

悪態の字幕のために

映画翻訳装置の露出

翻訳者は、巧みにヴェールのかげの美女をほめそやす、腕さきの妓夫に似ているかもしれぬ。なぜなら彼らは、原典への、やみがたき思慕をかきたてるのだから。

——ゲーテ「箴言と省察」大山定一訳

私たちは皆、多かれ少なかれ、翻訳者を殺してやろうと思いつながら映画館を後にしたことがあるに違いない。私たちの動機はこうだ——無能な字幕がもたらした映画の殺人者。翻訳によるテキストの死とは昔からいわれる比喩だが、それが映画にもたらされると、また新たな意味を帯びるようになる。なぜならそういった死の可能性自体が生アニメーション気にみちた状態、すなわち映像の本質的な状態を暗示するからだ。文学のケースと同様、こ

阿部・マーク・ノース
山本直樹訳

こでの死とは言説的な状況を指す。しかしフィルムをともしなう場合、それは知覚的なカテゴリーをも形成する。観客は映画の持つ擬態ミメシスの力強い感覚が、（いくらそれが優れた仕事であつても）字幕のせいでわかりづらくなつたと感じることもある。外国からやってきたオリジナルの被写体——外国映画の光景や音——は、あらゆる人のもとに届けられる。だがこうした被写体は、私たちがそれを通じて映画へとアプローチするところの文字テキストによつて、容易に曖昧なものにされてしまう。それゆえ字幕の不明瞭さや不具合などにより、すぐさま激しい怒りが呼び起こされるのである。

私が字幕に関する突飛な考えを持つようになったのは、小川紳介（構成・編集）と飯塚俊男（監督）による『映画の都』（一九九一）に初めて字幕をつけたときのこと、それは驚きにみ

ちた経験だった。そこではセリフの一行一行、フレームのコマコマに即しながら、イメージと口語的、視覚的言語の要素のすべてを繰り返し読み解いてゆくという、極めて対象に密着した形でテキスト分析が行われた。一見すると単純にも思える問題を実践的に解決してゆく過程で、映画分析におけるこうした独特の分野が理論的な問題を提起することになり、私は興味を惹かれた。けれどもこと字幕に関してとなると、単純な問題など存在しない。すべての言いまわし、すべての句読点、そして翻訳者が下したすべての決定が、外国観客の鑑賞体験にとってはさまざまな含意を持つ。とはいっても、字幕制作者が受け持つ仕事の複雑さと、それが映画に外国的なものを仲介する上で果たす唯一の役割にもかかわらず、映画学において字幕の存在はほとんど無視されてきた。一方、翻訳学の領域ではさかんに研究が進められているが、その多くがもっぱら翻訳者にとつての実用的な問題や、字幕を読む上で必要とされる奇妙なまでにブランド化された速読術の生理学に集中している。いずれの専門領域に属する学者にせよ、私が本稿で行おうとする文化的、イデオロギー的問題を探索したことはない*。また世界中の映画観客に関していうなら、翻訳に感心しつつ外国映画を見終えた人など一人も存在しないような状態である。もし字幕についてコメントが出されるとすれば、それは単なる報復の暴力、つまり墮落 (corruption) に瀕したテキストのための復讐ではない。というのも、これから見てゆくように、すべての字幕

は墮落的であるからだ。

今日の異文化礼賛の風潮を考慮するとき、こうした墮落がまったく取りあげられずに野放しにされてきたことは、実に奇妙なように思える。私はこれに対する説明が、製作から上映へと至るフィルムの旅程における字幕制作の従属的、あるいは隠されたともいうべき位置にあるのではないかと感じている。このような墮落に立ち向かうためには、何よりもまず翻訳の事実を明るみに出さなければならない。さらに新たな方法論を模索するためには、字幕の限界についても理解しなければならぬ。字幕の持つ暴力性を否定することはできなくとも、それが必ずしも死に結びつくとは限らないし、この種の暴力にはまったく価値がなく、到底楽しめるものではないと決めつける理由も存在しないのである。一九九〇年代、私たちは肯定的に捉えうる悪態ぶり (gaffe) を兼ね備えた、新たな字幕形式の出現に立ち会っている。ならば今こそ、多文化主義や多様性に関する配慮を見据えつつ、映画における外国体験を仲介する翻訳の様式を再考する時期ではないか。そこで本論考では、英語と日本語のあいだの翻訳過程をつぶさに見てゆくとともに、実践と理論の両極を移動しながら、過去七十年間に渡って字幕制作者たちが直面してきたいくつかのジレンマと、そういったジレンマに対する彼らの反応を確認してゆきたい。そうすることにより初めて、私たちは戦略的な悪態の先にある創造的な解決へと向かうことができるだろう。

私はフィリップ・E・ルイスの「翻訳効果の測定」というまずフランス語で書かれ、のちに彼自身によって英語に訳された論文において示された概念をもとにして、悪態的翻訳という概念を作り上げた。他の論者によって翻訳されたデリダの論文「白けた神話」(「La mythologie blanche」)の分析を行うために、ルイスは英語とフランス語のあいだの差異を消去し、「それが生じるとき翻訳は、原文において捉えたあらゆる意味を、あるひとつの枠組みのなかに移動させなければならず、その枠組みは異なった言説上の関係性と異なった現実の構築物を強要しがちである」(29)と述べる。言語間の非類似性は、単純には乗り越えられない差異を生み出し、翻訳活動を妥協せざるを得ないものにしてしまう。さらにこのような事態は、エッセイ風テキストの翻訳が質感と物質性を排除し、意味に集中しようとするあまり、悪化の一途を辿ることになる。しかしながら、この論文の作者や翻訳者と同じく、ルイスもまた典型的な翻訳者では手にするのできない、オリジナル・テキストから逸脱する自由を発見する。そしてこのポジションから彼は「実験性を重視し、慣用法を改竄^{ざん}し、他にはない独自性を生み出すことにより、原文の持つ多価性や多声性、表現豊かな強調箇所と訳文を合致させようとする、強靱で説得力のある翻訳」(262)という新しいアプローチを提案するのである。これは翻訳が持つ力をその悪態ぶりに位置づけるものである。意味作用の密集するテキスト上の結び目を通じて原文が言語を緊張状態に置くこと

ろで、翻訳は対象となる言語に向けて同種の暴力を行使する。墮落的字幕制作者は字幕の暴力を否認するが、悪態的翻訳者は逆に暴力自体を楽しむのである。

もっと具体的にいおう。悪態的字幕制作者は、翻訳の事実をその不明瞭な位置から引き出すとともに、映画館の暗闇のなかで再生産される外国のオリジナルへと観客を導くように見える、墮落的実践の基礎をなす帝國的な政治学を批判するために、テキストや文字の不正利用——言語が持つ文法的、形態的、視覚的資質における実験——を行うのだ。ここでのオリジナルとは、不純物によって脅かされる一つの起源ではなく、フィルムを潜在的に翻訳の経験へと変化させる、個人的かつ国際的なものの中心を指している。

墮落的実践

字幕制作者たちは、装置上の要請による暴力的な削減に立ち向かいながら、彼らの仕事を読者＝観客の眼から隠蔽するような翻訳の方法論を——そのイデオロギー的前提と共謀するかたちで——発展させてきた。この意味で、私たちは彼らを墮落的と考えることができる。彼らは元のテキストを暴力的に盗用するという翻訳のヴィジョンを共有しているばかりか、字幕の持つ時間的、空間的制限にしたがって話し言葉を書き言葉へと置

きかえる過程において、翻訳言語が持つさまざまなルール、規範、慣用句、参照枠のなかにオリジナルをはじめこもうとする。

テクストの暴力を和らげ、他者的なるものすべてを自国^{ドメスティケート}に馴致化し、観客を外国経験へと連れ出すように見せかけるのは、まさしく字幕の実践である。とはいえ、字幕制作が提起する独自の課題とそこで必要とされる暴力とは、ごくありふれたものに過ぎない。それはあらゆる翻訳作業に付随する困難さのヴァリエーションに過ぎず、詩の翻訳者が直面する問題とほとんど変わらないのだ。むしろ墮落しきっているのは、こうした課題に対する字幕制作者たちの反応の方である。スクリーンの端の巧みな訳文を通じてセリフの背後に隠された意味を届けることによって、観客側の学識を高めるとともに異文化との楽しい出会いを容易にできたと、字幕制作者たちはいう。だが実のところ、彼らは成文化されたルールと抑圧の伝統を盾に取りながら、自分たちが繰り返して行ってきた暴力行為を隠蔽するための陰謀を企てている。そしてこのような実践こそが、彼らの暴力的な世界における墮落^{ドメスティケート}に詐称的な完全性を意味するのである。字幕制作の理論化に関する数少ない試みの一つが、およそ満足とは言い難いながらもこの問題に触れている。トリン・T・ミンハは次のように述べる。

たとえば字幕の持続時間は、非常にイデオロギー的だといえる。もし翻訳されたフィルムの多くで、技術的に可能な

限り——読むのが遅い読者が必要とする時間よりも長く——字幕が画面上に留まり続けているとすれば、それは翻訳が古典的な映画装置の定義を下すとともに、ヒエラルキーによって統一された一つの支配的な世界観を配置するための技術的な取り組みを規定する縫合の過程として考えられているためである。主流映画の成功は、それが提示しようとするものにおいて、「自身の分節化された策略を」どれほどうまく隠しおせるかにかかっている。したがって、その試みは常に主体の単一性を防衛しようとするものでしかない。それゆえ字幕においては、読んだり、聞いたり、見たりする活動が、まるですべて同じものであるかのように単一の活動へと化してしまう。あなたが読むものがあなたの聞くものであり、あなたの聞くものは大抵、あなたの見るものなのだ。(Trinh 1992: 102)

私たちがトリンによるこの注釈を認めることができるのは、これまでの翻訳様式のもとで、あるゆる差異の形式がいかに抑圧されているか、あるいはとつきにくい難解なテクストが、いかにして最も保守的な枠組みに組み込まれるかを認識する限りにおいてである。

性差を例にとってみよう。日本語では性差が言語によってはっきりと明示される。字幕もまた男性や女性が話すべきとされるステレオタイプを用いてその差異を劇化^{ドramatize}するのだが、こ

の作業は字幕の場合、おもに文の最後の終助詞によって遂行される。たとえば男性の語尾である「ぞ」が硬くて断定的な音であるのに対し、女性の言葉は「わ」や「の」などの終助詞によって軟化されるといった具合である。あらゆる墮落同様、習慣とはなかなか打ち壊しにくいものであり、こうした行動様式は慣習によって決められてしまう。一例をあげよう。日本語字幕版『ロボコップ』（一九八七）の冒頭で、女性警官がさつな犯罪者を取り押さえたすぐ直後に、男性警官と出会う場面がある。この現実的というべき残虐行為の呈示が終わると、新しいパートナーたちはお互いを紹介しあい、パトカーに乗り込んで走り去る。ここでのアクションに特筆すべきものはないが、二人の会話は完全に言語にもとづいた熾烈な権力争いともなっている。

Female Officer : I better drive until you know your way around.

(この辺りの地理に通じるまで、私が運転した方がよいと思ふ。)

Male Officer : I usually drive when I'm breaking in a new partner.

(新しいパートナーに慣れるまでは、いつも僕が運転するようにしているんだ。)

この会話に次のような日本語字幕がつけられる。

女性警官…私が運転するわ。

(I will drive.)

男性警官…君には任せられん。

(I can't leave it you.)

ここでは文字上の最低限の意味が削られているだけでなく、権力をめぐる力学が知識に関する争いから単なる支配へと変化させられている。女性の柔らかな終助詞「わ」は、男性警官のぶっきらぼうな語尾と対照をなし、この差異は彼が優越的なポジション（従属的な相手とのみ使われる「君」という呼びかけを発する人物を二番目に配置すること、より強固なものとなったポジション）を占めることを強力に示している。もしこの字幕で「よ」など別の終助詞が使われたなら、もう少し強い印象を与えたかもしれない。というのも、この終助詞はある特定の力と結びついており、中年の女性が力を込めて話すような場合に良く用いられるからだ。実際、これほどまで攻撃的な女性警官が、どんな状況においても「わ」を使っていることなど想像できないし、同伴する彼らの映像がなければ、ギャングが情婦に話しかけているかのように読まれてしまうことだろう。翻訳者は対象言語の実質的な内容と映像を一致させつつも、そこにあった権力抗争を排除することで、その意味するところを大幅に変えてしまったのである*2。

墮落の根本的な論理を理解するためには、それが最も極端な
かたちで表明される行為を確認しなければならない。すなわち
吹き替えである。近頃『ヴェルヴェット・ライト・トラップ』誌
は、吹き替えの弁明となるような文章を発表した。執筆者であ
るアンジェ・アシッドは、吹き替えを声と声の交換と捉えてお
り、そこではもはやオリジナルに対する借りがないために、翻
訳者に課せられた拘束から自由であるような、新しいテキスト
を生み出すことができると論じている。しかもこれにより、翻
訳者が誰でも簡単に理解できるようなパッケージを読み手（読
みの消費者）に提供できるばかりか、こうしたパッケージはオ
リジナル・フィルムが携えているイデオロギー的負荷に取って
代わることができるという。続けて著者は、字幕が純粹主義的
もしくはエリート主義的であるのに対し、吹き替えられたサウ
ンドトラックは解放的であると述べる。なぜなら吹き替えを行
う段階で、フィルムを地政学的な闘争に結びつけているイデオ
ロギー的基盤に抵抗できるのならば、大衆的観客が外国映画に
抵抗する必要がなくなってしまうからだ。何やら奇妙な話であ
るが、結論は以下になる。

吹き替えは、（中略）映画テキストが持つ外国的起源とい
う事実をぬぐい去るような場合に、大体成功を収める。い
やむしろ吹き替えは、彼らが本当に知っているものを否認
させる機会を新たな観客に与えるのであり、声のポスト・

シンクロナイゼーションを通じて、文化的腹話術へと至る
道筋を開くのである。その際、吹き替えフィルムは古いも
のの焼き直しではなく徹底的に新しい製品として、ただ一
つのテキストではなく二重のテキストとして現れる。国際
市場において独自の文化的特性を削ぎ落とし、消費者の欲
望に見合うように作られた日本製のコンピュータゲーム
や台湾製のシャツ、あるいはドイツ製の車のように、吹き
替えられるオリジナル・フィルムは他の国際的商品がした
がうべき重要な判断基準をみだしている。つまり単なる一
本のフィルムとなるために、みずからの機能を前面に押し
出し、「外国」映画であることをやめるのである（中略）。

したがって、国際市場においてオリジナル・フィルムは、
トランスナショナルで脱文化的な製品として機能してい
るといえる。さらにそれは吹き替えの使用により、消費者と
しての国民がそれぞれ所属する、異なった文化的コンテク
ストの内部に再―記入されうる生の素材となるのだ。
（Ascheid 1997: 40）

いやはや単なる一本のフィルムとは。翻訳そのものに対する不
十分な理論化はさておき、この疑わしいエッセイは吹き替えが
「権利付与のための戦略」として知覚されるところで、外国語
を単なる「文化的不利益」へと還元してしまっている。これこ
そまさに資本に取り込まれたポストモダンの遊戯の安定策を示

す格好の例だろう。「吹き替えフィルム」によって促進される「交換」など単に資本主義の一形態でしかなく、快楽のために払われる通貨に過ぎないのである。吹き替え版における墮落の論理とはこういうものであり、それが配給会社の手によって、翻訳が余剰の価値しか持たないような人々に向けて実践されている。今日の字幕はこうした論理にかなり加担しており、これとは別のやり方を求めようとする翻訳者は誰であれ無視されてしまうのだ。

このような墮落の形式は、忠誠心というイデオロギーから批判することが可能だろう。このイデオロギーはオリジナルの持つ正当性を喚起させ、危機に瀕した純粹性や起源の一形態として墮落を描き出すことができる。またこの種の批判は、字幕制作者たちがいかに忠誠心という問題を語りたがらないかを明らかにするとともに、彼らの暴力を暴露し、彼らがどれほど不完全であるかをはっきりとさせるに違いない。同じく私たちは、映像を略奪するばかりか、オリジナルが持つ美しさから観客を引き離してしまうという観点から、醜く焼きつけられた字幕を非難する日本のカメラマンのように、スクリーンに四方を囲まれた純粹性の裾野を拡げることもできるだろう（藤波一九七七・八一〜八四）。ただはつきりいえば、ここでいわれる忠誠心をあらわす基準はすべて、装置それ自体が認めることのできないものばかりである。しかしながら、いくら「墮落」という用語が主体性によって侵害されない領域としてオリジナルを提

示しようとも、それとはまったく別の針路を目指す悪態的翻訳者が、こういった簡単な二分法を避けるのには理論的な理由がある。ここで第一歩となるのは、まず翻訳行為を明るみに出し、その被抑圧的なポジションから解放してやることであり、さらには現実の字幕制作のあり方を把握し、一体どうしたらそれが墮落の状況に追いやられてしまうのかを理解することなのである。

翻訳の装置

字幕制作の実践は、印刷テキストで行われる書き言葉の翻訳よりもずっと曖昧にされてきた。事実、字幕制作を翻訳として考えたことがある人など、そう多くはないだろう。また英語圏における外国映画の批評が、字幕による仲介を当然のものとして扱ってきたことも疑いがない。プロの翻訳者や翻訳学内のアカデミックな読み手に向けられた文章を除けば、字幕について書かれたものは皆無に等しいといっても過言ではないのだ。しかも翻訳者自身に加え、技術者、監督、脚本家、検閲官、そして彼らを雇ったプロデューサーまでもが、彼らの陰謀に関するあらゆる認識を抑え込むのに多大な努力を払っている。これまでも何度も指摘されてきたように、不運にも翻訳者は一人の作家であって、大文字の作者ではない。同様に彼らの翻訳も一つの

作業であつて、大文字の作品ではない。だがこうした力学でさえ、大衆的および学術的な映画言説には見あたらないのである。この不在は映像の支配とともに、映画が国境を越える際に字幕制作者が果たす中心的な役割の徹底的な抑圧を二重に物語っている。

字幕をその不明瞭な空間から引き出し、墮落の根元を明らかにするために、私たちは特殊な翻訳様式である字幕固有の特異点とは何かを考えなければならない。そしてここには、物質的状况と歴史的偶然が横たわっている。映画においては、大規模な装置上の要請により、元のテキストの暴力的な翻訳が必要となる。フィルム上の発話行為は時間によつて分節され、自然に起こる話し言葉の中断は、字幕における一時的な境界線として示される。翻訳の構成単位の長さはフレームに至るまで、つまり一秒分の二四コマに至るまで翻訳者が決定するのである。翻訳が進むにつれ、翻訳者は字幕のタイミングを元のテキストの音声と動作に一致させるために奮闘しなければならない。一通り翻訳が見合うようにアレンジされなければならない。一通り翻訳が完成すると、それは無数の技術者の手に渡されるが、単なる気まぐれのないしは技術的な理由から、字幕の位置をきちんと「調整」する意識のない人たちも、そこには含まれている。これから確認してゆくように、このことが翻訳者を縮み上げらせるような恥ずかしい間違ひへとつながるのである。

最終的に、翻訳は三つある方法のうちのいずれかによつてオリジナル・テキストへと接合される（フィルムの場合）。まずは字幕を光学的に撮影し、音声と映像のトラックに三つ目のフィルム・ストリップ（文字どおりサードトラックと呼ばれる）として挟み込む方法があり、他にも乳剤面自体に字幕を打ち込むか、映像の組織上を直接引つ掻いて刻んでゆく方法もある。そしてもっと最近では、コンピュータ制御されたレーザーによつてセルロイド組織に字幕を焼きつけるという方法も用いられる。

こうした複雑な過程がもたらす困難さ以外にも、翻訳者は墮落へと続く数々の難問に立ち向わなければならない。翻訳に使うことのできる空間や時間は装置そのものによつて決められている。というところの場合の困難さにも似ているようだが、現実的には別の問題である。映画においては、機械が一定の速度で稼働し、翻訳であつても同じ速度のまま上映される。翻訳者は自分の翻訳をフレームの物理的空間と発話時間の長さに合わせて凝縮しなければならない、読み手の方も途中で立ち止まったり、面白いセリフについてあれこれ考えたりすることは許されない。つまり読み手がテキストを読みとった途端、機械がそれをすぐに消し去ってしまうのである。このような凝縮過程に関する手続きはいくつかあるものの、それは翻訳者や装置によつて異なってくる。テキストのために割かれるスペース数は、フィルムのフォーマット（一六ミリ、三五ミリ）、レンズ（1・33、

1・85、シネマスコープ)、字幕制作の方法論などによって決められる。その結果、一秒、二秒、三秒といったそれぞれのタイトルが使うことのできる時間内で、何文字であれば判読可能であるかを決定するのは、翻訳者の仕事になるのである。俳優が喋る速さは観客が読みとることのできる速さの二倍であるといわれるが、この数字は翻訳作業の出発点としては、ほとんど実用的な意味をなさない。たとえばドナルド・リチーは、大体一フィートにつき一単語、ないしは十二フィートにつき二行のセリフの使用を認めている (Richie 1991: 16)。それに対し、日本の字幕制作者たちは「一秒四文字」*³ というルールを引き合いに出すのを好み、戸田奈津子はいかにしてこのルールが用いられるようになったかを次のように説明している。最初の字幕制作者は、典型的な日本人がどれくらい速さで文字を読みとれるかを見極めねばならなかった。そこで新橋の芸者(一)にフィルムを見せたところ、一行一三文字、一秒につき三から四文字という数字を得るに至ったのだ、と*⁴。そして年月とともに、いい加減な映写技師がフィルムの末端の文字をカットするのを防ぐために一行が一〇文字になったものの、一秒四文字ルールは瞬く間に浸透していったのである(フォーマットや絞り、その他諸々の要因にも依るが、他の言語の字幕はこの二、三倍の時間を必要とする)。実際の歴史はこうやって再現されたものよりも、はるかに微妙なニュアンスをたたえているだろう。とにかくどのケースにおいても翻訳者は、その時間的、空

間的基盤を背景としながら、多くの読み手が不適切だと考える——むろん翻訳者の策略をかわし、何であれ字幕について考えていればの話だが——暴力的な還元によって、オリジナル・テクストを屈服させてしまうのだ。

日本語という言語は、字幕制作にあらかじめ合わせて作られたように思える。その一つの理由として、日本語は単語間の貴重な空間を無駄にせず、単語の途中でセリフを切ることができるといふのがある。漢字は最小限の音節で最大限の意味を表現するばかりか、その創造的な組み合わせによって造語や略語を簡単に作り出す。また素晴らしいことに、日本語は主語や直接目的語、話法上のその他の部分をしばしば省略し、必要な空間を節約する。だがこれにより、話者はコンテクストに対して注意を払わなければならず、読み手もまた字幕で語られなかった言葉を探しあてるような心の準備をしなければならない。最後に日本語はイタリクに加え、水平にも垂直にも記すことができるという羨ましい能力、すなわち実に挑発的な悪態の可能性をも兼ね備えている。翻訳者にとって、翻訳を行う言語よりも元の言語の方が豊かな言語世界に彩られていると感じることは、普遍的で苛立たしい経験であるに違いない。かといって、こうした印象を翻訳とその道具に関する本質主義的な関係に結びつけてはならない。時代に見合った翻訳を発展させるためにもっとも強力な基盤となるのは歴史化である。しかし複数的なナショナル・コンテクストを考慮に入れた歴史化でなければ、そ

れは何の意味もなさないだろう。戦後日本の字幕制作者に見られるナシヨナリスト的愛国主義の危険性と面白半分に戯れることは、このような歴史化を避けることにしかないのである。日本において字幕が完全に無視されたことは、これまで一度もなかった。少なくとも一九三〇年代から、外国映画のシナリオが日常的に刊行されてきた。しかしそれらはフィルムの完全な翻訳を多く含んでおり、日本の映画界におけるシナリオ芸術に対する高い評価と、字幕制作に対する低い評価をはっきりと物語っている。だがその一方で、現在では翻訳者を養成する学校がいくつも存在し、字幕制作者の名前も外国映画の日本語版プリントにおけるクレジットのひとつとして、かならず盛り込まれるようになっていく（少なくとも戦後の大半においては）。実際、多くの翻訳者たちが一般観客のあいだで名声を獲得しており、そのうちの何人かには何とファンまでもがついているのだ。清水俊二、岡枝慎二、神島さみ、戸田奈津子といった著名な字幕制作者たちは、それぞれ自伝やハウツー本、さらには字幕を使った英会話の教則本まで出版している*5。

翻訳に関する歴史的に有名なエッセイが実践とともに出現したにもかかわらず、これらの作家たちがいわゆる「字幕制作術」について書き連ねたものは、どうしようもなくつまらないものばかりである。残念ながら、彼らの翻訳の概念は単純に過ぎるようだ。たとえばロシア人によるハムレットの映画化とその結果として生じる日本語への翻訳は、必然的にオリジナル・

テキストの持つ正当性という問題を提起する。けれども戸田奈津子——間違いなく日本で最も有名な字幕制作者である——は、この種の問題を一顧だにせず、もし吹き替えが主演俳優の美しいビロードのような声を打ち消してしまったなら、それがどれほど哀れむべき事態であるかを述べるためだけに、フィルムに言及するのである（戸田一九九四・一〇）。同じく彼女の師匠にあたる清水俊二も、ローレンス・オリヴィエ主演の『オセロ』（一九六五）のために彼自身がつけた字幕について、偉大な俳優の演技は映画的存在よりも劇的存在のため、翻訳を進めるにあたって、サウンドトラックを録音したテープを繰り返し聞くことを大事にしたと語っている（清水一九九二・六一―六二）。一方、ほとんどの翻訳者にとって、シェイクスピアの言葉こそもっともとつきにくい仕事であり、翻訳における基本的かつ切迫した理論的課題のテストケースとなっている。が、これはもはや清水や戸田にとつての問題ではないらしい。いずれのケースにおいても、俳優とその俳優が発する声によって、シェイクスピアが単にヒントを得るための源泉に置きかえられてしまっているのである。

これらの書き手が有する映画史についての理解は、まさしく貧困の一言に尽きる。彼らはみずからが携わる分野の過去や現在の状況についてほとんど（あるいはまったく）調査をしないまま、それを説明したり、分析したりすることに何のためらいもみせない。岡枝慎二は「字幕制作の哲学」において、サイレ

ントとトーキーにおける語りの等式化というナイーブな発想に、彼自身の映画美学の基礎を置いている。そして肝心の問題には触れぬまま、サイレント時代の挿入字幕が果たしていた語りの機能と一九八〇年代の音声字幕の機能を比較することで、言葉が少ないほど映画は素晴らしいという彼の映画美学を立証しようとするのである*⁶。彼はサイレントとトーキーのあいだにみられる無数の存在論的、記号論的な差異を少しも考慮しようとはせず、弁士が果たした重要な役割について言及することすらない。これは墮落的字幕制作者たちが扱っている映画の概念が、いかに単純なものであるかを示す典型的な例だといえよう。

その上、とりわけ不十分なのが、字幕制作者と世界の映画産業、あるいは字幕制作者と映画産業が孕む政治性との関係についての彼らの理解である。戸田は「アメリカでは吹き替えが常識であること」を移民の国であるという事実、すなわちここ数年のあいだ、何人もの日本の首相が辞職するはめになった発言に不気味なほど似通った主張に還元しようとする。たしかに適切な説明を行うには、国際的なビジネスと政治の場における共通語としての英語の進出、ハリウッドの世界制覇とアメリカ国内での位置づけ、ハリウッドによる自国市場の独占、さらには外国語教育にまったく価値を置かない教育システムなど、権力の複合的な重層決定を扱わねばならないだろう。また大衆映画であれば、いまだに吹き替えられているかもしれないが、それ

だけでこれを常識と決めつけるのは正しくない。歴史的にみるなら、現実のアメリカの外国映画市場は字幕を必要としてきたのであり、一九八〇年代以降に公開された映画では、むしろそれが主流を占めるようになっていく。

戸田の商標ともいえるべきこうした過激な簡略化は、日本語に對するうんざりするような満腹感、日本人観客の持つ感受性、そして映画翻訳者に求められる特殊な技術によって補完される。戸田は「オリジナルを観たいという日本人独特の本物志向が、ユニークな字幕国を生み出したわけだが、それには、日本人が一人残らず字が読めるという、世界のなかでも非常に特別な条件があったことが幸いしている」(戸田一九九四・一一)とい

いつてのけ、岡枝も「日本人のオリジナルに對する志向はとも強く、字幕が主流になっている(中略)この点を考慮するなら、字幕は不滅であり、私たちは日本が字幕文化の国であるということがができる」(岡枝一九八九・六)と断言する。日本における字幕制作は、被抑圧的なポジションにあるわけではない。むしろ日本語の理想化と外国の翻訳の実践を通じて、過大評価されてきたといえるのだ。共通認識からすると、吹き替えは熱烈なナシヨナリストたちが選択する翻訳の方法論であるように思える。(たとえばDugan 1991を参照)。しかしながら、日本のケースは同様に字幕制作も文化的、ナシヨナリズム的愛国主義の支配下にあることを示している。つまり日本では、字幕制作者を抑圧するはずの通常の方法論と字幕に對する異常なまで

のフェティッシュ物神化の両方が、最終的に同一の効果を持つのであり、それらはいずれも差異の抹消と翻訳行為が暴露しかなない言語的な不均衡を歪曲するか、否認するのである。

水面下の歴史

私たちは映画翻訳に対するアプローチを早急に更新しなければならぬし、古い映画テキストに新たな翻訳をつける作業にも着手しなければならぬ。そしてこの課題に関するコンテキストを与えるために——あるいは字幕制作をその不明瞭なポジションから引き出すために——、私たちはここで歴史を明らかにする必要がある。映画装置のメカニズム同様、字幕の歴史はこれまでずっと蔑ろにされてきた（日本の書き手の場合、逸話やゴシップの種にされてきたというべきか）。とはいえ、字幕が発明されたのが音声の登場のすぐ後、つまり世界的に映画から文字テキストが閉め出された時期だったといっても、驚くにはあたらぬだろう。

英語を話さない国におけるビジネスの際に生じた音声上の障害を乗り越えるために、ハリウッドが行った革新的な試みについては、すでに多くのことが言及されている。現在の歴史では、スターに新たな言語を教え込むとか、内容的に同一の外国語ヴァージョンを同じセットで別の俳優に演技させるなどといっ

た、初期の解決策に重きが置かれているようだ（Vincendean 1988, Andrew 1980, Danan 1999, Gomery 1980）。だが驚くべきことに、字幕の発明——最も偉大な発明で究極の問題解決法——については、私たちの歴史からすっぱりと抜け落ちてしまっている。言語の壁を乗り越えて、翻訳者たちがこの扱いにくい装置を輸出しようと多くの戦略を試みるにつれ、字幕の先駆けとなるようないくつかの興味深い事例が登場するようになった。サウンド時代への転換期、日本を始めとする世界の諸地域では、プロットをセクシオンごとに説明するサイレント映画式の挿入字幕を使った代案が典型的に用いられていた。トッキー映画の頑迷な批判者であったルドルフ・アルンハイムは、「サウンド映画の混乱」と題された一九二九年のエッセイにおいて、こうした初期の翻訳の試みに対する不満をもらしている。

しかし私たちはすでに言葉の混乱のただなかにいる。エーリッヒ・ポマーは次のウーファ作品を作るにあたって、言語をこちゃ混ぜにしようと考えている。このことは彼に芸術的な基準のみならず、ベルリッツのそれも参考にして俳優たちを審査させることになるだろう（後略）。俳優のなかで言語的な才能に恵まれぬ者は、トッキー映画をサイレントとして——会話のシーンは短縮され、面倒な挿入字幕によって置きかえられる（すでに一般的な反感を買い始めている方法）——外国に売りつけるか、同じ作品を二度に

渡つて——一本はトーキー、もう一本はサイレントとして——撮影しなければならぬ。どちらの方法も、その作品が大衆向けの産業的浪費物であるときに限り可能となるのであつて、芸術映画の場合は不可能である。というのも、芸術とは袖を取り外すことのできるシャツではないからだ。(Amheim 1997: 33-34)

アルンハイムが期待したのは、この種の不満が観客をトーキーから遠ざけ、サイレント映画へと回帰させるのではないかという点だった。その一方で、翻訳者たちは新たな方法論を模索しはじめていた。そして幸運なことに、最初のフィルムに字幕をつけた（しかもその過程で字幕制作のルールと慣習を作成した）人々は、彼らの記憶を印刷して残すことに全力を傾けたのである。ハーマン・ウエインバークは字幕を使用した世界で最初の翻訳者であり、おそらく字幕の発明者であるともいえるだろう。そのキャリアにおいて、彼は四〇〇本を越えるフィルムに字幕をつけ、そこにはシチリア語、日本語、スウェーデン語、ヒンドゥスターニー語、スペイン語、ブラジル語、ギリシャ語、フィンランド語、チェコ語、ハンガリー語、そしてユーゴスラヴィア語（¹）の作品が含まれていた。そんな彼は明らかに、元の言語よりも翻訳の対象となる言語に関する知識を信奉していた一人である（驚くべきことに、こういった事態はそれほど珍しいものではない。岡枝慎二は一九八九年に書かれ

たプロフィールの中で、千本を越える作品に彼の名前がクレジットされていると主張し、そこには『市民ケーン』（一九四一）や『スターウォーズ』（一九七七）から、フランス語、ドイツ語、イタリア語、ロシア語、スペイン語のフィルムまでが含まれている（岡枝一九八九・二二九）。もちろん、このような量に対する熱っぽい自慢話を前にすると、その質を訝し思う向きもあるだろう）。ウエインバークは実践の法典化へと繋がるような実験について、彼独自の方法で説明している。

取り立てて何もやることのない人間がある日、音波と光波を互いに送受信できる光電管の原理を発見し、それが今や映画が喋ることを可能にした。とはいえ、私の関わる映画がフランス語とドイツ語を話すような場合、一体何をすべきだろうか。フル・スクリーンのタイトルを入れてアクションをストップさせ、観客に向けて次の一〇分間の場面についての短いシノプシスを説明するというのが、第一の回答である。そして一〇分後、また新たなタイトルがあらわれる。この回答は単にばかばかしいというだけでは済まされない。タイトルのあいだのジョークを笑えるくらい外国語が理解できる観客を閉口させると同時に、ジョークに笑えないでそこにむつつりと座り込んでいる（現状では大多数を構成している）観客に対しても、劇場内に響き渡る言語学者たちの笑い声によって、二重に不快な思いをさせ

ることになるからだ。当然、彼らが金返せと騒ぎ立てる前に、何らかの改善策が取られなければならない。そこで誰かが「ムヴィオラ」と呼ばれる機械の存在を発見したのだ。（中略）ムヴィオラにはすべての会話の長さが計測できるカウンタールがついている。なぜならその機械にはすべての場面の長さのみならず、すべての会話において何を喋っているかを計測するための魔術的光電管も同じく装備されていたからだ。そして試行錯誤を重ねながらではあるが、この計測結果のおかげで、ようやく私たちが一体何をしているのか、さらには何のためにこんなことをやっているのかを見極められるまでになったのである。ふうー、やれやれ。私はここで「私たち」と言っているが、それはまさに私自身のことを指している。まったく誰一人としてこうした事態についての知識を持ち合わせておらず、実際に書き込みを使って前進し、そこから何かを作り上げようとしているのは、私しかないからだ。まず手始めに私は、二五本から三〇本くらいの一〇分程度の短篇に、実に注意深く字幕をつけてみた。（中略）それから私は観客の顔色をうかがい、彼らが字幕に対してどういった反応を示すかを確かめるために、作品を上映している映画館に入った。スクリーンの最下部にある字幕を読むために少々頭を低くし、それを読み終わった後、再び頭を上げるかどうか（テニスの試合を観るときのように、左から右へと頭を動かし、それを再び

元に戻す動作）が気になったのである。が、その成果について心配する必要はなかった。彼らが頭を動かさず、単独に目だけを動かしていることに、私は気がついたからだ。この経験によつて私は勇気づけられ、より多くの字幕を挿入することを考え始めた。もちろん、それが正だと認められる限りにおいてはであるが、オリジナルの会話も少しずつ翻訳されるようになり、私がこの分野における仕事を終える頃には、一巻につき一〇〇から一五〇の字幕を自由に入れられるまでになった。（中略）ただ繰り返さなければならぬが、これは十分に正だと考えられた会話に限つての話である。（Weinberg 1985: 107-108）

ハリウッドが国際市場を支配してゆく上であらゆる障害を回避することができたのは、この新たな翻訳技術のおかげである。日本においては、録音された音声と映像とを結びつけるこの新たな技術が、シナリオにもとづいた新たな実践を理論化しようとする思慮深い批評家の手により、みずからの生活の糧が脅かされるのを目の当たりにした弁士から、産業構造批判を身上とする左翼批評家に至るまで、さまざまな分野にまたがる論争を引き起こす結果となった。そのなかで本稿の議論とまったく関連があるのは、マルクス主義的批評家であった岩崎昶が、トーカーを「非国際的」だと論じていることだろう。彼が着目するのは、特に物語映画において、音声によってフィルムを持つ国

民性が強調されてしまうという点であった(岩崎一九三〇・七四～七五)。これは彼の議論の中心ではないが、製作国の言語／音声の挿入によってもたらされた文化に対する思いがけない認識こそ、まさしく字幕制作者が抑圧する特質に他ならないのである。この初期の段階においては、現在の字幕とは別の選択肢も存在していた。東京の帝国劇場と邦楽座ではタイトルをスクリーンの横に投影する実験が試みられたし、大量のハリウッド映画のサウンドトラックを吹き替えるために日系アメリカ人が動員されたりもした。またサウンドトラック上に、弁士が読み上げる翻訳を直接かぶせるといった試みも頻繁に行われ、これは説明者と新しい音声技術のあいだの競争を抑制する働きを担った^{*7}。さらに当時の劇場はいくつかの異なる翻訳の概念を採用していた。有名な弁士である松井翠声は、映画全体のプロットを要約しただけの翻訳の使用を禁じるアプローチを代表していたが、浅草のその他の映画館では、弁士たちが一堂に会し、それぞれに割り当てられたセリフを喋っていた。ちなみに松井の所属する芝園館^{しばの}では、オリジナルの心地よい音声弁士によって妨害されるのを嫌う人たちのために、「トーキー無説明デー」なる催しが週に一度開かれていたという(立花一九三〇・一一八～一一九)。

だがそれでも標準的な操作手順となったのは、スーパーインポーズされた字幕であった。トーキーが公の場に登場してから一年か二年足らずのうちに、大手の撮影所は翻訳者をニュー

ヨークに派遣し、最新の映画に字幕をつけさせるようになった。このなかには清水俊二や田村幸彦といった人物が含まれ、彼らが日本における最初の映画字幕の翻訳を指揮したのである。このときの作品はフォン・スタンバークの『モロッコ』(一九三〇)で、田村はその過程を次のように述懐している。

まづ私が最初に逢着したのは、字幕に出す文字を、縦書にするか横書にするかといふ問題であつた。私はこのためにいろいろの実験を試みて、文字を縦書にした場合には、十二字詰一行を読むのにフィルム三フィート半を必要とする。然るに、これをもし横書^{ヨコ}きにした際には、5フィート以上なくては読み切れないことを知つた。縦書にする以上、字幕は右端または左端に入れなくてはならない。でき得る限りその位置を一定にすべきはいふまでもないが、実際に当つてみると、位置を一定にすることは不可能で、そのために試写を見て、一つ一つの場面を調べ、(中略)一卷につき三十枚くらゐを原則として選び、なるべく話す時間に、読み切れるやうに、文章を作つて、場面が次へ移つても、まだ前の言葉のタイトルが残るといふ醜態をみせないやうに注意した。(田中一九八〇・二二七)

映画翻訳のパイオニアによるこうした説明を読むと、字幕に関する慣習がその発明時期からほとんど変化していないことが

わかる。つまり字幕の制作を覆うルールや規定が（装置自体に関するものは除いて）、ハリウッドのスタジオシステム期に定められたということだ。字幕が今あるかたちに収まり、機能している理由を、こうした時代背景によって説明できると考える人もいるかもしれない。しかし字幕制作の装置自体がほとんど変化していない一方で、字幕制作者が行う実践と彼ら自身の変化は、その翻訳がなされた時期のイデオロギー的なコンテクストと密接に結びついていることも強調しなければならない。同様に、あらゆる字幕の理論化はそれが行われた歴史的瞬間を背景として考慮されなければならないし、トリンによる字幕分析の弱点を示すのもこのような視点だといえる。統一的主体のポジションを支持し、対抗的アヴァンギャルドの存在を暗黙のうちに求めようとする彼女の字幕に対する理解は、一九七〇年代の縫合（suture）理論に深く傾倒し過ぎている（この理論の歴史と方法論については、Creed 1988, Silverman 1983, Rodowick 1988を参照）。私は字幕制作のイデオロギー的側面に対する懸念を彼女と共有するが、それでもこうした本質的に過ぎる議論は避けたいし、歴史の強力なコンテクスト化にもとづいた理論の方へと向かうつもりである。

日本語の字幕制作とその歴史的な発展に注目してみよう。田村の記述をもう少し深く検討してみると、戦前と現在の字幕制作に関する慣習のあいだに、重要な差異があることに気づく。不幸なことに、戦前に公開された外国映画の多くが、一九七〇

年代のフィルムセンターの火災により失われてしまった（清水俊二によると、東京のある映画会社が田村版『モロッコ』の三五ミリプリントを所有しているらしい）。戦前の外国映画のプリントは非常に数が少ない状態にあり、現存しているとしても鑑賞するのが実に困難な状態にある。とはいえ、この問題を回避する方法も存在している。

フィルムを日本に輸入する場合、内務省から検閲台本の提出が求められた^{*8}。通常、検閲台本にはすべての発言の完全な翻訳と、ほぼすべての音響効果についての記述が含まれ、さらにはそれに対応する映画字幕のリストも添えられていた。検閲台本は三部のみ作られ、内務省の判が押された公式文書、スタジオで使用する撮影台本、省庁での保管用にそれぞれ割り振られた（一九三九年の映画法の成立にともない、内務省情報局用と文部省用の二部が追加された）。いずれにせよ、こうした貴重なシナリオであるから、ほんの一部しか現存していないことはいうまでもない。

清水俊二は最近、『モロッコ』の検閲台本を手に入れた。予想されるとおり、彼の分析は表面的なものではないが、日本の字幕制作についての本当の歴史を探究するにあたって、有益な出発点を与えてくれる。清水は田村版『モロッコ』に二九七個の字幕があったと指摘する。元々、田村版には二三四個の字幕しかついていなかったが、試写を観た田村が、さらに六三個の字幕が必要だと感じたらしいのである^{*9}。清水は自分の本

の至るところで、戦前の字幕制作者が現在のおよそ半分から三分の一くらいの字幕しか使っていなかったと述べており、検閲台本を手にしながら、その差異を探し出そうとする。まず彼はシナリオを現在の基準に照らし合わせて検討し、四九二という字幕数を計算によってはじき出す。それから菊池浩司が字幕をつけた戦後版を調べ、四九一という数字を得る。最後に菊池と田村による実際の翻訳を比較し、いくつかの旧字体、過度に長い字幕、そしてデイトリツヒの歌を訳さなかった田村の選択を除けば、二つのヴァージョンに大きな差異はなかったと結論づけるのである。

私はこれをむしろ衝撃的な結論だと考える。実際に翻訳された言葉をしばらく脇へおいたとしても、二九七と四九二という数字の差は、私たちがまったく違う二つの翻訳概念に携わっていることを強烈に思い知らせてくれる。清水は間違った問題を追求したに過ぎない。個々のタイトルの言葉づかいに思いを馳せるよりも、「もし田村が発話のたった半分しか字幕として採用しなかったとすれば、彼が翻訳したものとは何だったのか」、あるいは「一体何が翻訳の対象だったのか」と問わねばならなかったのである。

私は清水千代太によって字幕がつけられた、キング・ヴィダーの『チャンプ』（一九三二）の検閲台本を見つけ出した^{*10}。清水俊二の文章と同じく、やはり映画中の発言のほぼ半分が訳出されておらず、八六九個あるセリフのうちの三二八個に字幕

が与えられていた^{*11}。詳しく調べてみてまず気づいたのは、翻訳により、フィルムが物語上の運動のレヴェルにまで切り詰められているということだった。要するに、翻訳者によって重要ではないとみなされた登場人物たちは、彼らのセリフが訳されないため、事実上（あるいは完全に）フィルムから閉め出されてしまっているのである。たとえばジャッキー・クーガン（腹違いの姉のセリフはほとんど訳されないばかりか、彼女に関する言及もすべて無視されている。彼らの関係がはつきりと示されることは一度もなく、字幕版の観客にとって彼女は、たまに画面上に顔をみせてはわけのわからないことをいった後、姿を消してしまうかわいいう女の子ではないのである。字幕を経由した彼女のフィルムからの排除は、テキストと読者＝観客のあいだに置かれた家父長的な読みをもって、この作品を特徴づけることになる。

こうした取捨選択のためのもう一つの判断基準は、^{カマフラージュ}主題的なものとしてあらわれる。『チャンプ』は大恐慌がもたらした社会への影響に対する、いちはい反応として良く知られている。映画のキャラクター設定は、金持ちの男と結婚するために貧乏な夫（ボクサー）と離婚した一人の女を中心に行われており、彼女は息子を「貧しい環境」から救い出すために、チャンプのもとから引き離そうと考えている。しかし清水の翻訳は、この映画における階級言説に関する言及を極力避けようとする。事実、字幕として残されたのは、チャンプの安宿じみたアパート

と母親の豪華なホテルとの差異のような、観客が見落とすことのできない階級の視覚的表現を呈示するものに限られている。

また注目すべきことに、話し言葉に見られる階級差——語尾の変化、語彙、文法など——も、字幕のスタイルにはほとんど反映されていないのである。以上のような取捨選択にもとづく翻訳が与えた影響を、日本における最初の映画理論雑誌の一つである『STS』が組んだ、小津の『出来ごろ』（一九三三）特集に見出すことができる。公開当時、父と息子の強い絆に重きを置いた『出来ごろ』は、その物語ゆえしばしば『チャンプ』と比較され、また小津も明らかにヴィダアの作品を参照しながら脚本を書いた。村治夫は『STS』所載の論文において、トーカーとサイレントの映画脚本の違いを検討するために、この二本のフィルム台本の比較分析を行っている。一つの結論として彼は、「ストーリー・テリングの限りに於ては、『フランシス・メリオン』の物堅いテキスト的シナリオ作法とヴィダアの銜はないが、つちりした監督手法とで、本能的な父子の情愛を刻明に見せてはくれるのだが、然しそこにはアメリカの下層小市民の住む世界が少しも描かれてはゐなかつた」（村一九三三・二五）と結んでいる。ここから翻訳者が話し言葉を何よりもまず物語を推進させるための手段とみなしていたこと、そして適切なものとして何を残すべきかという判断の多くが、非常に重大なイデオロギー的含意にみちていたということが提起される。となると、依然としてもっとも不明瞭なままなのが、もっとも

重要な判断基準である。

『チャンプ』には翻訳者の興味をそそるであろうメロドラマ的過剰（excess）が（少なくとも）三度ある。「過剰」という言葉によつて私が意味するのは、感情的苦痛を引き立たせるために誇張的に用いられる演出^{ミサジヤ}、サウンド、演技、脚本などの要素のことである。作品に見られる三つの過剰についても説明しておこう。まずはジャッキー・クーガンの馬が勝利を目前にして躓いてしまう競馬の場面、それからウォレス・ビアリーがジャッキーを拒絶し、母親のところへ行けとさす留置場の場面、そして結末に置かれたボクシングの試合の場面である。清水の翻訳はそれぞれの場面を準備するが——そのままあつざりと終わってしまう。たとえば競馬による物語的な緊張は、主としてアナウンサーの叫び声によつてもたらされるものであり、クーガンの逆転的な一位への入札を説明しなければ、どの馬が何位にいるかを見分けることは不可能だろう。けれども清水版にこうした情報を与える字幕は、一つも存在しないのである。また胸を張り裂くような留置場の場面——間違いなくこの映画でもっとも心に残る見せ場だろう——は、チャンプと彼のトレーナーであるスポンジの静かな会話から始まる。この段階では九個あるセリフのうち、二個を除くすべてが翻訳されている（それらはコンテクストによつて容易に想像がつくものばかりである）。その後チャンプの息子であるデインクが到着すると、徐々にメロドラマ的な強度が増加してゆくのだが、対照的に字

幕の数は急激な勢いで減少してゆく。この時点から父親の激しい拒絶にあつて打ちひしがれたディンクが留置場を後にするまでに発せられる二四個のセリフのうち、翻訳されるのはたった九個(一)だけなのだ。この場面の終わり近く、互いの叫び声が響き渡り、鉄格子越しにチャンプが息子を暴力的にはねつけるところで、字幕は終了する。まさしくこれは、すべての発話に——ごく自然に見えるような方法で——意味を割り当てようとする今日の墮落的字幕制作者が、もつとも大切に行っているルールを打ち壊すものだろう。

このような翻訳のあり方は私たちを本来の問いへと立ち戻らせる。すなわち「すべてのセリフの意味が答えではないとしたら、一体何が翻訳の対象だったのか」と。清水は表現に貢献するであろう言語学的な側面を無視しつつも、言葉の背後にある物語の意味を単純に訳している。概して彼はセリフを必要最低限にまで、つまりプロットを進行させるのに必要とされる基本的な機能(むろん彼が解釈する限りにおいてだが)にまでそぎ落とすという翻訳の戦略を用いている。が、その一方で、発話行為によつて映画の持つ感情的な衝撃の総体が表現されるような場合、彼はまったく翻訳を行おうとしないのだ。こうした判断が暗に意味するのは、声によつて分節される意味内容よりも、声の肌理自体の方が重要視されたのではないかという仮定である。

『チャンプ』はそれだけが孤立した希有な例ではない。実際、

戦前の字幕制作の実践に関する考察を行う他の報告も、言語の物質性を重要視する翻訳戦略の実例となるような、さまざまなグラフィック上の駆け引きを提示している。たとえば『M』(一九三二)の中に、一人の少年が新聞を売り歩く場面がある。カメラが少年に近づくにつれ、サウンドトラック上の彼の声だんだんと大きくなる。すると、少年の声を翻訳する日本語版字幕も、増大するヴォリュームを表現するグラフィック上の効果をともないながら、徐々に大きくなってゆくのである*12。加えて、日本の字幕制作者たちは撮影監督による画面構成に応じて、彼らの字幕を場面の中の異なった位置に配置するというようなことを日常的に行っていた。要するに、言葉の位置が演出や運動性をより引き立たせると考えられたわけだが、同様にそれが物語に依拠していたことを示す事例も存在する。批評家・淀川長治によれば、うっとりとするようなハリウッド映画のラヴ・シーンにおいて、二人の恋人のあいだに字幕が現れるようなこともあったという(戸田一九九四:二六―二七)。なるほど!

トッキー期における翻訳の概念は、解釈学的な意味の探求ないしは伝達と、言語の物質的価値の奇妙な前景化(これと同じ理由から訳出しないという選択もなされた)という二つの極のあいだを行き来していた。こうした非決定性を読み解く鍵は、やはりその歴史的瞬間にある。とりあえず私たちは、田村が『モロッコ』の字幕制作について記した文章——これはフィル

ム的一般公開の一〇日前に出版された——から、その答えを得ることが出来るだろう。「餘り少くしては、今度は意味が通じない惧れがある。少くともサイレント映画の字幕と同じ位の數は必要だと思ふ。西班牙語や和蘭語の作品を見ると、随分多量に入れてあつて一本の寫眞に四百以上の字幕を使用して居るが、日本の觀客は映画に對する感じが鋭敏だから、一卷につき三十以上は不必要だと信じ(た)」(田村一九三二..五七)。これはサイレント時代の映画の概念にもとづく翻訳のアプローチだといえる。『チャンプ』の留置場シーンにおける字幕では、まず父と子の対立が前提とされたように、トーキーの物語樣式に對応していた。しかしその後、メロドラマ的な終局を迎えるために、サイレント映画へと後戻りしたのである。

こうした説明が妥当であるように思われるとしても、このナショナル・シネマのコンテクストが持つ特殊性と歴史的瞬間を十分に理解するために、私たちはサイレント期へと立ち戻らなければならぬ。こういうと、弁士こそがトーキー前史における吹き替えの最初の形態だったと主張する人もあることだろう。このスクリーンの横に立つ説明者は、スクリーン上で起こるアクションを言葉で説明するとともにすべての俳優に声を与えることで、サイレント映画に挿入される字幕の翻訳の必要性を排除してきた。アーロン・ジェローが行った弁士という形態に関する重要な言説に関する調査は、純映画劇運動の改革者たちが、弁士の役割を変更し、標準的な挿入字幕の使い方を修正するこ

とにより、日本映画を近代化させようとしていたことを明らかにしてくれる(Gerow 196:33)。改革者たちは、弁士は日常的な話し言葉を生かすために美辭麗句にみちた^{エロキエーション}發声法を避けるべきであり、また弁士が独自の物語を組み立てるのではなく、映画監督の示したプロットを忠実に守るべきだと感じていた。

いいかえれば、弁士が不可視的な存在になること、すなわち後年の墮落的字幕制作者と同じような存在になることを、彼らは望んでいたのである。だが結局のところ、弁士は多大な影響力を持った人気者となり、日本のトーキー期特有の字幕を生み出すための素地を固めることになった。こうしてみると、私たちは純映画劇運動によってもたらされた言説的な緊張状態の結果として、二種類の前——字幕的な^{vs.}弁士の翻訳樣式——意識^{vs.}逐語訳——を考へることが出来る。しかもその同じ改革者たちが、映画が本質的には視覚的メディアであるという理由から、同時に挿入字幕の排斥を要求していたのである。このことは一九三〇年代において、現在よりもはるかに少ない字幕しか使われなかった理由を説明するのにも役立つに違いない。そしてこうした要素が、日本最初の字幕にのしかかる権力の重層決定へと繋がってゆくのである。

一九三〇年代の終わり頃になると、物語上の意味作用を強調する戦後字幕への方向転換が、ある程度予測できるようになる。「スーパードイムボーズにおける日本語の貧困」と題された一九三九年の論考において、太田龍男は同時代の字幕を批判しつつ、

映画翻訳のための新しい日本語に取り組むよう翻訳者たちに呼びかけている。彼は翻訳理論史を通じて流通していたある戦略について論じるために、比喩を用いながら次のように述べる。

理解といふやうな、知的のものでなく、氣もちの上でもピツタリくる、同じ空氣の中のものとして、外國映畫を日本の大衆の心の内へ、しみとほらせてゆかなければならないのです。(中略)かくして、スーパ・イムボーズは、外國語からつかはされた使者たることをやめて、日本語からの出迎への使者とならねばならないのであります。いひかへれば、外國語の翻譯ではなくて、外國語の表現にしようとするところを日本語で語り出すのでなければなりません。(太田一九三九・五一)

この目的を遂行するために、太田は外國語からの直訳の廃止を訴え、映画翻訳のための特別で新しい日本語のあり方を提唱する。字幕制作者は大学の文学部から借りだされた専門家の助言に頼ることを止め、大衆の魂に直接語りかけるような字幕を書かなければならない。字幕制作者は漢字の持つ限界を認識し、その使用を大衆にあったレヴェル——彼の判断によれば小学校卒業程度かそれ以下——に制限しなければならない。字幕制作者は弁士のような存在、すなわち観客に向かってそのもつとも深遠な意味を直接語りかけることができるくらい、フィルム

構造を熟知した存在にならなければならない(ここでの弁士の概念は純映画劇運動の改革者たちと一致している)。そして何よりも、彼らの作る字幕は外國語の直訳であってはならず、日本人の魂と完全に合致させるよう努力を惜しんではならないのである。

とりわけ最後の主張は重要である。なぜならこれこそが、字幕の方向転換とその歴史的瞬間をもつとも明白にあらわすものであるからだ。太田は外國的なものを完全に支配する字幕制作を追い求めている。ローマ詩人たちのギリシヤ文学に対する関係、あるいは初期キリスト教の翻訳者たちのヘブライ語やギリシヤ語訳聖書に対する関係と同様、彼は盗^{アプロプリエーション}用の過程を通じて自身の言語を豊かにすることを望んでいるのだ。この種の翻訳の前提となるものについては、聖ジェローム(ヒエロニムス)がもつともはつきりとした言明を打ち出している。「『翻訳者』は眠気を誘うような文字に関心を払おうとはしなかった(中略)けれども勝利の証として、囚われの身となった意味を自分たちの言語の中に組み入れた」(Jerome 365: 24-25)。翻訳という問題は自己と他者という関係性の核心を突くものだといえる。日本が中國大陸の奥深くまで進出し、アジアの植民地化をもくろんでいた時期に書かれた太田の文章は、差異を抹消し、完全に調和した読者層の中に外國的なものの意味を組み込むことのできる字幕に対する、全体主義的な願望を明らかにしている。まさにこれは日本の地政学的野心に合わせて作られた翻

訳理論である。このように意味を重視する太田の構想は、戦後における墮落のコード、すなわち画面の端に身を潜め、サウンドトラック上のすべての発言を控えめに訳出することによって、みずからの存在を曖昧にし、その暴力性をぬぐい去ろうとする翻訳スタイルへと発展することになるだろう。

太田は新しい表現と言語を希求する一方で、タイトルの数や位置の決め方といった戦前の慣習を擁護していた。しかしながら、地球の裏側からもたらされた別の事例は、翻訳の実践を司るルールが流動的なものとなった特定の歴史的瞬間においては、こうした慣習そのものが容易に変化しうるものであることを教えてくれる。ジャン・ユシユターシユの『ママと娼婦』（一九七三）は、フランスのヌーヴェル・ヴァーグの結果として作られたポスト六八年の中心的作品である。ヌーヴェル・ヴァーグという映画運動は、映画の慣習の破壊と映画のみが実行可能な事柄の両方に重点を置く、本質的に悪態的な映画作りを信条としていた。それゆえユシユターシユの〔英語版の〕翻訳者は、こうした映画史の特定の瞬間においてのみ有効なある種の実験をもって、字幕の持つ暴力性に取り組むことになったのである。この才気あふれるフィルムでは、括弧に入れられた「翻訳不可能なフランス語の洒落（*Untranslatable French Pun*）」という但し書きがたびたび登場する。それにより字幕の持つ透明性に水が差される格好となるわけだが、このことは字幕制作の柔軟性という、その当時の映画の実践と切り離すことのできない問題

に説得力のある実例を与えてくれる。こういった字幕の概念自体、ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちが映画の慣習のすべてに体系的な攻撃をしかけることにより、初めて可能となったものである。とはいえ、テキストの結び目を用いた不可能性の実験に与えられた自由は、翻訳不可能なフランス語の洒落を翻訳可能なものにするこゝろだ。私たちは不可能性を拒絶してはならないし、それを抱きしめなければならぬ。翻訳不可能性の瞬間——字幕制作者にとつてはほとんど不変的なものだろう——とは、むしろ称賛すべき瞬間である。なぜならそれは特権的に外国と遭遇することのできる瞬間であるだけでなく、翻訳者にとつても彼らの最高の技術を次々に投入できる機会でもあるからだ。そしてこれこそ、悪態的なものを切に求める瞬間であるのだ。

悪態的転回

字幕において避けることのできない時間的、空間的限界を明らかにするような可能性にみちた新たな字幕制作の実践が存在する。この実践は完全性を装うこともなければ、厳格な規則によってみずからの現前性を隠すようなこともない。私たちは自身が身を置く歴史的瞬間を再認識し、今日の感受性と（墮落的ではなく）悪態的な暴力を結びつけるような字幕制作に取り組

んでゆかなければならない。

悪態的字幕の性格を描き出すとともに、この新たな字幕制作がそれ自身の歴史的コンテキストにどれほど適合するものであるかをはつきりさせるために、私はサウンド映画の歴史を三つの時期——そのうちの最後は今まさに出現しつつある——に区分したい。翻訳に関する言説史は、ドライデンからノヴァーリス、さらにはゲーテからヤコブソンへといたる、それぞれ異なった翻訳様式を記述するための三つの公式によって占められている。私が提唱する時代区分は、映画がこれまでに経験してきた歴史的な局面として捉えられるかもしれない。だがこれらはそのような通時的構造を超えるものであり、しかもそのすべてが同時に出現するものもあるのだ。悪態的字幕を理解するにあたって、この種の共時性が孕む可能性は特に重要である。大まかにいって、翻訳の三つの時代区分は以下のようにあらわすことができる。

最初期の翻訳はトーカー時代に生じたものであり、それは外国のテキストが持つ快樂を紹介するために、率直で単調な散文体を用いていた。いうなれば、外国のオリジナルが持つ力をもっとも効率よく伝達させるように考案されたある種の機能性を、字幕の言語そのものが提示していたのである。この点からすると、字幕の第一段階は、国内的条件に即したかたちで、外国のテキストを観客たちへ届けていたといえる。またその一方で、翻訳者たちは言語の物質的次元——図形的、聴覚的特質の

両面において——を完全に認識する立場に留まりつづけた。そしておそらくこれが、あの増幅された聴覚性のなかにがっちり固定された映画の翻訳の概念なのである。が、この事例が示す歴史的特異性に疑問を挟む余地はないとしても、こうやって与えられた一つの翻訳様式をどんな時代の映画にも適応可能な唯一の可能性として限定することには、依然として抵抗しなければならぬ。

映画の翻訳の第二期において、翻訳者は外国の方へと近づき、あたかもそこに居住しているかのように振る舞い、待ちこがれる群衆のもとへ外国の驚異を届けようとする。この時期は翻訳の優良性を保証するために考案された諸規則にみちているが、現実になんが成し遂げたのは、原典となるテキストの盗用とその徹底的な自国^{ドメスティケーション}馴致化に過ぎない。さらにこうした諸規則は、翻訳の占有化と専門化を推し進めることで、スターやエキスパートを生みだし、それ以外のあらゆる選択肢の排除へと向かうのである。私が軽蔑を込めて墮落と呼ぶこの翻訳様式は、翻訳言語が持つ枠組みや文化的コードの中に外国的なものを隷属させようとする。そればかりか、規定どおりの字幕が有する厳格な制限内で説明しきれない要素は、すべて切除されるか、見当違いで不適切きわまりない国内的な意味に還元されてしまうのだ。この時期の翻訳家たちは、読者^{レクター}観客たちに楽しげな外国体験をさせると主張する。けれども実際には貧弱な翻訳のせいで、彼らとの共犯関係や映画経験に隠された豊かさに気づ

くことができないのである。

三つの時代区分の最後は、私たちが悪態的なものへと導いてゆく。この翻訳の新たな時代のために、私はゲーテから別の一節を引用したい。この引用は彼の文章が持つイメーজの力強さのためであり、悪態の字幕ではないものを特定化するためでもある。ゲーテ自身による翻訳の時代区分の第三期において、「翻訳の最終目標は、他者の代わりとして存在するのではなく、他者のポジションに位置することができるよう、オリジナルとの完全な同一化を達成すること」(Goethe 1810: 65)だとされる。ここでは翻訳者が原典となるテキストに加え、それを生みだした文化とも強力な同一化を果たしている。しかもその翻訳者は、読者＝観客を外国の新鮮で豊かな経験へと招き入れることのできる翻訳を獲得するために、自身が所属する文化が持つ特定の権力を譲り渡してしまうほどのだ。当然ながら、ゲーテによるこの翻訳の概念は、さまざまな他者の存在を通じて自己の確立を目指そうとするロマン主義的発想——これは馴致化の別の形式である——と深く結びついている。しかし悪態の字幕制作は、読者と外国とのあいだの相互作用を活発なものにすることで、差異の抹消を回避する。この新たな翻訳は、他者性を奪われた存在として外国を提示するのではなく、言語使用についての独創的なアプローチと言語や映画を取り巻く諸規則を歪曲させようとする意思をもって、他者の場所から(あるいはその内部で)翻訳を試みるのである。

これまでの議論で確認してきたように、印刷テキストの翻訳と映像メディアにおける字幕制作との重要な差異とは、映画が人物の声を(原典と翻訳されたテキストの)等式化に加えていることと、フィリップ・ルイスが悪態的と呼ぶ痕跡の多くを示すであろう、暴力的な翻訳を必要とする装置によって支えられていることの二点であった。何の変哲もないリアリズム映画の字幕でさえ言語用法の改竄を行うばかりか、原典となるテキストの大部分を自由気ままに無視したり、変更したりしてしまう。というのはものの、墮落的字幕制作者たちであれば、装置が要請するこうした暴力の事実をもみ消そうとするが、悪態的翻訳者は暴力が兼ね備えている衝撃を高め、その限界と可能性とを吟味しながら、その事実を明るみに出そうとするのである。こうやって慣習を軽くあしらおうとする彼らの意思に込められた新たな忠誠心の分節化を、ルイスのいう悪態的翻訳が実証する限り、彼のモデルは現在登場しつつある第三期の字幕制作者の興味を惹きつけることだろう。このような理論化は、外国の経験が高く評価される時代において、さらには悪態自体が具体的な外国の意味を織り込むのに有用であるような時代において、とりわけ魅力的に映るに違いない。

ルイスによって理論化されたデリダ主義的な翻訳へのアプローチでは、悪態が言語と形而上学的な仮定の両方に向けられている。このような前提は悪態の字幕の構成要素であるが、その対象と目標は単なる一九七〇年代の映画理論の復活や、ハリ

ウッッド的リアリズム映画の害悪に立ち向かった脱構築的、プレヒトの前衛芸術による実験の再評価にあるわけではない。^{*13} こうした立場が抱える問題点は、ヨーロッパ中心主義やエリート主義、さらには大衆的な読解様式を説明する際の無力さなど多くの方面から、すでに何度となく議論されてきた。だがそれでもなお、ポスト構造主義的な映画理論による批判を、字幕制作の第二期と第三期をつなぐ架け橋とみなすことは可能なのである。

第二期の慣習的な字幕制作に見られる自国＝馴致化の傾向に興味を抱く私たちは、悪態的字幕制作を支配的イデオロギーに対する批判としても位置づけることができるだろう。けれどもこれは距離化というテクニクを通じて、イデオロギー的な呼びかけを遮断するよう意図された単純な実験ではない。あらゆる翻訳において避けることのできない喪失を前に、悪態的字幕制作者は敬意を持ってオリジナル・テクストと対峙する立場を引き受ける。さらに彼らはローレンス・ヴェヌティが「残余物」と呼ぶ、物語に重点を置いた等価性の構築や受け入れる側の文化でのみ通用する作業を超えて機能するテクストや映画の効果を引き出すために、言語と字幕装置の両方に手を加えてゆく(Venuti 2004)。脚本の言語学的、文学的スタイルだけでなく、映画内で用いられる言語が持つさまざまな聴覚的、視覚的特質にも注意を払うというのが、この新たな忠誠心の考え方のだ。

では、墮落的な字幕制作実践がもはや時代遅れであり、悪態のための機が熟したことを示す具体例を見つめることにしよう。有名な日本映画のいくつかに字幕をつけてきたドナルド・リチャーは、黒澤明の『乱』(一九八五)の翻訳者であるが、彼のこの作品で行った翻訳は、これまでになされた試みのなかでもっとも悪態的なものだといえる(例外があるとすれば、シチュアシオニストであるルネ・ヴィエネがポスト六八年の時期にフランスで行ったカンフー映画の盗用か、ウッディ・アレンの『What's up, Tiger Lily?』(一九六六)の吹き替えくらいである)。^{*14} トーキーの到来にともない、日本のサムライ映画は明治時代以前の日本語が、どのように発音されていたかを成文化させねばならなくなった。結局、それはジェームス一世時代の英語のサムライ版とでもいべきものに落ち着き、現在までこのジャンルの中心的な特徴として存続している。こうした事態は、この特殊な言語——それなしで時代劇を想像することなど不可能であるばかりか、それを「標準的な日本語」に置きかえる行為は大胆な実験とみなされるだろう——が持つジャンルの重要性に細心の注意を払う字幕制作者に対し、ある興味深いジレンマを提起する。とはいえ、こうしたジャンル上の重要な要素を外国の観客に届けるには、墮落的字幕の規則を打ち破る以外に方法はない。そしてリチャーはまさにその方法を試みたわけである。「壮麗な光景に心を奪われた私は、みずからのガードを解きほぐし、私自身が考える時代の色彩をしのびこませようと考えた。

(中略) 私は公式的な法廷英語にみられるような方法を用いて、ところどころ前置詞を省略した。すなわち「I want you to go」と訳すべき箇所を、愚かにも「I would with you go」などとしてみたわけだ。これは間違いいはないが、会話字幕としては完全に不適切である」(Richie 1991: 16)。明らかに自分の行った実験に対して後悔の念を覗かせるリチャーは、「徹底して匿名であるような英語」の必要性を説きながら、最終的に墮落的字幕が携えている感受性を明らかにしてゆく。「翻訳は不可視的なものであるべきだと私は思う。(中略) 奇妙なもの、誇張されすぎたもの、そして間違つて訳されたもののすべてが、この文字に書かれた会話への注意を促す。私は今後、感嘆符ですら使うつもりはない。イメージが眼に入るように、言語も耳に入るべきなのだ」(Ibid.)。私はこれ以上、異論を唱えることはできない。実際、リチャーによるこれらの字幕は、フィルム自体においてジャンルの苦しめられている日本語に対応する、ある種の効果を英語に持ち込んだという点で非常に素晴らしいものであったが、それに続くビデオ版ではリチャーの手によって施された極めて匿名的な翻訳に置きかえられている。テキストに悪態をつこうとしたみずからの賢明な衝動を、リチャーは自己検閲してしまったのである。

大阪の文化と方言を称揚する山本政志の『てなもんやコネクション』(一九九二)を訳すにあたり、ロブ・ヤングはこれと同様の問題に直面した。この作品は「アホは境界を越える」とい

う副題を持ち、香港と東京、フィクションとドキュメンタリー、香港製コメディと日本製コメディ、男性と女性、さらには映画の内側と映画館の外側の境界線も曖昧にしながら、その90分間にわたる奇妙な時間の中で東京、香港、大阪を縦横無尽に横断してゆく。ヤングはこうした騒々しい愚ふざけをささいな実験を行うための許可証として捉え、リチャーとよく似た方法で英語を処理している。すなわち発言に対する無責任なアプローチをシナリオが展開させる場面や、階級や地域的な差異にもとづく言語上の特徴が賛美されるような場面に、極端な短縮形やスラング、一般的でない英語の方言にみちた彼のテキストをあてはめたのである。そして彼が用いたもうひとつの戦略は、それ以上に悪態の精神に近づいたものとなっている。「こんな畜生!」とか「この野郎!」といった猥雑な表現が、なんと「*Yes*」と訳されているのだ。

私たちはヤングの例からいくつかのことを学ぶことができる。第一に、これは私たちが墮落的字幕において考えるような、ある種の検閲ではないということ。墮落的字幕はしばしば、猥雑な言語を翻訳せずに済ませてしまう。むしろこの例でも、英語の猥雑な表現を実際に使った方がはるかに悪態的となったはずだが、それによりこのフィルムを国際的に配給するチャンスを失うことにもなりかねない。すでに確認したように、検閲官というものは映画の製作と配給のあらゆる段階に潜んでいるものだ。それゆえヤングは、元のシナリオとその演技化に見られる

悪ふざけにも似た言語実験を行うことで、検閲官の眼をすり抜けたのである。第二に、一見すると翻訳不可能にも思えるフレーズと向き合う悪態的字幕制作者は、原典となるテキストが孕む問題と正確に一致するような、意味作用の多価性や結び目を生み出そうとすること。一般的ではない文法を使ったヤングの字幕すべてが、サウンドトラック上の発話と一対一の対応をしているわけではないとしても、彼のアプローチによって観客は、墮落的な字幕では完全に抹消されてきた会話の複雑な遊戯性に対する手がかりを得ることができただろう。最後に、本能的な悪態性を有するにもかかわらず、ヤングも先のリチーよろしく、基本的な字幕が持つ時間的、空間的、図形的制限にみずからを縛りつけてしまったということ。字幕制作の第三期という歴史的瞬間に同調することによって、ヤングはいくつかの可能性を示唆したといえる。けれども本当に悪態的な字幕制作とは、オリジナル・フィルムと同じくらい野蛮であるべきだし、観客とフィルムを極めて近づけるものであるべきなのだ。第二期の視点からすれば、さぞかしこれはラディカルな試みと映ることだろう。しかし今まさに出現しつつある第三期に生きるあなたなら、これまでの慣習に付随する諸問題を確かに感じることが可能はずだ。

資本によって墮落のルールや規範が強化されない場所であれば、これ以上に大胆不敵でスリリングな悪態的字幕の例を見出すことができる。一九九三年春、コロラド大学のローレル・

ロッド教授は彼女の日本語の翻訳クラスにおいて、伊丹十三の『マルサの女2』（一九八七）の冒頭部分に字幕をつけるという課題を出した。この短いシックエンスには、漢語の文字列と古典的な日本語の断片が含まれている。クラスの学生たちはさまざま翻訳者が直面する困難さを認識したが、このような実践的な問題に対峙するために彼らが与えた直観的な解決は、第二期の字幕制作者たちが信奉する墮落的なルールとは、ほとんど何の関係も持たないものであった。そして彼らはいくつかの異なる色で字幕を示すとともに、それらを画面上のさまざまな部分に置くことで、彼らの思い描く実験を実行に移すことのできない「無力さ」を悔やんでいたのである。実際、この課題は仮想的なものに過ぎなかったし、このもつとも素晴らしい発明に彼らに従事させることを阻むものも存在しなかった（コンピュータに繋がれたビデオの新しい技術は、色彩、フォント、サイズ、アニメーションを通じて、字幕の物質的側面を容易に操作することが可能）。だが環境は整ったにせよ、慣習がもたらす惰性と墮落のイデオロギーによって自己の思いを押しとどめざるを得ないプロの翻訳家たちは、この学生たちと同じようにみずからを自制してしまうのである。

それでも現実の世界では、このような態度がある翻訳家集団を抑制することにはつながらなかった。私たちは彼らからより多くのことを学べるはずだし、この論文にしたって彼らの仕事に触発されて書かれたものである。ここ数年、日本のアニメを

めぐる巨大なファンダムが全世界規模で発展しつつあるが、こうしたファン活動の大部分は翻訳にあてられている。いくつもの脚本がインターネットのニュース・グループに投稿され、同人や個人のあいだで流通している。ファンの中に含まれるハッカーたちが、アミーガやその他のコンピュータ・プラットフォーム用のソフトウェアを作成し、彼らは字幕を打ち込むための装置を手にする事ができるようになった。この集団はお気に入りのアニメの字幕付きヴァージョンを非営利的に共同製作する。メジャーな翻訳産業の外で働き、公式的な訓練など一切受けていないこれらのファンたちは、まったくの直感によって悪態の字幕を生みだしてきた。たとえば二人の声が重なる会話のシーンでは、別々の色に塗られた字幕が使われる。翻訳できない単語に直面した場合、彼らはときに画面を埋めつくすこともある定義を通じて、その外国の単語を英語に導入する。つまり脚註（一）である。何本かのテープはすぐには判読できないくらい小さな文字によって、定義と文化的な説明を与えている（私たちはここにビデオによって可能となった新たな鑑賞手順を見出す。鑑賞者は分別を欠いた装置の進行を止めて、のんびりと字幕を読み取ることができるのだ）。彼らは画面の中の声や方言、さらには画面内に書き込まれたテキストなどが持つ物質的側面に対応させるために、さまざまなフォント、サイズ、色などを用いている。しかも彼らはスクリーンの至るところに彼らが作ったタイトルを挿入するのである。これはまるで歴史

が折り重なったかのようであり、トーキー時代の字幕実践の復権を見ているようにも思える。とはいえ、この二つの世界は根本的な差異によって分け隔てられている。

アニメ・ファンダムの例は、エリート主義に陥りやすい反ハリウッド的な実験に対する評価と、悪態の字幕とのあいだの距離を明らかにしてくれる。おそらくどちらもイデオロギー的な問題には慎重であるし、革新的な方法をもって慣習を破壊するだろう。だが後者はテキストに関与するときと同じような感受性をもつて、読者の感受性に訴えかけようとする。つまり観客が遠く離れた場所から外国の経験を享受するのと同じように、悪態の字幕制作者もまた、彼あるいは彼女の字幕を他者のポジションに位置づけようとするのだ。彼らには墮落的字幕の規範のもとでフィルムを窒息させるつもりもなければ、外国的なものが持つ粗雑さを平板化しようとするわけでも、すべてを簡単に消費できる意味に還元しようとするわけでもない。悪態的な字幕はつねにオリジナル・テキストに回帰するよう観客を誘導するのであって、それは外国と自国、既知のものとの未知のものとのあいだを行き来するのである。もし私たちが印刷テキストにおける翻訳を論じるとすれば、第三期はこのように行間に注釈を施した本（これは他の何よりも文体的な意味において革新的な戦略である）に埋めつくされてしまうことだろう。そしてまさにこれこそ、外国映画の構造的特徴ではなかったか。字幕つきの映像は布置^{コンステレイテッド}星座的な形状を持っている。そこではオ

リジナルと翻訳の両方を同時に扱うことができ、いわば二つのテキストが正面から向きあっている状態なのだ。もっとも重要なのは、言語を理解できようができないが、鑑賞者がオリジナル・テキストを論じつくすことができるという点である。墮落的字幕はこうした読みの実践に強硬に反対してきたが、悪態的字幕はむしろそれを奨励するのだ。

悪態のための機は熟している。なぜなら映像リテラシーのなかに、テキストとイメージの複合的な関係性を扱うことのできる能力が加わった時代を、私たちは生きているからだ。観客たちはそのような能力を外国映画のために費やしてきたが、そのうち完全に使われなくなるだろう。事実、かつてはラディカルな実験であったはずものが、今やハリウッド映画、MTV、ポップアップ・ヴィデオ、CM、シチュエーション・コメディ、夜のニュース番組などで使われる素材となっている。すなわちイメージとテキストの複合的な関係性は、もはや日常生活によって一般化されるテキスト性の一種に過ぎないのだ(特に日本においてはそうである)。この観点からすると、墮落的字幕制作とは実に時代遅れであって、悪態はこれまでの慣習のみならず、観客や彼らの期待にも向けられているといえる。そして悪態的字幕制作が標準なものとなったとき、ようやく私たちは他の名称を考えること——あるいは単に「悪態的」という形容詞を外すだけでも良いが——ができるのである。悪態的な翻訳はアニメーション、コメディ、アート・フィルム、さらにはド

キュメンタリーの分野——それ自身が慣習に逆らうようなテキストか説明的なテキスト——から始まるように思える。かといって、もっとも非暴力的なフィルムを悪態にさらしてはならないという理由も存在しない。唯一ありうる選択肢といえば、墮落しかないのだから。

原註

*1 こうした研究を集めた素晴らしい書誌については、Gambier 1994, de Linde and Kay 1999を参照。また本稿の執筆にあたって助言を与えてくれたダレル・デイヴィス、デヴィッド・デッセー、さらにはローレンス・ヴェヌティ、牧野守、アーロン・ジェローの諸氏に感謝したい。とりわけジェローには、純映画劇運動の箇所を具体化するのに有益な示唆を受けた。この運動に関する彼の博士論文は、まさに画期的な研究である(Gerow 1996)。

*2 同じような権力の逆転は、日本のテレビ局のために翻訳された『X-ファイル』にも見られる。ただし、こちらは吹き替えの装置を通じて行われる。モルダールの声がハスキーで野太く、タフな感じの男の声優によって吹き替えられているのに対し、スカリーの相対的に低く、ビジネスライクな声が、天気予報のアナウンサーか昼メロを

思わせるような甲高い声優に置き換えられている。このような言語の物質的側面の操作——このケースでは声の肌理——は、番組が持つ性的な役割と政治学を反転させてしまう。そしてそれほど劇的ではないにせよ、『ロボコップ』の例も同様のダイナミクスを提示している。私が以下で論じるように、一般的な字幕は言語の物質的側面を無視するのである。

*3 たとえば戸田一九九四・二七、岡枝一九八八・一八、神島一九九五・二二を参照。

*4 戸田一九九四・二七は伝聞をもとにしている。つまり彼女は歴史について何ら調査をしていないということだ。

*5 戸田一九九四、神島一九九五、清水一九八五などを参照。この中では清水のものが一番有名だが、神島のものが一番興味深い。ハウツー本は普段のつまらない翻訳ビジネスに変化をつけたいと考えている翻訳者たちのあいだで人気がある。そのいくつかは有名な何人かの字幕制作者によって開かれる翻訳教室において、教科書として使われているらしい。神島一九九五、岡枝一九八八、一九八九、清水一九八八、一九九二を参照。

*6 岡枝一九八九・一九四―一九五。これ以上に憂慮すべきは、彼がホモセクシュアリティと字幕制作に関する奇妙な挿話について語り始めるときに見せる、無知にもとづいたホモフォビアである。そこではアメリカには「ホモ」が存在するが日本に存在しないと暗示され、アメリカ

カ人のホモセクシュアルたちにエイズの原因があると明確に述べられている。

*7 この戦略は戦後、サイレント映画時代を通じてナレーターを使ってきたアジアのさまざまな地域において継続された。

*8 私がこのコンテキストにおいて探求することができなかったもののなかでも、字幕制作者と検閲体制の協力関係は重要な墮落の一形式だといえる。日本では戦前・戦後を問わず、字幕は厳格に検閲されてきた。もつとも、最近ではサウンドトラックではなくイメージに検閲の眼が向けられており、清水は日本の第一の検閲機関である映倫の理事を長年つとめていた。また岡枝はボルノグラフィーの字幕制作についての講義のなかで興味深い説明を与えている。たとえば彼は生徒たちに、セックス中の発話や行為を「ああ、すくく気持ちいい」などと直接的に訳してならないと注意する。なぜならそういう翻訳では検閲を通らないからだ。が、もし「私があなたを気持ちよくさせてあげる」などの字幕が行為の前後にあらわれるような場合であれば、何の問題もないのだという。こうした実践がどれほど主流テキストの翻訳に影響を与えてきたかについても、いまだ検証がなされていない(岡枝一九八九・二〇一―二〇二)。

*9 清水一九八八・三五〇。清水はこのヴァージョンが一般の劇場で公開されたことはない」と説明するが、同時代

の記事は他の可能性を示唆している。「トオキイに關する走り書」と題された記事において、林千歳はわざわざ会話と字幕の数を数えている。林の計測によると、三八七個の会話のうち二二九個に字幕がつけられ、さらに四枚の挿入字幕がある。したがって一卷平均の会話数は三二、字幕数は一九となる。彼は会話がもっとも多いシーンではより多くの字幕(五二個のうち四一個)がつけられているとも指摘するが、字幕が少なれば少ないほどよいという一般的な見解をもって分析を終えてしまう。私は以下で、これこそが音声の壁を超えるべく記入されたサイレント映画時代特有の映画の概念であると論じている(林一九三二..三九)。

*10 これらを含め、検閲台本は牧野守コレクションと川喜多映画財団に保管されている。清水千代太は田村幸彦とともに、一九二〇年代から現在までつづく主要な映画雑誌である『キネマ旬報』を創刊したメンバーのひとり。

*11 長いセリフは複数の字幕を必要とするため、字幕の総数は三六〇個となる。ただし、私が調査した他の検閲台本もほぼ同様の字幕数であった。それらは牧野守コレクションのなかに見つげることができただろう。

*12 この例については小松弘が教えてくれた。彼はフィルムセンターで働いているとき、このプリントを眼にしたのだという。

*13 吹き替えについてのアンジェ・アシッドの論文はこう

した問題を避けようとしているが、翻訳自体に関する十分な理論化ゆえ、また別の問題に陥っている。

*14 一九七三年、ルネ・ヴィエネは『The Crush』(トーマン・クーとラム・ニン・トゥン、一九七二)という香港映画にかぶせる扇動的な字幕を作りあげた。翻訳のクレジットタイトルは「Association pour le développement de la lutte des classes et la propagation du matérialisme dialectique (階級闘争の発展と物質的弁証法のプロパガンダのための組織)」となっており、「La dialectique peut-elle casser des briques? (弁証法は煉瓦を壊すことができるか?)」という題名で公開された。ロバート・スタムとエラ・シヨハットによれば、「破壊的なカラテの殴打のシークエンスに「ブルジョワを引きずりおろせ」といった字幕がつけられていた」という(Stam and Shohat 1985: 35-39)。この興味深い字幕に対する同時代の批評については、s. 1973: 110-111を参照。『What's Up, Tiger Lily?』はかなりの低予算で作られた日本の探偵映画(『国際秘密警察 鍵の鍵』谷口千吉、一九六五)にアレンがパロディ的な吹き替えを施したものである。外国の音声を完全に消し去ってしまふという事実により、究極的に吹き替えは墮落から抜け出せないとしても、言語の物質的側面のもっとも重要なもののひとつとして悪態の吹き替えを想像する人もいることだろう。これらの例はそのパロディー精神からみても面白い。つまり墮落的翻訳者による原典テクストの

支配を共有する一方で、外国の経験において悪態的翻訳者が感じる快楽にふけるのである。

参考文献

- 岩崎昶(一九三〇)「トーキーと無産階級」『思想』九三三号(二月)、七一〜二〇七頁。
- 太田龍男(一九三九)「スーパ・イムボーズにおける日本語の貧困」『日本映画』四巻五号(五月)、五〇〜五二頁。
- 岡枝慎二(一九八八)『スーパ字幕入門——映画翻訳の技術と知識』バベル・プレス。
- (一九八九)『スーパ字幕翻訳講義の実況中継』語学春秋社。
- 神島きみ(一九九五)『字幕仕掛人一代記——神島きみ自伝』バンドラ。
- 清水俊二(一九八五)『映画字幕(スーパ)五十年』早川書房。
- (一九八八)『映画字幕の字幕(スーパ)の作り方教えます』文春文庫。
- (一九九二)『映画字幕は翻訳ではなく』早川書房。
- 立花高四郎(一九三〇)『トーキー通』四六書院。
- 田中純一郎(一九八〇)『日本映画発達史Ⅱ』中央公論社。
- 田村幸彦(一九三二)『アメリカ日記(二)』『キネマ旬報』三九〇号(二月一日)、五七〜五八頁。
- 戸田奈津子(一九九四)『字幕の中に人生』白水社。

林千歳(一九三二)「トオキイに關する走り書」『STS』五号(五月一〇日)、三七〜四〇頁。

藤波健彰(一九七七)『ニュースカメラマン激動の昭和史を語る』中央公論社。

村治夫(一九三三)「小津安二郎の藝術態度」『STS』一三三号(十一月一日)、二二二〜二八頁。

Andrew, D. (1980) "Sound in France: the Origins of a Native School," *Yale French Studies* 60: 94–114.

Arheim, R. (1997) *Film Essays and Criticism*, Madison: University of Wisconsin Press.

Ascheid, A. (1997) "Speaking Tongues: Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventiloquism," *The Velvet Light Trap* 40 (Fall): 32–41.

Creed, B. (1998) "Film and Psychoanalysis," in J. Hill and P. Gibson (eds) *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, pp. 77–90.

Daman, M. (1991) "Dubbing as an Expression of Nationalism," *Meta* 36: 606–614.

——(1999) "Hollywood's Hegemonic Strategies: Overcoming French Nationalism with the Advent of Sound," in A. Higson and R. Mabry (eds) "Film Europe" and "Film America": *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*, Exeter: University of Exeter Press, pp. 225–248.

De Linde, Z. and N. Kay (1999) *The Semiotics of Subtitling*, Manchester: St. Jerome.

- Gambier, Y. (1994) *Language Transfer and Audiovisual Communication: A Bibliography*. Turkey: University of Turkey.
- Gerow, A. A. (1996) *Writing a Pure Cinema: Articulations of Early Japanese Film*, University of Iowa, unpublished dissertation.
- Goethe, J. W. V. (1819) "Translations," trans. Sharon Sloan, reprinted in L. Venuti, (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, New York and London: Routledge, 2004, pp. 64–66.
- Gomey, D. (1980) "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound," *Yale French studies* 60: 80–93.
- Jerome (395) "Letter to Pammachius," trans. Kathleen Davis, reprinted in L. Venuti, (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, New York and London: Routledge, 2004, pp. 21–30.
- Lewis, P. E. (1985) "The Measure of Translation Effects," reprinted in L. Venuti, (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, New York and London: Routledge, 2004, pp. 64–66.
- Richie, D. (1991) "Donald Richie on Subtitling Japanese Films," *Mangaia* 10: 16.
- Rodowick, D. N. (1988) *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology on Contemporary Film Theory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- S. D. (1973) "La Dialectique peut-elle casser les briques?" *Image et Son* 276–7 (October): 110–111.
- Stam, R. and E. Shohat (1985) "The Cinema after Babel: Language, Difference, Power," *Screen* 26 (3–4): 35–59.
- Silverman, K. (1983) *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press.
- Trinh, T. Minh-Hà (1992) *Framer Framed*. London and New York: Routledge.
- Venuti, L. (2004) "Translation, Community, Utopia," in L. Venuti, (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2nd edition, New York and London: Routledge, 2004, pp. 482–502.
- Vincendeau, G. (1988) "Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version," reprinted in A. Higson and R. Maltby (eds) "Film Europe" and "Film America": *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press, pp. 207–248.
- Weinberg, H. (1985) *Coffee, Brandy, and Cigars*. New York: Anthology Film Archives.

訳者付記

本論文の著者である阿部・マーク・ノース氏は現在、ミシガン大学で映画理論、アジア映画、日本のポップカルチャーなどを講じるかたわら、日本のドキュメンタリー映画研究の第一人者として精力的な執筆活動が続けている。また南カルフォルニア大学在籍中の八〇年代後半に小川紳介と出会ったことをきっかけに、山形国際ドキュメンタリー映画祭のコーディネーターとして、数々の優れたプログラムを企画・運営してきたことで知られる。そんな彼の横断的な足跡を日本語で窺い知るには、上野俊哉、丹生谷貴志ほか編『日米映画戦』（青弓社、一九九一）、ミック・プロデリック編、柴崎昭則・和波雅子訳『ビバクシヤ・シネマ』（現代書館、一九九九）、あるいは山形映画祭が定期的に発行する機関誌『Documentary Box』（<http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidf/docbox/docbox.html>）などに収められた論考やインタビューが役立つだろう。さらに英語文献では、ほぼ一〇年間に渡る日本での研究成果をまとめた *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima* (Minneapolis: University of Minnesota press, 2003) という画期的な書物を刊行

したのに加え、つい先頃小川プロに関する研究書を上梓したところだという。同じく山形映画祭のスタッフだったアーロン・ジェロー氏（現・イエール大学助教授）や若い仲間たちとともに、欧米圏の研究者同士の交流を促す *Kinema Club* という組織を主催するノース氏は、文字どおり実践と理論の両面から日本映画研究を牽引している中心的存在であり、その動向からつねに眼を離すことのできない重要な研究者の一人となっている。

ここに訳出したのは、ノース氏の新たな研究テーマである「映画と翻訳」の一部をなすものである（関連する論考に“*Pon Ruta/Paul Rوتا and the Politics of Translation*,” *Cinema Journal* 38.3 (Spring 1999) がある）。彼自身も触れているように、「昨今の文化的、歴史的、文化的背景のもとに発生した知識や資本の流通を「近代」の一側面として捉え、その過程で必然的に生じる「翻訳」自体を研究対象とする動きが見られる。にもかかわらず映画研究の分野では、まさしく近代の産物であるはずの「映画」における翻訳（ないしは字幕）の問題が、奇妙なまでに無視され、蔑ろにされてきた。本論文はそうしたアクチュアルな問題提起に正面から取り組んだ野心的な試みであり、それゆえ発表直後から多方面で高い評価を受けている。一例を挙げると、翻訳学を志そうとする学生なら誰でも一度は眼にするであろう *Lawrence Venuti, ed., The Translation Studies Reader* (New York and London: Routledge, 2000) に収録されたほか、センスの良い論文

選択と編者による充実した解題で知られるラトガーズ大学の“Depth of Field”シリーズ中の一卷 Alan Williams, ed., *Film and Nationalism* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002) においても、必読文献として紹介されているといった具合である。ただし、*The Translation Studies Reader* の第二版 (2004) が出るにあたって大幅な加筆が施されたため、訳文では新しい方のヴァージョンを底本としている。

原稿用紙に換算して八〇枚を越える長大な論文ということもあり、内容に関しては本文で語りつくされていると思うので、最後に議論のキーワードとなる訳語についてのみ簡単に補足しておきたい。本論文のオリジナル・タイトルは“*For an Abusive Subtitling*”となっており、ノーネス氏の意図するところによれば、ここで用いられる“*abuse*”（悪用、虐待、暴言、不正利用などの意）には肯定的なニュアンスが、そして対になる“*corruption*”（堕落、腐敗、買収、改悪などの意）には否定的なニュア

ンスがそれぞれ与えられている。しかしこの二つの用語を日本語に訳す場合、ともすると否定的なニュアンスばかりが前面に出てしまい、差異を明確化しにくいことに悩まされた（英語においても、字義的な差異が明白であるというより、その語感が多たらず詩的、象徴的、隠喩的な効果に重きを置くようである）。むろん文脈に即して毎回違った訳語をあてることも考えたが、それによりむしろ混乱をきたすおそれがあったため、今回はあえて「悪態的」「墮落的」という二語を便宜的に使ってみた。あまり聞き慣れない言葉であるし、どれほど原語が持つ多価的な意味づけを呈示しえたかについては心もとないが、ともあれこうした態度が“*abusive*”であるか“*corrupt*”であるかについては、もはや読者の判断に委ねるほかないだろう。映画における英語から日本語への翻訳が孕む問題を扱った論文を、さらにもう一度英語から日本語に訳した者の責務として、多くの方からの忌憚なき批判やご意見をお待ちしたい。