

# 文字テキストから映像テキストへ

——表現媒体を越えた「翻訳」はどう評価するのか？

山本史郎

## 0. 翻訳の三つのカテゴリ

二十世紀を代表する言語学者ロマン・ヤコブソンは、翻訳には三つのカテゴリが存在することを主張した。すなわち(1)言語内翻訳、(2)言語間翻訳、(3)記号法間翻訳である。(1)は同一言語内での言い換え、(2)は異なる言語への移し替え、(3)は言語をこえた異なる媒体への移し替えを意味する。<sup>1</sup>

一般には、「翻訳」という語は(2)を意味する。(1)はようするに「言い換え」であり、(3)は英語で言えば adaptation、すなわち(2)とはまったく異なる種類の事柄であるというのが常識であった。ヤコブソンの功績は、これら三つを一つに束ねて、「翻訳」という語で呼んだことである。同じ呼称のもとに統一したということは、即ちこれら三者が同じ種類の精神活動であるという

ことを認識し、そのことを高らかに宣言したことに他ならない。しかし、ヤコブソン自身によって、それがどんな種類の精神活動なのかということが理論的に発展させられることはついになかった。

ヤコブソンのこの宣言から半世紀以上経過した現在、ヤコブソンの主張とは裏腹に、一般には、ある言語テキストから別の言語のテキストを文字ベースで生み出す作業と、ある言語の文字テキストから映像テキストへと移し替える作業は、まったく異なる種類の活動であると依然として考えられている。また、管見では、それについての理論的裏づけどころか、理論化への試みすら存在しない。本稿では、(1)の言語内翻訳はさておき、言語間翻訳と記号法間翻訳が、「意味の転移」という視点から統一的に分析できることを三つの作品を取り上げて示すこ

とにする。更なる理論的發展に向けての基礎作業となれば幸いである。

## 1. 『ホビット』——内面の対立から外面の対立へ

まず『ホビット』を取り上げよう。『ホビット』の第一章は、ホビトンという村に住む「ホビット」と呼ばれる架空の種族の一人であるビルボ・バギンズという主人公のもとに、魔法使いであるガンダルフが数十年ぶりにやってきて冒険の旅に誘い出す経緯が描かれている。物語はビルボの居心地のよい家の描写から始まり、平凡な日常生活を送っているビルボのもとに突如としてガンダルフが現れ、その翌日には十三人のドワーフが予告もなく次々とビルボの家に来てきて、騒々しい食事の後で彼らが壮大な冒険旅行を企てていることが説明され、ビルボがすっかりその気になって就寝する。

トールキンはこのように物語を流しながら、独自のトールキン世界へと読者を引きずりこむ一方で、読者に読み取らせるべく、いくつかのアジェンダを隠し持っている。その中でもっとも重要なのは、*respectability* 及び *adventure* という語で表すことのできる二つの価値観の対立である。<sup>2</sup>

物語が始まる時点で、ビルボ (Bilbo Baggins) は田舎の立派な邸宅に、根が生えたように住んでいる中年男である。明らかに、中流の上の階級に属するイギリス紳士がイメージされてい

る。主人公が初めて紹介される箇所は次のように書かれている。

This hobbit was a very well-to-do hobbit, and his name was Baggins. The Bagginses had lived in the neighbourhood of The Hill for time out of mind, and people considered them very respectable, not only because most of them were rich, but also because they never had any adventures or did anything unexpected: you could tell what a Baggins would say on any question without the bother of asking him. This is a story of how a Baggins had an adventure, and found himself doing and saying things altogether unexpected. He may have lost the neighbours' respect... (*The Hobbit*, Chapter 1)

このようにビルボは *respectability* の権化であるかのように描かれる。そして、第一章を通じて、主人公の心が *respectable* な人物という自己像をくずして、*adventure* というやくざなものへと傾斜していくさまが描かれている。すなわち、主人公の心の中で、*respectability* と *adventure* が相戦うというのが、第一章の裏に隠された筋書きである。

この筋書きは、どのように表現されているのだろうか？ 原テクストの最初の段階では、上の引用のように、語り手自身が説明しているが、物語が始まって登場人物が動き出すと、ビルボの心の動きを描くことによって、それが読者に印象づけられ

る。  
例えば、ドワーフたちの歌を聴いて、冒険への思いに惹かれていくビルボの心中が次のように記されている。

Then something Tookish woke up inside him, and he wished to go and see the great mountains, and hear the pine-trees and the waterfalls, and explore the caves, and wear a sword instead of a walking-stick. (*The Hobbit*, Chapter 1)

言うまでもなく、心理描写は三人称の語り手の得意とするところで、それが存在しない物語は存在しないといつてよいだろう。

しかし、映画ではフラッシュバック等の特殊な約束事を除けば、登場人物の心中の思いを直接描き出すことはまず不可能である。これは媒体の特質であり、回避し難い事柄である。

では、このような価値観の対立は、映像化された『ホビット』においてどのように提示されているのだろうか？ その答えは「外面化」である。すなわち、「裏の筋書き」として原作の構造を作っている *respectability* と *adventure* の対立は、ビルボの心の中ではなく、ビルボとドワーフたちの人物像の対立として表現されているのである。すなわちビルボの心中に存在した二つの対立する価値観が、外に出されて、人物の風貌、振る舞い、言葉遣いなどに外化されているのである。

その一つの典型的な場面として、ドワーフのバリンがやってきた場面を眺めてみよう。ビルボがドアを開けると、そこにいたバリンが「もうみんな集まり始めたな」と言ったのに驚いたビルボは、*'Balin, at your service.'* という挨拶に対して、*'Thank you!'* と答えてしまう。これに対して語り手が、*'It was not the correct thing to say, but they have begun to arrive had flustered him badly.'* コメントを加える。要するに、ビルボはあまりに驚いたので、バリンの挨拶に対して、ドワーフにとっての正しい挨拶言葉を返すことができなかった、というのである。

このように、原作において、この噛み合わないやり取りが表現しようとしているのは、「ビルボの礼儀を忘れるほどの驚き」である。そしてそんなビルボを、語り手が冷やかしているような、ユーモラスな響きがある。

これに対して映画版では、ドアを開けたビルボがバリンにむかって *'Good evening.'* と挨拶すると、バリンが空を見上げて、*'Yes, yes, it is. Though I think it might rain later.'* と答える。つまり、バリンはビルボの *'Good evening.'* を挨拶言葉とは認識せず、文字どおりの意味に受け取って返答しているのである。

こうしてビルボの家の中に入ったバリンは、先に到着していたドワーリンを見つめる。二人は兄弟だが、久しく離れ離れになっていたらしく懐かしそうに近づいて、何をするのかと思いきや、額と額を思っきりぶつけ合う。これが、ドワーフ同士の親しみを込めた挨拶というわけである。

この一連の動きが意味するのは、ドワーフの異質性である。あるいは、ホビットの目から見たドワーフという人種の野蛮さである。すなわち、原作に描かれた、「ビルボの驚き」を意味する場面を利用し、少し変形させることで、「ホビットの目から見たドワーフの異質性」という別の意味をもった場面を創造しているといえよう。

このようなホビットとドワーフの異質性は、この少し後の食事の場面でも強調される。ドワーフたちの食べっぷりは実に豪快である。食べ物やキャッチボールのように放り投げながら、手づかみで、大きな肉やパンの塊を食いちぎっては、大口を開けてむしゃむしゃと食べる。そして大きなジョッキについだビールで一気に喉に流し込む。傾けすぎて口の横からほとほとこぼれ落ちるのも何のその、飲み終わると「ゲー」と大きなゲップを競いあう。

食事が終わると、皿を投げでは受け取り、乱暴に洗って、適当に見つけてきた布で拭う。見ているビルボはもうパニックで右往左往するばかり。‘Excuse me, that is a doily, not a dishcloth. (...) That’s my mother’s West Farthing pottery. It’s over 100 years old!’このdollyというのは、レースのナプキンだが、十九世紀以前のヨーロッパではレースは貴重な美術品のようなもの、代々受け継がれたものである。また、‘West Farthing pottery’は、いわれある有名な陶器を想起させる表現である。

食事をするドワーフたちの豪快な振る舞いは言うまでもなく、

このようなセリフは原作にはなく、映画で独自に付け加えられている。そして、それによって強調されているのは、ビルボが旧家の血統に連なる紳士であるのに対して、ドワーフたちが服装、振る舞い、言葉、風俗習慣がまるで異なる、別の種類の者たちであるということである。

このように、文字テキストで表現されていたビルボの内面の対立が、ヴィジュアルな媒体では外化されて、登場人物たちに振り分けられているのである。

## 2. 『チョコレート工場秘密』——ジョークからファンタジーへ

まずは例を見ていただく。次に挙げるのはロアルド・ダールの『チョコレート工場秘密』の一節である。18章で、子どもたちがウォンカ氏が経営する秘密のチョコレート工場の中に招かれ、チョコレートの川の上を舟のついで案内される。まず原作がどのように書かれているのか、確認しておこう。

They streaked past a black door. STOREROOM NUMBER 71, it said on it. WHIPS—ALL SHAPES AND SIZES.

‘Whips!’ cried Veruca Salt. ‘What on earth do you use whips for?’

‘For whipping cream, of course,’ said Mr Wanka. ‘How can you whip cream without ships? Whipped cream isn’t

whipped cream at all unless it's been whipped with whips...  
(*Charlie and the Chocolate Factory* chapter 18)

次に、この箇所の日本語訳をご覧ください。順に田村隆一、次いで柳瀬尚紀による翻訳である。

こんどは、黒いドアの前を、矢のように走りすぎました。そのドアには――

貯蔵室71号泡立て器――あらゆる形と大きさのもの。

(田村 1972, 154)

今度は、黒いドアの前を通る。貯蔵室71、と書いてあった。鞭――全形状全サイズ。

「鞭だつてさ。」と、イボダラーケ・シヨッパ。鞭なんて、何に使うの？」

「クリームを泡立てるんだよ、もちろん」とワンカ氏。

「鞭がなくてはクリームをホイップできないだろ？ ホイップクリームは鞭打ちホイップしなくちゃホイップクリームにならない……。」  
(柳瀬 2005, 145)

原テキストはジョークにあふれている。貯蔵室71号のほかにも様々なドアの前を通るが、すべてにジョークが絡められている。そのほとんどが、英語の同音異義語を利用したジョークな

ので、日本語に置き換えるのは難しい。上の例では、柳瀬はジョークをきつちりと訳しているのに対して、田村はジョークの部分省略している。

原語の音に頼らないジョークは、田村ももちろんそのまま訳している。次は「貯蔵室54号」の例である。

貯蔵室54号 クリーム類――牛乳クリーム、泡立てクリーム、すみれクリーム、コーヒークリーム、パイナップルクリーム、バナナクリーム、ヘアークリーム。

「ヘアークリームだつて！ まさか、髪の毛につける、あの、ヘアークリームを、チョコレートに、つかうんじゃないでしょうね？」とマイク・ティービーが、叫びました。  
(田村 1972, 154)

マイク・ティービーのセリフは、原テキストでは「Hair cream? You don't use hair cream?」だが、田村はていねいに膨らませている。ちなみに柳瀬は原テキストそのままに「ヘアークリームだつて？ヘアークリームなんて使わないだろ？」である。

続いて、「貯蔵室77」には豆類が入っている。原テキストでは「CACAO BEANS, COFFEE BEANS, JELLY BEAN AND HAS BEANS」と書かれている。

田村訳は「ココアの豆、コーヒの豆、ゼリービーンズ」(田村 1972, 154)で終わりだが、柳瀬訳では「ココア豆。コーヒ

豆、ゼリービーンズ、ゼニクイ豆」と訳された後に、

「ゼニクイ豆?」と、イボダラーケ・シヨッパ。

「きみがそうじゃないか!」とワンカ氏。

(柳瀬2005, 145)

と続く。英語の 'has been' は「落ちぶれた人」というような意味だが、柳瀬は「金のかかる子ども」という意味の語に変換することによって、「ウォンカ氏がジョークを言いながら子どもをけなす」という原作の趣旨 (implicature) を実現している。

このような翻訳の違いについて、従来日本で行われている翻訳分析では、柳瀬訳が「シャレ」まで含めてすべてを訳しているのに対して田村訳は省略的だ、などの評価しかできない。だが、ここではこの現象をもっといいねいに掘り下げてみよう。

柳瀬訳はジョークを含め、原テクストの表層をなしている、重要な意味作用を取りこぼしなく表現しようとしている。対する田村訳は、同音異義を利用したジョークは訳さず、その一方で無理のない冗談についてはそのまま残し、しかも冗談であることが分かるように説明的なことばを補っている。文章としては、柳瀬訳が「だ、である」で簡潔で、乾いた、そっけない印象があるのに対して、田村訳は「です、ます」調で、読者に語りかけるような調子である。

柳瀬訳は、文章の調子も含めて、できるだけ原テクストに類

似させようとした翻訳であると評価できる。そして、ジョークの訳については余人には真似のできない成功をおさめているといえよう。

これと比較して、田村訳は多くの箇所で原テクストと類似させることを断念していることは明らかである。そして、そこには意識的・無意識的な選択がはたらいっているはずである。はたして、それはどのようなものであったのだろうか?

原テクストの大きな特徴は、すでに述べたようにジョークがいたるところに散りばめられていることだ。それがこの作品の〈アイデンティティ〉(すなわち作品イメージ)の重要な要素となっているが、翻訳テクストにおいてジョークを取り除くことにより、そのような色彩は当然のことながら薄まる。それに代わって、奇妙きつなことが起きるファンタジーという〈アイデンティティ〉をより印象づけることになる。

もう一つ考えるべき視点は語りの問題である。やさしい口調、分かりやすい説明の追加など、田村訳はとくに若年の読者を意識していると推測できる。これは翻訳者の意図的な選択であったと判断して良いだろう。

では次に、映像化されたヴァージョンではどうだろうか? この作品には二つの映画が存在する。一つは一九七一年公開のアメリカで製作されたミュージカル映画で、メル・スチュアートが監督で、ジーン・ワイルダーがウィリー・ウォンカを演じてい

る。二つめは二〇〇五年公開の同じくミュージカル仕立ての映画で、ティム・バートンが監督をつとめ、ウィリー・ウォンカをジヨニーデップが演じている。

言うまでもなく、映画という媒体の主要な表現手段、すなわち書かれたテキストにおいて「語彙」に相当するものは、アクションや場面の映像である。書かれたテキストの場合には、言語表現がもつ *implicature* や、それによって表現される人物や語り手の心理が作品の意味やメッセージに大きな関わりをもっているのに対して、映画は言葉のニュアンスや人間心理の描写は苦手である。それは映像という表現媒体の特質であり、宿命である。

『チョコレート工場の秘密』のどちらの映画ヴァージョンでも、上に引用した場面については、ジヨークはほとんど省略されている。そのことは、上に引用した十八章を基にした場面でも明らかである。

一九七一年版では、原作に描かれている通り、ドアの上にクリームの名が列挙されている。それをチャリーの祖父が読み上げて、ヘアクリームのところまでくると、チャリーと祖父が顔を見合わせるといふ演出である。しかし、同音異義語を利用したジヨークはすべて省略されている。

これに対して、二〇〇五年版では、次々とドアが映り、それぞれのドアに一つずつクリームの名が記されている。ヘアクリームのところにくると、*Viola* の母親が *“What do you use*

*hair cream for?”* と尋ね、ウォンカが自分の髪を触りながら、*“To lock in moisture.”* とまさにヘアクリームの用途を答える。これに続いて次の部屋の中が映り、乳牛をムチで打っている様子が見える。そして次のやり取りが続く。

**Charlie:** Whipped cream.

**Wanka:** Precisely, hahaha.

**Veruca:** That doesn't make sense.

**Wanka:** For your information, little girl... whipped cream isn't whipped cream at all, unless it's been whipped with whips. Everybody knows that.

原作では、ドアの上に WHIPS—ALL SHAPES AND SIZES と書かれているのに対して、映画では実際にウンパールンパーたちが牛をムチで打っている形に映像化されている。また、*pached egg* についての部分は省略され、上のようなセリフのやりとりに転換されている。その一方で、その他の同音異義語によるジヨークは省略されている。

映像化の際に行われたこのような転換は、どのように評価されるのだろうか？ まず明らかなのは、原作では言葉遊びの面白さに主眼があるが、映画版ではその要素をできる限り薄めようとしているということである。そしてその結果として、原作よりもファンタジーへの傾斜が強くなっていると言えるだろう。

受容者の観点から云うなら、言葉遊びを楽しむより、不思議な世界を体験する楽しみのほうが優るといことになる。

特に一九七一年版についてこれが当てはまる。そして、このような転換処理は、田村の翻訳とも共通していると言える。一方では距離的に遠い日本語という媒体、他方では言語とは異質の映像という媒体への物語の転移ではあるが、その際に媒体の特性との不整合を避けるために言語に依存するジョークの省略が行われているのである。

では、二〇〇五年版での転換はどのように評価されるだろうか？一言で言えば、物語の空間、そしてウィリー・ウォンカの人物像のナンセンス度が高まっているといえる。ホイップクリームを作るために乳牛をムチで打つという映像は、空間そのものを変質させ、それはジョークではなく、我々が馴染んでいる意味作用から逸脱した空間を作り出す。また、上に引用した、Vanucaに対するウォンカの答えは普通の意味では「ナンセンス」である。正常なコミュニケーションが成り立っているとはいえない。このことは上の例だけではない。ジョニー・テップのウォンカは、総じて、他の人物たちとのやり取り、様々な出来事への反応、会話での発言のすべてにおいて、常識的な世界の基準から逸脱しているように見えるのが特徴である。この点で、ジーン・ワイルダーのウォンカとは決定的に異なっている。

すなわち原作の文字テキストでジョークであったものが、二〇〇五年版の映像版ではナンセンスへと転換されているのであ

る。

#### 4. 『不思議の国のアリス』——ナンセンスからファンタジーへ

ナンセンスといえば、ルイス・キャロルの『ふしぎの国のアリス』がその代名詞となっている。Alice's Adventures in Wonderlandの'Mad Tea Party'と題された第七章を例として、ナンセンスがいかに他のメディアに転換されるかを検討してみよう。

まず原作のナンセンスがどのようなものかを検討する。

チェシャー猫の姿が次第に消えてゆき、最後に残った「笑い」にアリスは別れを告げ、ついでやってきたのは、テーブルの上にお茶の準備が整っている場面だった。セリフだけを取り出してみよう。(March Hareは'Hare', Mad Hatterは'Hatter'と略す。)

All: No room! No room!

Alice: "There's plenty of room!"

Hare: Have some wine.

Alice: I don't see any wine.

Hare: "There isn't any."

Alice: Then it wasn't very civil of you to offer it.

Hare: It wasn't very civil of you to sit without being invited.

Alice: I didn't know it was your table. It's laid for a great many more than three.

Hatter: Your hair wants cutting.

Alice: You should learn not to make personal remarks. It's very rude.

Hatter: Why is a raven like a writing-desk?

アリスとHare及びHatterとの間で交わされるこの会話は、まったくコミュニケーションの役割を果たしていない。しかし、この会話の奇妙さはただ単にアリスとHatter、Hareの言葉が噛み合っていないというだけでなく、文脈に合わない定形表現が羅列されているところにもある。No room! という表現は、例えば人が混み合っている部屋に誰かが入ろうとする場合にはぴったりだが、かりにこの場ですべての席に客が座っていたとしても、かすかに違和感があるのではなからうか。Have some wine! も、この後に出てくる「Take some more tea! も、お茶会でよく出てくる決まり文句を、ただ機械的に発話しているというふうに見える。また、「Your hair wants cutting」という文脈もエチケットも外れた言葉、そして答えを用意せずに発する謎々等すべてがその場の状況やアリスの言葉と引っかけりをもたない。その言葉だけだと意味があるが、文脈の中での意味がない。まさにナンセンスである。したがって、アリスが文脈に応じた返事を返していること自体も、ナンセンスと言えるだろう。

このナンセンスを日本語に移すには、ただ辞書の訳語を当てはめるだけで可能である。しいて文脈を考えるなら、礼儀作法の教科書があったとしてそれに書かれているような表現を意識して訳すのが、もっとも適しているだろう。例えば、Have some wineには「あんたワインどう？」ではなく、「ワインは召し上がりますか?」「お茶、もっと飲む。」ではなく「お茶のおかわりはいかがですか?」など、礼儀作法の本に載っていないような文体のほうが、原作のナンセンスに近いのではないだろうか。

では、この場面、映画ではどうなっているだろうか?

まずは一九八五年のテレビドラマ。ナタリー・グレゴリーがアリスを演じているミュージカルコメディである。問題の場面のセリフは以下のようになっている。

先ずアリスが「May I introduce myself」と言った後、introductionという語を音楽の「序奏」という意味に取ったMad Hatterとのやりとりがあり、次の会話となる。

Alice: I just wanted to give you my name.

Hatter: Why, have you finished with it? Did you hear that, Mr. Hare? She wants to give us her name.

Hare: That is ridiculous.

Hatter: Awfully.

Hare: We already have names. We certainly don't need hers.

**Hatter:** Yes.

アリスの ‘give my name to you’ 成句を ‘Mad Hatter らが文字どおりに取っついでる。これはナンセンスだろうか。’ 答えは否である。Mad Hatter と March Hare は単に Alice をからかっているのである。これに続いて、会話は次のように続く。

**Alice:** May I sit down?

**Hatter & Hare:** No room! No room! No room!

**Alice:** There's plenty of room! There are at least nine empty chairs.

**Hatter:** Of course, there are. We didn't say there aren't any chairs. We said there wasn't any room.

**Hare:** Yes, and there certainly isn't, you know. We are here in the great outdoors.

**Hatter:** Of course!  
**Hare:** And there are certainly no rooms here. Right, There are a few in the house.

原作では ‘No room! No room!’ ‘There's plenty of room!’ とこううたった二行のやり取りが、なぜこのように引き伸ばされているのだろうか？

その一つの理由は、すでに指摘したように、この文脈で

room という語を用いるのが不自然であり、かすかにナンセンスだということである。しかし、‘No room! No room!’ はあまりに有名なセリフである。だから、‘No chair!’ に変えてしまうことには抵抗があり、それを残しながら、その不自然さを和らげようとして、chair へと関心をずらしてしまっただけではなからうか。そして、ここは outdoor だから、ここには部屋はない (no room) と言ったのだと、説明している。かくして、ナンセンスな言葉にはそれを使用した理由が余すことなく説明され、すべてがセンスの領域へと転換させられているのである。

このような現象は日本語への翻訳にも生じている。この箇所は、ほとんどすべての日本語訳で「椅子がない」と訳されているのだ。椅子がそこにあるのに「椅子がない」というのはナンセンスではあるが、実は、no room と述べている原作は明らかにこのあとのワインのくだりは、

**Hatter:** Would you like some wine?

**Alice:** I don't think I should drink wine. I'm too young.

**Hatter:** Good. There isn't any anyway.

という風に、家庭で見るとに相応しいセリフに変えられている。それはよいとして、ワインがないうち Mad Hatter のセリフが ‘Good. There isn't any anyway.’ とあるのに注目しておこう。

ないワインを勧めたというのはナンセンスではあるが、これは、ごくまっとうで日常的なセリフになっている。ここでも、Mad Hatterはアリスをからかう、あるいは反応を見るためにわざとワインを勧めたかのように見える。かくして、ナンセンスがセンスへと転換されている。

では次に、一九五一年に公開された、デイズニーの有名なアニメ版のAlice in Wonderlandでは、ナンセンスはどのように処理されているのだろうか？

まず設定そのものが大きく変えられている。デイズニー映画では、Tea Partyではなく、Un-Birthday Partyだという。Birthday Partyなら年に一度しかめぐってこないが、それ以外の日を祝うというのだから、ほとんど毎日がお祝いという、子どもにとって分かりやすい設定である。これは常識をひっくり返しただけで、意外な面白さはあるが、本来のナンセンスとは種類の異なるものである。

キャロルの原作では、この後、時間(Time)を擬人化し、時間と仲良くしておく、勉強時間をすっとはして、すぐに昼食の時間にしてくれるというナンセンスな一節が続くが、デイズニー映画では時間を時計に置き換えて、思い通りの時を示してくれない時計の歯車にバタを塗ったり、ハンマーで叩いたりし、時計は時計で飛び跳ねるといふ映像となる。これはナンセンスというより、ほとんどスラップスティックコメディの世

界である。かくしてデイズニーの『アリス』はコメディとしての意味(センス)を持ち始め、ナンセンスは消滅しているのである。

子どもを主たる対象とする映像化では、このように原作のナンセンスは保持されず、ある種のファンタジーとして提供される傾向があることが、以上の例によって分かるだろう。

やがて、三人の姉妹が井戸の底に住んでいたという、Dormouseの物語がはじまる。ただし普通の井戸ではない。糖蜜(treacle)の井戸だという。そして、*And so these three little sisters — they were learning to draw...* といふのに対して、アリスが*“What did they draw?”*と尋ねると、Dormouseは*“Treacle”*と答える。以下、次のような対話となる。

Alice: But I don't understand. Where did they draw the treacle from?

Hatter: You can draw water out of a water-well. So, I should think you could draw treacle out of a treacle-well — eh, stupid?

Alice: But they were in the well.

Dormouse: Of course they were. Well in.

Dormouse: They were learning to draw, and they drew all manner of things — everything that begins with an M —

三人の姉妹が井戸の底に住んでいること、糖蜜の井戸であること、中に住んでいるのに、そこから糖蜜を汲み上げていることなど、すべてがナンセンスだが、もっとも大きな言語的ナンセンスは「draw」である。女性が「leaning to draw」と言えば、ただちに「絵を習っている」という意味が頭に浮かぶ。アリスはそのつもりで質問するが、それに対して、Hatterはdrawの対象は「readleだ」と答える。readleは液体なので、drawは「汲む」という意味となっている。そして、水を汲むように、readleを汲んでいるのだと、その意味を補強する。しかし、上の引用の最後のセリフで、Dormouseは「絵を描く」という意味でdrawを用い始める。そして、その場合に「draw」がそれまでとは異なる意味内容を持つていることをまったく意識していない。ここから浮かんでくるのは、常識的な世界の住人ならば異なる意味をもっていることが認識されるはずなのに、形が同じであるがゆえにまったく区別されていない、ということである。ここにナンセンスの極がある。

偕成社文庫の芹生一は次のように訳している。

「そんなわけで、この三人のおさない姉妹は、——ええ、三人は汲みかたの勉強をしていました。……」  
「クミカタって？」  
「シロップの汲みかたさ」  
(芹生 一)

芹生はdrawの訳を「汲む」で一貫させ、「描く」という意味は捨てている。この箇所に関する限りにおいて、ナンセンスの再現を諦め、自然な読みやすさを目指している。これに対して、柳瀬尚紀は次のように訳している。

「そして三人の姉妹は——ええと、せつせと描き上げていました——」  
「何を掻き揚げていたの？」アリスはいましたがたの約束をもう忘れていった……。  
「水は水井戸から掻き揚げるじゃないか」帽子屋がいった。  
「糖蜜は糖蜜井戸から掻き揚げるわけだろう——ばかだなあ、え？」  
「三人の姉妹はせつせと描き上げていました…そしていろんなものを描き上げました……」  
(柳瀬 一九八七、105-106)

このように柳瀬は、発音が同じでも意味が違うという原作の仕掛けを、日本語特有のルビを用いることによって再現している。巧みな工夫だが、それによって、HatterとDormouseが同じdrawでも別の意味であることを意識しているということになつてしまう。すなわち、まぎらわしい音を利用した取り違えのコメディとなり、同じ音であるがゆえに同じ意味として認識している奇妙な言語感覚をそなえた生き物たちの存在、すなわ

ち原作のナンセンスは消滅している。

映画版では、ナタリー・グレゴリー主演映画でも、デイズニ  
ーのアニメでも、Pennyが問題となるところは省略されている。  
展開が早く、視覚的な情報が中心の映画で表現するには複雑す  
ぎることは容易に理解できる。

以上から導き出せる結論を述べておこう。すなわち、原作か  
ら別の言語の文字テキストへの変換であろうと、映画という別  
の媒体のテキストへの転換であろうと、もとの意味を保持して  
いるように見えながら、実際にはナンセンスからセンスへの移  
動が生じてしまっているのである。

## 5. 結論

以上の三つの例の分析から何が言えるだろうか？

文学作品を別の言語に翻訳すること、別の媒体に移すこ  
と（本論の場合は映画化）は、これまで本来的に異なることと  
して考えられてきた。しかし、以上の三つの例で行ったように、  
文字もしくは映像のテキストが何を表現しているかを記述し、  
それが読む者や視る者にどのような意味（implicature）を伝え  
ようとしているのかという観点から分析するならば、言語への転  
換も、映像への転換も、同じ種類の精神活動として議論するこ  
とができるのである。このように考えるならば、文学作品の映画  
化をも「翻訳」と呼ぶことに何の問題もないのである。

## 注

- 1 ロマーン・ヤーコブソン著「一般言語学」（川本茂雄監訳、みすず書房、一九七三）参照。
- 2 山本史郎著「東大の教室で「赤毛のアン」を読む」（東京大  
学出版会、二〇一四）、第三章「英語で遊ぶ「ツールキン」」参照。

## 引用文献

- Carroll, Lewis (1865/1976) *Alice's Adventures in Wonderland and  
Through the Looking-Glass*. London: Penguin Books.  
Dahl, Roald (1964/1995) *Charlie and the Chocolate Factory*. London:  
Penguin Books.  
 Tolkien, J.R.R. (1966) *The Hobbit* (The Third Edition). London:  
George Allen & Unwin.

- 芹生一（二〇一七）『ふしぎの国のアリス』借成社。  
田村隆一（一九七二）『チョコレート工場の秘密』評論社。  
柳瀬尚紀（一九八七）『不思議の国のアリス』東京：筑摩書房。  
柳瀬尚紀（二〇〇五）『チョコレート工場の秘密』評論社。

## 参照映画

*The Hobbit: An Unexpected Party* (2012)

Dir by Peter Jackson (Warner Brothers)

*Charlie and the Chocolate Factory* (1971)

Dir by Mel Stuart (Paramount)

*Charlie and the Chocolate Factory* (2005)

Dir by Tim Burton (Warner Brothers)

*Alice in Wonderland* (1951)

Dir by Clyde Geronimi, etc. (Walt Disney)

*Alice in Wonderland* (1985)

Dir by Harry Harris (TV adaptation)