

立教大学異文化コミュニケーション学部研究叢書 I

翻訳通訳研究の新天地

武田 珂代子 編著

翻訳通訳
教育と
戦争と
テクノロジー
ゲーム
映画

立教大学異文化コミュニケーション学部研究叢書 I

翻訳通訳研究の新天地

映画, ゲーム, テクノロジー, 戦争, 教育と翻訳通訳

2017年2月28日 初版第1刷発行

* 定価はカバーに
表示してあります

編著者の
了解により
検印省略

編著者 武田 珂代子◎
発行者 川東 義武
印刷者 西井 幾雄

発行所 株式会社
晃洋書房

〒615-0026 京都市右京区西院北矢掛町7番地
電話 075(312)0788番(代)
振替口座 01040-6-32280

ISBN978-4-7710-2813-5 印刷・製本 ㈱NPCコーポレーション

〈(社)出版者著作権管理機構 委託出版物〉

本書の無断複写は著作権法上での例外を除き禁じられています。
複写される場合は、そのつと事前に、(社)出版者著作権管理機構
(電話 03-3513-6969, FAX 03-3513-6979, e-mail: info@jcopy.or.jp)
の許諾を得てください。

1

「濫用的字幕のために」再考

——視聴覚翻訳における責務の多面性について——

マーク・ノーネス
(訳・松本弘法)

1999年に私は「濫用的字幕のために (For an Abusive Subtitling)」という論評を『フィルム・クォーターリー (Film Quarterly)』誌に発表した。やがてこの論文はいささか悪名を馳せることとなる。画期的であると評する者もいれば、長広舌を振るっているだけだと一蹴する者もいた。「濫用的字幕のために」はラウトレッジ社の『トランスレーション・スタディーズ・リダー (The Translation Studies Reader 翻訳学読本)』にベンヤミンやデリダと並んで転載され、世界中の教育現場で使われている。残念ながら、この論評は誤解され誤った性質のものとなえられていることに私は気付いた。単に入念に見まわっていないだけということも多い。しかし、議論の中心を時に見えなくさせていたのは学問分野による違いという問題が関係していた。同時に、とりわけミシガン大学の同僚が「ガキがやること (little boy stuff)」と呼んだ文章の表現に関しては私にも責任があることを認めよう。15年を経た今、この論評に立ち返り、若干の再考を試みたい。

まず、基本的な論点について読者に案内することから始めたい。それは、この論評に続いて2007年に出版した書籍の理論的な骨組みともなっているものだ。「濫用的字幕のために」では、まず従来の字幕について記述、分析、批判をすることから始めている。私は受

容化 (domestication) の動きによって、文化的、イデオロギー的な差異がいかに消し去られているかを示した。最大限の利益を得たいという欲望が、刺激的なものを和らげ、問題の発生を回避し、複雑なものを単純化するというルールをいかに強固なものにし、翻訳者を無力で貧困なものにさえ変えてしまっているかを例示した。脚本がどれほど豊かで独創的に書かれていたとしても、字幕は (徹底的に単純化された)「意味」を分かりやすく伝達するために退屈で特徴のない言葉に変えられてしまっている。これが「新しい忠実性」という考え方を求める議論の発端となり、新しい形の字幕を推進する原動力となった。

腐敗的・字幕

3つの部分からなる論評の初めの部分において、私は従来型の字幕を「腐敗的 (corrupt)」と呼んだ。この批判は複雑さを呈するものだったが、私が示したかったのは資本主義それ自体がおそらく最大の問題だということだ。スタジオと配給会社の収益に対する欲が映画の翻訳に多大な圧力をかけており、他のどのような形の翻訳にもまして字幕翻訳を腐敗させている。世の中には多種多様な映画があるにもかかわらず、字幕には1つの種類しかないということは深刻な問題だということを認識してもらおうよう読者に訴えかけたのだった。複雑極まるゴダールの映画が、たわいのないハリウッド映画と全く同じように訳されたとしたらそれは明らかに間違っているだろう。複雑な思想や表現によって儲けになる客が遠ざかることなどないのだ。

私の議論が立脚するこの点を元の論評に馴染みのない読者に説明するには、テレンス・マリック監督の『シン・レッド・ライン』(The Thin Red Line) (1999) から短くも中身の凝縮した10秒のシーンについて語れば十分であろう。『シン・レッド・ライン』は戦争の意味を哲学的に問う野心的な作品だ。表面的にはガダルカナルの戦いを再現したものであり、マリックはハリウッドの戦争映画における作法のほとんどを踏襲している。(ある種の)ヒーローに率いられた、あらゆる層の人々を代表する男たちの一団が命懸けの任務にあたる。この一団は民族や地域性という点で、国家の縮図を表している。静と動、安全と危険、昼と夜、会話と戦闘を繰り返しながらストーリーは展開する。やがて一団の中で対立が起こる。ある者は死に、ある者は成長し、だれもが変わる。

他の戦争映画と一線を画しているのは、私たちが兵士たちの頭の中に始終入り込み、彼らの心の声を聴くことだ。彼らはしばしば生や死といった大問題について問いを投げかける。マリックの関心はガダルカナル戦の物語を作ることよりも、現代の戦争に関する深遠な問題について問うことにある。ほとんどの戦争映画は1人の観察者の視点に結び付けられているが、マリックは登場人物の行動について思索を巡らせるために、内的なナレーション(ボイスオーバーで提示される)を用いる。観客はある重要な瞬間における日本人の死骸を含め、ほとんどすべての登場人物の頭の中を行き来する。マリックは映画の世界に入る前にハーバード大学で哲学を学んでおり、『シン・レッド・ライン』は、彼の哲学的な素養がもつとも反映されている取り組みだ。

さて、まず初めにそもそも『シン・レッド・ライン』という日本

語の題名が翻訳として良いのかどうかを問うてみる事ができるだろう。この題名はジェームズ・ジョーンズの小説からきており、この小説は英語で書かれた最良の戦争文学だと考えられている。キングの有名な詩に因んだものであり、「レッド・ライン」もしくは「レッド・コート」は初期のアメリカ人がそう呼んだように、英国の兵士を表している。

それで、こいつもトミー、あいつもトミー、「トミー、調子はどうだ？」

だけど、太鼓が鳴り始めると「薄い赤い列の勇者たち」だ
太鼓が鳴り始めると、なんてことだ、太鼓が鳴り始めると
そう、太鼓が鳴り始めると「薄い赤い列の勇者たち」なんだ

今日この詩に馴染みのある英語話者はほとんどいないと思われるが、ジョーンズの題名は挑発的であり、さまざまな線引きを想起させる。日本兵と米兵、秩序と混沌、生と死。ほとんどの日本人はこの直接的な音訳をどのように捉えればよいかかわからないのではないだろうか。中でも「シン」という語に関しては、だれがこれを理解できるといえるだろうか。信じられないほど多くの映画がこのような扱いを受けているのだが、私が聞くところによるとこれは全てPRの問題なのだという。つまり、資本主義が翻訳のプロセスに入り込んでいる1つの例なのだ。

映画の10秒に戻ろう。若い米軍の一等兵が初めて人を殺害する。数名の日本兵の機関銃が峰を動くのを見つめ、狙撃することに成功したのだ。彼はショックを受けると同時に興奮を覚える。彼は仲間と呼びかけるが、その時の彼の彼の独白を観客はボイスオーバーで

でもない思い込みだ。そしてこれは観客を信頼していないことが**原因**なのだ。翻訳が法的に検閲されていない場合、翻訳者（もしくは配給会社が翻訳者に指示して）が原作のサウンドトラックの猥褻表現に手を加えようとする動機は通常、売り上げが落ちることを危惧してのことだろう。

「Jap」を「日本兵」に変えることは、**受容化**の1つの形態でもある。「日本兵」という語は借用語ではないだけでなく、**カタカナ**になってもいけないからだ。翻訳者によって行われるこれと同様の手法は既に異質性に対して使われるのが通常である。立ち振る舞い、考え方、文化的な好きさといったものが翻訳不可能性の幽霊を呼び起こすとき、字幕翻訳者はふつう異質性を追い払い、文化的同質性に化けさせる。

従来型字幕の特徴でさらに重要な意味をもつものがこの短いシーンに現れている。「人を殺した レイプより悪い」という5番目の字幕を考えてみよう。ここにおいてはスク립トから一文が省かれ、ほかのフレーズに置き換えられている。これはおそらく、実際のセリフ「Worst thing you could do. Worse than rape.」がやや曖昧であるからだろう。これは時間的な制約の問題ではない。というのも、戸田の字幕では最初の文を置き換えているからだ。レイプより悪いこととは何か。これは割と明らかだろうと思われるが、それでも、従来型の字幕翻訳者はいかなる曖昧さをも嫌う。多くの映画製作者ととりわけマリックのように芸術的傾向を持つ映画作品を作る監督とは異なり、字幕翻訳者は暗示的なもの、あるいは実際のところろいかなる内包的意味にも観客は対処できないのだと決めてかかっている。とはいえ、「Worst thing you could do.」は極めて重要なセリ

フであり、2つの文での構造的な繰り返し（いずれもWorstで始まる）によって強調されている。このセリフが決定的に重要なのは、この短いシーンの、そして映画全体のまさに中心となる、暴力に対する哲学的な問いを提起しているからだ。

この哲学的な問いは7番目のセリフへと展開する。「I killed a man. Nobody can touch me for it.」「おれは人を殺した」。ここでは明らかに時間的制約が問題となっている。セリフは非常に早く、字幕翻訳者は2つのうち一方の文を省略しなければならぬ。ここで行われる選択は重大な意味を持つ。戸田が消したのは、「And nobody can touch me for it.」だ。これはもともと思索的であり、詩的ですからあり、「シン・レッド・ライン」を単なる戦争映画から現代社会におけるもつとも深遠な問題に関する思索へと昇華させているものだ。「touch me for it」は、口語的であると同時に詩的であるが、字幕はその特質を完全に無視している。さらに重要なのは、このセリフが題名の「シン・レッド・ライン」を想起させるということだ。米兵と日本兵のまさに最前線フロンティアにおいて、ドールー等兵は、文明社会のふつうのルールが通用しないことに気付かされる。爆発の赤い光の中で、罪悪と美徳の境界線は消えないまでも、揺らぐ。彼は（この世にいるにも関わらず）人の命を奪うことがもはや人殺しではないというこの世とは思えない状況に置かれていることに気付かされる。この映画は私の知る限り、初めて人間の命を終わらせた兵士の頭の中に入りこむ唯一の戦争映画である。残念ながら字幕翻訳者はこの多義的で哲学的な問いを「おれは人を殺した」という直接的で表面的ものにしてしまった。当然のことながら、この字幕は完全にこのシーンを（映画を、とは言わないにしろ）台無しにしてしまっ

聞くことができる。この独白において彼は殺害の行為について考えを巡らせる（オリジナルの英語の後にあるのが戸田奈津子による字幕である）。

- 1 ドーラー一等兵: I got him! I got him! やった! やったぞ!
- 2 ドーラー一等兵 (VO (ボイスオーバー)): I killed a man. 人を殺した
- 3 ドーラー一等兵: Hey Queen! クイーン
- 4 ドーラー一等兵: Queen, you there? 返事しろ!
- 5 ドーラー一等兵 (VO): Worst thing you could do. Worse than rape. 人を殺した レイプより悪い
- 6 ドーラー一等兵: Queen! You see those Japs leavin' that left ridge? 敵が降つたいに逃げてった
- 7 ドーラー一等兵 (VO): I killed a man. Nobody can touch me for it. おれは人を殺した
- 8 ドーラー一等兵: I can't see much of nothin! 見えない
- 9 ドーラー一等兵: Well get your fucking head up and look around! 頭を上げて よく見ろ!
- 10 ドーラー一等兵: I'm serious! 本当だぞ!
- 11 ドーラー一等兵: I counted seven Japs leavin' that left-hand grassy ridge. 日本兵が7人 逃げてった
- 12 ドーラー一等兵: I got me one of 'em! 1人 殺った!

翻訳を仔細にみてみよう。オリジナルの脚本に訳者が手を加えた点としてもっとも明白なのは人種差別的な英語の語「Jap」が中立



図1-1 『シン・レッド・ライン』で翻訳者は決定的に重要なセリフを省いている

的な語にされていることである。ここでは「敵」や「日本兵」という語に変えられている。これは映画全体を通して行われている。しかし、日本人ならだれでも「Jap」の意味を知っているのではないかと思われ。さらにこの語は人種差別的であり、歴史的にみれば第2次世界大戦に特有であるということも知っているのではない。戸田は9行目の「fucking」もまた省いている。ではなぜこのようにして映画を「浄化」するのだろうか。

映像翻訳には常に検閲が加わっており、これには法制化された検閲から訳者自身が個人的な価値観を映画に課しているものまでさまざまな範囲がある。政府による検閲が字幕に注意を向けているのは確かではあるが、原稿を前もって提出することはないし、検閲当局が映画に口出しをすることはまずない。あつたとしても、成人指定のレーティングを与えるだけだ。『シン・レッド・ライン』で描かれた暴力は成人指定のレーティングに引っかけられる可能性があるため、翻訳者あるいは配給者が日本の観客を刺激したくなかつたという可能性は高い。観客は刺激的な言葉に冷静に対処できないうのだと字幕翻訳者は言う。あまりに刺激が強すぎる、と。これもまたとん

ている。

強調したいのは『シン・レッド・ライン』が誤訳されているという単純なことではない。そうではなく、腐敗した翻訳の理論によってこのような訳が導き出されたということだ。直接的、表面的、単純、曖昧さや複雑さの欠如へと向かう力は私が「腐敗的」字幕と呼ぶものの徴である。そして問題は、重要な側面や異質性が除去され、徹底的に単純化された「意味」を尊重するという翻訳の暗示的な理論づけであり、さらにはこれが資本主義的な配給システムにおける余剰価値の増大のために字幕を減らす、という一般化した流れによって増幅されているということにある。

トーカー映画

「濫用的字幕のために」の第2の部分において、私はこういった従来型の腐敗的字幕がいかにして生まれてきたのかを探った。そこでの興味深い発見が、私の議論の土台につながったと言える。

1999年の論評において私は字幕の誕生に遡り、現在の慣習が根付く前は状況が大きく異なっていたことを発見した。世界中の字幕製作者は今と比べて3分の1の量の字幕しか使っていないかった。これは、翻訳に対して大きく異った概念が存在したことを示しており、その起源となったのはサイレントから音声映画への移行という歴史的な瞬間だった。実際にトーカー時代の字幕を分析したところ、パラ言語的情報や言語の物理的な側面が非常に尊重されて作られているということが明らかとなった。たとえば、俳優の話し方が話の内容よりも重要になった場合（たとえば、きわめてメロドラマ的なシーンを

想像してほしい）、字幕はストップし、観客は映画における新技術である映像に同期された音声にじっくり耳を傾けることができる。トーカーの到来によって、「観」客は「聴」客にもなった。サウンドトラックそれぞれ自体が面白いものであるとき、観客がトーカー映画の会話を楽しめるよう翻訳はストップしたのだ。

トーカー時代の字幕は外国映画を受容的な方法で観客へ届けたが、同時に言語の物理的な面を（視覚的、聴覚的側面において）前景化させていた。しかし1930年代以降、この手法はルールに縛られた解釈学にとってかわられる。この頃になると、翻訳は単に文字の背景にある「本質的な」意味を把握し、複製するために他の言語に移行させるといったものになった。

この発見が私の議論の土台へとつながった。つまり、1930年代の字幕は大きく違っていたという単純な事実が、現代の字幕の背景として慣習的に考えられている「自然さ」への疑問をいだかせることとなったのだ。別の言い方をすれば、字幕は今日あるような形ではなくてもよいということだ。トーカー時代の字幕は数が少ないということに気付いた幾人かの作家たちは歴史を進歩させ、歴史の終わりに近づくとつれ、不完全さから徐々に抜け出して輝かしい理想へと近づいている。この本質的にヘーゲル的な字幕翻訳の時代区分が字幕のナショナルリズム的な歴史をも生み出したことは驚くにあたりないう。翻訳者の愛国主義（『私の国の』字幕が最高だ！）は全世界的な現象である。私はこれに抗い、別種の歴史を「濫用的字幕のために」で提示した。字幕が生まれた時代における今とは違ったやり方が、今日の実践とは異なる字幕の手法を生み出すヒントになるとしたのだ。しかし、視覚文化が変れば翻訳も変わるというの

は当然のことのように思える。そして、翻訳に対するアプローチは時代によって変化するわけであり、多くの点で妥協の産物である特定のやり方に拘泥するのは理にかなっていないかった。映画は変化していたし、字幕も変化していたのだ。

濫用的転回

このようにして「濫用的字幕のために」はその問題提起の核心へと至る。神聖にして侵すことのできない字幕のルールは自然で無意識的なものからかけ離れているため、この論評の最後の部分で翻訳の新しいアプローチを論じた。私はそれを翻訳学のある重要な論文からヒントを得て、「濫用的」(Lewis, 1985/2004)と呼んだ。1990年代の素人によるファンサブ(アニメなどのファンが自主的に作る字幕)が、プロが墨守するありとあらゆるルールを破っているということ、そしてそれが上手くいっているということ述べた。彼らの方略は、コンピュータ上のノンリニア編集で使うツールと同じくらい多様だった。たとえば、字幕の大きさ、色、字体が多様で、スクリーンのあるゆる場所に字幕が置かれ、アニメーション、さらには脚注や翻訳者による前書きまであった。最良の字幕には言葉遊びがあり、起点言語との文化的差異に対する献身的な情熱が明らかに示されていた。そうしたファンによる字幕に、人はまず驚きショックを受けた。そうして慣れ、次を求めようになる。

1980年代から1990年代において、アニメファンはこのような慣例にとらわれない字幕を作ることができた。それは、彼らがアマチュアであり、^{アウトロー}無法者だったからだ。アニメファンは金銭のために訳し

たのではなく、好きだから訳した。これはつまり映画市場の「腐敗」を余儀なくさせる力に影響されないことを意味する。なにより彼らが心を砕いていたのはテキストであり、とりわけ文化的な差異についてであった。ルールを破ることによってより良い翻訳が生み出せることに気付いたとき、上述したようなルールは捨て去られたのだった。

「濫用的字幕のために」は結論として、私たちは文字と映像の複雑な関係の時代に生きており(テレビをつけるだけで私の意味するところが分かるであろう)、人々はより複雑な字幕に対応できる**素地**ができているのだと論じた。それゆえ私は、「濫用」の時は熟したと書いた。事実、その後これを裏付ける映画が現れている。いまでは独創的な字幕を見かけることも珍しいことではない。大型のハリウッド作品においてすらそうだ。特筆すべき例としては、『ナイト・ウォッチ(Hочной дозор, *Nochnoy dozor*)』(2004)、『マイ・ボディーガード(*Man on Fire*)』(2004)、『スラムドッグ\$ミリオネア(*Slumdog Millionaire*)』(2008)と『ワイルド・スピード(*Fast and Furious*)』シリーズがあげられる。アニメスタイルのファンサブは全世界に広まり、すべてのジャンルに及び、いまでは大半の言語においてみることができ、2000年代からアジア映画のDVD配給業者は、「濫用的」字幕作品を商業リリースで使用し始めた。これらは、このスタイルの字幕が視聴者にとって標準的なものになってきたことを証明するものである。さらに興味深いことは、Wiki.comのような高度に資本化されたウェブサイトはクラウドソーシングを通してファン翻訳者を取り込む(あるいは見方によっては「搾取」する)準プロの取り組みであるということだ。²⁾

いずれにしても、このような事例を見るにつけて私は次のことを提案したくなった。

脚本の言語的、文学的なスタイルに加えて、映画で用いられるさまざまな言葉の音声的、視覚的な特質に注意を払った上での新しい忠実性に対する考え方。これは、単なる実験にとどまらない(中略)あらゆる翻訳において避けられない損失と向き合いながら、「濫用的」字幕は元のテクストに敬意をもって対峙し、ローレンス・ヴェステイが「残余物」と呼ぶもの、つまり、受け手の文化のみでの等価性や作用に焦点を当てたナラティブを超えたテクストや映画の効果を伝えるために言葉自体に**手を加える**。これは**脚本の言語的そして文学的なスタイル**に加えて、映画で用いられるさまざまな言葉の音声的および視覚的な特質に注意を払った上での新しい忠実性に対する考え方である。

(Nornes, 1999, p. 464)

私はシュライアマハラーらのドイツロマン主義からヒントを得て、ルールは変わるべき、あるいはより柔軟になり、字幕がその複雑性によって異質性を押し殺すことのない時代に突入していると論じた。またゲーテの「翻訳の目標は、他者の代わりとして存在するのではなく、他者の位置を占め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にある」という言葉を引用した。濫用的字幕は**異質性の体験**、つまり翻訳の体験を提供することによって異質なテクストを尊重したのだった。

「濫用的字幕」以降

以上が基本的な論点である。この論評は1999年に発表された。私はそのさまざまな断片を2007年の「シネマ・バベル (Cinema Babel)」という書籍に散りばめた。すると興味深いことが起こった。受け取られ方が分野によって大きく異なっていたのだ。

予想通り映画研究者たちはほとんど気にも留めなかった。映画研究の分野ではヴェステイの言う「翻訳者の不可視性」(Venuti, 1998)が強固であり、字幕の根本的な不可視性(吹き替えの可聴性と同様)を考えたときこれは皮肉でもある。事実、外国映画について著述している学者の多くは外国語を理解せず、彼らの分析と教育は彼らがその重要性を認めていない翻訳者に完全に頼らざるを得ない³⁾。翻訳者の不可視性の程度は映画研究が「多言語バージョン」に多大なる関心を寄せていることから見えてくる。多言語バージョン⁴⁾は、トーキー

時代の到来と共に現れた奇妙で短命に終わった実験に過ぎない。だが、これらの映画は同じスタジオで異なる俳優とスタッフとともに翻訳された台本を用いて同時並行で制作されていた。映画研究がこの珍品をありがたがるのはこうした新しいテクストの生産にあるのではないかと私はにらんでいるが、それは映画研究者たちが翻訳者の不可視性ゆえに字幕付きや吹き替えの映画をオリジナルと同様に新奇なテクストとして捉えることができないからだ。それゆえ、ジョセフ・フォン・スタンバーグがマレーネ・ディートリヒ主演で製作した『嘆きの天使 (Blue Angel, Der blaue Engel)』(1930)、『モロッコ (Morocco)』(1930)という2つの作品に関して前者の映画の複数バー

ジョンに関する文献はあるものの、『モロッコ』の不可視な翻訳者たちについては私が日本語への翻訳者に注目したことを除き、忘れ去られたままだ。

一方、「濫用的字幕のために」は翻訳学にかなりの波紋を投げかけ、若干の修正を加えた版がニーチュ、スピヴァク、アピタ、デリダらの論文と並んでラウトレッジの『トランスレーション・スタディーズ・リーダー』（翻訳学教本）に記載された。また、同書の書評者はすべて翻訳研究者だった。論文の参考文献からも分かるように、私は翻訳理論の長大な伝統の肩の上に立っていたわけであり、これはそれほど驚くべきことではない。私が元々の研究を発表した頃、翻訳学プロパーは映像翻訳に対して言うべき言葉をほとんど持たなかった。しかし、いまや研究論文は増加しており互いの仕事に関心を持ち、似た言葉使いをする学者たちが心地の良い分野を作り上げている。

視聴覚翻訳研究 (Audiovisual Translation Studies, AVTと自称している) の専門家はAVTで独自の分野を作り、翻訳学のより文学的な伝統からは奇妙に距離を置いていた。「濫用的字幕のために」はAVTからは沈黙で迎えられた。議論があっても私は蚊帳の外だったが、それは「濫用的字幕のために」がAVTで研究されているあらゆる問題の核心に切り込む議論だったからだ。私は痛烈な批判の書評や反発を受ける覚悟をしていた。だが、AVTの学者が『シネマ・バベル』を取り上げるとき、議論の中心となる批判に対してはだんまりを決め込み、アニメのファンサブについての短い2つのパラグラフだけを引用するのが常だった。これにはいつも失望し当惑させられたが、最近わたしは今一度この事について考えてみた。

西洋における翻訳学の豊かな伝統は古代ギリシャにまで遡り、その文献の多くは、著述家や哲学者が自身で行った翻訳についての前の書きである。学問分野としての翻訳学は1980年代に形を取り始めたばかりだ。たいへん学際的な学問であるが、大半の分野は比較文学、歴史、哲学、記号論などの人文系に起源を持つ。対照的に、1990年代の視聴覚翻訳研究はまだ萌芽期であり、独自の分野として纏まりを見せ始めたのは世紀をまたいでからに過ぎない。また、AVTは多言語のヨーロッパを中心に生まれた。2007年の書籍『メディア・フォール (Media for All)』(Diaz Cintas et al, 2007, p. 2, 11) においてAVTは「それ自体で」独自の分野であると宣言された。しかし、この領域は言語学者、心理学者、コミュニケーション研究者、翻訳の実務者によって占められている。AVTは本質的には社会科学的な分野であるが(だから、頭字語が好きなのだ)、産業界のニーズと助成金を提供する機関の欲によって実用的な方向性をもっている。AVTは自らの議論の前提についてしっかりと考えることをしないでし、翻訳学の豊かな哲学的伝統を引用することも稀だ。あったとしても説明的なカテゴリー分類についてヤコブソン (Jacobson, 1959/2002) のような人物を攻撃するのというのが一般的であり、自身の議論の前提や基礎となるものを揺るがしかねない理論については何もしない。道具的であり、問題志向、データに基づいた分野だ。これはこの分野自体が規範的であることを意味する。

AVTの学者が「濫用的字幕のために」をアニメのファンサブのみに結びつけることが多い理由はおそらくこのような事情による。アマチュアの行為のみに焦点を当てることによって、規範と業界の習慣的な慣行に対する私の論文の批判を都合よく回避することがで

さるのだ。はっきりさせておくが、「濫用的字幕のために」はアニメについての論文ではない。アニメのファンサブとトーカー時代の長編映画の字幕に言及しているのは、主流となっている慣例が自然でも無意識的でもないということについて論じるためだ。こういった**例外**が浮き彫りにするのは、従来型の字幕の汎用的アプローチと**いうのは観客や製作者のため**というよりも、利益を目的としているということだ。「濫用的字幕」をアマチュアと結びつけることによつてAVTは批判から逃げて**いるのである**。

センシユアス 官能的字幕のために

とはいえ、私にもいくばくかの責任がある。年月を重ねるにつれて私は論評で使用した表現について後悔するようになった。たしかに攻撃的に過ぎた。ほとんどの翻訳実務者が耳を傾けようとしなかつたのも無理はない。元来このプロジェクトに賛同的で実際に「濫用的」に訳している字幕翻訳者でさえ、この論評を誤読し頭から拒絶する者が多かった。結局のところ「腐敗」と呼ばれて喜ぶ者などいない。もちろん、これは論争を投げかけるためのものであり、その意図が組み込まれた文章になっている。しかし、この表現に関する問題は究極的にはこの論評が書かれたコンテンツが関係している。これはもともと映画の構造主義とフランクスの理論が映画研究を席巻していた1990年代の南カリフォルニア大学映画学部におけるセミナーの論文だった。目を引く表現を使う研究者は褒められた時代だ。挑発的な表現がうけたのだ。だが、いまではその時の文章の暴力性を後悔している。⁵⁾

そこで、この場をもって私は「合理的 (sensible)」と「官能的 (sensual)」という語を使用していくことにする。⁶⁾

「腐敗的」という語をはじめに選んだのは、この語が重複する複数の意味を持つからである。まず、これは言語転移を経る過程で映画が受ける変容の基礎となる言葉の価値に注意を向けさせる。発話から字幕への避けられない変化が腐敗であるのなら、忠実性に対する従来の考え方は自動的に批判の対象となる。この語自体が人々に反発的な態度を引き起こすが、そうした態度を擁護するのは非常に難しいと私は考える（「シン・レッド・ライン」の例を見れば明らかだ）。これは論評の後半で提示される代案に対して読者に心を開いてもらうための戦略であった。

同時に、「腐敗的」という語は資本が字幕を「腐敗」させる影響力に光を当てていた。現代において、収益を上げようという意図と不可視性のイデオロギーが協調関係にあることに疑いの余地はない。⁷⁾ カネの影響力はとりわけ字幕翻訳において強い。言語的また文化的な異質性や脚本家の芸術的な意図が消され、誰にでも分かるようにされた従来型の字幕を生み出しているのは、一般大衆の観客を引き込もうという欲望なのだ。しかしながら、このような翻訳のやり方に馴染んでいる読者は、「腐敗的」という語に平静を失うことはなかった。むしろ、驚きを示した後、単にこの議論を一蹴した。まさにこういつた読者にとっては、潜在的に肯定的な含意を持つ「合理的」のほうがよく受け入れやすいと感じるのであろう。同時に、この語は「常識」や「慣習的なルール」に対する盲目的な追従を示唆している。私は「合理的」翻訳者には、自身の常識が持つ基本的前提について再考し、同時に「官能性」のもつ解放的な可能性に魅力を

感じてもらうことを望んでいる。

私はいまでも「濫用的字幕のために」における冒頭の議論を固持する。しかし、「合理的」という新用語は私の考え方に2つの重要な変化があったことを示している。第1に、分かりやすく滑らかな字幕が本質的に腐敗してはならないということだ。言葉が無標であり特筆すべきものがない場合、合理的字幕を使用することはそれこそ合理的である。「シン・レッド・ライン」とは異なり、大衆向け映画の大半は、哲学的な問いかけを指摘しているわけではなく、脚本に独創的な表現が使用されているわけでもない。たとえば、『ワイルド・スピード』シリーズでのヴァン・デューゼルの使用する言葉というのは取り立ててなんということのない英語であり、全シリーズを通じて最も思慮にとんだセリフは、「仲間はいない 家族だ (I don't have friends. I got family.)」というものだ。これは高尚な哲学とは違う。直截的で平明な脚本であれば従来型の分かりやすい字幕を用いることに異存はない。

1990年代に私はすべての従来型字幕に「腐敗的」というレッテルを貼ったが、これは問題の誇張であった。一方で、『ワイルド・スピード MEGA MAX (Fast Five)』(2011)には、合理的字幕が必要とされる場面がある。チームが国外に旅をして外国語を耳にする場面では、カーレースを模した字幕がスクリーン上を駆け巡る。カジノのシーンでは、字幕はスクリーン全面にさまざま大きな大きさで出現し、登場人物の動きによって掻き消されることさえある。このような特徴は、いくつつかの外国語版においても再現されている。ここでは合理的字幕の醒めた態度が不適切になるといえよう。同様に、もっとも平凡な脚本でさえ翻訳者に挑戦を迫る文化的な差異が含まれていること

がある。その場合もまた、^{センシティブ}官能的字幕が必要になるのだ。

この点に関して、ローレンス・ヴェヌテイと私では意見を異にしているかもしれない。ヴェヌテイは、目標言語において異質なものの他者性を明白にする異化的翻訳を提唱する。他者性に触れさせるような翻訳を私も評価するが、ヴェヌテイと私では分析対象のメディア(文学と映画)がまったく異なる。文学の場合、元のテキストは全体として置き換えられる。映画の場合、字幕映画の面白さの1つは異質なオリジナルという存在およびその文化と言語環境に投げ込まれるという点にある。出来のよい合理的字幕は、映像やサウンドトラック、とりわけ字幕の表示と非表示のタイミングや、言葉の強調、笑いの落ち、ジェスチャーなどといったものをうまく生かしている。字幕のつけられた映画には、何もしなくとも異質性が溢れており、普通の会話を訳すのに必ずしも従来型の字幕から離れる必要はない。

次に「濫用的字幕のために」に関して私が後悔していることこの1つは、私が行った字幕翻訳者と翻訳現場に対する風刺の仕方である。現実はそのほど白黒はつきり分けられないにもかかわらず、論争を刺激しようという精神が勝ってしまった。今では字幕の制約と創造性の強固なダイナミクスについてより深く、3つのレベルに分けて私は考えている。はじめの2つの形態は外的なものだ。3つ目は外的、内的双方のダイナミクスを伴う。

第1は、エンターテインメントと字幕の業界は字幕を表面的な価値で理解しており、合理的字幕を余儀なくさせているということだ。小学生でも分かるようなレベルを超える言葉を使えば儲けになる客を遠ざけてしまうと当然のように思っており、真摯な字幕翻訳者の

クリエイティブな衝動の芽を摘んでいる。

第2は、メディアの持つ時間のおよび空間的な制限によって説明される。すなわち、技術と生物としての人間の接点には避けがたい限界があるということだ。技術的な面は融通が利かない。映写機のスピードや電氣的な再生システムに組み込まれたタイムコードをいじることはできないし、同様にそれぞれの映画には固定されたスクリーンの幅がある。この氷のように冷たいテクノロジーの装置が、生身の人間である観客の感覚器官や脳との接点になる。これはAVTの研究分野の1つとなっている。被験者はアイトラッキング装置につながれたり、理解度のアンケート調査をされたりする。だが、そうした研究は被験者がすべての視聴者にあてはまる主観性を持つかのように想定しがちだ。現実的には、生物学的な側面がかなりの影響を与える。たとえば子どもなどと比べ、大人は複雑な概念についてより素早く読み消化することができるのは明らかだ。さらに、階級、教育、民族などといった要素が読みの行為に必然的に作用し、ある映画のターゲットとなる観客であれば、その他の観客よりも意味をより素早く処理できる。それでも人間の認知には否定しようのない限界というのがある。目と脳の連携はある時点で破綻する。読みの速度には限界があるのだ。

最後は、イデオロギー的制約であり、2つのレベルで作用する。まずは、検閲的なレベルだ。言葉というのはしばしば検閲にさらされる。広く公開される動画メディアにおいて、特定の語句や話し方を禁止する実際の法律が存在する場合もある。翻訳者は、巧妙な次善策を求めて、適応させたり、独創的な方法を用いてこれに対応する。一方で、イデオロギー的な制約は内的で自己検閲的で完全に無

意識的な場合もある。これはさまざまな形をとり、広範囲に及び、自己抑圧を伴う。人種差別的な語「Jap」の戸田奈津子による検閲はこの好例だ。戸田はこの手の表現は字幕としては刺激が強すぎると当然のように考えていた。ここでは、合理的字幕のコードはイデオロギー的な「呼びかけ(interprellation)」を通して内面化されている。事実、合理的字幕における配慮は究極的にはイデオロギー的な問題だ。合理的字幕の規範や規制は、合理的翻訳者や彼らへ仕事を依頼した者にとつては当然のものであるように思われる。とはいえ、これらのルールは、不可視性という価値への慣れ、文化的・ナショナルリズム的・言語的な愛国主義、ハリウッドの継続性を保つシステムの美学的コードを通しても構築される。

翻訳者はだれもがこれら3つのレベルの制約の中で創造的に仕事をしている。なかには他の翻訳者よりもいっそう努力し、より独自の仕事をしている者もある。しかし、合理的字幕翻訳者は既存のルールを擁護し従うという標準化された制限の側に寄って立つことが多い。一方で、官能的字幕翻訳者はとりわけ才覚に富み熱心であり、(自身が合理的クリエイターであり、作家であることから)標準化された制限に対しては、苛立ちと恐怖の入り混じった感情を抱く。「苛立ち」は従来型の字幕のもつ足枷に対して、「恐怖」はルールから逸脱しすぎた場合の仕事の依頼者や観客からの反応に対してだ。

これが私を「官能的字幕」へと向かわせる。「官能的字幕」は私が「濫用的字幕のために」で提示した立場を明快に示し、問題点をうまく解決すると私は考える。私の最終的な関心は、観客を外国映画の異質性、他者性、言葉の重要性(特に、その文学性)、そして、つまるどころ映画の視覚と音声に接触させる字幕だ。「官能」は軽薄

なエロテイズムを意味しない。エロテイズムは、「官能」という語の持つ多面的な意味の1つに過ぎない。官能的字幕は、リズム(韻)、リズム、声の大きさや力強さ、文法的構造、頭韻、声質、身体的な近さ、さらには(以下の最後の事例でみるように)沈黙に細心の注意を払う。

本節の残りの部分では、官能的字幕の多様な側面を検討するため、に4つの映画を分析し、私の考え方の変化を説明する。4つの事例はかなり基本的なレベルから始め、徐々に複雑なものへと移る。事例に入る前に重要なことを指摘しておきたい。官能的字幕は時として字幕の位置や、字体、色といった視覚的な面に手を加えることがある。動きによって感覚を伝える実験的試みを行うことももあるかもしれない。しかし、これは映画がそれと必要とする場合だけであり、また恐らく稀でもあり、アニメやフアサンブといった領域に限られている。よって、最初の例における色を例外として、以下の官能的字幕は、視覚的、字体的には合理的字幕の慣習に従ったものだ。これはつまり、時には他のものよりも顕在的だったり不透明であったりしながらも、すべて従来と同じ外見の字幕の中で官能的な動きをするということである。

多言語を訳す

合理的字幕翻訳者が従うルールは、言語の多様性を暗に示すことすら事実上不可能にさせる。かつての字幕翻訳では方言を消すのが一般的だった。しかし近年では、言語的な違いを表すのにイタリアク体を使用することが一般化している。最初の例は、ヤスミン・ア

フマドの『細い目 (Chinese Eyes, Septet)』(2004)で、これは翻訳者が多言語と格闘するような映画だ。『細い目』は、マレーシアで初めて作られた多言語映画である。この映画以前には、すべての映画はマレー語のみで撮られていたが、この映画でヤスミンはひどく錯綜したマレーシアの言語環境へと映画の門戸を開いた。『細い目』は、北京語、広東語、英語、マレー語を話す華人少年とマレー語、アラビア語、広東語を話す少女の愛らしいラブストーリーが中心の映画だ。1人の友人が話す福建語がこの混淆に加わり、少年のメイドは消滅の危機にあるババマレー語(中国語ピジン)の1つで数世紀の歴史がある)さえも話す。さらにここに広東語、チエコ語、タイ語の歌が加わる。当然ながら、だれがだれに向かって話しているかによって、これらの言語が豊かに混じり合ったシーンとなる。

『細い目』の当初の字幕は目標言語に関わらず全て合理的であった。それゆえ、サウンドトラックの壮絶な言語的異種混淆は事実上消去されていた。ところが、2014年に山本博之を中心とする京都大学の学者チームが、この映画を訳し直した。彼らは北京語、広東語、福建語には赤色の字幕を、マレー語、ババマレー語、アラビア語には緑色の字幕を使用した。英語の発話と歌詞は従来の白色の字幕が使われた。

この例は、私たちに翻訳者と観客の双方について考えさせる。『細い目』で翻訳者は言語の多様性という困難に直面していた。彼らの編み出した解決策は、結局のところ、かなり単純だった。しかし、私は自由と制約の間で彼らが辿った道筋に光を当てたい。まず、このチームが大学で安定した仕事を持った学者から構成されているということには重要な意味がある。自己資金による研究プロジェクト

の一環として翻訳を行ったという事実は、彼らが基本的には好きなように訳すことができたということだ。プロの翻訳者はプロデューサー、配給者、技師といった外国語能力を持たない可能性のある（実際、持たない場合が多い）人々の気まぐれや欲に左右されるのが常だ。コストが余計にかかるといふ理由があるにせよ、ほとんどの翻訳会社は多色の字幕を作ることをついづくこととさえないだろう。この観客から言うと、学者チームはファンサブの製作者たちと多くの共通点をもっている。

京都大学の翻訳チームはまた、2つの極を巡ってかじ取りを迫られた。平坦、白色、合理的字幕を一方の極とし、サウンドトラックの壮絶な言語の混淆をもう一方の極とする。まずすべての言語に対してそれぞれ異なった色を用いたバージョンを作った。結果としてこれはある意味、感覚に負荷がかかりすぎると感じた。言い換えるならば、人間の認知能力の上限にぶつかつたと感じた。とにかく複雑すぎたということだ。結局、彼らはマレーシアの基本色である赤と緑のみを使用した。⁸⁾

さらに、東南アジア研究の学者である京都大学チームは何よりもマレーシア人のリアルな日常を捉えたものとして映画に関心を抱いていた。この点は、映画の観客と共通する点である。『細い目』は、『シン・レッド・ライン』や『ワイルド・スピード』などと同じような観客に向けて配給されたものではない。ヤスミン映画の観客はマレーシアに対して明確に興味をもっていた。2015年に東京で開催されたマレーシア・フィルム・フェスティバルにはヤスミン監督のファンが多くいたが、そこでこの新しい字幕がお披露目されると観客は東南アジアの文化に魅了されたのだった。質疑応答において司

会者が観客にこの実験的な試みをどのようにとらえたかについて質問したところ、圧倒的な支持を得た。観客は翻訳の方略を理解する知識のある人たちであり、映画がもつ言語のシンフォニーへいくらかでも近づぐ手段を与えてくれたことを歓迎した。翻訳チームは観客がこの実験に理解を示すであろうこと、そしてルールの破壊を受け入れてくれるだろうことを分かっていたのだ。それに対して、合理的翻訳者と彼らの「ご主人様」は観客に対する信頼がないことがあまりにも多すぎる。

不透明さを翻訳する

ノンフィクションの映像製作者は翻訳者に似ている。起点テキストは世界であり、それを新しいテキストに複製する。このテキストは新たな構造で構築されるもので、ドキュメンタリーと呼ばれる。映画製作者はその主観によって、時間のおよび空間的に切り離された観客のためにそのオリジナルとの仲介をする。そのなかには、姿を隠し、生の時間と空間をできるかぎり「忠実に」そして「透過的に」表現する者もいる。そのもともと「純粹」な形態はダイレクトシネマと呼ばれているものだ。これはカメラが観客者に徹する手法だ。ナレーションやインタールはなく、映画製作者は「不可視」であり、単にカメラの前で起こったことを提示する。もともと散文的で直接的なドキュメンタリーの手法であり、それゆえもっとも散文的で合理的な字幕が必要となる。この手法を実践している最も著名な監督は間違いなくフレデリック・ワイズマンだ。しかしながら、そのような映画においてもまた、文化的な差異や、言語が前

面に出る場面（たとえば、『ナショナル・ギャラリー・ギャラリー 英国の至宝 (National Gallery)』(2014)でのジョー・シヤプコットのモダニズム的詩の朗読や、『At Berkeley (パークレーで)』(2013)での天体物理学の難解な専門用語)が含まれており、そこでは官能的字幕者の腕が試されることになる。

全てのドキュメンタリー映画製作者が姿を見せないわけではない。自伝的なエッセイのような形で、自身が介在していることを感じさせる監督も多い。クロード・ランズマンやマイケル・ムーアのように自ら出演する者もいる。また、私たちの世界を顕在的そして実験的な様式で映し出す監督もいる。そしてその多くが観客に他者に触れさせるための美学的な方略を用いる。こういった映画製作者の作品がなによりも官能的字幕を必要とするのである。私が断片化の方略を採った佐藤真の『阿賀の記憶 (Memories of Agano)』(2004)はその好例だ。

佐藤監督のこの作品は、新潟水俣病(深刻な有機水銀中毒)で苦しむ高齢者を扱ったドキュメンタリー『阿賀に生きる (Living on the River Agano)』(1990)の続編だ。前作においては政治的な必要性(産業界の恐ろしい不法行為や政府の不適切で冷酷な扱いについての抗議)から、佐藤は真っ直ぐな方法で撮影を行い、新潟の農村地域の人々が外部の者には理解の難しい方言を話すため**日本語**の字幕を付けた(言語間字幕)。字幕なしでは、大半の日本人観客にはまったく理解不能になってしまう。私はこの最初の映画でも字幕を担当したが、合理的字幕が方言を伝えられないことに苛立ちを感じ、それが「濫用的字幕のために」を書く直接的な契機となった。

しかし、10年後、監督が観客に見てもらいたいと望んだのは、こ

れらの人々が呈する別の側面だった。彼らの多くは亡くなったが、その生の痕跡が物質世界に残っていることはよくあった。これが実験的なドキュメンタリーのスタイルへと結びついた。田畑を映し出すロングショット、古い壁に遊ぶ光、歌を歌う人々。これら全てが、それらの人々が生き死んだその場へと観るものをいざなう。この作品は重要な秀作であるが、私は佐藤監督の型破りな言葉の扱い方について論じたい。佐藤は、観客には人が**何を言ったかよりもどのように言ったか**に注意を向けてもらうことを望んでいた。それゆえ、彼は続編の『阿賀に生きる』では日本語の字幕をつけないことにした。観客の理解度は出身地によって異なっていたが、大半の客はコメンテクトや僅かに掴み取れた言葉から人々が何を話しているのかを推察しなければならなかった。

私は佐藤から英語字幕の製作を依頼された。その国の視聴者が十分に理解できない映画をどのように訳せばよいのだろうか。標準的な字幕は、すべての発話(と人々自身)がその自明の意味において明白であるかのように見える。そのような字幕は、このドキュメンタリーをまったく違う映画に変えてしまおうだろう。完全に理解可能な翻訳は、曖昧で分りにくいオリジナルからはかけ離れたものである。長年にわたって、私は佐藤と字幕に関する意見を交わしてきており、1998年の佐藤作品『まひるのほし (Artists in Wonderland)』では少々実験的な試みを行った。私は佐藤に官能的な手法をとることが可能であるならば、『阿賀の記憶』という挑戦に立ち向かうと言った。これが心躍る共同作業の始まりとなった。

日本人が理解できない日本語を翻訳するという問題を私は、断片化の方略を採ることにによって解決した(図1-2)。日本のさまざま



図1-2 「阿賀の記憶」(2004)の官能的字幕では断片化の方略を用いた

な地域出身の人々に映画を見てもらい、一つひとつのシーンの終りで止めて何を理解できたかを探ねるということから翻訳のプロセスは始まった。北日本の農村地域から来たというある観客は映画の大部分を理解できた。しかし、他の地域出身の人たちによる日本語の理解度はシーンによって異なっており、話者によっても理解度が異なることも若干あった。多くのシーンは標準日本語の字幕なしでは、極めて不明瞭だった。私は人々の理解の度合いを自分の台本に注意深く記録し、これが私の翻訳の起点テキストとなった。

発話が聞き取りやすいとき、字幕は分かりやすいものとなり、かなり合理的になった(たとえば、標準的な東京の言葉で話をいくつかの場面)。しかし、何を話しているのか理解するのが困難な場合には、大半の日本人観客の体験の再現を試みるため、私は字幕に文の断片や1単語のみを使用したり、私自身のコメントをカッコに入れて挿入したりさえした。書籍で行われるように、字幕製作上の問題点や翻訳の方略について説明した翻訳者の「まえがき」を添え、観客に

一風変わった官能的な字幕に対する心の準備をしてもらい、虚心坦懐に読んでみよう働きかけた。監督は、半ば冗談とはいえ、『阿賀の記憶』の翻訳はオリジナルよりも良いかと思っていると述べた。

この例は、字幕の根本的な問題である**責務 (debt)** について考えさせる。翻訳学プロパーでは責務の考えを、オリジナルに対して翻訳を提供することの価値を指摘するために使ってきた。シェイクスピアの戯曲や聖書は、しばしばテキストケースであったが、それはこれらの作品は原典の**言葉**に対して、重大な責務を負っていること (indebtedness) を想起させるからだ。それゆえ、翻訳者は原典の著者 (それぞれ大詩人と神) に対して重大な責務を感じ、それにふさわしい慎重さで事をすすめる。映画の翻訳者は、ターゲットの観客や目標文化に対して責務を示すことがあまりにも多すぎる。私の場合、観客の理解や映画に対する通常の満足感を犠牲にしても、監督の芸術的また倫理的な野心を受け止めたという強い願望を感じた。それと同時に、これはドキュメンタリーであることから、究極的には映画に映し出された人たちにに対する責務を強く感じたのである。

「リリカル・レベリオン」を訳す

「リリカル・レベリオン (lyrical rebellion)」は園子温のラップバブルミュージカル映画『TOKYO TRIBE』(2014)の自己言及的なセリフだ。『TOKYO TRIBE』にはドン・ブラウンによる見事な官能**的**英語字幕がつけられている。これは、映画制作会社(世界でも最古の大手制作会社の1つである日活)が、革新的で慣習にとらわれない翻訳を採用し、それが観客に資することとなった事例である。この映

画では、シンジユクHANDS、ブクロWU-RONZ、練MOTHA FUCKERZという「トライブ」による東京地域の縄張り争いが描かれている。「練MOTHA FUCKERZ」は、スヌープ・ドッグばりの三つ編みを誇示する前かがみのラッパーが率いる実際のラップグループだ。実際のキャストは本領を發揮する本職のラッパーと、ベストを尽くしてラップをするプロの役者の混成である。この作品は、奇妙で素晴らしいミュージカルだ。無駄にあるヌードシーン、奇怪な特殊効果、バットと日本刀とガトリング銃を使ったギャングの抗争のあるヒップホップ版『ウエスト・サイド・ストーリー』（1961）を想像してほしい。

だが、本当に特別なのは脚本である。終始一貫してラップが使用されており、その日本語はアフリカ系アメリカ人英語のスラングや話し方のパターン、パラ言語から強い影響を受けている。そしてこれはブラウンの字幕も同様である。以下は、映画冒頭からとった典型的な例だ。

111 MEGA・G：編み上げのブーツに迷彩

Laced-up boots and camo

112 MC漢：ルーズでも警戒

Never slip tho

113 MEGA・G：ニュースにできないこのツールをケータイ

Won't go on your news show

114 MC漢：ここはメディアも警戒するようなエリアだ

Media been scared of this area

115 MEGA・G：目に余るほどの不都合が絵になる

Don't wanna show reality to ya

116 MC漢：シンジユク クリミナル

TOKYO 日の丸

Shinjuku criminals

Tokyo rising sun

117 MC漢：首を長くして待つ 成功か天罰

Success of retribution

118 MEGA・G：生きるのは痛い絶対そう

Living your life hurts

119 俺たち町を漂う冷たい熱帯魚¹²⁾

We're the Cold Fish of these streets

ラップの熱心なファンであるブラウンは官能的に訳したいとすぐさま感じ、日活はその試みを許可した。ブラウンは編集のために最初のドラフトを映画のラッパー2人に見せたところ、ラッパーは行



図1-3 アフリカ系アメリカ人英語からヒップホップの日本語へという流れは、『TOKYO TRIBE』の字幕によって再び英語へ戻される。『TOKYO TRIBE』の字幕はヒップホップという相互につながりあったサブカルチャーの言葉へと深く入り込んでいる

き過ぎていると感じ少々控えめにするようブラウンに助言した。ともかく、膨大な数の韻をはじめとして、起点テキストには多くの心動かされる部分がある。ブラウンは、自身の字幕にもこれを再現するためあらゆる工夫を惜しまなかった。もちろん、これはスラングが多用された非常にインフォーマルな言葉使いであり、翻訳においてもそれを示すために慣習から外れるスペリングや文法が使用されている。このような事は合理的字幕では見られない。さらに、映画の映像的また言語的スタイルがアフリカ系アメリカ人のヒップホップ文化を日本人が専有化 (appropriation) し、賛美したものであることから、ブラウンは字幕にアフリカ系アメリカ人のストリート・スラングや猥褻表現を多用し、文化の流れを一巡させた。映画のいくつかの部分から例を以下に示す。

0991 TOKYOで大変な事が起きてるんだよ!

Bad Shit's going down in Tokyo!

0735 縄張り仕切ってる場合じゃねんだ motherfucker

Fuck running your turf, muthafacka!

1063 コトの事情も知らず

Y'all don't know shit

1093 うまいことやってるもんだぜ。

His game's airtight

0680 あれ家来ちゃん、戦わないの?

Hey, soul boy.

Time to fight.

0473 Homie こいつらいつも通りいる

My homies

They always kickin' it

0675 お前には恨みがある

You and me got beef

^{ハンブル}合理的字幕製作者の常識では猥褻表現は避けるべきものだ (検閲の形として、また、単純に字幕においてこのような強烈な表現に観客は対応できないのだという思い込みから)。たとえば、イヴ・ガンビエ (Yves Gambier, 1994, pp. 275-283) は、翻訳者は「私たちの文化に付随するある種の『聖域』を尊重するべきである。著述家の仕事の1つはある種のタブーを踏み越えることにあると言われるかもしれないが、(中略) (書き言葉において極端に下品もしくは攻撃的であると考えられる要素を避

け) **翻訳者は標準的な言葉遣いの規範を尊重しなければならない** (筆者による強調) と述べている。ここで問題の核となるのは「規範」という語だ。猥褻表現を消すことを求める他の人々と同じように、ガンビエは自身の言語的な価値観 (ほとんど常に中流階級の支配的人種による価値観) を一般化しており、明らかに自分自身の価値観の「聖域」を「他者」の汚染から守ることを意図とした保守的な立場である。対照的に、ブラウンは、猥褻表現が起点文化と映画の意図する観客である国内外のヒップホップファンにとって構成要素の一部となっていることを認識していた。私が『シネマ・バベル』(2007, p. 248) で指摘したように、映画というのは言語の境界線を超えて初めて完結したものに感じられる。これはつまり、『TOKYO TRIBE』におけるヒップホップな観客の言葉使いであろうと、『シン・レッド・ライン』『阿賀の記憶』におけるエリートで教養のあ

る観客の言葉使いであろうと、^{センシユアス}官能的字幕製作者が認識している「目標標言語！ (target target language, TTL)」(ターゲットとする観客用の翻訳)が存在するということである。

沈黙を訳す

『TOKYO TRIBE』においては、外見は完全に従来のなまま^{セツク}官能的字幕が提供されたのだということを再び強調しておきたい。これはアニメのファンサブとはまるで違う。それでも、まだかなり顕在的である(そして、おそらくヒップホップファンの観客以外には極端に感じられるだろう)。そこで、際立って豊かで美しく、間違いなく「濫用的」ではなく「^{センシユアス}官能的」な例を最後に取り上げたい。作品は王兵(ワン・ビン)監督の『鳳鳴(フォンミン)——中国の記憶』(2007)で、日本語字幕は秋山珠子による。この日本語訳の繊細で微細な洗練さを考えたとき、「濫用的」がいかにかに¹⁴⁾すわりの悪い、相応しくない用語であつたかに気付かされる。

『鳳鳴』はトーキング・ヘッド・ドキュメンタリー(話し手がカメラに向かって語る作品)版の『市民ケーン』であり、野心的なシンブルさと広大なスケールを持ち、長回しの美学を特徴とする映画である。和鳳鳴は老年の女性だ。この映画は鳳鳴の結婚と1950年代の反右翼運動で亡くなった夫を中心とした彼女の人生の物語であり、他に類を見ないオラールヒストリーだ。鳳鳴はカメラに向かって座る。監督は撮影中、カメラのように言葉を発しない。彼女の話しぶりは、取り立ててドラマチックなものではないが、その語りは驚くべきものであり、心を揺り動かされる。それは毛沢東時代の中華人民共和

国を舞台とし、暴力が台頭するただ中の実に美しい愛の物語だ。話の語りはそのシンンプルな枠組みによって不思議に強調されている。この映画は、ほとんどすべてが直接カメラに向かって語り掛ける老女の肩から上を映しだした幾つかのショットから成っている。3時間を超える長さであるが、王はこのカメラ位置からカットをしない。ある時には、鳳鳴がトイレに席を外す間、誰もいない椅子を映し続けるということさえしている。

このゆとりのある構造が字幕翻訳者にとって手ごわい難題となっている。というのも、映画のもつ力強さが主として話された言葉から生まれるからだ。この作品は、いわゆるマルチモーダル翻訳の機会を与えない。マルチモーダル翻訳とは、字幕翻訳者が、音声映像のすべての面で起きていることだけでなく、¹⁵⁾ジェスチャーなど発話のパラ言語的な面についても説明する様式の翻訳だ。王兵の映画は、基本的には、感情を最低限しかあらわさない1人の女性の性が直接カメラに向かい3時間にわたって話をしていているというものだ。それゆえ、映画の意味とそのすべての感情、つまり彼女の語りが紡ぎだす力強く情熱的な世界は、ほとんどすべてが彼女の言葉からのみ生まれている。これは、映画の成功はほとんどすべて翻訳者の^{センシユアス}字幕にかかっているということである。このことが、この映画を^{センシユアス}官能的字幕の性質を考えるにあたって二重の意味で魅力的にしている。

私は、英語と日本語の^{センシユアス}字幕が、合理的と^{センシユアス}官能的をわける領域をおよそ描き出している1つのシーンに注目したい。このシーンはおよそ長いシーンだ。日は傾き鳳鳴は徐々に闇に包まれていく。彼女は、中国の歴史上でもとりわけ陰惨な時代にあった交情について語る。

- 1 A: 我们也感到在这个苦难中……
 B: この苦しみの中で経験した——
 2 A: ……的愛情
 B: 二人の愛には——
 3 A: 特別甜蜜, 一種特殊的甜蜜,
 B: 特別な甘美さがあった
 4 A: 过去未尝经验的甜蜜,
 B: かつて感じた事のない甘美さ
 だった

まずは、最初の一連の発話(1および2)に注目してほしい。英語の字幕翻訳者は1つの長い字幕にした(1-2C)「In the midst of all that hardship, our love seemed sweeter than ever.」意味としては申し分のない正確な訳である。だが、ここには重要な「間」が発話の途中にある。「Amidst all the pain and suffering we experienced...」と述べた後、沈黙のなかで鳳鳴は注意深く次の言葉を選び出す。その語が「love」だということには特別な意味がある。日本語の字幕翻訳者はここで分割し、2つの字幕を用いることを選んだ。(1Aおよび2A)。

『鳳鳴——中国の記憶——』の時間の流れは悠揚だ。鳳鳴はただらだと、と言っても良いほどに速さや声の大きさをほとんど変えずに話す。さらに、極端に長いテイクがゆったりとした、緩慢とさえ言えるような印象をもたらす。これとはまったく対照的に彼女の語りはドラマチックで実に力強い。スポットインゲン(字幕を終わらせるタ

イミング)はそれ自体がマルチモーダルな技術で、会話とジェスチャーのような映像面におけるパラ言語的な特徴の両方を巧みに生かす技術だ。このケースでは英語の字幕翻訳者はスポットインゲン映画自体の長回しのスタイルが持つゆったりとしたペースに合わせているのが明らかである。これは字幕翻訳者が監督自身に密接に寄り添って仕事をしたからとも言える。監督は明らかに映画の形式を意識しており、このシークエンスを含むショットはちよほど50分である。英語字幕は非常に長たらしくほとんどの場合、言葉が終わった後もしばらく残る。一方、日本語字幕は鳳鳴の語りのリズムに寄り添っており、より短い。話が始めると字幕が始まり、終わると字幕も終わる。そして上記のシーンのような場合、このタイミングは決定的な違いとなる。

秋山は、このスポットインゲンに関する考え方の違いに言及しながら、自身の翻訳とDVD版英語字幕の違いを説明する。このシーンでは、英語の字幕者は、「沈黙を訳して」いないと彼女は述べている。声に出された言葉はなかつたかもしれないが、沈黙には意味を含んでおり、秋山は観客にそれを経験するように引き込み、鳳鳴の話のリズムに注意を向けさせることによってその意味について思考させる。

このシーンにはもう1つ日本語字幕と英語字幕のスポットインゲンによる大きな違いが表れている。慎重に「愛(love)」という言葉を選び出した後、鳳鳴はその愛は「甘美(sweet)」だったと**3度**にわたって述べる。「それは甘美だった(It was very sweet.)」、「特別な甘美があった(It had some kind of special sweetness.)」、「かつて感じたことのない甘美さだった(It was a sweetness we had never known before.)」。

長いテイクの美学に合う長い字幕に傾きながらも英語字幕にはその繰り返し書かれている。しかし、1つの「sweet」が省かれ、残りの2つは1つの長い字幕の中に入れられている。秋山は、この「甘美」が鳳鳴の愛の宣言につづいて、立て続けに1つひとつ積み重ねられていくことを指摘している。そして、秋山は自身の翻訳においてこの繰り返しを鳳鳴の話し方をなぞるようにして強調することで再現している。いいかえれば、英語字幕では、意味論的な意味が合理的に伝えられているが、日本語の翻訳は官能的にこの老いた女性の内面性を表現しているのである。

次に、最後の字幕をみてみよう。ここでは花のメタファーが軸となっている。その中国語は「绚丽」であり、英語の直訳は「It bloomed floridly.」、日本語の直訳は「豪華絢爛」であろう。

綻放得特別绚丽

豪華絢爛に咲いた

It bloomed floridly.

豪華絢爛はこのような繊細なシーンにおいては過剰な語であり、秋山は「艶やか」という語を使っている。秋山はこの発話を訳すにあたってのアプローチを次のように説明している。

日本には「花」を使った慣用句が多数ある。たとえば、偉大な能の劇作家、世阿弥が述べた「秘すれば花」はよく知られている。これは「何かを隠せば、人の心に予期せぬ感情を呼び起こす」という意味であると考えることができるだろう。ほかの慣用句として、「バラには棘がある」というものもある。日本語で「花」

という名詞はこのように相反することを同時に想起させる。「花」はこれ以上なく素晴らしいものでありながら、やがて朽ち果て儂さを後に残すのだ。この「花」という語を述語の位置に2つの連想をもたせて配置することで、短い字幕の中でさえ夫婦の強靱で悲劇的な愛を捉えることができるのではないかと考えた。

秋山は日本語では「艶」という漢字に異なる含意を持つ2つの異なる訓読みがあることを利用した。「あでやか」には人目を惹く華美を暗示し、微かなエロテイシズムがある。「つややか」は繊細な光沢のある美を意味する。合理的字幕者であれば読み方とその含意を明確にするために、ルビを漢字の上に必ずつけるだろう。しかし、秋山は敢えてルビを用いなかった。この選択は鳳鳴とその言語に対しての配慮を示しており、従来型の字幕とは異なる選択である。これはまた目標言語の観客に対して配慮を示す新たなあり方を示している。世阿弥からヒントを得て、観客自ら摘み取れるよう字幕の中に花を秘めたのである。心に呼び起こしたものが華美であれ繊細であれ、老女の言葉の背後にある感情を喚起する。これこそまさに官能的字幕なのだ。

おわりに

5つの要点を挙げて「濫用的字幕のために」の再考を終わりにしたい。第1に、「濫用的字幕のために」は、アニメについてではなく、主流の映画について論じたものだったということだ。いかにして主

流の字幕の慣行が生まれたのか、それは（業界的、存在論的、哲学的、政治的、倫理的に）いったいどういうものなのか。また、議論を招く意味で、主流の字幕がどのような形になり得るのかについて、そして、実際、どのように変化しているのかを扱ったのだ。

次に、分かりやすさを「腐敗的」であるとして風刺し全面的に非難したが、私は「適切さ」という観点に基づき考え方をすすめるようになった。結局、私たちは翻訳の話をしているのである。使用されている言葉が無標である場合、字幕もおそらくまた無標であるべきなのだ。そしてまさに同時に、秋山の翻訳が私たちに示してくれたのは、官能性 (sensuousness) というのは翻訳者の仕事に浸透しているスタンスであり、外見は慣習的な字幕でさえも官能的な手立てを最大限に利用することができるし、そうすべきだということだ。官能性は必ずしも可視性や不明瞭さと同じではない。

第3に、合理的字幕翻訳者は**一般大衆**の観客の読解能力は時間がかかり貧弱なものだと無意識に考えている。観客はすぐに憤慨し、複雑な語彙や文構造、洗練された思想や曖昧さに対応できないうまいない、と、対照的に、**官能的字幕翻訳者**は観客の特殊性を認識し、教養のある観客には教養のある字幕を、子どもにはきわめて短く簡単な字幕を提供する。特定の映画のターゲットとなる観客はしばしば限定されており、「**目標目標言語**」が存在することもあり、これが**官能的字幕**の資源となることを認識している。

次に、上述したように視聴覚翻訳研究の鍵概念の1つはマルチモダリティであるが、これは字幕翻訳者がサウンドトラックと映像にあるすべての音やジェスチャーと歩調を合わせながら会話を字幕にしてゆくやり方を指す。だが、私は**責務 (debt)** ツマナヒ **にも多面性**があ

ることを提起した。これは多様なチャンネル、すなわち脚本家、監督、俳優、起點文化や起點言語、サウンドトラック、映像、目標言語や目標目標文化、ヘゲモニーにある目標言語や目標文化、そして資本を横断して存在する、**合理的字幕翻訳者**が最後の2つに価値を置く一方、**官能的字幕制作者**はこれらすべて、さらにそれ以上の責任を負う。また、この階層構造は柔軟性をもち、通常脚本家（『鳳鳴』のようなドキュメンタリーの場合は話し手自身）が最上位に置かれる。翻訳者は脚本家とその文化に対して責任を感じるべきだ。これはすなわち翻訳不可能の瞬間においてルールを歪めることが必要となるかもしれないということであり、この瞬間というのが**外国語のテキスト**が翻訳者に刺激を与え続ける課題となっている。官能的字幕翻訳は全体的な戦略であるが、いったんテキストと対峙するとそれは個別の戦術となる。

第5に（そして最後に）、視聴覚翻訳は際立って複雑な分野である。あらゆる翻訳者は、以下のような5つの2項間ダイナミクスの間で揺れ動く。

商業・余剰価値 ⇔ 芸術・文化
 一般大衆の観客 ⇔ 限定された特定の観客
 「標準的な」話し方 ⇔ 実際の観客・目標目標言語 (TL)
 人間の認知能力の限界 ⇔ 人間のコミュニケーションの複雑性
 業界、メディア、イデオロギーの制約 ⇔ 映画製作者と翻訳者の創造性

決定的な違いは何だろうか。合理的字幕制作者は左側に寄り、官能的字幕制作者は右側に寄ることだ。合理的字幕制作者は配給システムと観客数を最大化しようという願望を重視することに

よって、読解力に関わるルールを、文化的言語的な違いや芸術的な感覚を抹消する不可視性のイデオロギーと結びつける。対照的に、^{センシユエス}官能的字幕翻訳者は外部的・内部的にその中で動かねばならない制約のなかでできると思うことを巧妙に行う。最良の字幕の実践を見たとき、それは字幕翻訳者が^{センシユエス}官能的なのか合理的なのかを判断するの^{センシユエス}がしばしば困難であることが明らかになる。合理的字幕翻訳者の多くは言語の質的側面やその異質性に注意を払っている。問題は、彼らの実践を^{センシユエス}特徴づける規範との関係だ。「合理的」な判断によって、^{センシユエス}独創性や官能的な衝動を自己検閲するようルールに自分を縛り付けていないか。あるいは、その中で限界を押し広げようとしているか。こうした流動的な状態において、それは「程度差」の問題となる。

「濫用的 (abusive)」という語はフリーツプ・ルイスの論文 (Lewis, 1985/2004) に由来し、「濫用的字幕のために」はこの論文から教えられるところが非常に多かった。とはいえ、「濫用的」という語がしつくり来たことは一度としてなかった。ルイスは、主として翻訳不可能性に関心を抱いていたが、私の視野はさらに広い。映画には時間と空間が計算に加わってくるので当然のことだ。さらに、視聴者を異質性に没入させる視覚や聴覚の要素も加わる。そういうわけでもともとの「濫用的」という語は不適切であり、^{センシユエス}「官能的 (sensual)」字幕という呼び名がぴたりなのだ。なぜなら、^{センシユエス}官能的字幕とは映画への愛に他ならないのだから。

注

- 1) 国の検閲機関は、映画倫理委員会 (映倫) である。吹替えは審査するが、字幕は審査していない。(ウェブサイトを <http://www.eirin.jp/examination/> を参照, 2016年11月9日情報取得) 明らかに書き言葉よりも話し言葉に神経を使っている。以下は、検閲に引っかかった例だ。「映画『ルー・リード/ペルリン』(今週末27日公開) 字幕内容のみでPG12指定に!」(Cinema Topics Online September 26, 2008). http://www.cinematopics.com/cinema/news/output.php?news_seq=7587; (2016年6月10日情報取得)。「戸田奈津子、『恋の罟』トークイベントで映倫に物申す!？」チケットぴあ (March 28, 2008). <http://ticket-news.pia.jp/pia/news.do?newsCd=200803280002> (2016年6月10日情報取得)。
- 2) Wang Dingkun (2014) は、博士論文で中国におけるファンサブが段階的に商品化されていく様子を興味深く描き出している。
- 3) 2000年以前より状況ははるかに良くなっている。私は『シネマ・バベル』の導入部で字幕翻訳の不可視性についてかなり詳細に論じている。
- 4) 研究の端緒となったのは、強い説得力のあるVincendeau (1988) であり、それに続いて以下のような多数の優れた論文が出されている。Betzu (2001), Durovicová (1992), Garncarz (2004), Phillips (2004)。
- 5) 実際に他の案を出してくれた者もいた。「deco-titles」「creative subtitles」などだ。だが、いずれも理論的立脚点に結びついておらず、あまり興味をそそるものとは言えない。
- 6) 実際、新たな用語を検討していたが為にこのような再考を書くのがかなり遅くなってしまった。最終的に、新用語を決めずにテンプル大学東京校において発表した。観客に意見を求めたところ、まず初めに出てきたのが「sensitive」と「sensual」であった。この贈り物をくれたメレック・オータバシ (Melek Ortabasi) に感謝したい。
- 7) Venuti (1998) を参照。
- 8) 西洋の観客には、クリスマスをただちに想起させる緑と赤の色遣いは気になるかもしれない。しかし、これが日本の観客には特に問題とならないということは、字幕の文化的な特異性を示している。
- 9) この例と同様に顕在的だが、より実験的な方言を扱う方略として佐藤真監督の『阿賀の記憶』(2004)に私がつけた字幕に関する説明を参照 (Nornes, 2007, pp. 184-186)。英語字幕付きの同作品はDVDボックスセット『佐藤真 映画の仕事』に含まれている。^{センシユエス}
- 10) 同様に、世界のアニメファンは^{センシユエス}官能的字幕が文化的な特異性に注意を向

けさせること、問題解決をアマチュアの翻訳者が担っていることを高く評価している。アニメファンは官能的字幕に慣れ切ってしまったっており、商業的な配給業者でさえも官能的字幕を用いている。従来型の「合理性」は受け入れられなくなったからだ。この観点から見ると、『ワイルドスピード』でハリウッドの映画製作者が動きのある字幕を使用したのは、ダイナミックな映像に魅了される一方で、外国語を聞くことに慣れていない若いアメリカ人観客に外国語をよりはっきりと認識してもらったためだったのかもしれない。

11) 3作品はすべて、DVDボックスセット『佐藤真 映画の仕事』に含まれている。アマゾンなどで購入可能。

12) これはブラウンが拾い上げた内輪のジョークだ。『冷たい熱帯魚 (Cold Fish)』(2010)は園子温による過去の作品である。合理的翻訳者の多くは筋書きとほとんど関係が無いとして、これを訳さずに字幕を短くするだろう。だが、ブラウンはこれを訳出した。それは、園のターゲットとなる観客はこれに気づき、ラッパーの尊大な大ぼらを『冷たい熱帯魚』の厚顔無恥な連続殺人犯と結びつけるということ。ブラウンは分かっていたからだ。これもまたブラウンが観客の気持ちに入り込んでいることの1例である。

13) 例として、Krasovska (2004), Lung (1998), Massidda (2015), 岡枝 (1988, pp. 32-33), 太田 (2013, pp. 64-65) がある。猥褻表現と検閲の問題についての概略としては、Scandura (2004) を参照。

14) これらの例は、「不自由が強いる自由——中国インディペンデント・ドキュメンタリー映画の字幕翻訳を通して——」と題する秋山の発表から引用している。同発表は、2015年4月25日に立教大学で開催された講演会「字幕翻訳と異文化コミュニケーション」で行われた。

15) Pérez-González (2014), Ortobasi (2006), Taylor (2003), Taylor (2004), Taylor (2009), Gambier (2006) を参照。

16) 太田直子 (2007, pp. 68-75) がルビと字幕について述べている。

17) ヘゲモニーにある目標言語と文化及び資本については抹消線 (under erasure) と共に提示する。このような責務は見違えて悔やまれるものだ。

参考文献

- Betz, M. (2001). The Name above the (Sub) Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema. *Camera Obscura* 16 (46 1), 1-45.

Cheung, G. (2015). Passion or Piracy? China Fans are Hard to Label. *Variety* 3 (August 18, 2015), 74-75.

Diaz Cintaz, J., Orero, P. & Remael, A. (Eds.) (2007). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi.

Durovicova, N. (1992). Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933. In A. Rick (Ed.), *Sound Theory/Sound Practice* (pp. 138-153). New York & London: Routledge.

Gambier, Y. (1994). Audio-Visual Communication: Typological Detour. In C. Dollerup & A. Lindegaard (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2* (pp. 275-283). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

Gambier, Y. (2006). Multimodality and Audiovisual Translation, Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings (MuTra, 2006). Retrieved June 10, 2016, from http://www.euroconferences.info/proceedings/2006.Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf.

Garncaz, J. (1999). Made in German: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Film. In A. Higson & M. Richard (Eds.), *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939* (pp. 249-273). Exeter: University of Exeter Press.

Ginette, V. (1988). Hollywood Babel. *Screen* 29 (2), 24-39.

Jacobson, R. (1959/2012). On Linguistic Aspects of Translation. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 126-132). New York: Routledge.

Krasovska, D. (2004). Simultaneous Use of Voice-Over and Subtitles for Bilingual Audiences. *Translating Today* 1, 25-27.

Lewis, P. E. (1985/2004). The Measure of Translation Effects. In L. Venuti, L. (Ed.), *The Translation Studies Reader 2nd ed.* (pp. 256-275). London: Routledge.

Lung, R. (1998). On Mistranslating Sexually Suggestive Elements in English-Chinese Screen Subtitling. *Babel* 44 (2), 97-109.

Massidda, S. (2015). *Audiovisual Translation in the Digital Age*. New York: Palgrave.

Nornes, A. M. (1999/2004). For an Abusive Subtitling. In L. Venuti, L. (Ed.),

- The Translation Studies Reader 2nd ed.* (pp. 447-469). London: Routledge.
- Nornes, A. M. (2007). *Cinema Babel: Translating Global Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 岡枝信二(1988).『スーパ字幕入門——映画翻訳の技術と知識——』バベルプレス。
- 太田直子 (2007).『字幕屋は銀幕の片隅で日本語が変だと叫ぶ』光文社。
- 太田直子 (2013).『字幕屋に「」はない』イカロス出版。
- Ortabasi, M. (2006). Indexing the Past: Visual Language and Translatability in Kon Satoshi's Millennium Actress. *Perspectives 14* (4), 278-291.
- Perez-Gonzalez, L. (2014). Multimodality in Translation and Interpretation Studies. In Hermann, Sandra and Catherine, P. (Eds.), *A Companion to Translation Studies*. Chicester: Wiley-Blackwell. pp. 119-131.
- Taylor, C. (2003). Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. In *The Translator 9*, no. 2: pp. 191-205
- Taylor, C. (2004). Multimodal Text Analysis and Subtitling. In Ventola Eija, Charles, C. and Martin, K. (Eds.), *Perspectives on Multimodality* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins. 153-172.
- Taylor, C. (2009). Pedagogical Tools for the Training of Subtitlers. In Cintas, Jorge Diaz and Gunilla Anderman (Eds.) *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, London: Palgrave. 214-228

第2章

国家戦略と翻訳通訳