

悪態的字幕のために

——映画翻訳装置の露出

阿部・マーク・ノース
山本直樹 訳

悪態的字幕のために

——映画翻訳装置の露出

翻訳者は、巧みにフェールのかけの美点をほめてやす、腕まきの彼夫に似ているかもしれぬ。なぜなら彼らは、原典への、やみかたき思慕をかきたてるのだから。

——ケイ「機言と哲察」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は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。翻訳によるテク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氣にみちた状態、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

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

持つ擬態の力強い感覚が、いくらか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がある。外

国からやってきたオリジナルの被写体——外国映画の光景や言

——は、あらゆる人のものに届けられる。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

字テクストによつて、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だ、それは驚きにみ

阿部・マーク・ノース
山本直樹 訳

アコに即しながら、イメーと口語的、視覚的言語の要素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のテクニクス分析が行われた。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、私は興味を惹かれた。けれどもこと字幕に關してとなると、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つ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で、それが映画に外国なるものを伸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な研究が進められているが、その多くがもっぱら翻訳者とし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のフランド化された連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、イデオロギイ的問題を採求したことはない*1。また世界中の映画観客に關していうなら、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(ゴリゴロ)に瀕したテクニクスのための復讐でしかない。というのも、これから見えてゆくように、すべての字幕

私はフレイツマン・E・ルイスの「翻訳効果の測定」という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、悪徳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フリタの論文「白けた神話」(白話神話)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、あるいは一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語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」(135)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、エッセイ風テクニクス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手にするべきでない、オリジナル・テクニクスから逸脱する自由を発見する。そしてこのホジソンから彼は「実験性を重視し、慣用法を改竄し、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」(82)といふ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クニクス上の結び目を通じて原文が言語を緊張状態に置くこと

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、製作から上映へ至るフイ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へべき位置にあるのではないかと感じている。このように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、字幕の限界についても理解しなければならない。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、到底棄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(言色)を兼ね備えた、新たなな字幕形式の出現に立ち会っている。ならばこそ、多文化主義や多様性に關する配慮を見据えつつ、映画における外国体験を伸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對する彼らの反応を確認してゆきたい。そうすることににより初め、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。

一方で、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、悪徳的翻訳者は逆に暴力自体を楽しむのである。もともと具体的にいおう。悪徳的・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国的な政治学を批判するために、テクニクスと文字の不正利用——言語が持つ文法的、形態的、視覚的の資質における実験——を行うのだ。ここでのオリジナルとは、不純物によって奪かされる一つの起源ではなく、フイルムを潜在的に翻訳の経験へと変化する、個人的かつ国際的なものを中心を指している。

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、彼らの仕事を讀者「観客の眼から隠蔽するよう」な翻訳の方法論を——そのイデオロギイ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。彼らは元のテクニクスを暴力的に盗用するといふ翻訳のイデオロギイ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

範、慣用語、参照枠のなかにオリジナルをはめこもうとする。テクニストの暴力を和らげ、他者のなるものすべてを自国に馴致化し、観客を外国離脱へと連れ出すように見せかけ、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屈けることにより、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、字幕制作者たちはいう。だが、笑のどころ、彼らは威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隠謀を企てている。そしてこのような実践こそが、彼らの暴力の世界における墮落し、詐称的な完全性を意味するものである。字幕制作の理論化に関する数少ない試みの一つが、おおよそ満足とは言えないながらもこの問題に触れている。トリ

ン・ティミンは次のように述べる。

たとえば字幕の持続時間は、非常にイデオロギイ的などいえる。もし翻訳されたフィルムが多くて、技術的に可能な

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『ロコング』(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、新しいパートナリたちがお互いを紹介しあい、パートカリ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をももなっている。

Female Officer: Better drive until you know your way around (この辺りの地理に通じるまで、私が運転した方が良いでしょう。)

Male Officer: I usually drive when I'm breaking in a new part (新しいパートナリに慣れるまでは、いつも僕が運転する) と思う。)

男 (新しいパートナリに慣れるまでは、いつも僕が運転する) 女 (この辺りの地理に通じるまで、私が運転した方が良いでしょう。)

この会話に次のような日本語字幕がつけられる。

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、ヒエラルキシ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総合の過程として考えられていたためである。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こ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ふ。あなたが読むものがあなたに聞くものであり、あなたの聞くものは大抵、あなたの見られるものだ。(Zhu 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、あるいははいつきにくい難解なテクニストが、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きとされるステレオタイプを用いてその差異を馴化するのが、こ

女性警官：私が運転するわ。(I'm driving.)
男性警官：君には任せられん。(I can't leave it to 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、男性警官のぶつかりばやん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(従属的な相手にのみ使われる「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で、より強固なものとなつたボジション)を占めることを強力に示している。もしこの字幕で「と」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、同様の彼らの映像がなければ、ギヤ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實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體に変えてしまったのである。?

監督の相対的な権限を行使する大女に、それを耳を懸望させたからで表明される行為を確認しなければならぬ。すなわち吹き替えである。近頃「ワエルフエット・ライト・ラック」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・アジッドは、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、新しいテクストを生み出すことができる論じている。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クケージを読み手（読者の消費者）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イの負荷に取って代わることができるという。続けて著者は、字幕が純粋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イ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イの基礎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、結論は以下のようなになる。

吹き替えは、(中略)映画テクニクス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・

「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にならねば実践されて

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イから批判することが可能だろう。このイデオロギイはオリジナルの持つ正当性を喚起させ、危機に瀕した純粋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きりきりさせざるに違いない。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おうという観点から、醜く焼きつけられた字幕を非難する日本のカマラマンのように、スクリーンに四方を囲まれた純粋性の裾野を拡げることができないだろう(藤波一九七七、八一―八四)。ただしきりきりえは、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

ものである。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

判することが可能だろう。このイデオロギイはオリジナルの持つ正当性を喚起させ、危機に瀕した純粋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きりきりさせざるに違いない。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おうという観点から、醜く焼きつけられた字幕を非難する日本のカマラマンのように、スクリーンに四方を囲まれた純粋性の裾野を拡げることができないだろう(藤波一九七七、八一―八四)。ただしきりきりえは、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

心で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

心で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

心で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

翻訳の装置

字幕制作の実践は、印刷テクニクス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、字幕による伸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、そして彼らを支えたプロフェッショナルまでもが、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

示しようとも、それとはまったく別の針路を自指す悪徳的翻訳者が、こういった簡単な二分法を避ける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、さらには現実美の字幕制作のあり方を把握し、一体どうしたらそれが

墮落的状況に追いやられてしまいうのかを理解することなのである。

(Asahi 1997: 4)

イヤ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「文化的な利益」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

1. 85、シネマスコップ、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ートルが使用できる時間内で、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。たとえばナルド・リチーは、大体系の「フライトにつき一単語、ないしは十フライトにつき二行のセリフの使用を認めている (英語 199: 10)。それに対し、日本の字幕制作者たちは「一秒四文字」* というルールを引き合いられるようにし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の速さで文字を讀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*。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、一秒四文字のルールは瞬く間に浸透していったのである(フオートツトや綴り、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

作業であって、大文字の作品ではない。だがこうした方法で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。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。点とは何かを考へなければならぬ。そしてここには、物質的状況と歴史の偶然が揃ったわっている。映画においては、大規模な装置上の要請により、元のテクニクの暴力的な翻訳が必要となる。フィルム上の発語行為は時間によって分期され、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ィルムに至るまで、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クニクの音声と動作に一致させるために奮闘しなければならず、たとえばエーモスなセリフの場合、それは必ず視聽覚的な句讀点に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、単なる気まぐれなし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。これが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くな地すかしい間違い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いずれかによってリジナル・テクニクへと接合される(フィルムの場合)。まずフィルム・ストリップ(文字とおりサードトラックと呼ばれる)として扱み込む方法があり、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く掻いて刻んでゆく方法もある。そしてもっとも最近では、コンピュータ制御されたレーザーによっ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、翻訳者は置かれた複雑な空間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って決められていく。という詩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、翻訳であっ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ィルムの物理的空間と発語時間の長さに合わせて、凝縮しなければならず、読み手の方も途中で立ち止まったり、面白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。つまり読み手がテクニクを讀みとった途端、機械がそれをすくみ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って異なってくる。テクニクのために割かれるスペースは、フィルムのフレイムアップ(一六ミリ、三五ミリ)、レンズ(一: 33、

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るように思える。その一つの理由として、日本語は単語間の重要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、日本語は主語と直接目的語、語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ない、読み手もまた字幕で語られなかった言葉を採りあてよう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ふ素晴らしい能力、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ずることは、普遍的で立派な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つとも強力な基盤となるのは歴史化である。しかし複数のテクニク・コンテクストを考慮に入れた歴史化でなければ、そ

おに在りて悪徳あるとせしむる。嗣後日本の字幕制作者に見られるナシヨナリスムの愛国主義の危険性と面白半分には載れること。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つた。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。しかしそれらはライ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、字幕制作者に対する低い評価とはつきり別語語っている。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る(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アンまでもがついているのだ。清水俊二、岡枝慎一、神島きみ、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・

ントとトキキにおける語りの等式化というナイリアン発想に、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、言葉が少なほと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キキ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にとはせず、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。これは墮落的な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つた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ぬだろう。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

テク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も間違いない日本でも有名な字幕制作者である。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ヒロイドのような声を打ち消してしまつたなら、それがどれほど哀れむべき事態であるかを述べただけで、ライルムに言及するのである(戸田一九九四:一〇)。同じ彼女の師匠にあたる清水俊二も、ロレイン・オリヴァー主演の『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術であるよりも劇的であるため、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)。一方、ほとんどの翻訳者にとって、シエイクスピアの言葉こそ最もとつときににくい仕事であり、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っての問題ではない。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、シエ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つているのである。

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。彼らは必ずしも携わる分野の過去や現在の状況についてはほとんど(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

ただ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

戸田の高潔ともいう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、エニータ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つたことが幸いしている(戸田一九九四:一一)といつてのけ、岡枝も「日本人のオリジナルに対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ば、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ふことができる」(岡枝一九八九:六)と断言する。日本における字幕制作は、被抑圧的なナシヨナリズム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Boris Johnson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、ナシヨナリスムの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対する異常なまで

アルンハイムが期待したのは、この種の不満が観客をト
 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
 ということだ。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。ハイマン・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、日本語、
 シチリア語、フィンランド語、チェコ語、ハンガリー語、ギリ
 シア語、フランス語（の作品が含まれていた）。そんな彼は明
 信奉して一人である（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

渡つて一本はトキキ、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ヤツではないからだ。

(Antheim 1997: 33-34)

取り立てて何もやることのない人間がある日、首波と光波
 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。とはいへ、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分間の場面
 についての短いシナプスを説明するというのが、第一の
 回答である。そして一分後、また新たなタイトルがあら
 われる。この回答は単にはかばかしというだけでは済ま
 されない。タイトルのあいたのジョークを笑えなくらい外
 国語が理解できる観客を閉口させると同時に、シヨークに
 笑えないでそこにわ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、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

ような実験について、彼独自の方法で説明している。
 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
 に対する熱っぽい自惚話を前にすると、その賢を訝しく思う向
 まれている(岡枝一九八九:二九)。もちろん、このような量
 づ語、イタリヤ語、ロシア語、スペイン語のフィルムまでが含
 んだ「スターウオーズ」(一九七七)から、フランス語、ドイツ
 ジットとされていると主張し、そこには「市民ケーン」(一九四
 六)プロファイルの中で、千本を越える作品に彼の名前がク

水面下の歴史

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
 ない言語的な不均衡を歪曲するか、否認するのである。

私たちは映画翻訳に対するアローチを早急に更新しなけれ
 ばならない、古い映画テクニクス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ク
 ストを与えらるために、あるいは字幕制作その不明瞭なホジ
 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。映画装置のメカニクスと同様、字幕の歴史は
 これまでずっと残りにされてきた(日本の書き手の場合、逸
 話やコンテクストの種にされてきたというべきか)。とはいへ、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
 から文字テクニクスが開始された時期だったといつても、驚く
 にはあたらぬだろう。
 英語を話さない国におけるビシ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、内容的に両「の外国語
 プラクションを同じセツトで別の俳優に演技させるなどといつ

Altheim 1993, Dana 1999, Gomay 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ぽりと抜け落ちてしまっている。
 言語の壁を乗り越えて、翻訳者たちがこの抜にくい装置を働
 かしようとする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、ブ
 ロットをセクシジョ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。トキキ映画の頭
 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。

に、何らかの改鑿策が取られなければならない。そこで誰かが「ムサイオラ」と呼ばれる機械の存在を発見したのだ。(中略) ムサイオラにはすべての会話の長さが計測できるカウンタがついている。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るからだ。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を見極められるまでになったのである。ふうい、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、それを讀み終わった後、再び頭を上げるかどうかがテスト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

民性が強調されてしまおうという点であった(吾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。東京の帝國劇場と那英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ざ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では、オリジナルの心地よい音声が弁士によって妨害されるのを嫌う人たちのために、「トッキー無説明テリ」なる催しが週に一度開かれていたという(立花一九三〇:二八一―二九)。

だがそれでも標準的な操作手順となったのは、ムサイオラ・ボクスされた字幕であった。トッ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二コ

いて心配する必要はなかった。彼らが頭を動かさず、単純に目だけを動かしていることに、私は気がついたからだ。この経験によっ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、それが正当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、一卷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) ただ繰り返し返さなければならぬが、これは十分に正当だと考えられた会話に眼つての語である。(Myung 1983: 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感度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もっとも関連があるのは、マルクス主義的批評家であった岩崎規が、トッキーを「非国際的」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

ヨクに派遣し、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訳を指揮したのである。このときの作品はフオン・スタンバークの「エロツコ」(一九三〇)で、田村はその過程を次のように述懐している。

まづ私が最初に達着したのは、字幕に出す文字を、縦書にするか横書にするかという問題であった。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、十字語語一行を読むのにフィルム三フット半を必要とする。然るに、これをもし横書きにした際には、五フット以上なくては読み切れないことを知った。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るべきはいふまでもないが、実際に調べてみると、位置を一定にすることは不可能で、そのためにつに試写を見て、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運び、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)

映画翻訳のバ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

と母親の豪華なホテルとの差異のような、観客が見落すことのできな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『ST』が組んだ、小津の『出来ごころ』(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『出来ごころ』は、その物語ゆえには『チャン』と比較され、また小津も明らかにウイタの作品を参照しながら脚本を書いた。村治天は『ST』所載の論文において、トキとサイレントの映画脚本の違いを検討するために、この二本のスタイルと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のシナリオ作法とウイタの街はないが』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は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イの含意にみちていたということが提起される。となると、依然としても不明瞭なままなのが、もつとも

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テキング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が息子を暴力的にはねつけるところまで、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、もつとも大切にし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が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。清水は表現に貫徹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、声によつて分断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という仮定である。

『チャン』はそれだけが孤立した希有な例ではない。実際、

重要な判断基準である。

『チャン』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)二度ある。『過剰』という言葉によって私が意味するのは、感情の苦痛を引き立たせるために誇張的に用いられる演出、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・クイガンの馬が勝利を目前にして躓いてしまう競馬の場面、それからウオレス・ピアリーがジャッキーを拒絶し、母親のところへ行けどさどす留置場の場面、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別の場面を準備するが——そのままあっさりど終わってしまう。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、クイ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——間違はなくこの映画でもつとも心に残る見せ場だろう——は、チャンと彼のトリーナト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(それらはコンテラストによつて容易に想像がつくものばかりである)。その後チャンの息子であるテキングが到着すると、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

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と、サウンドトラック上の彼の声が入る。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列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、うこ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・二六〇・二七)。なるほど！

トキキ期における翻訳の概念は、解釈学的な意味の探求ないはは伝達と、言語の物質的価値の奇妙な前量化(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、やはりその歴史の瞬間にある。とりあえず私たちは、田村が『モロコ』の字幕制作について記した文章——これは『マイル

ウツド的リアリズム映画の意趣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、さらには大衆的な解釈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¹⁴馴致化の傾向に興味を抱く私たちは、悪徳的言葉制作を支配的イデオロギイ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、イデオロギイの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、悪徳的言葉制作者は敬意を持ってオリジナル・テクニクと対峙する立場を引き受ける。さらに彼らはロレンス・ヴェステイが「残念な物」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ニクと映画の効果を引き出すために、言語と字彙装置の両方に手を加えてゆくと(Yang 2002)。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、悪徳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トナリ・リナは、黒澤明の『乱』(一九八五)の翻訳者であるが、彼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徳的なものだといえる(例外があるとするれば、シチュアシオニストであるルネ・ゲイエネがボ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、ウツディ・アレンの『言語の冒険』(一九六六)の吹き替えくらいである)¹⁴。

トッ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つた。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う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な性質に細心の注意を払う字幕制作者に対し、ある興味深いシチュエーションを提起する。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、墮落的な字幕の規則を打ち破る以外に方法は無い。そしてリナ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、みずからのガイドを解きほぐし、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。

「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、他者のボションに位置することができるように、オリジナルとの完全な同一化を達成すること」(Göte 2002, 5)だとされる。ここでは翻訳者が原典となるテクニクに加え、それを生み出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¹⁵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。当然ながら、ゲイエネ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すとするロマン主義的発想——これは副教化の別の形式である——と深く結びついている。しかし悪徳的言葉制作は、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、他者性をついての独創的なアプローチと言語や映画を取り巻く規則を歪曲せよ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。

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ドラマ主義的な翻訳へのアプローチでは、悪徳が言語と形而上学的な仮定の両方に向けられていた。このような前提は悪徳的言葉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、ハリウッドが高く評価される時代において、さらには悪徳自体が具体的な味を惹きつけることだろう。このような理論化は、外国の織り、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異質な忠誠心の分節化を、ルイスのいう悪徳的翻訳が保証する限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。こうは暴力が兼ね備えている衝撃を高め、その限界と可能性を吟味するようした暴力の事実をもみ消そうとするが、悪徳的翻訳者とはいうものの、墮落的な字幕制作者たちであれば、装置が要請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。

字幕でさえ言語用法の改竄を行うばかりか、原典となるテクニクをいかに二点であった。何の察察もないリアリズム映画のすである。暴力的な翻訳を必要とする装置によって支えられ、人物の声を「原典と翻訳されたテクニク」(等式化)に加えていくこと、フリップ・ルイスが「悪徳的」と呼ぶ痕跡の多くを示すのである。この引用は彼の文章が持つイメージの力強さのためであり、悪徳的言葉ではないものを特定化するためでもある。ゲイエネ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、他者のボションに位置することができるように、オリジナルとの完全な同一化を達成すること」(Göte 2002, 5)だとされる。ここでは翻訳者が原典となるテクニクに加え、それを生み出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¹⁵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。当然ながら、ゲイエネ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すとするロマン主義的発想——これは副教化の別の形式である——と深く結びついている。しかし悪徳的言葉制作は、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、他者性をついての独創的なアプローチと言語や映画を取り巻く規則を歪曲せよ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。

悪ぶきどころ前置詞を省略した。すなわち「悪ぶきどころ」などとしてみ
たわけだ。これは間違っていないが、会話字幕としては完全に不適切である
（戸田 1991: 10）。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。「翻訳は不可視のもの
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、感嘆符ですら使つてもりはない。イメーシが眼に入るように、
言語も耳に入るべきなのだ（戸田）。私はこれ以上、異論を唱えることはできない。
実際、リチ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、それに続くグライデオ版では
リチ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。
チクストに悪態をつこうとしたみすからの賢明な衝動を、リチーは自己検閲して
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
ナクシヨシ」（一九九一）を訳すにあたり、ロー・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

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「マユの女」
（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すべて、さまざまな実践的な問題に、この二つの異なる
字幕制作者が信憑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る。実際、この課題は彼らがい「無力さ」を悔やんで
いたのである。この課題は彼らのなにもに過ぎなかったし、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つた（コンピ
ューターに繋がれたグライデオの新しい技術は、色彩、フォント、サイ
ン、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でき
る。だが環境は整つたにせよ、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すからを自制してしまつたのである。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
にしたつ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

香港製アニメイトと日本製アニメイト、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悪ぶきけをささいな実験を行うための許可証として捉え、リチ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プロシーナ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、一般的なでない英語の方言にみちた彼のチク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、それ以上には悪徳の精神に近づいたものとなっている。「こんな生」とか「この野郎」といった複雑な表現が、なんと「家々筆」など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、複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、英語の複雑な表現を実際に使つた方がはるかに悪徳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クスト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

うしたフア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ナショナル・ニュース・グループに投稿され、同人や個人のおいでで流通している。フアンの中に含まれるハックアーティストが、アミガやその他のコンピュータ・プログラマーチ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ところからなる。この集団はお気に入りのアニメの字幕付きフアンシ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アンたちは、まったくの直感によって悪徳的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。翻訳できか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(1)である。何本かのフアンはすぐに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(私たちはここにソフトウェアによって可能となった新たな鑑賞手順を見出す。鑑賞者は別々の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。もともと重要なのは、言語を理解できようがきまいが、鑑賞者がオブリガトル・テキストを論じつくることができるという点である。堕落的の字幕はこうした読みの実践に強硬に反対してきたが、悪徳的の字幕はむしろそれを奨励するのだ。

悪徳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、ポリアップ・ヴァイデオ、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、堕落的の字幕制作とは実に時代遅れであって、悪徳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。そして悪徳的の字幕制作が標準的なものとなったとき、ようやく私たちは他の名称を考へること—あるいは単に「悪徳的」という形容詞を外すだけでも良いが—ができるのである。悪徳的な翻訳はアニメーション、コマディ、アクト・フィルム、さらにはド

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・フアンダムの例は、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、悪徳的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イ的な問題には慎重であらうし、革新的な方法をもつて慣習を破壊するだろう。だが彼らはテキストに関与するときに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、悪徳的の字幕制作者もまた、彼あるいは彼女のボジションに位置づけようとするのだ。彼らには堕落的の字幕の規範のもとでフィルムを窒息死させるつもりもなければ、外国的なものが持つ複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。悪徳的の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、既知のものと未知のも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。字幕つき映像は有意味な星塵的な形状を持っている。そこでは本

キエメンタリーの分野—それ自身が慣習に逆らうようなテキストが説明的なテキストから始まるように思える。かといって、もともと非暴力的なフィルムを悪徳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は、堕落しかないからだ。

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、Gibson, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 3814, 3815, 3816, 3817, 3818, 3819, 3820, 3821, 3822, 3823, 3824, 3825, 3826, 3827, 3828, 3829, 3830, 3831, 3832, 3833, 3834, 3835, 3836, 3837,

支配を共有する一方で、外国の総勢にまじりて遅態を露す
者か感ずる快楽にふけるのである。

参考文献

岩崎昶(一九三〇)「トキキと無産階級」『思想』九三号(二月)七二―七七頁。
 太田龍男(一九三九)「スーパ・イムポースにおける日本語の貧困」『日本映画』四卷五号(五月)五〇―五二頁。
 國枝慎二(一九八八)「スーパ字幕入門―映画翻訳の技術と知識」パベル・プレス。
 学春秋社。
 神崎きみ(一九九五)「字幕仕掛人一代記―神崎きみ自伝」パンパン。
 清水俊二(一九八五)「映画字幕(スーパ)五十年」早川書房。
 立花高四郎(一九三〇)「トキキ一週」四六書院。
 田中純一郎(一九八〇)『日本映画発達史』中央公論社。
 田村幸彦(一九三二)「アマリカ日記(二)」『キヌマ旬報』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。

Gambier, Y. (1994) *Language Transfer and Audiovisual Communication: A Bibliography*. Turkey: University of Turke.
 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.
 Gomry, 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 Subtitled Japanese Films," *Mongoljin* 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.

村子感(一九三二)「トキキに勝つた走り道」『ST』五号(五月一日)三七―四〇頁。

藤波健彰(一九七七)『エロスマスラマの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」『ST』三三号(二月一日)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 Ventriiloquism," *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.
 Danan, M. (1991) "Dubbing as an Expression of Nationalism," *Meta* 36: 606–614.
 教えます『文春文庫』。
 立花高四郎(一九三〇)「トキキ一週」四六書院。
 田中純一郎(一九八〇)『日本映画発達史』中央公論社。
 田村幸彦(一九三二)「アマリカ日記(二)」『キヌマ旬報』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。
 De Linde, Z. and N. Kay (1999) *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
 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-Ha (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.

本論文の著者である阿部・マク、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
を講じてきた。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を続けている。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つ
かずに、山形国際ドキュメンタリー映画祭のコチネイネーター
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『日米映画史』（青弓社、一九九
一）、ミック・アロリック編、柴崎昭則、和波雅子訳『ヒバ
クシャ・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.docbox.jp/）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

選振と編者による充実した解題で知られるラトガース大学の
'Depth of Field' シリーズ中の一卷 *Asian 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* の第三版(2001)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 *Language Abuse*
Sublimation となっており、ノー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 *'copy'*
error' (疎落、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、ともすると肯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
もたらす詩的、象徴的、隠喩的な効果に重きを置くようであ
る)。むしろ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「悪徳的」「堕落の」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ただかについては心もとないが、とも
あれこうした態度が *'copy'* であるか *'copy'* 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、多くの分か
らの忌憚なき批判やご意見をお待ちしたい。

「映画と翻訳」の一部をなすものである(関連する論考には *Copy Error* (2009) がある)。彼自身も触れているように、昨今の文
化研究やポスト・コロニアル研究の分野では、さまざまな地政
学的、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「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。本論文はそうしたテクニカルな
問題提起に正面から取り組みたい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、セノスの良い論文

訳し損なわれた文字

ジャック・レヴィ

「美しき誤訳」(Les belles erreurs) 理1というフランスにおける悪しき伝統によって、翻訳をめぐる議論がされるたびに、エスアリ(精神)とレトル(文字、字面、または字義性)の対立が問題にされる。そして、原文のレトルに忠実であつてこそ作家のエスアリに忠実であるのだという自明であつたはずの理をいねば転覆させた。この自国文化・言語中心主義的姿勢は、幾分かはその傲慢な主張を弱めてきたものの、「直訳」に対して「意訳」を評価するといった形で翻訳に携わる多くの者たちの間に根強く引き継がれてきているのも周知のことである。そうした形と意味の二元論の批判が、モニエやメシヨニツクに継いで、緻密な翻訳論を築き続けたベルマンの前提であつたのだが、ここでは、翻訳は「レトルの翻訳」^{理2}でしかありえない、という彼の主張が、レトルの定義をめぐるような問題を提起

していくのか探つていきたい。

ベルマンが、翻訳に見られる一連の傾向として、美文化や明晰化、合理化などといった様々な歪曲を分類した上で、「切り抜かれた形で」(en creux)といった意を持つ表現を用いて提起するレトルのさしあたつての定義は「歪曲の体系が攻撃するすべての次元である」(à l'effre, ce sont toutes les dimensions auxquelles s'attaque le système de déformation)^{理3}となるのだが、そこでレトルにある種のリミットの機能をもたらししていることに注目したい。翻訳者が、「歪曲のシステム」と呼ばれる方によつて、ときには自覚を持たないまま、必然的にレトルから引き離されていくさまはレトルの性質そのものと複雑な関係をもつて、すんでいるからなのではないだろうか。「レトルの翻訳が、「全体」の意義やエスアリと想定された「意味」を旨指す^{理4}