

2016年度博士学位申請論文

日本映画の英語字幕における標準化
—制作プロセスの観点から

篠原有子

立教大学大学院

異文化コミュニケーション研究科

2016年度 博士學位申請論文

指導教授	武田珂代子 教授
------	----------

論文 題目	和 文	日本映画の英語字幕における標準化 —制作プロセスの観点から
	英 文	Standardization of English Subtitles for Japanese Films: A Study Focusing on the Production Process

研究科	異文化コミュニケーション研究科
専攻	異文化コミュニケーション専攻

学生番号	12WT001J
氏名	篠原有子

要旨

字幕翻訳は言語的、社会的、認知的な側面から様々な研究がなされているが、英語文献を見る限り、研究の多くは英語映画の字幕を対象としたもので、非英語映画に付けられる英語字幕についての考察は限定的である。日本映画の英語字幕についても、学術的研究はほとんど行われていない。しかしながら、海外展開を目指す日本映画にとって英語字幕の果たす役割は大きく、日本映画に付けられる英語字幕の制作数も増えているとされる。本論文は、日本映画に付けられる英語字幕をテーマとし、英語字幕の訳出にどのような特徴があるのかについて、字幕制作プロセスや想定される視聴者などの様々な要因に着目し、翻訳学におけるローカリゼーション・モデルの「国際化 (internationalization)」プロセス (ピム, 2010)、および「標準化 (standardization)」(Toury, 2012[1995]) と「パトロネージ (patronage)」(Lefevere, 1992a) などの概念に依拠して考察を行った。

第 1 章では、研究の背景と目的を示してから、本論文の意義と全体の構成について述べた。冒頭において、英語字幕が日本映画の海外展開で鍵となる言語であること、また、海外の視聴者が英語字幕を介して日本映画を受容していることから、日本映画の海外受容において英語字幕の果たす役割が大きいことを確認したうえで、研究の目的を示した。第一の目的は、英語字幕の訳出に影響を与える要因の特定である。字幕は翻訳者を含む様々な参加者の協働作業によって制作されるため、目標テキストには翻訳者以外の参加者の関与も反映されている。そのため、字幕の訳出について論じる場合は、目標テキストのみならず、制作プロセスについての検討が重要となる。よって本論文では、英語字幕の制作プロセスに着目し、何が訳出に影響を与えるのか、その要因を特定することを第一の目的とした。

第二の目的は、特定された要因が英語字幕の訳出にどのような特徴を生じさせるかを考察し、その結果を検証することである。想定される視聴者の多様性、基軸としての英語字幕、起点主導のプロセスによる翻訳、多言語展開における制作の流れという英語字幕の制作プロセスの特性を踏まえ、英語字幕制作プロセスと訳出との関係性について様々な側面から検討する。

本論文の意義は以下の 3 点にあると考える。第一に、これまで学術的研究の対象とされてこなかった日本映画とその英語字幕を考察の対象としたこと、第二に、制作

プロセスと訳出の関係性に着目し、ウェブ上の製品やデジタル製品の制作プロセスの概念であるローカリゼーション・モデルを理論的枠組みとして、字幕研究に新たな視座を提供すること、第三に、英語字幕の訳出を英語の優位性との関連で考察することである。

第 2 章では、字幕翻訳に関する先行研究を概観した後、字幕研究において制作プロセスの重要性が認識されてこなかったことを指摘した。字幕制作は協働作業であり、翻訳者をはじめ多数の参加者が関わっているため、訳出は制作プロセスや参加者間の相互作用の影響を受けやすいと考えられるが、こうした視点からの考察は十分に行われていない。本論文は制作プロセスが訳出に深く関わっていることを明らかにすることで、制作プロセスに関する考察の重要性を喚起した。

本論文が理論的枠組みとする「ローカリゼーション・モデル」(ピム, 2010)と同モデルを構成する「国際化プロセス」については、第 3 章で論じた。ローカリゼーションはデジタル製品やウェブ上の製品を多言語展開する場合に用いられる概念で、製品が各ロケール(地域)に受容されるように、文化的、言語的に目標文化に適合させることを指す。国際化プロセスは同モデルの一部であり、ローカリゼーション(目標テキストの産出)が効率的に行えるように、起点テキストの特異性を削減し、平板な、標準化されたテキストを産出する。本来、ローカリゼーションはウェブ上の製品やデジタル製品に関して用いられる概念であるが、国際化プロセスと英語字幕制作プロセスとの共通性に鑑み、同モデルを英語字幕の訳出について考察する枠組みとした。

事例研究の結果の考察に当たっては、標準化とパトロネージを鍵概念とした。標準化とは「オリジナルで生起しているテキスト的諸関係がしばしば変更され〔中略〕目標言語から提供される(より)習慣的な選択肢が好まれる」(Toury, 2012[1995], p. 304)ことと定義されるが、英語字幕の訳出の特徴を判断するためには、より明確な定義が必要と考え、標準化を「起点テキストに含まれる性質や特徴が低減されること」と再定義した。パトロネージは、個人や組織が翻訳を促したり阻害したりする目的で行なう権力の行使であり、様々な要素と複合的に絡み合っ、翻訳者や他の参加者に影響を与える要因となる。

続く第 4 章では、本論文の研究方法として、インタビュー、文献調査、事例研究を用いたことを述べた。英語字幕翻訳者と制作会社(計 9 名)に対して実施したイン

レビューからは、英語字幕制作の参与者間の関係性を浮かび上がらせ、また、視聴者の多様性など、英語字幕の制作プロセス上の特性をどう認識しているかなどについての情報を得た。文献調査では、日本映画の海外受容、日本製アニメに関する研究、英語字幕の標準化、そして非標準的の字幕とグローバリゼーションの関係について探究し、さらに事例研究によって、これらの考察によって導かれた仮説を検証した。

第 5 章では、字幕の制作プロセスについて記述してから、字幕翻訳の特性について論じた。はじめに、最終的な字幕が完成するまでの工程を、翻訳者が行う訳出だけでなく、翻訳指示やフィードバックなど、翻訳者と他の参与者との相互作用も含めて詳細に記述した。次に、字数制限、映像との同期、映画の多重コード性など、字幕翻訳のプロセス上の特性について述べ、それらが訳出にどのような影響を与えるかについて検討し、翻訳指示やフィードバックが翻訳者の訳出の判断に影響を及ぼすこと、また、映像との同期など字幕の特性も訳出を左右することを確認した。

字幕制作プロセスについての説明を踏まえて、第 6 章では、本論文の第一の目的である訳出に影響を与えると思われる要因について論じた。主な論点は次の 3 点である。第一に、英語字幕に対する「パトロネージ」として映画会社、日本政府による「クールジャパン戦略」、および視聴者の期待を取り上げ、経済的要素やイデオロギ的要素が複合的に作用して英語字幕の制作に影響を及ぼしていることを示した。第二に、字幕制作プロセスがもたらす影響について論じた。ここでは、中間バージョンという英語字幕の特性、視聴者の多様性への対応、英語の優位性が、英語字幕に標準化を生じさせる可能性について検討した。例えば、英語の優位性については、英語がリングフランカとして用いられる場合、コミュニケーションの目的が相互理解の達成であり、正確さや「英語らしさ」は重視されない。そのため、多くの非英語母語話者に受容される英語字幕においても、コミュニケーションの目的が相互理解の達成となり、細かなニュアンスや詳細な情報を含まない、平板で標準化された訳出になると考えられるとした。第三に、翻訳者が有する権力と訳出の関係について論じた。すなわち、2 言語に精通していることで翻訳者は他の参与者よりも強い立場にあるため、英語字幕翻訳者が視聴者の多様性を認識し、このことへの対応を重視している場合には、字幕が標準化されやすいと述べた。

第 7 章では、本論文の第二の目的に沿って事例研究を行った。事例研究の対象は日本映画『Shall we ダンス?』『千と千尋の神隠し』とし、いずれもアメリカ版 DVD

を用いて分析を行った。具体的には、両作品の起点テキストに含まれる異文化要素が、英語字幕にどのように訳出されているのかを、翻訳方略を枠組みとして分析し、異文化要素訳出に採用された各方略の使用頻度を明らかにした。

分析結果を受けて、第 8 章では「起点テキストの特徴や性質を低減させる」という標準化の定義に基づいて各方略の内容を再検討し、標準化の定義に当てはまる方略（一般化、置き換え、省略）を「標準化方略」として、全体の方略使用頻度に占める標準化方略の割合（標準化率）について考察した。はじめに、『*Shall we ダンス?*』と『千と千尋の神隠し』における異文化要素訳出の標準化率を確認してから、その数値を、別個に分析した『*タイタニック*』と『*スパイダーマン*』の日本語字幕の標準化率と比較した。その結果、英語字幕の標準化率が日本語字幕の標準化率よりも著しく高いことが示された。このことから、本論文が対象とした作品について、日本語字幕との比較で、英語字幕の訳出に標準化の特徴があることが認められた。ただし、対象となる作品のジャンルや言語ペアによっては、今回と異なる結果が生じる可能性があるため、この特徴の一般化は困難であり、様々な作品による検証が今後の課題であるとした。

また、英語字幕において、標準化とは逆の非標準的の字幕が出現していることを踏まえて、新たな形態の字幕は、グローバル化が内包する均一化（標準化）とローカル化（非標準化）によってもたらされたのではないかとした。

以上の論考から、英語字幕の中間バージョン性、想定される視聴者の多様性、起点主導のプロセスによる翻訳といった英語字幕の制作プロセス上の特性、および英語の優位性が、英語字幕の訳出に影響を与える要因と考えられること、そして、これらの要因が作用することで、本論文が分析対象とした作品の英語字幕に、標準化の特徴があることを明らかにした。

目次

第1章 序論	1
1.1 研究の背景	1
1.2 研究の目的	3
1.3 研究の意義	5
1.4 論文の構成	7
第2章 先行研究	9
2.1 翻訳学における視聴覚翻訳	9
2.1.1 視聴覚翻訳の形態と名称	12
2.1.2 視聴覚翻訳研究の系譜 (Díaz-Cintas, 2009 および Gambier, 2013)	14
2.2 字幕翻訳の定義	19
2.2.1 テクストの対照分析による研究	20
2.2.2 字幕翻訳における規範に関する論考	22
2.2.3 字幕制作プロセスに関する論考	24
2.2.4 ゲーム・ローカリゼーション (O'Hagan & Mangiron, 2013)	28
2.2.5 英語字幕に関する論考 (Gottlieb, 2009)	30
2.3 日本における字幕研究	33
2.3.1 字幕と吹き替えに関する機能主義的考察 (藤濤, 2007)	34
2.3.2 字幕制作における参与者間の相互作用 (篠原, 2011)	35
2.3.3 記号学的観点からの翻訳方略検証 (矢田, 2013)	37
2.3.4 多言語映画における字幕翻訳 (Takeda, 2014)	38
第3章 理論的枠組みと鍵概念	42
3.1 字幕翻訳における社会文化的アプローチ	42
3.2 英語字幕の特性	43
3.3 社会文化的アプローチに関する検討	50
3.3.1 多元システム理論について	50
3.3.2 規範について	54

3.3.3	スコpos理論について	55
3.3.4	「ハビトゥス」およびアクター・ネットワーク理論について	56
3.4	理論的枠組みとしてのローカリゼーション・モデルと国際化プロセス	57
3.5	鍵概念	62
3.5.1	訳出の特徴としての標準化	62
3.5.2	パトロネージ (patronage)	64
<hr/>		
第4章 研究方法		67
4.1	インタビュー	67
4.2	文献調査	70
4.3	事例研究	71
4.3.1	分析対象作品の選択	72
4.3.2	異文化要素と翻訳方略について	74
4.3.2.1	翻訳方略とは	77
4.3.2.2	翻訳方略の分類	79
4.3.2.3	基準の設定	81
4.3.3	英語字幕のための方略分類	85
<hr/>		
第5章 字幕制作プロセスと字幕翻訳の特性		88
5.1	字幕制作プロセス	88
5.2	相互作用の産物としての字幕	96
5.3	字幕翻訳の特性	98
5.3.1	時間と空間の制約	98
5.3.2	映画の多重コード性	99
5.3.3	起点テキストの保持	100
5.3.4	音声言語から書記言語へ	101
<hr/>		
第6章 制作プロセスがもたらす訳出の特徴		104
6.1	英語字幕に対するパトロネージ	104
6.1.1	映画会社の海外志向	106

6.1.2	クールジャパン戦略	115
6.1.3	視聴者の期待	117
6.2	制作プロセスによる影響	118
6.2.1	国際化プロセス	118
6.2.2	参与者間の相互作用	127
6.2.3	視聴者の多様性への対応	137
6.3	翻訳者の権力	141
6.4	英語字幕の標準化仮説	143
<u>第7章 事例分析と結果</u>		<u>145</u>
7.1	異文化要素と方略分類の枠組み	145
7.2	2作品のDVDについて	147
7.3	アメリカにおける『Shall we ダンス? (Shall We Dance?)』	148
7.3.1	『Shall we ダンス?』の梗概	151
7.3.2	『Shall we ダンス?』における異文化要素の訳出	151
7.4	『千と千尋の神隠し (Spirited Away)』の英語字幕	155
7.4.1	『千と千尋の神隠し』の梗概	158
7.4.2	『千と千尋の神隠し』における異文化要素の訳出	158
<u>第8章 考察</u>		<u>162</u>
8.1	英語字幕における標準化	162
8.1.1	第三者による検証	167
8.1.2	『Shall we ダンス?』における標準化	168
8.1.3	『千と千尋の神隠し』における標準化	171
8.2	言語バランスの非対称性と標準化	174
8.3	字幕翻訳の新動向と標準化	177
8.3.1	プロによる翻訳と標準化	177
8.3.2	ファン翻訳における翻訳行為	179
8.3.3	他律的翻訳から自律的翻訳へ	188
8.4	考察のまとめと課題	193

第9章 結語	196
9.1 研究目的、理論、および研究方法	196
9.2 研究結果の要約	198
9.3 今後の展望	200
補遺	202
参考文献	222
映画作品引用リスト	240
謝辞	244

表のリスト

- 表 3.1 海外公開された日本映画（一部）と公開された地域数（出典 IMDb）...47
- 表 4.1 インタビューとそのプロフィール...68
- 表 4.2 翻訳方略の分類...80
- 表 4.3 日本語字幕用方略分類（ペダーセン（Pedersen, 2011）の修正版）...83
- 表 4.4 『タイタニック』日本語字幕における異文化要素訳出の翻訳方略...84
- 表 4.5 『スパイダーマン』日本語字幕における異文化要素訳出の翻訳方略...84
- 表 4.6 英語字幕のための方略分類（Pedersen, 2011）を修正したうえで筆者が作成
...86
- 表 5.1 日本語字幕の制作プロセスとその参与者（（佐藤・岩本ほか，2003；長澤，
1998）に基づいて筆者が作成）...90
- 表 6.1 字幕制作プロセスの各工程における参与者（篠原（2011）および本論文の
インタビューに基づいて筆者が作成）...142
- 表 7.1 翻訳方略における異文化要素保持のレベル...147
- 表 7.2 『Shall we ダンス？』の異文化要素訳出における翻訳方略...154
- 表 7.3 『Shall we ダンス？』における異文化要素訳出方略の採用頻度...154
- 表 7.4 『千と千尋の神隠し』における英語字幕と英語吹き替えの比較（1）（アメ
リカ版 DVD より）...157
- 表 7.5 『千と千尋の神隠し』における英語字幕と英語吹き替えの比較（2）（アメ
リカ版 DVD より）...157
- 表 7.6 『千と千尋の神隠し』の異文化要素訳出における翻訳方略...160
- 表 7.7 『千と千尋の神隠し』における異文化要素訳出方略の採用頻度...160
- 表 8.1 英語字幕の異文化要素訳出における標準化方略採用率...164
- 表 8.2 日本語字幕の異文化要素訳出における標準化方略採用率...165
- 表 8.3 第三者および筆者による異文化要素訳出方略の分析結果...167
- 表 8.4 『Shall we ダンス？』における国際化プロセスとローカリゼーション...170
- 表 8.5 英語字幕と日本語字幕の異文化要素訳出における標準化方略採用率の比
較...174
- 表 8.6 『子連れ狼・冥府魔道』DVD（2003）の日本語台詞と英語字幕...182
- 表 8.7 『子連れ狼・冥府魔道』DVD（2003）においてレジスターが保持されている

英語字幕の例...183

- 表 8.8 TED talks : ビル・クリントンによる講演「ルワンダの再建」より...184
- 表 8.9 『TOKYO TRIBE トーキョー・トライブ』に付けられた英語字幕
(Nomes, 2015 年 4 月 25 日資料より) ...186
- 表 8.10 日本映画の DVD に付けられた注釈 (解説字幕) の例 (篠原 (2012, p.
225) に基づいて筆者が作成) ...187

図のリスト

- 図 3.1 日本語字幕の制作プロセス (佐藤・岩本ほか (2003, p. 15) に基づいて筆者が
作成) ...45
- 図 3.2 英語字幕の制作プロセス (佐藤・岩本ほか (2003, p. 15) に基づいて筆者が作
成) ...46
- 図 3.3 「翻訳+ローカリゼーション」モデル (ピム (2010, pp.206-207) に基づいて
筆者が作成) ...58
- 図 3.4 英語字幕を基軸とした日本映画の多言語化プロセス...60
- 図 6.1 日本映画の販売ルート (JETRO (2013) に基づいて筆者が作成) ...119
- 図 6.2 海外マーケットにおける英語字幕の位置...120

宣誓書

私 篠原有子 は、

下記の論文、

「日本映画の英語字幕における標準化—制作プロセスの観点から」

及びそこに提示された研究内容の著者であることを宣誓し、以下の各項を確認する。

- ・ 本研究は、本学における学位取得を目的とする研究に従事する期間内に、全面的もしくは中心的に行われたものである。
- ・ 本論文の内容のうち、本学又は他の研究機関における学位もしくは他の資格取得のためにすでに提出されたものがある場合には、その旨を明記している。
- ・ 他の刊行物を参考にした場合には、常にその出所を明記している。
- ・ 他の研究から引用した場合には、常にその出典を明記している。そのような引用箇所を除けば、本論文はすべて私自身の著作になるものである。
- ・ 主たる研究支援については、すべて明記している。
- ・ 他と共同して行った研究に本論文が依拠する場合には、他による研究の部分とみずからの研究による部分を明確に区別している。
- ・ 本研究は一部発表済みである。

篠原有子 (2012). 「映画字幕は視聴者の期待にどう応えるか」『通訳翻訳研究』第 12 号, 209-228 頁.

篠原有子 (2013). 「映画『おくりびと』の英語字幕における異文化要素（日本的有標性）の翻訳方略に関する考察」『翻訳研究への招待』第 9 号, 81-97 頁.

篠原有子 (2014). 「日本映画の英語字幕における訳出要因について：制作プロセスと視聴者に着目して」『通訳翻訳研究』第 14 号, 97-114 頁.

署名 篠原有子 

日付 2017 年 1 月 14 日

1 章 序論

字幕翻訳研究は、近年、盛んに行われており、従来の言語的視点だけでなく、社会的あるいは認知的視点からも様々な考察がなされている。日本語と英語の文献に限って言えば、それらの研究は英語映画に付けられた字幕に関するものが多く、非英語映画の字幕に関する論考は限定的である。日本映画の英語字幕についても、学術的研究はほとんど行われていない。しかしながら、日本映画の海外公開地域を見ると、例えば『羅生門』（1950）が 27、『おくりびと』（2008）が 58 といったデータ（IMDb: International Movie Database）に示されるように、世界各地の海外視聴者が英語字幕を介して日本映画を受容していることから、日本映画の海外受容に果たす英語字幕の役割は大きいと考える。この認識に基づいて、本論文は日本映画に付けられる英語字幕をテーマとし、英語字幕の訳出にはどのような特徴があるのか、そしてそれを生じさせる要因とは何かについて、社会文化的視点から、ローカリゼーション・モデルの枠組みに基づき、考察を行うものである。本章はその序論として、まず研究の背景と目的を明らかにし、具体的なリサーチクエスチョンを提示する。次に本論文の意義について論じ、最後に論文全体の構成について述べる。なお、本論文中、英語テキストを引用した箇所の日本語訳は、特記されない限りすべて筆者によるものである。

1.1 研究の背景

音声、映像、言語、非言語の 4 要素で構成されるテキストを、他の言語と文化に変換する視聴覚翻訳（Zabalbeascoa, 2008, p. 24）は、技術の進展と深く結びついた翻訳だとされる。1895 年のパリでリュミエール兄弟が世界初の映画を上映してから今日に至るまで、サイレント（無声）からトーキー（発声）へ、モノクロからカラーへ、そして 3D 上映へと、映画は技術の進展と共に幾多の変遷を経てきた。中でも録音技術の進歩によるトーキーへの移行（1920 年代）は大きな変化と言えるだろう。映画は制作国のマーケットで上映されるだけでなく、海外に輸出される製品でもあるため、映画で使用される言語をその言語を解しない外国の視聴者にどのように理解させるかは海外上映に際しての課題となる。サイレントの時代に日本に輸入された外国映画には主字幕、小字幕と呼ばれる原語字幕が挿入されており、主字幕は監

督名や配役、小字幕は叙事と会話をそれぞれ表示していた（高田，1926，p. 40）。その方法は、今日でもチャップリン映画で見られるような、映像を一時中断して、黒い背景に白抜きの字幕で場面説明や台詞を提示し、再び映像に戻るといった形式であった。日本においては、外国のサイレント映画の原語字幕が文字（日本語字幕）ではなく音声（弁士の声）に置き換えられて上映されていた。輸入されたサイレント映画は、説明者（弁士）の説明を介して視聴者に受容されていたのである。しかし、トーキー映画が輸入されると全編にわたって音声で展開される外国語の台詞を視聴者にどのように理解させるかが大きな課題となる。説明者による口上に関しては、映画の音声と混乱をきたすことや、時に、故意に映画の筋書きから逸脱した説明が行われる点が問題視されていた（篠原，2011，p. 25）。このような、映画における言語の問題の解決策として採用されたのが、すでに海外で開発されていた字幕（subtitling）や吹き替え（dubbing）である。欧米では、トーキーの出現に対応すべく多言語バージョンでの制作を含めて、様々な方策が試されたが、字幕と吹き替えは、考案されて間もなく好まれる翻訳形態となった（Remael, 2010, p. 12）。

この2つの翻訳形態は、トーキーの登場から今日まで90年近い歴史を有するにもかかわらず、長らく翻訳学の研究対象分野とは見做されなかった（Delabastita, 1989, p. 213）。字幕や吹き替えについて論じたとしても、両者の基本的な相違点や、望ましい字幕について規定的に述べたものが多く、視聴覚翻訳の特性を体系的に論じたものは少なかったのである（Gambier, 2008, p. 15）。字幕や吹き替えが翻訳学の一領域として本格的な学術研究の対象となったのは1990年代に入ってからであるが（Díaz-Cintas, 2009; Gambier, 2013）、初期の段階では字幕の技術的かつ言語的側面についての考察が多かった（マンデイ，2009，p. 306）。しかしながら、その後、翻訳を文学システムの一部として捉える多元システム理論（Even-Zohar, 1978）、翻訳の産物を記述することで規範（norms）を同定し、社会的営為としての規則性を探ろうとする記述的翻訳研究（Toury, 1995）、さらには翻訳を権力やイデオロギーによる「書き換え（rewriting）」とするアプローチ（Lefevere, 1992）などが提唱されたことで、これらを枠組みとする字幕研究（Fawcett, 1995, 2003; Karamitroglou, 2000; Nornes, 2004[1999]; Pedersen, 2011; Remael, 2003）が行われるようになった。つまり、字幕翻訳を言語的特徴の観点だけでなく、社会的・文化的な視点から考察するという流れが生まれたのである。これらの研究によって、字幕翻訳は起点言語から目標言語へ

の単なる言語変換ではなく、字幕制作の参与者、文学システム、規範など様々な要因に左右される社会的営為と認識されるようになったと言えるだろう。また、近年は字幕の受容を様々な角度から探ろうとする受容研究 (reception research) (Caffrey, 2009; Perego, 2012) も盛んに行われている。

こうした点を踏まえ、筆者は修士論文 (篠原, 2011) において外国映画に付けられる日本語字幕の訳出について考察を行い、字幕翻訳は翻訳者をはじめ制作プロセスに関わる複数の参与者間の相互作用によって生成されるものであり、したがって、視聴者に提示される字幕テキストには、翻訳者だけでなく他のさまざまな参与者の関与が反映されていると論じた。同論文では、視聴者に対する調査を通して、翻訳者や他の参与者の想定する「良い字幕」が、字幕に対する視聴者の期待と必ずしも合致するものでないことも示唆された (ibid.)。すなわち、字幕の訳出については参与者間で相互作用が生じる制作プロセスについての検討が必要であること、字幕制作参与者が想定する受容者の期待と、受容者が実際に抱く期待とのズレをどう捉えるか、という 2 つの問題が同論文において提起されたのである。こうした点に関する考察をさらに深化させるために、本論文では日本映画に付けられる英語字幕に着目し、字幕制作プロセスという新たな切り口で英語字幕の訳出について検討を行う。

前述したように、字幕制作には多くの参与者が関わっているが、日本映画の英語字幕では制作プロセスの関係から、より多くの参与者が関与する場合がある。また、日本映画は世界各地で上映されるため、英語字幕の視聴者は多様な文化的、言語的背景を有する。さらに、日本映画が英語字幕を基に多言語に翻訳される場合もある。これらの点は英語字幕の訳出に影響を与えると考えられる。本論文は字幕翻訳を起点テキストから目標テキストへの言語変換という視点のみで捉えることはせず、こうした様々な要因の影響を受ける行為として認識し、制作プロセスに関与する参与者間の相互作用、視聴者の多様性と訳出との関係など、幅広い視点から字幕翻訳に検討を加える。

1.2 研究の目的

本論文の第一の目的は、英語字幕の訳出に影響を与えると考えられる要因の特定である。近年、日本国内の映画市場が飽和状態にあることを受けて、海外市場を目指す日本映画は増加傾向にあり、日本映画に付けられる英語字幕の制作も増えてい

るとされる（朝日新聞，2010；膳所，2011）。これは、日本映画の海外展開の足掛かりとなる国際映画祭やフィルムマーケット（映画の見本市）への出品時に、作品に英語字幕を付けることが要件となっているためと考えられる。つまり、日本映画をはじめとする非英語映画を海外市場に展開する上で、英語は「鍵となる言語（key language）」なのだ（Paletta, 2012）。したがって、英語を理解する海外の視聴者は英語字幕によって日本映画を受容することになるのだが、その際に、目標文化が非英語圏の場合には、日本語から直接現地の言語に訳されるのではなく、英語字幕を基に当該言語に訳出される場合がある（Díaz-Cintas, 2013, pp. 278-279）。つまり重訳（indirect translation）が行われるのである。例えば、英語字幕付きの日本映画が国際映画祭で上映され、その後買い上げられて英語字幕から英語以外の言語に翻訳されるような時である。この場合、英語字幕は起点テキストと非英語の目標テキストの仲介役として機能している。これは英語以外の言語の字幕とは異なる点であり、英語字幕の特性と言える。また、英語字幕の視聴者は世界各地に及ぶことから、視聴者の言語的背景はもちろん、社会的、文化的背景も極めて多様である。こうした視聴者の多様性も英語字幕の特性と言えるだろう。さらに、起点文化で翻訳が行われるという点も日本映画の英語字幕の特性であり、それが訳出に作用する場合もある。多元システム理論や規範の議論では目標文化で翻訳が行われることを前提とし、その文化内の様々な要素が訳出に影響するとしているが（Even-Zohar, 1978; Toury, 1995）、同様に、起点文化内で行われる翻訳も、その文化内の様々な要素に影響を受けると考えられる。本論文ではこのような英語字幕のプロセス上の特性を様々な角度から検討し、英語字幕の訳出に影響を及ぼすと考えられる要因を特定する。

研究の第二の目的は、特定された要因が英語字幕にどのような特徴を生じさせるのかを考察し、その検証を行うことである。訳出に関しては、日本映画の英語字幕が日本、すなわち起点文化で訳出（制作）されることに着目し、起点文化で生起する字幕制作プロセスに焦点を当てて考察を進めていく。特に焦点を当てるのは、産業翻訳で広く行われているローカリゼーション（localization）の概念に基づくローカリゼーション・モデル（ピム, 2010）と、その中の国際化（internationalization）プロセスである。ローカリゼーションとは、通常はデジタルコンテンツやソフトウェアの翻訳について用いられる概念であるが、本論文はローカリゼーション・モデルにおける国際化プロセスと、英語字幕が果たす海外展開のための仲介言語としての役

割に共通性を認識し、国際化プロセスに関する議論を通して英語字幕の訳出の特徴を考察する。また、映画産業における英語の優位性、想定される視聴者の多様ななどの英語字幕の特性が、訳出に与える影響についても論じる。さらに、こうした議論から英語字幕の訳出の特徴に関する仮説を導き出し、その上で実際の英語字幕を分析し、仮説の検証を行うことにより、英語字幕の訳出の特徴を探る。以上の研究目的を達成するため、次のリサーチクエスチョンを設定する。

- 1) 日本映画の英語字幕の訳出に影響を与える要因には何があるか。
- 2) それらの要因により、英語字幕の訳出にどのような特徴が生じるか。

1.3 研究の意義

字幕研究に関しては英語文献を見る限りにおいて、英語を起点言語とする字幕についての考察がほとんどで、非英語から英語へという方向の研究は限定的である。例えば、翻訳通訳に関する英語、フランス語、スペイン語などによる学術論文のデータベースである *John Benjamins Translation Studies Bibliography* には、字幕の訳出 (subtitling) に関する最新の研究 (2012 年～2014 年) が 10 本掲載されているが、その中では英語を起点言語とする考察が 9 本を占め、英語を目標言語とする研究は 1 本のみである。このことから、英語字幕を目標テキストとする論考が限定的であることが読み取れる。字幕について言語的、記号的、社会的領域から実務面に至るまで詳細に記述しているディアス＝シンタス・リマエル (Díaz-Cintas & Remael, 2007) の論考においても、非英語映画の翻訳に関する記述は少ない。わずかに視聴覚翻訳における言語 (文化) 間の優位性 (balance) に関して言及する中で、「使用者が比較的少ない言語 (lesser-spoken language)」の映画においては、英語に訳されたテキストを基に目標言語の字幕が制作される場合があることに触れ、そうしたケースでは複雑な問題が生じると指摘するにとどまっている (ibid. p. 38)。

日本映画に付けられる英語字幕に関しても、学術的な研究は多いとは言えない。英語字幕の研究としては、『となりのトトロ』(1988) の英語字幕 (井上, 1999)、『千と千尋の神隠し』(2001) の英語吹き替え (山田, 2004)、『たそがれ清兵衛』(2002) の英語・スペイン語字幕 (矢田, 2013) などの論考があるものの、

その数は限定的である。そうした中で、本論文が行う英語字幕の訳出に関する考察は、字幕翻訳研究の範囲拡張に資するものとする。

海外における英語文献に限って言えば、英語字幕に関する考察をいくつか挙げることはできる。例えば、ハティム・メイソン (Hatim & Mason, 2000[1997]) による英語字幕におけるポライトネスを扱った論考、ギリシャ映画の英語字幕におけるポライトネス (Gartzonika & Serban, 2009)、フランス映画とスペイン映画における英語字幕の違い (Morris, 2009)、台湾映画における英語字幕の訳出 (Lu, 2010) などである。しかしながら、いずれの論考でも字幕制作プロセスは議論の対象となっておらず、また、訳出に作用する社会的、文化的な要因についても十分な議論がなされていないとは言い難い。映画字幕が翻訳者との相互作用の産物であること (Díaz-Cintas & Remael, 2007; 篠原, 2011) を考えると、関係者によって訳出へのさまざまな提案がなされる制作プロセスは、字幕翻訳の最終産物に影響する要因の一つとなるはずだ。それにもかかわらず、ガンビエ (Gambier, 2008, p. 17) が指摘するように、字幕翻訳における作業分担 (division of labor) に関してはあまり研究が行われていない。そのため、制作プロセスと訳出の関係、なかんずく本論文が扱う字幕翻訳とローカリゼーションの関係性については、ほとんど論じられることがなかった。とは言え、翻訳者との相互作用による協働作業である字幕翻訳において、制作プロセスの相互作用性は訳出に何らかの影響を与えると考えられる。本論文は、これまで看過されてきた制作プロセスを、字幕翻訳の訳出に関わる重要な事象の一つと捉え、制作プロセスが英語字幕の訳出にどのように影響するかについて詳細に論じるだけでなく、デジタルコンテンツに関する概念であるローカリゼーション・モデルを理論的枠組みとする点においても、従来の論考にない新奇性があると考えられる。また、訳出が目標文化との関係性で論じられることの多い字幕研究において、本論文が行う考察は、起点文化での翻訳行為 (制作プロセス) という視点から訳出を論じるアプローチの有用性を示すものと言えるだろう。さらに、事例研究から導かれた英語字幕の訳出の特徴に関して、社会文化的な視点から批判的に考察するという点も、これまでの字幕研究にはあまり見られなかった試みである。

このように、本論文は字幕制作プロセスという側面を訳出についての考察の対象に含めることによって、字幕の訳出に関する議論に新たな視点を提供するものであり、これによって字幕の訳出に影響を与える要因に関して、より深い洞察が可能に

なると考える。また、日本映画の英語字幕が増加している状況を踏まえると、英語字幕の訳出を分析し、その訳出傾向を明らかにすることは、字幕翻訳の実践的な教育の場に対しても有益な情報を提供しうる。

1.4 本論文の構成

前項で述べた研究目的に沿って、本論文は次のように構成されている。まず、第2章では視聴覚翻訳およびその下位領域である字幕翻訳に関する先行研究を取り上げ、字幕翻訳研究の系譜（Díaz-Cintas, 2009; Gambier, 2013）などについて論じ、本論文の考察と関連する論考について概観する。

続く第3章では、本論文が理論的枠組みとする「ローカリゼーション・モデル」と「国際化（internationalization）」プロセス、および鍵概念としての「標準化（standardization）」と「パトロネージ（patronage）」について検討する。はじめに、英語字幕の訳出に関する考察において社会文化的アプローチが有効であることを確認したうえで、本論文が用いる理論的枠組みの有効性について論じる。次に、2つの鍵概念について説明し、これらを採用する理由について述べる。

本論文が研究方法として用いるインタビュー、文献調査、および事例研究については、第4章で論じる。まず、インタビューでは、英語字幕翻訳者や他の参加者から、英語字幕の訳出や制作プロセスに関する認識を探る。次の文献調査では、日本映画をはじめとする日本製映像作品の海外受容に関する論考、英語字幕の標準化と関連する論述などを探索し、さらに、事例研究において、インタビューと文献調査から導かれた英語字幕標準化仮説の検証を行う。本章ではこれらの研究方法を選出した理由、具体的な調査方法、調査対象の選定について詳しく述べる。

第5章では字幕翻訳の制作プロセスを詳細に記述し、その上で字幕翻訳の特性と訳出の関係について検討する。検討項目には、翻訳指示、フィードバックなどの参加者間の相互作用、時間と空間の制約などが含まれ、それらが訳出に与える影響について議論するとともに、字幕制作プロセスについての考察の重要性を確認する。なお、制作プロセスに関する記述の中には、日本語字幕翻訳に携ってきた筆者の実務経験に基づくものも含めた。これは、制作プロセスに関する国内の文献が少なく、筆者の実務経験から得られた情報以外に資料が入手できない事例があったためである。ただし、そうした場合でも、海外において類似の事柄を扱った英語文献がある

ときには、それを参照または引用するなどして、客観的な議論を行うように努めた。

前章で述べた字幕翻訳の制作プロセスを踏まえて、第 6 章では英語字幕の訳出の特徴について論じる。ここでの議論の趣旨は、英語字幕の訳出に影響を与えうる事柄を指摘し、その事柄が訳出にどのような特徴をもたらすかについて考察することである。具体的には、第 3 章で導入したローカリゼーション・モデル、国際化プロセス、標準化、そしてパトロネージの枠組みを用いて、参与者間の相互作用および海外展開のプロセスと訳出の関係性について検討する。その中で、英語の優位性という観点から、リングフランカとしての英語（ELF：English as a lingua franca）と訳出の関係性についても言及し、最後に、英語字幕の標準化仮説を導き出す。

第 7 章では、標準化仮説を検証するための事例研究を行う。具体的には、対象作品である『Shall we ダンス?』と『千と千尋の神隠し』に含まれる異文化要素の訳出を分析し、各作品における方略採用を明らかにする。分析の枠組みには、ペダーセン（Pedersen, 2011）の方略分類法を日本映画の英語字幕分析用に改訂したのを用い、対象作品における各方略の採用頻度を数値化して提示する。

第 8 章では事例分析の結果を踏まえた考察を行う。考察の焦点は、対象作品における標準化方略の採用率（すなわち標準化率）と、日本語字幕の標準化率を比較し、英語字幕の訳出において標準化の特徴が認められるかを明らかにすることにある。また、非標準的字幕にも着目し、テクノロジーの進展と字幕の変化という視座から、視聴者の期待の多様化とユーザー生成型翻訳、さらにグローバル化と字幕翻訳との関係性など、字幕の新動向について論じる。

第 9 章はまとめとして、これまでの論考を通して明らかになった事柄を概観し、字幕翻訳の今後の展望について述べる。まず、英語字幕のプロセス上の特性である想定される視聴者の多様性、起点文化における訳出、英語の優位性について振り返る。次に、訳出に影響を与える事柄であるローカリゼーション・モデルにおける国際化プロセスについて要約し、それが英語字幕にどのような訳出をもたらしたのかを確認する。最後に、標準化という事象をグローバル化における翻訳と関連づけて翻訳学の視点から論じ、字幕翻訳の今後を展望すると同時に、今後の課題について述べる。

第2章 先行研究

本章では視聴覚翻訳およびその下位領域である字幕翻訳について、それぞれの先行研究を取り上げて検討する。視聴覚翻訳研究は1970年代にテキストタイプ論の中で取り上げられてから翻訳学の一領域として言及されたが、本格的な研究が行われるようになったのは1990年代になってからである(Díaz-Cintas, 2009)。ここではまず視聴覚翻訳に関する研究を概観し、その流れを踏まえて字幕翻訳について論じた先行研究へと議論を進める。近年の研究の流れとしては、聴覚障害者用字幕(SDH: Subtitles for the Deaf and the Hard-of-hearing)、視覚障害者のための音声ガイド(AD: Audio Description)などのアクセシビリティ(accessibility)を含む受容研究(reception research)が注目されている(Díaz-Cintas, 2013)。こうした考察の重要性は言を俟たないが、本章では制作プロセスと訳出、日本映画に付けられる字幕など、本論文のテーマと関係性の強い研究を中心に論じることとする。

最初に視聴覚翻訳の領域と名称について説明してから、ディアス＝シントス(Díaz-Cintas, 2009)およびガンビエ(Gambier, 2013)を基に視聴覚翻訳研究の系譜を述べる。次に字幕研究の全体像を提示した後に、翻訳をともなうテキスト制作プロセスに関する研究として、ゲーム翻訳におけるローカリゼーション(O'Hagan & Mangiron, 2013)を取り上げる。さらに非英語映画の英語字幕に関する研究(Gottlieb, 2009)について検討を加え、最後に日本における字幕研究について概観した後に、藤濤(2007)、篠原(2011)、矢田(2013)、Takeda(2014)の論考を、本論文と関連付けて考察する。

2.1 翻訳学における視聴覚翻訳

字幕翻訳の先行研究について論じる前に、字幕翻訳を包含する視聴覚翻訳について翻訳学との関係も含めて検討する必要があるだろう。マンデイ(2009, p. 300)はデラバスチタ(Delabastita, 1989)の“Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics (翻訳とマスコミュニケーション: 文化力学の根拠としての映画およびテレビ翻訳)”を、視聴覚翻訳に関する画期的な論文と位置づけている。同論文の中でデラバスチタ(ibid. p. 202)は、視聴覚翻訳は1990年代まで「未開拓の分野」であったと述べた上で、その理由として視聴覚翻訳を翻案

(adaptation) と見做す考えが根強く、「翻訳学が映画翻訳 (film translation) を研究対象に含めることを避けてきた」(ibid. p. 213) ためであったとしている。

なぜ映画の翻訳が翻案とされ、翻訳と認められなかったのかについては、以下のように考えられる。翻案とは「起点テキストを再現するものの、一般的には翻訳とは認められないテキストを生成する一連の翻訳的介入であり、専有化 (appropriation)、受容化 (domestication)、模造訳 (imitation)、リライト (rewriting) などの漠然とした概念を含むもの」(Bastin, 2009, p. 3) とされ、研究者によって使い方が異なることの多い用語である (ibid. p. 4)。バスチン (ibid.) は翻案を①翻訳ストラテジー、②ジャンル、③メタ言語、④忠実性の観点から論じているが、忠実性を翻訳の必須条件とした場合には、「翻案がある段階に達すると翻訳とは言えなくなることは認めざるを得ない」(ibid. p. 4) と述べている。このことから、当時、映画翻訳が翻訳とされなかったのは、起点テキストに対する「忠実性」が保たれていないと見做されていたためではないかと考えられる。

また、視聴覚翻訳が「翻案と見做され [中略] ごく最近まで研究者に無視されてきた」(Diaz-Cintas & Remael, 2007, p. 9) ことは、翻訳学の「全体的な枠組みを提唱し、翻訳学が何を網羅するかを記述した」(マンデイ, 2009, p. 14) とされるホームズ (Holmes, 2004[1988b]) の「地図 (map)」の中に視聴覚翻訳が含まれていないことから窺える。ホームズ (ibid.) は“The name and nature of translation studies (翻訳研究の名称と性質)”において翻訳学 (translation studies) という用語を創出すると同時に、その「範囲と構成 (scope and structure)」を提示した (ibid. pp. 184-189)。ここでは「純粋な研究 (pure research)」の下位分野として「媒体限定翻訳理論 (medium-restricted translation theories)」や「テキストタイプ (またはディスコースタイプ) 限定理論 (text-type (or discourse-type) restricted theories)」が設定されているが、これらの分野と関連している視聴覚翻訳について触れられることはなかった。

そうした中でデラバスチタ (Delabastita, 1989) は、映画やテレビ翻訳の特徴を同定することを目的とした研究において、映画翻訳の特徴を「多重チャンネルと多重コード型のコミュニケーションを成立させる」(ibid. p. 196) ことと指摘した。翻訳を広義に捉え、映画翻訳は翻訳に含まれるとしたこの論考は「多くの研究をこのメディアへと導いた」(マンデイ, 2009, p. 302) とされる。

視聴覚翻訳の特性を視聴覚メディアの多重コード性によって同定しようとする論

考は他の研究者によってもなされている。その中の一人、ペレス＝ゴンザレス（Pérez-González, 2007, p. 13）は、視聴覚翻訳を「翻訳研究の一部門であり、マルチモードかつマルチメディア型のテキストを、他の言語と文化またはそのいずれかに移すもの」と定義した上で、マルチモード型とマルチメディア型という用語について次のように述べている。

視聴覚テキストは、統合された幅広い記号手段（モード）によって作成され、解釈されるという意味で、マルチモード型と言える（Baldry & Thibault, 2006）。そこでは言語、映像、音楽、色彩、視点の各モードが意味を形成することとなる。また、視聴覚テキストは、これらの記号モードが同期し、多様なメディアを通して視聴者に伝えられ、提示過程においてスクリーンが調整機能を果たすことから、マルチメディア型と言える（Negroponte, 1991）。

このように視聴覚翻訳を、言語や映像といった様々な記号が同期する状態で視聴者に提供される翻訳としたのである。

一方、起点テキストの機能に着目したテキストタイプという考え方で、視聴覚翻訳を翻訳学の中に位置づけた研究もある。それが、翻訳学における視聴覚翻訳研究の進展に貢献した一人とされるライス（Reiss, 2004[1981]）の論考である（Díaz-Cinas & Remael, 2007, p. 10）。ライス（ibid.）は起点テキストの持つ機能に着目して、テキストタイプを情報型、表現型、効力型に分類し、のちに映画や視聴覚広告などのオーディオメディア（audio-medial）型を加えて4分類とした。その後のライス（ibid.）の研究は、映画やドキュメンタリーの翻訳よりも広告など他分野への言及が多かったが（マンデイ, 2009, p. 300）、視聴覚翻訳を翻訳学の対象に含めたことの意義は大きいと言える。また、スネル＝ホーンビー（Snell-Hornby, 1988）は翻訳全体における視聴覚領域の位置について考察し、起点テキストを文芸翻訳、一般翻訳、専門翻訳に分類するという「統合アプローチ（integrated approach）」を提案する中で、映画を文芸翻訳の近くに据えている。マンデイ（2009, pp. 117-119）は、統合アプローチに関して、「映画の翻訳は文芸翻訳として扱うべきか」と疑問を呈しつつも、様々なテキストタイプを孤立させずに連続体として捉えたことは評価している。このように様々な議論を経て視聴覚翻訳は翻訳学の対象に組み込まれるようになり、1990

年代になってその学術的研究がようやく始まることとなった (Díaz-Cintas, 2009)。

2.1.1 視聴覚翻訳の形態と名称

翻訳学という広い枠組みの中で、今や字幕翻訳は活発な研究領域の一つとされる (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 8)。日常生活の様々な場面に登場するようになった字幕翻訳をディアス＝シintas・リマエル (ibid. pp. 13-25) は字幕を分類する試みとして、①言語的要素 (言語内字幕、言語間字幕、2 言語使用字幕)、②準備に要する時間 (事前に用意された字幕、ライブ字幕)、③技術的要素 (オープン字幕、クローズド字幕)、④字幕の挿入方法 (レーザー字幕、電子字幕、光学字幕など)、⑤流通 (映画、テレビ、ビデオ、DVD、インターネット) の各観点から分類した。一方、ガンビエ (Gambier, 2003) は字幕翻訳だけでなく他の翻訳形態も含め、視聴覚翻訳を以下のように分類している。

- ・異言語間字幕 (interlingual subtitling) : 映画、ビデオ、DVD をはじめとする多様なメディアで提供され、下位区分として 2 言語字幕、舞台字幕、ボイスオーバーを包含する。アニメ (anime) やドラマの愛好家が自ら字幕を付けてウェブ上で公開するファンサブ (fansubs) もこの範疇に含まれる。例えば、異言語間字幕において起点テキストが 2 種類の目標言語に翻訳され、それが同時に提示された場合には 2 言語字幕となる。
- ・2 言語字幕 (bilingual subtitling) : 複数の言語が日常的に使用されているスカンジナビアなどの地域において、起点テキストが 2 種類の言語に翻訳され、同時に提示される字幕を指す¹。
- ・舞台字幕 (surtitling) : オペラなどで舞台上部や座席背面に提示される字幕で、異言語間字幕と同一言語内字幕の 2 種類がある²。
- ・同一言語内字幕 (intralingual subtitling) : 方言の台詞に付けられた標準語の字幕やニュース原稿の字幕などのように、起点テキストと同一言語で書き替え

¹ ベルギー、フィンランド、ヨルダン、イスラエルなどの国や地域が該当する。また、国際映画祭では、英語と開催国の使用言語の 2 か国語言語字幕が使用される。(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 18)

² 劇場で古典作品を上演する際に付けられる現代語訳は、同一言語内字幕に分類される。例えば歌舞伎座では異言語間字幕 (日英) と同一言語内字幕 (日日) の 2 種類の字幕による「字幕ガイド」が提供されている (G・マークホームページより)。

られた字幕。そのほかに聴覚障害者用に表示される字幕(SDH: Subtitling for the Deaf and the Hard-of-hearing) や音声ガイドがある。

- 吹き替え (dubbing) : 起点テキストが翻訳され目標言語の音声に置き換えられる。
- ボイスオーバー (voice-over) : ドキュメンタリーやインタビューで使用されることが多い。目標テキスト (音声言語) を起点テキスト (低音量の音声言語) とほぼ同期させて提示する。
- 音声ガイド : 主として視覚障害者用の同一言語による音声解説 (AD: Audio Description for the Blind and Partially Sighted)。

これらの分類は、視聴覚関連の翻訳がそれぞれの目的によって異なる翻訳形態を採用していることを示すものである。

第 1 章で述べたように、媒体の多様性や技術革新の影響などを反映して、視聴覚翻訳は様々な名称で呼ばれてきた。ガンビエ (Gambier, 2008, p. 25) は、視聴覚翻訳に関する用語が統一されにくいのは「近年の技術革新を反映したダイナミズムの証拠かもしれない」と述べている。これまで提案された主な用語は、「制約された翻訳 (constrained translation) 」 (Mayral *et al.* 1988; Rabadán, 1991; Titford, 1982)、「映画翻訳 (film translation) 」 (Snell-Hornby, 1988)、「映像翻訳 (screen translation) 」 (Mason, 1989)、「視聴覚言語移転 (audiovisual language transfer) 」 (Luyken *et al.* 1991)、「斜め翻訳 (diagonal translation) 」³(Gottlieb, 1994)、「適合翻訳 (transadaptation) 」 (Gambier, 2004)、「(マルチ) メディア翻訳 ((multi) media translation) 」 (Gambier & Gottlieb, 2001)、「視聴覚翻訳 (audiovisual translation) 」 (Luyken *et al.*, 1991; Shuttleworth & Cowie, 1997) など、枚挙にいとまがない。これらの名称は、各研究者が映像と関連する翻訳のどの点に注目していたのかを示すものであろう。近年では「視聴覚翻訳」が用語として定着し、標準的な呼び方になっているとされる (Díaz-Cintas & Remael, 2007)。こうした視聴覚翻訳の名称の変遷は、メディアに関する技術の進展と密接に関係しているだけでなく、新たな形態の翻訳が生み出されていることを表すものでもある。近年、ファンサブ (fansubs) やインターネット上の動画に付けられるボランティアによる字幕など新たな形態の字幕が誕生している

³ 字幕翻訳において音声言語から書記言語への「シフト (shift) 」 (Catford, 2000[1965]) が起きることを表している。

ことを踏まえると、視聴覚翻訳にどのような名称の変遷があったか、あるいは新たな翻訳形態にどのような用語を適用するかを考えることは、視聴覚翻訳の変化を把握する上で重要な視点となるであろう。

ちなみに日本では、字幕、吹き替え、ボイスオーバーなどを含む映像関連の言語間翻訳は「映像翻訳」と呼ばれている。このことは、民間の翻訳者養成専門校⁴が採用している「映像翻訳コース」といった名称や、『映像翻訳超入門』（バベル・プレス、1998）、『映像翻訳 完全ガイドブック』（イカロス出版、2005）のような翻訳関連書籍のタイトルからも窺える。一方、2014年5月の時点で650名以上の通訳者、翻訳者を会員に擁する日本翻訳者協会（Japan Association of Translators）⁵では、字幕、吹き替え、ゲーム翻訳などを「エンタテインメント翻訳」というカテゴリーに分類し、エンタテインメント翻訳分科会（JATENT）⁶を設置している。これは、異言語間翻訳、アクセシビリティなど映像翻訳が有する様々な要素の中から、娯楽という要素に焦点を当てた名称と言える。

2.1.2 視聴覚翻訳研究の系譜（Díaz-Cintas, 2009 および Gambier, 2013）

前述のように視聴覚翻訳には様々な分野があるが、その中でも映画字幕や吹き替えは研究の初期段階から取り上げられてきた領域であった。そのため、視聴覚翻訳と銘打った文献でも、字幕と吹き替えを扱った論考が多く、視聴覚翻訳全体を網羅するものは少ない。そうした中で、*New Trends in Audiovisual Translation*（視聴覚翻訳の新たな動向）に収められたディアス＝シントス（Díaz-Cintas, 2009）による“Audiovisual translation: An overview of its potential（視聴覚翻訳：その可能性の概観）”および *Routledge Handbook of Translation Studies*（ラウトリッジ翻訳学ハンドブック）に含まれるガンビエ（Gambier, 2013）の“The position of audiovisual translation studies（視聴覚翻訳研究の位置）”は、視聴覚翻訳研究を包括的かつ簡潔に記述した文献と言えるだろう。ここではそれらの内容に沿って視聴覚翻訳研究の沿革を見ていく。

ディアス＝シントス（*ibid.* pp. 1-12）によれば、映画の起源にまでさかのぼる専門的な営為であるにもかかわらず、視聴覚翻訳は近年まで未知の研究領域であった。

⁴ 営利法人が業務の一部として運営していることから、教育機関として認定されている「専門学校」と区別するために、「専門校」と表記する。

⁵ 同協会のウェブサイト上の情報（http://jat.org/ja/what_is_jat/）による。

⁶ 2013年8月に発足し、同年9月に第1回会合が開催された。

視聴覚翻訳に関する研究は 1950 年代から始まったとされ、Laks (1957) の *Les Sous-titrage de Films* (映画字幕) は、字幕に関する初期の著作とされている (ibid. p. 2)。しかしながら、この内容が多く研究者に読まれることはなかったようである。60 年代、70 年代は研究が不活発で、職業的視点から視聴覚翻訳者の仕事、字幕と吹き替えの違い、どちらが観客に好まれるかといった著作物が大半であった。80 年代には字幕翻訳の持つ 4 つの課題 (技術的、心理的、芸術・審美的、言語的) を分類した研究 (Marleau, 1982) や、「制約された翻訳 (constrained translation)」という表現で字幕の制約に言及した論考 (Titford, 1982, p. 113) がみられた。特に前者は、字幕の印刷方法といった技術的な提案のほかに、訳出における言語的特徴、経済的要因、映画産業の影響、さらには字幕制作プロセスへの他の専門家の参加についても論じている。これは、翻訳の社会行為性に着目した研究の始まりを予感させるものと言えるだろう。この後にホルツ=メンテリ (Holtz-Mänttari, 1984) の「翻訳者行為 (translatorial action)」モデルや、ライス・フェルメール (Reiss & Vermeer, 1984) による「スコpos (Skopos) 理論」が続くことになる。

一方、ガンビエ (Gambier, 2013) は視聴覚翻訳の変遷を映画の歴史と関連づけて説明している。それによれば、映画の歴史において翻訳は常に挑戦課題 (challenge) であった。映画は草創期から芸術であると同時にビジネスでもあったため、トーキー映画の輸出に際しては、どのようにして観客に外国語の台詞を理解させるかという問題を避けて通ることができなかつたからである。当初、映画の言語的問題を解決するのは制作した映画会社の仕事であった⁷が、外国に当該地言語版の制作スタジオが設立されたり、吹き替えが出現したりすると、言語の問題は映画会社ではなく、配給会社や輸入国で扱われる事柄になったという (ibid. 2013, p. 46)。ガンビエのこの記述は、英語映画の翻訳が目標文化で行われることになった経緯を示唆するという点で興味深い。

ディアス=シンタス (ibid.) は、1987 年にストックホルムで開催された吹き替えと字幕に関する学会が、視聴覚翻訳に対する認識を高めることに貢献し、新しい論文 (Ivarsson, 1992; Luyken *et al.* 1991; Pommier, 1988) が発表される契機となったと

⁷ 例えばトーキーの初期においては、ハリウッド映画をフランスやドイツに輸出するためにそれらの国からアメリカに俳優を雇い入れ、全く同じセッティングで撮影が行われていたという (Gambier, 2013, p. 45; Nornes, 2007, pp. 137-139)。このことから、当初、映画翻訳が起点文化内で行われていたことがわかる。

主張する。特にアイバーソン (Ivarsson, 1992) は、実務的知識を基に字幕制作技術の歴史について論じたものであるが、初期の聴覚障害者用字幕 (SDH: Subtitles for the Deaf and the Hard-of-hearing) についてもいち早く言及している。1998 年には、当時の最新技術であるデジタルテクノロジーを加えた改訂版が出ている。

ディアス=シンタス (ibid.) は、先述したデラバスチタ (Delabastita, 1989) による視聴覚翻訳の記号的特性に関する考察は、当時の翻訳学における新しい流れである文化的転回 (cultural turn) に呼応するもので、視聴覚翻訳の社会文化的な面に焦点を当てたものであったとする。ランベール (Lambert, 1989) はこの流れを踏襲し、マスメディアの持つ力、言語と翻訳の果たす役割について考察した。ランベールのこの論考をディアス=シンタス (ibid.) は、視聴覚翻訳の持つ社会への操作性およびイデオロギーの力を強調することにより、視聴覚翻訳研究に新しい切り口を導入することに貢献したと評価している。

1990 年代には、視聴覚翻訳研究に更なる進展が見られた。視聴覚翻訳に関する教育、学術、実務の各分野において、より体系的な研究が行われ、ゴットリーブ (Gottlieb, 1997a, 2000) をはじめとして多くの論文が発表されたのである。またこの頃から、視聴覚翻訳に関する学会なども定期的開催されるようになる (Díaz-Cintas, 2008a)。加えて、大学や大学院においても、吹き替え、字幕、ボイスオーバー、聴覚障害者用字幕 (SDH)、音声ガイド (AD) などのコースが開設され、視聴覚翻訳に関する理論的な教育も行われるようになった。

こうした変遷を踏まえて、ディアス=シンタス (ibid.) は視聴覚翻訳研究の流れと将来の展望をまとめている。すなわち、近年までは主に実務的な視点から、視聴覚翻訳の技術面 (時間と空間の制約、リップシンク (lip synchronization)、字幕のスポットティングなど) に焦点を当てた研究が多かった⁸。しかし最近の研究テーマは、従来の技術的、言語的なアプローチから社会文化的領域へと拡大している。その要因として、バスネット・ルフェーブル (Bassnett & Lefevere, 1998) などの研究を挙げ、そうした重要な論考は、翻訳と文化の関わりという問題への気づきを促し、翻訳学とカルチュラルスタディーズを結び付けるものだと述べ、文化的転回は明らかに視聴覚翻訳研究にも影響を与え始めているとしている。また、先述したように、近年

⁸ リップシンクとは吹き替えにおいて、映像に映し出される口の動きと目標テキストを発声するときの口の形を一致させることを指す。

は翻訳がどのように受容されているかを、アイトラッキング (eye-tracking) などを用いて認知的に探ろうとする受容研究 (reception research) や、視聴覚プログラムへのアクセシビリティ (accessibility) に関する研究 (聴覚障害者用字幕、音声ガイド) が盛んに行われている (Díaz-Cintas, 2013, p. 281)。さらには、音声認識技術の進歩に伴い、リスピーク (respeak) によるニュースやスポーツ番組のライブ字幕が制作されたり、リスピークによる異言語間字幕の制作が試みられたりしていることから、多様なアプローチによる新たな研究や調査が求められているとされる (ibid. p. 284)。

ディアス=シintas (Díaz-Cintas, 2009, 2013) が視聴覚翻訳研究を概観しながらその変遷を述べているのに対して、ガンビエ (ibid.) は映像作品の多記号性に関する研究に焦点を当てている。それによれば、従来の視聴覚翻訳研究においては起点テキストの多記号性の扱い方に方法論的な問題があるとされる (ibid. p. 47)。これは例えば、意味生成プロセスの複雑性や力学 (dynamics) を考慮することなく、言語的データを他の記号と個別に分析するようなケースを指す。視聴覚翻訳の多重コード性をどう扱うかについては、視覚、音響、言語など複数のコードを関連付けて考察する多モードアプローチ (multimodal approach) が解決法の一つとなるであろうとガンビエは提案している⁹。

ディアス=シintas (2009) は非英語映画に付けられる字幕についても触れ、その中で、非英語映画の翻訳においては、英語が基軸言語 (pivot language) として機能していると述べている。具体的に言うと、非英語映画を翻訳する場合には直接目標言語に訳出するのではなく、まず英訳が行われ、それを基に目標言語に訳されるケースが多い (ibid. p. 10)。こうしたことに見られる視聴覚翻訳産業での英語の優位性は、翻訳における重要な問題を提起すると主張する。この指摘は、本論文がテーマとする日本映画に付けられる英語字幕の翻訳と関わる重要な視点である。これを踏まえて、本論文においては英訳を基に目標言語に翻訳されることが英語字幕の訳出にどう影響するのかについて検討を行いたい。また、ディアス=シintasによる同論考は、インターネットや各種ソフトウェアなどの技術革新がもたらした視聴覚翻訳の変化にも注目している。その例として、映像作品の愛好者が字幕をつけるファンサブ (fansubs) という新しい形態の字幕が広がりを見せている (Pérez-González,

⁹ ガンビエ (ibid. p. 48) は視聴覚翻訳において意味生成に関与する記号コードを、言語要素、非言語要素、音声チャンネル、視覚チャンネルに分類し、会話、音響、動作など14に上るコードを提示している。

2006) ことを挙げ、こうした字幕が、従来の字幕に影響を与える可能性を指摘する。そして最後に、言語間および言語内字幕と外国語教育の連関に関する研究 (Caimi, 2002; Danan, 2004; Díaz-Cintas, 2008b; Gambier, 2007) を取り上げ、視聴覚翻訳と言語習得の分野にはさらなる発展が期待されると結んでいる。

このようにディアス＝シントス (ibid.) が視聴覚翻訳の変遷を網羅的に記述している一方、ガンビエ (ibid. pp. 53-54) はテクノロジーが視聴覚翻訳に与える影響に着目し、実務的観点も含めた議論を展開している。それによれば、テクノロジーは次の5つの点で、視聴覚翻訳に変化をもたらしているとされる。

- ①デジタル技術による視聴覚制作物の変化 (音響、映像、特殊効果など)
- ②新技術 (オンデマンド、携帯電話、ポータブルビデオなど) による放送の意味や視聴者の概念の変化
- ③インターネットの普及がもたらした非プロによる字幕 (ファンサブなど)
- ④音声解説、劇場字幕、ライブ字幕の出現
- ⑤字幕制作ソフトによる制作プロセスの変化

特に③については、非プロによる字幕がプロ翻訳者の倫理、規範、教育に多大な影響を及ぼすであろうと論じている (ibid. p. 54)。また、視聴覚翻訳市場が激しい競争 (ferocious competition) にさらされていることで、ここ数年の間に翻訳料金が大幅に削減されたとも述べ、実務レベルでの翻訳者の待遇に言及している (ibid. p. 53)。さらに注目したいのは、ガンビエ (ibid.) が⑤において制作プロセスに着目している点である。これまで、テクノロジーの進展は主にサイレントからトーキーへという映画制作技術の進歩や、VHS から DVD へというようなメディアの変化にかかわるものであった。しかし、近年のテクノロジーの進展は翻訳者の作業工程も変化させているとガンビエは指摘しているのである。しかしながら、これまで字幕制作プロセスに着目し、具体的な事例を取り上げた考察はほとんど行われていない。それだけ字幕制作プロセスが考察の対象とされなかったことの表れであり、ゆえにガンビエの指摘は注目に値するといえるだろう。本論文においても制作プロセスに着目し、制作プロセスと訳出の関係を考察の対象とするが、考察の範囲を翻訳者の作業工程だけでなく多言語展開するにあたっての制作プロセスまで拡大するところがガンビエ

エの議論と異なる点である。ここまでディアス＝シントス (2009, 2013) とガンビエ (2013) の論考から、視聴覚翻訳研究の沿革について検討した。こうした流れを踏まえて、次項では字幕翻訳に関する考察に絞って論じる。

2.2 字幕翻訳の定義

字幕翻訳に関する先行研究を検討するに当たり、始めに字幕がどのように定義されているのかを考えてみたい。例えばゴットリーブ (Gottlieb, 2004) は字幕翻訳を次のように定義している。

映画メディアにおいて目標言語と異なる言語で提示される音声メッセージを翻訳し、1~2 行の書記言語という形態によって、オリジナル音声と同期させて画面上に提示するもの。(ibid. p. 86)

また、ディアス＝シントス・リマエル (Díaz-Cintas & Remael, 2007) による定義は以下のようにになっている。

字幕は通常、スクリーン下方に書記言語を提示する翻訳行為であり、提示された書記言語にはオリジナル話者の台詞の記述、映像に含まれる要素 (手紙、インサート¹⁰、落書き、碑文、プラカードなど)、サウンドトラックの中の情報 (歌、陰の声など) が含まれる。(ibid. pp. 8-9)

2つの定義は、字幕翻訳においては、音声言語から書記言語への変換が行われること、視聴覚媒体は映像コード、音声コードなど複数のコードで構成されていること、字幕にはオリジナル音声の情報だけでなく、他のコードの情報も含まれているということを示している。また、字幕付きのプログラムは、オリジナル音声、映像、字幕の3要素から構成されており、ゴットリーブ (ibid.) の定義に明示されているように、これらが同期して提示されることも字幕翻訳の特性である。つまり字幕は常に起点テキスト (オリジナル音声、音響、映像) が保持された状態で提示される。ゴット

¹⁰ 一般的にオリジナルに含まれる書記言語で提示されるすべてのテキストを指すが (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 248)、ここではそのうちの (例えば「12年後一」のように時間の経過を表すために) 編集によって挿入されたテキストを意味する。

リーブ (Gottlieb, 1993) は、起点テキストの保持という字幕翻訳の特性が、字幕と起点テキストの比較を可能にすることで、視聴者が字幕の信頼性に疑問を抱く可能性がある」と主張する。ディアス＝シンタス・リマエル (Díaz-Cintas & Remael, 2007) も同じ点に着目し、字幕翻訳を「批判されやすい翻訳 (vulnerable translation)」¹¹ (ibid. p. 57) と呼んだ。ただし、この概念が当てはまるのは主に英語、フランス語、ドイツ語といった優勢な言語¹²からそれ以外の言語への訳出という言語ペアの場合かもしれない。特に英語に関しては、「英語帝国主義」(大石, 2005) と称されるほどに世界共通語としての地位を確立したとされることで、英語映画に付けられる字幕への吟味は厳しくなっていると考えられる。実際、翻訳者は視聴者の英語聴取力を考慮し、耳に残る言葉を字幕に含めるといった方策を用いて訳出を行うことがある(篠原, 2011, pp. 47-48; 藤濤, 2007, p. 123)。また、起点テキストの情報を順送り訳出することにも留意するなどの変化もみられる(篠原, ibid.)。このように英語からの訳出という文脈においては、字幕翻訳は確かに「批判されやすい」と言える。しかし、非英語映画が起点文化以外の地域で鑑賞される場合、当該映画の起点言語を解する視聴者は限定的であると予想される。その場合、字幕は映像や台詞以外の音声要素と並んで映画を理解するための重要な手段であり、またオリジナル音声の意味と比較して吟味されることも少ないと考えられることから、必ずしも「批判されやすい」とは言えないだろう。したがって「批判されやすい翻訳」という概念は、主に英語または英語に準ずる優勢な言語から、周縁に位置する言語に訳出された字幕に当てはまる場合が多いのではないかと考える。

2.2.1 テキストの対照分析による研究

1980年代にその萌芽がみられた字幕翻訳研究は、1995年を契機として発展してきたとされるが(Gambier, 2008)¹³、初期の研究は字幕や吹き替えの言語的要素に関する

¹¹ 「vulnerable translation」には「弱い立場の翻訳」(マンデイ, 2009, p. 311)との既訳があるが、起点テキスト(オリジナルの台詞)と目標テキスト(字幕)が同時に提示されることで、字幕の品質に関して視聴者の批判を受けやすいという点を明確化するために、本論文では「批判されやすい翻訳」とした。

¹² ユネスコ統計研究所による世界54か国における人気映画と映画の使用言語の統計(2010)では、54か国のうち51か国で英語映画が人気上位10本の半数以上を占めていることから、映画産業における英語の優位性が認められる。また、出版翻訳市場では英語からの翻訳が全世界の出版翻訳の半数という「超中心的(hyper-central)」位置を占め、ドイツ語とフランス語が全体の10%~20%とされる(Heilbron & Sapiro, 2007)。

¹³ ガンビエ(Gambier, 2008, p. 12)は1995年が字幕翻訳研究の発展する契機となった理由と

るものであった (Díaz-Cintas, 2004)。ここでは、字幕の起点テキストと目標テキストを比較するテキストベースの研究を取り上げ、その内容について検討する。

テキストベースの研究は、起点テキストと目標テキストを対照分析し、両者の間のシフト (shift) を発見するという方法で行われてきた。これは起点テキストの持つ言語的特異性が目標テキストにどのように訳出されているかを検証しようとするものであり、起点テキストに軸足を置いた研究と言える。映画の台詞と字幕におけるポライトネス (politeness) に関する考察 (Hatim & Mason, 2000[1997]; Gartzonika & Serban, 2009) はそうした研究の例である。ハティム・メイソン (Hatim & Mason, 2000[1997]) はフランス映画に付けられた英語字幕を対象に、ガルトゾニカ・セルバン (Gartzonika & Serban, 2009) はギリシャ映画に付けられた英語字幕を対象に、それぞれの原文に含まれるポライトネスがどの程度、字幕に訳出されているかについて検証を行っている。その結果は、字幕では原文のポライトネスと、それに基づく登場人物間の力関係が部分的にしか伝えられないこと (Hatim & Mason, *ibid.*)、フェイス (face) を脅かす度合に起点テキストと目標テキストではズレがあるというものであった (Gartzonika & Serban, *ibid.*)。また、日本映画の英語字幕におけるポライトネスを考察する牛江・西尾 (2009) では、起点テキストと目標テキストの間のポライトネスのズレを指摘しながらも、外国映画を見る観客に、起点言語の観客が得たものと類似した効果を与えることができているとして、ナイダ (Nida, 1964) の動的等価 (dynamic equivalence) が達成されていると結論づけている。

これらの論述はいずれも、起点テキストに含まれるポライトネスを基準として、目標テキストのポライトネス達成度を検証するという、起点テキスト重視の立場を取る。したがって、検証は対応する起点テキストと目標テキストに限定して行われている。また、両者の間のシフトを同定することに主眼が置かれ、目標テキストが産出されるに至ったプロセスや、字数制限による情報の取捨選択など、訳出に影響を与える要因についての言及は見られない。例えば、字幕翻訳の特徴として、起点テキストの中でもストーリーを展開させる新情報は訳出されるが、既出情報を確認する部分は省略される傾向がある (Díaz-Cintas & Remael, 2007)。これは字幕翻訳が時間 (台詞の時間に連動した文字数) と空間 (1行 37ローマ字で2行まで)¹⁴の制

して、1) 映画生誕 100 年で映画に注目が集まったこと、2) 少数派民族に対する字幕の必要性の高まり、3) 技術革新を挙げている。

¹⁴ 一般的に日本語字幕の場合は、台詞の長さ 1 秒につき 4 文字、1 行 13 文字で 2 行までとな

約を受けるためであるが、上記の先行研究ではこうした点は考察の射程外となっている。ハティム・メイソン (Hatim & Mason, 2000[1997]) の研究についていえば、起点テキストのポライトネスがほとんど訳出されないことや、登場人物の人間関係が誤解されかねない翻訳になっていることの背景についての考察は、十分に行われているとは言い難い。

一方、映画の多記号性に着目して、映画と字幕の間の記号システムのシフトについて論じた研究も行われている。例えば、ペレゴ (Perego, 2009) は映画の中の非言語情報がどのように訳出されているかに焦点を当て、騒音、音楽、意味のある音などが、音声を表す書記言語 (例えば“bang”など) に変換されるケースが多いと分析した。そして、それらの記号変換は、視聴者の認知的負荷を軽減するために取られた目標志向の方策であると結論づけている。この研究も前出のポライトネス研究と同じくテキストの対照分析を行っているが、起点テキストの非言語音声要素 (パラ言語) を考察の対象とし、視聴者の認知的負荷に言及するなど、前出のポライトネスに関する研究よりも多面的な論考となっている。しかしながら、ここでも考察の範囲は翻訳物そのものに留まり、翻訳物が制作された社会文化的背景に関する言及はみられない。

起点テキストと目標テキストを比較して詳細に分析し、様々なレベルにおけるシフトを明らかにするこうした研究における言語的考察という側面の重要性は言うまでもない。しかし同時に、翻訳を社会の中に位置づけ、翻訳を取り巻く社会文化的状況も含めた議論を行うことも、発起者と受容者をつなぐという翻訳の社会性を議論する上で肝要であろう。翻訳が完成するまでには様々な制作プロセスがあり、それがシフトの発生、翻訳方略 (translation strategy)、翻訳形態などに影響を与えると考えられるからである。よって次項では、始めにこれらの事柄と深く関わると考えられる規範に関する論考を、次に字幕制作プロセスと訳出の関係を論じた研究をそれぞれ取り上げて検討を加える。

2.2.2 字幕翻訳における規範に関する論考

イスラエルの研究者トゥーリー (Toury, 2012[1995]) が提唱する規範 (norms) の概念は翻訳行為について考察する上で重要な概念の一つである。トゥーリー (ibid.)

っている。(長澤, 1998, p. 59)

によれば、規範とは「あるコミュニティが共有する、何が正しく何が間違いか、何が適切で何が不適切かという一般的な価値観や考えを、特定の状況にふさわしく、適用可能な作業“指示 (instructions)”に変換したもの」であり、翻訳はこうした規範に支配される行為とみなされる (ibid. p. 63)。トゥーリー (ibid.) は規範の探索の枠組みとして記述的翻訳研究 (DTS: Descriptive Translation Study) を提唱した。記述的翻訳研究は、翻訳物だけでなく翻訳者のあとがきなどのパラテキストも考察対象とするもので、それによって訳出の「規則性」から翻訳規範を同定し、さらには、翻訳の「法則 (laws)」や「翻訳の普遍的特性 (translation universals)」を導き出すことを目標とした。

字幕研究に目を転じれば、「視聴覚翻訳研究は、主に多元システム理論と規範理論に基づく記述的翻訳研究に依ってきた」 (Pérez-González, 2009, p. 19) とされるほど、規範概念は字幕研究において盛んに援用されてきた。その理由は、規範が翻訳活動の様々なレベルで作用しているとされるためである。このことはヘルマンズ (Hermans, 1996) が規範と翻訳の関係を次のように論じていることから明らかである。

翻訳は、ある種の先入観や関心をもつ個人や団体などの社会的行為者によって行われる。翻訳活動とは、そこで生起する相互的な作用に利害を持つ参加者の相互作用であり、翻訳に伴う様々な様式や手順は、翻訳の参加者の選択、代替、意思決定、方略、目的と目標を決定する。規範はこのプロセスにおいて重要な役割を果たしている。 (Hermans, 1996, p. 26)

すなわち、規範は翻訳者をはじめとする参加者が生み出す翻訳に関する決定に影響を与えるとの認識である。しかしながら、視聴覚翻訳研究においてはヘルマンズ (ibid.) の言う「翻訳に伴う様々な様式や手順」を翻訳者が行う手順と捉える論考がほとんどであり、管見によれば、映画産業や字幕制作に特有の「様式や手順」 (映画の販売システムや字幕の制作プロセスなど) の視点を取り入れた研究は行われていない。従来行われてきた字幕翻訳における規範に関する研究としては、ギリシャにおける字幕と吹き替えに関する論述 (Karamitroglou, 2000) 、テレビ字幕における異文化要素訳出の規範についての考察 (Pedersen, 2011) 、ギリシャ語とスペイン語の映画字

幕分析 (Sokoli, 2009)、ブラジルにおけるアメリカ英語方言の訳出 (Hanes, 2012) などがある。それぞれ、テレビでは映像作品の種類によって翻訳形態が異なること、7項目の翻訳方略の特定、ギリシャとスペインでは字幕形態(1行か2行か)の選択や、省略の度合いが異なること、ブラジルの字幕では起点テキストの方言が訳出されないこと、などを考察の結果として挙げている。注目したいのは、カラミトログル(Karamitroglou, *ibid.*)が訳出に作用するものとして人的要因を指摘し、ペダーセン(Pedersen, *ibid.*)が規範の背景として、技術革新やグローバリゼーションに言及している点である。また、ヘインズ(Hanes, *ibid.*)もブラジルにおける方言の社会指標的機能(social-indexical function)と翻訳規範との関係性について考察している。こうしたことから、これらの論考は、規範を同定しただけでなく、規範の背後にある翻訳者と参加者の相互作用、訳出における社会文化的要因についても認識していると考えられる。しかし、繰り返しになるが、字幕制作プロセスと訳出との関連性については、いずれの論考でも取り上げられていない。

2.2.3 字幕制作プロセスに関する論考

翻訳物がどのような工程で産出されるのかを考える上でまず着目したいのは、翻訳者も含めた参加者という人的側面である。フォーセット(Fawcett, 1995)によると、出版翻訳の場合、訳出された目標テキストのすべてが翻訳者自身の仕事であることはほとんどないとされる。「翻訳テキストは通常、編集者や翻訳校正者の手に渡り、彼らは産物を形作るのに大きな影響を及ぼす」からである(*ibid.* p. 189)。このように翻訳が複数の行為主体者が関係する社会的行為であることについて、ディアス=シンタス・リマエル(Díaz-Cintas & Remael, 2007)は *Audiovisual Translation: Subtitling* (視聴覚翻訳: 字幕翻訳)の中で、字幕の制作プロセスを通して詳述している。字幕翻訳者を取り巻く環境に関する章の中に、参加者、労働条件(翻訳料、締切、翻訳者の可視性)、グローバリゼーションなどの観点から、字幕制作プロセス、翻訳者そして字幕制作プロセスの参加者についての記述があり、その中で翻訳者と他の参加者の関係性について言及しているのである。それによると「クライアントは翻訳者や字幕翻訳者¹⁵が作成したテキストやスポッティングに関して、常にあらゆる

¹⁵ ディアス=シンタス・リマエル(Díaz-Cintas & Remael, 2007)およびエンリケス・ヤグエ(Enriquez & Yagüe, 2001, p. 319)では、台詞をそのまま訳す人を「翻訳者(translator)」、それを字幕に書き直す人を「字幕翻訳者(subtitler)」と呼んでいる。

変更を行うことができる」 (ibid. p. 33 に引用された Enríquez & Yagüe (2001)) のであり、翻訳者と字幕翻訳者はクライアントに字幕の提案をするにすぎないとされる。そして、このことは「翻訳を個人の行為として捉える伝統的かつ学術的認識が、職業的現実と真っ向から対立する」 (ibid.) ものであると述べている。つまり従来の翻訳研究では、翻訳の社会的要素が議論の対象となっていなかったという主張である。字幕翻訳者の「職業的現実」に関しては、日本語字幕翻訳における参与者間の相互作用という観点からの考察 (篠原, 2011) があるが、これについては日本における字幕研究の項で述べることとする。

字幕制作プロセスに関する論考では、制作プロセスの事例を提示し、その利点や課題点についての考察も行われている。例えばサンチェス (Sánchez, 2004) は自身の実務経験に基づいて、字幕制作ソフトを使用した制作プロセス (DVD と衛星放送用) を以下に挙げる 4 方式に分類し、各方式における制作手順を記述している。なお、下記分類の中の「素訳 (pre-translation)」は字数制限などを考慮に入れない通常の訳出、「改作 (adaptation)」には台詞を字幕の単位に区切る作業 (ハコ書き) と、素訳を字幕に調整する作業が含まれる。また、「スポッティング (spotting)」は字幕用に区切られた各台詞が画面に現れるタイミングと消えるタイミング (TC-in / TC-out) ¹⁶を指定する作業である。

- 1) 素訳 (pre-translation) – 改作 (adaptation) – スポッティング (spotting)
- 2) 素訳 – スポッティング – 改作
- 3) 改作 – スポッティング – 翻訳
- 4) 翻訳/改作 – スポッティング

ただしこの分類は、サンチェス (ibid.) が従事した組織内でのプロセスを提示したものであり、地域や組織、そして作品によって制作プロセスが異なる場合があることに留意が必要である (篠原, 2011) 。また、「字幕は基本的にチーム作業である」

(Sánchez, 2004, p. 17) ことは確かであるが、チーム作業の内容に関しては、同論考は一次的な納品段階までのプロセスの検討にとどまっており、納品後のフィードバ

¹⁶ TC (time code) とはある特定のシーンが作品のどこに位置するのかを 8 桁の数字 (時間、分、秒、フレーム) で示したものである。例えば、01 : 35 : 29 : 11 (開始から 35 分 29 秒 11 フレームに位置するシーン) のように表示される。(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 253)

ックなどで生じると思われる翻訳者と他の参与者（配給会社や制作会社）との相互作用については触れられていない。翻訳プロセスは翻訳対象作品の選定から始まり、翻訳依頼、翻訳者による訳出、納品、修正、翻訳物の完成、そして視聴者の受容にまでおよぶ包括的な工程であることに留意する必要があるだろう。

ちなみに、翻訳プロセスに様々な参与者が関わるという構図は視聴覚翻訳に限ったことではない。文芸翻訳や技術翻訳など各種の翻訳には、当該ジャンル特有の参与者を含む独自の制作プロセスが構築されている。これについてはグアデック（Gouadec, 2007）が *Translation as a Profession*（専門職としての翻訳）と題する著作の中で、起点テキストのカテゴリーごとに異なる翻訳プロセスを詳細に解説している。それによれば、文芸翻訳では編集者や校正者などによる編集プロセス、技術翻訳など産業翻訳の場合には、担当者による品質チェック体制、そのほかにも法律翻訳、広告翻訳、コミュニティ翻訳などにおいて、様々な参与者が関わっているとされる（ibid. pp. 29-56）。このように、翻訳物が産出される過程では翻訳者以外にも多様な参与者が訳出に関与していることから、翻訳物の制作プロセスは訳出に何らかの影響を与えると考えられるのである。

次に、参与者だけでなくテクノロジーも視野に入れて制作プロセスを捉え、技術革新と字幕の変化を接続させた論考について検討する。主要なものとしては、ディアス＝シンタス（Díaz-Cintas, 2010, 2013）、オヘイガン（O'Hagan, 2003）、オヘイガン・マンジロン（O'Hagan & Mangiron, 2013）、ノーネス（Nornes, 2007）が挙げられる。ディアス＝シンタス（Díaz-Cintas, 2010）は *Handbook of Translation Studies*（翻訳学ハンドブック）（2010）の中の *Subtitling*（字幕翻訳）の項目で、近年の技術的な進展が訳出に変化をもたらしていると述べている。具体的には、ビデオ、DVD、ウェブ上で閲覧できる映像などは一時停止が可能なため、繰り返し再生することで字数制限を超える字幕でも読み切ることができる。このことは従来の字数制限のルールに影響する可能性があり、ひいては訳出に変化をもたらす要因となるかもしれないというものである。また、オヘイガン（O'Hagan, 2003）はファン翻訳と字幕の関係性を日本という文脈で考察した“Middle earth poses challenges to Japanese subtitling（中つ国が提起する日本語字幕の課題）”の中で、視聴者の変化が翻訳プロセスに影響したとする事例を挙げて論じた。発端は英語映画『ロード・オブ・ザ・リング（*The Lord of the Rings*）』（2001）に付けられた劇場用の日本語字幕の内容に関して、視

聴者たちがインターネット上で字幕の誤りを指摘したことであった。最終的には、視聴者からの字幕修正の要求に応える形で、配給会社（日本ヘラルド）はDVD版の字幕制作に、映画の原作となった小説の翻訳者と版元である出版社を参与者として加えることで決着した。新たな参加者が加わったことで字幕にどのような修正が行われたのかは明らかにされていないが、オヘイガン（*ibid.*）はこの出来事に関わった視聴者を、原作に対する深い思い入れという点でファンサブを生み出したアニメ愛好家と共通していると述べている。さらに、オヘイガン・マンジロン（O'Hagan & Mangiron, 2013）はゲーム翻訳で行われるローカリゼーションについて考察した。同研究は人的関与とテクノロジーの両面からゲーム翻訳について論じたもので、それによるとゲーム翻訳の最終的な産出物は「創作翻訳（*transcreation*）」であるが、その制作プロセス（ローカリゼーション）で規範、方略、パトロネージ（Lefevere, 1992a）などの影響を受けるとした（同書については次項で詳しく取り上げる）。こうした指摘は、制作プロセスを社会的文脈に位置づけるものであり、字幕翻訳の訳出を検討するために必要な視点と言えるだろう。また、字幕制作プロセスに対する直接的な言及はないものの、制作プロセスと訳出との関係性を読みとることができる論考もある。例えば、ノーネス（Nornes, 2004[1999]）は“*For an abusive subtitling (abusiveな字幕のために)*”¹⁷と題する論文で、字幕翻訳の目指すべき道という視座から外国映画の日本語字幕について考察し、起点テキストの中の異質要素をそのまま提示する手法を用いた創造的な字幕（*abusive subtitling*）を推奨している。同論文は日本語字幕にポストコロニアルの視座から検討を加えたもので、字幕制作プロセスに関する考察ではないが、実はその背後には翻訳プロセスの変化が見え隠れしている。というのも、ノーネス（*ibid.*）が薦める異質性を取り入れた解説付き字幕やファンサブといった翻訳行為は、字幕制作のためのアプリケーションの無料入手、オンライン上での協働翻訳（*collaborative translation*）、翻訳物のオンライン上での共有など、テクノロジーの進展を背景とする新たな制作プロセスの誕生によって可能となったと言えるからである。

¹⁷ *Abusive* の日本語訳には「悪態的」（ノーネス（2005）における山本訳）や「濫用的」（マンデイ（2009）における斉藤訳）があるが、どちらも、ノーネス（*ibid.*）が意図する、異質性を前面に押し出した実験的な翻訳という意味合いを的確に反映した訳語とは言い難い。よって、ここでは訳語を当てずに原語で提示する。“*abusive subtitling*”の訳語については184頁および190頁を参照されたい。なお、“*abusive subtitling*”については、字幕の新動向として第8章で詳しく論じる。

一方で、ノーネス (Nomes, 2007) は、技術の進展がこのような自由で創造的な訳出と異なる状況をも生み出していることを指摘し、テンプレート・ベースの字幕翻訳の拡大とそれがもたらす影響について論じている (ibid. pp. 233-236)。テンプレートを用いた字幕制作ファイルは「ジェネシス・ファイル (genesis file)」 (ibid.) と呼ばれ、これを用いることによって非英語の映像作品の多言語化を効率的に行うことができることとされる。制作会社が作ったジェネシス・ファイルには、起点テキスト (非英語) の英語訳と、字幕を提示するタイミングを示すスポッティング・リストが含まれており、このファイルを送られた世界各地の翻訳者は、英語バージョンをもとに各言語への訳出を行う。そして、完成した各言語のファイルを制作会社が回収すると、多言語化が完成するのである。こうしたテンプレート・ベースの制作プロセスは、翻訳者の起点テキストへのアクセスを困難にし、同時に、字幕のタイミングを設定する作業から翻訳者を排除することになる。したがって、テンプレート・ベースの制作プロセスは、テクノロジーの進展によってもたらされたものでありながら、先述したような起点テキストの異質性を反映した創造的な字幕とは異なるものになると考えられる。また、非英語から訳出された英語バージョンの品質が目標テキストの品質に影響することなど、テンプレート・ベースの字幕翻訳プロセスの様々な課題点をノーネス (ibid.) は指摘している。なお、ジェネシス・ファイルにおける非英語起点テキストの英語化については、中間バージョンとしての英語字幕と訳出との関係性に関する考察 (第 6 章) で再度取り上げる。これまでの議論を踏まえて、次項ではテクノロジーと翻訳という観点からゲーム・ローカリゼーションに焦点を当てた研究について検討する。

2.2.4 ゲーム・ローカリゼーション (O'Hagan & Mangiron, 2013)

世界規模で市場展開される製品の仕様や翻訳が、販売される目標文化に向けて様々に改変されること (すなわちローカリゼーション (localization)) は、グローバル化のプロセスとして広く行われている (Schäler, 2009)。その一方で、翻訳学ではローカリゼーションという現象が理論化されておらず、翻訳とローカリゼーションとの概念的関係性が曖昧になっているとされる (O'Hagan & Mangiron, 2013, p. 87)。こうした状況を踏まえ、オヘイガン・マンジロン (ibid.) は *Game Localization* (ゲーム・ローカリゼーション) において、字幕や吹き替えといった視聴覚翻訳の要素と、

製品を世界的に販売するためのソフトウェア・ローカリゼーションとが融合したビデオゲーム翻訳 (video game translation) について論じた。同書はゲーム翻訳で行われる活動を「ゲーム・ローカリゼーション」とし、翻訳学にゲーム・ローカリゼーションの概念を導入することを目的として (ibid. p. 1)、様々な事例を引用しながらゲーム・ローカリゼーションのプロセスについて検討を行っている。

同書の議論で注目したいのは、訳出を考える上で制作プロセスを検討することの必要性が示唆されている点である。オヘイガン・マンジロン (ibid. p. 326) はゲーム翻訳ではローカリゼーションが個別の異なる状況下で行われるため、訳出について検討するには規定的なアプローチよりも、ゲーム業界の構造といったより広いコンテキストに焦点を当てるほうが有用だと考える。すなわち、社会文化的な視点からの考察が必要であるとする立場である。翻訳者が下す訳出の判断は目標文化における要因に左右されるが、同時に制作プロセスの参与者からの権力 (power) の影響も受けるからである。これはゲーム産業ではゲーム出版社が資金、マーケティング、そしてゲーム開発にまで関与するという重要な役割を担っているため、特に任天堂、ソニー、マイクロソフトの存在が大きいと同書は指摘する。

この 3 社は地域ごとのコンテンツだけでなく、異言語バージョンの発売日やゲームのプラットフォームをも操作し管理することから、特に強大な位置を占めていると見られる。(ibid. p. 232)

これら 3 社はローカリゼーションに関わる他の組織に対して、多言語による同時出荷 (sim-ship)¹⁸やローカリゼーションの度合いを指示することで、明示的、暗示的に様々な権力を行使しているとされる (ibid. pp. 232-236)。このことは、ゲーム開発から製品の流通に至るゲーム・ローカリゼーションのプロセスが、訳出の判断に影響を与える要因となり得ることを示す。また同書によれば、ゲーム翻訳では言語バージョンの違いは、言語だけでなくイデオロギーの違いも反映している (ibid. p. 238)。例えば、アメリカで制作されたゲームが英国版ではわずかな修正で留まったのに対して、ドイツ版では殺戮シーンが大幅に低減された事例を挙げ、その変更ゲーム

¹⁸ 多言語同時出荷 (sim-ship: simultaneous shipment) とは、ローカリゼーションされたゲームのオリジナル・バージョンとローカリゼーション・バージョンが、異なる地域で同時発売されることである。(O'Hagan & Mangiron, 2013, p. 10)

出版社の操作が働いた可能性に言及している (ibid.)。同書はマイクロ、マクロ両レベルでの操作を挙げて、ゲーム出版社がパトロネージ (patronage) として作用していること、制作プロセスの参加者が訳出に影響を与える社会的要因であることを浮き彫りにする。

その一方で、翻訳者はパトロネージによる影響を受けつつも、「創作翻訳 (transcreation)」という創造的な訳出を行っていると言われる (ibid. pp. 196-200)。オヘイガン・マンジロン (ibid.) はその例として、『ファイナル・ファンタジー』というゲームの中で、剣の名称である「花鳥風月」「雪月花」が北米版においてそれぞれ“Painkiller” “Divider”と訳されたことを挙げ、これは起点テキストの機能を目指したテキストに対応させることと、字数制限という空間の制限に対応させるために翻訳者が行った判断であったとする (ibid. p. 160)。「創作翻訳」は主にポストコロニアル研究のコンテキストで使用される用語であるが、同書はこの用語をゲームが持つ双方向型のメディア (interactive media) という特性と関連づけて用いている。すなわち、ローカリゼーションによる翻訳の産物は、ユーザーに与える娯楽性を最大化するためのものであり、翻訳者の行為主体性 (agency) に基づくものと捉えたのである。

さらに同書は、ゲームの有する双方向性がユーザー・エンパワーメント (user empowerment) を生じさせたと論じる (ibid. p. 277)。ゲームの受容者が翻訳の参加者となるユーザー・エンパワーメントは、新しいコミュニケーション環境によって受容者間の協働作業が促進されたことで生まれたが、そのほかの要因としては、プロによる翻訳の品質に対する受容者の不満があったとされる (ibid. p. 309)。それによると、コンテキストを提供されずに訳出を行うことがあるプロの訳出では品質が必ずしも十分ではなく、ゲーム内容に精通した受容者の期待に応えられない場合があった。そこで、ゲームのファン自らが翻訳を行うという現象が生まれたのである。この指摘は、プロによる翻訳の訳出の特徴や、従来の翻訳とは内容や形態が異なるユーザー生成型翻訳 (O'Hagan, 2013) の誕生を考える上で興味深いものである。ゲームが双方向性のメディアであることや、創作翻訳 (transcreation) とされるほど創造的な訳出が行われることなど、本論文がテーマとする英語字幕とは異なる部分もあるが、制作プロセスに関する検討の必要性、ユーザー・エンパワーメントの概念の導入などに関して示唆に富む論考と言えるだろう。

2.2.5 英語字幕に関する論考 (Gottlieb, 2009)

英語を起点言語とする言語ペアの考察が多数を占める字幕翻訳研究にあつて (篠原, 2014, p. 100)、ゴットリーブ (Gottlieb, 2009) による“Subtitling against current: Danish concepts, English minds (流れに逆らう字幕: デンマーク語の概念、英語の心)” は非英語の起点テキストに付けられた英語字幕に関する考察である。ゴットリーブ (ibid.) の論文タイトルの‘current’という言葉は、出版翻訳が中心グループ言語から半周縁言語、周縁言語へという流れで行われるとする研究 (Wallerstein, 1991) に基づいて¹⁹比喩的に用いられている。ゴットリーブ (ibid.) はこの研究で、デンマーク映画に付けられた英語字幕がどのように訳出されているかを明らかにした。考察を開始するにあつて、ゴットリーブ (ibid.) はヴェヌティ (Venuti, 2000) の一節を引用する。

字幕が提示するのは [中略] 異なる意味の間で生じるコミュニケーションの一部に限られる。その意味は単に不完全なだけでなく、目標概念である結束性に従って再構築されたものである。(Venuti, 2000, p. 335)

では、非英語映画の英語字幕の場合はどうであろうかとゴットリーブは問いかける。そして「流れをさかのぼる (upstream)」字幕では、起点テキストに忠実な地方性 (localism) が保持された翻訳になるのか、それとも、字幕の読者に配慮して現地化された翻訳になるのかについての検証が開始される。

同論文が打ち立てた仮説は、優位な文化の訳出 (downstream) (同論文では英語からデンマーク語へという上流から下流への訳出) では起点テキストへの忠実性が高く、反対に、優位ではない文化の訳出 (upstream) (デンマーク語から英語へ) では「流れに逆らう (against the current)」翻訳となり、詳述、翻案、削除といった方略が採られるというものである。忠実性に視点を定めて、英語映画の非英語字幕は忠実性が高く、非英語映画の英語字幕は忠実性が低いと予測したのである。この仮説を検証するために、ゴットリーブ (ibid.) は5本のデンマーク映画を対象として、その中に含まれる異文化要素が英語字幕の訳出でどのように処理されているかを分析した。

¹⁹ 出版翻訳における中心グループの言語は英語、フランス語、ドイツ語、ロシア語、半周縁グループはデンマーク語、スペイン語、イタリア語など、そして周縁グループは日本語、中国語、韓国語などであるとされる。(ibid. p. 28)

字幕翻訳の訳出を考察するには異文化要素をはじめ、ジョーク、侮蔑的言葉、ジェンダーなど多様な切り口があるが、分析の枠組みとして使用される方略の分類法は、その範囲や用語が学術的に未統一の状態にあるとされている (Chesterman, 1997, p. 87)。ゴットリーブ (ibid.) はこの課題を乗り越えるために、異文化要素訳出のための従来の方略区分 (Nedergaard-Larsen, 1993; Leppihalme, 1997; Pedersen, 2003) を見直したり、方略の重複を回避したりするために「詳述 (specification)」を組み入れて方略区分を再考するなどの変更を行った。さらに、各方略を忠実性によってレベル分けし、独自の方略分類の枠組みを構築した (Gottlieb, 2009, p. 31)。こうした取り組みは異文化要素の訳出と方略の関係を考察する本論文にとって、方略分類の新たな枠組みを示すものとして有用と言える。

また、英語から非英語への訳出と比較するために、英語映画 2 作品のデンマーク語字幕も分析対象に加えられた。同論考では英語字幕とデンマーク語字幕の方略分類の違いには触れられていないことから、同一の枠組みで分析が行われたものと思われるが、この手法には少し疑問が残る。言語が異なれば訳出の方策も異なる可能性があるため、方略分類についても再考の必要があると考えるからである。例えば、日本語字幕と英語字幕を同じ枠組みで分類すると、言語的差異により、どの方略にも該当しない訳出が出現するため、方略分類の修正が必要となるとの考察がある (篠原, 2013, p. 93)。同論文が扱った英語からデンマーク語へという方向性においては、分類法の再考は不要と判断されたと思われるが、その判断に至った経緯については説明されていない。

ゴットリーブ (Gottlieb, 2009) が提示したデンマーク映画の英語字幕の分析は以下の通りである。まず、異文化要素訳出の忠実性に関しては、各方略の採用頻度から算出した忠実な訳出の割合を「忠実率 (fidelity share)」とした。分析の結果は、デンマーク映画 5 作品の英語字幕の忠実率は 25.0% から 64.0% と幅があり、平均の忠実率は 44.9% となった。次に、2 本の英語映画に付けられたデンマーク語字幕の忠実率の割合は 65.6% であった。つまり、分析対象とした作品については、デンマーク映画につけられた英語字幕の忠実度は、英語映画のデンマーク語字幕よりも低いという結果が得られたのである。

分析では全体としては仮説と一致する結果が得られたものの、忠実性の割合では作品間で差異が認められた。これについてゴットリーブ (ibid.) は、作品のジャンル、

テーマ、地理的設定などの違いによるものだとする (ibid. p. 41)。また、同論文の分析で忠実性の高い英語字幕と判定されたデンマーク映画がアメリカで成功したことに言及し、映画を「上流 (up the river)」に展開する場合でも、受容化した字幕である必要はないと述べている。

同研究については、これまであまり研究対象とされてこなかった非英語映画の英語字幕に着目したという点で、独自性のある有意義な研究と言えるだろう。しかし、「批判されやすい翻訳」(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 57) という名称が示唆するように、字幕が視聴者の期待を意識する翻訳であることを踏まえると、映画の視聴者についての検討が十分だとは言い難い。英語字幕の特性である視聴者の多様性についての言及がみられないからである。ゴットリーブ (ibid.) が想定する視聴者は「英語を話す優位な単一言語話者 (predominantly monolingual anglophone)」(ibid. p. 22) や「幅広い (アングロサクソンの) 視聴者 (a broader (Anglo-Saxon) audience)」(ibid. p. 41) に限られ、それ以外の視聴者、つまり非英語母語話者は想定されていないようである。また、分析結果を生じさせる要因についての考察は、映画のジャンルやテーマなど、主に分析対象とした映画の内容に関する範囲に留まっており、社会文化的視点からの議論が乏しいと考える。翻訳に影響を与える要因については、グローバリゼーション、システム、規範、イデオロギーなど社会文化的視点からの議論 (Cronin, 2013; Even-Zohar, 1978; Lefevere, 1992a, 1992b; Toury, 2012[1995]) がなされてきた。またハビトゥス (habitus) やアクターネットワーク理論 (ANT) といった社会学の知見を取り入れたアプローチも見られる (Buzelin, 2013, p. 187)。デンマーク映画の英語字幕の忠実性が低いとする分析結果に関して、例えば英語圏の視聴者の外国映画受容に関する考察や、翻訳そのものの受容、さらにはデンマークの人々の英語運用能力の高さなど、広い意味でのパラテキストを探ることによって、テキスト分析だけでは見えなかった要因が浮かび上がるのではないかと考える。

2.3 日本における字幕研究

2011年に日本で上映された外国映画は384本であったが、そのうち字幕版が346本、吹き替え版が8本、吹き替え版有(字幕と吹き替え)が30本であった(外国映画輸入配給協会)。この年の外国映画の実に98%が字幕付きで上映されたことになる。近年になって吹き替え版の数が増えているとされるものの(朝日新聞, 2012)、依然

として劇場公開される外国映画の大部分が字幕付きで鑑賞されていることがわかる。また、翻訳者養成のための民間専門校に字幕翻訳コースが設置されたり、著名な字幕翻訳者がメディアに頻繁に取り上げられたりすることから、字幕翻訳は社会的に広く認識されていると考えてよいだろう。しかしながら、字幕翻訳に関する学術的研究は決して活発とは言えず、字幕に関する書籍の多くは翻訳者によるエッセイ（太田，2013；清水，1988；戸田，1994；膳所，2011）、字幕翻訳のルール（佐藤・岩本ほか，2003）、著名翻訳者の一代記（高三，2011）などである。

そうした中でも、翻訳研究の視点でいくつかの論考が行われている。例えば、吹き替えに関する研究では山田（2004, 2005）、Adachi（2012, 2016）などがある。これらは字幕を論じたものではないが、本論文が考察の対象とした作品を扱っていること、および字幕研究との関連性が認められることから、その内容について簡単に述べる。山田（2004, 2005）は日本製アニメーション映画の英語吹き替え版における起点テキストと目標テキストの乖離を指摘し、そうした乖離は文化的差異を埋めるために取られた方策であると論じている。Adachi（2012, 2016）は日本製アニメーション作品（映画）における吹き替えの訳出が時代と共に変化していること（Adachi, 2012）、英語への吹き替えでは他言語への訳出よりもオリジナルの沈黙が保持されないことなどについて論じている（Adachi, 2016）。また、Morizumi（2013）はハリウッド製実写映画の分析を通して、字幕と吹き替えの訳出の違いを比較した。一方、日本語教育の視点から字幕について考察した研究（保坂，2016）もある。同論文は、外国人留学生の多くが日本製アニメーションの英語字幕から日本に関する知識を習得することに着目し、英語字幕に訳出されない社会文化的要素を同定することによって、言語教師が日本語教育の授業で取り上げる学習項目を提案している。続いては、字幕翻訳に関する研究の中から藤濤（2007）、篠原（2011）、矢田（2013）、Takeda（2014）の論考を取り上げ、それぞれの考察の内容を本論文と関係から検討する。

2.3.1 字幕と吹き替えに関する機能主義的考察（藤濤，2007）

藤濤（2007, pp. 115-134）は『翻訳行為と異文化間コミュニケーション—機能主義的翻訳理論の諸相—』の中で、スコポス理論を用いて字幕と吹き替えを分析している。媒体は翻訳行為の目的(skopos)を決定する要因の一つであるという考えのもと、媒体の異なるコミュニケーションの例として字幕と吹き替えを取り上げ、比較分析

したのである。

まず、字幕翻訳における主たる制約（①音声から文字への変換、②物理的制約、③テキストの縮小、④映像との整合性）（Hatim & Mason, 2000[1997], p. 78）について概説し、次に映画『ジャングルブック（*The Jungle Book*）』の字幕テキストと吹き替えテキストについて、起点テキストと対照させつつ、両者を比較分析した。そして、起点テキストの保持が字幕の訳出に影響すること、字幕は音声言語から書記言語への変換や、字数制限によって提示される情報が縮小されるが、縮小された部分は台詞のトーンなどのパラ言語情報、および登場人物の動作などの非言語情報で補完されること、文体情報の縮小が行われること、吹き替えでは翻訳による介入の幅が大きくなる可能性があることを明らかにした。ただし、「介入」は字幕でも起こり得るとする。そして、日本映画『*Shall we ダンス?*』（1997）がアメリカ公開（字幕版）に先立って現地の配給会社によって再編集され、冒頭のアナレーションがアメリカ人観客向けに新しいものに差し替えられた例を挙げ、「文化差を同化的に埋めることが翻訳の目的に合っている場合は、多かれ少なかれ実施されるものであり、それによってコミュニケーションが成功する」（*ibid.* p. 130）と説明している。最後に、媒体の他にも、翻訳の用途や読者などがコミュニケーション状況として訳出に影響を与えると述べた上で、起点テキストと目標テキストの差異や複数の目標テキスト間の差異は、①言語差、②文化差、③コミュニケーションの要因の観点から説明できると結論付けている。

同書で取り上げられた「介入」に関して、北野（2005）や草薙（2003）は、映画のみならず日本製の映像作品が海外で公開あるいは放映される際に、その内容に変容が生じるのは珍しいことではないと述べている。そうした変容をもたらす社会的、文化的要因を探求することは字幕翻訳における研究課題の一つであろう。

2.3.2 字幕制作における参与者間の相互作用（篠原，2011）

藤濤（2007）が指摘したように、「介入」は字幕翻訳においても発生する。篠原（2011）はそれを字幕翻訳における相互作用と捉え、字幕制作プロセスにおける翻訳者と他の参与者間の相互作用という観点から、日本語字幕について考察を行った。字幕翻訳を翻訳者の行為に限定せず、制作担当者やクライアントをも包含する社会的行為と位置付け、最終的な字幕テキストが完成するまでの関係性について検証を

行ったのである。具体的には、翻訳者がクライアントや制作会社からの翻訳指示にどのように対応するか、翻訳者の訳出に対して制作担当者やクライアントがどのような修正を行うのかなどについて、翻訳者と制作担当者の双方にインタビューを実施した。そしてチェスタマン (Chesterman, 1997) の提案する規範の枠組み (期待規範、プロフェッショナル規範 (責任規範、コミュニケーション規範、関係規範))²⁰ に基づいてインタビュー内容を分析し、最終的な目標テキストが完成するまでに、翻訳者の訳出に対して、制作会社やクライアントから様々な改変が加えられること、目標テキストには翻訳者だけでなく参加者の関与も反映されていると結論付けた。また、翻訳者は訳出作業中、起点テキストと目標テキストの関係性を最適化するという関係規範 (relation norm) を優先するが、翻訳原稿の納品後は、参加者との良好な関係性を維持しようと、コミュニケーション規範 (communication norm) をより重視する傾向が見られたとしている (ibid. pp. 77-78) 。

一方、字幕の受容に関する考察では、視聴者に対するアンケート調査により、制作側が想定する字幕への期待が視聴者の実際の期待と一致するかについても検証が行われた。それによると、字幕制作側はストーリー性を重視した受容的な字幕が求められていると想定しているのだが、視聴者側はどちらかと言えばオリジナル音声を重視し、場合によっては他者性を含む異化的な字幕をも許容することが認められたとされる (ibid. pp. 72-73) 。

同論考は、翻訳者、制作会社、視聴者に対する調査によって従来にはみられなかった一次資料に基づいて考察を行った点については評価できるものの、目標文化の社会的、文化的、歴史的要因に関する検討は十分とは言えない。とはいえ、翻訳物には翻訳者以外の意図も含まれているという指摘は、字幕翻訳が協働作業であることを認識させるものである。この点を踏まえて、翻訳を取り巻く状況を精査し、訳出に影響を与える要因を探求することが課題と言えるだろう。

²⁰ チェスタマン (Chesterman, 1997, pp. 68-69) が提案する規範は次の通りである。1) 期待規範 (expectancy norm) : (ある種類の) 翻訳の読者が抱く (その種類の) 翻訳はこうあるべきだという期待。2) プロフェッショナル規範 (professional norm) である。後者は次の3つを包含する。すなわち、①責任規範 (プロの水準と関連する倫理的規範)、②コミュニケーション規範 (社会的規範であり、すべての関与者間のコミュニケーションを最適化するように努める)、③関係規範 (起点テキストと目標テキストの間において適切な類似性が確立され維持されるように努める) である。

2.3.3 記号学的観点からの翻訳方略検証（矢田，2013）

翻訳において、起点テキスト中の異文化要素をどのように提示するかは、訳出上の問題となる場合がある。これは映画字幕にも共通する問題であり、字幕翻訳者は様々な翻訳方略を採用することでこの課題に対処しようとしていることが、これまでの研究で明らかになっている（Gottlieb, 2009; Pedersen, 2011; 篠原, 2013）。こうした翻訳方略について矢田（2013）は「日西・映像翻訳方略定義の記号学的検証」と題する論考において、スペイン語（起点言語）と日本語（目標言語）を言語ペアとする事例で、記号学的観点から検証を行った。

字幕翻訳はヤーコブソン（Jakobson, 2004[1959]）が提案した翻訳の3タイプでは言語間翻訳²¹に分類されるが、映画の多記号性を考慮すると記号間翻訳にも分類することができる（Gottlieb, 1994, p. 105）。矢田（ibid.）は、記号を理解するための枠組みとしての「コード」が必要であるとして、次のように述べる。

記号学では、我々が記号を解釈する為には「コード」が形成されることが必要条件だとしている。表現された言葉は記号としてコード化（Encoding）され、メッセージが作成される（Jakobson, 1992, pp. 195-196）。そしてこのメッセージを解読（Decoding）する為にまた別のコードが必要とされ、発信する側のコードとそれを受け取る側のコードが一致しなければ解釈は起こらないと考えられている（Hall, 1980, p. 132; 池上, 1990, p. 41）。（矢田, 2013, p. 22）

さらに、翻訳とはコードの再構築であり、字幕翻訳における方略は目標文化におけるコードの「変換方法」とであると位置づける。

次に方略分類に関して、矢田（ibid.）はヨーロッパ言語間の翻訳で用いられてきた方略分類法に検討を加え、日本語への翻訳に特化した方略を定義する必要があるとして、「文化翻案」すなわち異文化要素訳出のための方略を提案する。それが、「言語的拡張」「言語的圧縮」「置換」「記述」「特化」「俗語緩和」「削除」「一般

²¹ ヤーコブソン（Jakobson, 2004[1959]）は“On linguistic aspects of translation（翻訳の言語学的側面について）”の中で、翻訳を次の3種類に分類した。すなわち、1) 言語内翻訳（intralingual translation）：同一言語内の他の記号により言語記号を解釈すること。2) 言語間翻訳（interlingual translation）：他言語により言語記号を解釈すること。3) 記号法間翻訳（intersemiotic translation）：非言語記号体系により言語記号を解釈すること、の3タイプである。（ibid. p. 139）

化」「創作」の9方略である。そしてこれらの方略を基に、記号学的観点からスペイン映画の日本語字幕に検討を加え、最終的には、「翻訳者の判断が常に目標言語での認識に焦点を当てて方略を選択している事、また数種類の方略を複合的に駆使して」いることが認められたと論じている (ibid. p. 33)。つまり、翻訳者は常に目標文化志向の訳出をしており、また、そうした訳出のために様々な方略を駆使しているということである。

矢田 (ibid.) が同論考において日本語への翻訳に有効な方略分類法を考案したのは、適切な手順であろう。ただし、文化の翻訳を「文化翻案」としている点は再考の余地があるかもしれない。なぜなら、「翻案」という用語は専有化 (appropriation)、受容化 (domestication)、模造訳 (imitation)、リライト (rewriting) などの多くの曖昧な概念を含むものであるだけでなく (Bastin, 2009, p. 3)、著者が指摘しているように、翻訳方略の一つとして使用される用語 (Vinay & Darbelnet, 1958) でもあるからだ。とはいえ、字幕翻訳の記号学的な考察は非常に興味深いものである。ちなみに、同論文が分析対象とした日本語字幕がスペイン語から直接、翻訳されたのか否かについては、この考察においては言及されていない。非英語映画の場合は、まず英語に訳され、それを基に他言語に翻訳されるという重訳の形を取ることが多い (Diaz Cintas & Remael, 2007)。したがって、分析した日本語字幕が英語からの重訳かどうかの検討、そして重訳の場合、そのことによる影響の有無についての検証が必要となるだろう。また、著者はニュースや報道などのメディア翻訳と映画字幕を、映像翻訳という枠組みの中で一緒に論じ、翻訳における「操作」は何を報道するかの決定権 (Concept of Patronage) を持つメディアや新聞が行うため、「文化的な要素の伝達は必然的に2次的なものになる」 (矢田, 2013, p. 23) とする。しかしながら、メディア翻訳と映画字幕は翻訳の目的が異なることから、個別に検討対象とするほうが適切であり、そうすることによってそれぞれの翻訳の特性も明らかにできるのではないかと考える。

2.3.4 多言語映画における字幕翻訳 (Takeda, 2014)

本編中に複数言語が使用される多言語映画では、複数の言語が字幕でどのように提示されるかを考察することが視聴覚翻訳研究のテーマの一つとなりうる。Takeda (2014) は “The interpreter as traitor: Multilingualism in *Guizi lai le* (*Devils on the*

Doorstep) ” (裏切り者としての通訳者：『鬼子来了』(悪魔が来た)における多言語主義) において通訳者に関する考察と併せて、多言語映画で提示された異なる言語の字幕に見られる差異について検討を行った。同論文で検討の対象とされたのは多言語使用の中国映画『鬼が来た！(原題『鬼子来了』、英題 *Devils on the Doorstep*)」である。多言語映画は新しい現象ではないが、同作品では多言語を当該言語話者に話させる「存在化方略 (presence strategy)」²² (Bleichenbacher, 2008) を採用しているところが、「置換方略 (replacement strategy)」を多用するハリウッド製の多言語映画との違いであるとされる (ibid. p. 94)²³。Takeda (ibid.) は『鬼が来た！』のオリジナル版、米国版、日本版の字幕を比較しながら、各字幕の差異を明らかにし、違いが生じる要因を字幕翻訳の形式的特性や社会文化的背景から探っていく。具体的には、多言語が同作品においてどのように字幕として提示されているのかを考察し、中国語、英語、日本語の各字幕における侮蔑語 (offensive language) の訳出に検討を加えている。

『鬼が来た！』は、日中戦争末期の中国の村を舞台にした、村人と日本兵、そして日本兵付きの中国人通訳者をめぐる物語で、中国語と日本語が交錯する多言語映画である。登場人物の台詞には、日本人、中国人それぞれに対する侮蔑語が多数含まれているのであるが、Takeda (ibid. p. 100) は、侮蔑語の訳出が中国語、英語、日本語によって異なっていることを指摘する。例えば、頻繁に登場する「日本子」や「日本鬼子」という中国語は、英語字幕では中国語の侮蔑的ニュアンスを反映した Jap(s) という字幕になっているが、日本語字幕では「日本人」または「日本兵」と、侮蔑的なトーンは消滅している (ibid.)。つまり侮蔑の表出度合いが、中国語、英語、日本語で異なっているのだ。こうしたシフトが発生する要因として、Takeda (ibid.) は次の 3 点を挙げる。それは、①日本語の中に日本人を侮蔑的に表す語彙がほとんどないこと、②代替語を使用する場合でも翻訳者の自己検閲もしくは他の参与者からの検閲が働くこと、③中国語のトーンに忠実に訳した場合、字幕の異質性に視聴者の関心が集中し、映画自体を十分に鑑賞できない可能性があることである。これ

²² 反対に多言語を一言語に置き換える方策は「代替方略 (replacement strategies)」と呼ばれる。

²³ ハリウッド製以外の多言語映画でも「代替方略」が採用された事例がある。例えば『シャーロット・グレイ (*Charlotte Gray*)』(2001) は、イギリス、ドイツ、オーストラリア共同制作による第二次世界大戦におけるレジスタンスを描いた映画である。同作品ではイギリス、フランス、ドイツを舞台にフランス人やドイツ人の登場人物も多数描かれているが、全編で英語が使用されている。

らはいずれも字幕翻訳者が直面する課題（文化の違い、（自己）検閲、視聴者の認知的負荷）であり、本論文がテーマとする英語字幕の標準化傾向を論じる上でも考慮すべき事柄である。ゴットリーブ（Gottlieb, 2009, p. 24）の用語でいえば、字幕の訳出に影響を与える「非忠実要因（anti-fidelity factor）」ということになるだろう。また、『鬼が来た！』がカンヌ国際映画祭に出品された時は、英語字幕とフランス語字幕の2言語字幕が採用されたが（Takeda, *ibid.* p. 96）、それは国際映画祭では出品の必須要件である英語字幕と、開催国の言語の字幕という2種類の字幕が付けられるからである（Díaz-Cintas & Remael, 2007, pp. 18-19）。さらに同作品の英語字幕とフランス語字幕は、起点言語（中国語）から目標言語（日本語）へと仲介する中間バージョンと言える。加えて、侮蔑語の訳出では中国語→英語→日本語という言語変換のプロセスで、起点テキストの特異性を低減するシフトが発生しており、標準化が行われた事例と捉えることができる。このように同論文は、本論文がテーマとする英語字幕の特性や標準化に関する考察に有効な視点を提供していると言える。

同論文には、多言語映画での字幕の訳出だけでなく、紛争時における通訳者の立ち位置についての考察も含まれる。翻訳・通訳が社会でどのように受け取られているかを明らかにするには、通訳者や翻訳者が映画や小説などでどのように描かれているかを見るのが有用とされる（Cronin, 2009, p. x）。Takeda (*ibid.*) は『鬼が来た！』の全編にわたって展開される中国人通訳者の様々な通訳行為を通して、情報操作という通訳者が持つ権力（power）と、紛争時における通訳者の複雑な立場（すなわち通訳者の狭間性（in-betweenness））を明らかにする。そして、同作品を考察することによって、映画における多言語主義が言語と文化のコミュニケーションと仲介について、多様な視点を提供するものであると総括している。

以上のように Takeda (*ibid.*) においては多言語字幕に関する様々な側面が論じられているが、著者が最後に述べているように、今後は視聴者の期待を含めた考察が重要になるだろう。インターネットや容易に字幕制作ができるアプリケーションの普及などによって、字幕翻訳に変化が起きていると考えられるからである。これは視聴者の期待の地平の広がりや技術的な進展が結合したものである可能性がある。そして、字幕翻訳が今後どのように進展していくのかを論じる上でも、同論文が提示した視点は有用なものとなるであろう。

本章の最後に、視聴覚翻訳および字幕翻訳に関する先行研究についての議論を要

約し、その内容を確認する。要点の第一は、字幕翻訳研究における制作プロセスの重要性がこれまで認識されてこなかったという点である。前述したように制作プロセスは翻訳に影響を与える要因と推測されるが、制作プロセスを考察の対象とした論考は少なく、これまで制作プロセスと訳出の関係について十分な検討が行われてこなかった。そこで本論文では、訳出における制作プロセスの重要性を喚起し、起点文化内での様々なプロセスにおける字幕翻訳者や他の参加者の翻訳行為を詳細に論じることとする。

先行研究における要点の第二は、従来の研究では字幕の訳出に影響を与える要因に関して、社会文化的な視点からの検討が十分ではなかったという点である。世界市場を射程に入れたテキストであるという英語字幕の特性は、訳出に影響をあたえる様々な要因を形成すると考えられる。本論文では社会文化的な視点からそれらの要因を特定したうえで、英語字幕にどのような訳出の特徴があるのかを考察する。

第3章 理論的枠組みと鍵概念

本論文では日本映画における英語字幕の訳出について考察するにあたり、翻訳プロセスの検討に有用と考えられるローカリゼーション・モデル（ピム, 2010）を採用する。本章ではこのローカリゼーション・モデルの理論と、事例分析の鍵概念である標準化（standardization）（Toury, 2012[1995]）とパトロネージ（patronage）（Lefevere, 1992a）について論じる。具体的には、まず理論的枠組みの選択に深く関わる日本映画の英語字幕制作プロセスの特性について述べ、次に、この議論を踏まえてローカリゼーション・モデルが本論文の理論的枠組みとして有用であることを、多元システム理論（Even-Zohar, 2004[1978]）、規範（Toury, 2012[1995]）、スコポス理論（Vermeer, 2004[1989]）などとの比較を通して明らかにする。さらに、標準化とパトロネージという観点が鍵概念になることを述べ、それらの概念の本論文における運用について考察する。

3.1 字幕翻訳における社会文化的アプローチ

字幕翻訳の訳出について考察する場合、第2章の先行文献レビューを踏まえると、その枠組みとして大きく分けて3つのアプローチが考えられる。まず、起点テキストと目標テキストの言語的要素に着目しそのシフトを見る対照分析的アプローチ（Hatim & Mason, 2000[1997]; Gartzonika & Serban, 2009）、次に字幕翻訳という行為を社会文化的に捉えて、テキスト以外の要素をも考察の対象とする社会文化的アプローチ（Diaz-Cintas, 2010; O'Hagan, 2003; O'Hagan & Mangiron, 2013）、そして翻訳物の受容に関する認知的システムを実験的な手法で探ろうとする認知的アプローチ（Caffrey, 2009）である。本論文は、これらのうちの社会文化的アプローチによって考察を行うものである。

一般的に翻訳は、何らかの目的を持って読者や視聴者に向けて行われるコミュニケーションを仲介するという意味で社会的営為であり、また、翻訳者と他の参加者による協働作業という意味でも社会的営為である。そのため、目標テキストが産出される過程において翻訳者は様々なコンテクスト的要因の影響を受ける。翻訳学において「社会的」かつ「文化的」アプローチが進展しつつあるとされる（武田, 2008, pp. 180-182）のは、こうした翻訳者や通訳者の翻訳行為に作用する様々な要因を考察

することの重要性が認識されていることの表れであり、字幕翻訳を扱う本論文もその認識に基づくものである。実務的な観点から見ると、字幕翻訳は映画製作という大きなプロジェクトの一部であり、翻訳者以外にも配給会社や制作担当者など何人もの参加者が関わっている。また、日本映画に付けられる英語字幕の制作過程では、映画の企画立案関係者（例えば監督やプロデューサーなど）のような、日本語字幕制作の場合とは異なる参加者が加わることがある。さらに、英語字幕は受容地域が世界各地に及ぶことから、その視聴者の社会文化的背景は日本語字幕の視聴者よりも多様性に富むと考えられる。日本映画の多言語展開を視野に入れた場合、英語以外の言語への訳出に際しては、英語字幕を基に重訳（indirect translation）が行われる作品もある。英語字幕が制作されるこうした状況を勘案すると、英語字幕翻訳の訳出について考察するには、目標テキストについて検討するだけでなく、それが生成される過程、すなわち字幕制作プロセスや、翻訳者を含めた参加者間の相互作用などについて探ることが有効と考えられる。本論文が英語字幕の訳出の特徴を探るために社会文化的アプローチを選択したのは、こうした理由からである。本論文はこの研究目的を達成するための理論的枠組みとして、デジタル情報の世界的な展開の諸相について考察するための理論であるローカリゼーション・モデル（ピム、2010）を採用する。ローカリゼーション（localization）とは「外国市場とロケール（locale）の要求に見合うべく、デジタルコンテンツを言語的文化的に適応させること、およびデジタル情報の世界的な供給において多言語展開を管理するサービスと技術を提供すること」とされる（Schäler, 2009, p. 157）。ローカリゼーション・モデルはこうした行為を、起点テキストから国際化というプロセスを経由し、目標テキストの産出へと至る一連の流れとして提示する（ピム、2010, pp. 206-207）。本論文では英語字幕のプロセス上の特性を踏まえて、同理論の概念を枠組みとし、英語字幕の訳出について考察を行う。次項では、ローカリゼーション・モデルを理論的枠組みとする上で前提となる英語字幕のプロセス上の特性について述べる。

3.2 英語字幕のプロセス上の特性

英語字幕のプロセス上の特性として挙げられるのは、起点主導であること、世界各地で映画が公開されることによる字幕視聴者の多様性、映画産業における英語の優位性の3点であると考えられる。本項ではこれらの事柄について議論し、これらが理

論的枠組みとしてローカリゼーション・モデルを選択する要因となっていることを明らかにする。その後、分析の鍵概念として標準化（standardization）とパトロネージ（patronage）を採用した理由について、英語字幕の制作プロセスおよび訳出の特徴と関連づけて述べる。

1) 起点主導の英語字幕制作プロセス

日本映画に付けられた英語字幕が日本国内の映画館などで視聴される機会は少ないが、一方の日本語字幕は日本で公開される外国映画の主たる翻訳形態になっている。このことは、日本における外国映画事業の調査・研究・資料収集などを行っている外国映画輸入配給協会¹が毎年公表する資料（上映外国映画作品一覧）から裏付けられる。例えば、平成 27 年（2015 年）上映外国映画作品一覧では、総作品数 536 本中、字幕版が 498 本（92.9%）、吹き替え版有（字幕と吹き替え）が 28 本（5.2%）、吹き替え版が 10 本（1.8%）となっており、字幕版が外国映画上映の大勢を占めていることがわかる。一方、海外に展開する日本映画の増加に伴って英語字幕の制作も増加しており、日本映画の 9 割には英語字幕が付いているとする字幕翻訳者もいる（膳所，2011，p. 78）。ここでは日本語字幕と英語字幕の制作プロセスをマクロ的な視点から比較することによって、英語字幕の制作プロセスの特性を明らかにしたい。まずは日本語字幕の制作プロセスを簡略化した図を以下に示す。

¹ 一般社団法人外国映画輸入配給協会は、1962 年 3 月 13 日通産省（現経済産業省）の指導のもと、日本国内の外国映画輸入配給会社の団体として創立された。（外国映画輸入配給協会ホームページより <http://www.gaihai.jp/about.htm>）

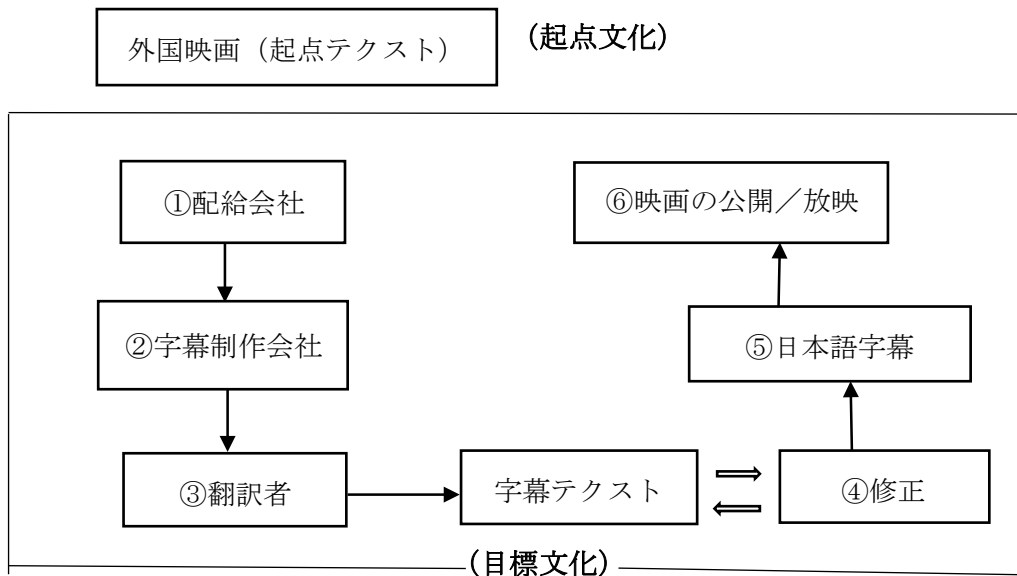


図 3.1 日本語字幕の制作プロセス (佐藤・岩本ほか (2003, p. 15) に基づいて筆者が作成)

図 3.1 が示すのは、①配給会社：外国映画を輸入、字幕制作の発注、②制作会社：翻訳者に翻訳を依頼、③字幕翻訳者：翻訳作業と納品、④翻訳者と他の参加者による字幕テキストの修正、⑤字幕完成、⑥字幕付き外国映画の公開/放映、という工程である。このように、翻訳されるテキストの選定をはじめとして字幕制作プロセスがすべて目標文化内で行われることから、日本語字幕の制作プロセスは目標主導であり、目標文化の影響を受けると考えられる。

一方、日本映画に付けられる英語字幕の制作プロセスは以下のようになっている。

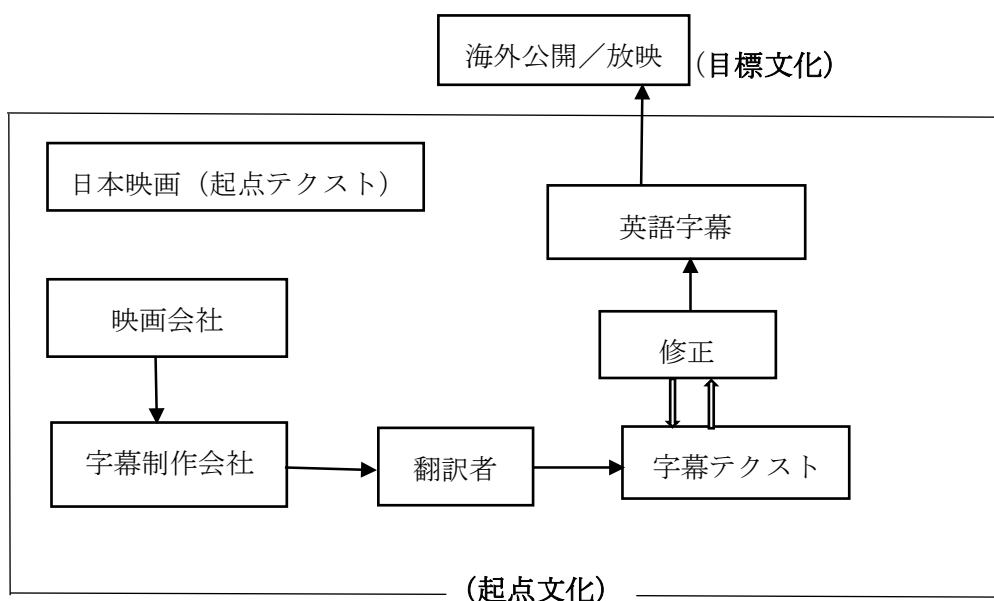


図 3.2 英語字幕の制作プロセス (佐藤・岩本ほか (2003, p. 15) に基づいて筆者が作成)

図 3.2 が示すように、制作プロセスの流れ自体は日本語字幕の場合と変わらないものの、英語字幕においては公開/放映以外のプロセスがすべて起点文化内で行われる点に特徴がある。すなわち、日本映画に付けられる英語字幕は、起点文化（日本映画の制作関係者）によって翻訳が提起され、起点文化内（日本国内）で訳出や修正が行われたのちに、起点文化内で目標テキストが制作されるのである。このことから、日本映画に付けられる英語字幕は、起点文化で行われる制作プロセスの影響を受ける字幕、すなわち起点主導のプロセスによる訳出と考えられる。そのため、英語字幕の訳出に関して考察する本論文では、起点文化における制作プロセスについての議論を可能にする理論が必要となるのである。なお、本論文では起点主導、目標主導という語を制作プロセスが発生する場所を表すものとして用いるのであり、最終的な訳出の特徴（起点志向、目標志向）を意味するものではないことを付け加えておく。

2) 視聴者の多様性

英語字幕と日本語字幕の制作プロセスがそれぞれ起点主導、目標主導と異なっているように、2つの字幕における視聴者層も大きく異なっている。まず、外国映画に付けられる日本語字幕は、主に日本国内で受容されることを想定して制作されてい

る。国際線の航空機内で日本語字幕付きの映画が上映されることもあるが、そうした機会や上映される作品数は限定的であると考えられることから、大多数の字幕は日本国内の映画館での鑑賞や、個人の DVD などによる視聴を想定して制作されていると言える。したがって、視聴者の多くは日本語母語話者であり、その社会的、文化的背景も共通する部分が多いと考えられる。

一方、日本映画の英語字幕の場合、その受容地域は世界各国に及んでいる。例えば、映画に関する様々なデータを公表している IMDb (Internet Movie Database) から日本映画が海外公開された地域に関するデータを調べると以下の結果が得られた。但し、IMDb のデータにはアフリカに関するものは含まれていない。

<u>映画タイトル (制作年)</u>	<u>公開された国と地域数</u>
羅生門 (1950)	27
東京物語 (1953)	25
Shall we ダンス? (1996)	29
千と千尋の神隠し (2001)	73
おくりびと (2008)	58

表 3.1 海外公開された日本映画 (一部) と公開された地域数 (出典 IMDb)

このデータから、日本映画が世界各地で公開されていることがわかる。このように日本映画が広範に受容されているという事実は、視聴者が多様な言語や文化に属していることを示唆するものであり、それゆえ、字幕の内容に関する受け止め方も地域によって異なると考えられる。例えば、ある地域では、問題なく受け取られる言葉や表現であっても、他の地域の視聴者には違和感や不快感を与えることがあるかもしれない。あるいは、日本映画に含まれる固有名詞の認知度が公開される地域により異なる場合もあり得る。また、翻訳形態に関して言えば、FIGS (フランス、イタリア、ドイツ、スペイン) のように吹き替え国とされる国や地域では、字幕で外国映画を鑑賞することに抵抗を感じる視聴者が含まれているかもしれない。視聴者は慣れ親しんだ翻訳形態を好みがちだからである (Nornes, 2007, p. 191)。外国映画の翻訳形態の選択に関しては、それぞれの地域の経済的要因、政治的要因が影響を与えるとされる (Chiaro, 2009, pp. 143-144)。経済的要因が作用した例としては、ス

カンジナビア諸国など比較的人口の少ない地域において、低予算で制作が可能な字幕が採用されていることが挙げられる。一方、政治的要因が影響を与えたものとしては、かつてドイツ、イタリア、スペインの政権が、他言語を排除することで自文化への意識を高めようと吹き替えを選択した例や、言語政策の観点からウェールズ、バスク、カタロニアにおいて、少数言語の促進と共通化を図るために吹き替えが選択されているという例がある (ibid.)。また、生まれ育った土地を離れた人々が、移住先の言語を習得するために、テレビ、DVD、インターネットなどで字幕付きプログラムを見る場合もある (Elias, 2013, p. 337)。英語圏に移住した家族が、英語運用能力を高めるために子供に英語字幕入りのテレビ番組や映画を見せる (ibid.)、あるいは移民の子供たちが出身国の言語を習得するのに字幕が有用である (Díaz-Cintas, 2013, p. 282) といった指摘は、字幕の視聴が識字と関連していることを示唆している。さらに、近年は視聴覚プログラムへのアクセシビリティ (accessibility) の観点から、聴覚障害者のための字幕 (SDH) も増えている (ibid, p. 279)。このように、視聴者の言語的、社会的背景は多様であるが、さらに、文化的な視点から言うならば、異文化間の違いだけでなく、同一文化内でも視聴者の文化的背景は多様であると考えられる。文化は多層的に構成されており、そのため、一つの文化であっても字幕視聴者の文化的背景を一括りに考えることはできない (片岡, 2003, pp. 101-135)。英語圏における非英語映画の視聴者の場合でも、知識層は字幕を、大衆は吹き替えを好むというように (Nornes, 2007, pp. 12-13)、翻訳形態の受容に違いがあるとされる。

英語圏というコンテキストにおける外国映画のマーケットは、極めて小規模である。大多数のナショナル・シネマ²が、輸入された外国映画に常に支配されてきたのに対して、アメリカ、イギリス、オーストラリアで上映される映画の大部分は英語映画だ。なぜなら英語圏の視聴者が好むのはハリウッド映画であり、外国語映画の観客はエリートや教養のある一部の人に限定されているからである。

² 岩淵 (2011, p. 181) は「ナショナル・シネマ (国民映画)」の定義は議論が分かれているとして、「その映画がナショナル・シネマに含まれるかの基準は、国内の映画産業によって製作された映画、その国の映画監督や俳優によって製作された映画、その国の言語で製作された映画などが挙げられるが、これらの基準に当てはまらない事例が多く存在している」と述べている。ノーネス (Nornes, ibid.) は「ナショナル・シネマ」を、アメリカ以外の国で制作される映画という意味で使用している。

そして吹き替え支持者は、常に二つの階層の特徴を重視しているのだ。(ibid. p. 12)

このような英語字幕視聴者の言語的、文化的背景の多様性は、訳出に当たって字幕翻訳者が下す判断に影響を与えることがある。したがって、本論文が枠組みとする理論は、視聴者の多様性への対応という観点から議論することが可能なものでなければならぬと考える。なお、視聴者の多様性と訳出との関係性に関しては第 8 章で詳しく述べる。

3) 基軸言語としての英語

非英語映画の翻訳では、英語字幕に訳出されたものを基に別の言語に翻訳される場合があることが、しばしば指摘されている(Díaz-Cintas, 2009; Díaz-Cintas & Remael, 2007; Gambier, 2013; Gottlieb, 2004; グラッドル, 1999)。すなわち、英語は非英語映画の翻訳における基軸言語(pivot language)となっているのだ。こうした訳出は重訳(indirect translation)と言われ、「翻訳されたテキスト(口頭または書記)をさらに別の言語へと(例えば中国語から英語に訳し、その英語をフランス語に)翻訳すること」と定義される(St André, 2009, p. 230)。非英語映画を翻訳するときに英語を媒介とした重訳が行われる背景には、映画産業における英語の優位性がある(Díaz-Cintas, 2009, p. 10)。日本映画をはじめとする非英語映画に対して、国際映画祭やフィルムマーケットへの出品時に英語字幕を付けることが求められるのはその一例と言える。さらに、こうした国際的な舞台に進出した非英語映画は、英語字幕を基にして多言語に訳出される場合もある。このように、英語字幕は非英語映画が海外市場に参入するための手段であるだけでなく、基軸言語として多言語化を仲介する機能も果たしているのである。英語字幕が持つこうした機能は訳出に影響を与える要因となる場合があるため、前述した視聴者の多様性と併せて考察する必要がある。したがって本論文の枠組みとなる理論では、英語字幕の訳出と重訳の関係性を制作プロセスの視点から議論できる枠組みが有用と考える。

最後に、ここまでの議論から明らかになった日本映画の英語字幕の制作プロセスの特性を整理し、本論文の理論的枠組みに必要とされる視点を確認しておく。日本映画の英語字幕の制作プロセスにおける特性としては、まず字幕の訳出が起点文化

で行われることがある。そのため、訳出は目標文化よりも起点文化内の字幕制作プロセスに影響を受けると考えられ、考察においては制作プロセスに着目した理論が有効となる。英語字幕の特性の二つ目は視聴者の多様性である。これは英語字幕が世界各地で受容されていることによるものであり、字幕制作参加者の様々な決断に影響を与える要因となると考えられる。また、視聴者の多様性は、基軸言語としての英語字幕という三つ目の特性とも関連している。すなわち、多様性に対応するために英語字幕が多言語化を媒介していることが、英語字幕の訳出に作用している可能性がある。そのため、英語字幕と多言語化の関係性についての議論が重要となるのである。ここまでの議論から、本論文においては社会文化的アプローチの中でも、字幕制作プロセス、視聴者の多様性とそれに対応するための訳出という観点からの考察が必要であることが明らかになった。

3.3 社会文化的アプローチに関する検討

これまで述べた英語字幕の制作プロセスの特性を踏まえ、英語字幕の訳出に関する考察を可能にする翻訳理論とはどのようなものであるかを検討するために、翻訳を様々な背景を含めた社会文化的な視点から論じようとするアプローチと、それらの本論文への適用について考察する。具体的には、多元システム理論 (Even-Zohar, 2004[1978])、規範 (Toury, 2012[1995])、スコポス理論 (Vermeer, 2004[1989])、そして「ハビトゥス」および「アクター・ネットワーク理論」を取り上げ、それぞれの理論の内容を論じると同時に、各理論が本論文の理論的枠組みとして適切であるか否かについて考察する。これらの理論は翻訳が受容される目標文化、翻訳者の行為、翻訳の目的などに焦点を当てる考え方であるが、本論文がテーマとする英語字幕の訳出に関する考察に用いるにはそれぞれに問題があると考えられる。よって、ここではそれらの問題点を指摘し、その後本論文に有用な理論的枠組みとしてローカリゼーション・モデル (ピム, 2010) の採用に言及する。

3.3.1 多元システム理論について

多元システム理論 (polysystem theory) は、イーヴン＝ゾウハー (Even-Zohar, 2004[1978]) が提唱するもので、翻訳文学を社会的・文化的・歴史的枠組みで捉えようとするアプローチとされる。同理論は翻訳研究を従来の規定的モデルから動的な

モデルへと転換させただけでなく、トゥーリー (Toury, 2004[1995]) が提唱する規範概念の源ともなった。ゲンツラー (Gentzler, 2001) やヘルマンズ (Hermans, 1999) らによって、翻訳文学の位置と訳出との相関性を過剰一般化しているとの批判があったり、文学以外へのコンテクストへの言及が少ないなど、理論的な不完全さが指摘されたりしてはいるが、多元システム理論が「翻訳の特性と役割を理解することに大きく貢献し、重要な影響を与えてきた」(Shuttleworth, 2009, p. 200) ことは確かであろう。イーヴン=ゾウハーはこの理論を「1920年代のロシア・フォルマリズムからアイデアを借用する形」(マンデイ, 2009, p. 167) で作り上げた。その中核となるのはロシア・フォルマリズムの研究者、トゥイニャノフ (Tynjanov, 1927) が提唱した、文学とは様々なシステムから成り立っているとする「文学システム (literary system)」の概念である。しかし、イーヴン=ゾウハー (Even-Zohar, 2004[1978]) は“The position of translated literature within the literary polysystem (文学的多元システムにおける翻訳文学の位置)”において、トゥイニャノフ (1988[1927]) の「システム (system)」という言葉ではなく「多元システム (polysystem)」という用語を選択している。これは多元システムという用語によって、システムの持つ動的で多様な性質をより明示的にしたいと考えたためであった (Even-Zohar, 1990)。

イーヴン=ゾウハー (ibid. pp. 199-200) は、翻訳文学が少なくとも次の点でシステムとして機能すると考える。すなわち、目標文化がどのような原著作を選択するか、そして、翻訳においてどのような規範、行為、方策を採用するか、の2点である。翻訳文学の文学システム内の位置取りや、文学以外のシステムとの相互作用は、この2点に影響を与える。「多元システム」という言葉は、こうしたシステム間の関係を包括する概念として用いられているのである。この概念に基づき、多元システムの中で翻訳がどのような位置を占めるかによって訳出方法が異なる、とするのがイーヴン=ゾウハーの主張である。そこでここからは、翻訳文学の位置取りと訳出がどのように関連付けられるのかについて検討を行う。

多元システム理論においてシステムは流動的とみなされており、そのために翻訳文学の位置も固定的ではないと考えられている。例えば、翻訳文学は通常、文学システムの周縁的な位置にあるが (Even-Zohar, 1990)、常にそうであるとは限らない。むしろ、翻訳文学は文学的多元システムにおいて、重要かつ最も活発なシステムであり、次のような場合に翻訳文学は文学システムの中心的な位置を占めるとされる

(Even-Zohar, 2004[1978], pp. 200-201)。

(a) 多元システムが確立しておらず、文学がまだ「若い (young)」とき。この場合、翻訳文学は外国の文学作品から新しいものを取り入れ、それを読者に供給することによって、文学システムにおいて最も重要なシステムのひとつとなる。

(b) 文学が「周縁的 (peripheral)」あるいは「弱い (weak)」状態か、もしくは両方の状態にあるとき。これは小国の文学が大国の文学に支配されているときに起こりうる状態で、文学作品のジャンルが不足しているときに、翻訳文学が足りないジャンル全体またはその一部を補う働きをする。

(c) 文学史の転換期に当たり、システムに真空状態 (vacuum) が生じるとき。この場合には外国文学が目標文化のシステムに入り込みやすい。そして、翻訳文学は真空状態を埋める働きをすることで、文学の中心的な位置を占めるようになる。

これらのように翻訳文学が優位を占めるケースでは、外国文学の新しいジャンルや文体などを取り入れやすくなるため、翻訳文学はオリジナルの要素を再現した、適切性 (adequacy)³を満たす翻訳になる (ibid. p. 203)。その結果、目標文化に新しい文体が生まれることもある。しかし、文体やジャンルが革新的すぎると、読者の反発を招いて目標文化に受容されないということも起こり得る。

とはいえ、(a) ~ (c) の場合を除いて翻訳文学は周縁的な位置にあることが多いため、従来の慣習を守ろうとする保守的な翻訳になりやすい。ただし、翻訳文学を常に一括りにして中心的か周縁的かを論じることはできないとイーヴン＝ゾウハー (ibid.) は言う。その理由は、翻訳文学自体がいくつかのジャンルからなる階層化されたシステムだからである。例えば、翻訳文学のある特定のジャンルが翻訳文学システムの中心的位置にあるとしても、他のジャンルは周縁にとどまるという状態が起こり得る。そして、その位置取りは流動的で、翻訳文学システム内、あるいはそ

³ イーヴン＝ゾウハー (2004[1978]) やトゥーリー (2012[1995]) の論考において、adequacy (適切性) という用語は、起点規範への従属、すなわち異化的な訳出を意味する。これに対して、翻訳の目的 (Skopos) が訳出を決定とするスコポス理論 (Vermeer, 2004[1989]) では、スコポスに合致した訳出を適切 (adequate) な翻訳であるとする。

れを取り囲む文学システムの影響で変わる可能性があるという。こうした文学システムにおける翻訳文学の位置と訳出の関係を整理すると、次のようになる。

- ・システムは階層化されていて、その内部では常に中心と周縁の位置をめぐる緊張関係が存在する。
- ・文学システムにおいて翻訳文学が占める位置は流動的であり、システム間の相互関係によって訳出は異なる。
- ・翻訳文学が主要な位置を占めるとき（上記 a～c）には、翻訳は目標文化の規範に縛られない革新的（すなわち異化的）な訳になりやすく、翻訳文学が周縁部にあるときは、目標文化の慣習に沿った保守的（すなわち受容的）な訳になりやすい。

このようにイーヴン＝ゾウハー（Even-Zohar, 2004[1978]）は、トゥイニャノフ（1988[1927]）の「システム」の概念に着想を得て、翻訳を目標文化の社会文化的、歴史的枠組みで捉えようとする目標志向のアプローチを生み出したのである。

翻訳研究において多元システム理論が果たした貢献の一つは、伝統的に文学研究の対象とされてこなかったジャンルや翻訳行為を研究対象に含めたことにある。ディアス＝シンタス（Díaz-Cintas, 2004）は、多元システム理論が視聴覚翻訳（Audiovisual Translation）に与えた影響を次のように強調している。

このアプローチには多くの利点がある。まず、上位（high）文化と下位（low）文化の境界が曖昧になった結果、学術研究の周縁部に位置していた作品の社会的行為を探求することが可能になった。つまり、スリラーや視聴覚作品の翻訳も、文芸翻訳や詩の翻訳と同様に研究の対象となったのである。第二に、各国の映画を研究するには翻訳作品を組み込まねばならないことが明確になり、研究の範囲が広がった。[中略] 初期の吹き替えや字幕研究は、言語的側面からのアプローチに偏っていた。社会文化的要素や実務的要素は視聴覚製品をどう訳すかという最終決断に影響を与えるが、こうした要素は無視されるか、表面的な扱いでしかなかった。その意味で、構成するシステムの絶えざる闘争という多元システムの力学は、吹き替えや字幕の研究に理想的な基盤を提供したので

ある。(Díaz-Cintas, 2004, pp. 23-24)

すなわち、多元システム理論は、視聴覚翻訳とその関係領域の研究が進展することを大いに助けたと言える。実際、「視聴覚翻訳研究は、主に多元システムと規範理論を用いた記述的翻訳研究に依拠してきた」(Pérez-González, 2009, p. 19)といわれるほど、多元システム理論を考察の枠組みとする研究は数多い(Catrysse, 2004; Chmiel, 2010; Delabastita, 1989; Karamitroglou, 2000; McKelvey, 2001; Remael, 2001 など)。

しかしながら、多元システム理論の有用性は本論文のテーマである英語字幕の訳出についての考察には該当しないと考える。繰り返しになるが、多元システム理論はなぜ翻訳物がそのように訳出されたのかという因果関係を目標文化の中に探索しようとするものである。敷衍して言えば、目標文化における翻訳の地位が高いか低いかによって、同じく目標文化で行われる翻訳対象物の選択や訳出が左右されるとする考え方である。すなわち、訳出と受容がどちらも目標文化で行われることが想定されており、それゆえ同理論では、目標文化の要因を探ることで訳出を論じることができるとされるのである。極めて目標志向の強い理論であると言えるだろう。一方、日本映画の英語字幕が訳出される状況は多元システム理論が想定するものとは異なる。訳出が行われる文化と翻訳物が受容される文化が同一ではないのだ。英語字幕の制作プロセスの特性として既に指摘したが、日本映画の英語字幕は何を翻訳するかを選択、訳出、修正といった翻訳プロセスが起点文化で行われるという起点主導の制作プロセスである。こうした点を踏まえて、英語字幕の場合には多元システム理論のように目標文化に焦点を当てるのではなく、制作プロセスが行われる起点文化で何が起きているのかを検討することが必要であると考えられる。

3.3.2 規範について

多元システム理論を発展させる形で提示された翻訳理論がトゥーリー (Toury, 2012[1995]) による翻訳規範 (translation norms) である。トゥーリー (ibid.) によれば翻訳規範とは「あるコミュニティが共有している一般的価値ないし考えであり、何が正しく何が誤りか、何が適切で何が不適切かを、特定の状況にふさわしく適用可能な作業指示に変換したもの」(Toury, 2012[1995], p. 63) とされる。翻訳はこうし

た規範に支配される行為であり、規範に基づいて産出された翻訳テキストは、起点規範に従属した「適切な (adequate)」翻訳と、目標文化規範に従属した「受容可能 (acceptable) な」翻訳との間に位置するとされる (ibid. pp. 65)。トゥーリー (ibid.) は規範を研究する方法として、翻訳やパラテキストを分析し、その規則性を観察することによって規範を同定する記述的翻訳研究 (DTS: Descriptive Translation Studies) を提案した。それによれば翻訳規範は、(1) 翻訳物の精査によって見出される訳出の規則性、(2) 翻訳者や他の参加者が規範について述べた内容、から同定が可能とされる (ibid. pp. 87-88)。このように、トゥーリーは翻訳物と、翻訳に関する言説すなわちパラテキストから規範を再構築できるとの仮説を打ち立てたのであるが、それには「翻訳はまず何よりも目標文化の社会・文学システムの中に、ある位置を占める」ことが前提となっている (ibid. p. 13)。つまり、規範は多元システム理論と同様、目標文化というコンテキストに視点を置いた概念なのである。しかしながら、英語字幕は起点文化で翻訳が行われることから、起点文化でどのような翻訳行為が生起しているのかに関して、翻訳者も含めた参加者間の相互作用や制作プロセスを詳細に検討する必要がある。この点を勘案すると、目標志向の強い規範の概念は本論文の理論の枠組みとして十分ではないと考える。

3.3.3 スコポス理論について

フェルメール (Vermeer, 2004[1989]) が提唱したスコポス理論 (Skopos theory) は、翻訳の産物を社会的な視点で考察する理論とされる。同理論は、翻訳を起点テキストに基づく翻訳者行為の一部であるとし、あらゆる行為には目的があるとする (ibid. p. 227)。そして、翻訳の目的 (スコポス) に焦点を当て、目標テキストはスコポスによって決定されるとの立場を取る (ibid.)。スコポス理論では、「翻訳の目的が翻訳の方法と方略を決定し、それらを採用した結果として機能的に適切な翻訳が産出される」とされ (マンデイ, 2009, p. 123)、これによって、一つの起点テキストから複数の目標テキストが産出されることの原因を考察することができる。例えば、ある小説の抄訳と完訳、演説が新聞記事に訳される場合と教材として訳される場合、外国映画の SCRIPT における字幕翻訳と吹き替え翻訳などをそれぞれ比較して、翻訳の目的がどのように訳出に影響を与えるかを論じることができる。また、特定の翻訳の目的を達成するにはどのように訳出すべきか (方略) を考えたり、

翻訳の目的をメルクマールとして訳出の適切性を評価したりすることも可能である。しかしながら、翻訳が行われる目標文化や、翻訳物の機能を重視する理論であるため、前述の多元システム理論や規範の概念と同様、起点文化での出来事に主眼を置く本論文には適さない。さらに、スコ-pos理論は翻訳の目的が決定される背景や訳出プロセスを探ることを意図した理論ではないため、スコ-posを決めるのは誰かという議論や、スコ-posを達成する過程で生起する参与者間の相互作用について検討するには有効な理論とは言えない。したがって、字幕制作プロセスに着目し、英語字幕の訳出の特徴、およびそれをもたらす要因を探求するという研究目的と一致せず、本論文の理論的枠組みには適しないと考える。

3.3.4 ハビトゥスおよびアクター・ネットワーク理論について

翻訳者（および通訳者）の訳出行為を説明する理論的枠組みの一つとして、近年、ハビトゥス (*habitus*) やアクター・ネットワーク理論 (ANT) など社会学の理論に依拠する研究が増えている。ハビトゥス (*habitus*) はブルデュー (1990) が提示した概念で、「もろもろの性向の体系として、ある階級・集団に特有の行動・知覚様式を生産する規範システム」(ブルデュー, 1990, p. vi) と定義される。そして「各行為者の慣習行動は、否応なくこれによって一定に方向づけを受け規定されながら、生産されてゆく」(ibid.) とされる。すなわちハビトゥスを適用する研究では、翻訳者のハビトゥスが訳出に影響するという考えがとられる。この概念に依拠した場合、考察の中心は翻訳者の受けた教育や経験などの軌跡を記述するエスノグラフィー (ethnography)⁴ となり、プロセス上の特性に着目しつつ、複数の関係者の関与が反映された映画字幕の訳出の特徴を探るといふ本論文の方向性とは異なったものになる。また、科学技術社会学のアプローチであるアクター・ネットワーク理論は、「人間のエージェンシーと非人間のエージェンシーとを区別せず、完全に対称的に扱う」(青山, 2008, p. 125) ことを通して、「アクターが他のアクターを利用したり、目的を達成したりするために用いる方略を明らかにすること」を目的とするものである (Buzelin, 2013, p. 189)。同理論では「翻訳 (translation)」という語を用いてネット

⁴ 「エスノグラフィー (ethnography)」という用語は従来「民族誌」と訳されてきたが、「最近では「民族集団」の意味合いが薄れ、より一般的に入りとりの相互行為や (民族集団に限らない) 社会集団に関する調査のプロセス、およびその結果を記述したものという使われ方をしている」(フリック, 2002, p. 392) ことから、本論文においてもその意味で使用する。

ワークの発展的構造 (progressive constitution) を記述するが (Wolf, 2010)、この言葉は比喻として用いられていることに留意する必要があるだろう。アクター・ネットワーク理論を実際の翻訳プロジェクトに適用した研究 (Buzelin, 2007) もあるが、同理論はアクターのネットワークによって一つのプロジェクトがどのように発展したかを記述するものであり、本論文が目指す一般的な訳出プロセスから英語字幕の訳出の特徴を探る研究とは趣旨が異なる。以上の理由により、ハビトゥスおよびアクター・ネットワーク理論は本論文の理論的枠組みには適さないと判断する。次項では本論文の考察においてローカリゼーション・モデルが有効と考える論拠について述べる。

3.4 理論的枠組みとしてのローカリゼーション・モデルと国際化プロセス

これまでの議論を踏まえて、本論文ではローカリゼーション・モデルを理論的枠組みとして、日本映画の英語字幕の制作プロセスと訳出の関係、および訳出の特徴について考察を行う。本項ではローカリゼーション・モデルおよびその一部である国際化プロセスについて検討し、国際化プロセスの概念が英語字幕制作プロセスと訳出の関係を考えるうえで有用であることを述べる。

まず、用語について説明しておきたい。ローカリゼーション (localization) はある製品を目的地の言語や文化に適合させるプロセスを意味する用語だが、この考え自体は特に新奇なものではなく、従来から貿易関係者、宣教師、芸術家などは製品や書籍をそれらが受容される現地の要望や期待に適合させてきた (Schäler, 2009, pp. 157-158)。これに対して、現代のローカリゼーションはデジタル素材やウェブ上の製品を目標文化に適合させることを指すものであり、ローカリゼーションを効率的に行うための中間バージョンを制作する国際化 (internationalization)⁵ というプロセスと共に行われている (ピム, 2010, pp. 202-208)。ローカリゼーションと国際化について、ローカリゼーション業界標準協会 (Localization Industry Standards Association, LISA) は次のように業界としての定義を提示している。

⁵ 国際化 (internationalization) についてピム (Pym, 2011, p. 83) は、この用語が示唆する行為は国 (nations) と関わるものではないことから、これを「明らかな誤称 (clear misnomer)」であるとし、「逆ローカリゼーション (delocalization)」、「相互ローカリゼーション (interlocalization)」、「前ローカリゼーション (pre-localization)」などの方が適切だとする見解を示している。

ローカリゼーション (L10n)⁶では、製品をそれが使用され販売される目標ロケール (国・地域と言語) にとって言語的かつ文化的に適切なものにする作業が行われる (LISA 1998: 3)。(ピム, 2010, p. 204)

国際化 (i18n)⁷は、製品を一般化するプロセスで、それにより、再設計をすることなく複数の言語・文化的習慣に対応することができる。国際化は、プログラムの設計やドキュメント開発の段階で行われる (LISA 1998: 3)。(ibid.)

これらの定義に示されているように、ローカリゼーションという用語はテキストよりも製品について述べることが多い。例えば、チェン (Chan, 2013, p. 347) はローカリゼーションの主たる種類としてソフトウェアとウェブの2つを挙げている。それによると、ソフトウェアのローカリゼーションにはプロジェクト管理、ソフトウェア・エンジニアリング、テスト、デスクトップ・パブリッシングなどが含まれ、翻訳はごく一部に過ぎない。また、ウェブのローカリゼーションではソフトのユーザー・インターフェースおよび情報の他言語への翻訳が含まれる。このように、ローカリゼーションには翻訳を伴う場合とそうでない場合があるが、本論文では日本映画の英語字幕を扱うことから、翻訳を伴うものとしてローカリゼーションを捉える。翻訳を伴うローカリゼーションと国際化の工程を図式化すると以下のようなになる。

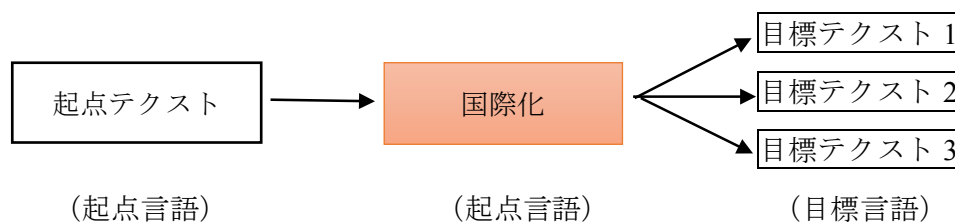


図 3.3 「翻訳+ローカリゼーション」モデル (ピム (2010, pp. 206-207) に基づいて筆者が作成)

これは、翻訳を伴う製品を海外マーケットで展開する場合に、一旦起点テキストを国際化し、そののちに国際化されたテキストを基に各言語に訳出 (ローカリゼーション) するという、「翻訳+ローカリゼーション」のモデルである。ここで注意し

⁶ Localization を短縮したものである。

⁷ internationalization を短縮したものである。

たいのは「国際化」という用語である。通常、国際化は「国際的な規模に広がること」（広辞苑〔第六版〕）という意味で用いられるが、このモデルにおいては意味が異なる。ここでの国際化は、各目標テキストの産出を容易にするための中間バージョンを制作するプロセスであり、「国際化が整えば、ローカリゼーションの作業は起点テキストを参照せずに国際化バージョンから直接行えるようになる」（ピム, *ibid.* p. 207) とされる。つまり、「翻訳+ローカリゼーション」モデルにおける国際化とは、中間バージョンを制作するプロセスなのである。図 3.3 では、国際化プロセスから目標テキスト 1、2、3 へと向かう矢印の部分でローカリゼーションが行われる。すなわち、国際化によって「文書を複数言語に効率的に翻訳（またはローカリゼーション）するための準備」（Pym, 2011, p. 83）が行われ、それを基にローカリゼーションで、製品を目標ユーザーに適合させるための翻訳、現地のマーケットに合わせるための技術仕様の調整、そして目標地域における規範や慣習への文化的な順応が行われるのである（Chan, 2013, p. 347）。このように国際化プロセスはローカリゼーションと密接に関連しているのであり、また同時に、製品のグローバル化プロセスの重要な部分となっている（*ibid.* p. 348）。

こうしたプロセスは英語字幕においても発生していると考えられる。非英語映画を世界的に展開しようとする場合には、一旦英語に翻訳し、それを多言語に訳出するケースが多いからである（Díaz-Cintas, 2009, p. 10）。つまり、非英語映画は起点テキストから直接、多言語化されるのではなく、多言語展開を容易にするために英語字幕に翻訳されてから、その英語字幕（すなわち中間バージョン）を基に多言語へと翻訳される場合が多いのである。英語字幕に特有のこうした制作プロセスは図 3.4 のように表される。なお、この図に示したロシア語、ヒンドゥー語、アラビア語は単に目標テキストの例として挙げたものである。

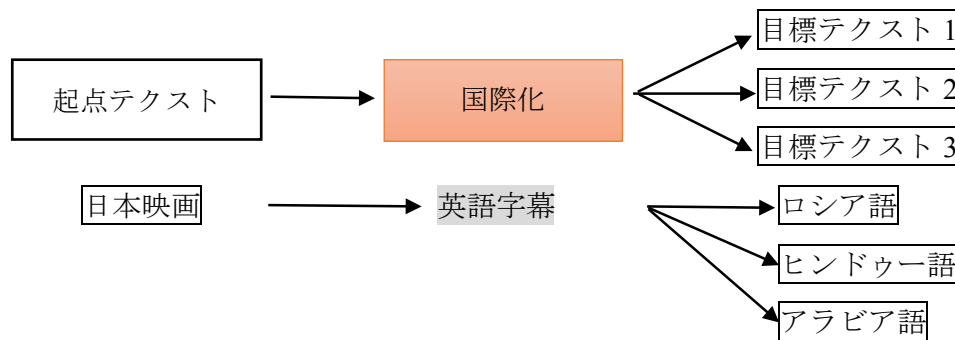


図 3.4 英語字幕を基軸とした日本映画の多言語化プロセス

この工程は前出の「翻訳+ローカリゼーション」モデル（図 3.3）に対応していると考えられる。したがって、英語字幕を国際化プロセスに位置づけ、多言語化のための中間バージョンと見做すことができる。また、そのことを手掛かりとして英語字幕の訳出について検討することができる。よって本論文では、デジタルコンテンツや製品を各ロケールに適合させるプロセスとして用いられる「翻訳+ローカリゼーション」という概念を、日本映画の英語字幕制作プロセスに援用し、同モデルを考察の枠組みとして訳出に関する考察を進めることとする。

次に、「翻訳+ローカリゼーション」モデルを枠組みとして英語字幕の訳出について議論するために、同モデルにおける国際化プロセスとはどのような行為かをここで定義しておきたい。これまで述べてきたように、非英語映画が多言語に翻訳されるときに、一旦英語に訳され、それを基に多言語に翻訳されるという工程は、図 3.3 に示した「翻訳とローカリゼーション」のモデルのプロセスと共通していると言える。したがって、英語字幕を同モデルの第 2 段階である国際化のプロセスに位置づけ、国際化の持つ特性を手がかりとして英語字幕の訳出の特徴を探ることが可能となる。先述したように「翻訳+ローカリゼーション」モデルはソフトウェアやウェブ上の製品に関するもので、国際化プロセスはプログラムの開発やドキュメント開発の段階で、製品を一般化するために行われるプロセスを指す（LISA, 1998）。具体的には、「意味の明確化、制限言語、注の提示、末端で問題を引き起こしそうな要素の除去」（Pym, 2011, p. 83）によって、目標ロケールへの言語的、文化的適合を効率化することである。しかしながら、本論文はソフトウェアやウェブ上の製品を研究対象とするものではないため、それらのための国際化の定義は適さない。そこで、日本映画の英語字幕を対象とするという研究目的に沿って、国際化を次のように再

定義する。すなわち、本論文における国際化とは「英語を基軸言語として多言語化するために中間バージョンを制作するプロセス」であり、文字コードの統一といった技術的な側面や、制限言語などの起点テキストの変更は含まない。以上の点を踏まえて、本論文では「翻訳+ローカリゼーション」モデルと国際化プロセスの概念を援用し、これらのプロセスの結果、英語字幕がどのように訳出されたのかについて検討を行う。なお、図 3.3 にあるように「翻訳+ローカリゼーション」モデルでは、国際化は起点言語で行われる（例えば、訳出を容易にするために、起点言語の使用に制限を掛けるような工程がある）とされることから、英語字幕は国際化プロセスに相当しないと見る見方もあるかもしれない。しかし、英語字幕は起点言語ではないものの、それを基軸として多言語化されていることから、国際化プロセスの産物とみなすことが可能である。また、本論文では英語字幕が国際化プロセスに相当するとの立場から考察を行うが、先に述べたように国際化は「意味の明確化、制限言語、注の提示、末端で問題を引き起こしそうな要素の除去」（Pym, 2011, p. 83）を意味するものであり、必ずしも非英語テキストの英語化を指すものではないということも付言しておく。

ここまで日本映画の英語字幕制作と国際化プロセスの関係について述べたが、同様のプロセスは様々な製品に添付される文書の作成においても発生している。製品の多言語展開と併せて、当該製品の使用説明書も多言語化する必要があるからである。以下は、ローカリゼーションを請け負うある企業のホームページに記載された文書の多言語展開に関する案内である。

例えば、日本語からヨーロッパ各国の言語へ翻訳する場合、まず日本語を基に正確で明快な英語を作成。質の高い英語から他の言語へと展開するため、日本語にありがちなあいまいさを排除した、明瞭な翻訳品質を実現できます。⁸

この案内は、日本語を起点言語とする文書を多言語展開する場合でも、国際化プロセスが行われていることを示すだけでなく、実際にどのような訳出になるのかについても示唆している。すなわち、日本語の文書は多言語展開のために一旦「正確で明快な英語」に翻訳され、その英語（中間バージョン）を基に各言語に翻訳される

⁸ <http://www.k-tecs.co.jp/service/global/translation/>

のである。また、多言語に訳出するために「日本語にありがちなあいまいさを排除」とし、起点テキストの性質や特徴を低減した訳出、つまり標準化された訳出が行われることも示唆されている。このように、言語変換を含む国際化プロセスは、日本映画の英語字幕だけでなく、グローバルに展開される日本製の製品やそれに付随する文書の作成においても行われているのである。

3.5 鍵概念

本論文では前項で論じた理論的枠組みとしてのローカリゼーション・モデルに加えて、標準化 (standardization) およびパトロネージ (patronage) という 2 つの鍵概念を用いて考察を行う。本論文では、標準化の概念は日本映画の英語字幕の訳出の特徴を考察する上で中心となるものであり、また、パトロネージは字幕制作プロセスにおける翻訳者を含めた参与者間の相互作用について議論するのに適した観点と考える。本項ではこれら 2 つについて検討を行う。

3.5.1 訳出の特徴としての標準化

標準化 (standardization) に関する代表的な論考としてはトゥーリー (Toury, 2012[1995]) とベイカー (Baker, 1993, 1996) がある。トゥーリー (ibid. pp. 303-310) は翻訳の「法則 (laws)」⁹の一つとして「標準化進行の法則 (the law of growing standardization)」を提案し、次のように標準化を説明している。

翻訳ではオリジナルで生起しているテキスト的諸関係がしばしば変更され、時には全くと言えるほど無視され、目標言語から提供される (より) 習慣的な選択肢が好まれる場合がある。(Toury, 2012[1995], p. 304)

似たような論考としてベイカー (Baker, 1993) の「翻訳の普遍的特性 (translation universals)」における「正常化 (normalization)」(Baker, 1996, pp. 176-177) がある。ベイカーの言う「正常化」とは「目標言語の典型的なパターンや慣行に過剰なまでに従う傾向 (the tendency to conform to patterns and practices that are typical of the target

⁹ トゥーリー (Toury, ibid.) は「干渉の法則 (the law of interference)」も提案している。「干渉の法則」とは、目標テキストが起点テキストの言語的特徴に引きずられるというもので、「標準化進行の法則」と同じように、翻訳の地位と相関関係にあるとされる。

language, even to the point of exaggeration)」を指す。二人は「標準化」「正常化」と異なる用語を用いているが、指示内容は同じである (Pym, 2008, pp. 316-320)。チェスタマン (Chesterman, 2011, p. 176) によると、「標準化」を意味する用語としては、standardization、normalization (正常化)、conventionalization (慣習化) がある。これらの用語は日本語文献ではマンデイ (2009) の中で「標準化 (standardization)」 (ibid. p. 177)、「文法的標準化 (normalization)」 (ibid. p. 295)、ピム (2010) では「標準化 (standardization)」、藤濤 (2013, pp. 217-224) においては standardization、normalization のどちらも「標準化」と訳されており、必ずしも統一されているわけではない。本論文においてはこの概念を用いるに当たり、トゥーリーの「標準化 (standardization)」という用語を使用することとする。

トゥーリーの「標準化」の概念は、トゥーリー自身が提唱した記述的翻訳研究 (DTS: Descriptive Translation Studies) の中で提案されたものである。記述的翻訳研究は、「翻訳はこうあるべき」という規定論ではなく、翻訳やパラテキストの検討を通して、翻訳者の翻訳行為を支配するとされる規範 (norms) を抽出し、その社会文化的要因を分析して記述するというアプローチである。トゥーリーはさらに、翻訳の普遍的特性としてその法則 (rules) を見極めようとした (Toury, 2012[1995])。標準化の法則はこうした翻訳の普遍的特性の探求において言及されているもので、社会的コンテキストを考慮しつつ論じられている。一方、ベイカー (Baker, 1996a) の論考はコーパス研究に基づいている。例えば、同一言語内の翻訳と非翻訳のテキストとからなるコーパス (コンパラブルコーパス)¹⁰ を分析し、翻訳された英語のテキストには元々英語で書かれたテキストよりも *that* の使用頻度が高いとする研究がある (Olohan & Baker, 2000)。しかしこれに対しては、*that* が頻繁に使用されるのは起点言語からの干渉や、オリジナルテキストの地位など、何らかの社会的変数によるものかもしれないとする批判がある (Pym, 2008, pp. 321-322)。これはすなわち、コーパスを分析するだけでは、なぜそのように翻訳されたのかという要因を探ることはできないという指摘である。本論文では標準化の概念を用いて訳出を探るにあたって、訳出に作用する社会的コンテキストに留意する必要があると考える。よって、標準化の用語としては、社会的コンテキストを重視するトゥーリーの記述的翻訳研究による「標準化 (standardization)」を用いることとする。

¹⁰ Comparable corpora: 同一言語内において、元々その言語で書かれたテキストと、その言語に翻訳された同種のテキストから成るコーパスである。(藤濤, 2013, p. 218)

「起点テキストのパターンが破壊され、目標言語において、より一般的な言語オプションが選択されること」（マンデイ, 2009, p. 177）とされる標準化を字幕翻訳というコンテキストに当てはめるならば、標準化とは、オリジナルの台詞が持つ言語的特徴を弱めたり、消し去ったりすることによって、目標文化において馴染みのある表現を用いた字幕にすること、と言い換えることができるだろう。英語字幕は世界各地の多様な視聴者を対象としているため、より多くの視聴者に受容されるように様々な方策が採られていると考えられ、また、そのために一般化された訳出になるのではないかと予想される。こうした事象を考察したり、その考察の結果を検証したりする上で、標準化は有効な概念であると考ええる。また、本論文では標準化を「法則」ではなく、日本映画に付けられる英語字幕というコンテキストにおける訳出の特徴として捉える。記述的翻訳研究では、翻訳の規範が累積されれば一定の「法則」が見いだされるとされるが、これまでのところ、標準化については「目標文化のシステムの中で翻訳が弱く、周辺的な地位にあるとき」（マンデイ, 2009, p. 177）という特定の条件下で生起するとされており、標準化の度合いにも違いがある（Kenny, 2001）とされるからである。

3.5.2 パトロネージ (patronage)

字幕制作プロセスには翻訳者を含む多くの参加者が関わっており、参加者間でのような行為が行われるのかは訳出を左右する要因になると考えられる（篠原, 2011）。そこで、本論文では英語字幕の制作プロセスで生起する参加者間の相互作用を、ルフェーヴル (Lefevere, 1992a) が提示したパトロネージ (patronage) の観点から検討する。パトロネージについて詳しく述べる前に、この訳語を用いる理由について説明しておきたい。翻訳研究では *patronage* が「支援」と訳される場合があるが（マンデイ, 2009, pp. 199）、この日本語訳はルフェーヴルが提示する *patronage* の意味を網羅しているとは言い難い。日本語の「支援」が、通常、「ささえ助けること。援助すること」（広辞苑 [第六版]）として、ある行為を促進する意味で用いられるのに対して、ルフェーヴル (ibid.) が用いる *patronage* は「文学を読むこと、書くこと、書き換えることを促したり阻害したりする」個人や組織を意味するものとして用いられるからである。つまり、ルフェーヴルの *patronage* は援助と阻害という二つの反する意味を包含するものなのである。したがって、*patronage* が持つ「妨げる、

阻害する」といった意味を除外しないために、本論文では「支援」ではなく「パトロネージ」と表記することとする。

ここで改めてパトロネージの定義を確認すると、ルフェーヴル (ibid.) によれば翻訳とは書き換え (rewriting) の最も顕著な形態であり (ibid. p. 9)、パトロネージは書き換えという操作 (manipulation) に関与する権力 (power) (個人または組織) を指すとされ (ibid. p. 15)、翻訳の促進と阻害という二つの異なる働きをするという。例えば、出版社が翻訳者に仕事を依頼するのは翻訳を援助することになるが、翻訳物に関する編集は翻訳者の翻訳行為を妨げることになりうる。これらはいずれも権力の行使としてのパトロネージである、とルフェーヴル (ibid.) は主張した。本論文においては字幕制作プロセスに関与する参加者が、この二つの反する意味を含めた何らかのパトロネージに関わっていると考え、参加者によるパトロネージと訳出の関係について検討を行う。

次に、パトロネージの内容とはどのようなものを具体的に探っていく。パトロネージは、経済的要素、ステータス要素、そしてイデオロギー的要素の 3 要素から構成されているとされる (ibid. p. 16)。例えば、経済的要素は翻訳者に支払われる報酬、制作費などのコントロールであり、ステータス要素は翻訳者を雇う組織への帰属を指す。イデオロギー的要素は「表現形式や内容の両方の選択と展開への制約として働く」とされ (ibid. p. 16)、翻訳プロセスにおけるイデオロギーの影響は、様々な削除、シフト、付加によって辿ることができるとされる¹¹ (Asimakoulas, 2009, p. 242)。しかしながらこの区分に関しては、3種類の区分の有効性が明確でない、区分が柔軟性に欠ける、実社会ではこれらの要因が相互に関連している、との批判がある (ibid. p. 243)。例えば、どのような作品が翻訳対象として選択されるかは、その本や映画が売れるかどうかという経済的要素が作用する場合もあれば、作品の内容をどう捉えるかというイデオロギー的要素が影響するケースもあるだろう。そのため、各要素を厳密に区分することは困難な場合もあると考えられる。そこで本論文では、パトロネージの要素を念頭に置きつつも、その内容に関して厳密な区分は行わずに、翻訳者を含む参加者がどのような権力を行使して交渉を行っているのかを

¹¹ ルフェーヴル (Lefevere, 1992a) はイデオロギーによる書き換えについて *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame* (文学的枠組みにおける翻訳、書き換え、および操作) の第 5 章 Ideology (イデオロギー) において On the construction of different Anne Frank (異なるアンネ・フランクの構築について) と題し、『アンネの日記』のオリジナルがどのように書き換えられて出版されたかを削除、付加などの例を提示しながら論じている。

俯瞰し、パトロネージと訳出との関係を考察する。

最後に本章のまとめとして、ここまでの理論的枠組みと鍵概念に関する議論を要約し、その内容を確認しておく。まず、最初に英語字幕のプロセス上の特性である視聴者の多様性と基軸言語としての英語の優位性を指摘し、英語字幕の訳出について論じるためには起点文化で行われる字幕制作プロセスに関する検討が必要であることを述べた。これを踏まえて、研究の理論的枠組みとしてローカリゼーション・モデルを選択し、それに含まれる国際化プロセスの概念が英語字幕の制作プロセスと訳出の関係を考察する上で有効であると論じた。最後に、訳出を議論するための概念として標準化、および翻訳者を含む参与者間の相互作用を考察する上でのパトロネージを、二つの鍵概念として提示した。

第4章 研究方法

第1章で述べたように、本論文は質的研究によって日本映画における英語字幕の訳出に影響を与える要因の同定と、それらの要因によって生じる訳出の特徴を明らかにするものであるが、この目的を達成するための研究方法として、インタビュー、文献調査および事例研究を採用する。インタビューは日本映画の英語字幕翻訳者を対象とするもので、翻訳者の語りから英語字幕の持つ特性に関する認識、訳出における方策、他の参与者との関係などを引き出す。文献調査では、日本映画の海外受容、主にアメリカ市場における日本の映像作品の受容状況と、英語字幕の標準化に関する文献を調査する。事例研究では、インタビューと文献調査から導かれた英語字幕の訳出における標準化という仮説を検証するために、日本映画2作品を対象として異文化要素の訳出に用いられた方略を分析する。本章では、これらの研究方法を選択した理由、具体的な調査方法、調査対象の選定などについて論じる。

4.1 インタビュー

インタビューは、翻訳学における調査研究 (survey study) で典型的に用いられる方法であり (Williams & Chesterman, 2002, p. 67)、出来事背景や経過、複雑な人間関係などを分析したり、特異な経験を持つ人や専門家などから、物事を達成するまでのプロセスや背景を聞き取ったりするのに適しているとされる (猿橋, 2011, p. 142)。したがって、本論文のように字幕制作プロセスにおける字幕翻訳者が行う方略選択、他の参与者との関係などを探るうえで有効な方法となる。インタビューの実施に当たっては、「比較的オープンに組み立てられた (=回答の自由度の高い) インタビュー状況の中で、インタビューイのものの方がより明らかになる」 (フリック, 2002, p. 94) 半構造化インタビューを行った。調査を開始するにあたり、まず日本映画の英語字幕翻訳に携る翻訳者に接触を試み、連絡を取ることができた7名に本論文の趣旨を説明してインタビューへの協力を依頼した。その結果、6名が面談でのインタビュー、1名が質問紙による調査という形で承諾を得た。インタビューから質問紙による調査への変更は、本人の意向によるもので、繁忙につき面談の時間を割くことができないとの理由であった。英語字幕の場合、プロとして継続的に仕事に携わる英語字幕翻訳者の数は極めて限定的であり、また翻訳者同士の交流も

多いとは言えないことから（インタビューB、インタビューE）、インタビューの選定は難航した。しかし最終的には、2013年7月から2014年6月までの間に、日本国内での面談を承諾した7名の翻訳者から協力を得ることができた。以下にインタビューのプロフィールを示す（敬称略）。

インタビュー	母語	性別	プロフィール
A	英語	女	映画監督、プロデューサー、日英字幕翻訳者
B	英語	男	日英字幕翻訳者
C	日本語	男	日英・英日字幕翻訳者、字幕制作、プロデューサー
D	日本語	男	日英・英日字幕翻訳者
E	日本語	男	日英・英日字幕翻訳者
F	英語	女	日英字幕翻訳者
G（質問紙）	日本語	女	日英・英日字幕翻訳者、通訳者

表 4.1 インタビューとそのプロフィール

インタビューの長さは概ね1時間とし、AとBには1対1（one-on-one）インタビューを、CとD、およびEとFには2名一組のグループインタビューを実施した。グループインタビューの採用はインタビューの意向によるものである。インタビュー内容はインタビューの承諾を得たうえでICレコーダーに録音し、録音内容を文字化したものをデータとして使用した。データの内容に関しては、インタビューの文字化が終了した後に、再びインタビューに文字化したデータについて意見を聞き、その発言内容が正しいかどうかを確認するという方法（「コミュニケーションによる妥当化（communicative validation）」（フリック，2002，p.277））でデータの妥当性を検証した。Gに関しては本人の意向に従って質問紙による調査に変更し、電子メールで質問紙の送付と回答の回収を行った。インタビューのうち、AとBは共に英語母語話者であるが日本語に堪能であることから、両氏のインタビューは個別に日本語で行った。また、Aは海外在住者であるため、来日の機会に合わせてインタビューを設定した。C、D、E、Gの4名は日本語母語話者である。英語母語

話者である F の場合は、同席した E（日本語母語話者）が必要に応じて筆者の質問を英語に通訳し、それに対して F が日本語または英語で答えるという方法を取った。よって、本論文におけるインタビューの内容は、F が英語で答えた数か所を除いて、すべて日本語で記録されたものである。下記はインタビューと質問紙における設問である。

- ・ 英語字幕翻訳を始めたきっかけを教えてください。
- ・ 「良い」字幕とはどのような字幕だと思いますか。
- ・ 観客はどのような字幕を望んでいると思いますか。
- ・ 翻訳するときに、どんなことを重視しますか。
- ・ 翻訳をされていて、難しいと感じるのはどんな時ですか。
- ・ 文化的な言葉を訳す時はどのようにしますか。
- ・ 翻訳指示があるときは、どのように対応しますか。
- ・ 制作担当者からのフィードバックはどのような内容ですか。
- ・ 修正の要請にはどのように対応しますか。
- ・ 映画のタイトル、予告編、フライヤーの翻訳をすることがありますか。
- ・ 字数制限についてどう感じますか。
- ・ 英語字幕は英語のネイティブ以外も読むことがあると思いますが、そのことが翻訳に影響することがありますか。
- ・ 英語字幕はどのような役割を持っていると思いますか。

設問のうち「文化的な言葉」に関しては、自由な語りを優先させるという趣旨から「文化」という言葉の定義を示さずに、各インタビュー어의認識に基づいて、これまでの事例などを含めて語ってもらうこととした。また、インタビュー・データの使用については研究協力依頼書の中で倫理誓約に関する承諾を得て、承諾を得られ部分をデータとして使用した（A と B は本文中に記載した箇所のみ、C、D、E、F、G のデータは補遺を参照）。

質的研究においては、インタビューなどによって得られた一次的データを様々な手法によって分析し、概念生成を目指すという手法（グラウンデッド・セオリー・アプローチ（GTA）など）が採られることがあるが、本論文においてはインタビュ

一および質問紙、電子メールによって得たデータを、概念生成ではなく、英語字幕の訳出や他の参与者との関係性などについて検討する際の、追加的かつ補助的な情報として用いることとした。そうすることで、翻訳者が英語字幕のプロセス上の特性をどのように認識しているのかを浮かび上がらせ、それを英語字幕の訳出について考察する手がかりとなると考えたからである。したがって、NVivoなどの質的データ分析のためのソフトウェアは使用していない。また、字幕制作プロセスにおける英語字幕翻訳者と日本語字幕の役割の違いや、他の参与者との関係性の差異についての言及に関しては、筆者が修士論文において実施した日本語字幕翻訳者や制作担当者へのインタビュー（篠原，2011）のデータの一部も併せて使用した。これらのデータは、日本語字幕と英語字幕の制作プロセスにおける翻訳者の権力（power）の違いを考察する上で有効と考えられる。さらに、上述した7名の対象者のほかに、電子メールによって質問紙を送り、英語字幕制作会社2社（H、I）からも、英語字幕制作における映画の企画立案関係者の関与などについてのデータを得た。そうした内容も含めて、翻訳者以外の参与者の英語字幕の特性に関する認識も考察に反映させるよう努めた。

4.2 文献調査

本論文では英語字幕の方略分析と併せて、日本製映像作品の海外受容に関する文献調査を行う。日本映画をはじめとする日本製の映像作品が、海外でどのように視聴されているのかを探ることが、英語字幕の訳出に影響を与える要因と、その結果としての訳出を議論する手がかりになると考えるからである。この調査では映画の世界的な受容に関するデータベースである Internet Movie Database (IMDb) から、日本映画の英語字幕が受容される地域を明らかにする。また、日本映画の主たるマーケットであるアメリカにおける外国映画、字幕、日本映画や日本製アニメーション（anime）¹の受容状況に関連した文献を取り上げる。具体的には、事例研究の対象とした作品に関する文献（叶，2006；周防，2001，2005；ネイピア，2002）、日本映画の海外受容に関する論考（田中，1976；四方田・黒沢・吉見・李，2011）を吟味

¹ アニメ（anime）という言葉は、フランス語の animé に由来する。この言葉は ①ジャパニメーション（Japanimation）やジャパニーズ・アニメーション（Japanese animation）より簡便であること、②初めてアニメを他言語に吹き替えたフランス語への表敬、という理由から採用されたと考えられる。（Lu, 2008, p. 184）

し、海外受容の状況を把握すると同時に、海外受容と英語字幕訳出の関連性についても検討する。さらに、日本映画の海外展開状況（四方田，2011）、日本映画の海外受容に関して日本の諸機関が行った調査（JETRO，2013.1, 2013.3; 鈴木，2013）、日本映画の輸出や海外公開に関する各種統計を精査することにより、日本の映画産業の現状や日本製映像作品の海外受容状況を提示する。併せて、アメリカ市場における日本映画の受容史（北野，2005；草薙，2003）、日本のポップカルチャーに関する考察（アリスン，2010）も調査の対象とする。

英語字幕の訳出に関する考察ではローカリゼーション・モデルに関する論考（Pym, 2004；ピム，2010; Chan, 2013）を調査し、字幕の訳出に影響を与えると考えられる翻訳や通訳における権力に関する論考（Anderson, 2002[1976]; Lefevere, 1992a, 1992b; Takeda, 2014）の調査と併せて、そうした権力の訳出への影響を探る。また、ファンサブをはじめとする新形態の字幕の出現に関する文献（Cronin, 2010, 2013; Leonard, 2004; Nornes, 2004[1999], 2007; O'Hagan, 2013）から、字幕翻訳に生じている変化と標準化の関係について検討する。これらの調査によって日本映画の現状と海外進出、英語字幕の訳出に影響を与える要因、そして英語字幕の標準化および非標準的の字幕に関する考察を行う。

4.3 事例研究

事例研究とは個別の事例に関する詳細な報告と考察を指すものであり（フリック，2002，p. 398）、翻訳研究において使用される研究方法の一つである（Williams & Chesterman, 2002, p. 65）。本論文では、複数の日本映画に付けられた英語字幕を事例として取り上げ、異文化要素の訳出方法に着目して分析を行う。この分析は、第6章までの論考から導き出された、日本映画の英語字幕における訳出は標準化されるという仮説が、この2作品に適合するか否かの検証を目的とするものである。具体的には、日本映画『*Shall we ダンス?* (*Shall We Dance?*)』（1996）および『千と千尋の神隠し (*Spirited Away*)』（2001）の起点テキストに含まれる異文化要素（日本的有標性）を抽出し、抽出された語がどのような翻訳方略（translation strategy）を用いて訳出されているかについて分析を行う。続いては、事例研究における対象作品とその選択理由、異文化要素と翻訳方略、方略分析の枠組みについて述べる。

4.3.1 分析対象作品の選択

事例研究の対象となる作品を選択するに当たっては、地理的、社会的に広く受容されている作品であること、および英語字幕に訳出される異文化要素が多く含まれる作品であることを重視した。英語字幕の訳出が標準化されているとすれば、それは視聴者の多様性に対応するために行われたものと予想される。よって、標準化を検証する対象には、幅広く受容され、多様な視聴者によって鑑賞された作品、すなわち大衆向けの作品が適していると考えられる。また、異文化要素の訳出を分析するためには、異文化要素を多く含むと考えられる作品を選択する必要がある。こうした認識に基づいて、本論文では日本映画『Shall we ダンス?』および『千と千尋の神隠し』を取り上げて、これらの作品に付けられた英語字幕の分析を行う。両作品はそれぞれ制作年が1996年、2001年と、年月を経た作品ではあるが、上述した英語字幕の訳出分析に必要な要件を備えていることを重要視し、分析の対象とした。

『Shall we ダンス?』は1996年に公開された周防正行の演出による日本映画で、中年男性がダンス教室に通い始めることによって起きる夫婦間の心の揺れと、ダンス教室での生徒同士の人間関係をユーモラスに描いた作品である。同作品は、日常生活を軽妙に描いた作品で取り立てて日本的な要素が強いという印象を与えるものではない。しかしながら、アメリカ公開の前に現地で行われた市場調査では、現地の視聴者が異質性を感じる要素が多々あることが明らかになった(周防, 2001, pp. 29-39)。そして、異質性を削減し、視聴者による受容を最大化するために、起點テキストが20か所以上カットされたという経緯がある。つまり、同作品はそれほど異文化要素を多く含む作品だと言えるのである。一方、『千と千尋の神隠し』は2001年に公開された宮崎駿監督による長編アニメーション映画であり、第52回ベルリン国際映画祭金熊賞、第75回米アカデミー賞長編アニメーション賞を受賞するなど、海外でも高い評価を得た作品である。また、2016年8月には、2000年以降に公開された映画から世界中の映画評論家177人が選ぶ「21世紀の偉大な映画100選」(BBC)で4位に選出されている(朝日新聞, 2016. 8. 25)。銭湯を舞台とするこの映画は、異世界ファンタジーではなく、日本古来の昔話を伝承するものであり、「伝統的な意匠を現代に通じる物語に組み込み、色あざやかなモザイクの一片としてはめ込む」(叶, 2006, p. 227)ことを狙いとしている。このことは、同作品には外国の視聴者にとって異文化要素となり得る要素が多く含まれていることを示唆する。続いては、

『Shall we ダンス?』と『千と千尋の神隠し』が広範囲に受容されていることを、アメリカで商業公開された際の興行収入、上映された国や地域から確認する。

アメリカで一般公開された日本映画の興行収入に着目すると、実写映画では『Shall we ダンス?』が2位 (JETRO, 2013.1, p. 18)、アニメ映画では『千と千尋の神隠し』が7位 (JETRO, 2013.3, p. 10) である。『Shall we ダンス?』は日本国内での大ヒットを受けて、翌1997年にアメリカで268もの映画館で一般公開され、当時ではアニメ映画を除く日本映画の中でアメリカ歴代興行収入第1位という記録を打ち立てた (フィールドワークス, 2008, p. 72)。268館という劇場数は、他の日本映画の劇場数が最大でも30館程度であることを踏まえると (JETRO, 2013.1, p. 18)、桁違いに多い。アニメ映画第7位の『千と千尋の神隠し』に関しても、1位から6位までは、『ポケットモンスター』など低年齢層向けの作品であり、アニメ映画の中で『千と千尋の神隠し』は、幅広い年齢層によって受容され、その内容が高く評価された唯一の作品である。こうしたことから、『Shall we ダンス?』と『千と千尋の神隠し』は、アメリカで公開された日本製の実写映画とアニメ映画の中で、他の日本映画よりも非常に幅広い観客層に受容された作品だと言えることができる。ちなみに、黒澤明監督による『影武者 (Kagemusha)』(1980)と『乱 (Ran)』(1985)は、『Shall we ダンス?』に次ぐ3位と4位であるが、著名な日本人監督の作品にもかかわらず、その興行収入の総額と映画館数は『Shall we ダンス?』に遠く及ばない (JETRO, 2013.1, p. 18)。このことから、『Shall we ダンス?』の受容度の高さが窺える。

両作品に関しては、上映された国や地域も広範囲にわたっている。2002年に全米714館で公開された『千と千尋の神隠し』は (フィールドワークス, 2008, p. 72)、アメリカだけでなく74の国でリリースされている (IMDb)。一方、『Shall we ダンス?』は1997年の全米公開以来、2014年までに世界29か国で公開されている (周防・白石, 2014)。さらに2004年にはアメリカでリメイク版 *Shall We Dance?* が制作され、世界規模で公開された。これは、海外におけるオリジナル版の受容度の高さによってもたらされたものと言えるだろう。

視聴者が多様であることに加えて、アメリカ公開に際して『千と千尋の神隠し』と『Shall we ダンス?』で様々な改変が行われたことにも着目した。起点テキストに対する改変が、英語字幕の訳出に影響を及ぼす場合があると考えられるからである。『Shall we ダンス?』では日本版オリジナルに対して20カットを超える大幅な変更

が加えられた（周防，2001，pp. 82-84）。『千と千尋の神隠し』においても、目標文化への適応を目的とした改変が行われた（叶，2006，p. 252）。両作品を分析することにより、起点テキストに対するこのような操作が、英語字幕の訳出にどのように作用するかについても考察することができると思う。

また、本論文がアニメ映画（『千と千尋の神隠し』）を分析の対象としたのは、日本製アニメが日本製であることを意識されずに鑑賞されているという状況と（草薙，2003，p. 102）、英語字幕の訳出との間に関係性があるのではないかと考えるからである。前述したように、『千と千尋の神隠し』はベルリン国際映画祭金熊賞や米アカデミー賞長編アニメーション賞を受賞した。「子供たちと同様、大人たちもこの映画に記号化された異文化に興味を覚えた」（アリスン，2010，p. 29）と評されるように、視聴者は同作品に含まれる他者性に興味や関心を喚起されたのであろう。一方、こうした受け止め方とは逆に、アメリカをはじめとする海外市場において、日本アニメは日本と切り離して受容されることも多い。これはアニメが持つキャラクターの無国籍性、ストーリーの普遍性（愛、友情、死、人間としての成長）によるとされ（Lu，2008，pp. 169-175）、そのため、熱心なファンでもアニメが日本製であることを認識せずに鑑賞していることがあるという（草薙，2003，p. 102）。こうした状況が生じるのは、日本アニメの訳出において、起点テキストに含まれる異質性が削減されたテキストが産出されているためかもしれない。そうであるならば、グローバルに展開している日本アニメが持つ普遍性や無国籍性は、英語への訳出に影響を与える要因となり得る。こうした点も勘案し、アニメ作品を分析対象とした。

4.3.2 異文化要素と翻訳方略について

言語はその社会の歴史や文化と深く結びついたものであり、それゆえ人々は「自分たちの社会にとって表現の手段となっているある特定の言語に多く支配されている」（ウォーフ，1993，p. 94）と考えられている。例えば、数え方、自然界の現象を表す言葉の種類と数、文法、そして思考などが言語によって条件づけられるとされる（ibid. pp. 94-142）。異なる言語をつなぐ翻訳という行為では、こうした異言語間の社会や文化の差異に直面することが多い。そのため翻訳者は訳出において様々な問題に直面し、そのたびに選択と決定を迫られることになる。起点テキストに含

まれる起点文化固有の要素（異文化要素）²をどう訳すかという問題もその一つである。映画字幕の訳出においては字幕翻訳が持つ様々な制約から、多くの視聴者が一読して理解できるような平易さと簡潔さが求められることが多い。そのため、異文化要素をどう処理するかは訳出上の問題となる場合がある。さらに、そうした問題に翻訳者がどう対処しているのか、具体的には異文化要素を訳出するのかしないのか、訳出する場合の手法はどのようなものかを探ることは、本論文のテーマである英語字幕に標準化の特徴があるか否かを見極める上での重要な鍵となる。なお、翻訳研究の入門書とされる *Introducing Translation Studies* (翻訳学入門) (Munday, 2012) の視聴覚翻訳を扱う章では、異文化要素についての解説がある (ibid. pp. 272-273)。異文化要素への言及は 2008 年版からの改訂に際して新たに加えられた箇所であることを考えると、こうした変更は視聴覚翻訳研究における異文化要素への関心の高まりを示唆するものであろう。

次に異文化要素とその分類法について述べる。異文化要素とは「文化的言語表現による言及であり、言語外の存在物やプロセスと関連するもの」(Pedersen, 2011, p. 43) とここでは定義する。敷衍して言えば「ある言語の文化に特有の事象を指す、主に名詞や名称などの語彙項目」(Gottlieb, 2009, p. 27) である。異文化要素は度量衡や固有名詞など 12 項目の領域に存在するとされており (Pedersen, 2011, pp. 56-60)、本論文では、これら 12 項目に含まれる異文化要素を、『*Shall we ダンス?*』と『千と千尋の神隠し』という 2 本の日本映画の台詞から抽出し、各異文化要素がどのように訳されているのかを分析していく。研究によっては、異文化要素はそれ自体として存在するのではなく、「起点文化と目標文化の間に生じる衝突 (conflict) の結果として生じる」(Aixelá, 1996, p. 57) のものであるとし、「直観的に認識できる (intuitively recognizable)」(ibid.) として定義を避ける論考もある。要するに、ある言葉が異文化要素と認められるかどうかは、言語ペアによって異なるという主張である。例えば、英語の起点テキストにおける Halloween という言葉は中国語に翻訳される場合には異文化要素になると考えられるが、フランス語に訳される時には異文化要素とはならないかもしれない (Davies, 2003, p. 69)。「文化の冰山モデル」(Katan, 2004, p. 43) が示すように、文化という概念が建築物、芸術品、制度など表面的なものだけ

² ある文化に固有の言葉は「言語外文化関連記述 (Extralinguistic Cultural References: ECR)」(Pedersen, 2011) や「文化固有項目 (Culture-Specific Items: CSIs)」(Davies, 2003) などの用語で呼ばれる。

でなく、内面化された価値観や規範意識をも含む広義なものであることから、何を異文化要素と認識するかは文化により異なるだろう。しかしながら、異文化要素の抽出には何らかの指針が有用であるとの考えから、本論文では、異文化要素の存在領域としてペダーセン (Pedersen, 2011, pp. 59-60) が提示した次の 12 項目に着目して分析を行う。

- 1 度量衡
- 2 固有名詞 (人名、地名、制度上の名称、商標)
- 3 職業上の役職名 (Detective Sergeant など)
- 4 料理および酒類
- 5 文学
- 6 政府 (Foreign Office など)
- 7 娯楽 (Coney Island など)
- 8 教育 (college degrees など)
- 9 スポーツ (pitcher mound など)
- 10 通貨
- 11 技工物 (例 double Alberti feedback loop)
- 12 その他

ただし、ペダーセン (ibid.) が言及しているように、これらの 12 項目は Scandinavian Subtitles Corpus (スカンジナビア字幕コーパス) の起点テキスト中で異文化要素が含まれる領域のリストであり、項目の重複や限定性などの問題点がある。異文化要素の領域に関してはいくつかの分類方法があり、上記のほかに、地理、歴史、社会、文化の 4 領域 (Nedergaard-Larsen, 1993)、地理、文化人類学、社会・政治の 3 領域 (Vandeweghe, 2005)、地理、歴史、社会・文化の 3 領域 (Ramière, 2004)、組織、教育関連、地名、度量などの 10 領域 (Chiaro, 2009) といった様々な分類法が提案されている。本論文が調査対象とする映画は 124 分 (『千と千尋の神隠し』)、118 分 (『Shall we ダンス?』) と比較的長尺であることから、起点テキストには多くの異文化要素が含まれると予想される。したがって、異文化要素を抽出するには多様かつ具体的な視点からテキストを観察する必要があると考え、上述の 12 項目を異

文化要素抽出の際の参考とする。ただし、固有名詞の領域に含まれる人名に関しては、すべての固有名詞が異文化要素とは限らないとするデービーズ (Davies, 2003, pp. 71-72) の論考に倣い、異文化要素の範囲を絞り込んで、名前の主の背景情報を含意する名前のみを異文化要素として抽出する。例えば、『千と千尋の神隠し』に登場するハクの名「ニギハヤミコハクヌシ」がそれに該当する。「ニギハヤミコハクヌシ」は大国主 (オオクニヌシ) のような日本神話の神を連想させる。この名は「コハク川」の主であるハクが、水流であり竜神であることを象徴していることから (叶, 2006, p. 231)、名前の主の背景情報を含むものと考えられ、異文化要素に含まれる。

起点テキストに含まれる異文化要素の抽出は、以下の方法で行った。まず、本編を再生しながら目視で字幕総数を確認する。次に、再度 DVD を再生しながら、起点テキストと字幕を比較し異文化要素を抽出するという方法である。具体的には、日本映画の場合、DVD を英語字幕付きで再生しながら異文化要素が含まれる起点テキスト (日本語音声) と、それに対応する英語字幕を確認しコーパスを作成した。英語映画の場合も基本的に同じだが、英語映画では起点テキストとして英語音声だけでなく英語スクリプト (IMDb など) も使用して異文化要素を抽出し、それに対応する日本語字幕をワードファイルに入力してコーパスを作成した。

抽出された異文化要素がどのように訳出されているかについては、訳出に用いられた翻訳方略 (strategies) を枠組として分析を行う。しかしながら、現時点においては方略に関する用語や区分が研究者によって異なり、その定義は統一されていない。次項では翻訳方略に関する論考を取り上げて論じ、本論文が採用する方略の定義や分類法について述べる。

4.3.2.1 翻訳方略とは

訳出の過程で生じる問題に対処するための方法はしばしば方略 (strategies) と呼ばれるが、この用語は翻訳行為全体の様々なプロセスに関する説明にも使用されることがある。実際、現段階では翻訳方略に関する用語や区分は研究者によって異なり、「用語的な混乱状態 (terminological mess)」 (Pym, 2011, p. 92) にある。例えばピム (ibid.) は方略を、翻訳の目的を達するための行為を系統立てる「マクロテキスト的な計画あるいは考え方 (macrotextual plans or mind-sets)」、すなわちテキスト全体を対象とした方策を指す用語として用い、翻訳の問題を解決に導く一連の行為には「手

続き (procedures)」という語を当てている。これとは対照的に、ペダーセン (Pedersen, 2011, pp. 69-70) は翻訳作業における個々の方策を「方略」とし、テキスト全体の訳出志向に関するものには「方法 (method)」という語を用いる。前者のようにマクロテキスト的な視点で「方略」という語を使用する例としては、ヴェヌティ (Venuti, 1995) の論考がある。ヴェヌティは翻訳者が自らの仕事に取り組む姿勢や目標に対して「方略」という語を用い、「異質化 (foreignization)」と「受容化 (domestication)」という方略を提案する。これに対して、後者のように「方略」を訳出における個々の方策とする考察には、ヴィネイ・ダルベルネ (Vinay & Darbelnet, 1958) やバスケス＝アヨラ (Vázquez-Ayora, 1977) などがある。一方、方略の下位分類を用いて、翻訳の諸相における対処法を説明するアプローチもある。例えば、カーンズ (Kearns, 2009, pp. 282-285) は方略に関する概説の中で、方略を「手続きおよびテキストに関する方略 (procedural and textual strategies)」と「部分的および包括的な方略 (local and global strategies)」とに区分している。それによれば、前者は言語心理学や認知的視点から翻訳行為を説明するものであり、後者は翻訳の産物を対照に分析した結果を基に、個々の問題に対処するための方策 (省略、明示化など)、あるいはテキスト全体に関する訳出志向 (異質化、受容化など) を説明するとされる。そして「部分的および包括的な方略」のうちの部分的方略 (local strategies) が狭義の翻訳 (訳出作業) における手法を指すとされる。さらに、チェスタマン (Chesterman, 1997) は部分的方略を「理解方略 (comprehension strategies)」と「産出方略 (production strategies)」に区別している。また、ガンビエ (Gambier, 2010) は、「方略」という語は軍事用語であり、目的を達成するために取られる全体の計画や予定という意味と、それを実現する手段としての作戦や戦術、という 2 つの意味があるとして、翻訳においても 2 つの方略概念を提示する。すなわち、翻訳の出来事 (translation event) における方略 (依頼主との交渉、専門用語の探索、指定されたフォーマットでの翻訳物の納入など) と、狭義での翻訳における方略である。

このように「方略」という用語は、訳出上の問題に対する解決法だけでなく、翻訳プロセスの様々な面を説明することがある。用語上の混乱を避けるため、また、英語字幕に含まれる異文化要素の訳出方法について個別に検討を加え、訳出における共通性の有無を探るという本論文の目的に沿うために、ここではペダーセン (ibid.) にならい、方略を「訳出作業における個別の問題に対処するための方法」と定義し、

翻訳の産物からその同定を試みることにした。続いて、方略を用いて事例分析を行うことで何が明らかになるのかを論じておきたい。

チェスタマン (Chesterman, 1997) は方略を「言語的行為 (linguistic behaviour)」であるとした上で (ibid. p. 89)、方略と訳出行為の関係について次のように述べている。

方略とは、翻訳者が目標テキストを記述 (“テキストング”プロセス) する過程で行うであろう操作や、当該テキストと起点テキスト、あるいは、同種の目標テキストとを望ましい関係にするために行うことがある操作を指す。(ibid.)

換言すると、方略は起点テキストと目標テキストが言語的にどのような関係であることが望ましいと翻訳者が考えているかを示す指標だということである。また、方略は「明示的テキスト操作の形態 (form of explicitly textual manipulation)」(ibid.) とされる。したがって、方略分析によって起点テキストにどのような操作が加えられたのかを翻訳の産物から直接観察することが可能である。このように、方略を用いて目標テキストを分析することにより、起点テキストと目標テキストの言語的シフトを探るだけでなく、翻訳者が望ましいとする起点テキストと目標テキストの関係についても考察することができる。以上の理由により、本論文では日本映画の英語字幕における標準化傾向という仮説を検証するために、翻訳方略を用いて異文化要素訳出の分析を行うこととする。

4.3.2.2 翻訳方略の分類

翻訳方略に関する主な研究と、そこで採用された方略の分類を示したのが次の表である³。

³ これらのほかにも、オペラの字幕 (surtitles) の方略に関する研究 (Freddie & Luraghi, 2011) などがある。

文献	研究対象	翻訳方略
a) Gottlieb (1994)	字幕翻訳	拡大 言い換え 転移 模倣 転写 転移 凝縮 縮小 削除 放棄
b) Vinay & Darbelnet (1958) ⁴	翻訳一般	借用 語義借用 直訳 転位 調整 等価 翻案
c) Aixelá (1996) ⁵	文芸翻訳における異文化要素	複写 表記の適正化 ⁶ 言語的(非文化的)直訳 ⁷ テキスト外注釈 テキスト内注釈 類義語 限定一般化 絶対一般化 帰化 削除 創造
d) Lomheim (1999)	字幕翻訳	省略 要約 拡大 一般化 詳述 中立化
e) Davies (2003)	『ハリー・ポッターと賢者の石』における異文化要素	保持 付加 省略 グローバル化 現地化 変形 創作
f) Díaz-Cintas & Remael (2007)	字幕の異文化要素	借用 語義借用または直訳 明示化 置換 転移 語彙創造 補償 省略 追加
g) Pedersen (2011)	テレビ字幕における異文化要素	保持 詳述 直接訳 一般化 置換 省略 公的等価

表 4.2 翻訳方略の分類

表 4.2 は方略に関していくつかの分類法があることを示している。また、方略用語については用語の境界が曖昧なものや重複するもの、あるいは特定の言語ペアだけに該当し、あまり一般的ではない用語を含む分類も提示されている。これは方略用語とその分類法がまだ統一されていないとする論考（Díaz-Cintas & Remael, 2007; Pedersen, 2011; Pym, 2011 など）を裏付けるものである。例えば a) では語義借用 (calque) と直訳 (literal translation) を区別しているが、f) では「語義借用または直

⁴ 訳語はマンデイ (2009, pp. 87-91) を参照。

⁵ 訳語は藤濤 (2007, p. 65) を参照。

⁶ Orthographic adaptation

⁷ Linguistic (non-cultural) translation

訳 (calque or literal translation)」として一括りにされている。また c) の「言語的 (非文化的) 翻訳 (linguistic (non-cultural) translation)」は「借用翻訳、逐語訳」⁸を意味している。これらのことから、語義借用および直訳という方略の範囲や用語にばらつきがあるのが分かる。また c) のように「注釈」を方略に含める分類もあり、研究対象によって何を方略とするかに違いが見られる。このように翻訳方略に関する用語、定義、範囲にはさまざまな提案が存在するが、分析の対象 (字幕翻訳における異文化要素の訳出方略) が共通している点、また、先行研究の網羅的考察を反映している点を重視して、本論文ではペダーセン (Pedersen, 2011) による分類 (g) を枠組みとして使用することとする。

4.3.2.3 基準の設定

質的研究の評価基準の一つとされる信憑性 (credibility) を高めるためには、解釈やその評価のために適した基準点を定めることが有用とされる (フリック, 2002, p. 285)。本論文においても、英語字幕に標準化の特徴があるかを検証し、その結果の信憑性を高めるには、標準化されていると評価するための基準が必要となる。例えば、「翻訳されたテキストの 90% が標準化されていれば、その翻訳物には標準化の特徴があるとする」といった基準である。しかしながら、英語の文献を探索した範囲では、英語字幕の訳出の標準化に関する研究は行われていないため、標準化が行われていると判断するのに必要な基準は示されていない。そのため、本論文では異文化要素の訳出に関する分析を日本語字幕についても実施し、そこで得られた結果を参照するという方法で、英語字幕の訳出に相対的な標準化の特徴があるかを判断する。すなわち、日本語字幕における異文化要素の訳出の分析結果を、英語字幕の訳出の特徴を判断するための基準とするのである。日本語字幕を対象としたのは、本研究の背景として日本語字幕の分析を先に行っており、本論文はその延長線上にあるからである。

分析対象とした映画は、アメリカ映画『タイタニック (Titanic)』(1997) と『スパイダーマン (Spider-man)』(2002) である。日本語字幕においても、英語字幕の場合と同様に、目標文化での受容度の高さ、すなわち興行収入の規模を重視して作品を選択した。『タイタニック』と『スパイダーマン』は日本公開で多くの観客を動員し、

⁸ 藤濤 (2007, p. 53) を参照。

日本国内歴代洋画興行収入では、『タイタニック』が2位（272億円）、『スパイダーマン』は62位（75億円）にランキングされている（映画ランキングドットコム）⁹ことから、どちらも日本国内で広く受容された作品と言えるだろう。なお、両作品の興行収入には開きがあるが、2016年8月公開の日本映画『シン・ゴジラ』（2016）が興行収入65.5億円（封切り45日時点）を記録したことが「快進撃」（山崎・石飛，2016）と評されていることを考えると、興行収入75億円の『スパイダーマン』も幅広い観客に受容されたと見做すことができる。

英語字幕と同様に、日本語字幕に関しても起点テキスト内の異文化要素を抽出し、それがどのような方略によって訳出されているのかを分析する。方略分類については、英語映画に付けられたスウェーデン語字幕とデンマーク語字幕の分析においてペダーセン（Pedersen, 2011）が提案した7種類の方略、すなわち「保持（retention）」、「詳述（specification）」、「直接訳（direct translation）」、「一般化（generalization）」、「置換（substitution）」、「省略（omission）」、および「公的等価（official equivalent）」を援用する。このうち「保持」は起点テキストをそのまま字幕に提示する方略である。しかし、日本語字幕では外来語は通常、片仮名で表示される。ニューヨークを表すNYや、人名におけるJr.などのように、アルファベットを字幕の中で使用することも稀にはあるが、ペダーセンの提案する保持方略の採用は極めて少ないと予想される。そこで、ペダーセンの分類を修正し、英語の単語を片仮名で表記する「音訳（transliteration）」方略を追加した。また、「公的等価」は目標文化における「行政的な判断」（Pedersen, 2011, p. 97）で訳出が決定される場合を指す。例えば、オランダではメートル法の使用が義務付けられているため、字幕では常にメートルに換算して表示されるという（ibid.）。目標文化の行政が関与するこの方略は、「置き換え」の一部とすることができる。したがって、「公的等価」は「置き換え」に含めた。

ペダーセン（Pedersen, 2011）が提案した方略分類法にこれらの修正を加えたものが表4.3である。表では方略が①から⑦に進むにつれて、異文化要素保持の度合いが低減する。したがって、「保持」が最も起点テキストの異文化要素が維持される方略であり、「省略」は異文化要素を完全に排除する方略となる。

⁹ 2015年12月4日情報取得。

方略分類	方略の内容
① 保持 (retention)	TTにおける ST 要素の維持
② 音訳 (transliteration)	片仮名による ST 要素の表示
③ 詳述 (specification)	ST 項目の説明
④ 直接訳 (direct translation)	語義借用とシフトを含む
⑤ 一般化 (generalization)	一般的な語への言い換え
⑥ 置き換え (substitution)	文化の置き換え
⑦ 省略 (omission)	異文化要素の削除

表 4.3 日本語字幕用方略分類（ペダーセン (Pedersen, 2011) の修正版)

この枠組みに基づいて 2 つの作品の日本語字幕における異文化要素の訳出を探っていく。なお、本項で使用する方略分類は日本語字幕用であり、英語字幕の分析に用いる方略分類（表 4.6）とは異なる。

1) 『タイタニック』の日本語字幕

『タイタニック』（字幕総数：1815 枚）の起点テキストからは 82 の異文化要素が抽出され、その訳出には表 4.3 で示した方略が合計で 92 回使用されていた。異文化要素の数と方略使用回数が一致しないのは、1 つの異文化要素の訳出に複数の方略が用いられる事例があったためである。例えば、映画の序盤でタイタニックに乗っていたと名乗る老婦人から海底探査船に電話が入るシーンで、乗組員の「きっと偽物だ」という台詞の字幕に用いられた方略を見てみよう（字幕中の//は改行を表す）。

起点テキスト：Like the Russian babe, Anastasia!

字幕： ロシア皇帝の娘 // アナスタシアの同類だ

方略： 直接訳+詳述 音訳

この台詞には Russian babe、Anastasia という 2 つの異文化要素が含まれている。そのうち Russian babe では、Russian を「ロシアの」と訳す「直接訳」と、「皇帝」という情報を付加する「詳述」の 2 つの方略が使用され、「ロシア皇帝の娘」という字幕になっている。同様に複数の方略を同時に使っている字幕は、ほかにも数か所で認め

られた。異文化要素の訳出に用いられた方略を表 4.3 の枠組みに従って分類し、各方略が使用された回数を集計した。結果は次の通りである。

方略集計 1：方略使用回数 92

方略	保持	音訳	詳述	直接訳	一般化	置換	省略
使用回数	0	26	9	37	2	10	8

表 4.4 『タイタニック』日本語字幕における異文化要素訳出の翻訳方略

各方略と標準化の関係については第 8 章の標準化に関する考察で論じるが、上に示した方略のうち「一般化」、「置き換え」、「省略」が訳出の標準化に関わると考えられる（第 8 章を参照）。表 4.4 が示すように、『タイタニック』においてはこの 3 方略が 20 回採用され、方略使用回数全体（92 回）に占める割合は 22%（少数点第一位四捨五入）であった。

2) 『スパイダーマン』の日本語字幕

『スパイダーマン』（字幕総数：1247 枚）の起点テキストからは 52 の異文化要素が抽出され、その訳出には表 4.3 で示した方略が 60 回用いられていた。先に分析を行った『タイタニック』と同様に、『スパイダーマン』においても 1 つの異文化要素の訳出に複数の方略が使用されている場合があるため、異文化要素数と方略採用数は一致しない。『スパイダーマン』の日本語字幕の分析結果は次の通りである。

方略集計 2：方略使用回数 60

方略	保持	音訳	詳述	直接訳	一般化	置換	省略
使用回数	5	13	9	22	5	3	3

表 4.5 『スパイダーマン』日本語字幕における異文化要素訳出の翻訳方略

『タイタニック』と同様に、「一般化」「置き換え」「省略」に着目すると、これらの方略は計 11 回使用され、全体（60 回）の 18%（少数点第一位四捨五入）であった。本項で得られた『タイタニック』および『スパイダーマン』の分析結果は、英語字幕の訳出における標準化の評価（第 8 章）において参照される。

4.3.3 英語字幕のための方略分類

先に述べたように、字幕における異文化要素のための分析の枠組みとしては、ペダーセン (Pedersen, 2011) が提示した 7 種類の方略分類 (保持、詳述、直接訳、一般化、置き換え、省略、公的等価) が有用と考える。前項で行った日本語字幕における異文化要素訳出における方略分類も、ペダーセン (ibid.) が提示した分類を修正したものを用いた。しかしながら、英語字幕の分析を行う場合には、この分類にはいくつかの課題がある (篠原, 2013)。第一に、起点テキスト (日本語) をそのまま提示する「保持」の方略が英語字幕では採用が困難だという点である。実際に、日本映画の英語字幕で「保持」の方略を用いるとどうなるか考えてみると、仮に「とんかつ食いたって言ったよね」(『おくりびと (Departures)』(2008)) という台詞で「とんかつ」という料理名をそのまま「保持」した場合、「You said you wanted とんかつ」という字幕になる。しかし、これでは日本語になじみのない視聴者の認知的負荷を増すことになってしまう。そのため、「保持」の方略が採用される可能性は極めて低いと考えられる。第二に、各方略の境界が明確でないという点がある。例えば、『おくりびと』の中で、女子中学生が「おばあちゃんが前に、ルーズソックス履きたいって (Grandma wanted to wear socks like ours)」と言って、ルーズソックスを祖母の棺に納めるシーンがある。ルーズソックスを「socks like ours」とする訳出は、ルーズソックスを「一般化」したものだが、ルーズソックスとは何であるかを「詳述」した翻訳と考えることもできる。つまり、異文化要素のどの部分に着目するかによって方略分類が異なる場合があるのだ。そこで、これらの課題点を解消するためにいくつか変更を行った。すなわち、1) 使用が困難であった「保持」に替えて、「音訳 (transliteration)」を導入し、最も起点テキストを保持する方略とする (例: とんかつ→tonkatsu)、2) 創作による付加として「注釈 (annotation)」という方略を新たに加えて、「詳述」との違いを明確化する (例: 地蔵が何かを説明するために付け加えられた、「People pray to them」という字幕)、3) 表 4.3 と同様に、「公的等価 (official equivalence)」は目標言語社会に特有の置き換えが行われたと考え、「置き換え (substitution)」に含める、という 3 点である。これらの変更を加えて作成した修正版の方略分類と訳出例を以下に示す。

方略名	内容	訳出例
1 音訳 (Transliteration)	英語化された語も含む	着物→kimono
2 注釈 (Annotation)	創作による情報の追加	地藏→People pray to them.
3 詳述 (Specification)	目標言語による情報の追加	法隆寺→Horyuji-temple
4 直接訳 (Direct translation)	逐語的な訳	八百万の神さま→8 million gods
5 一般化 (Generalization)	同一カテゴリー内の上位語	くぐり戸→gate
6 置き換え (Substitution)	「公的等価」を含む 度量衡	袴→trousers
7 省略 (Omission)	異文化要素の削除	リンさん→Lin

表 4.6 英語字幕のための方略分類 (Pedersen (2011) を修正したうえで筆者が作成)

表 4.6 では方略が 1 から 7 に向かって、起点テキストの持つ異文化要素が低減された訳出となる。すなわち、音訳 (1) を使った場合は異文化要素が最も保持された訳に、省略 (7) を使った場合は異文化要素が完全に削除された訳になる。事例研究ではこの方略分類を枠組みとし、『*Shall we ダンス?*』と『*千と千尋の神隠し*』の中の異文化要素が、どの方略によって訳出されているのかを分析する。なお、英語字幕におけるこれらの方略の採用は、起点テキストをより分かりやすく視聴者に提示する (すなわち理解可能性を高める) 方策であることを踏まえ、第 6 章において、英語字幕と理解可能性との関係性をリンガフランカとしての英語 (ELF: English as a lingua franca) という観点から考察する。

また、本論文では同じ事例の分析を複数の第三者に依頼する。これは、質的研究における評価基準である信用性 (trustworthiness) を高めることを目的とするもので、ピア・ディブリーフィングに相当する (フリック, 2002, p. 285)。ピア・ディブリーフィングとは、その研究に直接関わっていない人とのミーティングで研究の結果を検証することであり、本論文においてもこの方法を用いることにより、研究の信用性を高めることができると考える。協力者として分析を行うのは、2名の大学院生である (X、Y と表記する)。両氏は通訳翻訳を研究する学生であり、異文化要素や翻訳方略に関する知識を有していることから適任であると考え、協力を依頼した。

分析に当たっては、事前に対象作品とそれに含まれる異文化要素リストを文書として提示した上で、分析の枠組みとなる方略分類について文書と口頭で解説し、訳出に用いられた方略の同定を依頼した。分析結果は1週間後に、先に示した異文化要素リストに協力者が同定した方略名を記入したものを回収した。第三者による分析の内容は、事例分析の結果を受けて行われる考察（第8章）において議論される。このように、本論文は第三者の分析を組み込むという方法で研究の信用性を高め、それまでの考察から導かれた英語字幕の訳出における標準化仮説を検証する。

最後に、これまでの内容を要約し、研究方法を確認する。本論文における研究方法は次の3種類である。

- 1) インタビュー：英語字幕翻訳者が語った内容から、翻訳者の英語字幕の特性についての認識、訳出の方策、他の参与者との関係を提示する。
- 2) 文献調査：社会文化的文脈から海外における日本製映像作品の受容状況、新形態の字幕の出現から英語字幕の標準化と非標準的字幕について探索する。
- 3) 事例研究：『*Shall we ダンス?*』および『千と千尋の神隠し』に付けられた英語字幕における異文化要素の訳出方略の同定、第6章で導かれた英語字幕の訳出における標準化仮説の検証を行う。

次章からは、これらの研究方法に基づいて議論を進めることとする。

第5章 字幕制作プロセスと字幕翻訳の特性

本論文は日本映画に付けられる英語字幕にどのような訳出の特徴があるのかを、英語字幕が制作される起点文化での社会的・文化的要因を通して探ることを目的としている。しかしながら、映画字幕がどのようなプロセスで制作されているのかは一般には知られておらず、そうしたことに関する学術的な著作もほとんどない。そこで、本章では字幕制作プロセスを詳細に記述し、翻訳者を含めた字幕制作の参与者、最終的な翻訳物が産出されるまでの工程、制作プロセスにおける参与者間の相互作用などについて説明する。こうした記述は本論文の背景情報として有益であるだけでなく、次章で論じる起点文化における英語字幕制作プロセスと訳出の関係についての考察でも欠かせない点であると考えられる。また、本章では筆者の実務経験に基づく事例も、制作プロセスについて解説するための具体例として取り上げる。第1章で述べたように、筆者は長年にわたり外国映画の日本語字幕翻訳者として字幕翻訳の実務に携わったことで、翻訳者と他の参与者との交渉、最終的な字幕が完成するまでの工程など、日本語字幕の制作プロセスに関する実務的な知見を有している。当該情報を網羅する文献がない中で、そうした事例を用いて字幕制作プロセスについて説明することは、字幕制作プロセスをより具体的に把握するうえで有益であると考えられる。

本章では初めに日本語字幕の制作プロセスを提示し、各工程について説明する。次にそこから浮かび上がる翻訳者と他の参与者の相互作用について述べ、最後に時間と空間の制約、映画の多重コード性、「批判されやすい翻訳」(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 57) など、字幕翻訳の特性とされるものが訳出にどのように作用するのかについて検討する。

5.1 字幕制作プロセス

ディアス＝シintas・リマエル (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 8) は *Audiovisual Translation : Subtitling* (視聴覚翻訳：字幕翻訳) において映画字幕を「字幕とはオリジナルの台詞、映像が提示する要素 (手紙、落書き、プラカードなど)、音声トラックに含まれる要素を、書記言語によって画面下に提示するという翻訳実践」と定義するとともに、その制作プロセスについて言及している (ibid. pp. 30-35)。それによ

ると、字幕の訳出には「翻訳者 (translator)」と「翻案者 (adapter)」が関わっており、翻訳者が起点テキストを字数制限などの字幕の制約なしに訳出したものを、翻案者が字幕に作り替えるという手順で字幕が作成されるという。日本においても、このような分業が行われるケースは皆無ではない。例えば原語を理解する人材に限られる作品の場合、最初に当該言語の専門家が日本語に全訳 (素訳) し、その翻訳に基づいて字幕翻訳者が日本語字幕を作成することがある (膳所, 2011, p. 141)。しかし、そうした方式は「大作映画」に関して行われる場合が多く (膳所, *ibid.*)、それ以外は最初から字幕翻訳者が訳出するというのが日本における一般的なやり方とされる¹。このことからわかるように、ディアス=シンタス・リマエル (*ibid.*) が述べる翻訳者と翻案者 (字幕翻訳者) による分業という方式は、すべての作品に当てはまるわけではない。また字幕制作プロセスは、制作会社や地域によっても異なる場合がある (*ibid.* p. 29)。さらに同じ制作会社でも、字幕用素材 (映像や台本) の遅れなどによって制作スケジュールが短縮されると、通常のプロセスが変更されることもある (篠原, 2011, p. 55)。このように、字幕翻訳の参与者および制作プロセスは地域、組織、作品、スケジュールなど様々な要因で異なるため、すべてのケースを網羅する制作プロセスを提示することは困難である。したがって、以下で述べる字幕制作プロセスは、日本で行われている外国映画の日本語字幕制作というコンテキストにおけるものであり、異なる地域や日本語以外の言語での字幕制作には適用できない場合があることを付言しておく。また、本論文が考察の対象とする英語字幕の制作プロセスに関しては、日本語字幕の制作プロセスとの差異も含めて後述することとし、ここでは日本語字幕の制作プロセスに焦点を当てて解説する。

表 5.1 は、映画の日本語字幕制作プロセスとその参与者をまとめたものである。前述したように、日本語字幕においても、その制作プロセスと各段階における参与者は固定的ではなく、メディアの種類 (劇場、DVD、TV など)、納期、制作スケジュールなどによって変化し得る。したがって、表 5.1 はあくまでも標準的な制作プロセスと、それに関わる参与者を提示したものである。なお、表 5.1 およびそれに続く説明での「クライアント」は、翻訳するためのテキストを決定する発起者を指す。

¹ これには例外もあるだろう。例えば、筆者が翻訳に携わったイラン映画『運動靴と赤い金魚 (*Bacheha-ye Aseman*)』(1997) は、巨額の制作費をかけて観客の大動員を図るような、いわゆる「大作」ではなかったが、ペルシャ語に精通した関係者が素訳を行い、それを基にして日本語字幕が訳出された。制作プロセスが固定的ではなく、起点言語の種類、人材の確保などによって変わることを示す事例と言える。

字幕制作プロセス	参与者
①作品の選定、字幕制作の発注、翻訳指示	クライアント [配給会社、TV局など]
②受注、翻訳者へ発注、翻訳指示	字幕制作会社、翻訳会社
③素材受領、訳出前作業 [スクリプト確認、ハコ書き、スポッティング]	翻訳者
④訳出、情報探索、見直し、翻訳送付	翻訳者
⑤仮ミックスの制作	制作会社
⑥修正	制作担当者、(翻訳者)
⑦クライアントによるチェック	クライアント、制作担当者、(翻訳者)
⑧字幕テキストの完成	

表 5.1 日本語字幕の制作プロセスとその参与者 ((佐藤・岩本ほか, 2003 ; 長澤, 1998) に基づいて筆者が作成)

上記のように日本語字幕翻訳の一般的な制作プロセスは 8 段階から成り、各段階には表に示したそれぞれの参与者が関わっている。ただし、各プロセスへの参与者の関わりは制作日程や制作会社の方針などにより可変的であることから、関与が流動的と考えられる参与者については () 付きで示した。表 5.1 に沿って字幕制作の流れを以下に説明する。

①字幕制作プロセスは、発起者であるクライアント（配給会社、テレビ局など）が翻訳のためのテキストを選定し、制作会社や翻訳会社などに字幕制作を発注するところから開始される。クライアントからの発注を受けて、制作会社や翻訳会社は、登録されている字幕翻訳者の中から適切と思われる人材を選定し、その翻訳者に翻訳を依頼することになる。ただし、配給会社の中には制作会社などを介さずに、直接、字幕翻訳者に翻訳を依頼するところもある。

②字幕制作を受注した制作会社や翻訳会社から、字幕翻訳者に対して翻訳依頼がなされる。翻訳者が受諾した場合には、通常、依頼主から納期や翻訳料が伝えられ、

その内容によっては交渉が行われることがある。また、翻訳者に対して翻訳指示 (brief) が出ることもある。翻訳指示は翻訳の目的 (Skopos) を明示化し、それを訳出に反映させるためのものであることから、翻訳者はそれを順守することが期待される。指示は映画の内容やクライアントが考える販売戦略によって異なる。例えばシリーズ作品における訳語の指示、漢字の使い方など表記上の指示、テレビ向けの翻訳では放送コードの順守が指示される場合がある。こうした表記上の指示は拘束力を伴うものであるため、翻訳者は指示に沿って訳出を行う (篠原, 2011)。具体的にどのような指示が出されるのかを、以下の例で示す。

- ・ 1行横字幕：MAX13文字、縦字幕：11文字。
 - ・ 下ルビ、下傍点はつけられません。
 - ・ 中黒「・」以外の記号は全角をお願いします。
 - ・ 本、映画、歌のタイトルなどはすべて“ ”。
 - ・ 差別用語、身体的な特徴 (チビ、デブ、ハゲ等)、病気、職業等をバカにするような表現は避けてください。
 - ・ カップルを表す場合のふたりは「二人」(ロマンティックな意味合いを持つ場合)、それ以外は「2人」、歌詞に出てくるものは「ふたり」。
 - ・ 歌詞字幕は2行になる場合、2文字ずらしの“ちどり”にしてください。
- (篠原, 2011, p. 43)

これは、子供向けのある外国映画の日本語字幕翻訳に筆者が携わった際に、制作担当者から伝えられた翻訳指示である。この中には、表記に関するものだけでなく、差別用語の忌避のように訳語の選択に影響する指示も含まれている。仮に起点テキストそのものが「職業をバカにするような表現」であった場合、この翻訳指示に従えば起点テキストと目標テキスト間における形式レベルでの「等価」は達成されず、起点テキストに字義的に「忠実」な字幕にもならない。字幕翻訳者が起点テキストに対する等価性や忠実性を重視したいと考えて訳出したとしても、翻訳原稿が担当者やクライアントに渡った段階で翻訳指示に沿って修正されるからである。また、差別的な表現として避けるべきとされる言葉 (例えば「片手落ち」、「酋長」、「未亡人」、「孤児」など) をどのような表現に言い換えるかということも、字数制限のあ

る字幕翻訳では訳出上の問題となる。このように翻訳指示は、翻訳の目的を翻訳者に明示的に伝えるだけでなく、様々な面で字幕の訳出に影響を及ぼしていると言える。

③翻訳依頼を受けた字幕翻訳者に、制作会社や翻訳会社から素材（映像と台本）がデータとして送付される。素材を受け取った字幕翻訳者は、まず送られた映像と台本が一致しているかを確認しなければならない。映画の編集段階でシーンの順番が前後したり、映像と台本のバージョンが異なったりするケースがあるからだ。不完全な台本のときはその旨を制作会社に伝え、欠損箇所の補充を要請する。ただし短い欠落の場合は、字幕翻訳者がその場で音声聞き取り、台本を補うこともある。

次に、台本が整ったことを確認したうえで「ハコ書き (segmentation)」と呼ばれる作業を行う。ハコ書きとは「読みやすい適当な長さの字幕を作るために、台本の英文を1枚の字幕に相当するブロックに区切る工程」(長澤, 1998, p. 58)を指す。そのように区切ることを「ハコを切る」といい、区切られた各ブロックを「ハコ」と呼ぶ。台詞の長さ、息継ぎ、カット(場面変換)などが、ハコを切る目安となる。字幕が画面に現れるリズムとオリジナルの台詞が持つリズムに齟齬が生じないように、例えば、アクション映画など場面展開の速い作品では、台詞を短く区切ってテンポのある字幕にするなどの工夫がなされる。ハコ書きの終了後に、区切られた台詞に順次番号を振る。これは字幕番号と呼ばれるもので、以後の翻訳作業はすべてこの翻訳番号に基づいて行われる。90分の映画であれば字幕の枚数は1000枚程度とされる(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 33)が、映画のジャンルや内容によって字幕の数にはかなりの幅がある。

ハコ書きの完了後に、区切られた台詞ごとにスポッティング (spotting)²を行う。スポッティングとは、字幕が画面に現れるタイミング (in) と消えるタイミング (out) を決定し、各台詞の秒数を計測する作業である (ibid. p. 252)。劇場公開される映画の字幕や正規版として販売されるDVDの字幕には字数制限(日本語字幕の場合は1秒4文字)があるため、台詞の正確な長さ (duration) が示されないと使用できる文字数が確定しない。そのため、各台詞の長さを計測するスポッティング作業が必要となるのである。スポッティングがどのような工程であるかを、筆者が携わったア

² 「タイミング (timing)」や「キュー (cueing)」とも呼ばれる。

アメリカ映画『恋する宇宙 (Adam)』(2009) (DVD) の字幕を例に示す³。以下は同作品の日本語字幕を制作する過程で、制作会社から送付されたスポッティングと、筆者による字幕の一部を対照させたものである。台詞の開始(in time)と終了(out time)、それを基に1秒4文字で算出された字幕の文字数、そして実際の字幕が示されている。

台詞

日本語字幕

• I'm a writer for children, so it's a good experience.

(in) 01 : 07 : 21 : 14 (out) 01 : 07 : 23 : 23⁴ 私 童話を書いているの
(23 : 23 - 21 : 14 = 2 : 09 (2秒09フレーム) ÷ 4文字)

• What do you do?

(in) 01 : 07 : 27 : 07 (out) 01 : 07 : 28 : 05 あなたは?
(28 : 05 - 27 : 07 = 0 : 28 (28フレーム) ÷ 4文字)

(『恋する宇宙 (Adam)』(DVD) より)

スポッティングは専門的な技術を要する作業であるため、従来は字幕制作会社によって行われていた。しかし近年、字幕翻訳者の間に字幕制作ソフトが普及したことに伴い、スポッティングが翻訳者の作業に組み込まれるようになった⁵。字幕制作ソフトに関しては字幕翻訳者自身が行う翻訳のレビューに有用であるが、その一方で翻訳者の経済的、作業的負担が増加するという面もあるため、利用者の評価は分かれている(篠原, 2013b)。しかしながら、字幕制作ソフトの普及は目覚ましく、新たに市場に参入する字幕翻訳者にとって、ソフトの導入とその活用は翻訳を受注するための要件となっている。(技術の発展によって翻訳者の仕事内容が変化している一例である。)

④台本の確認、ハコ書き、スポッティングの各工程を終えた字幕翻訳者は、字数制

³ スポッティングは技術的なプロセスであるため、外部には提示されない。そのため、筆者が携わった作品のリストを資料として用いた。
⁴ この台詞は、映画開始から7分21秒14フレームに開始し、7分23秒23フレームで終了する。日本のテレビやDVD用の映像は1秒が30フレームで構成されている。(長澤, 1998, p. 68)
⁵ 劇場用の字幕などでは、現在でも制作会社がスポッティングを行うケースもある。(太田, 2013, pp. 14-19)

限、字幕翻訳特有の表記（半角あけ、全角あけ、イタリックなど）、翻訳指示などを考慮しつつ、翻訳作業を行う。翻訳指示に関しては、プロセス②で示したもの以外に、「わかりやすく」といった漠然とした指示が出ることがある。しかし、何をもって「わかりやすい」とするかは明確ではないため、このような抽象的な指示に関しては字幕翻訳者が自分の判断基準で訳出している場合が多い（篠原，2011）。こうした行動の背景には、納品前の訳出は自分に任されているという字幕翻訳者の認識がある（ibid.）。そのため、表記に関する指示のように拘束力のある翻訳指示には従うものの、それ以外の抽象的な指示については自分の判断に基づいて目標テキストを作成する傾向があるようだ（ibid.）。翻訳の速度は字幕翻訳者によって異なるが、スポットティング作業が加わってもほとんど納期が延長されないことから、訳出のための時間が削られていると多くの字幕翻訳者は感じている（篠原，2013a）。訳出完了後はレビューを行い、表記の不統一、誤訳、回避指示のあった表現が使われていないかなどを確認し、必要があれば訂正したうえで納品する。翻訳素材の受領から翻訳原稿が納品されるまでは通常7日程度とされるが（長澤，1998）、映画祭などの場合はこれよりも短期間に翻訳が行われるケースもある（Diaz-Cintas & Remael, 2007, p. 39）。

⑤翻訳者の作成した翻訳原稿が担当者に送られる。納品後の工程は、前述したように、制作会社の方針、作品、制作スケジュールなどによって違いが発生する部分である。通常は翻訳が納品されると、制作会社は映像に字幕を打ち込んで「仮ミックス」を制作し、それを翻訳者に送付する。このとき、翻訳の内容に関するフィードバックも翻訳者に提示される。

⑥翻訳者は制作担当者からのフィードバックを踏まえて字幕の内容を再度チェックし、担当者と検討したうえで、必要と判断された場合には字幕に修正を加える。こうしたフィードバックは通常1回から複数回行われる。前出の表5.1においてこの段階の翻訳者がカッコ付きで表示されているのは、状況によって翻訳者が関与しない場合があるためである。例えば、制作スケジュールが極めて短い作品では、制作会社が単独で修正作業を行うという変則的な形を取る場合がある。また、翻訳者にまったくフィードバックを行わない、あるいは行ったとしても修正後の報告にとどめ

るという制作会社もある。

⑦字幕翻訳者と制作会社による仮ミックスのチェックの後は、クライアントによる試写やチェックが行われる。ここでもクライアントからの要請によって修正が加えられる場合があるが、そのプロセスに翻訳者が関与するかどうかは、前の段階と同じく状況によって異なる。クライアントのチェックを経た字幕が、完成パッケージとして最終的な目標テキストとなる。

⑧最終的な字幕が劇場、テレビ、DVD など様々な媒体で視聴者に提示される。この段階で、字幕作成に携わった翻訳者名が提示されるかどうかは国や地域によって異なる。翻訳者名の提示は翻訳の可視性との関連で論じられるが (Venuti, 1995)、日本においては外国映画の上映や TV 放映に際して、字幕翻訳者名が提示される場合が多い。DVD でも一部の廉価版を除いて、パッケージに翻訳者名を明記している作品が見受けられる。例えば、日本国内で販売されている日本語字幕付き外国映画の DVD の中から、2016 年 3 月時点での日本国内における歴代興行収入 1 位から 10 位までの 10 作品 (興行通信社) を確認すると、6 作品のパッケージに翻訳者名が提示されている⁶。さらにここ数年は、新聞に掲載される映画広告でも字幕翻訳者名が提示されることがある。例えば、2014 年 8 月 22 日付けの朝日新聞 (夕刊) では、外国語映画の広告 7 本中 3 本に、2015 年 11 月 20 日の紙面では 6 本中 1 本について、日本語字幕翻訳者名が記載されていた。翻訳者の可視性という観点から興味深い事例と言える。

ここまで①～⑧の順に日本語字幕の一般的な制作プロセスを確認した。日本映画につけられる英語字幕の制作も基本的にはこうした工程に沿ったものであるが、英語字幕ではこれらの工程に加えて、英語字幕翻訳者による追加的な作業が行われたり、日本語字幕とは異なる参加者が関与したりする場合がある。こうした点は英語字幕のプロセスの特性と関連するものとして、第 6 章における英語字幕の制作プロセスに関する説明の中で解説を行うこととする。

⁶ DVD に翻訳者名が記載されていた作品は『ハリー・ポッターと賢者の石』『ハリー・ポッターと秘密の部屋』『アバター』『ラスト・サムライ』『ハリー・ポッターとアズカバンの囚人』『ジュラシック・パーク』、記載がないのは『タイタニック』『アナと雪の女王』『E. T.』『アルマゲドン』であった。

日本語字幕の制作プロセスについての説明から、字幕制作に多くの参加者が関わっているということが明らかになっただけでなく、翻訳指示の内容やフィードバックの回数によっては、これらの工程を含む制作プロセスが訳出に影響を与える要因となることが浮かび上がった。すなわち、字幕が制作される文化が訳出に影響を与えるということである。そうであるならば、英語字幕においても、制作プロセスが訳出に影響を及ぼす可能性がある。次項では表 5.1 で確認した制作プロセスを踏まえて、翻訳者や参加者の相互作用が、字幕テキストの訳出にどのような影響を与えるのかについて論じる。

5.2 相互作用の産物としての字幕

前掲の字幕制作プロセスの表が示すように、字幕制作は複数の参加者による協働作業である。制作プロセスの各段階で字幕翻訳者、制作担当者、クライアントが相互に関わり合うことで、起点テキストと目標テキストの関係性が決まっていくのである。参加者間の相互作用は、まずクライアントや制作担当者から字幕翻訳者への翻訳指示において発生する。翻訳指示はあらかじめ訳出の方針や翻訳の目的を字幕翻訳者に伝えるためのものであるが、この時に伝えられる内容が、翻訳者の訳出における判断に影響を与える場合もある。翻訳指示に適合する訳語を用いたり、指示に沿って、より婉曲な（あるいは明示的な）表現を選択したりということが行われるからである。また、言葉の選択に関する指示が翻訳者の意識に内在化した場合には、翻訳者による自己検閲（self-censorship）が行われる場合もある。このように翻訳指示は、意識的または無意識的に字幕翻訳者の訳出行為に影響を与えているのである。

制作担当者から伝えられる納期も、訳出に影響を及ぼすと考えられる。前述したように字幕翻訳の納期は短いものが多いとされ、通常は 1 作品につき 1 週間程度、映画祭の場合にはさらに短縮されることがある。こうした短い納期は、字幕の品質に問題を生じさせる懸念がある。かつて、日本で上映された外国映画の字幕に対して一部の視聴者が異議を申し立てるといった事例⁷が発生した。字幕内容に関する異議の中には、原作の翻訳との不一致を指摘するものもあり、そうしたことが字幕への違和感や不信感のもとになったと考えられる。原作を基に記号間翻訳（Jakobson,

⁷ 2002 年に『ロード・オブ・ザ・リング（*The Lord of the Rings*）』（2001）が日本で公開された際に、一部の視聴者から日本語字幕に関する指摘が配給会社に寄せられた事例を指す。

2004[1959]) で作られた映画の字幕では、原作を翻訳した書籍の内容を確認するなど、事前の調査が必要となる場合があるが、納期が短い字幕翻訳ではそれが十分に行えないことがある。この事例では、そうした短い納期が日本語字幕の訳出に影響したとも考えられる (O'Hagan, 2003)。

納品後に行われる制作担当者からのフィードバックは、参与者間の相互作用が明示化されるプロセスである。この段階では、翻訳者と担当者の意見交換を通して、翻訳者の訳出に対して様々な修正が行われる。字幕翻訳者は翻訳原稿を再度チェックし、担当者からのフィードバックも含めて検討する過程で、誤訳の訂正、より適切だと思われる表現への変更などが行われる。また、クライアントからの修正要請がある場合にも、それに応じた改変がなされる。字幕翻訳における翻訳者と参与者の関係性については、「翻訳者と字幕翻訳者⁸はクライアントに対して字幕の提案をするに過ぎない」(Díaz-Cintas & Remael (2007, p. 33)に引用された Enríquez & Yagüe (2001))という指摘がある。字幕翻訳は通常買い取り契約であることから、納品後のテキスト修正の権利は制作会社や配給会社に帰属する。つまり、制作会社や配給会社は翻訳者の承諾なしに、テキストを変更することができるのである(篠原, 2011, p. 96)。実際に、納品後の修正作業に翻訳者が含まれないケースがあることは、先に述べた通りである。しかし、字幕の品質を保つには翻訳者も含めた修正作業が有効であり、第三者の視点から翻訳を見直すことによって字幕翻訳者の訳出技能も向上すると考える。では、翻訳者以外の参与者が訳出にどのように関わっているのかを、具体的な事例で見て行こう。世界的な大ヒットとなったディズニーの3Dアニメ映画『アナと雪の女王』(2013)のテーマソング「レット・イット・ゴー (Let It Go)」の吹き替え制作に関する歌詞翻訳者(高橋知伽江)とディレクターのやり取りからは、両者の相互作用が浮かび上がってくる。

- ① 「レット・イット・ゴー」についてはディレクターから、観客の方々が自分と重ねて聴けるような訳詞にしてほしいというリクエストがありました。
 - ② 制約の中で原語が伝えたいメッセージをどう伝えるか、ディレクターとわたしで何度も何度もメールをやりとりして試行錯誤して考えました。
- (福田, 2014)

⁸ 日本とは異なり、欧州においては「翻訳者」と「字幕翻訳者(翻案者)」の協働作業によって字幕が作成されていることを、裏付ける記述である。

これは吹き替え翻訳者の言葉であるが、翻訳指示が出され (①)、修正のためのフィードバックが何度も繰り返された (②) ことが述べられており、参与者間の相互作用が明示された語りとなっている。

ここまで字幕制作プロセスについて説明した。その内容を要約すると、字幕の制作プロセスにおいては、翻訳者の訳出に対して複数の参与者から提言がなされ、それに基づいて様々な修正が行われる。こうした協働的なプロセスを経て、最終的な字幕が完成するのである。したがって視聴者が目にする字幕は、翻訳者と他の参与者の相互作用の産物であり、そのテキストには翻訳者だけでなく他の参与者の関与も反映されていると考えることができる。次項では、こうした制作プロセスを経て産出される字幕テキストには、どのような特性があるのかについて述べる。

5.3 字幕翻訳プロセスの特性

字幕翻訳には文芸翻訳や技術翻訳とは異なる点がいくつかある。ここでは字幕翻訳の特性とされる点を挙げ、それらが何に起因するのか、そしてその特性が訳出にどのような影響を与えるのかについて検討する。

5.3.1 時間と空間の制約

字幕翻訳が持つ特性として言及されるものの一つに、時間と空間の制約がある。時間の制約とは、台詞の長さによって、字幕の文字数が制限されることである。台詞に含まれる情報量に対して発話時間が短い (すなわち許容される文字数が少ない) 場合、字幕に含める情報の取捨選択と、どのようにして文字数を削減するかが訳出上の課題となる。また、字幕翻訳には提示できる行数は一般的に 2 行までという空間的な制限もある (Díaz-Cintas & Remael, 2007, pp. 82-83)。「一般的」としたのはこれが異言語間字幕の場合に字幕をできるだけ不可視的に提示するための方策だからである (ibid.)。したがって、例外的には、2 か国語字幕では 4 行になったり (ibid.)、異言語間字幕であってもファンサブのように受容者が自ら翻訳を行うユーザー生成型翻訳においては、頭注 (headnote) を入れたりするなど、従来のルールに縛られない行数の字幕もある (Pérez-González, 2007, p. 72)。こうした例外を除けば、異言語間字幕では 1 行から 2 行の字幕が一般的であるが、同一言語内字幕ではこのルール

が適用されず、例えば、聴覚障害者用字幕（SDH）では3～4行の字幕になることもある（Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 82）。時間と空間の制約に対応するため、字幕翻訳においては「削減（reduction）」、「凝縮（condensation）」、「省略（omission）」などの翻訳方略が用いられることが多く（Díaz-Cintas & Remael, 2007, pp. 145-171; Georgakopoulou, 2009, p. 26）、短縮された目標テキストが作成される。その結果、字幕では起点テキストの少なくとも40%が削減されると言われている（Blini & Matte Bon, 1996; Hatim & Mason, 2000[1997]; Kovačič, 1996）⁹。このように、字幕における字数制限は訳出に影響する要因となるのだが、近年、従来からの字数制限に変化の兆しが表れている。英語字幕ではこれまで1秒12文字がルールとされてきたが、最近の視聴者は画面でウェブ上の文書を読む機会が増えたことで、読む速度が上がっているとして、海外では1秒15～17文字まで許容するケースも現れている（Díaz-Cintas, 2013, p. 276）。日本国内の英語字幕制作においては、まだそうした動きは見られないようだが、日本の映画関係者が海外のこうした変化に触発された場合には、海外の影響を受けて日本映画に付けられる英語字幕の字数が増えることも考えられる。一方、日本語字幕の制作担当者からは、視聴者の活字離れを理由に現在の1秒4文字よりも少なめの字数での訳出を望む声も出ている（寺尾, 2013）。同じ媒体でありながら、日本語字幕と英語字幕の字数制限に関する認識が異なっているのは興味深いが、そもそも視聴者の字幕読解パターンや能力は十分に研究されているとは言えず（Díaz-Cintas, 2013, p. 276）、字数制限とされる文字数の根拠も明確ではないという（Fawcett, 2003, pp. 145-146）。字数制限の変更は字幕に入る情報量を左右する大きな要因であり、方略採用、情報選択、さらには字幕の品質や受容にも影響を及ぼす。字幕の品質を高め、視聴者にとってより受容可能な字幕を制作するためには、読む速度に関する実証的な研究が必要となるだろう。

5.3.2 映画の多重コード性

字幕の第二の特性は、翻訳の対象となるテキストが多重コードのメディアだという点である。映画をはじめとする映像作品は言語視覚コード（看板、手紙）、非言語視覚コード（絵画、登場人物の動き）、言語音声コード（会話、歌詞）、非言語音声コード（音楽、効果音）という4種類の記号で構成されており、これらのコードが

⁹ 起点テキストの中でも特に、呼びかけ、ディスコースマーカ、ポライトネスといった要素が削減されやすいとする研究がある。（Bruti, 2009, p. 91）

一貫性をもって一つの作品を作り上げている (Gottlieb, 1993, p. 265)。このことは、字幕翻訳にある制約を課すこととなる。すなわち、字幕はわかりやすく簡潔でなければならないという認識 (Díaz-Cintas & Remael, 2007; O’Sullivan, 2011; 清水, 1988 ; 戸田, 1994) である。筆者が修士論文で行った日本語字幕翻訳者に対するインタビュー (篠原, 2011) でも、ほとんどの字幕翻訳者がこの認識を共有していた。映画の複雑な記号システムを瞬時に理解することはそれだけでも視聴者にとって認知的負担となるが、それに字幕が加わることで、視聴者の認知的負荷はさらに増大する。この状況に対処するには、字幕の読解によって生じる視聴者の負担を最小化することが求められ、そのため視聴者が一瞬で理解できるような、わかりやすい字幕が望ましいとされるのである。

このように映画の多記号性は訳出に一定の制約を課すものであるが、一方で、字数制限によって字幕が提示できない要素を補完するという働きもある。視聴者が字幕に含まれない情報を、映像コードや音声コード (台詞の強弱) から得たり、字幕間の結束性が弱い場合には、映像によってそれを補ったりできるからだ。また、字幕翻訳者にとっては、映像があることで字幕テキストを短縮し、冗長になるのを回避できるという利点もある。映像を見ればわかる情報は、字幕に含める必要がないからである。

5.3.3 起点テキストの保持

字幕翻訳の第三の特性として起点テキストの保持がある。字幕翻訳ではオリジナルの音声 (起点テキスト) が保持され、音声と字幕 (目標テキスト) が同期して提示される。起点テキストと同期するのは吹き替えも同様であるが、吹き替えでは起点テキストが削除され、音声トラックが完全に目標言語に入れ替わる点で字幕翻訳と異なる。ここで、起点テキストが保持された状態で目標テキストと同時に提示されることが、訳出にどのように作用するのかについて検討する。

前述したように、視聴者は映画という多重コードの媒体を構成する種々の記号と字幕を融合させて映画を理解しているのであるが、その過程でオリジナル音声と字幕を比較して、両者の間にずれがないかを吟味する場合がある。そして、台詞と字幕が対応していないと感じると、字幕の品質に対して不信感を抱きがちである (篠原, 2011, pp. 61-63)。つまり、字幕は視聴者から批判されやすい立場にあると言え

る。こうした特性から、字幕翻訳を「批判されやすい翻訳 (vulnerable translation)」(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 57) と表現する研究者もいる。例えば、字幕翻訳では吹き替えに比べて、耳に残る音や、視聴者が聞き取れる単語を訳出する傾向にあるが(藤濤, 2007, p. 123)、それは字幕翻訳者が視聴者のオリジナル音声を聞く能力を意識しているためと考えられる(篠原, 2011, pp. 47-48)。特に英語が起点言語の場合は、多くの視聴者が台詞をある程度聞き取ることができると予想される。そのため、耳に残る単語をできるだけ字幕に入れて、音声と字幕を対応させて提示したいと翻訳者は考えるのである。このように、耳に残る音を訳出するのは視聴者に字幕の品質に疑念を抱かせないための方策であり、翻訳者によるリスク回避の方略(risk-averse strategies)(Pym, 2008, p. 311) と考えることができる。また、英語から日本語への訳出の場合には、統語的な構造の違いから逆向きに訳出しがちなケースもある。しかし、そうした訳出も視聴者に字幕に対する疑念を生じさせる要因になりかねないことから、旧情報から新情報へという順序に沿った訳出(順送りの訳)に努めるとする翻訳者もいる(篠原, 2011, p. 47)。順送り訳が推奨されていることは、字幕翻訳の教則本(佐藤・岩本ほか, 2003, p. 151)において、順送り訳の方法が具体的に説明されていることから窺える¹⁰。以上のように、起点テキストが保持され、目標テキストと同期させて提示されるという字幕翻訳の特性は、翻訳者に様々な方策を複合的に用いて訳出を行わせる要因となっている。

5.3.4 音声言語から書記言語へ

異言語間において音声言語から書記言語への変換が行われることも、字幕翻訳の特性と言える。文芸翻訳や産業翻訳においては書記言語から書記言語へ、吹き替えでは音声言語から音声言語へ、とそれぞれ「水平に」移行するのに対して、字幕翻訳では音声言語から書記言語へと対角的な移行が生じる。字幕が「斜め翻訳(diagonal translation)」(Gottlieb, 1994) とされるのは、このような言語記号の移行に着目したものである。

¹⁰ 佐藤(ibid.)は“‘We’ll just have time to walk in the Easter Parade tomorrow before our train leaves.’ (『イースター・パレード (Easter Parade)』(1948)) という台詞の日本語字幕について、「before our train leaves の before は「…する前に」と訳さないように。[中略] こういう before は、前の文章から順に「……してから」とすると日本語らしくなります」と解説している。

起点テキスト 目標テキスト

- ・ 書記言語 → 書記言語 (文芸翻訳、産業翻訳)
- ・ 音声言語 → 音声言語 (吹き替え)
- ↘ 書記言語 (字幕)

こうした音声言語から書記言語への変換が字幕の訳出にどのような影響を及ぼすのかについては、第一に、起点テキストの持つ特異性が減少され、標準外の (non-standard) 発話は訳出されにくいことが挙げられる (Díaz-Cintas, 2013, p. 278)。これは、台詞のイントネーション、テンポ、強さといったパラ言語を文字化することが、通常の字幕では困難なためである。そのため会話の持つ特色や、方言や俗語などの言語変種は、低減もしくは消去され (Bruti, 2009, p. 230)、字幕は平板な標準化された訳出になりやすい。ただし、ファンが自ら字幕をつけるファンサブ (fansubs) では状況が異なる。ファンサブは、登場人物によって字幕の色を変えたり、字幕に記号を用いたりすることで字体を多様化し、また、文化的な言葉に注釈をつけるといった手法で、起点テキストに含まれるパラ言語をも訳出しようとする (Pérez-González, 2007, p. 71)。注釈をつける訳出方法はすでに一部の視聴覚プログラムで採用されており (Díaz-Cintas, 2009, p. 11)、このような新しいタイプの翻訳行為が今後どのように展開するのか注目される。

字幕が平板で標準化された翻訳になりやすい例として、罵り語やタブー表現が字幕に反映されにくいことが挙げられる¹¹。これは、そうした発話が字幕として文字化されると、音声のみで認識するよりも不快感が増すと考えられることや (Díaz-Cintas, 2013, p. 278)、そうした言葉を使うことで「映画公開・鑑賞に際しての格付けや規制の基準」(現代映画用語事典, p. 172)であるレイティング (rating) に影響が出ることを避けようとする意識が働くためとされる (小山内, 2003)。このように考えると、『フルメタル・ジャケット (Full Metal Jacket)』(1988)の日本語字幕は特殊な事例と言える。『フルメタル・ジャケット』はベトナム戦争で戦う兵士を描いた作品であるが、同作品を制作したキューブリック監督は逐語的な字幕を求め、省略や言い換えを認めなかった。そのため、士官学校における軍曹が発した過激な罵り語がそのまま訳出されたのである。この映画の字幕では字数制限が考慮されな

¹¹ただし、作品が取り扱うテーマなどから、視聴者が極めて限定されている作品の場合はこの限りではない。(Fawcett, 2003, p. 160)

かったことや、日本語としては馴染みのない言い回しも多かったことから、字幕の品質に関しては賛否両論があったとされる（小山内，2003）。

本章では字幕の制作プロセスには様々な段階があり、各段階で様々な参加者が関わっていること、そのため字幕には複数の参加者の関与が反映されていることを述べた。また、字幕翻訳の持つ特性と、それが訳出に与える影響についても確認した。続く第6章では、英語字幕が制作される起点文化に着目し、字幕制作の社会的背景と、字幕制作プロセスで生起する翻訳者と他の参加者との相互作用について検討し、英語字幕にどのような訳出の特徴があるのかを考察する。

第6章 制作プロセスがもたらす訳出の特徴

本章では日本映画の英語字幕の制作プロセスに検討を加え、パトロネージ (patronage) の概念を援用しながら、制作プロセスが英語字幕の訳出にどのような特徴をもたらすのかを探る。まず、パトロネージの概念について確認してから、日本の映画会社の海外志向、映画を含む映像作品一般に対する政府の政策 (クールジャパン戦略) および視聴者の期待と、それらが英語字幕の訳出に与える影響について検討する。次に、本論文が焦点を当てる制作プロセスと訳出の関係性について、国際化プロセスおよび参与者間の相互作用の点から議論する。また、英語字幕制作プロセスの中で翻訳者が担う役割を考察し、翻訳者の権力と訳出との関係について言及する。最後に、これらの議論を踏まえて、英語字幕の標準化仮説を提示する。

6.1 英語字幕に対するパトロネージ

日本映画に付けられる英語字幕のプロセス上の特性の一つに、起点主導のプロセス、すなわち翻訳対象物の選定、訳出作業、字幕テキストの修正などの字幕制作プロセスが起点文化で行われる点がある (第3章を参照)。制作プロセスでは翻訳者とその他の参与者との間で様々な交渉が行われ、その内容は訳出に影響を及ぼすと考えられる。字幕翻訳が「協働作業の結果 (result of a team effort)」 (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 29) であるとされるのはそのためであり、結果として字幕は、非対称な力関係はあるものの、翻訳者を含めた多様な参与者の関与が反映されたものとなる (篠原, 2011)。翻訳行為は仕事の提供者 (work provider) が起点テキストを制作したり入手したりすることから始まるが (Gouadec, 2007, p. 59)、そうした翻訳プロセスの中でも起点テキストの選択はイデオロギーや政策などの社会的要因、そして利益や費用などの経済的要因によって変わり得るとされる (Lefevre, 1992a; Milton & Bandia, 2009)。本論文では映画産業の動向や英語字幕に関わる政策を英語字幕に対するパトロネージ (patronage) と捉え、それらが英語字幕制作に与える影響について考察する。具体的には、映画会社の海外志向、および「クールジャパン戦略」と名付けられた日本政府によるコンテンツ輸出振興策を取り上げ、これらが英語字幕制作にどのような影響を与えるのかについてパトロネージの観点から検討を行う。

検討に先立って、パトロネージの概念について確認する。ルフェーヴル (Lefevere, 1992a, p. 9) によれば、パトロネージとは翻訳という「最も典型的な書き換えの形態 (the most obviously recognizable type of rewriting)」において働く権力のことで、「文学を読むこと、書くこと、または書き換えることを促進あるいは妨げる、様々な権力 (個人もしくは組織)」 (ibid. p. 15) によって行使される。こうした権力はテキストが操作される要因となるものであり、パトロネージを行使する組織には、集団、宗教団体、政党、社会階層、宮廷、出版社、そして新聞社、テレビ局などのマスコミ機関が含まれるとされる (ibid.)。このことは、裏を返せば、翻訳はこうした様々な要因に影響される行為であり、社会と緊密に結びついた活動であることを示していると言えるだろう。また、ルフェーヴル (ibid. p. 16) は、パトロネージがイデオロギー的要素¹ (何を翻訳するか、どのように提示するかを選択)、経済的要素 (報酬)、ステータス要素 (ある集団への帰属と地位の獲得) の3要素から成ると主張する (Lefevere, 1992a, pp. 11-25)。この3区分については、その論拠が説明されていないために、有用性が明確でないとの批判はあるものの、ルフェーヴル (ibid.) のモデルには翻訳に影響を及ぼすコンテクスト的要素を明らかにするという魅力がある (Asimakoulas, 2009, pp. 243-244)。チェスタマン (Chesterman, 1997, p. 78) は、トゥーリー (Toury, 2012[1995]) の提案する「初期規範 (preliminary norms)」 (出版社や翻訳の依頼主 (commissioner) が訳出に与える影響) がルフェーヴル (ibid.) の提案するパトロネージの概念を含んでいるとする。しかしながら、パトロネージは「権力 (power) の行使」 (Lefevere, 1992a, p. 15) であり、初期規範よりも広範な領域を含む概念であると考えられる。例えば、新聞、雑誌、テレビなどのマスコミ機関は、テレビ番組の視聴率や映画の興行成績の報道などによって、何が受容されているのかを提示する。映像作品を海外展開しようとする組織にとって、そうした情報は翻訳対象の選択に影響を与えるものの一つと考えられることから、マスコミ機関は翻訳対象の選択において権力を行使していると言えるだろう。したがって、本論文ではパトロネージの概念を訳出への直接的な影響に限定せず、字幕制作というプロジェクトの成立への関与にまで拡大したい。英語字幕の場合には、映画業界の動向や政府によるコンテンツ政策といった要素がこれに含まれる。こうした点を踏まえて、次項では映画産業の動向と政府による日本製コンテンツ輸出振興策 (クールジャパ

¹ ルフェーヴルはイデオロギーを政治的なものに限定せず、「我々の行動を秩序付ける形式、慣習、信条の絡み合ったもの」 (Lefevere, 1992a, p. 16) と広義に定義している。

ン戦略) を取り上げ、パトロネージに関わる組織が字幕制作にどのような影響を及ぼしているのかについて検討する。なお、ルフェーヴル (ibid.) が提案したイデオロギー、経済、ステータスというパトロネージの 3 要素は、実社会では各要素が複雑に絡み合っていると考えられる (Asimakoulas, 2009, p. 243)。例えば、ある著作を翻訳対象として選択する場合には、翻訳物として販売して利益が得られるという経済的要因が影響すると考えられるが、一方では「読者の期待」(Chesterman, 1997, p. 78) という要因も影響するかもしれない。アメリカの作家コレット・ダウリングによる *The Cinderella Complex* の日本語訳はその一例であろう。同書は『シンデレラ・コンプレックス』のタイトルで 1982 年に木村治美による日本語訳が出版されたが、1986 年に柳瀬尚紀の「全訳」として再度出版されている。これは出版社が、1982 年版の訳文(抄訳)に「物足りなさを感じていたと想定された読者をターゲットとして意識的に選択した翻訳行為」(藤濤, 2007, p. 42)であったという。出版社の判断の背景には、知名度のある作品の新訳を出版するという話題性による販売効果(経済的要素)や、新訳を望む読者の期待(仮に「受容者の要素」とする)があったと考えられる。また、この 2 つ以外にも関わっていた要素(例えば、全訳を担当した柳瀬尚紀の翻訳者としての知名度の高さ)があるかもしれない。こうした点を踏まえて、本項ではルフェーヴル (ibid.) が提示した区分を考慮しつつも、包括的にパトロネージの内容を検討していくこととする。

6.1.1 映画会社の海外志向

本項では日本の映画会社の海外志向が英語字幕制作に及ぼす影響について、1) 英語字幕制作の促進、2) 翻訳対象の選択、3) 翻訳形態、という 3 つの観点から検討する。まず、日本映画の現状を確認しておきたい。日本は世界第 2 の映画市場とされているものの、近年、国内市場はほぼ横ばいであり、今後の拡大は期待できないと言われている(掛尾, 2009, p. 2)。公開本数では 2000 年の 280 本から 2007 年の 407 本へと大幅に増加しているが (ibid. p. 183)、好評なのは一部の作品に限られ、多くの日本映画は苦戦を強いられているとされる(朝日新聞, 2010 年 2 月)。こうした国内情勢を受けて、映画業界では海外市場に目を向ける会社が増えていることから (ibid.)、それに伴って英語字幕が付けられる作品も増加していると考えられる。海外志向が高まると英語字幕が増加するという両者の相関性は、映画産業における

英語の優位性に起因する。なぜ英語が映画産業において現在のような優位な位置を獲得したのかを、アメリカ映画の沿革と共に概観する。

世界の最も重要なリングフランカ (lingua franca) とされる英語は (House, 2013, p. 59)、視聴覚翻訳領域においても優位を占める言語であり、ハリウッドは欧米映画産業の中心地 (powerhouse) として、自国の文化を描写し、輸出してきた (Díaz-Cintas & Anderman, 2009, p. 8)。しかし、世界の映画産業において最初からアメリカ映画 (そして英語) が優位を占めていたわけではない。パリで世界初の映画上映が行われた1895年以來、「第一次世界大戦まで、世界の映画市場を支配していたのはヨーロッパの作品であり、中でもフランスのシェアが大きかった」 (北島, 2008, p. 53)。しかしながら、第一次世界大戦でヨーロッパの映画産業は打撃を受け、その後、アメリカが大攻勢をかけたことから、ヨーロッパの映画産業は経済的な支配力を失い、そのために多くの映画人がアメリカに向かうことになる (ibid.)。1920年代までには、アメリカにおける映画産業の規模は拡大し、わかりやすく、一般の映画ファン好み合う作り方によって、国内外に多くの観客を獲得することに成功していた (北島, 2008, pp. 53-60)。こうしてアメリカの映画支配が強まっていく中、ヨーロッパからは多くの映画作家が渡米した。アメリカが「外国の優れた業績を上げた映画人を続々と招き、映画を作らせた」 (ibid. p. 65) からである。「人材流出によって苦しくなったヨーロッパ諸国の映画界」 (ibid.) に対して、優秀な人材を獲得したアメリカの映画産業は支配力を強め、それに伴ってアメリカ映画に使用される英語も、映画産業における優位性を高めたと考えられる。また、第二次世界大戦で大きな戦禍を受けたヨーロッパを立て直すために行われたアメリカ政府による経済復興支援「マーシャルプラン (Marshall Plan)」も、アメリカ映画の貿易を促進させる一因となった (北野, 2005, p. 50)。アメリカ政府が経済復興支援の見返りとして、ハリウッド映画の輸出促進をヨーロッパ諸国に認めさせていたからである (ibid.)。さらに、「1990年代は、ハリウッド映画が、巨大な総合エンターテインメント産業となって、あらゆる文化領域にその勢力を強め [中略] ハリウッド独壇場の状況」 (ibid. p. 174) が生まれた。このように、アメリカ映画の世界的な優勢、および映画産業における英語の優位性は、戦争、政府による政策、映画産業の変化など、様々な要因によって形成されたと言える。また、山本 (2008) は文化人類学の視点からグローバル化というコンテキストで、ハリウッド映画の支配力とローカルな映画制作とを

比較し、ハリウッド映画の勢力の大きさを次のように論じている。

ハリウッド映画が世界中を席卷するのに対抗して、ローカルな映画を作成する運動が世界各地にある。国内の映画文化を守るために、補助金などのシステムをもうけている国もある。しかし世界市場を相手としたハリウッド映画の収益はあまりに巨大であり、さらにそれを投資に回して、より見せ場の多い作品を作るというサイクルは、ローカルなマーケットを相手にしている映画制作とはまったく異なる存在となっている。(ibid. p. 102)

こうした状況に加えて近年は、ハリウッドだけでなく同じく英語圏のロンドンも視聴覚翻訳の中枢になりつつあるとされる(Díaz-Cintas & Anderman, 2009, p. 8)。このことは、視聴覚翻訳における英語の優位性を更に高めると考えられる。

このように、世界で映画を展開するには英語が必須の言語であり、非英語映画を国外に輸出するには作品を英語に翻訳する必要がある。したがって、日本映画でも海外市場を目指す作品が増加すれば、それだけ英語字幕や英語吹き替えの制作も多くなる。しかしながら、管見の限りでは公開された日本映画の中で翻訳された作品の数、あるいは、映画会社ごとの英語字幕制作本数や作品タイトルなどに関する情報提示は行われていない²。外国映画輸入配給協会によって毎年、制作数が公表される日本語字幕とは対照的に、英語字幕に関する情報は極めて少なく、そのため、英語字幕の制作が増加していることを数値的に裏付けるデータを示すことは困難である。そうした中で、日本映画年鑑『Japanese Film』(ユニジャパン, 2016)は、日本映画の英語字幕制作の状況を推し量る手掛かりとなる。『Japanese Film』はユニジャパン(UNIJAPAN)が文化庁の支援を受け、編集・発行・配布を行っている海外向け日本映画年鑑(日本語・英語併記)であり、世界各地の主要な国際映画祭や見本市にて、主に日本映画の情報を求める映画祭や映画産業関係者に無料で配布されている(ibid. p. 5)。2016年版には、2015年に劇場公開された中から、同年を代表する日本映画80本が掲載され、日本語解説と併せて英語字幕版の情報が提示されてい

²日本映画製作者連盟が年間の日本映画の輸出実績を公表しているが、情報の範囲は連盟加盟4社(松竹、東宝、東映、角川)とそのグループ会社が日本映画関連の権利(映画・テレビ映画の海外配給権、海外上映権、リメイク権など)を利用して得た収入(2012年:5299万7000ドル)(日本映画製作者連盟資料)に限られている。

る。海外展開に英語字幕が欠かせないことを再認識させるものであるが、同時に、同年鑑には一定の選考基準があり、掲載された作品は全体のごく一部であることを考えれば、基準に届かなかった多くの作品についても英語字幕が制作されていると推測される³。また、制作に携わる中で、英語字幕が付けられる日本映画はかなりの数に上ると考える字幕翻訳者もいる。日本在住の英語字幕翻訳者イアン・マクドゥーガル (Ian MacDougall) は 20 年以上に及ぶ実務経験から、上映される日本映画の 9 割は英訳されているだろうと語り、その理由について次のように述べている。

邦画英訳された映画すべてが海外で上映されるわけではなく、国際映画祭での上映や、海外に売れることを視野に入れた時点で英訳が必要になりますよね。まず英語字幕を入れてフィルムマーケットに持って行き、バイヤーが各国に売り込みをします。ですから思っている以上に邦画は英訳されています。(膳所, 2011, p. 78)

つまり、英語字幕が制作される日本映画はかなりの数に上るということである。これは日本映画について述べたものであるが、映画のほかにテレビドラマやバラエティー番組など様々な映像作品にも英語字幕は付けられている。例えば、本論文のインタビューに応じた英語字幕翻訳者 E と F の字幕作成リストには、劇映画、ドキュメンタリー映画、テレビドラマ、アニメ、バラエティー番組などのタイトルが含まれており、幅広いジャンルの映像作品が英語に翻訳されていることを示す内容となっている。こうしたことから、映画会社の海外志向と英語の優位性は、英語字幕制作を促進させていると言える。この場合、海外展開は日本映画の収益拡大を目的とするものであることから、経済的な要素の強いパトロネージと考えることができる。次に、英語の優位性が英語字幕の訳出にどのような影響を及ぼすのかについて検討する。

³ 『Japanese Film』に掲載される日本映画の選考基準は以下のとおりである。

1. 興行成績 20 億円以上の実績を持つ作品
2. 国際映画祭・映画賞での招待上映、受賞等、実績を持ち海外で評価を得た作品
3. 国内映画祭・映画賞での招待上映、受賞等、実績を持ち国内で評価を得た作品
4. ジャンル、フォーマット、上映時間を問わず、日本映画の多様性を表す作品として評価を受けた作品 (ユニジャパン, 2016, p. 5)

字幕翻訳はオリジナルの音声保持されることから、常に起点テキストと対比され、その品質を吟味される立場にある。そのため字幕翻訳は「批判されやすい翻訳」とされているが、これに当てはまるのは、主に英語から非英語へと訳出される場合であろう。英語映画の場合には、台詞をある程度理解する視聴者が多いため、オリジナル音声と字幕との比較が可能だからである。しかし、それ以外のケース、例えば日本語から英語へという言語ペアにおいては必ずしもそうとは言えない。海外で日本映画が一般公開される場合、日本語を解する視聴者の数は限定的であると推測されることから、起点テキスト（日本語の台詞）との違いをチェックされる「弱い立場」に英語字幕が置かれることは稀であろう。起点テキストとの比較が行われないということは、起点テキストの形式や字義に拘束されない訳出が可能だということである。例えば、アメリカ版『Shall we ダンス?』の冒頭ナレーションでは、日本語の台詞と英語字幕の内容が一致していない箇所がある。

アメリカ版日本語ナレーションとそれに付けられた英語字幕 (米)

- ・日本ではボールルームダンスはとても偏見を持たれている。
In Japan, ballroom dance is regarded with much suspicion.
- ・男と女が人前で抱き合って踊るなんて恥ずかしいことだ—そう思われている。
In a country where married couples don't go out arm in arm...
- ・何しろ夫婦が腕を組み、パーティーに出かけることも恥ずかしい。
much less say "I love you" out loud...
- ・そのうえ一緒に踊るなんてもっと恥ずかしい。
intuitive understanding is everything.
- ・ちなみに夫婦の間で「愛してる」なんて言うこともない。
The idea that a husband and wife should embrace...
- ・夫婦なら口に出さなくても分かり合えるというのが日本人の考え方だ。
and dance in front of others is beyond embarrassing.
- ・踊る相手が夫以外、妻以外となると—
However to go out dancing with someone else...
- ・今度は下心があつてのことだと思われてしまうから、やっぱり恥ずかしい。
would be misunderstood and prove more shameful.

・そんな日本人でも、音楽に乗って楽しく踊れたらどんなに素晴らしいだろう
と—

Nonetheless, even for Japanese people, there is a secret wonder...

・心ひそかに思っている。

about the joys that dance can bring.

(『Shall we ダンス?』アメリカ版 DVD より)

英語字幕は、アメリカ版ナレーションの情報を網羅していることから、全体として意味的等価は達成されているが、字幕が提示する情報の順序とナレーションのそれとは同一ではない。つまり、全体的に忠実に訳されていても、日本語ナレーション（音声）の内容と英語字幕が対応しておらず、音声と字幕が意味的に同期していないのだ。こうした訳出が許容されるのは、視聴者が日本語を理解しないという前提があるからであり、その場合、訳出において様々な操作が可能だということである。同様の操作は『東京物語』（1953）の英語字幕でも行われている。A は娘が、尾道から上京した両親の食事のメニューを義姉に告げる場面、B は父親が、亡くなった息子の嫁に再婚を勧める場面である。

A) すきやき。ほかにお刺身か何か。Maybe sukiyaki. And some sashimi.

沢山よ、お肉だけで。

Oh, meat's enough. We'll just have sukiyaki.

B) もう正二のことは

Forget about Shoji. He's dead.

忘れてもろうてええんじゃ。

(『東京物語』アメリカ版 DVD (2003) より)

前述のナレーションのケースとは異なり、上の事例では情報の付加が行われている。台詞の含意の訳出 (A)、既出情報の確認 (B) という方法で、起点テキストには含まれない情報が追加されているのである。一方、英語映画の日本語字幕では、視聴者の中に英語を理解する視聴者がいることを念頭に訳出されるため、こうした手法は採用されにくい (篠原, 2011)。このように、英語が優位な言語であることで、

非英語映画に付けられる英語字幕では、情報提示の順序変更、情報の付加や削除といった操作が行われやすいと考えられる。

ここで、先に提示した『Shall we ダンス?』のアメリカ版ナレーション（米）と下記のオリジナル版ナレーション（日）とを、異文化コミュニケーションの観点から比較してみよう。

オリジナル版日本語ナレーション（日）

社交ダンスはヨーロッパでは「ボールルームダンス」と呼ばれ、ルイ王朝時代の宮廷ダンスが始まりと言われている。その後、世界各国のダンスを統合し、イギリス・スタイルに整備されたものが、今日、日本で知られているいわゆる社交ダンスなのである。ボールルームダンスはヨーロッパにおいては一つの教養であり、また、子供からお年寄りまでが楽しめる健康的な娯楽でもある。スコットランドの政治経済学者で哲学者でもあったアダム・スミスは言っている。

「舞踊と音楽は人間自身が発明した最初にして最も初期的な快楽である」と。

（『Shall we ダンス?』DVD より）

2つのナレーションを比較すると、オリジナル版（日）は日本の視聴者に社交ダンスとは何かを説明する内容であるのに対して、アメリカ版（米）のナレーションは、アメリカの視聴者に対して日本における社交ダンスの社会的背景と夫婦間のコミュニケーションについて解説する内容となっている。これは同作品のアメリカでの受容を高めるために、そしてアメリカの視聴者が『Shall we ダンス?』を見て感じるかもしれない異質性（例えば、主人公夫婦が自宅の庭でダンスを踊ることにどんな意味があるのか、といった視聴者の疑問）を低減する目的で行われた（周防，2001，p. 37）。したがって、これは異文化間のコミュニケーションを成立させるための書き換え（rewriting）と言える。このような起点テキストの改変は、目標文化にとって異質な要素を排除しようとするものであり、英語字幕の制作においては言語の変換だけでなく文化の変換も行われていることを示唆するものであろう。

次に、第2の項目である翻訳対象の選択について検討する。翻訳対象の選択に関して映画会社の影響が明確に示された例としては、1950年代に日本の映画会社が国際映画祭で入賞しやすいと思われる題材を選定したことが挙げられる。具体的には、

『羅生門』（1951）がヴェネチア国際映画祭でグランプリを獲得したことで日本映画が突如注目を集めた 1950 年代、「大映の永田雅一が国際映画祭を標的として、いかにも「ガイジン」が興味を引きそうな主題と物語を選んで制作した」（四方田，2000, p. 142）のである。これは、ポストコロニアル理論における西洋の東洋に対する思考様式であるオリエンタリズム⁴（サイード，1993）に対応しようとするものであり、イデオロギーに基づく字幕制作へのパトロネージと言えらるだろう。このようにして制作された日本映画は、当時のアメリカでその異質性に驚きと戸惑いを持って受け止められた。それは、『羅生門』に続いてアメリカで公開された『雨月物語』（1953）に関する評論からも読み取ることができる。

この作品は、さまざまな点で『羅生門』以上に眩い輝きを放つ宝石である。『羅生門』は酒神祭がごとく荒々しいところがあり、この世の現実に対する怒りの扱いにおいてほとんど西洋と同じであったといえるだろう。対して、『雨月物語』は、暴力の真っ只中にあっても瞑想的で、臉を閉じる内省を促すという点においてすぐれて東洋的なものであるといえるだろう。（北野（2005, p. 60）に引用されたタイム誌（1954年9月20日））

今日、制作される日本映画がこれらの作品と同レベルの他者性や異質性を海外の視聴者に与えるかは不明である。しかし、異言語・異文化で制作された外国映画は、程度の差はあれ、視聴者に異質な印象を与えると考えられる。実際、『Shall we ダンス？』のような社交ダンスという欧米的な素材を用いて、都会に住む中年サラリーマンの希望を描いた作品であっても、アメリカ公開前のマーケットリサーチ・スクリーニングでは、夫婦間のコミュニケーションに関して異質性を感じる視聴者が多かったとされる（周防，2001, pp. 37-38）。

では、視聴者に異質な印象を与える作品においてどのような字幕が望まれるかといえば、異質性を低減した、よりわかりやすい字幕、すなわち標準化された字幕が好まれると考えられる。その理由は、視聴者の認知的処理と、映画という媒体の持つ特性から、次のように説明することができる。

⁴ ここでは「自国の文化風土とは異なる国の文化を一主に「東洋（オリエント）」の国の文化に対して一なかば見下しつつ、なかばロマンティックに称揚するまなざし」（北野，2005, p. 88）とする。

そもそも字幕は、それ自体が視聴者に認知的な負担を強いるものであるため（Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 103）、翻訳者や字幕制作関係者の間では、一瞬で理解可能な、わかりやすい字幕が良い字幕であると認識されている（Díaz-Cintas & Remael, 2007; Fawcett, 2003; 篠原, 2011）。なぜなら、映画の視聴者は、起点テキストに含まれる言語音声（台詞、歌詞）、非言語音声（音響効果）、言語視覚（看板、新聞記事など）、非言語視覚（登場人物の動き）という4種類の記号システム（Gottlieb, 1993, p. 265）を瞬間的に解読（decipher）するという認知的処理を行っているからである（Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 103）。字幕なしの時でもこのような処理が必要であるならば、異文化を提示する作品を字幕付きで見ると、視聴者の認知的負担はさらに増すと考えられる。そうした状況において、異質な要素を保持した字幕が提示されたならば、視聴者は字幕の読解に終始し、映画を十分に鑑賞することは困難になるかもしれない。そのような事態を避けるためには、字幕はできるだけ分かりやすい、簡潔なものが望ましい。外国映画を見る視聴者は異国趣味的な映像に集中したいと感じるであろうし、字幕を読むことに時間が割かれるのは好まないはずだ。「映画を読んでいる（reading）視聴者は、映画を見る（watching）時間を最大化するために、できるだけ早く字幕を吸収（absorb）するしかない」（Fawcett, 2003, p. 162）のであり、そのためには、字幕はできる限り平易で簡潔なものでなければならない。起点テキストに含まれる異文化的な要素が削除されたり低減されたりするのは、こうした理由によると考えられる。しかしながら、このようにして標準化された字幕であっても、作品の異質性が完全に排除されてしまうわけではない。映像、音声、音楽といった映画のマルチモーダルな要素が、字数制限などによって字幕が十分に提示できない要素、例えば登場人物同士の近接感（proximity）、発話の強弱、そして表情などを補完する装置として機能する。こうして、字幕の結束性や物語の一貫性が保たれ、視聴者は映画を理解することができるのである（Díaz-Cintas & Remael, 2007, pp. 49-54）。換言すると、映画というマルチモーダルな性質を有するメディアの補完機能によって、標準化された字幕の産出が可能になるとも言えるのである。

映画会社による第3のパトロネージとしては、翻訳形態の選択を挙げることができるだろう。敷衍して言えば、映画会社の海外戦略によって翻訳の形態が左右され、それによって訳出も異なったものになる可能性があるということだ。例えば、『千

と千尋の神隠し』に付けられた英語字幕と英語吹き替えは、翻訳形態の違いが訳出にもたらす違いを明示している⁵。同作品のアメリカ版 DVD に収録された吹き替えと字幕を起点テキストと対照すると、映画のテーマと関連すると思われるシーンで、吹き替えと字幕で訳出が大きく異なる箇所がいくつか認められる。具体的には、吹き替え版において、冒頭シーンでその後の展開を暗示するような「adventure(冒険)」という言葉が挿入されている点、最後のシーンで主人公の成長を明示化するような台詞が付加されている点などである(第8章を参照)。一方、英語字幕ではそうした操作はほとんど行われておらず、起点テキストに沿った訳出となっている。字幕翻訳は、音声言語から書記言語への変換および時間と空間の制約(音声との同期、字数制限)によって、起点テキストが持つ形式、情報、言語変種などが失われることが多い(Tviet, 2009, pp. 85-92)。これに対して、吹き替えでは目標言語への置き換えによる忠実性(authenticity)や信用性(credibility)の低下が生じる(ibid. pp. 92-93)。映画会社がどちらの翻訳形態を選択するかによって訳出は異なることから、映画会社の選択は訳出に影響を及ぼしていると言うことができる。

6.1.2 クールジャパン戦略

政府による「クールジャパン戦略」(経済産業省, 2014)も、英語字幕制作に対するパトロネージとなる。クールジャパン戦略とは「日本の特色ある商品やサービスを『クールジャパン』として海外に紹介し、日本の経済成長につなげようとする」(鈴木, 2013, p. 1)取り組みであり、日本製映像作品(映画、テレビ用アニメなど)もその対象に含まれる。具体的に言うと、民間組織が海外展開に必要な映像素材のローカライズ(字幕、吹き替え等)⁶の費用を補助(補助率 1/2、予算 95 億円程度)することによって、日本製映像作品の輸出促進を図るという政策である(経済産業省, 2014)。したがって、クールジャパン戦略は日本映画の翻訳に対する経済的なパトロネージと言える。この取り組みに関して総務省が 2014 年 12 月に発表した報告によると、2013 年度の放送コンテンツの輸出額が約 138 億円⁷となり、前年度より 3

⁵ スタジオジブリが制作するアニメ作品は、字幕と吹き替えで制作体制が異なる。英語吹き替え版はディズニー社がアメリカで制作し、英語字幕はスタジオジブリが日本で制作している。(2014 年 10 月 3 日、スタジオジブリ英語字幕制作担当者より情報取得)

⁶ 経済産業省の資料における「ローカライズ」とは日本語から直接他の言語へ翻訳することであり、本論文(第3章)における「国際化プロセスを含むローカライズ」とは異なる。

⁷ 輸出された番組のジャンルは、アニメ(86 億円)、ドラマ(21 億円)、バラエティー(18

割増えた（志村，2014）。これを報じた記事はクールジャパン戦略の直接的な影響については言及していないが、政府による助成が輸出額の増加に寄与したことは想像に難くない。この政策では実際の翻訳業務は補助を受ける民間組織が行うことから、政府が訳出や翻訳形態の決定に関与するとは考えにくい。

一方、助成金申請の審査においては、同政策が目標として掲げる「日本の経済成長につなげようとする」（鈴木，2013，p. 1）ことが重視されるであろう。そうであるならば、申請の内容が政策目的と合致しないと判断されれば、助成金が受けられない場合もあると予想される。つまり、何を翻訳するか決定権は政府にあり、その決定に基づいて費用の補助という経済的なパトロネージが行われると言える。そのため、クールジャパン戦略によるパトロネージは、日本製映像作品の海外進出を促進する場合もあれば、翻訳対象を選定することによって翻訳を妨げる方向に作用する場合もありうる。現状においては、2013年度における放送コンテンツの輸出が増加したという総務省の発表から、政府のパトロネージは翻訳を促進する方向で作用していると考えられる。

このように、クールジャパン戦略は経済的要素によるパトロネージと言えるのだが、視点を変えるとそれだけに留まらない。翻訳の題材を制約することはパトロネージの中のイデオロギー的要素とされ（Lefevere, 1992a, p. 16）、同政策にもイデオロギー的要素が含まれると指摘することができるからである。ミルトン・バンディア（Milton & Bandia, 2009）は少数派の文化を主たる言語に訳出することの意味を次のように指摘する。

少数派の文化（minority cultures）は自らの文化を主要な世界的言語に意図的（deliberate）に翻訳することで、主要な言語による攻撃を生き延びてきた。そして革新的な言語実践により、自らの存在を世界に示してきたのである。（Milton & Bandia, 2009, p. 3）。

これは文芸翻訳に関する言及であるが、本項で議論している映像作品の翻訳にも該当するだろう。クールジャパン戦略は日本文化を海外に展開し、自らの存在を世界に示すためのものであり、映像作品の英語への翻訳はその言語実践と言えるからで

億円)、ドキュメンタリー (3億円)、スポーツ (2億円)、その他 (7億円) となっている。

ある。ミルトン・バンディア (ibid.) は上記の行為を行う存在をエージェント (agent) と位置づける。翻訳学における「エージェント」をどう捉えるのかについては、エージェントを翻訳と翻訳のエンドユーザーの間に位置する人 (依頼主, 校正者, 編集者など) とする定義 (Sager, 1994) や、エージェントは文化の革新や交流に携わる存在 (個人, 組織, 雑誌など) であり、個人に限定されないとする立場 (Milton & Bandia, 2009) がある。後者に依拠するならば、クールジャパン戦略を実施する政府、そして前項で議論した映画会社も英語字幕制作のエージェントとして、翻訳にイデオロギー的な影響を及ぼしていると言える。したがってクールジャパン戦略においては、イデオロギー的要素と経済的要素が組み合わさって題材の選択が行われていると考えられる。

6.1.3 視聴者の期待

海外に輸出される日本映画に関しては、1950年代の『羅生門』『雨月物語』や、2000年代に入ってから『おくりびと』『千と千尋の神隠し』などのように、国際映画祭での受賞が輸出の要因と考えられるケースが少なくない。主要な国際映画祭での受賞作品はメディアで取り上げられたり、海外市場で注目されたりすることが多いため、受賞は輸出の契機となるかもしれない。また、国際映画祭だけでなく国内の映画祭で受賞した作品や高視聴率を挙げたテレビ番組も、輸出作品の候補になりやすいと考えられる。例えば、総務省がまとめた2013年度の輸出番組のリストには、『あまちゃん』(平均視聴率 20.6%)、『半沢直樹』(最終回平均視聴率 42.2%) など、高い視聴率⁸を獲得した番組が含まれている。映画祭での受賞や高視聴率が直ちに輸出に結びつくとは言い切れないが、輸出対象の選定における判断材料の一つとはなるであろう。そしてこのことは、そうした作品が選択された際の英語字幕の訳出にも影響を与えられと考えられる。すなわち、多くの視聴者に受容される作品は、限定的に受容される作品と比べて、視聴者の多様性も高いと言える。そのため、大衆向けの作品に付けられる字幕は、より幅広い視聴者に受け入れられるように、簡潔でわかりやすい、標準的な内容の字幕になると考えられるのである。このように、マスコミや批評家の評価は、映像作品の輸出と英語字幕制作へのパトロネージであり、視聴覚作品の受容とそれを伝えるメディアの内容は、視聴者の期待という形で

⁸ それぞれ Video Research Ltd. と *The Huffington Post* の資料より。

翻訳の題材の選択に影響を及ぼしていると言える。以上のことから、パトロネージの要素としてルフェーヴル (Lefevere, 1992a) が提案した経済的要素、イデオロギー的要素、ステータス要素のほかに、受容者の期待という新たな要素を加えることができるだろう。

最後に、映画会社、政府、視聴者の期待による英語字幕制作へのパトロネージに関するここまでの考察をまとめる。まず、映画会社と政府は英語字幕制作の件数や翻訳対象の選択に権力を行使する存在であることを確認した。字幕制作の促進は主に経済的観点に基づいて行われると考えられるが、翻訳対象に関してはイデオロギー的な観点から対象作品を選択することや、視聴者の期待が選択に影響を与え得ることが示された。また、訳出への影響については、映画会社による翻訳形態の選択および視聴者の期待が訳出に影響を及ぼす可能性があること、そして、異質性の高い作品の英語字幕においては、視聴者の認知的負担を軽減するために、起点テキストの特異性を低減した、平板で標準化された字幕が求められることを指摘した。

6.2 制作プロセスによる影響

英語字幕は起点文化において制作が行われる起点主導のプロセスによる翻訳である (第3章を参照)。そのため、日本語字幕のように目標文化で制作される目標主導のプロセスによる翻訳と比べると、起点テキストの制作者 (映画の企画立案関係者や翻訳の発起者) と英語字幕の制作プロセス (およびそれに関与する翻訳者や他の参与者) が近接している。両者が同一文化内に存在するという近接性の要素は、起点テキストの制作者の関与が制作プロセスに反映されやすい状況を作り出すと考えられる。そしてこのことは、翻訳者や制作会社の相互作用や英語字幕の訳出に影響を及ぼす可能性がある。こうした点に着目し、本項では、国際化プロセス、参与者間の相互作用、そして翻訳者に対する他の参与者からのフィードバックという制作プロセスが、英語字幕の訳出にどのような影響を与えるかについて議論する。

6.2.1 国際化プロセス

世界各地で開催される映画祭やフィルムマーケットに映画を出品することは、日本映画を海外マーケットで販売するための重要な機会と考えられる。作品が海外の映画関係者の目に触れて、買い手が付くことが、映像作品を海外展開するための第

一歩となるからである。では、国際映画祭やフィルムマーケットで関心を持たれた日本映画は、その後どのような経路で販売されるのだろうか。図 6.1 は日本映画の販売ルートを示したものである。これはアメリカを対象とした販売図であり、すべての地域を網羅するものではないが、図 6.1 に示された国際映画祭、国際フィルムマーケット、プライベート・スクリーニング⁹は、アメリカに限らず日本映画を海外展開する際の主要なルートとなっていることから、この図は日本映画の海外販売経路を端的に示すものと言える。

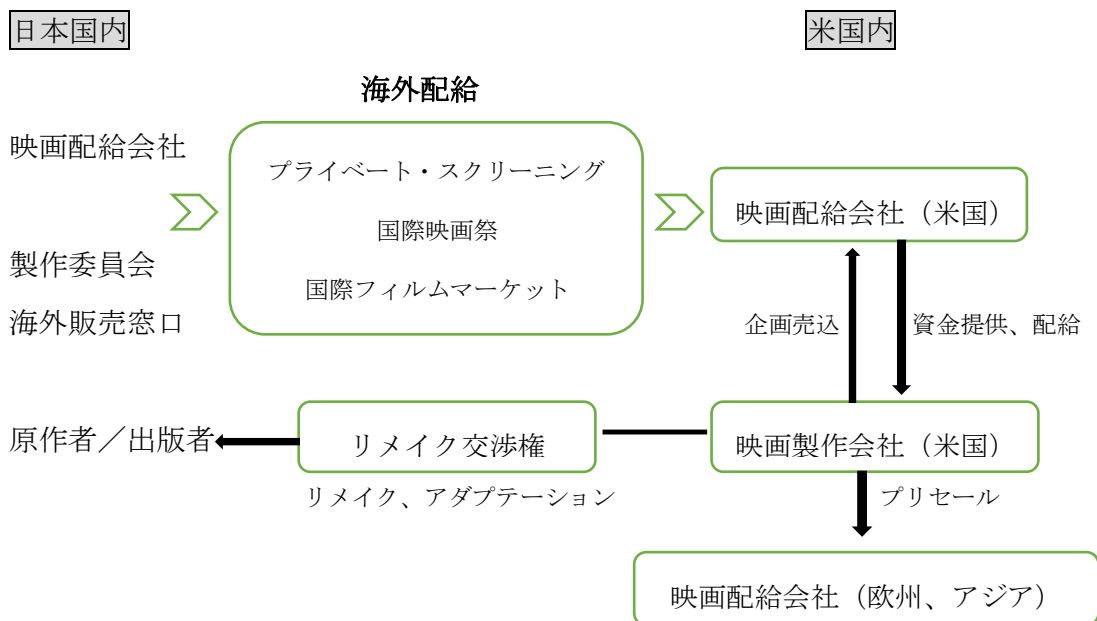


図 6.1 日本映画の販売ルート (JETRO (2013) に基づいて筆者が作成)

一方、どのような字幕で日本映画が受容されるかを考えたとき、目標言語に直接翻訳する人材が確保できる場合を除けば、日本映画に付けられる字幕には 2 種類あると言える。すなわち、(1) 日本 (起点文化) で制作される英語字幕、(2) 英語字幕を基にして目標文化で該当言語への訳出が行われ制作される字幕、の 2 種類である。

(1) は起点言語から目標言語へという一般的な翻訳であるが、(2) では日本語から翻訳された英語字幕を基に他の言語へ訳出するという翻訳 (重訳) が行われる。下記はこのような起点テキストから目標テキストまでの流れを図式化したものである。

⁹ プライベート・スクリーニングとは限定的に行われる上映会を指す。共同製作された映画の場合、共同製作国で上映会を開催したり、外国で作品を PR してそれを国内の宣伝に使用したりすることがある。(2014 年 4 月 21 日、JETRO より情報取得)

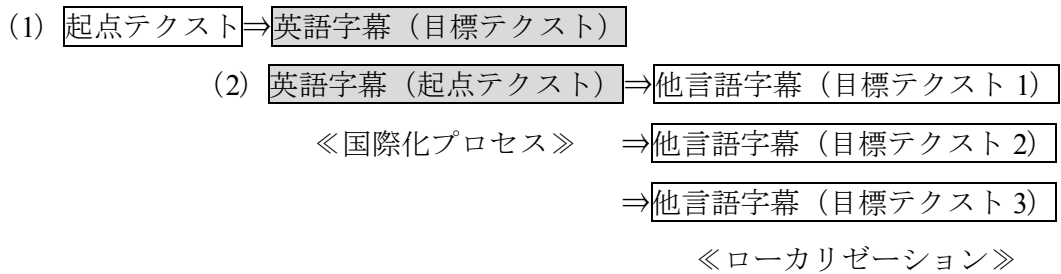


図 6.2 海外マーケットにおける英語字幕の位置

図 6.2 の重要な点は、(1) において目標テキストであった英語字幕が (2) では起点テキストに位置づけられていることである。これは日本語をはじめとする非英語映画の字幕翻訳では稀なことではない。視聴覚翻訳の領域では、非英語から非英語への翻訳は、多くの場合、英語を基軸 (pivot) として行われる (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 38)。例えば、2000 年のカンヌ国際映画祭で審査員特別グランプリを獲得した中国映画『鬼が来た！ (Guizi lai le) 』（2000）に付けられた日本語字幕は、中国語からではなく、英語字幕とフランス語字幕を基に訳出されたものである (Takeda, 2014, p. 110)。また、筆者が訳出に携わったイタリア映画『ローマで夜だった (Era Notte a Roma) 』（1960）、イラン映画『運動靴と赤い金魚 (Bacheha-ye aseman) 』（1997）の日本語字幕制作の際には、起点テキストを英語に翻訳したスクリプトが提供された。こうした事例が示すように、非英語映画は一度英語に訳され、それを基にして多言語に翻訳されるケースが多い。なお、『鬼が来た！』が英語字幕とフランス語字幕付きであったのは、カンヌ国際映画祭へ出品に当たって、開催地の言語と英語の 2 言語字幕を付けることが要件となっていたためと考えられる (ibid. p. 96)。

このように他言語への訳出のための基軸言語として機能する英語字幕に、どのような訳出の特徴があるのかを、第 3 章で述べた「翻訳+ローカリゼーション」モデルにおける国際化 (internationalization) プロセスから探っていく。国際化プロセスとは、翻訳を含む製品を海外マーケットで展開する場合に、多言語への訳出が容易になるように起点テキストが持つ特徴を調整するプロセスであり、このプロセスによって次の段階であるローカリゼーションのための新たな起点テキストが作られる。したがって「国際化が整えば、ローカリゼーションの作業は起点テキストを参照せずに

国際化バージョンから直接行えるようになる」(ピム, 2010, p. 207)。図 6.2 によれば「目標テキスト 1、2、3」は「起点テキスト」である日本語からではなく、「英語字幕」から訳出されていることから、日本映画における英語字幕制作は国際化プロセスに相当すると言える。

また、英語字幕制作が国際化プロセスであるということは、日本映画だけでなく他の非英語映画の英語字幕にもついても言える。「ジェネシス・ファイル(genesis file)」(Nomes, 2007, pp. 233-236) と呼ばれるテンプレートを使用した翻訳が、新たな制作プロセスとしてアメリカやイギリスで拡大しているからである。ジェネシス・ファイルは字幕翻訳の多言語化を効率的に行うためのもので、英語スクリプト(起点言語が非英語の場合には英語に翻訳されたもの)と、各字幕のタイミングを示したスポッティング・リストで構成されている。翻訳者はこのファイルを完成するという形で訳出を行うのである。ジェネシス・ファイルを用いた工程を簡単に説明すると次のようになる。まず、非英語映画を製作した映画会社は、字幕制作会社にフィルムを送る。これを受けて、字幕制作会社は起点テキストの英訳とスポッティングを行ってジェネシス・ファイルを作成し、そのファイルを電子メールで世界各地の翻訳者に送付し、各言語に訳出させる。最後に、完成したファイルを回収し、他言語化された目標テキストが制作されるという工程である。したがって、ジェネシス・ファイルでは、目標言語が英語の場合を除けば、字幕はすべて英語訳を基軸とした重訳となるのである。このように、日本語映画以外の多言語展開においても、英語字幕が国際化プロセスに位置づけられることを確認したところで、以下においてこのことが英語字幕の訳出にどのような影響を及ぼすのかについて検討する。

1) 中間バージョンとしての英語字幕

国際化プロセスに相当する英語字幕は、図 6.2 に示されたように、起点テキスト(非英語)と最終的な多言語の目標テキストとの間に位置する中間バージョンと言える。字幕翻訳において英語が中間バージョンの言語となっている理由は、翻訳の流れという観点から説明することができるだろう。翻訳は「中心/周縁」という世界的な言語システムの一部と考えられ、翻訳の流れは主に中心から周縁に向かって流れるとされる(Heilbron, 2000, pp. 12-21)。その流れの中で、中心言語は周縁に位置する言語を仲介する役割を担うことが多くなると考えられる(ibid.)。では、現在世界に

存在する言語の中で何が中心に位置しているのかといえば、それは英語だと言えるだろう。英語を第一言語とする人々は3億7700万人以上、第二言語とする人々を含めると世界人口の3分の1は「英語にさらされている」(グラッドル, 1999, pp. 32-33)。また、外国語として英語を学ぶ地域も多く、英語学習年齢の引き下げという公教育の政策によって、英語学習者数も増えている (ibid. p. 34)。さらには、専門的な会話や高等教育など、英語を母語としない地域でのコミュニケーションにおいて英語使用の機会が増大しているという側面もある (ibid. p. 35)。このように英語が世界的規模で使用されている今日、英語は中心言語であり、周縁に位置する言語同士をつなぐ存在となっている (Heilbron, 2000, p. 14)。映画字幕の分野において、中間バージョンの制作で使用される言語が英語であることも、このような翻訳の流れを反映していると言えるだろう。

言語学者であるハウス (House, 2013) は英語を、「現時点において最も重要なリングフランカ」¹⁰ (ibid. p. 59) であるとした上で、リングフランカとしての英語 (ELF : English as a lingua franca) では、コミュニケーションにおける相互理解を達成することが主たる目的であり、正確さや英語特有の形式 (歴史や文化に基づくイディオムの使用など) は重要視されない傾向があるとする (ibid. p. 60)。また、リングフランカとしての英語は「特異な種類の異文化コミュニケーション」 (ibid.) であるとし、その理由を次のように述べている。

ELF 話者は英語母語話者の数よりもはるかに多いため、リングフランカとしての役割において英語は、もはや英語母語話者のものではないと言える。ELF 話者は本質的に多言語、多文化話者である。彼らにとって英語は単なる便利な「コミュニケーションのための言語 (Language for Communication)」や手段であり、異なる国、地域、土地、そして個人の文化的アイデンティティによって実体化される。[中略] 一般に、ELF は感情を共有するための言語としては使われない。その目的であれば ELF ユーザーは L1 を使用する。したがって、ELF とそ

¹⁰ 「最も重要なリングフランカ」という表現は、英語以外にもリングフランカが存在することを示唆している。より広いコミュニケーション言語として、地理的に比較的広い範囲で使われている言語であれば、それはリングフランカ (共通の言語ではあるが、それを母語としている人々は、これを使っている人の一部でしかない言語 (セバ, 2013, p. 37)) である。オーストラリア・ピジン英語 (Australian Pidgin English) やフィリピン・クレオール・スペイン語 (Philippine Creole Spanish) などのピジン語やクレオール語も、リングフランカと言える。(ibid. pp. 11-12)

の話者の L1 は相補的分布 (complementary distribution) にある。(ibid.)

すなわち、リングフランカとしての英語は、非英語母語話者同士のコミュニケーション手段として用いられているのであり、その役割は相互の意思疎通における補助的なレベルに留まるということである。この指摘は、非英語映画に付けられる英語字幕の訳出を考察する上での手掛かりとなるかもしれない。仮に字幕制作の参与者が英語をリングフランカと認識し、非英語母語話者を意識して翻訳しているとすれば、その訳出は、ハウス (ibid.) が示唆するようなコミュニケーション手段としての翻訳、すなわち多言語、多文化により簡単に対応できるような標準化された訳出になるかもしれない。同様に、多言語展開での基軸言語となる英語¹¹においても、多様な言語や文化に対して迅速な対応ができるように、起点テキストに含まれる文化的な要素を低減した、標準的な英語の訳出になると考えられる。さらに、クローニン (Cronin, 2003) が翻訳を「特殊な種類の接触 (particular kind of contact)」(ibid. p. 167) としていることから、標準的な訳出の要因を、翻訳行為と言語接触 (language contact) の類似性という観点から探ることもできるだろう。異なる言語が接触する過程で生まれた現象として、ピジン語やクレオール語といった接触言語 (contact language) がある。これらの言語は、コミュニケーション言語としての機能を満たせばよいとされ、文法が単純であること、語彙が比較的少ないなどの利点があるとされる (セバ, 2013, p. 38)。翻訳も言語の「特殊な種類の接触」であるとするならば、ピジン語やクレオール語が有する接触言語の特性が、翻訳にも表れるかもしれない。言語接触による影響の一つである「借用」(セバ, 2013, pp. 28-30) が、翻訳でも訳出上の方略 (strategy) となっていることは、その一例と言えるだろう。翻訳と接触言語との間に類似性があるとするならば、同様に翻訳においても語彙の減少や文法の単純化によって、より分かりやすい言い回しや、文化的な置き換えが行われ、標準的な訳出になるかもしれない。また、映画字幕の多言語化を効率的に行うためのジェネシス・ファイルでも、基軸となる英語化されたテキスト (中間バージョン) において

¹¹ 言語としての英語と国際化時代における英語の役割について論じたデイヴィッド・グラッドル (1999) はメディアと英語の関係について言及する中で、英語は映画市場で「リレー」言語としての役割も果たしつつあると述べている (ibid. p. 130)。例えば、香港アクション映画が英語に吹き替えられて、国際映画祭で上映され、さらにその後買い上げられて第3の言語に翻訳されるというケースである (ibid.)。こうした重訳が訳出にどのような影響を与えるのかについては後述する。

同様の特徴が生じ得ると考えられる。ただし、標準化の度合いは一律ではないと考えられるため、言語ペアや訳出の方向性などに関して踏み込んだ考察が必要となる。この点については第 8 章で改めて論じたい。

次に、英語字幕が多言語に翻訳されることと訳出の関係性について、翻訳者はどのように認識しているのかについて考察する。例えば、日本で英語字幕翻訳に携わる日系アメリカ人、後藤太郎は、日本映画を非英語言語に翻訳するときに、英語字幕が基軸になる可能性を指摘し、そのことが訳出にどのように影響するのかについて次のように述べている。

英語字幕はすべての言語の大元になる可能性があるので、原文のニュアンスをきちんと伝える責任があると思いますね。というのも、例えばオリジナルが多言語（使用）¹²の作品を翻訳する場合は英語の字幕を元に日本語字幕を作るように、日本語の作品が英語字幕を介して各国の言語に訳されるということを常に意識しないと、言語ごとにニュアンスがかけ離れてしまう可能性があるんです。ですから、英語ネイティブからするとこれ以上ないくらいぴったり合った英語の表現だとしても、制作側と話し合っただけで敢えて分かりやすい言い方に変えることもあります。（後藤，2010）¹³

英語字幕が英語母語話者向けの英語よりも簡単でわかりやすい表現になるという発言は、すなわち起点テキストの持つ特異性が削られ、標準化された内容の字幕になることを示唆するものであろう。また、本論文のインタビューの中には、英語字幕の訳出の際に複数の選択肢がある場合には、次のような考えが働くとする英語字幕翻訳者もいる。

（訳語に）いくつか選択肢があった時に、例えばラテン語から派生しているものであれば、要するに共通認識を持てる（視聴者の）範囲が広いのであれば、それを選ぼうということですね。（E）

この語りからは、できるだけ多くの視聴者が意味を共有できる訳語を選択したいと

¹² () 内の語は意味を明確化するために筆者が付け加えた。

¹³ 日本映像翻訳アカデミーのホームページより。

いう翻訳者の意図を、読み取ることができる。多くの視聴者が意味を共有できる言葉を選択するのは、英語字幕の視聴者が持つ言語的多様性に対応するための方策と言えるが、それと同時に他の言語への訳出を容易にするような英語字幕（すなわち中間バージョン）の産出につながる方策でもある。したがって、仮に英語字幕を基に他の言語の字幕が作られることがあるという認識が翻訳者になくとも、視聴者の多様性に対処しようとすることで、国際化プロセスにおける中間バージョンと同じような訳出、すなわち簡略化され標準化された訳出になると考えられるのである。

その一方で、英語字幕を基に他の言語への訳出が行われる場合があることを認識しつつも、「日英の字幕を作るときに、それを考えるときりがない」(B)と語る英語字幕翻訳者もいる。また、「直接翻訳することが望ましいが、(英語字幕を基にして)英語以外に訳する(される)ことは考えないようにしている」(I)とする英語字幕制作会社の担当者もいる。英語字幕が多言語への翻訳における基軸となることは認識していても、そのことは英語字幕の訳出に影響しないと考えているか、あるいは「重訳は良くて必要悪」(St André, 2009, p. 231)として、英語字幕を介した翻訳を是認しがたいのかもしれない。

2) 重訳 (indirect translation)

前述したように、日本映画を海外市場に展開する際には、英語字幕を基軸として多言語に訳出される場合が多いが、翻訳の産物であるテキスト(書記言語または音声言語)を第三の言語に(例えば中国語から英語に翻訳し、その英語をフランス語に)訳出する翻訳行為は重訳と言われる(St André, 2009, p. 230)。重訳を示す英語の用語には“indirect translation”(Kittel & Frank, 1991, p. 3)や“relay translation”(St André, 2009, p. 230)があるが、音声言語の重訳であるリレー通訳(relay interpreting)と区別するために、本項では書記言語における重訳を英語で“indirect translation”と表記する。

重訳(indirect translation)では中継言語が多いほど起点テキストと目標テキストのズレが大きくなり、誤訳が生じやすいとされる(ibid.)。字幕翻訳で行われる重訳においても、プロが翻訳した字幕、映像作品の愛好家が作成したファンサブ(fansubs)と呼ばれる字幕のいずれにおいても、英語字幕での誤訳が目標テキストにそのまま

再現されやすいことが確認されている (Díaz-Cintas & Muños Sánchez, 2006; Zilberdik, 2004)。重訳について考察することは本論文の目的ではないが、重訳という翻訳行為の中で、起点言語から仲介言語への訳出がどのように行われているのかを知ることが、日本映画の英語字幕における訳出の特徴を考察する上で有益であると考えられる。しかしながら、管見によれば重訳における媒介言語への訳出に関する論考は行われていない。そのため、本項では通訳の訓練を例としてリレー通訳における媒介言語への訳出を検討し、日本映画の英語字幕の訳出を探る手がかりとしたい。なお、通訳研究においては「第三の言語を介在させた間接通訳で、ある通訳者の訳出結果が別の通訳者の起点言語となる」通訳方式を「リレー通訳 (relay interpretation)」と呼ぶ (ポエヒハッカー, 2008, p. 19)。これに倣い、本論文においても通訳に関しては重訳を「リレー通訳」と記述する。

リレー通訳が訳出に与える影響についての研究は少ないが (Shlesinger, 2010)、同時通訳におけるリレー通訳の訓練では、媒介言語から目標言語に訳す通訳者よりも、起点言語から媒介言語に訳す通訳者のほうが重圧を感じるとされる (Shlesinger, 2010; St André, 2009)。リレー通訳において起点言語から媒介言語に訳出する通訳者が置かれた位置は、先に示した図 6.2 (海外マーケットにおける英語字幕の位置) の中間点に当たる。したがって、媒介言語への通訳者は「国際化プロセス」を行っていると考えられる。では、「国際化プロセス」を担当する通訳者が他の通訳者よりも重圧を感じる要因は何かとえば、それは自分の通訳したテキストが他言語への通訳の基になるという認識であるという。

(他の通訳者よりも重圧を感じるのは) 起点言語から自分にとっての目標言語への訳出だけでなく、それを媒介として行われるすべてのリレー通訳に責任があると自覚しているからである。特に、長い沈黙は避けるように指示されている。したがって、リレー通訳は「最初の通訳 (original interpretation)」に直接的な影響を与えるかもしれない。つまり、他の言語にリレー通訳されると知った場合、最初の通訳者はそうでないときとは異なる種類の通訳文 (different sort of interpretation) を産出する可能性があるのだ。(St André, 2009, p. 231)

すなわち、リレー通訳においては、「最初の通訳 (original interpretation)」とそれを基

にした他の言語への訳出が同時に進行するという環境にあるため、そのことが、最初の通訳者に責任を感じさせる要因になっているというのである。こうした精神的重圧を伴うリレー通訳において産出される仲介言語への訳出にはある特徴があると、シュレジンガー (Shlesinger, 2010) は指摘する。それによると、基軸となる通訳者 (pivot interpreter) は「明瞭で一貫性のある通訳 (clear and coherent interpretation) をする」 (Seleskovitch & Lederer, 1989, p. 178) という。具体的には、難しい表現や、起点言語の特徴を示す慣用表現を避けることや、次の通訳者のリレー言語 (すなわち起点言語) に関する知識が限られているかもしれないことなどを考慮して訳すように指示される (Shlesinger, *ibid.*)。リレー通訳の訳出におけるこうした特徴は、音声言語と書記言語という違いはあるものの、重訳という共通点を踏まえると、英語字幕の訳出においても生起している可能性がある。したがって、英語字幕においても明瞭さが重視され、難しい言葉や、起点言語における特徴的な慣用表現を避けた平板な標準的なテキストになると考えられる。

ここで、これまでの制作プロセスの訳出への影響に関する議論をまとめておく。まず、中間バージョンとしての英語字幕をリングフランカとしての英語 (ELF) という観点から検討し、正確さや英語らしさといった要素の保持よりも、コミュニケーションの達成を目的とした翻訳が行われることを指摘した。また、そのことが起点テキストに含まれる特徴の削除や低減を引き起こし、標準化された字幕が作られる可能性があることを確認した。次に、インタビューや質問紙による調査の回答から、英語字幕翻訳者や制作会社の間では、視聴者の多様性に対する対応はわかるものの、英語字幕が中間バージョンであるという認識を共有していることが示された。さらに、中間バージョンへの訳出は重訳を意識して行われるため、翻訳者は明瞭さを重視したり難しい言葉を避けたりする傾向があり、それによって、起点テキストの特徴を低減する標準化された翻訳物が産出される可能性が示唆された。以上のことから、ローカリゼーション・モデルの国際化プロセスに相当する英語字幕 (中間バージョン) では、視聴者の多様性に対応するための、わかりやすい標準化されたテキストが産出されると考えられるのである。

6.2.2 参加者間の相互作用

通常、外国映画の日本語字幕制作プロセスにおける主な参加者には、翻訳者の他

に映画配給会社や制作会社が含まれるが（篠原，2011）、日本映画の英語字幕の場合には、作品の企画立案関係者（監督、プロデューサーなど）も字幕制作に関わることがある。これは英語字幕が起点文化で制作されることにより、映画の企画立案関係者の関与が容易になっているためと考えられる。実際、本論文における英語字幕翻訳者と制作担当者に対する調査では、9名全員が映画監督やプロデューサーなど映画の企画立案者の関与があったと回答している。字幕制作プロセスに存在する力関係から、こうした参加者の提案は最終的な訳出に影響を及ぼすと考えられる（Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 33; Fawcett, 1995, pp. 177-192; Hatim & Munday, 2004, pp. 200-205）。このことを踏まえて、字幕翻訳者と他の参加者との間に発生する提案や交渉を提示し、そうした相互作用が訳出に与える影響を探るのが本項の狙いである。

翻訳者に対する提案や、それに関する翻訳者と他の参加者間での交渉は、英語字幕制作プロセスの様々な工程で発生する。前項で検討した政策や視聴者の期待のように間接的な影響にとどまるパトロネージとは異なり、映画会社や制作担当者からのパトロネージは、翻訳形態や訳出に直接影響を与える。例えば、納期、翻訳指示、そしてフィードバックの内容によっては、翻訳者の情報探索の時間が制限されたり、訳語の選択が左右されたりする場合がある。こうした影響は、英語字幕だけでなく日本語字幕の訳出でも同様である。しかし、英語字幕は起点文化で制作されるため映画の企画立案関係者が字幕制作に関与しやすいことから、目標文化で制作される日本語字幕よりも、翻訳者に対する提案や指示などの圧力が強まる場合がある。英語字幕の制作プロセスにおいて翻訳者以外の参加者からの要望が明示されるのが、翻訳指示およびフィードバックの工程である（第5章を参照）。以下では、これら2項目に関する語りを英語字幕翻訳者へのインタビューの中から抽出し、翻訳者に対する指示や提案の内容、それに対する交渉、そして訳出への影響について論じる。

1) 翻訳指示

翻訳指示は訳出前プロセスに含まれる工程であり（Gouadec, 2007, p. 16）、そこで提示される表記や訳出に関する要望は、翻訳者の訳出方針や方略選択、表記方法などを左右する¹⁴。指示内容は登場人物名の表記方法、字幕翻訳における表記上のル

¹⁴ ピム（Pym, 2011, pp. 76-77）によれば、依頼主から翻訳者への要望を表す用語としては

ールといった具体的なものから、訳出方針や訳語選択における留意点（不適切とされる言葉や言い回し）など判断基準が明確でないものまで多岐にわたる（第5章を参照）。翻訳者は指示に沿って訳出することが期待されているため、翻訳指示は方略、起点テキストに含まれる情報の選択などを左右することになる。本論文の調査では、翻訳指示の有無に関する質問に関して、英語字幕翻訳者（A～G）から次のような語りが得られた。

【質問：「今回はこのように訳してください」といった翻訳指示が依頼主からくることはありますか。】

A：ないですね。全部任せてもらっている。素材¹⁵が上がってきても見ません。お客さんと同じように発見して字幕を入れていく。結論がわかっていると字幕に影響しますから。

B：あります。「かしこまりました」と言っただけで自分の考え通りにやる。例えば、子供向けの映画とか、アクション映画とか、そういうのは脚本に入っている。だから脚本を翻訳するとそういう要素が自然に出る。子供向けの映画なら長い言葉は使わないということは考えてやるけど、脚本もそうなっているから、ちゃんと翻訳すれば良いだけ。

C：2年ぐらい前にやった字幕で「読み切れなくていいから入れてくれ」という（指示）のがあった。全部情報を入れてほしいというもので、「3行は困るけど、2行めいっぱい、（字幕が）バンバン出る、みたいなのでいいから」と言われたものもありました。

D：この前は、シンプルにしてくださいというのがありましたよね。

E：「こういう風にしてください」というのはよくあります。例えば、ざっくば

「commission（依頼状）」、「brief（依頼要綱）」、「job description（業務説明）」などがあり、研究者がどのような翻訳を想定するかによって用語は異なる。しかし、実際に翻訳者が受け取るものを表すのは「指示（instructions）」が標準的な用語とされる。

¹⁵ 字幕翻訳における「素材」とは、映像データと書記データ（スクリプト）を指す。

らんな話し方なので、あまり硬くしないでくれとか、そんな程度です。(指示通りに訳すかどうかは) 基本的には(作品を)見て決めます。大体その時に、こういうことを心配されているんだねということは、1回見た時にわかるので、「そんな感じにします」と言って、いつも通りにやります。

F: ドキュメンタリーをやったりすると、言っていないことを字幕に入れてほしい、と言われることがたまにあります。誰も言っていないことを、字幕に入れるように言われる。(Eによる補足:「その発言はこういうことを意図しているはずなので、発言されていない結論をここで入れてくれ」というようなことです。)

G: (指示されることは) 特にありませんが、ものによってはこちらから伺います。原音に近い直訳的な表現にするか、自然な英語になるよう意識を優先するか、など。

インタビューから、翻訳指示の有無や、指示への対応が翻訳者により異なっている状況が浮かび上がった。例えば、A¹⁶とGは翻訳に関する指示を受けたことはないとしているが、その他の翻訳者は指示を受けた経験があると答えている。指示内容は「シンプルに」「硬くしない」といった抽象的なもの(訳語選択)から、「全部情報を入れてほしい」(情報の選択)、あるいは「その発言はこういうことを意図しているはずなので、発言されていない結論を(このように)ここで入れてくれ」(方略選択¹⁷の指示)という具体的なものまで、様々である。インタビュー어의語りから、翻訳指示には起点テキスト全般に対する広義の方略とされる概念と、個別の訳出に関する狭義の方略とされる概念が混在していることがわかる。こうした指示への対処について、7名中4名(A, B, E, F)が「いつも通りにやる」「任せてもらっている」「自分の考え通りにやる」などと語り、翻訳指示よりも自分自身の判断に従って訳出していることを明言している。

¹⁶ Aはこの質問に対して翻訳指示はないと答えているが、フィードバックに関する質問では「シンプルにという指示がくることがある」と述べている。したがって、ここでは翻訳指示とは訳出を始める以前に伝えられる指示という意味であり、納品後に参加者から伝えられるフィードバックとは区別する。

¹⁷ 本論文が採用する英語字幕のための方略分類(第4章を参照)では、起点テキストにないものを付加する訳出方法は「注釈(Annotation)」に分類される。

こうしたコメントは、翻訳者が、翻訳指示は自らの訳出を妨げるものと認識しているような印象を与える。しかし、全ての翻訳指示が翻訳者の意図する訳出を妨げるとは限らない。例えば、ある作品に関して「この映画のテーマは戦場の狂気と人間の尊厳なので、それが伝わるように」との翻訳指示が出たとしよう。この場合、指示が映画のテーマと食い違ってない限り、映画の制作者が意図する主題は既に台本に織り込まれているはずである。したがって、「脚本を翻訳すればそういう要素が自然に出る。(中略)ちゃんと翻訳すれば良いだけ」(B)であり、通常通りに訳しても結果的には「指示されたのと同じところに行く」(E)。つまり、翻訳指示が映画の内容に即したものである場合には、翻訳指示が翻訳者の訳出方針と対立したり、訳出を妨げたりする要因とはならないと考えられる。一方、翻訳者の訳出を妨げるような指示もある。例えば、翻訳者 E はインタビューの中で、大岡昇平の小説を映画化した『野火』の英語タイトルを付ける際に、改善の余地があると思われる『Fires on the Plane』という書籍名と一致させるように指示されたと述べている¹⁸。また、筆者が携わった映画(『インクハート 魔法の声』)の日本語字幕では、登場人物名を原作の翻訳書(『魔法の声』)の表記と統一させるようにとの指示があった。このような書籍版の既訳に沿った訳出にという指示は、既訳の品質によっては翻訳者の訳出を阻害する要因となる可能性がある。また、翻訳者 G は、翻訳指示を受けたことはないが、自ら発注者に訳出について問い合わせることがあると回答した。「直訳的な表現にするか、(中略)意識を優先するか」を翻訳に取りかかる前に発注者に尋ね、全体的な方針を確認した後に訳出を開始するという。これは訳出前から参加者の意向を把握することで、参加者との円滑なコミュニケーションを図ろうとする行為と言えるが、同時にプロによる翻訳の従属性を示唆する発言とも考えられる。

このように翻訳指示は、翻訳者と他の参加者との力関係が明示化されるプロセスと言える。翻訳を社会的勢力の相互作用として捉えたルフェーヴル(Lefevre, 1992a)は「作家や書き換えを行う人物は依頼人の設定した範囲(parameters)の中で働く」(ibid. p. 18)とした。翻訳者が依頼人の設定に従って訳出することにより、読者層が限定され、訳出が操作される。すなわちフォーセット(Fawcett, 1995)が述べたように、翻訳における権力は、翻訳者だけでなく、読者、起点テキスト(著者)にも

¹⁸ 本論文が実施した英語字幕翻訳者や制作会社への調査では、英語字幕翻訳者が日本映画の英語タイトルを提案していることが明らかになった。これは日本語字幕翻訳者が担う作業との相違点と言える。(pp. 136-139を参照)

行使されるのである (ibid. pp. 186-190)。翻訳指示は次で述べるフィードバックと共に、翻訳者に対して行使される権力であるが、翻訳物の品質を保つという観点では、翻訳者以外の参加者の視点も必要であり、すべての指示が訳出を阻害するものであるとは言えない。翻訳指示に関する各インタビューの発言は、翻訳者が他の参加者からの指示や提案に向き合いながら、様々な要請に応えようとする姿勢を浮き彫りにしたと言えるだろう。

翻訳指示の内容に関しては、英語字幕の特性に関わる指示が指摘されなかったことに注目したい。前述したように、英語字幕と日本語字幕とでは想定される受容者が、その数や社会文化的背景において大きく異なる。日本語字幕が主に外国映画を鑑賞する日本国内の日本語を母語とする視聴者を想定して制作されるのに対して、日本映画の英語字幕は日本国内で限定的に上映される場合¹⁹を除き、主に日本映画を見る海外の視聴者を想定して作られるからである。この点は英語字幕の訳出を考える上で重要な点であることから、翻訳者に対して何らかの要望が伝えられると予測したが、視聴者の多様性に関わる翻訳指示について言及したインタビューはいなかった。そのため、英語字幕視聴者の多様性を字幕制作関係者がどう捉えているかは、翻訳指示の段階では明確にならなかった。

2) フィードバック

フィードバックも翻訳指示と同様に、参加者から字幕翻訳者への要請であるが、納品後の翻訳物に対する変更要請であるという点において、訳出前の要請である翻訳指示と異なる。翻訳者が納品した翻訳物に対しては、関係者によって内容の確認や公開される媒体に向けたフォーマット化などが行われる (Gouadec, 2007, p. 16)。これらの工程はポスト・トランスレーション (post-translation) と呼ばれるが (ibid.)、ここではポスト・トランスレーションのうち、翻訳テキストの変更に関して参加者から示される提案や要請を、他の工程と区別して「フィードバック」と呼ぶこととする。本項ではこの工程に関わる英語字幕制作の参加者を明らかにし、フィードバ

¹⁹ 作品、上映場所、期間は限定的ながら、日本国内でも英語字幕付きの日本映画が上映されることがある。インタビューに応じた英語字幕翻訳者 (B) は、「昔、時々、劇場の最終回に英語字幕付きを上映することがあったが、シネコンの普及でそれがなくなった。それが映画のデジタル化によって、また最近復活してきている」と述べている。また、『千と千尋の神隠し』のアメリカ版 (英語吹き替え) の制作を指揮したジョン・ラセター (John Lasseter) は、同作品の DVD の冒頭で、来日時に字幕付きの同作品を見て感動したと述べている。このことから、字幕はプロモーションにも使用されているのがわかる。

ックの内容を検討するとともに、フィードバックへの字幕翻訳者の対応について検討する。まず、フィードバックにどのような参加者が関わっているのかを、英語字幕翻訳者のインタビューから探る。納品後のフィードバックの有無と、フィードバックがある場合はその内容について、各翻訳者は次のように答えている。

【質問：翻訳原稿の納品後にフィードバックがありますか。】

A：（フィードバックは）あります。一番よくあるのは、日本語では主語がない文章があるので、そういうところで“I”なのか“we”なのか、すごく微妙。そういうところの解釈についてというのが一番多いですね。確認が必要です。フィードバックやチェックはメールでやります。回数は1回。私が納品して、向こうがチェックして、修正項目を確認します。

B：あります。監督、プロデューサー、配給会社の人が原稿を見て、これが違うとか。今の監督は英語のわかる人が多いですから。そういうときは、話し合っ
て妥協点を見つけます。日本語のこういうところを汲み取って…と言われることもある。[中略] フィードバックの回数は作品によって違います。ゼロのこともたまにありますけど。

C：僕の場合は監督から直接（依頼が）来ます。[中略] 監督に「この部分はこう思いますが、いかがですか」と質問をして、監督から返信をもらって、それを翻訳者に戻します。それを最低1~2回はやります。

D：やはりどうしてもニュアンスとか、聞けるものなら聞きたいというのがあるかな。あとは日本語がこうなっているけど、英語はちょっと違う表現にすると
ころなどは、意図があってそうしているのを説明しておきたいというところもいくつかある。それが（監督に）直接伝わるのは安心だし、やりやすい。

E：大体、プロデューサーを通して、プロデューサーが監督も何か言うべきだと思えば、監督さんからも何か来るし、プロデューサーだけから来ることもある。あるいは、例えば、海外に持っていく松竹の海外事業部の人だけから来る

こともあるし。[中略] (フィードバックの内容で) 一番多いのは、おそらく、「ここはこういう感じを出したいんですが、出ていますか」系の聞き方になっていることが多いですね。[中略]「こういうニュアンス出ていますか」とか「この単語に触れられていないのはどういう理由からですか」とかです。

G: (フィードバックは) ほぼ 1 回ですが、内容によっては数回の場合もあります。エージェントのチェック (エージェントさんが行う場合と、外注の場合があります) または制作担当者のチェック。必要であればネイティブのチェック、その後クライアントのチェックです。

このような語りから、以下のことが浮かび上がった。第一に、7 名中 6 名が監督やプロデューサーなど、映画の企画立案関係者からフィードバックを得ている点である。これを裏付けるように、質問紙による調査に応じた制作会社 (H 社、I 社) は、1 社が全作品で、もう 1 社が全体の約半数で映画企画立案関係者の関与があるとの回答を寄せている²⁰。このように、監督やプロデューサーなどの関与が確認されたことは、「協働作業 (team effort)」(Diaz-Cintas & Remael, 2007, p. 29) とされる字幕翻訳にあつて、英語字幕制作がより多くの参加者を包含するプロセスであることを示唆すると考えられる²¹。例えば、『Shall we ダンス?』の全米公開に向けた英語字幕制作の際に、演出を行った周防が「各シーンの狙いと最低限伝わってほしいこと」を、現地の配給会社と英語字幕翻訳者に提示したことは(周防, 2001, p. 37)²²、字幕制作における映画の企画立案関係者の関与を明示するものである。また、英語字幕では翻訳者が非英語母語話者 (D、G) の場合、英語母語話者によるレビュー (ネイティブチェック) もある。このように英語字幕の制作は、日本語字幕の場合には

²⁰ 今回、調査への協力が得られた制作会社は 2 社にとどまった。質問紙への回答 (電子メール) は、1 社が全作品で、もう 1 社が約半分の作品で映画の企画立案者の関与があるというものであった。調査のサンプル数は限られているが、日本映画の英語字幕を制作する会社の数は限られていることから、当該 2 社の回答は英語字幕制作における参加者と翻訳者の相互作用を検討する上で有効と考える。

²¹ 外国映画の日本語字幕でも、『フルメタル・ジャケット』のように監督から字幕の修正を求められるケースがあるが (原田, 1988 ; Normes, 2007) 、英語字幕ほど一般的ではないと考えられる。

²² 『Shall we ダンス?』のアメリカ版の英語字幕は、全米公開用に新たに制作されたもので、オリジナル版の英語字幕とは異なる。つまり、同作品には 2 種類の英語字幕が存在したことになる。ちなみに演出者である周防は、オリジナル版の英語字幕制作には関与していないと述べている。(周防, 2001, p. 20)

あまり関与しない映画の企画立案関係者や、レビューを担当する英語母語話者など、より多くの参加者が関わるプロセスであることから、最終的な字幕は目標文化で制作される字幕（例えば日本語字幕）よりも多くの参加者の関与を反映したテキストになると考えられる。

インタビューから浮かび上がった第二の点は、参加者が起点テキストの形式よりもテキストの含意を重視して訳出の交渉を行っていることである。翻訳者に対する「こういうところを汲み取って」(B)、「こういうニュアンス出ていますか」(E)などのフィードバックから、逐語的な訳出よりも意味の伝達を重視する姿勢を読み取ることができる。つまり、英語字幕ではいわゆる逐語訳 (word-for-word) よりも意味対応訳 (sense-for-sense) が求められていると言える。意味対応訳では起点テキストの形式よりも、起点テキストと目標テキスト間における内容や効果の対応を重視するため、動的等価 (Nida, 1964) を目指した訳出となる。インタビューからは、英語字幕にも起点テキストの持つ含意の明示化や、観客に与える効果の等価を実現するような訳出が求められていることが窺える。この要請はある意味では当然のことであろう。なぜなら、字幕では音声言語から書記言語への変換、時間と空間の制約、映像との整合性という字幕の特性 (Díaz-Cintas & Remael, 2007; Hatim & Mason, 2000[1997]) から、逐語的な訳出が困難な場合が多い。そのため、削除や省略が主要な翻訳方略となり (Díaz-Cintas, 2013, p. 277)、起点テキストと目標テキスト間の意味や効果の対応を重視した訳出となるのである。映画字幕では、価値観、言語、文化に従って起点テキストのメッセージが再構築され、変化するとされるが (Venuti, 2004, p. 484)、それには目標文化の社会文化的要因だけでなく、こうした字幕翻訳が持つ特性も影響していると言えるだろう。「セリフの全てを字幕にすることは物理的に不可能である。翻訳するには何が重要なセリフなのかを確認しておく必要がある」(周防, 2001, p. 37) のであり、その結果、情報が取捨選択され、削除や省略といった方略が多く採用されると考えられる。インタビューから、起点テキストの形式よりも効果の等価を重視する姿勢が浮かび上がったことは、英語字幕において、起点テキストに含まれる特徴 (方言、異文化要素、慣用表現など) が削除や省略などの方略によって低減されやすいこと、つまり、英語字幕は簡略化され、起点テキストの特徴が低減された標準的な訳出になる可能性を示唆している。

第三として挙げられるのは、視聴者の多様性に対する認識である。前述したよう

に、翻訳指示の段階では参加者が視聴者の多様性をどのように認識しているかが明らかではなかった。しかし、フィードバックに関する語りの中には、それに関連する事柄が含まれている。視聴者の多様性と訳出の関係については後述することとし、ここでは視聴者の多様性について翻訳者が言及した部分を抽出して提示する。英語字幕の視聴者に非英語母語話者が含まれることと、それをどのように考えるかについて、翻訳者 A、B（共に英語母語話者）は次のように述べている。

A: そういう（非英語母語話者の視聴者に関わる）指摘がプロデューサーから来るときがある。そういうときは否応なしに。もっとシンプルにしろと。私は日本語で洗練されたボキャブラリーのある人は、英語でも洗練されたボキャブラリーにするのが普通だと思うので、そうしているんですけど、時々、「この言葉はネイティブじゃない人にとってはわかりにくいから、もっとシンプルな言葉にして」と。プロデューサーから言われたら初めてやります。自分からは、やらない。

B: そういうプレッシャーが来ることがある。映画会社の人ができる英語より難しい英語を使うと「ダメ」と言われることもある。そういうときは、効果が少なくなるが、「少し教科書みたいな英語に」と言われたことがないわけではない。フィルムマーケットのバイヤーは映画を全部見てはいない。最初の部分を少しだけ見て、買うか買わないかを決めていると思う。映画を見るエキスパートは、字幕の細かいところまではあまり見ない。

両氏の話から、翻訳者以外の参加者が英語字幕視聴者の多様性を認識し、それに対応できる英語字幕を要求していることが読み取れる。それがどのような字幕なのかを示すのが、「シンプルな言葉（英語）」（A）および「教科書みたいな英語」（B）という言葉である。つまり、参加者は簡単でわかりやすい英語が望ましく、そうでなければ多くの視聴者に受容されることは困難だと認識しているのだ。「シンプルな英語」や「教科書みたいな英語」が具体的にどのような言葉や表現を指すのかは明らかではないが、一般的には、わかりやすさを重視した表現、スラングや隠語など特定の集団に帰属するような言葉や表現を含まない英語、文法的に正しい表記な

などを指すと考えられる。しかし、こうした要望は訳出における選択肢を狭めたり、起点テキストが持つニュアンスや特徴を低減させたりする要因となり得る。制作会社 2 社に対して行った調査では、英語字幕が想定する視聴者として、1 社が英語母語話者および非英語母語話者を、もう 1 社が英語母語話者を挙げた。翻訳者 A と B が関わる映画会社や制作会社からのフィードバックと併せて考えると、英語字幕視聴者が多様であるとの認識は、ある程度共有されていると言えるかもしれない。

ここまで英語字幕制作における参加者の相互作用として、翻訳者に対して提示される他の参加者からの提案や要請について、翻訳指示とフィードバックという 2 つの工程で検討を行い、以下の点を確認した。まず、英語字幕翻訳者は翻訳指示の影響を受けるということである。特に、映画の企画立案関係者が字幕制作の参加者として関わる英語字幕では、そうした参加者から字幕翻訳者への訳出に関する提案や要望が多くなる。また、翻訳指示の段階では、英語字幕のプロセス上の特性の一つである想定される視聴者の多様性に関する指示は見られなかった。一方、フィードバックに関する語りからは、効果の等価を重視する訳出が求められることが読み取れると同時に、「シンプルな言葉で」という要望から、映画会社や制作会社が英語字幕視聴者の多様性を認識していることが窺えた。次項では、視聴者の多様性に対する認識が、英語字幕の訳出にどのような影響もたらしうるかについて考察する。

6.2.3 視聴者の多様性への対応

前述したように、「シンプルな言葉で」というフィードバックは、英語字幕の視聴者の多様性に対処するための方策と考えられる。これを踏まえて本項では、こうしたフィードバックに翻訳者がどのように対応するのか、あるいは要請の有無にかかわらず、シンプルな訳出にする必要性を翻訳者が認識しているのかについて論じる。

まず、「シンプルな言葉で」という要請に関する英語字幕翻訳者の対応について、翻訳者 A の場合は、「プロデューサーから言われたらやります。自分からはやらない」と明言している。英語母語話者であり、通常は日本国外の英語圏で翻訳作業を行っている A は、「日本語で洗練されたボキャブラリーのある人は、英語でも洗練されたボキャブラリーにするのが普通だと思う」(A) と語るように、訳出に対する考えを明確に持っている。それでも A は、「プロデューサーから言われたら」「シンプルな言葉で」という要請に対応すると言う。英語字幕の制作プロセスにおける依頼人が

有する権力と、翻訳者の従属性を示唆する語りと言えるだろう。一方、B は国際フィルムマーケットを例に挙げ、「映画を見るエキスパートは、字幕の細かいところまではあまり見ない」（前項に掲出）と述べ、自分自身は「シンプルな言葉」での訳出を重視していないことを示唆する発言をしている。しかしながら、日本映画は「各国の映画祭に出品する場合、あらゆる国の観客やバイヤーが観る」（後藤，2010）ものである。仮に海外の映画関係者（「字幕のエキスパート」）が英語字幕の「細かいところ」をあまり重視しないとしたら、それは多様な言語的背景を有する映画関係者が、わかりやすくシンプルで、簡単に理解できるような英語字幕を好むためとも考えられる。また、D は英語字幕の視聴者は英語母語話者が多いとの認識を述べ、自分自身は英語母語話者を想定した訳出を行っているとする。

D: 結局、その映画を見るのは（英語）ネイティブの人の方が圧倒的に多いので、その人たちの目では変ではないものにしたいですね。

このような発言には、D が関わる字幕制作プロセスが影響していると考えられる。インタビューで D は、自分の翻訳原稿が英語母語話者によってチェックされると述べている。その場合、英語母語話者による修正が少ない翻訳が、「良い」翻訳ということになり、レビューする英語母語話者に受容されやすい訳出を意識するようになるだろう。D のケースでは、英語母語話者のチェックというプロセスにより、レビュアーの期待が視聴者の期待と同等であるという認識が形成されたのかもしれない。このとき、英語母語話者によるレビューは英語字幕制作におけるパトロネージと位置づけられる。翻訳者が依頼者の期待に沿った訳出を行うのは、「依頼者は目標テキストの読者でもあり、依頼者の期待は期待規範の一部となる」（Chesterman, 1997, p. 78）からである。D の場合は、英語母語話者のチェックを通して、「その（ネイティブの）人たちの目では変ではないもの」という、「規範意識」²³が形成されたと考えることができる。ここまで述べてきたように、翻訳者 A、B、D の語りからは視聴者の多様性を重視する姿勢を読み取ることはできなかった。

²³ 英語母語話者によって翻訳内容をチェックされる D は、訳出が英語母語話者に受容されない場合、修正という形の制裁を受ける。そのため、制裁を回避するような訳出を行うと考えられる。すなわち、D は字幕制作プロセスを通して「英語母語話者に受容される訳出」という規範意識を獲得したと言える。

一方で、今回の調査では視聴者の多様性について、これとは異なる見解を述べる翻訳者もいた。以下にその箇所を提示する。

C：英語字幕の場合はアメリカだけじゃなくて、ヨーロッパやいろんな国で見られても大丈夫だというものにしたいなと思っています。

E：（英語字幕は）観客が絞れない。[中略] うちがあまり、「いかにもアメリカだね」というふう（な英語）にしない理由はそこら辺にあるんじゃないでしょうか。誰が見るかわからないですからね。

F：いつも最初に、これ（この英語字幕）は誰のために作るのかを聞きます。例えば釜山（国際映画祭）のためなのか…ヨーロッパの場合は簡単な単語を使ったほうがいい。だから見る人のことは考えます。

こうした語りから、翻訳者 C、E、F が視聴者の多様性を認識しているだけでなく、多様性に対応した訳出にしようとしていることが窺える。E の「いかにもアメリカだね、というふうにしない」というのは、換言すると、アメリカの文化に根差した言葉やイディオムを避け、非英語圏はもちろんのこと、アメリカ以外の英語圏でも容易に理解できる「シンプルな言葉」にするという意味であろう。実際、英語圏の中で英語の書き換えが発生する場合もある。例として『ハリー・ポッター』（1997）のケースをみてみよう。イギリスの作家ローリング（Rowling, 1997）による『ハリー・ポッター』シリーズの第 1 作、『ハリー・ポッターと賢者の石』では、英語圏内でタイトルの書き換えが行われた。原題の *Harry Potter and the Philosopher's Stone* が、アメリカ版で *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* とされたのである。その理由は、イギリスでは *philosopher* という言葉に魔法使いのニュアンスが含まれるが、アメリカでは哲学者を指すため、原題のままではアメリカの読者に誤った印象を与えるというものであった（Davies, 2003, p. 87）²⁴。このように、英語圏の中にあっても一つの言

²⁴ タイトルの変更は、アメリカ版編集者の強い要求に原作者であるローリングが同意した上で行われたとされる（*ibid.*）。これは読者の理解しやすさ（*accessibility*）を考慮した参与者の提案が、訳出に作用した例といえる。なお、ワーナー・ブラザーズによって映画化された際にも、書籍と同様に 2 種類のタイトルが使用されている（*allcinema online*）。

葉が多義的に解釈されることがあることを踏まえると、「いかにもアメリカだねという英語にしない」(E)のは、視聴者の言語的、文化的多様性に対応する上で有用な方策と言えるだろう。日本映画の英語字幕が実際にどのように訳出されているのかについては第7章で検証するが、ここまでの議論によって、上記3名が視聴者の言語的多様性を認識し、多様性に対応しようとしていることが示された。また、インタビューの対象者ではないが、前出の英語字幕翻訳者、後藤太郎は、英語字幕の視聴者の多様性を指摘した上で、訳出の留意点を次のように述べている。

日本語の字幕を付ける場合、基本的に対象は日本人だけなので日本人がわかるものを作ればいい。しかし、英語字幕の場合はある意味で世界中の人が対象になります。例えば、各国の映画祭に出品する場合、あらゆる国の観客やバイヤーが観るわけで、英語ネイティブだけが対象とは限りません。[中略]アメリカのスラングを多用し生き活きとした字幕を作ったつもりでも、イギリスやオーストラリアなどのネイティブにはピンとこないかもしれない。ましてアジアやヨーロッパなどでは全く意味が伝わらない可能性もあります。(後藤, 2010)²⁵

この発言は、アメリカは日本製映像作品にとって重要な市場ではあるが、英語字幕はもっと広範囲な地域に受容され得るものでなくてはならないとする主張であり、こうした考えは本論文のインタビューイである翻訳者C、E、Fと立場を同じくする。英語字幕は英語文化に根差した言葉や慣用表現を用いたものよりも、非英語母語話者でも容易に理解できるような、わかりやすい、標準化されたものにすべきだという考えである。なお、翻訳者Gには質問紙による調査を行ったが、フィードバックの内容やそれに対する対応に関しては、仕事の関係上、回答を控えたいとのことであった。

ここまで英語字幕翻訳者が英語字幕の特性である視聴者の多様性をどのように認識しているかについて、インタビューの内容を中心に検討した。その結果、視聴者の多様性にどのように対応するかについては、翻訳者によって対応が分かれることが確認された。具体的には、視聴者の多様性を考慮した訳出を行うかどうかについて、要請されない限り「シンプルな言葉」にはしないと述べる翻訳者がいる一方で、

²⁵ 日本映像翻訳アカデミーのホームページ <http://www.jvtacademy.com/news/?id=314> より2015年5月12日情報取得。

英語字幕は「観客が絞れない」ので「いかにもアメリカ」という訳にはしないとす
る翻訳者もいた。そのため、視聴者の多様性への対応に関する共通認識を読み取る
ことはできなかった。ただし、翻訳プロセスに関わった人の明示的な発言は、翻訳
関係者が何をしなければならないと感じているかを示しているにすぎない場合もあ
るため (Toury, 2012[1995], p. 88)、インタビュー어의発言が実際の訳出と一致する
とは限らないことに留意する必要があるだろう。

6.3 翻訳者の権力

ここまで論じたように、翻訳者に対するパトロネージ、翻訳指示、そしてフィー
ドバックにおける英語字幕制作プロセスでの翻訳者と他の参与者との関係性から、
翻訳者は「依頼者の設定した範囲 (parameters) の中で働くことで、自分の地位と依
頼者の権力 (power) を正当化する」(Lefevere, 1992a, p. 18) と言えるかもしれない。
目標文化 (パトロネージを行使する者) により、翻訳と気づかない透明な訳出を求
められる翻訳 (者) の状況を、ヴェヌティ (Venuti, 1995) は不可視性 (invisibility)
という言葉で表現した。字幕翻訳においても、字幕は「できる限り目立たないもの
であるべき (should attract as little attention as possible)」との考えは業界に深く根付い
ている (Díaz-Cintas, 2013, p. 274)。また、翻訳者名が提示されている場合でも、翻訳
物が翻訳者だけの翻訳行為によるものである場合はほとんどないとされる (Fawcett,
1995, p. 189)。しかしながら、こうした状況にもかかわらず、翻訳者にはある種の権
力があると考えられている。それは、翻訳者が 2 つの異なる文化と文学作品に精通
しているからであり (Lefevere, 1992b, p. 5)、それによって、異なる言語の読者に、
その作品のイメージを再構成して提示することができるからである。こうした権力
は、通訳者が有するものと共通する部分が多いと考える。通訳者は異なる言語を理
解できることで、その言語を理解しない人との間に「リソースの入手の不均衡
(unequal access to resources)」(Mason & Ren, 2012, p. 234) が生じ、コミュニケーシ
ョンの手段を独占することにより、権力を行使する存在となる (Anderson, 2002
[1976], pp. 208-217)。字幕翻訳者は通訳者のような、「二人のモノリンガルのコミ
ュニケーションをバイリンガルの通訳者が仲介するというモデル」(武田, 2008, p.
183) ではないが、2 言語に精通していることで他の参与者にはない権力を有してい
ると言える。その権力とはどのようなものなのかを、表 6.1 に示された字幕制作プロ

セスへの関与から具体的に探っていこう。

制作プロセス	日本語字幕の参与者	英語字幕の参与者
1 作品選定、発注、翻訳指示	配給会社、TV局、制作会社	映画会社（企画立案関係者）
2 素材送付	制作会社	制作会社
3 訳出前作業	翻訳者	翻訳者
4 訳出、情報探索	翻訳者	翻訳者
5 仮ミックス制作	制作会社	制作会社
6 フィードバック、修正	制作会社、 翻訳者	制作会社、 翻訳者
7 クライアント・チェック	クライアント、制作会社	クライアント、制作会社、 翻訳者
8 字幕テキスト完成	—	—
9 宣伝用チラシ、予告編翻訳	予告編制作会社	翻訳者
10 タイトルの考案	配給会社	翻訳者

表 6.1 字幕制作プロセスの各工程における参与者（篠原（2011）および本論文のインタビューに基づいて筆者が作成）

表 6.1 が示すように、翻訳者は幾つかの制作プロセスに関わっているが、日本語字幕と英語字幕とでは関与する工程に違いがある。中でも着目したいのは、英語字幕翻訳者が映画のタイトルを考案するという点である。映画のタイトルは、視聴者が受ける作品の印象に影響を与え、ひいては観客動員数をも左右しかねない重要な要素と考えられる。そのため外国映画の場合、日本語タイトルの策定は配給会社の決定事項であり、通常、日本語字幕翻訳者が日本語タイトルの決定に関与することはないとされる（膳所，2011，p. 78）。しかし、日本映画では本編の翻訳と一緒に英語タイトルの提案も翻訳者に発注され（翻訳者 E, F, 制作会社 I）、翻訳者が提案したタイトルが採用される場合もある（膳所，2011，p. 78）。また、宣伝用パンフレット、さらには予告編の翻訳も英語字幕翻訳者に依頼されるケースがある（翻訳者 E, F）。いずれの工程も、多くの視聴者に映画の存在を知らしめるという意味で、映画の宣伝広告のための重要な作業と言える。

このように、英語字幕翻訳者は字幕の訳出だけでなく、タイトルの考案、宣伝広

告といった重要なプロセスに関わっている。つまり、英語字幕翻訳者は台詞の翻訳者であると同時に、映画を海外展開するための様々な工程に関与する専門家であり、重要な決定に関与できる権力を有していると言える。また、日本という文脈においては、目標テキストの修正に関しても、英語字幕翻訳者は権力を有すると考える。英語字幕翻訳者は目標テキストの修正において、日本語（台詞）と英語（字幕）の「2言語での読み直し (bilingual re-reading)」(Mossop, 2014, p. 223) ができるからだ。日本語字幕の場合、翻訳者以外の参加者は日本語（目標言語）の規範を基準にした字幕の修正、すなわち「単一言語での読み直し (unilingual re-reading)」(ibid.) が可能である。それに対して、英語字幕の場合は、英語（目標言語）に関する知識がなければ品質の確認が難しい。つまり、起点言語と目標言語の2言語による修正を行うことのできる英語字幕翻訳者は、品質管理における権力を有していると考えられる。インタビューの中で翻訳者 E が語ったフィードバックの内容（「ここはこういう感じを出したいんですが、出ていますか」、「こういうニュアンス出ていますか」）は、英語字幕翻訳者の権力を明示するものであろう。このように、英語字幕翻訳者が権力を有することは、翻訳者の意図が訳出に反映されやすいことを示唆すると言える。したがって、翻訳者が前項で論じたような標準化された訳出を志向する場合には、英語字幕は標準化された訳出になりやすいと考えられるのである。

6.4 英語字幕の標準化仮説

本項では、ここまでの議論を振り返り、日本映画の英語字幕に影響を及ぼす要因と、それが訳出にどのように影響するのかについて確認する。英語字幕の訳出に影響を及ぼすと考えられる第一点は、ローカリゼーション・モデルにおける国際化プロセスである。国際化プロセスとは、起点テキスト (ST: source text) から多言語の目標テキスト (TTs: target texts) を産出する一連の工程の、中間に位置するプロセスである。国際化プロセスでは多言語の目標テキストが効率的に産出されるように、起点テキストの特異性を低減した標準化されたテキスト (ST2) が作られる。本論文では日本映画を海外展開するために作られる英語字幕が、国際化プロセスで作られるテキスト (ST2) に相当すると考え、国際化プロセスの特徴である標準化が英語字幕においても発生しているのではないかと考えた。現在、アメリカやイギリスで行われているジェネシス・ファイルを用いた字幕翻訳でも、同様に英語を基軸言語と

して多言語への訳出が行われることから、こうした制作プロセスも英語字幕の標準化を生じさせる要因となり得るだろう。また、リンガフランカとしての英語（ELF: English as a lingua franca）という点からも、英語字幕の訳出を考察した。すなわち、英語使用者は社会的、文化的、言語的に多様であるため、翻訳では正確さや、特定の使用領域における英語特有の表現の保持よりも、コミュニケーションが達成されることの方が重視される。それが要因となり、英語字幕では起点テキストの特異性が低減された標準化された訳出になるとした。さらに、英語字幕は多言語字幕への基軸、すなわち重訳のためのテキストであることから、音声言語の重訳であるリレー通訳の訳出について考察した。そして、リレー通訳のための「最初の通訳」では、明瞭さを重視したり難しい言葉を避けたりする傾向があることが示され、それを受けて英語字幕においてもそうした標準化された訳出になる可能性を指摘した。

訳出に影響を及ぼす第二点は、視聴者の多様性とそれに対する翻訳者や他の参加者の認識である。この点に関しては、映画の企画立案関係者などの参加者が、翻訳者に対して「シンプルな言葉」で、といったフィードバックを出していることから、視聴者の多様性を認識していることが窺えた。その一方で、視聴者の多様性にどのように対応するのかについての翻訳者の見解は分かれており、インタビューから共通した認識を読み取ることはできなかった。ただし、翻訳者が標準化を志向した場合には、英語字幕翻訳者の有する権力によって、標準化された中間バージョンを産出できる可能性が示唆された。最後に、ここまでの議論を踏まえて、英語字幕は標準化されるという仮説（英語字幕標準化仮説）を設定する。そして続く第7章において、この仮説を検証するために、実際の英語字幕テキストを用いた事例研究を行う。

第7章 事例分析と結果

本章では、ローカリゼーション・モデルを枠組みとした考察から導かれた、日本映画に付けられる英語字幕の訳出は標準化される特徴があるとする仮説（ここからは「英語字幕の標準化仮説」と表記する）の検証を行う。具体的には、日本映画（『Shall we ダンス?』『千と千尋の神隠し』）につけられた英語字幕を対象に、起点テキストの中の異文化要素がどのように訳出されているのかを翻訳方略の視点から分析し、英語字幕の訳出の特徴を探るというものである。まず、検証に先立って、異文化要素および方略分析の枠組みについて再度確認する。次に、『Shall we ダンス?』と『千と千尋の神隠し』の選択理由を確認した後に、両作品の梗概を記す。その上で、各作品の起点テキストに含まれる異文化要素を抽出し、それらの訳出に用いられた方略を同定すると同時に、各方略の採用頻度を算出する。このようにして、対象作品の英語字幕において異文化要素がどのように訳出されているかを分析する。

7.1 異文化要素と方略分類の枠組み

はじめに、本論文が行う事例研究の対象となる異文化要素と、訳出分析の枠組みとなる方略分類について確認しておきたい。本論文では、異文化要素をある言語の文化に特有の事柄を指すもの、つまり、「文化的言語表現による言及であり、言語外の存在物やプロセスと関連するもの」（Pedersen, 2011, p. 43）と定義し（第4章を参照）、異文化要素が存在するとされる固有名詞、度量衡、通貨、商標、料理、政府機関名、娯楽、教育などの領域（*ibid.* pp. 56-60）に着目して分析を行う。日本映画における異文化要素の具体例としては、「～さん」「～先生」「殿」（『Shall we ダンス?』『たそがれ清兵衛』）といった呼称、「スキヤキ」「ラーメン」（『おくりびと』『タンポポ』）などの料理名、「八百万の神様」（『千と千尋の神隠し』）のように宗教に関するもの、「お年玉」「元服」（『誰も知らない』（2004）、『子連れ狼』（1973））など習慣や儀式に関するもの、「キリンレモン」「アポロチョコ」（『誰も知らない』）などの商品名、「袴」「腹掛け」（『千と千尋の神隠し』）などの衣服、「石（こく）」（『たそがれ清兵衛』（2002））のように（この場合は大名・武士などの知行高を表す）単位に関する言葉などが挙げられる。このように異文化要素となる言葉は、目標文化に同じものを表す言葉が存在しない場合が多いのであるが、形式的に同じ言葉が存在して

も、起点文化と目標文化において社会指標性が異なる場合には異文化要素と捉えられることもある。簡単な例として「きつね」という言葉で考えてみよう。日本語の「きつね」には動物としてのキツネのほかに、「巧みに人をだます人」（広辞苑〔第六版〕）という意味がある。また、キツネには稲荷神との関連（*ibid.*）から宗教的な意味合いもある。一方、英語の「fox」には「ずる賢い」（リーダーズ英和辞典〔第2版〕）という意味はあるものの、人をだますという連想はない。したがって、「巧みに人をだます人」として用いられたり、宗教的な意味合いで使用されたりした場合、「きつね」という言葉は英語圏の読者にとって異文化要素となるかもしれない。このように異文化要素は起点文化に特有のものを表すため、たとえ起点テキストと目標テキストの間で辞書的な部分的意味対応が見られたとしても、起点テキストがもたらす効果や含意が伝わらない場合があるのだ。

そうした課題に対処するために用いられるのが翻訳方略（*translation strategies*）である。翻訳方略という用語の意味については、訳出全体の方針を決定するマクロ的な方策という捉え方と、個別の翻訳課題に対処するためのミクロ的な方策とする考え方の二つがあるが、本論文では翻訳方略を後者と捉えた上で「訳出作業における個別の問題に対処するための方法」（Pedersen, 2011, p. 70）と定義し、英語字幕翻訳における異文化要素訳出のための方策という視点から分析を行う。分析の枠組みには下の表 7.1 に示された 7 種類の方策を用いる。この方略分類は、パイロット・スタディとして実施した『おくりびと』における異文化要素の訳出分析（篠原, 2013b）で用いられた方略分類（Pedersen, 2011）を、日本映画の英語字幕の分析向けに改訂したものである（第 4 章を参照）。表に示された 1 から 7 の数字は、目標テキストにおける異文化要素保持のレベルを表し、1 は異文化要素が保持される割合が最も高く、7 は最も低いことを示している。

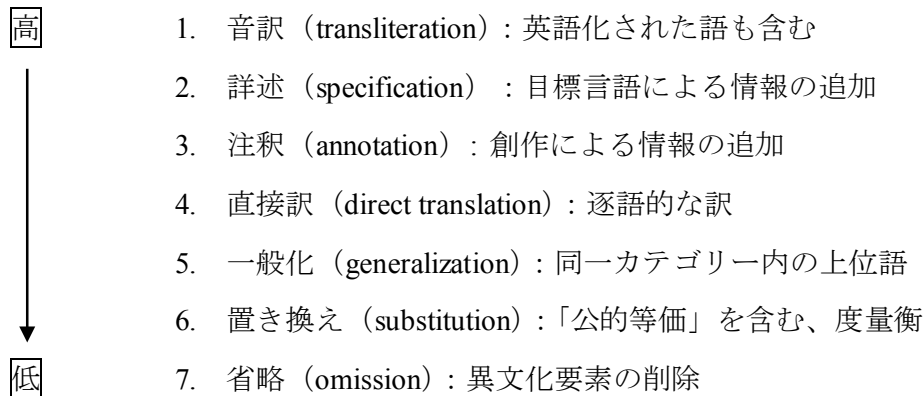


表 7.1 翻訳方略における異文化要素保持のレベル

この方略分類においては「音訳 (transliteration)」を採用した場合に、英語字幕に含まれる異文化要素が最も保持された訳出となり、それ以降は順次、起点テキストに含まれる異文化要素が低減された訳出となる。そして「省略 (omission)」の方略が用いられるときには、異文化要素が完全に削除された英語字幕が作られる。

以下において、この分類法を枠組みとして、日本映画 (実写) 『Shall we ダンス?』と日本製アニメーション映画『千と千尋の神隠し』の英語字幕を分析し、採用される翻訳方略とその頻度について考察していく。はじめに、2 作品を分析の対象とした理由を確認し、アメリカ版 DVD について述べる。

7.2 2 作品の DVD について

本論文では事例分析として 2 本の日本映画、『Shall we ダンス?』(1996) および『千と千尋の神隠し』(2001) を取り上げ、両作品のアメリカ版 DVD を用いて分析を行う。これらは制作から時間を経てはいるが海外市場において広く受容された作品であり、英語字幕における視聴者の多様性が反映されていることから、分析対象とした (第 4 章を参照)。アメリカ版 DVD の内容は、両作品が多言語展開されていることを示唆している。具体的には、『Shall we ダンス?』には英語、フランス語、スペイン語の字幕 (3 言語)、『千と千尋の神隠し』には英語字幕、英語吹き替え、フランス語吹き替え (2 言語) がそれぞれ収録されている。仮に、アメリカ以外の地域で販売されている DVD を調査した場合には、英語、フランス語、スペイン語以外への訳出も確認されるかもしれない。両作品は 29 か国 (周防・白石, 2014) ¹ と 73

¹ 『Shall we ダンス?』の海外公開に関しては、2005 年の時点では 19 か国となっているが

か国（IMDb）で一般公開されているため、それぞれの地域言語によって展開される場合もあり得るからだ。本論文が分析の対象としたアメリカ版 DVD では、字幕翻訳者名はパッケージにも本編中にも提示されていない。そのため、日本語からフランス語やスペイン語に直接訳出されたのか、それとも英語を仲介言語として重訳が行われたのかは明らかではない。

7.3 アメリカにおける『Shall we ダンス?』

アメリカにおける日本映画受容は、日本映画の芸術性に関する肯定的な評価とは必ずしも一致せず、上映された劇場数からみると、興行的に成功した作品が多いとはいえない（JETRO, 2013.1, pp. 16-18）。特に 1990 年代に入ると日本映画は劇場での公開から遠のいていくようになる（北野, 2005, p. 174）。そうした状況の中、1980 年代に『タンポポ (*Tampopo*)』（1985）などの作品で注目された伊丹十三の助監督を務めた周防正行による『Shall we ダンス?』が人気を集めた。同作品は 1997 年に全米公開されて成功を収め、興行収入 976 万ドルを記録する。これは当時までにアメリカで公開された日本映画の興行成績では歴代最高記録であった²。また、同作品はアメリカのエンターテインメント業界有力誌バラエティ (*Variety*) による「All-Time Foreign Language Films to 2000」³にも選ばれ（Balio, 2010, p. 309）、2004 年にはハリウッドでリメイク版も制作された。こうした事例は、アメリカにおける『Shall we ダンス?』の受容の高さを示している。「軽快なメロドラマタッチをもって現代のサラリーマン社会に生きる者たちのささやかな希望を描いた」（四方田, 2000, p. 224）とされるこの作品は、「ふと立ち止まってしまった時、いかに勇気をもって次の新しい一歩を踏み出すことができるか」というテーマによってアメリカの視聴者の共感を呼んだのである（周防, 2001, p. 142）。『Shall we ダンス?』が全米公開されるこ

（周防, 2005, p. 186）、2014 年には 29 か国と増えている（周防・白石, 2014）。9 年間に海外公開がさらに進み、受容地域が拡大したことがわかる。

² この記録は後に『ポケットモンスター (*Pokemon: The First Movie*)』（8500 万ドル）、『借りぐらしのアリエッティ (*The Secret World of Arrietty*)』（1900 万ドル）、『千と千尋の神隠し (*Spirited Away*)』（1000 万ドル）、『ゴジラ 2000 (*Godzilla 2000*)』（1000 万ドル）などにより塗り替えられた。（JETRO, 2013.1, 2013.3）

³ バラエティ誌 (*Variety*, February 21-27, 2000) は、1960 年から 2000 年までにアメリカ国内で上映された外国映画の中から、各年の最高 (all-time) 作品とされる映画 (59 作品) を選出した。各作品について、タイトル、製作国、制作年、配給会社、アメリカでの興行収益、監督名が記載されている。その中には『Shall we ダンス?』のほかにも、黒澤明による『乱』（日本・フランス）(1985) も含まれる。

とになったきっかけは、この映画の出資者である4社（大映、日本テレビ、博報堂、日本映画出版販売）の窓口となっていた大映が、英語字幕を付けて出品したフィルムマーケットにおいて、後に米国における配給を担当することになるミラマックス社の社員が同作品に関心を持ったことであった（周防, 2001, pp. 14-15）。このことから、英語字幕は海外の視聴者に日本映画の内容を理解させるための方策であるだけでなく、映画のマーケティングの役割も担っていることがわかる。

『Shall we ダンス?』がアメリカ市場で広範に受容されたのにはいくつかの要因があると考えられるが、ここではアメリカにおける外国映画受容と関連した事柄について述べる。第一に、目標文化で受容されやすいものにするために、マーケットリサーチ・スクリーニングの結果に基づいてオリジナルが短縮されたことがある。日本で製作されたオリジナルの上映時間は136分であったが、アメリカでの配給を担当したミラマックス社は「長すぎて誰も見に来ない」と主張し、日本側との協議を経て20箇所以上のシーンがカットされた（ibid. pp. 49-73）。その結果、アメリカで公開された作品は119分の短縮版となったのである。これは映画の長さの受容の違いに起因する改変といえる。これとは対照的に、新たなテキストへの差し替えが行われたシーンもある。例えば、冒頭の社交ダンスのシーンはオリジナルとは異なる内容になっている。オリジナル版は日本の視聴者に社交ダンスとは何かを日本語字幕で説明するというシーンであるが、アメリカ版では日本語字幕が削除され、代わりに同作品の主人公による音声で、日本における社交ダンスおよび「日本の夫婦のあり様」（周防, 2001, p. 38）についての日本語ナレーションが挿入されている⁴。日本で社交ダンスがどう見られているのか、夫婦がどのようにコミュニケーションを取っているのかを提示することで、「日本文化の説明」（ibid.）をしたのであり、情報を付加して受容性を高めることで、異文化コミュニケーションの促進を図ったと言える。

同作品がアメリカにおいて受容された要因の第二として、プロモーションの段階で同作品が外国映画であることを明示しなかったことがある。現地の配給会社が制

⁴ 周防（2001）はオリジナル版で夫婦が自宅の庭でダンスを踊って和解するシーンを、和解と受け取ることができないとする米配給会社のスタッフに「結婚したら『愛してる』なんていうこともないし、パーティだって一緒に行くことはない。ましてや夫婦がダンスを踊るなんて、それもマイホームの庭でなんていったら、ほとんど奇跡なのだ」（ibid. p. 38）と説明したという。そして、こうした文化の違いを説明し、視聴者の「映画の理解を助ける」（ibid.）ことはとても重要だと述べる。このことから、海外公開では起点テキストが保持されるよりも、異文化コミュニケーションが成立することの方が重要視しているのが窺える。

作したポスターに対して同作品を演出した周防正行は次のような印象を述べている。

男女の足しか描かれていないポスターに、日本製であることを示すようなものは何もない。その足は明らかに西洋的な男女のそれだし、出演者の顔は一切ないのだ。(ibid. p. 92)



©Miramax

一般的にアメリカにおける外国映画受容は低いとされる (ibid. p. 32)。そのため、現地の配給会社は外国映画の要素を提示しないことによって、できるだけ多くの視聴者を獲得しようと考えたのである。これは、例えば『マッハ Go Go Go (*Speed Racer*)』など、かつてアメリカで放送された日本製アニメーションが、当時のアメリカの社会状況と連動し、視聴者が日本製であることに気づかないまでに日本的要素が除去された事例があったこと (草薙, 2003, pp. 72-73) を想起させる。ちなみに上記のアメリカ版 DVD のパッケージは、全米公開時のプロモーションで展開されたポスターと同じ写真を使用している。また、パッケージの背面の広告文では、まず同作品がハリウッドでリメイクされたことや、リチャード・ギアやジェニファー・ロペスなど、リメイク作品の主要な出演者名が説明され⁵、その後にストーリー (要約) が記載されている。要約されたストーリーには固有名詞など日本的要素は含まれていないことから、一般公開時のプロモーションと同様に、DVD パッケージでも外国映画の要素はできるだけ提示しないとする方針が採用されたと思われる。続いては『Shall we ダンス?』の梗概を述べた後に、同作品の英語字幕において異文化要素がどのよ

⁵ パッケージに記載された文面は以下の通りである。“Here’s the irresistible comedy treat that had critics and audiences cheering all across America...inspired the new Hollywood hit starring Richard Gere (*Chicago*), Jennifer Lopez (*Maid in Manhattan*) and Susan Sarandon (*Dead Man Walking*)!” (かつて全米の批評家と観客が喝采した、魅力的なコメディから生まれたハリウッドのヒット作。出演はリチャード・ギア (『シカゴ』)、ジェニファー・ロペス (『メイド・イン・マンハッタン』)、スーザン・サランドン (『デッドマン・ウォーキング』) !)

うに訳出されているのかについて分析を行う。

7.3.1 『Shall we ダンス?』の梗概

平凡なサラリーマン生活を送る杉山は、妻と娘、庭付き一戸建てという同僚も羨む暮らしにもかかわらず、心の中では毎日の生活に物足りなさを感じていた。そんなある日、杉山は通勤電車から見かけた、窓際にたたずむ美しい女性（舞）に惹かれ、会いたい気持ちを抑えられずに彼女のいる場所に向かう。そこは社交ダンス教室という未知の世界であった。意を決してダンス教室に通い始めた杉山は、慣れないステップに苦労しながらも、教室に通う青木や豊子といった個性的な仲間と交流を深めていく。ダンス教室は単調だった杉山の毎日に変化をもたらしたのである。妻の昌子は夫の変化に気づくものの、その理由を測りかねて探偵に調査を依頼し、夫が社交ダンスをしていることを知る。一方、杉山は舞に自分の下心を見透かされ、断られたことをきっかけに、大会を目指して社交ダンスに打ち込むようになった。妻に打ち明けないまま迎えた大会当日、突然会場を訪れた妻と娘の姿に動転した杉山は、演技中に大きな失敗をしてしまう。しかし、この出来事がきっかけとなって杉山と妻は互いの心を確認め合い、夫婦のきずなを取り戻す。やがて舞がイギリスへ旅立つとの知らせが届き、送別会で杉山は舞と最後のダンスを踊るのだった。

7.3.2 『Shall we ダンス?』における異文化要素の訳出

異文化要素の分析を開始する前に、『Shall we ダンス?』アメリカ版 DVD に収録されている英語字幕について説明する。テキスト分析に使用した DVD の英語字幕は、『Shall we ダンス?』の劇場公開で付けられた字幕とほぼ同じものと考えられる。その理由として次の 2 点が挙げられる。第一に、『Shall we ダンス?』の全米公開を企画した配給会社と同じ会社がアメリカ版 DVD を制作したという点である。劇場で日本映画として稀に見る成功を収めた作品の字幕を、劇場公開と同じ配給会社が DVD 版において大幅に変更することは通常考えにくい。第二に、劇場公開で付けられた英語字幕が、同作品の監督によって選ばれた翻訳者と監督自身によって慎重に吟味され、配給会社が納得した上で作成されたものだという点である（周防, 2001, pp. 75-77）。DVD 版のパッケージには翻訳者名が記載されていないため、劇場版の字幕翻訳者による字幕であるかどうかを確認することはできないものの、以上の 2 点

を勘案すると劇場版と DVD 版の英語字幕翻訳者は同一人物であり、劇場版と DVD 版の字幕内容に違いが存在したとしても、その数は極めて限定的と考えるのが適切であろう。劇場版の字幕は基本的に劇場でしか確認できないため、DVD 版の字幕との同一性に関しては、今回のように総合的な状況から判断することとなる。また前述したように、同作品では全米公開に先立って 20 箇所以上のシーンで改変が行われたが、それと同時に英語字幕も新たに作成されている。監督が自ら字幕翻訳者 (Kennedy Taylor) を指名し、字幕内容に関しても詳細な打ち合わせが行われたという (周防, 2001, p. 76)。翻訳と翻訳者の (不) 可視性の指標の一つと言える翻訳者名の提示に関しては、アメリカ版 DVD では本編および DVD パッケージのいずれにおいても翻訳者名は提示されていない。一方、日本で販売されたオリジナル版の DVD (英語字幕付き) には、「Subtitles: Kennedy Taylor & S. J. Walton」(字幕: ケネディ・テイラー、S. J. ウォルトン) として本編末尾に翻訳者名が明記されている。

ここからは異文化要素に着目して『Shall we ダンス?』の英語字幕を分析していく。同作品に付けられた英語字幕総数は 1017 枚で、このうち異文化要素を含む字幕は 70 枚抽出されたが、1 枚の字幕に複数の異文化要素が含まれる場合もあるため、作品全体に含まれる異文化要素数は 72 となった。次に異文化要素の抽出についてであるが、固有名詞のうちの人名に関しては限定的な抽出を行った。第 4 章で述べたように、固有名詞は異文化要素の領域であるとする論考 (Pedersen, 2011, pp. 59-60) がある一方で、すべての固有名詞が異文化要素ではないとする研究 (Davies, 2003) もあり、異文化要素と見做す固有名詞の範囲については見解が分かれている。ゆえに本論文では固有名詞の範囲を絞り込み、人名に関しては登場人物の背景情報を含意するものだけを分析の対象とした。そのため『Shall we ダンス?』中の、「岸川ダンス教室」「高橋」「杉山」「田中」「舞」「豊子」「青木」などの固有名詞は異文化要素には含めず、分析の対象外とした。異文化要素総数 72 のうち、「～さん」「～ちゃん」「～先生」「～君」などの接尾辞 (敬称) が 52、その他の異文化要素が 20 で、接尾辞の占める割合が全体の 72% (小数点以下四捨五入) であった。また、「よろしくお願ひします」「お先に失礼します」「いただきます」という日本語の挨拶表現も、訳出において困難を伴う言葉とされることから (B, G)、異文化要素として抽出した。以上を踏まえて『Shall we ダンス?』全編を通して抽出された異文化要素と、それに対応する英語字幕および訳出に使用された方略を表 7.2 に示す。同じタイプの

訳出が複数回見られる場合は、その中の 1 つを記述し、採用した方略の右にトークンの出現回数を記した。

起点テキスト	目標テキスト	方略
ゴルフ、 <u>料亭</u> 、 <u>チーママエ</u> <u>ッチ</u>	golf, <u>karaoke</u> , <u>clubs</u> , <u>fancy</u> <u>restaurants...</u>	注釈 一般化
経理なんてやってらんねえ よ。だろ、金子。	I hate accounting. <u>We don't even</u> <u>get expenses.</u>	注釈
<u>お茶漬</u> でも食べる？	Something to eat?	省略
いただきます。	...for what I'm about to receive.	置換
<u>庭付き一戸建て</u> ですって？	Bought a <u>house</u> did you?	一般化(2)
いいじゃないですか。順調 に出世もしてるし。 <u>同期の</u> <u>星</u> ですよ。	No worries. You're successful, <u>you're moving up.</u>	置換
「人の振り見て我が振り直 せ」って言うでしょ。	“Learn from other's mistakes.”	直接訳
1万1500 <u>円</u> か。	Eleven thousand five hundred <u>yen.</u>	音訳(2)
よろしくお願ひします。	How do you do? (先生) Pleased to meet you. (生徒)	置換 置換
<u>ジャダ</u> の...、あ、分かん ないか。	<u>J.A.D.A.</u> organizes them...	直接訳
日本アマチュアダンス協会 っていうのがあって	that's the <u>Japan Amateur Dance</u> <u>Association.</u>	直接訳
<u>東関東アマチュア</u> スポーツ ダンス大会？	<u>Eastern Amateur Dance Gala?</u>	一般化
キャバレーで踊る <u>ホスト</u> と <u>ホステス</u> だわ。	<u>Lounge lizards</u> and <u>showgirls.</u>	置換 置換

お疲れ様でした。お先に失礼します。	Good night everyone. If you'll excuse me.	置換 直接 訳
(接尾辞) ～さん ～ちゃん/～さん/～君 ～先生 ～先生	Mr. Sugiyama / Ms. Mai Mai / Toyoko / Tanaka sensei Ms. / Mr.～	直接訳(21) 省略(25) 音訳(4) 直接訳(2)

(テキストに記された下線は対照箇所を明示するために、筆者が加えたものである。)

表 7.2 『Shall we ダンス?』の異文化要素訳出における翻訳方略

表 7.2 を基に、本作品の異文化要素 72 項目の訳出について、方略ごとの採用頻度を集計したものが表 7.3 である。

音訳	詳述	注釈	直接訳	一般化	置換	省略	(計)
6	0	2	27	4	7	26	72 回

表 7.3 『Shall we ダンス?』における異文化要素訳出方略の採用頻度

接尾辞を含めた異文化要素全体 (72) では、直接訳 (27) と省略 (26) の採用頻度がほぼ同一で、どちらの方略も接尾辞への対応策として多用されていた。接尾辞の処理に関しては訳出 (「直接訳」「音訳」) (27) と削除 (「省略」) (25) がほぼ同じ頻度で行われていた。

接尾辞に関しては、音訳 (6) が行われたのは「先生」と「円」の訳出においてである。ただし「先生」の場合は音訳以外にも、「Ms.」や「Mr.」のような直接訳も行われている。「～さん」の訳出においては直接訳 (21) よりも省略 (25) の使用頻度が高かった。また、「高橋豊子」という人物がオリジナルでは「高橋さん」または「豊子さん」として言及されているが、英語字幕においてはすべて「Toyoko」と表記されている。

接尾辞以外の異文化要素 (20) に対する方略としては、置き換え (7) が最も多く、続いて一般化 (4)、直接訳 (4)、注釈 (2)、音訳 (2)、省略 (1) となっている。また、全体を通して「詳述」方略の採用はゼロであった。「置き換え」の方略は単語レ

ベルだけでなく、「いただきます」「よろしくお願ひします」など、挨拶表現においても採用されている。起点テキストにはない新情報を創作して目標テキストに付加する「注釈」方略は、映画冒頭において、主人公の部下（経理部の女性社員）が営業部員の接待費について述べるシーンで採用されている。起点テキストでは営業部が行う接待の項目が列挙されているだけだが、英語字幕では、接待に「karaoke」が追加され、さらに「We don't even get expenses. (私たちには経費さえ認められていない)」という女性社員の不満が表明されている。会社の同僚であり、ダンス仲間でもある男性が発する「庭付き一戸建てですって？」という台詞からは、郊外に庭付きの家を買った主人公に対する羨望が感じられるが、「庭付き一戸建て」は「一般化」方略によって「house (家)」という字幕になっている。また、主人公の妻の「お茶漬けでも食べる？」という台詞では、「お茶漬け」という言葉と、簡易食というニュアンスは「省略」されて完全に姿を消し、「Something to eat? (何か食べる?)」という字幕になっている。この字幕では、「お茶やお湯に浸したご飯 (boiled rice soaked with tea [hot water])」、「簡単な食事 (a simple meal)」(新和英大辞典〔第五版〕)というお茶漬けの特徴はどれも訳出されておらず、また、これらの要素を含む上位語への訳出という一般化も行われていないことから、省略方略が使われたと言える。

7.4 『千と千尋の神隠し』の英語字幕

宮崎駿監督による『千と千尋の神隠し』は2002年に全米714の映画館で公開され、1000万ドルを超える興行収入をあげた。また、第75回米アカデミー賞長編アニメ映画賞や、第52回ベルリン映画祭の金熊賞を獲得するなど、多くの映画祭で高い評価を受けた作品である。『Shall we ダンス?』で述べたように、日本映画の海外公開においては現地の配給会社が大きな役割を果たすが、ジブリ作品の場合にもディズニー社がアメリカでの配給を行っており、上映のための吹き替え版もディズニー社が制作している(スタジオジブリ, 2014)。『千と千尋の神隠し』についてもアメリカ公開における制作、宣伝、興行はディズニー社の指揮下で行われた。しかしながら、英語字幕に関してはスタジオジブリが日本国内で制作していることから (ibid.)、ジブリ作品に付けられる英語字幕は他の日本映画と同様に、起点文化において制作される起点主導プロセスの翻訳とすることができる。本論文が分析対象とする『千と千尋の神隠し』の英語字幕もスタジオジブリによって制作されたものである (ibid.)。

また、同作品の全米公開は吹き替え版によって行われ、英語字幕での上映は 2002 年 4 月のサンフランシスコ国際映画祭のみであった (叶, 2006, p. 253)。以下では吹き替えと字幕の訳出に見られる違いについて述べる。なお、分析に使用したアメリカ版 DVD では本編、パッケージのいずれにも字幕翻訳者名は表示されていない。

英語版『千と千尋の神隠し』とオリジナル版では 2 つの点で違いがある (叶, 2006, p. 252)。第一に、英語版では宮崎駿作品であることが強調されている点で、具体的にはアメリカ版 DVD のパッケージには「MIYAZAKI'S SPIRITED AWAY」として監督名とタイトルが併記されている。これは、アメリカではまだ知名度が高くなかった宮崎駿の名を浸透させる意図から行われたとされる (ibid.)。



©Buena Vista Home Entertainment, Inc.

第二はいくつかの場面に英語の台詞が追加されている点であるが、ここではその中から、映画の最終場面に追加された台詞を取り上げる。問題の場面は不思議の国から戻った千尋が、両親と車に乗って元来た道に戻るという本編最後の場面である。オリジナル版では台詞のないシーンであるが、英語吹き替え版では次の台詞が新たに挿入されている。

父 : A new home and a new school. It is a bit scary.

千尋 : I think I can handle it.

これは千尋が数々の冒険を乗り越えて成長したことを、千尋自身の台詞で明示化することにより、「分かりやすさに慣れた米国の観客を納得させる」結末にする意図があったと考えられる (ibid.)。このシーンの台詞との一貫性を保つために、先行する台詞にも次のような改変が施されている。

起点テキスト	英語字幕	英語吹き替え
(母) オーライ、オーライ。 平気よ。	OK, all clear.	Come on, Chihiro. Let's get to our new home.
(父) 千尋、行くぞ。	We're off, Chihiro.	You're not scared, are you?
(母) 千尋、早くしなさい。	Hurry up, Chihiro!	Don't be afraid, honey. Everything's gonna be okay.

表 7.4 『千と千尋の神隠し』における英語字幕と英語吹き替えの比較 (1) (アメリカ版 DVD より)

車の状態を気にする母親や、千尋を気遣う気持ちが抑制され、淡々とした印象を与える父親の台詞(母:「オーライ、オーライ。平気よ」、父:「千尋、行くぞ」、母:「千尋、早くしなさい」)が、英語字幕では逐語的に忠実に訳出されている。それに対して、英語吹き替え版は千尋を心配し、元気づけようとする両親の気持ちを明確化した内容に改変されており、目標文化の視聴者にとってわかりやすい台詞に書き換えられている。吹き替えに関してはこの他に、オープニングのシーンでも台詞の改変が行われている。車の後部座席で、引っ越しにグチをこぼす千尋に対する母親の台詞である。

起点テキスト	英語字幕	英語吹き替え
もう、しゃんとしてちょう だい。今日は忙しいんだか ら。	C'mon, now, behave yourself. It's a big day for all of us.	And quit whining. It's fun to move to a new place. It's an adventure!

表 7.5 『千と千尋の神隠し』における英語字幕と英語吹き替えの比較 (2) (アメリカ版 DVD より)

オリジナルとその英語字幕では母親も決して引っ越しに前向きではないのだが、吹き替えでは新しい町への期待を感じさせる内容になっているだけでなく、今後の展

開を暗示するような「adventure」という言葉も使われている。

7.4.1 『千と千尋の神隠し』の梗概

『千と千尋の神隠し』は、主人公である 10 歳の少女千尋が両親と引っ越し先の家に向かう途中、不思議な町に迷い込んでしまうところから始まる。町に入った両親が町の掟を破ったために豚にされてしまい、千尋は一人取り残される。そこにハクという謎の少年が現れる。千尋はハクに助けられ、町を支配する魔女、湯婆婆（ユババ）の湯屋で働くことを許されるが、同時に湯婆婆に名前を奪われ「千」と呼ばれるようになる。八百万の神が疲れを癒しに訪れる湯屋で、千尋は「オクサレさま」という汚泥にまみれた神様や、あらゆるものを飲み込んで巨大化した「カオナシ」と遭遇するが、ハクや湯屋で働くリンに助けられ、湯婆婆から命じられた仕事をやり遂げる。一方、湯婆婆に操られて銭婆（ゼニーバ）から印章を盗んだハクは、銭婆の怒りによって倒されてしまう。しかし、千尋が銭婆のもとを訪れハクが盗んだ印章を返したことで、銭婆はハクを許し、ハクは竜の姿と本当の名（ニギハヤミコハクヌシ）を取り戻す。こうして様々な冒険を通して生きる力を手に入れた千尋は、最後に湯婆婆の魔術を見抜いて不思議の国を抜け出し、両親が待つ元の世界へと帰っていく。

7.4.2 『千と千尋の神隠し』における異文化要素の訳出

同作品では上映時間 125 分、字幕総数 1160 枚の中から 31 の異文化要素が抽出された。最初に、対象作品におけるキャラクター名の訳出について説明する。『千と千尋の神隠し』の主なキャラクターは 15 体であるが、そのうち呼び名があるのは、千尋（千）、お父さん、お母さん、ハク（コハク、ニギハヤミコハクヌシ）、リン、湯婆婆、坊（湯婆婆の子供）、釜爺、銭婆、オクサレさま（腐れ神）、カオナシの 11 体である。ちなみに、「坊」は「Baby」、「カオナシ」は「No Face」、「腐れ神」は「Stink God」というように直接訳が採用され、他のキャラクターは「Chihiro (Sen)」、「Haku (Kohaku)」、「Lin」、「Yubaba」、「Zeniba」、「Kamaji」と、音訳で提示されている。前述したように、本論文では人物名に関しては、持ち主の背景情報を含意するものを異文化要素として分析の対象とする。したがって、前出のキャラクターの中では、ハクに付けられた「ニギハヤミコハクヌシ」という名が日本の古

代の神を連想させるものであることから、この名前を異文化要素とした（映画の中にも、この名前を聞いた千尋が「神さまみたいな名前ね」と言うシーンがある）。

上記を踏まえて『千と千尋の神隠し』における異文化要素を抽出し、起点テキスト、目標テキスト、そして訳出に使用された方略を示したのが表 7.6 である。『Shall we ダンス?』と同様に、同じタイプの訳出が複数回見られる場合は、その中の 1 つを記述し、採用した方略の右にトークンの出現回数を記した。なお、実際の英語字幕ではピリオドは使用されていない。

起点テキスト	目標テキスト	方略
ほら、あれが <u>小学校</u> だよ。	Chihiro, there's the <u>school</u> .	一般化
<u>石の祠</u> 。神様のおうちよ。	They're <u>shrines</u> . People pray to them.	置換 注釈
釜爺 <u>さん</u> ですか。	Um, are you Kamaji?	省略(6)
ハク <u>さま</u>	<u>Master Haku</u> !	直接訳(3)
騒ぎが静まったら、 裏の <u>くぐり戸</u> から出られる	When things quiet down, go out by the back <u>gate</u> .	一般化
右手の <u>お座敷</u> でございます	Your <u>room</u> is on the right.	一般化
八百万の神様たちが	It's a <u>bath house</u> ,	直接訳
疲れをいやしにくる <u>お湯屋</u> なんだよ。	where <u>8 million gods</u> can rest their weary bones.	直接訳
<u>腹掛け</u> 。自分で洗うんだよ。 袴。	You wash your own <u>apron</u> ! <u>Trousers</u> !	置換 置換
一回 <u>薬湯</u> 入れなきゃだめだ。 千、 <u>番台</u> 行って札もらってきた。 な。	This tub needs an <u>herbal soak</u> . Get a tag from the <u>foreman</u> .	直接訳(3) 置換(4)
春日 <u>さま</u>	For Kasuga <u>sama</u>	音訳
<u>ヨモギ湯</u> ですね。 どうぞごゆっくり。	Oh, ...A <u>fragrant bath</u> coming up. Relax and enjoy...	一般化
今日は <u>一本</u> つけるからね。	<u>Sake</u> 's on the house, tonight!	置換+音訳

お父さん、お母さん、川の神 様からもらった <u>おだんご</u> だ よ。	Mommy, Daddy, the River God gave me this <u>cake</u> .	置換
<u>えんがちよ</u> 、千、えんがちよ	<u>Gross, gross</u> , Sen! Totally gross.	置換
私の本当の名は <u>ニギヤミコハクヌシ</u> だ。	My real name is <u>Nigihayami Kohaku Nushi</u> .	音訳

(テキストに記された下線は対照箇所を明示するために、筆者が加えたものである。)

表 7.6 『千と千尋の神隠し』の異文化要素訳出における翻訳方略

表 7.6 を集計すると、異文化要素の訳出における各翻訳方略の採用頻度は次のようになる。異文化要素数が 31 であるのに対して方略採用頻度の合計が 32 となったのは、「一本つけるからね」の訳出において 2 種類の方略（置換+音訳）が使用されたためである。ここでは「一本」が「酒」という具体的な言葉に置き換えられていること、そして、それを音訳して sake と訳出されていることから、「置換+音訳」の方略と判断した。

音訳	詳述	注釈	直接訳	一般化	置換	省略	(計)
3	0	1	8	4	10	6	32 回

表 7.7 『千と千尋の神隠し』における異文化要素訳出方略の採用頻度

抽出された異文化要素の領域は、料理及び酒類（おだんご、一本）、衣類（袴、腹掛け）、宗教関連（石の祠、八百万の神様）、建築物（湯屋、くぐり戸）など多岐にわたっている。これらを英語字幕に訳出するにあたって、最も多く採用されている方略は「置き換え」（10）、続いて「直接訳」（8）、「省略」（6）、「一般化」（4）、「音訳」（3）、「注釈」（1）となっている。「詳述」は『Shall we ダンス?』と同様に、一度も採用されていない。異文化要素の領域と方略の関係については、「置き換え」は「番台 (foreman)」で 4 回、ほかには「おだんご」「腹掛け」など、複数の異文化要素の訳出に採用されている。「省略」は接尾辞（～さん）の処理にのみ用いられている。しかし、同じ接尾辞であっても「～さま」に関しては、「直接訳」(Master) と「音

訳」(sama) という 2 種類の方略が採用されている。

ここまでの分析によって『Shall we ダンス?』に含まれる 72 項目と、『千と千尋の神隠し』に含まれる 31 項目、計 103 項目の異文化要素の訳出における翻訳方略の採用頻度が明らかになった。この結果を基に、次章では英語字幕における異文化要素の訳出で標準化が行われているかについて考察する。

第8章 考察

本章では事例分析の結果を基に方略と標準化の関係を確認し、分析対象の2作品における標準化について考察を行う。まず、起点テキストの特徴や性質の低減という観点から各方略と標準化の関係を捉えなおし、対象作品における標準化について論じる。次に、標準化が英語字幕に特有のものであるかを検証するために、日本語字幕との比較を行う。具体的には、外国映画の日本語字幕において異文化要素がどのように訳されているのかを、翻訳方略の枠組みを用いて分析する。さらにその結果を踏まえて、標準化が英語字幕に顕著な事象と言えるのかについて考察した後に、標準化と非標準化についてグローバリゼーションの視点から論じ、最後に本論文の限界と今後の発展的研究の可能性について述べる。

8.1 英語字幕における標準化

前述したように、標準化とは起点テキストが持つ特異性を低減したり、消去したりすることによって、目標文化において受容されやすいテキストにすることである。この定義を踏まえて、分析の枠組みとした7種類の方略が標準化とどのように結びつくのかを明らかにする。下記1~6は、各方略を起点テキスト（すなわち異文化要素）の持つ特異性の低減という標準化の観点で捉えなおしたものである。ただし、対象となった英語字幕の訳出において一度も採用されなかった「詳述」方略は除外した。

- 1) 「音訳」は英語字幕において起点テキストの要素がそのまま提示される方略であり、この方略の採用によって起点テキストが持つ性質や特徴は低減されない。
- 2) 「注釈」とは、創作によって起点テキストと関連する新情報を付け加える方略である。新情報が追加されることによって、起点テキストに含まれる性質や特徴が保持されると同時に、起点テキストの意味がより明示化される。これはファンサブ（fansubs）における頭注（headnote）（Pérez-González, 2007, p. 71）と同じ役割を果たすと考えられる。
- 3) 「直接訳」の方略では、起点テキストの異文化要素は「何も足されず、何も引かれない」（Pedersen, 2011, p. 83）。したがって、起点文化、目標文化、どちらにも偏ら

ない中間的な訳出となり、起点テキストが有する性質や特徴は低減されない。

4) 「一般化」は、起点テキストを同一カテゴリ内の、より一般的なもので提示する方略 (ibid. p. 85) であることから、起点テキストが有する性質や特徴の一部は保持されているが、完全には保持されない。例えば、『千と千尋の神隠し』において「くぐり戸」が「gate」と訳出されているのは、「一般化」が用いられたケースである。この場合、「くぐって出入りするように作った小さい戸。また、その出入り口」(広辞苑〔第六版]) という「くぐり戸」の属性のうち、訳出されているのは「出入り口」という要素のみであり、その他の要素は削除された字幕になっている。

5) 「置き換え」方略は、「起点テキストの異文化要素を除去して他のものに置き換える場合がある」。具体的には、起点文化の別の異文化要素や、目標文化の別の異文化要素(文化的置き換え)、あるいは全く無関係な言葉に置き換えられる(状況的置き換え)場合もある」(Pedersen, 2011, p. 89)。今回の分析では、起点テキストが持つ要素を一部保持する置き換えのみが行われている。例として、『千と千尋の神隠し』の中で腹掛けが apron と訳出されているケースを考えてみよう。腹掛けと apron は、形態は似ているものの機能が異なっている。腹掛けとは「素肌に着て、胸から腹までをおおう下着の一種」(広辞苑〔第6版]) である。apron も胸から腹まで覆うという点では腹掛けと同じだが、腹掛けが持つ下着の機能は apron にはない。このことは apron という語が *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (2005) の中で「エプロンは、例えば料理の時に、衣服を清潔に保つために衣服の上から着用される (Aprons are worn over other clothes to keep them clean, for example when cooking.)」と説明されていることからわかる。したがって、腹掛け→apron という訳出では、腹掛けが持つ要素の一部だけが保持されていると言える。また、異文化要素を目標文化の異文化要素で置き換えたり、視聴者を笑わせることを目的とした台詞を翻訳したりする場合に、笑うという動的等価 (dynamic equivalence) (Nida, 1964) あるいは「効果の等価」を達成するために、起点テキストとまったく異なるテキストに置き換えられるケースがある。このように、置き換え方略は起点テキストが有する特徴や性質が削除され得る方略であると言える。

6) 「省略」は最も目標文化寄りの方略であり、起点テキストに含まれる性質や特徴は完全に削除される (Pedersen, 2011, p. 96)。

このように、起点テキストが有する性質や特徴が低減されるという標準化の視点で各方略を見直し、各方略と標準化の関係を明示化した。すなわち、上記 6 種類の方略の中で、起点テキストの性質や特徴の一部または全部が削除されるのは、「一般化」「置き換え」および「省略」の 3 方略が用いられた場合であることから、これらの方略は英語字幕の訳出に標準化を生じさせる方略であると言える。本論文では、標準化を生じさせる「一般化」「置き換え」「省略」の 3 方略を「標準化方略」とし、第 7 章で行った分析の結果から、各作品における標準化方略の割合を算出した。

作品名	方略採用総数	標準化方略	標準化方略採用率
Shall we ダンス？	72	37	51%
千と千尋の神隠し	32	20	63%

(標準化方略採用率は小数点第一位四捨五入により算出)

表 8.1 英語字幕の異文化要素訳出における標準化方略採用率

表 8.1 から、『Shall we ダンス？』では採用された方略のうち 51%が、『千と千尋の神隠し』では 63%が標準化方略であることがわかる。これにより、両作品においては異文化要素を含む英語字幕のそれぞれ 51%と 63%が標準化された訳出になっていることが示された。続いては、第 4 章で提示した日本語字幕の分析結果を検討し、英語字幕の訳出における標準化と比較する。

本論文では既に、英語字幕の訳出における標準化を判断する手がかりとして、アメリカ映画『タイタニック』(1997) および『スパイダーマン』(2002) の日本語字幕における異文化要素訳出の分析結果を提示した(第 4 章を参照)。そこで示された「一般化」「置き換え」「省略」という 3 方略の採用率は、『タイタニック』が 22%、『スパイダーマン』が 18%であった。既述のとおり、これら 3 種類の方略は、異文化要素が有する特徴や性質の一部またはすべてを削除する方略であり、本論文が「標準化方略」と名付けた方略である。例えば、『スパイダーマン』の中に、「Rolls」は「こんな車」、「Jetta」は「大衆車」と訳されている箇所がある。いずれも、これらの言葉が有する自動車という要素に焦点を当て、「一般化」方略によって訳出されている。しかしながら、前者では「Rolls」が英国製の高級車であること、後者において

は「Jetta」が一般的な乗用車であることは提示されているものの、ドイツ車であることは訳出されていない。つまり、各自動車の属性の一部が削除されて訳出されているのである。このように、「一般化」は異文化要素が有する属性の一部を除去する訳出方法であり、標準化をもたらす方略と言える。「置き換え」と「省略」も同様に異文化要素が有する属性の一部または全部を除去する訳出方法であることから、これら3種類は「標準化方略」に分類される。これを踏まえて、日本語字幕における異文化要素訳出の分析結果（第4章）を、標準化方略採用率として捉えなおすことができる。したがって、表8.2が示すように、『タイタニック』の日本語字幕においては異文化要素の22%が標準化された訳出に、『スパイダーマン』の日本語字幕では異文化要素の約18%が標準化されているという結果になる。

作品名	方略採用総数	標準化方略	標準化方略採用率
タイタニック	92	20	22%
スパイダーマン	60	11	18%

(標準化方略採用率は小数点第一位四捨五入により算出)

表 8.2 日本語字幕の異文化要素訳出における標準化方略採用率

表 8.2 の分析結果を、英語字幕の分析結果（表 8.1：『Shall we ダンス?』51%、『千と千尋の神隠し』63%）と比較すると、英語字幕で分析の対象とした2作品の標準化方略採用率は日本語字幕における標準化方略採用率をはるかに上回り、最大で45ポイント高くなっている。また、日本語字幕の標準化方略採用率は、2作品共に20%前後に留まっているのに対し、英語字幕はどちらの作品でも50%以上である。このように、英語字幕の訳出は標準化されているだけでなく、日本語字幕と比べて相対的に標準化の度合いが高いことがわかる。したがって、本論文が選択した対象作品の英語字幕に関しては、日本語字幕との比較において標準化の特徴があると言えるだろう。

英語字幕の標準化について議論するに当たって留意しなければならないのは、どの言語の字幕においてもある程度の標準化が行われるという点である。これには字幕翻訳が持つ時間と空間の制約、および翻訳者を含む参加者が持つ文化フィルターが関わっていると考える。字幕翻訳では訳出の過程で考慮しなければならないルー

ルがいくつか存在するが、中でも文字数の制限は大きな制約となる。この制約があるために、翻訳者は起点テキストの情報を取捨選択して訳出する必要に迫られる。その結果、字幕は目標テキストの情報量が低減され、瞬時に読み取れるような簡潔でわかりやすいテキストとなって提示される。また、時間と空間という物理的な制約に加えて、翻訳者を含む参与者の文化的フィルターも訳出に影響を与える。文芸翻訳などと同様に、映画字幕で行われる異言語間翻訳は、言語の変換だけでなく文化的側面を踏まえた翻訳を伴う。字幕翻訳において文化的要素の訳出が課題となるのはそのためであり、目標文化に適応するために、技術的な要因だけでなくイデオロギーや文化的要因によっても、起点テキストが持つ言語的、文化的特徴を低減する方策が採られることになる (Fawcett, 2003, pp. 146-148)。つまり、どの言語の字幕においても、ある程度の標準化が行われていると言えるのだ。本論文が行った日本語字幕と英語字幕の分析結果はそのことを確認するものであるが、それと同時に、今回の調査において英語字幕の標準化が顕著であったことから、標準化の度合いが言語ペアによって異なる可能性も示されたと言えるだろう。標準化の度合いが言語ペアによって異なることに関しては、言語バランスの非対称性の観点から後述する。

英語字幕の訳出に標準化の特徴があることが確認されたことを踏まえて、この 2 作品に関する分析結果が他の日本映画やアニメなどに当てはまるか、すなわち今回の結果を一般化できるかということについて検討したい。第 4 章で述べたように、『Shall we ダンス?』と『千と千尋の神隠し』を事例分析の対象とした理由は、英語字幕の訳出に影響を与えられ考えられる要因、すなわち海外マーケットでの高い受容性（そしてそれに導かれる視聴者の多様性）が、両作品に見いだされたからであった。つまり、分析対象とした 2 作品は大衆向けの作品なのである。そして、この 2 本の映画の英語字幕については標準化が認められた。しかし、英語字幕が付けられる日本映画は大衆向けの作品だけとは限らない。社会問題を提起するようなドキュメンタリーもあれば、過激な映像を多用して一部の視聴者の興味や関心に焦点を当てた映画もある。映画の主題によって視聴者の数も視聴者層も大きく異なり、訳出もそうした要因によって変わりうる。これらを勘案すると、本論文が打ち立てた標準化仮説を一般化することができるかは、さらに検証する必要があると言えよう。しかしながら、大衆向け作品という限られたジャンルとはいえ、本論文が、こ

れまで注目されてこなかった日本映画の英語字幕に着目し、その訳出の特徴を明らかにしたことには意義があるだろう。次項では、分析の信用性を高めることを目的として行われた第三者による分析の結果を提示し、筆者の分析を検証する。

8.1.1 第三者による検証

第三者による検証では、通訳翻訳を研究する2名の大学院生（X、Y）が本論文の事例分析のテキストを対象に、異文化要素がどのように訳出されているのかを翻訳方略の枠組みで分析を行った（第4章を参照）。その結果と、筆者（Cと表記する）による分析結果（表8.1）を統合したのが表8.3である。各表の最終項目「%」は標準化方略採用率を示す。なお、XとYによって方略の同定が困難と判断された訳出は集計から除外した。そのため、両氏の方略採用総数は筆者（C）よりも少なくなっている。

1) 『Shall we ダンス?』

	音訳	詳述	注釈	直接訳	一般化	置換	省略	%
C	6	0	2	27	4	7	26	51%
X	6	2	2	1	3	27	27	84%
Y	3	0	2	1	6	4	1	65%

2) 『千と千尋の神隠し』

	音訳	詳述	注釈	直接訳	一般化	置換	省略	%
C	3	0	1	8	4	10	6	63%
X	2	2	0	4	5	12	6	74%
Y	2	0	1	2	8	12	6	84%

（標準化方略採用率は小数点第一位四捨五入により算出）

表 8.3 第三者および筆者による異文化要素訳出方略の分析結果

表 8.3 が示すように、X と Y による分析の標準化方略採用率は、『Shall we ダンス?』では X が 84%、Y が 65%、『千と千尋の神隠し』では X が 74%、Y が 84%であった。一方、筆者による分析ではそれぞれ 51%と 63%である。すなわち、X と Y の分

析によって検証された 2 作品の標準化率は、いずれも筆者の分析による標準化率を 20～30 ポイント上回っており、極めて高い標準化率となった。また、X と Y による各作品の標準化率の値は、表 8.2 で示した日本語字幕の標準化率（『タイタニック』22%、『スパイダーマン』18%）と比較して 40～60 ポイントあまり高くなっている。このように、第三者による分析結果からも、英語字幕に標準化の特徴があることが示されたことで、英語字幕の訳出に標準化の特徴があるとする筆者の分析に信用性が認められたと考える。

一方、全体として標準化の特徴が認められたものの、『Shall we ダンス?』の分析では、分析者間で「直接訳」「置換」「省略」の採用回数に大きな相違が生じた。これは、これらの方略の捉え方が、分析者によって異なる部分があったためと考えられる。具体例を挙げると、『Shall we ダンス?』では敬称の接尾辞である「～さん」が 21 回出現し、それらは Mr. や Ms. と訳出されているが（表 7.2 を参照）、この方略を「直接訳」とするか「置換」と判断するかにより、方略採用回数に違いが生じたのである。このことは、各方略が示す範囲を明確に区分することの難しさを示唆していると言えるだろう。なお、Y による『Shall we ダンス?』の方略採用回数の値が少ないのは、出現回数の多い異文化要素の訳出に関して、方略の同定が困難であると Y が判断したものが多かったためである。続いては、大衆向けの映画でどのように標準化が行われているのかを、これらの作品における異文化要素の訳出から考察する。

8.1.2 『Shall we ダンス?』における標準化

まず、最も多用された方略である「省略」は、主に「～さん、ちゃん、君」など親近感を表す敬称の処理に採用されていた。これは、ファーストネームによる呼びかけが親しみを表すという目標文化の慣習に沿って、方略が選択された結果であると考えられる。起点テキストにおける「～さん、ちゃん、君」はそれぞれ親しみの度合い、ジェンダーを含めた話者同士の関係に差異が存在する呼称であるが、ここではそうした要素が削除された訳出となっている。「省略」方略は「お茶漬け→something to eat」においても採用されている。この場合は、食料という要素は保持されているが、「お茶漬け」という語に含まれる米、茶などの食材、軽食といった要素は削除されている。「something to eat」という訳出になった要因とし

ては、「お茶漬け」という料理の特異性ゆえに、目標文化の料理での置き換えや一般化が困難であったこと、そして1秒程度の台詞であるために、字数制限に阻まれて「お茶漬け」という言葉に含まれる米、茶、軽食などの情報を提示できなかつたことが考えられる。

「省略」に次いで採用頻度の高い「置き換え」方略については、挨拶表現が含まれる字幕で3度採用されている。そのうち「いただきます」では「...for what I'm about to receive」への訳出において、起点テキストと目標テキストの間に、ニュアンスのズレが認められる。すなわち「いただきます」は「出された料理を食べ始めるときの挨拶の言葉」（広辞苑〔第六版〕）であり、作った人や食材への感謝を表す言葉であるが、この英語字幕においては食事の祈りとして訳出され、「...for what I'm about to receive」という宗教的なニュアンスを感じさせるものとなっている。どちらも他者への感謝の気持ちが含意されてはいるが、その対象が異なっていると考えられる。つまりこのシーンの英語字幕では、「置き換え」方略によって起点テキストがもつ「感謝」の対象が削除され、目標文化において受容される対象に変更されたと言えるだろう。

さらに、「一般化」方略は「料亭」「庭付き一戸建て」などの訳出において4回採用されている。「料亭」は「fancy restaurant」と翻訳され、贅沢な場所であることを明示しつつ、同一カテゴリーの上位語を用いた訳出になっているが、建築物や料理の特性に関する情報は削除されている。また、「庭付き一戸建て」は上位語を用いて「house」と訳されているが、サラリーマンにとっての念願の買い物を手に入れた同僚への羨望というニュアンスは消去されている。このように、「一般化」方略が用いられる場合には、目標文化で受容されるように、起点テキストが持つ要素のうち目標文化と共通する要素のみが訳出されるため、結果として目標文化にとって異質な要素が低減され、標準化された訳出となると考えられる。

また、『Shall we ダンス?』における標準化を、内容の改変という視点から考察することもできる。アメリカで公開されたバージョンを、国際化プロセスを経た中間バージョンと見做すことができるからだ。先述したように、同作品のアメリカ公開にあたってはオリジナルが再編集され、シーンカットやナレーションの変更などの改変が行われた。つまり、アメリカ市場に向けてオリジナルと異なるテキスト（アメリカ版）が制作されたのである。また2004年には、このアメリカ版を基にハリウ

ッドでリメイク¹が行われ、ハリウッド映画 *Shall we dance?* (2004) が作られた。56 か国で公開されたこのリメイク版は (周防, 2005, p. 186)、2005 年、日本に輸入され、『*Shall we Dance? シャル・ウィ・ダンス?*』という邦題で劇場公開されている。日本製映像作品が海外における改変とリメイクを経て、日本に逆輸入された事例といえる。こうした一連のプロセスを「製品をそれが使用され販売される目標ロケール (国・地域と言語) にとって言語的かつ文化的に適切なものにする作業」(ピム, 2010, p. 204) とされるローカリゼーションの概念で説明すると次のようになる。

タイトル (制作年)	Shall we ダンス? (1996)	Shall we dance? (1997)	Shall We Dance? (2004)
制作国/編集	日本	日本/アメリカ	アメリカ
バージョン	オリジナル	アメリカ版	リメイク版
ローカリゼーション・モデル	起点テキスト → 国際化プロセス → 目標テキスト (中間バージョン) (ローカリゼーション)		

表 8.4 『*Shall we ダンス?*』における国際化プロセスとローカリゼーション

表 8.4 が示すように、アメリカ版『*Shall we ダンス?*』は、オリジナル版とリメイク版を仲介する中間バージョンに位置付けることができる。中間バージョンは国際化プロセスによる産物であり、それに続くローカリゼーションは中間バージョンから行うことができる。「国際化とは、文化特有の要素をテキストから抜き出すことによって、後に様々なロケールに商品を流通させるときの問題を最小化するプロセス」のことであり (Pym, 2004, p. 33)、国際化プロセスが施された製品 (中間バージョン) は、起点テキストまで遡ることなく、中間バージョンから直接ローカリゼーションを行うことができる。この定義に従うと、オリジナルの『*Shall we ダンス?*』に対して、異質性を除去するなどの国際化プロセスが施されたアメリカ版が制作されれば、次の段階であるローカリゼーションはオリジナルではなく、アメリカ版から直接行えるということである。この工程は『*Shall we ダンス?*』のリメイクにおいて

¹ リメイク (remake) とは過去の映画作品を原作として、新しい映画を製作すること。再映画化。スタッフ・キャストは時代に合わせて一新されるが、時には同じ監督や俳優が起用されることもあり、オリジナル脚本をそのまま使う例も珍しくない。(現代映画用語事典, p. 172)

実践されている。すなわち、ハリウッドによるリメイク版 (*Shall we dance?*) は、国際化された中間バージョン (アメリカ版『*Shall we ダンス?*』) に基づいて制作されており²、言語、登場人物、ストーリーなど、様々な点において目標文化への適合が行われたのである。以上のことから、『*Shall we ダンス?*』に関しては、英語字幕の訳出だけでなく、作品の内容についてもアメリカ版の制作プロセスにおいて、オリジナルの異質性を排除する国際化プロセスが施されたと考えられる。さらにリメイク版においては、使用言語の変更 (日本語から英語へ)、登場人物の社会的属性 (サラリーマンから弁護士へ、専業主婦からキャリアウーマンへ) の変更、そしてオリジナルにはないストーリー³の付加といった様々な観点からのローカリゼーションが行われたのである。

8.1.3 『千と千尋の神隠し』における標準化

次に『千と千尋の神隠し』でどのように標準化がおこなわれたのかについて詳述していく。まず、「ヨモギ湯→*fragrant bath*」 (一般化) という字幕では、「*fragrant*」という語によってヨモギが持つ香気性は保持されているものの、ヨモギが植物であるという要素は削除されている。これは日本におけるヨモギ湯をそのまま訳出するよりも、バラの花びらや香水を浴槽に入れることを連想する語のほうが効果の等価 (動的等価) が得られる、との判断に基づいた選択と考えられる。「腹掛け→*apron*」 (置き換え) の字幕においては、腹掛けの持つ下着としての意味が削られ、エプロンに置き換えて訳出されている。台詞の時間が長く、文字数に余裕があれば、詳述や注釈などの訳出が試みられたかもしれない。さらに、「釜爺さんですか→*Um, are you Kamaji?*」 (省略) の字幕にあるように、同作品では「～さん」の敬称は訳出されていない。英語圏において敬称が必要ではないと判断されたキャラクター同士の会話については敬称が削除され、標準化が行われたと推測される。一方、「～さま」に関しては「春日さま→*Kasuga sama*」 (音訳)、「ハクさま→*Master Haku*」 (直接訳) と、同じ敬称でも異なる訳出となっており、こうした選択にどのような要因が作用して

² 日本版オリジナルを演出した周防によれば、リメイクの撮影現場を訪れた際に、主演俳優が周防に「オリジナル」として語ったのは、アメリカ版の内容であったという (周防, 2005, p. 97)。つまり、リメイクの関係者にとって、オリジナルとはアメリカ版であり、したがって『*Shall we ダンス?*』のリメイク版は、アメリカ版に基づいて制作されたと考えられる。

³ 具体的には主人公夫婦のその後についてのストーリーを指す。これは、アメリカでのマーケットリサーチの際に視聴者から多く出された「その後、この夫婦はどうなったのか」という質問に答えるためであったとされる。 (周防, 2005, p. 30)

いるのかは興味深い点である。同じ敬称であるにもかかわらず異なる訳出になった要因としては、「春日さま」と「ハク」が作品中に占めるキャラクターとしての重要度の違いが考えられる。前者が湯屋を訪れた大勢の神様（すなわちお客）の一人であるのに対して、ハクは湯屋の主である湯婆婆に近い存在として描かれている。ハクに対して「Master Haku」と呼びかけるのは、湯屋の使用人であるカエルたちである。つまり「さま」を「master」と訳すことで目標文化の視聴者にハクとカエルたちの上下関係を明示化しているのである。一方の「春日さま」は、これもカエルによる呼びかけであるが、こちらは「Kasuga sama」と音訳されている。その理由としては、同キャラクターが大勢訪れる客の一人であり、カエルにとってはハクとの間のような上下関係がないことがある。つまり、「Master Kasuga」と訳すと、ハクと同様の上下関係を示唆してしまうことになる。それを避けるために「sama」と音訳し、この敬称の持つ意味を敢えて曖昧に提示したのではないだろうか。このことは「音訳」方略が持つ二面性を示唆していると言えるだろう。すなわち、「音訳」は起点テキストの異質性を最も保持する方策とされるが、起点言語が非英語の場合、起点言語に関する知識を持たない多くの視聴者にとっては、音訳による訳出は視聴者に起点テキストの異質性を提示するとは限らない。むしろ、訳出された言葉が理解できないために、「省略」を採用した場合と同じ効果を視聴者に与えるかもしれない。このように、起点テキストの異文化要素や特異性を保持し、視聴者に他者を提示できるとされる方略でも、すべての言語ペアで同じく機能するとは言えないのであり、「音訳」が「省略」のように標準化の効果を生じるケースもあると考えられる。

次に映画の内容に関しては、『千と千尋の神隠し』においても『Shall we ダンス?』の場合と同様に作品内容の改変が確認された。しかしながら、『千と千尋の神隠し』の改変の特徴的な点は、改変が英語吹き替え版のみに限定されていることである。改変の第一は、本編の冒頭部の母親の台詞である。オリジナルでは母親も引っ越しに不満げな台詞であるが、吹き替えでは新しい暮らしに前向きな台詞となっていて、その後のストーリーを示唆するような「It's an adventure」という台詞に改変されている。第二に、本編の最終シーンで、オリジナルでは台詞の入っていない箇所に千尋と父親の台詞が挿入され、それに合わせて、その前の両親の台詞も改変されている。こうした変更は「分かりやすさに慣れた米国の観客を納得させる配慮」（叶，2006，p. 252）であった。これは、アメリカのディズニー関係者によって、オリジナルは「善

悪が不明確で分かりにくい」(ibid.) とされたため、吹き替えでは台詞を改変して、不思議の町での冒険という通過儀礼を終えて千尋が新しい状態になった(成長したこと、千尋に対する両親の優しさの2点を明示化したのである。一方、英語字幕はオリジナル(日本語)の台詞に基づいた翻訳であり改変は行われていない。そのため、当該シーンを「英語音声」と「英語字幕」という組み合わせで視聴すると、英語音声の内容と英語字幕に不一致が生じることになる。視聴覚翻訳における訳出方法の違いには、制作費など経済的要因、観客数などの社会的要因、自文化の保護など政治的要因がある(Chiaro, 2009, p. 143)。しかし、実際にはそのほかにも、作品のジャンル、起点言語と目標言語の地位とその力関係などが複雑に影響している(O'Connell, 2007, p. 127)。特に、『千と千尋の神隠し』における訳出方法の選択、および字幕と吹き替えにおける訳出の齟齬の要因には、翻訳の目的(Skopos)の違いがあると考えられる。すなわち、同作品の劇場公開は吹き替え版であることから、配給元のディズニー社はできるだけ「わかりやすい」吹き替え、つまり受容度の高い訳出を目指したと考えられる。一方、英語字幕版はアメリカ国内ではサンフランシスコ国際映画祭(2012年4月21~22日)で上映された(叶, 2006, p. 253)。つまり、字幕版は映画関係者や批評家など、宮崎作品の「わかりにくさ」も含めて異質性を保持したままで批判的に受容しようとする視聴者に提示されたと言える。異質性を保持する訳出は、起点文化を理解できる一部のエリートを対象にしているとの指摘や、他者を可視化する翻訳は、他者を風変わり(exotic)で未開(primitive)なものとして提示する自文化中心主義ではないかとの批判がある(Ramière, 2006, p. 163)。一方で、吹き替えに関しては、「自国語を賛美するだけでなく、内容を検閲する」(Chiaro, 2009, p. 143)方策であるとの指摘がある。どちらにしても利点と欠点がある翻訳方法を、映画翻訳の関係者は、受容を最大化するために、上映の目的や視聴者層に応じた翻訳方法を選択していると考えられる。

非英語映画の翻訳では、英語字幕を仲介として多言語への重訳が行われるケースがあるということは既に述べたが(Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 38)、『千と千尋の神隠し』のアメリカ版DVDにおいても重訳が行われた可能性がある。同DVDには音声選択(audio options)として英語、日本語、フランス語があり、また、字幕(captions and subtitles)については通常の英語字幕と聴覚障害者用の英語字幕が入っている。鑑賞にあたって日本語音声を選択した場合、本編のタイトル画像はオリジナルのまま

ま「千と千尋の神隠し」であるが、英語音声を選択すると、タイトル画像は「Spirited Away」となる。しかし、フランス語音声を選択した場合でも、タイトルは英語音声の時と同様に「Spirited Away」と表示されるのである。このことから、フランス語音声版では英語音声版の映像が使用されているのが分かる。(ただし、本編開始に先立って暗転した画面に「Le Voyage de Chihiro (千尋の旅)」というフランス語タイトルが挿入されている。これはフランス国内において上映されるのと同じタイトルである。)しかし、フランス語音声と英語音声と比較すると、フランス語音声には英語音声で追加されていた千尋と父親の台詞はない。したがって最後のシーンについては、フランス語音声はオリジナルの日本語音声または英語字幕を基に制作されたと考えられる。ただ、英語字幕の短いテキストから、吹き替えの台詞を訳出することは困難であると思われることから、ラストシーン以外は英語音声を基にフランス語吹き替えの台本を訳出するという重訳が行われた可能性がある。フランス語吹き替え版の制作については明らかになっていないため断定はできないが、上記の理由から英語吹き替え版を基に訳出されたと考えることができる。その場合には、『千と千尋の神隠し』(アメリカ版 DVD)の英語字幕(もしくは英語吹き替え)は、フランス語訳の制作を仲介するための国際化プロセスに位置する中間バージョンと言えるのであり、フランス語への訳出には重訳が行われたことになる。

8.2 言語バランスの非対称性と標準化

ここまで得られた数値から、異文化要素訳出における英語字幕と日本語字幕の標準化率を比較したものが表 8.5 である。

字幕の種類	作品名	標準化方略採用率
英語字幕	・千と千尋の神隠し	63%
	・ Shall we ダンス?	51%
日本語字幕	・タイタニック	22%
	・スパイダーマン	18%

表 8.5 英語字幕と日本語字幕の異文化要素訳出における標準化方略採用率の比較

作品によって違いはあるものの、異文化要素訳出における標準化方略の採用率は、

英語字幕が 51%～63%であるのに対し、日本語字幕は 20%前後であった。このような標準化の違いが生じる理由は、「視聴覚翻訳における言語（および文化）のバランスの非対称性」（Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 38）にあると考えられる。映画産業はアメリカが優勢であり、ハリウッド製のプログラムが世界的に優位を占めているとされる（Gottlieb, 2004, p. 90）。アメリカ映画とそれが輸出する文化は世界的に受容されており、「世界を席卷して画一化している多くの事象は、アメリカ的なもの」（山本, 2008, p. 100）と言われるほどである。日本で公開される外国映画でも、商業的に成功を収めている作品の多くがハリウッド製もしくはイギリスなど英語圏で制作された英語映画であり、2016年3月時点で、歴代の外国映画興行収入上位10作品はすべて英語圏で制作された映画である（第5章を参照）。また、インターネットなどを通して海外の情報を得る機会が増え、英語圏の社会文化的情報へのアクセスが容易になったことで、異文化要素と考えられる言葉が外来語として片仮名表記されたり、日本語字幕の中にアルファベットで提示されたりしても理解できる視聴者が増えているとも考えられる。例えば、『スパイダーマン』の字幕では NY、ジュリア・ロバーツ、ゴブリンなど、『タイタニック』ではアナスタシア、ホープ・ダイヤ、フルハウス、ピカソなど、「音訳」されている言葉が多い。これらの言葉は必ずしもすべての視聴者が理解できるものではないため、片仮名やアルファベットを使った字幕は一定の視聴者を排除しかねない方策と言える。その一方で、外国語を片仮名で表示することは、起点テキストへの忠実性（fidelity）を高めることにつながるものであり、視聴者に字幕の信頼性を顕示する方法でもある。これは視聴者が起点言語に関する知識を持っていることが、字幕の忠実性装置（fidelity trigger）となるからである（Gottlieb, 2009, p. 24）。日本語字幕の標準化率が低い理由を視聴者層との関連から説明することもできるだろう。例えば、筆者が修士論文において、映画館を訪れた視聴者（10代から70代の50人）を対象に行った日本語字幕の受容に関する調査では、映画字幕に見慣れない外国の固有名詞などが含まれていたらどのように感じるかという問いに対して、50人中47人の視聴者が「興味がわく」、あるいは違和感を「特に感じない」と回答している（篠原, 2011, pp. 60-61）。このことと上記2作品の分析結果を合わせて考えると、日本語字幕付きで英語映画を見る視聴者は、字幕に含まれる西洋的な異文化要素への寛容度が比較的高いのではないかと推測される。そうであるならば、英語映画の日本語字幕は日本という目標文化の中でも、英

語圏の文化に馴染んだ人々⁴を視聴者と想定していると言えるのであり、音訳方略はそうした視聴者層のための方策と考えることができる。さらに、字幕翻訳ではオリジナル音声は保持されるため、起点テキストを理解できる視聴者を意識した翻訳者が、起点テキストと訳出のズレを最小にするために音訳方略を用いたかもしれない。その場合には、「批判されやすい翻訳」という字幕の特性も訳出に影響する。こうした複数の要因が作用したことにより、英語字幕と比較して標準化率が低くなったと解釈することができる。

ゴットリーブ (Gottlieb, 2009, p. 25) によれば視聴覚翻訳における英語 (およびその文化) の優位性から、すべての条件が等しい場合、英語からの訳出は、英語ほど優位性の高くない言語 (less-dominant language) からの訳出よりも、起点テキスト寄りの翻訳となる。『タイタニック』と『スパイダーマン』の日本語字幕が、『Shall we ダンス?』と『千と千尋の神隠し』の英語字幕よりも標準化率が低く、起点テキスト寄りとなった今回の分析結果は、ゴットリーブ (ibid.) の主張を裏付けていると言えるだろう。

また、『スパイダーマン』に関しては、先行文献で取り上げたゴットリーブ (Gottlieb, 2009) が同作品のデンマーク語字幕における異文化要素の訳出に着目した分析を行っている。ただし、ゴットリーブ (ibid.) の場合は起点テキストに含まれる異文化要素がどの程度、起点テキストに「忠実」に訳出されているかを探るというもので、本論文とは逆の視点からの考察である。それによれば、『スパイダーマン』のデンマーク語字幕の異文化要素訳出における忠実性は 70.2%であった (ibid. p. 39)。つまり、異文化要素の 7 割以上が忠実に訳出されていたことになる。本論文が行った分析では、『スパイダーマン』の日本語字幕における標準化率は 18%となっているが、これは逆から言うと 80%近くが「忠実に」訳出されていたことを意味することから、ゴットリーブ (ibid.) の研究 (70.2%) と近い結果であると言える。異なる視点から行われた 2 つの研究において、しかも異なる 2 言語の非英語字幕の訳出に類似性が認められたことは、英語字幕の訳出との違いを考察する上で非常に興味深い。

⁴ 社会階層と社会移動に関する全国調査である SSM 調査では、文化をハイカルチャー、中間文化、大衆文化に 3 分類している。ハイカルチャーとは「クラシック音楽の音楽会・コンサートに行く」「美術展や博物館に行く」「歌舞伎や能や文楽を見に行く」「華道・茶道・書道をする」「短歌や俳句を作る」の 5 項目を言う。(片岡, 2013, p. 107)

8.3 字幕翻訳の新動向と標準化

これまで論じたように、日本映画の英語字幕では、映画を世界的に展開するための国際化プロセス、視聴者の多様性、そして言語（文化）間の力の不均衡などの影響によって、標準化された字幕が産出される。その一方で、近年になって標準化とは逆の、起点テキスト志向の強い字幕が多数産出されるという状況が発生している。ファンサブ（fansubs）と呼ばれるファン翻訳による字幕や、インターネット上の動画に付けられる字幕はそうした事象の一つである。ここで、なぜ同じ英語字幕でありながら、標準化とは異なる字幕が制作されるのか、そうした翻訳行為が何を意味するのかについて検討したい。これは、事例研究での考察をもとに字幕翻訳を俯瞰的に捉え、字幕研究の今後を展望するという点において有意義であると考えられる。具体的には、まずプロによる翻訳と標準化の関係について論じる。次に、非プロによる翻訳としてファン翻訳に検討を加え、そこで行われている翻訳行為を翻訳の大衆化および翻訳の自律性と創造性という観点から考察する。最後に、翻訳における他律性から自律性への移行について論じ、グローバル化との関係から自律的な字幕翻訳が増加する可能性を示唆する。

8.3.1 プロによる翻訳と標準化

本項では、非プロの翻訳者による字幕の中からファン翻訳（fan translation）を取り上げて論じるが、それに先立って、標準化された字幕を生み出す従来のプロ翻訳者による翻訳行為を確認しておきたい。ここでの「プロの翻訳者」とは、クライアントからの依頼によって翻訳を行い、その見返りとして経済的報酬を得る専門家を指している。

プロによる字幕翻訳は翻訳者を含む複数の参加者が協力して作り上げるものであることから（Díaz-Cintas & Remael, 2007; 篠原, 2011）、広い意味での協働翻訳（O'Brien, 2011）と言える。字幕翻訳では時間と空間の制約、想定される視聴者、作品の内容、さらには参加者間の相互作用などによって、起点テキストに対して種々の介入や操作がなされる（Fawcett, 1995, 2003; Lefevere, 1992a, 1992b; 篠原, 2011）。例えば不特定多数の視聴者という想定は、起点テキストに含まれる言語変種、レジスター（言語使用域）、文化的な要素の低減や削除、さらには起点テキストの改変といった操作を生じさせ、標準化されたテキストを生み出す要因となる。こうした介入は、視聴

者が瞬時に内容を把握でき、なおかつ読んでいることを意識しないような字幕にするために行われる。これは「スクリーン上に現れては消えるという字幕の侵襲的性質から、字幕はできるだけ視聴者の注意を引かないほうが良いとする考えが、字幕業界に深く根付いている」(Díaz-Cintas, 2013, p. 274) ためである。つまり、できるだけ目立たない字幕という翻訳方法が、字幕翻訳における共通した手法となっているのだ。翻訳の方法に関しては逐語訳、意味対応訳などいくつかの方法が古来より論じられてきたが、それについて大きく 2 つの道を提示したのが、ドイツ・ロマン派の神学者シュライアーマハー (2008) である⁵。

私が見たところでは道は 2 つしかありません。著者をできるだけそっとしておいて読者の方を著者に向けて動かす、あるいは読者の方をできるだけそっとしておいて著者を読者に向けて動かす、このどちらかしかありません。(ibid. p. 38)

シュライアーマハーの二分法に従えば、字幕翻訳では読者をそっとしておいて著者を読者に向けて動かす方法が採られていると言えるだろう。実際、字幕翻訳者や制作担当者に話を聞くと、ほとんどが視聴者の認知的な負担を最低限に留めるような字幕(「流れるような字幕」「読んでいることを忘れる自然な字幕」など)が「良い字幕」だと語る(篠原, 2012, p. 216)。しかしながら、長年実務に携わってきたある日本語字幕翻訳者は、これとは異なる見解を述べている(篠原, 2011)。

「難しいことを言ってるのを簡単なものにするのは、本当はいけないと思う」として、難しい台詞は映画の「味付け」であるから「難しい字幕があっても構わない」と述べている⁶。(ibid. p. 38)

ところがこうした手法による訳出は、字幕制作プロセスにおいて修正されることが多い(Kapsaskis, 2008)。視聴者の認知的負担を最小限にして、より多くの視聴者に

⁵ ヴェヌティ (Venuti, 1995) の異質化翻訳 (foreignizing translation) と受容化翻訳 (domesticating translation) という分類は、ここに示したシュライアーマハーの 2 種類の翻訳方法を起源としている。ヴェヌティは英語圏において推奨されている受容化翻訳が翻訳を不可視化しているとして、異質化翻訳の実践によって翻訳と翻訳者を可視化すべきだと主張した。

⁶ 篠原 (2011) で行ったインタビューにおいて、「良い字幕」とはどのような字幕かとの質問に、実務経験 20 年以上の日本語字幕翻訳者が答えたものである。

受容されるようにと、フィードバックや翻訳指示を通してパトロネージの力が働くからである（第6章を参照）。視聴者に負担を与えない、わかりやすい翻訳でなければならないという考えは字幕翻訳の参与者の共通認識とされる。そのため、この認識に反する翻訳行為には、拘束力や制裁（修正）などを伴う様々な介入が行われ、その結果として参与者の関与が反映された標準的なテキストになると考えられる。

8.3.2 ファン翻訳における翻訳行為

ファンによる字幕翻訳はファンサブと呼ばれ、「テレビドラマや映画に付けられるファンによって翻訳された字幕であり、協働作業による産物」とされる（Pérez-González, 2014, pp. 78-79）。また、ファンはネットワーク化され、国境を越えた集団を形成することもある（ibid.）。ファンサブの起源は1980年代のアメリカとされ、当初はビデオカセットの交換などで限定的に行われていた仲間同士の交流が、音声と字幕を同期させる機器やアプリの出現で盛んになり、さらにDVDやインターネットの出現で1990年代後半に飛躍的に拡大した（Leonard, 2004, p. 4）。こうした経緯から、ファンサブが技術革新によってもたらされた翻訳形態であることがわかる。

ファンサブを例に挙げるまでもなく、視聴覚翻訳は技術の進展と関連の深い翻訳領域である。字幕翻訳は、映画に関わる技術的な変遷と共に変化を遂げてきた。1920年代から始まったとされる映画字幕（O'Connell, 2007）は、映画の録音技術が進歩しサイレントからトーキーに移行した際に、外国語映画における言語の問題を解決するための手段として考案されたものである（田中, 1976, pp. 215-219）。字幕の制作方法も戦前の焼き込み字幕（神島, 1995, p. 12）から近年のレーザー字幕（Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 248）へと、技術の発展と共に変化している。また、字幕を挿入する映像媒体についても、VHS、DVD、インターネットなど、新たなものが開発されてきた。このような技術革新により、字幕制作ソフトの導入やそれに伴う新たな作業（スポッティングなど）⁷が翻訳者に求められるようになった。こうした技術革新は、翻訳者の作業環境を変化させただけでなく（Drugan, 2013, pp. 100-101）、訳出にも影響を与えている。マンデイ（2009）は新技術と翻訳の関係について次のように論じている。

⁷ スポッティングとは、字幕が画面に提示されるタイミングと消えるタイミングを字幕ごとに設定する作業を指す。詳しい記述は第5章を参照されたい。

新技術の登場と普及は、それ自体が新理論モデルを提示するには至っていないが、翻訳実践に変化をもたらす研究に影響を与えている。その結果として、翻訳の理論構築にもその波は押し寄せてきている。(マンデイ, 2009, p. 294)

この指摘は、新技術と深く結びついているファンサブが従来の翻訳実践に何らかの影響を与えていることを示唆している。これに関しては本章の後半で詳しく論じる。一方、ファンサブは知的財産権の問題が懸念される活動でもある。ベルヌ条約やWIPO⁸などによって日本の著作権が及ぶ地域、あるいは営利を目的とした行為と判断された場合には、著作権侵害と見做されるからだ (Díaz-Cintas & Muñoz Sánchez, 2006; Leonard, 2004)。また、マーケットに損害を与えるとして、アニメ会社がファンサブ行為者に法的措置を取る事例も発生している (Díaz-Cintas & Muñoz Sánchez, 2006)。さらにファンサブは、プロ翻訳者にとっては受注量に影響を与えかねない深刻な問題でもあり、そうした活動に参加するグループの倫理的な問題も提起されている (O'Hagan, 2013, p. 513)。このように、ファンサブは懸案事項を内包する活動ではあるが、マクロ的な観点から翻訳を考えた場合には、翻訳の新たな動向を示唆する行為であると考えられる。具体的には、ファンサブが持つ翻訳の大衆化、自律的な訳出という 2 つの要因が、従来よりも創造的で個性的な字幕、すなわちこれまで述べてきた標準化傾向とは反対の字幕を増加させていくと考えられるのだ。以下ではその事由について論じる。

a) 翻訳の大衆化

ファンサブは字数制限にとらわれない訳出、頭注や脚注の採用、登場人物によるフォントや色の使い分けといった形態的な特徴を提示しているが (Pérez-González, 2007, p. 71)、そうした形態の新奇性に留まらず、翻訳の大衆化という動向をも示唆すると考える。従来は翻訳の生産者とユーザーが分離していたため、翻訳学では翻

⁸ ベルヌ条約とは著作権を国際的に保護するための条約。正式名は「1886年9月9日の文学的及び美術的著作物の保護に関するベルヌ条約」である。WIPO (世界知的所有権機関: World Intellectual Property Organization) は国連の専門機関として1970年に設立された。加盟国間の協力および他の国際機関との連携を通して、世界中で知的財産 (IP) の保護を促進することを職務としている。(WIPO 日本事務所ホームページ http://www.wipo.int/about-wipo/ja/offices/japan/about_wjo/index.html より2015年8月10日取得。)

訳者がどのような産物を読者に届けるべきか、あるいは届けているのかが議論の対象となることが多かった。しかし、ファンサブ、インターネット、種々のアプリケーションの登場などにより、非プロによる翻訳の機会が増えたり、字幕制作の技術の入手が容易になったりしたことで、翻訳ユーザーである視聴者が翻訳の生産者となることが可能になり、生産者とユーザーの境界が曖昧化している (Cronin, 2010)。翻訳の行為者に着目すると、ファンサブは翻訳のユーザーであるファンが翻訳をすることから、ユーザー生成型翻訳 (user-generated translation) と呼ばれ、また、無償で行われることからボランティア翻訳とも呼ばれている (O'Hagan, 2013, p. 506)。このように字幕翻訳は、もはや一部の人が行うものではなく、環境を整えば誰もが参入できる翻訳行為となっている。いわば翻訳の大衆化ともいえる状況が出現したのである。

翻訳の大衆化は訳出にも影響を与えている。視聴者は簡単でわかりやすい字幕を期待しているというのが字幕関係者の想定であるが (Díaz-Cintas, 2013, p. 274)、それはあくまでも想定であり、実際の期待とは必ずしも一致しない (篠原, 2012)。想定と実際の期待が乖離しているのは、これまでプロ翻訳者が視聴者の期待にアクセスすることが困難であったのが要因かもしれない。昨今はハリウッド映画『ロード・オブ・ザ・リング』のケースのように視聴者の反応が配給会社を動かし、字幕制作に影響を与えた事例も見られたが (O'Hagan, 2003)、それはごく稀なことであり、単発的な動きにとどまった。そうした中で、ユーザー自らが翻訳するユーザー生成型翻訳の広がりや、視聴者が期待する字幕を視聴者自身が作成することを可能にした。裏を返せば、ユーザー生成型翻訳は従来の字幕に対するユーザーの不満を表明しているともいえる (Pérez-González, 2007, p. 70)。つまり、ユーザー生成型翻訳やボランティア翻訳は、視聴者の期待が明示化されたテキストなのである。近年、正規ルートで販売されている日本製映像作品 (DVD) にも、こうしたユーザー生成型翻訳の影響が垣間見える英語字幕が現れている。ここではそうした字幕に検討を加えることで、視聴者の期待する字幕とはどのような字幕なのかについて考察したい。下の表 8.6 は『子連れ狼・冥府魔道 (*Lone Wolf and Cub: Baby Cart in the Land of Demons*)』(1973) の DVD (2003) の中の日本語台詞と英語字幕を比較対照したものである。なお、目標テキストの中の「//」は改行を表している。

起点テキスト	目標テキスト
将軍家初目通りの儀は	① Because of her age, Lord Matumaru's//Debut before the Shogun
御幼少につき、松丸君、元服の後とし	② ...was deferred until her ⁹ //Genpuku Ceremony.
(なし)	③ “Genpuku Ceremony:” celebration of boys//reaching adulthood, at ages 12-16.

表 8.6 『子連れ狼・冥府魔道』(1973) の DVD (2003) における日本語台詞と英語字幕

表 8.6 の①と②は起点テキストの英語字幕、③は②の異文化要素(元服)に関する解説字幕である。②の字幕が現れると同時に「元服」という異文化要素を説明する③が画面上部に示される。したがって、視聴者は画面の上下に位置する2つの字幕を同時に読まなければならない。まず、字幕の色については①、②が黄色であるのに対して、頭注である③は白となっていることから、字幕が種類によって色分けされていることがわかる。注釈の配置も通常の字幕には見られないことから、字幕の色分けと併せて、ファンサブの影響を受けた字幕と言える。また、「将軍」や「元服」といった異文化要素が「音訳(transliteration)」という起点テキスト保持の程度の高い方略(第7章を参照)によって訳出されている(他者の明示化)ことも指摘しておきたい。加えて、それに関する解説字幕(元服についての解説)も付けられるなど、他者の存在を明示化するだけでなく、異文化理解を促すような字幕となっている。さらに、同作品は時代劇であるため登場人物の上下関係が明示化された言葉遣いになっているが、英語字幕においても登場人物の社会的属性を示すレジスターが保持されている字幕が多い。表 8.7 は、主人公である公儀介錯人の剣の腕を試すために送られたある藩の家臣が、主人公に対して発した台詞とその英語字幕である。起点テキストと目標テキストを対照させると、英語字幕において日本語のレジスターが保持されているのがわかる。

⁹ 「his」ではなく「her」となっているのは、実際には跡継ぎは女子(姫君)しかいないにもかかわらず、お家存続のために、男子(若君)と偽って公儀に届け出たというストーリーになっているためである。

起点テキスト	目標テキスト
何卒...	I beseech you...
未熟僭越ながら、腕試しをさせていただく。	I am no master swordsman, but please allow me to test your abilities.
...お手数ながら数珠をかけられ、先へ進みたい。	...and cumbersome though it might be, wear the rosary and proceed.

表 8.7 『子連れ狼・冥府魔道』(1973) の DVD (2003) においてレジスターが保持されている英語字幕の例

以上のことから同作品の DVD に付けられた字幕は、起点テキスト志向の強い字幕と言える。なお、③の解説字幕については、次項で訳出の任意性について論ずる際に、改めて取り上げる。

起点テキスト志向の強い訳出は、日本語字幕においても見られる。例えば、様々な分野の専門家によるプレゼンテーションを開催しているアメリカの団体 TED (Technology Entertainment Design) が、インターネット上に公開している講演の動画 (TED talks) には、強い起点テキスト志向を窺わせる字幕が付けられている。ボランティア翻訳によって制作されるこの動画の字幕には、字数制限や改行といった制約に拘束されない字幕が多く含まれている¹⁰。下の表はそうした字幕の中から、ビル・クリントン元米大統領の講演に付けられた日本語字幕を一部抜粋したものである。この字幕と、標準化された字幕との違いを見ていく。記載されたテキストのうち、各起点テキスト末尾の数字は発話の長さを表している。また、どちらも改行はなく、1行で提示されている。

起点テキスト	目標テキスト
And perhaps most important all, (2.5 秒)	そしておそらく一番重要なのは 気候変動や

¹⁰ 1984年にスタートして以来、TEDでは様々な分野の人がプレゼンテーションを行っている。現在まで、プレゼンテーションには100言語以上の字幕が付けられ、インターネット上で公開されている (TED Conferences ホームページより)。また、TEDの字幕はボランティア翻訳者によって行われるが、動画サイトには当該講演の翻訳者名、校閲者名が明記されている。

it is unsustainable because of climate change, resource depletion and species destruction. (5 秒)	資源の枯渇 生物種の破壊により 世界が持続不可能だということでしょう
--	------------------------------------

表 8.8 TED talks : ビル・クリントンによる講演「ルワンダの再建」より

ここでは字幕のルールである字数制限や改行が考慮されておらず、情報の選択や簡単な言葉への言い換えなども行われていない。どちらの字幕も発話時間（それぞれ 2.5 秒、5 秒）に対してかなり多い文字数の字幕となっている。従来のルールに従うならば、それぞれ 10 文字と 20 文字のテキストだからである。これまでの字幕に慣れた視聴者であれば、読みにくいと感ずるかもしれない。原発言とその翻訳の長さの関係が受容者にどのような印象を与えるかは、『ロスト・イン・トランスレーション (*Lost in Translation*)』(2003) の 1 シーンにも現れている。同映画では通訳者の翻訳があまりに短いために、主人公 (アメリカ人) は「不十分な翻訳 (*undertranslation*)」(Takeda, 2014, p. 93) ではないかと、翻訳の忠実性に疑念を抱く。忠実性への疑念は逆の時にも起こり得る。すなわち、翻訳が長すぎると、翻訳者が何かを付け加えているのではないかという不信感が生じるのだ。しかし、上の字幕ではそうした事態は生じないだろう。なぜなら、視聴者は講演の内容が最大限に保持された字幕を期待しているからである。そしてその期待は講演というジャンルに関係していると思われる。ここでは字幕の平明さや簡潔さよりも、話者が伝えようとする情報を忠実に提示することのほうが重要視されている。換言すれば、黒子としての不可視的な字幕ではなく、意識的に読まなければならない可視的な字幕が求められているのだ。また、このような視聴者にとって負担となる字幕が受容されるのは、映像を繰り返し再生できることも影響していると考えられる。従来の字幕では、最も関連性の高い情報やコンテキストを新しくする要素は保持され、既出情報を確認する要素は失われるとされる (Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 64)。字幕はプロットを説明するための効果的な装置 (Cronin, 2009, p. 115) であるが、「ルワンダの再建」では情報提供のための装置として機能していると言えるだろう。

以上のことから、事例として取り上げた 2 つのユーザー生成型翻訳は、起点テキストの情報を最大限に提示した可視的な字幕であることがわかる。これはユーザーが翻訳することによって、従来は字幕関係者の想定レベルにとどまっていた視聴

者の期待を顕在化させ、視聴者自らがその期待に応える字幕を作ることができたためであろう。読者の翻訳物に対する期待は期待規範 (Chesterman, 1997, pp. 64-67) と呼ばれるが、読者の期待が一律ではないことがユーザーによる字幕で明確になったと言える。また、『子連れ狼・冥府魔道』における字幕と頭注という2種類のテキストや、TED における異質化翻訳、多文字字幕など、視聴者に認知的負荷を課す翻訳が受容可能となるのは、媒体の特性に負うところが大きい。DVD やインターネットの動画は何度でも再生が可能なことから、「チラッと目を走らせてだけで、なんなく内容のつかめる文章でなければならない」(戸田, 1994, p. 150) という制約が当てはまらない。このような媒体と訳出の関係について、英語字幕翻訳者 E はインタビューの中で次のように語っている。

(ネット上に掲載される) 予告編とか最初は (文字数が多くて) 読めないと書いていたんですけども、最近は「映画館で見るわけじゃない。みんなネットで見るわけだし、読めなければ (再生を) 止める。いいんだ、読めなくても」と (考えるようになりました)。(E)

インターネット上の字幕は、一時停止して再読が可能であるから、文字数が規定をオーバーしても構わないという発言である。この言葉はユーザー生成型翻訳の誕生と新たな映像媒体の普及が、プロ翻訳者の訳出規範に影響を与えていることを示唆している。

プロ翻訳者への影響を表す事例の一つに、ラップによるミュージカルというスタイルで未来の「トーキョー」で繰り広げられるバトルを描いた日本映画『TOKYO TRIBE トーキョー・トライブ』(2014) という作品がある。これはラップ・ミュージカルという斬新さや、近未来の不良グループ (tribe) の抗争をテーマとしていることから、特定の視聴者層を想定した作品と言ってよいだろう。実際、同作品は、映画の年齢制限の段階的規定や、劇場用映画などの審査を行う映画倫理委員会 (映倫) によって「R15+」(15歳未満の入場・鑑賞禁止) に指定されている (allcinema online)。以下は、全編で展開されるラップの中から、冒頭部分 (0:08:13) の歌詞とそれに付けられた英語字幕を対照させたものである。

編み上げのブーツに迷彩 Laced-up boots and camo
ルーズでも警戒 Never slip tho
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

表 8.9 『TOKYO TRIBE トーキョー・トライブ』に付けられた英語字幕

(Nornes, 2015年4月25日資料より)

起点テキストと目標テキストを対比させると、起点テキストにおける脚韻（迷彩、警戒、ケータイ）の技法が、音の種類は違うものの、目標テキストでも用いられている（camo, tho, show）のがわかる。翻訳者はラップ音楽という「一定のリズムにのって語るように歌う」（広辞苑〔第六版〕）起点テキストの特異性を、目標テキストで最大限に再現しようとしただけでなく、日本語を解さずとも、リズムからラップ音楽だと分かる海外の視聴者の期待に応えようとしたと考えられる。このように、技術の進展による翻訳の大衆化が要因となって、従来の標準化とは異なる起点志向の強い字幕が産出されているのである。

b) 自律性と創造性

翻訳の社会学的研究では、翻訳者のハビトゥス（habitus）の観点から、翻訳は聖ヒエロニムスの時代から従属的で規範に従う傾向があり、それが翻訳の他律性の要因となっているとされる（Simeoni, 1998）。とはいえ、他律的ではない翻訳すなわち自らが発起して行われる翻訳行為は昔からあった。異なる言語を使用する家族の中での翻訳通訳行為はその例であり、関心のある外国語の文献を自分のために翻訳することもあるだろう。だがそれらは、個人的な行為であり社会的な広がりを持つものとは言えない。出版などによって多くの読者に受容される翻訳は、翻訳者と呼ばれる専門家が、依頼を受けて他律的に行われてきたのである。しかし、ファン翻訳の拡大によって、こうした翻訳の他律性に変化が生じていると考えられる。ファンによる字幕はファン同士の自律的な翻訳（autonomous translation）であり、創造性の一部であると考えられるからだ。通訳研究においては、「自律的（autonomous）」「他

律的 (heteronomous)」という用語が、通訳者の調達 (procurement) 方法という視点から用いられてきた (Cronin, 2002; 武田, 2008)。その場合、「自律的」とは支配者が自国民に被支配地の言語を修得させて通訳者にする方法であり、「他律的」とは支配者の言語を修得した現地の住民を通訳者とするを指す。しかし、本論文では調達方法という視点ではなく、翻訳者の訳出行為に焦点を当ててこの用語を用いる。すなわち、翻訳者が自ら発起して行う翻訳を「自律的」な翻訳、依頼を受け様々な制約に従って行う翻訳を「他律的」な翻訳とする。続いては、こうしたユーザー生成型翻訳の特性が、非標準的な字幕の要因となる可能性について論じる。

ファンによる翻訳には、字幕の自由な配置、多様なフォント、話者による字幕の色分けなどの特徴があるが、その中の一つである「注釈」というテキストに着目し、ユーザー生成型翻訳における創造性について考察する。前項で述べたように『子連れ狼・冥府魔道』には英語字幕のほかに、字幕に含まれる異文化要素を解説するための頭注が画面上部に配置されている。ここで、『座頭市海を渡る (Zatoichi's Pilgrimage)』(1966) の DVD (2003) に付けられている注釈 (十手: jitte) と併せて、その内容を確認しておこう。

異文化要素	注釈 (解説字幕)	配置
元服 (genpuku)	“Genpuku Ceremony:” celebration of boys reaching adulthood, at ages 12-16.	頭注
十手 (jitte)	(jitte : staff of office)	脚注

表 8.10 日本映画の DVD に付けられた注釈 (解説字幕) の例 (篠原 (2012, p. 225) に基づいて筆者が作成)

注釈は「画面下以外の場所に置かれた字幕的要素」(Pérez-González, 2007, p. 71) であるが、起点テキストが存在しないという点で通常の字幕と異なる。注釈は字幕に含まれる特定の言葉を説明するために、翻訳担当者兼ユーザーが創作したテキストだからである。しかし、字幕と同時に画面上に提示されるため、あたかも翻訳であるかのような印象を視聴者に与える。つまり注釈は「想定された翻訳 (assumed translation)」(Touy, 2012[1995], pp. 26-31) であり、同時に疑似翻訳 (pseudotranslation)、つまり翻訳として提示されている非翻訳と言える。また、注釈は字幕を説明するテ

クストであることからメタ言語としても機能している。しかし、起点テキストのどの言葉に注釈が必要か、それにどのような注釈を付けるかはユーザーの判断となる。そして、ユーザーは自文化のフィルターを通して、異なる文化を解釈する (Bhabha, 1994, p. 37)。つまり、注釈は個別的呢かつ創造的な翻訳行為の産物なのである。したがって、前半で述べたユーザー生成型字幕における翻訳の自律性だけでなく、注釈の作成における個別性と創造性も非標準的な字幕を産出する要因となると考えられる。

このような個別的、創造的なユーザー生成型字幕を、ノーネス (Nornes, 2004[1999]) は従来の「腐敗的の字幕 (corrupt subtitles)」と対比させて「濫用的字幕 (abusive subtitles)」¹¹と呼び、「常に観客をオリジナル・テキストに導く」(ibid. p. 467) 翻訳だと主張する。「濫用的」という語はルイス (Lewis, 2004[1989]) の「濫用的忠実性 (abusive fidelity)」やヴェヌティ (Venuti, 1995) の異質化方略を起源とするもので、目標文化や目標言語に迎合した流暢な翻訳に対抗するための「実験に重きをおいた強引な翻訳」方略 (マンデイ, 2009, p. 283) という意味を持つ。つまり、標準化された翻訳とは対極の訳出を目指す手法なのだ。しかしここまで述べたことが示すように、濫用的とされる翻訳はもはや実験的な翻訳とは言えない。多くの場面でユーザーが参加することで翻訳が自律的な行為となり、より個別的で創造的な字幕が産出され始めていると考えられるからである。

8.3.3 他律的翻訳から自律的翻訳へ

こうした流れは映画字幕にも何らかの影響を与えられられる。ユーザー生成型字幕に慣れ親しんだ視聴者が、従来の映画字幕に対して新たな期待を抱くようになる可能性があるからだ。事実、そうした出来事がすでに発生している。その一つが前述した映画『ロード・オブ・ザ・リング』(2001)の事例である。視聴者が、劇場用日本語字幕と原作である小説『指輪物語』(トールキン, 1992)との齟齬を指摘

¹¹ “For an abusive subtitling” (Nornes, 2004[1999]) や、“abusive fidelity” (Lewis, 2004[1985]) の abusive の訳語はそれぞれ「悪態的」(ノーネス (2005) における山本訳)、「濫用的」(マンデイ (2009) における斉藤訳) となっている。第 6 章ではどちらの訳語も、単なる異質化ではない、起点テキストを補完し更新する手法の訳出というニュアンスを十分に反映しているとは言えないとして原語のまま記述したが、本項ではユーザー生成型翻訳との関係を明確に説明するために、「濫用的」という訳語を採用した。なお、ノーネス (Nornes, 2015) は corrupt と abusive という用語を再考し、それぞれに sensible と sensuous という語を提案している。(本章注 13 を参照)

し、字幕内容に異議を唱えたこの事例を、オヘイガン (O'Hagan, 2003) はファン翻訳との関連で捉えている。『指輪物語』の愛読者であった視聴者が原作に特有の言語やニュアンスに通じているという点で、アニメ愛好者と共通していると考えられるからだ。原作に親しんだ視聴者は、映画の日本語字幕においても、原作で得られた感動（効果）と同等のものを期待したものの、その期待が満たされなかったために字幕への批判が噴出し、さらにインターネットを通して視聴者の声が拡大したのである。このように、それまであまり表出されてこなかった視聴者の期待が顕在化したという意味で、非常に興味深い事例と言える。その後、同作品の配給会社は視聴者の期待を考慮し、DVD制作時に原作を翻訳した出版社および原作の翻訳者に字幕監修を依頼した（小山内, 2003）。小説から映画へという記号間翻訳の仲介者を配置することで、字幕ユーザーの期待に応えようとしたのかもれない。監修者を加えたことで字幕にどのような改訂がなされたか明らかではないが、字幕ユーザーの存在と彼らの期待が可視化され、それが映画字幕に作用した事例と言えるだろう。

独創的な字幕はユーザー生成型の字幕に限らない。テレビにおける言語内字幕において地方方言のような言語変種をそのまま提示したり、意味が不明確であったり聞き取りが困難な音声を「%&#!」などの記号で表記するなど、従来の字幕とは全く異なる言語内翻訳（テロップ）が使用される場合もある（Nornes, 2007, p. 181）。さらにはドキュメンタリー映画でも、聴き取れない方言の部分を「…」として字幕に提示する手法を採用する作品もある（ibid. p. 186）。一方、ある企業のホームページに掲載されている動画に付けられている字幕では、最大2行で中央揃えという形態については従来の字幕ルールが踏襲されているが、字数制限は考慮されていない¹²。企業や映画会社が制作する字幕はユーザーによる自律的な翻訳とは言えないが、それにもかかわらず、従来の映画字幕とは異なる非標準的字幕が産出されているということは、自律的か他律的かに関わらず、新形態の字幕が制作されていることを示唆する。映画字幕に強い制約を課している字数制限に関しても、その数字の根拠は明確ではないとの指摘や（Fawcett, 2003, pp. 146-148）、現在の視聴者は画面上の文字を読むことに慣れていて、以前よりも速く読むことができるとする主張もある（Díaz-Cintas, 2013, p. 276）。将来的には、字幕の字数制限などのように慣習的に行われてきたルールについて認知的な視点から検証が行われた場合、字幕に許容される

¹² IKEAのホームページに掲載されている、UNHCRが運営する難民キャンプへの支援活動「難民キャンプに明かりを届けよう」キャンペーンの動画を参照。

文字数の範囲に変化が起きるかもしれない。このようにユーザー生成型の字幕は今後も広がることが予想され、翻訳の目的やユーザーの期待によって、より個性的で創造的な字幕が作られるのではないかと考える。

最後に、ここまで述べてきた字幕翻訳における非標準的訳出や自律的な翻訳という新たな動きが、何に起因するのかについて考えてみたい。結論から言うと、こうした変化はテクノロジーの進展、グローバリゼーション (globalization) という 2 つの事柄と密接に関わっていると考えられる。まず、テクノロジーの進展と翻訳の関係では、インターネットや翻訳関連のソフトウェアの普及といったことが、字幕に変化をもたらしていると考えられる。ファンサブやネット上の動画に付けられた非標準的な字幕の制作とその流通が、無料のソフトウェアやインターネットによって拡大していることは、その一例であろう。また、テクノロジーの進展は視聴者の期待を多様化させる要因になり得る。例えば、DVD やインターネット上の様々な映像の鑑賞では、字数制限や音声との同期といった制約によって置き換えや省略が行われる従来型の字幕よりも、起点テキストの内容をすべて、あるいはより詳細に提示する字幕を好む視聴者もいるだろう。注釈や専門用語を用いて、情報を余さず提示する翻訳は、そうした期待に応えるために出現したと考えられる。これをガンビエ (Gambier, 2013, p. 53) は「broadcasting から narrowcasting へ」の動きと呼ぶ。非プロ翻訳者の自律的な翻訳による非標準的な字幕の誕生と拡大は、このようなテクノロジーの進展を背景として行われたとすることができる。こうした流れは、プロと非プロの翻訳の境界を曖昧化させており (Cronin, 2010)、また、それによって非標準的な字幕が再生産されていると考えられるのである。

次に、グローバリゼーションの観点から字幕の新動向について考察する。「何マイルも離れたところで起きた出来事により、他の地域の出来事が引き起こされる (逆の場合もある) ように、遠く離れた地域を結びつける世界規模での社会関係の繋がりの強化」(Giddens, 1990, p. 64) と定義されるグローバリゼーションは、人とモノの移動を活発化し、情報と文化の広がりをもたらしたとされる (山本, 2008, pp. 97-100)。歴史的に見ると、ローマ帝国、オスマントルコ、イギリスなど強大な国が世界の中心になって大きな影響を及ぼした時代は過去にもあったが、現代のグローバリゼーションは、世界は一つ (world as one global entity) という感覚、国連や EU など国の枠を超えた組織の存在、生産と消費が世界レベルで行われる経済、の 3 点で特徴的

であるという (Cronin, 2013, pp. 491-492)。身近な事柄としては、コカ・コーラやマクドナルドの世界展開に見られるような画一化 (標準化)、ハリウッド映画の世界同時上映 (同時性)、外国人との交流などによる異文化接触の増加などは、グローバリゼーションを実感させるものかもしれない。本論文が仮説として提示した日本映画の英語字幕の標準化も、映画を世界的に展開するための国際化プロセスによるものであり、グローバリゼーションの一部と言える。

その一方で標準化とは逆の、ローカル化された非標準的なものもグローバリゼーションによって生み出されている。本章で論じた、訳出や形態が従来の翻訳とは異なるユーザー生成型翻訳はその一例である。また、ファーストフードとは反対のスローフードという考えが提唱されたり、エスニック料理が見直されたりしていることは、標準化されていない異質なものへの関心の高まりが具体的な形となって現れたと考えられる。こうした現象は、「標準化に対するローカル化もまたグローバル化の重要な構成要素」(松田, 2008, p. 189) であることから生まれたと考えられる。つまり、標準化とローカル化は共存しているのである。このことは、経済のグローバル化に伴って 1980 年代に出現したソフトウェアのローカリゼーションが (Cronin, 2010, p. 135)、その中に起点テキストを標準化させる国際化プロセスと、その次の段階であるローカル化という二つの反する要素を包含するものであることから説明できる。また、非標準化の背景としては、人の移動や情報の伝達の拡大により、異文化と接触する機会が増えたことで自文化への気づきが促され、標準化されたものとは異質な自文化を再認識するようになったということもある (山本, 2008, p. 100)。英語字幕制作におけるパトロネージで言及した日本政府による「クールジャパン戦略」も、自文化を再認識し、グローバル化されたハリウッド映画とは異質な日本映画を世界市場に展開する試みと言えるだろう。

グローバリゼーションと翻訳の関係に目を向けると、グローバリゼーションの社会であっても、コミュニティは多言語で成り立っているという基本的なことを無視することはできない (Cronin, 2013, p. 492)。そしてこのことが、グローバリゼーションの社会における翻訳の必要性を高めているのだ。多くの地域に製品を展開するためのローカリゼーションにおける翻訳、インターネット上のボランティアによるクラウドソーシング (crowdsourcing)、ファンによる翻訳を含むボランティア翻訳など、これまでにはなかったような翻訳形態や翻訳行為が出現しているのも翻訳の需要の

高まりが背景にあるからだろう。グローバリゼーションによって誕生したこれらの翻訳の中に、形式や内容が従来の慣習とは異なる非標準的翻訳が含まれているのは、グローバリゼーションが標準化と非標準化という 2 つの相対する概念を包含していることを踏まえると、当然のことかもしれない。プロによる翻訳の場合でも、例えば、映画館での上映ではカットされたシーンが、DVD や機内上映などグローバルに展開される際にはそれが復活したり、DVD の中に映画の制作関係者や俳優などの特典映像が加えられたりするようなケースがあることを考えると、映画産業におけるグローバル化が画一性 (uniformity) を生じるとは限らない (Gambier, 2008, p. 24) 。字幕翻訳を一つのシステムと捉え、従来の標準化された字幕を中心に位置づけるならば、非標準的字幕は周縁、すなわちローカルに位置すると言えるが、たとえローカルではあってもそうした翻訳の持つ意味は大きい。ローカルな翻訳が多様化した視聴者の期待に応えるために生まれたものであるならば、受容の最大化を目指す映画字幕では、最終的にはローカルな翻訳が持つ要素を取り入れざるを得ないと考えられるからだ。インターネットにあるような、多くの情報を盛り込んだ、多文字の字幕に慣れ親しんだ視聴者が増えれば、視聴者は映画字幕にもそうした字幕を期待するようになるかもしれない。そして、その声が集約された場合には、前述した『ロード・オブ・ザ・リング』の事例のように、配給会社の字幕制作プロセスを変更させる力にもなり得るだろう。さらに、非標準的翻訳に対する聴者の期待がプロ翻訳者の規範に影響を与えたり、プロによる訳出のルールに変化をもたらしたりする可能性もある。本論文が行ったインタビューの中には、インターネットで見られる場合は何度も再生できるので、多少の字数オーバーはかまわない、とする英語字幕翻訳者の発言があった。非標準的翻訳がプロの翻訳者の規範に変化を生じさせていることを示唆する語りと言えよう。

このように、グローバリゼーションが有する標準化と異質化という二つの要素は、標準化された字幕とローカル化された字幕という二つの異なる種類の字幕を同時に生み出している。そうした中で、現時点では字幕翻訳システムの周縁に位置する非標準的字幕が、システム中心に位置する従来の字幕に将来的にどのような変化をもたらすのかを注視して行きたい。

8.4 考察のまとめと課題

本論文ではこれまでの考察によって、次の点を確認した。第一に、本論文で扱った大衆向けの映画の事例では、日本映画の英語字幕の訳出に標準化の特徴があるという点である。英語字幕の制作プロセスであるローカリゼーション・モデルに含まれる国際化プロセス、翻訳者とその他の参与者との相互作用を検討して導かれた英語字幕の標準化仮説を、事例分析によって検証し、分析対象の英語字幕において標準化の特徴があることを確認した。また、標準化は字幕という翻訳形態に少なからず観察されるものではあるが、日本語字幕との比較では、英語字幕において標準化が顕著であることも示された。さらに、こうした標準化とは反対の、非標準的の字幕が出現していることについては、ユーザー生成型の翻訳が持つ特徴を指摘すると同時に、そうした字幕は従来の他律的な翻訳にはない、ユーザーの期待を反映した自律的で創造的な字幕であると論じた。

以上を確認したところで、本論文が持つ限界をいくつか指摘しておきたい。第一に、標準化仮説を検証するために行った事例分析が『Shall we ダンス?』と『千と千尋の神隠し』の2作品のみを対象として行われた点である。いずれの作品においても標準化方略の採用率は50%を超えていたが、その値には約10ポイントの開きがあった。このことから、分析対象を拡大した場合には、標準化の度合いに違いが出ることも考えられる。作品が異なれば異文化要素の数や種類、訳出に採用される方略も異なると考えられ、結果として標準化方略の採用頻度も一定傾向ではないかもしれない。海外における映画の認知度、作品のテーマ、配役などによっても影響を受けると考えられることから、標準化の度合いは可変的と言えるだろう。今回、分析対象とした『Shall we ダンス?』は現代のサラリーマン社会に生きる者たちのささやかな希望を軽快なタッチで描いたものであり（四方田，2000，p. 224）、一方の『千と千尋の神隠し』は、10歳の少女が困難な状況を克服し「生きる力を取り戻すファンタジー」（叶，2005，p. 227）である。どちらも多くの人に受け入れられやすい、大衆向けの作品と言える。そして、このことは両作品の英語字幕において標準化が顕著に表れたことと無関係ではないかもしれない。字幕は視聴者を異質なものに導くが、視聴者は多様であり、その中には大衆（mass audience）だけでなく、様々な種類の視聴者が含まれる（Nornes, 2015）¹³。したがって、視聴者の期待も多様で

¹³ ノーネス (Nornes, 2015) は 2015 年 4 月 25 日の「Afterthoughts on “For an abusive subtitling”」

あるはずだ。本論文が行った分析は、商業公開を前提とした大衆向け作品の英語字幕に関するものであったが、映画のテーマやジャンルによっては、今回対象とした作品とは異なり、ごく限られた特定の視聴者をターゲットとした作品もある。そうした作品では、字幕に対する視聴者の期待が大衆向けの作品と異なることもあり得る。こうした点を踏まえて、英語字幕の訳出における標準化を映画のジャンル別に検討することが今後の課題と言える。また、分析対象とした2作品が制作されてから時間が経過した作品（『Shall we ダンス?』（1996）、『千と千尋の神隠し』（2001））であることから、より新しい作品を対象とした考察も必要となるであろう。

第二の限界は、言語ペアが日本語と英語に限られている点である。本論文では英語字幕の起点言語として日本語を選択したが、日本語以外の言語を起点テキストとした場合でも同様の結果が得られるかについては明らかになっていない。日本語字幕と英語字幕の比較において、日本語字幕の訳出の方がより起点テキストに「忠実」であったことが示唆するように、優位な言語からの訳出はそうでない言語の訳出よりも起点テキスト寄りになりやすいとされる（Gottlieb, 2009）。このように、言語バランスの非対称性は訳出に影響を及ぼす。この点を考慮して、対象言語を広げて検討することも課題である。

第三に、重訳の有無に関する判断の難しさがある。英語字幕を媒介として重訳が行われることは訳出が標準化される要因の一つであるが、問題は重訳が行われたか否かの判断である。重訳を行う際の基軸言語は英語とされてはいるが（Díaz-Cintas & Remael, 2007, p. 38 ; グラッドル, 1999, p. 130）、重訳の有無の確認は困難な場合が多い。ほとんどの字幕翻訳がそうであるように、制作プロセスが記録として残らないからである。本論文が事例研究（『千と千尋の神隠し』）で行ったように、オリジナルの台詞との違いを探求することで、重訳か否かを推測するしかないケースもある。今後は、テキストの検証やパラテキストなどから、重訳が行われたことが確認

（「濫用的字幕のために」を再考する）と題した講演において、“For an abusive subtitling”（Nornes, 2004[1999]）で自らが提案した *corrupt subtitling*、*abusive subtitling* という用語を再考し、前者を「賢明な字幕（*sensible subtitling*）」、後者を「感性的な字幕（*sensuous subtitling*）」とした。それによれば、「賢明な字幕」とは、常識的で、規則に沿った、規範的な字幕を指す。一方、「感性的な字幕」は韻、リズム、そして沈黙にも注意を払うもので、業界のニーズや規則よりも、言語や他者性に向き合う立場を取るとされる。さらに、①透明な字幕が必ずしも *corrupt* であるとは言えない、②翻訳者以外の参与者による制限（*stricture* : 業界、メディア、検閲、イデオロギー）が訳出に影響する、③映画のジャンルによって視聴者が異なるため、ジャンルが違えば訳出も異なる場合があるとした。

できる作品を対象に分析を行うことで、重訳による標準化についても考察することができよう。以上、本論文の持つ意義を確認したうえで、その限界について述べた。

最後に、序章において掲げた本論文の目的が、どのように達成されたのかを確認したい。本論文の目的の第一は、英語字幕の訳出に影響を与える要因を特定すること、第二は、それらの要因が英語字幕にもたらす特徴についての考察とその検証であった。第一の目的については、英語字幕の制作プロセスについて検討を行い、英語字幕が持つ中間バージョンとしての機能、プロセス上の特性が訳出に影響を与える要因であるとした。具体的には、ローカリゼーション・モデルにおける国際化プロセス、起点主導プロセスの翻訳、そして英語の優位性が及ぼす訳出への影響について論じた。次にこの議論を基に、第二の目的である英語字幕の訳出上の特徴について考察し、英語字幕は起点テキストが持つ特徴や性質が低減され、標準化されたテキストになるとする標準化仮説を導いた。さらに、この仮説を検証するための事例研究を行い、分析対象とした作品の英語字幕に関して標準化の特徴があることが認められた。その上で、従来の標準化された字幕とは異なる非標準的字幕の出現に言及し、字幕翻訳に起きているこのような変化は、テクノロジーの進展やグローバルリゼーションなどと深く関わっているのではないかと論じた。

第9章 結語

本論文のまとめとして、本章ではこれまでの論考で明らかになった点を概観する。はじめに研究目的、理論的枠組み、研究方法について確認し、本論文がローカリゼーション・モデルを日本映画の英語字幕の訳出を考察する枠組みとした論拠を述べる。次に、日本映画の英語字幕制作プロセスの特性である視聴者の多様性、起点主導のプロセス、および英語の優位性についての議論と、ローカリゼーション・モデルに関する考察を基に、日本映画に付けられる英語字幕の訳出における標準化仮説を導いたことに触れる。さらに、事例研究によって英語字幕の標準化仮説を検証したこと、および、標準化とは逆の非標準的な英語字幕の存在に言及する。最後に、標準化および非標準化とグローバリゼーションとの関係に関する考察を振り返り、今後の展望について述べる。

9.1 研究目的、理論、および研究方法

本論文は、日本映画に付けられた英語字幕に着目し、字幕の制作プロセスが、字幕の訳出にどのような影響を及ぼすのかについて考察を行った。字幕翻訳は、映像と音声を伴う翻訳である視聴覚翻訳における主要な研究領域であり、言語的、社会的、そして認知的アプローチによって様々な研究が行われてきた。しかしながら、英語と日本語の文献を調査した限りでは、そうした論考の多くが、英語を起点言語とする非英語字幕を対象としたものである。一方、非英語映画を世界的に展開するには英語が鍵となるため、英語字幕も多数制作されており、日本でも海外市場を目指す日本映画の増加にともなって多くの作品に英語字幕が付けられている。しかしながら、日本映画の英語字幕に関する学術的な研究はこれまで行われておらず、英語字幕翻訳者や英語字幕の訳出の特徴などに関する論考はほとんど見られない。また、字幕翻訳の制作プロセスには様々な参加者が関わっており、最終的な字幕には、翻訳者のみならず他の参加者の関与も反映されている。したがって、字幕制作は協働作業であり、様々な要因に左右される行為であると言えるが、こうした視点に立った研究も管見の限り行われていない。本論文は、英語字幕を取り巻く社会的コンテキストに目を向け、翻訳者と他の参加者の関係や字幕制作プロセスなどに焦点を置きながら、英語字幕の訳出の特徴について検討を行った。

本論文は次の 2 つを研究目的とした。第一は、英語字幕の訳出に影響を与える要因についての考察である。具体的には、英語字幕の制作プロセスに着目し、どのようなプロセス要因が訳出に影響を与えるのかについて検討した。例えば、日本映画を多言語展開する場合、英語字幕は多言語への訳出のための仲介役となり、英語字幕を基軸として多言語化が行われる。また、英語字幕は世界各地で受容されることから、英語字幕受容者の社会的、文化的、言語的背景は極めて多様である。さらに、英語字幕は起点文化で訳出が行われる起点主導のプロセスによる翻訳と言えるが、このことはプロデューサーや映画監督など、映画の企画立案関係者が字幕制作プロセスに関与することを容易にする。本論文は、これらの点を英語字幕の制作プロセスが有する特性であることを明らかにし、英語字幕の訳出との関係を探ることとした。

第二の目的は、それらの要因によってもたらされる英語字幕の訳出上の特徴を考察し、その検証を行うことである。具体的には、英語字幕の制作プロセスにおける特性が訳出にどのような影響を及ぼすのかについて検討を行い、英語字幕の訳出に関する仮説を導き出したうえで、事例研究によって仮説を検証した。訳出に関しては、先に述べた英語字幕の制作プロセスにおける特性のほかに、英語字幕制作に対するパトロネージ (patronage) や翻訳者が有する権力 (power) を取り上げ、これらが訳出に及ぼす影響についても検討を行った。

理論の枠組みとしては、ローカリゼーション・モデルを採用した。ローカリゼーションとは、ある製品を多くの地域に販売しようとする場合、その製品を販売される地域に言語的、文化的に適合させることである。本来はデジタル製品やウェブ上の製品に関して用いられる概念であるが、ローカリゼーション・モデルに含まれる国際化プロセスと英語字幕制作プロセスとの共通性に鑑み、同モデルを英語字幕の訳出について考察するための枠組みとした。また、本論文では「標準化 (standardization)」と「パトロネージ (patronage)」を鍵概念とした。標準化とは、翻訳によって起点テキストの持つ特異性が低減化され、平易で一般化されたテキストになることを指す。本論文では標準化を「起点テキストに含まれる性質や特徴が低減されること」と再定義し、この定義に基づいて英語字幕の訳出について検討した。二つ目の鍵概念であるパトロネージは、英語字幕翻訳の促進や阻害をもたらす権力の行使を表す。この概念を用いて、英語字幕の制作に影響を与える組織や政策

の役割、英語字幕の訳出に影響を及ぼす制作プロセスについて論じた。

研究目的を達成するために、本論文ではインタビュー、文献調査、そして事例研究を行った。第一の研究目的である、英語字幕の訳出に影響を与える要因の特定については、第 6 章を中心に、インタビューと文献調査を通して考察した。英語字幕翻訳者と制作会社を対象に実施したインタビューからは、視聴者の多様性に対する認識と多様性への方策、翻訳指示やフィードバックにおける意思疎通などが浮き彫りになった。文献調査では、海外における日本映画の受容状況、日本製アニメに関する研究、英語字幕の標準化、および非標準的字幕とグローバリゼーションの関係性などについて調査し、インタビューについての考察と併せて、英語字幕の訳出は標準化されるという仮説を導いた。第 7 章では、第二の研究目的に沿って、日本映画の英語字幕の訳出における標準化仮説を検証するための事例分析を行った。具体的には、日本映画 2 作品に含まれる異文化要素が英語字幕でどのように訳出されているかに着目し、その方略を分析することで、英語字幕の訳出の標準化という仮説を検証した。

9.2 研究結果の要約

第一の研究目的、すなわち英語字幕の訳出に影響を及ぼす要因については、第 6 章を中心に考察を行った。字幕の制作プロセスに焦点を当てて行われたこの考察は、ローカリゼーション・モデルに関するものと、英語字幕の制作プロセスの特性（起点主導のプロセス、想定される視聴者の多様性）、そして英語の優位性の 3 つに分けられる。最初の、ローカリゼーション・モデルを用いた考察では、国際化プロセスと英語字幕の共通性から、英語字幕が標準化された訳出になると論じた。翻訳を含むローカリゼーションでは、起点テキストから直接多言語化されるのではなく、言語変換を伴う国際化プロセスという工程を経て各言語に訳出される。国際化プロセスにおいては、ローカリゼーションを効率化するために、起点テキストの中から、多言語展開に際して障害となる要素が除去され、平板な標準化されたテキストが作られる。そして、次の段階であるローカリゼーションは、この標準化された中間バージョンに基づいて行われる。すなわち、国際化プロセスは標準化された中間バージョンを産出するプロセスなのである。一方、非英語映画を多言語展開するに当たっては、起点テキストを一旦英語字幕に訳出し、その英語字幕から様々な言語に翻

訳されることが多い。その場合、英語字幕への訳出は多言語展開のための中間バージョンとなることから、英語字幕制作をローカリゼーション・モデルの国際化プロセスと同等に位置づけることができる。このように国際化プロセスと英語字幕の共通性から、ローカリゼーション・モデルの国際化プロセスと同様に、英語字幕においても標準化が起きているとする仮説が導かれた。

また、起点主導のプロセス、視聴者の多様性、英語の優位性についても、英語字幕の訳出と関連づけて考察を行った。起点主導のプロセスによる翻訳とは、英語字幕の翻訳が起点文化で行われることを意味する。起点文化で翻訳されるために、英語字幕では映画会社、日本政府による政策、映画監督やプロデューサーといった映画の企画立案関係者がパトロネージという権力を行使し、翻訳対象の選択、英語字幕の制作、そして訳出に影響を及ぼしているとした。これによって、英語字幕翻訳が起点テキストの言語的要素だけでなく、様々なパトロネージの影響を受ける社会的営為であることを確認した。

視聴者の多様性については、翻訳者や制作会社へのインタビューの内容を中心に議論した。インタビューでは、英語字幕の視聴者の多様性に関する翻訳者の認識や対応に関して、非英語母語話者を想定した標準化された訳出が行われていることを示唆する語りがあった。また、英語字幕翻訳者は起点言語と目標言語の両面から目標テキストの品質をチェックできることを指摘し、その資質によって英語字幕翻訳者は権力を有するとした。さらに、その権力ゆえに、翻訳者が標準化された訳出が適切と考えた場合には、その判断が目標テキストに反映されやすいと論じた。

英語の優位性について行った考察によっても、英語字幕の訳出が標準化され得ることが示唆された。英語をリンガフランカとして捉えた場合、そのコミュニケーションは相互理解を達成することが目的であり、正確さや地域特有の「英語らしさ」は重要視されない傾向がある。そのため、多くの非英語母語話者によって受容される英語字幕では、細かなニュアンスや詳細な情報の伝達よりも、一般化され、標準化されたテキストによって、最低限の情報を伝える内容になり得ると述べた。

第7章と第8章では、本論文の第二の研究目的である訳出の特徴の検証とその結果に関する考察を行い、2本の日本映画に付けられた英語字幕の分析によって、訳出における標準化仮説を検証した。具体的には、『*Shall we ダンス?*』と『千と千尋の神隠し』の英語字幕を分析対象とし、それぞれの起点テキストに含まれる異文化要

素がどのように訳出されているかを、翻訳方略の枠組みを用いて分析した。分析の結果を、別個に行った日本語字幕の分析で得られた標準化の割合と比較した結果、英語字幕の訳出における標準化率は、日本語字幕の標準化よりも著しく高いことが示された。このことから、本論文が対象とした作品については、日本語字幕と比較して、英語字幕の訳出は標準化される特徴があると結論づけた。

次に、字幕翻訳において標準化とは反対の、非標準的字幕が広がりを見せていることについて、自律的 (autonomous) 翻訳と他律的 (heteronomous) 翻訳という概念を用いて検討を行った。従来の翻訳は、翻訳者が外部の発起者からの依頼を受け、様々な規則や要請に従うという他律的な翻訳であり、こうした翻訳が標準的な訳出を生み出してきた。それに対して、ファンサブなどのユーザー生成型翻訳は、翻訳者自身が発起し、外部からの制約のない創造的な翻訳を行う。これが自律的な翻訳であり、こうした行為が非標準的字幕を生み出していると指摘した。さらに、グローバリゼーションの視点から標準化と非標準化について次のように論じた。すなわち、グローバリゼーションによってヒトやモノの交流が盛んになり、世界は均一化しているとされるが、一方では、地域社会はそれぞれの言語で成り立っている。また、異文化接触が日常化することで自文化への気づきも生まれ、そのことがローカルなものへの関心を高めていると考えられる。このように、グローバル化が標準化と非標準化という異なる要素を内包していることが、ファンサブやネット上に見られるような非標準的な英語字幕を生み出す要因ではないかとしたのである。結びに、現時点では非標準的字幕は、字幕システムの周縁に位置するが、ユーザー生成型字幕が視聴者の期待を明示化した翻訳であることを踏まえると、非標準的の字幕が、字幕システムの中心に位置する映画字幕に影響を与えることもあり得るとした。

9.3 今後の展望

本論文が行った考察によって、字幕翻訳が起点テキストと視聴者をつなぐという意味での社会的行為であるだけでなく、訳出において翻訳者を含む参与者間の相互作用、字幕制作プロセス、英語の優位性などの影響を受けるという点においても社会的な行為であることが確認された。本論文が持つ限界については、前章において、分析対象作品が2作品であること、言語ペアが日英のみであることなどを述べたが、それらを踏まえた上で、本論文は以下の観点から字幕研究の進展に資すると考える。

第一に、これまで学術的考察の対象とされなかった日本映画の英語字幕について論じたという点である。これにより、非英語映画に付けられる英語字幕に関する新たなデータを日本内外の字幕研究コミュニティに提供できた。特に、英語字幕の制作プロセスが起点主導でおこなわれること、標準化された訳出になる特徴が見られることを示したことは、字幕研究に新たな視点を与えるものと考えられる。また、アメリカやイギリスで行われているテンプレート（ジェネシス・ファイル）・ベースの字幕制作が、標準化の要因となり得ることも指摘した。第二に、ローカリゼーション・モデルを用いて字幕研究を行った点があげられる。字幕翻訳研究におけるローカリゼーション・モデルの採用は新たな試みであり、本論文のように国際化プロセスと字幕の訳出を関連付けた議論は、これまでほとんど行われていない。第三に、字幕に関する考察を深化させ、標準化とそれに逆行する非標準的の字幕を他律的翻訳と自律的翻訳という観点から探索的に論じた点である。この初期的考察が、近年盛んになっているファンサブの研究、特にプロ翻訳者による字幕との比較において、何らかの示唆を提供できるのではないかと考える。

ここまで述べてきたように、本論文では日本映画の英語字幕に着目し、その訳出が標準化される事象とその要因について論じたが、言語変換をともなう国際化プロセスが行われるのは映画の英語字幕に限らない。例えば、日本語のマニュアルが多言語展開される場合にも、同様のプロセスが発生している。多くの製品やテキストが多言語展開される今日においては、このような言語変換をともなう国際化プロセスは、様々な場面で発生していると考えられる。したがって、本論文が理論の枠組みとしたローカリゼーション・モデルを、字幕以外の翻訳研究にも適用することができるだろう。また、英語字幕の訳出の標準化については、ドキュメンタリー映画など、今回分析した商業的作品とは異なるジャンルの映画を対象にした分析や、日英以外の言語ペアでの分析が行われれば、新たな知見の蓄積と共に、英語字幕の訳出の特徴がさらに明らかになるだろう。本論文が行った議論や考察が、字幕研究の領域や考察の枠組みの拡大をもたらし、翻訳研究の進展につながることを期待すると同時に、今後の科学技術の進展が字幕翻訳にどのような変化をもたらすかを注視していきたい。

補遺

1. C および D へのインタビュー

(2014年1月24日、10時30分～11時30分、東京都内の喫茶店にて実施)

【英語字幕翻訳を始めたきっかけは何でしたか】

C: 日本の映画がもっと海外に出るにはどうしたらいいかと考えたとき、英語の字幕翻訳や字幕制作ならできるんじゃないかと思ったことが、始めたきっかけです。僕の場合は翻訳学校などには行きませんでした。映画祭の手伝いや通訳をしながら少しやってみたんですが、プロとしてお金をもらうことは考えていなかった。そんな時、翻訳ができる人を探していた友人から頼まれて、英語字幕をやりました。また、東ティモールの独立10周年の映画祭でも日本語字幕をやりました。ここしばらくは、山形国際ドキュメンタリー映画祭に2本、去年の暮れにはフィルムックスに出したのも1本ありました。

D: 好きな映画監督がいて、その作品の字幕をやりたいと思ったからです。その監督の映画を観ていた時に、具体的な例は忘れましたがギャグみたいなのがあって、そのギャグが字幕ではうまく伝わらなかった。それで、自分ならもっとうまくできると思って、やりたいと思ったのが最初です。当時見ていた映画では、プレーンな分かりやすい表現になっていたので、残念だなと感じました。それが字幕の存在が気になり始めたきっかけだと思います。そんな感じで字幕に興味があったので、映像の字幕や吹き替えの制作会社にプロデューサーとして入って、進行管理の仕事をやりました。そこで吹き替えの現場や字幕の現場に立ち合ったんです。そこで3年間働いたあと字幕の仕事を始めたんですが、その3年間が勉強になっていたと思います。

【「良い」字幕とはどのような字幕だと思いますか】

D: 見ていて気にならない字幕ですね。よく言われることですが、字幕を読んでいると感じないような、引っ掛からない字幕であることが一番大事だと思います。これは日英、英日どちらも同じです。あとは、翻訳者としては絵（映像）を見ないで原稿だけ見てもストーリーが分かるように、というのもまた大事なかなと思います。

英語字幕の場合は、男女の台詞の違いなどは原稿を見ただけでは分からないと思いますが、話の骨格が伝わるのが大事だということです。それが、物語が分かるということだと思います。

C: 「引っ掛からない」ということは理にかなっていると思います。それプラス、僕は映像が主人公だと思っているので、映像を汚さない、映像の邪魔にならない字幕ですね。字幕に気を取られて、画面のほかのところで起きている出来事を見逃しては困りますから。

D: 「引っ掛からない」というさっきの僕の話はちょっと言葉が足りないような気がするので付け足しますが、踏み込んだフレーズ（訳）であることも大事だと思います。最近気づいたのは—今、日本語字幕の話ですが—日本語字幕は読みやすいのが重要なんですけど、整えられているといっても、英語の台詞が凝縮されて整えられているものと、スカスカの内容だけど整ってみえる字幕というのがある。きちんと情報が詰まったうえで、整えられているのが大事だと思います。元の台詞の内容がきちんと入っていないと、ぼやけた感じの字幕になる。そういうことを最近感じます。

【訳出に関して翻訳指示が来ることはありますか】

C: 依頼してきた映画監督から、「こういう点に気を付けてください。この単語はこう訳してください」というようなことを言われた場合は、それを最初から翻訳者に伝えます。でも反対に、前回、Dさんにやってもらった作品のように、結構シンプルにやってくれと言われるものもある。監督さんと話している時に、例えばドキュメンタリーの場合は情報量が多いわけですが、これをドラマの字幕と同じ文字数で翻訳した場合は、かなり情報が削られということを説明します。その後で、「どうされますか」と聞いたりします。

D: この前はシンプルにしてくださいというのがありましたよね。

C: 2年ぐらい前にやった字幕で「読み切れなくていいから入れてくれ」という（指

示) のがあった。全部情報を入れてほしいというもので、「3行は困るけど、2行めいっぱい、(字幕が)バンバン出る、みたいなのでいいから」と言われたものもありました。

【日本映画の英語タイトルを提案することがありますか】

C: 僕は提案しています。僕らに来る作品は「英語が分からない」と言っている方が多いわけで、仮に(先方が)英語のタイトルをつけていたとしても、「何か(ほかに良い案が)ありますか?」と聞かれます。僕は翻訳者のコーディネーションや、プロデューサーとしても仕事をしているので、トータルとしてこの映画がどういふふうに見られるかということを考えます。ですから、その見解も合わせて(タイトルについて)言います。

D: 提案したタイトルが使われることは結構あります。

【字幕を付けるときに、どういうところに注意して訳しますか】

C: 字幕は直訳ではない場合がほとんどです。例えば、この場合ここの情報は削れる、これは映像で言っているから言わなくていいし、この映画の本意としてはこういう作風なので、こういう情報を残せばいいというように考えます。先程、Dさんがおっしゃっていたように、大事な台詞の認識については、それに関して監督の言っている事、そして僕らが思っている作風を一致させるように進めていこうと思っています。ですから監督に「この部分はこう考えますが、いかがですか」と質問をして、監督から返信をもらい、それを翻訳者に伝えます。

D: そういう情報があるのは、翻訳する上でメリットがあります。大きな映画会社が相手だと、そういうことは難しく、原稿と(僕で)1対1の作業になる。依頼してきたクライアントにも相談はできないし、自分で解決するしかない。でも、やはりどうしてもニュアンスとか、聞けるものなら聞きたいというのがあるかな。そこはこうじゃないですか、とか。あとは、訳す時に日本語とはちょっと違う英語の表現にするところなどは、こちらに意図があってそうしているということを説明しておきたいというのもある。それを直接、監督に伝えられるのは安心だし、やりやす

いです。

【日本的な要素を英語に訳す場合はどのようにしますか】

D: 「お疲れ様です」などは出てくるたびにすごく嫌だなと思うんです。会社のシーンとかね。英語で普通に会ったら「Hi」とか言うだろうな、という瞬間。うまく言葉で伝えられないような「お疲れさま」「すみません」などは、英語の表現で使い分けにくいですね。外国人ならこの場合どう言うかと考えるんですけど。たまに日本語っぽく入れたいなと思う時もあるような気がします、それは今、具体例が思いつきません。例えば、「～さん」はそのまま使いたくなりますね。

C: 最初にルールを定める時から、「さん」は付けていきたいと思いますよと決めていました。なぜかという、あまりにも「さん」が音として多いからです。Ms.や Mr.というのとかけ離れているので、それだったら san のままがいいだろうと考えました。観客も、最初の数シーンで san と書いてあったらそれは名前（に付けるもの）だということを感じるでしょうから。でも、よりオフィシャルな場面では、例えばパーティーなどで「紹介しましょう。～さんにお越しいただきました」だったら Ms.や Mr.を使います。そうでないカジュアルな場面では、san を使った方がいいのではないかと思います。

多くの場合、「お疲れさまです」が see you later になっても構わない。文字通りではないですが、ニュアンスは間違っていないからです。ただ、同じ「お疲れさまです」でも明日は会わないような人に対しては、また違う訳になると思います。「お疲れさまです」は、いたわりなのか、ご挨拶なのか、社交辞令なのか、文脈によります。

「いただきます」の翻訳はどんな時でも難しい。ある意味、形式的でコンテキストで変わりようがないですから。もちろん「食」が主体の映画で、本当に「いただきます」というのだったら、訳も違ってくるでしょうね。

【英語字幕が世界各地で見られることと、翻訳の関係についてどう考えますか】

C: 英語字幕は国内上映のために付けるものではないので、上映が決まっていないものも多々ありますね。

日本語字幕と英語字幕については決定的な違いがあります。それは、言語ももちろん違うんですが、観客がまったく違うということです。日本語字幕は日本人が見る。日本人は特殊なモノカルチャーの中で生きていて、共通する常識の中で生きているので、訳は多分、その中で理解されやすいものになるわけです。だから批判されやすいと思うんですが、英語字幕の場合は、アメリカだけじゃなくてヨーロッパやいろんな国で見られても大丈夫だというものにしたいと考えています。そうになると、英語字幕は保守的になりがちだと思うし、そうならざるを得ないと思う。観客の数、種類、カテゴリーが様々なので、(英語)字幕は、よりプレーンにニュアンスを削ったものになると思います。

【納品後のフィードバックどのように行われますか】

D: 最終段階でネイティブの人のチェックが入ります。アメリカ人 2 人ぐらいですが、チェックの内容は任せています。というか、むしろそのチェックがないと、僕は英語字幕はやりたくないですね。自分ではやっぱりニュアンスがどうしても分からないので。自分がプレーンだと思っても、変な英語だという可能性もある。結局その映画を見るのはネイティブの人の方が圧倒的に多いので、その人たちの目で変じゃないものにしたい。その判断は僕にはできないところがあるので。文法が間違っているかどうかはわかりますけど、ニュアンスとか、こっちの意図と違うように読み取られるかもしれないというのはネイティブでないと分かりませんから。

直される所は、チェックする人にもよりますが、核心的な部分というよりは、やはり日常のニュアンスのところかな。

C: 「こういう方が読みやすいよ」というチェックはある気がしますね。「こういう方がよく使うよ」とかね。

D: 口語的な表現に近いものというか。あまり辞書には載っていないと言ったら変ですけど、「こういう言い方があるのか」と思うような表現が多いですね。

C: それ(ネイティブチェック)を過程として入れてることが、日本人の方(クライアント)にとっては、僕らがやってるだけじゃなくてネイティブも(チェックを)

やっているということが、拠り所になっているんだろうなとは思っています。

D: 文字数についても、ネイティブの人だったらもっと読めるのかもしれないというのものもある。そういう意味でもネイティブチェックは、してほしいと思います。ネイティブが読み切れる分量と僕が読み切れる分量とは多分違うので。日本語字幕と英語字幕では、日本語だとさっき言ったみたいに、原文に限りなく寄り添った形でプレーンにするというのがあります。基本的には英語も同じことを目指すんですが、その足りないところをネイティブが補うわけです。

C: 制作の立場でいうと、さっき言った決定的な違い、つまり日本語字幕と英語字幕はオーディエンスが違うというところが、翻訳に関係してくる気がします。というのは、多分状況が変わればファンサブなどは、ある「オタク層」が見ていくし、媒体が変われば期待される字幕も変わってくると思う。

僕は映画祭向けの英語字幕を制作しているんですが、日本語字幕とは“媒体”と“観客”が決定的に違います。例えば（日本映画が）イギリスで公開される場合、（想定される視聴者が）イギリスでマーケティングをした特定の層だということであれば、現地で英語の（字幕）原稿を作らなきゃいけないかもしれない。そこまでできるのか、やるのかは別として、そういう方法は考えられると思います。あるいは僕たちが仮訳をしてネイティブチェックを現地の人にやってもらう。プレーンな原稿として僕らが用意するという方法もあるかもしれません。

—ご協力ありがとうございました。

2. E および F へのインタビュー

(2014年6月26日、14時～15時、東京都内のE、Fの事務所にて実施)

【英語字幕翻訳を始めたきっかけは何でしたか】

E: 最初は自主映画を作る仲間がいて、90年代ですが、デジタルになる前の自主映画の最後の盛り上がるころだと思いますが、その中で、「映画祭に出したいから字幕を頼めないだろうか」と。それがプサンの映画祭に招待されて、ほかにもいくつかあったように思います。

F: 私は友達が字幕の仕事をしていました。

E: 何となくやってみただけのことで、それはいろいろあるものの一つに過ぎませんでした。その後、ある映画のプロデューサーさんに頼まれてやることになり、それが99年のベニスに招待されたんです。これは仕事として成立するものなのかもしれない、と初めて思ったのはその時です。

【英語字幕翻訳で、求められることはどういうことだと思いますか】

F: 私はニュアンスに集中するので、それが気になるかもしれない。

E: 英語と日本語というのがどうつながるかということについての一定の理解がないと、やりようがないですね。それは英語から日本語にするのも同じだと思います。もちろん文法的に変なものを書かない、そういう能力は当然備わっていないといけない。それから、崩すならそれなりに崩れていないといけない。その理由をきちんと説明できないと、「何だ、あれは」と世界のどこかで必ず誰かに言われてしまうことになると思います。

F: 私の場合は、そのまま英語にしたい。でも、少しだけ作るほうが良いと思います。

E: 今の発言は誤解を招くと思うので補足します。つまり言葉だけを置き換えても、必ずしもそこにあるものがそのままこっちに来るわけではないという理解を、翻訳者はしなければいけない。特に映画の場合、映像エンターテインメントの場合は、作品というのは見る者の感情を操るために、撮影され、編集され、演技されているものです。だから、いかに同じようにお客さんに受け取ってもらえるか、感情的に笑えるところは笑いたいとか、悲しくなるところは悲しくなりたいとか、偉そうに何か言っていれば偉そうに聞こえたりというのが、一つ一つ繋がっている必要がある。

話の表面のプロットだけを追いかけているのではなくて、下の方で感情がどういふふうに進んでいるんだということを1個ずつ結んでいかないと、最後のところで、きれいに繋がらないと思うんです。そういうことをやるために、「こう言っているの一番同じように受け取ってもらうためには、どうするのがいいか」という時に、同じ言葉を置き換えるだけでいいのかということ、いつも二人ですごく悩みます。

【「良い」字幕とはどのような字幕だと思いますか】

F: 字幕が映画の邪魔しないことが大事かもしれない。だから自分の声は入れません。作っている人たちの気持ちを大事にしたい。いつもそれが一番メイン。そういう人の声が一番大事です。でも話を作りたいときはちょっとだけ自分の声を入れる。

E: 変えてしまうわけではないんです。結局、僕の頭の中では同じことを言っているのですが、クライアントから見て、言葉が違ったりするよう見えたりしたときに、説明できないといけません。

F: だから冗談が多分一番難しいですね。例えば、文化的な冗談を作ったときは、そのままでは無理だから、そういう時は、自分たちで冗談を作るとまでは言いませんが、少し単語が変わりますね。

E: 要するに、同じ冗談のネタを別の切り口で笑ってもらう、という技をいくつか使うわけです。こう言ってもこの人は笑ってくれないけれど、こう変えると笑うという絶対がある。ない時もあるんですけど。何も見つけられない時もありますが、見せ方しだいで、この人が面白いと思っていることは、絶対あっちの人も面白いと思うはず。だからそれを見つけてあげるのが仕事だという部分がある。冗談などの場合には特にそうです。

F: 見る人も、日本の文化に興味があるかもしれないですね。だからそういう文化も守りたい。

【英語字幕が世界各地で見られることについてどう考えますか】

E: 観客が絞れないです。

F: いつも最初に、これは誰のために作るのかを聞きます。例えばプサン（国際映画祭）のためなのか。ヨーロッパの場合は簡単な単語を使ったほうがいい。だから見る人のことは考えます。

E: 必ずしも、(想定される視聴者の) 明快なビジョンをもって (翻訳依頼が) 来るわけではないなという感じです。でもやはり、それは考えておかなければいけない。あるアニメの時に、千何百枚とかすごく台詞の多い作品でしたが、結構難しいことも言うのに、「子供に見せたいからそういう (子供にわかりやすい) 英語にしてくれ」と。だから「話が通じなくなりますよ」と、そういうレベルの話し合いをしなければいけないことがありました。最初から言ってくれたらそうするのですが。

F: 短い文章を作るとき、一番簡単なのは大きい、難しい単語を使うことです。でも難しい単語を使うと分からない人がいるかもしれない。だから簡単な単語を使おうと思っています。私も英語の字幕を読むとき、難しい単語が入っていると、短い時間では全部は分からないことがある。だから簡単な単語のほうが読みやすいかもしれない。たぶんそういうアイデアは、一つずつ段階を追って理解を促せるのがいいかもしれない。私たちが時間をかけて考えた文章でも、そういう人たち (視聴者) はすぐには分からないかもしれない。だから簡単にします。

E: 難しいの (言葉) がボンと出てね、病名とか恐ろしいものがドンと出たときに、「これ皆わかるの?」ということはよくある。うちがあまり、いかにもアメリカだねというふうにはしない理由はそこらへんにあるんじゃないでしょうか。誰が見るかわからないですからね。意外とアジアの人が見ることも多い。でも、堅苦しいのも嫌だねという間で、どっちに行こうかと。全員が子供みたいに話すとしたら、それも嫌だろうというのものもあるし。

F: だから、たまに少し細かいことを考える。例えば、スペイン人とフランス人はちょっとラテン系の単語が分かる。だからそれを考えて、フランス語に似ている単語を使うことがあるかもしれない。

E: いくつか選択肢があった時に、例えばラテンから派生しているものであれば、要するに共通認識を持てる範囲が広いのであれば、それを選ぼうということですね。例えば、ベニス (国際映画祭) に行くというのが決まっていて、それに合わせて作業しましょうという話が来たときに、マーケットの話をしているのか、映画祭の審査の話をしているのか、ということを最初に考えないといけない。審査をするときは、まず審査する人が最初に見ますよね。そこでちゃんとした印象を与えられないといけないので、そのことを私は、一応、意識はします。意識はするけど、じゃ結果 (翻訳) が変わるのかと言ったら、そうでもないです。最初から「映画祭に呼ん

でももらえるはずないから、マーケットです」というものであれば、例えばホラーなどであれば「いきなり持って行って売りたいんですね」ということを考えます。でも、結局やる仕事（訳し方）は、大体同じです。そういう意味で、最大公約数的なものをいつもやろうとします。批評家が見たらどう思うというのは、映画の質そのものが決めるものだと考えています。

【字幕を見る観客はどのような字幕を望んでいると思いますか】

E: たぶん、読んでいて頭が痛くならないような字幕ですね。

F: 字幕を読みたくないという人もいますから、読むことが仕事になってしまったらかわいそうです。

E: 何を言っているのかわからないようなのを延々と読まされたら、拷問のようになってしまいます。なるべく負担の少ないような、ぱっと読めて、長くても3枚以内に収まって意味が分かる。それを次々に重ねていくことで、意味がとれるような字幕でないといけない。そうでない字幕をたまに読んだことがあります。途中でよくわからなくなってしまう。そうならないためには、いかに登場人物が長々としゃべっていようが、字幕はどこかで切らないといけない。「字幕を読むのが大変」と一瞬でも思われてしまったら、多分負けなんじゃないかと私は考えています。

F: Invisible. でも、だんだん自分の中にあるものが出てしまう。

E: 透明で主張しないのが私もいいとは思いますが、ただ、台詞には気取ったのもあれば格好つける台詞もある。この台詞は絶対予告編に使うとか、ポスターに使うというのがあるので、自分を出す必要はないのですが、格好いい台詞は格好良くしないといけない。そうすると、いかにも色を付けたような台詞になります。色をつけていいのかと悩んだ時期があった。でも今は、同じように聞こえるのがいい、と腹を据えて、格好良くします。

F: 今は全部自分の味があります。例えばマンガ系の映画のときはちょっとスラングを使ったり。

E: アクションとかね。最初から最後まで全部キメ台詞だという映画は、そうしてやらないとお客さんが真の楽しみを得られない。何か言うたびに、歓声が上がらないといけないので、そうなるように訳さなければならないと思います。「透明、透明」と言って引いているべきなのかと考えた時期もありましたが、今は「こういう単語

を使ってもワツとにならないので、こういうふうにしますよ」と言って、そのようにして初稿を出します。そうすると多分同じぐらい喝采になるので。

【訳出に関して翻訳指示が来ることはありますか】

E: こういうふうにしてくださいというのは意外とあります。例えば、ざっくばらんな話し方なので、あまり硬くしないでくれとか、そんな程度です。基本的には、見て決めます。大体その時に、こういうことを心配されているんだねということは、1回見たときにわかるので、「そんな感じにします」と言って、いつもどおりにやります。でもそれで、指示されたのと同じところに行きます。指示も抽象的ですからね。例えば日本語字幕でしたら、「俺」ではなく「僕」で、という直接的な指示を受けたことがあります。

F: ドキュメンタリーをやったりすると、言ってないことを字幕に入れてほしい、と言われることがたまにあります。誰も言っていないことを、字幕に入れるように言われる。それはとても困る。やりたくないですね。

E: 「その発言はこういうことを意図しているはずなので、発言されてない結論をここで入れてくれ」というようなことです。そういう話は、最初に言わないで途中でくるんです。最初に言ってくれるといいんですけどね。

F: たまに、ちょっと失敗した（つまり間違い）と誰かが思ったものがあつたとして、魔法みたいに字幕で直しましょうと思われることがあるので困りますね。

【字幕の内容は媒体によって変わりますか】

F: 自分たちは短いのがいいけれど、長くてもいい人もいるかもしれない。でもやはり短いほうが、やさしいし読みやすいから、できれば短くしたい。だから（媒体の違いは）あまり考えてないかもしれない。

E: 私は考えていないわけではないですが、実際の作業に反映されることは今のところないです。でもやはり、いろいろなところに出ていくのに合わせて考えるべきだな。結局、ブルーレイ、DVDというのは画面が小さくなるので、それを考えると短いのがいいというのは同じです。ただ、ネット上に乗ると、自由に止めたり戻したりできるし、また、大勢の人に拡散したりということが起きる。コメントも付けられたりします。そういったものに慣れ始めた人たち、ネイティブオンライン世代

というのが今若者になっているわけです。そういう人たちがどう字幕を捉えるかというのは、いつも気にはしています。だから、予告編とか最初は読めないと言っていたんですけれども、最近は、「映画館で見るわけじゃない。みんなネットで見るわけだし、読めなければ止める。いいんだ、読めなくても」と。そういうことに少しずつこちらも対応していかなきゃいけないなというふうには、いつも考えてはいます。

【日本映画の英語タイトルを提案することがありますか】

E: はい。一番頭の痛いことです。

F: いろんなアイデアがあっても、やっぱり自分たち（映画会社が考えたもの）で決めたいようですね。私たちのアイデアは多分見ていると思いますが、（映画会社は）ほとんど使いません。

E: (タイトルを考えるときは) 基にあるもので一番近いものを英語で言えたらいいな、というところからいつも始めます。それでうまくいかない時は、別のところで映画が表わしているものや、ポイントになるような台詞の一言などで考えます。

F: たまに古い映画もやりますが、古い映画は最初の字幕はあまり正しい英語ではなかった。そのままでは使えないのがあります。

E: この前、そういうことがありました。『野火』という大岡昇平さんの戦記物です。野火というのを辞書で引くと、野焼きのことだったり、あるいは山火事的な、要するに自然発生的に起こった火のことだったり、いくつかの意味がある。元の小説を読むと、そのあたりがとても抽象的なんです。何が野火なのかということが、心象風景としての抽象的なものなので、あまりはっきり言ってない。だからどの「野火」なのか確定しにくいんですね。やり取りの過程で、私からタイトルをいくつか提案しました。そうしたら、ある出版社から「大岡先生自ら付けたタイトルがあるのでそれを使ってください」と言われたんです。でも、それがあまり良くないんです。

F: ちょっともったいない。

E: そういうことで（タイトルが）固定されてしまうので、とても責任の重いものです。適当にやると、ずっとそれになってしまいますしね。結果として、何十年か後に、私たちが苦しむことになる。

【字幕を付けるときに、どういうところに注意しながら訳しますか】

F: そう聞かれたら、リズムが一番大事かもしれない。リズムに全部入っているかもしれない。メッセージも入っている。だから一つだけ選ぶとしたら、リズムがメインかもしれない。

E: 私は全部です。ただ、全部を成立させるバランスを取るために全部を見ていないといけいけないので、それはリズムかもしれないし、個々の単語が伝えている意味としての情報のときもあれば、その人の口調やそれに乗ってくる感情なのかもしれない。そういったものの積み重ねでメッセージが伝わるのだと思います。

【日本的なものを英語に訳す場合はどのような点に苦労されますか】

E: 例えば、時代劇は結局、現代日本人にとっても異文化なのですが、異文化だけでも、どこか基にあるものですよね。現代の私たちにつながるものは多分ほとんど入っていない。絶対わかるようになっていきます。ただ、それが海を越えた場合にハードルがちょっと高くなる。飛び越えないといけいけないものがいくつか出てくる。そういうときには、何が伝わるのが一番大事なんだろうということを、二人で見つめていかなければいけない。この一言で伝わらなければいけないのは、文化的なものなのか、それともイベントそのものなのか、何らかのロジックなのかを考えます。例えば、固有名詞は長くなると、すごく読みにくくなったりするときがある。そういうときは、そうでしかありえないのか、あるいは別の言い方にしたほうがいいのか、その言葉の持つ意味性が重要なのか、ただ物の名前としてあればいいのか。あとは何度も何度も出るとかか。何度も出ても、多分（観客は）覚えてくれないと思うんです。そこで気を使う必要があるかないかというのを、その都度判断する。間違えたりすることもあるので、仮ミックスを見て変えたりします。

F: Just I feel a big responsibility for those old movies. Because you have so much history. 私たちの字幕が最後になるかもしれない。その映画はしばらくそのままかもしれない。例えば本みたいに。

E: それは面白い感じだね。そういう古い映画の翻訳は、フィルムセンターなどからくるんです。先方はある程度、資料性を持たせたいと考えているので、こちらもそれを理解してやらないといけいけない。媒体によって翻訳が違うかというさっきの話があったけれども、それとは違うんですがね。アーカイブとして残るといった仕事もある。

りました。

【英語字幕は世界各地で見られるわけですが、日本的な要素の翻訳についてはどう考えますか】

E: 外国にないようなものの時にどうするかというのは、実は映画によってできることは限られてしまうので、結局ケースバイケースになります。どういうふうを考えているのかという私の考えだけを言うと、なるべく日本的なものだということに出せるのであれば、絶対そのように出すし、出したいと考えています。ただそれも、無理にゴリ押しをしなくても、見ればそれが何なのかかわかるとか、いろいろなケースがあります。すごく特殊ですが、何を言っているか見ればわかる場合には、意味は伝えなくていい。そういうときは、そのまま日本語の名前で出す余地があるので、そうします。ただ、何だかわからないというとき、あるいは、わかることが重要な場合は、ヨーロッパにある似たものや、少し違うけど同じようなことをするものなどを見つけて、それを使うようにします。あるいは、お芝居の中でそれが何かわかるようになぞられているものであれば、それを使わせてもらって説明できれば、それで済む。あとは、これがこういう名前だと分かると観客が楽しいんじゃないか、ワクワクするんじゃないか、そんなことをいつも考えています。翻訳というのは必ず、意味を理解させなくてはいけないのか、それとも、何だかわからないけど知りたい、という気持ちを持たせなくてはいけないのかという、両方の間に挟まれるので、その時にどっちが大事かという判断をしなければいけないことになると思います。僕の場合は外国語などに元々興味があるので、「こういうことがあるんだ」と思うのは楽しいことなので、皆そうなのかなと思いがちなのですが、でもそうとは限りません。即座にわかったほうがいいと思う人も絶対いるはずなので。

F: Use Japanese words? 私は反対です。やはり自分のわかる単語のほうが覚えやすいですから。前に見た映画はすぐに出てくるけど、わからない単語は覚えにくい。例えば食べ物の場合は日本語を使いたい。食べ物は英語だと通じません。

E: 「ごぼう」が何かというのは、辞書を引けば出てきますが、結局、(海外の視聴者は) 食べたことなかったりするわけですからね。

F: ラーメンという単語は段々皆わかるようになった。「おにぎり」は今も rice cake と言うかもしれないけれど、ライスケーキとおにぎりは何となく違います。だから

あまり使いたくない。

E: それは物が見えているかどうかで...映像が語っていれば私たちは何もしなくていい。ラーメンを食べているのは、見ればわかる。

【納品後のフィードバックどのように行われますか】

E: 大体、プロデューサーを通して、プロデューサーが監督も何か言うべきだと思えば、監督さんからも何か来るし、プロデューサーだけから来ることもある。あるいは、例えば海外に持っていく松竹の海外事業部の人だけからくることもある。一番多いのは、おそらく、「ここはこういう感じを出したいんですが、出ていますか」系の聞き方になってることが多いですね。大体その内容は「こういうニュアンス出てますか」とか「この単語に触れられていないのはどういう理由からですか」とかです。昔はそれこそ「その単語じゃなくて、この単語のほうがいいんじゃないですか」式の家庭教師のようなものだったんですが、最近それがない。それは多分、間に人が入って何かやってるからだと思います。

F: そうですね。前はそういう質問を見て、イライラすることもありましたが、最近はちゃんと説明を書いて、そういう人たちにわかるまで説明するのが、私たちの仕事だと思うようになりました。

E: わからないから（翻訳を）頼んでくるわけだから、説明する義務はあります。商品が抽象的でぼんやりして、形が見えにくいものだから、説明するしかないですね。こういう理由でこのようにしましたと。最近は初めから、こういう理由でこう訳そうと思います、と伝えます。

【英語字幕と日本語字幕では訳出に違いがありますか】

E: 英語字幕のほうが多く情報が入ります。日本語は基本的に、ツイッターなどやっていると顕著なんですけど、少ないキャラクター数で言えるはずなんです。でも不思議なことに、字幕だとそうではない。字幕で英語の文字数だけ日本語を入れると大変なことになって、誰も読めなくなる。識字のスピードが違うということに左右されるんですね。漢字の方がたくさん言えそうな気がするんですけど、意外とそうじゃないというのが面白い。（英語字幕は）1行40字ぐらいですが、うちは40字よりなるべく短くしようとしています。それから、皆さん同じことを言うと思うんです

が、日本語は最後がどう終わるかで、意味合いや言葉の強さが変わってしまう。だから、文章が持つ情報以外にも、とても重要なものがあるんですが、それに 5 文字とか使ってしまうと、使える文字数が無くなるので、途中で止めるわけです。「～ということだと？」みたいな謎の日本語になる。英語は主語、動詞...というものを基本にして、何が出せるか出せないかということでは決められないので、それで完結できないと皆がわからない文になってしまう。全部ではありませんが、英語ではこれだけ言えれば伝わるということが字幕に入るし、それで読めます。そこが決定的に違うところです。

—ご協力ありがとうございました。

3. G への質問用紙による調査（2014年1月9日、電子メールにて回収）

1) 字幕翻訳の経験年数

そろそろ14年目になります。

2) 字幕翻訳の習得方法（翻訳学校、独学、制作会社勤務を通してなど）

映像翻訳の学校に通いました。

3) 主にどのような字幕翻訳をしていますか。

（洋画／邦画：劇場、TV、DVD、映画祭、ドキュメンタリー、特典映像など）

上記すべてです。日英・英日、双方向やります。

4) 英語字幕翻訳についてうかがいます。

①納期は何日ぐらいですか。

映像10分あたり1日（週末も入れて）普通ですが、長尺90分あたりからは日数が少し減ってくるのが普通のようにです。120分でも10日など。

②日本語字幕とは違う関係者から翻訳依頼がくることがありますか（たとえば監督、プロデューサーなど）。

映画祭に出品する日本映画の監督さんから直接ご依頼をいただいたことがありました。

③英語字幕の字数制限について

1秒10～14字 字幕の全体量を見て判断することもあります。

④訳し方や表記について依頼先から指示されることはありますか。

特にありませんが、ものによってはこちらから伺います。原音に近い直訳的な表現

にするか、自然な英語になるよう意識を優先するか、など。

⑤英語字幕の訳出にあたって、特に注意していることはありますか。

日本人にしか分からない表現はそのまま使わないようにしています。逆に日本的描写や、日本的な文化など、場面に重要である場合には前後に説明になるような言葉を入れ込むことがあります。

⑥納品後、依頼先からフィードバックがありますか。あるとすれば何回程度ですか。

ほぼ1回ですが、内容によっては数回の場合もあります。

⑦どのような関係者からチェックが入りますか（たとえばネイティブ、制作担当者、監督、プロデューサー、海外販促など）。

エージェントのチェック（エージェントさんが行う場合と、外注の場合があります）または政策担当者のチェック。必要であればネイティブのチェック、その後クライアントのチェック。

⑧修正の要請に納得についてどのように対応しますか。

なぜその訳であるべきかを説明します。それでも却下されてしまえばしかたありません。

⑨翻訳した邦画の英語タイトルを提案するよう求められることはありますか。

あります。

⑩日本語字幕の場合とは異なる翻訳作業、依頼主からの要請、関係者からの関与などがありますか。あればお書きください。

特にありません。

5) 英語字幕を翻訳するときに難しいと感じるのはどのような場合ですか（たとえば字数制限、文化的な言葉など）。印象に残る例がありましたらお書きください。

冗談の訳出が難しいです。笑いのポイントが違うのと、語順が違うので、画面に合わせて笑わせるのは難しいです。日英どちらもですが...

「いつもお世話になっています」やあまり意味のない「よろしく願います」などは場面に合わせて工夫しなければならない苦勞があります。

6) 日本に特有の言葉（たとえば料理名、歴史的事実、地名、諺、～君、～さん、～先生などの呼びかけ）の翻訳はどのようにしていますか。工夫していることがあればお書きください。

～さん、などは海外でも一般的に理解されるので、場面に応じて使うことはあります。地名や歴史的な事実はそのまま出します。料理や諺は分かるように出すなり、説明を加えます。

7) 「良い字幕」とはどのような字幕だと思いますか。そう考える理由は何ですか。

読んでいることを感じさせず、映像になるべく集中できるもの。読んだことを忘れる字幕がよい字幕だと思います。

8) 観客（視聴者）はどのような英語字幕を望んでいると思いますか。また、そう考える理由は何ですか。

個人的な意見ではありますが、英語の勉強のために映画を観るわけではないので、作品の世界観をよりよく表現できるような自然でなめらかな字幕を作りたいを望みます。そういう意味では、意識を多く使うことも必要だと考えます。英語がネイティブレベルで分かるチェッカーさんが少ないため、これがなかなか受け入れられない（チェックがしきれないため）ことがあり、日本語が透けて見えるような英語字幕が多いように思います。原音に忠実であることはもちろん必須ですが、演出を最

大限に生かすことも重要だと思っています。

—ご協力ありがとうございました。

参考文献

- Adachi, R. (2012). A study of Japanese animation as translation. PhD Thesis. Okayama University.
- Adachi, R. (2016). Dubbing of silences in Hayao Miyazaki's *Spirited Away*: A comparison of Japanese and English language versions. *Perspectives*, 24(1), 142-156.
- Aixelá, J. F. (1996). Culture specific items in translation. In R. Alvarez, & M. Carmen-Africa Vidal (Eds.), *Translation, power, subversion* (pp. 52-78). Clevedon: Multilingual Matters.
- アリスン, A. (2010). 『菊とポケモン：グローバル化する日本の文化力』(実川元子・訳) 新潮社. [原著：Allison, A. (2006). *Millennial monsters: Japanese toys and the global imagination*. Berkeley: University of California Press.]
- Anderson, B. (2002[1976]). Perspectives on the role of interpreter. In F. Pöchhacker, & M. Shlesinger (Eds.), *The interpreting studies reader* (pp. 208-217). London & New York: Routledge.
- 青山征彦 (2008). 「人間と物質のエージェンシーをどう理解するか：エージェンシーをめぐる(2)」『駿河台大学論叢第』37号, 125-137頁.
- Asimakoulas, D. (2009). Rewriting. In M. Baker, & G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2nd ed.) (pp. 241-245). Routledge.
- Baker, M. (1993). Corpus linguistics and translation studies. Implications and applications. In M. Baker, G. Francis, & E. Tognini-Bonelli (Eds.), *Text and technology: In honor of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins.
- Baker, M. (1996). Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead. In H. Somers (Ed.), *Terminology, LSP and translation: Studies in language engineering, in honor of Juan C. Sager*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Baldry, A., & Thibault, P. J. (2006). *Multimodal transcription and text analysis. A multimedia toolkit and coursebook*. London & New York: Equinox.
- Balio, T. (2010). *The foreign film renaissance on American screen, 1946-1973*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bassnet, S, & Lefevere, A. (1998). *Constructing cultures*. Clevedon: Multilingual Matters.

- Bastin, G. (2009). Adaptation. In M. Baker, & G. Saldanha (eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2nd ed.)(pp. 3-6). Routledge.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London & New York: Routledge.
- Bleichenbacher, L. (2008). *Multilingualism in the movies: Hollywood characters and their language choices*. Tübingen: FrankeVerlag.
- Blini, L., & Matte Bon, F. (1996). Osservazione sui meccanismi di formazione dei sottotitoli. In C. Heiss, & R. M. Bollettieri Bosinelli (Eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione, la scena* (pp. 317-332). Bologna: Clueb.
- ブルデュー, P. (1990). 『ディスタクシオン : 社会的判断力批判』 (石井洋二郎・訳) .藤原書店. [原著 : Bourdieu, P. (1979). *La distinction : Critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit] .
- Bruti, S. (2009). The translation of compliments in subtitling. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 226-238). Bristol: Multilingual Matters.
- Buzelin, H. (2007). Translations ‘in the making’. In M. Wolf, & A. Fukari (Eds), *Constructing a sociology of translation* (pp. 135-169). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Buzelin, H. (2013). Sociology and translation studies. In C. Millán, & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 186-200). London & New York: Routledge.
- Caffrey, C. (2009). Relevant abuse? Effects of abusive subtitling strategies on viewer assessment of TV anime. Dublin City University [PhD Thesis]. Retrieved June 3, 2012, from <http://doras.dcu.ie/14835/>
- Caimi, A. (2002). Rassegna Italiana di Linguistica applicate-Cinema: Paradiso delle lingue. *Isottotitoli nell'apprendimento linguistico*, 35, 1-2.
- Catford, J. (1965). *A linguistic theory of translation*. London: OUP.
- Catrysse, P. (2004). Stories travelling across nations and cultures. *Meta*, 49(1), 39-51.
- Chan, S. (2013). Approaching localization. In C. Millán, & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 347-362). London & New York: Routledge.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of translation: The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

- Chesterman, A. (2011). Translation universals. In Y. Gambier, & L. Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies, vol. 2* (pp. 175-179). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Chiaro, D. (2009). Issues in audiovisual translation. In J. Munday (Ed.), *The Routledge companion to translation studies* (pp. 141-164). London & New York: Routledge.
- Chmiel, A. (2010). Translating postmodern networks of cultural associations in the Polish dubbed version of Shrek. In J. Díaz-Cintas, A. Matamala, & J. Neves (Eds.), *New insights into audiovisual translation and media accessibility*. Media for all 2.
- Cronin, M. (2002). The empire talks back: Orality, heteronomy, and the cultural turn in interpretation studies. In M. Tymoczko, & E. Gentzler (Eds.), *Translation and power* (pp. 45-62). Amherst & Boston: University of Massachusetts Press.
- Cronin, M. (2003). *Translation and globalization*. London & New York: Routledge.
- Cronin, M. (2009). *Translation goes to the movies*. London & New York: Routledge.
- Cronin, M. (2010). Globalization and translation. In Y. Gambier, & L. Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies, vol.1* (pp.134-140). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Cronin, M. (2013). Translation and globalization. In C. Millian, & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 491-502). London: Routledge.
- Danan, M. (2004). Captioning and subtitling. Undervalued language learning strategies. *Meta*, 49(1), 67-77.
- Davies E. E. (2003). A goblin or a dirty nose? The treatment of culture-specific references in translations of the Harry Potter books. *The Translator*, 9(1), 65-100.
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and TV translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35(4), 193-218.
- Drugan, J. (2013). *Quality in professional translation: Assessment and improvement*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- Díaz-Cintas, J., & Anderman, G. (Eds.) (2009). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. London: Palgrave Macmillan.
- Díaz-Cintas, J., & Muños Sanches, P. (2006). Fansubs: Audiovisual translation in an amateur environment. *The journal of specialized translation*, 6 (pp. 37-52). Retrieved November

- 25, 2013, from http://www.jstrans.org/issue0/art_diaz_munoz.pdf
- Díaz-Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome.
- Díaz-Cintas, J. (2004). In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In P. Orero (Ed.), *Topics in audiovisual translation* (pp. 21-34). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Díaz-Cintas, J. (2008a). Introduction: Audiovisual translation comes of age. In D. Charo., C. Heiss, & C. Bucarua (Eds.), *Between text and image. Updating research in screen translation* (pp. 1-9). Amsterdam: John Benjamins.
- Díaz-Cintas, J. (Ed.) (2008b). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Díaz-Cintas, J. (2009). Audiovisual translation: An overview of its potential. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 1-20). Bristol, UK: Multilingual Matters.
- Díaz-Cintas, J. (2010). Subtitling. In Y. Gambier, & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies, vol. 1* (pp. 344-349). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Díaz-Cintas, J. (2013). Subtitling: Theory, practice and research. In C. Millian, & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 273-287). London: Routledge.
- 「映画というワンダーランド」(2010年2月22日)。『朝日新聞グローブ』34号。
- Elias, N. (2013). Immigrant children and media. *The Routledge international handbook of children, adolescents and media*, 336-343.
- Enríquez, L., & Yagüe, J. P. (2001). Subtitular: Toda una ciencia... y todo un arte. In M. Duro (coord.), *La traducción para el doblaje ya la subtitulación* (pp. 315-323). Madrid: Cátedra.
- Even-Zohar, E. (1978). The position of translated literature within the literary polysystem. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 199-204). London & New York: Routledge.
- Even-Zohar, E. (1990). Polysystem studies. *Poetics today*, 11(1) (Spring), 9-26.
- Fawcett, P. (1995). Translation and power play. *The translator*, 1(2), 177-192.

- Fawcett, P. (2003). The manipulation of language and culture in film translation. In M. C. Pérez (Ed.), *Apropos of ideology: Translation studies on ideology, ideologies in translation studies* (pp. 145-163). Cornwall, UK: St. Jerome.
- フィールドワークス (2008). 『映画・映像業界大研究』 産学社.
- フリック, U. (2002). 『質的研究入門－「人間の科学」のための方法論』 (小田博志・山本則子・春日常・宮地尚子・訳). 春秋社. [原著: Flick, U. (1995). *Qualitative forschung*. Renohlt Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag].
- Freddie, M., & Luraghi, S. (2011). Tilting for the opera house: A test case for universals of translation? In L. I. McLoughlin, M. Biscio, & M. A. N. Mhainninn (Eds.), *Audiovisual translation subtitles and subtitling: Theory and practice* (pp. 55-85). Bern, Switzerland: Peter Lang.
- 藤濤文子 (2007). 『翻訳行為と異文化間コミュニケーション—機能主義的翻訳理論の諸相』 松籟社.
- 藤濤文子 (監修・編訳) (2013). 『翻訳研究のキーワード』 研究社.
- 福田麗 (2014). 「シネマトゥデイ 『アナと雪の女王』翻訳家が明かす訳詞の苦勞」 2014年5月27日 <http://www.cinematoday.jp/page/N0061364> より情報取得.
- Gambier, Y., & Gottlieb, H. (2001). *(Multi)Media translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Gambier, Y. (2003). Introduction. Screen transadaptation: Perception and reception. *The Translator*, 9(2), 171-189.
- Gambier, Y. (2004). *Traduction audiovisuelle/Audiovisual translation*, Special issue of *Meta*, 49(1), 1-11.
- Gambier, Y. (2007). Sous-titrage et apprentissage des langues. In A. Remael, & J. Neves (Eds.), *A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles*. *Linguistica Anterpiensia NS*, 6, 97-113.
- Gambier, Y. (2008). Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In D. Chiaro, C. Heiss, & C. Bucaria (Eds.), *Between text and image: Updating research in screen translation* (pp. 11-36). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Gambier, Y. (2010). Translation strategies and tactics. In Y. Gambier, & L. Doorslaer (Eds.),

- Handbook of translation studies, vol.1* (pp. 412-418). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Gambier, Y. (2013). The position of audiovisual translation studies. In C. Millian, & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 45-59). London: Routledge.
- Gartzonika, O., & Serban, A. (2009). Greek soldiers on the screen: Politeness, fluency and audience design in subtitling. In J. Diaz-Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 239-250). Bristol: Multilingual Matters.
- Gentzler, E. (2001). *Contemporary translation theories*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Georgakopoulou, P. (2009). Subtitling for DVD industry. In J. Diaz-Cintas, & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Giddens, A. (1990). *The consequences of modernity*. Stanford, California: Stanford University Press.
- 後藤太郎 (2010). 「日本映像翻訳アカデミー 日英映像翻訳者 後藤太郎さんインタビュー」 2015年5月12日 <http://www.jvtacademy.com/news/?id=314> より情報取得.
- Gottlieb, H. (1993). Subtitling: People translating people. *Teaching translation and interpreting, 2* (pp. 261-274). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal translation. *Perspectives, 2* (1), 101-121.
- Gottlieb, H. (1997a). Subtitles, translation and idioms. PhD thesis, University of Copenhagen.
- Gottlieb, H. (2000). *Screen translation. Six studies in subtitling, dubbing and voice over*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Gottlieb, H. (2001). Anglicisms and TV subtitles in an Anglified world. In Y. Gambier, & H. Gottlieb (Eds.), *(Multi)Media Translation: Concepts, practices, and research* (pp. 249-258). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Gottlieb, H. (2004). Language-political implications of subtitling. In P. Orero (Ed.), *Topics in audiovisual translation* (pp. 83-100). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

- Gottlieb, H. (2009). Subtitling against the current: Danish concepts, English minds. In J. Diaz-Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 21-43). Bristol: Multilingual Matters.
- Gouadec, D. (2007). *Translation as a profession*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- グラッドル, D. (1999). 『英語の未来』(山岸勝榮・訳). 研究社.[原著: Graddol, D. (1997). *The future of English?* The British Council] .
- Hall, S. (1980). *Culture, media, language*. London: Unwin Hyman.
- Hanes, V.L.L. (2012). Norms in the translation of Southern American English in subtitles in Brazil. Retrieved September 30, 2015, from <http://www.translationjournal.net/journal/61southern.htm>
- 原田真人 (1988.5). 「卑語の洪水『フルメタル・ジャケット』字幕顛末記」『中央公論』1988年5月号, 312-319頁. 中央公論新社.
- Hatim, B., & Mason, I. (2000[1997]). Politeness in screen translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 430-445). London: Routledge.
- Hatim, B., & Munday, J. (2004). *Translation: An advanced resource book*. London & New York: Routledge.
- Heilbron, J. (2000). Translation as a cultural world system. *Perspectives*, 8(1), 9-26.
- Heilbron, J., & Sapiro, G. (2007). Outline for a sociology of translation. In M. Wolf, & A. Fukari (Eds.), *Constructing a sociology of translation* (pp. 93-107). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Hermans, T. (1996). Norms and the determination of translation: A theoretical framework. In R. Alvarez, & M. C.-A. Vidal (Eds.), *Translation, power, subversion* (pp. 25-51). Clevedon: Multilingual Matters.
- Hermans, T. (1999). *Translation in systems: Descriptive and system-oriented approaches explained*. Manchester: St Jerome.
- Holmes, S. (2004[1988b]). The name and nature of translation studies. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 180-192). London & New York: Routledge.
- Holtz-Mänttari, J. (1984). *Translatorisches handeln: Theorie und methode*. Helsinki: Soumalainen Tiedeakatemia.

- 保坂敏子 (2016). 「字幕翻訳で失われる要素：言語教育との関わりを考える」 『日本語と日本語教育』第 44 号, 41-57 頁. 慶応義塾大学日本語・日本文化教育センター紀要.
- House, J. (2013). English as a lingua franca and translation. In Y. Gambier, & L. Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies, vol. 4* (pp. 58-62). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- イカロスMOOK (2005). 『映像翻訳 完全ガイドブック』イカロス出版.
- 池上嘉彦 (1990). 『記号論への招待』 岩波新書.
- 井上逸兵 (1999). 「井上逸兵のしましまにしまっしま! (2) トトロと TOTORO に見る日本とアメリカ メイとサツキはアメリカ人?」 『NEWTTYPE』1999 年 2 月号 2012 年 6 月 15 日 <http://homepage3.nifty.com/ipinoue/shimashima9902.htm> より情報取得.
- 井上秀樹 (2012.1.16). 「洋画じわり字幕離れ」 『朝日新聞』朝刊, 30 頁.
- Ivarsson, J. (1992). *Subtitling for the media*. Stockholm: Transedit.
- 岩渕功一 (2011). 「「日本映画」以後の日本と映画」 黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇 (編著) 『日本映画は生きている第 8 巻：日本映画はどこまで行くか』 (179-188 頁). 岩波書店.
- JETRO (2013. 1). 米国コンテンツ市場調査 (2011-2012) 映画編. 日本貿易振興機構.
- JETRO (2013. 3). 米国コンテンツ市場調査 (2011-2012) アニメ・マンガ編. 日本貿易振興機構.
- Jakobson, R. (2004[1959]). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 138-143). London & New York: Routledge.
- 掛尾良夫 (2009). 『日本映画の国際ビジネス：世界で勝つために知っておきたいコト』 キネマ旬報社.
- 神島きみ (1995). 『字幕仕掛人一代記—神島きみ自伝』 現代書館.
- 叶精二 (2006). 『宮崎駿全書』 フィルムアート社.
- Kapsaskis, D. (2008). Translation and film: On the defamiliarizing effect of subtitles. *New voices in translation studies*, 4, 42-52.
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam: Rodopi.

- Katan, D. (2004). *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester, UK & Northampton: St Jerome.
- 片岡栄美 (2013). 「「大衆文化社会」の文化的再生産」宮島喬・石井洋二郎 (編) 『文化の権力：反射するブルデュー』 (101-135 頁). 藤原書店.
- Kearns, L. (2009). Strategies. In M. Baker, & G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2nd ed.) (pp. 282-285). London & New York: Routledge.
- 経済産業省 (2014). 「クールジャパン/クリエイティブ産業」2015 年 5 月 15 日 http://www.meti.go.jp/policy/mono_info_service/mono/creative/より情報取得.
- Kenny, D. (2001). *Lexis and creativity in translation. A corpus-based study*. Manchester: St Jerome.
- 北島明弘 (2008). 『アメリカ映画 100 年帝国：なぜアメリカ映画が世界を席卷したのか』近代映画社.
- 北野圭介 (2005). 『日本映画はアメリカでどう観られてきたか』平凡社.
- Kittel, H., & Frank, A. P. (1991). *Interculturality and the historical study of literary translations*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kovačič, I. (1996). Subtitling strategies: A flexible hierarchy of priorities. In C. Heiss, & B. Rosa Maria (Eds.), *Traduzionemultimediale per il cinema, la televisione, la scena* (pp. 297-305). Bologna: Clueb.
- 草薙聡志 (2003). 『アメリカで日本のアニメは、どう見られてきたか?』徳間書店.
- Laks, S. (1957). *Le sous-titrage de films. Sa technique. Son esthétique*. Paris: Propriété de l'auteur.
- Lambert, J. (1989). La traduction, les langues et la communication de masse: Les ambiguïtés du discours international. *Target*, 1(2), 215-237.
- Lefevere, A. (1992a). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London & New York: Routledge.
- Lefevere, A. (Ed.) (1992b). *Translation, history, culture. A sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Leonard, S. (2004). Progress against the law: Fan distribution, copyright, and the explosive growth of Japanese animation. Massachusetts: MIT. Retrieved June 14, 2012, from <http://web.mit.edu/seantek/www/papers/>

- Leppihalme, R. (1997). *Culture bumps. An empirical approach to the translation of allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Lewis, P. (2004[1985]). The measure of translation effects. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 264-283). London & New York: Routledge.
- Lomheim, S. (1999). The writing on the screen. Subtitling: A case study from Norwegian broadcasting (NRK), Oslo. In G. M. Anderman (Ed.), *Word, text, translation* (pp. 190-208). Bristol: Multilingual Matters.
- Lorenzo, B., & Francisco, M. (1996). Osservazioni sui meccanismi di formazione dei sottotitoli. In C. Heiss, & R. M. Bollettieri (Eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione, la scena* (pp. 317-332). Bologna: Clueb.
- Lu, A. S. (2008). The many faces of internationalization in Japanese anime. *Animation: An interdisciplinary journal*, vol.3(2), 169-187. London: Sage. Retrieved August 4, 2014, from [http://www.northeastern.edu/amylyu/pdf/Lu AS Animation 2008.pdf](http://www.northeastern.edu/amylyu/pdf/Lu%20AS%20Animation%202008.pdf)
- Lu, C. (2010). Analysis of English subtitles produced for the Taiwanese movie *Cape No.7*. M.A. thesis, Auckland University. Retrieved August 5, 2014, from aut.researchgateway.ac.nz/handle/10292/870
- Luyken, G.-M., Herbst, T., & LanghamBrown, J. (Eds.) (1991). *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Marleau, L. (1982). Les sous-titres...un mal nécessaire. *Meta* 27(3), 271-285.
- Mason, I., & Ren, W. (2012). Power in face-to-face interpreting events. In B. J. Baer (Ed.), *Translation and interpreting studies*, vol.7 (pp. 233-251). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Mason, I. (1989). Speaker meaning and reader meaning: Preserving coherence in screen translation. In H. Paris, R. Kolmel, & J. Payne (Eds.), *Babel, The cultural and linguistic barriers between nations* (pp. 13-24). Aberdeen: Aberdeen University Press.
- 松田素二 (2008). 「周辺からの声」 (内堀基光・本多俊和・編著) 『新版 文化人類学』 (186-202 頁) . 放送大学.
- 松田徳一郎 (編) (1999). 『リーダーズ英和辞典』 [第二版] 研究社.
- Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation.

- Non-linguistic perspectives on translation. *Meta*, 33(3), 356-367. Retrieved August 4, 2015, from <http://www.erudit.org/revue/meta/1988/v33/n3/003608ar.html>
- McKelvey, M. (2001). *Translating the musical Les Misérables: A polysystemic approach*. MA thesis, Concordia University. Retrieved May 23, 2014, from <http://spectrum.library.concordia.ca/1340/>
- Milton, J., & Bandia, P. (2009). *Agents of translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Morris, J. (2009). An investigation into subtitling in French and Spanish heritage cinema. MA theses, The University of Birmingham.
- Morizumi, F. (2013). Analyzing audiovisual translation: On new approaches to translation studies. *Educational Studies*, 55, 203-221. International Christian University.
- Mossop, B. (2014). *Revising and editing for translators*. London & New York: Routledge.
- マンデイ, J. (2009). 『翻訳学入門』(鳥飼玖美子・監訳) .みすず書房. [原著: Munday, J. (2008). *Introducing translation studies*. New York: Routledge] .
- Munday, J. (2012). *Introducing translation studies*. New York: Routledge.
- 長澤國雄 (1998). 『映像翻訳超入門』バベル・プレス.
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). Culture-bound problems in subtitling. *Perspectives*, 2, 207-242.
- Negroponte, N. (1991). "Multimodality", *Hightech* (August), 68.
- ネイピア, S. (2002). 『現代日本のアニメー『AKIRA』から『千と千尋の神隠し』まで』 . 中央公論社.
- Nida, E. A. (1964). *Toward a science of translating*. Leiden: E. J. Brill.
- 「21世紀の偉大な映画「千と千尋」4位」(2016年8月25日). 『朝日新聞』夕刊.
- Nornes, A. M. (2004[1999]). For an abusive subtitling. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 447-469). London & New York: Routledge.
- ノーネス, A. M. (2005). 「悪態的字幕のために: 映画翻訳装置の露出」(山本直樹・訳) 『言語文化』第22号(161-195頁). 明治学院大学言語文化研究所. [原著: Nones, A. M. (2004[1999]). For an abusive subtitling. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 447-469). London & New York: Routledge] .
- Nornes, A. M. (2007). *Cinema babel: Translating global cinema*. Minneapolis & London:

University of Minnesota Press.

- Nornes, A. M. (2015). 『Afterthoughts on “For an abusive subtitling”』 立教大学異文化コミュニケーション学部講演会・招待講演, 2015年4月25日, 於・立教大学.
- O’Brien, S. (2011). Collaborative translation. In Y. Gambier, & L. Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies, vol. 2* (pp. 17-20). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Olohan, M., & Baker, M. (2000). Reporting *that* in translated English: Evidence for subconscious processes of explicitation. *Across Languages and Cultures, 1*(2), 141-58.
- 大石俊一 (2005). 『英語帝国主義に抗する理念—「思想」論としての「英語」論』 明石書店.
- O’Connell, E. (2007). Screen translation. In P. Kuhlwaczak, & K. Littan (Eds.), *A companion to translation studies* (pp. 120-133). Clevedon: Multilingual Matters.
- O’Hagan, M., & Mangiron, C. (2013). *Game localization: Translating for the global digital entertainment industry*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- O’Hagan, M. (2003). The middle earth poses challenges to Japanese subtitling. Retrieved November 20, 2013, from <http://www.translationdirectory.com/article441.htm>
- O’Hagan, M. (2013). The impact of new technologies on translation studies: A technical turn? In C. Millian, & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 503-516). London: Routledge.
- O’Sullivan, C. (2011). *Translating popular film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- 太田直子 (2013). 『字幕屋のニホンゴ渡世奮闘記』 岩波書店.
- Paletta, A. (2012). Lost in translation, found in subtitles (Wall Street Journal 2012, October 3) Retrieved November 5, 2012, from <http://www.wsj.com/articles/SB10000872396390444592404578033301429532328>
- Pedersen, J. (2003). Scandinavian subtitles. A pilot study based on the ESIST project. Unpublished research paper, University of Örebro.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television: an exploration focusing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Perego, E. (2009). The codification of nonverbal information in subtitled texts. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation* (pp. 58-69). Bristol, UK:

Multilingual Matters.

- Perego, E. (Ed.) (2012). *Eye tracking in audiovisual translation*. Rome: Aracne editrice S.r.l.
- ポエヒハッカー, F. (2008). 『通訳学入門』 (鳥飼玖美子・監訳) .みすず書房. [原著 : Pöchhacker, F. (2004). *Introducing interpreting studies*. New York: Routledge] .
- Pommier, C. (1988). *Doubleage et postsynchronisation*. Paris: Editions Dujarric.
- Pym, A. (2004). *The moving text: Localization, translation, and distribution*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Pym, A. (2008). On Toury's laws of how translators translate. In A. Pym, M. Shlesinger, & D. Simeoni (Eds.), *Beyond descriptive translation studies: Investigations in homage to Gideon Toury* (pp. 311-328). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Pym, A. (2009). *Exploring translation theories*. London & New York: Routledge.
- Pym, A. (2011). Translation research terms: A tentative glossary for moments of perplexity and dispute. In A. Pym (Ed.), *Translation research projects*, 3(pp. 75-110). Retrieved April 20, 2014, from http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_3_2011/index.htm
- ピム, A. (2010). 『翻訳理論の探求』 (武田珂代子・訳) .みすず書房. [原著 : Pym, A. (2009). *Exploring translation theories*. London & New York: Routledge] .
- Pérez-González, L. (2006). Fansubbing anime: Insights into the “butterfly effect” of globalization on audiovisual translation. *Perspectives*, 14(4), 260-277.
- Pérez-González, L. (2007). Intervention in new amateur subtitling cultures: A multimodal account. *Linguistica Antverpiensia*, 6, 67-79.
- Pérez-González, L. (2009). Audiovisual translation. In M. Baker, & G. Saldanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2nd ed.) (pp. 13-20). London & New York: Routledge.
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual translation: Theories, methods and issues*. Abingdon: Routledge.
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción* [Equivalence and translation], León: Universidad de León.
- Ramière, N. (2004). Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée en français de film

- d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951). *Meta*, 49(1), 102-114.
- Ramière, N. (2006). Reaching a foreign audience: Cultural transfers in audiovisual translation. *The Journal of Specialized Translation*, issue 6, 152-166.
- Reiss, K. (2004[1981]). Type, kind and individuality of text: Decision making in translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed) (pp.168-179). London & New York: Routledge.
- Reiss, K. & Vermeer, H. J. (1984). *Grundelegung einer allgemeinen translationstheorie*. Tübingen : Niemeyer.
- 「歴代興収ベスト 100」(2016年3月). 『興行通信社』2016年5月15日
<http://www.kogyotsushin.com/archives/alltime/>より情報取得.
- Remael, A. (2001). A polysystem approach to British new wave film adaptation, screenwriting and dialogue. Unpublished PhD thesis. Leuven: KUL (Katholieke Universiteit Leuven).
- Remael, A. (2003). Mainstream narrative film dialogue and subtitling. A case study of Mike Leigh's *Secrets & Lies*. *The Translator*, 9(2), 225-247.
- Remael, A. (2010). Audiovisual translation. In Y. Gambier, & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* (pp. 7-17). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Sager, J. C. (1994). *Language engineering and translation: Consequences of automation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- サイード, E. W. (1993). 『オリエンタリズム』(今沢紀子・訳). 平凡社.
- 猿橋順子 (2011). 「インタビュー法」『コミュニケーション研究法』(143-155頁). ナカニシヤ出版.
- 佐藤一公・岩本令・菊池浩司・林完治・岡田壯平・徐賀世子ほか (2003). 『映画翻訳入門』アルク.
- シュライアーマハー, F. (2008). 「フリードリヒ・シュライアーマハー」(三ツ木道夫・編訳)『思想としての翻訳—ゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』(24-71頁). 白水社. [原著: Schreiermacher, F. (2004[1813]). On the different methods of translating. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 43-63). London & New York: Routledge] .

- Schäler, R. (2009). Localization. In M. Baker, & G. Salanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2nd ed.) (pp. 157-161). London & New York: Routledge.
- セバ, M. (2013). 『接触言語：ピジン語とクレオール語』（田中孝顕・訳）。きこ書房。[原著：Sebba, M. (1997). *Contact languages: Pidgins and creoles*. Basingstoke: Palgrave Macmillan].
- Seleskovitch, D., & Lederer, M. (1989). The problems of relay. In D. Seleskovitch, & M. Lederer (Eds.), *A systematic approach to teaching interpretation* (pp.173-192). Luxembourg: Didier.
- 清水俊二 (1988). 『映画字幕の作り方教えます』文芸春秋.
- 志村亮 (2014.12.6). 「放送コンテンツ輸出3割増」『朝日新聞』朝刊.
- 篠原有子 (2011). 「映画字幕における翻訳行為」立教大学大学院修士論文[未刊行].
- 篠原有子 (2012). 「映画字幕は視聴者の期待にどう応えるか」『通訳翻訳研究』第12号, 209-228頁.
- 篠原有子 (2013a). 「字幕製作ソフトの導入による日本における字幕翻訳者の役割の変化」『立教・異文化コミュニケーション学会第10回大会.発表論文集』58-61頁. 立教大学大学院異文化コミュニケーション研究科.
- 篠原有子 (2013b). 「映画『おくりびと』の英語字幕における異文化要素（日本的有標性）の翻訳方略に関する考察」『翻訳研究への招待』第9号, 81-97頁.2014年2月10日 <http://honyakukenkyu.sakura.ne.jp/archive.html> より情報取得.
- 篠原有子 (2014). 「日本映画の英語字幕における訳出要因について：制作プロセスと視聴者に着目して」『通訳翻訳研究』第14号, 97-114頁.
- Shlesinger, M. (2010). Relay interpreting. In Y. Gambier, & L. Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies, vol.1* (pp. 276-278). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Shuttleworth, M., & Cowie, M. (1997). *Dictionary of translation studies*. Manchester: St Jerome.
- Shuttleworth, M. (2009). Polysystem. In M. Baker, & G. Salanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2nd ed.) (pp. 197-200). London & New York: Routledge.
- Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target*, 10(1), 1-39.
- 新村出（編）(2008). 『広辞苑』〔第六版〕岩波書店.

- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation studies: An integral approach*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- St André, J. (2009). Relay. In M. Baker, & G. Salanha (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (2nd ed.) (pp. 230-232). London & New York: Routledge.
- 周防正行 (2001). 『「Shall we ダンス？」アメリカに行く』文芸春秋.
- 周防正行 (2005). 『アメリカ人が作った「Shall we ダンス？」』太田出版.
- 周防正行・白石まみ (2014). 『舞妓はレディ』幻冬舎.
- 鈴木絢子 (2013). 「クールジャパン戦略の概要と論点」『調査と情報－issue brief－』第 804 号. 国立国会図書館調査及び立法考査局経済産業課. 2014 年 3 月 5 日 <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/8321807> より情報取得.
- Sánchez, D. (2004). Subtitling methods and team-translation. In P. Orero (Ed.) *Topics in audiovisual translation* (pp. 9-17). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Sokoli, S. (2009). Subtitling norms in Greece and Spain. In J. Díaz-Cintas, & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 36-48). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- 高田勝 (1926.11) . 「映画字幕小論 (一)」『キネマ旬報』第 246 号, 40-41 頁. キネマ旬報社.
- 高三啓輔 (2011). 『字幕の名工』白水社.
- Takeda, K. (2014). Interpreter the traitor: Multilingualism in *Guizi lai le* (*Devils on the Doorstep*). *Linguistica Antiverpiensia, New Series-Themes in Translation Studies*, 13, 93-111.
- 武田珂代子 (2008). 『東京裁判における通訳』みすず書房.
- 田中純一郎 (1976). 『日本映画発達史・II』中央公論社.
- 寺尾次郎 (2013.11). 「通訳翻訳と現代社会」講義資料. 於・立教大学.
- Titford, C. (1982). Subtitling: Constrained translation, *Lebende Sprachen*, 23(3), 113-116.
- 戸田奈津子 (1994). 『字幕の中に人生』白水社.
- トールキン, J. (1992). 『指輪物語』(瀬田貞二・田中明子・訳) 評論社文庫. [原著: *The lord of the rings*. Boston & New York: Houghton Mifflin Company.]
- Toury, G. (2004[1978]). The nature and role of norms in translation. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 205-218). London & New York: Routledge.

- Toury, G. (2012[1995]). *Descriptive translation studies—and beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- トゥイニャノフ, J. (1988[1927]) 「文学の進化について」 (松原明・訳) 桑野隆・大石雅彦(編)『ロシア・アヴァンギャルド 6 フォルマリズム: 詩的言語論』(189-202頁) .国書刊行会. [原著 : Tynjanov, J. N. (1927). O literaturnoj evoljucii. *Na literaturnom postu*, 4, 137-148] .
- Tveit, J. E. (2009). Dubbing versus subtitling: Old battleground revisited. In J. Díaz-Cintas, & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (pp. 85-96). Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- ユニジャパン (2016). 『Japanese Film』 ユニジャパン.
- 牛江ゆき子・西尾道子 (2009). 「日本語映画の英語字幕に見られるポライトネス」 『通訳翻訳研究』 第9号, 253-272頁.
- Vandeweghe, V. (2005). *Douteksten. Inleiding tot vertaling en vertaalstudie*. Gent: Academia Press.
- Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la traductología*. Washington, DC: Georgetown University Press.
- Venuti, L. (1995). *Translator's invisibility: A history of translation*. London & New York: Routledge.
- Venuti, L. (2000). 1990s. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 333-342). London & New York: Routledge.
- Venuti, L. (2004). Translation, community, utopia. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 482-502). London & New York: Routledge.
- Vermeer, H. J. (2004[1989]). Skopos and commission in translational action. In L. Venuti (Ed.), *The translation studies reader* (2nd ed.) (pp. 227-238). London & New York: Routledge.
- Vinay, J-P., & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- ワトソン小山内 (2003.4). 「字幕の世界が変わった？」 『Premiere』 アシエット婦人画報社.
- Wallerstein, I. (1991). *Geopolitics and geoculture: Essays on the changing world system*.

- Cambridge & Paris: CUP & Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- 渡邊敏郎・スクリプチャック, E. R. (2003). 『新和英大辞典』〔第五版〕研究社.
- Williams, J., & Chesterman, A. (2002). *The map: A beginner's guide to doing research in translation studies*. Manchester, UK & Northampton MA: St Jerome.
- ウォーフ, B. L. (1993). 『言語・思考・現実』 (池上嘉彦・訳). 講談社学術文庫.
- Wolf, M. (2010). Sociology of translation. In Y. Gambier, & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies, vol. 1* (pp. 337-343). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- 矢田陽子 (2013). 「日西・映像翻訳方略定義の記号学的検証」『翻訳研究への招待』第9号, 19-36頁. 日本通訳翻訳学会. 2015年2月15日 <http://honyakukenkyu.sakura.ne.jp/archive.html> より情報取得。
- 山田健太郎 (2004). 「英語版アニメ映画に見る翻訳の問題: 『千と千尋の神隠し』の場合」『県立長崎シーボルト大学国際情報学部紀要』第5号, 195-205頁.
- 山田健太郎 (2005). 「英語版アニメ映画に見る翻訳の問題 2: 『となりのトトロ』の場合」『県立長崎シーボルト大学国際情報学部紀要』第6号, 273-284頁.
- 山本真鳥 (2008). 「グローバリゼーションと文化」 (内堀基光・本多俊和・編著) 『新版 文化人類学』 (97-111頁). 放送大学.
- 山下慧・井上健一・松崎健夫 (2012). 『現代映画用語事典』キネマ旬報社.
- 山崎聡・石飛徳樹 (2016.9.13). 「「シン・ゴジラ」快進撃のワケ」『朝日新聞』朝刊, 34頁.
- 四方田犬彦 (2000). 『日本映画史 100年』集英社.
- 四方田犬彦・黒沢清・吉見俊哉・李鳳宇 (2011). 「日本映画はどこまで行くか」『日本映画は生きている』第8巻. 岩波書店.
- 四方田浩一 (2011). 『映画・映像産業ビジネス白書 2011-2012』キネマ旬報社.
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *The didactics of audiovisual translation* (pp. 21-38). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- 膳所美紀 (2011). 『字幕翻訳者が選ぶオールタイム外国映画ベストテン』AC Books.
- Zilberdik, N. J. (2004). Relay translation in subtitling. *Perspectives*, 12(1), 31-35.

映画作品目録

- Barnathan, M. (Producer), & Columbus, C. (Director). (2001). *Harry Potter & the Philosopher's Stone* [Motion picture]. United States: Warner Bros., Heyday Films, 1492 Pictures.
- Barnathan, M. (Producer), & Columbus, C. (Director). (2002). *Harry Potter and the Chamber of Secrets* [Motion picture]. United States: 1492 Pictures, Heyday Films, MIRACLE Productions GmbH & Co. KG, & Warner Bros.
- Bruckheimer, J., Hurd, G. A., & Bay, M. (Producers), & Bay, M. (Director). (1998). *Armageddon* [Motion picture]. United States: Touchstone Pictures, Jerry Bruckheimer Films & Valhalla Motion Pictures.
- Bryce, I., & Ziskin, L. (Producers), & Raimi, S. (Director). (2002). *Spider-man* [Motion picture]. United States: Columbia Pictures Corporation, Marvel Enterprises & Laura Ziskin Productions.
- Cameron, J., & Landau, J. (Producers), & Cameron, J. (Director). (1997). *Titanic* [Motion picture]. United States: Twentieth Century Fox, Paramount Pictures & Lightstorm Entertainment.
- Cameron, J., & Landou, J. (Producers), & Cameron, J. (Director). (2009). *Avatar* [Motion picture]. United States: Twentieth Century Fox, Dune Entertainment & Ingenious Film Partners.
- 千葉善紀・飯塚信弘 (制作)・園子温 (監督). (2014). 『TOKYO TRIBE』 [映画]. 日本 : フロム・ファーストプロダクション, 日活.
- Children Educational Association (Producer), & Majidi, M. (Director). (1997). *Bacheha-ye aseman (Children of Heaven)* [Motion picture]. Iran: Children Educational Association.
- Coppola, S. & Katz, R. (Producers), & Coppola, S. (Director). (2003). *Lost in Translation* [Motion picture]. Japan & United States: Focus Features, Tohokushinsha Film Corporation (TFC) & American Zoetrope.
- Cruise, T., Engelman, T., Kroopf, S., Wagner, P., & Zwick, E. (Producers), & Zwick, E. (Director). (2003). *The Last Samurai* [Motion picture]. United States: Warner Bros., Bedford Falls Company & The Cruise/Wagner Productions.

- Curtis, S., & Rae, D. (Producers), & Armstrong, G. (Director). (2001). *Charlotte Gray* [Motion picture]. United Kingdom, Germany & Australia: Ecosse Films, FilmFour, Pod Films & Senator Film Produktion.
- De Pencier, M., Urdang, L., & Vanech, D. (Producers), & Mayer, M. (Director). (2009). *Adam* [Motion picture]. United States: Olympus Pictures, Deer Path Productions, Northwood Productions, Serenade Films & Vox3 Films.
- Del Vecho, P. (Producer), & Buck, C. (Director). (2013). *Frozen* [Motion picture]. United States: Walt Disney Animation Studios & Walt Disney Pictures.
- Feldman, E. S., & Patel, R., (Producers), & Sommers, S. (Director). (1994). *The Jungle Book* [Motion picture]. United States: Buena Vista.
- Fields, S. (Producer), & Chelsom, P. (Director). (2004). *Shall We Dance?* [Motion picture]. United States: Miramax.
- Freed, A. (Producer), & Walters, C. (Director). (1948). *Easter Parade* [Motion picture]. United States: Metro Goldwin Mayer.
- 原正人・シルベルマン, S. (制作)・黒澤明 (監督). (1985). 『乱』 [映画]. 日本・フランス: グリーン・ウィッチ・フィルムプロダクション, ヘラルドエース, 日本ヘラルド映画.
- 原徹 (制作)・宮崎駿 (監督). (1988). 『となりのトトロ』 [アニメーション映画]. 日本: スタジオジブリ.
- Hetman, D., Columbus, C., & Radcliffe, M. (Producers), & Cuarón, A. (Director). (2004). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* [Motion picture]. United States: Warner Bros., 1492 Pictures & Heyday Films.
- 伊與田英徳・飯田和孝 (制作)・福澤克雄・棚澤孝義・田中健太 (演出). (2013). 『半沢直樹』 [テレビドラマ]. 日本: TBS.
- Jackson, P., Osborne, B., & Sanders, T. (Producers), & Jackson, P. (Director). (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* [Motion picture]. New Zealand & United States: New Line Cinema, WingNut Films & The Saul Zaentz Company.
- Jiang, W., Dong, P., Yang, H., Liu, X., & Liu, X. (Producers), & Jiang, W. (Director). (2000). *Guizi lai le* [Motion picture]. China: Asian Union Film & Entertainment Ltd., & China Film Co-production Corporation.

- Kennedy, K., & Spielberg, S. (Producers), & Spielberg, S. (Director). (1982). *E. T. The Extra-Terrestrial* [Motion picture]. United States: Universal Pictures & Amblin Entertainment.
- Kennedy, K., & Molen, G. R. (Producers), & Spielberg, S. (Director). (1993). *Jurassic Park* [Motion picture]. United States: Universal Pictures & Amblin Entertainment.
- 是枝裕和 (制作・監督). (2004). 『誰も知らない』 [映画]. 日本: テレビマンユニオン, バンダイビジュアル, エンジンフィルム, シィースタイル, シネカノン.
- 久保寺生郎 (制作)・池広一夫 (監督). (1966). 『座頭市海を渡る』 [映画]. 日本: 大映.
- Kubrick, S. (Producer), & Kubrick, S. (Director). (1988). *Full Metal Jacket* [Motion picture]. United Kingdom & United States: Natant, Stanley Kubrick Productions, Warner Bros.
- 黒澤明・田中友幸 (制作)・黒澤明 (監督). (1980). 『影武者』 [映画]. 日本: 黒澤プロダクション, 東宝.
- 訓覇圭・菓子浩 (制作)・井上剛・吉田照幸・梶原登城・西村武五郎・桑野智弘 (演出). (2013). 『あまちゃん』 [テレビドラマ]. 日本: NHK.
- 間瀬泰宏・中沢敏明・渡井敏久 (制作)・滝田洋二郎 (監督). (2008). 『おくりびと』 [映画]. 日本: 「おくりびと」製作委員会, TBS, セディックインターナショナル, 松竹, 電通, アミューズソフトエンタテインメント, 小学館, 毎日放送, 朝日新聞社, テレビユー山形, TBS ラジオ.
- 榎井省志・小形雄二・磯村一路 (制作)・周防正行 (監督). (1996). 『Shall we ダンス?』 [映画]. 日本: アルタミラ・ピクチャーズ.
- 箕浦甚吾 (制作)・黒澤明 (監督). (1950). 『羅生門』 [映画]. 日本: 大映.
- 永田雅一 (制作)・溝口健二 (監督). (1953). 『雨月物語』 [映画]. 日本: 大映.
- 中川慈弘, 深澤宏, 山本一郎 (制作)・山田洋二 (監督). (2002). 『たそがれ清兵衛』 [映画]. 日本: 松竹.
- Rossellini, R., & Franco, M. (Producers), & Rossellini, R. (Director). (1960). *Era Notte a Roma* [Motion picture]. France & Italy: International Goldstar & Dismage.
- 坂口博信 (1987). 『ファイナルファンタジー』 [コンピュータゲーム]. 日本: スクウェアエニックス.
- 真田真典・若山富三郎 (制作)・三隅研二 (監督). (1973). 『子連れ狼・冥府魔道』 [映画]. 日本: 勝プロダクション.

Softley, I. (Producer), & Softley, I. (Director). (2008). *Inkheart* [Motion picture]. Germany, United Kingdom & United States: New Line Cinema & Internationale Filmproduktion Blackbird Erste.

鈴木敏夫 (制作)・宮崎駿 (監督). (2001). 『千と千尋の神隠し』[アニメーション映画]. 日本：スタジオジブリ.

玉置泰・細越省吾 (制作)・伊丹十三 (監督). (1985). 『タンポポ』 [映画]. 日本：伊丹プロダクション, ニューセンチュリー・プロダクション.

TED [TED] (2007, March). *Bill Clinton: My wish- Rebuilding Rwanda*. [Video file]. Retrieved from http://www.ted.com/talks/bill_clinton_on_rebuilding_rwanda

寺久保生郎 (制作)・池広一夫 (監督). (1966). 『座頭市 海を渡る』 [映画]. 日本：大映.

塚本晋也 (制作・監督). (2014). 『野火』 [映画]. 日本：怪獣シアター.

山本武 (制作)・小津安二郎 (監督). (1953). 『東京物語』 [映画]. 日本：松竹.

吉田竜夫 (制作)・笹川ひろし (監督). (1967). 『マッハ Go Go Go』 [テレビアニメ]. 日本：タツノコ・プロダクション.

謝辞

本論文執筆にあたり、多くの方からご指導、ご助言をいただきましたことに、心より御礼申し上げます。

指導教授の武田珂代子教授には、論文の構想から執筆まで、懇切なるご指導をいただきました。武田教授からのコメントや励ましは、本論文を完成に導いた大きな原動力であったと感じております。副指導教授の灘光洋子教授からは、折に触れて様々な視点から貴重なご助言を頂戴しました。平賀正子教授、小山亘教授をはじめ、異文化コミュニケーション研究科の先生方からは、構想、進捗、論文の内容などについて様々なご助言を賜りました。また、オークランド大学のオヘイガン統子准教授には、本学に来校された際に、視聴覚翻訳をはじめ本論文と関連する諸研究についてご教示いただきました。諸先生方より懇意なるご指導をいただきましたこと、および拙論をご高覧いただきましたことに深く感謝申し上げます。

本論文のデータ収集に当たっては、日米の英語字幕翻訳者および制作会社の方々からご協力を賜りました。来日中に時間を調整してインタビューに応じてくださった英語字幕翻訳者 A 氏、そのほかの字幕翻訳者、制作会社の方々からも多忙なスケジュールを縫ってのご協力によって、貴重なお話を聞かせていただきました。また、データの検証を行うにあたっては院生の方々にご助力いただきました。誠にありがとうございました。多くの方々から温かい援助をいただいたことを、大変幸運に思っております。

最後に、本論文の執筆期間に、大学より金子詔一奨学金をはじめとする奨学金の助成をいただきました。ご支援に厚く御礼申し上げます。