

<論文>

日西・映像翻訳方略定義の記号学的検証

Semiotic verification of Techniques of Translation for Audiovisual translation between Spanish and Japanese

矢田 陽子

Abstract

Techniques of translation, originally, were formulated in order to manage difficulties and the gap between two languages. In 1950s, Viney and Darbelnet defined the categories of the techniques of translation, and afterwards other researchers such as Nida and Newmark followed to formulate their own theories. However, they have not been argued sufficiently, especially, in case of the translation between non-English languages and Japanese. In this article, I will verify and examine my recent classification of audiovisual translation techniques concerning cultural references (Yada, 2009), applying the basic perspectives of the European semiology. Through the verification, I will make a deeper analysis on how translators usually try to manage cultural references during translation, and how the semiotic point of view helps us to better understand the process of decision-making performed by translators.

はじめに

50年代以降、ヴィネイとダルベルネが翻訳プロセスを類別した延長線上に「翻訳方略」が定義され、その後、ナイダの動的等価、モナ・ベーカーのテキスト的等価など、「等価」の概念が発展し、翻訳方略が現代翻訳理論の中でも重要な位置を占める事となった。しかし翻訳方略の焦点が、英語—フランス語、英語—スペイン語といった欧州言語内の組み合わせに限定されており、日本語のような非欧州言語との組み合わせにも適用は可能であるとの言及はあるものの (Baker, 1992:7)、実際にこれまで日本語における独自の方略の研究や設定は殆ど成されてこなかった。そんな日本とは対照的に、EUという多言語社会が発達していくのと並行して、南欧・スペインでは90年代から現在に至るまで翻訳方略の研究が進み、90年代後半以降、ウルタド (Hurtado, 2001, 2002)が西語と仏語間の、モリーナ (Molina, 2001, 2002)が西語とアラビア語、マンジロン (Mangiron 2006)がカタルーニャ語と日本語間の、それぞれ文芸翻訳における文化要素表現の翻訳方略を分類した。そしてこれらを映像翻訳に応用して Yada (2009)が西語と日本語、仏語と日本語間の翻訳方略、特に文化表現の方略に限定した方略を規定した。そこで、本稿では、Yada (2009)における方略規定を検証し、スペイン映画の日本語字幕や著者が実際に関わった報道翻訳例を用いて記号学的観点から分析する。記号学は、我々の意味の認識プロセスを説明する理論であるが、方略定義を記号学的に分析することで、様々な制約の上になり立つ映

像翻訳の特質が浮き彫りになり、翻訳者が取って行く決断の真髓が見えてくる。そこから我々は翻訳者の映像翻訳での役割の一端も再確認することになる。

1. 翻訳方略と文化と記号学

方略と文化要素の関係についての研究は、Viney と Darbelnet が分類した古典的方略分類 (Viney and Darbelnet, 1995) を基本とし、そこに様々な言語、翻訳の種類に応じて応用して形成されていったものである。全てのベースとなるその方略は、(1)Borrowing(借用)、(2)Calque (語彙借用)、(3)Literal translation (直訳)、(4)Transposition(転位)、(5)Modulation(調整)、(6)Equivalence (等価)、(7)Adaptation(翻案)の7つである¹。この分類ののち、Nida (1945) や Newmark (1988)、そして Nord (1992)らが文化要素に着目して、各々の方略論を繰り広げたのは言うまでもない。

翻訳方略は、本来、言語と文化が異なる言語において「その意味」を通じさせる「術」であり、翻訳者が様々な要点を踏まえながら、意味を伝えるための「苦肉の策」として採られるものである。しかし、最善の翻訳を試みても目標言語においては翻訳者が望むようには認識されるとは限らない。その要因となるのが、言語差であり、文化差である。この言語差・文化差を超えてどのように意味が伝えられているのかを実際の字幕を分析することで、翻訳方略と意味の認識・理解の傾向を突き止めることができる。方略分析は、つまり、どのような「術」を用いているのかを定義するだけでなく、言語差や文化差を踏まえた上での「コミュニケーションとしての翻訳」を検証する為のものである。欧州でもこの翻訳方略と文化の関係を主に研究している大学の1つのが、スペイン・バルセロナ自治大学であるが、イタリアやポルトガルなど南欧諸国の大学教育においてのみで引用・参照されるに留まっているのが現状である。

本稿の目的は、記号学的観点を用いて翻訳方略を検証することだが、この「記号学理論」を翻訳分析に応用する事も主流とは言い難い。勿論、ヤコブソンやフランスの哲学者デリダなど、60、70年代の記号学の隆盛を背景にして記号学理論を元に翻訳を論じたり、独の Nord が、「どのような意味も記号として捉えられ、それがコミュニケーションの基礎となる」と記号学の根本を唱えたりと (Nord, 1996:15)、文化差を踏まえた上での意味の「等価」を定める際にも「記号」という単位で意味を捉える考え方を取ったこともあった (Nord, op.cit:118)。しかし、依然として翻訳学において記号学的観点からの分析は非常に少ない。そこで、本稿では、まず、記号学の基本的理論を簡潔に概観し、その上で、映像翻訳に特化した文化要素(表現)の翻訳方略と意味の認識・理解の関係を記号学的観点から検証していく。

2. 基礎的記号学理論

2.1 記号学における意味の捉え方とその特徴

「記号学」という言葉は学術分野においても認知されにくくなって久しいが、60年代にヨーロッパ構造主義を、そしてその後のカルチャー・スタディーズの基底を形成したのがこの記号学である (ナイオール、41-46:2005)。記号学では、言語表現だけではなく全ての現象に意味を持たせ、記号という単位で捉える。我々は意味を記号として認識し、解釈していると定義し、我々がどのように意味(記号)を認識するのかを追求するのが記号学であり、言語としての意味のみならず、映像、絵画など、我々が認識しうるあらゆるものを対象とする学問である (ナイオール、op.cit:45)。

そして「意味を記号として捉える」と定義したのがスイスの言語学者ソシュールであり、この記号(意味)を二種類に分類し、シニフィエ(Signifié)とシニフィアン(Signifiant)とした。

シニフィエとは「概念としての狭義的な意味」、「辞書で見つけることができるもの」、一方、シニフィアンは、意味を「表象するもの」であり、我々個人の視覚聴覚などの「感性」に基づいて思い浮かべられるものであると定義された(Barthes, 1985:45)。そしてソシュールの概念としても最も重要なものが、「シニフィエ」と、「シニフィアン」が一致して初めて意味作用がなされるとした点である(Barthes, op.cit:39)。

言語とは、シニフィエとシニフィアンが一つの単位となって意味が機能するシステムであり、記号を構成するシニフィエとシニフィアンの比重関係は状況次第で変化し、その認知のされ方にも差異や変化がおこりえると考えられている(Greimas et al, 1982:36)。つまり、シニフィエとシニフィアンの比重関係には、我々がどのようにその記号を認識するのかに掛かっているのである。

例えば、フランスの精神科医ラカンは、個人の認識に焦点を当て、表象の「シニフィアン」が概念の「シニフィエ」に絶え間なく影響を及ぼすと考えた。つまり、表象機能が狭義の意味の認知に影響を与えるとしたのである(Lacan, 1996:151)。一方で、人類学者レヴィ・ストロースは、「記号は、元来、恣意的ではあるが、ひとたび文化や歴史などの後天的要素が加わると恣意的ではなく固定される」とし(Levi-Strauss, 1972:191)、人類学的観点から記号の社会性・文化性を定義し、構造主義の土台を作り、「記号の指示性」とよばれる記号の特徴の一つを示した。

この「記号の指示性」とは、記号(意味)には、文化・社会的ルールによって規定された「指示性」が存在することを意味し、我々は成長過程でその指示性を学び吸収していく。記号の指示性も社会・文化によって異なり、社会的・文化的通念によって固定化されやすいと考えられた。文化性を如実に示す「名詞」に記号の指示性を容易に見ることができるが、その顕著な例を、1984年のスペイン映画「グロリアの憂鬱」の中の台詞に見る事が出来る。

「Madre, déjame una botella de agua Vichy Catalán (お母さん、ヴィシー・カタラン、1瓶くれよ)」という台詞で、この下線部の Vichy Catalán (ヴィシー・カタラン)とは、スペイン国内ではフランスのペリエのスペイン版「高級天然発砲ミネラルウォーター」であり、他の銘柄のミネラルウォーターとは別格で、名詞「ヴィシー・カタラン」には「贅沢品」又は「一流品」といった記号の指示性が含まれる。これはスペインの文化にねざす指示性であり、同じ欧州内であっても英国などではこれを共有しない。

実際の日本語字幕では、これを「炭酸水」とより一般的な形にしており、「ヴィシー・カタラン」の「指示性」が日本語文化圏では通用しないという翻訳者の判断によるものであることが容易に見てとれる(矢田、2010:27-28)。全ての記号に指示性が含まれるわけではないが、各々の社会・文化には、それぞれ固有の指示性が存在し、各自が無意識的に認識していることも多い。もちろん40年前とは全く異なる情報化社会である現在は、社会性、文化性には流動性があり、文化を超えて共有する要素も多く、60、70年代と同様に記号の指示性を捉えることはできず、文化を超えた記号の指示性もまた新しく生まれているはずである。また、記号認識の特徴として、社会や文化によって変化しうる記号においても、前記の様に、各自の感性によって機能する「表象を司るシニフィアン」と「概念のシニフィエ」が一致し、対になって機能しなければ、この指示性の認識も起こらない。表象記号シニフィアンの存在が、様々な現象の中の「指示性」の認識・理解に必須となるのである。

(Chandler, 2007:27) (Barthes, 1990:47)。

2.2 記号のコード

記号は、概念と表象の双方で対になって認知されると定義されたが、その記号が我々の認識のなかでどのように解釈されていくのだろうか。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, 1992:195-196)。そしてこのメッセージを解読(Decoding)する為には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(池上、1990:41)(Hall, 1980:132)。しかし、常に一致したコードが存在するわけではなく、当然のことながら、発信者と受信者の双方のコードから逸脱するコードも生まれる、つまり「ずれ」も生じる可能性がある。つまり、起点文化と目標言語の文化の差ゆえに、解釈の「ずれ」の可能性が常に存在するのである(矢田、op.cit:29)。

これに関してイギリスの社会学者ホールは、「コード解読には受容者それぞれの環境文化内で慣れ親しんだ慣例性が強く影響を及ぼす」とし、個々の知識や文化・社会的バックグラウンドによってコード解読にも差が生じるという記号解読の社会学的な観点を示した(Hall, op.cit:132)。記号の伝達と解読にはコードの存在が必須であり、社会的な違いや変化の影響を受けるが、この「記号のコード」に翻訳の本質を見る事ができる。

翻訳とは、「二つの異なる文化と言語の間に立ち、文化や言語の違いから起こりえる解釈のずれが生じない様に、目標言語で解読できるコードに再構築するものである」という考え方である(Guiraud, 2004:63-64)(矢田、ibid)。この「コードの再構築」は、翻訳者が採択する「方略」によって形成されるもので、方略は目標言語文化におけるコードへの「変換方法」であると考えられる。映像における翻訳は、記述の形状である文芸翻訳とは異なり、特異な条件上での「コードの変換」となる。この点に留意しながら、映像翻訳において、特に文化的要素を強く含む語彙の翻訳方略について検証していく。

3. 映像翻訳における文化要素の方略

文芸翻訳と映像翻訳とはスコパス、すなわち目的の設定が異なる。映像翻訳には、字幕という限られたスペースの中で意味を伝達するという、空間・時間において絶対的な制約がかかる(マンデイ、2009:304)。文芸翻訳では、読者にとって認知しにくい情報は脚注で説明することができるが、映像はそれが不可能である。また、一般的に字幕は最長 1.5 行までとされており、1 枚の字幕を読むのに要する時間を最長で 12 秒と捉えて簡潔な字幕を作らなければならない。ゆえに、限られた時間内での「認識」を常に意識する為に、必然的に余剰分をカットし効率の良い「意味の伝達」を行う作業となる(Yada, op.cit.116)。

映像の中でも報道では「伝えるべき意味」の選択をし、それを端的に表現することを追求し、トップでは起点言語の音声映像の中に保持されるため、映像のリズムや対話リズムに合わせる必要があり、字幕にも様々な制約がかかる(マンデイ、op.cit:304)。この制約の中で、即効的な意味認識とコンテキストを含めた総理解を求められ、結果として、起点言語の文化要素の保持は二次的なものになり、言語文化性を無視する可能性も高い。つまり、目標言語における認識に焦

点を当てるがゆえに「意識」せざるを得ず、映像翻訳としては厳しい批判を受けることもある(マンデイ, op.cit:312)。実際に放送の現場では常に「どこまでの意識が可能であるのか」が翻訳者を含めた制作者側にとっての論点・課題となるのである。これは映像一般に言える点であるが、報道、テレビニュースにはこの傾向が顕著であり、目標言語における映像翻訳の受け手が起点言語の知識を持たないものと設定しているからである。これはルフューブルが翻訳における「操作」に関して、「社会やその社会団体に翻訳における操作の決定権力がある」と定義して「Concept of Patronage」と名付けたように、どの様な翻訳をするのかの方向づけの決定権は、テレビや新聞などメディアに存在するという事実を示している(Lefevere, 1999,30)(Yada, 2009,78)。結果として、映像翻訳において文化要素の伝達は必然的に2次的なものとなるのが容易に推察できであろう。

機能主義的翻訳理論の中で、ヘルマンズはルフューブルの定義に同調し、「実際の翻訳において、起点言語よりも目標言語の文化に合わせる傾向にあるがゆえに、翻訳とは、むしろ、リライトの要素を強く持つものである」としているが(Hermans, 1999:95)、映像・メディアに関わる翻訳は、まさにこのリライトの傾向を実証しているものと言っても過言ではない。

また、映像翻訳という枠組みの中で、起点言語の文化を目標言語での翻訳上に反映させること自体が不可能ではないかといった考え方も存在し、文化伝達の不可能性と可能性の2つの論点も存在する。スペインのマジョラルは、映像翻訳における文化要素について「特定の文化要素を含む表現は翻訳を介しても理解されるものではない」と言明して文化伝達の不可能性を示し、「理解に達したとしても、それは目標言語における文化尺度によって理解されるものである」と、異文化が翻訳によって理解される可能性そのものを否定している(Mayoral, 1994:76)。

これに反して、カタルーニャ語での映像翻訳の研究者サンタマリアは「特定の文化要素も、主人公のキャラクターの一つとして、それなりに受け入れられ理解されていくものであり、文化要素はその映画が表現しようとするもの、そのものであり、観る者は各自の尺度でその価値を自分なりに調整しながら理解していく」としており、個の認知レベル次第であると、肯定的な定義をしている(Santamaría, 2001:22)(Yada, op.cit:92)。

文化要素を翻訳にどのように反映させ、認識と理解が得られるのか否かについては意見が異なるが、映像翻訳には、字幕という視覚認識によって即時的な理解を得られなければいけないという特殊性が存在するだけでなく、欧州言語と日本語との言語体系の差や言語文化差も大きく影響を及ぼす。この点に留意すると、欧州言語内翻訳の場合と同等に論じるわけにはいかず、日本語との翻訳に特化した方略を定義しなければならないのは必然的である。

4. 映像翻訳の文化方略定義

日西映像翻訳における文化要素の方略は、「文化翻案(Cultural Adaptation)」と名付けられ、以下の9つに分けられる。(Yada, op.cit:107-115)

1	言語的拡張	本来は存在しない意味の語を加えて意味を拡張する方略
2	言語的圧縮	言語的に意味を圧縮し、簡潔に訳出する方略
3	削除	訳す必要がない、または、無理をして訳しても認識されるのには困難が生

		じるため、完全に消去する方略
4	置換	名詞や固有名詞は訳さず、認知されやすい名詞で置き換える方略
5	特化	起点言語の文化特有の表現や暗喩を敢えてクリアに且つ誇張してその特徴を活かして訳する方略
6	一般化	ある特定の語彙をより一般的な表現に訳す方略
7	記述	文化的要素を強く含む名詞を説明する形で翻訳する方略
8	俗語緩和	俗語、卑語、差別用語などをより緩和した表現で表す方略
9	創作	本来存在しない表現に創作しながらも、極力文脈に沿う形にする方略

映像翻訳では、翻訳のスコパスが目標言語での認識であり、目標言語での訳の機能が重視され、実際に映像、映画を分析してみても、特に文化的な要素を含むものに対して目標言語に対応する「翻案」の傾向が強く、分析の結果、「文化翻案」と命名され、規定された(Yada, ibid)。

これらの方略には古典的方略と類似点もあるが、映像翻訳においては実際に使用される頻度や傾向が文芸翻訳とは異なる。もちろん、映像であっても直訳になる場合も存在するが、言語体系の差異が大きいほど「直訳」は実際の映像翻訳においては難しく、むしろ避ける傾向にある。それは、起点言語の観点から「直訳」をしても目標言語において認識・理解されるとは限らないからであり、必然的に「目標言語」での言語文化と意味が認知される為にはどうすべきなのかといった点が重視される。そこで、映像翻訳の方略としては「直訳」は割愛し、「直訳」以外の、この9つのみを方略として規定した(Yada, ibid)。

記号学では、翻訳とは「目標言語におけるコードの再構築である」と考える事は前に述べた。映像翻訳では、この「コードの再構築」の目的が「より平易に認識・理解されること」であり、目標言語において「平易に認識されるコードに組み替えること」である。再構築のゆえに、文化要素が往々にして変容されるだけではなく、削除の犠牲の対象になりやすくなる。翻訳者の注意は、いかに意味の「再構築」ができるのか、シニフィエとシニフィアンが機能するのかに当てられ、それを踏まえた上で、目標言語において正しく認識される為のコードを有する訳にしていけるのである。それでは実際に規定された「文化翻案」の方略を次章で検証していく。

5. 文化翻案の検証

文化翻案は、「言語的拡張」「言語的圧縮」「置換」「記述」「特化」「俗語緩和」「削除」「一般化」「創作」の9つ方略に分かれているが、ここではそれぞれの訳例と共に記号学的観点から検証していく。

記号学的な分析をメソロジーとして取った理由は、記号学が我々の認知プロセスを説明するものであり、実際に、翻訳者が何故その訳出をしたのか分析し、方略を定義するには、記号学理論がその裏付けとなるからである。また、翻訳方略と異文化要素の「認知」の関係を見いだすことができるからでもある(Yada, op.cit:10)。

この9つの方略の定義においても、スペイン・フランス映画複数作品の映像翻訳をデータ化し、それを記号学的に分析することで系統立てて定義に至っているが、その定義を裏付けるため

には、常にソシュールの基本的理論であるシニフィエとシニフィアンの関係から、コードの指示性にある社会文化性まで、記号学的理論は翻訳における意味認知プロセスの枠組みとして不可欠である(Yada, loc.cit)。

目標言語における認知に重点を置くのは、映像翻訳の最大の特徴と言えるが、この9つの方略でも、「置換」や「削除」など、他種の翻訳、たとえば文芸翻訳などでは起こりにくい方略も存在する。また、「置換」と「一般化」、「特化」と「一般化」など、繊細に解釈し定義している方略もある。しかし、どれも映像翻訳ゆえに規定された映像独自の方略であり、1つ1つを訳例と共に記号学的観点から検証して行く。また以下の実際の訳例の「直訳」は筆者が訳したものである。

(5.1) 言語的拡張 (5.2) 言語的圧縮

言語的拡張と言語的圧縮は、本来は存在しない語を目標言語での訳に加えて、意味を拡張、または圧縮することにより、わかりやすい認識をめざす方略であり、映像翻訳者が日常的に行っている方略といえる。例えば、スペイン映画「ベル・エポック」の中で、スペインのオペラであるサルスエラ歌手の台詞が以下である。

SL (Spanish)	Díselo tú, mi amor, dile cómo se ha rendido <u>América</u> a mis pies.
直訳	あなた、あなたが言ってちょうだい、 <u>アメリカ</u> がどんな風に私の足下に屈したか。
TL (Japanese)	南米公演の様子を話して

この *Díselo tú, mi amor, dile cómo se ha rendido América a mis pies* という台詞に対し、日本語字幕は「南米公演の様子を話して」となっているが、直訳すると「アメリカがどんな風に私の足下に屈したか言ってあげて」となる。言語的拡張の方略は、役者は実際に「アメリカ」と言っているところを、「南米公演」と「公演」を足して広がりを出している箇所該当する。スペイン人にとって中南米は「América」と表現することが多い。地理的に「北米」に属するメキシコもロサンゼルスもスペイン人には「アメリカ」であり、北米と中南米と分けずに「アメリカ」とひと括りにするのは、スペインの歴史に根ざしており、いわゆる、1600年代に現在のカリフォルニア州、ニューメキシコ州、テキサス州、そしてマイアミ州などを含めるアメリカ合衆国から最南端のチリ、アルゼンチンに至るまでがスペインが植民地とした範囲であり、スペイン人には今でも歴史的な概念として残っているからである。直訳である「アメリカが私の足下に屈した」もスペインの言語文化の特異性を表しており、元宗主国としての感覚が見え隠れしている。しかし、日本語文化圏にはこの直訳を理解する記号コードは一般的には存在しない。そこで翻訳者が取った方略は、元の表現にはない「公演」を加え意味を拡張する、つまり、日本語圏には認識されづらい起点言語の記号コードに「補てん」を加え、本来と同義に近いコードに再構築し、認識しやすいものに行っていると考えられる。

また言語的圧縮は、主に空間的に制限のある映像翻訳において使用されることの多い「省略方略」の一つで、目標言語では直訳をしても認識されないと判断する箇所のみ削除する方略である。スペイン映画「トーク・トゥー・ハー(2001)」中の台詞を良い例がある。

OL (Spanish)	La traje aquí a <u>Lucena</u> con su padres.
直訳	彼女を、ここルセナの両親の元に連れてきた。
TL (Japanese)	彼女を両親の元に返した。

La traje aquí a Lucena con su padres の Lucena(ルセナ)は、スペイン・アンダルシア州コルドバ市の小さな町の名である。翻訳者は「ルセナ」だけを削除し、実際の日本語字幕では「彼女を両親の元に返した」と短縮している(Yada, op.cit:117)。ルセナはアンダルシアの一つの街であり、スペイン人であっても詳細に認識してその街の表象イメージが常に湧くわけではない。つまり完全に認識できるわけではなく、「ルセナ」はただ地名としての情報にすぎない。土地名は明らかにその国の文化性を表象する要素を含んでいるが、伝えるべきコンテキスト、メッセージによってはその土地性を字幕で伝える必要がない場合も勿論存在する。伝えるべき文化性であるのか否かを選択するのも、目標言語での認識の可能性を常に意識をしながら選択、決断される。訳すべきもの、訳さなくても良いものの選択が必須になるのである。「何を伝えるべきなのか」、「伝えても認識されるのか」と言った視点が全ての基となり、その為にも、前記のとおり、記号学の基礎的理論は翻訳における方略の「選択」を可能にする。

(5.3) 削除

「削除」は、起点言語特有の表現が目標言語に方略を駆使して訳す必要がない、または、無理をして訳してもそれが認識されるのには困難が生じるため、訳すべきではないと判断した場合に、完全に消去する選択をする方略である。必然的な結果として、文化要素を保つことが二次的なものになることも承知した上での方略といえる(Yada, op.cit:105)この方略の良い例として、スペイン語の口語に多く存在するカトリックの宗教色が色濃く反映されている「言い回し」の日本語訳があり、日本語に訳したとしても、起点言語文化圏での理解度にはほど遠いことがあり得る。スペイン映画「トーク・トゥー・ハー(2001)」の中の以下の台詞が例である。

OL (Spanish)	¡Es horroroso, si una no se puede fiar ya ni los misioneros! <u>¡Qué venga Dios y lo vea!</u>
OL (直訳)	恐ろしいわ、宣教師を信じられないなんて！神様が来られて見てくださればいいのに！
TL (Japanese)	恐ろしいわ、宣教師も信じられないなんて！

これは、「聖職者にも性犯罪に関わってしまう人がいるものだ」という発言に対して主人公の一人、女性闘牛士の姉が発した台詞である。日本語字幕では後半部分 Que venga Dios y lo vea は完全に削除されている。この Qué venga Dios y lo vea は日本語に直訳すると「神が来られて見てくださればいいのに！」という感嘆文であり、翻訳者の判断でこの部分が全て削除されている。削除した理由には、字幕の長さの制限ゆえに、簡潔な字幕制作を目指すゆえの削除の決断をしたとも考え

られる。また、その元来の台詞のメッセージ性が起点言語文化に強く根ざしていると、削除の対象となりえる。日本語字幕において削除された *Que venga Dios y lo vea* は、神様にその現実を見てもらいたい、という「願い」であるが、この台詞全体で何が最も伝えるべきメッセージであるかを考えると、必然的に日本語に正しく訳されている前半部分、つまり、もう宣教師も信じられない、が主旨であると判断できる。つまり、削除部分は伝達すべき価値としては二次的なものになりえる。

二者間のコミュニケーションにおいて、発信者が受信者に意志を伝える際、メッセージとコンテキストが特定のコードによって伝達され、受信者もそのコードを解読することで、意味や主旨を理解していく(Jakobson,1992:195-196)。字幕理解もこれと同様で、台詞内のメッセージ性とコンテキストが正しく伝わるのが、映像翻訳の理解の必須条件となる。むしろ、それ以外の余剰な情報は削除しなければ、最長で1行半の字幕を作ることはできない。また、コードが目標言語においても一致するコード、共有されるコードでなければならないことは前に言及したが、*Que venga Dios y lo vea* の様な表現をそのまま日本語に訳したとしても、カトリック人口の少ない日本語言語文化圏においては、そのまま訳すのか否かを精査する必要が出てくる。つまり、翻訳者は起点言語と目標言語との社会性、文化性の違いをもとに、クリアな認識を優先して、この箇所の削除の選択をしたことになる。

「削除」方略は、一見、ドラスティックで文化要素を尊重しないかの様な方略と捉えられがちだが、映画や映像には、字幕という言語的メッセージによる認識だけではなく、映像による表象メッセージを常時受け取っている。

フランスの記号学者ロラン・バルトは、我々が映像・絵画を伴った意味を理解する際に、言語的メッセージの他に二種類のメッセージを受け取っているとした。その2種類のメッセージとは「外示メッセージ」と「共示メッセージ」であるが、「外示メッセージ」とは明らかな客観的メッセージであり、「共示メッセージ」は社会文化的なメッセージを含み、メッセージの深層部分、根底に含まれているメッセージである(Barthes, 2005:18-27)。

この台詞の場合も、台詞が発せられる背景の映像にも共示メッセージは多く散りばめられている。カトリックでも特にスペイン・アンダルシアに色濃く見られる聖母マリア信仰は、背景の部屋の中の装飾にも映し出されているのだ。映画を観る者は、字幕という言語的メッセージのみで意味を捉えているのではなく、意識、無意識的に映像による認識・理解に至る。つまり、記号学的に言えば、シニフィアンの機能による理解も大きく、言語的に多少の文化要素の削除があっても、表象メッセージを総合的に受容しているとも考えられる。

映像翻訳者は時間的、空間的な制限を受けるがゆえに、字幕を読む側の認識を精査し、且つ表象記号の働きも考慮する。これも映像翻訳が他種の翻訳と異なる点である。次に、映像翻訳ゆえの方略ともいえる「置換」を見て行く。

(5.4) 置換

「置換」は、名詞や固有名詞を訳す事なく、より認知されやすい名詞で置き換える方略である。例えば、日本映画から欧州言語への翻訳であれば、「江戸」を「Tokyo」と置き換える場合である(Yada, op.cit:103)。スペイン映画「ベル・エポック(1992)」から「置換」を探してみると、以下の例がある。

OL (Spanish)	Tenemos que debutar en <u>Buenos Aires</u>
直訳	<u>ブエノスアイレス</u> で初舞台を踏まなければいけないわ
TL (Japanese)	<u>アルゼンチン</u> の初日があるのよ

直訳すると Tenemos que debutar en Buenos Aires (ブエノスアイレスで初舞台を踏まなければいけないわ)であるのだが、実際の日本語翻訳は「アルゼンチンの初日があるのよ」となっている。ブエノスアイレスとそのまま訳しても良いのだが、翻訳者の判断は国名の「アルゼンチン」のほうが認識されやすいと判断したことが見て取れる(Yada, op.cit:291)。つまり、記号学的に言えば、日本語圏の観客にとっては「アルゼンチン」としたほうが、狭義の記号であるシニフィエも、表象であるシニフィアンも同時に機能し、コードによって伝達・認知に至るということである。もちろん「ブエノスアイレス」でも認識されないことはなく、あくまでも翻訳者の判断ということになる。また、もう一つ良い例として、スペイン映画「トーク・トゥー・ハー(2001)」の主演の一人、女性闘牛士の台詞に、Tenemos que hablar después de la corrida (闘牛の後に話がある)がある。

OL	Tenemos que hablar después de <u>la corrida</u>
直訳	<u>闘牛</u> の後に話があるの
TL	<u>試合</u> の後に話があるの

La corrida とは「闘牛」であり、正式には la corrida de toros であるが、実際の日本語字幕においては「試合の後に話があるの」と、「闘牛」が「試合」に置き換わっている。しかし、この件に関しては、「闘牛」を「試合」としなくとも目標言語での認識は十分に機能すると考えられる。もちろんこれは翻訳者の選択を批判するものではなく、あくまでも翻訳者が「わかりやすさ」を重視する為に、置換という方略を使う決断に至った例の1つである。

字幕で「置換」を選択するか否かは、言語メッセージ以外のものにも注視することで異なってくると言える。しかし、それもまた各翻訳者の判断であり、敢えて言及するならば、目標言語で明らかに認知が難しいと判断する時のみに「置換」を利用することが、わかりやすさをスコポスの1つに設定する傾向が強い映像翻訳には必然的な方略であると考えられる。次に、映画ではなく報道において使用される方略「特化」について見てみたい。

(5.5) 特化(Particularization)

「特化」とは、起点言語において通用する独特な表現やその言語文化において通用する暗喩にある曖昧さを、目標言語でよりクリアにする方略であり(Yada, op.cit:104)、実際に「特化」の方略が頻繁に使用されるのがテレビニュースの世界である。

2013年3月に死去したベネズエラのチャベス前大統領は、生前から反米体勢をとり、チャベス大統領と言えば「反米発言」と言われるほど、メディアでブッシュ前大統領に対する攻撃を繰り返して続けた。近年では、2008年の国連総会でのチャベス大統領の「反ブッシュ」発言以降、チャベス

大統領の反米発言は国のメディアに取り上げられた。実際に NHK でも何度も繰り返してニュース番組で取り上げられているが、どの際も共通して使われている方略はこの「特化」である。

「特化」は元来、映画字幕を想定した方略であるが、筆者自身の報道での経験を通して、テレビニュースにも該当しうるのではないかと判断し、検証する為に提示する。テレビニュースも映画と同様に明白に字幕制作を前提にした翻訳行為であり、訳出の対象が一般大衆でありクリアに意味の認識・理解を翻訳のスコプスとしているという点も映画字幕と共有している。それゆえに、ニュースと映画というジャンルの違いこそあるものの、同じ「映像翻訳」に属する翻訳の種として、翻訳方略も共有できる部分もあるのではないだろうか。また、このあとに続く「一般化」もこれと同じ理由でテレビニュースでの故チャベス大統領の事例で検証する。

故チャベス大統領の発言は以下である。

OL	Ayer, estuvo <u>el diablo</u> aquí, en este mismo lugar.
直訳	昨日、悪魔が、ここ、この場所に居た。
TL	昨日、悪魔(ブッシュ大統領)がここに居た。

スペイン語でのオリジナルの発言は Ayer, estuvo el diablo aquí, en este mismo lugar. Huele azufre todavía だが、直訳では「昨日、悪魔が、ここ、この場所に居た。まだ硫黄の匂いがする」となり、ここで注目すべきなのは、el diablo (悪魔)は、ブッシュ前大統領を指している点である。これはスペイン・中南米政治など、スペイン語圏の時事を日頃から注視して基礎的な知識が根底にないとわからない点である。

また、テレビニュースが理解の対象とするのは一般の老若男女であり、ニュース原稿作成時から念頭に置くのが、観る側は基本的な知識がないものとして原稿を書かなければならず、まして海外ニュースでは、字幕にも翻訳者と共に認知されやすい表現をめざす。そこで、取られる傾向の高い方略が「特化」であり、実際 NHK 総合「正午ニュース」(2013年3月8日放送)では、「昨日、悪魔(ブッシュ大統領)がここに居た」と括弧を入れ、チャベス語録において「悪魔」とは「ブッシュ大統領」であると表示する字幕にして放送した。

「チャベス語録」には、独特の社会・文化的要素が混在し、記号には指示性が存在し社会や文化性が伴うことを示している例が極めて多くみられる。この国連での発言でも「悪魔がここに居た」と言った後に十字架を切り、その後も「まだ硫黄の匂いがする」と続くのだが、この「硫黄の臭いがする」という表現にも強くオリジナルの文化性が含まれている。

文化人類学者レヴィ・ストロースは、「記号とは元来、恣意的なものであるが、そこに必然的に文化や社会と言った後天的な環境要素(アポステオリ)がひとたび加われば、記号そのものが後天的要素になる」としている(Levi-Strauss, 1972:191)。つまり、各社会や各文化によって、記号そのものが固定され、その文化や社会の要素となっていく。

反米極左であった故チャベス大統領は、キューバのカストロを師と仰いでいた為に、60年代の反米体勢の余韻を唯一残し、現代では独特な政治家であった。当然のことながらその発言にも強くその独自性が現れており、報道でも、その特性を抹殺することなく、正しく伝えようとする判断も

下され、チャベス語録はカストロと並んでメディア媒体でワールドワイドに取り上げられる度合いが顕著な中南米の首脳であったといえる。もちろん、字幕で全てこのようにうまく「特化」を利用することができるわけではない。プロデューサーから翻訳者に至るまで、報道現場のスタッフの意見の一致があって始めて成り立つものである。それは「何が伝えるべきメッセージなのか」を誰が決めるかに掛かっているのだが、日本の公共放送においては、プロデューサー、ディレクターが前もって「伝えたいメッセージ性」をクリアにしている事が常であり、翻訳者一人がどのような翻訳にするのかを決める権利はない。*Tranlation in global news* の中で Claire Tsai は「テレビュースでは、放送通訳者・翻訳者に、起点言語でのテキストの意味、ニュアンス、事実と一致しているという条件の元で、内容のメッセージを再構築と再編成する自由を与えられている」としているが(Tsai, 2009:15)、メッセージの再構築や再構成において翻訳者に自由を委ねられることは、少なくとも日本の環境においては難しい。

メッセージ性をどう伝えるのか、チャベス発言のような特徴ある個性を最大限に字幕に出すのか否かは、報道現場では編集責任者またはチーフプロデューサーの決定権限であり、翻訳者はまさに、その為の「意味の再構築」を担当する存在といえる。また、再構築に当たっての字幕表現も翻訳者一人が自由に決定するわけではなく、ディレクターと共に進めていく。翻訳者は、再構築の為に実際にどうするのかを示す立場であり、訳に責任を持つのが翻訳者であるが、訳をどのように伝達するのかと言った大元の方向性はメディア側の決定権となるのが、日本の実践現場である。これは、前記のルフェーブルの言う *Concept of Patronage* (支援) にあたり、翻訳における方向性の決定権はテレビ新聞などのメディア側にあるという定義が当てはまる(Lefevere, loc.cit)。「特化」方略は、メディアにおいて選択されるものであり、そこには翻訳者一人ではない、多くの人間が関わり、話し合い、決定されていくのである。次に、同じ故チャベス大統領の発言から、「一般化」方略を検証する。

(5.6) 一般化

「一般化」とは、その名の通り、ある特定の語彙をより一般的なものに訳す方略である。日本語からスペイン語への翻訳の場合では、「裕(あわせ)」とある場合、「裕」は伝統的な着物で裏地がついている着物の事であるが、スペイン語や欧州言語では一般的に「kimono」とすることを、「一般化」と定義している(Yada, op.cit:104)。この「一般化」を他の翻訳で見ると、前記の故チャベス大統領の発言の後半部分に続くものがこれに該当する。

OL	(Ayer, estuvo <u>el diablo</u> aquí, en este mismo lugar.) Huele azufre todavía
直訳	(昨日、悪魔が、ここ、この場所に居た) まだ硫黄のにおいがする。
TL	(昨日、悪魔(ブッシュ大統領)がここに居た) <ul style="list-style-type: none"> ● まだ異臭がする ● まだ臭いがプンプンする

「Huele azufre todavía. (昨日、まだ硫黄の匂いがする)」の部分は、NHK 総合「ニュース7」(2012

年10月8日放送)では「まだ異臭がする」、NHK総合「海外ネットワーク」(2013年3月9日放送)では「まだ臭いがプンプンする」という字幕にして放送したが、本来の *azufre*(硫黄)が、より一般的に「異臭がする」もしくは「臭い」となっている。これは、日本語文化圏では「硫黄のにおい」を「臭いにおい」と瞬時に直結させないからであり、つまり言語的な概念として「硫黄は臭い」と認識しづらいことを想定して「異臭」「臭い」という一般的な表現にしたのである。「硫黄の臭いがする」と直訳するとするならば、記号学的に考えると、「硫黄の臭い」に対してシニフィエとシニフィアンが完全に機能しない可能性があるからである。つまり、日本語文化圏には、この直訳を理解する為の「コード」が存在しえないのではないかという判断がされたことになる。

「一般化」を選択する事で、日本語での、よりシンプルなコードに再構築され、記号認識、つまり意味認識においての不完全さが生じにくい。文化圏の違いによって概念も異なり、たとえ根底に同じ感覚を表現しているものであっても直訳では表現も異なり、なにがしかの方略を取らなければ、目標言語では意味が成立しないことも多々ある。「一般化」の方略は、言語文化による「感覚の差異」を踏まえたうえで、目標言語でより馴染む形に変え、認識を確実にする為の方略である。

この「一般化」と同様に、言語文化差を解消する方略で、空間的に限られていながらも説明する形を取るのが、次の方略「記述」である。

(5.7) 記述 (Description)

「記述」は、文化的要素を強く含む名詞を説明する形で翻訳する方略を指す。例えば、日本語から欧州言語への翻訳ならば、「羽織」を英語での翻訳で *Kimono Jacket* として、羽織が「ジャケットのような着物」と簡潔に説明する形である。この方略は、説明によって表象的なイメージを得られることが可能になる、つまりシニフィアンも確実に機能し各自の中でビジュアル的、表象的な認識が確実なものにできる方略といえる(Yada, op.cit:113)。

スペイン映画「ベル・エポック(1992)」の中で、*Pollo al chilindrón* というスペインの内陸部にあるアラゴン州を代表する料理名が出てくる。*Pollo* は「鶏」であり、*Chilindrón* はアラゴン州を起源とする「トマトと赤ピーマンのソース」の名称である。

もちろん、主人公の一人が料理をしながら *Pollo al chilindrón* と明確に発言するため、料理名としてカタカナ表記も可能ではあるが、それでは日本語での認識には至りにくい為を選択すべきではない。実際の日本語字幕ではこの *Pollo al chilindrón* を「鶏のトマト煮」としており、料理そのものを説明する形に訳されている。このように、字幕を読む者に、それが何であるかを極力説明するように訳出する方略を「記述」と定義する。前出の「一般化」と一線を画するのは、あくまでも起点言語での意味や内容を極力説明するような形を取る点である。このような「説明型」の訳出である「記述」方略により、字幕を読む側も、表象のシニフィアンが機能し、イメージが鮮明となり、*Pollo al chilindrón* を把握できて行く。

言語的な説明によって表象のシニフィアンが機能するとは、言語的メッセージ性が本来もつ基礎的な役割が発揮されている、と記号学では考えられる。

記号の構成であるシニフィエとシニフィアンの二つの因子の関係においても、それぞれの存在が表裏一体であり切り離すことはできないものであるとされていることは前記で言及したが(Greimas

et al, 1982:36)、「鶏のトマト煮」という言語的な「シニフィエ」が機能する事で、それを読む者に「トマト煮」のイメージを与えることができ、それにより記号が機能し意味が認識されるという、基本的且つ究極的な記号学の仕組みである。翻訳においてこの様な記述型の方略をうまく取る事で、認識のステップを踏んで理解が確実になっていく。記述型によって、シニフィアンによる表象イメージが形成されることで、字幕をクリアに把握できるようにすることも、翻訳が持つ多くの役割の1つであるとも考えられるのではないだろうか。では次に、日本語文化圏においてのみの方略となる「俗語緩和」について見ていきたい。

(5.8) 俗語緩和

「俗語緩和」とは、特に欧州言語の映像・映画に度々登場する俗語、卑語、差別用語などを日本語に訳す際に用いられる方略である。日本においては、映画においても、放送においても、差別用語は避けて字幕を形成するために、欧州言語における独特な俗語表現の扱いは、日本固有のものと言える(Yada, op.cit:104)。「俗語緩和」の例としては、スペイン映画「Carmen(2006)」での主人公カルメンの台詞の一つが顕著である。

OL (Spanish)	No serían estos <u>dos castellanos de mierda</u> quienes me detendrían
直訳	こんなカステリャーノ人、2人のクズが私を捕まえるなんてありえないわ
TL	<u>こんな</u> 兵隊には捕まらないわ

No serían estos dos castellanos de mierda quienes me detendrían 中の「カステリャーノ人、2人のクズ」が「俗語緩和」の対象になるのだが、スペイン語での *mierda* は本来英語では *shit* であり、*mierda* も他の欧州言語と同様に、俗語としての言い回しの多い語彙である。しかし日本語字幕を見ても分かる様に、極力緩和した形で「こんな兵隊」と表現に変えている。*mierda* に当たる部分を「こんな」とすることで、あくまでも侮蔑的なニュアンスは入れながらも意味合いを緩和している。また、前記の「一般化」方略によって、カステリャーノ人(スペイン中心部カスティーリャ・イ・レオン州)を「兵隊」と地方性を消して一般的な表現にしている。この訳例は、俗語表現を使うことなく意味全体を訳している、つまり、「目標言語社会の言語文化ルールに合わせている」方略を示している。方略としての「俗語緩和」は、社会的適応要素の強い「コードの再構築」であり、言語と社会、翻訳と社会の関係を表すものであり、目標言語の社会性は翻訳にダイレクトに影響を与えること示す一例とも言える(Yada, op.cit :115)。

また同時に、この事例は方略の複合使用を示している例でもあることを言及しなければならない。「俗語緩和」と「一般化」のどちらも、目標言語での認識機能と社会言語的なルールを優先させていることもここで再認識させられる。翻訳の複合方略の効果の向こうにあるものは、勿論、目標言語への順応によって得られるであろうと想定した、よりクリアな認識と理解である。

(5.9) 創作

最後に、「創作」とは、いわば、本来オリジナルのものに存在しない表現にしてしまう方略で、「でっちあげる」と言ってしまうえば簡単だが、あくまでも部分的に創作し、文脈に沿う形にする方略であ

る。この方略は、特に、宗教的な表現の訳やその文化に根ざす独特な表現の訳に用いられる事が多い。スペイン映画「カルメン(2003)」の中の台詞に適した例が存在する。

OL (Spanish)	Todas las vírgenes son nuestra madre María
直訳	処女は皆、母なるマリアのようなものである。
TL (Japanese)	マリア様は慈悲深い。

Todas las vírgenes son nuestra madre María、英語ならば All the virgin are our mother Maria であるが、日本語で直訳するならば「処女は皆、母なるマリアのようなものである」と訳せるが、日本語文化圏はスペインとは異なり、キリスト教・カトリック文化の土壌が一般的には確立されていないため、直訳ではもちろん意味は機能しにくく、それゆえにある程度の「創作」が必要になる。

日本語字幕は「マリア様は慈悲深い」となっているが、本来の表現には一切「慈悲深い」という表現は含まれていない。原文の「我々の母なるマリアである」という部分から、「聖母マリア」という性質の典型である「万人への慈悲深さ」という要素から、「慈悲深い」と創作したと分析できる。「創作」方略とは、このように、原語での表現の根底にある概念、意味するものを敢えて言語的に作り出す方法である。日本人であっても、「マリア様」という表現から各々その表象的なイメージを持っているが、そこに「慈悲深い」といった字幕による狭義のシニフィエが加わる事で、この台詞の意図するところである「マリア様が許して下さる」というコンテキストを汲み取ることが可能となる (Yada, op.cit:118)。

「創作」方略には、翻訳から逸脱する行為であるとも考えられる。記号学観点からすると、「コード」が存在しないが為に完全に通じない二者間に、あえて独自に「コード」を作りだし、何とかして起点言語での表現を伝達する行為であり、文芸翻訳からすると「翻訳」ではないとも言える。

実際に、翻訳者は常に「翻訳不可能なもの」にも対処しなければならず、言語差、文化差が大きいほどその翻訳不可能性は増して行く。「削除」という方略を選ぶのではなく、伝える内容の意味を汲み取った上での「創作」方略は、翻訳者が何としてもその場面の意味を伝えようと選択した翻訳者の判断である。これもまた言語と文化の「仲介者」としての翻訳者に課された役割であり、時と場合によって「翻訳不可能」なものに対処するための方略が「創作」であると言える。

ここまで、日西映像翻訳での9つの方略定義を検証してきたが、記号機能とコードの再構築といった基礎的な記号学的観点から各方略を検証することで、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1-1.5行の短い字幕が作成されていることもわかってきた。

時に「削除」や「創作」などのドラスティックな方略を選択して、言語を知る視聴者からの「原文に忠実ではない」といった厳しい批評・批判を受けることもある映像翻訳について、Diaz-Cintas and Remael は映像翻訳者をそれ故に「弱い立場の翻訳」とも言及しているが (マンデイ、op. cit :310)、別の見方をすれば、翻訳者は、伝達する情報をいかに理解してもらえるのかを、メディア側の一員として模索し、メディアとしてのスコポスを実行したにすぎず、そのスコポスには常に目標言語での機能が存在する。原文に忠実であることは不可能ではあるが、訳出が生み出す目標言語での意味が表象機能によって起点言語のものと同等もしくは類似したものを作りだせるならば、十分にそ

の字幕は伝達機能を果たしているのではないか。映像翻訳における方略は、伝達機能と表象機能の指針を定めていくものであり、方略分析はその軌跡を示してくれている。

終わりに

通訳翻訳学が学部・大学院レベルで充実している欧州大陸でさえも、翻訳方略はあまりに実践的な論点であると学術的に不当な評価を得てきた歴史がある。しかし、近年、文化翻訳学の枠組みのなかで、文化要素が「どのように」翻訳され、「何故」その訳になったのかを分析した結果、方略分析に再度焦点を当てる必要性が出現してきている。

本稿では、映像字幕という媒体の特徴を踏まえた上で、映画や報道での文化要素の翻訳に対処する方略について検証した。

定義された9種の方略を記号学的に分析することで見えて来たのは、方略を駆使することで、翻訳者が起点言語のコンテキストに沿うものを極力作り出そうとしている形跡である。翻訳者は僅か1行半の字幕でも数種の方略を用いて、操作し、意味の再構築を図って行く。その目標言語で再構築された表現によって、「シニフィエ、シニフィアン」が成立し、表象機能により意味の認識が可能になるのである。つまり方略の駆使によって得られる効果とはまさに目標言語での表象機能の成立と言えよう。

映像翻訳の中でも特に報道においては、他種の翻訳と比較することは難しいが、翻訳者に課されるものは「ニュースを観る側の理解の為の意味の再構築、再構成」であり、方略分析がそれをベースとして「翻訳とはリライティングである」としたルフェーブルのコンセプトが映像翻訳においても裏付けされることを示している。敢えて加えるのならば、映像翻訳が「目標言語でのよりクリアな認識の為にリライティングである」と付け加えるべきかもしれない。

目標言語に順応させるが為に複数の方略を駆使したことで、音声で流れるオリジナルの表現を無視した訳となっているなどと、現存の字幕作成を否定的に捉えるのは、映像媒体における翻訳者の役割を知らないゆえであろう。映像翻訳の対象は一般大衆であり、特定の知識がある事を想定していない。本稿では翻訳例の1つに報道における翻訳を挙げたが、報道におけるスコプスは、方略の駆使は、一般的な視聴者に簡潔に速く意味を理解させることであり、方略の駆使はまさにこのスコプスに沿っているものである。翻訳者はその簡潔で速い理解のなかで、記号表象が機能し、視聴者の中で理解が得られる訳出をするために方略を複合的に使用していくのであり、メディア側の一員としての翻訳者の役割の1つもそこに存在するのではないだろうか。方略の判断と訳出はもちろん殆どの場合、翻訳者一人の肩に掛かっているものであり、スペイン語などの英語以外の言語では、唯一翻訳者が報道現場において目標言語を深く知る人物であり、どのように日本語にすべきかわかっているべき役割を担っている。翻訳者は、まさに情報発信側であるメディア側の一員であり、「何をどう伝えるのか」といったスコプスも翻訳者なしには実現できない。情報伝達のスコプスに到達すべく、端的でありながらも記号表象をも機能させる訳出には、翻訳者の適正な方略選択が必要であり、これもまた実践現場における重要な翻訳者の役割であり、当たり前のように行っている方略を客観的に精査、分析する姿勢もまた必要であろう。

.....

【著者紹介】

スペイン語放送通訳者、早稲田大学文学学術院非常勤講師。バルセロナ自治大学翻訳通訳学部にて博士号取得(PhD in Translation and intercultural studies)。

連絡先:yokoyada@mac.com

.....

【引用参考文献】

- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. Madrid.: Siglo veintiuno de España editors.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1995). *An introduction to social constructionism*. London: Routledge.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthoropos editorial del hombre.
- Greimas, A et al. (2006). *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid Versión Gredos.Española.
- Hall, S. (1980). *Culture, Media, Language*. London.: Unwin Hyman.
- Hermans, T. (1999) *Translation in Systems*. UK. St.Jerome publishing.
- Jakobson, R. (2003). *Essais de linguistique générale.1.Les foundations du langage*. Paris: Les editions de Minuit.
- Jakobson, R. (1992). *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México. Fondo de cultura económica.
- Lacan, J. (1977). *Écrit*. London: Routledge.
- Lefevere, A.(1999) *Traducción, reescritura, y la manipulación del canon literario*. Madrid. Ediciones colegio de España.
- Lévi-Strauss, C. (1972). *Structural Anthropology*. Penguin. Harmondsworth.
- Mangiron, C. (2006). *Tesis doctoral. El tratament dels referents culturals a la novel·la Botxan. La interacció entre els element textuels i extratextuals*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mayoral, R. (1994). ‘La explicitación de la información intercultural’ in Amparo Hurtado (ed) *Estudis sobre la traducció*. Castellón, España. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Molina, L.(2001). *Tesis doctoral. Análisis descriptivo de la traducción de los culturema árabe-español*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Nord, C. (2001). *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St Jerome publishing.
- Santamaría, L.(2001). *Tesis doctoral. Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d' adquisició de representacions mentals*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Saussure, F. (1985). *Curso de lingüística general*. Madrid. Alianza.

- Tsai, C. (2009). 'Power, language and translation' Bassnett, S and Bielsa, E (ed). *Translation in Global news*. London. Routledge. p15
- Viney, J. P. and Darbelnet, J. (1995) *Comparative Stylistics of French and English :A methodology for Translation*. London. John Benjamins.
- Yada, Y. (2009). *Tesis Doctoral. Análisis Semiótico-Cognitivo de la traducción de referentes culturales en la subtitulación del español y francés al japonés: Laissez-Passer y Belle époque*. Departamento de Traducción e Interpretación. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- 池上嘉彦 (1990) 『記号論への招待』 岩波新書
- 池上嘉彦 et al. (2008) 『文化記号論 ことばのコードと文化のコード』 講談社学術文庫
- ロラン・バルト (2005) 『映像の修辞学』 (蓮實重彦、杉本紀子 訳) ちくま学芸文庫
- ルーシー・ナイオール (2005) 『記号を超えて—テキスト、文化、テクノロジー』 叢書ユニベルシタス 法政大学出版局
- ジェレミー・マンデイ (2009) 『翻訳学入門』(鳥飼玖美子監訳) みすず書房
- 矢田陽子 (2010) 『映像翻訳の記号学的分析—アルモドバル映画と記号学』 翻訳研究への招待第4号、p19-39. 日本通訳翻訳学会
- 矢田陽子 (2012) 『記号表象と翻訳—スペイン映画の日本語訳に見る翻訳の記号学』 *Sophia Linguistica* 60, p165-179, 上智大学国際言語情報研究所
-