

## 字幕翻訳の記号学的分析

－ アルモドバル映画と記号学 －

Semiologic Analysis of Subtitle Translation:  
the Film of Pedro Almodóvar and European Semiology

矢田陽子

This article aims to present a new way to analyse the translation of subtitles from the semiologic point of view. In the academic environment of Translation studies has not usually taken semiologic perspectives, however, some classical definitions of European Semiology show us another view in order to observe the cultural translation. From such semiologic perspectives, we can encounter the fact that translators naturally take account of the cognitive and semiologic process of receivers in the target culture. In this article, we observe the Japanese subtitles of the most well known Spanish director Pedro Almodóvar's films, as a consequence, we will find out the relationship between European Semiology and subtitle translation .

### はじめに

スペイン国内で 80 年代から独特な世界観と色彩感覚で不動の人気を得ていたペドロ・アルモドバル監督の作品は、1999年に「オール アバウト マイマザー (Todo sobre mi madre)」でオスカー外国語賞を受賞し、非スペイン語圏でもその存在を広く認められることとなった。2002年には再び「トーク トゥー ハー」で外国語映画としてはめずらしくオスカー「脚本賞」を受賞し、アルモドバルの名は脚本家としても世界中に広がった。それまでは知られていなかった前衛的で個性的なアルモドバルの作品は、鮮やかな色彩とカメラワーク、そして独特な台詞でスペイン語圏外でも人気が沸騰、この10年で「ペドロ・アルモドバル」は21世紀スペイン映画の「シンボル」となった(Allinson, 2003:31)。35年に渡ったフランコ独裁政権下では大衆芸術活動には制限がかかり、映画の発展などは望めるはずもなく、ましてスペイン社会のタブーとされた要素を映像に反映させることなどは不可能であった。そんな独裁政権終了後、政治的、社会的に自由と解放を謳歌しはじめた80年代のスペイン人にとって、アルモドバル映画は独自のアイデンティティを作り直し且つ世に映し出す絶好の媒体となった(Allinson op.cit:51)。つまり、映画を通してのナショナルアイデンティティの再生に貢献したと考えられている(Allison, op.cit:38)。

また、アルモドバル作品には、独自のコンセプトが修辭的に表現され、その言語的センスが特徴とされ、また婉曲的にスペインの社会的背景へのシニカルな批判を暗示させるメッセージ性が所々に隠されているとも言える。アルモドバル監督が描き出す登場人物は常に社会

の底辺に生きる社会的弱者であり、それまではタブーとされていたホモセクシュアルや性転換者をも鮮明に且つコミカルに描き出し、「マチズモ（男尊女卑）」や「死」に関するコンセプトにも常に焦点が当てられ、社会学的見てもこの近年でアルモドバルの作品は絶世期に達したとも考えられている(Allinson, op.cit: 40)。

字幕翻訳では、極力、文化的メッセージを失わずに簡潔な表現に変容しなければならないが、このような文化性の強い作品ではオリジナル言語に潜む文化性をどこまで日本語に翻訳し得るのか、観客は字幕を通してそれを受け取り理解しているのかという疑問が常に生じてくる。文化の伝達は、常に翻訳を通して行われるものである。この考え方は、カルチャースタディにも浸透している基本的なコンセプトであるし(Torop, 2002:594)、映画が、たとえ大衆娯楽であっても、文化に関して言語メッセージと映像メッセージの伝達の両方を兼ね備えている以上、文学と同等に学術的に分析されてしかるべきである。フランスの記号学者ロラン・バルトは、今日のマスメディア、たとえば、広告文、映画、字幕などでは、言語的メッセージはつねにイメージのなかに組み込まれて表現され、テキスト表現は映像メッセージを示唆する機能「外示機能」(Denominative function)であるとはっきりと声明している(Barthes, 1977: 38)。つまり、字幕におけるメッセージ伝達は、イメージの中のメッセージ性と共に機能すると理解してよいであろう。

本稿では、基本的な記号学理論と字幕翻訳とがどのような関係にあるのかを初歩的アプローチとして提示し、日本人にとって文化的にも言語的にも距離感があり、日常的に日本社会で用いられる事の少ないフランス語、ドイツ語、またはイタリア語などの非英語圏の映画翻訳にも応用できる可能性を探る。本稿の構成は4節に分かれ、第1節、第2節では、ソシュールを基本とする記号学の基礎的なコンセプトを見直し、記号学ではどのように言葉と伝達を捉え、それをどのように翻訳学にも応用できるのかを検証する。第3節、第4節ではヨーロッパ記号学と米国の記号論の中道を行くロシアの言語学者ロマン・ヤコブソンの「記号伝達の仕組み」と「詩的機能 Poetic function」が字幕翻訳における文化的伝達機能を説明しうる可能性を提示する。また第3、4節での翻訳と記号学との関係の検証では、実際に80年代から2009年までに日本で公開されたアルモドバルの映画6本の字幕翻訳を使用して、翻訳学の世界では比較的新しいとされる記号学的分析を提示する。

## 1. ソシュールの記号学- 記号としての言語-

60年代に開花したヨーロッパ構造主義は、パリで教育を受けたスイスの言語学者ソシュールの記号学概念に基づいて多分野に渡って応用され、20世紀の社会科学の発展に大きく貢献した。言語学者であるソシュールは、言葉がどのように伝達され、理解され、その結果としてコミュニケーションが成り立つという「言葉の伝達の仕組み」を打ち立てた。そしてこの言葉の「意味」は、「記号」という単位で我々各人の認識のなかで「意味作用」が起り、結果として「意味の解釈」が為され、「言葉の伝達」が成立すると考えたのである。またソシュールは、各個人の意味の認識において、概念として定められた狭義の「意味」と聴覚や映

像などによる各個人の感性に基づく「意味」の二つの「意味」によって構成されているとも考えた。この記号としての言葉の意味における二元性の仕組みは第2節で触れる事とする。

ソシュールの死後、ジュネーブ大学におけるソシュールの後継者によってこの「言語伝達のしくみ」は「一般言語学講義(Cours de linguistique générale)」としてフランスで最初出版された。今日に至るまでアメリカの哲学者パースと並んでソシュールは記号学の父と呼ばれているが、この「一般言語学講義」が記号学理論を網羅しているわけではなく、実のところ、弟子達による遺稿集ゆえにソシュールの考え方が全て正しく反映しているとは限らないという指摘がある(町田, 2004:20)。20世紀に入りソシュールの「一般言語学講義」に影響を受けた学者が数々と誕生した。フランス構造主義を代表する記号学者のロラン・バルト、文化人類学者のクロード・レヴィ・ストロース、精神科医のジャック・ラカンなどであるが、彼らは、本来のソシュールの概念を独自の解釈で補い、言語学の枠を超えて社会科学や医学に取り入れ、我々人間が知覚できる表象に「意味」が結びついた物を記号とする「ヨーロッパ記号学」の基礎を現象学や哲学的存在論に基づきながら築き上げ、「記号の連結」つまり「意味」が文化を超えてどう伝達され、メタ言語でどのような意味作用が起こるのかという「現象」を分析したのである。記号学はソシュールの言語学概念を基に始まったが、60年代以降のヨーロッパ構造主義やポスト構造主義によってより精錬され、言語学以外に応用されることで、時代のニーズに合った記号学に変容していった。これらの20世紀のヨーロッパ記号学の貢献者であるバルト、レヴィ・ストロース、ラカンなどのソシュール概念の解釈を中心に「言語伝達としての記号の仕組み」を第1節、第2節で検証し、第3節以降で、実際の文化翻訳学上での応用の可能性へとつなげていく。

### 1.1 言葉の作用とそのしくみ

ソシュールは、言語は個々の考え方を表すための「記号のシステム」であり、意志伝達の道具としての言葉は二つの働きに分けられると考えた。一つはラング(Langue:言語体系)であり、もう一つはパロール(Parole:発話)である。そして、このラング(言語体系)とパロール(発話)を合わせたシステムをランゲージュ(Langage:言語現象)とし、ラング(言語体系)のないパロール(発話)などありえず、パロール(発話)の存在しないラング(言語体系)などありえないとした(Barthes, 1985:22)。そして、ラング(言語体系)は社会的制度の一つであり、各言語の「価値のシステム」に左右され、個人がその言語の中の「価値のシステム」を変える事などできないとした。この言葉の「価値のシステム」について、バルトは一つのコインの通貨価値を例に用いて説明している。つまり、当たり前のことであるが、あるコインにはそれに等価な価値が決められているが、別の通貨価値を持つ社会では弱いものにも強いものにもなりえる。つまり、日本円の100円硬貨の価値は日本社会の中では固定されているが、それをユーロ圏に持って行くなれば、日本円100円の価値は弱くも強くもなり得る。つまり、Aという言語体系の中のある「価値」は、Bという言語体系の中では「等価」にはなり得ない。社会的な要素を強く持つラング(言語)はそれぞれの社会の価値体系に左右され続けるからである。バルトは、この「価値」の部分で「記号」と置き換える事ができると説明している。つまり、それぞれの言語が独自の「記号体系」を持ち、それはその独自の社会性を持ち、個人はそれを使用はするが変化を加えるということとはできないということである。

そしてソシユールは、ラング(言語体系)とは対照的に、パロール(発話)は個人的な機能であるとし、ラング(言語体系)の「記号(価値)」はパロール(発話)という個人的な行為によって伝達されると規定した。つまり、別の言い方をすれば、言語の記号は個々個人の流動的なパロール(発話)によって繰り返し使用され伝達されることで、その結果として、社会的な要素となりえるのである(Barthes op.cit.:23)。バルトは、このソシユールの概念ラング/パロール、と社会の関係について、フランスの社会学者デュルケームの思想に直接的且つ強く影響されたと言及している(Barthes,1985:28)。また、このソシユール概念に学術的興味を持った最初の人物だとされるフランスの哲学者メルロー・ポンティはソシユールのこの概念に本格的に触れるまで、自分が実に似通った考え方を持っていた事を知らされるのである。ただし、唯一の相違点があり、メルロー・ポンティはパロール(発話)には2種類あると考えていた。それは「語る言葉、(Parole parlante)」と「語られた言葉、(Parole parlee)」であり、メルロー・ポンティはこのラングとパロールの相互関係を、言語学としてではなく哲学として応用し分析を行った(Barthes, 1985:op.cit)。つまり、言語学から切り離れたところで言葉を「記号体系」と捉える基本的概念を築いたのが、このソシユールのラングとパロールの関係である。(町田,2004:143)

しかし、ソシユールが、パロール(発話)をあまりに重視したことに対しては、批判的主張も存在する。たとえばデリダは、記号学上でのエクリチュール(字体)とラング(言語体系)との関係が軽んじられがちであると主張した(Chandler, 2007:54)。それに答えるかのように、デリダの同志とも言えたバルトは、著書 *S/Z* の中で、字体で表現されるもの(エクリチュール)もパロール(発話)と同様に、その「言語体系」内では、「無意識のレベルの記号」をも伝達しているとして、ソシユールの概念を補足した。実際にバルトは、バルザックの作品を使用して、この著書のなかで、エクリチュールの中に潜む記号の存在を分類したのである。

本稿のテーマである「映画翻訳」をソシユールの記号学的見解から見ると、字幕翻訳は異なるラング(言語体系)へ伝達を目的とした「複雑な記号の変容」と考えられるのではないであろうか。

この字幕翻訳の特徴とも言える「複雑な記号変容」とは、観客側の字幕理解の複雑性を考えれば簡単に理解できる。字幕において我々視聴者は、オリジナル言語では聞き取り(Audition)によって理解するはずの登場人物のパロール(発話)を、文字体である字幕、つまり視覚で認識し意味を把握して行くのである。つまり、字幕においては、極めて複雑で特殊な状況下での記号伝達の仕組みが展開されると言える。たとえ一瞬でも、観客を考えさせるようなものであってはならず、秒単位で次の台詞の「意味」と「コンテキスト」を把握させなければならない「字幕」の抱える現実には、オリジナルのパロール(発話)を原型の意味に近い形で伝達する吹き替え翻訳とは異なり、まして字体から字体へ訳す文芸翻訳とは全く異なった種類の翻訳なのである(清水,1999:52)。つまり、字幕翻訳は、パロール(発話)と字体の会話に変容させる「異なった次元」の「記号変容」と解釈できる。これはヤコブソンの理論ではパースの概念に基づいて既に議論されているトピックであり、Intersemiotic translation(記号法間翻訳)であるとするのが主流である(Gottlieb, 2005:24)。この「記号法間翻訳」である字幕翻訳は、同時に異文化間で行われるということを忘れてはならない。二つの異文化の間でその「記号」がどのように伝達するのか、そして解釈されるのか、されないのか、それを探るために、次の節ではソシユールのもう一つの基本的な概念である「意味」とは一体どういうものであるのかという点を見てみる。

## 2 ソシュールの記号の構成

### 2.1 シニフィアン／シニフィエ

ソシュールは「意味」は「記号」により伝達され解釈されるとし、「記号」を我々の認識と解釈において最も重要な単位とした。そして、この「記号」を二つに分類したのである。一つは狭義的な「意味」つまり「コンセプトとしての意味」であるとし、これをシニフィエ (Signifié) と名付けた。バルトはこのシニフィエを *Le dicible*, つまり「言葉で表現できるもの」と言い換えた (Barthes, 1985:42)。シニフィエは、日本語では、主に「記号内容」<sup>ii</sup>と記される事が多く、平易に言うならば「辞書で見つけることができる狭義的な意味」と考えることができる。ヤコブソンは、シニフィエを「翻訳可能なもの」として一見バルトと似通った表現をしているのだが (Jakobson, 1958: 261)、これには構造主義の学者の間では賛否両論あり、このヤコブソンの「翻訳可能なもの」という考え方には全面的には同意できないとする意見が多いのが事実である。それはヨーロッパ記号学では「記号は翻訳できない可能性をも含んだものである」と考えが強く、それは「記号」をどう捉えるかで記号の伝達概念も変わってくるということである<sup>iii</sup>。そして記号を構成するもう一つの存在をソシュールは「記号を表象するもの」とし、シニフィアン (Signifiant) と名付け、「聴覚映像 *image acoustique*」という特殊な言葉を用いて、「イメージや音として知覚しえるもの」と位置づけた (Barthes, op.cit.:39)。つまり、このジュネーブ生まれの言語学者は、次の様に考えたのである、「ある言葉や物事を我々が理解するという事は、シニフィエ (記号内容) を捉えているだけではなく、イメージ、音、映像として思い浮かべるもの、つまり「表象されるもの」を捉え、両者が一致して初めて意味作用がなされるという事であると。そしてソシュールはこの「表象されるもの」をシニフィアンと名付け、日本語では往々にして「記号表現」と表わされることが多い。

交通信号を例に取ればこの記号の二つの役割を理解しやすい。我々は、赤、黄、青で成り立つ交通信号のそれぞれの色を、それが指し示す「内容(意味)」と一致させ、瞬間的に把握している。そこにはコンセプトとしての「シニフィエ」と、イメージ、表象としての「シニフィアン」とが我々の認識の中で一致し、交通記号の「意味作用」が成立するのである。ソシュールの論理では、解釈とは、「コンセプトとしての意味であるシニフィエ」と「表象の部分であるシニフィアン」が自己の認識の中で一致することで起こるものなのである。つまり、逆に言えば、シニフィエとシニフィアンが一致しなければ、「解釈」は得られないわけである (町田, 2004: 44)。この「シニフィエ」、「シニフィアン」についての日本語での訳語には様々な記号学者による異なった日本語での命名が存在し、例えば、記号論を専門とする言語学者池上嘉彦はシニフィエを「記号内容」、シニフィアンを「記号表現」としているが、本稿ではよりクリアに言語のみならず映像理解をふまえた上で記号の仕組みを考えるために、これ以降、シニフィエを「記号内容」、シニフィアンを「記号表象」として用いることにする。

ラング (言語体系) は記号学的に見ても「社会的なものである」と述べたが、この交通信号における認識のしくみの例からもラングのもつ社会性をも説明できる。たとえば、交通信号は大きさや形が異なったり、配列が縦であったり横であっても、それぞれの色の意味の解釈において「ずれ」は生じないし、国や文化が違ったとしても、そこに解釈の差異が生じる事は現代社会においては起こりにくい、つまり、記号そのものは社会的要因もしくは歴史的要因によって決められるものと考えられ、ある程度の固定が可能である。言い換えれば、記号学は、記号を媒介として、自己の認識の中での「意味作用」が可

能なのだ」と定義しているのである。(Chandler, 2007: 27) また、記号には、その社会的なルールによって規定された「指示性」があると考えられ、我々は、成長の過程でその社会的な既成概念を学習し、それを象徴的なイメージと一致させることで、さまざまな現象のなかの「指示性」を認識し判断していると記号学では考える。つまり、記号のしくみは、「個人的なものではなく、より社会的要素に影響を受けるもの」と考えてよい。そして、ソシュール派の記号学では、この「指示性」の役割は主にシニフィアン(記号表象)によって機能するとしている。というのも、言語学から離れたところで記号の役割を捉えたヨーロッパ記号学では、記号の持つ指示性は、あくまでも記号の持つ数ある中の一つの機能であり、主要な軸としては見ないのである(Burr, 1995:60)。ヨーロッパ記号学では、社会的な拘束を直接的に受けにくい個々の感性による「指示性」のとらえ方や意味理解においての個人個人の違いを考慮にいれたのがシニフィアン(記号表象)であり、我々の意味の解釈においての個の「心理的機能」または「感覚的機能」を受けるものとした(Barthes, op. cit :47)。

バルトの後継者で映画記号学者であるクリスチャン・メッツは、「映画はラング(言語体系)なきランガージュ(言語活動)であり、映画には象徴的なシニフィアンと想像的なシニフィアンが存在する」と考えた(池上、1990:27)(メッツ、1977:10-11)。つまり、映画には、パロール(会話)は存在するが、その表現は社会的制約に直接的には影響されず、総合的な意味作用はシニフィアン(記号表象)の部分でよりおこりえるとメッツは考えたのである。映画は芸術の一部であるから、規定された慣習から離れ、より詩的な表現を自由に創作し、その中にメッセージ性を盛り込ませることができる。そして映画上の言語メッセージ受容は、映像というイメージと同時進行で個人的な感性によって行われやすい(池上、1990:27)。これらの点を念頭において、次の節では、シニフィエ(記号内容)とシニフィアン(記号表象)の関係に焦点を当て、記号認識におけるシニフィアン(記号表象)の機能に着目したフランスの精神分析医のラカンによるシニフィエ(記号内容)とシニフィアン(記号表象)の関係についての概念を見てみることにする。

## 2.2 シニフィエとシニフィアンの関係-記号の恣意性-

ソシュールの記号のしくみにおいて最も顕著な特徴とされるのが、シニフィエ(記号内容)とシニフィアン(記号表象)の関係の恣意性(Arbitraire)である。それでは記号の恣意性とは何か、それは、記号内のシニフィエ(記号内容)とシニフィアン(記号表象)の比重関係は状況に応じて変化しえりし、それぞれの存在は、紙の両面の様に切り離すことができない表裏一体の形の様なものであるということである(Greimas et al, 1982:36)。そして、[シニフィエ+シニフィアン]という形での記号が連なることにより、文の意味が構成されているとした。また、それぞれの記号が相互依存しており、且つ恣意的であると考えたのである(Saussure, 1985:67)。これに対し、ラカンは次のように考えた。シニフィアン(記号表象)はシニフィエ(記号内容)に絶え間なく影響を及ぼし、下の図 1 のように、分子のシニフィアン(記号表象)は分母のシニフィエ(記号内容)に滑り込むとした。つまり、ラカンは記号認識において、シニフィアン(記号表象)がシニフィエ(記号内容)に影響を与えると考えたのである(Lacan, 1966:151)。

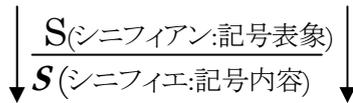


図1

また、ポスト構造主義で知られる哲学者ジャック・デリダは、シニフィエ(記号内容)はシニフィアン(表象)に影響されはするが、固定されないとし、むしろ、シニフィエ(記号内容)はそれを超えて別のシニフィエ(記号内容)を指し示す可能性も含み、シニフィアン(記号表象)とシニフィエ(記号内容)の関係は決定、固定されることはないとした(Derrida, 1989:25)。デリダはソシュールの概念に同意したうえで、哲学的に、人間の認識の広がり無限性を示唆したのである。ラカンもデリダも、シニフィエ(記号内容)とシニフィアン(記号表象)の関係は固定されず広がりを持つとしたが、文化人類学者として異文化である南米原住民の文化に入り込んだレヴィ・ストロースは、記号はもともと先天的(アプリアリ)に恣意的ではあるが、ひとたびその歴史や文化などの後天的要素(アポステオリ)が加わると恣意的ではなくなると考えた(Lévi-Strauss, 1972:191)。つまり、レヴィ・ストロースは、記号のしくみが後天的に変化して固定する可能性を示唆し、言語が社会的要因によってある程度制約を受け固定されるとしたソシュールの概念をさらに広げ、そこに記号の「肯定的流動性」を示唆したと考えられる。このように、ソシュール概念を基本とした記号のしくみに関する解釈は、ヨーロッパでは主に言語学外の分野に応用されてきたが、実は文化、歴史、社会的要素などを常に考慮に入れる文化翻訳学にこそ有効である。翻訳の本来の目的である受容者への意味の伝達と理解、つまり、翻訳された表現がどこまで、どのように理解できるのかを分析する際に応用できるからである。デリダの考えのように個人的認識に関わる記号受容シニフィアン(記号表象)によってその解釈され得る意味には広がり生まれる。しかしながら、翻訳者の選択によって狭義の意味であるシニフィエ(記号内容)が固定される「翻訳」という場合においては、必然的にこのシニフィアン(記号表象)受容も社会文化的な後天的要素アポステオリによって大いに左右され、結果として、その記号の解釈のされ方は変動、流動的になりえる。しかしながら、ここで気をつけたいのは、この「流動性」は決してネガティブなものとして捉えているのではないということである。翻訳を介した物事の解釈において、受容者の文化や歴史などの要因によってシニフィエ(記号内容)、シニフィアン(記号表象)ともに「肯定的」に変動、流動してゆき、その意味は認識されえるという事である。

ここで、アルモドバル映画の既存の字幕翻訳を用いて その例を見てみることにする。「グロリアの憂鬱 [Qué he hecho yo para merecer esto!1984年]は、マドリードの古い高層の団地に住む主婦グロリアの破天荒な物語で、暴君の夫、同居の姑、ドラッグを売って小遣いを稼ぐ息子、親しく付き合う近所は売春婦、など、登場人物の独特なカラーに苦笑させられるアルモドバル監督の80年代の作品である。最初に検証する台詞は、スペイン文化に根ざしたメッセージが日本語翻訳では伝わらないであろうと推測される例である。主人公のグロリアが、自分の精神安定剤が見つからないと騒いでいるところに、独特なキャラクターを持つ姑が言う台詞である。

SS	Me encomendaría a San Antonio, él lo encontrará (直訳: 聖アントニオにおねがいしまし よう、見つけてくださるよ)
TT	サンアントニオ様に聞いてあげるよ

この日本語字幕には、翻訳者が **San Antonio** をどう訳すかにおいて、メタ言語に適合させた事実が見て取れる。字幕作成に強いられる「簡潔で短い表現でなければならない」という制約をクリアしており、また、日本語文化では日常的に用いられない動詞 **encomendar(se)** の翻訳についても、直訳を避け日本語文化に適応している。辞書に表記されている意味は「神に加護を求める」であり、直訳するならば、「聖アントニオにお願いしましょう、見つけてくださるよ」となりえるのだが、「聖アントニオ」を「アントニオ様」としているところに注目したい。これは日常的にキリスト教語彙を使用しないメタ言語の文化に合わせた翻訳テクニック **Cultural adaptation** と言える(矢田, 2009:111)。つまり、日本語文化では、「神頼み」や「祈願」の時に日常的に用いる「天神さん」「大黒様」などといった日常的に庶民が用いる言い回しに翻訳者がこの「聖アントニオ」を当てはめ「アントニオ様」としたことがわかる。また、ここで注目したいのは、この翻訳によって台詞の隠れたメッセージ、つまり共示的メッセージがメタ言語である日本人の視聴者に解釈されるかということである。バルトは、著書『映像の修辞学』の中で、芸術作品や模倣のイメージには、補助的メッセージとされる二つのメッセージ「外示的メッセージ」と「共示的メッセージ」を含み、「外示的メッセージ」は非常に客観的なもの、そして「共示的メッセージ」には社会、文化的な深層部分のメッセージが含まれる表象的なものとした。つまりバルトは、伝達されえるメッセージを、「言語的メッセージ」、イメージとしての「外示メッセージ」と「共示メッセージ」の三つにはっきりとわけたのである。(Barthes, 2005: 18-27)

それではこの台詞に関わる共示的メッセージとは何なのか？それは姑の信仰深さである。実際に、このシーンで見逃してはならないのが、姑が自分の部屋の壁に掛かっている守護聖人アントニオの小さな絵がカメラワークの中に入っている点である。これは、スペイン、南米、またフランスを含むカトリック地中海文化圏の観客にとっては、イメージの記号、シニフィアン(記号表象)を機能させる指示要素である。そして、この映画全体を観ればわかるのだが、姑の息子、つまり主人公の夫の名は「アントニオ」であり、キリスト教文化には守護聖人が存在することを考慮すれば、なぜこの姑にとって助けを求める守護聖人が「アントニオ」なのかがわかる。国や土地柄に守護聖人が存在するように、スペインを含む地中海文化圏では、信仰心の厚い家庭などでは、誕生日とは別に自分の守護聖人の日を祝うという宗教的慣習が保持されている。つまり、非常に信仰心の厚いこの姑にとっては「身近な神頼み」には、実の息子アントニオの守護聖人「聖アントニオ」なのである。この様に、この姑の様に信仰心の厚い人物像を作品のどこかに必ずと言っていいほどもってくるのはアルモドバル監督の特徴の一つとも言えるのだが、それは、特にスペインのカトリック文化への批判や皮肉な見方を表しているという訳ではなく、反対にアルモドバルは、自国文化のさまざま部分に残る宗教性やその発想などを、二次的に提示したにすぎない。映画という架空の世界に盛り込んだ、現実的なスペイン文化性の一つを意図的に表現したとも解釈できるのである(Allinson, op.cit.:55)。しかし、日本語字幕でそういった文化的指示性は伝わるのであろうか？

日本語字幕では実際に言語的な狭義の意味は正しく伝達されているが、その狭義の意味の向こう側にあるもの、つまり文化的なコンテキストが伝わりきらないという現実が多く見られる。この「聖アントニオ」の翻訳もその例である。翻訳者の翻訳技術をもってしても、一つの台詞をオリジナルなコンテキストと同様に伝達することは非常に困難な業である。それはシニフィエ(記号内容)が示す指示性がシニフィアン(表象)と結びつかず、記号による意味作用が機能しない可能性が高いからであると解釈できるであろう。これが、ソシュール派の記号学にとっての「記号の伝達不可能性」であり、次の第3節で検証する「記号コードの逸脱」である。異文化間に存在する社会、文化の差異が要因となり、意味作用が機能しない、つまり記号そのものが伝達されない事も起こりえる。この「伝達しきれない記号の性質」については、第3節の記号の「コード」と「伝達」のところで考えることにし、その前にもう一つの例を見てみることにする。次の例もオリジナルの文化的指示性が日本語では反映されにくい例である。

ST	Madre, déjame una botella de <u>agua Vichy Catalán</u> . (直訳: お母さん、ヴィシーカタラン、一瓶くれよ )
TT	母さん、 <u>炭酸水</u> をくれないか？

このシーンは、アントニオとその母(前出の「姑」)の会話で、タクシー運転手のアントニオが仕事から戻り、質素な夕食を取ったあとで妻にワインをくれと頼むのだが、金欠でワインもビールもないと言われるというシーンである。そこでアントニオが日頃から実母が好んで買っている高価な発泡ミネラルウォーターであるヴィシーカタラン(Vichy catalán)を飲ませてほしいと頼むのである。日本語字幕では、このヴィシーカタラン(Vichy catalán)が「炭酸水」と翻訳されており、狭義の「意味」としては間違っているとは言えず、また「炭酸水」という三文字で転換されているということは、字幕翻訳技術の観点からみれば、間違いとは言えない。むしろ「発泡ミネラルウォーター」とするより簡潔な翻訳で適しているともいえる。これは商品名(固有名詞)を異文化に翻訳する場合に用いられる **Generalization**(一般化、中庸化)という翻訳テクニックであり(矢田, op.cit.:116)、ドイツの翻訳学者ノードが「常に翻訳者がすべきことは、少なくともメタ言語でその意味が成り立つようにすることである」と言っている様に、このテクニックとしての **Generalization** は、翻訳者がメタ言語での意味作用を重視させた結果生まれたものと言える。(Nord, 2001:32) しかしながら、記号学的見解から見ると、「炭酸水」では日本語での観客にとって「意味作用」があるのか疑問が生じるのである。

スペイン文化では、カタルーニャ地方で生産されるこの「ヴィシーカタラン」は、フランスの発泡ミネラルウォーター、ペリエ(Perrier)と同等の高級天然発泡ミネラルウォーターであり、「一流」と認知され、他のミネラルウォーターとは明らかに一線を画す商品といえる。つまり、スペイン文化に属する観客であれば、ヴィシーカタラン(Vichy Catalán)の指示性は瞬時に読み取られ、同時にこのヴィシーカタランの記号のシニフィアン(記号表象)によって意味作用が確定される。スペイン文化内での、つまりスペイン人にとっての「ヴィシーカタラン」とは、「一流」であり、「贅沢品」である。一般的な商品にまつわる象徴的イメージは、その文化内でのみ作用することも多く、翻訳におけるその固有名詞に付随する「価値」の伝達の難しさを浮き彫りにする。実際に、この次のシーンでは、ヴィシーカタラン(Vichy Catalán)をまるで食後酒の様にコップに注いで味わうアントニオの姿が映し出されるのだが、もし日本語の観客が

スペイン文化に精通しておらず、字幕のみによる解釈に頼らなければならない場合には、これらの映像が指示性の役割を果たすことは難しく、そのメッセージ性を読み取ることも困難である。これはもちろん、スペイン文化に属さない同じスペイン語圏である南米の観客も同等である。映像と共に一つの台詞に登場する「ミネラルウォーター」にすぎないが、言語記号的に見れば明らかに社会文化的「指示性」であり、バルトが言う「イメージの中の文化的、社会的な表象メッセージ」である、つまり共示的メッセージが存在するわけである。しかし、現実的には、イメージの中に潜む文化的指示性(共示的メッセージ)を字幕の中に反映させることは極めて困難であるし、「炭酸水」はその良い例であろう。記号の仕組みを知った上で翻訳を検証、分析してみると、翻訳の不可能性を浮き彫りにし、同時に、翻訳というものが受容者の解釈を求めて二言語だけではなく二つの文化の間で格闘する作業であることを思い知らせるのである。

### 3 記号のコードと伝達

#### 記号解釈とのしくみ

これまでソシュールによる記号の内側ともいえる仕組みを検証したが、ここではロシアの言語学者であるヤコブソン理論を用いて、記号伝達の仕組みを検証する。ヤコブソンはソシュールの記号の二元性に同意し、またパース理論にも大きく影響を受けた、まさに記号学と記号論の中道を行く言語構造主義者である。ヤコブソンは、記号学と記号論で最も基本的とされる、言語コミュニケーションにおける「記号伝達の仕組み」を明示した。その仕組みとは、6つの因子によって構成されている：発信者、受信者、接触、メッセージ、コンテキスト、そしてコードである (Jakobson, 1992:195-196)。

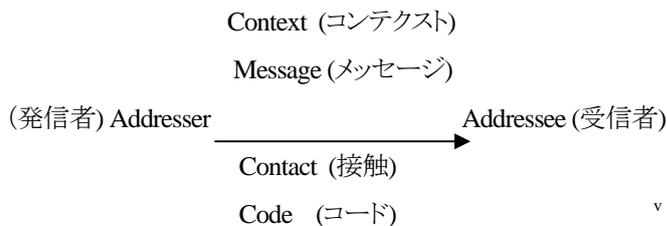


図2

この6つの因子の中で、ヤコブソン理論の特徴としてまず注目したいのが、「コード」という存在である。ソシュールは記号そのものの仕組みを明示したが、その伝達の仕組みやプロセスには触れなかったし、他者への伝達という点では、二者の「発音された音」、つまりパロールでの認識と解釈のみに触れただけである (Saussure, 1993:13)。ここに確かにソシュールの弱点が存在するのだが、そのソシュール概念に欠落していた要素を補ったのがロシアの構造主義者ヤコブソンである。ヤコブソンが打ち立てた「コード」とは、発信者によってメッセージが作成され、受信者がそのメッセージを解読する為に必要とされる「仕組み」である。言い換えれば、発信者がメッセージに盛り込んだ情報が受信者に伝わる為に取り決められた一定の「規定」が「コード」である (池上, 1990:41)。もちろん、人間のコミュニケーション

ョンは、発信者と受信者の間で一致したコードによってのみ理解されるわけではなく、コードの外に逸脱する記号が存在する。言語学者池上嘉彦は、「コードを超えようとする使用者と使用者を拘束しようとするコード」という表現を用いているが、コードを超えようとする記号が存在し、コードと使用者との関係が破綻しないようにとりもっているのが、「コンテキスト」であると説明している(池上、1990:47)。

異文化間のコミュニケーションでは、発信者と受容者が同じコード上で記号を解釈し、そのコードによってメッセージが作成されるということが常に起こるとは限らない。発信者と受信者の双方が同じコードを持っているとは限らないし、メタ言語ではコードそのものが存在しないこともありえるし、常にその社会や文化に固有なコードを用いて個人がコミュニケーションをとっているわけでもない。つまり、コードに支配されないコードの存在もありうるわけである。つまり、コミュニケーションには、コードの「差異」もしくは「ずれ」が起こりえるという前提条件が存在し、常に「規定」を逸脱しえるものと考えてよい。そこを修正する働きが「使用者」である発信者と受容者が主体的に理解の課程で取り入れていく「コンテキスト」というものである(池上, op. cit.:48)、(池上,2008:65)。言語コードとコンテキストは相互的且つ補足的な働きであり、相互依存という形で捉えられる。コードでの解釈がある程度可能ならば、コンテキストへの依存は減るであろうし、反対にコードを利用できない場合は、コンテキストによって理解するというのである(池上, op.cit. :48)。マスメディア上での認識理解において、encoding (コード化)、decoding (解読)というコード認知解読システムを提示した英国の社会学者スチュアート・ホールは、コード解読にはそれぞれの環境文化内での慣れ親しんだ慣例性があるとしながらも、これからのより広域な文化の枠組みにおけるコードの普遍性の可能性をも提示した(Hall,1980:132)。つまり、ホールは、文化の差異を超えて、ある特定のコードが普遍的なものになりえることを示唆したわけである。また、別の見方として、コードは固定されているものでなく、再構築されていくものだと考えた記号学者もいる。フランスの記号学者ギローは、「テキストが持つイメージ補足性」という点に着目し、テキストだけではなく、漢字、顔の表情、象形文字などの非言語上でのコードを分類し、絵画の表題、映画のタイトルなどは、そのメッセージ性を伝達するというより、メタ言語でのコード性の本質を浮き彫りにすることが多いとした。またギローは、翻訳の本質とは、メタ言語でのコードの再構築であると言及している(Guiraud, 2004:63-64)。ギローが残した記号コードの分類は、恩師であるバルトが著書 *S/Z*(1970) の中で行ったコード分類に大きな影響を受け、非言語コードにまで広げて自己の分類を明示し、記号上でのテキストとイメージの関係についての分析を残したと言える。

#### 4 ヤコブソンの詩的機能

ヤコブソンは図 1 のように、6 つの因子によってコミュニケーションが成り立つとした。そして、それぞれに異なる言語機能が対応しているとしたのである。それは「詩的機能、poetic function」と呼ばれるもので、詩的機能、指示機能、働きかけ機能、メタ言語機能、主情的機能、交話的機能、の 6 つに分けたのである。また、それぞれの機能は独立して機能するわけではなく、総合的に機能し、実際のコミュニケーションでは、より支配的な機能も存在するが、どの文化にも当てはまるとした。(Jakobson, op.cit.:196-197)

この6つの機能を図1に当てはめてみると6つの機能を説明できる。

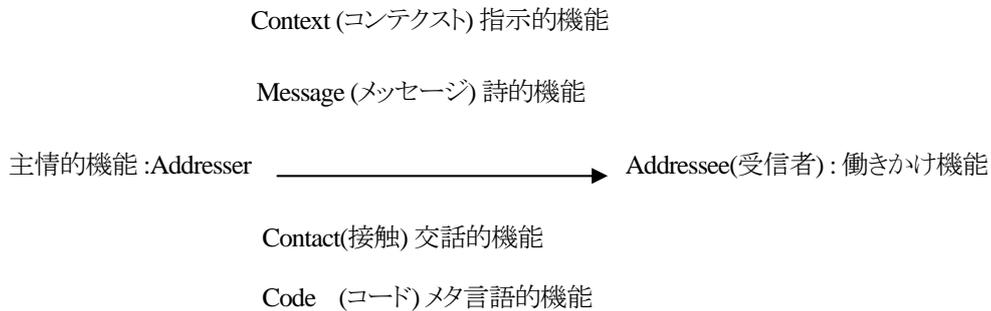


図 3<sup>vi</sup>

実際に、このヤコブソンの6つの機能を、実践の翻訳者養成における教育論の一つとして提示したのがドイツの翻訳学者ノルトである (Nord, 2001:39-79)。そしてノルトはコミュニケーションには言語外の記号が存在し、翻訳でのその重要性にも言及している (Nord, op.cit.:22-23)。そこで、パロールの形を持った映画の台詞が翻訳によってどのように変化しえるのかは、このヤコブソンの6つの機能によって説明できるという命題のもとに、実際の映画上の台詞を用いて検証する。翻訳とは記号の伝達であり、またそのコードの再構築であるという考え方を提示し、指示機能、メタ言語機能、働きかけ機能に着目してみるが、まず、なにより大事なのは、この6つの機能は連動しているということである。

記号にはシニフィエとシニフィアンとで成り立っていることは既に触れたが、シニフィエ(記号内容)は実は「指示機能 referencial function」の一つとも考えられる。シニフィエ(記号内容)はつまり「意味を指示しているもの」と考えられ、それによりメッセージが生成される、このメッセージによってコンテキストという広がり生まれるのである。そして、そのメッセージは、「伝達すべき内容」というよりも、「表現」という機能を持ち、個人的表現が許される。ゆえにヤコブソンはこれを「詩的機能」と名付けた。そして、ヤコブソンは、この6つの機能のなかでも「指示機能」を最も基礎的なものと考えた (Guiraud, op.cit.:12)。ヤコブソンは言語学者がこの「指示性」を「一つの独立した機能である」と解釈する傾向を指摘し、そうではなく指示機能は詩的機能などと連携して機能すると強調した。また、指示機能は、文化を超えて共有できる機能であると考え、あえて「common language」という副題を付けたのである (Jakobson, op.cit.:197)。21世紀のマスメディアによるグローバル化によって、コミュニケーションの成り立ちは随時変化する。しかし、1900年代初頭に打ち出されたヤコブソンの「指示機能」を基礎にして今日のコミュニケーションを検証することは、一度最も基礎的なものに立ち戻って今日の現象を分析することであり、そこに新しい異文化コミュニケーションの姿を見いだせるのである。ここでアルモドバルの台詞に顕著な表現が、このヤコブソンの定めた機能でどのように説明できるかを実際に見てみることにする。

はじめに、指示機能(referencial function)の台詞を検証することにする。2006年公開の「ボルベール (Volver)」では、スペインを代表する女優ペネロペ・クルスが、中学生の娘を持つたくましい労働階級の主婦を好演し、第59回カンヌ映画祭で主演女優5人すべてに女優賞が贈られた作品である。用いる

台詞は、ライムンダ(ペネロペ・クルス)が近所の仲の良い主婦友達(イネス)と出くわし、田舎から戻って来たばかりだ、と言われる会話である。

### 指示機能(referencial function)

ST	<b>Raimunda:</b> Tú, ¿No te habrás traído <u>unas morsillas o unos chorisillos</u> ? (直訳: モルシージャかチョリソなんて 持って帰ってきてないよね?) <b>Inés:</b> ¡Cómo lo sabe, <u>la morsilla</u> bonísima! (直訳: あら、なんでわかるの? 最高のモルシージャよ!)
TT	<b>ライムンダ:</b> <u>ソーセージかチョリソ</u> を買って来た? <b>イネス:</b> ええ、最高の <u>ソーセージ</u> よ!

スペイン語でのオリジナルの会話での *unas morsillas* が日本語では「ソーセージ」と訳され、*unos chorisillos* がチョリソとなっている事に注目したい。近年のスペイン料理ブームで、スペインを代表するソーセージである *Chorizo* は、日本にも一般的広がり、「チョリソ」という原名のまま用いられるようになったが、この翻訳はそれを反映しているといえる。つまり、「チョリソ」は特別にスペイン料理に精通してない観客にとっても、認知可能なスペインの観光知識に基づく食文化の「指示性」、とくに「タパス(小皿料理)」の「指示性」となりえるし、「チョリソ」というスペインの固有名詞が日本語翻訳で用いられるという事実は、そのままその形なりを認知することも可能となったことを示しているのである。つまり、ここでスペイン食文化の記号コードが、食のグローバル化の結果として日本文化でも正しく「解読される」という見方ができる。翻訳家はもちろんこのような記号学的見方をして判断しているわけではないが、常にメタ言語での認知、つまり観客の瞬時の認知の可能性を探り判断するのも、字幕翻訳者にとっては重要な技の一つであろう。それは *unas morsillas* の部分の翻訳にも反映されている。*Morsilla* (モルシージャ)とは豚の血と白米を混ぜて作られたスペイン独特の黒色をしたソーセージで、主にブルゴス地方の特産物として知られ、中央スペインでは特に好んで食べられるタパス、つまり「つまみ」と言える。スペイン人にとっては、モルシージャという言葉は即座に *Morsilla de Burgos* (ブルゴスのモルシージャ)、スペイン中央部カスティーリャ・イ・レオン州の食文化の指示機能にあたる。しかしながら、スペイン外でタパスの一皿として異文化に浸透するには、モルシージャはその独特な風味のために、どの文化でも受け入れられるといったたぐいのものではなく、異国の食文化にアンテナが高い日本においてさえ、未だに認知されないものであろう。そういったメタ言語での認知度の低さゆえに、翻訳者が、一般的な「ソーセージ」という言葉で表現したであろうことが推測される。つまり、スペイン国内では食文化の地方性の「指示機能」を持つコードが、メタ言語である日本には存在しない、つまりカタカナ表記で「モルシージャ」としても、それに対応するコードが存在せず、そこにメッセージは存在しないのである。ゆえに、この字幕ではメタ言語でのこのような予測的解釈をふまえ、より一般的な「ソーセージ」という表現になったと考えられる。また、この翻訳例は同時に「メタ言語的機能」をも持っていることがわかる。つまり異文化間では 記号学的に見ると、指示性を持った言葉がメタ言語機能によって記号が受信者の言語かつ文化コードに再構築され、それによって「意味」が伝達されたと言える。これと同じ例を映画「ボルベール」から見つけることができる。主人公ライムンダの夫は、解雇されたに

も関わらず、ソファに座ってビールを何本も飲みながらサッカーの試合を観ている。そして、この夫に対して苛立ったライムンダが投げかける台詞が次のようなものである。

SS	Pues, puedes ir despidiendo también de Fútbol. Se acabó <b>Canal plus</b> . ¡Somos una familia pobre y viviremos como una familia pobre ! (直訳: あなただってサッカー観るの、やめたらどうなの? <u>カナルプラス</u> はおしまい! 私達は貧乏なんだから貧乏らしく生きればいいのよ!)
TT	サッカーなんて! <u>ケーブル契約</u> は終わり! 貧乏家庭らしく生きるの!

ここで注目すべき Canal plus (Canal +) とは、フランスの有料衛星放送で、今日では大陸欧州で最も広く普及しているテレビ局である。各国の国営放送が独占していた欧州プロサッカーの放映権を持つなど、スポーツ衛星放送だけでなく映画産業としても知られている。<sup>vii</sup>そして、この Canal plus には、フランス、スペイン文化においては指示的要素があると言えるであろう。バルト的観点からすると、Canal + という字体表記にはこの二国の社会では外示的、共示的メッセージの両方が存在するとも言い換えられる。ではここでの客観的、表面的なメッセージである外示的メッセージとはなにか? まず、有料であるということである。そして、共示的メッセージとは「経済的な余裕」または「サッカー中継のために有料ケーブルテレビに入る余裕」である。決して安くはないケーブル衛星放送を設置するということは、中産階級であることは確かであるし、スペインでは特に「Canal plus = 欧州全土のサッカー放映」という図式が成立し、英国などでもケーブルテレビを家庭で観ることのできない男性はパブへ行き、主要な試合を観る、といったパターンが見られ、実際にスペイン内でも全く同じ現象が見られる。特に経済力を示す指示性とは言いきれないが、記号学的にみれば、その裏に社会的な現象を表象させる共示メッセージがあることは確かである。このようなヨーロッパ社会にある共示的指示性が、米国や日本などに伝わるには、ある程度メタ社会のコードに近似した表現で翻訳する必要がある。実際の字幕では「ケーブル契約」となっているが、記号学的に検証すれば、そのコードが存在しない異文化圏に対応した「より抽象的」な、メタ言語文化での機能を優先させた翻訳であるといえる(Nord, op.cit.:40-41)。

また、このライムンダの台詞の意味作用については、イメージが持つメッセージ性が補助的役割として機能している点に注目してみたい。アルモドバルは何気ない日常用品、地中海地方に特有の野菜や果物、料理にいたるまで、それがどんなものでも文化的指示性を持つ物であれば、短いワンショットに納めるという方法を頻繁に用いる。それは、スペイン文化内においてはきわめて「あたりまえ」な日常的なイメージなのであり、スペイン文化内ではそのワンショットをメッセージ性のあるものというよりも、「アルモドバルらしいワンショット」と理解される傾向がある。つまり、まさに「アルモドバル・コード」として認知されるわけである。しかしながらスペイン外では「アルモドバル・コード」である以前に、スペイン文化の指示性とも捉えられるし、スペイン文化のシニフィアン(記号表象)となりえるのである。日常的な「オブジェ」は時に主人公や物語と全く関係がないときもあるが、アルモドバル監督はまさにその意図をもってそれぞれの登場人物を象徴する「物」を常に映し出し、長くカメラに捉えることがある。それはまるで動かない「広告イメージ」と同じような効果を与えるであろう。そしてそこには多くの純粋なメッセージ性が含まれ、バルトのいうイメージがもつ外示的メッセージと共示的メッセージの両方が存在し、その後のストーリー

展開のキーポイントとなることもある。つまりそれは観客が受容しえる記号がなす働きである(Barthes, 2005:11-12)。例えば、このライムダの台詞の前後のシーンでは、解雇になったと告白する夫が飲み干したいくつものビール缶を、ライムダがゴミ箱に捨てるのだが、カメラは主人公であるライムダを映し出すことなく1-2秒ほどそのゴミ箱のなかに投げ出されるビール缶のみに向っている。アルモドバルは、映画のなかに「食文化」を常に1ショットで映し出すことで有名であるが、これは彼の80年代からの映画から常に存在する特徴の一つである(Allinson, op.cit.:229-235)。

また、次のショットでは、タッパーの中のスペイン的な豚料理やロスキージャと言われるアンダルシア地方独特のドーナツなどが映し出される。そしてストーリーが進むと、真っ赤なパプリカやトマトを切るシーンであったり、本来スペインが発祥とされる焼きプリンが巨大サイズで映し出されたりする。いずれも人間の表情はなく「物、オブジェ」が被写体となって数秒にわたるワンショットとなっているのである。この様なスペインの食文化のイメージは、類似した食文化を共有する地中海文化の観客にとってもそのわずかな差異や近似性を指し示すものとなるし、ヨーロッパ圏内でも地中海文化の一つとしてのスペイン文化の「共示指示性」となるのである。共示メッセージだけではなく、実際にストーリー展開の鍵となる「指示性」もアルモドバルはイメージで表現する。究極的ともいえるのが、非常に長いワンショットで撮られているライムダが皿と包丁を洗うシーンである。ライムダの豊満な胸と包丁を洗う手をカメラは上から捉えており、そこにはライムダを演じるペネロペ・クルスの表情などは存在しない。ただ包丁、それを洗う手、そして胸元、だけが映し出されるのである。このようなカメラワークは一般的にはフェリーニが用いたものと言われているが、アルモドバルもイタリアスペインに共通する地中海文化的な女性の胸元を「象徴」として映し出し、同時にストーリー展開のキーポイントなる「包丁」を写す。この二つの被写体のワンショットはイタリア映画に精通する観客には、非常に見慣れたイタリア的光景、自国の文化的慣習をも含んだイメージコードが作り出すメッセージ(外示的メッセージ、共示的メッセージ)として捉えられるであろう。つまり、記号学的には、ストーリー解釈の補助となる映像、イメージのコードが含まれていると言えるのである。ホールは、このような独特な「コード」を読み取るか取らないかは、もちろん受容者である観客一人一人の感性でもあるし、前もって培われた個人その文化や習慣についての知識、経験によってコードの解読は左右されると明示した。(Hall, 1980:132)<sup>viii</sup> つまり、ホールの考え方は、文化的な知識がコード受容、コード解釈においては大きく関わり、これは文化解釈は「学び得るものである」という見方を提示していると理解できる。

次に、指示機能において連携的機能として働くことの多い「メタ言語機能」について検証してみたい。ギローによると、この「メタ言語機能」とは、記号そのものが発信者と受容者のセンス、知識などの違いからその意味が定まらないために、ある程度「規定」する働きがあるということである。とくにギローは、演劇、映画、絵画などにおける「タイトル」にはこのメタ言語機能があり、タイトルは受容者にとってインパクトがあつたりわかりやすかつたりする形に変容されているので、実際の映画の内容に沿った記号コードというよりも、タイトルそのものの作られたメッセージ性が受容者に伝わる、といった具合である。(Guiraud, op.cit.:16)

#### メタ言語機能 (Metalingual function)

このメタ言語機能とは翻訳学上では常に観察論議されるもので、機能の点から翻訳を考える時、「メタ言語での意味の機能を最優先させる」というのは普遍的且つ基礎的理念である(Nord, op.cit.:39-42)。つまり、実際の翻訳においてごく当たり前になされる機能とも言えるであろう。

2001年公開の「トーク・トゥー・ハー (Hable con ella)」から例を見てみよう。この映画は、昏睡状態に陥っている女性患者への男性看護師の恋心や、女闘牛士と旅行ジャーナリストとの恋愛関係を絡めながら、恋愛にとどまらない究極的な人間同士の愛情とつながり、そして「死」をテーマにストーリーが展開していく。この映画でアルモドバルはハリウッドで2001年に「脚本賞」を受賞している。次の台詞は女闘牛士ロサリオがのちに恋人となるマルコに自分の父のことを説明する場面のものである。

ST	Siempre quiso ser torero y se quedó <b>Banderillero</b> (直訳: 闘牛士を目指したけれど、 <u>銚打ち士</u> で終わったの)
TT	闘牛士を夢見て <u>前座</u> で終わったの

まず、Banderillero (バンデリリエロ) についてだが、これは闘牛用語で、闘牛のしくみを知らない場合は理解しにくい、スペイン人であれば国技である闘牛については、それなりの基礎知識があるものである。闘牛士とは総合的に Torero (トレロ) と呼ばれ、Picador (ピカドール)、Banderillero (バンデリリエロ)、そして Matador (マタドール) の3役に別れている。Matador (マタドール) と呼ばれるのが我々がイメージする闘牛士で、牛にとどめを差す花形の役割と言ってよいであろう。スペイン語の動詞 Matar (殺す: マタール) から マタドール、つまり殺す人、と名付けられていることから、その「とどめをさす」という役割が明白である。闘牛のプロセスとしては、闘牛士であるマタドールが登場する前に Picador (ピカドール) と Banderillero (バンデリリエロ) が槍で既に闘牛に挑むのである<sup>ix</sup>。つまり、闘牛士が登場する前に、闘牛の背中に槍が突きささっているイメージが流されることがある。実際にとどめを刺すマタドールは槍は用いないし、ピカドールやバンデリリエロのように馬に乗っていることもない。単身で短い剣のみで闘牛に立ち向かうのがマタドールである。このような闘牛文化背景をもってすれば、なぜ翻訳者がこの Banderillero を「前座」と訳したかが明白である。日本語での「意味」と観る側の解釈が機能するために選んだ苦肉の翻訳といえよう。闘牛文化は、極めて特殊であるが、スペイン人であれば闘牛の知識も「それなりにある」と述べたが、日本人の場合、国技の相撲に精通しているかと外国人に問われれば否と答える日本人も多いはずで、闘牛文化と相撲文化を比較するわけにはいかないが、スペイン文化のなかでも今日では個人の捉え方や好みによって闘牛に関わる知識は個人においてはまちまちである。そのような特殊性を持った用語や表現の翻訳には、極力近似的な意味を持ったメタ言語での表現に「あてはめる」技術も必要とされる(矢田, op.cit.: 90)。この闘牛用語の翻訳例は、記号学的に見ても、メタ言語の日本の受容者にも表象の部分であるシニフィアン(記号表象)を機能させるコードが機能すると言えるであろう。それは「前座」から思い浮かべることができるもので、闘牛文化を知らない観客にもこの台詞はメタ言語において把握されるわけである。つまりこれが、翻訳が担う翻訳たる役目であり、それは言語、文化を超えて受容者に表象とコンテキストを受容者の言語で与えられるということ、と言えるであろう。ここで、同言語や同じ文化社会内では通用する確率の高いコ

コミュニケーション機能ではあるが、ひとたび異文化コミュニケーションとなると結果的にはメタ言語機能を駆使させる結果となる傾向の高い「働きかけ機能」を覗いてみる事にする。

#### 働きかけ機能(Conative function)

働きかけ機能とは、受信者のその表現の理解や知識に焦点が当てられている機能である。つまりただ指示しているというよりも、その理解を想定している機能、または期待する「機能」と言えばわかりやすい(Greimas et al, 2006:75)。言い換えれば、メッセージそのものと受容者の間に起こる記号機能であり、社会的文化的に共通する感覚というものが要求されがちな機能であるといえる。発信者の目的は、受信者の知性や感性によってどこまで受容、解釈されるのかという、「受信者の反応」を期待する意味合いがある (Guiraud,op.cit.:13)。翻訳学の観点からみると、このような社会文化的な暗示を読み取る理解を受容者に期待するケースは、翻訳プロセスにおける「判断」や翻訳者の表現力が試されることになる。ときに、メタ言語で暗示を伝達するには翻訳家の表現力も試される。そこで、前出した映画「グロリアの憂鬱」からのその一例を検証してみる。用いる台詞のシーンはぱっとしない作家夫婦の会話である。

ST	Patricia: Mi preocupación que tengo, con lo de Líbano (直訳: 私が心配なのは レバノンのことよ) Lucas: Líbano, Líbano, mi Líbano es eres tú.(直訳: レバノン、レバノン、僕のレバノンは君だよ)
TT	Patricia: レバノン紛争が心配よ Lucas: レバノンよりお前が心配だ

ここで注目するのはルーカスの返答の表現である。これは何もスペイン語だけに限った表現ではなく、ヨーロッパ言語での会話では頻繁に使われる表現であるが、このような暗示的な言い回しを日本語での字幕にする場合は、Mi Líbano es eres tú (僕のレバノンは君だよ) の部分の意味の明示が必要になる。結果としては、「レバノンよりお前が心配だ」となり、メタ言語でわかりやすい意味になっていると言える。この作家のルーカスの台詞は、作家という職業柄が反映された非常に知的、文学的、且つシニカルな表現が多く、「作家」の知的なイメージが台詞にも反映されているといとも解釈できる。日本語字幕では一様にメタ言語での解釈を重視した表現になっており、記号学的に見ても、翻訳によって記号の伝達が逸脱していない例であり、スペイン語では「働きかけ機能」であるものが、日本語字幕では「メタ言語機能」要素が強く見られる結果になる。ヤコブソンはこの 6 つの機能を「決して独立して機能するのではなく、時に複数の機能と連携し、時により独占的な機能が存在する」としたが、これまで検証してきた機能はそれを少なからず裏付けするものとなっている。(Jakobson, 1992:197)

#### 詩的機能(Poetic function)

詩的機能とは、図 3 に示されているように、メッセージ性、表現そのものに焦点が当てられている機能であり、「伝達内容」ではなくその「表現」そのものの機能に焦点が当てられているので、何を表現しているのか、よりも「いかに」表現するか、されているかということであり、そこには表現の美しさや修辭的な言葉遣いなども焦点になるのである (池上, 1994:38-39) またヤコブソンは詩にはさまざまメッセージが含まれ、芸術的な表現であること

も要求されるので、詩は多様で異なった機能によって他者に伝達されるものであると考えた。もちろん詩的機能においては、表現性が優先される機能ではあるが、同時に「メッセージ性」が強く存在し、文化の壁は作らないとした。(Jakobson, op.cit.: 196-197)

前出の 2002 年の「トーク・トゥー・ハー(Hable con ella)」から、アルモドバルらしく、またスペイン語として詩的であり、且つ強いメッセージ性を含む台詞を検証する。

ST	Tengo que aprender a estar sola. (直訳: I have to learn to be alone : 独りであることを学ばなきゃ)
TT	孤独に慣れなくちゃ

これは主人公の一人、女闘牛士のリディアが恋人と別れたばかりという状況で言う台詞であり、Aprender a estar sola というスペイン語表現に注目したい。これは日本語に訳すにあたって、翻訳家の表現力を問われる例と言える。むしろ、英語に訳すのには何の困難もないであろう。ここでは、恋人に精神的に依存してきたリディアが独りに戻り、「独りである事に慣れなければ行けない」というコンテキストで話しているのであるが、「孤独に慣れる」という日本語の字幕は、このスペイン語表現に存在するレトリック要素をはぎ取り、核心の意味のみを日本語表現に正確に転換した例である。「Aprender a」は英語にするならば「learn to」と訳せる事わけだが、日本語字幕の「孤独に慣れる」という表現をスペイン語に直訳するならば、Acostumbrarme a la soledad, これは英語ならば To get used to the loneliness とでも訳せる。つまり、表現は異なっても、意味の根底でずれがなく「転換」されていると言える。記号学的に言えば、修辭的機能が翻訳を超えてなりたっていると言えよう。Aprender a estar sola というコンテキストを持った表現は、繰り返しアルモドバル作品に登場する。アルモドバルは、傷ついた女性が人生を再出発させるというストーリー展開で女性の弱さや強さを表現するのが得意であり、傷ついた女性、愛を失った女性が独り立ちしていく姿を 90 年代から描き、異なった、しかし一貫したメッセージを台詞に盛り込んでいると言ってよいであろう。

1995 年公開の「私の秘密の花 La flor de mi secreto」では、夫パコに捨てられた女流作家レオがスペイン南部の村に実母と共に舞い戻る。そこで心労のためにレオは倒れ込むのだが、寝込む娘に年老いた母言う台詞がある。そのコンテキストはこうである。「離別でも死別でも、夫を失った女は皆「鈴のない牛の様なもの、道に迷ってさまよう者。そういう時は生まれた場所に一度戻るのがいい、礼拝堂を訪ね、信者でなくとも近所の人たちとお祈りをする、でないと鈴なしの牛になってしまうよ」。ここで繰り返される Como vaca sin cencerro (日本語字幕: 鈴なしの牛のように) という表現は、主人公の女流作家レオも「Como vaca sin cencerro (鈴なしの牛)?」と母に聞き返すほど実母独特の表現といえる。この「鈴なしの牛」とは日本語では「方向を見失ったもの」と解釈できるが、主人公の母の台詞は実はこの映画の主要なメッセージであり、これはアルモドバルが描く脆くも強い女性の姿と重なり、映像となって描かれて行く。このシーンでは実母が「鈴なしの牛」の意味をなす「心」を説明し、観客は字幕によって正確に理解することができる。それよりもこの修辭的な表現が成す役割は、「鈴のない牛の様に」というレトリック表現とメッセージ性の二つである。つまり観客は、それまで約 1 時間以上観て来たこの映画における全体的な「共示的メッセー

ジ」を理解できるという事である。それまで映像として意識的、無意識的の両方で入ってきた様々なメッセージが、このシーンの母の表現「鈴なしの牛のように」によって集結される。バルトの観点から言うならば、バラバラであった表面的、客観的なメッセージである外示的メッセージと、文化性、社会性のコンテクションである共示的メッセージがそこで連結一致し、映画全体の意味作用になっていくわけである。つまり、修辭的な「鈴なしの牛の様に (Como vaca sin cencerro)」はこの映画全体のメッセージを引き出す詩的機能そのものであり、ストーリー終結に向かって大きなターニングポイントとなる。アルモドバル映画には、時代を超えてある一定のテーマが繰り返され、独自の「コード」が観客側の中で形成される可能性がある。それは監督の作品を熟知する事で得る経験的、後天的コードでもあるが、表象的メッセージを多く含むアルモドバルの様な映画を好む観客層は非スペイン語圏でも常に存在し、スペイン文化に精通している人口も増え、近年の地中海文化ブームでイタリア、スペイン文化への傾倒も存在する。しかし、実際のところ、日本国内ではこのような言語的にも映像的にもエキゾチック性を含む作品のメッセージ性を言語のみならず映像まで捉えるというのは、一般的には難しいことである。ここで字幕翻訳者の真の能力が問われるのである。本稿で検証したアルモドバル作品には、目立った字幕翻訳ミスや観客の理解において誤解を招きがちミスなどは存在しなかったが、もちろん完璧とは言えず、今後のスペイン映画翻訳においての課題も多く残されているのは事実ではある。しかしながら、記号学的観点から翻訳を検証すると、翻訳者の奮闘ぶりとその翻訳プロセスが浮き彫りにされ、改めて字幕翻訳の難しさを思い知らされる。同時に、言葉とイメージ、そしてその理解を求めつづけた過去の言語学者、哲学者、そして記号学者たちが残した概念の奥深さを思い知らされることとなる。

## 終わりに

フェルメールは、翻訳においては翻訳そのものの **Skopos** の設定、つまり目的設定が何よりも大事であるとした。ひとたび目的を設定するならば、その為に必要不可欠な手段、方法はおおそ導かれるからである。それでは、映画字幕翻訳者にとっての必要とは何であろうか？ 翻訳としての語学力や知識力、翻訳技術力、そういったもの以外に何が必要なのか？ それは一度「言語上の翻訳をする」というセマンティック重視の概念から脱し、そしてすべての現象に記号が存在し、我々が感知し理解しえるものは言語表現のみに存在する訳ではなく、映像やイメージといった非言語的レベルでも、意味を認知、解釈しているという記号学的概念に一度触れてみることである。そしてたどり着く点はやはり「翻訳家の仕事とは文化記号の再構築である」ということである。映画は娯楽ではあるが、同時に2時間弱に渡る無意識的且つ意識的な異文化コードとの接触である。映像と共に伝わるメッセージは我々の中で長く生き続けることになることが多く、そこからまた新しく学び取った自己のコードが生成される。字幕翻訳者は、まさにそのわずかな2時間の物語の中のメッセージ伝達の仲介者と言えよう。

.....  
【著者紹介】 矢田陽子(YADA,Yoko) バルセロナ自治大学翻訳通訳学部 博士号取得 (PhD in Translation and Intercultural studies, 2009) 専門はヨーロッパ記号学、文化翻訳学、映像翻訳文化論。  
.....

【注】

i この中でバルトは、バルザックの小品 *Sarrasine* (サラシーヌ) を記号学的に分析分類し、どのようにどの記号がこの作品の中で繰り返し存在しえるかを考察し、独自の文化記号コードを提示した。

ii シニフィエを「記号内容」と定義、命名したのはデンマーク プラハ派の設立者イェルムスレウで、ソシユールの概念に同意しながらも、独自の記号の二元性を打ち立てた。Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid, p59, 1974

iii フランスの哲学者ポール リクールはこのヤコブソンの論点を批判した一人である。「生きた隠喩」 岩波モダンクラシックス, p231-236, 2006

iv 字幕1行につき、おおよそ 12 文字までとされている。博士論文「字幕翻訳の記号学／認識学的分析、スペイン語、フランス語から日本語へ: 矢田陽子、バルセロナ自治大学、スペイン、p120. 2009

v Roman Jakobson, 'Metalanguage as a linguistic problem, in Roman Jakobson, *Selected writings*, vol 7 (Berlin, Mouton Publishers), 1985, p113, を参照。用語訳出にあたっては、池上嘉彦、「記号論への招待」, 岩波書店, 1990年p68を参照

vi 「言語とメタ言語」勁草書房、1984年、p101-116を参照、引用。

vii <http://www.canalplus.fr/>参照

viii ホールは *Encoding and Decoding* を打ち立てた中で、*Flamework of knowledge* と名付けた「知識枠」によってその個人のコード解読と解釈が変わってくるとした。

ix *Diccionario de la lengua española*, Real academia española, vigésima segunda edición.

[http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=Banderillero](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=Banderillero)

【作品】

アルモドバル、ペドロ (2004) 「グロリアの憂鬱」日活株式会社

(2004) 「私の秘密の花」日活株式会社

(2004) 「トーク トゥー ハー」日活株式会社

(2005) 「ライブ フレッシュ」 紀伊國屋書店

(2006) 「オール アバウト マイ マザー」東芝デジタルフロンティア

(2009) 「ボルベール、帰郷」Happiest.

参考文献

Allinson, M. (2003). *Las películas de Pedro Almodóvar*. Ocho y medio, libros de cine. Madrid.

Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil.

- (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- (1980). *S/Z*. Madrid.: Siglo veintiuno de España editors.
- Burr, V. (1995). *An introduction to social constructionism*. London: Routledge.
- Chandler, D. (2007). *The Basics semiotics*. London: Routledge.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthoropos editorial del hombre.
- Gottlieb, H. (2005). *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics*. Mutra 2005- Challenges of Multidimensional Translation. Conference proceedings. EU-High-level Scientific Conference Series.
- [Online]
- [http://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Gottlieb\\_Henrik.pdf](http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf)
- (April,6,2008 )
- Greimas,A et al. (2006). *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid Version Española. Gredos.
- Guiraud,P. (2004). *La Semiología*. Vigésimoctava edición en Español. Siglo XXI editores. México.
- Hall, S. (1980). *Culture, Media, Language*. London.: Unwin Hyman.
- Hjelmslev, L. (1974). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid : Gredos.
- Jakobson, R. (2003). *Essais de linguistique générale. I. Les foundations du langage*. Paris: Les editions de Minuit.
- (1992). *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Fondo de cultura económica. México.
- Lacan, J. (1977). *Écrit*. London: Routledge.
- Lévi-Strauss, C. (1972). *Structural Anthropology*. Penguin. Harmondsworth.
- Nord, C. (2001). *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St Jerome publishing.
- Saussure, F. (1985). *Curso de lingüística general*. Madrid.: Alianza.
- Torop, P. (2002). *Translation as Translating as culture*. Sign system studies. Vol.30.2. Tartu University. Estonia.
- Yada, Y. (2009). Tesis Doctoral. *Análisis Semiótico-Cognitivo de la traducción de referents 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・山中桂一・唐須教光(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
- 清水俊二(1992)『映画字幕は翻訳ではない』早川書房
- 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
- 町田健(2004)『ソシユールと言語学、コトバはなぜ通じるのか』講談社現代新書
- クリスチャン・メッツ(1981)『映画と精神分析 想像的シニフィアン』(鹿島茂 訳) 白水社