

映像翻訳「吹き替え」の「^{フィールド}界」の誕生

—— 主要な3人の軌跡から

宜野座葉央見（大阪経済法科大学
アジア太平洋研究センター）

はじめに

戦後日本のテレビ文化をめぐる研究は、産業・技術・芸術のいずれの視角からも多岐にわたって蓄積されている。また一般の関心は、いわゆるアニメに対する強い支持から派生して、アニメのキャラクターに生命を吹き込む声優という職業にも拡大している。

だが、筆者が歴史研究の立場から着目するのは、戦後日本のテレビ文化を支えながら従来の学究的考察や一般の関心の対象にされてこなかった外国製映画・テレビ番組の「日本語吹き替え版」の制作、すなわち、翻訳者の作業と声優による実演・収録という異なる要素が継ぎ合わされて成立する特殊な映像翻訳の慣行である。

今日、「吹き替え」と言えば「声優の仕事」の同義語であるように解される風潮があり、ともすれば「翻訳」に対する認識は欠落しがちである。映画の「字幕翻訳」については翻訳者・戸田奈津子が突出した知名度を達成したおかげで広く認知されている。だが、吹き替え版を制作するための翻訳に対する理解は一般的にごく希薄であろう。

また、声優という職業に対しても、即、アニメに結びつけられる。1980年代のアニメ番組の人気沸騰から若者の間に声優に対する親近感が形成され、声優のアイドル化によって声優業の社会的認知度は飛躍的に高まった。だが、声優という職業を確立させたのは、アニメ隆盛に先立って、かつて大量に放送された、外国製の映画・テレビ番組の日本語吹き替え版である。

日本のテレビ放送は1953年に始まった。外国製の映画・テレビ番組を日本語に吹き替えて放送する慣行は1950年代末に定着し、以後、日本のテレビ視聴者が海外の映像作品を楽しむ上で

決定的に大きな役割を果たしてきた。吹き替え制作は、翻訳者・声の演技者・演出者のそれぞれが異なる役割を果たすことで達成され、後述するように、一つの文化生産の「^{フィールド}界」を構成する。そして、この「界」は時間経過と共に変容を遂げた。翻訳者たち、声優たち、制作会社スタッフ、誰もが猛烈に働いたが、新しく誕生した仕事であるために彼らはさまざまなレベルで試行錯誤をかいぐったのである。

とりわけ、草創期1950年代後半から70年代にかけての時期は重要である。吹き替え制作は専門技能者の仕事として確立したが、テレビ局から制作会社に発注される「下請」作業となり、声優・翻訳者らは文字通り声をあげて待遇改善を求めて闘った。新たな文化生産の「界」の形成・成長として特筆に値するだろう。

だが、こうした経緯が戦後日本の放送文化の歴史の一部であることは十分に認識されていない。それゆえ本論は、吹き替え制作に従事した人々のなかでも主要な3人、額田やえ子・木原たけし・久松保夫を取り上げ、彼らを通して「界」の変容を概観する。

実は、吹き替えの軌跡を明らかにしようと最も精力的に取り組んできたのはアカデミックな研究者ではない。自身で「吹き替え愛好家」と称する漫画家とりみきである。日本の視聴者が「外国映画・テレビ番組」（業界用語で「外画」と呼ぶので、以下、外画と表記する）を楽しむ上で大きな貢献をした声優らの仕事の本質を解明しようと努め、入念なりサーチと膨大なインタビューを行ってきた。とりの目的はオリジナル映像作品の俳優の演技に添って声を当てていく「吹き替え」という創造的な声のパフォーマンスの究明であり、声優たちに正当な評価をもたらすことである。彼の『映画吹替王』（洋泉社、2014年）は、声優たちのインタビューから彼らのプロ根性を引き出して

見せた貴重な証言集と言ってよい。ただ残念なことに、翻訳はとりの主要な考察対象から外れる。翻訳は声優が用いる「台本」作成に不可欠であっても、彼の焦点は声のパフォーマンスに向けられるからである。

筆者の認識はいささか異なる。英語を訳して日本語の放送台本をつくるための「翻訳」も、外国人の俳優の演技に日本語の声の演技を提供する「俳優（声優）の仕事」（声を当てて録音する作業に由来する俗語でアテレコと呼ばれる）も、共にオリジナルに対する「翻訳」であると考えている。さらに、特徴を際立たせて言えば、どちらもオリジナルに対して、厳密な忠実さで向き合うのではなく「翻案の翻訳」として、高い創造性を発揮して行われる点が共通すると解する。^{アダプテーション}翻案では、オリジナルから筋や事件などの主だった構成要素を借りつつ、制作意図や新しい形式に応じて様々に換骨奪胎して新たな作品を創出する。吹き替えの実践はまさにそうした性質の翻訳なのである。

かつて、声優の仕事は、演劇界のメイン・ストリームから、スクリーンの役者が全身を用いて行う演技に合わせて声の演技を提供するだけの邪道な半端仕事と蔑視されていた。オリジナルから派生し、オリジナルより価値が劣るものと解されたことになるが、これがまさに、オリジナル重視の環境で翻訳に対して一般的に与えられがちな評価である。つまり、オリジナルが絶対的な優位に置かれる環境では「翻訳」に区分されたものは、翻訳が内包する創造性が積極的に評価されない限り、正当な扱いを期待できない。

筆者は翻訳学の専門家ではないが、映像翻訳をフェアに扱いたいと望む立場から、本論は吹き替え制作に従事した人々の経験を考察する。近年、翻訳学の領域では、従来の活字テキストを対象とする言語学的分析から社会的分析へと関心の範囲が拡大している。これまで十分に注意が払われてこなかった翻訳者の存在に目が向けられ、また欧米を中心に映像翻訳も考察対象とされるようになった。但し、これまでのところ分析対象としては、外国映画・テレビ番組の「字幕」を扱うものがもっぱらであり、「吹き替え」は置き去りにされがちである。

筆者は、吹き替えに従事した人々の実践を記述する上で、近年、翻訳学でも応用され始めた

フランスの社会学者ピエール・ブルデューの概念を援用する。ブルデューが提供した概念が、たどりにくい軌跡を見えやすくするのに有効だからである。吹き替えに関して翻訳学において未だに十分な研究蓄積がない現状では、筆者の試みが、テレビ放送の歴史、そして翻訳研究にとって資するところがあるのではないだろうか。

1. 文化生産の「^{フィールド}界」とは

翻訳研究の新しい動向として、ブルデューの文化生産に関する諸概念を応用する試みが生まれている。本論でも、吹き替え制作の理解に彼の概念を参考にしたい。

ブルデュー社会学は文化生産を「^{フィールド}界」から説明する。彼の読みにくい議論を大いに単純化してしまえば、固有の文化生産の「界」が成立し確立すると、相対的な自律的領域として機能するというのが要点である。

「界」に参加し構成員たろうとする者は「界」固有の専門知識・技能という要件を満たさねばならない。構成員は個々の差別化のために戦略的な「^{ポジション・テイク}位置取り」（他の構成員を凌駕する高い技術や突出した個性などを発揮して地位を確保する）によって活動することになる。才気ある新人たちは、横並び状態から真っ先に抜け出し、さらには既に地位を確立した先輩たちを凌駕しようと「界」において自らの卓越化を目指してつねに競い合う。典型的には、新旧世代間の攻防や、正統（主流派）と異端の権力抗争が、いわば永久闘争としてエネルギーを供給し、多様な創造性を開花させることで「界」は活性化される。こうしたダイナミズムをふまえたブルデューの諸概念は特定の文化生産の領域を把握しようとする時、見取り図を描く際に有益な理論となる。

吹き替え制作は明確な分業体制に基づくが、筆者は、翻訳作業とアテレコ（音声収録）が結合することで、一つの「界」が成立すると措定する。

2. 吹き替え草創期

戦前の日本でアメリカ映画を吹き替える試みは挫折した。「吹き替え」は戦後のテレビ放送を

通じて定着した慣行である。日本だけではなくイタリア・スペインなど諸外国でも多く見られるが、ローカリゼーション（現地化）であるから、当然ながら各国で実践形態は異なっている。

日本のテレビ放送草創期では、放送局ごとに異なる方針がとられた。字幕で聴覚情報を保持してオリジナリティを優先するか、文字で画面を妨げずに子供から老人まで広い視聴者にとってわかりやすい吹き替えが好ましいのか議論を呼び込みながら、1958年まで字幕放送・吹き替え「録音」放送・吹き替え「生」放送という3通りの方針が並存した。

オリジナリティ尊重を掲げたNHKは字幕を選択した。字幕放送用にダニング・アニメティック・プロジェクターを購入し、翻訳はNHKの映画部が担当した。56年から58年まで『アイ・ラブ・ルーシー』(*I Love Lucy*)などのアメリカ製テレビ番組・洋画を放送する際、ドラマの進行に合わせて手動で字幕フィルムを1コマずつ流した。生放送の字幕である。

日本テレビは、最初から録音した吹き替えを選択し、翻訳をアメリカ大使館に勤める日本人職員5人ほどに依頼した。CIAとつながりを持った正力松太郎が創業した日本テレビがここでアメリカ大使館と接点を持つのは興味深い。日本テレビは録音の技術的困難に苦しんだ末、スタンシルホフマン社の16ミリ磁気フィルム録音機を入手し、1956年10月から態勢を整えた。

NHKと日本テレビに遅れて1955年に開局したKRT（現TBS）は58年8月に社内のダビング・ルームを完備するまで生放送で吹き替えていた。KRTの生放送での失敗談は数多く語られている。

1959年10月、ついにNHKはフランス製の子供番組『ルクレール兄弟の旅』(*Le tour de la France par deux enfants*)を、黒柳徹子らを起用した吹き替え版として放送した。以後、NHKは作品によって字幕と吹き替えを使い分けることとした。こうして「録音による吹き替え」（アテレコ）は主流化したのである。

KRTが放送台本の作成に起用した一人が、雑誌記者だった額田やえ子（1927 - 2002）であり、さらに海外の推理小説の翻訳を出す早川書房の人脈から平井イサクラが加わった。

額田やえ子の『アテレコあれこれ：テレビ映画翻訳の世界』に目を向けてみよう。額田は東

京出身で立教女学院、日本女子大国語科を卒業した。結核歴のせいで見合い結婚・就職の展望を厳しく感じ、アテネ・フランスで英語を学び直し、映画好きを活かせる雑誌『スタア』（映画評論家・南部圭之助による創刊・編集）に勤めた。4年間の記者時代にアメリカ映画の採録シナリオの翻訳をこなしたが、結婚と退職を同時に決めたため「食べる」ために新しい稼ぎ口を探した。劇作家だった亡父・額田六郎の縁故で、KRTの映画翻訳の仕事を得たのである。

額田がKRTで働き始めた1956年は、アメリカを中心とする外国製テレビ番組が日本のテレビ画面を占領するまさに画期となった。この年、映画会社（松竹・東宝・新東宝・東映・大映）が「五社協定」を結び、テレビ放送局に日本映画を一切提供しないことを取り決めたからである。放送コンテンツの制作能力が十分ではなかった日本のテレビ放送局には大打撃となるはずだったが、コンテンツの大量輸入によって乗り切った。

この時期、アメリカのテレビ番組が日本のテレビ放送局の手に届く範囲（ドラマー本200USドル）で購入できた。1964年まで大蔵省は外貨制限（59年でNHK6万ドル、民放2社合わせて4万ドル）を課したが、制限範囲内で映画を大量に買い付け、吹き替えて放送したのである。

額田が仕事を始めた1956年では、吹き替え制作の「界」は形成というより、輪郭が現れた程度だったろう。翻訳にも声の演技にもいかなる技能・知識が必要とされるか誰も深くは理解しておらず、プロもベテランも存在しなかった。「界」に参加できる構成員の要件さえ十分に認識されていなかったのに「界」は始動したのである。

放送台本のための翻訳は翻訳者が単独で行う。だが、吹き替え草創期では、放送台本に手を加えて完成させたのは声優たちだった。英語が堪能と思われた人々（英文学研究者・学生、アメリカ大使館職員）が副収入稼ぎに請け負った翻訳は、放送台本として使い物にならなかったからである。

とりの『映画王』でインタビューに応じた声優・中村正によれば、渡された台本は「学者の翻訳みたいなもの」、つまり意味は通じても生硬でセリフとしての考慮がなく、声優たちが自分のプレス（息継ぎのタイミング）に合わせて字

句を変更しなければならなかった。長さやブレスが合った翻訳でも、不自然さをなくすために「役者が伸ばしたり縮めたりしなきゃならなかった」のである。

アテレコは厳格な時間制約の下で行われる声の演技であり、スタジオ収録が声優たちによる演劇アンサンブルであることを翻訳者が認識する必要があるが、それが存在しなかった。それゆえ、声優による「セリフの直し」が草創期では必要不可欠だった。今では声優による台本への介入として歓迎されないし、細部の変更を決定する権限は声優ではなく演出者にある。

草創期の翻訳者が置かれた環境も無茶なものだった。額田が番組の映像を見るのは放送局の試写だけで、渡された英語の SCRIPT を自宅で翻訳し日本語台本を作成した。額田を悩ませたのは番組のセリフをすべて収録したはずの英語 SCRIPT に不備が多く正確ではないことだった。額田は試写の段階でセリフ数を確認し、SCRIPT に記載のない字句を拾って補ったが、アテレコでのセリフの長さを配慮して日本語を加え削って調整するまでに至らず、そうした技を身につけるのは至難だった。

額田の自宅にはテレビがなく、自分が手掛けた KRT の生放送による吹き替え番組を視聴するためにラーメン屋に出向き、店に備えつけのテレビに頼った。最初の仕事は無残な失敗だったというが、額田は試写に加えて、スタジオで俳優たちが細部を確認するリハーサルに立ち会い、俳優たちのセリフ直しに付き合い続けてアテレコの理解を深めた。1957年にオープン・リールのテープレコーダーを購入して、ようやくオリジナルの英語音声を繰り返し聞けるようになった。テレビ購入は60年である。

ボジション・テーキング

3. 翻訳者の位置取り：木原たけしの登場

額田が仕事を始めた1956年から10年の間に、吹き替え版の制作の標準工程が定まり、「界」は確立され、彼女はベテランになった。この間、吹き替え制作は、テレビ局がガッチリ予算を決めてから発注する「下請」作業となり、その下請業者として東北新社（1961年）やグロービジョン（1963年）などが生まれた。

額田の同業者は、初期の山田実・森田博・磯

村愛子・進藤光太・平井イサクら十数人から、木原たけし・飯島永昭・村上博基・森みさ・佐藤一公らが加わり30人以上になった。額田は同業者らと同様、フリーランスだったが、グロービジョンを通して仕事を受けたので、グロービジョンを代表する翻訳者となった。

吹き替え制作の工程は、音声編集技術の向上で便利になった今日でも大枠は変わらない。番組の統括責任者であるプロデューサーの下に、具体的に製作を進める担当者の仕事がある。担当者は、クライアント（テレビ局やテレビ番組・映画の放映権を持つ会社）から発注されると、届けられた素材（映像と音源）の状態を確認した上で、スケジュールと予算を勘案して翻訳者・演出者を選定する。翻訳が行われている間、担当者は声優に適切な役を割り振り、収録スタジオの日程を確保する。翻訳が提出されると日本語版吹き替えの台本・キャスト表が印刷される。

次の段階がスタジオでの収録であり、ここで声の演技を行う声優たちが集まる。収録の現場に立ち会って声優たちに細かな指示を与えるのが演出者である。電話を通したくぐもった声など音声の加工を行う音響・録音のスタッフも不可欠である。ことごとくコンピューター化した今日では、収録後に声優の声と画面の人物の口の動きのごく微妙なズレを合わせるセリフ編集も細かく行われる。

同業者がひしめいた「界」で、額田の卓越化はどのようになされたのか。劇作家の娘であり、国語科出身であった額田は、英和辞典を頼りに試行錯誤を重ねつつ、彼女の役割を、オリジナルを忠実に訳出するだけの翻訳者ではなく、自然で過不足のない日本語のセリフを創出する台本作家でもあると会得したようだ。換言すれば、自分の仕事の性質を翻案的翻訳であることを認識したのである。父の影響で「幕切れのセリフ」を重視した額田は、ラストのセリフにこだわって直されることを嫌ったが、吹き替え制作を演劇同様、協働する仕事として認識し演出家の判断を尊重したと言う。初期の代表作が『コンバット』（*Combat!*）・『逃亡者』（*The Fugitive*）である。

額田の圧倒的な強みとして、日本語の語彙が非常に豊かで言語的感性が優れていたことは広

く認められた。そのせいか、額田は翻訳者として基本的に原文に忠実に訳すことを心がける一方、時に大胆な冒険もした。たとえば、1960年のコメディ『ドビーの青春』(*Many Loves of Dobbie Gillis*)に現れた人名ベネディクト・アーノルド(アメリカ独立戦争でイギリス側に寝返ったアメリカ軍人)を臆さずに「明智光秀」に置き換えた。翻訳に忠実さを強く求める今日では陳腐な誤訳扱いされよう。だが、かつての吹き替え翻訳の最優先事項は、視聴者を番組に親しませることであり、翻訳者に大きな裁量が許された。額田は同時代の感覚に即したユーモラスなセリフを狙えたのである。

さらに額田は、シリーズもので主役の性格を熟知した上で、英語を話す登場人物たちが、「もし日本語で話したら」と想像して彼らに最もふさわしい日本語表現を創出した。額田の1970年代の代表作『刑事コロンボ』(*Columbo*)・『刑事コジャック』(*Kojak*)はそうした主人公たちの個性化に成功した例である。とぼけた風貌のピーター・フォークが扮し小池朝雄が声をあてたコロンボには「うちのカミさんが」という口癖、スキンヘッドでこわもてのテリー・サバラスが演じて森山周一郎が声を担当したコジャックには「なめるんじゃねえ」などの独特のべらんめえ調を与えた。これらシリーズの高い人気は声優たちに称賛をもたらしたが、それを用意したのが額田だったのである。

次に、形成された「界」に独自の強みを持って参入した木原たけし(1933～)の位置取りを確認しよう。木原は額田より6歳年下で、1966年に始まった『奥さまは魔女』(*Bewitched*)以後、翻訳者として本格的に活躍した。『宇宙大作戦/スタートレック』(*Star Trek*)・『ER緊急救命室』(*ER*)など数々の人気シリーズを手掛けた。

京都生まれの木原は、医師の父の転勤で移り住んだ栃木県日光での少年時代から英語が好きで、兄の勧めで新設校・国際基督教大学(ICU)で学んだ。ダグラス・マッカーサーが設立に協力したICUは学内のコミュニケーションが英語で行われており、木原は一年間の語学研修を加えた卒業までの5年間を過ごした。演劇に熱中した木原に組織への帰属(就職)願望はなく俳優座の衛星劇団に参加し、端役としてテレビ番組『日真名氏飛び出す』(後述の久松主演作)に登場し、

声優として『コンバット』・『サンセット77』(*77 Sunset Strip*)に出演した。やがてICUで鍛えた英語力を見込まれ、週にレギュラー3本を抱えて多忙だった翻訳者・森田博の下訳を引き受けるようになった。声優業と掛け持ちしながら翻訳を続け、1963年までには翻訳者の道を志していた。66年からの『奥さまは魔女』、67年の『ザ・モンキーズ』(*The Monkees*)など明るいコメディ番組の翻訳が視聴者から支持され、「界」において着実に地位を固めたのである。

額田同様、木原もフリーランスだったが、やはり額田同様、強いつながりを持った製作会社があった。木原は東北新社から多くの仕事を任された。彼らの場合、制作会社との緊密な関係は好循環を生んだようである。信頼され仕事を任され多忙となったが、結果的に収入は確保され、仕事に専念できる態勢が整ったからである。

木原もリール式テープレコーダーを必需品にした世代だが、駆け出しの頃の翻訳に森田からの添削指導を受けることができ、すべてが手探りだった額田より恵まれた。ICUの英語教育も仲間と演劇に熱中した青春も、この職業にとって有利に働いた。言い換えると1960年代には、吹き替え翻訳者が「界」に参加する要件としての「技能」(時間制限内に訳出する語学力、日本語の話し言葉のセンス)、「適性」(収録スタジオに立ち合わなくても、声優を意識し演出者との意思疎通を図る協調性)が明確になった。木原は彼自身の好条件を活かして頭角を現せたのである。

但し、木原の認識では、この仕事の要諦は「人に言われて覚えるものではなく自分で体得」するものである。木原自身が声優であったことが、他の翻訳者にはない大きな強みになった。額田は書いたセリフを自ら音読し録音することでセリフの長さを計測する流儀だったが、十年選手になってからも主役のセリフの長さを誤る失敗があった。だからこそ、木原の翻訳が声優たちの間で「アテレコしやすい」という評判を築いた意義は非常に大きい。紙幅の都合で触れるにとどめるが、筆者は別稿(「ローカリゼーションとしての映像翻訳: 歴史としての「吹き替え」番組」『アジア太平洋レビュー』第14号 2007年12月)で、木原の『奥さまは魔女』の翻訳方略を付加・置換・省略のパターンで分類

し、木原流の分かりやすい日本語表現の工夫を確認している。2011年までの木原の長い現役生活は、常に忙しくレギュラー番組を抱えながら、翻訳の質を保持した成果なのである。

木原が1966年に『奥さまは魔女』を手掛けた時点で、プロの仕事として翻訳に対するリスペクトは定着していた。収録現界で勝手に変更されることはなくなり、むしろ、みだりに変えることはマナー違反とみなされたと言う。これは放送作家らの動きと無縁ではない。66年は、放送作家らが著作権保護を目指して「協同組合日本放送作家組合」（現在の日本脚本家連盟）を発足させた年である。翻訳が著作物であるという認識が社会に浸透するには長い時間がかかった。だが、少なくとも、吹き替えの翻訳が専門の技能を要する仕事として尊重されるようになったことで「界」はさらに安定したのである。

一方、声優がリスペクトを獲得するには、体を張った闘争が必要だった。

4. 権利のための闘争：久松保夫の貢献

日本における外国製テレビ番組のピークは1960年と言われるが、吹き替えで外画を楽しむ機会は増えていた。1966年、映画評論家・淀川長治の解説を加えた『土曜映画劇場』が始まり、翌年『日曜映画劇場』となって長寿番組化した。他局は追随し、毎日、外国映画が吹き替えで放送された。人気のあったアメリカのテレビ番組も続々と再放送された。

にもかかわらず、声の演技者たちは不満を抱えた。外画吹き替えの声優は、スクリーンの俳優の演技を解釈し寄り添いながら、キャラクターにふさわしい声の演技を提供する。これは大変に神経を消耗する仕事で、戦前のラジオ劇、戦後のテレビ人形劇やアニメ番組での声の演技とは根本的に性質が異なる。だが前述の通り、演劇界のアテレコ蔑視のため、「声優」と称することが忌避され、若手の新劇俳優らはアイデンティティに屈折を抱え込んでいた。さらに、仕事場だったスタジオには防災設備さえ整っておらず、働く環境として荒涼としていた。最も深刻だったのが、報酬における差別である。「顔を出さない」という理由で、「顔を出す」実演者が受け取る額の70～80%と低く設定された。30分番

組のギャラは3,000から4,000円、60分番組で2割増しの扱いだった。また、再放送に関しては何の権利もなく収入に結びつかなかった。翻訳者も再放送に権利がないのは同様だった。

こうした状況を打開すべく活躍したのが、久松保夫（1917-1982）である。東京出身の久松保夫は、府立第六中学の卒業前に両親を亡くした後、牧師を志望して入った青山学院神学部を中退し、築地小劇場に参加した経歴の持ち主である。徴兵検査の判定が丙種で兵役を免れたのが不思議なほど、演劇にも労働運動にもエネルギーに活動した。芸歴の詳細は省くが、舞台・映画でも着実に経験を積んだ久松は、1955年から7年間、KRTのドラマ『日真名氏飛び出す』で主役を演じて人気を得た。

さらに、声優としても大きな成功を収めた。1960年に始まったNET(現テレビ朝日)のテレビ西部劇『ララミー牧場』(*Laramie*)で主役ジェスの声をあて、ジェスを演じたロバート・フラーに日本での絶大な人気をもたらしたのである。劇映画では重量感のある俳優バート・ランカスターを持ち役とした。こうした目立った実績があった久松には「役者」としてのアイデンティティに揺らぎはなかった。

この久松が、吹き替え制作の「界」の成長に大きく貢献した。彼には痛恨の一事があった。1959年、久松は野心的実業家・清水昭が立ち上げた外画代理店・日本語版制作会社「太平洋テレビ」に協力したものの、あえなく挫折したのである。清水はアメリカのNBC（3大ネットワークの一つ）の外画を日本に輸入する独占契約に成功し、久松は俳優らに呼び掛け、600人以上を擁する芸能部を組織化した。大規模組織の出現はテレビ業界に衝撃を与えた。この組織化によって久松は不安定な役者稼業の仲間に仕事をコンスタントに提供しようとしたが、翌年には計画倒れとなって破綻した。

だが、清水・久松の大胆な構想は、声優に対する好条件の報酬体系を含めた労働条件・環境の改善、翻訳者・演出者のプロ育成の試み、演出やキャスティングの重視と工夫など、広範囲に及んでおり優れた先見性を示すものだった。彼らの挑戦は、「界」の成長にとって何が重要かを照らし出した「事件」だったとも言える。

その後も、組織化に意欲を燃やした久松は同

志らと共に、1963年に徳川夢声を理事長に担出し「日本放送芸能家協会」（放芸協）を設立させ、71年にはこの放芸協の法人格を引き継ぎ発展させた「協同組合日本俳優連合」（日俳連）を設立させた。

日俳連は団体交渉権を持つ組織である。最も大きな成果は、1973年に東北新社・グロービジョンなどの日本語版制作の業者に向けて抗議デモとストを行い、最終的に基本出演料の50%アップに加え時間割増料などを増額させ平均3.14倍の引き上げに成功した快挙だろう。8月8日に決行された24時間時限ストは、番組7本の収録を不可能にし、戦略的な勝利につながったが、これを発案したのが久松だった。この闘争のインパクトは、据え置かれた翻訳料の改訂交渉にも及び、翻訳者が加入する放送作家組合と制作会社の団体（紫水会）が頻繁に討議するようになったのである。

吹き替え制作における声優の待遇向上は、久松を含めて声優として実演した人々自身が行動をとることで実現したものであり、翻訳者らの状態もこれと連動した。吹き替え制作の「界」は対外的に自律性を発揮したのである。

結びに代えて

その後、解消に向かった再放送使用料の問題に触れるには、実は、本稿が単純化した「界」の見取り図では不十分である。再放送使用料の問題が難航したのは、国内のテレビ局だけでなく、「著作権」に固執する保守的なアメリカのメジャー映画製作会社・配給会社と交渉する必要があったからである。従って、これらすべての事業者と交渉できた東北新社の植村伴次郎が尽力した。

最終的に、再放送使用料問題は、1970年の改正著作権法が導入した「著作隣接権」を突破口にした。「著作隣接権」は著作物の伝達に重要な役割を果たしている実演家に認められる権利である。海外の事業者に対して、植村は、「著作権」とは別の権利が、あくまで日本というローカルな範囲で適用されると説明して、合意を取り付けたのである。

やがて1978年、再放送使用料の取り決めが成立した。日本語版制作会社の団体として日本音

声製作者連盟（音声連）が発足し、これと日俳連・放送作家組合がそれぞれ協定を結び、俳優と翻訳者に対する再放送使用料が定められた。以後、制作会社による番組登録に始まり、放送実績調査、テレビ局への使用料請求という処理プロセスが定着した。

本稿は、吹き替え制作を「界」の形成・変容という観点で概観した。再放送使用料問題が示すように、実際には「界」に関わる行為者として、テレビ局・制作会社・配給会社などの存在も重要である。当然ながら、それら各自にも位置取りと戦略があり、対立もあれば協力もある。長期の軌跡を見渡す記述を目指すには、彼らを布置した大きな図が必要になろう。本稿の視野は1970年代までなので、ここまでとしたい。

参考文献

公益社団法人日本芸能実演家団体協議会・実演家著作隣接権センター（CPRA）編『実演家概論』（勁草書房、2013年）。

鈴木信幸「日俳連の組織活動の経験」『労働法律旬報』第1299号（1992年11月10日）。

とりみき『とり・みきの映画吹替王』（洋泉社、2004年）。

日本音声製作者連盟『音声制作者の自画像と夢』（日本音声製作者連盟、2001年）。

日本音声製作者連盟『吹き替え文化の明日に向かって：音声連30年の記録』（日本音声製作者連盟、2008年）。

日本テレビ放送網株式会社社史編纂室編『大衆とともに25年：沿革史』（日本テレビ放送網、1978年）。

日本俳優連合『日本俳優連合30年史』（日本俳優連合、2002年）。

額田やえ子『アテレコあれこれ：テレビ映画翻訳の世界』（中公文庫、1989年）。

久松保夫『役者人生奮戦記：久松保夫著作集』（日本芸能実演団体協議会、1995年）。

ビエール・ブルデュー、ロイック・ヴァカン、水島和則訳『リフレクシヴ・ソシオロジーへの招待』（藤原書店、2007年）。

謝辞 筆者のインタビューに応じて貴重な知見を提供された木原たけし氏に心よりの謝意を捧げる。