

# 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

宜野座菜央見 (大阪経済法科大学  
アジア太平洋研究センター)

キーワード：ローカリゼーション、外国の映画・テレビ番組、映像翻訳、吹き替え、『奥さまは魔女』

### はじめに

本稿は、戦後日本における外国製のテレビ番組の放送を通じて一般化した吹き替えという特殊な形態の翻訳に着目し、その翻訳実践を特定の時代の社会が生み出した現象として認識する。筆者は翻訳学の専門家ではなく、日本の映像文化に歴史学の立場から取り組んでいる。翻訳を一つの専門的な学問対象として理論化し実践の分析を行う翻訳学では、欧米を中心に映像翻訳に関する知見が蓄積されつつある。しかし日本語吹き替えについては未開拓状態に近い。そうした現状において、吹き替えを戦後日本の歴史的現象の一つとして分析する本稿は、翻訳学にも資するところがあるのではないか。このような立場から、本稿では、1960年代後期から70年代前半の吹き替えによる日本版の製作を考察し、日本側の商業主義と結びついたナショナリズムが、最終的にアメリカのソフト・パワーを補強する効果をもたらしたことを明らかにす

る。

日本のテレビ放送の歴史において特筆されるのが、50年代後半から60年代にかけてアメリカ製のテレビ番組が獲得した高い人気である<sup>(1)</sup>。ゴールデン・アワーまたはプライム・タイムと呼ばれる夜のテレビ視聴好適時間帯は、圧倒的にアメリカ製のテレビ番組で占められていた<sup>(2)</sup>。ハリウッド映画と並んでアメリカのテレビ番組は、戦後日本に限らず世界中に送り出されて、見る者を「親米」へ誘導するソフト・パワーの代表とみなされてきた。

確かに、この点については疑う余地はなさそうである。日本でテレビ番組製作がまだ黎明期にあって試行錯誤を繰り返していた頃、すでにアメリカでは魅力的な番組がどんどん製作されており、日本でも日本語吹き替え版として続々と放送された。『コンバット!』・『逃亡者』・『サンセット77』・『わんぱくフリッパー』など、世代によって記憶の残る人気作は異なるだろうが、この時代を生きた人たちならなじみの番組名をいくらかでも挙げることができよう。これまでテレビを論じた社会学者たち——たとえば、有馬哲夫(1953年生まれ)、吉見俊哉(1957年生まれ)——は、まさにこうしたアメリカのテレビ番組を見て楽しんだ世代に属しており、「親米

(1) 日本放送協会編『20世紀放送史』上巻、日本放送協会、2001年、p.390。

(2) 日本では午後7時から10時をゴールデン・アワー(タイム)、英語圏では午後8時から11時をプライム・タイムと称する。

(3) 有馬哲夫はこれまでの研究を通じて、日本で「親米」が形成される過程で作用したアメリカの戦略を照らし出してきた。『こうしてテレビは始まった 占領・冷戦・再軍備のはざままで』ミネルヴァ書房、2013年。『日本テレビとCIA 発掘された「正力ファイル」』新潮社、2006年。吉見俊哉はテレビを日本においてネーションを最も喚起するメディアとして論じてきた。「アメリカ・占領・ホームドラマ」岩崎稔編『戦後スタディーズ』紀伊国屋書店、2008年。『親米と反米——戦後日本の政治的無意識』岩波書店、2007年。「テレビが家にやって来た——テレビの空間 テレビの時間」『思想』No.956、2003年12月。

効果」を実感しているだろう<sup>(3)</sup>。

占領下の日本において親米誘導を図ったアメリカのメディア政策に関する先行研究は存在する<sup>(4)</sup>。独立回復後の日本のテレビ放送に関しても多岐に及ぶ研究蓄積がある。にもかかわらず、アメリカのテレビ番組の放送形態が「日本語版吹き替え」であった点に注意が払われ議論されることはなかった。実際に放送された日本語吹き替え版のテレビ番組を分析して、どのような効果が生じていたか検証する作業は、きちんとは行われてこなかったのである。

筆者は、放送された形態を検討しないままにソフト・パワーの効果を当然視することは、その過程があたかも単純で透明であるかのような錯覚に繋がるのではないかと危惧する。そこで本稿は、日本でのテレビ放送を通じた親米意識の形成を問う立場から、ケース・スタディとしてアメリカのテレビ番組 *Bewitched* の日本語吹き替え版『奥さまは魔女』を取り上げ、その翻訳に格別な注意を払って分析する。

ケース・スタディの対象として『奥さまは魔女』を選んだことには理由がある。オリジナルである *Bewitched* は同じ英語圏のイギリスのみならず、言語の異なるイタリアや日本にも輸出され、国境を越えて親しまれた番組である。アメリカのソフト・パワーを代表する資格は十分であろう。

*Bewitched* は、主人公サマンサが理想的なミドル・クラスの主婦でありながら「魔女」であることから、スティーブンス家に起こる騒動を描くシチュエーション・コメディである。1964年9月から8年間8シーズン、全部で254話が全米の3大テレビネットワークの一つであるABCでプライム・タイム（火曜夜9時、後に8時台に移動）に放送された<sup>(5)</sup>。8

年間という長い放送期間は、冷戦における「緊張緩和」期に当たり、アメリカの社会変容を看取することが可能である。65年のエピソードでは、米ソの激しいライバル意識をコンテクストにしたお笑いネタが見受けられ、70年代になるとヒッピー文化の台頭や公民権運動を意識した人種問題がテーマになった。とはいえ、穏健さを貫き温かなスイート・ホームを描き続けたシリーズは、アメリカ人にとって好ましいセルフ・イメージを提供して安心させるものとなっており、今日でも愛され再放送が続いている。

この *Bewitched* が日本では日本語吹き替え版『奥さまは魔女』となった。アメリカの施政下に置かれていた沖縄を含めて、日本中の都道府県で66年から放送され高視聴率を得た。日本にとっての「緊張緩和」は1972年の沖縄返還と日中国交回復に帰結し、戦後外交の課題2つが解消したと一般に認識された時期である。『奥さまは魔女』の放送期間は、日本社会が高度経済成長の最中から終焉に向かう時期に重なり、モノクロで普及したテレビがカラーとなったように、日本の生活文化が貧しさから徐々に脱却し「一億総中流」の幻想へ向かっていた時期である。筆者が指摘したいのは、英語オリジナルとは微妙に異なる日本語吹き替えという位相において、まさにこの時期にこのアメリカ番組を受容した日本社会の価値観とこだわりが表出した点である。

この時期の吹き替えは翻訳学という自文化中心の「受容化 (domestication) 方略」が徹底された<sup>(6)</sup>。それは、日本の視聴者がテレビに向ける注視を過剰なまでに意識した日本語版製作者たちが、視聴者にとって少しでも不快に感じられそうな要素を予め入念に排除して、「安全」な番組にしたことを意味して

(4) 土屋礼子・吉見俊哉編著『占領する眼・占領する声：CIE/USIS 映画とVOA ラジオ』（東京大学出版会、2012年）を参照されたい。

(5) Herbie J. Pilato, *Bewitched Forever*, Tapestry Press, 1996, p.117.

(6) 翻訳学は2つの翻訳方略を論じる。原文を尊重し言語的・文化的差異を刻印したまま訳出する「異質化 (foreignization)」と、テキストの異質性を最小限に抑え目標言語（日本語）において分かりやすい翻訳を行う「受容化 (domestication)」である。ジェレミー・マンディ、鳥飼玖美子監訳『翻訳学入門』みすず書房、2008年。

いた。

本稿では、戦後日本の特定の時期に現れた一つの歴史的現象として、その翻訳の特殊性を検証していく。本稿の前半ではまず吹き替えの性質を論じ、次に吹き替えの慣行と声優の仕事の確立に関する経緯に触れる。後半では、ケース・スタディとして『奥さまは魔女』を分析する。

## 1. 吹き替えの性質：オリジナルとは別物

吹き替えという特殊な翻訳の性質を確認しておこう。吹き替えは字幕と並んで映像翻訳を代表する形態である。どちらも観客・視聴者を楽しませるために導入された慣行だが、本質において異なる。字幕があくまでオリジナルに「付加」された存在であるのに対し、吹き替えはもはやオリジナルから独立した他言語バージョンとして成立する。

日本では劇場で観られる外国映画には字幕、テレビ放映される番組には吹き替え、と二分した慣行が一般化している。だが、それぞれの歴史的経緯は大きく異なる。

字幕を付けて上映する方式は、アメリカの劇映画『モロッコ』(Morocco, J. V. スタンバーグ監督 1930年)が1931年に公開された際に採用されて以降、普及した。これによって、当時、活動弁士だった徳川夢声が自らの職業の終焉を認めたと記す通り、字幕は戦前期において確立した慣行である<sup>(7)</sup>。

一方、吹き替えは、日本のテレビ放送(1953年開始)が外国番組を放送する際に、民間放送局によって選択された方式で1956年以降、定着した。テレビゆえに発達したもので、日本のテレビ放送と吹き替えの歴史はほとんどオーバーラップする。だがその結びつきが必然だったわけではない。現にNHKはオリジ

ナリティを尊重する立場から字幕の採用を方針とし、54年に始めた外国映画のテレビ放映だけでなく、56年からのアメリカ製テレビ番組の放送にも適用した。56年、『口笛を吹く男』・『ハイウェイ・パトロール』、57年、『アイ・ラブ・ルーシー』を字幕で放送したのである<sup>(8)</sup>。

これに対し民放は最初から視聴者にとって親しみやすい吹き替えを採用した。やがて59年にはNHKも民放に追随して吹き替えを採用するようになり、テレビでは吹き替えが主流の慣行となったのである<sup>(9)</sup>。これはごく些細な事実に見えるが、翻訳における永遠のせめぎあいを商業性の強い映像翻訳の次元で象徴的に表出させたものである。

あらゆる翻訳の作業で、翻訳者はオリジナルに忠実な翻訳を提供すること(「作者代理」としての翻訳)と、受容する側にとって親切で心地よい翻訳であること(「読者代表」、この場合「視聴者代表」としての翻訳)という2つの期待に常に向き合わねばならない<sup>(10)</sup>。2つに同時に応えるのは容易ではなく、通常どちらかが優先されて、一つの翻訳が完成することになる。

国民の教養水準の啓発に努めるべき立場にあるNHKが、オリジナリティを優先する立場から字幕を選択したのは、それなりに道理にかなったことだった。前述の通り、字幕の本質はオリジナルの映像に付け加えられた文字情報である。オリジナルそのものに何らかの改編を加えることはない。観客はオリジナルの音声を聞きながら、字幕という文字情報を頼りにして登場人物らの台詞やナレーションの内容を理解してオリジナルを鑑賞することになる。現在、字幕作成のための翻訳作業では、文字を追って読む人の目に負担の少ない「一秒4文字」が基本ルールとされる。この4秒ルールは厳格に適用されない場合もあ

(7) 徳川夢声「映画説明者の終幕」キネマ旬報社編『日本映画シナリオ集』第2巻、キネマ旬報社、1966年、p.13-15。

(8) 日本音声製作者連盟『音声製作者の夢と挑戦』日本音声製作者連盟、2011年、p.27-9, 256。

(9) 『音声製作者の夢と挑戦』p.256。

(10) 柴田元幸「翻訳者は「作者代理」か「読者代表」か」ロバート・キャンベル編『読むこと力：東大駒場連続講義』講談社、2004年。

るが、観客・視聴者が読み切れないほど文字の多い字幕は許されない。スクリーン上の登場人物たちが洪水のように多くの言葉を飛び交わしても、2行以上の字幕が現れないのは、この原則が守られているからである<sup>(11)</sup>。このルールを意識しながら作業する翻訳者は訳出すべき情報をかなり大胆に取捨選択することになる。結果として、字幕翻訳は「要約翻訳」にならざるをえない。

小さなテレビ画面に現れる文字情報を目で追うことになる字幕版と、耳に自然な母語でセリフやナレーションが聴こえる吹き替え版との比較では、多くの視聴者にとって親切なのは吹き替え版の方だろう。通常、吹き替え版は字幕版の作成よりコストがかかり手間もかかる。翻訳者だけでなく数々の声優と演出者、技術スタッフを動員してスタジオでの収録を経て作成されるものだからである。NHKと違って民放局は吹き替えを選択した。つまり、オリジナリティではなく、コストと手間をかけても視聴者にとっての親しみやすさを優先したのである。但し、これを単純に民放がNHKより視聴者に親切な選択をしたと言うといささか適切さを欠く。民放局にとっては、視聴者に支持される人気番組を作って、多くの企業に番組のスポンサーになってもらわねばならないという、ビジネス上の絶対的要請がある。民放の吹き替え選択もまた合理的なものだったのである。

日本語の吹き替えで番組を視聴する時、当然ながらオリジナルの音声情報にアクセスすることはできない。繰り返しになるが、吹き替えはオリジナルに備わった音声部分を日本語製作者が丸ごと日本語に差し替えるがゆえに、オリジナル製作者のコントロールから完全に独立した日本語の「別バージョン」として誕生する。吹き替え版の視聴をもって、オリジナルを鑑賞したとは言えない所以である。

## 2. 吹き替え慣行の展開

### A. 吹き替えの隆盛

声優は、外国のテレビ番組を吹き替えで放送する慣行が定着するなかで確立された職業である。1980年代以降、アニメ番組の高い人気が続き、アイドル化した声優まで出現した。このため、吹き替え番組が隆盛だった時期でも、声優の仕事が正当に評価されなかったという事実は今日、認識されにくい。

まず1966年の『奥さまは魔女』登場に先立つ吹き替えの隆盛と声優の地位の変化を確認しておこう。外国製の番組の吹き替えによる放送が定着すると、テレビ局が自局で行っていた吹き替えの製作は、やがて(株)東北新社、グロービジョン(株)など日本語版製作を専門にする業者に発注されるようになった。こうしてアメリカのテレビ番組が大量に放送される時代が到来した。

その歴史的契機として放送業界で認識されているのが、1956年10月に成立したテレビに関する「五社協定」である<sup>(12)</sup>。この「五社協定」は、映画に関する1953年の「五社協定」とは別ものである。劇場映画がテレビで放送されると「映画離れ」が加速するのではないかと警戒した映画会社5社(松竹・東宝・新東宝・東映・大映)が、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ものである。この協定に58年、日活も加わり「六社協定」となった。この当時、放送するコンテンツの製作能力が十分ではなかった日本のテレビ局にとっては、この六社協定は大きな打撃になるはずだった。

しかし、日本のテレビ放送局にとって幸いしたのが、1USドルを360円で交換する固定相場制度の下、アメリカのテレビ・ドラマが手の届く範囲で購入できたことである。ドラマ1本が200～300USドルという日本側にとってありがたい価格で提供された<sup>(13)</sup>。日

(11) 「一秒4文字」ルールが存在しなかった時代には、長い字幕もしばしば現れた。今日DVDで視聴できる『上海陸戦隊』(熊谷久虎監督、東宝、1939年)には、原節子ら東宝の女優が中国人に扮して中国語を話す場面で、縦書き4行の字幕が確認できる。

(12) 『20世紀放送史』p.388.

本では1964年まで大蔵省によって外貨制限が課せられており、59年ではNHK 6万ドル、民放4万ドルだった<sup>(14)</sup>。その範囲内でアメリカのドラマを購入できたのである。このため日本のテレビ局は、外国のテレビ番組及び劇映画を大量に買い付け、吹き替え版で放送するようになった。こうして1960年には海外ドラマのピークを迎え、週に72本の番組が放送されるに至ったのである。

つまり、日本の映画業界からテレビ業界に対する邦画の供給拒否と、手頃な価格でアメリカのテレビ番組が入手可能という2つの条件が重なって、吹き替え番組の隆盛期が到来したのである。現在でもアメリカのテレビ番組は放送されているが比較にならない。1950年代後期から60年代前半には、外国のテレビ番組が日本のプライム・タイムを圧倒的に占めるという状況が生じた。日本でテレビ番組を製作し編成する態勢が確立され成熟する以前であったからこそ生じた現象である。

尚、「六社協定」は61年に新東宝が倒産したことから崩れた。新東宝は劇場公開済みの「旧作」と呼ばれた自社製作の映画群を放送局に売却したからである<sup>(15)</sup>。『奥さまは魔女』の放送が始まった66年では、旧作の日本映画がまさに連日テレビ放映されていた。

また、日本における海外のテレビ番組の放映ピークは1960年と書いたが、その後、人気は急激に衰えたわけではない。1964年の東京オリンピックの放送以後、家庭のテレビがモノクロからカラーに代わって普及していくなか、カラーで楽しいアメリカのテレビ番組は日本の視聴者にとって依然魅力のある娯楽番組だったのである。放送当初モノクロ

だった *Bewitched* は第3シーズンからカラーになっている。

吹き替え版製作の初期には、生放送であるがゆえの声優らの失敗があったし、録音技術導入後には収録にまつわる技術的困難が多かった<sup>(16)</sup>。だが、後述するように、やがて「アテレコ」と呼ばれる「吹き替え」製作の標準的な工程が定まってきた。

## B. 声優の認知

今日でいう「声優」として起用されたのは、ラジオ放送劇団の出身者や新劇の劇団に所属した俳優である。彼らの奮闘によって声優業が認知されるようになった。たとえば、『ララミー牧場』(原題 *Laramie*, 1959-63, NBC 製作)の成功は声優の貢献によるところが大きい。日本では1960年から63年にNET(テレビ朝日の前身)で放送されたが、アメリカ人俳優ロバート・フラーが扮した主人公ジェスの声を、すでに俳優として実力を認められていた久松保夫が担当した。ジェスに扮して日本で人気を沸騰したロバート・フラーが61年4月に来日した時、今日では想像できないほどファンからの熱烈な歓待を受けたが、フラー自身は日本での人気は自身の魅力だけではなく、日本語吹き替え版の効果だろうと察知していた<sup>(17)</sup>。

実際に、他の俳優の演技に添って声の演技を載せていく声優の仕事は高い技術を必要とし、スタジオでの収録では時間とエネルギーを取られる。にもかかわらず声優に対する出演料は正当に扱われなかった。後にテレビ放送の実演者らの要求で改訂されたが、「顔を出さない」仕事の報酬は「顔を出す」実演者の70%で、1970年代前半まで声優のギャラ

(13) 『20世紀放送史』p.390.

(14) 『20世紀放送史』p.390.

(15) 「日俳連30年史 前史 その1」『日本俳優連合オフィシャルウェブサイト』  
<http://nipppairen.com/progress/30his/30his001.html>

(16) 以下の論文が、声優に焦点化した論文として詳しい。森川友義・辻谷耕史「声優のプロ誕生:海外テレビ・ドラマと声優」『メディア史研究』Vol. 14, 2003, p.121-7.

(17) Jayson Makoto Chun, "America in Japanese Television: Family Dramas and Cowboys," *"A Nation of a Hundred Million Idiot"?: A Social History of Japanese Television, 1953-1973*, Routledge, 2007.

は30分番組3,000円から4,000円と安かった<sup>18)</sup>。また演劇界の主流派からは、声優の仕事は他人の芝居に声を当てる邪道な仕事とみなされていた<sup>19)</sup>。

だが、この間、外国のテレビ・映画を吹き替えて楽しむ機会はますます増えた。1966年から映画評論家の淀川長治の解説を映画放映の前後に加えた『土曜映画劇場』が、翌年から『日曜映画劇場』となって定着し長寿番組となった。他局も淀川のスタイルを踏襲して洋画を放映する番組枠を設定した。劇映画を放送する2時間枠が毎晩プライム・タイムにあり、加えてフジテレビやローカル局が深夜や午後90分の映画放送枠を加えるという状況が出現した。

こうした背景もあってテレビ視聴者の側に吹き替えを楽しむ余裕が生まれたようである。NHKが1972年から79年に放送した『刑事コロンボ』(Columbo, NBC, 1968-78)、TBSが75年から79年に放送した『刑事コジャック』(Kojak, CBS, 1973-78)は、吹き替えの番組として日本語音声であるがゆえの妙味を評価されて反響を呼んだ。両作品(『刑事コロンボ』は75年以降)共に額田やえ子(1927-2002)が翻訳を担当した。グロービジョン(株)を代表した翻訳者である<sup>20)</sup>。額田は日本語として味わいがあり登場するキャラクターにふわしい生き生きしたセリフを提供した。とぼけた風貌のピーター・フォークが扮するコロンボには「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・サバラスが演じたコジャックには、独特のべらんめえ調をトレード・マークにすることで主人公たちの個性化に成功した。一般には翻訳者額田やえ子の業績以上に声優の優れた声の演技に注目が集まった。ピーター・フォークの声を担当した小池朝雄、テリー・サバラ

スの声を担当した森山周一郎らの活躍を通して、声優の仕事に要求される高い技能と個性が広く認知されるようになったのである。

### 3. 吹き替え版の製作における「裁量」

字幕に比べて吹き替えは、提供できる情報量が圧倒的に多い。画面の登場人物がオリジナル言語である英語で発話している間中、その人物の声を担当する声優が日本語のオーラル・パフォーマンスを行って情報を伝達するからである。当然ながら裁量の範囲は字幕製作の場合に比べてはるかに大きい。新たな創造を意味する。

吹き替え版の製作は、翻訳者だけでなく多数のプロフェッショナルが協力することによって可能となる。翻訳は翻訳者が単独で行うが、スタジオ収録の現場では、演劇と同様のアンサンブルが求められる。

通常の流れでは、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)からの発注を受け、届けられた素材(映像と音源)の状態を確認した上で、効果的なキャストとなるように声優に適切な役を割り振り、スタジオ収録のためのスケジュールを確保する。こうしたコーディネーションは視聴者からは見えないが必須である。

そして翻訳者が翻訳作業を行い日本語版のための台本が準備される。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められる。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。もちろん録音・編集など専門の技術スタッフも必要である。

(18) 植村伴次郎「音声連、その理念と実践」日本音声製作者連盟編『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、p.12。

(19) 声優野沢那智の発言。『アテレコ〜テレビの黄金時代を創った「吹き替え」50年』ヒストリーチャンネル・東北新社製作、2007年3月31日放送。

(20) 額田やえ子はグロービジョン専属ではなくフリーランスだった。『刑事コロンボ』の翻訳事情は額田の著作に詳しい。『アテレコあれこれ——テレビ映画翻訳の世界』中公文庫、1989年。

裁量が大きいということは、翻訳及びスタジオ収録のレベルで、さまざまな解釈・表現をめぐって問題が生じた場合、担当した当事者に判断が委ねられることを意味する。今日の映像翻訳は字幕・吹き替え共に、できる限りオリジナルに忠実な翻訳が目指される傾向にある。このため、オリジナルの意図から大きく逸脱した翻訳作業は行われない。しかしながら、かつては今日では考えられないような「裁量」が製作当事者に許容されていた。

筆者が翻訳者の代表としてインタビューを依頼したのは木原たけしである<sup>(21)</sup>。1933年生まれで国際基督教大学の時代から演劇に親しみ、『サンセット77』でクーキー役に扮するなど声優として活動するうちに、母校で鍛えられた高い英語力を見込まれて映像翻訳の道に入ったという経歴を持つ。吹き替えの確立期を知る大ベテランであり『奥さまは魔女』の主たる翻訳者として最も多くのエピソードを担当した。2011年までの長い現役期間に『宇宙大作戦/スタートレック』や『ER 緊急救命室』など数々の人気番組を手掛けた逸材である。

木原によれば、1960年代前半では、翻訳者が提供した翻訳がスタジオの収録現場でみだりに変えられるという振る舞い（翻訳を著作物として認識せず軽視する態度）があったという。これに翻訳者が抗議したため、次第に翻訳に対する尊重がマナーとして定着した。吹き替え番組である『奥さまは魔女』をこうした時間軸に据えると、翻訳者の仕事が尊重され、かつ後述するように最大限の「裁量」が認められた時代の産物ということになる。

この「裁量」の大きさこそが、そもそも歴史的なものであることを強調しなくてはならない。『奥さまは魔女』の放送が始まった

1960年代は、海外が今日より遥か遠くに感じられた時代である。先に述べた外貨制限や1ドル360円という固定相場が示すように、一般の日本人にとっては海外渡航そのものがそれほど容易ではなく、外国の文化・社会に関する情報も簡単に入手できなかった。木原をはじめとする翻訳者たち、スタジオで声優たちに指示を与える演出者たちも学校教育で英語を学んだが、英語を母語とする文化圏に長期に滞在して英語を習得した人たちではなかったのである。

こうした社会条件を背景に、日本語版製作者たちは、とにかく視聴者に受け入れてもらうことを目指した。前述の翻訳における永遠のせめぎ合いに即して言えば、オリジナルに忠実な翻訳よりも日本語版として視聴者に親しまれることを優先したのである。日本の言語文化に即した表現へ大胆に変更したり、日本でなじみのない事柄には説明情報をつけ加えた。逆にわかりにくい情報をあっさり省略したり、オリジナルにある独特な表現をアレンジするなど、日本の視聴者に最も受け容れられる日本語版の製作が目指された。単純で機械的な作業ではなく、今日の感覚からは過剰に感じられるほどオリジナルに手を加えていた。『奥さまは魔女』は、このような裁量を歴史的産物として明確に認識させるケースである。

## 4. ローカリゼーション

### A. *Bewitched* から『奥さまは魔女』へ

漫画から映像作品に至るまで、何らかの文化的な作品を受け手の側がオリジナルに手を加え加工・操作する作業は、ローカリゼーションとして世界の至る所で行われている。ウィ

(21) インタビューは2017年5月13日に行われた。

(22) ツツイはローカリゼーションを以下のように定義している。

“Localization refers to the process of adapting pop culture commodities to the cultural, social, and political realities of the regions and nations where they will be bought and sold. The prevalence of localization in the international trade in pop culture, from comic books and cartoon series to video games and consumer electronics, belies the widely held notion that globalization is inevitably making world cultures more homogeneous” (p.80). William M. Tsutsui, *Japanese Popular Culture and Globalization*, Association for Asian Studies, Inc. 2010.

リアム・ツツイが述べるように、ローカリゼーションは世界中の文化の平準化を促すものではない<sup>23)</sup>。受容する側の文化生産の過程を経て、オリジナルとは別なものが各地で生み出される。オリジナルがそのままに増殖していくわけではないからである。

異文化との接触は、多くの人の実体験においては、漠然とした違和感から強い不快感・嫌悪まで何らかの否定的な反応を伴うものだろう。ローカリゼーションとは、あたかもフィルターが濾過によって有害物を除去・中和するように、受け手に違和感を与える要素を予め排除して、受け手にとって無害安全な別バージョンを生み出す作業となる。字幕も吹き替えもローカリゼーションにほかならない。

*Bewitched* というもともと面白いアメリカのテレビ番組がオリジナルの英語で伝達した言語情報の内容が、吹き替えを通じてまると日本語で提供された。はたして単純に日本の視聴者を親米意識の形成へ誘導したと言えるのだろうか。

*Bewitched* は前述の通り、魔女サマンサの家庭に騒動が起こるコメディ番組である。サマンサの「魔法」は彼女が鼻をピクリと動かしたり手をかざして呪文を唱えると、たちどころに望みがかなうというご都合主義的でお気楽なものである。登場人物に変人はいても全くの悪人はおらず、かつてノーマン・ロックウェルが描いたアメリカ人のイメージを都会的にアップデートしたと言える。60年代は魅力的なドラマが続々登場しており、プライム・タイムは激戦区だった。高く評価された番組が1シーズン、2シーズンで終了という調子であり、64年から8シーズンという

長寿放送はまさに異例な成功であった。

巨視的には「緊張緩和」期だが、放送期間中、アメリカ社会はベトナム戦争と反戦運動の高まりを経験した。この戦争に関して *Bewitched* は一切触れないことで中立的スタンスを維持した。主演したエリザベス・モントゴメリーも、彼女の夫でありこの番組のプロデューサーだったウィリアム・アシュナーも、政治的にはリベラルでベトナム戦争に反対する立場だったが、番組としてはノー・タッチの方針を貫いた<sup>24)</sup>。一方で、人種問題を含むマイノリティへの差別に対しては、番組として穏健ながらも反対の立場を鮮明にした。

今日、*Bewitched* はアメリカのLGBTのコミュニティにとって肯定的意義を持つ。主人公サマンサの夫ダーリンを演じた俳優ディック・ヨークが健康上の理由で降板した後に、ディック・サージェントに交替したが、彼は自分が同性愛者であることを94年にカミング・アウトした<sup>24)</sup>。再放送が繰り返される間、そうした情報は現在進行形で広く伝わる。若い世代のクイア研究者が *Bewitched* を解釈する論文を発表するなど、日本とは明らかに異なる受容が存在する<sup>25)</sup>。

この番組が日本では『奥さまは魔女』となった。今日の日本では完全に昔懐かしいアメリカのテレビ番組としてノスタルジアの領域にある。日本での放送はアメリカから2年遅れて66年2月に始まり、TBSで135話、次にNECで56話、さらにNTVで180話（再放送を含む）が74年7月まで放送された<sup>26)</sup>。

当初の放送時間はアメリカに近い火曜夜9時半だったが、土曜夜7時半、さらに平日朝9時に変更され、子供と専業主婦に向けた番組の扱いとなった。日本語版の製作は東北新

23) Pilato, p.4-5.

24) Pilato, p.243.

25) 例えば、以下の論文がある。Patricia Fairfield-Artman, Rochey E. Lippard, and Adrienne Sansom, "Bewitched... the 1960s Sitcom Revisited, A Queer Read," *Taboo*, Fall-Winter, Caddo Gap Press, 2005.

26) 塚田利夫編『海外TVシリーズ放送目録 東京版1956-1982』塚田利夫私家版、1982年、p.11.

27) 但し、254話のうち第2シーズンの"The Leprechaun"（邦題「金は異なるもの味なもの」）だけは日本で放送されず吹き替え版が作成されなかった。そのため、ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメントのDVDシリーズの最終ディスクに字幕版だけが収められている。



社が 254 話のすべてを一貫して担当した<sup>27)</sup>。

『奥さまは魔女』が始まった 66 年の日本の放送事情に触れておこう。視聴率が突出してナンバー・ワンだった番組は、モノクロで放送された NHK の朝の連続テレビ小説『おはなはん』であった。TBS はカラーで怪獣特撮を見せる円谷プロの『ウルトラマン』の放送を始めた。日本のテレビが視聴者を強く惹きつける番組を提供できるようになったことが看取できよう。逆に言えば、これらの登場前は、アメリカのテレビ番組が洗練されたものとしていかに魅力的だったか想像できるのではないだろうか。

吹き替え番組で役柄にふさわしい声優を割り当てるキャスティングは決定的に重要である。主役サマンサの声に起用された北浜晴子 (1938 ~) は TBS 放送劇団出身だったが当時知名度は低く、『奥さまは魔女』の多くのエピソードを担当した演出家の佐藤敏夫によれば大胆な抜擢だった。彼女の声の演技が知的で上品なサマンサ像を支えて日本での成功をもたらしたことは間違いない。後にアニメでも声優として活躍する北浜にとって『奥さまは魔女』は出世作となった。

対照的に、夫役ダーリンの声を担当した柳沢真一 (1932 ~) はジャズ歌手として既に知名度は高く、彼にとって声優の仕事は新たな分野への進出だった。前述の通り、ダーリン役を演じた俳優ディック・ヨークは第 5 シーズンの終了と共に降板したので、以後、ディック・サージェントが引き継いだ。本国アメリカではダーリン交替のショックは大きかったが、日本では最小限に緩和されただろう。なぜなら芸達者な柳沢真一がそのまま継続して 2 代目ダーリンの声を吹き替えていたからである。視聴者は、自分の母語で聴く耳にとっての不自然さ・違和感にこそ過敏に反応するものである。だからこそダーリンの姿形が変わったことを目で見て感じていても、日本語の声がそれまで耳に馴染んだ声と同じだったため、違和感が最小限に抑えられたのである。

こうして『奥さまは魔女』は、吹き替えに

よる視聴がごくあたり前で、しかも日本のホームドラマ、子供向けアニメーション、そして邦画があまた放送された 66 年に放送が始まり、善戦して人気を博したのである。

## B. 受容化方略：付加・置換・省略

日本の視聴者は、『奥さまは魔女』のオープニングで聞こえるユーモラスな日本語のナレーションが、日本語版だけに加えられた演出であることを知らない。サマンサとダーリンを描いたアニメーション画面に合わせて、声優中村正の声がユーモラスに語る。「奥さまの名前はサマンサ、旦那様の名前はダーリン。ごく普通の二人はごく普通に恋をしてごく普通に結婚しました。ただ一つ違っていたのは、奥さまは魔女だったのです」。このナレーションは番組のトレード・マークとして人々に記憶されている。これを作成したのは、後に CM のディレクターに転じて活躍した内池望博である。オリジナルでは第一話冒頭に、若い男女が会ってから結婚するまでの「なれそめ」を手短かに伝える映像とナレーションが挿入されており、そこにヒントを得て日本語版独特の番組オープニングとして挿入したのである。

このように吹き替えの製作では、様々な加工がなされてきた。『奥さまは魔女』は 30 分の放送枠だったが、CM 挿入のために 1 ~ 2 分本編が割愛され、約 25 分で放送された。そのほか、翻訳における裁量のパターンには、大別して「付加」・「置換」・「省略」がある。本来オリジナルにないものを付加する典型例が、上記の洗練されたオープニング・ナレーションである。この導入部は初めて番組を見る視聴者にとって親切にドラマの設定を簡潔に伝え、見慣れた視聴者にはアニメーションと共に毎回楽しい気分へ誘導してくれるという秀逸なもので、「付加」の最も際立った成功例だろう。

「置換」に関しては枚挙にいとまがないほどである。オリジナルが「ラフ・トラック」(観客の笑い声) を伴って放送されるコメディであるから、吹き替え版の作り手にも優れた

ユーモアのセンスがないと到底楽しいものは生まれにくい。明るく洗練された感覚のセリフ、ダイアログが追求される上で、オリジナルに忠実で生硬な訳は徹底して避けられ、意識に分類される滑らかな訳出が行われた。なかには誤訳もある。しかし通常は、前述の通り、海外の文化を日本のお茶の間に無理なく届けようとする配慮から、日本人視聴者が耳で聞いてすぐに理解できない表現、違和感をもちそうな言い回しに変更された。置換は場所・人物・料理から家庭用品に至るまで、いかなるタイプの情報に関しても起きている。以下に具体例を挙げよう。

まず、日本でなじみがない語彙は多くが変更された。まだ日本でなじみがなかった10月末の行事 Halloween の訳語には、英語辞書に記載された通りの「万聖節」が一貫して当てられているが、他のケースでは全く別の語への変更が頻繁に行われた。知っている人が限られていると思われたフランス料理「コキユ・サン・ジャック」が分かりやすい「ブイヤベース」へ置き換えられるようなパターンである（シーズン1「ダーリンの浮気」）。

クレジット・カードがまだ普及していなかった日本では、charge は「つけ」と訳出された。放送当時、日本に Disneyland は存在しなかった（東京ディズニーランドの開業は1983年4月）から「遊園地」で代替された（S-3「水玉姉妹」）。また、サマンサが夫の母、つまり義母を呼ぶ際に Mrs. Stephens をそのまま訳出するのはあまりにも日本語として不自然なため、一貫して「お母さま」とされている。

日本での放送当時の世相を意識した演出として踏み込んだ変更も多い。通常なら「摩天楼」と訳されそうな Skyscraper が「40階のビル」に変更されたのは、日本初の高層36階の「霞が関ビルディング」が1968年に竣工して間もなかったからだろう。放送時点で視聴者にピンときやすい訳語が提供されたのである（S-5「わたしはチョウチョ」）。また gout（痛風）が「糖尿病」に置換されたケースもある（S-5「しゃべると消える」）。糖尿

病が心配され始めた日本の社会状況を意識して選ばれたと思われる。カロリー過多の食生活からすぐに連想できる病気は糖尿病かもしれない。但し、今日では誤訳扱いされるだろう。

同様に、オリジナルでダーリンが自分は「ミズーリ州（容易に信じない気質を意味する「Show Me State」と呼ばれる）出身だから本当に魔女であるなら証拠を見せろ」と話す場面で文意が変えられ「テキサス子」に変更されている（S-1「花嫁は魔女だった」）。テキサス州の方がイメージしやすかったからだろうが、この場合、ミズーリ州から変更することが視聴者にとって果たして親切だったのか微妙なところだろう。

ソフィア・ローレン、マルチェロ・マストロヤンニのように日本で愛された映画スターの名前に変更は起きなかった。しかし、アメリカで有名でも日本で知られていない名前は変更されるのが通常だった。代表例がリチャード・バートンで、シリーズの前半で言及された際、「ジョン・ウェイン」・「トニー・パーキンス」へと置き換えられた（S-3「ホーホーのちっちゃな恋人」・「KOパンチ・ダーリン」）。アメリカではロマンスが大きな話題となっていた。1963年に映画『クレオパトラ』（Cleopatra, J. マンキウィッツ監督）で共演したのがきっかけで燃え上がったエリザベス・テーラーとリチャード・バートン、共に既婚者の恋愛が取り沙汰された。エリザベス・テーラーは日本でも人気の絶頂にあったが、リチャード・バートンの知名度はまだそれほど高くなかった。

そこで『奥さまは魔女』では、ジョン・フォード監督の西部劇で日本でも幅広く親しまれていた「ジョン・ウェイン」、また他の回では「トニー・パーキンス」に変更された。アンソニー・パーキンスの日本での人気は『緑の館』（The Green Mansion, M・ファーラー監督、1959年）、『のっぽ物語』（Tall Story, J・ローガン監督、1960年）での好青年ぶりで確立されており、特に後者の印象からアイビー・リーグ・ファッションを代表する映画スターだっ

た。パーキンスが異常心理の殺人者を演じた代表作『サイコ』(Psycho, A. ヒチコック監督)は日本でもアメリカと同じく60年に公開された。しかし『奥さまは魔女』では、あくまでも日本で根付いたパーキンスの好青年的イメージが優先され訳語に取り入れられたのである。

オリジナルにおいて非難の表現として時折使われた un-American (非アメリカ的) は、赤狩り時代を想起させる。これが「民主的でない」と訳されることで言葉に刻まれた歴史の兆候は消去されたが、日本の視聴者の理解を優先すれば致し方なかっただろう。

省略も大胆に行われた。「Truman Capote's party (トルーマン・カポートのパーティ)」や「Death Sea Scrolls (死海文書)」はあっさりとして訳出を放棄されてしまった(S-4「ソウのぼせないで」・S-5「おしゃべり首」)。小説家トルーマン・カポートは彼の小説を映画化した『ティファニーで朝食を』(Breakfast at Tiffany's, B. エドワーズ監督、1961年)・『冷血』(In Cold Blood, R. ブルックス監督、1967年)によって日本でも知られていたが、アメリカのセレブのパーティを日本の視聴者は想像できなかっただろう。少なくともそのように判断された。同じくヨルダン川西岸の洞窟で発見された古代の聖書写本について、キリスト教社会ではない日本ではすんなりとは伝わらない事柄であるため無理に訳出しなかったことになる。

あえて訳出しない方針の典型は zap である。オリジナルの *Bewitched* では魔法で人や物を消したり出したりする現象には zap という動詞を用いる。『奥さまは魔女』では、この動詞に対応させた日本語の訳語をわざわざ作りださなかった。このように会話の文脈に応じて通常の日本語を使い分ける手法も頻繁に用いられた。

### C. 2つの社会の遠近感

上記の加工作業を経た日本語吹き替え版では、日本の視聴者にアメリカ製のドラマを違和感なく気軽に楽しめるように、予め十分な

微調整がなされたと言えるだろう。

『奥さまは魔女』は郊外の「あけぼの通り」に住むスティーブンス家を主な舞台とする。その一戸建て二階家屋は、部屋の数や大きさ、玄関やリビングの調度類に至るまで「一億総中流」のはずだった日本の視聴者の多くにとって、到底手の届かないレベルである。日本の視聴者は自分たちの居住環境との違いをまざまざと知る。専業主婦であるサマンサが立ち働くキッチンが広々としており、冷蔵庫やレンジといった家電品が整っていて快適に見える。ダーリンは大量消費社会アメリカを牽引する花形の職業、広告代理店マクマン・アンド・テイト社の幹部社員である。クライアントが扱う商品の販売促進のために効果的な宣伝コピーを考え出すのが仕事である。自宅でもストーリー・ボードを描いて働くダーリンには自分の書斎があり、ガレージには通勤用の乗用車がある。ダーリンのボスである社長ラリー・テイトの家も時折画面に現れるが同様である。

特に意識しなくても視聴者は『奥さまは魔女』を通して、戦後世界で最も豊かだったアメリカ社会のモデル化された生活をのぞき見る。居住環境、家族・職場の人間関係、クリスマス・「万聖節」などの行事、悩み事を行きつけのバーで酔っ払い相手にぼやく習慣から精神分析医に相談しに行く新しい風潮まで、アメリカ社会に関して多次元の情報に接することになった。こうした社会に対する感覚は、明治日本が西洋文明に「追いつかねば」と強迫的・対抗的に意識したのとは異なって、生活水準ではいまだにかけ離れていながらも、理解と共感が十分に可能な隣国に対する(特に意識されることさえない)親近感であろう。

当時の日本の視聴者にとって受け入れやすかったと思われる大きな要因は、ダーリンとサマンサの夫婦が体現する明白な性別役割分担の保守性であろう。シリーズ前半ではダーリンがパンの稼ぎ手として猛烈な働きぶりを示す。書斎で仕事をして徹夜明けのままオフィスに向かう朝の場面も頻繁に現れた。第二次

世界大戦後、多くの先進国では人々が懸命に働いて復興から経済成長を遂げ、豊かな生活を実現した。なかでも日本の高度経済成長は「奇跡」と形容されるほど目覚ましく、日本のサラリーマンは企業戦士として働いた<sup>28</sup>。働けばそれだけ豊かになれると実感できた時代の思考様式からすれば、ダーリンが猛烈に働いている様子がアメリカの豊かさに直結して見えれば、十分理にかなって納得がいっただろう。

夫が企業戦士なら、妻はホーム・フロント（銃後）を守る。専業主婦サマンサは家事と育児を頑張るだけでなく、夫に頼まれれば文句を言わずに、自宅でクライアントをもてなすホステス役を引き受ける。第1シーズンの「犬になったお客様」では、美しいサマンサがクライアント男性から性的攻撃を受けるが、魔法で切り抜ける。ただ、こうした際どい場面は珍しく、通常、性的危険は巧妙に回避される。番組では第2シーズンからサマンサそっくりで黒髪のいとこセリーナを登場させ、不倫を含めて当時の道徳観で否定される奔放放縦を体現させた。このユーモラスだが分裂的な二分法によって、サマンサの良妻ぶりが完璧なものとして強調された。

サマンサはシリーズを通して繰り返しホステス役をこなす。ご馳走を用意しアルコール飲料を揃え、大勢のパーティ客をもてなさねばならない。アメリカと異なり住宅事情が悪かった日本では、こうした形態の妻の貢献は少なかっただろう。それでも、働き者の夫ダーリンに対応して内助の功に努めるサマンサという組み合わせには、日本の多くの視聴者が自分たちと同様の性別役割の意識を容易に見出しえたらう。

番組ではサマンサとダーリンの力関係は対等で協力的なもので、理想的に円満なカップルとして表象されている。アメリカでは1963年にフェミニスト批評家ベティ・フリー

ダンが代表的な著作 *The Feminine Mystique* を著しており、問題提起の書となっていた。日本でも邦題『新しい女性の創造』として65年に翻訳書が出版された。フリーダンは、豊かで安定した暮らしを営み一見して何の問題もないように見える郊外に住む専業主婦たち、すなわちミドル・クラスの白人女性たちが抱えた閉塞感を社会による抑圧として照らし出した。女性たちへの抑圧を社会問題と捉える認識が広がると、やがてハリウッドでも関心が持たれ、映画『ステップフォードの妻たち』(*The Stepford Wives*, B. フォーブス監督、1975年)も製作された。

だが *Bewitched* は専業主婦の抑圧に関わる必要はなく、急進的フェミニズムからも遠かった。ステーブンス家には彼女の母エンドラに始まって小母クララ、叔父アーサー、父モーリス、いとこセリーナが次々とやってきては魔法で騒動を繰り返るので、サマンサは解決に追われ、普通の主婦が被った抑圧には全く無縁なキャラクターであり続けたからである。こうしてオリジナルが構築したのは破綻のない安定した物語世界だった。

この世界を損なうことなく日本語吹き替え版は、日米二つの文化を架橋する多くの非常に細かな調整を行いながら、確かにアメリカに対する素朴な親近感を抱くように一定の理解と共感を持てるよう促したと言える。だが、それだけではない。こと、「日本」が直接間接に関わると独特な扱いが際立ってくる。

#### D. 日本人の表象をめぐる遊びと不安

クライアント企業の宣伝コピーを案出するダーリンの仕事柄、番組には男女・国籍を問わず多様なビジネス・パーソンが現れる。その中に日本企業、ビジネスマンとして Tanaka Electronics, Mr. Tanaka, Mishimoto TV Sets, Mishimoto Kenshu など現れる。オリジナルではアメリカ国内の地名に加えて

<sup>28</sup> 『奥さまは魔女』はエピソード数が多かったので東北新社の演出スタッフは協力して分担した。佐藤敏夫は主要なディレクターの一人だったが、佐藤自身、多忙だった時期は2～3日帰宅せずに働き続けていたという。筆者による佐藤へのインタビューは2015年5月1日におこなわれた。

パリ、ローマ、ロンドン、メキシコ・シティが頻繁に言及される。他のアジアの都市名は出てこないが、東京は時折言及され、現実にはアメリカの貿易相手国となった日本に相応な扱いとなっている。

吹き替え版では、二番目の人名「ミシモト・ケンシュウ」が日本人にしてはあまりに不自然なため「西本伴次郎」に変更されたが、これは現場スタッフによるちょっとした遊び心である。「伴次郎」は吹き替え版を製作した東北新社の社長の植村伴次郎に由来する。東京の企業の名に「植村産業」と名付けた例も、同様のおふざけである。

しかし、今日感覚からすると過剰な干渉だと感じさせるケースもある。日本人として登場する人物を「香港の陳さん」へと変更した例である。アメリカで1967年に製作された第3シーズンのエピソードを吹き替えた「月が出た 出た」で起きた。当時のアメリカではキリスト教会の影響が強く、安息日「日曜」に商店は営業しなかった。買い物を楽しみたいエンドラはサマンサを伴って東京に行く。吹き替え版では東京を「香港」に差し替え、登場する東洋人の人物をオリジナルのWatanabe-sanから中国人の「チン(陳)さん」に変更した。日系俳優ボブ・オカザキがWatanabe-sanに扮しており、決して不愉快な人物として描かれているわけではない。それなのに、どうしてわざわざ中国人に置き換えられたのだろうか。

この質問を実際に『奥さまは魔女』の演出と翻訳を担当した方たちにぶつけてみたところ、意外な答えが返ってきた。演出者は「もはや細かいことは覚えていないが、とにかく当時の現場で一番気を配ったのは視聴者から苦情がこないようにすることだった」と回顧する<sup>(29)</sup>。

当時のテレビ視聴者はテレビの放送内容に

対して強く反応することが多く、放送局にすぐさま電話や手紙で苦情を訴えてきた。今日と違って、テレビがそれだけ熱く注視されていた時代であったからで、ささいなことに目くじらを立てる視聴者が少なくなかったのである。外国のドラマでどのように日本人が描かれていようと、放送局にも日本語版製作会社にも本来責任はないはずだが、視聴者のクレームを心配しないわけにはいかなかった。

そうした視聴者からのクレームが多ければ大きな問題となり、最悪の場合、番組にとって致命的なスポンサーの降板という事態を招くかもしれない。視聴者のクレームへの懸念とは、究極にはスポンサーを失うことの懸念であったのである。こうした背景において、日本人の表象が視聴者の不満の種になり、放送局にクレームをつけるという事態が起きないように事前に細心の配慮が払われたということである。

翻訳者も「中国人俳優が日本人の役を演じることは実際に多かったし、それが不自然でもあったため不快に感じる視聴者がいた。そういう視聴者からクレームを避けたかっただろう」と想起する<sup>(30)</sup>。確かにハリウッド映画は1910年代以来、アーモンド形の目をして表情が乏しく不可解、または珍妙滑稽で挙動不審など胡散臭い東洋人の男性・女性のイメージを多く示してきた<sup>(31)</sup>。戦後のアメリカで作られたテレビ番組に東洋人キャラクターが登場した場合、日本語版製作者はどうしても敏感にならざるをえなかったのである。

ここで着目したいのは、潜在的な懸念要素としての日本人表象が予め消されてしまった点である。この場合、視聴者のクレームが想像され、その配慮から行われた変更である。もし、オリジナルに添う形で吹き替え作業を行って放送したとしても、クレームが来なかった可能性もあるだろう。言い換えれば、

(29) 佐藤インタビュー。

(30) 木原インタビュー。

(31) 古くは『散りゆく花』(Broken Blossom, D.W. グリフィス監督、1918年)や1930年代の中国人探偵チャーリー・チャンの映画シリーズがある。以下の著作に詳しい。村上由見子『イエロー・フェイス：ハリウッド映画に見るアジア人の肖像』朝日出版社、1993年。

オリジナルに対する必要以上の干渉であり、はたして視聴者の利益を守ったことになるのだろうか。

同時に、これほどまでに日本語版の製作者を心配させたクレーマー視聴者とは、どのような人たちだったのだろうか。外国製のドラマに登場する「日本人」の姿にいちいち腹を立てて糾弾せずにはおられない人々の心理とはいかなるものか。日本では中国蔑視・アジア蔑視が戦前・戦中・戦後と払拭されないまま根強く残っていたことを考えなければならない。そして、日本人の描かれ方をナショナル・プライドの問題として執拗にこだわった視聴者の反応を見越して、必要以上の操作が行われたことをどのように解すべきだろうか。

#### E. 人種問題の抑圧：混血児問題とのつながり

日本の視聴者のクレームを予期して行われた操作のなかで最も深刻な意味を持つと筆者が感じるのが、アメリカの人種問題を扱ったエピソード「水玉姉妹」である。アメリカで1970年のクリスマス・イブに放送されたオリジナル *Sisters at Hearts* は穏健ながら、この番組が人種差別に反対する立場であることを鮮明にした。だが日本語吹き替え版はテーマを意図的に曖昧にした。どのように変えられたのか。

このエピソードでは実際には存在しない「混血児」が問題となる。サマンサの幼い娘タバサはスティーブンス家に預けられたアフリカ系アメリカ人の少女リサとすっかり仲良しになり、自分たちが「姉妹である」と宣言する。だが二人の肌の色の違いから「姉妹のはずがない」と他の子供に否定されたために、タバサは自分たちに魔法をかけ、二人の顔と体にそれぞれ白と黒の斑点を出現させる。一方、ダーリンが宣伝を担当する会社の社長ブロックウェイはスティーブンス家を訪問するが、ドアに出てきたリサを見て、ダーリンが黒人女性と結婚してもうけた混血の女児だと

誤解する。それゆえラリーに連絡を取って、ダーリンを自社の宣伝担当から外す。

最終的に、サマンサの説得が功を奏して、タバサは自分の魔法を解き斑点問題は決着する。ブロックウェイの場合、混血児の存在を問題視する彼自身の人種差別に無自覚なため、サマンサが魔法をかける。人間すべてが黒人に見えるようになったブロックウェイは衝撃を受け、自分の人種差別に正面から向き合う（普段は金儲けにしか興味のない社長ラリーがブロックウェイの人種差別へのプロテストとして仕事を断る珍しい演出もある）。クリスマスにスティーブンス家を訪ねて心からの反省を表明したブロックウェイをリサの父キースが快く受け入れ、全員が気持ちよく食事につく。この爽やかなエピソードはロサンジェルスの高校生たちの原案を採用して映像化したもので、シリーズ全話のなかでも格別に高い評価を受けた<sup>32</sup>。

しかし、吹き替え版「水玉姉妹」は人種差別反対を鮮明にしたオリジナルの効果を意図的に弱めてしまった。差別反対のテーマを全体的にトーン・ダウンしようと、タバサ、リサ、ブロックウェイらが肌の色・人種に関して用いた言語表現をことごとく変えてしまったからである。

最も顕著な箇所が以下の会話で、この時、ブロックウェイは反省している。

ブロックウェイ：I discovered something about myself. I found out I'm a racist.

吹き替え訳：初めて本当の自分に気がついたんだよ。私は考え違いをしていた。

リサの父キース：A racist?

吹き替え訳：考え違い？

ブロックウェイ：Oh, not the obvious... out-in-the-open type of racist. Not me. I was a sneaky racist. I was so sneaky. I didn't even know it myself.

<sup>32</sup> Pilato, p.197.

吹き替え訳：そうなんじゃ、いや何と言ったらよいか、考えてみると私は実に恥ずかしいことじゃった。おめおめ出てこられるところではないんだが。

オリジナルを忠実に訳せば、ブロックウェイが自らを「人種差別主義者」、しかも差別反対と言いながら実際には差別を行う sneaky 陰湿なタイプだった、と率直に認めていることが明らかである。だが吹き替え訳は、言葉数が多いわりに曖昧なまま、「人種差別主義者」を一般的言い回し「考え違い」に置き換えてしまった<sup>33</sup>。クリスマスという特別な日に白人男性が自分の人種差別を克服する姿を示すドラマの核心で、オリジナルが狙った演出効果を殺いだことは否めない。エピソード全体のテーマを弱めてまでアメリカの人種問題を控えめに伝えたのはなぜなのだろうか。

前述の通り、日本語版製作者が記憶するところでは、彼らは視聴者からのクレームを避けることを最も強く意識した。日本人表象や人種問題を吹き替えから排除・曖昧化することがルール化していたというより、視聴者からの苦情申し立てが予想される要素は排除しなければならないという意識が堅固だったようである。

同様に「人種」が抹消された別例もある。アメリカ映画『ドノバン珊瑚礁』(Donovan's Reef, J・フォード監督、1963年)で、75年7月21日にTBSの『月曜ロードショー』で放送された<sup>34</sup>。やはり混血児が重要なポイントである。南太平洋の島でアメリカ白人男性医師ドックと現地ポリネシア女性との間に生まれた少女は、父が白人女性の先妻との間にもうけていた「姉」の来島を聞いて喜ぶが会わせてもらえない。周囲の白人たちが混血児

を父の醜聞と判断して隠したがることを察知した少女は because I'm not white (私が白人ではないから)と泣き叫ぶ。気軽なコメディ映画のなかで最も悲痛な場面となっている。

だが、この痛ましい叫びを、吹き替え版は「母親の違う姉妹だからね!」と、いともメロドラマ的表現に矮小化して訳出した。ジョン・フォードが「姉」を差別意識のない堂々としたアメリカ人女性として描き、新しい家族の邂逅を示したのに、吹き替え訳は肝心な部分に介入して意味をすっかり変えてしまったのである。

こうした吹き替え訳におけるアメリカの人種差別の抑圧は、日本人自身の人種問題を忌避する意識とつながっていたのではないかと筆者は指摘したい。日本に実際に存在した人種問題、すなわち混血児への差別問題から距離を置き、その問題を想起させないために、このような処理が行われたと考えられるからだ。1960年代後半から70年代はアメリカが戦後、日本と沖縄を占領した期間に生まれた混血児たちが成長して、就職・結婚で悩むようになった時期である。戦後日本では敗戦をめぐるネガティブな心理が混血児に転移され差別と偏見を生んだが、『奥さまは魔女』の時代にも解消されていたわけではなく差別による苦痛は継続していた<sup>35</sup>。

そうした社会事情に吹き替え製作に携わった人々がどれほど意識的であったか、もはや判然としない。しかし、日本の視聴者からのクレーム、正確には視聴者からのクレームの可能性が、過剰に踏み込んだ翻訳・演出をもたらしたことは重要である。日本の視聴者の間にあった民族的プライドや人種的偏見が形を取らないうちから製作者に行動をとらせた関係である。実際にクレマーとして行動をとった人々の心理や認識を検証することは難しい。まさにブロックウェイのように自覚を

(33) DVD用に付けられた字幕も racism を端的に訳さず、「偏見」という一般的な語で訳出している。先に作られた吹き替えとの差異を目立たなくする意図によると思われる。

(34) 吹き替えの翻訳は進藤光太、演出は小林守夫による。パラマウント・ジャパン販売のDVDで確認できる。

(35) 平野威馬雄「混血児」鈴木二郎監修・信濃毎日新聞社編『現代の差別と偏見 問題の本質と実情』新泉社、1969年。

持たずに人種差別・排外主義を未分化の状態  
で内面化していたのかもしれない。だが、こ  
のような仮想的なクレマーが力をもちえた  
ことも、60年代後半から70年代にかけての  
日本のナショナリズムの内実を考慮する時、  
認識する必要があるだろう。

## おわりに

本稿では、吹き替え製作において「裁量」  
の度合いが大きかった60年代後半から70  
年代初期の人気番組『奥さまは魔女』をケ  
ース・スタディとして検討した。最後に以下  
の点を強調しておきたい。

本稿では意を尽くして論じられなかった  
が、『奥さまは魔女』の面白さは今日でも  
噴き出して笑えるコミカルな掛け合いの  
絶妙さにある。それはあくまで日本語の  
番組として高い完成度に到達しているから  
である。にもかかわらず、この番組が日本  
の視聴者を魅了した理由は、単純にオリジ  
ナルの内容に帰され、アメリカのテレビ番  
組がソフト・パワーとして日本でも成功  
したという一般的理解に還元されがちだ  
った。日本語版製作者たちがいわば「黒  
子」に徹したため、彼らの「裁量」をフル  
に活かした仕事の歴史的な性格は、これ  
まで不可視のままに置かれ、十分に認識  
されなかったのである。

さらに、人気番組であった『奥さまは  
魔女』の吹き替え版の製作において、想像  
のクレマーが現実の存在にならぬように、  
翻訳の変更が本来の必要以上に行われた  
点にも留意しなければならない。これに  
よって日本人視聴者が不快感・違和感を  
持つ要素を徹底して排除して受容できる  
バージョンとして提供されることとなっ  
た。仮想された視聴者の（複雑で未分化  
でありえただろう）ナショナリズムが  
吹き替え製作者のビジネス・マインドに  
圧力として作用し、本来魅力的なアメリ  
カの番組をさらに日本人にとって「安全  
な」ものにした。アメリカのソフト・パ  
ワーを日本のナショナリズムが補強した  
というリンクを見逃してはならないだろ  
う。

## 〈映像資料〉

ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント  
発売『奥さまは魔女』DVD全8シリーズ。

## 〈参考文献〉

外画動画吹き替え放送50周年記念事業実行  
委員会『吹き替え文化50年』外画動画吹  
き替え放送50周年記念事業実行委員会、  
2008年。

新村拓『国民皆保険の時代 一九六〇、七〇  
年代の生活と医療』法政大学出版局、  
2011年。世界映画史研究会編『舶来キ  
ネマ作品辞典戦後編』科学書院、2004  
年。

東京ニュース通信社 雑誌『週刊TVガイド』  
(1960年代を中心に)

とりみき『とり・みきの映画吹替王』洋泉社、  
2004年。

西村茂「アメリカ・テレビ番組の世界制覇」  
川竹和夫編著『テレビのなかの外国文化』  
日本放送出版会、1983年。

日本放送協会編『20世紀放送史』上巻、  
日本放送協会、2001年。

日本民間放送連盟編『日本放送年鑑』日本  
民間放送連盟、旺文社、1967年。

Herbie J. Pilato, *Bewitched Forever*, Tapestry  
Press, 1996.

〈謝辞〉 以下の方々に心よりの感謝を表す  
る。『奥さまは魔女』の演出を担当された  
佐藤敏夫氏、翻訳を担当された木原たけし  
氏には、インタビューで貴重な知見をたま  
わった。筆者のリサーチは日本音声製作者  
連盟・専務理事の大谷俊賢氏から提供され  
た資料に支えられた。