



日本におけるイラン映画の受容と英語翻訳の影響についての研究ーパラテキストとテキストの分析ー

大庭, 夕穂

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2024-09-25

(Date of Publication)

2025-09-01

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第8985号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100492494>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博士論文

日本におけるイラン映画の受容と英語翻訳の影響に

ついての研究

—パラテキストとテキストの分析—

令和 6 年 6 月

神戸大学大学院国際文化学研究科

大 庭 夕 穂

謝辞

本研究を進めるにあたり、お世話になった方々に感謝を申し上げます。特に前期課程より永年にわたり、終始適切で且つ丁寧なご指導を賜りました神戸大学大学院国際文化学研究科の藤濤文子先生に衷心より謝意を表します。翻訳理論という分野の知識のみならず、先生の研究に真摯に向き合う姿勢にも大きな感銘を受けました。

修士課程より、大いなるご指導を下さいました言語コミュニケーション論コースの諸先生方に深く感謝いたします。また、大阪大学外国語学部ペルシア語科の藤元優子先生、竹原新先生をはじめ、諸先生方には、学部生時代よりご指導、ご助言をいただきましたこと、深く御礼申し上げます。

最後に、これまで私を温かく見守り、多くの面で支えてくれた家族、そして両親に心から感謝します。

2024年6月

論文要旨

氏 名 大庭 夕穂

専 攻 グローバル文化・言語コミュニケーションコース

指導教員氏名 藤濤 文子教授

論文題目 日本におけるイラン映画の受容と英語翻訳の影響についての研究
ーパラテキストとテキストの分析ー

本論では、イラン映画の翻訳について、テキスト及びパラテキストに関する分析を行う。異文化交流の重要性が増す今日、翻訳を介した異文化間コミュニケーションの機会はさまざまな場面へと拡大している。翻訳とは、言語間の仲介だけでなく、言語の背景に根差した文化の交流にも深く関与する。相互の文化や言語の間に隔たりがある場合、人々は直接コミュニケーションをとる術を持たないため、特に翻訳者の果たす役割は大きい。日本とイランはまだまだ人的交流が盛んとは言えないが、国際的な評価の高いイラン映画は日本において貴重な異文化接触の機会を提供する。映像や音響を伴う視聴覚翻訳ジャンルは、その国の文化を効果的に伝えるが、そこに翻訳の問題が絡んでいることは言うまでもない。そこで、本論ではイラン映画の翻訳について、テキストとパラテキストの観点から研究を行う。

国際化する映画産業において、英語を介した翻訳、つまり重訳が方略として利用されていることは事実であり、海外での受容を視野に入れた非英語映画にとって英語は必須言語である。それにも関わらず、非英語同士の言語ペアにおける、英語を介した翻訳の問題はこれまで十分に引き上げられてこなかった。グローバル化の影響で英語字幕に対する需要や関心が高まる今日、イラン映画の翻訳においても英語のフィルターがかかるなど、訳出に何らかの影響を及ぼすのではないだろうか。20世紀半ば以降、イランとアメリカの政治的対立関係は続いているが、イラン映画にとって英語はどう影響するのだろうか。そのような問題意識を出発点として、本論では、日本におけるイラン映画の受容と翻訳にまつわる問題について、英語の影響という観点からアプローチすることを試みる。

本論文の研究課題は、日本におけるイラン映画の受容と翻訳プロセスに影響を与える諸要因を明らかにし、その過程でいかに異文化に対するイメージが構築されるかを考察し、イラン映画に見られる特殊性を明示化することである。その達成のために、本研究では以下の通り4つの研究目的を設定する。

第一の目的は、日本で公開された全てのイラン映画を一覧化することである。数あるイラン映画作品からどの作品が選定されるのかという受容の観点から、日本公開イラン映画の全体像を捉えることが狙いである。さらに、日本公開イラン映画にはどのような特徴があるのかを調べることで、興行の偏りや傾向を明確化し、その要因を探る。

第二の目的は、イラン映画のパラテキストについて、日本社会で際立って見られる傾向などとその背景要因を明らかにすることである。また、イラン映画が日本で受容された文脈、つまり受容の経緯や過程を、日本社会におけるイラン映画の発信者と受容者の観点から解明する。分析結果の考察および検証にも、パラテキスト要素を活用する。

第三の目的は、日本におけるイラン映画の翻訳プロセスを解明することである。参与者による翻訳担当領域を整理し、字幕翻訳者の翻訳への姿勢や配給会社に対する認識をインタビューから明らかにする。さらにその過程で、翻訳者の可視性という観点から、日本社会におけるイラン映画の翻訳者の地位を検証する。

第四の目的は、イラン映画の字幕翻訳プロセスの変容に着目し、ペルシア語から日本語に直接翻訳される場合と、英語を媒介して翻訳される場合とで、それぞれの字幕にどのような訳出傾向が見られるのかを明らかにする。それぞれの場合において、日・英字幕版の比較に加え、日本語吹き替え版も分析対象に含めることで、イラン映画の翻訳に潜む問題を浮き彫りにする。今日のグローバル化の中で、イラン映画の翻訳においても英語の影響があるのかを検証し、英語のフィルターという問題を含めて考察を行う。

最後に、以上で展開してきた分析や考察を踏まえて、英語のフィルターという問題と絡めてイラン映画の特殊性を検討する。具体的には、イラン映画に入り込む欧米の視点という問題について、日本社会で受容される段階でイラン映画にはどのような価値づけが伴うのかを検証する。また、そのようなイラン映画の付加価値に対する翻訳者の立場も考慮に入れたうえで、今後ますます活発化するであろう映画の越境の観点も踏まえて考察を行う。本研究は、イラン映画の翻訳プロセスを通して、英語および西洋諸国の価値観が、いかに多層的に日本社会のイラン映画の受容に組み込まれているかを主張する。

現在イランは、国際社会において独特の存在感を放っている。グローバル化の時代に、特に西洋諸国との関係性という文脈においては、折に触れて政治的・経済的側面が強調されることも多い。今後、日本とイランの文化交流が進んでいけば、両国の翻訳の規模、さらには翻訳研究の幅が広がっていくことが期待できる。イラン映画は、その一翼を担うことであろう。

目次

第1章 序章.....	8
1.1 研究の背景.....	8
1.2 研究の動機.....	9
1.3 研究の目的.....	10
1.4 研究の方法と論文の構成.....	11
第2章 先行研究.....	16
2.1 視聴覚翻訳.....	16
2.1.1 字幕翻訳と吹き替え翻訳.....	17
2.1.2 異文化要素.....	19
2.2 重訳.....	21
2.3 パラテキスト.....	22
2.4 イラン映画.....	24
2.4.1 イラン映画研究.....	24
2.4.2 本研究における「イラン映画」の定義.....	25
2.5 日本における諸外国映画の受容と翻訳に関する研究.....	27
第3章 イラン映画の動向と分析.....	30
3.1 イラン映画の動向.....	30
3.1.1 「イラン映画」というジャンル.....	30
3.1.2 イラン映画の歴史.....	31
3.1.3 イランにおけるイラン映画.....	40
3.2 日本におけるイラン映画.....	44
3.2.1 日本公開イラン映画の一覧表.....	44
3.2.2 日本公開イラン映画の特徴分析.....	46
3.2.3 結果と考察.....	50
3.3 アメリカにおけるイラン映画.....	53
3.3.1 アメリカ公開イラン映画の一覧表.....	53
3.3.2 結果と考察.....	56

第4章	パラテキスト分析	62
4.1	分析観点と対象	62
4.1.1	分析観点と方法	62
4.1.2	分析の対象	63
4.2	具体例分析	65
4.2.1	作品タイトル	65
4.2.2	DVD パッケージ	71
4.3	イラン映画の翻訳プロセスと翻訳への参与者	80
4.3.1	イラン映画の日本語字幕・吹き替え翻訳への参与者	80
4.3.2	イラン映画の翻訳者の地位	83
4.4	結果と考察	86
第5章	テキスト分析①	94
5.1	分析観点と対象	94
5.1.1	分析観点	94
5.1.2	分析対象作品	95
5.2	分析	98
5.2.1	分析の方法	98
5.2.2	分析の結果	101
5.3	考察	116
第6章	テキスト分析②	119
6.1	分析観点と分析対象作品	119
6.1.1	分析観点	119
6.1.2	分析対象作品	119
6.2	分析	121
6.2.1	分析の方法	121
6.2.2	分析の結果	123
6.3	考察	136
第7章	パラテキスト分析及びテキスト分析の総合考察	141

7.1 パラテキスト分析及びテキスト分析の総合考察	141
7.2 イラン映画の特殊性.....	143
第8章 終章	149
8.1 本論のまとめと考察.....	149
8.2 今後の課題と展望	151
【参考文献】	155
【分析作品】	170
【Appendix】	171

第1章 序章

1.1 研究の背景

異文化交流の重要性が増す今日、翻訳を介した異文化間コミュニケーションの機会はさまざまな場面へと拡大している。翻訳とは、言語間の仲介行為であるだけでなく、言語の背景に根差した文化の障壁をも乗り越えて、人々の交流に深く関与するものである。特に、相互の文化や言語の間に隔たりがあり、人々が直接コミュニケーションをとる術を持たない場合、翻訳者の果たす役割は大きい。

日本とは文化的、言語的、そして地理的にも遠い国としてイランを例にとってみよう。日本における在留イラン人の数は、1995年の8,000人台をピークに減少傾向にある(表1)。人的交流が盛んとは言えない。日本のテレビ番組における外国要素に関する調査(原ほか2011)によると、ニュースなどを除く日本のテレビ番組において、1980年代はイランに関する内容が比較的多く放送されていたが、1990年代以降はあまり扱われなくなったことがわかる。新聞記事やニュース番組といった情報媒体においても、日本とイランの関係は経済面に偏って報道される傾向にあり、文化レベルでは馴染みのない国同士だ。

表1 日本在留外国人に対する在留イラン人の割合の変化

	1995	2005	2015	2022
在留イラン人数	8,645	5,227	3,996	4,237
在留外国人総数	1,362,371	2,011,555	2,232,189	3,075,213
割合 (%)	0.635	0.260	0.179	0.138

(法務省在留外国人(旧登録外国人)統計表をもとに著者が作成。)

文化的背景も言語体系も異なる国に対して、人々はどのようなイメージを抱き、どのような手段で交流を図るのだろうか。日本におけるイランの文学¹の紹介は、主にペルシア語²研究および教育基盤の拡充を図る活動の一環として、研究者主体で行われてきた(吉枝2018)。しかし日本で出版された一般書はまだまだ限られており、イランの近・現代文学作品の翻訳に至っては特に「立ち後れている分野」であるという(吉枝2018: 103)。北原(2010)は、日本のイランへの眼差しは、文化面では文芸よりも、むしろ国際的評価の高

¹ 吉枝(2018)の「ペルシア文学」と同義。

² イランの公用語。

まる映画に集まっていると述べている。映画は映像や音響を伴い、人々に貴重な異文化接触の機会を提供する。また、その国の文化を効果的、印象的に伝えることができるため、文化に切り込んでいく場合に適当な材料と言える。一方、映画という媒体を通じて文化や言語面で大きな隔たりのある国に対して、人々が何らかのイメージを持つようになる背景には、それが事実を反映するものであれ偏ったものであれ、翻訳の問題が絡むことは言うまでもない。

翻訳は古くから実践されてきた行為であるが、翻訳研究という学問が確立されたのは 20 世紀半ばと比較的新しい。その中でも映画やドラマを扱う視聴覚翻訳についての研究が本格的に始まったのは 1990 年代に入ってからのことである。Pérez González (2009) によると、1970 年代から映像を伴うテキストが身近な存在になるにつれて、この新しい種類のテキストはいち早く研究対象となった。映像産業の急成長やグローバル化を背景に、特に 1990 年代以降、視聴覚翻訳研究の分野には様々な観点が導入されつつある。

1.2 研究の動機

映画は異文化に触れる手頃な手段のひとつであるが、映画が国境を超える際、付随する字幕や吹き替えといった翻訳が重要な役割を果たす。翻訳はオリジナル作品（原作）の言語的意味を伝達するだけでなく、文化の運び手でもある。映画は特定の時代やその国に根差した社会問題、思想や価値観などを反映するため、作品そのものに対する見方だけでなく、背景にある文化の捉え方にも影響を与える。

世界中の多くの国と地域で視聴覚翻訳の需要が増している今日、視聴覚翻訳に対する学問的関心も高まっている。その一方で、翻訳研究がヨーロッパを起源とする学問であることから、当然の流れのように、視聴覚翻訳研究も英語圏やヨーロッパ諸国の言語を対象として主に展開されてきた。それ以外の言語を扱った翻訳研究は発展途上にあり、イラン映画を対象とした翻訳研究の事例は尚少なく、未開拓の分野といえる。

日本でイラン映画を観る場合、映画館での上映以外に、テレビ放映や DVD レンタル、動画配信といった視聴形態の選択肢がある。いずれにせよ、ペルシア語に不慣れた視聴者は字幕や吹き替えを頼りに作品を観ることになる。日本とイランは言語的にも文化的にも距離があり、この二国間の翻訳を取り巻く問題について議論する際は、言語内の要因だけでなく、言語外の諸要因も考慮する必要があるだろう。制約の多い視聴覚作品の翻訳において、異文化要素、つまり、ある文化には存在するが別の文化には存在しないものをいか

に処理するかは、翻訳に関する諸問題の中でも特に重要な課題である。このように、イラン映画の研究において、文化の差異に起因する翻訳上の問題に対して翻訳者がどのような立場をとるのか、文化固有の事柄や価値観が厳しい制約の中でどう訳され、なぜそのように訳出されるのか要因を探ることは、日本におけるイランの文化表象や異文化理解の観点からも重要である。

また、視聴覚翻訳の領域では、英語以外の言語間の翻訳は、多くの場合、英語を基軸 (pivot) として行われる (Díaz-Cintas & Remael 2007: 38)。国外へ輸出される映画作品について言えば、通常英語の台本が用意され、それを基にして多言語に翻訳されることになる。篠原 (2018: 118) はこの一連の流れを英語の「標準化プロセス」と説明している。しかし、イラン映画の字幕翻訳においては、この流れに単純に当てはまらない部分もあり、より深い探求が必要である。

国際化する映画産業において、英語を介した翻訳、つまり重訳が方略として利用されていることは事実であり、海外での受容を視野に入れた非英語映画にとって英語は必須言語であるという (篠原 2014)。それにも関わらず、非英語同士の言語ペアにおける、英語を介した翻訳の問題はこれまで十分に引き上げられてこなかった。グローバル化の影響で英語字幕に対する需要や関心が高まる今日、イラン映画の翻訳においても英語のフィルターがかかるなど、訳出に何らかの影響を及ぼすのではないだろうか。20 世紀半ば以降、イランとアメリカの政治的対立関係は続いているが、イラン映画にとって英語はどう影響するのだろうか。そのような着想から、本論では、日本におけるイラン映画の受容と翻訳にまつわる問題について、英語の影響という観点からアプローチすることを試みる。

1.3 研究の目的

本論文の研究課題は、日本におけるイラン映画の受容と翻訳プロセスに影響を与える諸要因を明らかにし、その過程でいかに異文化に対するイメージが構築されるかを考察し、イラン映画に観られる特殊性を明示化することである。その達成のために、本研究では以下 4 つの研究目的を設定する。

第 1 の目的は、日本で公開された全てのイラン映画を一覧化することである。数あるイラン映画作品からどの作品が選定されるのかという受容の観点から、日本公開イラン映画の全体像を捉えることが狙いである。さらに、日本公開イラン映画にはどのような特徴があるのかを調べることで、興行の偏りや傾向を明確化し、その要因を探る。

第2の目的は、イラン映画のパラテキストについて、日本社会で際立って見られる傾向などとその背景要因を明らかにすることである。また、イラン映画が日本で受容された文脈、つまり受容の経緯や過程を、日本社会におけるイラン映画の発信者と受容者の観点から解明する。分析結果の考察および検証にも、パラテキスト要素を活用する。

第3の目的は、日本におけるイラン映画の翻訳プロセスを解明することである。参与者による翻訳担当領域を整理し、字幕翻訳者の翻訳への姿勢や配給会社に対する認識をインタビューから明らかにする。さらにその過程で、翻訳者の可視性という観点から、日本社会におけるイラン映画の翻訳者の地位を検証する。

第4の目的は、イラン映画の字幕翻訳プロセスの変容に着目し、ペルシア語から日本語に直接翻訳される場合と、英語を媒介して翻訳される場合とで、それぞれの字幕にどのような訳出傾向が見られるのかを明らかにする。それぞれの場合において、日・英字幕版の比較に加え、日本語吹き替え版も分析対象に含めることで、イラン映画の翻訳に潜む問題を浮き彫りにする。今日のグローバル化の中で、イラン映画の翻訳においても英語の影響があるのかを検証し、英語のフィルターという問題を含めて考察を行う。

1.4 研究の方法と論文の構成

1.4.1 研究の方法

本研究は、受容と翻訳の問題を多層的に捉える翻訳理論に基づき、イラン映画の作品の選定段階から実際に観られる段階を経て、イランに対する何らかのイメージ形成が行われるに至るまでを、段階ごとに分析する。イラン映画が日本の受容者の元に届くまでには、公開作品の招致や選定、テキストの翻訳など様々な過程が含まれる。映画の受容と翻訳に関する問題を多層的に捉える立場から、本論は日本でのイラン映画翻訳について、公開作品、パラテキスト、テキストという3つのレベルで調査し、分析を行う。

本論における研究の枠組みと理論を説明する前段階として、翻訳研究の大きな潮流を概観しておきたい。河原(2015)は、翻訳研究における潮流を三段階にわけて紹介している。翻訳とは異なる二言語間の言語変換であると一般的に考えられてきたことから、1970年代頃から見られた第一段階の潮流は、「多面的・複層的・多義的な翻訳行為のうち『言語テキスト』の側面(翻訳行為の言語的側面)に焦点を当てた」ものであった(河原 2015: 86)。第二段階では、翻訳の言語的側面に加えて社会行為性が考慮された。この潮流は、目標言語における翻訳の社会機能を軸としている(河原 *ibid.*)。そして第三段階になると、「社

会行為」としての翻訳の側面を一層強調しつつ、文化的・イデオロギー的転回を遂げたとされる。「文化的回転」は、スネル＝ホーンビー (Snell-Hornby 1990) が提唱し、ルフェーブルとバスネット (Lefevere & Bassnett 1990) が定着させた用語であり、これにより翻訳行為の文化的・社会的・政治的コンテキストに目が向けられるようになる (ピム 2010)。

以上、翻訳研究の大きな流れを踏まえて、本研究の枠組みと理論を展開する。まず本論は、翻訳を異文化コミュニケーション行為と捉え、イラン映画の複数の受容段階にアプローチする翻訳研究である。複数の受容段階とは、先述の通り、第一に、公開される作品の選定段階である。第二の段階は、パラテキストレベルの受容である。第三の段階は、テキストレベルの受容である。以上の順番で研究の枠組みを設けた理由としては、通常の受容過程において、受容者がそれらの対象に出会うはずの順序と合致させるためである。

翻訳は、特定の文化や社会の受容と不可分の現象である。本論は、翻訳という現象を研究観点に掲げるにあたって、トゥーリー (Toury 1995) の翻訳規範に関するテキスト分析の観点および、タヒル＝グルチャグラール (Tahir Gürçağlar 2002) のパラテキスト分析の視座を参照し、翻訳行為の文化的・社会的側面に焦点を当てながらも、テキスト外の現象のみに目を向けるのではなく、テキスト分析も同様に重視する。

このような枠組みと理論を基盤に、本研究は、イラン映画の日本社会における受容について、翻訳という観点から一定の枠組みをもって捉えようとする試みである。その過程で、イランの映画の歴史的変容にも言及するが、久我 (2002: 5) は、映画について歴史的観点から研究を展開するうえで、以下のように警鐘を鳴らす。

多様な映画状況、個々の映画作家の個性、個々の作品の表象とメッセージを、何らかのレッテルのもとにひとくくりにしてしまうことは不可能であり、それらを国家や時代、それぞれの社会の枠組みと関連づけて論じることは、常にその不可能性の深淵に陥ることを余儀なくされている。

確かに久我 (2002) の忠告通り、過去には研究者や評論家の間でさえ、イラン映画を含むアジア映画への見方には、ある種のステレオタイプが付きまとい、偏見をもって画一的と見なされてきた歴史がある (市山 2003: 2-7)。そのせいで、イラン映画の多様性・豊かさへの気づきや発見は遅れてきたのであり、現在も尚尾を引いている。しかし、久我 (2002: 5) は、同時に次のようにも述べている。

[...]イランがおかれた状況から生じる、グローバリズム、アメリカニズムに対する姿勢をも看過することはできないだろう。こうした現象の一つ一つが密接に絡み合いながら、今日のイランの映画状況を作り上げていっているのであり、個別的な表象のみならず、映画という表現媒体そのものを歴史的、社会的文脈の中に位置づけていくことが必要であろう。

本論は、イランの映画史を研究することが主題ではないが、それに触れる折りには、常に上述のような久我（2002）の視座を念頭に置いている。受容と偏見の問題は、まさに本論の研究テーマといえる。そもそもひとくくりにするのが不可能なイラン映画というものを総括的に論じるにあたっては、本研究もそのような問題から逃れることはできない。そのことを自覚しつつ、以上に示した理論的枠組みのもと研究を進める。

1.4.2 論文の構成

第1章「序章」においては、本論文に至るまでの研究背景、研究動機、研究目的、そして研究方法および本論文の構成について述べる。

第2章「先行研究」では、まずこれまでの視聴覚翻訳研究の歴史的概略について触れたうえで、字幕および吹き替え翻訳の概念と分類、制約と利点といった重要な項目を確認する。その際に、異文化交流の役割を大いに果たすという意味で、視聴覚翻訳における異文化要素の翻訳方略を扱った主要な研究（Pedersen 2011、Díaz-Cintas & Remael 2007）を紹介する。次に、研究テーマの支柱となる重訳およびパラテキストの観点について、視聴覚翻訳の分野でどのように研究が展開されてきたのかを提示する。さらに、本論の分析対象であるイラン映画とその他の諸外国映画の研究動向を俯瞰的に対照し、共通点や違いを検討した後、非英語映画の翻訳研究に対する考察を経て問題提起を行う。以上で見てきた研究から、英語以外の言語ペアを対象にした視聴覚翻訳研究の中でも、イラン映画の翻訳過程に見られる特殊性と英語の影響に焦点を当てた受容の研究は見当たらないことに着目し、問題意識の中心に据える。

第3章「イラン映画の動向と分析」では、まずイラン映画の歴史を概観し、イラン映画の動向と歴史的変容を整理する。さらに、松岡（2006, 2015）のインド映画の受容に関する研究にならい、2011年までに製作された日本公開イラン映画をリスト化し、イラン映画

全体との乖離を調査することで、日本で好まれる作品（監督・特徴）があること、反対に、ほとんど無視されている作品あるいは避けられている作品があること、そしてその特徴を明らかにする。また、アメリカで公開されたイラン映画もリスト化し、日本の一覧と照らし合わせて考察する。公開作品の選定段階にも注目し、作品が選ばれた背景には何が影響するのか追究する。これは第 1 の研究目的に対応する。

第 4 章「パラテキスト分析」は、第 2 および第 3 の研究目的に対応するものである。パラテキストには、映画配給会社をはじめ、映画製作を取り巻く様々な要素が関係する。本章では、そのようなパラテキストについて、ペルシア語オリジナル版、日本語版、英語版を比較することで、日本社会におけるイラン映画のパラテキストの翻訳について一定の傾向を明らかにする。具体的には、タイトル翻訳については日本公開イラン映画の 57 作品全てを対象とし、DVD パッケージについては、映画祭やアカデミー賞を通して西洋的価値づけというグローバル化の影響を大きく受けつつも、イランでも国民的人気を得た作品『運動靴と赤い金魚』（マジッド・マジディ、1997）を中心に、日本語版と英語版を対照することで、日本語版に顕著に見られる傾向を明らかにする。必要に応じてパフレットも参照する。これは第 2 の研究目的に対応する。さらに、イラン映画の翻訳者のなかでも特に中心的存在である字幕翻訳者に独自インタビューを行い、日本におけるイラン映画の翻訳プロセスを解明する。そのインタビューを踏まえて、翻訳者の可視性の問題から、パラテキスト上で翻訳者がどのように扱われているかについて調査する。これは第 3 の目的に対応する。

第 5 章および第 6 章「テキスト分析」の二つの章は、第 4 の研究目的に対応するものである。具体的には『運動靴と赤い金魚』、『少女の髪どめ』（マジッド・マジディ、2001）『別離』（アスガー・ファルハディ、2011）を対象にして、テキスト分析を行う。これらの作品は、西洋的価値観のもとで国際的評価を受け、それがイランの思惑と合致することで、イラン国内・国外で広く受容されることとなった。テキスト分析では、それぞれの作品における異文化要素に着目し、イラン映画作品に付けられた日本語字幕にはどのような訳出方略が採られ、どのような訳出志向があるのかを、英語字幕及び日本語吹き替えとの対比により探る。さらに、テキストレベルでの英語の影響を考察する。

第 7 章「パラテキスト分析及びテキスト分析の総合考察」では、第 5 章から第 6 章にかけてのテキスト分析を通して、総合的に考察を行う。また、発信者・受容者の観点から、公開作品群の分析パラテキスト分析の結果も踏まえたうえでの考察とする。

第8章「終章」では、これまでの考察を踏まえ、結論と今後の課題を述べる。まず本研究の締めくくりとして、イラン映画の受容と翻訳プロセスに影響を与える要因について、パラテキストとテキストの観点からまとめる。そして日本におけるイラン映画の翻訳には英語および西洋的価値観を介した影響が色濃く表れると結論づけたうえで、今後の研究課題を述べる。最後にイラン映画の翻訳に見られる特殊性を手掛かりにして、今後のイラン映画と視聴覚翻訳の両研究分野における更なる展望を検討する。

以下、本稿では翻訳理論の観点からイラン映画研究にアプローチするため、翻訳理論の慣例に従い、原文を起点テキスト（Source Text, ST）、翻訳を目標テキスト（Target Text, TT）と呼ぶ。

第2章 先行研究

2.1 視聴覚翻訳

篠原（2018: 14-18）は、視聴覚翻訳全体を網羅する文献は少ないとしながら、視聴覚翻訳研究を包括的かつ簡潔に記述した文献としてディアス＝シンタス（Díaz-Cintas 2009）とガンビエ（Gambier 2013）の2つの文献を取り上げ整理している。その系譜の中から、ここでは本研究に関連の深い項目に絞って論じる。

視聴覚翻訳の研究では、映画をはじめテレビやゲームといった言語以外の要素を含むテクストを、他の言語文化へ移すケースが扱われている。視聴覚翻訳は、他の通常の翻訳と大きく異なる。例えば字幕は、「単一記号」の翻訳、すなわち挿絵を含まない「文字から文字」の文学作品の翻訳などとは違い、「音声から文字」へと媒体が変わる「異種記号」による翻訳形態である。

視聴覚翻訳を研究で取り上げる意義は、大きく2つある。1つ目は、視聴覚翻訳は映像と音声といった非言語情報が伴うため、主に文学作品を研究対象とする従来の翻訳研究の成果が、そのまま字幕や吹き替えに適用できないという点である。例えば、視聴覚翻訳は映像と音響に文字を同期させる（視覚情報と聴覚情報を整合させる）必要があり、時間・空間をはじめとする様々な制約に縛られる。清水（1990）が「映画字幕は翻訳ではない」と述べるように、映像翻訳は通常の翻訳概念では捉えられない部分が多い（Pérez González 2009）。2つ目は、文化的観点からの必要性である。視聴覚翻訳に限らず、翻訳はオリジナル作品（原作）の言語的意味を伝達するだけでなく、異文化の運び手でもある。特に、映画の翻訳は社会的影響力が大きく、異文化交流の手段として可視的であるため、作品そのものに対する見方だけでなく、背景にある文化の捉え方にも影響を与えるという意味で、他のジャンルの翻訳よりも異文化表象との関係が深い（Ramière 2006）。

先に述べた通り、視聴覚翻訳についての研究は、翻訳研究の中でも比較的新しく注目され始めた領域である。映像翻訳の技術的な発展と普及に従い、特に1990年代以降急増しているが、研究者の関心は媒体上の制約やそこから生じる誤訳といった限られた範囲の問題に偏る傾向にあった（Pérez González 2009）。原作を同じくする複数の字幕版において、どのような訳出方略の違いが見られるかを研究したもの（Pedersen 2011、Leppihalme 2011）や、字幕と吹き替えを媒体上の違いという観点から比較・分析したもの（Díaz-Cintas 1999、藤濤 2007）はあるが、それらを組み合わせた研究は十分に行われているとは言えない。

英語を起点に別の目標言語へ翻訳されるケースが多数を占める視聴覚翻訳研究の中で、非英語映画に付けられる英語字幕に着眼した研究は少数ながら存在する。Gottlieb (2009) は、デンマーク語と英語の言語ペアにおいて、デンマーク映画に付けられる英語字幕はその逆より忠実度が低いことを明らかにした。篠原 (2014: 98) は、日本映画に付けられた英語字幕の訳出傾向を、「標準化」と「国際化」という概念を用いて説明している。

篠原 (2018: 16) はまた、視聴覚翻訳研究の中心的テーマは「従来の技術的、言語的なアプローチから社会文化的領域へと拡大している」という。その背景として、Díaz-Cintas (2009) は、翻訳と文化の関わりという問題への気づきを促したバスネットとルフェーブル (Bassnett & Lefevere 1998) などの研究を挙げている。それらの論考は、翻訳学と文化研究 (カルチュラル・スタディーズ) の二領域を結びつける。このような「文化的転回」は視聴覚翻訳研究でも注目を集め、重要な研究観点となりつつある。

2.1.1 字幕翻訳と吹き替え翻訳

海外の映像コンテンツが広く流通するようになった今日、受容者³にとって視聴覚翻訳は不可欠な存在である。

視聴覚翻訳の特徴を端的に言えば、マルチモード型及びマルチメディア型の翻訳である。マルチモード型とは、テキストの解釈に言語以外の幅広い記号手段を使用するタイプのことで、言語以外の要素には映像、音楽、色彩、視点などがある。マルチメディア型とは、これらの多様なモードが同期されることで、様々なメディアを通して最終的にはスクリーン上で視聴者に伝達されるタイプのことである (Pérez González 2009)。

視聴覚翻訳の中で最も一般的な 2 つの形式が字幕と吹き替えといわれるが (O'Connell 1998)、これらは映画翻訳においても主流形態である。Gottlieb (1997: 311) によれば、字幕翻訳は次の 5 つの観点をもって定義できるとされる。(1) 書かれたものであること (written)、(2) 追加されたものであること (additive)、(3) 同期していること (synchronous)、(4) 一過性のものであること (fleeting)、(5) 複合記号的であること (polysemiotic)。これらの特徴を詳しく説明すると、まず字幕は、書き言葉という性質上、他のどの形態の視聴覚翻訳とも異なる。第二に、字幕はオリジナルに追加された言語要素

³ 本論の分析対象は映画であるが、映画はストーリーそのものやその翻訳を通して、異文化接触の機会を視聴者に提供する。映画の視聴者は、作品で描かれる社会や文化を、翻訳を介して受容すると捉えることができる。したがって本論では、視聴覚翻訳作品の視聴者のことを受容者と呼ぶ。

であり、元の台詞は保持されている。第三に、字幕はオリジナルの映像と同時にスクリーン上に表示される。第四に、映画メディアにおいて、受容者は台詞の流れを制御することができない。最後に、字幕翻訳された映像は複合記号的であり、字幕そのものは、相互に作用し合ういくつかのコミュニケーションチャネルの一つに過ぎない。

これらの特徴ゆえに、字幕翻訳には多くの制約が伴う。字幕の制約は、翻訳者にとって字幕を制作するうえで困難となりうる。字幕制作に伴う制約や困難について、**Hatim & Mason (1997: 78-79)** は 4 種類にまとめており、以下のように要約することができる。

- (1) 話し言葉から書き言葉へモードが移行する。その結果、話し言葉である **ST** の特定の特徴（非標準的な方言や、イントネーション、コードスイッチング、スタイルシフトなどの強調手段、ターンテイキング）が、書き言葉である **TT** に表現されないことがある。
- (2) メディアまたはチャネルには様々な規定がある。これは、字幕がスクリーンに映し出される際には文字数・行数に上限があることや、会話のペースに合わせなければならないといった、物理的制約のことである。
- (3) (2)の結果として、**ST** の内容が削減される。このため、字幕翻訳には一読しただけで理解できるような簡潔さが要求され、翻訳者は一貫性のある方略を練る必要がある。字幕は、通常の対面コミュニケーションと異なり、冗長性が必然的に削減されるため、失われた意味を拾う機会が少ない。さらに、他の形式の書面によるコミュニケーションとは異なり、字幕では前の画面に戻って読み返すことができない。
- (4) 視覚情報と一致している必要がある。映画では、音響と映像を切り離すことができない。そのため、翻訳の際は、字幕と映像そのものとの整合性が求められる。

上記のような字幕の制約に対して、吹き替えの制約は幾分緩い。吹き替えは、起点言語に代わって目標言語で台詞を吹き替えるため、字幕のような物理的制限に縛られないのである。つまり、吹き替えは音声から音声への翻訳であり、その分オリジナルに含まれていた情報をより多く伝達でき、内容の省略が少なく済む。さらに、吹き替えでは視聴者の注意が映像と文字に分割されることがない。吹き替え翻訳のデメリットとしては、「コストと時間がかかる」ことや、「リップシンクの必要性が翻訳を困難にする」ことなどが挙げられる（藤濤 2013: 231）。これらの制約は、**ST** と **TT** の間の言語的距離によって影響を受ける。また、翻訳される側の社会での字幕と吹き替えの位置づけによっても細かな規定は異なる。字幕と吹き替えに見られるこれらの媒体上特有の制約にも関わらず、映画には受け

手に理解できる非言語情報が提供されているため、TT 受容者にとっても解釈が可能となる。つまり、言語要素と非言語要素は相補的に作用し合う関係性にあり（藤濤 2016b）、これは「補完」にも「束縛」にもなりうる（藤濤 2016a: 7）ということだ。

字幕では元の台詞の 43%が失われるとされる実証データがあり（de Linde & Kay 1999）、プロ翻訳者が最もよく使う字幕のストラテジーは、元発話の削除、凝縮、改変である（Pérez González 2009）。吹き替えは「音声のオリジナルを音声で翻訳したものであり、オリジナルに含まれていた情報をより多く伝達できる」（Pérez González 2009: 17-18）。その一方で、元の音声が残らないとはいえ、口の動きや文化特有の映像といった視覚情報も同時に考慮する必要があるため、「吹き替えの視聴覚翻訳作品において文化固有の事柄や価値観を伝達することは、きわめて扱いにくい問題」でもある（Pérez González 2009: 18）。すなわち、時間的・空間的制限に縛られない吹き替えであっても、文化固有の要素をどう訳すかは（訳さないという選択も含めて）状況次第であり、吹き替え翻訳も字幕翻訳と同様に、その訳出方略の決定に影響を与える要因について考察する余地はあるということだ。

以上から、分析対象を字幕翻訳に限定してしまうと、削除の手法が採られた場合にそれが単なる字数制限のためなのか、その他に理由があるのか見分けがつきにくい。そこで、本論の具体例分析では、吹き替え翻訳を適宜参照することで、その区別をつけることを目指す。これを例えば三言語間の翻訳対照分析に応用させれば、字幕で削除された要素が TT-1 の吹き替えには表れ、TT-2 の吹き替えには表れていなければ、TT-2 で削除された裏には制約以外の要因があるという予測が立てられるだろう。

本研究では、字幕翻訳と吹き替え翻訳の間には少なくとも一定の差があり、その差が受け手に異なる印象を与えうることを実証したい。

2.1.2 異文化要素

言語は、その社会の歴史や宗教などと深く結びついており、言語と文化を切り離して考えることはできない。そのため、ST に含まれる起点文化特有の要素を目標文化に向けてどう訳すかという問題は、視聴覚翻訳、文芸翻訳を問わず、多くの研究者の間で関心の的となっている（Gottlieb 1997、Pedersen 2005, 2011、篠原 2013、Ramière 2006）。異文化要素は、特定の文化に属する表面的には見えない慣習や内面的な価値観を映し出すこともあり、ただでさえ翻訳するのが難しい。視聴覚翻訳において、視聴者が一度観ただけで理解できるような簡潔さと、異文化の有標性のバランスを取ることは、字幕翻訳者が避け

で通ることのできない問題であり、であるからこそ、本稿ではイラン映画の異文化的要素に着目して分析を行う。したがって、ここで異文化要素の概念を明確にしておくことが重要である。

Pedersen (2011: 43) は、ある文化に固有の言葉を「言語外文化的指示 (Extralinguistic Cultural Reference, ECR)」とし、ECR を「言語外の存在物や過程に関連する、あらゆる文化的言語表現による言及」と定義している。ECR は、それと関係する特有の文化背景を持つ受容者に理解されるものである。

篠原 (2013) は、Pedersen (2011) によるこの ECR の定義と指示領域⁴をもとに、日本映画『おくりびと』の英語字幕を分析し、訳出志向について検証した。イラン映画の異文化要素 (篠原の言葉を借りれば、「イラン的有標性」) の訳出処理について、日本語字幕と英語字幕を比較するために、本稿は Pedersen (2011) の ECR の観点と、それを日本映画の英語字幕分析に応用した篠原 (2013) の研究方法を参考にする。

篠原 (2013) は、日本映画『おくりびと』の英語字幕の分析にあたって、Pedersen (2011) による提案に基づき、訳出方略を省略、置換、一般化、直接訳、詳述、保持、公的等価⁵の 7 通りに分類した。これらの方略は、起点志向と目標志向の 2 項にさらに大きく分けられる。「保持」、「詳述」、「直接訳」は起点志向の方略、「一般化」、「置換」、「省略」は目標志向の方略とされる。起点志向の翻訳ほど異化的であり、受容者を ST に近づける異質化翻訳といえる。受容者にとって負担が大きく、受容者に翻訳であることを意識させる。一方、目標志向の翻訳ほど同化的であり、逆に ST を受容者に近づける受容化翻訳と言える。受容者にとって負担が少なく、自然な翻訳として受け入れられる。字幕は通常、目標志向の訳出方略が採られる傾向にある。しかし、同じ作品の字幕に複数言語の TT が存在すれば、TT によって同化的訳出の程度や方略は異なるはずである。

翻訳は、異なる言語や文化が交流する局面で実践されてきた行為である。翻訳は言語的行為のみならず、文化的行為、つまり異なる文化の間の橋渡しの役割を担っている。このように、翻訳は異文化間コミュニケーション行為であるという立場のもと、コミュニケ

⁴ Pedersen (2011) は、テレビ字幕における ECR を扱い、ECR を 12 通り (度量衡、固有名詞、職業上の役職名、料理及び酒類、文学、政府、娯楽、教育、スポーツ、通貨、技工物、その他) に分類した (cf. 5.2)。

⁵ Pedersen (2005) は、ディズニー社の指示によってスウェーデンにおいては「Donald Duck」が「Kalle Anka」と訳されるケースを例に挙げている。その他の例として、度量衡換算についての政府の決定がある。尚、本論の分析作品では「公的等価」の訳出は見られない。

ーションをうまく図るためにどのような翻訳上の方略が採られているかを推定することが重要である。本研究では、第5章および第6章においてイラン映画作品の異文化要素に着目してテキストを分析し、英語版と日本語版それぞれの訳出志向を検証する。さらに、翻訳者による訳出方略の決定にどのような要素が影響するのかを検討する。

2.2 重訳

重訳とは、翻訳された訳文を別の言語に翻訳することと捉えられる (St André 2009)。この「翻訳された訳文」は、文字及び口語の場合がある。重訳の問題は、かつて文芸翻訳において活発に議論されてきたが、近年は国際通訳や視聴覚翻訳など多くの領域で研究テーマとして扱われている。重訳は翻訳過程のコスト削減や当該言語間の専門家不在の場合に採用される手段であることから、経済的制約や技術的制約と結び付けられる。原文から対象の言語に直接翻訳することが望ましいとする認識から、重訳は翻訳研究の間では必要悪として捉えられてきた側面がある。国際言語である英語が重訳の中継言語となることも多く、重訳における英語の役割は、国際社会における英語の優位性を示すことにもなる。

このような否定的捉え方がある一方、翻訳が重要な人間活動であるのと同様に、重訳も書面・口頭の両方において方略として広く利用されてきたことは事実である。翻訳や通訳のあり方が多様化する今日、視聴覚翻訳研究においてもこの考え方は見直されつつある。

映像翻訳の分野では、非英語映画の翻訳における英語を介した翻訳、つまり重訳は一般的現象であり、このプロセスは「標準化」と「ローカリゼーション」の概念で説明される。イラン映画が日本で公開されるに至るには、その作品が主要な国際映画祭で紹介され、世界的に注目を浴びることが一つのきっかけとなる。日本の映画祭や小規模上映会では、映画関係者や専門家や字幕翻訳者による解説付きで、作品に英語字幕が付されて上映されるケースも確認できる。そういった背景から、日本社会で受容されたイラン映画は、英語を媒介語として日本語字幕が作られることも少なくない。

イラン映画については、映画祭上映に限らず、劇場版やDVD版の翻訳過程においても英語の関与が見られる。また、翻訳者の活動は、映画の字幕制作のみならず、日本で未発掘のイラン映画作品の招致、イラン映画製作陣による日本でのプロモーション活動への同行や通訳など幅広い範囲に及ぶこともある。翻訳者は様々な領域で日本のイラン映画受容に関与しているが、その事実を無視して日本で受容されたイラン映画を論じることはでき

ないだろう。このような日本のイラン映画翻訳事情を考慮すれば、言語上の外面的特徴だけを指して「ペルシア語→英語→日本語方向への重訳」という言葉で片づけるにはあまりに浅慮だといえる。本研究では、日本におけるイラン映画の翻訳事情を、重訳を切り口として深層部まで観察することで、受容と翻訳の問題を切り離さず、相互に関連づけて調査することを目指す。

2.3 パラテキスト

テキストはほとんどの場合、本文以外の言語的あるいは非言語的な生産物をともなっている。書物を例にとると、タイトル、帯広告、挿絵などである。テキストを補強し書物たらしめるこれらの要素を、ジュネット（2001: 11）は「パラテキスト」と名付けた。それらはテキストを取り囲み延長することによって、つまりパラテキストがあるからこそ、「世界におけるテキストの存在とその『受容』及び消費」が書物という形で保証される（ジュネット 2001: 11）。パラテキストの典型的な例としては他にも、副題、著者のペンネーム、序文、献辞、後書き、紹介寸評、表紙などが挙げられる。さらに著者情報、印刷レイアウト、タイポグラフィなどもパラテキストに含まれ、これらは全て、テキストとテキスト外をつなぐゾーンであり、作品を読者に仲介する役目を果たす（ジュネット 2001）。

パラテキストはさらに二種類の下位カテゴリーに分類される。一つは「ペリテキスト」、もう一つは「エピテキスト」と呼ばれる。ペリテキストには、「タイトルや序文のように、同じ書物の空間内にあって、テキストの周囲にあるもの」と、「章題やある種の注のように、テキストの隙間に挿入されているもの」がある（ジュネット 2001: 15）。エピテキストは、ペリテキストを除く残り全てのパラテキストであり、テキストの周囲にはあるが書物の外部に位置しているものを指す。ジュネットは書物を前提としてパラテキスト論を展開しているが、映画に応用することもできよう。劇場公開された作品をテキストと見れば、パラテキストにはタイトル、トレーラー、パンフレット、チラシなどが含まれる。テキストとパラテキストの関係は、表 2 ようにまとめられる。

パラテキストの「受け手は『大衆』である」（ジュネット 2001: 19）。もちろん、実際のところ万人のもとに届けられるわけではないが、少なくともタイトルや広告、インタビュー記事などは、テキストに比べてより広い範囲に受容されるよう発信されたものといえる。

表 2 テキストとパラテキストの関係、およびパラテキストの下位分類

		書物	映画
テキスト		本文	劇場公開作品
パラテキスト	ペリテキスト (テキストに接しているパラテキスト)	タイトル、序文、挿絵、あとがき	タイトル
	エピテキスト (テキストと切り離されたパラテキスト)	帯、広告、作者インタビュー	トレーラー、パンフレット、チラシ、監督インタビュー

パラテキストの機能として大半の作家が期待するのは、自身の作品を自身の考え通りに解釈してもらうことである。しかし、パラテキストはその期待に沿って有効性を発揮する場合もあれば、「あらゆる中継装置と同様、ときにその機能から逸脱してみずからを衝立と化す」こともある、とジュネット（2001: 460-461）は指摘する。さらに、パラテキストの有効性に対する主たる障害は通常、その目的についての読者の誤った理解に起因するのではなく、上記のパラテキストの効果に由来するのであり、それは回避することも制御することも困難である（ジュネット 2001）。パラテキストは、書物の書き手や映画の監督だけによって生み出されるものではない。作品が翻訳されれば、翻訳者はもちろん、目標言語の文化に合わせて出版社あるいは映画配給会社や広告媒体などもパラテキスト生成に携わる。したがって、パラテキストの持つ機能は一つとは限らず、また翻訳者の一存とも限らないのだ。

Tahir Gürçağlar（2011）は、パラテキストと翻訳の関係について、パラテキストはある社会の TT に関する習慣、観念、期待を示し、翻訳者や対象となる読者層、特定の文化や出版社に好まれる翻訳観念といったものを可視化すると述べている。つまり、パラテキスト分析は、翻訳規範を明らかにするための一助となる。例えば、原作者（書物の著者や映画製作者）による受容者への期待を、翻訳参加者がどの程度引き継いでいるかなどの調査の手がかりとなるであろう。このことを踏まえて、第 4 章ではイラン映画のパラテキストの具体例分析を行い、日本社会で好まれるイラン映画の翻訳観念について考察する。

2.4 イラン映画

2.4.1 イラン映画研究

イラン映画は国際的評価の高まりを受けて、イラン社会の政治的変革や文化的文脈と関連づけた研究だけでなく、作品そのものに焦点を当てた研究も盛んになってきている。それらの中には主に、イランにおける映画製作の状況を伝えるもの（アブドリ 2014）や、映画史の概観（鈴木 2014）、著名な映画監督に関する作品分析（石出 2007）や批評・評論集（ユリイカ 1995, 2002）などが含まれる。他にも、イラン映画における題材の特殊性に焦点を当てた研究（鈴木 2005）も存在する。上記のアブドリ（2014）や鈴木（2014）は、イランにおける映画製作状況に関する一定のデータを示しているが、イラン映画の日本での受容状況は明らかにされていない。また、イラン映画の翻訳に着目した研究はほぼ存在しない。

日本のイラン映画研究においては、公開されたイラン映画という枠組みについて全数調査をもとに書かれた研究論文はほとんど見当たらない。イラン映画を紹介する既存のリストには、例えば大阪大学附属図書館によるテーマ別パスファインダーの「イラン映画」の項目や、『イラン映画を見にいこう』（ブルースインターアクションズ 2002）があるが、それらはいずれも掲載基準が確かでなく、網羅もされていない。

海外の論文に目を向けるとどうであろうか。イランのメディア研究の第一人者として知られる Hamid Naficy は、イランの国内メディアばかりでなく、国外を拠点とする在外イラン人のメディア研究にも明るい。イラン国内におけるイラン映画の動向や具体的データを示す代表的研究として、Naficy (2012a: 29) はイラン・イスラーム革命前後の 1979 年から 1982 年までの 4 年間で、審査対象となった長編映画のうち公開が許可された作品数と許可されなかった作品数の推移をまとめている。また、ASL19 (2015: 234-235) は、イラン国内で上映が禁止された映画 10 作品に関して、禁止された理由や期間やその後の措置、つまり禁止がいつどのように実施され、解除されたか、あるいは解除されなかったかといった背景について詳細を述べている。また、イラン映画の海外における動向や受容に関する研究は、数少ないながら存在する。Zeydabadi-Nejad (2007, 2010) によると、イラン暦 1382 年（西暦 2003 年 3 月 21 日-2004 年 3 月 20 日）には、イラン映画は国際舞台に 1769 件登場し、103 の賞を獲得したという。このデータは、イランの作品（長編映画・短編映画・ドキュメンタリー映画を含む）が、イラン国外のシネマテーク、映画館、映画祭において、いかに多く上映されたかを示すもので、当該時期におけるイラン映画への国際的注目度の高さを

測るうえで重要な手がかりとなるだろう。ただいずれの研究も、各々のデータについては調査対象期間が限定的であるが故に、イラン映画の動向と TT 社会における受容状況を対照的に示しているとは言い難い。

Martins & DeSousa (2015) は、「ブラジルにおけるイラン映画の受容についての研究ノート」と題し、サンパウロ国際映画祭 (SPIFF) で上映されたイラン映画の作品数の推移および映画祭パンフレットに書かれた概要を分析することで、いかにイランに対する誤ったイメージが植え付けられるかを調査した。複数の作品のパンフレットを分析対象とし、作品概要の内容を具体的に示すことでそれらが読者に与える何らかのネガティブなイメージを列挙しているものの、推移データとして明かされているのは開催期ごとの上映作品数のみで、開催期ごとの上映作品タイトルは述べられていないため、一体いつどの作品が上映されたのかといった情報は不明である。そして、なぜそれらの作品が映画祭のために選択されたのかといった背景事情への言及はされていない。同じ作品が何度も上映された可能性もあるが、それも考慮されていない。本研究は、日本でイラン映画がどのような変遷を遂げてきたかについて、イラン映画の動向およびイラン情勢と照らし合わせながら長期的目線で示すという点で、映画史研究および地域研究にとっても有用な知見となると思われる。

2.4.2 本研究における「イラン映画」の定義

映画製作の国際化が進む今日、イラン映画をどのように捉えるかについては確かに定義づけが難しい。イラン映画の定義を難しくさせる要因は様々であるが、それを裏づける作品の例をいくつか挙げたい。2007 年に話題となった長編アニメーション映画『ペルセ・ポリス』⁶は、1970 年代から 90 年代の混迷するテヘランを中心に、主人公の少女とその家族の目線を通して革命前後のイラン社会が描かれている。母国イランと移住先ヨーロッパの間でアイデンティティを模索する主人公の姿は、マルジャン・サトラピ監督自身を反映しているという。この作品は、監督の移住先であるフランスで製作され、主言語はフランス語⁷である。次に、『ある過去の行方』(2013) は、パリを舞台した劇映画で

⁶ イラン出身でパリ在住のマルジャン・サトラピによる、半自伝的グラフィック・ノベル (バンド・デシネ) を原作とし、著者自ら監督・脚本を務めて映画化した長編アニメ。第 60 回カンヌ国際映画祭審査員賞を受賞。第 80 回アカデミー賞外国語映画賞のフランス代表作品であり、長編アニメ映画賞にノミネートされた。

⁷ 登場人物の母子の声を、実際の母子であるカトリーヌ・ドヌーブとキアラ・マストロヤンニが務めたことでも注目を浴びた。

ある。本作の監督アスガー・ファルハディはイラン人で、それ以前に製作した作品についても国内外で評価されており、前作『別離』（2011）はイラン映画史上初となるアカデミー外国語映画賞⁸を受賞した。その後拠点をヨーロッパへ移し、フランスの援助を受けて映画製作を続けているが、本作はフランスで撮影されただけでなく、全額フランスの資金で製作された⁹。『ザ・ヴァンパイア 残酷な牙を持つ少女』（2015）は、イランを彷彿させる架空の都市を舞台にしたアメリカ映画である。映画業界では「イランのヴァンパイア西部劇（Iranian Vampire Western）」という新しいジャンルを生み出し、多面的特徴を備えた作品として認識されている（Aftab 2015）。撮影は石油デリックが大半を占めるカリフォルニア南部のタフトで行われた。キャストは全員ペルシア語を話す。本作の監督アナ・リリー・アミールプールはイラン系アメリカ人で、「作品だけでなく自分自身をカテゴリー化されることを拒否する」という（Afrab 2015）。本作は、グローバル化の時代に、国家や国籍といった伝統的な定義が曖昧になるにつれて個人のアイデンティティの束縛を、ひいてはナショナル・シネマという確立された境界を打破しようとする試みであるとの見方もある（Abdi & Calafell 2017）。ここに挙げた3作品は、間違いなくイランをルーツに持つ監督によるイランに関する映画であるが、果たして「イラン映画」と呼べるだろうか。

鈴木（2014: 19）は、イラン映画は変容を遂げる過程にあり、その兆候の一つとして『『イランの』映画であることの地理的・文化的な仕切りに対する否定ないし問い直し』が始まっていると指摘する。イランでは、2005年の「アフマディネジャド大統領選出後、検閲の問題が頻出するようになっていた。この頃からモフセン・マフマルバフに代表されるように、自主的にイランを離れ、国外に拠点を置く作家が出て」きた（夏目 2013b: 42）。「この数年間において最も優秀な若い人材が次々と国外に流出」する傾向にあり、この傾向は2009年6月¹⁰以降に加速した（鈴木 2014）。活動拠点が海外に移ると、イラン人によって製作された作品であってもキャストはイラン人ではなく現地の俳優を起用し、また当然言

⁸ アカデミー外国語映画賞は、第29回（1957年）から単独の賞として扱われてきたが、「外国語」という表現が時代にそぐわないとされ、第92回（2020年）から「アカデミー国際長編映画賞」に名称が変更された。本論では、2020年以前の映画作品を中心に扱うため、変更前の名称を用いている。

⁹ 本作は、第86回アカデミー賞候補にイラン代表作品として出品されたが、保守派からは「あまりにフランス的過ぎる」という反対の声が上がっていた（AFP 2013）。

¹⁰ この時期にイランでは大統領選挙が行われ、マフムード・アフマディネジャド大統領が再選という結果に続き大規模な政治的変動が起こった。この内政・外交上の混乱にともない、イラン国内における映画製作環境は極度の悪化を迎えた（鈴木 2014: 19）。

語もペルシア語ではなく現地の言葉が使われるといった状況が起こり得る。さらに例を挙げれば、アミール・ナデリ監督の『CUT』（2011）やアッバス・キアロスタミ監督の『ライク・サムワン・イン・ラブ』（2012）は全編を通して日本国内を舞台に撮影が行われ、キャストやスタッフも日本人、言語も日本語が使われている。そのような作品を「イラン映画」と呼ぶには議論の余地があるだろう。この問題の背景には、上述した政治的理由のみならず、映画製作にかかる予算を一国で集めることが難しいために国際共同制作が盛んになっているというイランの経済的側面も関係している（夏目 2013b）。このように、ある映画をイラン映画として捉える際は、地理的、人材的、言語的要素を考慮しなければならないことは事実である。一方で、「映画はワンショットで『そこがどこであるか』を明示することが可能だ」といわれるように、もともと国家との結びつきが強い（夏目 2013b: 37）。映画はその特性上、写実性が強く、その地域独特の風景、人々の服装、顔つきといった「地域性、土着性」に根差したものであるためだ。以上より、本論では、映画製作の国際化という現象を踏まえたうえで、イラン映画を「イラン国内で、イラン人の監督によって製作された作品」と簡潔に捉えている（cf. 3.2）。

2.5 日本における諸外国映画の受容と翻訳に関する研究

本項では、日本における諸外国映画作品の翻訳と受容に関する研究の動向を紹介する。主に主要なアジア映画が日本でどのように位置づけられているのか、さらに、それら諸外国映画の翻訳に関する研究がどのように展開されているかを、イラン映画と照らし合わせて調査する。

日本における視聴覚翻訳研究において、研究対象はアメリカ映画が特に多く主流を占めており、次いで韓国と中国、そしてフランスなどヨーロッパ映画が続く。中国・韓国は言語的・文化的専門家も豊富で、字幕や吹き替えに英語の重訳という過程を通常挟まない。翻訳と受容に関する研究も盛んに行われている。

韓国映画を例にとると、映画公開本数の推移を日韓間の時代背景を交えて論じたもの（西村 2012、鄭 2014）や、日韓間の韓流に対する認識を比較したもの（韓 2013）などがある。日本における韓流現象に関しては幅広く研究が行われており、映画に限らずドラマや音楽の受容に関する研究まで考慮に入れると枚挙に暇がない（金 2002、黄 2022）。

アジア映画＝東アジア映画「中国、香港、台湾、韓国、北朝鮮、モンゴル」という狭い

枠で捉えた文献（佐藤 1996）も存在するが、諸外国映画へのアクセスが容易になり、さらに映画そのものが越境という性質を備えるようになったことで、アジア映画の枠組みは広がりを見せているようだ。

一方で、映画の地域概念の細分化が起こっていることも事実である。以前は少なくとも一般的ではなかった、「中東映画」や「イスラーム映画」というカテゴリーがここ数年間で少しずつ浸透してきた。これらの概念が、映画祭や映画雑誌の世界を超えて浸透しつつあることは、当該地域の文化にとっても望ましいと言える。ただ、映画研究というフィールドにおいては、イラン映画は「アジア映画」を構成する一要素と捉えられる。イラン映画は、映画の地域研究においてもワールド・シネマ研究においても、歴史的にアジア映画の枠組みの中に位置づけられてきた（四方田 2003、佐藤 2005, 2009、夏目 2013a）。佐藤監修のキネ旬ムック（2000a）には、1990年から1999年までに日本で公開されたアジア映画が一覧化されている¹¹。アジア映画のうち、日本で公開作品数が多い国は、中国、韓国、インド、トルコ、イラン、ベトナム、タイ、インドネシアなどである。地理的、文化的にも馴染み深く、また経済や政治の面でも歴史的に強いつながりを持つ東アジア諸国の映画研究が進んでいる一方で、トルコ、ベトナム、タイ、インドネシアといった地域の映画に関する研究は、イラン映画の場合と同様ずっと少ない。これらの諸外国映画を対象に翻訳学的アプローチをとった研究はほとんど存在しないと言える。

一方、インド映画に関しては、受容という観点からの研究が比較的盛んである。代表として、インド映画のグローバルな広がりとは日本への影響を論じた研究（小池 2001）、日本における偏った映画興行を指摘した研究（岡光・山下 2013）などがある。また、日本で発売されたインド映画のビデオリストや日本劇場公開全作品の解説が、松岡監修のキネ旬ムック（2000b）に掲載されている。さらに松岡（2006, 2015）はインド映画の日本でのスクリーン上映作品をリスト化し¹²、日本におけるインド映画の全貌を捉えようと試みた。松岡はインド映画の翻訳にも携わっており、担当した映画字幕の裏話のみならず、他の翻訳者仲間の活躍や作品情報を絶えず発信している。ただし、それらは雑誌のインタビュー記事や私的なブログ記事であり、資料として活用できるが研究目的で書かれたものではない。このように、インド映画に関する研究は、アジア映画の中でも比較的幅広く展開されているが、いずれも映画の受容の段階を一元的に捉えているに過ぎない。つまり、映画の

¹¹ 映画館封切作品に加え、映画祭上映作品も一覧には含まれる。

¹² 一般上映作品に加え、映画祭上映作品も一覧に含んでいる。

受容の過程は多層的であり、その過程に翻訳が深く関わるという観点は抜け落ちている。このことは、インド映画に限らずアジアの諸外国映画において、研究者自身が、専門地域の映画の招致や字幕翻訳プロセスと関わっていることと無関係ではないだろう。

以上のように、外国映画の受容と翻訳は密接な関係にあるにも関わらず、両者の統合的研究は行われてこなかった。本論では、映画はその国の文化を反映し、翻訳はその反映された文化を異なる文化圏の人々に伝えるとする立場から、つまり翻訳を異文化間コミュニケーション行為と捉える立場から、イラン映画の受容の解明に翻訳学的観点を取り入れることで、より多角的な研究を展開する。

「イラン映画の存続は、国際マーケット（での成功：執筆者補足）なしには成され得なかった」（Tapper 2002: 9）と指摘されるように、一部のイラン映画作品は外国資本との提携を産業基盤としており、結果として世界の主要映画祭での注目や高評価につながったという側面がある。イラン映画に限らず、非英語の外国映画は、国内外の映画祭を通して話題となったものが各国へ広がっていくという流れが一般的のようである。そこからさらに、作品が海外市場で成功するためには、つまり作品が海外の配給会社による購入を経て海外で劇場公開されるまでには、「受容」に関する様々なプロセスが含まれているのだ。第3章では、日本で公開されたイラン映画という枠組みが形成される過程、すなわちイラン映画作品が製作されてから日本で公開されるに至るまでにどのような過程を経ているかを詳しく調査することで、イラン映画の「受容」と翻訳の関係を深く検討する。

第3章 イラン映画の動向と分析

3.1 イラン映画の動向

3.1.1 「イラン映画」というジャンル

「イラン映画」というジャンルは現在、文化的、社会的、学術的に見ても、また日本でも世界でも一定の地位を築いている。イラン映画の存在が広く認められるようになった背景には、国際映画祭での注目や賞獲得といった要素が大きい、その一連の流れのきっかけとなった作品を特定するにはいくつかの見解がある。アッバス・キアロスタミ監督の『友だちのうちはどこ？』（1987）¹³を始まりとする資料や、ジャファル・パナヒ監督の『白い風船』（1995）¹⁴であるとの見方（Démy-Geroe 2015）、あるいはキアロスタミ監督の『桜桃の味』（1997）がカンヌ映画祭でパルム・ドールを受賞した時からという見解（Dabashi 2001）もある。時代をさらに遡り、ダリウシュ・メヘルジュイ監督の『牛』（1969）は「イラン映画の金字塔」と一般的に形容される（鈴木 1997: 88）。いずれにせよ、これらを含むイラン映画の一部の作品群が国際舞台で注目を集めたことで、イラン映画は「当時（1990年代半ばから 2000 年にわたる時期：著者注）、国際映画サーキットの場における真のホットスポット」であった（Démy-Geroe 2015: 192）。イラン映画に対するグローバル化の影響もこの頃から本格的に始まり、イラン映画およびその受容は現在に至るまで変容を遂げている。

本章では、イラン映画の動向を、既存データと筆者が作成したデータをもとに探っていく。イラン映画全体の製作状況と、日本におけるイラン映画の劇場公開作品の推移を照らし合わせることで、日本における「イラン映画」というジャンルの特徴づけを行いたい。

前提として、イラン映画はイラン国内と国外とでその扱われ方に違いがあり、研究者の間には、日本人のイラン映画に対する関心は現実離れしたものだとする危機意識がある。例えば、鈴木（2010）は、日本におけるイラン映画から人々が連想し得るイメージによって、イランと日本の間に「文化的すれ違い」が生まれることを危惧している。また、神田（2016 年 7 月 25 日 朝日新聞朝刊）は、イラン人映画監督アッバス・キアロスタミ氏の訃報について、イランと日本の新聞報道における扱い方には差があると指摘している。

このような指摘は、イラン映画の実態と日本のイラン映画に対するイメージの間に横たわる「ずれ」を危惧するものであるが、一方、その「ずれ」が具体的にどのようなもので

¹³ 本作は、1989 年ロカルノ国際映画祭で銅豹賞などを受賞した。

¹⁴ 本作は、1995 年カンヌ国際映画祭でカメラ・ドール（新人監督賞）を受賞した。

あるかについては詳しく言及されていない。そもそも、日本におけるイラン映画の翻訳事情についてはまだ十分には知られていないことが多い。日本のイラン映画に対する見方が特有のものになっている背景には、翻訳の果たす役割が大きい。イラン映画を対象として、その翻訳にまつわる問題を調べることは意義深いと考えるが、問題を明らかにするためには、まずこれまでに指摘されてきた日本のイラン映画に対する眼差しとはどのようなものであり、イラン映画を巡ってどのような「ずれ」が生じているのかを具体的に捉える必要がある。

3.1.2 イラン映画の歴史

イラン映画全体の動向を掴む前段階として、まず初めにイラン映画の歴史的概要とその時代背景について確認する。イラン映画の歴史は、20 世紀初頭、当時の国王がヨーロッパ訪問中にパリでシネマトグラフィーと邂逅したことが始まりとされる (Naficy 1996)。Naficy をはじめ研究者の間では、イラン映画の歴史は初期から時系列を追って、その時代ごとの社会的背景と絡めながら説明されることが多い (Mehrabi 1984, Umid 1998, Naficy 1996, 2012a, 2012b)。本論でも、20 世紀初めのイラン映画誕生から、21 世紀初めの現在に至るまで、イラン映画が辿ってきた軌跡をイランの社会変動と合わせて簡潔に紹介する。さらに、受容と翻訳研究の観点から考察する。

a) 創成期：サイレントの時代（1900-1930 年頃）

イラン映画の誕生は 1900 年に遡る。リュミエール兄弟によるシネマトグラフの発明から 5 年後のことである。カージャール王朝の第 5 代シャー（国王）のヨーロッパ公式訪問中の出来事を記録したものだった。1920 年代初頭に権力を掌握したパフラヴィー王朝の初代君主レザー・シャーは、文明の近代化に魅了されていたにもかかわらず、映画産業の重要性を理解していなかった。パフラヴィー王朝の時代にも、レザー・シャーの戴冠式やイラン横断鉄道の建設など一連のドキュメンタリーが撮影されたが、これらの映画は王室の人々とそれに関わる政府要人たちのための娯楽に過ぎなかった。1930 年代初期の映画は、外国のニュース映像が大半を占めていた。

b) 萌芽期：トーキーの時代（1930-1960 年頃）

最初のイラン映画は、1930 年に製作された長編フィクション *Abi va Rabi* ('Abi and

Rabi') である。この作品は、イラン初の映画学校の創設者であるアルメニア系イラン人アヴァネス・オハニアンによる白黒サイレント映画であった。Doghtar-e Lor ('The Lor Girl', 1932) は、最初のペルシア語トーキー映画としてイランで大成功を収めたが、これは「インド映画[...]の焼き直し」であった(山田 1998)。イラン国内で初めて製作されたトーキー映画『人生の嵐』Tufan-e zendegi ('The Tempest of Life', 1948) や、それに続く作品のヒットが重なり、イラン国内の映画産業も繁栄の兆しが見えた。

1937 年から 1948 年の期間はイラン映画界が沈黙状態に陥り、イラン映画史において非生産的な 10 年間となった。このイラン映画の休止期間の背景には、パフラヴィー体制による映画産業の弱体化のほか、第二次世界大戦によって生じたイラン全体の政治的危機や、対外関係の不安定化(つまりイギリスやロシアやアメリカによる物理的・経済的介入)、そして外国映画の、特にハリウッドの優位性などもあった。産業基盤の脆弱さからイランでは映画製作が非常に困難であったため、1930 年から 1947 年までに作られた映画はインドで製作されたものが多かった。この時期の映画館では外国映画の上映が行われ、1943 年には英語圏映画の割合が 70~80%に達したとも言われる(Cultural Institute of the Islamic Republic of Iran ウェブサイトより¹⁵)。この間、1941 年には、対外的圧力により亡命した父レザー・シャーに代わって、若き皇太子が王位を継ぎモハンマド・レザー・シャーとなった。

一方、1940 年代初期の弾圧的な検閲によって、外国映画の流入が阻まれたことはイラン国内の映画産業にとって追い風となった。1940 年には、検閲された 253 本の映画うち、アメリカ映画は 159 本、ドイツ映画は 32 本、フランス映画は 31 本、イギリス映画は 19 本に上り、検閲の対象は革命や暴動、ストライキだけでなく、公然わいせつ、戦争反対主義、反イスラーム的態度にまで及んだという(Naficy 1996)。

第二次世界大戦下、国際社会におけるアメリカの影響力が拡大する中で、アメリカは非共産国を取り込む政策の一環としてイランに専門家を派遣した。イランにおける映画制作や映画上映に関して影響力を増そうという野心的計画の始まりだった(Naficy 1996)。このような政策の下、イランではドキュメンタリー映画や教育的映画が作られ、それらはイラン全土の映画館で公開された。このような西側諸国の物理的介入と文化的支配の両方によって、帝国主義が常にメディアに存在するようになった。プロパガンダ目的で、吹き替えニュース映像や解説ドキュメンタリーを上映する映画館が次々とオープンした。ハリウ

¹⁵ <https://en.irancultura.it/arte/cinema/>.

ッドの作品がスクリーンを独占し、地元の文化活動が入り込む余地はないように思われた。吹き替えは、この時代のイラン人にとって映画産業に参入する数少ない手段の一つであった。当時、イランは識字率が低く、人口の大部分は文盲であった。説明的なタイトル（中間字幕）を読むことができず、上流階級を除く大半の国民はヨーロッパの言語にも慣れていなかった。吹き替えは、配給会社および映画館の所有者が利益を得るための理想的な策であり、この目的のために、1943年から1965年にかけて多くの吹き替えスタジオが設立された。

c) 摸索期：二極化の時代（1960-1978年）

1960年代は、イランにとって国家による極端な西洋的価値観の押し付けと独裁主義による激動の時代であり、イラン映画産業もまた国の管理体制下に置かれていた。第二代シャーは、イランの近代化および西洋化を謳って広範囲にわたる改革を促進した。これは1963年の「白色革命」と呼ばれる。その強引で独裁的な方針は、旧来の伝統を色濃く残す当時のイラン社会に大混乱をもたらし、この改革に反対する学生運動や法学者の運動が起こった。これらの民衆蜂起は厳しく弾圧され、その指導者ホメイニーは逮捕され、国外追放となった。

ヨーロッパで教育を受けた若者による社会的意識の強い映画作品は、公的に否定され、取り締まられた（Naficy 1996: 673）。例えば、ファロフ・ガファリ監督の *Jonub-e shahr*（‘South of the City’, 1958）は、リアリズムをもって批判的にテヘラン南部の貧困地区を描いた作品である。そのような現実社会や政権を批判するような作品はまさに検閲の対象となり、没収の憂き目をみた。

西欧諸国に倣って近代化を推し進めようとしたパフラヴィー政権は、世界に市場拡大を目指すアメリカのメディア産業の利害と合致した。1960～1970年代には特にアメリカ製の長編映画からテレビ番組といったあらゆる消費者向けコンテンツがイラン国内に流れ込み、同時にアメリカ的なイデオロギーも流入した。「敬虔なイスラーム教徒にとれば、映画やテレビ番組、音楽やディスコをはじめとする大衆文化の流入は、米国による石油や軍事の支配のみならず、文化によって従来の生活様式を踏みにじる文化帝国主義による支配と映ったことだろう」と久我（2006: 40）は指摘する。

1960年代後半まで、少数の例外を除き、イランの自国映画は外国映画の模倣に過ぎず、その品質は低かった。イラン映画の受容者の側においては、エジプトやインドといった地

域からの影響もまだ尚見られ、メロドラマや歌と踊りに溢れた作品が、映画好きの間で根強い人気を保っていた。このような時代に例外とカウントされているのが、ダリウシュ・メヘルジュイ監督の『牛』(1969)とマスウド・キミアイ監督の『ゲイサル』(1969)である。『牛』は、先に述べたファロフ・ガファリの流れを汲んだ社会的リアリズム作品であるのに対し、『ゲイサル』は、既存の低質な大衆映画を、善悪の二項対立をテーマにした悲劇的アクション映画という洗練された次元に押し上げた。一般的に、この2作品の出現をもって「イラン・ニュー・ウェイブ」の始まりと言われる。「イラン・ニュー・ウェイブ」は、イラン映画が初めて海外で「イラン映画」として認知された、いわばターニングポイントである。しかし、『牛』は数々の国際映画祭で評価されたこととは裏腹に、イランでは一年間公開が禁止された。これは海外で評価されることを目的として、政府に資金援助を求めるという構図を是としない立場を暗示するための措置とも捉えられる(Naficy 1996)。メヘルジュイ監督による別の作品『ザ・サイクル』(Dayereh-ye Mina, 'Mina Cycle', 1975)は、3年間の上映禁止となった。当時のイラン国内の貧困問題をテーマにしており、貧困層による違法売血の問題を扱っていたため物議を醸したのだ。従って、政府が最初の血液バンクを開設するまでの3年間のみこの映画は上映禁止となっていた。

このように、「イラン・ニュー・ウェイブ」の初期段階において一連の注目すべき映画作品が生み出されたことに違いはないが、それらの作品は、この時期にイランで製作された作品全体のほんの一部に過ぎない。市場は依然として型にはまった大衆映画¹⁶と外国映画によって支配されていた。政治的テーマに対する検閲が広範囲に渡ったことで、フィルムが完成してからも、上映許可を得るために何ヶ月も、時には何年も待たなければならないこともあり、破産に追い込まれる映画製作者もいた。

イランのナショナル・シネマの発展に大きな貢献を果たしてきた重要機関の一つが、「児童青少年知育協会」、通称「カヌーン」である。この政府機関は、1966年、王妃の意向と援助の下に設立された。カヌーンの最初のプロジェクトとなったのは図書館で、次に1969年に映画部門を開始した。間もなく、多くの若手の絵本作家や映画製作者やアニメーターが組織に加わり始めた。バハラム・ベイザイ、アミール・ナデリ、アッバス・キアロスタミといった後の著名な映画人もここに所属していたことを鑑みると、カヌーンがイラン映

¹⁶ 1979年イラン・イスラーム革命前、外国映画を模倣して次々と製作された大衆映画は、総じて「Film-Farsi (フィルム・ファールシ)」と呼ばれる(Encyclopaedia Iranica Foundation 2024)。

画史において果たした役割は非常に大きいといえよう。

d) 黎明期：衰退と回復の時代（1979-1995 年頃）

反王族派の伝統主義者は、映画が西側諸国による文化的植民地化の手段であると非難し、映画は恰好の標的となった。映画に怒りの矛先が向けられる中、「映画館焼き討ち事件」は起きた。1978 年 8 月、イラン南部の都市アバダンで映画館が放火され、多数の観客を巻き込んで大惨事を招いた。この事件後、革命の気運が一気に高まりを見せ、それと相反するように映画製作本数は瞬く間に減少した。このような事件は革命前から多発したが、イスラーム強硬派は革命後も、イラン全土の劇場に放火し、映画の廃止を求めて戦っていた。この混乱の中で、革命前に製作された多くのフィルムが焼失したと言われ¹⁷、犠牲者の数は計り知れないという。

1979 年 1 月、モハンマド・レザー・シャーが国外退去し、翌月、ホメイニーがイランに帰国すると、革命熱は頂点に達した。4 月、イスラーム共和国の樹立が宣言され、イラン・イスラーム革命がここに結実した。そしてホメイニーが提唱したように、イスラーム法学者の統治する体制の下で、イスラーム的社会が目指されることになった。

イランに帰国した際、ホメイニーはイランにおける映画の存続を祝福した。ホメイニーは、パフラヴィー政権による映画の誤った使用を批判したが、映画そのものを否定したわけではない。ホメイニー曰く、腐敗と不道徳にまみれた映画をイスラームによって正しい使用へと導く「浄化」の政策が採られた (Naficy 2012a: 14-16)。文化・イスラーム指導省が映画上映の可否を判断する規則が設けられ、どんなテーマでも映画の中で描けるわけではなかった。その一方で、政府内の進歩派は映画産業を復活させ、全世界に見てもらう芸術的に価値のある映画を製作する映画製作者を支援する計画を立ち上げた。1983 年のファラビ映画財団設立や 1983 年のファジル映画祭開催など、1980 年代初めには、国内の映画産業を後押しする環境が整備されていった (鈴木 2014)。そのような流れの中で、イランには第二のニュー・ウェイブが到来し、アッバス・キアロスタミ、マジッド・マジ

¹⁷ イラン・イスラーム革命後の政治混乱期に、上映禁止となり、その後紛失したと思われていた一本のフィルムが、時代を経て 2014 年に再発見されニュースになった (Dunning 2020)。モハンマド・レザー・アスラニ監督の *Shatranj-e baad* (Chess of the Wind) (1976 年) である。当時の王政を批判しており、また強い女性主人公はイスラーム的価値観にそぐわないとしてホメイニー政権にとっても好まれなかった。しかし、その希少性や再発見時の奇跡的印象からイギリスなど海外で注目を集め、修復を経て様々な地域の映画祭で公開された。

ディ、ジャファル・パナヒなどの作品群が生み出されていった。第二のニュー・ウェーブを生み出した監督の中には、先述の「カヌーン」に属する者も多くいた。カヌーン（児童青少年知育協会）は、その名称にも表れているように、若者のための研究組織という側面が強く、カヌーンに所属する映画監督は、自らの題材に子どもを多く起用する傾向があった。「子ども向け」の作品にする意図というよりはむしろ、「子どもの言語や目線」という特性を利用することで、社会的テーマに切り込んでいくという手法が見出された。

当時の映画製作者の中には、政治的、文化的、経済的事情から国外退去を余儀なくされた人もいた。残留した人々は、革命後の新体制の下、芸術と文化に対する宗教的、道徳的検閲という新たな難題に直面した。この環境下で製作された映画は、女性の不在と男女愛の欠如が象徴的といえる。イラン映画の大きな特徴である「子ども」の映画は、そのような時代の局面において、イラン国内に留まることを選択し映画製作の道を継続したイラン人による模索の結晶といえるだろう。

e) 成長期：グローバル化の時代（1995-2011 年）

すでに述べたように、イラン映画のグローバル化の出発地点をどの作品と見るかは意見が分かれるが、1990 年代後半がイラン映画にとって海外市場を目指すうえでターニングポイントとなったことは間違いない。『白い風船』（1995）や『桜桃の味』（1997）など、1995 年以降、イラン映画が国内・国外の映画祭を通して多くの国と地域へ輸出された。イランがアカデミー賞に自国の代表作品を継続的に出品するようになった時期とも重なる¹⁸。マジッド・マジディの『運動靴と赤い金魚』（1997）は、イラン映画初のアカデミー外国語映画賞ノミネートを果たした。

この時期のイラン映画には、引き続き子どもの視点で社会の不条理を描いた作品も多いが、それだけがイラン映画を構成する要素ではない。ダリウシュ・メヘルジュイは、『牛』（1996）以降も精力的に、知識人層向けといわれる映画を製作し続けている。この時期に国際的に高評価を受けたイラン映画に見られる別の特徴としては、抑圧された女性像および戦争映画である（Zeydabadi-Nejad 2010、Naficy 2012a）。『私が女になった日』（マルズィエ・メシュキュニ、2000）や『チャドルと生きる』（ジャファル・パナヒ、2000）は、

¹⁸ イランは『オリーブの林をぬけて』（アッバス・キアロスタミ、1994）以降、ほぼ毎年アカデミー賞に代表作を出品している。それ以前は『ザ・サイクル』（ダリウシュ・メヘルジュイ、1975）を除き、一度も出品していない（Kingwilson 2011）。

イランで女性が生きるうえでの理不尽さや社会の厳しさが題材となっている。バフマン・ゴバディ監督の 2 作『酔っぱらった馬の時間』(2000) と『亀も空を飛ぶ』(2004) は、クルディスタン(クルド人居住地)を舞台に、戦争で荒廃した地で暮らす子どもたちの過酷な日常を描いた作品で、クルド語が使用されている。戦争の影響を間接的に描いた作品としては、イランにおける難民問題を扱った『少女の髪どめ』(マジッド・マジディ、2001) や『カフェ・トランジット』(カンブジャ・パルトヴィ、2005) が挙げられる。

また、この時期にはイラン人女性監督の台頭も見られる。タハミネ・ミラニは、イラン映画界で地位を確立した最初の女性の一人といわれる。また、ラクシャン・バニ＝エテマドは、検閲を恐れずイラン社会のタブーを様々な観点から描いた作品を生み出している。バニ＝エテマドの作品には、中産階級のドラッグ依存の問題に切り込んだもの、貧困層や障害を負った戦争退役軍人といった社会的弱者に焦点を当てた *Zir-e poost-e shahr* ('Under the Skin of the City', 2001)、*Gilaneh* ('Gilane', 2005) などが含まれる。イラン社会におけるこれらの「タブー」を描くことは、イラン国内で映画製作を行ううえで困難を伴う(Varzi 2015)。

イラン社会において、あるいは政府によって「タブー」と見なされる作品は、いずれもイラン国内で検閲対象になる可能性がある。イランの検閲制度は、革命後 1983 年に確立したといい、「映画の制作前、撮影中、制作終了後に内容や表現がイスラーム文化指導省の担当官によって厳格に審査」される(貫井 2014: 32)。つまり、1 本のイラン映画がイラン国内で公開されるまでには、映画の脚本、撮影、上映それぞれの段階で検閲が行われ、検閲官から許可を得る必要があるということだ。イランで公開が禁止された作品について、ALS19 (2015) の論考から主な事例を挙げてみよう。イラン＝イラク戦争下で製作された『バシュエ：小さな異邦人』(バハラム・ベイザイ、1985) は、戦争反対映画と見なされ、戦争が終わるまでの数年間公開が禁止された。過酷な社会の中で生きる女性たちを描いた『チャドルと生きる』(ジャファル・パナヒ、2000) は、脱獄した女性をテーマに扱ったことで禁止された。『10 話』(アッバス・キアロスタミ、2001) は、女性の登場人物のヘジャブ¹⁹の被り方が不適切と見なされ、また特定のシーンにおける会話が不適切であるとしてその箇所削除が求められた。

このように、上映禁止の理由が明らかな場合もある一方で、理由がはっきりしない作品

¹⁹ イスラーム教の女性が、頭や身体を覆う布(スカーフ)のこと。イランでは、外国人や非ムスリムを含めて、女性は公共の場でのヘジャブ着用を義務づけられている。

もある。『バシュ：小さな異邦人』が戦後公開されたように、時世の要素が大きく関与することになれば、「審査員の偏見と好み」次第で基準が変わることもイランでは広く信じられている（ASL19 2015: 240）。また、ファジル映画祭²⁰に出品するために一時的な公開許可が下りることもある。映画製作者のイラン国内における社会的、政治的アイデンティティも、検閲基準を左右するという（ASL19 2015: 239-240）。このように、イランにおいて映画の検閲基準は時代背景や社会規範、そして人為的理由から流動性を持ち、故にこれまで何本の映画が製作され、対して何本の映画が禁止あるいは許可されたかを確かめることは非常に困難かつ不毛な作業であり、本論文の趣旨にもそぐわない。ここで重要な点は、イラン映画を取り巻く検閲の問題は、イラン映画の国際化に伴って 1990 年代から注目され始めたことであり、検閲そのものはシャーの時代から歴史を通じて行われてきた現象であるということを強調しておきたい。

f) 発展期：越境の時代（2011 年-）

2000 年代後半の政治変動により、メディアを取り巻く人材の国外流出が目立つようになったことはすでに述べた通りである。映画製作をめぐるのは、政治的表現について大きな制限が課されるようになり、その結果「多くの著名な監督が 2009 年以降国外に出ている²¹」（鈴木 2014: 18）。このような現状に対して、2010 年代以降のイラン映画は、イラン人の海外移住という現実の波を確実に反映している。Tabarraee（2022）によると、イラン暦 1389 年から 1396 年（西暦 2011 年 3 月 21 日から 2018 年 3 月 20 日）までの 8 年間に、

²⁰ イラン国内では、全ての映画は劇場上映前に、ファジル映画祭に出品する必要がある（ゴルパリアン 1998: 67）。ある作品が、映画祭で海外の映画関係者の目に留まれば、その作品の国外輸出の道も開ける。そのため、イランで公式に映画を製作する者にとってファジル映画祭は目指すべき重要な関門である。

²¹ 花房（2011）と Naficy（2012b）を参考に、イランの映画監督の国外移住の流れを一部紹介すると、モフセン・マフマルバフは 2005 年のタジキスタン＝フランス合作『セックスと哲学』以降イランに戻らず、パリを拠点に活動している。マフマルバフの二人の娘サミラ・マフマルバフとハナ・マフマルバフはテヘランに住んでいたが、『グリーン・デイズ』（2009）の製作以降、家族全員でパリに移った。『グリーン・デイズ』は、2009 年 6 月のイラン大統領選下で、苦悩する若い女性の物語を軸に、市民による激しいデモの様子を捉えた作品である。バフマン・ゴバディは、イラン出身のクルド人であり、長編デビュー以来クルド人の姿を追いつけてきた。しかし、2009 年製作の『ペルシャ猫を誰も知らない』（2009）は、バンド活動に熱中するテヘランの若者を描いた作品で、政府の許可なくゲリラ撮影が行われた。ゴバディは『ペルシャ猫を誰も知らない』のカンヌ映画祭出品を機に出国し、ヨーロッパで暮らし始めた。

外国、主に西側諸国（*farang*）への恒久的または一時的な移住を扱った 103 本の国内映画がイランの映画館で上映された。この期間に公開されたイラン映画の総数 543 本を考慮すると、全体の 18.96 %もの割合に相当する（Tabarraee 2022）。

2009 年、2 人のイラン人映画監督、ジャファル・パナヒとモハマド・ラスロフが、反体制的なプロパガンダ活動を行ったとして逮捕された²²。パナヒの自宅軟禁中の生活を撮影した『これは映画ではない』（ジャファル・パナヒ、モジタバ・ミルタマスブ、2011）は、政府の管理下にながらも映画製作を追求するという不屈の精神性や非暴力性が、イラン社会における一部の映画作家の置かれる苦境とともに強調され、話題を呼んだ²³。パナヒを巡る一連の騒動は、キアロスタミやマフマルバフをはじめ海外に映画製作の活路を見出したイランの著名人たちと対比される形で認知され、またイラン国内の映画産業にまつわる様々な問題を浮き彫りにし、国際社会レベルの問題へと浮上させた。

イラン映画産業に暗雲が立ち込める最中、アスガー・ファルハディの『別離』（2011）がイラン映画史上初めてアカデミー外国語映画賞を獲得したことで、イラン映画の動向にはますます関心が寄せられた。LA のイラン人コミュニティでは、音楽やテレビ番組やラジオなど、イランから来るあらゆるメディアは「政府の回し者」として批判対象となりうるが、映画だけは例外的に「イラン本国で制作された映画が重要視されてきた」という（椿原 2014: 128）。また、それまで海外の映画祭で高く評価されてきたイラン映画には文芸調の作品が多く、イラン国内では一部の教養層にしか受けなかったのに対して、『別離』は国際的評価を得ると同時に、国内外のイラン人からも肯定的に受け入れられた。そのような事情から、イランと欧米間で政治的緊張関係が続く中での『別離』のオスカー受賞は、当時、イラン国内ばかりでなく、国外に住むイラン人や映画関係者にとっても明るい兆しとなった。このように、2011 年はイラン映画にまつわる光と影の両側面にスポットライトが当たった年といえよう。

アスガー・ファルハディは、『別離』以外の作品についてもイラン国内・国外で人気を誇

²² 2010 年 12 月、パナヒとラスロフは懲役 6 年の判決を下された。さらにパナヒは映画製作 20 年間禁止と、その期間中のインタビュー応対および海外渡航の禁止を言い渡された（Bradshaw 2012）。

²³ パナヒは完成した『これは映画ではない』のデータを菓子箱に入れて知人に託し、密かに国外へ持ち出すことに成功した。本作は 2012 年カンヌ国際映画祭でプレミア上映されて注目を浴び、その後も数々の映画祭で高く評価された。

る²⁴。アカデミー賞受賞後は、研究者の間でも「イランに留まり、イランの文化と社会に深く根ざし」た映画監督として称された（貫井 2014: 34）。しかし、『ある過去の行方』（2013）以降、ファルハディもまた海外に拠点を移すことになる。ファルハディに限らず、国際的成功を収めた有名監督は海外資本からの援助や外国との合作、あるいは自己資金による映画製作が可能になる。一部の映画製作者にとって拠点をイランから海外へ移した動機としては、そのような映画製作の国際化事情も関係すると考えられる。また、映画のデジタル化は、それまで必須とされていた政府からの資金援助を必要とせず、自主映画製作の道を後押しすると同時に、海外の映画祭に出品するハードルを押し下げた。椿原（2014: 126）は、イラン国外で製作された「イラン本国やディアスポラのイラン人を主題にしたペルシア語映画」を「イラン系映画」と呼び、イラン国内で製作されたイラン映画と区別して議論を開始している。しかし、「メディアを介した地球規模のイラン人ネットワークの形成により、イラン国内の映画と国外の「イラン（系）映画」の制作は新たな共存の段階に入った」と椿原（2014: 139）が結論づけるように、トランスナショナルな映画制作が展開される中で、「イラン映画」と「イラン系映画」の境界は薄れつつあるのだ。鈴木（2014: 18-19）は、加速しつつあるイラン映画の「世界拡散的」傾向を、総じて『「イラン映画」というジャンル自体の自己否定、ないしアイデンティティクライシス』と呼ぶ。2011 年以降、特に、国際社会でイラン映画に多方面から注目が集まっているが、この時期のイラン映画にとって「越境」という概念が重要な観点となることは間違いないだろう。

3.1.3 イランにおけるイラン映画

ここまで、イラン映画の歴史を概観してきた。イラン映画というジャンルを一言で表すことは決して容易でないが、それを承知のうえで歴史的流れに沿ってイラン映画の系譜を整理し、簡潔にまとめることを試みる。

鈴木（2014）によると、イラン映画全体の作品群には 3 つの特徴が見られる。「子供を主人公／題材にした映画」、「女性を主人公／題材にした映画」、そして「下町や地方都市を舞台にした映画」である。子どもが題材に選ばれる要因としては、イランでは「イスラム教の規範を尊び守るために、細かい部分まで規定した検閲がある」が、「子どもを主人公に

²⁴ 『砂塵にさまよう』（2003）で長編デビューを果たし、『美しい都市』（2004）、『火祭り』（2006）は立て続けにヒットした。『彼女の消えた浜辺』（2009）ではアカデミー外国語映画賞にノミネートされ、『セールスマン』（2016）では二度目のアカデミー賞に輝くという快挙を果たした。

すると、それがゆるやかになる効力」があるほか、「子どもの視点から社会のさまざまな部分を描き出すことが可能」であるという点が挙げられる（青柳 1999: 170）。子どもの目線で社会を描く手法が生み出された背景には、すでに述べた通り、カヌーン（児童青少年知育協会）の影響が大きい。カヌーンは、イランで教育を目的として芸術家や知育者を保護するために 1966 年に設立された組織である。また、女性が題材となる作品については、1979 年のイラン・イスラーム革命以降、女性に対する社会的制約や不平等が国内外で問題視され、検閲を恐れずに女性の抑圧された像や自由への渴望などが作品内で描かれることが増えたためと考えられる。そして、下町や地方都市が舞台に選ばれる要因としては、イラン国内の政治的動向と関係がある。イスラーム革命前、当時大衆的であった娯楽映画に対峙して、「知識人映画」が製作された（鈴木 2014: 13）。主に農村部のリアリティーなどを描いたこれらの知識人映画は、革命後に国家指導者によって高く評価された。そのような潮流のイラン映画を回顧・総括する動きが現在にも至り、その結果、下町や地方都市を舞台にした作品が多く見られると考えられる。これら 3 つの特徴に加えて、「戦争映画」をイラン映画の特徴に挙げる文献が複数ある（Naficy 2012b、Razavi 2015、Sarsangi & Soleimanzadeh 2018）。イランは、革命の直後にイラン・イラク戦争（1980-1988）を経験し、それに続く湾岸戦争（1990-1991）とイラク戦争（2003-2011）により、隣国から難民が押し寄せるなど大きなダメージを受け、戦争による被害や社会問題は映画の題材となった。そのような戦争を題材とする映画の舞台は、テヘランのような都市部ではなく国境地帯といった戦場であったため、鈴木（2014）は戦争映画を「下町や地方都市を舞台にした映画」に含めた可能性も否定できない。

ここで、イラン映画の製作総数に関するデータを先行研究から紹介したい（グラフ 1）。前項で概観したイラン映画を取り巻く時代の流れを総括し、かつ次項で日本・アメリカにおけるイラン映画作品数の推移を確認する際に有益と思われる。

グラフ 1 を見ると、イラン映画産業は、1937 年から 10 年におよぶ沈黙時代のあと、1951 年から 1970 年代半ばまで成長し続けている。「1972 年の 92 本をピークに翌年から減少傾向に転じ」、2 年後の 1977 年には「映画の生産本数は 48 本まで落ち込」んだ（アブドリ 2014）。これは、1970 年代冒頭までの映画の過剰生産に起因するとされる。さらにその後、1979 年のイラン・イスラーム革命によって、映画産業を取り巻く政治環境は大きな変化を迎えた。つまり、イラン映画製作状況は、国家体制の変化とあいまって革命前と革命後とで様相を異にするのだ。一度は衰退したかに見えたイラン映画産業は、1980 年代以

降、文化・イスラーム指導省による芸術全般への後援振興政策により急激に回復を見せる。1980年代後半以降も生産数を伸ばし、進退を繰り返しながらも1972年のピーク時を追い抜く勢いである。

グラフ 1 イランで製作された映画作品数の推移 出典：アブドリ（2014：54）



ここで、革命後のイランの政治と社会情勢にも触れておかなければなるまい。1979年の革命後、イラン映画界には2つの政治的潮流があった。1997年からのハタミ政権と、2005年からのアフマディネジャド政権である。この二政権の間には、対外関係はもちろん、文化と芸術に対する方向性に関しても重大なギャップがある。ハタミは革命後にヨーロッパからイランに帰国し、政府内では比較的柔軟な思想を持っていた人物といわれる（小林 2004）。ホメイニーの主導で、1980年代前半に映画産業への支援策が行われたことは先述の通りだが、それを実質的に主導していたのは、文化・イスラーム指導大臣のハタミであった。文化・イスラーム指導相として、ハタミは映画、芸術、出版という文化全般にわたる検閲の緩和を促した。その背景により「改革派」と呼ばれたハタミは、文明は互いに影響し合っているという考え方にに基づき、西洋文明とイスラーム文明は相互の長所を学び合うことで、双方の危機と衰退を克服すべきだとする思想を展開した（小林 2004）。ハタミは1997年大統領就任後、「文明の対話」というキーワードをよく用いたが、この言葉にはまさにハタミの理念が表明されている（ハタミ 2001）。一方、2005年からの「保

守派」アフマディネジャド政権においては、映画製作に対する強硬な締めつけが行われた。ハタミ政権の反動ともいわれ、この時期からイランの映画関係者の国外流出が始まった。

さらに 2011 年には、イラン政府による著名な映画監督への不当な制裁措置をきっかけに、国外在住のイラン人映画関係者 21 名による抗議声明が発表された (Center for Human Rights in Iran ウェブサイトより²⁵)。イラン国内の映画人の活動を制限することは、国際社会で度々問題視されてきたが、2011 年頃まではあくまでイラン国内における一つの現象と取り上げられ、イランが自己解決すべき問題として外部には映っていたのではないだろうか。しかし、2011 年頃からの海外の反応は明らかに様相を異にし、どちらかといえば傍観的であったものが、より当事者意識の強い性質を帯びるようになった。イラン国内外を問わず、イラン人の映画関係者が「スカーフ運動²⁶」への賛同という形で、自身の立場を SNS やメディアを通じて明確に表明するといった言動も、その意識の高さを証明している (『毎日新聞』2022、Gritten 2023、Djamshidi 2023、谷 2023)。このような事態となった要因は、他にもない、国外に流れたイランの映画関係者の声が存在感を増し、映画界のみならず国際社会で大きく響き渡ったためである。

本研究のテーマは、イラン映画の日本における受容と翻訳であり、イラン映画を「イランで製作された、イラン人監督による映画作品」と簡潔に捉えている。夏目 (2013b: 42-50) が『ライク・サムワン・イン・ラブ』(2008) を、イランの巨匠による「国境を超える日本映画」と呼ぶように、2009 年大統領選の前後からは、イラン映画にとって「越境」という概念が重要な観点となるであろう。元々イラン国内で幅広く活動していた著名な映画監督や俳優は、国外へ拠点を移してからも「イラン人」や「イラン出身」という代名詞がつきまとう。そのようなイラン映画の動向を研究するためには、「越境」した映画をどう扱うべきかに関して深い洞察が前提となるであろう。

²⁵ <https://iranhumanrights.org/2011/10/iranian-filmmakers-boycot/>。

²⁶ 2022 年 9 月 13 日、テヘランを訪れていた当時 22 歳のクルド人女性マフサ・アミニが、ヘジャブの着け方が不適切として道徳警察に拘束され、同 16 日に急死した。警察による暴行の疑いが指摘され、アミニの死に対する抗議運動から始まった反体制デモがイラン各地に、そしてイランの女性と連帯する世界各地に拡大した。女性を中心に「女性、命、自由」というスローガンが生まれ、国際的な注目を集めた (藤原 2022)。アスガー・ファルハディ作品への出演で知られる女優タラネ・アリドゥスティは、ヘジャブの取り締まりに対する警察の取り締まりに抗議して 2020 年に逮捕された。同じく共演者ゴルシフテ・ファラハニが、2008 年にイランを追われパリに亡命したのも、スカーフの被り方が発端であった (Djamshidi 2023)。

これまでの議論を踏まえると、本研究の趣旨に沿うイラン映画の分析対象時期は、上記のようなイラン映画の越境が加速する前に定めるのが妥当と思われる。本論では、イラン国外在住のイラン人映画関係者が、国内の問題に対して団結して運動を起こし、それが国際問題として取り上げられることとなった 2011 年を越境が本格化した年と定める。

3.2 日本におけるイラン映画

作品が映画配給会社を通して日本の劇場で公開されることは、その作品が日本国内に受け入れられたものと見なすことができる。配給会社は一定の利益を見越して、つまり鑑賞者に「受容」されることを見越して作品を買い取るためである。日本の映画配給会社を通してこれまで日本に受け入れられてきたイラン映画とは、どのようなものだろうか。その全体像を捉えるために、本項では日本公開イラン映画のリストを作成し、そのリストを分析することで、日本におけるイラン映画の受け入れ状況を明らかにする。その過程で、日本における「イラン映画」の特徴や傾向を分析し、「ずれ」の背景にある要因を検討する。

3.2.1 日本公開イラン映画の一覧表

日本国内で劇場公開されたイラン映画については、映画雑誌『キネマ旬報』を参照する。『キネマ旬報』創刊は、1919 年 7 月に遡る。震災や戦争で何度か発行は途切れたものの、1951 年 10 月に復刊して以降、月二回の発行ペースを維持してきた（キネマ旬報社 HP「キネマ旬報の歴史」より²⁷⁾。毎年 2 月下旬号に、前年日本で封切られた外国映画一覧表²⁸⁾が掲載される。『キネマ旬報』は封切り映画全てを記録する評論誌と、業界誌としての二つの性格を持ち（寺島 2019）、当時の人々が映画をどのように見ていたのか、あるいは映画が当時の人々といかに関わったのかを知るための貴重な情報を提供する（笹川 2010）。つまり『キネマ旬報』は、映画の受容に関わる様々な情報源であるという点で、本研究にとっ

²⁷⁾ 2019 年 5 月 28 日時点のオリジナルよりアーカイブされた情報

(<https://web.archive.org/web/20190528124244/http://www.kinejun.com/kinejun/history/tabid/65/Default.aspx>)。

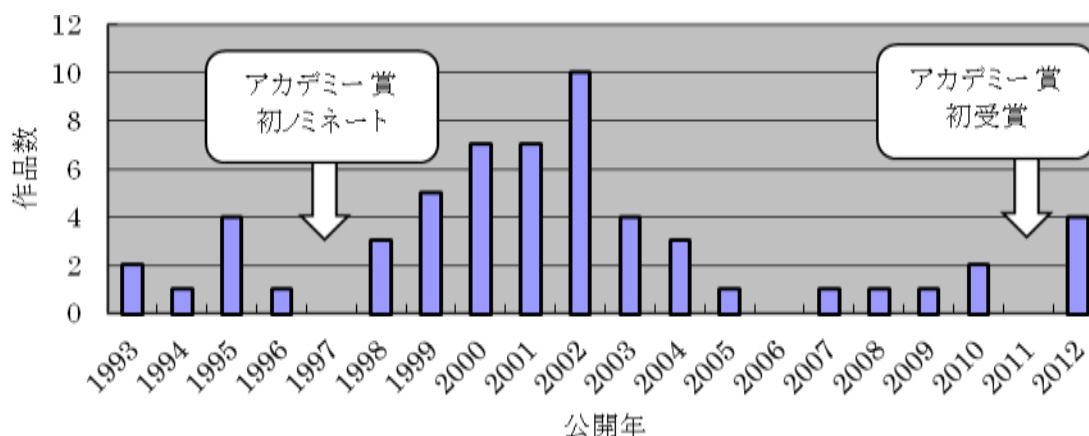
²⁸⁾ 『キネマ旬報』の「日本封切外国映画一覧表」に掲載される作品の定義は、以下の通り。（その年の：著者注）「1 月 1 日から 12 月 31 日までの期間に、東京都内にある商業映画劇場、ホール及びそれえに準ずる施設において、スクリーン上で 7 日間以上連続し、1 日 1 回以上、有料上映された初公開作品プレスリリースなどを基に編集しています。[...]旧作のデジタルリマスター版は除外しております」（『キネマ旬報』2013 年 2 月下旬号: 387）。

でもその資料的・史料的价值は高い。

『キネマ旬報』（1993年9月上旬号: 42）によると、日本で初めて配給されたイラン映画はアッバス・キアロスタミ監督の『友だちのうちはどこ？』であり、1993年10月23日に公開された。鈴木（2010: 118）は、「イラン映画が日本で紹介されたのは、1987年の第二回東京国際映画祭で上映された『駆ける少年』（アミール・ナデリ監督：著者注）がもっとも早い例」だが、1993年『友だちのうちはどこ？』（アッバス・キアロスタミ監督）に始まった一般上映以来、「イラン映画は日本の映画ファンの間でもしだいに認知されていった」と述べている。以上から、1993年10月から2012年12月までに公開されたイラン映画作品を、『キネマ旬報』1994年から2013年までの毎年2月下旬号を参考にすることでピックアップする。また「イラン映画」の定義については、『キネマ旬報』において製作国がイランと明記されている作品とする。複数国による合作映画の場合は、製作国にイランを含んでいれば、その作品もイラン映画と見なす。これらの条件を踏まえた作品群を、「資料1. 日本公開イラン映画一覧表」として本稿最後に付す。

日本におけるイラン映画の全体像を捉えるために、一覧表をもとに、日本で公開されたイラン映画数の推移グラフを作成した。イランで製作された映画作品数の推移（グラフ2）とあわせて見てみよう。

グラフ 2 日本公開イラン映画の作品数の推移（全 57 作品）



グラフ 2 より、1998 年から 2002 年の間に特に、日本におけるイラン映画の公開本数が

伸びていることが観察できる。実はこの時期は、1997年から2001年にかけてマジッド・マジディ監督の複数の作品が北米圏で脚光を浴びた期間と一致する。同監督による『運動靴と赤い金魚』（1997）がイラン映画として初めてアカデミー賞外国語映画賞にノミネートされ、さらに同監督の後続作品についても、北米の主要映画祭で賞を獲得している²⁹。

2003年以降の作品数減少の要因は、イラン映画への注目がなくなったというより、イランの映画製作事情が背景にあると思われる。現に、アスガー・ファルハディ監督による『別離』（2011）はアカデミー賞外国語映画賞をイラン映画として初めて受賞し、日本をはじめ世界で話題となった。その例からも分かる通り、イラン映画に対する注目度が低くなっているわけではないだろう。イラン映画に限らず、映画製作の国際化は昨今あらゆる地域にあてはまる。今回の分析では、イラン人映画監督による作品であったとしても、製作国が別の国であれば、上述した「イラン映画」の定義に当てはまらないため一覧表に含めなかった³⁰。そのことが、グラフ上の数値に影響を与えた可能性をここで示唆しておく。

3.2.2 日本公開イラン映画の特徴分析

次に、日本における「イラン映画」というジャンルの特徴づけを試みる。鈴木（2012）の挙げた、イラン国内におけるイラン映画に見られる3つの特徴（A「子供を主人公／題材にした映画」、B「女性を主人公／題材にした映画」、C「下町や地方都市を舞台にした映画」）に、D「その他」を加えた4種類の項目を、日本で公開されたイラン映画に対して振り分ける³¹（A～Dの記号は、便宜上付すことにする）。戦争が題材の作品はCに含めた。

²⁹ マジッド・マジディ監督の『運動靴と赤い金魚』（1997）、『太陽は、ぼくの瞳』（1999）、『少女の髪どめ』（2001）はいずれもモントリオール世界映画祭でグランプリに輝いた。この3作品を含む5つのマジディ映画が、イラン代表作として2015年までにアカデミー賞に出品された。

³⁰ イラン人監督によるイラン国外で製作された作品が、日本で公開された例としては、『セックスと哲学』（モフセン・マフマルバフ、2005、タジキスタン＝フランス）や『トスカーナの贗作』（アッバス・キアロスタミ、2010、フランス＝イタリア）、『独裁者と小さな孫』（モフセン・マフマルバフ、2014、ジョージア＝フランス＝イギリス＝ドイツ）、『サイの季節』（バフマン・ゴバディ、2015、イラク＝トルコ）、『山（モンテ）』（アミール・ナデリ、2016、イタリア＝アメリカ＝フランス）などが挙げられる。

³¹ 日本で公開されたイラン映画について、各作品の特徴を調べるにあたっては、キネマ旬報社ウェブサイト KINENOTE (<http://www.kinenote.com/main/public/home/>) の作品情報を判断材料とした。

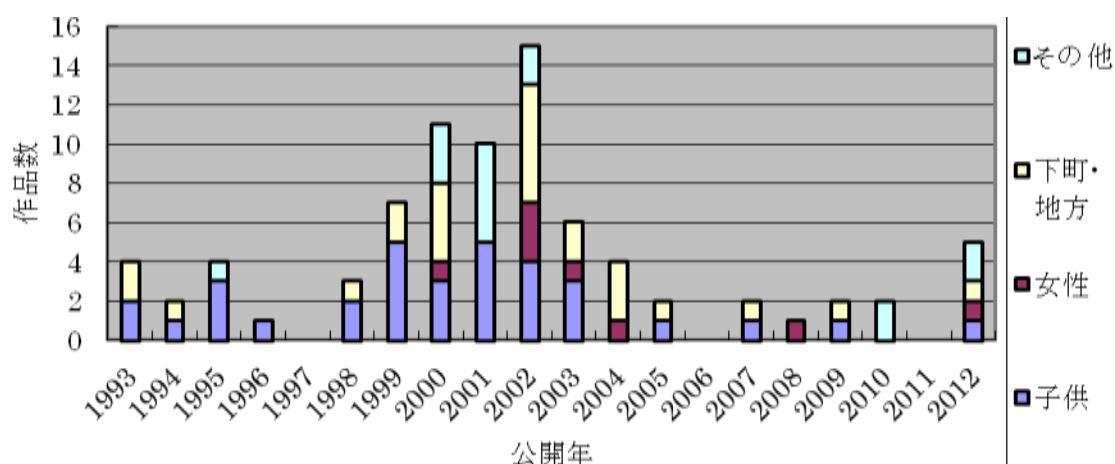
表 3 イラン映画の特徴分類

特徴の分類	作品数
A 子供が主人公／題材のみ	13
B 女性が主人公／題材のみ	4
C 下町や地方都市が舞台のみ	6
D その他のみ	10
A + B (子供＋女性)	0
A + C (子供＋下町や地方都市)	20
B + C (女性＋下町や地方都市)	4
合計	57

表 1 より、A「子供が主人公／題材」と C「下町や地方都市」のいずれか、または両方の特徴を持つ映画は、合計 57 作品のうち 43 作品にも及ぶ。これらの作品の全体に占める割合が高いことが分かる。D「その他」に分類されたものは、10 作品あり、C「女性が主人公／題材」の作品数を上回っている。

表 1 をもとに、日本で公開された全てのイラン映画について、特徴の推移を年代順に表したものがグラフ 3 である。なお、複数の特徴をあわせ持つ作品があるため、グラフ 3 中の各年度の縦軸は、グラフ 2 の縦軸とは必ずしも一致しない。

グラフ 3 日本公開イラン映画の、特徴の推移（複数項目に該当する作品あり）

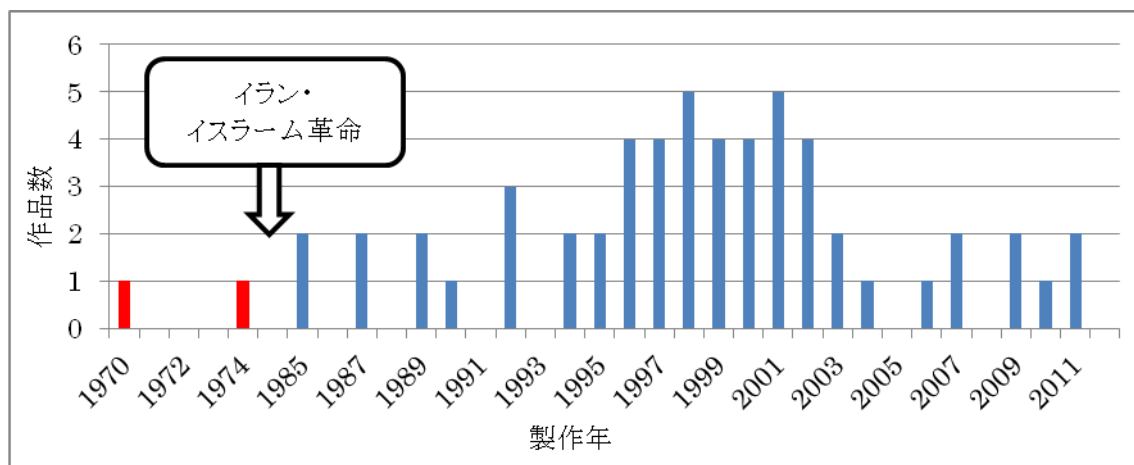


イラン映画が日本で初めて公開された 1993 年から 2000 年代初めまで、A「子供が主人公／題材」の作品は一定数を保っている。C「下町や地方都市が舞台」の作品は、2000 年前後に集中している。しかし、2003 年以降は作品数そのものが減少し、「子供」を特徴とする作品もほとんど見られなくなる。その代わりに D「その他」の作品が表れる傾向が見られる。

次に、日本公開イラン映画について、製作年ごとの作品数の推移を表したものがグラフ 4 である。このグラフから、日本公開イラン映画のうち、1979 年のイラン・イスラーム革命前に製作された作品は 2 本と限られていることが分かる。その 2 作品とは、『パンと裏通り』（1970）と『トラベラー』（1974）である。前者は、約 10 分の短編映画であり、『トラベラー』に併映される形で上映された³²。

³² この 2 作品の他、『おばさんが病気になった日』（ハナ・マフマルバフ、1997）、『風と共に散った学校』（モフセン・マフマルバフ、1997）、そして『アフガン・アルファベット』（モフセン・マフマルバフ、2002）の 3 作品についても、前二者が『アフガン・アルファベット』と同時上映される形で公開された。上映時間は、『おばさんが病気になった日』が約 8 分、『風と共に散った学校』が約 25 分である。このように、別の長編映画と併映された短編映画をまとめて捉えるか分けカウントするべきか悩ましいところだが、少なくとも『パンと裏通り』、『おばさんが病気になった日』、『風と共に散った学校』の 3 作は、主軸の長編作品とは製作年が異なり、内容に関しても全く別物であると分かることから、「資料 1. 日本公開イラン映画一覧表」では別々にカウントしている。また、『友だちのうちはどこ？』と『そして人生はつづく』、『かさぶた』と『7 本のキャンドル』、『ギャベ』と『パンと植木鉢』、『サイクリスト』と『行商人』の 4 組が、同じ日に公開されている。

グラフ 4 日本公開イラン映画の製作年ごとの推移



さらに、日本で公開されたイラン映画作品の監督の偏りについて分析する。日本で2本以上の作品が公開された監督を、その作品数の多い順に示したものが表4である。全57作品のうち、アッバス・キアロスタミ作品が11、モフセン・マフマルバフ作品が10、アボルファズル・ジャリリ作品が9となっている³³。

表4 日本で公開されたイラン映画作品の監督一覧（作品数の多い順）

監督名	作品数（うち、他監督との共作数）	備考
アッバス・キアロスタミ	11	ほとんどがイラン未公開
モフセン・マフマルバフ	10 (1)	ほとんどがイラン未公開
アボルファズル・ジャリリ	9 (1)	ほとんどがイラン未公開
ジャファル・パナヒ	4 (1)	ほとんどがイラン未公開
バフマン・ゴバディ	4	イラン未公開
マジッド・マジディ	4	イラン公開
サミラ・マフマルバフ	3	イラン未公開
ハナ・マフマルバフ	3	イラン未公開

³³ モフセン・マフマルバフとアボルファズル・ジャリリは、『キシシュ島の物語』を共作している。本作は3話から成るオムニバス形式であり、1話目をナセール・タグヴァイが、2話目をモフセン・マフマルバフが、3話目をアボルファズル・ジャリリがそれぞれ監督している。

アスガー・ファルハディ	2	イラン公開
カマル・タブリーズィー	2	うち 1 本がイラン＝日本合作
モハマド＝アリ・タレビ	2	イラン＝日本合作

3.2.3 結果と考察

以上の分析を踏まえて、イラン映画一覧表やグラフから日本公開イラン映画について考察する。日本で公開されたイラン映画に見られる特徴は、次の①～④のようにまとめられる。

- ① 特定の 3 人の監督による作品が、全 57 作品中 29 作品と過半数を占める。女性監督による作品は少なく、特定の女性監督に限られている。
- ② 2 作品を除き、全て 1979 年イラン・イスラーム革命後に製作された作品である。
- ③ 「子供」を題材にした作品は多く、一定の割合で見られる。「下町・地方都市」を舞台にした作品の割合は 2000 年前後に増える。一方、「女性」を題材にした作品数は少ない。
- ④ 『運動靴と赤い金魚』(1997) がアカデミー賞に初ノミネートされて以来、イラン映画の公開作品数が増加した。その現象は、同監督作品が北米圏の主要映画祭で注目されている期間中続いた。

これらの要素から、日本で公開された「イラン映画」というジャンルには、イラン国内のイラン映画と比べて確かな偏りがあり、イラン映画の全体像を反映しているとは言い難い。第一に、監督の偏りが見られる。全 57 作品のうち、アッバス・キアロスタミ作品が 11、モフセン・マフマルバフ作品が 10、アボルファズル・ジャリリ作品が 9 となっている。つまり、2011 年までに製作された日本公開イラン映画 57 作品のうち半分以上を、この 3 監督が手掛けた作品群が占めていることになる³⁴。また、表 4 における女性監督はサミラ・マフマルバフとハナ・マフマルバフの 2 人で、いずれもモフセン・マフマルバフの娘である。マフマルバフ姉妹以外で、日本公開イラン映画一覧における唯一の女性監督は、『私が

³⁴ アッバス・キアロスタミは、イラン映画の監督のみならず、脚本家としても活躍し、日本で 1996 年公開の『白い風船』(ジャファル・パナヒ、1995) および 2001 年公開の『柳と風』(モハマド＝アリ・タレビ、1999) の脚本はキアロスタミが提供した。

女になった日』(2000)のマルズィエ・メシュキニであるが、モフセン・マフマルバフの妻である。『私が女になった日』の脚本はマフマルバフが担当した。日本のイラン映画は、キアロスタミ、マフマルバフ、そしてジャリリという3人のイラン人監督によって構築されている部分が多いといえる。

第二に、グラフ1で示されるようにイランでの映画製作状況は、1979年の革命以前にも盛んであった。しかし、日本で公開された57作品中、革命前に製作されたものはキアロスタミの『パンと裏通り』(1970)と『トラベラー』(1974)の2作品だけである。これは、そもそも日本でイラン映画の劇場公開が始まったのが1993年ということに起因すると思われる。日本とイランの間の映画文化交流の歴史はまだ浅く、発展途上である。しかし、イランでは20世紀半ばに活躍した小津安二郎や黒沢明や溝口健二といった映画作品の人气が高く、これらの日本の映画監督に影響を受けたと語るアミール・ナデリのようなイラン人映画監督もいれば(松本 2013)、キアロスタミのように日本映画界と交流を持ち³⁵「黒沢明のような存在」と形容される監督もいる(神田 2016)。20世紀半ばの日本映画がイランでいまだに人気を保っていることから、日本とイランの映画文化交流はその時期まで遡ることができるといえる。さらに、イランでは20世紀半ばからすでに映画製作が活発化し、当時の作品の中には「イラン国内では圧倒的人气を誇る」バハラム・ベイザイ作品をはじめ、国内外で評価されているものが少なからず存在する(鈴木 2012: 17)³⁶。以上を考慮すると、革命前の作品を差し置いて、革命後の作品ばかりが日本で公開されている状況には偏りがあるといわざるを得ない。『駆ける少年』(アミール・ナデリ、1985)が2012年に日本で公開されたように³⁷、未公開の作品が時間を経て公開に至る場合もある。革命前の未公開作品についても、このように年月を遡ることでスポットを当てる機会が今後はあっても良いのではないだろうか。とはいえ、日本公開イラン映画作品が、革命後の

³⁵ 日本＝イラン合作映画『旅の途中で FARDA』(中山節夫、2002)は、キアロスタミが監修している。本作は、本論の定義する「イラン映画」の枠から外れるため、「資料1. 日本公開イラン映画一覧表」には含まれない。

³⁶ ダリウシュ・メヘルジュイの『牛』とマスウド・キミアイの『ゲイサル』(いずれも1969年製作)は、大衆的娯楽性という要素が強いそれ以前のイラン映画とは対称的に、「知識人映画」として「独自のフィールドを開拓し」た(鈴木 2014: 13)。これらの作品が主体となってイラン映画に新しい流れをもたらした。1960年代に始まるとされるこの流れは、一般に「イラン・ニュー・ウェイブ」と呼ばれている。

³⁷ 『駆ける少年』の日本公開が実現したのは『CUT』(アミール・ナデリ、2011)が封切られた翌年である。『CUT』は、イランの名匠と呼ばれるナデリが世界に向けて発信した日本映画ということで話題となった(加藤・景山 2011)。1985年製作の『駆ける少年』が、時間を経て2012年に公開された背景にはこのような事情がある。

作品に偏っているのは、日本で一般公開が 1993 年に始まったことを考えれば無理なことではない。むしろそれにも関わらず革命前に製作された『トラベラー』と『パンと裏通り』が公開に至ったのは有標的といえる。この点については第 4 章の最後でさらに考察したい。

第三に、イラン映画の題材として多いとされるのが「子供」、「女性」、「下町・地方都市」であるが、日本で公開された作品で女性を題材に扱ったものは極端に少ない。イランにおいて、女性を題材とする作品は、イスラーム革命後の社会の中で抑圧された弱い存在として描かれてきた。女性の目線を通したイラン社会と、子ども視点で描かれるイラン社会には、どちらも厳しい現実社会やそこで懸命に生きる人間の姿が映っているにも関わらず、日本の社会では前者は受け入れられにくく、後者がより好まれるということを示唆する。フェミニズム的思想³⁸が絡むとして避けられる可能性もあれば、単なる衣装としてのスカーフでさえも、日本人にとってはイスラーム的シンボルとして不必要に宗教を意識させる要素になるのかもしれない。したがって、宗教性を意識させる度合いがまだ低い子どもを主人公にした作品が意図的に選ばれたということも考えられる。子どもを題材にした作品がイラン映画に多いことは事実であるが、決して「イラン映画＝子どもの作品」ではない。子どもを題材に描かれた作品が極端に多く、それ以外の作品があまり紹介されなければ、日本人のイラン映画に対する認識の中で必要以上に「子供」のイメージが強く結び付けられる可能性が出てくるだろう。また、「下町・地方都市」を舞台にした作品数が 2000 年から 2005 年にかけて目立って多いのは、この期間に、国境付近の難民や戦争孤児を扱った作品が集中して公開されたことに起因する。マフマルバフ親子の作品群（『カンダハール』、『アフガン・アルファベット』、『ハナのアフガンノート』、『午後の五時』など）は、イランにおけるアフガン難民の苦境や子どもの教育を共通のテーマとしている。バフマン・ゴバディの『酔っぱらった馬の時間』と『亀も空を飛ぶ』は、いずれも戦争によって貧窮するクルド人孤児たちの姿を描いている。2000 年以前にも『バシュー：小さな異邦人』をはじめ、戦争を扱った作品は製作されていたが、2001 年のアメリカ多発テロの発生により、イランやその周辺諸国における難民の問題に世界の関心が寄せられるようになった。この時期の日本でイラン映画の受容に見られる傾向は、国際情勢を反映したものと考えられる。

³⁸ 荒木（2011: 32）は、男女を問わず、多くの人が「フェミニズム嫌い」であることを前提に議論を進めている。

最後に、マジディの『運動靴と赤い金魚』（1997）がアカデミー賞に初ノミネートされると、翌 1998 年以降、日本でイラン映画の公開作品数が増加した。イラン映画はそれまでも「イラン・ニュー・ウェイブ」を構成する映画監督による作品群を中心に、ヨーロッパなどの映画祭で注目を集めていたにも関わらず日本での公開には至らなかった作品が多くある。フォルーグ・ファッロフザード、ダリウシュ・メヘルジュイ、バハラム・ベイザイ、マスウド・キミアイなどがその一部である。しかし、『運動靴と赤い金魚』がアカデミー賞ノミネートという形で注目されると、グラフ 2 から分かる通り、日本でのイラン映画公開本数は明らかに増えた。日本におけるイラン映画に対する関心は、1997 年のオスカーノミネートを境に一時的に高まりを見せたと言える。そして、マジディ作品が北米圏の大きな映画祭で注目されていた期間と重なるように、公開本数は 1998 年から 2002 年まで安定して伸び続けている。この現象から、当時日本でイラン映画が劇場公開されるための条件には、ヨーロッパの映画祭での評価に加えて北米、特にアメリカの人気という支えが必要であったのではないだろうか。日本でイラン映画が受け入れられるには、その作品がいかにアメリカで注目されるかという基準に大きく左右されることがここで示唆される。

3.3 アメリカにおけるイラン映画

前項の考察により、日本でイラン映画が興行されるか否かの選択はアメリカの評価に左右され、特にアカデミー賞という要素の影響が強いことが示唆された。本項では、日本におけるイラン映画の受容にアメリカの影響があることをさらに追究するために、アメリカにおけるイラン映画の興行状況について調査する。

3.3.1 アメリカ公開イラン映画の一覧表

アメリカで公開されたイラン映画を調査するにあたって、The Internet Movie Database（以下 IMDb、<http://www.imdb.com>）を活用する。IMDb とは、映画、テレビ番組、ホームビデオ、ビデオゲーム、オンラインのストリーミングコンテンツに関連する情報を収集したオンラインデータベースである。映画作品についていえば、キャスト、スタッフ、作品概要といった基本情報のほか、興行データ、上映スケジュール、世界各国での公開日、各国で公開時に翻訳されて付けられた作品タイトル、トリビア、レビューなど幅広い情報が含まれる（IMDb ウェブサイトより）。1990 年開設以来、しばらくファンに

よって運営されていたが、1998 年に Amazon の傘下に入って以降、その子会社である IMDb.com, Inc.がデータベースを所有・運営している。

アメリカで公開されたイラン映画を調べる具体的方法としては、まず本研究で定義した「イラン映画（製作国にイランを含み、イラン人映画監督によって製作された長編映画）」を閲覧するために、IMDb 内の検索機能を使用し、以下 3 つの条件で作品を絞る。①製作国にイランを含むこと（Country of origin: Iran）。②長編映画であること（Title type: Movie）。③2011 年までに製作されたこと（Release date: N/A – 2011/12/31）。通常 Released date は「公開日」を意味するが、IMDb の検索条件においては「製作日」を指す。以上 3 つの条件のいずれにも符合した作品は 3807 件であった（2024 年 3 月 29 日時点）。次に IMDb 上の作品ごとのウェブページに移動し、世界各国公開日一覧から、アメリカで公開されたことが確認できたものを分析対象として抽出する。以上の手順を経て抽出した作品をリスト化したものを、本稿の最後に「資料 2. アメリカ公開イラン映画一覧表」として付す。2011 年までに製作された作品が、2012 年以降に公開された場合もリストに含まれる。

上述の①から③の条件を全て満たし、データベース上に存在するにも関わらず、条件検索してもヒットしなかった作品が 1 つ確認された。『The Lor Girl / Doghtar-e Lor』（1932）である。そのような作品がまだ他にある可能性は否定できないが、その数は決して多くないと推察される。実際、IMDb 上でヒットした「イラン映画」の件数を年度ごとに確認すると、UNESCO 統計データベース（UNESCO Institute for Statistics：以下 UIS.Stat、<http://data.uis.unesco.org/>）の発表するイラン映画製作本数を圧倒的に上回る（表 5）。UIS.Stat で得られる情報は、1995 年の「62 本」が最も古く、2000 年代前半にもデータの抜け落ちが散見される。表 5 のように、IMDb と UIS.Stat の情報に大きな違いが見られる要因としては、掲載基準の違いや情報収集源の差などが考えられる。いずれにせよ、UIS.Stat では「年度別イラン映画製作本数」にカウントされた作品タイトルを閲覧できないため、IMDb のデータとの重複度や連動性を確認することは困難である。IMDb のデータは、アブドリ（2014: 54）によるイランで製作された映画作品数の推移グラフとも概ね一致している（c.f. 3.1 グラフ 1）。

以上の議論を踏まえて、IMDb はイラン映画に関して質・量的により広範囲の情報を所持していると結論づけたい。この解釈を根拠に、上述の①から③の検索条件でヒットしなかったイラン映画作品が IMDb 上にまだ他にあるとしても、その数は無視できる範疇と考

え、分析に含めないものとする。

表 5 IMDb および UNESCO の「年度別イラン映画製作本数」の比較 (1930 年-2011 年)

	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940
IMDb	1	1	0	2	2	0	10	0	0	0	0
	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	
IMDb	0	0	0	0	0	0	0	2	1	3	
	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	
IMDb	7	8	20	17	15	20	9	15	23	29	
	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	
IMDb	34	28	31	31	47	51	46	82	48	63	
	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	
IMDb	84	91	76	66	61	71	66	31	27	30	
	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	
IMDb	16	20	26	39	36	36	62	47	51	57	
	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	
IMDb	50	64	43	63	65	58	52	53	47	56	
UIS.Stat	—	—	—	—	62	—	—	—	—	—	
	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
IMDb	80	74	71	76	146	122	149	191	199	288	290
UIS.Stat	—	—	—	—	26	—	57	51	62	98	76

UIS.Stat のデータが掲載されていない年度については、1990 年以前は省略し、1991 年以降は「—」で示す。(IMDb および UIS.Stat のウェブサイトを参考に著者作成。)

3.3.2 結果と考察

調査の結果、2011 年までに製作されたイラン映画のうち、アメリカで公開されたことが確認できた作品数は 75 本であった（資料 2）。資料 1 と資料 2 を比べると、日本とアメリカで初めてイラン映画が公開された年には開きがあることがわかる。日本で初めて商業ベースでイラン映画が公開されたのが 1993 年であるのに対し、アメリカでは 1970 年と、23 年もの隔たりがある。アメリカには、「イラン・ニュー・ウェイブ」の波が届いたことが窺える。また、映画監督の偏りはあまり見られず、むしろ幅広い監督の作品がアメリカでは上映されているとわかる。女性監督作品も日本に比べて格段に多い。

日本とアメリカにおけるイラン映画の公開状況を照らし合わせることで強調される、日本公開イラン映画の偏りとは、以下の 3 点である。

- ① 日本におけるイラン映画は、アッバス・キアロスタミ、モフセン・マフマルバフ、アボルファズル・ジャリリという 3 人のイラン人監督による作品群が主軸を成した。
- ② 『運動靴と赤い金魚』（1997 年）のアカデミー賞ノミネートを機に、1999 年からイラン映画の日本社会への受容の間口が広がった。
- ③ 全 57 作品のうち 30 作品がアメリカで公開されたものと重なる。

さらに、日本におけるイラン映画を、イランでの受容の有無、アメリカでの受容の有無という観点で考察する。IMDb 上の各作品ページに掲載された世界各国公開日に関する情報をもとに、資料 1 の全作品について、イランとアメリカでの公開状況を整理すると以下のようなになる。ただし、今後のイラン政府を取り巻く情勢次第では、これまでイランで問題なしとされていた映画が禁止の対象となる可能性や、反対に、未公開だった作品が今後公開される可能性もあることを断っておく。

- I. 日本・アメリカで公開されたイラン映画のうち、イラン国内でも公開された作品（8 作品）

例：『運動靴と赤い金魚』（マジッド・マジディ、1997）、『別離』（アスガー・ファルハディ、2011）など。これらを、第 4 章から第 6 章で分析対象の中心とする。

- II. 日本・イランでは公開されたイラン映画のうち、アメリカで未公開の作品（7 作品）
 例『友だちのうちはどこ？』（アッバス・キアロスタミ、1987）、『バダック 砂漠の少年』（マジッド・マジディ、1999）など
- III. 日本・アメリカで公開されたイラン映画のうち、イランで未公開の作品（22 作品）
 例：『これは映画ではない』（ジャファル・パナヒ、2011）など
- IV. 日本で公開されたイラン映画のうち、アメリカとイランで未公開の作品（20 作品）
 例：『イラン式料理本』（モハマド・シフワーニ、2010）ほか、キアロスタミ作品、マフマルバフ作品、ジャリリ作品など

表 6 イランおよびアメリカでの公開／未公開の観点から見た、日本におけるイラン映画
 （IMDb のデータ（2024 年 3 月 24 日時点）を参考に、日本公開イラン映画一覧表の作品を、イランでの公開の有無とアメリカでの公開の有無を基準に、著者が分類したもの^{39）}。）

	アメリカ公開作品	アメリカ未公開作品
イラン公開作品	I.（8 作品）	II.（7 作品）
	『運動靴と赤い金魚』 『少女の髪どめ』 『駆ける少年』 『白い風船』 『桜桃の味』 『わが故郷の歌』 『別離』 『彼女の消えた浜辺』	『友だちのうちはどこ？』 『トラベラー』 『パンと裏通り』 『バダック 砂漠の少年』 『神さまへの贈り物』 『行商人』 『スプリング ―春へ』

^{39）} 『サイクリスト』（モフセン・マフマルバフ、1989）は、当時全てのイラン人が見たといわれ、イラン国内で絶賛され、興行的にも大きな成功を収めた（アルバトロス・フィルム 2000）。しかし、IMDb 上ではイランでの一般劇場公開日のデータが存在せず、表 6 ではIVに分類されている。表 6 の分類はあくまで IMDb 上のデータを参考に、著者が分類・作成したものであることを特記しておく。

イラン未公開作品	III. (22 作品)	IV. (20 作品)
	『そして人生はつづく』 『オリーブの林をぬけて』 『クローズ・アップ』 『りんご』 『風が吹くまま』 『太陽は、ぼくの瞳』 『ギャベ』 『パンと植木鉢』 『サイレンス』 『ブラックボード 背負う人』 『カンダハール』 『ABC アフリカ』 『私が女になった日』 『チャドルと生きる』 『酔っぱらった馬の時間』 『サラーム・シネマ』 『1 票のラブレター』 『10 話』 『亀も空を飛ぶ』 『オフサイド・ガールズ』 『ペルシャ猫を誰も知らない』 『これは映画ではない』	『ホームワーク』 『かさぶた』 『7 本のキャンドル』 『ぼくは歩いてゆく』 『サイクリスト』 『柳と風』 『テヘラン悪ガキ日記』 『ダンス・オブ・ダスト』 『キシユ島の物語』 『トゥルー・ストーリー』 『少年と砂漠のカフェ』 『アフガン・アルファベット』 『おばさんが病気になった日』 『風と共に散った学校』 『風の絨毯』 『ハナのアフガンノート』 『午後の五時』 『ハーフェズ ペルシャの詩』 『子供の情景』 『イラン式料理本』

詳しく見ていくと、アメリカで公開された作品群（Ⅰ＋Ⅲ＝30 作品）と、アメリカで未公開の作品群（Ⅱ＋Ⅳ＝27 作品）については、作品数の点で大差ない。しかし、イランで公開された作品群（Ⅰ＋Ⅱ＝15 作品）は、イランで未公開の作品群（Ⅲ＋Ⅳ＝42 作品）に比べて圧倒的に少ない。つまり、日本で公開されたイラン映画は、本国イランでは公開されていない作品が多いという傾向が見て取れる。この点については、第 7 章の総合考察

で詳しく述べたい。

以上のように、資料 1 と資料 2 の比較分析を通して、アメリカで受容される作品が必ずしも日本で受容されるとは限らない。アメリカでは未公開だが日本では公開されている作品として、まずキアロスタミ作品の一部が挙げられる。1993 年から数年間、つまり日本におけるイラン映画受容の初期段階においては、キアロスタミ監督作品がいわば独占状態であった。その他には、マフマルバフ親子による、特にアフガニスタンを題材にした作品⁴⁰や、アボルファズル・ジャリリ作品⁴¹なども日本では多く公開されている。この 3 人のイラン人映画監督は、もともとはヨーロッパ発祥の国際映画祭で取り上げられ、その評価にはヨーロッパの判断基準や価値観がともなってきた。

アッバス・キアロスタミの作品は「西側諸国で普遍的かつ人間主義的なものとして賞賛され、その独特の映画言語でイラン映画を際立たせた」(Pak-Shiraz 2019: 263)。キアロスタミが「イラン映画の巨匠」、「アート映画の巨匠」と呼ばれるのはそれ故であろう。また、モフセン・マフマルバフは自身に対する一般の認識を「奇抜な作風で知られるイランの異色監督から、アフガニスタンの国民に代わってその国をめぐるあらゆる不正義[...]を国際世論に訴える知識人」へと大きく変えることで、海外での評価を確立していった。マフマルバフ一家のように、作品テーマが時代の潮流を的確に捉え、それが社会の関心と見事に合致した場合もあれば、アボルファズル・ジャリリのように、一貫して社会的弱者としての子どもの姿を描き続ける監督もいる。ジャリリは、「商業的な要請とも国家的な要請

⁴⁰ マフマルバフ親子の作品としては、『アフガン・アルファベット』(モフセン・マフマルバフ、2002)、『ハナのアフガンノート』(ハナ・マフマルバフ、2003)、『午後の五時』(サミラ・マフマルバフ、2003)、『子供の情景』(ハナ・マフマルバフ、2007)が該当する。以上 4 作品は『カンダハール』(2001、モフセン・マフマルバフ)に続き、2002 年から 2007 年の間に製作され、タリバン政権崩壊後のアフガニスタンにおける教育問題に焦点が当てられている。『カンダハール』は「9・11 テロの前に制作されたが、事件以降とみに世界の注目を集めた」(鈴木 2002: 238)といわれるが、上記 4 作品は、日本でのこの問題に対する注目度が高く、かつ継続的であったことを示唆するものである。

⁴¹ ジャリリ作品としては、『かさぶた』(1987)、『7 本のキャンドル』(1994)、『ぼくは歩いてゆく』(1998)、『ダンス・オブ・ダスト』(1998)、『トゥルー・ストーリー』(1996/1999 再編集)、『少年と砂漠のカフェ』(2001)が該当する。ジャリリが最初に国際的な注目を集めたのは 1995 年のヴェネツィア映画祭において、『7 本のキャンドル』(1994)が金のオゼッラ賞を受賞した時である(市山 1998)。それ以降、発表する作品が海外の映画祭で様々な賞を受賞した。

とも完全に相いれない」にも関わらず、作品を通じて権力に屈しない姿勢を貫くことで「熱狂的な一部の支持者」を獲得していった(市山 1998: 3)。いずれの監督にも共通するのは、商業主義や大衆迎合主義を背徳とするヨーロッパ的価値観である。

ヨーロッパのアート系映画に携わっていた中心的人々は、「作家主義」、「反商業主義」的視点を持ち「映画産業から映画を自分たちの手に取り戻そう」としてきた(堀越 2022: 58)。その意味で、ヨーロッパの映画祭はハリウッドの商業主義や大衆娯楽性とは理念のうえで対極にあり(De Valck 2007)、「反社会的な、反権力的なものがベースにある」という(堀越 2022: 57-58)。「結局のところ、国際映画祭は典型的にヨーロッパの意味合いを持ち、アカデミー賞はハリウッドの究極的現れである」のだ(De Valck 2007: 15)。

このように、映画祭というヨーロッパで誕生した文化イベントは国や大陸をまたいで、社会的、経済的、そして政治的諸要素とも深く関係し合っている。国際映画祭の主要な機能のひとつは、毎年世界中で製作される数多の映画を「区分し、分類し、類別し、選別する」ことである(Elsaesser 2005: 96)。言い換えると、映画祭参加を希望する映画に対して、援助、選択、祝福、表彰という手段によって、最上層では価値と文化的資本を付加し、最下層では穏やかな門番(gentle gate-keeper)として管理の役目を果たす。さらに、映画祭は、他の映画祭やメディアなどと連携することで特殊なネットワークを構築し、特定の国や監督による、特定の映画作品を配給するシステムとして集合的に機能する(Elsaesser 2005)。これは、表彰を最大かつ唯一の目的とするアカデミー賞にはない機能である。つまり、ヨーロッパの映画祭は、競争によって作品に付加価値を与えるフィルムサーキットであるとともに、フィルムマーケットという特徴を併せ持つのである(Elsaesser 2005: 88)。これにより、ハリウッド映画のような宣伝予算を調達できず、観客を獲得したり投資を回収したりするのに十分な規模の国内市場に頼ることもできない映画に、認知度と注目を集める窓口が確保される(Elsaesser 2005: 88-89)。

要するに、アッバス・キアロスタミ、モフセン・マフマルバフ、アボルファズル・ジャリリなどの代表的作品は、ヨーロッパ諸国の映画祭での付加価値と需要拡大という恩恵を受けてきたのであり、日本におけるイラン映画の主軸を成すこれらの作品群は、そのよう

な西欧的価値観の影響のもと日本で受容されてきたことを意味する。

しかし、合作映画などの要素を抜きにしても、半分以上がアメリカで受容されていることを鑑みると、アメリカと日本においてそれぞれ受容されたイラン映画は、重なる部分が確かに存在する。日本でのイラン映画の一般公開が始まって間もなく、『運動靴と赤い金魚』がイラン映画として初めてアカデミー外国語映画賞にノミネートされたのは 1998 年のことである。ハリウッドの本場、つまり大衆的娯楽文化の発信地で開催されるアカデミー賞は、それに対抗するヨーロッパ的志向とは根本的に異なり、アメリカ的価値、つまり大衆的であるとか商業的であるといった価値が付与される。1998 年以降、日本で受容されるイラン映画の幅は、作品数、監督、テーマ、いずれの点でも広がりを見せた。イランがアカデミー賞に自国の代表作品を継続的に出品するようになったのも 1994 年からであり、ちょうどこの時期と重なる。『運動靴と赤い金魚』がイラン映画として初のアカデミー外国語映画賞ノミネートという快挙が、日本でのイラン映画の受容者層に少なからず影響を与えることを、日本の映画配給会社は見越したうえで、映画を配給したのではないか。結果として、日本におけるイラン映画の受容の拡大につながったのではないだろうか。つまり、日本におけるイラン映画の受容の間口が広がったという現象は、アカデミー賞の影響が大きいといえるのではないだろうか。

以上の分析から、第 3 章では、イラン映画の日本での受容にはセレクションレベルで偏りがあることが確認できた。さらに、ヨーロッパの映画祭やアカデミー賞で評価され、価値づけが行われる過程で、ヨーロッパ諸国やアメリカという拮抗する両勢力から、イラン映画は影響を受けてきた。つまりイラン映画は、その目的地を問わず、海外受容を目指した時点で西洋的価値観が付与され、日本でのイラン映画受容に関してもその影響が及ぶと考えられる。第 4 章では、アカデミー賞表彰を通してアメリカ的価値観の付与された作品に着目して事例分析を行う。

第4章 パラテキスト分析

4.1 分析観点と対象

4.1.1 分析観点と方法

本章では、イラン映画の受容と翻訳について、パラテキストの観点から分析を行う。パラテキストには映画配給会社をはじめ、映画の受容と翻訳の問題を取り巻く様々な参加者が関わっている。第2章で述べたように、ジュネット（2001）はパラテキストの重要な概念を打ち出した。ジュネットによると、パラテキストの特性については空間性・時間性・実体性・実践性・機能性という5つの観点から説明できる。しかし、ジュネットがパラテキストとして翻訳を捉えているのに対して、Tahir Gürçağlar（2002）は、その捉え方は翻訳の範囲を制限し、その概念的枠組みを損ねることになると批判的に述べている。つまり、パラテキストは常にテキストの付随物であるとするジュネット（2001: 12）の見解に対して、Tahir Gürçağlar（2002）は、パラテキスト要素がテキストより先に形成される場合や、テキストの受容だけでなくテキストの書かれ方や翻訳のあり方にも影響を与える場合があると主張したのである。本研究は、パラテキストの具体例分析を通して、日本社会におけるイラン映画の一定の翻訳規範を明らかにすることを目指す。日本での受容という文脈で生成されたパラテキストを観察することで浮かび上がってくる特殊性とその背景要因に迫るだけでなく、翻訳者の仕事領域やパラテキスト上での翻訳者の扱われ方など、イラン映画の翻訳事情の細部にも光を当てることで、日本社会におけるイラン映画の発信者と受容者の観点からパラテキストの機能を考察することを試みる。

翻訳学において、研究者は様々な資料を分析対象として扱ってきた。Toury（1995）は記述的翻訳理論の立場から、翻訳規範を研究する2つの方法を述べている。ひとつはSTとTTの比較といった「テキスト的（textual）」データを研究する方法であり、もう一つは翻訳にまつわる二次資料などの「外テキスト的（extratextual）」要素を分析する方法である（Toury 1995: 65）。規範は目に見える形では観察できないが、規範に支配された行動は観察できると説明されることから、パラテキスト研究は、トゥーリーの翻訳規範に関する理論的枠組みを補完し、翻訳がどのような形で受容者の元に提示されるかを明らかにすることに役立つといえる。これらの議論を基盤に、Tahir Gürçağlar（2002）は、翻訳研究でパラテキストがどのように活用されるかについて、方法論を示した。表7は、Tahir Gürçağlar（2002: 58-59）が提唱したパラテキストの活用法をまとめたものである。

表 7 翻訳研究におけるパラテキストの活用法

パラテキスト要素	活用法
外テキスト (翻訳にまつわる一般的言説や社会・文化的現象)	翻訳に影響を与える社会的・文化的要因を捉えるのに役立つ
エピテキスト (特定の作品に対するコメント、批評、インタビュー)	翻訳が産出される文脈や消費される状況を知る手がかりとなる
ペリテキスト (テキストの周辺を取り囲むパラテキスト要素)	翻訳についての出版社や翻訳者の立場を明らかにする

(Tahir Gürçağlar (2002: 58-59)をもとに著者が作成。)

ペリテキストは、エピテキストや外テキストが手に入りにくい場合において、より重要な意味を持つという。さらに、ペリテキスト、エピテキスト、外テキストといった要素は、翻訳されたテキストの説明や分析を補完するだけでなく、分析から導き出した結果を見直すのにも役立つ (Tahir Gürçağlar 2002)。つまり、パラテキストはそれ自体が分析対象として有効だけでなく、そこから明らかになった受容や翻訳のプロセスおよび背景要因について考察する段階においても有用であるということだ。

4.1.2 分析の対象

パラテキストは、大衆に向けられたものである (ジュネット 2001)。視聴覚作品のパラテキストについては、実際の視聴者を含む大衆、つまり潜在的鑑賞者に向けてテキストにまつわるメッセージを発信するものと換言できる。人々がある作品にアクセスする際、真っ先に手がかりとなる場合もあれば、作品を視聴したあとで手に入れる情報の場合もありうる。例えば、作品自体の中身を知らずとも、タイトルからその内容を想像したり、公式ウェブサイトやトレーラーの宣伝文句、あるいは DVD パッケージに載せられたキャッチコピーや本編静止画像を観て、話の展開を予測したりすることは珍しくない。レンタルショップで、ある作品を借りるかどうかの決断が、DVD 裏面の作品情報に目を通したあとになされる場合も否定できないはずだ。このように、ある作品に対して、テキストそのものではなく、その周辺にあるパラテキストがもとになって、人々の中に何らかのイメージが形づくられることは避けられない事実である。本論の研究目的に沿えば、劇場公開作品そのものを分析対象とすることが望ましい。DVD として販売される過程で、公開時から

何らかの変更が行われている可能性が否定できないためである。しかし、劇場公開作品の再現は難しいため、本論では DVD 版を分析に用いる。

DVD を用いるもう一つの理由は、安定した資料として扱える点である。外国語の映画を観る場合、劇場版と DVD 版以外の視聴形態としては、テレビ放映版やインターネット配信版もある。近年、動画視聴のフィールドは、劇場での鑑賞体験や DVD レンタルから動画配信サービスの利用へと移行しつつある⁴²。動画配信サービスの普及に伴い、視聴メディアや視聴方法の多様化が進んだこと、そして洋画の不振⁴³などを背景に、ビデオソフトの売り上げは減り続けている。日本映像ソフト協会によると、レンタル用／販売用ビデオソフトの売り上げは、それぞれ 2004 年と 2005 年をピークに減少傾向にある⁴⁴。これらのデータから、確かに洋画の視聴形態として DVD が主流であったのは 2000 年代前半頃までといえるだろう。ただ、ハリウッドをはじめとする大作映画や、韓国映画といった日本におけるメインストリームの外国映画はともかく、そうではないイラン映画などの作品（全国の大劇場ではなく、各地域のミニシアターで上映されるような作品）は必ずしも動画配信サービスに編成されるわけではなく、これまでのように DVD で視聴する機会が急になくなるとは考えられにくい。実際、イラン映画を常時、公式に幅広く扱う動画配信元は少なく、あるとしてもアクセスできる作品数は限られている。動画配信サービス最大手のひとつ Amazon Prime を例にとると、視聴可能なイラン映画のうち、本論のイラン映画の枠、つまり「2011 年以前にイラン人監督によってイランで製作された映画」に当てはまる作品は、日本公開イラン映画一覧表（資料 1）と照合してもはるかに少ない。そのうち日本語字幕付きのイラン映画は、アッバス・キアロスタミ作品が 7 本、アスガー・ファルハディ作品が 5 本⁴⁵、アボルファズル・ジャリリ作品とマジッド・マジディ作品がそれぞれ 1 本、モフセン・マフマルバフ作品とバフマン・ゴバディ作品に至っては 0 本である

⁴² 日本映像ソフト協会「映像ソフト市場規模およびユーザー動向調査報告書 2023」によると、映像ソフト市場において、有料動画配信市場が大きく躍進する一方で、セル・レンタル合算市場は計測開始の 2007 年以降続落している（https://www.jva-net.or.jp/report/annual_2024.pdf）。

⁴³ 2006 年以降、邦画興行収益が洋画興行収益を上回り、2020 年にはコロナ禍の影響でその差は大きく開いた（日本映画製作者連盟「過去データ一覧表」より <http://www.eiren.org/toukei/data.html>）。

⁴⁴ 日本映像ソフト協会「ビデオソフトの売上金額の推移グラフ」より https://www.jva-net.or.jp/report/genre_sales.pdf?2023。

⁴⁵ 資料 1 において、日本で劇場公開されたアスガー・ファルハディ作品は 2 本である。つまり、Amazon Prime では、日本未公開のファルハディ作品が 3 本配信されていることになる（定額サービスと VOD を含む）。

(2024 年 5 月 10 日時点)。テレビ放映⁴⁶にしても、イラン映画は有料の BS 放送や映画専門チャンネルで特集が組まれることはあるが、分析するうえで安定した資料とはいえない。以上を踏まえたうえで、第 4 章以降の分析には DVD を用いる。

パラテキストの定義は第 2 章で述べた通りだが、パラテキストの概念を映画作品の DVD に応用すると、テキストは DVD 本編、パラテキストは作品タイトル、DVD パッケージである。この 2 つのパラテキスト要素は、実際に DVD 本編を鑑賞する前からテキストと視聴者の関係に深く作用し、テキストがどのように受容されるかに影響を与えうる。少なくとも作品に対する最初の印象は、作品タイトルや DVD パッケージ上の情報を通じて、テキストがどのように提示されるのかによって形づくられることは確かである。次節の分析では、ペリテキストである作品タイトル、およびエピテキストである DVD パッケージ上の情報を扱う。特に DVD パッケージにおける非言語情報に着目して、マジッド・マジディ作品を柱に据えて具体例分析を進める。

4.2 具体例分析

4.2.1 作品タイトル

本項では、日本で公開されたイラン映画 57 作品全てのタイトルを調査する。タイトルは、作品がイラン本国やアメリカで公開されたかどうかに関わらず、製作され海外に輸出された時点で全てに原題と英題が付されているため、ペルシア語 ST、英語 TT、日本語 TT の比較が可能である。

日本公開イラン映画 57 作品のタイトルについて、原題のペルシア語版と、英語版および日本語版を比較した表を、「資料 3. 日本公開イラン映画 (-2011 年) の作品タイトル (原題・英語版・日本語版の比較)」として本論の最後に付す。ペルシア語原題には、その発音および著者による逐語訳を併記する。資料 3 から、作品タイトルの日本語版については、日本公開イラン映画一覧表における 57 作品中、20 作品に原題にはない語が含まれることが判明した。同じく英語版タイトルを見ると、『パンと植木鉢』⁴⁷を除いて、ほとんどが字

⁴⁶ 地上波では「NHK アジア・フィルム・フェスティバル」がほぼ唯一、イラン映画をはじめとするマイナー言語作品を観る貴重な場であったが、2011 年の第 12 回をもって終了した。

⁴⁷ 「資料 3」の通し番号 20、『パンと植木鉢』(モフセン・マフマルバフ、1996) は、イラン＝フランス合作映画である。フランスの配給会社がタイトルを “Un Instant d’Innocence” に変更し、フランスに続いてアメリカでも “A Moment of Innocence” という英題で公開された。本作は、日本語版タイトルの方が英語版より ST に忠実といえ

句通りの翻訳か、原題の音をローマ字表記する翻訳となっており、傾向の違いは明らかである。

実例 1 （監督：マジッド・マジディ、製作：1997 年、日本公開：1999 年）

原題	発音表記 ⁴⁸	日本語訳 ⁴⁹
بچه های آسمان	/ bachchehā-ye āsemān /	空の子供たち

英語版タイトル： Children of heaven

日本語版タイトル： 運動靴と赤い金魚

実例 2 （監督：マジッド・マジディ、製作：1992 年、日本公開：1999 年）

原題	発音表記	日本語訳
بدوک	/ badūk /	バドゥーク（密輸品を扱う運び手）

英語版タイトル： Baduk （アメリカ未公開）

日本語版タイトル： バダック 砂漠の少年

実例 3 （監督：マジッド・マジディ、製作：1999 年、日本公開：2000 年）

原題	発音表記	日本語訳
رنگ خدا	/ rang-e khodā /	神の色

英語版タイトル： Color of Paradise

日本語版タイトル： 太陽は、ぼくの瞳

実例 4 （監督：マジッド・マジディ、製作：2001 年、日本公開：2003 年）

原題	発音表記	日本語訳
باران	/ bārān /	バラン（少女の名）／雨

英語版タイトル： BARAN

日本語版タイトル： 少女の髪どめ

る唯一の例である。

⁴⁸ 実例の ST に添えた「発音表記」は、黒柳（1996）に倣った。

⁴⁹ 実例の ST に添えた「日本語訳」は、著者による逐語訳である。

実例 1 から実例 4 は、いずれもマジッド・マジディ作品のタイトル翻訳である。英語版タイトルを見ると、実例 1 “Children of Heaven” はペルシア語 ST をほぼ字句通り訳している⁵⁰。実例 2 “Baduk” はペルシア語 ST の音をローマ字で表記する訳し方である。実例 3 “Color of Paradise” も ST をほぼ字句通り訳している⁵¹。実例 4 “BARAN” は実例 2 と同様に、ペルシア語 ST をローマ字で音訳する方法を採っている。いずれもオリジナルタイトルに比較的忠実な訳出方法といえるだろう。一方、日本語版タイトルはいずれもペルシア語の原題から大きく異なる点が見られる。実例 1 の『運動靴と赤い金魚』には、原題と全く関係ない「運動靴」や「金魚」といった言葉が含まれている。これらは実は、作中に登場し象徴的な役割を果たす事物であり、映画配給会社が重要と捉えたモチーフと言い換えられよう。この点については次節で詳述する。実例 1 のように、ST とはかけ離れたタイトルになることもあれば⁵²、実例 2 の『バダック 砂漠の少年』のように、副題のようなものが追加されるケースもある⁵³。また、副題の追加ほど目立つ変化ではないものの、実例 5 と実例 6 のように、英語版タイトルの影響が日本語版タイトルに表れた例もある。

実例 5 （監督：バフマン・ゴバディ、製作：2009 年、日本公開：2010 年）

原題	発音表記	日本語訳
کسی از گربه های ایرانی خبر نداره	/ kasī az Gorbeha-ye īrānī khabar Nadāreh /	イランの猫について誰も 知らない

英語版タイトル： No One Knows About Persian Cats⁵⁴

日本語版タイトル： ペルシャ猫を誰も知らない

⁵⁰ 実例 1 で、英語版タイトルはペルシア語の「آسمان / āsemān / (空、天)」を heaven (天国、天界) と訳している。آسمان も heaven も「天空、天上」を表すという点で、英語版タイトルはペルシア語原題の意味を反映したものといえる。

⁵¹ 実例 3 で、英語版タイトルはペルシア語の「خدا / khodā / (神)」を paradise (楽園) と訳している。Paradise は古代ペルシア語を語源とするが、heaven (天界、神の住む世界) とほぼ同義でもあるという点で、英語版タイトルはペルシア語原題から大きく逸れてはいない。

⁵² マジディ作品以外で、ペルシア語原題とは全く異なるタイトルが日本語版で採用された例としては、「資料 3」の通し番号 11, 15, 17, 26, 34, 35, 41, 46, 51, 53 を参照。

⁵³ 日本語版で副題が追加された他の例としては、「資料 3」の通し番号 25, 30, 50 を参照。

⁵⁴ 実例において、翻訳タイトルの下線は、強調のために著書が引いたものである。以下同じ。

実例 6 （監督：モハマド・シルワーニ、製作：2010 年、日本公開：2012 年）

原題	発音表記	日本語訳
دستور آشپزی	/ dastūr-e āshpazī /	料理の指示（レシピ）

英語版タイトル： Iranian Cookbook（アメリカ未公開）

日本語版タイトル： イラン式料理本

実例 2 はまた、「砂漠の少年」という副題の追加によって、子どもが題材の作品であることを含意している。その意味では、実例 3 および実例 4 でも、日本語版タイトルは、その作品の主題が子どもであることを仄めかす役割を担っている。具体的には、実例 3 の『太陽は、ぼくの瞳』には「ぼく」という言葉が、実例 4 の『少女の髪どめ』には「少女」という言葉が含まれ、いずれも少年や少女が題材であることを示唆するものである。以下の実例 7 から実例 12 は、英語版タイトルがオリジナルに忠実である一方、日本語版では子どもが主題であることを仄めかす創造的タイトルが付された例である。「ぼく」、「少年」の他に、「悪ガキ」、「ガールズ」、「子供」といった言葉も見られる。実例 9 の『テヘラン悪ガキ日記』は、原題と英語版が母親目線のタイトルである一方、日本語版は子ども視点のタイトルにすり替えられている。

実例 7 （監督：アボルファズル・ジャリリ、製作：1998 年、日本公開：2000 年）

原題	発音表記	日本語訳
دان	/ dān /	知りなさい

英語版タイトル： Don （アメリカ未公開）

日本語字幕タイトル： ぼくは歩いてゆく

実例 8 （監督：アボルファズル・ジャリリ、製作：2001 年、日本公開：2002 年）

原題	発音表記	日本語訳
دلبران	/ delbarān /	デルバラン（地名）／恋人たち

英語版タイトル： Delbaran（アメリカ未公開）

日本語版タイトル： 少年と砂漠のカフェ

実例 9 (監督：カマル・タブリーズィー、製作：1998 年、日本公開：2001 年)

原題	発音表記	日本語訳
مهر مادری	/ Mehr-e Mādārī /	母の愛情

英語版タイトル： A Mother's Love (アメリカ未公開)

日本語字幕タイトル： テヘラン悪ガキ日記

実例 10 (監督：ジャファル・パナヒ、製作：2006 年、日本公開：2007 年)

原題	発音表記	日本語訳
آفساید	/ āfsāid /	オフサイド

英語版タイトル： Offside

日本語字幕タイトル： オフサイド・ガールズ

実例 11 (監督：ハナ・マフマルバフ、製作：2007 年、日本公開：2009 年)

原題	発音表記	日本語訳
بودا از شرم فرو ریخت	/ būdā as sharm forū rīkht /	ブッダは恥ずかしさから 崩れた

英語版タイトル： Buddha Collapsed Out of Shame (アメリカ未公開)

日本語版タイトル： 子供の情景

実例 12 (監督：アミール・ナデリ、製作：1985 年、日本公開：2012 年)

原題	発音表記	日本語訳
دوبنده	/ davandeh /	走者

英語版タイトル： The Runner

日本語字幕タイトル： 駆ける少年

このように日本語版タイトルでは、原題からの大幅な変更や、ST にはない言葉の追加といった創造的な翻訳が行われる一方で、原題の一部が省略されることもある。実例 13 および実例 14 は、原題に含まれる固有名詞（いずれも作中の登場人物の名前）が、日本語版で省略された例である。実例 13 は、الی (エリ) という女性の名前が、実例 14 では نادر

(ナデル) と سيمين (シミン) という夫婦二人の名前が日本語版で削除されている。

実例 13 (監督：アスガー・ファルハディ、製作：2009 年、日本公開：2010 年)

原題	発音表記	日本語訳
درباره الی	/ darbāre-ye elī /	エリについて

英語版タイトル： About Elly

日本語字幕タイトル： 彼女が消えた浜辺

実例 14 (監督：アスガー・ファルハディ、製作：2011 年、日本公開：2012 年)

原題	発音表記	日本語訳
جدایی نادر از سیمین	/ jodāī-e nāder az sīmīn /	ナデルのシミンからの別 れ

英語版タイトル： Nader and Simin, A Separation⁵⁵

日本語版タイトル： 別離

以上で見てきたように、実例 1 から実例 14 については、日本語版タイトルがいかに関原題と異なるかという点に着目して論じてきた。それでは、原題に忠実な日本語版タイトルはどのようなものであろうか。実例 15 から実例 18 は、いずれもアッバス・キアロスタミ作品のタイトル翻訳である。この 4 例に限らず、キアロスタミ作品の日本語版タイトルは全て、原題をほぼ字句通りに訳すか、もしくは英語版からほとんど意味を変えずに訳したものとなっている⁵⁶。

実例 15 (監督：アッバス・キアロスタミ、製作：1987 年、日本公開：1993 年)

原題	発音表記	日本語訳
خانه دوست کجاست؟	/ khāne-ye dūst kojāst /	友だちの家はどこですか

英語版タイトル： Where Is the Friend's House?

日本語版タイトル： 友だちのうちはどこ？

⁵⁵ 映画祭上映時に付された英語タイトルは “Nader and Simin, A Separation” であるが、アメリカ劇場公開時、および英語版 DVD のタイトルは “A Separation” となっている。

⁵⁶ 全キアロスタミ作品については、「資料 3」の通し番号 1・7, 9, 16, 32, 44 を参照。

実例 16 （監督：アッバス・キアロスタミ、製作：1994 年、日本公開：1994 年）

原題	発音表記	日本語訳
زیر درختان زیتون	/ zīr-e derakhtān-e zeitūn /	オリーブの木々の下で

英語版タイトル： Through the Olive Trees

日本語版タイトル： オリーブの林をぬけて

実例 17 （監督：アッバス・キアロスタミ、製作：1997 年、日本公開：1998 年）

原題	発音表記	日本語訳
طعم گیلان	/ ta'm-e gīlās /	さくらんぼの味

英語版タイトル： Taste of Cherry

日本語版タイトル： 桜桃の味

実例 18 （監督：アッバス・キアロスタミ、製作：2002 年、日本公開：2003 年）

原題	発音表記	日本語訳
ده	/ dah /	十、10

英語版タイトル： Ten

日本語版タイトル： 10 話

4.2.2 DVD パッケージ

DVD パッケージはマジッド・マジディ監督作品を中心に扱う。マジディは、初期作品がヨーロッパの多くの映画祭で注目を集めた⁵⁷だけでなく、長編第三作『運動靴と赤い金魚』（1997）はモントリオール映画祭⁵⁸でグランプリを獲得した。また、1999 年には「米

⁵⁷ マジッド・マジディの長編デビュー作『バダック 砂漠の少年』（1992）は、カンヌ映画祭監督週間上映されたことを嚆矢として多くの映画祭で注目を集めた（市山 2003）。

⁵⁸ Elsaesser (2005: 91) によると、「国際映画祭の歴史上、数十年にわたって世界の映画祭サーキットの頂点に立ち続けてきたのはカンヌであったが、1980 年代にはその伝統的重心に変化が見られた」という。アジア（特に香港）、オーストラリア（シドニー）、そしてとりわけ北米（サンダンス、テルライド、モントリオール、トロント）の映画祭が地位を高めた結果、ヨーロッパの一部の映画祭をも凌駕し、それに他の小規模な映画祭が追随するという世界的傾向を確立した。

ミラマックス社が世界配給権を獲得し⁵⁹、イラン映画史上初めてアカデミー外国語映画賞にノミネートされるという栄誉に浴した」(市山 2003: 140)。アッバス・キアロスタミやモフセン・マフマルバフ、アボルファズル・ジャリリなど大半のイランの映画監督たちはヨーロッパの映画祭や批評家によってその地位を築いてきた一方、マジディはイラン人映画監督として初めて北米圏において圧倒的な支持を受ける映画作家となった(市山 2003)。

つまり、ヨーロッパのみならず北米圏でもイラン映画の需要が拡大したという意味で、『運動靴と赤い金魚』は監督自身にとってもイラン映画にとっても大きな転機となった。イラン映画界に新しい風を吹き込んだとともに、2000 年前後の日本およびアメリカにおける劇場公開作品数の伸びに好ましい影響を与えたといえる。さらに、マジディはイラン本国でも人気の高い監督である。このようにイラン国内および国外から幅広く人気を得たマジディ作品は、英語版と日本語版の比較を通して、日本社会でのイラン映画の受容に顕著に見られる傾向を翻訳の観点から明らかにするという本論の趣旨に沿い、個別に例示する作品として相応しいと考える。

また、DVD パッケージの全体的デザインや本編から抽出された静止画といった非言語情報は、どの世代の受容者にもメッセージとして届きやすい。そのような非言語情報について、日本語版と英語版を比較調査することで、一定の人气が保証されたイラン映画作品が、日本で受容される際には、どのような翻訳過程を経て日本社会に受け入れられていくのかに注目して分析を進める。必要に応じてパンフレットも参照する。

DVD パッケージ上の非言語情報として、第一に全体的デザインや静止画に注目する。写真 1 は『運動靴と赤い金魚』の英語版 DVD である。背景が表裏ともに青で統一され、黄色と白色の文字が目立つように配色されている。作品タイトルは、表面(写真 1 左)の中央部に黄色い文字で表示され、タイトルの頭文字 C には運動靴がぶら下がっている。さらに雲の浮かぶ青空を背景として、手をつなぐ兄妹の姿が黒い影で表現されている。DVD の裏面(写真 1 右)には、3 枚の本編静止画が縦に並んで配置されている。一番上の静止画には、主人公の少年とその父親が写っており、一番下には主人公の妹が写っている。

⁵⁹ ミラマックス社の創設者であるワインスタイン兄弟は、芸術映画、独立系配給会社、複合映画館、主流のハリウッドの間の接点を効果的に変革したが、ミラマックス社が「自らの選択を容赦なく宣伝し、上映を抑制するために映画を買い占めることさえある」と批判的に考える人もいる(Elsaesser 2005: 91-92)。実際、『運動靴と赤い金魚』以降のマジディの飛躍的人気をヨーロッパ勢は冷ややかに見ていたとされる(市山 2003)。

写真 1 “Children of Heaven” 英語版 DVD (左：表面、右：裏面)

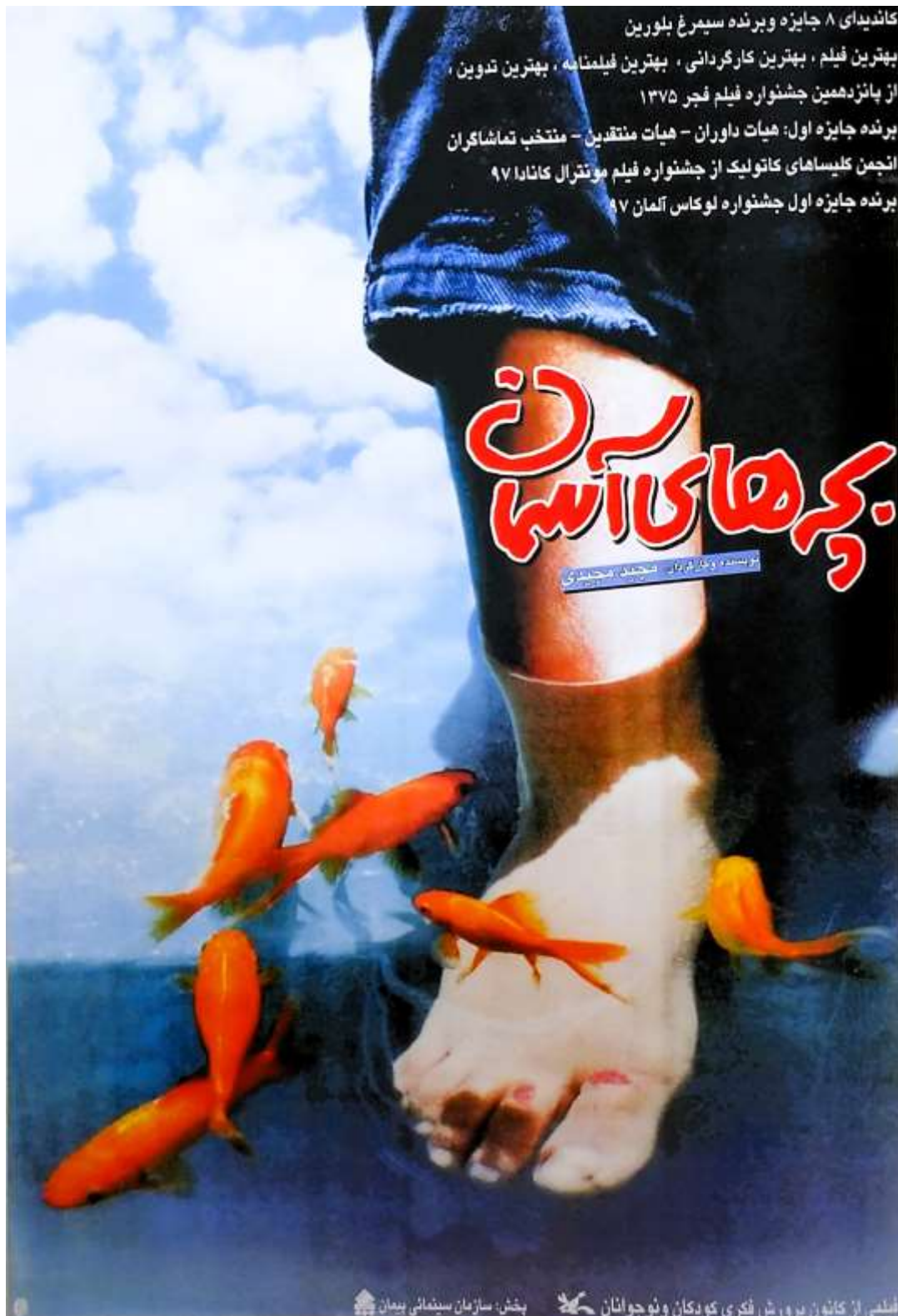


写真 2 『運動靴と赤い金魚』日本語版 DVD (左：表面、右：裏面)



写真 3 بچه‌های آسمان (『運動靴と赤い金魚』、/ bachchehā-ye āsemān /)

イランで出版されたオリジナル版ペルシア語ポスター



出典 : Mehrabi (2014: 226)

英語版 DVD パッケージ裏面（写真 1 右）の 3 枚の静止画のうち、一番上と一番下の 2 枚は、作品の主要キャラクター紹介という役割を備えていると思われる。その間に挟まれた中央の静止画は、物語が最大の盛り上がりを見せる終盤のマラソン大会のシーンからの一コマである。この中央の 1 枚は、パラテキストの受容者に向けて注目のシーンを提示するように機能していると考えられる。

一方、写真 2 の日本語版 DVD は、全体的に白を基調としたデザインで、文字は薄い青色で統一されている。配色テーマが青と白という点では英語版と共通しているが、全体のデザインを見て受ける印象は、英語版と日本語版で大きく異なるであろう。作品タイトル『運動靴と赤い金魚』は、DVD 表面（写真 2 左）の中央部に水色の文字で表示されている。さらに、1 枚の拡大された本編静止画を背景として、それとは別の静止画を中央右に小さく配置している。大きな背景画像は、作品の主人公と思われる少年が必死に走っている様子を捉えている。小さな静止画には、主人公の兄妹がシャボン玉を膨らませる様子が描かれているが、そのシャボン玉の中には金魚が数匹浮かんでいる（写真 2 の矢印①）。DVD 裏面（写真 2 右）には、比較的大きな静止画が上下に 2 枚と、小さな静止画が中央右に 2 枚、そして中央左にはボロボロの運動靴の写真（写真 2 の矢印②）が配置されている。大きな 2 枚の写真はそれぞれ、主人公の少年とその父親が自転車に二人乗りする姿（上）と、主人公の兄妹が庭の水辺に腰かける様子（下）が写っている。中央右の小さな 2 枚の写真は、少年と妹の走る姿をそれぞれ捉えている。DVD パッケージ上の静止画は、英語版と同様に、パラテキストの受容者に向けて、主要な登場人物紹介および物語のハイライトを提示する機能を果たしているといえる。

写真 3 は、『運動靴と赤い金魚』の、オリジナル版ペルシア語ポスターである（Mehrabi 2014: 226）。ペルシア語版ポスターは、水に浸された少年の足をアップで捉えているが、その足は靴擦れで指の皮が剥けている。また、少年の傷ついた足を囲むようにして、7 匹の金魚が泳いでいる。ポスターの上部には、白い雲の浮かぶ青空が広がり、下部に描かれた水面と、グラデーションのようにして中央付近で交わっている。背景の水辺と空の青色に対して赤い文字のタイトルが映えるが、金魚の存在によってこの配色効果は一層強まっているように感じられる。

写真 1, 2, 3 を見比べると、英語版 DVD の背景色の青はペルシア語版ポスターのデザインを反映したものであり、原題から「空」や「天上」をイメージした色であることがわかる。DVD パッケージ表面に関しては、作品タイトルを含めて、構成や配色という点で英

語版 DVD の方が日本語版 DVD よりもオリジナル版ポスターに近いといえる。

日本語版パラテキストには、もう一つ注目すべき点がある。日本語版タイトルには、作中の重要なモチーフが反映されることがあると前節で言及したが、タイトルに含まれるモチーフが、DVD パッケージやパンフレットで今度はイラストとして提示されているのだ。

『運動靴と赤い金魚』に関しては、「運動靴」と「赤い金魚」という 2 つのモチーフが、DVD パッケージ上では、タイトルの文字および画像という異種記号によって重複して提示されている（写真 2 の矢印①、②）。さらに『運動靴と赤い金魚』の映画パンフレットでも、上述のモチーフが点在していることが確認できる。写真 4 の左側は、『運動靴と赤い金魚』映画パンフレットの表紙と背表紙である。表紙には、庭の池を見下ろす形でイラストが描かれ、池の端には少年が座り、池の中には金魚が泳いでいる。また、パンフレットの背表紙では、池に浸かった少年の両足に金魚が群がる様子を描いている。これは、パンフレットのイラストがペルシア語版ポスター（写真 3）を反映した結果か、あるいはペルシア語版ポスターと同じシーンに着目した結果と考えられる。写真 4 の右側は、パンフレットの中の「映画評」の見開きページである。二人の兄妹の姿は、写真 2 の矢印①と同じものである。このように、タイトルに含まれるキーワードが、同じ作品の別のパラテキスト上でイラストや写真といった文字以外の記号で提示される背景には、それらのモチーフがパラテキスト受信者や作品視聴者の印象に残りやすくしようという映画配給会社の工夫と見なすことができるだろう。

写真 4 『運動靴と赤い金魚』映画パンフレットにおける「金魚」のモチーフ

（左：パンフレット表紙と背表紙、右：「映画評」 pp.29-29）



写真 5 “BARAN” 英語版 DVD (左：表面、右：裏面)

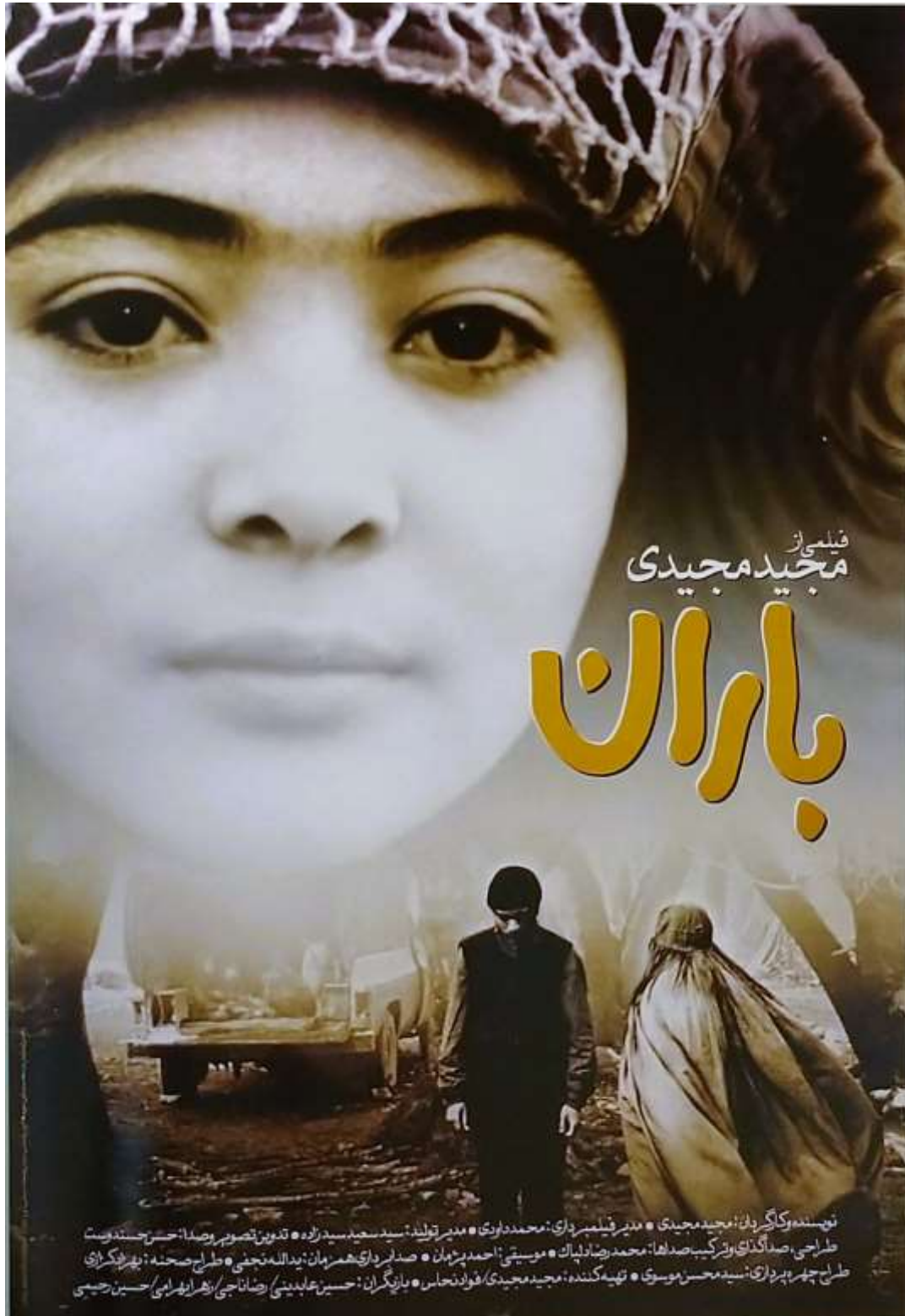


写真 6 『少女の髪どめ』日本語版 DVD (左：表面、右：裏面)



写真 7 باران (『少女の髪どめ』、/bārān/)

イランで出版されたオリジナル版ペルシア語ポスター



出典：Mehrabi (2014: 189)

上記のように、タイトルに含まれるキーワードが非言語要素でも提示されるという日本語版パラテキスト特有の特徴については、マジディ監督の他の作品にも当てはまる。写真 5、写真 6 はそれぞれ、『少女の髪どめ』の英語版と日本語版の DVD パッケージである。写真 7 は、『少女の髪どめ』の、オリジナル版ペルシア語ポスターである (Mehrabi 2014: 189)。日本語版 DVD の表面 (写真 6 左) には、明るくカラフルな色調の背景画の上に、タイトルの主人公と思われる少女のイラストが白を基調に描かれている。日本語版 DVD のこの「少女」は、英語版 DVD (写真 5 左) やペルシア語版ポスター (写真 7) に写る女性と同一人物であるものの、日本語版の「少女」は幾分幼い印象を与えるのではないだろうか⁶⁰。また、日本語版 DVD の裏面 (写真 6 右) には、英語版より多くの静止画が起用されている。そのうちの 1 枚は、主人公の青年が、工事現場で少年と偽って働く少女の「髪どめ」を拾うシーンからの一コマである。「髪どめ」を持つ青年の手先がアップで写し出されている (写真 6 の矢印③)。このように、『少女の髪どめ』の日本語版 DVD では、「髪どめ」というモチーフが言語情報 (タイトル) および非言語情報 (静止画) によって、冗長的に提示されている。

また、実例 4『少女の髪どめ』の原題「باران / bārān /」には、登場人物の「少女の名前」と、ペルシア語で「雨」という二重の意味が持たされている。この原題の意味の二重性については、以下のように、日本語版の DVD パッケージ上で明確に言語化されている。

ヒロインの名前であり原題の“バラン”とはペルシャ語で“雨”のこと。マジディ監督が描く美しく詩情あふれる愛の姿は、まさに恵みの雨を心に降らすような感動を与えてくれる。

このように、原題に込められた意味を別の箇所で説明するという日本語版パラテキストの特徴は、実例 2, 5, 7, 8 など、他の作品でも見つかった。実例 4 では、英語版のような音訳にはシンプルさが醸し出す良さがあるかもしれないし、映画を観て初めて「タイトル」と「少女の名前」をリンクさせることができるという喜びを視聴者に与えるかもしれない。

⁶⁰ 実際、DVD 上の作品概要を読むと、英語版では“a young woman”あるいは“a man”と表現される人物が、日本語版では「少女」、「少年」と表現されている。ただし、パンフレットでは、マジディ監督の前二作と比べると、本作には「年齢層の高い主人公が登場し、愛が重要なテーマになっている」と書かれている (『少女の髪どめ』映画パンフレット「解説」より)。

しかし、タイトルをただけでは視聴者に本来の二重の意味が伝わらないであろう。その点で、日本語版の翻訳は、原題と大きく異なるタイトルを付けることで英語版のような原題への忠実性が失われる代わりに、作品の文脈をタイトルから読者に想像させるというパラテキストの新しい機能を創り出している。同時に、タイトルの本来の二重の意味を別のパラテキスト上で補足的に説明することで、ST における情報を漏らさず、時にはテキストからは伝わらない監督の意図をも視聴者に伝えようとする試みでもある。

上記の例は、パラテキストの送り手によって、ST にはないものを TT では言語情報として含む必要があると判断された結果である。パラテキストの受け手への印象を意識したものといえるが、今後は DVD パッケージの言語情報を本格的に分析に含めることで、これまで述べてきた日本語版パラテキストに顕著に見られる特徴が実証されるだろう。

4.3. イラン映画の翻訳プロセスと翻訳への参与者

4.3.1 イラン映画の日本語字幕・吹き替え翻訳への参与者

イラン映画の受容と翻訳プロセスにおける翻訳者の仕事領域を整理するため、著者はイラン映画の字幕翻訳者であるショーレ・ゴルパリアンに独自のインタビューを行った。このインタビューの目的は、複雑なイラン映画の翻訳プロセスを解明し、映画配給会社と翻訳者それぞれの立場を探究することである。前節のパラテキスト分析および独自インタビューを踏まえたうえで、日本社会で好まれるイラン映画の翻訳観念についてさらに考察を行う。

イラン映画の翻訳を語るうえで欠かせないのが、ショーレ・ゴルパリアンの存在である。ゴルパリアンは、長年にわたってイラン映画と日本を橋渡しする活動に従事してきた（中山 2018）。ゴルパリアンは、本論第 3 章で一覧化した日本公開イラン映画作品群のほぼ全てに、翻訳者として携わる。ゴルパリアンの活動範囲は多岐にわたり、翻訳以外にも、イラン人映画監督が来日した際の通訳アテンド、ロケーションハンディングへの同行、日本で未発掘のイラン映画作品の招致、映画祭のコーディネートなど、日本におけるイラン映画の受容に深く関わり、近年では合作映画のプロデュースや監督補佐を務め、ますます活躍の幅を広げている（ゴルパリアン 2021）。

イラン映画作品を日本に紹介するうえで重要な役割を担ってきたゴルパリアンに、2015 年 12 月 1 日、東京でインタビューを実施した。本項ではまず、先行研究と独自インタビ

ューをもとに、イラン映画の字幕制作プロセスにおけるゴルパリアンの仕事領域と、パラテキスト翻訳に対するゴルパリアンの立場および映画配給会社との関わりについて明らかにする。外国映画の一般的な日本語字幕制作プロセスについては、篠原（2018: 88-94）が詳しく解説し、簡潔に表にまとめている。翻訳者は、クライアントである配給会社やテレビ局、クライアントから字幕制作を受注する制作会社や翻訳会社、その制作担当者など、様々な参与者と協働して字幕制作を行う。視聴者が目にする字幕は、翻訳者と他の参与者が相互に作用して完成した産物といえるが、ゴルパリアンは、イランと日本の間に挟まれて一つの仕事を完成するのは「命を削る」ほど大変な作業だと形容する（2021: 253）。

映画配給の仕事の枠組みには、作品の字幕翻訳や吹き替え翻訳というテキストにまつわる業務と、タイトル翻訳、DVD やパンフレットや広告のデザインといったパラテキストにまつわる業務がある。ゴルパリアンが翻訳者として関わるのは、字幕翻訳業務である。字幕制作には「字幕翻訳者」あるいは「字幕監修者」として携わるが、どちらになるかは作品によって異なる。「字幕翻訳者」としての手順（図 1）は、まずゴルパリアンがペルシア語の起点テキストを日本語に全訳するところから始まる。素訳原稿がゴルパリアンから日本人字幕翻訳者に渡ると、日本人字幕翻訳者によって字幕用に短く調整される。字幕用に調整された原稿は、最後にさらにゴルパリアンが監修する。この場合、通常、ゴルパリアンと日本人翻訳者名が「字幕翻訳者」として併記される。一方、「字幕監修者」としての手順（図 2）は、ゴルパリアンが、日本人字幕翻訳者によって日本語に訳された原稿を受け取るところから始まる。日本人字幕翻訳者はペルシア語の専門知識がないため、英語の台本や字幕を介して日本語に訳すという重訳のプロセスを踏んでいる。渡された原稿を、ゴルパリアンはペルシア語原文をもとに監修する。この際、ゴルパリアンは、英語のテキストを一切見ない。いずれの場合も、日本人字幕翻訳者との密な連絡は欠かせず、翻訳の過程でイランの文化的・歴史的・宗教的背景をこと細かに説明することも多々あるという。次の図 1, 2 は、ゴルパリアンの字幕翻訳者あるいは字幕監修者としての関わりという観点で、イラン映画の字幕制作プロセスを図式化したものである。

英語を媒介語とした重訳が行われる背景には、コスト削減の目的がある。図 2 の字幕監修者の立場であっても、図 1 と同じように、ペルシア語原文をもとに日本語の原稿を監修する。そのため、ゴルパリアンにとっては字幕監修者としての業務も、字幕翻訳者としての業務も、同様に手間のかかる作業である。しかし、映画配給会社にとっては、図 2 のプロセスの方がコスト削減につながるという。図 1 のように、最初に当該言語の専門家が日

本語に全訳（素訳）し、その翻訳に基づいて字幕翻訳者が日本語字幕を作成するという方式は「大作映画」に関して行われることが多く（膳所 2011: 141）、それ以外は図 2 のように、最初から字幕翻訳者が訳出するというのが日本では一般的とされる（篠原 2018: 88）。

図 1 日本語への直接的な翻訳プロセス（ゴルパリアンが「字幕翻訳者」として関わる）

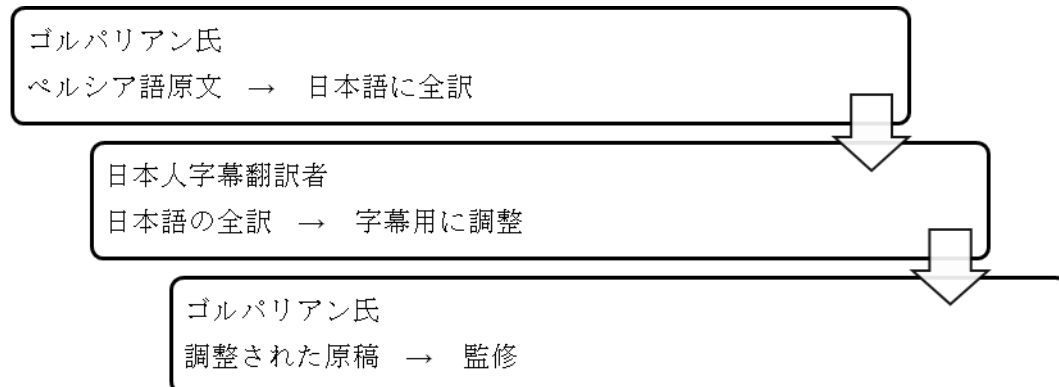
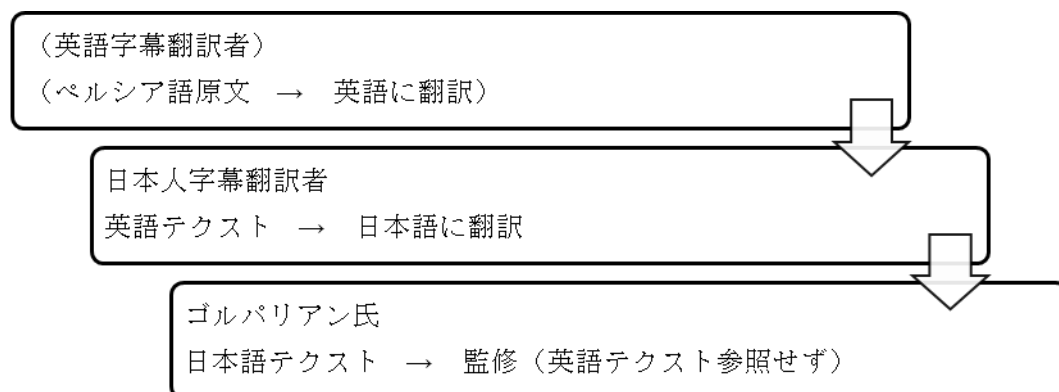


図 2 英語訳を介した翻訳プロセス（ゴルパリアンが「字幕監修者」として関わる）



しかし、篠原が「例外もある⁶¹」と補足するように、起点言語の種類や人材の確保によって、必ずしも固定的ではない（2018: 101）。日本におけるイラン映画は、いわゆる大作

⁶¹ 篠原は、例外として自身が字幕翻訳に携わったイラン映画『運動靴と赤い金魚』を挙げている。「ペルシア語に精通した関係者が素訳を行い、それを基に日本語字幕が制作された」（篠原 2018: 101）というが、その関係者が誰であるかは明かされていない。また、篠原が手掛けたのはテレビ放送版『運動靴と赤い金魚』と推測されるが、字幕の作成にあたっては「起点テキストを英語に翻訳したスクリプトが提供された」（篠原 2018: 118）。つまり、図 1 の翻訳プロセスにおいても、日本人字幕翻訳者は英語スクリプトを参考にしている可能性が示唆される。

映画ではないが、どちらの方式も採り行われてきたことがインタビューから明らかとなった。図 1 と図 2 のどちらの方式の翻訳プロセスが、どの作品で行われたかについては、翻訳者の可視性の問題と絡めて後述することとし、ここではゴルパリアンの翻訳者としての仕事領域を解説する。

字幕翻訳者と字幕監修者のいずれの立場であっても、ゴルパリアンの担当する範囲はテキストの字幕のみであり、テキストの吹き替えやパラテキストにまつわる業務には関わることはない。もちろん、イラン人映画監督の言葉を翻訳（あるいは通訳）し、その内容がパンフレットや作品公式ホームページに使われてパラテキストの一部を構成することもある。インタビューで確認できたこととしては、イラン映画の字幕翻訳者（あるいは監修者）は、テキストの字幕翻訳のみが業務の範疇であるということだ。テキストの吹き替えは吹き替え翻訳者が、そしてパラテキストについては映画配給会社がそれぞれ業務を担当している。したがってタイトルの翻訳、パンフレットや DVD パッケージのデザインといった仕事は映画配給会社（場合によっては素材の広告会社や販売元）に決定権があり、ビジネス上、日本人が好むスタイルにされることがある。その決定に原作者である映画監督や翻訳者の意向は反映されない。以上のことが、インタビューを通して明らかになった。

4.3.2 イラン映画の翻訳者の地位

前節では、独自インタビューをもとに、日本におけるイラン映画の翻訳プロセスおよび翻訳者としてのショーレ・ゴルパリアンの仕事領域について説明した。前節の図 1 ではゴルパリアンが「字幕翻訳者」として、図 2 では「字幕監修者」として字幕制作に関わっている。どちらの方式の翻訳プロセスが、どの作品で行われたかについて、日本公開イラン映画の全作品を対象に調査を行った。この調査を通じて、日本におけるイラン映画の翻訳への参加者を作品ごとに一覧化することを試みる。劇場やテレビ、DVD などの媒体上で、字幕作成に携わった翻訳者名が視聴者に見える形で提示されるかどうかは、国や地域によって異なる。そのため、イラン映画の翻訳への参加者を視覚化することは、日本で公開されたイラン映画のほぼ全てに深く関わり、日本とイランの文化的橋渡しとして多大なる貢献を果たしてきたといわれるゴルパリアンが、パラテキスト上でどのように扱われてきたかを時系列に沿って辿ることにもつながる。この調査を通して、Venuti (1995) の翻訳の可視性という観点から、日本におけるイラン映画の翻訳者の地位を明らかにしたい。

手順としては、まずパンフレットをはじめとするパラテキストをもとに、日本で公開さ

れたイラン映画の字幕翻訳者（場合によっては字幕監修者）、および映画配給会社を作品ごとに確認し、一覧化する。さらに、これらの劇場公開作品のうち、ビデオソフト化されたものを対象に、そのパッケージ上で翻訳者が提示されているかどうかを調べる。吹き替え版が作成された作品の場合は、吹き替え翻訳者も含める。調査の結果が資料 4 である。「資料 4. 日本公開イラン映画（・2011 年）の翻訳への参与者」として、本論の最後に付す。

資料 4 において、劇場公開版の翻訳者は、基本的に公式映画パンフレットを情報源とし、パンフレットが入手困難の場合は映画チラシ広告やキネマ旬報 WEB⁶²の情報を参照した。公式パンフレット以外から得た情報の場合は、出処を明記した。

ビデオソフトについては、VHS と DVD など、複数のビデオソフトが販売されている作品もある。そのため、資料 4 では、参照したビデオソフトの形態と発売年を記した。ただし、資料 4 のビデオソフト情報は、翻訳者のパラテキスト上での扱いを調べるためのパラメーターであり、日本で販売されたイラン映画の全ビデオソフトを網羅するものではないことに注意したい。ビデオソフト上で翻訳者名の提示が確認できたもののうち、パンフレット情報と同じ場合は「有」と、翻訳者情報の掲載がない場合は「無」と記した。ビデオソフト上の情報が、劇場版の翻訳者情報と異なる場合などはその内容を脚注に明記した。

翻訳研究で翻訳者名の提示は、翻訳の可視性との関連で論じられるが、視聴覚翻訳の分野においては DVD パッケージ上の翻訳者名の扱われ方を本格的に調査した研究は極めて乏しい。篠原（2018）は、日本国内で販売されている日本語字幕付き外国映画の DVD の中から、2016 年 3 月時点での日本国内における歴代興行収入 1 位から 10 位までの 10 作品を対象に、翻訳者名の提示の有無を確認した。その報告によると、10 作品中、6 作品のパッケージに翻訳者名が提示されているという⁶³（篠原 2018: 93）。篠原が調べた 10 作品とは、日本興行収入上位 10 作品という条件からも予測される通り、全てハリウッド映画である。ハリウッド映画の字幕翻訳者の扱いと、イラン映画のそれとを直接比較することはできないが、ここでは 10 作品中 6 作品という数字をひとつの目安として参考にしつつ、イラン映画の字幕翻訳者の可視性の問題を論じたい。

資料 4 を詳しく見ると、日本で販売されたイラン映画のビデオソフトのうち、実際にパ

⁶² キネマ旬報 WEB (<https://www.kinejun.com/kinenote/guide>) とは、映画雑誌『キネマ旬報』による、日本で公開された 9 万件以上の全映画情報を掲載した日本最大級の映画情報サービスサイトである。

⁶³ 篠原（2018）は、DVD における翻訳者名の提示の有無を述べるに留まっており、具体的な翻訳者名などについては言及していない。

パッケージを確認できたものは 56 種類であった。その内訳は、LD が 3、VHS が 17、DVD が 36 である。LD は 3 作品全てのパッケージに翻訳者名が記載されている。VHS は、17 作品のうち、翻訳者名が記載されていたのは 1 作品のみである⁶⁴。DVD は、36 作品のうち 20 作品のパッケージに翻訳者名の記載が確認された。今回の調査対象であるイラン映画のビデオソフトが発売された時期は、1990 年代から 2010 年代前半であり、VHS から DVD への移行期と重なっている。そのため、1990 年代には、DVD 版が存在しないイラン映画作品も多い。一方、2000 年代には VHS 版が徐々に姿を消し、DVD がビデオソフトの主流形態となっていく。調査結果から、イラン映画の VHS パッケージに翻訳者名が提示されることはほとんどなかったことが窺える。しかし、ビデオソフトの形態を DVD に限ると、36 作品のうち 20 作品のパッケージに翻訳者名が提示されており、人気ハリウッド映画作品の場合とほぼ同じ割合であることがわかる。さらに、時代が下るほどに翻訳者名が提示される機会は増える。2000 年以降に公開されたイラン映画に絞ると、DVD パッケージに翻訳者名が提示される割合は 29 作品中 18 作品となる。2004 年以降に絞ると、11 作品中 9 作品とさらに増える。2008 年以降には、発売された 8 作品の DVD パッケージ全てに翻訳者名が記載されているという結果となった。

1980 年代、日本ではビデオデッキやビデオソフトの普及にともない字幕翻訳の需要が急増した。さらに、人気海外小説の映画化やシリーズ小説の映画化を機に、字幕を担当した翻訳者にスポットライトが当たるなど、字幕翻訳者がメディアで報道される機会は増えつつある。映像翻訳の専門誌の創刊⁶⁵や専門ウェブサイトの開設⁶⁶、そして著名な字幕翻訳者による関連書籍の発売なども相重なって、時代が進むごとに翻訳者全般の地位が高まったことは事実である。ただ、イラン映画の翻訳の場合、日本でのイラン映画の受容に深く関わってきたゴルパリアンの存在を抜きに、翻訳者の地位の問題を語ることはできない。実際、ゴルパリアンが求心力となって日本とイラン映画界のネットワークが構築されてきた

⁶⁴ 17 個の VHS のうち、翻訳者名が唯一記載されていたのは『白い風船』（ジャファル・パナヒ、1995）の VHS である。

⁶⁵ 映像翻訳を扱った専門誌の代表として『通訳翻訳ジャーナル』（1992 年創刊）が挙げられる。

⁶⁶ 映像翻訳会社や関連企業の多くは独自のウェブメディアを展開しており、映像翻訳に関する情報や映像翻訳者インタビューなど様々なコンテンツを発信している。代表的なウェブメディアとしては Web 版『通訳翻訳ジャーナル』（<https://tsuhon.jp/>）、TRANSLATOR's（<https://www.fellow-academy.com/translators/>）、vShareR CLUB（<https://vsharer.club/>）が挙げられる。

こともあり、その貢献度の高さ⁶⁷を考慮すれば、パラテキスト上にその名が刻まれることに疑念の余地はないだろう。

本節では、日本におけるイラン映画の翻訳プロセスと、翻訳への参加者の仕事領域を解明する過程で、字幕翻訳者あるいは字幕監修者としてのゴルパリアンの役割が明らかになった。さらに、翻訳者の可視性の観点からパラテキストの調査を行った結果、2000年代後半から、イラン映画のDVDパッケージにはほぼ恒常的に翻訳者名が記載されるようになったことが判明した。これは、ゴルパリアンの日本社会での地位の高さを裏づけるものといえる。次節では、翻訳者としてのゴルパリアンと映画配給会社のそれぞれの立場や関係性が、パラテキストの翻訳にどう反映されるのかについて、具体例分析を踏まえて考察を行う。さらに、日本におけるイラン映画の発信者と受容者の観点からパラテキストの機能を考察し、日本社会で好まれるイラン映画の翻訳観念について論じる。

4.4 結果と考察

本章では、『運動靴と赤い金魚』をはじめマジディ作品を分析の中心に位置づけ、パラテキストの具体例分析を行った。パラテキストには映画製作を取り巻く様々な機関が関与するが、劇場公開されたイラン映画のタイトル翻訳は、全て映画配給会社によって行われている。その際、商業的理由から、鑑賞する日本人により受け入れられやすくするために、原題から大きく逸れたタイトルが付けられるケースもあることが個別事例の分析から明らかになった。

原題とは全く異なるタイトルに訳される例も含め、全57作品中、実に20作品において日本語版では原題にはない語が含まれることが判明した。その中でも、特に「少年」や「少女」や「ぼく」といった子どもを連想させる言葉が、原題にはないにも関わらず、日本語版タイトルに含まれている例が9つ確認された。DVDパッケージ上のイラストや作品概要といったタイトル以外の要素についても、日本語版ではペルシア語版や英語版に比べて、登場人物が「少女」であることに焦点を当てている事例が見られた。これらのパラテキスト要素は、まだ作品を見ていない潜在的受容者に対しても、当該作品が子どもを題材としていることを示唆するものである。

⁶⁷ ショーレ・ゴルパリアンは、映画を通じて日本とイランとの間の文化交流の促進に大きな貢献を果たしたとして、2018年には外務大臣表彰および日本映画ペンクラブ賞特別功労賞を受賞し、2020年には旭日双光章を受章した。

日本語版パラテキストにおけるタイトルの創造的翻訳という特徴は、イラン国内およびアメリカでヒットしたマジディ作品に限らず、他の監督作品でも行われていた。多くの地域で成功を収めた作品であるか否かに関わらず、日本で受け入れられるには、日本人が好むよう調整や手を加える必要性があると、映画配給会社は判断しているのだ。大衆に向けたパラテキストは、特にそうした調整の対象となる。そして、この事実は、監督やテキストの翻訳者の意向に反する場合もある。

インタビューを通じて、ゴルパリアン自身は、タイトルの翻訳に関しては原文の意味から逸脱せず、原文を尊重して訳すべきだと主張する。原文にない語が日本語版タイトルに含まれることに関して意見を伺ったところ、日本語版タイトルの決定について、マジディ監督自身が否定的な姿勢を示したことがあるという。ゴルパリアンは、半自伝的著書においても「マジディが文句を言っていたのは、日本の配給会社に変なタイトルをつけること」だと述べている（ゴルパリアン 2021: 159）。実際、タイトル翻訳の実例 1, 3, 4 のマジディ作品は、一般公開以前の映画祭ではそれぞれ異なるタイトルで上映されている。実例 1 の『運動靴と赤い金魚』（1999 年公開）は、1997 年（第 7 回）アジアフォーカス・福岡映画祭での上映時は『天使のような子どもたち』というタイトルが付された⁶⁸。実例 3 の『太陽は、ぼくの瞳』（2001 年公開）は、1999 年（第 9 回）アジアフォーカス・福岡映画祭上映時には『カラー・オブ・パラダイス』というタイトルであった⁶⁹。そして実例 4 の『少女の髪どめ』（2003 年公開）は、2001 年（第 11 回）アジアフォーカス・福岡映画祭では『バラン』という題で上映された⁷⁰。上記の 3 つの映画祭では、ゴルパリアンが字幕の翻訳・監修に携わっていることが映画祭カタログに明記されている⁷¹。映画祭上映時のタイトル翻訳にゴルパリアンが直接関わったかどうかは不確かであるが、少なくとも映画祭上映時のタイトルと、劇場版および DVD 版のタイトルが異なることから、劇場版および DVD 版においては映画製作者やゴルパリアン以外の翻訳参与者の影響、つまり映画

⁶⁸ 『アジアフォーカス・福岡映画祭 '97』カタログより
(<https://www.focus-on-asia.com/archives/pdf/1997.pdf>)。

⁶⁹ 『アジアフォーカス・福岡映画祭 '99』カタログより
(<https://www.focus-on-asia.com/archives/pdf/1999.pdf>)。

⁷⁰ 『アジアフォーカス・福岡映画祭 2001』カタログより
(<https://www.focus-on-asia.com/archives/pdf/2001.pdf>)。

⁷¹ アジアフォーカス・福岡映画祭のカタログ巻末には「字幕制作：翻訳・監修」の項目があり、その年の映画祭で字幕制作に携わった翻訳者名が一覧化されている。ショーレ・ゴルパリアンの名前が初めて一覧に現れるのは 1995 年（第 5 回）である（アジアフォーカス・福岡映画祭アーカイヴより <https://www.focus-on-asia.com/>）。

配給会社による何らかの意図がはっきりと看取できる。

イラン映画における主題としての子どもは、パラテキスト上でもよく扱われるテーマであり、日本ではアッバス・キアロスタミ作品の功績と関連づけられることが多い。例えば、ある作品が「子供のための映画なのか、単に子供を描いた映画なのか」を区別することは、イラン映画に限らず子どもの映画を語る際に、常に念頭に置かれている（『運動靴と赤い金魚』映画パンフレット, 23）。このうち、イラン映画では、特に後者に区別される作品が多く、それはキアロスタミの世界的成功によって確立された伝統であるという（アクラミ 1999）。それは同時に、検閲を免れる手段として伝統的に役割を担ってきたとも論じられる⁷²（市山 1998、青柳 1999）。イラン映画のタイトル翻訳については、「キアロスタミの児童映画を連想させるイメージ戦略」とする見方もある（ゴルパリアン・夏目 2013: 80）。「イラン映画＝子どもの映画」というイメージが一部固定的になった背景は、果たしてキアロスタミ映画だけであろうか。それについて論じる前に、まずは日本でのイラン映画受容が始まった経緯を理解しておく必要があるだろう。

日本でイラン映画の劇場上映が始まった 1990 年代、日本は「ミニシアターの時代」と呼ばれ、ミニシアターブームの只中にあった⁷³（板倉 2022）。実際、キアロスタミ監督の作品を初めて一般上映したのは、ミニシアターブームを牽引した映画館のひとつ、ユーロスペース⁷⁴である。ユーロスペースの代表者、堀越謙三は、1991 年、山形国際ドキュメンタリー映画祭で初めてキアロスタミ監督の『クローズ・アップ』（1990）に出会い興味をもったが、即買い付けに至ったわけではない。堀越（2022: 110-111）は、当時の状況を以下のように振り返る。

⁷² ゴルパリアンは、イランに優れた児童映画が多いのは検閲のせいだとする説は誤解であると主張する。「昔から児童映画はイランの中でも 7～10%しか作られて」おらず、「その他はアクション、コメディ、メロドラマなどの商業映画」が依然として大きな割合を占めている（ゴルパリアン・夏目 2013: 79）。

⁷³ 1980 年代から 2000 年代にかけて、ミニシアターと呼ばれる映画館が個性的な作品の数々を上映し、文化の発信基地として多くの若者から支持を集めた（壬生 2022）。東京・渋谷を中心に起こったこのムーブメントは、ミニシアターブームと呼ばれる。ミニシアターの多くは、「大手映画会社の直接的影響下でない独立系」で、岩波ホールやユーロスペースをはじめとする「シネクラブ（自主上映）型」が日本のミニシアターブームの先陣を切った（板倉 2022）。

⁷⁴ ユーロスペース は映画館（ミニシアター）であると同時に、それを運営する企業でもある。外国映画作品の発掘から買い付け、公開に至るまで、独自の興行・配給を行う（堀越 2022）。

当時、イラン映画なんて映画祭以外に、映画館では見たことがない時代でしょ。それに『クローズ・アップ』は映画的にはすごいんだけど、観客が熱狂する映画ではなくて、たぶん、作り手や批評家だけが熱狂する映画ですよ。[…]でも、これをいきなり最初に日本の観客に見せてしまったら、シネフィル的な狭い層を相手にしていかざるを得なくなってしまう。

うちは作家主義の配給会社なので、作品という“点”ではなく、作家という“線”で考える癖がついているから、彼のほかの作品を見てから考えようと思った。当時、イラン映画を買おうなどと考える配給会社は現れないという確信もあったしね。

その2年後、堀越は土肥悦子（現・金沢シネモンド代表）と和氣道子（現・映画宣伝会社サルレー）とともにカンヌ映画祭に行き、『友だちのうちはどこ？』（1987）、『そして人生はつづく』（1992）、『クローズ・アップ』の3本を買い付けた（堀越 2022: 112）。

とにかく『友だちのうちはどこ？』には三人とも感動して。これを最初にやろう、これだったら、一般の観客が見ても安心だと。[…]そして先の二本を続けて公開する戦略を考えたんですよ。これをやった後だったら、『クローズ・アップ』をやってもマニア向けの監督と決めつけられることはないと思った。

「映画作家は奪い合わずに、一社が継続的に扱うことで、日本国内の価値を高めることが[…]重要だ」、と堀越（2022: 70）は語る。ユーロスペースをはじめミニシアターの文化においては作家主義的視点で配給が行われていたこともあり、日本初の上映以降、キアロスタミ作品は「ユーロスペースが配給するというのが暗黙の了解」となった（堀越 2022: 118）。『クローズ・アップ』は1995年に公開されたが、その映画パンフレットは『アップバス・キアロスタミ — 真実は現実と虚構のかなたに』（1995）と題され、キアロスタミの処女短編『パンと裏通り』（1974）から当時最新の『オリーブの林をぬけて』（1994）まで、全フィルモグラフィが、あらすじ、スタッフ、その他の作品情報とともに紹介されている。1995年は、計4本のキアロスタミ作品が上映された年である。7月29日の『クローズ・アップ』を皮切りに、9月16日には『トラベラー』（1974）と『パンと裏通り』（1970）が、9月30日には『ホームワーク』（1989）が立て続けに封切られた。特集上映に近い形式といえる。革命前に製作された『トラベラー』と『パンと裏通り』が公開に至ったこと

は有標的であると第3章で述べたが、それらがキアロスタミ作品であったことは、以上の文脈を考慮すれば納得できるであろう。そしてイラン映画の一般公開が始まった当初にアップス・キアロスタミ作品への偏りが見られるのは、ユーロスペースとキアロスタミとの間に、上述のような深い関係が築かれたという背景事情があるためと考えられる。そして、その関係構築にもゴルパリアンは一翼を担っている。それを裏づけるように、キアロスタミ作品の日本語版タイトルは全て、原題、あるいは海外輸出時に付された英語版タイトルを字句通り訳したものであり、他の映画監督の作品群とは明らかに一線を画している。

キアロスタミは、『桜桃の味』(1997)でカンヌ映画祭パルム・ドールを受賞後、フランスの映画会社mk2(エムカードゥー)と複数の作品を契約し、資金援助を得ている。フランスをはじめとするヨーロッパの映画先進国から援助を受けて、合作映画に着手する監督はキアロスタミ以外にも、マフマルバフ一家、バフマン・ゴバディ、ババク・パヤミなど数多い。ヨーロッパとの接点を作る傾向が強いのは、イランとヨーロッパの地理的距離の問題だけではない。ヨーロッパ映画はもともと、アメリカのハリウッド映画に対抗するための手段として映画祭というネットワークを構築してきた。そのためヨーロッパの流れを汲む映画祭や映画文化は、ハリウッドに代表される強大な権力に対抗して、ある種の非商業主義・反権力的なものがベースにある。それゆえ、インディペンデント系映画、アートハウス映画⁷⁵は、ヨーロッパの映画祭で好まれ、ヨーロッパにおける映画文化の流れを汲む日本のミニシアター文化においても、そのような映画が好まれた。日本では、ミニシアターでの上映から始まったイラン映画に、そのような商業的・大衆的とは真逆にある作品が当初多く見られたのはそのためである。

このように、確かに日本で初めて公開されたイラン映画は、キアロスタミの『友だちのうちはどこ?』であり、キアロスタミ作品群が日本社会におけるイラン映画受容の起点となったことは間違いない。しかし、堀越(2022)も述べている通り、キアロスタミ作品を専属的に配給するユーロスペースのメインの客層は、ミニシアター文化の中で価値づけされた映画作品に関心を持つ大人の観客たちであった。第3章で言及したように、キアロスタミは、アボルファズル・ジャリリやモフセン・マフマルバフと並んで、ハリウッドに対抗するというヨーロッパ的価値観をその作品に含蓄していた。それ故、それらの作品群が、当時日本ではヨーロッパ映画祭の流れを汲むミニシアター文化を取り巻く人々によって受容されてきたことは、ごく自然の流れといえる。

⁷⁵ 芸術性の強い、文芸調の映画のこと。芸術系映画などとも呼ばれる。

イラン映画の受容の起点がキアロスタミであるとすれば、日本での受容拡大の原動力となったのは、マジッド・マジディ作品である。つまり、日本社会でミニシアター系映画の一環であったイラン映画を、アカデミー賞という付加価値によって、一過性とはいえ「子供と大人が見て楽しめる」ジャンルに昇華したのは、『運動靴と赤い金魚』である（映画パンフレット, 23）。ここで強調したいのは、「全世界が大絶賛」⁷⁶する作品というアメリカ的価値観が付与されたことで、『運動靴と赤い金魚』はミニシアターの範疇を超え、全世代を対象とする作品となったことである。著者自身は、『運動靴と赤い金魚』が日本では子ども向けコンテンツとして扱われたことが、日本社会での「イラン映画＝子どもの映画」という見方をさらに助長したのではないかと考える。『運動靴と赤い金魚』は、日本で映画が公開された同時期に、同名タイトルで文庫本化され（1999、角川書店）、その後ジュニア版小説が出版された（2001、汐文社）。さらに、『運動靴と赤い金魚』の台本が、日本の高校の英語教材『EXCEED English Series I』（2003、三省堂）に“A Pair of Shoes”と題して採用された⁷⁷。このように、『運動靴と赤い金魚』は、ミニシアターに通うような知識層向けの作品群とは異なり、日本社会においては明確に子ども向けコンテンツとして受容されることを推奨されたのである。『運動靴と赤い金魚』のDVDには、それ以前のビデオソフトには一切見られなかった吹き替え音声収録されている。吹き替え版では、視聴者の注意力が映像と字幕の間を行き来する必要があることから、観客側に求められる処理労力が少ない。そのため、吹き替え版は、子ども向けコンテンツに有効な翻訳方法であるといわれる（Pérez González 2009）。すなわち、DVDに吹き替え翻訳が収録されたという事実もまた、『運動靴と赤い金魚』の配給会社が、想定受容者としての子どもを明確に意識していたことを裏づけるものと捉えることができよう。

『運動靴と赤い金魚』の日本語版パラテキストに、金魚のイメージが多用されている理由は、金魚がイラン人にとってだけでなく、日本人にとっても身近な存在であることと関係していると思われる。『運動靴と赤い金魚』の日本語版パンフレットには、「イランの金魚」を紹介する項目がある。イランにおいて金魚は「大変おめでたいもの」であり、イランが正月を迎える「3月上旬頃から街には金魚屋さんが縁日のように軒を並べはじめる」という（『運動靴と赤い金魚』パンフレット: 20）。作品を見ただけでは、視聴者は「金魚」を物語上の単なる小道具として捉えるだけに過ぎないかもしれないが、パラテキストを通

⁷⁶ 『運動靴と赤い金魚』のDVDパッケージに使用されているキャッチコピー。

⁷⁷ 教科書採用については、イランのメディアでも報道されている（Tehran Times 2006）。

してイランにおける金魚の位置づけを知ることによって、イランに対する新たなイメージや発見、親近感につながることもある。その効果は、映画配給会社が意図するところではないだろうか。これは、日本社会の大衆の好みを反映した映画配給会社による翻訳観念と捉えることができるだろう。

問題は、映画配給会社と字幕翻訳者の間で、このようなパラテキストの創造的翻訳に関して意見が一致しないことである。日本語版タイトルに関する字幕翻訳者の意見は必ずしも肯定的とは限らず、むしろ批判的な姿勢を示すことさえある。日本語版パラテキストの生成は、幾層にもなる翻訳プロセスの一過程に過ぎないが、パラテキストの翻訳に関しては、字幕翻訳者と映画配給会社との間では、翻訳の姿勢が必ずしも合致しないことがインタビューを通して明らかになった⁷⁸。

これまで見てきたように、パラテキストの具体例分析を通しては、日本語版タイトルには、英語版と異なる特色が強く出ていることが明らかになった。さらに、DVD パッケージ上に提示される翻訳者情報を調査することで、翻訳者の可視性という観点から、日本におけるイラン映画の翻訳者は一定の地位を得ていることが実証された。一方、DVD パッケージの非言語情報については、タイトルに合わせてデザインされた日本語版 DVD の個別事例を示すに留まった。今後、扱う DVD パッケージの作品数を増やし、言語情報および非言語情報を統合的に分析すれば、日本社会におけるイラン映画のパラテキストにまつわる翻訳規範を明らかにすることができるだろう。

以上、第 4 章の分析結果をまとめると、日本におけるイラン映画のパラテキストの翻訳には以下の 3 つの問題が潜んでいることが確認できた。第一に、パラテキストレベルでの原文との差である。第二に、何に焦点を当てるか（受容者に何を意識させるか）という発信者による恣意的偏りである。第三に、映画配給会社と字幕翻訳者の翻訳に対する姿勢の不一致である。これらの問題が示唆するのは、パラテキストが受容者の映画に対する見方や捉え方に影響を及ぼすということだけではない。受容者からの期待は、パラテキストの

⁷⁸ イラン映画の受容に関して、個人と組織間で姿勢の不一致が見られるのは、パラテキストの翻訳に限ったことではない。イラン映画を日本で初めて配給したのはユーロスペースの堀越謙三であるが、それより先にイラン映画を認知していたフランス映画社の川喜多和子は、日本でいち早くアッバス・キアロスタミ作品に注目していた（堀越 2022）。しかし、フランス映画社は東宝系に配給するため、興行の「規模的にどうしても無理」と反対を受けてイラン映画の買い付けを断念したという（堀越 2022: 70）。和子の母、川喜多かしこは、テヘランの映画祭で『牛』（1969）を観て日本での上映を目指したが、これが日本人によるイラン映画の最初の発見といわれる（山田 1998）。

発信者（この場合は日本の映画配給会社）の姿勢や行為にも影響を与えうる。つまり、受容者の映画に対する見方は、ターゲットとなる受容者層を想定したうえで映画を配給する映画配給会社の思索と作用し合う関係にあり、そのような表面下の相互関係がパラテキストの扱われ方、パラテキストの翻訳のあり方をも決定づけるのである。すなわち、パラテキストの翻訳の背景にある問題は、イラン映画の受容と翻訳にまつわる「ずれ」の問題にも結びついている。

翻訳に「ずれ」は付きものであるが、日本社会において、映画は馴染みのないイランという国との貴重な文化の接触地点であり、その受け入れ口を形づくる主体者は映画配給会社と翻訳者である。翻訳行為によって生じる「ずれ」が、どのように異文化に対するイメージ形成や異文化間のすれ違いを生むのかという問題については、引き続き検討していく価値があるといえよう。「ずれ」が生じる原因となるこれらの諸問題を踏まえて、次章ではテキスト分析を通して、翻訳と「受容」のより具体的な問題に切り込んでいく。

第5章 テクスト分析①

5.1 分析観点と対象

5.1.1 分析観点

第4章では、タイトルとDVDパッケージを中心に、パンフレットにも触れながら、『運動靴と赤い金魚』および『少女の髪どめ』の日本語版パラテキストに顕著に見られる特徴を導き出し、その機能について考察した。そのような日本語版パラテキストの特徴に対して、本章では、テキストの翻訳において異文化要素がどのように取り扱われているのかという問題にアプローチすることを試みる。具体的には、上述のイラン映画2作品について、テキストから異文化要素を抽出し、日・英字幕の比較分析を行う。

海外の映画やテレビドラマが普及する今日、受容者にとって字幕や吹き替えは不可欠な存在である。字幕には、時間・空間をはじめとする様々な制約がある。これらの制約は、STとTTの間の言語的距離によって影響を受け、さらにTT社会での字幕の位置づけによっても細かな規定は異なる⁷⁹。字幕翻訳の特徴を主たる制約の観点からまとめると、読むスピードと話すスピードの差から生まれる時間的制約、スクリーン上の余白に起因する空間的制約、そしてオリジナル音声が残る受け手に届くという原文の関与の3点に集約される。字幕に見られるこれらの物理的制約にも関わらず、「映画には受容者に理解できる非言語情報（音・色彩など）が提供されており、[...]（文脈が：著者による補足）理解可能となる」のだ（藤濤 2007: 122）。原文の関与という第三の制約に関連して、字幕ではオリジナル音声やその他の非言語情報が提供されることから、いかに同化的に訳しても、つまりTT社会の文化状況に寄せて訳しても、翻訳だとわかる⁸⁰。

時間と空間の制約に対応するために、字幕翻訳ではどうしても元発話を短縮してTTが作成される。また、話し言葉を書き言葉に変換するという性質上、字幕では少数のアイデンティティやスピーチスタイルが削ぎ落とされて言語や文化の平板化が起りやすい。そのような事情から、Venuti（1995）の「異化・同化」の二分法でいうと、字幕は通常、オ

⁷⁹ 従来の英語字幕では、1秒につき12文字がルールとされてきたが、最近の視聴者は画面でウェブ上の文書を読む機会が増えたことで、読むスピードが上がっているとして1秒15～17文字と制限が緩和されるケースもある（Díaz-Cintas 2013）。一方、日本語字幕では「1秒＝4文字」を原則としているが（太田 2007: 22）、視聴者の活字離れを理由に従来よりも少ない字数での訳出が要求されることもあるという（太田 2013）。

⁸⁰ House（1981, 1997）は、明らかに翻訳とわかるものを「顕在化翻訳（overt translation）」という用語で説明している。「顕在化翻訳」は、翻訳であることが気づかれない「潜在化翻訳（covert translation）」と対になる概念である。

リジナルのセリフを同化し、翻訳者を不可視化するものであるといわれる (Ulrych 2000)。しかし、日本映画『おくりびと』の英語字幕においては異化と同化の訳出方略が同程度見られたという研究報告 (篠原 2013) もあるように、ST と TT の言語ペアによっては、字幕は ST を目標方向へ同化するものと一概に断定することはできない。したがって、同じテキストが異なる言語に翻訳された場合、目標言語 (Target Language, TL) によってその訳出傾向には違いが出るものと考えられる。また、仮に異なる複数の TT において同化的訳出傾向が見られる場合であっても、その程度や個別に採られる方略も同じになるとは限らない。以上を踏まえて、本章では、同じイラン映画作品の英語版 DVD および日本語版 DVD に付された字幕を比較することで、それぞれの訳出の全体的傾向について調査する。さらに、個別の事例分析で吹き替え版を適宜参照することで、翻訳者による訳出方略の決定の背景にある制約以外の要因について、特に英語翻訳の影響という観点から考察を進める。

5.1.2 分析対象作品

分析対象作品の選定にあたっては、日本語版で字幕と吹き替えの両方が含まれる作品のうち、監督および字幕翻訳者をそろえることを条件とした。表 1, 2 は、本章で扱う作品の字幕・吹き替え情報である。前章で、イラン映画の翻訳者の可視性についての調査 (cf. 4.3) を通じて明らかになったように、そもそも日本でビデオソフト化されたイラン映画については、字幕版はどの形態のどの作品でも視聴可能であるが、吹き替え版は 4 つの DVD 作品でしか選択できない⁸¹。そのなかでも、『運動靴と赤い金魚』および『少女の髪どめ』はマジッド・マジディ監督による作品であり、字幕翻訳者も統一されている。この 2 作品の字幕制作には、ゴルパリアンが「字幕翻訳者」として携わる。つまり、『運動靴と赤い金魚』および『少女の髪どめ』ではペルシア語から日本語への直接的な翻訳プロセスが行われている (4.3 の図 1 に該当)。『運動靴と赤い金魚』は、イラン映画で初めてアカデミー賞にノミネートされ、北米圏での人気を得たが、それと同時に「イラン国内でも大ヒットを記録」し「映画館でのヒットに加えて学校でも無料上映された」ため、「国民の大部分

⁸¹ 吹き替え版が視聴可能な DVD 作品としては、『運動靴と赤い金魚』と『少女の髪どめ』の他に、『太陽は、ぼくの瞳』(マジッド・マジディ、1999) と『別離』(アスガー・ファルハディ、2011) が挙げられる。『太陽は、ぼくの瞳』の吹き替え翻訳者については、マジディの上記 2 作品とは異なり DVD パッケージに記載されていない。『別離』については、第 6 章で扱う。

が観ていることになる」という（『運動靴と赤い金魚』映画パンフレット：20）。北米圏での功績に加え、イラン本国でも人気のあるマジディ作品を対象として、イラン特有の文化的要素が目標文化に向けていかに訳されているかを調査することで、TT 社会におけるイラン文化の描出について考察するだけでなく、日本におけるイラン映画の英語翻訳の影響という問題に迫りたい。

表 8 分析対象作品①

作品名	目標言語	翻訳者
『運動靴と赤い金魚』	日本語	字幕翻訳：小田代和子、ショーレ・ゴルパリアン
		吹替翻訳：日笠千晶
Children of Heaven	英語	(記載なし)

表 9 分析対象作品②

作品名	目標言語	翻訳者
『少女の髪どめ』	日本語	字幕版翻訳：小田代和子、ショーレ・ゴルパリアン
		吹替版翻訳：土井ひみ子
BARAN	英語	(記載なし)

a) 『運動靴と赤い金魚』の作品概要

本作は、テヘランの貧しい家庭で暮らす小学生、アリの物語である。主人公の少年アリが、お遣いの途中に妹ザーラの靴を失くしてしまう場面から物語は展開する。兄妹は、自分たちの家庭には新しい靴を買うほどの経済的余裕はないと思い込み、両親に気づかれないう靴の紛失を二人の間の秘密にすることで、一家に残された唯一の子ども靴であるアリの運動靴を共有することを余儀なくされる。

こうして、一足の運動靴を二人で交代して履きながら学校に通うという生活が始まる。学校へは、まず妹がアリの運動靴を履いて行き、下校途中で履き替えて次にアリが学校に行く。そのためアリは授業に遅刻しがちになる。ザーラも兄の靴を履いて学校に行くのが恥ずかしく、やがて我慢ができなくなる。そんな折、ザーラは学校で、失くなった自分の靴を下級生が履いているのを見つける。しかし、その下級生が自分たちよりも厳しい境遇

に置かれていると知って靴のことを言い出せなくなる。

ある日、モスクの集会で、金持ちの家で庭の手入れをするという稼ぎになると聞いたアリの父親は、早速、アリを連れてお屋敷の住宅街に向かう。アリの機転でうまく飛び込み仕事にありついたが、その帰り道、自転車で大怪我をしてしまう。兄妹はやはり靴のことを言い出せない。

そんな折、アリはマラソン大会に出場し、三等の賞品である運動靴を手に入れようと奮闘する。マラソン大会では、裕福な家庭の子どもたちは真新しい体操着やマラソンシューズを身に付け、家族が応援に駆け付ける。一方、アリは履きつぶした運動靴でレースに参加する。忙しい両親は、アリがマラソン大会に出場することすら知る由もない。

レース終盤に差しかかり、アリはゴール手前で三位を死守して懸命に走る。しかし、先頭でゴールテープを切ってしまう。学校の先生方が喜ぶ中、アリは悲しみに打ちひしがれて涙を流す。アリが足取りも重く帰途についた頃、時を同じくして子どもたちの父親もまた、兄妹ために買った新しい靴をお土産に家路を急ぐ。このように物語は終わる。

b) 『少女の髪どめ』の作品概要

本作は、テヘランの建設現場で働く 17 歳のイラン人の若者と、アフガン人少女の物語である。主人公の青年ラティフは、現場監督メマルのもと、買い出しやお茶汲み係という仕事に従事している。建設現場に、ラーマトという少年が新たな働き手として現れる。体力が要求される現場仕事で、ラーマトの失敗が続くと、メマルはラティフが現場に入り、ラティフの仕事をラーマトが引き継ぐよう命令する。

ラティフは、自分より若いラーマトに楽な仕事を取って代わられた腹いせに、嫌がらせをする毎日を送る。そんな折、ラーマトがいるはずの炊事場をラティフが覗くと、そこには髪を櫛でとかす少女の姿があった。このアフガン人の少女は、怪我で働けない父親に代わって家計を支えるために、少年と偽って力仕事に駆り出されたのだった。この秘密を知った瞬間から、ラティフは少女を守ろうとして、時にはどんな犠牲をもうとわれない行動力を見せる。二人は触れ合うことはおろか話すことすらしないまま、少女のアフガニスタンへの帰国という結末を迎える。見返りを求めず、ただひたすらに少女を見守り続ける青年の姿と心情の変化が描かれる。

5.2 分析

5.2.1 分析の方法

異文化要素は、ある文化に特有の有標的事物である。しかし、文化概念が関与すると、日本の春分の日やイランのノウルーズ⁸²のように、それぞれの文化で異なる事物も無論その範囲に入るが、ノウルーズに欠かせない存在である金魚がイランの文化では生命の息吹の象徴として縁起の良さを連想させるといった例のように、実質的にはどの文化でも共有されている事物でありながら文化によって異なる意味づけが付随するようなものも含まれる。また、グローバル化が進むにつれて異文化との接触機会が増えると、もともと「異文化」であったものが広く受け入れられた結果、一般認知されるケースも少なくない。このような事情を考慮すると、実際に異文化要素を扱う際にどの段階で区別するかの境界線が曖昧になってしまう可能性も避けられない事実である。異文化要素を表す用語としては、文化関連項目 (Culturally-Bound Items, CBI) や文化固有項目 (Culture-Specific Items, CSI) (Franco 1996)、言語外文化的指示 (Extralinguistic Cultural Reference, ECR) (Pedersen 2011) などがあるが、これらの用語は完全に一致した概念とは言い切れない。実際に、こうした用語が用いられる際には、応用する分野が文芸翻訳か視聴覚翻訳かそれ以外かで異なっていたり、指示領域の分類が共通していなかったりする。異文化要素の概念についてはこれ以上詳しく述べることはせず、本論ではイラン映画に関して日本語字幕と英語字幕を比較するために、Pedersen (2011) の ECR の観点と、それを日本映画の英語字幕分析に応用した篠原 (2013) の研究を参考にする。

Pedersen (2011: 59-60) によると、異文化要素は以下の 12 領域⁸³に分類される。

- ① Weights and measure 度量衡
- ② Proper names (Personal Geographical names, Institutional names, Brand names)
固有名詞 (人名、地名、制度上の名称、商標)
- ③ Professional titles 職業上の役職名
- ④ Food and beverages 食料および酒類
- ⑤ Literature 文学
- ⑥ Government 政府

⁸² イラン暦の新年 (元日) のこと。ノウルーズは、日本の春分の日にあたる。

⁸³ ECR の 12 領域の日本語訳は、篠原 (2013: 82-83) に倣った。

- ⑦ Entertainment 娯楽
- ⑧ Education 教育
- ⑨ Sports スポーツ
- ⑩ Currency 通貨
- ⑪ Technical material 技工物
- ⑫ Others その他

これらの項目は、ST における起点文化固有の要素、すなわち異文化要素がどの領域に見出されるかを示している。項目の重複性や限定性などの問題点はあるものの、多様かつ具体的な視点でテキストを観察するために、上述の 12 項目を異文化要素抽出の参考とする。ただし、イランはイスラームを国教とする社会であり、ペダーセンが運用の前提としたスカンディナヴィア社会とは言語も文化も異なる。本章で扱う作品では、首都テヘランで暮らす子どもや労働者目線での生活が描かれており、ペダーセンの分類をそのまま分析に応用することは難しい。そこで、ペダーセンの 12 種類の ECR 指示領域を適用するにあたって、以下の通り微調整したものを使用する。

- ① 度量衡
- ② 固有名詞
- ③ 職業名
- ④ 衣食住
- ⑤ 文学・歴史・宗教
- ⑥ 政府
- ⑦ 娯楽
- ⑧ 教育
- ⑨ スポーツ
- ⑩ 通貨
- ⑪ 技工物
- ⑫ その他

ペダーセンによる 12 分類のうち、④の項目については、飲食のみから服飾と住まいの

分野を含む「衣食住」に拡大した。また、⑤の項目については文学分野に「歴史・宗教」を追加した。本章では、調整した 12 領域に従って、『運動靴と赤い金魚』および『少女の髪どめ』のテキストから ECR を抽出する。

篠原（2013）は、ペダーセンによる ECR 指示領域の分類をもとに、日本映画『おくりびと』の英語字幕を分析し、ECR の訳出方略について検証した。篠原（2013）が用いた ECR の訳出方略は、Pedersen（2011）の提案に基づいており、ST 保持度の低い順に省略、置換、一般化、直接訳、詳述、保持の 6 通り⁸⁴である。ST 保持度が低いほど、同化的な翻訳といえ、ST を受容者に近づける。受容者にとって負担が少なく、自然な翻訳と受け入れられる。一方、ST 保持度が高いほど異化的な翻訳になり、逆に受容者を ST に近づける。受容者にとって負担が大きい。

ST 保持度					
低					高
省略	置換	一般化	直接訳	詳述	保持

本章では、『運動靴と赤い金魚』、『少女の髪どめ』の 2 作品について、日・英字幕で異文化要素がどのように扱われているかを比較する。まずは、各作品の ST から ECR を抽出する。次に、抽出した ECR について、日本語字幕と英語字幕における訳出方略を同定する。最後に、同定した訳出方略の具体例分析を通して、日本語字幕と英語字幕それぞれの全体的傾向を明らかにしたうえで個別の事例について考察する。

異文化要素は、それと関係する特有の文化背景を持つ受容者に理解される。そのため、英語字幕（Target text-English, TT-E）と日本語字幕（Target text-Japanese, TT-J）それぞれについて、異文化要素の訳出方略を比較分析することで、受容者を ST に近づけるのか、それとも ST を受容者に近づけるのかという観点から考察を進めたい。

尚、第 5 章および第 6 章のテキスト分析に関しては、基本的には作品における台詞のみをテキストとして扱う。つまり、作品における音声のみを分析対象とする。ただし、音声を含まない文字情報に対して字幕が提示された場合は、その部分も分析対象に含める。

⁸⁴ すでに述べたように、篠原（2013）は ECR の訳出方略として、この 6 項目の他に「公的等価」を加えている。本論の分析作品では「公的等価」の訳出は見られないため、省くこととする。

5.2.2 分析の結果

a) 量的分析

分析対象作品から抽出した ECR について、英語字幕 (TT-E) と日本語字幕 (TT-J) における訳出方略を同定した結果をまとめたものが表 10, 11 である。表 10 は『運動靴と赤い金魚』の ECR について、表 11 は『少女の髪どめ』の ECR について、Venuti (1995) による「異化」と「同化」という二つの観点で、日・英字幕それぞれの全体的訳出傾向を捉え、比較したものである。

表 10 『運動靴と赤い金魚』の日英字幕の訳出方略比較

ST 保持度	低						高	
訳出方略	省略	置換	一般化	直接訳	詳述	保持	計	
TT-E	8	1	11	19	3	0	42	
TT-J	8	7	17	3	7	0	42	

表 11 『少女の髪どめ』の日英字幕の訳出方略比較

ST 保持度	低						高	
訳出方略	省略	置換	一般化	直接訳	詳述	保持	計	
TT-E	7	1	4	17	4	0	33	
TT-J	11	6	4	11	1	0	33	

表 10 および表 11 から読み取れることを以下に簡潔にまとめる。

表 10 の『運動靴と赤い金魚』の英語字幕では、「直接訳」の方略が 19 回と最も多く採用され、次に「一般化」11 回、「省略」8 回と続く。日本語字幕では「一般化」の方略が 17 回と最も多く採用され、次に「省略」が 8 回、「置換」と「詳述」が 7 回ずつ採用されている。「保持」は、いずれの TT にも見られなかった。この点については、そもそも起点言語と目標言語では文字体系が異なり、ペルシア語 ST を保持した状態で TT の字幕に落とし込むことは実現不可能に近いと、当然の結果であろう。英語字幕は日本語字幕に比べて、ST 保持度が高く、異化的な訳出傾向にあるといえる。日本語字幕では ST 保持度の

低い訳出方略が多く採用され、同化的な訳出傾向が見られる。

表 11 の『少女の髪どめ』の英語字幕では、「直接訳」の方略が 17 回と他より圧倒的に多く、次に「省略」が 7 回、「一般化」と「詳述」が 4 回ずつと続く。「直接訳」が最も多く採用され、「置換」が少ないという点で、『運動靴と赤い金魚』と同様の結果となっている。日本語字幕では、「省略」と「直接訳」が 11 回ずつと最も多く採用され、次に「置換」が 6 回、「一般化」が 4 回と続く。『少女の髪どめ』の日本語字幕においても、訳出方略の傾向は『運動靴と赤い金魚』の場合と同様に、ST 保持度が低い方略が積極的に採用されており、同化的翻訳といえる。

字幕は通常、オリジナルのセリフを同化し (Ulrych 2000)、プロ翻訳者が最もよく使う字幕のストラテジーは、元発話の削除、凝縮、改変であるといわれる (Pérez González 2009)。このように、字幕翻訳では一般的に、ST 保持度の低い目標志向のストラテジーが採られることから、表 10, 11 の英語字幕で「直接訳」の方略が最も多く採用されたことは、異化的な訳出方略が積極的に採用されているとも捉えられる⁸⁵。

以上のように、『運動靴と赤い金魚』および『少女の髪どめ』の日・英字幕では、大局的にはそれぞれ同じ訳出傾向が見て取れることが明らかになった。各訳出方略の分類項目の比率は異なっている部分もあるが、TT-J には同化的な訳出傾向が、TT-E には字幕としては比較的異化的な訳出傾向が見られる。

b) 質的分析

作品全体にわたる翻訳ストラテジーを明らかにしたところで、本項では異文化要素の訳出について、主に『運動靴と赤い金魚』から具体例を取り上げて分析を行う。具体例分析においても、英語字幕と日本語字幕を比較対照することで、英語と日本語という言語体系の異なる 2 つの TT において、作品全体にわたる ECR が、個別事例ではどのように訳出されているのかを観察する。さらにペダーセンによる ECR の指示領域に含まれるかどうか曖昧な言葉であっても、鑑賞者の作品理解と関連性があり、異文化要素として扱うべきと著者が判断した場合については、分析の最後に「その他」のカテゴリー内で扱うものとする。作品の大局的翻訳ストラテジーを観察するだけでは窺えない詳細部分に、実例分析を通して焦点を当てたい。

⁸⁵ この結果は、日本映画『おくりびと』の英語字幕において、異化と同化の訳出方略が同程度見られたとする篠原 (2013) の研究報告とも一致する。

尚、以降の実例では、日・英字幕に加えて、日本語吹き替え版を参照する場合がある。英語字幕は **TT-E** と表記し、日本語字幕は **TT-J1**、日本語吹き替えを提示する場合は **TT-J2** と表記する。実例の **ST** に引かれた下線は、起点テキストにおける **ECR** を示し、**TT** に引かれた下線は、**ST** における **ECR** の対応箇所を示すために、著者が書き加えたものである。

カテゴリー(1) 職業名

【例 1】

ST ⁸⁶	日本語訳 ⁸⁷
<u>نمکیه</u>	<u>塩売り</u> だよ

TT-E: Salt! Salt for trade! 詳述

TT-J1: (字幕なし) 省略

TT-J2: 塩、塩はいらんかね 古いものと交換するよ 詳述

【例 2】

ST	日本語訳
پلاستیکی کهنه می خریم. دمیایی کهنه می خریم. <u>نمکیه</u>	古いプラスチックを買うよ。古いスリッパを買うよ。 <u>塩売り</u> だよ

TT-E: Salt trade for plastic bags, and old slippers! 詳述

TT-J1: 古いものあったら 塩と交換するよ 詳述

TT-J2: 塩のご用はないかね 古いものがあつたら何でも交換するよ 詳述

作品冒頭部で、アリは修理したばかりの妹の靴を持って、八百屋にお遣いに行く。アリは靴を八百屋の軒先に置いて買物に専念するが、その間に不用品回収に来た「نمکی / namaki / (塩売り)」によって、アリの妹の靴は不用品と一緒に持ち去られてしまう。【例 1】では、映像上は塩売りの声だけが響き、カメラは買い物中のアリを映している。イラ

⁸⁶ 実例の **ST** は、作品の登場人物の台詞を忠実に文字化したもの、あるいは画面上の言語情報を写し取ったものである。そのため、文法的に正しくない箇所もあるが、原則として起点テキストの通り記述することとする。

⁸⁷ 実例の **ST** に添えた「日本語訳」は、著者による逐語訳である。

ンには、塩と不用品と交換する特有の職業がある。英語字幕では、最初からその職業についての説明が補われているが、日本語字幕では省略されている。日本語吹き替え版では、塩交換屋の声が冒頭から連続して聞こえ、徐々に大きくなっていく。この音の効果によって、塩交換屋が買い物中の店へと近づいてくる様子が描かれている。吹き替え版は、映像には映らない登場人物の存在や動作、気配などを音声や音響を用いて表現することができ、その特徴をいかした訳出となっている。

吹き替え版とは異なり、字幕は時間的・空間的制限があるために確かに省略が起こりやすい。しかし、この事例においては、日・英翻訳の間で字幕の付け方に一定の違いが認められる。実はこの後、翌朝のシーンで塩売りに焦点が当てられる場面がある。それが【例 2】であるが、英語字幕と日本語字幕と日本語吹き替えの全てで、詳述の方略が採用されている。【例 1】の日本語字幕では、あとのシーンとの繰り返しを避けるために、あえて省略が選ばれたのかもしれない。物語が進むにつれて、妹の靴を持ち去った謎の人物の正体が視聴者に明かされるという日本語字幕の工夫とも見て取れる。序盤のシーンで省略という方略が採択されたことについては、字幕翻訳者の意図が背景にあるものと見てよいだろう。時間的・空間的余地があったとしても、日本版字幕翻訳者があえて字幕を入れない選択をすることもあるということが、この事例から明らかになる。

カテゴリー(2) 固有名詞

【例 3】

ST	日本語訳
دو هفته می رن رامسر.	二週間の <u>ラームサル</u> 行き

TT-E: Two weeks in Ramsar. 直接訳

TT-J1: 賞は 海のキャンプ 2 週間 一般化

TT-J2: 一等になったら海のキャンプ 3 週間と運動着だって 一般化

「رامسر / rāmsar / (ラームサル)」はイランのカスピ海沿岸のリゾート地を指す。日本ではラムサール条約として知られるように、日本人にとってはラムサールの方がより馴染みがあるかもしれない。英語字幕では地名の音通り訳す直接訳の方略が採られるのに対し、日本語版では「海のキャンプ」と一般化されている。【例 3】の日本語訳は、沿岸保養都市でのキャンプという意味を、鑑賞者に伝えることを重視した翻訳と言えるだろう。

写真 8 画面上の文字情報に付けられた字幕①

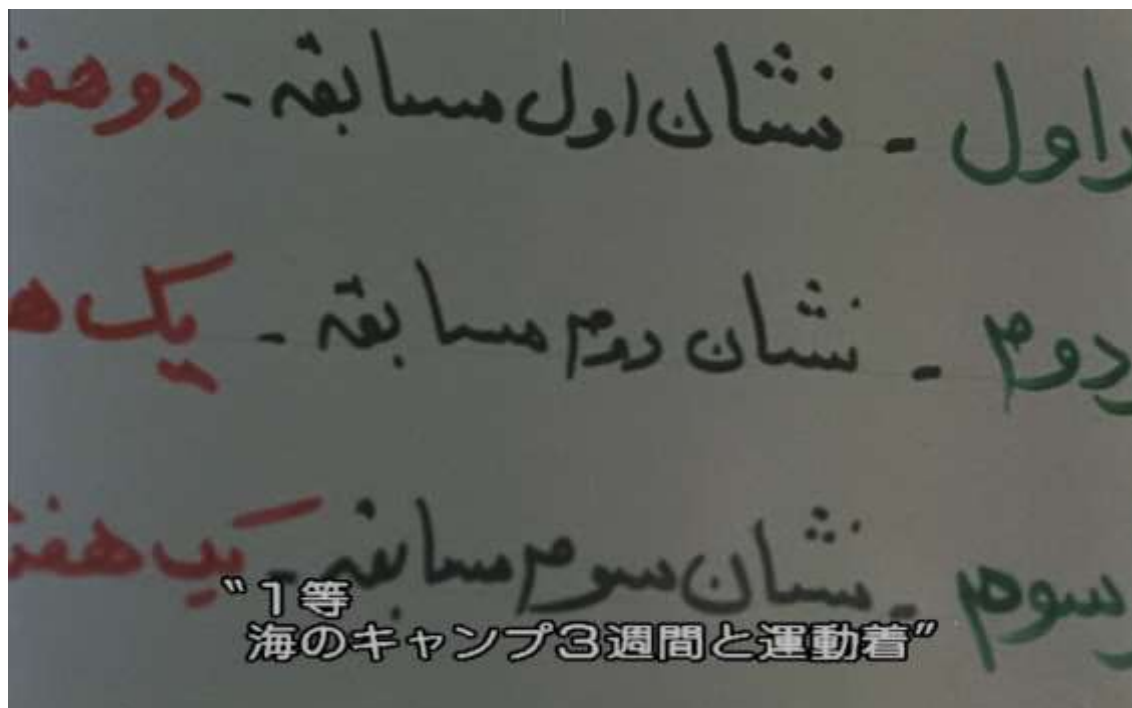


写真 9 画面上の文字情報に付けられた字幕②

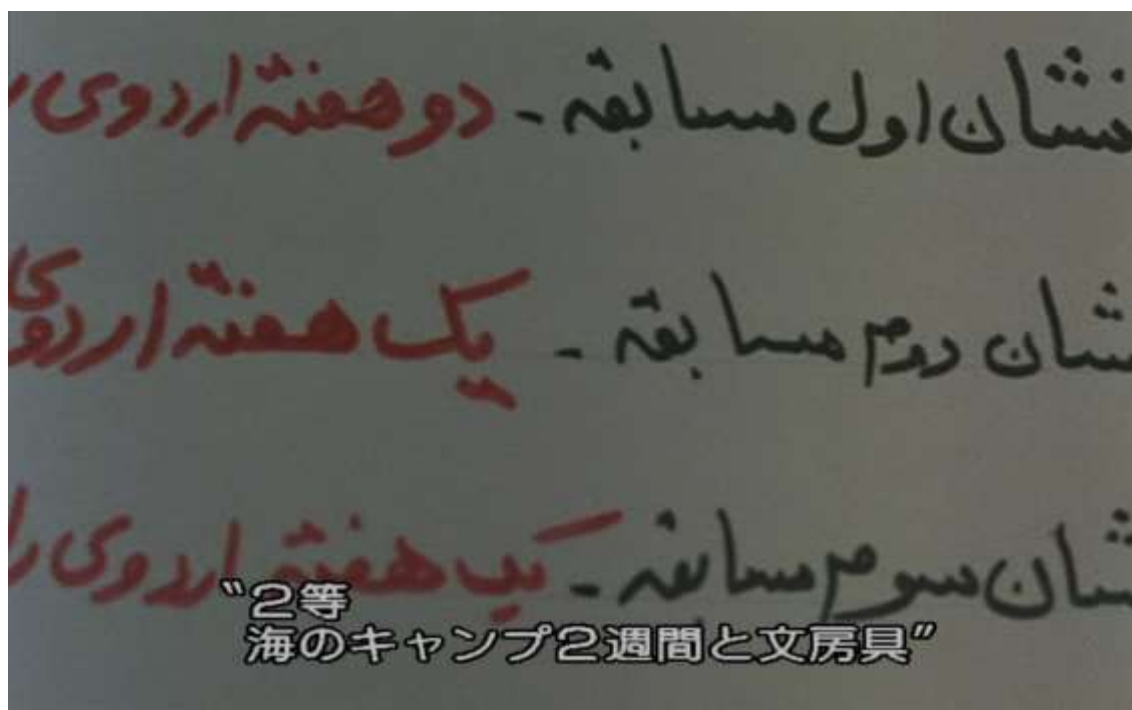


写真 10 画面上の文字情報に付けられた字幕③

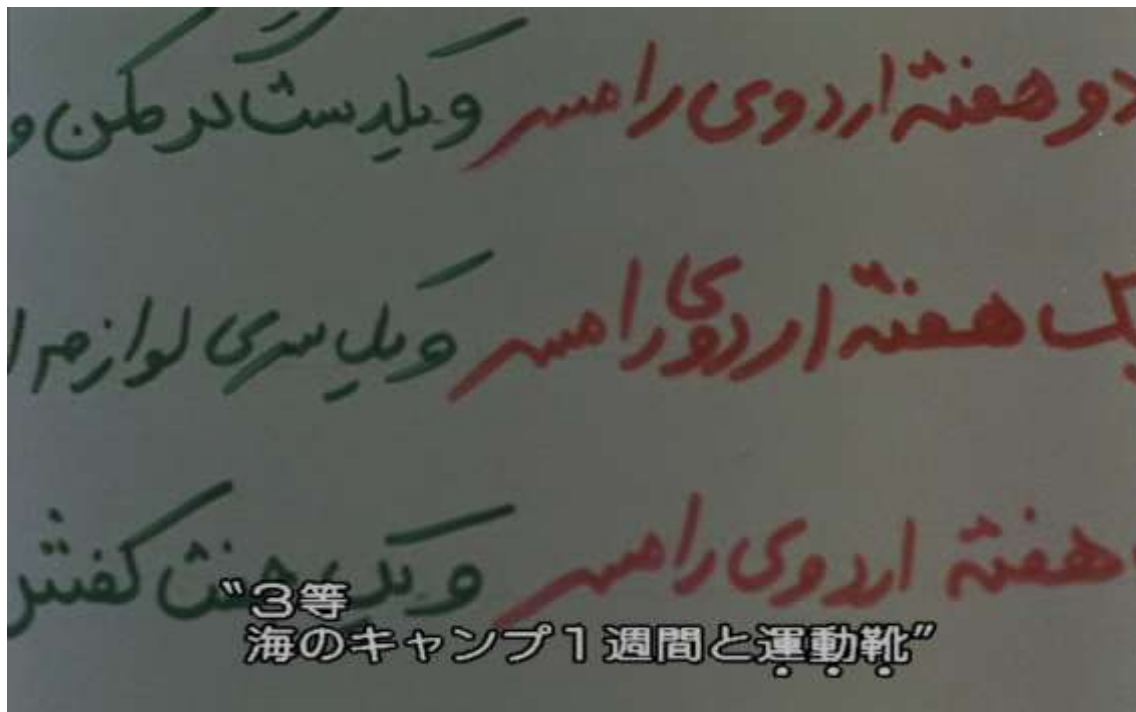


写真 11 画面上の文字情報に付けられた字幕④

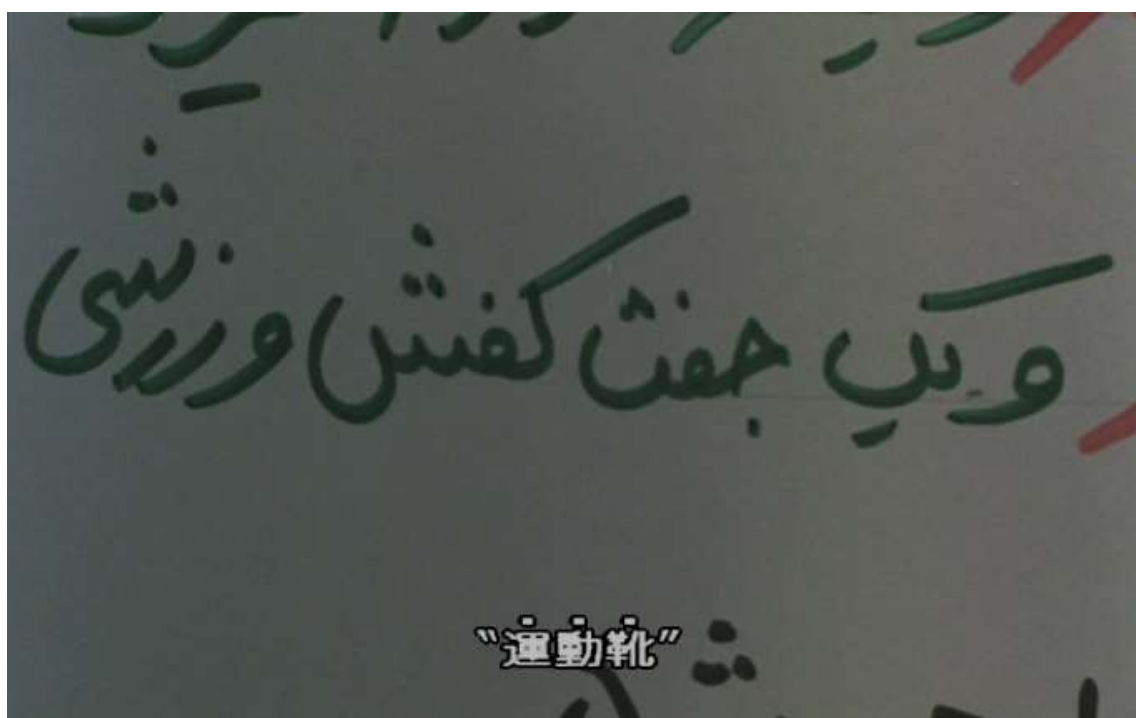


写真 8 から写真 11 は、台詞のない場面で、映像における文字情報に字幕が付けられた事例である。これらは【例 3】に続くシーンであり、画面上には小学校の壁に張り出された手書きの掲示板がアップで写し出されている。掲示内容は、小学校のマラソン州大会の上位 3 名までの入賞者に授与される賞品のリストである。アリは、この掲示板を見て三等の賞品が運動靴であることを知り、申し込み期限は過ぎていたものの、すぐさま大会への出場希望を先生に訴える。ここで字幕が提示されなければ、ペルシア語のわからない視聴者は、なぜアリがマラソン大会にどうしても出場しなければならないと涙ながらに訴えるのか疑問に感じるであろう。【例 4】から【例 6】は、この場面で映像に映し出された一等から三等までの賞品に関する文字情報（ST）と、それに対応する TT である。

【例 4】（写真 8 に対応）

ST	日本語訳
۱- نفل اول - نشان اول مسابقه - دو هفته اردوی رامسر و یک دست گرمکن ورزشی	1. 一位：一等賞：二週間の <u>ラームサル</u> でのキャンプと運動着揃い

TT-E: “First prize, two weeks at a holiday camp and a set of sport suits.” 一般化

TT-J1: “1 等 一般化

海のキャンプ 3 週間と運動着”

TT-J2: 1 等になったら海のキャンプ 3 週間と運動着だって 一般化
(字幕に先行して)

【例 5】（写真 9 に対応）

ST	日本語訳
۲- نفل دوم - نشان دوم مسابقه - یک هفته اردوی رامسر و یک سری لوازم التحریر	2. 二位：二等賞：一週間の <u>ラームサル</u> でのキャンプと文房具セット

TT-E: “Second prize, two weeks at a holiday camp and school supplies.” 一般化

TT-J1: “2 等 一般化

海のキャンプ 2 週間と文房具”

TT-J2: 2 等は海のキャンプが 2 週間と文房具だ 一般化
(字幕に先行して)

【例 6】 (写真 10 に対応)

ST	日本語訳
۳- نفل سوم - نشان سوم مسابقه - یک هفته اردوی رامسر و یک جفت کفش ورزشی	3. 三位: 三等賞: 一週間の <u>ラームサル</u> でのキャンプと運動靴一足

TT-E: “Third prize, one week at a holiday camp and a pair of trainers.” 一般化

TT-J1: “3 等 一般化

海のキャンプ 1 週間と運動靴”

TT-J2: 3 等だって海のキャンプ 1 週間と運動靴だってよ 一般化
(字幕に先行して)

【例 7】 (写真 11 に対応)

ST	日本語訳
یک جفت کفش ورزشی	運動靴一足

TT-E: “a pair of trainers.”

TT-J1: “運動靴”

TT-J2: 運動靴か
(字幕のすぐあとで)

【例 4】から【例 6】では、キャンプの期間について、英語字幕と日本語版（字幕・吹き替えいずれも）で間違った訳出が見られる。日本語版では、一等から三等まで順に「海のキャンプ 3 週間」、「海のキャンプ 2 週間」、「海のキャンプ 1 週間」と訳されており、順位に差を出すためにあえてそのように訳した可能性もある。写真 11 では「یک جفت کفش ورزشی / ek joft-e kafsh-e varzeshi / (運動靴一足)」の緑の文字が画面にクローズアップで映し出されている。運動靴は ECR ではないが、【例 7】に見られるように、日本語字幕では“運動靴”と強調されることで、日本語版タイトルと字幕との関連づけが実現され、パラテキストとテキストの一貫性が保たれている。

カテゴリー(3) 衣食住

【例 8】

ST	日本語訳
علی بیا کمک کن تا زیلو رو جمع کنم.	アリ、私が <u>ジールー</u> （綿製の粗末な絨毯）をまとめるのを手伝いなさい

TT-E: Help me fold the rug. 一般化

TT-J1: アリ 絨毯たたむの手伝って 一般化

【例 8】では、「زیلو / zīlū /（綿製の粗末な絨毯）」という絨毯の種類に関する言及が、字幕では削ぎ落されている例である。イランでは、高価なペルシア絨毯や、遊牧民が織る伝統的ギャッベなど、種類ごとに呼び方が異なる。「زیلو / zīlū /」と同様の例で、「گلیم / gelīm /（けばの短い粗末な絨毯）」という語も ST の別の箇所に登場する。「گلیم / gelīm /」は、TT-E では“the rug”、TT-J では「絨毯」とそれぞれ訳されており、【例 8】の「زیلو / zīlū /」とは区別されていない「زیلو / zīlū /」や「گلیم / gelīm /」は元来、主人公アリの家庭が裕福でないことを示唆する要素であるが、いずれの TT においてもその情報は抜け落ちている。作品を観れば、いたる場面でアリの家庭の貧しさが描写されている。アリの貧しい家庭環境については一目瞭然であるため、絨毯の種類に言及する必要性はないであろう。

次に、食べ物に関する翻訳方略のうち、宗教的慣習にまつわる異文化要素を訳すうえで、TT-E が比較的異化よりも訳している事例を見てみよう。

【例 9】

ST	日本語訳
دارم می رم ظرف کبری خانم را بهشون بدم. برایمون <u>آش نذری</u> آورده.	コブラさんの奥さんのところへ皿を返しに行くところだ。彼女は私たちに <u>奉納のアーシュ</u> （イラン風スープ）を持って来てくれた

TT-E: I'm returning Kobra Khanom's bowl of offering stew. 一般化（直接訳）

TT-J1: コブラさんに スープの茶碗 返すの 一般化（省略）

【例 9】は、宗教的行事と関連の深い食べ物の例である。イランでは、特にシーア派殉教者追悼行事の期間には、隣人や客人に食事を振る舞うことが美德とされる。その代表的料理が、「آش / āsh /（アーシュと呼ばれるイラン風スープ）」である（ラジャブザーデ 2010）。

実例 9 の TT-E では “offering stew” と訳され、イラン人の奉仕の精神が伺える。一方で、TT-J では単に「スープ」と訳されている。また、日本語のパラテキストにおいては、この風習を隣人に対する「思いやり」(『運動靴と赤い金魚』パンフレット: 5) としか説明していない。

カテゴリー(4) 文学・歴史・宗教

【例 10】

ST	日本語訳
هفته دیگه فاطمیه است.	来週は <u>ファーテミー</u> (<u>ファーテメの殉教譚を詠む追悼行事</u>)だ

TT-E: This is sugar for the mourning ceremony. 一般化

TT-J1: 来週の集会 よろしくと 一般化

【例 10】は、イランの宗教と歴史に関わる行事「فاطمیه / fātemī-ye / (ファーテメの殉教譚を詠む追悼行事)」の訳出についての事例である。「فاطمیه / fātemī-ye /」とは、イスラーム教において宗教的に重要人物の「فاطمه زهرا / fāteme zahrā / (以下、ファーテメ)」を追悼するためにモスクで開かれる集会を指す。ファーテメは、預言者ムハンマドの娘であり、イスラーム教のシーア派初代イーム・アリーの子である、宗教的、歴史的人物を指す(嶋本 2007)。【実例 10】は、モスクでのファーテメの追悼集会に向けた準備をする場面であるが、イランではこの習慣が古くから定着している。TT-J では一般化され、そのような宗教的・歴史的背景は訳出されていないが、TT-E では、ファーテメという特定の人物の情報は消え、単なる「追悼儀式」へと一般化が行われている。

この事例を見ると、表面上の方略分類は同じでも、TT-Eの方がやや ST の情報を視聴者に伝える訳出に思われるかもしれない。しかし、このあと集会のシーンになると、トルコ語で追悼譚が詠われる。この追悼譚に対して TT-J では字幕が付けられるのだが、その譚の中にはファーテメの言い換え表現「ザーラ師」が訳出に用いられる。TT-J では、誰のために追悼を行っているのかが、作品全体を観ればわかるようになっているのだ。それに対して、TT-E では追悼譚では字幕が付かず、BGM のような扱いになっている。さらに、作品全体を通してファーテメについての言及は一切見られない。

カテゴリー(5) 度量衡

【例 11】

ST	日本語訳
یه دوره مسابقه دو صحرانوردی که در مقاطع مختلف سنی، در سطح استان قراره چی؟ برگزار بشه.	州内で学年別クロスカンントリーレースが決定、 何だ？ 開催される

TT-E: There is a series of long-distance races, for kids of all ages

in this province.

直接訳

TT-J1: 県内の学校対抗マラソンが もうすぐ始まる

置換

【例 11】は、度量衡に関する ECR の訳出例である。イランでは州制度がしかれている。
TT-E では直接訳の方略が採られているが、TT-J では、日本での行政区画の名称を考慮し
てか「県」と訳され、目標指向の翻訳といえる。

カテゴリー(6) その他

ここでは、ペダーセンの ECR の定義に当てはまるかどうか曖昧な言葉であっても、鑑
賞者の作品理解にとって重要かつ異文化要素として扱うべきと著者が判断したケースを紹
介したい。

【例 12】

ST	日本語訳
جمعه ها که وقت دارید؛ تو خونه باید ناخنتون رو کوتاه کنید.	金曜日、時間のある時に 家で爪を短くしなければならない

TT-E: You have to clip them every Friday when you have time,

直接訳

TT-J1: お休みの金曜日にキレイにして

詳述

【例 13】

ST	日本語訳
فردا هم كه جمعه است.	あしたは <u>金曜日</u> だ

TT-E: Tomorrow is Friday 直接訳

TT-J1: あしたは休みだ 置換

上記の【例 12】【例 13】は「جمعه /jom'e/（金曜日）」の訳出に関する事例である。イランでは、一週間は土曜日に始まる。金曜日は休日で、日本や西洋文化圏での日曜日がイランでの金曜日にあたる。

【例 12】は、先生が朝礼で休日の金曜日に爪を切るよう、生徒たちに注意を促すシーンである。【例 13】は、アリの父親が、会社が休みの金曜日に小遣い稼ぎに出かけようと意気込むシーンである。イランの文化や習慣を全く知らない鑑賞者にとって、TT-E のような直接訳では、休日に何か特別なことを行うという ST の意図が伝わらないであろう。TT-J では「休み」という情報をいずれの事例でも補っている。【例 12】は、詳述の方略が採られ、イランでは金曜日が休日であるという文化的要素を積極的に伝えようとする日本語字幕翻訳者の姿勢が窺える。このように、日本語字幕では、視聴者の負担を避けつつも、日本の受容者の理解力に即してイランの文化を描出する工夫が垣間見られる。

【例 14】

ST	日本語訳
اينا <u>كله قنده</u> . هفته ديگه فاطميه است.	これは <u>棒砂糖</u> だ 来週は <u>ファーテミー</u> （ <u>ファーテメ</u> の殉教譚を詠む追悼行事）だ

TT-E: This is sugar for the mourning ceremony. 一般化

TT-J1: 角砂糖だ 来週の集会 よろしくと 置換

TT-J2: 砂糖を父さんに頼む 今度の集会で使う分だって言ってくれ 一般化

【例 14】の「كله قنده / kalle-qand /」とは、砕く前の、塊状の砂糖のことである。作品では、モスクでのファーテメ追悼行事において、客に振る舞うお茶とともに角砂糖を出す場面がある。イランでは、先に砂糖をお茶に溶かすのではなく、砂糖を口に含みながら少

しずつお茶を飲む飲み方が一般的である。【例 14】では、追悼行事の参列者のために、棒砂糖を砕いて角砂糖を大量に準備する慣習が言及されている。本作では、アリの父親がその準備の役を担っている。この場面は、追悼行事を来週にひかえたモスクの人が、棒砂糖が入った袋をアリに手渡すところである。この直後に、アリの父親が砂糖の塊を砕く様子が映し出される。角砂糖を準備する前から、実例 14 のように「角砂糖」と日本語字幕で訳してしまっているが、それでは父親の仕事の意義が鑑賞者には伝わらないだろう。

一方、TT-E では “sugar for the mourning ceremony (追悼行事のための砂糖)” とされている。「فاطمیه / fatemi-ye /」については、「文学・歴史・宗教」の項目で詳しく述べたが、【例 14】の TT-E では、「فاطمیه / fatemi-ye /」が “the mourning ceremony” と一般化される反面、砂糖は儀式で使われるためのものであることが明記されている。この点では、TT-E の方が SL 文化の慣習的側面をも伝えようとしており、一步踏み込んだ訳といえる。

本作には、砂糖の形や大きさといった状態によって、「قند / qand / (砂糖)」、「کله قنده / kalle-qand / (棒砂糖、塊砂糖)」、「نبات / nabāt / (氷砂糖)」の 3 種類が出てくる。その訳出方法は、TT-J において統一性はない。例えば、上記の例のように、「کله قنده / kalle-qand /」を「角砂糖」と訳したり、また別の場面では「قندان / qandān / (砂糖入れ)」を「角砂糖」と訳したりしている。厳密な区別が求められず、鑑賞者に伝えることが不要の情報と見なされた例であろう。

【例 15】

ST	日本語訳
از توی قابلمه چند تا تیکه نبات بیار. مگه قندون خونه تمام شده؟	壺の中から <u>氷砂糖</u> を何粒か持って来て まさか家の <u>砂糖入れ</u> が空になったのか

TT-E: Get some <u>sugar</u> from the pot.	一般化
Are we out of <u>sugar</u> ?	一般化
TT-J1: 父さんに <u>アメ</u> をあげて	置換
<u>角砂糖</u> ないのか？	一般化
TT-J2: 壺に <u>飴玉</u> があるわ 持ってきて	置換
何だ <u>砂糖</u> はないのか	一般化

【例 15】は、「نبات / nabāt / (氷砂糖)」と 角砂糖の違いを伝えるうえで、日本語字

幕がうまく働いている例である。父親が、家での仕事の合間にお茶を飲もうとする場面だが、父親はお茶と一緒に出されるはずの角砂糖がないことに気づき、不満顔をする。日本人でも、紅茶にアメを添えて出されれば、顔をしかめるだろう。「قندان / qandān / (砂糖入れ)」の意味は鑑賞者に伝わらないものの、「نابت / nabāt /」を「アメ」と訳すことで、角砂糖に代わって「نابت / nabāt /」が出された時のイラン人の感情をうまく再現している。

【例 16】

ST	日本語訳
حالا همگی آماده. یک، دو، و...	さあ皆さん、用意、 <u>1, 2</u> ...

TT-E: Now, ready, one, two...

直接訳

TT-J1: ヨーイ ドン

置換

【例 16】は、スポーツイベントのスタートダッシュ時のかけ声である。ST の「یک، دو /yek do/ (1, 2)」は、日本語字幕では「ヨーイ ドン」と訳出されている。これは、一見したところ文化的置換の方略であるが、同時に音の保持も行われている点に注目したい。この例のように、日本語字幕において ST の音の保持が見られる例があもう一つある。事例 17 を参照されたい。

【例 17】

ST	日本語訳
فینالہ.	決勝試合だ

TT-E: It's the final match.

直接訳

TT-J1: 決勝だぞ

直接訳

イランでは、アラビア語由来の言葉の他に、フランス語からの借用語も日常的に使用されている。【例 17】は、アリが同級生から、放課後、サッカーの試合の決勝戦に出よう要求されるところだ。アリが母親の病気を理由に誘いを断ると、同級生は怒って、授業中にも関わらず大声で叫んでしまう。フランス語由来の「فینال / fināl / (決勝戦)」の発音が、鑑賞者にも明らかに伝わる場面である。そのため、字幕では「決勝」という言葉の上に、日本人にも馴染みのある「フィナーレ」のルビを振るという方略が採られている。この場

合、ST のままの音をカタカナで訳しているため、直接訳に分類される。詳述は、ST になり説明を付加するという方略であるため、ここでは詳述ではなく直接訳が適切な分類である。表面上はいずれの TT も直接訳として分類されるが、詳しく見ると、TT-J1 では ST における外来語の要素を踏まえた訳出になっていることがわかる。

【例 18】

ST	日本語訳
به جزء ۱۵ نفر؛ بقیه نمره زیر ده گرفتن.	15 人を除いて、残りは <u>十</u> より低い点数を取った

TT-E: Everybody failed, except for 15 students. 置換

TT-J1: 合格は 15 人だけだ 置換

TT-J2: テストに合格したのは 15 人だけだった 置換

【例 19】

ST	日本語訳
من هر وقت چند تا بیست می گیرم، بابایم برایم یه چیزی می خره.	私が何回か <u>二十点</u> 取るたびに、私のお父さんが私に何か一つ買ってくれる

TT-E: When I get good grades, my dad buys me something. 置換

TT-J1: 満点取ると 父さんが
ご褒美くれるの 置換

TT-J2: テストで満点取ると父さんがご褒美買ってくれるの 置換

イランの小学校では、テストの満点は 20 点で、10 点以下が不合格という仕組みになっている。【例 18】の ST は「(クラス全員のうち) 15 人以外は 10 点より低い点数を取った」という意味だが、これを TT-J では「合格は 15 人だけだ」、TT-E では “Everybody failed, except for 15 students. (15 人の生徒以外は全員、不合格だった)” と訳している。「10 点」の意味は、それぞれの TT で「合格」、「不合格」の境界線として捉えられているが、文全体を比べると、TT-J に比べて TT-E は直訳的な訳出であることが窺える。一方、【例 19】では、ST の「20 点」を TT-E では “good grades” と訳し、TT-J1 および TT-J2 では

「満点」と訳されている。いずれの方略も置換であるが、日本語版の方が ST 本来の意味を視聴者に伝えているといえる。

以上、前項でまとめた分析データから、特に日・英字幕間で差が出た箇所に絞って個別事例を紹介した。

5.3 考察

以上の分析結果をもとに、『運動靴と赤い金魚』および『少女の髪どめ』における異文化要素の翻訳方略について考察する。

分析を通して、『運動靴と赤い金魚』の日・英字幕の訳出方略については、大局的にも局所的にも、異なる訳出傾向および訳出方略が見て取れることが明らかになった。作品全体のデータ分析からは、日本語字幕には同化的な訳出傾向が見られる一方、英語字幕は直接訳を多く採用することで、ST 保持度が高く、字幕としては比較的異化的な訳出傾向が見られるという結果が導き出された。『少女の髪どめ』についても同様の結果となり、言い換えると、日本語字幕は ST を受容者に近づける目標志向の訳出傾向であり、それに比べて英語字幕は受容者を ST に近づける起点志向の訳出傾向であるといえる。

第 4 章の字幕翻訳者インタビューにおいて、ショーレ・ゴルパリアンは、字幕翻訳を手がける際は言葉そのものにこだわって訳すのではなく、文脈が伝わるような翻訳を心がけていると語る。翻訳者としてのゴルパリアンにとって、映画字幕で最も大事なことは「人の気持ちが伝わること」である。ゴルパリアン曰く、字幕というものは直訳や逐語訳ではない。翻訳作業の間は、台詞の話者が何を言おうとしているのかを常に考え、その人物の訴えや目的を変えずに視聴者に伝えることを目指しているという。

『運動靴と赤い金魚』の日本語字幕では、直接訳（3 回）は避けられる傾向にあり、まさしくゴルパリアンが語る通りの訳出が実際に行われている。反対に、英語字幕では直接訳（19 回）が最も多く現れている。直接訳の適用の仕方という点では、日本語字幕と英語字幕は正反対の結果となった。

さらに個別の事例に目を向けると、確かに日本語字幕は「固有名詞」、「衣食住」、「文学・歴史・宗教」などの ECR 項目において、一般化の方略が採られる事例がやや散見されるものの、【例 2】【例 11】【例 12】【例 13】【例 15】【例 18】【例 19】ように、詳述や置換といった方略も適宜採用し、効果的に用いていることがわかる。一般化の方略が採られるに

しても、【例 3】は、翻訳者の重視する「人が何を言おうとしているのか」や「人の気持ち」を伝える訳出で、機能的等価が実践されている例と言える。【例 16】【例 17】のように、ST の台詞が残るという字幕翻訳の特徴に関して、原文の関与という制約にうまく対処しつつ、日本の文化で受け入れられるように訳す事例もある。さらに、パラテキストとの関連でいうと、【例 7】のように、日本語字幕で“運動靴”と強調されることで、日本語版タイトルと字幕との関連づけが実現され、パラテキストとテキストの一貫性が保たれている。このように、『運動靴と赤い金魚』の日本語字幕では、映画配給会社によって練り上げられたパラテキストとの関連性や一貫性を保とうとする姿勢も見出された。

直接訳の方略が至る箇所で採られる傾向にある英語字幕よりも、場面ごとに訳出方略を変える工夫が日本語字幕には見られる。日本語字幕では、単に同化的に訳すためにやみくもに一般化の翻訳方略が採られているのではなく、必要に応じて詳述、置換、直接訳がバランスよく採用されていた。これは、日本の鑑賞者にとって負担が少ないよう、TT の文化・社会に合わせて ST を翻訳しようとする翻訳者の意識が反映されたものであり、そして ST が起点文化の鑑賞者に与えるのと同じ効果を、TT と目標文化の受容者の間でも再現しようという翻訳者の意図の表れだと考えられる。つまり、日本語字幕では、翻訳者が ST と TT 受容者の間のコミュニケーション状況を見極めて個々の事例に取り組んでいると結論づけられよう。

では、イラン映画の日本語字幕や吹き替えに、英語翻訳からの影響は見られるだろうか。『運動靴と赤い金魚』の具体例分析を通していえることは、本作のテキストレベルの翻訳においては、英語からの影響はほとんど見受けられないということだ。一方、『少女の髪どめ』では、固有名詞の ECR の訳出に関して、以下のような事例があった。

【例 20】 『少女の髪どめ』の「固有名詞（人名）」の訳出方略

ST	日本語訳
به امام رضا كه بر می گردم بولت را می دهم	<u>イマーム・レザ</u> に誓ってあなたのお金を返します

TT-E: I swear on our Blessed Imam Reza 詳述

that I will give you back all your money.

TT-J1: 聖なるイマムレザに誓って― 詳述

必ずお金は返します

【例 20】では、日・英字幕で同じ方略が採用されている。ST の「امام رضا / emām-rezā /」に対して、英語字幕では“our Blessed Imam Reza”と訳され、日本語字幕では「聖なるイマムレザ」と訳されている。【例 20】は、登場人物の台詞ではなく、映像に映し出された手紙（文字情報）の翻訳である。そのため、このシーンでは吹き替えは行われず、字幕が提示されるのみとなっている。英語と日本語のいずれの字幕でも、ST にはない情報が追加され、詳述の方略が採用されている。

この例から、日本語字幕に英語翻訳の影響が出ているとは考えられないだろうか。実際、『少女の髪どめ』の日本語字幕では、『運動靴と赤い金魚』に比べて直接訳の方略が多く採用されていた。『運動靴と赤い金魚』の分析を通して、その日本語字幕や吹き替えには、英語の影響はほとんど見られないと結論づけた。しかし、それ以外の作品の日本語字幕についてはどうだろうか。この点について、本章では問題提起をするにとどめ、次章ではイラン映画の日本語字幕と吹き替えへの英語翻訳の影響という問題にさらに深く踏み込んでいく。

第6章 テキスト分析②

6.1 分析観点と分析対象作品

6.1.1 分析観点

本章では、第5章で問題提起したように、イラン映画の翻訳における英語翻訳の影響という問題をさらに追究するために、イラン映画『別離』のテキスト分析を行う。『別離』（アスガー・ファルハディ、2011）の翻訳については、ショーレ・ゴルパリアンが「字幕監修者」の立場で字幕制作に携わる。つまり、ペルシア語から英語訳を介して日本語字幕が制作されるというプロセスを踏んでいる（第4章、図2に該当）。『運動靴と赤い金魚』や『少女の髪どめ』のように、ショーレ・ゴルパリアンが「字幕翻訳者」として字幕に携わる場合は、ペルシア語から日本語に直接全訳されるプロセスが先行する。しかし、『別離』の日本人字幕翻訳者は、字幕制作の初期段階から英語台本や英語字幕をもとに字幕を作成するため、『別離』の日本語字幕には英語翻訳からのより大きな影響が出る可能性があると考えられる。『別離』はまた、イランとアメリカの両方で「受容」され、かつ日本語吹き替え版が視聴可能な作品でもある。

本章では、イラン映画『別離』の英語字幕と日本語字幕に見られる異文化要素の訳出志向について、英語の影響という観点から調査を行う。異文化要素のなかでも「固定化された引喩」に着目して分析を進めることで、特定の ECR の訳出方略の全体的傾向と、その方略決定に影響を与える諸要素について個別に考察を行う。本章の分析を通して、ゴルパリアンが「字幕監修者」の立場に関わる作品においては、翻訳者による訳出方略の決定にどのような要素が影響を与えるのか検討したい。

6.1.2 分析対象作品

『別離』（2011）は、アスガー・ファルハディ監督による劇映画である。2012年、第84回アカデミー賞外国語映画賞に輝き、脚本賞にもノミネートされた。イラン映画で初めてアカデミー賞を受賞した先駆的作品といえる。アカデミー賞を受賞したことで、『別離』はイラン国内のみならずヨーロッパやアメリカをはじめ、全世界から脚光を浴びることになった。日本でも注目すべき外国映画として複数のメディアで紹介され（玉本 2012、川口 2012、浜田 2012）、全国の映画館で劇場公開された。

『別離』のペルシア語原題は جدایی نادر از سیمین であり、Nader and Simin, A Separation という英題が付された⁸⁸。分析には、英語版と日本語版の DVD⁸⁹を使用する。

この作品は、秘密や嘘の積み重ねによって翻弄される 2 組の家族の人生と複雑な人間模様を描いている。分析に入る前に、背景知識として『別離』の概要を記す。

『別離』の作品概要

テヘランで暮らす中流階級のナデルとシミンは、11 歳の娘の教育を巡って反発し合い、離婚の危機を迎えている。娘の将来を憂慮し外国に移住したい妻に対し、夫のナデルはアルツハイマーの父親を心配し、国内に留まることを望む。別居を決意した妻が家を出るのと入れかわり、ナデルはラジエーという女性を家政婦として雇う。

ある日、ナデルが帰宅すると、ラジエーの姿が見当たらない。ベッドには高齢の父親が縛られ怪我を負い、部屋からは金がなくなっていた。戻って来たラジエーは、金は自分が盗んだのではないと執拗に食い下がる。ナデルはラジエーを突き飛ばして家から追い払うが、その晩ラジエーは流産し、夫ホッジャトとともに、ナデルを告訴する。妊娠 4 ヶ月以降の胎児は 1 人の人間として扱われるため、有罪となればナデルは殺人罪に問われてしまう。焦ったナデルは、ラジエーの妊娠を知らなかったと嘘をつく。

後日、ナデルの娘の先生が、裁判所に証言のために召喚される。先生がナデルに有利な発言をしたことで、ラジエーの夫は学校へ押しかけ先生を侮辱する。先生は挑発に応える形で、ナデルがラジエーの妊娠を知らなかったとコーランに誓いを立てる。しかし嘘がばれ、ナデルは先生から冷たい態度をとられる。

やがて示談が進み、ナデルは慰謝料を払うためにラジエーの家を訪れる。ラジエーの家族は貧しく、慰謝料を借金返済の当てにしている。皆が集まる中、今度はナデルが、自分が原因で流産したとコーランに誓うようラジエーに求める。敬虔深いラジエーは、確信がないため誓うことができない。実は、事件前日に車に撥ねられたことを隠していたのだ。解決の糸口が見つからないまま、ナデルとシミンは離婚を決め、娘はどちらの側について

⁸⁸ ファルハディ (2012: 9) は、本作が「イラン国内だけに受ける映画になると思っていた」と語るが、原題に英語タイトルが付されたということは、国際映画祭への出品を通して作品を海外輸出することを最初から視野に入れていたことが窺える。

⁸⁹ 日本語版 DVD には「字幕：柴田香代子、字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン、吹替：税田春介、吹替演出：宇出喜美」と明記されている一方、英語版には、翻訳者に関する情報は記載されていない。英語圏では伝統的に、翻訳は見えない方が良いとされ、『別離』の英語版 DVD のパラテキストにおいてもその傾向が見て取れる。

いくつか決断を迫られるのだった。

6.2 分析

6.2.1 分析の方法

Kenevisi, Sharifabad, Bojnourdi (2013) は、イラン映画『別離』の中の「固定化された引喩 (Stereotyped Allusions)」に着目し、3つの英語字幕 (公式字幕と2つのファンサブ) における訳出方略の違いを比較・調査した。イラン映画に翻訳の観点からアプローチした文献は僅少だが、これはそのひとつである。一方、ST から抽出した「固定化された引喩」の対象が明確ではなく、また字幕の種類によって異なる訳出方略が選ばれる背景にある問題に対しては、十分な説明や要因分析が行われていない。

そこで、本論は Kenevisi et al. (2013) の研究を発展させて、『別離』の日本語版と英語版の比較分析を行い、翻訳方略を決定づける要因分析をも含んだ研究を展開する。Kenevisi et al. (2013) の研究方針に則り、分析箇所は、『別離』の ST から「固定化された引喩」のうち、イスラーム教における神聖な対象である「神」「コーラン」「預言者」「イマーム・ホセイン」「イマーム・ザマーン」「アリー」「アボルファズル」に対する誓いに絞る⁹⁰。具体的には、“... به” “/be.../ : ～に対して (英語の to...にあたる。“...”には誓う対象の名前が入る。)” を ST から全て抽出し、日本語版と英語版の TT でそれぞれどのように訳出されているか検証する。

Leppihalme (1997: 37) は、「固定化された引喩 (Stereotyped Allusions)」を「創造的引喩 (Creative Allusions)」とは区別して次のように定義している。「固定化された引喩」とは「元の文脈との接点を完全に失い、語彙化したもの」である (Leppihalme 1997, 50)。「頻繁に使われることで新鮮味が失われ、引喩としての効力がなくなり、お決まりの表現、すなわち慣用句となったもの」と Kenevisi et al. (2013: 234) は言い換える。しかし、それでも「固定化された引喩」は異文化要素の一種であり、単に使われている語句が持つ以上の意味を伝達する。話し手の社会的背景を反映し、その背景を共有する集団の間では特定の「固定化された引喩」の決まった言い回しに対して、決まった解釈がなされる。この定義を基にすると、イスラーム教の神聖な対象に対する誓いは、歴史や伝説、伝承上の人

⁹⁰ Kenevisi et al. (2013) は、これらに加えて「حاج آقا / hajāqā / (裁判官)」も「固定化された引喩」に含んでいる。しかし、حاج آقا は「固定化された引喩」というより役職名であり、作中では登場人物の呼称として使われているため、本研究の分析対象からは除外する。

物や出来事に関連しており、「固定化された引喩」と見なすことができる。『別離』では、登場人物の信仰心の深さが鍵となってストーリーが展開する場面がある。例えば、登場人物の一人、ラジエーが、仕事先で金を盗んだ疑いをかけられた時、「イマーム・ホセインに誓って」と引喩を用いて身の潔白を主張する場面がある。イマーム・ホセインとは、主にイランで信仰されているイスラーム教シーア派の十二イマーム派における第3代宗教指導者である。この引喩を用いることで、ラジエーという人物の当該場面における感情だけでなく、イスラーム教の特定の宗派に属しているという社会的背景が明らかになる。このように、宗教上の神聖な対象への誓いは「話し手の正直さや誠実さを強調するために頻繁に用いられる」(Kenevisi et al. 2013: 234) ため、それがどのように訳されるかを調べることで、『別離』の字幕翻訳の一定の特徴が明らかにできると考える。

『別離』に出てくる「固定化された引喩」の翻訳方略を分類するうえで、本論は篠原(2013)の分析方法に倣い、そのうち「省略」、「置換」、「一般化」、「直接訳」の4つを用いる。篠原(2013)は異文化要素の多岐にわたる分野を調べたが、本論では「固定化された引喩」に絞っているため、以下のように調整する。

- ① 省略： 誓いの言葉を完全に省略する。
- ② 置換： ST の به قرآن 「be Qor'ān (コーランへの誓い)」を、“I swear”と訳す。
- ③ 一般化： ST の به امام حسين 「be Imām-e Hossein (イマーム・ホセインへの誓い)」を、“I’m swearing on our martyrs”と訳す。
- ④ 直接訳： ST の به امام حسين 「be Imām-e Hossein (イマーム・ホセインへの誓い)」を、“I’m swearing on Imam Hussain”と訳す。ST の به خدا 「be khoda (神への誓い)」を “I swear to God”と訳す。

尚、「詳述」と「保持」について Pedersen (2011: 77-82) は、起点言語が英語である字幕翻訳を前提として、起点言語を維持したまま ST の異文化要素が詳述または保持されることと説明している。英語以外の言語が起点言語の場合、この2つの方略が視聴者にどの程度許容されるかは ST と TT の言語ペアによって異なるであろう。文字体系が同じ言語間の翻訳、例えばヨーロッパ言語間の翻訳やアラビア語とペルシア語間の字幕翻訳では許容範囲内かもしれない。ではペルシア語を起点言語とする英語あるいは日本語への字幕翻訳ではどうだろうか。ペルシア語に馴染みのない視聴者にとって過度の認知的負荷がかか

と考えられるため、訳出方略に「詳述」や「保持」が採用されることは可能性として極めて低い。実際、本章で分析した『別離』における「固定化された引喩」の英語版と日本語版の訳出方略には、「詳述」と「保持」は採用されていなかった⁹¹。したがって、この2つの方略を次節の分析結果の表には含めない。

6.2.2 分析の結果

a) 量的分析

ST における「固定化された引喩」、つまり「神」、「コーラン」、イスラーム教の聖人に対する誓いを抽出した結果が表 12 である。表の数字は、それぞれの「固定化された引喩」が ST で抽出された個数と、その合計を示す。表 12 の左から順に、「神に誓って」が 13 回、「コーランに誓って」が 5 回、「イマーム・ホセインに誓って」が 2 回、「イマーム・ザマーンに誓って」が 2 回、「預言者に誓って」が 2 回、「アリーに誓って」が 1 回、「アボルファズルに誓って」が 1 回となっている。ST において、「固定化された引喩」は全部で 26 箇所あった。

表 12 ST から抽出された「固定化された引喩」の数

	به خدا	به قرآن	به امام حسين	به امام زمان	به پيغمبر	به علی	به ابو الفضل	合計
数	13	5	2	2	2	1	1	26

ST から抽出した 26 個全ての「固定化された引喩」について、英語字幕・日本語字幕・日本語吹き替えにおける訳出方略をまとめた結果が表 13 である。「固定化された引喩」別に、各 TT でどの訳出方略が採用されているかを同定した結果が表 14 である。表 13 からテキスト全体にわたる翻訳ストラテジーがわかり、表 14 からは「固定化された引喩」の種類別の訳出傾向がわかる。

⁹¹ 本論では、テキスト分析に先立ち、ST と TT の言語体系を考慮して「詳述」の定義を見直し、調整している。ST にはない情報が追加されて訳された場合は、起点言語が維持されていなくとも「詳述」と見なす。例えば、第 5 章で、「**جمعه ها** /jom'e-hā/ (金曜日)」を、日本語字幕で「お休みの金曜日」とする例や、「**امام رضا** /emām-rezā/」を英語字幕で「our Blessed Imam Reza」と訳す例は「詳述」に分類される（下線は著者による）。このように方略の定義を調整したうえでも、第 6 章の分析において「詳述」と「保持」の採用は見られなかった。

尚、表と具体例分析では英語字幕を TT-E (Target Text-English)、日本語字幕を TT-J1 (Target Text-Japanese 1)、日本語吹き替えを TT-J2 (Target Text-Japanese 2) と記すこととする。

表 13 全「固定化された引喩」の英語字幕・日本語字幕・日本語吹き替えにおける訳出方略

	目標志向			起点志向
	省略	置換	一般化	直接訳
TT-E	15	6	3	2
TT-J1	19	3	1	3
TT-J2	15	6	2	3

まずは表 13 から各 TT のテキスト全体にわたる翻訳ストラテジーを明らかにする。英語字幕で採られた方略は、省略 15 回、置換 6 回、一般化 3 回、直接訳 2 回となっており、目標志向の方略は 24 回、起点志向は 2 回のみである。日本語字幕では省略 19 回、置換 3 回、一般化 1 回、直接訳 3 回となっており、目標志向の方略は 23 回、起点志向は 3 回のみである。日本語吹き替えでは省略 15 回、置換 6 回、一般化 2 回、直接訳 3 回となっており、目標志向の方略は 23 回、起点志向は 3 回のみである。個別方略の採用回数に多少のばらつきはあるものの、省略が最も多く採用され、目標志向の方略が起点志向の方略を数で圧倒しているという点で、3 つの TT の訳出志向に差はほとんど見られない。英語版も日本語版もテキスト全体にわたる翻訳ストラテジーは、目標志向であると言える。

次に表 14 から「固定化された引喩」の種類ごとの訳出傾向を明らかにする。訳出方略の分布から、アリーとアボルファズルに対する誓いは 1 箇所ずつしかないが、いずれも省略の方略が採られている。イマーム・ホセイン、イマーム・ザマーン、預言者への誓いは 2 箇所ずつしかないが、それぞれ全ての TT で、省略以外の目標志向の方略（置換と一般化）が採用されている。これら 3 種類の「固定化された引喩」は、前述のアリーとアボルファズルと同じように TT 受容者に馴染みのないイラン的異文化要素である。それにも関わらず省略以外の方略が選択されていることに着目し、それぞれを区別して扱うこととする。さらに、神とコーランに対する誓いはそれぞれ 13 回と 5 回あるが、他の「固定化された引喩」にはない起点志向の訳出方略（直接訳）が採られている。神とコーランは TT 受容者にもいくらか馴染みがあるイラン的要素であり、かつ起点志向の異化的な翻訳手法

が採られているという点において他の 5 つとは区別される。したがって、『別離』における「固定化された引喩」は、その訳出方略の傾向によって 3 つのカテゴリーに分けられる。第 1 のカテゴリーは神とコーランの 2 つで、起点志向の方略を含む。第 2 のカテゴリーはイマーム・ホセイン、イマーム・ザマーン、預言者の 3 つで、目標志向の方略のうち省略以外の方略を含む。第 3 のカテゴリーはアリーとアボルファズルの 2 つで、採られた方略が省略のみである。

表 14 「固定化された引喩」別の英語字幕・日本語字幕・日本語吹替における訳出方略

		目標志向			起点志向
		省略	置換	一般化	直接訳
13 : به خدا (神に誓って)	TT-E	10	2		1
	TT-J1	11	1		1
	TT-J2	12			1
5 : به قرآن (コーランに誓って)	TT-E	2	2		1
	TT-J1	3			2
	TT-J2	1	2		2
2 : به امام حسين (イマーム・ホセインに誓って)	TT-E		1	1	
	TT-J1	1		1	
	TT-J2			2	
2 : به امام زمان (イマーム・ザマーンに誓って)	TT-E			2	
	TT-J1	1	1		
	TT-J2		2		
2 : به پيغمبر (預言者に誓って)	TT-E	1	1		
	TT-J1	1	1		
	TT-J2		2		
1 : به علی (アリーに誓って)	TT-E	1			
	TT-J1	1			
	TT-J2	1			
1 : به ابوالفضل (アボルファズルに誓って)	TT-E	1			
	TT-J1	1			
	TT-J2	1			

この分析結果を踏まえて、次項では上述のカテゴリーごとに、英語字幕・日本語字幕・日本語吹き替えの3つのTTにおける訳出方略の適応状況を個別に観察し、訳出志向について検証する。テキスト全体を通して目標志向の訳出方略が多く採られたことで同化のプロセスを辿った結果、STと3つのTTの間に差が出たことは明らかである。では、TT間ではどうだろうか。同化的訳出志向の傾向が共通しているとは言え、同じ箇所でも全く同じ方略が採られるとは限らない。今度は3つのTT間で差が出た箇所、あるいは出なかった箇所について、複数の具体例を取り上げながら、その要因を調査する。

b) 質的分析

本項では、前項で明らかになったテキスト全体の翻訳ストラテジーに対して、個別の方略の適応状況を3つのカテゴリーに分けて観察する。さらに、個別の事例でなぜその方略が採られたかについての背景要因を探ることが重要である。Kenevisi et al. (2013) は、要因分析の方法として、Pedersen (2005) の分析観点を利用することを提案している。Pedersen (2005) は、字幕翻訳者の ECR 訳出方略の選択に影響を与える7つの要素として、(1)「超文化性」、(2)「外テキスト性」、(3)「言及の中心性」、(4)「記号間の冗長性」、(5)「テキスト内の前後関係」、(6)「メディア特有の制約」、(7)「パラテキスト」を挙げている⁹²。これらの観点を具体例分析に活用する。

⁹² (1)「超文化性」とは、ある ECR が起点文化と目標文化の受容者にどの程度知られているかであり、これには「超文化的 ECR」、「単一文化的 ECR」、「狭小文化的 ECR」の3つのレベルがある。(2)「外テキスト性」とは、ある ECR が ST の外に存在するかどうかである。(3)「言及の中心性」とは、ある ECR が作品全体（マクロレベル）に関わるかどうか、あるいは局所的台詞（ミクロレベル）でいかに中心的であるか、ということである。(4)「記号間の冗長性」とは、複数の意味チャネルによって情報が重複して伝えられるということである。映画やテレビ番組といった多種記号のテキストでは、言語聴覚（台詞）、非言語聴覚（音楽や音響効果）、言語視覚（看板や字幕）、非言語視覚（画像）という4つのチャネルが複合的に使用され、意味情報が重複することがよくある。(5)「テキスト内の前後関係」とは、テキスト内の前後の文脈のことである。同じ情報が繰り返される場合、字幕翻訳者はその都度説明を加える必要はない。(6)「メディア特有の制約」とは、字幕・吹き替えというメディアに由来する固有の制約のことである。(7)「パラテキスト」とは、その国の字幕規範、字幕制作会社や配給会社の指針、映画のジャンル、映画の送り出し手（映画祭か、DVD か、テレビ放送か、映画館上映か）、翻訳の契約条件など、テキストを取り巻く様々な要因のことである。これら7つの要素は別々の項目として挙げられているが、相互に深く関連し影響し合っている。

カテゴリー①「神への誓い」「コーランへの誓い」

『別離』において、神とコーランへの言及は ST 全体を通して何度も出てくるが、そのうち「神への誓い」だけでも 13 箇所にも上る。神とコーランという言葉を含む引喩はペルシア語話者にとってまさに「固定化された引喩」と言ってよいだろう。それゆえ、ストーリー上あまり重要でないシーンでは、ST 受容者にとって「お決まりの表現」程度の言葉と捉えられるため、TT で「省略」の方略が採られている。【例 1】と【例 2】がその典型である。

【例 1】 (1) 超文化性：超文化的、(3) 言及の中心性：低

ST	日本語訳 ⁹³
راهم دوره به خدا	私の道のりは遠い、 <u>神に誓って</u>

TT-E: It's a long commute. 省略

TT-J1: 道のりが遠くて 省略

TT-J2: うちからここまで遠いんです 省略

【例 2】 (1) 超文化性：超文化的、(3) 言及の中心性：低

ST	日本語訳
خانوم، به خدا بايد ببخشيد شما را هم تو زحمت انداختيم	先生、 <u>神に誓って</u> あなたにも面倒をかけてすみません

TT-E: Forgive us for taking your time. 省略

TT-J1: お手間を取らせて… 省略

TT-J2: 先生、お手間を取らせてすみませんでした 省略

【例 1】と【例 2】は別々の場面からの台詞であるが、どちらも登場人物がその日初めて会う別の人物に挨拶をする場面である。挨拶の前後に、言い訳や労いの言葉を添えているのだが、それを強める意図で به خدا（神に誓って）が使われている。局所的台詞においてすら重要ではないため、言及の中心性は低い。イスラーム教の神という概念は超文化的ではあるが、言及の中心性が非常に低いために 3 つの TT 全てにおいて「省略」が採られ

⁹³ ST の横に添えた日本語訳は、著者による逐語訳である。

た。【例 1】と【例 2】に類するものが、他に 4 箇所見られた。

【例 3】 (1) 超文化性：超文化的、(3) 言及の中心性：中

ST	日本語訳
نه، امروز به خدا من مجبور شدم این کار رو کردم	いいえ、今日、 <u>神に誓って</u> 、私はこの仕事をし なければならなかった

TT-E: No. I swear to God, today I had to. 直接訳

TT-J1: 今日は事情が 省略

TT-J2: いいえ、今日だけ特別な事情が 省略

【例 3】は、ナデルに父親を拘束して外出したことを咎められたラジエーが言い訳をするシーンである。後ろめたさと申し訳なさを感じながらも、常習的に外出していたわけではないと弁明するために、به خدا が使われている。物語の重要なシーンへの導入部であり、言及の中心性は中程度といえるだろう。英語では直接訳が、日本語版では省略が採用され、日・英間で差が出ている。英語では直接訳の方略を採ることで字数制限を明らかにオーバーしているが、swearing to God (神への誓い) は、英語圏で定着している表現のため、ST への忠実度が重視された結果、多少の字数制限を超えてもやむを得ないと判断されたのかもしれない。

神への誓いの訳出に関して日・英間で最も差が出たのは物語終盤 (【例 4】～【例 7】) である。ナデルはラジエーに、自身のせいで流産したとコーランに誓うよう要求するが、誓えないラジエーは夫に真実を話す。流産の前日に車に轢かれたという真相を、ラジエーは夫より先に義姉アザムには話していた。

【例 4】 (1) 超文化性：超文化的、(3) 言及の中心性：低

ST	日本語訳
به خدا من به اعظم گفتم	<u>神に誓って</u> 、私はアザムに言った

TT-E: I swear I told Azam. 置換

TT-J1: 義姉さんに打ち明けた 省略

TT-J2: お義姉さんには話したわ 省略

【例 5】 (1) 超文化性：超文化的、(3) 言及の中心性：高

ST	日本語訳
من می ترسم، می ترسم به خدا بدبخت میشیم	私は怖い、怖い 神に誓って、私たちは惨めになるだろう

TT-E: I am scared we'll be punished. 省略

TT-J1: 怖いわ きっと天罰が下る 省略

TT-J2: そんなことしたら大変 きっと天罰が下る 省略

【例 6】 (1) 超文化性：超文化的 (3) 言及の中心性：高

ST	日本語訳
به خدا من نمی تونم ...	神に誓って、私はできない

TT-E: I can't. 省略

TT-J1: イヤよ 行きたくない 省略

TT-J2: イヤよ 私行きたくない 省略

【例 7】 (1) 超文化性：超文化的、(3) 言及の中心性：高

ST	日本語訳
به خدا ...	神に誓って

TT-E: 省略

TT-J1: 神様… 直接訳

TT-J2: 神様 直接訳

【例 4】は、これから大事なことを告白するという段階で、「実は」先に義姉には打ち明けていた、という程度のニュアンスである。言及の中心性はやや低いため、【例 3】と同様の理由で日・英間の訳出方略の判断に差が出たものと思われる。また、【例 4】では終盤で初めて、しかも一度しか出てこない登場人物の名前（アザム）に対しても、英語版と日本語版で異なるアプローチがとられた。英語版は置換を採用したのに対して、日本語版では省略が採用された。【例 5】【例 6】では、信仰心の深いラジエーが、確信がないままコーランに誓えば罪になることを恐れ、恐怖を抱いている。日本語版では字幕と吹き替えそれぞれに「きっと天罰が下る」と「イヤよ」という言葉が補われている。「神」と「誓う」の

どちらの要素も含まれておらず、分類上は省略としたが、英語字幕の省略とは質的に同じとは言えない。【例 7】は、真相が明るみに出て窮地に陥ったラジエーが最後に声を振り絞って **به خدا** と呟く、鬼気迫るシーンである。登場人物の最後の一言は、その人物が何者であったかを視聴者に印象づけるという意味で重要である。言及の中心性は高いと言える。日本語版では字幕・吹き替えの両方とも「神様」と訳がなされ、英語字幕では省略されている。英語版では、正式な台詞として見なされていない可能性もある。【例 4】から【例 7】までの一連の流れは、信仰心がラジエーの行動原理となっていることを決定づける場面であり、日本語 TT の受容者は翻訳を通してそれを理解する機会が与えられている。13 箇所
の神への誓いのうち、直接訳の方略は 3 つの TT でそれぞれ 1 回ずつ採用されているが、その適用箇所は英語版と日本語版とで異なり、言及の中心性という観点から、日本語版の方略の方が ST 受容者の感覚をより効果的に受容者に伝えているのではないかと考える。

「神への誓い」の次に多く抽出されたのが「コーランへの誓い」である。「コーラン」が出てくる箇所は 2 つの場面に絞られる。1 つ目は、裁判官に無礼を働き逮捕されそうになる夫をラジエーが必死で庇う場面である。ラジエー自身もナデルの父親を縛って怪我をさせたことで告訴されているうえ、夫まで逮捕されそうになるという状況下で、涙目で裁判官に懇願する。理論的でなく、むしろ感情に訴えかけるために **به قرآن**（コーランに誓って）を使用している。物語の局所的台詞（ミクロレベル）においては確かに重要な部分だが、言及の中心とまでは言えない。また、前後の文脈との重複も見られる。【例 8】と【例 9】は連続するシーンであり、立て続けに **به قرآن** と **به خدا** が使われ、「固定化された引喩」が定義通りの使われ方をしている。このような例が他にも見られた。

【例 8】 (1) 超文化性：超文化的、(3) 言及の中心性：低、(5) テキスト内の前後関係

ST	日本語訳
به قرآن تو این یه ماهه یه روز در میون هر شب زندان بوده	コーランに誓って、彼はこの一か月連日連夜刑務所にいた

TT-E: I swear, he's been in and out of prison the past month.	置換
TT-J1: 夫は先月 金貸しに訴えられ 何度も監獄へ	省略
TT-J2: あの人この一か月、刑務所を出たり入ったりしているんです	省略

【例 9】 (1) 超文化性：超文化的、(3) 言及の中心性：低、(5) テキスト内の前後関係

ST	日本語訳
حاج آقا به قرآن روزی یه مُشت از اینها می خورم، به خدا دروغ نمیگم	裁判官、 <u>コーランに誓って</u> 彼は毎日これらから一掴みの薬を飲む、 <u>神に誓って</u> 私は嘘を言わない

- TT-E: Sir, every day he has to take these. 省略
- I swear I'm not lying. (置換) ⁹⁴
- TT-J1: 毎日薬を飲んでいます 省略
- 誓って本当です (置換)
- TT-J2: 判事さん、毎日薬を飲まないといけないんです 省略
- 本当なんです (省略)

【例 10】【例 11】は、コーランに関する 2 つ目の場面である。妻に不利な証言をしたナデルの娘の先生のもとに夫ホッジャットが押しかけるシーンである。先生はホッジャットの挑発に乗り、コーランに誓ってナデルがラジエーの妊娠を知らなかったと宣言する。この場面でコーランへの誓いは引喩ではなく、言葉通りコーランに手を置いて誓うことを示す。言動の一致が必要であるが、TT 受容者にとってコーラン自体は認知できる要素だとしても、その上に手を置いて宣誓するという儀礼にまで馴染みがあるとは限らない。映像には 4 つある意味チャネルのうち、コーランらしき本に手をあてる様子（画像＝非言語視覚情報）と宣誓という行為（音声＝言語聴覚情報）、そして字幕（言語視覚情報）と 3 つの記号が重複している。この後、ナデルに不信感を抱いた先生は、証言を取り下げる。人間は誰しも嘘をつき心の中で葛藤を抱える存在であるという、作品の大きなテーマに結び付くシーンである。言及の中心性は高く、全て直接訳が採用されている。単一文化的であること、言及の中心性が高いこと、記号間の冗長性が大きいこと、という 3 つの要素から同時に影響を受けると、通常翻訳者は、訳出方略を決定するにあたって迷いが生じ、TT 間で差が出るものと思われる。3 つの TT 間で共通の直接訳が採用されたことは、偶然ではないだろう。英語 TT から日本語版 TT に影響があったと考えるのが妥当である。

⁹⁴ 【例 9】の（ ）内の 3 つの方略は به خدا「神に誓って」の訳出方略。

【例 10】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：高、(4) 記号間の冗長性：高

ST	日本語訳
بابا به همين قرآن، به <u>وَلله</u> ما هم آدميم مثل شماها	<u>このコーランに誓って</u> 、私達もあなた達のよ うに人間だ

TT-E: I swear on this Quran, 直接訳
We're humans just like you.

TT-J1: コーランに誓って 真人間だ 直接訳

TT-J2: このコーランに誓って 俺は真人間だ 直接訳

【例 11】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：高、(4) 記号間の冗長性：高

ST	日本語訳
به همين قرآن اون روز كه خونه ی اينما بودم شوهر اين خانوم نفهميد حرفهای ما رو نشنيد حرف های من و زن شما را نفهميد تو آشپز خونه بود	<u>このコーランに誓って</u> 、あの日私は彼らの家 にいた。この女性の夫は、私たちの話を聞いて いなかった。彼は台所にいて、私とあなた の妻の話を理解しなかった。

TT-E: I swear on this Quran that day at their house, 直接訳
Her husband was in the kitchen
And didn't hear what your wife and I said.

TT-J1: コーランに誓って 直接訳
彼は あの日—
台所に居て
私達の話を聞いてない

TT-J2: このコーランに誓います あの日彼女のご主人は台所に居て 直接訳
あなたの奥さんと私との会話を聞いていなかった
確かに誓うわ (追加)

カテゴリー②「イマーム・ホセインへの誓い」「イマーム・ザマーンへの誓い」「預言者への誓い」

「イマーム・ホセインへの誓い」「イマーム・ザマーンへの誓い」「預言者への誓い」は、物語が重要な展開を見せる場面で使用される。それぞれ2回ずつ間髪を入れず使用されるため、テキスト内の前後関係とメディア特有の制約という2つの要素によって影響を受ける。つまり、字幕翻訳においては同じ「固定化された引喩」が連続で使用される場合、2箇所のうち少なくとも一方では省略や置換といった方略が採られると予測できる。

【例12】から【例16】は、ラジエーが仕事先で金を盗んだと疑いをかけられた時、به امام حسين（イマーム・ホセインに誓って）などの引喩を用いて身の潔白を主張する、一続きのシーンである。【例12】【例13】で、日本語吹き替え版は2回とも一般化の方略を採っている。日本語字幕では省略と一般化が採られ、英語字幕では置換と一般化が採用されている。字幕作成に、テキスト内の前後関係とメディア特有の制約が影響を及ぼした例と言える。【例14】【例15】は、【例12】【例13】よりやや長い尺であり、したがって【例12】【例13】よりわずかながら字幕の物理的制約が緩んでいる。英語字幕では、2回とも一般化が採用され、日本語版では置換と省略の方略が採られている。

【例12】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：高、(5) テキスト内の前後関係、(7) メディア特有の制約

ST	日本語訳
<u>به امام حسين</u> اگه من رفته باشم از توی کشوی شما پول برداشته باشم	イマーム・ホセインに誓って、もし私があなたの引き出しの中からお金を持ち出して去ったなら

TT-E:	- I <u>swear</u> I didn't take any money.	置換
TT-J1:	- 盗んでないわ	省略
TT-J2:	- 冗談じゃありません	
	私は <u>殉教者に誓って</u> お金を盗んだりしてません	一般化

【例 13】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：高

ST	日本語訳
آقا، من به امام حسین دارم قسم می خورم	旦那様、私はイマーム・ホセインに誓って宣誓します

TT-E: - Sir, I'm swearing on our martyrs. 一般化

TT-J1: - 殉教者に誓って 本当です 一般化

TT-J2: - 旦那様 殉教者に誓ってもお金を盗んでいません 一般化

【例 14】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：高、(5) テキスト内の前後関係

ST	日本語訳
من میگم به امام زمان من از اینجا	私は言う、 <u>イマーム・ザマーンに誓って</u> 、私はここから

TT-E: I am swearing on our martyrs 一般化
that I didn't go there.

TT-J1: あの部屋には入ってない 省略

TT-J2: 誓って私あの部屋には入っていませんから 置換

【例 15】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：高、(5) テキスト内の前後関係

ST	日本語訳
من دارم میگم به امام زمان من اگر از این درگاهی یک قدم پامو گذاشته باشم اونبر	私は <u>イマーム・ザマーンに誓って</u> 言っている もし私がこの扉に足を踏み入れたとすれば

TT-E: I'm swearing on our martyrs 一般化
that I didn't step into that room.

TT-J1: 誓って あの部屋には 置換
入ってない

TT-J2: 私誓ってもいいんです あの部屋には絶対入っていません 置換
ほら 私があの部屋に入ったという証拠があるんですか

ここで、【例 12】 から 【例 13】 で採用されている「一般化」の方略について、ひとつの

疑問が沸き起こる。「なぜ一般化なのか」ではなく、「なぜ殉教者なのか」である。一般化を採用するにしてもなぜ「殉教者」という言葉が日本語字幕と吹き替えの両方で採用されたのだろうか。この問題は、Pedersen (2005) の 7 つの要素の観点から説明することはできない。これらの例からは、日本語版の翻訳は明らかに英語字幕の martyrs に引っ張られており、英語字幕の影響が見て取れる。

【例 16】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：高、(5) テキスト内の前後関係、(7) メディア特有の制約

ST	日本語訳
به پيغمبر اگر من دزدی کرده باشم، به پيغمبر....	預言者に誓って、もし私が嘘をついていたら 預言者に誓って

TT-E: I swear I didn't steal. 置換 省略

TT-J1: 誓って お金は盗んでない 置換 省略

TT-J2: 本当に私はお金なんか盗んでないんです 神に誓って私は 置換 置換

【例 16】では、3 つの TT で置換と省略が採られている。日本語吹き替えでは、2 回目の به پيغمبر (預言者に誓って) を「神に誓って」と訳している。置換の方略を採ることで、日本の TT 文化において馴染みの薄い預言者という概念を、まだ比較的許容されうる神としている。ST を TT 受容者へ近づける、同化的翻訳の例と言える。

カテゴリー③「アリーへの誓い」「アボルファズルへの誓い」

「アリー」と「アボルファズル」は、TT 社会で認知度が低く、字数制限の観点からも特に字幕には反映されにくいイラン的異文化要素である。翻訳者は、TT 受容者にとって理解の妨げになると考えて「省略」や「置換」の方略が採られた。

【例 17】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：低

ST	日本語訳
اينا حرفاشونو يکی کردن به ابوالفضل	彼らは彼らの話を統一した、 <u>アボルファズルに誓って</u>

TT-E: They've fixed their story. 省略

TT-J1:	口裏を合わせてる	省略
TT-J2:	口裏を合わせてるに決まってる	省略

【例 18】 (1) 超文化性：単一文化的、(3) 言及の中心性：低

ST	日本語訳
بابا به من رحم كن - به اون بچه دارى ظلم مى كنى، به على -	私に同情してくれ 君はあの子を虐げているんだ、 <u>アリーに誓って</u>
TT-E:	Have mercy on me. On our child. 省略
TT-J1:	- 俺を哀れんでくれ 娘のことも 省略
TT-J2:	- どうか俺のこと哀れんでくれ それと俺たちの娘も 省略

6.3 考察

以上の分析結果をもとに、『別離』における「固定化された引喩」の翻訳方略について考察する。26 箇所「固定化された引喩」のうち、英語字幕では、目標志向の方略は 24 回（省略 15 回、置換 6 回、一般化 3 回）、起点志向は 2 回（直接訳 2 回）のみである。日本語字幕では、目標志向の方略は 23 回（省略 19 回、置換 3 回、一般化 1 回）、起点志向は 3 回（直接訳 3 回）のみである。日本語吹き替えでは、目標志向の方略は 23 回（省略 15 回、置換 6 回、一般化 2 回）、起点志向は 3 回（直接訳 3 回）のみである。3 つの TT 全てで、目標志向の方略の採用回数が起点志向の方略の採用回数を上回るという結果が得られた。各方略の採用についても、省略が最も多く、次に置換、一般化と続き、直接訳が採用された回数は最も少ないという点が共通している。これらの結果から、英語版も日本語版もテキスト全体にわたる翻訳戦略は似た傾向を示し、各方略の分布についてもほとんど差が見られないことが明らかになった。

次に、「固定化された引喩」の種類ごとに訳出方略の適応状況を見ると、3 つの TT 間で差が出た箇所と出なかった箇所が観察された。差が出た箇所としては、【例 3】や【例 7】が挙げられる。同じ「神への誓い」でも、直接訳が適用される箇所は英語版と日本語版とで違いが見られた。【例 5】では、英語版と日本語版で方略の分類上の差は出ていない。し

かし、日本語版の「天罰が下る」という表現の選択は、敬虔なラジエーという人物の抱く感覚を日本の文化に当てはめて受容者に伝えようとする翻訳者の工夫といえるのではない。また、【例 4】のように、登場人物の名前に対して英語版と日本語版で異なるアプローチがなされた事例が見つかった。人物の名前を含む固有名詞は異文化要素の一つと捉えられるが、その名前が TT 社会で一般的でない時、あるいは文脈上あまり重要でない時、TT の受容者にとって認知的負荷を与えうる。以上の例からは、日本語版において英語字幕とは異なる独自の訳出手法が確認された。

3 つの TT 間で差が出なかった箇所としては、【例 10】【例 11】、【例 13】、【例 17】【例 18】が挙げられる。【例 17】【例 18】の「アリー」や「アボルファズル」のようなイスラーム教のシンボルは、イスラーム文化圏外では認知度が低く、メディア特有の制約からも TT には反映されにくいといえる。この事例は、Pedersen (2005) の観点から背景を説明できるが、一方で、【例 10】【例 11】や【例 13】はペダーセンの観点では説明できない。【例 12】から【例 15】に出てくる「イマーム・ホセイン」と「イマーム・ザマーン」に対する翻訳として、英語版では“martyrs”と一般化の方略が観察される。それに対応する形で【例 12】と【例 13】の日本語版では「殉教者」が充てられている。日本語版の翻訳には、英語字幕の影響が見て取れる。

ここで、第 5 章【例 20】の「امام رضا / emām-rezā / (イマーム・レザー)」の ECR の事例に再注目してみよう。

第 5 章【例 20】 『少女の髪どめ』の「固有名詞（人名）」の訳出方略 (cf. 5.3) (再掲)

ST	日本語訳
به امام رضا كه بر می گردم بپولت را می دهم	イマーム・レザーに誓ってあなたのお金を返します

TT-E: I swear on our Blessed Imam Reza that I will give you back all your money. 詳述

TT-J1: 聖なるイマムレザーに誓って— 必ずお金は返します 詳述

第 5 章【例 20】の ECR は、『少女の髪どめ』から抽出された ECR である。第 5 章では「固有名詞（人名）」として扱ったが、「امام رضا / be emām-rezā / (イマーム・レザー

に誓って)」という単位で切り取れば、この ECR は「固定化された引喩」でもあることがわかる。上述の【例 15】と同様に、この例でも日本語字幕の「聖なる」は、英語字幕の Blessed に影響を受けた訳出だといえるのではないだろうか。

これらの事例から、英語字幕の影響は日本語版の訳出方略（どう訳すか）のみならず、数ある選択肢からどの言葉を選ぶか（語彙レベルで何と訳すか）にまで及んでいることがわかる。翻訳は、単に言葉を訳すだけの行為ではなく、また文化の差を埋めるだけの行為でもない（Pérez González 2009）と言われるように、TT そのものが、TT 社会でイラン的価値観や文化に付与するイメージの重大性を無視することはできない。果たしてその結末を多少なりとも英語の介入に任せてよいのだろうか。日本におけるイラン映画の翻訳に關しては、これらの観点を十分に検討することが必要だ。

ここで、「固定化された引喩」以外の箇所でも、英語の影響が日本語版に表れている例が見つかった。以下の例の ST は、いずれもイラン的な異文化要素を含んでいる。

【例 19】

ST	日本語訳
ترمه بابا این مانتو و مقنعه مدرستو وردار بیا من بریزم تو ماشین	テルメーちゃん、この学校の <u>マント</u> と <u>ベール</u> ⁹⁵ をもってきて、私が洗濯機の中に入れる

TT-E: Termeh, get your laundry.

TT-J1: テルメー 洗濯物を

TT-J2: テルメー ちょっと洗濯物を持ってきてくれ

【例 19】は、ナデルが学校帰りの娘の制服を洗濯しようとする場面である。ここでは、イランの文化的要素（学校的女子生徒の制服がマントとベールであること）が完全に削ぎ落とされている。この発言の後、ナデルは洗濯機の使い方がわからず困るのだが、ST 受容者は、ナデルが家事や娘のことを妻に任せきりにしていたことが窺い知れる。しかし、TT 受容者はどうだろうか。着用した制服を脱いで洗うという、学校に通う子どもがいる家庭ではありふれた風景にも関わらず、それがナデルにはできていないという文脈が、“laundry” や「洗濯物」という訳からは受容者に伝わらない。「共働きでただ家事ができな

⁹⁵ 「مقنعه / maqna‘e /」とは、頭から胸元までを覆う袋状のベールを指す。

い（洗濯機の使い方がわからない）父親」なのではなく、「娘（の制服）の面倒も見ていなかった父親」が描かれているのである。

【例 20】

ST	日本語訳
من این <u>شجریان</u> رو ببرم	私はこの <u>シャジャリーアン</u> を持っていく

TT-E: I'm taking this CD.

TT-J1: 持ってくわ

TT-J2: この CD 持ってくわ

【例 20】は、夫ナデルと別居するために、妻シミンが自宅を去る場面である。その際、シャジャリーアンの CD を 1 枚手に取る。モハンマド・レザー・シャジャリーアンは、イランで最も偉大な伝統的ペルシア音楽の巨匠といわれる (Davison 2020)。シャジャリーアンの音楽を愛聴していることから、シミンはイランの中流階級の家庭で一定レベルの教育を受けたと思われる。しかし、この時シミンがどのような気持ちでシャジャリーアンの音楽を選んだのか、イランの文化に馴染みのない TT 受容者にわかる術はない。実際問題として、同化的手法が選ばれるのが致し方ない場面ではあるが、日本語字幕が省略しているのに対して、日本語吹き替えでは、英語字幕と同じように「CD」という訳が選ばれている。英語の影響が出ている例である。

【例 21】

ST	日本語訳
ببخشید من یه سوال داشتم	すみません、私は質問がある

TT-E: I have a religious question.

TT-J1: 宗教上の質問があります

TT-J2: 宗教上の質問があるのですが

【例 21】は、ST にはない言葉が TT で追加された例である。イスラームの教えに敬虔なラジエーが、ナデルの年老いた父親を介助しても罪にならないかを確認するため、聖職者に電話で質問する場面である。『別離』公式パンフレットでは、「ナデルの父が失禁したこ

とに気づいたラジエーが電話で相談した相手は、イスラム教の聖職者」と説明がある（「映画『別離』を理解するためのワンポイント」：15）。イスラーム社会では、家族以外の異性の肌に触れることは禁じられている。この社会的背景を知らなければ、ST の情報だけではラジエーが誰に何の質問しているのか見当がつかず、なぜ介助することに抵抗があるのか誤解を与える恐れがある。英語字幕では“religious question”と、日本語版では「宗教上の質問」と補足的に訳されたことで、ラジエーが少なくとも宗教上の問題から介助に戸惑っている様子が受容者にわかるように工夫されている。この例からも、日本語版の翻訳に英語からの影響が見て取れる。

以上の事例を踏まえると、ペルシア語から日本語の翻訳については、ペダーセンの7つの要素では説明できないものがあり、『別離』のテキストの日本語翻訳は英語の影響を受けていることが示唆される。イラン映画の翻訳プロセスでは、ペルシア語を知らない日本人字幕翻訳者や吹き替え翻訳者が、英語の台本や字幕をもとに訳出作業を行う余地が常にある。特に、ゴルパリアンが協同翻訳者ではなく、監修者として字幕制作に携わる場合は、この重訳のプロセスが翻訳の産物として反映されることが、『別離』の分析結果からも裏づけられたといえる。イラン映画の翻訳を考えるうえでは、英語の影響を考慮する必要があることを、本章の結論として強調しておきたい。

第7章 パラテキスト分析及びテキスト分析の総合考察

本論は、日本におけるイラン映画の受容と翻訳をテーマに研究を進めてきた。映画の受容研究に、重訳と異文化要素という切り口からアプローチすることで、作品の選定、パラテキスト、テキストという3つの枠組みにおける英語の影響という問題を論じてきた。本研究は、イラン映画の翻訳プロセスを通して、英語および西洋諸国の価値観が、いかに多層的に日本社会のイラン映画の受容に組み込まれているかを主張する。

本章では、前の各章で考察したことや改善点を踏まえ、英語のフィルターという問題と絡めてイラン映画の特殊性を検討する。具体的には、イラン映画に入り込む欧米の視点という問題について、日本社会で受容される段階でイラン映画にはどのような価値づけが伴うのかを検証する。また、そのようなイラン映画の付加価値に対する翻訳者の立場も考慮に入れたうえで、今後ますます活発化するであろう映画の越境の観点も踏まえて考察を行う。

7.1 パラテキスト分析及びテキスト分析の総合考察

異文化間リテラシーが重要視される今日、文化的背景の異なる人々やその社会と互恵的に交流することが求められている。そのような国際化社会において、文化と文化をつなぐ翻訳の果たす役割は大きい。国際言語である英語やグローバル化の影響は、日本社会において、イラン映画の翻訳という一見無関係に見える領域でさえも必然の事象である。翻訳者も受容者も、英語の介入とその影響が身近に迫ることを自覚していれば、映画をはじめとする文化を映し出す装置を通して、異なる言語や文化を背景に持つ人々のことをより深く理解できるかもしれない。本研究を通してその重要性を強調したい。ひと口に英語の影響と言ってもその及ぼす範囲ははかり知れないが、本研究ではイラン映画の翻訳への視座を通じて、英語の介入にまつわるテキスト内外の問題に焦点を当てた。各章では、テキストとパラテキストの分析を個別に扱った。パラテキストは単にテキストを説明し補完するだけのものではないことが、本論の分析から明らかになったため、本節ではテキスト及びパラテキストの相互的関連性に着眼し、より総合的な考察を行う。

これまでのテキスト分析の考察から明らかになったのは、次の2点である。1つ目は、『別離』におけるイランの文化的要素の字幕翻訳については、背景に媒介語としての英語の影響がはっきりと見て取れることである。テキスト全体に関わる翻訳戦略および個別の訳出方略の選択のいずれも、日本語版は英語版から影響を受けるということが実

証された。したがって、イラン映画の翻訳については「ECR の訳出方略の決定に影響を与える 7 つの要素」(Pedersen 2005) に、英語の影響を付け加えることを提案する。

もう 1 つは、『運動靴と赤い金魚』の異文化要素の字幕翻訳には、媒介語としての英語の影響はほぼ見受けられないことである。『運動靴と赤い金魚』の日英字幕には、それぞれ大局的に異なる訳出傾向が見られ、さらに個別の訳出方略の採用においても異なる選択が行われていた。作品全体のデータ分析からは、日本語字幕には同化的な訳出傾向が見られる一方、英語字幕は、字幕としては比較的異化的な訳出傾向が見られるという結果となった。『別離』の字幕は英語の影響が大きく、『運動靴と赤い金魚』において、それぞれの日本語字幕に、英語からの影響に差が見られたのは、もちろん作品そのものの違いや翻訳された時期の違いといった要因も確かにあるだろう。しかし、英語の影響差が出た最大の要因は、それぞれの作品の字幕制作プロセスの違いにあると考える。具体的には、『運動靴と赤い金魚』は、予めペルシア語 ST を日本語に全訳した原稿が字幕翻訳者に提供されたため、英語の影響は低かった。一方、『別離』は、英語の字幕や台本をもとに日本語字幕が制作されたため、英語の影響が色濃く出たことが示唆される。この点については、ECR の抽出箇所の条件をそろえるなど改善すべき点は多いが、引き続き研究を進め、他の作品についても同じことがいえるかどうか検証する価値はあるだろう。

本研究では、日英字幕翻訳の訳出方略の差を考察するにあたって、日本語吹き替え翻訳を適宜参照した。本論の分析を通して、字幕翻訳の研究においても、吹き替え版を用いれば、三言語間の翻訳対照分析の可能性がさらに広がることを示唆できたように思う。

次に、テキストおよびパラテキストの考察を通して明らかになったのは、次の 2 点である。第 1 に、『運動靴と赤い金魚』では、日本語版タイトルと字幕との関連づけが実現され、パラテキストとテキストの一貫性が保たれていたことである。つまり、『運動靴と赤い金魚』の日本語字幕においては、映画配給会社によって練り上げられたパラテキストとの関連性や一貫性を保とうとする字幕翻訳者の姿勢が確認された。この特徴は、DVD に付された日本語字幕では確認できたが、Amazon Prime Video で提供される同作品の日本語字幕では確認されなかった⁹⁶。このことから、同じ作品であっても、提供される媒体や翻

⁹⁶ 第 5 章の具体例分析において、日本語版 DVD の字幕では、画面に映し出されたペルシア語 ST に「運動靴」という字幕が付けられ、強調されて視聴者に提示された (cf. 第 5 章、写真 4)。しかし、Amazon Prime Video 版の日本語字幕には、同じシーンでそのような字幕は付けられていない (2024 年 5 月 10 日時点)。尚、Amazon Prime Video 版の字幕翻訳者の情報は開示されていない。

訳者が変わることによって、字幕そのものも変わるが、パラテキストとテキストの結束性が強まったり薄れたりすることも示唆される。

第2に、日本におけるイラン映画のパラテキストの翻訳には、パラテキストレベルでの原文との差以外にも問題が潜んでいることが明らかになった。その問題とは、パラテキスト上の何に焦点を当てるか（つまり、受容者に何を意識させるか）という発信者による恣意的偏り、および映画配給会社と字幕翻訳者の翻訳に対する姿勢の不一致である。パラテキストの翻訳の背景にあるこれらの諸問題は、イラン映画の受容と翻訳にまつわる「ずれ」という現象にも深く関わるものだ。

最後に、日本で公開されるイラン映画についての考察を通して明らかになったことは、イラン映画が日本に受容される過程においては欧米の視点が入り込み、一種のフィルターがかかっていることである。この点については、次節で詳しく述べたい。

以上のように、イラン映画が日本の受容者の元に届くまでには、公開作品の招致や選定、パラテキストやテキストの翻訳など様々な過程が含まれる。その全ての段階に深く関わっているのが、イラン映画の字幕翻訳者ショーレ・ゴルパリアンである。イラン映画の日本での受容状況や翻訳プロセスは、これまで見てきたように変容を遂げてきた。イラン映画を取り巻く状況が変化するなかで、ゴルパリアンは日本でのイラン映画受容が始まったごく初期の段階から、日本とイラン映画の交流を後押しする姿勢を貫いてきた。ゴルパリアンの姿勢によって、イランの観点を直接翻訳に反映させることが現在ではできているが、イラン映画の日本への受容と翻訳のさまざまなプロセスをゴルパリアンが一手に担っている⁹⁷状況は、イラン映画の未来を見据えると危ういのではないだろうか。

7.2 イラン映画の特殊性

イラン映画が日本で受容されるに至るには、映画配給会社による作品選別、メディアの選択、宣伝の仕方の決定、翻訳者による訳出方略の選定など、さまざまな過程と手順を経ている。イラン映画が日本で劇場公開されるには、その作品が主要な国際映画祭やアカデミー賞といった国際的な場で注目を浴びることがきっかけとなる。「イラン映画の存続は、国際マーケットなしには成され得なかった」(Tapper 2002: 9) と指摘されるように、イラ

⁹⁷ 映画関係者の間でも、「たくさんのイラン映画が日本で観られるようになったのは、すべて彼女（ゴルパリアンのこと：著者注）のお陰だ」とされるように、「日本の映画界では、ショーレ以前と以後では、がらっと変わる」という（齋藤 2019）。

ン映画は世界の主要映画祭で高い評価を受け、その恩恵を受けてきた。Dabashi (2001: 9) は、イラン映画がワールド・シネマの仲間入りを果たして以来、国際舞台でイラン映画に対して関心が高まっていったことのメリットとデメリットの両側面を論じている。グローバル化を背景として、国際映画祭や映画配給システムがイランの映画産業に及ぼす影響には懸念があるという (Dabashi 2001)。ヨーロッパや北米で注目を集めた作品が日本で公開されるという流れは、ダバシの指摘するイラン映画へのグローバル化の影響のひとつと捉えることができる。

ヨーロッパや北米で注目を集めた作品が日本で公開されるという流れを汲んでいるのはアカデミー賞で評価された『運動靴と赤い金魚』や『別離』に限ったことではない。毎年、各国で開催される映画祭ネットワーク内で必見として注目される映画は決して多くないが、イラン映画はそのような必見作品として取り上げられる傾向が強いという (Elsaesser 2005: 103)。実際、『別離』が製作された 2011 年を基準に、2007 年から 2015 年までの 9 年間に日本で公開されたイラン映画 10 作品のうち、9 作品⁹⁸が欧米の主要映画祭で何らかの賞を受賞し、その情報が予告編や DVD パッケージに、受容者が気づくような方法で宣伝文句として使用されている。このような情報は、日本の潜在的鑑賞者を惹きつけるための常套手段となっていることがわかる。つまり、イラン映画の日本語版 TT を、日本の鑑賞者に観たいと思わせる動機づけが、ST の送り手ではなく TT の送り手 (日本の配給会社) によって新たに作り出されているのだ。このように日本で一般公開されるイラン映画のほとんどが、欧米の視点から評価された作品であることを鑑みれば、イラン映画の選考には一種のフィルターがかかっており、ここにグローバリゼーションの影響が見られるのではないかと考える。すなわち、テキストそのものの翻訳だけでなく、作品選考の時点から欧米の視点が入り込む余地があるのだ。

イラン映画が日本で初めて配給された 1993 年から 2021 年までに、日本で公開されたイラン映画作品は 65 本にのぼる⁹⁹。テレビ放映や DVD 視聴やオンライン視聴を含めると、さらに多くの作品が鑑賞者のもとに届いてきたと予測される。第 3 章で述べたように、日本公開イラン映画は、イランで公開されたか否かの観点でいうと、前者は後者に比べて圧倒的に少ないことがわかる (cf. 3.3、表 6)。イランで公開されたイラン映画が、つまり

⁹⁸ 残りの 1 本は『イラン式料理本』(モハマド・シルワーニ、2010) である。このイランのドキュメンタリー映画が、2012 年に日本公開されたことは興味深い事例である。

⁹⁹ 外国映画輸入配給協会「外画概況」より (<https://www.gaihai.jp/filmist.html>)。

イラン国内での上映の検閲を通ったイラン映画が、日本では受容を避けられてきたという事実は新たな発見といえよう。

それを裏づける根拠として、アカデミー賞にこれまでイランが出品してきた歴代の作品をここで取り上げてみよう。アカデミー賞イラン代表作品¹⁰⁰とは、イランがアカデミー賞という付加価値を通して、最も世界に受容されたいという野心を込めた作品とも換言できる。イランは、1994 年以降、アカデミー賞に自国代表作品をほぼ毎年出品している。アカデミー賞をめぐるイラン映画の評価や批評は、日本におけるイラン映画の公開作品の選定に少なからず影響を与えてきたはずである。

1994 年度（第 67 回）から 2011 年度（第 84 回）までにアカデミー賞に出品された 17 本のイラン代表作品のうち、過半数が日本で公開されている。一方、17 本のうち、日本で一般公開されてない作品は 7 本で、それらは全てイランで公開されていることがわかった。つまり、日本で公開されたアカデミー賞イラン代表作品は、イランで上映されていないものは網羅しているのに対して、イスラーム規範内の作品は注目に値しないなどとして除外されている可能性はないだろうか。これは偶然なのであろうか。

表 15 は、上述の期間において、イランがアカデミー賞に自国代表として出品した作品のうち、日本で未公開の 7 作品を一覧化したものである。もちろん、7 作品全てが、イスラーム規範内であることだけを理由に、日本で公開を見送られたというような主張しているのではない。作品ごとに様々な事情や要素があるだろう。個々の作品の背景事情についてここで扱うことはしないが、その価値は十分あるだろう。

実際、日本でこれまで公開されたイラン映画のうち、ある作品がイランで未公開であるという事実は、メディアやパラテキスト上で「検閲」（市山 1998: 2、松田 2024: 30）、「上映禁止」（佐竹 2000: 3）、「規制」（シルワーニ 2012: 9）といった言葉を使って度々顕示されている。

¹⁰⁰ イランが、自国代表として選定し、アカデミー賞に出品した作品のこと。

表 15 アカデミー国際長編映画賞出品イラン代表映画のうち、日本で未公開の作品
(1994-2011 年) ¹⁰¹

年 / 受賞式	原題	英語版タイトル	監督	製作年	イラン 公開年
2002 / 第 75 回	من ترانه ۱۵ سال دارم	I'm Taraneh, 15	ラスール・サドル＝ アメリ	2002	2002
2003 / 第 76 回	نفس عمیق	Deep Breath	パルヴィズ・シャー バジ	2003	2003
2005 / 第 78 回	خیلی دور، خیلی نزدیک	So Close, So Far	レザ・ミルキヤリミ	2005	2005
2006 / 第 79 回	کافه ترانزیت	Café Transit	カンブジア・パルト ヴィ	2005	2005
2007 / 第 80 回	میم مثل مادر	M for Mother	ラスール・モラゴリ プール	2006	2006
2008 / 第 81 回	آواز گنجشکها	The Song of Sparrpws	マジッド・マジディ	2008	2008
2010 / 第 83 回	بدرود بغداد	Ferewell Baghdad	メヘディ・ナデル	2010	2011

日本では、イラン未公開作品が、公開作品より圧倒的に多く受容され、それがパラテキスト上で検閲という言葉により強調される形で、映画配給会社や広告会社といった翻訳参与者によって大衆に向けて発信されているという現実がある。翻訳されたテキストを含む作品は、それらのパラテキスト要素とともに受容され消費される。国際映画祭では西洋的価値観（映画祭は、もともとアメリカという大国に対抗する形で、ヨーロッパで生まれたものであり、反社会的、反権力主義的なものが好まれる）で受け入れられることや、アカ

¹⁰¹ 日本未公開作品のため、各作品の日本語版タイトルはあえて表に含んでいない。

デミー賞を通してアメリカの価値観（商業的、大衆娯楽的なものが好まれる）が付与されることは、公式に出品された時点でイランという国、あるいは映画の作り手の意図するところであろう。そのような国際舞台での評価や価値判断を通してイラン映画が世界的に認知されていく過程で、検閲された作品に対する価値づけは、イラン国外で形成された価値観である。Fotouhi（2016）が指摘するように、今日、西側諸国でイランに関するあらゆる種類の文化的商品を宣伝する場合、その本や映画、またはそのアイデンティティが禁止あるいは検閲されるという、非常に制限的なイラン社会を強調することがセールスポイントのひとつとなっている。また、Tabarraee（2022）は、イラン映画の英語圏における学問は、その美学や政治的解釈に従わない何百もの映画を犠牲にして、それ自体が価値を認める芸術作品や抵抗の象徴を選別し、美化してきたと主張する。

イランで公開が許可された作品には価値が認められず、反対にイランで禁止された作品に注目が集まるといったことが、現に日本社会でも起こりうるだろう。あるいはすでに起こっている可能性も否定できない。これまでの議論を踏まえて明らかになったように、日本で公開されたイラン映画の選定には確かに偏りがある。さらに、パラテキスト上で強調される部分にも恣意的偏りが存在する。そこから生み出される偏見や先入観こそ、Dabashi（2001）の懸念する、イラン映画に対するグローバル化の負の影響ではないだろうか。

このような状況に対して、イラン映画の字幕翻訳者ショーレ・ゴルパリアンの立場はどのようなものだろうか。2010年代初頭、アミール・ナデリとアッバス・キアロスタミというイラン映画界の巨匠二人が、立て続けに日本で映画製作を行った。夏目（2013b）によると、イランで映画を撮る状況の厳しさが反映されてのことではないかと憶測したところ、ゴルパリアンはその憶測を否定したという。

ゴルパリアンは、日本でのイラン映画の興行の偏りについて、「日本の配給会社はリスクを負いたくないので、今まで受けたイラン映画の路線をどうしても追従しがち」だと指摘する（ゴルパリアン・夏目 2013: 83）。2004年、国際交流基金フォーラムで開催されたイラン映画祭では、「コメディ、アクション、戦争映画、メロドラマなど、イランで受けている映画を上映」し、大成功を収めた（ゴルパリアン・夏目 2013: 82）。イランの映画や文化について、真の理解を深めるためには、このような映画祭が世間で注目されることがま

すます重要といえる。この映画祭の主催者のひとりは、ゴルパリアンである。

インド映画では、ヒンディー語を専門とする複数の日本人字幕翻訳者が、連携して仕事に当たることもあるという。そのようなインド映画とは異なり、イラン映画の翻訳にはペルシア語やイランの文化に精通した日本人翻訳者は存在しない。多くの人の尽力、労力がイラン映画に貢献していることはもちろん前提として、ゴルパリアンという一人物の大きな存在によって、日本におけるイラン映画は支えられている。ゴルパリアンを除いて、イラン映画の翻訳への参加者の大部分は、英語テキストに頼っていると思われる。この状況を踏まえると、イラン映画の翻訳を特定の人物に頼っている事態は危ういといえる。翻訳のあり方が多様化する今日、翻訳研究においても重訳に対する悲観的な捉え方は見直されつつある。しかし、ゴルパリアンは英語の介入には否定的な立場を示す。『別離』の日本語字幕翻訳では、英語から影響を受けていない独自の訳出方法が、数は少ないものの確かに確認された。これは、ゴルパリアンの英語の優位性に屈しない姿勢の賜物なのである。

第8章 終章

8.1 本論のまとめと考察

日本におけるイラン映画の受容と翻訳事情について、日本で公開されたイラン映画および、パラテキストとテキストの具体例分析を踏まえて検討してきた。日本人のイラン映画に対する現実離れした関心が文化的すれ違いを生むかもしれないという先行研究からの指摘を受け、本論ではまず、イラン映画の実態と日本のイラン映画に対するイメージの間に横たわる「ずれ」がどのようなものであるかについて調査した。日本公開イラン映画の一覧表を作成し、そのリストをもとに公開年ごとの推移や製作年といった複数の観点から分析した。

次に、その収集データに基づき、日本で 2012 年までに公開されたイラン映画の概観を考察し、数あるイラン映画作品からどの作品が選定されるのかという受容の観点から、日本公開イラン映画の全体像を捉えようと試みた。その過程で、日本公開イラン映画にはどのような特徴があるのかを調べることで、興行の偏りや傾向を確認し、その要因を探った。

その結果、日本公開イラン映画は、次のような特徴を備えていることが明らかになった。第一に、監督の偏りが見られる。全 57 作品のうち、アッバス・キアロスタミ、モフセン・マフマルバフ、アボルファズル・ジャリリの 3 人の監督作品群が、2012 年までに日本で公開されたイラン映画の過半数を占める。マフマルバフの一家ともつながりは太い。つまり、日本でのイラン映画受容初期においては、これらの監督の作品群が主軸を成し、日本でのイラン映画受容の土台を形づくったと換言できる。キアロスタミ、マフマルバフ、そしてジャリリの作品は、いずれもヨーロッパの映画祭で評価を受け、海外での需要拡大の道を切り開いてきた。日本におけるイラン映画の開花期が、ちょうど 3 人の監督世代に重なったことを考慮しても、確かな好尚があるといえるだろう。それは、日本でのイラン映画の受容が、ヨーロッパの映画祭の流れを汲むミニシアターブームの最中で始まったこととも深く関係している。第二の特徴としては、「子供」や「下町・地方都市」を主題にした作品が多いのに対して「女性」が題材の作品は圧倒的に少ないことである。これは、日本公開イラン映画には女性監督による作品が少ないという事実とも無関係ではないだろう。第三に、2 本のキアロスタミ作品を除いて、日本公開イラン映画はイラン・イスラーム革命後に製作された作品が占めている。日本で初めてイラン映画が劇場公開されたのが 1993 年であることを鑑みれば、革命前に制作された作品がほぼ見られないのは当然ともいえる。しかし、アミール・ナデリ監督の『駆ける少年』が、製作後しばしの時を経て日本で一般

公開されたように、何らかの要素が契機となり時代を遡ってスポットライトを浴びるイラン映画作品が今後は増えてもいいのではないだろうか。第四に、日本におけるイラン映画上映数の伸びは、アカデミー賞ノミネートといった、アメリカを中心とする北米圏での評価に影響を受けている。このように、日本における「イラン映画」は劇場で公開される以前に、どの作品が公開に至るのかを映画会社によって選択される過程がある。その時点でイラン国内のイラン映画の全体像との「ずれ」が起き始めているのである。

さらに、本研究はイラン映画のパラテキストについて、日本社会で際立って見られる傾向を調査し、その背景要因を明らかにした。パラテキストの具体例分析を通して、日本語版では作品の文脈が連想できるようなタイトルや子どもが題材であることを仄めかしたタイトルが付けられる例が多いことを、DVD のデザインと絡めて提示した。日本語版パラテキストでは、原題から大きく離れたタイトルが創造的に付されることもあり、原題にない言葉が含まれるタイトルは、全 57 作品中 20 作品に上ることが判明した。

また、これらの分析から得られた結果の考察および検証にも、パラテキスト要素を活用することで、イラン映画が日本で受容された文脈、つまり受容の経緯や過程を、日本社会におけるイラン映画の発信者と受容者の観点から解明した。タイトルの創造的翻訳は、字幕翻訳者や監督の意向に沿わないこともあるが、例外的に、キアロスタミ作品のタイトルは、全て原題や英語版タイトルに忠実に訳出されていた。これは、日本の映画配給会社とキアロスタミの間に築かれた信頼関係に拠るところが大きいと考えられる。

パラテキストを分析する過程で、本研究は日本におけるイラン映画の複雑な翻訳プロセスを解明するため、字幕翻訳者ショーレ・ゴルパリアンに独自インタビューを行った。ゴルパリアンは、日本のほぼ全てのイラン映画の字幕に携わってきたイランと日本の映画を通しての文化交流を語るうえで欠かすことのできない存在である。さらに、ゴルパリアンをはじめ、日本におけるイラン映画の翻訳者の地位を調査するために、これまで日本で販売されたビデオソフトを対象として、そのパッケージ上で翻訳者名がどのように扱われているかを検証した。その結果、時代を下るにつれて翻訳者名の提示頻度が上がり、2000 年代後半以降は特に、ゴルパリアンの翻訳者としての地位の高さが実証された。このように、イラン映画のパラテキストに関して、本研究は日本社会が好む一定の翻訳観念を示すことに寄与できたと考える。

これらの分析を通して、日本におけるイラン映画のパラテキストの翻訳には以下の 3 つの問題が潜んでいることが確認された。第一に、パラテキストレベルでの原文との差であ

る。第二に、何に焦点を当てるかという、発信者による恣意的偏りである。第三に、映画配給会社と字幕翻訳者の翻訳に対する姿勢の不一致である。パラテキスト翻訳の背景にあるこれらの問題は、イラン映画の受容と翻訳にまつわる「ずれ」の問題にも結びついていることが明らかになった。

最後に、本研究はテキストの翻訳に焦点を当て、今日グローバル化が進む中で、イラン映画の翻訳においても英語の影響があるのかを検証した。まず、イラン映画の字幕翻訳プロセスの変容に着目し、ペルシア語から日本語に直接翻訳される場合と、英語を媒介して翻訳される場合とで、それぞれの字幕にどのような訳出傾向が見られるのかを調査した。それぞれの場合において、日・英字幕版の比較に加え、日本語吹き替え版も分析対象に含めることで、イラン映画の翻訳に潜む重訳の問題に迫った。事例分析を重ねた結果、イラン映画の翻訳には、テキストレベルでも英語のフィルターの影響が確認された。

以上の分析を踏まえて、本研究はイラン映画の受容を多層的に捉える立場から、日本におけるイラン映画の翻訳には様々なレベルで英語翻訳の影響が見て取れるという結論に至った。本研究の最大の意義は、イラン映画が日本社会で受容される過程においては欧米の視点が入り込み、一種のフィルターがかかっているが、その問題に段階的にアプローチしたことでイラン映画の翻訳に見られる特殊性に光を当てた点である。もう一つの意義としては、イラン映画の翻訳については「ECR の訳出方略の決定に影響を与える 7 つの要素」(Pedersen 2005) に、英語の影響を付け加えることを提案したことである。これはイラン映画に限らず、グローバル化の恩恵を受けて受容者を獲得していったその他の諸外国映画にも当てはまることから、その汎用性は決して低くはない。

8.2 今後の課題と展望

本研究は、2011 年までに製作されたイラン映画に絞って研究を進めてきたが、今後ますますイラン映画の枠組みや捉え方が複雑化する時代を見据えて、分析対象を広げることも必要であると思われる。その場合、イラン映画の「越境」という観点を踏まえたうえで、イラン映画の定義を慎重に検討し捉え直す作業が前提となるであろう。

また、本論ではイラン映画の受容が、商業ベースで興行が成立する段階、つまりイラン映画が日本で公開される段階から始まると捉えている。それは、映画配給会社は作品を通じた文化交流を念頭に置いているかもしれないが、やはりある程度の集客を見越して映画を海外から購入すると考えるためである。一方で、映画は異文化間の交流を促すという側

面により重点を置くとすれば、興行目的で劇場公開された作品だけでなく、映画祭での上映作品にも目を向けるべきかもしれない。映画祭の役割のひとつは、映画を国内外に広めることであるが、商業的成功や集客そのものが先行するのではなく、映画を通じた異文化間交流というものが土台にある。国際映画祭は、外国映画を日本国内の想定受容者につなぐ役割を持つ。そのため、イラン映画の受容状況を研究するという立場においては、映画祭で上映されたイラン映画作品も研究対象に含むことを検討してもよいだろう。さらに、イラン映画の場合は、日本にまだ到来していない作品が字幕翻訳者によって日本の映画祭に招致されることもある。このように翻訳者の仕事担当領域という翻訳研究の観点からも、映画祭は注目すべき要素といえよう。

日本では、イラン映画が劇場公開され始める前から東京国際映画祭や福岡アジアフォーカス映画祭、山形ドキュメンタリー映画祭などで、アミール・ナデリやアッバス・キアロスタミの一部の作品が早くから注目を集め上映されていた。日本でイラン映画を最初に劇場公開したユーロスペースの代表者、堀越謙三がイラン映画を知るきっかけとなった場所も映画祭であった¹⁰²。今日では、イラン映画を積極的に上映する場も増えている。例えばイスラーム映画祭（第1回は2015年）や東京イラン映画祭（第1回は2018年）などが挙げられ、続々とイランやイスラームに特化した新鋭の映画祭が開催されつつある。日本の映画史上、イラン映画はアジア映画の枠内で語られることが慣例であり、現在もその傾向は続くが、新たに中東あるいはイスラームという枠内で語られることも増えている。それは、イラン映画自体が全くの別物に変わってしまったのではなく、映画を通して人々の視線の方が中東地域やイスラームという世界にも向けられるように変化した、あるいはその存在が強く意識されるように人々の環境や社会情勢が変わったというべきであろう。もちろん、イラン映画が変容を遂げていることは確かな事実であるが、同時にイラン映画に対する見方も、グローバル化の影響のもと、メディアの変化や時代の経過とともに変容を遂げ続けているのだ。

このようにイラン映画を取り巻く状況やイラン映画自体が変化をし続ける中、日本でイラン映画がある種結束性をもって進展してきたのは、イラン映画をその受容の様々な段階

¹⁰² 堀越は、ドイツ留学から帰国後、1982年にユーロスペースを開館した。ユーロスペースは、独自の興行・配給を行い、当時の先駆的な映画を作家主義的な視点で公開し、日本のミニシアターブームを牽引した。すでに述べたように、堀越のイラン映画との最初に出会いは、1991年の山形国際ドキュメンタリー映画祭で上映された『クローズ・アップ』（アッバス・キアロスタミ、1990）である（堀越 2022: 110）。

で支えることで束ね上げてきたショーレ・ゴルパリアンの尽力に拠るところが大きい。本論では、日本での受容の段階を多層的に捉える立場から、作品選定、パラテキスト、テキストという3つのレベルでイラン映画の翻訳について論じてきた。本研究で取り上げた具体的な事例以外にも、多くの代表的イラン映画が日本で翻訳されているが、本論では取り入れることができなかった。また、日本におけるイラン映画の翻訳事情も変化しつつある。イラン映画は、映画祭上映時に限らず、劇場公開、テレビ放映、DVDを含むビデオソフト、動画配信サービスにおいても日本語字幕制作過程で英語の関与が見られる。本論では、DVDテキストの翻訳に、ゴルパリアンが「字幕翻訳者」あるいは「字幕監修者」として関わることを独自インタビューによって明らかにしたが、その仕事領域を整理し、各作品でいずれの立場として関わるかを同定するに留まった。今後、テキスト分析において、ECRの定義や指示領域といった抽出箇所の基準をそろえることで、ペルシア語から日本語に直接翻訳される場合と、英語を媒介して翻訳される場合とで、それぞれの字幕にどのような違いがでるのかを直接比較することができるだろう。

上記のいずれの立場であっても、ゴルパリアンは英語を一切参照しない。一方、日本人字幕翻訳者は、いずれのプロセスでも英語を介して重訳のプロセスを踏んでいる。ゴルパリアンの翻訳者としての職務的観点からは、二つの翻訳プロセスの間には、英語からの影響度という点で差は出ないように努めていることが窺える。しかし、日本人字幕翻訳者の視点から見れば、プロセス上確かに差は存在する。予めペルシア語の台詞を日本語に直接全訳した原稿が提供される場合と、英語の字幕や台本が先に用意される場合とで、日本人字幕翻訳者の訳出に英語の影響差が出ることは十分あり得る。今後は、日本におけるイラン映画の翻訳プロセスの違いに着目してさらに研究を進めることで、イラン映画の重訳の問題に対する洞察をより深めることが可能になるであろう。以上の諸問題については、今後の課題としたい。

現在イランは、国際社会において独特の存在感を放っている。グローバル化の時代に、特に西洋諸国との関係性という文脈においては、折に触れて政治的・経済的側面が強調されがちではあるが、今後、日本とイランの文化交流が進んでいけば、両国の翻訳の規模、

さらには翻訳研究の幅が拡大していくことが期待できる。イラン映画は、その一翼を担うことであろう。最後に、本論文が、イラン映画に興味のある一般読者にとって、また日本におけるイラン映画の受容と翻訳プロセスに関心をもつ学生や研究者にとってほんの僅かながらでも寄与できれば幸いである。

【参考文献】

- Abdi, S. & Calafell, B. M. (2017). “Queer Utopias and a (Feminist) Iranian Vampire: A Critical Analysis of Resistive Monstrosity in *A Girl Walks Home Alone at Night*”. *Critical Studies in Media Communication*, 34(4), 358–370. DOI: <https://doi.org/10.1080/15295036.2017.1302092> (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- Aftab, K. (2015). “Ana Lily Amirpour has created a completely new film genre - The Iranian Vampire Western”. *The Independent*. 20 May 2015. [Online] <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/ana-lily-amirpour-has-created-a-completely-new-film-genre-the-iranian-vampire-western-10265538.html> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- AFP (2013). “Iran taps Farhadi film 'Le Passe' for Oscars entry”. *AFP*. 29 September 2013. [Online] <https://www.foxnews.com/world/iran-taps-farhadi-film-le-passe-for-oscars-entry> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- ASL19 (2015). “Censorship in Iranian cinema”, In P. Decherney & B. Atwood (Eds.), *Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form*. New York: Routledge, 229-242.
- Bassnett, S. & Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bradshaw, P. (2012). “This Is Not a Film review – agonising non-film heaps shame on Iranian government”. *The Guardian*. 29 March 2012. [Online] <https://www.theguardian.com/film/2012/mar/29/this-is-not-a-film-review> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- Dabashi, H. (2001). *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, London & New York: Verso Books.
- Davison, P. (2020). “Mohammad Reza Shajarian, classical singer revered in Iran, dies at 80”. *The Washington Post*. 12 October 2020. [Online] https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/mohammad-reza-shajarian-classical-singer-revered-in-iran-dies-at-80/2020/10/11/c1713d6c-0a45-11eb-9be6-cf25fb429f1a_story.html (2024 年 5 月 24 日閲覧) .

- de Linde, Z. & Kay, N (1999). *The semiotics of subtitling*, Manchester: St. Jerome.
- Démy-Geroe, A. (2015). Pomegranates and Cinema: Some Observations on a Decade or So of Selecting and Screening Iranian Films, In P. Decherney & B. Atwood (Eds.), *Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form*. New York: Routledge, 192-203.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press. [Online] <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mv45> (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- Díaz-Cintas, J. (1999). Dubbing or Subtitling: The Eternal Dilemma, *Perspectives: Studies in Translatology*, 7(1), 31-40.
- ____ (2009). "Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential". In J. Díaz-Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1-20.
- ____ (2013). "Subtitling: Theory, practice and research". In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 273-287.
- Díaz-Cintas, J. & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester & Kinderhook: St. Jerome.
- Dunnung, J. H. (2020). "Audiences won't have seen anything like this: how Iranian film Chess of the Wind was reborn". *The Guardian*. 30 September 2020. [Online] <https://www.theguardian.com/film/2020/sep/30/iranian-film-chess-of-the-wind-reborn-mohammad-reza-aslani-bfi-london-film-festival> (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- Elsaesser, T. (2005). "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", In *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 82-107. DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048505173-005> (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- Encyclopaedia Iranica Foundation (2024). "Film-Farsi and Everyday Life: Popular Cinema and Modernity in Pre-Revolutionary Iran", In *Cinema Iranica*. [Online] <https://cinema.iranicaonline.org/article/film-farsi-and-everyday-life-popular-cinema-and-modernity-in-pre-revolutionary-iran/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

- Franco, J. A. (1996). "Culture-Specific Items in Translation", In R. Álvarez & M. C-Á. Vidal (Eds.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 52–78.
- Fotouhi, S. (2016). *Commodification of Censorship in Iranian Writing in English*. Sanglap: Journal of Literary and Cultural Inquiry, 2(2), 98-126. [Online] <https://sanglap-journal.in/index.php/sanglap/article/view/53> (2024 年 5 月 24 日閲覧).
- Gambier, Y. (2013). "The position of audiovisual translation studies", In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 45-59.
- Gottlieb, H. (1997). Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations. In A. Trosborg (Ed.), *Text Typology and Translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 309-338.
- ____ (2009). Subtitling against the Current: Danish Concepts, English Minds. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, 21-43.
- Gritten, D. (2023). "Taraneh Alidoosti: Iran releases top actress held for supporting protests". *BBC News*. 5 January 2023. [Online] <https://www.bbc.com/news/world-middle-east-64163189> (2024 年 5 月 24 日閲覧).
- Hatim, B. & Mason, I. (1997). *Translator as Communicator*. London/New York: Routledge.
- House, J. (1977/1981). *A Model for Translation Quality Assessment* (2nd ed.), Tübingen: Gunter Narr.
- ____ (1997). *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, Tübingen: Gunter Narr.
- Kenevisi, M. S., Sharifabad, E. D. & Bojnourdi, S. A. S. (2013). "A Comparative Analysis of the Translation of Stereotyped Allusions in English Subtitles of 'A Separation'", *The Iranian EFL Journal*, 9(6), 230-241. [Online] https://www.researchgate.net/publication/259870632_A_Comparative_Analysis_of_the_Translation_of_Stereotyped_Allusions_in_English_Subtitles_of_A_Separation (2024 年 5 月 24 日閲覧).

- Kingwilson (2011). "Iranian submissions for the Academy Award for Best Foreign Language Film", *IMDb*. [Online] <https://www.imdb.com/list/ls000363631/> (2024 年 5 月 24 日閱覽) .
- Lefevere, A. & Bassnett, S. (1990). "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies", In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Translation, History and Culture*. London & New York: Pinter, 1-13
- Leppihalme, R. (1997). *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon/Philadelphia/Toronto/Sydney/Johannesburg: Multilingual Matters.
- ____ (2011). "Realia", In Y. Gambier & L. van Dooslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies vol. 2*. Amsterdam: John Benjamins, 126-130.
- Martins, F. & DeSousa, D. M. C. (2015) "Notes on the Reception of Iranian Cinema in Brazil", In P. Decherney & B. Atwood (Eds.), *Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form*. New York: Routledge, 185-191.
- Mehrabi, M. (1363[1984]). *Tārīkh-i sīnīmā-yi Īrān: az āghāz tā sāl-i 1357*. = [*The History of Iranian cinema: 1900-1979*], Tehran: Film Publication. (Persian).
- ____ (2012/2014). *One Hundred + Five Years of Film Adverts and Film Posters in Iran*, Tehran: Nazar Art Publications.
- Naficy, H. (1996). "Iranian Cinema", In G. Nowell-Smith (Ed.) *The Oxford History of World Cinema*, London & New York: Oxford University Press, 672-678.
- ____ (2012a). *A Social History of Iranian Cinema: The Islamicate Period, 1978-1984*. (Vol. 3). Durham & London: Duke University Press.
- ____ (2012b). *A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984- 2010*. (Vol. 4). Durham & London: Duke University Press.
- O'Connell, E. (1998). "Choices and Constraints in Screen Translation", In L. Bowker, M. Cronin, D. Kenny & J. Pearson (Eds.), *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, Manchester: St. Jerome, 65-71.
- Pak-Shiraz, N. (2019). "Iranian Cinema Today: An Ode to the Past and New Directions in the Future?", In J. M. Bloom & S. S. Blair (Eds.), *Islamic Art: Past, Present,*

- Future*. The Biennial Hamad bin Khalifa Symposium on Islamic Art. Yale University Press, 260-277. [Online]
https://www.academia.edu/41593909/Iranian_Cinema_Today_An_Ode_to_the_Past_and_New_Directions_in_the_Future (2024 年 5 月 23 日閲覧) .
- Pedersen, J. (2005). “How is Culture Rendered in Subtitles?”. EU-High-Level Scientific Conference Series. In *The Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 1-18. [Online]
https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- _____. (2011). *Subtitling Norms for Television: An exploration focusing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Pérez González, L. (2009). “Audiovisual Translation”, In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd ed.) London & New York: Routledge, 13-20.
- Ramière, N. (2006). “Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation”. In *The Journal of Specialised Translation*. 6, 152-166.
- Razavi, N. (2015). “The Rise of ‘Youth Pop’ Films in Contemporary Iran”, In P. Decherney & B. Atwood (Eds.), *Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form*. New York: Routledge, 143-163.
- Sarsangi, M. & Soleimanzadeh, H. (2018). “Iranian Cinema: Pre-Revolution and Post-Revolution”, In *International Journal of Advanced Research (IJAR)*. Int. J. Adv. Res. 6(1), 641-646. [Online] http://www.journalijar.com/uploads/474_IJAR-21601.pdf (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- Snell-Hornby, M. (1990). “Linguistic transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany.” In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Translation, History and Culture*. London & New York: Pinter, 79–86.
- St André, J. (2009). “Relay”. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (2nd ed.) London & New York: Routledge, 230-232.

- Tabarraee, B. (2022). "Leaving Homeland: The Evolving Conceptualization of Migration in the Iranian Cinema of the 2010s", *Mashriq & Mahjar Journal of Middle East and North African Migration Studies*. 9(1), 66–92. DOI: <https://doi.org/10.24847/v9i1> (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2002). "What Texts Don't Tell: The Use of Paratexts in Translation Research", In T. Hermans (Ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome, 44-60.
- ____ (2011). "Paratexts", In Y. Gambier & L. van Dooslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies vol. 2*. Amsterdam: John Benjamins, 113-116.
- Tapper, R. (2002). "Introduction". In R. Tapper (Ed.), *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity*. London & New York: I.B.Tauris, 1-25.
- Tehran Times (2006). "Japanese students to study 'Children of Heaven' screenplay'. *Tehran Times*. 10 April 2006. [Online] <https://www.tehrantimes.com/news/114681/Japanese-students-to-study-Children-of-Heaven-screenplay> (2024 年 5 月 23 日閲覧) .
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam: John Benjamins.
- Ulrych, M. (2000). "Domestication and foreignification in film translation", In C. Talor (Ed.), *Tradurre il Cinema*. Trieste: Dipartimento di Scienze del Linguaggio dell'Interpretazione e della Traduzione, 127-144. [Online] <https://www.openstarts.units.it/entities/publication/4c3ba4af-70f9-473d-a13c-8eebab92f3e8/details> (2024 年 5 月 31 日閲覧) .
- Umid, J. (1374/1377). *Tārīkh-i sīnimā-yi Īrān 1279-1357* (chāp 2). / Omid, J. (1995/1998). = [*The history of Iranian cinema: 1900-1978* (2nd ed.)], Tehran: Rawzanah. (Persian).
- Varzi, R. (2015). "A Grave State: Rakhshan Bani-Etemad's *Mainline*", In P. Decherney & B. Atwood (Eds.), *Iranian Cinema in a Global Context: Policy, Politics, and Form*. New York: Routledge, 96-111.
- Venuti, L (1995). *The Translator's Invisibility*, London & New York: Routledge.

Zeydabadi-Nejad, S. (2007). “Iranian Intellectuals and Contact with the West: The Case of Iranian Cinema”, In *British Journal of Middle Eastern Studies*, 34(3), 375-398.

____ (2010). *The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic*. London & New York: Routledge.

日本語文献（五十音順）

青柳霞（1999）「あとがき」マジディ、マジッド『運動靴と赤い金魚』東京：角川書店，169-171.

アクラミ，ジェムシード（1999）「Production Note② 物のない貧しい子供たち……イラン映画における子供のイメージ」『「運動靴と赤い金魚」映画パンフレット』伊藤聡子・関根圭ほか編．東京：株式会社フジテレビジョン、アスミック・エース エンタテインメント株式会社，21.

アジアフォーカス・福岡映画祭カタログ（1997）『アジアフォーカス・福岡映画祭 ‘97』佐藤忠男編，アジアフォーカス・福岡映画祭実行委員会．[Online] <https://www.focus-on-asia.com/archives/pdf/1997.pdf>（2024年5月21日閲覧）．

____（1999）『アジアフォーカス・福岡映画祭 ‘99』佐藤忠男編，アジアフォーカス・福岡映画祭実行委員会．[Online] <https://www.focus-on-asia.com/archives/pdf/1999.pdf>（2024年5月21日閲覧）．

____（2001）『アジアフォーカス・福岡映画祭 2001』佐藤忠男編，アジアフォーカス・福岡映画祭実行委員会．[Online] <https://www.focus-on-asia.com/archives/pdf/2001.pdf>（2024年5月21日閲覧）．

アブドリ，ケイワン（2014）「イランにおける映画産業の発展史 —1940年代から現在まで—」『革命後イランにおける映画と社会』貫井万里・杉山隆一編，早稲田大学イスラーム地域研究機構，47-63.

荒木菜穂（2011）「関係性の問題としての『女性学』『フェミニズム』を考える」『女性学』日本女性学会編．18, 32-39. DOI: https://doi.org/10.50962/wsj.18.0_32（2024年5月21日閲覧）

アルバトロス・フィルム（編集）（2000）『「サイレンス」映画パンフレット』東京：ニューセレクト&アルバトロス・フィルム．

石出みどり（2007）「イラン映画界の巨匠アッバス・キアロスタミ」『シリーズ知っておき

- たい中東(2)』歴史教育者協議会編, 株式会社青木店.
- 市山尚三 (1998) 「ジャリリと現在のイラン映画界」『「かさぶた」「7本のキャンドル」映画パンフレット』ビターズ・エンド/シネカノン編, 東京: ビターズ・エンド/シネカノン.
- ____ (2003) 「マジッド・マジディ 1959- イラン」『アジア映画』四方田犬彦編. 東京: 作品社, 140.
- 板倉君枝 (2022) 「ミニシアターは生き残れるか ―日本の映画文化を切り開く“個性派”映画館の功績と未来」『ニッポンドットコム』2022年12月8日. [Online] <https://www.nippon.com/ja/in-depth/d00865/> (2024年5月21日閲覧).
- 太田直子 (2007) 『字幕屋は銀幕の片隅で日本語が変だと叫ぶ』東京: 光文社.
- ____ (2013) 『字幕屋に「、」はない』東京: イカロス出版株式会社.
- 大庭夕穂 (2017) 「日本におけるイラン映画の受容と翻訳についての研究 ―『運動靴と赤い金魚を中心としたパラテキスト分析』」『国際文化学』No. 30. 2017, 1-21.
- 岡光信子・山下博司 (2013) 「[インド] グローバル化のなかで変容する社会 ―混成化・越境・均質化」『地域研究』, 13(2): 359-368.
- 加藤久徳・景山咲子 (2011) 「WEB『CUT』 アミール・ナデリ監督 インタビュー」『シネマジャーナル』2011年12月11日. WEB版特別記. [Online] <http://www.cinemajournal.net/special/2011/cut/index.html> (2024年5月31日閲覧).
- 川口恵子 (2012) 「イラン映画『別離』 イスラム法と女性・社会・家族」『ウィメンズアクションネットワーク』シネマラウンジ. 2012年4月3日. [Online] <https://wan.or.jp/article/show/3455> (2024年5月31日閲覧).
- 河原清志 (2015) 「西洋の翻訳理論の重要論点とその社会文化史的連関」『翻訳研究への招待』第14号: 85-105.
- 神田大介 (2016) 「姿なき『国民的監督』」『朝日新聞』特派員メモ. 2016年7月25日朝刊.
- 北原圭一 (2010) 「蜃気楼の彼方に」『イランを知るための65章』岡田恵美子・北原圭一・鈴木珠里編著, 株式会社明石書店.
- キネ旬ムック (2000a) 『新世紀アジア映画』佐藤忠男監修. 東京: キネマ旬報社.
- ____ (2000b) 『インド映画娯楽玉手箱』松岡環監修. 東京: キネマ旬報社.
- キネマ旬報 (1993) 「アッバス・キアロスタミ来日」『キネマ旬報』1993年9月上旬号, 42.
- ____ (1994-2013) 「年間外国映画一覧」『キネマ旬報』1994-2013年2月下旬号.
- 金光林 (2002) 「東アジアにおける韓国の大衆文化(韓流) ―その現状と展望」『新潟産業

大学人文学部紀要』14号, 63-78.

久我和巳 (2002) 「イラン映画との対話(1)ーアボルファズル・ジャリリ『デルバラン』を
起点としてー」『行政社会論集』福島大学行政社会学会編. 14(3), 1-14. [Online]
<https://www.lib.fukushima-u.ac.jp/repo/repository/fukuro/R000000940/2-284.pdf>
(2024年5月21日閲覧).

____ (2006) 「イラン映画の女たちーフォルグ・ファッロフザードの場合ー」『行政社会
論集』福島大学行政社会学会編. 19(2), 38-56. [Online]
<https://www.lib.fukushima-u.ac.jp/repo/repository/fukuro/R000000941/2-361.pdf>
(2024年5月21日閲覧).

黒柳恒男 (1996) 『現代ペルシア語辞典 ポケット版』東京: 大学書林.

小池誠 (2001) 「インド映画とグローバリゼーション」『桃山学院大学総合研究所紀要』桃
山学院大学総合研究所編. 27(1), 43-56. [Online]
<https://stars.repo.nii.ac.jp/records/2000802> (2024年5月21日閲覧).

小林伸一 (2004) 「ハータミー・イラン・イスラーム共和国大統領の政治思想」『創価大学
大学院紀要』大学院紀要編集委員会編. 26, 73-88. [Online]
https://www.soka.ac.jp/files/ja/20170525_112833.pdf (2024年5月21日閲覧).

ゴルパリアン, ショーレ (1998) 「特集『桜桃の味』イラン映画の現状と展望」『キネマ旬
報』1988年1月下旬号, 67.

____ (2021) 『映画のびと イランから日本へ』東京: みすず書房.

ゴルパリアン, ショーレ・夏目深雪 (2013) 「【インタビュー】イラン映画と日本のあいだ」
『アジア映画で〈世界〉を見る: 越境する映画、グローバルな文化』夏目深雪・
石坂健治・野崎歓編, 東京: 作品社, 74-90.

齋藤敦子 (2019) 「第60期日本映画ペンクラブ 授賞式」『シネマジャーナル インタビュ
ー & 記者会見報告』2019年03月24日. [Online]
<http://cineja-film-report.seesaa.net/article/464788016.html> (2024年5月21日閲覧).

笹川慶子 (2010) 「『キネマ旬報』とその史料的价值」『阡陵: 関西大学博物館彙報』関西
大学博物館. 61, 4-5. [Online] <https://kansai-u.repo.nii.ac.jp/records/19890> (2024年5
月21日閲覧).

佐竹康成 (2000) 『「ぼくは歩いてゆく」映画パンフレット』佐竹康成編. 東京: ビターズ・
エンド.

- 佐藤忠男（1996）『アジア映画小事典』東京：三一書房。
- ____（2005）『映画から見えてくるアジア』東京：洋泉社。
- ____（2009）『私はなぜアジアの映画を見つづけるか』東京：平凡社。
- 篠原有子（2013）「映画『おくりびと』の英語字幕における異文化要素（日本的有標性）の翻訳方略に関する考察」『翻訳研究への招待』No. 9, 2013, 81-97.
- ____（2014）「日本映画の英語字幕における訳出要因について ―制作プロセスと視聴者に着目して―」『通訳翻訳研究』No. 14, 2014, 97-114.
- ____（2018）『映画字幕の翻訳学 ―日本映画と映画字幕―』京都：晃洋書房。
- 嶋本隆光（2007）『シーア派イスラーム 神話と伝統』京都：京都大学学術出版会。
- 清水俊二（1990）『字幕は翻訳ではない』東京：早川書房。
- Djamshidi, A. (2023)『女性、命、自由』を叫ぶイランの俳優たちにインタビュー」『ELLE』2023 年 3 月 7 日 . [Online]
<https://www.elle.com/jp/culture/movie-tv/a43150736/rise-with-the-women-of-iran23-03/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- ジュネット, ジェラルド（2001）『スィューテキストから書物へ』和泉涼一訳, 東京：水声社。
- シルワーニ, モハマド（2012）『「イラン式料理本」日本公開に向けて モハマド・シルワーニ監督からのメッセージ』『「イラン式料理本」映画パンフレット』アニープラネット編, 東京：アニープラネット, 9.
- 鈴木均（1997）「<'96・イラン映画祭>をめぐる ―イラン映画再論―」『現代の中東』アジア経済研究所『現代の中東』編集委員会編. 22, 88-96. [Online]
<https://ir.ide.go.jp/records/28985> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- ____（2005）『「女子供」の映画としてのイラン映画』『イスラームの性と文化』加藤博編, 東京大学出版会。
- ____（2010）「イラン映画は子ども向けか？」『イランを知るための 65 章』岡田恵美子・北原圭一・鈴木珠里編著, 株式会社明石書店。
- ____（2014）「イランの映画史 ―序論的な外観―」『革命後イランにおける映画と社会』貫井万里・杉山隆一編. 早稲田大学イスラーム地域研究機構, 9-21.
- 膳所美紀（2011）『字幕翻訳者が選ぶオールタイム外国映画ベストテン』AC Books.
- 谷悠己（2023）「イランの反スカーフデモ 弾圧強めるイスラム支配体制に終止符打つよう

- 呼びかけた意外な人物」『東京新聞 Tokyo Web』2023 年 2 月 15 日. [Online]
<https://www.tokyo-np.co.jp/article/231297> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- 玉本英子 (2012) 「<イラン> 映画『別離』ゴールデングローブ賞受賞 沈黙する保守系メディア」『アジアプレス・ネットワーク』2012 年 1 月 18 日. [Online]
https://www.asiapress.org/apn/2012/01/iran/post_3686/ (2024 年 5 月 31 日閲覧) .
- 鄭榮蘭 (2014) 「日本における『韓国文化受容』と今後の課題 —放送・映画部門での『韓流』受容の過程を中心として—」『国際情報研究』日本国際情報学会. 11(1), 44-55. [Online]
https://www.jstage.jst.go.jp/article/gscs/11/1/11_44/_pdf/-char/ja (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- 椿原敦子 (2014) 「在外イラン人コミュニティにおけるイラン映画 —「イラン映画」と「イラン系映画」の交錯をめぐって—」『革命後イランにおける映画と社会』貫井万里・杉山隆一編. 早稲田大学イスラーム地域研究機構, 125-141.
- 寺島勇 (2019) 「創刊 100 年『キネマ旬報』志高く 批評と顕彰で権威」『東京新聞』2019 年 7 月 21 日. [online] <https://www.tokyo-np.co.jp/article/7346> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- 中山治美 (2018) 「35 年に渡りイランと日本映画を結んだ女性プロデューサーの貢献！」『シネマトゥデイ』2018 年 11 月 13 日. [Online]
<https://www.cinematoday.jp/news/N0104902> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- 夏目深雪 (2013a) 「序論 いま、アジア映画を観るということ」『アジア映画で〈世界〉を見る 越境する映画、グローバルな文化』夏目深雪・石坂健治・野崎歓編, 東京: 作品社, 5-14.
- ____ (2013b) 「アジア映画としての日本映画 —越境する日本映画」『アジア映画で〈世界〉を見る 越境する映画、グローバルな文化』夏目深雪・石坂健治・野崎歓編, 東京: 作品社, 37-51.
- 西村嘉夫 (2012) 「<韓国文化> 韓国映画の日本公開が増大」『東洋経済新聞』2012 年 12 月 7 日. [Online] http://www.toyo-keizai.co.jp/news/culture/2012/post_5122.php (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- 貫井万里 (2014) 「イラン革命後の映画制作と映画人の系譜 —ハータミー政権期までを中心として—」『革命後イランにおける映画と社会』貫井万里・杉山隆一編. 早稲田大学イスラーム地域研究機構, 23-46.
- ハタミ, サイエド・モハンマド (2001) 『文明の対話』平野次郎訳, 東京: 共同通信社.

- 花房佳代 (2011) 「イラン映画作家の現状」『デイリーニュース 2011: 東京フィルメックス』
2011 年 11 月 26 日. [Online] <https://filmex.jp/dailynews2011/2011/11/post-21.html>
(2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- 浜田奈美 (2012) 「分かり合えない切なさ 『別離』 ファルハディ監督」『朝日新聞デジタル』
2012 年 4 月 8 日 . [Online]
<http://www.asahi.com/showbiz/movie/TKY201204070205.html> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- 原由美子ほか (2011) 「日本のテレビ番組における外国要素」『NHK 放送文化研究所年報』
NHK 放送文化研究所編, 東京: NHK 出版. 55, 59-117. [Online]
<https://www.nhk.or.jp/bunken/research/title/year/2011/pdf/002.pdf> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- 韓英均 (2013) 『日本における韓流現象と韓国の韓流に対する認識』早稲田大学審査学位
論文 (博士) .
- ピム, アンソニー (2010) 『翻訳理論の探求』武田珂代子訳, 東京: みすず書房.
- ファルハディ, アスガー (2012) 「アスガー・ファルハディ監督インタビュー」『「別離」映
画パンフレット』藤樫秀剛編集協力, 東京: マジックアワー, 9-10.
- 黄仙恵 (2022) 「なぜ韓流文化は世界を席巻したのか? —特集 日韓関係の展望」『三田評論
ONLINE』2022 年 5 月 9 日 . [Online]
<https://www.mita-hyoron.keio.ac.jp/features/2022/05-6.html> (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- 藤濤文子 (2007) 『翻訳行為と異文化間コミュニケーション —機能主義的翻訳理論の諸相』
京都: 松籟社.
- ____ (2013) 「訳者解説」ベイカー, モナ. サルダーニャ, ガブリエラ編『翻訳研究のキ
ーワード』藤濤文子監修・編訳, 東京: 研究社, 225-255.
- ____ (2016a) 「視聴覚翻訳における非言語要素の役割 —機能主義的翻訳研究の立場から
—[抄録] 立教大学異文化コミュニケーション研究科 2014 年度第 3 回公開講演会 (2014
年 12 月 13 日)」『異文化コミュニケーション論集』No. 14, 2016, 7-17.
- ____ (2016b) 「『モード間翻訳』による非言語機能の変更について —3 段階分析の枠組み
を用いて—」『翻訳研究への招待』No. 15, 2016, 19-32.
- 藤原帰一 (2022) 「ヒジャブ事件とパナヒ映画 弾圧に抗し続ける勇気」『朝日新聞』時事
小言. 2022 年 11 月 16 日夕刊.

- ブルースインターアクションズ (2002) 『イラン映画をみにいこう』 東京: ブルースインターアクションズ.
- 堀越謙三 (2022) 『インディペンデントの栄光 ユーロスペースから世界へ』 高崎俊夫編. 東京: 筑摩書房.
- 毎日新聞 (2022) 「イランで髪を覆うスカーフ (ヘジャブ) の着用が禁じられたのは…」『毎日新聞』 余 録 . 2022 年 10 月 7 日 東京 朝 刊 . [Online] <https://mainichi.jp/articles/20221007/ddm/001/070/107000c> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .
- 松岡環 (2006) 「日本におけるインド映画の軌跡」『南アジア言語文化』 南アジア言語文化研究会, 東京外国語大学インド・パーキスターン語研究室, No. 4, 85-117.
- ____ (2015) 『インド映画完全ガイド —マサラムービーから新感覚インド映画へ』 東京: 世界文化社.
- 松田拓也 (2024) 「イラン映画界 脅迫恐れるな」『讀賣新聞』 2024 年 5 月 26 日朝刊.
- 松本大典 (2013) 「邦画の心技 イランに継承 アミール・ナ デリ監督『駆ける少年』 広島で上映」『中国新聞』 2013 年 6 月 27 日 朝 刊 . [Online] <http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?p=10168> (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- 壬生智裕 (2022) 「『ミニシアターブーム』 当時と現代の決定的な差」『東洋経済オンライン』 2022 年 4 月 10 日. [Online] <https://toyokeizai.net/articles/-/580442> (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- 山田稔 (1998) 「映画: 11. イランの映画 —キヤーロスタミーの映画—」『ASIA 21 基礎教材編』 大東文化大学国際関係学部現代アジア研究所編. 第 7 号, 113-118. [Online] <https://www.daito.ac.jp/gakubu/kokusai/asia21/movie/iran.html> (2024 年 5 月 30 日閲覧) .
- ユリイカ (1995) 『ユリイカ —増頁特集キアロスタミ』 西口徹編. 第 27 巻第 11 号(通巻 365 号), 東京: 青土社.
- ____ (2002) 『ユリイカ —特集マフマルバフ』 岡本由希子編. 第 34 巻第 4 号(通巻 459 号), 東京: 青土社.
- 吉枝聡子 (2018) 「日本におけるペルシア語事情 —翻訳と外国語教育の現状を中心に—」『複言語・多言語教育研究』 一般社団法人 日本外国語教育推進機構編, 6, 91-108. DOI: https://doi.org/10.34564/jactfl.6.0_91 (2024 年 5 月 24 日閲覧) .
- 四方田犬彦 (2003) 「序文『アジア映画』とは何か」『アジア映画』 四方田犬彦編. 東京: 作

品社, 2-8.

ラジャブザーデ, ハーシェム (2010) 「集いの楽しみ」『イランを知るための 65 章』岡田 恵美子・北原圭一・鈴木珠里編著, 東京: 株式会社明石書店.

ラストイ, フーシャン (1993) 「イラン映画史を素描する(2)」永井正敏訳『月刊イメージフォーラム』とちぎあきら編. 東京: 株式会社ダゲレオ出版. 第 14 巻第 2 号(通巻 157 号), 104-113.

英語ウェブサイト

Center for Human Rights in Iran: Iranian Filmmakers Call for International Boycott of State-Run Film and TV Organizations.

<https://iranhumanrights.org/2011/10/iranian-filmmakers-boycot/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

Cultural Institute of the Islamic Republic of Iran: Iranian Cinema and its history.

<https://en.irancultura.it/artecinema/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

The Internet Movie Database.

<http://www.imdb.com> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

UNESCO UIS Statistics: Feature Film Production - Genre.

<http://data.uis.unesco.org/Index.aspx> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

日本語ウェブサイト (五十音順)

アジアフォーカス・福岡映画祭アーカイヴ

<https://www.focus-on-asia.com/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

大阪大学附属図書館テーマ別パスファインダー: イラン映画.

https://www.library.osaka-u.ac.jp/doc/2013_Iranian_film.pdf(2024 年 5 月 21 日閲覧).

外国映画輸入配給協会: 「外画概況」.

<https://www.gaihai.jp/filmlist.html> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

キネマ旬報社: 「キネマ旬報の歴史」.

<https://web.archive.org/web/20190528124244/http://www.kinejun.com/kinejun/history/tabid/65/Default.aspx> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

キネマ旬報 WEB.

<https://www.kinejun.com/kinenote/guide> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

キネマ旬報社ウェブサイト KINENOTE.

<http://www.kinenote.com/main/public/home/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

通訳翻訳ジャーナル.

<https://tsuhon.jp/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

TRANSLATOR's.

<https://www.fellow-academy.com/translators/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

日本映画製作者連盟: 「過去データ一覧表」 .

<http://www.eiren.org/toukei/data.html> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

日本映像ソフト協会: 「映像ソフト市場規模およびユーザー動向調査報告書 2023」 .

https://www.java-net.or.jp/report/annual_2024.pdf (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

日本映像ソフト協会: 「ビデオソフトの売上金額の推移グラフ」 .

https://www.java-net.or.jp/report/genre_sales.pdf?2023 (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

vShareR CLUB.

<https://vsharer.club/> (2024 年 5 月 21 日閲覧) .

法務省: 在留外国人統計 (旧登録外国人統計) 統計表.

http://www.moj.go.jp/housei/toukei/toukei_ichiran_touroku.html (2024 年 5 月 21 日
閲覧) .

【分析作品】

映画パンフレット

伊藤聡子・関根圭ほか編（1999）『運動靴と赤い金魚』株式会社フジテレビジョン、アスミック・エース エンタテインメント株式会社.

日本ヘラルド映画・畑野裕子編（2003）『少女の髪どめ』日本ヘラルド社.

土肥悦子編（1995）『アッバス・キアロスタミ ―真実は現実と虚構のかなたに』ユーロスペース.

DVD

Farhadi, Asgar (2011) “A Separation” U.S.A. DVD, SONY PICTURES CLASSICS.

Majidi, Majid (1997) “Children of Heaven” U.K. DVD, Miramax.

Majidi, Majid (2001) “BARAN” U.K. DVD, Miramax.

ファルハディ, アスガー（2011）『別離』日本版 DVD, 株式会社ハピネット.

マジディ, マジッド（1997）『運動靴と赤い金魚』日本版 DVD, アスミック.

マジディ, マジッド（2001）『少女の髪どめ』日本版 DVD, 日本ヘラルド映画株式会社.

書籍

マジディ, マジッド（1999）『運動靴と赤い金魚』青林霞編訳, 東京: 角川書店.

Appendix

資料 1. 日本公開イラン映画一覧表 (-2011 年)

封切年	作品名	製作年	監督*1	特徴*2
1993	友だちのうちはどこ？	1987	アッバス・キアロスタミ	A, C
	そして人生はつづく	1992	アッバス・キアロスタミ	A, C
1994	オリーブの林をぬけて	1994	アッバス・キアロスタミ	A, C
1995	クローズ・アップ	1990	アッバス・キアロスタミ	D
	トラベラー	1974	アッバス・キアロスタミ	A
	パンと裏通り	1970	アッバス・キアロスタミ	A
	ホームワーク	1989	アッバス・キアロスタミ	A
1996	白い風船	1995	ジャファル・パナヒ	A
1998	桜桃の味	1997	アッバス・キアロスタミ	C
	かさぶた	1987	アボルファズル・ジャリリ	A
	7本のキャンドル	1994	アボルファズル・ジャリリ	A
1999	りんご	1998	サミラ・マフマルバフ	A
	運動靴と赤い金魚	1997	マジッド・マジディ	A
	バダック 沙漠の少年	1992	マジッド・マジディ	A, C
	神さまへの贈り物	1996	モハマド＝アリ・タレビ	A
	風が吹くまま	1999	アッバス・キアロスタミ	A, C
2000	ぼくは歩いてゆく	1998	アボルファズル・ジャリリ	A, C
	太陽は、ぼくの瞳	1999	マジッド・マジディ	A, C
	ギャベ	1996	モフセン・マフマルバフ	B, C
	パンと植木鉢	1996	モフセン・マフマルバフ	D
	サイクリスト	1989	モフセン・マフマルバフ	D
	行商人	1987	モフセン・マフマルバフ	D
	サイレンス	1998	モフセン・マフマルバフ	A, C
2001	柳と風	1999	モハマド＝アリ・タレビ	A, C
	ブラックボード ―背負う人―	2000	サミラ・マフマルバル	C

	テヘラン悪ガキ日記	1998	カマル・タブリーズィー	A
	ダンス・オブ・ダスト	1998	アボルファズル・ジャリリ	A, C
	キシュ島の物語（オムニバス）	1999	ナセール・タグヴァイ、 アボルファズル・ジャリリ、 モフセン・マフマルバフ	C
	トゥルー・ストーリー	1996(再編集 1999)	アボルファズル・ジャリリ	A
	スプリング ―春へ―	1985	アボルファズル・ジャリリ	A, C
2002	カンダハール	2001	モフセン・マフマルバフ	B, C
	ABC アフリカ	2001	アッバス・キアロスタミ	D
	私が女になった日（オムニバス）	2000	マルズィエ・メシュキニ	B, C
	少年と砂漠のカフェ	2001	アボルファズル・ジャリリ	A, C
	チャドルと生きる	2000	ジャファル・パナヒ	B
	アフガン・アルファベットの	2002	モフセン・マフマルバフ	A, C
	おばさんが病気になった日	1997	ハナ・マフマルバフ	A
	風と共に散った学校	1997	モフセン・マフマルバフ	C
	酔っぱらった馬の時間	2000	バフマン・ゴバディ	A, C
	サラーム・シネマ	1995	モフセン・マフマルバフ	D
2003	1 票のラブレター	2001	ババク・パヤミ	A, C
	少女の髪どめ	2001	マジッド・マジディ	A, C
	風の絨毯*3	2002	カマル・タブリーズィー	A
	10 話	2002	アッバス・キアロスタミ	B
2004	わが故郷の歌	2002	バフマン・ゴバディ	C
	ハナのアフガンノート	2003	ハナ・マフマルバフ	C
	午後の五時	2003	サミラ・マフマルバフ	B, C

2005	亀も空を飛ぶ	2004	バフマン・ゴバディ	A, C
2007	オフサイド・ガールズ	2006	ジャファル・パナヒ	A, C
2008	ハーフェズ ペルシャの詩	2007	アボルファズル・ジャリリ	B
2009	子供の情景	2007	ハナ・マフマルバフ	A, C
2010	ペルシャ猫を誰も知らない	2009	バフマン・ゴバディ	D
	彼女が消えた浜辺	2009	アスガー・ファルハディ	D
2012	別離	2011	アスガー・ファルハディ	D
	イラン式料理本	2010	モハマド・シルワーニ	B
	これは映画ではない	2011	ジャファル・パナヒ、 モジタバ・ミルタマスブ	D
	駆ける少年	1985	アミール・ナデリ	AC

*1 監督名の表記は、『キネマ旬報』にならった。

*2 鈴木（2014）によるイラン映画の3つの特徴を参考に、以下のA～Dに分類した。A: 子供、B: 女性、C: 下町・地方、D: その他。

*3 『キネマ旬報』2004年2月下旬号（p. 360）には、「2003年封切日本映画一覧表」に載せられているが、「イラン合作」と明記されているため、本論ではリストに含める。

資料 2. アメリカ公開イラン映画一覧表（-2011 年）

封切年	作品名*1	製作年	監督	日本 封切年*2	イラン 封切年*3
1970	The Invincible Six	1970	Jean Negulesco	—	1970
1974	The Cow	1969	Dariussh Mehrjui	—	1969
1978	Caravans	1978	James Fargo	—	—
1979	The Cycle	1977	Dariussh Mehrjui	—	1977
1985	Dead-End	1977	Parviz Sayyad	—	1978
1987	The Runne 駆ける少年	1984	Amir Naderi	2011	1984
1990	Bashu, the Little Stranger	1985	Bahram Beyzaie	—	1989
1992	Pomegranate and Cane	1989	Saeed Ebrahimifar	—	1989
1995	Through the Olive Trees オリーブの林を抜けて	1994	Abbas Kiarostami	1994	*
	Hello Cinema サラーム・シネマ	1995	Mohsen Makhmalbaf	2002	—
	The Jar	1992	Ebrahim Forouzesh	—	1992
1996	The White Balloon 白い風船	1995	Jafar Panahi	1996	1995
	And Life Goes On そして人生はつづく	1992	Abbas Kiarostami	1992	*
1997	Gabbeh ギャベ	1996	Mohsen Makhmalbaf	2000	—
1998	Taste of Cherry 桜桃の味	1997	Abbas Kiarostami	1998	1999
	The Mirror	1997	Jafar Panahi	—	—

	Divorce Iranian Style	1998	Kim Longinotto Ziba Mir-Hosseini		—
1999	Children of Heaven 運動靴と赤い金魚	1997	Majid Majidi	1999	1999
	The Apple りんご	1998	Samira Makhmalbaf	1999	—
	Leila	1997	Dariussh Mehrjui		—
	Bread and Flower パンと植木鉢	1996	Mohsen Makhmalbaf	2000	—
	Close-Up クローズ・アップ	1990	Abbas Kiarostami	1995	—
2000	Two Women	1999	Tahmineh Milani		1999
	The Color of Paradise 太陽は、ぼくの瞳	1999	Majid Majidi	2000	*
	The Lady	1992	Dariussh Mehrjui		—
	Hemlock	1999	Behruz Afkhami		1999
	The Wind Will Carry Us 風が吹くまま	1999	Abbas Kiarostami	1999	—
	A Time for Drunken Horses 酔っぱらった馬の時間	2000	Bahman Ghobadi	2002	—
	The Silence サイレンス	1998	Mohsen Makhmalbaf	2000	—
2001	The Day I Became a Woman 私が女になった日	2000	Marzieh Makhmalbaf	2002	—
	Smell of Camphor, Fragrance of Jasmine	2000	Bahman Farmanara	—	2000

	The Circle チャドルと生きる	2000	Jafar Panahi	2002	—
	Baran 少女の髪どめ	2001	Majid Majidi	2003	2001
	Kandahar カンダハール	2001	Mohsen Makhmalbaf	2002.	—
2002	Logic of the Birds	2002	・ Sussan Deyhim ・ Shirin Neshat ・ Shoja Azari_(supervising)	—	—
	ABC Africa ABC アフリカ	2001	Abbas Kiarostami	2002.	—
	Secret Ballot 1 票のラブレター	2001	Babak Payami	2003	*
	Low Heights	2002	Ebrahim Hatamikia	—	2002
	Blackboard ブラックボード ～背 負う人～	2000	Samira Makhmalbaf	2001	—
2003	Ten 10 話	2002	Abbas Kiarostami	2003	—
	Under the Skin of the City	2001	Rakhshan Banietemad	—	*
	White Dream	1999	Hamid Jebeli	—	*
	Marooned in Iraq わが故郷の歌	2002	Bahman Ghobadi	2004	2002
2004	Crimson Gold	2003	Jafar Panahi	—	—
	Daughters of the Sun	2000	Maryam Shahriar	—	—
	First Bridge	1999	Rafigh Pooya	—	—
	The Deserted Station	2002	Alireza Raisian	—	2003
2005	Turtles Can Fly	2004	Bahman Ghobadi	2005	—

	亀も空を飛ぶ				
	10 on Ten	2004	Abbas Kiarostami	—	—
2006	I Am Taraneh, 15	2002	Rasoul Sadrameli	—	2002
	Beautiful City	2004	Asghar Farhadi	—	2004
	Iron Island	2005	Mohammad Rasoulof	—	—
	Marriage Iranian Style	2006	Hasan Fathi	—	2006
2007	It's Winter	2006	Rafi Pitts	—	2007
	Offside オフサイド・ガールズ	2006	Jafar Panahi	2007	*
	Young Republic	2007	Nooshin Navidi	—	—
	The Willow Tree	2005	Majid Majidi		2005
2008	Fireworks Wednesday	2006	Asghar Farhadi	—	2006
2009	The Song of Sparrows	—	Majid Majidi	—	2008
2010	No One Knows About Persian Cats ペルシャ猫を誰も知らない	2010	Bahman Ghobadi	2010	—
	Heiran	2010	Shalizeh Arefpoor	—	2010
2011	The White Meadows	2010	Mohammad Rasoulof	—	—
	Dog Sweat	2010	Hossein Keshavarz	—	
	A Separation 別離	2011	Asghar Farhadi	2012	2011
2012	The Hunter	2010	Rafi Pitts	—	—
	Vertigo	2007	Tony Zarindast	—	3007
	This Is Not a Film これは映画ではない	2011	Mojtaba Mirtahmasb Jafar Panahi	2012	2012
2013	A Cube of Sugar	2011	Reza Mirkarimi	—	2011
2015	About Elly	2009	Asghar Farhadi	2010	2009

	彼女が消えた浜辺				
	Pay Back	2010	Tahmineh Milani	—	*
2021	Chess of the Wind	1976	Mohammad Reza Aslani	—	1976
	The Deer	1974	Masud Kimiai	—	1974
2023	Dancing in the Dust	2003	Asghar Farhadi	—	2003

*1 「作品名」は、英語版タイトルを記載し、日本で公開されたものについては日本語版タイトルを併記した。

*2 日本で劇場未公開作品については、「—」と記した。

3 IMDb に基づき、イランで公開日情報のないものは「—」と記した。ただし、イラン国内の映画祭で公開されたことがわかるもの（すなわち IMDb で映画祭での公開日情報が掲載されているもの）については「」と記した。

資料 3. 日本公開イラン映画（-2011 年）の作品タイトル比較

※1「日本語訳」とは、著者がペルシア語の原題から日本語に逐語訳したものである。

※2「英語版」とは、映画祭上映などに向けて海外輸出時に付された英語のタイトルを指す。作品がアメリカなど英語圏で公開される際には、映画祭用のタイトルがそのまま劇場公開作品タイトルに用いられることが多い¹⁰³。

※3「日本語版」は、日本劇場公開作品に付けられたタイトルを表す。

	原題	発音表記	日本語訳※1	英語版※2	日本語版※3
1	خانه دوست کجاست؟	/ khāne-ye dūst kojāst /	友だちの家はどこで すか	Where Is the Friend's Home?	友だちのうちはど こ？
2	زندگی و دیگر هیچ	/ zendegī va dīgar hīch /	人生と他に何も	And Life Goes On / Life, and Nothing More	そして人生はつづく
3	زیر درختان زیتون	/ zīr-e derakhtān-e zeitūn /	オリーブの木々の下 で	Through the Olive Trees	オリーブの林をぬけ て
4	نمای نزدیک	/ nemā-ye nazdīk /	クローズアップ	Close-Up	クローズ・アップ
5	مسافر	/ mosāfer /	旅行者	The Traveler	トラベラー
6	نان و کوجه	/ nān va kūcheh /	パンと路地	The Bread and Alley	パンと裏通り
7	مشق شب	/ mashq-e shab /	宿題	Homework	ホームワーク
8	بادکنک سفید	/ bād-konak-e sefid /	白い風船	The White Balloon	白い風船
9	طعم گیلاس	/ ta'm-e gīlās /	さくらんぼの味	Taste of Cherry	桜桃の味
10	گال	/ gāl /	疥癬	Scabies	かさぶた
11	دت، یعنی دختر	/ det ya'nī dokhtar /	デットつまり少女	Det Means Girl	7本のキャンドル
12	سیب	/ sīb /	りんご	The Apple	りんご
13	بچه‌های آسمان	/ bachchēhā-ye	天の子どもたち	Children of Heaven	運動靴と赤い金魚

¹⁰³ ただし、『別離』（通し番号 54）の英語版タイトルのように、映画祭上映版と劇場版で若干異なることもある（cf. 4.2）。さらに、『太陽は、ぼくの瞳』（通し番号 18）のアメリカ版タイトル “The Color of Paradise” とイギリス版タイトル “The Colour of Paradise” のように、国によって綴りなどが異なる場合もある。

		āsemān /			
14	بدوک	/ badūk /	バドゥーク (密輸品を扱う運び手)	Baduk	バダック 沙漠の少年
15	کیسه برنج	/ kīse-ye berenj	米の袋	Bag of Rice	神さまへの贈り物
16	باد ما را خواهد برد	/ bād mā rā khāhad bord /	風は私達を連れてい くだろう	The Wind Will Carry Us	風が吹くまま
17	دان	/ dān /	知りなさい	Don	ぼくは歩いてゆく
18	رنگ خدا	/ rang-e khodā /	神の色	The Color of Paradise	太陽は、ぼくの瞳
19	گبه	/ gabbeh /	ギャベ	Gabbeh	ギャベ
20	نون و گلدون	/ nūn o goldūn /	パンと植木鉢	A Moment of Innocence	パンと植木鉢
21	بایسیکلران	/ bāisīklrān /	自転車乗り	The Cyclist	サイクリスト
22	دستفروش	/ dast-forūsh /	行商人	The Peddler	行商人
23	سکوت	/ sokūt /	沈黙	The Silence	サイレンス
24	بید و باد	/ bīd-o bād /	柳と風	Willow and Wind	柳と風
25	تخته سیاه	/ takht-e siyāh /	黒板	Blackboards	ブラックボード –背 負う人–
26	مهر مادری	/ mehr-e mādarī /	母の愛情	A Mother's Love	テヘラン悪ガキ日記
27	رقص خاک	/ raghs-e-khyāk /	塵の舞	Dance of Dust	ダンス・オブ・ダスト
28	قصه های کیش	/ qessehā-ye kīsh /	キシユ島の物語	Tales of Kish	キシユ島の物語 (オム ニバス)
29	یک داستان واقعی	/ yek dāstan-e vāqe'ī	1 つの本当の物語	A True Story	トゥルー・ストーリー
30	بهار	/ bahār /	春	Spring	スプリング –春へ–
31	سفر قندهار	/ safar-e qandahār /	カンダハールへの旅	Kandahar	カンダハール
32	ABC Africa		ABC アフリカ	ABC Africa	ABC アフリカ
33	روزی که زن شدم	/ rūzī ke zan shodam /	私が女になった日	The Day I Became a Woman	私が女になった日 (オ ムニバス)

34	دلبران	/ delbarān /	デルバラン (地名)	Delbaran	少年と砂漠のカフェ
35	دایره	/ dāyereh /	サークル (輪)	The Circle	チャドルと生きる
36	الفبای افغان	/ alefbā-ye afghān /	アフガン・アルファベ ット	The Afghan Alphabet	アフガン・アルファベ ット
37	روزی که خاله ام مريض بود	/ rūzī ke khāleam marīz būd /	私のおばが病気だっ た日	The Day My Aunt was Ill	おばさんが病気にな った日
38	مدرسه ای که باد برد	/ madrese-ī ke bād bord /	風が吹き飛ばした学 校	Wind, Ruined the School	風と共に散った学校
39	زمانی برای مستی اسبها	/ zamānī barā-ye mastī-ye asbhā /	馬たちの酔いのため の時間	A Time for Drunken Horses	酔っぱらった馬の時 間
40	سلام سینما	/ salām sīnemā /	こんにちは映画	Hello Cinema	サラーム・シネマ
41	رای مخفی	/ ra'y-e makhfī /	秘密投票	Secret Ballot	1 票のラブレター
42	باران	/ bārān /	バラン (少女の名)	BARAN	少女の髪どめ
43	فرش باد	/ farsh-e bād /	風の絨毯	The Wind Carpet	風の絨毯
44	ده	dah	10	Ten	10 話
45	گمگشته‌ای در عراق <آوازهای سرزمین مادری‌ام> ¹⁰⁴	/ gomgashte-ī dar 'arāq <āvāzhā-ye sarzamīn-e mādarīam> /	イラクに取り残され て <私の祖国の歌>	Marooned in Iraq	わが故郷の歌
46	لذت دیوانگی	/ lezzat-e dīvānegī /	狂気の喜び	Joy of Madness	ハナのアフガンノー ト
47	پنج عصر	/ panj-e asr /	午後の五時	At Five in the Afternoon	午後の五時
48	لاکپشت‌ها هم پرواز می‌کنند	/ lākposhtā ham parvāz mīkonand /	亀も飛ぶことができ る	Turtles Can Fly	亀も空を飛ぶ
49	آفساید	/ āfsāid /	オフサイド	Offside	オフサイド・ガールズ
50	حافظ	/ hāfez /	ハーフェズ	Hafez	ハーフェズ ペルシャ

¹⁰⁴ <>内は製作段階の仮タイトルであり、日本語版タイトルはそこから付けられたものと思われる。

					の詩
51	بودا از شرم فرو ریخت	/ būdā as sharm forū rīkht /	ブッダは恥ずかしさ から崩れた	Buddha Collapsed Out of Shame	子供の情景
52	کسی از گربه های ایرانی خبر نداره	/ kasī az gorbehā-ye īrānī khabar nadāreh /	イランの猫について 誰も知らない	No One Knows About Persian Cats	ペルシャ猫を誰も知 らない
53	درباره الی	/ darbāre-ye elī /	エリについて	About Elly	彼女が消えた浜辺
54	جدایی نادر از سیمین	/ jodāī-e nāder az sīmīn /	ナデルのシミンから の別れ	Nader and Simin, A Separation	別離
55	دستور آشپزی	/ dastūr-e āshpazī /	レシピ	Iranian Cookbook	イラン式料理本
56	این فیلم نیست	/ īn film nīst /	これは映画ではない	This Is Not a Film	これは映画ではない
57	دونده	/ davandeh /	走者	The Runner	駆ける少年

資料 4. 日本公開イラン映画（-2011 年）の翻訳への参与者

※1「翻訳者」に関して

日本で劇場公開されたイラン映画作品の本編の翻訳者を指す。基本的に、映画パンフレットを情報源とするが、パンフレットが入手不可の場合はキネマ旬報 WEB や映画チラシ広告といった他のパラテキストを参照する。パンフレット以外から得た情報の場合は、出処を明記する。詳細不明の場合は「*」と記す。

※2「ビデオソフト上の翻訳者名」に関して

上記で定義した「翻訳者」の名前が、ビデオソフトのパッケージ上に記載されているかどうかを示す。翻訳者名の記載が確認できたものは「有」と記し、記載されていない場合は「無」と記す。VHS、DVD、BD など複数のビデオソフトが販売されている作品もあるため、参照したビデオソフトの形態および発売年を併記する。ビデオソフトの販売が確認できない場合は「―」と記す。ビデオソフト自体は販売されているが、入手困難を理由に、翻訳者名が提示されているかどうかについて詳細不明の場合は「*」と記す。ただし、ここに記載したものは、日本で販売されたイラン映画の全ソフトを網羅するものではない。

※3「配給会社」に関して

日本で劇場公開されたイラン映画作品の配給会社を指す。

封切年	作品名	翻訳者※1	ビデオソフト上の翻訳者名※2	配給会社※3
1993	友だちのうち	日本語字幕：斎藤敦子	・ LD（1995 発売）	ユーロ ス
	はどこ？	字幕監修：フーシャン・ラスティ ¹⁰⁵	有	ペース
	そして人生は つづく	日本語字幕：斎藤敦子 字幕監修：フーシャン・ラスティ ¹⁰⁶	・ LD（1995 発売） 有	ユーロ ス ペース

¹⁰⁵ フーシャン・ラスティという人物については、他のパラテキストでもほぼ言及されていない。唯一、ラスティ（1993: 113）の「編集部注」において、「日本在住のイラン人映画ジャーナリスト」と説明されている。尚、本作のニューマスター版 DVD（2019 発売）には「字幕翻訳：斎藤敦子」のみ記載され、字幕監修者は記載されていない。

¹⁰⁶ 脚注 104 に同じ。

1994	オリーブの林 をぬけて	日本語字幕：斎藤敦子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン ¹⁰⁷	・LD（1995 発売） 有	ユーロス ペース
1995	クローズ・ア ップ	字幕：斎藤敦子 ¹⁰⁸ (キネマ旬報 WEB からの情報 ¹⁰⁹)	・VHS（1999 発売） 無 ・DVD（2001 発売） 無	ユーロス ペース
	トラベラー	字幕翻訳：土肥悦子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン ¹¹⁰ (キネマ旬報 WEB からの情報 ¹¹¹)	・VHS（1999 発売） 無 ・DVD（2001 発売） 無	ユーロス ペース
	パンと裏通り	*	—	ユーロス ペース
	ホームワーク	字幕翻訳：斎藤敦子 (キネマ旬報 WEB からの情報 ¹¹²)	・VHS（1999 発売） 無 ・DVD（2001 発売） 無	ユーロス ペース
1996	白い風船	字幕翻訳：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・VHS（1997 発売） 有	パルコ
1998	桜桃の味	日本語字幕：斎藤敦子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・VHS（1998 発売） 無	ユーロス ペース
	かさぶた	日本語字幕：太田直子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	—	ビター ズ・エンド
	7本のキャン	※日本語字幕：小田代和子	—	シネカノ

¹⁰⁷ 『オリーブの林をぬけて』のニューマスター版 DVD（2019 発売）には「字幕翻訳：斎藤敦子」のみ記載され、字幕監修者は記載されていない。

¹⁰⁸ BD（2021 発売）には「翻訳：森田豊子、日本語字幕：米沢啓子」と記載されている。

¹⁰⁹ <https://www.kinejun.com/cinema/view/16959>。

¹¹⁰ ニューマスター版 DVD（2019 発売）には「字幕翻訳：土肥悦子」のみ記載され、字幕監修者は記載されていない。

¹¹¹ <https://www.kinejun.com/cinema/view/16855>。

¹¹² <https://www.kinejun.com/cinema/view/16877>。

	ドル	字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン		ン
1999	りんご	日本語字幕：斎藤敦子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2002 発売） 有	フランス 映画社
	運動靴と赤い 金魚	字幕翻訳：小田代和子、ショーレ・ゴルパリアン 吹替翻訳：日笠千晶	・ VHS（2000 発売） 無 ・ DVD（発売 2005） 有	エース ピ クチャー ズ
	バダック 沙 漠の少年	*	・ DVD（2000 発売） 無	アジア映 画社
	神さまへの贈 り物	*	—	デジタ ル・メディ ア・ラボ
	風が吹くまま	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン ¹¹³	・ VHS（1999 発売） 無 ・ DVD（2001 発売） 無	ユーロス ペース
2000	ぼくは歩いて ゆく	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2002 発売） 無	ビター ズ・エンド
	太陽は、ぼく の瞳	日本語字幕：ショーレ・ゴルパリアン、 小田代和子 日本語吹替：*	・ VHS（2001 発売） 無 ・ DVD（2001 発売） 有	アミュー ズ
	ギャベ	翻訳：ショーレ・ゴルパリアン 字幕：大矢敏	・ VHS（2001 発売） 無 ・ DVD（2002 発売） 有	オフィス サンマル サン
	パンと植木鉢	日本語字幕：杉山緑	・ VHS（2001 発売）	オフィス

¹¹³ 『風が吹くまま』のニューマスター版 DVD（2019 発売）には「字幕翻訳：石田泰子」のみ記載され、字幕監修者は記載されていない。

		字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	無 ・ DVD（2002 発売） 有	サンマル サン
	サイクリスト	日本語字幕：神代知子、ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2002 発売） 有	オフィス サンマル サン＝ア ジア映画 社
	行商人	*	—	オフィス サンマル サン＝ア ジア映画 社
	サイレンス	*	・ VHS（2001 発売） 無	ニューセ レクト＝ アルバト ロス
2001	柳と風	日本語字幕：ショーレ・ゴルパリアン	・ VHS（2001 発売） 無 ・ DVD（2001 発売） 無	スモール トーク
	ブラックボー ドー背負う人 —	*	—	オフィス 北野＝ア ーティス トフィル ム
	テヘラン悪ガ キ日記	日本版字幕：松岡葉子 協力：ショーレ・ゴルパリアン (映画チラシ広告)	—	パンドラ

	ダンス・オブ・ダスト	*	・ VHS (2002 発売) 無 ・ DVD (2002 発売) 無	ビターズ・エンド
	キシュ島の物語 (オムニバス)	日本語字幕：伊藤美穂 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ VHS (2002 発売) 無 ・ DVD (2002 発売) 無	ビターズ・エンド
	トゥルー・ストーリー	字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン 日本語字幕：西村美須寿	・ VHS (2002 発売) 無 ・ DVD (2002 発売) 無	ビターズ・エンド
	スプリングー 春へー	字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン 日本語字幕：小田代和子	・ VHS (2002 発売) 無 ・ DVD (2002 発売) 無	ビターズ・エンド
2002	カンダハール	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD (2002 発売) 有	オフィスサンマルサン
	ABC アフリカ	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	—	ユーロスペース
	私が女になった日 (オムニバス)	*	・ DVD (2004 発売) 無	ギャガ
	少年と砂漠のカフェ	日本語字幕：ショーレ・ゴルパリアン	・ VHS (2003 発売) 無 ・ DVD (2003 発売) 無	ビターズ・エンド
	チャドルと生	*	・ DVD (2004 発売)	ギャガ

	きる		無	
	アフガン・アルファベット	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	—	オフィス サンマル サン
	おばさんが病 気になった日	*	—	オフィス サンマル サン
	風と共に散っ た学校	*	—	オフィス サンマル サン
	酔っぱらった 馬の時間	日本語字幕：杉山緑 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2003 発売） 有	オフィス サンマル サン
	サラーム・シ ネマ	日本語字幕：杉山緑 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	—	オフィス サンマル サン
2003	1 票のラブレ ター	字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン 字幕：大西公子	・ DVD（2003 発売） *	ム ヴィ オ ラ = ク レ ス ト イ ン タ ー ナ シ ヨ ナ ル
	少女の髪どめ	字幕版翻訳：小田代和子、ショーレ・ ゴルパリアン 吹替版翻訳：土井ひみ子	・ DVD（2003 発売） 有	ヘラルド
	風の絨毯	字幕翻訳：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2005 発売） 有	ソニー・ピ ク チャ ー ズ エ ン タ イ ン メ ン ト

	10 話	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	—	ユーロス ペース
2004	わが故郷の歌	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2008 発売） 有	オフィス サンマル サン
	ハナのアフガ ンノート	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	—	東京テア トル
	午後の五時	日本語字幕：石田泰子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	—	東京テア トル
2005	亀も空を飛ぶ	日本語字幕：杉山緑 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2008 発売） 有	オフィス サンマル サン
2007	オフサイド・ ガールズ	字幕翻訳：齋藤敦子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2008 発売） 無	エスパー ス・サロ ウ、パンド ラ
2008	ハーフェズ ペルシャの詩	本編字幕翻訳：ショーレ・ゴルパリア ン、杉山緑	・ DVD（2008 発売） 有	ビ タ ー ズ・エンド
2009	子供の情景	字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン 日本語字幕：杉山緑	・ DVD（2010 発売） 有	ム ヴ ィ オ ラ = カ フ ェ グ ル ー ヴ
2010	ペルシャ猫を 誰も知らない	字幕翻訳：齋藤敦子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2011 発売） 有	ム ヴ ィ オ ラ
	彼女が消えた 浜辺	字幕翻訳：太田直子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2011 発売） 有	ロン グ ラ イド
2012	別離	字幕：柴田香代子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン 吹替：税田春介	・ DVD（2012 発売） 有	マジック アワー = ドマ

	イラン式料理 本	日本語字幕：西村美須寿 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2013 発売） 有	ア ニ ー プ ラ ネット
	これは映画で はない	日本語字幕翻訳：大西公子 字幕監修：ショーレ・ゴルパリアン	・ DVD（2015 発売） 有	ム ヴ ィ オ ラ
	駆ける少年	字幕翻訳：ショーレ・ゴルパリアン、 土肥悦子、石田泰子	・ DVD（2013 発売） 有	『 駆 け る 少年』上映 委員会（協 力 スモー ルトーク ＝シネモ ンド）