



歌詞翻訳研究の方法論と観点 : スコポス理論の立場から

藤濤, 文子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 57:163-186

(Issue Date)

2022-02

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81013083>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013083>



歌詞翻訳研究の方法論と観点： スコポス理論の立場から

藤 濤 文 子

1. はじめに

翻訳研究（Translation Studies）は 20 世紀後半に成立したばかりの若い学問分野であるが、言語テキストを主たる研究対象としていた初期の研究上の関心がその後、言語以外の要素を含むジャンルへと拡大し、1990 年代以降になると映像翻訳をはじめとするマルチメディアの視聴覚翻訳研究が脚光を浴びるようになってきた（Pérez González 2009）。ただ音楽の翻訳についての研究は始まったばかりで、21 世紀に入ってから急成長している学際的な研究分野であることは、*Routledge Encyclopedia of Translation Studies* の第 2 版（2009）には含まれていなかった‘Music’という項目が、第 3 版（2020）に新たに加わったことにも表れている。さらに *The Oxford Handbook of Translation Studies* (2011) には、‘The Translation of Song’ という項目が含まれており、歌の翻訳といってもオペラ、ポピュラー音楽、ミュージカルなど様々な形態があり、それぞれに特徴が異なるとした上で、歌うことを想定した翻訳と字幕用の訳を分けて論じている（Bosseaux 2011）。

Susam-Saraeva (2020) は、音楽ジャンルの翻訳についてのこれまでの先行研究を大きく 3 つに分けて整理している。まずは、オペラなどの正統派音楽ジャンルを多様な観客に届けられるように、聴覚障害者用に字幕をつけるといったアクセシビリティに注目した研究である。この領域の研究は、技術の進展によるデジタル字幕の質とコストの改善や手話通訳付きのミュージック・クリップの増加などから注目を集めているという。第 2 に、正統派ではない音楽、例えばポピュラー音楽やミュージカルが言語文化の境界を越えて移動する際の、様々な行為者が果たす役割や社会文化的に及ぼす影響に注目した研究である。翻訳

だけでなく、翻案や全面的書き換えなども翻訳研究のデータとして排除せず、翻訳を「歴史的、社会文化的、政治的展開を理解するためのレンズ」として使用することが多いと指摘されている (353)。最後の第3の研究群は、翻訳の機能主義的アプローチを主たる理論的枠組みとして、歌詞翻訳における制約を意識しつつその質を保持し高めることを中心に扱う研究である。これは、聴衆の期待、ジャンルの慣行、翻訳のスコープに焦点を当てたものである。

本稿では、このうち機能主義的アプローチに基づく第3の研究領域に絞り、先行研究を整理した上で、この始まったばかりの音楽翻訳研究において、機能主義的翻訳研究の中心理論であるスコープ理論がどのように貢献できるかを検討したい。なお、先行研究にならない、歌詞翻訳の研究対象として、歌詞を書き換えた場合も含むとする広義の翻訳概念の捉え方を採用することとする。

2. 先行研究：スコープ理論と歌詞翻訳研究

2.1. Reiß & Vermeer (1991/2019)

1978年にフェアメアによって提唱されたスコープ理論は、それまでの起点志向・言語志向の翻訳研究とは大きく異なり、翻訳行為を決定する最重要要素を目的（スコープ）であると捉える。あらゆる種類の翻訳行為に適用可能な一般理論を目指したスコープ理論の特徴を、その基礎文献である Reiß & Vermeer (1991/2019) から、歌詞翻訳との関連で簡潔にまとめておきたい。第1に、言語のみならず非言語要素との相互作用や文化的側面への配慮も重視した点である。第2に、翻訳を「起点言語文化の情報提供である ST¹ についての目標言語文化での情報提供」と捉え、目的に則した翻訳を「適切性」概念で評価することで、翻訳における ST の位置付けを大きく変えた点である。さらに「私たちが強調したいのは、翻訳においてコミュニケーション行為の主導権は ST 産出者の側にあるのではなく、翻訳者が独立した地位を占めていることである。翻訳者が主導権を新たに握り、何をどのように翻訳するかを決める。その決定は、翻訳の成否をめぐる状況を“翻訳者”がどう分析するかにかかっている」(84)として、翻訳が ST と同じ機能を果たすべきだとする機能不変が当然視されていた

中で、ST と機能が変わるケースを正当な翻訳の在り様だとする見方に道を開いた点である。

そして、特定文化に固有の翻訳観を除いていき、一般翻訳理論の規則として次の6項目が提案されている。つまり、①翻訳はスコポスによって決まる、②翻訳は、起点言語文化の情報提供についての、目標言語文化での情報提供である、③翻訳は、起点文化の情報提供を可逆的に一対一で対応するように再現するものではない、④TTは、テキスト内で一貫性がなければならない、⑤TTはSTと一貫性がなければならない、⑥これらのルールは上に示した順序で互いに依存しながら、序列的につながっている(117)。このルールが一般翻訳理論として通用するのであるならば、どのような時代のどのようなジャンルの翻訳にも当てはまるため、歌詞翻訳にも応用可能であることが期待される。

2.2. Jakobson (1959), Reiß (1971)

すでに述べたように、歌の翻訳は新しく注目され始めた領域であるが、20世紀においても関連する研究成果は存在している。

まず言及すべきは、ヤーコブソン(1959/1973)の記号間翻訳である。ヤーコブソンは、翻訳を言語間翻訳・言語内翻訳・記号間翻訳の3つに分類したが、そのうち記号間翻訳については「ことばの記号をことばでない記号体系の記号によって解釈すること」(58)と定義し、具体的には「ことばの芸術から音楽、舞踏、映画、絵画への」(64)転移を想定している。なお、詩的芸術においては、「音素的相似が意味上の関係として感じられる」とし、「可能なのは、ただ創造的な転移だけ」(ibid.)と述べている。この記号間翻訳を歌詞翻訳に当てはめると、まず詩に曲を付けるのは、詩という言語芸術から音楽的解釈への転移であり、記号間翻訳であると捉えられる。その上で、歌詞を別言語に訳す翻訳者は、原詩に加えてその記号間翻訳である音楽的解釈にも大いに影響されるため、二重の制約を受けるとみなせるだろう。

さらに、Reiß(1971)のテキストタイプ別翻訳理論にも触れておく。ライスは、内容重視・形式重視・訴え重視という3つのテキストタイプに加え、第4とし

てオーディオ媒体型テキストタイプを提唱した(1984年に「情報型・表現型・効力型・マルチメディア型」と変更)。このオーディオ媒体型とは、ラジオ劇やテレビ映画に加え、音楽も想定したものであり、「流行歌から歌曲・賛美歌・合唱曲・オラトリオまで、ことばと音楽の統一体を作り出すあらゆるテキストがこれに入る」(49)としている。さらに舞台作品であるミュージカル、オペレッタ、オペラも入るが、これらの台本の翻訳においては「教育用に訳す場合はことばが重視されるが、上演用に訳す場合は、歌手の表情や身振り、衣装や舞台装置・効果音、[……]さらに音楽と結びついてようやく舞台で有効となり得るため、そのどちらであるかを区別することが必要である」(50)と主張している。ライスは、このタイプのテキストの翻訳方法として「原作が起点言語の聴衆に与えたと同じ効果を、目標言語の聴衆に保証できなければならない。場合によっては訴え重視のテキストで主張したよりさらに原作の内容と形式からかなり逸脱することもあり得る」(51)と結論づけている。この結論は等価理論の見方ではあるものの、教育用と上演用で求められる訳し方が異なると指摘したことに、機能主義的捉え方の萌芽が見られる。

このように、翻訳研究の黎明期においても既に言語外の要素を含む歌詞翻訳への理論的関心が寄せられていたことが確認できる。これらの理論を基礎とした上で、新しい歌詞翻訳研究の先行研究を見ていきたい。

2.3. Low (2003, 2005)

Low (2003) は、詩として創作された作品に曲がつけられるケースを対象として研究している。例えばゲーテの詩にシューベルトが曲をつけるといった、いわゆるドイツ歌曲のようなケースである。この種の歌曲では、原詩の言語表現上の芸術的価値が尊重されるが、こうした歌曲翻訳においてさえSTのみが重視されるのではなく、押韻の扱いなどに顕著に見られるように、目標文化側の社会文化的観点と受容者のニーズが重要であるとして、スコポス理論に基づき論を展開している。その際、下記の(a)-(g)の異なる7種類のスコポス(翻訳の目的)が可能だとして、最初の5ケースのそれぞれについてふさわしいストラテジー

があると提案している (95-97, 103-105)。

- (a) 歌手が練習時に参考にする訳 (performer's crib) では、行間の意味を読み解き解釈を深める必要があることから、ST の形式と内容になるべく寄り添った「形式的等価」を目指しつつ、背景知識の差を脚注で埋める「注釈訳 (gloss translation)」が推奨される。対訳版や行間翻訳の形態をとることが多い。
- (b) 録音版に添えられる歌詞カードの訳 (recording insert) では、ST も併記した対訳版が多いため、ST の詩行に合わせた訳になるが、深い理解を求めるというよりは、原作者の言語レベルの「意味訳 (semantic translation)」が適当だとする。作曲家の関心を惹きつけた独創的な歌詞であることが分かるような洗練された訳が推奨される。
- (c) コンサートのプログラムに載せる訳 (programme text) では、コンサートホールでの聴衆のニーズを優先して、想定受容者に配慮した理解しやすい「コミュニケーション重視の翻訳 (communicative translation)」が求められる。場合によっては削除や同化、解説などもあり得るし、散文形式や韻を踏まない自由詩形式をとることもある。
- (d) 歌手が外国語で歌う前に、その歌詞を紹介するために訳を読み上げることがあるが、そうした朗読用の訳 (spoken text) の場合、短く、理解しやすいことが重要であり、細部を省いて主要な意味と情感を伝える「要旨訳 (gist translation)」が望まれる。
- (e) 翻訳版歌詞で歌われる歌唱用の訳 (sung text) は、「歌いやすい訳 (singable translation)」でなければならない。ST に合わせて付けられた曲がすでに存在しており、「そのリズム、音価、フレージング、強勢を無視することができないため」、大きな制約となる (105)。歌唱用の訳はクラシック音楽ではあまり好まれないが、ポピュラー音楽ではよく見られる。
- (f) 舞台でのオペラ字幕 (surtitles) と (g) ビデオ等に付けられた字幕 (subtitles) もあると紹介されているが、これには空間と時間という別の制約があるため、そのストラテジーについては扱われていない。

唯一の正しい翻訳が全てのケースに有効だというわけではなく、それぞれのスコポスに合わせた訳が望まれることが強調されている。ライスが指摘したように、用途によって求められる翻訳方法に差異があることを丁寧に分類している。詩の特徴として、形式と内容の間の相互作用、音声的效果、含意的意味の重要性、比喩、凝縮された文体、非標準の語順などが挙げられ、こうした原詩の特徴の全てを翻訳によって別言語で再現することは不可能である。全ての特徴が再現されなくなれば、個々のケースでどの要素を重視するかという選択の必要性が出てくる。

このように、歌詞翻訳といっても、歌う目的以外の翻訳を依頼されることもあることを踏まえた上で、Low (2003) で挙げた7種類の可能性のうちの5番目の「歌唱用の訳」に絞った議論を展開したのがLow (2005) である。ロウは、歌うことを目的とした訳は既に述べたように制約が大きく最も難しいとしており、こうした制約をもつ歌唱用の訳に、五種競技からヒントを得た原則を提案している。それが「ペンタスロン原則 (pentathlon principle)」である。陸上競技種目の一つである五種競技は、5種類の競技の総得点で勝敗が決まる複合競技である。1種類だけが高得点であっても他の得点が低いと最終評価が低くなるため、全体を見渡してバランスを取ることでできる柔軟性が重要である。ロウは歌の翻訳における5種類の基準を挙げて、総得点が最大になることを目指すべきだと考えた (192)。その5つの基準を簡単に紹介する。

- ① 歌いやすさ (singability): これは歌手に対する義務であり、最も重要である。速いテンポの箇所では閉音節や子音連結を避けたり ('strict' を 'tight' で代用するなど)、長い音符には長母音を選んだり ('the' を 'these' に変えるなど) して、多少は意味を犠牲にしても歌いやすい訳語を選ぶことが提案される。また母音によっては極度の高音や低音では歌いにくいという。さらに、高音やフォルティシモなどで感情の高まりが強調された語は、位置が変わると歌いにくくなるという点も指摘された。
- ② 意味 (sense): これは原詩の意味を保持することであり、詩人に対する義

務である。その重要度はもちろん高いが、歌の翻訳では音節数を合わせるなど制約が大きいと、意味の正確性の幅を柔軟に捉えることも必要となる。正確な訳語ではうまく歌えない場合は、文脈上似た機能を果たす類語や上位語などに置き換えて拡大解釈されることもあるという。

- ③ 自然さ (naturalness) : これは聴衆に対する義務であり、主に言語使用域と語順に関することである。独特の表現にこそ価値がある文学翻訳とは異なり、歌の翻訳では一度聴いただけで分かることが求められるため、自然さも5つの基準のうちの一つとして重視される。
- ④ リズム (rhythm) : これは作曲家に対する義務であり、すでに存在している楽曲の音符に音節数を合わせるという問題である。とはいえ、同じ音節数にすることは望ましいものの、厳密に守ることが困難な場合は、多少の融通が利くという。また強勢のある拍や音符の長さ及び休止にも、翻訳者は注意を払う必要がある。
- ⑤ 韻 (rhyme) : ST に押韻が含まれていると翻訳者を悩ます問題となるが、翻訳で押韻を再現することを最優先して不自然な歌詞になるなど、他の観点にしわ寄せが来れば本末転倒である。また押韻を採用する場合でも、必ずしも完全な押韻は必要なく、半韻・子音韻・類韻・頭韻などの使用も選択肢になるという。

それら5つの基準のうち一つだけ突出して成功するよりも、バランスを取って柔軟に対応することが求められる。STの意味を保持したり、押韻を重視して、歌いやすさや自然さが犠牲になったり、自然さを重視して意味が軽視されると全体の総得点が低くなるというわけである。

またLow (2005) は、作曲家が詩に合わせて曲を付けることを、言語素材から音楽的メッセージを作るという一種の翻訳と捉え、「詩を音楽へと翻訳した」(188) と表現している。これは、上述したヤーコブソンの記号間翻訳の捉え方と共通するものである。さらに、言葉と音楽という聴覚コードに視覚コード（歌手の手や顔の表情など）が加わることから、歌詞翻訳者は通常の詩の翻訳とは

異なり、目標言語の聴衆に歌の陰翳や豊かさを伝えるという難しい仕事に立ち向かうにあたり、孤立無縁ではなく、作曲家や歌手が参加している協働作業である点を指摘した。他方で、作曲家による解釈である曲がすでに存在していることが制約となることから、歌の翻訳ではパラフレーズ・転位・転調といった標準的翻訳法に加えて、「比喩の置き換え、補償、借用翻訳、省略、明示化、文化的翻案、上位語、文体的等価、難解詩行の抑制、リズム調整のための追加、類音による韻の置き換え」（189）などが使われるという。そして、スコ-pos理論を理論的基礎として論じ、「聴衆、異文化のポリシステムの状況、短い時間で歌を理解・鑑賞できる能力」（186）を考慮した上で、すでにある曲に合わせて歌える訳文を提供するという最終目的を重視する必要性を強調している。

2.4. Franzon (2008)

Franzon (2008) は、多様な歌詞翻訳にはスコ-pos理論が最も応用可能だという立場を取りつつ（375）、歌詞翻訳の5種類の選択肢を提示した上で、「歌いやすさ（singability）」の概念を三層にわたる歌詞と音楽の調和と捉えて検討している。まず5種類の選択肢とは以下の通りであり、これらの方法は排他的ではなく組み合わせて使用されることもあるとする。

- ① 翻訳しない
- ② 曲を考慮せずに訳す
- ③ 新たな歌詞を創る
- ④ 翻訳した歌詞に合わせて曲を調整する
- ⑤ 曲に合わせて訳す（376）

第1の「翻訳しない」という選択肢は、映画やミュージカルなどの作品中に歌が挿入される場合を想定したものであり、ポピュラー音楽が英語のまま歌われているようなケースは含まれない。翻訳しないことを選択する理由は、ピアフやディートリヒといった有名歌手の歌が挿入される場合など、原語の歌のま

まのほう为本物らしさが得られるためである。但し、歌詞の内容がストーリーの理解に直接関係しない場合はいいが、セリフと歌で言語が異なることで混乱が生じるリスクは避ける必要があるという。

第2の選択肢は歌詞の意味内容の再現を優先するものであり、元の歌の補助的役割を果たすものとする。音楽上の形式をほとんど反映しないため、字幕翻訳のように、受容者がオリジナルの歌の存在を知っていることを前提とする訳し方である。ミュージカル映画 *The Sound of Music* のスウェーデン語字幕が例として挙げられ、反復やオノマトペなどの音楽的な詩的要素はオリジナル音声から聴取可能であるため訳されていないことが指摘された。

それに対して第3の選択肢は歌詞より曲を優先する方法である。音楽が最重要視されるケースであり、言語的対応のある狭義の翻訳には入らないが翻訳行為の一つである。歌が言語文化を越えて輸入されて市場に出た結果であり、ポピュラー音楽では最も使用例が多い選択肢である。国際的にヒットした *Sadie, the Cleaning Lady* のスウェーデン語版が例として挙げられ、一語も対応しない完全な書き換えであっても、原詩のフレーズやイメージなどから影響を受けているという。

第4の選択肢は、曲より言葉を重視するが、歌えることを目指して曲に修正を加える方法である。例えば歌詞に合わせて音符を分割・追加したり結合したりといった修正をすることがあるが、こうした修正はリズムに影響を及ぼさずほとんど気付かれないという。しかしこの選択肢は、翻訳依頼人に曲を修正する権限と意志があることが前提となる。シンガーソングライターであれば自分の歌の訳詞に合わせて音楽を大幅に修正することが可能であるが、修正と創作の間の境界線をどこに引くかは簡単ではない。

最後に、曲に合わせて翻訳するという第5の選択肢は、歌える歌詞翻訳として一般的である。プロの翻訳者が仕事を請け負う際には、曲の変更はできないのが通例であり、言語面の変更、例えばパラフレーズ、削除、追加などが起こり得る。ミュージカル映画の吹き替えの場合は、音楽も映像も変えられないため制約が厳しいが、童謡の翻訳では自由度が高く、*Itsy Bitsy Spider* が英語で

は樋を登る内容であるが、異なる言語版の訳詞では韻やメロディーに合わせて糸や壁や木を登るように変更されていることが紹介されている。

この5つの選択肢のうち最後の3種類が歌える翻訳である。その上で、「歌いやすさ」という曖昧な概念について検討している。歌唱用に歌詞を翻訳するには、音楽と合っていることが求められるとして、旋律への韻律的合致、和声構造への詩的合致、音楽の情感表現への意味的合致が挙げられ、これらはレベルの異なる3つの層であると捉えた。基底部の層を成すのは、音節数・リズム・強勢などの韻律的合致であり、これがなければそもそも歌えない。押韻・詩行・対句法などの詩的合致と、印象・描写・比喩などの意味的合致がどの程度求められるかは、歌の特徴によって異なるとされている(390f.)。

このように、歌の翻訳といっても様々なジャンルやニーズがあり、先行研究ではまずはスコパスを確認してその制約を知った上で最適な翻訳方法を見出していくことの重要性が主張されている。

3. 具体例分析：「パパパの二重唱」(モーツァルト『魔笛』から)

それでは、以上の機能主義的な理論的枠組みを具体例に当てはめてその妥当性を確認していく。歌のジャンルは数多く存在するが、多様な翻訳バージョンが存在する作品として、モーツァルトのオペラ『魔笛』を取り上げる。これは貴族向けの宮廷音楽ではなく、一般市民向けに創作された作品であり、現代においても人気が高い。ここでは例として使いやすい分量であることに加え、小学校の音楽教科書²でも紹介されて知名度が高いことから、フィナーレに含まれるいわゆる「パパパの二重唱」を選ぶ。

3.1. 日本語版一覧

古典のオペラ作品は様々な機会に訳されて数も種類も多いことから、その全てを網羅することはできない。そこで本稿では、Low (2003) のカテゴリーのうち媒体の異なる4種類の翻訳版を中心に比較することとする(表1参照)。入手できた翻訳版はいずれもドイツ語STとの対訳版であった。それはこの作品がド

イツ語で鑑賞されることが多いことの表れであると思われる。4 種類の日本語訳を Low (2003) の種類に当てはめて年代順に紹介しておく。なお翻訳版は便宜上 TT と表記し、種類を数字で区別する。

(表 1) 4 種類の日本語訳のリスト

	翻訳者	媒体	Low (2003) の分類	求められる翻訳
TT1	渡辺訳	CD の小冊子	(b) recording insert	semantic translation
TT2	伊藤訳	楽譜	(e) sung text	singable translation
TT3	山瀬訳	DVD の字幕	(g) subtitles	空間 / 時間の制約に対応
TT4	荒井訳	書籍	(c) programme text	communicative translation

まず渡辺訳 (TT1) は、CD に添えられた小冊子に印刷された対訳歌詞である。音源はカール・ベーム指揮による 1964 年 6 月のベルリンでの演奏を録音したものである。新デジタル・リマスタリングした CD の販売年は 1998 年と新しいが、翻訳年は明記されておらず、またこの対訳が最初に公表された年も不明であることから、便宜的に 1964 年版としておく。次に伊藤訳 (TT2) は、楽譜のボーカルスコアであり、日本語で歌うことのできる訳である。楽譜とドイツ語歌詞及び日本語訳詞が印刷されており、音符ごとにドイツ語の音節が対応し、その下に日本語が平仮名で一文字ずつ添えられている。山瀬訳 (TT3) は、メトロポリタン歌劇場での上演オペラをライブ収録した DVD に付けられた日本語字幕である。制作は 1991 年だが出版年は 1992 年である。最後の荒井訳 (TT4) は対訳版の書籍出版という形態である。その目次の前頁には「実際にオペラを聴きながら原文と訳文を同時に追うことが可能な行数」でブロック分けして、読みやすさを優先したと書かれている。対訳版書籍といっても様々な種類があるものの、これはオペラを聴きながら理解できるように配慮したものであることから、コンサートプログラムに掲載する訳に近いものだと考えられる。

3.2. TT1：渡辺訳 (1964)

では、ここからはそれぞれの日本語訳の特徴を見ていきたい。TT1はCDに添えられた小冊子に印刷された対訳版である。「パパパの二重唱」に相当する箇所全体を書き出してみると表2のようになる。説明の便宜上、通し番号を振っておく。

(表2) STとTT1(渡辺訳, 84f.)

(1)PAPAGENO Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!	パパゲーノ パーパーパーパーパーパーパパゲーナ!
(2)PAPAGENA Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!	パパゲーナ パーパーパーパーパーパーパパゲーノ!
(3)PAPAGENO Bist du mir nun ganz gegeben?	パパゲーノ お前はわしのものとなるかい?
(4)PAPAGENA Nun bin ich dir ganz gegeben.	パパゲーナ 私はあなたのものとなるわ。
(5)PAPAGENO Nun, so sei mein liebes Weibchen!	パパゲーノ 可愛い宝になっておくれ!
(6)PAPAGENA Nun, so sei mein Herzenstäubchen!	パパゲーナ 心の小鳩になってください!
(7)PAPAGENO, PAPAGENA Welche Freude wird das sein! Wenn die Götter uns bedenken, Unsrer Liebe Kinder schenken, So liebe kleine Kinderlein!	二人 何と嬉しいことでしょう! 我々のことを神様が、 お氣にかけてくださって、 可愛い子供たちをお恵みくださる!
(8)PAPAGENO Erst einen kleinen Papageno!	パパゲーノ まず初めに小さなパパゲーノ!
(9)PAPAGENA Dann eine kleine Papagena!	パパゲーナ 次には小さな可愛いパパゲーナ!
(10)PAPAGENO Dann wieder einen Papageno!	パパゲーノ それからもう一度小さなパパゲーノ!
(11)PAPAGENA Dann wieder eine Papagena!	パパゲーナ それからもう一度小さなパパゲーナ!
(12)PAPAGENO, PAPAGENA Papageno! Papagena! Es ist das höchste der Gefühle, Wenn viele, viele Pa-Pa-Papageno, Pa-Pa-Papagena Der Eltern Segen werden sein.	パパゲーノ、パパゲーナ パパゲーノ! パパゲーナ! これこそこの世のこよなき幸せ、 もしもたくさん、たくさんの パーパーパパゲーノと パーパーパパゲーナが 私たちに授かるならば。

Low (2003) が指摘した通り、いわゆる歌詞カードは ST も併記した対訳版であり、ST の詩行単位でほぼ意味を対応させた「意味訳」となっている。そして「洗練された訳が推奨される」とあるように、単に逐語的に対応させただけではなく、(5) の Weibchen を「宝」と意識したり、文脈に合わせて語句を追加（下線部）したり、「お氣にかけてくださって」のような文体への配慮等が見られる。(7) の ST は主文と仮定を表す副文からなるが、副文を「お恵みくださる！」と言い切っているところが対応していないが、(12) の最終行で「授かるならば」と締めくくることが仮定であることが表現されているようだ。ST に特徴的な名前の反復 (Papageno/na) はそのまま保持されてユーモラスな効果を伝えているが、脚韻 (Weibchen/Täubchen, sein/Kinderlein, bedenken/schenken, Gefühle/viele) の効果は再現されていない。行単位で意味を訳すことが適当とされており、脚韻などの詩的效果については求められていないようだ。

3.3. TT2：伊藤訳（1966）

次の TT2 はボーカルスコアであり、二重唱の両パートの楽譜の音符ごとにドイツ語及び日本語が割り当てられている「歌唱用の訳」である。紙面の関係で、表 2 の (3) ～ (7) に相当する言語部分のみを抜粋する。その際、パート別に歌う部分は左右に分けて表記し、声を重ねて一緒に歌う部分はセルをまとめて表記する。念の為、表 2 の通し番号を付して、照合しやすくしておく。

（表3） ST と TT2（伊藤訳，261-264）

Papageno	Papagena
(3) Bist du mir nun ganz ge-ge-ben? さい-ま は お ま え が	(4) Nun bin ich dir ganz ge-ge-ben. あ お- ま え の も の よ
(5) Nun, so sei <u>mein lie-bes Weibchen!</u> で- は-わ た し の に <u>よう</u> <u>ぼう</u>	(6) Nun, so sei <u>mein Her-zens-täub-chen,</u> で- は-お ま え の は と
<u>Mein lie-bes Weib-chen,</u> か わ い は と <u>mein lie-bes Weib-chen!</u> か わ い に <u>よう</u> <u>ぼう</u>	<u>mein Her-zens-täub-chen,</u> か わ い は と <u>mein Her-zens-täub-chen,</u> か わ い に <u>よう</u> <u>ぼう</u>
(7) Wel-che Freu-de wird das sein, こ れ- は う れ し い wenn die Göt-ter uns be-den-ken, こ ど- も を わ れ ら に	Wel-che Freu-de wird das sein, ほ ん- と に う れ し wenn die Göt-ter uns be-den-ken, こ ど- も を わ れ ら に
uns-rer Lie-be Kin-der schen-ken, uns-rer Lie-be Kin-der schen-ken か み さ ま わ れ ら に か み さ ま わ れ ら に <u>so lie-be klei-ne Kin-der-lein, Kin-der-lein, Kin-der-lein,</u> お め ぐ み く だ さ る な ら ば こ ど も <u>Kin-der-lein, so lie-be klei-ne Kin-der-lein, so lie-be klei-ne Kin-der-lein</u> ち い さ な あ い ら し い こ ど も を く だ - さ - る の な ら ば	

この訳に見られる特徴をまずは反復の観点から見ていく。ST の下線部は反復であるが、その日本語訳は必ずしもそのままの反復ではない。(5) の一重下線部

(mein lie-bes Weibchen) 及び (6) の二重下線部 (mein Her-zens-täub-chen) は二人のパートでそれぞれ「私の可愛い妻」と「私の心の小鳩」という意味で、どちらも5音節(楽譜は4分音符ないし8分音符が5つ)である³。パパゲーノが歌う一重下線部を見ると、最初の箇所では‘liebes’が訳されていないが、二度目と三度目の反復箇所では「かわい(可愛)」が訳されている。反復をうまく利用すると、音節数の制約があっても意味がうまく再現できるようだ。訳し方で興味深いのは、二度目の反復の網掛け部の「はと(鳩)」という訳語である。これに当たるドイツ語は実はパパゲーナが歌う二重下線部にしかない。ドイツ語では、二人が交互に歌った後、それぞれが違う歌詞(パパゲーノは「私の可愛い妻」、パパゲーナは「私の心の小鳩」)を同時に歌う。しかし日本語版では二人とも「可愛い鳩 可愛い女房」と同じ歌詞を揃って歌うように変えており、パパゲーナの三回目の反復箇所も網掛けのように変わっている。恋人を「鳩」のイメージで呼びかける習慣のない日本語では、耳で「はと」と聞いても分かりにくいいため、せめて同じフレーズにして聴き取りやすくなるように工夫したものと思われる。このような選択は歌うための翻訳以外ではあり得ないだろう。さらにパパゲーナが一人で歌う(6)の‘Nun, so sei mein Herzenstäubchen’は「では、私の心の小鳩になってください」という意味であり、パパゲーノを鳩に例えているが、日本語版の「お前の鳩」とするとパパゲーナ自身を鳩に例えることになってしまう。STでは二人が互いに大事な存在になろうとしているが、TTでは女性側が愛されるだけの対象になり、「かわい女房」と同じ内容を表して単純化されている⁴。さらに波線部の反復についても逐語訳は二度目の「愛らしい子どもを」のみであり、他の2箇所では別の行の‘schenken’に対応する訳語となっている。このように、STの反復がTTで必ずしも反復として再現されるわけではなく、反復せずにできた余裕を有効に利用して、訳し漏れを補足できている。とはいえ一部の反復は訳文に取り入れており、例えば「我等に」の反復によって、‘bedenken/schenken’の脚韻に代わる効果も再現できている。

さらにこのTT2は歌唱用の歌詞であるため、Low (2005)のペントスロン原則が適用できる。まず第1の最も重要な「歌いやすさ(singability)」であるが、

STには例えば‘Herzenstäubchen’のように、一語に破擦音と摩擦音を含む音節(-zens-)や破裂音と摩擦音の子音連結(b-ch)が含まれていてアップテンポで歌うのが困難な箇所があるが、当該箇所のTT2には「(おま)えのはと」が当てられており、歌いやすい音の連なりとなっている。日本語版では子音連結はほとんどなく、「ほんとすばらしい」(höchste der Gefühle)が多少は歌いにくい可能性はあるが、STに比べると難易度は低い。またこの曲での最高音(高音のラ)が8分音符2つと全音符1つで伸ばす箇所があり、そこがクライマックスだと思われるが、歌詞は‘Papage(no/na)’であるため、翻訳版でもSTと同じように感情を盛り上げて歌うことができる。

第2の「意味」は音節数を合わせるなど制約があるものの、表3で確認したように、この曲の場合は反復をうまく利用することにより、STの意味がほぼ再現できていると言える。TT1で指摘した仮定文も「ならば」と訳されている。敢えて言えば、(7)の「これはうれしい」の「これ」が指す内容が、STでは後方の子どもに恵まれる仮定内容を指すが、TT2では前方の伴侶を得たことを指すと解釈され、「ならば」で終わる仮定文は後続する内容に係ることになるだろう。また、すでに述べたようにパパゲーナの歌う「鳩」が指す内容が変更されて単純化が図られている。

次の「自然さ」については、「鳩」だけが違和感が残って聞き取りにくいのが、それ以外は語順も含め一度聴いただけで理解可能な自然さが確保されている。

第4の「リズム」は、楽曲の音符に音節数を合わせるという問題であるが、2音節に「にようぼう」を当てたり、1音節に「ちい」や「しい」を当てたりしているのは、モーラで数えれば合っていないように見えるが、長音で発音すると音符に合った音節数と見なすこともできる。表3で示した以外にも、‘Erst’と‘dann’(1音節)に「まず」、「では」と対応させているが、同音階の2分音符と4分音符をスラーで繋いだ箇所であり、問題はなさそうである。さらに‘wenn viele’(3音節:8分音符3つ)に「たくさんの」を対応させているところは「たく」の音が8分音符を分割して速いリズムになるが、許容範囲と言えよう。なお、この箇所をパパゲーナが歌う時には、パパゲーナが同じ「たくさんの」の「さー

ん」を全音符2つと付点2分音符分伸ばして歌うのに重ねるため、聞き取りには全く問題ないと言える。

最後の「韻」であるが、TT2には押韻は見られないが、表3で示したような語彙反復による効果が一部再現されている。さらに二重唱冒頭にはパパゲーノとパパゲーナがそれぞれ‘Pa’音を3回・4回・8回・5回と徐々にテンポを早めながら交互に歌って、二人の距離感を縮めていくのだが、「パパパパパパゲーナ（ノ）」の箇所に至るまで日本語版も同じ音で歌うことで、頭韻が保たれ破裂音のユーモラスな開放感が伝わる。なお、ドイツ語では‘Papagei（オウム）’との連想があるが、それは視覚記号である衣装で表現するしかないようだ。押韻については、藤濤（2009）で実験的に示したように日本語でも脚韻は可能であるが、伝統の異なる日本の詩に脚韻を持ち込む場合、可能であることと望ましい効果が得られることとは別問題である⁵。

音楽に合わせた歌唱用の訳出には制約が大きいことから、ペントスロン原則の5つの観点それぞれには多少の問題も含まれるものの、全体の総得点では十分に満足のいく成功例と言えるだろう。

3.4. TT 3：山瀬訳（1992）

TT 3は、DVDにつけられた日本語字幕である。冒頭の‘Pa’音や名前など、意味を表さない語彙には字幕が提示されていない。そこでTT3についても表3に相当する部分を抜粋して表4に掲載する。そのSTは表3と同じであり聴衆の耳には届くがここでは割愛する。表3と同様に表2の通し番号を付しておく。一つの画面に示された字幕ごとにセルを区切って表示する。なお、TTのみの提示であるため、便宜上、次のTT 4も表に併記して示す。

表4の(6)の後には、実は表3で示したように、二人が声を重ねてそれぞれに繰り返しのフレーズを歌うシーンが映像と音声で続くが、TT3ではその画面に新たな字幕が付けられず、(6)の字幕がそのまま残されている。このように字幕では反復が訳されることがほとんどなく情報がすっきりと整理されているため、字数制限という条件下であっても必要な意味の再現はほぼ正確にできている。(7)

では、二人が全く同じ内容を前半は交互に、後半は声を合わせて歌うため、同じ字幕を画面に出し続けている。DVDの視聴者にとっては映像と音楽を楽しむことが最重要であり、字幕は必要最低限の意味を伝えられれば良いとの判断であろう。反復も含めた全ての要素を正確に再現することが求められているわけではないようだ。なお、(6)の「小鳩」については、漢字表記を読む字幕では誤解の余地はない。

（表4）TT3（山瀬訳）とTT4（荒井訳，122）

	TT 3（山瀬訳）	TT 4（荒井訳）
(3)Papageno	お前は完全におれのものかい？	お前ほんとうにおれの女房か。
(4)Papagena	私は完全にあなたのものよ！	そうよ、ほんとにあんたの妻よ。
(5)Papageno	じゃ おれのかわいい女房！	じゃあ、かわいい女房になってくれ。
(6)Papagena	じゃ あなたは私の小鳩！	じゃあ、あんたも私の <u>大事な人</u> よ。
(7) 二人	何と うれしいことだろう	うれしい神のおぼしめし 二人の愛のご褒美に、 かわいい子供をさずかるなら <u>どんなにかうれしかろ。</u>
	神様が 私たちを心にかけて	
	かわいい子供たちを お授けくださるなら	
	かわいい小さな子供たちを！	

3.5. TT 4：荒井訳（2000）

最後のTT 4は、対訳版書籍という出版形態であり、STも併記して印刷されているが、表4ではTTのみを表示した。TT1のような詩行単位に訳がつけられたものではなく、まとまり毎にブロック分けされている。表4ではブロックを一つのセルの区切りで表している。特に、(7)のブロックは二人で歌う4行分がまとめて印刷されている。ここで注目すべきは、語順である。最終行の波線部「どんなにかうれしかろ」は、ST及びTT1～3では1行目に配置されていた内容である。他の訳文にはなかった特徴であり、対訳版でありながら、行単位の対応関係より自然な理解を重視している。Low (2003)のいう「想定受容者に配慮した理解しやすいコミュニケーション重視の翻訳」であると言える。また、表2の(12)の最終行に当たる訳は「二人はたちまち子だくさん」を追加

して「親冥利につきるってことよ。」と同化的表現で締めくくっている。また(6)の下線部のように、これまでの訳文で保持されてきた「鳩」のイメージが削除されて、日本語として自然な「大事な人」と訳されている。さらに押韻は全くないが、七五調を基本とするリズムで独特の詩的効果を生み出している。訳者あとがきには、「逐語訳に近い訳はすでにあることから、思い切って自由に、日本語として素直に入ってくるようにと工夫した。音楽の楽しさ軽快さ、登場人物の憎めない性格、ユーモアやペーソスを言葉から感じ取れば幸いであると考え、これには日本語のリズムのよさを生かすこととした」(127)とあり、その狙い通りの訳文となっているようだ。『魔笛』のような古典作品で、しかも対訳版でSTも併記される出版形態であることから、ST要素の保持がかなり重視されるであろうと予測されたが、訳者あとがきというパラテキストを用いて、読者にこの翻訳のスコポスを理解してもらうことができていると思われる。多くの翻訳版がすでに存在する場合、再翻訳を企画する際には既訳とは異なる新たな意義を意識してそれを読者に伝えていくことが重要だと思われる⁶。

4. 結語

ここまで先行研究に基づき、4種類の日本語訳を例にして、スコポスによって求められる訳文が異なること、歌唱用の翻訳であるTT2においてはペンタスロン原則が適用できることが確認できた。これらを踏まえて、歌詞翻訳における機能主義的アプローチの意義を以下の3点にまとめて結語としたい。

まず、翻訳で求められるのはST機能の保持であって、機能が変わるのは例外的なケースだと捉えられがちであるが、歌詞翻訳では必ずしもそうではない。歌詞翻訳における機能不変とは歌唱用の翻訳のことであるが、それが数あるスコポスの一つに過ぎないだけでなく、STの歌唱を鑑賞したいというニーズが優勢であれば機能不変の歌唱用の翻訳がむしろ例外的とさえ言えるだろう。機能が変化する翻訳も前提の一つとして視野に入れているスコポス理論であれば、こうした歌詞翻訳を研究するにあたって特別扱いをする必要がなく、理論的基盤として下支えができる。

第二に、先行研究では、童謡の翻訳では自由度が高いとして変更される例が紹介されていたが、芸術性が高く ST 志向が望まれるであろう古典作品の翻訳においても、プロ歌手が歌う訳と愛好家が鑑賞する訳、また子ども向けの訳では ST 志向の度合いが変わる。具体例ではそのいくつかしか扱えなかったが、多様なニーズに応じた翻訳版では、それぞれのスコポスによって望まれる訳文が異なるため、その翻訳方法と質評価の扱いについては、まさにスコポス理論が真骨頂を発揮する。

最後に、先行研究でも指摘されたが、歌詞翻訳は作曲家や歌手が参加する協働作業であるという側面をもち、これは孤立した翻訳者像を転換する契機となりえる。さらに愛好家が自身の翻訳版歌詞をソーシャルメディアで提示している例が見られ、そうしたユーザー生成コンテンツとそれを巡るオンライン上の交流がプロ翻訳に影響を及ぼす可能性がある（cf. Desjardins 2020）。スコポスとは、TT が価値や意義をもつ文脈を新たに設定し、「翻訳をデザインすること」と言い換えることができる。その新たな価値や意義の設定は、孤立した翻訳者だけではなく、むしろ多様な主体の協働作業を通して形成されていくという見方も可能であろう。歌詞翻訳をはじめとするマルチメディア翻訳の研究と、こうした新たなスコポス観が相互展開していくことが期待できる。

謝辞：本研究は、科学研究費補助金（課題番号：19K00789）の助成を受けた研究成果の一部である。

註

- 1 ST とは原文のことである。翻訳研究では「起点テキスト（Source Text）」という用語を使用し、ST と略するのが通例であるため、本稿でもこの表記を使う。また、翻訳文は「目標テキスト（Target Text）」から TT と略す。
- 2 例えば、三善晃監修の小学4年生の音楽の教科書（『小学音楽 音楽のおくりもの4』）では「パ・パ・パ…」というタイトルで、簡単な紹介とともに冒頭部分の楽譜が取り上げられている。

- 3 TT1の表2では(5)～(6)に「」印が付いていたが、こうした反復があることを表現していたようだ。
- 4 歌唱用の訳には、さらに歌いやすさを追求して「鳩」の箇所を削除したり、反復をより単純化したりしたバージョンもあるようだ。YouTubeでは愛好家によるパフォーマンスも数多く閲覧できるし、さらに子ども用の合唱劇に編集されたバージョンにも（青島2006）「鳩」は出てこない。
- 5 日本語で脚韻が不可能というわけではないことは、ラップの日本語歌詞からも見て取れる。しかし可能であることと望ましい効果が得られることは別問題であり、脚韻の持ち込み方によってはラップへの連想を伴うこともあるだろう。押韻の伝統が共通する英独語間の翻訳では問題は少ない。例えばミュージカル映画『美女と野獣』のメインテーマのドイツ語吹き替え版では、英語STの脚韻がドイツ語吹き替え版で存分に再現されている（藤濤1998, 74-75）。ドイツ語吹き替え版はペントスロン原則の①～⑤で高得点となるが、日本語吹き替え版では①③④の基準のみを満たすことになるだろう。
- 6 さらに、最も新しいTT4では、パパゲーノとパパゲーナが対等な関係で訳出されていることにも言及しておく。TT1で「わし / お前」と「私 / あなた」や「なっておくれ」と「なってください」などに男女差が表れていたのと比べると違いが明らかである。パパゲーノは試練に耐えることを放棄する人間的でユーモラスな脇役であるが、人称や文体により、翻訳者による人物像解釈を提示するに留まらず、パパゲーナとの関係性や訳された時代性も表している。この点については本稿のテーマとは直接関係がないため、簡単に指摘するに留める。

【一次資料】

モーツァルト, W.A.

渡辺護訳（1964/1998）『歌劇《魔笛》』（CD 歌詞対訳）ポリグラム

伊藤武雄訳（1966）『魔笛』（世界歌劇全集3）音楽之友社

海老沢敏訳（1987）『魔笛』（名作オペラブックス5）音楽之友社

山瀬次男字幕（1992）『歌劇「魔笛」全曲』（DVD）PolyGram

荒井秀直訳（2000）『魔笛』（オペラ対訳ライブラリー）音楽之友社

青島広志 [構成・作詞・編曲] (2006) 『合唱劇 笛吹きパパゲーノ～子供のための『魔笛』』音楽之友社

【参考文献】

- Bosseaux, C. (2011) ‘The Translation of Song’, in K.Malmkjær, & K.Windle, (eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford university Press, 183-197.
- Desjardins, R. (2020) ‘Online and digital contexts’, in M. Baker & G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Third edition*, Routledge, 386-390.
- Franzon, J. (2008) ‘Choices in Song Translation’, in *Translator* 14 (2), 373-399.
- 藤濤文子 (1998) 「視聴覚コミュニケーションと翻訳」『ドイツ文学論集』第27号 神戸大学ドイツ文学論集刊行会 61-78.
- 藤濤文子 (2009) 「『マクスとモーリツ』の翻訳方略と受容」『ドイツ文学論集』第38号 神戸大学ドイツ文学論集刊行会 35-58.
- Gorlée, D. L. (1997) ‘Intercode Translation. Words and Music in Opera’, in *Target* 9(2), 235-70.
- Jakobson, R. (1959) ‘On Linguistic Aspects of Translation’, in Brower, R. (ed.) *On Translation*, Harvard University Press, 232-39.[ヤーコブソン, R.(1973)『一般言語学』川本他訳 みすず書房]
- Low, P. (2003) ‘Translating Poetic Songs: An Attempt at a Functional Account of Strategies’, in *Target* 15 (1), 91-110.
- (2005) ‘The Pentathlon Approach to Translating Songs’, in D. L. Gorlée (ed.) *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, Rodopi, 185-212.
- 三善晃監修 (2012) 『小学音楽 音楽のおくりもの4』教育出版
- Pérez González, L. (2009) ‘Audiovisual Translation’, in M. Baker & G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Second Edition*, Routledge, 13-20.
- Reiß, K. (1971) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Hueber.
- Reiß, K. & Vermeer, H. J. (1991) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. 2. Auflage*, Miemeyer. [ライス, K. & H.J. フェアメーア (2019) 『スコポス理論とテクス

トタイプ別翻訳理論：一般翻訳理論の基礎』藤濤文子監訳 晃洋書房]

Susam-Saraeva, Ş. (2020) 'Music', in M. Baker & G. Saldanha (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies, Third edition, Routledge*, 351-355.

Methoden und Faktoren der Analyse von Liedtextübersetzungen aus der
Perspektive der Skopostheorie

Fumiko FUJINAMI

Die Translation Studies sind ein junges Fachgebiet, das erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand. In der Anfangszeit wurde der Fokus der Forschung hauptsächlich auf die sprachliche Seite gelegt, aber allmählich hat das wissenschaftliche Interesse an Genres zugenommen, die auch nichtsprachliche Ausdrucksmittel als wesentlichen Bestandteil beinhalten. Seit den 1990er Jahren steht die Forschung der multimedialen audiovisuellen Übersetzung wie von Untertiteln und der Synchronisation von Filmen im Mittelpunkt; dann begann um die Jahrhundertwende die Musikübersetzungsforschung.

In diesem Beitrag wird zunächst ein Überblick über die bisherige Literatur der funktionalistischen Translationswissenschaft gegeben, die sich mit der Übersetzung von Liedtexten beschäftigt. Anschließend wird diskutiert, ob und wie die Skopostheorie, die zentrale Theorie der funktionalistischen Translationswissenschaft, zu diesem seit kurzem aufgekommenen Interesse an der Übersetzung von Musik beitragen kann. Konkret nennt Low (2003) sieben Kategorien der Übersetzungszwecke (Skopos) von Liedtexten, von denen hier vier (singable translation, recording insert, programme text, subtitles) mit Beispielen erörtert werden. U.a. wird die singbare Version nach dem Pentathlon-Prinzip von Low (2005) analysiert, und zwar basierend auf den fünf Faktoren: Singbarkeit, Sinn, Natürlichkeit, Rythmus und Reim. Als Beispiel werden vier japanische Übersetzungen des Duetts „Pa-pa-pa“ aus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ in unterschiedlichen Medien behandelt.

Keywords : Liedtextübersetzung, Skopos, Pentathlon-Prinzip, Duett “Pa-pa-pa”

キーワード：歌詞翻訳，スコpos，ペントスロン原則、パパパの二重唱