

ドイツ映画作品のタイトル分析

——原題と邦題をめぐるケーススタディ——

林 明 子

1. はじめに

映画をテキスト型 (Textsorte) の1つと捉えれば、映画タイトルもテキストの一部とみなされよう。本研究では、タイトルを含む映画作品全体で1つのテキストを形成していると考ええる。テキストはテキスト産出者とテキスト受容者の間に成り立つものである。映画作品の制作者 (=テキスト産出者) の側には、作品の一部であるタイトルを通して観客であるテキスト受容者に働きかけ、何かを伝えようとする意図がある。観客 (=テキスト受容者) の側も、タイトルから何かを予想したり期待したりしながら映画を視聴するであろう。通常、映画鑑賞には、作品自体の「テキスト内情報」と、背景や社会状況に関する知識・自分の経験などの「テキスト外情報」の双方が用いられると考えられる。テキスト受容者は、映画を視聴した後には、映画のタイトルにどのようなメッセージを見出すのであろうか。

本研究は、ドイツで制作され、その後日本で公開された映画の中から、(1)欧文タイトルと邦題が「同じ」作品例 (=邦題がカタカナ表記されたタイトル) と、(2)原題と邦題が大きく異なる作品例を取り上げ、テキスト産出者の意図やテキスト受容者の反応を探るケーススタディである。ここでいうテキスト受容者の反応とは、視聴者が映画タイトルについて、あるいはタイトルを通して、何を推測し視聴後に何を考えるのかを意味する。

考察の中心となるのは、(2)原題と邦題が大きく異なる作品で、*Das Leben der Anderen* (2006年、Florian Henckel von Donnersmarck 監督、邦題：

善き人のためのソナタ)を使用した。2007年のアカデミー賞外国語映画賞受賞作品で、東西冷戦時代の東ベルリンを主な舞台として繰り広げられる物語である。限られた数ではあるものの、ドイツ語母語話者・日本語母語話者の双方の協力を得て質問紙調査・聞き取り調査を実施した。詳細は後述するが、ドイツ語母語話者はドイツ語のオリジナル版を、日本語母語話者は日本語字幕つき(音声ドイツ語)版をDVD¹⁾で試聴し、その後、原題および邦題に関する質問に回答した。

Das Leben der Anderen (邦題:善き人のためのソナタ)は、前述のように、原題と邦題が大きく異なる作品ではあるが、どちらも内容とは無関係のタイトルが付けられているわけではない。作品中に、それぞれのタイトルが登場するシーンがある。そこで、まず該当箇所を示した後に、テキスト受容者である調査協力者の調査結果を報告し、分析・考察する。日本語母語話者・ドイツ語母語話者が、原題と邦題の双方に対して、それぞれどのように回答するのか興味深い。加えて、当該作品の理解や受容には、東西冷戦時代や当時の東ドイツ・西ドイツについての知識といったテキスト外情報も、大きく関わってくることが予想される。

2. 映画タイトルの意味・役割

2.1. 興行としての映画タイトル

映画タイトルを分析するにあたって、まずタイトルが担う意味や役割について考える。映画は「興行」として成立することが極めて重要である。雑誌『文学界』に、「総力特集 映画の狂宴」と題した特集号(2015年5月号)があり、「映画とはタイトルがすべてである」と題された記事が掲載されている。その記事の中で、鈴木²⁾(2015)はタイトルについて、観客

1) 小林(2000)によると「ビデオソフトで表示される字幕は、映画館で見られる字幕とは同一ではないこともある」(小林 2000:37)という。本研究では日独とも公開された映画のDVD版を使用した。

2) 鈴木敏夫氏。『文学界』2015年5月号掲載のプロフィールによれば、氏は『アニメージュ』編集長などを経て、85年スタジオジブリ創設に参加し、89年か

との関係、スタッフとの関係の双方から、その意義について述べている。

まず、鈴木（2015）は「映画をまだ見ていない観客が何を頼りに、「面白さ」を予想するかと言えば、タイトルとキャッチコピー」（鈴木 2015：71）であるとしている。タイトルから物語の世界や中身が伝わることが重要で、「紅の豚」（1992年、宮崎駿監督）と「崖の上のポニョ」（2008年、宮崎駿監督）が成功例として挙げられている。「紅の豚」については、タイトルと豚の姿をした飛行士の絵柄だけで物語の世界が全て伝わり、「崖の上のポニョ」の場合は、絵と主題歌に加えて「ポニョ」の響きがよく語感もタイトルの大事な要素となっている（鈴木 2015：72 参照）という。そして、中身に一言も触れられていないようなものは、宣伝手法として疑問（鈴木 2015：73 参照）であるとする。しかし同時に、タイトルには、観客の見方を左右する力があるため、あまりストレートなタイトルでは、観客がそこしか観なくなってしまうこと、そして、それでは、映画の本当の面白さはわからないこと（鈴木 2015：74 参照）も、併わせて指摘している。映画を制作する側、すなわち、スタッフ（＝テキスト産出者）とタイトルの関係については、次の記述がある。「タイトルは単に客をひきつけるためだけではなく、映画であれ雑誌であれ、スタッフが目指す方向を示す「旗印」にもなるんです。だからジブリ作品は、製作がスタートした段階からタイトルは決まっています」（鈴木 2015：74）。

本研究では、タイトルを含む映画作品全体が1つのテキストを形成しているという立場を取るため、スタッフは、映画というテキストの産出者に、観客はテキストの受容者にあたる。マーケティング戦略という視点からは、観客（＝テキスト受容者）に対する動機づけが、映画タイトルの担う意味・役割と言い換えられよう。

ら全劇場作品をプロデュース」(70)した。

2.2. 同一映画の原題と邦題について（対照研究の視点から）

次に、映画の原題と日本で公開される際の邦題について、対照研究の観点から扱った先行研究を概観する。邦題という表現が示すように日本で公開される外国語映画のタイトルは、必ずしも原題からの翻訳というわけではなく、全く異なるタイトルが冠されることも少なくない。その中には、創作とでも言えるほど無関係なものもあれば、同一映画の異なる箇所を焦点化したものもある。

竹本（2016）は、興行成果を期待される映画にとって、タイトルは観客への最大のアピールで、それ自体が広告であると述べている。そして、原題と邦題、邦題から別の邦題へと変換されたフランス映画「*Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*」（2014年フランスでの劇場公開 竹本の直訳は、神様に何をした？）を例として取り上げ、最初の邦題「ヴェルヌイユ家の結婚狂騒曲（フランス映画祭2015出品作品）」より2番目の「最高の花婿（2016年 日本での劇場公開）」の方がすぐれているとする。理由は、簡潔で第一印象に残りやすく、マーケティングを意識したわかりやすい邦題となっているためで、こうしたタイトルの成り立ちから市場戦略の一端に触れることができる（竹本 2016：116-118 参照）としている。

一方、原題にはない語が使われた例として、柏木（2021）は2つのドイツ映画の邦題を批判的に取り上げている。(1) *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004 柏木の直訳：豊かな時代は終わり 邦題：ベルリン、僕らの革命) (2) *Der ganz große Traum* (2011 柏木の直訳：どでかい夢 邦題：コッホ先生と僕らの革命) がその例（柏木 2021：168-169 参照）である。原題にはない「革命」という語が挿入されたことに対し次のように述べている。「双方、人気俳優ダニエル・ブリュール主演の映画である。[中略]『グッバイ・レーニン!』で母親思いの青年アレックスを演じたダニエル・ブリュールの世界的知名度が、これらの映画の成功に寄与しているのは間違いないだろう。その彼が出演しているから劇的な印象を与えたかったというわけでもなかろうが、なにやら「革命」が安易に使われてはいないだろう

うか」(柏木 2021:169)。柏木(2021)が指摘するように、本来の「革命」という概念自体は作品内容とは無関係である。

原題がそのままカタカナ表記される例もある。尾野(2018)は「邦題のタイトルで圧倒的に多いのは[中略]原題の英語をそのままカタカナに表記したものである。[中略]カタカナ語の表記自体が、そもそも、感覚志向の表れとも言えるが、これは、いいかげんなフィーリング志向の表われであると言っておく必要がある」(尾野 2018:127)と批判している。カタカナ表記の邦題については、島村(2012)が、原語である英語の文法的形態素が反映されないためにタイトルの意味や作品内容との関係が変わってしまった例を挙げている。例えば、複数を意味する{-s}が落ちている *The Lord of the Rings* (邦題:ロード・オブ・ザ・リング)、3人称単数の{-s}が理解されなかった *Dances with Wolves*³⁾ (邦題:ダンス・ウィズ・ウルブス)(島村 2012:64-65)である。加えて、文法的意味を持つ定冠詞についても、「すぐれて有意味的な原題の定冠詞 *the* が邦題から脱落する事例」として *The Dark Knight* (邦題:ダークナイト)などを挙げている(島村 2012:72 参照)。

単数が複数か、定か不定か無冠詞かの違いは、英語だけでなくドイツ語でも重要であり、無意識であっても母語話者はその違いに反応する。そこで、本研究で実施した質問紙調査でも、ドイツ語で複数であることに注目した質問項目を用意した。

3) 島村(2012)は次のように解説している。「原題に見える複数名詞の“wolves”を「ウルブス」と生かしたものの、“dances”のほうは「ダンス」と肝腎の接辞-sを外してしまっているのだ。おそらくは *wolf* と同じに、この *dance* も名詞とみたのだろう。ところが、こちらは名詞ではなく、れっきとした動詞なのだ。つまり、この“dances”の接辞-sは複数形態素ではなく、動作主が3人称であることを示す単数形態素であるから、《(複数の)狼と踊る(複数の)ダンス》とするのは論外で、正しくは《(複数の)狼と踊る(単数の男)》(*he who dances with wolves*)と解釈しなければならない。」(島村 2012:64-65)

3. ドイツ映画のタイトルの分析（原題と邦題）

3.1. 原題と邦題が「同じ」作品例

ドイツ映画を例に同一映画のタイトルを考えるにあたり、異なる言語で「同じ」タイトルの作品と異なるものに分けて分析する。ここでいう「同じ」タイトルとは、邦題がカタカナ表記されたタイトルを指す。

ドイツ映画で、壁の崩壊の直前から東西ドイツ統一後を描いたものに柏木（2021）でも言及されていた *GOOD BYE LENIN!*（2003年、邦題：グッバイレーニン！）がある。英語の原題を持ったドイツ映画である。カタカナ表記の邦題の理解に支障は生じないであろう。次に述べるドイツ映画 *LOLA RENNT*（1998年、邦題：ラン・ローラ・ラン）の場合は事情が異なる。

邦題の「ラン・ローラ・ラン」は、原作のタイトルではなく英語版（米国）の *RUN LOLA RUN* をカタカナ表記したものである。「ラン・ローラ・ラン」というタイトルを聞いただけで、何を意味するのか即座にわかるだろうか。もちろん、映画の広告やポスターあるいはDVDカバーには補足情報（例えばDVDは女性が走っている写真）があるので、英語の動詞 *run* をカタカナで表記したものであろうと推測されるかもしれない。ここでは、もう一步踏み込んで、統語構造および語構成を確認し、3言語のタイトル間の隔たりを明らかにする。

- 1998年	ドイツ語	<i>LOLA RENNT</i>
- 1999年	英語	<i>Run Lola Run</i>
- 1999年	日本語	ラン・ローラ・ラン

まず、ドイツ語のタイトルでは、動詞 *rennen* が1格の補足成分を伴い、文を形成している。1格の補足成分は固有名詞 *LOLA*（主人公の名前）で、意味役割は自動詞 *rennen*（走る）の動作主である。直訳すれば「ローラが走る」となり、客観的に状況を叙述している。

一方、英語のタイトルで用いられている動詞 *run* は、命令形と考えられる。補助記号を用いるならば、*Run, Lola! Run!*（走れ、ローラ！走れ！）

となろう。ドイツ語の原題 *Lola rennt* の英訳とは言い難い。命令形を用い、名前を呼びかけるなど、主人公ローラに対する働きかけは強く、恋人の危機を救うためにひたすら走る主人公を異なる3つのケースに分けて描写する作品内容との関係も、ドイツ語のタイトルとは大きく異なる。

日本語のタイトルは、単に英語をカタカナで表記したに過ぎず、日本語の統語構造あるいは語彙の範疇で何かを語ることはできない。あたかも、固有名詞がタイトルとして用いられたかのようなのである。メイナード (2004) によれば、固有名詞はコンテキストに左右されず、そのものについての情報提供もなく、語用上も一般的な規則に従わない (メイナード 2004: 250 参照) という特徴を持っている。観客に向かって「ラン・ローラ・ラン」というかたまりが「映画の名前という固有名詞」として投げかけられるだけで、分解されることも、意味を追求されることもない。かたまり全体で「そう名づけられた映画」として認識される仕組みである。

原語をそのままカタカナ表記しただけの邦題を持つ著名な作品に、*Les Misérables* (レ・ミゼラブル) がある。フランス語であるため、日本では、英語の場合よりもその意味を理解する者は少ないかと思われる。もっとも、ヴィクトル・ユゴー原作の著名な文学作品であり、すでに1917年の邦訳が『レ・ミゼラブル』であったので、実際のところタイトルが何を意味するのかを深慮することなく「なんとなく内容を予想」できると考えたり、思い込みで誤訳を当てている場合も少なくないであろう。やはり、かたまり全体で固有名詞として機能している。ちなみに、フランス語の原題 *Les Misérables* は、形容詞 *misérable* が名詞化され、複数の定冠詞 *les* を冠された語構成である。*les Misérables* とは、社会の最下層の人々を指すが、訳者豊島与志雄は、岩波文庫の訳者による「序」(1917年の再録)で、「実に社会の底に呻吟するレ・ミゼラブル (惨めなる人々)」(1987: 6) と記している。形容詞が名詞化された普通名詞で、タイトル自体が強いメッセージを伝えているにもかかわらず、正確な理解を前提にしないまま固有名詞として定着したタイトルと言えるかもしれない。

タイトルが、映画作品という1つのテキストの一部として、制作者（テキスト産出者）の意図を伝える機能を持つことを考えると、単にカタカナに写し変えるという行為が、かえって伝えるべきメッセージを変えてしまう。その意味では、「同じ」ではなく新しいタイトルと言う方が妥当かもしれない。

3.2. 原題と邦題が大きく異なる作品：*Das Leben der Anderen*（邦題：善き人のためのソナタ）を例に

原題と邦題が大きく異なる作品の例として *Das Leben der Anderen*（2006年 邦題：善き人のためのソナタ）を取り上げる。物語は、1984年の東ドイツ（ドイツ民主共和国）に始まる。分析に必要な情報として、まず作品舞台の時代背景とあらすじを述べておく。

3.2.1. 作品舞台の時代背景（社会的背景）

ドイツ民主共和国（＝DDR、東西ドイツ統一前の東ドイツ）は、1949年10月7日、ドイツ民主共和国の憲法の発効により成立（石田 2020：75 参照）した。石田（2020）によれば、「東ドイツではドイツ社会主義統一党（SED）による実質的な一党独裁体制が形成された」（石田 2020：91）。そして、その「社会主義統一党の政治支配を支えたのが、50年2月に設立された国家保安省（シュタージ）である。その一部門を担う秘密警察は反対派の動向に目を光らせ、体制にとって危険とみなされた人びとを抑圧した」（石田 2020：92）。

当該作品は、1984年から1993年までのポツダムと東ベルリン、統一後のベルリン（旧東側）を舞台とした映画である。主人公の Hauptmann Gerd Wiesler（ゲルト・ヴィースラー大尉）は、まさに、監視活動や尋問に従事するシュタージの一員（大尉）という設定である。1984年は「ホーネッカー時代」にあたるが、その時代「イデオロギーと文化政策面では当初見られた柔軟姿勢が強硬路線に転じ、76年から翌年にかけて、ピーアマン、

クンツェ、ベッカーなど著名な芸術家や作家が相次いで市民権を奪われ、国外に追放」(石田 2020 : 97) されている。作品では、当局から執筆活動を禁じられていた作家 Albert Jerska (アルベルト・イエスカ) が自殺する。作品のもう1人の主人公である作家 Georg Dreyman (ゲオルク・ドライマン) はイエスカの友人であり、シュタージのヴィースラー大尉の監視対象である。詳細は、次項「作品のあらすじ」に譲るが、ドライマンは、友人の作家の自殺を機に、東ドイツ政府に批判的な匿名記事を執筆し、西側の誌上で発表する。物語は、ドライマンの恋人である俳優 Christa-Maria Sieland (クリスタ＝マリア・ズィーラント) を巻き込みながら展開し、東ドイツ史に沿いながら、1989年11月のベルリンの壁の解放、1990年10月の東西ドイツ統一を経て、1993年に終わる。

3.2.2. 作品のあらすじ

作品の内容は本研究の分析に重要な点を含むため、若干長くなるが詳述する。

1984年、東ドイツで活躍する作家ゲオルク・ドライマンは、彼のイデオロギーに疑いを抱いたシュタージ(国家保安省、Stasi: Staatssicherheitsdienst)のゲルト・ヴィースラー大尉の監視下に置かれる。ドライマンの自宅アパートには盗聴器が仕掛けられ、恋人で同居するクリスタ＝マリア・ズィーラントとの生活を、24時間、盗聴・監視され、逐一、タイプライターで記録した報告書を提出される。クリスタ＝マリア・ズィーラントは、東ドイツを代表する俳優で、シュタージがドライマンの監視を決めた時の舞台(ドライマンの作品の上映という設定)で、主役を演じていた。同じ舞台の観劇に訪れていた大臣に横恋慕され性的関係を持つ。その後、要求に応じるのをやめたために、大臣の部下に監視され連行されることになる。

ドライマンの友人で執筆活動を禁じられている作家イエスカは、ドライマンの誕生日に *Sonate vom guten Menschen* (字幕「善き人のためのソナタ」) というピアノの楽譜を贈る。作品を執筆できない状況に精神的に耐

えられなくなったイェルスカはその後、自殺してしまう。自殺の報を受けたドライマンは、イェルスカに贈られた楽曲を自宅のピアノで演奏し、盗聴していたシュタージのヴィースラーもそれを聴くことになる。「善き人のためのソナタ」に心を動かされたヴィースラーは聴きながら屋根裏部屋で涙を流す。

友人イェルスカの自殺を機に、ドライマンは東ドイツの体制に批判的な記事（自殺者数から見る社会の実情）を執筆し、西ドイツの雑誌*Der Spiegel*（デア・シュピーゲル）に発表する段取りを整える。ヴィースラーはそうした一連の行動を把握しながら報告せず、虚偽の報告書を作成・提出するようになる。東西ドイツ間の人や物資の自由な行き来は許されておらず、特に東ドイツの監視は（その場で射殺されるなど）厳しかった時期であるが、監視の目をくぐり抜けて（実際にはヴィースラーが見逃したことによって）、ドライマンの匿名記事は西ドイツで発表されるに至った。シュタージは、記事を執筆した者を突き止めるためにタイプ原稿を入手し、東ドイツの作家の中でそのタイプ文字に該当するタイプライターの持ち主を探す。ドライマンにも嫌疑を掛けるが、ドライマンは西側の編集者から提供されたタイプライターを用いて執筆しており、そのタイプライターをアパートに隠していたため、見つからない。盗聴器のみで監視をしていたヴィースラーも「タイプライターを隠している」事実は知っていたものの、実際の隠し場所までは把握していなかった。

シュタージは、大臣の横恋慕の対象であったクリスタを、精神安定剤を不当に入手していた罪で検挙し、尋問し、2度と舞台には立てないと脅す。タイプライターの隠し場所を教えれば釈放し舞台にも立てるようにするという取引の条件を提示し、尋問の担当者に任命されたヴィースラーが、隠し場所を聞き出す。クリスタは釈放され、隠し場所を知ったヴィースラーは、シュタージによる家宅捜索の直前に証拠のタイプライターを持ち出すことに成功する。しかしながら、それを知らないクリスタは恋人を裏切った罪悪感に苛まれて道路に飛び出しトラックにはねられて絶命する。

ドライマンの監視を提案・実行したにもかかわらず、何も見つからず、成果の上げられなかったヴィースラーは左遷される。数年後、ベルリンの壁が崩壊し、東西ドイツ統一へと至る。統一後、旧東ドイツ市民は、Forschungs- und Gedenkstätte Normannenstraße（字幕は「記念博物館」）で、自分に関する報告書を閲覧することができるようになる。東独時代、自分も監視の対象であったことを知ったドライマンもそこを訪ねる。保管されていた膨大な資料から、HGW XX/7 という署名をするシュタージの一員が自分たちを監視していたこと、それがヴィースラー大尉であったこと、しかしながらヴィースラーは虚偽の報告書を作成・提出していたことを知る。そして隠し場所から忽然と消えていた証拠のタイプライターを持ち出したのが、ヴィースラーであったことに気づく。東西ドイツの統一後、ヴィースラーは徒歩でチラシを配ることで暮らしを立てていた。

ヴィースラーの存在を知ったドライマンは、2年後、*Die Sonate vom guten Menschen*（字幕「善き人のためのソナタ」）というタイトルの小説を出版し、HGW XX/7 gewidmet, in Dankbarkeit.（HGW XX/7 に捧ぐ、感謝を込めて）という献辞を載せる。今はすっかり西側風になった書店のショーウィンドウで、著者ドライマンの名前・写真と小説のポスターを目にしたヴィースラーが書店に入り、その本を購入するところで映画は終わる。

3.2.3. 原題および邦題と該当シーンの分析

ドイツ語の原題、日本公開用の邦題とも、映画の中で文字として登場するシーンがある。前述のように、映画作品の全体をテキストとして捉えたとき、タイトルもテキストの一部である。映画の中から、何（どこ）をタイトルとして取り出してきたかを明らかにすることで、映画制作および配給に携わる側（テキスト産出者）が、想定する観客（テキスト受容者）に何を伝えようとしたのかを探る。それは同時に、どのようなテキスト外情報（社会情勢や歴史に関する知識など）を前提もしくは受容者に期待するかも関わると考える。

ドイツ語原題 *Das Leben der Anderen* が登場するシーン

映画は、シュタージのヴィースラー大尉が秘密警察の尋問の様子を録音した教材を用いながら、尋問の方法について講義するシーンから始まる。その後、画面が変わり、遠くに小さく聞こえる開演前の劇場内の喧騒とともに、*Das Leben der Anderen* という映画のタイトルが、真っ黒な画面に白いタイプライターの文字で浮き上がる。その画面の後に、劇場のシーンへと移る。ヴィースラーは、上演作品の作家であるゲオルク・ドライマンを監視することを提案し、ドライマンとパートナーのクリスタの監視が実行に移される。以上から、*Das Leben der Anderen* という物語は、実質的にはタイトルが示される箇所から始まると理解することも可能であろう。実際、タイプライターの文字は、暗い屋根裏部屋で作成される監視と盗聴の結果の報告書を暗示するかのようでもある。

暗い映像と古いタイプライターで書かれたような白い文字は、約5秒間にもわたって映し出されるが、他には何の視覚情報も与えられない。日本語の字幕も示されない。ドイツ語を解さない／ドイツ語が堪能ではない視聴者にとっては、言語情報が一切与えられないシーンでありシーン全体を映像として捉える以外の選択肢はない。

邦題「善き人のためのソナタ」が登場するシーン

Das Leben der Anderen の邦題は「善き人のためのソナタ」であるが、邦題の考察に先立ち、ドイツ語の原題と複数の言語に翻訳されたタイトルについても見てみることにする。

原題と他言語のタイトルについて

ドイツ語原題	<i>Das Leben der Anderen</i>
フランス語	<i>La vie des autres</i>
英語	<i>The lives of others</i>
日本語	善き人のためのソナタ

フランス語・英語のタイトルとも、ドイツ語の原題をほぼそのまま訳した形である。ドイツ語では名詞句 *das Leben* を 2 格の *der Anderen* が修飾している。*Anderen* は複数形である。直訳すると「他の人たちの生活／人生／命」とでもなろう。日本語ではより細かい区分があるが、ドイツ語の *das Leben* がその中のどれにあたるかは、文脈なしで一義的に判断することはできない。フランス語の *la vie* や英語の *life* も同様だが、英語の場合は *life* の複数形 *the lives* が用いられている。以上のように、ドイツ語、フランス語、英語のタイトルでは、焦点があてられているのは、複数の人々の人生であり生活である。

邦題は、フランス語や英語とは異なりドイツ語からの訳とは言えない。原題とは大きく異なるタイトルである。だからと言って創作されたものではなく、作品中に該当するシーンは存在する。作品の中から何をタイトルとして取り出してきたかが、原題と邦題とでは異なっているということである。

該当部分は、以下に映像（ドイツ語）および字幕（日本語）としてあらわれる。

(1) 楽譜に記されたピアノ曲のタイトルとその字幕：

(映像) *Sonate vom Guten Menschen. Klavierwerke Band VI*

(字幕) 善き人のためのソナタ

(2) 出版された本（小説、Roman）のタイトルとその字幕：

(映像) *Die Sonate vom Guten Menschen*

(字幕) 善き人のためのソナタ

(1) は無冠詞で *Sonate vom Guten Menschen*、(2) は定冠詞付きの *Die Sonate vom Guten Menschen* であるが、文法上、冠詞を持たない日本語では明示化は難しい。また、楽曲の場合は、ドイツ語でも定冠詞を付けるか否かの厳しい規範があるわけでもないため、どちらも「善き人のためのソナタ」とすることに問題があるとは言えない。ところで、邦題の「善き人のため

のソナタ」をドイツ語に直訳すると、*Die Sonate für* ... (～のためのソナタ) となるが、実際は *Die Sonate vom guten Menschen* (ドイツ語オリジナル) に対応するものとして示された日本語字幕で、直訳すると「善人のソナタ」となる。

タイトルを宣伝手法とする鈴木 (2015) の指摘や「映画のタイトルは観客への最大のアピールであり、タイトルそのものが広告であること」(竹本 2016: 116) を考えると、原題 *Das Leben der Anderen* に対して与えられた邦題はすぐれたもののようにも思われる。但し、それは映画を観る前の印象や、観てみようというモチベーションに関わることである。実際に視聴した後の反応については、4章でケーススタディの結果を報告する。

4. テクスト受容者 (視聴者) が映画視聴後にタイトルについて考えること

4.1. 調査の概要

ドイツ語の原題と邦題についての質問紙調査を、ドイツ語母語話者 3 人、日本語母語話者 11 人の協力を得て実施した。ドイツ語母語話者を対象とした調査は、2018 年 10 月のトリア大学 (ドイツ) で、日本語母語話者を対象としたものは、2016 年 11 月と 2019 年 9 月に中央大学 (日本) で実施した。協力者は学生・大学院生・教員で、DVD 視聴後、作品のタイトル (原題と邦題の双方) に関する質問紙に回答した。さらに、協力者のうち、日本語母語話者 2 人 (ドイツ語超上級者) に対しては質問紙で言及したテーマを中心に個別聞き取り調査を、ドイツ語母語話者 3 人 (日本語超上級者) にはグループ式の聞き取り調査 (ディスカッション形式) と個別の聞き取り調査の双方を実施した。本研究では、その中から、質問紙調査 (全協力者) とドイツ語母語話者 3 人を対象としたグループ式の聞き取り調査の内容を取り上げる。

質問紙調査の概要

DVD 視聴後に、ドイツ語母語話者にはドイツ語の、日本語母語話者に

は日本語の質問紙を配布し、記入を依頼した。協力者からは、全員、母語での回答を得た。

次に示すように、質問紙は日本語・ドイツ語とも同じ内容の設問2題から成る。但し、日本語の質問紙では解答の順番を邦題・原題、ドイツ語の質問紙では原題・邦題の順とし、どちらも母語のタイトルから回答する形式とした。

日本語の質問紙

- (1) 和文タイトル『善き人のためのソナタ』は、何（あるいは、誰）を指しているとお考えになりますか。
- (2) 原文タイトルは、

Das Leben *der* *Anderen* (直訳すると「他の人々の生活」)です。
中性名詞 2格 形容詞「他の」の
「生活、人生、命」 名詞化(複数形)

あなたのお考えでは、複数で表された *der Anderen* は、何を指しますか。
(協力者が必ずしもドイツ語を解するわけではないため、設問(2)は品詞分解に似た形式での文法説明と直訳を付した)

ドイツ語の質問紙

- 1) Bezüglich des Filmtitels „*Das Leben der Anderen*“:
Worauf bezieht sich der Ausdruck „*der Anderen*“?
- 2) Der japanische Titel lautet 『善き人のためのソナタ』:
Worauf bezieht sich nach Ihrer Meinung der Titel?

(調査協力者全員が日本学科の教員で日本語超上級であること、また日本文学およびドイツ文学の研究・教育に携わる経験を有することから、設問2)の邦題は、字幕通りの漢字仮名交じりで記載した)

4.2. 原題 *Das Leben der Anderen* についての質問紙調査の結果

原題 *Das Leben der Anderen* についての設問は、„*der Anderen*“ が何を

指すかであった。

日本語母語話者とドイツ語母語話者合わせて14人分を回収した。ここでは回答を1)映画作品中の登場人物、2)西側の視点という指摘、3)視点の転換(逆転)、4)社会体制や歴史背景への言及に区分して紹介する。各回答には複数の記載があり、4つの区分のいずれかのみというわけではない。

また、原題・邦題のいずれの設問に対しても、判断理由を記したり社会背景・作品解釈に踏み込んだりするなどした記述が、日本語ドイツ語とも多く見られたことを付記しておく。

1) 映画作品中の登場人物

日独双方の回答に見られ、数としては最も多かった。但し、人物名を記しただけの回答は1例にとどまり、他は複数の可能性のうちの1つであったり、コメントや理由が併記されたりしていた。以下、解答の抜粋を箇条書きで記す。

- a. ヴィースラーにとっての監視する対象であったドライマンやクリスタ、彼らの協力者。
- b. 映画の中に登場した主要な人々。ヴィースラー、劇作家、女優など。
- c. シュタージの監視の対象となった人々(映画中の大部分で「見ること」の対象として登場する人物たち、とりわけゲオルクとマリア)⁴⁾。
- d. „Der Anderen“ bezieht sich auf die Menschen, die von den Stasi-Spitzeln überwacht werden. [「他の」はシュタージの諜報員に監視される人々を指す。]

2) 西側の視点という指摘

映画作品を視聴あるいは制作するにあたり、「西側から見て他」という捉え方である。

- a. 聴衆にとってのDDRの人々。
- b. 東ドイツ(共産主義国)で暮らしていた人々……?

4) ゲオルク・ドライマンとクリスタ=マリア・ズィーラントのこと

(共産主義国) ←西側から見た「他」？

- c. 西 (自由な思想) を知らぬ東の人々、又、同時に東の実態を知らぬこの映画を観ている我々。
- d. Der Ausdruck verweist darauf, dass der Film aus westl. (BRD)-Sicht gedreht ist und die Menschen der DDR die „Anderen“ sind. Zugleich können vielleicht die „Anderen“ auch diejenigen sein, die von der Stasi überwacht werden. [当該表現は、本映画が西側 (BRD) の視点から制作されていること、そして DDR の人々が「他」に当たることを示している。同時に「他」はシュタージに監視されている人々であるかもしれない。]

回答例 a から c は、視聴者から見ての「他」に、d は制作者の視点に言及している。b の回答には疑問符が付されていた。確信が持てなかったのかもしれないが、それ以上の記載はなかった。d の回答の 2 文目は、1) 映画作品中の登場人物に該当する部分であるが、„können vielleicht ... sein“ (もしかしたら……であり得るかもしれない) という表現とともに付け加えられている。c は、お互いを知らない東側・西側の双方に言及されており、次項目 3) にも関連する。

3) 視点の転換／立場の逆転

「他の (der Anderen)」というのは、1 つの立場から見て別の立場であるため、どちら側かという立ち位置が変われば、指示対象 (人物もしくは事柄) も変わってくる。ア) 映画作品の登場人物に言及して、イ) 映画作品から一般化してという 2 つに下位区分して回答例を紹介する。

ア) 映画作品の登場人物に言及して

- a. 登場人物にとっての自分ではない人。Wiesler にとっての監視対象の 2 人、Dreyman にとっての Wiesler, etc.
- b. 視点の逆転 (元シュタージの男を見るゲオルク) が表現される終盤で、監視されていた市民とは反対の立場にあった人々という解釈も可能になる。

- c. Zuletzt könnte das „Leben der Anderen“ auch auf das Leben im anderen Deutschland, der BRD, anspielen. Dorthin fliehen einige der Filmfiguren. [最後に「他の人々の生活」とは、もう1つのドイツ、すなわち BRD における生活も暗示するかもしれない。映画にはそちらに逃れた人物も登場する。]

イ) 映画作品から一般化して

- d. 分断以前は栄光に包まれていたにもかかわらず仕事を禁止される程厳しく処罰されるようになった人や、東独時代では地位があったが統一後昔を懐かしんだり職につけないでいる人々。

a と b には、主役の 2 人（ヴィースラーとドライマン）が具体的に言及されており、b は統一後の立場の逆転でもある。また、a と c は共時的な見方、b と d は、社会の変化に対応するという意味で通時的な見方ということもできよう。

4) 社会体制や歴史背景に言及したもの

前項目 3) の d を分断の歴史を巡る変化と捉えると、4) にも分類され得るが、ここでは、「人」ではなく、社会のシステムに言及した回答を取り上げる。a. Spitzelsystem (諜報システム)、b. gesellschaftlichen Systems (社会体制) という表現が用いられている (該当部分に下線を付した)。システム (System) に言及した回答はドイツ語母語話者にのみに見られた。他にも、東西ドイツ分断の歴史や DDR のシュタージの過去を扱ったものだというドイツ語母語話者の記述もあったが、それについては、聞き取り調査でも繰り返し出てきた話題であるため、詳細は 4.4 章に譲る。

- a. Ferner wird durch den Titel allgemein die Kritik am Spitzelsystem zum Thema des Films gemacht. [加えてタイトルを通して、諜報システムに対する全般的な批判が映画のテーマになっている。]
- b. [...] „Das Leben der Anderen“ wurde beobachtet, bewacht, ausspioniert. Zugleich könnte er auf die seelische Situation des Stasi-Spitzels anspielen. [...] Gewissermaßen, bedingt durch seinen

„Beruf“ ist er auch ein Opfer des gesellschaftlichen Systems. [「他人の生活」が監視され、見張られ、情報が探り出されるが、同時にシュタージ課報員の心的状況もほのめかす。[中略] いわば自分の「職業」に引き起こされる結果として、彼もまた社会体制の犠牲者となる。]

4.3. 邦題「善き人のためのソナタ」についての質問紙調査の結果

邦題「善き人のためのソナタ」についての設問は、和文タイトルが何（あるいは、誰）を指すかであった。

日本語母語話者とドイツ語母語話者合わせて14回答を得た。原題同様、1つの回答欄に複数の指摘を含む回答や、映画の該当箇所や判断理由・社会背景などに詳しく言及した回答も少なくなかった。指示対象によって、1) 人物を指す、2) ものを指す、3) その他の指摘や意見に区分して紹介する。

1) 人物を指す

10人（日：8人、独：2人）が、登場人物で主役のWieslerを指すと回答した。その際、日本語母語話者は、ヴィースラーまたはHGW XX/7と固有名詞を用いていたのに対して、ドイツ語母語話者はいずれもStasi-Spitzel（シュタージの課報員）という普通名詞で回答していたことは興味深い。回答者数が極めて限られてはいるが、語の選択を通して、注目の対象がGerd Wieslerという個人か、東ドイツ（DDR）の体制の中核で機能していたシュタージかという違いを見ることもできそうである。

2) ものを指す

楽曲（auf die Sonate）と小説（auf den Roman）を指すとしたのは5人（日：4人、独：1人）であった。ここでも、ドイツ語の回答に固有名詞は登場せず、Sonate, die die Hauptfigur spielt（主役が演奏するソナタ）、Roman der Hauptfigur（主役の小説）と記載されており、シュタージの一員に献呈されたもの（dem Stasi-Mitglied gewidmet ist）という普通名詞を用いた表現で終始説明されていた。

3) その他の指摘や意見

日本語母語話者の回答に、映画の中とは場合分けした上で、さらに一般化した記載が書き加えられていたものが見られた。a. 性善説というものがあるように生きている人全員に善き人の部分があるというもの、b. 邦題は国家や法よりも人の心や人道を優先することを指すと考えられるという趣旨の2例である。

ドイツ語母語話者は3人とも、邦題から原題とは全く異なる印象を受けていた。a. *Das Leben der Anderen* と「善き人のためのソナタ」では、2つの全く別の映画のようであるとか、b. *Anderen* に「善き人」は含意されないというコメント、c. 邦題によってフォーカスが *Kritik am System alleine* (体制批判のみ) ではなく *Aspekt des Widerstandleistens* (抵抗の成果という観点) へと変化し、「加害者側」に焦点をあてた作品になっているという指摘があった。

4.4. ドイツ語母語話者への聞き取り調査をもとに考える

調査協力者であるドイツ語母語話者3人については、DVDの視聴、質問紙調査に引き続き、ディスカッション形式の聞き取り調査(2018年10月に実施、35分間)を実施した。すでに述べたように、調査協力者は研究者として日本文学・ドイツ文学の双方に造詣が深く、日本語の能力も超上級⁵⁾である。使用言語はドイツ語であったが、話題に応じて日本語へのコード・スイッチングも一部含まれる。

本節では、聞き取り調査で指摘されたり議論されたりした話題から4点を取り上げ、それに基づきながら、筆者の考察も加えていく。

4.4.1. 邦題についてどう考えるか

まず、邦題については「日本語のタイトルが異なるのは理解できる」あ

5) 内1人は、日常言語としては日本語も母語としている。また、学術言語としても母語話者レベルで使いこなす。

るいは「曲名や書名として作品中に出てきているので、日本語のタイトルの方がむしろ良いかもしれない」という好意的な意見が聞かれた。予備知識がない観客に対して、原題をそのまま日本語に訳すというのは無理な話であるし、タイトルの変更は芸術上許された自由であるというのが、その理由であった。同時に、被害者と加害者という視点から作品を論じ、ドイツ人にとっては、フォーカスが被害者側にあることが明らかだが、あまり関係ない人にとっては、加害者を焦点に、善人へと変わる様子が描かれている方が、手に汗握る展開の作品となるであろうという声も聞かれた。一方で、「本来、色々な意味を含むタイトルであったのに、邦題では主役のシュタージの人物に集約され狭められてしまう」という指摘もされた。また、当該映画はDDRの人々の生活を西側から見た映画で、「我々にとっては、過去と向き合う作業である (Für uns, das ist eine Vergangenheitsverarbeitung)」という発言が印象的であった。映画作品という「テキスト」をどう位置づけ、観客であるテキスト受容者が、どのようなテキスト外情報を視野に入れながら視聴し、何を受け止めるのか、受容者の姿勢や作品に対する向き合い方も見えてくる。

ところで、邦題になっている「善き人のためのソナタ」の書名は、ドイツ語では *Die Sonate vom guten Menschen* (善き人のソナタ) である。「～ための」という日本語の訳からは、むしろ、前置詞 *für* を想像するが、実際は、前置詞 *von* (～の) が用いられている (3.2.3 参照)。その違いについて少し考えたい。

ラストシーンで、書店に入ったヴィースラーが、ドライマンが執筆した小説 *Die Sonate vom guten Menschen* を手にする。表紙をめくると、„HGW XX/7 gewidmet, in Dankbarkeit. (HGW XX/7に捧ぐ、感謝を込めて)“とある。購入しようとするヴィースラーに書店の店員は次のように問いかける。

書店店員：Geschenk Verpackung? (字幕：ギフト包装は?)

ヴィースラー：Nein, das ist für mich. (字幕：いや 私のための本だ。)

ドイツ語では、ごく日常的な買い物時のやりとりであるが、慣用的な定型表現 „das ist für mich“ (下線部) が、ここでは多義文として „das ist für Hausgebrauch“ (贈り物ではなく自宅用だ) と „Das Buch ist mir gewidmet“ (私に献呈されたものだ) の二重の意味を持っている。日本語のことばの響きに加えて、以上述べたことも、原文の前置詞が für であるかのように「善き人のための」と訳された理由かと推測できる。

4.4.2. 原題のテキスト外情報としての „deutsch-deutsche-Vergangenheit“ (東西ドイツの過去)⁶⁾

2 格補語の „der Anderen“ の部分の理解をめぐっては複数の可能性が指摘された。まず „Das Leben der DDR Bürger“ (DDR の人々の生活) と考える案である。 „Das Leben der Menschen in der DDR aus der westlichen Perspektiven“ (西側の視点から見た DDR で暮らす人々の生活) とも言い換えられる。そうであれば、「人々の人生や生活を一括りにして描き方が画一的であり問題である。実際にはその中にも被害者と加害者がいたのだから、同質 (homogen) のものではない」という意見であった。それに対して、 „die Anderen“ は、 „homogen“ ではなく、(多くの数の個人からなる) „Individuen“ であるという反論があった。別の角度からの案も示された。「自分自身の生活・人生というものを持たないシュタージの諜報員が、他人の生活 (das Leben der Anderen) の中に自分を置き換えることを意味

6) 直訳すると、ドイツとドイツの過去であるが、ここでは、東西ドイツの過去という訳をあてることとする。当該表現は、聞き取り調査・質問紙の双方で、複数の調査協力者 (ドイツ語母語話者) が用いていた。 „das geteilte Land“ (分割された国) という表現とともに用いる場面もあった。歴史学分野では „deutsch-deutsche-Beziehung“ (東西ドイツ間関係) という用語を用いるのが一般的とのことであるが、調査協力者は、別の箇所で „Vergangenheitsverarbeitung“ という言い方もしており、 „Vergangenheit“ が „Beziehung“ という学問上の客観的な記述とは異なる概念と認識されているようにも見受けられる。

する。すなわち、諜報員としての立場と他の人々（*seine Position und die Anderen*）の対比で、何も持っていない寂しい人間（＝諜報員）が、他人の人生を生きるという意味では、体制批判でもある」という解釈であった。議論の中で、「*deutsch-deutsche-Vergangenheit*（東西ドイツの過去）が重要なポイントである」という発言があり、それは前述のいずれの解釈にも当てはまる。

映画の中には、背景知識を持たないと理解し難い部分や誤解してしまうような箇所も含まれている。映画のタイトルが、約5秒もの間、黒地に古いタイプライターの白文字で *Das Leben der Anderen* とだけ出る映像である（3.2.3. 参照）。永見（2010）はそのシーンについて、フランス語の題名（*La vie des autres*）⁷⁾ は主人公の女優が演じている芝居の題名から [中略] 取っているのだと思う（永見 2010：22-23 参照）と述べている。実際は、劇中劇のタイトルは劇場で配布されるプログラムが画面に映し出されることによって示される *Georg Dreyman, Gesichter der Liebe*（字幕：愛の表情）⁸⁾ であるが、今回の質問紙の回答にも、そのシーンに続く劇中劇のタイトルだと誤解した記述が見られた。

映画を1度観ただけで、配布プログラムの記載情報のような細かい箇所に気づかないのはむしろ自然である。一方で、ドイツ語母語話者は、監視社会を揶揄するような *Das Leben der Anderen* というタイトルの演劇作品が、東ドイツで上演されることは想定できないと述べていた。前述の誤解が日本人協力者の知識不足によるものとは考えられない。むしろ、冷戦時代の東西ドイツに関する知識は当然持ちながらも、反射的にその知識にリンクできるとは限らないことの傍証と考える。当時のドイツの社会状況をどの程度、自分の体験として共有しているか、冷戦時代に当時の東西ドイツ分裂を生活者として経験したか否かも、作品の理解あるいは見方に関わる大きな要素であることを示す一例である。

7) フランス語のタイトルは、ドイツ語の原題の訳に相当する。

8) ゲオルク・ドライマンの作であることは字幕にはあらわれない。

聞き取り調査の中では、*Das Leben der Anderen* という抽象的なタイトルが提供する多様な解釈の可能性を日本語に翻訳して伝えることは難しいであろうし、またそれだけでなく、ドイツ人の間にも世代差があり、その時代を経験した特定の世代 (*bestimmte Generation*) でないと理解されないだろうという指摘があった。例として、インタビュー当日 (2018年10月30日) のARD放送局のニュース番組 *Morgenmagazin* で放送された内容が紹介された。15歳の生徒たちは、「DDR とは何か、BRD とは何か」という問いに答えることができなかったという。それを受けて、ベルリンの壁が崩壊した当時大学院生だった調査協力者は、「15歳の生徒たちは、東西ドイツの過去 (*deutsch-deutsche-Vergangenheit*) も、かつてドイツが分割された国 (*das geteilte Land*) であったことも知らないが、自分にとっては強く内面化された (*stark verinnerlicht*) 出来事であった」と述べている。一方で、当時10歳だったという調査協力者は、それほどの強い衝撃は受けなかった (*nicht so stark mitgenommen*) とのことである。ドイツ人同士でも、当然ながら世代による捉え方／感じ方 (*Wahrnehmung*) には差がある。

4.4.3. 東ドイツ描写の伏線としての「ブレヒト」？

映画のラストに出てくるドライマンの小説の *Die Sonate vom guten Menschen* (善き人のためのソナタ) という書名が、ドイツ語母語話者にブレヒトの戯曲 *Der gute Mensch von Sezuan* (1941年、邦題：セチュアンの善人) を思い起こさせるとのことであった。ブレヒトの別の著作は、映画の中に登場している。友人イェルスカの自殺の報を受けてドライマンが弾く「善き人のためのソナタ」のピアノの音色に涙したヴィースラーが、ドライマンの不在中に持ち出した本を、自宅のソファに横になって読むシーンである。本の背表紙には Brecht (ブレヒト) と書かれており、ブレヒト著作集であることがわかる。ナレーションとして、実際のブレヒトの作品 *Erinnerung an die Marie A.* の1節の朗読が流れる。一方、ドライマン宅で

は、ドライマンがクリスタに、ブレヒト著作集が見当たらないが知らないかと尋ねる。文筆家仲間の知人が西側へ講演旅行に行くことを許されなかったというニュースが知らされるのは、その台詞の直後である。

松永（2003）は、アメリカから帰還後のブレヒトと東独の演劇について次のように説明している。「劇団「ベルリナー・アンサンブル」を創設し、妻であり女優のヘレーネ・ヴァイゲルとともに自作品を上映した。しかし、彼が戦後執筆した『コミュニンの日々』(*Der Tage der Commune*, 1949)などの作品は東ドイツ政府から変更を迫られるなど、社会主義の理想と現実の間の歪みは東独の演劇活動にも暗い影を落とし、ブレヒト以降の世代のハイナー・ミュラーやフォルカー・ブラウンといった劇作家たちは、優れた作品を書きながら東独で上演を許されない状況が続いた」（松永 2003：273）。ブレヒトと妻の関係はゲオルク・ドライマン（作家）とクリスタ＝マリア・ズーラント（舞台俳優）との関係を、劇作家たちが東独で上演を許されなかった状態は、自殺したイェルスカや西側への講演旅行を許可されない知人のエピソードを思い起こさせる。また、「東ドイツ政府から変更を迫られる」（松永 2003：273）作品を執筆したブレヒトの活動については、イェルスカ自殺後に西側の雑誌で発表すべく東ドイツ政府に批判的な匿名記事を執筆するドライマンの変化と重ね合わせることもできる。

以上のように、映画作品 *Das Leben der Anderen* 中で、ブレヒトという作家と作品が言及もしくは暗示される。「ブレヒト」が冷戦時代の東ドイツを描写するにあたっての伏線として機能しているのかもしれない。

5. 終わりに

本研究では、ドイツで製作され、その後日本で公開された映画の中から、(1) 欧文タイトルと邦題が「同じ」作品例（正確には邦題がカタカナ表記されたタイトルを持つ作品）と、(2) 原題と邦題が大きく異なる作品例を取り上げ、テキスト産出者とテキスト受容者の視点から分析・考察してきた。本研究の意義は、特に(2)に関して、限られた数ながらもドイツ語母語話者・

日本語母語話者の協力を得て、原題・邦題の双方について作品視聴後に何を考え何を感じたか、テキスト受容者側の生の意見を聴取・分析・考察した点にある。

今回の調査に見る限り、日本語母語話者は、耳慣れないドイツ語の名前⁹⁾であるにもかかわらず、ヴィースラー、ドライマンなどと固有名詞を用いて質問紙に回答していた。名前は、個人を特定し、その人物に注目して感情移入する足がかりとなる。それはタイトルについても同様で、邦題「善き人のためのソナタ」は楽曲名であり書名でもあり、つまり具体的な固有名詞である。それによって、観客（テキスト受容者）の見方は一人の人物の変化へと収束していく。その人物とは、シュタージの一員として監視を担当しながらも、「善き人のためのソナタ」を聴いたことで監視対象の窮地を救う側へと変化していくヴィースラーである。鈴木（2015）が指摘していた通り、タイトルには、観客の見方を左右する力がある。

翻って、ドイツ語母語話者の回答には、登場人物の名前が登場することはなかった。調査協力者は、Stasi-Spitzel（シュタージの諜報員）、Hauptfigur（主役）というように、立場や体制・システムに言及しながら普通名詞を用いて登場人物に言及していたが、それは本研究で取り上げた映画作品が東西ドイツの分断に深く関わっていたこととも関連があるかもしれない。質問紙および聞き取り調査の中で、ドイツの協力者たちはdeutsch-deutsche-Vergangenheit（東西ドイツの過去）という表現を用いていた。また「我々にとっては、過去と向き合う作業である（Für uns, das ist eine Vergangenheitsverarbeitung）」という発言も聞かれた。東西ドイツ分裂は自分たちの国の歴史であり、冷戦が終わりドイツ統一が成った現在でも、終わった過去ではないという意識が強く感じられる。但し、その受容の仕方には世代差があり、テキスト受容者が持つそれぞれのテキスト外情報（特に、その時代を体験したか否か）が深く関わっていることが浮き彫

9) 記載に誤りも含まれていたが、調査内容には直接関係しないため、本稿では修正して紹介した。

りになった。

日本語と英語の映画タイトルを分析した尾野（2004）は「それぞれの言語話者の認知の枠組みに従って、映画の内容を最も効果的に伝えるタイトルがつけられる」（尾野 2004：73）とし、「英語の原題には、全体の雰囲気よりは、焦点として捉えられた事態・事物を分析的に捉えた表現が用いられる傾向があるのに対し、邦題には、映画全体の雰囲気・ムードを表す感覚的表現が用いられる傾向がある」（尾野 2004：74）と述べている。本研究で扱った作品の邦題「善き人のためのソナタ」の場合も「善き人」「ソナタ」という肯定的で穏やかなコノテーションを持った表現を用いることによって、感情移入しやすいタイトルになっているとは言えそうである。一方のドイツ語の原題 *Das Leben der Anderen* は抽象的で、いくつもの解釈の可能性を含むものであった。しかしながら、ドイツ語と英語とでは認知の枠組みは異なり、また本研究では量的な分析もしていないため、ドイツ語と日本語の一般的な傾向について述べるには至らない。

本研究で扱ったのは、映画の原題と邦題であり、しかも邦題が作品中の別の箇所から導き出されたものであった。それでも、ドイツ語で製作された映画作品という1つのテキストを、異なる言語である日本語を母語とする視聴者（＝テキスト受容者）に向けて伝えようとする行為には、映画の興行成績への配慮のみには止まらない文化間の移動があったと考える。本稿では言及しなかったタイトルの翻訳（ドイツ語の原題から邦題へ、あるいはその逆）についての体系的な分析についても、日独の両言語が好む傾向を探る作業とともに今後の課題としたい。

謝 辞

日本およびドイツで、2時間に及ぶDVDの視聴後に実施した質問紙調査や、聞き取り調査にも快く応じてくださった協力者のみなさまに、心よりお礼申し上げます。興行としての映画タイトルに対する配給側の意識について高橋慎也氏より貴重なご示唆を受けた。また、歴史学分野の用語については川喜田敦子氏のご教示を受けた。この場を借りて深謝申し上げます。なお、理解や説明の不足については、全て筆者の責任である。

本研究は、中央大学特定課題研究（2018～2019年度）「映画タイトルの分析と語

用論：翻訳によって失われるもの、加えられるもの」の助成を受けている。

文 献

- 石田勇治 (2020) 『20 世紀ドイツ史 新装復刊』白水社
- 尾野治彦 (2004) 「日英語の映画タイトルにおける表現の違いをめぐって—「感覚のスキーマ」と「行為のスキーマ」の観点から—」『北海道武蔵女子短期大学紀要』36：63-110
- 尾野治彦 (2018) 『「視点」の違いから見る日英語の表現と文化の比較』開拓社
- 柏木貴久子 (2021) 「ドイツ映画日本語タイトル考—「革命」の耐えられない軽さ—」関西大学『独逸文學』65：167-174
- 小林敏彦 (2000) 「洋画の字幕翻訳の特徴とその類型」『小樽商科大学人文研究』100：27-82
- 島村宣男 (2012) 「タイトルの無力—外国映画の邦題をめぐって—」関東学院大学文学部『紀要』127：55-80
- 鈴木敏夫 (2015) 「映画とはタイトルがすべてである」『文學界』2015年5月号 文藝春秋、70-75
- 竹本江梨 (2016) 「異文化理解教育と映像リテラシー—映画のタイトル、吹き替え、音楽についての—考察—」『名古屋外国語大学外国語学部紀要』51：113-131
- 永見文雄 (2010) 『菩提樹の香り—パリ日本館の15カ月—』中央大学出版部
- 松永美穂 (2003) 第7章「東西冷戦の時代—1945年から1989年まで」柴田翔編 著『はじめて学ぶドイツ文学史』ミネルヴァ書房、239-286
- メイナード・K、泉子 (2004) 『談話言語学 日本語のディスコースを創造する構成・レトリック・ストラテジーの研究』くろしお出版
- ユーゴー作・豊島与志雄訳 (1987) 『レ・ミゼラブル(1)』岩波文庫

DVD

- Das Leben der Anderen*. 監督 & 脚本：Florian Henckel von Donnersmarck, Wiedemann & Berg Filmproduktion, 2006 (アルパトロス株式会社)
- LOLA RENNT*. 監督 & 脚本：Tom Tykwer, X Filme Creative Pool, 1998 (ポニーキャニオン)