

〈論 文〉

「絵本」と「映画ポスター」における 日本語版と英語版の違いについて

——「体験的把握」と「分析的把握」の観点から——

Differences between Japanese and English Versions of Picture Books and Movie Posters: From the Perspective of “Experiential Understanding” and “Analytical Understanding”

尾 野 治 彦

Haruhiko ONO

1. はじめに ——「場面内視点」（「体験的把握」）と「場面外視点」（「分析的把握」）——

日本語と英語には、次の（1a）と（1b）にあるように、「私」は日本語では表現されないが、英語ではIを用いなければならないという重要な違いがある。

- (1) a. 月が見える。
b. I see the moon.

この違いの説明としては、以下の図がわかりやすい。

(2) (A)



話者の視線

(B)



「見え」
の範囲

話者の視線

(濱田 2019 : 20)

(1) のような表現の違いが生じるのは、(2) の図で示されるように、日本語を話す人達は (2A) のように、場面の中にいるような感覚で話をするので、自分の姿は自分では見えないので表現しない。つまり、日本語話者は、「自分の視界の中にある「見え」の部分」だけを表現する¹⁾。一方、英語話者は、(2B) のように場面の外から見る感覚で話をするので、場面の中にいる I が表現されるということになる (濱田 2011 : 74)。

ではなぜ、日本語話者と英語話者でこのような違いが生じるのかということについてさらに説明を加えると、濱田は、日本語話者と英語話者での、知覚された状況の脳の処理の仕方が異なるためとしている。すなわち、日本語話者が (1a) (= (2A)) のように「見えているまま」を言葉で表現するのは、知覚された状況を主に左脳 (言語脳) で処理するからであり、それに対して、英語話者が (1b) (= (2B)) のように自分を客体化して表現するのは、知覚された状況を右脳 (非言語脳) でメタ認知処理をしてから左脳で言語化するためであるとしている (濱田 2017 : 55)。

以上のことを踏まえて、濱田 (2016) は、日本語話者と英語話者の出来事の捉え方の違い²⁾ を、「場面内視点」と「場面外視点」の違いとし、

以下のように述べている。

まずは、「場面内視点」についてである。

(3) 日本語話者の出来事の捉え方（「場面内視点」）と言語表現：

日本語話者は知覚と認識が融合した認知の仕方出来事を把握することが言語習得の過程で慣習化している。そのため、場面の中に自分をおいて直接インタラクションすることで出来事を捉える感覚で、出来事の中の何かをトピックにして、その出来事をそれが展開する順にたどるように言語化する。つまり、出来事を参照点/ターゲット認知で把握し、言語化する。（濱田 2016：26-27）

「見えているまま」を言葉で表現するのは、知覚された状況を主に左脳で処理するからであるとの濱田の言説についてはすでに述べたが、さらに濱田は、「この「見えているまま」という感覚が場面のなかにいる、場面と一体化している、あるいは、場面と共に自分が存在しているという感覚に繋がる」（濱田 2017：55）としている。日本語での「見えているまま」の感覚には、現実の時空間にいる、すなわち、「場」と一体化しているとの感覚も含まれるが、その感覚は、「場」での「時」、「場所」、「状況」等の知覚認識によるところが大きいと言える。（もちろん、これらの「場」の構成要素は、表現される場合もされない場合もあると思われるが、表現されない場合でも、「時」、「場所」は、その存在が暗黙に想定されていることになる。）よって、日本語の事態把握の一般的なスタイルとしては、「日本語話者は出来事を参照点構造で把握し、「全体と部分」の関係から全体の方が参照点となり易いという「目立ちの原理」に従って出来事の「場面」をまず表現し、それを参照点としてその場面の中の「行為や状態、また出来事」をターゲットとして表現するのが一般的」（濱田 2011：76）ということになる³⁾。ここでの「目立ちの原理」に従っての出来事の描

写の流れを、「参照点型認知」(濱田 2011 : 77) に基づく描写の方向性ということにする。(以下、本稿では「参照点型認知」という語を、モノだけではなく、コトにも適用できる広い意味で用いることにする。)

次は、「場面外視点」についてである。

(4) 英語話者の出来事の捉え方 (場面外視点) と言語表現 :

英語話者は母語習得の過程で知覚された出来事をメタ認知処理することが慣習化している。そのために、「場面の外から見る感覚」で出来事を認識し、その出来事の中で一番目立って認識されたモノに視点を置いて「A は B だ (A is B)」あるいは「A が B を～する (A do B)」と表現する。つまり出来事をトラジェクター/ランドマーク認知で把握し、言語化する。(濱田 2016 : 32)

このような事態把握には、先にも述べたが「英語話者は知覚された状況を右脳でメタ認知処理をしてから左脳で言語化する」(濱田 2017 : 55) ということが関わっているが、「事態を右脳で視覚空間的に処理して客体視するという認識の場合には、事態全体の中のどこを切り取るかに際して、我々がもっている一般的な認知能力である Figure/Ground 認知が活性化する。これは我々は眼前の状況を均質に観ているのではなく、何らかの要因によって、その状況のどこかに意識を向ける」(濱田 2017 : 54) という認知操作が言語表現に反映されるということになる。出来事をトラジェクター/ランドマーク認知で捉えるということは、「Figure/Ground のメカニズムに従って出来事を言語化する」(濱田 2011 : 76) ということであるが、この「一番目立って認識されたモノ」である Figure から周辺への描写の方向性を、「Figure/Ground 型認知」と言うことにする。(以下、本稿では、「Figure/Ground 型認知」という語を、モノだけではなく、コトにも適用できる広い意味で用いることにする。ただ、

「一番目立って認識されたモノ」という表現は、参照点構造における「目立ち（の原理）」と紛らわしく、「一番重要と認識されたモノ」⁴⁾という語を新たに用いることにする。）

「参照点型認知」と「Figure/Ground 型認知」の違いとして、まず、次の例を見てみよう。

- (5) a. 駅で花子に会ったよ。
b. I met Hanako in the station.⁵⁾

日本語では上の (5a) のように、「駅」といった大きな空間が、「目立ちの原理」に従って、参照点として機能し、最初に言語化される（濱田 2016：23-24）ということになる。一方、英語では (5b) のように、「出来事を構造的に捉える概念的鋳型」というフィルターを通して、出来事を認知処理し、その過程で、出来事の中の参与者（participants）を「Figure/Ground 認知」するということになる（濱田 2016：31）。

ここで、「時」と「場所」の表現を含んだ日英語のいくつかの例を比べてみよう。

- (6) 翌日の夕方、三原は上野駅発の急行《十和田》に乗った。
(『点と線』：155)
Mihara took the express Towada from Ueno Station the following evening.
(*Points and Lines*: 97)
- (7) 秋陽のまぶしい札幌の町を、信夫は急ぎ足で歩いてた。
(『塩狩峠』：239)
Nobuo walked rapidly along the Sapporo streets bathed in the bright autumn sun.
(*Shiokara Pass*: 188)
- (8) 山峡は日陰となるのが早く、もう寒々と夕暮色が垂れていた。

(『雪国』：60)

The color of evening had already fallen on the mountain valley,
early buried in shadows. (Snow Country: 62)

- (9) Marilla went to town the next day and returned in the evening.
(Anne of Green Gables: 301)

翌日、町へ行ってきたマリラは、夕方に帰ってきた。
(『赤毛のアン』：510)

- (10) “My dear fellow,” said Sherlock Holmes, as we sat on either side of
the fire in his lodgings at Baker Street.

(The Adventures of Sherlock Holmes: 32)
ベーカー街の彼の下宿で、暖炉を両方からはさんでいるときだった。
シャーロック・ホームズはこんなことをいいだした。
(『シャーロック・ホームズの冒険』：81)

- (11) A maid servant living alone in a house not far from the river, had
gone upstairs to bed about eleven.

(The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde: 35)
テムズ河からほど遠くないある家に、ひとり住まいをしていた雇女
が、寝ようと思って、十一時頃に二階に上がった。
(『ジークル博士とハイド氏』：33)

(6)～(8) は日本語原文の例、(9)～(11) は英語原文の例であるが、日本語の「時」、「場所」の表現は、原文であれ翻訳であれ、文頭に表われている。このことについては、「参照点型認知」によれば、一番大きな「全体」が「目立ちの原理」によって最初に言語化されると説明されるが、そもそも、「場面内視点」でのすべての事象は、あくまで、「時」と「場所」の存在する「場」において生起することになるので、「場」での「時」、「場所」等を表す表現は、「場」で生じる事象を包み込むことになり、よっ

て、「時」、「場所」、「状況」といった「場」の枠組みを構成する表現が明示されるときは、文頭に位置されることになるとも考えられる⁶⁾。一方、「場面外視点」の言語においては、そもそも「場」は存在しないので、「時」、「場所」等の情報を表す表現は、他の修飾語句と同じような追加的な情報にすぎず、文頭に位置される必要はないということになる。このことは、次のようにまとめられる。

- (12) 「場面内視点」の日本語においては、「時」、「場所」、「状況」等を表す「場」の「設定」表現は、「場」で生起する事象を包み込むことになるので、これらの表現が現れる時は文頭に置かれる。一方、「場面外視点」の英語においては、「場」が存在しないため、「時」、「場所」、「状況」等の表現は他の修飾語句と同じように扱われ、文頭に置かれる必要はない。

ただ、一般的には、参照点として捉えられる、出来事の一番大きな「全体」は「時」、「場所」、「状況」等を表す表現であることが多く、その点では、「参照点型認知」は、(12)で述べられた「場面内視点」での表現の特徴と重なりあうと言えよう。

以下、絵本と映画ポスターでの日英語の違いについて見ていくが、絵本における日英語の違いとは絵本の絵（以下、「画像」とする）についての日本語と英語の言語表現の違いについてであるのに対し、映画ポスターにおける日英語の違いとは、主に、タイトルの違いと画像（の「デザイン」）の違いについてである。また、本稿では、さらに、絵本の日英語表現の違いと映画ポスターの日米の違いのそれぞれの違いの関連性についてもふれてみたい。と言うのも、絵本であれ、映画ポスターであれ、その違いは「体験性」と「分析性」の事態把握の違いから生じるものであり、そうであれば、絵本の分野と映画ポスターの分野でのそれぞれの

「体験性」と「分析性」による違いには、何らかの関連性・共通性があるということになると考えられるからである。

2. 絵本における日英語表現の違い

尾野 (2018) では、特に、絵本を題材にして、「体験的把握」と「分析的把握」の観点から日英語表現の比較をしたが、その対象は、主に、日本語の慣用表現とそれに対応する英語表現であった。例えば、「顔」といった「視覚表現」、「やがて」、「S1 と、S2」といった時の推移表現、「～かかる」、「～ようとする」、「～ところ」といった「プロセス」表現等がどのように英訳されているか、また、どのような英語表現がこのような日本語に訳出されているかといったことが主たる考察のテーマであった。

しかし、このような日英語比較対照の考察は、すでに本稿で見た (5) や (6)～(11) のように、日英語間での表現内容や話しの進み方が、ほぼ平行的に対応することを前提としたものである。事実上、そのようなパターンがほとんどであり、日英語間の比較対照は言語間のみの対照研究が中心であったのも当然と言える。

その一方で、このような言語間での平行的な対応関係を見つけるのが難しい事例が存在することも確かである。特に、絵本を題材にする場合には、段落内での表現内容や話の進み方において、かなり異なっている事例を見出すことができる。このような違いは、絵本の画像の事態把握の違いが関わっている場合が多い。本稿では、以下、尾野 (2018) ではふれることのできなかった、例として数は多くはないが、主に、画像に対する事態把握の違いから生じるとされる日英語表現の違いの事例について見ていきたい。

絵本の画像をめぐる日英語表現の違いは、同一の画像を基にしての表現であるため、「体験的把握」の言語である日本語は、英語よりも、

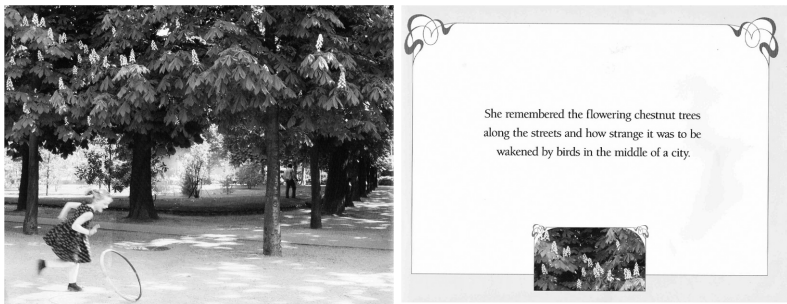
はるかに、「絵本の画像」から、「視覚的」にも「感覚的」にも、影響を受けやすいことが予想される⁷⁾。

2.1. 「場面設定」表現

最も自然な日本語的な感覚とは、「場面内視点」で「場面の中にいて知覚するままに述べる」感覚であると思われる。その意味でも、先の (5) や (6)～(11) の例でも述べたが、「時」、「場所」の表現が文頭に来る日本語は、そのような表現があることによって、読者もその場面にすんなり入っていくことができると言える。以下、画像を参照しながら、「場面設定」が最初に述べられる日本語と、そうでない英語を見ていくことにするが、「場面設定」と次節で述べる「背景描写」の区別はあくまで便宜的なものであることをお断りしておきたい。一応、「場面全体」について述べたと思われるものが「場面設定」表現で、「場面」の一部について述べたと思われるものを「背景描写」表現とする。

まず、次の例を見てみよう。

(13)



She remembered the flowering chestnut trees
along the streets and how strange it was to be

wakened by birds in the middle of a city. (*The Moon Was the Best*)

しずかな パリのあさです。

おかあさんは ことりのこえで めを さました。

マロニエのきは はなざかりです。⁸⁾ (『パリのおつきさま』)

ここでの英語原文は主語の She で始まっているが、日本語訳は、英語原文にはない、「しずかな パリのあさです。」という「場面設定」表現で始まっている。もちろん、この場合、英語の直訳の「彼女は……思い出しました」との日本語訳も可能だったはずである。ただ、どちらが自然な日本語であるかと言えば、読者をして、「場面」である「パリにいるような感覚」を感じさせる「しずかな パリのあさです。」のほうであることは言うまでもない。

この「パリのあさです」の「場面設定」表現が文頭にあるのは、「[全体と部分]」の関係から全体の方が参照点となり易い」という「参照点型認知」によるものとも考えられるが、先に、(12) で述べたように、「時」、「場所」、「状況」等の「場」を表す表現が、「場」で生起する事象を包み込むためとも考えられる。

さらに、日本語訳での「しずかな」の語は英語原文ではなく、この表現は、「場」での「視覚体験」に伴う「感覚体験」で生じたものである。この「感覚体験」の表現があることによって、「場」のイメージがわかりやすく、聞き手・読み手にとって共感しやすいものとなり、「[場]」と一体化しているとの感覚も生じ、これらの表現の後に続く内容に入りやすくなると思われる。ちなみに、ここでの英語原文の場所の表現は、“in the middle of a city”での‘a city’であるが、「パリ」が感覚体験的に把握できる語であるのに対し、‘a city’は概念的にしか把握できない語である。

いずれにせよ、(13) の例での日英語の違いは、「事象」を「場面内」での「知覚感覚体験」として捉えた日本語と、「事象」を「場面外」から

「絵本」と「映画ポスター」における日本語版と英語版の違いについて

「論理分析的」に捉えた英語との、「異なった次元での認知」による違いと
言うことができる。もっとも、この違いは、(13) だけではなく、以下
のすべての例に当てはまるものである。

今度は、次の例を見てみよう。



きのうも きょうも ずーっと あめが ふっています。

そらまめくんたちは あまやどり。

「これじゃあ そとで あそべないよー」

「はやく やまないかな」 (『そらまめくんとめだかのこ』)

Big Beanie and his friends were waiting in their little hut for
the rain to stop. It had been raining since the day before.

“We can’t go outside to play!

Won’t it just go away?” they pouted.

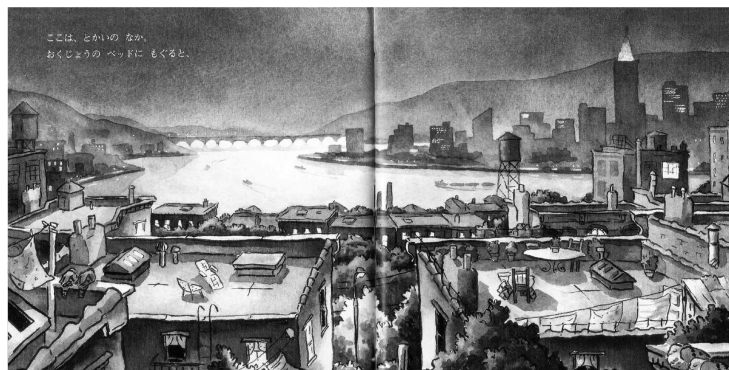
(*Big Beanie and the Lost Fish*)

この例は画像の把握の違いが直接的には関わっていないが、ここで注目

すべきは、日本語原文は、「きのうも きょうも」から分かるように、「発話の今」、「あめが ふっています」との「場面設定」表現で始まっているが、英語訳では、“Big Beanie and his friends were waiting in their hut...”と、主人公についての記述で始まっているということである。ここでも、先の(13)のように、最初に、「場面」の設定を好む日本語と、「一番重要と認識された」主人公についての記述に関心がある英語の特徴的な違いがはっきり表れていると言えよう。

今度は、次の例を見てみよう。

(15)

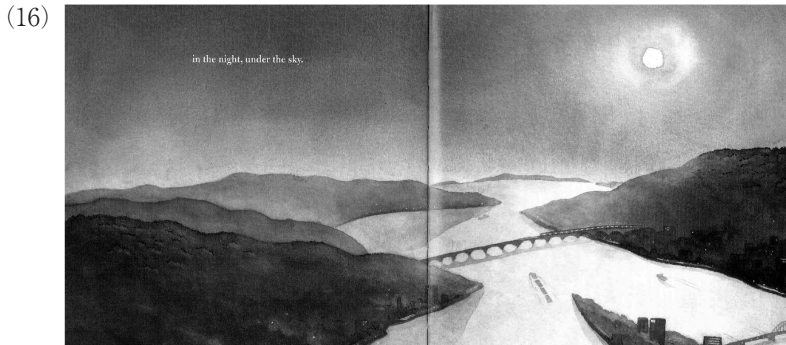


She lay in her bed
on her house in the city, (At Night)
ここは、とかいの なか。
おくじょうの ベッドに もぐると、 (『よぞらをみあげて』)

英語原文では、主人公についての記述である Figure とも言うべき“*She lay in her bed*”の行為が先に来て、その後に、Ground とも言うべき「場所」を表す表現である“*on her house in the city*”が来ているが、この英文

からはこの画像の雰囲気は伝わってこない。一方、日本語訳では、英語の語順とは逆に、“on her house in the city”に相当する「ここは、とかいのなか。」が文頭で「場面設定」表現として提示されている。この「場面設定」表現によって、先の(13)、(14)のように、読者は、「この場面にいるかのような感覚」を抱き、かつ、画像全体の「場」の雰囲気を感じることができる。また、この日本語訳では、認識の原点である「場面内視点」での「ここ」が明示された「臨場感」のある表現となっており、さらに、“She lay in her bed”は、「おくじょうの ベッドに もぐると」と、英語原文にはない「おくじょう」という「場所」を明示する語が加わって、画像により忠実な視覚的な表現に訳出されている。そもそも、この本のタイトルについても、英語の *At Night* はモノ的で分析的な表現であるが、日本語の『よぞらを見あげて』は、コト的で主人公の知覚体験との一体感を感じることのできる表現である。

ちなみに、次の(16)は、上の(15)の続きのページである。



in the night, under the sky.

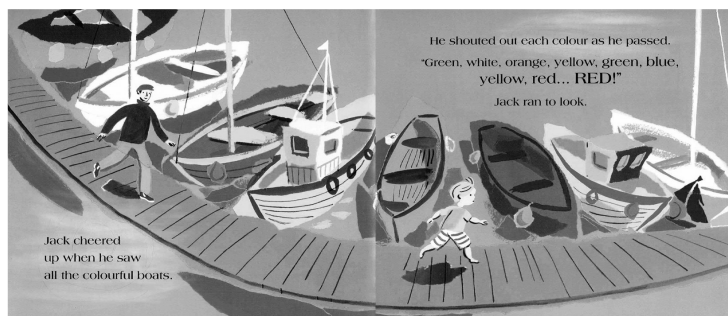
(*At Night*)

よるの そらは ひろびろと して、 (『よぞらを見あげて』)

ここで注目すべきは、英語原文では、‘night’と‘sky’が、それぞれ、“in the night”、“under the sky”と別個のフレーズで、分析的に把握された表現になっているのに対し、日本語訳では、「よる」と「そら」が1つになり、「よるのそら」という視覚で捉えられた表現になっているということであるが、この「よるのそらは」は「場面設定」表現とも考えられる。さらに言えば、「よるの そらは ひろびろと して」には、前ページの「おくじょうのベッド」から、「虫の視点」(金谷 2004)の登場人物が、「そら」を見上げて、視界に入ってきた光景を「ひろびろ」と感じたという「感覚体験」が感じられるが、英語原文の“under the sky”には、‘under’の語から分かるように、「神の視点」(金谷 2004)が上から下を見おろすニュアンスが感じられる。また、ページごとの、画像と文の対応ということについて言うならば、英文ではあくまで前ページの補足的な情報が付け加えられているだけであるのに対し、日本語では、前ページの「おくじょうの ベッドに もぐると」の後に続く新たな場面展開について語られていて、ページごとの独立性が感じられる。

次の例を見てみよう。

(17)



Jack cheered
up when he saw
all the colourful boats.

He shouted out each colour as he passed.
Green, white, orange, yellow, green, blue,
yellow, red...RED!
Jack ran to look.

(*Jack's New Boat*)

いろとりどりのふねを
みているあいだ、
ジャックはげんきになった。

ふねのまえをとおりすぎるたびに、
ジャックはさけぶ。「みどり、しろ、
オレンジ、きいろ、またみどり、あお、
きいろ、あか…あか!」

ジャックは、はしってみにいった。

(『ジャックの あたらしい ヨット』)

(17) のようなタイプの日英語比較は、一般的には日英語における主節と従属節の順序関係の制約——すなわち、日本語では必ず従属節が先に来なければならないのに対し、英語はどちらも先に来ることができるがより重要な主節が先に来るのが普通である⁹⁾——を示すために引き合いに出される例である。その意味では、この例での日英語対比において画像はあまり関わってはいない。ただ、ここで注目すべきは、日本語の従属節は、一般的には、先に見た (5) や (6)～(11) での「時」や「場所」を表す副詞表現のように、「場面」の設定や提示の役割をしている場合が多く、このことは、結果的に、これらの表現は、日本語の自然な感覚である「話し手が場面で知覚するままに話す」感覚を感じさせることに貢献しているのではないかということである。例えば、この (17) の例で言えば、「いろとりどりのふね (をみている)」や「ふねのまえ (をとおりすぎる)」は「場面設定」表現とも考えられる。このような副詞節の文頭での「場面設定」も日本語の従属節の重要な役割と言えるかもしれない。

2.2. 「背景描写」表現

前節では、「場面設定」表現についての日英語の違いについてふれたが、本節では、「場面設定」表現と言うよりは、「背景描写」表現¹⁰⁾と見なされる事例について見ていく。

まずは、次の例を見てみよう。

(18)



She finds something new.

It is a yellow flower.

Koala has never
seen a yellow flower before,
except in a picture.

(Koala and the Flower)

おかの上で、
とてもきれいな花をみつけました。
コアラは、
こんなにきれいなものをみるのは、
うまれてはじめてでした。

(『コアラとお花』)

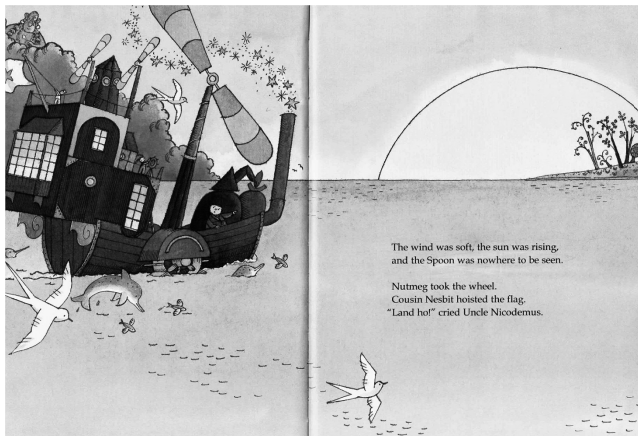
この例で興味深いのは、日本語訳では、英語原文にはなかった、画像で視覚的に「目立った位置」にある背景的な「場所」を表す「おかの上で」が表現されていることであり、この表現によって、「場面にいるような感覚」を感じることができるということである。ここで、重要であると思えることは、英語から日本語への、画像なしの言語間のみの翻訳においては、「おかの上で」の表現は現れ得なかったということである。「おかの上で」の表現は、あくまで、画像の視覚体験の結果として現れたのである。

一方、英語原文においては、主人公についての記述である、“She finds something new”が Figure として、「一番重要と認識された」行為として文頭に來ているが、すでに述べたように、「おかの上で」は表現されていない。これは、「Figure/Ground 型認知」においては、「場所・空間的な存在が Ground になりやすい」（濱田 2016：8）ということと、背景的で Ground 的なものは、表現されなくてもかまわないということが関わっていると思われる。要するに、「場所」の表現は英語では必要なものとは見なされていないのである¹¹⁾。

さらに、「とてもきれいな花をみつけた」は、主人公の感覚体験が表れた表現であるが、これに対応する英語原文の“*She finds something new. It is a yellow flower.*”は、語り手による客観描写である。そもそも、英語原文に、「とてもきれいな」に相当する表現はなく、逆に、日本語訳には‘yellow’に相当する語はない。このことについては、英語の分析性・客観性が‘yellow’に、日本語の体験性・感覚性が「とてもきれいな」に表れているということもできよう。

次の例はどうであろうか。

(19)



The wind was soft, the sun was rising,
And the Spoon was nowhere to be seen. (Nutmeg)

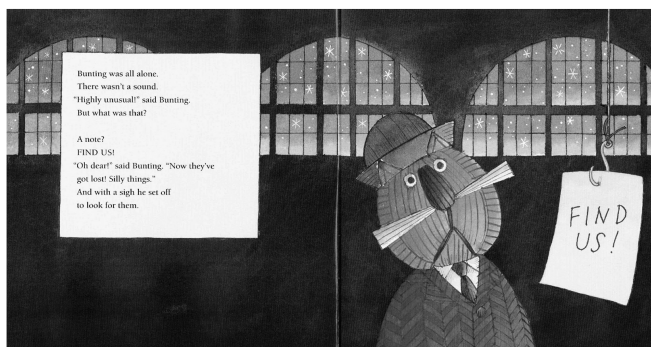
よあけです。

やさしい かぜが ふいています。いつのまにか スプーンは
きえていました。 (『ナツメグとまほうのスプーン』)

(19) の画像で目に入ってくるのは、まず、水平線に太陽が現れた〈よあけ〉の光景であり、これが、「視覚体験」として捉えられ、日本語では真っ先に「よあけです」と場面の「状況」が表現され、読者は、〈よあけ〉の「場」にいるような感覚を感じることができる。とは言え、「よあけです」の日本語訳も、先の(18)のように、あくまで絵本の「画像」に基づいたものであって、英語からの単なる翻訳では、この日本語表現はあり得なかったと思われる。一方、英語原文での“The wind was soft, the sun was rising,”の表現には、過去形で記されていることもあって、画像での〈よあけ〉の光景が反映されているようには感じられない。また、「やさしい かぜが ふいています」からは、英語原文の“The wind was soft”にはない臨場感が伝わってくる。

今度は、次の例を見てみよう。

(20)



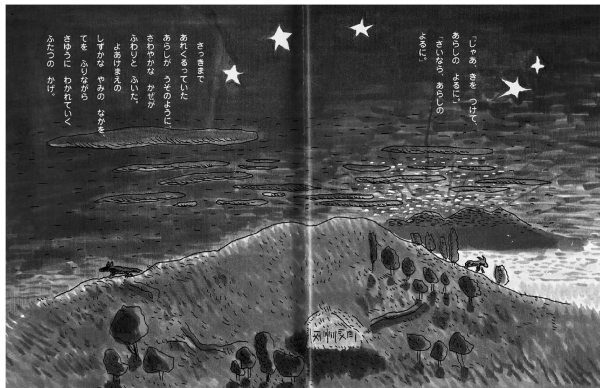
Bunting was all alone. There wasn't a sound. "Highly unusual!" said Bunting. But what was that? (*Lost in the Toy Museum*)

あたりは しーんと しずまりかえています。「はて、いったい
どういうことじゃ？」 バンドンには、さっぱり わけが わかり
ません。(『おもちゃびじゅつかんで かくれんぼ』)

ここで注目すべきは、左側の画像の前半部分の表現個所であるが、英語原文では、「場面外」から捉えられた“Bunting was all alone.”との客観描写で始まっているのに対し、日本語訳では、「あたりは しーんと しずまりかえています」という、「場」の「状況」の「知覚体験」で始まっているということである。この冒頭の日本語訳は、この「場」の雰囲気醸し出しており、読者もその雰囲気を感じとることができる。ちなみに、“Bunting was all alone.”に対応する日本語訳はないが、「あたりは しーんと……」の知覚が Bunting によるものであるとすれば、先の (1a) の「月が見える」のように、「自分の姿は自分では見えないので表現しない」ということになるだろう。

今度は、次の例を見てみよう。

(21)

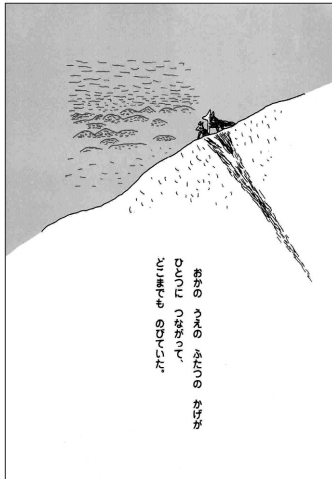


よあけまえの しずかな やみの なかを、てを ふりながら
さゆうに わかれていく ふたつの かげ。 (『あらしのよるに』)
Waving to each other in the darkness, the two animals went their
separate ways, heading back home. It was still before dawn, and
nothing around them was stirring.¹²⁾ (One Stormy Night...)

文頭にある「よあけまえの しずかな やみの なかを」は、画像で「目立つ位置」を占めている「背景画像」に対する、「視覚感覚体験」として表れたもので、この「背景描写」表現からは、場面全体の雰囲気を感じとることができる。この「背景描写」表現が参照点として捉えられ、「さゆうに わかれていく ふたつの かげ」という出来事がターゲットとして最後に述べられている。一方、英訳では、Figure-Ground の順で、「描写の方向性」が日本語とは逆の語順になっているが、最初の文の主節での、“the two animals went their separate ways”は、この場の雰囲気を表しているようには思えない。また、日本語原文での「よあけまえの しずかな やみの なかを」に対応する英語訳としては、“It was still before dawn, and nothing around them was stirring”が対応しているように見える。しかし、「やみの なか」に対応する、“in the darkness,”は文頭の文の中にあり、さらに、「よあけまえの しずかな」は、“It was still before dawn”、“nothing around them was stirring”とそれぞれ、別々の文で述べられている。さらに言えば、この文での、“nothing”それ自体は知覚では捉えられない分析的な表現である。要するに、英語訳は、「背景画像」を、「知覚感覚体験」として捉えてはいないのである。

今度は、次の画像を見てみよう。この画像は上と同じ絵本のシリーズからのものである。

(22)



おかの うえの ふたつの かげが
ひとつに つながって、
どこまでも のびていた。

(『あるはれたひに』)

In the light of the evening sun, the shadows cast by the two animals on the grass joined to form one long shadow that stretched for a long way over the hillside. (*One Sunny Day...*)

ここでの、日本語原文と英語訳で注目すべきことは、「場面」の背景を成している〈夕日〉が、“In the light of the evening sun”という英語にあって、日本語にないということである。つまり、〈夕日〉の「背景画像」があるのに、この〈夕日〉についての日本語がないのである。ではなぜ、(21)には「よあけまえ」の画像に対して「背景描写」表現があり、(22)には〈夕日〉の画像に対して「背景描写」表現がないのかということになるが、それは、ひたすら、(21)と(22)での「背景画像」が与えるインパクトの違いということになる。(21)での「よあけまえ」の画像が強い印象を与えるのに対し、(22)の画像で最も印象的な箇所は、画像での〈夕日〉の部分ではなく、「どこまでものびるふたつのかげ」の部分なのである。つまり、「絵本」の日本語表現は、「画像」から受ける印象に大きく左右されるのであり、印象が強ければ表現し、そうでなければ表現しないということであり、何を「目立っている」と見なすかは、あくまで、主観によるのである。ただ、事実としては、「おかの うえの ふた

つの かげが ひとつに つながって、どこまでも のびていた」の文からは、この場面の雰囲気を十分に感じ取ることができる。つまり、「場」の雰囲気を醸し出すものは、「場面設定」表現や「背景描写」表現とは限らないのである。一方、英語表現は、「画像」から受ける印象を語ったと言うよりは、「画像」を忠実に記述した説明的なスタイルとなっている。今度は、次の例を見てみよう。

(23)



There is a woman on our street they call the Myth. She lives with her sister in the yellow house across the road. (Emily)

わたしの家のむかひの黄色い家に、女の人が、いもうととすんでいます。町の人たちはその人のことを“なぞの女性”とよんでいます。

(『エミリー』)

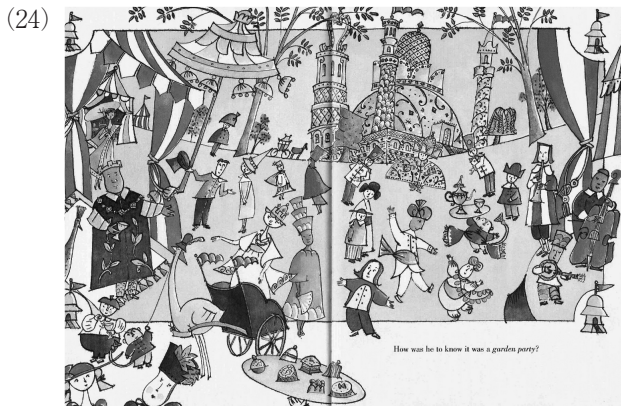
ここでは、まず、英語原文と日本語訳の語順が入れ替わり、日本語訳ではこの背景の画像を成していると思える「黄色い家」が最初に来ていることが注目される。「黄色い家」は、視覚的に「目立つ位置」にあるもの

として捉えられ、「背景描写」表現を成し、この「場」の雰囲気を形成していると言える。とは言え、この画像がなければ、このような文頭の日本語はなかったと思われる。一方、英語原文の文頭にある“*There is a woman...*”の存在構文は、そもそも、「場」での「視覚体験」を表すものではない(濱田 2016:162-163)。また、“*the yellow house across the road*”は文末に説明的・付けたし的に述べられており、日本語訳におけるように、印象的な雰囲気を醸し出すものとしては捉えられてはいない。

2.3. 「場面設定」表現・「背景描写」表現以外の画像をめぐる「体験性」と「分析性」の表現の違いについて

絵本に現れる日英語表現の画像をめぐるの違いは、絵本の「場面設定」表現・「背景描写」表現によるものだけではないことは言うまでもない。

本節では、それ以外の画像に基づく表現の違いについて、3例だけではあるが、「体験性」と「分析性」の観点から見ていきたい。まずは次の例である。



How was he to know it was a *garden party*?

(*Halibut Jackson*)

ところが びっくり！

なんと パーティが ひらかれていたのは、おしろの たてものでは
なく、 にわ だったのです。

(『カクレンボ・ジャクソン』)

日本語訳の「びっくり」は、「場」での思いもよらぬ事態に遭遇したときの主人公の「視覚感覚体験」としての驚きであり、また、「パーティ」、「おしろのたてもの」、「にわ」は、画像に対する視覚体験がそのまま反映された表現となっている。それに対し英語原文は、語り手が主人公の感情を客観的に述べたもので、主人公の驚きの感情は表現されてはいない。

もっとも、「体験的把握」と、「分析的把握」の違いは文構造の違いだけに限られるのではなく、語句の違い等の様々な面にも現れる。

次の例を見てみよう。

(25)



Sylvester fell asleep. What else could he do?

Night came with many stars. (Sylvester and the Magic Pebble)

シルベスターは、ねむりました。ねるほかに、なにができませんよう。

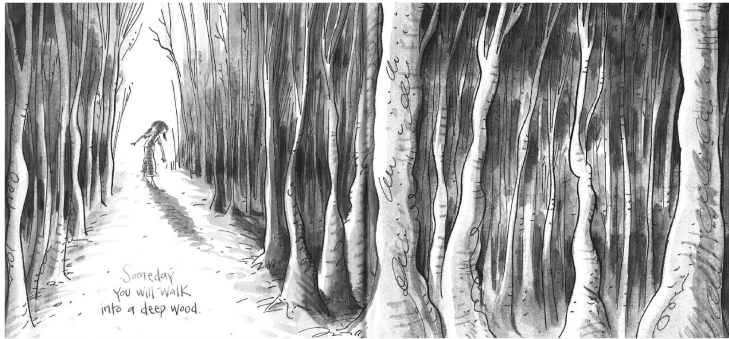
もう、星がふるほどの夜になっていました。

(『ロバのシルベスターとまほうの小石』)

まず英語原文では、‘night’と‘many stars’が分断された分析的な表現となっているが、そもそも、視覚的には、‘night’と‘stars’は別個のものでなく、日本語訳の「星がふるほどの夜」のように全体として知覚されるべきものであり、この表現は「背景描写」表現とも考えられる（この点については、先の(16)の「よるのそら」を参照のこと）。さらに、この日本語訳には「感覚体験」が感じられるが、このことについては、「すべての知覚には、必ず何らかの情緒が伴っている」（小浜 2018: 72）ということが関わっていると思われる。

今度は、次の例を見てみよう。

(26)



Someday you will walk into a deep wood.

(Someday)

ほのぐらい もりへ さまよいこむことも あるかも しれない。

(『ちいさなあなたへ』)

“walk into a deep wood”は、「分析的把握」による、きわめてストレート

で客観的な表現であるが、そこには、アメリカ社会においては、母が娘を独立した人間として見なしているということが関わっているのかもしれない。一方、それに対する日本語訳の、「ほのぐらもりへ さまよいこむ」の表現には、母の娘を気遣う気持ちが表れているとも言える。もともと、この違いは、*Someday* と『ちいさなあなたへ』のタイトルの違いにも反映されていると見ることも可能である。とは言え、いずれにせよ、この日本語訳についても、先の(25)の「星がふるほどの夜」のように、「すべて知覚には、必ず何らかの情緒が伴っている」(小浜 2018: 72)ことが当てはまる例と言え、画像がない英語表現だけからの翻訳では、このような日本語訳が出てきたかどうかは大いに疑問である。

2.4. *So Sleepy Story* と『ねむい ねむい おはなし』に表れる日英語の比較

本節の最後では、1冊の絵本の中に、日本語と英語の特徴的な「事態把握」のあり方がいくつか見受けられる、*So Sleepy Story* (『ねむい ねむい おはなし』)を取りあげてみたい。

まず、次の画像のオリジナル版の英語と日本語訳を比べてみよう。

(27)



In a sleepy sleepy house
everything is sleepy sleepy.

ねむい ねむい よるが くと、
おつきさまも おうちも ねむい ねむい。

ここでの英語原文と日本語訳には、それぞれの言語の特徴がよく表れていると言える。まず、英語原文であるが、(27) の絵本の画像に対応する言語表現としては、‘a sleepy house’のみが述べられているだけで、Figure に相当すると思われる‘everything’は画像にはない。一方、日本語訳では、「部分」よりも「全体」の方が参照点になりやすいという「参照点型認知」が反映されており、「よる」→「おつきさま」→「おうち」と、「参照点」から「ターゲット」への「視覚体験」が感じられ、画像がそのまま言語化されている印象を持つが、注目すべきは、画像に現れていない‘everything’は訳出されていないということである。すなわち、英語とは逆に、日本語では知覚で捉えられないものは表現されていないのである。少なくとも、「よる」、「つき」は、画像での「視覚体験」に基づくものであり、もし画像が無ければ、英語原文から、「よる」、「おつきさま」といった日本語訳はでてこなかったと思われる。また「よるがくと」の表現にも、「場」での時の流れが感じられる。さらに、日本語訳では、語り手の「おつきさま」と「つき」に「さま」がつき、「つき」に対する共感が表れていることが注目される¹³⁾。

今度は、次の例を見てみよう。

(28)



sleepy chairs

by sleepy table

sleepy pictures

on sleepy walls

ねむい ねむい へやには
ねむい ねむい テーブル。
ねむい ねむい カーテンや
ねむい ねむい え。

sleepy cuckoo-clock

by sleepy dishes

on sleepy shelves

and a sleepy cat

on a sleepy chair

ねむい ねむい いすには
ねむい ねむい ねこ。
ねむい ねむい とだなには
ねむい ねむい おさら。
かっこうどけいも ねむい
ねむい。

左側の画像に対する表現には、英語の「Figure/Ground 型認知」の‘chairs’から始まっている「遠心性」と、日本語訳の「へやには」での「場面設定」で始まる「参照点型認知」の「求心性」の違いがそれぞれ反映されていることが興味深い。また、右側の画像でも、‘sleepy cuckoo-clock’から周辺的なものへの描写に移行している英語の「遠心性」と、「いす」→「ねこ」→「とだな」→「さら」→「かっこうどけい」と、徐々にターゲットにせまっていく日本語の「求心性」の対比が見出せる。

今度は、次の例を見てみよう。



cat shuts its eyes and all is quiet again.

ねむい ねむい ねこは
ねむい ねむい いすの
うえて まるくなる。

ここで興味深いことは、英語原文では Figure である 'cat' は述べられているが、画像で一番「目立った位置」を占めている「背景画像」である Ground の 'chair' は述べられていないということである。この英語原文には、「Figure/Ground」の要因として、「小さいものが Figure/大きなものが Ground となりやすい」、「有生物が Figure/無生物が Ground になりやすい」（濱田 2011：68）ということが関わっていると思われる。一方、日本語訳では、「ねこ」の他に、英語では述べられていない「いす」も述べられているが、「ねむい ねむい いす」の「背景描写」表現があることによって、「場」の雰囲気伝わってくる。少なくとも、(29) の

画像を表現する場合、もっとも「目立った位置」を占める「ねむい ねむい いす」が表現されない日本語表現はありえないと断言してよいであろう。さらに付け加えれば、「ねこは……まるくなる」の「まるくなる」も「視覚体験」によるもので、画像がなければやはりこのような表現はなかったと思われる。

次は、この絵本の最後のページにある画像である。

(30)



are sleepy

sleepy.

ねむい ねむい おつきさまも、

みんな みんな おやすみなさい。

ここでも、先の (27) のように、日本語訳では、英語原文にない、「おつきさま」が表れている。また、この画像のページの英語原文で注目すべきは、突然、“are sleepy sleepy”と文の述語部分から始まっているという

ことであるが、これは、前ページの“where sleepy pictures on sleepy walls”（「ねむい ねむい かべの ねむい ねむい えも」）と“and sleepy dishes on sleepy shelves”（「ねむい ねむい たなの ねむい ねむい おさらも」）からの続き、つまり、‘are’の主語はこのページにはなく、前ページにある‘sleepy pictures’と‘sleepy dishes’なのである。日本語版であれば、絵本は原則として、1 ページの画像ごとに、その説明文を載せるのが一般的であるように思われるが、この（30）のように、1 つの文が数ページにわたって述べられることについては、英語が全体のパースペクティブをとれる「場面外視点」であるがゆえに可能なのであると言える。ちなみに、ページごとに、画像と文が対応しない言語においては、「紙芝居」といった文化は存在しない。なぜなら、「紙芝居」では、1 ページごとに視覚として捉えられた画像とその画像についての説明文が対応し、かつ、時の流れにそって物語が進行しなければならないからである¹⁴⁾。

2.5. まとめ

絵本における日英語間での翻訳においては、語順や表現内容が対応していない例があることを見てきたが、その大きな要因としてあげられるのは画像の把握の仕方の違いである。

画像の把握の仕方の違いとしては、「場面内視点」の日本語は、画像で「一番目立って」認識される「時」、「場所」、「状況」等を表す表現が、「場面設定」や「背景描写」を表す表現となって文頭に現れるのに対し、「場面外視点」の英語では、「一番重要」と認識された Figure が最初に提示され、Ground を示す内容については表現されない場合もあり得ることを見てきた。

ただ、この違いは、当然のことではあるが、結局、先に（12）で述べた、日英語の表現の違いと重なるものである。

- (31) 「場面内視点」の日本語においては、「時」、「場所」、「状況」等を表す「場」の「設定」表現は、「場」で生起する事象を包み込むことになるので、これらの表現が現れる時は文頭に置かれる。一方、「場面外視点」の英語においては、「場」が存在しないため、「時」、「場所」、「状況」等の表現は他の修飾語句と同じように扱われ、文頭に置かれる必要はない。(= (12))

ところで、すでに本稿で見てきたように、日本語版の絵本においては、英語版には対応する表現がない「場面設定」表現・「背景描写」表現が見出された。ここであえて問題にしたいことは、ではなぜ、日本語版には、対応する英語表現のない「場面設定」表現・「背景描写」表現が画像の中に見出されたのかということであるが、この問いに対しては、「時」、「場所」、「状況」等を表す「場」の枠組みが日本語表現の根底にあるからということになると思われる¹⁵⁾。

よって、このことについては、次のようにまとめられる。

- (32) 日本語版の絵本には、対応する英語表現のない、「場面設定」表現・「背景描写」表現が見出される。これは、「時」、「場所」、「状況」といった「場」の枠組を、「画像」の中に見出したためであるが、このことは、「場」の枠組みが日本語表現の根底にあることに起因する。

また、さらに、以下のようなことも言えると思われる。

- (33) 日本語での文頭に来る「場面設定」表現や「背景描写」表現は、「視点」が「場面」と結びつくことによって、「(絵本の) 場面にいるような現場の感覚」・「場面と共に自分が存在している」感覚を醸し出

「絵本」と「映画ポスター」における日本語版と英語版の違いについて

し、聞き手・読み手の共感を得ることに貢献する。

また、日本語は「知覚感覚体験」として述べることから、情緒的な表現になることが多いが、英語は「論理分析的把握」として述べることから、説明的・分析的な記述となる。

総じて、「日本語は映像的である」¹⁶⁾ということが言われるが、この件について、さらに付け加えるとすれば、「我々の知覚と認識を忠実に反映しているのはやはり日本語であり、英語はそうではないということである。」(濱田 2017: 48)ということになろう。

3. 事態把握の違いからみる日米の映画ポスター¹⁷⁾

本節では、日本と欧米の映画ポスターの比較を扱うが¹⁸⁾、映画ポスターについては、比較対照となるのが、画像だけではなく、映画のタイトルや、ポスターに書き込まれているメッセージも考察対象となり得る。

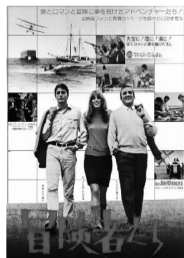
以下で、タイトルと画像が異なる場合や同じである場合等について見ていくが、この区別はあくまで便宜的なものである。

結論として、日米の映画ポスターの違いには、2節で論じた、絵本における日英語表現の違いに共通した面があることを指摘することになろう。

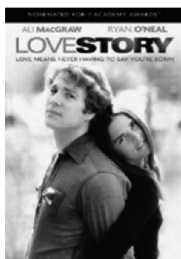
3.1. タイトルと画像のどちらもほぼ同じ場合

まず、タイトルと画像のどちらもほぼ同じ場合について見てみよう。

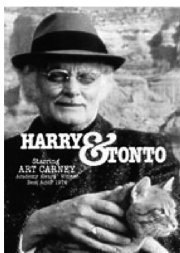
(34) *Les Aventuriers*¹⁹⁾
『冒険者たち』(1967)



(35) *Love Story*²⁰⁾
『ある愛の詩』(1970)



(36) *Harry & Tonto*²¹⁾
『ハリーとトント』(1974)



(37) *Commando*²²⁾
『コマンダー』(1985)



(38) *Wall Street*²³⁾
『ウォール街』(1987)



(39) *Flight*²⁴⁾
『フライト』(2012)



まず、(34)～(39) のオリジナル版と日本版の画像の違いについて共通していることは、オリジナル版では、登場人物のみが描かれ、「背景画像」

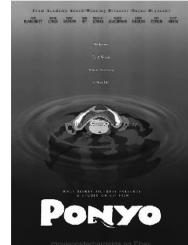
(40) 『赤ひげ』(1965)²⁵⁾

Red Beard



(41) 『崖の上のポニョ』(2008)²⁶⁾

Ponyo



が描かれていないのに対し、日本版では、登場人物の他に、「背景画像」も描かれているということであるが、この根本的な違いについても、「場面内視点」と「場面外視点」の考え方を適用することによって説明できると思われる。

まず、日本版映画ポスターでは、人物が「背景画像」と共に表れる場合が多いのは、「場面内視点」の日本語では、まずもって、「時」、「場所」、「状況」等が存在する「場」が求められるが、「場」の存在を表すのが「背景画像」であり、よって、「背景画像」があつての「人物」ということになるためである²⁷⁾。また、「場」における「背景画像」の重要性は、(36)、(37)、(39)の画像が示すように、オリジナル版と比べ、日本版での人物の比率が相対的に小さいものになる傾向につながってこよう。

先に、日本語版の絵本には、対応する英語表現になかった、「場面設定」表現・「背景描写」表現が、なぜ見出されるのかについて、(32)のようにまとめたが、この一般化に沿って、ではなぜ、日本版映画ポスターにはオリジナル版にはない「背景画像」が見出されるのかについてまとめると、次の(42)のようになると思われる。

(42) 日本版映画ポスターには、オリジナル版にはない「背景画像」が見

出される。これは、「時」、「場所」、「状況」といった「場」の枠組を、「背景画像」の中に見出したためであるが、このことは、「場」の枠組みが日本語表現の根底にあることに起因する。

映画ポスターに「背景画像」があることによって、それを見ている者は、「映画の場にいるような感覚」を感じることになると思われる。日本語では、画像を「視覚感覚体験」として捉えることは、絵本の画像に対する日本語表現でこれまで本稿で見てきたことであるが、このことは、「背景画像」は、単なる「背景画像」としてあるのではなく、「場」の雰囲気を表し、インパクトのある「視覚感覚体験」を与えるものとして、映画ポスターで位置付けられるということになる。別な言い方をすれば、日本版映画ポスターにおける「背景画像」は、日本語が「体験的把握」の言語であるがゆえに、その存在理由があるということになるであろうか。

ここで、映画ポスターの「背景画像」と、絵本で文頭に来る、先に述べた(13)、(15)、(16)等の「場面設定」表現や、(18)、(19)、(20)、(21)等での「背景描写」表現との関連性について述べるならば、それぞれが、「場」の枠組みを表し、「場」の雰囲気を体験させるという点において、共通するところがあるということになるだろう。

先に、尾野(2018:132)では、日本版映画ポスターにおける、人物と背景画像の関連性について次のように述べた。

- (43) 体験的把握においては、知覚される人物は、人物としてのみ把握されるのではなく、場面と共に知覚体験されることになり、周囲の状況を示すコト的で豊かな「背景画像」が表れやすい。

確かにこの通りであるが、この(43)に付け加えるとすれば、すでに述

べたことであるが、「知覚体験」は「場」において生じるが、「場」を表しているものが「背景画像」であるということである。

一方、欧米の映画ポスターに「背景画像」がなく、人物のみの場合が多いのは、「場面外視点」の英語では、そもそも、「場」が存在せず、よって、「場」の存在を表す「背景画像」はなくてもよく、「人物」は「人物」として存在することができるためである。このことは、先に述べた日本版の場合とは逆に、(36)、(37)、(39)の画像が示すように、オリジナル版の人物の比率が相対的に大きなものになる傾向につながってこよう。

また、「背景画像」はなくてもよいということについては、先の絵本での「背景画像」に対し、日本語版では、(18)の「おかの上で」や、(19)の「よあけです」、(29)の「ねむい ねむい いす」等の「背景描写」表現が表されているが、英語のオリジナル版ではこれらの「背景画像」が言語表現されていないことと平行的に考えられる。

先に、尾野（2018：132）では、オリジナル版映画ポスターにおける、人物と「背景画像」の関連性について次のように述べた。

(44) 分析的把握においては、人物等が、知覚体験としてではなく、あくまで、分析的に捉えられるため、モノ的な人物等だけに焦点が当てられ、周囲の背景が捨象された画像になりやすい。

確かにこの通りであるが、あえて、この(44)に付け加えるとすれば、「場面外視点」の英語では、「場」は存在しないため、日本語版において知覚体験として捉える「場」の雰囲気を醸し出すような「背景画像」は、求められないということになろう。

一方、(40)と(41)は日本版がオリジナルであるが、日本版とアメリカ版の違いについては、先の(34)～(39)で観察した違いがそのまま成り立つ。すなわち、日本版では「場」の「背景画像」が描かれているの

に、アメリカ版ではほとんどなくなったものになっている。また (40) と (41) のどちらもアメリカ版では、画像全体の左右対象の度合いが高まり、抽象の度合いが高まったものとなっていることも注目される。

3.2. タイトルが同じで、画像が異なる場合

次はタイトルがほぼ同じで、画像が異なる場合である。

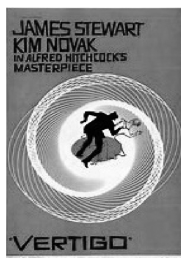
(45) *Casablanca*²⁸⁾

『カサブランカ』(1942)



(46) *Vertigo*²⁹⁾

『めまい』(1958)



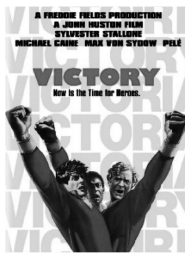
(47) *Alien*³⁰⁾

『エイリアン』(1979)



(48) *Escape to Victory*³¹⁾

『勝利への脱出』(1980)



(49) *Flashdance*³²⁾

『フラッシュダンス』(1983)



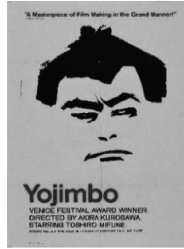
(50) *Sweet November*³³⁾

『スウィート ノベンバー』(2001)



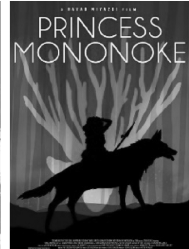
(51) 『用心棒』(1961)³⁴⁾

Yojimbo



(52) 『もののけ姫』(1997)³⁵⁾

Princess Mononoke



これらは、タイトルが同じで、ポスター画像だけが異なる場合であるが、まず、(45)～(50) のオリジナル版と日本版の違いについては、オリジナル版には「背景画像」がないが、日本版では「背景画像」があることは、3.1 節での事例と同じである。背景のある日本版ポスターでは映画の雰囲気伝わってくるが、オリジナル版の「背景画像」のないポスターでは映画全体の雰囲気は伝わりにくいと言える。ただ、これには、後の3.4 節で述べるように、ポスターの主たる目的が、登場人物たる出演俳優等の情報を伝えることにあるのか、それとも、映画の雰囲気を伝えることにあるのかの違いも関わっていると思われる。日本版ポスターの狙

いが、映画の雰囲気を体験してもらうことに主眼があるとすれば、雰囲気を伝える「背景画像」は必要なものとなるが、オリジナル版ポスターの狙いが、タイトルや俳優等の情報提示にあるとすれば、「背景画像」は不必要なものとなろう。また、(46)、(47) のオリジナル版は抽象的な画像で、(47) はそれに加えて左右対称であるが ((48) も左右対称的な図柄である)、このようなデザインはあくまで「論理分析的」な把握であるが故に可能となるのであり、「感覚体験」が重んじられる日本版ポスターでは、一般的でないように思われる。

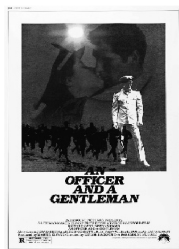
一方、(51) と (52) は日本版がオリジナルであるが日本版とアメリカ版の違いについては、先の (34)～(41)、(45)～(50) で観察した違いがそのまま成り立つ。日本版では「場」の「背景画像」が描かれているが、アメリカ版は、(51) も (52) も、「抽象的」、「分析的」とも言えるデザインであり、少なくとも、「場」の成立要件となる具体的な「時」、「場所」、「状況」等を示す画像とは無縁なものとなっている。

3.3. タイトルが異なるが、ほぼ同じ画像の場合

3.2 節とは逆に、ほぼ同じ画像³⁶⁾でタイトルのみが異なる事例もあることは言うまでもない。

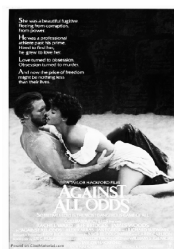
(53) *An Officer and a Gentleman*³⁷⁾

『愛と青春の旅立ち』(1982)



(54) *Against All Odds*³⁸⁾

『カリブの熱い夜』(1984)



(55) *Basic Instinct*³⁹⁾

『氷の微笑』(1992)



(56) *The Horse Whisperer*⁴⁰⁾

『モンタナの風に抱かれて』(1998)



これらにおいては、オリジナル版の「背景画像」は日本版にも用いられているが、特に、(53)、(56)の画像は、雰囲気が伝わってくる画像で、日本版にも用いられたと思われる。一方、オリジナルタイトルは、ある特定のモノが「Figure/Ground 型認知」によって取り上げられていると言えるが、(53)と(56)については、その直訳の「将校と紳士」、「馬にささやく者」⁴¹⁾の日本語タイトルは、ムード重視の日本版のタイトルとしては全く成り立たないものである。一方、日本版のタイトルは、4つとも映画の雰囲気が伝わってくる、きわめて日本的なタイトルとなっている。

3.4. タイトルも画像も異なる場合

次は日米の映画ポスターのタイトルも画像も異なる場合である。「タイトル」も「画像」もオリジナル版と日本版で異なっている場合には、一般的には、日本的な感性が発揮されたものと考えられる。次の(57)～(60)の日本版タイトルには、「愁」や「情」の感覚的な表現が用いられていることが注目される。

まず、これらのオリジナル版のタイトルと画像を取り上げてみよう。*Waterloo Bridge*, *Fedora* については、これらは固有名詞であり、何ら、

(57) *Waterloo Bridge*⁴²⁾

『哀愁』(1940)



(58) *September Affair*⁴³⁾

『旅愁』(1950)



(59) *Summertime*『旅情』(1955)⁴⁴⁾



(60) *Fedora*『悲愁』(1979)⁴⁵⁾



映画のムードを醸し出す語ではない。*September Affair*, *Summertime* については、ある程度、映画の内容を表している表現とは言えるが、対応する日本語タイトルの『旅愁』や『旅情』ほどには、emotional な意味を表し得るものではない。要するに、これらの映画のオリジナルタイトルは単に、映画で分析的に取り上げられたモノに焦点が当てられたに過ぎず、これらのタイトルに認知主体の感覚体験は何ら関わっていないのである。その意味で、英語は、「場」全体の雰囲気を表す表現を見出すことには、苦手な言語であるとも言えるかもしれない⁴⁶⁾。また、これらのポスター画像についても、映画の雰囲気とは無関係に、オリジナルタイトルと同様に、人物等が客観的な対象物として分析的に取り上げられたもので、およそ、ラブロマンス的な雰囲気を感じさせるものではない。

一方、日本版のポスターであるが、これらのタイトルの、「哀愁」、「旅愁」、「旅情」、「悲愁」の語は、確かに映画の雰囲気、ムードを表したものであるが、それと同時に映画に対する話者の「感覚体験」をも表しているとも言える。中野（2017：127）は、「主体化（modalize）」された事態把握とは、認知の主体と認知の対象との間に、認識論的な距離が設けられていない状態での事態把握のことを指す」としているが、まさに、これらの日本版ポスタータイトルは、「主体化」された事態把握の表れと言える。すなわち、認知の主体である話者と認知対象である映画ポスターの間に認識的な距離が設けられておらず、「映画の内容」と「（映画に対する）話者の気持ち」とが未分化の状態で一体化しているのである。画像においても、見る者に、映画の「場面」にいるかのような感覚を与えるものとなっている。ちなみに、これらの日本語タイトルの「哀愁」、「旅愁」、「旅情」、「悲愁」に相当する英語表現は存在しない。と言うのも、これら表現が表す話者の感覚体験そのものは、分析の対象として客体化され得ないものだからである。

次の例も、タイトルにおいては分析的かそれとも感覚的か、画像においては「人物」のみかそれとも「背景画像」があるかの典型的な日米の映画ポスターの違いが表れている例と言える。

(61) *The Last Time I Saw Paris*⁴⁷⁾

『朝の雨パリに死す』（1954）



(62) *When Harry Met Sally...*⁴⁸⁾

『恋人たちの予感』（1989）



しかし、日本版にほとんど背景がなく、さらにはオリジナル版よりも日本版のほうに、登場人物へより焦点が当てられているように思える、これまで見てきたのとは、一見全く逆のタイプの以下のような日本版映画ポスターも存在する。

(63) *How to Steal a Million*⁴⁹⁾

『おしゃれ泥棒』(1966)



(64) *Two for the Road*⁵⁰⁾

『いつも2人で』(1967)



これらの映画は、主演女優の A. ヘプバーンが最大の目玉であり、それが全面に押し出されたポスターであるが、ヘプバーンの大写真是最も効果的にこれらの映画の雰囲気を醸し出していると言える。先の絵本の(22)の例のように、「場」の雰囲気を醸し出すのは「背景画像」とは限らないのである⁵¹⁾。ともかく、「背景画像」であれ、女優の大写真であれ、日本版ポスターに最も求められるのは、それを見る者に、映画の雰囲気・ムードを体感させることなのである。

池上(2002:158)は、「広告・宣伝の文化的な差」について、次のように述べている。

(65) 広告・宣伝におけることば遣いにおいては、意図された効果を挙げ
るべくさまざまな工夫が施されるという限りではどの文化でも同
様であろうが、どのような工夫が効果的とされるかに関しては、文

「絵本」と「映画ポスター」における日本語版と英語版の違いについて

化の間で差があるように思える。ある書物には、アメリカと日本におけるこの点についての違いを次のように捉えている。

“Telling you the facts.”

“Putting you in the mood.” (Mosdell)

アメリカの場合は、製品についての情報を提供するというのが基本であるが、日本の場合はその気にさせてしまう一つまり、知性より感性に訴えるというのがポイントであるというのである。

この広告・宣伝における文化的な差は⁵²⁾、本稿で論じている日米の映画ポスターについても当てはまると思われる。もっとも、欧米の映画のタイトルやポスター画像が「知性」に訴えるものであるとすれば、それは、「論理分析的」な思考をする英語話者のために、「論理分析的」な観点から製作されたためであり、一方、日本の映画ポスターが「感性」に訴えるものであるとすれば、それは、「感覚体験的」な日本語話者のために、「感覚体験的」な観点から製作されたためである。

3.5. 日本版映画ポスターに表れるメッセージについて

映画ポスターは、画像、タイトルの他に、ポスターに印刷されているメッセージの違いがある。例えば、先の (57)、(58)、(59) の映画のポスターに表れているメッセージを見てみよう。

(66) (= (57))

・「哀愁」

この橋に誓った愛は…この橋で燃えたいのちは…
霧けぶる別離の川に心をぬらしかえらぬ想い出に
身を灼きつくす…

ロンドンの霧に激しく燃えた

真実の愛を、美しく、切々と

謳いあげる感動の名作……

(67) (= (58))

・「旅愁」

セプテンバーソングの主題音楽を背景に

至醇な香り立ちこめる陶然なロマンチズム！

全女性待望の巨篇堂々公開！

(68) (= (59))

・「旅情」

白い恋 くちなしの花が

ベニスの想い出に濡れて

いま よみがえる……

かりそめの幸福に揺れうごく女ごころを描いて

永遠に新しく感動をよぶデビッド・リーン不朽の名作！

日本版映画ポスターには、必ずと言っていいほど、この種の情緒的でセンセーショナルなメッセージが見出され、日本版映画ポスターの特徴と言ってもいいのであるが、これらのメッセージは、画像やタイトルに加えて、映画の雰囲気・ムードを、さらに追体験・共有させることをねらったものである⁵³⁾。ちなみに、(57) の *Waterloo Bridge* と (58) の *September Affair* のオリジナルポスターにはメッセージはないが、(59) の *Summertime* のオリジナルポスターには、“Hepburn...As You've Never Seen Her!” (あなたが見たことのないヘプバーン!)、“Venice...As You've Never Seen It!” (あなたが見たことのないベニス!) の簡潔なメッセージが載せられている。これらのメッセージは、ヘプバーンとベニスについての情報を伝えたもので、日本版の(68)の情緒的でセンセーショナルなものとはかなり性質を異にするものである。

では、なぜ、日本版にはこのようなメッセージが見出されるのかについては、尾野（2018）で、「体験的事態把握」の特徴として、次のようなことを述べた。

- (69) 体験的事態把握では、分析的事態把握とは異なって、現場に密着していることから、知覚体験に誘発される形で、自然発生的にさまざまな「気持、感情、想い」といった emotion が、心に湧き起こりやすい。
(尾野 2018 : 130)

つまり、「知覚と認識が融合した認知」における体験的な事態把握においては、現場で、「知覚感覚体験」として湧き上がった「気持ち、感情、想い」（池上 2004 : 23）等の emotion が、そのまま emotion を表す言語表現となって表れているのが映画ポスターのメッセージなのである。

もちろん、これらの「湧き上がった想い」は、「話者の心」を伝えていると同時に、「映画の内容」についても語っているのであり、その意味では、上の 3.4 節での「映画ポスター」について述べた「映画の内容」と「話者の感覚体験」が未分化の状態で一体化しているということはここでも成り立つと思われる。一方、「場面外視点」の「分析的把握」の英語においては、「場」に湧き上がる感情といったものは存在せず、メッセージがあったとしても、情緒的・センセーショナルなものではありえず、(59) の映画ポスターにあるような、“Hepburn...As You’ve Never Seen Her!”や“Venice...As You’ve Never Seen It!”といった説明的・解説的なものとなろう。

4. まとめ

これまで考察してきた日米の映画ポスターの比較と絵本の日英語の比較との関連性については次のようにまとめられる。

(70) 英語版映画ポスターは、登場人物に焦点が当てられ、「背景画像」が描かれていない場合が多いのに対し、日本語版映画ポスターでは、登場人物と共に「背景画像」が描かれることが多い。このことは、絵本において、英語版では「背景画像」が無視され言語表現されない場合があるのに対して、日本語版では「場面設定」表現・「背景描写」表現として文頭で言語表現される傾向があることに平行する。このような日本語版と英語版の映画ポスター、絵本の違いは、「場」を必要とする「場面内視点」である日本語と、「場」を必要としない「場面外視点」である英語の違いから生じる。

また、日本語版映画ポスターでの「背景画像」と絵本での「場面設定」・「背景描写」表現は、それぞれ、「画像」と「言語表現」の両者において、「場」の雰囲気醸しだし、「場にいるような感覚」にさせる点において共通する。

英語版映画ポスターには、「話者の感覚体験」は何ら関わっていないが、日本語版映画ポスターには、「映画の内容」と「話者の感覚体験」が未分化の状態で一体化しているものもある。優れた日本語版の映画ポスターは、それを見る者に、映画の雰囲気・ムードを追体験・共有することを可能にする。

「絵本」と「映画ポスター」の分野における日本語版と英語版の比較対照研究は尾野（2018）で論じたテーマであったが、本稿で新たに論じた点は、絵本の日本語版の「場面設定」・「背景描写」表現と日本版映画ポスター画像の「背景画像」との関連性についてである。

結論として、日本語版の絵本の「場面設定」・「背景描写」表現と映画ポスターの「背景画像」は、絵本と映画ポスターにおける「場」の提示という点で共通しているということになる。「場」があつてこそ、絵本や映画ポスターでの「視覚感覚体験」が可能になるのである。これに対し、

そもそも、「場」のない「場面外視点」の英語は、「感覚体験」とは無縁であって、あくまで、「重要と認識された」ものに焦点がいくということになろう。

＊札幌大学教授濱田英人氏には、本稿の草稿を読んでいただき、貴重な助言をいただくことができた。記して、感謝の意を伝えたい。

注

- 1) これが、「私」が表現されないことについての、現今の言語学の一般的な説明であり、池上（2006：24）は、「日本語話者の〈好まれる言い回し〉としての〈省略〉の原点は〈主観的把握〉への強い傾斜である—こういう認識なしに、日本語のいわゆる〈省略〉の本質を論じることは、今後は無意味になろう。」と述べている。

また、中野（2017：216）は、「日本語の事象は、決して主体の意識を母体とする「イマ・ココ」の「場」を離れることがない。日本語は、事象を認知主体の意識から独立させて、「場」の外に、「客体的・客観的」に創設させる認知メカニズムを持ち合わせていない。」と述べているが、「「イマ・ココ」の「場」を離れることがない」とは、日本語表現が「知覚感覚体験」での把握にならざるを得ないことにつながると思われる。

- 2) 日本語と英語で示される言語表現の違いの起因についての国外での所説については、中村（2004：34）で紹介されているが、以下は、国内での諸説についての一覧である。

日本における日英語の「事態把握」の名称一覧

	日本語	英語
国広（1974）	状況中心	人間中心
池上（1981）	「なる」	「する」
安西（1983）	状況論理	行動論理

Hinds (1986)	Situation Focus	Person Focus
Ikegami (1991)	なる的、BE 言語、 推移表現	する的、HAVE 言語、 移動表現
廣瀬 (1997)	私的自己	公的自己
メイナード (1997, 2000)	パトスのレトリック	ロゴスのレトリック
森田 (1998)	蛇の視点	鳥の視点
Uehara (1998)	Subjective View	God's Eye View
池上 (2004, 2005)	主観的把握	客観的把握
中村 (2004, 2009)	I モード	D モード
金谷 (2004)	虫の視点	神の視点
本多 (2005)	直接知覚される自己	
濱田 (2011, 2016)	場面内視点、「知覚と認識 が融合した認知」	場面外視点、「メタ認知」
鍋島 (2011)	S モード	O モード
岡 (2013)	場所の論理	主体の論理
中野 (2017)	内置・内観の認知モード	外置・外観の認知モード
尾野 (2018)	体験的把握	分析的把握
熊谷 (2020)	「自分カメラ」の日本語	「観客カメラ」の英語

3) 次の池上 (1982 : 72) の指摘も、「全体」から「部分」への大きな方向性の中で捉え直すことが可能かもしれない (なお、この指摘は野村 (2020 : 69) による)。

- (i) 言語外的な出来事が言語によって表現される場合、(1) その出来事に関与するある特定の個体に注目し、その個体を際立たせるような形で表現する傾向、(2) その出来事を全体として捉え、そこに関与する個体があっても全体に含め、いわばそこに埋没させるような形で表現を構成する傾向、がある。英語は (1) の傾向が顕著な言語であり、日本語は (2) の傾向が強い。

ちなみに、この引用での(1)は「Figure/Ground 型認知」であり、(2)は「参照点型認知」ということになる。ただ、なぜ、「全体」から「部分」なのかということについては、本文でもふれるが、「場面内視点」の言語では、「場」を成す「いつ」、「どこで」等の表現が「全体」を表すからであるとも考えられる。

- 4) 濱田(2019:19)では、「一番目立って認識されたモノ」に相当する概念が「重要なモノ」となっている。
- 5) 英語では、Ground に相当する「場所」の表現が必須でないことは、本稿でも論じられるが、濱田先生からは、英語表現において場所を表す表現が必須なものではないことを示す以下の貴重なメール文をいただいた。この例を提供して下さい濱田先生に感謝します。

(i) 以前、アメリカの姉妹校から来ました留学生が私のゼミに入っておりましたが、駅の中に私と友人(花子)がいる絵を描いて、これをどのように表現するのかを聞いたところ、日本人学生は「駅で花子に会った」と答えましたが、その留学生は I met Hanako. でした。at (in) the station はありませんでした。この学生は Ground 要素の「場所」を select しなかったということが言えるのではないかと思います。(2020年9月23日の私信による)

本稿で論じられる(19)の「おかの上で」の例も、「場所」の表現が select されなかった事例と考えられる。「場面内視点」である日本語の「場所」の表現は「場」の設定を表す重要な役割を持つが、「場面外視点」である英語の「場所」の表現は単なる「場所」の情報の付け加えにすぎず、「場所」の表現の意味合いは、英語と日本語では次元が異なるものと言えよう。

- 6) 佐伯(1975:115)は、〈舞台→演技〉の系列の日本語の語順傾向は、「なんどきどこかデだれかがだれか二だれかヲ紹介する」のように〈位格(トキ→トコロ)→主格→与格→対格〉の順になるとしている。これを受けて、北原(1981:119)は、「佐伯は、文表現においては、舞台(位格)がまず示され、しかる後に演技が示される、そうして演技は演技者を示

すことにはじまるということから、「位格→主格→……」の順序を説明しようとした。これは、表現の型という面からの解釈としては卓説である。」と述べている。

本稿の(12)の日本語の語順についての一般化は、この佐伯の見解と重なり合うと言える。しかし、佐伯の見解では、ではなぜ、英語は最初に舞台が示されないのかについては説明することができず、やはり、日本語と英語の語順の違いについては、本稿での「場面内視点」・「場面外視点」の考え方が求められると思われる。

- 7) 牧野(1978)では、日本の「視覚型文化」や、日本語の「反分析」、「反抽象性」について論じられているが、日本語という言葉が「体験的把握」の言語であり、「視覚感覚的把握」をする言語であるとすれば、日本文化の「視覚性」は、まさに、当然の帰結となろう。
- 8) 本来であれば、画像については、例文番号とは別個の画像番号をつけるべきであると思われるが、便宜上、以下すべて、例文番号で画像番号も兼ねるものとする。

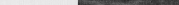
ちなみに、例文(13)の原文においては、このページのあと、最後のページを除いて、すべて、“She remembered…”で始まっている。一方、日本語訳は、このページの後も、「パリのそらは……」や「パリのまちを……」「パリは……」のような文で始まっているページがいくつかある。

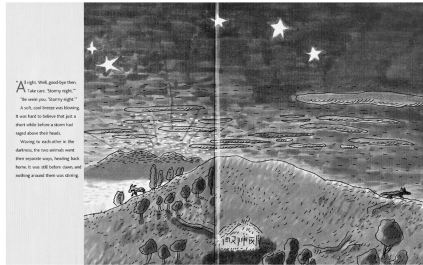
- 9) 日本語では、従属節が主節の前に来なければならない理由について、濱田(2016:24)は、次のように述べている。

- (i) 日本語で、……時や理由、条件等を表す副詞節が主節の前に言語化されるのは、副詞節が主節の出来事に対する参照点であることに加えて、日本語話者の場合には、知覚と認識が融合した認知の仕方が慣習化しているために、複数の出来事を記述する場合には、それを順に言語化するしかないからなのです。

- 10) 「背景描写」と「背景画像」の語は、その使い分けが紛らわしいが、以下、本文では、便宜的に、言語表現を指す場合は「「背景描写」表現」、画像を指す場合は「背景画像」の語を用いることにする。

「絵本」と「映画ポスター」における日本語版と英語版の違いについて

- 11) このことについては、注5を参照のこと。
- 12) 



この箇所の英語版のページは、左に示されるように、日本版オリジナルとは異なって、英文の箇所が画像とは別個のスペースに独立して書かれている。これは、日本語のように、画

像と言語表現との一体化ではなく、むしろ画像と言語表現との分離を示すものと考えられる。このことはまた、英語はもっぱら画像の説明に主眼があり、画像からの感覚的な影響は、日本語のように、受けていないことも示すものと考えられよう。

- 13) 日本人が「おつきさま」と言うように、無生物に「さん」をつけることについて、小浜（2018：116-117）は次のように述べている。
- (i) 親しみの感じられる生き物に、少し距離を取りながらささやかな敬意をこめて人間扱いする。つまりこのやり方は、幼児にとっては初めて出会う敬語と言ってもよいもので、そこには日本という文化共同体が無意識に施している一種の社会教育的な機能がはたらいっていると考えられます。……むしろ、適度に親しくなった人同士がお互いを「さん付け」で呼ぶのと同じで、ここには（無生物に「さん」をつけること）、適度に親しい者との交流のスタイルを、そのまま人間以外の動物やものにも適用しているという態度が表れています。

また、*So Sleepy Story*と『ねむい ねむい おはなし』についての本稿で述べている以外の違いについては、尾野（2018：72）を参照された
い。

- 14) 「紙芝居」については、尾野（2018：58-60）を参照のこと。

また、ページごとに、画像と文が対応しないことについては、次のベルク（1985：89）が述べる、欧米の新聞では同一記事が数ページにまた

がる場合もあるとする事例も参考になる。

- (i) ところでこの視覚能力の問題は文字の領域を大きくはみ出し、日本の場合には、事物をたえず視覚の観点から整理しようという配慮となっている。……新聞雑誌のページ組みも同様である。西欧の新聞では、同一記事が数ページにまたがっても珍しくない。つまり、形の上では分断された全体も、意味内容だけで統一されるのだ。ところが日本の新聞では、こうしたページ送りが稀で、意味内容はページ組みという形の上の強い要求に妥協しなくてはならない。

15) 尾野 (2018 : 181) では、「場」が日本語・日本文化に深く根をおろしていることについて、次のメイナード (2000 : 357) を引用している。

- (i) ……日本語の場所性に関して、中村 (1998) が興味深い指摘をしている。日本語の基本動詞「なり」について、その意味が行為の主体でなく、場所に依存していることを指摘し、「植物の成長・増殖に起源を持つ〈なる〉の立場は、単なる生成発展ではなくて、基盤あるいは場所への依存度が大きい」(1998 : 301) と述べている。身近な例で言えば、中村 (1998) が指摘する通り、日本語では、「彼は、人々を、食事に招く」というより、「彼の、家で、一席、設ける」とか「彼の、家で、宴会が開かれる」という表現がより自然であることに見て取れる通り、招く主体よりできごとの起きる〈場所〉の方を明示することが自然とされる。ここにも〈主体の非優位性〉が認められるのである。

ではなぜ、「彼は、人々を、食事に招く」と言うより、「彼の、家で、一席、設ける」とか「彼の、家で、宴会が開かれる」と言うほうが、より自然な日本語となるのかということであるが、このことについて尾野 (2018 : 181) は、「「場」が明確に提示されることによって「コト的体験的把握」がよりしやすくなる、つまり、より知覚的・感覚的に捉えやすくなり、そのことによって、「共感」の度合いが高まるためと思われる。」としている。確かにそのようなことも考えられるが、やはりここでも、

「絵本」と「映画ポスター」における日本語版と英語版の違いについて

「時」、「場所」、「状況」等を表す「場」の枠組みが日本語表現の根底にあるからと答えることは可能であるように思われる。

16) このことについては、熊谷（2011）を参照されたい。

17) 「映画ポスター」の文化研究としての位置付けは、次の岡田（2019：175-176）が参考になる。

- (i) インターネット時代に入り、映画の情報も紙の上に乗らないものが増えてきた。これまで映画宣伝の花形であった、新聞広告やポスターの重要性が徐々に低くなっていることは事実である。かつて新作の映画ポスターは街のさまざまな場所に貼られていたが、その居場所はかなり狭まっている。とはいえ、映画ポスターという文化の再発見は、今こそ勢いを増している。例えば、国立映画アーカイブは、映画ポスターをアート作品と見なして企画した展覧会をいくつも開催しているし、歴史的価値の高い映画ポスターを紙本修復界のプロフェッショナルに依頼して修復する他、最近では高精度のデジタル化にも踏み切っている。……

そして世界各国の映画ポスター文化に関心を持ち、そのアートワークの巧みさ、面白さを発見しているファン層も確実に生まれている。……今では、大作映画などにはマーケティング戦略の都合でなるべく世界共通のデザインが求められる傾向があるが、かつては各国のデザイナーがそれぞれの趣向を凝らしてポスターを創造していた。……

映画はもちろん、その大きなひとつ（「越境のメディア」）であった。そしてそれを別の国に根づかせようとする媒体として、各国の映画ポスターは生まれた。時には見事な“翻訳”であり、時には、文化的な“摩擦”であったかも知れない映画ポスターは、20世紀の文化横断的な世界のあり方をすぐれて象徴しているとも言えよう。

18) 「日英語の映画のタイトルにおける表現の違い」については尾野（2004）も参照されたい。また、本節で述べる内容は尾野（2018）の第6章「事

態把握の表れとしての映画ポスター」と内容的には重複する箇所があることをお断りしておきたい。

ペーパーバックのタイトルと表紙デザインのオリジナル版と日本版にも、映画ポスターと同じような違いが見出されるが、例として1つだけあげておきたい。

Peril (2004) Thomas H. Cook 『孤独な鳥がうたうとき』 (2004)
(Bantam) (村松 潔 (訳) 文藝春秋)



ここには、タイトルと表紙デザインの両方において、オリジナル版の「分析性」、日本版の「体験性」の違いがよく表れていると思われる。

- 19) <https://www.bing.com/images/search?q=les+aventuriers+movie+posters&qpv=les+Adventuriers+movie+posters&form=IQFRML&first=1&tsc=ImageBasicHover> (以下、映画ポスターの画像のインターネットからの引用サイトの表示において、日本版とオリジナル版の区別がしていないものは、すべて、どちらも同じサイトからの引用である。ちなみに、日本版がオリジナルな引用サイトは、注番号の 25) (『赤ひげ』)、26) (『崖の上のポニョ』)、34) (『用心棒』)、35) (『もののけ姫』) であるが、オリジナルの日本版とアメリカ版の引用元が異なるのは、25) のみである。)
- 20) <https://www.cinematerial.com/movies/love-story-i66011>
- 21) <https://www.bing.com/images/search?q=harry%26+tonto+%2cmovie+poster&qpv=Harry%26+Tonto+%2cMovie+Poster&form=IGRE&first=1&tsc=ImageBasicHover>

- 22) <https://www.cinematerial.com/movies/commando-i88944>
23) <https://www.cinematerial.com/movies/wall-street-i94291>
24) <https://www.bing.com/images/search?q=flight+movie+poster&qpv=flight&first=1&tsc=ImageBasicHover>
25) 日本版 https://stat.ameba.jp/user_images/20090304/19/nijinotoride/0b/67/j/o0224032010148313420.jpg?caw=800
アメリカ版『旅する黒澤明』（2020）国書刊行会。
26) <https://www.bing.com/images/search?q=ponyo+movie+posters&qpv=ponyo+movie+posters&form=IGRE&first=1&tsc=ImageBasicHover>
27) メイナード（2000：302）は、「風景的な場の状況を鑑賞する視点は、point-of-view ではなくて、place-of-view」と呼べるのではないかと述べ、「鑑賞者は指されたある＜もの＞や仕手を交互に見るというより、ある＜場＞を、そしてその場全体のできごとや状況をながめるのである。」としている。さらに具体例としてテレビドラマの『織田信長』（1999）を取り上げ、次のように述べている（メイナード 2000：304）。

- (i) ……馬上の信長は、ドラマの最終シーンでは、ひざまずく家臣二人を従えて、山上から夕暮れの空を見つめる。このシーンにも、静止した登場人物を小さい後ろ姿で大きな風景の中に置くという place-of-view の編集法が採用されている。一枚の絵のように写し出された風景全体が、ある情緒をかもし出すような編集法である。あくまで仕手は、場の中の焦点のありかとしてというより、風景の一部として描かれる。（下線部筆者）

上の引用で論じられている下線部での「風景の一部」としての人間という考え方は、本稿で論じた、日本版映画ポスターでの「背景画像」があつての人物という考え方につながると思われる。また、この「風景の一部」としての人間という考え方は、自然との一体感を好む日本人の自然感にもつながり得るものであるが、そもそも、この自然観は、日本語が「場面内視点」の言語であり、「場」と一体化しているがゆえに可能となるのである（尾野 2018：178）を参照のこと。ということは、日本版

映画ポスターの「背景画像」があつての人物という特徴と、自然との一体感を好むという日本人の自然観は、「場面内視点」という点でつながりあっているということになる。まさに、「たかが映画ポスター、されど映画ポスター」なのである。

自然との一体感を好む日本人の自然観については、金谷（2019：60）の「進んで自然に取り囲まれようとする日本人の美意識はよく指摘される所だが、我々の視点そのものが既に自然の中にあるのだから、それは当然である。」との見解も参考になる。ただ、「我々の視点そのものが既に自然の中にある」という考え方は、本稿での「場面内視点」の考え方と重なるものである。

- 28) <https://www.cinematerial.com/movies/casablanca-i34583>
- 29) <https://www.cinematerial.com/movies/vertigo-i52357>
- 30) <https://www.cinematerial.com/movies/alien-i78748>
- 31) <https://www.bing.com/images/search?q=escape+to+victory+movie+poster&qpv=escape+to+victory+movie+poster&form=IGRE&first=1&tsc=ImageBasicHover>
- 32) <https://www.cinematerial.com/movies/flashdance-i85549>
- 33) <https://www.bing.com/images/search?q=sweet+november+movie+poster&go=%E6%A4%9C%E7%B4%A2&q=ds&form=QBIR&first=1&tsc=ImageBasicHover>
- 34) <https://www.cinematerial.com/movies/yojimbo-i55630>
- 35) <https://www.bing.com/images/search?q=princess+mononoke+movie+poster&qpv=Princess+Mononoke+movie+poster&form=IGRE&first=1&tsc=ImageBasicHover>
- 36) 全く同一の画像と思われる場合でも、微妙な違いが見出される場合がある。例えば、(53)の画像であるが、士官服を身にまとった主人公が、オリジナル版では輪郭がはっきりして目立ったものとなっているのに対し、日本版ではぼやけたものになっている。これは、オリジナル版では、モノとしての主人公に焦点が当てられているのに対し、日本版では、主

人公も含めた全体がコトとして捉えられているためのように思われる。

一方、(56) のオリジナル版の主人公は帽子をかぶっているが、日本版の主人公は帽子をかぶっていない。これは、帽子が日本においては米国においてほどはなじみがないということに加えて、帽子をかぶっていないことによって、主人公に扮する俳優のよりソフトなイメージがでてくるためのように思われる。

- 37) オリジナル版 <https://www.cinematerial.com/movies/an-officer-and-a-gentleman-i84434>

日本版 <https://eiga.com/movie/41774/photo/>

- 38) オリジナル版 <https://www.cinematerial.com/movies/against-all-odds-i86859>

日本版 <https://eiga.com/movie/43482/photo/>

- 39) オリジナル版 <https://www.cinematerial.com/movies/basic-instinct-i103772>

日本版 <https://eiga.com/movie/44426/photo/>

- 40) オリジナル版 <https://www.cinematerial.com/movies/the-horse-whisperer-i119314>

日本版 <https://eiga.com/movie/50190/photo/>

- 41) 「将校と紳士」は、日本語の映画タイトルとしてはほとんど成立し得ないものであるが、本文の (35) の映画ポスターについて「日本版の木に雪が積もっている背景は不必要で irrelevant な情報でスッキリしない。背景のないオリジナル版のほうが、主人公のみに焦点が当てられてスッキリする (尾野 (2018:120-121))」と、コメントした同じネイティブスピーカーからは、(53) のオリジナルタイトルである *An Officer and a Gentleman* について、「*An Officer* は war につながる意味あい、*a Gentleman* は love につながる意味あいがあり、この duality が興味をそそる」とのコメントが返ってきた。一方、『愛と青春の旅立ち』を英語に直訳した“Journey for love and youth”というタイトルの映画がもしあるとしたらの問いには、「そのようなタイトルはあまりに陳腐で plain で、

そんなタイトルの映画は見たくもない。“No, thank you”だ。」とのコメントが返ってきた。しかし、『愛と青春の旅立ち』という日本語タイトルは、日本人には、よくできたタイトルであると思われるが、それは、この日本語タイトルが映画の雰囲気・ムードをよく表しているためと考えられる。

また、同じネイティブスピーカーは、(56) のオリジナルタイトルの *The Horse Whisperer* については、「人間」と「動物」と焦点がはっきりしているが、日本版タイトルの『モンタナの風に抱かれて』の直訳である *Being Embraced by the Wind of Montana* はあまりに漠然とした意味で、もしそのような映画のタイトルがあるとしたら、何についての映画かわからず、そんなタイトルの映画は見る気にもなれないとのことであった。確かに、*Being Embraced by the Wind of Montana*、は文字通りには何ら意味をなさないが、日本人であれば、『モンタナの風に抱かれて』からは、この表現が醸し出す雰囲気を感じとることができる。要するに、日本人にとっては、映画タイトルを「体験的」に把握した雰囲気・ムードが重要なものとなるが、ネイティブスピーカーにとっては、雰囲気・ムードは何の意味もなさず、彼らにとっては、映画タイトルそのものを「分析的」に把握した意味内容だけが重要になってくるということである。

42) [https://www.bing.com/images/search? q=waterloo+bridge+movie+poster&qpv=waterloo+Bridge+movie+poster&form=IGRE&first=1&tsc=ImageBasicHover](https://www.bing.com/images/search?q=waterloo+bridge+movie+poster&qpv=waterloo+Bridge+movie+poster&form=IGRE&first=1&tsc=ImageBasicHover)

43) オリジナル版 <https://www.cinematerial.com/movies/september-affair-i42947>

日本版 『保存版 映画チラシ大全集』(1976) 講談社。

44) [https://www.bing.com/images/search? q=summertime%20movie%20poster&qsn&form=QBIR&sp=1&pq=summertime%20movie%20poster&sc=0-23&cvid=C2990D562F564865A3E56986A3DA1AB5&first=1&tsc=ImageBasicHover](https://www.bing.com/images/search?q=summertime%20movie%20poster&qsn&form=QBIR&sp=1&pq=summertime%20movie%20poster&sc=0-23&cvid=C2990D562F564865A3E56986A3DA1AB5&first=1&tsc=ImageBasicHover)

45) <https://www.cinematerial.com/movies/fedora-i77539>

- 46) 欧米の映画タイトルは、全体の雰囲気を感じ覚的につかむことは不得意であるとは一般的に言えると思われるが、同じことは、アメリカのポップスについても言えるように思われる。アメリカのポップスは、以下ののように、歌詞の一部をそのままタイトルにしたものが多いが、日本版では、感覚的に捉え直したタイトルになっているものが多い。(このことについては、尾野 (2004 : 103) の注 (13) を参照されたい。)

以下が、その一例である。

I Really Don't Want to Know (1953) 「たそがれのワルツ」

It's Only Make Believe (1958) 「思わせぶり」

I'll Go on Loving You (1960) 「燃ゆる想い」

Too Many Rules (1961) 「大人になりたい」

I Left My Heart in San Francisco (1962)

「想い出のサンフランシスコ」

You've Lost that Loving' Feeling (1964) 「フラレた気持」

Short on Love (1964) 「恋はスバヤク」

Don't Let Me Be Misunderstood (1964) 「悲しき願い」

We Gotta Get Out of This Place (1965) 「朝日のない街」

Eve of Destruction (1965) 「明日なき世界」

From a Distance (1966) 「孤独の世界」

To Sir with Love (1967) 「いつも心に太陽を」

(これは、同名の映画の主題歌である。)

(小学館 CD ブック (1993) 『ポップス・イン ジュークボックス』より)

しかるに、現今では、英語のオリジナルタイトルがそのまま、邦題になっている例が増えている。ちなみに、1988年にリリースされた、ダイアナ・ロスの *If We Hold on Together* は、邦題も「イフ・ウィ・ホールド・オン・トゥゲザー」である。同じ傾向が、映画のオリジナルタイトルと邦題にも当てはまる。このことについては、尾野 (2018 : 127) の注 5 を参照されたい。

「木を見る西洋人 森を見る東洋人」(『木を見る西洋人 森を見る東

洋人』(ニスベット, R.E. 2004. 村本由紀子訳)ということが言われるが、「英語は、「場」全体の雰囲気を表す表現を見出すことには、苦手な言語である」ということに関連してつけ加えるならば、「西洋人は、木のみを個別的に見ることはできるが、森の雰囲気を感じとることができない」のに対し、「日本人は、森の雰囲気を感じとることができ、木のみを個別的に見ることはできない」ということになるだろうか。別な言い方をするならば、「場」がない英語話者にとっては、モノはモノとして存在するので、モノをモノとして捉えることができるが、「場」のある日本語話者にとっては、モノはあくまで、「場」というコトにおいてのみ存在するので、コトの一部としてのモノとしてしか捉えることができないということになる。なお、このことについては、本文の3.1節で論じられている、背景画像をめぐるの日米の映画ポスターの違いについても参照されたい。

- 47) オリジナル版 <https://www.cinematerial.com/movies/the-last-time-i-saw-paris-i47162>

日本版『保存版 映画チラシ大全集』(1976) 講談社.

- 48) <https://www.cinematerial.com/movies/when-harry-met-sally-i98635>

- 49) <https://www.cinematerial.com/movies/how-to-steal-a-million-i60522>

- 50) <https://www.cinematerial.com/movies/two-for-the-road-i62407>

- 51) (63) と (64) の、言わば、「背景画像」がない日本版映画ポスターの「場」の存在は、「背景画像」ではなく、ヘプバーンの大写真が醸し出す「感覚体験」によって、間接的に「場」の存在が示されていると考えることは可能なように思われる。

- 52) アメリカのテレビコマーシャルについては、村上(2005)も参照されたい。また、このテーマについての氏の「武蔵教養セミナー」(2012)での講演を聴講したブログ記事「田舎おじさん 札幌を見る！観る！見る！TVコマーシャルに見るアメリカ」(2012-11-13 22:12:44 | 講演・講義・フォーラム等)は秀逸である。

- 53) 中野(2017:216)は、『チューリップ』の歌や、夏目漱石の『草枕』、川

端康成の『雪国』の冒頭の箇所について次のように述べている。

- (i) (これらの作品において) 描かれる事象が、これ程までに鮮やかに臨場感を発現させられるのは、歌い手・書き手の意識において、「イマ・ココ」として「蘇発化・現前化」されている事象が、聞き手・読み手に「イマ・ココ」の事象として追体験・共有されるからである。……(下線部筆者)

本文中の「追体験・共有」の語句は、この引用から借用したものである。

引用文献

- 安西徹雄. 1983. 『英語の発想』講談社.
- 池上嘉彦. 1981. 『「する」と「なる」の言語学』大修館書店.
- 池上嘉彦. 1982. 「表現構造の比較—〈スル〉的な言語と〈ナル〉的な言語」
國廣哲彌編『日英語比較講座第4巻 発想と表現』67-110. 大修館書店.
- 池上嘉彦. 2000. 『「日本語論」への招待』講談社.
- 池上嘉彦. 2002. 『自然と文化の記号論』放送大学教育振興会.
- 池上嘉彦. 2004. 「言語における〈主観性〉と〈主観性〉の言語的指標 (1)」
『認知言語学論考 No.3 2003』1-49, ひつじ書房.
- 池上嘉彦. 2005. 「言語における〈主観性〉と〈主観性〉の言語的指標 (2)」
『認知言語学論考 No.4 2004』1-60, ひつじ書房.
- 池上嘉彦. 2006. 「〈主観的把握〉とは何か—日本語話者における〈好まれる
言い回し〉」『月刊 言語』5月号. Vol.35, No.5.
- Ikegami, Y. 1991. "‘DO-language’ and ‘BECOME-language’: Two Contrasting Types of Linguistic Representation." In Ikegami, Y. (ed.), *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*. 285-326, John Benjamins, Amsterdam.
- Uehara, S. 1998. "Pronoun Drop and Perspective in Japanese," *Japanese/Korean Linguistics* 7. CSLI Publications, Stanford, 275-289.
- 岡智之. 2013. 『場所の言語学』ひつじ書房.
- 岡田秀則. 2019. 「「紙の映画」から見えてくるもの」井上由一編『オード

- リー・ヘブバーン 映画ポスターコレクション ポスター・アートでめぐる世界のオードリー』DU BOOKS.
- 尾野治彦. 2004. 「日英語の映画の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』第36号, 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』(開拓社言語・文化選書) 開拓社.
- 金谷武洋. 2004. 『英語にも主語はなかった』講談社.
- 金谷武洋. 2019. 『述語制言語の日本語と日本文化』文化科学高等研究院出版局.
- 北原保雄. 1981. 『日本語の文法 (日本語の世界6)』中央公論社.
- 國廣哲彌. 1974. 「日英語表現体系の比較」『言語生活』270, 46-52.
- 熊谷高幸. 2011. 『日本語は映像的である』新曜社.
- 熊谷高幸. 2020. 『「自分カメラ」の日本語 「観客カメラ」の英語』新曜社.
- 小浜逸郎. 2018. 『日本語は哲学する言語である』徳間書店.
- 佐伯哲夫. 1975. 『現代日本語の語順』笠間書院.
- 中野研一郎. 2017. 『認知言語類型論原理—「主体化」と「客体化」の認知メカニズム』京都大学学術出版会.
- 中村雄二郎. 1998. 『日本文化における悪と罪』新潮社.
- 中村芳久. 2004. 「主観性の言語学：主観性と文法構造・構文」『認知文法論Ⅱ (シリーズ認知言語学入門第5巻)』3-51, 大修館書店.
- 中村芳久. 2009. 「認知モードの射程」『「内」と「外」の言語学』353-393, 開拓社.
- 鍋島弘治朗. 2011. 『日本語のメタファー』くろしお出版.
- 野村益寛. 2020. 「参照点」『認知言語学Ⅱ (講座 言語研究の革新と継承5)』55-72, ひつじ書房.
- ニスベット, R.E. 2004. 『木を見る西洋人 森を見る東洋人』(村本由紀子訳), ダイヤモンド社.
- Hinds, J. 1986. 『*Situation vs. Person Focus*/日本語らしさと英語らしさ』く

ろしお出版.

濱田英人. 2011. 「言語と認知—日英語話者の出来事認識の違いと言語表現—」『函館英文学』第 50 号, 65-99. 函館英語英文学会.

濱田英人. 2016. 『認知と言語：日本語の世界・英語の世界』（開拓社言語・文化選書）開拓社.

濱田英人. 2017. 「脳内現象としての言語—日本語の感覚・英語の感覚の根源的基盤—」『函館英文学』第 56 号, 47-61. 函館英文学会.

濱田英人. 2019. 『脳のしくみが解れば英語がみえる』開拓社.

廣瀬幸生. 1997. 「人を表すことばと照応」『指示と照応と否定』（日英語比較選書 4）1-89. 研究社出版.

ベルク, A. 1985. 『空間の日本文化』（宮原信訳）, 筑摩書房.

牧野成一. 1978. 『ことばと空間』東海大学出版会.

村上佳寿子. 2005. 「英語教育におけるテレビコマーシャルの活用—制作手法から異文化理解まで—」『北海道武蔵女子短期大学紀要』第 37 号, 189-204.

メイナード, K. 泉子. 1997. 『談話分析の可能性—理論・方法・日本語の表現性—』くろしお出版.

メイナード, K. 泉子. 2000. 『情意の言語学 「場交渉論」と日本語表現のパトス』くろしお出版.

森田良行. 1998. 『日本人の発想、日本語の表現』中公新書.

用例出典

日本語原文のもの

川端康成. 1947. 『雪国』（新潮文庫）, 新潮社.

Snow Country. Edward G. Seidensticker (tr.). 1956. Vintage International.

木村裕一（作）・あべ弘士（絵）. 1994. 『あらしのよるに』講談社.

One Stormy Night... Lucy North (tr.). 2003. 講談社インターナショナル.

きむらゆういち（作）・あべ弘士（絵）. 2001. 『あるはれたひに』講談社.

- One Sunny Day...* Lucy North (tr.). 2003. Kodansha International.
- なかやみわ. 1999. 『そらめくんとめだかのこ』 福音館書店.
- Big Beanie and the Lost Fish*, Mia Lynn Perry (tr.). 2004. アールアイシー出版.
- 松本清張. 1971. 『点と線』 (新潮文庫), 新潮社.
- Points and Lines*, Makiko Yamamoto and Paul C. Blum (tr.). 1970. Kodansha International.
- 三浦綾子. 1973. 『塩狩峠』 (新潮文庫), 新潮社.
- Shiokari Pass*, Bill and Sheila Fearnough (tr.). 1987. Tuttle Publishing.

英語原文のもの

- Bean, J. 2007. *At Night*. Farrar, Straus and Giroux.
- 『よぞらを見あげて』 さくまゆみこ (訳). 2009. ほるぷ出版.
- Bedard, M. (text) & Cooney, B. (illustration). 1992. *Emily*. Doubleday Books for Young Readers.
- 『エミリー』 掛川恭子 (訳). 1993. ほるぷ出版.
- Brown, M. W. (text) & Weisgard, L. (illustration). 1977. *The Important Book*. HarperTrophy.
- 『たいせつなこと』 うちだややこ (訳). 2001. フレーベル館.
- Doyle, A. C. 1982. *The Adventures of Sherlock Holmes*. Penguin Books.
- 『シャーロック・ホームズの冒険』 延原謙 (訳). 1953. (新潮文庫), 新潮社.
- Lucas, D. 2004. *Halibut Jackson*. Alfred A. Knopf.
- 『カクレンボ・ジャクソン』 なかがわちひろ (訳). 2005. 偕成社.
- Lucas, D. 2005. *Nutmeg*. Alfred A. Knopf.
- 『ナツメグとまほうのスプーン』 なかがわちひろ (訳). 2006. 偕成社.
- Lucas, D. 2011. *Lost in the Toy Museum*. Walker Books.
- 『おもちゃびじゅつかんで かくれんぼ』 なかがわちひろ (訳). 2012. 徳間書店.

- McGhee, A. (text) & Reynolds, P. H. (illustration). 2007. *Someday*. Atheneum Books.
- 『ちいさな あなたへ』 なががわちひろ (訳). 2008. 主婦の友社.
- McMenemy, S. 2005. *Jack's New Boat*. Walker Books.
- 『ジャックのあたらしいヨット』 いしいむつみ (訳). BL 出版.
- Montgomery, L. M. 1992. *Anne of Green Gables*. Yearling Classic.
- 『赤毛のアン』 村岡花子 (訳) (村岡美枝補訳). 2008. (新潮文庫), 新潮社.
- Murphy, M. 2001. *Koala and the Flower*. Roaring Brook Press.
- 『コアラとお花』 ひだかみよこ (訳). 2001. ポプラ社.
- Shulevitz, U. 2006. *So Sleepy Story*. Farrar Straus & Giroux.
- 『ねむい ねむい おはなし』 さくまゆみこ (訳). 2006. あすなろ書房.
- Steig, W. 2005. *Sylvester and the Magic Pebble*. Simon and Schuster.
- 『ロバのシルベスターとまほうの小石』 せたていじ (訳). 2006. 評論社.
- Stevenson, R. L. 2005. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. An Alan Rodgers Book.
- 『ジークル博士とハイド氏』 田中西二郎 (訳). 1967. (新潮文庫), 新潮社.
- Zolotow, C. (text) & Hoban, T. (photographs). 1993. *The Moon Was the Best*. Greenwillow Books.
- 『パリのおつきさま』 みらいなな (訳). 1993. 童話屋.

