

# view point

セゾン文化財団ニュースレター No.

21

10 June 2002

財団法人セゾン文化財団  
THE SAISON FOUNDATION

◆目次 「特集：日本の戯曲の翻訳」

話し言葉の翻訳 ..... 1

斎藤 憐

日本の現代戯曲の同時代性を伝える

—ドラマ・リーディング～日本の若手劇作家の現在 in the UK ..... D

中山弘美

日本戯曲の英訳について ..... E

リアン・イングルスレード

scenes from Morishita Studios ..... H

article 1

## 話し言葉の翻訳

斎藤 憐

「日本劇作家協会」は、文化庁、セゾン文化財団から助成、紀伊国屋書店の協力をいただき、『Half A Century of Japanese Theater』（現代日本の劇作）を毎年出版している。

### 劇作家を上げまそう

明治の初期、日本は科学技術から音楽にいたるまで、大勢の欧米の先生を招き多額の給料を払って近代の文明・文化を教えてもらった。裕福な家庭に育った画家志望のお坊ちゃんはパリへ、演劇青年はベルリンやモスクワに旅立った。

それから一世紀がたって、日本は自動車やトランジスター・ラジオを西欧諸国に輸出し、ジャパン・バッシングされるまでになったが、こと演劇に関してはいまだに輸入超過が続いている。

1960年代に木下順二さん、田中千禾夫さん、安部公房さんの戯曲がやっと新劇の劇団の本公演に取り上げられるようになったが、レパトリーの主流は翻訳劇が中心だった。なにしろ、私たちが芝居を始めた1960年代になっても、「創作劇」という言葉が存在していた。

1960年代の中頃から、いわゆるアングラという「新劇」の系譜とはちがう小さな劇団があらわれ、そのほとんどが座付き作家の書き下ろし作品を上演しはじめた。

あの日々から四十年、今や大劇場や大劇団が小劇場の若い劇作家に戯曲を委嘱するようになった。他球団の四番打者とエースを片っ端から金で買い集める読売巨人軍みたいに。

一人の作家を育てるのには、手間とお金がかかる。

たとえばの話が、テレビの制作部に入った演出希望者は、何年か助手を務めてディレクターになっていく。でもテレビ局は自社で作家を育てることをしない。局内に百人のシナリオ部を作って給料を払い続けても、その脚本部で自社のテレビドラマをまかなうようになるとはとうてい思えないからだ。

数年ごとに出てくる新たな才能に、劇団は飛びつき評論家は褒めそやすが、その裏側には孤独の内でアルバイトをしなから、狭い下宿で上

演の見込みさえないまま書きつづけている数万の劇作家予備軍を上げますことはしない。

大劇団も国立劇場すら新たな劇作家を育てる仕事を放棄しているので、劇作家協会は「新人戯曲賞」を創設し、昨年からは「世田谷パブリックシアター」と共催で「戯曲セミナー」を立ち上げた。

その受講生の中には、広島や福岡から通ってくる人のいることを知って、今年の9月から、インターネットを使った戯曲講座を開く。

### 演劇の発信

ブレヒトだけでなくシェークスピアからイブセンまで多くの翻訳劇を演出された千田是也先生が、こんなことを言われていたのを思い出す。

「東京オリンピックがテレビで全世界に放映されて、フツウの外国人たちも日本の工業生産力に気がついた。しかし、トランジスター・ラジオやすぐれたオートバイを生み出した日本人が、どんなことを考えているのかわからないと外国人から言われる。日本の芝居を外国で上演しなければならぬ……」

私たちは現代日本の劇作の力は、諸外国とくらべても、その多様さ深さにおいて遜色ないと思っている。

近年、日本で制作された芝居の海外公演が、評価を受けることも多くなった。しかし、いまだに日本の戯曲が海外の劇場＝劇団で上演されることはまれだ。

劇作家としては、字幕スーパーのついた日本人俳優による海外公演もいいが、その国の俳優によって自作が上演される方が嬉しい。

ならば、日本の芝居を翻訳してこちらから発信しようとして『Half A Century of Japanese Theater』（現代日本の劇作）シリーズの発刊事業を始めた。

日本の戯曲を発信する大切さは、文化の問題だけに限られない。

たとえば、川端康成や大江健三郎や安部公房らの純文学は各国語に翻訳されているが、読むのは一部のインテリだ。

文学とちがって演劇は大衆芸能の要素が濃い。劇場にはその国のフツウの人々がやって来てフツウの日本人の物語を観てくれて、日本と日本人を理解してくれる手だてとなる。演劇の制作費は向こう持ちだから、ODA(政府開発援助)で橋を造るより、ずっと安上がりな相互理解の手段だ。

## 編集委員会

まず、誰のどの戯曲を翻訳するか、誰に翻訳を依頼するかを決めなければならなかった。そこで、協会から別役実、太田省吾と私、朝日新聞の編集委員(当時)の扇田昭彦、上智大学で日本演劇を教えているらっしゃるマリ・ポイド先生からなる編集委員会を作り、劇作家のリストを出した。

作家の一覧はできたが、たとえばその作家の代表作とされているものを翻訳することがいいのだろうかという問題に突き当たった。

日本の戯曲を翻訳するのは文学作品として読まれることでなく、外国で上演されることが目的だ。日本的な特殊な作品は避けようという意見も出たが、その特殊性こそが日本の芝居を海外に発信するいちばんの理由であるとも言える。日本で数多く上演されているテネシー・ウィリアムズやチェーホフ、ガルシヤ・ロルカの芝居だって、特殊な時代の特殊な地域の人々の物語ではないか。

しかし、たとえば私の場合、『上海バンスキング』は、ニューオーリンズの劇団でさえ、「楽器のできる俳優はいるけれど、演技的に主役はできない」と、いまだ上演されていない。とするなら、別の作品を翻訳した方が上演される可能性がある。そんなわけで、個々の作家に自分のどの作品を翻訳するか、決めてもらうことにした。

## 翻訳のむずかしさ

翻訳のむずかしさは、この戯曲集の書名を決めるときから始まった。

『現代日本の劇作』を英訳すると「現代」は、Modernになってしまう。それは、欧米近代演劇の翻訳上演という形で始まった「新劇」の、西洋近代文化を学ぶという精神を連想させる。英語では、近代も現代もModernになってしまうからだ。

金子光晴が「日本人は西欧の思想や文化をよく勉強した。しかし、自分で考えるという苦しい作業をしてこなかった」と、戦争責任の問題をふくめて書いている。

明治以降、日本人は欧米に留学し、外国語や外国の思想を一所懸命学んだ。だから日本では、いまだに文部科学省の下に文化庁があり、演劇を創る劇作家より、西欧演劇を講ずる大学教授の方がえらい。

太田省吾さんが戯曲シリーズのタイトルに「Modern」という言葉は使いたくないと言って、一同「うーん」と頭を抱え込んだ。「Contemporary」ではどうかとの提案には、編集委員のポイド先生から、「1950年代からの戯曲を入れるんでしょ。Contemporaryはおかしい」とのご意見。

まるで英語力のない僕はおそろおそろ「あの、この半世紀という言い方はできませんか」とお伺いを立て、やっと『Half A Century of Japanese Theater』というシリーズのタイトルが決まった。

## 現在から始める

たとえば、日本の現代文学全集のほとんどは、明治の作家から順に時代を下っている。

もちろん私たちにとって、たとえば木下順二さんや田中千禾夫さんは大先輩だし、その偉業には今も畏敬の念を持っている。しかし、私たちの中に、古典より「今の日本の芝居」を世界に発信したいという気持ちが強かった。

そこで、第一集は90年代の平田オリザ、坂手洋二、永井愛、鈴江俊郎、マキノノゾミ、鐘下辰男さんたちから始めることにした。そこから

80年代、70年代に出てきた作家へとさかのぼって翻訳していくことにした。

## 戯曲の特殊性

この企画を外部の方にお話しすると「たった1200部しか刷らないの?」と言われることが多い。そんな小部数を海外に発信してなんになるのと言われる方は、戯曲というものの特殊性をご存じない。現在、日本で出版されている戯曲集のほとんどが初版2000部以下の刷り部数だ。

一本の戯曲が上演される過程では、市販されている戯曲集は使われず、書き込みスペースのあるB4判の台本がスタッフ・キャストの人数分(数十冊から数百冊)作られる。そして、俳優の肉声を通してお芝居の受け手(数百人から数万人の観客)へと台詞は届けられるのである。

つまり、何十万人の観客を獲得する戯曲も、お芝居の創り手にはたった一冊の原本があれば十分なのだ。

## 翻訳作業

編集委員会は、劇作家に翻訳作品を決めてもらうとともに、翻訳者を指定するか、編集委員会にまかせてもらうかのアンケートを採った。

たとえば鐘下辰男さんの『寒花』は、伊藤博文を暗殺した安重根の旅順監獄の物語で、満州の地名や固有名詞がややこしく、作家への質問が多いだろうことから日本に住む三田地里穂さんをお願いした。

仕事を始めて、何人かの翻訳者から翻訳著作権、クレジットを入れてほしいとの要望が出た。

私たちは、実際の上演に際して、劇作家と翻訳者の両方の許可が必要になると面倒だと当初は考えた。しかし、米国などでは、翻訳著作権はすでに認められており、おそらく全世界に広がっていくだろう。私たちは、カール・ブッセの凡庸な詩を「山のあなたの空遠く……」と上田敏が名訳(?)したおかげで日本では落語の題材までになっていることを知っている。外国戯曲がその翻訳者によって、まるでちがう作品になることも経験している。そもそも、劇作家の著作権、その創意工夫を評価するようにと主張する劇作家協会は、翻訳者の著作権をも積極的に認めていくべきだと考えるようになった。

日本でもそうだが、翻訳者とカンパニーの関係から外国戯曲の上演が決まることが多い。日本と同じく、外国演劇の翻訳者は外国演劇の紹介者でもある。

## ロシア語版について

日本劇作家協会は昨年暮れ、『Half A Century of Japanese Theater』の第一集のロシア語版を、モスクワで出版した。

英語版以外なら、スペイン語か中国語版を作るべきじゃないかと疑問をもたれる方も多いと思う。

ロシア語版の出版には、いささか特殊な背景があった。

1990年、ゴルバチョフの時代に、私はモスクワに合弁会社を作った。

3年前、「経済の自由化のせいでロシアの日本文学の翻訳者が仕事がなく、このままでは日本文学の研究・翻訳者がいなくなってしまう」との訴えが聞こえてきた。これはただごとじゃない。

ロシアでは翻訳料も印刷費も安いから、英語版の十分の一で作ることができると。それぐらいの費用なら私の会社でも負担できると準備を始

めた。さいわい、国際交流基金が出版費用を援助してくださり、めでたく初年度は六人の日本文学の翻訳者に翻訳料をお渡しすることができた。と、少々「不純な」動機から始まった企画だが、ロシア全土の演劇関係者に『СОВРЕМЕННАЯ ЯПОНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ』（現代日本戯曲集）の第一集をお配りする事ができた。

この3月にサンクト・ペテルブルグで開かれた「露日演劇シンポジウム」へも持っていつてかの国の演劇人の手に渡った。ロシア語版『現代日本戯曲集』をお送りした劇作家から電話がかかって来た。

「かろうじて、これが僕のロシア語の名前なんだろうってだけで、中身はさっぱりわからないけど、とにかくありがとう」

電話の中の声から、「わけのわからん言葉をしゃべる国の演劇人が自分の芝居を読んでくれる」という喜びが伝わってきた。

自分の芝居がロシア語になったことで励まされる方もいるだろうが、たとえばロシアで行われる「日本年」のフェスティバルに花火を揚げたりするのではなく、この戯曲集に載った作品を上演するロシアの劇団に助成金を出してくれたらとお願いしたい。たぶん花火30発分程度のお金で充分なのだから。

## 上演への道

『Half A Century of Japanese Theater』は今年で五冊までを出版したが、海外ではまだリーディングされるまでの段階で、劇場での上演までいたっていない。翻訳劇を上演の場合、海外から聞こえてくる評判、戯曲の扱っている題材や時代、登場人物やセットの杯数によって決められているのは外国でも同じだろう。

そこで、今年から「国際交流基金」のホーム・ページを使って、翻訳した戯曲のシノプシス、登場人物の数などをインターネットを使って海外に発信することを始めた。

## アジアとの交流

日本の国際交流というと、とかく欧米との交流が主だった。

しかし、私たちは日本がアジアの一員であることをもっと自覚しなくてはならない。

日本劇作家協会は「国際交流基金」から援助をいただき、アジアの劇作家たちと「地雷」をテーマにした戯曲の共作をしている。

各国から演劇人が集まって国際交流に関するシンポジウムを開き、後のパーティーで「これからも相互理解を深めよう」と乾杯する体の国際交流に、私はずっと物足りなさを感じてきた。

1998年、キャンベラでのオーストラリア劇作家大会で、劇作家協会会長ジョン・ロメルに提案した。「各国の演劇状況について話し合うのは、もういいんじゃないか。一緒に芝居を創ろうよ!」

そして、アジアの大地にも埋められている数千万の地雷を演劇で掘り起こす手弁当の共作業が始まった。一昨年、オーストラリアのアデレードにタイ、ベトナム、カンボジア、マレーシア、シンガポール、日豪の劇作家たちが集まっての作業は予想通り難航した。

アジアの国々がこの百年に歩んだ道のりはまるでちがう。

去年はシンガポールに集まったが、昭和17年のシンガポール陥落の報せに国民こぞって提灯行列をした国の劇作家はしんどい。

日本は先進国の中で唯一地雷を輸出せず、使用していない国だ。しかし、一個が百円から千円程度で作れる地雷は、「貧者の専守防衛武器」であることが問題を複雑にしている。そしてベトナムやシンガポ-

ールは「オタワ条約」に批准さえしていない。

各国の作家の書いたシークエンスを読み、「どうして貧乏人がいつも正しいみたいなプロットになるわけ?」と私は論議をふっかける。そして討議が三日ぐらい続けられた後に、はじめて「アジアには脚本の検閲がある国が今も存在する事実」を知らなかった自分に恥じ入る。僕たち日本の劇作家は、西欧の戯曲をたくさん読んでいるし、ドラマトゥルギーも勉強している。しかし、アジアについてはなにも知っちゃあいないんだと思う。

その一方で、アジアの国々の近代化の過程は日本と似ている。各国から集まって来た劇作家たちはみんな英語で芝居を書き、英語で討論する。通訳を必要としているのは、私と坂手洋二さんだけだ。あらためて作家たちの顔を見る。そして、彼や彼女たちは英語が学べた、アメリカに留学できた裕福な家庭の子供たちなんだということに気づくのだ。

すると、このタイ、ベトナム、カンボジア、マレーシア、シンガポール、日豪の劇作家たちが集まったたとえば『アメリカ』という芝居を書いたらどんなものになるだろうという夢想が沸く。

おそらく『Half A Century of Japanese Theater』に掲載された作品が欧米でも、劇作家が稽古場に駆けつけると同様の驚きが両者の間に起こるだろう。そんな演劇的事件が、イオネスコが描いた「コミュニケーションの不能」もまた、演劇的相互理解なのだ。

人と人の繋がりや社会の中の人間関係を描く演劇の国際交流は、音楽家や舞踊家たちのつき合いとちがってどうしてもキナクサクなるし、演劇という共通言語より、言葉のちがいが際立つ。たとえば「共同体」、「豊かさ」、「進歩」という言葉は翻訳しても国によって受け取りがちがう。このコミュニケーションの困難さは、日本語で書かれた芝居を日本人が観る場合にだってあるはずだ。にもかかわらず、私たちは他者と言葉を使つての対話を、対話する芝居を創り続けていかなければならない。

「日本の劇作」の出版事業をはじめて四年が経つ間に、第一集に掲載した以降の劇作家が次々に表れ、活躍を始めている。

このシリーズが、1950年代に行き着くには8年を要するだろう。

この果てしない事業に、皆さまのあつのご支援を願っている。



斎藤 憐 (さいとう・れん)

1940年、朝鮮平壤生まれ。66年、俳優養成所を卒業し、劇団自由劇場を結成。80年『上海ハンズキング』で岸田国士戯曲賞を受賞。自由劇場に『クスコ』、『黄昏のボードビル』などを書き下ろす。他の主な戯曲に『グレイクリスマス』(民芸)、『赤き心もて飛鳥』(俳優座)、『朝焼けのマンハッタン』(地人会)、『ムーランルージュ』(青年座)、『イカルガの祭り』(本多劇場柿落とし)、『東京行進曲』(東京都芸術劇場柿落とし)、『海港』(横浜アリーナ柿落とし)がある。97年『カナリア』(東京国際フォーラム柿落とし)で菊田一夫演劇賞を受賞。著作に『アーニーバイル』『ボルシェ』『象のいない動物園』『昭和不良伝』など。

## 日本の現代戯曲の同時代性を伝える

—ドラマ・リーディング～日本の若手劇作家の現在  
in the UK

中山弘美

「制作、誰かいないでしょうか」——2000年11月末「Japan 2001」の稲葉麻里子さんは私にこう呟いた。

### Japan 2001でリーディング

10年ぶりに英国で開催された大型日本文化紹介行事「Japan 2001」。演劇では近松座、蜷川カンパニー、万作の会など大型公演が早々に決定していたが、「現代戯曲を紹介する企画を」と稲葉さんが考えたのが「ドラマ・リーディング」だ。

リーディングは英国では盛んに行われている戯曲紹介の手法で、日本劇作家協会の翻訳戯曲集「現代日本の劇作」の刊行以来、海外で日本の現代戯曲が取り上げられる機会が増えた。今回はそのリーディングに加えて、劇作家本人と日本演劇界の現況紹介のために評論家を派遣したいと言う。すでに共催を結ぶ劇場をロンドンで探し始めていたが、ファンドレイズを含め作品の選定や交渉、渡航の手配など全般を動かす制作者が必要だった。

東京グローブ座で一緒に仕事をした「英国つながり」の稲葉さんの呟きを聞いて、私はその場で引き受けた。私が所属するNPO法人アートネットワーク・ジャパンが「東京国際芸術祭(旧・東京国際舞台芸術フェスティバル)」の運営を通して関係を築いてきた、才能ある若手劇作家数人の顔が浮かんだからだった。

### 歴史あるパブ・シアター、ブッシュ・シアター

ブリティッシュ・カウンシルの勧めでロンドンの西エリアに位置するブッシュ・シアターと交渉が始まった。新作戯曲の発掘と上演に定評がある100席余の劇場だ。ここからウエストエンドにトランスファーした作品も多い。リーディング実施時期は初夏(7月)と初冬(12月)、それぞれ劇作家2人と評論家1人を派遣し、2作品ずつリーディングし、シンポジウムの時間を設けることで合意した。

### 何を読む?

12月。演劇評論家の扇田昭彦さんを実行委員長に「劇作家交流実行委員会」を結成、作品選びを始めた。時間的に初夏のリーディング

に新訳は望めない。いきおい「現代日本の劇作」から2本選ぶことに。鈴江俊郎さんの岸田戯曲賞受賞作でエディンバラのトラバース・シアターですでにリーディングの実績がある『髪をかきあげる』、そしてここ数年大輪の花を咲かせている永井愛さんの『時の物置』。この作品はキャスト数16人、上演時間3時間。リーディングとして成り立つだろうか。

初冬のリーディングには新訳をと考えた。土田英生さんの『その鉄塔に男たちはいるという』。近い未来、前線基地にいる自衛隊の慰問に赴いたコメディアンたちの話だ。もう1本は長谷川孝治さんの『あの川に遠い窓』。「かつ井」「美空ひばり」など日本特有の名詞が出てくる密室の二人芝居だ。決定後すぐに戯曲翻訳のキャリアがある上智大学のポイド教授のコーディネートで翻訳作業にかかった。

シンポジウムのために初夏は扇田さん、初冬は九鬼葉子さんに同行を願った。こうして私は彼らとともにロンドンをめざすことになった。

### 膨らむプラン、予算が足りない!

Japan 2001への参加をめざして多くの芸術団体から英国関連の財団や基金へ助成金の申請が集中したため、ファンドレイズは決して容易ではなかった。単なるリーディングではなく、劇作家と評論家を派遣しリハーサルに立ち会い、終演後に交流会を持ちたい。戯曲や日本演劇界を紹介するという目的はもちろん、彼らにとって今回の渡英が今後の活動への刺激となるものに、とプランは膨らんだ。最終的には、大和日英基金ジャパンハウスでの日本現代演劇の翻訳上演の可能性を探るセミナーを附随させるまでに発展したこの企画に対し、理解を示し助成して下さった団体の方々に心からお礼を申し上げる。

### 多くて長くて難しい——それでも。

5月。ベルリン演劇祭視察の帰路ロンドンに立寄り、ブッシュ・シアター芸術監督のマイク・ブラッドウェルとプロデューサーのフィオナ・クラークと初夏のリーディングについて打ち合わせた。やはり課題は『時の物置』のキャスト数と長さ、そして『髪をかきあげる』の難解さ。「多くても長くても難しくてもやりたい」。こんなわがままにマイクは提案をしてくれた。「主婦3人を男優にマスクをつけてやらせるのはナガイはどう思うだろう?」「カットしてナレーションで補いたい」「60年代のCMソングと同じ頃の英国のものに置き換えたいが、いいか?」「動きを細かく指定しているト書きを変更したい。スズエに許可をもらってほしい」。日本であれば時に暴力的に変更されてしまいがちなことだが、マイクの申し出は劇作家の権利を当然のものとして理解し、十分に配慮したものだった。日本に持ち帰って話し合うという私にマイクは言った。「どちらも面白い戯曲だ。チャレンジしがいがある。僕を信頼してほしい。初めて日本の戯曲



左—永井愛作『時の物置』のリーディング(ロンドン・ブッシュシアター/2001年7月)

右—土田英夫作『その鉄塔に男たちはいるという』のリーディング(2001年12月)

に触れるロンドンの観客につまらないと思われなくようにするのが一番の目的だと思うんだ。そうなのだ!面白くなければ後に続かない、本格上演に発展させるなんて夢のまた夢だ。日本の劇作家の同時代性、作品の普遍性を理解してほしい。

帰国後、永井、鈴江両氏にマイクの提案を投げかけた。もちろん許容されないこともあったが、最終的には「お任せします」という返事を得ることができた。

### サイレントモードとVAT

プロデューサーのフィオナの仕事のスタイルは、物事の結論が出ていない段階で経過を知らせたりしない。サイレントモードを貫くフィオナに、稲葉さんと私はせっかちな日本人の見本のように返答を催促しまくった。すると不安が限界に達する直前に、要求したことはもちろん、それ以上の処置が施された頼もしいメールが届く。不安と安堵のジェットコースターだ。

そんなフィオナと製作費の最終的な交渉に入った時に大打撃を受けたのが付加価値税(VAT)だった。予算に組み込むのを忘れていた。消費税5%どころではない、17.5%だ。初夏には諦めたが、初冬の支払い時に私たちはフィオナに泣きついた。その結果VATを考えなくていいということに。どのような処理をするのかは聞かされなかったが、好意と思い、ありがたく受けたことは言うまでもない。

### 架空の話じゃない!セプテンバー・イレブンのあと

7月のリーディングは大成功だった。多い長いと開口一番に言った『時の物置』を自ら演出したマイクは、終演後のパブでなんと永井さんへ書き下ろしを依頼していた。また実際に手ごたえを感じたのだろう、12月に向けての交渉でもフィオナが私たちに対して安心感を抱いているのがわかる。

翻訳も好調に進んでいた。そんな時に起きた米国の同時多発テロ事件だ。自衛隊の初の軍事支援のための海外派遣を目の当たりにして、『その鉄塔に男たちはいるという』の設定は全く未来でも架空でもなくなってしまった。戯曲は時代の先を見、時代の風を孕むもの。この作品を選んだことの不思議さと事態の恐ろしさを痛感せずにはいられなかった。そしてJapan 2001への参加を取り止めた団体もある中、何も言わずに渡英し成功に導いて下さった長谷川、土田、九鬼の三氏に感謝、である。

### ドアをほんの少し開けて…

実施日程が変更になったり、ちらしの完成が遅れたり書ききれないほどのアクシデントがあったが、終わりよければすべてよしである。しかし、今までにない企画、閉鎖的な英国演劇界のドアをほんの少し開けたとの評価を受けた一方、日本側の制作費の負担が大きいと指摘する声もあった。今後平衡化していくことが大きい目標の一つだ。また翻訳についても、英国側からアカデミズム寄りとの指摘を受けた。クリアすべき課題があるということはこれからも続けていきなさいという意味だと解釈し、今年度もブッシュ・シアターでのリーディングを企画している。

さて、マイクは自身の演出作品『グリーン・クラブ』がウエストエンドにトランスファーして超多忙の毎日。そしてフィオナのサイレントモードは今日も健在だ。したたかにロンドン演劇界を生き抜いている彼らと、これからも刺激的なパートナーシップを保っていきたいと願っている。



中山弘美 (なかやま・ひろみ)

舞台制作者。1961年生まれ。劇団四季、東京グローブ座、世田谷パブリックシアターを経て、現在、東京国際芸術祭(TIF)の広報・制作担当。今年のTIFではドイツから老舗劇団のベルリナー・アンサンブルをシェイクスピアの『リチャード2世』で初招聘するとともに、リーディングでも取り上げた京都在住の劇作家、土田英生の東京での初プロデュース公演を手掛ける。

article△C

## 日本戯曲の英訳について

リアン・イングルスルード

日本の戯曲が英訳されるという場合、私の最大の関心は翻訳の事実よりも、その作品が英語を母国語とする観客の前で上演されるかどうかにある。それも日本最頂のアーティストによってではなく、良質な演劇を追求する演劇人(私もその一人だと自負している)の手で舞台化されることを期待する。残念ながらそのような理想的な公演にこれまでほとんどお目にかかったことがない。わずかな例を見ても、その大部分がプロの演劇界から孤立した、アカデミックな環境で行われた公演活動だ。この状況を改善するには、いままでの英訳では不十分で、もっと効果的な翻訳が必要だと私は考える。日本のすべての戯曲が世界の注目に値するとは思わないが、少なくともアメリカの演劇人が、日本演劇の魅力に触れずして大いに損をしているのは事実だ。

戯曲翻訳の基本的な問題は、本稿の論点でもあるそのプロセスにあるが、これについて論じる前に言っておきたいことがある。日本の多くの劇作家は、自作が英訳されるとそれだけで満足しているが、これではあまりにも情けない。自作が翻訳されること、それが他国で上演されるのでは、その国の演劇界に及ぼす影響力が全然違う。英語圏の演劇人に認められることが正当な評価の表れだと決して思わないが、英訳されただけでさも自分の声が届いたかのように喜ぶのはどうかと思う。もし英語圏の観客に自分の作品を本当に知ってもらいたいのなら、この点について日本の劇作家はもう少しアグレッシブになるべきだろう。

本稿では英語と日本語の翻訳が難しいのは何故か、どうして戯曲の翻訳となると問題がさらに複雑になるのかという点について考えた上で、私なりの改善策を提言したいと思う。

### かけ離れた二つの言語

まず日本語と英語では、数学で言うところの一对一の対応が極めて稀だ。互いにかけて離れた言語であり、それぞれの社会における機能の仕方も異なる。私はアメリカ人に頼まれて通訳をやるとしよつちゅう聞かれるのが「あの人、いまなんて言ったの?」という質問だ。これに対する最も正しい答えは「日本語で言ったことだから、日本語を習得しなければ本当の意味はわからないよ」だと思う。グローバリゼーションが進むに

つれ、日本語と英語で共通する言葉はどんどん増えていくだろう。しかしその一方で、日本語から「懐かしい」とか「なるほど」といった言葉が消えることはないだろうし、文章でならともかく、これらの意味合いを的確に表現する単語が今後英語から出てくるとは思えない。

言語学者には叱られるかも知れないが、一般的に言う英語のものを和訳する方がその逆よりも楽にできる。その結果、世の中の和訳と同じように、英訳もすべてうまく行われているという誤解が生じる。和訳の方が簡単なのは、言語の特性だけでなく、相手の言語に対する親近感や知識の量という点では日本語を話すの方が有利な立場にあるからだ。

これを芸術にあてはめると話はさらに複雑になる。扱う内容が例えば自動車や外科手術の施し方、あるいは政治であっても、最も重要な情報は相手の言語と対になっている専門用語の中に存在することが多い。だが戯曲を翻訳する場合はどうだろう。対になる専門用語で表現される戯曲などまずない。

英語圏を含むヨーロッパ文化圏を見てみよう。ヨーロッパ文化圏内で翻訳に関する大きな問題が起らないのは、任意で選んだどんな二カ国語の場合でも、日本語と英語の相違に比べると差がないに等しいからだ。

## 身体テキスト

演出家としてのポリシーと言えるかどうかかわからないが、私自身は翻訳戯曲を自分のプロジェクトとして選ぶのは好きではない。実際に取り組む作品の大半が英語のものであり、必然的に最初から英語で書かれた作品を選ぶことが多い。こう書くところ種の言語的ナショナリストのように映るだろうが、そういう訳ではない。私がこの「ポリシー」を貫くには二つの理由がある。一つは、アメリカの演劇人として感じていることだが、英語での優れた作品が過去から現在まで数多くあるのに、大部分がきちんと紹介されていないのだ。アメリカのように比較的歴史の浅い文化では、今日までかろうじて継承されているものを積極的に活かし、後世に伝える必要があると私は考える。二つ目の理由は、身体と言語の関係に強く惹かれるからだ。私にとって劇作家自身が選んだ特定の音声やリズムは、言葉の意味と同じくらいの価値がある。

戯曲は最も古い文学ジャンルの一つだが、演技の歴史より古い戯曲はない。また、戯曲を舞台化するために演劇というジャンルが発明された訳でもない。戯曲が書かれるようになったのは上演の際に生じるニーズに 대응するためだ。公演という表現形態の寿命の短さと印刷機の普及に伴い、ここ何世紀かの間に戯曲は文学の一ジャンルになり、俳優の身体との繋がりが希薄になってしまった。こうした傾向が英語圏の演劇界——とりわけ20世紀のアメリカ演劇界において——加速度的に進んでしまったのは、文学の台頭に対抗するために、身体との結びつきの深い伝統的な演劇が放棄されていったからだ。

これに対して日本の演劇は全く別の道を歩んだ。20世紀に至るまである程度継承されてきた伝統演劇が、演劇界全体に強い影響力を保っていた点がまず違う。特に興味深いのは、戦後新劇に変わるスタイルを求めていた新しい世代の演劇人が伝統的な演劇様式を再発見したことだろう。俳優、すなわち身体が演劇の中心となり、当時の劇作家たちは俳優のための戯曲を再び書くようになった。1960年代に創られたこれらの作品は、その後の演劇に決定的な影響を与えた。現在の状況はその頃と比べるとだいぶ違うが、それでも当時の名残がところ

どころに見られる。

多くの劇作家が自分の劇団で演出を担当し、場合によっては自作に出演するというのもそうした名残の一つだ。これが果たして良いのかどうかは別の問題なのでここでは触れないが、このような特徴が戯曲の創られ方に影響しているのは明らかだ。その顕著な例が、劇作家が実際の俳優の顔を思い浮かべながら戯曲を書き進めるアテ書きだ。もちろん作品によってアテ書きの度合いも大きく異なるが、例え書き下ろしでない場合でも、各々の俳優と劇作家は密度の濃い関係で結ばれている。日本の多くの劇作家にとって創作の最も重要な要素は身体感覚を探ることであって、それをたまたま戯曲という文学的なプロセスを通して追究しているのではないかと思えるほどだ。

これに対してアメリカの状況はだいぶ違う。もちろん具体的なキャストを想定して書かれる戯曲もあるし（想定が単なる夢で終わる場合もあるが）、身体性を探るために書かれる戯曲もある。だが日本のような劇団制がないため、戯曲と身体との本質的な強い結びつきなど存在し得ないのだ。最近のディヴィイズドプレイ〔訳注: devised plays, 演出家と俳優が稽古のプロセスでディスカッションや即興を重ね、台本を作っていく手法の芝居〕の流行は、身体性をもっと追究したい俳優側からの欲求を反映している。

このように日本の戯曲が身体を意識して書かれている点はアメリカの演劇人にとって大きな魅力の一つだろう。だがこの身体性が、日本の戯曲翻訳を難しくもしている。

日本の戯曲は多かれ少なかれ、身体性を重視する文化的土壌に根ざし、劇団内の（アメリカ人の感覚から言えば）極めて長期にわたる人間関係から紡ぎ出されている。これらの戯曲の翻訳を、事情を理解していない第三者に任せるのは無理だろう。逆に日本の状況を見てみよう。アメリカの劇作家は演劇人というよりは小説家や詩人と並ぶ文学者に近い。これを反映して、アメリカの戯曲の和訳はかなり文学的なものに仕上がっている。その結果、作品に内在する身体性が失われ、もともと文学的に独り立ちした作品でもなかったことも手伝って、日本ではアメリカの戯曲はつまらないと受け取られてしまうことが多い。

最初に申し上げたように、私は日本の戯曲がどんどんアメリカで上演されるべきだと考えている。日本では自尊心のある人間であれば、ユージン・オニールやテネシー・ウィリアムズ、アーサー・ミラーの作品を知らなければ自らを演劇人あるいは演劇ファンとさえ名乗るのを躊躇うだろう。しかし恥ずかしいことに、別役実やつかこうへいの名前を知っているアメリカの演劇人はごくわずかしかないのだ（その点、日本の今の若い世代の演劇人はかなりアメリカ的だと言える）。これを恥ずかしいと思うのは、アメリカの文化的なスノッピさを象徴しているからだが、私は日本の劇作家が世界的なレベルで見ても意義ある仕事をしてきたと信じているだけに、この事態を嘆かわしくさえ感じる。

日本演劇に対する理解が2002年になっても、まだ能と歌舞伎に対する表面的なものに留まっているのはどう考えてもおかしい。蜷川幸雄や鈴木忠志といった現代のアーティストの作品がアメリカで上演されても、いまだにエキゾチックな伝統様式を現代に蘇らせている、と解釈されてしまうのだ。いまのアメリカ演劇の作品を、シェイクスピアを現代に焼き直したものに過ぎない、と断定するのと同じくらい、これは日本演劇に対する侮辱だと思う。

## コンテキスト対コンテキスト

ジェームズ・キャメロン監督のSF映画『ターミネーター』で、主人公のサラ・コナーがアーノルド・シュワルツェネッガー扮するターミネーターに初めて襲われる時、カイルという男が助けに来る。カイルは「Come with me, if you want to live」と言ってサラに救いの手を差し伸べる。これとそっくりの場面が続編の『ターミネーター2』にある。シュワルツェネッガー演ずるサイボーグが今度はサラを新型ターミネーターから守るシーンで、手を差し伸べて「Come with me, if you want to live」と言う。私は両作品とも日本で観たが、この「Come with me, if you want to live」が各映画とも適切に和訳されていたものの、それぞれ違った翻訳だったと記憶している<sup>[註]</sup>。ここで重要なのは、各作品における台詞の意味ではなく、全く同じ言葉が一字一句違わず繰り返されている点だ。映画の製作スタッフは、続編がどういうコンテキストで観られるのかを見通し、それを巧みに利用した。だが翻訳家にはそこまでは見通せなかった。

幾分単純でレベルの低い話で恐縮だが、これは脚本を翻訳する際の本質的な問題に触れている例だと思う。要するに脚本なんていうものはないのだ。脚本と演出家（そして俳優）との間の相互作用があるのみで、これがやがて脚本と観客との間の媒介の役割を果たす。脚本の内容よりも、それがどのようなコンテキストの中で存在しているのかが重要なのだ。

日本の戯曲の英訳ではこれが極めて難しい。

芸術家は常に自分の住む環境にあるごくありふれたモノを、複雑でしかも印象に残るメタファーやイメージに変換し、磨いていく作業を常に行っている。これが戯曲の翻訳を難しくさせる。

具体的な例を挙げよう。ジョン・シルバーが山手線に乗って二度と戻らなかったと唐十郎は書いたが、東京に暮らしたことのある人間ならこの状況設定から受ける印象は直接的で普遍的なものだ。この印象をどう翻訳すればいいのだろう。そもそもどこから手をつければいいのか。英語圏の観客がJR東日本について知っているという前提に立てば「山手線」という固有名詞は残せるかもしれないが、常識的に考えればそんな観客はまずいない。作品が上演される土地のローカル線（ニューヨークで言えば地下鉄のAラインか）に置き換えることは可能だろう。あるいは山手線が環状線になっていることから、例えばマンハッタン島を一周する観光船「サークルライン」に置き換える、等々の方法もあろう。

考えられる選択肢の選び方によって、テキストのリズムや、使われているモノの記号論的機能が大幅に変わってくる。最も簡単なのは、固有名詞をそのまま使って脚注をつけるやり方だ。アカデミックな翻訳によく見られる手法である。その場合、戯曲は上演するものではなく、読むためのものとなる。テキストを拡張して脚注まで演じてみせるという方法もあろう。だがそこまでやると、劇作家が描いていた趣旨が損なわれてしまう。

先の例で言えば、単にジョン・シルバーが通勤電車にぐるぐる乗っていると書けばよさそうなのだが、唐はそうしなかった。このような設定を、またさまざまな考えや感覚を、日常的な固有名詞に圧縮してしまうところに唐作品の芸術性の高さや複雑さがある。

これは二つの文化が極端に異なる場合の目立った例だろう。通常翻訳の際に選ばれる一つ一つの言葉は、翻訳家がテキストをどのように読み、それをどう表現するか、というプロセスをへて決められていく。劇作家の趣旨とは往々にして関係のないプロセスである。例え劇作家が翻訳家の言葉の選び方を受け入れる場合でも同じだ。芸術の本質に関係してくる話だが、作家と作品は密接な関係にあっても、作家が他

人よりも自作についてよく理解しているとは限らない。

私の経験から言えば、翻訳とは、共通の要素がない2つのコンテキストの間で常に行われている転換である。つまり、言語学的な意味での「言葉」とはあまり関係のない作業だ。

フリードリッヒ・デュレンマットの『訪れ』を英訳した翻訳家のパトリック・ボウルズは、同書の序文でこう書いている：

「他人の考えを分かりやすい言葉に置き換えるのが翻訳家の仕事であり、原作にある思想と言語の調和に対し、何らかの形で合致するものを探しあてるのが使命となる。このような簡単な定義づけからも、予期しない結果が生まれることがある。」

そしてサムエル・ベケットの小説『モロイ』を彼と一緒に翻訳したボウルズは、翻訳についてベケットから次のことを学んだという：

「…[翻訳では]言語の転換と思想の転換が行われ、そして時には活動の転換も伴う…単に作品に関する新たな手がかりをどんどん作っていくような作業であってはならない。外国の書物を翻訳するには、それが自分の心の中であれば果たしてどのように出現したかを直観し、その直観に基づいて新しい言語の中で再構築していくことが必要だ。人は原文への忠実さと新たな文としての読みやすさのジレンマに悩み、その片方が優位に立てばもう片方が下がるという繰り返しの中で翻訳を進めていく。」

ではどうすればいいのか？

日本語のテキストを英訳する際の改善策として、私は次の2つの戦略を提案したい。

戯曲の翻訳で最も望ましい結果は、新しい言語で上演され、翻訳されなければその作品に出会うことになかった観客に喜んでもらうことだろう。それならば翻訳のプロセスに現場サイドを加えるのが適切ではないか。

何年前かに私は坂手洋二に頼まれて、既に英訳された彼の『くじらの墓標』のリーディングを手伝ったことがある。その英訳を読んで多少不満だった私は、リーディングをやってくれる有能な俳優を集めると同時に二週間ほどかけて一人で翻訳に手を加えた。そして俳優たちと一日かけて英訳を直しながらリーディングの稽古を行った結果、思わぬことになってしまった。本格的な制作はまだ始まって間もない時期で、しかも短い時間での作業だったが、俳優たちを通してさまざまな問題が明らかになったのだ。結局私は翻訳を最初から全部やり直すことになり、完結したのはそれから数年後だった。

俳優たちから教わったことを先に気づかなかったのは単に私の力不足かも知れないが、それでも机に向かって一人でやれることには限界がある。テキストを自分たちの身体に取り入れてくれた俳優たちのおかげで、翻訳された戯曲のどの部分が芝居の言葉として生きていて、どこが翻訳文のままなのか露わになった。

芝居を舞台化する際のどんなプロセスも翻訳に似ている。だが劇場でのプロセスは、構文や意味の翻訳のみに限定されるものではない。言語を扱いつつも言語を超越してしまう、感覚的なプロセスである。

リーディングや公演に際して、想像力豊かなプロの俳優と演出家を

翻訳のプロセスに加えれば、翻訳の質と力は大いに高められる。大切なのは、その作品の魅力を最大限に引き出すプロセスを作っていくことである。その唯一の方法は、俳優と出会う機会を作品に与えてあげることだ。

二つ目の戦略は、ある戯曲に対して複数の翻訳が存在する環境を作ることだ。世界中で作品が上演されている劇作家——エウリピデス、シェイクスピア、チェーホフなど——の場合、一つの言語の中でも複数の翻訳が存在する。こういう状況であれば、翻訳家は「正しい」翻訳をしなければならないというプレッシャーに悩むことなく、安心して直観的で芸術的な判断を下せるようになる。

例えば日本で『ハムレット』を上演しようとするとき、数ある翻訳の中からどれを選ぶかは結局嗜好と解釈の問題となる。だがこの場合の選ぶという行為は、その台詞を舞台上で語る俳優か、またはその作品をあるコンテキストに置き替える演出家のものだ。『To be or not to be』の訳も色々あるが、いずれも間違っではない。異なるのはあの有名な台詞の中でシェイクスピアが何を創り出したのかという翻訳家の解釈であり、その解釈に従って翻訳家は日本の俳優のために言葉を選ぶ。英語圏の俳優も、かの台詞で何が語られているのかを考える訳だから、その点では彼も翻訳家と似た判断を行うことになる。だが翻訳に頼らずに済むその俳優の場合、気に入った解釈を自分で自由に選ぶことができる。解釈が一つしかないという状況は、好きな解釈を選ぶ自由がない、ということだ。選択肢が色々あれば、ある作品のある翻訳が気に入らなくても、別の翻訳でその作品の中に入って行くことができる。

世界の演劇界の議論に日本の劇作家の声がどこまで食い込んでいくかは今後に期待しよう。でも戯曲について言えば、例えばアメリカで制作される『欲望という名の電車』の公演が『卒塔婆小町』のコンテキストで語られたら、極めて素晴らしい作品になるのではないかとつい考えてしまう。われわれ戯曲翻訳家には、これらの作品の声が文化

的な違いを乗り越えて届くよう、努力し続ける責任がある。そして通信システムの発達によって異文化間の表面的な話し合いがますます盛んになる時代、われわれに求められているのは有史以来人間が互いに語り合うのに使ってきた、もっと深く原始的な対話への取り組みを継承していくことだ。

(翻訳:編集部/Leon Ingulsrud 2002)

\*訳注 — 現在入手できる『ターミネーター』と『ターミネーター2』のビデオを見ると、“Come with me, if you want to live”の台詞は、一作目では「助けてあげる」、続編では「おれは味方だ」という字幕スーパーが使われている。最近テレビで放映された『ターミネーター2』では「死にたくないならついて来い」という吹き替えになっていた。



リアン・イングルスルド (Leon Ingulsrud)

コロンビア大学大学院演劇学部出身。日本では劇団SCOTに7年間在籍し、演出、俳優、舞台技術、通訳および鈴木忠志の助手をつとめた。1991年、The SITI Companyの創立メンバーとなり、現在に至る。ニューヨークを拠点に、演出、俳優、演劇教育、通訳・翻訳など多方面にわたり、活躍している。主な演出作品:『不思議の国のアリス』『勝負の終わり』『サル』『マクベス』『マティーン・セレモニー』『メディア』『ANGEL/BABEL』『SHORT STORIES』『THE SEA』『MOBY-DICK』『怒りの葡萄』『テンペスト』『白鯨』『セールスマンの死』。主な出演作品:SCOTの『遊人頌』『リア王』『ディオニューソス』『マクベス』『イワーノフ』『世界の果てからこんにちは』、SITIの『オレステス』『The Seven Deadly Sins』『bobrauschenburgamerica』。主な翻訳作品:川村毅作『ニッポン・ウォーズ』、『マクベス』という名の男(第三エロチカアメリカ公演同時通訳)、唐十郎作『少女都市からの呼び声』(新宿梁山泊アメリカ公演同時通訳)、白石加代子の百物語(2000年、2001年アメリカ公演同時通訳)、坂手洋二作『神々の国の首都』(燐光群アメリカ公演同時通訳)、『くじらの墓標』。

イデビアン・クルー『IDEVIAN LIVE 5 five 暗黙の了解〜後編〜』  
2002年4月11日-14日  
(井手茂太による公募ワークショップ:3月27日-31日)  
Cスタジオ  
[セゾン文化財団 協力事業]

振付家・井手茂太率いるイデビアン・クルーは2年ほど前からイギリス・ウェールズのダンスカンパニー、ダイバージョンズ(Diversions)と対話を重ね、2001年12月から約1年に渡る相互的な交流事業を開始した。

最初のプロジェクトでは、毎年イギリス国外から振付家を招聘して作品を創作・上演しているダイバージョンズのために井手が一月近くウェールズに滞在し、現地のダンサーとのワークショップを通して振付を行った。その結果生まれた新作“Unspoken Agreement”は、ダイバージョンズが今年の春に行ったイギリスとアイルランドのツアーで上演された。

ウェールズでの創作活動の延長線上にあるのが、今回森下スタジオで行われたイベントである。4月11日から4日間わたって公開された『IDEVIAN LIVE 5 five 暗黙の了解〜後編〜』は、いわば“Unspoken Agreement”の別バージョンとして井手が新たに振付・演出した作品。当日配布されたプログラムに井手は、ウェールズでの滞在により東洋の独特の魅力を感じたと書いているが、着物をまとった5人の女性ダンサーたち、あるいはCスタジオの床一面に畳を敷き詰め、舞台と客席の境界線を曖昧にした宴会場のような雰囲気づくりからもそのことが窺える。

イデビアン・クルーによる「畳の上でのダンス」から2000年2月にパークタワーホールで初演された『不一致』を思い出す方も多いだろう。その『不一致』のウェールズツアーが交流事業の第3弾として行われる。ダイバージョンズの働きかけによって、イデビアン・クルーは5月下旬から6月上旬までウェールズの7都市で同作品を上演する。そして秋にはダイバージョンズの東京公演がイデビアン・クルーの協力のもとで実施されることになり、交流事業の最初に行われた井手の委嘱振付作品“Unspoken Agreement”も上演される予定である。

森下スタジオでのイベントを含むこのユニークな事業によって、井手そしてイデビアン・クルーのメンバーが今後の活動の柱となる新たな考え方やヒントを得て、創造力をさらに鍛えていくことを期待する。(F)



『IDEVIAN LIVE 5 five 暗黙の了解〜後編〜』より  
©秋本竜太/Ryuta Akimoto

#### viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第21号  
2002年6月10日発行

発行者: 財団法人セゾン文化財団

編集人: 片山正夫

発行所: 財団法人セゾン文化財団

〒104-0061 東京都中央区銀座1-16-1 東貨ビル8F

Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

<http://www.saison.or.jp/>

[foundation@saison.or.jp](mailto:foundation@saison.or.jp)