

舞台にのぼる翻訳(講演録)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-04-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岩切, 正一郎 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00010054

舞台にのぼる翻訳 (講演録)

岩 切 正 一 郎

よろしくお願ひします。そういうわけで、急遽、ということではあったんですけども。私は静岡大学にお邪魔するのは初めてなのですが、安永先生と、今は退職されて名誉教授の塩谷先生と私と、仏文学会というのに所属してましてそこで夏に先生用の研修のスタッフというのをやっていたことがあるんです。泊まり込みで、2週くらい、結構長い間同じ釜の飯が食えるという、その委員をやっていて、そのときに安永先生や塩谷先生と一緒に仕事をして人的交流があって、親しくさせていただいていました。その縁で、今日はこういう機会を与えていただきまして本当にありがとうございます。錚々たるこれまでの講演者の方々がいらっしゃる中で私の話がどれくらいのことかちょっと自分でもよく分かりませんが、演劇の翻訳については初めてだということなのでそういう意味で貢献できればよいかなと思っています。

意味とうま味の間

資料は、レジュメと7枚綴りのコピーと冊子体のコピーということで、まず最初にこの冊子体のコピーの方からちょっと使ってお話をしたいと思います。翻訳に関して、私がどういうスタンスで向き合っているかっていうことを一般的な感じでお話の最初にしておこうかと思っています。この冊子は、「アウリオン叢書」という白百合女子大学が出している叢書がありまして、そこから出た2013年の本からのコピーで、総タイトルは「異文化の中の日本文学」というものでした。連続講演というか授業をやるんですけどもその中の一つを私も担当しまして、それをもとにした論考になっていて、このアウリオン叢書11号っていうのは、先ほどお名前が出ていた多和田葉子さんが巻頭の文章を書かれていて、その本に「意味とうま味の間」というタイトルで、明治時代の頃にどういう風に翻訳が始まっていたかということを中心に、私の書いたものも入っています。そのコピーです。

ここです、ちょっと今日最初に見ておきたいところがあります。まず、全部やると長いので、途中を飛ばしまして22ページをお開けください。言文一致体の創始者の二葉亭四迷が、翻訳についていろいろと語っている中に、非常に面白い、二葉亭四迷という人は非常に面白い人だなとちょっと思うんですけども、独自に基準を設けていたというところから見てみたいと思うんですよ。22ページの最初の方の2行目くらいからですけども、まあ二葉亭四迷は、ロシア語、ツルゲーネフとか翻訳していて、ロシア人から直接ロシア語を習っているわけですよ。ですから、翻訳を通してとかではなくて直にダイレクトにロシア語を学んでいたようなんです。というわけで「欧文は」という風に始まりまして、「おのずから一種の音調があってミュージカルであり音楽的であり、意味は黙読した方がよく分かるけれど、十分に分からぬ所も、声を出して読むと面白く感ぜられる」というようなことが書いてあります。それに対して日本の文章にはこういった調子がない、と。「一体にダラダラとして、黙読するには差し支へないが、声を出して読むとすこぶるモノトナスだ」と言っているんですよ。声を出して読むのは不適當なのが日本語だという、それが特徴であると二葉亭四迷は言っていて、そういう異なる言語、音楽的に異なる言語の間で「外国文を翻訳しようとするからには、[意味だけではなく] 文調をも移さねばならぬ」というのが彼の考えでした。

それでこれは非常にある意味では不可能なということですかね、言語によってそれぞれ違うわけですから、日本語に元々ない音楽性をそこから作り出さなくてはいけないということなので、ツルゲーネフについてこんなことを言っているんですよ。「詩想がある」と、何ですかね、「詩想がある」というのは、ポエティカルなセンチメントというか、こもっている詩的な想いということだと思いますんですけども、ツルゲーネフはこんな人だということでは比喻を書いているんです。「彼の詩想は秋や冬の相ではない。春の相である。」「桜花が爛漫と咲き乱れて、稍々散り初めようという所だ。遠く霞んだ中空に、美しくおぼろおぼろとした春の月が照ってゐる晩を、両側に桜の植えられた細い長い道を迎るやうな趣がある。約言すれば艶麗のうちにどっか寂しいところのあるのがツルゲーネフの詩想である」というこんなようなものを、文章の中から感じとっていたようなんです。これを翻訳で日本語の中から感じられるようにするにはいけないというのが、二葉亭の意欲だったということで、「これをリプロデュースする力が伴うてをらないのだ」と23ページの2行目に書いてあるんですけども、ほとんど不可能なことではあるとは思いますが。ただこの不可能なことを

考えてやろうとしたが故に何か日本語のそれまでであった枠を超えた新しいものが生まれたんだろうなあというふうに思うんです。こんなようなことを考えてやっていた効果がどうだったかというところと23ページの後ろから5、6行目のところの、正宗白鳥の言葉なんですけれども、どうも、ツルゲーネフなどの翻訳はですね、「当時の青年にそれまで日本では知られていなかったような真実の自己」とか「若い心に潜んでいるもの」を引き出してくれたということで、鷗外たちも含めた翻訳家は「意味を伝えるだけではなくて文体や表現への味わいを閑却しなかった」という、味わいというものを持っていたと言われているわけなんです。

けれどもこれって見るとですね、どうやら、小説に関しては非常に余情といえますか詩想といえますか多かれ少なかれ翻訳が上手くいったと。では戯曲はどうだったんだろうかということですね、これが24ページの最後から25ページにかけての辺りなんですけれども、最初日本に外国から翻訳劇が入ってきたときイブセンが非常に高く評価されていて、イブセンの演劇をやるんですけれども、なんかけっこうこの正宗白鳥は冷めているというか低い評価というかですね、25ページの2行目くらいからですかね、見てみると、『『ボークマン』にしろ、『人形の家』にしろ、『幽霊』にしろ、日本の舞台では、随分ひどい無味乾燥の者として現わされた』と、さっきの小説とは逆に「翻訳の大家鷗外にしても、『ボークマン』の台詞は決して巧妙に訳されてはいないように思われる」というふうに演劇の場ではですね、翻訳があまり上手くいっていなかったということのようでして、何かが欠けていたと、つまりさっき言った味わいというものが演劇の場では上手く表現されていなかったようでした。

26ページに飛びますけれども7行目くらいから見てみますと、イブセンという人はある意味、「人生問題の提供者批判者として敬服していた」という、意味の面ではすごく有り難がって見ていたんですけれども、なんか欠けていたものがあると、翻訳というか、演出、演技も含めてですね。「芸術美が本当はあるのではないか」という問題意識に加えて。ところが「日本のイブセン翻訳者には、その微妙な味わいを伝える力なく、俳優にはそれを表現する技倆なく、そのために日本では欧州近代劇が無味乾燥な理屈っぽいだけのものに化したのではあるまいか。その欧州近代劇の感化を受けたつもりの創作劇が芸術として完成しなかったのも、近代日本の青年作家にイブセンその他の真髄を味得する能力がなかったためではあるまいか」という厳しい評価を下して、27ページの3行目に飛びますと、同じことなんですけれども、翻訳劇において「原作を

巧みに日本語化し、微妙な味わいを伝えた翻訳はなかった」というふうに言っています。「鷗外の翻訳だって、イブセンの戯曲の意味を伝える以上のものとは言い難い。翻訳劇もそういう台本を用いて奮闘したのだから労多くして効果の乏しかった訳である」と言っています。どうも数行後に書いてあるように、「看客は哲学教室にあるかのようにかしまって見ていた」というような感じがすよね。というわけで、詩はどうかはまた別の問題ですけども、小説のジャンルでは少なくとも、多かれ少なかれ上手くいっていた文化の移入というのが、最初はどうも演劇の場では上手く機能しなかったというようなことがあったらしく、そこに、意味を伝えるだけで味わいのないものでやっていたところにどういうふうに立ち向かっていけばよいのかというところが、舞台の翻訳の抱え込んでいる問題ということだと思えます。

今はもう、みなさんいろんな翻訳劇を観ると感じられると思うんですけども、そんなに哲学教室に座って聞くようなことではなくて、わりかし日本語としてこなれていて、日本語として普通に聞くことができるので、その点はこのような時代から大きく進歩してこんな問題は今はもうあんまりないというふうに思います。それにしても、味わいの伝達は可能なかどうかというところから考えを起してみたいと思うんですけども、簡単に言ってしまうとおそらく原作が持っている味わいというものをそのまま日本語で作家でもない人が翻訳で出すというのは難しいだろうなという、不可能であろうという気はします。

ベルクソンの文学教育論

ただし、最近、哲学者のベルクソンがその辺で面白いなと思っているんですけども、二葉亭四迷が言っていたような声に出して読むと面白いんだけど、というような話を、同じようにベルクソンが言っているので、これはちょっと翻訳文化というか翻訳論とは関係ないんですけどもご紹介しようかなと思います。これは子どもの文学教育について書いているエッセイの中なんですけれども、こんなふうに『思考と動き』というエッセイ集の中に入っています。子どもが文学を学ぶときに必要なものという感じで言うんですけどもね、大作家の作品を論じるにはいろいろと意味をとっていくことは重要なんだけど、論じるということは大事なんだけど、「そのためにはまず鑑賞され、理解されなければいけない」ということを言っていて、「生徒がまず作品を作り直し、作家の着想を自分のものにしないでならない」と、なんか二葉亭と同じことを1922年の時点ですからベルクソンの方が後なんですかね、同じような

ことを言っていて「そのためには、作家の後からついていき、その身振りや態度や物腰を真似るしかない」とまあ、身体論みたいな言葉なんですけれどもね、「そしてそれはまさに声を出して正しく読むということである」と。そこでリズムとか音楽性とかそういうものが大事なんだということをベルクソンも言っていてベルクソンも二葉亭がさっき、リプロデュースする技術がなかった、能力がなかったっていうのを、リプロデュースっていうのはなんかたぶんベルクソンの言えは「再創造」ですね、réinventerという、もう一回作り直すっていう、作家のもっているものを、まあ、たぶんそういうところにつながっていくのではないかなあと思うんです。というわけで、たぶんこの味わいというものはかなり感覚的なものではありますし、身体論的なものであるんだろうなあと思います。

戯曲翻訳—私の方法

ここから個人的な話に移っていきます。というわけで、作家が演劇の作品のテキストに込めたある味わいというものはそのまま、その、すっかり同じ形で日本語という言語の中に再び作り出すとか複製するということはほぼ不可能なんですけれども、しかしやっぱり似たような感じで演劇言語として成立させたいという思いは、戯曲を翻訳するときにはあって、芝居のための演劇言語、芝居として成立する言語をつくりたいと思うときに、個人的に実践している方法があるのでそれをお話しようと思います。資料の1枚目をご覧ください。非常に簡単なことなんですけれども原文があるわけですね。私は別に役者ではないので俳優さんが言うように朗読が上手なわけではないんだけど、リズムというか、むしろ私の場合は息遣いで同じものを作れないかな、というふうに思っています。右側がカミュの『カリギュラ』の冒頭部分で左側がアヌイの『ひばり』の冒頭部分なんですけれども、たとえばカミュの『カリギュラ』というのは最初に貴族が、カリギュラが三日くらい姿を見せなくなっちゃったので貴族が、「一体どうしたのかな」と言ってこう、心配している、そういう場面から始まっているんです。最初のセリフが«Toujours rien.»というなんか非常に簡単な言葉なんですけれども、こういうのが本当に難しいんですね。「相変わらず何もなし」ということなんですけれども、これが«Rien le matin, rien le soir.»というふうが続いていくんですけれども、一番最初のセリフなんか、どうも今までやった翻訳の経験というか、舞台にかけてみると、最初のセリフはものすごく重要でそこから全てが始まっていくんですよ。だからそこでなんかあれ？と

か思われちゃったらもう終わりなので、とにかく自然に聞こえなきゃいけないし、かつそこから展開するすべてのリズムをこの一語でやっぱりバシッと決めておかなければいけないんだけどそれが自分で勝手に作るわけではなくてですね、原文がもっている息遣いと合わせておくとわりかし上手くいくような気がします。

というわけで、「Toujours rien.」というのは、もちろん既に渡辺守章訳という渡辺先生の翻訳があってそれを見るとですね、「音沙汰なしだ、相変わらず」という翻訳になっているんですけども、これでも意味は十分、こちらの方が、相変わらず何もないということだからいいんですけども、どうもこれで後でちょっとまあ、DVDもお見せするんですけども蜷川さんの演出で僕は台本を作ったのであんなかこう激しさ、激しいんですけども、それで、若手の人がいっぱい、まあこの貴族はわりと歳の人なんですけれども、全体のこうリズムからするとどうもこれではちょっとあんまりうまくいかなくて、「Toujours rien.」というフランス語で言ったときのようにそのまま日本語で言うときに、「Toujours rien.」という言い方で日本語が言えるかどうかというのが僕のやっている技術というか、やり方で「Toujours rien.」[トゥ・ジュール・リャン]「まだ何も」という、そういう、フランス語で言った後に日本語で言ってみてそのまま日本語で同じ息遣いで言葉が言えればまあ、言葉がうまくいっているだろうと考えています。ですから次の「Rien le matin, rien le soir.」というのは、「朝も何もないし夜になっても何もない」ということなんですけども、そのリズムで「Rien le matin, rien le soir.」「なんにもありませぬな、朝も、晩も」と、こう言えればいいかなあということで、だから翻訳はテキスト通りじゃないわけですね。「何にもない朝も、何もない夜も」ということなんですけども、AプラスB、AプラスCだからA(B+C)みたいにしちゃって、「何もない朝も、夜も」ということでも意味は同じというような感じで、こういうふうには息遣いを使って翻訳を作っていくというのが舞台では大事なのではないかなと思います。

〈『カリギュラ』DVD視聴〉

ま、こんな感じでやっていました。大体感じを掴めていただけましたでしょうか。

ですので例えば、アヌイの方もですね、「Nous sommes tous là?」という、ジャ

ンヌ・ダルクが主役の芝居でまあジャンヌ・ダルクの現代劇に近いという形です。ね、まだ舞台が始まる前に俳優さんたちが舞台上にいっぱいいて、そういう人たちが着替えをしたりしながらなんとなく始まるということになっていて、ウォーリックという人がイギリス貴族なんですけれども、芝居の進行係というような、芝居の中で芝居を演じるんですよ。《Bon. Alors le procès, tout de suite. Plus vite elle sera jugée et brûlée, mieux cela sera. Pour tout le monde.》というふうが始まるんですけども、これは鈴木力衛訳で、日本ではかつて、今はそうでもないですかね、アヌイ、ジロドゥというのが流行りの作家だったわけですけど、「みんなそろったか？ よろしい、さあすぐに裁判だ。裁判と火あぶりを、さっさとすませてしまったほうが都合がよい。みんなのために」というふうになっていて、これも《Nous sommes tous là? Bon. Alors le procès, tout de suite.》というふうにああフランス語で声に出して読んだときのリズムと同じような感じで日本語もならないかなと、「みんな揃ってる？ よし。では、裁判だ。判決を下し、火あぶりにする。早ければ早いほどいい。すべての人にとって、それがいちばんだ」としました。つまり音韻的な響きとかです。ね、シンタクスとかはもう違うんで、特にラングというか国語と国語の間の問題で、音韻的なものはもちろん無視します。ただ、息遣いがどちらも同じようにしておけば、まあなんとなく日本語で聞いているんだけど、声の出し方とか体で感じていく部分というのはたぶん同じように日本語でやろうとフランス語でやろうと同じようなものを感じるところに、意味があるのではないかと思って、そういうふうな翻訳を作っていくようにしているんですよ。これが、私が最初にまずは台本を作るときに肝に銘じているところで、実際のところこの『カリギュラ』のはじめの「まだ何も」というセリフは実は翻訳が全部終わった後、どうしてもやっぱり決まらなくて、これを考え付いてやっといけそうだなって思ったんですけども、最初のうちは、相変わらず何も、という「toujours」「相変わらず、今も」という言葉に引きずられちゃっていて、実は最後の最後に思いついたということなので、なんかやっぱり最初の言葉というのは難しいなというふうに思いますけれどもちょっとこのアヌイの『ひばり』が実際の日本の舞台ではどのように聞こえるかというのをこれからDVDで見たいと思います。

〈『ひばり』DVD視聴〉

このようなことで、役者さんがやりやすいような、原文のおなじ息遣いが

できるような言葉を作っていくというようなことをするんです。つまり、黙読というようなものではやらないということです。実際声に出してやるということをやらないといけなくて、これはどんなに小さいセリフでもそしき役がない人でもその人はそれに命をかけて暗記して舞台上で言うので一語たりとも無駄にできないというか、出てくる人がその人の言葉でなんかそこで言うための言葉なので、一番恐ろしいのが誤訳をすることで間違った言葉を本気になって覚えてしゃべってもらうのは気の毒すぎるんで、それがなるべくないようにしているんです。そういう台本を作るにあたって、いろいろと演劇の翻訳の場合は実は一人でやるのではなくて、例えば本を普通に翻訳する論文とか作品とかですね、小説や詩を翻訳する場合も編集者の人と相談するとかそういう対話はあると思うんですけども、演劇の場合はもうちょっと大所帯の翻訳になります。

演劇の翻訳の現場

3つ資料を示したいんですけども、『ゴドーを待ちながら』というベケットの有名なお芝居とそれからサルトルの『アルトナの幽閉者』というのと、あまり知られていないけれども、ラヒミという人の『悲しみを聴く石』という3つから選んでお話ししたいと思います。ベケットの『ゴドーを待ちながら』というのはですね、後ろのレジユメの裏のところを見ていただくと2011年に新国立劇場で森新太郎さんの演出で橋爪さんや石倉さんたちとやったんですけども、これ上演が震災直後で、稽古を始めたときはまだ起こってなくて稽古していたんですけど、稽古していたときに、3月11日ですね、震災になりまして、そこから急に戯曲の意味が、それまではまだ前衛劇で『ゴドーを待ちながら』っていう芝居だということでそれを新しい視点から演出してというふうなことを考えていたようなんですけれども、実際にその津波が押し寄せて町が壊滅的な打撃を受け、原発は爆発し、大変なことになっているという状況となんかこうあまりに『ゴドーを待ちながら』という舞台がリンクしすぎちゃうくらいに何もない舞台の上に木が1本だけ立ってっていうそういう舞台だったので、意味付けが全く変わったというリアリティを帯びちゃったっていう恐ろしいことになりました。

演出家にもいろいろなやり方があって、蜷川さんの場合はあまり打ち合わせとかはしなくて、こっちから準備稿というのを作るんですよ。準備稿というのを一回お渡ししてそれでなんか一言感想が、「まあ、なんか、まだまだ」みた

いな感じのがくると「やっぱりもうちょっとちゃんとしなくちゃ」みたいな感じにはなるんですけども、基本的にはこちらが作ったものをそのまま受け取ってそれを忠実にやってくさるという方針なんですけれども、この2011年から2015年の森新太郎さんとか上村聡史さんとか石丸さち子さん、森さんと上村さんは読売演劇賞をとられたりして今新進気鋭の若手30代後半～40代かな、年齢ちょっと分かりませんがそれくらいの若い人たちで、石丸さんは蜷川さんの演出助手を長く務めたあと独立された方で、割とこの人たちはディスカッションしながら台本の段階から作っていくというタイプの人たちで、『ゴドーを待ちながら』の場合は、特にその森さんがセリフの段階からかなり方針を持っていて、とにかくリズムカルなものにしたいんだということで切り詰めるだけ切り詰めましようみたいな方針だったんですね。ところがこの『ゴドーを待ちながら』はベケット自身が最初にフランス語でテキストを作り、それを自分で英語で翻訳し、かつそれを自分で後で演出したときにまたテキストを変えているんですよ。だからその少なくともベケット自身が手を加えたテキストが3つあるという非常になんか変なテキストになっていて、基本的に著作権協会を通して著作権とったりしないといけないのでフランス語バージョンを元にテキストは作るというふうにしてあるんですけども、翻訳のそこは利点というか原文でやっても同じことかもしれないですけどもでも翻訳劇の場合、ちょっと著作権に関わるので問題がなきにしもあらずなんですけれども、あまり大きい声では言えないんですけどもいいところ取りというか、でもまあこっちが勝手に改変するんじゃないかと3つのテキストのうちから、ベケット自身の言葉で、やっぱりいいところをとりたいたいというような方針にしたんですよ。

で例えばですね、1枚めくと資料3が実際に使った台本のパソコンに入っているバージョンというか、こういうセリフを作ったんですけども、ト書きから始まって「田舎道一本の木、夕方」というところはまあだいたい同じなんですけれどもエストラゴンが石の上に座ってというのがフランス語バージョンなんですけれども、英語はなんか1回、盛土の上に座ってというふうに変えて、それをまた更に演出、リヴァイズド・バージョンでは石の上というふうになっています。このフランス語バージョンと英語バージョンというのは今でも本屋さんで簡単に買えるんですけども、いちばん右側のもの [revised version] は研究書仕様になっていて絶版になっちゃってるみたいで今は買おうとするとけっこう高くて図書館とかにはあるのでけっこう助かるんですけども、なかなかいちばん右端のバージョンというのはあまり市場には流通していないんですよ。

簡単に文庫本みたいには手に入らないんですけども、ここで、石の上というふうに戻っているんですけども、どうもベケットの意図としては何もないところに木が1本立っていて石があって人間がいるというのが、世界の植物と生物と鉱物、ミネラル、というか石ですね、その要素を象徴的に表しているということらしくて石というのは非常に重要なテーマになっているんですけども、そこで靴をエストラゴンが脱いでいるんですが、これが最初のセリフが«Rien à faire.»という、英語だと«Nothing to be done.»という、することが何もないというところから始まる。「することがない」といって芝居が始まるという変な始まりで、まあ多義的な意味があるんですが、これはどうもベケット自身の指示だと、フランス語の«faire」とか英語の«do」とか「する」というのを入れた言葉で他の言語でも訳すようにというのが望ましいということなんですよ。イタリア語とかスペイン語とかドイツ語にするとときもなんか「する」ということをいれて「することがない」というように訳すように。でもなんか日本語では「どうしようもない」というのが一番いいんですかね、もし「する」を入れようと思えばですね。「Rien à faire.」、「お手上げ」、というふうに我々はしたんですけどもですね、「Rien à faire.」[リャン・ナ・フェール]ですからシラブル3つだから「お手上げ」というような短いものにした方がいいかなあとということでこの辺はちょっといろいろ難しいところなんですけれどもいづれにしてもカミュも«Toujours rien.»で始まるし、ベケットも「何もない」という言葉で始まるからやっぱり「何もない」というのがキーワードなんでしょうかね、こういうものの。

さて、それですとね、この、例えば資料3のウラジミールが登場してきて、エストラゴンが「お手上げ」と言って、立ち上がって、前に進んで立ち止まるというト書きなんですけれども、これはですね、フランス語バージョンを見ても英語バージョンを見てもそういうふうには書いてありません。では、この台本は勝手に作ったのかというところではなくてさっき言った一番右端のリヴァイブド・バージョンにベケット自身の演出に「進み出て止まる」と書いてあるので演出の森さんが、こっちの方がよいと言って、これを入れたということです。こういうのだから、だからいろいろまだら模様の台本なんですよ。

あと、もう一つですね、『ゴドーを待ちながら』ではもう一つ大事な話があって、実際に新国立劇場でやったときに2幕の途中にエストラゴンとウラジミールが二人でワルツを踊るという場面を入れました。これは、先日亡くなられた演劇評論家の扇田昭彦さん、静岡文化芸術大学の先生をなさっていたんですよ

ね、が芝居を観劇に来て、「あれ、あそこでワルツを踊るといのはどういう演出なんですか？初めてですよ」と言われたんですよ。扇田さんは『ゴドーを待ちながら』を、いろいろな人を見ているので、たぶんこれまで日本の上演ではやられていなかったんだと思います。でも私も詳しくないんで、やった人がいるかもしれないんですが、たぶん少なくとも珍しい演出だったと思うんです。それはフランス語バージョンにも英語バージョンにも載っていません。しかし、一番下の右の方を見ていただくと、リヴァイズド・バージョンに、『『メリーウィドー』の「ふたりのワルツ」をハミングしながら舞台中をワルツで踊る」という指示があって、これはYouTubeで外国の英語バージョンなんかのものをみるとこれを使ってやっている人たちもいるんで、けっこうやられてはいるんだと思います。ハミングしながら舞台上を回るというのが、ベケットにおける音楽というのはすごく効果的なところがあるような感じがするんですけども、何か不思議な瞬間を作り出すというような効果があって、だけど、普通に出てくるテキストには載っていないんですけど、ベケット自身が入れたという、そういうものを取り入れながら台本をつくる、翻訳にしたということですね。

こういう感じで実際に作っていくといった感じでテキストを時間をかけて、1年とかそれくらいだったかな、ミーティングしてセリフを一つ一つ点検しながら全部決めていったというような作業をして作った台本です。だから、僕が翻訳者という形で名前は出るんですけども一人ではないんですよ。森さんの意見も入っているし、実際に稽古が始まると役者さんもこういうふうにするとうまいんじゃないと意見を出して、なるほどと思う、など正当な理由に値するときには変えちゃったりもするのです。これは実際に『アルトナの幽閉者』というのをやったときの台本がこれなんで、色々挟まってしまって見にくいんですけども回しますので、ご覧になってみてください。というわけで、台本を作ってから翻訳が変わるんですよ。それで、『アルトナの幽閉者』というのは長いんですよ。全部やるとフランス語でやっても5時間ぐらいかかるらしくて、翻訳はその二割増とかになるから、本当に全部やると6時間7時間の上演になって不可能なんですけれども、サルトル自身も実際に上演が始まったら長すぎるって思っちゃったらしくて、自分でもカットしたらしいので、カットするというのはサルトル自身もやっていたそうなんです。我々も3時間半くらいの台本に縮めました。縮めました但那のために、とにかく僕は全訳を作りました。というのがこの4枚目の資料で、こういう台本作成、翻訳台本を作るため

の資料を作ったんです。けっこう力作なんですけれどもどこにも発表はしていません。内部でコピーで回っただけだったんですけれども、色々とプレイヤー版とか研究書とかからあちこち注を抜き出してきて、このような感じで作りしました。これは演出家と打ち合わせをするときに元はこうなんですけれどもここは削りますからね、とかって、僕が一応試案を出して、それをもとに、「ここはちょっとカットしすぎなんで戻してください」とか、そのような話し合いをしながら台本を作っていく、というのが今、お返ししている『アルトナの幽閉者』なんです。稽古の前に椅子に座って台本だけを朗読しあうという本読みが実際に始まります。もちろんそれより前に読んで来てくださってはいるんですけれども、そのときに、けっこうカットしてあるので、自分のセリフがなぜここにあるのかちょっと変なところがあるらしいんですよ。ところが、私も演出の上村さんも全部の資料を一応読んでいますから、頭になんとなく入っていて、書いてなくても頭にカットした部分を補って読んでしまっているんですけれども、それしかもらっていない、台本しかもらっていない人は何かこう、いろいろと抜けているということを感じるらしくてやっぱりやりにくいというふうに言うので、基本的には台本だけで成立しなければいけないんですけれどもやっぱり、全バージョン配ろうということになって、それをみんなで読んでそれをもとに作っていったというような翻訳なんです。これはどれくらいカットしているかというのを4と5で見ていただくと分かると思います。

ト書きについて

ところで、この演劇の台本の翻訳ということなんです。舞台ではセリフとして言うわけではないんですけれどもト書きというものがもちろんついています。ト書きは別にセリフじゃないからリズムはあまりいらなかなと思うと実はそうでもなくて、実は今言った本読みのときにセリフはそれぞれの役の人、岡本さんとか美波さんとか辻さんとか吉本さんとか横田さんとか、役者さんが一人ひとり言っていくんですけれども、演出助手の人がもう一人だいたいついていましてその人がト書きを読むんですよ。だからト書きをまず誰かが読んでそれから役者がセリフを言うということなので、実は本読みの段階でト書きはすべて音声になってしまうということなのでト書きがそのときにやっぱりあまりにセリフのリズムと違ってしまっていると稽古の場で入れないということが起こるので、実はけっこうト書きもそれなりにセリフに上手く入っていけるようなリズムで訳していくということが重要になってきます。けれどこれは全

く舞台上では見えません。というわけで、この『『アルトナの幽閉者』の』台本の方は最初の方からいろいろと既にセリフがカットしてあります。そして、芝居では本が、普通本屋さんとかでは本という形になったものが本なんですけれども、台本が本なんです。台本と、書籍になった本との間にはまた距離があって、なかなか書籍にはならないんですけど書籍になって『アルトナの幽閉者』が出たとして、それは台本ではないということなんです。今台本としてあるのが「本」で、それが実際に使う言葉の部分になっています。それで、打ち合わせがいろいろあるんですけども、今のが、つまりまとめると、蜷川さんと演出家と翻訳家の打ち合わせはあまりなくて、稽古の場でいろいろこのセリフは言いにくいから変えてくださいとか、台本が一回出来上がった後にいろいろと打ち合わせが入ってきます。森さんとか上村さんの場合は、割といっしょに打ち合わせをしながら翻訳が進んでいきます。

訳語の選択

最後の『悲しみを聴く石』というのは去年〔2015年〕の12月に上演されました、美術の乗峯雅寛さんが読売演劇賞を受賞したんですけども、これは変わった芝居でほぼ1時間半くらい、イスラムの女性が植物人間になった夫に向かってひたすらしゃべり続けるというそういう演劇でしてこのときは私と演出の上村さんプラス主演の那須佐代子さんと3人で、このときは役者も交えてセリフを作っていったということで、さらに3人の共同作業のようにして翻訳ができていくというふうになります。特にですね、作家が、原作が男性で、原作から脚本を作ろうと最初は思っていたんですけどもすでにフランス語の脚色したバージョンがあるのでそれを使うようにという指示が来たので、それをもとに台本にしたんですけども、脚色した人も男の人なんですよね。ところが、主人公は女性で女優がしゃべることなのでジェンダー的にすごく面白い芝居ではあるんですけども、女性のセリフというのはなかなか難しいところがあるんですけども、とにかく日本語は語尾がやたらにジェンダーで分かれているので、そこでもいろいろとこう実際に那須さんを入れてやるというのがとても大事な作業だったんで、これは〔スライド投射〕割りと台本が完成に近づいてきた段階でのメールでのやりとりで、コメントしながら、ここ削ったらどうかとかこっちは表現はどうだとかいうことをしながらやっていたところでした。だから喫茶店とかで打ち合わせしていたときとかもあったんですけども、割と性的な表現とかも途中あったんで、喫茶店の人もちょっと引いちゃったんじや

ないかと思うんですね。例えば植物人間になっている夫に向かって「私はあなたとは快樂を感じることはなかった。だから、自分でマスターベーションしていたのよ」っていうようなことを言うんですけどもそのセリフはどうしましょう、という話をしていて、喫茶店の中ですね、「でさ、ここで私がマスターベーションするわけじゃない」とか全体的にはこの人たち芝居の話をしているんだろうな、と分かると思うんですけども、突然そこで聞かされている他のお客さんとかは、「変な人たちがいるなあ」ということになったのではないかというふうに思ったりしますが、そういうのもやっぱり内容として重要なんですよ。それがあまりに赤裸々すぎるので舞台上でそれを言ってしまったときに本当にそこだけ突出しないかなあ、というところがあるので、そこはちょっとやめて、柔らかい表現に変えたとかいうね、そういうふうな作業が入ってきます。

さてここで、ジャンヌとシャルルの対話の場面を観てみたいと思います。

〈『ひばり』DVD視聴〉

今のは割とセリフの応酬で情熱的なんですけれども、今度はカリギュラとケレアという、暴君とそれを諫める理性的な二人が淡々と対話をするという場面です

〈『カリギュラ』DVD視聴〉

こういう、割と漢語といいますか、正義とかですね、そのような言葉があっあまり演劇的なセリフになりそうじゃなくて、難しいことは難しいのですけども、実際にその人になりきってもらってしゃべってもらうと、わりとそういうのもあまり違和感なく聞こえるのではないかなというふうに思うんです。こういうことで、セリフは字だけみているといわゆる本、紙の上を書いてある文字なんですけれども、演劇の翻訳というのは、当たり前なんですけれども、紙の上の文字では終わらずに、それがもう実際に役者、俳優の方たちに実際覚えてもらうわけですね。体に入れるというような表現をしますけれども、言葉が体に入ってきたねというふうに、言葉を体に実際に入れてそれを自分の言葉として発するというのの準備段階といいますか、台本としてはもちろん用意す

るんですけども、実際セリフで成立する場合は舞台の上なので、実際は翻訳であるというのを感じない方がよいわけです。これは翻訳だなとか翻訳者誰だなとかじゃなくて全く俳優の人が自分の役の中であたかもそこでしゃべっているかのように聞こえなくてはいけないという、そのための作業をするということになっていきます。ですから、時々例えばその人になりきってしゃべってますから、そのうちに「すみません、私がこんなこと言いますかねえ」って言ってですね、役者さんに尋ねられることがあって、「何かやっぱり変ですかね」とか言ってそのセリフをオリジナルのテキストと比べてみると、実は僕が勘違いをしていたとかいうこともたまにあってですね、「ほんとですね。間違っていました」って直したりする場面もあります。それほどまでに、役者さんはその役になりきってその人の考えを追い始めているんです。そういうもので、こちらも助けられていて、演劇の翻訳の場面ではそのようなこともやるのです。大体こういうことで演劇の翻訳についてはこの、レジュメのⅠの部分は終わりです。

でも舞台ですから、本で読むときは後ろに戻ったり前に行ったりできるんですけども、舞台は始まったらそのまま前に行っちゃいます。でもあまり時間を気にしないでよいんです。もちろんやれば5時間のものを3時間半に縮めるとかいう最初の作業はあるけれども、セリフ自体の長さを何秒にしるとかそのようなことはしないでよいんです。

字幕をめぐる

今日もう一つ、字幕についてもお話ししたいと思います。実は字幕の仕事はひとつしかやっていないのでそのようなことをここで喋るのも変なんですけれども、去年 [2015年] の11月にパリ市立劇場からフランス語上演の方たちがやってきてイヨネスコの『犀』という人間がみんな犀になっていくという全体主義をアレゴリーにした不条理劇があって、それをフランス語で上演するということで、字幕でやるということになり、僕が字幕を担当しまして、やり始めたんですけども、これが大変な作業だということが分かりました。というのは初めてだったので映画の字幕に準ずればいいかなと思っていろいろと本を読んでみるとどうも、日本人の日本語を理解する人間の身体能力というのは1秒間に4文字読めるらしいんです。つまり、セリフを2秒言ってるものがあつたら8文字、漢字も入れて（漢字は1字に数えていいらしいので、ある意味漢字はありがたいものです）8文字、ということで予め上演のビデオをもらいまして、全部セリフを秒数換算、例えばこの人のこのセリフは何秒だから字幕は何字以

内にしなければいけないんだとかいう、そういう作業が延々と続きました。字幕だから字だけやればいいのかと最初は思っていたんですけども、実はそれにもやはりリズムというものが関わってくるのだという恐ろしい事実が段々気がつき始めました。例を二つお見せします。この資料映像をもらって、パソコンの中で場面を見ながら字幕を作りました。ひとつは稽古前と最終バージョンというので、これがビデオを見ながら作った字幕で、実際の舞台ではどう映るか分からないまま当日映すことに最初はなっていました。ところがこのときも直前にパリでのテロ事件があって、演出のドゥマルシー＝モタさんが来て本当はやるはずだったんだけど、パリ市立劇場の芸術監督もやっていてそういう対応に追われて来日できなくなってしまって、ずっと昔からいっしょにやっている演出補のクリストフさんが実際は演出の担当に当日はなりました。かつ、デイジーという後半に重要な役をやる人が直前に足を怪我して代役の人が急遽立つことになったというので、いろいろな諸般の事情でやっぱり稽古をしなくてはならないという、私としてはありがたいことになって。最初は場当たり稽古を少しやって自分たちのレパトリーに入っているの、あまり稽古しなくてゲネとかやらなくても大丈夫だという話だったのに、急にちゃんとゲネをやってくれることになったんですね。それで実際に映してみたら、「え、ちょっと待ってよ」という恐ろしいことになってしまいました。最初にイヨネスコのテキストにはない、ペランジェという人物のモノローグがあって、それが終わって、スクリーンが上がってそれからイヨネスコのテキストによる芝居が始まる、というふうになって、女の人が舞台を横切っていくときに、食料品店の女将さんが、その女の人を指してセリフを言うんですね。そのセリフというのが「Ah ! celle-là ! Ah ! celle-là, elle est fière ! 」という、「あの人ったらお高くとまって」というような、何かあって庶民の買うような店では買わなくなっちゃった、この前まではうちの店で買ってくれたのに買わなくなっちゃった、というようなことを最初に言うセリフがあってそれを、「あの人、お高くとまって」というふうに字幕で最初やっていたんですね。それでゲネで映してみたら何かやっぱり違うなということを感じました。これはやっぱり違う言い方にしておかないと、と思いました。ではどう変えたのかというと、あまりどうってことないと感じるかもしれないのですが、「何あの人、えらそうに」というふうに変えました。「あの人、お高くとまって」というのを変えて「何あの人、えらそうに」と、意外とそれがぴたりくると思ったんです。なぜなのかは自分でもよく分からないのですが、それで入っていくとたぶんいいかなと思ったんです。つま

りテキスト上の問題ではないんですよ。そのテキストをどう演出して、どうその役者が言うようにする舞台にしているかという、舞台の雰囲気と合う字幕にしておかないといけなくてそのときにはやっぱり、たとえ字だけあって発声はしないにしてもリズムを合わせていかないとズレが生じるということがあったんですよ。

では、最初の場面はどんな演出かというのをもらった資料映像で観ていただきたいと思います。割と斬新な演出で、オペラなどではよく字幕があるんですけども、みんなよく知っている内容だったりもするのですが、演劇の場合はけっこうセリフが飛び交うものです。(再生) このように独り語りが続くのですが、これが6分くらい続くんですよ。こういう感じの演出だったんです。その後さらに薄い幕が上に上がり、元のト書きとは全然違います。こういう始まりだったんです。一緒に出せれば横に字幕を出してみられるんですけども……。こういうふうにして始まっていくので、急に前日、ゲネを観た次の日は本番だったので家に帰って夜中にずっと作業して次の日にもっていろいろ、他のところもこのリズムでこの人たちはできるのかと、同じものを(ビデオで)観ているのですが現場で見るとやはり雰囲気が違っていてセリフも「～だ」とかいうところを体言止めにしたほうがいい箇所が何箇所かあって、全部メモを取っておいてそれを反映した字幕にしました。初日に幕が開くんですけども、「瘤ができた」というのをコブを漢字にしたんですよ。1文字の方が経済的なので。それが画数が多すぎて何が書いてあるのかわかりませんでしたと言われて、上演が3日あるなかで、2日目からは漢字をカタカナに直したんです。それから、観ていて1箇所だけ自分でも気になっている箇所があったんです。いろいろ、角が一本だったとか二本だったとかいう話をしているんです。食料品店のおやじさん、小柄な人が、なんか言うと、奥さんが、これですね。このセリフなんですけど、「Oh! toi, toujours des idées pas comme tout le monde!」ですね、「いつも何か他のみんなが言うのと違う考えをあなたはするんだから」と、このビデオを観ているとわりかし恥ずかしそうな、「うちの旦那ったらまたこんなこと言って」というような恥ずかしそうなセリフに見えていたので字幕を最初は「あんたおだまり！」にしていたんですけども、実際にさいたま芸術劇場でやっているときの演技は変わっていて、旦那さんを、食料品店の主人を、女将さんが優しく肩を抱いていたわるような演技に変わっていて「あんたおだまり」じゃないよなあという、演技が違うというように感じて、1回目、2回目、ゲネもそうなんですけれども、気になっていたのも、女優さんに聞いて

て「あそこはどういう気持ちであのセリフと仕草をしているんですか」と聞いて、「僕は最初は自分の夫が人と違うことを言うのが恥ずかしいというふうに解釈していたんだけど」といったら、「ちょっと最初は何かそういうふうに思っていたんだけど、でも愛しい我が人というようなニュアンスに変えたんだ」と言うので、ではやっぱり字幕を変えなきゃというので急遽、3日目は変えたんです。単にセリフ通りに訳しておけばなんともなかったんですけどね。「言うことが、人と違う」という字幕に変えました。だから3日目はまたちがう字幕が出ていてそこで非常に完成したんですけども、公演は3回しかなかったのでもそれで終わってしまったということなんです。

この字幕というのは翻訳ではありません。翻訳ではないのですが、これを作るために資料として制作の人たちとの打ち合わせがあったのでこれも、イヨネスコの『犀』の全訳を作って、それからセリフを要約する感じで字幕を作っていくという作業になりました。もちろんスクリプトももらっていたのでスクリプトから作業してもよかったのですけれど、一応そういう作業をして、ということで。字幕はセリフの時間が決まっているので、実際このビデオ通りに舞台上でやってくれるのかというのが不安で、実際僕はオペレーターとしてはやらずに他の人にオペレーターとして操作はしてもらっていたんですけど、さすがにセリフが飛ぶこともなくほぼその通りにやってくれていました。でも稽古のときに、ビデオで観ているよりもセリフが早いんですよ。だから、これでパパッと字幕が出たところでそんなに読めませんから、「すみません、言い方が速い気がするんですけども、字幕が困ります」みたいに言ったら、その演出補の人が「じゃあもう少し、ゆっくりめに話すことにするから、特に最初の独り語りのところは」というように対応してくれたりもして。字幕もそういうことで、でも字幕はけっこう孤独な作業だなと思いました。パワーポイントを結局1200枚くらい用意したことになると思うんですけども、ほぼ誰とも相談せず、演劇の台本を翻訳するときにはいろんな、演出家の人と話をしたり打ち合わせをしたり、稽古の場でも直しを入れたりという作業があってけっこうそういう意味では大人数で作っていくんですけども、字幕は孤独だなというのと、時間が決まっていて非常に大変な作業だなと。でも、結局やっぱり実際のビデオで観ているのとはちがう、舞台で突き合わせてみてのリズムと合わせていかなければいけないんだなと感じた次第でした。資料の一番最後に載っているのは舞台とは少し関係のないことなので割愛させていただいてまた、時間があるときにでもお話できればと思います。

ということでとりとめのない話でしたけれども、舞台の台本と字幕に関してお話させていただきました。どうも、ご清聴ありがとうございました。

質疑応答

(司会) 岩切先生ありがとうございました。舞台の翻訳というのは我々翻訳文化研究会のメンバーの中で関わっている人はいないのですが、本当に共同作業の中で作られていく非常に興味深いお話を聞かせていただいてよかったと思っております。ご質問などありましたらお願いします。

(横山義志氏) 静岡県舞台芸術センターという劇場で働いております横山と申します。私もフランス語の字幕を作ったり台本を翻訳したりしていることがあったので、岩切先生が精密な作業をなさっているのを伺いして非常に勉強になりました。一つ伺いたいののですが、ちょっと、よく意味が分からない質問になってしまうのかもしれないんですけども、今、日本で翻訳劇を上演するというのに、どのような意味があるのかとお考えになりますか？というのは私、昨日、マレーシアから帰ってきて、フィリピンとインドネシアとマレーシアを回ってきたんですけども、大体聞いてみると、独立直後の60年代くらいまでは盛んに翻訳劇を上演している。ところが70年代になるとだんだん翻訳劇を上演しなくなってきて、翻案になってくるんですね。翻案という形で、自分の国の言葉で上演する、自分の言語で作ったものを上演する、というふうになっていく。一方アジアのなかでも、日本はすごく真面目に翻訳劇を上演しつづけていて、しかもそれが商業的に成り立っている数少ない例なのではないかと思ってきました。それをものすごく真面目にやっているのが面白いと最近思っています。「自然に訳す」という技術を突き詰めていくというのはたしかにありうらと思うんですけども、どうがんばっても、はじめから日本語で書かれたものようにはならないですね。もう一つは翻訳劇というものの発想自体に、ヒエラルキー的なものがあったと思うんです。翻訳劇というのは、その作品を書いた国の文化が優れているから取り込まなければいけない、という発想があった中でできてきた文化だと思うんですけども、そういうヒエラルキーがもし今後なくなっていくとすると、だいたい役割が変わってくるのではないかという気もするのですが。

(岩切正一郎氏) ちょっとお答えになるかどうか分からないんですけども、

例えばまだ観ていないんですけども、この間やったパリ市立劇場の人たちがピランデッロの元イタリア語の『作者を探す6人の登場人物』というのを上演するので観たいなと思っているんですけども、これはいわゆる翻訳劇になります。やはりその、翻訳劇の一つの利点は例えば、シェイクスピアを翻訳劇でやる場合、英語圏の人だったらもう英語は決まっています、昔の16世紀後半から17世紀にかけてのシェイクスピアの英語でしか上演しないんですよ。おそらくただそのままのシェイクスピアのセリフのままですとやると思うんですけども、翻訳劇の場合は我々の時代の言葉に近づけて翻訳できるので、自分の時代にあった言葉で同じ内容のものを、例えば歌舞伎みたいな言葉で聞かなくてもシェイクスピアが受容できるというのは面白いことではないかと思っています。ただ、元々、哲学教室に座ってありがたがって聞いていたようなところから始まっているというところからすると、輸入してありがたがっていたというのはあることはあるのかもしれませんが。ただやっぱり、さっきの『ゴドーを待ちながら』とかを翻訳劇でやるときにやっぱり、原語ではやらないわけですよ。マレーシアでやる場合、そこに英語の劇をもってきて英語でやるんじゃないかと、ということですよ。翻案してマレーシア語に直してつくっていくというような。

(横山氏) マレー語が母語の人であればマレー語の人が脚本を書いていくというものと、もちろん英語がわかる人が多いので英語劇のものもあります。そこは日本とはかなりちがうところではあると思うんですけども。

(岩切氏) ピーター・ブルックなんかでやるときは、日本でも、英語でやって字幕が出るということもあります。字幕はやはり要約になるので本当のエッセンスは伝わらないだろうというのはあります。やっぱり、それを翻訳してその国の言語に変えると割と、たくさんの意味が言葉として伝わるのでそれは、もし作品自体が意味のあるものであれば翻訳してやる意味はあるのではないかと思っています。イヨネスコも誰かが日本語で翻訳してくれないかなというのはあります。今の日本の現状、みんなが同じように一つの流れにのっていかかです、似ていると思うんです。今回の演出で、そちらの流れにいくと面白いなと思ったのは、本だけで読んでいたら、単に全体主義のアレゴリーだけにみえるんですけど、セリフの中にニーチェとかの思想が批判的に入ってきていて、犀の歌声が美しい、動物が、あの人たちが、美しいんだとかいうセリフが入ってきて、自然に帰るとかいうときに出てくるセリフがあります。そういう

場合に自然というのがルソーはまた別にして、本当に人間がエコロジーとかで地球に優しいとか言っていて価値観もそちらに向いているのですが、それに対する批判にもなり得るといふ、それを再考させるような、やはり元々もっている世界が作品の中に多義性があればあるほど、それは翻訳して手を加えて、その時代の言語にあう言葉に変えていくというのはあると思うんです。

そのテキスト、作品がもっていた一つのイデオロギーというか解釈、縛られない面を今の日本で打ち出すことで、もう一度そのようなことを考えるきっかけになるのではないかと思いますし、ベケットのゴドーも、震災があったということもあったんですけども、わりとたくさんの方が観に来ていろいろと考えてくれたみたいなので、そういう意味では、作品によりけりだとは思いますが、その国の言葉でセリフ全てを、字幕の要約ではなくてセリフ全部を聞きながら受容する、受け止めるというのはとても意味のあることではないかなと思います。これは聞きかじりなんですけれども、別役実さんが「電柱を立てるのはベケットの一本の木と関係している」というのは、そのようにしてまた別の世界を取り込んで日本の作家が戯曲をつくっていくというような世界に広がっていくと思います。だから、その文化交流、時々翻訳もあったほうがよいのではないかと思います。

(横山氏) もう一つ伺いたかったのは、翻訳化・翻案化ということに関して、小説とかであれば身体化されないので比較的何とかなる部分はあるんですけども、敢えて翻案ではなくて翻訳で上演していくというときには、外国人の身体性というものをある種、日本人を外国人の間の身体性というものに翻訳劇を作る場合には、作っていくというものだと思うんですよ。そのことの意義というものがどういうものなのかということです。

(岩切氏) それは難しいというか重要なことだと思っています。ご参考になるものと言うと、日本フランス語・フランス文学会という学会のホームページに過去の学会の大会のシンポジウムの録音というのがあって、2013年に僕が主催してICU [国際基督教大学] でやったときに演出家の鶴山さんにも来ていただいて、シンポジウムを他の2人の方を交えてしていただいたことがあって、鶴山さんがそういうことに関して話している録音があります。そこで言うには、やはり変だということですよ。ある意味では翻訳劇で日本人がピエールとかそのような名前になってその人のふりをしながら日本語でしゃべっていると。非

常に変なんですよ。でもそれでも、「なんちゃって」というような感じで、「実は私は日本人でそういう名前ではないんだけどそういう名前で、役柄としてそうやっています」というようなプレヒト的な異化効果、そういう意識をもちながらやっていくのが面白いんだ、ということをおっしゃっていました。この間の〔新国立劇場での、チェーホフの〕『桜の園』を鶴山さんが演出したものはわりとそういうところがあった気がしました。小学校の教室で使うような小さい椅子にペンキを塗ったような、キッチュな感じの舞台でリアル再現ではなくて、ロシアのあの時代のを、もう少し違う設定にして、セリフは神西清の今からすれば古いセリフでやっていくという、そのギャップを使いながら逆手にとるといいますか、身体性の違和感、真面目にやったら変なんですよ。「私は～でございます」という成りきった風に見せると逆に変なんですよけれども、そうではなくて「私は演技してます」と観せてしまうと逆に確かに身体的には変な間にあるような身体を見せているんですけどもそれを作っていますというのを見せてしまうことで面白さが出るということはあるのかもしれないと思います。

(コルベイユ・スティーヴ氏) 静岡大学のコルベイユ・スティーブです。字幕のことを考えると、先生のご発表を聞いたときにとっても印象的だったのは喫茶店のお話と最後の字幕のお話とても印象的でした。特に日本の字幕の場合だと、映画の字幕のことを考えると、よくアメリカ映画もフランス映画もそうですけどもセリフと字幕が要約のためだけではなくやはり、それなりに自己検閲の役割はあると思うんです。特に英語だと「Fuck you.」とかいう汚い言葉は全部、バカとかクソとかしかないんです。しかし先生の話だと、できるだけセリフをそのまま再現しようとされているので、やはり劇と映画の字幕、または劇の翻訳と映画の翻訳の間の距離はあると思います。特に、最後の劇の話ですと、イスラム教のお話と植物人間になったご主人様の話だったんですけども、フランスだと今社会問題もあって、イスラム教のイメージが非常に固まってしまったんですよ。というのはイスラム教と性の描写、今ではあまり一緒になっていませんし、イスラム教の社会の中で性はタブーになっているのにこういう劇があってやはり、とても話題になったと思います。しかしながら日本だとイスラム教のイメージそんなにフランスほど、ヨーロッパほど強くないと思いますのでそうすると翻訳者としてそういう文化のステレオタイプを壊すときに、日本の場合だとステレオタイプには違いがあってタブーも違いますので、それが

どういう風に意識されているのですか？

(岩切氏) 最初にある意味で自己検閲の問題ですけれども、これが映画の場合は、やはり映画というのは家でDVDで観たりなど、とにかくフィルムを複製していろいろな人が観るので、そういうもので検閲はかなり働くと思うんですよね。演劇の舞台はお客さんはそんなにいないので、その場で消えてしまうので、わりと使おうと思えば使えます。面白い話、たとえば『ひばり』で、NHKで「劇場への招待」というので昔やったときに録画したんですけれども。「間違い」というセリフはカットされています。だから舞台では言っているんですけれどもNHKで録画を流すときにはセリフの放送禁止用語は、当時2007、8年くらいだったんですけれどもカットが入っていました。

(コルベユ氏) それに関して、今、ポストメディアの研究ですので、今それがまだ日本ではメディア媒体によって言えること言えないことが先ほどおっしゃった通り、異なっていますが、今インターネットの時代だと、そういう媒体によって異なる演出・翻訳はまだ必要でしょうか。それとももう無意味になっているんじゃないかなと思うんですけれども

(岩切氏) もしそれがインターネットで流す場合はあまり問題ではないのかもしれないけれども、とにかくテレビは無理だと思うんですよね。あとは昔のだったら、「不適切な表現が含まれていますけれども時代を考慮して……」とか言ってそのままやれると思うんですけれども、今の人が作ったということになるとたぶん、もう検閲が入ってしまうと思うんです。でもこれは舞台だけではなくて本もそうですよね。小説を訳するときなんかでも、いわゆる禁止用語というものはなるべく使わないように、編集の人がおそらく言い換えてくださいというふうにやったりしていると思います。僕もそういうことがあったので妙に神経質になっているように思います。それを英語で言えば別にいいんですよね。そこんところが何かよくわからないんですけれども、日本語だとため。

(コルベユ氏) そして、字幕の場合だと不思議なことに比較できますよね。すぐに聞いて比較できるのにそれでもやはり、書かないようにしていますよね。

(岩切氏) でもなんか意外なところからクレームがくるらしくて「子供」とい

うのを昔は漢字で書いていたんですけれどもいつごろからか平仮名にするようになったんですけども、絵本の会社に勤めている友達が前に言っていたんですけれども、この「供」というのが蔑称のように「犬ども！」というか、とにかくそこにクレームをつけてくる人がいてそれが正直面倒くさくて、もう平仮名にしてしまえば柔らかい感じも出るし、いいんじゃないかということで、そのようにしているんだ、と言っていました。とにかく面倒くさいことは避ける文化になってしまったんですかね。

二つ目のイスラムの話は、最初逆にあまりにイスラムの芝居だって日本人の人に思われてしまうと誰も来ないだろうという恐れがあって、実際、「シアター風姿花伝」という小さな劇場でのプロデュース公演で内容も内容ですのだけっこうシリアスな話なので、たぶんお客さん来ないんじゃないかという事前の打ち合わせでした。主演の那須さんが主催もしているんですけれども、「翻訳料はたぶん出ません」とか言われて、その覚悟でボランティア的にやっていたんですよ。美術もとにかくお金かけられないので安く作るってことでした。そうして工夫したおかげで美術が読売演劇賞をもらいました。もちろん才能あつてのことなんですけれども。ところが、蓋を開けてみるとイスラムのこととかとは別に、日本においても女性が置かれている目に見えない抑圧機構のなかで女性が本音を出してだんだんとしゃべるようになるというプロセスなので、そこに共感が生まれてけっこうたくさん人が来てくれまして、連日賑わっていました。ということなので、表面からみると、宗教があって社会があってステレオタイプなものがあるんですけれども一歩中に入ってみると、意外と通じ合っているものがあつたりするので、ステレオタイプを外すということの方が大切なのかもしれません。表面からみると抑圧されているイスラム女性の話みたいな、紛争地帯の内戦の中の悲惨さというふうになるのだけれども、そういうものを借りて、女性に限らず発言を封じられているような立場に置かれている人たちが、自分が今まで言えなかったことを相手に向かって喋り始める、隠していたことを全部喋っていくというものです。だから植物人間とかいえないと喋れないので、対話でもなければモノログでもない、最後はどんでん返しがあるんですけれども、そういうところに今の日本の女性が置かれている立場というものが、特に60代、70代以上の人たちはさらにそれが強かったと思うのでそれを自分にひきつけて観ることができたようなんです。

* 本稿は、2016年3月9日に静岡大学人文社会科学部大会議室にて開催された

翻訳文化研究会講演会『舞台にのぼる翻訳』の記録である。本講演会の司会は翻訳文化研究会の安永が務め、講演記録の文字起こしについては静岡大学人文社会科学部言語文化学科学生宮城嶋遥加さんが担当し、岩切正一郎氏に全体のチェックを行っていただいた。小見出しは編集子による。

* 岩切正一郎氏プロフィール

1959年生まれ。東京大学文学部フランス文学科、同大学院修士課程修了、同博士課程満期退学、パリ第7大学DEA。現在、国際基督教大学・教養学部教授。著書に『さなぎとイマーゴ ボードレールの詩学』（書肆心水）、他。翻訳書にアヌイ『ひばり』、カミュ『カリギュラ』（両書とも、ハヤカワ演劇文庫）、他。舞台の戯曲翻訳に、アヌイ『ひばり』（演出・蜷川幸雄、主演・松たか子）、カミュ『カリギュラ』（演出・蜷川幸雄、主演・小栗旬）、ベケット『ゴドーを待ちながら』（演出・森新太郎、主演・橋爪功、石倉三郎）、サルトル『アルトナの幽閉者』（演出・上村聡史、主演・岡本健一）、ラヒミ『悲しみを聴く石』（演出・上村聡史、主演・那須佐代子）、他。『ひばり』と『カリギュラ』の翻訳により、第15回湯浅芳子賞受賞。