

<論文>

## 翻訳と翻案の差異—西洋演劇を通して

Distinctions between Translations and Adaptations – through Western Drama

武部 好子

(就実大学)

### Abstract

When theatrical texts are performed on the stage, they are required to contain nonverbal expressions to convey the messages of the original texts. This may be categorized as what is defined by Roman Jakobson ‘intersemiotic translation’, “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson, 2004:139). Moreover, when theatrical texts are translated into another language, nonverbal signs may be adapted within different cultural contexts of the target text. According to Anthony Pym, “One of the things that ‘cultural translation’ theory does best is move beyond a focus on translations as (written or spoken) texts. The concern is with general cultural processes rather than with finite linguistic products. This is the sense in which we can talk about ‘translation without translations’” (Pym, 2010:148). Significance of adaptation will be analyzed through western drama particularly plays by William Shakespeare and Samuel Beckett.

### はじめに

本稿では、翻案における非言語的要素の重要性と不可欠性を分析する。そのために、西洋演劇における翻案劇について、まず、特に非言語的要素に焦点を置き、起点テキストにおける芸術的価値が目標テキストではどのように変容するか論じる。次に、戯曲の言語記号を舞台空間で非言語記号体系を通して解釈する点について、Roman Jakobson が認識している三種類の翻訳の第三番目となる記号間翻訳 (intersemiotic translation) の側面から考察する。最後に、翻案劇が、テキストとしての翻訳でなく、より立体的な翻訳プロセスであることを検証するために、Anthony Pym が言及している文化翻訳 (cultural translation) について触れる。

### 1. 非言語的要素の変容

まず「翻案」の定義について Baker 著 *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* Second Edition を引きたい。“adaptation is a procedure which can be used whenever the context referred to in the original text does not exist in the culture of the target text, thereby necessitating some form of re-creation” (Bastin, 2011:3-4).つまり、翻案とは、起点テキストで述べられている状況が目標テキストの文化に存在しないときに別の状況に作り替えるために不

可欠な再構成手段であるといえる。また、“Adaptation is sometimes regarded as a form of translation which is characteristic of particular genres, most notably drama. Indeed, it is in relation to drama translation that adaptation has been most frequently studied” (Bastin, op. cit.:4).このように、翻案とは演劇など特定のジャンルに特有な翻訳形態だとみなされ、演劇翻訳との関連において研究されることが多かった。

では「翻案」が演劇翻訳との関連において研究されることが多いことを踏まえて、演劇における「翻訳」について見ていく。“Unlike the translation of a novel, or a poem, the duality inherent in the art of the theatre requires language to combine with spectacle, manifested through visual as well as acoustic images” (Anderman, 2011: 92). 小説や詩の翻訳と違い、文学作品という側面以外に、演劇の翻訳には、視覚および聴覚のイメージを通して、言葉が舞台光景と一体化することが求められているのだ。また、

When performed on stage, however, the words spoken constitute only one element of a theatrical production, along with lighting, sets, costumes and music. Here, because it forms part of an integrated whole, greater demands are also placed on the translation with respect to its ‘performability,’ thus increasing the tension between the need to relate the target text to its source (the adequacy factor), and the need to formulate a text in the target language (the acceptability factor) (ibid.).

すなわち、舞台上で作品を上演する際、言葉は、照明・舞台装置・衣装・音楽と共に、舞台作品を構成する一要素に過ぎない。言葉は、調和した全体の一部であるので「上演可能性」という条件を満たすために、目標テキストを起点テキストに関連付ける必要性(適合性要因)と、目標言語によるテキストを形成する必要性(受容性要因)との間で、緊張が高まるのである。

つまり、演劇作品を翻訳することは、言語間翻訳だけではなく、言語を非言語にも置き換える記号間翻訳も伴う作業であり、演劇作品は書かれた二次元のテキストから、劇場空間で上演される三次元の立体的舞台作品として捉えなければならない。特に、演劇は、俳優の声や表情、衣装、大道具、小道具、照明、音楽、観客の息遣いといった立体的な要素が多く、言葉にならない非言語的要素をいかに翻訳者が伝えられるかが鍵を握る。単なる伝達機械ではない翻訳者の存在がクローズアップされ、二次元の紙面上における無機質な言語から、三次元の血の通った有機的表現を行う点が、他の翻訳と異なる。三次元の有機的表現である演劇を適切に目標文化の観客に伝えるためには、目標言語・文化に合わせて場面設定や状況を作り替える翻案が有効な翻訳方法と考えられる。

## 2. 戯曲の言語記号⇒舞台空間で非言語記号体系を通して解釈する点について

次に、ローマン・ヤコブソン(Roman Jakobson, 1896-1982)が認識している三種類の翻訳、すなわち「言語内翻訳」「言語間翻訳」「記号間翻訳」の内、第三の「記号間翻訳」

(intersemiotic translation)の側面から考察する。“Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems” (Jakobson, op. cit.:139). 記号間翻訳、つまり移し換えとは、音楽・絵画・道具といった言葉にならない非言語記号体系により言語記号を解釈することである。

書かれた戯曲の言語記号が、舞台空間で非言語記号体系を通して解釈される点について、サミュエル・ベケット(Samuel Beckett, 1906-1989)の後期演劇作品の日本語への翻案例を2点取り上げる。*Ohio Impromptu*『オハイオ即興劇』(1981)は、1982年エジンバラ演劇祭にて、能法劇団が能楽に翻案して上演した。“In August 1982 the NOHO Theatre Group of Kyoto, Japan produced the British premieres of Samuel Beckett’s *Rockaby* and *Ohio Impromptu* at the Edinburgh Festival and at the National Theatre in London. Performing in Japanese, the troupe employed the acting style they had learned from their training in classical fourteenth-century no and farcical kyogen acting” (Cima, 1993:184). 西洋式のテーブルと椅子の舞台設定は、畳の和室に置き換えられ、テーブルをノックする行為は扇を手のひらで打つ動作に代わり、二人の外見がそっくりの登場人物 Reader(読み手)と Listener(聴き手)は、シテとワキの役割に適合していた。更に劇の最後に能面をかぶった女性が登場し舞を披露した。“In *Ohio Impromptu*, the knocking of the table by the Listener was replaced by a tapping of a fan against his palm. Moreover, a masked woman appeared toward the end of the play to perform Noh dance” (Salz, 2008). 元々、ベケットが書いたこの演劇作品は、登場人物 Readerが声を出して読む書物に書かれた「過去形」の物語と、テーブルの対角線上に座る Listener聴き手との「現在進行形」で展開する舞台上の状況とが徐々に符合していく。“Complicated storytelling strategies allow Beckett, like Zeami, to interweave the narrative past and the dramatic present” (Cima, op. cit.:193). 世阿弥のように、ベケットにとって、複雑な物語の話術は、語られる物語の過去と、その物語が舞台上で語られている現在を織り交ぜることを可能にした。

*Quad* (1984)『クワッド』は、2006年東京の鍔仙会能楽堂にて能楽に翻案された。“A piece for four players, light and percussion” (Beckett, 1986:451)「四人のプレーヤーと照明と打楽器のための小品」は、ベケットの書いた言語の意味を変えずに、能の舞と雅楽を作品に適合させていた。この作品では、4人の登場人物は頭から足まですっぽり衣に包まれ、台詞はなく、入れ替わり立ち替わり、薄暗い光が照らす正方形のすべての辺と対角線上を歩き回り、歩に合わせて打楽器が鳴る。規則的な歩みは、ソロ、デュオ、トリオ、さらにカルテットと人数が増え、そして、一人ずつ抜けていく。この一連の動きが四回繰り返される。ベケットのト書きの指示通り、常に正方形の中心点は回避して通り、能楽の「構えの型」と「摺り足」を活用しながらリズム感を増しながらもベケットが構想した沈黙劇を忠実に再現していた。“Both Beckett and Zeami suggest, through their reliance on carefully controlled stage movement, the centrality of the body as well as the mind in the search for truth through will-lessness” (Cima, 1993:190). ベケットも世阿弥も、無我の境地で真理を探究する際には、舞台上の動きを厳密にコントロールすることで、精神は勿論の事、肉体もまた重要なのだと示唆している。

しかしながら、高橋康也がベケットへのインタビューを行った際に、日本の能楽に影響を受けているか否かについての質問に対して、“NOT CONSCIOUSLY” (Takahashi, 1982:68)「意識的には影響を受けていない」という回答をしている。意識的な影響はないにもかかわらず、ベケットのテキストを能に翻案し、言語テキストが能楽の型・摺り足・舞といった非言語記号体系を通して「記号間翻訳」されたことが、ベケットの精神性を浮き彫りにした。起点言語で書かれていた作品のモチーフが、目標言語の文化的コンテキストの中で効果的に現出した。

### 3. 翻案劇:テキストとしての翻訳⇒より立体的な翻訳プロセス

なぜ、ベケットの作品は能楽の舞台設定の非言語的要素を通して効果的な記号間翻訳が行われたといえるか。まず、アンソニー・ピムの「文化翻訳」について説明しておく。

“Cultural translation” may be understood as a process in which there is no source text and usually no fixed target text. The focus is cultural processes rather than products. The prime cause of cultural translation is the movement of people (subjects) rather than the movement of texts (objects) (Pym, 2010:144).

通常翻訳とは異なり、「文化翻訳」では、起点テキストや固定した目標テキストが存在せず、焦点となるのは、産出物ではなく文化的プロセスそのものである。テキスト(客体)の動きではなく、人(主体)の動きが鍵を握る。また「文化翻訳」は異文化間コミュニケーションの一般的活動として捉えられ、翻訳における等価の関係が存在しない。“there are no entities that could be related by equivalence. Instead, translation is seen as a general activity of communication between cultural groups” (Pym, op. cit.:143)。「文化翻訳」において等価の翻訳は存在しない「翻訳不在の翻訳」について、ピムは以下のように定義している。

One of the things that “cultural translation” theory does best is move beyond a focus on translations as (written or spoken) texts. The concern is with general cultural processes rather than with finite linguistic products. This is the sense in which we can talk about “translation without translations” (Pym, op. cit.:148).

文化翻訳理論の長所の一つは、テキストとしての翻訳だけに焦点を置かないことであり、関心の対象は文化プロセス一般であり有限の言語的産出物ではない。これこそが、「翻訳不在の翻訳」の真の意味である。

翻案劇がテキストとしての翻訳でなく、より立体的なプロセスであることを検証するために、ウィリアム・シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の *Twelfth Night* (1601) 『十二夜』を取り上げる。ベケットの演劇作品が能楽の翻案劇として「記号間翻訳」されたのと同様に、シェイクスピアの *Twelfth Night* は、2005年東京歌舞伎座および2009年ロンドンの Barbican

Theatreにて、蜷川幸雄が歌舞伎として演出し翻案劇を日本語で上演した。小田島雄志訳、今井豊茂脚本の本作品は、登場人物の名前は響きを残しつつ日本の漢字に改名された。17世紀(1601年1月6日)イリアの設定は、安土桃山時代の日本に置き換えられた。

ここで、翻訳における異質化翻訳と受容化翻訳の差異について再確認しておく。“Either the translator leaves the author in peace as much as possible and moves the reader toward him; or he leaves the reader in peace as much as possible and moves the writer toward him” (Schleiermacher, 2004: 49)。「異質化翻訳」において、翻訳者は作者をできるだけそっとしておいて読者を作者に近づける。それに対して「受容化翻訳」では、翻訳者は読者をできるだけそっとしておいて作者を読者に近づけるのである。

琵琶姫(ヴァイオラ)を演じた歌舞伎俳優の尾上菊之助は、2007年の再演に際して「もっと歌舞伎的にやってみたいという自分自身の思いがありまして、自分がシェイクスピアに行くのではなく、歌舞伎の世界に『十二夜』を持ってくることはできないだろうか。」(尾上菊之助インタビュー, 2007)。つまり、*Twelfth Night* を蜷川十二夜に翻訳した際には「受容化翻訳」であり、日本の観客は自国の文化的コンテキストの中でシェイクスピア作品を受容することが出来た。

一方、ロンドンで上演した際には歌舞伎版はイギリス人観客に向けては、『十二夜』の翻訳作品の逆輸入としてどのような効果を狙ったものなのか。

Kikunosuke Onoe, acting in Ninagawa's production of *Twelfth Night* (2005, 2007, and 2009), claimed that the aim was not merely to perform Shakespeare in kimonos but to enact Shakespeare in the *kabuki* form, integrating *kabuki* elements and contemporary nuances with the old-fashioned language of the poet (Oki-Siekierczak, 2013:224-225).

すなわち、蜷川十二夜に出演した尾上菊之助は、単に着物を着てシェイクスピア演劇を上演するのではなく、シェイクスピア演劇を歌舞伎の様式美の中で上演することに意味があり、歌舞伎の要素と現代のニュアンスをシェイクスピアの古風なことばと一体化させることが目的であると主張した。

更に、演出家の蜷川幸雄は、日本パフォーミングアーツ協会のインタビューにおいて、

今回の『十二夜』は、マルヴォーリオとフェステを二役にしたことにとまなう変更以外は、ほぼシェイクスピアの原作通りに運んでいます。歌舞伎は男性俳優だけの集団で、女形がいて女性の役を演じる。菊之助君は、セバスチャン、ヴァイオラ、シザーリオの三役をひとりで演じ分けている。歌舞伎の特徴もよく出ているし、少年俳優がいたエリザベス朝の上演形態に近いので、イギリスや外国の観客に見て欲しいなどは思っています。

また、舞台の遠近法を通して、シェイクスピア演劇を歌舞伎として解釈する点について、演出

家は以下のように説明している。

歌舞伎座の舞台は、やっぱり横長ですよ。日本の美意識は、横長の連続性なんだと思うわけです。絵巻物の世界を舞台で展開しているのが歌舞伎で、日本的な美意識が貫かれていると考えたらいいだろうと思います。それに対して、僕らが習ったのは圧倒的に遠近法の演劇なんですよ。シェイクスピアを読んでもギリシャ悲劇を読んでもそうですし、現代演劇を読んでもそうだけど、レトリックは聖書やギリシャ神話と関わるのが圧倒的に多い。そこでも観念的なパースペクティブというのがあるわけです。ですから、ことに歌舞伎を演出すると、その二つを重ね合わせる面白さがあるわけです。じゃあその遠近法をどうやって歌舞伎の世界に盛り込むか。ならば、鏡によって、俳優も装置も映し出してやろうと。もちろん『十二夜』は、テーマが双子なので、鏡には必然性があると思いますが、単に演出術の問題としても、透かして奥行きをつけるとか、万華鏡のように客席によって全く見える視点が変わってくるようにしています。

演出家が指摘するように、西洋演劇の概念は縦長であり遠近法を用いる「空間軸」を土台としているのに対して、歌舞伎の美意識は絵巻物のように横長であり時間的な推移を描く「時間軸」を中心に演出されている。この相反する東西の古典劇を反応させて、両者とは異なる異次元の「翻案」劇を実現した陰のプレーヤーは誰だったのか。正に、鏡をはじめとする様々な非言語的要素こそが、その重要な触媒的役割を果たしているのだ。

上記の歌舞伎俳優や演出家の証言も考慮に入れて、歌舞伎版十二夜を見たとき、それはイギリス人観客にとって「異質化翻訳」でも「受容化翻訳」でもない記号間翻訳された翻案劇である。そして、歌舞伎版十二夜は「文化翻訳」されることで、シェイクスピアの標準化を回避し、文化の多様性を可能にした。等価の翻訳は存在することのない「翻訳不在の翻訳」である。

また、翻案とはローカリゼーションとの関連において新たなパラダイムを生む可能性に満ちている。ローカリゼーションの定義を説明しておく。“Localization can be defined as the linguistic and cultural adaptation of digital content to the requirements and locale of a foreign market, and the provision of services and technologies for the management of multilingualism across the digital global information flow” (Schaler, 2011:157).ローカリゼーションによって、外国市場の要求や設定に応じて内容を言語的・文化的に適応させ、グローバルな情報の流れにおいて多言語の管理をするサービスや技術を提供できる。

ロンドンに逆輸入され日本語上演された歌舞伎版十二夜はローカリゼーションの観点から、逆ローカリゼーションであるといえる。“Reverse localization: A localization process that goes from a minor language into a major language” (Pym, op. cit.:123) が行われていることになる。逆局地化 reverse localization、マイナー言語から主要言語へのローカリゼーションの工程と捉えることが出来る。

シェイクスピア演劇の起点テキストが目標テキストにおいて記号間翻訳され、歌舞伎の翻案

劇となった作品は、起点言語・文化に逆輸入されたといえる。なぜなら、蜷川十二夜はテキストとしての二次元的な翻訳ではなく「上演可能性」という観点から翻訳されたからである。前述したように、テキストを舞台上で立体的に上演する際、視聴覚的要素と共に、言葉は演出に必要な構成要素のひとつに過ぎない。「上演可能性」という条件に合致するために、目標テキストを起点テキストに関連付ける適合性要因と、目標言語によるテキストを形成する受容性要因との間で葛藤が生まれる。両者の葛藤を解決するために、歌舞伎版十二夜では鏡を用いて西洋の遠近法と東洋の横長の概念を立体的に融合させた。空間軸のパースペクティブ的な共時性と、時間軸の通時性とが垂直に交わった地点において、両者の葛藤は昇華された。

歌舞伎舞台における衣装・音響・照明・大道具・小道具・型・見得・舞といった非言語的要素から成り立つ歌舞伎の様式美の中に、シェイクスピアが描いた人間模様が効果的に表現された。これは、シェイクスピア演劇を通して、英国文化が日本文化に翻訳され、最終的に、日本文化が英国文化に翻訳された。その際に、日本語は英語に翻訳されることなく日本語のまま上演され、非言語的要素を通して記号間翻訳によってのみ、イギリス人観客の前で披露された。つまり、既述のように「翻訳不在の翻訳」こそが、文化翻訳の要諦であり秘訣である。

## おわりに

本稿では、サミュエル・ベケット作『オハイオ即興劇』、『クワッド』およびウィリアム・シェイクスピア作『十二夜』における非言語体系を通じた「記号間翻訳」について考察した。言葉の置き換えにとどまらない非言語的要素が、歌舞伎や能楽の様式美を通して「翻案」される際に、「翻訳不在の翻訳」という現象が起こる。翻訳の対象は、言葉ではなく、文化そのものであるのだ。換言すれば、「非言語的要素」こそ、翻案において中枢を占める決定要因なのである。翻案の本来の意味と役割が最も効果的に発揮されるのは、演劇というジャンルにおいて、紙面上の書かれた言葉が、立体的な舞台空間において、俳優の身体の動き、声色や表情、衣装、大道具、小道具、照明、音楽、観客の息遣いといった言葉にならない非言語的要素を通して観客に伝わる瞬間なのである。

本稿は 2013 年 12 月 7 日に行われた日本通訳翻訳学会関西支部例会（於：西宮市大学交流センター）にて発表したものを加筆・訂正したものである。

## 【著者紹介】

武部好子 (TAKEBE Yoshiko) 就実大学人文科学部実践英語学科専任講師。ロンドン大学大学院演劇学修士号。聖心女子大学大学院英文学修士号。

## 【引用文献】

Anderman, Gunilla. (2011). 'Drama Translation'. Baker, Mona, and Gabriela Saldanha, eds. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Second Edition (pp. 92-95). London:

Routledge.

- Bastin, Georges L. (2011). 'Adaptation'. Baker, Mona, and Gabriela Saldanha, eds. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Second Edition (pp. 3-6). London: Routledge.
- Beckett, Samuel. (1986). *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber Limited.
- Cima, Gay Gibson. (1993). 'Beckett and No Actor'. *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*. (pp. 184-222). Ithaca and London: Cornell University Press.
- Jakobson, Roman. (1959/2004). 'On Linguistic Aspects of Translation'. Lawrence Venuti ed. *The Translation Studies Reader*. Second Edition (pp. 138-143). New York: Routledge.
- Oki-Siekierczak, Ayami. (2013). 'Transforming Shakespeare into a *Kabuki Piece* for the Modern Audience: Ninagawa's *Twelfth Night*'. Bigliuzzi, Silvia, Peter Kofler, and Paola Ambrosi, eds. *Theatre Translation in Performance*. (pp. 223-239). New York: Routledge.
- Pym, Anthony. (2010). *Exploring Translation Theories*. London: Routledge.
- Quad at A Beckett Evening*. (5 Nov. 2006). By Samuel Beckett. Dir. Kenichi Kasai. Perf. Kanji Shimizu, Takao Nishimura, Minoru Shibata, Kengo Tanimoto. Trans. Kaku Nagashima. Tessenkai Noh Theatre.
- Salz, Jonah. (19 July 2008). Personal Interview. Kyoto Art Center.
- Schaler, Reinhard. (2011). 'Localization'. Baker, Mona, and Gabriela Saldanha, eds. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Second Edition (pp. 157-161). London: Routledge.
- Schleiermacher, Friedrich. (1813/2004). 'On the Different Methods of Translating'. Lawrence Venuti ed. *The Translation Studies Reader*. Second Edition (pp. 43-63). New York: Routledge.
- Takahashi, Yasunari. (1982). 'The Theater of Mind: Samuel Beckett and the Noh'. *Encounter* 58. 4:66-73.
- 蜷川幸雄インタビュー (2005. 8. 18) *Performing Arts Network Japan*. 聞き手:長谷部 浩 [Online] [http://www.kabuki-bito.jp/juniya/ninagawa\\_interview.html](http://www.kabuki-bito.jp/juniya/ninagawa_interview.html). (2013. 10. 2)
- 尾上菊之助インタビュー (2007)『NINAGAWA 十二夜 パンフレット』歌舞伎座