

上演戦略としてのシェイクスピアの翻訳-小田島雄志 訳を巡る現状に関する一考察-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院演劇学研究会 公開日: 2011-04-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 井上, 優 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/10818

上演戦略としてのシェイクスピアの翻訳

—小田島雄志訳を巡る現状に関する一考察—

井上 優

今日東京の演劇界でもっとも頻繁に上演される外国人劇作家は誰かと問えば、おそらく、そんな愚問を、と一笑にふされるのが落ち、それほど、その答えは自明であります。いうまでもなく、シェイクスピアです。もう八年も前になりますが、大久保にグロープ座ができてからというものの、内外、数知れぬ劇団がシェイクスピアを取り上げ、戦後何度目かのシェイクスピア・ブームは、いまだ、何時果てるとも知れぬ活況ぶりと言えましよう。

さて、そうした状況の中、日本語のシェイクスピア劇の上演は、いつのまにか小田島雄志氏の訳によって埋め尽くされた感があります。現時点でそれをしのぐほどの勢いを持った新訳が現れていないところからみても、小田島氏の訳が、日本語におけるシェイクスピアの定本的存在となりつつあるということができるかもしれませ

ん。最近の松岡和子氏の新訳も、可能性は感じますが、まだ、数編しか舞台に掛けられていませんし、比較の対象としては、まだまだだと感じています。つかこうへいが一九七八年に小田島氏との対談の中で、当時にして大體八割から九割が小田島訳になっていると言っています。二十年たった現在でも、事情はあまり変わってはいないでしょう。(二)

実際、小田島訳の功績たるや、列挙し出したら、原稿用紙の枚数が幾らあっても足りない。私の個人的な体験で語って申し訳ないのですが、小田島訳がなかったなら、ある意味では、私も、シェイクスピアの作品をここまで身近なものとして感じることはなかったと思います。今日のシェイクスピア・ブームを根底から支えているのは、小田島氏のおかげであるという意見を聞いたとして

も、私は、反対どころか、大手を振って賛成したいところだ。氏のシェイクスピア全訳の偉業は、全訳という数量的な面だけではない、否定しようにもできない素晴らしい含んでいると私は思っています。

しかし、私は、一方で、この小田島訳の隆盛には一つの疑問を感じます。その背景には、日本の演劇界のある種の無反省が見え隠れしているように思えてならないのです。端的に言うと、小田島訳は、これほどまでに広く用いられるべきではなかったのではないかとということだと思います。現在、かすかながらに起こりつつある、新訳による上演は実は、もつと早い時代に行われるべきではなかったか。といつても、私は小田島氏の翻訳そのものに対して敬意を持つ者の一人であることはすでに述べた通りです。問題なのは、小田島訳のみに頼っている上演側の姿勢の方です。そして、それが日本におけるシェイクスピア上演の、ある重要な問題に関係しているように思われるのです。ここでは、そのことについて、少し述べてみようと思います。

そもそも日本のシェイクスピアの上演史は、また、シェイクスピアの翻訳史であると言うことができると思います。こう書くと、それは何も日本ばかりではないだろ

う、イギリス以外のたいの外国の場合にもそう言えるはずではないか、という声も聞こえてきそうですが、しかし、必ずしもその事情は全面的にイギリス以外の各国に当てはまるといふわけではないようです。例えば、おそらく本国イギリスに次いでシェイクスピアの崇拜国であると言つていいドイツでは、シュレーゲルとテイクという二人によるロマン派の時代の翻訳が圧倒的に後の時代の舞台を支配してしまひましたし、あるいは、ロシアのシェイクスピアというと、現代では、ノーベル賞作家のパステルナークの訳業と切り離して語ることは出来ない。そうした、定本とも言ふべき翻訳が存在している国々と比べると、我が国のシェイクスピア受容は、それが我が国の西洋文化の移入の過程の中で行われたこともあって、また、日本語そのものがその過程において変貌しつつあったことも反映して、各時代時代によって翻訳が変化せざるを得なかつたということがあります。名前をざつと挙げただけでも、坪内逍遙から始まつて、三神勲、木下順二、福田恆存、小田島雄志、最近の松岡和子に至るまで、各時代のシェイクスピア翻訳が存在し、その時代の舞台を彩つてきたわけです。まずは、そのことを話の前提として確認しておきたいと思ひます。

その翻訳史の中で、最近の位置を占める小田島氏の翻

訳は、周知のように、初めは氏の所属していた文学座のために、そして後にはその文学座出身の演出家出口典雄氏の主宰するシェイクスピア・シアターの公演のために行われたものでした。日本演劇史に残る、シェイクスピア・シアターによるシェイクスピア全作品上演は、小田島氏の訳業なしには考えられなかったことは、出口氏自身も、当時この劇団の上演を目にした者も、共に認めるところです。小田島氏の訳は、この劇団の上演に対する姿勢と、この劇団が背負っていた時代背景とを共有するものでした。例えば『ハムレット』の中の有名な *to be or not to be* の台詞を小田島氏は「このままでいいのか、いけないのかそれが問題だ」と訳しました。そもそもこの台詞の各時代の翻訳を並べてリストを作るだけでも日本のシェイクスピア翻訳の変遷を通覧できるのは、周知のことと思いますが、そのリストの中でも、「生と死」という言葉を一切使わないこの小田島氏の訳は画期的なものといえるでしょう。これを演出した出口氏が、この翻訳の斬新さについて以下のように述べています。(ただし小田島氏の『ハムレット』は文学座時代のもので、シェイクスピア・シアターに直接向けたものではありません。一九七二年初演。)

要するにわれわれには明確な生も明確な死もないのです。生と死は差異性を失ったのです。生と死はもはや対立概念ではなくなつたのです。そのことが何より重要なのだと思います

……

また、小田島訳が進められていた時期は、次第に力を得たサブ・カルチュアの波が、伝統的なカルチュアを押し流し始めた頃でもありました。渋谷の喫茶店のまわりでは、若い男女がハンバーガーをかじり、アイスクリームをなめ、一緒にサブ・カルチュアを飲み込んでいました。訳者はそれを目に入れ、心に入れ、体に入れていたはずで

……

「生か死か、それが問題だ」(福田恆存訳)これは伝統的なカルチュアから生れた言葉です。「このままでいいのか、いけないのか、それが問題だ」これはサブ・カルチュアの影響ないしは余波を受けなければ生れてこない言葉です。三三

つまり、この「このままでいいのか」という独白は、その時代のサブカルチャーのエネルギによって生まれたものだと言うのです。後にこの訳を用いて展開した、渋谷

谷のジャン・ジャンという客席にして百席あまりの特殊な密室空間でのシェイクスピア・シアターの画期的なシェイクスピア全作品上演は、文化をメインストリームで担うものの発想ではありません。それ自体がサブカルチャーとなつてゐる。当時の「若者のファッションであつたジーンパンを着用し、後はセーター、Ｔシャツ」姿の役者と、舞台上の「金属製の何の変哲もない」二、三脚の椅子だけ。ここには「シェイクスピアを神としてではなく、ごく普通の人、身近な人、隣人として処遇したい」というの基本的理念があります。出口氏はさらに続けて言います、「シェイクスピア本来の面白さを取り戻すためにも、どうしても、シェイクスピアを身近な存在にまで引きずり下ろす」必要があつた、と。つまりほとんど裸舞台と言つてもいい舞台と「役者のしゃべる等身大のシェイクスピアの言葉」によつて「観客の想像力による積極的な参加」^③を促すことになるということです。

この出口氏の（そして言葉の面からこれを支えた小田島氏の）試みは、日本のシェイクスピア受容、とくに若者によるそれに圧倒的な影響を与えました。サブ・カルチャーがメイン・カルチャーをも脅かすことになつたのです。小田島氏の翻訳は、そのジャン・ジャンの密室空間を飛び出て、やがて、大劇場すら支配するようになり

ます。新劇の劇団の多くが小田島訳を採用し始めます。さらには、これが蜷川幸雄、鈴木忠志など、スタイルも俳優もまったく違う演出家によつても用いられることになります。その結果が冒頭に述べたような、現在の小田島訳の隆盛に至ることは言うまでもありません。

しかし、この過程は、本当に小田島訳にとつて幸いだつたのでしょうか。

忘れてはならないのは、小田島氏の訳は、いままでのどの訳とも違う、特殊な匂いが染み付いているという点です。それは、後に引用するリーブランという人の「ある特殊な上演のために翻訳がなされた場合、それは演出の一部となる」^④という言葉に象徴されるような特殊性です。もちろん、坪内訳、福田訳、三神訳、それぞれ、自分たちの関わつてゐる上演のために訳されたものであり（福田訳は特に自分で演出するために訳したものである）、その意味ではどれも「演出の一部」ではあるわけですが、小田島訳は、ジャン・ジャンのような特殊な空間を埋めるために生まれた翻訳、つまり、文字通りアンダーグラウンドのシェイクスピアのための翻訳であるという点で、他の翻訳と大きく特徴を異にするものです。それゆえに小田島訳が画期的であつたのであり、大きく評価されるべき点なのですが、その特殊な匂いに対して、

果たして、後の上演は、どれほど敏感だったのでしょうか。あるいは、それに鈍感であることによって、本来の小田島訳の特殊性を骨抜きにしてしまっていないだろうか。そしてそもそも、特殊な演出戦略に縛られた翻訳が、他の舞台空間に応用可能なのか。

この問いの答えは、ある意味では、イエスであるでしょう。しかし、ある意味ではそれはノーなのではないでしょうか。イエスという理由は、小田島訳が他の訳に比べて、一見適応性が高いということにあります。そもそも平明な言葉を選んだといわれる訳ですから、喋る俳優を選びません。あるいは、小田島氏自身、氏の同じ訳で「玉三郎がやる場合と……シェイクスピアシアターがやる場合、これは同じ訳かと思えないぐらい違った演技が出てくる」^(五) という言い方をしています。歌舞伎俳優である玉三郎の口から発されても台詞として成立してしまう幅の広さを小田島訳は有していたといえるでしょう。私自身直接その公演を見ていないので推測にすぎないのですが、演出家がこれを意図的に行ったとしたら、かなり凄いいことだと思います。しかし、すべてがこのようなケースだと言えるのか。実は、シェイクスピア・シアターの後続に続いた公演は、小田島訳を、単に言い回しが平明で分かりやすいからという理由だけで採用している傾

向があるのではないか。ここには七十年代のサブ・カルチャーと密接に結び付いた時代性が看過されているのではないのでしょうか。

このことは、特に先の『ハムレット』の場合、強く現れてくるように思われます。出口氏も引用した『ハムレット』の「このままでいいのか、いけないのかそれが問題だ」という独白には、見せ掛けの平明さの裏に、深い、存在論的な問い掛けが含まれています。その問い掛けが、七十年代の文学座やシェイクスピア・シアターが発する場合と、八十年代、九十年代の俳優が発する場合とは、意味合いが大きく異なるのは、言うまでもありません。七十年代的に存在論的問い掛けをするよりはむしろ、八十年代は、時代は逆行するかもしれないが、もっと直接的に自分の生か死かの選択を問う掛ける時代であった可能性はなかったか。あるいは九十年代は、もっと複雑な二者択一を迫られている時代ではないか。そうした自覚に立つてみるならば、必ずしも、八十年代以降のハムレットが「このままでいいのか」と問い掛ける必然性は強いものではなくなっていくだろうと思うのです。しかし、そうした自覚がないままハムレットが「このままでいいのか」と問い掛けている場合が余りに多くないか。

私は、ここで、サブカルチャーがメインストリームに

取って代わることの是非を言っているのではありませ
ん。ある戦略の下に生まれた、ある特殊な翻訳を、何の
反省もなしに別の状況下で使用してしまうことの、戦略
放棄の無責任を言っているのです。ある特殊な状況にお
いて翻訳された台本が、別の文脈で再利用される場合、
そこに、新たな戦略が必要なはいうまでもありません。
小田島訳のように、とくに、オリジナルの翻訳がなされ
た際の戦略的意図が強い場合はなおさらそうであるはず
です。かつて戦略的な翻訳の象徴であったはずの小田島
氏の訳が今や、ほとんど戦略放棄の象徴に成り下がって
いる現状が見られるのではないのでしょうか。

ここでレアノール・リーブランという人の論文に則し
て、フランスの事情を紹介してみようと思います。この
国は、舞台のシェイクスピアの本格受容に関しては、日
本と事情が似ていると思います。つまり、定本的な訳業
が存在しない。フランスという国自体がドイツと比べる
とシェイクスピア受容に消極的であったという事情を反
映してのことでしょう。この国の場合、しかし、日本の
場合よりも目まぐるしく翻訳が入れ代わっていつている
ようです。フランスではリーブラン氏の「成功した上演
はそれ自体の翻訳を要求する」^(六) という言葉からもわ
かるように、それぞれの上演の独自の演出戦略に則った

翻訳が用意されます。しかし、当然のことながらある特
定の上演のための翻訳は時代遅れになるのも急速です。
例えば、世界的な演出家であるピーター・ブルックの演
出のために『アテネのタイモン』や『テンペスト』を訳
したのは、ブルックのパートナー的存在で、自身もルイ
ス・ブニエルの映画の脚本などで有名な、ジャン・ク
ロード・カリエールでした。当然、この新訳は出版され
ます、しかし、それは上演の記憶が鮮明な間だけのこと
で、現在では絶版になってしまっているといえます。^(七)

しかし、言い忘れてはならないのですが、リーブラン
氏は、「新演出||新訳」というフランス国内の状況を必
ずしも是としているわけではありません。氏は、引用し
た論文において、実はむしろ、ある翻訳が次の上演のた
めに用いられることを必ずしも禁ずるものではない、と
主張します。彼は、翻訳の際に重要なものは「翻訳される
べき言葉の意味」だけではなく、「それらの言葉とそれ
を発するべき身体およびそれが発せられる文化的コンテ
キストとの関係である」と言います。その翻訳が、再利
用されるためには「演劇上演の非言語的なコードのため
に、自分たちの翻訳に空白を残すことによって、上演の
可能性」を維持することが必要だと言います。^(八) つま
り、後に同じテキストを用いて上演されるのか否かは、

その翻訳テキストの中の「空白」の有無にかつていると言うのです。カリエールの脚本は、その空白がない例です。隅から隅まで演出意図が書き込まれています。その出版された脚本は、パンフレットやポスターなどと同じく観客にとっての「上演の思い出」^(五)にしかならないものである、と言います。逆に再利用可能な例としてリーブラン氏の挙げるデブラという人の訳は、意外ですが、フランス語としては必ずしも言いやすいものではない、むしろ直訳に近いかもしれませんが、そこに生じる「よそよそしさ」otherness と「ギャップ」こそが、再利用される鍵だとリーブラン氏は見ているのです。それらによって、劇テキストは、不完全な状態、アンヌ・ユベルスフェルトの言葉でいう「穴のあいたテキスト」の状態に止まります。翻訳テキストにおけるこの穴を補うのは、当然、上演における「非言語的コード」に他なりません。この「穴」には、様々な演出の介入する「空白」があるのです。^(六)

さて、小田島訳に話を戻しましょう。ここでリーブラン氏が用いた例から照らしてみると、小田島訳の、日本語としての特徴の幾つかが浮かび上がってくるように思えます。氏の訳は、何より、日本語として読みやすいし、喋りやすいと言っているでしょう。しかし、今まで見た

ように、その平明さは、それが作られた背景を濃厚に背負ってしまっている。つまり、見た目の平明さとは裏腹に、ここには「空白」は少ないのです。これが平然と後の舞台で使用されているとしたら、そこにある種の無責任と呼ぶべき事態が生じるのは言うまでもないはずで、現代でも古い坪内訳を用いての上演があつたら、これは、あきらかに戦略的な上演です。小田島訳がシェイクスピア・シアター以後に用いられた場合、その上演は、この坪内訳と同じくらいに戦略的な上演であるべきなのは言うまでもないでしょう。そういえば、実際、一九八八年には蜷川幸雄が坪内訳小田島訳を合わせてくつつけた上演台本で『ハムレット』を上演しましたが、これは極端に戦略的な例といえるかもしれません。

逆に、現代の日本語に馴染まないといつて割りを食っているのが、福田恆存氏の訳であるように思います。先の引用でも出口氏ははっきりと「福田訳は文語的だ」というようなことを言っていますし、福田氏自身、「日常語で訳すなんておかしい」という姿勢を頑として崩さなかったこともあり（そしてその主張を武器に小田島訳に対立していたこともあり）、ここ今では敬遠されている傾向にあると思えますが、リーブラン氏が再上演可能な翻訳の条件として挙げた、「空白」「よそよそしさ」「ギャ

「ツブ」という点から見ても、福田訳にこそびつたり当て嵌まるように私には思われます。(ただし、福田訳は必ずしも直訳とはいえませんが。)しかし、これについては、今回はここで止めて、稿を改めて述べる必要があるでしょう。

翻訳は常にな変わって行くべきである。こういうのは簡単です。ただし、日本語では、英語と同じヨーロッパ言語であるフランス語の場合のように簡単には新訳は作れないでしょう。しかし、ならば、ある新しい上演のための新しい翻訳の必要性、古い上演台本が、戦略的に再利用されることの重要性、この両方の視点で上演に取り組む必要があるでしょう。小田島訳に頼り切っている昨今の状況には、あきらかにこうした視点が欠けていると言わざるを得ません。いざれにしても、小田島訳を定本としてしまうことの居心地の悪さから小田島訳自身を救ってあげることが、急務であるはずでしょう。(三)

註

- (一) 小田島雄志、つかこうへい「対談・平土間から見たシェイクスピア」、『翻訳の世界』一九七三年、五月号、三六頁。
- (二) 出口典雄『シェイクスピアは止まらない』、一九八八年、

講談社、一〇八—一〇頁。

(三) 同書、一一六頁。

(四) Leandre Lieblein, "Translation and mise en scene: the example

of contemporary French Shakespeare", in Dennis Kennedy(ed.),

Foreign Shakespeare, Cambridge: Cambridge U.P., 1993, p. 77.

(五) 小田島 つか、前掲対談、四三頁。

(六) Lieblein, *op. cit.*, p. 77.

(七) *Ibid.*, p. 87.

(八) *Ibid.*, p. 77

(九) *Ibid.*, p. 87.

(一〇) *Ibid.*, p. 89. アンヌ・ユベルスフェルトの言葉は、Anne

Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur* (Paris: Edition Sociales, 1981),

p. 10. からの引用。

(一一) 例えば福田恆存『演劇入門』(一九八一年、玉川大学出

版部) 所収の「シェイクスピア劇のせりふ」を参照。

(一二) これに関連して、私は、これとは別に、日本語としての定本的な翻訳の必要性も感じています。それについては、シュレーゲルやパステルナークが演劇畑の外側にいる人たちであったという事実が、一つの可能性を示唆していると思います。