

翻訳劇上演の面白さと難しさ

西川 信 廣

今日は沢山の女性を前にお話しするので少々興奮気味です。友人にはずいぶん羨ましがられました。別に何をしようとするわけではないのですが……。

さて、今日は演題にありますように「翻訳劇上演の面白さと難しさ」についてお話しします。僕は劇団文学座という創立以来約六十年になんなんとする新劇団に所属しています。演出を本格的に始めて六年ほどになるのですが、これまでに三十七本の芝居を演出しまして、そのうち十九本が翻訳劇です。十九本の内訳ですが、十本が英国、七本がアメリカ、そして二本が南アフリカの芝居です。翻訳劇がなぜ多くなるのかは、題材、ストーリー、テーマの面白さ、劇構造の確かさに魅かれるからだと思います。僕は演劇の研究者ではないのであくまで現場での創作過程を通して、また日本の現場と海外の現場の違いなども含めて翻訳劇上演の面白さと難しさについてお話を進めていきたいと思っています。ところで、演出家という仕事は世間一般の方にはよく理解されていないと思います。最近では、演出家がクローズアップされる時代になってきましたが、それでも何をしている人なのかよく分からない。あまり表にでてこない仕事ですから当然ですが……。そもそも、演出家という職能はそれほど古くから存在するものではありません。欧米でも、演出という機能が発達したのは十九世紀の後半からです。当初、アメリカではディレクター、イギリスではプロデューサーと呼ばれていました。しかも、イギリスではプロデューサーという言葉が演出家を指すようになったのは二十世紀に入ってからで、それ以前はステージ・マネージャー、日本語に訳すと舞台監督、という言葉しか存在しませんでした。現在は、両方ともディレクターで通りますが、名称があいまいだったということは演出家という職業が曖昧で未発達だったことを示しています。そして、演出家という職業が著しく強大化したのは二十世紀に入ってからだと言われています。

さて、日本ではどうかといいますと、例えば歌舞伎には基本的に演出家はい

ません。現代の新作歌舞伎に関しては演出家をたてるようですが、古典の歌舞伎では演出というポジションがありませんでした。では、どうやってきたかという、座頭である立役者、つまり主役が配役を決め動きや音楽を決めてきた。つまり、現場で主役の役者さんを中心に物事を決め、それが繰り返されるうちに基本の形になってきたんですね。いまでも、歌舞伎の稽古で位置を決めるのは、主役かその場でのバランスで何となく決めるのだそうです。実に日本的な決め方です。さて、現代劇はといいますとこれは必ず演出をたてます。日本の現代劇の出発点は明治末期から大正にかけて旧劇、つまり歌舞伎や新派に対してでてきた新しい演劇の流れです。しかし、今日のいわゆる新劇の直接の出発点は、大正の末から昭和にかけての築地小劇場の運動でしょう。ここでは小山内薫、青山杉作といった人々が積極的に西欧の演劇を取り入れました。それに昭和五、六年を最盛期とするプロレタリア演劇の時代が続き、その崩壊後、十年代には新協、新築地両劇団の時代になります。しかし、太平洋戦争の勃発後、両劇団は解散を余儀なくされて終わりを告げ、新劇は西洋の演劇を多く取り入れていたので、外来演劇として排撃され、破滅に近い状態になります。しかし、敗戦後は社会一般から歓迎され、昭和三十年前後に再建されて三十年代後半には活況を呈します。しかし、その後新劇が職業化、商業化が進んで創造の意欲が希薄になったとして、四十年代に反新劇運動が起こります。いわゆるアングラ、アンダーグラウンド演劇と呼ばれたものです。ここから出てきたのは唐十郎、鈴木忠司、蜷川幸雄といった人々です。そのあとに、つかこうへいがいて、暫くあとに野田秀樹、鴻上尚史といった人たちがいて、近年の小劇場ブームに続いてきたというのが、大雑把な日本の現代演劇の流れです。しかし、今は世界がボーダレスの時代になったように、演劇も新劇とかアングラとか小劇場とかいった区分けができにくくなり、一つ過渡期に突入したと思っています。劇界も劇団中心からそれ以外の組み合わせで芝居が作られることが非常に多くなった。おそらく近い内に、今までにない新しい動きが出てくるだろうと思います。

さて、演出家の仕事について少し具体的に触れます。昨年ですが、英国の地方劇団を廻ってその芸術監督たちに色々話しを聞く機会がありました。その時それぞれに「演出とはなにか」という質問をしてみました。すると「忍耐」という答えが返ってきた。演出は本当に忍耐です。生身の人間を相手にして何かを引き出す仕事ですから。その為には強い精神力と体力が必要です。演出家というと何か偉そうに座って、好き勝手なことを指示していればよいと思われ

ているようですが決してそんなことはありません。稽古場を動きまわり、客席を移動し、舞台に駆け上がり結構体力が必要です。さて、もう少し具体的に一本の芝居ができるまでに演出家が何をするのかお話をしましょう。まず、台本があります。当然ですが。僕の場合、翻訳劇が多いのでまず翻訳家と台本の言葉についての打ち合わせがあります。困るのはどうしても日本語の話し言葉にならない言葉、状況が分かりにくい内容の言葉です。小説やドキュメンタリーなら注釈が付けられますが、演劇は注釈が付けられない。それからユーモア、ジョークのたぐい。これもそれぞれのバックグラウンドが違いますからなかなかその面白さが出しにくい。それから、僕らが持っている一般的なイメージで訳してしまうと大きな間違いになってしまうことがある。例えば、僕が演出した南アフリカの芝居に出てきた黒人を、最初、翻訳家が黒人ということでアメリカのファンキーな黒人をイメージして訳してしまった。ところが、この役は他との関係でそういうキャラクターではなく、もっと思慮深い黒人だったので言葉の使い方をずいぶん直してもらったことがあります。この翻訳段階がかなり重要な時間になります。なぜなら、全てこの台本の言葉をとっかかりに仕事が進むからです。このあと美術、照明、衣裳、音楽、効果、などの基本プランナーと打ち合わせをし、机上プランを作ります。この時に演出家はこの台本をどう読んだか、どんな空間にしたいか、この芝居で何をしたいか、何を伝えたいかなど芝居の方向性を打ち出します。そしてプランナーの意見を聞きながら、装置はリアルにするのか、象徴的にするのか？ 衣裳は時代性を考えるのか、それとも時代性を越えてデザイン優先でいくのか？ 音楽はどんなジャンルの音楽で、楽器や編成は？ 録音か生演奏か？などを全体のバランスを考えながら決めていきます。僕の最近の仕事では「背信の日々」という英国の芝居で、これは生活感が大事なのでリアルな装置を要求しました。また「オレアナ」と「馬かける男たち」というアメリカの芝居では、生活感よりも象徴性、ストーリー展開、劇場条件などを重視してリアルでない装置を要求しました。ここから、四週間から五週間にわたって、本読み、立ち稽古、通し稽古とあって舞台稽古、初日といくわけです。その間に机上プランを修正し、役者に芝居の全体イメージの中での役のイメージを伝え、創造し、位置や動きを決め、テンポ、物言いなど細かい点も指示していきます。この中でやはり最も難しいのは俳優との関わりです。なにしろ、装置や衣裳と違って生身の人間ですからこちらのイメージ通りになかなかならないのが常です。演出家の鈴木忠司氏が「演劇を演劇たらしめている重要な要素は何か」というと、やはり俳優にあると言っている。こ

の俳優とどういう関係を結ぶかが、演出という仕事の重要な点になる」といっています。僕も同感で、演出家はこの俳優とどういう関係を結ぶかにそれぞれ苦労し、やり方を持っています。恫喝戦術、囁き戦術、煽て戦術、話し合い戦術、色々あります。演劇というと皆さん「見るもの」と考えていらっしゃるでしょうが、現場で一番使っているのは、視覚よりもむしろ触覚だと思います。それと聴覚。もちろん視覚を重要視した舞台もありますが、僕は触覚、もしくは聴覚を大事にして芝居作りをしています。観客は触覚で舞台を見る、役者の喋る台詞の音の中に真実がある、と思っているからです。「いい舞台にふれた」という表現があるのはそこから来ていると思います。海外の演出家は、音に対してとても敏感です。日本でも久保田万太郎の芝居ではこの「音」ということをとても大事にした芝居作りが必要です。庶民の生活が喋る言葉の「音」の中にあるからです。緻密な舞台は音や触覚感覚にとっても配慮が行き届いています。さて、演出や稽古の話が多くなってしまったので、この辺で翻訳劇上演の難しさの話に戻しますと、先ほども申し上げましたように言葉の問題が大きい。例えば、先ほど言いました「オレアナ」という芝居で、教授との話し合いに決裂した女子大生が最後に教授に対して「グッド・デイ」と言って帰ろうとする。すると教授が「ちょっと待った、ナイス・デイ、トゥデイだ」という。「えっ？」と女子大生が言うと、教授が「君はグッド・デイといった。でも今日はナイス・デイだと思うんだ」という。この「グッド・デイ」と「ナイス・デイ」の違いが現場で分からないということになった。翻訳家は前者は捨てぜりふ的で関係を断ち切るニュアンスを含んでいるが、後者はまた会おうというニュアンスを含んでてと言う。そこで「グッド・デイは捨てぜりふだ。それをいうならナイス・デイだと思うんだ」に変えた。ところがこれも分かりにくい。そこで「ごきげんよう」「ちょっと待った。“さよなら、またね”だよ、今日は」「えっ？」「ごきげんようは捨てぜりふだ。それを言うなら“さよなら、またね”だと思うんだ」に変えました。これで原文の意味とニュアンスと二人の関係が伝わったかどうかは分かりません。しかし、役者二人がこの方が身体につくというので最終的にこの会話を選びました。この「言葉が役者の身体につくかどうか」が大事なんですね。でないともとても嘘っぽい台詞になる。また、劇の最後で教授が自分の女房に「ベイビー」を連発して、それを聞いた女子大生が「奥さんを、ベイビーと呼ばないで」と咎める台詞がある。その言葉に教授はカッとして女子大生を殴ってしまうという箇所があったのですが、この「ベイビー」という言葉がどうも気持ち悪い。アメリカの芝居だからといってしまえばそれま

ですが、やはりやっている役者が日本人で、観客が日本人だと気持ち悪い。意味ではなく、先ほどの触覚感覚、聴覚で気持ち悪い。そこで「お前」という呼び方に変えました。これは観客の反応を見ていて伝わったようでした。さて、僕はアメリカン・コメディを二本演出しているのですが、やっていて思うのはアメリカのコメディのリズムと役者の身体がどうも合わない。俳優の力量にもよりますが、どうしても日本人がやるとオーバーアクションになってあざとくなってしまう。しかし、やらないとコメディの面白さが出てこない。最終的には案配の問題なのですが、やはり翻訳劇をやるときの難しさの一つです。他に僕は南アの「サムとハロルド」という作品をやっていますが、この時は黒人の独特のリズム、体臭をどう出すかに苦労しました。ただ黒く塗ればいいという問題ではない。もちろん考え方によっては何も黒人だからといって黒く塗る必要はない。黒く塗らなくても黒人を表現することは可能です。その方が作り物にならなくていい場もあります。「サムとハロルド」の場合は白人と黒人の色の違いがどうしても必要だと思ったので黒人のメイクをさせましたが。また「シャーリー・バレンタイン」という英国の一人芝居の時は、原文が方言なのでこれを日本のどこかの地方方言にしようかどうか迷いました。しかし、外国の方言の芝居を日本のどこか地方の方言に置き換えてやるとどうしてもその色が濃くなって逆に違和感が出てしまう。そこでこれに関しては女優が東京の人だったので方言は使いませんでした。ということで、翻訳劇上演の難しさは、文化を置き換える難しさだと思います。しかも、意味だけでなくリズムや生活の背後にある民族歴史の部分にまで触れて組み立てなくてはならない。しかし、それを演劇的なアイデアで僕ら日本人に納得のいく、または感覚的に受け入れられるものにしていくことが楽しさでもあると思います。