

## 〈2017年度講演会〉

### フランス詩の研究者が戯曲を翻訳するとき

岩切正一郎

2017年にラシーヌの『フェードル』を上演し、私はその翻訳を担当したので、今日はそこを中心に、戯曲翻訳について実践的な面も含めてお話ししたい。

#### 詩の研究者から戯曲翻訳者へ

私の研究領域は元々は19世紀のフランス詩で、特にボードレーを研究対象としてきた。そんな私がなぜ戯曲翻訳をするようになったのか？ 40年も前のことだが、東京大学でフランス語を学んでいた頃、同級生に、現在、作曲家・管楽器演奏家として活躍し、舞台音楽でも第一人者の笠松泰洋氏がいて（蜷川幸雄氏の『グリークス』の音楽は彼が担当した）、その彼が当時からなぜか私の言葉の力を高く評価してくれていて、アヌイの『ひばり』上演（2007年、主演・松たか子）を企画し翻訳者を探していた蜷川氏に私を推薦してくれたのだった。私はその時、実績はほとんど無に等しかったが、笠松氏は私を信用し、蜷川氏は笠松氏を信頼した。その期待に私も必死で応えようとした。『ひばり』の舞台は大好評で、これをきっかけに戯曲翻訳を少しずつ手がけるようになった。

#### ラシーヌ『フェードル』翻訳上演

2017年に演出・栗山民也、主演・大竹しのぶ、翻訳担当は私で、ラシーヌの『フェードル』を上演した。シェイクスピアも演出している栗山氏がラシーヌを演出するというと、どうしても私のなかに、スタンダールの『ラシーヌとシェイクスピア』（1823年）が浮かんでくる。その第一章の小タイトルは「1823年の観客の興味を惹く悲劇を作るには、ラシーヌの誤ったやり方に従うべきかシェイクスピアの誤ったやり方に従うべきか？」となっている。知られているとおり、スタンダールから見ればラシーヌ的悲劇は打破すべき古典主義の書き方であり、シェイクスピアは古典主義からすると正道はずれている。

この第一章に先立つ序文はこう始められている。「1670年頃は、1000エキュする刺繍入りの服と、大きな黒いカツラを付けた侯爵達がラシーヌやモリエールの作品の善し悪しを決めていた。/この偉大な作家達は、この侯爵たちの趣味にかなおうとし、彼らのために仕事をした。」

さて、このスタンダールからも200年近く経とうとする日本の観客の興味をラシーヌは惹けるのか？

われわれが目指したのは、まず第一に、言葉で出来た演劇の醍醐味を舞台上で作りだし伝えること。筋の運びのアクションによって、話の展開自体の面白さを堪能してもらうこと。

観客はテキストをあらかじめ良く知っているという人ばかりではない。劇場では、演技・演出・装置・衣装・照明、そして劇の内容・言葉、両方からその心を動かさなくてはならな

い。それは成功したと言えるだろう。見終わった後、椅子から立てなくなるくらい感動した、という感想を寄せた観客もいたのだから。プレヒトが何と言おうと、フェードルを見舞う運命と一体となっていた人々がいた、ということは大事なことである。

フェードルを演じた大竹しのぶは、朝日新聞に「なんだろう、この胸の高鳴りは。心が揺さぶられ、身体の中を熱い血がたぎる。愛の言葉が、嘆く言葉が、憎む言葉が、心の底から湧きあがってくる」と書いている。栗山民也はプログラムで、今の日本は言葉が軽く、真実の言葉がない、と批判し、「このとき、古典が真価を放ってくる」と述べている。

ある演劇研究家はブログに批判を載せている。「栗山は、ジャン・ルイ・バローのコメディ・フランセーズで上演した「フェードル」の演出ノートを見ていないのだろうか……？画期的と言われた演出だ……」見ていない、どころか、抜粋の形ではあるが私が翻訳して参考資料として演出家に渡してあった。バローの影がないのは、知らないからではなく、それを退けているからなのだ。

さてそのセリフだが、当然のことながら、ラシーヌの韻文を翻訳する時点で、シラブル数と脚韻、といったフォルムは無視した。ということは、散文にして訳す、ということなので、いわば、スタンダールが演劇で求めた言語面での効果からすると、ロマン主義的ラシーヌになっている、ということである。

それでは翻訳は原文の何を受け継ぐのか？私は原語の詩行と訳文が同じ息づかいで言えるように工夫している。

同じ息づかい、といっても自己流のフランス語読みではあるのだが。言う時間もだいたい合わせる。これはなかなか分かってもらえない作業なのだが、単に時間の長さが合うように言葉を配置するのではない。フランス語で言う息づかいと同じ息づかいで、対応する日本語が言えるようにするのである。息の量をおなじにして、その結果、時間の長さも似てくる、ということなのだ。傲慢のそしりを怖れず言えば、ここに私の特殊技能があるのではないかと思っている。

訳に際して大いに参考にした既訳のなかから二つの訳と比較するかたちで実例をあげてみよう。

1-2. Le dessein en est pris, je pars, cher Thérémène, / Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.

- 二宮フサ訳(1965)：決心がついた。出発だ、テラメヌ。／麗しのトレゼヌでの暮しともお別れだ。

- 渡辺守章訳(1993)：決心はついた、テラメヌ、出発する、／住みなれたトレゼヌの都ともお別れだ。

- 拙訳(2017)：もう決めたことなんだ、ほくは行く、テラメヌ、／愛<sup>いと</sup>しいトレゼヌの町での暮らしとはお別れだ。

34-36. Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face / Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé / La fille de Minos et de Pasiphae.

- 二宮訳：あの楽しい日々も、今は昔。何もかも変わってしまった、／ミノスとパジファエの娘を、／神々がこの地に送られた時から。

- 渡辺訳：あの幸せな時は、もはやない。すべては様変わりした、/この岸辺に神々が遣わされた時からだ、他でもない/ミノスとパジファエの娘であるあの人を。

- 拙訳：あの幸福な時はもうない。すべては一変した。/神々がこの岸辺に/クレタ島の王ミノスとパジファエの娘を送って以来。

1617-1619. Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence. / Il faut à votre fils rendre son innocence. / Il n'était point coupable.

1622-1624. Les moments me sont chers, écoutez-moi, Thésée, / C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux / Osai jeter un œil profane, incestueux.

- 二宮訳：いいえ、テゼー、正義にそむく沈黙は破らねばなりません。/あなたの御子の汚名をそそがねばなりません。/あの方には、少しも罪はなかったのです。[…] 私は、今は一刻も惜しまねばならない身です、聞いてください。/けがれを知らぬ礼儀正しいあの王子に、/淫らな不倫の眼を注いだのは、私です。

- 渡辺訳：いいえ、テゼー様、これ以上口をつぐむのは許されません。/ご子息の汚名をそそいでさしあげなくては。/あの方に、罪はなかった。[…] 一刻も今は惜しい、聞いて下さい、テゼー様。/いかにもわたくしが、穢れを知らぬ、正しい王子に、/怖れ気もなく、淫らな、不義の目をつけた。

- 拙訳：いいえ、テゼ。邪な沈黙は破らなくてはなりません。/あなたの息子に潔白を返してあげなくては。/あの人に罪はないのです。[…] 残された時間は短い、聞いてください、テゼ、/心映えの美しいあの子に、/人の道に背いた眼差しを投げたのは、このわたし。

有名な「*La fille de Minos et de Pasiphae.*」を私の訳では「クレタ島の王 ミノスとパジファエの娘」にしてあるのは、日本の観客には聞いてすぐに分からないかもしれないから、という演出家からの要望を反映してのことである。上演に際してはこのような協議も行われる。

### 私の翻訳方針

演劇言語としての日本語をつくるために私は好んで三馬の『浮世風呂』や、春水の『春色梅児誉美』、南北の『四谷怪談』、円朝の『怪談牡丹灯笼』などを参照する。この伝で、台本でフェードルに「堪忍してください」と言わせていたところ、ちょっと江戸っぽ過ぎる、と演出家からダメ出しがでて、言い回しを変えることになった。

新作ではなく昔の作品を上演するときには、当然、現代の問題意識が投影される。ジョルジュ・フォレスチエが*La Tragédie française* で述べているように、悲劇は観客や読者に、「我が身にふりかかるものと直面している人間のドラマ、超越のシステム、実存的矛盾のシステムのなかで生きることの困難さ」について考えさせるが、しかし、[昔の]「悲劇作品をこのように理解し始めたのはロマン主義以降のことに過ぎないと言っておく必要がある」。『フェードル』もまたそのような歴史的立場にたって現代日本で上演されたのである。翻訳の

参考にと、Garnier の *Hippolyte* も読んでみたのだが、やはり今日本で上演してもこれは面白くはないだろうと私は思った。

フォレスチエと同じ考えはバルクソンにも見られ、彼は『思考と動くもの』のなかで、古典主義にロマン派的要素があるとしても、それはロマン主義が出現したあと初めて事後的な効果によって取り出された要素にすぎない、と言っている。

私はこうした見方を肯定的に取りたい。そうでなくては、現代において、過去の作品を読んだり上演したりする意味はない。

さてそのために、自分にとってのテキストと上演の位置づけをしたい。

## 1) テキスト

演劇は永続する部分、すなわちテキストと、瞬間的な部分、すなわち上演というふたつの要素でできている、と定義した上で、アンヌ・ユベルスフェルトは、「演劇は逆説的なアートである」という。だが翻訳劇の場合には事情が異なる。翻訳テキストは、上演の社会・文化的あるいは言語的状况によって時代と共に変化する。翻訳テキストは、半分、不変のテキストにつながりつつ、半分は上演の、瞬間的な出現の、性質を帯びてもいる。

## 2) 上演

ドイツの演出家オスターマイヤーは、ドイツの演劇研究がメタ演劇的な次元でなされていることに不満を感じ、インタビューで、「実際は、対話や、登場人物や、対立や、劇的状况があるのです」と述べ、「演劇にたいする慎ましいアプローチが必要」だと語っている。「慎ましいというのは、稽古場に入る前にあらかじめ、そこからどのような美学的表現が立ち上がってくるのか、わからないからです」と。そしてこう言っている。「この〔演劇という〕芸術は、人生の失望にたいする反抗ですよ。おおもとは、生まれたことへの憤慨がある。」

このような反抗には、言葉が重要な役割を持つ。それは何よりも登場人物の言葉である。「私は、芝居の登場人物を通して、作家の芸術的で文学的な技量を聞く気はありません。重要なのは、登場人物とその人の物語にとって必要不可欠な言葉なんです」と彼は言うのだが、ラシーヌの翻訳で私が気を付けたのもそのところだ。

ラシーヌの詩的な美しさを朗読し、それを楽しむ、というのは、フランス語で言わなくては不可能である。その不可能の実現は、志としては持っていないが、それよりも、舞台上で俳優が心の底から納得して自分のことばとして言える日本語にしておくことがより大切なのだ。

最後にポーランドのヴァルリコフスキの言葉を紹介しておきたい。インタビューで演劇は「規範」(norme)の場になることはあるのか、と聞かれ、ヴァルリコフスキはこう答えている。「[ノーマルな演劇になれるのは] 演劇の本質を裏切ったときだけです。愚かになって、自分のミッションを捨ててしまうときです。人間についての考察、人間を知ろうとする試み、われわれの人生と行動を導いている隠された構造の探求、それらの前衛に立つことを諦めたときです。人生というものがノーマルではないのだから、演劇だって、少なくとも、ノーマルではないものであるべきです。」

私も翻訳者としてこうしたミッションの遂行に尽力したいと思っている。