



Title	最近の狂言翻訳および外国語による狂言上演：狂言の修行、紹介、実演、翻訳をめぐって
Author(s)	ヒーブル・オンジェイ
Citation	演劇学論叢. 2010, 11, p. 344-368
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97466
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

最近の狂言翻訳および外国語による狂言上演

——狂言の修行、紹介、実演、翻訳をめぐる——

ヒーブル・オンジェイ

狂言が初めて外国語に翻訳されたのは、一八七九年であり、太平洋戦争開戦の一九四一年までに、五〇曲近く、つまり狂言の全台本の四分の一が英語などへ翻訳された。ただ、ほとんどの場合、狂言の紹介や翻訳、理解などは、主に「研究者」の視点から狂言を世界へ紹介したものであり、古典芸能である「狂言」が、主に「文学」として海外へ紹介されたのであった。

外国人として、狂言の「演劇的」な面を理解し、自らも習い、自ら舞台に立つことで、狂言をあくまでも「演劇」として初めてとらえようとしたのは、二人のアメリカ人だった。二人はともに元軍人で、来日後、ともに有名な狂言の家で稽古を受けた。「日本のアートを理解するための糸口」として狂言を習い、その後日本の文学を世界に紹介、多数の翻訳を完成し、二〇〇八年には文化勲章を受章したドナルド・キーンと、現在も東京で活躍する外国人狂言師、ドン・ケニーである。

外国人による狂言実演の歴史を遡ると、まず、文化勲章受章者であるドナルド・キーンがあげられる。キーンは、狂言の稽古を受けた初めての外国人とされ、およそ五〇年前、京都で現

茂山千之丞の指導の元で稽古を受けた後、狂言の台本を翻訳し、アメリカで日本文学研究の次世代に大きな影響を与えた。現在はオレゴン大学で日本文学、日本演劇の教授を務めている。毎年自らが教える大学の学部生とともに狂言発表会を行っているローレンス・R・コミンズは、かつてキーンの指導を受け、京都に留学していた五年ほどの間に、茂山千五郎の指導の元で狂言の稽古を受けており、現在は狂言の英訳、上演する第一人者となっている。彼は、自分が狂言研修を終え、帰国するときの状況について、次の様に述べている。

京都での留学期間が終わるころ、アメリカへ帰るか、あるいは京都に残り、狂言をもっと深く研修するか、と悩んでいたところで、指導教官のキーン氏に相談した。キーン氏は、アメリカへの帰国を私に勧めた。「狂言を細かく研修するのはいいのですが、あなたくらいのレベルでしたら、早く帰国して、その知識をアメリカで広めるのが一番よいと思う」とキーン氏は言った。そういうことで、現在は

アメリカで、大変限られた状況の下で大学生と発表会を行っているが、学生にとつては、とてもいい経験なので、帰国したことを後悔していない。

キーンが稽古を受けて以降、アメリカから来た狂言の研究者が狂言の稽古を受けることは一般的なこととなり、舞台での経験が、狂言の翻訳スタイルに影響を与えたことに違いないと思われる。これらの外国人狂言体験者は、日本に大学生、あるいは研究者として留学し、留学期間が終われば帰国する「短期研究者」がほとんどであったが、その内に、本格的に狂言を修行したいと願う外国人も現れてきた。例えば、現在、エジプト大演劇学科で教授を務め、監督も務めるタン・ファーストは、八〇年代に日本で何年間か稽古を受けた。その後、プロレペルの狂言の研修を希望したが、断られて帰国している。一方、一九五九年にアメリカの軍人として来日したドン・ケニーは比較的に成功した例で、一九六四年から現野村万作の指導の元で修業を始め、引き続き、一九七五年、和泉流狂言師小川七郎とともに「ケニーと小川の狂言会」を立ち上げ、現在も東京とアメリカで狂言活動を行っている。ケニーは数多くの狂言を英訳し、英語の『狂言ガイド』²⁾もまとめており、本格的に狂言上演を目指した初の外国人といえる。ケニーは、数多い狂言の英訳の他にも、フランス語への翻訳、および上演も行っている。これらから、英語とフランス語における狂言の上演を比較するこ

とができる。ケニーはこの体験について、次の様に述べている。

同じ役をいくつかの言語で上演するのは、確かに興味深く、また難しい課題である。結論から言えば、狂言の上演、狂言らしい発声のためには、英語よりフランス語の方がふさわしい言語と感ずる。その理由は、フランス語の方がイントネーションにメロディがあり、歌うように発声することができるからである。一方、英語はドラムのように、リズム感はあるが、メロディはない。(中略)

狂言を英訳するときは、英訳にふさわしいと感ずられる「英語」を自ら作り出さなければならなかった。英語の古典を読み、実際にはどの時代にも、またどの国にも存在しない英語を作る。少し古い言葉のような感じがするが、狂言にはピッタリと思う。

狂言を翻訳するときは、台本を直訳するというより、狂言の雰囲気や直訳したい。ユーモアが通じるところかを確認したい。そうすると、面白いことだが、狂言を日本語で上演しても、フランス語で上演しても、英語で上演しても、いずれの場合も、観客が同じ所で、同じタイミングで笑う。³⁾

また『狂言ブック』の序論では、ケニーは狂言の歴史、発展、特徴をまとめて、読者に細かく紹介している。狂言の歴史の解

説は、これまでも外国語狂言集のなかにあったが、各登場人物の装束、舞台設定、役者の登場、名乗り、稽古の段取りをはじめ、ケニーは初めて狂言の演出についてまで細かく解説した。稽古の段取りを紹介する所では、日本での座り稽古、立ち稽古、小舞と謡いの稽古を説明するが、師匠の野村万作が、海外で外国人向けの稽古を指導するときは、その方法と段取りが日本で行う場合と全く違うことを強調している。また、狂言の言葉、発声と擬態語については、次の様に述べている。

私は、狂言の英訳を初めて試みるまで、一〇年間、一所懸命狂言の稽古を受けてきた。翻訳の言葉を選ぶときは、原文で方言などがわざわざ使われていない限り、できるだけイギリス、アメリカなどの特定の地域だけで使われている表現は、一切使わない。狂言の独特なことわざ、言い回しなどが、直訳で読者に理解できるならば、英語で意味が近いことわざや言い回しで置き換えるより、直訳する方を選ぶ。そして、例えば「エイエイ、ヤットナ」のように本格的な擬態語であれば、訳せずに、日本語のままを使う。

狂言の台本はストリートで、隠れた意味、特に深い意味を持つ台詞はほとんど見当たらない。それでも、各狂言の台本には無駄な台詞は一言もなく、十分に完成されているように感じられる。台本そのまま、解説、注釈なしでも十分理解しやすいため、粗筋の流れを理解するために必要

なところに限って、無言の動作を説明するト書きだけを入れる。写真も、粗筋を理解しやすくする程度に添付する。各狂言に対して、自分なりの理解をト書きで読者に与えるより、読者の想像力に任せて、読者が自分の狂言を思い描くことができるように、ト書きを使い過ぎないように注意している。³

右に紹介したドン・ケニーの解説は、『アジア演劇ジャーナル』に掲載されたものだと本人が記したものである。⁵『アジア演劇ジャーナル』は、共産圏以外の国で日本の演劇を研究する外国人のため、また一九八九年以降には、全世界の日本演劇研究者のために、大変貴重な情報源流となってきた。そこで、『アジア演劇ジャーナル』における狂言の最新情報、および、現在、狂言を研究し、上演している外国人の翻訳、稽古などを考察したい。

一 最近の狂言翻訳の背景

ここからは、二〇〇七年三月発行の『アジア演劇ジャーナル』⁶（三〇〇ページ）を参考資料として用いて、最近の狂言翻訳について考察する。この『アジア演劇ジャーナル』は、一九八二年にアメリカで創刊されたもので、世界的な視野からアジアの演劇を研究する専門雑誌である。アメリカのカリフォルニア大

学を中心に、ミシガン大学、プリンストン大学、東京大学、ローマ大学、ニューデリー大学等、国際的な研究機関に所属する研究者が、アジアを大きく日本、中国、南アジア、東南アジアの四つの分野に分け、それぞれの専門分野についての研究を執筆する。年に二回発行され、世界のアジア演劇の第一線の研究機関で読まれているものであり、このように学術的にも評価の高い『アジア演劇ジャーナル』で狂言が特集されたということからも、狂言が世界的に大きく注目されていることがわかる。

この号では、内容が大きく三つに分かれており、

- ・ 七つの伝統的な狂言と、二つの新作狂言の英訳
- ・ 狂言に関する論文やレビュー
- ・ 狂言に関するレポート、インタビュー

などが紹介されている。英語に翻訳された狂言は、『末広がり』『清水』『左近三郎』『茶垣座当』『箕被』『右近左近』『濯ぎ川』の伝統的な狂言、そして新作狂言からは『穴』、狂言『六地藏』をもとに落語作家小佐田定雄が作った『ジャパネクインズ』⁷が掲載されている。

論文では、小林貢⁸『第二次世界大戦以降の狂言』の英訳、インタビュー記事では、狂言『釣狐』⁹について大蔵流狂言茂山千五郎家の丸石やすしが語ったもの、そして茂山忠三郎家社中として稽古を受けているアメリカ人ジョン・クゼル⁹が茂山忠三

郎にインタビューした「伝えられてきた伝統」という記事は、茂山忠三郎家の将来について忠三郎自身が考察するものである。他に、アメリカで翻訳され、狂言を英語で上演する劇団について、またアメリカでの狂言スタイルで上演された新作、洋劇の作品についてのレポート、サンフランシスコで野村万斎が上演した、シェイクスピア劇を狂言に仕立てた作品に関するメディアレビューなどが続く。そして最後に、英語で書かれた日本の伝統芸能についての著作、特に英語で書かれた能・狂言に関する評論が五つ紹介されている。

次に、現在までに英訳された狂言台本のリストおよびレポートの中から、二つの論文について特に取り上げたい。

ひとつは、コロンビア大学で博士号を取得し、現在ポートルンド大学の日本語学科教授を務めるローレンス・R・コミンズによる『本格的だが、アクセスしやすい——学生狂言公演のための、狂言台本の翻訳、そして調整の二〇年をめぐって——』¹⁰である。

コミンズ自身、五年間、京都で茂山千五郎（現千作）の元で稽古を受けた経験を持ち、狂言以外にも、歌舞伎台本の翻訳のほか、様々な著作を発表しながら、二〇年におよんで教息子による狂言発表会を開催してきた。レポートでは、どのように外国人に狂言を紹介すべきか、外国人の子供に、いかに英語で狂言を教えるべきか等についての考察が詳細に記されており、中でも、詩や謡、擬音語、擬態語をいかに上手く舞台の中に取り込

むかについての考察は、我々にとって大変興味深いものとして注目される。

コミンズは「狂言らしさ」を保ち、「わかりやすさ」を大切にするため、次のことを強調する。

狂言の「発声」と「語り」は、耳にとってもなじみ、聴きやすいものです。英語に翻訳する時は、単に言葉を翻訳する、つまり、日本語の詞を英語の詞に、ただ単に翻訳することを目的とするのではなく、英語になっても、同じように耳に馴染みやすいものでなければなりません。言葉の問題だけではなく、ピッチ、テンポ、ポリユーム、タイミングなど、英語の台本がわかりやすく、同時に、聴きやすいように翻訳しなければなりません。

これまで、執筆者の論文において何度も述べてきた擬態語について、コミンズは次のように述べている。

擬態語を翻訳するのは、全く別の問題であり、課題でもあります。狂言の中のさまざまな動きは、常に擬態語を用いて美しく、また面白く表現されています。人間が何かをする場面、扉を開ける場面、モノが割れる場面、それぞれにふさわしい擬態語があります。例えば、扉を開けるときの「サラサラ」、モノが割れるときは「ガラリンチーン」、

動物（鳥）が鳴くときは「コカー」、そして猿の鳴き声は「キヤキヤキヤ」など、何についても、狂言では擬態語があります。

擬態語は、日本語における一つの誇りです。たまに、狂言を英語で上演しようとする演出家が、擬態語を英語で言わせようとしています。例えば、犬の鳴き声「ビョウビョウ」を「ヴァウヴァウ」、「ガラリンチーン」は「クラッシュ」や「ティンクル」とするように。ただ、私にとっては、それらばかり面白くもなく、意味のないことです。英語の舞台の中でも、きれいな、聴きやすい日本語の擬態語をそのまま上演すべきだと思います。

コミンズは、狂言を子供たちに指導すること、つまり演劇は教育の一つの手段であると述べ、論文のまとめとしている。

次に、幽玄劇団のユリコ・ドイ（土井由理子）の論文を取り上げたい。

ドイは、アメリカの幽玄劇団の創立者のひとりであり、現在は劇団内で能・



コミンズによる狂言小舞の指導⁽¹¹⁾

狂言の指導をしている。彼女は早稲田大学、サンフランシスコ大学で修士号を取得し、一九七〇年代から日本の古典芸能とヨーロッパ、アメリカとの共同プロジェクトについての論文を執筆している。その活動範囲は日本の古典芸能から仮面劇、パントマイムにまでおよび、カリフォルニア州の賞をはじめ、さまざまな賞を受賞した。これまでに四五の芝居を監督し、そのうち一七曲の狂言を監督している。また幽玄劇団としては、一九七八年からアメリカにおいて能・狂言を上演し、いくつかの賞を受賞している。

論文の序論では、狂言とヨーロッパの喜劇についての比較、また一九一〇年代のアメリカの喜劇との比較もしている。

彼女は狂言の中にある人間的なユーモアを特に取り上げ、「狂言の家に生まれなかった」、つまり狂言の稽古を受けていない外国人と一緒に、いかに外国語で狂言のユーモアを表現するかが、自分の人生の課題のひとつであったと述べる。そして第一章では、アメリカで生まれ育った「狂言師」をどのように育てればよいのかについて考察する。

ドイが最初に狂言を上演しようと試みたのは、大学教授として、自分の生徒との共演であるが、狂言の型などを知らなかったため、武術などから使用できそうな「技」から、呼吸法を取り入れるようなこともしていた。

彼女が教えを受けた狂言師野村万作に常に言われていたことは、

狂言では、「体が笑う」「体が泣く」のであって、顔が笑ったり泣いたりするのではない。

ということであった。彼女は、外国人の生徒が演技する際、表情豊かに顔で笑ったり泣いたりするため、顔に白い紙のマスクをつけ、自分の顔を使わずに、体だけで感情を表現する訓練も試みた。ドイが次に注目するのは、外国で狂言を上演する際の観客の反応である。「間」を体で覚えている狂言師は、舞台にただ座っているだけで様々な状況を表現できる。例えば、「附子」では、最後の場面で太郎冠者と次郎冠者が「附子」を食べ切り、主人役の役者が「附子」が空になっていることに気づくところで、主人は言葉を発せず、体も動かさない。「間」で表現するのである。しかし、「間」の感覚が体に馴染んでいない外国人は、身体を動かさずに観客に感情を伝えることは大変難しいことであるため、その場に「小舞」や「謡」を特別に入れることで、状況を説明する工夫を加える必要があった、と述べる。

また、舞台に関しての問題では、例えばアメリカでは能舞台がなく、正面と脇正面がないため、脇正面があると想像して演ずることは、壁に向かって役者が語りかけることとなり、不自然である。そこでドイは、舞台を作り直した。

このように、観客の視線に立って、その時々状況によって舞台を作り直すことは極めて自然なことである。日本においても、能楽堂ではない場所、ホールなどで上演する場合は同様の

ことが行われており、橋掛かりがなければ、あるものとして演じるなど、役者の側も工夫をしている。状況によって舞台を芝居に合わせ、また舞台の形に芝居を合わせることは、観客を芝居の世界に引き込むために必要なことだと筆者は考える。

一方、ドイが取り上げた狂言「附子」の最後の場面では、「間」で状況を表現することができないからといって「小舞」を入れたり「謡」を入れることで状況を伝えることがよいのか悪いのかは、簡単には判断しがたい。観客に芝居の心を伝えることは大切だが、役者が狂言の本質のひとつでもある「間」を使いなせないのは論外であり、やはりここは役者を訓練し、オリジナルの形を伝えることができるように持つていくことが一番の解決であろう。「附子」の最後、動きが止まった中、「附子は無くなった」と、ただつぶやく主人と、黙って座っている二人の家来という状況が面白さを伝えるのである。

筆者のチェコでの上演経験から述べると、このような「間」の面白さは、ヨーロッパの人々にも十分に理解されている。もし状況を説明するために「小舞」や「謡」を入れてしまうと、舞台空間のバランスが崩れ、本来の面白さが伝わらなくなってしまうのではないか。「間」が作る面白さ。ここに、六〇〇年かけて培われてきた型の本質があり、それを守り伝えてほしいと強く願うものである。

さて、ドイは、狂言の擬態語についても次の様に述べている。

擬態語は、狂言のひとつの見所です。英語で狂言を上演する場合でも、擬態語をそのまま用いることは、日本語らしさ、そして観客に舞台の上の雰囲気を感じ取りやすく伝えるために、非常に重要な役割を果たしています。

私は日本語の「音」を、そのまま使いたい。観客がすぐはその意味を理解しなくてもよいのです。例えば「柿山伏」では、畑主が木の上にいる山伏を見つけ、山伏に対して「あれは犬である。犬なら鳴く。鳴かないのなら人だ」と言う。山伏は鳴かねばならず「びようびよう」と鳴く。このように、現代の日本でも使われていない犬の鳴き声「びようびよう」ではあるが、意味は通じなくても、アメリカの観客の笑いを誘う。やはり、擬態語は日本語のまま残したいと強く思うのです。日本の雰囲気や観客に伝えるためには、リズムとメロディが美しい擬態語が合っています。そのために、他の流派から擬態語を取り入れたりもします。例えば「瓜盗人」の中で盗人が庭に盗みに入る場面、和泉流では擬態語はありませんが、大蔵流では擬態語を使いますので、茂山家の擬態語を利用しています。また、壁をのこぎりで切る場面の擬態語は「ズカズカズカ」です。これを英訳しようとする時、ちょうどよい音がありませんので、パントマイムに合わせて「ズカズカズカ」をそのまま使います。こうすることで、観客はよりその場面を実感できます。



幽玄劇団による狂言『宗論』の実演（2009年）⁽¹⁴⁾

に反映すべきかどうか、日本古来のことわざや、たとえ話を、そのまま使用すべきか、あるいはアメリカに昔から伝わることわざや日常使われているたとえに変更した方がよいのかについて考察する。この点についてドイは、研究のための百パーセント正しい翻訳ではなく、観客によりわかりやすく伝わるような翻訳を優先している。「柿山伏」では、山伏が木の上に登って柿を食べる場面で、観客に分かりやすくセリフを加えたり、また「兎」という小舞では「……兎じゃ」と終わるところを、「イースターバニー」と、リズムもメロディもぴったり合う単語に変えている。「イースターバニー（＝三月の兎）」といえは、かわい

ドイは、コミンズと同様に言葉のリズムを重要視し、極力、日本語のリズムを保ったまま翻訳することが重要であると強調する。また、新作狂言の可能性、全く別のジャンルの演劇を狂言の型や技を用いて上演することの可能性についても述べている。そして最後に、英語圏の文化に昔から存在するものを、狂言の中

らしく、欧米においては、観客の心に気持よく響き、場面を想像しやすいためである。この例のように、単語の内容も正しく、また観客にも伝わりやすい「たとえ」が英語に存在するとすれば、積極的に使用すべきだと執筆者も考えている。

二 現代における狂言台本の翻訳の分析

次に、「アジア演劇ジャーナル」に掲載された翻訳狂言『清水』、『末広がり』、そして『濯川』について考察する。本稿では、数多くある狂言の翻訳作品の中でも、狂言の稽古を実際に受け、長く狂言と触れ合ってきた翻訳者による翻訳作品を中心に紹介、分析したいと思う。

二ー一 狂言『清水』

狂言『清水』(Spring Water)の翻訳者は、先に取り上げたユリコ・ドイトと、同じく幽玄劇団の団員であるウォールズ・ルイス¹⁵⁾である。

ウォールズ・ルイスは、スペイン出身で、一九九三年から幽玄劇団に参加。狂言作品を中心にその他のジャンルの演劇にも多く参加している。序論では、一九九三年から幽玄劇団に参加し、日本でエマート・リチャード¹⁶⁾、松井あきらと共同研究、共同公演を行い、また野村四郎に狂言、小鼓、能の稽古を受けた経験を持つモア・ユピリス¹⁷⁾が執筆に協力している。



幽玄劇団による狂言【清水】の実演⁽¹⁸⁾

序論で強調されているのは、「清水」が、幽玄劇団のメンバーによって翻訳されたものである、ということである。なぜ幽玄劇団が「清水」を選んだかについては、まず、「仮面(マスク)」Ⅱ「面」が使われていること、演者にとって体力を使う大変な曲目である分、観客にとつて見応えがあり、面白い作品である、という理由が述べられている。またこの中で、「(翻訳)「台本」が作品そのものではないこと、台本は基本となる大切なものがあるが、狂言のすべてを表すものではない、ということを重視し、翻訳にあたってはできるだけ簡単に、直訳を心掛けたことが述べられている。

次に、「清水」が地名であることや、文字の「清」(Green)と「水」(Water)について説明し、「ハル(張)」という言葉に ついては広辞苑を引いて「ゆるみなく引き締まること、すべての力を出す」ことで、謡の場合、高い音程を謡うことである、と解説する。

また、狂言において「ハル」という行為は、二文字目の音節を強く発声すること、強調したい台詞

において、息を強く吐きながら発声することで、観客に、よりその状況を伝える、という意味があることも解説している。

「オサエル」という行為の解説では、ドイによると、狂言において「ハル」と「オサエル」という行為は狂言の基本的な型で、強い(盛り上がる)場面では「ハリ」、最後は落ち着き、収束に向かつて「オサエル」、というバランスが、狂言の魅力の一つでもあるという。このことを踏まえて、狂言師の石田幸雄が翻訳を試みた例⁽⁹⁾から、英語の場合、強調したい場合には、長い母音をもつ単語を選ぶ必要があることがわかる。子音のみでは「ハル」状態を作り出すことができないからである。

ドイは「清水」の中で、例を挙げて次のように解説する。「清水」に行つて水を汲んでくるよう命じられた太郎冠者が主人に「それほどのことは知っています」と答えるところでは、「知つて」を強調するが、翻訳する際には、「I do know」と「do」を上手く使うことで、その状況を強調している。つまり、できるだけ母音で終わる言葉を文章の後ろに持つてくることで、「ハル」と「オサエル」のバランスをきれいに取ることができるのである。

次にドイは、能と狂言の上演の歴史を振り返り、どの場所にとどの狂言を持つてくるかについては、序破急を保つ上でも、大変重要なことであると説く。

「清水」は太郎冠者物と考えられているが、「清水」の太郎冠者と、「附子」の太郎冠者では、観客の受ける印象は全く違う。

また、和泉流では、「清水」は太郎冠者物だが、鬼、山伏物とする説もある。幽玄劇団の二年にわたる『清水』上演において、英訳された「清水」は、太郎冠者ものとはまた違った印象を観客に与えた、とドイは実感している。

次に「清水」の台本について詳しく分析したい。

まず「名乗り」であるが、芝居のための公演であるので、登場人物が舞台上がるところから、動きがイタリック体で詳細に説明されている。

主人が舞台に登場し、太郎冠者が後ろに付いている。太郎冠者が座り、主人が名乗り座におさまり、名乗りが始まる。

(MASTER enters from upstage right, followed by TAROKAJA, who sits facing front upstage center, while the MASTER crosses slightly downstage right.)

MASTER: I am a man from this area. These days, you see tea gatherings held here, there and everywhere. They have become extremely popular. Concerning which, I will call my servant Taro Kaja and give him instructions. (Crosses to downstage left) Taro Kaja, are you there?

TARO KAJA: (Crossing to upstage right) Haaz.

MASTER: (Facing TAROKAJA) There you are.

TARO KAJA: (Bowing) In your presence.

MASTER: That was quick. There is no special reason why I have called you here, but these days you see tea gatherings held here... (略)

主人が太郎冠者を呼ぶ場面、「やいやい、太郎冠者」を「Are you there?」と呼ぶところでは、明確に二人称を使って直接太郎冠者に呼び掛けている。太郎冠者が、「ハマー」「In your presence」と答えるところでも、ひとつの動作につき、逐一動きの説明を付けている。

主人の動きについては、座る位置、座り方、またどこに桶を置くかなど、事細かに指示されており、狂言を見たことがない人間が初めてこの台本を読んだとしても、状況がすべて把握できるといって詳細な注釈をつけている。

MASTER: (Stepping back) Concerning which, I have invited everyone over tomorrow for tea. Which water do you think would be best?

TARO KAJA: I wonder (facing front) which one would be best?

MASTER: (Facing front) Which would be the best?

次に注目すべきことは、擬音語、擬態語だけでなく、台本

の中で日本語をそのまま使用している個所がある」ところが点々ある。

MASTER: (*Facing TARO KAJA*) That is a fine idea. Well

then, while I realize it is a great imposition, (*stepping forward*) I order you to go and draw some water.

TARO KAJA: (*Bowing*) Kashikomatre gozaru.

[Expresses the servant's humility toward the master, as in "I understand and obey."] But as

I have things to take care of in the house, won't you please ask Jiro Kaja to go?

主人が太郎冠者に、清水に行つて水を汲んでくるよう伝えると、太郎冠者はお辞儀をして「かしこまつていゝね」と答える場面、この幽玄劇団の台本では、日本語で「かしこまつていゝね」と答えずに日本語で「かしこまつていゝね」と答えている。また「サテ」「イヤ」「エイエイ、ヤットナ」「サテモサテモ」などがそのまま日本語で使われているのをみて、これらのフレーズが、外国人に対して擬態語、擬音語のような印象を与える役割を果たしているのではないかと考えられる。特に、太郎冠者が「鬼に襲われた」と主人に訴えるところでは「のう悲しや」と日本語を使っている。意味は通じなくとも、状況や太郎冠者

の心情(本番に悲しんでくるのはなく、主人をたきやうとしてくる言葉と相反した心の動き)が、この短く日本語に込められ、観客にもそれは十分に伝わっているように思われる。

TARO KAJA: Heeee.

MASTER: (*Stepping toward TARO KAJA*) Eeeeee! (*He circles left, crosses to upstage left, faces front and sits.* TARO KAJA *faces front.*)

TARO KAJA: (*Stepping toward MASTER*) Ah! (*Turns to upstage right and then faces front.*) Satemo, Satemo. What a bothersome task I have been given. Even a woman or a child can do piddling tasks like drawing water. Yet the master orders me around, "Taro Kaja go there. Taro Kaja come here!" At this rate, neither my body nor my bones will hold out much longer. Yoshi. I will go this time, but things like this can become a bad habit. I wonder if there is any way I can avoid going? Iyal There is something I can do. First, this wooden bucket I'll leave right here. (*He crosses upstage, leaves kazurabe, returns to upstage right and faces front.* *Stamping*) No kanashiyal [Oh how sad] (*With body sideways, crossing center, back, and center again, hands over his ears.*) A—aita aital A—aita aital A—aita aital [A cry of pain.]

MASTER: (*Sounds and steps forward*) Kore wa ikana koto.
[An expression of consternation, as in "this will never do" or "what is going on?"] (*Crossing downstage*) That's
Taro Kaija's voice. (*Crossing to TARO KAJA*) Yai Tarokaija.
What's the matter?

TARO KAJA: Who is it?

このほか、日本語が効果的に使われている個所としては、太郎冠者が鬼に化けて、主人に対して「私を見てはくれなう」という場面。ここでは、はじめに英語を使つたことによつて観客に状況を理解させ、その後は日本語で「見たらば、取つて噛むぞ」と臨場感を出している。主人も「見るほどはうぢぢりませぬ」と日本語で答えるが、観客にはその場の状況が理解できているので、笑いを誘う。

また、戻った太郎冠者が主人に、鬼に襲われた様子を説明する場面では、主人が太郎冠者の声を聞いて「もしや太郎冠者が鬼に化けているのではないか」と疑い、太郎冠者に鬼の台詞を言わせると、太郎冠者は「取つて噛もう」と、ついつい鬼の声色で答えてしまう。山中で鬼に化した際にすでに日本語の台詞を使つているため、観客もその意味を理解しているからこそ、この場面での面白さがより際立つのである。

物語の最後、太郎冠者が鬼に化けていたことが主人にばれて、謝る台詞「ああ、ご許させられませ」から、主人の「なんの許

せとは。あの横着もの。やるせうぞ、やるせうぞ」にかけつゝ以下のまうじ、すゝての台詞が日本語と語られるが、これほどの様子から、観客は物語の流れを把握しつゝいるため、言葉は理解せぬまうじも面白みの余韻に浸るまうじがせうせうのじやうべ。

TARO KAJA: (*Crossing center*) Totte kamoi! Catch and gnaw! Totte kamoi!

MASTER: (*Circling left to downstage left*) Aaaah!
Goyurusaremase. Pleasespore me. Osoroshi ya. How horriying.

TARO KAJA: Yai.

MASTER: (*Sitting, facing upstage right, he bows deeply touching his head to the ground*) He.

最後に注釈で触れているのは、次の三つの点である。

まずは、「清水」という土地について、播磨の国、印南野にある地名であることを記し、次に、二文字目の音節を強く発声することを本文でも、注釈でも強調している。そして、狂言「清水」は、太郎冠者物とは限らず、流派によっては鬼、山伏物にも分類されることがあることを記している。

二二 狂言「末広がり」

次に取り上げるのは、狂言「末広がり」(The Fan of Felicity)

である。翻訳者ツバキ・T・アンドリューは、一九六八年、アメリカで四世野村万蔵が狂言ツアーを行った際に初めて狂言と出会い、その後、万蔵の息子、野村万作のもとで狂言の稽古をし、万蔵の四男に、能の手ほどきを受けた。カンザス大学で初めて自分の英訳による狂言を上演した一九七〇年代以降、数多くの能・狂言を翻訳し、アメリカ全土で公演を行った。一九九二年には日本の国際演劇祭でも英語による狂言を上演している。一九九八年にアメリカ西海岸、東海岸で公演したのを最後に狂言の上演活動に終止符を打ち、二〇〇〇年五月にカンザス大学を退官した。

ツバキは、狂言「末広がり」が、ワキ狂言に分類されることを説明したのち、ワキ狂言、大名狂言それぞれに登場する「大名」を個別のものとして説明する。そして狂言「萩大名」との比較を通して、「末広がり」に登場する大名のおめでたさ、「萩大名」の大名の頓珍漢な面白さを解説している。

「末広がり」という言葉の意味についてツバキはまず、京都では扇子のことを「末広がり」と呼ぶこと、「広げることのできるもの」つまり「扇子」の意味があることを紹介し、狂言の中で、太郎冠者が「末広がり」の意味を知らず、扇子と傘を勘違いしたことから起こる珍騒動について説明をする。

続いて、太郎冠者が町に出かける時に歌う歌から、「傘」と「春日山」の言葉遊びを、また太郎冠者が主人を和ませようと歌う歌の中に出てくる「春日山」に「神」を掛けていることを解説

する。

ツバキは他に、狂言に使われることの少ない囃子が「末広がり」に使われていることに注目し、また太郎冠者を騙すスツバ(悪役)については、「六地藏」等を例に出して、その役柄や性質を解説している。

次に取り上げるのは、狂言に使われる日本語、特に擬態語についてである。「ヤイヤイ」「コンコン」をそのまま台詞として残すだけではなく、能管が出てくる場面では、「ヒヤッリ ヒヤッラ オヒヤリ」という言葉を入れて、音色のイメージを伝えられている。

さて、一九六〇年代のアメリカでは、歌舞伎を中心に能もよく知られていたが、狂言はまだ一段下に見られていた。しかし、そのような状況の中でも、ツバキは狂言と出会ったときから、狂言の面白さを理解し、狂言の魅力を見出していたこと、その



カンザス大学による『末広がり』の上演 (1992年)⁽²¹⁾

後、自ら狂言を修行し、上演してきた経験を通して、難しい状況の中で、いかに外国人が狂言を学ぶべきか、また活動していきべきかについて言及している。中でも、型を真似るだけならば練習を積むことである程度上達できても、その中から自然な笑いを引き出すことがいかに難しいかについて強調している。

さて、狂言の翻訳台本では、「主人が登場」「太郎冠者が後ろに付く」「主人が舞台中央に出る」「太郎冠者が主人の斜め後ろ右に座る」など、ト書きの多さに気づく。そして主人の名乗りが始まる。

(MASTER enters, followed by TARO KAJA. MASTER proceeds to down stage center, and TARO KAJA upstage to his right.)

MASTER: I am a man of great means. Since this is a peaceful and auspicious imperial reign, not only those of the high class, but also those of the low, are blessed with the joyous season of the New Year. As always, following the happy precedent, a feast I shall provide. For the guest of honor I have chosen a *suehinogari* as a gift. First, that easy-going servant of mine I will call out, and tell him to take care of this. (He begins crossing to the *wakiza*.) Yat, yai, is any one there?

TARO KAJA: Yes, sir.

MASTER: Is anyone there?

TARO KAJA: (He crosses to the *joza* and faces the MASTER.)

Certainly, sir.

MASTER: There you are.

TARO KAJA: In your presence.

注目すべきは、「末広がり」という言葉が、日本語で名乗りの中に登場していることである。「末広がり」が何であるのか、英語での説明がないため、観客も太郎冠者と同じ心境で物語が進行することとなる。

また、主人が太郎冠者を呼ぶ場面にも興味深いパターンが見られる。

Yai yai, is anyone there?

「ヤイはい、まぢ、「やいやう」と日本語を使う、「誰かここに
いるか。」と、太郎冠者を呼んでいるのではなく、「誰か」い
るかどうかを尋ねているため、英語の二人称ではなく、三人称
が使われている「ヤイ」がわかる。
ト書きの中、

MASTER: (半音) First, that easy-going servant of mine

I will call out, and tell him to take care of this. (He begins

crossing to the *wakiza*.) Yat, yai, is any one there?

TARO KAJA: Yes, sir.

MASTER: Is anyone there?

TARO KAJA: (He crosses to the joza and faces the MASTER.)

Certainly, sir.

という言葉がみえるが、「脇座」という単語を一種の専門用語としてそのまゝ使用している。なお、他の箇所では「上座」という言葉をも専門用語として使っている例も見られる。

さて、ト書^トが逐一記されていた「清水」ほどではなすが、『末広がり』においても、「主人がどの方向に顔を向けている」「何をしている」「後ろに下がる」「座る」など、動詞のほとんどにト書^トが付けられている。

文体に注目すると、太郎冠者が「末広がり」を買いに行かされて独り言を言う場面で、英語としてはあまり自然とは言えない言ひ回しが使われている。

MASTER: Well then, are you ready to go now?

TARO KAJA: Whenever, as you please.

MASTER: In that case leave right now (Faces front) and come back soon.

TARO RAJA: Yes, sir.

MASTER: (Faces TARO KAJA.) Right.

TARO KAJA: (Steps back.) Certainly, sir.

MASTER: Good.

TARO KAJA: Yes, sir.

(MASTER crosses and sits near the upstage left pillar while

TARO KAJA crosses to the joza and faces front.)

TARO KAJA: This is an urgent errand I was given.

Without delay I should hurry. (He crosses downstage,

beginning a counter clockwise triangular path around the stage

used to travel.) In truth I have not yet seen the sights of

Miyako, the capital. Here I am luckily on my way there.

(略)

囲みの部分のように、述語を最後に持つてくることで、台詞にリズムが生まれ、場面に面白い効果が見れていると言える。

太郎冠者が「末広がり、末広がりはありませんか」と泣きながら歩いていてスツパに出会う場面では、このときも「末広がり」は日本語のままであり、観客も意味がわからないまま太郎冠者に感情移入することとなり、ここにも翻訳の巧みな技と効果を見ることができよう。

家に戻り、扇子と傘を間違えたことを主人に叱られた太郎冠者は、始めのうちこそしよげているものの、主人の機嫌を直すために歌い踊り始める。この間の動きは、下記のイタリック体で示されているように、ト書^トに詳細に記されている。

TARO KAJA: (Coming forward to pick up the umbrella.)

That would mean you don't seem to know either. (He returns to the joza, faces front and kneels.) In a minute I'll turn into a suehiringari while you watch. (Opens the umbrella slowly.) Sore, sore, sore, sore. (Proudly holding the umbrella up in his right hand.) See, a suehiringari it has become.

(Turns to MASTER.)

MASTER: (Turns front.) What silliness he's jabbering.

(中絶)

(TARO KAJA begins stamping out the beat in the third round and circles counter clockwise at first pine tree. Sitting and listening, MASTER responds to TARO KAJA's song and dance. He begins swaying lap and right, then bobbing up and down; then his hands move up and down, left and right. He stands, holding the fan in his right hand, circles clockwise and stops at the joza. Facing TARO KAJA, he peers through the ribs of his open fan.)

MASTER: (Unable to hold back his laughter) Uwa ha, ha, ha, ha, ha . . . Taro Kaja went to the capital and got cheated, so now he is trying to humor me with something interesting. Singing, do I hear. (He returns to center stage, closes his fan, kneels, takes the right sleeve of his top garment of the shoulder, then crosses upstage left, and turns to

face TARO KAJA.)

物語の終わりにおいて注目すべきことは、囃子(能管)である。狂言に囃子が登場すること自体、あまりないことである上に、能管演奏と一緒に主人と太郎冠者が、能管の旋律「ヒヤーリ ヒヤーリ オヒヤーリトヒヤーリ」を歌うのは、大変面白い工夫であり、また翻訳台本のスタイルとしても特筆すべき特徴だと思われる。

最後に主人が「イヤァー」とハルことで舞台を締めくくるが、このときも、盛り上がりを象徴するこの発声を日本語のままで行うことで、舞台の間や空間のバランスが美しく取れているのだ、といえないだろうか。

さて、注釈では、三つの点について述べている。ひとつは、狂言が番組の中で、いつ演じられるかについては、非常に大切なことであり、たとえば「末広がり」はおめでたいものなので、番組の最後に演じられるのがふさわしい、と述べる。そして「末広がり」は、一六四二年の虎明本に初めてみられること、また英語で書かれたト書きの中で、「脇座」と「上座」だけは専門用語として日本語で記されていることが、各々の意味の説明とともに述べられている。

二一三 狂言『灌川』

最後に取り上げる狂言翻訳は、新作狂言『灌川』である。もともと、ヨーロッパ中世時代の喜劇(ファース)であった台本の

「狂言化」であり、そのものの英訳と、外国人による「狂言風」の上演を考察することは、大変興味深い。

『濯川』は、新作狂言の中でも、非常に特殊な作品である。狂言がひとつのジャンルとして成立して以降、能よりも数多くの、様々な新作狂言が作られてきたが、江戸時代以降、新作は、ほぼ見当たらない。大蔵流の名寄せで確認すると、最後に「新作」として認められた曲は、一八四二年の井伊直弼作「狸腹鼓」であり、その次が『濯川』である。『濯川』は、フランスの中世時代、作者不詳の喜劇『風呂』(The Chamber)を下敷きにして、飯沢匡によって現代風の狂言のスタイルでつくられたもので、一九五二年、飯沢匡自身の演出で新劇役者の学生によって、三島由紀夫の新作能『卒塔婆小町』と共に、文学座で上演された。²²初演後、飯沢から演出の許可を得た武智鉄二は、新劇の役者ではなく、狂言師による上演の企画を立て、狂言師茂山千作(三世)、茂山千作(現)、茂山千之丞、善竹弥五郎そして当時、朝日新聞の演劇評論家であった北岸佑吉と共に、『濯川』を完全な狂言風の作品とした。内容は、非常に気の弱い婿が、妻と姑に苛められる場面は、狂言のレパートリーに既に存在する「婿入り狂言」と共通するが、「妻が、もう決して夫を苛めない」と決心し、夫が本来の家の主となる」というようなハッピー・エンドで終わるフランスのオリジナルではなく、狂言風らしい終わり方に変更された。²³また、フランスで一般的な家事の種類も調整され、より日本での物語らしく変更されたと言える。また、登場人物

も、完全に狂言的なキャラクターである「わわしい女」²⁴と、やりこめられる、力のない婿に設定された。

一九五三年の初演直後には、東京、名古屋、大阪などで高く評価され、再演も多く、その後、完成した狂言として大蔵流の名寄に載せられた。

また、「狂言化」されたフランスの喜劇が、逆に英語翻訳され、外国人によって上演されたこともある。一九八六年、能法劇団の公演のための台本が、ラリー・コミンズ、ダン・ファースト、デイドレ・ラマーズ・尾西、カレン・シーバー、ジュリエ・A・イエツィ、ジョン・ナフ・サルズの共同作品として翻訳され、二〇〇七年度の『アジア演劇ジャーナル』において初めて出版された。

狂言『濯川』を翻訳したジュリエ・A・イエツィは、狂言だけでなく、長唄、常磐津、および義太夫を稽古した経験を持ち、ハワイ大学の演劇およびダンス研究科の教授でありながら、同大で狂言と歌舞伎の、英語による上演を主催する。また、イエツィによる歌舞伎翻訳三点が、『舞台での歌舞伎』(Kaidai Plays on Stage、二〇〇一―二〇〇三年、ハワイ大学発行)に編集されている。現在、京都の龍谷大学人間学科で教授を務め、『濯川』の序論と解説を書いたジョン・サルズは、能法劇団の団長を務めながら、一九八一年以降、この劇団においてシェイクスピア、ベケット、イエーツ他の歴代作家の作品を、能、狂言風に演出した。また、TNT-Traditional Theatre Training のプログラムディ

レクターも務め、多数の研究論文、能、狂言の翻訳、また、三島由紀夫の新作能『熊野』、梅原猛の新作狂言〈スーパードラマ〉など、古典に限らず、新作狂言の翻訳も行っている。

一九八六年に『濯川』が、能法劇団によって『弱虫旦那』(『The Henpecked Husband』)として上演されて以来、台本は数回変更された。一九九〇年からは二ヶ国語で上演されているおり、旦那を「日本人の妻と結婚した外国人」という「国際結婚」の設定に変更した面白さが、日本人にも外国人にも評価されている。一方、『アジア演劇ジャーナル』で紹介されている台本は、現在、茂山千五郎家で使用されている台本(『狂言集』小学館)を中心として、大蔵流狂言師茂山あきらと丸石やすしがハワイ大学で行ったワークショップの中から『濯川』に関する部分や、その他のビデオに記録された公演の様子などから、英訳が完成された。⁽²⁵⁾

まず、イエツイの翻訳をみると、非常に細かいト書きが目立つ。

Susugigawa
(The Washing River)⁽²⁶⁾



ジョナ・サルズの演出による『濯川』の実演
(1994年)⁽²⁵⁾

Characters:

MAN the main character or shite

WOMAN, the MAN's wife; secondary character, or
koado

MOTHER-IN-LAW, WOMAN's elderly another;
secondary character, or koado

MAN: *(He enters carrying a bag of laundry over his shoulder, stops at the "joza," places the bag on the ground and addresses the audience.)* I, who stand here before you, am a resident of this area. My wife is an unbelievably demanding woman who runs me ragged. In addition, I have this mother-in-law who is an exacting Woman who knows no equal. Together the two of them torment me from morning until night. I never have a chance to rest and it is extremely exasperating. This morning again, as other mornings, look, *(indicates laundry)* she gave me this tremendous mound of laundry and ordered me to "go out back to the river and wash the laundry." While it is extremely irritating, I have no choice but to go. *(He picks up the laundry and begins the counter clockwise triangular travel pattern around the stage.)* So slowly, slowly I go on my way.

上記の通り、登場人物の動作、場面設定が非常に細かく書かれている。

主…(舞台上に登場、肩に洗濯物を載せ、上座まで進み。洗濯物を舞台に置いて、観客に向けて名乗る)私、貴方がたの前に立っている私は、この辺りの者です(後略)

上記の名乗りや、続く引用からみても、イエツイの翻訳は直訳に近いが、英語でも、発声しやすいリズムを保っている。読書としては使えない英語であっても、舞台で聞かされて発声されたら、魅力を感じるものである。

引き続き翻訳をみると、オリジナルと全く同じ台詞が見られ、少しでも必要があるとすると、イタリック体でト書き記入している。例えば、道行きの様子をト書きで、次の様に説明している。

(主人、洗濯物を取り上げ、舞台を時計針の逆周り方向に、三角の道を行く)

主…ゆっくり、ゆっくり行こう(中略)(舞台の間に到着、正面向き)さて、気付くより早く、川へでた。(主人が舞台の前へ進み、片膝を舞台に着き、寒さで手を握る)アアア、今日は意外と寒い。(荷物から洗濯物を出し)(中略)

上記の通り、詳細に主人の動作が記されており、その後洗濯

が始まると、日本語の擬態語「ガワガワ、ゴシゴシ」が英語台本でもそのまま使用されている。主人の登場と同じく、女の登場についても、例えば、橋掛かりの上での動作や、下記のように傍線で記されている、声を掛けるタイミングまで、細かくト書きで説明されている。

WOMAN: (*Calling as she enters, she zigzags down the bridge*

way, stopping before each turn to search for MAN) Oh yoo hoo, dear husband, dear husband where are you keeping yourself? Oh yoo hoo, dear husband, dear husband where are you keeping yourself?

次に、妻の登場で使われている台詞の翻訳を、少し取り上げると、イエツイは、ここでもオリジナルの「いやのうのう、これのうはおりやるか、いさしますか。いやのうのう、これのうはどれにいさしますぞ」を、直訳に近く「Oh yoo hoo, dear husband, dear husband where are you keeping yourself?」と翻訳し、日本語の賭け声を英語に直している。怒っている妻の、激しい登場の雰囲気がよく表され、リズムも、よりよく英語として伝わっているといえよう。

イエツイは、同じパターンで翻訳を続けることで、舞台上で発声しやすいリズムを強調し、また、非常に細かくト書きを入れて、より実際に使用しやすい舞台用の台本を提供する。ドイの

翻訳と比べると、日本語の単語をそのまま利用する個所は少ないが、英語には存在しない、「洗濯をする」様子を表した擬態語の「ガワガワ」「ゴシゴシ」「ヤブヤブ」や、旦那が妻に言いつけられた用事のリストを貰ったところで「ホイ」と落ち込んだ様子を表す音、また、妻が川から着物を引き上げるところで、狂言で使うところの「労力を表現する」擬態語、「エエ、エエ、エエエ」を英語の台本で使用している。

また、次に引用するように、姑が婿に対して怒り、婿の悪口を観客にタツプリ聞かせたにもかかわらず、自分が信心深い人として舞台から立ち去る際、「南無阿弥陀仏」と唱えるところも、日本語のまま残されており、「南無阿弥陀仏」の意味を注釈で解説している。

また、ト書きの細かさも確認でき、下記に引用したように、「南無阿弥陀仏」を唱えるときの手の位置や、幕の中に入るまで祈り続ける、などの指示が、イタリック体で傍線が引かれているところに記されている。

MOTHER-IN-LAW (She turns upstage and begins her exit.)

My oh my, that man is absolutely useless. (At the first pine tree, facing audience) There are scores of men in the world; why it is my fate that such a feeble minded man be my son-in-law I'll never know. (She raises one hand in prayer and continues down the bridge way.) Nannu Amida

Butsu, nannu Amida Butsu (Repeats until inside curtain.)

MAN: (To audience) Oooh she's terrible, just terrible. I can take a lot of abuse, but "a man is still a man." Even though she talks to me like that, I can't say a word in my own defense. (Bows head in thought) What can I do about this? (Raises head and returns to the laundry, dejected.) I guess I have no choice. I'll begin the laundry. Gawa, gawa, gawagawagawawa.

最後に取上げたいのは、『濯川』で謡いが謡われる場面である。妻と姑が、旦那に言いつけた用事のリストを完成し、旦那が「このリスト以外のことはしなくても良い」ということを確認した直後、旦那は洗濯をしている場所で、着物を川に投げ入れる。妻は仕方なくそれを取りに行き、水にはまってしまったため、姑が旦那に「妻を助けに行ってほしい」と願うところで、主人は下記のように、ゆっくりと「しなければならぬ用事のリスト」を謡いのスタイルで朗読する。ここで、イエツイの謡いの翻訳におけるリズムに注目したい。

日本語のオリジナル

主：まず、一番鶏におきごてつ、

雨戸を繰りかき掃除

せんさいへ水を打ち、

それよりかまごに火を入れ

飯を炊き(略)

イエツイの英訳

To begin, get up with the first call of the rooster,

open the shutters, do the dusting,

water the plants in the garden

light the cooking fire and make the breakfast...

イエツイの翻訳を見ると、各行の音節の数が日本語のオリジナルに近い。音節の数でオリジナルのリズムを保つことで、元の節を利用することができ、謡いが謡えるようになる。このことは、特に「せんざいへ水を打ち」の箇所(「water the plants in the garden」)にみられる。オリジナルでは「せんざい」(前栽)とだけが書かれているが、イエツイは、音節の数とリズムを保つために、「Garden」(庭)を英語訳に追加した。オリジナルにこの言葉がないが、追加しても、もともとの意味が崩れることはなく、非常に適当な翻訳だと感じられる。

狂言「濯川」の翻訳、および外国人による上演は、我々外国人にとつての「狂言の魅力」を、一番よく物語っているとと思われる。元々ヨーロッパに存在する「Le Cuvier」の粗筋を舞台上演しようと思えば、フランスのオリジナルを演出すれば、十分に芝居となり、わざわざ狂言風に演出しなくても成功するで

あろう。しかし、ヨーロッパに既に存在する台本だからこそ、狂言風にした場合、その演技、型、演出方法などの重要性が、我々ヨーロッパ人に見えてくる。たとえ粗筋、もしくは台本が優れたものあっても、狂言の場合、舞台で演じるためには、役のフランスや間、発声、典型的な型、そして装束などが重要な役割を果たしており、これら日本に昔からあるがために、単なる歴史的背景として認識されがちなものを、ヨーロッパの台本において舞台で生かすと、その型、発声、舞台の使い方、表現方法の特徴が、より明らかになってくるのである。

楽器の演奏をするにあたってまず行うドレミの基礎練習は、芝居を上演するために役者が発声や体を使った表現法を学ぶのに似ているが、ヨーロッパの演劇の世界より、日本の古典芸能において、より細かく、深く検証されてきたように感じられる。以上のことから、【濯川】は、狂言の国際化に関して、非常に大切な役割を果たしていると考えられる。日本人にヨーロッパ中世時代の喜劇の粗筋を紹介するだけでなく、我々ヨーロッパ人に対して、ヨーロッパの演劇と比べた場合の、狂言の表現の豊かさや、狂言の伝統的な型の使用方法、また舞台上での役の間のバランスの取り方、そして海外の演劇が狂言から得ることのできるインスピレーションの可能性を、より理解させてくれるように思う。そしてそれは、私たち外国人が狂言を観ることで、ヨーロッパでは残されていない型などについて考察し、新たにヨーロッパの演劇の可能性を考え直すチャンス

ともいえよう。

まとめ

これまで、最近の狂言翻訳台本を比較、分析をしたなかで、次の点が明らかになった。

先ず、ここで取り上げた狂言の翻訳家はともに、日本語の語学的な知識だけでなく、狂言を演劇として修業している。特に、彼らの、ト書きによる舞台のシチュエーションの説明から判断すると、ドイも、ツバキも、イエツイも、「役者としての経験」を非常によく翻訳のなかで生かし、読者が、より内容について想像しやすい台本を作成した。各狂言について書かれた前書きや解説から得られる情報も、日本語で出版されている狂言集と肩を並べるくらい、詳細な情報がまとめられている。たとえば、サルズの前書きを読むことで、読者は具体的に『濯川』の日本における上演の歴史について理解できることができ、ツバキの前書きからは、「末広がり」という言葉の意味から春日山の伝説まで、広く情報を得ることができ、また、ドイは、狂言「清水」に関連する実情だけでなく、アメリカでの、幽玄劇団の狂言上演に対する観客の反応まで紹介している。このように、単にセリフだけを翻訳するのではなく、狂言をあくまでも「演劇」として理解した立場から、シチュエーションを説明しよう」と努力していることが明らかになった。イエツイの翻訳も、ツ

バキもドイも、それぞれの翻訳台本を用いてそのまま舞台上演できるほど、細かくト書きが書かれている。ただ私の感覚では、ト書きが入るのはよいが、たとえば、登場人物が一步下がったり、前へ出たり、などの動きまで細かく書かれると、粗筋の理解に邪魔になるのではないかと感じている。

人称の問題に関しては、イエツイもドイも、呼び掛けの場面において相手を二人称で呼び、一方、ツバキは三人称を利用し、直接的な呼び掛けより、第三者としての召使の存在を確認しているように感じられる。

大きな違いがみられるのは、擬態語、擬音語、日本語の台詞の使用についてである。狂言を実際に上演することを第一目標として翻訳をするドイは、日本語の台詞をできるだけ多く使っているようである。たとえば、擬態語、擬音語ではなく、一般的な言葉である「カシコマツテゴザル」「コレハイカナコト」など英訳せず、日本語のまま使おう。ドイによると、「カシコマツテ・ゴザル」などは、言葉で意味を表すというより、音でその意味を表現する手段として理解しているからである。

また、ツバキは、『末広がり』のなかで、面白い試みをしている。あらかじめ「末広がり」の意味を観客に全く説明せずに進行するため、観客は「末広がりとは何か」という疑問を持ちながら物語の世界に入り込み、太郎冠者が理解するのと同時に、観客も理解する仕掛けである。この方法は観客に対してインパクトが強く、日本語の言葉遊びを海外の観客と共有するための、

一つの新たな翻訳方法となったと思われる。

以上、狂言台本の翻訳の歴史や、先達の実績を考察する中で、自ら狂言を翻訳する執筆者について多くの発見があり、また、擬態語や擬音語の使い方、「評しするゝ書を」に対する感覚の違いなど、狂言翻訳の難しさを、奥深さについて改めて考える機会となった。執筆者としては、これらの考察の上で、自らの狂言翻訳、上演の経験も踏まえて、更に台本翻訳、上演の様々な可能性を探っていくべきであろう。

使用文献

【邦語】

- Barba, E., Savarese, N. *A Dictionary of Theatre Anthropology*, London, Routledge 1991
- Brandon, J.R. *No and Kyogen in the contemporary world*, University of Hawaii press, 1997
- Chamberlain, Basil Hall *Things Japanese* London: John Murray, 1902.
- Doi, Yuriko. Trans 2007, *Shimizu in Asian Theatre Journal*, pp.19-33, Hawaii University Press 2007
- Keen, Donald. Trans. 1955, "Busu" in *Anthology of Japanese Literature: From the Earliest Era to the Mid-Nineteenth Century*, pp.306-311, Grove Press, 1994
- Keen, Donald. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest*

Times to the Late Sixteenth Century Columbia University Press, 1999

Kenny, Don. *Kyogen Book-An Anthology of Japanese Classical Comedies*, Tokyo, Japan Times, 1989

Kenny, Don. *A Guide to Kyogen*. Tokyo: Hinoki Shoten, 1968

Kenny, Don. *The Book of Kyogen in English*. Tokyo: Geki Shobo, 1986

Noguchi Yone, *Ten Kigen in English*, Tokyo, Tozaisha 1907

Sadler A.L. *Japanese Plays* Angus & Robertson Ltd. Sydney 1934

Sakanishi, Shio, *Ink Swear'd Lady and Other Kyogen*, Tokyo,

Charles E.Tuttle, 1960

Tsubaki, T. Andrew, Trans. 1992, "Suehiogari" in in *Asian Theatre Journal*, pp.1-18, Hawaii University Press 2007

Tyler, Royall. *Pining Wind: a Cycle of Noh Plays*. Cornell East Asia Series 17. Ithaca, NY: Cornell University East Asia Program, 1978

Tyler, Royall. *Grimy Mountains: A Second Cycle of Noh Plays*. Cornell East Asia Series 18. Ithaca, NY: Cornell University East Asia Program, 1978

【日本語】

Brook, P., *Prázdný prostor* (神無空間) "Divadlo", 3-7, 1969:3-12, pp.110-115

Hliska, Vlasta. *Japonské divadlo* Praha 1949

Kalvodová, Novák. *Vitř v Píniich*, Praha, Odeon 1975
Kalvodová, D. *Zusječehéne lidové komedie-biogény*, in "Svět a divadlo" 61, 1998, Divadelní ústav, pp.18-23

【ロシア語】

Санович, В. Ваксамер. *МКЛАСИФИЧЕСКАЯ ДРАМА ВОСТОКА*, Moscow 1976

【日本語】

小林貢・油谷光雄編『狂言ハンドブック』三省堂、二〇〇〇年
橋本朝生・土井洋一校注『狂言記』岩波書店、一九九六年
古川久編『狂言辞典』東京堂、一九六三年
西野春雄・羽田昶編集委員『能・狂言事典』平凡社、一九九九年
茂山千之丞『狂言役者・ひねくれ半代記』岩波書店、一九八七年
土屋恵一郎編『狂言三人三様』（野村萬斎の巻 茂山千之丞の巻 野村万作の巻）岩波書店、二〇〇三年
岩波書店『狂言じゃ、狂言じゃ』晶文社、二〇〇一年
野村万作『太郎冠者を生きる』白水社、一九九一年
茂山千作翁記念刊行会編『茂山千作狂言80年』都出版社、一九五一年
野村万蔵『狂言・伝承の技と心』平凡社、一九九五年
野村万蔵『六世野村万蔵・狂言の道』日本図書センター、一九九五年
北川忠彦・安田章校注『狂言集』小学館、一九七二年
小山弘志校注『狂言集』上・下巻、岩波書店（日本古典文学大系42・43）一九六〇年
笹野堅校訂『能狂言・大藏虎寛本』上・中・下、岩波書店、一九四二年

小山弘志・北川忠彦『謡曲・狂言』角川書店、一九七七年
北川忠彦・安田章『狂言集』小学館、一九八五年
橋本朝生編『大藏虎光本狂言集』古典文庫、一九九〇年

注

- (1) 『英訳狂言集』(The Book of Kyogen in English) 東京、一九八六年 および『狂言ブック』(The Kyogen book) 東京、Japan Times, 1989)
- (2) 東京、檜書店、一九六四年。
- (3) 執筆者の英語からの翻訳による。
- (4) 執筆者の英語からの翻訳による。
- (5) 何年、何号であるか記されていないが、『アジア演劇ジャーナル』が創刊された一九八二年から、前掲『狂言ブック』が発行された一九八九年までの間である。
- (6) 『アジア演劇ジャーナル』ハワイ大学出版、二〇〇七年春号
- (7) Japannequins
- (8) Kobayashi, Seki
- (9) John Kuzel
- (10) L・R・ロミンズ (Lawrence R. Kominz) 『本格だが、アクセスしやすい——学生狂言公演のための、狂言台本の翻訳、そして調整の20年をめぐる——』(Authenticity and Accessibility: Two Decades of translating and Adapting Kyogen plays for English and Bilingual Students Performance)
- (11) 落語家桂かい枝による写真。アメリカで英語落語ツアー中にコ

- ミンズと出会った。
- (12) The Theatre of Yugen
- (13) 米国活躍中のため、漢字名の表記はほとんどない。
- (14) ドイ・ユリコの翻訳。
- (15) Luis Walls
- (16) Richard Emmert
- (17) Jubilith Moore
- (18) 前掲『アジア演劇ジャーナル』三二頁(写真:ジェリー・ジュアックン)。
- (19) 前掲『アジア演劇ジャーナル』二〇頁。
- (20) Andrew T. Tsubaki
- (21) 前掲『アジア演劇ジャーナル』一六頁(写真:ツバキ)。
- (22) 前掲『アジア演劇ジャーナル』八八頁。
- (23) フランスのオリジナルでも、少なくとも二つのバージョンがある。『濯川』の元になった『Le Cuvier』より古い台本を見ると、登場人物は二人のみで、両方とも男性。風呂に落ちたのは主人で、召使が横から、自分に都合のいいことを言い、苦しんでいる主人と交渉する。
- (24) 口やかましい女。狂言の代表的な女役。
- (25) 前掲『アジア演劇ジャーナル』九二頁(写真:ジョン・ヘル)。
- (26) 前掲『アジア演劇ジャーナル』九一頁。
- (27) イエツイとサルズが序論で細かく記す。
- (28) 日本語からの直訳。