

## 答える問いかけとしての翻訳

シュテファン・ルドミラ・ヴィースナー（作家）

### 経緯

2000年秋、ジャンルの枠にとらわれずに芸術活動の支援を行っている秋吉台国際芸術村（本州西部、山口県）の招きにより、日本に滞在した。近松門左衛門<sup>1</sup>（1653 - 1725）が発展させた心中という演劇のジャンル<sup>2</sup>が、秋吉台においてドイツ語で書き、英語で演出し、日本語に翻訳された私の演劇作品「道行か慈しみか、もしくは、もはや現世の地平に区切られていない朝 — 文楽の誕生について」の出発点であり転換点であり中心点であった。元の台本はドイツ語で書いたのだが、大阪女子大学の教授でドイツ演劇に造詣の深い渡辺知也氏により、日本語に翻訳された。他方、コミュニケーションを取るための手段、すなわち時空の座標系、初演の演出においてお互いが異なった言語を用いる中での中立地帯<sup>3</sup>に定点を得る唯一の手段は、英語か — 私の日本人演出助手の忍耐強く思いやりのある協力のおかげで — 日本語だった。とりわけ、複数言語が用いられているという背景において、フランクフルト・アム・マインのドイツラジオ放送アーカイブのオリジナル録音が台本及び音響効果の面で上演の更なる構成要素となった。

有り難いことに、フランツ・エムデ氏が山口大学において並行したプロジェクトに着手されていた<sup>4</sup>。このプログラムにおいて、私は、翻訳の演習で学生たちとともに私が日本で書いた詩集「萩の南」<sup>5</sup>からいくつかの詩をを翻訳してみた。秋吉台の高原とその霧のかかった森の描写など、この自然詩にインスピレーションを受けたテキストはところどころ戯曲の台本に直接取り入れたので、これにより重要で、基本的には演出外的な更なるコミュニケーションの基盤が生み出された。私の抒情詩のレチタティーヴォ的要素は、少なくともいくつかの日本語の単語でコミュニケーションを図ろうとする私の注意深い努力と関与という点において、真っ先に、また持続的に反響があった。

私には当時全く分らなかった言語と文字でのひよっとしたらぎこちないものだったかもしれないこの

### 注

- 1 近松門左衛門は、しばしば日本のシェークスピアと呼ばれる。これは確かに彼の格と質からすると正当ではないが、しかしルネッサンス時代への歴史的組み入れからすると、しばしば正当である。シェークスピアが劇作家になったエリザベス朝時代の代表的人物と見なされていたとするならば、門左衛門は元禄時代（1688-1703）を代表していた。シェークスピアの演劇も門左衛門の演劇も、純粋な役者のための演劇であったのは確かなことである。シェークスピアは、リチャード・バービッジのために、そして門左衛門は歌舞伎役者坂田藤十郎のために作品を書いた。これについては、“Chapter 4 - Renaissance - Chikamatsu Monzaemon”. Washburn University, Kansas, 2000-2007を参照されたい。
- 2 最も有名な作品は、「心中天網島」（1703）と「曾根崎心中」（1721）である。
- 3 これについては、SCHADER, Angelika: “Die Menschenrechte des Textes - Klaus Reicherts Essays zur Kunst des Übersetzens” (Neue Züricher Zeitung, 3./4. Januar 2004所収)を参照されたい。
- 4 山口大学人文学部言語文化学科
- 5 WIESZNER, Stefan Ludmilla: “Südlich von Hagi” (‘Sprache im technischen Zeitalter’ Nr. 164, Literarisches Colloquium Berlin, Berlin 2002所収)

第一歩は、好意的に評価され、それもあって日本の役者の方々の方でもいろいろと協力をして下さった。そしてそれにより、初演の演出の最初の歩行可能な言語の架け橋の基礎を築いたのである。

さらに台本には、特に上演のために撮影したおよそ30分のビデオとモチーフの一致したところがあったので、このビデオの一部を上演中映写した。もっとも私は、初演の少し前まで、場面のレイアウト、台詞、振り付けと舞台の転換をビデオ映写とシンクロさせるのを避けた。その際、意識的にフィルムの編集作業を並行したりハーサルの進み具合に合わせた。

劇作家としての私の仕事の出発点は、私の詩と映像資料、そして重要な体験となっている大阪文楽国立劇場における観劇である。近松門左衛門の文楽という台本の手本を読んだのはもちろんのことである。それに対し監督として、私はこのインスピレーションとイニシエーションの素材、とりわけ映像資料を、馴染みの無い言語と文字を用いているという状態をできるだけ長く実り豊かなまま保持するために、初めのうち用いずにいた。映像によりイメージが固定されてしまうことにどうしても最大限抵抗しようとしたのである。上演用の台本も、まったく意識的に、リハーサルの初めにおいては完全には日本語版にしていなかった。馴染みの無さ、あるいはより正確に言うと未知であることが、とりわけ決定的な意味を持つリハーサルの最初の段階において、ずっとよく見、聞くことにつながったのではないかと思う。私にとり重要だったことは、ストーリーを非常に直観的に、それどころか言語外コミュニケーションにおいても広く共同して発展させてゆくこと、すわなち、ストーリーを解釈に基づいて発展させてゆくことだったのである。というのも、そうすることが演技のすべての表現手段が使えるかかどうか試し、退け、そして／もしくは利用する最も純粋な演劇芸術だからである。演技を身につけ、演技と距離を置き、折り合いをつけてゆくこと、すなわち台本の発展は、決して単なる言語学ではない。なぜならば、言語学はせいぜいのところ、語とその意味が、全体的に見た場合に創造に与っている者たちという他の客人たちの内の一人となっている感覚的な経験を出発点にしているに過ぎないからである。しばしば私は、そもそもそのようなことが有ればの話ではあるが、言語は平行線のように無限性の中でのみ交わるのだという印象を持ったが、他方、ひとりで、そして手探りで意味を形成していき、演出の、そして最終的には上演の基礎とさえなった身振り、動き、静寂の緩慢さすべてに驚嘆した。たとえば、透明な傘をさし、突然降り出した雪（私たちは雪として、この季節簡単に見つかり、あらゆる色調の黄色に色づいた銀杏の葉を用いた）に対し、どこか逃げ込む所はないかと探す子供たちの物を問うような眼差しは既に有効な答えだったのだ。それらは、この静寂の中で、言語を用いずして、みな一致したはっきりとした働きをしていたのだ。そしてその際に、それ自体既に翻訳であるすばらしい瞬間が生まれたのだ。

### 人形遣いを含めた文楽の上演者

三人の人形遣いが同時に一体の人形を操るが、彼らは芝居の間、人間の身長 $\frac{3}{4}$ の大きさの人形とともに自分自身舞台上にいる。三味線弾きによる古典音楽的・シュプレヒゲザング的伴奏は、さらに別の互いに異なった言語の相を、そしてしたがって意味の相を形成していた。これについては、作品の冒頭の注釈が説明している。

#### 序

(女性の)歌い手、三味線弾き、人形遣いの表現法は、日本の言語と文字が許容しているように、互いに異なっている。女がひらがな、三味線弾きがかたかなを「話す」一方、人形遣い兼翁の言語／文字は漢文／漢字である。舞台衣装にはそれぞれ異なった種類の文字が書かれており、よって、この関連において、重要な役割を演じている。17人の子供は、11歳から13歳の少女と少年とする。

台本はすべて太夫によって語られる。

ドイツラジオ放送アーカイブの歴史的な録音、「ドイツ短波放送アトランティック」とディミトリー・ショスタコーヴィチの弦楽四重奏曲第13番、並びに非常に重要な構成要素として音の絨毯に織り込まれたその他の音楽作品の断片などを背景にして、言語と文字が構成される。(とりわけ、松村泰三、高橋悠治、エルヴィン・シュールホフ、パウル・ヒンデミット、ギヤ・カンチェリ、ジョン・ケージ、ロベルト・シューマン等)

振り返って見ると、ドイツから日本への旅だけでももう既に何時間にも亘る(少なくとも地理的にはフランクフルト・アム・マイン(ドイツ)から福岡(日本)に至る)(飛行による)渡河(訳者註:原文は(Flug-)Übersetzung。「翻訳」もドイツ語ではÜbersetzung。ただし、アクセントは異なるが。)を意味していたのだ。自己の存在は一時的に土地とのつながりと言語の領域を失った。知覚は必然的に変わらざるを得なかった。

「地面と体は体験できるか否かの境目における根源的な媒体である。絶対的なメタファーを意のままに用いることも、それらの生の世界への帰属に基づいている。地の底がないということ(訳者註:原文はBodenlosigkeit。この語には、「あまりのひどさ」という意味もある)は、あることに対する根拠のなさを考えさせる最も極端なものである。そして、身体を有しているということは、その存在の密度と確かさにおいて持ちうる最も極端なものである<sup>6</sup>。」

翻訳とは決定であり、そしてその限りにおいて境界を経験することである。言語と文字は、依然として文化的アイデンティティを最も自然に示すものであるので、ここでほんの例としてドイツ語と日本語の本質的な違いに注意を向けて見たい。

11世紀より、日本語では性に特有な言語のヴァリエーションが実証されている。たとえば、上流階級の女性たちのもとでは、話者が自分が社会的に特別な地位にあることを示す女性語もしくは女言葉が存在した。

それぞれの性による役割の理解、社会的威信そして伝統意識は、たとえ特徴が薄れ、適用されることが減り、程度が弱まっているにせよ、現代の日本の社会で依然として高い意味を持っているのである。それに対し、ドイツ語は、諸研究が、語の選択と文体に関し性による使用頻度の違いがあることを十分すぎるぐらい証明してはいるものの、そのような性に特有な言語のヴァリエーションを示していない。しかしながら、女性も男性も「均質的な言語共同体を形成してはいない」ということを考えることは必要であろう。

世界では5000以上の言語が200の国々で話されており、したがって、どの国も多言語国家である可能性があるわけだが(もっとも、第二言語を公的に承認しているのは国家の25%にも満たないが)、ドイツと日本は、フランス、イギリス、アメリカと並んでほぼ単一言語的な国に数えられる。日本では、実際にはかなりの人口が中国語もしくは韓国語を話してはいるが、なおも単一言語国家と呼んで差し支えなからう。その日本では、逆説的に(?)多言語使用が非常に注目されている。特に商業的目的、中でも宣伝目的のために、ここでは異言語の利用が見受けられる。その際、それは必ずしも相手、すなわち潜在的な顧客に理解されているわけではない。他の国々に例がないほど、日本では翻訳が学習の鍵とし

注

6 BLUMENBERG, Hans: "Von den Sachen und zurück". p86. Frankfurt am Main 2007.

て理解されている。それどころか、翻訳はそれ以上に、高い社会的威信を伴った「独自の重要な知的分野」<sup>7</sup>とみなされているのである。

馴染みの無い言語と文字の真っ只中の未知なる領域においてどの程度の規模で、どの程度の強さですしてどの程度の近さまで体験がなされ、また言語の狭間にいる状態が同一の効果を求めつつ展開するのかが、このエッセイの主題である。地球的な尺度では、馴染みが無いのがきっと普通のことなのであり、それに対し慣れ親しんでいるのはむしろ例外なのである。というのも、たとえ私たちが共通の言語を話し、聞いていたとしても、それは私たちがまた同じことを理解し理解させているということを意味しているわけではないのである。21世紀のヨーロッパのように、言語の移動がますます盛んになっている状況において、哲学者で社会学者でもあるカルル・シュレーゲル<sup>8</sup>は、次のように述べている。

「大都市には、移民の流れが土地の人々が住む住宅街を流れてゆき、干渉が起こっている地域があるが、そうした地域ではますます多くの新しい音、つまり新しい言語が、耳にされている。それはかっこよく、控えめな言い方でも機能し、通常理解されることより際立っている。しかしその記号のストックに新しい言語が寄り集まっているMTVと同じぐらい国際的である。ここで言っているのはつまり、ドイツのカーナクスプラグ（トルコドイツ語）、ストックホルムのクルドスウェーデン語、パリの郊外のマグレブ語などのことである。ヨーロッパのどこにでも、新しい方言の源、新しい言語と語法の実験室があるのだ。」<sup>9</sup>

## 劇の台本

本質上、劇の台本はみな、3次元的に変容することを知っている忍耐強い文字の次元における作者の単なる思考の解釈以上のものでもなければ以下のものでもない。有限的な一時性というものをわきまえていることは、このジャンルにとり、決定的なことのように思われる。作者が決して同じテキストをもう一度書くことができず、また書こうともしないことは確かなことであろう。作者は、内的独白から — 自分以外のことには関与していない者たちの間から — 歩み出て、それを書きとめるのである。誰が、いつ、どこで、どのようにそしてなぜこの書かれたものを読むのかは、白紙、何もない舞台、それから私たちという中間的状態の内在的であるがゆえに拒むことのできない性質に決定的に影響を及ぼすのだ。私たち、それは解釈者の軍勢であり、したがって書かれたものの好奇心旺盛な読者であり、その翻訳者であり、舞台の前、後、上、上方、下にいるその演技者、その観客および聴衆なのである。共著者性は、かなりのものであると同時にこのジャンルでは普通のことなのである。共著者性は、分け与えると自分の知識も増してゆくということを正確に、そして最もよく知っている元の台本の賢明な作者たちにより受け入れられ、そしてそれゆえに作者は寛大に、多数の共著者たちを受け入れることはまさに望ましいことであると考えよう。言語と文字の使用が性格を明らかにするという事は、彼らの特徴である。付け加えると、彼らは極東という親切的異郷において明らかに不思議な感覚を持つのである<sup>10</sup>。

### 注

7 KELLY, L. G.: "The true interpreter: a history of translation theory and practice in the West". Oxford. Blackwell. 1979.

8 最後には、フランクフルト・アン・デル・オーデルにあるヴィアドリーナ・ヨーロッパ大学の文化学部の学部長を務めた。「空間を意識した歴史編纂」の弁護において、彼ははっきりと「歴史の終わり」及び「空間の消失」に関する議論に背を向けた。これについては、SCHLOGEL, Karl: Planet der Nomaden. Berlin 2006を参照されたい。

9 SCHLOGEL, Karl: EUROZINE, 10/2007, p6 (www.eurozine.com)

## 回 想

既に第一週目のリハーサルで — それを注意深さの規律と呼ばないとするならば — 大きな集中力と慎重さが支配していた。私たちはみな、楽観的で好奇心旺盛であったのと同時に、手探りで極度に緊張していた。後に合唱隊をなし、観客の目の前で行う舞台転換を劇中に組み込まれた形で手伝うことになる子供たちだけが生き生きと笑い、あちこち跳ね回っていた。最初私はこの笑いが基本的に理解できなかったし、それぞれの子供のものが分からなかった。別の言い方をすれば — 私には翻訳がうまくいってなかったのだ — 私たちはお互い見知らぬ者同士のままだった。ゆっくりと小さな共演者たちを注視し、休憩時間に一緒に食事をして初めて、私たちは少し親しくなれた。別の言い方をすれば、私たちの意図と食べ方は（共通の）言語コミュニケーションには縛られていなかった、もしくはそれにのみ縛られていたわけではなかったのだ。音響効果と俳優の身体言語は「共通の」言語の発展に特別の、そして初めから重要な意味を持つに至った。というのも、それらは、この大きな静けさの彼岸へと渡すための重要な橋頭保だったからだ。

最初の非言語的な骨組みを構築するために、私は基本的な振り付けに特別な意味を置いた。この基本的な振り付けは他方、一つには地、火、水といった要素と書き込まれた記号から成り立っている野外の能舞台の記号的なしつらえと一致していた。

人形遣いも役者も、舞台のほとんどあらゆる方向から、また客席を通っても様々な登場、退場が可能であったが、これは観客の目の前で行われる舞台転換と並んで、多くの役者の一部複雑なところもある登場を担当して下さった裏方の方々のおかげであった。

演じられたのは、3幕からなり、それによりまた文楽作品の芝居の造りを踏襲してもいる舞台であった。舞台中央の水面は、完全に舞台の端から端まで広がっており、全体で舞台の50%を占めていた。Y字型の花道<sup>11</sup>を渡って、水面に接した舞台前部および後部に行くことができた。奥には、およそ高さ8メートル、幅3メートルの明るいグレーの側壁が2つ、舞台後部の両側に並び、それらは更に語り手のための映写スクリーンとして用いられた。そしてその語り手は、実際よりも大きく映し出され、クローズアップしたポートレート<sup>12</sup>の形になっていた。したがって、技術的方法による別の形の翻訳となっていた。すなわち、顕微鏡で見るとような撮影法（翁を演じた役者の自宅にある個人的ビデオポートレート）から、観客が見ている芝居の奥の空間へ投影されたのだ。

したがって、離れても観察者の対象は小さくならなかったが、しかしながら観客の舞台前部にいる演者への実際の近さは、この背景の前では偽りの近さとして、もしくは少なくとも錯覚として感じられたはずである。知覚の定数としての接触と距離、視覚的印象と触覚はここでは受容と現実の本来の作用の中で取り違えられ、もしくは、異様な形で空間と時間に、及び自我と非自我に翻訳されるのである。<sup>12</sup> 馴染みの無いものは際限なくまた余りに数が多い。ゆえに翻訳は常に必要不可欠なものであり、答える問いかけなのである。

### 注

10 この主題、つまり、自分のものでありながら常に他人でもある者のエキゾチズムと現実逃避については、Hiroshima mon amour（映画監督 Alain Resnais、脚本 Marguerite Duras）を参照されたい。

11 花道とは、役者が登場するための客席に長く突き出した舞台で、役者はこれによりたとえば客席から登場することができた。これは、舞台と客席の古典的關係に革命の変革を起こした影響力の大きな演劇の手段を意味していた。

12 BLUMENBERG, Hans: "Zu den Sachen und zurück". Kapitel XVI "Tastsinn und Wirklichkeitsbewusstsein". p231ff., Frankfurt am Main 2007.