

# ファウンド・イン・トランスレーション： 国際共同制作の創造プロセスに おける翻訳の役割を探る

滝口 健  
Ken Takiguchi

## 文化的媒介としての翻訳

今年(2013年)8月から9月にかけて、セゾン文化財団から助成を受けた二つのプロジェクトが相次いでシンガポールで実施された。一つは劇団ネセサリー・ステージ(The Necessary Stage、以下TNS)による日本の演劇人との共同制作作品『モバイル2:フラット・シティーズ』(以下『モバイル2』)の上演、もう一つは劇団チェックポイント・シアター(Checkpoint Theatre)と日本の三条会による戯曲翻訳ワークショップである。私はこの両方に翻訳担当として関わる機会を得たが、それぞれのプロジェクトは独立して企画されたものであり、直接的な関連はない。しかし、偶然とは言え短期間に連続して実施されたことによって興味深い発見があったことも事実である。本稿では、これら二つのプロジェクトの経験をもとに、国際共同制作における翻訳の役割と可能性について考えてみたい。

異文化との交流において、翻訳は常につきまとう頭痛の種となってきた。言葉の壁を乗り越えることは容易ではなく、また「ロスト・イン・トランスレーション」という言い方が端的に表しているように、翻訳には常に誤訳・誤解の危険が内包されている。翻訳は必要ではあるものの、むしろ「必要悪」というネガティブな印象が強調されている側面もある。さらに、上演を目的とした戯曲の翻訳は、翻訳学者スーザン・ベネットが指摘するように「テキストの可能性が上演によってはじめて完全な形で表現されるという特殊性ゆえ、それ自体はある意味で『未完成品』である」という特質がある。このため、1990年代以降急激な発展を見せている翻訳学の分野においても十分な検討がお

こなわれてきたとは言い難い。

しかし、国際共同制作が一般的に実施されるようになり、多言語の使用も必ずしも特殊な事例とは言えなくなりつつある現在、戯曲翻訳のあり方が改めて問われているのではないだろうか。インターカルチュラルな共同制作においては、様々なレベルで文化的<sup>ネゴシエーション</sup>交渉がおこなわれ、そのプロセスすべてが作品に反映されていく。そのような状況においては、翻訳もまたそのような交渉の一部をなし、積極的な形でプロセスに影響を与えていくことが望ましい。翻訳者はテキストの翻訳のみに責任を負うのではなく、いわば文化的な媒介者、メディアイーターとしてふるまい、参加者それぞれが持つ文化的コンテキストをすりあわせていくことで、翻訳の作業を作品創造のプロセスに統合していくことができるのではないだろうか。今回の二つのプロジェクトは、それぞれ異なるアプローチによってそれを実際に試す機会となった。

## 『モバイル2』:ドラマトルクとして、翻訳者として

『モバイル2』は8月28日から9月7日までシンガポールのTNSブラックボックスで、さらに9月12日から15日までマレーシア、クアラルンプールのアクターズスタジオKuAsh劇場で上演された。これは2006年にTNSが制作した国際共同制作作品『モバイル』\*の緩やかな続編として企画されたものである。

『モバイル』は、国境を越えた人の移動が日常的におこなわれるようになった現代のアジアに生きる人々、特に移民労働者に焦点を当てた作品であった。労働力の送り出し側であるタイとフィリピン、受け入れ側である日本とシンガポール、これらの四カ国のアーティストが参加したこの作品は、グローバル化する経済に翻弄され、移動を強いられる人々を描いていた。

私もこの作品に共同翻訳者の一人として参加したが、2007年に『モバイル』の東京公演を終えた直後から、TNSの芸術監督のアルヴィン・タン、座付作家のハレーシュ・シャーマとの三人で『モバイル』な世界を描く次回作の構想を始めた。第一作で取り組んだ所得の差を要因とする人の移動は、我々が直面している現象の一部にすぎず、まだ多様な切り口が可能であると思われたからである。話し合いを続ける中で次回作の題材として浮かび上がってきたのは自らの意志で外国に住むことを選択した人々、特に東南アジアに住むことを選択した日本人であった。

現在、日本人の100人に1人に当たる118万人が海外に居住していると言う。私もそのうちの一人ということになるわけだが、日本を離れることでかえって日本という国、あるいは日本人という存在について考えさせられることが多い。「日本人はなんでこんな風に考えるんだ」という質問を受けるたびに、突如自分が「日本」という国、「日本人」という人々を代表しなくてはならないことに気づかされる。果たして自分はそれほど日本のことを理解しているのだろうか、自分はそれほど典型的な日本人なのだろうかと自問することになる



『モバイル2:フラット・シティーズ』の一場面 © The Necessary Stage

\* 『viewpoint』38号にTNSの芸術監督であるアルヴィン・タンとこの作品の共同演出を手がけた鐘下辰男の両氏によるエッセイが掲載されている。詳細はこちらも参照されたい。



『モバイル2』のスタッフとキャスト。下段左から3人目が演出のアルヴィン・タン  
Photo: Najib Soiman

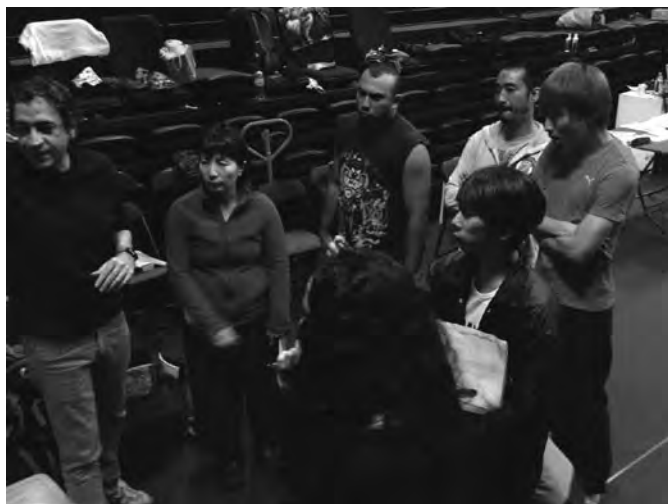
のである。

さらに、東南アジアに住む以上、日本が過去にこの地域に対しておこなった行為に向き合うことを余儀なくされる。シンガポールにおいても、日本軍の占領期に関する言説は、この国家の成立の歴史と不可分の要素として再生産され続けている。こうした現実と直面した時、我々はどうのような態度を取るべきなのだろうか。自分が生を受けた国家は、自分をどこまで規定するのだろうか。また、巷間いわれるように国民国家という「幻想の共同体」が印刷メディアの発達によって生み出されたとするならば、インターネットをはじめとする新しいメディアは新しい認識、新しい共同体を生み出すのだろうか。

こうした重層的な疑問に対峙する物語を生み出すことが我々のテーマとなった。そのため、物語は第二次世界大戦中の登場人物と現代に生きる登場人物が時間や場所を超えて出会っていく構造を持たせることとした。このアイデアを元に物語を深化させていくため、私がドラマトルックをつとめ、ハレーシュの劇作を支援することが合意された。

一方、作品制作のためのコラボレーター探しも急ピッチで進められた。マレーシア在住の日本人俳優、成田独歩の参加を得られたのは非常に幸運だった。マレーシア人女性と結婚し、クアラルンプールに拠点を移して精力的に活動をしている彼からのインプットは『モバイル2』のテーマを深めていくために極めて重要な役割を果たしたからである。さらに、インターカルチュラルな作品作りに幅広い経験を持つシンガポール人俳優のナジブ・ソイマン(彼自身劇作家でもあり、マレー語への翻訳を担当した)、シャーダ・ハリスンの参加も決定した。

2012年9月にはこれらの俳優陣とTNSのメンバーが訪日し、森下スタジオで2週間にわたるワークショップを実施した。以後上演まで通訳として参加した高山リサ(彼女もまたフィリピンに長く住んだ経験を持つ)によるコーディネートで3つのグループとの共同作業をおこない、TNSの方法論を知ってもらう機会とするとともに、テーマについてのディスカッションをおこなった。最終的には、この時のメンバーの中から橋本昭博、平井千尋、綾田将一の三名の若い演劇人の参加を得ることになった。



『モバイル2』稽古中のディスカッション。左端が劇作家のハレーシュ・シャーマ  
Photo: Alvin Tan

## 『モバイル2』の制作プロセス: メディエーターとしての翻訳者

『モバイル2』の創造プロセスは、さまざまなレベルにおけるコラボレーションが同時進行する複雑なものであった。私を含めた6名の翻訳者(日本語担当4名、マレー語担当2名)が参加者をつないだ。

### 1. Facebookのグループスレッドを用いたディスカッション

参加者が確定し、2013年3月頃から上演を前提としたリサーチやディスカッションを本格化させることとなった。TNSが独自に発展させてきた共同制作の方法論では、通常三つのフェーズを置く。お互いを知るための第一フェーズ(今回は2012年9月のワークショップが該当)、テーマについての議論を深め、適切なパフォーマンス・ランゲージを醸成していくための第二フェーズ、そして上演のための稽古期間である第三フェーズである。しかし、今回は諸般の事情から第二フェーズの実施が不可能となってしまったことが大きな足かせとなった。

窮余の策として用いられたのが、Facebookのメッセージ機能であるグループスレッドを活用し、そこに作品作りのヒントとなるような記事やエピソード、それに対する感想などをメンバーが自由に投稿していくという方法だった。結果的に投稿は200以上にもおよび、日本の憲法改正の問題からシンガポールにおけるポップカルチャーまで多種多様な情報が交換され、議論された。もちろん、成田や私からは海外在住日本人の視点からのインプットもおこなった。

ここで発生する翻訳の量は膨大なものであったが、幸い、シンガポール在住の研究者である齋藤梨津子がボランティアでその作業を引き受けてくれた。彼女の貢献はそれだけにとどまらず、自身のバックグラウンドを生かしたさまざまな補足や注釈が議論の進行の大きな助けとなった。

### 2. 戯曲翻訳

ハレーシュによる上演台本は5月の第一稿の後、稽古入りまでに二度の大幅な改訂が行われた。そのすべては日本在住の翻訳者、鈴木なおと私とで分担して翻訳をおこなった。これは『モバイル』第一作とまったく同様であり、作品の背景を深く理解している鈴木との作業はスムーズでありながらも刺激に満ちたものであった。

二人の翻訳者は第一稿と第二稿では分担箇所を入れ替えて相互

の翻訳をチェックするとともに、ハレーシュを巻き込んで表現のチェックを執拗に繰り返した。特に第二次世界大戦中の登場人物の語る内容や用語については、無用の誤解を避けるために念入りなリサーチをおこない、その結果として台本に修正が加えられたこともあった。さらに、東日本大震災を扱ったパートでは、鈴木は独自に実際の被災者に取材し、方言を用いた翻訳をおこなうなど、リサーチは多方面にわたった。7月末に第三稿の翻訳が仕上がるまでには、二人の翻訳者の間には登場人物のキャラクター付けや語調について共通の理解が生まれており、それは劇作家であるハレーシュとも十分に共有されていた。

### 3. リハーサル

上演までの稽古期間は8月5日から27日までの約3週間であった。稽古場での一番の問題は、舞台上で話される台詞の6〜7割ほどが日本語であり、演出家であるアルヴィンはそれを理解しないことであった。そこで、翻訳する際の私の理解を彼と十分に共有し、その背景を俳優ともシェアすることに十分な時間をかけることに意を用いた。こうした作業においては、ドラマトゥルクとしての役割と翻訳者としての役割はもはや明確に区別できなくなっていた。

登場人物の一人はマレーシアに移住して仕事をしている日本人である。彼の心情や態度については、成田や私の経験が濃密に反映されている。こうした部分については、アルヴィンは私から直接俳優にニュアンスを伝えさせ、あわせて所作や語調についても注釈を加えさせた。また、アルヴィンが演出を変えたことにより日本語の台詞を修正する必要が生じた場合にはその場で機動的に対処していった。このように、演出家とドラマトゥルク/翻訳者との間においても極めて緊密な共同作業が実施された。通訳の高山はアルヴィンが日本人俳優に話している部分だけではなく、シンガポール人俳優につけている演出をも訳し続け、稽古場でおこなわれている作業を全員が理解できる状態を保った。

翻訳者たちは、『モバイル2』の創作プロセスのすべてに渡って演出家、劇作家、俳優、スタッフの間をさまざまな形でつなぎ続けた。その作業は、単純なテキストからテキストへの移し替えにとどまるものではなく、自らの経験やバックグラウンドを最大限に活用した、まさに先に述べたメディアエ이터としてのものであったと言える。

私個人についていえば、本来のドラマトゥルク/翻訳者としての領分を超え、演出家や劇作家の領分を「侵犯」することがたびたび起こった。シンガポールでの最終公演後のミーティングで、ハレーシュは言った。「いつもは僕がアルヴィンの領域を侵犯するんだけど、今回はケン(筆者)にさんざん侵犯された。」しかし、それに続けて彼が語ったことが『モバイル2』のプロセスの成功の理由なのではないかと思う。「でも、その『侵犯』は意味のあるものだった。それによって作品が豊かになった。僕は侵犯し、侵犯されることを楽しんだ。たまにはそうしたことがあってもいいかな、って思ったよ。」

インターカルチュラルな共同制作においては、旧来の役割分担は必ずしも有効ではない。さまざまなレベルで文化的交渉がおこなわれ、メディアイトされる。そうした中で、翻訳者がさまざまな領域を「侵犯」し、人と人とをつないでいく。そうした可能性が発見できたのが『モバイル2』であった。

### 『コギト』翻訳プロジェクト:「解釈」を開放する

『モバイル2』で実験した方法論は極めて興味深いものではあるが、一方で実現のためには様々な要素がそろっていることが必要となる。今回も2006年以来の人間関係と議論の積み重ねの中で条件が整ったことによってこのような試みが可能となったと言える。また、この方法はゼロから作品を作り上げていく場合には有効であるが、既存の戯曲を翻訳上演するようなケースにそのまま適用することは難しい。戯曲の翻訳上演に的を絞った形で新しい可能性を見出すことができないか。それを目的に2009年に座・高円寺で開催された「アジア劇作家会議'09」で出会った三条会、そしてチェックポイント・シアター代表のフジール・スライマンとすすめてきたのがフジールの戯曲『コギト』の翻訳プロジェクトである。

そもそも、翻訳とは一つの解釈であるとも言える。それぞれの登場人物の性格や置かれている状況を自分なりに理解し、言葉使いや使用する語彙を選択する。さらに、翻訳先の言語(ターゲットランゲージ)においてなじみのない表現や事象が言及されている場合には、それが自然な形で受容されるように補足・修正をおこなう場合もある。これもまた一つの「解釈」と言える。

従来、そうした「解釈」は翻訳者の専権事項であった。しかし、自らの文化にとって異質な部分を解釈し、自分の文化的コンテキストに落とし込んでいくという作業は、インターカルチュラルな演劇行為そのものである。翻訳戯曲の上演にそうした部分が本質的に存在する以上、翻訳者が解釈のプロセスを単独で実行するのではなく、演出家・俳優と共同で翻訳テキストを作り出ししていくことが望ましいのではないだろうか。従来翻訳者が独占していた「解釈」を演出家や俳優に開放することで、演出や演技と密接に結びついた、コラボレーティブな翻訳を実現することができないだろうか。そのための具体的な方法を検討するため、2012年12月に実験的なワークショップを実施することになった。

言葉の壁を乗り越えつつ、演出家や俳優が翻訳者の作業を疑似体験することを可能としたい。そのような実験の肝として考え出したのが、我々が「フラット」な翻訳と呼ぶ翻訳台本である。これは以下のような特徴を持つ、ある意味で極めて不自然な日本語訳である。

- 登場人物にキャラクター(性別、社会的地位、性格等)を与えな



2012年12月に千葉の三条会アトリエで実施された『コギト』翻訳プロジェクトのワークショップ  
左からフジール・スライマン、クレア・ウォン(ドラマトゥルク)、関美能留、筆者  
© Checkpoint Theatre



シンガポールで実施されたワークショップ

いことを目標とする。

- 基本的には丁寧語を用い、です/ます調に統一する。
- 日本語においては主語が省略される場合が多いが、英語で主語が明示されている場合には、原則として全て訳出する。
- 意訳は最小限にとどめ、可能な限り直訳する。ただし、直訳では意味が取りにくい、あるいは別の意味になってしまう場合には、該当部分を「[ ]」で囲い、その他に可能な訳を併記する。

ワークショップにおいては、翻訳者が事前に用意した「フラット」な翻訳を元に俳優が自らの言葉に台詞を置き換えて対話をするという実験を繰り返した。三条会の演出家である関美能留によるさまざまな「しかけ」を通して場面設定を変えたり、あるいは登場人物間の関係の設定を変更したりしながら、その結果としてどのような言葉が生まれてくるかを観察していった。

このようなワークショップにおける翻訳者の役割はむしろファシリテーター（進行役）に近いものとなる。俳優から出てくる日本語のテキストにおける創造性と、原文におけるニュアンスへの正確さをバランスさせ、この二つを橋渡しする。演出家の領域を「侵犯」しつつ、俳優に質問を投げかけ、議論をしかける。こうした作業を通じてキャラクター作りや関係性作りの過程とテキスト生成の過程を密接にリンクさせていった。その結果、俳優からはテキストを自分のものとして感じるようになり、より有効に表現することができるようになったとの反応を得ることができた。こうして、戯曲解釈の過程を演出家・俳優・翻訳者で共有する方法論の可能性が見えてきたのである。

千葉の三条会アトリエで1週間実施された「実験」で手応えを感じた我々は、日本での上演を最終的な目標として本格的に作業を開始することにした。今年9月におこなわれた作業はその第1段階であり、ワークショップ期間中には実際に戯曲に登場する場所を見学したり、食べ物を体験したりするスタディ・ツアーも実施した。さらに、フジールとのディスカッションにも多くの時間を割き、コンテキストの摺合せをおこなっていく作業を集中的に実施した。

これらはすべて、ワークショップにおけるインプロバイゼーションを通じた翻訳テキストの生成に影響を与えていった。スタディ・ツアーでシンガポールの富裕層の暮らし、特に植民地時代からの遺産を受け継いだ上流階級の文化を見た後に、俳優から出てくる言葉がどのように変わるのかを見るのはスリリングな体験であった。

今後は2015年初頭の上演を目指してさらに準備を進めていくことにしているが、もちろん課題も多い。まず、即興だけで言葉を紡ぎ出

していくのは容易ではないし、必ずしも新鮮な表現に結びつかわない。それが出てきやすくするための装置がさらに必要になってくるだろう。今回のワークショップでは、回想シーンにおける表現を深めるために関が俳優に過去の自分の海外訪問の体験を語らせるというタスクを課した。そこで使われた言葉を参照し、吟味することで、このシーンで使われるべき日本語がどのようなものであるのかを検討したのである。こうした「しかけ」をさらに周到に準備していく必要があるだろう。

また、「フラット」な翻訳についてもさらに検討の余地がある。2012年12月の最初の実験では設定したルールを厳格に適用したが、結果として英語ではそれほど難解な文章ではないのに、日本語では極めて理解しにくい部分が生じてしまうこととなった。これでは「翻訳者の作業を疑似体験する」という目的からは離れてしまう。今回のワークショップにあたって準備した「フラット」な翻訳では、基本原則はできるだけ守りながらも一読してそれなりに理解が可能な文章とするように留意した。「フラット」な翻訳はあくまでも一つの装置にすぎないのだから自ら定めた原則に必要以上に縛られる必要はないが、一方で理解が容易となるように翻訳者が解釈をしすぎてしまえば本末転倒となってしまふ。両者のバランスについては今後さらに模索していきたいと考えている。

さらに、ワークショップの場で生まれる表現はあくまでも「素材」であり、それをそのまま上演台本に使うことは不可能である。作品としての一貫性を確保するためには、最終的には翻訳者が責任を持って翻訳を仕上げる必要がある。ワークショップからのインプットを十分に反映しつつクオリティの高い翻訳に仕上げるのはチャレンジングな作業であるが、それを可能な限り高い水準で両立できるような方法を見つけていきたい。

## インターカルチュラルな共同制作における翻訳のさらなる可能性に向けて

以上、駆け足でシンガポールでの二つのプロジェクトにおける試みを「翻訳」という視点から概観した。「上演されるまでは未成品である」という戯曲翻訳においては、翻訳者には伝統的な机の上での翻訳とは違う能動的なアプローチが求められる。インターカルチュラルな交渉の場として翻訳をとらえ、文化間の翻訳をも含む作業を実施した今回の二つのプロジェクトは、それを極めて拡大した形で実施したと見ることもできるだろう。その結果、そうした「拡大した翻訳」が共同制作のプロセスそのものをより豊かなものとする可能性が確認できたことは大きな収穫だったと考えている。

多文化社会であるシンガポールでは、演劇における多言語使用は珍しいことではなく、翻訳は日常的に行われている。国内の作品であっても異文化間の共同制作という側面を必然的に持つのがこの国である。今回の2つのプロジェクトではいずれも観客や演劇関係者との意見交換の場を設けたが、翻訳の重要性についての意識はこの国、シンガポールでも必ずしも高くないように思われた。今回、「拡大した翻訳」の経験をシェアできたことは、この国においても一定のインパクトを残すことができたのではないかと思う。

まだまだ翻訳にはさまざまな可能性がある。この地で、さらにそれを追求していきたいと考えている。

(文中敬称略)



Photo: Alvin Tan

滝口 健 (たきぐち・けん)

シンガポール国立大学英語英文学科演劇学専攻リサーチフェロー。PhD(日本研究)。同専攻が進めるオンラインアーカイブ『Asian Shakespeare Intercultural Archive (AISIIA)』プロジェクト副代表、翻訳エディター。元国際交流基金クアラルンプール日本文化センター副所長。在職時から多数の国際共同制作にプロデューサー、翻訳、ドラマトウルクとして参加。参加作品に『あいだの島』(世田谷パブリックシアター、Instant Café Theatre Company [マレーシア]、国際交流基金、2001年)、『クアラルンプールの春』(パパ・タラフマラ、Five Arts Centre [マレーシア]、国際交流基金、2004年)、『モバイル』(The Necessary Stage [シンガポール]、2006年)、『Reservoir』(TheatreWorks [シンガポール]、2008年)など。2002年にマレーシアの舞台芸術賞 Cameronian Arts Awards 特別賞受賞。

同時に常に内から外から揺るがされる必要がある。異なる素材で作ったものの名前が成立しないのではという不安はたいした問題ではない。作り出した料理は、名前がなくても目の前にある。というのが僕の立場で、ある概念に付与した名前を保持する必要があるという人もいる。状態を強化したがる人と、概念のアウトラインをいつも書き直したい人がいる。それは役割の違いでまた別の仕事である。

いきなりだが「コンテンポラリーダンス」はどうか。「コンテンポラリーダンス」は名詞としては随分と変わっている。

これは何を表しているのか。メソッドか、理論か、形か。いずれでもない。これは「領域」だ。現在何かしらの名前で保持されている様々なダンスの方法論から外れ始めたダンスの考え方、その形を一時収容するための領域だ。なので『「コンテンポラリーダンス」をしたい。』という文法は成り立たない。例えば「写真をやりたい。」というふうには決して成立しない。つまり「コンテンポラリーダンス」はある条件で常に、既に、成立している不明な物である。少なくともそうあるべきだ。

「イタチのいる家」から「いまいるフライブルグ」まで、時系列的に遡る

いきなりだがここから友人のメコン・タイガー氏にインタビューしてもらおう形ですすめたい。たまたま別件でやり取りをしていて、この話にもつながると思ったので英語でのやり取りを自分で翻訳した。メコン・タイガーは古くからの友人で(といっても実は本名は知らないけど)、その名の通りずっとメコン・デルタ界隈で移動をしながらいろいろな人をインタビューして、それらをポケットwifiで海外の編集者に偽名で送ったりするという活動をしている。自力でラジオをつくった森の奥にすむ民族の少年とか、オセアニア界隈の地元のサーファーの特種な技だとか、ほかに東南アジア圏のギャングの食生活などをレポートしている。各地の現代アートにも詳しく、自身も作品として架空のインタビューの記事をつくったりしている。僕はジャカルタで知り合った。いまは僕のドラマトウルクに近いというか、そういう距離にいる。

メコン・タイガー (以下MK): 今年は忙しく、YCAM\*で展示とパフォーマンスを組んで、青森のホテルでコラボの作品を作っていたね。

\* 山口情報芸術センター (Yamaguchi Center for Arts and Media)



牛タンと筆者

Article—3

ある物体は名付けられる以前より、常にそのものである。

塚原悠也  
Yuya Tsukahara

ジャンルを超えて活動/パフォーマンスを展開するcontact Gonzo設立者の一人であり、2011年度より当財団セゾン・フェローの塚原氏に寄稿していただいた。(編集部)

名前のあるものは、人間によって認識された物である。それは社会の中において概念上固定化された物である。ただし、名付けられた物体もしくは状態、状況、つまりある種の概念の総体は常に動きつづけているので、ある時期が来ると名付け直されなければならない。動きつづけている、というのは人間が協働で動かしているのである。もちろん動かさなくなった物もある。

名前のある料理を作ろうとすると、必ず何かが足りない。もしくは厳密に買い物をする必要がある。そのリストのひとつひとつがその名前を成立させる必要条件であるからだ。しかし、厳密に買い物をしようとする、季節で安くなった旬の食材を買いそびれる。しかし、名前とは常に仮称であると考え、買い物リストは厳密でなくなる。「その名前“のようなもの”」を作る事が可能になるからだ。大事な事は、それが全く違う物ではないということだ。名前は否定される事なく、