

『就実論叢』第49号 抜刷

就実大学・就実短期大学 2020年2月29日 発行

シアター・オリンピックスにおける記号間翻訳の意義

The Significance of Intersemiotic Translation in Theatre Olympics

武 部 好 子

シアター・オリンピックスにおける記号間翻訳の意義

The Significance of Intersemiotic Translation in Theatre Olympics

武部好子 (実践英語学科)

TAKEBE Yoshiko

キーワード

・シアター・オリンピックス ・記号間翻訳 ・演劇

目次

- ・はじめに
- ・1. 上演空間による差異
 - ・1-1. 屋内空間における記号間翻訳
 - ・1-2. 野外舞台における記号間翻訳
- ・2. 上演言語による差異
 - ・2-1. 英語上演における記号間翻訳と言語内翻訳
 - ・2-2. 英語以外の外国語上演における記号間翻訳
- ・3. 上演テキストによる差異
 - ・3-1. シェイクスピアのテキストの翻案：『ラジオ・マクベス』
 - ・3-2. ベケットのテキスト：『ゴドーを待ちながら』
- ・4. シアター・オリンピックスにおける記号間翻訳の意義
- ・おわりに

はじめに

都市の劇場で観劇することが通常化している現代人にとって、人里離れた辺境において海外からの劇団による公演を観劇することは貴重な体験となる。通常の舞台空間とは異なる環境で演劇を公演することにどのような意義があるのか。本稿の目的は、2019年8月23日から9月23日まで富山県利賀芸術公園にて開催された第9回「シアター・オリンピックス」という国際的な舞台芸術の祭典において、起点テキストの言語がどのように非言語に「記号間翻訳 (Intersemiotic translation)」(Jakobson 139) されたのかを考察することである。具体的には、今回のシアター・オリンピックスで上演されたウィリアム・シェイクスピア作『マクベス』の翻案劇『ラジオ・マクベス』(*Radio Macbeth*) 及びサミュエル・ベケット作『ゴ

ドーを待ちながら』(Waiting for Godot)の二作品を以下の3点:(1)上演空間による差異(2)上演言語による差異(3)上演テキストによる差異から分析する。最終的には、シアター・オリムピックスが繰り広げられた自然豊かな舞台空間というコンテキストにおいて、演劇を記号間翻訳することの意義を明らかにする。

1. 上演空間による差異

シアター・オリムピックスとは1993年にギリシアにおいて鈴木忠志、テオドロス・テルゾプロス、ロバート・ウィルソン、ハイナー・ミュラーなど世界で活躍する劇作家や演出家によって創設された国際的な舞台芸術の祭典であり、これまでにロシア、中国、ポーランドなどで開催され、日本で開催されるのは1999年の静岡開催以来2度目となる。特に今回の第9回シアター・オリムピックスのテーマ「Creating Bridges」は「人口500人弱の山間の村である日本の利賀と、人口500万人を超える文化的大都市であるサンクトペテルブルクでの共同開催の実現により、舞台芸術の多様な可能性を示し、“自然と都市に橋を架け、つなぐ”という思いも込められている」(舞台芸術財団演劇人会議 2019)。

今回のシアター・オリムピックスの芸術監督を務めた鈴木忠志(1939-)は1966年から劇団早稲田小劇場を結成し活動を10年間行った後1976年より拠点を東京から富山県利賀村に移し、劇団 SCOT (Suzuki Company of Toga) として40年以上活動されていることで知られている。また「1982年には野外劇場(磯崎新設計)を新設、日本で初めての世界演劇祭「利賀フェスティバル」を開催した。現在では、6つの劇場、稽古場、宿舍等を擁する世界に類をみない舞台芸術施設群」となっており世界の演劇人から「演劇の聖地」(舞台芸術財団演劇人会議 2019)として親しまれている。この利賀芸術公園内で上演された屋内と野外の二つの異なる空間を通して、上演空間による差異を考察していく。

1-1. 屋内空間における記号間翻訳

米国ニューヨーク州の劇団 SITI (Saratoga International Theatre Institute) によるウィリアム・シェイクスピア作『マクベス』の翻案劇『ラジオ・マクベス』が利賀芸術公園内の新利賀山房という合掌造りの茅葺屋根の民家を改造した大劇場で英語上演された。原作『マクベス』の内容を生かしながら、ラジオ劇の形式を用いて描いた『ラジオ・マクベス』は大劇場に響き渡る「声」を基調とした作品である。ラジオ劇の形式とは、原作を翻案してドキュメンタリー形式のドラマにする手法であり、本公演の演出家アン・ボガートによると「20世紀半ばに映画や演劇で活躍したアメリカの著名な俳優、演出家、作家、そしてプロデューサーでもあるオーソン・ウェルズと、彼の劇団「マーキュリー放送劇場」に着想を得ている。彼は、ラジオというメディアを通して、強力な魔法をかけることに非常に長けていた」(ボガート 2019)。

今回の『ラジオ・マクベス』は時代を1939年10月に設定し、ある劇団が「スコティッシュ・

プレイ」の稽古を劇場で行っている過程を描いている。舞台装置としてのスタンド・マイクを通して、俳優たちは歌手のように舞台上で自分の役のセリフを代わる代わる朗読し稽古に励む。台本に書かれている「マクベス退場」「マクベス夫人登場」などのト書きも俳優たちがマイクを通して読み上げていく。俳優たちが稽古に励む中、デスクに座る演出家は次第にリハーサルに自らも参加したり、演出家として俳優と衝突したり現実的な稽古場面も描かれている。このように最初は台本の中の世界と実際の稽古の現実との世界は区別されていたが、徐々に台本の中の役割が俳優自身と同化していく。最後には狂気と破滅に生気をなくしたマクベス役の俳優がスポットライトを浴びながら孤独に佇み、ほかの俳優たちは無言で個々に解散していく。演出家アン・ボガートによると「シェイクスピアの偉大な幽霊の物語と現実との境目が切り離せないほど曖昧になる。テーブルとマイク、本、コーヒー、そして戯曲を取り囲む俳優たちは、寒い冬の夜に暖かい炎を取り囲む村人さながらである」(ボガート 2019)。

合掌造りの民家に靴を脱いで入り、舞台の前にある数段の床の上に観客は座る。屋内の簡素な空間において、作品の根底に流れる閉塞性と狂気性は助長され、悲劇的側面が色濃く強調されていた。舞台と観客の距離は近く特に以下のマクベスの有名なセリフは、人里離れた利賀村に大きく深く鳴り響き、マクベスの孤独感と虚無感が迫力と共に伝わってきた。

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
 Creeps in this petty pace from day to day,
 To the last syllable of recorded time;
 And all our yesterdays have lighted fools
 The way to dusty death. Out, out, brief candle !
 Life's but a walking shadow; a poor player,
 That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard no more: it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing (Shakespeare Act V Scene V 153-154).

本公演では原作『マクベス』の世界と、それを元に翻案された『ラジオ・マクベス』の世界と、その舞台を利賀村で見る観客の世界という3つの世界が見事に一体となった。それが可能となったのは、上記のようなマクベスの台詞である言語が、俳優の声・表情・身体・舞台装置としての蠟燭・テーブル・マイク・コーヒー・合掌造りの茅葺屋根の民家を改造した舞台空間・利賀の自然・空気などの非言語に「記号間翻訳」された結果である。演出家アン・ボガートが指摘する様に

『ラジオ・マクベス』で、私たちは二つの戯曲、二つの儀式を構成した。ある劇団の稽古という儀式と、シェイクスピアの「マクベス」という儀式が、同時に立ちあられる。二つの芝居は最終的にひとつとなり、シェイクスピア劇に内在する力を解き放つ。マクベスとマクベス夫人の、暴走しているかのようなやり取りのみならず、シェイクスピア劇が暗示する人間の無常さが、私たちのあらゆる感情を引き起こすのだ。『ラジオ・マクベス』は、日常の断片ではなく、そうした不安定で危険な状態を呼び起こし、また、取り去るための、瞬間、思考、身振り、動き、イメージに満ちた儀式なのである（ボガート 2019）。

原作と翻案の二つの世界が利賀村の観客に伝わるのは、言語のメッセージが俳優の声・息遣い・沈黙・表情・ジェスチャーなどの非言語に翻訳された瞬間である。

1-2. 野外舞台における記号間翻訳

前述の『ラジオ・マクベス』が茅葺屋根の屋内で英語上演されたのに対して、サミュエル・ベケットのノーベル文学賞受賞作品『ゴドーを待ちながら』(*Waiting for Godot*) は野外の岩舞台でトルコ・イスタンブールの劇団 Studio Oyunculari (The Studio Players) によってトルコ語上演（演出：シャイカ・テカンド (Şahika Tekand)）された。密室で繰り広げられた『ラジオ・マクベス』とは対照的に、無限大の空間において作品の喜劇的かつ滑稽な側面が俳優たちの身体性を通して伸び伸びと表現されていた。また岩舞台の構造と利賀芸術公園の奥行を存分に駆使しながら、ベケットが原作で描いた風景と利賀の雄大な自然とが見事に合致していた。岩舞台の前に配された階段に座る観客は舞台を上から見下ろし、舞台背後には緑豊かな公園が見渡され、更に奥には山々が聳え、夜空に浮かぶ雲を見上げながら上下左右と遠近に亘って無制限に視界は広がる。

Pozzo と Lucky が舞台に登場し一旦退場した後に暫くすると、二人の声が遠くから観客に届く。奥行きのある利賀芸術公園の面積を生かして、二人が声を上げて旅路を続けて帰っていく様子が観客の前に示された。二人の背後には暗闇の中大きく聳え立つ雄大な山々が見え、虫の音が鳴り響き、夜空には星と月が微かに輝いている。大自然の中、二人の姿が小さくなっていく姿は、現実の世界と作品の世界との境界線を曖昧にした。

一方、Estragon と Vladimir のやりとりは「台詞」「沈黙」「合図の音」の三つの要素から成り立っており、作品がリズム感のあるメリハリに富んだ音楽作品のように仕上がっていた。トルコ語で話される台詞の言語的内容が理解できない観客にとっても、非言語的要素を通して作品を享受できるように趣向が凝らされていた。コミカルに鳴り響く音響を合図に、二人は自分たちの台詞を喋り始め、暫くすると沈黙し、合図の音響が鳴ると再び喋るというパターンが繰り返される。二人の台詞と動きはクレッシェンドとディミヌエンドの強弱を繰り返して観客を飽きさせない。トルコ語を理解できない観客にも作品の内容が伝わるように、

特に言語の音楽的要素に焦点を当てていた。演出家のシャイカ・テカンは Director's note で以下のように作品を分析している。

The director aims to create an entertaining play and observatory process in which the music of the language creates the music of the movement, the music of the movement creates the music of the language and in which the stage elements such as the play area, play time, play light, play bell are directly involved in both the game matrix and the theatrical expression just like the player and the order of speech are, alongside with everything happening on stage is being present, possible, real and mandatory in the present time (Tekand 2019).

上記のように言語の音楽的要素は動きの音楽的要素を生み、逆に、動きの音楽的要素が言語の音楽的要素を生むという相互作用がある。俳優の話す台詞や動きと同様に、舞台が繰り広げられた空間、時間、ライト、音などの非言語的要素も、作品における駆け引きの土台となり、演劇表現に直接関与している。一方、原作を書いたベケット自身も演出家として俳優に台詞や動きのリズムについて厳密に要求した。

Brenda Bruce, who played Winnie in the British premiere of *Happy Days*, told me how he tried to get her to speak her lines according to a very strict rhythm and in a very flat tone. To her horror, one day, he even brought a metronome into the theatre and set it down on the floor; 'this is the rhythm I want you to follow', he said, leaving it to tick inexorably away (Haynes and Knowlson 109).

稽古場にメトロノームを持ち込み、その針の速度と同様に台詞を話すように指示し、俳優を困惑させたエピソードは知られている。このような緻密な演出は、屋内の限られた空間では俳優や観客に窮屈な型として捉えられてしまうが、今回の公演のように野外で行われたことによって、台詞や動きのリズミカルなパターンは、むしろ笑いと活気を生み、ピンマイクを通して話される台詞が大自然の山々に木霊し、爽快な雰囲気醸し出していた。

沈黙の後に都度鳴り響くピアノやシンバルやドラムの一瞬の音響を合図に Estragon と Vladimir が再び喋り始める様子や、今日は来ないが明日にはゴドーが来ると告げる少年がスマートフォンを操作したまま登場し退場する場面は現代の観客に合わせて演出されている。それ以外の台詞のリズム感・動き・衣装・風景・舞台装置・ライトは、ベケットの起点テキストのイメージに沿って再現され、舞台左右に岩を配した黒いステージ上には一本の木があるのみで、登場人物たちの衣装も黒とグレーのモノトーンで統一され、それらが利賀の

山々と効果的に融合し水墨画のように見えた。ベケット研究者的場淳子がベケットと墨絵との関連性について “Beckett’s choice of words and their immediacy can be likened to the brush strokes of the *sumi-e*” (Matoba 35) と述べているように、色彩を排除したストイックなベケットの言葉の選択や臨場性は墨絵の筆の運びに似ている。これは九鬼周造が『いきの構造』で「日本の精神生活が「寂び」や「侘び」を尊重するのは、「寂しさ」や「侘びしさ」の欠如性そのものを楽しむまでに訓練されているためである。墨色の方が色彩よりも豊富だというような逆説も、「寂しさ」が「楽しい」という悖理と同じ心の構えである」(九鬼 154) と説明していることにも通じる。

普段、屋内の劇場で上演される場合は作品の不条理かつ悲劇的側面に焦点が当たってしまいがちだが、今回は天井や壁を取り払った野外舞台上で上演されたため、俳優も観客も大自然に囲まれながら悠然とした空気に包まれていた。

2. 上演言語による差異

今回のシアター・オリムピクスでは各劇団の言語によって上演され、『ラジオ・マクベス』が英語上演されたのに対して、『ゴドーを待ちながら』はトルコ語公演であった。日本において、英語で書かれたシェイクスピア作品がそのまま英語上演される事は多々あるが、起点テキストが英語とフランス語であるベケット作品がトルコ語公演されることは稀である。起点テキストの英語のまま上演される場合と、英語以外の外国語で上演される場合とではどのような差異が生じるのかを考察していく。

2-1. 英語上演における記号間翻訳と言語内翻訳

日本においてシェイクスピア作品を英語のまま上演することは特に英語を学ぶ観客にとって、俳優の話す英語の台詞が奏でる韻 (rhyme) や駄洒落 (pun) に生で触れ英語の音楽性を体感する絶好の機会である。シェイクスピアの言語を音やリズムなどの非言語的な音楽に「記号間翻訳」することで一種の曲として捉えることができる。今回の『マクベス』を土台とした作品であれば、既に日本語で読みストーリーを把握している観客も多い。

また起点言語のまま上演することの意義は、シェイクスピアと「言語内翻訳 (intralingual translation): 言語を同一言語内で言い換えること」(Jakobson 139) との関係にも起因する。翻訳学研究者のマシュー・レイノルズは以下のように説明している。

おそらく、言語間翻訳以外の意味で、translation の一番よく知られた使い方は、シェイクスピアの『夏の世の夢』にてでくる。職工ボトムが身体の一部をロバに変えられてしまうのだ。友人のクインスは思わずこう叫ぶ。

Bless, thee, Bottom, bless thee!

Thou art translated

(第三幕第一場、118-119)

ここで translated は、大まかに言って「肉体的に変身させる」という意味で使われている。しかし、言語のあいだの翻訳と、ときたま生まれるへんてこな結果をも指している。シェイクスピアはアーサー・ゴールディングの英訳でオウィディウスの『変身物語』を読んでいた。さまざまな面ですばらしい翻訳だが、読んでいて少々気になることもある——言葉数が多く、冗長なほどなのだ。おそらく、ゴールディングのロバの歩みのような韻文のおかげで、シェイクスピアはロバへの translation を思いついたんじゃないか。しかし、シェイクスピアが言語内翻訳のことも考えていたのはまちがいない。ボトムが ass (ロバ) に変身させられたのは、bottom (尻) という語が arse (オケツ) と訳せるからだ (レイノルズ 24-25)。

シェイクスピアが台詞を別の単語に置き換えたり連想させたりする上記のような「言語内翻訳 (intralingual translation)」は、英語話者や英語を勉強している観客にとって耳で享受できるシェイクスピア特有の言葉遊びである。

シェイクスピア演劇は英語上演が正当である一方で「2012年、ロンドンのグローブ座は、シェイクスピアをオリンピック競技大会に合わせて37か国語で上演した。実際、ヴィクトリア時代のロンドンっ子も、シェイクスピア劇をフランス語やイタリア語で楽しんでいた」(レイノルズ 166)。母語以外の言語で演劇を見る際に重要な鍵を握る「記号間翻訳」については以下の項目で考察する。

2-2. 英語以外の外国語上演における記号間翻訳

前述の『ラジオ・マクベス』が起点言語の英語上演であったのに対して、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』(*Waiting for Godot*) は起点言語の英語やフランス語ではなくトルコ語で上演された。筆者はトルコ語による演劇を観るのは初めてであり、利賀村に集まった外国人観客の中でもトルコ語を理解できる者はごくわずかであったに違いない。ではなぜ母語以外の理解不可能な言語による演劇を観るのか。

レイノルズは以下のように指摘している。

一見したところ、これは翻訳の奇妙な使い道のようだ。母語から理解不能な言語に訳された演劇を、わざわざ観に行くなんて。しかし、こういった上演を目の当たりにすれば、動作、身振り、イントネーションに一段と気を配り、身体性と音が指すものの解釈に心を砕くようになる。いつもより純度の高い体験をしているように感じられるのだ。あらゆる戯曲翻訳は、ボディーランゲージとのコラボレーションにかかっている (レイノルズ 166-167)。

言語的内容を直接的に理解できないことが功を奏し却って戯曲の軽快かつ滑稽な側面が非言語的要素を通して強調され、ベケットが本作品を“tragicomedy in 2 acts” (Beckett 2) と表現したように、トルコ語が理解できない観客の目には「悲喜劇」として映ったであろう。レイノルズは翻訳とジェスチャーの関係性について以下のように説明している。

ジェスチャーと声の表現力があれば、一風変わった言語体験でも、聴衆に呑みこませ、楽しませることができるのだ。

サミュエル・ベケットの戯曲は好例だ。ジェスチャーは厳密に振り付けられ、台詞ははっきりと口のできるものになっているが、起こっていることの重大さは名状しがたい。集まった観客はなにか奇妙な感覚にとられる。翻訳はこの効果の実現を助けた。ベケットはフランス語で書き、それを英訳することもあれば、その逆もあった。どちらの言語でも、テキストは翻訳的な想像空間に宿っている—それはどちらが原文でどちらが翻訳だろうと同じだ (レイノルズ 165)。

ベケットは英語からフランス語に或いはフランス語から英語に「言語間翻訳」する劇作家かつ翻訳家としてだけでなく、テキスト上の言語を舞台上の非言語に「記号間翻訳」する演出家としての役割も果たしていたため、前述の通り稽古場にメトロノームを持ち込み、言語の非言語的側面にも重きを置いていた。つまり、台詞の内容だけではなく、台詞が話されるリズム・スピード・テンポ・動きとの連動性にも注視していた。起点テキストとは異なる言語で上演される事は、台詞という言語を動作・音・風景などの非言語により注意深く「記号間翻訳」することを観客にも要求している。

3. 上演テキストによる差異

上演空間および上演言語による差異について前述したが、上演テキストによって記号間翻訳に変化は生じるだろうか。以下簡潔に述べる。

3-1. シェイクスピアのテキストの翻案：『ラジオ・マクベス』

今回のシェイクスピア舞台を観客が記号間翻訳する際に以下の三点が考えらえる。第一に多くの観客にとってシェイクスピアの『マクベス』は既知である点だ。第二に今回の翻案劇『ラジオ・マクベス』は1939年10月という具体的な時代が設定されている点である。第三に作品が「悲劇」である点である。マクベス夫人が纏った真っ赤なドレスが象徴するように、舞台上では燃え滾る感情が渦巻いており、各登場人物の感情表現が悲劇的かつ冷酷に表現されている。これら三点の特徴「内容を知っている」「舞台設定が明確」「悲劇」は、英語で話されるテキストの台詞の言語的意味が十分に理解できない観客にとっても、俳優の声のトー

ン・表情・動き・暗闇の中揺れる蠟燭の灯などの非言語的要素を通して、ダイナミックに展開されるドラマの世界に容易に入り込むことが可能であった。

3-2. ベケットのテキスト：『ゴドーを待ちながら』

一方、今回のベケット作品を観客が記号間翻訳するには以下の三点が考えられる。第一に多くの観客にとってトルコ語は理解不可能な言語である点だ。第二に『ゴドーを待ちながら』は具体的な時代・場所・登場人物の背景が設定されていない点だ。第三に作品が「悲喜劇」である点である。トルコ語という理解不可能な言語で台詞を喋る俳優たちが観客の面前で滑稽な動作やリズムのパターンを繰り返す一連の場面は、ベケットが好んだチャップリンやキートンによるサイレント映画のパントマイムを彷彿させた。“Pantomime usually replaced the spoken word in the films of Chaplin and Keaton that Beckett so much admired” (Haynes and Knowlson 124). 台詞に込められた悲劇的意味が理解できないまま、滑稽かつ軽快な俳優の身体性に焦点を当てることで、観客は作品を悲劇よりも「喜劇」として受容することができた。また具体的な時代・場所・登場人物の背景が設定されていない点は、通常、都会の屋内劇場で上演される場合、作品の不条理的側面を加速させる。今回の上演では、無限に広がる雄大な利賀村の自然と一体となることで「夕暮れの田舎道に一本の木が立っている」「A country road. A tree. Evening.” (Beckett 6)とだけ設定されている不確定さこそが、逆に哀愁漂う作品の雰囲気観客により現実的に伝える効果を発揮した。

4. シアター・オリンピックスにおける記号間翻訳の意義

今回の第9回シアター・オリンピックスでは、本稿で取り上げたシェイクスピアとベケットの作品以外にも、様々な国からの劇団が多言語で舞台上演を行った。エウリピデス作『トロイアの女』(*The Trojan Women*)はギリシア出身の演出家テオドロス・テルゾプロスによって「ギリシアやシリアの他、ニコシア（ギリシア系住民とトルコ系住民に分断されたキプロスの都市）、モスタル（クロアチア人とボシュニャク人に分かれたボスニア・ヘルツェゴビナの都市）、エルサレム（ユダヤ人居住区とアラブ人居住区からなる）などの分断された都市から参加した俳優を使って、六つの言語で上演」（テルゾプロス 25）された。日本から参加した平田オリザ作・演出の『東京ノート・インターナショナルバージョン』では「国際都市として変貌し、その変貌ゆえに苦悩も抱える近未来の東京を立体的に描き出す試み」を行い「舞台上には7カ国語が飛び交い、これまでも多く試みてきた多言語同時多発演劇の最終形を示す作品」（平田 59）となった。起点テキストの言語から別の言語に翻訳する「言語間翻訳」が複数しかも同時に体験できる機会は貴重である。

さらに都市の屋内劇場ではなく、日本の秘境の地で母語以外の言語による舞台を上演することによって、観客たちは五感を研ぎ澄ましながら言語を非言語に「記号間翻訳」する経験にも恵まれた。シアター・オリンピックスの芸術監督を務めた鈴木忠志は著書『演劇とは何

か』の中で「場と身体感覚」について「同じ舞台でも、それが演じられる場所によって俳優の演技も違ってくるし、観客の受ける印象も大きく変わってしまう。変わらないのは、おそらく俳優の喋る台詞の意味だけではないでしょうか」（鈴木 138-139）と述べている。起点言語から複数の目標言語に「言語間翻訳」されたからといって、起点テキストにおける台詞の意味は変わらない。原文と翻訳との間にテキスト上は大きな違いはないといってよい。一方、言語から非言語に「記号間翻訳」される場合は、起点テキストのイメージは変化する場合がある。これはテキスト上の「言語」を舞台上の「非言語」に翻訳する際に生の俳優の身体、生の観客の身体、生の舞台環境を通して立体的に具現化されるからである。

もちろん俳優の演技の相違によって、そのときに流れていた音楽や着ていた衣装がことさらに印象的に聞こえたり見えたりすることはたしかにあります。それは私自身も稽古で経験することですが、しかしまったく変わったということはない。こうした観客の思い違いは、利賀山房と東京の劇場で舞台を発表するようになってから多くなってきている。これはやはり、劇場という場とそれをとり囲む雰囲気とが与える違いから起因しているのです。そのことによって、場の雰囲気はわれわれの身体感受性をかなり規定するものであり、演劇にとって、そのことが重要なことであるということをおはあらためて認識しました（鈴木 140）。

上記のような「場と身体感覚」の関係性は、今回のシアター・オリムピックスについて、グローバルゼーションとローカリゼーションの両側面から考えることにつながる。起点言語から多言語に翻訳された様々な国の舞台が利賀芸術公園において一堂に会した点は日本のグローバルゼーションと同時に地方活性化にも大きく貢献している。これはグローバルかつローカルである「グローカル」の現象であり、各国の劇団や俳優が自分たちの母語を使用して演じた点は、この「グローカル翻訳」の視点からも特筆に値する。レイノルズによると「グローカル翻訳」とは「標準的な国家語ではなく、コミュニティに根づいた、マイノリティの、方言のことば。効率的なコミュニケーションとしての翻訳ではなく、意味をつむぐひとりひとりの役割と、言語のちがいに光をあて、楽しむ翻訳」（レイノルズ 142-143）を指し、その違いをより深く理解し楽しむためには言語の壁を越えた「記号間翻訳」することが演出家にも俳優にも観客にも求められている。効率性を追求する都会の世界から離れた利賀芸術公園という時間が止まったかのような異空間であったからこそ、一定の国・時代・言語といった枠や型にはめることなく、一つ一つの舞台の多様性を認め自然な視点で向き合うことができたのだ。

おわりに

本稿の目的は、第9回「シアター・オリムピックス」において、起点テキストの言語がどのように非言語に「記号間翻訳 (Intersemiotic translation)」(Jakobson 139) されたのかを考察することであったが、その結果として以下の5点が挙げられる。

(1) 上演空間はテキストの解釈に影響を及ぼし、密室で繰り広げられた『ラジオ・マクベス』は閉塞性と狂気性を助長したのに対して、野外空間で上演された『ゴドーを待ちながら』は無限性と自然との一体感を強調した。

(2) 上演言語もテキストの解釈に変化を与え、シェイクスピアによる言語内翻訳 (intralingual translation) は、英語を耳で享受できるシェイクスピア特有の言葉遊びであるのに対して、トルコ語上演は言語的内容を直接的に理解できないことが功を奏し却ってベケット作品の軽快かつ滑稽な側面が非言語的要素を通して伝わった。

(3) テキストの特性も解釈の手立てとなり、舞台設定が明確な悲劇であるシェイクスピア作品に対して、舞台設定が不確定な悲喜劇であるベケット作品は、それぞれの上演空間と上演言語によって、非言語の果たす役割が増す。

(4) 起点言語から複数の目標言語に「言語間翻訳」されても起点テキストにおける台詞の意味は変わらないのに対して、起点言語から非言語に「記号間翻訳」される場合は、起点テキストのイメージが生みの俳優の身体、生の観客の身体、生の舞台環境を通して変化する場合がある。

(5) 今回のシアター・オリムピックスのテーマが「Creating Bridges」であったように異なる時代・国・地域・言語・人種・文化に橋を架けるために「グローバル」の視点から「記号間翻訳」する意義が在る。

引証文献

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1954.

Haynes, John, and James Knowlson. *Images of Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Jakobson, Roman. 'On Linguistic Aspects of Translation'. Lawrence Venuti ed. *The Translation Studies Reader*. Second Edition (pp. 138-143). New York: Routledge, 1959/2004.

Matoba, Junko. *Beckett's Yohaku: A Study of Samuel Beckett's Empty Space on Stage in His Later Shorter Plays*. Tokyo: Shinsui-sha, 2003.

Radio Macbeth. By Anne Bogart and Darron L. West. Adapted from the play by William Shakespeare. Dir. Anne Bogart and Darron L. West. Perf. SITI Company (New York). Toga: New Toga Sanbo, September 2019.

Reynolds, Matthew. *Translation: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2016.

Shakespeare, Williams. *Macbeth*. Kenneth Muir ed. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. Ninth Edition. London and New York: Methuen, 1962.

Tekand, Sahika. *Waiting for Godot: Director's note*. Toyama: 9th Theatre Olympics, Japan Performing Arts Foundation, 2019.

Waiting for Godot. By Samuel Beckett. Dir. Sahika Tekand. Perf. The Studio Players (Istanbul). Trans. Ugur Un and Tarik Gunersel. Toga: Rock Theatre, September 2019.

九鬼周造. 『いきの構造』. 東京：岩波書店, 1979.

鈴木忠志. 『演劇とは何か』. 東京：岩波書店, 1988.

テルゾプロス, テオドロス. 「トロイアの女：解説」. 『第9回シアター・オリンピックス』. 富山：舞台芸術財団演劇人会議, 2019.

平田オリザ. 「東京ノート・インターナショナルバージョン：解説」. 『第9回シアター・オリンピックス』. 富山：舞台芸術財団演劇人会議, 2019.

舞台芸術財団演劇人会議. 『CREATING BRIDGES に寄せて』. 富山：舞台芸術財団演劇人会議, 2019.

ボガート, アン. 「ラジオ・マクベス：メッセージ」. 『第9回シアター・オリンピックス』. 富山：舞台芸術財団演劇人会議, 2019.

レイノルズ, マシュー. 『翻訳 訳すことのストラテジー』 (秋草俊一郎訳). 東京：白水社, 2019.