

研究ノート

謡曲の現代語翻訳とその上演意義について
— 岡田利規訳「卒都婆小町」を例に —

奥田知叡（京都芸術大学大学院修士課程）

研究ノート

謡曲の現代語翻訳とその上演意義について

—岡田利規訳「卒都婆小町」を例に—

奥田知叡

序章 本研究の目的

能のテキストである謡曲は中世の古典文法に則って書かれ、節と拍という音楽規則に即して発声される。言語面の違いに加えて、戦乱が相次ぐ中で仏教による救済を求めつつ、文化の絢爛期たる平安朝に対して室町時代の人間が抱く憧憬の念も21世紀社会に生きる現代の観客達が実感として理解するのは困難である。だからこそ古典芸能である能を現代化しようとする試みが数多くなされてきた。主題を現代化しようとする試みとしてはまず「新作能」があげられる。海外の戯曲作品（イブセン・シェイクスピアなど）や、公害・環境問題に取材したものが多く、作品の時代設定や登場人物こそ新しいものの基本的には古典能の規範に則つ

た上演であり、テキストの文法や文体といった言語面、演技や演出といった表現面での現代化を第一に目指したのではない。

本稿では、謡曲を現代日本語に翻訳する試みについて考察し、翻訳されたテキストを現代演劇の技法を用いて上演を試みた実践例として、座・高円寺に設立された養成所「劇場創造アカデミー」における2019年度後期成果発表会を取り上げる。この後期成果発表会で本稿執筆者はドラマトウルクとして岡田利規訳「卒都婆小町」の上演に取り組んだ。

能の現代化の試みとしては先述の新作能だけではなく、謡曲を戯曲の形式に翻案する試みも三島由紀夫の

『近代能楽集』以降―野村萬齋がプロデュースした「現代能楽集」シリーズ等―様々な劇作家によって実践されているが、翻案作品の多くは題材を能に取材したもので舞台上での能の技法（能楽師の発声や身体性、能楽堂という空間性）を活かしたのではない。本稿では能の現代語訳上演の試みについて論じることで、新作能の上演や能の翻案上演とは異なる新たな現代化の手法―現代語に翻訳された能の上演―の可能性と意義、また上演に際して生じうる諸問題について論じたい。

第一章 劇作家による謡曲の現代語翻訳の実例

第一節 木下順二訳「藤戸」

謡曲の現代語訳は主に能の研究者を中心に行われてきたが、舞台作品として上演するために翻訳を行うことは可能なのだろうか。劇作家で能にも造詣の深い木下順二は東西の古典翻訳を試みた「古典を訳す」においてこう述べている。

謡曲を現代語に訳すというのは、もともと無理なことであるうえに、無意味なことであるのかもしれない。あのわかりにくい詞を独特の声と曲節で表現することを基本として謡曲は成り立っているのであり、舞台と謡本との関係は、演劇、ことに現代劇の場合の舞台と脚本の関係よりずっと不可分である¹。

木下の言うとおり、能の様式を保ったまま古典文法以外の文体で能を上演することは極めて困難である。例えば、2014年に上演された新作能「始皇帝」（那珂太郎の長編詩「皇帝」をもとに執筆された）は中世古文ではなく漢文の訓読体で書かれており、演出を担当した岡本章は「この漢語を主体にした簡潔で力強い文体、リズムは、能の演技や発声と深く響きあって効果的だったと思います²」と報告しているが、能楽の研究者である小田幸子は「形而上学的で漢語の多い文体を謡にする難しさを感じる³」と指摘している。能の謡は―厳密には異なるが―西洋音楽のメロディに相当する節とり

台に登場する前シテ・ワキ方らが発声することになっている。例えば謡曲「藤戸」の冒頭はワキとワキツレが次第で登場し「春の港の行末や、春の港の行末や、藤戸の渡りなるらん。」と謡ったあと続けて名ノリ「これは佐々木の三郎盛綱にて候…」に入るが、木下訳「藤戸」では以下のように訳されている（能の原曲を続けて示す）。

（木下訳）

盛綱と従者たち

（朗誦）暮れていく春の行方は知らねども、過ぎ行く春の藤の花、その名にちなむここは藤戸の浦のあたり。

群読

（朗誦）過ぎ行く春の藤の花、その名にちなむここは藤戸の浦のあたり。

盛綱

（観客に向かって、せりふ）これは佐々木の三郎盛綱である。さてもこのたび、藤戸の浦の先陣切っ

たるそのご恩賞に、源頼朝公より備前の児島を賜つたり。今日は吉日であるほどに、この児島へただいま初めて検分にまいつた。

（原曲）

ワキ

春の港の行末や、春の港の行末や、藤戸の渡りなるらん。

ワキ・ワキ連

これは佐々木の三郎盛綱にて候、さても今度藤戸の先陣仕りしそのご恩賞に、備前の児島を賜はつて候、今日吉日にて候ふほどに、只今入部仕り候。

原曲と訳文を比べてみると木下訳では「朗誦」と書かれた部分は古文の文体に、「せりふ」と書かれた箇所は現代日本語の文体に従って訳されている。動作の対象や名詞などを適宜補うことで分かりやすさを担保しているが、文体の変化は大きくはない。発声面の変化に関していえば能では多くのセリフが節を伴って表記され、節を伴わない詞の箇所であっても音の高低変化

は必ず生じるのだが、木下訳「藤戸」では謡に当たる箇所は「朗誦」、詞に当たる箇所は「セリフ」と表記されており、「もとの曲節で歌う」可能性は最初から放棄されているようでもある。

木下が編み出した群読は舞台上の登場人物が共に台詞を朗誦するもので、合唱に近い現在の能の地謡とは目的が異なる。「群読」の手法は戯曲「子午線の祀り」において使用され現代演劇の分野において大きな成果を得たが、同じ手法がより音楽的变化の多い能の謡曲を対象にしても成立するかどうかは注意が必要である。2024年現在、木下順二の翻訳した能作品を上演する試みは行われていないが、文体が謡曲のそれから大きく離れていないだけに音の高低変化を第一目標としない朗誦という手法で発声することは寧ろ違和感を呼びかねず、効果的とはいえない可能性がある。

次章では独自の文体を編み出した劇作家・別役実の翻訳した「俊寛」を例に、文体を通常の訳文から大きく変化させて翻訳する可能性について論じる。

第二節 別役実訳「俊寛」

講談社から発行されている『21世紀版 少年少女古典文学館』は古典を青少年に理解してもらうことを目的としており、様々な古典文学作品を研究者ではなく現代作家達が現代語へと翻訳している。2010年に発行された第15巻は能と狂言を扱っており能の翻訳は劇作家・別役実が、狂言は詩人・谷川俊太郎が担当している。本文コラムは能や狂言の研究者（小林保治、小林責、西野春雄、藤原たまき）が担当し、本文理解のために図説や脚注等が豊富に用意されている。「物語としての味わいを失わないよう、また、わかりやすさを増すよう、筆者の自由な解釈を付け加えた現代文とした。」という前書きの通り、能の翻訳は別役実の戯曲に見られる表現技法が多用され翻訳者の思い描く世界観が作られている。

木下が現代日本語に翻訳した謡曲は「藤戸」の1曲だけだが、別役は「忠度」、「杜若」、「羽衣」、「安宅」、「俊寛」、「隅田川」、「自然居士」、「土蜘蛛」、「鞍馬天狗」の計9曲を翻訳している。ただし戯曲の構造で翻訳し

ているのは「俊寛」と「土蜘蛛」、「羽衣」と「隅田川」の4曲だけであり、「忠度」と「自然居士」はワキを主人公とした一人称の小説形式で、「安宅」と「杜若」と「鞍馬天狗」は三人称の小説形式で翻訳している。

戯曲の構造で書かれた4曲のうち「隅田川」と「羽衣」は歌唱部分を明確に指定したミュージカルの台本形式で、「俊寛」と「土蜘蛛」は歌唱部分を特に指定しない戯曲形式で翻訳されている。

例えば「羽衣」の場合、登場人物は白竜のほかに漁師が4人、天女がシテ以外に4人用意され、詳細なト書きと地謡代わりのコーラスが設定されている。コーラスが地謡と異なるのは物語の中で登場人物や物語の進行に関与する点にある。銅鑼を鳴らしたり目覚まし時計を鳴らすなど能の設定を飛び越えた翻訳者の工夫が施されている。

「俊寛」と「土蜘蛛」は歌唱部分が指定されておらず会話を中心に物語が進行する。演劇という舞台芸術に即した形で翻訳されているわけだが、それでいて木下訳「藤戸」のような違和感が発生しないのは、別役訳

では換骨奪胎と言えるほど古文の文体が完全に取り払われ、代わりに別役戯曲に顕著な――不条理演劇の影響を受けながらも小市民の日常を淡々と描こうとする――独自の文体が使用されているからである。戯曲形式で翻訳された作品は2つあるが、本稿では「俊寛」を取り上げる。別役訳「俊寛」は上演にもかけられており、1993年8月31日に狂言方楽師の野村万作が「伝統の現在Ⅲ・別役実の「俊寛」」と題し国立能楽堂で上演している。出演者は万作の他、野村武司（萬齋）、石田幸雄、野村万之介、月崎晴夫といずれも和泉流の狂言方で袴能の様式で上演されている。狂言の「語り」の技法を軸において上演されたもので、現代語訳された能作品を上演した貴重な実践例である。

別役訳「俊寛」の登場人物は俊寛、平判官入道康頼、丹波の少将成経、使いの者、従者の計5名であり、地謡あるいはそれに類する役割を持った人物や集団は設定されていない。

まず海辺に使いの者と従者が登場し、平清盛の命令で鬼界ヶ島に向かうことを述べる。

使いの者

みなさん、こんにちは。私は、平清盛さまの使いの者です。そしてこれは、わたしの従者です。（従者に）おい、あいさつしなさい。

従者

こんにちは、従者です。

使いの者

本日は平清盛さまのご命令で、鬼界ヶ島に流されている流人たちに、都に帰るおゆるしが出たことを、伝えるまいります¹⁰。

原文を引くまでもなく原曲との文体の相違は一目瞭然である。それだけではなく、能ではワキが見物人に対して挨拶をするくだりはないが翻訳では第4の壁を中心とするリアリズム演劇をはっきり否定するようなセリフが付け足され、別役の演劇観に則って本作品が再解釈に近い形で翻訳されていることがわかる¹¹。

使いの者は続けて小舟に乘ろうとするが、作り物の小舟が用意される能と違い別役記「俊寛」では大道具

の類は用意されておらず、従者が手にする「舟をこぐ櫂」という小道具と登場人物の身体性で小舟に乗るシーンを表現している。能ではワキ方は動かさず、櫂を持つ狂言方が手を動かすことで小舟が進む様子を描くが、別役記では狂言方に相当する従者だけではなくワキ方に相当する使いの者も波に揺られる動き（「ゆれる」）をとるようにト書きで指示されている。

使いの者と従者が「ゆれながら去る」と、成経と康頼が髪を伸ばしぼろぼろの衣服を着た状態で登場する。2人は俊寛に対する不満を言い合い俊寛とともに流されたことに関してこう述べる。

成経

なんであんなやつといっしょに流されることになっただらうな…？

康頼

罰だよ、清盛は、島へ流すだけじゃわたしたちを苦しめることはできないと思って、それであいういやな男をくつつけてきたんだ。

成経

なるほど、罰か、あいつは……。しかし、たしかにあいつはうるさいやつだが、いないとなると、なんとなくさびしくもなるな¹²⁾。

別役記「俊寛」に登場する人物たちに特徴的なのは環境に対する明確な嫌悪感を示している点で、俊寛もまた最後には激情を抑えることができず、この場所から逃避したいという心境を率直に吐露する。能「俊寛」に登場する俊寛は流人の生活に打ち沈む日々を送りながらも、共に流された成経・康頼との関係性は良好で、都を懐かしんで水を酒になぞらえて共に酌み交わすなど悲惨でありながら些少のゆとりを垣間見せる。別役記「俊寛」では、俊寛らは決して風雅を楽しむために水を酒と飲んで飲んでいるのではなく、鬼界ヶ島に流されている現実から逃避するために水を酒と偽って飲むのである。成経と康頼は俊寛を嫌っており、文楽・歌舞伎の「平家女護島」が描く擬似家族のような安らぎはない。そして俊寛がこの現実から逃避しようとす

ればする程、赦免状に彼の名前だけがないという不条理な運命が俊寛を絶望の淵に投げ込むのである。

能「俊寛」には舞がなく、抑制された動きと謡が張り詰めた緊張感を醸し出しながら孤島に流された絶望感を淡々かつ明瞭に表現しているが、別役記「俊寛」では謡と型がない代わりに非合理的な状況に疑念を持つことなく会話を続ける別役実の文体が異様な緊張感を劇全体にもたらしている。能では小舟のともづなを切るところで俊寛が尻餅をつき（安座）、大きな音を立てるものの、それ以降舞台上の登場人物たちが音（足拍子等）を立てることはなく静けさが能舞台を支配する。小舟のともづなが切られたことは帰郷する望みの綱が断ち切られたことを意味しており、俊寛はじつと舞台上に佇み、その悲しみを叫び声や体の震えといった形で外へ吐露することはしない。

別役記「俊寛」では末尾の流れがやや異なり、使いの者が従者に命じて小舟を出すと4人はゆつくり出てゆく。俊寛の悲痛なモノローグののち、ト書きでは「波打ちぎわで、手をすりあわせ、じだんだをふんで、遠

ざかる舟に呼びかけつつ：。」と記されている¹³。能では成経らが乗った小舟が消えていく様子が末尾で描写され、俊寛がどのような反応をとったかは一切書かれていない。別役がシーンを付け足したわけだが、これらの付け足しは読んで理解しやすくするためのものというより、演劇として上演するための演出プランといえる。ト書きはいずれも具体的で情景の描写ではなく舞台上でどのような動きをするのか具体的に記しているからである。

このように、別役訳「俊寛」は上演を前提とした戯曲として翻訳されたと言えるが、能を戯曲として現代化したと理解する場合、1つ問題が残る。その特徴的な文体である。例えば、俊寛が舞台に登場し酒と偽って水を飲むように成経と康頼を誘うシーンでは以下のように翻訳されている。

成経

ほんとうに酒か…？

俊寛

おまえたちは、水だと思っっているんだろ…？
じゃ、飲むな。わたしがひとりで…。(と水桶を持ち上げる。)

康頼

ちよっと、待て。(と、あわてて近づき、水桶に指を入れ、それをなめてみる。)

成経

どうだ…？

康頼

水だよ。

成経

やっぱりな。

俊寛

それじゃ、いいんだな、わたしがひとりで飲んでしまっても…？

成経

待て。(と、近づき、水桶に指をいれてなめてみる。)

康頼

水だろ…？

成経

うん…。水だなあ。

俊寛

それはおまえたちが、水だと思って飲むからだ。ほんとうに酒だと思って飲めば（と、飲んで見せ）このとおり、これが酒になる。

康頼

酒だと思ってね。（もう一度なめてみる）

成経

どうだ…？

康頼

水だよ。酒だと思ってなめても¹⁴。

ここで用いられている「これは○○かい…？」「そうだよ、○○だよ…」というやりとり、あるいは「○○だと思って飲めば、○○になる」といった認識対象への執拗な疑いは、別役のほかの戯曲にもよく使用されている¹⁵。別役のようにほかの演劇作品に使用している文体を援用した場合、文体は変わらず設定と単語だけ

をコスプレのように入れ替えているという印象を受ける。別役実の翻訳はその文体だけではなく物語展開も原曲と異なっているため、空間性や身体性で能の要素を取り入れることができれば、能を翻訳した意義は薄いと言わざるを得ない。だからこそ野村万作は袴能の様式で本作品を上演したと思われるが、いずれ稿を改めて上演分析を行いたい。本稿では、別役と同じ特徴的な文体を駆使する劇作家・岡田利規が翻訳した「卒都婆小町」上演の試みについて論じたい。

第二章 劇場創造アカデミー後期

成果発表会における試み

第一節 上演までの経緯

東京・杉並区の公共劇場である座・高円寺に付属する演劇の養成所「劇場創造アカデミー」は2年制の養成所で、1年目の期末に生徒を中心とした自主発表会が開催される。2019年度の後期成果発表会では3

名の俳優と1名の演出家に加え、当時養成所に在籍していた本稿執筆者がドラマトゥルクを担当し、岡田利規が現代語に翻訳した「卒都婆小町」の上演を試みた。コロナ禍の影響により後期成果発表会は延期され、上演は最終的に断念することとなったが、稽古は本番日まで残り1週間程度の段階まで進んでおり、一連の作業を振り返ることで能の現代語訳上演の意義について論じることができると思われる。

後期成果発表会のプレゼンテーション会において、本稿執筆者は岡田が訳した狂言「木六駄」の上演プランを提出した。当時提出したプレゼン原稿にはこうある。

まず1点目、能の3作は翻案ではなく厳密な翻訳であり、能の構成が厳密に保存され、小道具も装束も原作通りのものがト書きに反映されている（例えば松風では狩衣・汐汲み車・烏帽子、卒都婆小町では床几・傘、邯鄲ではご丁寧に引つ立て大宮・唐の時代の団扇が指定されている）。セリフも地謡を中心に漢語や特定の地名が多く

使われ、役者の演技以外に処理しなければならぬ問題が数多く、荷が重いと判断した。2つ目の理由。狂言は台詞劇として多少現代演劇との近さを持っているが、特に「木六駄」は岡田の訳によって、上演に適した台本として再誕生していると考えられるからである。「金津」は俳優の必要人数が5人と多く、「月見座頭」は障害者がテーマで今の自分達には荷が重いと感じた。「木六駄」は岡田によって本来古文が有している小難しさが徹底して破壊されており、ダイアローグが多く会話の中で現代語の軽妙さが見事に描かれている。

狂言を選んだ理由は、会話劇という構造を持つ狂言のテキストを現代劇の手法と演技術を用いて上演することが比較的容易であると判断したからである。能の上演様式を保持したまま翻訳されたテキストを上演すると、台本の修正や衣装・小道具の選定など演出家が作成する演出プランが上演の成否に直接関わ

てくる。役者の演技、戯曲の解釈の自由度が高くなるのは「木六駄」のような狂言のテキストだと判断したわけだが、観客にとつての「翻訳された狂言を上演する意義」を追求するというより、あくまで稽古発表のテキストとして岡田訳「木六駄」を扱おうとしていた。それに対し養成所のカリキュラム・ディレクターである佐藤信は能や狂言を翻訳上演することの意義と必要性について問い、「狂言は原語のままでも十分現代の観客に面白さを伝えることができるが、能を原語のまま理解することは現代の観客にとっては難しい。能を現代の観客にも理解できるように翻訳し上演することができるのなら、それこそが翻訳上演の意義と言えるのではないか」と指摘した。養成所での発表上演とはいえ、自身の技量を向上させるための時間としてではなく観客にとつての上演意義を考え作品を選ぶべきとのディレクターの助言を受け、本稿執筆者は方針を変更して岡田利規訳「卒都婆小町」を上演戯曲として後期成果発表会に提出した。

岡田が戯曲として訳した能のテキストは全部で3つ

ある。「邯鄲」と「松風」「卒都婆小町」である。「邯鄲」を選ばなかったのは照明変化や回り舞台といった舞台機構による場面転換を行わず、シテ方の役者が一舞台上に乗ったまま場面が移り変わるという能独自の演出手法が極めて優れており、それに代わる演出プランが提出できなかったためである。「松風」は若い女性の役を男性の役者が声を変えずに表現するという能独自の演出効果が際立った作品で、男性で高齢の能楽師が女性の役に扮しその女性の若さや艶かしさを舞台上で表現できている以上、養成所での成果発表作品として女性俳優を用いて本作品を上演することは困難と判断した。「卒都婆小町」は、小野小町と高野山の僧侶との間で救済の在り方について議論をする卒都婆問答とよばれるくだりがあり、役と役の間で対立が生じる西洋演劇と構図が似ていることから能にはない解釈や演出が採用できる可能性を見出し、最終的に俳優3名、演出1名、ドラマトゥルク1名の体制で「卒都婆小町」を上演することとなった。

第二節 稽古における作業

「卒都婆小町」の現代語訳上演をするにあたりドラマトゥルクという職分を用意した主な理由は以下のとおりである。古典芸能のテクストには異同の問題があり、「卒都婆小町」の場合は観阿弥と息子の世阿弥両者の手が加わっているとされている。どこからどこまでが観阿弥の作で、どこからどこまでが世阿弥の作かという区別が難しく、現代戯曲の上演に際してしばしば行われる作者の意図の推定が困難である。上演においてドラマトゥルクが担当した仕事は資料の収集と原文の説明、原文と現代語訳の相違点の指摘など多岐にわたった。収集した資料は以下のとおりである。

- ・ まず謡曲の翻訳についての参考資料として
 - ・ 及川茂「三人の小町―パウンド、ペリ、ウェーリーによる謡曲『卒都婆小町』翻訳をめぐって―」『比較文學研究』二十七号、1975年。
 - ・ 木下順二『古典を訳す』福音館書店、1978年。
- を参照した。及川は卒都婆小町を翻訳したエズラ・パウンド、ノエル・ペリー、アーサー・ウェーリーの訳

文の比較考察を行っており、言語は異なるものの翻訳に際しての留意点や翻訳を行う意義など、様々な示唆を与えてくれた。及川によれば、英語に翻訳したウェーリー訳の特徴は「一貫した彼独自のテーマを見出し、そのテーマを強調することによって本来ある《救い》のテーマを一層劇的にするのである。その目的のためにウェーリーの底本は仮に下掛版を用いているに過ぎず、必要に応じて金春、喜多、あるいは下掛の中のヴァリアントなどから数行を借り、それでも不十分であれば自ら作った文章を挿入しさえする」点にある。シーンやセリフの追加は別役実の翻訳にも見られる特徴で、本上演においても演出家によってシーンの追加が試みられた。一方フランス語に翻訳したペリーは「文字通りの翻訳と研究の作業に終始しており、登場人物の名も出さず Waki, Wakizune (Tsure), Shite としたままである。ト書きも原文（金春版）に指定された通りすべて訳出して」いる。ペリーは意味が簡略化された箇所や日本語の表現として難解な部分に註をつけたりしているが、岡田訳ではそうした工夫は見られない。別役

が劇中に目覚まし時計を持ち込むことを全く躊躇わなかったのと異なり、岡田訳では原文にない単語やシーンを足すことは一切していない。翻訳としては問題ないが戯曲として読んだ場合、セリフが明確に表現していない空白の部分を役者が理解したうえでその空白を埋める表現をしなくてはならない。空白を埋めるには別役やウェーリーのように言葉を補う必要はなく、身体性や他の俳優との関係性を駆使して空白部分を埋めることも考えられるが、訓練中の俳優が短時間で稽古を行う養成所の成果発表会ではこの作業が困難であり、演出家によるシーンの追加が求められた。原文に書かれていない余白をどう埋めるのか、「卒都婆小町」の背景と周辺を理解するために以下の資料にあたった。参照順に列挙する。

- ・小田幸子「小野小町変貌―説話から能へ―」『日本文学誌要』八四号、2011年。
- ・内山美樹子「『通小町』と毛越寺延年『卒都婆小町』」『演劇学』三十三号、1992年。
- ・竹本幹夫「〈卒都婆小町〉の復元について」『観世』

七十号、2003年。

- ・山本順之「秀吉が見た〈卒都婆小町〉を演じて」『楽劇学』十一号、2004年。

- ・伊藤正義「作品研究『卒都婆小町』」『伊藤正義中世文華論集 第一巻』和泉書院、2012年。

- ・小峰彌彦「日本人の精神文化と仏教―卒都婆小町をめぐる―」『智山学報』五六巻、2007年。

- ・黒岩涙香『小野小町論』文元社、2004年。

- ・栃尾武校注『玉造小町子壮衰書』小野小町物語』岩波文庫、1994年。

- ・片桐洋一「小野小町追跡…小町集による小町説話の研究」笠間書院、2015年。

- ・天野文雄『能楽名作選…原文 現代語訳上』KADOKAWA、2017年。

- ・梅原猛「梅原猛の授業 能を観る」朝日新聞出版、2019年。

- ・多田富雄『能の見える風景』藤原書店、2007年。

- ・安田登『異界を旅する能…ワキという存在』筑摩書房、2011年。

- ・ 野上豊一郎『謡曲全集・解註 巻3』中央公論新社、2001年。
 - ・ 小山弘志、佐藤喜久雄、佐藤健一郎校注・訳『謡曲集2』小学館、1975年。
 - ・ 佐竹昭広ほか編『新日本古典文学大系57』岩波書店、1998年。
 - ・ 伊藤正義校注『謡曲集中』新潮社、2015年。
- 能の「卒都婆小町」は、道行の途中でワキとシテが繰り広げる卒都婆問答をどう理解するかが読解する上での1つのカギとなる。作品の重点は卒都婆問答にあると主張する梅原猛に対して、小田幸子は作品の主眼はあくまで小町にあり、小町によって代表される女性の様々な側面が描かれているのであり、卒都婆問答はあくまで小町の大膽さ、聡明さを表すシーンに過ぎないと主張する。梅原に近い意見として天野文雄は卒都婆問答には禅的思想が巧みに織り込まれ、後場で小町が狂気かられるシーンは決して前場と矛盾しておらず、むしろ「煩惱即菩提」の観点にたてば小町にとつ

ては煩惱そのものといえる深草少将の憑依も「即菩提」となるわけで、2つの見せ場は終始一貫して「煩惱即菩提」の主題を打ち出しているという。

上記の論文を参照した後、ドラマトゥルクとして「小町に論破されたワキとワキツレは急速に存在感を失うものの、論破された瞬間にコペルニクスの転回が僧侶らに起きたと考えるのなら、その姿を描くことで人間にとって思想や信仰がいかに大きな位置を占めているかを表現することができる」と判断し、梅原及び天野の解釈に従って卒都婆問答を本作品の主眼と解釈して作品を作ることを薦めたが、俳優たちの意見は小町の様々な面を描いたものとして「卒都婆小町」を理解するのがもつとも腑に落ちるというものであり、戯曲の主題を強調するためにシーンの追加が行われることになった。

能では小町が過去を回想するものの、舞台上の時間が軸が過去に飛ぶわけではないが、小町の可憐さ、真情、幼稚さを表現するために小町と深草少将の邂逅を描いたシーンを4箇所創作し本文中に挿入した。作成は演出家が担当し、小町作と伝わる4つの和歌「みるめな

き わがみをうらと 知らねばや かれなで海女の
足たゆくくる」と、「ちはやふる 神もみまさば 立ち
さばき 天のとがはの 樋口あけたまえ」「あやしく
も 慰め難き 心かな 姥捨て山の 月を見なくに」、
「うたた寝に 恋しき人をみてしより 夢てふ物は 頼
みそめてき」を引用したシーンを挿入した。

但し、和歌を現代劇の中に取り入れる手法にはリス
クがあることも稽古中に確認された。和歌を台詞とし
て発する場合、個々の単語の意味を理解することで人
物の感情、意識を表現することが俳優に求められるが、
その意味を理解することができなければ呪文を言ってい
るような状態になり、和歌を発している人間が果た
して喜んでいるのか怒っているのが伝わらなくなっ
てしまう。演出家がセリフの速度、音の高低、間を調
整することでこの問題は改善できるが、和歌をセリフ
として取り入れることは、戯曲のト書きとセリフを読
解することで意味を理解し役作りを行うリアリズムを
中心とした演技術を使う俳優にとっては難度の高い作
業といえる。

また、稽古にあたっては2002年横浜能楽堂で上
演された室町期の様式を反映した能「卒都婆小町」に
関する記録も参照した。公演の記録映像から通常の能
に比べて非常にリズムカルなメロディで謡が謡われて
いることが確認できた。その際節を五線譜で記したこ
とを知り、後見として公演に参加していた観世流シテ
方能楽師の清水寛二氏より五線譜を拝借し、実際に使
用したものを調査した。謡の音階として表記される角・
商・宮・羽・徴をそれぞれソ・ミ・レ・シ・ラと変換
したうえで五線譜に記入されている。1音節ごとにド・
レ・ミのいずれか1音があてられており、決して複
雑なメロディではないが、この五線譜は能の原文にそ
のままあてはめたもので岡田の翻訳したテキストに置
き換えるには作業時間が足りず、本上演で五線譜を使
用することは断念した。

稽古は順調に進んでいたが、養成所が所属している
劇場「座・高円寺」が新型コロナウイルス流行の防止
対策として3月9日から5月31日まで休館となったこ
とで上演を予定していた後期成果発表は延期となった。

最終的に上演は断念せざるを得なかったが、能の現代語訳上演を行う上で解決すべき2つの要素が確認できた。「セリフのメロディ」の問題と「描写の省略」の問題である。

謡曲の節の代わりに、流行歌のメロディを翻訳されたテキストに援用することも考えられるが、流行歌を歌うには俳優側にもある程度歌唱に関する技術が求められる。本稿執筆者を含めて同期の養成所生徒は歌唱面での素養が乏しく流行歌の代わりにラップの技法を劇中で使用することを決断した。ラップは音楽に比べればよりセリフに近く、歌唱の訓練を十分に受けていない俳優でも比較的容易に習得することができるからである。能が持つ音楽性を再現することにはならないが、会話という形式を大きく崩すことがないため歌唱による表現を必須としない現代演劇として能を上演するのであればラップの方が適しているという仮説も成り立つ。原曲の能にしばしばみられる描写の省略とそれによって生じる空白については空白そのものを描いた過去シーンを挿入することで対応したが、効果的な

構成を行うためには能の原曲との相違を理解する必要がある。演出家が独自に書き加えるのではなく、能に精通した研究者らをドラマトゥルクとして加え、助言を求めることが望ましい。

第三節 結論及び今後の課題

このように、能の現代語訳上演は様々な課題を抱えているものの以下のような上演意義があると思われる。まず1つ目に、能の鑑賞にあたっては型や詞章に関する深い知識を有していることが観客側に求められるが、翻訳されたテキストを使用することでこうした知識を持たない若い世代の観客にも伝統演劇である能の面白さを伝えることができると考えられる。2つ目の意義として、能では物語の展開が掛詞を駆使した和歌や漢代・唐代の故事の引用あるいは伝聞によって語られることが多く、舞台上で行動として表現される事が少ない。現代語訳されたテキストを上演する場合、シーンの挿入といった演出を採用することで物語の背景を補足的に説明する事ができ、結果的に能の主題をより明

瞭に現代の観客に伝える事ができると思われる。新たなシーンを挿入することが果たしてどの程度効果的なのか本上演によって確かめることはできなかったが、今後の研究課題として稿を改めて論じたい。

能の現代語訳上演の実例として、岡田訳「卒都婆小町」の他に野村万作が演出した別役訳「俊寛」が上演にかけられている。上演分析と岡田訳「卒都婆小町」との比較考察を行うことで、シーンの挿入やラップの援用といった手法がどの程度効果的なのか論じることができよう。また、「卒都婆小町」を翻訳した岡田はその後社会問題を能の様式で描いた「挫波／敦賀」を発表している。能のテキストを翻訳したものではないが、シテ・ワキ・アイといった役種を現代劇の戯曲に導入しており、能の現代化を試みる例として参照することができる。こうした作品の上演分析を通して、能の現代語訳上演の意義や可能性について、より詳細に論じたいと考えている。

謝辞

本稿の作成にあたり、「劇場創造アカデミー」2019年度後期成果発表会にて助言を賜った佐藤信氏、歌唱の指導をしていただいた伊藤和美氏、貴重な資料をお貸しいただいた清水寛二氏に感謝します。また、共に作品作りに携わってくれた劇場創造アカデミー11期生にも感謝の意を表します。

— 注釈 —

- 1 木下順二『古典を訳す』福音館書店、1978年、204頁
- 2 岡本章編『現代能楽集』の挑戦 練肉工房1971—2017 論創社、2018年、408頁
- 3 岡本章編『現代能楽集』の挑戦 練肉工房1971—2017 論創社、2018年、620頁
- 4 木下順二『古典を訳す』福音館書店、1978年、204頁
- 5 横道萬里雄・表章校注『謡曲集下』岩波書店、1963年、345頁
- 6 木下順二『古典を訳す』福音館書店、1978年、206頁
- 7 横道萬里雄・表章校注『謡曲集下』岩波書店、1963年、345頁
- 8 別役実・谷川俊太郎『21世紀版少女古典文学館 能・狂言』講談社、2010年、4頁
- 9 「隅田川」や「俊寛」、別役実さんが能を現代語で書いた本を土台にして、能舞台で何回か紋付袴で語りを中心に狂言をやったことがあります（『野村萬斎 土屋恵一郎編』『狂言三人三様 野村万作の巻』岩波書店、2003年、93頁）
- 10 別役実・谷川俊太郎『21世紀版少女古典文学館 能・狂言』講談社、2010年、71頁
- 11 例えば以下の冒頭のくだりである。
 使いの者 みなさん、こんにちは。私は、平清盛さまの使いの者です。そしてこれは、わたしの従者です。
 （従者に） おい、あいさつをしなさい。
 従者 こんにちは、従者です。
- 12 別役実・谷川俊太郎『21世紀版少女古典文学館 能・狂言』講談社、2010年、75頁
- 13 「待ってくれ…。私もつれてってくれ…。ここは都じゃない…。鬼界ヶ島だ…。そのことをよく知っている…。都大路も見えない…。だれもない…。つれてってくれ…。都へ帰りたい…。わたしは、ほんとうに都へ帰りたいんだ…。つれてってくれ…。わたしを、その船に乗せてくれ…。」
- 14 別役実・谷川俊太郎『21世紀版少女古典文学館 能・狂言』講談社、2010年、77—78頁
- 15 『ピンクの像と五人の紳士』では以下のくだりがある。
 紳士1 何やっつてんだ…？
 馬…。
 紳士2 馬…？それがか…？
 紳士1 つまりね、今日はお天気もいいし、風向きもまあまあだから、ひとつ馬をやってみようと思っつてさ、カンを拾ってきててひもをつけて乗っつてみたんだが…。
 …。
 紳士1 馬みたいな気がしないんだな…。
 紳士2 いや、馬みたいな気はするんだが、それに乗っつてみたいない気がしないんだ…。
 紳士1 いいじゃないか、馬なんだから…。
 紳士2 そうじゃないよ、昔、馬やった時はね、馬みたいな気がしたんじゃないかと、馬に乗ったみたいない気がしたんだ…。

紳士1 だって、お前が馬なんだろう…？

紳士2 違うよ、こいつが馬なんだろう…。

紳士1 だったら、乗ってるじゃないか…。

紳士2 でもね、カンに乗ってるみたいなのがするんだ…。

紳士1 やめる…。

(別役実『遊園地の思想―別役実戯曲集』三一書房、1997年、10頁)

— 参考文献 —

木下順二『日本語の世界12 戯曲の日本語』中央公論社、1982年。

田代慶一郎『謡曲を読む 朝日選書332』朝日新聞社、1987年。

木下順二『劇的“とは”』岩波書店、1995年。

木下順二『子午線の祀り 木下順二戯曲選4』岩波書店、1999年。

天野文雄『現代能楽講義―能と狂言の魅力と歴史についての十講―』大阪大学出版会、2004年。

謡曲の現代語翻訳とその上演意義について



図 1

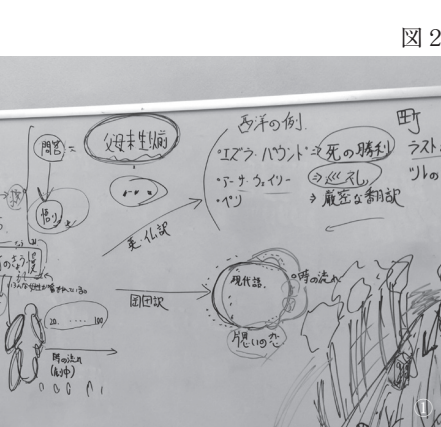
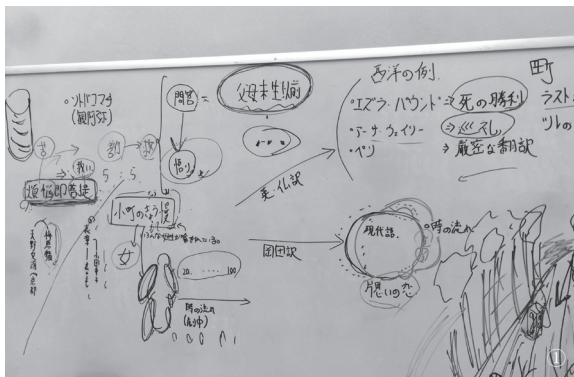


図 2

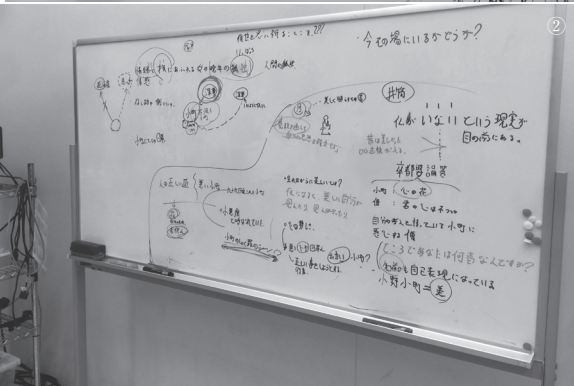
一 図表 一 覧 一

図 1 岡田訳「卒都婆小町」上演のため参照した資料。
中央は、清水寛二氏より借用した五線譜。

図 2 岡田訳「卒都婆小町」稽古風景。



②



③

図3 岡田訳「卒都婆小町」上演台本の一部。場面の冒頭に追加シーンが挿入されている。

卒都婆小町

登場人物
ワキ
ワキツレ
シテ

【第1場】

小町が登場
小町
みるめなき
わがみをうちと
知らねばや
かれなで海の
見なゆくる

深草が登場 小町に背を向けている
小町
困りました……貴方も船の方々と同じ、そう熱心に来られても、私は振り向けないので。

深草
……

深草は立ち去ろうとしない。それを見かねた小町
小町
それでも……と思つてたさならば、毎晩私の元へ。
ただし、会いに来るをかけることも、なりません。

深草
……

小町はいなくなる。
深草は一人残り、舞台を降りる。
ワキとワキツレ、登場
二人
隠居生活しているといっても、住みは山に入ったすぐのところなんです

①

【第2場】

小町が登場
小町
私は今、平安京は極楽院に参つております。……というの。
書状を読んでいる

小町
……ふむふむ、なるほどね、是非は、早急が儘いようですね、これは、私自ら、肌も「肌も脱いで雨乞いをしては、……ということ、今から雨乞いします。

深草が登場
深草
……

小町
千早よる
神もみまきは
立ちまきは
天ののがはの
樋口あげたまへ

途端に雨が降り始め、深草はびしょ濡れ、くしゃみ。

深草
……

小町は笠をさし、濡れた衣襟を浮かべている。小町はいなくなる。
深草は相手を白を別む。

深草
……

深草は舞台を降りる。
ワキとワキツレ、舞台下手に立つ。
ワキ
あのね、そのお食の人ね、あなたが懸掛けるのは卒都婆、恐れ多くも私の姿を盗用したもので、ヤないか、そこをどいて別のところで休みなさい。

②

2023年3月

京都芸術大学 舞台芸術研究センター