

## 謡曲の翻訳——様式はどこまで表現できるか

釜池 進

詩歌の生命は「調べ」にあることは、その用いられる言語が何語であれ、衆目の一致するところであろう。したがって詩歌の翻訳も「調べ」をいかに伝えるかという問題を抜きにしては語れない。本稿は謡曲の英訳法について論求するものであるが、ドラマと詩歌の混合体とも言える日本が生んだこの芸術もまた、「調べ」の効果を無視して翻訳することは無謀の謗をまぬがれないであろう。したがって本稿の論点もここにある。私見を述べる前に先人達（特に戦前の人達）がこの問題をどのように考えていたか、また戦後、日本文学や芸術を海外へ紹介するにあたって、謡曲はどのような扱いを受けてきたかを述べ2章、3章で、筆者の立場を明らかにしたい。

### (1)

昭和12年発行の『能楽鑑賞』の中で、戸川秋骨は謡曲の翻訳について次のように語っている。

謡曲は読むものでなく、演じられたものを見るものであるといふ事...  
これは文字を通して感ずべきものではなく、演者の動きを、目を通して感ずべきものであると悟って... 謡曲の翻訳という事を断念...<sup>1</sup>

戸川秋骨は一米国婦人から謡曲翻訳についての相談を受け、それに応じているうちにこのように感じるようになった。また、野上豊一郎もこれに近い見解を持っている。

謡曲を正しく読むには能の脚本として読むべきである。言い換へれば、

能が舞台の上で演出される場合を実感しながらその台帳として読むべきである。そうでなくただ慢然と一種の読物として意味を拾って読んだだけでは、徒らに美辞麗句の駢列を見るので、謡曲を殺して読むことになるであろう<sup>2</sup>。

すなわち、地謡の吟唱、シテ・ワキ・ツレなど登場人物の謡やせりふの呼吸、笛、小鼓・大鼓・太鼓などの効果が相まって能一曲が成り立つので、それらを抜きにして文字だけを追っていても謡曲を読んだことにはならないというのである。

しかし、一方では「見る能」から「読む能」を独立させてもいいではないかという見解を持っている人もいる。その一人が田代慶一郎で、「文学としての謡曲」の中で次のような見解を示している。

ギリシヤ悲劇にせよ、あるいはシェクスピア劇やフランス古典劇にせよ、いずれも舞台上で上演されるために書かれたものであるが、その台本は文学作品として独立した価値を認められ、舞台とは全く切り離して書斎の孤独の中で読まれ、かつ研究の対象となっている。謡曲も本来舞台上で謡いかつ舞われるために書かれた点では変りはないが、この方には舞台とは別に、一個の言語芸術作品として鑑賞され、研究されるという慣習はまだない…謡曲にも西洋古典劇同様、文学作品として読まれる可能性はないものかどうか…<sup>3</sup>

このような問いかけをしつつ田代は本書で『能野』、『景清』、『蟬丸』を取り上げて、「読む能」を実践してみせている。田代がこのような見解を表明したのは昭和58年頃であるが、半世紀も前(1935年)に謡典を文学作品として認めた上で、その翻訳の問題にまで言及しているのは市川三喜である。

野上は「謡曲の翻訳」の中で「能がどの程度まで外国語化され得るかは、われわれ日本の文学がどの程度まで外国語化され得るかの一特例に過ぎない<sup>4</sup>」と言っている。そしてこの論文の中で、能の翻訳され得る程度と、数ある能の中で当時(1935年) Chamberlain, Brinley, Dickins, Fenollosa, Pound, Stopes, Waley, Samsom, B.L. Suzuki 達によって英訳された計48番の選

扱の仕方を問題にしている。48番の中、「最も単純で純粹の能らしい能といふべき三番目物(鬘物)は僅かに四番・二編に過ぎない<sup>5</sup>」ことに大きな疑問と不満を表明している。そしてこういう結果になったことを「外人で能の原典を自由に読みこなして、その中から適宜に選択し得るといふことは、可能には思へないから、これは多くの場合、彼等の仕事を助けた日本人の責任だと考へられる<sup>6</sup>」と日本人協力者の能に関する知識の貧困を指摘している。「民族的製作としての能の優越」を外国人に紹介する仕事は日本人の手によらなければならない、と能翻訳と日本人の責務を唱え、外国人による能の訳例として Fenollosa と Pound の手になる『葵上』と、Waley の『葵上』を取り上げ、英訳に comment を加えている<sup>7</sup>。市川は、能の英訳ではそれぞれの能が持つ特性を汲みとり、曲の部分的特色—シダイ、一セイ、サシ、クセ、ロンギ、キリなどの様式を訳の上に出すべきで、夢物語に終るかもしれないが、こういうことは英語の堪能な日本人に期待しないと出来ないのではないかと結んでいる<sup>8</sup>。

もちろん戦後のことであるが、三島由紀夫はドナルド・キーンとの対談の中で、「芸術作品としての世阿弥の書いた能は、ぼくは文学作品として非常にすぐれていると前から思っております<sup>9</sup>」とその文学性を認めている一人である。

このように謡曲の能を舞台から独立させて、すなわち舞台芸術から離して、文学作品として評価する人は日本では限られているようである。その原因を Keene は次のように指摘している。

In the case of No the appreciation of the texts has usually been overshadowed by the attention given to nonliterary elements in the performance. It might even be said that performances of No tend to obscure the literary values.<sup>10</sup>

謡曲に文学的価値を認めようとする姿勢は、日本人よりむしろそれを翻訳して欧米に紹介しようとした欧米人に顕著に見られる。謡曲の翻訳は戦後個

人や研究集団によって以前にも増して行われるようになったが、その先駆者となった人達は市川三喜がその翻訳を問題にしている B.H. Chamberlain を始めとする8人である。中でも Fenollosa, Pound, Waley は能の紹介者としてはもとより、能が持つ文学的価値を積極的に認めた翻訳者として特記されるべきである<sup>11</sup>。

Fenollosa は20年間梅若実とその子息たちの下で能を学んだ。謡だけでなく仕舞も学び、口伝の部分も家元から習得した。こういうことが動機でおよそ50曲の謡曲を翻訳するようになった<sup>12</sup>。そして、“We have now come to the point where we can deal with this mass of playwriting as literature.”<sup>13</sup> と言っている。Fenollosa が1908年(明治41年)ロンドンで急死した後、1913年 Fenollosa 未亡人は大英博物館の東洋絵画部長 Lawrence Binyon によって Pound に紹介された。その時に Fenollosa 夫人が話した能に Pound は強い関心を持ち、Fenollosa の能の翻訳の遺稿を未亡人からもらい受けることになった。これが Pound と能との出会いである。未定稿であったにもかかわらず Pound はそれを読み “The Noh is unquestionably one of the great arts of the world, and it is quite possibly one of the most recondite.”<sup>14</sup> とその価値を認めている。Pound は Fenollosa の未定稿を完成したのであるが、その翻訳を謡曲のテキストと比べてみると原文とは程遠いものになっている。「パウンドの想像力は自由にはばたき、“美を言葉に配列する喜び”にかなり放恣に身をゆだねた形跡がある。詩人の想像力で練り直したが、それだけ原典から遠のき、半ばパウンドの創作に近いものとなった<sup>15</sup>」と田代慶一郎は評している。しかし「原典から遠の」いたものになったとはいえ、この翻訳は一度も能を舞台で見たことのない Pound が、能に文学的価値を見出したがゆえに手がけた仕事であった。それは次の文からも推測できる。“...In the Noh we find an art built upon the god-dance... as though you were listening to music.”<sup>16</sup>

Waley と能との出会いは Pound を介してであった。Waley は1913年か

ら1920年までの間、大英博物館に勤務し、当時 Fenollosa の原稿を完成する仕事にたずさわっていた Pound から能の話を知った。当時 Waley は日本や中国の文学に関心を持ち、研究を続けていたので、Pound は Waley に日本語の個有名詞など綴りの誤りの訂正をたのんだり、日本語を知らないために犯す誤りを改めてもらったりした。Pound の訳業に手を貸している間に、Waley はすでに謡曲のテキストに親しむようになっていたのである。Waley は1919年に *Japanese Poetry the 'Uta'* を世に出し、1921年に *The No plays of Japan* を出版している。Pound の翻訳が独善的なものに終わっていることを Waley も指摘しているが、それは Pound が日本人の文化的背景を全く知らぬまま仕事を続けた点にあった。Waley の目的は能を一度も見たことのないイギリスの読者のために読んで分かる美しい詩劇をつくることであつた<sup>17</sup>。Waley は明らかに謡曲の文学的価値を認めた上で翻訳の仕事をしたのである。「もしかりに何らかの社会的大変動が起きて能の上演がいっさい途絶えるようなことがあつたとしても、その台本たる謡曲は文学作品として必ずや生きのびるであろう<sup>18</sup>」とまで言っている。*The No plays of Japan* には19曲の謡曲が収められている。60頁にのぼる序文を付して“Note on Buddhism”や、能の歴史、構成、作者などについて詳しく言及しているのも能を、舞台をはなれて文学作品として位置づけようとする訳者 Waley の心入れと理解してよいであろう。

能の文学的価値を容認する立場を Waley から継承しているのは Keene である。

It is nonetheless entirely proper to consider European drama as a form of literature, as is testified by innumerable studies of Greek drama by scholars who have never witnessed a performance. By a curious coincidence—one of a number of remarkable coincidences between Japanese and European literatures—it is also possible to consider the different forms of Japanese dramas as works of literary interest.<sup>19</sup>

能のテキストは本来役者と地謡のいわゆる脚本であり、それに舞や演能のための若干の卜書とから成り立っている。Keene はギリシヤ演劇の例を出し、ヨーロッパのドラマが文学の一形式と考えられているように、能も例外でないとしている。「たとえテキストを読む人が一度も演能を見ていなくても、又卜書が役者の動きにちよとした手がかりを与えるにすぎないものにしても、舞台の能を實際見たのとはほとんど変らない文学的価値に心を動かされるものだ<sup>20</sup>」という言葉からも、Keene の立場は明らかである。

「民族的製作としての能の優越」を外国人に紹介する仕事は日本人の手によるべきだ<sup>21</sup>、と提唱したのは野上豊一郎であるが、その後市川三喜を中心とした運動が実って、昭和9年に日本学術振興会内に第17小委員会（日本古典研究及び翻訳）が設置され、「万葉集」の千首の英訳に引き続き、昭和15年から謡曲の研究及び英訳に着手し、その基準をまづ謡曲中優秀な代表作品であること、更に外国人が読んで興味を感じるものであることに置いた。このようにして選定された50曲が英訳され、上梓されたことは意義深い。以上が能の翻訳の簡単な歴史的経緯と問題点である。

## (2)

舞台から独立させて謡曲を一つの文学作品として紹介する場合には、たとえば Keene が指摘しているような手のほどこしようのない障害はあるが、一曲のある部分でも、もし原曲の謡のリズムに乗せられるような翻訳が出来れば、単にテキストの翻訳という形で能の紹介をするよりも味わい深い伝え方ができるのではないであろうか。「それぞれの能が持つ特性を汲みとり、曲の部分的特色、シダイ、一セイ、サシ、クセ、ロンギ、キリなどの様式を訳の上に出すべきで、夢物語に終るかもしれないが」という市川三喜の見解を先に引いたが、この夢物語の一部でも現実のものにしてみようと米詩人 Cid Corman の協力を得て能の翻訳を試みた。これはより多くの外国人に能を分かりやすく紹介したいという演能主催者の意向を汲み取り、舞台上で観能

する外国人の手引きとなるように英訳したものであるが、舞台から独立した文学作品として、市川三喜が指摘した点も英訳の過程で取り入れる努力をした。

能は『求塚』である。作者は観阿弥とする説が有力であるが、世阿弥説もある。『求塚』は「万葉集」や「大和物語」に見える説話である。二人の男に愛された一人の女が、その選択に苦しみ生田川に投身し、二人の男も互に刺し違えて死ぬ。女はそのために地獄におちるが、なお執心を捨てかねている様子を扱ったものである。

(1) MOTOMEZUKA is (of the 5 groups or kinds of Noh plays) of the 4th category: a *shunen-mono*: a story of a suffering spirit that has not as yet found release from hell. This play is fairly typical of its kind. It moves—after a quiet lyrical first half—to an intensely religious finale. The “dance” is inner-contained (warranting the use of a mature actor) rather than the more gratuitous dance of joy or appeasement that often concludes a Noh play.

The “plot” has been drawn from a “long” poem in the MAN-YOSHU (the most ancient and most famous of the Japanese anthologies): Volume IX, No. 1809—which relates how two young men were attracted by the same girl. She (Unai-Otome) distressed at finding herself the cause of their grief drowned herself. And they, in turn, at her burial mound killed themselves in ardent despair. A later extension of the story in the YAMATO MONO-GATARI (YAMATO STORIES) adds more color and Kan-ami would seem to have drawn principally from this source.

Numerous lines are enlisted from a variety of other old poems—particularly in the first half of the play. In the latter part—the poetry draws upon the LOTUS SUTRA. The early spring/late winter feeling that pervades the first half is more than thawed-out in the hellfire imagery of the pent-up spirit in the latter half.

Japanese critics have all remarked the unusually strong—and perhaps excessive—images of torment the girl undergoes.

\*\*\*\*\*

(2) The stage is empty. Ancient pine painted on the back wall. The sacred place. From beyond the first sounds of music, the musicians practising, reveals that the play is about to begin.

After the musicians (flute and then 3 drums) have entered quietly—and all move with feet never leaving the ground—as the voice is rooted in the gut—and taken their places along the backstage, the chorus, or the front line of it, enters via the rear sliding door just beyond the porch at the right (painted over by bamboo), and seat themselves on the porch, fans closed set before them on the sacred (*hinoki*: Japanese cypress) wooden floor. Then, from the bridge, come two stage attendants bearing a frame “mound” draped over by a deep-colored cloth and place it carefully in front of the drummers at backstage center.

Once they are satisfied and have removed themselves—probably to the back well left—the entrance music commences. Flute and drums, at changing intervals, lead in along the bridge (the 5-striped curtain at the back end of it lifted by two bamboo poles at either lower end up and in) the *waki* (in this play, as often, a *bonze*, in pointed hood, plain kimono and broad-sleeved over-robe that reaches almost to the knees, closed fan, hands always at hips). He is followed, at discreet interval, by another monk (*tsure*) in similar vestments.

The *waki* and his *tsure* (one or two, as the case may be) enter the stage on their journey and take positions facing each other on either side in front of the prop. They sing their travelling song opening: “Long is the journey through the land/making towards Miyako.” The chorus (*ji*) repeats the words in whisper-form. The *waki* then identifies himself as a bonze from the other side of Honshu on his first trip to the Capital (Miyako), Kyoto. He and the others continue together moving towards their posts at the right side of the stage and sing their song of travel: how for some days they have been journeying by land and water until they now reach the famed fields of Ikuta (=Life Field)—part of presentday Kobe—a place known for its herbs in the ancient poetry. They decide—as the *waki* says—to wait for some natives to turn up and



then to enquire of them about the place in greater detail. They seat themselves. The stage is open again.

Entrance music (*issei*).

(3) The *sh'te* (a village girl) in young woman mask, black wig, gold brocade and broadsleeved robe, fan in right hand, herb-basket in left, finally appears beyond the curtain and moves to the third pine, the other girls (*tsure*) with her, in similar costume, stop further along the bridge. They face each other and sing. They sing of the rigor of gathering herbs in early spring/late winter: dividing and sharing the words between them. As the words all fall together they sing:

	(原文のローマ字)	(英 訳)
<i>Sh'te</i> :	mi-yama ni-wa	deep
(Sashi)	matsu-no yuki dani	mountain
	kiena-kuni	snow on pines
	Miyako-wa	not gone yet
	nobe-no wakana tsumu	but
<i>Sh'te</i> :	koronimo	in Miyako's
<i>Tsure</i>	ima-wa narinuran	fields
	omoiyaru koso	early herb gathering
	yukashikere	time—as it likely—
<i>Sh'te</i> :	koko-wa mata	has come round
	motoyori tokoromo amazakaru	ah
<i>Sh'te</i> :	hinabito nareba	the thought of it
<i>Tsure</i>	onozukara	sweet
	uki-mo inochi-mo	here
	Ikuta-no umi-no	far from there
	mino kagirinite	country folk
	uki waza-no	ay
	haru-to shimonaki	lead a hard life
	ono-ni dete	ekeing existence out
		engaged in labor
		out in O-no
		(Smallfield)
		not yet spring
	wakana-tsumu	gathering young herbs
	iku satobito-no	many country footprints these
	ato naran	must be

yukima amatani	traces
no-wa narinu	snow free
	revealing ground
michi nashi totemo	
fumiwakete	even pathless
michi nashi totemo	pushing through
fumiwakete	even pathless
	pushing
	through.
The three girls enter stage as they complete their song:	
nozawa-no wakana	from field and marsh
kyo tuman	let us gather
yukima wo matsu naraba	young herbs
wakana-mo moshiya	today
oimosen	to wait till the snow
arashi fuku	has utterly gone
mori-no kokage	the greens will have turned
one-no yuki-mo	too old
nao saete	storm sweeping
haru toshimo	the wilderness
nana kusa-no	cold still
	snow at O-no
	seven the herbs
	of spring now
Ikuta-no wakana	Ikuta's young greens
tsumoyo	let us cull 0
Ikuta-no wakana	Ikuta's young greens
tsumoyo	let us cull
	0.

(4) The *shite* at center and the *tsure* find themselves now addressed by the *waki*—who has risen. The first exchanges reiterate the scene and the girls explain what they are doing. Finally the bonze asks where the famed Motomezuka (the legendary tomb of Unai-Otome) is. The girls claim no knowledge of it—the *shite* insistent upon this point and now say they must be off about their work. They lightly rebuke the *waki* for wasting his time there and wasting theirs with idle questions. They must be—as they say—to find lean pickings in the snowbound fields. They would be content with “young sprouts with old leaves.” The chorus—which has begun to sing—deepens the mood throughout and adds

a feeling of extra-dimension. Allusions to ancient love stories occur in imagery of herb-gathering. In the end—via the chorus—they abandon their task because of the severity of the season.

The *tsure* rise and leave (by the back exit); only the *sh'te* remains. Not surprisingly the bonze asks her why she alone has stayed. She—it would seem—had been touched by his asking for the Motomezuka and offers to lead him there—which she then does. Then turns and seating herself near the tomb relates the tale of it to the listening priests.

Once upon a time—she says—there lived in Ikuta a maiden by the name of Unai-Otome. Two young men from different near villages had evidently become aware of her charms and, enamored of her, declared on the very same day through letters their devotion. Unable to decide their claims, she preferred not to choose rather than stir up resentment between them. They—unsatisfied—challenged each other, then, to an archery contest—to see who could first kill a certain mandarin-duck (the symbol from time immemorial of conjugal bliss and fidelity) on the Ikuta River. The upshot was that they both struck the target simultaneously. The girl hearing of the event and feeling responsible for the death of the revered bird drowns herself (shades of Ophelia) ironically in the very same river (the River of Life) and is buried in the tomb, now visible, behind her. But the young men, so spurned by the girl's act and in their guilt, kill themselves. And this act—in Buddhist fashion—binds the girl to the wheel of life yet—as a sinner—and she realizes it WITHIN her death (as the chorus tells ending the first part) and desires only absolution. She rises even as they sing the action—and slowly vanishes into the tomb. And slowly vanishes into the tomb.

During the interval (when the audience feels inclined to cough and move about) the music is silent and the *sh'te*—within the prop—is transformed by an attendant behind the tomb. A *kyogen* actor—who has—perhaps unnoticed—been seated at the back of the bridge at the first pine—rises and comes on stage to center. He is a local inhabitant (always in yellow socks) and is asked by the *waki* to

tell in full the Motomezuka legend. This he does, for about 15 minutes, in polite but demotic language—which the audience can readily follow without book—if they wish. (There are—uncommon—occasions in the Noh canon when the interlude does in fact have comic impetus. Such plays or sections reflect later work by and large. And are sometimes optional variations—as in YAHIMA.)

The *kyogen* performer sits at stage center, after a brief dialogue with the bonze, and delivers the lengthy monologue in a sequence of long phrases—in a loud voice and in a style that we may find rather similar to the dry recitative of opera relative to the more singing passages of the play proper.

The texts used for the interludes are NOT provided in the song books (which many in the audience, you will notice, use for following the words and more especially the particular modulations of a given performance: the books being “scored”). The words are the preserves of the *kyogen* schools. (They can be obtained, of course, by interested persons.)

\*\*\*\*\*

(5) The *kyogen* finishes and takes leave of the *waki*. He usually returns first to his bridge station before unobtrusively exiting by the rear sliding door during the *waki*'s first speech in the concluding section.

The *waki* bonze and his sidekicks pick up the opening of the finale: the agony and release. They sing a prayer from sacred text (sutra) in behalf of the lost soul of Unai-Otome that she may gain enlightenment, release and thus attain Buddhahood.

The tomb now draws attention as the *sh'te*'s “grave” voice (that of the hell-dwelling spirit of the lost maiden) issues from within:

<i>Nochi-shi'te:</i>	○	Unai-Otome:	○
Unai-Otome/	koya hito marenari		in this vast field
	waga kofun narade		no life to be seen
	mata nanimonozo		only my old grave
	kabane-wo arasou		
	moju-wa		Rooted monsters
	satte mata nokoru		ugliness

tsuka-wo mamoru		hanging on
hibaku-wa		souls aflame
shofu-ni tobi		clinging to the tomb
denko choro		blown by wind
naomotte		among pines
manako-ni ari		lightning flash
kofun okuwa		morning dew
shonen-no hito		hold my eyes
Ikuta-no na nimo		So many graves
ninu inochi		those of the young—
		belying
		the name
		<b>Ikuta</b>
<i>Chorus:</i>	( <i>ji</i> )	<i>Chorus:</i>
	satte hisashiki	After so
	kokyo-no hito-no	long absence
<i>Nochi-sh'te:</i>		comes to my village
	Minori-no koe-wa	someone
	arigataya	<i>Unai-Otome:</i>
<i>Chorus (ji):</i>		lifting voice
	ara	in prayer—
	enbu koishi-ya!	to my everlasting
		thanks
		<i>Chorus:</i>
		Oh!
		How I yearn
		for the world!

(6) The chorus—as you will note—speaks—as almost always—FOR the *sh'te*—usually the deepest feeling and the aggregate voicing can be immediately sensed as weight. (*Sh'te* and *chorus* never sing together.) Noh singing—drawn from *hara* (gut)—is more open in its voicing than conversation and is decidedly masculine in range. Rather like calligraphy, the attack must be sharp and clean and the end of the breathline likewise (even when breath has been exhausted). The subtlety of the singing is hard to realize without considerable familiarity, but the rhythmic movement and the rich inner effects can be recognized even at first hearing. (Many members of the Japanese audience study the music and have—thus—a direct interest and keen appreciation of what they hear.)

(7) The LEADER of the chorus (usually seated one in on the back row) gives the cue of pace and emphases to the others and he—like the musicians—bases his “projection” on the *sh'te*'s performance. (Noh has very little full ensemble rehearsing—but the Hosho is an extremely tight-knit group and perform well as a unit.)

(8) The chorus carries on from the above text—singing of the agonies—infinite in the infinitesimal—of human reflection and the inability of the lost soul to find release from the “Burning House” (human existence). As the song ends, the backstage attendants come on from behind the prop and remove the mound covering.

We see the maiden-spirit of Unai-Otome (in a lean woman mask, wig, gold-brocade, white twill over-garment and a (usually) lightblue broad divided skirt) seated on a black-drum-stool within.

Dialogue now ensues between *waki* and *nochi-sh'te* (the lead actor in the finale) until she rises and dramatically emerges.

The *bonze* urges the suffering spirit to purge her heart/mind of past delusions and so break free of all human aches and enter the realm of blessedness.

The spirit begins to feel that finally she has a chance of release from her fiery hell. She feels again the entreaties of her former ill-fated wouldbe lovers—each pleading for her for himself. She wonders where to turn. A terrible monster like an iron mandarin-duck pecks at her head (a scene not unlike that of **PRO-METHEUS BOUND** in its savagery). She begs the *waki* to intercede for her. The bonze has—it seems from his words—been brought to share her hell torment and images of conflagration rage on all sides. Impossible to escape. The *Sh'te* coming alive more and more agonizingly. (The *waki* always **ROCK** to the *sh'te*'s fluidity.)

(9) The tomb-prop becomes the Burning House. Escape is frustrated. And then—trying to embrace the burning pillar—chorus shinging—the spirit rises again and slowly as the chorus picks up from her dances forth:

*Nochi-sh'te*: Shikoshite  
okiagareba

Unai-Otome: Finally  
rising

*Ji:* Shikoshite  
 okiagareba  
 goku-sotsu-wa  
 shimoto-wo atete  
 otsutatsureba  
 tadayoi idete  
 hachi-dai jigoku-no  
 kazukazu  
 kurushimi-wo tsukushi  
 onmaenite  
 zange-no arisama  
 misemosan  
 mazu  
 tokatsu-kokusho-shugo  
 kyokan-daikyokan  
 ennetsu-gokunetsu-muken-no soko-ni  
 sokusho zuge to  
  
 otsuru aidawa  
 mi-tose mi-tsuki-no  
 kurushimi hatete  
 sukoshi kugen-no  
 hima kato omoeba  
  
 oni-mo sari  
 kaen-mo kiete  
 kurayami to  
 narinureba  
 ima-wa kataku-ni  
 kaeran to

Chorus:  
 Finally rising  
 hell-demons whip me out  
 toss me staggering  
 stumbling out  
  
 through all the tortures  
 of the eight great  
 hells suffering  
 and in repentance  
 now tell you  
 first  
 of the alternation  
 of life and death's  
 hell,  
 of whitehot  
 iron cable,  
 of iron mountains  
 spiked with swords,  
 of anguished  
 cry and cry  
 hell's heat and fury  
 scorching  
 and last  
 the hell of eternal  
 torture  
 down down  
 to the pit of  
 these hells  
 tumbling  
 head over heel  
 plunging  
 three years  
 and three months  
 suffering  
 and now feel  
 some respite  
 the demons  
 faded  
 the fire  
 vanished and  
 dark so dark  
 has it grown

aritsuru sumika-wa  
 izukuzo to  
 kurasa-wa kurash  
 anata-wo tazune  
 konata-wo motomezuka  
 izukuyaran  
 motome motome  
 tadori yukeba  
 motome etari-ya  
 motomezuka

kusa-no kage-no no  
 tsuyu kie gieto  
 moja-no katachi-wa  
 usenikeri  
 moja-no kage-wa  
 usenikeri.

now must I think to  
 return to  
 the Burning House  
 where is my house  
 groping in  
 utter darkness  
 here seeking  
 the grave  
 wandering  
 groping  
 searching searching  
 where is it  
 having searched ah  
 the soughtfor grave  
 is found  
 Like dew on the grass  
 of the shadowy field  
 gone  
 like dew on the grass  
 of the shadowy field  
 gone gone O  
 the spirit's form  
 has passed away  
 the spirit's shadow  
 has passed away.

With these last words the *sh'te* returns to the grave, finds quiet seat at last as the play (words and music and action) ends.

\*\*\*\*\*

(10) There is no *need* to applaud and the silence reverbrates without it: but it has become the fashion and is likely to occur at all performances, except those where there is open request otherwise.

The *sh'te* rises and quietly and slowly takes his exit down the bridge and under the curtain that lifts at his arrival. *Waki*, *tsure* and musicians—at discreet intervals—follow unhurriedly through the curtain way. The chorus exits at the rear.

The stage is again empty. And full. The ancient pine painted there retains its mastery.

\* In Japanese each syllable receives equal stress normally and



the sounds are consistent.

*Sh'te* =shteh

*Waki* =wah-key

*Tsure* =tsoo-ray

*Ji* =gee (as in gee-whiz)

((1)~(10)の番号は解説のために便宜上付した。原作のローマ字化は『謡曲大観』〔明治書院〕によった)

上の英語による能『求塚』の紹介がどのようなことに配慮しているかを、番号順に説明することにする。

- (1) 『求塚』の出典、及び構成、特色。
- (2) 開演前の舞台の様子からワキ・ワキツレの登場まで——唯方の登場（独特の足の運び方）、地謡の登場（扇子の位置）、橋掛から「作物」(塚)が運ばれる様子。
- (3) ワキ・ワキツレの登場——「次第」(羈旅を語る)、「道行」の部分は一部原文英訳を入れ、簡略に説明。舞台上の動き、位置などを描写。
- (4) 前シテ・シテツレの登場からサシ謡（部分）まで——シテ・シテツレの面・装束・扇子・若菜摘むかごなどの説明、橋掛三の松への動き、一声謡の説明。サシ謡（シテとワキの出会いの場の描写。この部分については3章で詳述する）。
- (5) 若菜摘むツレの里女は帰り、シテ一人残り、ワキを求塚に案内、塚のいわれ(前述)を語る。この間、シテ・ワキの舞台上の動きを説明。シテは塚(作物)の中に入る。「間狂言」の役割、効果についてオペラの場合と比較して解説。「間狂言」の語りの間（約15分）の見所（観覧席）の様子にも言及。
- (6) 後シテ（菟名日処女）が亡魂をとむらうワキ僧の読経の声に塚（作物）の中から応ずる。
- (7) ここまで観賞してきた観客のために、地謡とシテの関係、謡そのものの発声法、地頭の役割について言及。また、日本人の観客の中には謡に親しんでいて、耳の肥えている人もいることなど、観能の幅を持たせる解説を加え

た。

- (8) 後シテが焦熱地獄の苦しみの様を謡い、ワキ僧の御法の声に応える様を解説。地獄の責苦を欧米の観客に分かりやすいように Prometheus Bound を引き合いに出す。
- (9) ワキ僧の誦経のおかげで後シテは八大地獄の苦しみを脱し、塚から亡者の姿を現わす。もとの火宅へ帰ろうと求塚を探し尋ね、草の陰野の露のように消えるクライマックス部の翻訳。
- (10) 能一曲の終り方を解説。西洋演劇しか見ていないであろう観客のために、シテ・ワキ・囃方の退場の仕方、観客の反応を説明。全て舞台から消え去った後の舞台正面に描かれた松の存在にまで触れた。

上の英訳の中で原作に則して翻訳した部分は、前シテのサシ謡、後シテの冒頭部、後シテが作物から出るところから最後まで三ヶ所である。翻訳にあたっては原文が七・五調、五・七調などの律語が大部分であるために、自ら限界がある。しかし少しでも原作の香りを伝えるために謡を聞き、分析して、英語へ移す際に種々の工夫をこらした。その一端を次章で紹介することにする。

### (3)

流派によって謡い方や曲づくりは異なるが、曲意の表現のポイントはほぼ等しいと考えられる。本章では紙面の都合上『求塚』のサシ謡の部分の英訳法について述べることにする。英訳の問題に入る前に謡の一般的な特徴と、特にサシ謡について久野寿彦の解説を引きながら論を進めることにする。

謡には「強吟」<sup>つよごん</sup>「弱吟」<sup>よわごん</sup>の二種類があり、旋律、発声法に大きな違いがある。弱吟の旋律は美しく、深みがあるが強吟は対象的に世阿弥のいう「幽曲」「望憶の声」などを踏襲したものと考えられる。謡には八拍子を基本とした拍子に合う「拍子合」と拍子に拘束されない「拍子不合」という二種のリズム



サシ謡は普通の弱吟よりも比較的少ない音（三音旋律）で謡われる。したがって歌と言葉の中間的性格を持っているともいえる。またこのことは能以前の音楽、たとえば声明の一種である講式や平曲の中にも見られる<sup>22</sup>。サシ謡がこのように日本の他の芸能とある程度共通した性格を持ち、それが日本の歌の旋律の最も古い形に通じているように思えるのは興味深い。

『求塚』のサシは前段「早春の野辺に若菜つむ乙女達」の様子を次のように謡い始める。

(ヨラ)  
シテ 深山には松の雪だに消えなくに。シテツレ 都は野辺の若菜摘む頃  
拍不合  
にも今や。なりぬらん。思ひやるこそ床しけれ  
シテ 此処はまた元より所も天離る  
シテ 鄙人なればおのづから。憂きも命の生田乃海の。身を限りにて憂き  
ツレ 業の。春としもなき小野に出でゝ...

以下のものは二章で紹介したこの部分の英訳である。

<i>Sh'te:</i>	mi-yama ni-wa matsu-no yuki dani ki-ena-kuni	deep mountain snow on pines not gone yet
		but
<i>Sh'te:</i>	Miyako-wa	in Miyako's
<i>Tsure</i>	nobe-no wakana tsumu koronimo ima-wa narinuran omoiyaru koso yukashikere	fields early herb gathering time—as it liekly— has come round ah
		the thought of it sweet
<i>Sh'te:</i>	koko-wa mata motoyori tokoro amazakaru	here
<i>Sh'te:</i>	hinabito nareba	far from there
<i>Tsure</i>	onozukara uki-mo inochi-no Ikuta-no umi-no mio kagirinite	country folk ay lead a hard life ekeing existence out

uki waza-no	engaged in labor
haru-to shimonaki	out in O-no
ono-ni idete	(Smallfield)
	not yet spring

上に紹介した『井筒』のサシ謡の音譜を借りて『求塚』のサシの冒頭部分を写してみると次のようになる。

$\text{♩} = 98$ 
 $\text{♩} = 120$

(サシ上) み やまにはまつゆきだにきえなくにーイ (サシ上)

deep mountain in snow on pines not gone yet but

英訳にあたっては語数を切りつめ、原文の調べが少しでも伝わるように配列した。五・七、五・七の音韻数と、その meaning group に相当する英語の音韻数とは一致しないが、音譜にそって謡った場合、すなわち、mi-yama ni-wa を deep mountain と謡い、 matsu-no yuki dani を snow on pines と謡い、 kiena-kuni を not yet gone but と謡った場合、meaning group の原文を謡うのに要する時間とほぼ同じ時間をかけて謡うことができるように英訳を試みた。この方法で筆者は omoi-yaru koso yukashikere (思いやるこそ床しけれ) の ah the thought of it sweet まで謡ってみたが、原文を謡うのとほぼ同量の時間で節にのせて謡うことができた。その他の部分は line によっては可能などころもあるが仲々つながらにくい結果に終わっている。サシ謡冒頭のようにある長さに亘って謡えるような英訳が可能になった最も大きな理由は、「拍子不合」という条件があることである。「拍子合」の場合には一音一音が拍子にあたるように謡わなければならないので、音韻数や音の長さが異なるので不可能と言ってよい。第二の理由はサシ謡が解説にもあるように、変化のとほしいもので、旋律的にも動きが少ないということに助

けられているからである。これに対して音の長短、高低など音譜にのせることが出来ない複雑な謡い方をする強吟や語りを英語で謡えるように訳すことは不可能と言ってよい。

.....

『謡曲の翻訳』の中で市川三喜は Chamberlain, Sansom, Waley などが訳したものを分析し、それぞれの長所、短所を指摘し、翻訳すべき能テキストの完備、それには何を含むべきかなどを詳述している<sup>23</sup>。また、野上豊一郎も同じテーマで似通った視点から Fenollosa, Pound と Waley の手になる『葵上』の英訳を比較し、今後あるべき謡曲翻訳の方向を示している。そして「何人といへども、日本語の 5・7・5・7・7 の音律に類似した英語の音律を作製することはできない。」<sup>24</sup>と言っている。そのとおりである。しかし音律の相違と謡える英訳が作れるか否かとは別問題であることは 3 章のサシ謡の英訳で実践できた。

『能楽全書』第 3 巻（創元社）の巻末にはこれまで外国語に翻訳された謡曲の一覧がある。すでにかかなりの数に達している。能楽研究の関心の高さを裏付けるものといえよう。今日では外国人も文学作品として翻訳を読むだけでなく、観能の機会も増えている。そのためにも能の本質を幅広く、正しく伝える「手引き書」の必要性も増々高くなっている。本稿 2 章のものはその実験作でもある。

#### 注

- 1 戸川秋骨『能楽鑑賞』（東京：創元社，1937）pp. 16-19
- 2 野上豊一郎編『能楽全書』第 3 巻（東京：創元社，1972）p. 1
- 3 田代慶一郎『謡曲を読む』（朝日選書332）（東京：朝日新聞社，1987）p. 3
- 4 野上豊一郎『能の再生』（東京：岩波書店，1982）p. 305
- 5 Ibid., p. 312
- 6 Ibid., p. 316
- 7 Ibid., p. 317
- 8 Ibid., p. 338

- 9 「謡曲を読む」 p. 21
- 10 Donald Keene, *20 Plays of the No Theatre* (New York; Columbia University Press, 1971), p. 1.
- 11 「謡曲を読む」 pp. 9-10.
- 12 Ezra Pound, *Ezra Pound Translations* (New York: New Directions, 1963), p. 272
- 13 Ibid., p. 277.
- 14 Ibid., p. 213.
- 15 「謡曲を読む」 p. 13.
- 16 Ezra Pound, *Ezra Pound Translations*, p. 214.
- 17 「謡曲を読む」 pp. 14-16.
- 18 Arthur Waley, *The No Plays of Japan* (London: Unwin Hyman, 1988), p. 52.
- 19 Donald Keene, *20 Plays of the No Theatre*, p. 1.
- 20 Ibid., p. 2.
- 21 久野寿彦「能の音楽」, 『日本古典芸能』第三巻(東京:平凡社, 1987) pp. 273-279.
- 22 Ibid., p. 280.
- 23 市川三喜「能の翻訳」, 『能楽全書』第3巻 p. 210-214.
- 24 「能の再生」 pp. 318-338.

## Synopsis

## A Study on the Noh Theatre in Translation

Susumu Kamaike

“Anyone translating a No play is likely to despair” and “The goal—achieving in English the glory of the No plays—is unattainable,” says Donald Keene. The main purport of this essay is to show an access to this unattainable goal.

Translators who are interested in the Noh play are more or less ambitious to give the reader an understanding of a unique theatre art and important insights into the cultural, spiritual, and artistic traditions of Japan as well as their great literary merit. However, they usually fail to give the reader the closest possible sense of the Noh experience. The first chapter refers to this difficulty in translation, with a short history of the Noh translation.

The Noh play was first introduced to the West by Chamberlain, Brinkley, Dickins, Fenollosa, Pound, Waley, and Samson. However, their translations were in many ways incomplete. It was in 1940 that a complete translation was first begun by the Japanese classics translation committee. The work continued during and after World War II. The committee chose fifty Noh plays and rendered the texts into English. It is ‘complete’ in the sense that each play is given a detail description of dance, miming, music chants, etc., as well as illustrations for stage action on the margin. *Twenty Plays of the No Theatre* (1970) edited by Donald Keene is another complete translation similar to



that of the Japanese classics translation committee, though some of the plays chosen are different from the former. Many comparisons have been made between the Noh and various forms of Western theatre. In Japan there used to be a dispute over the problem whether the Noh text itself can be called literature or not. The translation project of the Japanese classics translation committee seems to have brought that controversy to an end.

The English version used in this paper (second chapter) is an excerpt from *Motomezuka* (The Sought-for-Tomb) in "Program Notes" Cid Corman and I prepared for the Kyoto Kanze Kaikan. We tried to provide at least the continuity of the piece the foreign audience was about to witness and translate some of the textual highlights. We made efforts to track down the allusions and reproduce the intricacies of style and rhythm in order to make the Noh more accessible to foreign audience who would come and sit before the stage wondering what it might be. For this purpose we employed an unusual style in translation, free from the traditional English syntax—almost word by word and line by line translation—with notes telling, for example, what every step and beat, every drummer's cry means. This is introduced in chapter two.

*Motomezuka* is a story of suffering spirit which has not as yet found release from hell—fairly typical of its kind. The original story of this play appears in a "long poem" (*choka*) in the *Manyōshū* which relates how two young men were attracted by the same girl (*unaio tome*). She, distressed at finding herself the cause of their grief, drowned herself. The two men, in turn, at her burial mound killed themselves in ardent despair. In the process of translation I found it possible to

sing in English the opening passage of the *sashi utai* in the same rhythm—with almost the same length of time—as the original. The *sashi utai* resembles a recitative, taking the form of a dialogue. The *utai* (singing) has two types, *tsuyogin* (strong-pitched singing) and *yowagin* (weak-pitched singing), in which two kinds of rhythm “on the beat” and “off the beat” are used. It is “off the beat” rhythm where I found it possible to sing the passage in English. This is explained in chapter three.