

viewpoint

THE SAISON FOUNDATION

46

セゾン文化財団ニュースレター第46号
2009年2月25日発行
<http://www.saison.or.jp>

財団法人セゾン文化財団

The Saison Foundation Newsletter — 25 February, 2009

目次

吉田恭子◎戯曲翻訳の新機軸

—プレイライツ・センターでの日米共同翻訳推敲“ラボ” p.01

倉持 裕◎Is there a pizza place around here? p.06

三浦 基◎『中間報告』 p.09

Article—1

戯曲翻訳の新機軸

—プレイライツ・センターでの日米共同翻訳推敲“ラボ”

吉田恭子
Kyoko Yoshida

セゾン文化財団では、日本の現代戯曲を海外での上演に結びつけるための現代戯曲翻訳と劇作家交流の可能性を探るため、全米の劇作家サポート専門機関であるプレイライツ・センターと提携し、「日米現代劇作家・戯曲交流プロジェクト」を2006年度より進めている。アメリカ側の主催者のひとつであり、本共催事業のコーディネートを務めた日米カルチュラル・トレード・ネットワークのディレクター吉田恭子氏に、最終年度を迎えた本プロジェクトについて総括して頂いた。(編集部)

『日米現代劇作家・戯曲交流プロジェクト』では、2006年7月から2008年11月にかけて5人の日本人劇作家をミネソタ州ミネアポリス市のプレイライツ・センター(PWC)に招いて、英訳した戯曲を、劇作家

本人、日米の翻訳家、米国人演出家と役者、日米のドラマタースとの共同作業によって1~2週間かけて推敲し、“Production Ready”な上演台本として完成させた。招聘した劇作家と作品は、順に本谷有希子氏『乱暴と待機』(英題: *Vengeance Can Wait*)、松田正隆氏『蝶のやうなわたしの郷愁』(*Like a Butterfly, My Nostalgia*)、永井愛氏『片づけたい女たち』(*Women in a Holy Mess*)、深津篤史氏『のたり、のたり』(*Notari, Notari - Slowly Rolling*^{*仮題})、倉持裕氏『ワンマン・ショー』(*ONE MAN SHOW*)¹⁾ 毎回、さまざまな課題がありながらも、参加者全員の創意工夫、忍耐と力量で素晴らしい成果を上げることができた。本年4月に“ONE MAN SHOW”の再リーディング²⁾をもって一旦終了するに当たり、このプロジェクトを通して得た洞察や発見について、具体例を引きながら考察したい。

プロジェクトの背景と始動までのいきさつ—双方向のプロジェクト

この原稿の締め切り日の前日、バラク・フセイン・オバマ第44代米

1) viewpointバックナンバー37号と43号に、本谷有希子、永井愛両氏の本プロジェクトに関する記事が掲載されている。www.saison.or.jp/viewpoint/01.html

2) 2009年4月23日~27日にかけて『ワンマン・ショー』の英訳台本の二度目の推敲ワークショップをPWCで行い、その最終日にガスリー・シアターのスタジオ・シアターにて二度目の公開ステージ・リーディングを行うことが決定している。

国大統領の就任式と祝典が記録的な観衆を集めてワシントンDCで行われた。歴史的な不況の中、様々な予算カットで、暗いニュースが多い米国の非営利舞台芸術界だが、ブッシュ政権の終了と米国初のアフリカ系大統領の就任は、業界の99%以上の人々にとって待望の“Change”への第一歩だ。『日米現代劇作家・戯曲交流プロジェクト』は、『アメリカ現代戯曲&劇作家シリーズ』というプロジェクトと一対のコンセプトのもとにはじまった。後者は、米国人劇作家の戯曲を和訳し、日本人の演出家と役者によるリーディングを行うという、前者の逆ベクトルの交流事業で、2006年2月から2008年3月まで3回にわたり計9本の米国の現代戯曲を和訳して日本に紹介した。この双方向の劇作家と戯曲交流事業を企画しはじめたのは、米国が9.11同時多発テロ後、あからさまに保守化し、イラク戦争をはじめとするブッシュ政権の海外政策で国際社会から急速に孤立していく頃だった。

思想を掘り下げるツールである言葉を芸術として表現する劇作家達は、今の米国で何を考え、何を発信できるのか。「戦争をしかける国のアーティストを何故日本に招聘しなければならないのか？」と詰問されながら、だからこそ必要だという私の危機感に共感し、共同企画を行うコミットメントをくださったのが、東京国際芸術祭(TIF)の運営母体、アートネットワーク・ジャパン代表の市村作知雄氏だった。TIFでは数年来、特に中東の演劇作品を日本に招聘、紹介している。米国人劇作家の受け入れ先としてうってつけのパートナーだ。そして、国際交流の基本である「お互いが耳を傾けあう」モットーに基づき、日本の劇作家の声と表現を、米演劇界を介して米国に送り込みたいという強い要望も同時並行的に生まれた。

当時、私は米国の中西部、ミネソタ州ミネアポリス市にある非営利組織アーツ・ミッドウェスト³⁾で日米交流事業⁴⁾を行っていた。ニューヨークやロサンゼルスに比べて人口も都市も小規模ながら、ミネアポリスにはウォーカー・アート・センターやガスリー・シアターなど、全米、世界的にも名の知れた大規模な芸術機関や、全米最大の劇作家のサポート組織であるPWCがあり、また中、小劇団も多く、劇作家も多く在住し、シアター・コミュニティーが充実している。PWCのトップであるポリー・カール氏⁵⁾に日米劇作家交流の企画を話すと、「今こそ世界の人々の声を、戯曲を通して米演劇界に“注入”し、社会に還元する必要があると思っていたところだ。」と情熱的に応えてくれた。また、より実質的なレベルでは、「専門家の目で読むと、これまで英訳された日本の戯曲は翻訳自体としては問題がなくても、全米のシアタープロデューサーが本番としてとりあげる段階まで推薦されていない。」との洞察をもっていた。

PWCは、35年以上の歴史を持つ劇作家のための専門サポート機関。特に新作戯曲を上演台本として磨き上げるために劇作家を招き、ドラマタージュ、演出家、役者をそろえ、リーディングを重ねて推薦するシステムである「ラボ(実験室)」は、全米に知られ、模範とされている。毎年7月にはPWC最大の「ラボ」である『プレイ・ラボ』が行われる。

- 3) 全米を6つに区分した地域の芸術文化の振興を担うリージョナル・アーツ・オーガニゼーション(RAO)の1つ。米国の中西部北9州を管轄し、NEA(National Endowment for the Arts=全米芸術基金)や州政府の文化局とのプログラムを中心に行う非営利法人。www.artsmidwest.org
- 4) 日米カルチュラル・トレード・ネットワーク(CTN)。アーツ・ミッドウェストから独立し、現在カリフォルニア州サンフランシスコを拠点に活動。日米の文化芸術交流プロジェクトの企画、運営、コンサルタント業務が中心事業。
- 5) viewpointバックナンバー 37号参照。

これは、400本以上の戯曲サンプルから5本~8本が厳選される狭き門だが、この『プレイ・ラボ』で日本の劇作家の作品を1本ずつ、向こう3年間にわたって取りあげてもらうことになった。さらに毎秋もう一人、日本人劇作家の作品を「ラボ」でとりあげてリーディングを行うことになり、年に二人のペースで日本の作家をPWCに迎え入れることになった。このような特別なアレンジメントをPWCの関係者だけでなく、その800人近くの米国人劇作家メンバーが納得した理由の一つには、前述の『アメリカ現代戯曲&劇作家シリーズ』とその意図がある。

そして2005年3月、ポリー・カールと当時ガスリー・シアターにいたジェイムス・モリソンとともに、TIFの日程にあわせて東京へ飛び、セゾン文化財団と打ち合わせをした。日本の現代演劇とダンスの創造をサポートする最大の個人財団であるセゾン文化財団は、現代戯曲の翻訳にも力を注いできた。PWCの「ラボ」の実績とネットワーク、そして本プロジェクトの実質的な主目的である「一般の米演劇界とその観客に広く通用する翻訳」に賛同を得、国際共同事業として向こう3年間の予定で助成し、劇作家の情報提供と推薦、決定後の劇作家との諸連絡なども支援していただくことになる。さらに、PWCも独自に米国のA.W.メロン財団よりこのプロジェクトのための資金を確保した。

この業界の多くのプロジェクトがそうであるように、本プロジェクトもまた、企画発案から資金確保を経て最初のアーティストがレジデンシー・ワークショップの為に渡米するまでに、3年以上の準備期間が必要だった。

演劇の共同性を反映したPWCの「ラボ」

「演劇は最も共同性の高い芸術だ」と、ポリー・カールは言う。確かに、劇作家が書いた戯曲が演出家によって解釈され、役者が観客の前で演じてはじめて作品として完結するというのは、多くの美術、ダンスや音楽作品よりも“役者”が多い。PWCの「ラボ」は、その共同性を新作戯曲のディベロップメントに反映させ、生きた上演台本を練り上げるという画期的なシステムで、これまで「ラボ」を経た戯曲はその約80%が数年内に本公演として上演されている。そのプロセスのマントラは、「劇作家主導のプロセスによって、戯曲の魅力と可能性を最大限に引き出し、最高の上演台本を作成する」ことだ。『日米現代劇作家・戯曲交流プロジェクト』では、通常の「ラボ」のメンバーである



2007年7月の「プレイ・ラボ」の記念撮影。松田正隆氏(後列左から3人目)を含む6人の劇作家とポリー・カール(前列左から3人目)がラボ(実験室)にちなんで試験管についだシャンパンで恒例の乾杯。



松田正隆作 *Like a Butterfly, My Nostalgia* (『蝶のやうなわたしの郷愁』)のリハーサル。
向かって左からジム・リキシダル(男役)とアニー・エネキン(女役)



倉持裕作 *ONE MAN SHOW* (『ワンマン・ショー』)のリハーサル。
左からソニヤ・パークス(ゆかり役)とクリス・ネルソン(赤太役)

劇作家、ドラマタージュ、演出家、役者に加え、翻訳家と通訳が必要となる。このうち、ドラマタージュと翻訳家は日本人と米国人のチームで共同翻訳、共同ドラマタージュとしたので、まさに大所帯の共同作業となった⁶⁾。PWCの「ラボ」は通常20～30時間かけて役者が台本を読むワークショップを行うが、このプロジェクトでは、役者以外の参加者がリハーサル室でのワークショップ以外にも、何時間も話し合い、多くの場合、その倍以上の時間をかけて戯曲を推敲した。

「日米交流」の枠を超えた上演台本

翻訳された戯曲をどうすればより魅力的な「上演台本」にできるか。私たちは、原作のエッセンスに忠実でありながら、特に日本に興味をもっていない観客にも得心のいく表現を探す方向で作業をすすめた。「日米交流」の枠をこえた上演の可能性を探るといのは、日本人劇作家の創造性で勝負する、具体的に例えば、畳やちゃぶ台やざぶとんを知らなくても、登場人物の心情やドラマ展開が理解されれば、戯曲の魅力は伝わる筈だという前提があり、日本人劇作家の力量と作品の普遍性を信じた上での方向性である。

それでも、何を「日本的」なまま残し、何を「無国籍」にするかは、当然のことながら、一行、一句話し合うことも多々あった。回を重ねる毎に、事前に日本人劇作家にプロジェクトの主旨を明確に説明できるようになり、四人目の深津氏は、リハーサル中に「それ(そういう解釈)もありですね。」を、何度も繰り返し、五人目の倉持氏は、最初から「せっかく英語にしてアメリカでリーディングするのだったら、アメリカの観客に通じるよう、どんどん書き換えてもOKです。」というオープンな意欲で臨んでくださった。

オーガニック(有機的)な共同翻訳推敲作業

芸術作品の共同創造作業というのは、非常にオーガニックな要素が多い。このプロジェクトでも、劇作家や翻訳家、演出家のスタイルや信念はもちろん、共同作業に入る前に日米の翻訳家がどこまで話しこみ、どの程度まで推敲した翻訳原稿ができていくかによっても、現地での共同推敲作業は大きく左右された。

例えば、二作目の『蝶のやうなわたしの郷愁』は、作家兼翻訳家で

米文学研究者の吉田恭子氏(筆者と同姓同名の別人)と、一作目から三作目の米国側共訳者を務めた劇作家兼翻訳家のアンディー・ブレイガン氏のチームが、非常に完成度の高い翻訳原稿を用意し、ドラマタージュ補佐を務めたボリー・カールも『プレイ・ラボ』のはじまる前に余裕をもって原稿に目を通すことができた。松田氏自身、リハーサル中に何度も「こんなにスムーズでいいのかな?」と首をかき上げるくらいに、翻訳推敲作業はスムーズだった。冒頭の三好達治の詩に関しても、PWCのスタッフで、詩人でもあるトッド・ボスが飛び入り参加して推敲を手伝うなど、余裕のプロセスとなった。吉田・ブレイガン両氏はブラウン大学で同じコースをとり、互いの作風を知っていたこともあり、息もぴったりで、メールや電話でのコミュニケーションに加え、ニューヨークで数日間、参考になりそうな日本の映画作品やネットの情報などを一緒に見ながら作業したとのことで、理想的な共訳態勢だった。

プロジェクト四作目と五作目の翻訳を担当したニューヨーク在住のライター小林伸太郎氏と、ミネアポリス在住の劇作家トリー・スチュワートの時は、比較的荒削りな翻訳台本と、深津、倉持両氏が「書き換え」に対して意欲的だったことが重なり、現地で翻訳推敲にかけた時間はずっと長くなった。二人の翻訳家は、共同推敲作業を完全なオープン・プロセスにしてくれた。特に倉持氏の『ワンマン・ショー』は、作品が他より若干長く、滞在期間が他の時より若干短かったこともあり、役者とのリハーサル時間に加えて、アメリカ人演出家、日米の翻訳家、劇作家、通訳(筆者)がミネアポリス滞在中のほとんどの自由時間を返上して、食事と一緒にしながら一体となった「濃い」プロセスとなった。面白いもので、この「余裕のなさ」が幸いした部分もある。何より演出/劇作/プロデューサー歴の長いジェイソン・ニューランダー氏(演出担当)が作品を非常に気に入る、強力なエネルギーを付加した。最初は「船頭多くして船山に登る(Too many chefs in the kitchen)にならないように、自分は翻訳推敲作業に参加しない」(ちなみに、これまでのケースでも、演出家は役者とのリハーサル以外の時間は、基本的に翻訳推敲には直接関わっていない)と言っていたジェイソンは、劇作家と翻訳家の話し合いを演出の参考のために聞いていた筈が、あっという間に全面的に推敲作業に参加した。重層的で、場面転換が洗練され、謎解きのように展開するこの作品を、一行一句吟味していく過程で新たな発見がある度にジェイソンは感心し、この作品に惚れ込んでいった。

6) 但し、二作目からは、翻訳者がドラマタージュを兼ねる場合もあった。



永井愛作 *Women in a Holy Mess* (『片づきたい女たち』)のリハーサル。左からジョディ・ケロッグ (ツンコ役)、エイミー・マクドナルド (おチヨビ役)、サリー・ウィンガート (ハツミ役)。



本谷有希子作 *Vengeance Can Wait* (『乱暴と待機』) ニューヨークのPS122での本公演。左からジェニファー・リム (奈々瀬役)、ベッキー・ヤマモト (梓役)、ポール・H・ジュン (山根役)

『ワンマン・ショー』では、はじめて登場人物の名前を英語にした。もともと、主人公が色をベースに架空に作った名前という想定なので、そのニュアンスを伝える為に、「青井さん」を“Mr. Bluestone”にするのはごく自然なことに思えた。しかし、振り返ってみると、この「名前を英語にした」というある意味単純な操作の効果は非常に大きかった。これまでの公開リーディングでは、「英語としてとても自然な芝居になっていて、これが日本を舞台に日本で書かれたことを忘れて見ているが、名前が出てくるとそこでハッと、これが翻訳された日本の芝居であることを意識した。」という観客の意見があったが、いわば、その薄皮がむける結果となった。もちろん、登場人物の名前をやみくもに英語にするわけにはいかないが、この作品の場合は、観客だけでなく、役者も一皮むけて作品の本質に集中できたようだ。『ワンマン・ショー』の登場人物は8人だが、その内の4人はこのプロジェクトの過去の作品にも参加していたので、日本の戯曲の翻訳リーディング経験者だったこともあり、その蓄積もプラスに生かされたようだ。米国ではリハーサルや本番の後、役者が演出家や劇作家と飲食をともにするのは、昔からの友達でもない限り殆どないようだが、二度目の『乱暴と待機』⁷⁾と、『ワンマン・ショー』の時は、公開リーディング終了後にいわゆる「打ち上げ」的場が自然発生し、役者が本音で「日本の芝居は本当に面白い。米国のものと全く違う。もっと出演したい。是非、プロデュースされるべきだ。」と、熱心に話してくれた。

Lost and Found in Translation

登場人物が多くなると、米国ではキャストが多様になり、肌の色から目の色、体格もまちまちになる。不思議なことに『のたり、のたり』と『ワンマン・ショー』に関しては、多人種キャストであるが故の原作にはない魅力が生まれた。米国人キャストならではの原作にない魅力は、『乱暴と待機』(英題は“*Vengeance Can Wait*”)のニューヨークでの本公演⁸⁾で、基本的にはおっとりしていても、芯が強く頭の良い大人の「奈々瀬」にも強く感じた。これは、原作の英訳がPWCの「ラボ

で推敲され、米国の戯曲として新たな生命をもった一つの証だと思った。日本の戯曲の国外での翻訳上演は、原作をもととのコンテキストから別のコンテキストに移すことになるので、「Lost in Translation (翻訳を通して失われてしまう要素)」が取り沙汰されることが多いが、別のコンテキストで成り立つ翻訳であれば、原作になかった魅力を新たに得ることもできる事を実感した。

対照的に『片づきたい女たち』の登場人物である3人の中年女性、その人生、友情と葛藤は、非常に自然に米国のミドルエージの女性達に移しかえられた感があった。この時のプロセスは、リハーサル中に3人の女優がまさに^{かしま}、登場人物の心情解釈から「この台詞は、このように言い換えた方が良いのでは？」まで意見し、5作の中で一番にぎやかでパワフルなリハーサルとなった。「私の年になると欲張りになって、感覚的にぴったりくる役とのめぐり合いはなかなかないけど、これはばっちり。やっけていて本当に楽しい！」と口々に言う女優たちからは、戯曲に対する親近感と愛情が感じられた。「そうだ、勝負はまだ終わったわけじゃない！」という最後(厳密には最後から二つ目)の台詞は“The game’s not over yet!”。一般に、ポジティブ思考やファイティング・スピリット、そして女性の権利とパワーを尊重する米国の土壌にぴったりの決め台詞だった。

『蝶のやうな……』の翻訳で最後まで迷ったのは、(台風の時に飛んでくる)「ケロヨン⁹⁾の頭に気をつけて」という台詞だった。ちょっとグロテスクでノスタルジックなユーモアをどう訳すか。公開リーディングが二回あったので、一度目は「カーネル・サンダース⁹⁾の頭」、二度目は「巨大なプラスチック製のカエルの頭が、飛んでくるから気をつけて」で試してみた。ユーモアが伝わったのは予想通り一度目のバージョンだったが、松田氏曰く「ケロヨンにはおかしさだけでなく、“水”や“胎児”といったこの戯曲の根底に通じるメタファーがあったことに初めて気づいた。」これもまた、別の意味でのFound in Translation(翻訳を通して見つけたこと)だった。

戯曲の翻訳とは何か？

日米の共訳者の作業、さらにワークショップの共同推敲作業では、「米国人の劇作家なら、普通、こうは書かないが、十分通じるユニー

7) 『乱暴と待機』は、2006年7月の『プレイ・ラボ』で初回のワークショップとリーディングの後、2007年10月に二度目のワークショップを行い、ガスリー・シアターのスタジオ・シアターでも公開リーディングを行った。

8) “*Vengeance Can Wait*”は、ニューヨークのPS122で2008年4月から5月にかけて本公演としてプロデュース上演された。4人の登場人物は、全員アジア系アメリカ人のキャストが演じた。

9) ケンタッキー・フライドチキンの創始者のニックネーム。KFCの店頭でプラスチック製の像がある。

クな言い回しや表現」が多々生まれた。個々の翻訳の表現において、また、完成した翻訳戯曲に関して「文化の違いが斬新性に昇華された」手ごたえを幾度も感じる事ができた。近々PWCとまとめる予定の出版物で、個々の事例を詳しく紹介したいと思う。

「原作中の日本的要素をどこまで前面にだすのか」については、毎回話し合った。戯曲のテーマや個々の台詞、その文脈等によって、それは様々に異なったが、このプロジェクトでは基本的に、戯曲の本筋に関わらない限り、無理に日本を意識しない方向をとった。考えてみれば、「戯曲の一言一句で日本文化の紹介をするわけではない」のは当然のことながら、私自身、『乱暴と待機』の共訳をした経験を振り返ると、日本語の言葉や要素を「全て理解できるように訳す」という普通の通訳／翻訳作業の習慣を脱するには抵抗もあり、時間もかかった。それでも、回を重ねるにつれて、そのような自他の「抵抗感」も共同作業でのせめぎ合いの一要素として生かせるようになった。

戯曲を翻訳する場合、原作者と翻訳家との間に通常どの程度のコミュニケーションがあるのかは、ケース・バイ・ケースだと思うが、このプロジェクトでは、劇作家に、四つに組んでもらって日本語から米語への書き換えに参加してもらった。だからこそ、場合によっては、大胆な表現の書き換えも可能だった。招聘した5人の作家は皆さん、謙虚に「英語は得意でない」、とおっしゃったが、役者とのワークショップ中は、英語での台詞を聞きながら、原作台本とぴたり照らし合わせ、ニュアンスやユーモアが伝わっているか、あるいはそれがどのように翻訳されているか、随時確認されていた。また役者を交えない推敲作業でも、英語での微妙な言い回しの選択肢から、台本の中の漫画やテレビからの引用をどう処理するかまで、皆の様々なアイデアや意見に忍耐強くつきあっていただき、的確なフィードバックをいただいた。

翻訳のチャレンジは、個々の表現から全体の雰囲気まで様々だった。例えば『のたり、のたり』の原作の台詞は「こてこての関西弁」で書かれている。それをどのように翻訳するか。深津氏の『うちやまつり』の英語台本を、スコットランドでリーディングした際には、一部、スコットランド訛りを取り入れられたそうだが、私たちは日本の方言を、米国の方言に置き換える方法をあえてとらなかった。実は、原作の設定である「阪神淡路大震災から数年を経て復興から取り残された貧しいコミュニティー」というのは、カトリナ台風の被災後、何年経っても復

興のはかどっていない米国中南部のコミュニティーと重なる部分があることから、南部訛りを取り入れる案もあにはあった。しかし、私たちは大阪弁や関西弁の表現の根元にある文化的特徴や背景を時間をかけて話し合い、そのリズムのみならず、質感を翻訳戯曲にもたせる努力をする方法を選んだ。『のたり……』チームの日本人参加者はそれぞれに関西との縁が深く、京阪神文化論は盛り上がり、演出家のマイケル・ディクソンは興味深く聞きながら、「ボケとつっこみ」の奥にある「フォローの優しさ」や、標準語にはない身体に触れてくるような触感といった作品の台詞のエッセンスを理解してくれた。また、このような地域的文化論を聞くと、米国側の参加者は、「それはユダヤ系の家族の関係もそうだ」、とか「アフリカ系の家庭ではこうだ」とか、常に活発な反応を示して理解の手がかりにする。多民族社会で育った米国人らしい反応だ。かと思うと『片づけたい女たち』の台詞で実は非常に怒っているところを「私、ちょっと怒ったから。」と表現するのを「信じられないくらいにミネソタ的」と驚いた観客がいたのも興味深い。

『乱暴と待機』の原作には、「～つか(っていうか)」や「～みたい」に代表される若者言葉(この表現自体古いのかもしれない)が沢山あった。米国でも数年来、文法的には全く必要のない“Like”を会話の中で多用するのが若い世代の話言葉で目立っている。これなどは、まさにそのまま訳せば成り立つかとも思ったが、結果的にはそうせず、台詞のやりとりの軽快なリズムに焦点をあて、それを米口語で表現するようにした。様々な翻訳のチャレンジと工夫、解決や処理法の具体例はつきないほどある。

翻訳の過程で難航したこともあり、その際には、日本語を解さない米国側共訳者の役割は「アダプテーション(翻案、改作)」として区別すべきではないか、という意見もあった。それが正攻法なのかかもしれないが、3年間の様々なケースを省みると、芸術創造というオーガニックな作業では、共同作業一人ひとりが個々の専門知識と技術を持ち寄りながらも、それぞれの「役割」にとらわれず丸丸となって作業した時に最高の結果が得られるという、考えてみれば、伝統的な日本の価値観にたどり着いた感がある。

本プロジェクトで完成させた5本の英文上演台本は、共同作業で掘り下げ、選択肢をせめぎあわせて、その結果選んだ言葉、表現、書き換えの結集だと言える。それを可能にしたのは、プロジェクトに参



深津篤史作 Notari, Notari (『のたり、のたり』) のリハーサル。左からバディー・ハート(アイダ役)、ジョン・ミドルトン(環状線役)、ブライアン・ゴランソン(100円役)



Notari, Notari (『のたり、のたり』) の最終リハーサルの様子を見守る深津篤史氏他

加いただいた劇作家をはじめとする全ての共同作業者の高度な専門知識と技術に加え、参加者同士の相互信頼、PWCの「ラボ」という安心して実験し冒険できる場、「最高の上演台本を作る」という明確な共通の目的意識、そして1週間から2週間という共同作業者の時間と、計3年間というプロジェクト期間がある。

今後の展開について

日本語の戯曲を日本の外で上演したり、紹介したりする方法は幾通りもある。作品によっては対象とする観客によっても、適切な方法は異なるだろう。例えば、日本の演出家、役者で、日本語で上演し、字幕をつけるのも一つの方法だ。本プロジェクトは、その対極にある方向をとり、原作のエッセンスを抽出して日米参加者の共同創造作業によって、米国の多様な観客を対象とする上演の可能性を多分に持った翻訳戯曲を生み出すことができた。これまで参加いただいた劇作家、翻訳家をはじめとする全てのコラボレイターの才能、忍耐と創意工夫、日本サイドの助成兼共催団体であるセゾン文化財団あってこそその成果で、本当に、心からありがたいと思う。

完成した戯曲を全米にプロモートするだけでなく、『日米現代劇作家・戯曲交流プロジェクト』Phase IIを実現させ、米国の演劇界を通して、日本の劇作家の才能と声を、新しいリーダーシップの下、新しい一歩を踏み出した米国に“注入”しつづけることができれば、そしてまた、PWCの「ラボ」のシステムとノウハウをより多くの日本の関係者にも知ってもらい、それを参考に、戯曲を和訳する場合を含めた日本での様々なバージョンを検討、開発していただくことができれば、本当に素晴らしいと思う。



吉田恭子 (よしだ きょうこ)

日米カルチュラル・トレード・ネットワーク (U.S./Japan Cultural Trade Network, Inc.) ディレクター

上智大学外国語学部ロシア語学科卒業後、1985年～91年まで(株)ワコール・アート・センターのスパイラル・ホール担当者として自主企画、海外アーティスト招聘業務などを行う。91年に渡米し、ニューヨーク市立大学(CUNY)ブルックリン・カレッジでパフォーミング・アーツ・マネージメントの修士課程を修める。卒業後、96年までニューヨーク市で日米の舞台芸術関連の様々なプロジェクトを手がけた後、日米文化会館(JACCC)に就職し、ロサンゼルスに移動する。JACCCでは、アラタニ日米劇場(880席)に日本のアーティストを招聘する業務とともに、日米舞台芸術コラボレーション・プロジェクトを担当した。02年2月にミネソタ州ミネアポリス市に移動し、非営利組織アーツ・ミッドウェストの事業、日米カルチュラル・トレード・ネットワーク(CTN)のフルタイム・ディレクターを4年間務める。06年にサンフランシスコに移動、翌年、CTNを法人化してアーツ・ミッドウェストから独立する。現在、全米各地で日本の文化芸術に関するプロジェクトのコンサルタントやプロデュース業務を行うとともに、サンフランシスコ国際芸術祭のシニア・プログラム・アドバイザーも務める。また戯曲翻訳も手がける。京都市生まれ。

Article—2

Is there a pizza place around here?

倉持裕

Yutaka Kuramochi

昨年11月の米国ミネアポリスでの「日米現代劇作家・戯曲交流プロジェクト」では、倉持裕氏の戯曲『ワンマン・ショー』(英題: ONE MAN SHOW)が参加した。滞在中、翻訳ワークショップを通して感じられたことを倉持氏にご執筆頂いた。(編集部)

アメリカ人は黙って行く

2006年の夏に下北沢で打っていた劇団公演を観に来た本谷有希子さんから、自著をアメリカで英訳しリーディング公演をやってきたと聞き、それがこのプロジェクトを知るきっかけとなった。その公演後の打ち上げの席で、彼女は僕や出演者たちに、日米の主に言語的文化的の違いについて興奮気味に教えてくれた。たとえば、さあこれからどこかへ出発しようかというシーンで、「行くぞ!」という台詞が原文には置かれていたが、それについてアメリカ人たちは首を傾げたという。ではそうした局面でアメリカ人は何と言うのかと聞くと、どこかへ行きたければいちいち「行くぞ!」などと宣言せず黙って行く、との答え。それを聞いた僕は、でもアメリカ映画ではよく、アミーやSWATのリーダーが突入の際、「GO! GO! GO!」などと叫んでいるじゃないかと反論してみたが、そこは下北沢の居酒屋、日本人だけでは答えが出るはずもなく、これは一度自分で体験しないことには始まらない、と次第にアメリカ行きに興味を持ち始めたのだった。

それから約2年を経て実現した、自著『ワンマン・ショー』のアメリカでの翻訳作業とリーディングは、期待以上にエキサイティングな体験だった。

オープンマインド

ミネソタ州ミネアポリスの11月は日本よりずっと寒かった。文化に力を入れている町だそうで、演劇フェスティバルが開催される夏の間は大変賑わうとのことだったが、その頃は寒さのおかげで出歩く人などまばらだった。翻訳作業とリーディングの稽古、本番が行われるプレイライツセンターの建物は、そんな静かな風景の中にあっただ。

到着した初日、演出家、ドラマタージュ(日本では聞き慣れないパートだが、いわゆる戯曲に関するスペシャリストで、戯曲にまつわる問題は各セクションともまずここへ相談する)、翻訳家、通訳、作家の顔合わせは、芸術監督ポーリー・カールの(氷点下の外気とは正反対の)熱い挨拶で始まった。僕は英語がさっぱりで、すべて通訳の吉田恭子さんを通して聞いていたのだが、ポーリーのこのプロジェクトに対する情熱は言葉の壁を越えて伝わって来た。そしてそれは、まさにこれからその壁をどうにかしようという翻訳作業に立ち向かう僕を励ました。

ポーリーは僕に、オープンマインドで参加してほしいと言った。これを僕は、おそらくこれから何度も直面することになるであろう文化的衝突に対する態度だと解釈した。だからまず、アメリカに来たからにはアメ



ONE MAN SHOW (『ワンマン・ショー』)のリハーサル。左からジョン・ミドルトン(青井転じてブルーストーン役)、ケーシー・グレイグ(ただし転じてジョン役)、モー・ペリー(ひろみ転じてメアリー役)

リカ人を楽しませたいので、そうならない箇所は作品の精神を損なわない形で変形していきたい、と答えた。もちろん、アメリカ人には理解し辛い部分にこそ日本の独自性がある、という見方もあると思う。しかし今回の僕の興味は、日本文化を伝えたいということより、僕が面白がっていることが、はたして飛行機で12時間もかかる離れた土地に暮らす観客にどこまで伝わるのか、というところにあった。かくして『ワンマン・ショー』の翻訳方針は、必ずしも原文に忠実ではなくとも、英語圏に暮らす観客でも楽しめる戯曲を作ることを優先する、ということに決まった。

アメリカの俳優

顔合わせを済ませた後は、昼食を挟んですぐにリーディングの稽古が始まった。1週間後には本番会場にもなる稽古場に8人の俳優たちがやって来た。日本では稽古場に入ったらずい誰かが一様に「おはようございます」だが、アメリカにはそんな決まり文句もないらしく、「Hi!」だの「Hello!」だのばらばらで、あとはよく聞き取れないジョークを言ったり、ニコリ笑うだけにとどめる人もいた。それまで心の中でなんとなく準備していたのは、主に戯曲の解釈の齟齬についてで、いったいどんなズレを見せてくれるのかと期待と不安を膨らませていたのだが、そんなことよりもまず、アメリカの俳優自体にいちいち驚かされてしまった。いや、これは俳優という職業に限らずアメリカ人全般に言えることなのかもしれないけれど、とにかく彼らは互いに対等だった。年齢を見ると20代もいれば50代もいるようだったが、そこに必要以上の尊敬や威圧感生まれず、稽古場には常にリラックスしたムードが漂っていた。そしてそれぞれ自由であり、相手に対して誰も干渉しなかった。やるべきことをやりさえすれば、稽古中に別の台本を読もうが編み物をしていようが許された。そんな個人主義の一方、彼らは互いによく称え合った。誰かがいい芝居をすれば賛辞と拍手を惜しみなく与える。反対にミスをした時でも、みんなで一一致団結してジョークにしまい、結果やっぱり誉め称える。そんな風に事あるごとに拍手が鳴り響く稽古場だった。

そして何より驚いたのは彼らのスキルの高さだった。最初の読み合わせの段階から、すでに各登場人物の性格が明確に演じられていて、各シーンにはほとんど僕が意図したとおりの空気が流れ始めていた。しかも、俳優たちはその日初めて台本を手にしたのだと後から聞



プレイライツセンターの近くのカフェで簡単な朝食を済ませた後、日米の翻訳家、演出家と翻訳推敲作業をする。

いてさらに驚いた。あなた方はいったいどんな修行を経てここに至ったのか、と詳しく聞いてみたかったが、時間的な余裕と何より僕の英語力の不足のせいで叶わなかった。これは次の機会に持ち越した。

アメリカ人は全部言う

この日本の戯曲を英訳してアメリカに紹介するプロジェクトの中でも、僕らの場合はかなりの強行スケジュールだったらしい。時間がなかったのだ。だから1時から5時までの稽古時間以外はすべて翻訳作業に充てられた。朝はカフェで、稽古後はプレイライツセンターの会議室で、さらに宿に帰ってからも演出家のジェイソン・ニューランダーの部屋で作業に没頭した。でも僕はまだ稽古の間は、それほど仕事がなかったため休めたが、ジェイソンはまったく朝から晩までフル稼働だった。今回僕はこのタフで巨漢の演出家ジェイソンに最も感謝している。彼はこの『ワンマン・ショー』という日本人相手にすらしばしば難解だと評された戯曲を実によく理解してくれていた。彼が俳優たちの前で語る戯曲の解釈について、僕が訂正する場面はほとんどなかった。おかげで僕は単なる解説者という立場で蚊帳の外に置かれることなく作業に参加することが出来た。

翻訳作業は、まず翻訳家の小林伸太郎さんが原文に忠実に訳した第1稿を、ジェイソンとドラマタッグのトリー・スチュワートが、文法等おかしい部分はないかをチェックし、最初に決めた、アメリカ人にも伝わる戯曲にするという目的のために、登場人物をアメリカ人に変え(役名もアメリカ人にある名前に変えた)、台詞も自然な英語の口語へと直していった。ジェイソンとトリーは英語しか分からないので、伸太郎さんと通訳の恭子さんが僕との橋渡しをしてくれた。そんな中、伸太郎さんが頻りに困った顔をして見せたのが、台詞の中に何度も出て来る「ああ」や「いや」や「うん」だった。翻訳に携わったことで僕も初めて意識したのだが、これらの言葉はその意味どおり肯定や否定を表すためだけに使われない。英語で言う「well」のように「ええ」という感じで間を埋めるために使われることも多い。だからなくても台詞の意味は十分通じるのだが、かといって全部なくしてしまうと、すべての台詞があまりに流暢になってしまい、人物の感情が失われかねない。さらに、これらある種無駄な言葉は、台詞のリズムにも影響を与えている。しかしそれはあくまで日本語での会話におけるリズムなので、英語のリズムとは無関係な場合がほとんどだ。だからジェイソンたちは「なぜこ

こでこれを言うの?』と不思議がったのだし、伸太郎さんもその質問は覚悟の上、しかしまずは原文に忠実にと訳したのだった。そこで僕らはこの問題に対し、英語のリズムを優先させるということで一致した。英語でもリズムに乗るなら入れるし、効果的でないなら省くということにした。

それからやはり文化、国民性の違いが出る場面もいくつかあった。中でも最も顕著だったのが、「ごめんなさい、思ったこと言っちゃった」という台詞で、アメリカ人は普段から思ったことを言うのが当然なので、それを謝る感覚が不思議だったらしい。他にも、主人公が妻の兄——つまり義理の兄のことを「兄さん」と呼ぶのが照れくさくて、結局名前前で呼んでいるという設定も、アメリカでは成立しなかった。アメリカ人は兄弟のことを「brother」などと呼ばずに名前前で呼び合うからだ。

色々話し合い、「ごめんなさい……」の台詞はそのままに、「兄さん」問題は、本来ニックネームで呼びたいところを本名で呼んでしまう、という設定に変えた。そんな風にして僕らは、アメリカ人に伝わる戯曲にするという目的は揺るがないものの、日本式かアメリカ式どちらか一方に偏った考えは持たず、柔軟な頭で作業を進めて行った。

アメリカ人は全部投げる

そして稽古場には毎日、改訂が済んだ分の台本が配られた。古い台本はテーブルの真ん中に置いてくれと言われると、俳優たちは皆豪快に台本の束を投げた。誰一人、立ち上がって手を伸ばして置く者などいない。一見大人しそうな女優までフリスビーのように投げるのだからおかしかった。とにかく彼らは何でもよく投げる。その姿がまたやけにカッコイイのである。

翻訳作業がうまくいっているのは稽古を見ていればよく分かった。繰り返し読むことによる慣れとは別に、俳優たちの台詞回しは日を追うごとに勢いを増していった。英語が分からなくても、台詞に感情を乗せやすくなっているのが見て取れた。同時に俳優たちの戯曲に対する理解も深まっていき、物語や登場人物の解釈に関するディスカッションも活発になっていった。鋭い質問が次々と繰り出され、間髪入れずにジェイソンが解答を示し、たまに僕に答えが求められる場面もあった。僕は当初、アメリカ人は常に白か黒かで決着を付けることを好み、曖昧な返答を嫌うという先入観を持っていたため、日本の稽古場では言葉を濁すような質問に対しても必死に答えをひねり出そうと頑張ってみた。しかしそんな付け焼刃がいつまでも持つわけもなく、



役者と本読みをしながら台本を直す作業。



リハーサル。エイミー・マクドナルド(緑役)とエミリー・G・ハラス(黒雄役)
撮影:吉田恭子(CTN)

結局、聞かれたって分からないものは「分からない」と答え、し、「自由に解釈してくれていい」とも言った。ではそれで俳優たちに落胆されたかといえばそうでもなく、言葉に出来ない感覚というのはちゃんとアメリカ人にもあった。むしろその感覚こそが国境を越えて伝わる部分なのではないかと思った。頑張れば言葉で説明出来てしまうことは、つまり言葉にしないと伝わりにくいことであり、反対にどうしても言葉に出来ないことは、何もしくなくても始めから伝わっていることなのではないか。

ピザ屋はありますか?

予定されていた休日さえ返上して挑み続けた1週間に亘る作業の末、『ワンマン・ショー』の英訳台本はリーディング本番ギリギリに完成した。

観客の反応は良かった。これは稽古中の俳優たちの様子からも感じていたことだが、ほとんど日本での反応と変わらなかった。むしろ感情表現が豊かな分、見た目には日本よりもウケていたんじゃないだろうか。コミカルなシーンでは手を叩いて大笑いし、シリアスなシーンでは前傾姿勢になって時おり唸り声を上げたりする。だから、アメリカ人にも楽しんでもらうという目的は達成できたと思う。

ただ一点、どうしても理解出来ない場面があった。それは、終始キザな態度で振る舞っていた主人公の男が、ある瞬間その場にいるのが気まづくなって、苦し紛れに「この辺にピザ屋はありますか?」と言い出すくだりなのだが、そこで観客とさらに舞台上の俳優までもが大いに笑い出し、しばらくの間その爆笑状態が止まらなくなってしまったのだ。このシーンは確かに滑稽だし日本でも笑いは起きたが、まさか芝居が止まってしまうほどではなかった。いったい何がそんなに……。いくら考えてもここだけはさっぱり分からない。

参考までに

今後、このようなプロジェクトに参加する劇作家に僕が助言出来ることは、やはりポリーから言われたオープンマインドだ。その態度で接していれば、異文化間の壁はいくらでも低く出来るし、無理に低くなくてもその壁を楽しむことが出来る。あと、僕の場合と違って、どんなに違和感があろうと日本独自の芝居を紹介したいというのであれば、もちろんそれもアリだと思う。もともと個々を尊重するという文化が向こうにはあるから、明確な意図さえあれば賛同し、協力してくれ

『中間報告』

三浦基
Motoi Miura

公開リーディング後、近くのバーで乾杯し、語り合う役者、演出家および著者。撮影：吉田恭子(CTN)

るはずだ。

それからやっぱり英語……。今回のチームを始めミネアポリスの人々はみんな優しく、通訳の恭子さんのおかげでまったく不自由はしなかったが、それでも自分で英語が話せたらさらに多くのことを吸収出来たはずだ。何より、あれだけみんなに感謝しながら、別れ際に「Thank you!」しか言えないのがもどかしかった。

終わりに

これは僕にとって本当に大きな経験だった。日頃、劇団を主宰し運営していると、つい公演ごとの評判や動員に目が行ってしまう。それを繰り返していると、好きでやっていたはずの演劇活動がどんどん息苦しいものになっていく。そうして知らぬ間に狭くなっていた視界を、今回の経験は再び押し広げてくれた。異文化圏に暮らす観客にも受け入れられたことが自信につながった。

具体的には書かないが、リーディングの本番が終わった翌日早々、ジェイソンは英語版『ワンマン・ショー』が更なる発展を遂げるよう尽力してくれた。まだ何がどうなるか分からないけれど、とにかく久し振りにわくわくしている。



倉持裕(くらもち ゆたか)

1972年神奈川県生まれ。学習院大学経済学部経済学科卒業。在学中に演劇を始め、94年、岩松了プロデュース『アイスクリームマン』に俳優として参加。同時に執筆活動を開始する。96年、演劇ユニット「プリセタ」の旗揚げに参加。座付き作家を務める。00年、劇団「ペンギンパイルパイルズ」旗揚げ。主宰・作・演出を務め現在に至る。04年『ワンマン・ショー』にて第48回岸田戯曲賞受賞。

<http://penguinppp.com/>

【今後の予定】

『昔の女』演出 09年3月12日～22日 新国立劇場

バンダラコンチャ『相思双愛』脚本 09年5月中旬 紀伊國屋ホール

ペンギンパイルパイルズ『(タイトル未定)』作・演出 09年7月中旬 本多劇場

京都という地点から

セゾン文化財団の助成を得るようになって、丸4年が経とうとしている。この4年という月日は、東京から京都へ拠点を移し、劇団が京都で活動してきた年月でもある。セゾン文化財団の助成が私の演劇活動にどう影響したかについて語るとすれば、それは京都での活動を振り返ることでもある。

助成決定の知らせは、当時厚木に借りていたコンテナから道具類を引き上げ、京都に運ぶ引越しの最中に受け取った。独立を決めてから、初めて獲得した助成で、私たちにはふたつの意味で重要だった。一つには、資金面の不安が軽減されたということ。そしてもう一つ、この助成が3年間継続するということである。正直に告白すれば、助成決定の知らせをきいて、「あ、これで3年間はつづくな」と思ったのである。

「あ、つづくな」というのではあまりに能天気かもしれないが、3年間というスパンで劇団の活動を計画するというのは、そのくらい外的な裏づけがとれて、初めて現実味を帯びることでもある。特に地点の場合は、劇団の経営という意味ではまったくの素人だった私が、京都で一から始めようと思っていた矢先であったし、それは非常に大きな精神的支えとなった。

ところで、なぜ東京から京都へ移転したのか。今でもまだ、その理由や動機を尋ねられることがしばしばである。この質問に関して、私は相手が期待している答えを用意することができない。東京ではものづくりができない、というのは実は嘘だし、かといって京都が特別、私のインスピレーションを刺激するまちだということでもない。ただ、京都に滞在して演出の仕事をする機会が何回もあり、その際自転車で稽古場に向かうことができる環境を快適に感じたというくらいである。自分がそれまで所属していた青年団という劇団を離れ、独立することになったとき、いつどこかに移転すべきだと直感したことが、実は京都にわざわざきた、本当の理由なのかもしれない。京都という土地にこだわったのではなく、地点という自分の集団をつくることに固執したのだった。

京都移転は、重荷だったかもしれない。地点のメンバーは、東京からの引越越しを余儀なくされたし、それまでの生活とこれからの劇団活動を天秤にかけ、地点を選ばない人もいないわけではなかった。しかし私は、極度なフィクション性を劇団というものに求めたかったのである。京都移転はそのための演出だと言っても過言ではなく、私の演出はいつだってひらめき型なのだ。そして演出家自身のはしゃぎ様も、現場では重要なのである。

とはいえ、京都で活動する意味については、常に問われ続けたし、私自身、考え続けた4年間でもあった。劇団活動を続けるうちに実感

として分かってきたこともある。今一度、地点にとって京都とはなにか、具体的な公演を通して考えたことをまとめてみたい。

劇場を持たないくせに、作品を持つということ

4年間のほぼ半分にあたるおよそ2年間をかけ、チェーホフの四大戯曲をすべて上演するというレパトリーづくりに取り組んだ。とにかく私にとって作品を作り続けることが劇団を維持することであったし、卵が先か鶏が先かという話ではないが、劇団を維持することが作品を作り続けることを可能にする条件ではないかと考えた。できあがった作品をレパトリーとして各地で上演することができれば、経営戦略として有効だという考えもあった。いや、本音を言えば、とりあえずチェーホフをすべてやると決めてさえしまえば、それが終わるまでは現場に没頭できると思ったのかもしれない。東京にいる間につくった『三人姉妹』では、演出家として非常に手ごたえも感じていたし、シリーズものを作りたいという職人的欲求もあった。

そうしてチェーホフに取り組んだ2年間で、新劇以降の日本の演劇の歴史を改めて意識したし、同じ集団でものをつくり続けることの豊かさを確認することができた。そういう芸術的な充実や集団としての成長は、もちろんあった。しかし、実はこの2年の間、一番考えさせられたのは自分がどのような空間を求め、理想とするか、という劇場の問題だったように思う。誤解を恐れずに言えば、自分の要求を満たす広く深い空間や、充実した劇場機構を備えた劇場が、京都にはないということ、いよいよ思い知らされたのが、この2年だったのだ。

幸運にも、シリーズを製作するうえで、私自身さまざまな空間を体験することができた。そのことがより厳しい現状認識を生んだのは皮肉かもしれない。例えばシリーズの最初につくった『ワーニャ伯父さん』という作品は、アトリエ劇研という京都の小劇場で初演され、間口4間×奥行3間というその限られた空間をよく手なずけた佳作となった。装置もシンプルな、レパトリーらしい、フットワークの軽い作品に仕上がったのである。ところが、その次の『かもめ』は、びわ湖ホールの大ホールが会場だった。打って変わってオペラハウス全体を舞台空間に見立て、舞台上に38メートルもの棧橋を仮設した、大きな空間での上演となったのである。今まで経験したうちでもっとも大きい空間

〈京都移転後のチェーホフ四大戯曲上演記録〉

2005.9	かもめ	利賀芸術公園 野外特設ステージ(富山)
2007.2	ワーニャ伯父さん	アトリエ劇研(京都)/サンポートホール高松(香川)
2007.5	ワーニャ伯父さん	シビウ国際演劇祭(ルーマニア)
2007.8	かもめ	びわ湖ホール 大ホール(滋賀)
2007.11	桜の園	アトリエ劇研(京都)
2008.7	三人姉妹	大阪市立芸術創造館(大阪)
2008.10	三人姉妹/桜の園	吉祥寺シアター(東京)
2008.11	ワーニャ伯父さん	金沢市民芸術村ドラマ工房(石川)/福井市文化会館(福井)/ぼんプラザホール(福岡)/メディキット県民文化センター(宮崎)

を相手にしたわけだが、初めての経験に興奮もあったし、『ワーニャ伯父さん』とは違ったやりがいと手ごたえを感じた。

一度広い部屋に住んでしまうと、もう六畳一間に戻ることはできないと言ったら、例えが悪いかもしれないが、俳優をいかに見せるかについてあらゆる手法をつぎこむのが演出の仕事なのだとしたら、空間が狭まることで、いくつかの手を封じられることを身をもって知ってしまったのだ。『かもめ』の次の『桜の園』は、再度アトリエ劇研での上演となったが、とにかくいかに空間に対して積極性を保てるか、つまり、空間によって規制されることにとらわれずにいられるかという挑戦でもあった。初日までに10日間劇場で装置を組んで稽古し、徐々に空間をつくっていくという贅沢な作り方をしたし、事実テクニカルは充実した。『かもめ』以降、もっと大きい空間が欲しいと思う気持ちが強くなったことは確かである。しかし、劇場空間の問題は、単に面積の問題ではなく、もっと深い問題をはらんでいるのだ。

それは、レパトリーを謳ったチェーホフ・シリーズが、一通りの製作を終え、上演の場を求めて京都を出たときにあらわとなった。具体的には2008年秋に東京をはじめとする国内5都市で再演したときである。とにかく、問題の続出だった。空間が間延びする、残響がひどい、客席が遠すぎる、あるいは近すぎる。時間と戦い、妥協もしなければならなかった。そしてはたと気づいたのである。あらゆる劇場空間に適応する作品をそもそもつくっておらず、その場その場で空間を手なずけることが自分にとってあまり歓迎すべき苦勞ではないということ。これは案外、レパトリーの危機である。つまり、作品ができたからといって、ほいほい他の劇場に出かけていくことが自分にとって億劫だということを実感してしまったのである。

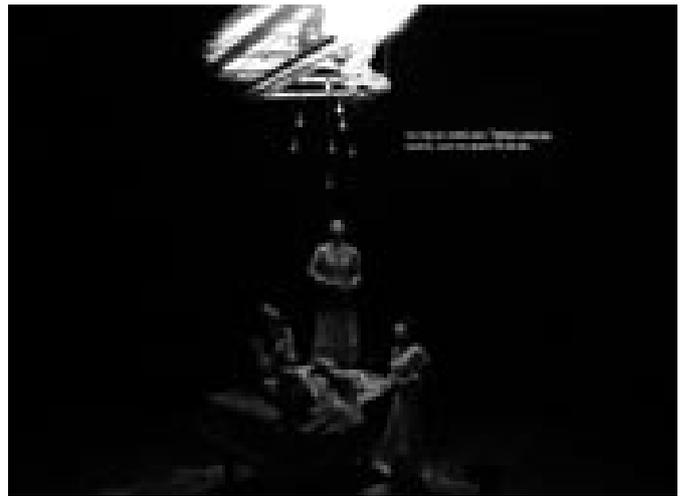
ある空間を念頭に置いてつくった作品には、その空間で上演されたとき、やはり力が備わるのだ。京都には、私の理想とする劇場がないとも書いたが、しかし最初に京都で上演された作品は、その空間でもっとも強さを発揮する。演劇が本来空間と切っても切り離せない芸術であるにも関わらず、ある特定の劇場を拠点として持たないことが、ほとんど致命的



『三人姉妹』2008年東京公演 撮影:青木司



【かもめ】2007年びわ湖公演



【ワーニャ伯父さん】2007年ルーマニア公演



【桜の園】2008年東京公演 撮影：青木司

だと言ってもいい。ほとんどの劇団が自前の劇場を持たず、作品を抱えているのが現状であるわけだから、この考えは強迫観念に近いかもしれない。ただ、私は妥協のない上演を夢想するのだ。その上演が圧倒的な力を持つ可能性は、少なくとも妥協を許したときよりも、高くなるのは確かなのだから。

観客と出会うなんてこと

良くも悪くも、空間に対する自分の感覚が研ぎ澄まされていく一方で、もう一つ演劇の宿命的な問題としてとらえ、考察を重ねたのが観客の問題である。各地で公演をするということは、空間的にはあきらめを強いられることかもしれないが、観客との新たな出会いを生むという点で、やはり実演家には大きなアピールだ。その極端な例が海外公演で、お互いの言葉が通じない者たちが公演を通して出会うということが、空間の変化によって作品のクオリティを保てなくなるのではないかというシビアな感覚を、いったん棚上げにしてしまうほどの魅力を持つ。

地点がセゾン文化財団から〈芸術創造プログラム〉の助成を受けていた3年間は、幸運にも毎年海外公演があった。海外でもっとも幸せな思いをしたのは、2007年にルーマニアで上演したときのことである。チェーホフの『ワーニャ伯父さん』を持っていった。もともと共産圏だったルーマニアは、ロシア演劇の影響が色濃く残っている。観客は明らかに『ワーニャ伯父さん』になじみがあり、演出の手管を楽しむ余裕があった。言ってみれば反応がよかったのである。しかし、白状すると、

実はルーマニアでの一番の収穫は、観客との出会いというより、ラストシーンの演出についてのヒントであった。

人生を嘆くワーニャに姪のソーニャが涙ながらに慰めの言葉を語るラストシーンは、チェーホフの文学性が強く、演出がいくらがんばっても、演劇とは別の次元に回収されてしまう、手こずるシーンでもあった。ルーマニア公演を契機に、このラストシーンに新たな演出を加えた。一連の長台詞を、突如ルーマニア語で語るという手段を選んだのだ。そのシーンまでは俳優が日本語で語り、字幕つきで上演するのだが、急に字幕と同じ言語で台詞を語るのである。それが功を奏した。語る主体が、フィクションの枠を一瞬にして超え、作家の言葉自体が、ノンフィクション的に伝わったのである。それは、私の演出のもっとも根幹の部分が、更新された瞬間でもあった。その後、この作品は日本でもまた再演することになったのだが、突如違う言語で、しかも理解できる言葉でしゃべるという演出が、日本に戻ってきたときには逆に不可能となり、ルーマニアの本番で感じた空気がねじれたような感覚を取り戻せなくなってしまった。

結局このエピソードは、観客との出会いを求めて海外公演をするという論理がちよっとあやしい、ということ物語っているのではないか。異なる文化に身を置くことで、あくまで刺激を期待するという職業的したたかさが、芸術家を海外に向かわせる本当の理由なのではないか。観客との出会いと言えば聞こえはいいが、国境を越えた出会いをより痛烈に求めているなどということはないのだ。また、海外での出会いが特別であるということは実はほとんどないのである。

国内でのツアーにしてもそうだ。地点の場合、公演地によって客席の雰囲気が違うということは、ない。東京で上演しても、福岡で上演しても、宮崎で上演しても、大阪で上演しても、意外なほど、客席の空気は似通っている。客席で人は一人になるということなのだろうか。観客は作品にとって常に他者であり、他者を迎えることで作品は鍛えられるが、どこに行けばより圧倒的な他者に会えるということは、実はないような気がしてならない。だとすれば、慣れない空間であつた調整した作品で観客に出会うよりも、観客を迎え撃つくらいが演劇にとってはよいのではないか。拠点の劇場を持ち、そこに観客を呼び寄せるといことが本当の近道なのかもしれない。観客の見るという行為によって、演劇がはじめて成立するものであるからこそ、最後まで納得できるものを見せられるかどうかということが演劇の生命線なのである。

苦勞知らずとあえて言う

結局、自分の拠点となる劇場を持つことがいま、私にとってなによりも重要なことだ。だがこのことは、実は京都に来る前から、薄々気づいていたことでもある。ここは敢えて言おう。やはり、2年間パリにいて、その間に実感したことは大きい。それはフランスでは劇場文化が定着しており、芸術を支える制度が完備されているということだ。翻って日本では、アーティストが助成金をもらって活動することを、当たり前と思うことにさえ、まだまだ遠慮と批判がある。この落差は大きい。

京都に移転する前から、最終的には京都に劇場をつくらなければにっちもさっちもいかないだろうという考えがあつた。そしてもし、京都に本当に劇場ができれば、それが成功することは間違いないだろうという確信もあつた。世界に開かれた国際都市として、京都の持っているポテンシャルは思っている以上に現象を生み出す力としてはたらくのではないか。その点で、私が京都を選んだ理由は確かにあつたのである。しかし、4年が経過して、京都に現代演劇の専用劇場ができることが未だ絵空事でしかない以上、その理由も吹けば飛ぶようなものでしかない。劇場を持たずに作品を作り続けていくことの限界を痛

いほど感じているからこそ、もし今どこかに拠点劇場を持つことのできる可能性があるのなら、地点が京都を離れるという可能性もあるだろう。私の仕事は、劇場を核とした文化や人の交流を生み出していくことなのだとしたら、それは残念ながらまだ始まっていないことになる。

私はきわめて楽観的に、ポジティブに思い描いている。劇場ができたとき、演劇は存分に仕事ができるはずである。そのときに別種の、味わったことのない苦勞が始まるのであり、京都で今まで過ごしたこれまでの4年間、私も、地点という集団も、まだまだ苦勞を知らないのである。稽古場の停滞や、悩みや、行き詰まりといったものは、むしろ作品をつくる喜びの範疇だ。劇団を維持するというのも、いつか劇場を持つための準備にすぎない。私は今なお、はしゃいでいるのである。



三浦基 (みうら・もと)

劇団「地点」代表。1973年生まれ。桐朋学園大学演劇科・専攻科卒業後、劇団「青年団」入団。演出部所属。99年より2年間、文化庁派遣芸術家在外研修員としてパリに滞在する。01年帰国、「地点」の活動を本格化。05年青年団より独立、京都へ拠点を移す。同年『かもめ』(作:A・チェーホフ)にて利賀演出家コンクール優秀賞受賞。翌06年『るつば』(作:A・ミラー)にてカイロ国際実験演劇祭ベスト・セノグラフィー賞受賞。07年2月からは、チェーホフ四大戯曲をすべて舞台化する(地点によるチェーホフ四大戯曲連続上演)に取り組む。シリーズ第3作『桜の園』にて、07年度文化庁芸術祭新人賞受賞。08年度京都市芸術文化特別奨励者。

<http://www.chiten.org/>

[今後の予定]

地点公演「あたしちゃん、行く先を言って—太田省吾全テキストより」

行程1 09年5月13日～15日 京都芸術センター

行程2 09年7月3日～5日 川崎市アートセンター

本公演 09年9月 京都芸術劇場studio21

10年1月 吉祥寺シアター

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第46号

2009年2月25日発行

編集人: 片山正夫

発行所: 財団法人セゾン文化財団

〒104-0061 東京都中央区銀座1-16-1 東貨ビル8F

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

URL: <http://www.saison.or.jp>

E-mail: foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2009年5月末 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(90円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。