

特集◎舞台で使える英訳を目指して

——ジャパン・ソサエティーの「日本現代戯曲英訳版プレイ・リーディング・シリーズ」を振り返る

ニューヨークのジャパン・ソサエティーでは、日本の現代戯曲の英訳版をリーディング公演の形で紹介する活動を2005年より続けている。当財団は2010年にこの事業への支援を開始し、その後2013年から継続的に助成している。

本号では、同シリーズの主催者、これに参加した劇作家、さらにジャパン・ソサエティーと協働している地元のプロデューサーの視点から、この翻訳リーディング事業を振り返る。そこから見てきたのは、日本の現代戯曲が海外で受け入れられるには、作品の普遍性、理解とネットワーク力のあるプロデューサーとの出会い、そして才能豊かな翻訳家の存在が重要な鍵となることだ。今後海外での活躍を目指す演劇人にとって、本号が参考になれば幸いである。

- | | |
|--|-------|
| 01 塩谷陽子◎タネ蒔きにかかる使命と夢：日本語戯曲の英訳版リーディング | p.001 |
| 02 山本卓卓◎こわがりな旅人 | p.006 |
| 03 ケイト・ローワールド◎日本の現代演劇に対する米国の視点
——ジャパン・ソサエティーと彼らが紹介するアーティストたちへの、あるプロデューサーの想い | p.009 |

01

塩谷陽子
Yoko SHIOYA

タネ蒔きにかかる使命と夢： 日本語戯曲の英訳版リーディング

ニューヨークのジャパン・ソサエティー（以下JS）舞台公演部が「Play Reading: Contemporary Japanese Plays in English Translation（日本現代戯曲英訳版プレイ・リーディング・シリーズ）」のプログラムを最初に開催したのは、2005年9月。私が同部のディレクターに就任して3シーズン目のことだ。以来毎年1本ずつ戯曲を選んで、地元NYの演出家と俳優たちによる英語のリーディングをこれまで計14回上演している。この原稿が印刷される2020年3月末には15本目が公開になり、現在は16本目の戯曲のための演出家探しをしているところだ。

「日本の現代戯曲を舞台で使える英語にしていこう」と思い立った

のは、ディレクター就任とほぼ同時である。何しろ私はJSという米国の民間非営利団体の、舞台公演部を率いる立場になった最初の日本人だ。日本語を母国語とする私なのだから、ここはひとつ「言葉」が重要な位置を占める演劇というジャンルにおいて新しい貢献をすべきだと考えた。その手段として「英訳とそのリーディング」を続けてみようと思ったのは、私のそもそもの学業が演劇ではなく音楽学だったせいかもしれない。

英訳戯曲は“楽譜”と同じ？

クラシック音楽の楽譜というやつはすごい。日本の雅楽もインドネシアのガムランも、西洋で考案された記譜法に従って譜面に写すことができ、いったん楽譜になれば、世界中の誰もが自分なりの演奏ができるのだ。「日本語の戯曲だって舞台で使える英語にさえなっていたら、音楽の楽譜みたいに、世界の多くの人が舞台化できるはず。五線譜に記されたフェルマータは《ゆっくり退場》なんてト書きと一緒に読もうし」と考えたのである。

この発想が理にかなっているのかどうかをNYの著名演出家のB氏に尋ねてみた。が、あにはからんや、彼いわく、「演劇づくりは単純じゃ

ない。作家のことを理解し、様々な文化的バックグラウンドを知った上でじゃないと演出には取りかかれぬ。戯曲は楽譜とは違う」。

え……、そうなの？ 楽譜だって単純じゃない。皆知っているクラシック音楽だって、作曲家の背景などを文献で研究し、楽譜から様々な機微を読み取って自分の解釈を表現に換えてゆく作業は、プロの指揮者なら必ずしていることだ。現代作曲家の新作を演奏するならなおさら単純ではなく、リハーサルの過程で話し合いつつもんでゆくのが当たり前に行われる。

B氏の言葉にいったんは意気消沈したもの、おかげで考えさせられたのは、英訳版のリーディングをJSでやるには、戯曲の原作者を日本からNYに招聘し、リハーサルに立ち会ってもらわなければならない……ということだった。

手間とコストのかかるタネ蒔き仕事

リーディングのプログラムは、JS舞台公演のシーズン・ラインナップの中ではあくまでも小さなプロジェクトである。“小さな”という意味は、観客数やチケット収入の潜在的な規模や、プレスの関心度に関することだ。しよせん上演は1回きりで、観客総数も50～70人。プレスリリースはもれなく配布はするものの、批評家が足を運ぶようなものでもない。にもかかわらず、かかる労力とコストは一人前だ。

選んだ戯曲に既存の英訳がない場合には、その戯曲の内容に合った訳者を探し、英訳ができれば演出家を探し、スケジュールの調整をし、役者ひとりひとりと個別に契約をし、リハーサルの数日間と本番後のQ&Aのための通訳を手配する。翻訳料・演出料・出演料・通訳料、さらに原作者を日本から連れてくるための渡航費に滞在費。音響や照明のスタッフ・コストも必要だ。一方チケット代はせいぜい\$10～\$15。大赤字の事業である。

それにも関わらず15年も続けて、しかもまだまだ続けてゆくつもりがあるのは、このプロジェクトが「日米の相互理解を促進し、日本の《いま》をグローバルな文脈で提示し問う」というJSのNPOたる使命

(ミッション)と合致するからだ。日本の現代戯曲は日本の《いま》を映し出す鏡であり、それを上演に使える英語台本に琢磨することは、世界の演出家に対してその作品の価値を問うことに等しい。いわばどういふ花が咲くかわからないタネを蒔き、いずれは美しい花が咲いて種子が世界に拡散することに賭ける行為なのだ。そういうイメージで私はこの日本語戯曲の英語版リーディングを「Seeding Project (種まき事業)」と呼んでいる。

産みの苦勞から学んだこと

そんな高邁な思想で始めた「現代日本戯曲の英訳版プレイ・リーディング」だが、初回の2005年時はひたすら手探りだった。まずは既存の英訳があるもので二本ほどやってみるか、なんとなく決めたものの、JSでのリーディングなんでものに客が来るのかどうか見当もつかないし、演出家や俳優をどこからどう雇ったらよいかもわからない。そこで思いついたのは「非英語で書かれた戯曲の英訳リーディングを日常的に行なっている非営利団体」に協働をお願いするという方法だった。

ちょうど井上ひさし氏の『父と暮らせば』の映画をJSで上映する運びになっていた、これにリーディングのタイミングを合わせれば耳目も引いて集客によからうと、『The Face of Jizo』という英題を持つこの戯曲を取り上げることにして、ラーク・シアターという堅実な団体にアプローチをした。すると思い通りに、キャスティングも含めて一括で引き受けるとの返事。めでたく第一関門突破となった。

もうひとつの協働相手はリンカーンセンター・シアター・ラボ(以下LCTL)である。毎夏に世界中から若手の演出家を募って演出のワークショップを行うところである。ディレクターのアン・カタネオ氏は、私が日本劇作家協会発行の『Half a Century of Japanese Theater: 1990s Part 1』を渡すとさっそく目を通して、この中から鈴江俊郎氏の『髪をかきあげる』を選び出した。「演出家の選定と7人のキャスティングはLCTLが責任を持つ。JSは各自へのギャラの支払い、そして鈴江

氏をNYに招聘してほしい」というのが彼女の提案。もちろん私は合意し、そして鈴江氏は喜んで渡米してくれた。

一括丸抱えで請け負ってくれたラーク・シアターよりも、LCTLから学んだことは多い。NYの若手演出家や俳優のギャラの相場を知ることができたし、公開リーディングに向けてのリハーサル時間や諸々の準備についても学んだ。おかげで2年目からは協働団体に頼らず、JSが独立してプランを実践できるようになった。

エピソードあれこれ

2年目に取り上げたのは、永井愛氏の『萩家の三姉妹』である。氏の戯曲は日本人女性の心理や行動パターン、またそれらを取り巻く日本社会のあり方に対する鋭い観察力と痛快な揶揄が特徴だ。ある意味で日本文化の特徴をデフォルメしたとも言えるこの素材を取り上げたことで改めて実



柴幸男『わが星』プレイ・リーディングにて(2012年2月)、柴氏はスカイプで当日のアフタートークに参加
Courtesy of Japan Society



前田司郎『迷子になるわ』プレイ・リーディングの様子(2014年3月)
Courtesy of Japan Society



ノゾエ征爾(中央)『鳥ト踊る』プレイ・リーディング後のトークにて(2015年3月)
Courtesy of Japan Society

感じたのは、原作者がリハーサルに参加するのはとても大切だということだ。文化的背景を共有しない者同士、なぜここで女は怒るのか、なぜここで女はしなを作るのか——そういった機微が、文字からだけで伝わるとは限らず、文字の後ろにある意図を作者がインプットすることで、戯曲への理解、ひいては日本文化への理解が深まるのを目の当たりにしたものだ。

また、米国の役者は自分の演じるキャラクター像を自分なりの解釈でしっかり作り上げるため、リハーサルでは演出家と頻繁に意見を交わす。永井氏は自分の戯曲の中の小さなひとことや一節に対して様々なディスカッションが起こるのを見て、非常に刺激を受けたと言ってくれた。そんな彼女の反応は、このプロジェクトを続けてゆくことへの大いなる励みとなった。

既存の英訳に頼らずにJSで初めて英訳を担ったのは、3年目。ケラリーノ・サンドロヴィッチ氏の『フローズン・ビーチ』である。訳者はアヤ・オガワ氏。今では岡田利規氏作品をはじめ多くの日本の現代戯曲の優れた翻訳家として知られているが、当時はJS舞台公演部の正職員のひとりである。その頃までには、彼女は「スタッフ仕事」としてJSで上演する演劇作品の英語字幕制作をいくつか手がけていたし、自身も演劇アーティストだから、「自分で訳して自分で演出がしたい」という彼女の希望は自然の流れであった。またオガワ氏がJS内部の人間だったおかげで、ロビーに池を持つJSのインテリアを生かした動きのある演出を取り入れたり映像を用いたり、彼女の才から出た新しい上演方法も試されて、「リーディング」というものの可能性が大いに拡大されたのである。

以来JSでは、劇場の観客席側を役者が走り回る演出や、生音楽やビデオを駆使したもの、観客が輪になって座ったり楽屋を見せるセットアップにしたりと、様々な形態のリーディングが実践されている。

演出家選びと作品選び

過去のエピソードや苦労話はあまりに多く、とても全部を書ききれるものではない。が、せめて長年続ける中で変化してきた運営形態のことを記しておこう。

まず演出家を選ぶ方法だ。当初は自分やスタッフの知り合いに声をかける「家内制手工業」だったが、ここ数年は、前回のリーディング

の演出家に次の人を推薦してもらうという方法をとっている。これによってNYのイキの良い演出家たちとの知己が広がり、人種のダイバーシティも広がってきた。また2回目以降は役者選びを演出家に一任しているため、演出家が連れてくる役者たちとのネットワークも築かれている。同時に、彼らのコミュニティーのアーティストたちがJSのプログラムに足を運んでくれるようにもなって、観客開発にも役立っている。

戯曲については、手持ちの出版物に頼ることから始めたが、次第に、気になる劇作家に直接連絡をして作品を読ませてもらうといった手段もとるようになった。あれこれ読ませてもらった挙句に「相応しいのが見当たらないのでまた次回に……」という申し訳ない展開になることも少なくない。が、このコミュニケーションによって劇作家と直接知り合えるのは、少なくともJSには財産である。

では、いったい何を基準に戯曲を選んでいるのか？ まず、登場人物が多いものは経費の関係から不可。ダジャレだらけのものや、テレビCMのようなローカルな流行りごとが多いものも対象外だ。舞台を観ないことには何が起きているのかまったくわからないような台本も避ける傾向にはあるけれど、読み物としてクオリティーが高ければ、かえって演出家の創造力を掻き立てることもなる。このあたりは匙加減が難しい。そして、どのようなテーマを扱っているにせよ、切り口や視点が独創的であることが肝心だ。

「リーディング向き」という作品もある。例えば『鳥ト踊る』という作品は、「狭い空間で身動きができない主人公」という設定のため、原作者のノゾエ征爾氏自身から「リーディングにぴったりでしたね」とありがたい感想をいただいた。また岸田戯曲賞の最終選考に残ったSaringROCK氏の『漏れて100年』は、選評の中でト書きの多さがマイナス要素として言及されていたが、このことはむしろリーディングに向いているとの判断で取り上げたものだ。

翻訳家選びは初めが肝心

戯曲をただ英語にすることと、それをリーディングにまで運ぶことの大きな違いは、リハーサルを経ることで戯曲は実用性のある上演台本に鍛えられるという点だ。例えば、英国系の訳者の手になる英訳を使ったリーディングでは、毎回決まって「このジョークは意味不明」とか「この言い回しは不自然」という意見が演出家や役者から出



サリngROCK『漏れて100年』プレイ・リーディング(2019年2月)
Courtesy of Japan Society

る。そこで「米語版」にすべく手直しをするわけだが、こういった改訂を受け入れてくれる柔軟な頭の持ち主であることは、理想の翻訳家の条件だ。何せいったん英語になれば訳者にも著作権が生じる。おいそれと別の翻訳家でやり直しなんてことはできないのだ。

またひと昔前までは戯曲の翻訳者は学者と相場が決まっていた、正確に訳されてはいるものの上演には使えないという例がままあった。だからJSではできるだけ、「完璧なバイリンガルだがどちらかといえば英語が母国語の演劇アーティスト」に翻訳を依頼するようにしている。

日英バイリンガルの人口は近年格段に増えている。この温床から、演劇を生業にする人口も静かに増えてゆくだろう。そんな中からひとり・ふたりと、日本語戯曲を英語にできる人材を育て増やしてゆければとも思っている。実は第15回目のリーディング、松村翔子氏の『こしらえる』は、そんな思いの実践第一弾だ。JS舞台公演部のバイリンガル・スタッフで舞台経験のあるアマング・ワデルが英訳をし、彼女と私が向かい合って一語一文を吟味しながら仕上げたのである。

変化と成果と今後の展望

こうして過去15年間、世の中の変化に沿って様々な変遷をたどってきたJSのリーディング。例えば、数年前からは本番をネットにアップし、日本にいるセゾン文化財団のフェローや関係者の方々にNYでのリーディングを観ていただけるようになった。15年前のネット環境では考えられなかったことだ。また、昨今の日本演劇界の女性の躍進を反映して、ここ数年は「女性の劇作家」の作品を連続して取り上げるという試みも進行中である。

さて、15年間一粒一粒蒔いてきたタネは、どのように成長しただろうか？ リーディングを経て英語版の舞台作品にまで発展した例は、これまでに2件ある。ひとつは柴幸男氏の『わが星』だ。が、これをフル・プロダクションにするよう演出家のアレック・ダフィーに委嘱をし、2013年11月に2週間の上演を主催したのは、ほかでもない、我々JSである。つまりJS自身がプロデューサーなので、「戯曲が独り立ちして歩いた例!」と宣言するのは少々僥越かもしれぬ。



サリngROCK『漏れて100年』プレイ・リーディング(2019年2月)
Courtesy of Japan Society

もうひとつは2019年2月に取り上げたサリngROCK氏の『漏れて100年』で、これは当時JS舞台公演部のインターンをしていたペンシルベニア州の大学院生がインターン期間の終了と共に大学に持ち帰り、卒業制作としてプロダクションに仕上げたというもの。大学内のことではあるけれど、小さなタネが少しだけ一人歩きを始めたか？と感じられる嬉しい展開だ。……などと喜びながらも一方では、もっと効果的にタネに水をやって花を咲かせてくれる“庭師”を探す方法はあるだろうか？ などともつらつら考える。つらつら考えながらも、何にせよまだまだ地道なタネ蒔きを続けていくことが肝要だと思っている。



塩谷陽子 (しおや・ようこ)

東京藝術大学音楽学部楽理科卒。1988年の渡米を機に朝日新聞をはじめ多くの活字メディアに芸術文化の定期コラムや舞台芸術批評の執筆を開始。2003年より

ジャパン・ソサエティー (JS) の舞台公演部部長、2006年より舞台芸術部門と映画部門を統括する芸術監督に就任。以来、現代演劇やコンテンポラリー・ダンス、多彩な音楽ジャンルから伝統芸能まで、第一線の日本の舞台芸術を招聘してJSの通年プログラムを構成する。またSPAC、青年団、チェルフィッチュ、庭劇団ベニノ、範宙遊泳などの北米デビューや北米デビュー・ツアーのプロデュースを手掛ける一方、非日本人アーティストへの新作委嘱も盛んに行っている。ロックフェラー財団MAP助成、NYベッシー賞、ロレックスMentor & Protégé Arts、ハーブ・アルパート芸術賞等、舞台芸術のための表彰や助成事業の審査員を様々な歴任。著書に『ニューヨーク: 芸術家と共存する街』、共著に『なぜ、企業はメセナをするのか』など。2019年度ベッシー・プレゼンター賞部門にて「Outstanding Curating (卓越したキュレーション賞)」を受賞。

<https://www.japansociety.org/>

ジャパン・ソサエティー (JS) による「日本現代戯曲英訳版プレイ・リーディング・シリーズ」の変遷 (2005年から2020年まで)

開催年月日/原題	英題	劇作家	翻訳者	演出家	劇作家による現地での稽古等への参加	支援など
2005年9月12日 父と暮らせば	<i>The Face of Jizo</i>	井上ひさし	ロジャー・パルバース	ジョン・クリントン・アイズナー	—	紀伊國屋書店
2005年9月19日 髪をかきあげる	<i>Fireflies</i>	鈴江 俊郎	デイヴィッド・グッドマン	ジェニファー・グッドランダー	参加	紀伊國屋書店
2006年11月13日 萩家の三姉妹	<i>The Three Hagi Sisters</i>	永井愛	ローレン・エデルソン	シンシア・クルート	参加	紀伊國屋書店
2008年4月7日 フローズン・ビーチ	<i>Frozen Beach</i>	ケラリーノ・サンドロヴィッチ	アヤ・オガワ	アヤ・オガワ	—	紀伊國屋書店
2009年4月13日 エンジョイ	<i>Enjoy</i>	岡田利規	アヤ・オガワ	ダン・ローゼンバーグ	The Play Company によるリハーサルに参加	PlayCoと協働
備考: JSでのプレイ・リーディング事業をPlayCoによるリハーサルに集約し、正規の公演としてPlayCoが実施。(詳細については本号掲載のケイト・ローワールド氏の記事参照)						
2010年2月22日 片付けたい女たち	<i>Women in a Holy Mess</i>	永井愛	安藤ゆか、吉田恭子	シンシア・クルート	スカイプ経由で参加	セゾン文化財団
2010年11月15日 トランス	<i>Trance</i>	鴻上尚史	エイミー・カサイ	ケン・ラス・シュモール	スカイプ経由で参加	—
2012年2月6日 わが星	<i>Our Planet</i>	柴幸男	小畑克典、小畑みはる	アレック・ダフィー	スカイプ経由で参加	—
備考: リーディングとは別にプレ公演も開催。						
2013年4月1日 散歩する侵略者	<i>Strolling Invader</i>	前川知大	アヤ・オガワ	アヤ・オガワ	参加	セゾン文化財団
備考: イリノイ大学演劇学部の研究室からネット配信してもらったビジュアルをリーディングにて使用。						
2014年3月31日 迷子になるわ	<i>Getting Lost</i>	前田司郎	門田美和	ダン・セイファー	参加	セゾン文化財団
2015年3月9日 鳥ト踊る	<i>Dancing with the Bird</i>	ノゾエ征爾	八重樫ジェイムズ	八重樫ジェイムズ	参加	セゾン文化財団
備考: 戯曲のト書きに沿っての生のピアノ演奏付き。						
2016年3月21日 幼女X	<i>Girl X</i>	山本卓卓	寺田ゆい	シャーロット・プラスウェイト	参加	セゾン文化財団
備考: 戯曲のト書きに沿っての映像付き。及び生演奏付き。						
2018年3月26日 おとこたち	<i>Manhood</i>	岩井秀人	小畑克典、小畑みはる	サラ・ヒューズ	参加	セゾン文化財団
2019年2月4日 漏れて100年	<i>100 Years Stray</i>	サリngROCK	アヤ・オガワ	テイラー・レイノルズ	参加	セゾン文化財団
備考: リーディングとは別にプレ公演も開催。						
2020年5月開催予定 (2020年3月18日現在)						
こしらえる	<i>Cooking Up</i>	松村翔子	アマンダ・ワデル、 ジャパン・ソサエティー	ジョーダナ・デ・ラ・クルス	参加予定	セゾン文化財団

02

山本卓卓

Suguru YAMAMOTO

こわがりな旅人

未来海外で自作を発表するなど露程も思わず、僕ら範由遊泳は演劇制作者・ドラマツルクの野村政之^{まさし}さんのディレクションのもと、国際舞台芸術ミーティング(TPAM) in横浜2014に参加した。参加作品の『少女X』は初演時客席30席に満たないかなり小規模な上演(2013年@新宿眼科画廊スペース地下)で、合計400人程度しか動員はなかった。にもかかわらず運良く本作が野村さんの目に留まり、次年度のTPAMディレクションに『少女X』を参加させるアイデアが彼の中に浮かんだようだった。KAAT神奈川芸術劇場の中スタジオでの再演の空間規模は、初演に比べ約10倍。俳優の動きの動線や発声を大幅にスケールアップさせる必要があったり、音響や映像のオペレーションも僕が自ら行っていたものだから編集に追われ、加えて海外の観客向けのサブタイトルの作業なども相まって非常にナーヴァスだった僕はただただ頭をかきむしりながら稽古をしていた。ストレスfulな本番、僕はオペレーションのたび俳優の演技を見ながら泣いていた。それは完全に個人的な感情によるものだった。こんな個人的なものを世界の人が観ているなんて信じられなかったし、恥ずかしくすらあった。だから終演後に飄々とエントランスでお客さんと社交するなんてマジで勘弁で感じだったし、実際制作の坂本に任せていたと思う。

Keep in Touch

上演後、僕に会いたいと言うプロデューサーやアーティストが何人かいるらしいと聞いて会ってみると、マレーシアのkakiseniという芸術団体のプロデューサーのYuenとインドの劇団The Tadpole RepertoryのNeelだった。ウディ・アレンの『アニー・ホール』でのギャグ「わたしを会員にするようなクラブには入りたくない」の言霊に取り憑かれていた僕はなんだか警戒気味だった。「君たちの上演はよかった。これを自国の若者たちにも見せたい」彼らは口を揃えてそう言ってくれたけれど、まあどうせ進展しないだろうと千秋楽のオペレーシ



ジャパン・ソサエティーでのリハーサルの様子。背を向けているのがCharlotte

ンブースに戻る僕。結局これが後々コラボレーションに発展していくのだけど、この時は目の前のことにあまりに必死で肩肘張って指に音響のフェーダー^{たこ}胼胝をつくりながら手汗と脇汗と涙にまみれながらKAATでの最後の上演を終えた。ふっきれたのかわからない。もしくはバラシ作業の邪魔になったからかもしれない、この日はスタジオのエントランスに行った。制作の坂本がイングリッシュスピーカーに範由遊泳の英語のレジュメを配っている。路上に立つコンタクトのアイシティの人みたいだった。野村さんがやってきて「やおつかれおつかれ」とまるで七福神に似そふ彼の徳の高い笑顔を見て安心して「あなたディレクターさん?」と話しかけてくれたのがジャパン・ソサエティーの塩谷陽子さんだった。塩谷さんと野村さんは面識があるらしく会話を始めた。社交が苦手だということに加えて当時極度の人見知りだった(いまはすこしまシになった)僕は、極力二人から距離を取って一歩ずつ一歩ずつ後退りした果てに逃げてしまおうと思ったのだけど、僕が一歩下がるたびに彼らは一歩近づいてくるので、結果僕もバツの悪さは感じながらも会話に加わった。「いやあなたの作品良かったわよ」と塩谷さんは言った。上述でウディ・アレンのギャグを引用したけれども、そうは言っても「僕を会員にしたいのかしたくないのかもわからない」人々に比べれば塩谷さんの日本語はストレートに嫌味なく入ってきた。この時の会話はあまり覚えていないのだけれど「作品良かった。塩谷さんはジャパン・ソサエティーの芸術部門のボス。ニューヨークにある」ぐらいの情報が因数分解されて記憶に残っていた。去り際「じゃあそういうことで、Keep in touchね」と言って塩谷さんが僕の肩をポンと叩いた。突如の英語に戸惑った僕は「え、いまなんて言ったんですか?」と野村さんに聞いた。「Keep in touchってというのは連絡取り合しましょうね、よろしくね、みたいな意味だよ。塩谷さんにKeep in touchって言わせたのは大きな成果だよ」と布袋尊のような笑顔でエントランスの画すなわちコンタクトのアイシティの店全体を包み込むのであった。

翻訳の重要性

きっと翻訳が良かったのだろう、『少女X / GIRL X』はTPAMの上演を終えてマレーシア、タイ、インド、中国、インドネシアとのコネクションをつくり、そしてニューヨークはジャパン・ソサエティーのプレイリーディングへと発展していく。翻訳者の寺田ゆいさんと僕は、なんと谷賢一さん主宰のDULL-COLORED POPで俳優としての共演歴があり、その際イギリスからの帰国子女だと聞いていて、文学や映画の好みも近いのできっとセンスが合うんじゃないかと思って翻訳を依頼した。もともと彼女は通訳の経験はあったけれど、戯曲の翻訳はしたことがないに等しかったという。彼女の献身と努力のおかげで、僕のまわりくどいのかストレートなのかよくわからない日本語も洗練された英語へと変態した。これ以降寺田さんは僕の作品の翻訳者となった。彼女の仕事が忙しくなると、もうひとり必要だということになって、当時早稲田大学に留学中だったクリス・グレゴリーさんに依頼した。以降寺田さんとクリスさんの二人体制で作品ごとに入れ替わり翻訳してもらうようになった。まるで大御所作家さまのようだ。贅沢なことだ。

彼らの作業をはたから見てみると、なんだか翻訳者は巫女のように思う。作家の怨念を汲み取り、霊界の言語を現世の言語にして

伝える。その伝え方は巫女本人の人間性によってさまざまで、人によっては大仰に、人によってはシンプルに出力する。僕の実感から言うと、寺田さんはひたすら忠実に、かつシンプルに作家の意図を反映しようとしてくれて、クリスさんは作家の意図は前提にしつつも、固有名詞を変えなければ観客に伝わらないと判断したら変える。寺田さんが引き算型の翻訳者だとすればクリスさんは足し算型というか。例えば、高島屋という固有名詞が出てきたとする。それが劇中において絶妙なニュ



『GIRL X』上演の様子



千秋楽後のパーティにて。真ん中が塩谷さん

アンスで語られている場合(ちょっと高級な感じとか)、寺田さんの場合は[Japanese department store Takashimaya]みたいなストレートな感じにすると、クリスさんの場合は例えば米国なら米国の観客がイメージしやすい固有名詞をひっぱりだしてきて(高島屋に相当する米国のデパートを今僕はぱっと浮かばないけども)僕に提案する。もちろん僕が嫌だと言えばアイデアをひっこめてくれるのだけれど、僕は彼らの提案にNOと言ったことはほとんどない。それは彼らのクリエイティビティを信頼しているからだ。彼らが僕の戯曲を読んでそうした方が良くなると思うなら、そうした方が良いに決まっている。それにそのほうがなんか、楽しいじゃないですか。

というように、僕がこうして海外で活動できているのは才能ある翻訳者の仕事の賜物だと思っている。もちろん背景にはセゾン文化財団や国際交流基金やジャパン・ソサエティーや急な坂スタジオやアーツカウンシル東京やアーツコミッション・ヨコハマやアジア・カルチュラル・カウンシルといった団体の支援のおかげ、上述のような野村さんやTPAMや演劇関係者との出会い、ひいては僕と制作と俳優の才能の邂逅であると謙遜もなく思うのは事実だが、とにかくにも翻訳がなければ戯曲が海を渡ることはできないのである。演劇を構成する諸要素の中でもっとも身軽に正確に移動できるものは戯曲である。その次は記録映像。海外へのプレゼンを行う場合、どちらも翻訳が必要であることは言うまでもない。

プレイ・リーディングで見えてきたもの

僕は自分の戯曲は自分しか演出できないものだとばかり思っていたがそうではないようだった。ニューヨークの演出家Charlotte Brathwaiteによる『GIRL X』のリーディング公演は明らかにクオリティの高いものに仕上がっていた。僕が視覚表現(文字やカラーブロックのリズミカルな配置)にこだわって上演する部分を、彼女はすべて聴覚表現へと変えた。全編を専属の音楽家が生演奏し、本来ならスクリーンに投影するはずの文字が歌詞となってポーカリストに歌い上げられる。つまり歌と俳優の演技(語り)によるリーディング公演へと変化していた。演出でこんなに見え方も感じ方も変わるのか。そして実際この上演はアメリカの観客に受け入れられたようだった。

リハーサルから本番までを見つめながらCharlotteがとても高い能力を持った演出家であることは明らかだった。ひとつひとつテキパキと問題を消化し、時に俳優や僕に意見を求め、反映し、劇世界を膨

らませる。彼女の口癖はAwesome(最高)とCool(いいじゃん)で、ことあるごとに多用するので僕もなんだかAwesomeな気分になっていくのである。彼女がほんとうにAwesomeと思っているのかどうかはわからない。けれど確実にその相槌が現場をポジティブなものに変えていたし、クリエイティブな環境をつくり出していた。嘘か真実かは重要ではない。演劇における真実など演じることを前提とする以上曖昧でせいぜい寄り切って押し出しても“真実のようなもの”であるに過ぎない。大切なのはそれがなにももたらすか、であり、なにももたらしたか、である。ということ彼女の仕事をしながら思うのだった。そう、つい僕は正直でありたいがためにダメだと思ったらダメだと言ってしまふ。俳優はダメなのかと落ち込む。結果現場は停滞する。そんなことを繰り返していた。しかしそもそもこの“ダメ”は僕の基準であり、俳優自身が“ダメ”と思っていないのならダメではないのではないか? つまり、僕が俳優の演技の善し悪しの基準を押し付けるのではなく、俳優自らが自らの善し悪しの基準を強く持つことの方が大事なのではないか。と思うようになった。僕は俳優に啓蒙的な振る舞いをするのではなく、ただ現場のクリエイティビティを向上させるための言葉を費やせば良いのではないか、と思うようになったのだ。

それぞれがそれぞれの基準の責任者である。個人主義が良しとされない日本の創作現場ではなかなか難しいことではあるけれど、フラットに関わるということは責任が分散し各自が責任を自覚することだ。主従関係の中に演劇的なクリエイティビティは生まれえない。演劇の創作現場において年功序列は無駄で無価値なものであると僕は確信した。英語には丁寧な言い回しはあっても敬語は存在しない。名前にさん付けやちゃん付けをする習慣もない。千秋楽後のパーティで社会問題を語り合うCharlotteと俳優の平等さに僕は嫉妬さえ覚えたのだった。横暴な演出家の時代は終わった。従属する俳優の時代は終わった。いや、僕たちがこれから終わらせる。

インドネシアでのリーディング

ジャパン・ソサエティーのプレイ・リーディングとは無関係だが、後年インドネシアで『少女X / GIRL X』のリーディングを行いたいという依頼が来た。アジア劇作家会議(ASIAN PLAYWRIGHTS MEETING 2019)への参加の打診である。結論から書くとこの時の体験、そして実際のリーディングのポテンシャルの高さに僕は非常に感銘を受けた。

アジア劇作家会議はアジア諸国の劇作家が各自の戯曲を持って



アジア劇作家会議。移動も食事と共に

アジア劇作家会議 ACE HOUSE COLLECTIVEとのアフタートーク
背面に同時通訳が映される(SNSのメッセージ機能を使ってる!)

集い、インドネシア語に翻訳され現地のアーティストによって演出されるというもの。そして会議と銘打つだけあって、劇作家間の交流とディスカッションに重きを置いている。僕が参加した年は、マレーシア、シンガポール、フィリピン、タイ、日本、そして現地の劇作家、合計6名が集った。1日2公演ずつ、3日間上演を行い、最後に会議を行う。前後に移動日があり、合計5日間、僕はインドネシアはジョグジャカルタに滞在した。

最初僕はやはり例の如く警戒気味だった。ジャパン・ソサエティーの時とは違って今回は僕の他にも劇作家がいる。聞けば基本的に滞在中の移動や食事は共にするという(交流という意図がある)。己の劇言語を追求する者同士、ライバル視しあってギスギスするんじゃないか、互いの上演を見て「ふんっ、この程度か」なんて見下し合戦をはじめんじゃないか。そんな愚かな発想がよぎった自分を猛烈に恥じるほどに、我々は同じ問題と向き合いながら互いを労い認め合った。僕は6名の中でもとりわけ英語が貧しかったので、ノリと愛嬌を武器にと思ってコミュニケーションをしていたのだけれど、彼らは僕の深い部分まで理解してくれているようだった。そして僕自身も彼らのことを愛おしく思い、応援したくなった。それはなぜかという、戯曲があったからだった。

それぞれの工夫、それぞれの問題意識、それぞれの美学が詰め込まれたそれぞれの戯曲、そしてなんと言ってもそれを書いた本人がいま目の前にいるということ。上演後はその劇作家が主役になる。「やあお前の戯曲よかったぜ」「おつかれさま」「写真撮ろうぜ」とやっているうち、なんて幸せなことなのだろうと思った。そうだ、僕は人と交流するために演劇を志したのだ。人間不信で皮肉屋で社交が苦手などうしようもない僕がなぜ演劇をしているのか、人と出会うためだ。お互いを認識するためだ。対立するためじゃない。調和するために演劇を志したのだ。

ジョグジャカルタを拠点に活動するアーティストグループACE HOUSE COLLECTIVEによる「GIRL X」のリーディングは、なぜだろう、僕自身の深層心理に深く迫ってくるようなシンクロニシティがあった。ACE HOUSE COLLECTIVEの普段の活動はビジュアルアートを中心としており、映像作品は手がけたことがあるものの、演劇やパフォーマンスアートの経験はなかったという。それなのに彼らは得意の視覚表現を封印して、音と言葉のみでシンプルに上演を行った。このシンプルさの奥に深い考察があり、キャラクターと物語が豊かに観客

の中に立ち現れた。すごいと思ったし、かっこいいと思った。そしてなんだか可愛いとも思った。そう、なぜだか彼らにはあらゆる悪意を無効化する無敵の愛嬌というものがあつた。終演後その素晴らしさを伝えに楽屋へ行くと「ぼくたちあなたの戯曲を何回も読んで何回もディスカッションしました。もう何回も何回もやったんです」と言うから「へえ、いつから稽古したんですか?」と聞くと「昨日です」「えっ昨日!!!???)と吹き出してし

まった。かっこいいわ可愛いわ。「まあまあ、酒呑みましょう、酒。ウィスキー好きですか?」「大好物です」メーカーズマークを紙カップなみなみと注ぐ。「日本式にいきましょう。KANPAI!!」その後イカツイ感じのBARに移動しそこでもメーカーズマークを注文する彼ら。4つ打ちの音楽が大音量で流れて会話なんかできたもんじゃない。客という客がACE HOUSE COLLECTIVEの彼らに挨拶していく。「顔が広いんだね」と言うと「みんな家族なんだ。SUGURUもこれで今日から家族だよ」などと言う。なんだかゴッドファーザーみたいじゃないか。そういえばマーロン・ブランドとデニーロ演じるゴッドファーザーことドン・コルレオーネは、かっこよくて可愛くて人間味溢れる情に厚い人だったっけ(人殺しだと言われれば身も蓋もない)。息子マイケルは可愛げがなかったから人望ないんだよ。まあリーディングとは関係ないんだけど。

最新の僕

上記以外にも今に至るまでに様々な出会いを経験し、マレーシア、タイ、インド、シンガポールでのコラボレーションの経験や、劇団員との別れ、他にももう二度と会うことはないだろうといった類のいささかネガティブな別れも、語り始めればキリがないほどのネタはあるけれど、それらを詳細に書くことよりも近況を語ることでそれらの背景を垣間見てもらった方がいいような気がするのでそうする。僕はいまニューヨークでこれを書いている。

ジャパン・ソサエティーでのプレイ・リーディングがきっかけでニューヨークを訪れてからというもの、この街の多様さ、そして寛容さに気が楽になった。端的にいってしまえば、日本の、人と違うもの・ことがあまり良しとされない文化風潮にちょっと僕は飽きていたしうんざりしていた。だから多種多様な人種や価値観や宗教に溢れるニューヨークは僕にとっては刺激的だった。日本人は勤勉で優しく礼儀正しいと世界一般的に言われている。けれども僕は本当にそうなのだろうか、と思っていたのも事実だった。勤勉で優しく礼儀正しい人々に海外でたくさん出会ったからだ。

諸外国を旅してきて僕は、日本人は“公/パブリック”というものの考え方が非常に独特だと思っている。「わたしだって我慢して生きているんだからお前も我慢しろ」という同調圧力が公を支配している。だから公園も電車も道路も公衆浴場も、やってはいけないことが多すぎる。しかもその「やってはいけない」が、なぜなのかよくわからないこともたくさんある。満員電車の時間帯にベビーカーを押している

と非常識だと舌打ちをされる。過剰な張り紙でタトゥー禁止を強調する銭湯。頭ごなしに外国人の入居を禁じる不動産。ここには確かに誰かの「嫌な思いをした」という背景があるのかもしれない。ただ、あいちトリエンナーレの一件に象徴されるように不特定多数が嫌な思いをしたという漠然とした理由で公が“禁”を強い、芸術もその禁に屈せざるを得ないという現状に僕はひとことぼやかせてもらいたいとも思う。くだらねえ! 日本人の潔癖、謎の正義感はいったいどこまでいってしまうのか、僕はとても怖い。居酒屋で上司の愚痴を肴に馬鹿騒ぎ。政治の話を持ち出そうものなら空気読めよといわんばかり。テレビのクリエイターたちはスポンサーに怯え、スポンサーたちはクレームに怯える。みんなが波風立たないように、どうか何事もおこりませんようにと願う表現や芸術なんて矛盾している。芸術はむしろ波風を立てるものであるのに。

だから僕はこの空気から逃げないようにいまニューヨークにきている。僕は日本が好きだ。でもそれは生まれ育った思い出深い土地であり、大事な人がいるからだ。それらを差引いて考えた時に、果たして僕は日本が好きだと言えるのか、それを確かめにきている。結論から言ってしまうと、好きとか嫌いとか以前に、怖いと思っている。僕は日本に帰るのが怖い。例えば空港に着いてから家に帰るまでの道のり、大荷物を抱えた僕に嫌な顔をする電車の乗客に会うのが怖い。娘と公園に行って、他の子供の付き添いは母親ばかり、このお父さん暇なのかしら、そんな目線が怖い。トランスジェンダーの友達と歩いて、彼や彼女を揶揄するかなような人々が怖い。コンビニのレジでもたついて、後ろの人に舌打ちされるのが怖い。考えすぎだと僕はよく言われる。自分でもそう思う。しかしこれらはニューヨークや諸外国にいて経験しなかったことであることも事実なのだ。

この文章が発表されるころ、僕はすでに日本に帰国している。上述のように演劇のおかげであらゆる国を旅してきて、その都度日本をみつめた。ちょうど武漢でコロナウィルスが見つかったという初めの頃、日本のニュースアプリからの通知は俳優の不倫だった。なにか通知の設定ミスなのか僕が悪いのかもしれない。でも激しくどうでもいいことに時間を費やしたくない。怖いんだ。僕は。



photo: Yukitaka Amemiya

山本卓卓 (やまもと・たくろ)

宙遊泳/ドキュメント主宰。劇作家・演出家。1987年山梨県生まれ。幼少期から吸収した映画・文学・音楽・美術などを芸術的素養に、加速度的に倫理観が変貌する現代情報社会をビビッドに反映した劇世界を構築する。近年は、マレーシア、タイ、インド、中国、アメリカ、シンガポール、オーストラリア、インドネシアで公演や国際共同制作なども行ない、活動の場を海外にも広げている。『幼女 X』で Bangkok Theatre Festival 2014 最優秀脚本賞と最優秀作品賞を受賞。2015、16、17、18、20年度公益財団法人セゾン文化財団ジュニア・フェロー。ACC2018グランティアアーティストとして、2019年9月から半年間ニューヨークに滞在していた。この4月には東京芸術劇場で、新作『ディグ・ディグ・フレイミング! Dig Dig Flaming!』の上演を控えている。

<https://www.hanchuyuei2017.com/>

03

ケイト・ローワルド

Kate LOEWALD

日本の現代演劇に対する 米国の視点

——ジャパン・ソサエティーと彼らが紹介する
アーティストたちへの、あるプロデューサーの想い

ニューヨークのジャパン・ソサエティー (以下JS) は、芸術監督の塩谷陽子さんの選択眼のもと、活気にあふれる日本の現代演劇界へのポータル玄関口として、この街に生命力をもたらす拠点となっています。ここに来れば、最新の日本のアーティストたちが上演する作品に出会ったり、それらのアーティストたちがニューヨークのクリエイティブな人たちと行うコラボレーションを体験したりすることもできます。英訳された戯曲が公演またはリーディングの形で上演されることで、台本を読んだだけでは到底味わえない生の体験を通して、日本の現代演劇にアクセスすることができます。

JSでのイベントに参加する度に、観客が開演を待つまでの間に生まれる、期待に満ちた祝祭的なエネルギーの中に入っていきような感覚を覚えます。いつも誰かと楽しそうに話し、会場の向こう側にいる人に元気いっぱい手を振る塩谷さんの無限とも思える懐の広さと熱意、そして観客を暖かく迎えてくれるJSのスタッフこそが、そのエネルギーの源です。ここに来れば、日本文化、さらにもっとスケールの広い国際的な交流に関わっている友人や仕事仲間間違いなく会えます。ここに来ると、みんな特別な何かを期待してしまうのです。

ジャパン・ソサエティーがもたらす 生産的なインパクト

ニューヨークのアーツ界に与えるJSの生産的なインパクトの証のひとつは、同ソサエティーが他の文化施設と普段結んでいるパートナーシップに見られます。私が代表を務めるザ・プレイ・カンパニー (The Play Company、以下PlayCo) がこれまでにプロデュースしてきた日本演劇の4作品や、村上春樹の短編小説『眠り』を翻案した作品を手がけた米国のアーティストのナオミ・イヅカとレイチェル・ディクスタインによる公開ワークショップ作品のいずれも、塩谷さんとJSとコラボレートした企画でした。私たちにとってJSは、マーケティングのパートナーであり、PlayCoの「アイデア・ラボ」(Idea Lab)のシリーズで行っている、アーティストを迎える公開イベントやトークの企画制作でも協力し合い、またワークショップや公演の共催仲間でもあります。JSはさらに、ザ・パブリック・シアター (The Public Theater) 主催の「アンダー・ザ・レーダー・フェスティバル (Under the Radar Festival)」や他の主要団体のパートナーも頻りに務めています。JSがこれまでに育ててきたアーティストと演劇関係者とのネットワークは、地元ニューヨークだけでなく、全米の舞台芸術界において重要な役割を果たしてきました。

PlayCoが最初に塩谷さん、そしてJSとコラボレートしたのは、私たちが初めてプロデュースした日本関連の企画であり、アーリ・エデル



PlayCoプロデュース 坂手洋二『屋根裏』ニューヨーク公演より(2007)
Photo: ©Carol Rosegg

ソンが演出した坂手洋二の『屋根裏』(英題*The Attic*)の米国初演が行われた2007年まで遡ります。同公演がちょうどJSの創立100周年に開催されたことから、お互いにパートナーシップを組み、日本演劇に関心のある地元の観客に対するマーケティング活動や、坂手氏を迎えたアフタートークを含む関連イベントの企画などで協力しました。批評家に絶賛されたこの公演のおかげで、大胆で国際的な作品を上演する拠点としてのPlayCoの知名度を確立することができました。当時JSのスタッフとして坂手氏のアフタートークの通訳を務めたアヤ・オガワさんと出会ったことで、PlayCoにとって最も重要かつ多い芸術的な関係を結ぶことができました。アヤさんは日本の新作を英訳し、米国で紹介する活動を続けながら、優れたアーティストとしても自作を発表しています。PlayCoでは彼女に委託した作品*Ludic Proxy*を2015年に上演し、今後も彼女とのコラボレーションを続けて行くことを楽しみにしています。

翻訳者の重要性について

そのアヤさんは、ニューヨーク市立大学大学院センターのマーティン・E. シーガル演劇センターで2007年に開催された第1回日本劇作家プロジェクトに関わった翻訳者の一人でした。また、PlayCoによる坂手作品の公演の実績を買われて、私はこの劇作家プロジェクトのアドバイザー委員会のメンバーとして招かれました。このプロジェクトでは、英訳された日本の戯曲リーディングが行われますが、その目的は、日本の現代演劇の劇作家に対する知識と認識を米国で高め、さらに理想を言えば、日本の戯曲の米国での上演を実現することです。この劇作家プロジェクトから、PlayCoと岡田利規との最初のコラボレーションが生まれました。

アヤさんが英訳した岡田氏の戯曲『エンジョイ』(*Enjoy*)の抜粋を読んだとき、アドバイザー委員会のメンバーは興奮し、彼女に全訳を委託すると同時に、その最初の十数ページから得た手応えをもとに、上演に向けて尽力することを決めました。この巧妙で精緻につくられ

ている戯曲は、一見、職場でのとりとめもなく、大して意味のなさそうな会話で構築されています。しかしそうした会話によって、日本の25歳から35歳までの「ロストジェネレーション」が、不安定な経済環境の中で、大人として人生を築こうとする姿が浮かび上がってくる、エンターテインメント性の高い感動的な作品です。「超リアル(super-real)」な言語の使用で知られる岡田氏は、カジュアルで、とりたてて主張がある訳ではない対話を通して、水面下に横たわる大きな不安を出現させています。彼はまた、伝統的な西洋演劇の手段を省き、さらに舞台と客席とを隔てる「第四の壁」を解体して、パフォーマーと観客との間のルールを変えています。俳優は観客に向かって、自分がこれから何をやるのかを説明

——例えば「第一幕から始まります」と言ったり、次の場面に登場する人物を紹介したり——した上で行動に移る、という具合に。

この戯曲は、PlayCoの常連客がこれまでに味わったことのない演劇体験をもたらす、刺激的な機会となりました。アヤさんは岡田氏の様式や意図を曲げることなく、一見ごく平凡な「超リアル」なテキストを、比類のない英訳に仕上げてくださいました。俳優が台詞を発するとき、その内容とは無関係に見える身体の動きを組み合わせるの岡田作品での不可欠な要素ですが、その手法を尊重しつつも真似することなく扱ってくれた演出家が、フィラデルフィアのピッグアイロン・シアター(Pig Iron Theatre)の共同設立者であり、自身でフィジカルシアターの活動を行っているダン・ローゼンバーグさんでした。

シーガル・センターの2007年プレリユード・フェスティバルで『エンジョイ』の一場面を上演した後、アヤさんとダンさんは、それに続く二年強の間に作品をさらに発展させました。一方、塩谷さんとJSは、岡田氏のカンパニーであるチェルフィッチュによる『三月の5日間』(*Five Days in March*)の米国デビュー・ツアーを2009年に仕立て、その一環として同作品をニューヨークで上演しました。この公演はニューヨークで大きく注目され、またツアーは、ミネアポリスのウォーカー・アーツ・センター、オハイオ州コロンバスのウェクスナー・センター、そしてシカゴ現代美術館など、米国の主要な劇場や会場を巡回しています。

PlayCoがJSと共同プロデュースし、2010年にオフ・ブロードウェイの59E59シアターズで上演した『エンジョイ』の米国初演は、好評につき公演期間を延長しました。また、初日に参加するためにニューヨークを訪問した岡田氏を迎えて、地元の俳優を対象にJSが主催した彼のフィジカルシアター的なアプローチを学ぶためのワークショップも満員御礼でした。英語版の公演は、批評家と観客双方の間でヒットとなり、岡田作品を新たな、広い観客層に紹介する機会となりました。その年の春には、PlayCoはシカゴで開催された全米演劇交流グループ(Theatre Communications Group)の全国大会に招かれ、『エンジョイ』の一場面を上演する機会に恵まれましたが、ここでも米国

各地から集まったプロの演劇関係者に岡田氏の作品を紹介することができました。アヤさんが手がけた英訳は、戯曲の出版で知られるサミュエル・フレンチ社から発行され、これによって『エンジョイ』は、英語話者の演劇学生、プロとアマの演劇人たち、そして演劇ファンが容易にアクセスできる作品となりました。『エンジョイ』は、いまでも学生またはプロの演劇人たちによって、大学や劇場で新たに上演され続けています。

ジャパン・ソサエティーが米国の舞台芸術界に与えている波及効果について

『エンジョイ』の成功により、岡田氏はその後米国において、いくつかのコラボレーション事業に関わるようになりました。この作品と一緒に仕事をしたダンさんは、岡田氏にビッグアイロン・シアターのための新作を委嘱しました。翻訳者のアヤさんの他に、『エンジョイ』の舞台美術家のミミ・リエンさんと、衣装のマイコ・マツシマさんが加わったこの『ZERO COST HOUSE』は、2012年にフィラデルフィアで初演され、ワシントン、フロリダ、またニューヨークの「アンダー・ザ・レーダー・フェスティバル」、そして日本で上演されました。

PlayCoではこの他に岡田作品を2本——2014年に『ゾウガメのソニックライフ』(The Sonic Life of a Giant Tortoise)を、また2018年に『部屋に流れる時間の旅』(Time's Journey Through a Room)を——制作上演しています。いずれもアヤさんが英訳し、ダンさんが演出し、JSがパートナーを務めました。JSや他の米国内で行われたチェルフィッチュの公演によって、岡田氏は米国で熱烈なファン層を獲得しています。

『エンジョイ』と同時期にニューヨークで初演された他の現代作品を挙げると、演出家のダン・セイファー率いるウィットネス・リロケーション (Witness Relocation) による矢内原美邦の『青ノ鳥』(Blue Bird)と岡田氏の『三月の5日間』、そしてインターナショナルWOW (International WOW) による松田正隆の『アウトダフェ』(Auto Da Fe)があります。『青ノ鳥』と『アウトダフェ』の米国公演は、2007年に開催された上述の日本劇作家プロジェクトがきっかけとなって実現し、『エンジョイ』とともにシーガル・センターのプレリュード・フェスティバル (Prelude Festival) で初演されました。これらはJSが米国の舞台芸術界に与えたインパクト、あるいは波及効果のいくつかの事例です。



PlayCoプロデュース 岡田利規作『エンジョイ』ニューヨーク公演より(2010年)
Photo: ©Carol Rosegg

孤立が進む世界の中で、普遍的な共通体験の存在に気付くこと

世界の現代演劇作品を上演するニューヨークの団体の代表として、私は米国の演劇界に、外国の新作とその作家たちを紹介し続けることを自分の使命だと捉えています。PlayCoは、米国の演劇人と観客、そして我が国の演劇界全体が、世界の演劇と積極的に対話を交わせるようにしていくことに関心があります。米国の演劇界がもっと世界と関わりを持ち、深く広い視野を養い、よりバランスのとれた多様性が奨励されることを望んでいます。とはいえ、私たちはツアーでやってきた外国の芝居を上演している訳ではありません。私たちは外国の劇作家の新作を米国でつくり、それらの作品と劇作家がやがて米国の演劇界のレパートリーに組み込まれることを目指しているのです。

外国の演劇を扱うことに献身的で、小規模ながらも強力なコミュニティは米国に常に存在しています。しかし、そこで行われている活動は、米国演劇のメインストリームの中で議論されることはあまりなく、往々にしてフェスティバルや特別企画などで取り上げられる、別の演劇カテゴリーとして見なされがちです。つまり外国の物語や演劇様式に、誠意を持って関わって行こうとする流れに、米国の演劇関係者や観客は乗り遅れているのです。それでも、外国作品に対する興味と関心が段々と高まっている傾向も見られます。例えば米国のエンターテインメント界のメインストリームを見ても、この間のアカデミー賞で韓国の『パラサイト 半地下の家族』が作品賞を受賞したのですから! しかもいまはパソコンやスマートフォンなど、手元のデバイスを使えば、すぐに世界とつながれるのです。政界からはナショナリズムを唱える言葉が聞こえてくる一方、世界が相互にどんどん接続して絡み合うことで、境界や境界線に対する人々の認識も変化しています。

政府の対外政策、あるいは個人が使用するテクノロジーの発展によって、パブリックとプライベートそれぞれの領域で孤立が進んでいます。それに伴い、異質な領域と、普遍的な共通体験の両方への玄関口となるライブの演劇体験は、今後もっと価値を持つようになるでしょう。十年前に『エンジョイ』を上演したとき、米国経済はちょうど「グレート・リセッション (Great Recession)」と呼ばれる、極めて深刻な景気後退の局面から脱却し始めたばかりだったので、マンガ喫茶で働く作中の若い従業員たちが抱えるさまざまな不安に対し、米国の



PlayCoプロデュース 岡田利規作『ゾウガメのソニックライフ』ニューヨーク公演より(2014年)
Photo: ©Carol Rosegg

観客も共感を覚えました。さらに坂手洋二の『屋根裏』と、岡田利規の『ゾウガメのソニックライフ』は、社会との疎外感を描き、岡田氏の『部屋に流れる時間の旅』は、大きな喪失からの立ち直りを扱っています。

劇場に足を運ぶことで、人は日常生活の外側にある世界に導き出されます。英語という言葉、そして米国文化(それ自体も多面的で常に進化し続けていますが)は、引き続きこの国の基準であり続けるでしょう。しかし、日本の戯曲をこれまで米国でいくつかプロデュースしてきた成功例を見ると、私は外国の演劇に対する関心が米国で今後も高まり、わくわくするようなクリエイティブな関係がさらに発展していかうと感じます。

これまでに挙げました日本の戯曲を私が個人的に面白いと感じる理由は、それらが新鮮であり、社会との関連性が高く、様式的に実験性があるからです。日本の新進劇作家については塩谷さんとアヤさんから教えてもらうことがほとんどなので、日本演劇に対する私の知識は、彼女たちと共有する感性から成り立っています。これら日本のアーティストたちが、自分の仕事に対しては厳格であっても、肩の力を抜いているところに魅力を感じます。作品には遊び心があり、人間にとって最も深刻な問題を扱う場合でも、ユーモアのセンスが垣間見られることに惹かれます。最近の例を挙げれば、山本卓卓や市原佐都子、タニノクロウをはじめとする劇作家の作品は、今後の演劇の姿を示しているように感じます。これらの作品は、私たちの未来のために、新しい観客を惹きつけ、開拓してくれるのは間違いのないでしょう。今春JSで予定されているリーディング公演にて、松村翔子と平田オリザの戯曲に出会うことを楽しみにしています。

(翻訳:編集部)



photo: ©Ken Collins

ケイト・ローワルド (Kate Loewald)

演劇プロデューサー。イエール大学卒業。1998年に故マイク・オクレントと故ジャック・テムチンとともにザ・プレイ・カンパニー (PlayCo) を創立。その指揮のもと、PlayCoはこれまでに米国、メキシコ、チリ、イングランド、北アイルランド、スコットランド、フランス、ドイツ、スウェーデン、イタリア、ポーランド、ルーマニア、ロシア、パレスチナ、インド、そして日本から37の戯曲をプロデュース。その活動は高く評価され、オビー賞をはじめとする数々の賞やノミネーション、助成、フェスティバルへの招聘などを獲得。1990年から99年までマンハッタン・シアター・クラブ (MTC) の企画担当ディレクターとして、作品の選定と発展、アーティスト育成などに携わり、さらに新進劇作家に対

象とする「MTCヴァン・ライア・フェローシップ」を立ち上げる。また1998年から99年まで、高名な作家を迎える「MTCライターズ・イン・パフォーマンス」シリーズのディレクターを務め、画期的な文学イベントを実施。現在コロンビア大学芸術学部の芸術修士課程プログラムで2020年特別准教授を務め、過去にはマンハッタンにあるニュースクール大学、フォーダム大学、ニューヨーク大学でも教鞭をとっている。2000年から2003年までユージン・オニール・シアター・センター主催の全米劇作家会議の筆頭ドラマツルクを、またシグネチャー・シアター・カンパニーのゲスト芸術監督を2004年から2005年まで務めた実績を持つ。

<https://playco.org/>

セゾン文化財団 法人賛助会員の募集

セゾン文化財団では、当財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員を募っております。新しい文化を創造するアーティストたちの創造活動に、ぜひお力をお貸しください。

詳細につきましては下記URLにてご覧になれます。

<http://www.saison.or.jp/support/index.html>

法人賛助会員のご紹介(2020年3月現在)

当財団の活動に対しましてご理解・ご支援をいただいています以下の法人賛助会員に深く感謝いたします。(五十音順)

セゾン投信株式会社 <https://www.saison-am.co.jp/>

株式会社パルコ <http://www.parco.co.jp/>

株式会社良品計画 <https://ryohin-keikaku.jp/>

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第90号

2020年3月31日発行

編集人: 久野敦子

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0031 東京都中央区京橋3-12-7 京橋山本ビル4階

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: 2020年6月

● 本ニュースレターをご希望の方は送料(94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。

また最新号およびバックナンバーは当財団の以下のウェブページでもお読みいただけます: <http://www.saison.or.jp/viewpoint/index.html>