シアター & ポリシー 通巻 3 2 号 2 0 0 5 年 8 月 2 0 日発行

編集・発行人 中 山 夏 織

特定非営利活動法人 シアタープランニングネットワーク 〒182-0003 東京都調布市若葉町1 - 33 - 43 - 202 Phone & fax 03-5384-8715 e-mail tpn1@msb.biglobe.ne.jp http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn/

Theatre & Policy

第32号

舞台芸術の国際交流とはいったい何だろう。ただ、海外に行って公演すれば 交流なのか。確かに、それも交流の1つである。が、たとえばこの5月にモス クワでお目にかかったようなダンス公演をも、立派な公演交流と言ってよいも のか。

文化庁の「文化交流使」として渡航中、大使館からの招待で、図らずも日本からモスクワにやってきたダンスカンパニーの公演を見ることになった。それはよいのだが、困ったのが、その舞台の質だ。とてもじゃないが、鑑賞に堪えるようなものではなかったのである。

上演場所は、モスクワ・マールイ劇場の別館。この劇場、普通なら1日借りて5000ドルもする立派なところ。そこを使っての公演だから、さぞかし名のある団体だろうと思ったのだが、そうではなかった。カンパニーの名前は、「バティック」。出演者は全員女性である。

最初、はてなとは思ったのだが、なにしろ助成団体が、国際交流基金、セゾン文化財団、トヨタ財団といった錚々たるところ。これは、ひょっとしたら知らないのは私だけで、実はダンス界では注目されているところかもしれない。そう思い直し、私のモスクワでの活動を手伝ってくれている留学生の矢野さんともども劇場へと出かけた。

大理石張りのロビー。まるで宮殿のような劇場。そこで、まず目と耳を疑ったのは、冒頭の音楽と体の動きとがずれていることだった。最初、このずれには何らかの意図あってのことかと思ったのだが、どうもそうではない。踊りの切れも悪い。しかし、まあそれはいい。我慢できなくなったのは途中から、やたらセックスやオナニーを連想させる動きが出て来たことだ。

いや、セックスを連想させること自体はいっこうにかまわない。それが作品の大事なコンセプトであり、表現のレベルが高ければ、である。ところが、この舞台は、そういうレベルのものではなかった。ちなみに、この舞台のタイトルは「コンタクト」。なにやらピナ・バウシュや、ブロードウェー・ミュージカルのタイトルと似ているが、中身は大違い。コンセプトは似ても、技術と表現が伴わない舞台といえば分かりやすいかもしれない。10分を経過したころから、「なにもこんな三流の舞台を見なくとも、外に出れば見るべきものはいっぱいある。なにしろここはモスクワなのだから」と、だんだん腹が立ちはじめた。

舞台芸術の国際交流の意味と現実

村井 健

Ken Murai

と、その矢先、席を立つロシア人が次々に出てきた。

まさかモスクワに来て、こんな舞台を見る羽目になろうとは。私の今回のロシア訪問の目的は「日本の舞台芸術の魅力を伝える」こと。その私の目の前でこんな舞台が上演されている。これはもう皮肉というほかはない。正直いって、腹が立つより落ち込んでしまった。劇場を出たところで、同行した矢野さんに感想を聞いたら、一言、「これってセクシャル・ハラスメントじゃないんですか」との単刀直入な言葉が返ってきた。

前から、ダンスにかぎらず海外に派遣される舞台の中に、とんでもないものが含まれているとは聞いていたが、それを実際に目にするのはこれが二度目だ。

翌日、別件でギチス(ロシア国立舞台芸術アカデミー)の教授ニーナさん (能の研究者)と会ったら、「村井さん昨日『コンタクト』見ましたか」との質問。「ええ、見ましたよ」、「どうでした」、「よくないと思いますよ。私は途中で帰りたくなりました」。「私は今日、見に行きます」。「じゃ、後で感想を聞かせてください」。「ええ、いいですよ」。

で、その結果はというと、「私も村井さんの意見と同じです」とのこと。これは後で、大使館の人と、本人からも聞いた。が、おそらく、この公演を行なった当のカンパニーは、私やニーナさんのような観客がいたことを知らないだろう。

ロシアのジャーナリストが「この舞台には日本のサブカルチャーのある側面が表れていますね」と言っていたが、その言葉を裏返せば、少なくとも彼は、この舞台を「舞台芸術」としてではなく、「風俗現象」として見ていたことになる。逆にいえば、足下を見透かしているということ。日本でこそ多少注目を集めているからといって、それがそのまま世界で通用するとは限らないのである。

いうまでもなく、ロシアはバレエ、オペラの国。コンテンポラリー・ダンスでは遅れをとっているからといって観客に見る目がないわけではない。むしろ、基本的な鑑賞眼は日本人より遥かに肥えていることをもっと自覚すべきだろう。

とはいえ、最近、海外公演に行く団体がどんどん増えている。おそらくその中に は、この舞台と同様の恐れを知らないものが、演劇も含め相当紛れ込んでいるので はないだろうか。

ミッション意識と心の餓えの不在

問題は、どうしてそんなことが生じてしまうのか、ということである。

1つ考えられるのは、送り出す側の審査の問題だ。実際にその舞台を見ての審査ではないということ。ニューヨーク市の場合、市の審査委員会が決めた助成団体をNPO団体が、助成金の使用目的、舞台のレベル、経営の健全性、社会貢献度などの必須項目を再チェックして、初めて助成が正式に認められるという二重チェックがなされている。ところが、日本にはそういうチェック機能がない。それどころか、現地での専門家によるチェックもない。となれば、これは取った者勝ちの世界ということになる。

もう1つは、ミッション意識のあるなしである。何のために行くのか。その意識のあるところは、「恥はかき捨て」的な公演はまず行なわない。というのは、ミッション意識があれば、その裏には責任意識もまた存在するからである(この意識のあるなしは、助成団体の審査以上に大事なことだ)。だが、ミッション意識がないところは、名目はどうあれ、本心は、「自腹を切らずに行けるから、箔がつくから」というお気軽さで公演を行なうことになる。

ミッション意識があって行くのではなく、お金が出るから行く。もちろん、一概にそれが悪いとは思わない。が、それだけになるとやはり「違うだろう」という気がする。というのは、ほかでもない。自分が表現するもの、届けるものへの「責任意識」があってこその観客反応への震えであり、おののきである。その震え、おののきに対する「謙虚」な思いがないところに、本当の「交流」は生じないのではないか、と思うからだ。

いま、私は、謙虚という言葉を使ったが、それをさらに言い換えれば、心の餓えということになる。心の餓え、表現への餓え、つまりは求める心があれば、必要なものに出会ったとき人は躊躇なくそれを吸収する。

それは行く者ばかりのことではない。迎えた者にとってもそうだ。行く先が海外であれ国内であれ、本来「交流」とは、異なる地域・人との交流、つまりは「異文化」との交流を指す。与え与えられる「刺激」の贈与の中に交流は成立する。一方通行での交流はあり得ないのである。舞台芸術における出会いとはそういうものだろう。が、考えてみれば、それが昨今の国際交流、文化交流には希薄なのではないのか。

求める心があってこその助成。それがいつの間にか反転しているとしたら、これ は本末転倒ということになる。

海外から成田に着いた途端にいつも思うのは、日本人のまったりとした危機意識のなさである。自己責任を問われない気楽な世界が広がっている。このまったり感が、いまや舞台芸術の世界にまで及んでいるとしたら、文化の国際交流は、いずれ、形だけの金食い虫になってしまうだろう。

(むらいけん/演劇評論家・日露演劇会議事務局長)

町の小さな書店に飛び込んだ際、ずっと求めていた本に出会った。「翻訳と異文化 - 原作との < ずれ > が語るもの」(北條文緒著・2004年)である。

同書に描かれるのは、筆者の言葉を借りれば、「文学や言語学にたいして従属的な位置に置かれていた翻訳という仕事が見直され、翻訳についての研究が比較文化学の一翼を担いうる」という認識が生まれはじめたなかで、「日本の近代において翻訳が果たした役割というような大きなテーマ」ではなく、「翻訳という営為にかんする哲学的あるいは政治的考察でもなく」、「原作と翻訳とのあいだに見られるずれというミクロの現象を取り上げ、そのなかにある異文化間摩擦」である。具体的には、村上春樹の『羊をめぐる冒険』や、夏目漱石の『こころ』、トマス・ハーディの『テス』他、様々な小説の部分が取り上げ、何が訳しえて、何が訳し得ないのか、そして、その理由が検証されている。

例えば、『羊をめぐる冒険』はその主人公の「僕に必要なものは正確に数字であらわせるリアリティ」ということばを反映して数多くの細かい数字が登場する。翻訳者もその数字を逐一英訳しているが、「二時間泣いた」「二時間泣いてから」という2ヶ所だけ削除して英訳化されている。その理由として、筆者が分析していくのは、とりわけ大人の男性が「泣く」ことをめぐっての社会的受容の相違である。その相違がゆえに、翻訳者は奇異に感じて削除し、訳さない、というのだ。

他にも、単語の意味範囲ということ、日本文学のキーワードとしての「悲しみ」「哀しみ」「かなしみ」、パラグラフの構成、日本語における主語の省略、心情表現の具体性・抽象性という視点から、筆者は翻訳という作業のもたらす < ズレ > と、異文化間摩擦を論じている。

読み進めながら、翻って、文学の上演形態としての演劇を考えた。というよりも、戯曲の翻訳や、海外公演といった「国際交流」という大義のもとに隠れた「異文化間摩擦」の意味するものを考えたといったほうがいい。

コーディネーターとして、あるいは、通訳や翻訳に携わりながら仕事をしていると、「異文化間摩擦」は日常茶飯事である。そもそも、二つ以上の異なる文化の間にはいって、その摩擦のなかで仕事をするコーディネーターが直面する問題、つまりは両当事者それぞれの仕事の進め方や、期待するものの間にあるズレは、一つの文化では当然のことでも、他の文化ではまったく理解しがたいものであることから生じるものである。だが、当事者らのこだわりは強く頑固であることが多い。そのこだわりこそが創造の原点でもある。そのために、思いを守り、プライドを傷つけない、プロジェクトそのものを壊さないための努力が、回りまわって通訳やコーディネーター批判につながることもあり、そのストレスはかなり強烈なものになるのだが、当事者たちが理解しえたら、実は通訳やコーディネーターなど必要とされないという真実のために苦虫をかむことになる。異文化の間に働くとはそういうことである。

海外から移入するだけではなく、日本の戯曲を海外に紹介・発信する事業が多くの団体のイニシアティブで行われるようになった。文化政策の意向も強く反映している。理解される、されないということよりも、ただ海外で上演したという実績だけを求めた頃からすると、その重要性はよく理解できる。だが、外国人キャスト&スタッフによって上演されるにせよ、部分的なドラマ・リーディングにせよ、根本的な問題は、文学同様に、その「翻訳」にある。いや、むしろ、より深刻な側面を持っているように前述の「翻訳と異文化・原作とのくずれ>が語るもの」を読んでの感想である。

筆者によれば、日本の小説やエッセイが翻訳されるとき、しばしば修正が加えられるのは、パラグラフ(段落)の構成であるという。英文の個々のパラグラフには、一つの中心的な事柄やアイデアがあり、それをめぐって文章が粘着しあっているという。つまりは、違う事柄やアイデアへ展開することがない。日本にも段落という概念は存在するものの、そこには英米人では理解に越える事柄やアイデアの、ときに極端なまでの、飛躍がある。

異文化間摩擦という鏡

中山夏織

Kaori Nakayama

「あれ? このことを言っているんじゃなかったの?」ということである。 だから、翻訳の際にパラグラフ間のやり取りというのか、修正が行われる。さらに、 英語は重複を嫌うという性質のために、ここでも修正が行われることになる。

余談だが、実は、このパラグラフの問題は、異文化摩擦ライブを担う通訳が最も 苦しめられる点でもある。

もう一つ、心情や感情を伝える抽象名詞を、より具体的なイメージを伴う言葉に 置き換えるという作業も行われることが多い。キーワードとなる一語も、単語自体 の持つ広がりで言語では問題なくても、文脈によって訳し変えないと伝わらないと いう問題もある。「噛み砕いた」説明が加えられることが多々ある。

これらのことが、果たして「戯曲」でどこまで可能なのであり、許容されるるのだろうか?

紹介される戯曲が少しずつだが増えるにつれ、海外でたびたび出会うのが、「日本の現代戯曲の翻訳は難しい」という見解である。したがって、上演も難しいということにつながるのだが、その際によく言われるのが、「(翻訳・理解不能な)妙な雰囲気というのか、空気が戯曲全体を支配している」ということだ。ドラマ・リーディングに参加した俳優が、リーディングの後でも、「(登場人物の心情などが)理解できない」とコメントすることも少なくない。直訳なのか、かなり修正が行われているのかにもよるだろう - それは翻訳やリーディングの目的にもよる。また、具体的な社会的事象を描くのではなく、むしろ少しばかり特異な個人の内面を描く傾向の強い日本の現代演劇の性質も関係してくるのだろう。論理よりも、情感や情念、感覚という側面が強く押し出されてきたからでもある。

言語的な問題は、よりプラクティカルだ。「翻訳と異文化」の筆者が論じるように、パラグラフの概念の欠如から来る修正、言い換えれば、パラグラフ間のやり取りというのか、「置き換え」が、戯曲の場合、行いにくいということもある。とりわけ、会話劇でこれがどこまで許容されるのか? わかってもらうための「噛み砕き」は、とりわけテンポを重んじる戯曲では冗長にしかならない。

わからないからといって、すべてわかるように修正することも受け入れ難いものがある。それでは、異文化理解につながらないのではないか。

この点について、「翻訳と異文化」の著者の本音が興味深い。

私の印象によれば、名翻訳者として知られ、「流麗な訳文」が賞賛される翻訳者ほど、この「噛み砕き」が多い。読みやすさ、「翻訳とは感じられないこと」がよい翻訳の第一条件なのであろうか。異言語を何とか自国の言語に乗せようとする、そのさいに起きる摩擦がどこかに痕跡を残してこそ、翻訳ではないか、という気がする。(2004、p.75)

だが、日本の近代劇、そして新劇自体が、その成立において海外から移入された概念を移植し、日本的に発展させてきた経緯から、まさに「インターカルチュラリズム」を体現してきたわけだが、そのために「翻訳くささ」が長くつねにつきまとってきた。その功罪は、文学・芸術面での影響だけではなく、アートマネジメントの視点からも考える必要があるのではないだろうか。

演出プランとしての翻訳

外国人によって翻訳上演されてみて、自らの戯曲がまったく違うものになっているのに気づいて愕然としたという声に出会うことは少なくない。だから、言語的に未熟でも自分で訳したいという劇作家に出会ったこともある。「一言一句」「てにをは」にまでこだわって書いた作品がいとも簡単に - と思われがちなのだが - 修正というプロセスを経て翻訳されることに作家が拒否反応を示すのをどう考えていくべきなのだろう。翻訳くささから脱出し、日本語での戯曲創造を求めてきた世代が、今

ヴィテーズは、ロシア生まれのフランスの演出家・俳優。 ブレヒトのフランスへの紹介者として知られる。

彼の言葉によれば、「ドイツ語は厳密にいえば、フランス語に翻訳できない」言語であるという。その理由として、「記号論の分野がお互いに重ね合わせられないからだ」としている。でも、「これはロシア語にはあてはまらない」とも語っている。

(1996, p.122)

また、北條は、英語と日本語の関係について、「現在までは、日本人が英語的感じ方に馴染む度合いのほうが、英米人が日本語的感じ方を理解する度合いより大きく、そのぶん日本文学が英訳される場合に修正が必要になっている」とする。(2004、p.14)

日本人の多文化についての感じ方 のフレキシビリティは、文化や制 度をつねに海外から移入してきた 歴史的産物かもしれない。 それだけ独自性を確立しえたというべきだろうか。

実際のところ、劇作家自身が、翻訳された作品が、オリジナルとは違うものとして認識しうるかどうかにかかってくる - それを楽しむ作家も少なくはないが、なかなか困難なことも事実である。この点については、そもそも翻訳は、翻訳者と作家の共同作業で行われるべきということだろうか。

だが、翻訳者はあくまでも人格をもたない忠実な翻訳ソフトではない。翻訳、そして外国人による上演は、オリジナル作品をベースとした新しい創造であると認識する必要があるのではないのだろうか。アントワーヌ・ヴィテーズは、翻訳の不可能さゆえを愛するとし、次のように語る。

優れた翻訳というのは、それが真の言葉の創造であるために、すでにその 演出 (mise en scene) を内包している (1996、p.125)。

このフレーズに出会って、翻訳は異文化のクリエーターと観客に対する、ある種の「テキスト・レジ」なのではないかと考えるようになった。パトリス・パヴィは、「翻訳家はリーダー reader であり、ドラマツルグ」(1992、p.139)だという。

翻訳家は、劇作家への忠誠心とともに、一リーダーとして自分の受けとったイメージを、具現化すべく、ドラマツルグとして、多言語へ変換するための言語的・文化的「テキスト・レジ」を行う。一つの原作が、様々な翻訳家によって翻訳されたものを読み比べる醍醐味は、まさに翻訳家の解釈と演出プランを読み比べることを意味するのではないか。

優れた戯曲は、すでに、その演出を内包している。最近英国演劇で増加しているように感じている、例えば、ディヴィッド・ヘアやキャリル・チャーチルといった著名劇作家による古典・近代作品の新翻訳が、多分に新しい戯曲の創造のようにも感じられるのは、まさに、その「演出」の現代劇作家による現代化でもある。

このように書いてきて、はた、と思い出した。翻訳のことを語っているわけではないが、マックス・スタッフォード=クラークが、その著書『ジョージへの手紙』のなかで、次のように書いていたことだ。

演劇はコラボレーションの行為であり、真のコラボレーションのための環境が整えられれば、演劇はその最もスリリングな可能性をひき当てる。演劇に働く誰もが、これをほんとうにわかっているのだが、その達成があまりに困難であり、維持が不可能なために、我々皆がそれを何とか回避しようとする。これが演出家を、劇作家との困難な関係を扱う必要がない古典の演出にとどめてしまう。劇作家は自らの芝居を演出したいと願う。だから、劇作家が演出家のイマジネーションによって挑まれることがない。そして、俳優は自分たちのカンパニーをスタートしたいと願う。カンパニーを持つことは、ファッショナブルなアイデアだが、実際には、その作品はしばしば退屈で上滑りなものになる。(1989、p.4)

参考文献

北條文緒(2004):「翻訳と異文化 - 原作との < ずれ > が語るもの」 みすず書房

Patrice Pavis (1992): "Theatre at the Crossroads of Culture", Routledge

Patrice Pavis ed. (1996): "The Intercultural Performance Reader", Routledge

Max Safford-Clark (1989): "Letters to George", Nick Hern Books

今日の日本の現代演劇を構成する流れの一つが、劇作家と演出家を兼務する一芸術家のビジョンが率いる演劇創造であることは事実である。この事実が翻訳や国際交流事業の仕事を困難にしているというつもりは到底ない。だが、「性質」を規定する一つの要素ではある。ドラマツルグという概念の不在も関係してくるのだろうか?

一つの文化や社会を表象するからこそ、戯曲の翻訳そして上演は、さらなる協働 作業を必要とする。戯曲は読まれるためだけではなく、俳優の身体を通して観客に 提供されなくてはならないからだ。そのために俳優も、コーディネーターも、また 文化の翻訳の作業に参加する必要がある。

一つのカンパニーのなかにも、異文化間摩擦がある。だが、誰もが心の中で挑まれる事態からどこか回避したいと願い、自らに固執する。国際交流のコラボレーションは、それをより明確に顕在化させるメディアであり、自らの真の姿を映す鏡のようなものなのかもしれない。優れた鏡になるには、もっともっと摩擦で磨かれる必要がありそうだ。(なかやまかおり / アーツコンサルタント)

ある観世流能楽師から聞いた言葉が心に引っ掛かっていた。確かこんな 内容だった。

「子どもの頃は何をやっているのかわからなかったが、20歳近くになってから舞台で急に感情が流れ込んできて、歩みを進めると視線の先に月が見えた!」

古典芸能の家に生まれたものは3歳から芸を仕込まれる。内容もわからないまま、型や振りを体で覚えさせられる。ただ舞台の上で言われた通りに動いているだけと言ってもよいだろう。ところが、先人が長年かかって作り上げた演出を繰り返していると、ある日突然、劇の感情と世界が立ち現われたということか?

登場人物の貫通行動を把握し、履歴書をつくり、キャラクターを造形し、五感の記憶で回りの環境を醸し出す……まずは内面から役作りをする現代劇とはまったく逆のアプローチをするのが、日本の古典芸能であると改めて気づかされた。そして、演劇教育の現場の学生たちの顔が浮かんだ。

今、大阪府立東住吉高校芸能文化科演劇専攻の2年生、神戸山手短期 大学表現芸術学科の1・2回生に演技と脚本と概論、そして、大阪産業 大学人間環境学部文化環境学科の3回生に演劇的手法によるコミュニ ケーション演習を教えている。演劇専攻はともかく、非専攻でも、「演劇 で」何かを教えるのではなく、「演劇を」教えることを通して、コミュニ ケーションや感受性、そして社会理解を育むという方針でやっている。

演技の基本的な考え方は、次の通り - 。

内からと外からの 感情アプローチ

- 日本人はどっちが得意?

八木延佳 Nobuyoshi Yagi

<まず自分自身で>

[自己開放] - 7つの普遍的感情表現(悲しみ、怒り、恐れ、喜び、驚き、軽蔑、嫌悪)を出せるようにする。

[感情のストレッチ] - 心の壁(先入観など)を取り除き、感情を柔軟にする。

[五感の記憶]

- ・感情そのものを取り出すのではなく、思い出、品物などから 探っていく。
- ・俳優は信じて舞台の上に存在する。

「交流] - 互いに影響を与え合い、感じ合う。

「関係] - 相手、家族、社会、国家、神(運命)を意識する。

<次に登場人物になって>

- ・登場人物のプロフィールを調べてキャラクターをつくる。
- ・他者のアイデンティティを自分の中に入れる。

<そして...>

・身振り、動き、立ち位置で視覚化する。

<最終的には>

・自分という土壌に役という種を蒔き、新しい人物に変貌する。

以上は、もちろん順番通りにはいかないが、各段階のエクササイズを体験した上で、シーン・スタディーや即興劇をすることにより、演劇に求められている教育的な効果の基礎は身につくのではないかと考えている。この考え方は、多くの現代劇のベースになっているスタニスラフスキー・システムの流れを汲むメソード演技をもとにしている。簡単にいうと、説明的でないリアルな演技を要求され、まずは内面を埋めることを重視する。

しかし、学生たちに「五感の記憶」を使って、感情を探ることをさせてもほとんど表情が変わらない場合が多い。本人に聞くと「あまり怒ったことありません」とか「人物の状況を心の中で考えているんですけど…」と答える。追究すると、過去の感情のストックが少なかったり、他者の理解がなかなかできない場合が増えているようだ。つまり、「自分という土壌」が痩せているため、良い「種」を蒔いても、「花」が咲かないということ。まぁ、単純に感情が出にくいのだろう。

そこで、冒頭の能楽師の話にもどるわけだが、20年近くも人物の気持ちも、舞台設定も感じずに演じていたのに、ある日突然わかったということは、とりあえず外側からアプローチしても、その型が必然や洗練から生じたものであれば、内面に到達することができるという証拠ではないだろうか?

このことを確認するために、人間が生得的に持っている「7つの普遍的感情表現」を内面からつくるのではなく、顔の表情をつくることにより、感情を出すエクササイズをしている。

例えば、「悲しみ」だと、「眉毛が八の字になり、ひたいの真ん中に U字を逆さにした形のしわができる。目と目の間に薄く縦じわが寄 る。唇の端は下がる。」という顔の形をしてみる。すると次第に、心 が沈み込んでくるから不思議だ。そして、この表情で怒ったり、喜ん だりはとてもやりにくい。これらの普遍的感情は、ほとんどの民族で 共通しており、生まれつき盲目の人にも当てはまるので、遺伝子レベ ルで組み込まれたものらしい。

社会心理学者のリアン・フェスティンガーの「認知不協和理論」で も、このことを証明できる。「ある人の行動を変えれば、その人の思 想と感情も、不協和をできるだけ少なくしようとして変化する」とい う理論。彼は、人格を行動・思想・感情の要素で考え、1つが崩れる と不協和(=葛藤)が起き、バランスをとろうとして他の2つも変化 すると言っている。顔の表情、身体の姿勢、呼吸、声、歩き方、癖と いう比較的変えやすい外見(行動)をまずつくることにより、内面(感 情、思想)がそれに見合ったものに変化していき、別のキャラクター になることができるということだ。

西洋の近代リアリズム劇の流れにあるメソードの方法論では感情を出しにくかった日本の学生たちが、型からアプローチする伝統芸能的手法で感情を探っている姿は本当に興味深いものがある。比較文化心理学で "感情の在り処 "を調査したところ、アメリカ人は「心臓」、日本人は「腹」と答えた人が多かったそうだ。生きるために一番必要なもの(心臓)として、アメリカ人は感情をとらえ、他人に隠すもの(腹)として、日本人は感情をとらえているとのこと。「腹を探る」「腹に一物持つ」と言いますものね。

最近、試しているエクササイズは、「虹の7色」と「質感(スベスベブラザラ カチカチ フワフワ プチプチ バァ~ン!)」の『感情』を、顔の表情、声、身振り、動きを使って、ペア(関係性)で表現するというもの。

この結果も、日本の若者の "感受性 "を如実に物語るものであるが、紙面が尽きたのでまたの機会に……。

(やぎのぶよし/演劇プランナー、関西文学編集次長)

Contacts
E-mail
n-yagi@ax5.mopera.ne.jp
http://homepage3.nifty.com/
bunka-produce/yagi/

編集後記

沖縄県沖縄市で開催された「国際児童青少年演劇フェスティバルおきなわ2005」(通称キジムナー・フェスタ)にお手伝いのため、わずか3日間の滞在でしたが、お伺いしました。一過的なイベントにはちょっと疑心暗鬼で、あまり関心をもてない私ですが、このフェスティバルのめざす極東アジア諸国のフェスティバル間ネットワーク化の意義、そして継続への強い意思が感じられて、強い関心をもつようになりました。

アジア会議と国際シンポジウムの通訳を担当させていただきましたが、同時に、もちろん世界各国の質の高い児童演劇を鑑賞するとともに、多くの実践家たちからお話を聞く時間を得ることができました。実は、英国人の通訳をすることにはなれていますが、同じ英語圏でもオーストラリアやアメリカの英語には慣れていない、また非英語圏の方が第二外国語として使う英語(でも、とても流暢です)にも慣れていないわけで、それを察して、私がつまると英国のパネリストが私にわかる英語に言い換えて教えて下さるという場面が何度かありました。未熟な私を助けてくださるご好意に心打たれるとともに、「言葉」の違いの不思議さ、面白さを感じました。

このキジムナー・フェスタの圧巻は、そして国際交流ということを考えさせられたのは、沖縄市内のショッピングセンターの屋外駐車場で行われたジンバブエの小学生たちのダンス・パーフォマンスでの日本の子どもたち、そして親たちとの自然な交流の姿でした。おそらく2歳弱でしょうか、小さな男の子が自然にジンバブエの青少年たちのダンスのリズムに合わせて体を動かし、いつの間にか彼らの近づいていき…。引き続く内戦、少年兵、HIVなど多くの孤児を含む、ジンバブエからの青少年たちですが、踊っているときの楽しそうな姿にも何か強く心揺さぶられるものがありました。自然発生的な交流の姿に何か癒されるような気持ちになったのは私だけではないのではないかと思います。理屈を商売にしている身ですが、理屈ではない交流の必要性というものを実感する機会となりました。といっても、このような場を作り上げるためにも、そして、維持するためにも、理屈と経済が必要となるわけではありますが。

今年のエデュケーション・ワークショップは、「波乱」とともに幕を開けました。ケネス・テイラー先生がご家族の急な入院のために来日できなくなり、一部地域でのワークショップを延期し、また東京のワークショップのために、ワークショップリーダーとしてコミュニティで活躍した後、ケン先生の門を叩き学んだメリンダ・ウールフォード女史を英国から急遽招へいし、広島でのワークショップには、東京で活躍するドラマ&TEFL(外国人のための英語教授法)教師のディーン・チャールズ氏にお願いすることになりました。メリンダならびにディーンの機動力と、ミッション&チャレンジ精神、そして確かな指導力にほんとうに救われました。ワークショップを終え、ディーンとの語らいを通して、ドラマ教育、TEFL、そして、マネジメント・トレーニングの理念の共通点を見いだしたのはうれしい副産物といえそうです。

この「経験」を通して、海外からの招へい業務(国内でもなくはないですが)に必ずつきまとう「リスク」ということだけではなく、各主催者やケン先生との対話、後任を探す過程でプロジェクトの目的や考え方、展開などを整理し、提示することを通して、改めて、基本に立ち戻って、エデュケーション・ワークショップを実施する意味ということを考えるようになりました。また、後任を探す過程で出会ったドラマ教育に携わる方々のご好意や、突き動かすような熱意が意味するものを考えました。何か長く続けてくるとときにその本質的な意味を忘れてしまっていることすら、気づかないようになってしまうことがあります。そんなことをも教えてくれたようです。

今年で5年目となりますが、これで日本劇団協議会主催としてのエデュケーション・ワークショップは終止符を打ちます。各方面から強い要望をいただいており、これまでとは少し違う形でのエデュケーション・ワークショップの継続を模索し始めています。基本に立ち戻り、何が求められているのか、何を仕掛け、挑発していかなくてはならないのか、何が可能なのか…様々な次元での議論を続けることになると思います。9月には、このエデュケーション・ワークショップの最後のプログラムとして、ダンディ・レップのスティーブン・スモール氏をお招きしてシアター・イン・エデュケーションのセミナーならびにワークショップが開催されます。有終の美とともに、新しい展開のための起点としたいと考えています。(中山夏織)

特定非営利活動法人

シアタープランニングネットワーク 国際化時代の多様な文化という視点 に立ち、舞台芸術関連の様々な職業 のためのセミナーやワークショップ をはじめ、調査研究、情報サービス、 コンサルティングなど、舞台芸術に かかるインフラストラクチャー確立 をめざすヒューマン・ネットワーク です。国際的な視野から、舞台芸術と 社会との関係性の強化、舞台芸術関 連職業のトレーニングの理念構築と その具現化、文化政策・アートマネジ メントにかかる情報の共有化、そし てメインストリームシアターとコ ミュニティシアターの相互リンケー ジを目的としています。

2000年12月6日、東京都よりNPO 法人として認証され、12月11日、正 式に設立されました。

Theatre & Policy

シアター&ポリシー

シアタープランニングネットワークの基幹事業として、2000年6月から定期発行(隔月間・年6回)されています。定期購読をご希望の方は、シアタープランニングネットワークの準会員としてご参加下さい。

年会費3千円(送料込み)を下記まで ご送金下さい。尚、送金の際は、ご住 所・氏名・電話番号を忘れずにご記入 くださいますようお願い申し上げま す

郵便振替口座

00190-0-191663加入者名

シアタープランニングネットワーク