

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター No. 43

財団法人セゾン文化財団
THE SAISON FOUNDATION

5 June 2008

◆目次

ミネアポリスのリーディング体験…………… ①

永井 愛

「ポストドラマ演劇の実践ワークショップ」の次第…………… ⑤

阿部初美

山田うんワークショップ・レポート…………… ⑧

山田うん

article—①

ミネアポリスのリーディング体験

永井 愛

セゾン文化財団では2006年度より、U.S/Japan Cultural Trade Network, Inc.のコーディネートのもと、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、共催事業として「日米現代劇作家・戯曲交流プロジェクト」を進めている。昨年10月には永井愛氏の戯曲『片づきたい女たち: Women in a Holy Mess』が参加した。10日間の滞在中、翻訳ワークショップとリーディングを通して感じられたことを、永井氏にご執筆いただいた。(編集部)

三人がかりの翻訳

ミネアポリスのプレイライツ・センターで行われた『片づきたい女たち』のドラマ・リーディングは、私がかつて海外で経験したものとしては、最も丁寧に時間をかけて準備されたものだった。

二兎社(私の主宰する劇団)の安藤ゆか(制作)がまず英語への下訳をし、それを吉田恭子さんが、アメリカ文学研究者の目で直し、それをさらに、プレイライツ・センター側のアンディ・ブラゲンさんが、現地の劇作家の目で直す。第一稿が上がった後もこの三人の間では、よりふさわしい翻訳をめぐる何度かメールの行き来があった。

英語が全く駄目な私は、報告されたり、質問されたりしながら、ただ待っていただけなのだが、それでも、翻訳というもののどこがどう難しく、どんな問題に直面するののかということが、少しずつわかってきた。

「……」や「!」は余計なもの?

私は、私の書いたことが、すべて訳してもらえるのだと思っていた。だが、アンディさんのチェックを経た台本には、カットされた部分も少なからずあった。その多くはト書きと、台詞についた「……」「!」などの記号である。

「……」については本谷有希子さんも書いておられたが、アメリカではそう簡単に通用しない^{註1)}。口ごもりがちな場面の多い日本の戯曲では、「……」はもはや台詞の一部と化した感があるが、アメリカ

では(「!」も)演出・演技に先入観を植えつける余計な指定と見なされるのかもしれない。戯曲の第一印象として残しておきたい気はしたが、私自身「……」に頼りすぎているという自覚もあり、これにはあまりこだわらないことにした。

ト書きが多いと前衛的?

戸惑ったのはト書きのカットだ。アンディさんによれば、「ト書きが多いと、前衛的な作品と見なされ、プロデューサーに売り込みにくくなる」そうで、「なくてもわかるト書きはカットした」とのこと。

このプロジェクトは、アメリカでも上演可能な英訳台本をつくることを目的としている。これまでも様々な日本の戯曲が英訳され、出版、配布されてきたが、そのほとんどはアメリカのプロデューサーに読まれておらず、稀に読まれても、上演台本にはほど遠いので上演に結びつかないという事情があるのだそうだ。

こちらとしても、ぜひ上演に結びつけてほしいのだが、「ト書きが多いと前衛的」というアンディさんの説明は不可解だった。彼が「なくてもわかる」とカットしたト書きのほとんどは、私が「なくてはわからない」と思ったから書いたものだ。

『片づきたい女たち』は、凄まじいまでに散らかったツツコの部屋を、高校時代の親友、おチョビとバツミが訪れて、三人が全編散乱した物を片づけながら展開される。誰が今、何のゴミの袋を持っているのか、誰が何を片づけて、そのためにどこにいるのかなど、ト書きでしか説明できない部分も多い。

そういう部分がカットされてしまうと、稽古によけいな手間がかかる。俳優は、誰に対して台詞を言ったのか、何を見てこう言ったのか、どういう動作があったからこう言ったのか、必ず知りたがるだろう。

私だって、あくまで作者のト書き通りに演技や演出がなされるべきだとは思っていない。稽古場では当然、新たな発見があるのだから、作者のト書きは言わば、よりよい発見に向けての原材料の提供だと思っている。材料の出そろったところで、要不要の判断をしてほしいのだ。

アダプテーションとは何なのか?

ト書きは復活してほしいと、アンディさんにメールを送った。が、彼には彼のこだわりがあり、なかなか希望通りにはいかない。書類によれば、アンディさんの役割はAmerican Adaptationというこ



プレイライツセンターの正面玄関の前で。
筆者(左)と吉田恭子さん(CTNディレクター/右)
photo: 安藤ゆが



劇作家(筆者/左から2番目)、演出家、役者、翻訳家を交えて、翻訳台本の直しの打ち合わせ。
於: プレイライツセンターのロビー
photo: 吉田恭子(CTN)

とになっている。私はこれを、より生き生きとしたアメリカの話し言葉への書き換えと理解していたのだが、Adaptationの「改作」という意味合いがにわかに気になってきた。そう言えば、英訳台本には私の書かなかった台詞も多少つけ足されている。日本語のできないアンディさんが、英語の下訳だけを頼りに、どこまでアダプテーションの権限を持つのか、もっと事前に知っておくべきだった。

とは言え、こんな疑問が出てきたのは、念入りの翻訳作業のおかげである。過去にロンドンのブッシュ・シアターで『時の物置』『新・明暗』、ニューヨークのジャパン・ソサエティーで『萩家の三姉妹』がリーディングされたが、稽古・上演をふくめて全日程は二、三日、翻訳についてあれこれ検討することに主眼はおかれていなかった。私自身、自作を紹介してもらえただけでありがたいというお客様気分だったから、文句の出ようもなかったのだ。

そして、現地へ

ミネアポリスでは、手厚い待遇に恵まれた。私と安藤には冷蔵庫も洗濯機も乾燥機もある、大きなマンションのような個室が用意され、プレイライツ・センターへは車で送迎つき。毎日、プレイライツ・センターの誰かが夕食に誘ってくださった。日米の文化交流を支援する「日米カルチュラル・トレード・ネットワーク(CTN)」のディレクター、吉田恭子さん(英訳の吉田恭子さんとは別人。紛らわしいので、CTNの吉田さんは、以下恭子さんと書く)が、終始つき添って強力に支えてくださった。

稽古が始まる前日、ポリー・カールさん(プレイライツ・センターの芸術監督)、マイケル・ディクソンさん(演出家)、アンディさんと簡単な打ち合わせをした。私たちは、英訳の疑問点について、ここでもいくつか質問し、アンディさんも応じてくれたのだが、直しについては「自分が考えることだから」と、私たちとの共同作業には乗り気でないように見えた。「原作に戻るのが一番やりたくないこと」とも言われ、これにも出鼻をくじかれた。アンディさんはまだ二十代の後半、私の半分ぐらいの年齢だ。五十代の女しか登場しないこの作品のアダプテーションに果たしてふさわしいのか、若者だから距離感がとれてかえっていいのか、何ともつかめない。彼が劇作家であることも、翻訳家以上に自分の文体を打ち出したい願望にとらえられてしまったら、いい方に働くとは限らないだろう。とにかく、どの

ように話を続けたらいいのか迷った。

怨みがましいことばかり書いてしまったが、アンディさんは頭の切れがよく、語彙も豊富で、言葉のセンスもいい。英訳は直しを重ねるごとに良くなってきていたのも事実で、彼とうまくコミュニケーションがとれないままお別れとなってしまったのは残念だった。

アンディさんは抜き差しならない事情ができ、急遽ミネアポリスを発つことに

なったのだ。直しの相談は、ポリーさんに引き継がれた。彼女が常に気さくな態度で接してくれたため、私たちは疑問点のすべてを伝えることができた。

演出家への信頼

四時間の稽古が六日間、休日を挟んで本番、本番当日にも三時間の稽古がある。この作品をマイケルさんに演出してもらえたのは幸運だった。彼は当地の大劇場、ガスリー・シアターの演出家もしていたベテランで、積極的に私の意見を聞こうとしてくれた。それは、彼が最上の判断をするためであり、皆が意見を言いやすい、リラックスした稽古場にしようと努めていた。この態度は一貫して変わらず、彼が話し合いの中でオリジナリティーを発揮してきた自信を伺わせた。私はすぐに、彼を信頼することができた。

出演者は、サリーさん、ジョディーさん、エイミーさんの三人。役を入れ替えて読み合わせをした後、マイケルさんは私にキャスティングをしてほしいと言う。私はどうしても日本でのキャスティング(「グループ・ぼる」の岡本麗、松金よね子、田岡美也子)が頭にこびりついているので、何となく彼女たちに似たイメージで選んでしまったが、マイケルさんによれば、私がツンコ役に選んだエイミーさんは、堅実な主婦タイプが似合うとのこと^{註2)}。なるほど、昔親しんだアメリカのホームドラマのママは、エイミーさんのように理知的な美人だった。ということで、エイミーさんにはおチョビをやらせようことにする。バツミは大柄で開放的な雰囲気サリーさん、ツンコは内に秘めたパワーの感じられるジョディーさんに決めた。

ただならぬ「片づけ」

リーディングと言っても、マイケルさんは動きのあるものにしてしていた。これはいい効果を生むこともあるが、中途半端な立ち稽古のようになってしまう危険もある。特にこの芝居の場合は、動きのほとんどが片づけなので、台本片手にそれをやるのは難しいし、何より物の処理が大変だ。日本での公演の際も、最後にどこまで片づくのか目安を立てた上で、この段階ではここまでと、床に落ちているゴミにまで番号をつけ、物を増やしたり減らしたり、何度も試行錯誤を繰り返した。出演者も気ままに動くことは許されない。これを片づけるのは誰で、どの台詞の時にそれを片づけるかまでき

ちり決めておかないと混乱が生じる。返し稽古もすぐにはできない。物をすべてその時点の位置に戻し、そこからスタートしなければならなかった。一公演終わると、幕開きの状態に戻すのに一時間以上かかる。この大作業は、三演目によく批評家の目に留まることとなり、舞台監督の小山博道さんは読売演劇大賞のスタッフ賞を受賞した。

それを、段取りも決めずにここでやっつけてしまおうということなので、私はあわてた。ポリーさんは果敢にも自宅から下着まで持ち出し、舞台のあちこちに散乱させた。テーブルで台所らしきものを作り、それなりにだらしない部屋が出来上がったところで動き始める。そうすると、案の定、読み合わせでは気にならなかったト書きの不備が問題になった。恭子さんと安藤を介して、一つ一つ説明し、カットのト書きはようやく復活した。

繰り返しは嫌われる

稽古に立ち会いながら英訳台本をチェックできたのは、とてもよかった。演技を見ていると、原文とのズレが生じているところは如実にわかるし、曖昧な部分は役者さんから質問が出る。字面の上ではまあいいかと思っていた微妙なニュアンスの違いも、演技の方向を変えてしまう。

英語は同じ言葉の繰り返しが嫌いと聞かされた。こちらが、あえて同じ言葉を繰り返す効果をねらっている、それは下手な表現だとみなされるらしい。たとえば、「行くならやるわよ、行くなら自分で……」という台詞は、「行くなら」の繰り返しがカットされ、日本語に直訳すると「もし行くと決めたなら(行くことにしたら)、自分でやる」という意味になっていた。これだと、かなり断定的な物言いになり、グダグダとした迷いが演技に生じにくい。もちろん、この台詞を迷いながら言おうとすれば、迷いは生じるだろうけれど、そういう選択をする余地が、かなり排除されてしまうように私には思えた。

「ツンコだって幸せじゃないよ。あれ見なよ、幸せじゃないよ!」という台詞も、「幸せじゃないよ」の繰り返しがまずいとされ、直訳では「ツンコも幸せじゃない。彼女を見て」になった。これも私には確信的な言い方に感じられ、ツンコを「幸せじゃない」とムキになって思おうとしているおチョビのヒリヒリした嫉妬は伝わりにくい気がする。日本語でも、単純な繰り返しが過剰だったり、違和感があったりする。だからこそ、あえて繰り返した理由を想像させもする。「行くなら」も「幸せじゃないよ」も、繰り返すことによって、その逆の思いが支配的であることを私は忍び込ませたかった。ツンコは「行けそうにない」のであり、おチョビはツンコが「幸せそう」に見えるのだ。本人はそう認めたくないのだけれど。

この繰り返しについては、ポリーさんを説得することができず、英訳はそのままだった。これは、日本語と英語の違いと言うより、文化の違いなのかもしれないし、個人の言語観の違いかもしれない。そこをさらにつきつめれば、よりふさわしい英訳が見つかった可能性もあるが、他にもこのような部分はたくさんあり、一つ一つに費やせる時間は限られていた。

ひねった言葉は普通になる

多少ひねった言葉は、ひねった部分が意識され、きわめて普通の言い回しになってしまう傾向にあった。「事件の顔で言わないでよ」



“Women in a Holy Mess” (『片付けたい女たち』第一部のリハーサル風景
於: ウエアリング・ジョーンズ・シアター(プレイライツセンター)
photo: 吉田恭子(CTN)

という台詞は、「何か起きたような言い方をすべきではない」という、遊びのないものになっていた^{註3)}。英語には「事件の顔」という言い方はないとの理由からだが、日本語にも「事件の顔」という言い方はない。それゆえ、これはバツミの遊び心を表すし、すぐ深刻な顔をするおチョビをそのようにからかう二人の関係性も示される。英語での変さ加減が、日本語での変さとは異なるのだらうと認識したあたりで時間切れとなってしまったが、もう一踏ん張りすれば、変だから面白く、英語としても成立する言い方が見つかったらう。

男の子の顔を評した「中の上で感じの」は、人間の顔を表すのに適当でないと思われたのか、「pretty cute boy」になっていた。これではバツミが恋した男の子を、ツンコもおチョビも素敵だったと認めたことになってしまうし、女同士のあけすけな会話としても物足りない。時間をかけるには、あまりにもささやかな箇所だが、人物像や関係性が変わってしまうと伝えた。本番には間に合わなかったが、帰国後にアンディさんから直しが届いた。「一つ星半か二つ星」。嬉しかったし、笑った。

いつ言うべきか?

こんなふうな、多くの箇所が検討された。過去の経験から、ポリーさんは、劇作家側に言いたいことが募ってくるのを熟知していて、稽古後に改めてチェックの時間をとってくれた。稽古中に英訳のことで議論になり、進行が妨げられるのを防ぐ配慮でもあっただ



“Women in a Holy Mess” (『片付けたい女たち』) 第二部のリハーサル風景
於: ウェアリング・ジョーンズ・シアター (プレイライツセンター)
photo: 吉田恭子 (CTN)

ろう。ただ、稽古中にその場で指摘した方が、翌日改めて変更を伝えるより、稽古のロスが少なく済む場合もある。その兼ね合いは難しいところだ。察知したのか、マイケルさんが「気がついたら、すぐ言って」と申し出てくれたので、これは今、これは後回し、というバランスがとりやすくなった。

パンツはどうして脱げたのか?

難航したのは、「私、心のパンツが脱げちゃった感じ……」というバツミの台詞だ。「心のパンツ」を直訳しても英語では通じないと言われ、「I feel like I've been stripped naked, like someone's pulled off my underwear. (私、裸にされてしまったような気がする。誰かが私の下着を脱がせたみたい)」と訳されていた。

行為の主体をぼかせる日本語では、「脱げちゃった」で通用するが、曖昧表現に馴染まぬ英語では「なぜに脱げたのか」が問われ、「誰かが脱がせた」ことにされたのだろう。当然のことながら、サリーさんは「じゃあ、誰が脱がせたの?」と聞く。

これは、ツンコとおチョビにダメ女ぶりを徹底批判されたバツミが、恥もプライドもかなぐり捨てて居直った際の台詞である。パンツを脱がせかかったのは、誰か(ツンコとおチョビ)に違いないけれど、出世したツンコへの嫉妬や、おチョビの堅実な暮らしぶりへの羨みや、無力な自分への絶望も加わって、バツミが自虐的にパンツをかなぐり捨てた面もあり、原因は一つに限定されない。つまり、三人の間にその夜起きた出来事の総体が、バツミをそこまで追いつめたのだ。日本では、その逆ギレぶりに、笑いの起きる台詞でもあった。

ポリーさんは、それなら「Suddenly I feel my pants are at my knees (いきなりズボンが膝のところまで下がってきた感じ)」に変えてはどうかと言う。これだと、下着のパンツではないパンツ(ズボン)が緩んで自然に落ちたと想像され、下着を「誰かに脱がされた」猥褻感は消えるし、ズボンが下がって下着が露出する方が、アメリカでは笑えるとのこと。私も猥褻よりは笑える方がいいと同意した。振り返れば、「心の」という言葉が入れられなかった→パンツは生身の肉体がはいていることになった→そのパンツが脱げては猥褻→パンツではなくズボンが脱げたことにする、という経過をたどったわけで、「心の」を表すうまい訳語が見つければ、別の展開もあった

かなと悔やまれる。膝まで下がったズボンには、屈辱に開き直った末の、ヤケッパチな解放感がない。

でも、検討された訳語の多くは双方の知恵の出し合いでいい解決を生むことになり、直接対話の有効性を実感した。役者さんたちは、毎日新たな言い回しを強いられることになったが、意味が鮮明になった分、さらに自由に闊達になった。ナチュラルで、なおかつ舞台にも通用する強度のある演技にこの三人は心憎いほど熟達していて、アメリカの俳優のレベルの高さを感じさせた。

演出家の名案

稽古の中日頃、マイケルさんから名案が出た。リアルタイムで進む一幕物のこの芝居を一部と二部に分け、間に休憩を挟む。その間、観客にはロビーに出てもらい、舞台上の物はすべて片づけてしまう。休憩後に観客が戻ると、舞台上にあるのは、台本の載せられた三つの譜面台のみ。役者は改めて登場し、今度は定位置に立ったままで文字通りのリーディングを行う。

アバウトな片づけで通すのはいかにも辛いと思っていたので、大賛成した。動きのある一部で観客は部屋の様子や片づけの具合がわかっているから、二部ではさらに想像力が高められ、リーディング本来の醍醐味を味わうことになるだろう。上演の全体像がつかめ、稽古にも弾みがついた。

観客の反応

そして、本番当日。ロビーには軽食が用意され、和やかな雰囲気のもとに観客は迎えられた。一部から二部への転調も好評で、日本と変わらぬところで笑いが起き、苦労した箇所も概ね報われた。あまりにも自然な英語になっているため、アメリカの戯曲であるような錯覚を起し、登場人物の名前が日本人のものであることに違和感を覚えたと言う人までいた。「成功おめでとう!」というプレイライツセンターの方々の言葉を、そのままに受け取った。ああもしたかった、こうもしたかったとの思いは残るが、持続して考えたい宿題ができたことも、成功の証と思えた。

これから参加する劇作家へ

事前にいただいた恭子さんからの手紙には、「共同作業は必ずしもスムーズではありませんが、大切なのはオープン・マインドで試行錯誤を繰り返すことのように思います。PWC (プレイライツセンター) のレジデンシーは、安心してこの試行錯誤ができる場ですので、楽しんで冒険をしていただければ幸いです」とあった。本当にその通りだった。何事も熱心にやればやるほど、また新たな課題が見えてくる。そういう意味では、当初たっぷりだと思った六日間の稽古も、足りないと思えるほどの課題に直面した。私の場合は、主に英訳上の問題で、違和感は表明できても、どのような違和感であるのかを伝えるのに苦労した。「パンツの脱げ方」について、今、この原稿に書いたような説明が現地ですべてできていれば、もう少し私の真意は伝わっただろう。「時間がない」という焦りがあり、説明しなくても済んできた事柄に改めて説明を要求されると、わかりやすい単純化を優先してしまい、そこからこぼれ落ちる要素をうまく拾い上げることができなかった。コミュニケーションの難しさは、話が伝わりにくいという以前に、伝わる言葉が発せられるかどうかにかかって

いると今にして思う。

私のミネアポリスでの体験は、先に参加した、本谷有希子さん、松田正隆さんが重ねた体験の上に成り立っている。それが、プレイライツ・センターの体験として蓄積され、私は気づかぬところにおいても、大きな恩恵を受けていたに違いない。同様に、私の体験がこのようなプロジェクトに参加する方々の布石になったら嬉しい。

楽しい冒険を提供してくださった、セゾン文化財団、プレイライツ・センター、そして、関わってくださったすべての皆さんに心からお礼申し上げます。

註

- 1) 昨年開催の本プログラムには、永井愛氏の戯曲のほか、松田正隆氏の『蝶のやうな私の郷愁: Like a butterfly, My Nostalgia』が夏に開催されるリーディングのフェスティバルに参加。初年度には、本谷有希子氏の『乱暴と待機: Vengeance Can Wait』が参加した。本谷氏のプレイラボ体験談については拙紙37号で取り上げているので参照されたい。
<http://www.saison.or.jp/viewpoint/01.html>
尚、本谷氏の作品は、06年度から引き続き07年の秋にガスリー・シアターでのリーディング公演に招聘された。さらに本年4月25日から10日間に渡り、ニューヨーク、クイーンズ・シアターとイミディット・シアター・カンパニーによるNY公演がPerformance Space 122にて実現した。
- 2) 「グループ・ばる」公演の配役では、ツッコ=岡本麗、おチョビ=松金よね子、バツミ=田岡美也子となっている。
- 3) ツッコのマンションに様子を見に来たおチョビとバツミが、部屋の散らかり具合に驚いて、強盗に入られたのではないかと疑心暗鬼する場面。



永井 愛 (ながい あい)

劇作家・演出家。二兎社主宰。桐朋学園大学短期大学部演劇専攻科卒。
「言葉」や「習慣」「ジェンダー」「家族」「町」など、身近な場や意識下に潜む問題をすくい上げ、現実の生活に直結した、ライブ感覚あふれる劇作を続けている。『時の物置』が英国ブッシュシアターで、『萩家の三姉妹』が米国ジャパン・ソサエティで英語によってリーディング上演されるなど、日本の演劇界を代表する劇作家の一人として海外でも注目を集めている。2007年秋には、韓日演劇交流協議会主催による「日本現代戯曲リーディング」が韓国で開催され、『こんにちは、母さん』ドラマリーディングにも立ち会った。

その他最近の作品＝『コロナリョフ家の人々』『パートタイマー・秋子』『新・明暗』『歌わせたい男たち』『やわらかい服を着て』『書く女』。

紀伊国屋演劇賞個人賞・鶴屋南北戯曲賞・岸田國士戯曲賞・読売文学賞・朝日舞台芸術賞秋元松代賞などを受賞。

<http://www.nitosh.net/>

「ポストドラマ演劇の実践ワークショップ」の次第

阿部初美

ドイツでの経験からの出発

私たちは、2004年に「A-T創坊」というユニットを設立し、05年から07年までの3年間、セゾン文化財団の助成のもとで「ポストドラマ演劇の実践ワークショップ」を実施してきた。「ポストドラマ演劇」とは、ドイツの演劇研究者ハンス＝ティース・レーマン氏の著作『ポストドラマ演劇』(Postdramatisches Theater: 日本では02年に谷川道子氏らの尽力によって翻訳、同学社より出版された)からの引用である。氏はその傾向と分析に本一冊分の言葉を尽くしており、これを簡潔に説明するのは難しいが、戯曲によって現実をオリジナルとした世界を構築・再現しようとする「ドラマ演劇」的なテキストの支配下から解放された演劇という意味で、私たちは捉えている。活動の目的は、作品作りの期間に限定せず、日常的に演劇表現の実験の場を持つこと、それによって作品の表現の質を向上させること。活動を始めた4年前が、遠い過去のように感じられるが、この間の活動を振り返ってみたい。

活動のそもそものきっかけは、2003年、当時、東京ドイツ文化センター文化部に勤務されていた山口真樹子氏の勧めで、ドイツの首都ベルリンで毎年開催されるドイツ語圏の演劇祭テアター・トレッフエン (Theatertreffen) の関連企画、「若手演劇人(原則として35歳以下)の国際フォーラム」(Internationales Forum junger Bühnengehöriger)に参加し、そこでドイツ演劇の充実したインフラとその成果であるさまざまに実験的な作品群に触れたこと、またフォーラムで世界各国からの参加者たちと交流したことだった。

フォーラムでは、世界各国からの参加者に、自国の演劇状況と、自身の活動についての発表が義務づけられており、日本演劇のインフラの状況を発表した私に返ってきた参加者の反応は一律に、「経済大国の日本で、なぜ演劇はそれほど貧しく酷い状況におかれているのか?」だった。もちろん他の貧しい国では演劇もとても厳しい



テクニカルスタッフとの実験
山口情報芸術センターにて

状況に置かれている。しかし、低迷はするものの「経済大国」で名を馳せる日本演劇のインフラの実情は、世界各国からの参加者たちには信じ難いものだったのである。世界的・歴史的にみても、経済の発展を遂げた地には相応の文化芸術が花開いているし、これは、それによって人々が人間性のバランスを保ってきたことを意味するのではないだろうか。日本演劇(演劇には限らないが)の貧しさには歴史的な背景を含め、様々な要因が考えられるが、現状を見れば日本という国の文化芸術に対する理解の低さに変わりはない。そしてこのフォーラムの主流の「常識」は、「ある不幸な状況を打開するために何ができるか」という考え方だった。わたしは彼らとの交流の中で、自分の中に無意識に存在していた「しょうがない」と諦めて耐えしのぼうとする日本人らしい(?)感性を認識するに至ったのである。

帰国後、わたしは日本演劇のこの不幸な状況に対して、何ができるのかを考え続けた。自分ひとりに何ができるのかと悶々としていた時間も長かったが、「微力かもしれないが何もしないよりはまし」と考えは次第に変化し、いくつかのことを行動にうつしていった。むろん、行動するうちに、ひとりではないことに気づいていったのだったが。そのうちの 하나가、「ポストドラマ演劇の実践ワークショップ」、そして日本において乖離の甚だしい「演劇と社会」をつなぐための、一般向け演劇ワークショップを目的としたA-T創坊の活動である。当時は、90年代からの保守回帰的なドラマ演劇が主流という印象が今より強く、そんな状況に閉塞感を感じつつも、私は自分の創作現場でそれを打開する有効な手立てを見つけられずにいたのだ。

活動の経緯と具体的内容

04年から昨年07年までの4年の間、私たちはワークショップで数々の実験を行った。その経緯と主な内容の具体例、そしてそれらの実験が実際の創作にどう活かしていったかを、ここで少し紹介してみたいと思う。

初めはごく少人数の俳優たち、作品作りをともにしてきた俳優の谷川清美や当時マレーシアから日大演劇学科に留学していた黄愛明らとの、演技表現からの出発だった。テキストに戯曲ではなく詩を使ってみる、そこにいくつかの身体表現を組み合わせていく、さまざまな音楽を組み合わせる、モノと身体の関係を探る、ひとつの行動を反復する。小さなきっかけから、思いつくままに表現を試し、その意味するところを探っていった。とにかくすべてが手探りだった。活動を始めてほどなくして、私たちの活動に最初に興味を示してくれたのは、台湾の国際リーディングフェスティバル(2004 International Stage-Reading Festival in Taiwan)の担当者だった。フェスティバルへの参加が呼びかけられ、私たちはワークショップで行った実験を発展させ、いわゆる一般的な朗読ではなく、声と音楽の関係を中心にした表現で、日本の近現代詩のリーディングを上演した。この台湾での公演の手ごたえは大きく、それは、活動の意義と可能性を十分に実感させてくれるものだった。私たちは、実験をさらに展開させることを考え始めた。演劇の従来の創作の思考法に風を通すための、異ジャンルの表現者との共同作業の必要性も感じていた。

しかし規模を大きくしようとするれば費用もかかる。自分たちの生



映像を使った試み
森下スタジオにて

活すらままならない状況での活動の継続自体にも困難があった。そこでセゾン文化財団の創造環境整備プログラムの助成に応募し、翌05年から同財団の支援を得ることができたおかげで、私たちの活動は継続の危機を免れたのである。

私たちはまず、作曲家との共同作業に取り組み、メディアを通じた声の表現の可能性についてのさまざまな実験を行った。そしてこれは翌06年の『4.48サイコシス』の記録した声をプログラミングで音楽化するという表現に発展していった。

また、口コミによって少数の増えた俳優たちと作業を続けるうち、徐々に演技表現についての課題が明らかになっていった。「ドラマの戯曲の拘束から解放された俳優の表現は、どこに依拠するのか」というものだった。そして私たちはそれを俳優個人の創造性に見いだそうとしていた。そこで俳優の個人的な記憶とイメージを引き出すための方法を考えていった。例えばその一つに、単語や文章などを書いたたくさんカードを作り、それを俳優が無作為に引き、その言葉からの連想で、即興で短いシーンを作るというものがある。その結果、俳優からは従来の演劇表現からは生まれ得ないような、きわめてアクチュアルな表現が出てくる場合もあったが、観る側が共有できないような個人的すぎるイメージや思いだけが先行した表現も多く見られた。この方法を私は06年に上演した『4.48サイコシス』の製作に取り入れたのだが、戯曲テキストや役への依存を習慣としてきた多くの俳優にこの方法を用いるのはとても難しく、作業の過程で俳優たちは徐々に疲弊していったのだった。こういった多くの俳優にとって、戯曲テキストからの自立には大きな困難がともなうことを、あらためて実感させられた。

さらに障害となるのは身体である。イメージがあっても、それが身体にまで影響を及ぼさない表現は、観る側とは共有しにくい。私たちは次に、身体表現に力を入れていった。課題は「東京的な身体の在り方とは?」。このテーマでは、身体がよく動く俳優や、普段の観察などからイメージを豊富に持つ俳優からは、とても興味深い表現が数多く生まれた。しかしここにももちろん困難はともなう。海外の多くの国での演劇教育は、身体の訓練や日常の観察は常識だと聞かすが、日本ではそのどちらかが欠けている。それを埋め合わせるために日頃から個人的に努力をしている俳優と、そうでない俳優の間には大きな開きがあった。後者の俳優たちとの作業は、活動の

「実験」の主旨に反し、演劇学校の体をなしていく。彼らにとって、この壁を乗り越えるのは容易なことではなかった。この作業の過程で、数名の俳優が抜けていったこともあり、このテーマは一時中断せざるを得なくなっていった。

また、この身体表現と並行して行っていた作業に、第4の壁を取り払い、俳優が個人的な記憶を自身の言葉で、直接観客に語りかけていくというものがあった。これは個人的な体験であるがゆえのリアルさと豊かさを感じさせ、また観る側も、身体表現よりは、語られる世界を共有しやすかった。ここで俳優は「役」や「セリフ」から解放され、自身の言葉で語り始めたのである。これはどの俳優も比較的容易に取り組めるもので、応用、発展もさせやすかった。そしてこの方法は、作品のほとんどの時間を第4の壁を取り払って上演した、07年の『アトミック・サバイバー』につながり、私たちの創作は、ドラマ的戯曲テキストから解放されていったのだった。

この他、異ジャンルの表現者と取り組んだ主な実験には、山口情報芸術センターのメディア系のテクニカルスタッフとの作業などがある。これは彼らの提案によるもので、身体に電流を通し、この状態で数名が身体を接触させた時に、アウトプットとしての照明機材に明かりがつくという仕掛けを利用したものであるが、こういった実験はまさに異ジャンルとの作業の中で生まれ得るものだ。地理の遠さゆえ、この実験は一度行ったきりであるが、今後も継続したい作業のひとつとして今もある。

そしてセゾン文化財団からの助成の最後の年であった昨年07年秋には、新たな参加者ととも、この4年間の活動の総括として、一時中断していた身体表現のテーマと映像表現との共同作業の公開発表を行い、活動に段落をつけた。ここで生まれた身体表現は、今年08年3月上演の新作『エコノミック・ファンタスマゴリア』にも多少取り入れることができた。

今後の課題と可能性

段落はつけたものの、今後どのように、こうした活動を続けられるか、私たちは多くの課題もまた抱えている。もちろん大きいのは、活動の大前提である経済的な問題である。俳優を含めた表現者たちの多くは経済的逼迫から、生活のためのアルバイトに多くの時間を費やしており、作品作りに参加するだけで精一杯で、こうした日常的な活動には参加したくてもできない、あるいは期間中の全日の参加は難しいという現状がある。都心から離れた地域に住む多くの参加者には、スタジオへの交通費さえばかにならない。セゾン文化財団からの提案で、参加者への交通費の支給を行ったところ、これが大きな助けになったこともあり、昨年最後の公開発表をともなうワークショップでは、参加日数に応じて参加費も支給した。小額ではあっても、それは彼らにとっては「仕事」を意味し、それによって意識は高まり、加えて公開発表もあったことなどから、それまで乗り越えることのできなかった表現の壁を、多くの参加者が乗り越えていったのである。そもそもこういった活動に参加してくる表現者の意識は高い。

こうした4年間の実験の日々の中には、もちろんうまくいく日もあれば、なんの進展もない日もあった。そして実験に「終わり」はなく、いつも過程であり続けたし、私たちは表現について、やればやるほど生まれてくる多くの問いを今も抱え続けている。しかし、手当た



身体表現
森下スタジオにて

りしだいの暗中模索だった実験が、少しずつ体系づけられ、また創作現場にも活かすことができたのは、やはりこうした4年間の活動の継続の結果であり、その大きな可能性を感じるには十分なものであった。4年の活動の末、日本の演劇の質の向上に今必要なのは、作品を数多く上演するのさることながら、やはり地道なインフラの整備を急ぐことに他ならないのではないかと、私は強く感じている。

こうした実験的な活動を3年の上限ぎりぎりまで支えてくださったセゾン文化財団に、心から感謝申し上げたい。



阿部初美 (あべはつみ)

演出家、A-T創坊代表、にしすがも創造舎レジデント・アーティスト。1970年生まれ。美術大学卒業後、演劇集団円演出部に所属。95年より劇作家・演出家の太田省吾に師事。00年より演出活動を始める。03年、ベルリン演劇祭Theater Treffen関連企画「若手演劇人の国際フォーラム」に参加。帰国後04年に、A-T創坊を設立し、「ポストドラマ演劇の実践ワークショップ」を行う。東京芸術大学、山口情報芸術センター、NPO芸術家と子どもたち等で講師を務める。主な演出作品に、ベケットライブ vol.3-6、『記憶』(2004台湾国際読劇節)、『4.48 サイコシス』、『アトミック・サバイバー』(東京国際芸術祭)、『エコノミック・ファンタスマゴリア』などがある。近年の作品は、ドラマトウルクや他分野のアーティストらとともに、『Series Complex Seeing (複合的に見るシリーズ)』と題し、ドキュメンタリー的な手法を取り入れている。08年9-10月、『アトミック・サバイバー』全国4カ所(高知・神奈川・北海道・福島)ツアー、また09年以降、劇作家・演出家の松田正隆との共同作業による新作を発表予定。

山田うんワークショップ・レポート

山田うん

公演は主食でワークショップはおかず

主食は米、おかずは季節野菜の御浸しや、旬の魚の塩焼き。味付けは“こってり”よりも“さっぱり”が好きで、旅先ではその土地のものを土地の食べ方で食べるのが楽しい。国内でも海外でも好物でもゲテモノでも。そこで生きたものを食べることはそこで暮らしている人と会うことだ。時々、自分で食べ物を選んでいる、というよりは食に選ばれているのではないかと思うことがある。私にとって、ダンス作品を製作し公演をすることは主食の米を食べて生きること、ワークショップをすることはおかずを食べて栄養を摂ることに似ている。

転校生精神

私は幼少の頃から全国各地を転々としていた。つまりしょっちゅう転校生だったということだ。いくつもの土地を渡り歩いているうちに、“私は永遠によそ者なのだ”と、自分の宿命を受け入れるようになり、転校のストレスを別のエネルギーに変えるようになった。今では身の回りの変化がないと焦るようになり、落ち着かないことに落ち着くようになり、安住すると自分が減びていくような気がしてしまう。

全国津々浦々の地域社会、病院、学校、高齢者施設などでワークショップを行う現況はまさに転校生であり続けているようなものだ。こちらからあちらへと移動して、慣れ親しむ前に知らない所へ移動して、そのたびにドキドキしてあれこれ無駄なことを予測して身を縮めて結局力抜いて開き直って飛び込んでいく。幸い私は日常に小さな波乱とストレスを求める性分だ。ありがたい環境であり自然の導きでもあるのかもしれない。

何となく…の強さ

ワークショップ行脚の波は徐々に押し寄せてきた。カンパニー地方公演におけるワークショップ開催、(財)地域創造「公共ホール現代ダンス活性化事業」^{註1)}、千葉大学の地域密着型アートプロジェクト「Wi-CAN」^{註2)}など、ワークショップに着目し始めた芸術文化業界の風潮に何となく乗った。そうしているうちに気付いたらワークショップ、アウトリーチ活動が増えていた。私が人生で最も長く在住した茅ヶ崎市をはじめ、金沢市、いわき市、北九州市、宮城県のえずこホールなどである。また、縁があった地域とはなぜか一度で終らず、ほとんどの箇所でも二年、三年と継続してワークショップを行うようになった。最近ではさらに発展して公演を行うようになっている。

実際このような長期に渡る地域密着型の活動になるとは私も主催者側も参加者も予想していなかったことだと思う。主催者側、参加者からすれば、“まさかよそ者と仲良くなるなんて!”、私からすれば、“知らない地域に馴染むとは!”と。こういう流れは誰か一人の行動力と瞬発力、全員のゆるい意思がそうさせていることが多い。“何と

なくこうしましようかねえ”というノリは強い。気付いたら日向で育っていた草木のごとく、自然体で可憐に存在し続ける。

ご当地ダンス

地元住民達は長い年月、共同体の中で隣人といひ接配で距離を保って生活している。つまり日々の暮らしの中で、気配り上手に身体を使っている。身体を動かすのに柔軟性や筋力に頼ったりしない。身体をどう運ぶかということではなく、この雰囲気はどう保つか、あるいはどう運ぶか、を考えて行動しているのだ。目に見えない繋がりがや匂い、つまり“空間”を主役にし、自分の“身”を脇役として生きながら表現の行き場を探している。そのような人々がどんなダンスに出会うべきなのか、言わずとも参加者達が私に教えてくれる。地域性とはその土地のものを食べて生きる人と人が自然に作った空気感。それをご当地ダンスにするにはよそ者の客観性が必要であり、そこが私の立ち位置となる。

このような活動は市民が中心となって団体を継続していく場合もあれば、ホールや財団が中心となって運営している場合もあれば、市民とホールが歩み寄りながら共同で企画を進めている場合もある。金沢市がこうだから茅ヶ崎市もこう、というようにあるシステムを別の企画に適用することはできない。地域性が反映されるのはワークショップの内容よりむしろ企画のあり方なのかもしれない。私のご当地ダンスを生み出すシナリオは一場一回限りのシステムによるものだ。そしてそのシステムを生き物として取り扱う。結果的に似たような事が起こっていたとしても、動機と道のりは全て独立した考えのもと。一度作ったシステムを何の疑いも持たずに次回も使うことや、擦り切れるまで使いまわそうという発想は生き物を腐らせるだけでなくエコにもならない、ということは言うまでもない。

〈北九州市〉

北九州芸術劇場主催の「ダンスラボ」は、オーディションで参加者を決定した。カンパニーメンバーを振付・指導アシスタントに付け、現地の技術、制作スタッフに日夜支えられながら一ヶ月間缶詰での製作を経て公演を行うという、綿密で洗練されたシステムを持っていた。それだけに、参加者は優秀な若手のダンサーや俳優等、経験者も多く、完成度を追求するプロの現場として成立することのできる珍しいワークショップだった。身体能力も意識も高い人が多いので少々手のこんだものを手掛けることもできた。そういうシーンにおいては北九州に滞在する前に東京でカンパニーメンバーとともに作品模擬製作をした。結果、スリルと計算を併せ持った、いかにも私らしいシーンを投入することができたので今まで手掛けたいくつかのご当地ダンスの中で、最も山田うん的な響きのある作品であったと思う。その代わり地域性という持ち味においては何か欠落したような気もした。この企画は毎年振付家を変えて実施し数年継続の後、終止符を打った。組織の大きさとフットワークの軽さ、スタッフの感性が絶妙だった。

〈金沢市〉

金沢市民芸術村では三年前の(財)地域創造「公共ホール現代ダンス活性化事業」でワークショップを行ったことを皮切りに二十代から六十代までのバラエティーに富んだダンス未経験者ばかりの市民



「W.i.f.e.」公共ホール現代ダンス活性化事業 茅ヶ崎公演にて
photo: 山田スタジオ/写真提供: (財) 地域創造

が集まり、ダンスサークル「うん Dance Prowl」を立ち上げた。彼等は月に一度市民だけで自主稽古を行うようになったのだが、やはり市民だけでやるのは限界がある、ということで三ヶ月に一度私が招かれるようになり、今年二月には初めて公演を行った。限られた時間の中でシーンを作り、稽古を重ね、お楽しみの休憩時間を充実させ、滞在中は密度の濃い時間を過ごした。この公演には私も出演し、カーテンコールでは観客参加型ワークショップに移行した(なんと観客の八割以上が舞台に乗って一緒に汗をかいたので驚いた)。この活動は今のところゴールがない。ついに足掛け四年目に入り、来年一月には二度目の公演を行う。

〈いわき市・茅ヶ崎市〉

いわき市ではカンパニー主催でワークショップ→作品製作→公演を二年連続で行った。予算やスペースの問題で一度打ち切りにしたのだが、このワークショップに参加した市民が中心となってサークルを立ち上げ、今年から市民主催でワークショップを行う運びに至った。また茅ヶ崎市民文化会館でも三年越しのワークショップを行っており、来年三月にはカンパニーと地域の人々とのコラボレーションで新作製作をし、公演を行う予定だ。

ワークショップ事例

〈子供と握手ダンス〉

一人と目を合わせる。その人と握手する。次にその隣の人と目を合わせ握手する。次にその隣の隣の人と握手すると隣の隣の隣の人は「次は自分のところに来る」と予測するので、隣の隣の隣の隣の人までジャンプして握手する。予想を裏切る動きと絶妙な間合いで子供達全員とデュエットを踊る。この「握手ダンス」をする間、私は一言も喋らない。次の瞬間どう動けば子供達の感受性に語りかけることができ、体の中の根っこをぎゅっと掴めるのか、ということだけに集中する。私が集中すればするほど子供達の神経が研ぎ澄まされていき、私の一挙手一投足を気配で感じ取ろう、先読みしようと鋭い感覚が働き始める。気付けば360度子供達。細やかな大量の情報を全身で受け止めて、体の表面の力を抜き、大胆に誰かへと飛び込んでいく。子供達は微細な空気の揺れも見過ごさない。ちょっと先の未来に起こることに対してどんだん前のめりになり、既成概念を忘れていく。何が起ころうとドキドキし続ける。全員が踊って

いるが、誰も自分が踊っている事に気付いていなかったりする。

〈中高年～筋肉と固定概念は使わない〉

中高年の参加者は増え続けている。先日吉祥寺シアターが主催した中高年対象ワークショップでは定員十五人に対して約六十人の応募があった。参加者のほとんどは、運動不足で筋肉より贅肉が多く、“自由な発想”を押し殺して生きてきた。頭も体も少々固い世代である。だからまず参加者全員をなるべく記憶喪失にさせる必要があった。自分が今までやってきたことや、やってこなかったこと、立場、老化など、自分にまつわる情報を全て忘れてもらうのだ。つまり“恥ずかしい”“できないかも”という先入観を持つ前に瞬発力で動ける仕掛けを提供する。「あっち向いてホイ」を始めるのだ。まず一般常識的に「負けてはいけない」というルールで。次に「絶対負けなければいけない」というルールで。そして「勝ち負けはどちらでもいい」を経て“あいこでありつづける”という価値観の下で。単純なことなのに意外と出来ないという自分の失態に、皆大いに笑う。笑っているうちに腹の底からエネルギーが湧き上がる。そして“今までの考え方が”“今やろうとしている身体の動き”に追いついていけなくなり、あまり頭脳を使わなくなり、無邪気に身体を使うようになってくる。腰痛持ち、五十肩、運動不足、ダンス初めて、とは思えない動きがどんどん出てくる。その姿は面白くてたまらない。参加者達の「あいこのあっち向いてホイ」を見ていて、時が経つのを忘れてしまうほどだ。そうすると「いつまでやらせるんだ! 疲れたよ～、君は自分ができるから皆もできると思っているだろう!」と言われてしまう。何でもはつきり言ってくれるから私もダイレクトにぶつかれる。

〈アドレナリンはアドレナイ〉

高齢者や障がい者のワークショップでは即興ダンスのみ。唱歌や演歌、戦時中の流行歌や戦後の美空ひばりのヒット曲からすーだら節、クラシックからロックからジャニーズまで幅広く音楽を用意しておく。まず“何となくこれかな”、と思った音楽をかけて、何も言わず、私が即興で踊る。それから少しづつ私の踊りに参加者を巻き込んでいく。ただそれだけ。ノリがいい人をその瞬間ごとにキャッチしてデュエットを踊る場合もあれば、いきなり全員でクラブのようにノリノリに踊る場合もある。私は何も強制しない。盆踊りのように輪ができたり、散ったり、疲れたら休んだりする。ルールは何と



石川県 金沢市立味噌蔵小学校 ワークショップにて
写真提供: (財) 地域創造



神奈川県 茅ヶ崎市立緑ヶ丘小学校 ワークショップにて
写真提供: (財)地域創造

なく見えるようで見えないまま、とくにはっきりもさせない。ただその場にいる人が好きなように身を置ける間口の広い環境を作り続ける。一度ノリが出ると痛みや疲れを麻痺させるアドレナリンが出る。普段一人で歩けない九十代の男性が私と片手を繋ぎ、時に自立をしてくるっと回ったり、音楽に乗ってゆらゆらと揺れたり、上体を反らしたり。半身麻痺の方の全身が滑らかに動いたり。奇跡のような時間が流れ、施設関係者は驚く。こう書くと美しい話すぎて胡散臭いが嘘ではない。アドレナリンは侮れないのだ。音楽と空間を共有し、ただその場のノリだけを頼りに適当に揺ぎ無いダンス、あるいはダンスのような動きを共有するだけ。舞い踊るといことは、脳の指令とか筋肉の働きなどとは無関係な回路で溢れるものである。

ダンスという仕事

先日、京都府城陽市の高齢者施設で百一歳のご婦人と踊った。数時間後母子ワークショップで一歳の幼児と踊った。どちらも未知との遭遇だった。それでも一緒に踊れたのはやはり人間同士だからだ。目的を持って行動するのではない、感覚的な衝動だけで動くということに快感を得られるのは人間の特権なのかもしれないと思った。人がドキドキしながら好奇心へ身を乗り出す瞬間は素敵だ。空気の色が朝焼けのように変わるのだ。その風景に出会うと、私の体中にバラバラに散らかっている矛盾だらけの思考が一瞬クリアになる。そして私は人間と空間に対する眼差しを時間芸術へ、ダンスへと変換する。あらゆる体験は粉々になって作品へと反映され、作品は観客へと還元されていく。だからダンスなんかななくても生きていけるなんて人間らしくない、などとロマンチックなことを思ってしまう。

ダンスで生きていくこと。舞台上で踊ることや誰かに振付をすること、ワークショップで人々と直接交流することなど、いくつかのアウトプットがある。どの仕事も私の極めて個人的な身体感覚から生まれているのだが、ワークショップでは“独自の発想”と“普遍性”を同時に併せ持つことを心がけている。それらは一見かけ離れた処にあり、併用するには矛盾している事のように思えるかもしれない。が、この二点を一挙に引き受けることでじっくりいく現実が多い。そして自分の経験や過去の事実に頼らず“今”取るべき行動に全てを懸ける勇気を軽く持つ。自分にも他人にも環境にも頼り過ぎず、どこか一箇所だけに負担をかけて頑張らない。全ての参加者、主催者と出会った時、同列に同時に「せえの!」と立ち上げる感覚を常に



島根県 浜田市立松原小学校 ワークショップにて
写真提供: (財)地域創造

使えるようにしておく。それが、ワークショップを行う上で私が最低限準備していることだ。素材の味をうまく引き出した“さっぱり料理”のように、出会った人の味わいを最大限に引き出したい。

註

- 1) 財団法人地域創造が05年から実施する事業。事前に登録されたコンテンポラリーダンスのアーティストを地域の公共ホールに1週間程度派遣し、ホールと共同でワークショップや公演などを企画、実施する。登録アーティストは全国公募により選考、2年に1度更新されている。
- 2) 03年設立。千葉アートネットワーク・プロジェクト(通称Wi-CAN)は、千葉大学や、まちづくり活動に取り組むNPO、美術館、福祉団体、商店街など様々な分野の団体により構成され、アートを中心としたネットワークを形成。社会の様々な領域で、アートの可能性を探索している。



photo: 鹿島聖子/Shoko Kashima

山田うん (やまだ・うん)

振付家・ダンサー。96年振付家として作品製作・発表を始める。何気ない振る舞いを基にしたユーモラスで機知に富んだ振付には定評があり、ダンス界のみならず演劇界、音楽界等、ジャンルを越えて多様な表現スタイルを発信している。02年にはカンパニー(Co.山田うん)を設立し、およそ年に1本のペースで新作を発表し続けている。近年ではワークショップ活動も積極的に行っており、さまざまな対象者に合わせた柔軟性の高い内容が評判を呼んでいる。05年度からは財団法人地域創造“ダンス活性化事業”登録アーティストとしても活動しており、地方における舞台芸術の普及にも力を注いでいる。代表作に「W.i.f.e.」「ワン◆ピース」「月想曲」「gés」「ドキュメント」など。

<http://www.yamadaun.com/>

[今後の予定]

- | | |
|----------------|---|
| 08年9月6日-8日 | 新作(新国立劇場DANCE EXHIBITION 2008) |
| 08年9月30日-10月5日 | 財団法人地域創造 公共ホール現代ダンス活性化事業 公演&WS
(北上市文化交流センター) |
| 09年1月22日-28日 | 財団法人地域創造 公共ホール現代ダンス活性化事業 公演&WS
(深川市文化交流ホール) |
| 09年3月20日-21日 | 新作公演(茅ヶ崎市民文化会館) |

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第43号

2008年6月5日発行

発行者: 財団法人セゾン文化財団

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

<http://www.saison.or.jp> foundation@saison.or.jp