

三浦雨林 隣屋 主宰 "私"を再確認、選択するために

日常生活の主要な連絡方法がメールからLINEに代わったのは、私が高校生の頃だった。携帯はスマートフォンに代わり、どこでもなんでも検索できるようになったし、私も含めて友達ほとんどTwitterをしていた。瞬間に私の"暇な時間"は死んでいった。

"暇な時間"は昨日の苛立ちを思い出させ、明日の夕食のことを考えさせる。自分は何かが好きか、何が嫌いだったか、何をしたいか、何をしてきたか、どうでもいいような些細な"私"のことを思い返していた時間は、いつも"暇な時間"だったはずだ。加えて、季節の匂いや色に気がつかなくなり、思い出は写真の中にしか存在しなくなった。"暇な時間"は次々に死んでいった。私と同じように死なせてしまった人はたくさんいると思う。

大学入学を機に、生まれ育った北海道から上京した。モニターの中に加えて現実世界でも膨大な量の情報と他人が、避けようもなく流れ込んでくる。"暇な時間"は死んでしまって、自分の影も輪郭も見失いそうになった時、"私"を思い出させてくれ

たのは演劇と美術だった。美術館や上演される演劇は、私に受け取ることを強要しない。静かにゆっくりと流れる時間の中でとくとくと溢れ出る情報は、私に選択をさせてくれる。時に柔らかく、時に鋭く、言葉や身体が、色や光が、私の心の奥深くに触れて消えていく。忘れていた記憶や感触を思い出させてくれる。この体験は、今では貴重になってしまった"独りきりになれる時間"であり、"私"を思い出させてくれていた"暇な時間"と呼ばれていたあの緩やかな流れと何が違うだろう。

今でも他人の目が異常に気になるし、なんでもない私の日常を常に誰かに評価されているような気がしている。私の後ろに、中に、得体の知れない生き物が眼光を光らせている、そんな焦りと不安感は、今もある。それでも現在の生活に順応して生活していかなければならない。昔には戻れない。

私がどういう人間だったか、自分の嫌いな部分、後悔、罪悪感も含めて、"私"を再確認する作業が、自分の輪郭を保つた

めに必要だ。私は、私や誰かが死なせてしまった"暇な時間"に代わるもののために創作している。



『或夜の感想』STスポット

三浦雨林

94年、北海道生まれ。自身が主宰する「隣屋」では、劇作・演出を担当。「青年団」演出部所属。生活の中から飛躍をしない言葉と感情の再現を創作の指針としている。自身の作品を知らない場所に寄り添って創作、そして様々な土地や風土を利用した上演の場へ進出させることを目指し、活動中。「利賀演劇人コンクール2016」三浦雨林『ハムレット』観客賞受賞など。

大塚郁実 ダンサー・振付家 世の中のものごとをなるべく真ん中によせていくこと

①作品を作ることを数を重ねていくにつれて自分が生きやすくなっていく手応えはあります。

わたしは世の中にあるもの、国境を超えても、人間でなくても、アリの巣からブラックホールの穴まで通ずるような図式、公式のようなものを求めていると思います。それは単純なもので、どこからみた拡大、縮小も自由自在なものです。☆という公式があったら☆の中にもその公式は存在していて、もちろん、☆の外にもその公式があるということ。当たり前だけれど、どこから見てもそれは含まれているし、含んでいる。そういったものを作品を作る過程で探しているのだと感じます。探しているというよりはむしろ、自分の中に既に在るそのものが何枚もの皮に包まれているから、それををはがしている、いらぬものを削ぎ落とすという感覚があります。同時に図式や公式の役割を果たす作品を作りたいと思っています。

具体的なそれを探しつつ、その役割を果たす作品を作るという2つの行為は似ているようで違うけれど、両方をする中で自身が助けられています。言い換えられるとか、当てはめられるってわたしはとても好きです。当てはめられると、物事との距離がぐっとひらけて、受け入れることがまず出来る。その後には色んなことが諦められるようになり、その瞬間、簡単に自由になれるし、前より確実にタフになっている。

②韓国では「カラスが飛び立ち、梨が落ちる。」ということわざがあります。カラスが飛び去るから梨が落ち

るのか、それとも梨が落ちるせいでカラスが飛び去るのか。このことわざは2つのことからの間に必ずしも因果関係があるわけではないことを表しているそうです。人間は意味合いの無い情報から意味を見いだそうとする傾向がある。経済や政治、哲学の上では、関係性の捉え方を間違えることは危険なことですが、舞踊作品においてこの傾向は多いに生かされている?都合の良い?ものですか。それが無ければわたしも含め、特にいわゆるコンテンポラリーダンスと言われるものを作ろうとする人が救われないなあ!なんてそう思います。少なくともわたしははかりなりにそこに(良くも悪くも)頼っているし、それを望んでいます。

しかしながら、作り手はいかに意味を見いださなように提示するかが重要なような気がしていて、それが99パーセント因果関係のあるようなことからさえ、そこに意味を見いだしてはいけません。答えは作り手がだすものではなく、観る人がだすもの。少なくともわたしたちは、それぞれがそれぞれの答えに辿り着けるような、導きの質問(yes,no.では答えられない問いの方が良いと思います)を舞台上で提示するだけ、これに近い考え方だと思います。そしてそれは"世の中のものごとをなるべく真ん中によせていくこと"に繋がってきくと思います。世界で一番大切なことを大切にない方向に近づける意味って、結局はそれが一番大切なことだとお知らせすることでもあったりします。

③踊るダンスと作るダンスには大きな差があるように感じます。群舞ばかりわたしが作っているからだと思うのだけれど、今のわたしには別物に近いです。今回は作るダンスより、書かせてもらいました。次回、ぜひ踊るダンスについて書くチャンス下さい、お願いします(5年後くらい...)。

自分はそこがまだ平行線のままで、自分の動き、身体を把握できていないところがあります。目指すところは漸近線のようにとどん距離を縮めていき、それでも交えない部分のことを自身が感じられるように

なることです。20歳になって自分の身体と向き合い始めて、今やとどこに何があるかがうっすらと分かり始めたばかりです。身体と外の関わり方や距離感を意識しても良いのかと思えて来たばかりです。周りにはそれを自然にできている人がたくさんいます。うらやましいです。

④あなたにとってダンスとは? 答えになる文章を書けていなかったらごめんなさい。ダンスにとってわたしとは? ダンスに聞いて下さい。自分よりダンスの方がわたしのことをよく知っています。



大塚郁実

93年生まれ。日本大学芸術学部演劇学科舞踊コースを卒業。幼少期から柴田恵美に師事。在学中から現在にかけて柴田恵美、酒井亜矢、小笠原大輔などの作品に参加。平行して作品『lonely』『春に』『フィニッシュ』などを発表。「ダンスがみたい!」新人シリーズ15」にて『It isn't a story about war.』がオーディエンス賞を受賞。

次回公演

Dance Drama Company 『A un-あうん』 vol.1 『わたしたちこれでカンパニーになっちゃいました!』 2017年10月13日(金)〜15日(日)@池袋シアターグリーンBox in Box THEATER

artissue

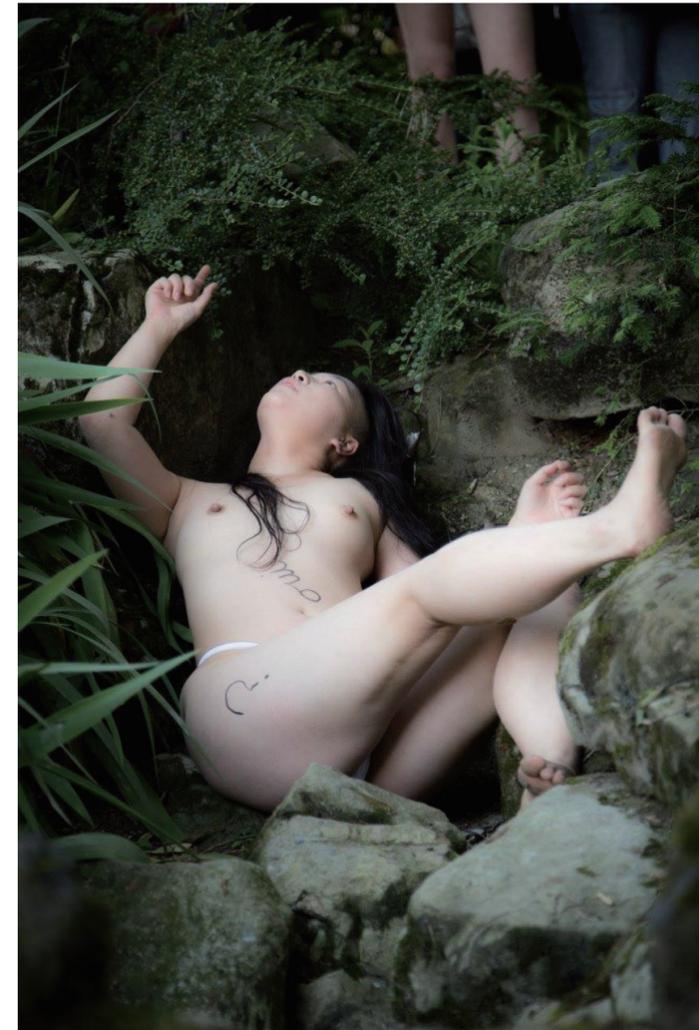
発行・編集 artissue編集部
 編集部 金原知輝 林真由子
 http://www.d-1986.com/artissue/
 E-mail/ artissue2@gmail.com
 デザイン/林慶一

カンパ募集!!

現在、「artissue」は編集部の自費のみで運営・発行しています。まだ試行錯誤の段階ですが、応援して下さいの皆様からのカンパをお願いします。集まったカンパは今後の運営資金として大切にさせていただきます。これからも前衛(的)舞台芸術について多くの方に紹介していきたいと思っています。いくらでも構いませんのでご支援のほど宜しくお願い致します。誌面広告も募集しています。

振込先: 郵便振替 00130-9-359857 「artissue」 ※備考欄にカンパとご明記下さい。
 他行からの振込 ゆうちょ銀行 019 当座 0359857

artissue



川村美紀子『地獄に咲く花』@VU ©Duron Cedric

9

舞台芸術専門誌
 前衛(的)芸術
 みんなのアバンギャルド

特別企画 実験的・先進的舞台芸術の現代的役割

『舞台芸術／先進的役割について』小池博史 / インタビュー with 岡本章

論考「コンプレックスのカー-佐々木敦と川村美紀子という”異端”」志賀信夫

【注目アーティストの視点】「"私"を再確認、選択するために」三浦雨林 / 「世の中のものごとをなるべく真ん中によせていくこと」大塚郁実 [StageISSUE] 「別役実『正午の伝説』フェスティバル評」声沢みどり / 「「文体」を描くこと、形象を描くこと〜サファリ・P『悪童日記』」柴田隆子 / 「劇画的世界に対峙する演劇」丸田真吾

別役実『正午の伝説』フェスティバル評

die pratzte 現代劇作家シリーズ7 別役実『正午の伝説』フェスティバル
2017年4月25日(火)～5月9日(火)@d-倉庫

かつて別役作品の舞台を観ていて笑いが止まらなくなった経験がある。いわゆる笑壺に入るとい状態になり、周囲が笑っていないのに一人だけ笑いが止まらなくて困惑した。あれは劇の中に常識とのズレを発見しておかしくなり、そのズレを生きている登場人物に妙に説得力があるので笑い、笑っている自分がおかしくてまた笑うという、笑いの連鎖に陥ってしまったのだと思う。

笑いは虚を突かれて思わず笑うというものもある。ほとんど生理的な反応だが、「しおめも」のダンスパフォーマンスがまさにそれで、のっけからあのく伝説>のTV長寿番組「笑っていいとも」の音楽が流れたので、こっちのく正午?と思わず笑ってしまった。このまま別役作品を笑いのめし続けるのかと期待していたら、あとは戯曲と無縁な印象のダンスが続いた。最後にパフォーマンスが「一生懸命」に肌色の風船のようなものをパンパンに膨らませ、その物体が巨大な胃袋のように見え、飽食の時代に生きることの表象か、あるいは戯曲に戻って排便を我慢している腸だったのか、ともかくそこには一抹の✓



劇団じゅんこちゃん©船橋貞信

虚しさが漂っていた。

『正午の伝説』が書かれたのは1973年で、初演は1975年。つまり敗戦30年目の節目の年である。男と女、傷病兵1と2の四人の登場人物による三場構成の作品で、く正午>とは1945年8月15日の正午以外には考えられないのだが、戯曲にその指定があるわけではない。他の別役作品同様、時と場所は戯曲に書かれていない。それにd-倉庫の「現代劇作家シリーズ」は演劇に限らずあらゆる舞台表現に開かれたフェスティバルで、戯曲をどう「料理するか」は参加団体に委ねられている。この自由さに惹かれて、私ほぼ毎回、ほぼ全団体の作品を見続けて来た。今回取り上げられた別役作品は、触れれば切れる鋭利な刃物のような政治性を内包した戯曲で、初演からさらに40年以上経った今、各団体がこの政治性をどう表現するかが見どころであり、そこに各団体の苦心が見られた。

「P-Farm」はあえて戯曲に手を加えず、端正な演出と演技で作品の魅力を伝えた。一場では他人の気持ちを忖度するばかりで何も決断しなくせにカネには敏感な男が滑稽だったし、二場の傷病兵二人は俳優が巧みで、とぼけた対話に危うく笑壺に↑

入りそうになった。作品が政治的かどうかは観客に委ねるといスタンスで、おそらく作者も同じ考えでこの戯曲を書いたのだと思う。

その対極は「楽園王」で、ウンコは単なる排泄物ではなくその人自身であるという珍説を冒頭に置き、傷病兵二人をセーラー服の女子高生に置き換えた。排便を我慢しながら、あの日以来許され続けなければならぬと繰り返し訴える傷病兵2とはいったい誰なのか?仮にこれを象徴天皇という、身体が有りながら無いことにされている不在の存在の戯画^{※1}と捉えるなら、女子高生は曖昧な体制を生きて来た日本人の戯画とも考えられる。

独特の身体表現が魅力の「IDIOT SAVANT」は、戯曲のセリフはほぼそのままながら一場では忖度が自己主張に反転している開き直りの男を出したあと、二場は映像で見せて、この作品の持つ時間軸の奇妙なねじれを視覚化して見せた。ここで言う時間軸のねじれとは、一場の男女はいかにも70年代ふうなのに、二場に出て来る傷病兵は70年代にはもう街なかにはいなかった。にもかかわらず男女と傷病✓

「文体」を描くこと、形象を描くこと～サファリ・P『悪童日記』

2017年3月17日(金)～21日(火)@アトリエ劇研
2017年3月25日(土)～29日(水)@こまばアゴラ劇場



©堀川高志

人間の体を媒介に、情景が空間に像を結ぶ。舞台芸術というメディアの醍醐味である。サファリ・P『悪童日記』は、それを再認識させてくれる舞台であった。アゴタ・クリストフの『悪童日記』は、戦時下に両親と離れ祖母の家で暮らす双子の視点から「世界」が描かれる。互いを相手にした心身の鍛錬、盗みやゆすり、暴力的な尋問や母の死、父親を地雷の犠牲にじての双子の片割れの国境越えという劇的なラストまでが、短い章で構成される。

公演ラシによれば、演出の山口茜は『悪童日記』の「文体」にひかれ、その舞台化に努めたと言う。その「文体」は主人公である双子が自らに課した作文の書き方である。それぞれの章は課題作文にあたる。双子は感情を定義する言葉の使用は避け、見聞きした事柄や自分自身を含む人々の行為のみを「事実」として書く。正確さと客観性、それは彼らの生き方の指針でもある。拷問にあっても、肉親の死や互いの別れに際しても、彼らは感情的な言葉は書かない。しかしそれは感情が動かないわけでも、ふたりに情動がなくなったわけでもない。それを表層にあらわさないだけである。

こうした「文体」を舞台化することは、発話内容の裏に隠されている登場人物の心理を読み解き、声の抑揚や身振りで再現する心理的リアリズムの演技手法からの脱却であることはいままでもない。だが、単なる事柄の列記ではなく、双子の目を通した「事実」であるがゆえの表現方法がそこには必要となる。

高杉征司、松本成弘、日置あつし、芦谷康介、達矢の男性ばかり5人が、簡素なテーブルを重ねたり配置したりして家や車や町をつくり、テキスト断片の発話と動きで登場人物や情景を浮かび上がらせる。俳優、ボクシング、日本舞踊やブレイクダンスなど、異なる身体的素養をもつ彼らの動きや言葉はそれぞれのリズムを持ち、異なる位相をかいまみせる。

身体表現でも発話でも価値判断を伴う描写は慎重に避けられている。原作にある心身への様々な鍛錬は、表情を消した速度感のある動きに抽象化される。母や隣人の娘、司祭館の女中などの台詞も、訳文通り女言葉で行われはするものの、「女らしさ」は極力排



©堀川高志

される。

双子を演じるふたりは、顔はもちろん、背格好もまったくといってよいほど似ていない。それが丁々発止のやり取りで高速にシンクロしていく動きによって、彼らの身体に一心同体の双子の像が重なって見えてくる。登場人物は必ずしも演者の身体に依拠するわけでもない。司祭館に届けた薪に爆発物を仕込んだ疑いで暴力的な取り調べを受け、監獄に入れられる場面は、舞台前面では取り調べの言葉が、舞台奥では拷問を受ける身体が示される。父親と国境に向かう場面では、全員がテーブルの下に体を押し込むように隠れながらぐるぐると巡る。大きく響く警備兵の靴音は下から演者がテーブルを叩くことで作られる。テーブルの上の広い空間は国境を前にした危険な空白地帯である。そこを見えないがゆえに大きく感じられる警備兵が歩く。これらは双子の視点からみた「事実」なのだ。演者それぞれの身体がその緊迫感を作りだす。共振する身体によるコミュニケーションは空間をも震わせ、目の前に展開する場面が幾層にも膨らんでいく。

「文体」に表れているのは己を貫く双子の個としての強さである。素養の異なる身体を用いた演出は、人物ではなく双子の目を通した場面を立体的に浮かび上がらせる効果があった。丁寧なセリフ回しで、原作の物語を知らなくても最低限の筋はわかる。欲を言えば、エピソードの整理の仕方には再考の余地がありそうだ。祖母や将校、司祭や女中らとの関係がもう少し浮き上がれば、原作のもつ歴史的背景までをも想起させる舞台となっただろう。(3月28日観劇)

劇画的世界に対峙する演劇

東京演劇集団風『窓辺の馬』
2017年4月11日(火)～16日(日)@レパトリーシアター-KAZE



©原節子

アメリカトランプ政権の誕生、ヨーロッパにおける極右勢力の台頭、止まらない「イスラム国」のテロと北朝鮮のミサイル開発そして日本では憲法改正の動きと、世界はまるで劇画を思わせるような事態が進行している。そんな中、日常を細やかに描く舞台や個の内面と向き合う作品に面白さは感じつつも、現代演劇はどこか現実を捉えきれていないのではないかと、日常と世界を結ぶ回路を見失っているのではないかと、いともどかしさがある。

その状況に風穴を開ける可能性を見せてくれたのが東京演劇集団風の新作『窓辺の馬』(作:マテイ=ヴィスニョック・演出:ペトル・ヴトカレウ)だ。母と息子、娘と父、妻と夫という3組の悲劇を描いて、なぜ人類は戦争を繰り返すのかを鋭く問いかけた。まだ幼さの残る息子を兵士として送り出す母親。戦争で体と心を病んだ父親を世話する娘。戦場から帰ってきた夫を腫れ物に触れるように迎える妻。彼女たちのささやかな時間の先に待っているのは愛する者の死であり、彼女たちの嘆きと哀しみだ。

マテイとペトルは様々な仕掛けで観る者の想像力を喚起し、3つの物語から悲劇を産み出す元凶へと私たちを導く。そのひとつは、3つの物語が同じ部屋で同じ女優によって展開することだ。これによって3組の物語はひとつの女性の物語となり、その小さな部屋は誰もがその当事者になりうることを私たちに教える。この部屋と外との接点である窓やドア、蛇口を通して見えない外の世界が私たちの日常に介入してくる。母と息子が窓から見る赤い斑点のある黒い馬や、父親が窓から見たいという炎は軍隊と暴力、死のイメージであり、ドアからは使用者が一方的で理不尽な死をもたらす。蛇口を流れる水は部屋の外と内を貫いて、時間の流れ・社会の動きと重ねられる。心落ち着かずの蛇口の滴りはしかし黒い水が流れ、日常生活が外のグロテスクな世界に侵され続けていることが暗示される。

物に託されたイメージも強烈だ。使用者の持つてくる白い花は死そのものであり、部屋に置いてあるトランクの中にはすでに花がぎっしりと詰め込まれている。そしてブーツには自由が託される。息子は母から送られたブーツを履くことなく死に、父は戦争で

二度とブーツを履けない身体となり、夫は多くの兵士のブーツに踏み殺されてしまう。そして、ロープで結ばれたブーツの山はアウシュビッツ強制収容所に残された大量の靴を想起させて、理不尽に奪われた無数の命と自由の象徴として観客の目の前に無残に積み上げられる。

各々の物語では背後に隠れていたグロテスクな世界が顔を覗かせるのは幕間だ。水の流れ込むドラム缶を屈強な男が棍棒で激しく打ち鳴らし、大音量で「お、運命の女神よ」の曲が流される中、世界地図の描かれたプレイト幕の前で白塗りの道化のような使者が繰り返される戦争の歴史を語る。その熱狂的な演説は次第にエスカレートし、ついには「平和万歳!」と叫びながら水鉄砲で地図に赤い水を打ちかけていく姿のおぞましさはまさに劇画的だ。沸騰するように弾け飛ぶドラム缶の水滴と血に染められていく地図は、無数の市民の自由と生命が国家の論理によって蹂躪されてきた歴史を露わにする。

世界が今まさに自分たちの平和のための戦争へと向かいかねない劇画的様相を呈している中、ルーマニアからの亡命作家であるマテイと、モルドバで権力と闘い続けるペトルの創り出したこの作品は、自分たちの平和が他者の平和と命を脅かすものであってはならないことを、そしてそのために部屋に閉じこもるのではなく、ブーツの山から這い出て、窓を開け、ドアから出て一人ひとりが声を上げる勇気を持つことを私たちに求めている。

母と娘、妻の三役を演じた柴崎美納の感情を抑えた知的な演技が3人の女性の嘆きを一層痛切なものにし、その対比で劇画的世界のグロテスクさを際立たせることになった。柴崎の演技に応えるように、使用者の中村滋をはじめとした男優陣も大健闘だ。



©原節子

※1く傷病兵2は天皇の戯画>という部分は梅山いつき氏の論考「別役実『正午の伝説』分析―「我慢する身体」の表象をめぐる―」を参考にさせていただきました。

特別企画

実験的・先進的舞台芸術の現代的役割

迷走し保守化が進む社会情勢の中で、舞台状況もまた同じ道を辿りつつあります。その中で、時代を挑発し打破していく先進的・実験的なパフォーマンスは今後どう立ち向かっていくべきか?それらがこれから担うべき役割について、国内外でその先進性を評価されてきた2劇団の代表、小池博史氏(「パパ・タラマラ」「小池博史ブリッジプロジェクト」主宰)と岡本章氏(「錬肉工房」主宰)に語って頂きました。

舞台芸術／先進的役割について

小池博史 Hiroshi Koike 小池博史ブリッジプロジェクト 主宰

「パパ・タラマラ」(1982年～2012年)にて55作品制作。解散後「小池博史ブリッジプロジェクト」にて8作品。現在『マハーバーラタ』はアジア中のアーティストを巻き込んで展開中。約40カ国で公演。海外での制作は10本。つば舞台芸術監督、国際交流基金特定寄附金審議委員を歴任。著書に『ロンググッドバイ』『からだのこえをさく』等。



©小池博史

現在の日本の舞台について書くのは気が進まない。状況を詳しくは知らないという理由はあるが、それ以上に現状を直視すれば耳に優しい言葉は出て来そうもないからだ。日本は「世間」が幅を効かせる国だ。それがとても厄介な状況をもたらす。私は舞台界の「世間」とは距離を置いてきた。健全なあり方だと思うからだが、「世間」が支配する日本では「世間」と一体化しないのはどうにも厳しい、との前振りの下で書きたい。

さて、たまに舞台を日本で見に行くことはあるけれど、あまり感心はしない。「新しい」作品を制作しようと創作するのだろうか、いつか見たものが形を変えて出現しただけだったり、自己承認欲求によって作られた作品だったり、身体不化による作品だったり、近視眼的な同意が得られそうな作品だったり、頭でっからの、意味ばかりが見え過ぎる作品だったり、もう少し根源的な部分にまで突っ込んでいく作品がないものかと思ってしまう。大きなビジョンが感じられないのである。だが、そんな作品群を新しい舞台だと信じ込もうとしている節がある。ひとつの流れが出てると、面白がって流れに従い「新しさ」を持ち上げる、つまりみなで一所懸命、新しさ作りに励んでいるように見える。

批評は読まなくたっては二十年にはなるか。当時、日本の批評は解説か分析かほとんどだった。解説は丁寧な自己流の説明に過ぎず、「分析」は批評家の勉強の成果+α程度の自己確認行為であって、批評とは呼べない。批評は元来そんな安易なものではないから、私は勝手に分析屋だと言っていた。元来、批評であるための最も重要な点は、批評自体が作品としての力を持つこと、つまり批評が詩性を伴った作品として成立しているかどうかが問われる点である。詩性探求は自己確認行為からは遠く、新たな境地を探り出すきまで能動的な行為として作家の矜持が必須であり、それがあるからこそ、舞台創作とその対等な関係性が構築できる。作家が必死になって前に向かうとするのだから、批評家に同程度の覚悟は必須である。それを知ったふうの分析屋に足を引っ張られたのでは叶わない。

歴史を見返せば、この国はどうにも気持ちの悪い状態を繰り返すのが好きようだ。たとえ現在の立憲主義を屁とも思わぬ政治状況はどうか。これに対して強い違和感を持ち、反対する人は多いだろう。しかしその状況は境界のみではない。政治状況は社会の写し鏡である。つまり政治状況も舞台芸術状況も同じということ。それなりに力のある舞台芸術界のある人物が「今は身体の不化が普通になった。ならば、その身体を用いて舞台作品を作ればリアリティが出てくる」と言ったのを五年前直接耳にしたが、こんなバラドキシルな言説がおかしいとも思わず、今も進行中である。

今の舞台芸術界がこうなったのと、人々の性向、社会状況、むろん政治は大きくリンクし、蛇行して絡み合いながら複合性を持って全体を作り出している。嫌になるほどの近視眼化が一般的になってきた。目の前の新規さを追いかけた、ひよいと飛び出し、しかし他のフィールドは見えても足元は見えない。だから境界は妙だと思いついたが、一方、我がフィールドは健全だと思込む。「私は常に正しいのだ。なにも境界だけが奇形化しているのではなく、舞台芸術作品も奇形化した。けれどこの現象は日本ばかりではなく、次第に世界全体も奇形化しつつあるからさざらに見えない。」

私は前衛的的作品を作りたいとは思ったことはない。が、常に先頭には立ちとしてきた。しかし舞台は興行性が常に付きまとう。また同時に評価されなければ後々は絶対に評価を受けない宿命がある。ゴッホや宮沢賢治のようにはないのである。だが芸術作品の創造を望めば、作家は遙か過去と未来を同時に見据える気概を持ち、かつ芸術家である限り、一歩二歩先ではなく、遠く見たことのない世界の現出を望む。

昔、文化庁の役人が「文化庁は真ん中の真ん中が好きです」と言ったのを聞いた。文化庁なれど人それぞれだし、よくぞ正直に言ったのだと思った。文化庁は今も続いている。では、「真ん

中」とはなにか。普通に考えれば「すでに評価の高い芸術」ほどの意味だろう。「すでに評価が高いのと、常に先進的であろうとするのは意識の上では乖離する。評価の高さを守ろうとすれば、同じような作品制作を続け、「真ん中」入りして権力を持つのが良い。昔は前衛であっても守りに入れば保守化して頑なになる。また権力と芸術的精神は相反する。

文化は常に新しさと古さがせめぎ合って深度が増す。そしてその均衡的な中で市民の民度は上がるが、さて今、市民の民度は上がっただろうか。まったくそうは思えない。政治状況を取り巻く市民の態度を見れば一目瞭然だ。思考停止が一般化した。ならば民度は逆に低下し、強い芸術を受け入れる土壌は薄くなる。十年前、ある美大で教えていたとき、女子学生が言ったことばが忘れられない。「私も母も、宣伝を十分行い観客が入る公演しか行かないです。だから劇団四季が一番いいんです」と。一般大学生ではなく美大の学生が言ったのである。大衆受ける美術型商品に圧倒的に重きが置かれる時代になったのだと驚いた。劇団四季の価値は認めるが芸術ではない。なぜならほびコピー商品だからで、コピーは芸術的精神からは遠い。それから約十年が経過した。惨状、甚だしく感じるがどうか。

芸術とはなにか。それは深淵を覗く行為だ。ただのおしやれて楽しいものではない。だがそんな芸術を認識し落としまむには民度の高さが強く要求される。でなければ芸術はクオリティを保てず、興行のための演目でしかなくなる。そして時代と裏で時代の一歩先を行く素敵な芸術、新しい芸術がもてはやされる。舞台芸術の場合、先進的芸術創作を拒む最大の理由は、演劇や舞踊にジャンルが分かれて不思議とも思わないことだ。そしてその大きな原因は私たちの身体にある。状態が心地よくならないというのである。ゆえにジャンルに安住して疑問を持たぬ、つまり今、最も求められているのは形の上での新しさなどではない。生命記憶を持って語り動く意識であり、そこらさまざまな要素を引っ張り出して、現在を語りつつ未来を見つめることだろう。表層にばかり捉われるから「不在化した身体を用いればリアルだ」というような、一見さも分かったふうに聞こえて、実は空疎なことばが漏れ出る。不在化した身体を用いる舞台はそもそもから舞台芸術に対して不敬でさえある。

私は世界中の多くの伝統芸能者と一緒に作品を作ってきた。彼らの身体は強い。一方、日本人の俳優はみっともない身体で平気である。が、見慣ればなんとも思わなくなる。むろん伝統芸能者は別だが、現代劇の俳優は身体が使えず、舞踏家は踊る身体しか持っていない。築地小劇場で小山内薫が「踊るな動け、日本の歌を叫べ」と叫んだという伝説をそのまま守っているのが今の日本の演劇界であろう。舞踊界も似たようなもので、どこもかしこも西洋舞踊を追いかける。しかし元来、身体は文化背景があった上で多様であり最も身近な自然、小さな宇宙体と言ってもよい。それを十全に、古代と繋がりつつ駆使する意識があってこそ新たな世界が作れる。そして、舞台作品上で空間と時間をいかに作り出すか、その強い意識がなくては、舞台作品の深層などは見えては来ない。が、今回はここまでで留めおく。

次回公演
小池博史ブリッジプロジェクト
『戦いは終わったーマハーバーラタよりー』
2017年8月12日(土)&13日(日)
場所:ハルテノン多摩

アクチュアルで根源的な課題

インタビュー with 岡本章 岡本章Akira Okamoto 錬肉工房 主宰

1949年奈良生まれ。演出家、俳優。明治学院大学文学部芸術学科教授。早稲田大学第一文学部演劇科卒。1971年の創立より錬肉工房を主宰。錬肉工房の全作品を演出する。多様な現代アートとの共同作業や、能を現代に活かす「現代能楽集」の連作の試みで知られる。2016年度観世寿夫記念法政大学能楽賞受賞。

まず最初に「錬肉工房」、そして岡本さんのこれまでの活動歴について、簡単に教えてください。

「錬肉工房」を創立しましたのが1971年なので、今年で46年目になります。初期から、通常の現代演劇の枠組みを根底から捉え返す試み、作業を持続的にやってきました。具体的には、中心的な課題として四点あり、その一つは、(言葉)と(身体)の関係を根元から問い直し、新たな(声)や(身体性)の可能性を模索する作業。二つ目は、能を中心に前近代の演劇、伝統的な文化とどのような関係を持ち、切り結んでいくのか。三つ目は、様々な芸術ジャンルの表現者たちとの脱領域的、横断的な共同作業の課題、そして最後に、テクノロジーやメディアと身体がどう関わっていくのか。高度情報化社会の中で否応なく生きている私たちの身体のあり方を見つめ直してある、ということがあります。さらに言えば、例えば前衛や先鋭的な作業というものが、通常自明にされている芸術、文化、制度の枠組みに絶えず根底から揺さぶりをかけ、問い直しを行うことであるとすれば、そうした問題意識と繋がる試みを、毎回多様な角度から持続的にやってくることは確かですね。

そうした身体技法の捉え直し、岡本さんの演技メソッドについてお聞かせ下さい。

「現代能楽集」の連作の試みは、1989年に開始し、現在まで14作上演しています。それは能の本質的な構造を捉え直し、それを現代に活かしていく作業ですが、その重要な問題意識として、謡曲などの言語、テキスト・レヴェルだけではなく、能の演技や身体技法を射程に入れ、対象化の作業を行うということがあります。

「現代能楽集」という名称は、もちろん三島由紀夫さんの『近代能楽集』を意識して名付けました。『近代能楽集』は、謡曲を見事に翻案した、言語ヴェルデの能の現代化の類々ない達成であることは言うまでもありませんが、同時に能の演技や身体性の大きな課題が見逃ごされています。それを射程に入れ、対象化することは、能と現代の問題を探求するための何より重要な課題であるはずでず。そのためこの連作の作業では、能の演者の参加を促し、返しの共同作業を持続的に行ってきました。とは言え、先にもい



の再来と言われ、現代音楽、現代美術、現代演劇とも活発に共同作業をされ影響を与えた方ですが、その人の能を見て驚きました。古典の能を見ているにもかかわらず、アングラ・小劇場や舞踏などと同様に、いやそれ以上に「現在」を生きているという実感、手応えが切実に届き、揺さぶられました。これは目から鱗の体験でした。

時代状況もあったのですが、僕は今時から現代演劇、舞鑑、能などといったジャンルの垣根にあまりとらわれがなく、それらが並列してあって、アクチュアルで根源的な課題に触れてくるものに興味がありました。初めから脱領域的だったと思いますね。その後、舞踏家の笠井敏さんの天使館の開館に参加したり、自由舞台という早大の学生劇団で別役美さんの『カンガルー』の演出もしています。その学生劇団の仲間を中心に71年に結成したのが「錬肉工房」です。まあなぜ「錬肉工房」という名称にしたのかと良く聞かれますが、その頃みんな熱心に読んでいたのが、アトナール・アルトの『演劇とその分身』でして、演劇の中に危険な力を見ようとしている眼差しに刺激を受けました。その中に「錬金術的演劇」という論があり、それに触発されて、「肉体的錬金術」ということを考えて「錬肉工房」という名称にしました。

現在も「現代能楽集」というシリーズを行っておられるようですが

先程も話しましたように、僕の仕事の重要な核になるもの一つに能の本質的な構造を捉え直し、それを現代に活かすという課題があります。「錬肉工房」の活動の初期から、そうした課題に取り組んできましたが、大学では能のサークルにも入っていて、60年代後半から、そうした課題に繋がる作業をすずりに始めていたのですが、アングラ世代の中では、能と現代の諸課題に関わったのは、僕が一番早かったのではないかと思います。

能という「型」や様式があり、それを現代演劇にどう導入し活かすのかという方向が通常考えられますが、僕はその方向を取っていません。確かに能では様式の洗練化が極まで進んでいて、「型」というものは演者人間存在の根源の場下に極まで降させるある種の通路の役割を果たしています。しかしそこには二面性があって、片

★続きはartissueWEB版で

論考………コンプレックスの力

志賀信夫 Nobuo Shiga

批評家。舞踊学会、舞踊批評家協会所属。テルプシコール舞踏新人シリーズ講師。『Danceart』『Dancework』『TH叢書』『別冊TH_ ExtrArt』『Invitation』サイト『DanceSquare』などに執筆。著書『舞踏家は語る』、共著等『凛として、花として―舞踊の前衛、邦千谷の世界』『踊るひとに聞く』『吉本隆明論集』。批評誌『Corpus』主宰。



川村美紀子@bozzo

佐々木敦という怪傑

劇団OM-2の役者佐々木敦、その存在が爆発したのが、2003年『作品No.2 ハムレットマシーン?』である。佐々木敦が個人として内包しているコンプレックス、トラウマが舞台に広がり、2007年の再演時にも大いに話題になった。また、2005年の『作品No.3』では佐々木はゴミ箱から自分を映し、2006年『作品No.4 リビング』では、佐々木の生活と内面に徹底的に迫り、そのトラウマ自体を表現した。人は何を抱え、苦しみ、どう生きるのか、それをはっきりと感じさせた。コンプレックスの塊ともいえる心情吐露そのものを含めて作品にすることで、現代という病を掛けると、OM-2の代表真壁茂夫は考えたのではないか。

佐々木敦は不思議な役者である。百キロを超える巨漢でありながら鍛えた体ではない。引きこもりをイメージさせる雰囲気、実際、劇団OM-2に参加するまでは、自信がない鬱々とした生活を送ってきたらしい。だが友人の薦めでスタッフの手伝いをしたところ、はまった。それが、1999年、『Nocturnal Architecture』の「視線」のシーンだ。物語に関係なく突然、舞台上の役者が観客を約30分見つめ続けるというものだった。佐々木は次のように語っている。

「その世界に入りたいと思った。(中略)見つめるという行為なんかじゃなくて、そういう人の状態そのものが凄いと思った」、「役者がそれまで与えられてきた役割なり言葉なりを(中略)脱いでいく。(中略)その役割を脱ぎ捨てた演者が『一人の人間』として立ち始めるシーン」、「演じるとか与えられた役柄そのものをやめていくことをしなければ、このシーンは始まらない」

そして、これを「僕がやればいいんだ」という強いモチベーションでOM-2の舞台に参加して18年、「異物」ともいえる存在感とともに中心俳優、パフォーマーとなっている。前述のように、何ととっても強烈だったのが、『ハムレットマシーン?』だ。ハイナー・ミュラーの原作で知られるこの作品で、佐々木は空気を入れた巨大な透明なビニールの部屋に入り、マスターベーションとして消火器を噴霧して暴れる。そして、「リビング」の2作、さらにその後の作品でも佐々木の孤独な生活とコンプレックスが描き出された。実は真壁はそれぞれの場面で役者自身につくらせる。役者の特技、趣味嗜好、考え、生活などがそこに現れる。これはピナ・バウシュの創作法に似ている。ピナはすべてのダンサー、出演者に「子どもころの思い出」、「嫌だったこと」などのテーマを与えて自由に演じさせて、それを元に舞台をつくる。そこには出演者とピナの思いやコンプレックスが現れる。だが真壁はもっとストレートにそれぞれの場面で役者自身につくらせる。そのため、強烈なコンプレックスを抱える佐々木自身の吐露の強さが舞台を圧倒することが多かった。佐々木はこう語る。

「僕がパフォーマンスの中で体験することは、行為でも身体でも全部OM-2以前の僕の部屋であったことなんだ。(中略)散乱するゴミ、吐しゃ物、ダッチワイフ、消火器、真っ暗に目眩したことなど全部、自分の部屋の中の出来事」、「部屋はそれでも何かしら外とつながっているっていうこと。僕の身体が引き起こす部屋はやっぱり社会を反映している」

作品『リビング』はその意味で、生活、生きることであり、部屋であり、「社会」でもある。そのなかで、佐々木敦がコンプレックスを吐き出すことが、まさに「現在」を表現することにつながった。

打楽器と身体

OM-2では2008年の『Performance No.2』から机を叩くパフォーマンスを始め、2010年『作品No.7』から、打楽器を舞台に取り入れ始めた。ミュージカル『プラスト!』などに影響されたとも思えて、役者が打楽器を演奏しつつ演じる。だが、それは音楽の演奏技術の完璧さを求めるものではなく、佐々木のみならず、打楽器による強い身体性が表出し、出演者のほみ

と、そんな気がしてくる。

新たな表現、関係の場で探ってもらっています。その作業の中から、能の演技や身体技法の持つ、高度で充実した「間」、関係性や、内心の深い集中を生きる音声表現、「息」のあり方が浮かび上がってきました。能は「型通り」行われている印象が強いですが、同時に演者間で、息をはかりあってのスリリングな緊張感もある引っ張り合い、自在で充実した「間」が存在します。まさに偶然性の中に必然を探っていくような、本来的な意味での(即興性)、インプロビゼーションがそこで自在に生きられているんですね。

そしてさらにそれを可能にしているのが、呼吸の問題、「息を詰める」という身体技法だと思います。色んな舞台芸術の分野の達人たちが、演技の極意として「息」や「間」について経験的に語っていることがありますが、しかしあまり分析的ではない。僕の舞台の作業の方法論、演技のメソッドというのは、「型」や様式の基盤にある原理的な筋道、「息」や「間」、腰や肚、息の詰め方といった具体的な身体技法のレヴェルにまで下降し、対象化してみることにあります。それは能の演者にとっては、普段、分析的には把握していない演技の構造を自覚し、芸の深奥を体得する大きな手掛かりとなるものであり、また「型」や様式を持たない現代演劇や現代芸術の表現者にとっても、様々な活用可能な貴重な身体技法、手掛かりになるものと考えています。

次回公演

錬肉工房 現代能『春と修羅』
2018年2月28日(水)～3月4日(日)
場所：d-倉庫

”異端” 佐々木敦と川村美紀子という

出すエネルギーがあれば、舞台が成立すると真壁は考えたのではないか。打楽器には佐々木も作品を経ることに馴染んだが、それでも佐々木敦という体そのものがそこに現前する。存在するという強さを感じ取れる。人間の身体は体だけではない。当然精神がある。人間が立つときには、精神と体の両方がある。つまり佐々木の立つ身体には彼のコンプレックスや悩み、苦しみ、過去などが内包され、それとともに立っている。以前のようにトラウマが激しく出ない打楽器中心の舞台でも、佐々木の語りや動きの端々に他のがとは違うものが見いだせる。知らない人にはあの人ちょっと変、「少し違うよね」だが、それはだれでも感じ取れる。

もちろん楽器演奏は、『プラスト!』やク・ナウカの役者の演奏する音楽のレベルと、どうしでも比べてしまえば、2016年に再演された『9/Nine』は、構築された老人ホームなどのテーマやモチーフの強さで完成度が非常に高い作品になっている。そして「異端」、「異物」である佐々木敦も中心的な役割を果たしている。しかしそれでも、ビニールの中で消火器をまき散らし、暴れ、怨念の言葉を生みだ発する佐々木の姿にかつて心をわづかみにされた者としては、あの佐々木の姿を再び見たいとも思ってしまうのだ。

川村美紀子という舞姫

コンテンポラリーダンスの川村美紀子に注目したのは、2011年の横浜ダンスコレクションである。新人部門に出た彼女は、コンテンポラリーダンスにストリート感覚を入れた激しいダンスと大胆な発想で圧倒した。ところが、受賞後に話しかけると内気かつ挙動不審なキャラクターに驚いた。その後、2014年『インナーミー』でトヨタコレオグラフィアワード「次代を担う振付家賞」とオーティエンス賞、2015年、横浜ダンスコレクション EX 2015「審査員賞」と「若手振付家のための在日フランス大使館賞」をダブル受賞し、一気に有名になった。川村美紀子は自由に見える。踊りたいから踊る、踊りたくてたまらない。踊り出したらとまらぬ。そういう意味では天性のダンサー、舞姫気質を持っていることは間違いないだが、本当に自由なのか。自由に見える人は、自分で不自由を克服している。どう踊るか、何を踊るか、常に悩んでいるはずだ。

それが顕著に見えるのが、シアタートラムで2015年10月に上演された『まぼろしの夜明け』である。川村を含め6人のダンサーはほとんど踊らない。中央に据えられた上の上に横たわっている。ンダンスですら、その前の作品は、ダンサーたちをかつちり振り付けて、川村イズムのダンスを徹底的に踊らせたのが……。

また、2016年10月に名古屋で上演された川村のソロ『無題』では、「パフォーマンス? なんだそりゃ。見るのも見るもん、聴かせえサル芝居ばかりで、こっちは飽き飽きしてんのよ」、「責任はかつ押しつけんなよ」、「ダンスやっているっていうと、ちょっと踊ってみて貰いたい。そういう意味では天性のダンサー、舞姫気質を持っていることは間違いないだが、本当に自由なのか。自由に見える人は、自分で不自由を克服している。どう踊るか、何を踊るか、常に悩んでいるはずだ。

舞姫の宿命

音楽が鳴ればすくぐどこでも踊る、オートマタ(自動人形)のように拍手をもらえば踊り続け、「拍手乞食」と土方異にいわれた舞踏家大野一雄も、土方異が1968年、「肉体の叛乱」というソロを踊って以降、踊れなくなったという。それに対して約十年後、大野一雄が『ラ・アルヘンチーナ』を土方の演出で上演してから、土方異は踊れなくなったともいわれる。つまり踊りに淫している舞姫だからこそ、踊れなくなることがある。川村もひょっとするとそんな悩みを抱えているのではないか。「まぼろしの夜明け」以降の踊りを見ていると、そんな気がしてくる。

だが、川村美紀子はダンスだけではない。実は非常に多才である。2011年にRAFFで初演された『がんばっただね、お前の中では』では、録音したDJの語りの音の中で踊った。そのDJを含めた数人の声も川村自身が演じており、女人はだだだだ。そして作品の構成、数回、演出、さらに音楽もほぼ自分自身をつくり、演奏して歌を歌い録音したのを使う。会場ではそのCDとともに、川村自身が書いた「小説」を販売する。フランステル記を含めて、読みずきと引き込まれてしまう。本来こういうアーティストは器用貧乏になりがちだが、川村美紀子はいづれも高いレベルでそれらをつくり出している。だが中心にはその強い身体と激しいダンス、踊りへのエネルギーがある。

川村と会話し、文章を読むと、その内気さ、繊細さから、おそらくさまざまなコンプレックスを内包していることが感じられる。あれだけ優れたダンスを踊り、評価されていても、慢心せず、おどおどしている。むしろそれが根底にあるからこそ、川村の激しいダンスは成立しているのだろう。

このように、佐々木敦、川村美紀子ともに、根底に強いコンプレックスやトラウマがあり、それが激しい表現のエネルギーになっているのではないか。佐々木の暴力的なパフォーマンスの「暴れ」と川村の過激ともいえるダンスの「暴れ」には、どこか共通する力が感じられる。多くの優れた芸術家、文学者などの根底には強いコンプレックスが見いだせる。この「コンプレックスの力」こそ、芸術衝動といえるものかもしれない。「異端」といえるこの2人を「踊らせ、芸術的動向」といえるものは、おそらく、その比類ない力なのだ。

次回公演

「川村美紀子&佐々木敦 “異端”の競演(仮)」
2017年10月10日(火)&11日(水) 会場：d-倉庫