

群棲する動物たちのダンス—三東瑠璃と黒須育海の群舞作品

三東瑠璃 with Co.Ruri Mito『住処』
2018年8月4日(土)&5日(日)@神楽坂セッションハウス
黒須育海 with ブッシュマン『よいのみつ』
2018年8月11日(土)&12日(日)@神楽坂セッションハウス

三東瑠璃が自身のカンパニー“Co.Ruri Mito”を結成して取り組んだ初の群舞作品『住処』（すみか）は、これまで三東が独自に模索してきたソロダンスの延長線上に構想されたものといえるが、独自のスタイルの洗練や応用といったレベルを超え、これまでのダンスになかった群舞の領域を開く作品として、創造の特異点越えを果たした重要な作品である。作品は神楽坂セッションハウスが独自にプログラムしている単独公演シリーズ「Dzoneフェスティバル2018」の最終演目として、セルビア出身のダンサーRita Gobiと踊った『Freestyle』とのダブルビル公演としておこなわれた。ヒトがとることのできる非日常的な身体の形を徹底することで、見るものの感覚にも変容を起こさせる踊りの「文体」をつくりあげた三東瑠璃のソロは、「身体インストール」とでも呼ぶべきオブジェ感の強いものである。その成果はダミアン・ジャレ／名和晃平の共同プロジェクト『VESSEL』への参加（2016-17年）でも遺憾なく発揮された。『住処』は、ダンスにもたれている通常のイメージをはみだし、物質でしかない身体の位相をステージに置いていくパフォーマンスの先で、あなたと私の身体がどのような関係性を結ぶことができるのか、また離合集散する身体集団がどのような風景を編みあげるのかをテーマにした、いわば応用問題といえるだろう。

ダブルビル公演のうち、デュオで踊られた『Freestyle』にも触れておくことにしよう。こちらはタイトルから想像されるように、クロールや平泳ぎ、ジャンプ競技やシンクロナイズドスイミングなど、水泳で見ることでできるさまざまな形や動きを、誇張したり、組み換えたりして再構成した遊び感覚あふれる作品だった。ステージには白線でプールの



コースを模した枠が三つならんで描かれ、ダンサーふたりも、マリンスイミングキャップ、赤と黄のあざやかさが対照的な上着、おそろいの黒の短パンと、色彩感覚あふれる衣装で登場した。水泳中の設定なのだろう、公演の前半は、顔を水につけた格好で観客になるべく顔を見せないよう前屈しながらユニゾンを中心に踊っていき、後半は、それぞれの動きを交互にかわしながらダンスを対話的に展開していくというものだった。全体をポップな明るさがおおっていて、水泳競技をモデルにした両者の関係もゲーム的、息継ぎする呼吸音をサンプリングして音楽に使ったところにも演出の徹底を感じさせた。



三東瑠璃 with Rita Gobi『Freestyle』©bozzo

両作品を支える身体性には、アスレチックでアクロバティックという共通点がある。私たちの場合、時期的に東京オリンピックの開催が影響していることは間違いないだろうが、身体表現の他領域に進出していき、そこをコンテンポラリー化するという現代ダンスの新傾向なのか、最近になってスポーツの身体性をテーマにするダンス公演が一気に増えてきたように感じられる。特に『Freestyle』のほうは、一般的にコンテンポラリーダンスの特徴とされるもの——拡散し多様化するダンスの現在形を意識した作品といってもいいだろう。水泳競技をモデルにしたGobi作品では、身体を空間的にインストールするところから一步を踏み出し、動きによって自他の関係性を描こうとするとき、ダンスのアスレチックな性格が前面に出てくるようだった。もうひとつの重要な要素は、『Freestyle』でダンサーたちが手足を速く動かすとき、まるで昆虫のように見える動きがあらわれていたことである。結果的に、これが水泳競技を異化する、その意味ではまさにダンス的な役割を果たしていた。昆虫ぶりに取り組んでいるダンサーといえば、OrganWorksの平原慎太郎やブッシュマンの黒須育海などがすぐに連想されるが、昆虫の動きとアスレチックな動きは、ともに機械的になれるという点で相性がいいのかもしれない。

★続きはartissueWEB版で

ハムレットマシーン フェスティバル—前衛の行方

現代劇作家シリーズ8 「ハムレットマシーン」フェスティバル
2018年4月4日(水)~22日(日)@d-倉庫

前衛の舞台への思いほど、人により様々なものはない。新しさを求める気持ちは時代や社会によって違っているばかりか、同時代の作り手や観客一人ひとりでも異なっている。だから「前衛とは何か」を議論して、意見の完全一致が得られるはずはない。けれども、もし仮に一つだけでも共有できるものがあるとすれば、それは今までにない体験への憧れにも似た、焦がれるような気持ちではないか。



21世紀の私たちの時代も、20世紀初頭の歴史的アヴァンギャルドたちが体験したのと同じように、秩序崩壊の時代である。100年以上も前の時代に人々に崩壊を告げ知らせたのは、世界戦争と革命の予兆だった。事実、第一次世界大戦が勃発して各地で暴動が起こり、新しい社会秩序が打ち立てられた。一方『ハムレットマシーン』の描く暴動は、第二次世界大戦後の1953年に起こった東独全土での労働者蜂起をモデルにしている。この蜂起が鎮圧された後に出来上がった社会主義国は、前衛の可能性の芽を摘んだ。自我の分裂が消され、反省意識が奪われ、人はマシーンになる。前衛は根絶やしにされ、あとに残されたものは深海で待ち焦がれることだけとなった。

ところが、こうして前衛の死を描く『ハムレットマシーン』が、先王の亡霊が王子の心を支配し、登場人物の多くが次々に殺される『ハムレット』からの本歌取りで作られたことほど、演劇人の心を躍らせるものはない。『ハムレットマシーン』の魅力の一端は、400年も前にシェイクスピアが描いた死の世界を20世紀後半の現実を描く礎石としたところにあるだろう。そして、今から40年前に前衛の死を描いた『ハムレットマシーン』が、内戦や大量虐殺、自然災害、過酷な労働などで多くの死に直面する現在の私たちの前衛の舞台への思いを勇気づけるとすれば、なんとも皮肉な本歌取りではないか。

1

葬儀として執り行うか、パロディーとして執り行うか、別の文脈に置き替えるか。2018年4月、東京の日暮里d-倉庫で取り組んだ10団体の舞台は興味深かった。

まず、『ハムレットマシーン』を盛大な葬儀として上演したのは、「IDIOT SAVANT theater company」である。この劇団は身体を酷使するパフォーマンスを特徴としている。開演すると客席から見て左手にたたずむ女性が第1場のモノローグ

（「私はハムレットだった…」）を語り出す。苦しうに悶えながら金槌を振り回し、後方に立つ数名を殴り倒す内破の所作を踊る女性のハムレット役者。そして第2場（「私はオフィーリア…」）、第3場（「私は女になりたい…」）と進むにつれて、それぞれの場面はソロ、デュオ、集団で踊られ、下着姿になった男性と女性が衣装を交換したり、赤いパラソルを持ち激しく踊った女性が男たちと群舞したり、「カーカッカ」とでも叫んでいるのだろうか、まるでカラスのような鳴き声を叫んで飛び跳ねる黒い服の男女が乱舞したりと、原作の各場面を身体を駆使して踊っていく。

公演中に3台の大きな液晶モニターを舞台後方の天井に吊るしたり（ここには毛沢東やトランプなどの姿が映った。このうちの1台は幕切れで床に落下して大音響を立て、観客の度肝を抜いた）、舞台後方の赤い冷蔵庫から取り出したドリンク飲料を飲んだりするなど、パフォーマンスの身体とともに小道具の存在感が強調されていたのも興味深かった。



©hideo kobayashi

とくに第4幕の暴動の場面は印象に残った。紐で四肢を結び合った10名弱の男女が入り乱れながらも、紐を張った状態を維持しつつ、狭い舞台を縦横無尽に飛び跳ね回る。その結果、中央にいる一人の女性が、原作第5場の「包帯で巻きつけられたエレクトラになるのである。この紐は、舞台の左右の壁に立てかけてある何本もの大きな木の板に結わえられた。黒い服を着たパフォーマンスたちが白い骨壺らしき小道具を持ち、この木の板に文字を書くというパフォーマンスが入ったことを思えば、観客の目の前で死者に捧げる儀式が行われたと考えてもよいだろう。

「IDIOT SAVANT」は震災で亡くなった東北の死者に捧げる舞台も生み出している（『手で触られるくらいの鈍い空と 遠くに聴こえる潮音を哀しみが示すのならば かもめの眼ざしが飛びつかれてしまうまで 海が泣きだすなんて知らなかったんだ』2016年2月24日~28日、d-倉庫）。『ハムレットマシーン』は、これまでの彼らのやり方を踏まえた上での、前衛の死者に捧げられた儀式であると思えた。このカンパニーにとって死は時空を超えた大きなテーマであることが感じられた。

★続きはartissueWEB版で

モダン・ダンスと現代舞踊の関係性を考える～

「ダンス・アーカイヴ in JAPAN 2018 戦後日本の3人の異才たち—藤井 公・若松美黄・庄司 裕一」を媒介に
ダンス・アーカイヴ in JAPAN 2018
2018年11月24日(土)&25日(日)@新国立劇場



『獄金の演芸』©池上直哉

日本でも「コンテンポラリー・ダンス」の時代が始まって以降（おおよそ1990年前後から）、特に若い世代を中心に、「モダン・ダンス＝現代舞踊」という捉え方が一般的になったと感じられる時期があった。その後、あらためて（一社）現代舞踊協会を中心とする「現代舞踊」の側から、コンテンポラリー・ダンス、舞踏、バレエなどをその範疇（はんちゆう）に入れて再考しようとする動きも、活発化したように思う。そのような「現代舞踊」への周囲からの視線や理解の仕方を含め、その内実を考察するためにも、国内外の舞踊の歴史を踏まえつつ、今回の催しを見てゆきたい。

そもそも「現代舞踊」を英訳すれば、「コンテンポラリー・ダンス」だ、というのが私の考え方である。逆に「コンテンポラリー・ダンス」を邦訳すれば、「同時代の、現代の、今日的なダンス」であろう。さらに「コンテンポラリー」という語の対極は「クラシック」で、洋舞では「クラシック・バレエ」がそれにあたる。たとえば『日本の現代舞踊のバイオニア創設の自由がもたらした革新性を照射する—』（監修：片岡康子／新国立劇場情報センター）※1でも、第1章は、明治末年に帝国劇場で「クラシック・バレエ」を教えるために来日したイタリア人教師ローシーに学んで活躍した後、反旗を翻して独自の舞踊を始めた石井漢（1886～1962）にあてられている。そして、それが日本の「モダンダンス」のはじまりとなった。

ところで国際的な舞踊の歴史をたどれば、前世紀初頭から（舞踊の）モダニズムあるいは「モダンダンス」「モダン・バレエ」につながる動きは、始まっていた。主だった所では、アメリカから渡欧したイサドラ・ダンカンや、パリを本拠地とした「バレエ・リュス」が、各々「モダン・ダンス」と「モダン・バレエ」につながる前衛的な動きがけとなった。さらに「モダン・ダンス」では、「ドイツ表現主義舞踊（ノイエ・タンツ＝ドイ

ツ語：新しいダンス）」が勃興したが、ナチスとの関係性を免れなかったために戦後は下火となり、代わって戦前のアメリカで始まったマーサ・グレアムに代表される「モダン・ダンス」が花を咲かせた。

日本の「現代舞踊」のバイオニア達は、戦前に「ドイツ表現主義舞踊（ノイエ・タンツ）」を学びに渡欧した者が少なくなく、戦前に渡欧してツアーをした上述の石井漢も、その独自の舞踊を「ノイエ・タンツ」と称していた。そして戦後になり、マーサ・グレアムとの「モダン・ダンス」のメソッドの講習会が、進駐軍によって日本にもたらされた。一方、「モダン・バレエ」は、「バレエ・リュス」の振付家としてデビューした後に渡米し、「アブストラクト（抽象）・バレエ」を打ち立てたバランシン、フランスのローラン・プティ、フランスからベルギーに本拠地を移したベジャールに代表されたが、現在の「現代舞踊」のグループと人脈的に最も近い関係にあるのはベジャールである。

さて、舞踊史をコンパクトに振り返ったが、その上で今回の（戦後日本の3人の異才たち）による3作品を見て行こう。まず第一部は、藤井公（1928～2008）・利子による構成・演出・振付「砂漠のミイラ」Mummies in the desert（1993年初演）。藤井公は、小森敏（1887～1951／欧州の歌劇場などで活躍後1936年に帰国）に、共に学んだ妻の利子と、1961年に「東京創作舞踊団」を結成し、2008年まで作品を発表。埼玉県舞踊協会を設立した。師の小森は、上記の舞踊史の中の「モダン・



『砂漠のミイラ』©池上直哉

ダンス」とは一線を画し、おおむね日本舞踊をベースにした東洋的な身体性に、バレエの律動を生かした気品のある独自の舞踊を踊ったようだ（※1の第2章、執筆＝杉山千鶴を参照）。

★続きはartissueWEB版で

特別企画 公演までの稽古場の風景

公演の独自性とどのようにして創られていくのでしょうか？ その一つの答えとして各団体の稽古のやり方が挙げられるのではないのでしょうか。そこで、今回は観客がなかなか知ることができない「稽古」にフォーカスを当て、各団体が念頭に置く公演までの稽古の進め方・その方法について「OM-2」「劇団態変」「範宙遊泳」「温泉ドラゴン」の4団体に執筆していただきました。

稽古場に求められる『引き算思考』 OM-2

ポチ

ヨガの呼吸法や古美術等の身体論を学び、現在、アレクサンダー・テクニーク教師養成コースにも所属、また、舞台俳優として国内外の演劇祭に出演しながら、LEGOや様々な身体操法を活用したワークショップも行っている。教育学修士。

本紙への寄稿を決断した理由は、演劇の本質（ひいては人間／自然の本質）とは何かを自分なりに再検討してみたかったからだ。では、いったい何から書き始めるのがよいのか？ 演劇文学を研究されている方、私ももちろん舞台経験の長い方の書籍等を読むも、様々な切り口で演劇というものを本質に迫ろうとしている（このような現象が起こるのは、演劇というものが人間／自然の本質的で普遍的な何かと結びついている証であり、実に様々なテーマが提起されている）。そこで思い切った、会社員でもある私自身の経験、さらには演劇以外の身体操法の方考え方・発見を交えながら、OM-2という集団を私自身がどのように理解してきたかを書いてみようとする。

“ティール”的な在り方、OM-2という集団

稽古場について触れる前に、まずはOM-2というパフォーマンスグループがどのような集団であるかについて考えていきたい。OM-2との出会いは、私が東京に転勤となった3年前。この集団を一言で表すならば、2018年の組織マネジメント分野で最も注目を集めた「ティール組織」ではないかと感じた。産業革命以降におけるマネジメントの常識とはまったく異なるアプローチで運営されるティール組織とあって、劇的な成果を上げる例が次々と誕生しているそうだ。



「ハムレットマシーン」©山口貞由子

産業革命によって生まれた組織においては、トップ（上司）がゆかに社員（部下）へ目標を指示し、いかにして高い目標を達成させるかが重要視された。集団内にピラミッド型のヒエラルキーが当然のように作られ、上意下達システムが集団を維持している状態だ。これにより、時代に合った能力を持った社員が力を発揮できる一方で、多くの社員が機械のように働き続けることも助長していった。多くの日本の劇団システムにも、似たようなモデルが多いのではないだろうか。演出家と俳優の間には、大なり小なり主従関係があり、演出家が実現したい望みを中心とした上演が行なわれる。俳優は戯曲を語る業務を遂行し、組織のトップである演出家の世界観を表すことが仕事となるわけだ。器用な俳優は売れていくかもしれないが、一方で俳優という職業も機械化してしまう危険性があるように思う。

これに対してティール組織では、トップが社員の業務を指示することはない。ピラミッド型の構造とらず、全員が対等に協力しているのがつの特徴だ。OM-2も、俳優は演出家の指示を受けて行動するのはなく、1人ひとりが自分の考えに基づいてシーンを創りあげるやり方をとる。また、社員にしても俳優にしても、一般的には評価される側の立場となるため、無意識レベルで自分が期待されている「役割」を演じようとする。結果、俳優は自分のやりたいことや、本来の個性を発揮することが難しくなる。個人のありのまま（個性性）を尊重し、受け入れることを重視するティール組織と、後述するOM-2の稽古場の風景とは似ている点が多い。以上が2-2目の特徴である。

最後に、演出家（一般的な劇団におけるトップ）の立ち位置について考えていきたい。OM-2で演出を務める眞壁茂夫氏は、自身の著書『「枝」からの視点』（れんが書房新社）において次のように述べている。――演出家は、俳優やスタッフなどすべての人が平等、対等であるという「場」を創りだす責任を負うべきであり、それが演出家の最も重要な仕事ではないだろうか。

一般的な会社組織においても、組織が目指す方向性は経営者のようなトップが指示するのだとされている。しかし、ティール組織やOM-2という集団においては、トップが指示をする独裁的な立場には位置づけられない。演出家の好みや台本のイメージに合わせるのではなく、俳優やスタッフは自身のやりかたの「根拠」をベースに創りあげている。シーンの構成やデザインは、その担い手によって創造が進められるべきだという考えであり、そのため作品全体の方向性は、その時に集まった公演メンバーによって大きく変わっていく。このような「場」を創りだすことは、演出家にとっても他の俳優・スタッフにとっても、大きなエネルギーがいることである。

★続きはartissueWEB版で

次回公演

OM-2『Opus No.10』第29回「下北沢演劇祭」参加

2019年2月22日(金)〜24日(日)@下北沢ザ・ズナズナ
構成・演出:眞壁茂夫 映像:兼吉昭彦
出演:佐々木教 柴崎直子 金原知輝 ポチ 田中ぼっぼ 辻渚 細谷史奈 ふくおかつひこ 高橋あさら 坂口奈々 鏝木のすけり ほか

劇団態変 稽古について

和田佳子

劇団態変制作部スタッフ。2003年から態変裏方に関わる。徳島出身、大阪在住。

態変の稽古について何かを伝えようとするとき、浮かんてくる言葉は混沌、である。劇は他の劇団の稽古場をほとんど知らない。他の劇団の稽古もきくと、稽古場は予測不可能な、ダイナミックな出来事に溢れているのだと思う。あるいは誰にとっても予測不可能な動きを作品の中で生かすためには、裏方スタッフである「黒子」の力量も問われる。先ほども書いたように、そのようなパフォーマンスの動きを阻害しない、ということが基本であるが、それは実際に稽古を経験し、それぞれのパフォーマンスの身体と付き合っていく中でしか掴めない感覚である。



「ニライカナイ-命の水壺」©bazzo

それは、多数の人が関わって創り上げる時間であるという点。態変のパフォーマーは身体障害者なので、パフォーマンスだけで稽古を行うことは使えない。稽古場に入るために、「介護者」の手足をつけて。そして、稽古場に来るとからは「黒子」との共同作業を行うことになる。基本の衣装であるオールドへの着替えや難しい場面の移動、稽古が進めば舞台袖から舞台へ出ていくための袖幕介錯、など、「黒子」は介護者ではないが、パフォーマンスが身体障害者だからこそ必要な役割であり、作品の規模や内容、またパフォーマンスの障害の程度によっても関わる人数は変わる。

そしてもう一つは、多様な身体を持つパフォーマンスの多様な障壁ならではの動きを見つけ、頭でコントロールするという意思をはずしたところの身体表現をひき出すような、金満里の演出のスタイルがあることだと思う。態変の身体表現では、パフォーマンスの動きを阻害しないこと、がとでも重要である。特に、重度の身体障害をもつパフォーマンスの、普段は押さえつけられていた隠していたりする障壁の動き、に宝物が詰まっている、と考える。彼らのペースは、健康者の身体のように決まったペースを持たない。決まった枠に入れてしまう宝物は失われるから、稽古は枠を作ることを拒んでいる。

ここに、態変の稽古の最大の難関がある。

この二つについて、もう少し具体的に書いてみたい。

態変の稽古は、公演までの毎週日曜日と祝日の昼間に行っている。主な稽古場所は、篤志家から格安で借り受けた倉庫を手作業で改造したアトリエ、メタモルホール、メタモルホールは、8メートル×5メートルほどのブラックボックスで、床面には黒いダンスマットを敷き詰めている。レオタードになったパフォーマンスの身体が傷つかないように、またはこりを吸い込んでしまわないように（寝たときのパフォーマンスは床面に顔をつけた状態になっていることも多い）、稽古前の掃除は雑巾で念入りに行う。温度調節も重要である。特に冬は床面は非常に冷えており、レオタード1枚の身体には厳しい環境となる。ダルマストープやエアコンで、しっかりと暖か環境を作る。

パフォーマンスの中には、日常移動に車いすを使用するメンバーも多い。しかし態変の稽古では車いすや補装具を使わず、どんな障壁の人も基本的にレオタード1枚の生身の身体で表現するため、車いすはホールの外の土間にかためて置かれる。それでもスペースが足りないことも度々あり、二階の事務所も駆使して置き場を確保する。着替えやトイレにもそれぞれの身体に応じた工夫が必要であるため、限られたスペースにおいて誰がどこで何をするかという配置を考えておく必要がある。このような動線、いわゆる「人の流れ」をあらかじめ作っておくことが、よい稽古を創るための土台である。もちろんすべて計画通りにいくわけではないけれど、

ところで、態変の説明をする時に、「這い出すところから舞台は始まる」という表現がよく使われる。これは、障害者施設に暮らす重度障壁の人が、舞台に出よう心を決めること、そして稽古場までたどり着くことがいかに難しいか、を物語っている。たとえ施設ではなく自分の家に暮らしていたとしても、日常の生活ペースを少し変えて、稽古のある日時にちょうどその場所にとどり着けるようにするために介護者を探すこと、その大変さは、介護者を使ったことのある人にとりかわらないと思う。（私も、いつまでたっても想像がしれないのだ。）かつて、劇団スタッフである私たちの時間と人的な余裕があったときは、パフォーマンスの自宅まで迎えに行く、送りに着ける、ということも行っていた。しかし現在は、どんなパフォーマンスも自分で介護者のサポート、たどり着いてもらうことを基本としている。

重度の障壁を持つほど、這い出すまでの壁は高い。しかし逆に、這い出して表現することにとり着きたい、自分はたどり着かねばならないという思いは、そんな重度の人だからこそ強く感じられることが多い。「内

発の必要として芸術への機会を奪い返そうとする”彼らが、とにかく稽古場をやってきて金満里の演出を受けた時、押し込められていたエネルギーはふっふつと盛り上がり、一期一会の身体表現が現れることになる。

態変のパフォーマーは、自身の身体に向き合い金のメソッドによる稽古が続けることで、そのような一期一会の動きを、適切なタイミングで表現するコツを掴んでいくのだと思う。ある意味誰にとっても予測不可能な動きを作品の中で生かすためには、裏方スタッフである「黒子」の力量も問われる。先ほども書いたように、そのようなパフォーマンスの動きを阻害しない、ということが基本であるが、それは実際に稽古を経験し、それぞれのパフォーマンスの身体と付き合っていく中でしか掴めない感覚である。

黒子には長く関わっているメンバーもいるが、公演中にいろいろなバックグラウンドを持っている新人メンバーを迎え、基本的な講習を受けてもいい、あとは実践の稽古を重ねてその作品に必要な黒子チームを組織していくこととなる。

稽古では、黒子頭をリーダーとして舞台袖からの動きを組み立て、それを黒子台本に集約していく。本番が近づくと、メタモルホールでは袖幕を吊っての稽古へ出ていくための袖幕介錯、など、「黒子」は介護者ではないが、パフォーマンスが身体障害者だからこそ必要な役割であり、作品の規模や内容、またパフォーマンスの障害の程度によっても関わる人数は変わる。

幕の開閉を行い、その合間に次のパフォーマンスのスタンバイを行い、帰ってきたパフォーマンスを危険ではない場所に移動させる、などなど、黒子の袖中での動きは実際複雑なバズルのように、無駄のないよう組み立てられていく。パフォーマンスの舞台上での動きを阻害しないために、袖中では黒子が主導を握る部分が多く、必要なコントロールを担っている。

ここに、態変の稽古の最大の難関がある。

黒子は、そして稽古場にいる人は誰でも、制作スタッフももちろんのこと、パフォーマンスの動きを阻害してはならない。いかに障壁の身体の持つペース、そこから生れる宇宙とつながるような動きを、尊重できるか、それが態変の身体表現の根本となるから。だから稽古場では、健康に近い身体を持つものほど、自分の動きや言葉に自覚的に注意する必要がある。障壁のペースを否定すること、健康な身体は潰れ切っているから。



「ニライカナイ-命の水壺」©bazzo

しかし同時に、必要な部分ではサポートを入れないと、作品は成立しない。演出が見せたシーン、それはどの部分に介入すると何が再現が可能になるのか。この矛盾と付き合っていくことが、そしてどのポイントで折り合いをつければいいのかという点に常に注意を払うことが、態変の稽古には重要な点である。

この矛盾が、ダイナミックであればあるほど、作品のつっかは強くなるのだと思う。だから、態変の稽古が混沌であることは、恐れてはいけない。恐れてはいけないと思いつながらも、なるベクスムーズに稽古が進むようにいつまでも願ってしまうのは、私が単なる小心者の制作スタッフであるからだ、としがやみようがない。

次回公演
劇団態変・金満里ソロ公演
『ウ・イ・オ・モ・ニ』
第29回「下北沢演劇祭」参加
2019年2月8日(金)〜11日(月)@下北沢ザ・ズナズナ
作:金満里 監修:大野一雄 振付:大野慶人

装ってしまった私

坂本もも

舞台制作者。1988年東京都生まれ。日本大学芸術学部在籍中より学生劇団から商業演劇まで幅広く、演出助手や演出部、制作助手などを経歴。□ロク（2009年〜）と「範宙遊泳」（2011年〜）の劇団員として、制作業務を手がけている。

「装わない稽古場」と演出家・山本卓卓が言いはじめたのは、2017年8月公演『その夜と友達』の稽古中のぞむ頃だった。公演ごとに内容も座組みの雰囲気も変化がき、近年の創作は決まってこの言葉からスタートする。

この言葉を受けて、場を盛り上げなければと道化のようにキャラ設定してバカなふるまいをしたり、自分の立ち位置を気にして言いたい言葉を嚙んだり、空気を読んで見ないふりをしたり、作品の質を損なうような幼稚さから脱却したいと思うようになった。何を創るかの手前、「誰と」創るかを重要視するようになった。演技の良さ悪しや、動員できる知名度を求めているのではない人選をしたい。どんな座組みを整えれば、作家の筆を走らせることができるのか。誰をキャストिंगすれば、私自身アガるのか。14年からの海外公演・滞在制作の経験や、17年に出席して演劇との関わり方が大きく変化したことも、影響しているのかもしれない。できるだけ多様な人と関わりたいけるような座組みづくりを心がけるようになった。

『その夜と友達』では、私や出演者スタッフ含め3人の幼児がいたため、子どもたちの生活と創作とをできる限り共存できるように稽古時間やオフを調整し、保育が難しい場合はいつも連れて来ていらない開かれた稽古場にしようとした。たまたに子どもが登場すると、スティレに演劇に向き合う時間が一転、空気が和らぎ、笑顔がこぼれる。「子どもがいても演劇は作れる」という実感を座組み全体で持たすよう気がして、出席してもう演劇から離れるしかないかも…と悩んでいた私にとっては、希望だった。演劇はどうだったって、生活と切り離せない。個人としての豊かな生活と演劇創作を、両立させられるかもしれない道が見えた気がした。

「もう、お前とはやりたくない!」真剣勝負。一瞬でも遅れると稽古場は許してはくれない。温泉ドラゴンはいつだって真剣だ。よく笑い、よく話し、そして唯唯もする。失敗もする。駄目なところもいっぱいある。悪いところは謝るし、ちゃんと挨拶もする。不良中年集団なんて呼ばれる事もある。仲が良いか悪いか、メンバー全員家族のような気がする。劇団とはそういうものなのかも知らないし、そうでなければ劇団の面白さは無いのかもわからない。



「禁じられた遊び」©鈴木孝一朗

国際共同制作は相手の領域に入り込むぶん、より生活と密接になる。16年12月から55日間インドで稽古・上演した「午前2時コーヒーカップサラダボルクートピザ」THIS WILL ONLY TAKE SEVERAL MINUTES-』（範宙遊泳×Tadpole Repertory）は、目覚めた瞬間から異国の言葉を耳にし、その土地のものを食べ、風習を知り、どんな風が吹いているか、どんな匂いがあるか、どんな時間がそこには流れているか、といった感じながら創作していたことが、残念ながらインドに帯同できず遠隔で広報をしながら見守っていた私にもわかった。特に印象的だったのが、彼らが稽古し、取り返している間に居残り稽古をする。慣習は古い、はじめる前に文字どおり全員で「呼吸をあわせる」ことだ。劇中では英語と日本語・語:日本語で会話をし、本来は理解できていないはずの多言語のやりとりを支えたのは、この「呼吸」だった。17年6月の日本公演で、ひと呼吸ひと呼吸ごとに息を合わせるように上演される俳優たちの舞台上でのコミュニケーションを観て、インドで過ごしたであろう長く豊かな創作期間を想像した。異国の稽古はたぶん、少しずつその場所に身体を慣らしていくような感覚があるだろう。数ヶ月前までは存在すら知らなかった相手と、はじめましてから関係性を構築する。好きな映画や音楽のこと、宗教やカーポートや環境汚染のこと、震災やポップカルチャーや演劇のこと、すべてを並列に語り合う。テキストに向き合い台詞を発語したるを動かすこと以外にも、稽古と呼べる時間がかんかんあることを知った。

気がつくと与えてもってからは、少しずついろんな姿が見えてきた。戯曲の解釈に悩み迷走していた人も、本番が近づいて焦りを感じている人、外国人を「ガジン」と呼ぶ差別的なヘイトスピーチともとれるシーンにフィクションだと分からぬがとも傷ついている人も、精度を上げるために居残り稽古をする人、誰かのOSGに寄り添いコミュニケーションをとろうとする人、たとえ稽古場に立ち会えなくても自分の役割をまっとうしようとしている人、本当にいるんな人がいた。「装わない稽古場」がそこにはあった。

できあがった作品は、これまでのプロセスがそのまま舞台上に乗せられたようなものだった。あらゆる人が、ものに時間がそこにはあった。誰も排除したくない演劇。こぼれ落ちてしまったものを拾い上げるような演劇。私にとって救いになってくれた演劇。

そういう座組みをしつらえたはずの私は、なにをしなければいけなかったのか。私自身が装わずに、どう稽古場にいればよかったのか。私は座組みの一員になれたらいい。公演が終わった今も、ずっと考え続けている。いつかきっとまた彼ら彼女らと創作する時までに、答えを見つけないかならない。

次回公演
範宙遊泳
『うまれてないからまだしねない』
2019年1月31日(木)〜2月3日(日)@本多劇場
作・演出:山本卓卓
出演:熊川ふみ 荃本幸良 福原冠 稲織美保 野口卓磨 松本亮 山崎崎司 山田由梨 井井文寧 / 銀粉蝶

2つの劇団が自発的に行ったこの共同制作は、資金調達がら運営実施まですべての責任が両団体に

artissue 12

公演までの稽古場の風景 温泉ドラゴン

筑波竜一

1976年2月24日生まれ。身長181cm体重70kg。特技は殺陣。「劇団・流山星事務所」を経2010年4月に「劇団温泉ドラゴン」を旗揚げ。110年旗揚げ以降全ての作品に参加。所属事務所(株)エビス大黒舎。

反骨はするけど、後悔はしません。なんのこっちゃ!ここで稽古をしていたらよ!とスタジオのスタッフの言葉があり、それを聞いたんだい劇団が「温泉ドラゴンってあの伝説の!」なんて事が未来にあるとしたらば、それは嬉しい事だけど、その時、僕らは一体何をしているのだろうか?時間があつという間に過ぎ去っていき、過去になった瞬間に演劇が愛でられ立てているのだと思います。仮セットが出来ると、皆「ありがと。お疲れさま。大変だったでしょ。」と労いの言葉が来るけど、そんな事はどうでも良くて、言葉の先に何ががあるのかを知りたい。温泉ドラゴンの稽古場はあるのだと思う。



「阿弥、真剣勝負」作・演出中出演:シライケイタ

演出のシライケイタ氏に口をすっぱくして言われたことがある。「俺の言葉を越えてくれ。」「竜一、いつになったら解ってくれるんだ。」

「もう、お前とはやりたくない!」真剣勝負。一瞬でも遅れると稽古場は許してはくれない。

温泉ドラゴンはいつだって真剣だ。よく笑い、よく話し、そして唯唯もする。失敗もする。駄目なところもいっぱいある。悪いところは謝るし、ちゃんと挨拶もする。不良中年集団なんて呼ばれる事もある。仲が良いか悪いか、メンバー全員家族のような気がする。劇団とはそういうものなのかも知らないし、そうでなければ劇団の面白さは無いのかもわからない。

2014年、韓国ソウル大学路にて一週間公演。僕たちは海を渡った。その翌年、韓国三都市ツアーを行う。密陽(ミョン)国際演劇祭で戯曲賞を受賞。受賞した作品は「birth」。

その時のメンバーは阪本、筑波、いわいのふ、シライの四人。その後、原田が著書しい男達の中に入ってきた。温泉ドラゴン、男五人体制が出来上がった訳だ。

稽古場は四十過ぎのおっさんが開け、コーヒーを入れて、お菓子を大量に並べる。この作業も真剣勝負。コーヒーの入れ方にもこだわりがある。ゲストの若い劇作家に手伝いしますと言われても、ここは俺たちの現場だから大丈夫、今日も美味いコーヒー入れるよ。と格好つける。つまりは温泉ドラゴンの稽古は既にここからはじまっているのだ。

僕は木の匂いが好きだ。それは劇場の匂いであり、稽古場の匂いである。稽古の最初にテーブルがあり、文字通り椅子に座り、本を読み、芝居の中心、関係性、役のイメージ等を話す。座付き作家が二人いる劇団なので、このテーブル稽古の段階でシライ作品、原田作品で二通りの稽古の進め方があるように思う。何も無いスタジオにテーブルと椅子を並べるのだが、広く感じていた空間が2日、3日と経っていくと狭く感じてる。

頼りになる男達。凄いやと思える奴等が稽古場にいることには温泉ドラゴンの武器であり、ゲストにも誇れるところである。勿論、ポンコツ具合も突き抜けています。三週目の稽古場は新しい出来事を生み出す稽古になる。常に新鮮に大胆に突いていく。役者同士で作りあげられる熱意を大切に大切に。この時期は役者同士の会話が一段と増えしていく。話す事が山のように出た。稽古中、喫煙所、飯休憩。私生活も覗け出していく。取っつかしいなんて言ってる時間はないのです。

4週目の稽古に入るとミザンス(役者の立ち位置)がつけられていく。そして、通し稽古。通し稽古も徐々に、細かく場の稽古もしていく。

温泉ドラゴンの現場は兎に角、諦めない。そして、挑戦する。僕らの稽古場は特別な事をしている訳ではない。相手と向き合い、芝居をする。観客の事も忘れない。

僕達は稽古場で出来ることを最大限やるし、劇場に入ってから諦めない。温泉ドラゴンの稽古場はそれ匂いで包まれていた。手作り感満載だが、かなしい、感じの仮セットを毎回作りあげる。当たり前だが、作り上げ、過去に感動している時間はない。時間はあつという間に過ぎ去るのだ。その事をよく知っているおっさん達に、過去を振り返っている暇はない。温泉ドラゴンの稽古日程は約4週間、その間に週一回の休みが入る。稽古時間は前半が半日稽古で後半が全日稽古になる。後半の稽古時間は14時から21時。前半の稽古には以前は18時から21時だった。昼間働いて、夜稽古にいって小劇場の主流に乗った稽古時間だったのが、年を重ねる毎に体力と脳ミソがついていかなかった。（これは僕個人の問題です）最近では前半の稽古も昼からやる事になり、15時から18時の稽古多くなつて変わった。稽古終了後に役者同士の会話が多くなったと思う。酒場にも行きやすくなった。終電を気にすることなく話せる時間が出来たことは良いことだ。ただ、僕温泉ドラゴンは飲みますと時間がわからなくなると、悪い癖がありまして、気づくと終電の時間はなくなり、しょうがねえと飲み続け、物凄い二日酔いで目覚めることもたまにありまして。

最後に温泉ドラゴンのロゴーガンを記しておきたい思う。「僕らは肉体存在の得体力を信じている。言葉が世界を変える奇跡を信じている。ナチュラルを超えたことはあるリアルを信じている。魂を揺さぶるものはいつも、強く、切なく、そして繊細なもののだと信じている。」

次回公演
温泉ドラゴン『渡りきらめ橋』
2019年6月21日(金)〜30日(日)@座・高円寺1
作:原田ゆう 演出:シライケイタ

artissue 12

宗方勝 bug-depayse 主宰 舞台創作における脈絡のないイメージ、または私自身にとっての舞台創作に関する二、三の事柄

近年、障がいを持った方々と舞台を作ることが多く、作品創作に於ける主題やアプローチが、彼らとの共同制作から大変影響を受けています。

それら事柄を書き残しているノートから2,3紹介させていただきます。よく言われているような言説かもしれませんが、障がい者の方々が舞台上で動き、発話をし、静寂な舞台の上で客席と向かい合うといった事が前提での提起であることを念頭に入れてもらえればと思います。

舞台空間(観客席も含めた)に立ち現れる世界は、我々が生きる世界を鏡のように映し出す。むしろ舞台空間とは世界そのものと言っていい。

それはメディア論的な思考でもありえるが、私が標榜するその立ち現れる世界とは、社会性というヴェールの隙間から垣間みる生のむき出しであり、ヴェールそのものを自ら剥ぎ取ろうとする身体行為の連続性と、舞台上に存在する生そのものを肯定し、集団としての社会性および公共性の中に潜む様々な欺瞞をも露呈させる空間をいう。

演者は現前化されたその生々しい身体によ

って、観客に衝撃を与えようとする。(もはや言葉は叫びとなり)しかし、その衝撃をどこまで観客の精神に波及させるか、また、その身体がどこまでも根源的で、過去・現在・そしてやがて訪れる死をも想起させる存在として舞台上に在るのかを常に考えてしまう。それらは見えるものと見えないものの拮抗した関係が現れるような、非常に緊迫した空間であろう。

舞台空間の中の沈黙。その沈黙を守り抜くことと沈黙を破壊するという。この相反関係は実は同義的である。沈黙の中にこそ、途方もない叫びがあり、イメージのつぼと化す空間が立ち上がってくる。そして行きかう言葉や動きが溢れているような空間には、沈黙がひっそりと立っている。その沈黙にこそ私が観客と共有したい何かがあるように思える。

舞台上に現れるイメージをどこまで広げられるのか、劇場の外を、日常に潜む隠されたイメージと存在を常に舞台空間と交差させて、その狭間で起こる出来事に観客は困惑してしまうかもしれないだろう。そして観客が日常に戻り、あるとき、ふとした瞬間に舞台上のイメージが脳裏をかすめることがあれば、私にとっては大きな

喜びである。もちろん、その瞬間に立ち会うこともなければ、それを口にすらしないうまま、その観客は忘却へとイメージを投げ捨てるであろう。しかし、その潜在的な疵のようなものを、言語化しにくいようなイメージを投げかけ続けていく

めに、これからは舞台芸術作品として発信していきたい。これらは私なりの世界＝舞台空間との緊張関係である。



宗方勝

「bug-depayse」主宰。美術・映像・アートディレクターの傍ら、2001年舞台芸術グループ「bug-depayse」を立ち上げる。演劇・ダンス・アート・メディアをミクスチャーし、物語形式ではないテーマに沿った総合芸術としての舞台作品を発表している。

次回公演 bug-depayse タイトル未定
現代劇作家シリーズ9「日本国憲法」を上演する」参加
2019年5月8日(水)&9日(木)@d-倉庫

村社祐太郎 新聞家 主宰 支度の声へのつぶさ

わたしはよく「あらかじめ作家が書いたものを、演者が覚えて、それを人前で声にする」という言い方で人に、演劇のことを説明します。それは何か演劇の原理を指し示そうとして迫ったそのあちこちの報告ではなく、あくまで自分が制作にあって注意して取り組んでいることをより明確に伝えようと、まずは制作にあって自分が使っている素材を列挙しているのです。

この言い方においておおよそ意外にも重要なものは、「人前」という素材です。この「人前」をもう少し詳しく説明すると、これは上演のその日その時間に形成された集まりの中で、ある支度を経過した演者が声を出すという取り組みを実施するという事態にあって、演者が対面する環境のことです。加えてその環境を作り出しているのは「観客」と言うよりか、「不特定多数の人たち」だと稽古場でわたしはよく説明します。もちろんそうやって一方だけのことを正確に言い表すのには困難がついて回るために、「人前」というあいだを指し示す言葉をまず使っている、ということはありません。人前の中で演者が取り組むのは、先に出てきた「支度のディテールを、不特定多数の人たち(あるいは「まだできていない人たち」)へ伝播させていくということ。支度のディテールというのは、とどのつまり「読み」のことです。オリジナルのテキストを用いた上演にあっては、お客さんには読みを事前にこなしておくことはできません。一方でわたしたち演出家および演

者は読みという支度を十分にその上演の場に臨むことができる。この実情の違いに触れることで、翻って「人前」という言葉がやっとなりに近づくとことも言えると思います。それは、仮に言う方も聞く方もそのテキストを巡って同じように支度してきたときに、「人前」という言葉が少しだけくつきこなくなるという感覚をそこにしています。別の言い方をすれば、この実情の違いをある種埋めるようにして、「支度のディテールを伝播させる」という取り組みが可能になるのだと思います。そしてここまでに出来た言葉を然り集めるので繰り返しになりますが、この「支度のディテールを人前で伝播させる」というレトリックこそが、わたしの実践においてとても重要なことです。

詩人で詩歌研究者の藤井貞和さんが「声」について書いていることを一つ挙げてみます。「音読は黙読からの復帰である。(中略)音読には、あらたまった、面倒な、また、はたに迷惑をかけられない、何だか恥づかしい、などいろいろな心的条件がつきまとう。そんないろんな理由から言語の経済として黙読しているだけのことだ。文字の効用である。文字がつくりだした黙読に声を預けているのにすぎない」[1](下線は引用者)。黙読は音読からの退化である、とも藤井さんは言っています。これは重要な指摘ですが、ここで藤井さんが指している音読もまた、「声」に比して形骸化したものだとと言えるでしょう。下線を引いた箇所は音読をめぐる困難がいくつ

か示されていますが、実際「声」をめぐる困難にはこれ以上のものが挙げられます。それが例えば「支度のディテールを人前で伝播させる」ということになります。藤井さんが「文字がつくりだした黙読に声を預けているのにすぎない」という言い方で危惧しているのは、声が二度もの疎外の目に遭いほしくないか、というところでしょう。一度は声テキストを産み落とす過程において、二度目はテキストがまた声として練られる際にたどる形骸化の向きにおいて、わたしの実践はこの声か瀕する危機に対し

て、ここまど工夫を重ねていくようなのだと考えています。テキストにまつわる支度が成すのはどの程度のことなのか、その時にはすでに想定されている特殊な環境をも適宜手入れて、「声」がどの程度実現し得るのか、その推し量りというわけです。

[1] 藤井貞和「口誦さむべき一篇の詩とは何か」(思潮社、1988)p.144



村社祐太郎

新聞家主宰。演劇作家。1991年東京生まれ。2014年に作・演出した小作品が「3331千代田芸術祭2014」パフォーマンス部門で中村西貴を受賞。テキストを他者として扱うことで演者に課せられる(対話)を、パフォーマンスな思索として現前させる独特の作品模様が注目を集めている。演劇批評家の内野儀はそれを「本来的な意味での演劇」と評した。「利賀演劇人コンクール2018」奨励賞。http://sinbunka.com/

次回公演 新聞家「フードコート」
2019年9月上演予定@会場未定

artissue

発行・編集 artissue編集室
編集部 金原知輝 川村和央
http://www.d-1986.com/artissue/
E-mail/artissue2@gmail.com

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、応援して下さる皆様からのカンパをお願い致します。集まったカンパは今後の運営資金として大切に使用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



劇団態変「ライカライカ-命の分水嶺」Photo by bozzo

12

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 公演までの稽古場の風景

「稽古場に求められる『引き算思考』」OM-2 / 「装ってしまった私」**範宙遊泳**

「劇団態変 稽古について」**劇団態変** / 「公演までの稽古場の風景」**温泉ドラゴン**

【注目アーティストの視点】「支度の声へのつぶさ」**村社祐太郎** / 「舞台創作における脈絡のないイメージ、または私自身にとっての舞台創作に関する二、三の事柄」**宗方勝**【StageISSUE】

「群棲する動物たちのダンス—三東瑠璃と黒須育海の群舞作品」**北里義之** / 「ハムレットマシーン フェスティバル—前衛の行方」**新野守広** / 「モダン・ダンスと現代舞踊の関係性を考える—『ダンス・アーカイヴ in JAPAN 2018 戦後日本の3人の異才たち—藤井 公・若松美黄・庄司 裕—』を媒介に」**原田広美**