

view point

THE SAISON FOUNDATION

58

セゾン文化財団ニュースレター第58号
2012年2月25日発行
<http://www.saison.or.jp>

公益財団法人セゾン文化財団

The Saison Foundation Newsletter — 25 February, 2012

目次

松田正隆◎マレビトの会、その演劇における方法について…………… p.01

柴 幸男◎『あゆみ』をラインとした、5年間の記録…………… p.06

コ・ジュヨン◎まだ終わってない、東京滞在…………… p.09

Morishita Studio Report…………… p.12

Article—①

マレビトの会、 その演劇における方法について

松田正隆
Masataka Matsuda

はじめに

京都のアトリエ劇研という劇場で、マレビトの会^{（註）}が結成されてから8年の年月が経つ。その創作活動のなかで、私が演劇のことについて考えてきたことを書いてみたいと思う。ここではとくに、私たちマレビトの会がなにを主題にして上演してきたかということよりも、その上演の方法をめぐる問題について述べてみたい。ただし、私たちにとって主題とその上演方法は密接な関わりを持っており、両者の結びつきには必然性があったと確信している。

この3年間に限って言えば、主題としたのは広島と長崎という二つ

の被爆都市の記憶の問題^りであった。そのことを取り扱う場合に、そのことの表象可能性の問題を避けることはできなかった。

しかし、それは、なにか重大な問題を扱うのならば、その表現方法も問われる、ということではない。私たちに、ことの重大さをはかる術などない。私は、作品の主題の善し悪し、重さ軽さをはかる、その尺度はないというところから、この演劇論をはじめたいと思う。それゆえ、ひとまずここでは主題については述べないこととする。

一つは、報告するものの演劇とはなにか、ということが問われなければならない。それは、演劇の演技との関わりを持つことでもある。さらにそこから、上演時における空間と時間のことが問題となるであろう。

もう一つは、演劇の「劇」＝ドラマとはなにか、ということである。これは、おそらく顔をめぐる新たな問題を提起することになるであろう。

私は、演劇について述べるつもりであるが、それは演劇にとどまらない射程を持つのではないかという、かすかな願いを持っている。つまり、演劇というのは、この日常の現実との距離を測りづらい表現形式ではないかとも思うからである。これほどまでに、いま・この現実には張

編集部註

2003年、舞台芸術の可能性を模索する集団として設立。代表の松田正隆の作・演出により、2004年5月に第一回公演『島式振動器官』を上演。非日常の世界を構想しながらも、今日におけるリアルとは何かを思考し創作を続ける。

り付かれてしまっている表現ジャンルはないのではないだろうか。そんなことは私などが指摘しなくてもわかりきった話ではあるが。

それゆえ、ある意味、狂気性を帯び、恥辱をもとめないかねないと思うのである。

語る、ということ

ある人物がある人物に向かって何かを語るというのはどういうことなのだろうか。

いま、語り手と聞き手とのあいだでその内容が語られるときに、その現在の現実存在するのは語り手と聞き手である。語り手の過去の経験が語られるのであれば、その内容は過去に、語り手の未来への展望が語られるのであれば、その内容は未来にあり、その両者のいる現在の現実には、語られた内容は不在である。内容を過去の経験の記憶に限定すれば、このあたりの問題について、以前私は次のように述べたことがある。

「人が、なにかのことを語る時、たとえば、なにかの光景に目を奪われ、網膜にそれが残っているように感じ、それをなんとか語り出そうとしているとき、その語りのそばに居合わせ、その声を発する人を見つめることはできるというのに、肝心の、その人の語る「なにか」を見ることができないというのがどうにも、もどかしい。」(早稲田大学演劇博物館における展示作品「都市日記 Tel Aviv Jerusalem Ramallah」についてのテキストより)

この場合「もどかしい」というのは、おそらく、その語りの場にその内容が実際に現実の光景として立ち現れないからだろう。語っているその人を見続けざるをえないのは、語っているその人が聞き手である私の目の前に続けるからでもある。あたりまえのことではあるが、このことはとても重要なことのような気がする。

さらに私はこう述べた。

「ましてや、私の語る「なにか」はもはやもう、語るそばから、「なにか」から遠ざかってしまっていた。その人の中に確かにありながら、もう決してたどり着けない場所があるのだ。」(同上)

私のほうが語り手であっても事情は同じで、私は語りの内容を、目に見えるような光景として聞き手に差し出すことはできず、さらには内容に一番近い関係の語り手であるにもかかわらず、その内容を取り逃がすような感覚で語らなければならないのである。

つまり、現在の現実という位相に語り手と聞き手はあるが、語りの内容(=記憶)はそこにはない²⁾。では、なにかが両者のいる現在の時制と不在の過去を媒介するのかという語る言葉による表象である。

言葉によって、過去の経験の記憶としての内容は再現前化する。この再現前の可能性のうちに、時間性が孕まれている。それは、いま・この空間で時を刻む世界共通の時間ではない。現在という語り手と聞き手のいる語りの位相(空間・場所)に、いま・ここは別の時間が流れるとすれば、その内容のもたらす時間性のためである。しかし、現在時に再来する内容における時間性は、不確かな感触を持つ。よく見えない。なぜなら、いま・この空間上にはさだめられない、特殊な時間だからである。語り手に語られた言葉によってかたどられたものは聞き手には実際の光景としては見えないのだ。確かに(視覚として)見えるのは語り手の顔(その人のしぐさ、表情、身体のかたち、その人の雰囲気、背景等も見えるだろう)ばかりである。

ただ、いま・ここにはないものとして言葉によってかたどられたものは、イメージとしては見えるような感触を与えられる。語り手が「あのとき、はなをみたのです」と言えば、聞き手の頭の中にはその人なりの花が見えるような気がするのだ。

上演する、ということ

このことを、演劇の上演のこととしてとらえなおしてみると。語り手は上演する側の、たとえばその劇の出演者であり、聞き手はその上演の観客となるのだろう。そして内容はその上演の内容のことである。と、ひとまず、措定してみる。

しかし、演劇の上演の場合、「出演者、観客、上演の内容」という位相は「語り手、聞き手、語りの内容」のおかれた位相とはいささか異なったものとしてあらわれくるのではないだろうか。

私の、ある種の演劇の上演に対する違和感の要点を述べると、次のようなものである。

出演者が舞台上でなにかを上演するとき、あたかもそこが過去の出来事の渦中であるかのようにふるまうこと。出演者は演劇の場合、観客と同じ現在時にいるにもかかわらず、観客などいないということにして、そのことに意識的にはふるまわないとしても、過去の時間を表象(過去を現在において再現)しようとする。出演者のいる過去の場面(それはセリフとしてテキストに書かれていたりするのだが)は、出演者にとっては過去の再現などではなく、出来事がいま・ここで起こっているかのように対応せねばならない。それが出演者に求められる演技である。ほんとうは、いま・ここではない、ある場面の時間を、いま・ここでのことのように生きるのである。演技とは、出演者自身としてではなく、ある場面の時間に登場する「役柄」を生きることなのである。

この3年間の「マレビトの会」上演演目

- 2009年 『声紋都市—父への手紙/Voiceprints City—Letter to FATHER』(フェスティバル/トーキョー共同製作作品、3月、伊丹・東京)
『PARK CITY』(山口情報芸術センター滞在制作作品、8月・10月、山口・滋賀)
『cryptograph』(10月、東京・名古屋)
- 2010年 『HIROSHIMA—HAPCHEON: 二つの都市をめぐる展覧会』(京都国際舞台芸術祭・フェスティバル/トーキョー共同製作作品、10-11月、京都・東京)
- 2011年 『マレビト・ライブ vol.1~3』(5-7月、京都)
『マレビト・ライブ 総集編』(8月、京都)
『マレビト・ライブ 番外編』(12月、京都)
- 2012年 『マレビト・ライブ 東京編』(1-2月、東京)



『声紋都市—父への手紙』伊丹公演(2009) photo: 相模友士郎



左右：「HIROSHIMA-HAPCHEON:二つの都市をめぐる展覧会」東京公演(2010) photo: 青木司

「役柄」はここではない、かつてあったであろうあるドラマの場面のほうにある。現在にある出演者(というか、生きているということはこの現在にあること以外にはありえないのだから、出演者は演劇であるかぎり現在にがっちり張り付いている)は「役柄」を手がかりにし、リハーサルなどを経て身も心も過去のある場面の人間になるのである。ここに「ある」ものが、ここではないものに「なる」のだ。なってしまうと、その人にとってはいま・ここにあることが過去のある場面の時間にあることと等しいのだ。これは、とても気遣いじみていることだと私は思う。であるから、観客の誰かが目の前の出演者に「おい、おまえ」と声をかけても、舞台上の出演者は「なに?」と反応してはならないのである。出演者が「役柄」に集中するというのはそういうことである。集中するというよりも、彼/彼女は現実の時空間にはいないことになっているのだからである。

しかし、この演劇の演技のことを自明のこととしてはならない。やはり、おかしいことなのである。それほどまでに、「役柄」に没入し、全身全霊を賭けて生きるべきことがあるのだろうか。というか、そのようにまで「役柄」に「なる」という演技をするのはなぜなのか。その「なる」という演技は本気ですか!と問いたくなるのが時々ある。あくまでも実際の現実の、出演者のいる時制は観客と同じ現在の時制のほうであるにもかかわらず、である。俳優の演技というものはそういうものだ、では済まされないことだと私は思う。

出演者が「ある」から「なる」を経ることによって、なにかそこに「ある」ということになるのであろうか。

私たちは、この問いのところで踏みとどまらなければならないのに、ここではしかし、出演者の演劇としての演技は、その人自身として「ある」ことを飛び越えて、「役柄」に「なる」ことのほうへ力点が置かれているのである。このことは十分に、そして冷静に批判されなければならない。

先に述べたように、人が誰かに、かつて見た何かの光景を語るときに、その何かの光景はその人のなかにあつてそのままの光景としては決して外に出ては来ない。その人のなかにあつてさえも変容しているのがその人の記憶である。それをみちびき出すのが言葉であるが、その言葉によってかたどられた何かの光景は、語り手と聞き手のイメージとしてかろうじて定位し、それゆえに見え方としては、かなりあやふやな像として両者のなかに浮かばざるをえないことになる。聞き手に確かに見えるもの、視覚としてあるのは、語り手をふくめた語り手のいる現在の光景である。

私はマレピトの会の創作活動を通して、考えていたのが、この語り

手と聞き手のいる場所のほうへと軸足を移行するということだったように思う。それはつまり、なによりも観客のいる場所を意識することでもあった。その上で、出演者がどのような態度をとるべきかを模索したいと思ったのである。出演者が観客と同じ現在の位相にあることを基本姿勢としながら、出演者と出演者のいる背景を剥き出しにし、過去のある場面を想起させるような舞台装置を排除することとした。これは、いわゆる従来のドラマ演劇から距離を置くことでもあった。

そのとき出演者のありようは報告者としてのありようになぞらえられる。出演者は報告すべきその内容を報告し、その内容のうちのなにかに取り憑かれるように演技することになる。つまり、出演者はいま・ここに「ある」ということを前提として報告内容のなかのなにかに「なる」のである。それ故、いきなり「なりきった」ものとしては観客の前には登場しない。

報告とは、いま・ここにおいて、かつて・よそで見聞きしたことを語ることである。それに対して、演技とは、いま・ここにはいないものとして、かつて・よそで見聞きしたもののそのものになることである。

出演者は報告としての「ある」から、演技としての「なる」、そしてなりきったままにならないで「ある」に「もどる」ことを反復することで劇は進行する³⁾。

再び、演技の位相へ

それにしても私たち(この世界に生きているもの、という意味での私たちのこと)にとってのこの目の現実というのはなんと強固なものであろうか。絶対に逃れようのないものとしてそこにある。意識すればそこにあり、無意識のうちにもいつの間にか推移し、そこにありつづけていたのである。気がつけば、そこに依然としてあるもの、それが現実のこの現在である。私は、それに常に遅れている。現実のこの現在が先にあつて、私はただ、私のまわりの世界というものを、あ、そうか、そうになっているのだな、と事後的に感じるしかない。

外からは犬の音が聞こえ、室内ではエアコンの音が聞こえ、この空間の広がりとともにそれに見合った時間が流れているのだろう。常に変化し移ろう。私は、それについてゆけない感じがする。この現実はとりとめもない。先ほど、窓のほうへ目をやって考えごとをしていた私は、もうここにはいない。いまのこの私もやがては、違う状況の私へと移ろいゆく。

しかし、同時に、いまの私から移ろわないものがある。それは、過去のいくつかの出来事の記憶として私のなかに残っていて、いまの私

に影響を与え続けている。記憶の光景は、視覚としては現在の私の目に見えなくても、それでも私の内部にあるものとして想起しうるし、突然にかのきっかけで忘れていた記憶がよみがえることもある。

私の内部にある記憶の時間。それを、特殊な時間と書いたが、それはどのように特殊なのだろうか。それは、この現実の時間のように移ろわない。意識しないふりはできても、心理的に重い記憶は簡単には私のなかからは消え去らない。いや、意識の場にさえあがらない暗闇のような記憶もあるだろう。そうであるなら、それは、どのような流れかたをしているのだろうか。そもそも「過去というところ」には時間が流れているのだろうか。

わからない。過去はとりかえしがつかないことはわかる。過ぎ去り、もはや、いま・ここではないが、想起する主体の記憶として、主体のうちにとどまっている。時間性が生まれて来るというのは、想起され、イメージとして、なんらかの表象として、現在に再来し、はじめて、その現在の関わりとしての「時」を獲得するのではないか。しかし、それが果たして本当の「過去というところの時間」と言えるのだろうか。

先に述べたように、「役柄」は過去のある場面のほうにある。とすれば、演劇の出演者が「役柄」を演じるということは過去のある場面の方へ行くことでもあるはずだ。そこへ行ってこそ、その時間を生きることができるのである。しかし、演技の問題として言えば「行く」というよりも出演者は「役柄」に「なる」のであった。厳密に言うと、それならば、過去のある場面に「行き、それから「役柄」に「なる」のでなければならぬ。だが、承知の通り、過去は取り返しのつかない、誰もたどりつけない場所である。であれば、出演者は過去には「行けない」ままで、現在において「役柄」に「なら」ざるをえないのだ。

このことは、私の演劇の演技への違和感ともつながる。出演者は、過去のある場面のことを演じていながら、なぜあたかもそれが現在時

において起こっているかのようにふるまうのか。

つまりそれは、過去は現在時でなければ表象できないからである。そして、その表象にともなう時間は本当の過去の時間ではない。過去を表象するときの現在における時間である。

過去のある場面にいる「役柄」の人物を演じるというのは、すなわち、現在時においてその「役柄」の人物を演じることなのである。

ただし、過去、出来事はあった。それは確かなことなのだ。しかし、それ以上のことではない。現在とは断絶している。ならば、なぜ、その過去の感触を私たちは持ちうるのか。この世界で生きている人々それぞれにとっての記憶の想起としても過去があるからだ。想起の対象としての過去は、しかし、現在の時間の流れのように時間は流れてはいない。それなのに、その過去は、現在において、現実の時間の流れを借りて息を吹き返すこともあるのである。だが、その息は、私たちの、すなわちこの世界の生存者の息づかいでしかない。それゆえ、その声も、過去の「ものまね」にすぎない。そのようにして過去を偽装することがほとんどの演劇の演技にはつきまとうのである。

ここで確認しておかなければならないのは圧倒的な現在の優位である。

そうでありながらも、いや、そうであるからこそ過去を現在の時間に回収することなく、出演者が過去へ「行き」、そこではじめて「役柄」に「なる」(＝演技をする)ということができないものだろうか。

それは、本当に不可能なことだろうか。私は、そのことを本気で考えるようになった。

演技の空間化から時間化のほうへ

過去には、現在の時の流れとは、別のありようの時間がある。別のありようの時間を、現在へと帰属させ、いま・この時間を流そうとする



左右:「マレビト・ライブ vol.2」(2011) photo: 相模友士郎



「マレビト・ライブ vol.3」(2011) photo: 相模友士郎



「マレビト・ライブ 総集編」(2011) photo: 相模友士郎

演劇から、批判的に遠のかねばならない。報告としての演劇も、過去の体験を想起し、それを言語化することと密接に関わっている。報告者とは、いま・ここを生きている生存者であることを免れないからである。言葉とは、ここにあるものにわからなければ、言葉の伝達の意義をなさない⁴⁾。したがって、報告者の言葉や報告行為は、無責任な報告者でないかぎり、いま・この聞き手/観客の理解を前提にせざるをえない。

であるなら「過去というところ」の「別のありようの時間」に忠実な演技は、いま・この聞き手/観客の理解を前提にはできない。その出演者の演技による言葉も、その場でたちどころに聞き取れるようなものではない。なぜなら、「過去というところ」の「別のありようの時間」を生きる「役柄」を演じる出演者は、そこへ「行き」いま・ここには「いない」からだ⁵⁾。

しかし、演劇においては、そうであるにもかかわらず身体が現在時にある、ということになる。身体が邪魔なのだ。過去の時間を生きる「役柄」を演じているにもかかわらず身体があるということとしての「恥」がある。あのときにはなく、いま・ここに生存し「恐縮している」という身体がある。その身体こそが、観客の眼前に晒されること。ここに確かにあるのに、ここにはなく、ここではない「過去というところ」にあるようにふるまうこと。この矛盾は、観客への理解されなさを招き、出演者の身体を隠しえない「恥」として晒すことになる。「恥」とは、ここでは、この現実において相互に理解されないものが、それでも身体のみでそこにあるということだ。

それは、ある意味、目に見える身体のありさまとその声の発話に統合性を欠くことでもあるだろう。出演者には、身体は観客にあらわに見せても、声のみが過去の時間性に帰属しているようなふるまいが要請されるのである。

あるいは、演技的表情を回避すること。老いてゆく顔は、過ぎ去らない過去の時間が降り積もる場所である。その人には、その人唯一の、演技的表情では隠せないその人としての顔がある。それは、あまりにもその人の個人的な記憶と関わっている。その人はその人の生まれながらの顔と死相を選べない。顔こそが現在における「役柄」の時間(演技)を越えて、その人自身の過ぎ去らない過去の時間を、そして突然訪れるかもしれない死の時間を湛えている。

このように考えるとき、「劇」とはなにかという問いにあらためて、こう応答してみたい。

「劇」とは、上演という出演者による行動(ドラマ)の時間を現在時において(観客の理解を前提として)流すことではなく、いま・ここにいる私たちは、「別のありようの時間」を生きる誰かがそこにいるということとの関係ではないか。それは、私には所有できない他者の発見でもある。

関係というのは、理解ではない。どうもそこに、私たちは違う時間を生きている人がいるようだ、という感触を得ることに近い。私にはそのことがなによりも「劇」的なのである。

それならば、ここからは「私たち」とはなにか、ということが問われなければならないだろう。私たちはどのあたりから、「私たち」と判断することができるのか。このことは冒頭に述べた、演劇の扱う主題の問題とも関わることであろう。個人の記憶は私たちの歴史の時間と切り離してあることはできないのだから。いつか、このことをふまえた上で、演劇について語り直したいと思う。



『マレBITO・ライブ 東京編』(2012) photo: 住中浩史

いま、アンティゴネーのことが思い起こされる。彼女はなぜ現世で花嫁になることを断念し、最愛の兄のいる死者たちのほうへと嫁ごうとしたのか。「私たち」から「彼ら」のほうへゆこうとしたのか。現実の世界においては錯乱ととらえられる行為がもう一つの時間のほうからは当然のこととして切望されているのではないか。私の顔が私の死相とかぎりなく等しい(それなのに私は私の死を知りようがない)ように、他者の顔もそのような切望として私の前にあらわれているのだろう。

註

- 3年間に限るというのは、意識的に主題化したという意味での3年間である。また、この二つの都市をめぐる記憶というのは、閉鎖的な意味での、あるいは国民の歴史としての記憶にとどまらない。
- 寺山修司の書簡演劇においても、未来の私に手紙は出せても、過去の私には手紙は出せなかった。
- このようなことの実践として上演されたのが2010年の『HIROSHIMA-HAP-CHEON 二つの都市をめぐる展覧会』という作品であった。
- 無論、劇言語の可能性は、伝達手段にとどまらない。神や事物、都市の言葉等の言語一般ではなく、語り手と聞き手が共有可能な人間の言葉のこととして述べた。
- このようなことの実践としてあるのが2011年度を通して上演されたマレBITO・ライブという試みである。



<http://www.marebito.org/>

松田正隆(まつだ・まさたか)

劇作家、演出家、マレBITOの会代表。1962年長崎県に生まれる。90-97年まで劇団「時空劇場」代表を務め、劇作・演出を手がける。94年『坂の上の家』で第1回OMS戯曲賞大賞受賞。96年『海と日傘』で岸田國士戯曲賞受賞。97年『月の岬』で読売演劇大賞作品賞受賞。98年『夏の砂の上』で読売文学賞受賞。2000年には京都府文化奨励賞を受賞。劇団解散後、フリーの劇作家として、青年団、文学座、演劇集団円などに作品を書き下ろしている。舞台戯曲の他、黒木和雄監督作品『美しい夏キリシマ』にて映画脚本を手がけ、『紙屋悦子の青春』は原作として映画化されている。03年8月より「マレBITOの会」を結成し、劇作及び演出活動を開始。マレBITOの会の主な作品に『鳥式振動器官』『クリプトグラフ』『声紋都市-父への手紙』『PARK CITY』『都市日記 maizuru』『HIROSHIMA-HAP-CHEON: 二つの都市をめぐる展覧会』などがある。

『あゆみ』をラインとした、 5年間の記録

柴 幸男
Yukio Shiba

まず、はじめに

これは、2008年から2012年に行われた『あゆみ』^{【脚註】}という作品の創作、また再演を、アウトラインとした、約5年にわたる個人的な試行錯誤の記録、です。その時期の思惑、状況、葛藤、創作状況、かなり赤裸々に、書いてみます。作品内容について、創作について、環境について、横滑りや、飛び火的に、語ろうと思うので、読みにくい部分もあるかもしれませんが、できるだけ、多くの思考や試行を、書き記したいと思います。

『あゆみ』について、役をパスする演出

まず『あゆみ』という作品について説明します。『あゆみ』は、2008年に初演された、僕の代表作と言える作品です。演出における「役者交換」と、戯曲における「平凡性」が、特徴だと思っています。

「役者交換」について。『あゆみ』の作品内では俳優と役柄の関係は固定されておらず、歩く動作をキーに、俳優同士で役をパスし合います。そうすることで、舞台上で、ある劇中人物が、「歩き続けている」ように見える、という演出的趣向が成立します。

また通常、ある劇中人物の存在に、観客がリアリティを感じたとき、



上下:『あゆみ』(2011年12月 森下スタジオ) photo: 青木司

つまり、劇中人物が、本当に存在していると観客が錯覚を起こしたとき、その観客には、劇中人物と、俳優が、重なって見える、はずです。だけど、もし、この錯覚を、複数の俳優で実現できたら、特定の俳優に依存しないで、劇中人物を立ち上げられるかもしれない。その当時の僕の言葉で言えば、感触のある幽霊のように、劇中人物を舞台上に存在させることができるかもしれない。そして、それは、ひとりの俳優で作るそれよりも、強固なものになるかもしれない。『あゆみ』は、そんな妄想を含んだ、実験でもありました。

この試みは、舞台上のある時間においては、成功したと思います。また『あゆみ』という作品に、俳優の人数が固定されない、また同一の人物を演じる俳優の個性が不揃いでも、むしろ不揃いであればあるほど効果的に、作品が立ち上がる、という自由度をもたらしました。この自由度が、『あゆみ』が長く再演される理由に、また、高校演劇などにおいて、多く上演される理由になったと思います。

『あゆみ』について、平凡な戯曲

この演出的趣向は、稽古場で偶発的に立ち上がったものではなく、戯曲を書くときから強く念頭にありました。戯曲の書き方も、僕にとっては試行錯誤のひとつだったのです。かつては、「何を」書くかを、主問題として戯曲を書いていました。が、このとき、僕は「どう」書くかに、ほとんどの意識を向けようとしていました。なぜ、そのような思考をしたかと言うと、単純に「何を」を生み出す才能、能力が、欠けていると感じていたからです。

歩き続ける、役を共有する、という演出的趣向を埋め込んだ戯曲を書きながら、できるだけ、その筋を、シンプルにしようと、考えました。「どう」にこだわったぶん、「何を」をシンプルに、ある意味、陳腐にした方が、劇として効果的ではないかと予想したのです。どこにでもあることを、誰でも知っていることを、新しく、書く。そうすることで、複雑なストーリーや感情にではなく、ただ「歩く」という、当たり前のことに、感動できないだろうか。もし「歩く」ことに感動を見いだせたら、ほぼ、どんな人間にも機能する作品になるのではないか。そんな試行が、この作品にはありました。そして、この試行もまた、ある部分では成功したと、考えています。だからこそ、『あゆみ』は、日本の色んな地域で上演できているのだと感じています。

2008年から2009年、創作の状況

2008年に『あゆみ』は短編として愛知県で上演され、その後、こまばアゴラ劇場にて、長編として上演されました。その後も、短編、ワークショップ、高校演劇、俳優養成所での卒業公演など、僕を含め、様々な演出家の手によって、『あゆみ』は上演され続けました。俳優交換性とベタな内容、に加え、舞台装置がいらぬ作品であったことも、多く上演される理由だったと思います。

そんな中、僕の創作環境は、大きく変化していきます。先ほど挙げた「演出的趣向を持った戯曲」という実験は、継続的に続き、成果を生むと同時に、だんだんと手詰まりになっていきました。先のような分

編集部註

2008年短編での初演以降、再演を重ねて全国各地で上演されている。人の誕生から、成長、恋愛、結婚、出産、老い、その様々な思い出が、全編歩き続けながら描かれる。2010年「あいちトリエンナーレ」にて、リ・クリエイションされた後、名古屋、大阪、岐阜、東京、横浜にて上演された。



『わが星』(2011年4月 三鷹市芸術文化センター) photo: 青木司



『あゆみ』(2010年10月 愛知芸術文化センター) photo: 羽鳥直志

析は、最初こそ着想と同時に生まれましたが、徐々に、分析的な見方だけが先行するようになり、自己模倣の欺瞞、言い訳となっていきます。

そして2009年、僕は、「まご」という団体を旗揚げし、『わが星』という作品を創作します。この作品は、音楽と同期するという演出的、戯曲的趣向と、『あゆみ』から続く趣向を、すべてぶち込んだ作品でした。当時は、冗談まじりに、在庫一掃セールと呼んでいたのですが、その成果と言えるかどうか『わが星』は、今まで以上の評判を呼び、作品的にも成功しました。そして、この作品を上演した後、僕は、本当に、創作の着想を失ったのでした。

2010年の状況について

その少し前から、僕の、公演やワークショップのペースは、前年の倍に、さらに倍にと、加速していました。ずっと、自主公演ばかりだった状況で、依頼された仕事を、断る理由はありませんでした。かなり無理なスケジュールでも、出来る限り、引き受け、そのような環境でも、舞台創作が可能だと、考えていました。ようやく、演劇が、仕事になりはじめていたころ、2010年初頭、『わが星』は、岸田國士戯曲賞を受賞します。

今まで以上の注目をあびる中、劇団の次回公演の創作が始まりました。このとき、僕は、前年から続く、無理な公演スケジュール、また、現場での人間関係、そして、創作的なアイデアの枯渇、あらゆる方向から見て、行き詰まっていた。稽古初日も台本はまだほとんどできていない状況なのに、チケットは発売と共にほぼ完売。プレッシャーの中、それでも、僕は、なんとかなるだろうと、甘く考えていました。今までの「方法」を使えば、なんとかなる、今までも、なんとかしてきたのだから。そんな風に、心の底では、考えていました。なんともありませんでした。着想なき方法に、信念なきアイデアに、演劇は生まれませんでした。

結局、上演された作品は、到底、満足の行く出来にはならず、深い後悔と、心理的なダメージ、また多くの観客の信頼を失った、と思います。それで済めば、話はまだマシでした。過密なスケジュールは、その後も続きます。夏頃まで、その影響は引きずり続け、そして、ようやく、これは本当にやばいと、切羽詰まった、僕にとって、再起をかけた公演。それが、2010年の『あゆみ』再演でした。

あいちトリエンナーレ『あゆみ』

思えば、2010年の『あゆみ』再演の企画が動き出したのは、一年

前。地元で開催される、あいちトリエンナーレに、公募事業があることを知り、どれほどの製作的補助があるのかわからないまま、企画書を作成しました。そう、企画書から、自分で作り、上演する劇場も、制作担当と一緒に、むしろ先導して、交渉して回ったのです。おそらく僕は、このとき、すでに、翌年の活動に対して、危機感があったのだと思います。東京の外で、できるだけ長く、稽古をする、新作ではなく『あゆみ』という代表作を再創作する必要がある、そう、潜在的に、感じていたような気がします。

正直に言って、この公募事業の条件、待遇に不満がなかったかと言えば、嘘になります。与えられたのは平日二日間の劇場と、公募企画内での告知だけ。稽古場もありません。関東圏であれば、もっと良い環境で創作ができます。そうなるように、努力を続けてきたのです。

それでも、この公演を行う大きな意味があったのは、これは、誰から依頼されたわけでもない、制作からの提案でもない、完全なる自分発信の企画だったことです。過密スケジュールの、一番の痛手は、依頼される公演が増えることで、自主的に行う公演が無くなってしまったことでした。僕は、単純に、本当に単純に、人に依頼され続けたことで、自分が何を、誰に向けて、作りたいのか、見失っていました。

地方での創作活動について

このときから、ようやく僕は、これからは、「誰と、どこで、誰に向けて、作るのか」を、意識しながら公演を行わなくては行けないと、考えるようになります。

当時の僕にとって、自分の育った町で、作品をつくること、作品を発表することは、意義の大きいことだったと思います。まず、とにかく熟考する時間が必要でした。自分の作品について、創作方法について。本来、時間は、場所によって増減するものではありません。だけど、夜の早さ、閉店時間、電車のダイヤの過密さ、住宅や店舗の感覚、歩く人の多さ、音の大きさ、移動できる距離、それらは、僕の時間を、確実に、ゆっくりにしました。

そう、僕は、速度に疲れていたのです。それは、僕個人の加速は、もちろん、周囲の速度、例えば、公演の、情報の速度でもありました。東京では、毎日、毎週、見きれないほどの舞台作品が上演され、僕は、その速度に必死に追いつこうと、ある時期から、作品を成熟させることなく、非常に、インスタントに、作り捨てていたのだと思います。

かつて、僕は、劇場もないような町で育った、演劇を見たこともない、子供で、それでも、僕は、面白い舞台を作りたい、人を驚かせて、褒



左右:『あゆみ』(2011年12月 森下スタジオ) photo: 青木司



左右:『あゆみ』(2011年12月 横浜赤レンガ倉庫) photo: 青木司



められたいと思っていた。それが、僕の、初期衝動でした。つまらない話ですが、当時の僕には、まずそのことを、再確認する必要があったのです。

2010年の稽古、そして公演

一コマいくらの稽古場代を払うのは、久しぶりでした。予約を早くしなければ、あっという間にコマは埋まり、稽古はできなくなる。また、せっかく予約をしても抽選(!)が外れることもあります。だけど、しばらく依頼されることだけで、芝居を続けてきた当時の僕には、誰からも、必要とされず、作品を創ることの、相反した喜びがそこにはありました。

よくも悪くも、僕は一人でした、相談できるスタッフも、競いあう同業者も、少なくとも、僕の町にはいません。僕は、ただ僕の妄想と、稽古場と、俳優と、戦うだけの日々を過ごしました。

新しいアイデアがありました。過去の戯曲を再創作することで、まずは、演出家として、自分が何を面白いと思っているか、どこまで遠くへ行けるのかを、全力で試しました。とは言っても、創作環境が変わったからといって、勝手に上手くいくわけもなく、新しい演出的アイデアとやらも、上手く作用せず、稽古が行き詰まることがほとんどでした。だけど、もう、そのときの僕には、ただ、稽古をするしかありませんでした。本当に、他に、何もなかった。アイデアをパクリの対象、すらなかったのです。俳優に、到達したい場所、行きたい意志、を、正直に伝え、ある時間をすべて稽古に費やす。もしかしたら、これは、アマチュアリズムの話になっているかもしれません。いや、このとき、僕は、一時的に、アマチュアに、立ち戻った、立ち戻りたかった、のかもかもしれません。

結果的には、愛知では、とても、満足のいく作品が上演でき、その後の大阪、岐阜県での公演、すべてのステージにおいて、僕は、達成感を抱いていました。本来、作家の満足は、作品の価値には、関係ないと思います。が、こんなことは、本当に、久しぶりだったので、僕は、それだけでも、嬉しかった。当たり前ですが、初演のことを引合いに、何かを言う人はいなかったし、他の作品や、劇団と、比べて何かを言われることもありませんでした。そして、僕が、そんな些細なことで、どれだけ、ストレスを感じていたのか、自覚したのでした。

2011年の公演、そして2012年

2011年の関東公演は、俳優たちへの対価を支払いたいという気持ちがまずあって、企画しました。そして、もう一度、関東圏で、この作品を上演したい、しなければいけないという感覚。劇場は、森下スタジオと赤レンガ倉庫を選びました。

やはり、関東圏での上演というプレッシャーは少なからずあったようで、妙な意気込みが、前年の作品を硬直化させてしまったような気がします。

それでも2ヶ月半、僕は、新たな挑戦を楽しんでいました。それは、身体的なメソッドの確立。例えば、バレエや、武道や、舞の、方法論を、集団で、一から生み出したいという、あまりにも無謀すぎる、実験です。およそ2ヶ月半では、できないことは理解しながら、ただ、立つこと、足をあげる、歩くこと、美しさとコントロールできる領域を拓けることを、求めました。

東京と横浜。2ヶ月では当たり前には方法は確立できず、プレビュー

まだ終わってない、東京滞在

コ・ジュヨン
Jooyoung Koh/高瑛珠

公演では、いくつかのシーンは、完成していませんでした。しかし、本番中も、稽古を続ける中で、やはり、作品は、輝きを持ち、安定したクオリティになったと思います。

しかし、もっともっと、俳優と時間を、かける必要があった。ここでも、また、時間が、キーワードになるようです。

そして2012年、4月、『あゆみ』は福岡、香川、新潟での公演を予定しています。やはり、2012年の自主企画はこれのみ。『あゆみ』は、今年も、僕を、アマチュアに立ち戻してくれる、大事な場所となるようです。

今後の妄想について

最後に、『あゆみ』以外にも、自主的な、または仕事として、いくつかの地方滞在を経て、抱いた展望を書きたいと思います。現在、僕の活動のほとんどは、劇場や、地域からの依頼で成り立っています。そのことに今は、大きな不満はありません。ただ、自主的な公演との折り合いを今後もつけなければいけないと肝に命じているだけです。ですが、どれも、ほぼ単発の企画、事業となります。創作も、市民劇も、アウトリーチも、長くて数ヶ月を射程とした企画です。それらを、個別に、各地で行なっているのが現状です。

今、僕は、これらを、一点に集中したいと考えています。もし、これらの活動を、ひとつの劇場、地域で行うことができれば、また、数年間、継続的に行うことができれば、どれほど、深く、広く、成果が得られるだろうと、想像しています。そのためには、アーティスト、カンパニーと、劇場が、複数年を射程にして、契約関係を結ぶ必要があるのではないのでしょうか。

2010年に再創作した『あゆみ』の公演は、今年でひとまず区切りを迎えます。ひとつの町で、創作した作品が、少なくとも3年間は、継続的に、全国的に、上演を重ねることができました。このようなことは、僕の中でも、もっとあっていいことだし、日本の中でも、もっと多く、あっていいことだ、と思っています。



柴 幸男 (しば ゆきお)

1982年生まれ、愛知県出身。「青年団」演出部所属。「急な坂スタジオ」レジデント・アーティスト。『ドドミノ』で第2回仙台劇のまち戯曲賞、『わが星』で第54回岸田國士戯曲賞を受賞。何気ない日常の機微を丁寧にすくい取る戯曲と、ループやサンプリングなど演劇外の発想を持ち込んだ演出から普遍的な世界を描く。全国各地にて精力的に活動しており、コラムやエッセイ、ドラマ脚本等、演劇外の活動も多岐にわたる。2012年6月末～7月上旬には、『ままごと』待望の新作公演『朝がある(仮)』を三鷹市芸術文化センター星のホールにて上演予定。

<http://www.mamagoto.org/>

韓国芸術経営支援センター(Korea Arts Management Service: KAMS)はアートマネジャーたちの教育からカンパニー経営に関するコンサルティング、国際交流などを支援する組織で、2006年に設立された芸術支援団体だ。芸術経営だけを扱う組織は他にモデルがなかったため、設立当時は日本を初め海外の芸術支援機関を懸命にリサーチしながら事業の一つ一つを立ち上げてきた。私は立ち上げメンバーの一人としてそのリサーチから、ソウル舞台芸術見本市の企画、アジア共同制作の研究、いくつかの媒体の企画・編集など、KAMSでの色々な仕事を通して日本の芸術に関する情報やネットワークを収集してきた。もともと演劇からこの業界に入ってきて、日本文学に興味を持って留学した経験もあり、自然に日本の舞台作品にも興味を持ち始めていた。

日本の若いアーティストに集中的に触れたのが2010年韓国のナムジュン・パイク・アートセンターの日本パフォーマンス・シリーズだった。コンタクト・ゴンゾや梅田哲也など、5週間に渡って目にしたパフォーマンスはあまりにも印象深かったため、“アートという概念が自分の中で変わった”と、少し大袈裟に日記に記したくらいだった。それから、そのシリーズのキュレーターだった日本パフォーマンス/アート研究所の小沢康夫氏をインタビューした時に初めて耳にした言葉が‘テンネン代’。その後2011年のTPAM in Yokohamaのディレクション作品などをみて、チェルフィッチュ以来日本舞台芸術界で何が起きているのかますます興味がエスカレートしていったのだった。

2010年末にセゾン文化財団に申請したヴィジティング・フェローに選ばれたというお知らせをいただいたのは、申請からずいぶん時間が経って、半分諦めかけ、半分忘れかけていたところで、3.11が起きてから間もない頃だった。お知らせはとても嬉しかったけれど、周りからの声は“行っても大丈夫か”だった。しかし、自分は何故か行くことになっているのだと思った。

周りの懸念をよそにして、やっと組織の許可も得た。そして、ソウル舞台見本市(PAMS)のクローズングと打ち上げまで終えた次の日の午後、私はテレポートでもしたように清澄白河のSNACでChim↑Pomの展示を観て、アトリエ・ヘリコプターで若手演出家4人が共同演出したという豪華な演劇を観て、五反田の焼き鳥屋でビールを飲んでみた。それから、森下での2ヶ月の暮らしと「日本舞台芸術のゼロ年代—テンネン代の行方」というテーマのリサーチが始まった。

テンネン代に迫る

リサーチの内容や自分なりの結論を、しかも日本の舞台芸術専門の方々に向けて語るのとはとても躊躇わざるを得ないことだ。たったの2ヶ

月でコンテキストがきちんと読み取れて、納得の行くようなゴールにたどり着けることはほぼ不可能に近いのではないか。なので、あくまでもよそ者が手探りと想像を働かせた結論として受け止めていただきたい。

リサーチは「テンネン代」という言葉の定義を確かめることから始めた。演劇ジャーナリストや研究者、批評家の方々に会って日本の社会や演劇の流れからテンネン代という世代に近づいてみた。日本の演劇が新劇からアンガラ、小劇場ブームを経てゼロ世代という現代演劇の新たな局面に至った歴史、テキストと身体、ネタとバタを両軸にした舞台芸術マップなどの、日本の現代舞台芸術を理解するに大変エッセンシャルな話を贅沢にも個人レッスンで教えてもらった。それからは、勝手に想像を膨らませていたテンネン代についてのいくつかの仮説の確認。日本社会でテンネン代、要するに2010年代に活躍を見せ始めた、天然かつ転じた世代がどんな背景を持ち、それがアートにおいてはどんな様子で現れているかについて話を伺った。中でも95年の大震災やオウム真理教事件を体験した、キレなかった14歳—2012年にちょうど30歳になる世代—の話はとても印象深く、その世代の情緒に基づいて彼らの作品を観た時、一見クールで、楽しい、さらには騒がしいくらいなのが空しさ、切なさを感じる理由が分かる、良い手掛かりになった。

申請をする時から何より重要だと思っていたのが、実際に色々なアーティストの活動を観ることだった。当初から滞在時期を決めるポイントだったフェスティバル/トーキョーの作品、特にアジア公募に出された日本の若手の作品を観ることができたのは、私にはとても良い機会だった。それから様々なアートイベントや小劇場での若手演出家たちの作品、展覧会などをたくさん観た。この原稿を書く前、気になって数えてみたら50本余り—もちろんすべてが若手というわけではないのだが—のパフォーマンスや展示を観ていた。とにかく自分の目で確かめたかったのだ。

観た作品を元に日本舞台芸術の若手アーティストの傾向を自分なりに言葉にしてみると、ジャンルレスと日常と繋がる作品作りではないかと思う。元々、テンネン代舞台芸術はジャンル横断だろうという仮説でリサーチに挑んだのだが、実際はジャンル横断を超えてジャンルなんかを気にしていないように見えたのだ。それは、演劇、ダンスといったジャンルの伝統を知らないあるいは見過ごすというのではなく、自分が表現したい、発したいと思えば、何も気にせずにそれに適したスタイルや枠を作ったり借りたりすることに抵抗がないという意味に近い。舞踏家や映像作家の作ったドキュメンタリー演劇、何と呼べばいいかわだに分からない、秋葉原サブカルの舞台化など、まさにコンテンポラ

リーな、韓国でいう多元的な(multidisciplinary)ことが、劇場にこだわらない色々な空間で自然に起こっていたのだ。それは、演劇というジャンルの中に入っても同じで、どこから由来した演出法なのか分からないくらい独特のメソッドが若い演出家の作品からはっきり見えた。日常と繋がる作品作りというのは、作品の内容をみると殆ど自分の身近な日常からくるものが多いが、日常をそのまま再現することに止まらず、それに自分なりの見方や問題意識を映し、観る側にもその日常を見直すように働くのだ。いきなり世の中にポリティカルな正しさを訴えるような感じではなく、自分の足元にあるリアリティーを改めて見直して、そこからストーリーを見出して、舞台を構築していくのはとても新鮮に思えた。韓国の演劇界でよく言われる‘世の中に向けて真剣に問いかける演劇精神’は欠けているかも知れないが、そういう日常を見直す作品が与える情緒の響きやそこから覗ける世の中の理不尽さなどはとても共感できるものだったし、時々見られる優れた文学性や洞察には感心したものだ。

芸術支援に携わるものとして知りたかったもう一つは、そういった若い舞台芸術がどういう支援やマネジメントの仕組みで支えられているのかだった。セゾン文化財団のような現代演劇、ダンスにこだわって主に若手アーティストを支援する民間組織の存在や、アジア公募プログラムを設けて日本だけではなくアジアからの新しい発想を発信するフェスティバル/トーキョー、もはや見本市という枠をはるかに超えて、新しく実験的な舞台芸術を世界に向けて披露する交流の場であるTPAM、次から次へと新しい才能を発掘し成長させている青年団などの役割が、非常に大きいことは間違いないだろう。しかし、若手アーティストと共感し、彼らを積極的に見出して世の中に紹介する若い制作者たちの活躍も見逃すわけにはいかない。若いディレクターが、主なフェスティバルにはもちろん公共ホール、メジャーな企画会社などにもいて、バラエティに富んだ企画で若手アーティストの活躍の場を作っているのだ。韓国では考えがたいことで、とても古い官僚社会だといわれる日本でそういうことがなぜできるのかは、さらなる疑問として残った。

それよりもっと広い範囲で舞台芸術の新しさや挑戦を可能にするのは舞台芸術を取り囲む様々な分野との交流ではないかとも思う。演劇や舞台が、観る人と作る人があまり変わらない、自分たちだけのサークルだと(少なくとも韓国では)よく言われるが、そうならないように取り組んでいる様子はうらやましいところでもあった。舞台芸術のイベントなどに思想や建築、美術、ポップカルチャーなどの人が頻繁に合流し、舞台芸術の裾を広げているのは、ジャンルレスで自由な発想のク



パブリック・トークの様子
左写真中央が著者
(森下スタジオ)



左及び中央: 別府の清島アパート



熊本のゼロセンター

リエーターたちが舞台に集まる要因にもなっているのではないか。それから、SNSやネットで色々なレベルの批評やアクセスが活発に行われているのも、その要因の一つになるだろう。そういう幅広い交流のおかげで演劇や舞台が孤立することなく一般の観客や世の中との接点が広まっていき、存在意義を得るのだと思う。

日本の方々に韓国の文化芸術を紹介できる機会があったのはとても嬉しいことだった。文化政策をめぐるラウンド・テーブルと舞台芸術事情についてのパブリック・トークは、自分がやっている仕事や組織のこと、さらに国のことまで改めてまとめ、勉強するきっかけにもなった。プレゼンテーションの準備は大変だったし緊張したが、たくさんの方に来ていただき、色々な話ができてとても充実した時間だったと思う。韓国で政府の文化芸術支援に対する国民的コンセンサスはどうかとられたか、韓国の舞台芸術にはどのように伝統がうまく受け継がれているかというような、自分では今まであまり思ったことのない質問を受け、きちんとした根拠をもって答えることは出来なかったが、逆に今仕事に戻ってその答えを探ろうと取り組んでいる。

滞在の後半には瀬戸内や関西から九州を回る旅もした。この旅では作品よりは、直島、犬島、京都アートセンター、アトリエ劇研、神戸アーティスト・ヴィレッジ・センター、ダンス・ボックスなど今まで名前だけ耳にしていた主な芸術空間と京都のソーシャル・キッチン、神戸のグッゲンハイム邸、CAP、大阪の福寿荘、なにわ橋駅(アートエリア B1)、福岡の紺屋2023、別府のアートプラットフォーム、清島アパート、熊本のゼロセンターなどオルタナティブな(アート)スペースを訪問し、地域で芸術に携わる方々から話を伺うこともできた。その旅すべてが頭に焼き付けられるような印象深いものだったが、特に、2006年六本木で初めてみた『三月の5日間』の100回公演を、その時とはまったく異なる新しい局面になった——日本社会にとっても、チェルフィッチュにとっても、観る側にとっても——2011年の熊本の倉庫での観劇とゼロセンター訪問は、最後に不意打ちのようにベーシックなことを考え直させられる経験だった。“それで、今の時代、アートにはどういうあり方が求められているのか”

また、これから

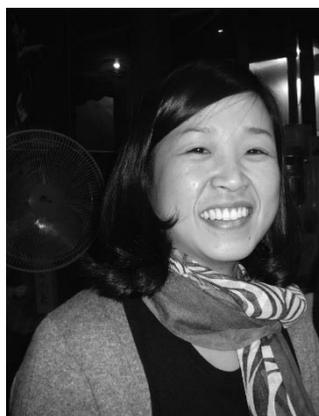
今回のレジデンシーの一番の収穫だと思うのはやはり色々な人との繋がりが出来たり深まったりしたことだ。会って話してみたかった方にリサーチを口実に会ったり、作品を通じて、色んな催しを通じて、旅

を通じて、セゾン文化財団のすばらしいネットワークにそっと頼って、想像を超えるくらい多くの方に会って助けてもらって勉強させてもらった経験はとても貴重で、まだまだ続く自分のリサーチでも、またお世話になるつもりでいる。なので宜しくお願いします。

私は海外の人に出会う時、たとえば“韓国(の演劇)は、日本(の演劇)は”で始まる言い方をしないように常に気をつけている。幾ら自分の国とは言え、すべてを分かりきることなんて私にはとてもできないし、2ヶ月間私が観て感じたのはごく一部の日本に過ぎないからだ。それにもかかわらず、慣れない外国語で分かりやすく説明するため、あるいは自信のない意見に説得力を持たせるため、そういう言い方をたまにして、嘘(とまでは言えないが)をついたような気がしてならない。その嘘はこれから日本で出会った皆さんに見抜いてもらえればと思う。そのため、韓国の舞台にも興味を持って、行き来して、作品を見て、話し合っ欲しいのだ。そうして交流そのものを若くしたい。そのため、もし私が役に立つようなことがあればたくさん聞いて、たくさん頼んで欲しい。次は私の番なのだ。



平成23年度文化庁文化芸術の海外発信拠点形成事業



コ・ジュヨン (Jooyoung Koh / 高珠瑛)

1976年生。梨花女子大にてジャーナリズムを専攻。ソウル・フリンジ・フェスティバル、チュンチョン人形劇フェスティバル、BeSeTo演劇祭、映画制作・宣伝などを経て、日本に語学留学、早稲田大学大学院日本文学研究科に在籍。2006年より韓国アーツマネジメント・サービスに在職。国際事業部で見本市のプログラミング、教育・コンサルティング、アジア共同制作研究などを経て、現在パフォーミング・アーツの国際交流のためのウェブサイト「the Apro」およびアーツマネージャーのキャリア・アップのためのウェブマガジン「weekly@artsmanagement」企画・編集を総括している。そのほか、日本語翻訳/通訳なども務める。セゾン文化財団のヴィジティングフェローとして11年10月から12月まで東京滞在中、東京都文化発信プロジェクトの海外招聘プログラムにも参加。

KAMS(韓国芸術経営支援センター): <http://eng.gokams.or.kr/>
THE APRO(韓国舞台芸術情報): <http://eng.theapro.kr/MA/>

MORISHITA STUDIO REPORT

パパ・タラフマラ

パパタラ ファイナルフェスティバル『島—ISLAND』

2012年1月13日—15日 Cスタジオ

今年、創立30周年を迎えるパパ・タラフマラは、昨年、'発展的な解散'を決断し、フィナーレを飾る、代表作・旧4作品(『三人姉妹』『島—ISLAND』『SHIP IN A VIEW』『パパ・タラフマラの白雪姫』)の上演を発表。その第二弾となる『島—ISLAND』が、森下スタジオ・Cスタジオで上演。開演前には、小池博史氏よりプレトークがあり、終演後には、ジャズピアニストの山下洋輔氏、「風の旅人」編集長の佐伯剛氏、当財団常務理事・片山正夫ら、連日ゲストを迎えてのアフタートークも催された。全5ステージの入場者数はのべ661名。

アフタートークで、小池氏は「1990年代以降、日本が、アートに限らず、政治でも、経済でも、どんどん小さくなってきている気がしていた。そこへ '3.11' ……。この状況で、カンパニーの活動を続けていくのは重過ぎる」と感じ、今回の決断に至りました。」と話していた。

『島—ISLAND』は初演から約15年を経ているが、今回の出演者は初演時と同じ小川摩利子さん・松島誠さんの二人。共に、この歳月を充実して過ごされたことが伝わるような重厚さの増したパフォーマンスで、観客を魅了。カーテンコールには、客席から「ブラヴォー！」の声が響いた。

小池氏は、「今後も作品を発表していく」と共に、「著作等を通して」思いを伝えていきたいと語っていた。閉塞感に包まれた'今の日本'を、今後、小池ワールドが、どのようにとらえ、表現していくのか、まだまだ、目を離すことが出来そうもない。

(M)



上下:『島—ISLAND』 photo: HIROSHI KOIKE

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第58号

2012年2月25日発行

編集人: 片山正夫

発行所: 公益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

URL: <http://www.saison.or.jp>

E-mail: foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2012年5月末 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(90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。