

view point

THE SAISON FOUNDATION

67

セゾン文化財団ニュースレター第67号

2014年5月30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 — 30 May, 2014

目次

北村明子◎インドネシア国際共同製作企画 To Belong Project の軌跡…………… p.01

松井 周◎演劇の場所…………… p.05

北川大輔◎挑戦する演劇祭 佐藤佐吉演劇祭2014+開催とこれから…………… p.08

Article—①

インドネシア国際共同製作企画 To Belong Project の軌跡

北村明子
Akiko Kitamura

2011年～2013年の3年間、セゾン文化財団の国際プロジェクト支援により助成を受け、インドネシアのアーティストとの国際共同製作企画として、フィールドワークリサーチ、ワーク・イン・プログレス、交流ワークショップ企画、公開稽古、スタディーグループ、劇場舞台作品発表、など様々な形式で展開した。劇場版舞台作品としては3つのバージョンを発表。実施場所は、東京、神戸、松本、茅野、ジャカルタ、ジョグジャカルタ、ソロ、バンドゥン、チアンジュール、テガール、シンガポール、香港、ほか。

はじめ

もしかしたら作品という形にはすぐには到達しないかもしれないアプローチから、創作を始めたいという欲求がこの企画の始まりだった。最初から「国際共同製作」という大それたことを考えていたわけではなく、強い好奇心に導かれ、気がつくとインドネシアでいろいろなリサーチをはじめていた。もちろん全くの無計画ではなかったものの、最初は、フィールドワークをしながら、自分が経験したり、見たりした身体の感覚から、どんなドラマが引き出され得るのかを考えてみたかった。

海外で振付や演出することは経験してきたが、自ら国際共同企画をやるという難題に手を付け始めたのには、いくつかの理由が年々重なっていったからだと思う。ひとつは、カンパニー時代の海外ツアーで短期滞在したアジアの国々の生活背景をもっと知り、その土地で対話をしながら共同製作を進めたいと思ったこと。そして、長らく自分が関わっていた武術、パンチャック・シラットを通して知った身体技法をめぐる様々な魅力に強く引きつけられていたこと。さらに、伝統舞踊の技術を持ちながら活躍するダンサーとの出会いが、自分に強いインパクトを与えていた、ということもあり、インドネシアからスタートすることは、はじめから決めていたように思う。2011年3月11日の東日本大震災後の虚脱感、ダンスなどをつくるまえにやるべきことがあ

るのではないかと、という考えがぐるぐると巡る日常と、既に予定されていたイギリスでのレジデンス創作の作業を現地ですすめながら、本当にこの企画を実施する力が自分にあるだろうか、と自問自答する時期もあった。それでも推進する決断ができたのは、この企画における最大のコラボレーター、故スラムット・グンドノの言葉が強く残っていたからだった。

「ダンスや音楽、芸能というものは、そもそも、個人では乗り越えられない問題を抱えたとき、解決を導くひとつの助けになるものだと思っています」。

ある行為から発せられる何かが、他者の身体を通過するときに、踊りや、音、イメージとして、あるいは、もっと曖昧な何かとして、意味や感覚として取り込んでいく運動が身体に生じる。それは、身体を取り巻く、可視・不可視の多種多様なものを巻き込んでいく貪欲な現象であり、発せられたものたちは、何かと混ざり合って変容し、ある身体に吸収されていく。

“To Belong”というプロジェクト名は、物理的にはどこにも属さない様々な異なる現象が、ある運動によりその差異を反応させ合いながら、身体の中で変化を遂げていく精神フィールドのようなものを想定して名付けた。

アーティストリサーチ——スラムット・グンドノとの出会い——

国際共同製作を進めるということは、海外の劇場との提携やファンドレイジングも自ら行いながら作品創作を進めていくことになる。こういった企画では、創作内容を共にみつめてくれる制作者の役割はとても大きい。自己に制作経験もなかったため、アジアとの国際共同製作の経験があるプロデューサーの方々から大きな助力をいただきながら、一年一年等身大に始められる何かを掴み、企画を進めていった。ジャカルタのSalihara劇場からの作品上演依頼は、この企画を実際に進めるきっかけにもなり、既成作品の上演ではなく、インドネシアのアーティストと共同製作する新作へのサポートを相談した。

アーティストリサーチの始まりは2010年6月、ジャカルタ、ジョグジャカルタ、ソロの各地にフィールドワークに入った。年齢層も領域もできるだけ多様に、と心がけ、伝統舞踊手、演出家、俳優、パントマイマー、コメディアン、ガムラン演奏者、ワヤン・クリの影絵師、ロック歌手、時間がある限り会う約束をして創作現場を見学したり、話をきいたりしてまわった。今考えると、短期間で、これだけ多ジャンルのアーティストに会えたことは奇跡に近いが、ジョグジャカルタ、ソロという都市の規模と、インドネシアの芸能繋がりとでもいうネットワークが可能にしたことだったかもしれない。



スラムット・グンドノ(2011年8月) Photo: Kei Ishikawa



2012年4月、ジャカルタ・Salihara劇場公演 Photo: Witjak Widhi Cahya

いろいろな出会いの中で、最も強烈だったのは、ワヤン・クリのダラン(影絵師)でありパフォーマー、ミュージシャンでもあるスラムット・グンドノとの出会いだった。舞台芸術の関係者の中ではかなりの有名人のようで前情報はたくさん得ていたが、実際に自分が創作活動を共にする相手、というよりも、とにかく面白い人物のようなので会ってみて、いろいろな話を聞いてみよう、というつもりで彼のスタジオを訪ねた。

ソロ市に着いたら電話をくれ、というひとことの約束で、本当に会うことができるのかと不安に感じながら電話をすると、タクシー運転手が迎えに来て、グンドノの家の前にあるオープンスペースのスタジオに到着した。自己紹介もほとんどできないまま、演奏家との稽古中のグンドノは、「やあ、明子、ようこそ……今、歓迎の音楽演奏をするから聞いて」と一言いうと、仲間たちと演奏稽古をはじめた。小ガムラン隊を率いて、ゴミ捨て場から拾ったという小さなウクレレを抱えて、自称“ジャワのブルース”という、やや日本の演歌調にも似たグンドノの歌をしばらく聞いていた。場違いなところに来てしまった感覚に陥りながらも、いったいどういう演奏方法なのかと徐々に、“ジャワのブルース”への好奇心が働いた。グンドノが“いい感じ”でのってくと、楽隊がその合図を読み取って、あるフレーズのリフレインに入る、というような、かなり「あ、うん」の呼吸による即興性の高い演奏のようだった。ジャワ語、ほか様々な言語を混ぜた歌詞の意味は全くわからなかったが、いつのまにかすっかり感情移入し、その旋律のリフレインに、身体が震えるくらい泣いてしまっていた。演奏が終わり、自己紹介をしようとしても、感情が高ぶってしまい、なかなかしゃべれない。ともあれどう目的で訪ねてきたかをゆっくりと説明していくうちに、グンドノとの共同作業をすることに決めている自分に気がついた。「待って待って、スタイルが違いすぎるし、まだよくわからないからもっと時間をかけて」という自分がある一方で、1時間も経たない内に生じた身体の震えと感動を通して、共に何かを創りたい、という回答に至っていた。

グンドノの回答は、演奏を聴いている時の反応で十分だ、とシンプルなものだった。とても彼らしい、いい加減な答えではあったが、実はそのいい加減さが、当時の私には物事を進めるちょうどよい潤滑油だったのかもしれない。滞在中、グンドノの日常生活に関わりながら、彼の歌や演奏と共に踊り、ワヤン・クリや彼の音楽やパフォーマンスとそのテーマについてなどの話を一日中していると、悩みを持つ隣人が訪ねてくる事が多々あった。ワヤン・クリのダランとしてのグンドノは、問題を抱える人々の地域の相談役でもあるようだった。ジャワでは、

バリ社会のダランがもつ神聖さとは少し異なる、より日常社会に根付いた人生相談役、もっといって社会問題を説いていく役割を担っているのだと聞かされた。8月に再訪した時にはちょうどラマダン終了時期と重なり、彼の故郷、テガールへ家族旅行にお伴することになった。グンドノの亡くなったお母さんの部屋に寝泊まりさせてもらいながら、「故人との対話」というテーマに対して、グンドノが紡ぐ、亡き母の物語や歌を聞かせてもらったり、マハーバーラタの一節を題材に、町の広場で子供たちにむけたオープンパフォーマンスを一緒にしたり、彼の友人である“シャーマン”と称する老女たちの歌や故人との対話の話をきかせてもらったりした。そしてインドネシアのたくさんの地域において、「憑依」という現象が、個人では解決できない問題が生じたときの治癒として、日常生活において重要な役割を果たしている、と聞かされた。

“グンドノ密着取材”というようなこの年のインドネシア滞在は、創作の出発点にそのままなるほどのインパクトがあった。ぐいぐいとグンドノの調子に引張られていきながら、“創作前の身構え”、とでもいう、これまで無意識につけてきてしまった鎧をひとつずつ脱がされていくようなプロセスだった。

「対立」のワーク・イン・プロGRESSから、「対話」に至るまでの道のり

2010年8月のインドネシア訪問の際、インドネシアの伝統舞踊家でもあり、俳優としても活躍するベテランダンサー、マルチナス・ミロトと、世代も出身地も異なる若き舞踊手リアントとのコラボレーションの同意を得た。2011年1月に、プレ企画としてミロトを招聘し、美術館でパフォーマンスを行った。10日間くらいの短い滞在で、2人でできることを模索し意気投合。40分ほどの3部構成のパフォーマンスだったが、悪くないスタートだった。2012年2月、ミロトを東京に再び招聘し、グンドノが提示してくれた、彼の母の死についての語りや歌から、ダンス作品を立ち上げよう、というトライアウトをワーク・イン・プロGRESSで公開することに決めた。グンドノ招聘は、身体的コンディションにより、通常の招聘形式では不可能であることがわかり断念。ダンサー同士のガチンコ勝負となった。

森下スタジオでの全員揃った稽古は、ミロトが牽引する歌やダンスのワークショップから始まり、彼の豊富な知識と経験は、作品の素材となるグンドノの音楽性と語り、テキストの解釈をしていく上で、大きな助けとなった。しかしそれらの要素に対するダンスの身体語彙については、2人で即興的パフォーマンスを行った時とは全く異なる様相となった。グンドノの歌と語りや物語へのアプローチに大きな違いが生じ、出すアイデアも平行線が続くという大きな壁にぶつかった。インドネシアのそれぞれの地域性やアーティスト個人が持つ独特のスタイルへの不用意な介入も、明確な準備不足だった。音楽、映像セクションも初めて一緒に作業をする日本人アーティストだったため、すべてがばらばらで、コミュニケーション不足のままタイムアウトとなってしまった。

「破綻しています」、というありのままを提示しなければならないワーク・イン・プロGRESS発表は、いろいろな意味での挫折感を味わうと同時に、創作プロセスの進め方の見直しを図る劇薬となった。また、鑑賞者、関係者からのフィードバックを得られる機会の貴重さ、重要さを実感した。

その1ヶ月半後、ジャカルタSalihara劇場での上演のため、ジャカルタ、ジョグジャカルタでのレジデンス創作プロセスでは、劇場作品へと構築する一歩を踏み出すことはできたが、共同製作者同士の意識の中では、まだテーマや課題をうまく共有することができない、という思いが強かった。これまでの自分のやり方からは離れ、それぞれの対話から出てくる要素を組み合わせ溶かし合わせていく、という計画はあまりうまくいかなかった。そこで、少し自分から全体構成や要素を強く提示しながら、否定されることをうまく変化へとつなげていくことにした。と同時に、身体語彙であれ音楽であれ、映像であれ、提出されるありのままをできるだけ尊重し、共存することで見え方が変わっていく、という考えも持つようになった。2012年初夏、ミロト、グンドノとの次のクリエイション相談のため、再びインドネシアへフィールドワークに出た。グンドノからは、ある種のキャラクターを設定することで、伝統舞踊家との作業を潤滑にできるのではないかと創作における対話の仕方についてアドバイスをを受け、作品構成を彼と練り直すことになった。

“To Belong –dialogue–”とタイトルをつけ直し、改めて新作を提示するこの年、音楽家の森永泰弘が、スラムット・グンドノとの共同作業方針を独自に見だし始めた。インドネシアで採録してきた自然環境音による音の空間演出、語りや歌声をモディファイしながらリズムを生み出すアレンジ方法、伝統音楽、地域の楽器や楽曲リサーチ



2013年11月、茅野市民館公演 Photo: Akihiko Kaneko



2013年11月の稽古後(右から大手可奈、ユディ・タジュディン、エンダ・ララス、川合ロシ、リアント、西山友貴)

を経て、様々な音色がミックスアップされたダンス音楽の作曲、など、この企画の中で時間をかけてリサーチしてきたこと、森永泰弘の音楽性がびたっと合いはじめ、具体的なサウンドディレクションの方針が提示された。音楽と振付、そして身体同士の対話の方法が徐々に見え始め、ばらばらに破綻しかけた作品は、ひとつの着地点を見出し、劇場作品として提示することができた。

台風の目のような渦を生み出すプロジェクトへ

2カ所での国内公演を終えて、2012年の後半から2013年にかけては、演出について、新たなクリエイション体制準備を進めていった。何度も作品を見て、2010年に稽古場見学をした際に、ダンス作品のアイデアを共有できると確信をもっていた、Teater Garasiの演出家・俳優であるユディ・タジュディンとの打ち合わせのためインドネシアを再訪した。また、映画監督の山田暎にドラマトウルクを担当してもらい、イメージを広げていくテキスト収集や構成提案を重ね、ユディとの共同作業において、説話や、詩、物語レベルでの対話領域を広げていった。音楽では、森永泰弘がグンドノとのセッションレコーディングを進め、新曲を録りためていた。またグンドノの紹介で新たなコラボレーターとして、歌手のエンダ・ララスとの出会いがあり、初対面にもかかわらず、ソロ市にあるホテルロビーで、彼女の歌声を聞きながら、いろいろな歌い方やメロディーを試してもらった。彼女のコメディエンスとしての才も、ダンサーのパフォーマンスと絡みながら、作品に新たな色を加えてくれる可能性を秘めていた。ヒップホップグループを率いるKill The DJと森永の共同作業は、ラップ音楽を、“テキストを語る歌”として作品に導入できるイメージへと繋がり、そのことで、グンドノの音楽自体にも変化が生じているように思えた。ダンサーとは、ソロ振付のトライアルや、シラット技法リサーチも進め、パンチャック・シラットPanglipur派のワークショップにも参加してもらうなど、身体同士の対話方法を見いだすための時間を多く割いてもらった。また、動きの提案のみならず、状況設定やテキストから、ダンサー自身に個々のシーンの一部を構築してもらうことも要求した。

3年目のクリエイションは、各セクションがTo Belongプロジェクトから派生した活動を楽しみ、それぞれの創作から舞台作品へと取り込める内容を、混ぜあわせながら進んでいった。渦巻きのような運動性を持ちながら、様々な人と要素を巻き込んでいく、台風の目のようなプロジェクト、というイメージも込めて、タイトルを“To Belong – cyclonicdream-”とした。

共同演出・ドラマトウルクとして迎えたユディは、まず、日本で先行している稽古内容をYouTubeでチェックし、それに対して厳しい意見を出し続けるアドバイザーのような役割にたっていた。同時に私自身が出す作品構成や山田暎が作成したテキストを送りながら、その組換えを試みるなど、web上でのやり取りを続けた。来日してからは、すでに出来上がっているシーンの根拠と意図を確かめ合いながら、ユディの理論的な交通整理をもとに、シーンを膨らませていくヒントを出し合っていた。また、エンダ・ララス、リアントの背景をよく知るユディのアドバイスは、そのコンビネーションの強さをうまく引き出し、日本人ダンサーに対しても積極的にそのキャラクターを掘り下げていくようなアプローチをしかけていった。ユディとの稽古場での意見交換は、作品テーマのもと、ダンサーの身体が何者であるか、というイメージネーションを膨らませながら説得力ある構成を練り直す作業であり、それ



2014年3月、シンガポール・NUS Arts Festival公演 Photo: Jingkai Kuang

は作品全体にダンサーがなぜここにたつのか、という力強さを与えていった。2013年11月、3年目のクリエイション成果第1弾の後には、シンガポール公演に向けての課題をそれぞれが明確に掴んでいた。

グンドノ追悼公演から再び始まる共同作業

2014年1月5日、別作品の振付のため、シンガポール空港に到着した途端、関係者から「グンドノが今朝亡くなった」と聞かされ、しばらく歩けなくなってしまった。年末から意識不明の状態が数日続いていた。祈りながら回復の知らせを待っていたが、3年目のクリエイション成果を待たずにグンドノは逝ってしまった。森永泰弘がグンドノのCDを発売する1週間前だった。あまりにも突然で、あまりにも現実感がなかったが、私たちができることは、彼の歌とこの企画に込めてくれた魂を、できるかぎりたくさんの人々に届けることだった。

シンガポールNUS Arts Festivalへの参加にむけて、作品改訂作業がスタートした。テキストも英語へと書き換え、空間構成も改め、国内バージョンとは大きく表情を変えた。シンガポール公演にむけて、特に日本人ダンサーと、改訂提案と稽古を重ねていった。おそらくインドネシアのダンサーには、依って立つ伝統舞踊技法があり、それらを作品内で発展させる方法論が比較的明確に見えている。では日本人ダンサーはどうだろう。依って立つ何かはハイブリッドに詰め込んできた経験から得た繊細な身体感覚である。一つのテクニックが明確に見えるわけではないため一見分かりにくいのが、それぞれの身体には、磁場を読み取る、とでもいう動物的なクリエイション感覚と相互作用的な表現力がある。彼らの身体は、他者との対話を見いだしていくための新たな感覚を身体に徹底的に叩き込みながら、馴染んだ技法の領域を少しずつ出て行く、という冒険を好む。そして感覚を更新していくその冒険が、思いがけない表情を生み出す。圧倒的なエネルギーの強さは、その身体が馴染んだ領域に生じるが、迷いや弱さ、何かをやり損ねてしまう身体、そして新たに出会った異物を捉えて溶け合おうとする身体には、まるでカメラのようなリスクな魅力を感じる。自分とはダンスの身体語彙に対するアプローチや知識もまるで異なる。既成の技法ゼロからはじめようとしていた自分の学生時代を思い出すと、うらやましいほどに豊富な経験と技術を身体に備えている。ダンサーの身体が作品を自分のものとして消化し、シーンに深みを与えていく作業は自分自身にとっても予想外の要素がでてくる刺激に溢れ、コラボレーターとして頼もしい限りだ。色濃い身体ドラマを提示するインドネシアのパフォーマー達が、日本人ダンサーら

演劇の場所

松井 周
Shu Matsui

当財団の「セゾン・フェロー」(2008年度から2010年度までジュニア・フェロー、また2011年度から2013年度までシニア・フェロー)として助成を受けた松井氏に寄稿していただいた。
(編集部)

「虚構」と「現実」

演劇は「虚構」であると同時に「現実」でもある。「現実」の身体や空間に「虚構」の設定を貼り付けることで成立するキメラ的存在。観客と俳優が「現実」の空間を共有していることを前提にして、そこに「虚構」の設定が上書きされていくという表現形態であることがその理由だ。

別の言葉で言うと、緩衝地帯だ。「虚構」と「現実」に挟まれて、どちらからもフリーでいられる立場。「虚構」と「現実」の見分けがつかないという表現は大抵否定的な物言いではあるが、演劇はそれを許されている。

しかし、実際のところ、見分けがつかないなんて事態に陥ることはほぼないと言える。準備され、用意された結末に向かっての段取り。台本通りの結末が待っている。台本を頂点とし、そこに奉仕するように俳優やスタッフが動くような演劇の場合、それは一体どこまで「虚構」と「現実」の二重性に意識的であるか。意識的でないとしたら、それは演劇である必要があるのか？

それらの問いに対する真摯な試みとして、観客参加型の演劇という方向があるのかもしれない。観客参加型演劇やサイト・スペシフィックな演劇による体験は、観客自らが進路を選択したり、立ち止まり進行をストップさせることで、能動的に作品に関わることができる。自ら「虚構」を「現実」化し、「現実」を「虚構」の世界に取り込む。コンセプトとルールが機能すれば、今自分は「虚構」と「現実」のどちらに囲まれているのか？という「虚構」と「現実」の合わせ鏡状態での自問自答が参加者の内部で引き起こされるだろう。

しかし、作り手と受け手(=観客)に分断されることを前提とした表現の場合、「虚構」と「現実」の二重性を味わうことができるのだろうか？観客の能動性をどう引き出すことができるのか？岡田利規氏は「受精」という表現を用いてその可能性を示唆した。

パフォーマンスという行為を、観客の中で表象ができあがる、その過程が始まるために必要な〈種〉をしっかりと植え付ける行為だと意識してもらうようにした。(『廻行』岡田利規 河出書房新社)

実際、俳優の身振りは、観客の中のイメージを刺激し、強化するために行われるので、目に見える激しさやわかりやすさからは距離が

にも変容の拍車をかけていた。そして、シンガポール公演、香港でのワークショップやデモンストレーションの交流企画を通して吸収したローカルな情報は、またひとつ次なるクリエイションへと向かわせる貪欲さをかきたててくれた。

2月の怒濤の作品改訂から3月、私自身はレジデンス創作のために2週間前にシンガポール入りをしていた。1月からほとんど休みも無く大学の仕事と作品創作を続けた後だったので、To Belongクルーの到着時には、身体も思考も疲れきっていて、半分朦朧としながら仕込み日となってしまった。さすがに体力の限界かな、と気弱になっているところ、劇場内の音響チェックで流れてきたスラムマツ・グンドノの歌声に、不意に号泣してしまった。彼の死への悲しみとして初めて思い切り流せた涙でもあり、グンドノとの最初の出会いと、身体の震えと感動が蘇ってきた。

スラムマツ・グンドノの追悼公演という気持ちで臨んだシンガポールのパフォーマンス前、楽屋でのメンバーの祈りは、悲しみではなく、これからグンドノと共に舞台上に立てる喜びの気持ちへと変わっていた。

3年目を迎えてTo Belong企画を振り返ると、国際共同製作、という言葉も何度も打ち込みながらも、徐々にそういった構えた感覚が消えていったような気もする。もちろん制作面でいえば、まだまだこのような国際共同企画を進める体力は十分ではなく、良くも悪くどうにも共有できない文化背景の違いを感じる瞬間は多々生じる。しかし、シンガポール公演を経て、ある種家族的な付き合いになりはじめたメンバーの結束力は、次なる発展への準備に入りつつある。はじめた企画が継続し、自分の意図したことからはみ出して、姿をどんどんと変えていくことの面白さを味わう。スタイルを確立することの達成感とはまた異なる、次々と変化を楽しむ旅を味わえるような企画である。それは、個々のアーティストのカラーが混ざり合いながらも、決して一色には統一されないまま、雑多とした要素がぼんぼんと投げ込まれていく渦の真ん中に立ち、その回転感覚を楽しむようなものなのかもしれない。



Photo: Akihiro Kaneko

北村明子 (きたむら・あきこ)

振付家・ダンサー、信州大学人文学部准教授。95年文化庁派遣在外研修員とし

てベルリンに留学。2001年 Bates Dance Festival (USA) にて作品発表、2003年 American Dance Festival (USA) 委託作品「Enact Oneself」は The Independent Weekly 紙 Dance of the Year に選ばれる。2001年代表作「finks」はモントリオール HOUR 紙2005年ベストダンス作品賞受賞。2005年ベルリン「世界文化の家」委託作品「ghostly round」は世界各国で絶賛を得た。Artzoyd (仏・2009, 2010) とのコラボレーションなど海外作品やCM、映画、演劇、オペラなどの振付・出演も積極的に行う。2011年国際共同製作To Belong project を推進。2012年「To Belong -dialogue-」にて日本ダンスフォーラム賞受賞。2013年「To Belong -cyclonicdream-」はシンガポールNUS Arts Festivalにて上演され、同時にレジデンス作品「Emotional Strata」を発表。2014年10月東京にて新作発表、12月ジャカルタにてオペラ「Gandari」の振付予定。

<http://www.akikokitamura.com/tobelong/index.html> (To Belong 特設ウェブサイト)
<http://www.akikokitamura.com> (北村明子)

置かれた。しかし、そのことで観客は、俳優の内部において確かに根拠のある動きと言葉からイメージの欠片を受け取り、それを共に育てようと能動的に接した。

これは遡れば、能に行き着く表現なのかもしれない。他にも太田省吾氏の行った試みもこれに近いだろう。スーパースローのように遅いテンポと沈黙で構成された演技は、観客の想像力を刺激し、能動性を引き出していたように思われる。観客が参加するまでは言わなくても、今まさに目撃している、あるいは、イメージを生成しつつあるという状態を作り出すことは、もしかしたら、体験するということ以上に「虚構」と「現実」の境を忘れてしまうほどの内的経験になりうるかもしれない。では、筆者の劇団であるサンプルでは、一体どのように「虚構」と「現実」の境を表現しようとしているのか？

サンプルのはじまり

サンプルという劇団を2007年から立ち上げたが、名前の由来は二つ。人間を動物と捉えて創作すること(=紛い物)とその仮説に基づいて現代や未来を描くこと(試作品)を目的としているから。これは筆者が物語を確率の低い方向へと進めていくことと関わりがあるように思う。すなわち、「人間だったらこんなことはしない」という言い方にまわりつく権力的で一方的な人間解釈に抗いたいという欲求にもとづいて、どんな可能性もあり得るという方向で人間を見直すことが目的である。

戯曲においては、起りそうにある二人の日常のシーンから始まり、起りそうにない非日常のシーンにスライドしていくと、さらにまた別の人物の世界がそこに重なっていく。つまり、どうやら、登場人物たちはそれぞれ自分の妄想で相手を包んでいこうとし、相手もそれに反発しないが同化しているわけでもないという世界を描いてきた(『女王の器』『ゲヘナにて』等)。

これはきっと高校の頃から何となく感じていたことの具体的なあらわれなのだと思う。

宮崎勤事件以降の演劇=ゾンビ演劇

1989年に連続幼女殺人事件の犯人である宮崎勤が逮捕された時に筆者は高校生であったが、かなり衝撃を受けた。「人間だったらこんなひどいことはしない」という素直な反応だったと思う。この時以降「心の闇」というキーワードがあらゆるメディアで使われるようになったと記憶している。このコピーはいささか仰々しくもある。しかし、



『女王の器』2012年川崎市アートセンター アルテリオ小劇場公演 Photo: 青木司

この事件以前は、ある程度犯行の動機や社会背景などが描きやすかったが、この事件以降、そのような見方ができなくなったというメディア側の告白のようにも思えた。つまり、よくわからないと。

そこで、ひとまず「心」を疑うという考えが筆者の中で生まれた。柄谷行人氏の『「内面」の発見』(乱暴に要約すれば「言文一致運動」やキリスト教的な「告白」という制度によって初めて「内面」が意識される、作られる)という文章が印象的でもあり、「心」については異なったアプローチをしないといけないと思った。

その後、青年団に入団し、「人間はそんなに主体的に喋るわけではない」(『演技と演出』講談社)という言葉に集約される平田オリザ氏の考え方にも触発された。人間は自分の意志や主観に基づいて行動していると考えより、関係や環境によって動かされているという見方は、いわゆる「心」らしきものをまずは放っておこうという考えを鼓舞してくれるものであった。

アフォーダンスの考え方にも近い。「イスが私に〈座る〉という可能性を提供する」というような考え方だ。すなわち、俳優が椅子に座ろうとすると、俳優はイスに〈座る〉をそそのかされているというよう。実際、アフォーダンスの研究者が稽古場に貼り付けて研究もしていた。

だから、そんな平田オリザ氏が現在、ロボット演劇という方向に進むのは当然の成り行きであろう。今までは「ロボットのような人間」という言い方は、ロボットを否定的に捉えた表現であった。例えば、ロボットのような心ない人間がやっとなんか温かい人間の心を取り戻したというテーマや、ロボットが人間に憧れた末に人間になるという話の根底にはそんなロボットに対するネガティブな価値観があるだろう。ただ、それでは結局は、人間へのノスタルジーや人間礼賛にしかならず、それはきっと宮崎勤以降の「人間」を捉えられないのではないかという不安と不満が常にあった。

もしかしたら、「ロボットのような人間」という言葉を肯定的に捉えてみれば、何か別の希望が見出だせるかもしれないと、平田氏が考えたかどうかは分からないが、少なくとも筆者はそう考えた。これは確率の低い方へ物事を考えるという癖と結びついているかもしれない。「人間だったらこんなひどいことはしない」というような確率の低い事象から何か得るものを探すという発想法である。筆者の場合は、ロボットというよりも、いささか動物的で、習性に従ってただ生きているゾンビという存在を意識する方がしっくり来た。

しかし、どうなのだろう。この「人間の紛い物(=ゾンビ)」というイメージは今も自分にとって大きなモチーフであるが、東日本大震災の直後には、もう何だかこれだけでは足りない、あるいは、わざわざ言うまでもないことのように感じられた。

何故なら、「虚構」のような「現実」としての深刻な福島第一原発の事態や津波の被害と、「現実」のような「虚構」である流言飛語が飛び交ったことにより、演劇を体験するまでもなく、私たちは何が「虚構」で何が「現実」かもはや判断できないという事態が生じたからだ。私たちは一歩間違えと、ゾンビのように理性的判断を停止してさまようことになりかねない事態。

震災以降

『自慢の息子』が岸田戯曲賞を受賞して、ほぼ十日後に震災が起きた。単行本のあとがきにこう書いている。



雑誌サンプル vol. 1



2012年越後妻有でのテスト・サンプル02
「キオク REVERSIBLE」より

私たちは今回の震災とそれに続くいくつかの危機によって、自分たちの居場所を明確に記していたはずの地図を無くしてしまったか、もともとそんなものを持っていなかったことに気付かされてしまったから。今私たちが手元に持っている地図はてんでばらばらで、地道に修正していかないと役に立たない。そのために私たちは集まる場を提供する必要がある。

震災直後ということもあり、かなり断定的な物言いが今も変わらずこのように考えている。私たちが地図を無くし、膨大な情報に警戒し、あるいは流されてウロウロしているさまはまるでゾンビの全面化（「主体性なき人間の全体主義化」）に進みかねない事態ではないかと思う。その中で、それでも理性的に自らの行動目標を決めていくとするならば、まずは少ない人数で集まる場を作りたいと考えたし、今もそれは同じだ。そんな場所が少しでも点在していれば、全体主義化で行き詰まった状況の中でも息をつける場所になるかもしれない、甘いかもしれないが、思っている。そんな願いの小さな具体化がサンプル・クラブである。

サンプル・クラブと雑誌サンプル

一口一万円の年会費で二回分の観劇とワークショップ（後述する「世界を着せ替える」ワークショップ）や稽古見学（『永い遠足』など）に参加が可能で、さらに読書会や雑誌編集会議、イベントなどの「集い」への参加特典がある、会員制のクラブだ。ゆるいコミュニティを作ること、別の角度から「虚構」と「現実」の境を曖昧にする試みでもある。

参加者が創作現場の裏側から見聞し、意見を交わしたり、ワークショップ等を体験した後に、ある方法の効果やテーマの深化などを予測しながら作品を鑑賞するという事は、つまり、創り手の視点を持つということで、「虚構」と「現実」のバランスを考える立場になる。

雑誌サンプルを始めたことも、コミュニティの発想に近い。第一号の「変態」というテーマはメタモルフォーゼ（形態の変化）とアブノーマル（異常なさま）を意味している。演劇、映像、ドラマトゥルク、フィクション、ドキュメンタリー、ファッション、セクシャリティ、ジェンダー、SF、女装、ニューハーフなど幅広い話題について語ることで、自分たちの未知の領域を開拓し、作品の上演やその他の活動にフィードバックしたかった。そして読者に対しては、バラバラな興味を持ちながらも雑誌という媒体を元にしてつながって欲しいと思った。巻頭言では「コスプレ」と「変態」を結びつけてこのように書いた。

職業や家族関係、性別、国籍等、全てのカテゴリーにおいて、人間は「コスプレ」をしているだろう。（中略）つまり、「稽古してい

いんだ!」という安心です。徐々に作り上げるという感覚です。そして、もう一つ「脱いでもいいんだ!」という安心です。無理が続くようならキャンセルできるという感覚。

「変態」とは、変化する可能性に対して閉じない姿勢のことだと思います。もちろん変化しなくてもいい。けれど、そうは言っても人間は何事にも影響されずにはいられないという感覚も持ちあわせていなければならないという思いだ。

オハイオ、ワークショップから演劇スクールへ

また、別の話。

オハイオ・ノーザン大学の国際演劇祭で『自慢の息子』公演が行われた。これは翻訳込みのプロジェクト（翻訳：吉田恭子・Andy Bragen）で、筆者は公演を観るためにだけに渡航した。

初め、演出家のDesdemona Chiangは小道具をあまり使わずにこの戯曲の上演を考えていたようだが、途中から小道具（ぬいぐるみ等）と舞台装置（大きな布）に俳優を関らせる演出に変わったと話していた。

「場所」を要請する戯曲。この場合、「場所」とは小道具を含む環境と言うべきだと思うが、具体的には、布の上での身体表現やぬいぐるみとの関わり方が台詞以外の要素として伝わっていることが面白かった。

これはローカルな「場所」はグローバルな「場所」の中でも居場所を確保できるかという問題にも通じるかもしれない。

越後妻有での活動（『キオク REVERSIBLE』、『遠足の練習』）は、ちょっと違う意味での「場所」のミックスだと思っている。

廃校となった小学校や中学校の施設で稽古や作品発表を行っていると、地域の住民の方に話を聞く機会が多くなる。すると、学校という「場所」がその地域の中でどれだけ重要な存在かが少しずつ理解できてくる。学校はその地域にとってのシンボリックな存在と言ってもいい。そこに住む人々の多くが通った「場所」であり、そこで子供の声がするという事は、未来が訪れるという証拠でもあるからだ。2012年滞在時のブログにはこのように書いてある。

清津峡小学校はすでに廃校であり、僕らはここの生徒や先生であったことはない。そこに生じる白々しさにどう耐えるか？ 環境を無視してウソをつくと、環境に適応してホントにそこにいることが



サンプル・ワークショップ「世界を着せ替える」にて

結局は二つとも同じこと言ってるよなあという地点で作品を作りたい。演劇にはそれができるはず。

ここで言う「環境」も「場所」についてのことだ。そしてまた、「虚構(ウソ)」と「現実(ホント)」が重なりあう境界のことでもある。つまり、サンプルで培った方法やコンセプトをそのまま移植するのではなく、変態し、ハイブリッド化するのを面白がるということだ。「場所」と身体が五感を通じてどのように関わっているかが伝わればいいのだと思う。

サンプルのワークショップ「世界を着せ替える」においてもそれは共通している。これは、俳優、演出、舞台美術、音響、照明、宣伝美術、衣装、ドラマチック、制作が自らの方法を紹介しつつ、参加者と共に新しい空間、時間、身体感覚を発見しようとする試みである(ちなみに、このワークショップはサンプルのチーム力を高めるのに不可欠である。ここからのフィードバックが作品のクオリティに関わるから)。

筆者にとってはこれも演劇だ。何故なら、今まで無意識であった五感の感覚を鋭敏にする(メンテナンスする)ことは、結果として「現実」に対して錯覚を引き起こし、「虚構化」することともとれるからである。もちろん、そこには一種の危険も潜んでいる。洗脳とも取られかねないからだ。しかし、演劇に洗脳のリスクが全くないとは思えない。思い込む過程がないと「虚構」は成り立たないからだ。そして急いで付け加えると、とにかく、そこに「現実」側から「それ、ちょっと怪しいよ」というツッコミが入ることが重要なのである。境界に在るというのはそういうことだ。

サンプルのこれから

ここまで読んでいただいでおわかりのように、サンプルは劇場という「場所」にとどまらずに「これも演劇では?」と思いながら活動を進めている。どこか中途半端な部分もあるかも知れない。しかし、この方法の違いによって、演劇は現実も妄想も相対化させるツール(手段)であり、人々が集まる「場所(目的)」にもなることを伝えられたらと思っている。サンプルはそのための運動体である。

で、「虚構/現実スクール」を作りたいというのがこれからの野望である。そこでは、ウソとホントが程よく混じり合っている。偽善も偽悪もあり。でも、真・善・美には疑いの眼差しを向けざるを得ない。演劇はそういったものを扱いかねるし、こっちから願ひ下げるといふ思いで。



Photo: 岩村美佳

<http://samplenet.org/>

松井 周(まつい しゅう)

1972年生、東京都出身。劇作家・演出家・俳優。1996年に平田オリザ率いる劇団「青年団」に俳優として入団。その後、作家・演出家としても活動を開始、2007年に劇団「サンプル」を旗揚げ、青年団から独立する。バラバラの、自分だけの地図を持って彷徨する人間たちの彷徨を描きながら、現実と虚構、モノとヒト、男性と女性、俳優と観客、などあらゆる関係の境界線を疑い、踏み越え、混ぜ合わせることを試みている。作品が翻訳される機会も増え、「シフト」「カロリーの消費」はフランス語に、「地下室」はイタリア語に翻訳されている。近年では、文学座アトリエの会「未来を忘れる」(演出:上村聡史)脚本提供、新国立劇場「十九歳のジェイコブ」(演出:松本雄吉)脚本提供と同時に、俳優として映像・舞台で活動。小説・エッセイなども発表している。

挑戦する演劇祭 佐藤佐吉演劇祭2014+開催とこれから

北川大輔
Daisuke Kitagawa

演劇祭の概要

佐藤佐吉演劇祭は、2年に1回、「注目すべき作品・才能が集うときにのみ」開催される演劇祭で、今年が6回目の開催になる。過去の5回は、王子小劇場1会場で約2〜3ヶ月・10団体程度で開催されたが、今回はその会場を5つに増やし、1ヶ月の短期で12団体が参加する演劇祭になった。私自身は、前回の演劇祭からスタッフとして参加している。この春から王子小劇場の芸術監督に就任したこともあって、今回は実行委員長として、演劇祭全体の進行を担当している。我々の佐藤佐吉演劇祭について皆様にご紹介できればと思って筆をとった。

演劇祭を始める経緯とこれまでの演劇祭について

演劇祭の話をする前に、演劇祭の運営主体について説明をおきたい。佐藤佐吉演劇祭実行委員会の中核を担う王子小劇場は、1998年に北区王子に本社を構える佐藤電機株式会社が自社保有の土地に新しいビルを建てる際、社長の子息の意見が反映される形で地下に建てられた。用途変更を経て劇場になったのではなく、そもそも最初から劇場として使用されることを前提とした設計がなされていることから、都内の同程度の座席数を有する劇場の中でも使い勝手の良い劇場であることを自負している。また、昨年まで芸術監督だった玉山悟をはじめとする劇場の運営チームの尽力によって、東京の小劇場の、特に若い黎明期のカンパニーに対する積極的な支援を行ってきた。これまでポツドールや柿喰う客など、現在も小劇場のフィールドにおいて第一線で活躍する数多くの優秀なアーティストを輩出している。これらの功績が認められ、2008年に公益社団法人企業メセナ協議会主催のメセナアワード2008「たたかう劇場賞」を受賞した。佐藤佐吉演劇祭は、この王子小劇場を中心として実行委員会を組織し、運営にあたっている。

王子小劇場では1998年の開館から、夏に特集上演という企画を行っていた。これらの特集上演が2004年に発展する形で演劇祭が始まる。これは、当時の芸術監督である玉山悟の「劇場を貸し出すのは劇場の使命の半分。残りの半分は、『この劇場は今東京でこの演目が面白い』ということ世に対してうちだすこと」という考えに基づいている。なので、参加する団体は公募ではなく、すべてこちらからの招聘によるものとなっている。当初は全くの手探りで始めた演劇祭であったが、回数を重ねるごとに関連企画も充実してきた。全ての演目を有料で観た観客に対してチケット代の一部を還付する「10万円キャッシュバックキャンペーン」(06年から)や、各種スポンサー提供による賞の創設(08年から)など、より価値の高い演劇祭になるべく奮

闘している。

我々はどんな演劇祭を志向しているのか

ここまで、なるべく主観を交えずにこれまでの主な実績を羅列してきた。が、今年劇場の芸術監督の交代に象徴されるような大きな人事異動があり、実行委員会の顔ぶれががらっと変わった。このことで幸いにして「我々はどのような演劇祭を志向しているのか」について考える機会を得た。

演劇祭の要は、勿論「どのような劇団を演劇祭にラインナップするか」にある。これに関しては、実行委員それぞれが、主に都内の劇場に直接足を運び、自信をもって推挙できる劇団を探してくる、ということに尽きる。今回に関して言えば、実行委員長の私のラインナップが約半分、あとの実行委員の推薦によって招聘した劇団が残りの半分、と言った具合になる。またその上で、出来る限りまだ評価の固まっていない若手劇団に積極的にアプローチすることを心がけた。それは、我々の演劇祭が、「アーティストのキャリアの中で最初に評価されるプラットフォームになる」ということを志向した結果だった。玉山は現在も実行委員としてこの団体の選定に関わっているのだが、彼が「既に誰かが評価している劇団を観ることを我慢してでも、我々は新しい劇団を観なくてはいけない。黎明期の劇団の100枚のチケットのうち、99枚関係者に捌かれたチケットの残りの1枚の当日券を王子小劇場の職員が買った」ということを言っていて、これは今回の演劇祭の、ひいては王子小劇場の基本姿勢になっている。

我々は、この姿勢には強烈な自負心を持っている。このようなアーティストは公共機関からの助成や援助はその公益性の観点から望みにくく、この時点でそういった評価の俎上に載ることが難しい。さらに現在、東京において若いアーティストが、「評価」の俎上に載るまでには、本来アーティストとして必要な能力以外の資質が必要とされる。もちろん自分を適切にプロデュース、マネジメントしてくれる制作者との出会いがあれば良いが、その出会いは運に頼らざるをえず、またそのような出会いは大変に稀である。そうすると、アーティスト自身でのマネジメントを必要とされるわけだが、本来であれば、この二つの能力は別々の人間で担われるべきものである。現在の東京の、特に小劇場のフィールドにおいては、この二つが備わっていないとまずアーティストとしての「評価をされる場所」まで辿り着くことが出来ない。我々が、アーティストが作品を発表しはじめた、彼らのキャリアの浅い

時期の支援を強化する理由は、ひとえにこの考えに基づくところが大きい。演劇祭という括りでより多くの観客にリーチするような情報の発信を可能にすることで、その一助となることが出来るのではないかと、この思いからである。

劇団側の視点からでのみ演劇祭について書いてきたが、「演劇祭は誰のものか」を考えると、まず真っ先に向かい合うのが観客についてのことである。若い世代の上演は、若い世代の観客層の創出に大きく影響する。未来の豊かな舞台芸術のあり方について考えるとき、観客層の創造は必要不可欠だ。そういった若い観客層に対して、我々は演劇祭で何を提供できるのかを思うとき、月並みだが「出会い」という言葉になる。演劇祭という括りでの複数の演目上演によって、単なる「演目の提供」にとどまらない、多方向・双方向での出合い方が可能になると考える。他の演目にも興味を示したり、また複数の演目の比較、というところから今度は批評の分野への足がかりが生まれたりすることを期待している。そういった様々な出合いを、提供できる演劇祭にしたいと思っている。

そして街全体を巻き込んでの演劇祭へ

これまで5回、2〜3ヶ月にわたって行われた演劇祭であるが、いずれも会場は王子小劇場一会場だった。多くの劇団を観ることが出来る代わりに、どうしても期間の長期化はいわゆる「祭り」的な盛り上がりや賑わいが生まれづらく、いずれの演劇祭の後でもこの賑わいの薄さに関しては問題になっていた。そこで今回、より祭り感を演出すべく、同時多発的に上演が行われ、観客が空いた時間で街を回遊するような演劇祭が出来ないものかについての調査が始まった。幸いにして会場を提供いただいた北とびあの北区文化振興財団、pit北/区域の東京バビロンにこの提案に快諾いただき、演劇祭は北区王子地区全体を巻き込んだものとして始まることになった。また同時に会場近辺の町内会、商店街の協力も頂くことが出来た。

とはいえ、これまで王子小劇場が地域に対して積極的になか働きかけをするような劇場であったかといえば、実は必ずしもそうではない。貸し館の営業が主で、主催事業公演の製作が財政的に難しいという側面が大きい。これまで地域に対しての企画は、商店街とタイアップしての落語会や、北区に在住通学の生徒を対象としたワークショップ公演企画、北区に本拠地を置くプロレス団体と提携してのシアタープロレスなど、ごく限られたものであった。それでも今回のこの



演劇祭参加劇団(犬と串)舞台公演 Photo: 金丸 圭



同参加団体(サムゴーギャットモンテイブ)舞台公演



佐藤佐吉演劇祭2014+記者会見

ような協力を賜ることが出来たのは、これまでの劇場の15年の取り組みを評価していただいたものと思っている。王子小劇場は鑑賞に特化した劇場であることを自認している。自分たちで作品を創作することもないし、人材の育成にばかり注力することも出来ない。しかし、その中では確実に先鋭的な取り組みをこれまで数多く行ってきたと自負している。その上で今回の演劇祭でこうやって沢山の方々にご協力頂けたのは、我々のこれまでの取り組みによって、演劇に携わる層というごく限られた層に対してではあるが、王子が「劇場のある街」として認知されてきつつあることを、町の方々の側にも認めていただけたからではないかと思っている。

今回の演劇祭は、この「地域に対して開かれた演劇祭になる」と「良質なコンテンツの提供」の両方が両立する演劇祭になることを目標としている。先に書いた、「演劇に携わる人」だけでなく「王子地区で生活する人」に対しても「演劇の街、北区」の認知度が上昇する

ことを願っている。そこで我々が自分たちの目で選んだ優れたコンテンツに触れていただきたい。そのためにも街の中で演劇祭に触れることの出来る機会を増やし、また王子の外から訪れた観客が、王子地区を回遊するような仕掛けを用意できたらと考えている。

今回初めての同時多発開催で、まだまだ見えないところも多くあるが、きっと参加する側、観る側の双方にとって満足を得る演劇祭になることを確信している。本稿をお読みいただいた方にも、是非お越しいただければと思っている。



北川大輔(きたがわ・だいすけ)

脚本家、演出家、俳優、プロデューサー。カムキヤッセン主宰。王子小劇場芸術監督。1985年生まれ、鹿児島県出身。東京大学教養学部地域文化研究学科中退。大学入学後演劇活動を開始し、都内の小劇場を中心に主に演出部や演出助手としての活動を続ける。2008年大学在学中にカムキヤッセンを旗揚げ。「現代の古典」を標榜する作品を発表し、これまですべての本公演の脚本・演出を手がける。2010年MITAKA Next Selection 11th.に、2013年シアターラムネクストジェネレーション vol.5に公募で、それぞれ選出される。2012年5月に王子小劇場プロジェクトディレクターに就任、2014年4月より現職。

今後の予定:

2014年6月25日(水)~7月21日(月)

「佐藤佐吉演劇祭2014+」(pit北/区域、王子スタジオ1、王子小劇場、北とびあカナリヤホール、北とびあスカイホール)

<http://www.en-geki.com/sakichisai2014/>

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第67号

2014年5月30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 東寶ビル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: 2014年8月末 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(92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。