

当事者と非当事者のあいだを巡る試み

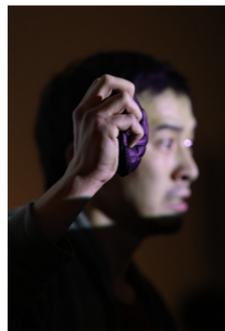
—紛争地域から生まれた演劇—



『アルカヴァガンザ』©石澤知絵子

2018年6月23日、彩の国さいたま芸術劇場で新企画「世界最前線の演劇」シリーズが始まった。シリーズ第一作は『ジハード』(作:イスマエル・サイディ、訳:田ノ口誠悟、演出:瀬戸山美咲)、第二作は『第三世代』(作:ヤエル・ロネン&ザ・カンパニー、訳:新野守広、演出:中都留章仁)となる。いずれもITI(国際演劇協会)日本センター企画・制作「紛争地域から生まれた演劇」シリーズで日本初訳初演(リーディング)された作品であり、彩の国さいたま芸術劇場の「最前線」シリーズはITIの「紛争」シリーズと連動した企画となる。

「紛争地域から生まれた演劇」は2009年、ITI日本センターによって「バルカン半島の同時代演劇」としてバルカン三ヶ国の戯曲がリーディングされ、合わせて「紛争地域から生まれた演劇」というテーマのシンポジウムが開催されたことから始まった。当初はシリーズ化の予定はなく、一回だけの企画に終わるものだった。私はその第二回から協会担当理事として参加し、実行にあたっては戯曲選定から演出家選定、シンポジウムやトークのプログラムも含め総合的なディレクションを行っている。



『ジハード』©石澤知絵子

今回、さいたまネクスT・シアターゼロによって上演された『ジハード』は2014年にベルギーで初演され、現在でも複数の国で上演が続けられ、累計42万人が観劇している。モロッコ系移民2世の作者がテロの続発や移民2世の若者たちのシリア内戦への参加、中東やアフリカからの難民増大によるEU諸国内での極右政党の台頭に対して強い危機感を抱き、それをきっかけに作られたものである。ムスリム系移民二世、中東の聖戦、自爆テロという日本人の観客には遠い話、「非当事者」であるにも関わらず、連日、劇場は超満員となりSNS上では絶賛の嵐を呼び起こすなど大きな反響を得た。

『第三世代』は2012年の「紛争4」で日本初訳初演され大きな反響を呼んだ。この作品は「ワーク・イン・プログレス」という形で、ユダヤ人、ドイツ人、パレスチナ人(イスラエル・アラブ人)の若い俳優たちが

合宿し芝居を作る過程とそこで起きる衝突を描くメタシアターの構造を持った作品である。出演する俳優は自身の実名で登場し代理表象ではなく彼ら自身の話、家族の物語を語り、しかしどこまでが本場でどこから虚構かその境界は極めて曖昧化され、個人の物語がその背景にある民族や国家の歴史に振り回され次第に対立と衝突に向かう姿を描き出している。



『燃えるスタアのバラッド』古館一也©高倉大輔

「紛争地域から生まれた演劇」シリーズでは今年12月に翻訳・リーディングされる戦場でのジレンマを若い女性兵士らの証言劇としてクローズアップする『これが戦争だ』(作:モス・ハナコピッチ、訳:吉原豊司)、ユーゴスラビア紛争当事国出身の俳優と非当事国の俳優が加害者と被害者の関係を介在して物語を共有する地点を探るドキュメンタリー演劇『コモン・グラウンド』(ヤエル・ロネン&アンサンブル、訳:庭山由佳)を含めるとアジア、アフリカを中心にさまざまな国や地域からの25作品が紹介されることになる。この中には時事的な作品だけではなく、「アルジェの戦い」前史とも言えるアルジェリア独立戦争前夜の革命に生きる若者たちを独自のモノローグとダイアローグの組み合わせで描き出した詩劇『包囲された屍』(作:カティフ・ヤシン、訳:鶴戸聡、演出:広田淳一、2013年)や1960年代のピアフラ内戦において自らの投獄体験を元に戦争の狂気と人間性の内奥に潜む深い闇を描き出した『狂人と専門家』(作:ウォレ・ショインカ、訳:栗飯原文子、演出:伊藤大、2015年)、文化大革命期の悲喜劇『ボイラーマンの妻』(作:莫言、訳:菱沼彬晃、演出:青井陽司、2011年)など現代古典とも言える名作も紹介されている。カティフは現在の中東圏演劇では「レジェンド」と呼ばれ、ショインカは戯曲の仕事に対する評価でアフリカ初のノーベル文学賞を受賞、莫言は映画『紅いコーリャン』の原作者で2011年に紹介された翌年にノーベル文学賞を受賞している。

「紛争地域から生まれた演劇」は激動する世界の「外部」/非当事者という安全な位置を観客に問い、現実＝物語の再構成による認識と知覚の変容を促し、当事者/非当事者という二項対立の亀裂のあいだに入り込むことで代理表象と当事者表象の境界を不鮮明化する。西欧近代会話劇とは異なるナラティブなアプローチを取りながら、「遠い」出来事として「外部」化される世界の現実＝物語を内部化する試みを企図していると言える。

二つのハムレットマシン体験を通して、時代の感性の推移を知る

OM-2『ハムレットマシン』

2018年3月22日(木)~24日(土)@日暮里SUNNY HALL

筆者が初めて「ハムレットマシン」の舞台を見たのは、1992年、プレヒトの芝居小屋で、J・サイラーさん演出の「東京演劇アンサンブル」による公演だった。なんの予備知識もなく、ただ行ったという観客にとって、1階2階が吹き抜けのような工場倉庫のような建物の中で、壁に沿った金属階段の途中や、天井近くの回廊から聞こえてくる、俳優の「ハムレット」をもじったようなセリフの断片。その繰り返し。記憶は定かではないが、訳が分からないという感じだった。「ハムレット」からの言葉は使っているが、意味不明で、その展開を辿りようがない苛立ちを感じていた気がする。筆者は何も回顧談をしたい訳ではない。その時から四半世紀余りがたった2018年、OM-2の「ハムレットマシン」を見た時の自分の中の感覚が随分違っていることに驚いたからだ。OM-2の演劇空間も、四半世紀前の空間体験と同じように、俳優たちの言葉と動作で、何やら意味ありげなシーンが積み重ねられている。しかし、そこには身体と動きと発話があるだけで、その連関から意味を読み取ることは、やはり難しい。しかし、その脈絡のとらえどころのなさに苛立ちを覚えることはなかった。そんなものかただシーンの美しさだけを見ていた気がする。もちろんハイナー・ミュラーの台本の膨らませ方は、J・サイラーさんの演出とOM-2の真壁茂夫さんのそれとは違うのだが、それ以上に「ハムレットマシン」の作り出す世界の受け取り方、感じ方が自分の中で違っているような気がしたのだ。そこには四半世紀の時間の経過が促した、観客の感受性＝認識の枠組の変容が在ったのではないかと思った。



©丸山雄二

「ハムレットマシン」のマシンは、ドゥルーズ、ガタリの用語の「機械」を思い出させる。「ハムレットマシン」の観劇体験は、二人の著作「アンチ・オイディプス」の読書体験に似ている。その文章を論理で追って行こうとすると、全く了解不能な状態に落ち込んでいく。文意を理解しようとするのではなく、引っ掛かる文章の断片から、勝手に思考を連想的に広げていくと、むしろ様々な自分の思考が引き出され、楽しい。「ハムレットマシン」のセリフの響きは、「アンチ・オイディプス」の文章同様、思考の流れを媒介しながら拡散させていく気がする。

OM-2の舞台は、円形スペースを客席が囲むように作られているのだが、中央に巨大なスクリーンが降りていて一方の客席からは反対側が見えないようになっている。一方にハムレット、他方にオフェリアがいて、相手の様子がスクリーンに映っていたりするのだが、スクリーンを挟んだ向こうとこちらの会話はほとんど噛み合っていない。スクリーンには次々文字が映し出され、またハムレット役の俳優



©山口真由子

は、床にチョークで文言を書き続けている。円形の舞台を自転車に乗った青年がぐるぐる回り、また、人が舞台を後ろ向きに横切って行ったりする。何やら意味ありげなシーンにも見えるのだが、それ以上考えられる必要性も感じないのだ。舞台をただ眺めている感じで、脈絡のなさが気にならないのだ。

これはどういうことだろうか。「ハムレットマシン」を見ることが出来る、感受性＝思考の状態になってきたということかもしれない。1970年代、モダン(近代)は問い直され、思想の課題はポストモダンだった。日本でもドゥルーズやガタリが読まれた。ハイナー・ミュラーの「ハムレットマシン」も、そんな文脈の中で書かれたのではないか。日本社会の土台は、消費主導の高度消費社会になっていた。そこでは商品の価値は機能性よりも、そのイメージが消費を促す力として重要になってきた。すなわち、商品の記号性だ。内省的に意味の深さを考えようとするのが近代だとすれば、ポストモダン(ポスト近代)は意味が深さを失い、つまり商品は機能の有用性であるよりは、表層的なイメージによって評価される。表層的なイメージの比較、連関によって受け止められる。イメージの直観的比較によって、商品は選択される。理詰めで選ばれるのではない。



©玉内公一

★続きはartissueWEB版で

次回公演 OM-2『作品No10(仮)』
2019年2月22日(金)~24日(日)@下北沢ザ・スズナリ

バトルビーの影

武本拓也ソロ公演『象を撫でる』

2018年5月5日(土)&6日(日)@SCOOL

一人の男。少しばかり手を広げ、真っ白な、何も無い空間を、超低速で、歩く。いや、違う、歩くのではない、もっとも敏感なく(性感帯)へと皮膚を裏返すようにして、その身体を剥き出しにする。その剥き出しが徐々に観客の温度を、空気の震えを、さざめく環境の生活音を、捉えて感知するフィギュールが、私たちによって(歩行)と呼ばれている身体動作と似た何かとして、顕れてくるのである。



©研壁秀俊

私は彼、武本拓也の素性を知らない。この「知らない」というのは二重の意味を含んでいる。第一に、『象を撫でる』のタイトルとフライヤーの文言から別役実の『象』が彫塑したケロイド男と響き合うものを感じ興味を覚えSCOOLへ足を運んだが、彼の経歴を知っていたわけではないということ。第二に、さて上演に接したのちに、およそあらゆる属性が剥ぎ取られてしまっただ(ある)ことしか知らない彼の身体から、観客は彼の「素性」を知るすべを何もかも奪われてしまう、ということである。

「歩いている者」とすら名指しえない彼の身体は、どのような「素性」をもたらす属性も宙吊りにして放下してしまう。それは究極的に制度に回収されない(いま・ここ)の(身体)こそ演劇の本質だとする前衛の特権性を解体する。いまや疑われているのは、現前する(いま・ここ)なのだ。

極めて効果的に用いられる照明や音響効果に注目しよう。たとえば、彼が右手の方向へと移動すると、一瞬、幻聴かと思えるほど微かに、風鈴の音が聴こえてくる。可聴域のギリギリに鳴るそれは、「聴こえる音」よりも「聴こえない音」へ観客の注意を差し向ける。余震が続くと、実際に揺れていなくても、揺れを感じてしまうように、(いま)に鳴ってはいないが、しかし鳴っているかもしれない音へと観客の知覚が開かれていく。つまり武本の素性の知れない身体は(いま・ここ)へ現前する必然的な存在を退け、(いま・ここ)に顕れることのない偶然的存在に形象を与えるありえない実験なのである。

(いま・ここ)に存在してはいないが、しかし存在しているかもしれない不分明な圏域へと誘い出す武

本のパフォーマンスは、メルヴィルが創出したあの類まれなる人物、命令された仕事をむしろ「しないほうがいいのですが」と拒否する書生バトルビーを思い起こさせる。

存在することができるとともに存在しないことができる存在は、第一哲学においては、偶然的なものと呼ばれる。バトルビーが冒す実験は、絶対的偶然性 contingencia absoluta の実験である。(アガンベン『バトルビー 偶然性について』)

アガンベンは、バトルビー「むしろしない」の定式に「存在しないこともできる」非の潜勢力を見出した。武本の実践がバトルビーに比肩する絶対的偶然性の実験であるというのは火を見るよりも明らかだ。彼の身体は、わたしたち観客のまなざしが発する「踊れ」の命令に「踊らないほうがいいのですが」と、ただ世界を感受する剥き出しの受動性を顕わにすることで返答するのだから。それは存在することもできたが(いま・ここ)には存在することできなかった、私たちの影を召喚する。

実際に、武本がSCOOLの角へ向かって移動し始めるとき、白い壁には彼の影が映し出される。しかし、この見方はすでに転倒している。影が映し出されるのではない。影が動き、彼が映し出されているのだ。彼はただ身体を剥き出しにしているのであり、何もなしてはいない。(いま・ここ)を震わせるのは本震ではなく、余震でもなく、余震の影なのである。そんなことはありえないのだとするならば、それこそただ超スローなテンポで歩く「前衛の影」が一部の観客の嗜好を満たしていたに過ぎなくなる。その時、観客はありえないことを、ただなかったことにするだろう。

だから問われているのは(いま・ここ)を必然化する観客のまなざしである。バトルビーは「食事をして

ないほうがいいのです」と言って静かに事切れた。しかし武本は雄叫びのように産声のように気味の悪い声を発する。バトルビーの定式によれば、むしろ声は出さないほうがいい、声を出さないことのうちに存在することのなかったものの存在が発現する、がしかし、出さないほうがいい声は出てしまう。(いま・ここ)に存在するはずのない、偶々に聞こえてしまった非在の声……この声をいかに聴くのか。あるいは、その<影>を私たちは存在させることができるのか?

特別企画 テント芝居・野外劇の現在形

劇場という“箱”の中での上演が当たり前になりつつある現代において、今なお劇場から離れてテント芝居・野外劇を行う試みが続けられています。元々、演劇の発祥は野外劇から始まったと言われ、テント芝居・野外劇を省みることで画一化されつつある現代演劇を突破する鍵が見出されるかもしれません。今回、演劇研究者の梅山いつきさんにこれまでのテント芝居・野外劇について振り返って頂き、現在も精力的に野外劇を継続している「椿組」の外波山文明さんにご自身の活動について語って頂きました。ほか、同じく野外劇などの活動を行っている「演劇集団風煉ダンス」の劇評も掲載しました。

野外劇文化の半世紀

早稲田大学演劇博物館で現代演劇に関する企画展を手がけた後、現在、近畿大学文芸学部で講師を務める。アングラ演劇のポスター、機関誌をめぐる研究や、野外演劇集団にスポットを当てたフィールドワークを展開している。著書に『アングラ演劇論』（作品社、AICT演劇評論賞受賞）、『60年代演劇再考』（岡室美奈子との共編著、水声社）。

1. 環境に身を委ねる

先日、縁あって瀬戸内海に浮かぶ周防大島を訪れた。宮本常一の生まれ故郷としても知られる島だ。着いてすぐ自転車を借りて海岸沿いの国道を走り始めたが、思いがけない車の交通量に圧倒されて進路を内陸へと変えた。すると人家が集まっている町はすぐに終わり、そこそこきつい勾配の山道が始まった。そうか、島に暮らす人たちは海と山に囲まれるようにして暮らしているんだな。そう思いながら、山間の農道をひたすら走った。自然の狭間に立たされ、その威力を前にすると、自分がとてもちっぽけな存在に思えてく。しかし、それは恐れとは異なる感覚で、人なら誰もにも身に染み入る余分な尊大さが穢い落とされ、自分の軸が中心に整ったような清々しいものだ。

この感覚は野外劇の味わいに近い。野外劇は創り手がどんなにがんばって準備しても、野外である限り天候に左右され、台風や大雨のせいで公演中止を余儀なくされる時もある。おもしろいのは、そんな時に上演する側が自然の力を素直に受け入れ、じっと耐える、観る側も残念ではあるが、そういうアクシデントも含めて野外劇の存在を認めていることだ。野外で上演することは、自分でコントロールできない力を創り手に受け入れさせる。見方を変えれば、創り手は上演を成功へと導く最後の一手をあえて手放しているということになるが、それは決してネガティブなことではない。自らの意思を押し通すのではなく、環境に身を委ねることが、舞台を成功させたときには、立ち会った者に人知を超えた力の存在を感じさせ、作品をより豊かなものにするのだ。

野外劇には自分本位な生き方をよしとしない精神性が地下水脈のごとく滔々と流れているのかもしれない。おおげさかもしれないが、野外劇には生き方について考えさせるだけの深淵さがある。それはいずれ消えて無くなってしまおうという野外劇のものそのものでもあらわれている。期間限定で建てられるテントなどの仮設劇場は、生まれた瞬間から消滅へ向かう道を歩み始める。例えば、回り舞台とクレーンを用いた大掛かりな仕掛けと数メートルの水を滝のように落とす「水落とし」で知られる水族館劇場（1987年ー）、3階建の建物に匹敵する高さの特設テント劇場は建設現場の足場を使って骨格を組み、テントで全体を覆ったもので、公演期間中であっても、未完成な建設途中の建造物のような印象を受ける。実際、初日の幕が開いた後も舞台の作りこみは継続されるし、そうこうしているうちに楽日を迎えてしまう。つまり、水族館劇場のテントとは舞台の幕が開いた後も成長を遂げる「未完の建造物」であり、同時に朽ちていく「廢墟」でもあるのだ。寺山修司は詩「懐かしのわが家」で自身の肉体を「不完全な死体として生まれ、何十年かかって 完全な死体となる」と言い表したが、野外劇もまた、我々人間のように「不完全な死体」としてこの世生を受けたものなから死めない。水族館劇場のように、野外劇には生命の誕生から死までの時間が凝縮されているのだ。

本稿では野外劇のなかでも一時的に仮設劇場などの演劇空間を設えて上演する集団を取り上げ、その特徴や歴史的な流れについてわずかではあるが紹介するものである。野外劇の魅力をここで紹介した集団だけに集約するのは到底無理である。それでも、おもしろさの一端が少しでも伝わることを願って筆を進める。

2. 運動としての野外劇 —— 紅テントと黒テント

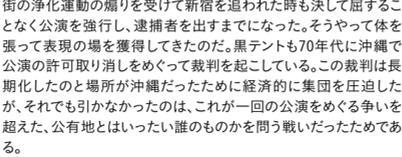
野外劇づくりは仮設劇場を建てることのできる場所を確保することから始まる。規模によっては数カ月ものあいだ、劇団員は敷地に寝泊まりしながら準備をする。たとえ期間限定であっても見知らぬ者が生活し、本番が始めれば不特定多数の人間が入りこむことになるため、野外劇を受け入れる側には覚悟が必要だ。ゆえに新たな受け入れ先を開拓することは容易なことではない。現在、東京であれば新宿の花園神社が野外劇のメッカであるが、今から半世紀近く前は状況劇団の紅テント（1962年ー）が花園神社を含む新宿で上演することは、体を張った戦いであった。



そもそも、日本の芸能史を遡れば、歌舞伎だっただって最初は野外で上演されていた。芸能のルーツは野外にありたいとも過言ではない。芝居、という言葉の通り、大昔は青空のもと人々は芝生の上に座って劇を楽しんでいたのだ。ところが長い年月のなかで芝居は屋内で見えるものへと変わっていき、劇場は落ち着いて劇を鑑賞できるけれど、どこか苦しい場所へと姿を変えた。1960年代に入って、芝居を志す若者は既存の劇場よりも上演場所を選ぶ。そうさせた原因は劇場のサイズが大きすぎて彼らの身の丈に見合わなかったためであったが、劇場という枠組みに縛られず、「どこ

だっただ演劇空間になる」ことを創り手たちに実感させた。

紅テントや演劇センター68／71（1968年ー）の黒色テントのような野外劇の出現は、そうした演劇空間の拡張のなかで捉えらるる現象である。60年代の紅テントは機軸隊との衝突を引き起こす事件であり、喧嘩の時代を象徴する存在だった。唐十郎たちは街の浄化運動の旗手を受けて新宿を巡られた時も決して屈することなく公演を強行し、逮捕者を出すまでになった。そうやって体を張って表現の場を獲得してきたのだ。黒テントも70年代に沖繩で公演の許可取り消しをめぐって裁判を起こしている。この裁判は長期化したのと場所が沖縄だったために経済的に集団を圧迫したが、それでも引かなかったのは、これが一回の公演をめぐる争いを超えた、公有地とはいったい誰のものかを問う戦いだったためである。



提供/写真集 唐組

1960年代から70年代の紅テントや黒テントは、野外劇に運動としての側面があったことを今日に伝えている。現在ではかつてのよとしての体制との激しい衝突はないものの、その精神性は後続の世代に受け継がれている。紅テントの系譜には金守珍らの新宿梁山泊（1987年ー）や中野敦之らの唐せみ☆（2000年ー）が続き、それぞれ紫テントと青テントによる野外劇を上演している。一方の黒テントは紅テントのようなはっきりとした系譜を持たない。結成時より集団性を重視していた黒テントは、約半世紀にわたる活動も時代ごとテーマが異なるものもあって、集団について一人の作家に集約して語ることが難しい。だが、黒テントが他に与えた影響は大きい。翠羅白らの曲馬館（1972–80年）は「旅・芝居・生活」を標榜しながら全国を旅した集団だった。芝居を運動として展開しようとした点で、70年代に「運動の演劇」を掲げていた黒テントは反面教師的に意識される存在だった。翠たちの目には黒テントの演劇は芸術的範疇にとどまり、運動性にはしいものに映った。そして曲馬館は労働者たちの生活のただなかで演劇を成立させ、よりリアルに体制を批判しようとした。黒テントと黒テントの関係は新宿梁山泊と紅テントとの関係とは全く違っ。だが、批判という形で黒テントと「運動の演劇」と向き合った曲馬館が、どうそれを乗り越えようとしたのかは十分に検証する必要があるだろう。

3. 見えない劇場

——寺山修司の市街劇とPortB『東京ヘテロトピア』

紅テントや黒テントのように、野外劇には規則の枠組みに満足せず、表現の場を新たに切り開こうとする「生み出す力」がある。それは仮設劇場を建てるといった物理的な方法を取らずとも発揮されるものだ。寺山修司の「市街劇」は仮設劇場を構えない野外劇だ。市街劇の試みは1970年の『イエス』に始まり、その後、同年には街全体を劇場化しようとする『人力飛行機ノロモン』が生まれる（両作とも演出・竹永茂）。『人力飛行機ノロモン』はオランダやフランスなどヨーロッパ諸国でも上演された。街中の路上や広場で俳優たちがチョークで「メートル四方1時間国家」という劇場をつくり、それは「2メートル四方2時間国家」といった具合に拡大されていき、日没時には街全体が劇場国家へと変貌しているという壮大な試みだった。ここで生まれるもう一つの国家は、現実世界の国家のように国境を持たず、観客の想像力次第で拡大していくのだ。

寺山の市街劇の遺伝子は、時を超え、今日では高山明のPortB（2002年ー）の野外劇に受け継がれているように思う。PortBはこれまで、街を舞台にしたテラ型演劇を何作か発表している。例えば、2013年の『東京ヘテロトピア』は東京に点在する複数の「アヴァ」をテーマに構成された、観客参加型の作品だ。参加者はガイドブックと携帯ラジオを手に、あらかじめ決められたチェックポイントへ向かい、ラジオを指定の周波数に合わせてと、その場所に緑のある人物やコミュニティーにまつわる物語が聴こえてくる。その物語とは、普段は接点があげられない意識されないコミュニティーや人々の記憶に関するものだ。つまり、本作は「いるのに」ないよう思われているものを観客の手で浮かび上げらせるものなのだ。創り手はそのための仕掛けを用意するが、各スポットに「いる」わけではなく、物語はラジオという目には見えない電波によってやってくるのだ。

東京という都市空間には複数のコミュニティーが存在し、多様な文化と生活が存在している。それらは「東京」という空間を共有しているはずなのに、異なるレイヤーに複層化されている。本作を通してPortBがなした役割とは、そうした役割の存在を同一平

面上でつなぎあわせ、さらには過去と現在をつなぐことといえよう。厳密には、つなぐのは参加者である。参加者はガイドブックとラジオを携えて、水平軌道と垂直軌道が交差するところに立つのだ。その時、参加者の多くが東京という都市空間が少しだけ拡張したように感じるはずだ。

寺山の市街劇やPortBの取り組みは、物理的な劇場を構えないことが、かえて無限の広がり観客の想像世界にもたらす、非常にラディカルな野外劇といえるだろう。

4. あやうい時代のロマンス —— 犯罪友の会『この葉こよみ』

近年ではPortBの試みや、やなぎみわのステージトレーラープロジェクト「日輪の翼」（2014年ー）のように新しい野外劇が生まれている。その一方で、歴史的な野外劇集団が活動に終止符を打っている。昨年、維新派が台湾で最終公演を迎え、解散となった。昨年は維新派だけでなく、関西を代表する老舗野外劇集団・犯罪友の会（通称・犯友）が最後の野外劇を上演した年でもあった。最後に犯友の最終野外劇を紹介したい。

犯友は1976年に結成し、作・演出をつとめる武田一度が座長を務めてきた。これまで大阪を拠点に野外劇と屋内劇の二本柱で活動してきたが、近年では野外劇の頻度は減り、屋内劇へと比重をシフトしつつあった。そして遽に昨年野外劇の方の幕を下ろすことになったのだ。犯友の仮設劇場は丸太を組んで建てられるが、舞台と客席でその組まれ方が異なる。舞台上には屋根がなく、セットが建て込まれている状態で、二階建てのセットが組まれることが多い。一方の客席は階段状に組まれ、庇のような屋根が付いているが、舞台上に最も近い平土間のベンチ席部分には屋根がない。よって雨が降ると困ったことになる。昨年の公演は台風接近に伴う悪天候のなか上演された。わたしは辛うじて台風を避けて観劇できたが、観劇中、雨に見舞われた。すると誰が合図を出すまでもなく、当然のように階段席の観客は席を捨てて屋根なし席の観客を迎え入れ、皆で体を寄せ合って雨のなか置置する役者陣を見守った。劇場空間として完結していない犯友の仮設劇場は、法制度の網の目をかき潜るためのものでもあるが、時に不自由な屋根なし席のように、不足があるからこそその豊かなつながりを生み出し、吹き付ける風雨、きしむ木の音さえも自然を間近に感じさせる開放感に溢れた空間なのだ。

武田が紡ぐ物語も優しさとおおらかさに満ちている。市井の人々に注がれる眼差しは温かく、それを受けてたつ役者たちの明るさも相まって、舞台は大阪らしい優しい笑いに包まれる。この優しい笑いは人々が背負う苦しみに裏打ちされているもので、野外劇最後の作品となった『この葉こよみ』にも幸い過去の記憶を断ち切るうとも人が人々が描かれる。物語の時代は1964年の東京五輪とされた。街頭劇。10分前後の芝居を数本用意して変わる代わる上演。警察から追われれば民家の軒先に逃れ、駅前の広場で職員に追われれば路上に逃れ…何処迄が海で何処迄が陸なのか？まさに波打ち際を行ったり来たりの際しい演劇の挑戦だった。結、投げ銭が集まり、一日数回演ずれば4人ばかりのくには充分だった。水とトイレを求めて公園、駅付近に駐車車をしノロモンが搭載して料理し、銭湯・温泉に入りながら、ヤクザとも追われたり響っても旅したりしながらの放浪旅。北に流れ北下半島、大間崎から恐山までも旅し約2ヶ月。青春の放浪旅はその後、NHKの「さすらい」（佐々木昭一郎監督）で記録された1、日活ロマンポルマ「濡れた欲情・特だれ2人」（神代辰巳監督）として蘇った。

その「赤い花」も旅先で演出家と喧嘩別れとなり1971年5月釜石の公園で仲間4人で野宿しながら決めたのが「はみだし劇場」はみ出されてしまった気分でもあったが、いや違う、自らはみだして来た劇場なんだと自覚していた。若かったな——。でも当時の様々ある演劇シーンの中で、演劇のかたちとして内田栄一さんの唱えら「波打ち際演劇」は衝撃的でもあった。『変身』で一緒にしてから10年余共に走った仲間であった。

その「はみだし劇場」は1971年の秋、日本海添いに再び放浪の旅に出る。秋田青森から北海道進出。雪の舞う中の街頭劇も忘れられない思い出だ。と共に見た人にどんな衝撃的な印象を焼き付けて来たのだろう！とふと思う。

5. 野外劇は文化

本稿で触れた野外劇はほんのわずかだが、それでも、それぞれの仮設劇場の形状や活動の多彩さは伝わったのではないだろうか。犯友の丸太で組まれた仮設劇場の思い出と、野外劇とはひとつの文化なのだと思つかされる。劇場の形態や組み立て方には集団の思想が反映されているものだ。犯友の劇場は、代々集団内で受け継がれてきた丸太の組み方を知るものではないとされているのは困難だ。文化とはそういう身体知に支えられているものではないだろうか。思えば、野外劇は劇場の中に入るときに靴を脱いで敷物の上にあがって見るスタイルのところがいつかあるが、これも野外劇文化のひとつと言えるだろう。以前、ある野外劇で、カバを靴にかけて、靴は脱がずにシートの上にあがられて観劇したことがあるが、強烈な違和感をおぼえた。脱がずに済む分楽はずなのに、敷物の上靴を脱がずにあがることに抵抗を感じてしまう。この感覚は習慣によるもので、理屈で説明できるものではない。こうした観客の不合理的な身体感覚も野外劇文化の一部に違いない。つまり野外劇は創り手や観客の身体知に支えられているものだから、身体知が低下すれば、おのずと文化の方向も途絶えていってしまう。聞くところによると、新たな上演場所を開拓するのは年々難しくなっているそうだが、それは社会が複数の価値観や文化が複雑に交じり合いながら共生するような環境を嫌厭するむきにあるためとも考えられ、加えて、わたしたちらの身体感覚の変化にもなるものだろう。では、かつての野外劇集団のように、閉塞した都市空間に風穴をあけるような演劇集団は登場するのだろうか？また、今日の観客の身体にはたらきかけるにはどういった手法が有効なのだろうか？野外劇シーンに新たな風が吹くことが期待される。

私と野外劇 外波山文明 Bunmei Tobayama 椿組 主宰

1947年信州木曾出身。71歳。20歳から演劇を始め1971年「はみだし劇場」旗揚げ。全国放浪やシルクロードなどで街頭劇や野外劇、テント芝居を仕掛ける。中上健次、立松和平らに脚本依頼して上演も、その後「椿組」と改名。毎年夏の花園神社野外劇は33年目になり新宿の風物詩となる。

野外劇の椿組と云われて久しい…

別に、野外劇専門劇団ではなく、劇場公演もやっているが、やはり毎年夏恒例の花園神社野外劇を続けて33年。風物詩となって親しまれている。

私と野外劇を紐解くとも50年以上の歴史が刻まれている。

1967年上京し劇団が「演劇集団変身」という代々木にアトリエを構えたアングラ小劇場だ。役者志望へ入団したもののばらばら専門の下積み生活。そんな時、声をかけてくれたのが牧武志という演出家。「赤い花」という集団を率いて新宿体育館で一日だけの体育館芝居をしていてその2回目公演に誘われた。

1969年「ボス、ミス、ネズ、マス」体育館での一日芝居を終え、そのまま勢いで吉祥寺井の頭公園の野外ステージで公演を行う。これが私と野外劇の最初の出会いだ。続いて石神井公演の野外ステージ…この様な公の施設を借りるにはそれなり苦勞があった。

当日は一般の人に「見ては行けません!」と遮断幕など張る事を禁じられ、誰もも見られずが条件。前でなくてもお客さんには「協力券」というチケットを売り、収入に当てたりしていた。

続いて1971年その「赤い花」として東北放浪の旅に行こうと深沢七郎・脚本の「木曾節お六」を仕込み、上野恩の池の野外ステージ、石神井公園野外ステージでイントレ建てて野外劇を行う。そして21の幌付トラックで東北大船渡へ。細浦という小さな港町に一軒家を借り6人で共同生活をしながら、路上に出て街頭劇「混乱出鬼鬼」(内田栄一・脚本)を演ずる。一日数回、投げ銭を買ってのゲリラ公演だ。

当時アングラ全盛の時代。状況演劇が花園神社に紅テントを張り、寺山修二が前衛劇・実験劇を行い、鈴木忠志が早稲田の喫茶店で小劇場を作り衝撃的な問題作を発表し話題となっていた時代だ。

我々も気づった劇場にお客を呼ぶのではなく、お客の居る場所に俺たちが出かけて行けばいいじゃないか!と、俺たちが演ずる場所がそこが劇場なんだ!青空の下で演ずれば照明も道具も要らない、俺たちの身体そのものが劇場なんだと無謀に叫んでいた。

若かったな——。

でも当時の様々ある演劇シーンの中で、演劇のかたちとして内田栄一さんの唱えら「波打ち際演劇」は衝撃的でもあった。『変身』で一緒にしてから10年余共に走った仲間であった。

その「赤い花」も旅先で演出家と喧嘩別れとなり1971年5月釜石の公園で仲間4人で野宿しながら決めたのが「はみだし劇場」はみ出されてしまった気分でもあったが、いや違う、自らはみだして来た劇場なんだと自覚していた。若かったな——。でも当時の様々ある演劇シーンの中で、演劇のかたちとして内田栄一さんの唱えら「波打ち際演劇」は衝撃的でもあった。『変身』で一緒にしてから10年余共に走った仲間であった。

その「赤い花」も旅先で演出家と喧嘩別れとなり1971年5月釜石の公園で仲間4人で野宿しながら決めたのが「はみだし劇場」はみ出されてしまった気分でもあったが、いや違う、自らはみだして来た劇場なんだと自覚していた。若かったな——。でも当時の様々ある演劇シーンの中で、演劇のかたちとして内田栄一さんの唱えら「波打ち際演劇」は衝撃的でもあった。『変身』で一緒にしてから10年余共に走った仲間であった。

その「はみだし劇場」は1971年の秋、日本海添いに再び放浪の旅に出る。秋田青森から北海道進出。雪の舞う中の街頭劇も忘れられない思い出だ。と共に見た人にどんな衝撃的な印象を焼き付けて来たのだろう!とふと思う。

1972年には西武園地地造成地での野外劇「こぶき少女写真館」上演。竹馬で登場したり、地中の穴から登場したりと常に劇場では出来ぬ仕掛けや自然を借票とした試みは、役者の演技をじんまりとした小さな舞台から、スケールの大きい、自然に負けないだけの声、身体表現、肝っ玉の座った精神を育んでくれた。

1973年福島湯本に一軒家を借りて12人で泊まり込み「外波山文明城24×24」

24日間、ひたすら一日中芝居演けの日々。近くの田圃のあぜ道や山、地で野外劇。我々の移動に合わせて、観客も移動して歩く。まさに移動劇場。天気のかわりもあり、同じ芝居は絶対2度とない、日々発見、新鮮な経験は役者以上に観客に衝撃を与えたはず?!

おあとと地元高校生が日に日に増えてきた時、演劇の事件となった時でもあった。演劇に通じ人暮らしをする…か昔、子供の頃サッカスを観に行き人暮らしという夢をみたものだ。人に影響を与えたいそういう事だと思ふ。

1974年、伝説の多摩川(登戸)の野外劇「唄入り乱凧屋」黒田征太郎さんとの出会いもあり、始めてポスターのイラストを描いて貰った記念的公演。芝居も衝撃的だった。

多摩川(登戸)の河川が氾濫した年でも有り、当時の建設省から許可の貰えるはずも無く、見張りの管理人が帰った5時からイントレ仕建てたり準備して、近くの茶店とタイアップして電気を借りる。簡単な客席を作り芝居の始まりは生演奏。それを合図に東京都から松明を持ち、20人の役者が歩いて川を渡り登場したり、中州で火を燃やしたり、川にガソリン流し火をつけたり、ゾープ走らしたり…またこぼりた!放題。当時から許された無謀な試みも懐かし思い出だ。これもマンネリ化した演劇界に常に新しい風を吹き寄せたたい!若さ故の挑戦だったと自負している。

1975年、その放浪街頭芝居の極めつけが「シルクロード祭り旅」だ。

5人(途中で一人病気で帰国)でドイツに渡り、フォルクスワーゲンのミニバスを買い取り、生活道具一式積み込み、ヨーロッパを渡り、ワリシャ、トルコ、シリア、イラン、トルコ、アフガニスタン、パキスタン、インド、最後ネパール・カトマンズで旅を終え帰国。5ヶ月間、まさにさすらいの放浪旅。

化粧をして走ったり、水を求め訪ねた地図にも載っていない部落で泊めてもらい一宿一飯のお返しと、踊りに殺陣、唄ったりの芝居を観て貰う。国境の管理事務所で芝居演したり、結婚式参加や兎に角、行き当たりハツリたりではあるが出会いを求めてのさすらいの旅。国際事情が悪化した今では絶対出来ない、貴重な体験、思い出だ。

その芝居に立ち会った人々にはどんな思いで眺めていたか…それを想像するの楽しい。そうして人は出会い、繋がりを創っていくものだ。芝居の持つ力を信じている。

そして野外劇を語るとき、忘れられない出会いは芥川賞作家・中上健次だ。

雑誌の対談で合い意気投合し、芝居の本を描かないか?との申し出に快く受けてくれ書き上げたのが「かなかぬち」(初演時タイトルは「ちちのみ父はいます!」)。1979年浅草橋村劇場閉館記念に上演し、その後山形月山の注連寺境内でまさに芝居の世界そのままに、境内と裏山を借票として演ずる。(1983年)松明、燃え上る男の背中…観客も簡単な半島に攻め入り、半島に内通す持参で馳せ参じ、祭りの村芝居を楽しむがごとく心から笑い拍手し、感動していた。

原点を見た思いがある人が演ずる。喜び、叫ぶ。涙する。悲しむ。怒る。感情そのままに自然の中で演じていると些細な事が全て吹っ飛んでいく。芝居がもうひとつ大きな宇宙を作り出す瞬間だ。その後東京東北沢の森で演ずる。

その間「はみだし劇場」は八幡山の空き地にテントを建て、5本上演。東北八都市旅公演を敢行。1984年中野の国鉄土地を借りて野外劇「松清党志左三部の反乱」

1985年立松和平の戯曲を得て初の花園神社で野外劇を上演。「南部義民伝・またさち万吉の反乱」念願の演劇の聖地・花園神社境内。野外劇手掛たり興味無い人達にはなんのことやら?と思うかもしれないが、「土の舞台」祭りの要素を追求し「毒のある芝居」を追い求めている我々にはまさに聖地。

たしかに野外劇はお金がかかる。何も無い所に劇場から建てらんだ。照明も音響も客席も全て持ち込み建てなければならぬのだ。尋常なエネルギーではない、相当な覚悟が必要だ。でも「自分たちの遊び場は自分たちで造るんだ」精神は、はまるところな面白いものはない。物事が的中した時の感懐と感動は何事にも変えられない楽しみだ。それが野外劇の魅力だ。束縛のない分どう自分たちをコントロールして仕込み、本番に臨むか。

立松和平とはその後3本書いて貰い、宇都宮大谷石の石を切り出した洞窟でも二度上演した。泊まり込み合宿での芝居作りは我々の得意とする処である。

そして、野外劇の極みは中上健次の故郷で「かなかぬち」の舞台でもある熊野本宮大社跡地・大斎原での野外公演。(1986年)かねから3日間周回続けた雨が本番にはびたりと止み、まさに演劇の神様が降臨したかのような舞台であった。

本木を運ぶ野猿という技術を使い主人公を宙づりしたり、奥行き100Mの舞台を駆け抜けたら…火の芝居とばかりが本物の火をふんだんに使い、まさに集大成ともいえる上演を行い伝説を創った。

この伝説は2013年、再びの伝説と進化していく。私の故郷・木曾の桃介橋河川公演の野外劇だ。「かなかぬち」を花園神社で公演後、木曾に乗り込む。

石田えりを客演に迎え、全くの野外劇として青天井そのままに上演。3日間で2000人余の観客で埋まり、森、川、大正時代の桃介橋を背景に雄大なスケアトルム劇場を再現した。これ、野外劇場…自然そのままの舞台に火が燃え盛る。都会では出会えぬ瞬間だ。

「はみだし劇場」は1998年「椿組」と名を変えはしたものの、花園神社テント・野外劇は続いている。天気、に左右されるリスクを解消する為、テントを建て客席に雨は影響しないが、舞台の一部は雨に濡れるのも覚悟。土の舞台、蹴と走れる奥行きのある舞台、ラストシーンの境内の自然、新宿の街並みを借票としその音響までも取り込んだ仕掛けは野外劇ならでは。終わって役者スタッフと一緒にっての打ち上げも魅力だ。

でも最近では、テント設置に関し、消防など官庁の規制が厳しくなってきていて昔程の無茶が出来ない。近隣の騒音問題も大切。建て込みに関する人件費、備品などのレンタル料の値上げも劇団の財布事情に重しとなってきている。が、一度やったら辞められない。劇場にはないこの空間を求めまだまだテント・野外劇は続けて行く覚悟だ。

次回公演
椿組『かくも碧き海、風のように』
2019年2月27日(水)～3月10日(日)
場所：下北沢サ・ズナリ
脚本：嶽本あゆみ 演出：藤井ごう
出演：三津谷亮 有馬由(原座) 矢野陽子 外波山文明 ほか

【劇評】『まつろわぬ民』風煉ダンス2017 東北百鬼夜行絵巻を 大江戸先住民が観る

平井玄 Gen Hirai 批評家

1952年、東京新宿2丁目生まれ。1968年を高校生として体験した。音楽をはじめ文学、思想、政治、映画ほか、無作為に書き乱す「非正規批評家」、映画「山谷やられたらやりかえせ」の制作上映に関わり、アンダークラスの運動をサポートするなど、社会と表現の界面で動いてきた。著作に『くにやり東京』（現代書館）、『愛と憎みしもの新宿』（ちくま新書）、「慧星の思考」（平凡社）などがある。



© 添田康平

私はほとんど「まつろっちゃっている」。
なんだか変な言い方だが、「まつろわぬ」の反対語としてここは許してもらおう。このオカシな変化形の古語は「まつろふ」だ。これは「服ぶ、順ふ」。服従であり従順。だから「まつろっちゃって」。私は、社内や校内の規則に、社会や世間の常識におとなく従っていることになる。さらその起源は「奉る」。古くは「はむむしも大君に奉(まつろ)ふ」と日本書紀の雄略紀にあるらしい。つまり「這う虫」たちが雄略天皇を奉る(たてまつる)ことだ。およそ5世紀後半、「大黒」と呼ばれたミカドは朝鮮半島に攻め入り、半島に内通する近畿の豪族を征圧する。それから1500年余り、ある朝目覚めると私は「這う虫」になってた!

「まつろってないよ」と言う人もいるだろう。怒り、叫ぶ。その感情は自分のもの。国会前広場でラップし、ステップを踏むことだってできるぞ。誰かと共に酒場の暗がりて謀(はかりごと)さえしないければねー。そうやって私は心の奥にストップがかかる。千代田の社を背にした議事堂前の歩道で、私たちはみんな「AI自動安全車」なのである。

この「まつろわぬ民」はたぶん、木村友祐の小説『イザの氾濫』を読んで飲み屋で涙にむせた白崎映美が酔いにかけて「まつろわぬ民」を歌い上げ、それを聴いていた林周一がこればかりのカウンターで風煉ダンス一党と話しはかさないか?

この舞台の主人公は「ゴミ屋敷」である。白崎映美はじめ魅力的な役者たちには礼を失するが、このときは彼女・彼ら自身が舞台の上で感じていたことだろう。人間たちは黒い山塊から生えた手や足なのである。大道舞や衣裳が生きて動くモノの演劇だ。

小山のように積まれた大量の黒い布袋にツタが這い回り、間道や洞穴が縦横に抜け、頂上に小屋が載る。放射性廃棄物を埋め込んだフロンパックと、ステージを見つめる誰も気づくこと、その漆黒のムスリムを脳を炸れる。感じずしないじゃない。福島の高浜通りに延々と連なる黒い袋の映像を、私たちは頭蓋骨の奥深く凍結してしまっ込んできたからだ。

あの黒い山が毎日毎日ひたすら増殖し、袋が破れて臓物が飛び出して動くように、廃棄物が関東平野を這いながら近づいてくる。海岸を埋める膨大な袋をスローンで掘った映像を視てしまった眼は、そういう妄想を抑えられない。黒い塊は生きている。現地では低濃度のそれを圧縮処理するプラントが試作されているが、必ず気化し、粉塵となり、液状になっても、懸粒懸塵として散放する。高濃度の廃棄物はどうすることもできない。植物の細胞にのみ送り、動物の遺伝子を誤配線するだけではない。メルトダウンした原子炉の底を進むロボットを操るICチップスを錯乱させてしまうのである。

百鬼夜行である。この物語を生きる東北の民が「鬼」と呼ばれる由縁だ。この一族の城となったゴミ屋敷を攻めるのが、1200年前の坂上田村麻呂が率いる5万の軍勢であり、今の福島で土木工事に駆り出されたクレーンとトラックの大集団である。「復興」と名づけられた封じ込めの攻撃なのである。真黒い袋に閉じ込められた長い時間が巻いて、それを阻もうとする。行政に撤去されるゴミ屋敷の主である老婆の名は「胆沢エエ」。坂上田村麻呂が攻めた蝦夷の皆が陸奥国の「胆沢城」。全編を通して「東北弁」で語られるミュージカル劇というのは初めてではないか。ほんとは「東北弁」なんてないだろう。これは架空の共通語。アフリカのスワヒリ語に近い。各地の山間や谷沢、盆地や港の言葉遣いを合成して創られた人工言語みたものだ。あらゆるところにモノとコトバの仕掛けがある。時空の巢窟を飛び交う東北百鬼夜行絵巻を充分に愉しんだ。

想像された古代リアルアイルランドの現代を貫通する物語はじつは危ないのである。ハーバークロイツの神話もアマテラスとミカドの信仰も皆そういう欲望が生んだ兇悪なスペクタクルだ。多くの知者がそんな幻影に惑わされる今、ステージに積まれた「黒い袋」の物質感がそれを許さない。「まつろっちゃって」自分に黒い鬼たちがガムズムズと這いよるのである。私はイシュマエル・リードの綺想小説『マンボ・ジャンボ』を想ふ。そこでは踊る肉体のリズムが読む者を震動させて、古代アフリカ幻想への没入をブロックするのである。

「前衛」への渴望を喪って20年、大江戸先住民を装って新宿2丁目暗がりからローカルなテーマばかりを扱ってきたが、前衛はテクノロジーの界面とビュアな抽象空間だけにあるわけではない。台湾の「海筆子」などにも含めて、ローカルなアヴァンギャルドが生まれる予感を感じる。

次回公演

演劇集団 風煉ダンス『まつろわぬ民 2018』
2018年11月5日(木)&16日(金)
場所：三鷹市公会堂・光のホール
作・演出:林周一 共同演出:笠原真志
出演:白崎映美 伊藤ヨクヲロ 反町二郎 リアルマッスル泉 ほか

中川絢音

水中めがね∞ 主宰

〇〇の為のダンス

「あなたにとってダンスとは?」という質問をされる度に、なんて答えれば都合が良いのかと考えあぐね、いつもとちんかんな返答をしてしまう。理由は、単に質問の汲み取り方自体、様々な解釈ができること。そして、ダンスに愛され、センスの塊のような人間が「仕事」と答えたり、ダンスで生計を立てている人間が「趣味」と答えたらきつと格好が付くが、ダンスに長々と片思いをしながら、貢ぎ続けている現在の自分には格好の付けようがないからだ。「食事や睡眠をとるのと同じ」というようなアーティストチックなことも言ってみたが、そんなことを簡単に口に「習い事ダンサー」「自己満ダンサー」を私は死ぬほど知っている為、控えるようにしている。ただ、生きるためにダンスを続けているのではなく、ダンスを続けるために生きているという方がどちらかというとしっくりくる。少しばかり、「生粋のダンス馬鹿感」を演出しているように思えるかもしれないが、このように感じている者は少なくないと思う。特に、幼少時からダンスを習い、他に趣味を見つけれず、多くの時間をダンスに費やした上で今もなおダンスを続けている者には、まあ、このような私個人の中でのダンスの位置付けについて長々と述べていてもあまり生産的ではないような気がするの、少し違った解釈の答え方もしてみる。

—私の作品創作におけるダンスの位置付けは—
例えば、ダンス作品をつくる者の種類を大きく3

つに分けてみる。①コンセプトやそれに近い何かがあり、ダンスが引用されるもの。②先にダンスがあり、コンセプトやテーマが自ずと決まるもの。③その他、または同時。ざっくりこの3つだと仮定してみる。勿論、作品によってその都度創作のスタートが変わることは大いにある。だが、そのことを前提にしても、私は現在①番であることが多いと感じる。②番はどちらかというと、純文学の考えに近いような気がする。そして、これもあくまで予想だが、③番と答える作者が多いのではないだろうか。何故なら、そのコンセプトである理由や、ダンスを踊る必然性が生まれやすい、もしくはそうであったと表明するには一番適しているからであろう。

そんな中で、私はあえて①番を選択する。何故なら、私は、(もしかしたらダンサーと言いつけられるかもしれないが)理由なく踊ってしまうからである。祈ることがなくても、喜怒哀楽を感じていなくても、身体の必然性や動く動機を強く捉えていなくても、誰に求められていなくとも、踊ることを選ぶことができる。そうであることを認めると、途端に私の作品にダンスが出現する必然性は客観的な視座を失い、薄まり、もはや私個人の中でのダンスの位置付け自体が錯覚なのでないかとも思えてくる。習い事が音楽関連だったら、私は音楽家を目指していたのかもしれない、という疑問が浮かんだり。だからこそ、私は常に別の表現方法を求め続け、毎度ダンスが作品にとって必要なか、最適なのかを疑う必要があるの

だ。ダンス以外を知らないからダンスを選ぶのではなく、たくさんの方論の中から、最適な時のみ、ダンスを選択したのだ。

何かを始める時に、いつでもダンスを選択でき、捨てることのできる関係でいたい。これが現状、私の作品創作におけるダンスの位置付けである。

ちなみに、私の創作においてどんな時にダンスが引用されるかについては、これまた長くなりそうなので、今回言及することはやめておこう。ただ、そこに

ついて言及し、もっともらしいことを述べられたとしても、実際のところは、片思いを拗らせ、大義名分を後付けすることでダンスすることを誰かに認めてもらいたい、許容し、受け入れて、できれば楽しんでもらえたら、なんて思いから考えついた言い訳に過ぎないかもしれません...



©Satou Mizuki

中川絢音

3歳からクラシックバレエ、4歳から日本舞踊を踊り、トウ・シューズと足袋の狭間で思春期を過ごす。桜美林大学にて木佐貫邦子と出会い、裸足で踊り始める。大学在学中に「水中めがね∞」を立ち上げ、振付・演出等の作品創作を開始する。人間社会におけるダンスの在り方、在り処を模索し開拓することを目標に活動している。

次回公演 水中めがね∞「絶滅危惧種(仮)」
2018年10月11日(木)~13日(土)@シアター1010 稽古場1

松森モヘー

中野坂上デーモンズ 主宰

無駄っ、

あと「8日」で本番という今日です。だににまだそもそも脚本が「2分の1」しか書いていない。稽古はここまでです。「4週間」あったのに何をしていたのでしょうか私は、初めまして、松森モヘーです。いつからこんなに遅筆になってしまったのか。朝も夜も暗い気持ち一杯で、寝てしまうのも、起きてしまうのも怖い。それはもはや「死」をイメージする領域なのですが、しぬ勇気なんてないですから余計に「超」始末が悪い。ネガティブ空気しか排出できない状態です。だけどだけでも、この「始末の悪さ」しか見せるものがない。そんな悲しい生き物です。命をかけて、その誇りに呆れ、恥じて、落ち込んで、見失って、大切な事が何かわからなくなって、それでも本番に向かい、混沌の中で混乱し、さらに明後日の方向へと迷走する。そうして煮詰めに煮詰めて抽出した90分、それが「中野坂上デーモンズ」だといつも終わって気付く。誰の為にものならない「圧倒的な無駄」。そこから生まれた「至極の無駄」。本番へ向かう期間が前者で、本番が後者。もちろん小劇場演劇全体の話ではなく「デーモンズ」限定の話なんですけど、1本の舞台を作るために約3ヶ月近い時間を使うなかで、実際その舞台の為に必要だった時間は多分「2週間」。それ以外の「2ヶ月と2週間」は悲しいくらい「無駄な時間」。でもその「2週間」を手に入れるために「圧倒的な無駄」がどうしても必要みたいなんです。オナニーしてた時間とか、ゴロゴロしてた時間、海外ド

ラマ見てた時間の方が確実に多いはずで、集中して舞台のこと考えた時間などはほぼ皆無です。ただです。ただでただででもです。その瞬間の集中力を手にいれる為に「圧倒的な無駄」が必要になってくる。で、そこで生まれた、ちーさいアイデアをさらにもう「消えなくなるほど無駄な時間」をかけてグチャグチャに変貌させていく。そうして本番当日、やっと自分が作ってしまったものを目の当たりにしてノッとする。それが私の作る舞台「中野坂上デーモンズ」なんです。もちろん脚本家・演出家としてプロにはなれません。こんなやりかた通用しないし、でもいいんです。お金にならないことに嘆き、意地になり、善意で集ってくれた仲間を犠牲にして1本の舞台を作るのです。続くはずがありません。毎回ざりざりです。ざりざりアウトです。嘘。見栄はりました。20~30万単位で借金です。だってそこに本来発生する膨大な時間と生活費たるや。20人近い大人たちがおおよそ社会的感覚からは程遠い低賃金の中で生活を投げ打って1本の舞台に時間を割いてくださるのです。役者もスタッフも、本気になって、行き着く場所は「究極の無駄の向こう側」です。革命的な無駄です。しかも上演期間はたった「5日間・7ステージ」って何の為に何やってるんだお。大人をなめるんじやないよ。頭おかしいんじやないのか。狂ってる。いつもそう思ってます。でもそれでもやるんだから。でもそれでもやらせてもらうんだから。だから命をかけるフリくらいしな

いと、自律神経の1本や2本捧げないと。すべての仲間とすべてのお客様に申し訳が立たんです。それくらいやらないと何か観せるものが作れない。それくらいやっても何か観せるものが作れないときだってあるんですから。やってやってやりまくって抽出した「結晶」を作る。その「圧倒的な無駄」から抽出された「至極の無駄」、その「結晶」。そんな尊いものがこの世に存在するのでしょうか。だから、だからこそ、「小劇場演劇」とは「必ず」存在する価値

を持つ表現なのだと思っています。面白くないという事が許されない表現。失敗は許されない表現なんです。でも何度も失敗しましたけど。それでもここにすがりつくしかないのです。必死でくらくらくしないのです。じゃないと過ごしてきた時間が、いまままでやってきたことが、それが全て「無駄」になってしまうのです。無駄の多い文章で失礼しました。



松森モヘー

1988年大阪に生まれる。高校最後の文化祭で国民的アニメ『ド○えもん』を上演し初めて演劇に触れる。大学進学と共に沖縄に渡りレゲエに染まる。2011年上京後、ENBUゼミナールノゾ征爾クラス入学。2012年、卒業後から『劇団はえぎわ』に演出助手として参加。同時に自身のユニット『中野坂上デーモンズの憂鬱』を旗揚げする。以降、作・演出・役者として多くの作品をハイペースで手掛けている。

次回公演 中野坂上デーモンズの憂鬱「消える。(仮)」
2018年11月14日(水)~18日(日)@下北沢OFF-OFFシアター

artissue

発行・編集 artissue編集部
編集部 金原知輝
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



「梅山」野外劇「わかぬち」2013年 南木曾町・梅ヶ川・梅川公園



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 テント芝居・野外劇の現在形

『野外劇文化の半世紀』梅山いつき / 『私と野外劇』外波山文明

「『まつろわぬ民』風煉ダンス2017 東北百鬼夜行絵巻を大江戸先住民が観る」平井玄

【注目アーティストの視点】「〇〇の為のダンス」中川絢音 / 「無駄っ、」松森モヘー

【StageISSUE】論考「当事者と非当事者のあいだを巡る試み—紛争地域から生まれた演劇—」林英樹 /

「二つのハムレットマシーン体験を通して、時代の感性の推移を知る」山家誠一 /

「バトルビーの影」渋革まるん