

## 演劇の場所

松井 周  
Shu Matsui

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食欲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ット・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。

スラムット・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、という言葉は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がする。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、良くも悪くも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: Akihiko 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 Stratall」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)

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

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。観客が参加すると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」という言い方にまと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、起こりそうにある二人の日常のシーンから始まり、起こ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き、俳優はイスに〈座ること〉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さ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ると、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と、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、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ことは、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、ドラマトウルク、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」をしているだろうと。（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う。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られないという感覚も持ちあわせていけばいいのという思いだ。

### 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、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、ドラマトウルク、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。境界にい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ておりますように、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ひで。



Photo: 岩村美佳

### 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・舞台上で活動。小説・エッセイなども発表している。

<http://samplenet.org/>

## 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簡単ではあるが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しておきたい。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、社長の息子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