

チェルフィッチュ×藤倉大、クラングフォーラム・ウィーン(オーストリア)『新作音楽劇ワークインプログレス公演』第1回報告書〈事業の立ち上げ〉

鳥貫泰介

過程を観察する者

「プロセスオブザーバー」とは聞き慣れない肩書きだ。「過程を観察する者」と訳すのが正しいだろうか？筆者が国際交流基金から受けた依頼を表現するのに、それはたしかに的を射た肩書きという気もする。その依頼を要約すれば、このような内容だ。

異なる関心を持つアーティストによる共同制作のプロダクションの過程を観察・観測する第三者として参加し、インタビューやプロジェクト進捗をモニタリング。その過程で生じた問題や課題も含めて言語化し、レポートを提出。

近年、舞台芸術をアーカイブするための議論・実践が活発になっている。しかし絵画や彫刻といった造形美術と異なり、その成果や過程が物質として残りづらい……というより、俳優・観客・空間が相補的に協働し続ける不可逆的な時間のなかでの経験の共有に核心を持ち、それがゆえに、特別なコンセプトがあらかじめ設定されない限り作品が物体として固着することがきわめて稀で、さらに多くの場合個人ではなく不特定多数の集団（「創作者」とは、ときに観客をも含むだろう）に属するために本質的に創作の所在を一つに集約しえず、したがって単線的な言説化も困難な舞台芸術は、そもそもそれ自体がアーカイブされることを拒んですらいるようでもある。だからこそ、戯曲、写真、映像、小道具、音源、そして劇評のような記述情報といった作品の存在を構成・証明する断片を介した全体性の再現、オリジンへの漸近、そして「いまここ」の現前性や時代精神を踏まえた作品理解の更新に舞台芸術の創作者・研究者たちは熱中してきたのだろうし、その軌跡をアーカイブしたいというオブセッションも生まれる。

有史以来、と言い切ってしまうが、人類が何千万回、何億回……と積み重ねてきた身体表現の生成と変化を記録に残そうとする試みの一端を2021年時点の日本で担うのが、この「プロセスオブザーバー」であり、それを創作者でも研究者でもなく、公的な団体である国際交流基金が主導する意思を強く示したところに、本プロジェクトの意義はあると思う。

いささか長い前口上となったが、このような背景を踏まえつつ、筆者が担当することになったのが、チェルフィッチュの『新作音楽劇』である。

このタイトルは依頼を受けた2021年春時点のもので、タワーホール船堀（東京）で同年11月5日に上演される公演情報が公開された10月時点では『チェルフィッチュ×藤倉大 with Klangforum Wien 新作音楽劇 ワークインプログレス公演』が正式タイトルとなっている。「ワークインプログレス」の一節が、今回の公演が同プロジェクトの終着地ではないことを示しているが、そういった背景も含めて詳述するところから本レポートを書き始めたい。

プロデューサーに聞く

本プロジェクトへの帯同は、東京オリンピック開会が迫る2021年7月12日から同月23日までの、およそ2週間にわたるワークショップへの参加から本格的に始まったが、それに先行して、6月30日にプロデューサーである黄木多美子にリモートでの聞き取りを行った。演出家や俳優による実際のなクリエーションだけでなく、それを起動させるためのプランニングや制作者らによるマネージメントも含めて、作品の全体であると筆者は考えたからだ。黄木によると、本プロジェクトが始まるきっかけはオーストリア・ウィーンか

らの依頼であったという。

黄木　2022年の「ウィーン芸術週間」のために新作をつくってほしいという依頼が芸術監督のクリストフ（・スラフマイルダー）から届いたのが最初です。当初から何らかの方法で音楽、それも西洋に起源を持つ系譜の音楽と関わる作品を求められていましたが、それは「音楽の都」とも呼ばれるウィーンの土地性や歴史に関わるからです。

第二次世界大戦後の文化的復興を目的として1951年に始まったウィーン芸術週間は、例年5月から6月にかけて行われる芸術祭だ。有名指揮者とウィーン・フィルによる華やかなコンサートなどクラシック音楽ファン垂涎のプログラムと同時に、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル、ロメオ・カステルッチ、ミヒヤエル・ハネケらといったコンテンポラリーダンス、現代演劇、映画界を牽引する多様なアーティストによる実験的な舞台作品やオペラなどが制作・上演され、現代美術の展覧会なども行われる。

「芸術週間」を原語に忠実に訳すならば「祝祭週間」と呼ぶのが正確らしく、まさに芸術が都市と人を祝福する祭と言えるだろう。しかし批評的・政治的に攻めた内容が盛り込まれるのも特徴で、2000年にはクリストフ・シュリンゲンズィーフが、オーストリアにやって来た移民（に扮した俳優）を市庁舎前に仮設した収容所（のような舞台セット）に招き、市民による不人気投票を行って一人ずつ国外追放するという「外国人よ、出ていけ！（Ausländer raus! Schlingensiefs Container）」（2000年）を上演。右傾化する当時のオーストリアの政治情勢を痛烈に批判した結果、今日でいう「大炎上」を起こし、最後には移民を救出するために左派団体が会場を襲撃するという作家の予想を超えた結末を迎え、現在までも伝説的な作品として語り継がれている。芸術には人の心を癒やしたり楽しませることと、外からやって来た異物として社会を挑発することの両面があるが、その意味でも、ウィーン芸術週間が果たす役割は重要だろう。

チェルフィッチュの『新作音楽劇』は、そのような都市と歴史の文脈に沿ってつくられる作品だ。

黄木　プロジェクトの条件として提示されたのは、クラシックに限らない音楽とのコラボレーションで、生演奏で上演してほしいというものでした。そして演奏するのは「クラングフォーラム・ウィーン」という前提があり、作曲家として、かれらとのコラボレーションも多くある藤倉大さんのお名前が挙がってきたのだと記憶しています。

「モノ」から「音」へ

音楽とチェルフィッチュ＝岡田利規の関わりは深い。そもそも代表作である『三月の5日間』（2004年初演）のタイトルが、バンド「サンガツ」の『5日間』からとられたのはよく知られた話だが、金氏徹平、高嶺格、久門剛史といった現代美術の作家たちによる舞台美術と同じく、音楽家とのコラボレーションから生まれた作品は数多い。同じくサンガツを作曲に迎えた『地面と床』（2013年初演）では俳優、俳優から発せられる戯曲の言葉、そして空間を充溢する音楽の有機的に変幻する関係性が高いレベルで結びついた好例で、同作がつくられた経緯には、『新作音楽劇』の発案者であるクリストフ・スラフマイルダーも深く関わっている。

黄木　『地面と床』は、クリストフが「クンステン・フェスティバル・デザール」のディレクターだった時代の最初のコミッションワークで、やはり「音楽と何かをやってほしい」という依頼から生まれました。クリストフ

やマティアス（・リリエントール）は、欧州圏での岡田の創作の育ての親的な存在であって、私たちは絶大な信頼を置いています。ですから、かれらからの依頼が高いレベルの挑戦であるのは明らかなことで、そこで新しいことにチャレンジするというイメージは、ごく自然に抱くことができるんです。

　岡田自身、与えられた制約を柔軟に受け入れるタイプでそれによってイメージネーションが展開する人間ですから、理想的なクリエーションの環境と言えますね。

　依頼を受けたタイミングも功を奏したかもしれない。この頃、チェルフィッチュでは先述した金氏との共同作品である『消しゴム山』（2019年初演）の構想が始まっていた。東日本大震災以降の人間と自然の関係の変化……例えば海岸部の被災地に建てられた防災のための大堤防のリサーチを経て制作された同作では、「人とモノ」の関係がテーマとして前景化した。

　最小単位のコミュニケーションとしての対話を人間同士が行い、また、観客として人間がそれを受容する文化形態をとるものが演劇だと仮定したとき、『消しゴム山』で目指されたのは、舞台上に置かれたさまざまな日用品やスポーツ用具などのレディメイド（既製品）と俳優の対話的關係の構築だった。だから上演ではしばしば俳優たちは客席ではなく舞台のはるか上空に向けて演技のベクトルを向けたりすることで、既存の観客との関係形成から脱するような試みも行われた。そういった「人間中心的ではない」表象を形成することへの岡田の関心は、特に2011年の震災以降にラディカルに展開していった印象がある。

　幽霊（的存在）が描かれる『地面と床』、『部屋に流れる時間の旅』（2016年初演）、あの世とこの世の境界越境の芸術表現である能（の様式）に関心を示した『NŌ THEATER』（2017年初演）、『未練の幽霊と怪物 挫波／敦賀』（2021年[上演版]初演）にそれは顕著だし、現在のところキャリア唯一の子ども向け作品である『わかったさんのクッキー』（2015年初演）では、やはり金氏徹平との協働を通して「モノ」を使ったイメージの定着の実験が行われた。

黄木　『新作音楽劇』の最初のミーティングで、『消しゴム山』における「モノ」を「音」に置き換えて、「人と音」の問題を展開できるんじゃないかという話がありました。もちろん震災だけが転換点ではないにせよ、震災に関わる事象から気付かされる「世界を見る方法」の変化であったり、人間のコントロールの及ばない物事とどのように付き合うか、という問題意識はこの10年間の作品にとって重要であると思います。

「ラボ」としてのチェルフィッチュ

『新作音楽劇』は、岡田が持つ「人とモノ」への関心、もう少し踏み込んで言えば、非人間的な表象を具現化するための表現（作品内における人称の移行、アイデンティティの多数化など）を通した人間性＝Humanityの模索の系譜に位置する新たな作品であると仮定したうえで、また別の視点を加えたい。

黄木　プロダクションの大きな部分を音楽が占め、それを実現する作曲家、演奏家と恒常的に協働するというのは制作的にも大きな挑戦です。それもあって、現代音楽やクラシックに通じた横堀広彦さんにドラマトゥルクとして参加していただいています。

　こういった挑戦は、岡田利規名義のプロダクションでもありますが、今回のように「あくまでもチェルフィッチュでやる」ことに意義があります。これは岡田ともよく話すことで、私たちはチェルフィッチュという集まりを「ラボ（実験室）」のように捉えています。新しい手法を生み出したり、新

たな演劇的な言語を獲得していく場がチェルフィッチュだと思っています。その実験に、一緒にずっと取り組んできた俳優と挑戦することにも意義があるので、今回はオーディションを開催せず6名の俳優に声をかけたんです。

『新作音楽劇』の出演者は、青柳いづみ、朝倉千恵子、大村わたる、川崎麻里子、椎橋綾那、矢澤誠の6名。とくに青柳と矢澤は、半ば岡田作品の常連と言えるような俳優だ。その他の4名は1〜2本程度の参加に留まるが、多くが各作品のコアになるような役割を経験している。かれらを選んだ基準について岡田は「それぞれに、オリジナルな『声』の力を持つ人。また生演奏と一緒に演技するうえで、何について喋っているかが観客に伝わる声量を持つ」ことを重視したとワークショップや後日行ったインタビューのなかで語っており、今回の実験の精度を高めつつ、柔軟に先行を変化・展開していけるポテンシャルを持つものとして、今回の座組みは組み立てられたと言えるだろう。

黄木　もう一点重要なのが、こういったチェルフィッチュの実験性をクリストフが大事にしてくれていることです。ここ数年で岡田個人への依頼は非常に増えましたが、クリストフからの依頼は常にチェルフィッチュに対してなんですよ。それは岡田が俳優と共に積み重ねてきたチャレンジの重要性を理解してくれているからだと思います。

パンデミック以降の国際交流

　本格的にワークショップが始まる以前に行われたこのインタビューでは、藤倉大やクラングフォーラム・ウィーンについての言及は最小限に留まったが（リサーチャーである筆者の、その時点での知見の狭さによるものである）、本プロダクションの音楽面の重要性については2021年11月に行われたワークショップとその後のワークインプログレス公演について触れる第3回、そして第4回の報告で詳述することになるだろう。

　そこで本稿で最後に触れておきたいのは、岡田利規とチェルフィッチュのこれからの海外活動についてだ。2019年末からのコロナ禍によって、国内外の別を問わず多くの作品が公演中止・延期を余儀なくされたが、この『新作音楽劇』にしても、当初予定していた藤倉大とクラングフォーラム・ウィーンを招聘しての東京公演を早々に断念し、日本側がウィーンに渡航しての現地公演の検討、そして最終的には、事前に撮影したクラングフォーラム・ウィーンの演奏の映像とアンサンブル・ノマドによる生演奏、オンライン接続を介した藤倉のフィードバックを東京会場で行う形態に変更するなど、小さくない影響を被っている。この約2年間で、演者が現地に出向き、その土地ごとの観客が出迎えることで生起する上演芸術はパンデミックによる地球規模の Paradigm Shift に直接的に接することになったわけだが、この状況についてチェルフィッチュはどう向き合っているのだろうか。

黄木　ずっと考えていることではありますが、大前提として国際的な展開を持続させていく方針は変わりません。問題はそれをより柔軟に持続させていく方法を探すことで、これまでのようなフルボリュームの作品を来年再来年のツアーに持っていくことはかなり不安定になっているのが事実です。既にこの先のヨーロッパツアーの話は動き始めていますが、状況の変化をうかがいつつも、どこかで半プレーキを踏みながら話を進めているところがあって、パンデミックに対応したプランBを常に提案できるように考えています。

　また、環境負荷に関するヨーロッパでの意識の変化も踏まえなければなりません。例えば『消しゴム山』は、人の数でも美術の量で

も、チェルフィッチュ作品ではかなりのボリュームです。ジェローム・ベルのように飛行機での移動を行わないアーティストがパフォーマンス・アーツの世界に現れているなかで、膨大なお金と時間をかけ、地球環境に負荷をかけながら人とモノが移動して上演をすることの意味を問う必要を感じます。

2004年の『三月の5日間』への熱狂、2011年の東日本大震災を経て生まれた『地面と床』、『スーパープレミアムソフトWパニラリッチ』(2014年初演)、『ホットベッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶』(2009年初演)を、ミュンヘン・カンマーシュピールで再制作した『Hot Pepper, Air Conditioner, and the Farewell Speech』(2016年)に始まる『NŌ THEATER』、『NO SEX』(2018年)、『The Vacuum Cleaner』(2019年)の4つのレパトリー作品を通してヨーロッパでの岡田の評価は確固たるものとなった。そこで期待され、また岡田が応えてきたのは、欧州圏から見た日本(人)の再表象であり、そこにはいまなお根深く残る欧州からのエキゾティズムの好奇の視線があるのは否定できないように筆者は思う。それをどのように相対化するか、作品側から逆に包括していくか、あるいはそれとはまったく異なる回答を示していくか。これは今後の岡田とチェルフィッチュの課題であると考え、日本側からの批評にとってより大きな課題でもあるだろう。

黄木 日本のコンテキストを違うコンテキストに置くことは、およそ15年間、海外公演を重ねるなかで育ててきた岡田の感覚、そして武器だと思っています。コロナ禍で世界中が一つの、同じ危機に直面しているいま、そのインターコンテキスト性がどのように有効であるかは今後も考え続ける必要があります。

パンデミックという共時的な経験を、さまざまなグラデーションをはらみつつも人類全体が得た今日、交流を通じた差異の発見やそこからの批評的解体・再構築を主目的の一つとしてきた現代の芸術は、今後いかなる展開を見せるだろうか。このリサーチは、その大きな問いの答えに漸近するための機会では必ずしもないが、岡田とチェルフィッチュが実践してきた横断や価値交換は、思索のための有効な尺度になりえるだろう。続く第2回の報告ではようやく実際のプロダクションを詳述していくが、このプロセスの基底に流れる問題意識を、筆者自身、つと確認しながら書き進めていきたい。

チェルフィッチュ×藤倉大、クラングフォーラム・ウィーン(オーストリア)『新作音楽劇ワーキング』第2回報告書〈稽古①〉
島貴泰介

2021年7月12日 ワークショップ1日目

横浜「急な坂スタジオ」。これまでも数多くのチェルフィッチュ作品が制作されてきた同所で、『新作音楽劇』の本格的なクリエイションが始まった。とはいえ、これまで数度にわたってミーティングを重ねてきた岡田利規と藤倉大を除き、俳優とほとんどのスタッフはこの座組みでは今日が初の顔合わせだ。ワークショップ(WS)の開始時間が近づくと、出演する6名の俳優たちもばりばりと姿を現し、思い思いのウォームアップを始めている。

英国に拠点を持つ藤倉は朝7時のロンドンからZoomで参加。視覚・聴覚の両面で現場の臨場感を遠隔地に伝えるためのサウンドデザイナーとして、永見竜生/Nagieも横浜側として同席している。稽古やフィードバックのやりとりを漏らさずキャッチするために、スタジオ内のあちこちにマイクが設置され、まるで音楽スタジオが演劇の空間に出張してきたようだ(この設えは、11月のクリエイション後半で、より活きることになる)。

最初に岡田からプロジェクトについての所信が語られる。ウィーンからの依頼なので音楽を取り込んだ作品になること。ロックなどではない西洋音楽、とはいってもオペラをつくるのではないこと。だから「歌」ではない音楽劇を目指す。でもそれって何？まだイメージはぼんやりしているが、そこから始めてみたい、と。

岡田 僕が(今回の俳優の)みなさんに持ってるイメージは、言葉を喋るときのリズム、ある種その人特有の音楽性を持っている人たちです。でも、それは歌にすべきではない。そして音楽劇という「形式」からつくる。「それってなんとなくこういうものかな」というのを見つける2週間になると思います。初日にカラオケ大会をすることも考えましたが、(目指すものは)「歌」ではないのでやめました。セリフが節回しを持ち、それは音楽がなくても出てくるはず。そして、それは音楽と一緒にあることも多いでしょう。その二つをどう関連づけてくかが肝になります。曲に合わせて言葉を発するのが一般的な歌で、音楽がそれなりに強い条件になり、そこに言葉をはめていく。しかし、その逆のものもある。僕はいま、スティーヴ・ライヒの『Different Trains』をイメージして喋っています。音声の録音に曲を当てていく……そこに至る「あいだ」をイメージしています。

ミニマルミュージックの先駆であるライヒの『Different Trains』(1988年)は、録音された弦楽四重奏、知人の発話、加工された汽車の音、サイレン音のテープをかけながら、同時に弦楽四重奏が生演奏を行う作品。ユダヤ人である自身のルーツ、ナチスドイツによるホロコーストをテーマとする政治的な作品だが、あらかじめ構成された音とその場で生起する音が互いに追跡・逃走しあうような切迫と、そこから生じる中間的な場所を感じさせる、強い構造を持つ作品でもある。

続けて、岡田は『消しゴム山』クリエイション時に現場で共有されていた「半透明になる」アイデア(モノに関わることで自分の存在が半透明になる、という概念。最初の発案者は美術家の金氏徹平)を紹介した。これは誰もがずっと理解できる言葉・アイデアではないが、創作に関わる人々のあいだで鍵概念になるようなものを今回も見つけていく必要がある、と最初のスピーチを締め括った。

チェルフィッチュのクリエイションを初めて見る藤倉との共有も目的の一つとして、最初に「いま住んでいる部屋、かつて住んでいた部屋についての想像を一人ずつ話す」WSを行うことになった。これはクリエイションやオーディションでも岡田が必ず行う定番の形式だが、「家」が主要な舞台となる『新作音楽劇』とも共鳴しあう内容に思える。また、岡田が重視する「想像」の具体化、増幅を藤倉に伝えるのにも有意義だろう。

最初は大村わたる。『映像演劇』で岡田作品に参加経験はあるものの、上演形式のクリエイションは初参加の大村は、ここにはない自宅の空間に触れてみるようなパフォーマンスを試してみる。それに対して、岡田は「触ることをなくすと、もっと自由にできるかもしれない」とコメント。印象的だったのは、誰に対しても「いま言ってることがわかりますか？」と繰り返し岡田が尋ねることで、目的が抽象化されすぎないように俳優の意識を引き戻しているようにも、逆に解放しているようにも感じた。そのようなやりとりを重ね、実際に大村が「触る」動きを抑えてみると、俄然「チェルフィッチュ」らしいパフォーマンスが具体化していく。また、抑えられた動きによって、俳優の心身の内側にぎゅっと想像が凝縮し、結果として観ている者(=筆者)の視覚情報が濃厚になっていく印象。

岡田 「いま(俳優は)想像してるね」なんて観客に思わせたいわけではない。でも結果としてそうなる。「なんかわかった」と伝わるのが大事です。具体的に「壁を触る」ってことから解放されると、また何かができるようになる。

こういった岡田の指摘は、しっかりと自身の表現の軸に抛りつつ、しかし俳優全員に対して均質化して伝えられるものではない。

岡田 この6人は個性が強いので、好きにやればいい意味でバラバラになる。同じフォーマットにはめるようなことはまったくしたくなくて、どんな方向に行くのが面白いかを探っていきたい。整理しない。すっきりした説明にしない。ロジックの確かな、破綻のないものになっていくと、いい感じでテキストだったり分裂していたものが消えていってしまう。そうじゃない方向の完成度、謎の完成度を求めたいです。

初日のWSで岡田は「完成を焦らない」と何度か口に出している。そして個人的に驚いたのが、プロセニウムアーチが持つ観客との対面性や古典芸能の洋式性・空間性といった演劇的フォーマットを援用しつつ、またパフォーマンスによって観客に生じるイメージの強度を、さまざまな「想像」の導入・補強によって先鋭化させていく近年の方向性を、WSが始まった時点の岡田は、自分にとって想定内のものとして一旦退けたことだ。例えば大村が最初に試したような動きにフォーカスを置きすぎるパフォーマンスでは、その是非の判断において、イメージの現出が「強烈か、否か」の二値的なものに陥ってしまう可能性がある指摘した。全力で想像を身体にぶちこんでバキバキに鍛え上げるのではなく、カミを取り除いた抜け感を保ったまま完成に向かっていきたいと、岡田は言う(それを岡田は「依存しないこと」とも表現する。また、依存することは演じることの必要条件であって、それは通常ネガティブには捉えられないもの、とも付け加える)。

岡田 明日以降、書き下ろしたテキストを使い始めます。ややこしいテキストですが、「間を詰めずに、抜いていく」ことをどうしたら成立できるかを考えていきましょう。間を空けるからといって、決して表現として空っぽの時間ではないはず。その「間」と藤倉さんの音楽と絡んだときに、その間には意味がある、効果的である、というのはいりえる。そういう風に(テ

キスト、音楽と)絡んでいければ。そういうイメージを、いま夢見ています。

2021年7月13日 ワークショップ2日目

2日目。昨日から首のあたりに違和感があり、今朝は痛みがさらに増したと岡田。痛ましいが、能を彷彿させる摺り足、上半身の動きを抑えるための滑るような移動が、少しチェルフィッチュらしくもある(岡田の戯曲にあっても違和感ないようなシチュエーションかもしれない)。全員が回復を願う。

今回も昨日の部屋のWSから。矢澤誠は、幼稚園の頃に住んでいた家を再訪した経験をパフォーマンスする。岡田が「写真について話すときに手を上に向けて上げていましたよね」と指摘する。矢澤は「それが2階にあるからです」と回答。

岡田 (記憶を具体的に再現しようとする)記憶が上にあるのが面白い。上にある必然性は本来ないわけだから。ここにヒントがある。空間じゃないのも空間化すれば動きが出る。暴力的だけれど、記憶、思い出を空間化することはできる。

このメンツでポイントにしたいのは、想像がどうパフォーマンスに現れるかよりも、あることを話すときにどういうタイプの想像を持つか、ってことを問題にしたい……それで、今日はみんなで動画を見ましよう。

動画は作曲家・ピアニストの高橋悠治がアルバム「余韻と手移り」(2018年)のリリースに際して、バッハを演奏する様子と現代音楽について語る様子を収めたもの¹。インタビューのなかで高橋は「自身の演奏と作曲のあり方とは」との質問に対して「作品自体が完成された何かでなく、断片の集まり。やろうと思っていることのノート」「バッハの音楽は出来上がっている(完成品だ)が、演奏する過程で未完成になっていく可能性」と答えている。インタビューと並行して映される「パルティータ ハ短調 BWV 997」を弾く高橋は、楽譜と自身の運指を交互に、じつに丁寧にしながら演奏している。岡田はそれを、いままさに作曲しているようだとし、完成しているものを未完成にしていく練習は、今回書いたテキストにより映えるもの、テキストの本領を發揮するものではないか、と述べた。

そして俳優とスタッフに共有されたのが「ネバーギブン」と仮に名付けられたごく短い戯曲である。今回のWSを通じて追加・削除を付し、日々変化していくことになる同作のタイトルは、2021年3月に座礁事故を起こし、海上交通の要衝であるスエズ運河を長期にわたって塞いでしまったコンテナ船「エバーギブン」からとられている。岡田は「タイトルは超テキスト(に付けた)」と語ったが、しかし何がしかの確信をそこに感じているようだ。「かつて与えられた(エバーギブン)」と祝福された船の座礁は、「決して与えられたことはない(ネバーギブン)」に名前を変える。

人間の世界の「外側」を問題にした『消しゴム山』からテーマを引き継ぐ同作は、やはり同年1月にアメリカで起きた保守派・極右の市民による議事堂襲撃も参照していて、「リベラル」な考えを持つ人たちの生活が、自然現象(台風)や法(大家による立退き勧告)の侵入でぐちゃぐちゃになっていく予感が不穏に描かれている。

岡田 これを高い完成度で演じていてもコンセプトがぶれてしまう気がします。(テキストを一読して)こうやってプリントしてみると、一個一個が長い。短くしようと思って書いたのだけど。

高橋さんの言うノート、走り書きのようなものを、走り書きのように弾く。どうやったらそれに行けるかわからないので、とりあえず全員で読んでみたいと思います。

以下は、戯曲を複数回読んだ後の岡田と俳優のやりとりからの抜粋だ。

川崎麻里子 雨の水滴が降っているなかで、水滴?家?の中に入っているような感じで言ってました。

岡田 それはいいことだと思いました。話し始めたときにどうやって話し終えるかをイメージするのは少なくとも僕にはできない。全体像を持たないで行っちゃってるから。

矢澤 ぶつぶつたどどしく……ってのもなんか違うなと思いました。高橋さんがめっちゃ練習してる、っていうのはそのことだと思うんです。

岡田 (戯曲を)分析しまくって、分裂させまくった状態を示す、みたいなことも理屈上できないはずないけど、それをやった先に演技が面白くなるかといえばそうではない気が。

椎橋綾那 想像ということをやらないで……感情と言うと少し気持ち悪いけど……空間の想像じゃない、もっと違うセリフの発出というか。まだわからないですけど。

岡田 感情って言葉は「けっ」と思う必要のない言葉だとは思ってます。でも感情が大きくなるのは腫瘍が大きくなるのと同じで、程度の問題であるようにも思う。例えば結婚式のスピーチを突然頼まれて、たどたどしくとも言える。それは「おめでとう」って気持ちがあるからで、そのレベルで感情は大事。でも雨が降っているのは、感情の大きさ、程度の問題(と言えるかどうか)?

……セリフを言う(対象に投げかける?)ってことの「放物線」。そろそろ着地(=セリフの終わり)に向かっていくことを前提とした「わきまえ」が(演技には)あるかもしれない。それはセリフ全体を俯瞰できてるからできることで、俯瞰した状態を「知らない」とすることで、放物線を自分に見(え)ないようにすることが可能になるかもしれない。

このようなやりとりを踏まえて、大村わたるは次のパフォーマンスで「自分の(セリフを言う/パフォーマンスする)モチベーションが急に終わる」ということを試みている。これをパフォーマンスの終着点を定めない実験の言葉と仮定するならば、のちに朝倉千恵子と矢澤誠の稽古のなかで現れた「見切り発車」という言葉は、出発点を定めない実験の言語化と言えるだろうか。

岡田 ここで話題にしていた見切り発車は「長さ」を問題にしています。いつ終わるかわからない長さ。それはもしかすると、自分が話してることがどこに向かうのかもわからない、ってことかもしれない。電車がいつ、どこに到着するのか何もわからずに乗ってしまう。

当たり前ですが、いま発話しているテキストは正確に理解してする必要があります。でも、意図的にざっくりとしてほしい。丸いとか四角いとかその程度がよくて、オーダメイドで特別にしつらえられているようなのはつまらない。

この後も、終了時間ギリギリまで「未完成化」「放物線」「見切り発車」に紐づく実験が繰り返され、最後に作曲作業の参考として、藤倉に送るための動画撮影が行われた。

2021年7月14日 ワークショップ3日目

3日目。首の調子を見るため、病院に寄ってからスタジオに到着する岡田。診察で大事がないことがわかったが、固定用の首のギブスが痛々しい。

昨日の最後に収録した映像に、さっそく藤倉が自身の既存曲を当てはめたものが届いたので全員で鑑賞。ドラマトゥルクの横堀広彦によると、藤倉作品には密度の濃い、途切れなく続くものが比較的多いが、今回選ばれた曲はそのなかでも多孔性のある、穴のような途切れのあるものを選んだ印象があるという。これを受けて、音楽に関する意見が交わされた。

岡田 ピアノを使うと、ピアノが何かを喋っている、あるいは翻訳者のように感じるのが面白い。ピアノはいいですね。ただ逆に言うと、ピアノ以外の楽器とも面白い関係をつくりたい気持ちにもなります。

シーンの切り替わりを、曲調・楽器の違いによって表現できそう。例えば二人のキャラクターが対話する場面があり、そこに別のキャラクターが入ってきたら、それはシーンが変わったと考えることもできる。キャラクターごとに曲や楽器を当てることもありえるし、曲とシーンの関係をいろいろ模索するのは面白くなると思います。

『ネバーギブン』は、大学教授、その助手、学生を連想させる6人の対話劇だ。その関係性を楽器や曲調によって規定したり組み替えていくアイデアは、本格的に藤倉が関わり始めるWS後半でもさまざまに議論され実装されていくことになるが、その内容は報告書後半で詳述することになるだろう(W33日目時点では、音楽はまだパフォーマンスの実験のための手がかり・ガイドとして把握されている印象)。

前日同様に、この日もパフォーマンスの即興性や未完成性に関する議論が続く。例えば、ドイツ語圏で活動する小説家・多和田葉子の執筆の特異な終わらせ方(原稿用紙200枚というオーダーがあれば、200枚目が来たところで自然と終わりとする)など。また「放物線」についても、異なる見解が示される。

岡田 言葉を放物線にしないというのはコンセプトたりえますが、「放物線にしないぞ」って心がけはあまり使えないと思いました。もっと普通に、単に「終わりを知らずに喋る」というか。朝倉さんの言っていた、常に人生見切り発車、と考えるほうがシンプル。

こういった広義の「先行きの見えなさ」に対する岡田の関心は、パフォーマンスの技術や形式の実験に関わるものであると同時に、あるコミュニティの「外」で起きつつある事態の予感と、それによって引き起こされる「内」の不穏を描こうとする『ネバーギブン』の物語にも強く関係するものだろう。この日のWSのなかで、岡田はこのような発言をしている。

岡田 狙っているのは、これがある建物の中の出来事であるということ。内があるからには外がある、それはコントロール可能な人間中心主義の空間と、その外側に置き換えられます。

演技のときに重要なのは外で、想像のレベルで「外」をつくっていく。そうすることで、ここは中だ、でも外がある、という問題を成立させていく。これは、具体的に舞台装置に壁がある/ないって問題ではなく、イメージの仕方の問題。そのときに、「雨」というのはすごくわかりやすいモチーフ。布団を干したらふかふかになる、というのは人間の都合で、それがびしゃびしゃになることだって全然ありえる。そのことを、手を替え

品を替え、提示していこうと思っています。

いまやっている(擬似的な)家族の問題だけでもドラマにはなるけれど、そういうことをやりたいのではない。外のほうがでかい。この序盤は「外側がある。それはでかい」という前段をつくるためのもの。そして、この先は「どうでもいい」というものになっていくはず。そのコントラストをつくることをイメージしています。

1 高橋悠治 バッハを弾いて現代音楽を語る
<https://www.youtube.com/watch?v=3YBG1WbuFTY> (最終閲覧:2022年3月2日)



稽古風景

『新作音楽劇ワーキングプログレス公演』

『新作音楽劇ワーキングプログレス公演』第3回報告書〈稽古②〉

島貫泰介

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

2021年7月21日～23日

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

筆者のワークショップ(WS)への参加は3日ぶりとなる。この日から、東京にある山吹ファクトリーでの稽古。首のギブスも取れて、岡田の体調も上々だ。急な坂スタジオで収録された通し稽古の様子に、藤倉大がいくつかの自曲の断片を重ねた映像が最初に共有される。さらにそこでは、パフォーマンスする俳優の隣で、演奏者たち(フルート、ギターの2名)が演奏しているような映像編集が藤倉自身の手で施されている。舞台上の左側が俳優たちの空間、右側が演奏者たちの空間があり、それを客席から眺めるような配置だ。WS全体を通して音楽とパフォーマンスの拮抗について考え続けている岡田は「本番もこういう風にていいと思う」と、このアイデアに賛同する。

この日までのWSの内容を受けて藤倉から岡田の元に届けられたメールによると、俳優と演奏者(あるいは音源)と一緒にパフォーマンスすると、音楽の速さに応じてパフォーマーの読む速度が変わるなど影響は大きいという。具体的に音楽が関わることによるパフォーマンスの変化だが、この協働の可能性は本作の強い武器になると予感させるいっぽう、やはり戯曲の言葉＝俳優の言っている内容が「わかる」ことを重視したいと岡田は言う。筆者は同様の発言を『プラータナー：憑依のポートレート』(2018年初演)の制作過程でも聞いた。同作では、音響彫刻的なインスタレーションを手掛ける美術家の荒木優光が音響設計を担当していたが、音響装置が発する音が俳優の発話を妨げないバランスの模索が、かなり慎重に成されていた。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

岡田 (セリフを)聞いている側が(理解の)影を投げるとただの音になってしまう。そうならないのが大前提。(俳優は稽古を通じて)自分たちが何を言っているか、その理屈をだんだんと掴めていくと思う。そこに芯や骨になるものがあれば、観客もそれを掴める。それがないとタコミみたいに逃げられてしまうイメージがあります。「未完成化」は大事だけれど、まずは芯をつくっていきましょう。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

7月WSの後半では、パフォーマンスと音楽がいかなる関係性を構築していくかという要素が際立つようになる。ロンドンの藤倉とスタジオをリモートで結び、ディスカッションを差し挟みながら稽古が重ねられていく。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

岡田 (藤倉さんの映像を見て)音楽を演奏することは身体を動かすことだとわかりました。ただ、僕が演奏者の動きに対してディレクションするのはいいアイデアではないと思う。俳優と演奏者、それぞれが動いているのを見せることで、何かを際立たせることができそう。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

藤倉 映像内の二人はオーケストラの演奏者で、指揮者がいない(演奏者が互いに合わせようとしている)ので、身体が動くんです。『新作音楽劇』で構想している5人(演奏者の数)は指揮者不在でもギリギリ成立する数なのですが、今回つくった映像でお見せしたかったのは、室内楽の醍醐味。演技のようなアンサンブルの例です。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

俳優のみの稽古を数回行った後、長椅子や丸椅子を並べ、舞台的な設

えでの稽古が始まる。3名ずつ2組に分けて、舞台の出ハケや、立って喋る、座って喋るなど、ごく簡単な演出を試す岡田。ロンドンの自宅兼スタジオから遠隔視聴する藤倉は、届いたリアルタイム映像にさまざまな楽曲を当てながら実験を重ねているようだ。

以下は、椎橋綾那、川崎麻里子、青柳いづみのグループによるパフォーマンスでのやりとり。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

椎橋 音楽を聴くように演技したのですが、そうするとテキストに集中できなくなる。音楽が「在る」。それと絡むってどういうことなんだろうと考えています。

岡田 音楽の側に行こうとするのではなく、自分たちの側にテキストがあり、その内容の芯を掴みに行けば、自ずと音楽が絡んでくるイメージがあります。そのような絡むイメージが、結果的に観客に見えることが重要。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

藤倉 実際に演奏者がいる空間になれば、さらに際立つでしょうね。

岡田 俳優がいい感じの動きをしていれば、当然演奏者の目にも入ってきます。すると俳優と演奏者が踊っているみたいに見えるのでは。それはすごくファニーで「いいな」と思います。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

音楽、動き、言葉の関係は『スーパープレミアムソフトWパニラリッチ』でも模索されたテーマだが、同作で用いられたバッハの『平均律クラヴィーア曲集第1巻 全48楽章』は、戯曲や俳優のパフォーマンスを既にあるフレームに定位する「枷」として働く性質が強かった。そのことが高度に管理されたコンビニエンスストア、ひいては日本社会の有り様と二重写しとなるところに同作のドラマトウルギーがあったが、今回やろうとしている音楽との関係はもっと有機的だと岡田は述べる。たしかに「自ずと音楽が絡んでくる」といった受容の感覚は、『スーパープレミアム』の受動性とは異なるものだろう。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

藤倉 各楽曲が「島」だとすると、その間に停留する場所……僕らの言葉では「ポーズ」と呼びますが、それをつくっておくことで音が来るのを構えて待つことができるでしょう。それによって、音楽的にも伸び縮みしやすくなる。それは生演奏の持つ特性です。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

6つの異なる楽曲を6名の俳優それぞれに当ててみる、セリフの途中、あるいは発話に先行して音楽をかけ始めるなど、いくつもの試みを重ねながら、WSは翌日へと移行していく。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

岡田 昨日の段階では、パフォーマンスがよいのであれば、音のほうから絡みついてくるという仮説を立てました。今日は、試みとして、もっと音楽を「聴いてしまう」「受け身になってしまう」ことをしてみたい。音楽はいつでも聴ける、耳に入るものです。休んでないときも聴けるし、休んだから聴けるってものでもないですが、ここでは「聴くために休む」というか。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

ここで岡田が言っているのは、発話しない時間を「聴くための時間」「休符」の時間に転化するということかもしれない。もちろんその間も俳優たちはさまざまな動きを続けるわけだが、一時の休符の時間によって際立つのは、この作品が主題とする「内」と「外」のうち、かれらが外敵から守りたいと感じる、また侵略されていると感じている「家」の存在である。そしてこのフィク

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

ショナルな空間が「在る」ということを観客にシェアしたい、イメージとして定着させたいと岡田は強調する。それを受けて、朝倉千恵子、大村わたる、矢澤誠のグループによるパフォーマンス。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

矢澤 岡田さんの言った観客とのシェアを演技で行うのはかなり難しいと思っていたのですが、音楽が入ってくれることで、自分が何もやっていなくてもキープされる何かがあるなと感じました。

岡田 音楽に対する安心感は信じてしまっていていいと思います。ビルから落ちても絶対にスパイダーマンが助けてくれる、ぐらいに。

藤倉 矢澤さんのパートでは、お喋りな感じのクラリネットの曲を使っていて「これ以外ない!」ってくらいハマりますね。曲がセリフの一部のように感じます。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

岡田 間を空けるだけでも言えるけれど、それによってすごく「歌化」したと感じます。「歌化」するといっても、音についてのものだけではない。俳優の意識の揺らぎが感じられることで、未完成なものとしてパフォーマンスしていくことと結びついていると思います。「え〜〜」とか「あ〜〜」といった母音を伸ばす発声で音楽性を仮構するプランも一時期ありましたが、それはまったく必要ではないとわかりました。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

間を空けることによる観客へのイメージのシェアが、「ここを聴いてほしい」という伝達的な意志を強調する手段ではない、というのが重要だろう。戯曲が問題としている「ここは私たちの家である」というフィクションを「在る」ものとして定着させるために引き伸ばされた時間＝間は、観客に答えを与えるのではなく、問いのための余白を浮かび上がらせる。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

岡田 そうやって客席に開いていかなければ、音楽＝演奏は単なるBGM・劇伴化してってしまうのだと思います。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

前半のWSも残り2日。筆者が立ち会うことができたのはこの日までだが、実験はさらに続く。日々更新され、長さを増していく『ネバーギブン』の戯曲に対する藤倉のコメント。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

藤倉 2023年のウィーンでは、1時間以上の作品になりますから、岡田さん、僕、俳優、音楽家のあいだに一定のルールがあるほうがいいでしょうね。そして、編成に関してはクラリネット+弦楽四重奏が有力と思っています。

しかし、この長さになると、(音楽を)構成・構築したくなってくる自分もいて悩ましいところです。通常、音楽の最初と最後を同一主題にしてサウンドイッチ方式で構築する、という古典的な手法を僕は選ばないのですが、これは音楽劇だからそれをするチャンスかもしれない。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

また、前日のパフォーマンスにおける「間」の考察とも連携するかたちで音楽の有無についての言及もあった。音楽の構造とそれを支えるコンセプトの強度を前提として「ループ」を用いるならば、おおまかに「音楽の上にセリフがある」「音楽がない」「音楽的に停滞している状態」の三段階の区分を設けることが可能であり、これらを入れ替えることで自然な構成をつくりつつ、パル的な緩急も強調できるだろうと藤倉は言う。それを踏まえ、まったく音楽がないパートを入れてのパフォーマンス。また、ここでは一部の役を女性と男

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

性で入れ替えた。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

藤倉 音楽が「ない」ことを積極的に意味付けする必要はないかもしれませんがね。また個人的に大きな発見は、女性と男性でパフォーマンスの印象が大きく変わることです。僕の音楽は高音域になる傾向があって、女性の声とぶつかりがちなんです。ですからそれを避けて作曲するようにしているのですが、部分的に際どく感じるところもありました。今後の方針として、どのセリフを男性・女性のどちらが喋るかを決めていければ。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

岡田 決めていきましょう。先月稽古したプロダクション(『夕鶴』)でも俳優(歌手)ごとの音域の問題があり、聞こえづらくなる箇所がありました。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

藤倉 オペラではそれを日々問題にしています。日本のポップスはバックの音と女性の声を積極的に当てていって、せめぎ合いを生み出す傾向が強いですが、僕がやりたいのは両方が共存すること。それが自然に成されている状態を目指していきたいです。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

前半部では演技の軸芯をアップデートすることが論点となり、後半部では音楽との関係性を探ることによってパフォーマンス全体を展開することになった7月のWSを経て、『新作音楽劇』としての岡田の構想自体も大きく拡張されたようだ。内となる「家族」についての物語として始まった戯曲において、6人の登場人物は結末まで生き残る予感がこれまではあった。だが、音楽とパフォーマンスの拮抗のなかで、早々に家族(的な共同体であるかれら)は退場し、その存在は問題でなくなっていく。つまり、人間の問題は主題でなくなるのではないか、と岡田は予言する。

非人間中心的な主題は多くの現代芸術、科学、哲学のホットトピックではあるが、ヨーロッパ発祥型の近代以降の尺度で把握される限りにおいて、それはやはり人間(と神、信仰)の問題としてあり続けてしまう。人の多様な営みの抽象化・具体化を主題とする限りにおいて、演劇が人間存在から完全に無縁となることも困難だが、今回のWSでは、岡田が自身の寄る辺とする「想像」や「イメージの受胎」のメソッドを無批判に前景化せず、音楽、俳優との(よい意味での)泥臭い協働から新しい音楽劇を構想しようとするクリエイションへの可能性と期待に溢れるものとなった。次回は11月である。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

『夕鶴』を経ての再始動

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

前回のWSから約3か月。当初予定されていたオーストリア・ウィーンでのワーキングプログレス公演は早々に断念され、江戸川区のタワーホール船堀での第2次WSとワーキングプログレス公演へ変更された。その間、岡田は自身初演出となるオペラ作品『夕鶴』(2021年初演)などを経験。その初演からわずか2日後、このWSは再開となった。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

岡田 7月の段階では、オペラってものを大して知らずに「オペラではないものを(つくりたい)」と言っていましたが、『夕鶴』を経て「オペラではない」の意味・質感が大きく変わりました。まだオペラの国から帰ってきたばかりで時差ボケしているようですが、そこから始めるのがきつとよいと思っています。

『ワーキングプログレス公演』第3回報告書

2日前の東京公演の感想を、観劇した俳優に尋ねていく。「想像していたよりも歌がセリフとして聞こえることに驚いた。歌手のみなさんの、舞台上での音楽との過ごし方の感じも面白かった」(矢澤)。「私は浪曲をやっていて、節を歌うのではなく語るようにやれたら最高と思っているけど、『夕鶴』ではそれができていた」(椎橋)など。7月のWSで扱われた、パフォーマンスと音楽と

の関係性に通じる関心が次々に語られる。

岡田 歌や音楽は抽象的に捉えられる傾向がありますが、オペラでは具体的な物語や役割が与えられている、と『夕鶴』で思いました。俳優＝歌手の感情の表出を歌や音楽が担っているのだから、それはセリフとして捉えられる。

思うに、これまでのWSでもやってきた「何を想像するか」を起点とすることにオペラの形式は向いている。何故ならば、作品における「感情」を音楽が担っていて、俳優の動きや演技はまた別のレイヤーにあるから。

音楽が表象する感情を、俳優＝歌手自身でも表現したくなる瞬間はもちろんあって、しかしそうなると音楽と俳優が衝突して、自分の狙いから外れたものになってしまったと『夕鶴』のプロダクションを振り返る。

……このレポートを事後的に書く筆者が思うのは、演劇という行為の総合性を具体的に立ち上げるうえで、その諸要素をレイヤー的に明確に区分けし、併走させるのが岡田の創作の基層になっているのではないか、という仮説である。例えば原作をタイの小説家ウティット・ヘームムーン、セノグラフィーをcontact Gonzoの塚原悠也が担った『プラータナー：憑依のポートレート』において（同作において）演出家としての自分の仕事はかなり保守的である」という旨の発言を岡田から直接聞いたが、これは『プラータナー』の制作規模が彼にとって過去最大級の大きさであったことに起因していたように思う。物語を走らせるための主線を原作者が担い、作品の筋肉やぜい肉になる装飾性・造形性をセノグラファーが担うことで、演劇を具体化させるための劇作家／演出家としての岡田の仕事は自然と限られた領域へと収斂＝縮減する。そのように分割された諸要素を上演のタイムライン上で統合する役割はもちろん演出家に預けられるが、より本質的にそれを統合するのは観客一人ひとりである（ここに岡田が言及する、想像力、イメージの受胎の問題が前景化する）。岡田に限らず身体芸術のアーティストが観客の存在を重視するのは、この広範な協働性に起因するのは言うまでもない。演劇は「みんなで作るもの」なのだ。

しかし、岡田が理想とするのは自他の境界が曖昧に融合した、軸を一とする「生命体」や「血族」を想起させる協働ではおそらくなく、あくまでも演出家は演出家として、俳優は俳優として、音楽家は音楽家としての個の輪郭・峻別を強固に保持した状態で、しかし同じ方向に開かれた道を併走していくような（非）同期的な協働のあり方ではないだろうか。先述した「俳優の動きや演技はまた別のレイヤーにある」という発言やこれまで紹介してきたWSで交わされてきた対話はその証左となりうるように思われるし、この演劇の共同体／協働体に関する認識は、岡田の場合、組織のあり方を規定するだけでなく、自身の創作の文法をも規定する。

再び『夕鶴』に話を戻す。オペラとそこから派生した上演形式のバリエーションについて岡田はこう述べる。

岡田 オペラにはコンサート形式もあって、セットも役の衣装もなく歌手が歌のみを歌唱することもあるそうですね。オペラファンにはそちらを好む人も多いそうです。でも、それを聞いて僕は絶対に違うと感じます。オペラには、歌手が俳優として存在し、物語のある上演形式でなければ聴こえない音楽があるはずだ。

藤倉さんの音はとても強いので、その強さが聴こえてくるようにしたい。上演を見ることによってさらに強く聴こえてくるように、（俳優と観客の）意識がそれを捉えるようにすることができたらいいなと思っています。今日からの4日間のWSの目標はそこ。想像のレイヤーをつくっていくことで音楽がどう変わっていくか。

第1回報告書で「チェルフィッチュはラボ(実験室)」とする黄木と岡田の認識を紹介した。実験室という響きからは「作品未達の事物を扱う器」のイメージを筆者は想起する。さらにそこには、不特定多数のさまざまな背景を持つ人々の関われる余地を感じさせる。『新作音楽劇』のクリエイションはまさにそのようなものとして把握できる。

では、その実験の成果が明確なかたちを得た後「チェルフィッチュ」の名はその役割を一旦終えるということだろうか？ ある面ではそうかもしれない。チェルフィッチュでの実験を経て、岡田が「岡田利規」個人名義を用いるのは（それは岡田自らが選ぶというよりも、彼に仕事を依頼する他者による外的な意思決定がほとんどと思うが）、演出的な成果とその再現性の高さ＝演出力に支えられているからだ。その対極として、『消しゴム山』や『映像演劇』のような実験的性質が維持されるプロジェクトではチェルフィッチュの名が積極的に用いられる。

だが、例えば『プラータナー』で「ウティット・ヘームムーン×岡田利規×塚原悠也」の三者の名前が併置されたときのように、そこでの岡田の役割は演出家個人として概念的に他から孤立しており（十分に孤立しているからこそ他者との効果的な協働が可能となる）、作品全体を把握するかのような「演劇作家」としての自己認識は、作品が広く観客に共有される上演では既に断念されているように思う。「チェルフィッチュ」から「岡田利規」へと移行する制作の過程の何処かにこそ「演劇作家・岡田利規」のアイデンティティが輪郭を得る瞬間が訪れる。それは『新作音楽劇』や『夕鶴』のような異なる価値観、レイヤーとの遭遇・衝突の瞬間と、それらが次第に併走的に区分けされ、同時にイマジナリーな統合が目指される余波的な時間に生じる現象に名付けられたアイデンティティであるかもしれない。



撮影：加藤和也