

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4回報告書〈成果発表、振り返り〉

島貫泰介

ワークインプログレス公演に向けて

ワークインプログレス公演を行う「タワーホール船堀 小ホール」に場を移しての11月は、連日「お話し会」をすることから始まった。

「お話し会」とは岡田のクリエイションでは定番のウォーミングアップ。俳優たちが車座になり、前の人と話したエピソードを聞いて自分なりに演じ直し、その後自分自身の話を加える。これと同じことを次の人も繰り返し、さらに次の人へと回していく、という内容だ(話のネタは、稽古場に来るまでにわした出来事でも、最近ハマっている趣味でも、なんでも可)。「演技の伝言ゲーム」のようなこのメソッドを、岡田は学生や子ども向けの演劇ワークショップでも多用する。筆者は直接参加したことがなくこれは傍目から感じた印象に過ぎないのだが、この遊びのようなプロセスを通じて、他者の経験を咀嚼する際に使われる自分なりの想像力やイメージを心身の内に造形するところにこのメソッドの利点があり、そうやって具現化するイタコの口寄せを思わせる変則的な伝聞形式の語り(と語ろうとする営為)は、いかにも「チェルフィッチュ的」と呼びうる所作をごく自然に引き出していく。

自分ではない他者になり変わることは演劇の基本的な要素だが、自己の抹消に努めるのではなく、あくまでも自己を保ったまま他者のイメージを自分が持ちうるイメージでなぞる／上書きすることによって生じるアイデンティティの多重化、揺らぎや軋みは、岡田が今回のクリエイションでもたびたび言及してきた「レイヤー」、そして前回の報告書で筆者が述べた「併走」にも通じるものではないかと思う。



撮影：加藤和也

約3か月ぶりの座組みということもあり、まずは前回のワークショップ(WS)で得た感覚を取り戻しつつ、それをさらに拡張していくことが初日の要点となった。4日後(11月5日)には観客を入れての公演を控えていることもあって、より実際の緊張感が全員に共有されているようだ。このような現場感のテンションは刺激的だし好ましくもあるが、観察者としての筆者にとっては、7月にあった実験室の開放性、作品化を急がない緩やかな時間が後退して感じられたことは残念でもある。岡田にとって初めてオペラに取り組む機会となった『夕鶴』の本番直後であったことも、何らかの影響を及ぼしていただろう。

しかし、いっぽうで実験室としての精度を高める要素が新たに加わったことはポジティブに捉えるべきだろう。すなわち、東京芸術劇場で藤倉大が主

催する「ボンクリ・フェス(Born Creative Festival)」の音響スタッフを中心とするエンジニアチームの参加だ。7月のWSでも永見竜生/Nagieが構築したりモートシステムが存分に活用されたが、今回はそれをさらに強化。劇場内に複数のマイクとカメラを設置、軍隊の通信装置を思わせる大仰なWi-fi通信機器も用意され、より高精細な視聴覚情報をロンドンの藤倉に伝えることが可能になっている。

WS期間中に行った藤倉大へのインタビューの言葉を借りれば「スタジオ機能をそのまま劇場に移動」させたようなもので、手元にある制作機材を操っての作業をリアルタイムで東京に届け、また東京の稽古の様子をロンドンの藤倉に遅延なく伝えることができる。通信のための専任スタッフ、専門機材などを要する同環境を実現するには予算・技術面のハードルが相当に高く、個人やカンパニー単体のプロダクションでは到底手の届かないものだろう。だが、コロナ禍がもたらした新たなクリエイション環境の前向きな一例として特筆すべきであるのは間違いなく、例えば国内外の有力な公共劇場が連携する際に同様のシステムを用いれば、コロナ禍以降も運用可能なりモートに特化した創造環境を確立しうるのではないかと思われる。



撮影：加藤和也

では、岡田と俳優による稽古の変化はどうだろうか？7月のWSよりも、作品をかたちにするという意識が強いためか、岡田が俳優に例示する言葉に重量や引力を明確にイメージできる具体的な事物が増えてくる印象だ。「てこでも動かない」ための錨(アンカー)。陣地を確保するために「根っこ」を張る樹齢数百年の大木。俳優からも「3匹の子豚のレンガの家をつくる」(青柳)といった言葉も出てくる。7月のWS終了後に行った聞き取りのなかで、筆者の「実力のある俳優たちとのクリエイションが、よい意味で非常に泥臭い、ゼロ地点から始めることに驚いた」という感想に対して、岡田は「それができる人たちだから、というのが大きい。そして何かをクリエイションするときには基層となる泥の部分で格闘することから始めたほうが、結果としてよい成果が得られる」と回答したが、泥が砂となり、レンガとなって具体性を得ていくプロセスを実感するような、重みのあるやりとりが続いていく。

公演での衣装合わせ(といっても、すべて俳優の私服)と休憩を挟み、藤倉も参加して稽古を再開する。

岡田 今回のフェーズでは、イマジネーションをどのくらいパフォーマンスのかたちにするかを試していきたいと思っています。簡単に言うと、藤倉さんの音楽が演じている人物の感情と結びつくのではなく、その人が持っているイマジネーションに対して関わるような……音楽がそれ(想像)を描写しているように見えることができれば面白い。これは、オペラの上演をやったことも影響しています。

『夕鶴』で得た経験について語る岡田に対して、藤倉は茶目っ気たっぷりに「(オペラの世界に)ようこそ!」と応える。オペラの現場を経験することで岡田の「音楽劇」に対する意識が変わることを藤倉は既に予想していたようだ。

最終日に控えたワークインプログレス公演がやや特殊なのは、岡田が書き下ろした10分程度の長さの戯曲に基づく俳優のパフォーマンスに対して、ウィーンで事前に撮影されたクラングフォーラム・ウィーン5名が演奏する映像(弦楽四重奏+クラリネット)が付与されるバージョンと、日本を拠点に活動するアンサンブル・ノマドの弦楽隊(花田和加子、川口静華[ヴァイオリン]・甲斐史子[ヴィオラ]・細井唯[チェロ])と吉田誠のクラリネットの生演奏が加わるバージョンの二つが上演される点である。音楽の展開が事前に決定されている前者に対して、俳優と演奏者が互いに作用しあう後者とは、当然パフォーマンスの性質は異なるだろう。しかし共通する部分もある。

戯曲上では最初の話者となる川崎麻里子のパフォーマンスについて、岡田はこう述べる。

岡田 音が始まって、すぐに(川崎さんが)話し始めないのがよいと思いました。(不動産屋から電話が来たという話題から戯曲は始まるが)自分にとって嫌なものである電話の声を想像することがスイッチになっていて、川崎さんが音をそのように捉えることで、観客に対してサブリミナル的に意味を与えるようなことができるかもしれない。それから音楽と一緒にやることで川崎さんのパフォーマンスが大きくなったのは当然で、また、それがよいことだと思う。向こうがこちらにぶつかってくるなら、こちらもガツンとぶつかってやろうという。(想像とそこから波及するパフォーマンスによって)いま持っているイメージのコアから、ある身体の動き・状態が生みやすくなる気が僕はしています。

そのときに生じたある現象に対して、心身の両方で俳優が反応しアウトプットとする、という演技のあり方は録音と生演奏の両方に共通する。しかし、これはありふれたものだ。岡田の演出がユニークなのは、インプットされる現象と、俳優の想像を介してアウトプットされる事物の回路を組み替えようと動きかけることだ。

岡田 音楽を受けて役者が号泣すると、音楽は号泣と結びついてしまう。つまり、あまりにも露骨です。でも、想像というのはすごく具体的な反面、存在はしないわけです。しかし、想像と音はしっかり結びついていて、声のイメージってものを、実在するものであるかのようにちょっとでも寄せていく。しかし、それはいくら寄せても実在はせず見えない。だから(川崎が演じる人物は、外敵に対して)安心である、という。

このような議論から派生して、藤倉は生演奏のバージョンで予想される変化についてこう指摘する。

藤倉 実際に演奏家に参加するときは、演奏家の方たちも俳優の喋るテンポやフレーズに影響されるでしょうね。そこでふと思ったのは、日本語のわかる演奏家にとって俳優のパフォーマンスを無視することは難しい。でも、日本語のわからないオーストリアの演奏家にとっては言葉の意味がわからないから面白いことが起こる気がします。

音楽制作から垣間見た協働性への提言

話は飛ぶが、もう一つ興味深い藤倉の発言を引いておきたい。

藤倉 指揮者が入ることで、アンサンブルやオーケストラの演奏は指揮者の観念が進みます。だから、指揮者がいなくなると民主主義的にならざるをえないんです。5人それぞれがメンバーを感じながら演奏していく。それはとても面白い状況です。仮に2023年の本番が5人以上の編成になったとして、あえて指揮者を必要としない書き方はありえると思います。

筆者の関心が現代演劇(というよりも岡田利規/チェルフィッチュの登場を歴史的な結節点とする、日本におけるフォーマλισティックかつポストモダンな演劇動向)に偏っているがために、特に7月のWSでは演劇側を記述することに専念してしまったが、11月のWSに立ち会って驚かされたのは、即興性を前提としない音楽のクリエイションに求められる段取りの緻密さである。

スケジュールやWSの行程を考慮して、今回用いられた楽曲は過去に藤倉が作曲した数曲の断片を切り貼りすることで構成された。しかしそれは作業的に決してお手軽であることを意味しない。今回の上演形態にアンサンブルによる生演奏を含む以上、各演奏者には今回のために書き起こされた全編の譜面を事前に渡しておく必要があるからだ。これが新作オペラのようにゼロからの作曲を要するものになれば、それにかかる工数は指数関数的に増大する。オーケストラが揃っての練習は本番直前にならざるをえず、音色や編成の実現可能性を常に予測しながら計画を練る必要があり、作曲家の仕事はほとんど建築における構造設計のように厳密なものになるという。

そのいっぽう、完成された譜面さえあれば、わずかな練習でその曲を完璧に再現できる技術を身につけているのがプロフェッショナルの演奏家でもあって、逆に言えば、複製芸術が生まれる以前の、再現されることを前提とした芸術表現のための強固なシステムに支えられているのが西洋音楽の領域でもある。

現代美術であれ、演劇であれ、音楽であれ、表現者の主体に多くを依存する近代以降の芸術表現では、即興性などに包括されるアクシデントやハプニング……その人物、その時、その場でなければ生起しえない一回性・唯一性はむしろ歓迎すべきものとして肯定されてきた。高い精度で自身の様式やフォームを構築してきた岡田利規/チェルフィッチュであっても決して例外ではなく、ワークインプログレスの制作方法を多用するかれらは、言うまでもなくきわめて現代的なアーティストである。それを踏まえると「西洋由来の音楽に関わる新作を」というウィーン芸術週間からのオファーは、恐ろしく困難な課題にも思えてくる。

だからこそ先に紹介した藤倉の発言は大きい。彼が今回のクリエイションで弦楽四重奏を軸にしたのは、その形態がどのような場所であっても演奏者を求めることが可能で、かつ各楽器の奏法によって音楽的な広がりを確保できる最小のユニットであるからだ。また、クラリネットの吉田誠とアンサンブル・ノマドのメンバーは過去に藤倉とのクリエイションを経験しており、作曲



撮影：加藤和也

家の意図や傾向を知悉する演奏家でもある。そのようにしてクリエイションの破綻を回避するリスクヘッジ策を取りつつ、いっぽうで現代演劇の側が求める即興的なクリエイションにも応じられる柔軟な体制を整えてもいるのである。

領域横断型の共同/協働は今日のアーティストィックな催しではありふれたものだが、それらの企画の要点になるのは、異なる領域に生息するアーティスト同士の一回性の出会いから生じる創造的なエクスポージョン(爆発)であることが多い、という印象を筆者は持っている。

もちろん数年がかりの中期的な枠組みも散見されるが、それすらも個々のアーティストの継続的な作家活動にいつとき与えられた例外的な合宿といった性質が強く、そこで得られた経験や技術が「システム」と呼べるレベルにまで練り上げられることは皆無だろう。四半期決算が当たり前になったグローバルイズム経済下にある芸術文化の宿痾とも言えるかもしれないが、そのときの流行や、移り気な観客の消費欲求、アーティストや企画者の気分依存すぎない、異分野間の共創、現代芸術と古典芸術の実際的な交流と成果の積み上げ、そして国際共同制作という本事業の枠組みの問い直しが必要である。

その意味でも、2023年という少し先の未来にゴールを設定した『新作音楽劇』プロジェクトの意義は大きいように思われる。本報告書でわずかに触れた程度だが、リモートに特化したエンジニアリングの実証のように、ここから有為に派生しうる種やヒントは少なくない。例えば美術分野や舞台芸術分野のプロダクションに特化したハッカソンやオープンハブなどもありえるのではないだろうか。

総括(になりきらない突然の終了)

与えられた字数は残り少ない。書き漏らすには惜しい景色や発言は無数にあるが、駆け足にこのテキストを閉じる方向に向かわなければならない。そこで最後に紹介したいのが、ワークインプログレス公演でアンサンブル・ノマド側の演奏を務めた花田和加子へのメールインタビューである。以下の内容は、公演終了後の所感を筆者が編集したものである。

——岡田利規や俳優とのセッションはいかがでしたか？

花田 演劇やダンス作品のために録音した音楽を提供することはありましたが、その場で一緒に舞台上で演奏する、それも完成した作品ではなく、制作過程から参加することはありませんでしたので、私も含め4人も戸惑いや謎から始まり、舞台上の我々の存在の意味や生演奏の音楽に求められるものを模索しているうちに終わってしまったという印象ですが、非常に刺激的な経験でした。

特に稽古初日に岡田さんがおっしゃった「俳優がセリフを発するために頭の中で想像する世界と、演奏家が音楽を演奏するために頭の中で想像する世界が交差する」という話は大変興味深かったです。外には出せない(外からは見えない)それぞれの想像の世界が、演技や演奏を介して交わるということ。

——一般的に演奏は譜面に準じますが、今回の公演では俳優の演技に応じて曲の切り替わりを変化させる即興的な試みもありました。それらに対応しつつ、音楽を成り立たせることについてどのような感覚を持っていますか？

花田 従来のオペラ作品や朗読付きの音楽作品の場合は、音楽の尺は決まっています。それに言葉のタイミングを合わせることで音楽と言葉の関係は成り立っていますが、今回の作品は俳優さんたちが発するセリフに音楽のタイミングを合わせるという新しい関係性を体験することができました。俳優

さんたちのセリフが生きているものである以上、こういう音楽との関係性もありだと感じましたし、音楽とセリフがより対等な関係になるのではないかと思います(音楽作品でも演劇作品でもない「音楽劇」というものに求められているもの?)。

今回の作品の大きな特徴は、音楽がBGMではなく、お芝居と対等であり融合的な関係になることを目指す点です。それにもかかわらず、一つの曲を最後まで弾かず次曲に移ることは、演奏家の立場からすると作曲家が書いたものを最後まで弾けない勿体なさを感じましたし、最後の音まで弾ききって音楽が「完成」するという考え方に最初はとらわれていたので、未完で次に移ってしまうことに違和感も感じました。しかし、藤倉さんとのやりとりの中で作曲家として必ずしも1曲1曲の演奏を「最後まで弾く」ことにこだわっていないことがわかり安心できました。

演奏の技術的な面では、今回のような関係性の場合、音楽をつくりながらも俳優さんたちのセリフの流れにも耳を傾けなければならないことに非常に苦労しました。特に、今回は指揮者のいないアンサンブル作品でしたからアンサンブルとしての音楽づくりに集中してしまうと、つついセリフが耳に入ってこなくなってしまうセリフのタイミングを逃してしまうこともありましたし、セリフを聞こうとすると演奏のほうが若干「上の空」になってしまう瞬間もありました。初日は「脳が二つ欲しい!」と感じました。

——音楽が「外」や「他者」の役割を担うコンセプトをどのように感じましたか？

花田 今回は生演奏と映像の演奏という二つの組み合わせがあり、映像との稽古を拝見したときに感じたことは、映像との組み合わせの方が(俳優さんたちの変化に反応しないという意味で)より「外・他者」の印象が強くなったように思います。それに対して、生で演奏させていただいた私たちは意識的であれ無意識的であれ俳優さんたちの話し方や動きに反応せざるをえないという意味で、映像とはまったく違った「外・他者」感になったのではないかと思います。舞台上の並び方も俳優さんから演奏家までがほぼ一列という今回のかたちとは別の、例えば逆ハの字型に並べて少し向かい合うかたちにしてみたり、前後の差を付けたりすれば、我々演奏者としても俳優さんたちの動きやエネルギーの受け止め方が変わったかもしれません。

以上の回答から得られる気付きや示唆は多いが、雑駁にまとめれば、これまで記述してきた音楽から受けた俳優の変化同様に、俳優のパフォーマンスが演奏家にもたらす影響も強くあったということだろう。限られた時間でのクリエイションだったこともあり、その影響は演奏するための情報処理の「負荷」に偏ってはいるが、練習やコンセプトの共有を重ねることで得られるものは多いはずだ。いっぽうで、花田が指摘したように本作が目指す「外」「他者」の具現化には、さまざまなトライアルの可能性があるだろう。

例えば、前節で触れた「譜面による再現」という音楽領域のシステムやルールをも演劇にとつての他者性として導入するといった、大きな構えを模索することもありえる。近年の岡田の仕事には能、オペラ、バレエといった古典芸能の制度や歴史にコンテクストレベルでハッキングを仕掛けるような試みも散見される。このプロジェクトで目指される「音楽劇」という抽象的な概念は、実際的なパフォーマンスだけではなく多様な試みを受け入れる寛容さが備わっている。2023年の「新作音楽劇」の完成形を楽しみに待ちつつ、そこに至るまでに得られるさまざまな発見や成果が、作品創造に限定しない広がりを持って育つこと、根付くことを願っている。