

ダンスドラマトゥルクの現在 シアターArts劇評講座 vol.8 より

中島那奈子

去る三月十八日、シアターArts編集部主催による「劇評講座 vol.8 ダンスドラマトゥルクの現在」が開催された。ここでは、中島那奈子氏の第一部の講演と第二部のシアターArts編集部坂口勝彦との対談をお届けする。

第一部 講演「ダンスドラマトゥルクの現在」

1. ドラマトゥルクとは

演劇や舞踊におけるドラマトゥルクを語る際には、ドラマトゥルクの担う作業の一つである「ドラマトゥルギー」という概念がまず問われるでしょう。広い意味でドラマトゥルギーは演劇理論を指していて、近年この「ドラマトゥルギー」の意味の広がりに伴って、ドラマトゥルクと言われる役割の仕事の範囲も、多岐にわたるものとなってきてています。⁽¹⁾ 通例ドラマトゥルクとしての役目を果たした初めの演劇人は、ドイツハンブルクの国民劇場におけるレッシングであると言われます。彼が一七六七年に発表した『ハンブルク演劇論』からは、劇場つきの顧問として、戯曲の選定や批評というドラマトゥルクの役割をレッシングが行っていたことが伺えます。彼の記しているものには、今日のドイツ、ドラマトゥルク協会でも謳われているドラマトゥルクの三つの仕事、劇場の演目を選定する演目ドラマトゥルギー、リハーサルでの作品作りを担う制作ドラマトゥルギー、パンフレットの執筆や公開講座などによる観客ドラマ

トウルギーの三つが、理念として記されています。その後ドラマトウルクの役割が重要視され始めたのは二十世紀初頭のマックス・ラインハルトの辺りからで、演劇研究者の平田栄一朗によると、ドラマトウルクが目だつて活躍し始めたのは一九六〇年代後半の「演出演劇」の流れにおいてだと言われています。

現在に至っては、ドイツの主な劇場にはドラマトウルクが数名も劇場つきで控えていて、レパートリーの多いドイツ演劇制作に欠かせないものとして、劇場制度の中に組み込まれています。それに先立つて出版された企画書の中には、ドイツ語の

ドラマトウルクはリテラリー・マネージャーと英訳され、その仕事の内容として、選考委員会への新作戯曲の推薦、古典作品の上演台本化、海外演劇事情を踏まえたの海外作品の紹介（翻訳）、衣装や装置に関する歴史考察を行なうと記されています。

ドイツ語圏に比べ、英語圏においてドラマトウルクの導入が遅れた原因として、演劇研究者のマーティン・エスリンは、商業主義に押されて長期的なレパートリーシステムを進める劇場が少なかつたことを指摘しています⁽⁴⁾。

演出家を助けるブレーンとしての制作ドラマトウルクの役割

が注目されてきたのには、七十年代に入って世界的に、戯曲に

ラマトウルクの役割自体が、プロジェクト毎に大きく変化することにも由来しています。どこまで作品作りに介入しているかも、その場その場で異なるのです。また、演劇におけるドラマトウルク以上にダンスマトウルクは、制作ドラマトウルクとしての働きが主要になり、この内部での創作作業が公になることは少ないので事実です。

2. ダンスマトウルクの仕事

では具体的に、ダンス・ドラマトウルクはどのような仕事をするのでしょうか。ここで、二〇〇七年にNYでの公演に携わり、一〇年にもレクチャーパフォーマンスという形に組み替え、カナダのトロント大学でも公演をした、ダンスアーティスト・クシルジャの作品 *mech/a/OUTPUT* で私が関わった仕事について紹介します。能樂は、古典であるため、現代の観客にとって十分な予備知識なしで鑑賞するのは難しいと言われます。*mech/a/OUTPUT* は、能の道成寺にモチーフを借りた作品で、すべての観客に能へのアクセスを提供し、能樂の空間と私たちの空間との間にリンクを貼るというコンセプトのメディアパフォーマンスターグループの一員でもあるクシルジャが、この作品 *mech/a/* です。

マース・カニングハムのテクニックで訓練を受けているダンサー、振付家でNY屈指の実験的な演劇グループウースターグループの一員でもあるクシルジャが、この作品 *mech/a/* です。



沿った歴史考証だけでなく演劇におけるパフォーマンスとしての側面が重要視されてきたことが背景にあります。そして、ダンス制作の場において、この制作ドラマトウルクが中心的な役割を担うようになってきたのには、六十年代のニューヨーク・ジャドソン協会派に始まる、ポスト・モダンダンス以降、ダンスという領域が從来の文学テクストや既成の身体技法による作品制作に疑問を投げかけ、ダンス自体の存在意義を根本から問いただすようになってきたことに由来しています。ダンスという領域が、何をもって「ダンス」となるかを問い合わせる、自己批判的、自己破壊的なメディアとして、これまでの芸術領域の狭間に現われてきたことに、注目が集まっているのです。

ダンス制作の場でのドラマトウルクの起用は、ヨーロッパの舞台芸術において八十年代から取り入れられ九十年代には定着したといわれます⁽⁵⁾。最初期の例として、ライムント・ホーテが七九年から八九年にかけて振付家ピナ・バウシュのドラマトウルクとして関わったことがあります。彼の稽古日誌には、作品を批評しながら外部の人間として作品制作にかかるホーテの微妙な立場が記されています。

しかし、ダンスマトウルクの役割を一般化するのはとても難しいです。これは、ドラマトウルクの仕事が批評を中心とする、目に見えない形として作品に現われるもので、外からは何をやったのかよくわからないためです。またそれ以上に、ド

OUTPUT の作り直しの際に、ドラマトウルクとして私を誘ったのが二〇〇七年でした。それまで、私は二十年近くも伝統舞踊の訓練をし、師範としておどりを教えることもありましたが、それと共に研究者として日本の伝統芸能を現在の観客に向けてアップデートするというプロジェクトに大変興味を持っていました。そこで道成寺がモチーフとなる彼女の作品を、NYにあるジャパンソサエティという劇場の観客に向けて、どう作り直していくかという議論を、リハーサルスタジオに入る以前から、クシルジャと長く行っていました。

リハーサルの過程では、一緒に元の能樂のテクストを読み直しながら、決まり事を確認しつつ、音楽を担当するジェフを交えて、体の動きをステップごとに確認し、調整していくという作業を行いました。クシルジャ本人の舞台での体の動きは、作品上演と同時に進行している能の『道成寺』のビデオから、ク

シルジャが能役者の動きを身体の中にプロセスしていくLive Processingと名付けられた方法を用いていました。また、ジャパンソサエティでの公演では、本舞台後方画面に、舞台での作品進行と平行して、プロジェクターから3Dの映像を映していく要素が加わりました。これは、能楽の『道成寺』がもとにすむ、紀伊の道成寺という場についての、視覚的なサブタイトルとなるものでした。このゲームスペースでの境内や周囲の桜や松、船や門といったモチーフやその動き、モチーフの配置とタイミングの設定などを、私もデザイナーと話し合って作り上げていきました。

このパフォーマンスにおいては、主人公は現代の女性として設定し直され、この女性は、能楽の『道成寺』のように、鐘飛び込み蛇の化身となります。作品の最後では、友人の説得に耳を傾けて、通常の女性の姿に戻るという、『道成寺』に先行する作品『鐘巻』の筋を取り入れています。

しかし、伝統芸能の稽古においては、作品の上演に関して記録されていない、もしくは記録されにくい種類の情報があり、それは限られたコミュニティによる師匠から弟子へ、秘伝もしくは口伝として、伝えられています。訓練を受けた踊り手の場合、どの種類の動きが、元の動きを冒瀆するものになるかという判断は、自動的にある種の感情を伴って生じます。つまり、身についた身体技法に伴う感情の、感性の図式が備わっていく

までのドラマトゥルクはここで述べたように、この感情と知との転換を、動きのレベルで行っていることが、演劇におけるドラマトゥルクの役割とは異なる点と言えるでしょう。

また、二〇〇八年に振付家の砂連尾理さんと一緒にプロジェクトを立ち上げ、現在ドイツと日本で継続しているプロジェクトに、「劇団ティクバ十循環プロジェクト」があります。この作品はまず、〇九年十月ベルリンの劇場でワーキングプロジェクトとしてショーリングを行い、一年三月五日にアートシアターdB神戸で初演を迎えたものです。これは、NPOダンススポーツの大谷礎が立ち上げダンスのナビゲーターに砂連尾理を迎えて〇八年より行ってきた試み「循環プロジェクト」と、ベルリンで一九九〇年以来、障がいのある人・ない人もパフォーマーとして鍛錬される場として発足し国内外で上演を重ねている劇団ティクバを、協働させてみたらどうかと思い立ったことに始まります。

ここで、私はドラマトゥルクとしてこの企画を立て、これまでは障害学の視点を用いて行ってきた踊りと老いの研究と、ダンスの作品制作を橋渡しすることを試みています。いま、障害学という比較的新しい学問領域では、このようなことが言われています。能力と障がいとは、社会的に構築されたカテゴリーで、それは正常とか適切な身体という考えにのつかっています。ある人が踏み越えられない階段がある場合、その人は初めて障が

のです。しかし、それは新しい動きや作品を生み出していく際の、作り手としての創造性を妨げるものとなることも事実です。つまり、知っているからこそ出来ないということです。能とリンクを貼りながらも、クシルジャは彼女自身のシステムにそつて、作品創作を進めていきます。道成寺に出てくる主人公が、赤いヒールの靴を履き、扇の形を模したハンドバックを手にもち、ワンピースを身に着けていた時、いったいどう動くべきなのか。伝統芸能のルールに縛られないからこそ出てくる思いがけない彼女のアイデアは、元の文化を担う伝統芸能の人間から見ると、時に暴力的にさえ映るでしょう。伝統芸能の縛りから自由であるからこそ出てくるアイデアに、伝統舞踊の踊り手として困惑し傷つけられたように感じる部分を指摘し修正しながら、一観客として動きの面白さに大きな可能性を見つけていく、感情と知との行きかいが、ここでの私のドラマトゥルクとしての仕事の大きな部分を占めています。また、このような二つの文化背景を兼ねる視点というものは、アメリカで日本文化を紹介することに特化した機関である、ジャパンソサエティという劇場に集まる観客が生み出す文脈とも言えます。このようなドラマトゥルクの役割について、ドラマトゥルクのケルクホーヴェンは、制作ドラマトゥルギーの基本となることは、「感情を知に置き換えたり、反対に知を感情に置き換えたり」する点だと述べています。これは演劇においても共通する役割ですが、ダンス

の者になるのです。つまり、社会的な環境などの外的な要因が「障がい」という概念を決めるのであり、障がいがまず先にあるのではありません。それゆえ、能力(Ability)や障がい(Disability)とは社会的に構築された考え方であり、ノーマルに機能するものはしない人間の身体とは何かを社会的に定義した概念です。障がいとは、また、呼びかける行為によってその意味が生み出されるパフォーマティブな性質をもつていて、身体の静態的な事実ではありません。ジャンダーや性別、セクシャリティ、人種、そして民族と同様に、障がいという考えも、またその時々のパフォーマティブな行為の遂行によって、意味がつくられているのです。

このプロジェクトでは、身体に障がいがあることが、ダンスの技法やアプローチとしてどう見直せるのか、そしてそれが日本やドイツといった異文化間の対話によって、どう変容させていくかを探っています。この作品は、今年六月二十八日から三十日にベルリン自由大学が主催し、ベルリンの劇場ウーファースタジオで開催される「踊りと老い」のシンポジウムでショーリングとして再演し、その後七月にベルリンの劇場F40での再演、そして今年九月末には京都エクスペリメントでの上演も予定しています。

ダンスマトゥルクは、アーティストとの長く継続的な人間関係の中で、深い信頼関係を構築しながら、芸術一般に関する

る広い見識と作品に関する繊細な神経が要求される、非常に訓練の難しい役割だと言われています。

私も、ドラマトウルクとして勉強をする為にヨーロッパに渡りましたが、そこで会った現地のダンスドラマトウルクに、ダンスドラマトウルギーにはこれをやればいいというハウツーとしての規則はないし、従つて本当の意味での養成機関というものもあり得ないといわれ、この不安定さややらぎこそダンスドラマトウルクとしてのあり方だと考えるようになりました。しかし、ポスト・モダン以後の時代が要求する知のあり方として、異なる領域を縦横に行き来し、ダンスに新しい方向性をもたらすものとなるならば、このドラマトウルクの役割が、今後の舞踊学及びダンス制作双方に果たす可能性は計り知れないと言えるでしょう。ダンスの作り方が変わっています。それは、ダンスに対する新しい感じ方が生まれつつあるということなのです。

第二部 対談 中島那奈子×坂口勝彦

坂口——第一部では中島さんのドラマトウルクとしての具体的な活動の事例や、理論的なこととかアカデミックなところまで広く聞くことができてすごくおもしろかったです。制作ドラマトウルクというと、演出家や振付家と重なるのではないかという気がしますが、中島さんが実際にドラマトウルクの仕事をすると、作者とどう違うのでしょうか。その辺の微妙なところで喧嘩

中島——お答えするのが難しい部分もありますが、ドラマトウルクの役割だけが急に現れてきたわけではなくて、ダンサーも含めて作品作りでのそれぞれの役割に変化が出てきたのです。私が携わっていたニューヨークとベルリンのダンスシーンでは、ダンサーというものは自分から動き出す役割をします。振付家は、ダンサーとどう違うのかを指図するだけではなく、ダンサーの動きがつながっていく、ある種即興的なことをやってもらって、その中から「この部分の動きはいい」という形でダンサーが何かを指図するだけではなく、ダンサーの動きがつながっていく、ある種即興的なことをやつても、そのどちらがいい、という形でダンスの振付が出来てました。だから、そのような色んな動きのボキャブラリーを出していくから覚えておいて」という形でダンスの振付が出来てました。だから、そのような色んな動きのボキャブラリーを見てもらつて、その中から「この部分の動きはいい」というのは振付家が何かを指図するだけではなく、ダンサーの動きがつながっていく、ある種即興的なことをやつてもよくわかるように、振付家の後に共同振付としてダンサーの名前が沢山並んでいる公演も最近は多く見られます。ウイリアム・フォーサイスのドラマトウルクが「振付はダンサーだけじゃなく、ドラマトウルクも作っているのに、私は共同振付というタイトルがつかないのはおかしい」とさえ公言していました。ただ最後の決定権はドラマトウルクではなくて、振付家もしくは演出家にある、と私は思います。ダンサーが色んなものを出しても、そのどれを取るかは最後に振付家が決めなければいけない。

坂口——振付というのは編集作業で、その決定権をもつているのはフォーサイスとか、ケースマイケルといった、作家というか演出家・振付家ということですね。ドラマトウルクという人はそこまでの作業としてはほぼ同じよう共同作業をしているのですか？

中島——場合によります。それこそリハーサルに一回しかこなかつたとか、リハーサルの初めと終わりしかこなつたと言われてしまふドラマトウルクもいますし、振付家とある種のパートナーとして作業して、最後にドラマトウルクではなく、パフォーマーやクリエーターというクレジットに変わってしまう人もいます。

坂口——明確にドラマトウルクという名前が出る人もいるし、別の中島——ただ、共同制作者という形は少ないです。

坂口——ピナ・バウシュとか、アラン・プラテル、シディ・ラルビ・シェルカウイとかもそうですが、ダンサーに即興的に踊らせて、そこで出てきた動きを使うという編集作業的なことをやつていると聞きます。ただ日本ではヒエラルキーがあつて、知の共有の仕方がまだ昔のままであまり変わっていない。知はひとりの人間がもつていて、なかなか共有できていないような気がします。そうすると日本の場合は、ドラマトウルクが入つて来る余地はあるんでしょうか？

中島——うーん、私がお聞きしたいような質問ですが（笑）、ただ、振付家なりダンサーなりにドラマトウルク的なアドバイスをしている人は日本の劇場でもいると考えています。それは照明家であつたり、制作者であつたりすると思いますし、日本でも別の役割をしている人がダンサーや振付家と一緒に作品作りをしていると私は感じています。あえてドラマトウルクとして新しい職能を作るとしたら、制作者、照明家、映像作家、音楽家といった役割ではなくて、ある種何の役割も上演作品の中ではしていない、批評的な役割をすることになります。それが作品づくりにポジティブに働いたときの結果をどう評価できるか、ということです。逆に言うと、自分が作品の中で何かの仕事を担当している場合ドラマトウルクという役割を兼ねると、作品を批評することはより難しくなると思います。というのは、自分が担当しているパートをカットして下さいとは言えないですよね。例えば、照明家でこの立場の場合、この照明がよくなからなくしてしまおうというのアイデアとして多分出てこない。それは、ダンサーが「私が出るパートはこの作品の流れに沿わないから、カットしてください」と言わないと重なります。作品の中に入つてしまつてしているがゆえに、出来ることと出来ないことはあります。

坂口——乱暴な質問かもしれません、ドラマトウルクになるにはどうすればいいのでしょうか？ 中島さんの場合は？

中島——この仕事を私がはじめた経緯をお話しさせてお答えになればと思うのですが、私は、ニューヨークでの大学の先輩だったアンドレ・レペックさんから「ドラマトウルクの仕事をしてみませんか?」と言われて、振付家のチャメック・キレルナーサンを紹介して頂いてドラマトウルクとして仕事を始めました。その仕事についてはシアターアーツにも書きましたが、このプロジェクトがつながつていって、そこに出演していたダンサーが作る作品でもドラマトウルクとしての仕事を次々と頼まれるようになりました。

坂口——そろそろ時間となりました。今日のお話でドラマトウルクというのは多分、入口は色んな方向に開かれていらけれど、でもその人の感性や、振付家との人間関係もあって、誰もがであるというわけでもないようです。でも紹介いただいた砂連尾さんの例に見られるように、ダンスの世界だけではなく、政治に関係している人や社会活動している人など、いろんな人が入ってくることで、もっと面白くなる気がしました。そういう意味でドラマトウルクの仕事はダンスの可能性を広げていくのかなとなるふうに思ひます。

(『劇評講座 vol.8』 110—111年3月18日、座・高円寺けいばなにて開催)

(1) 一例としてユージニオ・バルバは、観客に目に見える形で伝へる

テクストを扱う以外にも三つのドラマトウルギーがあると説明する。観客の神経的感性的感覚的なレベルで影響を与えるダイナミズムである「有機的もしくは力学的なドラマトウルギー」と、何を見ているかを観客に伝えながら出来事や登場人物を互いに関係させていく「物語的ドラマトウルギー」、そして倍音のよう

に作品全体が全く別のものを観客に呼び起す場合のような「状態を変化させるドラマトウルギー」があると述べ。(The Drama Review 44.4 (T168) Winter 2000)

(2) 平田栄一郎「ドラマトウルク小史」『現代ドイツのパフォーマンスクース』[三元社] 2006' 96。

(3) Laurence Shyer, America's First Literary Manager: John Corbin at the New Theatre, *Theater* 10.1. (1978)

(4) Martin Esslin, "The Role of the Dramaturg in European Theater," *Theater* 10.1. (1978) 48.

(5) Myriam Van Imschoot, "Anxious Dramaturgy," *Women & Performance*, vol. 13.2, #26 (2003) 57.

(6) ライムハート・ホーフ『ミナ・ハウショタンツテアターハウス』五十嵐路子訳、カリ・ヴァイス写真、東京：三元社、1999。

(Raimund Hoghe, *Pina Bausch: Tanztheatervergeschichten*, mit Fotos von Ulli Weiss, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986.)

(7) 本誌32号「ダンス・ドラマトウルク——」ルート・ダウンタウンダンスの現場か。