

ダンスドラマトゥルクの現在^{いま} シアターアーツ劇評講座 vol.8 より

中島那奈子

去る三月十八日、シアターアーツ編集部主催による「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アーツ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います。^[1] 通例ドラマト
ルクとしての役目を果たした初めの演劇人は、ドイツハンプル
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『ハンプルク演劇論』からは、劇場つぎ
の顧問として、戯曲の選定や批評というドラママトゥルクの役割
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、ドラママトゥルク協会でも謳われてい
るドラマ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

トゥルギーの三つが、理念として記されています。その後ドラマトゥ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、ドラマトゥルクが目だっ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³。

現在に至っては、ドイツの主な劇場にはドラマトゥ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。

ドイツ語圏と異なり、英語圏でドラマトゥルクという役職が認められたのは比較的遅く、アメリカでは一九〇八年ニューヨークのニューシアターにおけるジョン・コルビンが最初だと言われます。それに先立って出版された企画書の中には、ドイツ語のドラマトゥルクはリテラリー・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ての海外作品の紹介（翻訳）、衣装や装置に関する歴史考察を行うと記されています³。

ドイツ語圏に比べ、英語圏においてドラマトゥ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ったことを指摘しています⁴。

演出家を助けるブレインとしての制作ドラマトゥ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

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、この制作ドラマトゥ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従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ず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」となるかを問いかける、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ゥルクの起用は、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。初期の例として、ライムント・ホーゲが七九年から八九年にかけて振付家ビナ・パウシュのドラマトゥルクとして関わっていたことがあげられます。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わるホーゲの微妙な立場が記されています。

しかし、ダンスドラマトゥルクの役割を一般化するのとはとても難しいです。これは、ドラマトゥ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

ラマトゥルクの役割自体が、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ゥルク以上にダンスドラマトゥルクは、制作ドラマトゥ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も事実です。

2. ダンスドラマトゥルクの仕事

では具体的に、ダンス・ドラマトゥ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 *much[a]OUTPUT* で私が関わった仕事について紹介します。能楽は、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。*much[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、能楽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です。

マース・カニングハムのテクニ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 *much[a]*

OUTPUT の作り直しの際に、ドラマトゥ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、一緒に元の能楽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』がもとにする、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、この女性には、能楽の『道成寺』のように、鐘に飛び込み蛇の化身となりますが、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いる師匠から弟子へ、秘伝もしくは口伝として、伝えられていきます。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、身につけた身体技法に伴う感情の、感性の図式が備わっていく

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しょう。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、シルジャは彼女自身のシステムにそって、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した。また、このような二つの文化背景を兼ねる視点というのは、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+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クインプログレスとしてジョーイングを行い、一一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ダンスボックスの大谷磯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ンス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、これまで障害学の視点を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んでいます。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っかっています。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

い者になるのです。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なく、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であり、ノーマルに機能するもしく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ンス的な性質をもっていて、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ンス的な行為の遂行によって、意味がつけられているのです。

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、どう変容させていけるかを探っています。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」のシンポジウムでジョーイングとして再演し、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。

ダンスドラマトゥルクは、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、芸術一般に關す

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、ドラマトゥ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ゥルクに、ダンスドラマトゥ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、従っ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、この不安定さやゆらぎこそダンスドラマトゥ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、このドラマトゥルクの役割が、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ゥ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。制作ドラマトゥルクというところ、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ゥルクの仕事をするとき、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

にならないんですか？

中島——お答えするのが難しい部分もありますが、ドラマトゥルクの役割だけが急に現れてきたわけではなく、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、ダンサーというのは自分から動き出す役割をします。振付というのは振付家何かを指図するだけではなく、ダンサーのそういった自発的な動きがなくなっていく、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思うから覚えておいて」という形でダンスの振付が出来ていました。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くれるダンサーを振付家や演出家は好みますし、そのような場では色んな立場からの意見が沢山出てきた方がいい、という考え方がありました。クレジットを見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。ウィリアム・フォーサイスのドラマトゥルクが「振付はダンサーだけじゃなく、ドラマトゥルクも作っているのに、私に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ゥルクではなくて、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、その決定権をもっ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。ドラマトゥルクという人はそこまでの作業としてはほぼ同じように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なかったとか、リハーサルの初めと終わりしかこなかったと言われてしまうドラマトゥルクもいますし、振付家とある種のパートナーとして作業して、最後にドラマトゥルクではなく、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——明確にドラマトゥルクという名前が出る人もいるし、別の共同制作者という名前が出る人もいます。

中島——ただ、共同制作者という形は少ないですね。坂口——ピナ・バウシュとか、アラン・プラテル、シディ・ラルビ・シエ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っていると言います。ただ日本ではヒエラルキーがあって、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。知はひとりの人がもっていて、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、ドラマトゥルクが入って来る余地はあるのでしょうか？

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ゥ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。それは照明家であったり、制作者であったりすると思いますが、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。あえてドラマトゥ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、ということですね。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ゥ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、この照明がよくないからなくしてしまおうというのは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」と言わないのと重なります。作品の中に入ってしまっているがゆえに、出来ることと出来ないことはあると思います。

坂口——乱暴な質問かもしれませんが、ドラマトゥ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——この仕事を私をはじめた経緯をお話することで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生だったアンドレ・レベッキさんから「ドラマトゥ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レルナーさんを紹介して頂いてドラマトゥ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っていつて、そこに出演していたダンサーが作る作品でもドラマトゥ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ゥルクというのは多分、入口は色んな方向に開かれているけれど、でもその人の感性や、振付家との人間関係もあって、誰もができるといってもいいでしょう。でもご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ゥルクの仕事はダンスの可能性を広げていくきっかけとなるように思います。

(一) 劇評講座 vol.81 二〇二二年三月一日、座・高円寺けいこば2にて開催

(一) 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える

テキストを扱う以外にも三つのドラマトゥ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ゥルギー」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「物語的ドラマトゥルギー」、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こす場合のような「状態を変化させるドラマトゥルギー」があるという。(The Drama Review 44.4 (T168) Winter 2000.)

(2) 平田栄一郎「ドラマトゥルク小史」『現代ドイツのパフォーミング・アート』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 Im Schoot, "Anxious Dramaturgy," *Women & Performance*, vol. 13.2, #26 (2003) 57.

(6) ライムント・ホーゲ『ピナ・バウシュ タンツテアターとともに』五十嵐路子訳、ウリ・ヴァイス写真、東京：三元社、1999. (Raimund Hoghe, *Pina Bausch: Tanztheatergeschichte, mit Fotos von Uli Weiss, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.*)

(7) 本誌32号「ダンス・ドラマトゥルク——ニューヨーク・ダウンタウンダンスの現場から」