

これは、団体名を《ベチパー》とした、劇研アクターズラボ+村川拓也の第一回公演のための一年間の稽古についてのブログをまとめたものです。

承前

アクターズラボは基本的に、講師が書いたオリジナルテキストでの上演がほとんどなのですが、今回の講師である村川拓也さんは、劇作家、という肩書きは持っていません。

それでもアクターズラボらしく、今回は、台詞を声に出して読んでみる、ということで、イプセンの「人形の家」から、その最後の数ページを出演者たちが分担して読むというような稽古が行われました。

なんの指示もなくまず読んでみる、と、まずは始まった読み合わせは、何とも演劇らしい、演劇的、というか、演劇チックつまり演劇っぽい読み合わせとなり、それが終わった後で村川さんからあった指示が、台詞の意味とかシチュエーションとかを考えず、面白く読んでください、というようなことでしたが、そもそも、村川さんは人形の家をよく知らないそうです。そしてそれを読み上げる受講生も、誰一人として読んだ事がないそうです。

それでも、演劇のテキストを持って、それを読んでくださいと言われると、どうしてもいわゆる演劇的な読み方を出来てしまうのですが、演劇《的》であるという事は、演劇のような、とか、演劇に似ているもの、演劇チックなもの、演劇のようなものを目指す事によって、かえって演劇から遠ざかっていくような運動が起きていきます。

もちろんその後はイプセンとはほど遠い読み方（笑いながらとか、口を開けずに喋ったり、語尾が聞こえなくなっていくたり）で声にされると、むしろ演劇どころか、歌でもないし、落語でもないし、音読でもないし、漫才でもないし、と、演劇として上演されるためにイプセンによって書かれた言葉が、演劇に似てたまるものかという工夫によって、どこに属す事もできないような宙づりの言葉として読まれる事になりました。

そんな事もあって、アクターズラボと村川さんって、あんまり合わないですよ、と出演者に言われてしまうところから始まり、それというのも、そもそも村川さんは「劇作家」では無いわけですから、もともと、確かに、講師としては普段とは随分違うものと思われるのも当然かもしれませんが、そんな村川クラスが稽古で使っている人形の家は、ちょっとずつ人形の家から外れて、その日の稽古では、ある受講生の1人はそのテキストの全てを読み、その他の皆は自分が選んで気に入った箇所をいくつか選んでから、それぞれ選択したセリフの場所に来たら、自分なりの読み方で読んでください、そして、さらに別の

もう1人が、今まで聞こえていたセリフが一区切りついたところで、その聞こえていた中から気に入った箇所をその場で覚えてそれを喋ってください、という、人形の家というテキストが要請しているであろうセリフの話し方からは大きく違っていて、イプセンが要請していた、あるいはそのテキストが命令してくるのは、ノラという名の女性を、まるでノラのように演じる事だったはずなのですが、そういえば人形の家とは、すごく単純に、本当にものすごく単純に言って、虐げられる女性、とか、言いなりの女性、が自己を発見するまでの過程のですから、たった1人が全てを読み続け、気に入った箇所が来たら急に割り込んで、好き勝手な読み方でセリフを読んで、どうしても良い場所は人に任せる、という形で進んでいく読み合わせを見ていると、まるで通して読んでいる受講生が皆の為にどうしても良い時間を過ごさせられている労働者のように、その時間を甘んじて受け入れる、という状況は、知らず自由を奪われその状況を拭こうと思わず受け入れている人形の家ノラが生きている世界が別の方法で再現されているようでした。

決して自由に自分の好きな事をやらせてもらえず、人が読み始めたらそのセンテンスだけ譲り、そうやってただ淡々とテキストを読む時間を過ごすことは、家の中で自由を無くして言いなりの操り人形になっていたノラに似ていて、そんな風に続いている人形の家を公演でやるのかどうかは置いといて、取りあえず人形の家について考える事はもう少し続いていくのですが、その数日後、イプセンの事を勉強しちゃったんですよねえ、と村川さんは稽古場でそう言うのです。

こんな風に一年間、のちにベチパーという団体名で、村川拓也演出による「人形の家」を上演するまで、稽古のたびに何かしらの記事が細々と書き続けられ、終わってみれば2300アクセスを超えていて、例えばこれが観客動員数というのであればものすごい人気劇団ですが普通のブログとしては、ぜんぜん、というかほとんど誰にも読まれていない、ということではあるものの、それでも数名の人には気に入ってもらえたということもあったし、何より村川拓也という日本の演出家が、ベチパーという団体の演出として、どのように作品を上演するまでに至ったかという一つの記録として残されるためであり、上演時間約70分の「人形の家」、たった70分で終わってしまう作品のために250時間くらいは当たり前のように稽古をした村川拓也と、そんな70分のために一年という長い時間を「人形の家」を何度も読み続けそれを声に出し続けたベチパーという団体についての記録として、たった70分の上演時間の作品のために費やされた稽古について書かれた45000字ほどのブログは、今回大幅に削除されつつ、こんな風にまとめられることになりました。

長々とした承前でしたが、どうぞ最後までごゆっくりお楽しみください。

人形の家を始める時に、あんまりちゃんと読んだ事ない、と村川さんは話していて、その後、出演者も誰一人として読んだことがないことが発覚し、まあ、それでもこれまでの稽古は、何となく、というか、それらしく順調に進んでいたのですが、人形の家を勉強してしまったばかりに、上手くいかない、と村川さんほうなだれていて、それは、人形の家というものが、ある制度的な場所から自由になる事の話、といった読まれ方、というのも人形の家とはノラという女性とその時代における女性《的》なあり方から脱出するというような要約によって語る事ができる戯曲であることから、それを上演するというのであれば、そういったテキストの要請するあり方を表す事と同時に、上演のあり方そのものもまた、制度からの自由でなければならぬのかもしれないという考えがどうやら頭の中で漂っているらしく、その自由とは、きっと最初から村川さんが口にしていた演劇のような喋り方って言うのは何となく出来てしまうのだけれども、と、というような、どうしても勝手に我々がいつの間にか習得している、それらしき、にあやかるどころか、まるでそれそのものが正解であるかのように思い込まされてしまい、気がつけばそこから抜けられなくなっている、ひとつの制度（つまり《的》なもの）からの自由でもあり、さらに村川さんは、人形の家に描かれている事は、ノラが常識とか通例とかそういったものから自由になるという事なら、この台本を上演する際にもノラのように自由になる必要があるかもしれないし、その自由とは、一般的に人形の家ではノラが肯定的に扱われているが、ノラに対して否定的になる事でもあるのかもしれない、と、そんなことを話すのですが、受講生たちがそれに納得していたかどうか、と、言うと、なんとも、？、とクエスチョンマークというかただぼんやりとしていた人が多かったようにも見受けられましたが、結果的にその日の稽古も、突飛であるが故に凄く人形の家らしい（だって、ノラのした事だって、突飛で、驚きに満ちた事でしたから）エチュードで終わったので、こんな風に、たったひとつのテキストに何週にも渡りのめり込んで、教える、と言うよりは、一緒に困る、というスタンスで進んでいくようなこのクラスは、少しずつ、その空気感に馴染みながら、ちよつとずつ、人形の家と格闘していますが、もちろん演劇は人形の家だけではなく、桜の園もハムレットも肝っ玉母さんもありますし、週に一度、人形の家だけを読み続けて演劇についての全てがわかる、なんて事は絶対に無いわけで、とにかく演劇をたくさん見よう、という村川さんの提案から、稽古前に出演者たちはこの一週間で観劇した作品を発表し、観劇数を競っています。

一年を通して見た公演数が一番多かった人には、皆から何かのプレゼントを渡しましょう、という村川さんの提案から始まったわけですが、最初の頃は、言い出しっぺの村川さんが毎週トップを走り続けています。

公演を見るのにはそれなりのお金がかかるので、なかなか数を増やすのは難しいかもしれませんが、ぜひとも皆さん頑張ってくださいだと思いますが、そういえば「人形の家」ではノラもよく「お金をくださらない？」と劇中で言っていて、別にノラは演劇が見たかったわけではなく、もっと切実な問題、現

実的な理由から欲しがっているわけですが、とにかくお金が無いという状態は、例えばゴダールの映画でも「映画を撮るお金がない」というような形でお金のお話をしているし、演劇や映画に関わらず、ありとあらゆるお話の中で何度も繰り返されて来たテーマで、そういった、あけすけな、ありきたりでありふれた、当たり前のありがちなあられもないアンモラルで飽き飽きするほど繰り返された物語は、見る方も、ああ、こういうお話ですね、と了解しやすいものでもあるのですが、今回の稽古で村川さんから皆さんに出された指示は、外に出て行く、という人形の家のある大きなポイントを維持しながら、人形の家を演出し、そして演じてください、という事でした。

それぞれの受講生はそれぞれの人形の家を演じ、それぞれに「脱出」という事を表現していましたが、それはストレートにイプセンの人形の家ではなく、どちらかと言えば変化球な表現が中心になっていましたし、それが人形の家の子役であると言われなければ、それとは分からないようなシーンも数多くあったのですが、それでもそれは、決して簡単に了解できるものではないけれど、あくまで人形の家の大核のようなものを守りながら、それぞれの考える「脱出」を考えた結果だったわけですし、それに、村川さんからは、脱出、という人形の家の大核なテーマを守る事が指示されていたわけですから、やっぱりそれは人形の家ではあったのでしょうか。

その後、村川さんはある受講生の発表の感想で、「演劇は私という（一人称の）言葉が成立しづらい」と言いました。勿論、いくら受講生が私はノラですと言ったとして、彼らや彼女たちはノラではないわけですし、彼女たちが生きているここはノルウェーではなく日本の京都で、どうしたって、私、という一人称で名指す事のできるものはその「人形の家」から見つける事は難しく、それなのに、私ではない役柄を、しかし、私である、として演じることの不思議さなど、役や俳優のアイデンティティにまつわる考えは演劇の中ではとても重大な問題ではありますが、決してイプセンが想定していなかったであろう今回の幾つもの奇抜な「人形の家」は、ありきたりな人形の家ではない、しかし、人形の家である、という不思議な二重性を保ったまま、ほんの少しずつ、人形の家への理解を深めていたのは12月の始め頃でしたが、そんな稽古を続けている中で、「とりいそぎ」や「承知いたしました」など、若いころには使わないのに大人になると自然とみんな使っている言葉を糸井重里はかつて「大人語」として収集していたり、逆に、いとうせいこうは「難解な絵本」で子供が、もう物心もついたり、来年は幼稚園に入るし、もう、子供も引退だ、というように、子供に子供を引退させるようなよくわからない絵本(?)を書いたこともあったりしたことを、別の稽古で思い出したりもしたのです。

そこでわざわざ、演劇的な「異化」という言葉、それこそ大人語のような意味で「演劇語」として流通してしまっているような言葉を使わなくても、

大人としては生きる間になんとなく了解している言葉にフォーカスしてみたり、子供らしさを消すことで、逆に子供らしさを考えてみる、など、ちょっと変な距離感でそのものを見つめてみることで、おかしみのある発見をするのですが、それというのも、稽古中に村川さんが、暇だ、と言ったことがありました。

講師、が、暇だ、と言うにはそれなりの理由があって、そういえば太田省吾さんも、大学の講義中に黒板に向かったまま悩み始めてしまって、生徒に背を向けたまましばらく頭を抱えて一人で黙ってしまうことがあったそうですが、それまでの稽古で、出演者の皆が演出したいいくつかの「人形の家」をまとめて、一つの人形の家として再構成する、という指示が出され、受講生が、ああでもない、こうでもない、えっちらおっちら、あれやこれやと相談している間、村川さんは、やることがないので、手持ち無沙汰で、そんな時間の中で急に、暇だ、と言ったわけですが、このクラスにおいて、先生、と呼ばれるべき立場の村川さんが、その辺の高校生的に、暇だ、と言うのはちょっとアレな気がするのですが、そういえばナンシー関は「大人は大人のふりをしている」というような事をどこかに書いていたと思うし、青木淳吾の小説の帯には「街は言葉でできている」と書かれていたように、村川さんはこのクラスの中では「先生」「講師」ですが、それは非常に限定された場所において採用される《言葉》でできている役割ですから、人の立場も言葉でできていて、人形の家でのノラは、自分を「着せ替え人形」と言葉で比喻しながら、自分の置かれている立場を発見するのです。

たったひとつの「人形の家」が、受講生がそれぞれに考える「人形の家」に再構築されて、さらにそれぞれに新しい解釈をされたいくつかの「人形の家」が、たった一つの「人形の家」として構築される過程は、例えば、よつばと！というマンガの帯にも「世界は見つけられるのを待っている」と書かれていましたが、なにで見つけるのかといえ、自分は人形だ、とノラが《言葉》によって自分自身を語ったように、それぞれに「人形の家」は、こういうものだ、と受講生が考えて形にした発見をパッチワークする作業は、今までの稽古で、すでに取り留めもない「人形の家」がさらに取り留めもないものになってしまうのかもしれませんが、例えば難解な絵本を読みながら、そんなの子供じゃなくね？ という距離をとることによって子供のことを考えるように、いろいろな、見つけられた、あるいは、まだ見つけ損ねているその感触だけの《言葉》によってパッチワークされた「人形の家」が再構築されることによって新しい「人形の家」を発見するということもあるのかもしれませんが。

「人形の家」が「人形の家」として「人形の家」らしく「人形の家」を上演でなく「人形の家」らしくない「人形の家」を考え、「人形の家」が「人形の家」なのに「人形の家」と何度もやり直される「人形の家」のゲシュタルトが崩壊していく過程で、あるいはそれぞれの思惑を持った、「人形の家」を考える幾つ

もの、出演者の皆で演出それぞれに演出した「人形の家」を、一つの人形の家として再構成するという、その散らかった言葉をむりやり一緒に集めることは、受講生にとってもなかなか、お手数おかけされているようですが、お取り計らいのほどよろしくお願い申し上げます、と、すでにこの12月の始めの時期には「人形の家」ばかり稽古が行われ、ブログのタイトルも「再び、人形の家」「まだまだ、人形の家」「やっぱり、人形の家」「人形の家々」ととにかくそればかりだった頃、次のタイトルで「女はみんな生きている」というとあるフランス映画のタイトルを拝借したのはさすがに毎度、タイトルが人形の家では退屈なので、こうやってその稽古場ではまったく話題にもならなかった映画のタイトルを拝借してきたのですが、この映画はコリーヌ・セローという監督が撮ったコメディではあるものの、現代的なフェミニズム、あるいはジェンダーについての問題を端々に、あるいはあからさまに撮影しています。

人形の家もジェンダーの文脈で読むことはできますし、そういう意味ではその「女はみんな生きている」タイトルも近からず遠からずで、演劇でも女性性を扱った作品では、ヴァギナモノログという作品など、ジェンダーやセックスやフェミニズムに絞っても、世界各国でいろいろな作品が様々なアプローチで書かれています。

イプセンの人形の家についてひたすらに考え続けてきたこのクラスですが、一応今回でまずは一区切りがついたようで、それというのも、それぞれが「脱出」というテーマで考えた新しい上演方法というか演出をミックスして、1チーム(6人)で人形の家ラストシーン(登場人物2人)を様々なアプローチで演じる、という稽古が行われ、時間に追われながらもなんとか発表が済んで、それぞれのチームの意図が語られ、村川さんからの演出も加わり、という風に進んでいくのですが、このひと月はいよいよ、(というか、やっと)みんなで人形の家を読んでみよう、という話にもなっています。

稽古開始の段階では、受講生は誰も人形の家を読んでいない、ということが発覚し、その後、皆がそれを読んだのかはわかりませんが、とにかく、もう少し人形の家について考える、という時間がこのクラスでは続いていくようです。

アクターズラボは名前の通り俳優についての技術を学ぶところではありますが、学問に王道なし、というか、俳優になる、というアプローチには様々な方法があるのでしょうか、ドラマなどでさえ最近は見なくなった発声練習やランニングをしているどうも近寄りたがりありがちでありきたりなイメージから、河原乞食と呼ばれるように世間からはぐれた世捨て人的なイメージまで、それに、アクセクとサクセスしていく過程だって、テレビのCMで活躍する人気俳優から小劇場を活躍の場とする俳優まで、道なりも目標もさまざまに用意されていますが、さて、このクラスでの道なりは？ というと、まだ始まったばかりなのでこれからのことはわかりませんが、まずは戯曲を読んで考える、ということから始まって、その後は、演技がうまくなる、というよりも、演劇のとらえどころのない可能性を実践してみる、というところを経由しているようで

した。

演劇論や演技論など、アマゾンで調べれば世界各国でいろいろな演出家や俳優が様々なアプローチで書いているので、どうしようもないね、これは、という量の本が見つかりますが、それだけ多くの方法が用意されている中で、演技が上手になる、というのではなく、演劇が上手になる、という一步として、その出口はまず9月の公演ではあるのですが、ちょっとずつこのクラスの稽古は進んでいます。

それから一週間を過ぎて、いつも通りの水曜日ですが、稽古が開始してからものすごく久しぶりに、人形の家と全く関係のない事があり、改めて、人形の家について、出演者も含め、こんなに「人形の家」の事ばかりを考えることはそうそう体験できないことではあります。

その日は、アクターズラボとして今後どんなふうに稽古を進めていくか、という話し合いが行われ、結局その話し合いが3時間にも及んでしまったわけですが、最終的には、今まで通り、ということになって、もちろん、紆余曲折をすべて書ききる事は難しいのですが、ひとつ思い出せることは、みんな、困った、ということでした。

たとえば今回の作品は村川さんの新作公演でもなく、受講生はただ俳優として集まっているわけではない、が、村川さんが舵を取らなければ作品はできない、けれど、受講生の主体性は失ってはいけないのに公演のクレジットは作演出村川拓也と書かれてしまう、としてもこれは劇研アクターズラボ+村川拓也としてあるべきだがアクターズラボというのはつまり受講生全体のことであるのにその全体というのは具体的に誰の意思なのかわからないまま結局村川さんを中心になってしまいがちな所でしかしそれでは対等ではないものの果たして対等であろうと提案する村川さんが中心になっているのだからやっぱり軸は村川さんのはずなのにそれが不健康なら受講生同士で話し合う機会を作ると言ってもそもそも受講生の中で音頭をとるのは誰なのかをまずは誰かが決めないといけないような……

と、あれやこれや、ああでもないこうでもない、えっちらおっちら、と話し合った挙句に、今迄通り、そういうことを無理に考えることがどちらかといえれば変なことだ、と考える時間だったという結論になりましたが、ぶつかった壁を乗り越えたわけでも、一段上に行った、ということでもなく、話し合った結果、水平を超える、という結論を出すための3時間はそんな風に終わり、毎回の稽古がそうですが、受講生とともに村川さんは、同じように悩んでいる、という水平の場所において、久しぶりにイプセン以外の話題ではあったのですが、どちらにしても、出演者が困るときに、同じように困る、という、いつもの稽古と同じことの繰り返しとして、出演者も、村川さんも、同じ稽古場で同じように困るのですが、始めて人形の家の前半部分のセリフが稽古場にて読まれた

その次の稽古場から先も同様に、戯曲を読みながら、毎度毎度、困り続けるのですが、これまでの稽古では、テキストの後半、数ページのみを使いながら、ノラが本の中で女性の制度から脱出したように、イプセンが決して想定せずテキストがそれを要求しない方法で、このテキストの関節を外すように、組み上がった仕組みを脱臼させるようにして本と関係してきたところから、今回の稽古では机を口の字に組んで、そこで順番にセリフの読み合わせを行いました。そうやって皆で同じ本を読んでいると、まるで演劇の稽古のように、いわゆる演劇の稽古をしているような雰囲気が出てきて、そんな風に言うと今までの稽古が演劇の稽古ではなかったような書き方になってしまうのですが、そもそも、イプセンの人形の家を誰も知らないまま始まったこの稽古場において、いわゆる、演劇、という制度は最初から予定されていないのかもしれませんが。

脱臼、関節外し、という言葉を好んで使った山口昌男という人がいて、数年前に亡くなってしまったし今の人はあんまり知らないのかもしれませんが、演劇というもの、あるいは道化やトリックスターなどについて、それを反秩序という言葉で説明しました。もちろんそれは犯罪だとかそういった悪いことをするのはなくて、ごく当たり前と思われているルールや秩序、制度や中心や、日常の「いま」と呼ばれる時間など、ありとあらゆる基本的な、モノ、や、コト、から外れた周縁にこそ興味深いものがある、という事で、例えば、劇場は誰でも入る事は出来るけど、劇場の内側で行われる事は大体、普通の事ではなく、あるときは政治的だったり、あるときは極めて通俗的だったり、あるときは宗教的か、あるいは反宗教的であるがゆえに、ギリシャ時代の野外／教育劇はともかくとして、劇場はその上演中にはドアを閉め、基本的な営み続ける世間から隔離されるべき場所として存在していたし、これからもそういったことは起きるはずですが、もちろんこんなに大きな話にしなくても、イプセンの人形の家は1879年に書かれたわけですが、その時代に書かれた言葉が私たちにとっての「普通」や「基本」ではあり得ない以上、テレビのようなただ漏れの開かれたものではなく、やはり閉ざされた周縁的なものであると言えるのではないのでしょうか。

そして、劇場がそのように窓のない部屋の中で世間から一時的にでも隔離されているということであれば、その上演されるべき作品もまた、基本的な営みから離れようとする態度、つまり制度から離れようとする態度こそしかるべきではないか、とさえ思うのですが、とは言え、読まなければわからない、と言うわけで、ここからの稽古は、イプセンの考えることにあやかって、少しテキストに寄り添って進むのですが、ただのんびりと書き続けられたブログは相変わらず脱線気味で、この記事を書いているさらに二年ほど前、文庫本で出版され、買ったのは良いが読む時間がない「ナボコフの文学講義」の中では、カフカ、プルースト、ディケンズなど早々たる文学作品への批評がなされ、その中で、英訳されたフローベールの「ボヴァリー夫人」において、登場人物であるエンマの髪型が違う訳され方が違うことにナボコフが腹を立てた、というエピソードを別の本に読んだことを思い出したりして、もちろん、髪型の間違いなどは読み飛ばそうと思えば簡単に読み飛ばせてしまう細部ですが、例えば谷崎潤一

郎の「痴人の愛」では、若い芋っぼい女がやがて奔放で魅力的な女になっていく過程において、着ている服や髪型などが物語の進行に伴って段々ときらびやかになっていく事を読み落としてしまうと、その小説に書かれているそのものが全くわからないという事になりかねない、と、どうしてこんな話をするかと言うと、稽古のはじめに村川さんから、人形の家最初のト書きに言葉で書かれている家のレイアウトをホワイトボードに書いて、その部屋を作ってみる、という提案がなされました、が、

《後景右手には玄関に通じる扉がある。同じく左手にはヘルメルの事務室に通じる第二の扉がある。この二つの扉の間に一台のピアノ》

困った書き方がされています。後景、とは具体的にどこなんだ。

それだけではなく、扉、の大きさはどのくらいなのか？ 二つの間、も曖昧であるし、ピアノの大きさなども不明。そして「同じく」がミソで、色なのか、大きさなのか、ドアの角度なのか、何が「同じく」なのかわからない。少なくともわかるのは、そこにドアがあるという事だけ、というか、第一、そもそも間取りを書くべきではないでしょうか？ 部屋を説明するのだから、間取りを書いてくれなければわからない。不動産屋が《後景右手》や《第二の扉》などの言葉を使っていたら、ちょっとどうかと思うはずでしょうけれど、戯曲のト書きというのはこんな風に、あらゆる説明を省き、極めて短い言葉だけで、あとは読む側に、わかるだろ？ ともはや高圧的な態度なものが比較的多く、もちろん読者には読み間違える自由があるわけですし、人形の家は初演から 100 年の間、様々な観客や読者に少しずつ誤読されることでその度に新しく解釈されてきたのですから、むしろ積極的な誤読こそ現代的な態度なのかもしれません、それでも、読み飛ばしてはいけない事や、読み間違える事で発見される事とは何かを知る為には、まずは丁寧に読んでいく作業がこの頃は続けられました。

そんなこんなで、多くの稽古では「人形の家」を読みながら、あれこれとそのテキストを使って何ができるか、という可能性について考えていく稽古が進みましたが、ある日の稽古では、ダンスファンフェアレにて村川さんが演出した「瓦礫」という作品の出演者の一人である、ダンサーの倉田翠さんが稽古場に来ていただき、ストレッチなど、もろもろを受講生に教えてくださりました。

たとえば鈴木忠は自身の演劇について語る時なんか「肉体」という言葉を使うのですが、もともとはダンス批評家で、雑誌「ユリイカ」の編集長をしていた三浦雅士が身体の零度という本を書いたりしているころから、演劇では身体、身体性などという言葉が一般的になっているようで、その本の中で紹介

されているエピソードなんかを思い出すと日本人は昔は行進ができなかったとか円環時間と直線時間があるだこーだフォーコの監視が云々とむつかしいことがたくさん書いてあるのですが、とにかく人の体というのはややこしく、そもそも、それは筋肉や骨の具体的な総体についての《言葉》がややこしく、並べれば、肉体、という言葉から、体、身体、軀、軀、軀、と、とにかくいっぱいあるわけですが、何よりややこしいのが、気が付けば肩や腰が痛くなったり、何もしていないのにどことなくグツタリしている、やけに右足の靴底だけすり減る、と、自分のもの（自分そのもの？）のくせに、どういうわけか自分の意思とは無関係なことが割と頻繁に起きるので、私たちはいつも自分の事を監視しながら、労わりながら、えっちらおっちらとカラダという具体的なそれをコントロールしなければなりません。

身体とか体とか肉体とか、使う言葉によっていろんな考えができますが、自分の体を使うことについても、サッカーと剣道とダンスと演劇と水泳とソーラン節ではやっぱり使い方が違っているし、意外と体のことはわからないわけですし、猫背のま爪先立ちをするとなぜか背筋が伸びるというよくわからないことが起きるので、こういった地道なワークショップを通じて自分（のカラダ）と向き合うことを知ったあとでは、また別の日、WANDERING PARTYという団体にかつて所属し、現在は舞台芸術協会の副理事長である高杉征司さんが稽古場に訪れ、出演者と共に幾つかのゲームをしたのですが、まずはみんなの手を絡めて、それをみんなで解いていくというところから、見えないボールでバレーボールなど、共同作業でしかどうにもならないゲームを中心に稽古は進み、例えばコンタクトインプロとか、コミュニケーショントレーニングとかそういう言葉などで説明されたりするその幾つかのゲームのほか、そういったものの総体として、ワークショップという言葉も企業なんかで最近使われておりますが、わりかし得意な人と苦手な人がはっきりするし、人に触るとかそういったことが苦手な人にとっては、タマラナイ！ というものでもありますが、コミュニケーション／共同作業が苦手でも、ゲームの規則が上手く分かれば案外すんなり出来ることもあるし、いくら積極的に参加しようとしても、反射神経や運動神経がないと上手くいかなかったりするので、何が言いたいのかというと、人は見かけによらない、ということで、あの子は球技とかできないんだらうなあということは言われなくても見ていてなんとなくわかったりします。

村川さんはその間、高杉さんの話したことをホワイトボードに書いたり、高杉さんのちょっとしたプロフィール（人は見かけによらない）を書いたりしていたのですが、最後に高杉さんへ「声を出すためにはどういった方法があるのか」と質問をしました。

高杉さんは、声は誰だって出る、とおっしゃいました。この小さな部屋の中で、村川さんに届くように大きな声を出すためには空気をたくさん吸って準備をしておくだけでいい、それでも声が大きくなるのであればそれは気持ちのどこかで何かブレーキになっている、とのこと、で、多分、村川さんが聞

きたかった答えは、発声のための方法、というかもっと肉体的な面での作用を想定していたのだろうと思うし、精神的な面で解決する、と要約できてしまいそうなその答えは何となく合理的ではないように聞こえるのですが、もちろん、私たちの経験上、緊張すればうまく喋れないし、驚いた時には思わず声が出てしまうし、小さい子供を相手にすれば自然と声が高くなる事もあるということを知っているわけで、それに、稽古場で最初に高杉さんに会った時に緊張して小さく言ったコンバンワと帰りに言ったサヨウナラの声の違いは高杉さんに対する距離感の取り方の違いなのでしょうから、むしろいたって当たり前の答えで、まずはそこから始めよう、ということだったのかもかもしれません。

この時期、普段は18時からびっちり3時間の稽古をしていたこのクラスの稽古は、19時過ぎから開始されることが多くなり、村川さんは時間があればいつも早めに稽古を始めるのですが、お仕事の都合などで遅め、というか最初に予定していた稽古時間からスタートで、2時間の短さに驚く（人形の家は普通にやったら3時間くらいになるのでは？ 一回分の通し稽古も出来ません）のですが、今回はストレートプレイで、言動一致、台本通りのことをやる、と言ったわりには、ノラが急に話をやめて舞台の奥に去って行ったり、ノラがいるはずのところにいないせいで話を聞いていた人はただそこに取り残されてしまったり、急にノラが別の人になって再登場したり、演技自体はストレートだけでなく、構造自体は相変わらず、ヘン、というか、人形の家の外へと指向します。

村川さんはお疲れでした。

なぜかと言いますと、この時期、村川さんの映画が公開されました。

その準備でお忙しかったのです。

《“MOVING2015”

“MOVING 2015”は、京都で開催される映像芸術祭です。

第2回となる今回は、期間中全国から新進のアーティスト約30組を招き、京都芸術センター、京都シネマ、METRO、ARTZONE、アトリエ劇研など9会場で「映像の展覧会」「映画館での上映会」「映像がメインとなる舞台公演」「映像と音によるライブ」「映像に関するトーク」を行います。

<http://www.moving-kyoto.jp/artist/> 》

こちらで村川さんの映画「千葉さん家の夏休み」が上映されました。「沖へ」に続く宮城県本吉郡南三陸町の歌津を舞台としたドキュメンタリー映画ですが、被災地をある《問題》や《悲劇》として捉えるのではなく、それそのものを、策略を持たずただ撮るだけのような素振りとは、被災地の惨状を一つの「番組」として成立させるテレビのニュース・ショーに対する批評性を孕みながら、シ

ーンの端々で常に映り続ける様々な水（プール、浄水器、手鍋でわかされるお湯、海）は、汚染されているであろう事が多くメディアで語られながら、それでもそれなしで生きる事のできないある家族のグロテスクとも言えるような生き方を露骨に映してしまうのですが、その上演が終わった後での稽古では、「千葉さん家の夏休み」とは対照的なあるスキャンダルやあけすけな暴露を多分に収録した、90年代に初演を迎えたある戯曲を使い、このクラスが始まって初めてイプセン以外のテキストを使用した稽古が行われました。

その、1990年代に初演を迎えたアメリカの戯曲は、いわゆる放送禁止用語と呼ばれる単語にまつわるモノログで、それを今回の稽古では、まず女性の出演者たちがそれを声に出して読み、出演者の男性陣がそれを聞き、それを村川さんが見ている、という数時間の稽古でした。

一般的に口にすべきではないとされる言葉をあえて口にすることで、本当は何も問題がないはずなのに一体何がどうなっているのよ！と、現実を告発し、虐げられる言葉を畳み掛けるように発話することが現実を弾圧するようなその戯曲は、日本人として日本語を母語とする私たちによって戯曲が持っている臨場感や批評性を保ちながら声にするために、邦訳されたカタカナの、ヴァギナ、という言葉では少し物足りないのかもしれない。

その、

《『ヴァギナ・モノログス』（原題：The Vagina Monologues）は、アメリカのイヴ・エンスラーによって構成された一連の脚本、およびそれに基づく芝居の表題である。「ヴァギナ」は「女性器」、「モノログス」は「独白（モノログ）」の複数形であり、様々な女性たちが自らの女性器について語った内容が集められて構成されている。》

とウィキペディアに書かれたその、中にはレイプ被害についての独白などが収録されている戯曲を読む出演者の声を聞き、村川さんは、なんだか、当事者の言葉に聞こえない、というのでした。

それから村川さんの指示は、みんなの「話すべきこと」を話すというやり方で、それぞれが任意の順番で自分の話すべきことを話すという事を行ったのですが、もちろんそれは、人が書いたテキストよりも自分の言葉の方が、リアリティというかアクチュアリティを持って語る事ができるとして、少なくとも私たちが《ヴァギナ》という言葉で何かを語ることの嘘くさは無くなるとしても、イプセンだろうとエンスラーだろうと、私たちにとってリアルではない言

葉の書かれた本の中にどんな臨場感を発見することができるのか、ということと共に、中には、自らが当事者であるにもかかわらず、それを忘れてしまう人もいたりするのです。

梅毒に侵されたスウィフトが、病床でガリバー旅行記の音読を聞きながらそう言ったと伝えられているのですが、少なくとも書店で売られているガリバー旅行記には作者：ジョナサン・スウィフトと書かれ、そうは言っても、忘れてしまうのはやっぱり忘れてしまうし、自分が書いた文章なんかあつという間に忘れてしまう、とスウィフトとは次元が全く違うのですが、かつて、「12/10 女はみんな生きている」というタイトルでブログが書かれた際、ヴァギナ・モノローグスについてタイトルと共に書いていたことを忘れていたまま、(2015/2/4 「 」)というタイトルと共にヴァギナ・モノローグスという本の題名をほのめかしつつ隠しつつ、思わせぶりに引用したりして、私が書いたにもかかわらず、まったく覚えちゃいない、ホントに自分が書いたんだっけ？ とスウィフトに比べて非常に小さな慎ましい規模で共感をしてはいるのですが、再び始まった稽古は、ヴァギナ・モノローグス、ではなく、再び、人形の家、に帰ってきたのですが、そこで渡されたテキストは、イプセンによる「人形の家」のテキストに、村川さんが修正を入れた「人形の家」でした。

イプセンがそれを読んだとき、これは私が書いたのか？ あるいは これは私が書いたのに、 と言うかもしれないその多くの添削が行われたテキストについて、いったいどんな編集がされたのか、ここで全文掲載なんてことはしません、ここで全文掲載、なんて事が出来ないからこそ、そこで何が起きていたかを書き辛い！ とエクスクラメーション付きで書いたりして見るのですが、そこで何が起きていたかなんて書きようがないなあとも思うのは、村川さんが稽古終わりに、自分で添削して自分で演出をつけた「人形の家」を見ながら、「そこで立っているのに喋ってない人は誰なんだ」と自問自答をしていて、そして受講生も応答なし、ということは、その場で起きたことについて、少なくとも当事者たちはそれを説明するほどの言葉を持っていない、という状況だったのです。

イプセンが人形の家について、いったいどんなつもりでそれを書いたのか、本人に直接聞くことは出来ないのですが、それでもどういうわけか、イプセンの人形の家、と言えば誰しも、色々な注釈に囲まれた制度的な人形の家の中でゆったりと、ああ、フェミニズムの、お金の話で、演劇の、あれだよ、うんうんと物知り顔で幾らでも、人形の家と言う制度の中で説明できてしまうわけですが、その、随分とわかりやすく要約できるそのテキストの中から、まだ未発見の謎を見つけ出していく作業としての数時間は、誰しもにとって語りやすい人形の家の前で、鍵を失くして途方に暮れるようにして、再び人形の家稽古は始まったのですが、さて、ヘンリック・イプセンによって書いたはずのその本の言葉は、村川さんによって書き換えられ、それに演出をつけ稽古をしながら、その当事者である村川さんにとってさえ「わからない」と言われてしまう時、一体それは、誰によって書かれ、誰の所有する、「人形の家」であるので

しょうか。



「一枚の写真はたんに写真家がひとつの事件に遭遇した結果なのではない。写真撮ること自体がひとつの事件であり、しかもつねに起こっていることに干渉したり、侵したり、無視したりする絶対的な権利をもったものなのである。私たちの状況感覚そのものが、今日ではカメラの介入によって明瞭になっている」

と「反解釈」という膨大な「解釈」の本を書いたスーザンソントグの写真論をその稽古で思い出したのは、その日がART ZONEという中京区にある建物にて稽古が行われ、その真っ白の壁に等間隔で写真が飾られていたからなのかもしれないし、その日の稽古で行われたことが、被写体を思わせるようなノーラとそれを眺めるパパラッチのような距離感で、見る、ことが強調されているけれど、その、見ている目を、こちらからは見ることができない、というそれは、雑誌に掲載された生活感のないファッション誌に掲載されている笑顔の写真を私たちは見ることができるけれど、それを捉えているカメラそのものを見たことがないことに似ていたりします。

ソントグは、写真について、それが現実におきた「ひとつの事件」で、その現実ありのままの事件に遭遇した結果なのではなく、「つねに起こっていることに干渉したり、侵したり、無視したりする絶対的な権利をもったものなのである」というのですが、それはつまり、この写真がもしかしたらイプセンの人形の家稽古写真ではないかもしれないし、というか、この写真からわかることというのはせいぜい、五人の人がいて何かを読んでいる、といった程度の事しかわからないものの、実際の部屋の中にはもっとたくさんの人がいたのにも関わらず、この写真の撮り手は、それらのほかの人を「無視」し、2時間以上続けていたはずの稽古の中でこの瞬間以外の時間を「無視」し、この写真の上部に写る黒い天井と、床と、奥の壁以外の、ほかの3方向それぞれの壁を「無視」することができるカメラ＝見つめる機械、というのは、四方の壁と天井と床の六面の板のうち、その3枚も無視することができるくらいには現実を代理(represent)して、現実の出来事を再現(represent)するわけではありません。

イプセンの人形の家を語るとき、例えば簡単にお金の話ね、とか、女の悲劇ね、とか、演劇の古典ね、とか、フェミニズムね、などなど、他にもたくさん読まれるべきはずの要素を持っている人形の家ディティールを「無視」しながら、その戯曲のテーマに「干渉」し、常套句によって「侵したり」する事で人はその作品を簡単な言葉で表現(represent)あるいは説明(represent)し、物知りを演じ(represent)たりするのですが、それと似たやり方で写真は撮られている、というか、写真に撮られた出来事を「見る」ことはテキストなどを「読む」ことに相当(represent)し、そこにある事＝言という二つのコトを「侵し」、「無視し」、「干渉」せざるを得ないのかもしれませんが、このクラスで読まれている人形の家は、このクラス特有の読み方、捉え方で、今までに世界各国で何度か再演(represent)されたであろうこの「人形の家」の上演(represent)を目

指しています。

そのほか、一步前進二歩後退、とかつて書かれたこのブログのタイトルは、もちろん比喩的な意味で、少しずつ先に進んでいるという事を伝えるつもりで書いていて、結果的に少しずつ後ろに下がっているのは、相変わらずイプセンの人形の家 of 制度的な囲いから離れようとしていて、つまり、ごく普通の人形の家から離れてつつ、新たなやり方で人形の家を上演しようとしているこの稽古では、二歩後退、という事のほうがしっくりくる言い方でしょうし、それに、実際の稽古でも、同じところを何度も何度も繰り返し、少しずつ修正、というか変化していく過程を村川さんは見ているわけですが、最近の稽古では主に序盤の 30 分程のシーンを繰り返ししつこく行って、どことなく定まらないまま、その定まらない宙吊りの時間を認めながら、最初のシーンからやり直し、というのはまさしく、一步前進二歩後退といった感じでもありますが、どれだけ何度も繰り返しして同じ言葉を稽古しても、上演はたった 4 ステージしかないのです。

たった 4 ステージ、おそらく 6 時間から 8 時間ほどで終わってしまうその全公演のためにわざわざ 1 年もかけてああでもないこうでもないと進んだり戻ったりするその「演劇」の「稽古」というのは、ものすごく非効率で、目的地までまっすぐ進まず回り道をするように、進んだり戻ったり、あちこちとわき目を振っているわけですが、効率よくそつなくこなし、あ、なんか、よく練習しましたね、はい、と終わってしまうよりは、不思議に宙吊りされた時間の中で、相変わらず頭を抱えながら、イプセンの人形の家から外に出ようと稽古は続いています。人形の家 of 序盤シーンの繰り返しは、数日もかけて同じことの繰り返しとして、もちろん、毎回の稽古の中で少しずつ変化をするものの、いつまでもイプセンのことばかりを書くのもどうか、ということ以上に、団体名が決まっていなことに少し戸惑っていて、一応、劇研アクターズラボ+村川拓也とはなっていますし、どういう集団なのか、ということも非常にわかりやすいので、このままでも良いとも思うのですが、3 年計画で進む予定の劇研アクターズラボですから、せっかくなので 3 年間つづけて使うことのできる団体名を、そろそろ、決めて、そうして、劇研の HP にて公開したいとは思っていたりして、もちろん団体名をつけたとして、これは村川拓也+アクターズラボである事の注釈は必要にはなるのですが、たとえば「3/11 represent」というタイトルのブログで全くイプセンには関係のないソングの写真論なんかを引用したりしながら稽古について考えたりすることは、イプセンの言葉に凹凸（おうとつ）をつけるように、村川さんの稽古は、テキストに書かれた言葉に身体がより多くの注釈をつけることや、あるいはテキストに書かれた注釈を排除することで、人形の家は凸凹（でこぼこ）になっていく、という稽古がどんどん進みつつ、しかし団体名と共にもう一つ決めたいことがあって、途中で一回だけエンスラーに寄り道をしたものの、基本的には人形の家をずっと続けているこのクラスにて、上演されるのは「人形の家」で決定なのか、そうではないのか、

ということで、ただ、このクラスで行われている「人形の家」は、いわばごく当たり前にテキストに従って進んでいくようなものではなく、登場人物の言葉や仕草の意味を脱臼させるようにして、少しずつそのあり方を外していくような方法で上演されるかもしれない「人形の家」が、はたして「人形の家」と呼ぶべきなのか、ということと、それでもやはりそれは人形の家から抽出された様々な要素で出来上がっている以上、「人形の家」である、ということとは間違いないのではあるのですが、実はまだどこにもはっきりと、人形の家を上演する、ということが明記はされていなくて、村川拓也とアクターズラボ受講生による人形の家、が上演される、と、もうそろそろしっかりと公表してもいいのではないだろうか、とも思っているのですが、果たして村川さんと出演者によって作られつつある陥没と隆起の「人形の家」が、9月に公演される、ということで決定で良いのかということと、今皆さんが稽古をしているそれは、本当に、「人形の家」、ですか？ということも含めて、そろそろ多くのことが決定される頃になります。

色のない緑の概念が猛然と眠る、という一文があって、例えば感受性が豊かであればそこから詩の楽しみを感じても構わないと思うし、批評家的な気分でもって隠喩的な意味を探ることさえ出来るかもしれないその、言語学者ノーム・チョムスキーのよって作成された、**Colorless green ideas sleep furiously**、色のない緑の概念が猛然と眠る、というそれは「文法は正しく」「内容的には無意味な文章」の例文として発明されたものでありましたが、そうと言っても、猛然と眠る、というその言葉に、もしかしたら何かの意味を感じることは出来るのかもしれないし、その、何も意味しない言葉、というシニフィエのない純粋なシニフィアンに立ち会うとき、意味を求めてしまう態度は、例えば夢診断なんかで一喜一憂することに似ているのではないのでしょうか。

そんな話をするのも、村川さんはよく、自分で指示をした演出に、わからない、とか、なんでそうなっているのだ、と言って、事後的にそれが何であるかを発見するのですが、それは演出家というよりは、むしろ一人の観客としてそこに何があるのかを食い入るように見ているのかもしれないし、たとえばサミュエルベケットの場合、「クワッド」という小作品にて、顔を隠した俳優4人が決まったパターンの歩行を機械的に繰り返すだけの作品を上演し、そこにいる人が、そこにいる必然性さえないままただ同じ動きを繰り返す作品について、あくまで事後的に、ですが、アウシュビッツにおいて、人として死ぬことができなかつた人間たち（いる、のに、いない）という批評ができるのかもしれないし、実際にその（存在／非存在）はたとえば私じゃないという作品などにも登場し、そして多く語られてきたはずで。

また、いないいないばあ、という遊びは、いる、いない、の繰り返しで、そ

れは Foet-Da という遊びとして、糸巻きを投げて、引き戻して、また投げて、という子供の遊びと同じく、一度失くしたものを再び手に入れ、帰還と消滅の繰り返しだ、なんていう難しい話があるのですが、不意に稽古場で現れてくる「人形の家」と、再びいなくなってしまう「人形の家」の繰り返しは、一度、バラバラに分解されたいくつかのテキストの言葉たちが、再び、遠回りの結果に人形の家に戻っていく過程として稽古場にはあって、失くしたり見つけたりを繰り返しながら、いなくなったりまたそこにいたりを繰り返しながら、あくまでその意味は事後的に発見され、まずは意味ではなくそれそのものの「よくわからなさ」を体験することからいろいろなことが始まっていく稽古が進み、つつ、そんな稽古の合間合間で話し合われるのが、「団体名」についてなわけですが、一応、アクターズラボのしきたりとして決めているだけなので、実は「劇研アクターズラボ村川拓也 第一回公演」とかでもチラシを作ることができるし、実際のところコンセプト自体は確かに一番わかりやすいと言えば、まあ、わかりやすいわけで、みんなからもらった団体名案の中にも「劇研アクターズラボ+村川拓也」というのも確かにありましたが、村川さんからは、投票中に何度か、攻めたほうがいいよ、という言葉が聞かれ、確かになんとなくおさまりの良い団体名よりは、一回で覚えられるような攻めたものがないのではありませんが、村川さん、いち押しの（これは票が集まらなかったのですが）、「ちよこれいと」という案にはいささか驚いたというよりは、攻めすぎなのではないだろうか、とも思ったりしましたが、日を跨いで、ホワイトボードに書かれないいくつかの候補の横に正の字を書き足しながら、ついに決まった団体名なのですが、割とあっさりここで紹介させていただくと、受講生のアキヅキさん（漢字が変換できない）が立候補させた「ベチパー」という団体名に決まり、それが決まったからといって、稽古の内容が変わるわけでも稽古で行われていることがわかるわけでもなく、その団体名の投票の後で行われた稽古は、よりさらに混乱、というか、様々に浮かび上がってくる意味を掴み損ねては取り逃がすような稽古ですが、とにかく団体名が決まり、たとえば、日本の民主主義において、選挙／投票で決定されるのは、《そもそも国政は、国民の厳粛な信託によるものであって、その権威は国民に由来し、その権力は国民の代表者がこれを行使し、その福利は国民がこれを享受する》と日本国憲法前文にて書かれている通り、国民と呼ばれる私たちの「代表者」を決めるためのものであって、つまり決定されたその代表者は「私たち」でもあるのです。

選択されたことによって排除されたものもあって、たとえば私たちは「ベチパー」という団体名に決定しましたが、もしかしたら「ちよこれいと」とか「未来派」とか「しかくい魚」とかそういった名前について、もしかしたらその排除されたうちのどれかの名前が、「私たち」であった可能性としての幾つかの「名前」、は、たった一つの代表者（今回で言えばベチパー）が選ばれるために排除されてしまい、私たち、としての「劇研アクターズラボ+村川拓也」という全体は「ベチパー」という「名前」によって、野村や武内や穂月や北野や城間など、受講生それぞれの固有名詞の代わりに、あるいは「私たち」という境界線の曖昧な総体の代わりに、その総体が何者であるかを宣言してくれるのですが、それは例えば名前以外の別の形でも行われ、警察官の制服や自動車の

エンブレムやお相撲さんのちょんまげ（本当は髷でしょうが、ちょんまげのほうがかわいらしいのでそちらを選択し、髷、という言葉は排除されます）など、自分が何者であるかを示す方法は多様に存在しています。

お相撲さんの断髪式において行われるのはその「何者であるか」を示すエンブレムをなくすことであり、端的に言えば部外者になることとしてその断髪式は行われ、自分が何者であるかを「代表」して語ってくれるものをなくす行為であるのですが、自分が属している場所を出るための手続きとしてその「仮装の衣装を脱ぐ」ように彼らは自分がまとう社会的な衣装を脱ぐものの、自らの意志で学生という枠の外に出ることのできない不良少年たちは太めのズボンをはいてシャツをだして制服のボタンを開けてその属している場所の秩序の「外」へ出ようとするからこそ、不良少年たちは教育をされ、型にはまった場所にとどまるように制限をかけられます。

さあ、そして、その服装の乱れに対する教育というのは「あなたはこういった人間であるが故に、つまりこうしなければならない」と声をかけられることであり、ある理由、たとえば学生はこうあるべきだ、という道徳や、女はこんな風に生きるべきだ、という常識によって縛り付け、制限をかけるという「教育」は根拠が理性的だからこそ厄介ではありますが、そういった「教育」という「女性であることの制限」を受けたノラという女性を描いた「人形の家」の稽古が進んでいますが、いくつも浮かび上がるイメージを掴み損ね続ける稽古場にいたはずなのに、そこで起きたことの具体的な言葉がここでは書かれず、本当は、選挙の話でも団体名の話でもちょんまげの話でも服装の話でもなく、もっと別に語るべきことがあったはずなのですが、それは簡単に排除され、選挙や団体名やちょんまげや服装などの話が採用されたのは、現在稽古場にて進んでいる「人形の家」が、ノラという女性を中心にその言葉が散らかりながら、やがて人形の家近づいたり離れたりしながら、たとえばどうしてその後ろ姿は常に見えているのか、などなど、それは何か、ということをもつけがたい出来事の連続で進んでいく稽古場の掴み損ないの繰り返しを、なんとなく、おさまりの良い、分かり良い、簡単な、それらしい言葉による記録などでは物足りないし、稽古場で行われている「人形の家」こそ、何だよ、おい、今のはなんだ、どういうことなんだ、と、常に疑問符だらけのままイメージが攪拌続けられる、支離滅裂な選挙と名前とちょんまげと教育の話など比較にならないほどたくさんのイメージを持った場所なのですから、やはり、稽古場の記録としてこの文章が書かれるのであれば、その混乱をそのまま書くようにして、おい、何の話だったんだよ、おい、これは稽古について書いてないじゃないか、というものでしかるべき、と考えます。

とはいえ、毎日、村川さんのリードによって常に混乱する稽古場はなかなかハードで、村川さんは、「息抜き」、としてある日、出演者たちによるコントをやり、と言いだしたことがあって、しかし、「息抜き」とは言ったものの、コントを作ることはなかなかハードで、村川さんからの指示は、銀行、コンビニ、家、のどれかに強盗が来る、という設定でコントを作る事と、とにかく笑かしてください、と、ハードルの高いハードな注文を、とりあえず二つのチー

ムに分かれた出演者たちに与え、みんなは短い時間の中で、その、笑かすためのコント作りの相談を始めました。

目論見として、村川さんからは、普段どうしても演出をされつづけて受け身になっていくから、今日は自分たちでどうにかする、ということを実践しましょう、ということでコント作りだったわけですが、人を笑わせようとして頑張ってしまうと「人を笑わせようとして頑張る人」になってしまい、「人を笑わせようとして頑張る人」というのは、どことなく一生懸命さが辛いというか、面白いことします、見てください！ 的な始まり方で始まってしまうそれは、多くの場合、温度差に冷めてしまうものです。

とはいえどうしたってバカバカしいそのありきたりでありふれた強盗というテーマのコントにも見応えがあって、もちろんコントに演出をつけている村川さんというのも新鮮ではあったのですが、そういえば村川さんは、コントの中で出てきた「ださっ！」という台詞に引っかかっている、引っかかっていたというのは、稽古場という場所は普段の生活に比べて緩い場所（というのはつまり自分に対しても他人に対しても検閲を抑えるということでしょうか？）であるべきだから、そういう言葉がどんどん出て来ればいい、といったような事なのですが、山口昌男のように文化人類学を研究しながら笑いや演劇を同じ地平で語った研究者もいたり、別役実のように（、と言っても非常に不条理な）コントを書いた劇作家もいましたし、何で読んだか忘れましたが浅田彰は松本人志の「一人ごっつ」に対してまるでベケットのようだなんて言ったりもしたわけですから、笑いは演劇から遠く離れた場所にあるわけではないし、笑いと演劇を無理に分けて考える必要もないかもしれないし、だからこそ、それを決して「息抜き」のようには出来ずに悩み込んでしまう受講生は、自分に対する検閲が強いのかもかもしれませんが、自分自身を不自由にしているということは、どういった結果になるかはわからないものの、自由になる可能性もあって、それは常識に縛られて人形になっていたノラが、非常識な行いであろうと自立しようと家を出る事に似ているではないか！ と、どうしても人形の家と関係を持たせようと躍起になっている筆者は、コントの中の強盗たちが、お金をください、と多様な言い方で叫んでいたのを、今思い出したりしながら、お金がほしい、と大きな声で叫ぶことのバカバカしさについて考えたりしていたのですが、コントを終えての稽古場では、少し古めかしい演劇の言葉でいうなら「実験」のようなことが行われています。

具体的にどんなことをやっているのかというと、村川さんがこう言っていたのでそのままタイトルに採用されている「テキストを太らせたい」というようなことで、一度村川さんが改変した「人形の家」に、オリジナルの「人形の家」の台詞を肉付けしていくために、実際の生身の俳優たちがその言葉を声に出しているのを聞きながら、そこから幾つかの台詞を採用して新しいテキストを書き直す／書き足すというための時間が過ぎていきます。

イプセンによって綴られた言葉の断片は村川さんによって切り離され、やが

てパッチワークのように縫い合わされるのですが、もともと **Textile** という言葉から派生したテキストというそのものの意味で布地／織物のように一度裁断されて新しく切り貼りされ、もちろん縫い物をしているわけではなくて、それに村川さんは「太る」という肉感的な比喻を使ったのであれば、どちらかといえればそれは縫合手術のようなやり方なのかもしれませんが、それが布地の織物であろうと、肉の縫合であろうと、文字を綴ることであろうと、少しずつ形になっていくテキストに寄り添いつつ、稽古は順調に進んでいます、

と、言いたいところではあるものの、何も不安がなく全てのことが軒並み一点の曇りなく決定していくと言うよりは、どことなく緩やかに、そして何かと迷いながら、立ち止まったり変更してみたり色々と試してみたり、というような稽古で、サクサクと色々なことが出来上がっていくという状況ではないのですが、ネットで見つけた語源由来辞典なるもので「稽古」を検索してみたら、稽古の「稽」というのはもともと考える、という意味とかに使われた漢字だそうなので、そういう意味では、極めてまっとうに稽古をしているし、考えてる間は稽古は順調、とはいえ、気がつけば 5 月になってしまい、実はまだ、イブセンの人形の家について、どのようにそれを上演するべきなのかということを変更してまだ悩んでいて、今までやってきたやり方とは違う方法を、一旦試して見る、といったことが何度も始まったりするのですが、それがどうして行われるのかといえれば「それは一体なんなのか」という事についてや「どうすればいいのか」といった事についてまずは体験し、それを考える、ために、稽古の時間は費やされています。

なんかないですか、と村川さんは受講生に尋ね、もちろんすぐに解決なんかができる事柄の方が少ないわけですから、割と皆さん一様にだんまりで、一人だけ案を出した人もいたりしたけれど、ひとつの答えが全ての答えになるわけではなく、なんとなく、相変わらずの迷いながらの稽古が着々と進みつつ、ちなみに、稽古の「稽」は考える、という意味だそうですが、「古」の方はそのままイニシエで、つまり昔の事とかについて考えながら今に生かす、みたいな意味合いらしく、100 年以上前のテキストを今改めて上演するためにどうすればいいかと悩むそれは、まさしく、稽古真っ最中、という感じで、同じことの繰り返しとして、何度も行ったり来たりを繰り返す稽古についてのブログの閲覧数がこの頃になると、1180 くらいカウントされており、なんとなく（その少なさに）驚いてしまったのですが、それではせつなくなので読み直してみたりしたら、なんとまあ、同じような話ばかりしている、というか、稽古自体も確かに同じことばかりしているのですが、それにしても、制度、とか、外に出る、とか、そんな話ばかりしている、ということに気がつくのです。

《同じことの繰り返しとして》、たとえば、《たったひとつの「人形の家」が、受講生がそれぞれに考える「人形の家」に再構築されて、さらにそれぞれに新しい解釈をされたいくつかの「人形の家」が、たった一つの「人形の家」として構築される過程は、例えば、よつぱと！というマンガの帯にも「世界は見つ

けられるのを待っている」と書かれていましたが、なにで見つけるのかといえ
ば、自分は人形だ、とノーラが自分自身を語ったように、それぞれに「人形の
家」は、こういうものだ、と受講生が考えて形にした発見をパッチワークする
作業は、今までの稽古で、すでに取り留めもない「人形の家」がさらに取り留
めもないものになってしまうのかもしれませんが、例えば難解な絵本で「そん
なの子供じゃないよね」という距離をとることによって子供のことを考えるよ
うに、いろいろな言葉でパッチワークされた「人形の家」が再構築されること
によって新しい「人形の家」を発見するということもあるのかもしれませんが
などの言葉。

他にも、《決してイプセンが想定していなかったであろう今回の幾つもの奇抜
な「人形の家」は、ありきたりな人形の家ではない、しかし、人形の家である、
という不思議な二重性を保ったまま、ほんの少しずつ、人形の家への理解を深
めている最中です》や、

《人形の家を勉強してしまっただけに、上手くいかない、と村川さんは仰
って、それは、人形の家というものが、「ある制度的な場所から自由になる事
の話」だといった読まれ方をするのであれば、人形の家を上演するという事は、
同時に「制度からの自由でなければならぬ」のかもしれないという考えがど
うやら頭の中で漂っているらしく、その自由とは、きっと最初から村川さんが
言っていた「演劇のような喋り方って言うのは何となく出来てしまうんです」
というような、どうしても勝手に我々がいつの間にか習得している「それらし
さ」にあやかるところかまるでそれそのものが正解であるかのように思い込ま
されてしまい、気がつけばそこから抜けられなくなっている「制度」からの自
由でもあり、》

同じ時間について、《同じことの繰り返しとして》、同じ言葉を繰り返し語る、
というか、同じ主題を何度も語り直してばかりではあるのですが、そんなに同
じことばかり書いてしまうのも、演劇の稽古というものが、同じ稽古を繰り返
し続けざるをえない、からこそ、その堂々巡りはまさしく演劇の稽古をしてい
る、ということかもしれません。

再び《同じことの繰り返しとして》、例えばイプセンの人形の家について、日
本における翻訳書はウィキペディアによると、現在容易に入手可能なものとし
て三冊の人形の家を紹介しているのですが、つまり、日本語で書かれた人形の
家というテキストは、《それでもどういうわけか、イプセンの人形の家、と言え
ば誰しも、色々な注釈に囲まれた制度的な人形の家の中でゆったりと、ああ、
フェミニズムの、お金の話で、演劇の、あれだよ、うんうんと物知り顔で幾
らでも、人形の家と言う制度の中で説明できてしまうわけですから、》とこのブ
ログにて、かつて書いたことがあったとしても、翻訳の数だけ全く別の（とい
うのは内容や選択された日本語やタイトル横に記された訳者の名前の記述）本
としてありながら、それらは簡単に、人形の家である、と名指されることにな

るのです。

さて、翻訳という、外国語の文字を母語で代用する (represent)、という作業は、ある外国語に対し、それに相当する (represent) 母語に書き換えることであって、その外国語の代理 (represent) の言葉があるテキストを再現する (represent) ということでもあるのですが、この represent という単語一つとっても、このフランス語の意味を日本語で再現 (represent) するばあい、その文脈や使用方法によって表現 (represent) される出来事や説明 (represent) される意味は、たった一つの単語であるにもかかわらず、いくらでも別のものとして立ち現れてしまうというそれは、翻訳についての話ではなく、同じことの繰り返しとして何度も続けられながらずれていく演劇の稽古のことであつたり、あるいは一番最初に書かれた「人形の家」から 100 年ほどの時間を経て、様々な翻訳され、研究 (つまり別の言葉でそれを説明すること) され、そうやって一つの同じ「人形の家」としてありながら、同じことの繰り返しとして、《今までに世界各国で何度も再演 (represent) されたであろうこの「人形の家」の上演 (represent) を目指し》、稽古は進んでいます。

そして、《同じことの繰り返しとして》、例えば能なんかは橋を作るにあたって人柱になった男についての伝承を語るために行われた、などという起源の解釈があるわけですし、そうやって継続することというそれ自体が一種の価値として行われることには、他には聖地巡礼などを行い過去の神話的な伝承を再確認し自分たちの出生を知るための必要な儀式になったりするのですが、概ね普通の生活は《同じことの繰り返しとして》常に起伏なく続いていく退屈なものとして緩やかに鈍っていくことが多く、そういった日常が一つの秩序として、鈍ってしまった時に、その世界が構成している関節をはずす者を道化と呼んだ山口昌男という文化人類学者は、道化は笑い者であると同時に恐ろしい者である理由を、秩序に反した出来事として説明しますが、たとえば池内紀の「悪魔の話」に収録されている 15 世紀の祭壇画に書かれている悪魔は《尻に目鼻をつけ、股間には知夫のようにタテに裂けた、真っ赤な唇が》書き込まれるというチグハグさですが、そういった、動物としての秩序をはみ出したものなどへの畏怖のような憧れや興味は、我々の鈍り続ける《秩序》を脅かすからこそのものでしょう。

イプセンによって書かれ、ごく当たり前に解釈できるための研究書など探せ場いくらでも手に入る「人形の家」というテキストは、あらゆる言説の類型の中で説明がついてしまう、つまりチグハグさの無い秩序の側にすでに収められていて、人形の家はこういうものだ、という確固たるあり方が示されてしまっているからこそ、秩序に違反する不良少年が指導されるように、人形の家ってというのは、こういうものだ、と、お節介な人が秩序に沿って、決してどこへもはみ出すことの無いまま説明されてしまうような (つまりそれだけ、読まれ、研究されてきた) テキストであるのです。

そんな風に、決してテキストの要請するあり方から逸脱することもなく、《同

じことの繰り返しとして》、何度も再演され語り直されてきた人形の家の一編の外の外に出てしまうことのおかしさは、端的に、ふざけてる、というような気がしなくもなく、きっとイプセンの人形の家の上演、と言われてもごく普通のあり方として想定されていないこのクラスの「人形の家」は、端的にちょっと「おかしい」ものになっていますが、とはいえ、笑いは、すでにある秩序からはみ出した突飛で驚きに満ちた出来事として、つまり想定外の出来事として現れた時に、笑いと言いはれ起り得る可能性があつて、ちょっとおかしい出来事の「おかしい」は二つの意味を抱えてながら、《同じことの繰り返しとして》ではなく、少しずつずれながら進んでいます。

しかし、テキストには多くの言葉が書かれていて、その文字は様々なものを要請するのですが、俳優の動きについてはト書きとして台本に書かれていることもあり、しかし、基本的に台本というのはほとんどが主に声に出されるべき《せりふ》という文字によって埋めつくされているので、つまり、あくまで声に出すべき言葉だけが書かれ、音楽記号のようにそれをどのようにして語るべきかなど、ちっとも指示されていないので、つまりそれは、「お前ら、どうやって声に出すかは、書かれている事を察して、おまえらがどうにかしろよ」という脅迫的でそっけないものないものです。

しかし今回の人形の家は、書いてあるからな、わかるだろ？ というそこで察すべき制度的な身振りを道化的な身軽さであつて無視しながら稽古を進めていくのですが、そういったやり方において、ある種の強制力として働くテキストの暗黙の命令は、同時に、人がどのように動くかということの根拠という拠り所としても働くわけですから、その命令・制度を無視することは、誰しもが共有する拠り所としての「こうあるべき」安全な場所から離れるということであり、そうなるとうどうなるか、というと、他人の命令を無視して、自分自身を根拠として、私はこうなのだ！ だからこうなっているのだ！ と主張しなければなりません。そうすると、演劇とはこうである、人形の家とはこのように上演されるべきものである、という優等生的な方法を選んだ場合には決して起こらないような不意打ちや驚きは、「人形の家」の命令を無視し、制度的なありきたりさから距離を置いて、つまり人形の家に対する不良として上演に向かっているこのクラスであるからこそ起きるとともに、その不意打ちの驚きは、ルールを平然と破る子供のようにどこか、たとえば尻に目鼻をつけた悪魔の祭壇画のように、どこかおかしい、とはわかりつつも、どこかバカバカしい滑稽さに満ちたものとなります。

ちょうどこの時期、人形の家の子チケットが発売され、同時期に演出の村川さんの公演が京都芸術センターにて上演されました。

『エヴェレット ゴーストラインズ 4バージョン連続上演』

【日時】 2015年 7月 10日(金)-7月 12日(日)

10日 (金) 19:30 ver. A 「赤紙」

11日 (土) 19:30 ver. B 「顔」

12日 (日) 14:00 ver. C 「記録」

17:00 ver. D 「集団」

※受付、開場は開演の15分前。

【会場】 京都芸術センター フリースペース

【料金】 前売・当日共に2,000円 (全席自由)

※半券提示+500円で別バージョンの観劇ができます。

前作のエヴェレット ゴーストラインズでは、演出家が本番の事前に30人程度の人々に、指示が書かれた手紙を送るという事が行われ、さらに、手紙を受け取った人々はこの指示に従うか従わないかの選択は本人の意思に委ねられている。必ず従わなくても良い。もし指示に従わない場合は、当日劇場に来なくてもいいというルールのもと、何かしらの出来事を起こすこと、そのための物語や演出や細工やトリックやテクニクなど、そういった「関与」を最小限に抑え、何かしらの「影響」を及ぼす事を極限まで抑えようとしたそれは、まさしくヒュー・エヴェレットが専門にした量子力学が失敗した二重スリット実験の結果のように、観察されない、そこに見る事のできない状態の可能性は、最後まで可能性として論じるしかなく、観測結果が得られるためには、実験器具や方法などの「関与」がなければ観測できず、その観測結果は、観測方法に左右されてしまう、つまり、道具の関与によって結果が変わってしまう事が浮き彫りになったそのように、まさしく「関与」と「観察」による臨床的／科学的な公演だったのですが、今回はその『エヴェレット ゴーストラインズ』が持っていた、手紙という唯一の「関与」の方法をさらに突き放す「4バージョン連続上演」という新しい方法によって、関与を最小限に抑えるのではなく、積極的に関与の方法を模索する、『エヴェレット ゴーストラインズ』が《エヴェレット ゴーストラインズ》の核となる方法を否定し更新する新しい上演になっています、と書いたわりには、じつは諸々の都合で11日(土) 19:30 ver. B 「顔」しか見る事ができず、もちろんその上演については多くの方がご覧になったはずですし、わざわざ書くべき事は少ないのですが、少なくともその上演は、プロットや演出など、あらゆる道具の関与によって出来事を編集する関与を最小限に抑える初演時とは違い、むしろ出演者のそれぞれが「佐藤真」という映像作家に対しあまりに個人的な方法で積極的に関与する事によって、

《佐藤 真 (さとう まこと、1957年9月12日 - 2007年9月4日) は、日本の

ドキュメンタリー映画監督。青森県弘前市出身[1]。東京大学文学部哲学科卒業》

などと Wikipedia に書かれる説明文や、誰しもが想像する作家像、そして、かつては確実に京都で教鞭を振っていた「佐藤真」という一人の男性が、それぞれに個人的でありながらも短い断片的なエピソードの繰り返しの中で、あるべき全体像、かつてあったはずの全体像が解体されていく過程が描かれ、中心を決して語る事のできないままその周りをうろろと横滑りする言葉たちによって、ささいな、ささやかな細部が過剰に集積されてしまうと、鮮明な細部と曖昧な全体像というパースの狂った表層が現れるのですが、それははっきりと関与をしてしまう結果であると同時に、その作品はインタビューを受ける者たちの瑣末なエピソードの集積によってでしか完成されず、決して後説法や内的集点化などの「道具」による関与は一見、抑えられている、というような上演ののち、テキストレジから何からを村川さんが一挙に引き受け、イプセンとの共同作業のような人形の家の稽古はまた再開され、さりとて、その稽古が「いよいよ再開！」と大々的に始まったわけではなく、7月12日の稽古で何をしたかという、今後の自主稽古、と言っても村川さんも普通に参加するので追加稽古ということでしょうけれど、稽古日程を作るだけで二時間かかってしまいましたので、エクスクラメーションマークなんかをつけて「いよいよ再開！」となるのはまたの機会となりそうですが、稽古日程を作るのも二時間ぐらひは当たり前にかかってしまうのも仕方がないことなのは、今回の出演者は10人、それぞれ働いていたり他の団体の公演に出演していたり学校に行っていたりとか、とにかく人がたくさん集まる場所でなにかを決めるのも大変なことなものでした。

何はともあれ講師の村川拓也さんの本公演、エヴェレットゴーストラインズも終了したわけですが、ドキュメンタリー的な手法で、演劇らしい方法から積極的に離れようとするようなエヴェレットゴーストラインズとは反し、というか、露骨に演劇的な「戯曲」を使用して上演される今回の「人形の家」にとって、その「戯曲」はそれがあるからこそその人形の家であるとはいえども、戯曲を使用する、というのは上演にとって、極端に言えば「戯曲」こそが演劇にとって不自由で深刻な足枷になってしまうということも往々にしてあり、端的に「エヴェレットゴーストラインズ」と「人形の家」が持っている自由の尺度というか、演劇であることの不自由が付きまとう「人形の家」について、もちろんそれは、自由にその作品を読むことができる、そして今の時代においてテキストは自由に読まなければならない、というそれ自体が「自由であれ！」という命令＝不自由であることすら内包したテキストに挑戦することになる「人形の家」の稽古を、この時期から時々、アトリエ劇研にて行うことになりました。

それは、なんというかとにかく、そわそわ、というか、はらはら、といった感じでして、村川さんの稽古の特徴、というか、よく起きること、という方が正しいような気がするのですが、何かというと村川さんは急に長い時間、黙り、

受講生達はそれを、待つ、という状況が頻発しつつ、今回の受講生の皆さんはそれに慣れてきたのか、もともとそういった待つ時間に慣れているのかわかりませんが、まあ、普通に待っていて、エアコンの音や外を走る車の音がよく聞こえてくるそんな時間は、例えば初対面の人と二人っきりの個室だったりすればまさしく堪え難い時間ではありますが、そういった時間に村川さんが何を考えているのかは普段はあまり判らず、口を開けば、思わず、「なるほど！」と、膝を打つような答えを教えてくれるというよりは、受講生と同じように人形の家テキストの上で同じように迷っている、という感じなので、講師というよりむしろ誰よりも率先して道に迷うベチパーの一員のような作品への取り組み方で日々稽古は進むのですが、今回アトリエ劇研で初めて稽古をしてみて、今、かなり深い場所で道に迷っているのでは？ と思ってしまうような稽古になったのはつまり単純に、今までの狭い場所でやっていたことが広い空間で改めてやるとなんだか全然感じが違って、おお、これは！ と、なんというかとにかく、そわそわ、というか、はらはら、といった感じでした、村川さんの稽古の特徴、というか、演劇の稽古は数十分の上演時間のために何ヶ月も稽古を積み重ねるのでそれは演劇の特徴なのかもしれませんが、昨日の稽古は開始 2 分くらいのシーンを、いったいどんな新しい方法で出来るんだろうか、ということのために、何度も何度も、同じことの繰り返しの稽古が進み、実は本番まで 50 日くらいしかないのに、大丈夫だろうか、と、なんというかとにかく、そわそわ、というか、はらはら、といった感じでした、村川さんの稽古の特徴、ではないのかもしれませんが、とにかくその場で起きることについて考え、やってみて、ダメだったり良かったり、と、まっすぐな遠回りと言いましょるか真面目な道草と言いましょるか、その場で発見された新しいアイデアをやってみては別のことを始め、その迂回の途中に現れる新しさの萌芽は、なんというかとにかく、そわそわ、というか、はらはら、というか、わくわくしてくることもあったりするのですが、そのわくわくはまだ可能性として、思いもよらない道草の可能性とともに取り返しのつかないような迷路の途中、という可能性もあったりするのかもしれませんが、なんというかとにかく、そわそわ、というか、はらはら、といった感じとはまるで無関係のように、受講生は「私劇研のホールに入るの初めてなんですー」とそんな話をしていたりおもむろにサンドイッチを食べ初めて劇場で飲食はちょっとアレですのでとエントランスに出てもらったり客席の椅子を重ねて積む時に結構荒っぽく扱ったりするものですから、なんというかとにかく、そわそわ、というか、はらはら、といった感じでした、とにかくそんなあっけらかんとした受講生達とじっくりテキストに向かう村川さんのなんとも不思議なバランスをとりながら、迷いながら、新しいことを初めては、やっぱりそれについてまた悩んで、と、同じことの繰り返しとして、初めての劇研 6 時間稽古はまずは終わったのでした。

こんな風に、稽古のたびにブログを書いてきましたが、もちろんその毎回毎回何か画期的な発見やとんでもない問題などが立て続けに起きるような、そんな劇的な事はもちろんないわけで、どちらかといえばもはや普通に日々の生

活の一つとして、週に二回とか、今はそれ以上ですが、当たり前のように稽古がある、という事が続くと、それはもう普通に生きてるといふ事ですし、第一、例えば太田省吾という劇作家が「劇は放っておけば劇的になろうとする」と言いましたが、まさしく、そんな「劇」から半歩だけ外に出るようなやり方へ向かう今回の「人形の家」の稽古は、いわゆる「劇的なるもの」をちょっとだけ避けて「劇」が「放っておけば劇的になろうとする」事について（それを「分厚い力」と確か書いていましたが）を考えるような稽古として、小さな発見の繰り返し、わずかな変化に敏感に反応し続けるような進み方ですので、それを書くのが、難しい、という事なのですが、今までも色々書いてきましたし、その中からアクセス数が多かった幾つかの記事を今回は紹介する事にしました。というのも、今まで何かとブログを書いてきたわけですが、そろそろ稽古も佳境になってきているので、つまり村川拓也クラスにて上演される人形の家とはどういふものか、ということをおさらいしてみようと思ふのです。

《『人形の家』(にんぎょうのいえ、Et Dukkehjem) は、1879年にヘンリック・イブセンによって書かれた戯曲。同年、デンマーク王立劇場で上演された。弁護士ヘルメルヘルメルの妻ノラ（ノーラ）を主人公とし、新たな時代の女性の姿を世に示した物語。全3幕。

世界的にイブセンの代表作とされている。この作品（あるいは前作の『社会の柱』）をもってイブセンの社会劇の始まりと見なすのが一般的であり、彼はこの後ほぼ2年に1作のペースで作品を書き上げることになる。しばしばフェミニズム運動の勃興とともに語られる作品であり、この作品の成功がイブセンを一躍世界的な劇作家とした。》

Wikipedia「人形の家」より

《新たな時代の女性の姿》の象徴として、《家の外に出る》主人公のノーラの振る舞いに注目した今回の上演は、《外に出る》ということ、具体的な行為や出来事としてではなく、抽象的なものからの《脱出》として捉えるところから始まりました。

その《外》に出るための、今私たちがいる《内》というものについて、演出の村川さんは、あらゆる《イブセンの「人形の家」的》な言説から脱出することや、演劇を上演するというところからの脱出などについて語り、それは演劇が持っている制度や、《分厚い力（太田省吾）》などから外に出ることが目論まれています。

つまり、私たちは

- ① フェミニズム、古典テキスト、金銭問題など、様々に容易く語る事が可能になってしまう、そして語り直され続けてきた「人形の家」と呼ばれるものの枠組み
- ② それを上演するための「正しい」とされるような方法や、ごく当たり前、演劇とはこのように行われるだろうという認識
- ③ 放っておけば劇は《劇的》にむかってしまう、という劇的素材と劇的方法によって出来上がる構造
- ④ 「演劇ができるようになる」というための、新しい訓練の場所としての場所を構築するために、俳優修行、つまり「演技ができるようになる」という場所

以上の4点から、私たちは《外》に出ることを、イプセンの「人形の家」を通じ、目論み、実践しようとしている、ということが今回の趣旨、というか、このブログで《制度》とか《関節外し》とかいう言葉で書いてきたことを一回まとめるとこんな感じになるのだと思うのですが、佳境に差し掛かる稽古場では、そういったコンセプトをさらに超えるような、それこそ、自分たちで考えたことからさらに《外に出る》ことを目論むような稽古が、日々進んでいるのでした。

と、そんな風に要約をしてみたものの、実際の《佳境に差し掛かる稽古場では》すんなりと何かを乗り越えたり出来たわけではなく、前に進むのでもなく、むしろセリフがあやふやだったり、前にやったことを忘れてたり、前にやったこととは違う事を始めたりして、同じ場所をぐるぐると回っているような稽古が日々繰り返されています。

ほんの一步の足の運びを何度も何度もやり直したり、どの方向に歩き始めるのがもっとも正しいのかわからないので思いつく方向への歩みを全て試してみる、というような稽古を繰り返している最中の「人形の家」ですが、その細かさは「重箱の隅をつつくような」といった言い方も勿論あるかもしれませんが、どちらかといえば、と、ここまで書いて一切思い出せない、中国にあるはずの「猫の尻尾ばかりを細部まで丹念に描いて全体の構図やバランスがおかしくなってしまうような絵の書き方」を指す短い言葉について、全く思い出せず検索しても出てこないの、一旦家に帰って思い出してから続きを書く事にするつもりでいたものの、その、「猫の尻尾ばかりを細部まで丹念に描いて全体の構図やバランスがおかしくなってしまうような絵の書き方」という猫の写生の比喻について、それを思い出せなかった、ということから、今度、ということにしてそれまでに調べてくるつもりだったのに、まさしく、それを調べるのすら思

い出せなかった書き手は、セリフを覚えきれていない受講生に「頑張っセリフを覚えてね！」とか言ったりする資格は無い！ ということかもしれません。が、セリフを覚えなければ演劇にはなら無いものの、セリフを覚えることもなかなか大変ではありますが、そもそも、「人形の家」のあらすじなどはいくらでも検索で出てくるわけで、わざわざ覚えなくても、誰もが知っている、と言っても過言では無いような「人形の家」を上演することは、簡単に要約してしまえば、これから何が起きるのだろうか、という「謎」をほのめかすような、何が起きるかわからない、というミステリー的な発想のようなことが出来ないという事かもしれません。

しかし、その稽古の中で不意に思い出した（というか、思い出しそびれている）、《猫の尻尾ばかりを細部まで丹念に描いて》いくことで狂った細部の全体像が出来上がる、というのは、具体的に書きすぎる事によって、むしろそこにあるものの意味がわからなくなる、過ぎたるは及ばざる、という事でしょうけど、本当に小さな一つ一つの出来事に丹念に見続けこだわり続け村川さんの演出による、誰しものが知っているはずの、外に出て行く女性を描いた「人形の家」の稽古について、それでもよく考えれば、何がそこで起きるか、については全て台本に書いてあって、それこそ、誰でも知っているラストシーンのはずなのに、なぜ稽古場では、ラストシーンまで完成されていない今回の「人形の家」の終わり方がわからなくなって、不安だったりしてしまうのでしょうか。

謎をほのめかし、最後に種明かしをする、という「未知→既知」という方向性ではなく、知っているはずなのにそれについて理解ができない状態への、「未知←既知」という、つまり、「知っていることが、わからなくなる」という作業が続く人形の家は、例えばサミュエルベケットの小説のいつまでも続く描写のように、あるいは電化製品についてくる膨大な量の説明書のように、それ自体について、わかっているはずなのに、わからなくなっていく、という、狂ったパースの不思議な魅力を携えながら、人形の家を見つめたままの後ろ歩きを続けたまま、いよいよ、というか、随分前から初日まで残り一ヶ月を切っていたわけですが、この日初めてスタッフにみなさんが揃っての、本番さながら、と言っても最後まで通し稽古をしたわけではないですが、とにかく本番のような緊張感の中で、スタッフ見せ（というのはつまりスタッフの皆さんにどんな公演になるかを見てもらい、本番の準備を進める、ということ）で、つまり普段は受講生と村川さんしかいない稽古場に、たくさんの大人が集まって通し稽古を見る、という、公演前の出来事としては普通のことはあるのですが、なんとも独特の緊張感でスタッフ見せは始まったのでした。

書き手はスタッフの皆さんとともに稽古の途中から稽古場に来たためそれまでにどんなことをやっていたのかも知らないのですが、とにかく、いつもと違う人たちがいる稽古場にて受講生たちは、ただただ、そわそわ、というか、そわっそわ、しておりまして、あ、今日は、大丈夫か？ ダメか？ 緊張して

るな、大丈夫か？ あ、ダメ、かも、と始まる前は思っていたのですが、なんとなく始まってみたら、あ、大丈夫、かも、あ、なんか良いかも、しれないけど、お、お？ おお、なんか、良いじゃん、いつもより良いじゃんなんとなく上手くいってるじゃんなんだ安心したと思った時に、あ、あいつ間違えた、とかちょっとの間違いとかはあったりするのですが、そもそも、出演者のほとんどは、まだ未熟な、俳優ばかりの今回の公演です。

《劇研アクターズラボはNPO劇研が主催する、総合的な演劇研修の場です。舞台芸術がより豊かで楽しいものとなることを目指して、さまざまなカリキュラムを用意しています。全くの初心者から、ベテランまで、その目的に応じてご参加いただくことができます。現在、京都と高槻を拠点に、アクターズラボは展開中です。》

と、アクターズラボのページを開くとそこにはこんな風書いているのですが、はたして、今回のクラスが、「総合的な演劇研修」という言葉に適しているのかどうか、というのは実のところよくわからず、それというのも村川拓也さんの普段の演劇公演が「総合的な演劇研修」からかけ離れた、いわば、反＝演劇として成り立つような、反＝演劇、であるからこそその演劇ですらあるような上演が、そこからの距離感によってむしろ「演劇とは何か」という疑問を引き出すような、例えばエヴェレットゴーストラインズという作品などにおいて、それが「総合的な演劇研修」に繋がらないことによって、もしかしたらそれは「演劇とは何か」という疑問とともに進む稽古の中で、どうしたって演劇について考えることを強いられる、という、もしかしたら何よりもストイックで厳しい反＝演劇研修の場として機能していたのかもしれませんが、小屋入り初日の時点で、ご来場の皆様のおかげさまで、初日の19時の回は満席となった今回の「人形の家」について、おかげさまで土曜日の昼以外は全て満席、200名を超えるお客様にご来場いただけただけなのですが、この「人形の家」という戯曲は、自然主義リアリズムの演劇として多くの人に読まれてきたはずですが、ノルウェーに住むある夫婦の家、夫である弁護士ヘルメルと共に幸せな生活を続けるノラのもとに、ヘルメルの部下、クロークスタットが訪れるのだが、クロークスタットはヘルメルに疎まれ、解雇される予定になっているという状況をどうにかしてくれないか、と、妻のノラに頼みに来るとともに、かつてヘルメルが病床に伏した際、ノラはクロークスタットから借金をしたのだが、ノラは借金の借用証に書くべき父のサインを捏造していて、その事実を知るクロークスタットは、解雇を取り消さなければ、借用証書の捏造の事実をヘルメルに暴露すると、ノラを脅迫する。というあらすじ。

ノラはヘルメルにクロークスタットの解雇を取り消すよう頼むが取り合ってもらえず、代わりにヘルメルがリンネ夫人を雇うことを宣言してしまうと解雇通知をクロークスタットの元に送り、それを受け取ったクロークスタットは、ヘルメルにノラの悪事を暴露する手紙を書き、その手紙を読むヘルメルは慄き、

そしてノラを罵倒する。

一方、かつての恋人であるリンネと再会したクロークスタットは再び、リンネとともに生きていくことを約束すると、やがて改心し、借用証書に謝罪の言葉を添えノラに返す。

その謝罪の手紙を読むヘルメルは安堵し、これで不安がなくなった、とノラと喜び合おうとするのだが、ノラの心はすでに覚悟を決めていた。

そんな大体のあらすじ、ですが、どちらかといえば、というか、どう考えても、はっきりと、メロドラマだ、と思いつつ、こんな限りなくドラマチックな「人形の家」のことを、どういうわけか、いつも、社会派、フェミニズム、自然主義、などなどと語られ、むしろロマン主義的なメロドラマじゃないか、とそう考えながら、それはもちろん、自然主義的な小説の代表者として呼ばれるフローベールの「ボヴァリー夫人」などももちろんそのうちの一つ、というか、より輪をかけてメロドラマ的な性質を抱えていたりするのですけれど、かつての恋人、夫の病气、叶わぬ恋、崩壊することによってしかわかることのない幸せと不幸せ、などなど、細かく切り刻めばあちこちに、メロドラマ、のフラグメントが散らかっていますが、ところで、あなたは「ボヴァリー夫人」を知っているだろうか。そしてあなたは、メロドラマのように都合のいい様々な細部を無視しいつも自然主義的リアリズムなどの言葉で語られる、「人形の家」という戯曲をご存知だろうか。

補遺

無事に公演は終了し、終わってみれば 200 人を超える皆様にご来場いただきましたこの「人形の家」についての記録というか永遠に続く蛇足のようにして書かれた文章は、何かを発信したい、というような前向きな理由ではなく、ノラが劇中に口にした、「お金をくださらない？」という言葉に似た理由で、書きたい、というより、書かねばならない、ということがあったのですが、どちらにせよ、伝えたい思い（想い？）が溢れ出しそれを常に明確に準備していた、わけでもなく、まずはのんびりと、思いつきでタイトルを決め、その後は何を書こうかも決めないまま、なんとなく書き始められ書き終えられた毎回の記事は、劇中でヘルメルがクロークスタットに送った解雇通知のように、明確な意思と伝えるべきことだけが書かれたものでもなければ、「宛名は上に書いてある」というその手紙のようなものとも全然違って、はっきりとした宛先などを想定したことのない宙づりの文章として、書かれ、いわばヘルメルが明確に《あなた》と想定して書いたであろうクロークスタットのような具体的な、《あなた》を、このブログの書き手であり、解雇通知の中であればヘルメルを指すであろう《わたし》は想定することができないのですが、そもそも《わたし》や《あなた》というような幾つかの言葉、シフターと呼ばれる《それ》は、文脈の中

で機能する交換可能な言葉として、《あなた》にとって《あなた》である《わたし》の文章のなかで交換され、そんなことをしたらただでさえ、《あなた》の文章は長ったらしいセンテンスで読みづらいのに困る、と《あなた》が《あなた》自身を指し示す際に使うであろうけれど今は《わたし》が使うことのできる言葉が指し示す《わたし》に対して言うかも知れませんが、《あなた》にとっての《あなた》である《わたし》にしてみたら、こういう文章の方が、なんだか書きやすいわけだし、仕方ないじゃありませんか、と、《わたし》が《あなた》に言ったとしたら、それは《わたし》への配慮が足りないのではないかと《あなた》は《わたし》に言うかも知れませんが、今、誰が《あなた》で、誰が《わたし》なのかもわかりづらい文章など、もってのほかだ、と《あなた》は言うかもしれませんが、こんな風に、《あなた》や《わたし》という言葉は、単に言葉である以上、いつだって交換できてしまうものです。

こんな風に、宛先が時にあやふやなまま交換される《わたし》や《あなた》という言葉は、もちろん《わたしたち》の所有物ではなく、単に流通するだけで、時々明確に《わたし》は《わたし》を、《あなた》は《あなた》を明確に指し示すことはできたとしても、それはいつだって交換の途中にあって、交通し続ける言葉をけっして《わたしたち》は、《わたし》の所有する私物です、ということが出来ないのですが、それは劇中でノラ（たち）によって交通していた言葉だけでなく、ヘルメルが投げ続けていた「お金」にも似ていて、よく、お金持ち、なんて言葉を使いますが、はたして《わたしたち》は、常に商品との交換においてしか使用することのできない、交通の中で移動し続ける「お金」を所有することができるのでしょうか？

そして、手紙も、《わたし》が書いた文章も、結局は一枚の紙として《あなた》の手元に保管されるのですから、《わたし》は《わたし》の言葉でさえ、手元に置くことができないのです。

決してそこに定まることのない、常に交換され交通する「お金」が床一面に散らばり、《わたし》という言葉語るノラ（たち）の一人称は、それを口にした本人を名指すこともなく、最後には沢山の、ある場所からある場所へ届けられる、交通する紙としての手紙が床一面に散らかされ、そういったあらゆる交通を象徴する細部の果てに、舞台上から客席を一点に見つめ、やがてその歩みが客席扉から「外」に出て行く時、そこで交換され交通され、どこからどこへ届けられる言葉だったのか、わざわざ解説などは不要だと思いますが、結局は外に出て行く彼女だけが、宛先不在のままどこかへ行ってしまい、お金であれば物や時間や場所と交換できるし、手紙であれば「宛名は上に書いて」ありさえすれば届くはずなのに、彼女の言葉とその歩みだけが、宛先不在の外へ行ってしまった、と言うときに、もちろん本当はそんなことがなくて、彼女だって何かに交換されている、というのも、そこで起きた出来事の数々、そして宛先不在の彼女の歩みは、アンケートなどに書かれた多くは好意的で時々批判的な感想や、ここに補遺として書かれる沢山の、言葉、に、今まさに交換されている途中です。

それらの言葉は「よかった」とか「不思議だった」とか「おもしろかった」とか「わからなかった」とかそういった感想に交換され、それでも結局は何事もなかったかのように、たった4回の公演は終わったのです。

しかし、外に出て行った女性の声が《あなた》に向けられた後で、「よかった」とか「不思議だった」とか「おもしろかった」とか「わからなかった」とかの沢山の言葉で語られる作品というものについてですが、それは、1,800円というチケット代が、70分の「人形の家」の上演「時間」にまずは交換され、私たちはあなたに向けて作品を上演したその時、「お金」は「時間」に交換され、その「時間」を過ごした「あなた」たちによって、その「時間」の感想を「言葉」にされるとき、作品は、お金と言葉の間で誰の所有物かもわからないまま、ただ交換の途中のものとして上演されているだけで、そして、他にもない《あなた》によって、《あなた》がその作品を、《あなた》が発する、「よかった」とか「不思議だった」などの、《あなた》自身による言葉に交換したのであれば、今回の作品と、それが上演されていた、70分という時間の所有者は、はたして《わたしたち》、でしょうか？ それとも《あなた》、でしょうか？

劇研アクターズラボ+村川拓也
ベチパー 『人形の家』

2015年 9月4日(金)～6日(日)

9月4日(金) 19:00

9月5日(土) 15:00/19:00

9月6日(日) 15:00

会場 アトリエ劇研

料金

一般 1,800円(前売、当日とも)

学生・ラボ受講生 1,300(要学生証)

原作：ヘンリック・イプセン

構成/演出：村川拓也

出演

穂月 萌 | 井上 拓哉 | 近江 就成 | 押鐘 楓 | 北野 万里奈

城間 典子 | 武内 もも | 野村 真人 | 東川 菜 | 渡辺 祐子

スタッフ

舞台監督 浜村修司 | 照明 吉田一弥 | 音響 櫻井小麦 | 企画制作 長澤慶太

これは、団体名を《ベチパー》とした、劇研アクターズラボ+村川拓也の第一
回公演のための一年間の稽古についてのブログをまとめたものです。

文 長澤慶太（アトリエ劇研制作室）