

報告

現代演劇インタビュー・武石守正氏（SPAC 俳優）

——身体と関係性——

聞き手・構成 松本和也

MATSUMOTO Katsuya

非文字資料研究センター研究員 神奈川大学国際日本学部教授

神奈川大学日本常民文化研究所付置非文字資料研究センター【準備C班】「芸術表現における声と身体をめぐる基礎研究——舞台芸術・古典芸能・現代美術」では、2022年6月20日、武石守正氏（SPAC）を講師にお迎えして、公開講演会「俳優という仕事——身体・関係性——」を開催した。以下は、その記録である。

武石氏が所属する公益財団法人静岡県舞台芸術センター（Shizuoka Performing Arts Center：SPAC）は、ホームページにおいて《専用の劇場や稽古場を拠点として、俳優、舞台技術・制作スタッフが活動を行う日本で初めての公立文化事業集団であり、舞台芸術作品の創造・上演とともに、優れた舞台芸術の紹介や舞台芸術家の育成を事業目的としています》と紹介される、日本の現代演劇界において画期的な機関である。

今回のゲスト／インタビューである武石守正氏は、SPACにおいてレパートリー作品である『ハムレット』や『ペール・ギュント』でタイトル・ロールを演じる俳優として活躍中である。2001年4月よりスクール生としてSPAC-静岡県舞台芸術センターに所属、2003年3月スクール生修了、2003年4月よりSPAC-静岡県舞台芸術センターに所属している。

I 俳優になるまで、アマチュア劇団での活動

——本日は、公益財団法人静岡県舞台芸術センター⁽¹⁾（Shizuoka Performing Arts Center：SPAC）の俳優・武石守正さんをお迎えしました。俳優を職業としている方に、どのようにして俳優になったのか、俳優として普段何をしているのか、あるいは、稽古ではどんなことをしているのかなど、我々が知らないことは多いので、今日は体験談をたくさんお聞きできたらと思っています。よろしくお願ひします。

武石氏（以下T） よろしくお願ひします。

——まずは、俳優になるまでについて、お聞きできたらと思います。

T 正直、自分としてははっきりとしたきっかけはなくて、もともと俳優になりたい、演劇に興味があった、っていうわけではなかったんです。大学生の時に音楽が好きで、CDをよく買いに行ってたんです。バイト代のほとんどをCDを買うために使うような生活で、よく注文なんかもしてたんです。それで、CDショップの店員さんとだんだん仲良くなって、そしたら、その店員さんが「あなた演劇に向いてるんじゃないか」と言ってくれたんです。

——突然ですか。

T そうですそうです。「演劇に向いてる気がするんだけど」って言われて、その人のお母さんが演劇をやっているということで、今ちょっと人が足りないんだ

けど、稽古を見に来ないか、って言われたのが最初です。

—それは、大学生の時ですか。

T 大学2年生ぐらいだったかな。自分が知らない世界だったので、どんなものか見てみたい、と思って見学に行っただけです。

—その店員さんのお母さんということは、初対面ですよ。

T そうです。それでその稽古場に行っただけです。そのお母さんは、市民劇団をやっていたんですけど、その時は市民が参加して、オペラシアターこんにく座と一緒に作る市民参加作品に関わっていたんです。すると、今度はそこにいたプロの方から、人が足りないからちょっと出てほしいんだよね、と言われて。その日は見学だけのつもりだったんですけど、喋ってみてくれないか、って言われて……。

—いきなりですか。

T ええ。それで、喋らされたり、オオカミになって吠えたり……、もうどんどん辱めだけを受けて。それが初めて行った時のことです。

—それは大変な……。

T だんだん引くに引けないような雰囲気になって、そのまま端役で参加させてもらうことになった、というのが最初のきっかけです。

—その作品に出演したんですね。

T そうです。出ました。それだけじゃなくて、その時声をかけてくれた店員さんのお母さんが劇団をやったもんですから、その劇団に手伝いに行くようになりました。そちらの劇団でも出演させてもらったんですけど、今度はその演出家からダメ出しを受けるわけですよ。初心者だし、下手くそだから当たり前なんですけど。そこでもまた、全然知らない人の中で、自分がやってることを否定されるってということが、とにかく恥ずかしくて。みんなにダメな人だと思われてるんじゃないかっていう……。

—辛いですね。

T 俺は下手くそだ、とか、みんなできているのに自分だけできてない、っていうことが、当時はすごく恥ずかしかっただけです。でも、後になって思うと、そのできないことって結構面白いなって思っただけですよ。

—ポジティブですね。

T 後で思ったことですけどね。できることはすぐ飽きちゃうけど、できないことって、そこに自分が成長する余地があると思ったんです。ゲームとかもそうなんですけど、簡単にクリアできちゃうと、もうやらなくなっちゃう。できないけど、やっぱり面白いっていうのに、ちょっと近くて。当時は、なんで怒られてるのに〔稽古に〕行ってんだらうな、って思っただけですけど。

—なるほど。

T うまくやるかどうかってことは、もちろん目標ではあったんですけど、常に新しい刺激を受け続けていた、っていうのが面白かったですね。

—となると、少し戻りますが、CDショップの店員さんが「演劇に向いてる」と言った真意は何だったんでしょう。

T たぶん、本当のことを言えば、人が足りなかっただけだと思うんですよ。若い男の人は、演劇界一般では少ないもんですから。

—ええ、そんな。でも、武石さんの人生から考えると、その人のアシストがなければ、今こうして俳優をやっている、ということになりますよね。

T ええ、そうなんです。その方はバンドをやったんですけど、お母さんが演劇やってて、そういう表現する人に対してのアンテナがあったのかもしれないんですけど。

—それは、そんな感じがします。ちなみに、大学にも演劇サークルがあったかと思うんですけど、そちらには興味はなかったんでしょうか。

T なかった、っていうのもおかしいですけどね。でも、演劇自体に全く興味はなかったかといえば、そうでもなくて。中学生の時、文化祭で友達がやった公演が、鴻上尚史さんの『天使は瞳を閉じて』⁽²⁾で、それを初めて見た時にすごい衝撃を受けた経験がありました。それまでは、学校に回って来る演劇って、主人公が貧しさとかいじめに耐えて、成長していくというような話しか見たことがなくて、ちょっといやだったんですよ。

—なんか、いい話を見なきゃいけない、みたいな。

T だから、いやだなあと思ってたんですけど、それ

を見た時に衝撃を受けたんです。あらずじとしては、透明な見えない壁に囲まれた中で生活している人たちが、その中では幸せに暮らしているんですが、実は、見えない人にその生活を監視されて。その中にいると、やっぱり外に出たいって思うようになるんですね。中は平和だったんだけど、外へ出ようとする。そしていざ出たら、放射能で全員死んじゃう、という話なんです。当時中学生だったんですけど、本当に自分の話を置き換えているような気がしたんです。

—それは、どういうことですか。

T 自分自身も中学生で、思春期、反抗期を迎えている時で、大人になりたい、外の世界に出たい、自由がほしい、って思ってたんですけど、今、自分が出たらどうなるんだろう。ああ、自分は学校とか制服とか親とかに守られてる。でも、そのことに気づかずにいて、世間知らずだった、と思ったんです。なんか、社会を見たような気がして。

—すごいですね。

T その時に、そういう比喻のようなものを感じて。ああ、演劇ってこういうことも描いているんだって思って、すごく印象的でした。

—演劇との出会いが、中学時代にあったんですね。

T だから、演劇っていう面白いものがあるぞ、というのは知ってたんですよ。でも、それぐらいの人たち〔鴻上尚史〕じゃないとダメで、サークルなんかでやってるのは、そんな面白くないんじゃないか、と勝手に思ってた部分もありました。

—なるほど、すごく良いものも一部にあって、それは今まで触れてきた演劇とは違ってすごい魅力的だし、身近なものだとも思ってたんですね。

T 大学も九州なもんですから、きっと、東京にはすごいものがあるって、勝手に、漠然と思ってましたね。

—中学生の時には、高校や大学に行ったら演劇をやってみたい、とは思わなかったんですか。

T そこまでは、思わなかったですね。また話が戻りますが、CD ショップの店員さんが声をかけてくれたことで、急にそこにはしごがかかって、つながったんだと思いますね。

—おお、すごい。

T 大の大人が集まって文化祭やってるような雰囲気

で、大人が集まってお祭りごとをやってる感じがすごく楽しかったんですね。それと、あるコミュニティに入れてくれるということが、嬉しかったのかもしれないですね。集団で作ることとか。向いてるよ、って言われて、認められた気がして、調子に乗った面もあったと思います。承認欲求みたいなもの。俺も必要とされてるのか、と思ったりして。何も取り柄がないと思ってましたから、それまでやりたい仕事もなかったし。大学生になると、そういうの、焦るじゃないですか。

—考える時期って急に来ますね、確かに。

T もうすぐ卒業だと思うと、何かやりたいことを決めないといけない、とは思いつつ、その時はまだ仕事にしようとは思ってなかったですね。

—だとすると、いつ頃から本格的に続けようと考え出したんでしょうか。

T 公演ごとに一生懸命向かい合っているうちに、職業として、という欲求がだんだん出てきたということなんだと思います。これが仕事にできたらいいなあ、って。だから結局、成り行きの中でそうなっていったということなんでしょうけど。

—ここで戻って、例のお母さんの劇団の話をお聞きしたいんですけど。そこでは、オリジナル脚本があって、演出家がいて公演していくスタイルだったのでしょうか。

T いや、既成の作品をやってました、作家がいなかったの。お母さんたちだけの劇団だったんですよ。で、男性キャストは外から呼ぶかたちだったんです。でも、自分だけはなぜかそこに入団できて。

—入団したんですね。

T 入団しました。そこで力仕事をやらされたり、ってことが多かったんですけどね。

—その劇団では、公演のための稽古以外のトレーニング、発声練習とか走りこみとか、そういうのはあったんですか。

T あんまりなかったですね。結局、その劇団だけじゃなくて、いわゆるアマチュア劇団って稽古場を確保できないんですよ。ほとんどがお金のかからない公民館を借りて〔稽古を〕やるんですけど、みんな昼間は働いているので、夜しか集まれない。夜2時間、公民

館の限られた時間の中で稽古しなきゃいけないってなった時に、作品の稽古がメインになるので、どうしても基礎トレーニングの時間をとることができないんですよ。

—なるほど、現実的に。

T それに、演劇のトレーニングっていうのが、はっきりあるようで、ない。どう言えばいいのかな、あるって言えばあるんですけどね……。

—では、逆に、その劇団では何か成長を実感できるような目安ってありましたか。

T 何だったんでしょう…… 今あんまり思い出せないな。その劇団には2年ぐらいいたんですけど、北九州にうずめ劇場という親戚劇団があったんです。そこに、ペーター・ゲスナー⁽³⁾という演出家⁽³⁾がいて、彼がいつも劇団に来ていて、彼の演出を受けることが多かったんです。

—そういうご縁があったのですね。

T 彼には、本当に演劇のいろはから教えてもらいました。すごく勉強熱心な人で、日本の演劇に興味も持っていて、拙い片言の日本語で一生懸命に演出をつけていました。

—その時、ペーター・ゲスナーの日本語は、片言だったんですか。

T そうです。出会った時は、彼が日本に来て2、3年ぐらい経ってて、多少喋れるようにはなっていましたけど。

—そうすると、やや不自由な言語コミュニケーションを介して、彼が東ドイツで受けてきた演劇教育のスタイルに即して、基礎を教わるかたちになった、ということですね。

T そうなんです。言葉が片言だから、こっちがある程度想像して、彼の言葉を補完するように、何を言わんとしているのかを考えながらやってたんですね。今思えば、それはすごく良かったと思います。

—なるほど、一から十まで説明されるわけじゃなくて。

T 抽象化されたダイレクトな言葉だけがポンって来るので、例えば「もっと柔らかく」と言われると、その柔らかさのニュアンスって、本当にいくらでもあるから、彼の目指す柔らかいはどれなんだ、と一生懸命

考えました。

—それがクリエイションにつながっていく、ということですね。

T 後に、自分はそのうずめ劇場に移籍するんですけど、彼の演出を受けていた時には、とにかく毎日同じことをするな、ってよく言われてたんですね。何かやると、それは昨日見たって言われて。最初の頃、それは本当にしんどかったんですけど。とにかく彼には、新鮮に演^キってくれ、昨日の演技はなぞらないでくれ、と言われていました。

—大変ですね。

T それこそ、セリフを覚えていっても怒られるぐらいで。もちろん、最終的には覚えなきゃいけないんですけど、セリフを思い出している姿が嫌いらしくて。演技してないじゃないか、今あなたはセリフを思い出すことに夢中になっている、って言われて。だから、大体のあらすじを覚えてたらインプロ、即興で演技を続けていきましたね。

—一方で、同じこともできなきゃいけない。

T その時は、日々、その場その場を新鮮に生きることを、すごく教えてもらいました。

—となると、演出家のリクエストに毎回応えていくことが、大変な課題ですね。

T そうですね、大変でした。でも、先の話ですけど、私が今所属しているSPACの鈴木忠志さんのところに行った時、それまでずっと違うことをやれって言われてきた中で、鈴木さんには代々受け継がれてきたレパトリーと呼ばれる作品があって、その役をもらった時に、ちょっと変えた方が面白いんじゃないかと思って変えたら、「お前は演出を変えるのか」ってすごい怒られて、あれっと思いました。

—それは、真逆。

T 今度は、毎日同じことをやる、しかも前任者がやったことをやらなきゃいけない。これ俺じゃなくてもいいんじゃないか、って当時すごい悩んだんです。とにかく、その時の自分ができる、新鮮なものをやるのが演技で、オリジナルだと思ってたんで。ですけど、鈴木さんからは「何で同じことやらないんだ」って言われて、ずっと考えた時に、あ、待て待て待て。歌舞伎にしろ、能にしろ、全く同じことやってても名

優はいるじゃないか、違うことをやればいいっていうのは、なんか違うかもな、って思って。それですごく楽になったし、同じことをやっても新鮮にできる、っていうことが身に沁みて分かったんですよ。一回性っていうのは、別に違うことをやることではないんだ、っていうことはすごく思いました。

—確認しておく、それまでペーター・ゲスナーの、毎回違うものを見せてくれるという演出を受けていた経験があったからこそ、型を守っていくタイプの作品、演出家に出会った時に、気づきがあったということですか。

T そうですね、新たな気づきっていうか、違う一回性の捉え方ですかね。もちろん、ぱっと浮かんだわけじゃなくて。それまでの全否定でもあったので、すごく苦しみましたけど。大変な経験でした。

—それはとても面白いです。静岡でSPACのスクール生になるのは、もう少し先でしょうか。

T まだですけど、近いです。うずめ劇場も2年ぐらいいしかいなかったの。

—では、その時期のキャリアというか、流れなどお聞きしたいです。

T はい、うずめ劇場で2年ぐらいやっていた時に、鈴木忠志さんが利賀村で演出家コンクールを始めて、⁽⁴⁾それにペーター・ゲスナーが作品を出して参加したいと言い出したんです。鈴木忠志さんはSPACの前芸術総監督で、今は富山県の利賀村でSCOTという劇団を主宰しています。

—その頃、武石さんはまだ学生ですか。

T いえ、もう24、5歳になってたと思います。ペーターは元々アングラ演劇に強い関心を持っていたので、当然参加したい、と。鈴木さんはアングラ御三家の一人ですから。それに、地方で活動していると、お客さんにも自分たちにも、今どのレベルなのかが分からない、というのがあって。それを解決するには、外部からの批評、評価が必要だとは思っていて、ステップ・アップするには、何かにチャレンジしていくしかなかったんです。

—当時のコンクールは、課題作品があって参加するかたちですよ。

T はい、課題戯曲から岸田國士の「紙風船」を選ん

で、自分も出演しました。

—手応えはどうだったんでしょうか。

T 自分としては、ふつうのことをやったような気分でした。いわゆる新劇のようなスタイルで、自分ができることはその程度のことだったんで。でも、やれることは一生懸命やりました。あと、他の参加カンパニーの作品も見られたんですよ。同じ戯曲を、独特の世界観で上演しているところも多くて、大きな刺激になりました。同じ戯曲がこんなにも変わっていくんだっていうのが、すごく衝撃的で。

—結果としては、第1回演出家コンクールの最優秀演出家賞、つまり1位に選ばれましたよね。おめでとうございます。

T ありがとうございます。ペーター・ゲスナーに恩返しができたような気持ちで、とても良かったです。それで、その時に鈴木さんに声をかけていただいたんです。うちにトレーニングに来ないか、って。うずめ劇場との義理もあったので、すぐにはいかなかったんですけど。

—演出家コンクールで1位になった時点での将来設計は、どんなふうにお考えだったんでしょうか。

T そうですね、大学4年生ぐらいの時には、ぼんやり演劇の道に進みたいって思ってたような感じで。それから、うずめ劇場がアマチュア劇団にしては求められるレベルが高かったんですよ、プロ志向というか。ペーター・ゲスナーは、それを生業なりわいにしていたこともあって、これ〔演劇〕は職業として成り立つものなんだ、っていうのも見ていましたし、その熱意に引っ張られるようにして、自分もこれでやっていこう、と考え始めていました。

—なるほど。では先ほどの、鈴木さんからお声がけがあったところに戻らせてください。

T 鈴木さんからの話は、SPACのスクール生というもので、新しい演劇人を育てるために、役者だけでなく、スタッフや演出家志望の人間も集めた育成機関でした。2年間学びに行く以上、うずめ劇場は離れなきゃいけない。

—学びに行く、というスタンスであったにせよ、引っ越しもあるし、大きな決断ですよ。

T そうです。ただ、鈴木さん自体はずっと憧れの演

出家だったんです、北九州にいた時代から。昔のビデオでしか見たことないですけど、作品を見た時にすごく衝撃を受けて。

——そもそも鈴木忠志さんを。

T はい。九州でやってたアマチュア時代に、プロと呼ばれる人たちの作品を見るわけです。たまに地方まで回ってくる作品を見ると、大人数の芝居の場合、あのメインの役はできないけど、端の役ならできるんじゃないか、と勝手に思ってたんです、自分の実力も分からずに。でも、鈴木さんの作品を見た時、端の役もできないと思ったんですよ。

——ビデオで見ても衝撃的だった、と。

T はい。1982年の『トロイアの女』で、白石加代子さんも出ていたんですが、それはもう端の役者までも素晴らしくて。これは、俺、端の役もできない、って思ったんですね。

——面白いのは、武石さんはすでに、そういう見方を習慣的にしていたということですね。

T ええ。昔、朗読をやってたんですよ、九州で、フリー・ジャズのピアニストの人と。2人で回ってた時に、ジャズピアニストの確かな技術を目の前にしてすごく思ったことは、自分自身は下手でしたが「役者です、読みます」ということでやっていたんですが、ピアニストはそうはいかないな、と。いきなり明日からピアニスト、って無理で、必ずトレーニングが必要なんです。だから、ピアニストと名乗っている人は、それなりの技術やキャリアがある。でも、明日から役者はいっぱいいるんですよ。

——なるほどなるほど。

T 例えば、やったことなくとも役者ですってことはあり得るけど、それはピアニストではあり得ないわけじゃないですか。そうした時に、技術というものが必要だって痛感したんです。特別秀でたものが自分にならなかった時に、自分自身が何を拠り所にしていくんだろう、技術って何だろうと考えていて、鈴木さんの世界にはそれが明確にあったんですよ。

——簡単には真似のできないような、何か。

T はい、これはできないな、と。だから、端の役の俳優まで、この人たちは立ってるだけで違う、と。それを感じた時から、鈴木さんのところで学びたい、っ

で強く思っていました。

——となると、確かな技術を持った俳優のロールモデルとして、鈴木さんのところでやっている俳優たちにはそれがあると考えていたのですね。

T すごいって思ってた、憧れてたんですよ。うずめ劇場でやってた時には、昨日と同じことをしないでくれてと言われてやっていたので、本番も何となくワークショップの延長みたいを感じる時があったんです。インプロみたいな感じで、進んでるかもしれないけど、どうしても積み重なるものが少ない。悪く言うと思いつき、アドリブみたいに見えていて、なんだか身内が面白がってるだけなんじゃないか、という自己否定があったんです。今、まずベースを作らなきゃいけないんじゃないか、ってずっと悩んでたんです。なので、鈴木さんに来ないかって言われて、勉強できる、学びたい、ということが一番でしたね、最初。

——スクール生としての2年間については、この後お聞きしたいと思いますが、本当、渡りに船という感じだったのですね。

T そうですね、行った時はそうでした。やっぱり、すごく勉強になりましたね。いろんな基礎、演劇の楽しさだったり、入り口の広さっていうのを、最初にペーター・ゲスナーに教わって、そこから道を極めていく方の面白さを教わったのは、鈴木さんでした。

——ではここまでの締めくくりとして、質問させてください。そもそも、誘われ方から偶然だったようですし、その劇団に参加してからも、とにかく恥ずかしかったり、知らないことばかりだったと思うんですけど、その間、演劇に関わり続けてきたのはなぜでしょう。

T 演劇をやっているということ自体が、新鮮で面白かったんですよ、何でも。セリフを喋ることも初めてだし、舞台ではお客さんにお尻を向けちゃいけないんだよとか、今になっては当たり前のことなんですけど、何でも面白かったんですよ。ペーター・ゲスナーにも、できないことが面白い、ってことは気づかせてもらいましたね。

II SPAC での活動、 演出家としての鈴木忠志氏、宮城聡氏

—ここからは、静岡に移り、SPACのスクール生になってからのことをお聞きしていきます。北九州から静岡に引っ越して、稽古場に通う暮らしという、なんだか新入生みたいな雰囲気ですけれど、その当時の心境など覚えていますか。

T その時はたぶん、学べる喜びっていうものと、あと自意識が強かったんで、早く認められたい、といった気持ちが強かったです。

—おお、意欲的ですね。

T そうですね、認められたいっていう思いで行ったんですけど、コテンパンにやられましたね。何一つ基礎ができてないっていうことを、怒られながら痛感しましたね。

—鈴木忠志さんは世界的にも著名な方ですから、今まで北九州でやってた時のプロを目指すアマチュア劇団から、スクール生になったことで少しプロに近づいたという実感もあったと思うんですけど、稽古やトレーニングの段階からショックを受けたのでしょうか。

T はい、大ショックを受けました。まずは、訓練しかさせてもらえないんですが、鈴木さんが考案した俳優の訓練——演劇界ではとても有名な、スズキ・メソッド⁽⁵⁾というものがありまして。

—世界的にも有名ですね。

T 普段の訓練に限らず、鈴木さんの芝居もそうなんですけど、基本的に足袋を履いていることが多いんです。足袋を履いて床を強く踏んで、下半身をとにかく鍛えるっていうか、下半身に重点を置いた訓練があるんですけど、それを全員やるんですね。基本的には、俳優が舞台に立って表現するための言葉や身体を獲得するための訓練です。

—だとすると、一般人には演技するための身体や声は備わってない、ということですね。

T はい、それは日常の延長なので。鈴木さんの舞台の、非日常性を表現するためのフィクション性を獲得する、っていうことですかね。まず、そのスズキ・メソッドで大切なのは、重心、呼吸、エネルギーで、この三つをコントロールするための訓練をしていきま

す。それができていないと、演じて、ただその人本人でしかない。そうした個性を消した先に、本当の個性が出て来る、そこまでは単なるクセでしかない、と。

—それは、身体の個性、ということですね。

T そうですね。だから、スズキ・メソッドでは重心を大事にします。丹田って言われるへその下にあるところを意識する。重心をコントロールするっていうことは、身体のコントロールだという捉え方なんですけど。まず、身体をコントロールするっていうことをやってみた時に、全くコントロールができていなくて、自分の身体をコントロールすることがこんなにできないもんなんだっていうことを、本当に痛感しました。

—身体をコントロールする、というのは。

T 自分の身体を自分の思い通りに動かすってことが、思ってるより人間ってできないんですよ。しかも、鏡で見ないと分からないんですよ。いざ身体をコントロールしようとした時、思っていたほど自分の身体を使えてなかった、ということを実感させられるんです。

—そういうことは、トレーニングをしていく中で気づいたり、鏡を見て気づいたり、あるいは、他の人を見ても気づくんですか。

T そうですね。型の話になりますけど、スズキ・メソッドには、決まった型がたくさんありまして、その型を学びながら訓練していくっていうスタイルなんです。最初は、型がかたちって感じなんですよ。

—次の段階があるということですか。

T はい。次の段階にいくと、その型の中に、衝動を封じこめていきます。型に衝動を封じこめるということができている人を見ると、やっぱり全然違うんですよ。かたちだけで型をやっている人と、イメージをもって衝動を封じこめている人は、かなり違って見えました。その時、自分とは全然違う、っていうことを学べたのはすごく良かったですね。

—身近なところに、お手本になる先輩たちがいたんですね。

T 何十年ってやってる先輩たちがいたのはすごく良かったですね。同じような人たちだけだと、似たようなもんだな、と思ってしまったかと。それが、完成形を見ると、いかに自分が届いてないかっていうのが、

すぐく分かりやすくて。

—スズキ・メソッドのトレーニングの時には、例えば、こういうふうに足を動かしてください、という指示があるんですか。

T 指示としてはそうです。その時、「とにかく何かと向かい合ってくれ」っていうことがよく言われますね。基本的には「舞台上に立ってるんだから、訓練の間中、舞台上に立っているんだ、っていうイメージで何かと向かい合ってくれ」と。それで重心が上下しないのか、重心がぶれるっていうことは、ちゃんと向かい合っていないじゃないか、自分の身体だけ見てるからそうなっちゃうんだよ、っていう話なんですよ。ふだん喋ってる時って、顎^{あご}ってあんまり動かないんですよ。実は。でも演技するとなると、こうやって〔顎を前後させながら〕喋る人が多いんですよ。

—確かに。

T これ、実は自分しか見てないんですよ、その時。ふつうに喋ると、みんな動いてないんですよ、一般的に。それは、相手と喋ってるから。

—となると、逆に、演劇をやってない人でも普段できていることが、舞台上でやるとなると過剰になったり、変な動きをしちゃう。それを改めて、要素要素を分けて、全部がコントロールできるように、自覚的にやるということですかね。

T そうですそうです。自覚的に自分の体を使うための訓練でした。

—少し戻りますけど、例えば、向き合ってるかどうか、というところまでは注意されるにしても、さっき仰っていた、型にある種の衝動を封じこめていくというのは、言葉として指導されるわけではないですよ。

T ないですね。それは言われたわけじゃないんですけど、自分自身が訓練を見ていて、とっても良い人とそうでもないなって思う人の違いって、やっぱりあって。それはたくさんの方がいて、先輩もいたから分かったことなんですけど。この人はなんで同じことやってるのに、こんなに素敵なんだろうって思って見ると、この人はその一つ一つ動きにイメージがあるぞ、ちゃんとその衝動っていうものを型の中に封じこめているな、って思ったんですよ。それが初めて型っていうものになるんだな、って思って。

—でも、ビデオで撮ったりすれば、動きとしてはほぼ同じに見えるわけですよね。

T そうなんです。

—それでも、良し悪しがある。

T それこそ、舞台上で10人ぐらい出てきて、なんかあの人に目がいくっていう時。バレエのコール・ド・バレエ（群舞）でも、全員が同じ振り付けで踊ってるのに、どうしても目がいく人っているんです。その人たちってやっぱり衝動がちゃんと入ってて、変なことしてるわけじゃないのに目がいく、同じことやってるのに目がいくのって何だろうなって考えた時に、その人たちの身体がとてつもなくドラマチックだな、明確に向かい合っているイメージがあるな、って思ったんですよ。動くことが目的じゃないんですよ。それも結果なんだっていうふうに見えていて。全ての動きが結果でしかないっていうふうに見えるかどうか。動くことが目的になると、ただ動くために動くことになっちゃうんで。

—段取りが見えるような演技は、確かに下手に見えますね。

T そうなんです。でも、何か衝動があったら、その動きの質って変わっていくはずなんです。全く同じ動きをしても、質が変わると思います。たくさん動きをしていく中で、一つ一ついいいに追っていかないと、身体を動かす運動になっちゃう、って思って。—はたから見るとスズキ・メソッドは、ハード系体育会の集団訓練のように見えるんですけど、やってる人たちの中には質的な差が、はっきりあるということですよ。

T ありますね。やっぱり良い人と悪い人、明確に感じますね。自分が毎日同じことをやっていると、気づくと慣れてしまう時があって。そうするともう1回、崩すために新しいイメージを改めて構築し直す時もありますね。

—慣れると運動になってしまう、と。

T 例えば、等身大の人間と向かい合っている時と、50mに巨大化した人間と向かい合っている時とで、自分の身体って変化するじゃないですか。同じように向かい合うとしても、自分の重心が上がっていったりとか。その向かい合うものが変わった時に、自分の身

体っていくらでも変化するぞ、って思って。演技って基本的には見えないものと向かい合っているわけじゃないですか。実際には存在しないシチュエーションで、見えないものと向かい合う中で、その時の身体を自分に落としこむっていう訓練なので。だから、日々同じ動きをしながらも、いかにイメージを豊かにしていけるか、っていうことでもあります。

—同じ動きの中で、イメージのバリエーション。

T はい。例えば、何か燃えているものと向かい合った時の身体って、そうじゃない時から変わっていく。それは、同じことを繰り返すことによって発見できましたね、だから繰り返さないと、やっぱりできないんです。毎日やるからこそ発見がある。毎回違うことをやっている、それはもう体験を繰り返しているだけで、経験にはなりづらいんです。

—ちなみに、本当に毎日やるんですか。

T はい。本番がなくてもやりますからね、鈴木さんの場合は。ずっと、毎日毎日、とにかく長い時間やりますね。身体的にもハードなんですけど、やっぱりイメージを持ち続けるっていうことはもっと難しくて。体力はだんだんついていくんですが、イメージを維持し続けることの方がしんどいかもしれないですね。

—そのあたりが、SPACのスクール生としてトレーニングから学んだ、一番大きなものですか。それまでの、武石さんの俳優としての経験から考えて。

T そうですね。すごく大きかったですね。動き自体はそんなに複雑じゃないもんですから、やって1、2年すれば、みんなかたちはそれなりに様さまになってくるんですけど。「足踏み」と呼ばれる、床をひたすら3分間くらい強く踏み続けてパンと倒れる有名な動きがあるんですけど、これで演技がうまくなるのか、っていう。

—そこを是非、お聞きしたいです。

T 最初の何年間かは、こんなのでうまくなるのか、と思ってたんですけど。型とかイメージとかが大事だと思って思うようになってきた頃、その中に衝動を封じこめて、同じ動きの中にさまざまなイメージが入れられるようになってくると、こうした動き、型って大事なんだなって、学びましたね。だから、訓練することで、演技は上手くなっていくと思います。

—やっぱり、何段階かあるんですね。

T でも、これは one of them というか、必ずしもスズキ・メソッドじゃなくてもいいと思うんです。自分がどんなイメージをこめられるかとか、どういうふう演技につなげていけるか、っていうことができれば、どんな訓練でもきつと役に立つんだと思います。自分の場合は、スズキ・メソッドのおかげで気づいたことではありますけどね。

—それは、先程お話いただいた、明日からピアニストにはなれないけど、明日から俳優にはなれてしまう、という現状に対して、それを俳優として解決していくための、確かな技術だっという手応えもあったんですか。

T ……あの、そこまではなかったですね。自己肯定感が弱いんだと思うんですよ。今でも、職業として俳優ではあるんですけど、プロだっということは、なんか言いにくくて。

—ええ、そうなんですか。

T 職業意識みたいなもので言えば、始めた時から、お客さんから入場料を取っている以上、そしてある程度お客さんの時間を奪っている以上、ということで、北九州のアマチュア時代から、職業的なプロ意識みたいなものはずっと持ってたんですよ。こんなものは出しちゃいけない、お金を取っている以上ダメだ、とか漠然とした基準はあったんですけど。これで自分はプロですよ、っていうふうにはっきり言えるようなものは、いまだにないですね。

—意外です、そうなんですね。

T 今もずっと学んでるって感じはありますけど、自信っていうものは……。訓練を通じて、目が鍛えられてきたのは嬉しかったですけどね。先輩たちの違いが分かるようになってきたとか、この人は何が優れているんだとか、前は分からなかったものが、すごいって分かるようになってきたりするので。

—それは、型のトレーニングの反復を通じてですか。

T そうです。型って一回性がすごく大事なんで、同じことをやるのが型じゃないんです。一回性において新鮮にやれるか、ということを通して学んでいくんです。だから、全く同じことをやっているようでも、実は違うんです。そこにこそ面白さがあると思

ますよ。

—反復からの差異ですね。では、スクール生の別の側面ということで、公演に参加する機会があったのかどうか、お聞きしたいのですが。

T ありました。鈴木さんの作品に端役で出させてただくってという経験と、スクール生の発表会がありました。1年目は鈴木さんのレパトリー作品の『カチカチ山』、太宰治の作品ですね、これをスクール生だけでやりました。演出はベテランの俳優の方についていただいて、鈴木さんの演出を踏襲してやりました。2年目は振付家の方が来て、スクール生だけでダンス公演をやらせていただきました。それから、スクールの中には講義、座学もありまして。

—そうなんですか。

T 今の芸術監督の宮城聡さんも講師に来てくれましたし。ほかには、SPACの稽古を一日中見ているようなこともありました。何を良しとして、何をダメと言っているのか、たくさん「見る」という時間を与えてもらったのは、すごく良い経験でした。

—鈴木さんが本公演のための稽古で演出をつけて、ダメ出ししている現場を見る機会があったんですか。

T ずっと見てましたね。一時期、稽古を座って見ているのが勉強だったんです。何かを作っていく過程で、鈴木さんって本当に世界中から呼ばれて公演している方なので、その人が何を面白いと思っているのか、何をダメだという基準を持っているのか、っていうのを見せていただいたのは、とても良い経験でしたね。—なるほど、できあがったものだけだと、その過程が分かりませんもんね。

T はい。その人が、どういう過程を踏んでそこにいったのか、というのを見られたので。

—今でこそ稽古場見学とかアウトリーチが増えつつありますけれど、スクール生は特権的にそういうことが当時からできたんですね。

T そうです。だから、ずっとメモを取ってましたね。忘れてっちゃうんで、とにかくメモを取ってメモを取って。

—ある程度言語化できないと、メモって取れないじゃないですか。稽古を見てメモを取るって、大変そうですね。

T そうでもなかったです。自分が分かればいいので。人に伝えるとなると、たぶん伝わらないことがあるんだと思いますけど。

—自分用のメモなんですか。

T 先ほど訓練についてうまく言えなかったのと一緒で、何か感覚で、自分が分かって何かできるっていうレベルでは言語化してましたね。鈴木さんが言った言葉をそのまま書いたりするのでも、いいと思ってました。逆に、言語化しすぎると、また違う気もしますよね。演劇とか芸術って、明確にしなきゃいけない部分と、どこかちょっとぼんやりさせとかないといけないところがあって。カチっとしすぎちゃうと、すぐに限界が来ちゃうっていうか。

—理詰めじゃない、余白みたいなもの。

T うん、そうですね。そういう感じもさじ加減ですけどね。だから、だいたい経ってからそのメモを見ると、何を書いたのか自分でも意味が分からない時があります。

—その時はそれで分かったっていうのも、大事な感覚というか、手触りですね。

T それはありますね。

—スクール生ならではの経験を積んで2年経って、その後、正式にSPACに入ったということですよ。そうすると、今度は鈴木さんの作品にも出演するんですか。

T そうですね。当時のSPACは、基本的に鈴木さんの作品を上演する劇団だったので。

—それこそ、鈴木さんは尊敬する演劇人ですよ。スクール生だったとはいえ、今度は実際に稽古をつけられることになって、いかがでしたか。

T いざやってみると、本当に指示の少ない方で、ずっと怒ってるんですよ。ずっと怒ってるんですけど、ダメだって言われる時があるんです。ダメだって言われた時に、でしょうね、って思うんですけど、何がどうダメなのか言ってくれなくて。

—困りますね。

T でも、それはすごく考える時間になりました。質問もできないような感じだったんですね、とにかく厳しくて……。気軽に、どこがダメですか、なんて聞けない。とてもそんな雰囲気じゃなくて。

——そもそも前提としては、自分でセリフを覚えて、自分なりに演技を作って稽古場に持っていきますよね。

T はい、それを鈴木さんがずっと怒って見ている、という。自分の場合は、セリフ2行で5、6時間かかったことがありました。その時はさすがに色々言われましたけど、それもちょっと抽象的だったんです。呼吸がダメだとか、身体がダメだとか、セリフのもう第一声がダメだ、とか。それで、どういうことだろうと考えて、またやって。禅問答みたいな時もありました。——それは、一方で贅沢な時間ではありますね。かつて公民館で2時間ぐらいしか稽古できなかったのに比べれば、ある意味、2行に5時間もこだわれる環境というのは。

T 確かに、ありがたかったですね。ただ、当時は劇団員がみんな見てる中で、自分だけのせいで〔稽古が〕止まってるんじゃないかっていう心苦しきは、変わらず、ずっとありました。

——逆に、OKの時、鈴木さんは何か仰るんですか。ただ、流れていくんですか。

T ただ流れて行って、終わりぐらいに、良くなったよと言われたりすることもありました。逆に、もっとダメな時は、外でやって来いって言われますね。それで、外で一人でやってる間、鈴木さんは別のシーンの稽古をしてるんですが、忘れた頃に呼ばれて、急に「はい、やれ」って言われる。怖かったですね、本当に。

——私が見てるのは完成した作品ですけど、ただならぬ緊張感があります。

T かつて鈴木さんに憧れるきっかけになった『トロイアの女』に出演していた俳優たちは、その緊張感がすごかったんですよね。非日常の身体っていうのはこういう身体を指すんだな、って。日常を全く持ちこんでなかったんですよね。それはやはり、俳優個々が自分で、さっき言ったイメージを描きながら訓練をして、その上で、稽古場で鈴木さんが演出をつけることで成立していたような感じですね。それだけが素晴らしいということではないですが、鈴木さんが作りたい世界観は、非日常の空間、凝縮された瞬間を出したい、その時には、本当に息することも^{はばか}憚られるような緊張感の中でしか生まれない空間を目指しているんだな、っ

ていうのは思いましたね。だから、鈴木さんのやり方が良い悪いとか、好き嫌いとか、別として、鈴木さんの作品に出る以上はそのための身体を持っていないといけない、ということは思ってました。他の作品世界、他の演劇観もあってよくて、それには別の身体がまた必要とされるかもしれないけど、でもまあ基本的には関係性の密度の差ですよ。

——演劇観に応じた身体。

T 普段誰かと話す時、関係性で声も変わるじゃないですか。親と話してる時や恋人と話している時とで。それから大勢の前に立つと、自然と身体が変わるし、声も変わってますよね。それが例えば、作品の中で抜き差しならない、人を殺すかもしれないというような関係の中の身体や声っていうことになると、そういうものがあるはずなんです。だから、鈴木さんには、どうなんだ、そんな身体で人が殺せるのか、ってよく言われてましたね。

——演じる、ということは、単にセリフや動きを覚えて再現するだけではないんですね。

T そうです。我々は呼吸って言い方をしますが、作品の世界観に合わせた身体、居方と言ったりもします。例えば、リアリズムと呼ばれるテレビドラマの演技は、そういう呼吸でやらないとおかしいわけですよ。だから、作品に合った呼吸、居方を見つけていく。演出家が何を、どんな呼吸、どんな居方を求めているかを探っていくんです。鈴木さんの場合は、極端に突き詰めた呼吸で、最初にそれを学んでいたの、他はそれを緩めればいんだな、ってその後分かりましたね。極端なものを1回やっておくと、緩めることは簡単なんで。

——そういうものなんですね。

T 最初は、非日常の世界に飛ばすっていうのが、やったことがなかったのが難しかったですね。舞台の中でテンションが上がるというのは、もう全然レベルが違うことだったので。

——素人視点で恐縮ですけど、稽古場では非日常を目指した稽古をして、演出を受けながら作品が完成していくんだと思いますが、同時に、俳優も人間ですから日常生活も送っていくわけですよね。日常の暮らしの中から、劇場入りをして舞台に上がる。そうした時、

非日常の身体、居方にまで、どうやって集中なり身体なり、持っていくんでしょうか。

T 若い時はそれがうまく切り替えられなくて、作品の稽古期間に入ってくると、もうずっと張り詰めてないとダメでしたね。

——舞台用の緊張の方に合わせる、と。

T そうです。そっちに合わせないと、稽古で怒られ続けてしまって。その身体に持っていくには、長い時間集中していないと自分はできなかったんです。だから、若い時はずっと集中してたんで、もうオフになった時には起きあがれなくなっていましたね。ずうっと寝て起きて、まだ眠いんですよ。あの頃は、朝起きた時から今日も稽古だ、って思いながら、ずっと集中していましたね。それが4年間ぐらい続いてたんですけど、ある時、オンとオフがうまく切り替えられるようになってきたんです。

——それは、何かきっかけがあったんでしょうか。

T いえ、慣れだと思うんですけど。ただ、そうやってきた時に、はっきりと楽しくなってきた、面白くなってきたんですよ。鈴木さんにも、ちょっと新しい提案をやってみよう、といったことが自然と考えられるようになってきて。

——それまでの蓄積が、つながってきたんでしょうか。

T はい、それはやっぱり、自分が自覚的になれたんだと思うんですよ。オンとオフの切り替えができることによって、このシーンの中で求められているものはこれだよって自覚的に理解できて、若い時にダメだって言われた時よりは、あれがダメなんだなって分かるようになってきて。そうになると、自分からの提案ができるようになってきて、その時、初めてちゃんとした役者として独り立ちできたのかもしれないです。

——でも、そうになると、それまでは……。

T それまではたぶん、生徒ですね。

——なるほど。

T 怒られないようにする、認められようとする、っていうことだけが目的だったんで、あんまり面白くなかったですしね。

——ちなみに、そういった変化は、演出家の鈴木さんには分かるものなんじゃないですか。

T 分かりますね、たぶん。その時期から、すごい可

愛がってくれるようになりました。

——わあ、そうなんですね。

T 役もどんどんつけてくれるようになって、大きい役をもらえるようになったのも、その頃からでした。

——じゃあ、やはりその時期が、俳優としての大きな転機ですね。

T はい。とは言え、まだまだ下手くそでしたけど。少し自分の足で歩き始めたというか、鈴木さんの目を気にしなくなった、っていうんですかね。

——そこまで4年間、長いですね。

T 長いですよ、4年間ずっと怒られてたわけですから。年齢的には、20代後半から30ぐらいの時ですね。ペーター・ゲスナーのところでやってた、アドリブで新鮮にやるものと、鈴木さんの型でやるスタイルがつながったんです。逆に、それまではつながってなかったんですけど、その頃、いろんなものがつながり始めたんです。それまでの経験を回収するじゃないですけど、自分でもう一回意味づけ直したり、今の自分の目指していることとやっていることが、実は生きてつながってたんだ、みたいなことが実感として分かってきたんです。

——ペーター・ゲスナーと鈴木さんがつながった、というのはどういうことですか。

T ペーター・ゲスナーがやっていたものを、大雑把な言い方ですけど、ふつうのお芝居だとすれば、それと型がガチガチにある鈴木さんの作品は、違う演劇みたいに思ってたんです。例えば言えば、ふつうの演劇と能・歌舞伎は違う、と思っていたのが、根底では、実は演じるってことに関しては一緒なんだ、っていうのが実感としてつながった瞬間があったんです。歌舞伎役者さんたちが、ふつうのお芝居に出たりするっていうことも、そういうことですよ。もちろん、別物なんですけど、演じることに関しては一緒で、つながっているものもあるんだっていうことは、4年ぐらい経ってから分かりました。

——それで、面白くなってきた、ということですか。

T はい。面白くなるっていうのは、稽古の辛い時間なんか、後々、生きてくるっていうのが分かってきたということでもあります。でも、その前提として、辛かった4年間が必要だったと思います。ダメだから

考えるんですよね。あの時期、なんでダメなんだろうってずっと考えていたことは、いまだに財産にはなってますね。

——修業時代ですね。それでは、SPACで芸術監督が代替わりしてからのことも、お聞きしていきます。

T まず、鈴木忠志さんが2006年度まで静岡県舞台芸術センターSPACの芸術総監督だったんですけど、その後、もともと東京でク・ナウカという劇団を主宰していた演出家の宮城聡さんが芸術総監督に就任されたんです。今度は、宮城さんがメインで作品を作っていくっていう中で、宮城さんの作品に初めて出演させてもらったのが2008年、『ハムレット』でした。
——え、それが最初なんですか。いきなり、タイトル・ロールですね。

T はい、それが最初です。ハムレット役をやらせてもらったんですけど、宮城さんは鈴木さんと真逆というか、驚くほど何も言わないんですよ。何も言わずに、ずっと見守ってるんです。

——良いも悪いも言わない。

T はい。時々明らかに方向性が違う時は言うんですけど、役者が何を出してくるか、っていうのをずっと待つんです。それで、その出てきたものに対してジャッジしたり、修正したり、ということが多いです。なので、俳優がどこから出てくるとか、シーンの方向性、小道具や椅子、机の使い方なんかまで、全部自分たちで決めなきゃいけないんです。

——そうなんですか。

T もちろん、そうじゃない時もありますけど。本当に大きな設定だけは決まるんですよね。舞台装置だけは決まって、あとは自分たちでまずやってみよう、といったような感じです。

——その前に、公演用の作品が決まった時、言葉のレベルで作品の理解を宮城さんがレクチャーしたり、みんなで議論したりっていう機会もないんですか。

T そうするのは、ある程度ありますね。本読みなんかもありますし、作品の解釈なんかはある程度話して共有します。その後、それをどう表現するかってなった時は、やっごらん、っていう感じでしたね。

——そうした本読みなんかの時に、大まかな方向性は示されるんですか。

T はい。ただ、枠がでかいんです。枠が大きすぎて、あまり手がかりにならない……。結局、あんまり決めない部分が多いんですよね。俳優たちが、自分の想像を超える何を出してくれるか、そういうのを待つためにも、指示がなくて自由なんですよね。

——それは、俳優としてはどうなのでしょう。

T 最初、それがストレスになる役者もいました。「何も言ってくれないじゃないか」みたいな。確かに、そう思いますよ。でも自分は、鈴木さんの稽古を受けてきて、その前のベーターの経験も良かったかもしれないですけど、それなら、ある意味、自分がクリエイターとして存在しているんだ、って思いました。考える余地があるっていうのは良かったですね。

——なるほど、俳優としてはやれるところまでやって、ジャッジを待つ、と。

T ハムレットを演じた時に、毎日、自分の芝居を振り返って修正していくんですね。稽古場でやってみて、いざやってみた感覚で、もうちょっともうちょっと、と修正していったんです。それを、宮城さんもずっと黙って見てたんですけど、ある時、「前の方が良かった」って言われたんです。それで、毎日修正してたから「どれぐらい前ですか？」って聞いたら、「三か月ぐらい前なんだよね」って言われて……。もう覚えてないんですよ、そんなに待たないでくれよ、と思ってる。

——ずいぶん前……。

T 宮城さんとしては、いつか戻るかな、と思ってたらしくて……。自分が何か試してるのは分かっているから、ちょっと見てみよう、ということらしかったんですけど。もちろん、これは極端なエピソードですけど。自分としては、この場面の関係性ってどうなんだろう、居方も見つけられない、ともがいている時に、宮城さんは黙って見ててくれて。ある意味すごく忍耐強いんですね。

——少し専門的な話題かも知れませんが、宮城さんにはご自身の演出スタイルがあって、ク・ナウカ以来一緒にやってきた俳優さんたちがいて、その演技のスタイルを、武石さんもご存知ですよ。宮城演出の時は、そのゾーンなり雰囲気に合わせていこう、ってことは考えるんですか。

T 考えます。宮城さんの求めている質感や呼吸、居方なんかがどんなものであるかっていうことは、それぞれの演出家とやる度にいつも探ります。そこが最初に時間を割く部分ですね。演出家が何を良しとしているのか、何を見たいと思っているのかっていうものを探りながら、その中で自分ができることを探っていくというのが多いですね。

—演出家とのイメージの共有、ということですね。

T 鈴木さんが芸術監督だった時代は、鈴木さんの作品だけをやっていただけですけど、宮城さんになってからはたくさんの演出家を呼んで、そこにSPACの役者が出ていくたちでの公演が増えました。

—そうすると、演出家ごとに。

T ええ、本当にいろんなスタイルの演技をやるんですよ。その中で、演出家によって何を良しとして、何を求めているのか、いつもそのチャンネルを合わせる時間が一番かかりますね。

—なるほど、チャンネルって言い方なんですね。

T ラジオのチャンネルみたいに、一生懸命向きを変えて周波数を合わせるようなイメージ。なんか音は入るけど、分かった気になるけど、やっぱり合わない、という時もあるので、周波数を合わせていく感じなんです。演出家と同じでも、作品によって全然違います。

—微修正を続けていく、と。

T そうなんです。例えば、鈴木さんには独特のスタイルがありますけれど、作品が変わっても同じようにできるかっていうと、やっぱりできないんですよね。

—作品が変わると、周波数も変わる。

T そうなんです。だから、作品が変わる度に、役が変わる度に、やっぱり変えていかなきゃいけないので、毎回新鮮ではありますね。

—もう一つお聞きしたいのは、チャンネルを合わせていく時というのは、稽古で俳優さんがいて、演出家さんがいて、他の俳優も見ている、といった状況でやっていることが多いんですか。つまり、他の俳優に演出をつけている時、ダメ出しをしている時も重要なのか。それとも、一対一で演出家とやりとりしている時に、感じ取っていくのでしょうか。

T これはもう劇団の強みでもあるんでしょうけど、

他の俳優へのダメ出しもやっぱり自分の役に立つので、全部ですね。

—なるほど、集団のメリット。

T はい。逆に、他の場面の稽古も見ておかないと、それこそチャンネルなんて、作品ごとに変わるので。この作品では今何を求められているのか、いつも見ておかないと。

—そのキャッチ能力というか、演出家の傾向を見て、いかにその時求めているものを掴んでいくか、ということも大事なんですね。

T はい、いつもの俺でいい、なんてことはないです。常に、チャンネルを合わせていきます。

—それから、宮城さんの演出作品では演奏もありますよね。

T そうなんです、いつも生演奏で。その場面に出ない俳優が演奏しているんです。基本的には、自分が出てない時には演奏しているので、常に場にはいないといけないんです。

—楽器演奏のレクチャーみたいのはあるんですか。

T はい、そういう時間があります。音楽監督で棚川寛子さんという方がいらっしゃるんですけど、棚川さんが全部の楽器のフレーズとかを教えてください。パーカッションであったりとか基本的には打楽器が多いんですけど、鍵盤楽器もあります。

—楽器演奏の練習時間もあるんですか。

T 当然あります。作曲の時間があって、作品ごとに、シーンごとに作っていくので。

—あの劇中演奏は独特ですよ、心を動かされるというか、興奮する要素ですよ。

T 面白いことに、俳優が演奏する良さっていうのがあって。ミュージシャンではなく、俳優だからこその呼吸でやれるところがあるんだと思います。

—確かに、そうかもしれません。

T 宮城さんなんかは、演技と同じぐらい演奏もやらなきゃだめだよ、といった感じで仰るので、みんなやるようになりますね。ミュージシャンかなってぐらいうまい俳優もいます。

—作品とのマッチングも含めて、独特な演劇世界ですし、宮城作品を見る楽しみの一つですよ。ここで中仕切りといたします。

Ⅲ 『グリム童話～少女と悪魔と風車小屋～』 の稽古／演技

——最後に、国際交流基金のYouTubeチャンネルで全編が公開されている『グリム童話～少女と悪魔と風車小屋～』（原作＝グリム兄弟、作＝オリヴィエ・ピィ、演出＝宮城聡⁽⁶⁾）を具体例としつつ、この作品に悪魔役として出演していた武石さんからお話を伺ってきます。

まず、拝見した『グリム童話』について、シーンごとに雰囲気も変化しますが、武石さんの役に限ってで構いませんので、シーンごとに意識も変えていたのか、お聞かせください。

T そうですね、基本的には関係性っていうことをすごく大事にしています。自分がいつも思っているのは一色で塗りたくらない。つまり、一人の人物がずっと同じなんてことはありえないって思っていて、それは先ほど言ったように、場面によって人によって声や身体が変わっていくのと同じように、シーンが変わっている以上、絶対同じであるはずがない。例えば、王様がずっと威厳があるとか、反社会的集団の人たちはずっと怒っているとか、そんなことはなくて、いろんなことがあるはずだ、と。そうしないと人物に奥行きが出てこないと思っていて。

——変わる方が、ふつうだと。

T それから、シーンの入口と出口はよく考えてますね。どういう入口で入って、どういう出口にたどりついたのかなって。だからそういうのも含めて、一つのシーンでも、複数の人物がいろんな関係性を構築していく中で作っていくので、悪魔だからずっとこうだ、とは思わないようにしてました。ある程度大きな役になると、それが面白いところです。一つの身体で、いろんな居方、いろんな感覚を出さないと、その作品が持たない、という感じですかね。もっとも、ちっちゃい役だと、少ししか出番がないので一つの色で通さないと。そういうスパイスとして求められる時もあるので、あんまり複雑にしない、っていう時もあります。——なるほど、積極的に変えてるんですね。

T 変えてますね。それこそ、例えば自分が何か言って、それに対して相手も何か言う。その後自分が喋

る時には、もうその音程は変わってないとおかしいとか。そうじゃないと、反応してないことになって、自分の身体が金太郎飴みたいじゃないかと思っちゃう。——言葉のやりとりで関係が変わっていく、と。

T はい。この言葉を聞いたら、ちょっと音が上がったんじゃないか、と考えるんです。だから、次の言葉が必要とされて書かれているわけです。その言葉がなぜ書かれているのか、って意味を考えていった時には、絶対変化していくものだって思うんです。

——そうか、戯曲がそもそも、そう書かれている。すると、『グリム童話』で武石さんは悪魔役でしたが、人間とも違う役どころで、何か設定を考えていたんじゃないか。

T 先ほど言ったように、人間じゃないほどの集中力や呼吸みたいなものを大事にしました。居方がそこにつながっていくんじゃないのかなって。人間離れしていくには何が大事なのかと考えて、奇妙に喋ってことよりは、喋っただけで近づき難いような雰囲気、身体、そうした密度が違った存在を意識するようにはしていました。

——なるほど、そもそもの存在からイメージを作っていくような。

T それでいうと、ちょっと前に、神話をやったんですけど、太陽の役だったんです。太陽って何だ、みたいな。

——もはや人間じゃない。

T そうですね、太陽神ですけどね。まあ圧倒的だ、みたいなことしか言われないうです。それで考えて、太陽神とは何かって考えていくと、見ている密度と視野の広さであったりとか、そういうイメージを自分の中で落としこんでいくしかなくって。

——となると、やはり関係性や居方など、基本的な出发点や作業は一緒で、それをどうやって、どの程度、人離れさせていくかといったところで調整していくようなイメージですね。

T はい、そうです。ちょっと余談を、いいですか。この『グリム童話』を作っていく時に、悪魔って何だろうっていう話があったんですよ。その中で、日本で悪魔といえば何だろうね、みたいな話になって。日本では、よく「魔が差した」とか、「逢魔^{おうま}が時」と言っ

たりする。だとすると、悪魔って結局自分だよ、と
いう話になって。それは人が誰かのせいになっている
だけで、実は自分じゃないか、と。だから、オープニ
ングで、影〔悪魔〕と父親が同じ動きをするのは、つ
まりそれは父親自身だからだ、ってということなんです、
設定として。

—なるほど。

T それから、手を切る場面があるんですけど、悪魔
と会話ができるのは父親だけなんです。お母さんも
娘も、一応やりはするんですけど、結局手を切るのは
父親なんです。

—確かに、そうですね。

T もちろん、つじつまが合わなくなる部分もあるん
ですけど。でも、本人に魔が差している——『グリム
童話』に登場する人間自身が、そうやって揺れ動いて
いる、っていうことがあって、悪魔は影のような存在
なんです。だから、登場人物に魔が差すと、後ろの影
は消えるようになってます。

—すごい。解釈に即した演出ですね。

T 実はあの作品、舞台の後ろで、もう一人、影を演
じている役者がいるんです。

—影だけの役ですか。

T ええ。影の役者とシンクロさせるのがすごい大変
でした。モニターがあって、前からの映像を見なが
ら、それを反転させた動きをしているシーンがあるん
ですよ。

—すごいですね。

T 影を出したり出さなかったり、という演出で、心
が弱まった時は影が消えていくようになってます。そ
んなふうに、悪魔と影を連動させたり、意図的に配置
していったり、というところをすごく大事にしていま
すね。

—演出の一つということですね。それは、改めて動
画を見ないといけませんね。

T 注目してもらえたら、と思います。本当に影合わ
せの稽古をすごいやりました。

—まさに影とも関わりますけど、俳優たちの動き
は、どうやって合わせていくんでしょうか。

T あの影の場合は、基本的には表側に立っている俳
優が動きを全部考えて、それを後ろの俳優がコピーす

るっていうかたちですね。動いていく時にずれる問題
は、どうしてもあるんですけど、一番大事にしている
のは質感ですね。

—質感ってというのは、どんなものですか。

T 質感が揃ってれば、ちょっとズレてもあまり気
づかれないんです。前の方で言いましたけど、身体
のイメージですね。例えば、木刀を持っている身体か
ら、急に真剣を持ったとすると、身体がキュッと変わ
るじゃないですか。それと一緒に、今何を持って、何
に向かって手を出すのか、っていうイメージを共有す
ると、質感が近くなっていくんですよ、俳優同士
で。そのイメージの共有をとっても大事にして、あと
は、角度とか指の何センチ開いてるとかは、なるべく
合わせるようにしますけど。

—それは、演出家が指示するよりは、俳優同士で微
調整していくのがメインですか。

T はい。演出家は、やっぱり外から見ているので。
外から合っていないって言われても。

—なるほど、となるとやっぱり、イメージの共有で
すね。

T まずはイメージの共有。チャンネルにもちょっと
近いところがありますね。そこが分かってないと、い
つまでたっても演出の要求に応えることができない
ので。

—大変なものですね。関連で言うと、今回の作品
では、冒頭近くに、武石さんが割と長めにセリフを喋り
ながらダンスというか、踊る場面がありますよね。あ
れは、作品全体でも目立つところだと思いますが、あ
の動きなんかはご自身で考えたんでしょうか。

T はい、全部自作ですね。YouTubeから面白そう
な動きをもらったりもしましたけど。セリフは元々あ
ります。

—演出家からは、漠然とでもリクエストがあったん
ですか。

T はい、ここでちょっと踊ってほしい、というの
と、なんか一芸見せてって。どうしようかな、と思い
ながら、喋りながら曲に合わせて歌にしていく流れ
を、作曲家の音楽監督と相談したりして。あとは自作
で作って、その作ったものに対して演出家がジャッジ
していくような感じでできました。

——演出家からの修正リクエストはあったんですか。

T 動き自体に関してはそんなにはなかったですね。ただ、お月さまみたいな円形の中で動くという縛りはきつかったですね。円形が後ろにあるんで分からないんですけど、2cmズレてるとか、よく言われました。あと、シルエットで見せるっていう縛りはあったので、シルエットとして面白い動きっていうのは考えましたね。だからイメージしてたのは、悪魔自体が影みたいな存在だったので、インドネシアの影絵、ワヤンみたいなものです。関節のどこが動くのかなっていうのは、意識してやりましたね。どう見たって三次元なんですけど、少しでも二次元っぽくしていくっていうことは意識してやりましたね。

——装置が独特だったこともあって、あのシーンは印象に残りました。確かに二次元っぽく見えていました。

T 本当ですか、ならよかったです。

——『グリム童話』に限らないかたちでお聞きしたいんですが、俳優としては型なり居方なりを準備して、チャンネルを合わせていく。作品や演出家が変わっていく中で、演出家と自分のイメージが違う時、ズレている時、どうするんでしょうか。

T 正直いうと、ほとんどイメージが一緒、っていうことの方が少なくて。

——そうなんですか。

T はい、一つのものを見た時に、みんないろんな感想を持つのと一緒で。演出家もビジョンはもちろんあるんだと思うんですけど、我々の現場はどうしてもトライ&エラーを重ねながら創作していくもので、いきなり正解ってことはやはりなくて。演出家のビジョンを聞きながらも、自分のやりたいことも考えつつ、折衷案みたいなものを見つけていく場合が、結構多いです。まあ、演出家が思った通りのことができたことなんてやっぱりないので。

——ええ、そうなんですか。

T もっとうまくできる人はいくらでもいるし、もっと豊かな発想が出てくる人はいくらでもいる中で、俳優としてやっていく。その中で自分自身がベターなものを出していく。自分の中でその日、その瞬間のベストっていうのは目指してやりますけどね。なので、自分のイメージと違う時にはやっぱり聞くし、理解でき

なければ繰り返し質問します。

——まさに、トライ&エラーですね。

T それでも、最後までうまくいかなかったっていうことも、多々ありますね。

——公演中も、演出家は本番の後にダメ出しをして、俳優は修正していくんですか。

T そうしています。今、SPACでは大抵、映像を撮るんです。それを、俳優はみんなそれぞれ確認して、修正するっていう作業をやっていきます。ありがたいことに、SPACの作品はロングラン——長い期間公演することも多いので、その間ずっと修正しながらやっていきます、もっと面白い表現ができるんじゃないかって。——ゴールがあるようで、ないような。それは、俳優だけじゃなくて、演出家とイメージを寄せ合ったり、お互いのアプローチの中で修正していったってことです。

T はい。演出家からその時ダメ出しがなかったとしても、やっぱり自分で見ると、なんで言ってくれないのか、って思うようなことも多々あるんで。

——もっと修正しよう、ということですね。

T だから、それこそ出番の多い役だと、修正点が多すぎの量になっちゃうんで。次の修正をしようと思っても、自分で覚えきれないぐらい……。

——大変な仕事ですね。では、演技をしている時、武石さんはどういう感覚なのか、何を考えているのか、ってお聞きしたいんですけど。

T 今まで言ってきたこととたぶん同じなんですけど、やっぱり関係性の中に身を置くっていうことを大事にしています。その関係性の中に身を置けば、その中でやるべきことが見えてくる。その関係性の中に身を置ければ、外側に目が開き、耳が開いていく、自分の外側に集中することができるんで、そうすると、やるべきタスクが必然的に見えてくるんです。

——自然に。

T ええ。例えば、コンビニに入ったら必然的にやることって見えてくるじゃないですか。

——そういう感じなんですか。

T はい、そしたらそれはもう、自分で考えるというよりは、店員さんがいるな、ここにほしいものがあるな、ってタスクが明確になっていくんですよ、そ

うニュアンスですね。コンビニの例で続ければ、お弁当を買うっていうタスクが明確であれば、それを見に行きたい。でも、その時、まっすぐ行くわけじゃなくて、時々視線は動くよね、とか、そういうことをイメージしていく感じですよ。それを、具体的な表現として、どうやって演技につなげていくのか、っていうのはまた別のことですけれども。

—となると、『グリム童話』の悪魔役に話を戻すと、武石さんはその関係性の中で、あの低音で話している、ということになりますか。

T はい、悪魔だから、ということではなく、ある関係性の中で、この人たちに響くのはどれだ、って考えていった時に、これが一番効果的なんじゃないかって考えて喋っています。だから、基本的には演劇って、一人芝居であっても、関係性の中でどう演じるか、ということが一番大事だと思っています。自分をどうしたいっていうのも、もちろんあるんですけど、この場面をどう見せられるか、とかいうことの方が自分にとって面白いので。

—なるほど、そこに向けて、修正を重ねていくんですね。

T もちろん、見たお客さんがどういうふうを感じるのか、ということ言えば、こちらのイメージ通りに伝わることはなかなかないし、自由に解釈してもらって全然構わないんですけど。ただ、自分としてはこれを表現したいんだっていうことが、まず明確にないと、自由にもっともらえないので。つまり、最初の質問に戻ると、演技している時は、なるべく外側を見るようにしてますね。調子が悪いと自分のことばかり見ちゃうんで。

—もちろん、舞台上上がるために稽古の蓄積はもちろん、そのセリフも動きも、プランニングはするわけですよ。

T はい。ただ、プランニングしたことだけを出せばいいってわけではないので、そこはもう、ある意味一回性だと思いますね。準備は周到にするんだけど、舞台が始まったらその設定の中で、自然に、その関係性の中で演じていく、っていうことです。だから、自分のプラン通りじゃなくても別に構わないというか、結果的に何か出て来ればいいなと思って。稽古でやった

ことをなぞることが、必ずしも良いことではないので。でも、何の準備もしていないのはダメなので、たくさん準備した上で、舞台上でパッと出てくればいいなと思いますね。

—それがうまく行った時が、いい演技ができた、ということですか。

T そうですね、自分のプラン通りではなかったけれど、何か面白いものが、今、生まれたような気がするな、と思う時はありますね。だから、セリフはなるべく早く覚えちゃうようにしてますね、早くそれを手放したいので。舞台上、その時言葉が出てきたように喋れたら、と思っています。特に『グリム童話』のセリフは特殊で、詩のように言葉を喋っています。詩のように喋る、ってのはどういうことかっていうと、言葉を自分のものにしない。自分のものにしないで、言葉を外側に置く、⁽⁷⁾っていうことなんですけど。

—難しいですね。

T 実は、鈴木さんも同じようなことを言ってるんですけど、セリフをそれらしく喋るっていうことは、言葉を矮小化してしまう、と。例えば、「やめてくれよ」って言う時に、それっぽい顔で、そのことを全身で示すと、もうそれ以上、想像の余地がないんですよ。それを、「やめてくれよ」っていうイメージのまま言葉を外側に置いて、「やめてくれよ」って言うと、あの人はどういう身体、どういうイメージ、感覚なのかな、っていうことをお客さんが覗きこみ始めるんですよ。棒読みで言うわけじゃないんですけど、詩を読むように文字を読むように言えれば、その言葉自体がもっと豊かになるんじゃないか、と。

—あとは、お客さんに委ねる。

T 動きもそうなんですけど、言葉を自分のちょっと外側に置こうっていうことなんです。実感こめて動くっていうことを、SPACの俳優があんまりやらないのはそういうところなんです。そうした、言葉の豊かさを取り戻そう、それから身体の豊かさを取り戻そう、ということを実験としてやったのが『グリム童話』でした。天使は外側にいてあのステージに上がらないので、生っぽく喋る。でもそれ以外の俳優は、少し距離をとって、セリフの意味そのままの演技はしない、っていうことです。

—説明的にはしない、ということですか。

T 言葉の説明をしたり、自分に実感を持たせて上手に喋るっていう演技が、ダメな芝居だという考えが自分の中にあるので、ある程度の距離を取った上で、いかにリアリティを持たせながら喋ることができるのか。それができれば、言葉の豊かさもあるし、俳優自身の豊かさっていうか、俳優自身ももう一回覗きこむことができる。そういうことを、実験的にやろうとしていました。あんまり強く喋っちゃうと、喋ることに夢中になって、喋る身体になってしまうと思って、少し小さい声でもいいんじゃないかと。喋ることも one of them にしたい、いろんな要素の一つが言葉である、っていうことを演出家が実験的にやりたかったので、大きな声は出せない、っていう縛りはありましたね。だから動きも制約して。

—あれは観る側からすると、静かな驚きですね、演出のカラーがはっきり出てるんで。

T 途中途中で暗転が入るんですけど、それを我々は「まばたき暗転」と呼んでましたが、絵本のページをめくる瞬間なんですよ。絵本って、一つの絵に対してある程度の文字数が書かれていて、それを読んだら次のページに進みますよね。それと同じように、ここからここまでのセリフは同じ絵で、といった設定を決めて、ページをめくるように、次の絵に行く。それで、手を切るとか、お金持ちにしてやる、といった場面はこの動きのままで行けるんじゃないかとか。場面の転換には、そうした絵本のイメージがちょっとあったんです。

—言われてみると、確かにそんな展開ですね。

T 我々としては、俳優が喋ったり動いたりももちろんするけれど、基本的には絵を止めて、ページをめくっているような感覚で見てもらおう、と考えてました。—その余白というか、厳密には決められない、言語化できないところまで想定して、その領域まで作りこんでるんですね。

T その結果として、お客さんが何かを豊かなかたちで受け止め、何かを想像してもらえるといいな、とは思っています。みんなが覗きこんで、何かを感じる。余白ですよ本当に、それが無いと面白味がないし、いろんなものが立ち上がってこないで。

—平田オリザさんの演劇なんかも、そういうことかもしれませんね。セリフは淡々と喋っているようでいて、余白もあって、俳優たちには関係性がある、という。

T 確かに。説明的じゃない、ということなんだと思いますけどね。

—そうすると、後半のキーワードでまとめると、どこまで演技っていう意識があるか分からないですけど、関係性の中で演技をする、それがうまくいった時が、ひとまずは成功と言えるのでしょうか。

T いい作品だと思いますね。関係性がしっかりしてれば、舞台上で異物として存在することもできるじゃないですか。関係性が明確じゃない時に変なことをすると、ただのデタラメになりますが。

—お話を聞いていると、そうした舞台上での俳優の関係は、稽古の段階で演出家と俳優とが、戯曲を挟んでお互いに距離を確認しながら演技を詰めていく作業と、パラレルなのかな、って感じました。

T 何でもそうじゃないでしょうか。結局のところ、その日その日の関係性じゃないですか。その日の関係性で、新鮮に切り結んでいかないと難しいですよ。

—となると、時事的なトピックで恐縮ですが、演劇にとっての大問題であるところの新型コロナウイルスの影響が今でも続いていますね。オンライン演劇も増えましたが、関係性を大きく変えますよね。

T そうなんです。だからオンライン演劇に取り組む人とかも、たぶん違う技術なんだろうなと思ってます。やっぱり我々は、思ってる以上に観客、見ている人がいるっていう前提が大きいので、そこで培ってきたものがある人は、その前提がなくなった時、すごく戸惑いますよね。

—同じ部分もあるにせよ、やはり違いますよね。

T この「生」で見る、「生」で演じることについて、考えさせられましたね。コロナの後ぐらいに朗読をやったんですけど、ふつうに対面というか、お客さん呼んでやった時に、来てくれたお客さんが言ってくれたんですよ。コロナの影響で、オンライン・コンテンツが充実して、多くの劇場が一斉に配信をやったり、古典芸能なんかも見られるようになって、それはそれですごくいいんだけど、やっぱり生の方がいい

ね、全然違う、って言うてくださって。そうだなあって、改めて思ったんですよ。

—コロナで一斉に中止になった後に見た久々の生の舞台には、私も特別に感動しました。

T 富士山、ご覧になったことがありますよね。あれも、最初に写真を見た時、すごい感動したんですよ。でも生で見ると、やっぱりすごいなあって改めて感動するものがある。もちろん、生でも写真でもかたちは変わらないし、むしろ写真の方が綺麗に撮れてると思うんだけど、それでも生で見る富士山のすごさ、ってあって。それにちょっと近いな、と思って。

—生で見た時に得られるもの、感じるもの、って演劇の可能性なんだと思います。

T そうですね。やってる側からすると、生が一番というのを言い訳みたいに言いたくないので難しいんですけど、でもそこじゃないと得られない情報ってどうしてもあって。今日話した関係性にしても、舞台だけでは完結してなくて、観客との関係性も含めて作っていくんで。コロナのおかげ、っていうのもおかしい言い方ですけど、もう1回何が本当に大事なのかっていうことは、捉え直すことができましたね。お客さんっていう要素、演劇作品には重要な要素なんだなあって思いました、当たり前ですけどね。

—逆に言えば、慣れるといろんなことが見えなくなる、っていうことでもありますね。

T コロナでステイ・ホームになった時、体の健康をどう維持するか、盛んに言われてきましたが、それと同じように、演劇とか芸術は、心の健康みたいなものを担ってるんだと思うんです。我々が公共の劇団だから、特にそういうことを考えるんですけどね。体育館やジムが公共の施設として作られるのと同じように、心の豊かさ、心の健康のためには、公共事業として、演劇なり音楽なり、いろんな芸術をやっていく必要がある。外に出て心を動かさないと駄目なんだな、って。本当に自分自身もそう思ったんで、しんどかったですから。

—この大学〔神奈川大学〕に舞台芸術論という授業があるのも、その意味で意義深いと思ってますし、公共事業として、社会として、という視点はもちろん、単純に面白いといったところからでいいと思うんです

けど、まずは触れる機会が増えたらいいなと思います。

T 何でもいいんですけど、本当にいろんなものを面白がってくれると嬉しいですね。それこそ、自分が演劇を始めたきっかけもそうなんですけど、面白がってやったら自分の知らないものに会えることが多いので。これ面白いぞって思った瞬間に、本当にその奥深さに気づけるし、やってることがもっと楽しくなっていくと思うんですよ。

—素晴らしいまとめになりました。今日は、どうもありがとうございました。

注

- (1) 1995年発足。専用の劇場や稽古場を拠点に、俳優、舞台技術・制作スタッフが活動を行う日本で初めての公立文化事業集団。初代芸術総監督・鈴木忠志のもとで本格的な活動を開始、2007年より宮城聡が芸術総監督に就任、舞台芸術作品の創造活動等を行っている。ホームページは<https://spac.or.jp/> (2022.11.27閲覧)。
- (2) 第三舞台『天使は瞳を閉じて』(作・演出=鴻上尚史、初演1988年)。
- (3) Peter Gössner (1962~)、旧東ドイツ出身。桐朋学園芸術短期大学教授。1996年、うずめ劇場旗揚げ。2000年、舞台芸術財団演劇人会議主催の第1回利賀演出家コンクールにおいて「紙風船」(岸田國士作)で最優秀演出家賞を受賞した。
- (4) 2000~2007年、利賀文化会議が利賀で毎年開催していた、日本で初めての演出家を対象としたコンクール。第一線で活躍する演出家・評論家等による審査が行われた。
- (5) 演出家の鈴木忠志が考案した俳優の訓練法。モスクワ芸術座やニューヨークのジュリアード音楽院をはじめ、世界中の教育機関で体系化された訓練法として取り入れられている。
- (6) 初演は2011年。<https://www.youtube.com/watch?v=zuKEEFst32w&t=331s> 参照 (2022.11.27閲覧)。
- (7) 「SPAC 芸術総監督宮城聡ロングインタビュー 演出家・宮城聡が切り拓く、千年先の演劇史~「詩の復権」と「弱い演劇」について~」 [http://spac.or.jp/12_spring/miyagi_1.html] 参照 (2022.8.20閲覧)。