創刊記念インタビュー

記憶を辿る ～「ソウル市民シリーズ」～

李知映　井原麗奈

Retrace of Creator's Memories: 'Citizens of Seoul' Series

LEE Jiyoung　IHARA Rena

〈インタビュー〉
■ 『ソウル市民』上演に至るまで（インタビュイー：平田オリザ・山内健司・河村竜也）
■ 国内・外での上演における反応について（インタビュイー：平田オリザ・山内健司・杉山至）
■ 『ソウル市民』後の劇団の方向・表現について（インタビュイー：山内健司・杉山至）
■ リアリズムについて（インタビュイー：平田オリザ・河村竜也）
〈解題〉
■ 「死者たちと共有する言語のアーカイブ」から「地霊」を呼び覚ます（井原麗奈）
■ 戯曲の音楽性 ――「倍音的エクリチュール」（井原麗奈）
■ 交流は蓄積だ ―― 記憶の中の『ソウル市民』と『ソウル市民 1919』（李知映）

本稿は劇団「青年団」が制作した『ソウル市民』『ソウル市民 1919』『ソウル市民 昭和望郷編』『ソウル市民 恋愛二重奏』の4作品[1)]が生み出された背景や初期の上演に関わった人々の想いを、再演が重ねられるであろう、未来に向けて記述することを目的とする。文章は作・演出の平田オリザ、俳優の山内健司、河村竜也、舞台美術の杉山至に対して、日韓近現代文化史を専門とする李知映、井原麗奈が行ったインタビューの一部を元に構成したものである[2)]。李は日韓演劇交流史における連作『ソウル市民』の位置付けについて、また井原は歴史学の立場から芸術表現の可能性について関心を持っており、それぞれの立場から4名に対して質問した。インタビュー記事は発言を羅列しているが、各々に李と井原が質問する方法で、常時3名で話しており、他のインタビュイーが同席していたわけではないことを断っておく。（発言の末尾の［＊＊＊］で話題を一区切りしている。）

前半は各々のインタビューからテーマ毎に内容を抽出して再構成し、後半は井原、李がインタビューを通じて得た気づきを解題としてまとめた。

〈インタビュー〉

■『ソウル市民』上演に至るまで

『ソウル市民』を着想した経緯について教えていただけますか？

平田：84年から85年に韓国に留学をしました。その前からも演劇の活動を始めていましたが、韓国滞在中に今の現代口語演劇理論のもとになるようなものを、考えたわけですね。要するに、それまで日本の演劇の台詞に違和感があって、でもその正体がよくわかっていなかったのです。しかし韓国語を学ぶ過程で、日本語を相対化できた。日本語は、こ

ういう構造を持っていて、日本の演劇の文体は、その日本語の文法構造にきちんと合ってないんじゃないかと。特に語順の問題。繰り返しが多いんですけれど、そのようなことを考えて85年6月ぐらいに帰国をした。僕は6月卒業を選んだので、あと一年間大学生。で、その間に段々と作風が変わっていきました。理論が先にあって、多分こういうことなんだろうっていうことは分かっていたのだけど、でもまだ現実にそれがどうなるかよくわからなかったわけです。その頃に当時「静かな演劇」で注目されていた岩松了さんが「こまばアゴラ劇場」で上演なさった。父親が作った劇場で、僕はその時、支配人でずっと小屋番をしていたから、いくらでも見られる。同じ芝居を6回ぐらい見たんですが、それで「あー、多分こういうことなんだろうな」と、さらに確信として分かった。一方で、その当時は作家だけで演出をやっていなかったのですが、徐々に今のような作風になっていく過程で、演出を人に任せられなくなった。多分、分からないんですよ。僕が何をやろうとしているか、演出家が分からないから、自分で演出をやるようになって。最初の一本目は昔書いたものの再演だった。その演出をやるようになってから2、3、4本目が「韓国三部作」。段々と暗転がなくなり、音楽を使わなくなっていった。で、3本目ぐらいでほぼ完全に日常会話だけで構成されるになりました。しかし、やっぱりそれをどう使っていいのかは、まだよく分かっていなくて、確かに新しい文体で、新しい方法論なんだけれど、それで何を書けばいいのかがよく分からなくて。「韓国三部作」は韓国人が主人公なんですよ。日本人が韓国人の役を日本語で演じている。だから、日本語のリアリズムにはならないんです。日本人のリアリズムは、これじゃダメなんだろうなと思って。でも当時、小劇場ブームで、他の人たちが書いてたお芝居は、若者たちの自分探しみたいなものがほとんどで。こういうことが書きたいわけでもないし、こういうもののためにこの方法論があるわけでもないということも薄々分かっていて、その時に『ソウル市民』、要するに植民地支配下に生きる日本人っていう存在に思い至ったっていうことですね。その時に初めて、方法論と内容が一致したんです。

＊＊＊

山内さんは青年団の設立初期のメンバーとして『ソウル市民』の初演に至るまでの作品にも出演されていました。当時のことについてお話しいただけますか？

山内：「韓国三部作」を88年にやったんです。そして89年に『ソウル市民』を作ったんですね。一本目が5月の『光の都』っていう作品、二本目が8月の『漢江の虎』、三本目が12月の『花郎』という話で。その三本を書いて、翌年の7月『ソウル市民』っていう流れでした。『光の都』は漢江の河原でピクニックする家族の話。「犬殺し」が出てきて、つまり食用の犬を捕獲することを仕事にしている人たちと、なぜか明け方にピクニックしている家族がすれ違う。ソウル・オリンピックに出るための選手が朝トレをやっているとか、そういう話。でもその家族の中には、光州の軍隊による虐殺という物語がどうしてものしかかっているっていうことがだんだんわかってくる、結構ドラマチックな話です。それは本当にそれまで平田が書いていたものと全然違うものだったんですよね。それは劇の形式もそうだし、88年なんですけども85年に平田がソウルに留学しているときに何を見ていたのか、っていう話ですよね。ちょっとそこは詳しくは聞きませんけども、当然延世大学ですから、学生運動もすごく盛んで、国際寮に住んでいるからそういう方とも交流があった、と伝え聞いてはいて。そのことをどうアウトプットするかってことを考えてて85年の22歳の時に韓国に行っているから23、24、25歳まで3年間かかったようです。それは全員韓国人の役なんですけども、それを日本語で日本人が演じている。

『漢江の虎』はオリンピックの時の話です。その町が浄化されていく話で。『花郎』は新羅の親衛隊のような人たちのことなのだけれど、物語は韓国の工事現場で遺跡が発掘されちゃったって話なんだよね。「これ、何の遺跡だろう？」で、「虎がいるんだよ」「虎が出ちゃったらしい」みたいな噂がでたり

ね。すごく不思議な作品だったな……。で、このあたりで青年団の「静かな劇」と言われている形式はほぼ完成したんです。『光の都』の時はまだちょっと派手だったんです、モチーフとかも。『漢江の虎』はもう何も無くなっていて。『花郎』になると本当に何も無くなって。でその次が『ソウル市民』だった。劇の形式を作るときにずっと韓国のことをやっていて。

＊＊＊

「方法論と内容が一致した」とおっしゃいましたが、他に何かきっかけはありましたか？

平田：色々ありますけど、多分、結婚じゃないですかね。89年の4月に結婚したんですけど、前の奥さんと。家族っていうものができた。私の家の家族はすごく変な人たちで、みんなお父さんもお母さんも。そうじゃない普通の家族に初めて出会った。普通の家族って言っても、不動産屋さんの娘で結構お金持ちの家なんですけれど、「あー、お金持ちの家族って、こういう風に考えるんだ」みたいな発見はありましたね。だから家族の物語を書こうと思いました。僕は現実の社会にあまり生きてなかったから。受験もちゃんとあんまりしてないし、ちゃんと高校も行ってないし。大学もICUみたいな変ところだし、就職もしてないし。だからそういうちゃんとした生活経験が無いんですよ。初めて家族を持つことによって、多少それに触れたっていうところはありますね。

あとトーマス・マンが好きで『ブッデンブローク家の人々』みたいなものを書きたいと思っていました。それをどうやって演劇、しかも一時間半の暗転なしで、リアルタイムでやるっていうのを、方法論として考えつきました。

＊＊＊

青年団で『ソウル市民』シリーズを上演する際には「韓国史講座」が行われるそうですが、どなたから、どのような「韓国史」を学ばれたのでしょうか？

平田：ICU[3)]の池明鑑先生[4)]の韓国史の授業っていうのは本当に面白くて。構造主義に影響を受けた宗教学者だった。でも日本に来てどうしてもしょうがないから韓国史を仕事として教えていて。彼は非常に冷静というか、構造主義者だからすごく公平に日本の帝国主義の分析とかをするわけです。それはすごく影響がありましたね。イデオロギーではなく、植民地支配について分析する点においてです。

＊＊＊

山内さんも池明鑑さんの授業を受講されましたか？

山内：この間亡くなられた池先生はICUに韓国史を教えに来ていたんですよ。長清子さん、武田清子さんね、彼女が教授でいらしたので色々な方を呼んでくださって。大塚久雄さんとか、かなり大御所がその当時来てくださっていました。池先生は一学期間ですね。それは僕も授業を受けたんですよ。あの佇まいは忘れませんね。池先生が穏やかに、にこやかに韓国の歴史と植民地支配を話すというのは、二十歳とかの学生だった僕にとっては、衝撃で。やっぱりそれは僕の中のベースにありますね。もちろん大学を出た後は「何で韓国にこだわるのか」ということはずっと言い続けられました。観ている人にね。作り手としては、このモチーフにどう自分が関わるか、っていうことをずっと考えるわけじゃないですか。そのことはもちろん大事だとわかるし、どうやって関わるかということを自分なりに「落とし込む」作業をしていて、自分の関心をフルに稼働して関わるんです。「何で韓国なの？」という問いは、要は「韓国じゃなくてもいいんじゃないの？」という意味で、それを言われ続けた数年でした。でも、その一方で、僕の中には池先生の経験っていうのがあって。すごく海外に対して目を開かせてくれた。僕はその当時、国内はものすごくいっぱい旅していたんですけれど、海外にまだ行った事がなかったので。池先生が授業でパカッと外への窓が開く感覚を味わわせてくれたのです。

＊＊＊

『ソウル市民』は89年で日本初演、93年に韓国公演を行っていますが、その前後から韓国の劇団との交流も盛んに行なっておられますね。知己を得られた経緯について教えてください。

平田：劇団木花と演戯団コリペが90年から91年ぐらいに、新宿のタイニイ・アリスで上演をして、結構な話題になったのですが、基本的には新宿梁山泊の方たちがお世話をしたんです。別に新宿梁山泊の方たちもみんなが韓国語ができるわけではないので、僕はまだ全く無名で、暇でしたから通訳のお手伝いとかしていて、そこからのご縁です。当時木花にいたキム・ウンスさんが映画を学ぶために日本に留学して来ました。新宿梁山泊の人たちは在日だから保証人になれないので、日本での保証人に僕がなりました。

＊＊＊

93年の韓国公演は韓国語で上演されましたよね。どのようにしてセリフを身につけたのでしょうか？

山内：キム・ウンスさんは今の日本映画大学（旧日本映画学校）に留学しておられました。ウンスさんは日本でこの作品を先に観ていますね。もちろん稽古も全面的にサポートしてくれて、台詞の録音も、発音のチェックもしてくれて。最初にハングルで覚えたんですけども、やっぱり最初は覚えるハードルがきつくてね。ハングルの読み方も全部わかるんだけども、ちょっと省略したカタカナで書いてあるのを、ある日ウンスさんに見つかってね。「何てことすんだよ～」って怒られた（笑）。カタカナ表記禁止のルールだったので。英語でも、他の言語でも、そんなことしちゃいけないってわかっているけれど、とにかく覚えなきゃいけないから。カタカナでインプットせざるを得ない箇所が何カ所かあんですよ。それが見つかってしまって「信じられない！」って。悲しまれたんだよね。怒られたっていうより。

＊＊＊

韓国公演当時のエピソードが他にもあれば教えていただけますか？

山内：「韓国三部作」から『ソウル市民』初演の時はありませんでしたが、91年の『ソウル市民』の時から、「韓国史講座」をやっていましたね。91年の『ソウル市民』というのは、劇団としては初めてこまばアゴラという小さな劇場から外に出る、旅公演をするという時期でした。その当時「小劇場すごろく」というのがありましてね。「ザ・スズナリ」にいって、「紀伊国屋ホール」でやって「本多劇場」でやってみたいな。そうやってだんだん出世していくんだよ劇団は、という流れに僕らは背を向けていた。「なんかダサくない？」って。だから僕らはこまばアゴラを拠点にするけども、全国の旅をする、韓国海外公演もする。一緒だね、今とね。城崎、豊岡だけども、ここを拠点に世界とダイレクトに繋がるみたいなこと言っているわけですね。それと全く同じ発想なんですよね。

91年の時点ではすでに韓国公演を視野に入れてたんですよ。そのために92年はもっと厳しい旅公演をしておこうということで、「静かな演劇」の形式は全然受けられないであろう土地で、その当時ご縁があった青森の劇団のサポートを受けたりして、現代演劇を見たことないような集落でも青年団の演劇をやりました。山形の舞踏家の山の中のアトリエでやったりとか。過酷な旅公演、ものすごく遠いところ、ギャップがすごくあるようなところで、劇をやるということを92年にやっておいて、満を持しての93年のソウル、釜山公演でしたね。だから91年の時点では「韓国史講座」は始まっていたような気がするな。

ハングル講座は相当長くやっていました。93年の『ソウル市民』の準備からだから、多分92年ぐらいからやっていた。文字の読み方、基本的な文法。稽古が始まってからは、ウンスさんに来てもらって。セリフ覚えとかも、すごく寒い時期からずっとやっていた気がするな。3月、4月からやっていたんじゃないですかね。

＊＊＊

河村さんは初演のメンバーではありませんが、再演に出演する団員は、この作品の背景についてどのように学ばれたのでしょうか？再演の作品の劇団内における伝承の仕方に興味があります。

河村：悪人だけが悪いことをするのではなくて、むしろ善人は善人面をして悪いことをする。悪事に対するステレオタイプを打破したい。それは最初のレクチャーでも言われますね。青年団の勉強会。この作品を作る時には、絶対に一回そういうレクチャーがあって、珍しく資料がドンと目の前にあったりするんですよ。ほかの作品では殆ど無いですけれど。その時に戦争ものとか、この時代のドラマも含めたものへのアンチテーゼだと思うんですけど、悪いおじさんがめちゃくちゃなことしまくって「それが悪」、じゃなくて、『ソウル市民』は「市民の中の悪意のない悪」を描いているわけですね。まさにその言葉に象徴されるように、一見すると表に浮かび上がってこない無意識の「悪意のない悪」がこの作品全体を下支えしていたということが、やっぱり価値がありますね。この作品一番ね。あのディティールは多分全然、実態と違ったりするんだと思うのですが、そこを捉えた。しかも（平田が）20代で、っていうのはちょっと驚異的だなと思いますね。

■ 国内・外での上演における反応について

当時の作品に対する国内外の反応について、教えていただけますか？

平田：89年当時の日本の演劇界で『ソウル市民』は別に何の評判にもならなかったんですが、91年の再演の時には結構評判になったんです。何が新しかったかというと、このような単純に植民地支配を肯定も否定もしない作品なんて当時なかったんですよ。一切なかった。新劇の場合、絶対否定するところから入るけれど、この作品はそれをただただ描くだけ。だから観客はみんな呆然としたわけですよね。89年でも91年でさえも。「なんだこれ」ってみんな思ったんです。率直に言ってほとんどの人が「これで終わり？」って思った。この人たちが懲らしめられると思ってずっと見ていると、そのまま終わっちゃうから。それは今なら普通だけれども、当時はまだ冷戦の最後ですから、そんなことはありえなかったのです。それとまだやっぱり演劇って何か作家の主義とか主張があって書かれるものだと、みんな思っていたから、そこが一番新しかったところでしょうね。それが僕が考えるリアリズムっていうことです。要するに主義主張より先に描写が来るってことです。判断は観客に委ねるってことです。93年に韓国でやった時は、すごくみんな本当に緊張したんですよ。もうすごく怒られるんじゃないかと思っていたんですね。植民地支配を肯定しているようにさえ見えるから。そう見える可能性はある。けれども、そういう反応はなかった。ゼロでした。

「は？」みたいな感じとそれと方法論について面白いと思った人は面白いと思ったけれど、でもやっぱり当時の韓国は日本以上にまだ民主化して5、6年だから、まだ非常に政治的なものが強くて、よくわからなかったってことでしょうね。99年にソウルで『東京ノート』をやるんですが、その時でもまだやっぱり「は？」っていう感じでしたからね。2002年の『その河をこえて、五月』でやっとちょっと理解してもらえて。その後、『東京ノート』が『ソウルノート』って翻案されてロングランになるんですけど、でもそれはね、僕は韓国社会の変化と呼応していて、『その河をこえて、五月』の劇作家としてのパートナー、キム・ミョンファさんという、非常に優れた女性作家ですが、彼女たちが出てきて初めて韓国の作家がやっぱりイデオロギーから解放されたなって言う感覚があって、本当に90年代の韓国の作家たちは、みんな何を書いていいか分からない。まさに二葉亭四迷のように何を書いていいかわからない。それまでずっと抵抗していたから、抵抗する先がなくなっちゃったわけですよね。拳を振り上げても下ろしどころがなくなっちゃったんですよ。やっと2000年代に入って、例えば、キム・ミョンファ

さんの百日祝（子どもの生誕100日のお祝い）のお芝居が現れる。お祝いに386世代[5)]が集まって宴会をする話です。大学生の時は一緒に学生運動をしていたけれど、みんなそれぞれ就職したり、失敗したりしている。でもその構図は男だけが騒いでいて、奥さんはずっと料理していて出てこない。一人だけ美術を専攻して留学した女性が戻ってくるんだけども、その人はもうちょっと精神を病んでいてみたいな。初めて韓国でそういう今の韓国社会が抱える闇みたいなものを描く世代が出てきたなという感じがありました。だから93年だと本当に「なんだかよくわからない」って感じだったと思いますね、観客は特に。

＊＊＊

韓国公演に出演されたお立場から、当時のことで印象に残っているエピソードはありますか？歴史的な背景を考えると、この作品で韓国の舞台に立つということは相当なプレッシャーを受けられたと思いますが。

山内：韓国で実際に『ソウル市民』を上演したのは1993年と2016年です。最初のソウル公演の時の緊張はすごかったですね。お客さんの「圧」といいますか、韓国の方の前でこのようなことを喋るっていうことの「風圧」というか。「なんてひどいこと言うんだ？」という感覚は、（役者が）勝手に感じているんですが。舞台は明るくて、客席は静かじゃないですか。（青年団の演劇は）こうやって（客席に）面と向かって話して、観客のリアクションが直接見られるっていうものではない。こうやって（横に向かって）話している時に、こっち（横）から感じるという違いがあります。横から感じる。

93年の時はプレッシャーが三つあった。一つは全編ハングルで上演したこと。本当にもう「ウォークマン」を付けて、録音してもらった音源でイントネーションをずっと覚えて、覚えて、覚えて、覚えて。それまでに日本語のバージョンというのは何十回も公演しているので、演技はもう全部決まっている、わかっている。それを全く同じように韓国語でやるっていうのが、その時のミッションだった。そういう形で上演したので、まずハングルが通じるかどうかというプレッシャーがすごくあった。私の言葉は理解されるんだろうか、ということが。二つ目は一線を越えた差別的な言葉（台詞）が多々ありますから、そういうことを言うプレッシャーですね。あと、もう一つはね、基本的に劇を観に来る人は、やっぱり観たくて観に来てくれている方々が多いんですよ。「日本から（劇団が）やって来て何かするらしい」ということで、友達の友達が来てくださる。その時に93年の時点で日本でもあまり受け入れられない、物語があまりない、こういう普通の発声の、普通に喋っているこの身体、この劇の形式自体が受け入れられるのかという、この三つのプレッシャーがありました。三つともとても大きなものでした。

一つ目のハングルの件でいうと本当に勝手に膝がぶるぶるしてしまって。僕は慎二という役ですから、最初から割と喋りっぱなしなんですけど、喋っている言葉が、本当にこれは意味のある音を喋っているのかしらと、パニックぎりぎりですね。ギュッと抑える感じで頑張ってやっていました。ただ、ハングルと日本語はとりあえず文法的な順序が一緒で、あと例えばすごく強調するときは、なんか「すっげえ、よかった」っていうのは、日本語でも力んで言うじゃないですか。「アジュ　チュアヨ」も同じ感じで、一応ニュアンスは似ているからと言われて。日本語と同じような感じで喋っても、大体大丈夫だからと言われて、そういう感じで喋りました。でも自分は本当に意味のある言葉を喋っているのか分からない。本当に静かな場面で何に笑ったのかわからないけれど、声がした時に、「あ、人がいた」と思ったら「ふっ」と力が抜けて。それから後も機械的に喋ってはいるんですけれど、演技というよりは完コピした言葉を喋る。まぁ演技なんですけど、二重構造が激しくあるような舞台でした。そのプレッシャー、すごかったです。

それから二つ目の差別的な言葉でいうと、本当に怖かったです。こんなこと言っていいのかなと。93年の時点ですから日本文化は一応禁止されている時代です。その時代で日本の劇をやるということ

で、受け入れてくれた劇団「木花（モッカ）」は相当なリスクを負ってくれている。リスクを引き受けてくれて、演劇関係者も見に来てくれて。こんなに心砕いて、準備も手伝ってくれて、誇りを持って手伝ってくれて。演劇を、表現を支えるってことが誇りっていう。本当に「木花」の劇団の人達は誇らしげだったんですよね。本当に嬉しかった。でも「内容はこれなんだよな」って言うのがすごいプレッシャーでしたね。特に一緒に支えてくださったのは劇団「木花」のウンスさん、今もドラマとかで活躍されている方が、全面にサポートに入ってくれました。「木花」の中堅の幹部みたいな彼が支えてくださるのが、心の支えになりましたね。「これは意味のあることだから」ときちんと言ってくださって。何かこんなひどいことがあったって言うメッセージを伝える道具じゃなくて「記述、ただ記述するんだよ」みたいなことをおっしゃるんです。「記述」というのは僕の表現ですが。「そういう表現なんだよ、これは」「この劇の様式はそういうことなんだ」って沢山言ってくださった。ウンスさんは、当時は原一男さんに師事してドキュメンタリーの勉強をされていました。

＊＊＊

演出家が植民地を題材として扱う際に、留意すべきはどのような点だとお考えですか？

平田：イ・ユンテクさんは最初に『ソウル市民1919』を利賀で見たんですが、その時にすぐに再演を考えて、「これは本来、韓国の劇作家が書くべき作品だったんではないか」っていう話をしてくださった。僕も韓国の大学で授業をしたり、演劇人と話をするときに、やっとこういうことが喋れるようになったっていうところはあるんですけど、やっぱり韓国の文学とか演劇にとって、日帝時代は乗り越えなければいけない対象で、それをどれだけリアリズムを持って描けるのかというのは両国の作家にとって本当はすごく難しいことなんですね。ソン・ギウンさんはそれを今、一生懸命頑張っている。もちろん成功するものもあれば、失敗するものもありますよね。『カルメギ』は多分相当成功したと思うんだけれども、本当はもっと批評家や研究者も含めて、もうちょっと考えた方がいいですよね。

『シンドラーのリスト』や日本でも杉原千畝さんを題材にした作品があるけれど、杉原さんってすごく理想的な偉い外交官として描くんだよね。『シンドラーのリスト』がうまいのはシンドラーってすごくダメな人じゃない。凄い女たらしでさ、全然最初はユダヤ人を救おうなんて思っていなくて、商売のためにやっていたら、だんだんそうなっちゃったっていう話。ああいうことを書いていかなきゃいけないんですよ。日韓両国で。普遍的になるためにはああいう人間を描かないと。僕の夢は日韓両国で作った作品をヨーロッパで上演することです。やっぱり普遍性を持つことが大事。

『ソウル市民』はフランスでも、フランス人の演出家でも上演しています。ヨーロッパの人から見ると日本と韓国ってものすごく仲が悪いんだろうと思っているんです。そういう偏見があるんです。もうパレスチナ人とユダヤ人ぐらいの感じで見ている。そういうもんでもないんだよと、イギリス人とアイルランド人ほど近くはないけど、パレスチナ人とユダヤ人みたいにいつも銃を突きつけ合っているわけでも私たちはないんですよって話をよくヨーロッパでするんだけど。でもこれ、他に類例があまりない。この植民地35年の歴史ってすごく特殊なんですよね。世界中の植民地支配の歴史の中でも。この間の歴史の特殊性をあまり言うと、またヨーロッパの人怒っちゃうから難しいんです。だからこそこれ芸術の役割だと思うんですけどね。この特性が説明できるのはちょっと歴史学の世界では、あまりに一回性すぎるから。ほとんど精神的な部分の複雑さでしょう。この問題は。韓国の人にとっても。

＊＊＊

作品の中には、差別的だと捉えられる内容の台詞も多くありますが、韓国人の観客の前で発語することに対する抵抗は無かったですか？

山内：2016年の時は字幕で上演しました。日本の演劇、韓国の演劇事情はずいぶん変わったけれど

も、やっぱりその舞台でも「返り血」を浴びてしまうような感覚っていうのはすごくありました。その一方で「コリペ」の『ソウル市民1919』が、鮮やかな演出だったんですよね。

井原：これは韓国の方々が韓国語で上演するというものですね。

山内：日本人になろうとした100年前の韓国の人たちを描くという解釈でした。独立宣言を読み上げる時間になると、どんどん舞台から人がいなくなっていく演出で、最後にその時間になると時報が鳴って終わるのです。2016年はそのような演出の作品を受け取ったことも、強い衝撃を受けました。

井原：「日本人になろうとした一家」という解釈が私も深いなと思いました。おそらくこれをオリザさんが最初に書いた時は、全く意図してなかったことですよね。知映さんはこれをソウルでご覧になられたんですよね？

李：私は93年も2016年も両方見ました。

山内：え？マジですか？

＊＊＊

フランスでも上演していますよね。言語や劇の形式などの受け入れられ方については、韓国公演とはまた違うご苦労があったと思います。

山内：青年団が韓国でやる時は、客席はそういうもんだって感じで静かに見ています。客席の感じは日本に近いですね。フランスは2016年ですと友達がすごくいっぱいいました。2006年から2016年の10年間、たくさんフランスで公演をしていたので。フランスの友達が観に来たら「どうだった？これはフランスでやる意味はどう受け取る？」って結構聞いて回ったんですよ、僕。「すごくあるよこれ、フランスでやることの意味は」ってみんな言ってくださいました。そのことの意味を考え続けているんだと思う、今も。

つまりフランス人にしてみれば一万何千キロ離れたところの隣の国、ことば違って、でも見た目は一緒だっていうことの差異が「興味深く感じられる？」って聞いたら、「すごく感じられる」っておっしゃってくださったのはすごく心の支えでした。移民と同化って話はもちろん、そのテーマ設定自体も大文字として受け止めている印象はすごくあった。アルジェリアにフランス人が行くようなものじゃないですか。

本当に初演の時からずっと言われているんです。韓国人の役やっているのに韓国人らしく見えないとか。あと昔のことをやっているけど昔の人の身体じゃないとかね。なんか知らないけれどいちいち絡まれ続けているんですよ。本当に、ずっと。「1909年の身体じゃないでしょう？」みたいなことも言われたりもしますし。そうじゃなくて「この俺の身体とこの声で、この世界に俺はこう興味持って、こうやりたいんだよ」みたいな感じはあるんですけれど、本当に。そういう意味で、フランスでやった時にフラットな手応えの入り口に立った感じはありました。西洋文化圏でやって、「通じるのかもしれない」という手応えが少し持てた感じですね。でもわからないです。言葉ではわからないです。「よかったよ。やる意味あったと思う」「あったよ」って言う言葉に嘘は無いなと思った、という心の支えなんです、正直なところ。フランス語で議論なんてできませんし。細かいこと聞こうとするとフランス語のできる人に頼るし。いずれにせよ、その移民と同化の話は強く受け止められましたね。

でもさっき言った舞台上で返り血を浴びるような恐怖っていうのは、字幕でやって、さらに西洋人に見せているから、もう一つ何かワン・クッション、ツー・クッション入った感じがします。ちょっと勿体無いなと思ってて。フランス語でやりたいってことですよ。直接性が一歩遠のくんですよ。韓国ででしたら、ルックスが殆ど同じ、というのもありますし、ワンクッションくらいで済む。本当に難しいですね。こういうリアリズムの劇をやる時はそこに苦しめられますね。

ワン・クッション置かなかったら、人との間に起きる「擦れ」みたいな、「分断」みたいなことまで直接的に届けられる気がするんですけれど。だからチェルフィッチュとかが海外でうまくいっているのは、客席に直接喋るっていうのがでかいんじゃないか

な。あれ、日本語でやってても、字幕も美術装置の中に取り込んで、直接語りかけていくと、そのインタラクションにおいて嘘は起きないので、直接性が担保されている。すごく良いですよね。横の劇になっちゃうと、そこはちょっと難しいね。三角形みたいになっちゃうから。

当時、韓国語で演じたことはこの劇の形式が受けられるかっていうことと、すごく関わることと考えていました。これはあのひどいこと、事実をありのままにするという、この劇の形を「この人たちはいま、開発しているんだ」ということは93年ではまだ日本でも受け入れてくれなかったからね。日本でもそんなにお客さんいなかったし。その直接性が心の支えでもあった。

あとやっぱりお客さんはやっぱり演劇人の方が多かったので好意的で。「木花」がサポートしている劇をやるっていうことで、大学生も観に来た。弘益大学のそばの「ポスト劇場」でやったのだけれど。ひどいこと（台詞）言ったけれども、ハングルは伝わらなかったかもしれない、今から思えば。それでも全くハングルを喋れない日本人が、暗記一辺倒で、韓国人の俳優の指導でこの劇を作ったらしいということで、「すごいことやるね、あなたたち」、「私達の言葉でよくお芝居やってくれた」って、まずはお礼を言ってくださるんですよ。本当にそのことは感動しましたね。その言葉に支えられたんです。

＊＊＊

杉山さんも初演から関わっておられますから、海外公演にも同行されていますよね。字幕と舞台美術との関係性は興味深いと感じているのですが、ご苦労されたエピソードなどがあれば教えていただけますか？

杉山：海外公演において、字幕をどこに出すかは、舞台美術でも大きな問題になりますね。演出と話しながらどこに出すかを決めます。空間によってはダブルで出さないとダメだし。上にも出すけど下にも、もう一つ出そうとか。青年団の場合は本当に俳優がほとんど動かないから、お客さんは一旦座ってしまうと、見えない人は見えない。それにすごいセリフ量が多いじゃないですか。だからずっと字幕を見ていないといけない。特に青年団の場合はビジュアルで大きな変化がない分、字幕頼りっていうくらいのセリフ量で。そこが平田オリザの台本の特徴ですよね。だからよくやるのは、「上手に座る人達は下手を見るよね。そうすると上手側に字幕があっても見えないから下手に字幕があった方がいいんじゃないかな？」というような議論です。だから『ソウル市民』でも棚のちょっと上ぐらい、「すだれ」のあるところに字幕を出そうということになりました。それが一番見やすいよね。まあ『ソウル市民』はほとんど真ん中で芝居するので。

やっぱり空間を一緒に考えている他の部署とは一緒に考えますよ。舞台美術家に相談なく字幕は置けないし。字幕が入ってくのは、どうしても仕方がないことなので、あとは出し方。僕はオリザさんとも近いのですが「どうでもいい」という方針です。どうなってもあまり構造は壊れないから。

すごく作品性にこだわる方もいらっしゃるんですよね。でも僕は舞台美術は関係の中で立ち上がってくるシーン・グラフィックだと思っているから、俳優が何か物を壊してもいいと思っているし。照明も関わってくるし、スピーカーも置かれるから、大きなコンセプトの構造さえ変わらなければいい。動いてしまうものだし、変化してしまうものだし。だから一緒に考えればいい、コラボレーションじゃんって思うのですけれど。

■『ソウル市民』後の劇団の方向・表現について

この作品を通じて「表現」に変化が生じたと感じる点がありますか？

山内：88年頃、黙って何かを見ている、人を待っているシーンで、舞台の上で「お芝居すること自体をやめたらどうなるんだろう？」とかいろいろやったりしました。そのためにパンチカーペットのテクス

チャーを観察したりして。劇の形式を作っている時、舞台の上での「居方」自体を探ったりもしましたね。その頃、照明とかスタッフワークも断然変わりました。客席に向けたものから空間を作って。「第四の壁」じゃなくて、客席と舞台の間には「ブヨブヨとした寒天質みたいなもの」があるんだみたいな言い方がされていました。そんな空間が、ある意味連続しているという認識です。照明も、昔は前から当てていたんですけども、舞台の上でこうやって話している時も、この人とこの人の間には息をする空気があって、距離感や質感をきちんと味わわせてくれるような照明に変わりました。何から何まで変わっていったんですよね。

＊＊＊

全く青年団の様式ではない様式で上演した時に、この作品はどうなるのかという興味があります。

河村：『ソウル市民1919』はフランスでフレデリック・フィスバックがフランス語で上演したり、『東京ノート』をベルギー人がやるのと同時上演みたいなことをやったことがあります。なかなか日本語の戯曲が翻訳されたものを、西洋人が演じるのを見る機会がないから、すごく新鮮でしたよ。「ヘイ、ヨシオ」みたいな感じです。葛藤のようなものが、日本の文化だから、深刻なことをしゃべる時の間合いもそうなりますよね。『東京ノート』の「なんかもうちょっとダメかもしれません」という台詞を、西洋人は「この間合いでやるの、ちょっと無理」みたいなことを言う。稽古場では「だから横に座ってこんな感じじゃないと話せないんだけど」「この間合いが『東京ノート』の魅力なんだけど……」「そういうのちょっと無理」というようなやりとりがあるんです。彼らは最初にやっぱりビズ[6)]をするじゃないですか。「いくら日本とはいえ、ヨシオとはいえ、ビズはしないとやっぱ具合が悪い」と彼らは言う。でも彼らは僕たちとは逆のことやっているんだよなって思います。僕たちもシェイクスピアをそのままでは上演できないから。そういうこと言えるんだろうな。

＊＊＊

杉山さんは大学では文学を専攻されていたとのことですが、この作品に感じる文学性はどのような点にあると思われますか？

杉山：『ソウル市民』もテーブルが一個あれば、もうできちゃう。けれども、まさに背景や、バックグラウンドやその状況はどうだった？みたいなことが重要で。『ソウル市民1919』が僕は青年団の中でも特に面白い作品だなと思うのは、植民地支配の元で家族で商店を営んでいる篠崎家という、日本人も韓国の人の女中も抱えているような、大きな一家の日常を描いているんだけど、背景で何が起こっているのかっていうことがちょろちょろちょろっと情報として入ってくるんですね。「外で何が起こっている」とか、「なんか朝鮮人がやたら町に出ていましたよ」とか。「なんか今日お祭りあるのかな」みたいな台詞があって、それがすごい構造として面白い。普通だともっと説明してしまう。けれども本当にナチュラルな感じで。やっぱり外で起こっていることって、本当はわからないじゃないですか。でもこの作品は文体によってはその一人称を飛び越えて、第三者的視点から「何？何があった？」と理解させていく。大事件があった、歴史は動いた、みたいなことを言ってしまうと見ている人たちにはわかりやすいけど、直接言わない構造で入りこんでくる。外で時代は動いているんだということをどうやって分からせるか、なんとなく観客に想像させるにはどうしたらいいかを考えるのが、僕は楽しいなと思って。だから、色々できるんじゃない？って思う。で特に『ソウル市民』はそういう部分が多い作品なんです。

あと素敵だなと思うのが、「今日は暑いわね」と言った時に「あ、さっき雨が降って、いまあがったんだな」と想像できるような、なにげないセリフが語られること。夏で夕立があったということもサラッとセリフ中に入ってくる。そういうセリフの使いかたが『ソウル市民』はめちゃくちゃうまいなと僕は思っています。チェーホフも本当そうなんです。チェーホフの魅力は、僕は「チェーホフのランドスケー

プ」って言い方をするんですけれど、人間関係とその構造、100年、200年先又は後の時代の動きを必ずセリフの中で言ってくる。有名なのは『かもめ』のトレープレフがニーナにキスしようとするシーン。夜の野外でトレープレフがニーナを見つめるんだけれど、ニーナがそれを拒んで「なんであの木は黒いのかしら？」って言うんです。トレープレフが「夜だから物が全部が黒く見えるんです。」って。もうそれだけで、そのふたりはコミュニケーションできてないぞっていう構造がわかる。同じことが『桜の園』でもある。窓から見える白い木が一本あって。「あれ、あの木がおばあさんに見えた」って。ランドスケープに対してチェーホフがすうっと、一瞬視線をずらすんだけど、その時にその土地が持っている風景、風土、ロシアの広い大地のイメージがゆっくりゆっくり熟成されていく感覚が伝わってくる。それと近いことが『ソウル市民』では結構起こっているなって感じます。土地が持っている雰囲気、「ゲニウス・ロキ」っていう言い方するけど。「地霊」ね。90年代に建築界で流行った言葉で、ラテン語です。日本とか東洋で言えば「風水」ですよね。人間がその土地をどう読み解くかっていうことなんですけど。そういう雰囲気が『ソウル市民』には若干あるなと思っています。

＊＊＊

『ソウル市民』の舞台美術はどのようなイメージを形にされているのでしょうか？

杉山：私の意識、発想としては、全然これはオリザさんの発想と関係ないですけど、僕はその植民地支配って言うので「護送船団」をイメージしているんです。日本って植民地に出て行く時に、国家事業みたいな形でやるじゃないですか。だから普通ゴールドラッシュみたいなのはさ、そういう人たち、大陸浪人みたいな人たちが、勝手に行ってやるんだけど、日本はずっと、その税金にしてもね、海外との金融の自由化なんかにしても「国が守る」みたいなのがあって。私の母が、満洲生まれだったんですね。母の父が南満州鉄道に勤務していたんです。結構あの時代に、そういう人がやっぱりいるんですね。で、結局国が勧めるわけですよ。満洲開拓するぞ、あるいは北海道開拓するぞみたいな。送り込むわけですよ。で朝鮮も、僕はその感覚があって。だから、その日本が国家事業としても送り込んでいく。だからイメージが僕は「船」だったんですね。「漂う船」。もう本当にどこに行きたいか分かんない。日本自体が一つの船だっていうイメージです。日本人にとってその外部との接触はどうしても海を渡っていくということなんですよね。そうした時に南へ行くのか、あるいは南から来たのか、北から来たのかっていうことがもう混ざり合っているのが日本で。日本の一部が漂流して行くみたいな感覚があって。だから浮いた舞台にしたかったんですね。浮いて、でそれが漂っている感じにしたい。で、上の方の「すだれ」は「帆」のイメージなんです。ものすごい「すだれ」がいっぱいあるんだけど。

井原：DVDの映像には、殆ど映っていないんですよ。

杉山：いや、ものすごい数ある。図面見れば分かるんだけど。本当にその船団が来てるいみたいな。漂っている人達、漂流しているっていうちょっとイメージがあって、だから今はソウルにいるけど、結局逃げていくし、追い出されていくし、どこにも行けないみたいな「島根性」っていう。そこは韓国とは違う。韓国は半島だから。よくそういう話もオリザさんとするんですけど、イタリアと韓国は似ているんだよな。半島なんですよね。やっぱり日本はイギリスとちょっと近くて、ちっちゃい島で。で両方とも大陸の端っこにある東西の外れ、「外れ感」みたいなところとか。それで僕はだから船のイメージ、風を受けて進んでいく船のイメージっていう。あと「すだれ」が「日よけ」みたいな感じもあるんですが。

＊＊＊

杉山さんの舞台空間の捉え方、古典に対する考え方などについても教えていただけますか？

杉山：島次郎さんと話していた時に、ピーター・ブルックは『何もない空間　Empty Space』という本の中で「何もない空間、それを称して私は裸の舞台と

言う」と。そこにある人がいる。その人をもう一人が見つめる。それだけで演劇が始まるんだって言い方をするんです。でもちょっと待てよと。ピーター・ブルックはその人が「立てる場所」を前提として考えちゃっている。何もなくない。「床」がある。島さんがおっしゃっていて面白かったのは「島さん舞台美術考えるとき、どっから考えますか？」って聞いたら「僕は床なんだよ。まず真っ暗闇を想像して、光が入って、空間が見えてくる。その時に人がいるのか、ものがあるのか。でもその人がいて、その人がどこに立っているのか？何に立っているのか？そこから考える」って。本当、舞台美術はそうですよね。ピーター・ブルックを前提としている床を、我々は水にもできるし、泥にもできるし、石にもできるし。そこから考えるんだって言っておられました。

ヨーロッパではオペラもどんどん解釈が変わってきていますよね。ちょっと前までは、本当に昔の通りに過去の上演の記録を見ながら、そのセットと同じようなものを作って、同じようにやっていたのだけれど、そこにどんどんドラマトゥルクが入って読み替えていく。そこは非常に面白いなって思う。なんかクリエイティブだなって。

イタリアで一年間留学していた時は、時代考証の事をすごくおっしゃっていて面白かったですね。「これはチンクエチェント、1500年代にはないぞ」「1700年代にも無い。18世紀の文化はこうだ」って。「猫脚の家具はこの時に出てくるとか」。そういうところをすごく意識するときもありますが、青年団はあえてそこをやらない。踏み込まない。

＊＊＊

時代考証を厳密にはやらない方針なのですね。それでも時代の雰囲気が舞台から醸されるのは不思議です。登場人物の履き物の違いによって身分や民族の違いがわかることも影響しているかもしれません。履き物に目が行くのは舞台の床に白木の無垢材が使われている点も大きいと思います。こだわった点やヒントにしたことはありますか？

杉山：基本は三間四方の能舞台に対して橋掛かりが付いているというものです。湘南台文化センターで『ソウル市民』をやった時に平田さんが「俺の台本はいくらでも調整できる」みたいなことを言ったのが記憶に残っているのですが、要はめちゃくちゃ空間が広かったんですよ。湘南台文化センターは長谷川逸子さんという建築家が作った完全球体の空間の中に、舞台と客席があって、天井がバーッと抜けていてすごく広いんですね。太田省吾さんが一時、芸術監督をされていて、その時に島次郎さんのセットで『砂の駅』とか『水の駅』を上演していたので、僕らも「すごいね」って言いながら結構観に行きました。その太田さんに「やらないか」って声をかけていただいて、ものすごい気合い入っていたんです。でも、でかすぎました（笑）。アゴラから比べると、もう十倍ぐらいの空間ですから。我々の空間はちっちゃくてぽつんとしているんだけど、それはあえてぽつんと置いて、すごく長い橋掛かりにしたんです。廊下が長い、めっちゃ長いです。ずっとそこを歩きながらセリフを言う。そしてセリフをオリザさんが書き足すみたいな状況だったのですが、それが結構画期的で。だから本当に能舞台みたいな感じだったんですよ。それは「あ、このままいきたいなあ」みたいな感覚がありましたね。

オリザさんの台本の世界観は能っぽい。まさに誰かがやって来るんでね。外から違うものが来る。その感じが能っぽいんでしょうね。オリザさんも能を意識して書いているかわかんないですけど。

＊＊＊

奥に人が消えていくような雰囲気が確かに能舞台のようでした。古典について、もう少し話をお伺いします。

李：さっき内部の中の状況じゃなくて、外から入ってくる情報みたいなものを伝えてくれる人＝「伝令」っていう話を仰っていたんですけれども、オリザさんの芝居を見ながらちょっと思ったのが、ギリシャ悲劇とかギリシャ劇でも結構あるじゃないですか？

杉山：ありますね。

李：この状況の中で外から、入ってくる。そういっ

たものからの影響っていうか、その戯曲の成立して行く流れの形を、結構影響受けて書いているのかなとか思っているんです。その辺りはどう思われますか？

杉山：どうなんですかね。たぶんでもチェーホフも全くそういう方法だと思うし、だからそのことをオリザさんはたぶんそこまで研究されているかどうか分かんないけど、使っているんだと思いますよ。でも必ずオリザさんのワークショップでは、その出来事とか外部のなんか違った、今ここで話されていることとは違う、コンテクストみたいな。なんかそういう人たちが持っているコンテクストと違うものがもたらされることで、そのコンテクスト自体がちょっと異質であったりとか、あるいは相対化かされるみたいな構造を説明します。だから、そこはすごく意識している。それがギリシャ悲劇の真似をしたかどうかわかんないです。でも言われればギリシャ悲劇もまさにそうですよね。僕なんかは、ギリシャ悲劇の舞台美術の歴史をずっと調べていて、面白いのが「劇的なシーン」、例えば殺すとか、あのいわゆる有名なオイディプスが自分の目を潰すシーンは見せないんですよね。潰れて盲目になったオイディプスが出てくるんですね。だからすごく惜しむなと思って。その一番劇的な殺人したとか、殺したとか、何かが起こったってことは見せない。観客の前では見せなくて想像させて、結果が出るというか、舞台になっていて。オリザさんが昔、言っていたのは「僕の芝居では人殺したり殺されたりするってことはないです」って。

＊＊＊

『ソウル市民』を文学として見た場合に、という話題から能楽、ギリシャ悲劇、チェーホフ、またシェークスピアや近松門左衛門まで話が及びましたが、類似性を感じる点はありますか？

杉山：僕はシェークスピアと近松の空間の扱い方をよく比較します。landscapeって言い方しますけど、その空間の描き方が似ているんです。めちゃくちゃいいんです。素晴らしいですよ。

日本の文学の根本かなと思っています。これもよく授業でやるんですけど、やっぱり和歌。和歌が必ず季節のことを読んでいて、そのことと愛のことが必ず関わっているんです。「月が美しい」と言って、それでもう「あなたのことを想っている」みたいな。全然関係ないじゃないですか、月が美しいこととあなたのことは。でもそこが語られる。あと「物悲しい」という言葉とかね。すごい言葉だなって。モノが悲しみなんか持っているわけがない。「ものすごい」って言葉も実はそうなんですね。誰かの作品で「夜になってものすごおなる」ってある。夜になって見え方が変わるから、物が気配を帯びて「ものすごおなる」。すてきだなあ。僕は舞台美術、結構そういう感覚なんですね。置かれているものがあるんだけど、見る人によっては、それがものすごいドキドキしたり。

■ リアリズムについて

朝鮮半島を背景にはしているけれども、登場人物は日本人が多い作品ですよね。

平田：すごくシンプルに言えば、何のためのリアリズムなのかっていうことなんですよね。日本の近代文学ってそういう宿命をずっと負っている。要するに二葉亭四迷から始まって言文一致の文体が完成して、田山花袋を創始者とする私小説がどんどん発展して志賀直哉あたりで頂点に達する。でも私小説って確かに自然主義リアリズムなんだけど、自分の活動に限定されるから、結局どうしても社会性が無いんですよね。ヨーロッパの小説に比べて。あとはもう本当に社会主義リアリズムみたいなものになってしまうのだけれど、でもそれはすごく頭でっかちで、日本の場合は労働なんか経験したことのないような、インテリが社会主義リアリズムを書くでしょう。だからどうしても厚みがないんですね。唯一の例外が大岡昇平とか埴谷雄高に代表される戦後文学で、要するに志賀直哉が『城崎にて』で間違って石ぶつけてイモリ殺しちゃって悩むじゃない。

そのたった30年後に大岡昇平は本当に目の前のアメリカ兵を撃つかどうかに悩むんですよ。それは、日本のインテリにとってはほとんど初めての経験なんです。日本って島国でのんびりしているから、日本のインテリってどうしても本当の意味での過酷な経験をしたことがなかった。でも戦場に行くことになって、大岡昇平なんて戦争がなければ一生スタンダールの研究者で終わったような人が、急にフィリピンのジャングルに連れていかれちゃうわけですよね。そういう極限状態に。そこで初めて、その日本の私小説が社会性を持つんですけど、それも本当に一瞬で。だからその戦後文学は1946年から49年、50年ぐらいのデビュー作家がものすごく多い。三島由紀夫も含めて。やっぱり文学って極限状態を経験すると、一挙に花開くようなところがある。私の場合、別にそういう経験できないんだけれども、植民地支配下の日本人という、ある種の不条理ですよね。特にそこに生まれてきた者にとっては。生まれてきた子供は生を選べないので、まあそういう不条理の設定を思いついたことによって、やっとその新しく自分が構想した方法論が、何のために使えばいいかが分かったってことですね。

行き詰まりや閉塞感が支配する側にあるという設定は歴史学の仮説では殆ど聞きませんね。

平田：植民地支配をする側っていうのは、やっぱりずっと居心地が悪いんですよね。居場所がないっていう感じを出したいっていうのはありましたよね。一方で、もう一つやっぱり植民地支配の問題は、普通の侵略と違って子供が生まれてきちゃうんですよ。『ソウル市民』でも最後に妊娠したって話が出てきます。さっき言った家族の問題と同じです。前の妻との間には子供が居なかったんですけれど、結婚したら子供もできるだろうなって考えるわけじゃないですか。その子供ができるってことは、とてもやっぱり大変なことです。守らなきゃいけなくなっちゃうから。それは今の日本の移民難民問題も同じですよね。要するに日本で生まれ育った子たちの親が強制送還されて、その子たちどうするんだ、ということと実は表裏一体になっています。そこで育った人々が登場してきてしまうんですね、植民地問題には。それは特に二作目、三作目を書くときに、強く考えたことですね。だから、だんだんとソウルの人になってしまうのですよね、日本人もね。そのことはすごく結構最初から意識していたし、作を重ねるごとに意識したっていうのはありますね。

連綿と連なった歴史の地層の上に、その土地とは関係のない人々が居座ることによって「地霊」が呼び覚まされてしまった作品のようにも感じるのですが。

平田：もしその話があるとすれば、なんて言うかな。かつてそこに誰かが住んでいたその土地を奪って済むわけですからね、植民地支配というのは。そういう部分もあるかもしれないですね、少しね。特に19年とか29年になると都市部は日本国内よりも豊かになっちゃうんですよね。それはすごく作家としては興味深い部分で。『S高原から』とかもそうなんですけど、そういう階級みたいなものとか、特にスノッブな階級を描くお芝居って日本にあんまりないですね。まあ、三島を除いては。あるいは岸田國士がちょっと書いているくらいで。で、特に小劇場演劇では全然ないわけ。

井原：はい、ないですね。

平田：もともと貧乏だから（笑）。でそれを描きたかったたっていうのがあるんです。階級みたいなものを書きたかった、っていうのはある。階級と家族の話なんですけど。

井原：階級を描くっていうのは、その特殊性を意識させるということにつながるんですか？

平田：それもさっき言った「生まれてくる」って事とつながるんですけど、要するに不条理に階級っていうのは決まっているので、それがだんだん固定化されてくるわけですよね。その中で当然、腐敗とか堕落とかが起こるんですけど、三代目ぐらいになると。そういう階級を扱ったものとかがすごくたくさん、ヨーロッパの文学にあるんですけど、日本はそれがあんまりないんですよ。だから『楡家の人々』

を北杜夫さんが書いて、これも『ブッテンブローク家の人々』を下敷きにしているんだけど、その時に三島由紀夫がすごい絶賛をしています。初めて市民というものを描く小説が日本に現れたみたいなことを言って。あまり無いんですよ、実際に。特に演劇には無いので、そういうものを書きたいっていうのも結構強くありました。最初から。

井原：それはチェーホフの影響も大きいですか？

平田：それはそうです。だからフランスでよくチェーホフの影響について聞かれるんですけど、チェーホフっていうのは滅び行くロシアの人々を「愛情を持って」描いている。私の仕事はあの滅び行く日本と日本人を「愛情を持って描くことです」っていう風によく言うんですけど。結構この愛情を持って描くっていうのが大事で。糾弾するのではなくて。ひとりひとりがすごく愛らしい人間なんですよね。全部。その愛らしい人間達が集まると変なことをしてしまうっていうのが、歴史の面白いところで。まぁそういうことを描きたい、とはいつも思っています。チェーホフはすごいよね。だって、一人もまともな人、出てこないんだから。全員ダメ人間。あれはすごいですよ。

＊＊＊

作品の中で表現されている「リアルさ」には、植民地時代に朝鮮半島に住んでいた日本人、いわゆる「在朝日本人」だった人との出会いやインタビューなどがあるのかと思っていたのですが。

平田：それはあんまりないですね。それよりは留学中に植民地時代、日帝時代を経験している韓国の方とたくさん会ったので、そっちの影響の方が大きいでしょうね。それはすごいリアルでしたよ。しかも私たち日本の留学生と付き合う人というのは、ある程度のインテリ層だから、みんなその植民地支配のときに協力とまでは言わないけれども、社会の中枢にいた、あるいは家族がそこにいたような人たちだから。そういう意味ではまだぎりぎり植民地支配のリアルな感じ、いわゆるもちろん凄く酷いことをたくさんしてきたんだけれども、全然そうじゃない部分の話も、日本の植民地支配を肯定するわけではないけれども、たくさん聞いています。

井原：そうではない部分の話からこの作品が立ち上がってきたと理解したらいいんですね。

平田：そうですね。それとそもそも僕は専攻が近代日本社会思想史という分野で、武田清子先生のゼミだったんですけど、彼女の口癖は多分、丸山眞男の言葉だと思うんですけど、「思想史っていうのは歴史家ほど几帳面ではなく、小説家ほど傲慢ではない」ってよく言っおられました。近代日本社会思想史は、当時の新聞や雑誌を丹念に拾って、本当に当時どうだったのかを考える学問なんですよ。要するに歴史っていうのは、大きな結果だけを綴るんだけれども、実際に当時の人たちがどんな風に考えていたかというのを探る学問で、そのリサーチの方法みたいなものはすごく役に立ちましたね。だから『ソウル市民』書く時はすごく当時の新聞とか読みました。雰囲気を掴むっていう感じ。

井原：やっぱりそうですか。恐らくそうだろうなとは思っていたんですけれども、新聞ってそれこそあの今なんかネットで見られたりしますけど、当時は復刻版か、マイクロしか無いでしょうから、国会図書館に通ったりされましたか？

平田：いや、ICUの図書館にある程度ありましたね。

井原：他に何か参考にしたものとかってありますか？ 雑誌とか……。

平田：雑誌が多いですよね。雑誌と新聞だったね。あと戦後出版された文献もよく読みました。でもね、今と違ってちゃんとメモを取ったりしてないので、あんまり覚えてないんですけど。まだ卒業してすぐだったから結構、ICUの図書館に通ったりしていました。

井原：篠崎文具店はそこからですか？

平田：あ、そうそうそうそう。そうなの。薄っすら覚えているんだけど、多分雑誌の広告か何かにあったんですよね。でも全く忘れていて。今言ったように全然メモ取ってないから、勝手につけちゃったんですよ。そしたら本当にあって。

井原：はい、実は私、当時の地図で発見していて。

平田：申し訳なかったなと。ちょっとでも名前くら

い変えておけばよかったんだけど、全然無意識なんですよ。

＊＊＊

アカデミックな研究と芸術表現の違いについてお伺いします。

井原：私が最初に観たのは『ソウル市民1919』だったのですが、最後に東京節の替え歌が入るじゃないですか。あれで「公会堂」って出てくるんですけど、公会堂ができたのは1920年なのに、「なんでだ？」って思ったんですよ。それが疑問の出発点でした。

平田：東京節とあれちょっとずれるんだよね。元々がね。

井原：「歴史学からしたらアウトなはずなのに」と思ってすごく悔しかったんです。他の方とお話させていただく中で、舞台上が完璧に1919年を、時代考証もきちんとして家庭の居間が舞台上できちんと再現されている必要は実は無くて、舞台上で起きていることではなく、その外で起きていることが台詞によって語られて、少しずつ分かってくる。それを観客が想像して、その想像がリアリティをもっていればそれでいいっていうようなことを各々おっしゃっていらしたんですけれども、その理解であっていますか？

平田：そうですね。すごく資料を調べるんですけど、あのまあ、これ井上ひさしさんなんかも言っているんですけど、私たちの仕事は「資料の隙間を書くことなんだ」って。資料に書いてないことを書く仕事なので、時々不整合が起こるんです。

井原：歴史学だと資料に書いていないことは言ってはいけないって言われますし、論文には主張がないと出してはいけないと言われるので、この二つと常に私はせめぎ合っているんですが、両方ともなくても成立しているところが、逆にアートだからこそできる表現なんだなって改めて実感しました。

平田：絵だったら、りんごを描いていて、りんごがちょっと変に歪んでいても、「こんなリンゴない」ってみんな怒らないじゃないですか。その方がリンゴらしかったりするし、りんごの本質を掴んでいたり。芸術はそういうものなので、そう言われてもなあっていうか。

井原：例えば「歴史画」でいうと聖徳記念絵画館にあるような、明治天皇が何かをしている姿を絵で表現したもの、例えば教科書に載っているような絵だと、もうその絵がイメージのすべてになってしまう。しかもそのイメージは強いので、そうだと思い込んでしまいますよね。でも演劇、特にこの作品に関して言うと、今、目の前に見えているものではなくて、その奥にあるモノの方がより重要だと考えると、歴史画や歴史ドラマ、エンターテイメントのものともまた違いますね。

平田：歴史物を書いているつもりはあんまりないですね。

井原：むしろ今までのお話を伺いすると、オリザさんは戯曲を文学として書いていらっしゃるっていう印象があるんですけども、その感覚がおありですか？

平田：そうですね、それはそうです。もともと文学から入っているから。父親も小説家にしたいと多分思っていたから。たまたま演劇になっちゃっただけなんで。それと演出家の立場は別ですよ。それからその方法論を発見したっていうことも別なんです。だから、本当に大岡昇平さんみたいなものですよ。何もなければ演劇に出会わなければ、ずっと書斎で、小説とか書いていたと思う。演劇という変な状況に置かれてしまったので、そうなってしまったということです。でもまぁその方がよかったと思いますけど。小説だけやっていたら、もうもっと今以上に嫌な人間になっていた（笑）。

＊＊＊

リアリズムを追求した先に確立した様式とその後の変化について感じておられることはありますか？

河村：『ソウル市民』を1998年の10月に広島で見たんですよね。広島市現代美術館で僕が知っている限り、後にも先にそんな演劇公演があったのは唯

一だったと思います。95年に『東京ノート』で岸田國士戯曲賞を取って、やっと青年団というスタイルも世に認められた頃です。ある意味、一番表現がとがっていた時期なんじゃないかなと今でも思うんですけれど。そういった意味では様式が一番カチカチだった時期なんですよ。まだジャズ感が全然なくて、たぶんオリザさんも、もっと細かく指示していて。それはオリザさんに「なんで？」って聞いたら、「それみんな俳優が下手だったから」って言うんだけど。もっとカチカチの重い蓋みたいなのがズシッと乗っかっているある種の「様式美」みたいなものが、今よりあったと俺は思っています。今はもうフリージャズみたいになっているから。

井原：スイングしている感じですか？

河村：そう、なんかある種の様式の時代はもう終わったっていうか。あえてそれを美意識といってみたとして、それがやっぱり色濃くは出ていますよね。なんか人間の醜さも含めた美みたいな。『ソウル市民』って一番出ている気がしますね。

〈解題〉

「死者たちと共有する言語のアーカイブ」から「地霊」を呼び覚ます

井原麗奈

今回のインタビューの原点は、アカデミズムの超えられない壁を芸術表現が越えていくことに対する筆者の個人的な興味にある。筆者は歴史学の立場から、研究を進める際には証拠としての史料の存在の重要視してきたが、青年団の『ソウル市民1919』を鑑賞した際に、時代考証の曖昧さに反比例したリアリティに気づき、芸術表現の持つ可能性に対して「くやしさ」を感じた。その根源を突き詰めたいという思いからインタビューを行い、大きく二つのことを発見した。一つは平田オリザが自身の演劇的手法の確立を模索する過程において「霊媒的」に作品を立ち上げたということ。もう一つは設定した物語の登場人物たちの語りたい欲求に突き動かされて、平田は作品を「書かされた」ということである。これらは筆者が師事した内田樹の指摘するところと結びつけて解釈したため、本稿は内田説の引用が多いことをあらかじめ断っておく。

平田によって生み出された「現代口語演劇」という新しい表現手法は、1989年の『ソウル市民』によって完成をみた。平田が85年に韓国に留学したことで、日本語を相対化することができたことがきっかけであった。日本の演劇の台本の台詞が、繰り返しや倒置の多い日本語の文法構造に合っていないのではないかという問いに対する答えとして生まれたのがこの作品である。89年までの間には様々な試行が繰り返され、特に88年の「韓国三部作」は礎となる作品であった。三部作はいずれも韓国人の役を日本人が日本語で語るという設定であったが、その後、平田は「在朝日本人」[7)]という設定を思いつくことによって、方法論と内容を一致させた。

このシリーズは10年毎の区切りで1909年から1939年の30年間を背景に、植民地朝鮮生まれの日本人の一家の物語を描いた四部作である[8)]。筆者はインタビューを通じて、これらの作品は平田によ

る霊媒的な仕事だったのではないかと感じた。平田は過去のインタビューで以下のように語っている。

> **平田**：（前略）89年に新しい方法論ができたときに（中略）、僕は「もうこれで絶対に大丈夫だ」と思ったわけです。（中略）本当にすごい鉱脈を発見したと思ったんですね。たぶんこの方法論は日本演劇界を席巻する。ほとんどすべての若い演劇人が、なんらかのかたちで影響を受けるような方法論を私たちは発見したと思ったんです。ただ、当時は受け入れられなかったので、これが広まるのに10年くらいかかるんじゃないかと思った。（後略）[9)]

興味深いことに村上春樹もかなり類似したことを語っている。彼は『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』の執筆を経て、1982年に長編小説『羊をめぐる冒険』を書いた。

> この小説を書き上げたとき、自分なりの小説スタイルを作りあげることができたという手応えがあった。（中略）自分の中にまだ手つかずの鉱脈のようなものが眠っているという感触も得たし、「これなら、この先も小説家としてやっていけるだろう」という見通しも生まれた。（中略）『羊をめぐる冒険』はいわゆる「主流文学」を追求する当時の「群像」編集部にはまったく気に入られず、ずいぶん冷遇されたという記憶がある。（後略）[10)]

若手の作家が「鉱脈」を掘り当てた手応えを感じているにも関わらず、世間がその価値に気づいていない、という構造が共通している。この「鉱脈」のことを村上は同書の別な箇所で「水脈」とも言っており[11)]、それは内田樹が指摘するところの「母語のアーカイブ」でもある。

> （前略）よほどの例外的な才能を除いては、外国語によって文学的な「創造」をすることはできません。それは母語によってしかできない。私たちは母語を糧として生きています。その無尽蔵のアーカイブから、私たちは死者たちの脳裏にかつて一度も浮かんだことのない思念や、死者たちの舌にかつて一度も乗ったことのない言葉を掘り起こしてくることができます。母語のアーカイブの深みのうちで、私たちは（レヴィナスの言葉を借りて言えば）「一度も現在になったことのない過去」に出会うのです。[12)]

平田の作品には様々な背景を持つ人が、なぜか同時に居合わせる「出来すぎた状況」が多い。「そんなことあるわけない」と思いながらも「もしかしたら、あるかもしれない」と私たちが思ってしまうのは、内田が指摘するある条件を満たしていることと類似しているのではないだろうか。内田は人が「新語」を作ることができるのは母語においてだけであり、他の母語話者たちも「はじめて聞くその新しい語の新しい意味とそのニュアンスを瞬時に了解できるという条件」[13)]を満たしているからであるという。 この文章の冒頭を「はじめて見るその新しい言葉による新しい表現」と置き換えれば、平田の作品の理解にも適用できる。上記の「一度も現在になったことのない過去」の「現在」は「現実」と言い換えることもできだろう。確かに植民地支配は行われ、一般の日本人が内地と同様のもしくはそれ以上に爛熟した生活文化を享受していたことは雑誌や新聞などの史料から確認できるのだが、家庭内でどのような会話が交わされていたのかについては記録が残っていない。だから筆者はこの作品の時代考証の齟齬に気づきながらも、作品の内容を全く否定もできなかった。インタビューで平田は「歴史物、歴史ドラマを書きかったわけではない」と語った。平田の仕事の意味はもっと別なところにある。私にその気づきを与えてくれたのは杉山へのインタビューだった。杉山はこの作品は平田の作品の中でも特に「地霊（ゲニウス・ロキ）を感じる作品」だと言う。 チェーホフの作品が「その土地が持ってる風景、風土、ロシアの広い大地のイメージがゆっくりゆっくり熟成されていく感覚が伝わってくる」ように、この作品も同じ側面を持っていると指摘し

図１『ソウル市民』舞台写真
2011年　吉祥寺シアター（撮影：T. Aoki　資料提供：青年団・太田裕子）

左は手品師の鞄から不思議な布を取り出す篠崎慎二役の山内健司。河村は「（当時の日本社会の）虚無や霊を脳みそから引きずり出す」ような象徴的なシーンだと指摘する。一方平田は手品師の役は留学から休暇で帰国していた仲間を出演させるために作った端役だと言う。即興的に思いついた手品師の仕事に「千里眼」（見えないものを見る）を付与したのは興味深い。

た。平田が植民地に生きた私たちの先祖たち（死者の霊たち）に「言葉」を与えたことによって、彼らは「母語のアーカイブ」から言葉を拾い、不条理に対する不満を、饒舌にリアリティを持って語り始めることができたのである[14)]。93年の上演プログラムの挨拶文に平田は「郵便配達人」のエピソードを書いている。

> 韓国留学中、日本から京城市宛と書かれたハガキをもらったことがある。そのとき私は何故か、届けてくれた郵便配達人に、すまなかったなと思った。まぁきっと日本からの郵便には、そんなことがたくさんあるだろうから、慣れてはいるのだろうが……。そして私は、架空の都市・京城を探し歩く郵便配達人を夢想した。深夜、私の居所を尋ねあてた彼は玄関口で丁寧に帽子を脱ぎながら私に向かって言う。
> 「はい、郵便です。平田さんですよね。どうも、はじめまして。いや、はじめてといっても見ず知らずというわけじゃない。じつはあなたのお爺さんが、私の祖父を殺しましてね……。」[15)]

この平田が夢想した「郵便配達人」は、その名の如く植民地からのメッセンジャーであり、「複式夢幻能」の構造そのものである。おそらくこの「郵便配達人」こそが平田が最初に呼び起こした植民地からの地霊に違いない。

戯曲の音楽性
――「倍音的エクリチュール」
井原麗奈

村上春樹は前述の『羊をめぐる冒険』の続編として1988年に『ダンス・ダンス・ダンス』を書いている。登場人物たちの語りたい欲求に突き動かされて、村上が「書かされた」のではないかと感じるような作品だった。それと同じ空気を私はこの四部作に感じた。

> **平田**：そういうことはありますよ。あのそれは作家、特にまあ、大抵登場人物を先に決めますから、キャラが勝手に動き出すっていうのがあるんですね。

作家が呼び起こした霊たちに、今度は作家が書かされる、という構造が生み出す効果に「倍音」があるのではないだろうか。基音の周波数（振動数）に対して2以上の整数倍の上音と説明されるが、文学における解釈を内田は以下のように説明する。

> 「基音」にはできるだけ現実音に近い、シンプルで、素朴な音が選ばれる。作家の中には物語の舞台の時代や場所を特定されることを忌避する人もいるけれど、私が知る限り、「倍音」系の作家は「基音」に相当するこの「平凡な現実」の描写にかなり力を割く。[16]

この作品における平田のリアリズムの追求は、ひとえに「平凡な植民地の日本人家族の日常の描写」にエネルギーを割いたことであり、結果として倍音を生み出すことになった。内田はこうも語る。

> 倍音の不思議は、それが「天から降ってくるように聞こえる」という点にある。どうしてかというと、同一音源から二つ以上の音が同時に聞こえてくるからである。ところが、私たちの脳は「同一音源は一つしか音を出さない」ということをルールに聴覚情報を編制している。（中略）だから同一音源から二つ以上の音がする倍音現象は脳からすれば「ルール違反」なのである。（中略）だから、脳は倍音を「ここではない他の場所」から到来した音であると判断する。でも、「ここではない他の場所」なんて現実には存在しない。倍音はそれゆえ原理的に「天使の声」として聞き取られることになるのである。[17]

「ここではない別の場所」は、おそらく前章の「一度も現実になったことのない過去」である。その空間を河村は脳内にリアルに立ち上げた。河村は油画専攻の大学生だった98年に、広島市現代美術館での同作品の上演を見た時の印象を次のように語った。

> **河村**：今でもありありと覚えているのは、目の前に起きていることを見ながら、見えない世界が頭の中に立ち上がっていく状況が、すごく不思議な感覚でした。劇中で「路地裏の水晶堂にお使いに行く」みたいなセリフがあるのですが、見えてないはずの舞台の家屋の後ろの場所が、頭の中にワーッと想像される感覚がすごく不思議でした。なぜ生きたことのない時代の、行ったことのない場所の情景が立ち上がるんだろう？この表現はすごいって感心を持ったんですよね。冒頭のシーンで慎二という登場人物が入ってきて、蛸壺の話をするんですよね。あれが完全にメタファーで、一つのギミックみたいになっている。あの瞬間から目の前の世界と「メタバース」みたいなもう一つの空間みたいなものが、ぐっと立ち上がってきて、ずっとその感覚に脳を揺さぶられ続けるみたいな感じが面白かったんですよね。最初から最後まで。舞台はずっと、ただ家屋の居間があるだけなんだけれど、上手と下手にまさに蛸の手足のように舞台通路（廊下）が伸びているんです。その奥の後ろの方に、朝鮮半島のなんか見たこともない世界が広がっていて、脳みその中をぐっと掴まれているのか、なんなのか、それが

不思議な体験でした。

舞台上で繰り広げられている状況以上に、その外側で起きていることを想像することを「倍音を聞き取る」と言い換えるなら、そのためにはある程度成熟した芸術的な経験が積まれていなければならない。

河村：やっぱり絵を学んでいて良かったなと思うのは、目の前に観てるものと想像しているものと、ずっと交信をし続ける性格の作業を身に付けたということです。デッサンって、たとえこちらの面を見て描く時に、やっぱり反対側の空間が把握できないと絶対描けないので、常に具体と抽象をバランスよく見ないと立体として上がって来ないんです。この感覚が高校生の時に、ちゃんと基礎でやりこんだのが、すごいよかった。たぶんそれがあったから、演劇を見た時も同じように、見えているものの抽象的な世界がバシッと入って来たんですよね。

上記2つの河村のインタビューには、倍音経験による芸術的感動を読み取ることができる。彼に芸術的な素養あっただけでなく、「満洲」に対する個人的な興味から『失敗の本質』や『ねじまき鳥クロニクル』[18]などの書籍を読み、時代の空気を知識として知っていたことも大きい。内田はこうも言う。

「これが天からの声であることを聴き取ることができるのは私ひとりだ」という「選ばれた受信者」であることの確信こそ、「倍音」的芸術がもたらす至上の喜びなのである。[19]

この「至上の喜び」を感じさせ、受け手（観客）にそれだけの想像を働かせるには発信側のアンサンブルが重要になる。俳優として発語する際に平田がどのような指示をしていたか、また気づきも含めて河村のインタビューの中から音楽性について語った箇所を以下に3つ抽出した。

河村：そう「間」と「高低」。「強く」も言うか。気持ちのいいリズムみたいなのがあって。それがね、もう染み着いちゃうと、青年団の芝居にずっと出てるような俳優になると、読み合わせの時でもう完成するんですよ。

河村：「青年団ってすごくロボットみたいに全部コントロールされてやるんだね」って言われて「はっ」と思ったけど（中略）ある時から「この音を外さなければ、ジャズで良いんだな」みたいに思うようになった。楽譜、楽譜なんですよ、オリザさんの台本って。多分楽譜に起こせると思う。

河村：オリザさん、作家として書いている戯曲＝音符が頭の中にあるから……。

平田自身にも、その意識があるかどうか尋ねてみた。

平田：倍音的かどうかわからないけれど、要するにポリフォニックっていうか、それはただ単に同時多発で喋るってだけではなくて、いくつかのトピックが重層的に重なっていって、全体を構成するみたいな、オーケストラのスコアみたいなつもりで書いているところがあるので、それが合っているかどうかわからないですけど、倍音的な効果がでているかもしれないですね。僕の場合には、一つ一つの事柄について短音で示しているわけではないから。演劇は小説と違って時間芸術で、あの一定の時間が流れていて、観客はそれを見ていますから、観客の頭の中で増幅するように演出をしているというのはありますけれどね。音と音の重なり合いとか、単語と単語の重なり合いとかで、増幅していくっていうところはある。

平田にとっての作・演出は、音楽において作曲家が自分の作品を指揮するのと同じなのである。平田はこの作品を通じて完成させた「現代口語演劇」という手法が評価されるまでに予想以上に時間がか

平田の無意識に残った「シノサキ文具店」に関する史料

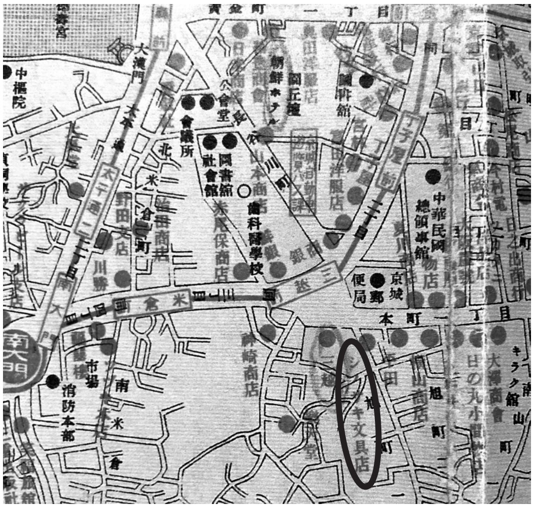

図2-1　地図：『大京城案内地図』1932年発行
（複製 / 部分）（筆者蔵）
三越（現：新世界百貨店）の隣に「シノサキ文具店」の文字が見える。さらに隣は三越、三中井、丁字屋、和信と並び五大百貨店と称された「平田百貨店」である。ちなみに平田の親戚ではないらしい。向かいの京城郵便局は現ソウル中央郵便局である。

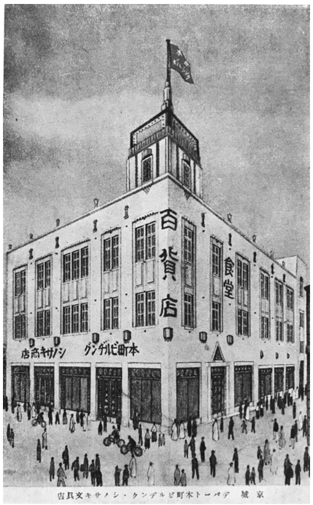

図2-2　絵葉書：「シノサキ文具店」の外観　（筆者蔵）
当時メディアの役割も果たしていた絵葉書は史料としても有効である。宛名面の通信文記載が半分であること、「郵便はかき」と印刷されていることから、1918年3月1日〜1933年2月15日の間に発行されたものであることがわかる。

▼問者 寫眞과 같은 黑色으로 肖像畫를 그릴려면 무엇을 가지고 그리나요。（金山讀硏究生）
▽答者 普通「コンテイ」를 씁니다。鉛筆型「コンテイ」도 잇고 四角柱「コンテイ」도 잇지요。京城本町「シノサキ」文具店같은데 잇으리다。（調査部）

図2-3　新聞記事：『東亜日報』1936年6月30日
（Naverニュースライブラリーより転載 [https://news library.naver.com/search/searchByDate.naver]）

かったと述べた。現在のようにインターネットは無く、口コミでしか広がらない状況に忸怩たる想いを抱えていただろう。しかし、時間をかけて丁寧にさまざまな要素を輻輳させ、奏でられた倍音を聞き取った観客は、評価されない時間が長ければ長いほど自分が「選ばれた受信者」であるという確信を深めていったのである。

インタビューを通じて、改めて筆者は1988年を思い出した。夏に開催されたソウル・オリンピックの高揚感と年末の昭和天皇死去にまつわる陰鬱な空気の中で構想・執筆されたことを思うと、この作品に「昭和の墓標」のような意味すら感じる。また筆者は史料が無ければ主張することのできない歴史学の限界を越えていく芸術表現の可能性と説得力、そしてその理由を実感した。しかし、歴史学の無力さに打ちひしがれているわけではなく、歴史研究を改めて「音楽を奏でるように」進められないかと考える。大学院時代の指導教官に「史料は楽器です。

奏者次第で鳴るか鳴らないかが決まるのです」と言われた言葉が記憶に残っている。史料を扱う者次第で、史料から読み取れる事実は異なるが、それだけでなく史料と史料を付き合わせることで、倍音が聞き取れるのではないかという期待と、オーケストレーションを生み出せるのではないかという可能性に歴史学の魅力を再発見し、襟を正して研究したいという想いを新たにした。

交流は蓄積だ ──記憶の中の『ソウル市民』と『ソウル市民1919』

李 知映

「ソウル市民シリーズ」に関わった皆さんにインタビューを取りながら、そして青年団から頂いた資料を読みながら、ずっと私の頭から消えない言葉がひとつあった。それは「めぐりあう」という言葉である。

『ソウル市民』は約20年にわたって書かれた平田オリザのシリーズ作で、全4編の戯曲で構成されている。第1編は強制併合直前の世相を描いた『ソウル市民』(1989年)、第2編は1919年三・一運動が起きた日を描写した『ソウル市民1919』(2000年)、第3編は1929年の大恐慌の余波を描いた『ソウル市民 昭和望郷編』(2006年)、第4編は日本が侵略戦争に突き進む狂気を描いた『ソウル市民1939 恋愛の二重奏』(2011年)である。この中、ここでは『ソウル市民』と『ソウル市民1919』を中心とした日韓演劇交流について語る。

平田のインタビューからも分かるように、彼は1984年からの1年間の韓国留学中に今の現代口語演劇理論のもとになるようなものを考え始め、89年『ソウル市民』を創作することによってその劇作術を確立させる。そしてその作品を93年ソウルと釜山にて公演を行うが、それが青年団にとって初の海外公演となる。その記念すべき交流の場に、私は一観客としていた。演劇が大好きで役者になることを夢見ていた頃である。

青年団はこの韓国公演に向けて約2年間にわたる準備期間を費やしてきたという。91年の劇場探しから始まり、韓国語で上演するため92年初頭からは劇団全員に対する韓国史並びに韓国語の習得。92年秋には韓国での公演日程が決まるなど着々と準備を重ね、ソウルの劇団木花と釜山の劇団處容の協力を得ながら93年、衝突劇場(ソウル)とSAY劇場(釜山)にてそれぞれ上演する[20)]。

日本の朝鮮併合1年前の1909年の夏、当時京城に住んでいる篠崎家の生活を描いた『ソウル市民』。この作品を招待した、劇団木花の代表オ・テソックが公演パンプレットに「青年団の劇形式は我らからすると見慣れないもので、未だ我らの情緒に合わない構成であるが、平田さんの果敢な推進力を励ましたい」[21)]と、激励の言葉を書いている。確かに、私の記憶でも劇形式等に対する新鮮さは未だにも残っている。本稿は劇形式の分析等を語る場ではないため省くが、当時感じていたことをいくつかだけ述べると、観客席に背中を見せる、小さい声、独白や傍白がない、観客を意識せずに役者同士で完結する等、自分が今までみていた演劇とはかなり異なる形式であった。それはその時まで韓国で紹介されていた日本の演劇とも異なるものであった。さらには、日本人の役者が最初から最後まで韓国語で一生懸命演じている姿をみて(もちろん、あまり聞き取れない台詞もあったが)、感動を受けていた覚えもある。後に、大学(演劇専攻)に入り現代日本演劇界における青年団の位置づけ並びに平田オリザの劇作術・演出法について勉強することによって、93年『ソウル市民』の観劇の際に受けていた新鮮さとは、日本の現代演劇は大体過激で極端で絢爛たるスタイルを見せるのではなく、岩松了系列のいわゆる「静かな演劇」の流れから「現代口語演劇」を標榜する彼らの演劇は、西洋近代演劇を真似るのではなく、日常や人間の内面を強調する新しい観点を披露し、日本語と日本人の生活様式から新しい演劇言語、きめ細かく劇的な空間を創造しようというものであったと、言葉で整理することが出来た。

『ソウル市民1919』は『ソウル市民』の続編にあたり、『ソウル市民』で描かれている時代から10年後である1919年の三・一運動の日の午前を描いたもので、2000年の利賀新緑フェスティバルで初演さ

れる。そのフェスティバルには韓国から演戯団コリペ（代表イ・ユンテク）も参加しており、その時行われたシンポジウムで平田が「三・一運動を、日本人の作家がこのようにコミカルに描くことには、逡巡があり、いまもためらいながら創っている」と言ったところ、イ・ユンテクが「オレならもっと笑えるように演出する」と言ったのをきっかけに、2003年、演戯団コリペによって韓国で初演される[22) 23)]。

その後、演戯団コリペはソウルに新しい劇場「30スタジオ」をオープンし、そのこけら落とし公演として青年団の『ソウル市民』と『ソウル市民1919』を招聘することにつながった。2016年のことである。『ソウル市民』は1993年以来、23年ぶりの韓国公演となり、『ソウル市民1919』の場合は、青年団の公演としては韓国で初めての上演となった。この交流の場にもなぜか私がいた。この時は役者を目指していた学生ではなく、約20年間の舞台経験を持つ者として舞台をみることが出来た。日本にいるはずの私がなぜその時ソウルにいたのか覚えてはないが、演戯団コリペと縁がある私だったので、たまたま時期が重なり観に行けたのだと思う。

『ソウル市民1919』を、平田オリザとイ・ユンテク、全く違う２人の演出家が同じセットの上で１つの作品を公演するというのは、これもまた魅力的な試みであった。韓国人の立場から描かれたイの『ソウル市民1919』は、時間や空間に対する認識が変わり、何人かの人物には、新しい解釈が付け加えられた。また、朝鮮人と日本人という二分法的な区分ではなく「彼らは今どこへ、何に向かっていくのか」という質問をかけていた[24)]。ちなみに左の〈図3〉からも二人の演出法が異なることが端的に伺うことが出来る。

図３　チラシ：「演戯団ゴリペ30スタジオ開館記念公演『ソウル市民』／『ソウル市民1919』」
資料提供：青年団・太田裕子

韓国での平田オリザと青年団の公演は、93年の『ソウル市民』と16年の『ソウル市民』／『ソウル市民1919』の間に、いくつかのものがある。平田の代表作の一つである「東京ノート」（第39回岸田國士戯曲賞受賞）が、99年芸術の殿堂から招聘され青年団によって上演、その後09年にもソウル国際公演芸術祭から招聘され上演された。02年には日本の新国立劇場と韓国の芸術の殿堂の合作である、平田オリザとキム・ミョンファの共同台本、平田オリザとイ・ビョンフンの共同演出の『その河をこえて、五月』がある。この作品は平凡な韓国人と日本人との出会いを描いたものでソウルと東京で上演され、日本では朝日舞台芸術賞グランプリを受賞するほど好評を博した。そして、またもこの交流の場に私がいた。この時は文化庁から海外芸術家招聘プログラムに招聘された立場から毎日芝居を観に東京を周っていた頃であった[25)]。

2011年には平田オリザの演出でフランスのサルトルーヴィル（Sartrouville）国立演劇センターの俳優たちが出演した『銀河鉄道の夜』をソウルのアシテージ国際サマーフェスティバルで上演されたこともあった。さらに、03年春、韓国の劇団パークが『東京ノート』を翻案した『ソウルノート』を上演した後からは、韓国国内で様々な劇団や大学の演劇専攻の学生による平田オリザ作品の上演が相次いで行われている。

韓国において1980年代の第3世界演劇祭、アジア競技大会、オリンピック文化祝典、90年代のBeSeTo演劇祭[26)]、世界演劇祭、2002年に結成された韓日演劇交流協議会、そして2002年日韓ワールドカップなどのビックな国際行事を通じて深まっ

てきた日本との演劇交流は、2005年「日韓友情年」を持って爆発的な盛り上がりをみせる。2005年は乙巳条約100周年、解放60周年、韓日国交正常化40周年を迎える年で、日韓両国において大変重要な歴史的意味を持つ年であった。これを機に、各種の交流事業や文化紹介事業等を展開、次世代を担っていく若者はもちろん、両国の友情と相互理解は深まっていた。しかしその後、両国において政治的、社会的な悪条件が続き、いわば外交的なマジノ線とされる文化交流の断絶まで言われるほど厳しい状況が続いた。このように揺れ動く日韓情勢の中でそれでも日韓演劇交流を担っていた人々に、平田がいる。そして青年団がある。

演劇交流の形については、ここで紹介した『ソウル市民』と『ソウル市民1919』、それからその他の公演をめぐる仕組みだけをみても、完成されている作品をまるごと招聘する形、一つの作品を両国の劇団、演出がそれぞれ創作する形、両国が共同で合作する形など、様々な交流の形があることに気づく。また、劇団或いは劇場が主催するものから、公共劇場やフェスティバル等の主に公的機関が主催するものまで幅広く交流が行われていることも分かる。両国の演劇人が1980年代以降から今まで見せていた交流は、国際演劇交流の歴史の中で例を見ないほど充実した活発な作品交流を行ってきたと言える[27)]。

近年、日韓の政治的関係が改善する兆しは見えないが、文化芸術分野の交流は新型コロナウイルス感染症（COVID 19）の中でも着実に行われている。もちろん、国際移動の難しさから、オンラインを通じた非対面方式が主流だが、交流に対する熱気はオフラインでも衰えない[28)]。

今後も何か起ころうとしても、引き続きもっと多くの芸術家と交流し合い、情報を共有し合いながら、その出会いを持続的、なおかつ深く続けていき、新しい時代感覚と世代に合わせた交流方法を模索していくことを願う[29)]。

93年創作側と観客として出会った私たちが、歳月を経て21年からは同じ職場で同僚として出会うこととなった（紙面の関係上細かいことまで書けなかったが、その流れて来た歳月の中にはより多くの出会いがあった）。そのことからも私は、「めぐりあう」という言葉が頭から消えなかったのである。

注

1） 本研究では『サンパウロ市民』は対象としない。シリーズ上演履歴［http://www.seinendan.org/seoul5/history/］（2022年2月21日参照）『ソウル市民』は韓国併合前年の1909年、『ソウル市民1919』は1919年、『ソウル市民 昭和望郷編』は1929年、『ソウル市民 恋愛二重奏』は1939年を背景にしている。

2） インタビュー日時は次の通り。山内健司：2022年1月12日（水）/河村竜也：2022年2月2日（水）/杉山至：2022年1月17日（月）/平田オリザ：2022年2月7日（月）。場所はいずれも芸術文化観光専門職大学。

3） 国際基督教大学の通称。平田、山内の母校。

4） 1924年、平安北道生まれ。ソウル大大学院で宗教哲学を専攻し、軍事政権の弾圧を逃れて1972年に来日。大学で教壇に立つ傍ら韓国の民主化運動を支持した。岩波書店の月刊誌『世界』に88年まで「T・K生」の名ペンネームで「韓国からの通信」を連載した。平田、山内がICUで授業を履修していたのはこの頃で、池が正体を明かしたのは2003年である。2022年1月1日没。

5） 1990年代に30代で、80年代に大学生で民主化運動に関わった、1960年代生まれの人たちの世代を指す。

6） 頬を寄せ合う挨拶。

7） 1945年には約70万人の一般の日本人が朝鮮半島に移住していた。作中では一部の例外を省き、日本人の役を日本人が日本語で語る。

8） 同時並行的に創出された『北限の猿』は『カガクするココロ』の「10年後」という設定である。平田はこのアイデアを『ソウル市民』にも適用し『ソウル市民1919』を書いたと語った。

9） 平田オリザ『「リアル」だけが生き延びる』ウェイツ、2003年、p72。

10） 村上春樹『走ることについて語るときに僕の語ること』文藝春秋、2010年、pp55～56。

11） 村上、前掲書、p69。

12） 内田樹『街場の芸術論』青幻舎、2022年、pp164～165。

13） 内田、注12前掲書、p165。

14） 「韓国三部作」の登場人物たちが「母語のアーカイブ」から言葉をうまく拾えなかったのは、設定が韓国人（朝鮮人）だったからである。外国人役の人に日本語のセリフを語らせてもリアリティを与えられなかったと考える。しかし一度世界観が出来上がってしまうと、それが別の言語で上演されても構造は崩れないようである。青年団は93年のソウル、釜山公演で『ソウル市民』を韓国語で、また2003年には劇団「コリペ」がイ・ユン

テクの演出で『ソウル市民1919』を韓国語で上演している。
15) 青年団第25回公演『ソウル市民』パンフレット、1993年。
16)『もういちど村上春樹にご用心』、p202（筆者下線）。
17) 内田、注12前掲書、pp196～197。
18) 村井友秀、戸部良一、野中郁次郎、杉之尾宜生、寺本義也、ダイヤモンド社、1984年。村上春樹、新潮社、1994年。
19) 内田、注12前掲書、p203。
20) 青年団「青年団第25回公演『ソウル市民』の上演について」演劇公演情報、1993年2月1日
21)「木花レパートリーカンパニー日本青年団公演」パンフレット、1993年
22)「演戯団コリペ30スタジオ開館記念公演『ソウル市民』／『ソウル市民1919』」パンフレット、2016年
23) 当時の上演映像を、「文化芸術殿堂」（https://www.lullu.net/index.html）が提供する
24) https://youtu.be/jqE1XckWmSM からみることが出来る。音質が悪いことを断わっておく。
25) 注22同様。
26) 私が文化庁の海外芸術家招聘プログラムに選ばれるようになったきっかけには、青年団が93年『ソウル市民』を釜山で上演していた時、交流の相手であった劇団處容の代表イ・ドンゼと関係がある。2002年日韓ワールドカップ開催の記念として日韓演劇人が集まって『家族の神話』という作品を上演したが、そこに出演したことがきっかけとなった。
27) BeSeTo演劇祭は日本の東京、韓国のソウル、中国の北京の頭文字をとって作ったタイトルで、三ヶ国及び三都市と演劇で結ぶフェスティバルであり、1994年に創設された。
28) 日韓演劇交流に関する細かい情報は『小劇場タイニイアリス』（李知映他編、芸術新聞社、2015）からもその一部分を確認することが出来る。また、日韓演劇交流センター（https://tckj.org/）のアーカイブからも一部分確認することが出来る。
29) ついこの間終わった韓日演劇交流センター主催の「現代日本戯曲朗読公演」が一つの例となる。今回10回目を迎えた本事業は、2002年から両国の演劇人によってその交流が始まった。以後、毎年韓国と日本を行き来しながら戯曲集を発行し、朗読公演を行った。これまで10冊の〈現代日本戯曲集〉を発行し、日本の劇作家50人の作品50編を紹介しており、日本でも〈現代韓国戯曲集〉10冊を発行し、韓国の劇作家50人の作品50編を普及させた。

文献

（井原）
青年団第25回公演『ソウル市民』パンフレット、1993年
平田オリザ『「リアル」だけが生き延びる』ウェイツ、2003年
村上春樹『走ることについて語るときに僕の語ること』文藝春秋、2010年
内田樹『もういちど村上春樹にご用心』アルテスパブリッシング、2010年
内田樹『街場の芸術論』青幻舎、2022年
松本和也「見えないモノを見る－平田オリザ・青年団『ソウル市民』試論」（『文藝研究』169集、日本文芸研究会、2010年、pp27～39）
松本和也「第3章　見えないものを見る」（『平田オリザ〈静かな演劇〉という方法』彩流社、2015年、pp83～108）
キム・ジェシム/イム・ウォン「ソウル市民が観た「ソウル市民」　リポート青年団ソウル公演」『テアトロ』（606）、1993年8月、pp38～39
浜名恵美「現代（日本）演劇における移動と変容」『テクストたちの旅程：移動と変容の中の文学』筑波大学文化批評研究会 編、2008年、pp314～318

（李）
青年団「青年団第25回公演『ソウル市民』の上演について」演劇公演情報、1993年2月1日
「木花レパートリーカンパニー日本青年団公演」パンプレット、1993年
平田オリザ「ソウル市民からソウル市民1919へ」『喜劇悲劇』早川書房、2000年7月号
平田オリザ『地図を創る旅―青年団と私の履歴書』白水社、2004年
キム・ムンハン他「韓日演劇交流の昨日と今日：韓日友情の年を過ごしながら」『演劇評論』統巻39号、韓国演劇評論家協会、2005年
キム・ムンハン『体験的日本論』演劇と人間、2005年
李知映他編『小劇場タイニイアリス』芸術新聞社、2015年
「演戯団ゴリペ30スタジオ開館記念公演『ソウル市民』／『ソウル市民1919』」パンプレット、2016年
「文化芸術殿堂」［https://www.lullu.net/index.html］の中［https://youtu.be/jqE1XckWmSM］（2022年2月28日閲覧）
日韓演劇交流センター［https://tckj.org/］（2022年2月28日閲覧）
韓日演劇交流協議会［https://www.facebook.com/kjtec.official］（2022年2月28日閲覧）