

インタビュー

『가모메| 칼메기』～作品を見つめる様々な視線～

李知映 井原麗奈

Kamome Karmegi (The Seagull): Various Optics on Theater Production

LEE Jiyoung IHARA Rena

〈インタビュー〉

- 多田淳之介 (劇作家・演出家)
- ソン・ギウン (劇作家・演出家)

〈解題〉

- 民間劇場のアートインキュベーション (Art Incubating) 戦略 (李知映)
- 歴史を戯曲化する手法について (井原麗奈)

(2023年3月13日受付, 2023年9月30日発行)

本稿はソン・ギウン (第12言語演劇スタジオ主宰/ 斗山アートセンター (Doosan Art Center) 創作者育成プログラム支援アーティスト) と、多田淳之介 (東京デスロック主宰) による新作として、2013年に上演された『가모메 칼메기』¹⁾の制作過程などについて、両氏に対して朝鮮近代文化史研究を専門とする李、井原が行ったインタビューを編集したものである。またインタビューを通じて、各々の思考を解題としてまとめた²⁾。本誌の前号である『芸術文化観光学研究 第1号』(2022)に掲載した創刊記念インタビュー「記憶を辿る～「ソウル市民シリーズ」³⁾」の続編の位置付けでもある。

前稿では作品の関係者であり、また本学の同僚でもある4名 (平田オリザ、山内健司、杉山至、河村竜也) に語ってもらったが、本稿では次世代の上記の2名によって生み出された作品である『カルメギ』を切り口としながら日韓での演劇共同制作の方法や、これからの日韓の文化交流の発展の可能性について語ってもらった。『カルメギ』を検討の対象に選択した理由は2つあり、ひとつは李が本作の再演 (2014) の際に通訳として参加し、作品に精通していること、もうひとつは前述の前稿で日韓両国の作家が日本の植民地時代⁴⁾をリアリズムを持って描くという課題について、平田オリザが『カルメギ』は多分相当成功したと思うんだけど、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」と発言したことによる。これをきっかけに成功の理由について考察しようと考えた。

またソンは本学の交換留学先の提携大学・ソウル芸術大学の教員であり、また多田は2022年5月に行った本学のパフォーマンス・アーツ・プロジェクト (PAP) の招聘演出家でもある。日韓交流という視点から、本学の今後の在り方についても検討した。

〈インタビュー〉
多田淳之介

井原：多田さんには国際共同制作の裏側について詳しく教えていただきたいのですが、役割分担などはどのようになっていましたか？

多田：斗山アートセンター（以下、斗山）としても国際共同制作は初めてで、外国人を招聘するということが初めてでした。ただ僕らが慣れていたので、「第12言語スタジオ」の方と斗山と「東京デスロック」と一緒に、航空券の手配やビザの申請などを行いました。横浜のKAAT⁵⁾でやった時もそうでしたが、やはり両劇団の方がそのノウハウを持っているのが強みです。よく泊まっているゲストハウスを予約してもらって、そこに滞在して。稽古も本番も合わせて、多分その時は2ヶ月以上滞在していましたね。上演も1ヶ月くらいありましたから。

井原：稽古はソウルでやっていたのですか？

多田：そうですね。ソウルでやりました。劇場に稽古場があったので。

井原：劇場が稽古場を持っているんですね。制作できる環境が整っている場所なんですね。

多田：そうですね。斗山という民間の企業がやっている劇場なのですが、(芸術活動の支援に)すごく力を入れている。元々は主にトラックや重機を作っている会社で、野球チームも持っていますよ。

李：斗山の主催公演だったんですね。

多田：そうですね。

李：両劇団が、初めて上演して、劇場としても初めて行う国際交流だったわけですね。

井原：元々二つの劇団がしていた交流を斗山が支援してくださったわけですね。稽古場や劇場を提供してくださったという面で考えると制作はやりやすい環境になったということですよ。

多田：そうですね。一応、初演の形態は劇場のプロデュース公演、という形なので両劇団は協力団体みたいな感じだったんですね。日本で上演する時など、初演が終わってからはクレジットを上演の形態に合わせて変えているんですけど。

井原：逆に何か困ったことや、思い出はありますか？

多田：クリエイションの上では、そんなに困ったことはなかったと思います。ソウルで暮らすのも慣れている状態だったので。韓国ってチケットを、特にロングランの場合、前半に招待券をいっぱい撒いてお客さんをたくさん入れて口コミでどんどん増やしていく方法なのですが、招待券をあまり配らなかつたらしくて、最初にお客さんが少ない公演がありました。俳優は可哀想でしたけれど。客席が舞台の両方にあるので、片側しか入らないみたいなの。だから片側は潰しました。それは「演出意図か？」みたいなところはあるんですけど(笑)

井原：あの美術は面白いなと思いました。両側に客席があるっていう状態。『OZ2022⁶⁾』の時もそうでしたけど、座っていると向こう側に、お客さんが見えてちょっと小っ恥ずかしかったりします。

多田：美術のずっと流れていくっていうところと、まあ反対側から見ている人がいるっていうのが、「日韓」を象徴しているという意図もあって。テレビモニターが置いてあって、一応反対側から見た映像がこちらで観られるようになっていて、お互いのことをテレビで見るという構造が、これもちょっと日韓っぽいというか。単純にお客さんから見えなところを見せているだけのサービスでもあるのですけれど。本当は日韓のお客さんが分かれて見ているとかできたら、楽しいですけどね。どっち

に行っても良いのだけれど、なんとなく日本席と韓国席を作っておいて、行きたい方へ行ってくださいみたいにする、それはそれで面白いですね。

井原：出演者が一方向から出てくる、流れてくる演出もすごく面白いなと思いました。早送りのようにも見えるし。

多田：ベルトコンベアで運ばれてくる人たち。

井原：役者は大変そうですね。

多田：そうですね。袖にはけてもまたぐるっと回ってまた出てくるみたいな状況でしたから。

井原：あ、また来た、また来たって思いながら観ていました。

多田：結構ギリギリのシーンもあるので、ちょっと時間稼いでる時もあるんです。歴史を扱っているので、時間を可視化するようなことができないかなって考えました。一方通行が原則で。

井原：逆向きはほぼないですね。

多田：そうですね、ないですね。初演だけ一回、逆のシーンもあったのですが、再演からはやっていないです。ギビョクという主人公が自殺未遂した時に、最後にミヨギって少年が走るシーンがあるのですが、その時だけ逆向きに走るっていうのをやりました。でも逆じゃなくてもいいかなと思って直した。時間を戻す、戻りたいみたいな意味で、ちょっと逆に走ってみたんですけど、時間はやっぱり戻らないなと思って元に戻しました。

井原：美術の方との相談の上で、作っていくのですか？

多田：そうですね。ゲートっぽくなっているのは、実は初演をやった斗山の小さい劇場は、柱があ

位置にあるんですね。あれをちょっとなんとかせねば、ということで、美術家と相談してあの美術ができて、ゲートにして、そこを斜めにくぐればいけないじゃないかと。上に字幕も打てるし、俳優の近くになるからいいんじゃないかって。

井原：空間構成がすごく気になったのですが、多田さんから先行したアイデアだったんですね。

多田：そうですね。とりあえずこの劇場をどう使えるかみたいな話で、稽古を始めて、一方通行みたいな話は先にあったのかな。どの出口を使えばできるかってこと考えて。実は初演の時は劇場の出口のところに扉があって、その扉をあの閉める、行かなくなるという演出があったんです。再演の時は劇場が違うので、扉がないので金網を出して、金網の扉を作ったのです。だから初演の時はあの金網は無い。あの金網にして良かったなって結果的には思っています。

井原：鍵をかけるシーンがありますよね。

多田：結構美術家に相談して、これはどうだ、あれはどうだと。これだとちょっと邪魔すぎるとか。美術は僕のほうのオーダーで2013年にも作っていたので、まあちょっと瓦礫っぽいイメージと日韓の歴史に出てきたものが、時間の積み重ねみたいな感じで、昔のものから、今のものまで散乱した状態になっています。

井原：あの真ん中にあったものは箆筒ですか？

多田：はい、そうです。埋まってるみたいなイメージでいろいろ話をしてたんです。椅子も埋まっていたり、斜めに下から生えているみたいになっていたり。箆筒は美術家のアイデアで、これはどうだろうと提案されました。「ちょっと歩きにくいほうがいい」みたいなオーダーをしたんです。あまりすんなり歩けるよりは、ちょっと歩くのに負荷がかかって、俳優が歩きにくい方が、易々と進んでいけない

感じがして、乗り越えるハードルがあったほうがいいみたいな話をして、真ん中にああいう歩きにくいものを置いたのです。俳優に「歩きにくい」って言われましたけど。

李：今の話を聞いて思い出しましたね。あの私が参加したのが2014年だったんですけれども、その時も俳優さんから「初演はこれより酷かったのよ」って聞きました。でもやっぱり役者さんって自分を含めてなんですけれども、やっぱり自分が歩くとかとか、動きの流れで舞台美術が邪魔になっていたら結構気にしますよね。稽古の時に毎回毎回楽屋に戻ってきて、ぶんぶん言っていた何人かの顔を思い出しますね。むしろそういったものによって演技に効果が出る場合もあります。今ちょうど舞台美術とかの話になっているので、スタッフに関する話を確認したいのですが、スタッフは全部日本人だったんですか？私が覚えているのは、メイクアップは韓国からだったと思うのですが、それ以外のスタッフさんはどのような構成だったのですか？

多田：舞台美術は韓国のパク・サンボンさん。ただ日本公演はパクさんが来られなくて、日本の舞台美術のコーディネーターという立場で濱崎賢二くんに入ってもらって、パク・サンボンさんのデザインを日本で作るという方法で、日本のスタッフがやってくれました。衣裳とメイクは韓国の方でしたね。あとは演出助手も韓国人。でも照明は日本のスタッフでした。ちょっと混ざる感じですね、人数的には。初演がソウルだったので、ソウルの人が多いんですけど、照明家は初めての人だと時間がかかって大変なので、照明家だけは僕の慣れている人にしてくださいってお願いして、岩城保さんに来ていただきました。

李：初演の時、企画しながらやっていく間に、日本でも上演することを念頭に置きながら進めていたんですか？

多田：そうですね。これは日本でやりたいなと思

いながら作っていました。初演をたまたまKAATの制作の方がソウルで見てくれて。「KAATでやりませんか」というオファーをいただきました。最初はKAATの提携公演だったので、自分の劇団で助成金を取り、北九州とも話をして。両方とも二つの劇場との提携公演なので、主催は劇団なのですが、劇団主催で助成金は日本と韓国でも取って。まあ、本当に日本でできて良かったです。

李：『カルメギ』の時に舞台美術の時代の流れと人の流れがすごく印象的だったのですが、私は音楽も印象的でした。未だにすごく残っているんです。音楽の選択は多田さんがやっていたのですか？

多田：そうですね。音楽は全部、僕が。相談はもちろんしましたけれど。基本的には僕が毎日、毎晩K-popを聴いて。

井原：そうそう、私も音楽がやっぱり気になっていましたね。多田さんの作品は音楽をすごく重要視してらっしゃるから。どういう観点で選んでおられるのか、特にこの作品には思い入れもあって選んで曲もあるのだと思うのですが、その選曲の仕方を教えていただけませんか？

多田：そうですね。選曲、やはり日韓での音楽はポップスとかの交流が結構、昔からありますよね。例えば原曲はロシアの曲なんだけれど、日本でも韓国でもカバーされている曲が受容されていたりしますよね。韓国の歌手も日本に結構、昔から来ていますし。その辺の文化交流みたいなところを、ちょっと感じるものがないかなって思いがあって。K-popを使うのは、結構今の日韓のことを意識しています。やはりその時代のもを見てみると、その当時の視点が強くなりますから。どこかで今の日韓関係みたいな時に、文化交流で仲の良い側面も頭をよぎるといえるか。やはり日本の中島美嘉の曲もそうなんですけれど、聞くと韓国の人でも「わ〜」ってなる。でも日本の方は、この曲が韓国で有名ってあまり知らないし。やはり曲調もあるんですけど。あと「ボレ

ロ]に関しては、メロディーが二種類、交互にかかるので、それは日韓のことをやるのにいいかなって。曲がカッコいいというのもありますけれど。

井原：そういう意味で使用されていたのですね。大きな感じも出ますし、盛り上がるし。K-popはやはりサブスクリプションで聴いているのですか？

多田：そうですね。聴く時はサブスクとかでも聴きます。僕が2008年にソウルに行った時は「少女時代」がデビューした頃でした。翌年行ったら「KARA」が出てきたのですが、日本では全然K-popは流行ってなくて。それ自体、日本人はまだ誰も知らないみたいな感じの頃から一応聴いていましたよ。最初2008年に行った時はK-pop、女性アイドルとかではなくて、日本のアイドルの曲だからという理由で使って『ロミオとジュリエット』を上演したのですけれど。その頃はまだ「Wonder Girls」くらいしかなくて。今やもう全く追いつけきれないくらい出てきましたけれど。「日本に来たら絶対K-popアイドル売れるのに」と思ったらまんまと……(笑)。2009年に『ROMEO & JULIET ~KOREA ver.~』を日本でも上演したのですが、その時に「KARA」の「ミスター」を使って。ソウルで売れた頃だから。日本人誰も知らないのに「KARA」とか追いかけて。K-popは昔から好きなんです。「K-popおじさん」ですね。

李：ところで、多田さんは主に韓国との交流では、ソンさん達と長年、交流をやってらっしゃいますが、ソンさん以外に他の劇団との交流をトライしたことがあるのか、もしくは、そうしようとしているけれども「やっぱりいつもこの人とやるよね」みたいな認識があってなかなか難しいのか、そのあたりどうですか？

多田：韓国のプロデューサーのコ・ジヨンさんとも仲が良くて、一度グリンピグのユン・ハンソルさんと一緒に、リサーチをした時があります。それはセウォル号のリサーチだったのですが、ペンモク港ま

で一緒にバスで行きました。多分アーティストとしては僕らが初めて生徒達の通っていた壇園高等学校の中に入ったんです。机に全部花が置かれているのを見たり、遺族の人の話を聞いたりしました。その後、ユンさんがそれを元に安山の街中を歩くツアー型の作品を作りました。その壇園高等学校もツアーの中に入っていて、みんな4時間ぐらい歩く作品なんですけど、僕もそれに一部、ゲストみたいな立場で何年か参加したことがあります。それは本当に一緒にリサーチに行った縁で、彼の作品に参加させてもらったんですけど。その時もやはりすごく面白かったですね。彼は韓国でも、ソウルの中でもかなり変わった演出家というか。その時に、ほかの劇団の人たちも結構参加していたので、一緒に飲んだりとかしながら仲良く話をしました。他のアーティストにもこれをきっかけにして出会ったりして。大学路にいると色々な俳優さんによく会うので、ご飯を食べたりするし、友達は増えています。一緒に作るとなるとそうですね、今のところやはり「第12言語スタジオ」がやりやすいというのがありますし、俳優たちも仲がいいということもありますが、特別にお声がかかればもちろん誰とでもやりたいです。自分たちで何か企画するとなると、まずはそこから、ということになります。前に釜山の劇団で一度作った時もあります。

井原：先ほどの話の中で、両方の劇団にノウハウがあるとやりやすいとおっしゃいましたが、やはりそれは演技面など舞台上のことだけじゃなくて、制作面でも同じようなことが言えるのですか？

多田：そうですね。はい、なぜ予算に「食費」が入っているのかなど、多分日本の人だとなかなか理解できないかもしれないし。食費は絶対入っていますね。

井原：それは助成金でおりののですか？

多田：おりるんじゃないですか？

李：おりますよ。

井原：そうなんだ、さすが韓国。

多田：ご飯は絶対ですものね。

李：そうですね。昔話で申し訳ないですが、2003年に日本に来て劇団で稽古をしていて、ご飯が出ないことにびっくりしました。本番に入ったら出るのかしら、まさか出ないってことはないよねって思ったけれど、本番になっても役者には出なくて、スタッフには出ていたんですね。この差別は何だろうって。韓国はせめて稽古場に行けば食べれるから、稽古しに行こう、ってなるのに。これは演劇の事例ですけれども、大学の交流をやった時でも食費が出ない。でも韓国ではそれを大学の方に申請できるので、結構豪華な食事を奢ってもらいましたね。韓国って、昔から挨拶の言葉も「ご飯食べたの？」って聞きますよね。やはり「食べる」ことは大事なので、そのような認識があるのかなって思います。

多田：僕はその食べることを大事にする文化は素晴らしいと思いますね。日本人もちょっとその辺を見習うべきですよ。大事ですよ、本当にご飯は。文化の違いが演劇の作り方にもかなり影響しますから。助成金のタイミングも支給方法も日本と全然違います。韓国はクレジットカードを貰えるから、めちゃくちゃ羨ましいですけど。

井原：そうですね。確かに今おっしゃったような「釣り合い」って結構難しいですね。それこそ、食事の話など「あっちは出たのに、こっちは出ない」ってことですよ。出せる、出せないっていう事情があるにせよ「なんでだ？」って思いますものね。

李：せめて海苔巻きでも出たら良いのですけれど。

多田：韓国のキンパブ（海苔巻き）屋さんのチェーン店が日本に出店したら絶対売れると思うんですよ。

李：いろんな種類がありますからね。今ちょうど支

援金の話があったのですけれども、制作面で、このような文化の差が出てきた時に、やはり結構苦労すると思うのですが、両劇団の方に制作担当者がそれぞれいて、その制作の人たちの交流が結構行われていたのですか？

多田：制作は東京デスロックは一人いるんですけど、ギウンさんの方は制作の人がいたり、変わったりとかして。なので、あちらはギウンさん本人が担当しているって感じですね。助成金のこともギウンさんがご自身でされています。劇場の人とのやりとりはもちろん、制作をしたりもして。僕とギウンさんと劇場の制作の人と、みたいな感じで話すことが多いかもしれないですね。予算もね、初演の時は斗山側も初めてのことであったので、結構予算組みもどうしようみたいな感じでしたよ。一緒に予算書、エクセルを見つめながら「ここ削りましょう」「ここ削りましょう」とか色々話しました。

李：そういえば、韓国では公共劇場とか、斗山アートセンターのような大きな民間劇場では制作っていう役割をしてる担当部署があったり、担当者がいますが、それぞれの劇団においては制作を担当する人がいない。ほとんどいない。

多田：いない場合もありますね。

李：そうですね。なので先ほどちょっと話が出たコ・ジョンさんのような人が、知り合いに頼まれて企画を合わせて一緒にやることもあるのだけれども、日本の場合は一つの劇団で制作を担当する人が、もちろんいたり、いなかったりもしますが、何か行うときは必ず制作をつけるような感じになると思うのです。でも韓国の場合は、ちょっと変わっているかもしれないですけど、主に先ほどギウンさんが担当するような形態があるとおっしゃったように、劇団の代表が予算組みとかをやっていくという流れがあるから、結構プレッシャーをかけられるような感じはあるのかなって思います。多田さんは制作の仕事はどう思われますか？特に国際交流に

おける制作の役割についてです。そもそも制作が言葉ができなかったら、通訳がつくので、その辺りも結構厳しいと思うんですけども。経験されてみて、どうでしょうか？

多田：そうですね。言葉は結構大変です。僕はやはりギウンさんが日本語が話せるっていうのはかなり大きい。僕とのコミュニケーションそうですし。少しだけならうちの制作スタッフも韓国語はわかるんですけど、でもそんなに難しい話ができるわけではないので。韓国だと結構あちらで上演するときには制作会社に頼んでしまうそうですね。

李：そうですね。

多田：会社があるから、広報も全部会社に頼む。そこが違いますね。

李：韓国では「制作」っていう言葉がなくて「企画」っていう言葉ですよ。企画会社に丸ごと頼むという形になるので。

多田：日本よりプロデュース体制というか、商業っぽい作り方が小劇場の方にもありますね。制作業務自体は僕も昔から、自分の劇団のことは自分でやってきました。完全に任せられれば、やってもらった方が楽で、演出だけしたいという気持ちもありますけれど。こういう国際協働って難しいので、やはり色々な人の知恵を出し合って、システムチックにならず、色々な人たちでいろんなことを良くしようとしてやるのがいいと思うのです。そのためなら予算を組むのも良いですし、やれることはやります、って感じです。面倒くさいこともやります。

井原：国際交流をしながら作品を作ることは、日本で日本人のメンバーとだけでやっている仕事よりも、明らかに面倒くさいこと、プラスアルファの仕事って多いじゃないですか。その面倒臭さを越えてでもやはり積極的にやりたいお仕事ですか？

多田：そうですね、積極的にやりたいですね。やはり稽古場や、クリエーションの時に、いろんな視点が入ると作品もいろんな視点を持った作品になる。国際共同制作じゃないと、見せられないものがあると思ってやっています。多様性は解像度の話なので、日本人だけで作っても多様性がある作品にはなるのですが、やはりそういうのは絶対に他者、自分とは全くもの見方が違う人たちと作る方が良い。韓国で上演するとお客さんがどう見ているか、僕には絶対にわからない。韓国で生活している人たちにとって、こういう風に見えるだろうっていう予想はありますけれど。特に言葉も違いますから「分からない」という体験が僕としてはとても大事です。そうすると日本に帰って日本語で上演したからといって、日本の人に全部ちゃんと伝わっているかということもそうでもないということがわかってくる。実際、日本人だけで演劇を作るときも、もともと我々みんなが違うよねって、改めて原点に帰れる。たまにそういう体験をしておかないと、感性が鈍っていくような気がします。共同制作は自分にはそういう意味合いもあります。

井原：ご自身にとっての刺激にも繋がりますね。ちなみに今、韓国の観客の方の反応の話が出ましたけども、結構反応は気にされる方ですか？

多田：もちろんですね。韓国で上演するなら、それは気にしますよ。日本のお客さんは怒っても、怒っている理由が想像がつかます。『カルメギ』も賛否はもちろんあって、極端に悪い日本人が出てこないで「日本人は良かった」みたいな印象がある。ただそれは韓国のお客さんにどう思ってもらうかを、僕だけじゃなくて、ギウンやドラマトゥルグと通訳で入ってくださっていたのイ・ホンイさんなど、日韓の人たちで考えた結果なので、それがすごくいいことだなと思っていました。これを日本人だけで考えても無駄というか……。日韓で作る作品をどう韓国のお客さんに届けるか。すごく難しいですけどね。やはり韓国のお客さんってそれぞれ違うので。前に『テンペスト』をベースにした『台風奇譚』とい

う別の作品を作りましたが、あれは韓国のお客さんにごく怒られました。やはり朝鮮の最後の王様という設定の役、原作のプロスペロー役が日本人の軍人に殺されるっていう結末に、もうギウンさんが書いてしまったので、そのままやったのですけれど。僕としては、その逆の意味で格好つけて日本人が殺すことで、日本人の格好悪さ、恥ずかしさみたいなものを感じるんですけど、やはり韓国のお客さんにとっては「わざわざそういう傷を私たちになせ見せるんだ」みたいな反応でした。そこで怒って帰る人も結構いました。それでも俳優やギウンさんと話す時「そういうのは分かるけれど、そこまでの表現にはなってないと思う」とか、いろんな意見がありました。難しいなってその作品ではすごく感じました。『カルメギ』はそこまでのことは無かったです。初演の時に一番最後にみんなで黙祷して袖に捌けたんですね。それをちょっと問題視する人もいましたね。「英霊や韓国人を殺した日本兵のことも敬うのか？」みたいな。

井原：やはりそういう受け取られ方になりますね。

多田：日本のしたことを肯定するよう感じられることには過敏ですね。僕が日本人なので、どこかに日本人は日本がやったことを肯定したいのではない、肯定を入れないんじゃないかみたいな意識があって、そのように受け取られる可能性がある。気をつけるようにはしているのですが。一度『カルメギ』の時に出兵の場面で日章旗を出したのです。あのシーンも本当は最初は舞台美術として置いておきたかったんですが「多分、これはまずい」「なんでまずいんだ？」って話になって。やはりこのようなことを問題にしたがるお客さんもいるのです。単純に日本人の演出家が韓国、ソウルにやってきてあの旗を舞台上に掲げたみたいに、受け取ろうと思えば取られちゃう。あれを見せつけに来たみたいだね。それはそう受け取られちゃったら困るからやめようという話になる。それは韓国側のスタッフからこのような話を出してくれたので、助かったのですけれど。「じゃあ、どこまで見えていけばいいんだ？」

「ちょっとでも見えていたらダメだろう」って話になって。では「しまっておいて出そう」ということになりました。帝国主義の象徴という意味で使う分には「まあ問題ない無いだろう」と。そのような作業もやはり一緒に考えられたのはよかったです。日本の劇団が何も知らずに来て、容易にそのようなことをしてしまうと、難しいですね。

井原：韓国のスタッフの側からの視点があったからこそ気づくことでしたね。

多田：信頼して「どう見えますか、これ」って聞きます。初演の時に出ていた俳優で日本公演を降りた俳優が一人います。初演の仕上がりで、これをこのままやるとすると、「ちょっと私は日本では出たくない」という人でした。「日本人がよく描かれていて、もっと日本人は悪いんだ、ということを私は言いたい。これはちょっとそこが足りないから」って。

井原：韓国人の俳優ですか？

多田：はい。仲良しなんですけれど、今でも。その俳優ともしっかり話はできたのでよくわかります。おそらくこれから再演、日本で上演するにあたっては、脚本のこともあるのでそこまで大きな変更をできないだろうから、じゃあそういう風にしようみたいな。すごく繊細ですよ。

井原：でもそれに一つ一つ丁寧に向き合っているしやるんだなあ、とお話を伺いしながらすごく感じますね。それをやらなければ駄目でしょうね。そういう意味で、共同で制作していく、作品を作って両方の国で上演するという事は、しっかりそこに向き合って対話の場を生み出せるという意味がありますね。今は結局向き合わないといけないはずの問題をずっとペンディングにしていたり、保留にしているような状況だと思います。特に日韓で共同で作品を作るということに関しては意味が深いんだと改めて思いましたね。ほかの国と共同制作されたこともおありですね。

多田：そうですね。東南アジアの人とかはありますか。マレーシアの人とか。

井原：また違いますよね。

多田：そうですね。また違いますね。もちろんね、ほとんど日本が植民地支配をしていた時代もあるんですけど、それでも我々としては日本の占領はダメだよなってスタンスは崩せないです。あとは演劇のカルチャーも、生活のカルチャーも全然違ったりする。フィリピンは国の中でも言葉が300とかあるので、本当に違いが大きい。逆にその作業も面白いというか。日韓は違うんですけど、やっぱり近いですね。文化的にも、今の生活スタイルもほぼ同じだし。そこは他の国とは全然違いますね。見た目も近いし。本当に、この日韓をやるっていうことは、かなり色々な所に役に立つと言うと変ですけど、近しいというか、歴史的にもスケールが長いんだけど、問題もある。でも現在は仲良く、仲良くせざるを得ないというか、この距離ですから、一緒に歩いて行くしかないっていう関係で、どうやっていくかということはおそらく結構、ほかの国の人から見ても面白い関係と言えますね。色々考えられる関係だなと個人的には思っています。この日韓の作品をヨーロッパや違うエリアで上演したいね、って話はギウンさんとしてはいるんですけど、なかなか……。

井原：日韓で作った作品を別の国で上演する、ということですか。

多田：例えば『カルメギ』をフランスでやったらどうなるのかとか。

井原：どう見えるんでしょうね？

多田：ヨーロッパの人にとっては「日本も韓国も中国も一緒でしょ」みたいなざっくりとした感覚の人もいるでしょう。僕らから見ても「ドイツとベルギーで何が違うのか」と問われてもパッと思いつかないし。でも細かく見ていくと、いろいろ国内で起き

てること、ヨーロッパでも起きていることは面白かったりする。それは日本でも言えるかも、みたいなことがあったりする。特にその植民地のことになると、結構ね、ヨーロッパの人たちは……。

井原：そうですね。日本と韓国の関係は、ヨーロッパにおける植民地とまたおそらくイメージも感覚も違うでしょうしね。

多田：結構世界的にも面白いなど。

井原：関係性として他にないってところが。

多田：まあ、一応戦争が終わったとして、北朝鮮はさておき、第二次世界大戦以降、色々考えるタイミングとしては今このぐらいの時代で、できることもあるかなとは思っています。どうでしょうね、50年ぐらいするとまた色々変わっていくような気もします。戦争経験者もほぼ居なくなっちゃうので。

井原：そうですね、あと10年もしたら、植民地時代の記憶のある人たちっていなくなっていくんでしょうね。

多田：たぶんお爺ちゃんお婆ちゃんから話を聞いた世代もいて、その下の世代もいて、という感じでしょうね。一番最初に僕を呼んでくれたフェスティバルのディレクターで俳優のパク・クァンジョン(朴広正)さんは亡くなっちゃったんですけど、パク・クァンジョンさんとオリザさんが仲良かったんですよ。過去に一緒に作品作ったりとかしていて。その二人の繋がりが元々あって、で、ソン・ギウンさんはパク・クァンジョンさんと仲が良いというか、僕とオリザさんと同じかわかんないけど、ちょっと師弟関係というか。一つ世代が上の先輩であるパク・クァンジョンさんが亡くなって、その追悼公演の演出は、ソン・ギウンさんがやっていたりとか。やっぱりね。僕たちの前の世代の人繋がりで、僕らの世代での交流があって。

李：そうです。パク・カンジョンさんのお話は前回のオリザさんのインタビューの時にもちょっと話題に出ましたよね？

井原：はい、そうですね。私と知映さんとで日韓の演劇交流の歴史を一緒に考えているのですが、今後どのように発展して行くのがより良いのか興味があります。オリザさんの時代の交流の仕方と多田さんやソン・ギウンさんの交流の仕方って、また違ったでしょうし。それを乗り越えて、さらにこれから先の交流のあり方について、多田さんの理想をお聞かせ頂きたいです。

多田：またK-popの話になりますが、K-popの場合は完全に一緒にやり始めているじゃないですか。グループの中に日本人のメンバーもいたりしますし。例えばTWICEは一応韓国アイドルですが日本人も台湾の子もいる。理想はそんなスタイルです。例えば日韓の人が混ざっていて、両方で活動するグループがあってもいいかもしれない。どっちか、じゃなくて、一緒にやるっていうフェーズに入ると面白いんじゃないかと個人的には思っています。今後、多分コロナが落ち着けばですけど、世の中はどんどん人の出入りも増えて、対応して行くと思うので。いわゆる「日本人」という括りも、もうよく分からないですけど「何人だけで作る」ではなくなっていった方がいいと思う。例えばコンビニエンスストアには、もう日本人の店員さんが殆どいないです。うちの劇団も韓国人のメンバーもいるし。自然に混ざっていくのがいいんじゃないかな。お互い日本人のたち、韓国人のたち、じゃあ出会って一緒にやりましょうっていうよりは、元々始まった時に、もうなんか一緒にいるみたいな感じとか。今、劇団っていう形も、どうなっていくかわからない。緩やかなグループとか、一緒にやる仲間みたいなので、やっていけたらいいんじゃないかなと思うんですよね。活動の場も、別にどっちでやっても良い。日本、韓国それ以外でやっても。「お金がいま台湾にあるよ」みたいなことがあれば「今やるなら台北行った方がいいんじゃない？」みたいなね。

井原：お金があるところに移動する。

李：台北に良い劇場もできたし。

多田：日本だけちょっと遅れていますけどね、文化が。

井原：そうですね。そう考えたときに、ヨーロッパ人はもうそういうスタイルを普通にやっていますよね。国境を自由に越えちゃうし。言語も、みんな3カ国語ぐらいは喋れて当然みたいな状況ですよね。そう考えると日本の言語教育はすごくお粗末だし、国際感覚もすごく低い。そう考えるともう少し教育の質を上げないと、なかなか理想的な交流って難しいなあって思います。

多田：国際化するから、否が応でも。日本語、韓国語、中国語ぐらいみんな喋れるといいですけどね、それぞれ。

井原：そうすると海があろうと国境をパッと越えられる。もっとCosmopolitanがたくさん生まれてくると、文化的にも豊かになって行くんだろうなと思います。

多田：そうですね。混ざって行くと、面白いです。もうなんかもう、どっちがどっちやってもいいみたいな感じ。でも俳優さんは大変ですね、言葉が。ネイティブのようにしゃべるのはたぶん無理だから。それこそ是枝監督の『ペイビー・ブローカー』とか、ちょっとずつ、ちょっとずつそういうところから交流が始まっている……というよりは、みんな韓国に行っちゃっているようにも思うんですけど。韓国の方が環境が良いから。映画にしても、アイドルにしても。

李：多田さんは韓国の役者さんと一緒に仕事しながら、日本の俳優と韓国の俳優の中に何か違いを感じますか？

多田：個人差がありますが、やはりあると思ってい

ますね。俳優の育成のシステムも違うので、俳優さんのプロ意識は、韓国の俳優さんの方がちょっと高いなって。日本は演劇だと「今日からやります」って言えば俳優になれてしまうので。もうちょっと(演劇教育を行う)大学が増えてもいいなと思いますけれど。あとは文化的に、例えば演劇とかそういうね、セリフ劇とかをやった時に、感情を発するのは、韓国の俳優さんの方が明らかに強い。身体も強いし。日頃から感情を出し慣れているというところにあると思うんですね。

李：感情、そうですね。

多田：人によりますよね。僕も知っている韓国の人も、日本人みたいだなあと思う人もいますから。思ったこと、感情に出すのは恥ずかしい人。でもやはり悲しいことがあったら泣くとかなんでしょうね。一般的な感じはちょっと日本と韓国は違うと思う。日本人は悲しいことがあっても、まあ泣かない。まず我慢するから。そうすると感情を隠す芝居は日本人の方がやり慣れている人が多いかもしれない。僕の周りは青年団系の俳優さんが多いので、繊細な演技が得意な人が多かった。作品としては大きな声を出したり叫んだりすることも僕の作品はあるので、そういう演技をやる時は韓国人のたちの強さはやっぱりいいなと思っています。日本人が弱いつてわけじゃないんですけど。でもオーディションをする時に集まる人たちの雰囲気ってちょっと違いますね。層の厚さが韓国のの方が厚い。みんな大学である程度のことをちゃんと学んでから俳優になろうとしている人が多いので、そこはしっかりしている。日本でオーディションをすると「1年前に思い立って俳優を始めました。アルバイトしています」みたいな人が多かったです。「大学で学びました」という人が少ない。全然違いますね。

井原：ちなみに『カルメギ』の時は、この役は韓国人にさせようとか、この役は日本人にさせようというイメージが最初あってオーディションをされたのですか？

多田：『カルメギ』はオーディションじゃなかったのです。キャスティングだった。もう朝鮮人の役は韓国の俳優さんがやるって決めていて、そこはギウンさんの意図もありました。僕もその方がいいなと思いましたし。

井原：どっちの国の人がやってもできなくはないんだろうなと思いつながら見ていたのですけれど。

多田：ミヨギっていう少年の役だけ日本人の女性がやっているっていう、大幅に違うっていうのはそこだけです。そうですね。韓国語を喋れるっていうのも、おじいさんの役はめちゃくちゃ方言なので、あれくらい方言がひどいと日本人がやってもばれないかもしれないけれど。その辺の言語のネイティブかどうかのリアリズム、リアルかどうかは結構ギウンさんが気にしているところでした。『カルメギ』の時はそこは、しっかりやりたいという思いがありましたので。作品によっては全くごちゃ混ぜでもいいかなと思うのですけれど。なのでミヨギだけ性別も違うし、国籍も違う役で入れてみた。お母さん役のヨジンさんは、日本語をすごく勉強して、あんなにうまく喋れるようになりました。そう思うとすごいなと思います。やっぱりちょっと韓国訛りがある方が、当時の朝鮮の人たちが日本語を覚えてしゃべっている感じが、おそらく日本人にとってはすごくリアルに聞こえるはずですよ。着物着て面白い、とかいいなあと思う。これを両方とも出来る俳優さんが出てくると、なかなかすごい。日本生まれの在日の人たちが韓国に戻って俳優をやっている場合も結構ある。でも発音がネイティブの韓国語にならなくて、苦労してる人が多いです。日本人の役が結構回ってくるって言っていました。

井原：それも心中複雑でしょうね。最後に作品のことについて、お伺いしてもいいですか？私はこの時代の翻案で『カルメギ』を上演したことは、すごく成功だったと思うのですよね。もしかしたらあったかもしれない話のような認識で見ることができたのですけれども、インタビューの最初に多田さんが

「外国の作品を翻案したものだ」と、両方の立場の人間が距離を置いて関わるができる」とおっしゃったのですが、共同制作して行く上でチェーホフの作品の効果、発した意味や意義はありましたか？

多田：そうですね。『かもめ』は都会と田舎みたいな構図はあると思うんですけど、この植民地支配という設定は、元々は無かった設定ですからね。時代や世の中に翻弄されていく普通の人々の話っていうのは全てのチェーホフの作品がそうだと思うんですけど、だからそこが、チェーホフの持っている一般の人たちの悩んでいる姿、普遍性みたいなところが、植民地支配の時代のものだけにならなかったところだと思うのです。朝鮮の若者が悩んでいるから、朝鮮人だからかわいそうということもあるのですけれど、そこはやはりチェーホフ作品だからっていう理由が、すごくあるなと思っています。原作を知っている人がもちろん多いので、あの『かもめ』が自分たちの話のように見えるところも、すごくよかったのではないのでしょうか。私たちの話に置き換えることで、例えばマーシャや、それぞれの登場人物の気持ちが初めて分かった。お客さんが結構そういうことを言っていました。「今まで主役に感情移入したことがなかったけれど、初めてしました」みたいな感想です。それは面白かったですね。

井原：それは韓国人のお客さんからの感想ですか？

多田：日本人の人もそうですね。日本人の方が直接感想を聞くことが多かったという理由もありますが、韓国のお客さんの方が翻案劇を見慣れているというのもあると思います。韓国のお客さんの方がどちらかという、日帝時代（日本の植民地時代のこと）のものも見慣れているし、翻案劇も『かもめ』が80年代に翻案されているとか、いろんな時代に翻案されているのを見慣れているので、どちらかというとか、K-popがかかるとか、ベルトコンベアで流れてくるとか、演出面の方に感想をもらうことが多かった。日本のお客さんの場合は逆に僕の演出を見慣れているので、翻案の仕方とか、そちらに注目され

る方が多かった印象があります。日本だと翻案せずに原作通りにやるのが「素晴らしい」みたいな価値観がありますから。翻訳している時点でどうなんだろうっていう疑問がありますけど。翻案劇がこんなに原作を身近にしてくれるっていう体験があまりないような気がします。こちらはこういう日帝時代のものを見慣れていないので、韓国の俳優さんが当時の朝鮮人を演じているという驚きはやっぱりすごかったみたいですね。そんなにいじめたりするシーンはないにしても、平然と着物を着ていたり、普通に日本語を喋って恋人を連れてきたり、そういう場面を実際に見るとショッキングとか、見る機会が本当に無いので。その機会の差がやはりすごいですよ。僕は好きで韓国の小学校の歴史の教科書とかいろいろ調べて、日本人が私達にした酷い事を皆で調べて発表してみるようなこともしましたが、当たり前じゃないですか、韓国の教科書にそのようなことが書かれているのは。日本人はその教科書にはちょっとショックとか。明からさまな悪者として描かれているので、演劇の上演は、そういうことを知っているかどうかで受け止め方が違う。今の韓国の人たちと歴史について話すと結構難しいと思うんですね。

井原：そうですね。情報量が違うっていうところも問題だと思います。フラットに話そうと思った時に、お互いがある程度同じ量の情報を持ってないと難しいだろうと私はいつも思っているんですけど、そう考えた時にこの作品を見て、例えば日本人のお客さんが、当時の朝鮮半島の人々が東京へ行ってまた戻ってくるというような背景のイメージができていたのかな、どうかなってちょっと心配しながら見ていました。時空が今と全然違うので。韓国の観客の方は割とそれが当たり前のように見られたとしても、日本人のお客さんにその感覚が無いんじゃないかなって気がして。なんでこの人は東京に行っちゃったんだろうという疑問が残ったままだったりしないだろうかと思っていたんですけどね。

多田：そうですね。単純に日本史の問題かもしれない

いです。1930年代の東京ってどうだったかを想像できていないとね。多分、日本のお客さんは分からない人にはさっぱりわからないですよ。「植民地支配していたのですね」というレベルから始まっちゃうので。でもやっぱり僕らが作った作品を両国で上演したいなと思っています。でも絶対別々の反応だということはどう諦めているというか、同じ反応にならないけど、同じ作品を見てもらうっていうことを、とりあえずやりたいねって話をしています。どういう基準にするかも、もちろん両方に合わせたいんですけど、歴史に関しては日本の人たちは見慣れていないから、まあもうこれくらいだよっていう感覚はありますね。でもこれくらいから興味を持ってくださいね、っていうのもあるし。歴史の問題があるのに乗り越えて仲良く頑張ってる素晴らしいみたいなのところを日本の人から思われると、まあしょうがないのですけれど「なんかそんな簡単じゃないんだけどなあ」って思いますね。難しいですよ、感覚として。韓国の人に言われると、なんかちょっと「ありがとうございます」って嬉しい気持ちになるんですけど。どんな作品でもお客さんによって受け取り方が違うというのはありますけれど、でも日本の人にこそ見せたいという思いはあります。僕らの作品くらいは見てくれよっていう。日韓で一緒に作る人がもっと増えてほしいんじゃないかなと思っています。この時期の作品が増えましたけど、日本で日本人だけで作っていると、ちょっと日本人をどっかであっさりよくしちゃっているなと思う。どうしてもそこが日本人だけで作っているとそうなっちゃうよね、っていう感じがします。

井原：もっと一緒に作る機会が増えたらと、多田さんはおっしゃいましたけれど、どうしたら増えるでしょうか？

多田：韓国の俳優さんを読んで出してもらえばいいのに。チョン・ウイシン（鄭義信）さんとか、もちろん韓国籍の方とか、いろいろやられていると思うんですけど。お互いカルチャーが好きっていうのは、第一歩は踏み出している感じがします。人と関

わると想像力が全然変わってくるので。一緒に演劇を作るのは仲良くなるのに相当有効だと思います。

井原：人を知る、個人を知るっていうところから興味を發展させていくということですね。

多田：最初は同じ部分にすごく共鳴しますよね。ここも一緒、ここも一緒みたいに。段々ここが違う、ここも違う、みたいな段階もあって。そうなった時にやはり仲良くなると嬉しいので、相手のことも気になり始めるのかなと。じゃあ私たち日本人、韓国人は仲良くなかったけど、北朝鮮と韓国はどうなのみたいなものもあるんですけど、そうなってくるとすぐ日本の話になるし、なぜ分断されているのかという話にもなる。ちょっとでも興味を持てば、なんで日本には在日と呼ばれる人がいるのかとか。

井原：出来事を並べて歴史教育をしていくよりも、個人に入り込んでいくような形での興味の持たせ方のほうがずっと理解が深まるし「自分事」になっていく。そう考えた時に、やはり演劇作品もちょっと似たようなところあると思います。何年にこういう事が起きました、ああいうことが起きましたという羅列のストーリーよりも、『カルメギ』もオリザさんの『ソウル市民』もそうですけども個人的話、家族の話にして行く方がより自分も入り込みやすいというか、置き換えて考えることができるのでしょうか。無理なく「自分事」にしていけるんじゃないかな。そのように今お話を聞きながら思いました。多田さんはどのようにお考えでしょうか？

多田：そうですね。本当に歴史の話は「自分事」でありながら「自分事」ではないって難しいところではあるんですけどね。だから興味を持ってから学び始めないと本当の勉強にならない。「なぜ学ぶのか」みたいなのところがはっきりするとやっぱり良いなあという気がします。僕も友達が先に韓国行ってきて、俳優の友達ができて、青年団の人とかに「歴史の話はするなよ」って韓国に送り出されて。「絶対に喧嘩するから絶対に歴史の話はするな」って言

われたんです。ある意味正解だったんです。初めて韓国に行って「まだ歴史の話はしないほうが良いなあ」って。『カルメギ』を作る時には、それぞれ飲み会で話したりしてたかな。段々知り合っていくと、歴史の事や情報量の違いとかも分かってくるから、話すにはちょっと知らないといけないし。『カルメギ』をやる時に日本の俳優さんも結構そういう話に慣れていない人がいたので、みんなで勉強会をしました。ソウルの歴史博物館や西大門刑務所にも行って。日本の俳優たちも『カルメギ』を上演するという目的があって、韓国の俳優たちと一緒にやりたいから、勉強するみたいなのところもありました。初演の時はその差というか、お互いのことを知るためには、例えば『ソウル市民』のDVDを日韓の俳優たちと一緒に見て、お互いに感想をシェアしたりとかもしましたよ。西大門刑務所も一緒に行って、お互いちょっと感想を言うとか。そういう話をちょっとずつ、ちょっとずつしました。

井原： そうなんですね。いきなり稽古場ではなくて、リサーチの時間も一緒に行かれたのですね。

多田： 情報量も違うしお互い、韓国の俳優さんの中でもグラデーションがあるので。同じものを一緒に見て、シェアする方が結構良かったりする。一緒に行くと言うのは良い体験でしたね。

井原： どこか一緒に行って、一緒に感じて、感想を述べ合うのが良いですね。

多田： そう、学生たちにもね、行ってほしい、知ってほしいことがありますけどね。

井原： そうですね。コロナでなかなかフットワーク軽く動くことが難しかったのですが、これからです

〈インタビュー〉 ソン・ギウン

井原： ソンさんにはまず、作品の制作が始まった背景を深くお伺いしてみたいと思っています。

ソン： 多田さんとの出会いは2008年です。多田さんがソウルで行われた、韓国の演出家協会が主催する「アジア演出家ワークショップ」という企画の上演に招聘された時です。初めてソウルに来た時に、私がオーディションから色々お手伝いする立場として間接的に、非公式的にそのプロダクションに関わりました。オリザさんからの紹介だったと言えますね。『ソウルノート』という『東京ノート』を翻案した作品をソウルで上演した後です。2004年と2005年は青年団との合作で『ソウルノート』を上演していますから。2004年は「ソウル国際芸術祭 (Seoul Performing Arts Festival)」、いわゆる SPAF というものです。このフェスティバルで初めてコラボレーションしました。2005年には東京に行ってこまばアゴラ劇場で『ソウルノート』を上演しました。その時は韓国の俳優であり演出家の韓国のパク・クァンジョンさんの劇団「パーク」と青年団との合作でした。その時にオリザさんとパク・クァンジョンさんが友達になって。ちょうど同い年だったと思います。パク・クァンジョンさんは2008年に癌で亡くなりましたが。2009年にパク・クァンジョンさんが演出家協会の仕事をやっていたので、「(アジア演出家ワークショップ)開催にあたって)日本から招聘する演出家をオリザさんに推薦を依頼したんですね。そして二人くらの候補から選んだのが多田さんでした。オリザさんからよろしくと言われて。韓国では私がパク・クァンジョンさんからオーディションの書類審査から頼まれました。それが出会いです。それで多田さんと私が友達になったんです。2009年に上演した多田さん演出の『ROMEO & JULIET ~KOREA ver.~』(南山アートセンター・ソウル市)以降は、劇団の主催者として多田さんにソ

ウルに来てもらってお芝居を企画したりして、やっと2013年に本格的なコラボレーションが出来ました。

2013年の『カルメギ』は斗山アートセンターという劇場で行いました。斗山は公演芸術分野のアーティストを「育成する」「育てる」ことを、2007年のオープンの時からやっています。今は「斗山アーティスト」という名前で呼んでいます、当時は「斗山育成アーティスト」、言い方がちょっと面白いですが。私はその最初選ばれた3人の「斗山アーティスト」のうちの一人でした。2013年に「斗山アーティスト」として作品作りをすることになって、私が斗山に「自分の作・演出でやってもいいんですけども、もしできれば」ということで、日本とのコラボレーションで私が脚本だけ書いて日本の多田さんに来てもらって演出する「日韓のコラボレーションのかたちで新作を作る」ということはどうですか？」と提案して斗山アートセンターの方が、とても前向きに受け入れてくださったんです。予算も普段の国内だけの制作よりも大きくなるわけですけども「それでやってみましょう」ということになったのです。

ずっと前からやってみたく思っていたチェーホフとかを日帝時代に翻案する、日本人役は日本人の俳優さんがやるという、当時としては大胆な企画だったと思いますが、このようにして『カルメギ』が実現しました。

井原：斗山アートセンターがよくOKしてくださいましたね。日本から人を呼んでくるとなると、それだけお金もかかる話ですけども、やっぱり育成するという目的が大きいからOKを出してくださったんでしょうね。新しいものを作ることに對しての理解がすごく深かったということですね。

ソン：当時の雰囲気としては日韓の合作というか、日本との交流、海外とのコラボレーションに對して、逆に今よりも活発にトライしていた時期だと思いますね。この数年間、日本だけではなく海外とのコラボレーションが少なくなっていますし、コロナ

でそれが加速しました。もちろん日本との関係のこともあって、日本とのコラボレーションがちょっと少なくなったのがあります。いくつかの理由はあると思います。

李：斗山で2013年に初演したとのことですが、斗山側からギウンさんの作・演出で何かやってみないかという提案はいつ頃だったのでしょうか。

ソン：作・演出で新作を作るという話は前からだいたい決まっていた。斗山アーティストとしては、そういうチャンスが少なくとも2、3回あります。2008年に1本新作を作って、2009年にはオリザさんの『バルカン動物園』を翻訳・演出でやりました。春には斗山が上演シリーズを企画して、2009年は科学演劇みたいなことがテーマだったから、それはうちの劇団との共同制作という形で作ったものです。2010年には私のクボ氏の連作の新作を作ったのですが、それうちの劇団が少し助成金をもらったから始まった共同主催の公演だったのです。純粹な斗山アートセンターの制作では、2年毎ぐらいに新作を作るようなペースだったかな。ですから自然にその新作の話は決まっていた。多田さんとの『カルメギ』にしようというということになったのは、その一年前ぐらいじゃないかな。韓国は日本ほど前もって企画したりする文化じゃないですから。

李：そうですね。斗山アーティストって何かと、疑問が出てくるかと思うのですが、ギウンさんと斗山アートセンターの、その時の関係性を少し話してくださいと、もう少し理解が深まるかと思います。レジデンス・システムなどがあったのですか？

ソン：斗山はレジデンスのシステムはなくて。だってソウルの真ん中にあるから。

李：なぜそんなに斗山と繋がりがあのでしょうか。

ソン：そうですね、斗山の最初のアーティストだったので、当時はいろいろサポートしていただきました。

井原：結構長い期間サポートがあったということですか？

ソン：そうですね。期間は当時決まっていなかったですだからね。あと、私と同じ時期であるオープンの際に斗山アーティストになったのがミュージカル『빨래 (パルレ/洗濯)』のチュ・ミンジュさん、それから劇作家のハン・アルムさんと演出家のソ・ジェヒョンさんのコンビの、3組でした。ハン・アルムさんとソ・ジェヒョンさんは斗山とは別のところで活発にやっていたし、チュ・ミンジュさんは斗山との関係が、私ほどうまく行かなくて、その後だと思いますが、斗山アーティストを辞めておられます。私は今でも斗山アーティストとして紹介されているのですが、でももう「卒業」と言われています。なぜか私が一番良い関係でした。『カルメギ』は日本からはセゾン文化財団からサポートしていただいていたね、そういえば。セゾン文化財団の「国際プロジェクト支援の公募プログラム」として、僕個人で申請しました。『カルメギ』プロジェクトとして助成してもらい、2013年1月から3月まで森下スタジオでレジデンス滞在をしながらリサーチと執筆をしました。東京に二ヶ月ぐらい滞在したかな。ドラマツルギーのイ・ホンイさんと一緒に、二人で森下スタジオに行って2ヶ月ぐらい滞在しながら準備していました。

井原：森下スタジオにレジデンス・プログラムもあるんですね。

ソン：古い資料を見るとセゾン文化財団からの国際プロジェクト支援に公募で選ばれていて、100万円の助成と森下スタジオのゲストルーム提供と書いてあります。森下スタジオで贅沢な生活をしました。

私は東京に行って、歴史とか、当時の『カルメギ』の背景はソウルなので、「リサーチします」と書いて申請したと思います。実際、書き終わったのはベルリンでした。2013年の6月中半ばから9月の半ばぐらいまでの3か月、韓国のARKO(Arts Council Korea、

韓国文化芸術委員会)の海外作家レジデンスというプログラムを申請して、ベルリンで3か月滞在できるチャンスを得ましたが、本当はベルリンに行く前に『カルメギ』の執筆は終わっているはずだったのです。なかなか書けず、ベルリンまで原稿を持っていて部屋に籠って台本を書いて、書き終わったのが7月の半ばぐらいでした。書き終わってから翻訳も必要でしたからね。7月の半ばにソウルに原稿を送って、翻訳家の石川樹里さんが翻訳し始めてくださいました。私はベルリンでの生活をしようとしたら、ベルリンの劇場は7月と8月はバケーションで閉まっていたので、ぼーっとしていました。とても(物価の)高い町でシャウビューネという素晴らしい劇場から歩いて7分ぐらいの非常に近いところに家を借りて生活していたのに。

井原：ショックですね。まさかあの作品がベルリンで書き終わられていたとは思いませんでした。

ソン：ベルリンにいて、一步家から出ると言葉も通じないですし、そういう環境なのに私は部屋にこもって、80年前ぐらいのあまり知らない時代のことを、ソウルから持っていった資料に埋もれながら、時々インターネットで韓国と日本の資料にアクセスし、日本語で翻訳されることを予想して、韓国語で原稿を書くというのが不思議な気持ちでした。

井原：『カルメギ』の前にもその日帝時代の作品をいくつか作っておられましたが、その時からの蓄積がずっとあって、その上にさらに『カルメギ』や『外地の三人姉妹』があるのだなあと多田さんのお話もお伺いしながら理解しました。ソンさんは日帝時代のリサーチをする場合に、どのようなものを参考にされますか。

ソン：例えば言葉遣いですね。『朝鮮刑事ホン・ウンシク』という戯曲や仇甫^{くほ}氏の連作⁷⁾も当時の1930年代あたりのソウルの方言を勉強してセリフの言い回しに使います。昔のソウルの方言でセリフを書くという、自分なりの研究をやっていました。

韓国では方言学や訛りの研究があまり発達していない傾向にあります。資料も少ないですし、勉強をするのも少し大変だったんです。『カルメギ』は今は北朝鮮に当たる黄海道という地域が背景で、その地方のことは使い、訛りを勉強しましたが、その前のソウルの方言の勉強がベースになっていました。ソウルと黄海道の間にある開城の方言で書かれた小説を参考にしながら当該地域の言葉に近づけるかたちで、アプローチしていきました。それから主人公のリュ・ギヒョク、原作のトレープレフですが、彼にはソウルの方言に近づけて話させました。仇甫氏の連作で書いていたセリフ回しで書いています。リュはソウルに留学したことがあるという設定です。知識人の主人公は訛らないですね。そういうイメージもありまして。

ソウルの方言に興味を持ったのは、本当は東京での交換留学のときでした。私が延世大学の国語国文学科から東京外国語大学(以下、外大)の 코리아科に派遣される形で交換留学をしました。私は大学の成績も良くなかったのに、交換留学ができたのは学科と学科との交流があったからです。大学からの派遣ではなく学科からの派遣で、私とそのチャンスを受けたのは本当にラッキーでした。日本語と韓国語の違いを勉強するのが外大の 코리아科ですからね。 코리아科の韓国語を専門とする学生たちと友達になって、言葉や文化を学んだりしました。当時外大には朝鮮文学の結構偉い教授がいましたので、朝鮮文学を研究する、主に大学院生たちの研究会があったのです。私は当時学部生でしたが、参加していたので、そこでいろんな新しいことを学びました。また 코리아科の朝鮮語学の授業、教養科目の社会言語学の授業を通じて、自分の母国語である韓国語に対して新しい観点と感覚を得ることができました。昔の東京の言葉遣いがドラマとかに使われたりしますよね。山の手言葉とか、下町言葉とか。例えば、井上ひさしさんの戯曲では山の手言葉を使う人や下町言葉を使う人など、同じ東京の中でも階級や階層、地域によって違う。そういうことがとてもアイデアになりました。「じゃあソウルには？」という疑問が浮かぶわけです。東京の朝鮮文学の

研究会では好きな小説家の仇甫氏、パク・テウォンという人に関しての発表がありました。その発表からパク・テウォンさんがソウルの方言を詳しく書いていたことを知りました。

井原：それは作品の中に書いておられるんですか？

ソン：そうですね。作品の中の会話をソウルの方言で書いています。もちろん韓国の国文学科の専門の授業でもそういうことは出てきたかもしれませんが、あまり興味がなかったから、頭に入らなかったのかもしれない。

ちょっと余談ですが、韓国では私の世代までは大学では何か、大きいことを教えられたと思います。イデオロギーのこととか、リアリズムやモダニズムとか。そういう巨視的な思想のことばかり教えられた。でも東京に行って研究した朝鮮文学は、なんか細かったんですね、いい意味で。小説の中に出てくる当時の電車やタクシーの料金とか、表記の仕方とかね。そういう細かいことを検証していました。ソウルでは文学の授業でも原文のテキストはあまり見たことがなかったのです。でも東京での朝鮮文学の研究会では最初の新聞の連載の紙面とか、最初の原文のテキストから研究したりしていました。そういう細かい文化を研究することに、私はとても興味がありました。そういう観点、研究のやり方が自分に合ったというか、面白かったです。パク・テウォンという小説家に興味を持ったのが、ソウルではなくて逆に東京でした。パク・テウォンは東京へ留学していて、その当時のことを題材にした小説も書いていました。その小説は未完なんです。もしかしたら失敗作なのかもしれないのですが、そういう失敗作があったという発見が大きかったですね。当時の朝鮮の文学者である小説家が自分の東京での生活をベースにして、東京へ留学している朝鮮の青年たちを描くような小説を書いたりしていたんだということが面白かったですし、私自身が後に演劇を作り始めた時に、そういう感覚に影響されることになったと思います。ソウルの方言を勉強することや、逆に東京での留学によって韓国のこと

をちょっと外から見たこと、日本での研究にも影響されて、このような演劇を作り始めました。

あと日本では微視的と言いますか、細かいことを研究するような歴史の観点が少し早い1990年代からトレンドになっていました。韓国では2000年代になってからトレンドになりましたね。だから私が留学したのがちょうどその間です。私は東京に行ってそのような歴史の見方に少し早めにコンタクトしたわけです。韓国に帰国してからは、もう韓国の学問、歴史や文学もそのような雰囲気になっていました。当時の雑誌や新聞を研究したり、細かい文化のことに研究者たちが興味を持ち始めたのが、ちょうどその時期です。その後いろんな本や資料が殺到する感じで出版され始めました。

リサーチに話を戻しますと、原作に出てくるお母さんの女優は1930年代半ばに40代の母親でありながら女優という設定ですが、それがあいかどうか、そういう人がいるかなどを考えました。だって韓国の近代演劇の最初の女優が出てきたのは1920年代ぐらいですから。女優の第一世代みたいな設定です。

井原：ところで『カルメギ』は台本を描いておられる時から演出は多田さんにしてもらうことを決めておられたのでしょうか。

ソン：はい、『カルメギ』はそうでした。『外地の三人姉妹』も。できるだけ私は自分の書き方で自分の演劇のスタイルで、できるだけリサーチした上で、自分としては一応当時の本当にこのような世界で、このような人物や状況があったようにリアルに描こうとしました。そして多田さんに台本を渡してからは、おかしくなるだろうと、そういうつもりで描きました。でも多田さんはスタイルが結構違うのです。2008年から一緒に仕事してきましたが、彼がどこに向かっていいのか、私はあまり予想がつかない。ですので『カルメギ』もどういう風になるか予想はつかなかったのです。予想しても仕方がないです。彼はもうどこかに飛んでいく。良い意味で。演出家としての私は『カルメギ』までは、特にオリザ

さんみたいな世界から出発したので、多田さんとは全然違うわけです。自分ができない演出をやってくれるはずということで多田さんをお願いしました。でも『外地の三人姉妹』は予想よりは戯曲のままやってくれました。

李：このようなことも2008年あたりからの長い交流があったからこそ、知った上での前提として「どこかいっちゃうかもしれない」と思いながら、作品を描けたということがあるのでしょうか。やはり長い交流無しにいきなり作品作りにパッと入ってしまうと、いろんな摩擦が出てきそうな気がしますね。これが多分、おそらく日韓、韓日の国際交流にもつながる話かと思うのですけれども。

井原：長い付き合いがあってこそできたことなのでしょうね。

ソン：私たちのプライドは一回性ではなく、持続的にやってきたということです。

李：私も交流においては、それは国際交流だけでなく、この交流という意味の中には、持続的ということが、既に前提として必要とされるものなのかなって思うのですけれど。

ソン：国際交流、お芝居ってそういうことだと言えることもありますけれども。もちろんそれで一回性のイベントみたいに、お祭りみたいにやって終わっちゃう、そういう交流や合作が多いですね。けれども、それが交流の初期にはもちろん必要ですけれど。

井原：はい、でも継続をして行く場合に、例えば同じところからの支援を受け続けるのは難しいじゃないですか。ずっと斗山やセゾンがバックアップしてくれるってわけでもない。そうなった時には自分たちでお金を集めたり、お金を払ったりとかして続けなければならない状況も出てくると思うのですが、それはやはり続けたいという気持ちの方が重要だと思うのですね。ただ一方ではやはりお金がな

いと続けることもできないので、気持ちとお金のバランスってすごく難しいと思いますが、どのように繋げていらっしゃるのですか。

ソン：そうですね、気持ちはありますが、お金がない。絶対的に。韓国でも助成金って、例えば劇団へのサポートでしたら劇団が独立して助成金などなしで自立するのが目標だ、みたいにする人もありますし、そもそも助成金はそういう目的で最初にシステムが作られているかもしれませんが、演劇界の現実はそうではないです。特に韓国の演劇はお客さんからのチケット代等で、芸術的で実験的な試みをするような作品作りは現実的に例がないですからね。難しいわけです。特に国際交流のコラボレーションはサポートがないとこれは実現できないわけです。お金が三倍、四倍かかりますから。『外地の三人姉妹』は結局は予算が理由で韓国上演がまだ決まっていないです。大きい助成金がないと日本からプロダクションに来てもらうのは無理ですから。

井原：出演者も多いですね。

ソン：そうですね。安定的な、持続・継続的なサポートがあったらよかったですね。2013年の『カルメギ』の時までは、韓国の演劇界は、国際交流のプロジェクトを結構活発にいろんなところでトライしていたと思います。海外から演出家を招聘するようなプロダクションが多かったのです。さっき幾つかの理由と申し上げましたが、特に日韓の間では、いわゆる歴史問題がある。日本と一番近い国ですし、文化的にも近くて交流しやすい国だとしてもいわゆる歴史問題が出てきたりして、韓国のお客さんからいろんな反応があって、日本との交流を例えばパブリックな劇団とか劇場とかで気軽にやれないような環境にもなっていました。あとブラックリストのことも影響があったと私は思っています。2015年にブラックリストが一番働いていて。うちは『冒険王』と『新冒険王』、オリザさんとの交流のプロジェクトと、その年の9月に鳥の演劇祭に招聘された仇甫氏の連作の一本。その二件がブラックリストに載

ったことで、助成金の審査は通って合格したのに、権力のある政府側の人から検閲されて助成金がもらえなくなった。当時それは秘密だったのですが、それははっきりとした文献が発見されています。ブラックリストが最初は、この人はだめ、この人はだめ、みたいなことで働いていて、特に演劇界は演劇人のほぼ全員が、ブラックリストに載るような事態に至ったわけです。その後、政府の方は助成金のシステム自体を変えるようにしていました。既存の演劇人がほぼブラックリストに載ってしまって困るから、助成金のセクション自体をなくしたり、国際プロジェクトですと国際交流の助成金は規模をそのままか、ちょっと規模を縮小したりしました。国際交流のプロジェクトはだんだん大きくなっていく方向性ですし、もうそれは時代の流れとしても、もっともっとサポートするべきなのに、助成金はそのままか、規模が逆に少し小さくなったりしていたと思います。その代わりにブラックリストに載らない、ものすごく新人のアーティストへのサポートや、「元老演劇祭(ウォンロングックチェ)(원로연극제)」といった本当に年上の人たちのサポートが、逆にいい方向になったわけですが、アーティストの福祉制度がそのおかげで急に発達しました。作品へのサポートの予算をアーティストの福祉の方へ使ったわけです。時代的にアーティストの福祉が必要になっていた時期だったのですけれども、その傾向がすごく加速して、作品へのサポートが少なくなったわけです。助成金自体がおかしくなりますし、作品作りへの助成金のシステムがおかしくなったし、予算の規模としても発達するべきだったのですが、そうではなくて。新しい政府になってからも、それが本当の意味で深く反省されて、ブラックリストでおかしくなったこの芸術界のシステムやバランスが本当に正常化されていなくて、少しそれが崩れたまま今に至っているような感じに私は認識しています。あとコロナが更にその上に来た。コロナで国際交流の方はもう助成金を決めても取れても、実現しなかったりしたから、そちらの助成金の枠は大きくなるわけではなく、小さくなったままだった。今はそのままとても消極的になっている

と思います。だからコロナの後の国際交流、演劇だけじゃなく、芸術全般の海外のネットワークを私たちがこれから回復させないといけない時期ですね。『外地の三人姉妹』のソウルでの上演を実現したいのですが、もしかしたらできないかもしれないなど、今ちょっとがっかりしています。

井原：それは日本でしか上演していないのですよね？

ソン：『外地の三人姉妹』は2020年12月にKAATで上演しただけです。今年の12月に再演しますが、韓国上演はまだ決まってないです。今後、この再演をきっかけにしてKAATでの上演の直後に、韓国上演をしようとしていましたが、12月という時期が海外上演をするにはやりにくい時期ですから。

井原：『外地の三人姉妹』を観た韓国の人たちの感想はまだ得られてないということですよ。

ソン：もちろん、いまの時代ですと、東京で観た韓国の人がいるみたいです。韓国でストリーミング配信も2、3ヶ月位の間は配信していましたので、とりあえず映像では見てもらっています。何人かの演劇評論家の方々にもご覧いただいています。でも本物を見たわけではないので「反応」というわけにはいかないですよ。でも言われたのは『カルメギ』よりは敏感な素材なので、韓国でもし上演することになったらいろんな反応が出てくるだろうと。あと拒否反応みたいな「これ嫌だ」という、お客様の反応は必ず出てくるだろうって心配されていました。

井原：私もそういう拒否反応も、ある程度想像はできるのですが、それでも上演したらまた次の一歩になるのではないかと感じています。

ソン：『カルメギ』は韓国の俳優が8人、日本の役者さんが4人でした。登場人物としては9人が朝鮮人で、3人が日本人という設定でした。『外地の三人姉

妹』は14人のキャストのうち韓国人の役者が2人。在日の役者さんが2人ですが。人物としては朝鮮の人が2人で、ハーフみたいな設定の人が1人で、11人が確かに日本人です。セリフもほぼ九割以上日本語です。プロダクション自体も一応初演が日本ですから。『カルメギ』は初演が韓国の斗山ですが、『外地の三人姉妹』は一応日本で作られた。ですから『カルメギ』とはまた違う感想になると思うし、韓国のお客さんは字幕でセリフを理解するしかない。もしかしたら、日本の演劇作品みたいな感じになるかもしれない。韓国のお客さんにはそういう印象になるかなあ。一応、字幕で見てもらうしかないですからね。何て言いますか、不便というか。でもそれでも韓国上演は是非したい。韓国上演を実現して日韓の演劇交流がまた活性化するというか、例えば多田さんとの仕事とか、もしかしたらオリザさんとの仕事をまたできたらいいですけども、それを回復して繋げていきたいと本当に願っております。

井原：交流の側面と作品そのものの中身をどうしていくかという側面と二つ課題を抱えているような感じに、お見受けしました。

ソン：そうですね。『外地の三人姉妹』は、一応2020年の初演は多田さんが日本での上映のみですから、日本のお客さんを想定して演出する。もし再演のチャンスがあって、韓国でも上演できるとしたら両方のお客さんを想定して演出するでしょう。少しは見せ方が違ったり、細かくはすると思います。多田さんは今までの経験を通して、こういう歴史を取り扱うような演劇作品で韓国のお客さんの見方がある程度知っているわけですが、それを知っている日本人の演出家は他にないと思います。在日の劇作家の鄭義信さんもそういう日帝時代とか、戦中の話で芝居を書いて、韓国のお客さんから拒否反応が起こったわけですからね。多田さんと私の経験ではあまりにも歴史認識というか、歴史物を見るお客さんの見方自体がとても違ってきます。ですから、両方のお客さんを満足させる、両方のお客さんに誤解されないように演出するというのは、非常に難し

いことだということを知っています。それこそお芝居をつくるわけで、日本のお客さんが韓国のお客さんの見方を想像する、韓国のお客さんも、日本の観客の見方を想像しているというか、まあそういう作業になって欲しいと思っています。それこそ、両国で同時に上演するのは演劇では不可能ですけども、でも行ったり来たりしながら、両国では非同じプロダクションを上演したいと思っているわけです。

〈解題〉

民間劇場のアートインキュベーション (Art Incubating) 戦略

李知映

劇場は公演芸術作品の「生産」と「消費」が同時に、そして最終的に公演が行われる空間である。しかし日本における劇場においては、この内、「生産」というキーワードがよく抜けがちであったが、「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律（平成24年法律第49号）」⁸⁾の制定により、その流れにある変化が見え始めていると言える。劇場のあり方を考える上で、この「生産」の中身に関しよく考察する必要がある。その考察の切り口を模索するため、ここでは前述のインタビューからも紹介されている韓国の斗山アートセンター（Doosan Art Center）の創作者育成プログラムを中心とする事業に関して具体的に調べることにする。

1. 斗山アートセンター（Doosan Art Center）

2007年10月にオープンした斗山アートセンター（以降、DACと称する）は株式会社斗山の創立111周年を記念して、1993年から運営してきた440席規模の貸館中心の劇場だったヨンガンホールを250億ウォンの予算を投じて拡大リノベーションした空間である。このDACは斗山グループ傘下の非営利財団であるヨンガン財団が運営する芸術機関で、ヨンガン財団内の事業チームの一つである文化事業チームが運営している民間劇場である⁹⁾。DACはヨンガンホール、space111、斗山ギャラリーの3つの施設で構成されている複合文化空間である。まず、ヨンガンホールはミュージカル専門劇場としての特性化のために作られたホールとして客席620席規模で舞台、照明、音響、映像などの装備をミュージカルの魅力を最もよく表現できるように作った劇場である。Space111の場合は150席規模の可変型劇場で、貸館中心の小劇場とは異なり、演劇、舞踊、音楽、コンサート、映画観覧などの多様なジャンルの公演が消化可能であり、優秀なクリエ



図1 DAC施設

出典:斗山アートセンターホームページ (<https://www.doosanartcenter.com/ko/dac/introduce>)

イターの活発な創作活動が行われる。最後に、斗山ギャラリーは展示だけでなく、多様な設置美術とパフォーマンス、公演ができるように設計されている。DACは「人が未来」という斗山グループ理念を土台に才能のある若手芸術家たちを発掘し育てることを目標とし、「芸術を通じた社会貢献」をミッションとして、現在も様々な公演や展示、教育プログラムなどを行っている¹⁰⁾。

2. 斗山アートセンターと

「アートインキュベーター(Arts Incubator)」

ヨンガン財団がDACに付与したミッション「芸術を通じた社会貢献」は、DACの根本的な役割であり義務である。すなわち、人類の未来のための新しい価値創出と人材育成に対するミッションを社会貢献活動を通じて遂行し、ヨンガン財団傘下のDACは芸術分野の新しい価値創出と人材育成のために多様な芸術分野で可能な社会貢献活動の中で新進芸術家支援および新作開発という二つの領域に焦点を合わせてこれを遂行する。このような脈絡で「同時代の人類に必要な新しい芸術を悩み、試み、発展させて成就する過程であり、同時にこれを実現する芸術家を探して支援する過程」として、DACでのアートインキュベーション戦略が行われている。

「インキュベーター」とは、もともと畜産業などの人工孵化器から生物学の細胞培養器具、医学の未熟児または疾患のある乳児を保護し世話する医療器具として使われる用語で使われたが、次第に経

営学や芸術分野に拡大した。国内では産業分野で先に「インキュベーター」用語を使い始めた。1990年代半ばから「企業インキュベーター」「ベンチャー企業インキュベーター事業」などとして使われ、もはや今は辞書と百科事典に登録されているほど世界的かつ普遍的に使われている。

公演芸術分野では2000年代半ばから芸術家または芸術作品を養成するプログラムを意味する「アートインキュベーションプログラム」、「アートインキュベーター」などとして使われ始めたが、本格的に「アートインキュベーション」という用語を使用したのがまさにこのDACである。DACは開館と共に空間の全体的なアイデンティティを「アートインキュベーター」というキーワードを通じて差別化し、全体的な運営戦略を表現するスローガンとして「アートインキュベーター」を使用しており、開館以来現在までアートインキュベーションに集中した短期および中長期戦略を運営している。

開館当初から行われたこのアートインキュベーション戦略は変化をもたらしてきているが、現在は以下のように5つのカテゴリーとして区分、運営されている¹¹⁾。

- ① 斗山蓮崗(ヨンガン) 芸術賞
- ② DAC Artist
- ③ 斗山アートルボ
- ④ 斗山キュレーターワークショップ
- ⑤ 斗山レジデンスニューヨーク

一つずつ概要を紹介すると、ひとつめの斗山蓮崗芸術賞は美術と公演分野で独自の世界を構築し、新しい流れを作り出している若手芸術家を選抜の上、毎年10月に受賞式を行う。美術と公演分野ともに賞金3千万ウォン(約3百8万円)と展示や公演製作費を支援する。二つ目のDAC Artistは公演分野で活動する若手芸術家が安定的な作品活動ができる機会を提供することで、DAC Artistとして選ばれれば劇場、稽古場、そして最大1億ウォン(約1020万1000円)までの公演製作費を支援を受けることが出来る¹²⁾。三つ目の斗山アートラボは美術と公演分野の若手芸術家の新しい実験を多様な形式で支援を行っている。四つ目の斗山キュレーターワークショップは美術分野で1年間10回のワークショップを実施、斗山ギャラリーソウルでの展示企画まで、若手キュレーターを育てるものである。最後の斗山レジデンスニューヨークは2009年から国内外で活発に活動する若手作家たちを支援しているもので、2009年から2021年までの12年間、65人の作家がこの斗山レジデンスニューヨークに入居し、斗山ギャラリーソウルと斗山ギャラリーニューヨークで個展を開催した¹³⁾。因みに、これら5つのカテゴリーはすべて公募で行われていることを断っておく。

3. アートインキュベーション戦略

ソン氏のインタビュー及び前述しているDACにおけるアートインキュベーション戦略に関して以下の〈図2〉のようにまとめることが出来る。

DACのアートインキュベーション戦略は、主要

支援事業が作家や作品と出会う時点によって大きく4段階に区分されると考えられる。作品の新進芸術家および初期のアイデア発掘から育成および開発、本格的な製作、そして最終的に上演と国内外ツアーリングにつながる流れである。

今回のソン氏と多田氏のインタビューからもうかがえる様に、『カモメ』の製作流れをこの4段階にあてはめてみよう。『カモメ』は2013年、DACで上演されたが、これは第3段階である「作品製作」にあてはまる。その後、第4段階へと進むように、2014年日本で上演することが出来た。そもそもこの『カモメ』の創作が出来たのも、ソン氏がDACのアーティストとして選ばれたからであり、それはこの4段階からすると第1段階にあてはまり、また他の機関等からの支援を受けつつ第2段階を踏むことによって、上演まで至ったのである¹⁴⁾。この『カモメ』という作品は、ある意味、DACのアートインキュベーション戦略によくのっとった形で、しかもその上に、国際交流のものとして実現出来たのである。またこれらの結果がさらなる芸術家の発掘までにつながったと言えるし、持続可能な形として好循環を生み出したと言っても過言ではない。

4. 終わりに

一劇場のイメージ構築とアイデンティティー

民間劇場であるDACは、ヨンガンホールを中心に貸館公演もあるが、DACの目的とミッションになるべく付合するような形として選定をすることで、単純に空間を提供する貸館よりは、厳密に言えば企画貸館という言葉が正しいようである。また、ヨン



図2 斗山アートセンターのアートインキュベーション戦略 (筆者作成)

ガンホールはミュージカルも多く上演されるが、ミュージカルを見てもスタープレイヤーが多く出てくる作品よりは意味や斬新さ、構成、独創性を多く見る。作品的に形式的な面と内容的な面で斬新さを担保して評価された作品が主で、ジャンルの中心となる傾向がある。このように全く貸館公演がない訳でもないが、劇場のアイデンティティを常に考え、劇場運営戦略を立てていることが推察できる。

ソン氏のインタビューからもうかがえる様に、DACのアーティスト選定においても書類だけを見て、あるいは作品だけを見る方式ではなく内部で着実なアーティストとの交流を通じて芸術家の作品世界と志向するところを把握することに集中する。選定された後も、新人アーティストに公演の機会を提供する単純な作業ではなく、アーティストが成熟の段階まで進むのを助ける作業のために努力していることが分かる。

以上、ソン氏と多田氏のインタビューを受けて、劇場における「生産」というキーワードからここではDACにおけるアートインキュベーション戦略について調べてみた。DACのアートインキュベーションに集中した支援戦略は、若手芸術家支援および新作開発において、効果的な成果を見出していると考えることが出来る。また、これらが劇場のイメージ構築とアイデンティティに直結していることが分かり、このことは今後の劇場のあり方に関する考察の際に先例として土台となる。

歴史を戯曲化する手法について

井原麗奈

はじめに

本稿では、演劇が近代を描くことによって近づこうとする芸術表現の上での「リアル（現実）」は、どのような手法で生み出されているのか、また歴史研究の実証主義が求める「事実」との違いは何なのかを探ってみたい。

筆者は前年に行ったインタビューの中で平田オリザが戯曲『ソウル市民』の執筆のきっかけとして「家族の物語を描きたかった」¹⁵⁾と語った言葉が印象に残った。また植民地で生まれ育った人間が感じたであろう「居心地の悪さ、居場所のなさ」を描きたかったとも語った。他民族から奪った土地に生まれて、そこで生きていかなければならない人たちの「不条理」¹⁶⁾を中心とした「家族の物語」から浮かび上がる「リアル」は、平田の場合は図書館での当時の新聞・雑誌、関連書籍などの調査を元に編み出されたが、その目的は「描写」にあると言っている。

それとまだやっぱり演劇って何かこう、作家の主義とか主張があって書かれるものだというふうにみんな思っていたから、そこが一番。まあ、やっぱり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。¹⁷⁾

平田の『ソウル市民』シリーズを通じて、淡々とした描写によってリアリズムを生み出す手法を私たちは目の当たりにしたが、他の劇作家・演出家たちは、同じ近代を描く際にどのような手法を使っていたのだろうか。

1. ソン・ギウンと多田淳之介へのインタビューから

ソンと多田へのインタビューでは筆者は上記のような興味関心から質問を行った。特にソンは「方

言」による表現の可能性を語り、多田からはソンが自分の戯曲を演じる役者が、その言語のネイティブかどうかによるリアリズムにこだわっていたことを聞き出した。ソンは「方言」による表現手法を、井上ひさしの戯曲や、日本留学中に触れた朝鮮の小説家パク・テウォンの作品の中の会話から学んだという。語られる言語のイントネーションは地域、時代、階級を如実に表すもので、演劇表現の手段として有効であることに改めて気付かされた。

またソンは台詞の内容や方言によって観客に与える印象を考慮した上でリアリズムを求め、背景となる地域の設定理由を次のように語った。前掲のインタビュー原稿からは割愛した箇所を以下に抜粋して掲載する。

井原：チャーホフの作品である『かもめ』を『カルメギ』、『三人姉妹』を『外地の三人姉妹』に翻案されていますが、私はこれら作品を日帝時代の話として観ることができました。作品を選んだ理由や背景について教えてもらえますか。翻案した時に違和感がないという理由で選んだのでしょうか。それともこの作品を日帝時代に翻案したいから、少し無理があっても調節しようとしたのか、どちらでしょうか。

ソン：なんでも1930年代とか日帝時代に置き換えたいという発想を当時の私はしていたと思います。特にチャーホフの戯曲を同時にしようというアイデアは結構前から持っていたのです。

井原：前からというのは学生時代くらいからですか？

ソン：日本から戻って韓国芸術総合学校演劇院で演劇の演出を本格的に勉強していた時だと思います。『ソウルノート』に参加したのがまだ院生の時だったのですが、その頃です。韓国の劇団で先輩の演出家が翻案の作品をやっていたのです。チャーホフの作品を日帝時代にす

るような仕事を既に行っている人が二人くらいいました。そのうちの一つが『三人姉妹』だったんですね。それを観に行ったら「モスクワへ」という有名なセリフが「京城へ」となっていました。あれは違和感を感じていたので。『三人姉妹』の設定は軍人だった父親が亡くなって一年という背景から物語がスタートするわけです。三人姉妹の故郷であるモスクワへ戻ろうと叫ぶのがあの有名なセリフなわけです。父親が京城出身の軍人で、姉妹たちの故郷も京城で「京城へ」と叫ぶのがあまり歴史とぴったり合わないの、違和感がありました。それからモスクワのように当時の京城が「新女性」のような若い三人姉妹の憧れの場所と設定することも難しい。何より朝鮮人だった父親が偉い軍人だったという設定も日帝時代と合わないわけじゃないですか。先輩たちのそういう仕事もあって、一応そのアイデアは辞めていたのですが、私はなんとなくこれは「京城へ」ではなく「東京へ」と叫ぶようなセリフにしたいというアイデアを大きくしていました。当時の日本人は日本列島の方が本土一内地ですし、朝鮮の人たちもアメリカとかヨーロッパまで留学した人は少なく、留学するとしたら東京や京都に行くことでした。若い朝鮮の青年たちは、もっと新しい文化や学問を学ぶためには、東京まで行くのが当時としては限界でした。そのような時代背景を以て、日本まで背景を広げて朝鮮と日本を全体的に描く物語として、チャーホフを置き換えようとしたのです。韓国のお客さんはちょっとそれが愉快ではないかもしれませんが、東京がモスクワみたいな存在（都市）になるような考え方で、描きたいと思っていました。当時は『ワーニャ伯父さん』とかあまり知らなかったんです。『カルメギ』が一番頭に入っていました。あと『桜の園』ぐらいで、『桜の園』より『カルメギ』が面白いと思いましたし、『三人姉妹』は私には読みにくくて、あまり理解してなかったかもしれません。理解していたのが多分『カルメギ』と『桜の園』

くらいで、『桜の園』より『カルメギ』が面白いと思いましたし。トリゴーリンというモスクワからの小説家をお母さんが東京から朝鮮半島に連れてきた中年の男にする。年上の日本人の小説家に朝鮮の青年が恋人を奪われたという物語にしようと思いました。そういう単純な発想から始まりました。

李：今の話を聞いていて、去年、平田オリザさんに『ソウル市民』のお話を伺った時に自分自身で実際に作品を描きながら、今の現代人が使っている日本語の話もしながら、違和感を感じていたっておっしゃっていましたよね。先輩たちが書いた戯曲にすごく違和感を感じて、だから自分が作品を実際書いてみるとおっしゃっていたと思うのですが、今のギウンさんの話、つながりますね。先輩がチェーホフの話をもとに翻案して、「京城へ」ではなくて「東京へ」じゃないかみたいな違和感から多分この作業が始まっているということが、つながる話だと思います。私は作家ではないのですが、研究者の立場からすると、まずは何か一つの疑問に対して一生懸命リサーチをして、巨視的なことなのか、微視的なことなのか、色々な側面からリサーチをしています。実際それが本当にそうであるのかを確認していく作業だと思うのですが、作家の場合はそれをリサーチしながら、こういった事実があるけれども、そこに加えながら想像力、仮想の話に入っていくと思うんですけども、その段階ではどのような作業が必要となるのか、結構個人的に気になるんですけども、すなわち、歴史上ある事実をリサーチの上で把握できるじゃないですか。それをさらに作家の立場から仮想というものを入れようとした時に、事実と仮想の間にどのような作業が起こるのかということなのですが。

ソン：私は逆に研究者じゃないので、最初から目的が事実じゃないかもしれない。もちろん真実、事実、これを知りたい、ということがあ

あったとしても、リサーチの目的が書く材料を得るためにリサーチをするわけで、論文が目的ではないので、歴史的な事実には少し無責任になってもいいわけじゃないでしょうか。(戯曲を) 書ける材料を得る目的で、リサーチをするわけですから。リサーチといっても目的が違うかもしれません。『外地の三人姉妹』だったら、羅南という都市の地理的な情報とかが知りたかったわけです。今は北朝鮮ですし、実際に行くこともできない都市です。多分、実際に行ってみても、ほぼすべて無くなっていると思います。本当に羅南という街はどれくらいの大きさで、地理的にどのように都市が構成されていたかとか。朝鮮の人と当時の日本人がどれほど混ざって生活していたのかとか、日本人の街の位置とか朝鮮人の街の位置とか。当時中国人も暮らしていたという記録があります。最初は知らなかったのですが「中国人も居た？ 本当かな？」と思い始めるわけです。中国人は日本人と混ざって暮らしていたのか、朝鮮人の街に家があったのか、どれほど混ざって生活していたのかとか、そういうことを調べるわけですね。私の見方、やり方が微視的なので、細かいいろんな情報が知りたいのかもしれませんが。そういう日帝時代を描く芝居は最初は本当に細かいことから始めて、だんだん少しずつ巨視的な歴史観みたいな、ちゃんとした方向に行くような気がしますけどね。

井原：街のことを調べたりするのは、当時の新聞とか雑誌ですか。地図とか。

ソン：本とか雑誌には出てこなくて『外地の三人姉妹』が一番役立った資料があります。当時の日本人の記録です。当時羅南に暮らしていた日本人の手記です。それにどこで出会ったのかということ、ちょっと面白いですけど、ネットでリサーチして出てきたのです。一番面白かった資料は、日本の政府がやっているホームページで引揚の手記を集めているページが

あります。羅南からの引揚の手記が結構あって、その引揚の手記の前半は追憶、子供時代の羅南での思い出を書いています。人はみんな子供時代のことはいい思い出として残っているじゃないですか。人間は憧れるわけです。もちろん日帝時代ですから、これを韓国人に言ったらちょっと怒られるかもしれませんが、半分ぐらいそういう思い出が一生懸命書いてあります。そして後半に引き揚げのことを書いています。その前半の手記がとても生き生きした資料になっていました。

井原：先に羅南を背景にしようと思って手記を探したのか、手記を読んで羅南を背景にしようと思ったのか、どちらですか？

ソン：羅南が最初にありました。『カルメギ』の場合、背景の候補の地域が二つでした。大きい湖が背景に必要なからです。調べてみたところ、二つぐらいしか候補がなかったのです。朝鮮半島に大きい湖ってあまりないです。一つは今の韓国の忠清道で、うちの父親の故郷に近いところでした。あとは今の北朝鮮のところでした。忠清道にするとあまり言葉遣いが面白くないと思いました。知映さん、ちょっと想像してください。なんか忠清道の訛りを『カルメギ』をやってしまうと何かおかしい。あまり面白くないでしょう。

李：うちの父が大田の人なのでよく分かりますね。あまり面白くなかったかもしれません。

ソン：忠清道方言は面白いですけどね。でももう韓国のお客さんに忠清道の方言でしゃべるのは慣れてますよね。慣れ過ぎていて、面白くない。新鮮じゃないですし、あまり洗練されたモダンガールとか、モダンボーイの言葉遣いに合わない。北朝鮮の黄海道の今の地域にしますと、言葉遣いが少し難しいですけども、でも新鮮かもしれないですし、距離感が出てく

ると思いました。それで黄海道にしました。あと『外地の三人姉妹』の背景を羅南にしたのは調べてみたところ、大きい軍隊の部隊があったのが、ソウルと羅南でした。当時の日本の陸軍の師団司令部ですね。ソウルに第20師団司令部が、羅南に第19師団司令部がありました。羅南に師団司令部が設置されたのは独立運動と関係が確かにあります。1919年の3.1独立万歳運動の直後ですよ。鳳梧洞戦闘、青山里戦闘、この戦闘を指揮した金佐鎮とか、ゲリラみたいな朝鮮の民間の部隊が独立運動をやっていました。北朝鮮や満洲、中国東北部辺りで独立運動が活発化していたから、それをディフェンスするために作ったのが羅南の司令部でした。だから設定が京城より羅南の方が面白いと思ったのです。

2. ごまのはえ(ニットキャップシアター)へのインタビューから

筆者は同様の興味関心から日本の近代をテーマに多くの作品を描いているニットキャップ・シアターのごまのはえ(劇作家・演出家・俳優)にもインタビューを行った¹⁸⁾。ごまのはえは旧樺太(ロシア・サハリン州/以下サハリン)を背景に描いた戯曲『チェーホフも鳥の名前』という作品を2019年に初演している。2007年に京都府立文化芸術会館(以下府文芸)のシアターアドバイザーの椋平淳からの提案で『競作・チェーホフ』というプロジェクトを通じて、『結婚申込』に取り組み、2008年に『三人姉妹』の演出を手がけた。その後2010年に府文芸と東京のあうるすぽっとの合同企画で京都のダンスカンパニー Monochrome Circus (モノクローム・サーカス)の坂本公成の振付によるダンスシーンや落語も盛り込んだ『チェーホフの御座舞(おざぶ)』を上演し、その経験が土台となって『チェーホフも鳥の名前』を創作した。ソンのようにチェーホフの戯曲を翻案するのではなく、チェーホフにまつわるエピソードをきっかけに別の物語を立ち上げた。その当時の背景を次のように語った。

ごまのはえ：チェーホフはもうなんか手に負えないぐらいに思っていたんですよ、それまでは。椋平さんの思いとしては「若手に、もっと古典をやらせたい」「若手がせめて読むように仕向けたい」みたいな思いがあって、それで目をかけてもらって、育ててもらったんですけども「ちょっとチェーホフ勘弁」という気持ちがありました。なんか俳優さんにどう演出しているかわからなかったんですよ。この長いしゃべり口調の特徴みたいなものを俳優さんにどんな風にやってもらったら良いかがわからなかった。読んで面白いなあっていうのはすごく感じたんですけども。自分たち、その仲間、劇団の人たちを「このチェーホフの台詞を言うために訓練するのか？ どうする？」みたいなことを考えていました。チェーホフ、面白いと思うけど、どう俳優さんをお願いしていいかわからないみたいな感じでした。正直なところ。現代口語体にする気が無かったんですよ。チェーホフを現代口語体にしてしまえばよかったのかもしれないけれど、私自身、その古さが面白いと思ってしまっているから。それを俳優さんにやってもらおうと思ったけど、やっぱり大変で。『桜の園』とか『かもめ』をやろうとは思えなくて。どうしようかと思っていた時に、じゃあチェーホフの小説とか別のものを読んでみようとなって『サハリン島』を読み出したという感じです。あれを読んで「こんな近くに来ていたんだなあ」ということが単純に面白くて。もちろんシェークスピアと比べたら、はるかに私達に近い時代の人というのは分かっていたんですが、距離的にも意外と近くまで来ていたことを実感しました。明治がよいよ始まった時に来ていたんだという事実が面白かった。

『チェーホフの御座舞』は『サハリン島』を下敷きに構成され、さらにそれを再構築して9年後に『チェーホフも鳥の名前』が発表された。

ごまのはえ：(『チェーホフの御座舞』は) やっ

ぱり規模が、大きすぎてえらいことになったんですけど、「まあ、いつかあれはなんか使えるだろうな」みたいな。痛い目にあったけど、またチャレンジしようかな、みたいな感じで終わった作品だったんですよ。

井原：構想期間と執筆期間で考えると、結構長いですよ。その期間はずっと「アレを書くぞ」と思っておられたのでしょうか。

ごまのはえ：はい。アンテナは張り続けていました。この豊岡の仕事で山田風太郎さん¹⁹⁾の本とか読んでいても。山田風太郎さんの『ラスプーチンが来た』という小説があって、それはチェーホフが日本に向かおうとする話です。チェーホフは日本で病気が流行っているから取りやめたけれど、代わりにラスプーチンが来る、という小説で「あー、面白いなあ」って思ったりしていました。

井原：積み重ねた上に出来上がった作品という感じがします。『チェーホフも鳥の名前』はかなり史実を盛り込んだ内容ですよ。その史実と絡めて複数の家族の話が出てきますが、フィクションの部分との塩梅をどのように考えて作られたのでしょうか？

ごまのはえ：史実を絡めていく手つきみたいなものは、年表とか、そういったものを何となく見ながら「ここで社会情勢、こんな感じやからこんなことがあったのかな」みたいなことを想像してやっていくという感じですね。特にサハリンの場合は、その時に(日本かロシア/ソ連の)どちらが管理・支配しているか、ということは動かしようがない。またチェーホフが来た年、来た月とかも動かしようがないですよ。

井原：歴史的な出来事は、時と場所がピタッとハマり込んでしまっていますから。

ごまのはえ：『チェーホフも鳥の名前』は4幕通じて、同じ街を舞台にしているんですね。2幕目は野田町、ソ連、ロシアになってからはチェーホフっていう実際の名前にしているんですが、1幕は十字架村という名前にしたんです。

井原：それはもともとあった名前ではなく？

ごまのはえ：チェーホフの本の中にはあるけれども、ここのことを言っているわけじゃないんですね。そもそもチェーホフはおそらくここは来てないですよ。ホルムスク、昔の真岡です。そこはもしかしたら来たかもしれないけど、主には北の方に行っています。チェーホフの著作の中で十字架村っていうのが出てきて、そこでニヅフのシャーマンをロシア人が殺したというトピックがありまして、じゃあその頃、この野田町はまだ名前もついていないかもしれないけれど、十字架村というネーミングが良いなあということで、そこはフィクションでガッチャンコしたという感じですね。だから、そんな塩梅でやっております。ここにはおそらくチェーホフは来ていませんし。二幕で宮沢賢治が出てくるんですけど、おそらく宮沢賢治も来てないと思いますね。

井原：柴浜まで行ったというのは、聞いたことがあります。

ごまのはえ：『樺太鉄道』という詩があって、おそらくここまで行っているんだと思います。何月何日にどこにいたみたいなのを見ている、地方は行ってないんじゃないかな。

井原：島内の東西の移動は結構大変ですよ。

ごまのはえ：なんかそうみたいです。すごく山が低いんですけど、やっぱりね、これだけ山があると大変でしょうね。はい、なのでまあ色々嘘はついているという感じです。

作品の中では複数の家族の歴史が、詳細に語られている。何を参考にしたのかを問うてみた。

ごまのはえ：私が参考に使っていたのは、芥川賞作家の李恢成さんの『サハリンへの旅』²⁰⁾という本です。この方は終戦時にまだ少年で、真岡にお住まいで、ソ連軍からの砲撃を経験されています。終戦になってまた名前が朝鮮名になったのですが、帰らなかったんですね。もう日本人じゃないから、日本政府が「保護せんでええ」とみなさん放って置かれてしまった。韓国と北朝鮮も争うばかりで、(当時朝鮮半島出身者はサハリンに)2万人くらい住んでいたらしいですけど、彼らの帰還が全然進まなかった。だから書類を偽造して、おじいさんと一緒に日本人になりますまして帰って来た。そして80年代になってから息子さんとお二人でサハリンを訪れるんですが、パスポート取ろうと思ったら、今度は自分が北朝鮮か韓国かはっきりさせないといけない。それを拒否していた方なだけども「特別の旅券を出す」という理由で、ソ連の作家連盟みたいな団体に招待してもらって、サハリンに戻るんです。昔の思い出と、旅のリアルなロードムービー的な描写とを織り交ぜながら、その『サハリンへの旅』という本は書かれています。めちゃめちゃ複雑な家族関係だったんですけど、妻を亡くした夫とか、夫を亡くした妻がその時、その時で家族を形成しながら、なんとかやっていくみたいな感じ。「あれ、この人は誰やったっけ」みたいな感じばかりなんですけど、なんか面白くて、それが一番参考になっています。そこに引っ張られたって感じかな。

家族が2幕から登場します。2幕と最後の80年代の4幕もその李恢成さんの家族、朝鮮人家族が柱になっているという感じですね。他の家族も国籍や民族を変えて登場させています。いろんな日本人がいた、ということに面白さを感じていたんですよ。「オタスの杜」という場所があって、スパイ養成所って言ったら

大袈裟かな。北方少数民族の人たちの狩猟技術を戦争で諜報活動や野戦で生かすための学校があったんですって。養成学校みたいなものです。まず日本人である自覚を持ってもらうとか、日本人であることに誇りを持ってもらうとか、そういうところから教育を始めて、軍人さんまで育成するみたいな機関でした。女性でもそこで学んでいたみたいなのをチラッと書いていたような気もするので、純粋な軍人さんの養成学校では無いかもしれないんですけど、そういう少数民族の子どもたちを集めて教育する場があって、そこでいろんな民族の子供たちが集められていました。ニヅフの人もいれば、ウィルタ民族の人もいたようです。有名なのは北川ゲンダーヌさんというウィルタ民族の方です。特務機関員として日本人に協力して、その後網走に移り、ウィルタ文化資料館をつくられました。ウィルタの文化伝承者で北川ゴルゴロさんという方もいらっしゃいます。チェーホフに出てくるのはニヅフなんですけど、その名前を上村源太って名前にしています。この上村っていうのもニヅフの方々が日本人に日本の支配下に入った時にどんな名字を選ぶかという時に、多くの人が川の上の方に住んでいたなら「上村」にしたというのを讀んだことがあるので、上村にしたということですね。

井原：元々あったいくつかの書き残されたストーリーや、事実を集めながら作品を作っていたという感じでしょうか。

ごまのはえ：はい、そんな感じですね。登場人物の名字を決めるのが一番大変でしたね。

井原：そうですね。いろんな民族の人が出てきますよね。そういう資料は調べていくうちに芋づる式に出てくる感じですか？それとも関係者とお話している中で「これあるよ」って勧められますか？

ごまのはえ：その時、確か僕の奥さんが妊娠していたんですね。だから家から全然出なかったんじゃないかな。図書館とかにも行かず。だからネットでそういう本があるって調べて取り寄せたんじゃないかな。

井原：サハリンに住んでいた人にお話を聞いたり、サハリンに行かれたりして立ち上げた物語なのかと思っていました。3時間もある壮大なお話ですから。かなり入念に調べられたことは作品から伝わってきました。

ごまのはえ：80年代ぐらいに少しずつソ連が崩壊して、少しずつ行き来が盛んになっていた時期に、薬師丸ひろ子さんがサハリンに旅行に行くドキュメンタリー番組や、演出家の和田勉さんがチェーホフのロシアからサハリンまでの足跡を辿るようなドキュメンタリー番組がありました。80年代はここに住んでいた方もまだいっぱい生きていた頃だと思うので、そういう需要があったんでしょうね。番組が本にもなっていたので、それを2007～2008年に買い込んでいたんです。その時につけた付箋もそのまま本棚に並んでいて、それを読み返してまた調べ出したような感じでしたね。あと国立民族学博物館のいろんな少数民族のコーナーがありまして、比較的北方少数民族の消えてゆく言語とかのコーナーが好きだったっていうのがあるかも知れないですね。

近代史を扱った本作品はそれまでの劇団の作風とは異なるように思えた。劇団員の反応、稽古から上演までの過程についても尋ねた。

ごまのはえ：年表と人物相関図は書いて渡しましたね。ニヅフ語と岩手の花巻の方言が大変でした。劇団員の高原さんが、ニヅフ語に翻訳できる人を探してきてくれたり、盛岡の劇団に協力してもらって、花巻の言葉をやってもらったりしました。私から劇団員にお伝えする一

方でなく、いろいろと台本作りを手伝ってくれましたね。朝鮮人家族が出てくるので、私が大学に勤めていた頃に教えていた韓国からの留学生の人にお願ひして翻訳してもらったりもしましたね。

井原：それは録音してもらおうのでしょうか。

ごまのはえ：そうですね。録音してもらって俳優さんに渡します。一応、稽古場に資料も置いておいたんですけど、多すぎて全然誰も読んでないんじゃないかな。写真がいっぱい載っているのは、みんなバラバラ見ていたと思いますけれど。

井原：雰囲気掴むのも大切ですよ。

ごまのはえ：最初に思い切ってチェーホフ役を女性にしました。まずこの人がチェーホフだっていう世界ですよ、ってあまりリアル一辺倒ではないことを示しておきました。役作りにおいても、そんな当時は再現することばかり追わなくて良いですよみたいな。

井原：そこが伝えたいことのメインではないってことですよ。

ごまのはえ：もうわかんないことばかりやし、っていう開き直りがちょっとありましたね。1幕で流刑囚のなかでも、懲役囚(苦役囚)と入植囚という二種類の囚人が出てきます。懲役囚という炭鉱とかで働かされる人達の写真はいっぱいあるんですけど、ただ単に「お前への罰はサハリンに移住することだ」みたいな感じで、家族と一緒に移住してきた入植囚たちが、どれぐらいみすぼらしい格好をしているのかとか、衣装さんに聞かれてもわからないんですよ。

井原：彼らは囚人であるということが、ほかの

人たちから見て、わかる状態にされていたのかどうかは知り得ないですよ。

ごまのはえ：懲役囚の方は本当に写真が豊富でいっぱいあるんですけどね。入植囚の方は全然ないので、もうしょうがない。まあもちろん演劇は、上演し終わった後にわかることとか、教えてもらうことが多いですから、何かわかれば次には反映させられるんですが。

ごまのはえは2013年にメシアター(吹田)と大阪大学の共同事業の一環として吹田市の浜屋敷(庄屋屋敷)舞台にした戯曲『カレーと市民』を書いている。筆者は地域でのリサーチを重ねながら戯曲を書くという手法に興味を持ち、近代史を扱った他の作品についても尋ねてみた。

ごまのはえ：2016年から地域創造のリージョナルシアター事業の派遣アーティストになり、2017年に舞鶴市とご縁ができたんですね。舞鶴の写真などを調べたり、舞鶴の昭和初期の作文集をお芝居にしたり、そういうことを散々やりました。そして最後の年に「これまで色々調べたことを長編戯曲にしてください」とお願いされました。舞鶴って引き揚げがありますよね、それまで引き揚げはちょっと荷が重いなあと思って避けていたんですけども。

井原：でも避けられないですね。舞鶴となると。

ごまのはえ：はい、明治になって突如、舞鶴鎮守府という大きな街が改造されて出来上がって、急に軍隊の都になってしまいます。それが終戦でひっくり返ってしまったあとは、引き揚げになって。なんか本当に近代日本の必要に応じて、土地を、まちを、悪い言い方をするといじくり回されたんだあって。でもその中で引き揚げて帰ってきた人たちにおにぎりを渡したりされたそうです。引き揚げ援護局に親御さんが勤めていたという方々に話を聞いてい

たら、本当に「ご苦労様でした」っていう感じで、寄り添い合っていたということを感じたので、それを受け入れる舞鶴の方々のお話を書きましたね。それは結局上演されなかったんですけどね。未上演戯曲として今も残っています。

井原：2022年の豊岡演劇祭のフリンジ企画でも豊岡の写真やエピソードを集めて市民の方と作った物語²¹⁾を上演されますが、あれも舞鶴での経験がベースになっていますか。

ごまのはえ：そうですね。元々あれは伊丹でワークショップ研究会というのがあって、その時に地域の方とどんなふうにも演劇を作っていくかっていうのを試したのです。いろんな人と勉強会を開いて、その時に地域の写真とかから、思い出話を聞き出して、それをお話にするということをやってみないかということで、伊丹でやらせてもらったのが最初です。その後、地域創造のリージョナルシアター事業でもさせてもらうようになって、伊丹、舞鶴、岩手県の西和賀、熊本県の荒尾、大阪の泉大津でやりました。劇場周辺の方々との縁を取り持つということが目標なのです。

井原：一般の方の思い出話は記録に残らないので、そのような作業は郷土史の一部を残していくという過程になるんでしょうね。

ごまのはえ：そうですね、価値は高いでしょうね。

ごまのはえは、近代史を描く上で共感できる部分を残すことを大切にしているという。それを「反省」ではなく「苦い共感」と表現した。苦味は人によっては辛く、苦しいものであり、また不快なものでもあるだろう。それを避けることなく受け入れ、抱えることが観客に求められる姿勢なのである。

3. 先行世代の作品からの影響について

インタビューを行ったいずれの劇作家も、異なっ

た手法ではあるが、チェーホフを扱い、「経験」することで新たな創作物を生み出した。「新たな創作」の手法として、既存の作品の着想、趣向を踏まえた「本歌取り」がある。文学作品の例では『グラン・モーヌ』(1913)、『グレート・ギャツビー』(1925)、『ロング・グッドバイ』(1953)、『羊をめぐる冒険』(1982)、『騎士団長殺し』(2017)²²⁾が挙げられる。前稿で平田オリザも『ソウル市民』(1989)はトーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』(1901)や北杜夫の『楡家の人びと』(1962~64)を下敷きにしていると語っていた。また『カレーと市民』の創作過程で平田はごまのはえに早坂暁の『花へんろ』(1985~1988)²³⁾を参考にするよう勧めている²⁴⁾。『ブッデンブローク家の人びと』、『楡家の人びと』、『花へんろ』はいずれも作家が時代に翻弄される生家をモデルに描いたものである。筆者はこのような先行世代の作品からの影響に興味を持ち、ソンとごまのはえに『ソウル市民』からの影響について問うてみた。

井原：去年オリザさんにインタビューした時に「歴史物語を書きたかったわけじゃなくて、自分は家族の話を描きたかったんだ」っておっしゃっていたんですね。戦争の時代の対立した状況を家族の話、個人の話にすることで、普遍的なテーマに変換できるのだらうと思います。それによって対立を乗り越えられるのではないかと思うのですが、それと照らし合わせたときに、『外地の三人姉妹』は家族の話なので、あの時代を距離感をもって見るという作法に、すごく適した作品だと感じました。

ソン：『外地の三人姉妹』は若干改訂したいと思っていますけれども、そうか歴史を書こうというつもりを捨てて、じゃあ家族の物語を描くという、そういう姿勢で書き直したらいいんですね。

井原：それはあくまでもオリザさんのスタンスであってソンさんのスタンスはまた違うか

もしれないですけど。

ソン：韓国の歴史物、時代物としては、巨視的な視点を捨てて、微視的なアクセスをするという話を言いましたが『外地の三人姉妹』では歴史を描く、韓国と日本のお客さんと両方にお見せしたいということで、あまりにも大きいテーマに、もしかしたら私がとらわれていたのかももしれない。『外地の三人姉妹』はオリザさんの『ソウル市民』シリーズへのオマージュです。

井原：「東京節」をオルガンで演奏していましたよね。1幕は真ん中にテーブルがあって、そこに登場人がいたりもしますね。

ソン：「東京節」は『ソウル市民』では「京城節」に変えていましたね。隣から人が来るとか、小間使いが来るというところもです。真ん中にテーブルがあって行ったり来たりするというのは、特に『ソウル市民』を意識して書いたわけではありませんが、チェーホフの原作自体がそういう風になっていることと、私の戯曲の書き方自体をオリザさんから学んだからです。

井原：むしろオリザさんがチェーホフのオマージュとして書いている部分もあるかもしれないですね。

ソン：あー、そうですね。そういう影響関係になっていますね。そういえば。

ソンは上記のように「オマージュ」という言葉を使って先行世代の作品の自分の作品への影響を語ったが、ごまのはえは先行世代の作品と自分の作品を、また違う方法で照らしていた。

井原：同じ日本の植民地を扱っている『ソウル市民』からの影響についてお伺いしたいです。テーブル囲んでいる感じも似ていますよね。家族の話にすることで、普遍性を出しやすくなる

のではないかと思いついていたのですが。

ごまのはえ：『ソウル市民』を見たのが、『チェーホフも鳥の名前』を上演した後だった記憶がありますね。でも「あ、そういうことだよなあ」と思いました。2作連続上演を見たんですけど、「わしはそれを一つにまとめてやろうとしたんやろうな」って思いました。「普通分けるよね？」と思った記憶があります。劇作は「対立があると書きやすい」って、言われることがありますが、自分の芝居は登場人物同士がそんなに対立しないんですね。自分の芝居は何か、対立がないのかなと思っていたんですが、よくよく見たら社会情勢みたいなものと対立しているなあと思ったんですよ。『枚方ノート』のコント書いている時も、フリーターになっていった若者が、どんどんしんどくなっていくお話だったのですが、それも時代と主人公の対立でした。自分は登場人物同士が言い争うとか、対立するのが、ちょっと書けない。そういうことを自覚したり、がっかりしたりして、描けるとしたら時代の中での対立だなと。時代が180度変わってしまうと、その時代の中で暮らしていた人は大慌てするじゃないですか。だから『ソウル市民』を見た時に感じたのは、『ソウル市民』はその時代の中で過ごしている人たちを見るっていう感じなんですけど、僕の欲望は社会が変わってしまって、それで人々がどんな風に右往左往するかを書きたがるところにあるから、ひとつにまとめたんだらうなって気付きました。露骨な転換点を描きたいんだらうなあと思いましたね。家族の話にすると同じ場所にいながらも、時代に対する対応の仕方みたいなものが、子供と大人で違ったりとかするので、いろんな人が出せるかなと。

ごまのはえは自分の作品を客観的に判断する鏡として先行世代の作品を見つめていた。その自覚を以て新たな創作に取り組んでいるのだらう。また筆者は演劇が家族の話を描く時に、食卓テーブルや

それに準ずる物の置かれている居間などの家族やその周辺の人々（使用人、隣人、友人等）が集まる空間が、その時代の「状況」を描く場面として選ばれる共通点に気づいたが、ごまのはえは空間を同じくしながらも世代によって違う「反応」を描きたいと語り、研究者と劇作家では捉え方の視点が根本的に違うことを改めて認識した。

まとめ

本稿の目的は劇作家が歴史を扱いながらどのように「リアル（現実）」を描こうとしているのかを解明することであったが、いくつかの手法があることがわかった。ここで歴史学の研究者の作業と比較しながら、違いを改めて整理してみたい。

まずソンはインターネットで見つけた体験者の手記、ごまのはえは書籍を参考にするほか、「史実を絡める手つき」として年表を傍におきながら執筆すると語っていた。『カレーと市民』やリージョナルシアター事業では地域でのリサーチも重視していた。多田も韓国人の演劇人たちと作品作りの過程で地域でのリサーチを行なって議論を重ねたと言っていた。ここまでは研究者の手法と類似しているが、ソンは自分のリサーチの目的は「書く材料を得るため」であり、「学術研究とは目的が違う」ため「歴史的な事実には少し無責任になってもいい」と答えた。「ことがら」を資料によって実証しようとする歴史学と、エピソードの再構築によって作品を創造しようとする姿勢の違いがここに見られる。

次にソンとごまのはえの両氏が共に大事にしているのが地方の方言、他民族の言語、イントネーションであった。「リアル」を求める場合に、特に重要なポジションを占める表現形態であることがわかった。同じく口語体で表記される文芸系の作品であっても小説は劇化されない限り音声はつかないので、これは演劇の特徴である「発語」によってのみ可能になる説得力を持った行為である。学術的な研究成果の発表は文語体の文字表記によることが多いため、イントネーションが重視されることはない。もし仮に学会で、京都弁で平安時代の古典文学の研究を、河内弁で落語の研究を発表したとして

も、内容の信憑性とは関係がない。

一方でドキュメンタリーではなくフィクションであることを伝える手法として、ソンとごまのはえは同じ手法を使っていた。『カルメギ』ではミヨギという少年役を、『チューホフも鳥の名前』ではチューホフ役を女性が演じるという方法である。そのような配役によって、観客にリアルとフィクションの境目をありかを示すことができるようだ。

研究者は資料の裏付けや現地の実見によって「史実」「事実」を実証しようとし、劇作家はさまざまな素材の調理（再構成）によって「リアル（現実）」を描こうとしている。手法は異なるが、研究者も劇作家も「真理」を追求しようとしている点は共通している。国立国会図書館東京本館に刻まれている「真理は汝に自由を得さしむ²⁵⁾」という言葉が想起されるが、いずれの生業も自由が保障されていなければ成し得ない。その自由の中で行われる想像と創造が観る人、読む人への想いやりを以て行われるならば、私たちは次の時代に一步、歩み出すことができるだろう。

注

- 1) 「가모메」は日本語の「かもめ」のハングル表記、「カルメギ」は韓国語で「かもめ」を表す「갈매기」のカタカナ表記である。両国の観客が自国の文字で相手国の単語を読むことを意図している。本稿ではインタビュー中に翻案された当該作品を指すために「カルメギ」を使用していたため、以下『カルメギ』と表記する。
- 2) インタビュー日時は次の通り。多田淳之介：2023年1月20日（金）/ソン・ギウン：2023年1月24日（火）。方法はいずれもオンライン。
- 3) 劇団「青年団」の『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作品を指す。
- 4) 以下、韓国で一般的な呼称である「日帝時代」を使用する。
- 5) 神奈川芸術劇場の略称。
- 6) 本学が舞台芸術実習の一環として行うパフォーミング・アーツ・プロジェクトで、『オズの魔法使い』をベースに作られた作品。2022年5月14～22日に多田淳之介の演出によって行われた。
- 7) ソン・ギウンが小説家朴泰遠こと仇甫氏を中心に据えて書いた『小説家クボ氏と京城の人々』（07年）、『若き我らの青春』（08年）、『小説家クボ氏の1日』（10年）

の連作を指す。

- 8) 「この法律は、文化芸術基本法(平成十三年法律第百四十八号)の基本理念にのっとり、劇場、音楽堂等の活性化を図ることにより、我が国の実演芸術の水準の向上等を通じて実演芸術の振興を図るため、劇場、音楽堂等の事業、関係者並びに国及び地方公共団体の役割、基本的施策等を定め、もって心豊かな国民生活及び活力ある地域社会の実現並びに国際社会の調和ある発展に寄与すること」を目的として制定された。(https://elaws.e-gov.jp/document?lawid=424AC0100000049_20170623_429AC0000000073, 2023年3月9日閲覧)
- 9) 斗山グループ初代会長である故蓮岡バク・ドゥビョン(朴斗秉, 1910~1973)の「国家発展の原動力は教育」という遺志を称えるために1978年8月の創立総会を経て、その年10月4日に発足した財団法人である。民族文化の向上と国家発展に貢献することを目的に、国の発展の根幹となる純粋基礎学問をはじめ、生活と密接な関連がある環境学術研究およびすべての学術研究活動を積極的に支援している。(斗山ヨンガン財団ホームページ, https://www.yonkang.org/kr, 2023年3月9日閲覧)
- 10) 斗山アートセンターホームページ, https://www.doosanartcenter.com/ko/dac/introduce (2023年3月9日閲覧)
- 11) 前掲注10に同じ。
- 12) ソン氏がインタビューの際に言及しているが、まさにこの斗山アーティスト(DAC Artist)として彼が選ばれ、『カモメ』の上演まで実現出来たのである。
- 13) これらのアートインキュベーションはすべてが「満40歳以下の芸術家」という規定があり、若手芸術家の位置づけを年齢で制限をかけている。韓国国内では「満35歳以下」という制限も多い中、大幅に取っている枠だとは思いますが、そもそもこの「若手」という定義については要検討のところでもあると考える。
- 14) ソン氏のインタビューの中からも分かるように「セゾン文化財団からの国際プロダクション支援」、「韓国のARKOの海外作家レジデンシープログラム」のこと。
- 15) 『芸術文化観光学研究 第1号』(2022)に掲載した創刊記念インタビュー「記憶を辿る〜「ソウル市民シリーズ」」p35。
- 16) 前掲注1, p46。
- 17) 2022年2月7日(月)に行なったインタビューで平田が語った言葉。前掲注1の原稿では割愛した箇所である。
- 18) 2022年9月12日(月)。場所は芸術文化観光専門職大学。本学の実習科目「演劇ワークショップ実習C」で講師として来学していた。
- 19) 兵庫県養父市出身の小説家。
- 20) 講談社文庫、1983年。
- 21) 『豊岡物語プロジェクト2022』(一般社団法人毛帽子事務所) 2022年9月24・25日に豊岡市民プラザで上演された。

- 22) 村上春樹「訳者あとがき 純古典小説としての『ロング・グッドバイ』」R.チャンドラー著『ロング・グッドバイ』早川書房、2010年、p608、内田樹『街場の芸術論』青幻舎、2021年、p146~151。この2冊の中で『騎士団長殺し』がその系譜上にあることは語られていないが、筆者は内容、設定からそのように理解している。
- 23) NHK総合テレビのシリーズ「ドラマ人間模様」で放映されたドラマの題名。
- 24) 2013年1月10日に大阪大学で行われたインタビュー資料(メイシアター作成)。
- 25) 新約聖書「ヨハネによる福音書」8章32節の言葉である。

お詫びと訂正

『芸術文化観光学研究 第1号』(2022)に掲載した創刊記念インタビュー「記憶を辿る〜「ソウル市民シリーズ」」におきまして、本文中に誤りがありましたので、下記の通り訂正いたしますと共にお詫び申し上げます。

p35 誤：池明鑑先生→ 正：池明観先生