

韓国特集 2021

「韓国を知り、日韓演劇の
未来を探る」

第2弾

オンラインで日韓の演劇の街、下北沢 ↔ ^{テハンノ}大学路を繋ぎます！



東京・下北沢  韓国・大学路
からの中継

【in 日本】 下北沢・アレイホール

【in 韓国】 韓国演劇協会オフィス

韓国特集

「～韓国を知り、日韓演劇の 未来を探る～」第2弾



2021年11月26日（金）19:30～22:00（Zoom）1日目

「翻訳戯曲の演出について」

【講師】 ソ・ジヘ

【ゲスト】 松本祐子

○**柏木** 国際演劇交流セミナー 2021 韓国特集、実行委員の柏木と申します。「韓国を知り、日韓演劇の未来を探る」第2弾としてオンラインで日韓の演劇の街、下北沢と韓国の大学路（テハンノ）をつなぐ企画です。窓の外に下北沢の街が見えます。こちらは下北沢から配信しています。コロナ禍のため講師の方の日本への招聘が難しい中で、2020年につづく第2弾、韓国の若手演出家、劇作家と語り合おうというテーマで開催いたします。日韓の演劇や社会の現状を共有し、交流の発展や連携の方法を探っていけると良いと考えております。本日は韓国で数多くの演出賞を受賞している若手演出家のソ・ジヘさん、明日は劇作家として頭角を現し近年はストレートプレイだけでなくミュージカル作品でも演出賞を受賞するなど多様なジャンルで活躍するオ・セヒョクさんと、この2名をお呼びしております。ご自身の演劇の活動、また韓国の現状をうかがって語り合おうという企画です。

ではさっそくですが、本日、韓国の大学路にいらっしゃるパネリストそして通訳の方をご紹介します。ソ・ジヘさんと通訳の石川樹里さんです。よろしく申し上げます。いま韓国はどうですか？寒いですか？

○**ソ** はい、結構寒くなりました。日本はいかがですか？

○**柏木** 日本はまだ、まあまあ暖かいです。朝と夜は寒くなりました。

○**ソ** ソウルはたくさん雪が降りました。

○**柏木** 東京は上着を着ずに外が歩けるかもしれません。

○**ソ** ああ、東京に行きたいです。

○**柏木** ぜひ来てください。では日本の下北沢にいるゲスト・パネリストと通訳の方をご紹介します。ゲスト・パネリストの松本祐子さんです。

○**松本** こんにちは、松本祐子です。よろしくお願いします。

○**柏木** そして、通訳の李知映（イ・ジヨン）さん。そして、今回の企画のコーディネーターは洪明花（ホン・ミョンファ）さんです。よろしくお願いします。

本日は「翻訳戯曲の演出について」というテーマで、はじめに、ソ・ジヘさんによる活動の紹介や翻訳戯曲への取り組みについてお話しいたします。そして、休憩をはさみ、ソ・ジヘさんと松本祐子さんによるトークになります。その後、参加していただいている皆さんとの質疑応答も予定しております。途中お気づきの点、また質問などございましたらチャットにご入力ください。スクリーンショットや録画録音はご遠慮ください。アーカイブ配信などは今回、残念ながらありませんが、2022年3月に年鑑を発行いたしますのでご希望の方は国際部のメールにお問い合わせください。

ソ・ジヘさんのプロフィールをご紹介します。ソ・ジヘさんは演出家、そして劇団「プロジェクト・アイランド」の代表を務めています。2012年に上演したアソル・フガード作『アイランド - 監獄島』で演出家として頭角を現しました。この作品は北海道のシアター ZOO の招聘で札幌劇場祭2014で上演され、大賞を受賞し、2015年にも招聘上演されています。2018年に第39回ソウル演劇祭で演出されたチェコの作品『ありふれた狂気の物語』で韓国演劇界に衝撃を与え、数々の演劇賞を総なめにしたことです。その後、国立劇団において韓国の劇作家が人民革命党事件を扱った戯曲『孤独な沐浴』を演出するなど、つねに人間の根源的な実存について同時代の観客との疎通を図り続けている方です。

では、ソ・ジヘさん、よろしくお願いいたします。

■ 翻訳戯曲を選ぶ動機

○**ソ・ジヘ** ありがとうございます。まずは夕食時間にも関わらず、私の話を聞きに来てくださった皆さんにお礼を申し上げたいと思います。ここには私よりも年長の演出家の方もいらっしゃると思いますので、私のような若い演出家がレクチャーするのはお恥ずかしいのですが、私のこれまでの経験を通して感じたことをお話したいと思います。

私は劇団プロジェクト・アイランドで演出家をしています。私たちの劇団はメンバーが15人おりまして今年10周年を迎えました。私の2001年の演出としてのデビュー作は、サミュエル・ベケットの『芝居』(Play) という作品を『コメディ壺』というように改作したものでした。そのあと大学院に通ったり、ほかの劇団の演出の下で演出助手を

やったりしながら、自分の作品はなかなか上演できない時期が続きました。

本格的に演出家として活動を始めたのは、2012年に自分の劇団を立ち上げてからです。旗揚げ公演として南アフリカの『アイランド』を公演し、韓国戯曲では、『現場検証』（作：キム・スミ）、『ドリームテル』（作：シン・ヘヨン）、『クロコダイルポエム』（作：キム・スクジョン）、『孤独な沐浴』（作：アン・ジョンミン）、チェコの『ありふれた狂気の物語（Tales of Common Insanity）』（作：ペトル・ゼレンカ Petr Zelenka）、英国の『ブル（Bull）』（作：マイク・バートレット Mike Bartlett）、『LOVE SONG』（作：アビ・モーガン Abi Morgan）などを上演しています。

（編者注：『アイランド（The Island）』作：アソル・フガード（Athol Fugard）他2名の共作。1973年に南アフリカのケープタウンで初演され、その後ロンドンやニューヨークで上演された。ネルソン・マンデラが27年間収監された政治犯の強制収容所ロベン島をモデルに描かれている。ケープタウン沖合いの古い刑務所。そこに収容されているジョンとウィストン。ジョンは反体制団体に加入し演劇に参加した罪で、ウィストンはデモ隊と一緒に警察署の前で通行証を燃やした嫌疑で収容されている。ある日、所内コンサートを準備することになった2人は、ギリシャ悲劇『アンティゴネ』を上演しようと計画するが、稽古中も些細なことで争いが絶えない。いくつもの葛藤を乗り越え、ついに『アンティゴネ』の幕が開く。）

今日のテーマは特に翻訳劇の演出ということですので、私が翻訳劇の戯曲を選ぶときにどのようなポイントで選んでいるのか、どういうことを大切にしているのかなどをお話したいと思います。

私が戯曲を選ぶときに特に魅力を感じるのは、ある人物がある特定の社会的状況に置かれている、そういう状況を描いた作品です。ある人物が社会とどのような関わりを持ちながら変化していくか、あるいは人物同士の関係の中でどう変わっていくか、それが克明に書かれた戯曲に非常に興味を覚えます。そして2つ目には、私はどちらかというと言葉に非常に興味を持っていますので、言葉を中心としたテキストに興味を引かれます。そして3つ目は、テキストの形式です。最近は戯曲といってもさまざまな形のテキストがありますので、何か実験的なものであったり、面白い形式を持ったものを選ぶようにしています。

それと、私は現実の問題を基盤にした作品が好きで、現代的な人物に焦点を当てた作品を選ぶようにしています。現実に興味を持っているとは言っても現実をそのまま描くというわけではなく、作品の主題やメッセージなどを演劇的に拡張したり誇張したりすることが多いです。私は、演劇というものは虚構を通じて演劇としての魅力が豊かになると考えています。私はこれまで自分のスタイルというものが決まっていなかったのですが、いくつかの作品を作っているうちにあるパターンのようなものを見つけ

ました。私の場合はいつも演劇のいちばん最後のほうで、その作品のテーマであるとか自分が観客に伝えたいことを、虚構を通じて拡大したりデフォルメしたりして見せるのが好きだということが分かりました。

最近、非常に興味を持って読んでいる戯曲があるのですが、ポール・フォスター（Paul Foster）の『トム・ペイン（Tom Paine）』（1967年）という男性の1人芝居、それから『フリーク（Freak）』という女性の2人芝居、その2つの作品をたいへん面白く読んでいます。

この2つの作品には共通点があります。事件が論理的な因果関係をもって描かれるのではなく、人物の心理的な流れによって物語が描かれているという点です。最初は何が何だか分からないのですが、読んでいくうちにパズルのように人物の心理の流れがつかめてきて、その人物が心に持っている傷、トラウマ、経験が明らかになってきます。特にトム・ペインという男性の1人芝居は……街中で1人でぶつぶつ言いながら歩いているおじさんみたいな人がいますよね、そういう人物が出てくるのですが、彼は1人で街をさまよいながら通りすがりの人に話しかけたり、ぶつぶつ言う、その相手は観客になるわけです。ぶつぶつしゃべってそのまま1人で消えてしまう、そういう作品です。トム・ペインという人物を通じて、1人の人間が持っているトラウマ、心の痛み、そういうものが非常によく伝わってくる作品だと思います。機会があればこれを上演したいと考えています。

■ 翻訳劇を上演する理由

私は主に翻訳劇を上演することが多いので、翻訳劇を上演する理由について3つほど考えてみました。まず第1に〈素材の多様性〉があります。西洋は歴史も長く、さまざまな人種がいて、戦争も多く経験してきたということで、やはり韓国の戯曲よりも素材の多様性があると思います。

2番目の理由は〈登場人物の造形が非常に深い〉。立体的な人物が出てくるということです。私にとって、戯曲に登場する人物がどのように描かれているかということが一番重要なポイントなのですが、戯曲に描かれている人物が立体的でなく平面的に描かれていると、どんなに素敵なテーマやプロットでも、あまり選ばないと思います。人物の造形が多面的で、典型的ではない人物が登場する、翻訳戯曲にはそういう作品が多い。それから選択の幅が広いというのもあります。

このことについて、私がこれまでに演出した3つの作品を例にとってお話ししたいと思います。まず『アイランド』という作品ではウィンストンという登場人物。『ありふれた狂気の物語』ではペトルという主人公。『ブル』という作品ではトーマスという人物が、非常に立体的に描かれた人物だと思います。

まず『アイランド』に登場するウィンストンを紹介します。これは4幕の作品なのですが、3幕でウィンストンは自分の心の中にある不安や欲望、相手に対する嫉妬をあらわにして、自分が守ってきた信念というものが果たして個人の不幸の前でも有効なのかと懷疑します。そして最後の4幕で『アンティゴネ』を上演することになるのですが、その中でアンティゴネと自分を同一視して、理不尽な運命を正義感で克服し、自分の中にある弱さ、嫉妬、不安などを克服する、変化する人物として描かれています。論理的に言えば、不安、嫉妬、欲望と責任感や正義感といった感情が一人の人物の中で両立することは難しいわけです。この作品のウィンストンという人物はその両方が非常によく描かれています。

『ありふれた狂気の物語』の主人公であるペトルという人物は、台詞の中にも出てきますが、「スポンジのような人物」ということで、自分の感情ではなく他人の感情に敏感に反応して、なんでも他人の感情を自分に取り入れてしまう、そういう人物です。ペトルは自分が何を望んでいるのかがはっきり分からず、いつも他人に引きずられてしまう人物として描かれています。結局ペトルは周りの人々が抱えている苦痛を全部スポンジのように吸収して自分も苦しみます。そして結局、自分をさらに苦しめるためにチェチェンという国に自分を小包にして送ってしまうという狂気に囚われます。

現実的にはちょっと理解できない人物のようにも思えますが、他人の苦痛に敏感で、それを自分のものとして反応するというのは今の時代には珍しい、ある意味で非常に表現するのが難しいキャラクターではないかと思います。普通、戯曲の登場人物は、自分の感情や意思に忠実で、それを表現しますが、このペトルは非常にユニークなキャラクターだと思います。

次に『ブル』という作品に登場するトーマスという人物についてご説明します。『ブル』は牡牛……荒々しい牛というタイトルなのですが、トーマスは会社の中で政治的に利用され、まわりの人間たちからいじめを受けているキャラクターです。しかしこのトーマスは悲観したり、受動的だったり、おどおどしたりすることはありません。逆に自分をいじめる人々に歯向かい、罵ったり、戦ったりするキャラクターとして出てきます。自分をいじめる加害者たちを罵ったり、歯向かったりしますが、加害者たちはむしろそんな彼の様子を見て、嘲り笑います。そういった様子がかかなり残酷に、醜悪に描かれています。

トーマスは善良な人物とは言えません。彼は加害者たちに、自分がやられた以上にひどい言葉で罵り返したりもします。しかもトーマスはせっかちな性格で、相手にいじめられる前に自分から毘にかかってしまう、そんな場面もいくつかあります。トーマスは自分が何をしてもこの状況を変えることができないと分かった時に、諦めるのではなく、腹を立てた牛＝ブルになってしまいます。

トーマスは非常に愚かな面を持っているし、被害者でありながら、ある意味では加害者のようにも見える。でも戯曲全体を見ると確かにトーマスはまわりの人からいじめられている。観客は両面的な感情を抱きます。「トーマスは自分の性格のせいでいじめられているのだ。しょうがない」と見ることもできるし、トーマスがいじめられているにも関わらず同情できない。ですから観客はトーマスに同情するのではなく、心のどこかでトーマスがいじめられることを愉しんだり、加害者に加担したくなるかもしれません。そこがこの作品の魅力だと私は感じました。観客に問いを投げかけて、さまざまな議論ができるキャラクターだと思います。私たちはなぜ被害者に共感できないのか、なぜうわべの現象だけを見てしまうのかなど、上演を見たあとでいろいろ考えさせられる、非常に魅力的な登場人物、作品でした。

3番目、最後にお話ししたいのは、大学路には非常にたくさんの演劇がありますが、〈創作劇が不足している〉ということです。創作劇に対する支援もあるし、最近では自分で台本を書く演出家も、劇作家も増えていますが、それでも創作戯曲はまだまだ足りないと思います。私も韓国の作家が書いた創作劇を演出したいと思っているのですが、なかなか良い作家に巡り合えません。

■ 翻訳劇の演出で大切にしていること

次に、私が翻訳劇を上演するにあたって大切にしていることをお話したいと思います。いくつかあります。特別な話ではないかもしれませんが、私はまだ自分の演出法を確立したとは思っていないのですが、これまでいくつかの作品を演出してきた中でだいたい同じようなパターンがあることに気づきました。

まず第1に、一番大切に考えているのは〈翻訳された言葉を口語化する〉ことです。まず土台ができていないと良い作品にすることが難しいので、翻訳された台詞の口語化にすごく時間を使っています。

第2に〈作品の分析〉です。歴史的な事件、実際の事件をもとにした作品の場合、できるだけその事件をきちんと調べて分析するようにしています。以前も戯曲の分析を勉強したのですが、稽古の段階で俳優と一緒に作品の分析をしていると、時間をかけて分析したにもかかわらず、明確な基準がなく、あとでお互いの考えがまったく違う方向を向いていたりすることが結構ありました。

皆さん、ケイティ・ミッチェルという方をご存知ですか。ケイティ・ミッチェルという演出家の書いた『演出家の技術』(“The Director’s Craft”、日本語版『ケイティ・ミッチェルの演出術』)という本があるのですが、その本を読んで私は演出法、分析の方法

を変えました。ケイティ・ミッチェルの分析法は非常に具体的で、まず理解できる部分と理解できない部分に分け、事実と質問、推測、調査に分けて、座組のメンバー全員の基準を決めて進めていくやり方を知り、今はこのやり方で進めています。

事実は誰でも納得できる事実、質問は作品に対するさまざまな疑問であり、それをリスト化してまとめていきます。俳優も演出家も質問を持つことができますが、その質問をひとつひとつ話し合い、調査しながら消していきます。この方法を始めてから〈調査の重要性〉にあらためて気付かされました。

■ 戯曲の調査の重要性～『アイランド』との出会いと旅

『アイランド』も、この方法にのっかって演出した作品です。『アイランド』は私が演出する前にも韓国で何度も上演されています。韓国での初演は1977年でした。最初に翻訳されたのはク・ヒソ(구희서)先生なのですが、この方が翻訳されたテキストをもとにして30年間『アイランド』が大学路で上演されてきました。

私は最初、俳優からの提案でこの台本を読んだのですが、最初に読んだ時はあまりにも文学的な言い回しと、論理的にどうしても理解できない部分がたくさんありました。これまで30年間も上演されてきたレパートリーなのに、読んでも理解できないようなテキストで、みんなどうやって上演してきたのだらうとちょっと疑問に思いました。翻訳台本に疑問を持ったので、新しい翻訳者とともに、英語の原作台本をひとつひとつ調べながらもう一度台本を作り直しました。

最初にク・ヒソさんが翻訳した台本では、ジョンとウィンストンという2人の人物は非常に理知的で、闘士のような強い意志を持つ人物として描かれていました。ク・ヒソ訳が文語に近いものだったので、そう感じたのかもしれませんが。しかし実際に英語の原文で読んでみると、ほとんどがスラングなど卑俗な言葉で書かれていました。

ク・ヒソ先生は韓国ではとても偉い評論家の先生なのですが、その方に直接、なぜこういう翻訳をされたのか質問してみました。そうしたら先生は「韓国では受け入れられないスラングを、少しきれいに直した」とお話されて、それから韓国の時代的な背景もあるし、これを翻訳したときは自分はまだ未熟だったとおっしゃっていました。

それから、自分が英語の原文を読んでいるうちに非常に大きな誤訳もいくつか見つけました。ひとつは原文では“passbook”と出ていたのですが、それをク・ヒソ先生は「通帳」と訳し、その翻訳でずっと上演されてきたのです。しかし、この劇はアパルトヘイトを描いており、登場人物たちは市民権もなかったし、通行証も持てない状況だったわけです。ですから銀行で通帳を作ってそれを燃やしたというのはどうしても理解できませんでした。でも、まわりの英語が上手な人に聞いてみても、みんな「passbookは通帳だ」と言うのです。

(編者注：アパルトヘイト：南アフリカ共和国で行われていた人種隔離政策)

しかし、どうしても自分は「通帳」では納得できなかったのですが、紹介してもらってアフリカ文化院に行き、所長さんに質問しました。所長さんは南アフリカのケープタウンに長く住み、小説や戯曲を翻訳したこともある方なのですが、彼は「passbookは通帳ではなく、通行証のことだ」と教えてくれました。

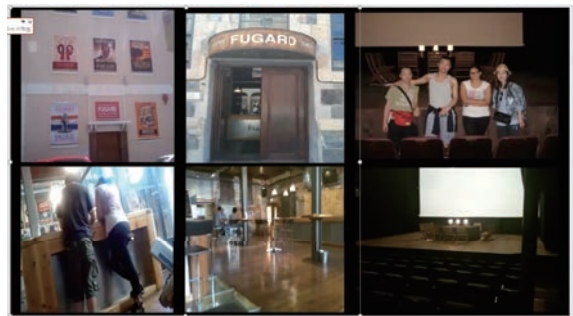
そしてほかの事もいくつか教えてもらったのですが、通行証がどのようなものか簡単にご説明すると、アパルトヘイトがあった時代は通行証がないと出歩くこともできないし、ベンチに座ることもできませんでした。この通行証は白人と黒人を区別するだけでなく、東洋人も分けていて通行証の色が違います。ネルソン・マンデラがこれに抵抗して通行証を燃やしてしまいました。そして実際に27年間も投獄されていました。『アイランド』に出てくるウィンストンという人物も通行証を燃やして監獄島に送られてきます。ですから所長さんは、これはネルソン・マンデラに対するオマージュだとすぐにわかりました。

この『アイランド』に出演した俳優はアソル・フガードと同じ劇団の俳優だったのですが、実際にこの経験をするために人種差別反対運動をしてわざとつかまり、監獄島に2、3か月いたのです。その経験をもとにしてアソル・フガードはこの作品を書きました。それから隣の牢屋に入っているノーマンという人物が登場するのですが、そのノーマンも劇団のメンバーが実際につかまって隣の部屋にいて、隣の部屋とどうやって会話したか、などの実際のエピソードを取り入れ、戯曲が豊かになったそうです。

(映像視聴)

『アイランド』を上演するために著作権の問題を解決するという目的もありましたし、実際に南アフリカに行ってみたくになりました。

ここがフガード劇場です。右上の写真のちょっと肌の浅黒いメガネをかけた女性はフガード劇場の劇場長です。アフリカでフガードのマネージャーをやっているそうです。この方とメールでやり取りして、そして劇場で著作権について相談しました。韓国で上演する際にはどういう規模なのか、演出家のキャリアなど細かいことをいろいろ聞かれました。私たちのプロダクションについて説明すると、フガードから見ればほとんどアマチュア並みの小さい規模だったようです。それで上演料は無料でもいいということになりました。こうして私たちは『アイランド』を手に入れました。



写真の下の真ん中には劇場のロビーが見えます。ロビー自体が全部バーになっています。ロビーでビールを一杯飲みながら台本の読み合わせなどできるようになっているそうです。とてもうらやましかったです。



次に監獄島に行きました。上の段の真ん中はネルソン・マンデラの写真で、彼がつかまっていたことを記念するものです。左の上下2枚は同じ場所を写したものです。左下の写真では囚人たちが石を砕く作業をしています。ネルソン・マンデラもこれをやらされました。石に関する台詞があります。「採石場にいるヘリンを見たか。あいつは石を愛している。あいつはもうそろそろ石になっちまうぜ」その台詞がどうして書かれたのか、状況がわかりました。

ここは今、観光コースになっていてガイドさんがいるのですが、実際に服役していた人がガイドをやっているそうです。ガイドによると、囚人たちに岩を割らせるというのは、まったく意味のないことをやらせているそうです。何の意味もない作業を1日中やらせることにより人間を何も考えられない能無しにしてしまうわけです。右上の写真の2人は私たちの俳優たちです。これが独房です。右下の写真の赤いフタのついたものが、おしっこを入れるおまるです。小さい机と右側が毛布です。このサイズを元に公演の小道具を作りました。



上段中央の真ん中の人が昔ここに服役していた今のガイドさんです。このガイドさんたちは皆、ここに収容されていた人たちです。左上の写真は囚人たちが体罰を受ける場所です。ここで白い岩を砕くような罰を受けることもあるし、砕いた岩を手押し車で運ぶ体罰を受けることもあります。『アイランド』の冒頭には砕いた岩を運ぶ

場面があります。

左下はトイレです。下段中央には“Censor's Office”と書いてあります。ここは外部とやり取りする手紙を検閲する場所です。ジョンの台詞に「なんで手紙が来ないんだ」というものがあります。検閲された手紙は黒塗りにするのではなくカッターで切り取ってビリビリになっています。

右側はネルソン・マンデラと同じ人種のコサ族の方たちと撮った写真です。私たちは

南アフリカでの10日間のリサーチ旅行中、お金がなくて満足に食事ができなかったのも、現地の宣教師に連絡して一食食べさせてほしいとお願いして旅を回りました。そのときの宣教師の方たちです。宣教師の方たちには「あなた方はいったい何をやってる方ですか?」とたずねられました。宣教師の方々は現地のスラム街で子供たちを教育するボランティア活動を行っているそうです。

(休憩)

(ソ・ジヘ氏側が『アイランド』の写真の出ているパンフレットを画面に見せている)

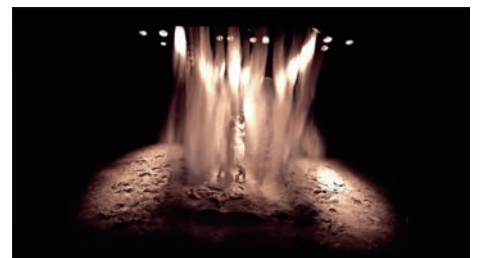
○**柏木** この『アイランド』の写真を見せていただきながら松本祐子さん、ソ・ジヘさんのトークの方に進んでいこうと思います。トークの中で公演の様なども見せていただきます。

○**松本** ジヘさん、こんばんは。

○**ソ** よろしくお願ひします。

○**松本** 聞きたかったことのいくつかは、先ほどのお話の中ですでに答えていただいたのですが、翻訳劇を演出する際に気を付けていらっしゃるということについてお話していただきました。ケイティ・ミッチェルの本は日本でも演出者協会の亘理(わたり)裕子さん翻訳で出版されています。やはり彼女のリサーチに対する考え方は日本でも多くの演劇人に影響を与えていると考えています。私も20作品ぐらい翻訳劇を演出しているのですが、リサーチはとても大切なことだと思っています。その綿密なリサーチを越えて稽古場で実際にミザンスを作ったり作品をビルドアップしていくときに、特に翻訳劇のときに実際に俳優を動かすときに、例えばどんなことを気を付けていらっしゃいますか? お聞かせください。

○**ソ** まず私の場合は現実というものを反映させているので、俳優にはリアリティを求めています。基本的にはリアリティをもとにして、さっきも申し上げたように自分が特に大事だと考える場面や強調したい場面では虚構の世界を作り出すようにしています。どのような方法で虚構を拡大して見せるのかについては俳優ともいろいろ話し合いをします。たとえば『アイランド』の中では、劇中劇を上演する場面なんですが、2人の俳優が床に敷かれた砂を投げたり、砂が雨のように降ってくるという場面を作りました。



でも、この場面上演してから2人の俳優は1年間、目から砂が出てくるということがあったので、この演出はあとでやめました。目玉の裏のほうにまで砂が入り込んで1年間ぐらいつつとその砂に悩まされていたのです。演出家の欲でミザンスを追求してしまうと俳優に肉体的な苦痛を与えてしまうので、これはその再演のときでやめました。この前の場面まではリアリティのある表現をやらせてもらっていて、そのあと砂を投げる場面があるのですが、砂を投げる場面はちょっとリアリティからかけ離れているので俳優たちがどうやって演技の質を移行させるのかということで悩んでいたようです。演劇的な虚構を作りたい時は、私が何を求めているか、その意図を詳しく俳優に説明するようにしています。

○松本 わかりました。翻訳戯曲を演出するときに考えることがあります。たとえば『アイランド』はアパルトヘイトが問題になっていたり『ありふれた狂気物語』はチェコのお話だとうかがっているのですが、私も多民族の登場人物が出演する作品をやっていたり特殊な政治状況、ユーゴスラヴィアの崩壊の話をやっています。どんなにリサーチをしてもやっているのは黄色い顔をした私たちがやっているわけです。この黄色い顔の私たちが「エミリー」とか「ジョン」とか「アリサ」とか「ヴラド」とか横文字の名前で呼びあい、自分たちが経験していない政治状況下のストレスを我が物として演じなければならないということを俳優に課しているのですが、そこを乗り越える手つきとかギャップを乗り越える方法についてはどんなことを考えていらっしゃいますか？

○ソ それはやはり克服できないギャップだと思います。『アイランド』を稽古し始めたときも、俳優たちはアパルトヘイトとか人種差別を経験していなかったもので、かなりギャップがありました。でも実際に南アフリカまでリサーチに行くと現実を目の当たりにする、それからさっき説明が途中で終わってしまったのですが、スラム街に暮らしている子供たちに会って実際にボランティア活動もしてみたのです。そういう活動を通して彼らの中で登場人物と自分の暮らしのギャップを少しずつ縮めていったように思いました。

それから、人間は素晴らしい能力を持っているとっていて、間接的な経験やリサーチによっても俳優が豊かな想像力を持って人物の心理に近づいてギャップを埋める能力があると思います。難しいのは俳優にもいろいろなタイプがいますから、心を開きやすい人もいればそれが難しい人もいます。そういう個人的な資質の問題のほうが大きいかなと思います。

○松本 まったく同感です。先日ちょっとお話したときに韓国では助成金のシステムが日本と違って、韓国の脚本家、劇作家が書いたものには助成金がおりがやすく翻訳劇に対しては助成金がおりにくいという話もお聞きしたのですが、それに付随して、韓国の観

客は翻訳劇をどのように受け止めているのかに興味があります。日本だと助成金のシステムは翻訳劇であろうと日本の劇作家が書いたものでであろうと垣根がないのです。それもあって、翻訳劇の市場が日本では広いので、翻訳劇を受け止める素地ができていると考えています。ただ作品的にどうしても政治的な側面が強いものであるとか、私が一昨年やったクロアチアの作品は企画を通すために3年かかったのは、クロアチアが遠ざけるとうちの劇団の人間に言われたのですが、知らない国の話だとちょっと受け止められにくいのではないかとと思われることが多くて、だからチェコとかもけっこう韓国から遠いのではないかなと思うのですが、お客さんの受け止め方としてはどんな感じだったのかお聞きしたいです。

○ソ 助成金は現場で活動するアーティストたちのためのものだと思うし観客のためのものでもあると思うのですが、その制度をどんどん整えているのですがそれが観客とか現場が望む形とはどうもうまく噛み合っていないように感じることもあります。例えば観客は今ではものすごく国際的に、留学したり旅行に行ったりもするしネットフリックスなどいろいろな媒体で見られるわけですから、逆に私たちよりもクロアチアとかチェコのことをよく知っているお客さんもすごくたくさんいるわけです。私たちが韓国で上演するとお客さんたちが書いたレビューがネットに上がってくるのですが、それを読むと私たちが知らなかったようなチェコのことを書いていたり、そのようなレビューがたくさん上がってきます。ですから、今のお客さんたちはクロアチアやチェコは遠いから分からないとかいうよりも逆にそういうことを良く知っています。それなのに助成金の審査をする人たちはこれはチェコの物語だからよく分からないのではないとかか限定してしまう、それが問題なのではないかと感じます。

例えば『ありふれた狂気の物語』を私が演出した時に、チェコに行ってリサーチをしました。この戯曲の中にお母さんが腹を立ててナロドニ広場を下着姿のまま走り回ったという場面があるのですが、リサーチをするまで、私はナロドニ広場を知りませんでした。ところが公演したところ、お客さんのレビューに「私はナロドニ広場に行ったことがある」という話が出てくるなど、演出した私よりもよく知っているお客さんがたくさんいるわけです。だから翻訳劇を演出する時は私よりもよく知っているお客さんがいるので、逆に緊張します。

○松本 演劇ってやればやるほど、ひとつひとつの作品に出会うことによって自分の世界が広がります。それは演出家もそうだし、お客さんも自分がすでに広がっている部分を共有できることが喜びなのでしょうね。

○ソ 私もそう思います。

○松本 先ほど大学路の持っている問題として、なぜ翻訳劇を選ぶのかということにも含まれているのかもしれないですが、創作劇の不足……劇作家は増加したけれどもまだまだ翻訳劇と比べてなかなか触手が動かないものが多いのではないかというお話があったと思います。それは日本でも同様の問題がないわけではないと思います。いつも翻訳劇のすぐれた作品に出会ったときに悔しいのは社会的な問題を描いている筆の力と、先ほど人物造形が深いとおっしゃっていましたが、人物造形の部分が非常にバランス良くどちらも豊かにえがかれている点が、日本の作品と比べて素晴らしく、だからこそ悔しいと思うことなのです。たとえばルーシー・カーウッドというイギリスの劇作家がいますが彼女の書いた『チャイメリカ』とか『チルドレン』を見ると私は非常に悔しいと思ってしまうのです。日本の社会派と言われている劇作家の皆さん、頑張れと思うのです。ただ同時に、おこがましい言い方かもしれませんが、日本の劇作家の方にもっといい作品を書いていただくということを促すというか、ある種の刺激を与えるというのも日本の演出家の使命かなと思ったりもしているのですが、この先どういった形で翻訳劇および韓国の今の劇作家の刺激になり得る存在としていようと思っていच्छいますか？

○ソ これは絶対に自慢ではないのですが、『ありふれた狂気の物語』を韓国で上演した時に韓国の劇作家たちがたくさん見に来てくれました。韓国の評論家たちは翻訳劇が多すぎるとか言うのですが、この『ありふれた狂気の物語』はたくさん評論家が見に来てくれました。そして公演が終わったあとで一緒に



評論家、劇作家の方たち……初めて会うような劇作家の方たちもいच्छったのですが……そういう方たちと一緒にお酒を飲みながらいろいろな作品の話をして、彼らが「こんなにすばらしい作品を見てすごく刺激を受けた」と言ってくださいました。そして「チェコは作家たちにすごく自由に表現をさせているのだね」という話も聞きましたし、とても現代的で新しい作品だったという話も聞きました。そういう話を聞いて、劇作家たちに刺激を与えるために「そう？ でもこの作品は20年前に書かれた作品なのよ」と言ってしまいました。その話を聞いてその劇作家はすごく驚いていました。

ですから翻訳劇であれ何であれ、新しい形式や新鮮なものを見せられる作品であれば、国内の作家にも刺激を与えられるのではないかと思います。

○松本 たとえばジへさんが、こういった話を演劇化したいみたいなことを考えてそれをこういった形式で書いてくれないかと今の韓国の劇作家に問いかけて共同作業をして

作品をつくるみたいなことはないのですか？

○ソ 何回も考えたことがあります。ただ私が親しく付き合っている作家たちはまだ若く、私が求めているスタイルとはちょっと違うカラーを持っています。それから、あの作家だったら私が求めるものを書いてくれるのではないかなと思う作家はあまりにも忙しくて頼めませんでした。これまではタイミングが合いませんでした。それから韓国の演劇界ではこれまでは何か原作小説を渡して「これを台本にしてほしい」とか「こういうテーマで書いてほしい」とか、そのぐらいはあったかもしれませんが、作家と演出家が頭をつき合わせてテキストを練り上げていくという作業はあまりなかったと思います。今思いついたことですが、私がいろいろうさそうなので作家に避けられていたのかもしれない。

○松本 私も何人かの作家さんにあまりにうるさく言い過ぎて、うるさいと思われながら戯曲を書いていただいたことがありまして、本当に大変な思いをさせたと思うのですが、やはり言った分だけ良い結果が帰ってくるのが往々にしてありますのでやってみてはいかがでしょうか。

○ソ ありがとうございます。絶対やってみます。

○松本 楽しみにしています。

○ソ いま私は篠田節子という日本の小説家の『長女たち』という小説を非常に面白く読んでいますが、そういう作品をもとに台本を書いてほしいということをやってもいいと思います。いまお話を聞いて、頭をつき合わせて作っていくという作業もやってみたいなと思いました。でも作家とケンカしそうでちょっとこわいです。

○松本 まあ、その可能性は無きにしもあらずですが。今後、翻訳劇も新たなプロジェクトとして韓国の劇作家の方と共同作業をすることもあると思うのですが、演劇を通して社会とどのように向き合っていきたいとか、どういうことを発信していく演劇人でありたいと思っていच्छいますか？

○ソ 私たちの劇団のモットーがあるのですが「人間は他者への責任を持たなければいけない」というものです。私がよく団員たちに話すのは、誰か1人を殺すことはすごく簡単だが、誰か1人を生かすことはすごく大変なのだということです。ですから私は芸術は「誰かを生かす」ようなものであってほしいと思っています。それは必ずしも作品が肯定的だったり希望を示すようなものでなければならないということではなく、たと

え絶望を表現していたとしても、同じ絶望を抱いている人たちに何か勇気を与えられるようなそういう作品であつたらいいなと思っています。

秋に上演した新作は『ラブソング』とあって、これまでとはちょっと毛色の違う作品でした。夫婦の話なのですが、夫婦を越えて人間はどうすれば救われるのか、人間の根源的な愛について語っている作品でした。



去年、今年とずっとコロナ禍が続き、みんな生きることになって疲れていますよね。それで観てくださる方たちに生きることについての慰めを与えたいと思って選んだ作品でした。私は物を作る人間として、形式や内容について自分はこれがやりたいという欲望が強いほうなのですが、でもやはり演出家として社会的な責任や貢献についても心の片隅では考えてい

ます。結局、私が芝居をつくる人間としてできることは限られています。それは良い作品を作ってお客さんに慰めや勇気を与えることだと思っています。

○松本 ありがとうございます。視聴者の方との質疑応答の時間になったようです。ほんとうはもっとしゃべりたいので次回、大学路に行ったときに飲みましょう。

○ソ そうしたいです。夜を明かして飲みましょう。

○柏木 それでは質問の時間となります。私の方で、チャットに届いた質問を取り上げてみます。まず、「ソ・ジへさんが演出した作品の作家名を知りたい」という質問が来ています。

○ソ 『アイランド』はアソル・フガード (Athol Fugard) と2名の共作で、1973年に初演。『ありふれた狂気物語』の戯曲はチェコのペトル・ゼレンカ (Petr Zelenka) で2001年にプラハで初演。『ブル』はマイク・パートレット (Mike Bartlett) で2013年に初演されています。最後にお話した『ラブソング』はアビ・モーガン (Abi Morgan) で2011年初演です。

○柏木 ありがとうございます。次に、公演のビデオなどが見られたら見たいという要望があります。

○ソ では、そちらにリンクをお送りしますので再生していただけますか？

○柏木 わかりました。では『アイランド』を再生します。

(映像視聴)

○柏木 これはどのようなシーンなのか解説していただけますか？



○ソ 「これから出所したら何をしようか」とか映画の話をしたりとか、色々なことをしゃべっている場面です。カツラをかぶっていたのは『アンティゴネ』の練習をしている場面で、ジョンがいない間にウィンストンが1人で練習していたり、ジョンが1人で独房から出ていったあと自分の刑が減刑されたという話をする場面です。ジョンは減刑されて喜びましたが、ウィンストンは終身刑でずっとここで過ごさなければならぬということを話しています。「俺もいつ出られるか1日1日数えたいんだ」

○柏木 ありがとうございます。では『ありふれた狂気のお話』を再生してみます。



(映像視聴)

○ソ いま画面に出ているのはペトルの両親。赤いガウンを着ているのは友達のモウカです。モウカはいろいろな道具を使ってオナニーをする変人です。これは隣に住む女性と音楽家。このカップルは自分たちのセックスを横で見たいと頼みます。ペトルはそれをアルバイトにしています。父親は母親の服を着て相手の気持ちを知ろうとしますが、お互いに共感することができません。これはオナニーをしてズボンがやぶれてしまう場面です。モウカは自分の恋人と別れてマネキンを愛するようになる。次は父親が別の女性と浮気をする場面。父親はマイクを持っていますが、彼の職業は共産主義の扇動放送をすることでした。父親は家ではぜんぜんしゃべらなかつたのですが、新しい女性と浮気をすることによって自分の声でしゃべることができるようになる。お母さんもお父さんに共感するためにお父さんの背広を着ています。

○柏木 もうひとつあります。せっかくなので次は『ブル』をご覧ください。



(映像視聴)

○ソ 『ブル』の特徴は……テキストに直接書かれているわけではないのですが闘牛をイメージさせるようなサブテキストがあります。いじめる側、加害者は牛を怒らせて相手を

自爆させる、そういう設定になっています。それで舞台をこのように囲って闘牛場のように見せています。

戯曲には書かれていないのですが、後ろに電光板を設置して時間が出るようにしています。ちょうど55分間いじめられて勝負が終わるみたいになっているので、リアルタイムの時間が出るようにしています。もちろん演出によって1時間にすることもできたのですが、意図的に55分にしました。それは人間が1人の人間をいじめて絶望に落とし、諦めさせるところまで追い込む、それには1時間もかからないということを表現したかったからです。

後ろに少し見えますが、ずっとこの場面をカメラで3人の人が撮っています。劇場の上のほうに4台のモニターを設置して、カメラで撮った映像をずっと映しています。3時5分からはじめて4時でちょうど終わります。闘牛は牛を怒らせて牛が自分で頭を塀にぶつけて……死んでしまうかどうかはわかりませんが……そのイメージを使いました。トーマスが塀の中から出ることはできず、死んでしまったのかそれとも泣いているのかわからない状況で終わるというふうに作りました。

○柏木 ありがとうございます。もうひとつ質問よろしいですか。「ソ・ジへさんと松本祐子さんが今まで関わった中でいちばん刺激的だった翻訳劇はなんですか？」という質問です。

○松本 私は2つあって、2001年に上演したデイヴィッド・エドガーという人の『ペンテコスト』という作品と2019年に演出した、先ほど話に出たクロアチアの『スリー・ウィンターズ』という作品が自分にとっては最も刺激的な翻訳作品だと考えています。なぜならば『ペンテコスト』は作品中で9カ国語をしゃべっている戯曲で、英語の部分が日本語に翻訳されているのですがそれ以外にさまざまな言語をしゃべることが要求されていたので、民族の違いをどう演じるのかとか先ほどなかなか不可能と言っていたことにチャレンジした作品でした。『スリー・ウィンターズ』は自分にとって愛着のある作品で、ユーゴスラヴィアの崩壊をひとつの家族を軸にえがいていて作品世界が非常に好きでしたし、劇作家とも出会えて自分にとってとても意義のある作品だったと思います。

○ソ すべての作品に愛着はあるのですが、いちばん難しかったのが『ブル』かなと思います。『ありふれた狂気の物語』は場面がとて多くテンポが速い作品だったので作るときに苦労をしましたが、『ブル』の場合は作家がちょっと特殊な形式で戯曲を書いていていろいろな符号が書かれているのです。

(/) 다음 대사가 현재 대사와 겹치며 시작되는 포인트를 말한다.
(-) 다음 대사가 현재 대사를 중단시키며 시작되는 포인트를 말한다.
(...) 대사 끝에 등장할 시 서서히 줄어드는 것을 말한다. 말줄임표 자체만으로 등장할 시 압박, 상대가 말하는 것을 기다리거나 자신이 말하고 싶음을 참는 순간의 침묵을 의미한다.
* 정확하게 끝맺지 않은 대사는 다음 대사가 공백 없이 바로 이어짐을 의미한다.
* 대사 없이 존재하는 부분은 캐릭터의 침묵 상태를 의미한다.
* 대사 사이의 공백은 대사 간 호흡의 길이를 의미하며, 공백의 길이와 호흡의 길이는 정비례한다.

スラッシュや点々や、そういうものを1つ1つ考えていくのがけっこう難しかったです。台本の最初にこういうことをきちっと守ってほしいと書かれています。最初は俳優も私もこの符号を入れたリズムを納得するまでにけっこう時間がかかりました。面倒くさいという感じになったこともありましたが、作家がものすごく強調している部分だったので、どうすれば作家が望むリズムや呼吸がつかめるかということに非常に苦心した作品でした。この符号のリズムを守ることによってちょうど55分という上演時間を守ることができました。外国でもこの作品が上演されたとき50分から55分の上演時間でしたが、作家の指定が多いので俳優や演出家が作家の指定の中で遊ばなければならないのですが、逆に学ぶことが多かった作品です。結局、作家が指定した呼吸を守ってやってみるとなかなか良かったのでそのままやりました。

○柏木 ありがとうございます。たくさん質問をいただきましたが時間の関係ですべてを取り上げられなくて申し訳ございません。あとひとつだけ、ソ・ジへさんや松本祐子さんは本、戯曲にどうやって出会うのかということをお簡単にうかがえますか。

○松本 いろいろですね。『スリー・ウィンターズ』はニューヨークに遊びに行ったときに本屋で出会いました。『ペンテコスト』はイギリスに留学していたときに友人が演劇学校の発表会でやっているのを見てすばらしい作品だと思ってすぐに本を買いました。あとはときどきイギリスとかアメリカの演劇専門書店のホームページを見てとか、レビューで面白そうなものを探して取り寄せて読んだりしています。あとは単純にお仕事でいただくものもありますが、自分で探すときは知り合いから聞く、本屋で見つける、本屋のネットのページを見る、いろいろな噂を調べるみたいな感じです。

○ソ 私もだいたい同じですが『ありふれた狂気の物語』の場合は韓国語に翻訳されたものを本屋で見つけました。『ブル』とか『ラブソング』の場合は、私も祐子さんと同

じようにアマゾンで戯曲とかを探して評判が良かったものを取り寄せてみました。『ブル』もそうやって見つけました。アマゾンで買うと結構安いのです。こういう本を買うと後ろに出版社も書いてあるし、上演したい場合の連絡先も書いてあるので、皆さんも上演したい戯曲があれば勇気を出してメールを出してみてください。

英語がそんなに上手でなくても簡単に書けば簡単に返事が来ます。出版社が著作権を持っているのではなくて、ほかのエージェンシーが持っている場合も多いです。出版社に連絡してみると今この作品のエージェンシーはどこだと教えてくれることも多いです。

今年上演した『ラブソング』の場合はオベロンブックスというところで買ったのですが、出版社では著作権を持っておらず、アビ・モーガンという作家のエージェンシーがどこなのか誰も知りませんでした。それで調べていくうちに重要なことが分かって、たぶん祐子さんをご存じだと思いますが、Imdbというのがあります。Imdbというインターネットのページに行くと映画関係者の連絡先などが全部書いてあります。最初のひと月は無料であるは有料のサービスです。有料ではありますが最新のエージェンシーが全部出ているので、こういう仕事をしている人には役に立つと思います。

○**柏木** ありがとうございます。では最後に、ご感想など一言ずついただけますか。

○**松本** ソ・ジへさん、いろいろお聞かせ下さってありがとうございます。聞いてくださった皆さんも遅くまでありがとうございます。韓国でも日本でもどどんいい作品を作ってお客さんに楽しんでいただけたらと願っております。

○**ソ** 祐子さん、オンラインではなく本当に会いたいです。一緒にいろいろな話ができると思います。

○**松本** そう思います。ぜひぜひ。

○**ソ** それから私は今日、最初けっこう緊張していたのですが、祐子さんがいろいろ話を引き出してくれて楽にしゃべることができました。ありがとうございます。

今日はこのセミナーに私を招いてくださって本当にありがとうございます。通訳をしてくださったお2人にも感謝いたします。そして遅くまで視聴してくださった皆さんも本当にありがとうございます。来年にはぜひ直接お目にかかりたいと思います。

記録：広田 豹

2021年11月27日(土) 19:30～22:00 (Zoom) 2日目

「韓国の現代演劇－ミュージカルなどについて」

【講師】 オ・セヒョク

【ゲスト】 ラサール石井

○**柏木** 国際演劇交流セミナー 2021、韓国特集実行委員の柏木と申します。本日は「韓国を知り、日韓演劇の未来を探る」第2弾、オンラインで日韓の演劇の街、下北沢・大学路(テハンノ)をつなぎます、にご参加いただきましてありがとうございます。いま下北沢から中継しています。コロナ禍で講師の方々を日本へ招聘することが難しい中、オンラインでつなぐ企画として、今回は韓国の若手演出家・劇作家と語り合おうというテーマで行っております。

本日は、劇作家として頭角を現し、近年は演出の分野でも、ストレートプレイだけでなくミュージカル作品の演出等で受賞するなど、多様なジャンルで活躍するオ・セヒョクさんをお呼びしまして、ご自身の演劇活動、また韓国演劇の現状をうかがい、語り合おうと考えております。

さっそく、本日、韓国にいる講師と通訳の方、そして韓国演劇協会のキム・グァンさんを紹介いたします。オ・セヒョクさん、石川樹里さん、キム・グァンさん、こんばんは。

○**石川・オ・キム** こんばんは。

○**柏木** そして今、下北沢にいるゲストと通訳の方をご紹介します。ゲストのラサール石井さん、通訳のイ・ジヨンさんです。

○**石井・イ** よろしくお願ひします。

○**柏木** この企画のコーディネーターは洪明花さんをお願いしております。

本日は「韓国の現代演劇－ミュージカルなどについて」というテーマで韓国の演劇のメッカ、ソウルの大学路について、まずキム・グァンさんから10分ほど今の大学路を紹介していただき、そして、オ・セヒョクさんによる活動やさまざまな取り組みなどを紹介していただきます。その後、休憩をはさんで、ラサール石井さんとオ・セヒョクさ

んによるトーク、そして参加していただいている皆さんとの質疑応答を予定しております。質問やお気づきの点がございましたらチャットのほうに書き込んでください。

この企画は、アーカイブ配信はございませんが、2022年3月に年鑑を発行いたしますので、ご希望の方は国際部にお問い合わせをお願いします。

それではまずキム・グァンさんから大学路の紹介をお願いします。

■ 大学路の紹介

○キム では画面を共有させていただきます。

こんにちは。韓国演劇協会、事務局長を務めております演出家のキム・グァンと申します。これは私が今朝、大学路で撮った写真です。大学路という通りがあってその脇にマロニエ公園というものがありますが、そこにこのような方向を指した標識があります。東京は大学路から1,158km離れています。



大学路の周辺に劇場が固まっているのですが、これが劇場マップです。さっきの標識は、この「バス」と書かれたあたりにあります。大学路の全体は、この交差点からロータリーまで約1.5kmの距離があります。メインストリートの両側に細い道があり、そこに小劇場が固まっています。これは2018年度のマップです。ここには劇場と、文化施設も含まれていますが、全部で159の施設があります。今日、私が写真に撮ってきたのはこのあたりです。ここから出発しました。



こちらが演劇実験室・恵化洞1番地（ヘファドン・イルボンチ）です。木の看板がありますが劇場自体は地下にあります。大学路の小劇場は普通は地下にあったのです。1970年代の後半ぐらいから、こういう形で劇場ができはじめて大学路というストリートを形成していきました。





大学路には地下鉄の恵化（ヘファ）駅があります。恵化駅の1番出口から出発してみましょう。



メインストリートの向かいにはソウル演劇センターの建物が新しく作られています。



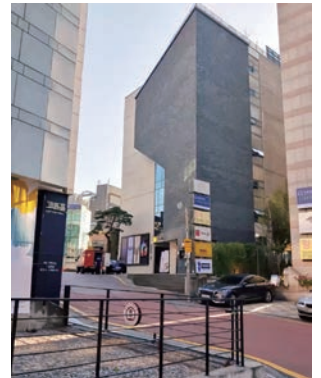
1番出口を出たとたんにいろいろ劇場が見え始めます。大きな劇場もあります。これも、これも、劇場です。もう少し中に入ってみましょう。



この看板には、中にふたつの劇場があるという紹介が出ています。

その向かい側の路地の深まったところに
イエグリン劇場という小劇場があります。

そして 20m 歩くとまた劇場があります。



○オ これは、私の作品がかかっている劇
場ですね。



○キム その向かい側にもまた別の劇場があります。ここはもともと東崇（トンスン）
アートセンターという劇場でしたが、今はソウル文化財団の建物になっています。こ
の中にも 300 席のブラックボックス劇場と、もうひとつ小劇場が入っています。

そして裏の路地です。みんなつながっています。こういう裏の路地にも小さな小さ
な劇場があります。

ここはアートワンシアターという民間の劇場です。この建物の中に劇場が3つ入っ
ています。

向かい側の建物の中にも3つの劇場が入っています。その横の建物も3階に劇場が
入っています。この下にある食堂は美味しいです。





ここはマロニエ公園です。いま私の背景になっている建物です。正面から見たとき、このオブジェがランドマークになっています。後ろに赤いレンガの建物が見えますが、それが劇場です。反対側の大きな建物はソウル大学医学部、病院です。もともとマロニエ公園のある土地は日本の植民地だった時代に京城帝国大学の物理大があったところです。

今朝撮った写真ですが、コロナ感染者が多くなって、人出があまりありません。



これはマロニエ公園のすぐ横にあるアルコ大劇場というパブリックシアターです。こちらが正面玄関です。大学路はいろいろな文化行事が多いのですが、去年と今年はコロナのためにそういう行事ができませんでした。でも2019年に最後の大きな行事があったので、それをお見せしたいと思います。

(映像視聴)

挨拶しているのは去年の国際演劇交流セミナーにも参加されたパク・チャンニョルさんです。大韓民国演劇祭の芸術監督として挨拶しています。これは2019年に開かれた大韓民国演劇祭の開幕式です。マロニエ公園で開かれています。マロニエ公園を会場にして市民たちが参加できる開幕式にしました。公園だけでなくアルコ劇場の壁も使って、市民たちにも楽しんでもらえるパフォーマンスを演出しました。ミュージカル俳優や俳優たちが司会をして、歌を歌ったりしました。この開幕式には6人の演出家が参加し、私も参加したのですが、4か月間話し合って最終的にこういう形の開幕式を行いました。

マロニエ公園は大学路にあって大規模な文化行事がしょっちゅう開かれていたのですが、コロナになってからはこういう行事がまったくできなくなってしまいました。こういう開幕式のときにはソウル市長や文化部の長官、そういう方たちもいらっしゃって市民と一緒に楽しんでもらいました。

もしこれがどういう行事だったか知りたい方は、こちらのYouTubeのリンクからご覧ください。(リンク:<https://www.youtube.com/watch?v=kmIjJSwXoZk> 35:00位より)

これは大学路の案内センターの写真です。

今はコロナで行ったり来たりできませんが、コロナが終息して日本の皆さんがいらしてくださったら、大学路の良い飲み屋もご紹介したいと思います。



大学路にはこのような掲示板があり、そこに演劇のポスターを掲示して上演中の公演が一目でわかるようになっています。



これはとても有名な、2階にあるコーヒーショップですが、1956年からあります。アルコ劇場の向かい側にあります。こちらはソナム・キル=松通りという名前の通りです。日本の方が大学路にいらしたら必ずここにいらっしやと思います……飲み屋に行くために。ここがよく行く飲み屋です。皆さんがいらっしやったら私がこの店でおごります。



こちらの通りにも劇場があり、あの大きな建物にも3つの劇場が入っています。

大学路はメインストリートは1.5kmほどしかありませんが、その周りに本当にたくさんの劇場がある世界でも珍しいストリートだと思います。早くコロナが終わって日本の演劇人たちとこの街で美味しいお酒が飲みたいということを申し上げて、これで私の案内を終わりにしたいと思います。

○**柏木** ありがとうございます。質問などはございますか？

○**石井** 聞いてもいいですか？ 日本の演劇人は、たくさんお酒を飲むのですが、韓国ではいかがですか？

○**キム** すごくたくさん飲みます。

○**石井** 劇場数159でしょうか。その劇場はつねに全部がお芝居をやっているのですか？

○**キム** 公共劇場は稼働できる日とできない日が決まっていますが、民間の劇場は365日稼働することができます。でもコロナになってからはその150のうちの40%は稼働できていない状況にあります。

○**石井** ブロードウェイだとタイムズスクエアの真ん中あたりにチケットセンターが

あって、いろいろなお芝居のチケットを1か所で買えるのですが、そういうところは大学路にはあるのでしょうか？

○キム 韓国の場合、インターネットでチケットを予約しなければならないことが多いです。

○石井 分かりました。ありがとうございます。

■ オ・セヒョク氏の紹介

○柏木 それではオ・セヒョクさんをご紹介します。

実は今、オ・セヒョクさんは大学路ではなく、釜山の近くの慶州（キョンジュ）にいらっしゃいます。なぜかという慶州で『りゅうかかと용화향토』という作品の千秋楽だからです。そこでまず、この作品の本番のビデオをご覧くださいと思います。

（映像視聴）

○柏木 こちらはどのような作品なのでしょう？

○オ 慶州は日本でいうと京都のような都市で、新羅（シルラ）の首都でした。昔、新羅にはキム・ユシンという有名な将軍がいました。キム・ユシン将軍の若い頃の物語をミュージカルにしました。

慶州は観光地ですから、なるべく若い人にも来てもらいたいということで、市のほうで、どういうイベントをやれば若い人に来てもらえるか考えて、このようなミュージカルを作りました。常設公演でして、いつ行っても見られます。今年のはじめからやっていて、今日（11月27日）が今年の千秋楽ということになります。

全国から俳優を集めて20人ぐらいの俳優たちが慶州市と契約して今年の3月から11月まで上演しました。韓国の場合、各都市に文化財団というものがあるんです。そういう作品です。

○柏木 ありがとうございます。引き続きご紹介しますと、「正義の天下劇団コルパン」の芸術監督をなさっていて、「劇団 project BUT」の代表、「制作集団 never ending play」のメンバー。そして、2011年に韓国新人作家の登竜門である新春文芸にふたつの作品が同時入賞し、華々しいデビューを飾られました。それ以降、社会風刺をこめたコメディやミュージカル、韓国伝統芸を活かしたマダン劇など、多彩なジャンルの公演

を続け、国立劇場など外部への作品提供、演出でも活躍されています。韓国の演劇の街・大学路のブルーチップ=有望株として注目されています。2016年『地上最後の冗談』がソウル演劇人大賞・劇作賞、『ゲッペルス劇場』が演劇評論家協会ベスト3に選ばれています。そしてもうひとつ2017年にはミュージカル『僕とナターシャと白いロバ』で、第1回韓国ミュージカルアワード演出賞を受賞されています。その受賞式のビデオもご覧いただきたいと思います。

(映像視聴)

○**柏木** このような大規模な式典は、なかなかないですね。

○**石井** 日本にはこんな式典は演劇にはまったくないですね。映画にはありますが。それだけ韓国の演劇が盛んだということがよくわかります。

○**柏木** テレビでも放映されたと聞いていますが。

○**オ** ネイバー TV というインターネット放送でした。

○**柏木** なるほど。分かりました、ありがとうございます。ではオ・セヒョクさんのお話をうかがいたいと思います。

■ オ・セヒョク氏の話

○**オ** 私は韓国で演劇、ミュージカルなどで活動しているオ・セヒョクと申します。よろしく申し上げます。最初にミュージカルのほうをご紹介いただきましたが、私はもともと普通の舞台を中心に活動しておりまして、演劇をどうすれば楽しいものにできるか、いいものができるか、と悩んでいろいろ勉強しているうちにミュージカルもやるようになったという感じです。

先ほど大学路を紹介してくださったキム・グァンさんは演出家として演出賞を何度も受賞されているのですが、実は私は、作家としての受賞はあるのですが、演劇の演出家として賞をいただいたことは一度もないのです。それから、さっきご覧いただいた授賞式で、最初にミュージカルで受賞してしまったために、みんな私のことをミュージカル演出家だと思いついてしまっていました。いつかは私も演劇の演出で賞をとりたいというのが私の夢です。

先ほどの授賞式で受賞した作品が『僕とナターシャと白いロバ』という作品で、白石(ペクソク)という韓国で有名な詩人の一生を描いた作品なのですが、これが今年の二月に

日本でも上演されました。

長い時間かけてご紹介くださり、ありがとうございます。これから私の話を始めたいと思います。

今日、お集まりいただいた皆さんはたぶん皆さん演劇に関わっている方たちだと思いますが、演劇を始めた動機はそれぞれ違うと思います。私が演劇を始めたきっかけは観客にあります。実は私は夢もなく、韓国は受験勉強がすごく厳しいので、自分の成績に合わせた学校に進んで、あまり勉強にも興味が持てなかったのですが、大学の学園祭である演劇の公演を見て、お客さんが泣いたり笑ったり喜んでいる姿を見て、「ああ、これだ」と思いました。

実は私はひとりっ子です。ですので、子どもの頃からけっこう寂しい思いをしてきました。夢というのはとくになかったのですが、なにかたくさんの人とわいわいやりながらやる仕事がいいなと思っていました。はじめて演劇というものに接したときに、普段はぜんぜん知らない人たちがずらっと座って見ているのですが、そのぜんぜん知らない人たちが同じものを見て喜んだり泣いたり、感情を共有していることにもものすごく衝撃を受け感動したのです。

私はその経験をしたあとすぐに学校に休学届けを出し、気の合う仲間5人で「正義の天下劇団コルパン」という劇団を旗揚げしました。それが2004年、私が24才のときのことです。

■マダン劇

私のはじめて見た演劇は普通の劇場でやる演劇ではなく、韓国ではマダン劇というふうに呼ばれているのですが、マダン劇はいろいろな現場……たとえば労働現場とか、いろいろな現場に行ってみせるものでした。労働現場、たとえば工場などで不当解雇された人たちがストライキをしたり、韓国のキャンドル市民デモなど、そのような現場に呼ばれてそこで上演をします。私たちは劇団を作り、そういう現場で一生懸命、公演をしました。

劇場ではなく全国の現場を回りながら上演していたので、年間150回くらい公演したこともあります。ほとんど家に帰れないくらい忙しかったです。

ただマダン劇は、なにか社会的な闘争をしていたりする方たちを対象に公演するものなので、観客が皆、同じ目的意識を持っているわけです。だから上演する側もそれに合った内容を見せなければなりません。

そのような活動をしているうちに、マダン劇はどうしてもテーマが大きくなってしまって南北の統一とか、民主主義などのテーマになってしまいます。しかし、活動しているうちにもっと別のことがやってみたい、たとえば人間の孤独、友情、愛などの個人が抱える悩みも描いてみたいと思うようになってきました。

それで自分たちも何か変化のきっかけがないかなと思っていろいろ探していたところに、密陽（ミリャン）というところで開かれる演劇祭で若手演出家のコンクールがあるということを知って、それに出ることにしました。そして運よく大賞を受賞することができました。これによりソウルで一か月間上演する機会を得ることができました。劇場の中で上演したのですが、そのときはまだ、私がかつとマダン劇でやっていた形式を踏襲してやっていたと思います。

ソウルの劇場のお客さんは、ほとんどマダン劇を見たことがない方たちです。マダン劇は野外で上演するため、どうしても動きが大きくなったり、お客さんに話しかけたりなど、にぎやかな感じのスタイルになってしまいます。それを劇場で行ったので、逆にソウルのお客さんたちには新鮮だったのかもしれませんが。

ひとつ映像をお見せしたいと思います。私の劇団の代表的なレパートリーのひとつです。タイトルは『老いた少年たちの王国』です。

（映像視聴）

リア王とドン・キホーテがソウル駅で出会うという物語です。悲劇の王であるリアと喜劇の王であるドン・キホーテが家出をして自分たちだけの王国を作るという内容です。この作品は国内でもたくさん上演しましたが、茨城と三重にも招請されて公演したことがあります。

私はマダン劇からはじめて劇場内での上演をするようになっていきましたが、まだここでも悩みがありました。日本でも同じかもしれないのですが、演劇にもジャンルやカラーがあり、たとえば新劇とか若い人たちが好む演劇とか分かれていますよね。そうすると観客も違うし出演する俳優も違う。韓国の場合は3つぐらいに分けられて、ひとつは劇団が中心になって企画制作するもの、それからパブリック劇場＝公共劇場が作る演劇があり、もうひとつは民間の制作会社が入ってつくる、少し商業的なものです。

私は演劇を本格的にやるまでは知らなかったのですが、演劇界が分断されていてお互いに俳優が……たとえばミュージカルに出る俳優は劇団で活動している俳優を知らないとか、公共劇場でばかり活動しているスタッフは小劇場で活動しているスタッフを知らないとか、そうした分断が起こっています。それが私には非常に衝撃だったし新鮮でもありました。私はひとつのジャンルだけでなく、ジャンルを行ったり来たりしながらいろいろな素晴らしい人材に出会って、そういう人たちをひとつに結びつけるような役割をやりたいと思うようになりました。

そういう契機があってミュージカルをやるようになったのですが、ミュージカルをやりながらも、そこに私が演劇で身につけた技法のようなものを取り入れて個性的なミュージカルを作ることができました。そのひとつが独白です。

■独白について

私が演劇の魅力了された理由のひとつに独白というものがあります。普通、日常のなかで人はこんなに長いセリフを言うということは絶対にないのですが、演劇ではひとりの人がこんなに長い言葉をひとりで吐くという、この虚構の力のようなものに惹きつけられました。

(映像視聴)

ミュージカルではアリアとか、登場人物が自分の感情を表現するのは歌ですよ。でも私はミュージカルの中に独白を持ち込んだのです。こちらは『カラマーゾフの兄弟』のミュージカル版なのですが、兄弟たちが讃美歌を歌っている真ん中で父のヒョードルが最後のあがきのようなことをやっています。歌とセリフがぶつかり合う場面です。この作品は私が書いた作品で、来年、中国で上演することになりました。中国の俳優たちが出演して作り、私も中国に行って演出もします。

ご覧になってお分かりになったと思いますが、私はいろいろなジャンルで仕事をしていますが、結局は演劇の魅力をほかのジャンルで活かして仕事をしていると思っています。やはり、演劇が自分のホームグラウンドだと思っていますし、来年からはまた演劇の仕事に重点を置きたいと思っています。

やはり制作会社がつくるプロデュース作品は、作品ごとに人を集めて終わったら解散する形になってしまいます。どんなにすばらしい俳優、スタッフでも。なにかチームワークのようなものができても、ひとつの作品ごとにバラバラになってしまうため積み重ねができない。それが一番の悩みです。これをどうにかできないかと考えました。それで、やはり劇団のようなシステムを持った集団が欲しいと思い、今年、演劇とミュージカルの作家や作曲家、演出家、プロデューサーで構成されたひとつの創作チーム、会社を設立しました。この会社の名前が「制作集団 never ending play」というものです。このチームのメンバーは演劇とミュージカルだけでなく映画やドラマなどに関わっているメンバーもいます。なので、このチームの中では演劇やミュージカルだけでなく、映画やドラマなどさまざまな取り組みを行っていきたいと思っています。

しかし、この会社のベースになるのはやはり演劇だと考えていて、何か演劇で良い作品ができれば、それを二次段階としてミュージカル化したり、映画化したりというようなことができればいいなと思っています。

繰り返しになりますが、私の基本はやはり演劇にあって、演劇の中だけにとどまっていると自分の限界にぶつかってしまうので、ほかのジャンルに出て行って見て、どうすれば演劇をもっと上手くできるかということを考えて、また帰ってくるというような活動をしてきたように思います。ですから私の場合は、常に境界線のところで作業をして

いるような感じがありました。たとえば演劇とミュージカルであったり、ミュージカルと映画であったり、そこを行ったり来たりしつつお互いの良いところを取り入れて作品を作るという作業をしてきたと思います。ほかの分野、ジャンルで仕事をすればするほど、やはり私のホームグラウンドは演劇だと気づく、今はそういう状況です。

これからもうひとつ映像をお見せします。これは私の幼いころの記憶が元になっています。私が子供のころ母が喫茶店をやっていたことがあるのですが、その喫茶店に自称映画監督という人が来て、ずっと長時間すわって水ばかり飲みながら毎日通っていた、そういう記憶があります。

(映像視聴)

子供のころの私をモデルにした役が出てきます。自称映画監督が私を呼んで、このシナリオを読んでみろと言います。そして、この子には俳優の才能があると言って母を喜ばせ、何日間かタダでコーヒーを飲むという話です。そして母だけでなく、店にいる他の人たち……ウェイトレスや店の常連、そういう人たちを見て、みんなに「あなたには俳優の才能がある」と言います。この謎のおじさん＝映画監督は、何日かすると来なくなってしまいますのですが、そのおじさんが来ているときにはみんな「私も俳優になれるのかしら……」と夢を描くことができる、そういう幸せな時間でした。

作品の最後の場面では、そのおじさんがもうこの店に来なくなってしまったので、明日、自分はまた仕事場に行かなければならない。でも自分はもしかしたら映画俳優になれるかもしれないという夢を歌うシーンとなります。

この台本をご紹介したのは、私が最初に台本を書くことを学んだときに先生から「君の実際の経験を何か書いてみろ」と言われて書いた最初の作品だからです。これは10年前に普通のストレートプレイの戯曲として書いて、それを今年、2021年にミュージカルとして焼きなおしました。そして将来はこれを映画にしたいと思っています。なぜこの作品を紹介したかという、私個人のとても小さな経験、思い出が、演劇という装置を通してひとつの物語になり、それがやがてミュージカルになり、そして映画になるという拡がりをもっていくということをお見せしたかったからです。そのように私は私個人の経験、そして、それだけでなくこの世の中にあるいろいろなすばらしい物語をすくい上げて、それを演劇にし、そして演劇だけでなく可能性があればミュージカルや映画などほかのジャンルにもつなげて行く、そういう仕事をこれからもしていきたいと思っています。

今この公演はネイバーでライブ配信をしているので、たくさんの視聴者の方がリアルタイムでご覧になっています。

(休憩)

■ラサール石井氏、自己紹介

○**柏木** 次は、トークの時間へと進みたいと思います。ラサール石井さん、自己紹介をお願いしますでしょうか。

○**石井** 私はそもそもコメディアンとしてデビューしました。いま66歳ですが、24歳のときにストリップ劇場でコメディアンをやっていて、そこでスカウトされてテレビに出ました。裸と裸の間にコント=お笑いを3人組のコントグループで……そういうものは韓国にあるのでしょうか？ なにか「カムサハムニダ」という3人組をSNS上で見たことはあるのですが……あの人たちみたいなことです。韓国で有名なのかわからないのですが。

○**オ** 漫才ではないのですか？

○**石井** 漫才というのは2人ないし3人で出てきて会話だけで成立させるのですが、コントというのはもう少し演劇的で、扮装をしてお芝居の状況から入るのがコントなのです。そもそも劇団でお芝居をやっている仲間で作ったグループだったので、いつかはお芝居もやりたいと思っていて30歳を過ぎてからお芝居のほうにも入ったのですが、やっぱりコメディアンが片手間にやっているみたいに思われて、あまり演劇界で認められなかったのです。それで歳を取ってきて、テレビタレントもやりながら俳優もやりながら演出もやっているというのが今の状況です。そしてテレビタレントとしては、だいぶテレビにも出なくなってきて、今はほぼ演劇です。演劇人として認められるためには数多くやれば認められると思い、年間6本ぐらいの芝居を25年ぐらいやっていて、今はその6本のうち半分が俳優としての出演、半分が演出という感じですが。今やっているお芝居は明日が千秋楽です。それは大きな劇場です。大きな劇場での商業的なものもやり、小劇場的なものもやっています。『本日も休診』という作品です。

(映像視聴)

柄本明さんという小劇場出身のレジェンドみたいな方の、田舎のお医者さんのお芝居です。これも喜劇です。

○**オ** 柄本明さんは『深夜食堂』というドラマに出ていた人ですか？

○石井 いや、あの方は小林薫さんです。どちらも小劇場出身でレジェンド的存在です。ぼくが大学生の頃に憧れて見ていた人たちと、いま演出で関わられてとても幸せです。

ぼくは今まで100本以上やってきましたが、ぼくの演出している作品、出演している作品のほとんどが喜劇です。日本ではエンターテインメント性の高いもの、喜劇は少し演劇的に低く見られている傾向があるため、演劇評論家とかはあまり見に来ないのです。そういうわけでコメディアン出身ということもあって、韓国におけるオ・セヒョクさんのようには……私はすでに40年ぐらやってますが……演劇的には認められてはいないのです。

(日本では) 演劇の賞は、先ほどの(オ・セヒョク氏の) ミュージカルアワードのような大きなものはなく、読売新聞などが主催している賞があるのですが、だいたいシリアスなものや戦争を題材にしたものが評価されて、ミュージカルとかコメディはほとんど評価していただけないのです。

ぼくは学生時代にミュージカルをやっていて、すごくミュージカルをやりたいかったです。しかし、誰も私にミュージカルをやれとオファーしてくれないため、これはもう自分でプロデュースするしかないと思って、いろいろ売り込んで始めて大きなミュージカルをやったのです。それが『HEADS UP! /ヘッズ・アップ!』というミュージカルなのです。(石井氏の着ているTシャツに『HEADS UP!』のデザイン) これは照明のボタンでそこにHEADS UP!の文字と、それから靴がぶら下がっています。これが重要なアイテムです。これは舞台を作るスタッフのミュージカルです。1幕では搬入から舞台が出来るまで、そして、2幕は舞台が終わってバラして搬出するまでを描いています。10年前から構想していて、いろいろな人に話しても「それのどこが面白いんだ?」と言われて誰も乗って来てくれなかったのです。それでやっと乗ってくれる人がいて公演を行いました。

(映像視聴)

最初の場面は本番中のシーンで、これはわざとありきたりなミュージカル風のことをやっています。そして、舞台は素舞台となります。地方の公民館の舞台からはじまって、制作スタッフや照明スタッフが出てきて、トラックが遅れていてセットが作れないというところです。スタッフがどんどん集まってきます。これは劇中劇、舞台の本番です。リア王とロマンチャの男を足したみたいな感じです。こうして舞台を作る過程を全部見せていきます。舞台上にリノリウムを貼るのですが、実際本当にリノリウムを3枚、2分のナンバー(歌)で貼ります。今ながれているのがリノリウムを貼るときのナンバー(歌)です。これがやっと認められて読売演劇大賞の演出



賞をもらったのです。これが最初で……最後かもしれない……たった一回のアワードです。

○**柏木** そんな多才なお二人ですが、お互いに質問などあればお願いします。

○**石井** 先ほどの喫茶店のミュージカル（の動画）はドローンで撮っているのですか？

○**オ** あれは少し特別な映像だったのですが、実際に出演している俳優が撮った映像などが含まれています。

○**石井** 舞台中継にしては画期的な撮り方だなと思ひまして。

○**オ** 韓国の場合……日本も同じだと思いますが……コロナになってから舞台の配信がすごく活発に行われているので、配信用にも撮っています。

○**石井** なるほど。韓国には韓流スター……歌のスターや映画スターがいますね、そして演劇……これは全部分かれていますか？ 日本では歌手がお芝居の主演をする、あるいは演劇の人も映画の人も行ったり来たりしていて、みんなぐっちゃぐちゃなんです、そのあたりはどうでしょうか？

○**オ** 韓国も結構混ざり合っていると思います。たとえば歌手がミュージカルをやったがったり、演劇の俳優がミュージカルをやったがったり、ミュージカル俳優がストレートプレイをやったりなど、行ったり来たりがあります。

韓国の場合、ミュージカルの観客の目が肥えていて、すごく厳しいのです。そのため、歌手が「ちょっとミュージカルでもやってみよう」と安易に手を出すと、お客さんから歌が下手だとかすごく批判されるので、1回出演して、もう後はできないというようなことがけっこうあります。そういう意味ではミュージカルが一番大変だと思います。

私はミュージカルと演劇の両方を演出しているため、若いミュージカル俳優で才能がありそうな人をストレートプレイに出演させるということもけっこうやっているのですが、彼らは長い独白というものを舞台の上で演じたことがない人がほとんどなのです。そのため長い台詞を舞台でやらせると落ち着かなくて動いてしまいます。でもそれに耐えて1人で独白ができるようになると演技力が一段アップすると感じます。

○**石井** そういうことありますね。日本では、ミュージカルの人がストレートプレイに出ると、オーバーアクト気味になったり、映像の人が演劇に出ると声が小さいというようなことが、ときどきあります。どうですか、舞台上でのリアルと……いま映像だとマイクが

良く小さな声でも拾うため、すごく小さく演じることが上手いみたいなのもありますが、舞台の上ではそれではリアルにならない。それをどのように俳優に伝えますか？

○オ 私もやはり舞台上でのリアルは現実のリアルとはちがうと思っています。私は演劇の中で独白がとても好きで、1人で長々としゃべっているのをお客さんが集中して見ているというのが驚きでしたし感動でした。もし現実であんなに長々としゃべる人がいたら、「なんだ、お前引っ込め」と言われてしまうでしょう。

私には彼女がいて、彼女はもともと舞台俳優だったのですが、最近はドラマなどにも出演するようになりました。やはり舞台の演技とカメラの前での演技はぜんぜん違うので最初はとまどったそうです。自分ががんばらなきゃという感じになってやると、ちょっとオーバーになってしまいディレクターから舞台の10分の1でいいよと言われると。彼女は舞台とテレビの演技をやってみて、最近はかなり慣れてきたので舞台よりもカメラの前の演技のほうが自分はやりやすいと言っています。やはり舞台はカメラの演技とは違ってエネルギーをたくさん使うと思います。舞台上の俳優のエネルギーによって観客は感動を得られると考えています。

○石井 イギリスの演出家か劇作家で「独白こそ演劇である」と言っている人がいて、その人のリーディングをやったときはものすごく長い独白の連続だったのですが、それはものすごく演劇的でとても面白かったですね。

○オ 演劇の独白というものを私は基本的に考えていて、これがミュージカルにいけばソロで歌うアリアになったりもするし、踊りでいえば1人のダンサーが舞台上で感情を表現するような踊りを踊る、それにあたるものが独白ではないかと考えてずっと関心を持っています。

○石井 なるほど。歌舞伎や狂言にも1人でずっとしゃべるのはありますから、やはり演劇の基本なのかもしれませんね。

○オ 私は落語や狂言もけっこう好きで、若いころYouTubeなどで探して見たりもしました。それから日本に行ったときに狂言を見に行ったりもしました。

○石井 え、落語わかるんですか？ 日本語わかるんですか？

○オ 私は日本語はできませんが、見る前に韓国語に翻訳されている内容を全部読んでいって見ると全部理解できます。それから日本のドラマで『タイガー&ドラゴン』というドラマがありますが、好きなドラマなのでよく見えています。

○石井 ぼくも大好きです。主題歌のクレイジーケンバンドの剣さんはお友達で、いつもライブに行っています。あのドラマに出ていたメガネをかけた弟子のひとりの春風亭昇太さんは大親友です。彼に教えてもらって、ときどきぼくも落語をやっています。とても難しいですね。

■ 戯曲の題材の選び方

○石井 僕はどうしても喜劇を作ろうとしてしまうから、あまりシリアスなものを題材にしようと最初から思わないのですが、オ・セヒョクさんはどういうところから戯曲の題材をいつも選んでいらっしゃいますか？

○オ 大部分は私が経験したことか、あるいは身の回りで起きたことで見たり聞いたりしたことです。私の『クリスマスに30万ウォン手に入れる確率』という作品が日本でも上演されています。家族の話ですが、父、母、子供がみんなバラバラに暮らしていて、どうしてもクリスマスに30万ウォンを手に入れなければならないという状況に追い込まれる。たとえば父親が息子に電話して「俺、30万ウォン必要なんだけど貸してくれないか」と言うと、息子もお金がないから母親に電話して「30万ウォン貸してくれない？」と言い、母親は父親に電話して30万ウォンを貸してというふうに話が巡る作品です。これも自分の家庭の話を経験にしました。私は20歳のころ芝居を始めてすごくお金に困っており、また両親も経済的に大変だったのです。そのころの経験を書いた作品ですが、その戯曲が韓国の新春文芸という、正月に発表される戯曲賞に選ばれました。ですから私は特別にほかの人より想像力が優れているとかいうことはないのです、もうこれからは自分の経験したことを書けばいいんだと思いました。

○石井 なるほど。書くのは速いんですか？

○オ 私は演劇を始めた当時には、今言ったようにお金がなくて新聞配達をやっていた時期もあります。それで早く演劇でお金が稼げるようになりたいという思いが強くあり、それで頼まれたらすぐに書いて送るというようにしていました。そのため、10年間ぐらいいは1週間か2週間で1本、書き上げるような生活もしていました。

○石井 ということは、今でも稽古の前には必ず本ができているのですか？

○オ 私は実は最初のころは俳優もやっていました。それで、演劇の中では俳優がいちばん難しいのではないかという俳優に対する尊敬の念を持っています。そのため、稽古に入ってから少し俳優に読んでもらい「これはこの人の個性に合わせて変えたほうがいい

い」ということで稽古場での書き直しを結構行います。

○石井 ああ、それはよくありますね。しかし、一旦は出来上がっていないと書き直しもできないということですよ。

○オ そうですね。

○石井 真面目ですね。素晴らしい。

○オ 私が特に真面目だというわけではないと思うのですが、ほんとうにこの仕事が好きで、この仕事で食べていきたいという思いがあります。普通の会社員の人のたちのように律儀な暮らしをしているわけではないと思いますが、演劇をやっていく中では一生懸命やっていきたいなと思っています。

○石井 素晴らしい。耳が痛い……

○柏木 視聴の方から質問があります。私から、おふたりに伺って行きたいと思います。オ・セヒョクさんには、パクシニャン FUN 奨学会について知りたいということ、ラサール石井さんには「そのようなシステムが日本にもありますか？」という質問です。

(※編集者注：オ・セヒョク氏は、パクシニャン FUN 奨学会 4 期奨学生)

○オ 私は大学に入った時は、あまりやりたいことがなく演劇をやる決めて学校を辞めました。それから演劇活動をして、そのあと 31 歳のときに演劇を専攻としてもう 1 回大学に入りなおしました。パク・シニャン氏という俳優がいらっしゃるのですが、その方が演劇を専攻している学生の中で、毎年、劇作を勉強している学生 1 人、演技を専攻している学生を 1 人選んで、学費や生活費の一部を支援してくれるという奨学金でした。私がこの奨学金をもらった頃には東国大学とソウル芸術大学で、そのような支援が行われていました。

私はこの場を借りてお礼を言いたい人がたくさんいるのですが、そのとき奨学金に通ったときに奨学生の歓迎ということで北海道のスキー場に行かせてもらったことがあります。パク・シニャンさんは韓国の有名な俳優ですから日本にもファンの方がいらっしゃるって、そのスキー場にファンの方たちもいらっしゃいました。その方たちはパク・シニャンさんのファンの方々ですが、私がパク・シニャン奨学生だということから、私が日本で公演するたびに……それも地方での上演のとき、また韓国での上演のときにもわざわざ公演を見に来てくださいます。しかも韓国で私の劇団が上演するときに、チケッ

トの価格が1万ウォン（日本円で1,000円程度）なのですが、日本円で1万円を置いて帰られるのです。10倍も払ってくださいます。パク・シニャンさんとは最近はお会いしていませんが心から感謝していますし、パク・シニャンさんのファンの皆さんにも感謝しています。

○**柏木** そういう個人で奨学金を行うというようなことは日本では……？

○**石井** ないですね。俳優さんがそうやって年下の俳優や作家を育てるというのはあまり聞いたことがないです。個人の名を冠した岸田國土戯曲賞とか橋田壽賀子賞などがありますが……。国からは、公演に対する助成制度はあります。文化庁が行っているのですが、その申請はすごく手続きや資料作成が大変なのです。強いて言えば、仲代達矢さんの無名塾が、私塾で月謝なしでオーディションして採った人を家で育てています。毎日やる。まず朝行って、朝ごはんを作るところから。無名塾から世に出た人は多い。それぐらいかな。

○**柏木** ありがとうございます。では次の質問です。石井さん、オさん、おふたりにお聞きします。劇評の話です。今までの作品の劇評ですごく嬉しかった劇評をおぼえていますか。それとすごく悔しかった、頭にきた劇評はありますか。

○**オ** まず嬉しかった劇評ですが、私は劇場の外で活動していて、初めて劇場で上演したときにこういう劇評をもらってとても励みになりました。「息が詰まるような劇場の文法に風穴をあけるような公演だった」この劇評にはとても勇気をもらいました。ちょっと腹が立ったのは、少し深刻なテーマを持ったフェスティバルに参加したときに、私は深刻なテーマでも笑いを入れたいほうなのでコメディを上演したのですが、その公演を見に来たある評論家が観劇後に帰る電車の中から私にメールを送ってきました。「真面目なフェスティバルでこんなふざけたことをやるなんて、おまえは批判されるべきだ」それを見て腹が立ちました。そのメールを読んだ時は、しばらく演劇以外のジャンルに行ってまた帰ってこようと思いました。

○**柏木** 石井さんはいかがですか。

○**石井** そもそも喜劇をやっているので、演劇評論家が見に来ることが少ないので、あまりないのですが、今までやったいろいろな芝居で3回同じことを言われていて、「おもちゃ箱をひっくり返したような芝居だ」と言われて、私はそれを誉め言葉だと思っています。そう言われることはとても嬉しいし、そのように作っています。

ほくは出演者それぞれがちょっと良いところがあって「立って」いるというのが好き

で、みんなにそういうシーンを作るので……スターシステムでスターの人だけが「立つ」のではなく、みんな「立ち」たいと思っていて、それを批判されることもあるし、いいと言われることもあって、ちょうどさっき紹介した『本日も休診』というお芝居はまさに田舎の町の人たちが主役で、群像劇にしたのですが、それをツイッターで韓国のイ・セチャンさんという方が「今年いちばん感銘した芝居だ」と書いてくれて、それはすごく嬉しかった。

だけど同じ芝居である大学の演劇科の教授、これがまた戯曲とか演出とかをものすごく難しい言葉で書く人なのですが、その人がものすごくダメな劇を見た。まず「役者がやる気がなさそうだ」と。本当はものすごくやる気があるのにそんなふうにかくのは失礼だと思うのですが、何よりもエッセイが原作なので、主人公のナレーションで進めているのです。最初はナレーションで人を紹介し、最後にその人たちが将来どうなったかを……映画でよくありますけど……それをすべてナレーションでやっている。それに対して「あれだけナレーションを多用するのはお客をなめている」と言われました。そんな……それじゃ朗読劇はどうなんだと思いました。ナレーションが多いからダメな演劇って、それはちょっと違うんじゃないかなと。それが今、いちばん腹が立ちます。

このお芝居は群像劇なのでロバート・アルトマン監督の『ナッシュビル』を参考に見ました。そうしたら、いとうせいこうさんが「とても、みんなが「立って」いて良い芝居で、日本のアルトマンみたいだった」と書いてくれたので、これは嬉しかった。

○**柏木** ありがとうございます。そのお芝居が明日で終わりなんですね。お疲れ様です。もう終わりの時間になってきました。まだまだ質問をいただいておりますが、取り上げられず申し訳ありません。キム・グァンさん、チャットに大学路の地図の URL を貼っていただきたいという希望が視聴者の方から来ているのですが。

○**キム** いま探して貼り付けておきます。(リンク：http://www.e-stc.or.kr/Front/pop_map_view2.asp)

○**柏木** ありがとうございます。

では、まとめになります。本日、オ・セヒョクさん、ラサール石井さん、そしてキム・グァンさん、ありがとうございます。最後に一言、コロナの状況もありながら進んでいる舞台芸術の方々へのメッセージ、また、ご自身のお気持ちを聞かせていただけますでしょうか。キム・グァンさんからお願いします。

○**キム** コロナで演劇人はみんな苦勞していると思いますが、いつかはコロナが収まっていい日が来ると思います。だから創作意欲を失わずにみんな頑張らしましょう。がん

ばれ！

○**柏木** ありがとうございます。ではラサール石井さん、お願いします。

○**石井** いま日本はなぜかわからないのですが、ものすごく感染者数が少ないです。専門家もなぜかわからないのですが、そのおかげで客席も100%入れてよくなって、久しぶりにほぼ満員のお客様の中で芝居ができるのは涙が出るほど嬉しいのです。しかし、まだ楽屋での面会はできないし、演劇関係者は一滴もみんなでお酒を飲むということはしていないのです。これはみんな徹底的に守っていて、一人でも感染者が出たら中止になってしまうので、一日も早く、ここからまた増えたりしないで、みんなが、日本から韓国、韓国から日本に行ってお酒が飲めるようになったらいいと思っています。

○**柏木** ありがとうございます。ではオ・セヒョクさん、お願いします。

○**オ** 私は演劇を始めたころから、いつも演劇の危機という言葉聞いてきました。映画とかドラマとかいろいろなジャンルがありますが、演劇を始めた時から演劇は危機に瀕している、演劇はもう無くなるのではないかと、そういう話を聞いてきました。でもコロナ禍において、映画などはけっこう新しい作品が作れなくなったり映画館にも人が行かなくなったりしていたのですが、演劇ファンはコロナ禍の中でも消毒とかマスク着用などきちんと守ってみんな見に来てくれていたのです。危機の時代にあっても演劇のお客さんたちはものすごく熱い心をもって演劇を支えてくれた。だからわれわれ演劇人はコロナの中でも映画やドラマに負けないで生き残ることができている。だから我々演劇人も矜持をもって一生懸命やっていきたいと思います。日本も韓国も。

最後に個人的なことですが、私の親しい同世代の友達がミュージカルの舞台で舞台監督をやっています。いつかは彼を主人公にした作品を作りたいと思っていたのですが、先ほどラサールさんがすでにそういう作品を作られたということを知ってとても嬉しくなりました。その話を彼にしたいと思います。

○**石井** 一度、見てみてください。

○**オ** ありがとうございます。

○**柏木** では時間になりました。本日はここで終わりたいと思います。

記録：広田 豹

2021年11月27日(土) 18:30～21:30(Zoom) 3日目

オ・セヒョク戯曲

『楽屋のお掃除』リーディング

[講師] オ・セヒョク

[リーディング] 脚本：オ・セヒョク

翻訳：洪明花

演出：柏木俊彦

出演：金恵玲／佐野陽一／実近順次／山下直哉

[アフタートーク] 講師と演出家・出演者

○**柏木** 皆さんこんばんは。日本演出者協会の柏木です、よろしくお願ひします。国際演劇交流セミナー2021・韓国特集の実行委員を務めております。本日も『韓国を知り日韓演劇の未来を探る』第2弾、「オンラインで日韓の演劇の街、下北沢と大学路（テハンノ）を繋ぐ」にご参加いただき、ありがとうございます。

私は今、下北沢におります。コロナ禍で日本への韓国の講師の方の招聘が難しい中、オンラインでつなぐ企画として、2020年に続く第2弾、韓国の若手演出家、劇作家と語り合おうというテーマで開催いたします。日韓の演劇や社会の現状を共有し、交流や発展、連携の方法を探っていけると良いと考えております。

本日も、劇作家として頭角を現し、近年ではストレートプレイだけではなくミュージカル作品の演出でも受賞するなど多様なジャンルで活躍するオ・セヒョクさんをお迎えしております。そして、日本側のキャストにて、オ・セヒョクさんの戯曲『楽屋のお掃除』のリーディングを行いたいと思っております。

早速ですが、韓国にいる講師と通訳2名の方をご紹介したいと思います。講師のオ・セヒョクさん、そして通訳の石川樹里さん、よろしくお願ひいたします。

○**オ・石川** よろしくお願ひします。

○**柏木** 日本の下北沢には、私と通訳のイ・ジヨンさんがおります。そして、この企画のコーディネーターと『楽屋のお掃除』の翻訳者の洪明花さんも現場にいらっしやっ

ます。よろしくお願ひします。

昨日は、ソウルの大学路についてご紹介いただきました。本日はまず、広田豹さんより、下北沢の街を紹介してもらおうと思っております。

その後、休憩を挟み、リーディングの上演、そしてまた休憩後に、オ・セヒョクさんとリーディング作品の演出家、出演者とのアフタートークを予定しております。

視聴で参加している方々からも色々な質問をチャットでお願いしております。お気づきの点などございましたら、チャットでご記入ください。

では早速、下北沢の街に出ている広田豹さん。

■下北沢の紹介

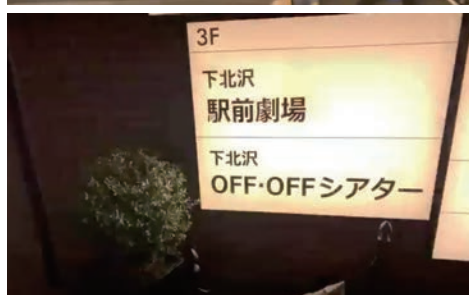
○広田 どうも、こんにちは。今、下北沢は6時半ですね。気温は11度ほどです。思ったほど寒くないですね。

今、私がいますのは、駅の近くの裏道みたいなところなんですけれども、この雑居ビルの中に、以前私が所属していた劇団が入っています。こんなところにも劇場があるんですね。

○広田 駅の近くの商店街に出てまいりました。調べましたところ、ここが世田谷区で一番、土地の値段が高いところだそうです。その一番高いところといっても、ご覧いただいても分かる通り、素朴な佇まいというか、あまり綺麗じゃないビルも建ってたりするんですね。

○広田 で、こちらが下北沢の駅です。今、いろいろ工事をしているところです。駅前すぐのところに、「駅前劇場」、それから「OFFOFFシアター」という有名な劇場があります。

○広田 下北沢という駅は、小田急線と京王線という二つの私鉄の電車がクロスしているところなので、とても交通の便がいいんですが、小田急線が最近地下化して、地下に潜りまして、駅前の広場、線路があったところがこんなに空



いているわけです。

ですから、ここをどんな風に再開発するかという事が、ひとつの問題なわけですが、下北沢の良さは、戦争の時に空襲で焼け残った地域で、細い道や行き止まりとかがすごくたくさんあります。そのおかげで、大規模なショッピングセンターができたりしなくて、駅のまわり数百メートル圏内に信号が一つもありません。つまり、この辺は、車が走らないんです。

○**広田** このマルシェというビルの中に入っていきますと、日本の演劇のメッカとも言えます、「本多劇場」という劇場があります。ちょっと行ってみます。

コロナのせいなのでしょう。劇場だけじゃなくて、テナントが入ったところなんですが、閉店してしまっているところも多い感じです。ビルを抜けていきます。この先にも、本多劇場グループさんが経営する劇場が4つ、5つ、その他にも様々な劇場があります。

何か、ご質問などございますか。

○**オ** 質問ではないのですが、日本のドラマで『下北サインデーズ』というドラマがあって好きでよく見ています。そのため、下北沢はよく見ています。

○**柏木** ちなみに、日本に来たことはありますか。

○**オ** 公演で茨城に行ったことがあります。神戸にも。それから東京にも、もちろん行ったことがあります。鳥取の劇場にも行ったことがありますし、あと、道頓堀にも行ったことがあります。

○**広田** では、そろそろ私は会場の方に戻りたいと思います。「下北沢一番街」の先に、今中継をしているアレイホールがあります。

○**柏木** 豹さん、ありがとうございました。



■『楽屋のお掃除』について

○**柏木** では、私からオ・セヒョクさんに伺いながら『楽屋のお掃除』についての作品紹介が出来れば良いと思っています。いつ頃書かれた戯曲か、伺ってもよろしいでしょうか。

○**オ** 正確には覚えていませんが、およそ5年ほど前に書いた作品です。

東京で活動している団体の方が、ソウルで『楽屋』（作：清水邦夫）を紹介したことがあります。その時、今度機会があったら『楽屋』の続編のような作品を是非オさんが書いて、『楽屋』とセットにしてフェスティバルのような形で上演しようじゃないかという提案をいただきました。

それでちょっと考えて、『楽屋』の芝居が終わったすぐ後に、『楽屋』を上演していた劇場が取り壊されるという設定の作品を上演したら面白いんじゃないかなと思って、この作品を書きました。

その頃、ちょうど大学路の地価がものすごく上がって、大学路にあった小劇場が潰れるとか追い出されるっていうことがかなりあったんですね。それで、この作品を書きました。

○**柏木** ありがとうございます。まもなく『楽屋のお掃除』のリーディングを行います。今回のリーディング台本は、韓国の状況を、原文にもとづいた形で翻訳された、セミナー用の台本です。視聴される方にも補足となると思ひまして、先に一点、作家のオ・セヒョクさんに伺いたいことがあります。

「男1」「男2」という役があります。その「男1」「男2」の役の職業が、今回は「解体屋」という名称で翻訳されて登場します。「強制撤去業者」というかっこ書きにもされていますが、日本では馴染みが薄いと思うので、「解体屋」「強制撤去業者」について教えていただけますか。

○**オ** 韓国の場合、ある建物のオーナーがその建物を取り壊して新しい建物を建てる場合には、オーナーが住人たちと直接衝突することを避けるため、立ち退きを要求する業者を別に雇うことが多いのです。

昔は、どちらかというと暴力団とかヤクザのような人がそういう仕事をしていましたが、最近は風潮が変わって、大学生がアルバイトでやっていたりとか、韓国は若い人の就職難が深刻なので、就職できない人とか、一時的なアルバイトとして、そういう仕事をやる人も増えています。

何年か前に、これは実際に韓国であった話ですが、悲しいお話がありました。一人の母親が、息子がようやく就職できたと聞いて、すごく喜んでいたんですね。母親も暮ら

しが楽ではなかったので、大手のスーパーでパートタイムの仕事をしていたんですが、そのアルバイトというか臨時職の人たちがリストラされる事態になり、労働者たちは不当解雇に反対してストライキを始めました。すると、労働者たちがストライキをやっているところに、そのストライキを鎮圧するために「用役」という人たちがやって来て、その中に息子がいた、と。

その話を僕が演劇の台本にして、韓国で上演したことがあるんですが、それも念頭にあったので、『楽屋のお掃除』にもそういうキャラクターを登場させました。

○**柏木** 韓国で「用役」と呼ばれているものが、今回、日本語で翻訳されたのが「解体業者」「強制撤去業者」ということですね。作品のポイントは、取り壊すビルを解体していく、追い出す仕事をしている人たちが出てくる、そして、清水邦夫さんの『楽屋』の続編、もしくは、オマージュされた作品ということですね。

では、リーディングの上演に入ろうと思います。その後、アフタートークで、クリエーションでの不明点や感想など、いろいろとお話をしたいと思っております。

では、これから準備に入ります。一旦休憩となります。

(休憩)

■ リーディング上演『楽屋のお掃除』

作 : オ・セヒョク

翻訳 : 洪明花

『かもめ』 翻訳 : 神西清

男1・解体屋 (強制撤去業者) : 実近順次

男2・解体屋 (強制撤去業者) : 佐野陽一

女優 : 金恵玲 (キム・ヘリョン)

歌手の義理の弟 (マネージャー) : 山下直哉

ト書き : 櫻井拓見



(編集者注 : 『楽屋のお掃除』の戯曲は韓国特集の最後に掲載あり)

■ アフタートーク

○柏木 お待たせ致しました。

○オ・石川 お疲れ様でした。

○柏木 こちらのメンバーを先に紹介したいと思います。出演してくれました「女優」役の金恵玲さんです。「男1」実近順次さんです。「男2」佐野陽一さんです。「マネージャー、歌手の義理の弟」役の山下直哉さん。それから、ト書きを読んでくれた櫻井拓見さんです。この5名とオ・セヒョクさんとで、トークを行いたいと思います。

私たちは、稽古ではマスクを付け、リーディング上演は、PCR 検査を受けて、無観客で上演を行いました。しかし、アフタートークでは密集せざるを得ないため、マスクをつけさせていただきます。

では、オ・セヒョクさんにご感想など伺いたいと思っています。

○オ 役者さんたちの表情や感情のこもった台詞が素晴らしくて、画面で観たにも関わらず、すごく引き込まれました。

僕も韓国でこの作品を演出したのですが、その時、僕が俳優さんに要求した感情の配分と、今のドラマリーディングの感情やエネルギーの配分がそっくりだったので、ちょっとびっくりしました。

実はさっき、韓国でこの作品に出演していた俳優さんたちに映像をちょっと見せたんですよ。そうしたら「あー、すごいキャスティングがいいですね、イメージにぴったり」という感想をいただきました。

○柏木 ありがとうございます。

作品に触れていきたいと思っています。

まず、どのように取り組んだのか、こちらから先にお伝えいたします。

1週間程度の限られた時間のなかでクリエーションするという方針でした。12時間くらいで作ろうと思っていたのです。しかし、読み込んでいくうちに、たくさんの疑問というか、文化の壁にぶち当たりました。

最初に出てくる「あいづら」というのは誰なのだろう。その後で出てくる「幽体離脱話法」は何なのだろう、など。そのようなことを、ひとつひとつ調べたり話し合いを行っているうちに、10時間ぐらいが過ぎました。洪明花さんにもお伺いして、私たちでも調べて、なんとか理解して読むところまでは辿り着けたとは思っています。

洪明花さんが、一番はじめに翻訳してくれた台本は、とても日本人に受け取りやすいものでした。原文にもあたってみました。そこで私たちは、洪明花さんと相談して、セ

ミナーという特性、学びの場としても考え、少し違和感が合っても、もう少しゴツゴツとした原文に近い翻訳で進んでみようということになりました。そうして、本日上演した台本が出来あがったというところです。

もしかしたら、最初に翻訳いただいた台本の方が、本当の上演をするには適している台本かなとも思いますが、自分たちが韓国の文化や演劇を知るために作った今回の台本も、私は非常に好きな台本です。立体的に立ち上げて上演したい台本だと思っています。

そのような前提がありましたので、キャストからも稽古中に出た質問や疑問など聞きたいこともたくさんあると思います。作家と話せる機会は少ないと思うので是非。山下さんからお願いします。

○山下 自分の取り組んだ役のことで質問があります。「義理の弟」という役は、「見る側」「見られる側」両方の人間でもあるのかなと思っています。自分が今「俳優をしている」とき「普段の自分である」ときと、「見る側」「見られる側」というのがすごく似ていると感じていました。俳優の本質というか、人が役を演じるという本質的なところに、取り組んでいるうちに共感が持てました。

この弟のお兄さんという存在は「見る側」の立場だと思っていまして。実際、お客さんを入れて舞台を上演するときも、お客さんは見る側であって、お兄さんとお客さんっていうのがすごく通じるところがあるのかなって、僕は個人的に思っていました。

だから、実際、もしかしたら最初からお兄さんを見ていなかったとか、最後までお兄さんはこの物語を見届けたのだろうか、などの疑問を感じるようになりました。途中からお兄さんという存在が薄れ、お客さんだけが見ているという感覚にとらわれたのですが、もしかしたら、そういうことを意識的に台本を書かれたのでしょうか。

○オ この作品をととても鋭く分析していただいたと思います。

普通、演技というと、俳優だけが演技をするものだと思われるんですが、最近、この社会で生きている人たちはすべて、自分の役を演じているんじゃないかというふうに感じています。例えば、会社に通う社員も真面目な社会人という役の仮面をかぶってるのかもしれない。例えば「義理の弟」は、本当は頭のいいシャープな人間なのかもしれませんが「歌手のマネージャー」という役を演じるために、間抜けな人間を演じてるのかもしれない。

この作品の中で「歌手」はある意味で権力者を表しています。その権力者というのは人の前に姿を現すことがない。全部他人にやらせて自分はカメラを通じて観察する。だから人の前に姿を見せる必要がないし、演技する必要がないってことですよね。

「歌手」というのは、この建物の持ち主で劇場を取り壊そうとしている人ですが、その「歌手」は結局自分で手を下すことなく、「用役」という人たち、解体業者に全部押し付けて、自分はこのうのうとカメラの後ろに隠れて覗き見ている、つまり観客のような

存在でもあります。

しかし客席に座っている観客は、舞台の上で演じている三人の人物たちが何を考え、なにに悩んでいるのか理解し、登場人物に共感できると思います。つまり「歌手」と「観客」は違う意味での観客だということです。

撤去に来た「用役」の人たちも、やはり、取り壊しにきて住人を追い出すために、チンピラやヤクザのように荒っぽい演技をしている。でも、本当は心優しい人たちなのかもしれない。劇場という空間で俳優と出会うことによって、「用役」という仮面を脱ぎ捨て、自分の素の顔、本当の顔を見せるのかもしれない。

ですから、この劇に登場する4人の人物は、お互いに自分の演技を見せ合うと同時に、自分の真の姿を見せ合う、そして、俳優になり、観客になるという、そういう関係を持っているということですね。

○山下 ありがとうございます。

○柏木 では次、佐野さんどうでしょうか

○佐野 指向が違う質問になってしまうと思うのですが、私が聞いてみたいのは、今回この戯曲が書かれた過程を知りたい。例えば、オ・セヒョクさんが全部を書き上げて、稽古場に持っていったのか、例えば、たたき台があって、それを俳優さんと一緒に作りながら現在の台本の形になったのか、など。

○オ 僕は、頭の中で作品に登場する人物を考えて、稽古が始まる前にはある程度の台本は完成させて持っていくタイプです。でも、一旦稽古場に入って俳優たちと稽古をしながら、その俳優にあったキャラクターに変え、セリフもどんどん変えていきます。

やはり俳優というのは、自分に合ったキャラクターを演じる時に一番魅力的だと思うんです。この台本では「男1」はちょっと慎重で、考え深いところがある。「男2」はちょっと荒っぽくて、怒鳴ったりとか、ちょっと単純な感じのキャラクターなのですが、最初にこの台本を韓国で上演した時、ちょうどその2人の俳優がそのようなキャラクターでした。

それから、各人物の長台詞がありますよね、モノローグ。そこは少し最初の方だけ書いておいて、俳優さんたちに「あなたが自分で本当に言いたいことは何ですか」と聞いて、考えてきてもらって、それを後でセリフにしたりしました。

○柏木 ここで割り込んで質問させてください。それは現場でどういう形で書いたのでしょうか。一度、即興で演じてもらうとか、話し合う時間をとるとか。

○オ まず僕がたたき台の台本を書いていって、こういう場面があるということを俳優さんに説明してから、僕が書いた10行ぐらいのセリフを渡します。そして、こういう場面があるから考えておいてと言って、その場면을稽古する時に、このセリフにプラスして自分の言いたいことを5分くらいしゃべってみて、というように、俳優さんが自由に楽しくできるように工夫しています。

やはり、この作品の場合は、嘘ではなくて本当に俳優が言いたいことを言ってもらった時に、作品が輝く、という部分があると思ったんです。ですから、そのようにしてもらって、実際の公演の時には、登場人物の名前も俳優の名前をそのまま使いました。

○柏木 ありがとうございます。

○山下 二人の独白はト書きだけでした。それはわざと台本には載せなかったのですか。

○洪 はい、私から回答します。ト書きだけでした。

○柏木 では次に、実近さん、どうぞ。

○実近 この作品を最初に読んだ時に、とにかく韓国のバックグラウンドを知らないと駄目だなということを感じました。その上で、いろいろ解決はしてきたんですけども、一点、聞いてみたいです。「男1」のセリフに2回ぐらい「俺は捕まるだろう」とあるんです。ニュアンスでは、政府とかそのようなものに対して都合の悪いことと言うと捕まるっていうのは分かるのですが、韓国ではどれぐらい、このことに対する危機感を感じるのでしょうか。

○オ この作品を書いて上演した当時が、朴槿恵大統領の時代です。朴槿恵大統領の当時、政府に批判的な文化人や芸術家のリストを作って、その人たちに助成金の支援をしない、審査から除外するなどの「ブラックリスト事件」というものがありました。後で知ったのですが、僕もブラックリストの中に含まれていました。

そういうことがあって、その当時に上演した作品なので、芝居を通して自分たちの言いたいことは言うけど、「こんなこと言ったら捕まっちゃうかもよ」という感じでやっていました。あと「幽体離脱」というのが先ほど出てきたのですが、あれも朴槿恵大統領が、自分がやったことを自分がやっていないような口調で話す、魂のこもっていない喋り方をすることがあって、韓国ではそれを「幽体離脱話法」と言い、その言葉が流行ったことがあります。

○実近 もう一つだけ。日本は最近、2時間を超える芝居も多いのですが、今回の45分

ぐらいの芝居はよくあるのでしょうか。

○**オ** 最近何年か、短い戯曲もけっこう増えていて、10分の戯曲を書くというのがあります。

大学路に「ソウル演劇センター」があります。そこで発行している「演劇 in (演劇人)」という Web 雑誌がありまして、僕は何年か前に編集委員をやっていました。その時に、劇作家がデビューするにはなかなか敷居が高いと感じました。長い戯曲を書かないと、なかなか劇作家としてデビューできない。それならば、若い人たちにもっと簡単にデビューできる機会を与えようじゃないか。

そこで「10分戯曲」というのを応募してもらい、Web 雑誌に載せる企画を立てたんです。多くの応募があり、演劇センターで10分演劇フェスティバルもやりましたし、今では10分戯曲が100作ほど Web 雑誌に掲載されています。

それからもう一つ、その10分演劇というのを始めたきっかけがあって、その頃、大学路というのはものすごく地価が上がって、レンタル料もすごく上がったんですね。劇場がどんどん潰れるような状況もあって、このままでは演劇ができなくなるという危機感があったんです。しかし、大学路は劇場が減る一方で、カフェ、いわゆるコーヒーショップがどんどん増えている。それだったら、コーヒーショップで10分ぐらいの芝居をやればいいんじゃないかと。お客さんは、カフェで座っているだけですから退屈するでしょう。だったら、そこで10分ぐらいの公演を無料でやらせてもらえばいいんじゃないの、という話になり、10分演劇というのを奨励しました。

○**柏木** ありがとうございます。次は恵玲さん、お願いします。

○**金** 私は在日でもあり、韓国の事情もある程度予備知識があったので、この作品を見て、このセリフはなんだろう、みたいなことは特になかったのですけれども、私が気になってるのは、今回のこのセミナーでこの戯曲が選ばれた、その経緯っていうのが知りたいです。

○**柏木** 洪明花さんに伺いましょう。

○**洪** 私の推薦もあって、オ・セヒョクさんとも話し合い、2人で決めました。『楽屋』は日本でも知られている戯曲ですし、日本と韓国で話も盛り上がると思ったからです。

○**金** 1回読んだだけで、すごい良い作品だなと思って、とても感動しました。何度も読み進めるうちに、清水邦夫さんの『楽屋』にインスピレーションを受けて書かれているという文脚もあって「この女優は、実は死んでいるんじゃないの」と思っている時期

もあつたんです。その部分については考えたことありますか。

○オ 日本でもそうかもしれませんが、韓国でも演劇を一生懸命やってる人が、周りの人に「なんで演劇なんてやってるの？」と言われても、自分では答えられないんですね。「テレビも映画もあるのに、どうして劇場で芝居なんかやってるんだ」って言われると、なかなかそれに答えられないのですけれども、ある日、僕の後輩がこんなことを言ったんです。「僕はたぶん、そういうふう生まれついたらいいかな」と。

やっぱり芝居やってる人というのは、ものすごく大変で、劇場もつぶれるかもしれない、演劇やっても食べていけないかもしれない、索漠とした社会の中ではじき出されるかもしれない。それにも関わらず、芝居が好きで好きでたまらなくて、そういうふう生まれついたらいいから、もう劇場をつぶされて、電気が消えるまで、明かりが消えるまで舞台上に立ち続けるしかない、そういうことをこの人物を通して言いたかったのだと思います。

そして、清水邦夫さんの『楽屋』が終わった後に続けて、この作品を上演することができれば、一番最後に残った「女優」と繋がりを持たせて、劇場の中と外の視点から、観客に大きな感動を与えられるんじゃないかなというふうに思いました。

○柏木 ありがとうございます。もう少し時間がありますが、ほかにございますか。

○佐野 今日いろいろお話を伺っていて、チャーホフの『かもめ』が出てきて、清水邦夫さんの『楽屋』を上演した流れでやる。そうすれば、仮にチャーホフの『かもめ』を知らない人が見たとしても、このお芝居を見た時に「あ、さっきのお芝居の内容をここで使ってる」ってことが理解できんだな、ということを感じました。

そこで、先程質問した作る過程について付随した質問になると思います。

例えば「ホットな演劇が北ヨーロッパ、西ヨーロッパである」、そういった「流行りがある」というセリフは、演劇に携わっている演劇関係者が楽しめる話題であり、もしかしたら演劇にそれほど詳しくないお客さんは、その話題とは距離があるのではないかと少し思いました。

日本で演劇を作っている、演劇関係者にウケるネタ、それは演劇関係者ではないお客さんが見たときに、なんのことだろうとなってしまうことがあり、作る側としてはその取捨選択に迷う時があります。

韓国では、日本よりも演劇を一般のお客さんがもっとよく知っているのだろうか？ この作品はどういったお客さんを想定して作っているのか？ それとも、そのようなことに関わらずに作りたいものを作るのか？ を聞きたいです。

○オ まず僕が言いたいことは、演劇界でやっていくためには、やはりチケットをお金

を払って買ってくれるお客さんのために作る、というのが第一だと考えています。

でも、この作品に関して言うと、やっぱり内輪というか、演劇をやっている人たちに向けて「自分がこれを本当に言いたいんだ」ということはすごく大きかったように思います。

でも、一般的なお客さんということ考えた時にも、演劇を知っているか知っていないかだけではなく、例えば、お医者さんであるとか、詩人であるとか、会社員さんであるとか、それぞれの専門分野や経験を持った人たちがお客さんだと思うんですね。

僕もいろんなジャンルで仕事をしていて感じるのですが、演劇よりも他のジャンル、例えば映画とかドラマなどは、お客さんの目線に合わせるというか、お客さんが何を望んでるか、そういうことをもっとしっかり考えていると思います。そういう映画とかドラマとかというメディアに演劇が勝つために、勝つというか対等にやっていくためにはどうすればいいか？ ということを僕は考えています。では、演劇にできることは何かということを見ると、やはりお客さんに他のメディアでは言えないような、何か真剣な、真摯な物語というか、テーマというか、言いたいことを伝えて、お客さんが見たあと家に持って帰って考えてもらえるような、そのような作品にしたいなというふうに思っています。

この作品には、チェーホフの『かもめ』、それから演劇人たちの話が出てくるのですが、チェーホフの作品はほとんど、時代に流されて消えていく人たちを描いています。そして『楽屋』にも、『楽屋のお掃除』も、劇場が取り壊されることによって、消えていく人たち、去っていく人たちが描かれています。その2つの消えていく人たち、流されていく人たち、そういうものを描くことによって、お客さんは実際に『かもめ』を知らなくても、人物たちに共感し、そういうものを感じて感動してくれた、というふうに韓国で公演した時には感じました。

もちろん、そう簡単にはできないし、僕もまだまだ未熟なところはありますが、できるだけお客さんに何か与えられるものを作れるように、精進していきたいと思っています。

○**柏木** ありがとうございます。視聴者の方々の質問を取り上げていきたいと思いません。

偶然にも私と同じ質問なんですけど、「女優」の長いセリフの中で「前と後ろ」というセリフがあります。(金に)そこ少し読んでもらってもいいですか。

○**金** (当該セリフを読む)「クソ野郎ども！ いいか、これはな、お前らをひっぱたいたんじゃない、お前らの後ろに潜んでいる本当のお前らをひっぱたいんだ。お前ら、どんだけ隠れているんだ？ お前らのうしろに潜むお前らは、今、この瞬間、どれほど大切なものを壊そうと企んでるんだ？ このピンタはお前らには届かない。でもお前ら

の前にいるお前らをひっぱたいたら、私一人じゃなく、この世の中の全ての私に一斉にひっぱたかれたら、我慢できなくなったお前らの前にいるお前らが、お前らの後ろにいるお前らの元に向かうだろう。お前らが前に送り出したお前らが、後ろにいるお前らをひっぱたく世の中が必ずやってくる……」

○柏木 この「前と後ろ」っていうのは、何でしょうか？ という質問です。

○オ この作品の場合、実際に会うのは女優と壊しに来た男たちですが、実際にこの男たちというのは、自分が壊したくて来ているわけではない。この人たちを呼んだのはマネージャーであり、マネージャーにこれをやらせてるのは、後ろにいる歌手なわけですよ。歌手の後ろには、もしかしたら不動産業者とか、そういう人がいるのかもしれないし、その後ろには、国の政策をやっているような公務員とか、政治家とか、そういう人がいるのかもしれない。結局、こういう社会の構造があって、実際には、一番弱い弱者たちが顔を合わせるのですが、その後ろには、もっともっと権力を持っている人が隠れているということです。さっき、用役の話をしていて、お母さんと息子が会ってしまったって話をしたのですが、やはりその息子とかお母さんの後ろには、大きい権力みたいなものがいて、その見えない権力についての話をしたかったのです。

○柏木 ありがとうございます。韓国では、「前と後ろ」という言葉で、みなさんが分かるのでしょうか？ ニュアンスは伝わるのでしょうか。

○オ この時代は朴槿恵政権の時代でした。政治の腐敗などについて国民の関心が非常に高まった時期でもあります。そして、実際に不動産の価格がものすごく高騰して、普通の人がまともに働いたのでは家に住めない。そのような状況があったため、おそらく、この作品を上演した時には、韓国のお客さんは分かっていたと思います。

○柏木 ありがとうございます。もう一つ。マネージャーのセリフで、「ヨーロッパの言葉じゃなくて自分たちのセリフを言えよ」というセリフがあります。そのセリフは、オ・セヒョクさんの想いに近いでしょうか？ という質問がありました。

○オ 僕もその時期は、やはり演劇界のこととか、ブラックリストのこととかあり、世間に、社会に向かって、ちょっと腹を立てていた時期でもあります。

何年か前に、韓国の国立劇場の1年間のラインナップを見たんですね。そうしたら、そこには全部、外国の作家とか作品ばかりで、韓国の作家の作品が全然含まれていなかった。外国で有名な賞を取った、素晴らしい戯曲を持ってきて上演するのですが、そのような作品が、また韓国の国内でも賞を取るという風になってしまうんです。そんな

ると、韓国で一生懸命戯曲を書いている劇作家や若い演劇人はどうなるんだ、と。

その時期に、また腹の立つことがありました。外国の国立劇場で上演した素晴らしい作品を映画館で上映する「ナショナルシアターライブ」というものがあります。ある飲み会に行ったら、韓国の演劇評論家に来ていて、その人が最近「ナショナルシアターライブ」を観たけど、素晴らしかったと言うんです。あんなに素晴らしい作品を映像で観られるのだから、もうあれだけ観てればいいよね、というような話をされていて、すごく腹が立ちました。

そのようなことがあり、自分自身いろいろと腹が立っていたので、この作品に反映されたのだと思います。

○**柏木** ありがとうございます。非常にグッとくる台詞、山下さんも相当な気持ちで取り組まれたと感じます。私もグッときて、戯曲は書きませんが、しっかり自分の言葉で伝えていかないといけない、という気持ちになりました。

戯曲のなかで個人的な思いを話すと、すごく勇気づけられる、演劇続けて行こうという気持ちになりました。歳を重ねていくと、障壁も色々あり、続けていいのだろうか、節目節目で思うこともあります。けれども、こういうふうにまっすぐ書いている戯曲に出会い、それをまっすぐに演じてくれる俳優たちに出会うと勇気づけられます。頑張れるひとつの戯曲に出会えたなと思っています。

今回のリーディングのメンバーで、私が創作で関わったことがあるのは佐野さんだけで、ほぼ初めて関わるメンバーでした。しかし、この戯曲には、演劇のことが書いてあり、演劇の取り組み方なども話し合い、韓国を知りたいという欲求も生まれました。この戯曲のおかげで、いいチームが組めたとも思います。

そして、国際部副部長の広田豹さんにはたくさんリサーチをしていただき、配信サポートで参加している櫻井拓見さんは丁寧にト書きを読んでもくれました。そこに、洪明花さんが支えてくれ、皆さんがこの戯曲に吸い寄せられた感覚があり、本当に『楽屋のお掃除』に出会えてよかったと思っています。もっと、日本の方々たちにも読んでもらう機会が増えるといいなと思っています。

最後に、オ・セヒョクさん。演劇の可能性についてなど、日本の方々に向けてのメッセージをお願いいたします。

○**オ** 演劇の可能性と言えるかどうかかわからないのですが、僕は20歳の時に演劇に出会って、今40歳になりました。20年間、演劇以上に強い中毒性を持ったものに出会ったことがありません。

ひとつの空間に、これまでに出会ったことない人が集まって、目の前の人間のエネルギーに感動したり、心を揺さぶられたりするという、そのようなエネルギーを持った媒体というのは他に無いと思います。だから、こういう経験はもしかしたら、例えば、人

が教会に行ったり、お寺に行ったりする行為にほとんど近いのではないかと思います。コロナ禍になった時に、映画館は何ヶ月も開けられない状況になりました。でも演劇、劇場は、厳しい時期、お客さんが減る時期はあったけれども、ずっと公演を続けていました。コロナ禍になって、人と人との距離が離れてしまう。だから逆に、人は人のエネルギーをもらいたくて、やはり劇場に来ているのではないかというように思いました。ですから、舞台の上で生きた人間がエネルギーを発散し、観客に与えられるような作品を作れば、僕はそのエネルギーに惹かれて、お客さんが来てくれると思うし、僕はそれを信じて今日も作り続けています。

今回リモートでしたけれども、毎日こうやって見守ってくださっているということ自体が、僕には希望に感じられます。この希望をずっと保ち続けられるなら、僕は死ぬまでずっと、演劇のある世界で生きていられるな、という希望を持っています。ありがとうございます。

○**柏木** ありがとうございます。コーディネートの洪明花さん、通訳のイ・ジョンさんもありありがとうございます。本日も韓国特集のご参加、ありがとうございました。

記録：櫻井拓見



ガイと背中を押された

金 恵 玲

今回の企画にお声がけいただき、オ・セヒョクさんの作品『楽屋のお掃除』の台本を送っていただきました。

読みながら、どんどん作品に引き込まれていきました。

作者であるオ・セヒョクさんの、演劇への、俳優への、劇場への、いまを生活している人々への愛がぎゅー詰まっていて、深く感動しました。

初めて読んだときの感動が、いまでも体に残っています。

翻訳劇で一番難しい部分はやはり文化的差異や習慣、社会構造の違いです。

理解しにくい台詞や状況、特定の台詞の裏に隠された意味などについて、出演者全員でよくディスカッションをしました。

私は他の出演者の方々に比べて韓国の歴史や現状、習慣についての知識があったし、出演者協会の広田さんはとてもよくご存知だったので、インターネットの記事も参照したりしながら、有意義なディスカッションができました。

139

しかし、稽古期間がとても短い中で、稽古時間のほとんどがディスカッションで終わってしまい、後半は特に焦りを感じました。

ですが、演出である柏木さん、演出者協会の広田さんが、このディスカッションの時間が企画の一番大事な部分であると仰っていて、『作品を通して作品が書かれた国のことを知る』という部分においては、とても深い話し合いができたと思っています。

いい作品は、いいディスカッションをも引き出すのだと実感しました。

この作品には色々な要素が散りばめられていて、まずは作品の冒頭のシーンの状況から、韓国でいまどんなことが起きていて、どんな問題があるのか、社会構造についてディスカッションせざるを得ないのです。

それぞれ違った立場の人たちが現れて、その人物ひとりひとりに焦点を当て、その人物の置かれている状況や心境について話し合い、その真実を探ってゆく時間のなんと贅沢なこと。

その話し合いの上にどんどん作品が立体的になっていくのを、短い時間の中で確かに感じる事ができ、演劇ができるまでの工程を、とても凝縮された時間の中で見る

ことができました。

特に印象深いことは、この作品に関わった日本側のほとんどすべての方が、作品によって勇気づけられた、と話されていたことです。

私も勇気づけられた一人です。

どう見ても合理的ではなく生産性の低い仕事をなぜやるのか、という質問に対するひとつの答えが、とてもシンプルに描かれています。

この便利すぎる世の中で、それに反することを選択することは、時に苦痛を生じさせます。

合理性が追い求められる中で、それに逆行するには、さらに強い合理性を説かなければならないような、一種の強迫観念のようなものを感じていました。

しかしこの作品を通じて、そんなことはない、ということに気付くのです。

自分の中に確かなものがあるならば、それが十分に理由になり得る。

特に多様性が語られるいまの世の中だからこそ、もっとたくさんの方に触れてほしい作品だと強く思いました。

今回のリーディング公演に参加し、もし可能ならば、同じ出演者で舞台化させたいという思いを強く感じています。

それほど手応えのある作品であり、魅力的な方々との公演でした。

韓国と日本。

様々な違いや歴史的問題はあれど、ひとつの作品を通じて語り合う時、人と人がまっすぐ向き合い、互いの状況や立場に想いを馳せ、頭を突き合わせてただ「理解しよう」と全力を注ぎこむ。

人と人がまっすぐ向き合う姿には、美しい希望が感じられます。

「人に会う」ことを「自粛」せよというコロナ禍だからこそ、より鮮明に感じられたかも知れません。

毎日劇場に通っていた女優が、劇場がなくなる日に、そこにあるすべてを美しく感じたように。

有意義な時間をありがとうございました。

きっとまた元気にお会いできますように。

海を越えて届いた勇気と希望

佐野陽一

「韓国戯曲の翻訳リーディングを通して作家ご本人と作品についてディスカッションする」という企画画のお話をいただき、最初に戯曲を読んでまず思ったのは、私が韓国の社会や政治や演劇事情についてほとんど無知であり、戯曲に描かれているそれらの内容をリーディング本番までにどれだけ知り理解することができるのかという心配、また、登場人物たちが行き場のない怒りを強く抱いているのに対し、自分は世の中に対するそこまでの怒りを持っていないように思われ、それを想像で補うことがどれだけでいいのか、実感の伴った演技ができるのかという不安、さらには、そんな不確かな演技を作家ご本人が観たときにどう思われるのだろう……という恐怖でした。

それでも、海の向こうの人たちが何を考え何に苦しみ何に笑い何に怒るのか、どうして争ったり抱き合ったりするのかということをしつづつでも想像していくことは、とても興味深く魅力的な作業でした。そしてその探求をすることで、演じる際に、自分の潜在的な、本能的な領域が刺激され、結果として思ってもみなかった身体が現れエネルギーが表出するという体験へ繋がることとなりました。「知らないから演じることができない」のではなく、「知らないことを知ろうとすることで、意識下に眠る『本当の自分』が表出してくる」という発想は、「演じる」ことの原初的な意味をあらためて自分に知らしめる経験となり、海外戯曲を演じることの可能性や意義に気付く機会となりました。

また、本作品のモチーフに「内側の自分と外側の自分」「お前らの後ろに潜んでいる本当のお前ら」というものがあり、ここに演劇ならではの「演じる」という概念が絡みます。一次的には社会に対しての表の顔と裏の顔といった意味合いで使われていますが、同時に、人間（俳優）の本当の姿やそのエネルギーに触れることができるという演劇そのものの価値を伝えるためのモチーフでもあり、本作品には演劇人へのエールが込められているのだと、リーディング上演後のディスカッションの中で作家が話してくれました。

更にディスカッションの最後には、劇場という一つの空間に出会ったことのない人たちが集まって人間のエネルギーに触れ心を動かされるという媒体は演劇以外になく、これは教会やお寺に行くことにも近い人間として根源的な行為だということ、また、コロナ禍によって人と人の距離が遠ざけられていることで人々は以前にも増して人のエネルギーに触れることを求めているのではないか、それを信じて今日も演劇

を創り続けている、といった話をされていました。演劇ほど中毒性のあるものに出会ったことがない、とも。

新型コロナによって人が集まること自体が疎まれる世の中で、演劇や舞台俳優にどれだけの価値があるのかと、私自身、立ち止まって考えてしまうこともありました。この度の海を越えた交流は、これからの演劇に勇気と希望を感じることもできる貴重な経験となりました。