

Title	現代日本演劇とシェイクスピア：安田雅弘氏 (山の手事情社主宰) に聞く
Sub Title	Shakespeare and the contemporary Japanese theatre : dialogue with Yasuda Masahiro (Yamanote Jijosha)
Author	安田, 雅弘(Yasuda, Masahiro) 小菅, 隼人(Kosuge, Hayato)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2017
Jtitle	Booklet Vol.25, (2017.) ,p.100- 132
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	The expanding Shakespearean universe 6 舞台 Theatre
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000025-0100

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

現代日本演劇とシェイクスピア

——安田雅弘氏（山の手事情社主宰）に聞く

安田 雅弘 × 小菅 隼人

はじめに

安田雅弘は、1962年生まれの演出家。都立西高を経て、早稲田大学在学中、1984年に劇団山の手事情社を結成。寺山修司（1935年生）、鈴木忠志（1939年生）、唐十郎（1940年生）、佐藤信（1943年生）など、1960年代から始まるアングラ第一世代、つかこうへい（1948年生）の第二世代、野田秀樹（1955年生）および鴻上尚史（1958年生）の第三世代を引き継ぐ演劇人として、加納幸和、平田オリザ、宮城聰とともに【P4】（ビーフォー）と呼ばれ、現代日本演劇を代表する演出家の一人である。安田は、動作と発声に対して意識的に制限を加えていく《四畳半》というスタイルで知られる。その意図は、能や歌舞伎の明確なスタイルを維持することによって発展してきた日本伝統演劇の方法と精神を、新しい視点から現代の舞台に応用することであり、その根底には安田の「教養としての演劇観」がある。

安田はまず、演劇的教養を《演劇的知》と言い表し、次のように述べる：「教養というものが持つ魅力の一つに、私たちが自由にしてくれる働きがあると思う。もつれている思考を整理してくれる快感もあるだろう。《演劇的知》という、耳慣れない教養にもそれがある。《演劇的知》とは広く演劇にまつわる教養ととらえてもらってかまわない。端的にいえばそれは〈私たちが無意識に縛っているものに気づいていく教養〉である。きわめて実践的であるところに特徴がある」（『思想』、1頁）。その上で、安田は、《演劇的知》を、①個体としての身体に気づく教養、②生活している社会に気づく教養、③歴史の中に生きていることに気づく教養、と整理している。このような捉え方は、演劇を混沌としたエネルギーの発露と捉えたアングラ演劇とは明らかに異なるものである。

安田は、『オイディプス王』やイブセン作品など西洋古典戯曲の演出に積極的に取り組み、シェイクスピア作品も数多く演出している。そのラインナップには、1995年の『ロミオとジュリエット』を皮切りに、『十二夜』『夏の夜の夢』『じゃじゃ馬ならし』『ハムレット』『タイタス・アンドロニカス』『トロイラスとクレシダ』『テンペスト』があるが、その中でも、『タイタス・アンドロニカス』は異なったバージョンで5回にわたって上演されており、山の手事情社の

2015年 山の手事情社公演「タイタス・アンドロニカス」より

左から タイタス・アンドロニカス（浦 弘毅）、タモーラ（倉品淳子）、サターニナス（佐藤拓之）、タイタスの妻（水寄真弓）、リュウシアス（川村 岳）、パプリアス（中川佐織）、マーカス・アンドロニカス（岩淵吉能）、ラヴィニア（山口笑美） 撮影 平松俊之

代表作と言っていい（「安田雅弘の実績年表」より、「山の手事情社」ホームページ掲載）。この作品は、シェイクスピアの中でも特に暴力的なアクションが際立っているが、安田版の『タイタス・アンドロニカス』は、動作と発声を意識的に制限するスタイルによって、その暴力性を芸術表現に昇華すると同時に、暴力の奥底にある本質的恐怖を浮き出させている。その意味で、歌舞伎の暴力表現と通じるものがある。

かくして、安田雅弘の演出は、舞台そのものの価値と共に、演劇が教養としても「応用」されていく実例を示している。本稿の目的は、そのような形での演劇の在り方や広がり方を、演出家から直接聞き、記録することで、単なる演劇学・シェイクスピア論を超える「応用演劇論」の一次資料を保存することにある。以下は、演劇との出会い、演劇の定義、シェイクスピア演劇の演出、演劇と未来といった問題をめぐって、安田雅弘と小菅隼人が対話を行った記録である。

演劇との出会い～時代性

小菅隼人（以下小菅）：今日は慶應義塾大学アート・センターのブックレット vol.25 のためにお話を伺います。

安田雅弘（以下安田）：よろしくお願ひします。

小菅：簡単に安田さんのプロフィールをご紹介します。演出家で、劇団山の手事情社の主宰をされています。1962年東京生まれ、早稲田大学を卒業後、1984年に劇団山の手事情社を結成されました。

安田：早稲田大学在学中に劇団を作りました。なぜかというとは8年間大学に通っていたものですから。卒業はしましたけれども（笑）。

小菅：その時代の演劇人によくあるパターンですよ（笑）。安田さんは実はわたくしと同じ年の生まれなのですが、私たちににとっての現代演劇と言いますと、まず、「アングラ四天王」がいました。寺山修司の天井棧敷、寺山は1935年生まれです。早稲田小劇場の鈴木忠志が1939年生まれ。黒テントの佐藤信が1943年生まれ。紅テントの唐十郎が1940年生まれです。いわば戦前戦中生まれ～戦後直後の育ちの方々がアングラ四天王として活躍されて、そしてその後1948年生まれのかこうへいが活躍をし、「アングラ第三世代」と呼ばれている野田秀樹が1955年生まれ、鴻上尚史が1958年生まれです。1962年生まれの安田さんは野田や鴻上が活躍しはじめた頃に大きな刺激を受けた世代です。

安田：そうですね。

小菅：そして【P4】と呼ばれた平田オリザ、加納幸和、宮城聡、そして安田雅弘。この方々がその次の世代を背負っていると言ってよろしいかと思いません。平田さんも1962年生まれ、加納さんが1960年生まれ、宮城さんが1959年生まれと、1960年代初頭、東京オリンピックの頃に生まれている世代です。1969年の安田講堂事件で小学生くらいで、学生運動に参加するところまでは行かない世代ですね。

安田：テレビではやってました。

小菅：やりましたね。あさま山荘とか。そういう時代でした。アングラを四天王が作り、それをつかこうへいが受け継ぎ、野田・鴻上がまた更に受けて、そしてその後の世代の演劇界を（安田さんらが）背負ってらっしゃいます。最初に伺いたいのは、安田さんの演劇との出会いです。どういう形で演劇と出会い、どういう形で演劇を志したのかをお聞かせいただけますでしょうか。

安田：高校時代にクラスで文化祭にお芝居をやろうということになったんですね。どっちかというと体育会系の人間だったので、正直僕はまったく興味なかったです。ただクラスの担当委員になってしまったものですから、お前も一枚噛めという感じになって。クラスで中心的に文化祭を動かそうとしてた奴らが、渋谷ジャン・ジャンのシェイクスピア・シアターの情報を仕入れてきたんですね。夏休みに勉強してたら電話がかかってきて、これからジャン・ジャンに行くからお前も来いということで、もちろん何の前知識もないですし、興味もない中でしぶしぶ（ジャン・ジャンの）地下に降りて行って、出口典雄さんの『夏の夜の夢』を拝見して、これにすごくビックリしたんですね。ご存知の通り衣装は普通の格好ですし、空間も決して広いとは言えない。でもその中で人間がいきいきと演技をしていて、演奏も生バンドが（劇場に）入っていて、CDとかレコードから流れてくる音楽じゃないんですね。ライブみたいな演劇。もちろん演劇はライブなんですけど。でも、シェイクスピアっていう文学史上の偉人でしかないと思っていたものが、こんなに生々しくいきいきとした舞台になる

んだっていうことに驚いて。たまたま文化祭では『夏の夜の夢』をやろうということにもともとなっていたので、クラスみんなで観に行っただけの印象を語り合いながら、僕らの『夏の夜の夢』の本番を作った記憶がすごくあります。ただその時もまさか将来（演劇）をやろうとは思っていません。たぶん一番大きいきっかけは大学で、早稲田じゃなかったらやってなかったと思います。大隈講堂という有名な建物がありまして、その目の前にでかい杉の木があって、そこにすごく目立つ看板で「新入生募集！ 演劇研究会」と書いてあった。体を鍛えたいなどは思ってたんですけど、早稲田の運動部に入ってレギュラーになれるほど運動神経に自信がなかったの、（演劇研究会を）のぞくだけのぞいてみようと思って。大隈講堂の裏に部室があって、そこがすごくウマが合ったというか、その雰囲気が入ったので、いつくことになりました。まず学生が自分たちで部室を管理している。早稲田ってロックアウトが普通あるんですけど、昔革マル派の方々が勝ち取ったらしくて、そこだけないですよ。部室もある、アトリエもある、更に自分たちでテントも建ててる。このテントはいずれ僕らも大きくして250人くらい入れるものになりました。そうやって自主管理している。しかも「何曜日に活動してますか？」と訊いたら、「毎日やってます」、「いつかがえばいいですか？」「来れる時に来てください」、「週一回でもいいんですか？」「いいですよ。週一回だと名前を覚えるのになかなか時間がかかるけど、それでよければ週一回で来てください」という感じだったので、じゃあちょっと様子を見てみようと思って練習を見学させていただいて、一通りやって今日はこれで終わりですとなった時に、当時2年生でいらした演出家の鈴木勝秀さんに、「安田くん今日ヒマ？」って訊かれて、「はい、ヒマですけど」と言ったら「テントに泊まって」と。自主管理なんで、ロックアウトもないから酔っ払いが時々入ってくるんですよ。テントに泊まって、酒盛りとかしながら寝袋で寝て、管理してるんだよ、興味があるなら来てくれる？と言われて、泊まって、何も分からないのに先輩たちとお酒飲んで。先輩たちは麻雀しながらお酒飲んでました。こういうアングラな雰囲気がまだあるんだあと思って、それからずっと8年間そこにいることになったということです。

小菅：安田さんは高校の時に何部だったのですか。

安田：硬式テニス部でした。

小菅：学生運動に興味があったとかそういうことでは全然ない。

安田：全然ないですね（笑）。都立西高という、昔は比較的学生の中心地だった高校だったので、部室の雰囲気が早稲田に似てたんですよ。勝手にやっていいよ、みたいなところが。つまり高校側も、そして大学側も学生を信用してくれてたんだと思います。そういう雰囲気が良くて。いちいち先生に許可を取って稽古場の教室を使うみたいなことはなくて、やりたい奴がやればいいじゃん、ただルールは作っちゃうよ、みたいな。いま考えると学生でありなが

らしっかりルールができていて、新しい劇団を作る時はこうするとか、新入生を劇団でリクルートする際にはいつから解禁にするとか、一応決まってるんですよね。3つ劇団が中にありましたので、競争関係もすごく面白かったですね。

小菅：高校の時にご覧になったシェイクスピア・シアターの『夏の夜の夢』は小学校に舞台を移したバージョンですか？

安田：いや、違うんですよ。あれはずいぶん後だと思えますね。ああいう風になるとあんま面白くないなと僕は思ってるんですけど。こんなこと言うと怒られちゃうかもしれないけど、出口さんはあの頃が一番怖いものなしというか。おそらくまったくお金にならなかったと思うんですよ。なのにはほぼ毎月新作を作っていました。(上演は)3日間くらいで、どっかにお金があったのか誰か出してくれたのか分からないんですけど。それを持続できたというのはすごいエネルギーじゃないですかね。その後もシェイクスピア・シアターのお芝居は観に行っていましたね。

小菅：大学で劇団に入ったのは、脚本をやりたかったのか、俳優をやりたかったのか、お芝居を制作したかったのか、どうなのでしょう。

安田：僕は最初から演出家になりたかったんです。渋谷ジャン・ジャンまで観に行行って演劇に興味を持った頃から、演劇関係の本を読んで、演出家っていうのは照明の人が照明をやって音響の人が音響をやるように、戯曲の解釈をする仕事だと思っていたんですね。いま考えると違うんですけど。そういうのをやりたい。極めてブッキッシュなものだろうと思ってたので、演出家になりたいと言って(演劇研究会に)入ったら、その時は何も考えてなかったんですけど、「演出家になりたい」という発言はとても危険なんですね。俺はやがて組織を作るぞという、そんなつもりはなくても「親分になるつもりだからよろしく」みたいなメッセージに先輩方には受け止められてしまって。僕ははっきり技術職だと思ってたんですけど、そうじゃなくてかなり政治的な立場なんだなということが後でわかってくる。その頃はもともと俳優をやりたいとか思ったことはなくて、演出をやりたいです、演出コースがあるならそこに入れてくださいというつもりだったんですが。

小菅：たとえば野田秀樹のように、あのとき活躍していた演劇人は、俳優もやり、脚本も書き、演出もし、と総合的に演劇に関わり、何でもやりたいという方が多かったと思いますが、安田さんはそうは思わなかった？

安田：その時はまだそこまで考えてなかったんでしょうね。ちょうど僕が浪人してる時に駒場東大前の隣の駅にある河合塾に通っていて、恥ずかしい話ですけど、毎日飲みに行ってたんです。飲みに行ってた場所が比較の変なたまり場で、松田優作が来るような店だったんですよ。そこに野田さんとこのスタッフ

の方も飲みにいらせて、駒場小劇場を占拠してやってるんだよみたいな話をいろいろかがって。そういう人もいるんだと。早稲田に入ったら、その時は早稲田「新」劇場っていう野田さんと同世代で、鈴木志志さんの影響をすごく受けた大橋宏さんが主宰してた劇団がのしてました。野田が大橋かみみたいな感じで、大橋さんのお芝居を僕らも手伝わされるので、客入れしてたら「野田秀樹が観に来てるぜ」ということもありましたね。演劇研究会の、逆にとてもいいところは、演出家になりたい、はいどうぞっていうことはなくて、スタッフやりたくても俳優からやらせるんですよ。下手ですとかやりたくないですとかじゃなくて、演劇やりたいんだつらまず俳優やってみろと。いま考えれば当然のことなんですけど。舞台上の阿吽の呼吸とかも全然分らないで音響とか照明やっても、まあ機械的にはできるかもしれないですけど、そんなに面白いことができるとも思えなくて。しぶしぶ僕も演出家になりたいけど役者をやらされることになって、やってみたら結構思い通りにいかないというか、大変なものだな、でも面白いなと思いました。その時は第三舞台にいたものですから、そこで俳優をやらせていただいて。鴻上（尚史）さんという非常に優れた演出家が主宰されてましたから、彼からもいろいろ学んだと思います。

小菅：どんな役をおやりになったか覚えてらっしゃいますか。

安田：覚えてますよ。えーつとねえ、しょうもない役名なんですけどね。「イワン・スケベビッチ・オナゴスキー」とかね。「とかね」とか言われてもハアという感じでしょうけど（笑）。『朝日のような夕日をつれて』にも少年役で出させていただきましたし。3年くらい経った時にはほぼ主役をやってたと思います。辞めますと言ったら鴻上さんすごい怒ってました。「失敗しても俺のせいにするなよ」みたいなこと言われて。でも僕はもともと演出家をやりたかったので。第三舞台も最初はすごく根本的なことをいろいろ実験しながらお芝居作ってたんですけど、ご承知の通り、僕が辞めてからと言ってもいいかもしれないですけど、徐々に売れる方向にシフトしていったんですね。もちろんそれはそれで素晴らしいことだし、実際そのシフトに沿って売れちゃいましたから、僕は手をこまねいて見てるしかなかったんですけど。演劇ってどういう魅力があるんだろうとか、演劇についてもうちょっと考えたいなという時期に、いやもう我々は売れる方に行くから、という雰囲気だった。ちょうどつかさんも辞めて、鴻上さんが入っていく隙間ができた感じだったんですね。僕は劇団を作ってここに残りますという話をして、山の手事情社を立ち上げた。

小菅：おっしゃる通りで、あの時は蜷川さんもそうでしたし、野田秀樹も鴻上尚史も、あるいは唐十郎とかあいうアングラ第一世代でさえ、非常に商業化していった。それが悪いことだとは必ずしも思いませんが、きっとそういう時代の流れだったんじゃないかと思います。高度経済成長で、万博があった後の時代。やっぱりそういうものに対してはちょっと待てよ、という気持ちはおありになったんですか。

安田：もう僕の時はおバブルでしたから、高度経済成長ははるかに超えてて、学生の間でもね、就職活動してる連中がマンションに投資して1か月で100万、200万上がったみたいな話をしてるんですよ。不健全といえば不健全。おらが春だったんでしょうね。でも僕は、それよりも世の中の大騒ぎになっている状態とは別個に、演劇のことを考えよう。早稲田の稽古場はすごく実験を続けるにはいい環境で、特に勧誘しなくても毎年若い人も入ってきましたから、そういう人たちを劇団員にし、増やしながらかんな作品を作っていこうという実験ができたんですね。

小菅：よく分かります。わたくしも1962年の生まれですから、ちょうど同じ時代を経験しています。

安田：(同世代は) すごく多いですよ、【P4】だけでなく、扉座の横内謙介さんとか、キャラメルボックスの成井豊さんとか、ちょっと違うかもしれないけど、三谷幸喜さんも同世代じゃないですかね。松尾スズキさんもそうだし。なぜかは分からないけど。

小菅：恥ずかしながら私も慶應義塾大学時代に演劇をやりたいと思ひまして、上智大学の劇団に入ったりもしたんですが、何ととっても女子学生の多い上智大学の劇団ですから、その時大流行りしてたのが『ガラスの仮面』だったのです。

安田：あっそうなんだ(笑)。

小菅：まだ連載が始まったばかりの頃だったんですね。我々よりもさらに上の世代、アングラ第一世代と呼ばれる人たちは、漫画を読むのでも『カムイ外伝』だったらいい。演劇は待ち時間がやたら多いじゃないですか。その間に漫画を読む。それで『ガラスの仮面』をみんなで読んでたんです。ああいう演技に憧れましたし。

安田：紅天女とか(笑)。

小菅：そうなんです。ああいういわゆるスタニスラフスキー・システムの演技に憧れたんですが、安田さんはああいうものからは、その後のスタイルからうかがうと遠いところにいらっしゃる。

安田：『ガラスの仮面』は後でこんなマンガがあるよってことで読んだと思うんですけど、女版／演劇版『巨人の星』だなど。読んだ時も思ったんですけど、主人公がブツブツ言っていると突然上手くなる。んなわけねえだろ、と思って。ブツブツ言うとうちくなるという変な神話を、つまり自分の頭の中でこねくり回しているといいアイデアが出てくるっていう間違ったメッセージをあんなマンガは演劇界に与えてしまったんじゃないかなと僕は思ってます。もっと四苦八

苦して色んな本読んだり色んな話聞いたり、いろいろな体験をして役作りはしていくべきものだとは僕は思ってる。材料はお前の中になんか無い、外から探して来い！ っていう考え方なので。暗いところで台本読んでブツブツ言ってるって何か出てくる。そりゃまあ貧乏に生まれて人生の苦労をさんざんしてきた彼女（北島マヤ）でこそできるのかもしれないけど、ちょっとあり得ないですよ。

小菅：安田さんが影響を受けた演劇人というのは鴻上さん？

安田：すごく影響を受けてると思いますね。やはり鴻上さんっていうのは、さっきもお話した早稲田「新」劇場の大橋さんに、敵愾心って言うんですかね、ライバル意識を持ってた。大橋さんは（こういう言い方を）嫌がるかもしれないけど、なぜか高田馬場のプロト・シアターに引っ込んでしまったので、第一線で活躍する感じじゃなくて。何かお考えがあつたのなことだと思うんですけど。その上に結局、鈴木忠志さんがいるわけですね。鈴木さんが早稲田の演劇研究会の稽古場を借りに来て、その日のうちに平台を勝手に作って、鈴木メソッドの稽古をしてる。こういう馬力が演劇には必要なんじゃないかという強力な電磁波を早稲田の学生に植えつけたと思います。つかさんも、慶應の方ですけど、早稲田でずっと活躍されてた方で、そういう「何でも自分たちでやってやるんだ」みたいな感覚があつた。たぶん大橋さんが演劇研究会にテントを導入したんだと思います。テントを立てて自分たちで芝居を作ろうよ！ みたいな。昔はそれを持って地方にも行ったそうです。その点では、その後また自分で劇団を作ってから鈴木さんには非常に色んな影響を受けることになりました。ただ演劇を始めたばかりの僕にとって、鴻上さんのものの考え方というものは面白かったですね。解答は一個じゃないよというような。一万個くらいある中から一個を選ぶつもりで演技ってものを考えろよ、これしかないなんて演技はお前ないよ、って言われて、あっそういうものなんだって。

古典演劇と演出

小菅：古典の作家や外国の演劇人の中で特に影響を受けた方はいらっしゃるんですか。シェイクスピアやギリシャ悲劇をよく読んだとか。

安田：シェイクスピア・シアターがあつたので、シェイクスピアへの興味はすごくありましたね。あの当時は小田島雄志さんが翻訳をされて、（ジャン・ジャンの）近くにパルコがあつて、そこの喫茶店でよく（小田島さんが）原稿を書いてらしたんですよ。僕もお芝居を観る前に時間が余るとそこの喫茶店に行つて「あーこんなところで書いてるんだ」とすごい親近感を持ってた。そのまま自分で（シェイクスピアを）やろうってなつた時にまず小田島さん訳のテキストを読んでイメージを作つてということはありません。海外については、ある年齢になるまで全然興味が無かつたので、もっぱら国内というか東京のすごく狭い小劇場の界限の中でやっていこう、どうしたらやっていけるのかなってことを考えてました。

小菅：安田さんの作品に話を移していきますが、安田さんの実績年表を拝見しますと、一番新しい2015年の『タイタス・アンドロニカス』、『女殺油地獄』、『テンペスト』が最初に挙がりまして、『にごりえ』、『ヘッダ・ガブラー』、『ドン・ジュアン』、『道成寺』、『ひかりごけ』、『トロイラスとクレシダ』、『傾城反魂香』などなどと続きます。ずっと拝見すると、洋の東西問わず古典作品をずいぶん演出されている。作品のチョイスに関して何かお考えがありますか。

安田：先ほどの話と関連するかもしれませんが、30代になって間もなくだと思いますが、アビニオンとかエジンバラの演劇祭に初めて出かけて行ったんですね。生活に演劇が息づいているというのはこういうことなんだと、とにかくちょっとビックリしちゃったというか。もちろんアビニオンやエジンバラは特殊な例だと思いますけども。エジンバラだったら一ヶ月に渡ってほぼ毎日1500本くらいのお芝居が行われているわけです。アビニオンでも5、600本のお芝居が行われて、とても一人で観ることができないくらいの量の演劇がその町に集まっていて、しかもそれを当然のように楽しんでいる人々がいて、同時にそれは一年間の活動を占うショーケースでもある。そこで商売をしてなんとか一年間食ってこうという人たちの集まりなんだっていうのが分かり、俳優の層もすごい厚いなと思いました。たとえば僕が一人の外国人として観に行った時に、新作で英語だともう分からないけど、たとえばモリエールやってみるとかシェイクスピアやってみると、ギリシャ悲劇だよといえば、日本でもある程度あとで捕捉することもできるわけですね、ということがまず一つあったんじゃないかなと思う。あとやっぱりヨーロッパに色々に行くようになると、僕はある時点で古典作品に名を連ねるような戯曲を自分では書くのは難しいんじゃないかなと思って。もちろん新作を書いていくっていう劇作家の一つの欲望の発露・製作の方法もあると思うんですけど。役者もやってたけどそれもやめちゃって、演出っていう作業でどこまでできるかなってところに的を絞ったので、どちらかという文学的にはある程度評価の定まったものをこの人が料理するとこんな風になるんだっていう調理の仕方は演出家の力量を示せるというか。『ハムレット』を上演して、つまんなかった。「いやハムレットって台本としてつまんねえんだよ」とは言えないじゃないですか。『ハムレット』は名作だとみんな思っているんで、それが面白く作れても、「シェイクスピアってやっぱり面白いよね」となってしまうでしょうけど、それまでの解釈とちょっと違ったものが出てきたりすれば、演出家としては力量を示せたということになる。新しい作品をやりたくないというわけではないんですけど、「書き下ろしました」というのってたぶん基本的にはまだ出来上がってないと思うので、どちらかという出来上がってるものを調理する方がチョイスも自由ですし。（新作を）やってと依頼されたらやるかもしれないですけど、僕自身はあんまり今の日本なり海外の作家の書き下ろしを上演して欲しいと言われて二つ返事で引き受けたいという欲望はないですね。ベルリンのシャウビューネのトーマス・オスターマイアーがいま恐らくヨーロッパで一番売れっ子の演出家で、別に観たいわけじゃないんですけど、どこ行ってもやってみるんですよ。

今年も4月にルーマニアのシェイクスピア・フェスティバルを観に行ったら『リチャード三世』を持ってきて、チケットが取れないくらい人気あるんですよ。こういうヨーロッパ人の熱狂を見ても、古典作品をいかに現代的に上演できるのかっていうのがヨーロッパでは一つの大きな流れなんだなって感じますね。古典作品を現代に蘇らせるっていうのは、古典作品の生命が長いということより現代人である我々が蘇らせてやってんだ、っていう感覚。日本では、全然っていうことでもないですけど、ほとんどそういう雰囲気はないので。洋モノをやるだけだと明治時代の新劇みたいなので、できれば和モノにも手を伸ばしてみようと。これも不思議なんですけど、僕も含めていまの演劇の若い世代は歌舞伎作品は手を出さないでいいものみたいになっちゃってるんですけど、そんなことはあり得ないわけですよ。ヨーロッパで考えればシェイクスピアだって能の時代で、だから能の作品『船弁慶』も作ってみましたし、近松の『傾城反魂香』は「吃又」っていうシーンでしか今は上演されていないんですけど、読んだら面白かった。劇団の事情としてわりあい女性が活躍する作品があった方がいいです。『傾城反魂香』は人形浄瑠璃はあるんですけど、歌舞伎じゃ上演していない。当時は死者は足が無いじゃなくて、逆さになるんですよ。人形ならできるんです。歌舞伎俳優じゃできないので、歌舞伎になっていないんですよ、おそらく。別に逆さにならなくてもいいだろうということで、好きな男のために死んでもまだ化けて出てくる女の悲しさとか美しさが面白いなと思った。ヒヤヒヤだったんですけど、それが結構褒めていただけたんですね、渡辺保さんとかに。まさか観にいらっしゃるとは思ってなかった。すごい小さな小屋にいらして、終わったらビューっと帰っちゃったんで、つまんなかったんだろうなと思ったら、あちこちに色々と書いてくださって。

小菅：古典と現代性の問題について後でうかがいたいと思います。たくさん作品がおありの中で、ご自分が代表作だ、一番安田雅弘らしい作品だって思われるのはどういう作品ですか。

安田：ご指摘の通り、『タイタス・アンドロニカス』はたぶん僕の中でもいくつかあるうちの代表作の一つにはなるでしょうね。この間やった『テンペスト』もそうですし、『オイディプス王』とか、あと『傾城反魂香』と『道成寺』ですね。これくらいはできるだけ要望があったらいつでも上演できるように役者の体制を整えておきたいなと思ってますけども。

山の手事情社のスタイルについて～四畳半

小菅：劇団山の手事情社というと、「スタイル」が非常によく問題にされ、そのファンも多いし、それで離れていく方もいらっしゃる。あの独特のスタイルはどう思いついて、どう作り上げたのですか。

安田：さっき申し上げたエジンバラとアビニョンに行って戻って来て考えた時に、リアリズムじゃ勝ち目無いぞと思ったんですね。何しろ役者の層の問題も

あるし、養成システムの問題もあって、こんなこと言ったら新劇の方に失礼かもしれないですけど、薄っぺらいもんだな日本のリアリズムって！ と思っちゃったんですね。特に僕らは新劇の劇団でもないですし、スタニスラフスキーの明確な方法論というのが広く浸透している集団でもないので、演技スタイルというものを真剣に考えないと。僕も第三舞台の出身なんで、いわゆる小劇場の動きっていうんですか、とにかく軽くて、大きい声出して、情念を出して、みたい。それがその後の日本の演劇界を覆うぐらいの勢力を持ったとは思うんですけども、これは海外では絶対勝てないと感じた。別に海外に行かなくてもいいじゃないかとは思うかもしれないですし、もちろん国内でも何らかの存在感は持っていたいけど、演劇を本気でやろうと思った時になかなか日本国内だけを見てると希望が持たなくて。それから5年間くらいですね、劇団の中でスタイルを模索し続けた。それこそ毎日5個くらい試しにやってみて、もちろん全部つまらない。右手しか使わないとか。左手は殺しておいて、右手で「これが『嬉しい』という表現ね」とか、いろいろ記号を決めて、じゃあ『マクベス』上演してみようと、1シーンやってみたりして。『かもめ』も。それであんま面白くねえなっていうんでまた次のアイデア、次のアイデア。ちょうど僕らが【P4】で富山県の利賀村に行き始めた頃だったと思います。あとの御三方はそれぞれある程度スタイルを明確にお持ちで、年々それが洗練されていって、「安田くんとこだけ毎年テイスト違うよね」って言われても、まだ納得できるスタイルがなかった。結局10年間利賀村へ行ったんですけど、憂鬱でした。花見の季節が本当に憂鬱で、みんなが浮かれているのが嘘みたい。何でこんな憂鬱なんだろうと思いつつながら毎年新しいスタイルを持ってって、6年目くらいに《四畳半》っていうスタイルがある程度見えてきました。それからそれをアレンジしつつ、色んな作品に対応できて、なおかつぱっと見て変な感じがするし、このやり方だったら面白いかもしれない、ってことで《四畳半》を探ってみようとなつて、まだ途上にあるっていう感じですね。飽きたらやめようと思ってます。《四畳半》じゃなくても別にいいじゃんと思ってるんで。よく言われるんですよ、いつまでやってんだよって。あれやめたら仕事依頼したいとかね(笑)。たぶん他の方にはできないので。3年前にルーマニア人に《四畳半》をやらせたら、一所懸命やってくれたんですけど、やっぱり同じものができっこないよなど。もし海外で僕だけ行って演出するということになった時に、《四畳半》からやろうとなると、何年間かかけるプロジェクトならともかく、そんなペースでいま動いてないですから。稽古が始まってひと月半で本番ねっていう感じなので、《四畳半》は外部で仕事するには得策じゃないんだなとは思ってます。

小菅：リアリズムを考える時に、やはり日本は西洋には敵わないということは確かなことのような気がします。日本のリアリズムが海外において勝負できないなっていうのが、役者の問題なのか、演出の問題なのか、あるいは脚本の問題なのかということがあるんじゃないかとは最近思っています。特に脚本の問題ですね。日本人がリアリズムの脚本でインパクトのあるものは書いてないかもしれない。

2015年 山の手事情社公演「テンペスト」より
左から プロスペロー（山本芳郎）、ステファノー（谷 洋介）、キャリバン（岩淵吉能）、
トリンキュロー（大久保美智子） 撮影 平松俊之

安田：なるほど。どこかでそれ発表なさってるんですか（笑）。衝撃の論文になると思いますよ、「日本にリアリズムが根付かないワケ」。

小菅：逆に言えばシェイクスピアであるとか、ギリシャ演劇といった古典的な作品はむしろ日本人はうまくできるかもしれない。

安田：スタニスラフスキーの『俳優の仕事』っていう本がありますけども、翻訳のせいなのか検閲のせいなのか前の『俳優修業』は日本のリアリズム界をそうとう混乱させたんだろかなとは思いますが。よかったですね、新しい翻訳が出て。明治以降、システムのちゃんと演劇を導入しようという動きは個別の劇団ではあったと思いますけれども、国家的にはないじゃないですか。音楽や美術はあれだけ留学生を出して、外国人の先生も雇ってきて教育を根付かせたのに、演劇はそこから外れちゃってる。いまだに東京藝術大学に演劇科ないですし。恐らく作ろうとしてもいま仰ったようなことでなかなか作れないんじゃないかなって思うんですよ。僕も演劇学科がある複数の大学で講師としてかかわってますけど、生徒も卒業しても就職できないので、失業者養成学科みたいになっちゃってるわけですよ。まともな親ならこんなとこ通わせないだろうと思うけど、やりたいからきて。見ているうちに情も移っちゃって。でも君ら卒業しても仕事ないよ、どうすんの？ っていう。何とかしてあげたいんですけど。カリキュラムを組んでらっしゃる教授陣の話聞いてても、演劇ってどう教えることがシステマティックなのかということについての明確な方針がなくて、具体的な話を申し上げると、まずどの大学もろくに発声練習やってないんですね。長年おつきあいしている大学の一年生の授業で、何か発声練習の講義あった？ って訊いたら「ないです」。あんまりひどいと思ったから発声の時間を設けた方がいいんじゃないですかって申し上げたら、じゃあ安田さんがやってくださいよみたいなノリなんですよ。もちろん僕もできる範囲でのこと

はやりますけど、本来は演出家で、ボイストレーナーじゃないからねと。つまり発声練習ってものの意味が浸透してない。脚本の問題ももちろんありますが、俳優とか演出の問題でもあるわけですよね。いわばですよ、発声練習っていうのは料理人の学校に行って包丁の研ぎ方を習うみたいなごくごく基礎的なことだと思うんですよ。俳優にとっては身体と声が唯一の武器ですからね。その包丁の研ぎ方も教えないで、卒業させていちおう育てましたって言われても、誰が信用するんだと。驚いたのは2年ほど前に、さる有名大学の演劇学科の俳優コースで座学の講義をした時に、終わってから学生が近づいてきて、「発声練習4年間やってないんですけど大丈夫ですか」って。ダメだよ、ダメに決まってんじゃない、何で言わないんだよ先生に、と思わず大声を出してしまって。僕を呼んでくださった先生は実技担当の方じゃなかったの、その方に伺っても、「そうなんですよ」っておっしゃるばかりで埒があかない。卒業後の就職先でもあれば、もうちょっと真剣に考えるでしょう。どういう俳優が望まれてるのかってことについて深刻に悩むと思うんだけど、世間的には俳優なんて言ってみればテレビでドラマやったりゃいいんだよねっていう感覚だし、女にだらしないんだよねとか。そのとらえ方自体もそうとう古い。演劇的な教養がないことって社会にとってどういうマイナスなんだろうっていうことを、そろそろ考えた方がいいなと思ってます。ご存知だと思いますけどイギリスでも他のヨーロッパの国々でも、人口が20万人くらいいたらその地域の劇場があって、プロの劇団かバレエかオーケストラかどれかは専属で入ってる。東京の場合、新国立劇場でさえ専属劇団がないという。驚くべきことですよ。しかも養成所はあるんですよ。養成所を出て、どうすんの。就職先ないのに何で作った？ 専属劇団なんてお金かかるからなっていうことなのかもしれないけど、その定見のなさというか、演劇だけすごくおかしいですよ。東京藝術大学の例を引くまでもなく。

演劇的教養について～『ロミオとジュリエット』

小菅：本当におっしゃるとおりです。私のいる慶應義塾大学は、早稲田大学に比べてずいぶん演劇については遅れています。というかほとんどありません。慶應義塾を創った福沢諭吉は演説とか、社交とか、そういうことには非常に熱心だった。ただ、小山内薫が一時期教えてはいましたけれども、演劇学科などは作れなかったとか作らなかったのは、これはやっぱり、福沢諭吉が歌舞音曲が嫌いだったからという説が慶應の演劇研究者の間では実しやかに囁かれています。

安田：武士ですからね、中津藩のね。武士じゃしょうがねえなあ。

小菅：ただ演説とか社交とかを言った時に演劇的知っっていうものが非常に大きな力を発揮することは明らかで、それを取り入れなかったという意味では、福沢諭吉の“罪”の方が大きいのかも知れません……こんなことという私も慶應義塾から叱られますけれども(笑)。

安田：また衝撃の論文になってしまう（笑）。

小菅：ただ、演劇的教養あるいは演劇的知の価値っていうのは、本当にこれから真剣に考えなきゃいけないと思います。幸いなことにというか、イギリスにはシェイクスピアという大きな存在があり、これが教養のチャンピオンみたいな位置にあって、シェイクスピアを知らなければ教養人ではないということは確かにある。シェイクスピアの下に演技というものもあり、文学というものもあり、あるいは社交というものもあって、非常に大きな核になっていることは大変幸いなことだと思います。そのシェイクスピアの位置に、近松あるいは歌舞伎が入れなかったといえますか入らなかったといえますか。能も入らなかった。むしろ、江戸時代は武家の教養としての能というのはありましたが。

安田：あったでしょうねえ。まったく今のお話はおっしゃるとおりで、いくつもそこから話が派生していくんですが、まず日本で一番有名な戯曲ってなんなんだろうと考えてみたんですね。恐らく『ロミオとジュリエット』なんですよ。文明や文化の無い国ならともかく、またかつてイギリスの植民地だったんならともかく、先進国でしかも二千年以上の歴史があるわけで、シェイクスピアが嫌いということではなく、代表的な戯曲が海外の作家ってどうなんだと。そうやって見回してみれば、フランスでは圧倒的にモリエールなんですよ。パレ・ロワイヤル行くとずーっとモリエールやってる。ドイツ行けばシラーとかゲーテ、必ずやってますよね。アメリカ行けばテネシー・ウィリアムズ。ロシアだったらチェーホフ、ルーマニアならカラジャレ、と各国に代表的な作家がいて、さっきおっしゃったように、まずそれが演技を作る上での基本になってる。で日本はっていうと、完全に分断されちゃって、歌舞伎は歌舞伎で在るんだと思いますし、能も能で在る、じゃあ現代演劇のお手本ってなんですかっていうと、やっぱり『ロミオとジュリエット』になってきちゃうし、歌舞伎の人とか能の人も参加できる公演でって考えてもやっぱり『ロミオとジュリエット』になってきちゃって、まずそこはそうとうな歪だと思えますね。おかしいって誰か思わないと。でも『ロミオとジュリエット』抜きに演劇について語ることも今はもうできない。僕はできればいずれ近松とかにしてっ方がいいよと思ってますけど、『ロミオとジュリエット』についてもある程度知ってないといけない。福沢諭吉さんの進めた演説とかディベートとかはイギリスでは学校教育に普通に取り入れられてますよね。演劇って人前で演技することだとみんな思ってるんですけど、それって自分じゃない人になることじゃないですか。しかも自分の言葉じゃなく、他人の書いた台本を使う。まずその前段階で、自分の言葉で自分を語る必要があるんじゃないのかと僕は思うんですね。自分を魅力的に語るができないやつがどうして俳優目指すんだよと。自分を魅力的に語るってことがいかに大変なことか、自分のことを知らないと語れないっていうことも含めて、まずそこから学生たちが全然自覚なしに大学に入ってきますから。演劇教育ってそういうことですよってお伝えすれば福沢先生も納得していただけるんじゃないですかね。

小菅：そうですね、演技抜きでのディベートとか演技抜きでの演説、あるいは演劇抜きでの演説っていうのは結局虚しいんですね。それは何も生まないところがあって、私は日本人が演説が下手、あるいはディベートが下手っていうのは結局そこに行き着くんじゃないかと思うんです。これは政治家にしても、たとえば大統領が就任したらその演説が良かろうと悪かろうと盛んに日本で報道されるわけです。そしてそれはある程度聞かせるものがあるわけです、トランプにしてもヒラリーにしてもあるいはオバマにしても。ただ、日本人の政治家の演説が、内容がいい悪いではなくてそもそもそれ自体が聞くに値するものがないというところが、これはやはり演技・演劇っていうものを知らないゆえの不幸じゃないかなあと私も思いますね。

安田：「口舌の徒」とか言われちゃうんですかね、演説が上手いと。あんまり口が上手いといい政治家じゃないみたいな雰囲気がありますからね、日本は。やっぱりエモーションを伴ってるものだと思うんですね、今おっしゃった演劇的な演説っていうのは。それはもう『ジュリアス・シーザー』を引くまでもなく、あそこで白だったものが黒に変わるわけですから、アントニウスの演説一つで。本来演説はそういう力を持っている。人を扇動することもできるし、人を留めることもできる。たとえばヒトラーみたいに国民を戦争へ向かわせちゃうこともできるわけですよね。毛沢東が文化大革命やっちゃったみたいな。何千万人も死んでしまうようなことさえ演説一つでできてしまうわけですから。もうちょっとそれを日本人は知っててもいい。10年前くらいにロンドン行った時に、まだ当時ブレア政権で、全国の高校生にシェイクスピアに触れてもらおうみたいな教育キャンペーンが進行中だったんですね。演じてもいい、リーディングでもいい、みんなで読んで話しただけでもいいらしいんですが、どの地域も学校の先生じゃ手が回らないから演劇人が駆り出されるわけですよ、予算使って。いい商売だなと思って見てましたが。驚いたのはイギリス人でさえ自国民にシェイクスピアを知ってもらうためにそうとう手間かけてる。僕らの感覚でいうとイギリスに生まれて育つと大人になった頃にみんな自然に何となくシェイクスピア知ってるようなイメージがありますが、そうじゃない。そこにそうとうな手間と金をかけてる。じゃあもし近松を代表にしましょうとか鶴屋南北を代表にしましょうっていうんだったら、それなりの予算を投下しなければいけないけど、そんなことになるわけなくて。なんか文化とか特に演劇ってほっといても生えてくる苔みたいに思われてるんでしょうね。劇場建てれば生えてくんだろ、みたいな。そんな馬鹿な。分かってて無視してんのか本当に知らないのか分からないですけど。文化官僚とかのちょっと理解しがたいところですね。

古典の現代性～言葉の力について

小菅：古典の現代性ということに話を移しますと、今まさにおっしゃった教養としての演劇の価値を復活させるというか作り出すためには、やはり安田さんのお考えだとかにかく手間暇かけなきゃ、具体的にはお金をかけなきゃダメ

だ、ほっといてできるものじゃないだろうというお考えなんです。

安田：お金が必要なのはなぜかという、我々の事務所のあるここ大田区なんですけど、いま僕らも大田区さんのご支援をいただいて小学校とか中学校でワークショップをやってるんですね。お金がかかるんです。演劇的な教養が無いと社会がどういう風に貧しくなっていくのかということについて案外日本人って無頓着です。江戸時代の方が演劇の教養が溢れてた気がするんですよ。それこそ喧嘩の時にちゃんとべらんめえ言えないっていうのは、お前分かってないね、粹じゃないよみたいな世界があったと思います。特に子どもたちですね。非常に挙動の怪しい子どもが増えているということは僕も聞いてはいて、子どもってもともと挙動が怪しいのかもしれないですけど、いま小学校とかに行くと、クラスに数人は不登校の子とかが当然のようにいて、僕らの子供のころとはずいぶん違うんだと。高校生でもワークショップやっていると、人の身体に触れないとか、触ろうとするとすぐ下手な子がいる。だいたい対人関係が下手な子って、相手の身体をマッサージして触るのも下手なんですね。たぶん触ったことないんだと思います。単純に人の身体を叩いて自分と同じように痛みを感じたり、自分と同じように喜んだり怒ったりする存在なんだっていうことを確認させてくのも演劇の教養だと思いますし。もうちょっと文学的な話でいえば、病院とか学校で扱えない問題っていうのを実は劇場が扱っているから、ヨーロッパでは劇場というものが非常に重視されているという。たとえばですよ、すごく卑近な例で言うと、「失恋しました」。実は学校とか病院って失恋については扱えないんですよ。それが何かについては教えられますでしょう。でも失恋ってのは普遍的なもの、全人類的な失意なんであって、これをどう癒すべきなのか、あるいはこれはあなた一人が悩んでいる問題ではなくてじいさんもばあさんも友達もみんな悩んでるんだよっていうことを伝えられる場所があるとしたらそれが劇場だと思うんですね。テレビかもしれないですけど。安易なラブコメみたいなのはたくさんテレビでやっていますし。でもテレビだけじゃちょっとおぼつかないかな。あと「三角関係」ね。三角関係も学校じゃ教えられないでしょ。ましてや病院でも。でも劇場なら三角関係って豊富にあるわけですよ。チャーホフの『かもめ』なんて三角関係ですよ。三角関係が2対出てくるっていう話なので。「いじめ」もですね、学校ではいじめちゃだめだよって言って、恐らく家でもいじめちゃだめだよ、ないし、いじめられたら学校の先生に言いなさいって教えてると思うんですけど、いじめるってのはそもそも非常に人間的な行為で、時に気持ちいいんですよ。だからやるんですよ。だけど、それはやっぱり卑怯な行為であるし、後味の悪さも残るんだよっていうことを同時に教えてかなきゃいけないんですが、いじめちゃだめだ、いじめられたら先生に言いなさいっていう教育ばっかしていると、「こいついじめたいな」と、もしその子が思ったとして、その自分の発想さえ否定してしまうんじゃないかなと思うんですね。で、なんとなくそういう徴候を感じるんです。自分を毛嫌いしちゃうっていうか。それが引きこもりになったり、リストカットに繋がったりするんじゃないかなと思うんです。子どもたちが精神的な幅の

広さを失っている。大学生でもですね、《漫才》の稽古を設けて、近ごろ腹を立てたことを2人で話すっていうお題を出してやってもらおうとすると、「いや、最近腹立ててないですね」とか「怒ったことないです」とか。最初はやりたくないだけなんじゃないかと思ってたんですけど、どうも聞いてみると本当に腹を立ててないらしいんですよ。だけどさあ、朝眠いのに起きるだけで腹立つじゃん、電車混んでたら腹立つだろって言うんですけど、「はあ……」みたいな感じで。つまり自分にとっての不快感というものを、明確に自分の中で位置づけることができなくなっちゃってる人がけっこう多いんじゃないかなと思って。世の中元気な人とか、お年寄りとか、パラリンピックもあって障害を持ってる方も注目されてますけど、本当に引きこもってる方とか、自殺を考えてらっしゃる方は決して少なくないと思うんですね。まあ芝居を観ればそれは治るよということはないですけども、そういう方々を増やさない予防には少なくともなるだろうと。世の中にはいろんな考え方の人がいて、みんなで手つないでトイレに行かなくてもいいんだよとか、その多様性を直に体験していただくって意味では劇場はすごく重要な場所だと思いますし、今そういう風には役割を果たせてないですよ。

小菅：ドラマの問題と、今度はシアターの問題ですね。一つは自分で表現する力がないという意味で身体表現のリテラシーが足りないのは演劇の教養がないから。あるいはエモーションの力ですね。ちゃんと怒りを表現し、またそれを読み取る力もない。あと一つは、べらんめえの話をしてくださったように、言葉の力というものを本当に信じてないし活かしてもいないのかもしれない。演劇の教養、演劇的知、演劇的力というのはきっとそういうところにあるんだろうなと思います。私の一つの持論で、そういう点では少なくとも言葉に関しては日本で一番力を持っているのは天皇陛下じゃないかと思うのです。昭和天皇の玉音放送、そして私たちの世代として大変衝撃的だったのは東日本大震災の時に今上陛下がビデオメッセージを出しましたよね。平成の玉音放送とよく言われましたけども、天皇の言葉は重みを持ってるし、聞く価値を持つ言葉を発する唯一の存在かもしれない。

安田：日本人の心情としては、浩宮さまが何かおっしゃっても僕はけっこうじーんと来ます。発する前にむちゃくちゃ気を遣ってるじゃないですか。いまの日本人は言葉を発する前にあんなにみんな気を遣わないんじゃないかな。その点で言えば、言葉を発する前の準備段階がどれだけあるかってことはとても重要で、天皇陛下がひざまずいてみなさん大丈夫ですかって言っただけでみんな泣いてるわけですから、すごい力ですよ。あと政治家で、さっきのブレアの話で言うと、ブレアさんって政治家としてどうだったのかはよく分からないですけど、彼が演説すると、なんか未来が見えるっていうか。安倍さんが話しても、この人はたぶん憲法を改正したいんだろうとか、自衛隊をもっと強くしたいんだろうってことはもちろん伝わってくるんですけど、本当はもっと色んなことを日本人に想起させてもいいと思うんですよ。この国がどうあるべきな

のかという理想や希望ですよ。もうちょっとエモーショナルに語れば、『ジュリアス・シーザー』みたいなことが起こるかもしれないですよ。政治家がエモーショナルに語ることは、戦前戦中のように、社会を不穏にする懸念があるのかもしれませんが、感情的になってほしいわけではなくて、何ていうか、この国のあり方とか、私たちの目指していくべき世界とか、そういう大きなビジョンを感じたいんですよ。「一億総活躍」ではスケールが小さすぎだと思います。ブレアを見てるとシェイクスピアを感じるなど僕は思っています。政治家っていうのは本当に口先三寸で状況を変えちゃえられるんだよ、それが政治家だよ。もちろん実行力も伴わなければいけないんでしょうけど、全部自分がやるわけじゃないですからね。そういう意味での言葉の力ってのは天皇陛下がいま一番強いんじゃないですか、大統領選を日本に持ち込めないという点においても。

小菅：またこういうことを言うと不謹慎かもしれませんが、そんな意味ではドナルド・トランプの言葉の力というのはあって、それをいまみんな日本人でさえも恐れ戦いているわけですよ。彼が発する言葉に我々の恐怖心を煽るようなところがある。日本人だと悪い意味でもあんなに恐怖心を煽る言葉を言える人っていないんじゃないか。

安田：猪瀬直樹さんとか、橋下徹さんとか、立場によってはできるんでしょうけど、トランプはこれからどうすんのか見てみないと分からないですけど、彼の最終的な選挙での課題は勝つことだから、馬鹿じゃないからどうやったらクリントンをはっきり返せるかは考えてたと思うんですよ。確かに発言は僕らからすれば過激だし、民主党はとうてい容認できないんだろうけれども、ああいふ風に言うと響く奴らがいるっていうのがすごいマーケティングじゃないですか。その通りに本当に全部やなくていいわけで、誰も別にメキシコに金出させて壁作れるとは思ってないわけだから。すごい鉦脈を掘り起こしましたよね。

小菅：話を強引に元に戻すと、そういう意味での演劇的な教養の一つの宝庫が古典作品と考えてもよろしいですか。

安田：おっしゃるとおりですね。

シェイクスピアについて～『タイタス・アンドロニカス』

小菅：もっと話を絞り、今度はシェイクスピアについてうかがいたいと思います。シェイクスピアは1564年に生まれて1616年に亡くなった、今から400年前の作家です。これを現代で上演してもインパクトを持つ、シェイクスピアの現代性を安田さんはどうお考えになりますか。やっぱり言葉の力でしょうか。

安田：言葉の力もちろんありますね。『ロミオとジュリエット』のバルコニーのシーンだって、いつまで喋ってたんだと。でも人を好きになるとあれだけの分量の衝動が人間の中に渦巻くってことですからね。別に僕じゃなくても今まで

言われてることだと思いますけど、様々な人たち、様々な階層の人々が出てくる。僕の体験からお話すると、たとえば香川県とか水戸市とか長岡市といったところで自治体の文化祭を開きたいので、劇場も落成したから市民劇の演出をしてくださいということで、10本くらい今まで作ってきて、全部シェイクスピアを使ってる。それはなぜかという、近代劇よりはもうちょっと幅が広くて、更にスケール感があるからなんですね。市民劇っていうと、もちろんオーディションすれば別でしょうけど、多い時だと70人くらい参加するんで、70人を芝居の一つにおさめなきゃいけないんですが、チェーホフじゃ無理なんですね。庭師ばかり20人も30人もいるわけにいかないし。だけどシェイクスピアだと、通行人で5人くらい使えるし、友達の友達とか、いろいろな貴族とか。すごくおさまりがいいといいますか、バランスがとりやすい。たとえばチェーホフやイプセンも真剣に考えたことがあるんですけど、こりゃ無理だ。と。(シェイクスピアは)ギリシャ時代からのスケールと、近代が持つて人間の奥底に入る力を全部包含している強さというか、鉄骨で作られている感じがします。その間にいくらかでも人がいれられる。やっぱりチェーホフだと割ときっちりした木造家屋になって、余計な人は入らないでくださいっていう感じがあるんですけど、シェイクスピアは少々シークエンスをカットしてもだいたい分かる。使い勝手がいいっていうんですかね、演出家としては。

小菅：シェイクスピアの一つの特徴的なスタイルといいますか、シェイクスピア自身が非常にこだわり続けたスタイルっていうのがあって、それは重層性や多面性ということだと思うんです。それはシェイクスピアがハムレットやオセローやリア王やマクベスといった一人の人物を描く場合でも、一面からだけではなくて、公人としての人物像、私人としての人物像、あるいは内面的な人物像という形で重層的に描く。あるいは社会を描く場合でも多面的に描くということがあると思います。どんな場合でも色々な視点からシェイクスピアは描いていく。ちょっとそれが弱点になっている場合もあって、よく言われることですが『ヴェニスの商人』のシャイロックが悪役になりきれなかったり、あるいは『ジュリアス・シーザー』で殺される側のシーザーがある意味では弱い人物、小人物として描かれたり。あるいはブルータスが奥さんの顔色をうかがったり。そこが諸刃の剣みたいなのところもありますが、もちろんプラスの面が多く、安田さんがおっしゃったように非常に大きな包容力を持ち得るということはあるのかもしれないし、現代にシェイクスピアを上演する演出家の方々っていうのはたぶんそういうところを直感的にとらえてらっしゃるかもしれません。その中で、最初に触れた『タイタス・アンドロニカス』は安田さんの本当に素晴らしい演出です。シェイクスピアの中で最も残酷な『タイタス・アンドロニカス』を取り上げようとなさったきっかけは何でしょうか？

安田：シェイクスピアやろうかっていうんで劇団員で何本か読んで中で、『タイタス・アンドロニカス』の読み合わせをして、当時は誰も知らなくて、最後のシーンでみんな笑っちゃったんですね、ひどすぎて。人の頭をパイにしちゃ

うんだとか、ラストシーンで半分くらい死んでるわけじゃないですか。これはひでえなっていうのがきっかけですね。こんなにみんな笑っちゃうくらいひどいんだったらたぶん面白くなるよって。何度もこれを作り直して、2015年のが僕の中では今のところ決定版になっています。『タイタス』は2009年にシビウ演劇祭に持っていきました。シビウに一度行かれたらいかがですか。ヨーロッパの演劇祭はいまやアビニオン・エジンバラ・シビウになっていますから。規模はむっちゃくちゃ小さくて、全部で10日間で500公演くらいしかないですけど。初めてシビウの演劇祭を観に行ったのが2007年で、その前の年にイギリスにも行って、正直すごいガッカリしてですね。たまたま野田さんが『THE BEE』をロンドンでちょうど初演したところで、蜷川さんが『タイタス・アンドロニカス』を持っていらしたんですけど、そっちの方が他のイギリスの芝居より面白いじゃねえかと。特にイギリスの芝居はほとんど手芝居になってて、あまり身体を動かさないんですね、動かせるはずなのに。ちょっとヨーロッパの芝居はなあと思ってた時に、演劇評論家の七字英輔さんが「じゃあルーマニア行く？」と言ってくださって。ドラキュラ、コマネチくらいの全然知識ないなかで行ったら、びっくりするほど面白かったですね。20何本観たうちの8割が面白かった。そんなことエジンバラでもアビニオンでもないですね。せいぜい1割か2割、2割これは面白いぞ、日本じゃ絶対観られないぞっていう作品があったらいいほう。奇跡的だったのかもしれないですけど、2007年のシビウは圧倒的に面白くて。このフェスティバルには出なきゃダメだと思ってた時に、じゃあどの作品で出る、で『タイタス・アンドロニカス』に結局なるんですけども。俳優のいろいろなバランスで決まってって。実はすごく苦しい作業で、(シビウに行く)3週間前くらいの通し稽古を観たら、僕もつまんなかったし観てる人もつまんなかったような顔をしてる。これで本当にシビウに行っているのかなと思いました。その時に劇団員に言ったのは、「シビウ演劇祭って日本じゃ無名だけど、いわば大リーグだと思えばいいよ」。大リーグでたまたま代打で一打席俺たちはもらえて、ホームランは打たなくてもいいけどヒットは打ちたいし、フォアボールでもいいから塁には出たい、三振は絶対ダメだよ。でも三振の臭いがブンブンする通し稽古で、ほとんど夜も眠れなかったですし、役者もすごく悩んで一緒に作りました。でも結果的には向こうですごく評判がよかったんですね。うまくいったくらいには思ってたら、来年も来いとか、安田こんど演出しろとか言われて。最初はリップサービスだと思ってんですけど、向こうの人ってけっこう本気で、どんどん事態が動いてくんですね。あれで僕らの中での《四畳半》のレベルが一つ上がった気がしますし、世界でっていうと大きいですけど、これはけっこう日本以外の地域でもいけるぞっていう感覚は持てたと思います。今の日本の劇場の一番の問題点は、けっこう思い切ったことを僕らがやっても、なんか反応がはつきりしないんですよ。感想がぼかんとしているというか。もちろんそれはみなさんが見慣れてないせいもあるし、さっき言った演劇のリテラシーがないというのもあるんですけど、やればやるほどやる気がなくなっていくというか自信がなくなっていく。すごく手間もかかるしお金もかかるけど、何でシビウに行くかつ

ていうとモチベーションを持ち直すためですね。向こうはすぐはつきりしてるんで。つまんなかったら帰っちゃうし、面白ければいつまでも拍手してください。僕が百言うよりもそれを役者は感じたみたいで、「やっぱり演劇は力があるんですね」「うちのお芝居って面白いんですね」と言っていました。当たり前なことだけど、(その)確認ができたっていう意味ではとても大きかったと思います。

小菅：前に『タイタス・アンドロニカス』がテレビ中継された時に、安田さんが短いインタビューをされていたのを拝見しました。その時にとても気になった、印象深いことが二つありまして、一つ目は、安田さんがおっしゃった「演劇は儀式である」。つまり参列することによって意味が出てくる、その演劇は自分を謙虚にする。とってもいい言葉だなと思ったんです。ですが、心では理解してるんですけども、理屈としてうまく理解できない。「演劇は自分を謙虚にする」とはどう考えたらいいでしょうか。

安田：その時に僕が申し上げたかどうか分かんないですけど、何の儀式かっていうと、それはこの世にない魂を舞台につれてくるっていう儀式なんですよ。それ以外に演劇って役割ないんじゃないのと僕は思ってます。何でもそうですよ。『弱虫ペダル』だって『テニスの王子様』だってこの世にない魂を出して来る。この世にない魂と出会いにみんな行くわけです。この世にない魂と出会うってことは、ある種お葬式にとっても似てて、いいお葬式って死者と出会うんですよ。大半のお葬式で僕は出会わないですけど、僕が第三舞台に入って3年目あたりの時に1年上の先輩が交通事故で亡くなったんですね。バイク事故で。劇団のみんなで岐阜県にある彼の実家に行って、みんなでお酒飲んだりしました。彼が生きてたら絶対に聞けないラジオのDJを真似した高校時代の録音とか流してくれたり。子どもの頃のアルバムを見たり。普通い見せないじゃないですか、友達には。例外は結婚相手くらいでしょう。それを見てみんなキャッキャッと笑いながら、その後で泣いてる。僕はその時その先輩がそこにいる感じがしたんですね。「やめろよ！」って出てきそう。その感じが演劇です。僕らはいま生きていて目の前のことで精いっぱいだけれども、死んだ人はたくさんいる、これから生まれてくる人もいる、同時代でまだ知り合っていない人もたくさんいるっていう視野を、死者と出会うことで感じるができるんじゃないか。そうすると目の前にある火急なことでも、いやいやそれはあくまでも目の前のことだけであって、もうちょっと幅広い視野で見ればだいたいのは大したことないよっていう気がするんですね。それがやっぱり演劇の持つ一番大きな教養だと思って、だからちゃんと死者を連れてこいってことを俳優には言います。どうやって連れてくるのかってのはまあ色々な技術がありますが。そのつもりがないんだったら俳優とか志すんじゃない、かなり恐ろしいことを我々はやろうとしている。魂を扱う仕事ですから、必ずお芝居の稽古前には参拝に行くんですけど、それは別に僕が信心深いというより、魂をある意味もてあそぶことをしてしまってるわけだから、そうとう気持ちを作ってやらな

いと人間としてひどいことをしていることになってしまうなという思いがあるわけですね。宗教家の話みたいですけど、謙虚になるってのは、幅広い視点を持つことによっていまわたしというものは宇宙の中でいけば非常に小さな、小さな存在、歴史の中でいけば一滴にも満たないような存在であるっていうことを痛感することで、いいお葬式に行った時には僕はそれを感じるんですね。先輩と活動してた時の自分を思い返したり。それと今を比べた時に、どうなんだ、俺はちゃんとやってんのかっていう気持ちにもなりますし、それがひいてはいろいろな視野につながっていく。もちろん一本観てすぐ視野が広がるってことはないと思いますが、自分が演劇やってよかったのは、たいていのことはどうってことないというか、どうでもいいよっていう気持ちになれたことですね。人間っていうのはだいたいダメだよ、だらしねえんだよ、人生なんてほとんど意味ないよといった視野を常に持っていられるので、その上で価値のあることや優れたことはなんだろうって考えられるんじゃないかなと思います。

小菅：葬式としての演劇っていうことがとても面白く、衝撃的で、それからちょっと妄想したのは、もしそうだとすればそれは悲劇のことであって、もしかしたら喜劇は結婚式だとおっしゃるのかなと。

安田：そうですね（笑）。

小菅：特に『夏の夜の夢』のことをおっしゃいましたから。ご存知のように『夏の夜の夢』はシェイクスピアが貴族の結婚式のために書いたという説もあります。結婚式ももしかしたら自分を謙虚にするためのものかもしれません。

安田：かつて結婚式の司会を何度も引き受けましたが、結婚式って、もちろん2人の出会いの場であると同時に、縦軸と横軸の交点を持つ場。縦軸は自分の家族や親戚ですよ。横軸は自分の友人や今の仕事の同僚。その交点です。なかなか普段マッチして出会うことはない。いまは色んな出し物とかお話の中ないしは歓談の中でそういうものが見えてこなくて、もうほとんど形骸化してる。月に3回も呼ばれるとご祝儀がきつみみたいなことになっちゃってるじゃないですか。いい結婚式だなんて僕が感じるのは、新郎新婦をおそらく幼いころから見てきたであろう親戚の視点がどっかに見えて、同僚の温かかったり冷たかったりする視線が同時に見えて、両者がそうだったんだ、この二人はそういう人たちのねというのを知り合えた時に一つの儀式として完成する気がします。『夏の夜の夢』は確かにおっしゃるとおり結婚式かもしれないし、喜劇はそう見ていくと結婚式としてまとめられるかもしれないですね。

小菅：演劇は人間を自由にする機能も一つはあると思いますけれども、もう一つは人間をある種の方向に儀式的に導いて枠にはめるような機能ももしかしたらあるのかもしれないと思うんです。私は安田さんのインタビューでそのことを学びました。もう一つ、その時のインタビューでおっしゃったことで大変印象

に残ったのが、「テロリストの誕生過程を描いてる」とおっしゃったことなんです。9.11のこともありますし、たぶん文字通りの意味なんでしょうけれども、直感的に正しいと思いつつも、私はそのところがうまく理屈で理解できなかった。

安田：テロリストの誕生過程と読んだことで僕にとって『タイタス・アンドロニカス』は非常に現代性を持ち得ました。あの作品の中で特に前半部分はシェイクスピアの台詞だけでなくハイナー・ミュラーの戯曲も使っていて、ミュラーの対談集が何かを読んだら、「テロリスト／テロリズムってのは、現代に残された唯一のユートピアだ」と彼が言ってたんですね。えっどうということ？ と思って考えてみたんですが、自分の命を懸けてもいいこと、気持ちと行動がぴったり合ってることって現代ではあんまない。でもテロリストたちというのは実は自分がやりたいことと行動がぴったり合っていて、それが彼の言う意味でのユートピアってことなのだろうと。テロリストってほしい悲慘なところから出てくるわけですけども、テロリストが誕生する際に、そのテロリストが何を求めているかっていうと自分の行動と気持ちが一致する結果を求めているわけですね。しかも小さな努力ですごく大きな敵を倒すことができるということもある。僕の中では何で『タイタス』が面白いかということ、国家に最も忠実な將軍だったはずのタイタスさんが、家族をひどい目に遭わされつづけて、最終的に国家に最も反逆する人になり、なおかつその息子は新たな皇帝になるんですけど、彼もたぶん間違いなくテロリストの思想を持っちゃってるんですね。ローマは崩壊するだろうなって感じます。アーロンっていう黒人の悪人が出てくるんですけど、ただ人が苦しむのが嬉しいとか、テロの現場ではよくああいいう人がいて、あれは純粋な悪意ですよ。それもちゃんと出てきてるし、すごくいまのテロの構造をうまく説明できる芝居になっている。テロリストの誕生ならば、現代性っていうことをすごく訴えられるんじゃないかなって思いました。

小菅：よく分かりました。テロリストの論理ということですね。それに関連付けて思ったのが、『タイタス』という芝居で残酷さをどう表現するかということとはきっと演出家の大きな問題になるということです。さらにもう一つは、残酷なことをされたタイタスが悲嘆・悲しみをどう表し、また自分の中に決着をつけていくか、ということも。それはきっと安田さんのスタイルと非常に大きな関連を持ってくるかと思うんですが、どうお考えですか。

安田：(残酷さを) どうやって表現するかはいろんな演出家がいろんなことをやって、ちょうどルーマニアの名門ブランドラ劇場が7、8年くらい前に日本に来て『タイタス・アンドロニカス』をやったんですけど、血みどろでね(笑)。しらけちゃう。やっぱり(舞台は)映画じゃないので、CGみたいなことをやったら絶対負けだなと思って。ピーター・ブルックが赤い布を使って、蜷川さんも同じようなことをやって、シェイクスピア・シアターは確か血を出してたと思うんですけど、これではダメだろうと。あれをどう料理するかが腕の見せどころですよ。でももうじゅうぶんに言葉でいろいろ言ってるわけです

2015年 山の手事情社公演「タイタス・アンドロニカス」より

左から ラヴィニア（山口笑美）、タイタス・アンドロニカス（浦 弘毅）、マーカス・アンドロニカス（岩淵吉能）、リュウシアス（川村 岳）、アロン（山本芳郎） 撮影 平松 俊之

よ。手を切り落とし、舌を抜いてやったと。舌を抜くっていう行為はもちろん残酷なんだけど、それよりも残酷さっていうのは実は舌を切り取る時の快感とかなんです。あるいはそうせざるをえないその人たちの生い立ちとか、あるいは思いもよらず旦那さんが殺された直後に両腕を切り落とされて舌を抜かれちゃうラヴィニアの内側をどう演技としてまず成り立たせるのか、そういうことがわりあいちゃんとできてれば、効果音は入れますけど、あとはもう切ったという記号でじゅうぶんお客さまは想像できるんじゃないですかね。ましてや本当に切ってるとは誰も思ってないし。さっき申し上げたように、でも観たいのはこの世にないラヴィニアの魂なわけですよ。あるいはそれを切り取るカIRONとかディミトリアスの魂。そいつらは作品の中にはいるわけだから、それ（魂）を探せ、どういう人間なのか考えろということはずっと役者に言ってます。タイタスの悲嘆というのも、「どう？」って訊いても、息子が殺されて、娘が再起不能な状態で戻ってきて、財産も没収されてさ、っていうのをいくら頭で想像しても本当にしょうがないので、そこはすごく稽古で追い込みますね。こんなことまで言わなくてもいいのになと思うけど、でもどうしても俳優は自分の演技でOKだと思っちゃうし、当然のことですけど自分のアイデンティティを守ろうとするわけですね。多分その守ろうとしているアイデンティティを砕かれたのがタイタスなんじゃないのかと。そのいまお前が守っている、守っていることは自覚してほしいんだけど、守っていると思っているものを穿たれて破壊されたのがタイタスなんじゃないか。そこまで行かないとたぶんタイタスは見えてこないよ、って話していくと、徐々にですけど役者は変わっていくんですが、やっぱり夜中に苦しいですと電話がかかってきます。役変えてもらえませんかとか。頑張れ、俺も苦しいから、と返すんですが。いわばシミュレーション的にタイタスになるわけで、それが役者の尊さだと僕は思ってます。お百姓さんや漁師のように野菜やさかなを具体的な糧としてみなさんに提供するわけじゃないじゃないですか。何ができるのつつつたら、やっぱり

通常の人がとうてい味わえないような精神的な状況を自分の中に作れることが俳優がみなさんに代わってしてあげられることじゃないかと思う。それが精神的な糧になるならいいなと。まさしくご指摘があった悲嘆の部分がうまくできないと、あの芝居はつまないんですね。長々と悲しいセリフを言って、観ても重たいんですけど、たぶんこれを乗り越えないと復讐の面白さに至らないって。熱いサウナに抜け出せずにずっと入ってる気持ちでやれとか、そこはすごく時間かけていろいろと喩えを使います。我々の仕事はわりあいそういう感じじゃないですか。抜け出したいけど、すごく熱いサウナにずっと入ってなきゃいけないというような。悲しみでも怒りでも、喜びでも。欧米のテレビを見てると、そういう演技をすごくちゃんとできてると思います。

小菅：先ほどの話に戻ってテロリストの残酷さ、悲嘆ということを見ると、ISISによって日本人がオレンジ色の服を着せられて、首を斬られました。

安田：後藤さんですね。

小菅：実際に放映はされませんでしたけど、ネットではいくらでも見れる環境にあったわけです。ああいう残酷さはもうリアルに起こっているわけです。演劇の中で残酷さを表現する時にああいうものを参照したりなさいますか？

安田：いや、しません(笑)。おっしゃる通り見ようと思えば見られるんだろうけど、別にそれを見てねえ、たぶん演劇としてはつまないんじゃないですか。まんまだし。

小菅：演劇を、想像力を超えるような残酷さが巷にもうあふれちゃってるわけですね。わざわざ演劇を観なくてもテレビやネットを見たらもっと残酷なものはある。

安田：どうだろう。僕は後藤さんが亡くなる映像自体は拝見してないですけど、表現はもっとすごいとこまで行かなきゃいけないんじゃないですかね、こんなこと言うと不謹慎ですけど、演技において後藤さんに負けちゃいかんぞってうか。別に家族が殺されるわけでもなく、俳優は五体満足のまま劇場から出ていくわけですから、僕らにできるのは本物以上に本当の姿ってこうなんだろうなと思わせることで、そこで現実負けちゃうんだったらもう演劇やっていく必要ないわけですよ。演劇が勝ち続けるってことはないと思いますけど、やっぱり一瞬勝つことがある。もちろんお客さんはここ(劇場)に来る前の生活も背負ってるし、帰って何食べようかなとか明日の仕事どうしようとかも当然考えながら(劇場に)入ってきて、あとは俳優たちの妄想との闘いなんですよ。俳優はとにかく嘘の世界に生きていて、この世にない魂を持ちつつ役者自身が見ている世界の中で生きてるわけですから、お客さんがふーっとその中に入って心・魂を奪われる瞬間があって、その時によりやく僕は一瞬だけ勝利するんじゃないかな。その瞬間が増えれば増えるほどさっき申し上げたようにお客

さんの視野が知らず知らず広がっていくんじゃないかなと思うんですね。

小菅：演劇の中での残酷な表現といいますともう一つ思い浮かぶのが『東海道四谷怪談』なんです。あの中でお岩さんが次々にひどいことをされて、最後は戸板につけられて川に流されるわけです。日本の演劇の中には残酷さがある意味ではあったと思います。そういった古典作品を参照したり、インスピレーションを得ることはありますか。

安田：参考までに観たりすることはありますけれども、同じことやったら歌舞伎には絶対かなわないので。ちょうど去年の11月に『女殺油地獄』をやったんですけれども、歌舞伎ではだんまりで、エロティックにやるんですね。人形もずーっと滑って、滑りながら殺していく。それやったら絶対かなわないので、与兵衛って何で人を殺さなきゃいけないかったんだろうと考えたときに、歌舞伎で観てると殺人を犯す主人公の与兵衛以外の人が善人に描かれてるんですね。善人の家庭から悪人が生まれるわけない、父親なり母親なり絶対家庭に問題あったはずだよと僕は思ってる。父親は後添えというか、先代が亡くなったんで番頭が旦那さんになったっていう家なんですね。そこでお母さんがでしゃばりなんじゃないかと。与兵衛もひどいけど、家族もひどいはずだ、周りの人もそんなに善人ばかりじゃないはずだよってなった。与兵衛って滑りっぱなしの人生なんですね。だからやっぱり『油地獄』じゃなきゃダメなんです。近松は『野菜地獄』とか『酒地獄』とかいろいろ考えたかもしれませんが、『油地獄』じゃなきゃいけないのは、たぶん与兵衛が冒頭から滑ってるから。滑って、滑って、最後唯一成功するのが殺人。彼はもう滑ってばかりいる人生から逃れたくて、その世界を切り裂いたときにいたのが殺されてしまうお吉だったんじゃないかという風に演出したんですね。それが見えたときには僕も嬉しかったです。そう考えればいままでの歌舞伎や文楽とぜんぜん違うところで勝負できるし、現代的な意味で家庭環境が与兵衛を作ったんだっていうことも見えてくる。解釈は円環するっていうか、その世界が首尾一貫していないとお芝居になりませんので、常にそういう風に考えていってますね。残酷なだけじゃやっぱりよくなくて、この世界観の中でどうやって終わるんだと。『タイタス』の時は白と黒だけで、色は絶対使わない。ラストシーンだけ赤いライトがパッとつくんですけど、その一瞬だけにして後は白黒の世界でやってこうと。鯨幕ですね。お葬式みたいな作り方をしました。

今後の展望～ローマ史劇と『リア王』

小菅：いまのお話をうかがうと、『タイタス』はもちろんローマを舞台にしたものですが、『ジュリアス・シーザー』、『アントニーとクレオパトラ』、『コロレイン』という「ローマ史劇」と呼ばれるものをぜひ安田さんの演出で連続でやったら面白いんじゃないか。先ほどの「言葉の力」のように、『ジュリアス・シーザー』ではパタッとひっくり返っちゃうわけですね。その主役の一人であったアントニーが、今度はクレオパトラの肉体に溺れていく。『コロレ

レイナス』もタイタスとは別の意味でローマに裏切られてローマに反逆してまたローマに裏切られるという構図があるわけで、私は安田さんの芝居にとっても合っているとひそかに思ってるんですが、今後のご計画は。

安田：ちょうど『コリオレイナス』、『ジュリアス・シーザー』、『アントニーとクレオパトラ』3本立てを、バルセロナで3、4年前に観ました。いま売れっ子のオランダ人演出家イヴォ・ヴァン・ホーヴェが6時間くらいかけて英語でやってて。その方が作ったモリエールの『人間ざらい』をパリで観てて、すごい面白い演出をするなと思ったんです。なぜかっていうと必ず映像を使うんですよ。舞台上の俳優を撮るんですね。それがアップで画面に出てるんで、袖を向いてても、アップで顔が見える。そういう映像を駆使する人で。その3本立てもすごくて、バルセロナのいちばん大きい劇場で、入ると舞台がホテルのロビーみたいになってるんですね。たくさんソファが並んで、クロックみたいなものもあって、どうもコーヒーとか本当に淹れてるらしい。で『コリオレイナス』が始まってしばらくしてからかな、休憩時間に舞台にどうぞ上がってきてくださいとテロップが流れるんですよ。3分の1ぐらいの人が騙されてもいいやと思ってゾロゾロと行って座ってコーヒーとか飲んでるんですね。そうすると次の幕で彼らはローマ市民になっちゃうんですよ。役者の邪魔をする人もいないし、役者がここに立つと決まってる場所は入れないようになって、役者がそこでまたアップになったら周りに人が無責任にいる。アメリカの大統領選挙って必ず後ろに人がいるじゃないですか。あんな感じでコーヒー飲んだりしてるんですね。それを延々と、『アントニーとクレオパトラ』のときはさすがにお客さんを客席に戻しましたけど。こんなことやれるんだ！ って。6時に始まって終わったのが12時。それ日本でやろうよっつってもなかなか色んな意味で難しいでしょうね。

小菅：でもおやりになったらいい。もう一つシェイクスピアの作品で安田演出を観たいとすれば、『リア王』ですね。

安田：あー。

小菅：いわゆる朦朧とした老人が出てきて、しかもその中では残酷な目をえぐり出すような芝居がある。いまのお話を聞いても、参列するものとしての演劇ということについては、『リア王』はとても大きい現代的な問題を含んでいるように思います。

安田：日本は特にね。車を運転してたお年寄りが歩道に乗り上げて2人死んだとかって聞くと、誰も悪くないんだろうけどなあ。

小菅：もしかしたらリアってああいう存在かもしれませんね。(意図もなく)殺しちゃうような。ぜひ安田さんにおやりになっていただけたらいいんじゃない

かなと願っています。

演劇の今後～ライブとメディア

小菅：最後に演劇のこれからってところに話を移したいと思います。伝統的な演劇学者、あるいは演劇人から色んな話をうかがっていても、我々が劇場へわざわざ足を運び、そしてそこでその俳優たちと空間を同じくして演劇を受容するという演劇特有の価値は、テレビの体験とか3Dとかそういうものとは違うのだと思うのですが、果たしてそれは本当かなあ？ と思っています。演劇人としてはどうお考えですか。

安田：いやだから、お葬式をテレビ中継で見て参列してる気持ちになれますかってことだと僕は思うんです。お葬式は知り合いだと行かなきゃいけないじゃないですか。後でビデオで見ときますんでってわけにはいかない。結婚式もそうですけどね。来いよ、とにかくお前来て立ち会えよと。さっき申し上げたようなこの世にない魂と出会うレベルのものに出会おうとすると、なかなかいまのテレビが情報量が多いつつても、言っちゃなんだけどたかが知れてる。においまでは分からないですし。もちろん演技したいんですよ。お芝居したいんですけど、俳優がどういう呼吸してんのかということが、テレビじゃやっぱ分からない、周りも見えない、見たいことも見えない。でも言っちゃなんだけどいまの大半の演劇はテレビでやりゃいいじゃねえかと逆に思うんですね。別にわざわざ劇場に観に行く必要ねえだろこんなの、座席に企画書置いてくればそれ読んで帰るよっていう。それでいくと、この声と身体がなかったらこんな魂には絶対出会えなかったぞっていう俳優を作てかなきゃいけない。お客さんもできればそれを読み取れるようにならなきゃいけない。そこがちょっと大きい問題ですよ、リテラシーの乏しさ。じゃあさどこで一体リテラシー手に入れるんだよっていう。小中学校でも授業ないじゃないですか。たぶん文科省が入れる余裕も今ないと思うんですよ。誰を教師にするんだっていうのもあるし、誰がカリキュラム考えるんだよっていうのもあるけど。でも明らかに人の身体とか人の声について鈍感になってると思うんですよ。昔だったら原っぱで友達と遊んで、本当にこいつ痛いのかとか、こいつ困ってるのかとか、本当は実は元気なのかとかということが相手を見て、色んなことを感知できる能力ってあったと思うんですけど、今ほんとにみんな驚くほどゲームしかしてない。ゲームのリテラシーは実はすごく進んでんのかもしれないけど、外交交渉とかでやられちゃうんじゃないかなって。「お前の不安は見えちゃってるよ」ってね。それを分かった上でいろいろやりとりするのが政治とか外交の世界だとすれば、国益にも反するような気はします。僕が魂を連れてくるんだなって一番感じるのは能です。本当に侍がいる。それはテレビドラマとか映画とかでカツラをつけた俳優さんがやった演技とは全然違うわけですよ。変な話ですけどね。面をつけて、しかも衣装でだいたい覆ってしまってるわけだから、ある種の生々しさは全然ないんですけど、湯気が出るような侍・武士だと思う。そういういくつかの体験で僕の中にもリテラシーが

育まれていったのかなと思うと、なかなかちょっと一足飛びには無理でしょうね、今の日本では。

小菅：もう一つ確認させていただきたいのが、お葬式にビデオ参加は無いだろうとは確かに直感的に分かるのです。それは何故無いのでしょうかね。どうしてそこに行かなきゃいけないのでしょうか。

安田：情報量が少ないからですね。単純にそう思ってます。今後4Kや3Dの画面が出てくるかもしれないけど、あくまで視覚の一部でしかないじゃないですか。たとえば周りの奴が興奮してるから面白いというものもあるわけです。それはロシアで感じました。モスクワってどこ行っても満員なんですよ。ガラガラだなんて思ったことが本当になくて、思いつきでここに観に行こうって行っても必ず満員。最近そうでもなくなったという話は聞きましたが。ロシアは日本とぜんぜん環境が違って、彼らはもう新聞やテレビを日本人ほど信用してないんですね。ご存知のとおり台本にもかつてはきびしい検閲があったんです。だけど演技って検閲できないんですよ。たとえばいまの政治を揶揄してるようなセリフがあったとして、役者がある身振りをして、あ、お腹のふくれたあの政治家だと分かった瞬間にお客さんがドッと笑うんですね。それは社会主義政権の下で生きている窒息しそうな人々にとってみると人間性回復の場なんですね。あ、そうか、テレビや新聞では一言も言わないけど、あの政治家が怪しいってことはみんな知ってるんだ、あいつが浮気してるってことはみんな知ってるんだ、笑えるんだ、と分かるんですね。まあ確かにテレビ中継で撮ってドッとウケてんのを観てというのもあるけど、それはたぶん全然違うと思うんですよ。いま地デジではなくなっちゃいましたけど劇場中継とかもですね、もうちょっと工夫あんじゃないの、と。テレビで撮るとなるとどこの放送局でも機関銃みたいなカメラを何本も持ち込むんですよ。セリフもちょっと放送的に引っかかるんでこれを変えてくださいとかなんとかなって。で撮ってこれかい。もうちょっとやろうよ、そこまで技術あんだからさ。うちが撮影会社に頼んで撮ってる映像の方がはるかに面白いぞ。そう考えていくとテレビの方々に思い入れとかリテラシーが足りないんだと思いますね。彼らは技術で撮れると思ってんだけど、撮る側の想いの方が重要でその想いを昇華したところに技術がないと。

小菅：ゲキ×シネをやってる劇団新感線のプロデューサーの金沢尚信さんに、アート・センターのニューズレターのためにインタビューをしたことがあります【Artlet. Vol. 44 掲載】。彼はゲキ×シネのプロデューサーですから、メディア化された演劇にとっても思い入れがあるわけです。カメラを何十台も持ち込んでの方が、劇場で観るよりもはるかに情報量が多い。それはアップで寄れて色々な角度から撮れて、劇場のある座席に固定された観客よりもずっと情報量が多く撮れるからです。その意味では、ゲキ×シネや、またナショナルシアターライブも、並行した一つの演劇としてありうるものかもしれない。

安田：ありうるでしょうね。ナショナルシアターライブのバービカンの『ハムレット』を（映画館で）観たんですが、ベネディクト・カンバーバッチの。バービカンに行こうと思ったら何十万もかかりますからね、チケットとれないかもしれないし。2千円くらいで観れるんだったらいいな、安いなと思いました。ただちょっと考えなきゃいけないのは劇場のサイズなんですよ。新感線さんがおやりになるのは1000人以上入るところでしょうし、一番後ろのC席とかだったら正直映画で観た方がいいですよそれは。オペラグラス持って観てるお客さんが何を求めに行ってるのかっていうと、この世にない魂と出会うなんて全然思っなくて、有名人と一緒に呼吸できるってことを求めているわけですよ。それも劇場が持っている一つの重要なファクターだと思う。僕が追求してないだけで。有名人と一緒に呼吸したいと思わせたいなどはあんま思ったくない。でも新感線さんとか、ナショナルシアターライブをやってる方はそういう思いがあるんでしょうし、いまどの県どの市にもホールがあって、大ホールって1500人くらい入るんです。ある芝居を作ってた時にふと思ったんですが1500人収容のところに一人真ん中にポツンと立って、顔の表情なんか分かるわけないだろう、何でこれこんなにはびこっちゃったんだろうと考えたら、やっぱね、有名人が出てくるために作ったんですよ。有名人ならばだいたい顔知ってるから、なんとなく困った顔してるんだろうとかいうリテラシーが働くんですけど、僕らのような誰も知らない劇団が出てきて1500人のところでやっても分かるわけがなくて、でっかいとこでさせていただく時は逆に客席250人くらいに縮小してくださいと言ってます。あれは商業演劇しか有名人が出るってことを前提として設計されてる劇場なんです。ここで演劇やるうなんてこと普通に考えちゃダメ。その設計図のなかにはこの世にない魂を連れてくるなんてことはまったく考えられてなくて、そういうの考えてんなら小劇場でやってよぐらいの軽い発想しかなくて、ずいぶんお客さんの扱ひも軽んじられてる。そういうのは結局お金に繋がっちゃうことなんで、そう簡単にプロデューサーの方が少人数でいいですっていうわけにいかないと思いますけど。今年もシビウの演劇祭を観に行っただけですね。そしたらグロトフスキーの影響を受けてるポーランドの劇団が2つくらい来てて、そのうちの一つがポーランドでやる時は40人くらいしか入れないんだよと言って。何でって訊いたら、俺が作ってる芝居は40人くらいにしか伝わらないから。芝居には15、6人出てるんですけどね。（その規模の）アトリエで普段はやってる。シビウでは200人入ってたんです。それでもけっこう近いぞぐいぐい来るなと思って観てたんですけど、いやこれじゃとうてい俺の伝えたいことはやれないんだと相手は言ってる。へーよくそれでやってけるねっていう気持ちになったんですが、それはいまの演劇やってるやつも含めた日本人がまったく失ってしまった感性で、僕らは非常に鈍感なんだなって感じました。これで充分じゃんって思っちゃってた。しかもその芝居もなんかすごく変で、100万人のアルメニア人虐殺を描いてるんですが、一切セリフは無いんですよ。ずっと芝居のために作曲された歌を歌ってんです。歴史上虐殺があったってことは知ってますけど、よくは知らなかったから、考えてください、100万人の一人の命が書物の

1 ページだとしたら 100 万ページですよ、読めますか？ って言われて。そうか、と。100 万人だとね、アウシュビッツとか文化大革命とかいろいろ聞くと大した数字じゃねえなって思うけど、一人 1 ページでも 100 万ページの書物が書いて、恐らく一人一人の人生は書物 1 ページじゃ絶対書ききれないでしょうから、虐殺ってのはそういうことなんだと思って。それを嘆くような歌がずっと暗闇から流れてるなかで女がいたぶられたり、殺されたり、犯されたりっていうことをやってる。見た目はすごい残酷です。ずっと鎮魂の歌が流れて。じゅうぶん面白いんですけど、変な芝居。そういうことを考えられる環境が実験的にでもいま日本にあるかっていうとないんですよ。ちょうど今年の 9 月にうちの劇団の中で、外部の若い演出家を使っていいから、小作品を作りなさいという課題を出して、6 つくらい作ったんですね。そんなに広くないアトリエで上演して、その公演自体が面白いつまらないというのもあったんですけど、演出家って実は育ちにくいなと思いました。僕自身ずっと早稲田に寄生虫のように 8 年間もいたから、実験を繰り返してある程度自分のやり方に自信を持てるようになりましたけど、いまの若い演出家でじゃあお芝居やろうって劇場を借りて芝居作ると 100 万くらいかかるんですね。みんなで手分けして払おうよっていても、ボカんと赤字が出たらたぶん二度とやらないんじゃないかな。逆に失敗させることも含めて演出家を育てることって、これ国家で本来はやるべきことじゃないのかなと。言っちゃなんですけど、初演出作品なんて失敗作に決まってるわけですよ。失敗すりゃいいっていうんじゃないですけど、みんな必ず成功を求めてやっていますからね。でも失敗する場所を作っというとやらないと、絶対演出家なんて育たないよなと思って。見ず知らずの俳優と付き合っって一個のお芝居を作っていくことだとか、先日の企画でうちがやったように終演後お客さんから感想をうかがう機会もないし。何でこんなお金のない劇団が国家が本来やるべき実験をやらなきゃいけないんだろってちょっと不満に思ったんですけど、ただ実際にほっとして誰かやるかっていうといないので、やってくしかない。演劇祭とか盛んで色んなところでやっていますが、そこに至るまでの演出家ってやっぱりなかなかいま育てられないし、ちょっと出てくるとみんなもてはやすんですけど、見てると 4、5 年でいなくなるんですよ。どうすればいいのか。

地域と演劇～演劇 J リーグ構想

小菅：話が一番最初に戻ってきますけれども、いわゆるアングラ第一世代、つかこうへいの世代、第三世代、それからそれを受けた【P4】の世代という時には確かに演劇的な熱気みたいなものが特に東京においてあったと思います。それがいまあるかどうか。慶應義塾大学のアート・センターには土方巽アーカイヴがございまして、土方巽を中心にした暗黒舞踏の資料をたくさん集めています。もちろん暗黒舞踏も 1959 年に起こり、それから 1970 年くらいがピーク、と言うと叱られるんですけども。

安田：まあ、でもそうですね。

小菅：そのくらいがずっと熱い想いがあったんですね。そういう熱い想いをもう一回東京に呼び戻すことができるのかどうか、あるいはどうしたらいいのか。でも国家が介入するとロクなことがないような気がしないではないですし、また豊洲みたいなことに、盛り土が無かったみたいなことになりかねない（笑）。

安田：あそこ演劇の稽古場なら使えると思うんですけどね。

小菅：そうですね。豊洲を稽古場に。

安田：欲しかったんだあ、広い場所。

小菅：文化施設にするといいですね。

安田：いやまあそうはいかないでしょうけど。国立スポーツセンターはあるけど俳優やスタッフや演出家を養成する国立演劇センターはないんですよ。私的な劇団の養成所はたくさんあるんだけど、新国立劇場の養成所はそのように機能しているとは思えないし。そもそも役者についての概念が明確じゃないんだと思います。いまの日本の見識の無い国家が介入してくるとつまらないことやるかもしれないですけど、国家じゃなくても僕は大田区なら大田区でもいいんですよ。大田区は70万の人が住んで、区立劇団が本来ならあるべきですけど、一切ないですよ。でも劇場はあるんですよ。いま言ったようなことがまず大田区でできるといいなあと思います。やっぱり啓蒙は必要なんじゃないですかね。こういう（アート・センターの）書物になっていくことも重要です。

小菅：既に色んなところで公演はされていますけれども、たとえば鈴木忠志が利賀へ行ったようにこれから地方に出ていくことも考えていらっしゃるんですか。

安田：地方にはずっと毎年のように、たとえば香川県だったら20年以上行っています。でも僕は東京出身なんで、やっぱりよそ者なんですよ。もし僕が香川県出身って分かったら、たぶん一気にどっかの劇場をまかせてくれると思うんですけども。別にいいじゃん、サッカー日本代表の監督なんて日本人じゃねえんだしって思うんだけど、そこまでの文化がまだ育ってない。地方へ行った人たち見ててもけっこう苦勞していますね。役者の立場で考えると、東京だとバイトしながら俳優みたいな人ってたくさんいるので許容されてるんですけど、地方に行けば行くほど、あんた誰？ になる。「俳優やっています」と言えば「どうやって食ってんの？」と返される。偏見といいますか。うまくやるとしたらそれこそサッカーみたいに各地域に色んなチームがおらが村の芝居、おらが町の劇団として活動して、どっかで競い合うとかすれば、大学出た後の就職先にもなりますし。

小菅：演劇Jリーグ構想ってのはいいじゃないですか。実現すればそれは素晴

らしいと思う。

安田：でもやっぱり住民がお芝居観たいとかお芝居が必要だって思う状況を作らないと。自治体なり国なりが金を出すにしても、必ずその根拠ってのが必要になってくるんで。理論的な根拠は僕らの方で提出できますけど、賛同してくれる方がいないとね。

小菅：そうですね。でも、需要が供給を生むよりも供給が需要を生むって信じてもいいんじゃないかと思います。供給し続けることによって、需要が創出されることもありうる。

安田：ありえますよね。すごく時間がかかるとは思いますが。子どもからお芝居に慣れさせていくっていうのは、僕も SPAC（静岡県舞台芸術センター）で何回か芝居作らせていただけてますが、まあご苦労は大変なものですよ。偉いんですよ、県内の中高生をとにかく3年間に一回は SPAC に来てもらうように教育委員会も含めてすごい手間をかけて、バスをチャーターして呼んでくる。10年目くらいかな。成果が出るといいですよ。

小菅：ほんとうにそうですね。稽古前のお忙しい時に色々な面白い話をうかがいまして、参考になりました。ありがとうございます。

安田：そうですね？ 心配なんですけども。与太ってただけなんで。

小菅：いえいえ、素晴らしいお話でした。

References

『思想』 No.997. 2007年5月号. 岩波書店, 1-3.

「山の手事情社」. 2016年12月26日閲覧 <<http://www.yamanote-j.org/about/works/>>.

【付記】 この対話は、2016年11月14日、東京都大田区池上の山の手事情社劇団事務所において行われた。その際、安田雅弘、小菅隼人の他に、録音記録補助として塚本紗織が同席した。本稿は、その際の録音原稿を小菅隼人が再編集し、安田雅弘の確認と了解を得て掲載するものである。また、山の手事情社から写真の提供を受けた。本研究の遂行にあたっては、現代日本のシェイクスピア上演との比較を通して舞踏の独自性を解明するための基礎作業として、平成28年度科学研究費助成事業「舞踏の独自性を解明するための比較演劇学的研究」（課題番号16K02326）による助成を受けた。