

多田淳之介×松井憲太郎

『ハムレット』——触発する演劇空間へ

なぜハムレットか？

松井 多田さんは「ハムレット」という戯曲にどういった魅力を感じて選んだのか、そのあたりから話してくださいませ。

多田 前回のレパートリー作品が、清水邦夫さんの戯曲『あなた自身のためのレッスン』^{★1}だったんで、今度は古典をやること自体に興味があったし、シェイクスピアで新作をつくるのは久しぶりだったから。それに「ハムレット」はまだやっていなかった。でも、なんだろう、ハムレットのあのネガティブなところか、ポジティブな発言をほとんどしないあの感じは…。(笑)。それが今の自分たちの状態とどうつながるんだろうと、漠然と考えたりしていました。

松井 一昨年の夏あたりから、多田さんと今回の上演作品の相談を始めたわけですが、徐々に「ハムレット」に惹きつけられていった。それは震災の後、世の中でおかしなことがたくさん起きていて、そういう中でモヤモヤとしている自分たちの感情を表現するとしてたこれだ、という感じでした。

多田 いつまで「震災後」と言えるのかもとも思いますが、でもまだ言い続けるんでしょう。「戦後」という言い方と同じでね。僕は「ハムレット」以外でも、「震災後」というところからいろいろ展開していきたいと思ってる。

松井 去年、「ハムレット」の上演について具体的に相談し始めた時には、まず「メディア」の問題が浮上してきましたね。政治とか社会に関して、ぼくらが情報を得たり、考えたりする際に、メディアが大きな影響を及ぼしている。震災後にあらためてメディアがはらんでいる問題を意識させられて、今回それを「ハムレット」の演出のコンセプトに取り入れられませんか話合っていました。

多田 一昨年「あなた自身」をつくっていた頃は、もう少し漠然としたものに立ち向かっているような状態だったと思うんですね。情報を含めてなんですけど、行き先を誰も示してくれないというような。でも、去年の秋『あなた自身』の再演のツアーが終わったころには、世の中の雰囲気や「震災前」に逆戻りしたという感覚があった。震災後、具体的に大々大きく変わったかといわれると、確かにこれだと答えられることは少ないんだけど、震災で明らかになってしまったことはたくさんある。でも、それを隠し通そうとする力が働いていて、一方でいろんな人が、とくにメディアに対して呑気に騙されてはいられないという感じを持っている。自分たちが置いてきぼりになっているという感覚が強くあ

シアター」的なことが書かれていて、今読んでもとても面白い演劇論だけど、福田さんの本は戦後の保守的な知識人が書いた文化論という性格が強い。その点では、少し問題をはらんだ本です。

多田 「ハムレット」は劇中劇をかなり執拗にやるから、今回の舞台ではメタシアターというか、「演劇を観る」という意味についてはしっかり触れたいと思っています。でもその前に、四百年前のイギリス人がデンマークを舞台に書いた戯曲を、なぜわざわざ今富士見でやらなきゃいけないんだって(笑)、そこらへんのことはいくらも押さえないですね。松井 では「そこらへんのこと」を説明してくださいませ。

多田 一月に東京デスロックで『東京ノート』(平田オリザ作)を演出しましたが、二〇二四年という設定にしたので、近未来から現在を振り返るという作品になっているんですね。今回の『ハムレット』は一六〇〇年頃、日本だと関ヶ原の戦いぐらいに書かれている。その状況から今を考えると…。(笑)。

松井 そういえば『東京ノート』も「ハムレット」と同じく戦争が背景にある芝居ですね。近未来のヨーロッパで第三次世界大戦が始まっていて、フェルメールなどの美術品が日本へ避難してくるという…。大きな歴史の動きの中で、人間は右往左往しているけど、なにもできない。

多田 そうですね。おそらくシェイクスピアが『ハムレット』を書いた時代の民衆から現

るからいろいろ展開していきたいと思ってる。

松井 去年、「ハムレット」の上演について具体的に相談し始めた時には、まず「メディア」の問題が浮上してきましたね。政治とか社会に関して、ぼくらが情報を得たり、考えたりする際に、メディアが大きな影響を及ぼしている。震災後にあらためてメディアがはらんでいる問題を意識させられて、今回それを「ハムレット」の演出のコンセプトに取り入れられませんか話合っていました。

多田 一昨年「あなた自身」をつくっていた頃は、もう少し漠然としたものに立ち向かっているような状態だったと思うんですね。情報を含めてなんですけど、行き先を誰も示してくれないというような。でも、去年の秋『あなた自身』の再演のツアーが終わったころには、世の中の雰囲気や「震災前」に逆戻りしたという感覚があった。震災後、具体的に大々大きく変わったかといわれると、確かにこれだと答えられることは少ないんだけど、震災で明らかになってしまったことはたくさんある。でも、それを隠し通そうとする力が働いていて、一方でいろんな人が、とくにメディアに対して呑気に騙されてはいられないという感じを持っている。自分たちが置いてきぼりになっているという感覚が強くあ

在の庶民にいたるまで、同じような苦しみ方をずっとし続けてきたのではないかと気がして、そういう過去と現在の状況がうまく繋がった面白さを感じている。「ハムレット」の中に民衆は出てこないけれど、逆にその特徴を生かして、現在にうまく繋げられる舞台になると面白いのではないかと…。

松井 唯一、民衆が出てくるのは、父(ポロニア)が死んだと聞いたレアティーズがフランスから戻ってきた時の場面ですね。彼を担いだ民衆が暴動のように王宮に押しつけて、扉を破って少しかだけ登場するんだけど、あつけない退場してしまふ。

多田 なんの布石もなく、突如として暴徒になって登場する。

松井 この前、稽古の合間に話していた時、多田さんは「ハムレット」では「民衆が置き去りになっている」と言っていましたね。たしかにシェイクスピアの悲劇では、民衆の存在は希薄だ。喜劇となると別ですが、「マクベス」では下級兵士がちょこっと出たり、「ハムレット」では墓掘りとか、道化的な存在が登場する程度。シェイクスピア本人は強調していないかもしれないけど、民衆が出てくるあのレアティーズのシーンに、「民衆が置き去りになっている」というシェイクスピアの思いが表れているのではないかと、誇大妄想や誤読的な解釈するのは面白い。

多田 「民衆が置き去りになっている」という感覚は、相当今とリンクする。それと、いつの間にかレアティーズがそんな人気者になっ

って、もしかするとその状態はこれからもっと激しくなるのかもしれない。

『ハムレット』の中にある過去と現在

松井 不勉強で、シェイクスピアに関する本は少ししか読んでいませんが、今回それを読み直してみました。少ない知識をもとにですが、シェイクスピアの捉え方や「ハムレット」の上演をタイプに分けてみると、まず、その時々や社会や政治の状況にシェイクスピアの作品を重ねるといったりありますね。これはかなり昔の本ですが、ヤン・コットという人が書いた『シェイクスピアはわれらの同時代人』^{★2}という本で、コットはポーランドの人ですから、政治的弾圧や言論統制を受けている社会主義体制下で、シェイクスピア作品を上演することの意味や可能性について論じている。具体的には「ハムレット」や『ロミオとジュリエット』などを迎えて、明確にはできない政治的発言や抵抗を象徴的に表現している舞台を紹介している。

松井 ぼく自身が実際に観た舞台の例では、中国から九〇年代半ばにきた、林兆華演出の北京人民芸術劇院の「ハムレット」があります。東京グローブ座で上演されましたが、中国の

松井 逆にそこには、民衆の恐ろしさもある。多田 誰でもいいのかという…。

松井 ハムレットは民衆に人気があり、クロディアスはその人気を恐れているわけだけども、そんなときにレアティーズが…。多田 突然、まつりあげられる。あの暴徒と化した民衆は、その後どうなったんだろう。自分たちがまつりあげたレアティーズは殺され、人気者のハムレットも殺され…。

語り部としての登場人物

松井 シェイクスピアの時代には、そもそも民衆の声を政治に反映するシステムがなかったわけだけど、そういう中でも王様が民衆の声を受けとめるだけの器量があるかないか、というような違いはあったんでしょう。ひるがえって、今の日本の国会が国民の声を代表しているかという、全然そうは思えない。そういう状況を見てみると、ぼくなんかはど

多田 その点では、最後にフォートインブラスが王様になるというのが、かなり象徴的です。仮にフォートインブラスではなくホレイシヨが引き継いだとしても、事態は変わらない。他に誰もいない、ないしはいなくしてしまっただけか。かなり最悪の事態ですね。

人たちが生きる政治的な状況を不条理演劇的に表現する作品として強烈な印象が残りました。

多田 ぼくは、じつは「ハムレット」はほとんど観たことがなくて、唯一観たのがソウルで韓国人が韓国語でやっている英語字幕付きの「ハムレット」(笑)。一見忠実にやっているようでしたが、でもタイトルが「裏切り者ハムレット」みたいになっていて(笑)、そこが変わっていたところなのかもしれない。

松井 「ハムレット」の上演のもうひとつのタイプは、ぼくが観た中では、やはり東京グローブ座に八〇年代の終わり頃にきた、映画監督として著名なイングマル・ベルイマンが演出した「ハムレット」ですね。こちらは「メタシアター」的な性格が前面に出ている舞台だった。日本では一九八〇年代に翻訳出版された本ですが、エイベルという人の「メタシアター」^{★3}という本があって、シェイクスピアをメタシアター、つまり「演劇について」の演劇、「舞台上に劇作家や演出家の人物が登場する演劇」を創り出した人として捉えている。

松井 ホレイシヨは語り部みたいな人たちで、ハムレットから自分の物語を語り継いでくれと託されるじゃないですか。「ハムレット」という物語自体がかつてあった伝説を素材にしていて、それが演劇というフィクションをつづけて語り継がれていく。「ハムレット」の終わり方はすごく好きですね。たしかに現実の権力はフォートインブラスに奪奪されてしまふのだけど、こういうことがあったとホレイシヨが語り継いでいく。

多田 だからホレイシヨは死なせてもらえない(笑)。君は死なずに語り継げと。松井 演劇の基本的な役割を、最後にハムレットが遺言のようにホレイシヨに託す。

多田 それにしてもシェイクスピアは、語り継がなくてはならないところまで終わることが多いですね。「ロミオとジュリエット」もそうだし、「リア王」もそんな感じ。でも、大抵は生き残った人たちが、この悲劇を語り継がねばならないみたいなことを自主的に言うから愛なんですが、「ハムレット」は死んでいく側が生き残る人間に託すからちょっと違う。

松井 なるほど。話が飛びますが、秋元松代^{★4}さんの『常陸坊海尊』という戯曲があった、とてもすばらしい作品ですが、そこにも語り部が登場するんですね。戦中から戦後にかけての東北が舞台となっていて、そこに常陸坊海尊という、源義経を裏切った家来が義経伝説を語る語り部となって、何百年も東北を彷徨っているという伝説が絡んでくる。

自分たちが置いてきぼりになっていくという感覚が強くあって、

もしかするとその状態はこれからもっと激しくなるのかもしれない。[多田]

シェイクスピアの言葉は比重が大きいから、その言葉を

差し引いてしまったら、あとに残るものはなんだろう？

〔松井〕

一九六〇年代の日本に、突如、常陸坊海蔵が現れるという、ものすごいインパクトのある作品で、のちのアンゲラの先駆けとなる戯曲でした。日本のメタシアターの元祖、あるいはハムレットの死後のホレイシヨに脚光があつた芝居ですね(笑)。

翻訳の言葉の力

松井 今回の松岡和子さんの翻訳をもとに上演台本を作っていますが、翻訳の言葉はそのまま使っていますか？ たしか翻訳を俳優たちが口語に変換して作るシーンもあると聞いています。

多田 翻訳の言葉ってたしかに特殊な日本語ですが、でも翻訳の文体が口語じゃないからダメだとは思っていない。逆にあの文体だからこそ出来ることがある。これまでの作品でも、翻訳のせりふは素直に使っているんです。口語を使うときは、翻訳を口語に変換するのではなくて、まったく新しいシーンを作って入れるようにしてきた。たとえば「ロミオとジュリエット」では、俳優がそれぞれの言葉で恋愛体験を語ったりした。なぜかという翻訳をする時、今の日本と異なる文化や歴史的背景を抱えた原作から失われてしまうものがどうしても出てくるので、それを補ってやるなにかを加えたいからなんです。そのことで観客が芝居を観ながら、原作が書かれた時代や社会状況と現在を結びつけられるようにしたい。

翻訳だけでなく、シェイクスピアの古典に取り組む良い点は、人は昔からこんなだったと知ることができるといことが基本にある。演劇で過去の世界に触れると、たんに歴史を学ぶのとはちがって、受け取るものがより大きくなる。松岡和子さんたちのような優れた翻訳者によるシェイクスピアの翻訳は、外国語を日本語に換えるだけでなく、古典を現代に繋ぐという役割も果たしている。でも観客は翻訳劇を観ていて、これは四百年前の出来事を現代に繋いでくれる、緊ぎ目みたいなものなんだと意識して観ることはあまりない。ふつうに台詞を聞いていただけだと、大袈裟とか、話が長い、まわりくどいとか思ったりしてしまう。だから、そういう緊ぎ目の機能を見えやすいようにしようと、口語の新しいシーンを加えたりしています。

松井 また話が脱線しますが、他の作品の準備で松井須磨子のことを今調べているんですね。坪内逍遙や島村抱月が明治三十九年に立ち上げた「文芸協会」で、日本初の女優のひとりとしてデビューした人ですが、その後、恋人となった抱月と芸術座を立ち上げて大スターになっていく。須磨子は文芸協会の演劇研究所の試演会で、坪内逍遙訳の「ハムレット」のオフィリアを演じているんです。その「ハムレット」が帝国劇場で文芸協会の第一回公演として上演される。須磨子はまあまああつたらしいけど、坪内逍遙が翻訳した台詞が何を言っているのかよく分からないという批判があつたりして、作品自体の評判はあ

まり良くなかった。

文芸協会の第二回公演が「人形の家」で、もちろん須磨子はノラを演じていて、それが大絶賛される。日本で近代的な女優が誕生すると同時に、新しい女性像も示したわけです。ただし、こちらは坪内訳ではなく、島村抱月の翻訳で演出も彼がやった。その抱月の「人形の家」に目を通してみたんです。そうしたらそれが思いのほか、かなり砕けた言ってみれば現代口語っぽい訳でびっくりした。日本の近代劇の台詞は岸田國士の戯曲に始まりがあると思っていたけど、その前に島村抱月の翻訳があつたんだと気づきました。

島村抱月は、ほぼ同時代のイブセンの近代劇「人形の家」を訳し、坪内逍遙の方は、シェイクスピアの翻訳をして、さつき多田さんがいったような、逍遙らにとっては三百年前のイギリスの古典と日本の明治時代をつなげるような言葉を作ろうとしたわけだけど、うまくいかなかった。まあ、少なくとも観客には受け入れられなかった。

多田 歌舞伎調の台詞になっているからな。
松井 そう、でも歌舞伎のままだったなら、まだ分かりやすかつたかもしれない。歌舞伎に雅文調も混ぜたから、よけい分かりづらかつた。

口語化されたシェイクスピア

松井 口語で新しいシーンを作る方法は、具体的にどういうものですか？ 単純に翻訳

の台詞を現代口語に変換していくのではないとすると、原作のシチュエーションを俳優が現代の設定に置き換えてエチュードするみたいなことなんだろう？
多田 そうですね、翻訳の言葉をそのまま口語に変換するとおかしな言葉になってしまうから、状況だけ同じにする。

松井 原作のシチュエーションだけ生かしたから、シェイクスピアは言葉の比重が大きいから、その言葉を差し引いてしまったら、あとに残るものはなんだろう？ そこからなにか生まれてくる余地はあるんですか？
多田 口語にした方が、単に言葉が分かりやすくなるということもあるんですが、いちばんは人間の関係が捉えやすくなる。例えば王妃と王子の関係は実感しづらけれど、母子の関係となると、とたんに実感できるようになる。どのくらい親子として愛し合っているかではなくて、単純に人間関係性として説得力が増すんですね。王子と臣下という関係ではなく、二人は友達であるとか、付き合いしているという関係をベースにすると、実感できるレベルが急激に広がる。それをきっかけに、作品のいろんなところへ理解が広がっていく。

松井 多田さんが韓国で仕事をした時の体験談として、韓国では今シェイクスピアの言葉は古典的に、韻文風に訳されることはあまりないと教えてくれましたね。その場合、いわば韓国版の現代口語へと言葉が訳されている感じですか。それとも今言っていたみたいに、

人間の関係が分かりやすく前面に出ているのか。どちらなんでしょう？

多田 そのどちらでもなくて、翻案に近いですね。デンマークではなく、たとえばソウルや中国が舞台だったり、アジアに置き換えられている。そのまま翻訳していることは少ない。

松井 話を戻して、では多田さんが今やっているように、人間の関係を見るようにすることで、シェイクスピアの作品にはなにもたらされるんだろう？

多田 結局、シェイクスピアの戯曲の中の人間関係は、現実的なものとしてはよく分からない。たとえばハムレットとガートルードの親子関係はどういうものかといくら考えてみても、よく分からない。違う言い方をすると、ふたりの関係はどういうふうにも解釈できる。今回、「ハムレット」の映画を何本か見ましたが、ハムレットとオフィリアの関係の描かれ方は、一本ずつ全然違うわけです。ある映画では、ハムレットはオフィリアがすごく好きで、オフィリアを気遣って尼寺へ行けと言っているものもあれば、明らかにオフィリアに裏切られたらと思って、ハムレットが怒っているものもある。言葉で直接的には描かれていない分、解釈次第でどうにもなる。だからシェイクスピアというか、古典の戯曲の場合、関係が書き込まれていない部分は、いかようにも解釈可能になる。ところが口語で書かれていると、かなりの関係が決定されてしまう。この関係ではこういう言葉は

使わないとか、この言葉を使うなら、絶対こういう関係だとか、限定されるんですね。古典、あるいは翻訳の文体だからこそ、つけ入る隙があつて面白い。

松井 だとすると、口語で新しいシーンを作る時は、古典のテキストの背後に可能性として埋まっているものを突出させたり、それを意図的に限定して前面に出すみたいな感じになるわけだ。いや、限定するというよりは、可能性を前面に出すための窓を開けるという感じですかね。

多田 ええ、可視化するような感じですね。眠っていたり、隠れているものを、見づらいいで見えやすくするために小窓を開けるみたいな。

劇場と観客のダイナミズム

松井 最後の話として、この前の「東京ノート」でも空間の中に……。そうか、あまり話すと観る前に読んでいる人がいるかもしれないから、ネタバレしてしまうね。

多田 いや、これを読んでいる時には、もう大半のことはネタバレしているはずですよ(笑)。

松井 言いたかつたのは、多田さんはこの二三年くらい、観客と上演を混在させるというか、同一平面上、あるいは同一の三次元に両者を入れ込むということをやっている。いわゆる「観客参加」とは違って、観客と上演の距離を縮めるというより、距離そのものを無

化しようとしている。そして今回の「ハムレット」でもそういう演出や空間づくりがなされる予定ですね。

多田 もともと観客が劇場で過ごす時間はどうあるべきか、どうあつたら面白いのかというのを執拗に考えていて……。それ以前に、舞台と観客の間で起きていることって、そもそも何なんだろうと昔から考えていて、その延長線上でいまは舞台と客席の区切りがない上演空間をつくるようになってきたんです。ただそれも、ふだん舞台と客席の間で起きていることを、ちょっと角度を変えて見ているだけという感じなんです。基本的には、劇場の舞台と客席の間でふつうに起きていることを、分かりやすいように抽象化しているつもりなんです。でも、分かりやすいか、分かりにくいかはちょっと分かりませんが……。笑。

ほんとにとつて演劇を観るという行為は、劇場空間に身を置くという、ただそれだけのことなんです。劇場には自分と違う人たちがいて、客席では隣でつまらなそうにしている人もいれば、楽しそうにしている人もいます。笑っている人、泣いている人もいて、そういうのが面白い。あと、隣でつまらなそうにされると嫌だという人もいれば、なんでこんなシーンで笑うんだと、チツと舌打ちするような人もいます。最近では、変なリアクションをしてる観客を見るのが好きで、もしくは、しゃべりだしてしまう人がいたら面白い、みたいなことがあつて……。普通の客席だと静かにしないといけないので、観客の違った反応や感

情を見えなくしてしまうあの感じが残念ですね。

たとえば昔、歌舞伎とか観ながら「ヤンヤヤンヤ」と声をあげて反応するのが、舞台と観客、そして客同士の良いコミュニケーション・ツールとして機能していたんだと思う。ぼくが九州で市民劇を作った時、参加したおばあさんたちはふだん自分たちで健康劇というのをやっているんだけど、そういう人たちと一緒に市民劇を作った現場は、昔からぼくが考えていた、舞台と客同士のダイレクトなコミュニケーションがある舞台にすごく近かつた。その体験が大きくて、今のような空間づくりを始めるようになったんですね。

でも、地域の中で近所の人たちだけが集まるのであればそういうことも可能だけど、東京の劇場のようにいろんな人たちが集まって、その中で同じことを可能にするにはどうしたらいいんだろうと考えた。そうしたら、観客がお互いにちゃんと見える位置にいないといけないんだと思いついた。

「東京ノート」では、上演している最中にビデオカメラで会場内を撮って、観客と演じている俳優と一緒に写っている映像をモニターやスクリーンに執拗に映したわけですが、そういう映像を出すと、観客は自分が他人の視線に曝されているという感じを持つ。でも実際は逆で、そういう映像を消した方が、ああいう空間では「みんなが自分を見ているんじゃないか」というプレッシャーが強くなるはず。余計、他の観客の視線が気になるん

基本的には、劇場の舞台と客席の間でふつうに起きてくることを、分かりやすいように抽象化しているつもりなんです。

〔多田〕

挑発というより触発は、いま面白いかなと思います。「松井」

ですね。画面が出てくる方が、逆に目の置き所ができるので、ちょっと気が楽になる。あと、単純に俳優さんが近くに来るとうれい、楽しいということもあります。

松井 『あなた自身』でもそういう反応は多かった。同じ舞台上に俳優と近距離にいて、とても不思議な体験をした。居心地の悪さをちょっと覚えつつも、わくわく、ドキドキもした。

多田 『あなた自身』でも基本的に考えていることは同じでした。

松井 ヨーロッパの古典主義時代の劇場、あるいはシェイクスピアの時代の劇場もそうだけど、劇場に芝居を見に行くということは、身分の高い観客にとっては自分を顕示することにつながったし、一方でそれは人を見にくいという体験でもあった。劇場が構造的にも観客同士が見つめ合うことができるように作られていた。舞台を媒介項にしながら、劇場全体が、観る、観られるというパフォーマンス的な空間として成立していた。江戸時代の歌舞伎の劇場もそうだったでしょうね。

多田 そうですね。
松井 それに歌舞伎の場合、役者と客が喧嘩をはじめてしまうこともあったくらいですから、舞台と客席のコミュニケーションは本当にダイレクトだった。もちろん喧嘩は突発的にはじまるのではなくて、劇場の外での因縁やいきさつがあってそうなるわけで、劇場というのはそういう生々しい直接的なパフォーマンスが、客席と舞台の垣根を越えて展開し

ている場所だった。そういった感覚は、もちろん現在の劇場の中にはない。

多田 アングラがうまい具合に継承されていたら、すごく面白いことになっていたかもしれない。個人的にはぼくはアングラ継承とと思っています。この前も、クローディアス役の大鷹明良さんの話を聞いたら、昔大鷹さんも、お客さんが劇場に入ると客席がなくて「どうしよう」と思っているところに、突然平台を担ぎ込んでいって「お前ら、どけっ！ここが舞台だ！」というようなことをやってた。だから、やっていることは一緒だなと（笑）。

松井 『あなた自身』は、清水邦夫さんが蜷川幸雄さんと本格的に共同作業を始める、つまり新劇からアングラ小劇場に移行する直前に書いた戯曲で、新劇の劇団俳優座によって本拠地の俳優座劇場で初演された。その時は、戯曲の指定通りに、俳優たちは舞台上から観客にむかって「市民じゃなくて、死人」とか「非民」とか、あてこすっていたわけですね。それはもちろん観客の居心地を悪くしてやろうという挑発で、ある意味、観客と舞台の直接的な関係を目指していたと言えるのかもしれません。でもその姿勢は、挑発と同時に、舞台と客席の間にきつぱりと線を引くという挑戦的な態度でもあった。

ぼくらがやった『あなた自身』は、さっきいったように観客の居心地を悪くさせる部分もあるんだけど、あからさまな挑発という姿勢はない。多田さんが演出したこの前の『東

京ノート』を見ても、やはりそういう種類の挑発はない。

多田 そう、ぼくの身なりを知っている人は、「こいつ、すげー挑発してるんだろうな」みたいに思っている人もいるみたいですけど、ぼく自身は挑発するのはそんなに好きではない。

松井 多田さんの近頃の空間造形は、現代アートのインスタレーションに近い感じですね。もちろんある種の挑発があるんだけど、基本的にそれは寺山修司や唐十郎などのアングラ的な手法とは異なり、観客になにかを叩きつけたら、突き付けたりするのではなくて、観客が自分を能動的というか、自発的に対象化

しはじめるように、すごくゆるい仕掛けを設定しているように見える。挑発というより触発といった方がいいかもしれない。そういう触発は、いま面白いかなと思います。

多田 そうですね、自発的というか、自然に何かが起きてくれればと思っている。あと、全員に同じことをしてもらいたいわけではない。挑発をしてしまうと、みんなが同じ反応をし始めてしまうので、それは面白くない。

松井 なるほどね。

多田 それぞれが同じようなことをしているようでいて、別々の体験をしているという状況を生みだしたい。それを可能にするさじ加減は、けっこう難しいですけど。

松井 そういう意味ではプレヒトの異化効果というの、下手すると観客の反応を一方に導いてしまう可能性があるかもしれないね。

多田 そうですね。異化の幅というか、どこにむかって異化するのかが限定されてしまうと面白くない。

松井 まあ、こんなところで今日は終わります。多田 本番まで、あと一カ月。最近、やっとなんとかかなと思えてきた（笑）。

二〇一三年二月六日 キラリふじみにて収録

★1 清水邦夫『あなた自身のためのレッスン』：清水邦夫は一九三六年生まれの劇作家・演出家。初期には劇団俳優座、俳優座などの新劇団に戯曲を提供する。六九年より演出家蜷川幸雄との共同作業を始め、現代人劇場、櫻社と小劇場演劇を牽引する先鋭的な演劇活動をもに『あなた自身』は七〇年に劇団俳優座が初演。二〇一一年に「キラリふじみ・レパトリー」として多田澤之介演出により上演。二年の再演では静岡、北九州、長崎の公立ホールと劇場へ旅公演を行った。

★2 ヤン・コット『シェイクスピアはわれらの同時代人』蜷谷昭雄／喜志哲雄訳、白水社、一九九二年（新装版）

★3 ライオネル・エイベル『メタシアター』高橋康也／大橋洋一訳、朝日出版社、一九八〇年

★4 福田恒存『人間・この劇的なるもの』新潮文庫、一九六〇年（改題）

★5 秋元松代：劇作家（一九一一―二〇〇一年）。戦後劇作家の三好十郎に師事。主な戯曲に『村岡井平治』（一九六〇）、『常陸坊海蔵』（一九六四）一九七九年の『近松心中物語』は帝國劇場で蜷川幸雄演出で上演され、その後再演が繰り返された。