

AAF戯曲賞15周年 特別トーク

# AAF戯曲賞公演のいままでとこれから

三浦基 × 平松隆之

What Is Drama?  
戯曲とは、何か？

AAF 戯曲賞は、変わります！



# AAF 戯曲賞

Aichi Arts Foundation Drama Award





司会：山本麦子（愛知県芸術劇場）  
 ゲスト：三浦基（地点代表・演出家）  
 平松隆之（劇団うりんこ・せんだい短篇戯曲賞選考委員）  
 2015年7月27日（月）  
 於：愛知芸術文化センターアートプラザ

**山本** 本日はお忙しい中、ご来場いただきましてありがとうございます。8月の『茨姫』公演を前に、AAF戯曲賞の15周年を記念して、「AAF戯曲賞公演のいままでとこれから」というかたちでトークショーを行わせていただきます。

まずゲストのお二人を紹介させていただきます。今回の『茨姫』の演出、また今年のAAF戯曲賞の審査員もお願いしております、地点の三浦基さんと、地元の劇団うりんこのプロデューサー、また、せんだい戯曲賞の選考委員も務めていらっしゃる平松さんです。

**三浦** 三浦です。

**平松** よろしくお願ひします。

**山本** 私が、当劇場の演劇関係事業プロデューサーの、山本です。本日は司会進行をさせていただきます。お二人からお話を伺う前に、少しだけこれまでのAAF戯曲賞の流れについて、ご説明させていただきます。

AAFは、「Aichi Arts Foundation」の略でして、愛知県

文化振興事業団の略称です。2000年からスタートした戯曲賞です。その前は事業団プロデュースの新作を地元の作家さんをお願いをして書いていただくというところで行ってました。2000年に、21世紀に入ったということ、地元だけだとどうしても広がりがなくということ、全国から戯曲を募集したらどうか、ということになって、AAF戯曲賞となりました。最初から上演が前提で、「上演戯曲を募集します」という賞だったというのがこの戯曲賞の特徴です。それを15年間繰り返しているうちに、いつの間にか公演よりも戯曲賞としての名前の方が全国的に広がったというのがこれまでの流れです。戯曲を募集して、大賞が決まって翌年に上演をするという2年がかりのプロジェクトです。

昨年度から愛知県文化振興事業団が「愛知県芸術劇場」の指定管理者という形になったこと、15周年を迎えた時期だということもあって、今年からAAF戯曲賞がリニューアルをしています。今回、その第一弾として、昨年度を受賞作『茨姫』は、「地点」さんに上演していただくという、これまでの公演とは違う形になっています。戯曲賞のリニューアルの話はまた後程させていただければと思っています。

今みなさんが一番聞きたいと思っている『茨姫』のクリエイションの様子を、三浦さんからご報告していただ

ればと思います。

**三浦** 真面目に稽古してます。今日も稽古をしてから名古屋へ来たんですけど、三分の二くらいはできてるかな。僕の場合は、戯曲の順列をめちゃくちゃにして、再構成しちゃうんで、先ほども今日ちゃんとお話しなきゃいけないと思って改めて台本を読み直したりして、ああこういう話なんだと思ったくらいで、網渡りなんですけど、感覚的にはすごくおもしろくなっているような気がしています。久々なんですよ、日本の現代劇をやっているのが。この会場にもこれまでの作品が並べてあるけど、いっぱいやってるなあって。いっぱいみんな書いてるんだなあってびっくりしちゃった、ね。つまり、今年から審査員もやるので、戯曲もたくさん読む機会になると思うんですけど……なんで戯曲を書くんだろう、というのを改めて思ってます。『茨姫』の水都サリホさんは別に劇団持っているわけでもないし、ただ単に書いてるだけですからね。無償の行為ですよ。

**山本** 今回大賞を取って上演ということになり、初めて日の目を見たわけですよ。

**三浦** だからすごいな、と思って。なんで戯曲なんか書くんだろう、っていう目線で、『茨姫』を演出しています。というのは、別の言い方をすると、日本で演劇をやっているということがどういうことなのかな、ということを考えて作ってます。日本の、あんまり好きな言葉じゃないけど小劇場っていうね、ジャンルがあるわけじゃないですか。学生の頃にサークル入って、オリジナルの台本書いて、この指とまれでみんなでなんかやって、才能あると社会人になっても辞めないで、なんとなくやっていく、みたいな。で、小劇場のありがた、朝の連ドラに出る、みたいなね。そういうコースがあるわけだよ、一応ね。まがりなりにも。水都さんはそういうタイプじゃないと思うんだけど、それが演劇だという風に思ってるわけだよ。そういうことをさすがに考えますね、久々に。

僕の劇団は僕が作家じゃない分、台詞を間違っ覚えてると軽蔑されるんです。「ええ、まあ、あ、そう。」が「あ、そう、ええ、まあ。」と間違ると、バカじゃないの扱いをするわけです。久々にこの暖簾に腕押し的な、ファンタジックな、言ってみれば言い間違えても作者も怒らないし、誰も怒らないでしょっていうのを、真面目に、今、やっています。

**山本** ありがとうございます。平松さんは劇団うりんこで三浦さん演出の『お伽草紙／戯曲』という作品を、

くしくも第2回AAF戯曲賞の受賞作家・永山智行さんに戯曲を書いてもらい、プロデュースされています。その時の作っていく感覚とか、ご覧になって思われたこととか、今回の『茨姫』へのご期待とかあれば。

**平松** 僕らからすると当時稽古の仕方が独特でした。原作が太宰の『お伽草紙』だったので、もともとオムニバスなんですけど、稽古を見てても、このシーンつくる、このシーンつくる、ってやっていって、でもさっきのシーンはこういう風に始まってんだけど、どうするの？

「それは後から考える」っていう、そういう作り方してたんですよ。すごい新鮮でしたね。うりんこは座付の作家演出家がない劇団なので、なにかいい題材があれば、人に頼むんです。僕らは『お伽草紙』っていう作品自体に惹かれて依頼したんですけど、三浦さんはどちらかという太宰という作家その人に惹かれて興味を示されて。でも自分は作家じゃないから、書く人いないんだらだめだよって言われて、結構悩んだんですよ。提案はしたんだけど、なかなか決められなくてってときに、ちょうどチェーホフの作品で地点が宮崎をツアーをしていて、三浦さんに永山さんという人がいるんですけどって紹介してもらったんです。それで、たまたま、僕がまだ全然うりんこにも入っていないときに、AAF受賞作の『so bad year』を観てて、もう十何年も昔のことなので正直に言いますが、全然おもしろくなくて……。散文句言ってた、だけど、思い出すと戯曲の文句は言ってなかったな、って思い返して、まあいっか、みたいな。でも、そこでもし、僕がその上演を見てなかったら、永山さんに頼むことにならなかった可能性は高かった。推薦されたとはいえ、誰だろう、みたいになつたところを、あ、僕も知らないわけじゃありません、みたいな感じをお願いをしたわけなんです。

で、三浦さんはべた褒めだったんですよ。忘れもしない、メールで第一稿が届いて、翌日の午前中に三浦さんから電話かかってきて、平松読んだか？って、読んでないです！って言ったたら、これはいいぞ、って言うから（笑）。そんなに！？って。どんな話だよ！って読んだんですけど、全然わからなくて（笑）。わからなかったんだけど、読み終わったときに、なんかフワっとくるものが僕の中であって。そのフワってしたものは、うりんこ劇場で上演が実現した時、最後のシーンを見た感じに近いと僕は思って、よかったですと思いました。

何が言いたかったかと言うと、僕自身はちょっとよくわからない、未知なものに対して、僕がわからないからつ



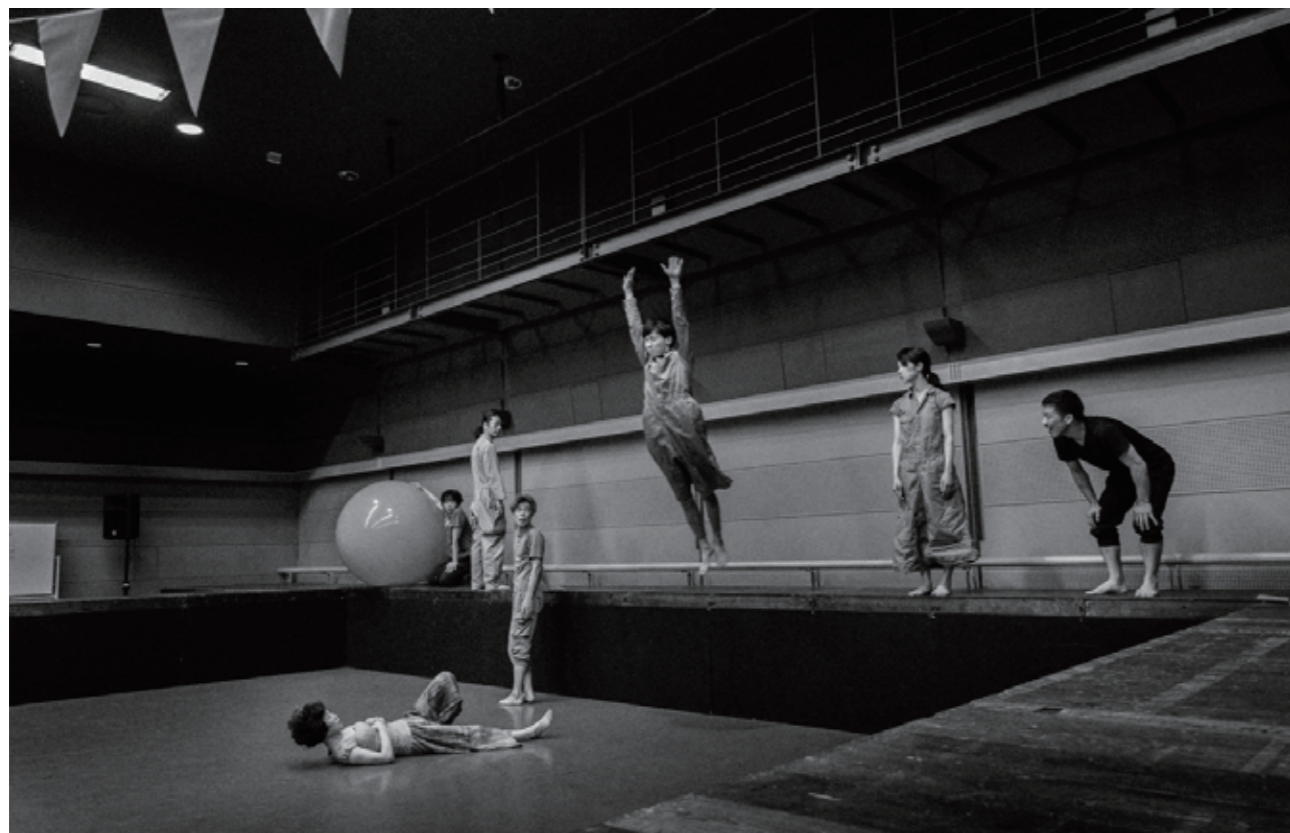
て、これは無理って言うのは違うな、とっていて。わからないけど、可能性があるというか、余白は残しておこう、という感じでした。もともとオムニバスで、その時は一言一句変えずに台本通り、三浦さんのケースでは珍しいですけど、基本的にはそのままやりましたね。今、『茨姫』は三分の二できたって聞きましたが、どう意味での三分の二なんだらうって思いますけど。

**三浦** 単純に30ページの台本があって、その20ページまで進んだってだけだよ。

今の話に関連して言うと、すごくうまくいったんですよ。『お伽草紙』は。まれにみるヒットで。再演もしましたね。最初は全然やる気なかったんですけど、けっこうゲンキンで、いい作品ができるとうって付き合っちゃうんですよ。絶対もう一回やろうって話になっちゃうし。永山さんとはそのあとも、芥川の小説をもとにした『Kappa／或小説』っていう作品を書いてもらったり、今でも付き合いは続いています。あれは永山戯曲なんだけど、あの人が自分したこと書いてないんだよね。全部コラージュしてるの。太宰の書いた小説を、そのまま、順番入れ替えたり組み替えたり、設定を作ったり。どうしても辻褄が合わないところは書き足したりする程度。それがまずうまくいった。だから僕にとっては構成作業を永山さんがしてくれたということ。一方で僕

は珍しく『so bad year』を読んだの。それは確かにすばらしいってことがわかっていたので、信頼関係がまずあったということもよかったですね。今回『茨姫』の台本も書き足したりとかは一切してないし、ただ順番を変えて、いらないところはカットしてやっている。

なので、どっちかと言うと書かれてある通りにやる、っていうことがそもそも演劇なのか、ということなんだね。さっきの、なんで台本書くんだらう、っていうことにつながるんだけど。つまり、太宰は『お伽草紙』を台本として演劇にするってことはあまり想定せずに書いたと思う。間違いない。戦時中で検閲もひどいから、日本の民話や昔話をおもしろおかしくして、検閲に引っかからないものでちょっと凌いだ。それを後世、勝手に演劇にしました。このことはお客さんも見てわかる。客席にいる観客は、テキストがどういう体重を持っているか、テキストがどういうメスを入れられているのか、っていうことをわかっている。特に古典の場合は、舞台上がっているテキストがどう料理されているのか、ということを観客は構造的に理解しているわけ。これが、日本の小劇場の場合は、さみしい人がいて、戯曲書いちゃうわけ。で、ちょっと俺書いたからやってくれよって言って、さみしい人たちの集まりが演劇を執り行うと思



## じゃあ演劇の場合って言うと、わからないわけ、何がさみしいのか、何が問題なのか。ってことを今回やりながら感じてはいる。

———三浦

がち、どうしても。それは観客から見ると、えーと、なんだっけ？ ということが大問題になっているというのが僕の立場ね、演出家として。つまりここにどういう体重でこのテキストがあるのかという構造、観客はそれしか見てないから。そもそもこれをなぜ聞かなければならないのか、見なければならぬのかということを考えるというのが、演劇の重要なことなんだよね。

たとえばこの間ここで『かもめ』をやったんだけど、お客さんはわかっているわけだよ。『かもめ』っていうチェーホフの100年前の近代戯曲、あの有名な、読んだことはないかもしれないけどタイトルは知っている『かもめ』を、現代的にやるとこうなるんでしょっていうことは見る前から予測済みなわけで。音楽なんて一番わかりやすいよね。クラシック音楽は、はい、そのままヴェルディやります、ベートーヴェンやります、ただ指揮者のテンポが変わります。扱われ方がわかっているわけ。現代音楽になると途端に人気なくなるでしょ。つまり守り続けてきたものにメスを入れるってことをわかっているクラシックファンは、いやもう勘弁してよ、わからないことやめてよ、ということだと思う。じゃあ演劇の場合って言うと、わからないわけ、何がさみしいのか、何が問題なのか。ってことを今回やりながら感じてはいる。なんでこの台本書くんだらう、ということかな。そういう視線が伝われば、難しい言葉で言えば「批評」が伝われば、と思ってます。批判じゃないんだよ、批判っていうのは文句をつけることだから、そうじゃなくて、なぜこんなに問題意識がないんだ、日本人どうした、っていうことを批評することによってきっと何かわかる部分は出てくるんだらうなという気はしてるんですけど。

**平松** 今の話で思い出したのが、『お伽草紙』をやっているとき、三浦さんは「永山さんがこういう風に来てきたから」って言うでしょ。で、永山さんは「だって太宰がこういう風にしてるもん」って。で、太宰は「だってお伽噺がさあ」って言ってみんな逃げての。みんなが無責任なんだけど、ものすごくいい感じの無責任さで遊びまくったから、できたものはちょっとバケモノじゃないけど、いい感じにおかしいものになって。みんなが

無責任になることで、自分のパーツだけはちゃんと責任とるみたいなのは凄よかったなあって思いました。

さみしい人たちのお話がたくさんあってってことでですけど、僕は先ほどご紹介いただいた通り、仙台で戯曲賞の選考委員をしていて。それもある意味無責任に作家を引っ張り出すみたいなお仕事なんですよ。応募してくる人だって、知らないうちに書いてて、賞金もらえるからなのかなんのかたまたま出してきて、それを社会に出してしまうわけですよ。

3日くらい前に3回目の候補作が出たんですけど、1回目の受賞作が出ると、あの人とあの人がかような風を取ったっていうのが知れ渡るから、この戯曲賞はこういう感じなのかとみんなが勝手に思い込むんですよ。単純に応募作品のレベルがあがったことはうれしかったですね。今回実は1回目にとった子がまた選考に残ってます。これも審査員の間でもしも受賞者がまた応募してきたらどうするって話していたことではあって、出してきたときは出してきたときでいいんじゃない？って言ったのでまあ想定範囲内。短編に特化した戯曲賞で、今短篇の演劇祭が各地であるんですけど、そこでやられたもの、各地で積み重ねられてきたものが戯曲賞に返ってきているっていうことがすごいおもしろいな、と思ってます。まだ3回目なんですけどまわりが勝手に、ここなら応募できるんじゃないかって思って、いろんな玉が投げられてきている状況ですね。

せんだい短編戯曲賞はノミネートされた作品が全部本になるんですよ。後ろに、審査員が何をしゃべったかも全部載る。審査員が信頼に足るかどうかということも含めて、読めばわかる。こういう方向、こういう過程でこの結果になったんだということがわかるんで、本気で応募しようという人は当然これを調べる。傾向と対策ですから（笑）。結果、ちょっとおもしろいことになっています。

\* 永山智行さんは宮城県在住。宮城県立芸術劇場で演劇事業ディレクター、こぶく劇場主宰。  
9月26日～27日三重県・津あけぼの座にて、こぶく劇場『ただいま』を公演予定。



**山本** 今お話が『茨姫』から戯曲賞へ、そして戯曲から、戯曲なのか上演台本なのか、作家と演出の関係がどうなのか、上演するってそもそもどこからの線引きなのかという話が出てきました。この話はAAF 戯曲賞の審査会でも何度か出てきている話です。

第1回目の受賞作が『大熊猫中毒』（作：半澤寧子）という作品で、地元の天野天街さんという演出家が演出をされたんですが、その時にもどこまで改編していいのか、という話になりました。天野さんもコラージュ的な演出を得意とされる方なので。戯曲賞の上演だけど、そういうことをするのはどうなんだろう、という議論が毎回あるんですね。だったらリーディングっていう形だったらどうなんだろうか、ということで5年目の時に4作品をリーディングで上演してみるという形でやったんですが、演出家が作品を作るのと、作者が自分で演出して上演するのは違うので、リーディング公演でも、ただ朗読しているのとは違う、ひとつひとつ独特の作品ができあがったということがありました。

三浦さんは古典作品を上演するケースが多いので、古典と現代劇を上演する場合の違いというものもあると思うんですが、その辺りをもう少し詳しく話していただけたらと思います。

**三浦** 戯曲というものは何か、という問題だと思います。例えば小説は読者と一対一で会うものだから、受け手は自分時間ですむわけですよね。いくら長編でも一週間かけて読めばいいし止めたいときに止められる。読むっていう行為は読者が構成している時間で進むんですね。読者が演出していると言ってもいいと思うんです。毎日通勤する電車の中で読む、そういうことが許されるもので、それを一般的に読書という。で、演劇の場合は、ある時間拘束されて、あるところにわざわざ来て、見て、帰る訳ですよね。ということは時間が自由じゃないんだよね、演劇って。時間が自由じゃない時に、どういう風に読み進めますか、ということに責任を持つのが「演劇」なんだよね。「演出」って今言いませんでしたけど、「演劇」ってそういうもの。それが基本的な事項としてある。その時に演出は、よりわかりやすく、より刺激的に、よりなんとかするために動く習性がある。「よりなんとか」するために、黙読の時に許されている自由な時間っていうのは関係ないわけだよ。しかも、俳優の声・肉体を通して、俳優という別の読者を通さなきゃいけない、複雑な行為なんですよ。そもそも演劇行為って。そこが問われている話だな、と今聞いていて思いま

した。つまり、戯曲の上演はまず、時間の使い方が問われているんだけど、作者がそこを好き勝手やることを許してくれる、というパターンがある。いかに料理してもいいよって。それはまず、作者が死んで著作権が切れてるとき。それが古典なんです。みんななんとなくチーフやドストエフスキーを偉いと思ってるでしょ。わざわざ演出家が言わなくても、既定の事実として偉いことになっている。そこが現代ものと古典の大きな違い。とにかく偉い。しかも、著作権が切れてる。なんの問題もないわけ、法的にも。そうすると、僕はこう読みました、僕はこういうやり方です、というのがはっきりと言えるし、なによりも、観客はそれを望んでいるわけ。これを「解釈」というのね。この演出家でこれをやったらこんなに面白いんだ、ということで、いわゆる、演出家の時代がやってくる。それが一般的に言われる演劇のありようなんです。

ここで大問題は、著作権も切れてない、作者も生きてる、しかも作者稽古場来る、みたいな（会場笑）。こうなると、話がまた複雑になっちゃう。作・演が日本ではたまたま主流ですけど、作・演の現場では何が起きているかということ、厳密に言うと、改訂が行われているわけ。「あれ、こんなはずじゃなかった」って作家が書き直してる。てことは、どういうこと？ できあがった本の通りにやってくれ、というのは誰が言っていることなの？ 根本的に、演劇が書かれたものをそのままやるっていうのは幻想なんです。

もっと遡りますよ。2000年前のギリシャ劇、基本みんな読めない、ト書きも殆どない、上演記録もない。だけど詩だけが残ってたりするんですね。ということは、作・演であろうが現代ものであろうが、全部書き直しているし、ト書きも詳しく書いてるわけじゃないし、なにが著作なのかっていうことを、実は演劇の現場というのは問わないシステムになっているんですね。問うてはダメなんですよ。そこが本来的な演劇の持っているテキストの豊かさであるし、このことはもう少し声を大にして言っていかなければならない。僕の立場は演出家だから「三浦が好きにコラージュしてるんでしょ」って言われるけど、「三浦の好き」というのはないんだな。誰の好き嫌いもなく、テキストがそこで勝手に解釈され、勝手に踊り出すものなんですよ。演劇の場合は一般的に10人前後の人間がいるわけですから。俳優もいれば、いろんな人がある。いろんな立場の人が。みんなで読み込ん

うまく書いてほしい、というのはあまりなくて、世界観が抜きんでいて、言葉にならないような感じで伝わってくるようなものが見たい。

——平松

でいるという状態ですね。それが健全な現場なんです。小説とか文学は紙に全部残る、遺言書みたいなものでしょう。小説を書きました、出版しました、ましてや芥川賞取りました直木賞取りました、改訂なんてけしからんっていうのは、遺言だからだと思んです。でもそれが統治できるのは、管轄できるのは、読者一人だけの時間なんです。演劇というのは、はなからそういうことではないんです。みんな拘束されておもしろいか、おもしろくないか、見なきゃいけないんだから。まったく別物であるんで、古典であろうが現代劇であろうが本来的には変わらない。さっきの無責任の話はすごくいいエピソードで、誰が権威を持っているのかということ、そんなものはなくて、伝聞されてきたものの連続なんだよね。『お伽草紙』ってそこがうまいところだよ。太宰も全部昔話のせいにするっていう。フォークロア的な、民族がずっと培ってきたようなものがテキスト。だから「千の風になって」ってウケたでしょ。あれは作者不明だか

らウケてるんだよ。作者の自意識を聴衆は聞かなくてすむから、ウケる。で、「普遍性がある」っていうわけでしょ、そんなものあるわけない。あるとしたら作者という固有名詞が排除されているところにみんな無責任に関わっていいんだということですよ。

**山本** シェイクスピアも、ひも解いていくと何版、何版、みたいな感じで今回はこれこれを採用しました、というのがありますよね。ギリシャ悲劇をやっている人に聞いても、「もしかしたらもっといい作品もいっぱい上演されていたかもしれないけど、残ってるのがこれだからこれやってます」みたいなところもあったりして。戯曲ってそういう意味で残るものだし、もしかしたら、演劇というものが作られていくなかで、記録として、唯一のレコードとして残るものだけど、それを前提に立ちあげる時には変わってしまうことが前提なのかもしれないですよ。私も戯曲賞に関わるようになってから勉強して、そんなことを思ったりしております。





つまり、これが最後の手段だと。

自分がこの世に生きていた証なんだ、という覚悟を持っているものには凄みがある。

その時に作家は死んでいる、ということね。

———三浦

平松さんはせんだい短篇戯曲賞の関係でなにかありますか。

**平松** 個人的にお芝居観に行くときってのは、実はお話は結構どうでもよくて。タイトルを知らずに見に行く時もあるくらいですからね。結局、僕が作家に求めているものは哲学なんだと思ってまして。世界観を感じたり、出来事を目撃したいという思いが演劇を観ているときにはあります。うまく書いてほしい、というのはあまりなくて、世界観が抜きこんでいて、言葉にならないような感じで伝わってくるようなものが見たい。

戯曲賞のことで言うと、仙台は戯曲賞をプロデュースしている人の名前がちゃんと出ていて、森忠治さんという方なんですけど。今3回目ということで後発の戯曲賞なので、どういう戯曲賞にするかっていう話をしてくる。その中の要素で「短編である」とか「制作者が選ぶ」ということとか、あとは「本になる」ということがあって。要は、田舎だから、僕も大学の演劇部にいたから分かるんですけど、いまだに二十年前の戯曲とかやるじゃないですか。それって、部室にころがっているからなんです。でもこれはあなどれない。本にして置いたらどこかで誰かがうっかりやっちゃう（笑）。実際、何本かは、問い合わせがあってやられてる。そういう意味では狙った通り。

で、選ぶ側のことで言うと、極端だけど、100年経って残るものにあげたいから、詠み人知らずくらいまでになるってことを夢想するけど、それは現実的には難しい。なので僕は力強いつてことと、ドラマとは何かっていうと大変だけど、物語に対してもうちょっと寛容になってあげたいとは思ってます。岸田戯曲賞では最近の傾向として物語が軽んじられているところもあるけれど、やっぱり物語は大事だよ、とも思うし。

選考基準ってないんですよ、ある意味。枠はあるけど、60分以内とか、100枚とか。でも基準はなくて。選考委員を選んではる時点で、そのことは満たされてると思っている。だから頼んだこの人たちが真剣に選んだものだというのでいいんです。制作者だけだけどね。あ、選

考委員を制作者だけにしているのは、そういう人がいればうっかり上演しちゃうという。（会場笑）

実際、大阪の選考委員の方で、受賞は逃してるんだけど、イチ押しだったやつを、自分でプロデュースして、やっちゃってるんで。うっかりを期待していたらまんま



とうっかりやっちゃう。そういう可能性がある人たちって制作者やプロデューサーと言われる人たちだよということ、仙台はそういう目論見でやっています。

**山本** ありがとうございます。話が膨らんできて、戯曲と作家と演出というところから、公演、古典との違い、制作という言葉も出てきましたね。せんだい短篇戯曲賞の話が出て来たので、AAF 戯曲賞のリニューアルのことを少し説明したいと思います。

全国的に見て、劇場が主体でやっている戯曲賞というのは、実はここにしかないんですね。演劇関係の団体が戯曲賞を主催しているというかたちは大阪や九州、東京にはありますし、一番有名な岸田國士戯曲賞は、芥川賞同

様出版社がやっている。私たちは小ホールという劇場の空間と連動したかたちの戯曲賞、上演を前提としている戯曲賞としてやっているんですね。じゃあ、一番力を持ってお客さんと対峙してくれる演出家の方に戯曲を選んでいただいたら、よりよい戯曲賞になっていくのではないかと、という考えから、今年から審査員は作家の方から演出家の方、三浦さんはじめ、演出家として活躍され、他の方が書いた戯曲を上演されている方をお願いするという風に、切り替えたんですね。今年がリニューアル1回目となるので、「じゃあどうなった」というところはまだ言えないのですが、どんな作品がくるか楽しみにしているところなんです。もう少し詳しくお伺いしたい



のですが、なぜ、仙台はプロデューサーが選ぶということになったんですか。

**平松** 戯曲は読まれるというよりも上演されるというのが最終形ですので、そういうチャンスに結びつくように、ということと、既存の戯曲賞は殆ど作家が選んでるじゃないですか。それは果たして、作家しか戯曲賞を読めないのかということも話し合いました。選ぶ人が別に高名な先生じゃなくても、実際演劇の上演をよく見ている人たちでもいいんじゃないかっていう投げかけ方もありんじゃないかと。あとは、せんだい短篇戯曲賞の前身に劇のまち戯曲賞というのがありまして、震災が直接の契機ではないのですが、その時期からちょうどお休みをしていたんですね。それで、前と同じようなことはできない。劇のまち戯曲賞は名古屋の平塚直隆さんとか、ままごとの柴幸男さんとか、受賞者のその後の活躍ぶりたるやって感じなんです。そして、選んでそれを翌年上演するというので、賞金を200万円とか300万円出していて、それはどういう意味かという、「(賞金で)作品を作りなさい」ということなんですね。今、せんだい短篇戯曲賞は賞金50万なので、がんばったね、ぐらいにしかなくてないんだけど、前身の戯曲賞といかに違うか、周りと比べたときに今やる意味はなんだろうということが考えられて、今説明したような枠組になっているんですね。

今、審査員が5人いて、賞金50万だから、1人10万という計算もできて、大賞5人で1人10万円の賞金でもいいんですよ。だけどさすがにみっともないよね、できたらひとつにしたいよねって、毎回話し合ってますけど、結果的には2回とも2本になったんですね。それも、佳作はないんですよ。大賞しか出しちゃだめって言われて。1年目に一人、「この人だ！」って人がいて、あと若い人で、落とすには惜しいみたいな人がいた。そのときに、価値が未分化なものに光を当てるっていうことも大事なんじゃないのか、という話題が出て、気持ちが揺らいで。そこで、その子を選ばずに1本でその人、ってなったら「そりゃそうだよ」で終わり。だけど、賞をあげたらその子の人生どうなるだろうって考えたときに、それはあげてもいいんじゃないかと。ただし力量は一目瞭然、読んでもらえれば分かりますが。なので、賞金を40万と10万にしました。本人は最初、大賞ですって聞いて喜んで、賞金を聞いて愕然とした。それでおもしろいのは、その子が今3回目にノミネートされていて、あ、こいつまた出してここまで来たんだな、

今度は一人で50万取りたいんだな、とっているんですけど。2年目となる去年は本当に同レベルで、かなり高いレベルの人が二人いたので、甲乙つけがたいってなって。25万ずつとした。そういう不思議な状態です。初年度は1時くらいに始まって6時くらいに牛タン屋を予約して。みんな自分が推薦したものが入ってるから、「まあこれだろ、これで決まってるじゃん」と。だけどやるとバラバラなんです。当たり前で、みんながちょっとずつ推薦したのが集まってるんだから、最初からバラバラなんです。そのことになぜかみんな気づかなくて。あれおかし、となって、結局牛タン屋は予約した時間に行けなかったんですけど。ポイント制で審査している訳ではないので、今こういう結果になったけどどうする、この部分は聞いてみたい、ここはもうなしでいいですかって感じにやっています。話し合っ、最終的に出した結論は、僕は選考委員みんなが同意していると思っているので。だから選考会は絶対全員が揃う時にしてください、って。日程を合わせるのが大変なんですけど、その場で会って、しゃべることが大事だと思っています。

AAF 戯曲賞の過去の文句になっちゃいますけど、「あれ審査員の人遅れてるけどこれ審査会始まっていいの?」「公開だからしょうがないのだろうけど、そんなことでいいんだ?」と思ったことはありました。遅れてきた人と、それを許している主催者と。審査会を公開することについても、仙台では話し合われて。何月何日にやっているかもわからない密室で審査する代わりに、何月何日にこういう話しました、というのが全部載る、というスタイルにしています。それは僕の性にも合ってると思います。

**山本** 今回の水都サリホさんも第3回の時の佳作受賞者なので、そういう意味でも、作家にとっては戯曲賞ってというのは、立ち向かう先ではあるんですよ。先ほど三浦さんの「こんだけ応募してくる作品があるんだよね、どんだけ書いてるんだろう」ってお話もありましたが、毎回新しい作品をノミネートしているということは、毎年平均80本くらいの応募としても、15年でもう1000作以上の新作が寄せられているということ。一筋の光が当てられた水都さんにとっては10年間思いがあって、毎年応募してきてくださってたんだな、と。

**平松** そういえばAAF 戯曲賞って、もちろん戯曲賞というのはわかってるんだけど、どちらかっていうと上演を観に行くって思ってたな、と今思いました。どっち



かって言うと演出は誰がやるんだろう、という楽しみですよ。僕個人の認識はそういう感じ。

**山本** 今年から審査員をお願いしているのでその話はまだ難しいかと思うんですが、三浦さん、審査の件についてはどうですか。

**三浦** 今の話だと、4~5時間も話すの? それ聞いてやりたくなくなってきたよ。

**山本・平松** (笑)

**平松** その前の下読みが無茶苦茶大変ですよ。

**三浦** それは大丈夫。それは、すぐわかる。全部読まない。学校のレポートと一緒に、すぐわかる、本当に。ちなみに、某戯曲賞の名前が表に出ない下読みの仕事は何年間かやってたけど、例えば20~30とか送られてくるでしょ。すぐ4~5本に絞ることはできる。みなさんでもわかりますよ。

**平松** 僕も初め、最後まで読めば物凄い可能性があるんじゃないか、と思ってたけど(笑)。1年目は真面目に全部読んでたけど。でもそういうことはないということがわかった。

**三浦** 基本的にだめなものはすぐわかるので。数が多くてもそんなにびびることはない、ということはこの間のキックオフミーティングでも他の演出家と話し合ったんです。とりあえず、全員で、下読みを依頼しないで、

全員が全部読もうってことは合意して、やるということですね。でもそんなおもしろいものは来ないんで、基本的に。べつに絶対評価をしようと思ってはいない。相対的に一番おもしろいやつ、僕なりの言い方だと重症なやつが大賞とればいいと思ってるんですね。

さっきの話を聞いててもおもしろいな、と思うのは、プロデューサー連中で選べるというのは、もうその通りだと思うんだよね。つまり、アーティスト120パーセントの人がやっちゃうと、「これなら僕の好みです」と言っちゃう。で、それは一番危険なこと。ここからは私論なんだけど、演出家というのは何かというと、ものすごくわかりやすく言うと、医者なんですね。つまりこれだけ寂しい人が来てるわけ。私このへん具合悪いんですけど診てくださって診察にきているようなものですね。で、基本的にダメなやつには、君そんな重症じゃない。君は大丈夫です、普通の人です、って言う役割なんですね。これはもちろん僕なりの考え方ですけど。基本的には「具合悪いんですけど、こんなに寂しいんですけど」というのが作家。書くっていう行為は、遺書を書くことと同じだと思う。太宰だって『人間失格』で「生まれてすみません」って遺書を書くわけね。つまり、これが最後の手段だと。自分がこの世に生きていた証なんだ、という覚悟を持っているものには凄みがある。その時に

作家は死んでいる、ということね。たとえ生きていたとしても。これは私の遺言なんだと。それが、本として残って、あわよくば、部室にあってやっちゃうというのが強みだと思う。作家っていうのは、ロマンチストだと思うし、そういう種族、生き物なんですね。そのことを、こいつこんな病んでるヤバイよね、というのが観客の役割でもあるし、観客を代表するのが演出だと思う。戯曲賞をやった時に、やっぱり遺書が連続で来るわけですよ（笑）。

もう少しそのイメージを展開させると、本番・公演というのが何かっていうと、葬式なわけですよ。つまり儀式なわけですよ。病んでるものをこういうことでって明るみに出す、公にする。そのことが演劇的行為であって、作者のことなんて関係ないんですね。もう死んじゃってるから。仮に生きていたとしても。

で、もうお前死んでるんだろっていう代わりに、名声とお金、著作権が、与えられるわけ。だから、僕は猛反対してるんだけど、著作権の期限をどんどん伸ばそうとする傾向がありますね。あれっていうのは一番はしたない。人類が生み出した知恵とか豊かさっていうものに逆行していると思うんだよね。実際には、生きていううちに名声を与えられたらそれがいい。あまりにかわいそうなんているんだけど、ゴッホみたいにさ。作家じゃないけど。生きていう時代に不遇な人に関しては、まあもうちょっとね、ってのはあるけれども。それって、どうい問題なんだろうね。ゴッホが幸せであろうが不幸せであろうが後世に残された者には、関係ないよね。彼の人生なんて。はっきり言って。凄ければいいわけですよ。それを見て凄いて思ってるんだから、それでいいんだよね。だから、手切れ金ですよ、賞金っていうのは。戯曲賞にとっては。これで黙ってろ（笑）。こっちが埋葬してやるからっていうのが根本的な演劇の行為であるし、それを望んでるのは実は観客なの。観客ってのは、なにがこれ病んでるの？って観てるわけですから、死ぬ価値あるの？ってさ。何が問題？って観てるわけ。こういうことが次からの審査会で公にされていくんでしょね。こういうことをばんばん明るみに出していったら、たぶんね、応募数減ると思うよ。（会場笑）だってさ、嫌だもん。君問題ない、凡人って言われるようなものだからね。

さっきの話、10万円を振り分けていこうって話、すごい豊かな話だと思って。結局ね、今アートの話をしてるけど、政治の話なんだよね。仙台も財団だしここも

県でしょ。そうするとね、税金を使っているわけ。政治家の役割ってのは、集めた税金をどうやって分配するかって仕事なの。ってことは、芸術家ですけれども、逆にそういう立場に立った時には、私利私欲、僕が好き嫌いは関係ないんです。それをどういう風に公正に分配できますか、ということなのね。そのときに絶対評価を持ち出しちゃダメなのね。そんな名作なんてあるわけないでしょ。相対的にしか物を見られなくて、このような税金を集めて、このような県の組織があって、こういうところがこういうことをやっているといったときに、専門的に委託された人間が責任を持ってそれを分配することの説明ができる。これはもう政治そのもの。だから結局、戯曲賞の意味っていうのは、実際に素晴らしい作品が出てきたら御の字だけど、それは期待できないわけですよ。そうじゃなくて、こういう討論を通して、なんていうのかな、カルテを作ってるんです。この病院は、こういう公共的な施設はこのようにして現代の闇なりについて、公の言葉で診断書を書くんだ、と僕は思うんです。そこで出てきたものが面白かろうがつまらなかろうが、実は関係ないの。面白いとか代表作になるとかっていうのはちょっと違う話なのね。で、ここが重要なんだけど、放ついてもおもしろいものは絶対に生き残る。選ばれなくても。人は、喉から手が出るほどテキストを欲しいんです。本当に。むしろ戯曲賞の役割っていうのは、やっぱり議論っていうか、なぜこういう過程を踏んでいるかっていうことの言及説明により、お金を支払うって以外にないと思うんですね。そのことによってみんな演劇とはなにか、アートとはなにか、公共とはなにか、ってことを考えるわけだから。そういう意味では、非常に演劇的であり、政治的な行為なんだろうなというふうに、さっきの話を聞いて思いました。

採録を一部抜粋

写真は愛知県芸術劇場リハーサル室での『茨姫』稽古の様子。

8月6日、羽鳥直志撮影。