

関美能留氏インタビュー

演劇を続ける。

(聞き手・構成：松本和也＋後藤隆基)

◇第9回 「時間」について◇

「1時間」という時間

—— 2000年代の前半に
三条会を観はじめた頃から、
基本的に1時間、長くても1時間半という
上演時間で舞台をつくられていた記憶があります。
そうした「時間」に対するこだわりは、
当初からお持ちだったんですか。

関 「演出の仕事ってなんだろう」と考えたとき、
まずは「空間」と「時間」だと思ったんです。
劇場で「ここがフランスだ」といえば、
そこはフランスになるし、
空間はいかなる変容もできますよね。
時間も、上演時間が1時間だとして、
戯曲に書かれている1分を
1時間にすることもできるし、
半年、あるいは70年でも
1時間にできます。
ただ、空間に関しては
「ここがフランスだ」という
セリフだけでもいいけれど、

たいていは美術の問題とか、
お金がかかるじゃないですか。
だったら時間に特化させようかな、
みたいな感じが、
若い頃にはあったんだと思います。

—— それが、三条会の演劇をつくる際の
基盤になったんでしょうか。

関 そうですね。
あと、最近は長いお芝居を観ても
「そういうもんかな」と思ったりするんだけど、
僕が若い頃、1990年代後半は
小劇場が混雑していて、物理的にも狭かった。
すし詰めで体育座りのまま2時間、とか（笑）。
そういうこともあって、
「1時間くらいでいいな」という感覚が
あったのかもしれない。

—— ご自身が観客として演劇を観るときに
1時間が妥当だと思った、と。

関 ええ。鈴木忠志さんも1時間くらいで
充実した時間をつくっていたので、
別に2時間とかでなくても
充実した時間はつくれるのかな、
と思ったりもしました。

—— 今はいかがですか。

関 今は1時間だとちょっと……って感じかな。
1時間だと、ジェットコースターみたいな
めまぐるしい時間構成で
つくらなくちゃいけないから、
起承転結をしっかりと考えるためには、

1時間はちょっと短い感覚があって、
延びていっちゃうかもしれません。

—— 関さんのつくる演劇は、1時間であっても、
非常に濃密に凝縮されています。
物理的に1時間にすればそれでいい、
というわけでもないと思いますし、
1時間の中での時間の使い方は
作品ごとに変えたりされるんですか。

関 話が変わっちゃうかもしれないですけど、
たとえば、
アルバイトをしているときや
大学で授業を受けているとき、
時計を見なくても
「1時間経ったな」というのがわかるし、
なぜか、正確に「1時間」という感覚が
体に染みついているんですよ。

—— その感覚はいつ頃からですか。

関 たぶん子どもの頃からですね。
振り返ってみると、
うちはテレビを1日に30分しか
観てはいけなかったんで、
その30分をどう使うかを
いつも考えていたんですね。
だから「1時間は30分の2倍」という感覚。
あと、厳しい家庭ではなかったんですが、
子どもの頃から
「自分の部屋で1日1時間勉強しなさい」
と言われていて。でもやらないんです（笑）。
その間、ストップウォッチを押して、
いい頃合いだなと思ったときに
「どうだ！ 1時間！」って止める、

という遊びをするのが好きだったんです（笑）。

—— 何をやってるんですか、何を（笑）。

関 最初は10秒でぴったり止めるのを
めざすところからはじまったんですけどね。
だんだんそれにも飽きてきて、
1時間経てば、部屋を出て
自由なことをしてよかったというのもあって、
勉強せずに漫画を読んだり、
暇つぶしをしたりするためのものを探して、
1時間経ったかなと思ったときに
「どうだ！」ってスイッチを押す（笑）。

—— 精度は上がっていくものですか。

関 中学生の頃から高校生くらいまでやってましたけど、
終盤で結構上がりましたね。
「1時間」という感覚が身についたのは、
この遊びがいちばん大きいかな。

音楽と戯曲を読む速度

—— 鈴木さんの舞台が
約1時間だということがあったにせよ、
ご自身が舞台をつくる時も、
当初から「1時間」にしようと思われたんでしょうか。

関 ええ、1時間というサイズですね。
昔は音楽を多用していたのもあって、
CDで音楽を流すかぎり、
5分の曲を5回使えば25分になるし、
それは絶対に覆らないですよ。
だから、使う曲の構成を
最初に決めてしまうんです。

たとえば、5分の曲を
こういう順番で5回かけるとして、
曲の合間の時間を
それぞれどれくらいとるか、みたいな。

—— まずは曲の構成ありきだったんですか。

関 そう。それありきでつくってたかな。

—— それは戯曲にせよ、小説から舞台にするにせよ
変わらないものでしょうか。

関 変わらないですね。
あと、これも特殊かもしれないですけど、
「台本のここからここまで音楽かけるから
それにぴったり合わせてね」
と、俳優に指示はしますが、
俳優たちの個性と読むスピードを考慮して、
その俳優たちが普通に読んで
ぴったり終わる曲を用意することはできます。

—— え、それはすごい……！
俳優の個別性とか、
セリフを言うそのときどきの変化も
加味して考えるんですか。

関 そうです。
3分50秒の曲があるとしたら、
「3分50秒だったら、
台本のここからここまでだな」
というのがわかるし、
その範囲で俳優に
「ここからここまでね」って言えば、
最初の計算通りに一発目で合います。

—— それは俳優との付き合いが大きいですか。

関 大きいですね。
あとは、たとえば、三島（由紀夫）さんの戯曲だったら
1 ページに対してこれくらいかかるだろうとか、
文字の詰まり具合とかを見て、
作品ごとになんとかわかるというか……。
（平田）オリザさんの作品だったら
この時間で何ページくらいいけるだろうとか。

—— それは、作家や作品によって
変わるということでしょうか。

関 そうですね。
だから、読み合わせをするとき、
台本をざっと見れば
「読み合わせだけなら2時間半かな」とかわかるし、
それは実際とほぼズレない。
そういう感覚はありますね。

—— 演出をはじめた頃には、
すでにそうした感覚を持っていたんですか。

関 最初からそうでしたね。
村上春樹の小説でも、手に取って
「これ読むのにだいたい4時間かな」とか、
そう考えてしまう性格なんだと思います。

—— 性格も込み、ということなんでしょうね。
そういうことをわかった上で、
上演時間を1時間に収めるわけですよ。
それは、基本的に
セリフはいじらないという制約の中で、
セリフを読む速度を上げるなどの
処理をされていくのでしょうか。

関 うーん。速度に関しては、小説や戯曲の場合、
僕は作家にひよる人間なので（笑）、
「ここは速く書いただろう」とか
「ここは時間かかったんじゃないか」とか、
作家が書いたであろう速度を想像して、
それに合わせて決めています。
僕の勘違いかもしれないですけど。

—— いわゆる物語の重要度に合わせて
速度を決めるのではなく、
作家が書いたときの生理を
重視しているということでしょうか。

関 ええ。そこを重視してますね。
かならずしも、ラストに向けて速くなったりとか、
そういうことはありません。

—— セリフをしゃべる単純な速度と、
プロットの進み方の中で、
観客からみて「ここは展開が速いな」とか、
出入りや動きが速いと感じる速度は
また違うと思います。
そういうことは、
どのくらい意識したり操作したりしていますか。

関 相当意識しているとは思んですけど、
どういう観点でやってるんだっけな（笑）。
もちろん感覚でやってるところが
大きいんですけど……

—— セリフをしゃべる速度が速くても、
〈場〉としては別に動いてないときもありますよね。
観客からすると、
どんどん滑っていくセリフを

聞いているというか、見ている。
一方で、あまりセリフがなくても
劇が動いていく場合もありますよね。
そういう見え方みたいなところ、
たぶん計算なさってますよね。

関 そこは俳優の負荷、みたいな言葉は
使いたくないですが、
そういうところを見ながら調整しています。
セリフに関していえば、
言いやすいセリフと
言いづらいセリフがあるときに、
言いやすいほうを遅くして
言いづらいほうを速くする、
という作業をします。
最初の稽古の段階で、俳優が
「ここは速くやりたい」
という生理があるところは遅くして、
「ここはちょっとゆっくりめがいい」
というところは速くする。
そこは全体的な流れよりも
俳優をみながらやっている気がしますね。

—— なるほど。
作家の書いていたであろう速さと、
俳優を見ながら調整する速さは、
ぶつかったりはしないですか。

関 ぶつかるでしょうね。
ぶつかるんですけど……あ、でもぶつからないのか。
作家って、言いやすそうなものは
意外と時間をかけてるんじゃないかな。
結局、作家が個人的な趣味に走っているような
場合のほうが言いづらいんですよ。
たとえば、

キングギドラがすごく好きな作家の作品で、
キングギドラについて色々と
饒舌に書いてある文章があるとしたら、
それはめちゃくちゃ言いづらいんです。
だって僕は別にキングギドラを
好きなわけじゃないから（笑）。
でも、一般人でもわかるようなところは、
作家のほうでも
「こんな一般的なことを書いて大丈夫かな」
という感じで書いてるんじゃないかな。
そのへんの生理は逆だろう、と思うので、
結局ずれないような気がします。

—— 読書したときの意味的なものよりも、
作品を書いたときの
作者の時間のかけ方や配慮の仕方に合わせて
俳優のセリフを操作しているということでしょうか。

関 そうですね。

『メディア』の時間

—— 「1時間」という話に戻ってしまいましたが、
ある意味で、その極致は
下北沢のザ・スズナリで2008年に上演された
『メディア』（エウリピデス作）です。
静岡での初演（2005年）とは、
ずいぶん違う演出でしたね。

関 「メディアが息子を殺すだろう」
という予言がはじまってから、
劇場の正面の壁にストップウォッチの
カウントダウンを映したんだよね。
どんどん時間が減って行って、
殺す瞬間がゼロになるんだけど、

そういう仕掛けを入れちゃったから。

—— 時間を視覚化する。禁じ手というか、
「それは絶対やらないだろう」
と置いていたら……裏切られた（笑）。
あれは当初からの演出プランだったんですか。

関 昔のことであまり覚えてないんだけど（笑）、
「僕はできるから、俳優もやってよ」
というのがあったんでしょうね。

—— 「1時間」でやるということ。

関 そう。結局、時間は流れ続けるし、
稽古は途中で止めるわけにもいなくて、
何回も繰り返すしかないんだけど（笑）。
「ここからここまで2分だったよね」
とか、細切れにするものではないでしょう。

—— 1個の60分である、と。

関 そう、1個の60分。
まあ、実は
「ここだけは見ていいよ」
みたいなズルはしていたんですけど（笑）。
でも、欲を言えば、
「メディアが息子を殺すだろう」という予言から、
1時間後に殺すことになるときに、
俳優はそれが達成されると
「わあ、できた」って嬉しくなるんですよ。
それができるのはおもしろいけど、
でも本来は、
「あー、やだやだやだ」って思いながらやって、
それでも1時間びったりだった、
みたいな感じが、いちばんいい。

そこまで行き着けるとよかったかな、
と思ったりはしますね。
どうしても「1時間」を
ゴールにしちゃうところがあつて。

—— 1時間に収めること自体が目的になってしまう。

関 そうそう。
でも、時間の感覚って、
「あーやだやだ。また誕生日来ちゃった……」
みたいなさ。

—— 逃れようとしているのかかわらず、
否応なくぴったり来てしまうもの。

関 そういう感覚のほうがよかったなと思います。
当時は、そこまでたどり着けなかった。

—— 『メディア』という作品だからこそ、
そういう演出をしようと思ったのですか。

関 対話劇でもないし、長ゼリフが主流なので、
そういった作品のほうが、
決められた時間にぴったり収めやすいかなと
思ったところはあります。

時間に対する感覚の変化

—— 静岡版の『メディア』も衝撃的でした。
過去の発言を持ちだして恐縮ですが、
当時、関さんは、
「2500年前の昔の話を考えることと
2500年後の未来を考えることは
現在からみれば等しいものだ」
ということをおっしゃっていました。

関 はい、言っていましたね。

—— そういう感覚は今も変わらないですか。

関 ああ、どうだろう。
……そういう感覚は
あんまりなくなりましたね。

—— あ、そうですか。

関 最近、どちらかという
作家の年齢のほうが気になってしまう。
エウリピデスが何歳だったのかは
ちょっとわからないですけど（笑）。

—— 何年前の作品かということよりも、
作家の年齢のほうが気になる。

関 三島さんが45歳で亡くなって、
僕がまもなく44歳になるせいかもしれない。
社会の影響を受けてしまうのは嫌ですけど、
やっぱり2011年の震災の前は、
比較的のんびりしてたと思うんです。
2500年前とか2500年後について
適当なことを言える感じがあった。
今だと、たとえば3年後のことも
わからないじゃないですか。
そのあたりは
自分の中で変わっちゃったのかな。

—— 初演当時は、2500年前のことも
想像してみたくなる感覚があった。

関 ありましたね。

—— 今は、未来は無理として、
昔へ思いを馳せることもないですか。
たとえば、50年前に書かれた戯曲があったとして。

関 過去とか、実際に自分が経験していないことは
ファンタジーの世界だと思うんです。
以前は、昔の戯曲をやること自体が
ファンタジーだと思っていました。
過去と未来をファンタジーとして想像して、
芝居になっているものを
現実的なものにするというところがあった。
でも今は、どちらかというと
作品自体をファンタジーにしたい。
わかる範囲の現実の過去と未来の中で
どうやって現実をファンタジー化するか、
そういう感じのほうが強いのかもかもしれません。

だから、わかる範囲の
現実の過去と未来についての勉強は
それなりにしているけど、
2500年前なんてわかんないよって感じ（笑）。
出版もされていない時代のものなんて、
何を信用していいのかわからないし。

『失われた時を求めて』

—— 2010年から2011年にかけて、
プルーストの『失われた時を求めて』を、
7つのコースに分けて上演されました。
2011年3月が最終章だったために
構想当初とは意味合いが
変わってしまった部分もあったかもしれません。
最終的に、関さんの個人史とか
三条会という劇団史のような流れに

なっていったような印象を受けましたが、
それはつくりながら変化したんでしょうか。

関 『失われた時を求めて』なんて
不吉なものをやったせいなのか、
なぜかわからないけど、
作品をつくっていく中で、
劇団員が途中でやめたり、
僕が16年間付き合っていた彼女と別れたり、
俳優がひとり入院したり、
俳優のお母さんが亡くなったり……。
僕の中では、
2010年4月から2011年3月は
ちょっといろいろありすぎたんです。

でも、せっかくいろいろあったから、
これはもう個人史にするしかない、と思って、
個人史にしていったら、
最後のコースの前に震災があって……。

—— そもそも、なぜブルーストだったんですか。

関 最初から思うところがあったのかな。
劇団をやっていると、
たとえば『ひかりごけ』にしても、
過去の作品に対する思い出とか、
劇団のかつての雰囲気に対する思い出とかが、
個人差はあっても出てくるんですよ。
僕には、そういう思い出は
あまりないんだけど（笑）。
とくに『ひかりごけ』は
年に1回くらいは上演してたから、
いい感じで上演したと
自分が思う回があったとして、
別の回でも「あのときの感じでやりたい」

みたいなことを言う人もいます。
そういう人には、
「1年前の君と今の君は違うんだから、
1年前の自分を追いかけたって同じにはならない」
と言うんだけど、
そんなふうには過去を追い求める人がいる。
劇団の雰囲気についても
「昔はよかったよね」みたいに思う人もいます。

でも「昔はよかったね」なんて言ったってしょうがない、
「現在を生きているんだから、今をがんばろうよ」
って、僕は思うんだけど、
当事者意識がなくて、ただただ
「昔はよかった」って思う人もいますので、
「じゃあ、あえて『失われた時を求めて』
みようじゃないか」と。
でも、最初から
『失われた時』なんて求めたって
本当に不吉なことしか起こらないよ」
とっていたし、実際にやってみたら、
本当に不吉なことしか起こらないし（苦笑）。

—— 演出の意図はあると思いますが、
前半はわりと作品に沿っていて、
後半から個人史になっていった。
それは具体的にどういう流れだったんですか。
原作は原作としてあるわけですよね。

関 最初、僕も含めて俳優たち全員が
『失われた時を求めて』をとりあえず読もう」
ということにしたんです。
それは単純に、
「劇団員全員が『失われた時を求めて』を
読んだことがある劇団っておもしろいじゃん」
という思いがあったからなんですけど。

—— みなさん、読まれたんですか！

関 1作目は、全員読めるんです（笑）。

—— なるほど。マラソンですからね。

関 「嘘でもいいから、とりあえず
読んだってことにしてください」
と言ってたんだけど、
「この人、読んでないな」ってのが、
僕にはバレるんですよ。
でもせっかく騙そうとしているんだから、
気づいてないふりをしようと思って。
ただ、そうしていくと、
どんどんプルーストから離れていくんですよ（笑）。
だって、みんな読んでないんだから。
まあ、中には読んでる人もいたけど。

—— 逆に言えば、
演出家としてはそういう現状自体を
舞台化したってことですよね。

関 それはアトリエがあったから、
というのが大きいですね、やっぱり。

—— 最後には「求めて」いた「時」は
「見出された」んでしょうか。

関 結論を言えば、見出せなかったですね（笑）。
原作では、時間が横じゃなく、
竹馬みたいにのびて行って、
年とともに竹馬がどんどん不安定になって、
いつかその竹馬が崩れて真っ逆さまに落ちていく。
そんな捉え方をする結末だったけど、

「ああ、そうか、縦なのか。
なるほど……ピンと来ないな」って（笑）。

——（笑）。

関 「横もピンと来ないし、縦もピンと来ないし、
わかんないなあ」
みたいな感じでしかなかった。
ただ、やっている間に
いろいろと不吉なことが多かったから、
「メンタル的に強くなったかな、以上」と（笑）。
それが「時」を見出した、
ってことなのかもしれないですけど。

「踊る」ということ

—— 個人史、劇団史の締めくくりにもなった
『失われた時を求めて』の「第7のコース」である
『見出された時』では、
10歳、20歳、30歳……というふうに
ひとりずつ俳優が出てきて踊って……

関 最後に当時39歳だった僕が
40歳を踊るシーンをつくりました。

—— 10年近く三条会を観てきましたが、
「踊る」ことが多いな、と思ってたんです。
『メディア』もそうでした。
過去の戯曲を読んで、
そこに書かれた過去の言葉を解釈して
演劇作品をつくっていく中で、
当然ながら過去の言葉が
抛りどころにならざるを得ない。
それに対して、今そこにいる俳優が
「踊る」あるいは「はげしく動く」ことで、

現在や次の時間を表現するのかな、と。
とくに、あらかじめ振り付けされたような
「踊り」というよりも、
その場の衝動的な動きのようにも見えます。

『見出された時』では、
39歳の演出家が、
40歳、つまり未来の時間を踊り続けていく。
関さんのつくる演劇において、
「踊る」ということは、
どういう行為なんでしょうか。
それは「時間」と関わっていますか。

関 『週刊少年マガジン』で昔、
『特攻の拓』というマンガを連載してまして（笑）。
暴走族のマンガなんですけど、
その中に出てくる鱈淵ってキャラクターが
「事故（ジコ）る奴（ヤツ）は……
“不運（ハードラック）”と
“踊（ダンス）” っちまったんだよ……」
って、謎のセリフを言うんです。
「不運（ふうん）」に「ハードラック」、
「踊（おど）っちまった」の「踊」に
「ダンス」ってルビを振ってる（笑）。

—— ここで『特攻の拓』が
出てくるとは思わなかった（笑）。

関 踊るときとか、踊らされるときは、
何か起こったことに対して
「どうする？」って迫られてるときで、
「これは運命みたいなものだよね」って感じになると、
最初のアイデアとして
「踊りなよ」って思うんじゃないかな、と。
それは不運だけじゃなくて、

たとえば、電車で偶然初恋の人と乗り合わせたら、
「どうしていいかわかんないし、
踊ろうよ！」みたいな（笑）。
「踊る」ということについては、
そういう運命的なものと結びついてると
思っているところはあるかな。
だから『メディア』の中でも、
1時間というタイムラインの中で
後半に踊るシーンをつくったのかもしれない。

—— 『メディア』の場合も、
「殺す」代わりに「踊る」という、
どうしようもない運命的なもの、
あるいは衝動みたいなものが、
重なっているように見えました。

関 非常に不謹慎かもしれないですが、
『見出された時』の
ちょうど2週間くらい前に大きな地震があって、
あれも地球が踊ってると考えることができるわけだし、
その揺れに巻きこまれた僕らも
踊っていると考えることもできる。
あとは、村上春樹の
『神の子どもたちはみな踊る』も好きな短編なので。
そういうところから
「踊る」ということが来ていて、
専門的なダンスをやろうとか、
俳優たちの踊りの巧拙とか、
そういうことは全然考えていない。
「どういうときに踊るんだっけ？」
ってことを考えたいんです。

「1時間」からの脱却

—— 2013年の『三人姉妹』（チャーホフ作）が

「未来の話をするの」という
キャッチコピーでしたが、
上演時間は2時間くらいでした。
このときには、1時間という
上演時間は壊れたと言えそうですか。

関 壊れましたね。

—— 何かきっかけがあったんでしょうか。

関 結成時から劇団にいた女優の
大川潤子が抜けてから、
「1時間」というのをやめたんだと思います。

—— ああ、なるほど。

関 大川にはそういう制限を与えよう、
みたいところがあったのかもしれませんが。
そういうのにも、
向き不向きがあるじゃないですか。

—— それはあるでしょう、
過酷な条件ですよ（笑）。
負荷でポテンシャルが出る人もいるでしょうし。

関 逆に負荷でポテンシャルが
下がる人もいますからね。

—— その意味では、大川さんは向いていた。

関 向こうは嫌だったと思いますけどね（笑）。

—— その後は、時間について
気にしなくなったということでしょうか。

関 いえ、長くなっただけですね。
1時間だったものが、
1時間半、2時間になっているだけだと思います。
9月にやった『熱帯樹』も
「2時間」とチラシに書いて、実際2時間でしたし、
きっちり時間内に収める、
ということを気にはしています。

—— それは作品によって伸び縮みしますか。

関 そうですね。
でも今は、だいたい2時間くらいの
作品をつくりたい気持ちがあります。
「サイズ」と言うときに、
他の人はどうしているのかなと思うんです。
たとえば、絵を描く人には、
物理的なサイズがあるし、
音楽の人には、時間的なサイズがある。
僕にとってのサイズが、たぶん「時間」だと思います。

—— サイズの問題を考えると、
「空間」についてはいかがですか。

関 もちろん空間でもサイズを考えることはできます。
たとえば、シアターコクーンという空間になれば、
それはサイズの問題になりますよね。
まあ、最近はスズナリが主戦場だったので、
スズナリという同じ空間でやる中で
2時間くらいのものもつくってみようかなと。
それはそれで、アトリエのサイズ感とは違う。
サイズには、空間との関係という
側面もあるかもしれないですね。

—— 今のところは『熱帯樹』も含めて、
スズナリという空間の大きさと

2時間という時間の長さが
関さんがつくりたい演劇のサイズでしょうか。

関 そうですね。
今つくりたいと思っている感じです。

映画づくりと〈遅刻の境界線〉

—— 第5回のインタビューで、
これから映像をつくるということに絡めて、
ご自身の時間感覚を切っていきたい
という話がありました。
『熱帯樹』をつくった後だからこそ、
時間の感覚を変えて捉えていこう、
という思いがあったのでしょうか。

関 僕は遅刻を全然しないんですけど、
そういう時間に対する感覚って
人によって全然違うじゃないですか。
それを変えることは難しいんですよね。
劇団員を見ている、集合時間を決めたとして、
10分前に来る人、5分前に来る人、
ぴったりに来る人って、だいたい決まってる。
中には5分後に来る人もいますし（笑）。

—— それを個性だと捉える、と。

関 個性だと捉えるんだけど、
嫌なんですよ、やっぱり。
「変えられるんじゃない？」
って思うところがあって。
そう思うので、自分の時間に対する感覚は
どうやったら変えていけるかな、
ということ、いまだに考えているんです。
でも、変えられないんでしょうね、結局（笑）。

—— 関さんは、どうして遅刻しないんですか。

関 たとえば、5分の遅刻は許されても
30分の遅刻は許されないことってありますよね。
その境界線ってどこなんだろう、
ってことを考えるのが面倒くさいから、
遅刻しないんだと思うんですよ。
でも、人によっては、
そういうのを面倒くさがらないでしょうし。

—— ああ、なるほど。

関 だって、そういうことを考えだすと、
20分の遅刻はいいのかとか、
それがダメなら18分はどうなのか、とか（笑）。
その「怒られる／怒られない」という
ギリギリのラインって、どこなんでしょうね。

—— 話を戻しますと、これからつくる映像について、
どのようなプランをお持ちですか。

関 映像の場合、つくった作品が何分かを
見るのは簡単じゃないですか。
ただ、僕は素人だから
これからつくる作品が
何分になるのかわからないんですよ。
そこが楽しい。
演劇の場合、つくった作品が何分になるか、
お客さんは観終わるまでわからないけど、
僕はわりと最初の段階でわかるんです。

—— 時間をぴったり合わせられる人ですからね（笑）。

関 で、それはもうつまらないなど

感じはじめてる。

でも、これからつくる映画は、
編集作業を経て最終的に何分になるのか、
予想がつかないんですよ。
撮影はシーンごとに切って進めていくと思いますが、
演劇の場合はそういうことをしないから
時間の流れがつかみやすい。

- 普通、逆の感じがしますけどね。
舞台より映像のほうが、
細かく切っている分、
時間を読みやすいような気がします。
まあ、とにかく今は、
そういう新しい時間体験に興味があるんですね。

関 そうですね。
といっても、性格的に
時間を予測してしまうかもしれないし、
しかもその予測がぴったり合っちゃったら、
本当に絶望的な気持ちになるな。

- 撮影が終わった段階で、
「これは切ったら75分になる」とか言ったら、
本当になったりして。

関 なるんじゃないかな (笑)。

- もしも「何分になる」とわかってしまって、
本当にそうなったとしても、
「じゃあ、そこを崩すか」とはならないんですよ。

関 ならないですね。
プロの人は予測できると思うんだけど、
素人だから、そういうところは楽しみかな。

—— ますます映像を見たくなりますね。

関 でも、演劇の場合は、
お客さんの問題もありますけど、
どのくらいの長さの芝居をつくろうが、
基本的には自由だと思っているんです。
7時間だったら「長すぎる」と
クレームが来るおそれがあるし、
3分だったら「金返せ」ってなるかもしれない（笑）。
だからこそ、あえてひねくれて
時間にきっちりやろうかなと
思うところはありますね。

生活の時間と演劇の時間

—— そろそろ今回のインタビューも「1時間」です（笑）。
関さんが生活している時間と
演劇や上演の時間は連続していますか。
それとも違うものですか。
今日のお話だと、つながっている面もあるけど、
演劇や上演のときは、
特殊な能力が発揮されている気もしましたが、
自覚としてはいかがでしょうか。

関 遅刻をしないという話をしましたが、
「遅刻をしない」ことに生活を使っちゃうんですよ。
たとえば、毎朝6時から
何かがあるという生活になったら、
僕はきっと朝まで寝ない生活になります。
そういうところが、
僕の社会に不適合なところだと思うんです。
だから、芝居をつくっている中でも、
生活自体を稽古に合わせている感じなんです。
決められたものがあると、
他の生活の部分で、全然安らかになれなくて。

一般的な社会人は、
毎朝早くから電車で揺られて
出勤しているらしいですけど、
たぶん僕はそれをやったら
寝なくなってしまうので、
それは無理！ って（笑）。

—— あとでまわりに迷惑をかけそう（笑）。

関 そう（笑）。
あとで破綻することが明らかなので。
だから、演劇や上演と普段の生活が
連動しているというか、
演劇や上演、稽古に
生活を合わせちゃうんですね。

—— 上演の中では細かくアレンジができるけど、
生活の中では、稽古をすると
稽古が中心になってしまう。

関 そうですね。
2時間、稽古するんだったら、
この2時間の稽古のために、
他の22時間をどうアレンジするか、
みたいな話になっちゃう。
だから、稽古の時間が延びれば延びるほど
しんどくなるわけです（笑）。
「関さんは稽古時間、短いですね」
って、よく言われるけど、
僕としては、
ずっと稽古しているみたいなものなんです。

—— いわゆる「稽古」の時間と、
それ以外の時間の使い方、ということですね。

関 俳優によっては、8時間稽古したら、
それだけになっちゃう人もいますよね。
でも、1時間の稽古だったら
いろいろ考えられる人もいます。
だから、1日の中で稽古にかかる時間を
どれだけ長くできるかと考えたときに、
実際の稽古時間はどれくらいがいいのか、
難しいですよ。
僕は8時間の稽古時間だったら
やっぱりそれだけになっちゃうと思うし、
3時間だったら不安だから、
体調管理も含めていろいろ考える。
8時間仕事して、食事つくって、洗濯して、
洗い物して、お風呂入って……って聞くと、
「よくそんなことできるな」と思う（笑）。
今、僕が時間の特殊能力みたいなものを
持っているみたいな話をしましたが、
他の人たちのほうが
よほどすさまじい生活してますよ（笑）。

(2015年12月7日@スカイツリーそばの某所)