

主催：京都文教大学人間学研究所
企画：京都文教大学人間学研究所共同プロジェクト「物語と現代社会」

日時：2008年11月26日（水）13：00～14：30

会場：京都文教大学 弘誓館 G101教室

公開講演会

「現代演劇と物語」

講師：坂手 洋二（劇作家・演出家 燐光群主宰）

挨拶：鵜飼 正樹（京都文教大学人間学研究所 所長）

趣旨説明：秋田 巖（京都文教大学臨床心理学部臨床心理学科 教授）

司会：森 俊夫（京都文教大学人間学部現代社会学科 教授）

森俊夫：それではただいまから、坂手洋二先生をお迎えしての講演会「現代演劇と物語」を始めたいと思います。私は司会を務めさせていただきます現代社会学科の森です。よろしくお願いします。はじめに、この講演会の主催者、本学の人間学研究所所長、鵜飼正樹より挨拶があります。

鵜飼正樹：人間学研究所所長の鵜飼です。ここには、学生さんも来ておられれば、それ以外の方もおられると思うのですが、人間学研究所というのは大学の中でいったい何をしているのかよくわからないという感想を持っておられる方も多いと思います。文化人類学科、臨床心理学科、現代社会学科、3つの学科にまたがるような共同の研究をやる場所というのが、人間学研究所です。そしてまたそういった共同研究の成果を広く学外に発信していくのが、人間学研究所の役割です。現在は3つの共同研究が進行中でして、今日はその3つの中の1つ、「物語と現代社会」研究会が中心となって坂手洋二先生の講演会を企画いたしました。坂手先生には、非常にお忙しい中を駆けつけてくださりまして、お話

主 催：京都文教大学人間学研究所
共 画：京都文教大学人間学研究所共同プロジェクト「物語と現代社会」

劇作家 坂手 洋二 講演会

「現代演劇と物語」



日時：2008年11月26日（水）13:00～14:30
会場：京都文教大学 弘誓館 G101教室
入場無料・申込不要

お問い合わせ：人間学研究所 事務局
TEL: 075-821-1111（内線2222） FAX: 075-821-1112
Eメール: joshu@kkyu-u.ac.jp

していただくことができました。人間学研究所としても非常に嬉しく感じております。それではこれから、だいたい1時間半、終りの方には質疑の時間も設けますので、皆さんなりにこの講演会から何かを持って帰っていただけたと思います。よろしく願いいたします。

森：ありがとうございました。続きましてこの企画を担当いたしました臨床心理学科の秋田より趣旨説明があります。

秋田巖：だいたい鶴飼先生がお話してくれましたので特に付け足すこともないんですけども、物語というのが現代演劇においてどのように取り扱われているのか、「物語」という言葉はあるのですが、なかなかそれを定義付けようとすると難しい。なかなか捉えられない。どのような言葉を使っても物語というものをつかまえきれない。それが現代演劇の最先端を走っておられるトップランナーの坂手先生からどのように物語が語られるのか、とても興味深いです。皆さんと一緒に楽しみたいと思っています。

森：ありがとうございます。では、本日の講師、坂手洋二先生を改めてご紹介します。先生の本拠地といいますか、お仕事を中心は東京でございます。本日は遠路はるばるお越しいただきました。どうもありがとうございます。皆様ご存知と思いますが、坂手洋二先生は東京で劇団燐光群を主宰されております。現在、日本で最も注目されている劇作家、演出家です。岸田國士戯曲賞をはじめ、数々の賞を受賞され、演劇に関する出版物も多数ございます。また、現在日本劇作家協会会長でもあります。先生の主宰されている燐光群では、現在「戦争と市民」と題する演劇公演を東京下北沢で行っており、大変ご多忙の中をお越しいただきました。これから、本日のご講演『現代演劇と物語』を始めていただきたいと思います。坂手洋二先生、よろしくお願いいたします。

講演「現代演劇と物語」

坂手 洋二

プロフィール：

1983年燐光群を旗揚げ。『神々の国の首都』『屋根裏』等でヨーロッパ・アメリカ公演を行う。岸田國士戯曲賞、鶴屋南北戯曲賞、読売文学賞、紀伊國屋演劇賞、朝日舞台芸術賞、読売演劇大賞最優秀演出家賞を受賞。日本劇作家協会会長、日本演出者協会理事、国際演劇協会日本支部理事を務める。戯曲集に『だるまさんがころんだ』『坂手洋二 I 屋根裏／みみず』他、新刊「坂手洋二II <沖繩三部作>」。評論集『私たちはこうして二十世紀を越えた』など。

坂手洋二：よろしくお願いします。坂手です。1時間くらいお話をすることになると思います。「現代演劇と物語」という題名通りに話そうと思うんですけど、そうすると演劇の話をしなきゃいけない。これは難しいんですよね。演劇の話をするっていうことは、演劇そのものの話をするだけではなくて、演劇というのは一つの手段でもありますから、そこをいろんな内容が通り抜けていくわけですから、演劇と関係ない話、あるいは別の話をすることも多くなります。

語る／語られる、作者不詳の物語

「現代演劇と物語」という命題、この中に既に考察すべき内容が含まれている。簡単に言いますと、「現代」という言葉があります。現代という概念は、何と対立するのかというと、古典であるとか、近代であるとか、簡単に言うと、そういうことになります。それで「物語」という言葉は、物を語るという言葉ですね、物を「語る」ということがどういうことか、ここで注目すべきことは、物語という現象は物が「語られる」ことでもあり、つまり「語る」と「語られる」が両方この中に入っている。僕はどうもそこに秘密があるようだと思っているのです。あとは「物語」、これには主語が無いんですね。誰が語る物語なのか、こ

の主格は実は省略されているわけですね。おそらく私たちが今使っている意味での物語という概念が生まれたのは現代でも近代でもなく、もっと昔です。たぶん近代に入ったとき。その物語という概念が出てくる以前には、主語が無い。誰が語る物語なんだというときの、主語。あるいは誰が聞くのかという主語が無い。そこにおそらく、何かの秘密が含まれているんじゃないかと思う。主語が無い。つまり語り手、つくり手が無い。そういうことが「物語」のひとつの特徴であるという仮説が成り立つかもしれない。……ここで実は、やっと僕の分野である演劇の世界に話が入っていきます。演劇に限らないんですけど、言葉っていうのはもともと、作者を必要としていないんですね。語られた言葉っていうのは、つねに語られた言葉としてそこに存在していて、作者不詳っていう言葉がよくありますが、そのように作者不詳って断るようになったのは、近代になってから。つまり作者が必要になったからですね。もともと物語っていうのは、口から耳に伝わってきたもの。そういうものとして存在していたわけで、実は文字で書かれたものを読む、つまり識字率ですね、文字を読めるってこと自体も、ものすごく最近のことですから、耳で聞いて誰かが語って聞かせ、そのことが物語の仕組みでありましたから、では演劇って何かといいますと、演劇っていうのは人が何かをやってみせる物で実演してみせるものである。その実演の中には動き、ムーブメントの要素も含まれていますが、多くの場合演劇が他の表現芸術やパフォーマンスと何が違うかというところ、言葉を使ったものであるということが特徴だと思います。言葉を語るってこと自体が、すでに演劇的なわけですね。誰かが、お爺さんお婆さんが、お母さんがお父さんが、子どもに物語を語って聞かせる。そこにはすでに演劇の要素が入っているといえなくもないんです。その物語というものがあって、皆さんご存知だと思いますが、小泉八雲、ラフカディオ・ハーンっていう人がいますね。このラフカディオ・ハーンという人は、日本のいろんな昔の物語をまとめた人として知られています。もともと彼はギリシャ人のお母さ

んと、イギリス人の軍人のお父さんがアイルランドにやってきたときにできた子どもで、イギリスに留学もするんだけど、20歳頃にアメリカに渡って、40歳ぐらいで日本にやって来て、15年間日本に住んで死んでしまうんですけど。彼が日本の物語をいっぱい書き残している。それはご存知だと思うんですけど、僕がとても面白いと思うのは、ラフカディオ・ハーンは怪談であるとかいろんな日本の現象を書いている。それを彼がどうやって書いてきたかということです。これは彼が最初、松江一中の先生になるわけですけど、英語の教師として招かれて、当時の島根県知事と比べても給料が高かったという、そのくらい大事にされていました。そしてその家に女中のセツという人がいて、小泉セツという、その後奥さんになる人ですね。ハーンはそのセツさんに、日本の話を口述させて、それを記録していくということをしていました。そしていろんな昔話、今昔物語なんかにもちゃんと同じ話があるって事をおそらく知っていたにもかかわらず、彼はセツさんにせがんで語ってもらって、それを聞くわけですね。ほとんど日本語はできないわけですよ、彼は、しかしそこを一生懸命語ってもらって聞くという試みをしていって、耳から聞いて、自分で文字にする。そこらへんが、とても彼の特徴であり、個性だと思うんです。つまり物語というのは、もともと誰かから聞いた話を誰かに伝えていって、作者不詳なわけですね。その本質を彼は認識していた。

演出家の誕生

ここで演劇の話に戻りますけど、いわゆる古典の演劇、能とか歌舞伎とか、そういうものはありますが、そういうものは昔からずっとあったわけではなくて、まとめられていくわけですね。信じられない人もいるかもしれないけど、能っていうのはすごいんですよ。

世阿弥って人がほとんど1人でまとめているんですね。室町時代ですね。世阿弥って人は自分でまとめたと言ったって、その前段としては観阿弥っていうお父ちゃんがいて、能をやっている家の息子として生まれて、世阿弥がそれ

を、理論体系を作ったというわけです。ですから、「世阿弥・作」だとはっきりしているものはいっぱいあるんですけど、そのあと、まったく新たな根本的な変化を遂げることなく、世阿弥が書いた演劇論に『風姿花伝(『花伝書』)』『花鏡』いろいろありますけど、そういうものを基にしながら、しかも最初は、他の人たちに伝えてはならんということで、その家で代々伝わっていくわけですね。何が言いたいかというと、そういうふうには世阿弥さん自身が亡くなって、世阿弥がこう言っていたよ、こういう価値観を置いていたよと、それを一番体現しているおじいさんが上手だから、おじいちゃんを学ぼう。そうやって伝承されていったわけですね。つまり書いた言葉の作者はいるんですけど、演出ですね、どうやって演じるのか、どんな演劇であるのかというのは、完全に先生や指導者がいるわけではなくて、お手本がいるだけ。受け継がれていくだけ。つまりそれは、おじいちゃんおばあちゃんが、孫に話を聞かせるように伝わっていくもの。

そういうダイレクトに伝わっていくものとしての演劇であったわけです。ここで初めて僕らが最初に言いました「現代演劇と物語」に繋がります。現代に対して相対化されるもの、古典というものを、僕らの場合「古典演劇」というんですけど、それに対して「近代劇」という概念が出てきます。そこで近代とはどういうことかということ、非常に、僕はとても大雑把にいい加減にまとめるので、細かいところは専門家の方に怒られるかもしれないんですけど、近代とは何だということ、やはり「自我」ですね。

人間の自我を確立するということを社会の中で必要とする世界に変わっていった。つまり個人であり自我であるもの。独立したパーソン、人間というものの集積であることが前提として社会が作られていく。そういうことに自覚的になった。それは、その方が産業が発達することや、いろんなものが流通する、情報が伝わっていきやすい、そういういろんな合理性を踏まえうえで近代というものが始まったわけです。そうして近代になって初めて「作者」というものが非常に明確になっていく。作者不詳という

ものが減っていきます。とにかく誰かしらが書いた。演劇の世界でいうと、おじいちゃんの芸を盗んで自分で努力して模倣して一人前になれるといわれていた人たちに対して、急に「私が演出家です」と演出家というパーソンが現れて、その演出家が「この演劇はこういう演劇だから君はこういうふうにやりたまえ」と始まるのが、近代なんです。それはどういうことかというと、僕も演出をやるんですけど、演出家っていうのは、生まれてまだ150年たっていないですね。演出家っていう概念自体、実は世界的に無いわけです。劇は、劇として語るべき言葉とすべきことと、語る人、踊る人間がいればできたわけですね。それを全体的にトータルに一つの視点で捉える、演出家としてまとめるという、そういうことが生まれたのが近代ですね。ですから僕たちが普通に、いろんな演劇があるね、チェーホフだね、イブセンだねといっていますが、別な見方をするとイブセンが近代劇を始めたというのは、イブセンの劇は演出家を必要とする劇であり、チェーホフの劇はスタニスラフスキーというロシアの演出家を必要としていたわけですね。そうやって戯曲家と演出家という組み合わせで劇が作られるというのは、本当に、たかだか19世紀から始まったことなんです。僕たちがここで学ぶべきことは、演劇というものは、実は作り手が必要だということ、作家や演出家がいること、演劇のチラシとか作ると「演出家・誰々、作・誰々さん」とあるのがあたりまえだと思っているけど、なくなつて演劇はできちゃうんですね。未だに歌舞伎の人たちはそうやっていますね。歌舞伎の公演とかで、作家も演出家とか書いてないことは多い。作家は書いてあっても演出家は書いてない。そういうことはいっぱいあり、それはむしろ自然なことなんです。結局近代になって、人間の自立、個人、自我が大切にされるようになって、物語にはどうやら作者がいるらしい。そういうふうなことがはっきりしてきた。

観客の存在、「劇場」の獲得

では現代ってなんだろう。現代の場合は、近代から現代への変化で一番端的に言葉で表せら

れるのはなんだろう。

それはひっくり返すと観客の存在だと思うんですね。観客自身が、自分自身を、これもちっとかなり誤解を招く言葉ですけど、観客自身も、自分自身が作者たりえる、自分自身がこの世界を全部概観できる、まとめてみることができる。つまり演出家の視点、作家の視点を持ちえる存在として物語、世界を見ている。これが現代。これはちょっとわかりにくいかもしれませんが、追々説明していきますけど、そういうことで生まれている現代演劇というものは、ものすごくややこしくなっているともいえますし、一方そういうものが過剰にめまぐるしく相互に重なっていくと、まあ逆にいうと原点に戻るんじゃないかなあという気もしてきます。そんな次第なんですけど。

まあ物語というものをどうとるか。ややこしさはあるんですけどね。でも世阿弥の話がすごくわかりやすいんで、最初にしておこうかと思うんですけど、日本の現代演劇から見て世阿弥ってどういうものかという、僕自身は世阿弥を現代演劇だと思っている。つまり世阿弥は作者、演出家であることを獲得した人で、そのことは、とりもなおさず現代演劇の要素を備えている。その自覚が無い人たちが能を伝えていくので、現代演劇ではなくて古典劇とされていっているということがありまして、で世阿弥っていうのは大変有名な話ですけど、足利家に囲われた人なわけですね。もともと当時の芸能っていうのは河原者っていわれてきているように、泥棒とか、乞食とか、娼婦とか、身分の卑しい者たちが芸事をやるということになっていた。才能のある奴がいるらしい、ちょっと気のきいたことをやるらしいから見てやろう、みたいな形で囲われたりすることになったわけですけど、足利家が、僕の勝手な大雑把なまとめ方なのですが、足利氏が権力を持ったときにやはり自分達の権力を示す証拠であるとか、自分達が何であることを確かめるために、囲うものが欲しい。で、芸能を囲おうとしたんですね。アジアの芸能というのは、昔はサークル、丸いところでみんなが、どこから見てもいいような形で作られていた。広場での上演を前提として

いたからです。

そういう劇のあり方が変化して、世阿弥の時代には「劇場」というものを獲得していくわけですね。劇場というのは建物という意味ですが、昔の劇場というのは、今の劇場と同じような形ではなかったと思うんですね。で、アジアはサークルって言いましたけど、四方から見ているといいましたけれど、例えばインドネシアは今でも伝統的な芸能をやっているボンДФォという方式の劇場、建物があるんですけど、それは似ているんですね。サークルからスクエア、正方形に変わっていくんです。能舞台も基本的には正方形ですよ。で、建物は円形より正方形の方が作りやすいし、正方形の方が方角が明確にとりやすい、東西南北がとりやすい。これは、東西南北というのも実は言葉なんです。4つの方向ということで、それを何か固めていくことで、相対化していく。言葉ってものが持っている性質として、相対化していくというものがあるわけですけど、まあスクエアな劇場になっていって、インドネシアのボンДФォというのは、屋根がある能舞台で、橋掛かりがなくて、本当に四方八方から見えていいんですね。インドネシアは建物自体そういうものが多いんですけど、柱だけ立てて屋根があって、吹き抜けっていうのが圧倒的に多いわけです。そういうところで影絵とかをやったり、いろんなことをやっていますね。インドネシアの影絵っていうのは、現地で見るとよくわかるんですけど、表から影絵自体を見るのも面白いんですけど、裏側で音楽の演奏をしていて、影絵の操作をしている人を見ても非常に面白いんですね。

リバーシブルな表現というふうに僕は思うんですけど。もちろん影絵そのものをみせるのが目的になっているんだけど、そういうふうに演劇っていうのはもともと開放的に観客に囲われているものだったんですね。それが、どこから見てもいいものが、こっちから見ると、見る方角が決められてくるわけですね。舞台があって客席の雛壇があって、この方向で見ると、方向性がそこで決められてくるんですね。これは言葉じゃないよというふうに思われ

るかもしれないのだけど、これも物語の1つ。この見方をしなさいという1つのシナリオなんですね。そういうものが出来てきて、「誰かの主観で見なさい」と。こっちの方角から見るという主観を選びなさい、ということが入ってくるんですね。それはまた物語のひとつの特性なのですが、劇場というものが発見されていった。そして、武家屋敷の中で能を上演することができるようになっていった。もともと身分の卑しい下賤なやつらを武家屋敷の中に入れるわけですね。

そのことで最初の能舞台は、中庭がありまして、まあ白い砂のあるような中庭がありまして、で、中庭はなぜあるのかというと、明かり取りの意味もありますね。中庭を挟んでこちら側の座敷にお侍さんたちがいて、向こう側の舞台に演じ手がいて、芸能が行われる。昔の橋掛かりってというのは、奥から入ってきます。手前に入ってきます。

やはりそれは下賤な人たちはあまり近づけないから奥から出てこさせる。それが下手から長い廊下の橋掛かりを渡って、出てくるように変わってくるんですね。それで、橋掛かりがどうして下手にあるのかというのには非常に色々な意見があって、上手下手両方から出てくると、下賤なやつらが急に变な気を起こして襲い掛かってくるんじゃないかと、両側からあると、面倒くさいから片側にしておこう、で、下手側から、左側から来たほうが斬って捨てやすいから、そっち側にしているんだとか、いろいろな意見が出ていますけれど、とにかく能舞台というのが建物の中に置かれて、建物は大体四角だから四角な正方形が与えられて、そういうふうに劇場というものが発見されていった。

「劇団」の発見

で、劇というものが成立していく過程の中には、劇場の発見、それから、座組、チームというか劇団の発見ですね。その2つがあると思うんですけど、世阿弥の時代に世阿弥さんというのは、もういやおうなく、劇場を発展させられちゃったんですね。そうしないと生きていけないところで。そういうシステムに押さえつけら

れ、あと、自分はお父さんの子どもとして生まれたために観阿弥の息子であるがために、たまたま美少年だったんで足利義満に好かれちゃったために、とにかくそこでちゃんと生き延びていくためには、芸能人として演劇をやるやり手として見事な仕事をしていくことでしか、自分自身の境涯を乗り越えていけなかったわけですね。つまりは人が自分が生まれたときに自分が何者なのかというときに、今の人間というのは自分が何かを勝ち取っていける。何かを成功していける。何かを選んで、自由に、自分の人生を全うしていけると思うのが自然になっているけど、昔はそういう選択の余地が無いわけですね。ところがそれは恵まれた一部の国の話であって、今でも世界中では、ある身分で生まれたら、それは変えられないっていうことが圧倒的に多いわけですね。

現代日本で語っている物語って実は選択できるってことが当然だと思っているんだけど、実はそうではないかもしれないと、ここはちょっと大事なところだと思いますが。

世阿弥さんはそこで、逃げも隠れもできない場所で生まれて、自分の同族、家族、あるいは一緒に芸能する仲間、そこで、そのチームを、座組の一員としての立場を生きるしかなかったわけですね。変なこといいますが、僕たち現代演劇で昔は小劇場とか呼ばれましたけど、やっている僕ら、80年代の頭くらいから演劇を始めた世代というのは、やはり同様に、劇場と集団というものを発見していくという過程を、追体験していった世代なんですね。世阿弥さんの時代からいうと、何百年も経っているにも関わらず。そこらへんのことが僕らの時代だと言えるんですけど。

近代的自我と「亡霊」

あと世阿弥さんの話で大事なことなんです、彼がものすごい発見をしたといえるのは、世阿弥さんの演劇のスタイルですね。世阿弥の作ったほとんどの能曲っていうものが、複式夢幻能。複式はダブルですね。くり返される。夢幻能は、「夢・幻（ゆめ・まぼろし）」の能。

複式夢幻能というスタイルを世阿弥さんは獲

得していくわけですけど、これはどういうことかという、夢と幻。つまり現実じゃない。現実じゃないというのは、人なんですね。亡霊が出てくる劇。複式というのは主人公であるシテが、前半後半別々に出てくるわけですけど、前半ではまだ本性を現さず、後半になると主人公が真の姿を見せるという仕組みを取ると。まあ大雑把な説明なので、専門家の方には怒られると思うのですが。で、亡霊を出現させる、そのために場所が必要なんですね。つまり僕らは空間の磁力みたいなもの、空間自体にある引力とか力をもって、そこに亡霊を生み出すことができる。亡霊がいる場所が生まれる。能舞台というのは正方形の舞台。三間四方だったり、今は6メートル四方ですけど、正方形。スクエア、そういうものが持っている引力の法則がいっぱいあるわけですね。これおもしろいんですね。丸はただの丸なんです。正方形は、角を意識するんですね。角を意識して見ると、角と、また別の、反対側にある角をイメージすると、バツェン（×）が見えますよね。想像してみるとわかるんですけど、そういう、ただの正方形なんだけども、バツェンを意識すると、また4つの三角形に切り分けられる。その線を意識される。これは俳優と作業するときにごくわかりやすくて、よくやることなんですけど、正方形の中でその対角線の中のどこに立つのか。その中に入るのか入らないのか。線の上に立ってしまうのか。そういうふうにして体がすごく影響されるんですね。場合によっては揺り動かされる。

そういう正方形は、ただの何も無い空間なのに、人が思うことによって引力を帯びてくる。つまり無いものに対してあるものを生むという。そういう1つの亡霊性みたいなものがある。そういうものを作り出す仕掛けでもあるわけです。そして正方形の何も無い舞台。能舞台というのは木の板が貼ってあるだけです。よく鏡に例えられるわけです。鏡というのはメタファーによく使われますが、人を映し出す、時代を映し出す、いろんなものを映し出すものだから、つまり鏡によって人はもう一人別の姿、隠れている自分自身、あるいは鏡を通して

過去に向かうことができる。そういう仕掛けを持っています。ですから、ただか正方形で何も無いただの四角じゃないかといわれている鏡の能舞台というものが、実は万能なわけですね。能というのはストーリーを非常に簡単に言うと、脇役が、ワキって本当に呼ばれているわけですけど、その人が旅してくるわけですね、ある場所にやってくるわけです。そこでだいたい人に会うわけですね。で、この場所はどんな由緒のある場所なのかと、あるいは、この場所で誰かが死んだ。この場所である武将が、壮絶な最期を遂げた。悔しい思いをかかえたまま死んだ。あるいは子どものことを思った母親が狂い死んだ。そういう話をそこで聞くわけですね。するとそこに本人がいるわけではない、物語で出てきた本人がいるわけではないのだけれど、旅人は親切にもそのことを想像してしまうんですよ。想像できちゃいますからね。想像して例えばそこにお坊さんがやってくると、ではそのかわいそうな方のために、私が一晩お祈りをささげましょうとか、あるいは強い侍がそこにやってくると、その村にそんな妖怪が現われるのであれば、私が一晩いて、その妖怪を討ち取ってやろう、懲らしめてやろうとか。まあいろんなことで、誰かがそこで一晩過ごすわけですね。一晩をそこで過ごすということになると、物語をそこで紹介した人が、実は物語の張本人だったり、その人が化けた人だったり、前半は直面で現われたりするんですけど、後半になると、仮面と装束を付けて、実際にその真の姿になりきったその物語、その場所にまつわる人物が現われて、例えばそれが武将であれば、自分が戦でどんなに悔しい思いをして死んでいったか、自分がいかに英雄的な最期を遂げたかということ聞かせて、聞いた人に納得させて、気が済んだら昇天していくという。まあそれだけの話だったりするんですね。あと例えば僕の好きな『鶴』という謡曲だと、鶴という妖怪がそこで人々をこわい目にあわせたりしているわけですが、その鶴自身も実は昔、武将に打たれた悲しみで、悔しさでここにいるのだと。その悔しさ、妖怪として生きねばならないつらさ、しかも成仏できないつらさというものを

坊さんに語って、また成仏していくと。なんだかそういうふうに非常に簡単なストーリーなんですね。僕たちが普通に思っている「ストーリー」というのは、脇役と僕が呼んだほうが主人公になることが非常に多いんですね。インディ・ジョーンズがどっかに行行って、謎に出会ったと。謎の方が主人公になるようにはならないですね。やはりインディ・ジョーンズが主人公になる。能っていうのは、途中で物語を語る資格が物語の当事者、本人にのっとられてしまうんですね。

だから脇役はワキでしかないんだけど、途中でシテの方の物語に完全に埋め尽くされていって、その能の場合は、シテが満足して昇天するまでをとにかく描いていく。こういうと簡単なストーリーなんですけど、能は長いのは2時間もあって、だいたい皆眠くなって寝ちゃうんですけど、そういう能というものの持っている仕掛けは、人間が亡霊と出会うストーリーになっていることなんですね。そのことが僕は、物語原型を支える非常に大きな仕組みだと思っている。で、近代劇というものは、やはり現代演劇になる前の、いわゆる伝統的なという意味ではなくて、もっと語られる物語、耳から聞いた物語から、科学が入ってきた近代になっていくと、実は亡霊が減っていくんですね。つまり亡霊というのは合理的じゃないからですね。近代的自我をもった一個人は、普通亡霊ではなくてちゃんと人としているはずだと。亡霊はどんどん減っていくわけですね。昔の話には亡霊はいっぱい出てくるし、もちろんお化けも出てきて恐がられたりするんですけど、その亡霊、この世のものではないもの。あるいは妖怪。

なんでもいいんですけど、そういうものたちは、物語の中ではじつは生身の人間と対等に出会えるわけですね。近代以降はやはり、我々が、これくらいの枠組みをもったやつしか近代的自我を持った人間と認めてやらないぞという「現実的」な人間ばかりが現われてくるわけですね。しかし物語はダイナミックな背景を持っている物語ほど、そういう亡霊的なものを必要とするわけですね。ですからチェーホフを見てもイプセンを見ても、どこか影の薄い人物。ど

こか死へ向かっている人物。あるいは皆が見ているのとは違う世界を見ている人物。そういう人物が世界を動かしていく。単に誰それがこうなって、誰それが何かして、こう死んじゃったというストーリーとは他に、誰かの見ていた世界が別な世界として考えられていたものが、その世界を埋め尽くして終わると。イプセンの『野鴨』っていう戯曲でいえば、ヘドウィックという十代半ばの少女が、この少女が思っている理想というものがあって、それはその大人たちのいろんな駆け引きとは全然違うわけですね。で、最終的にその少女が、自分自身の思っている世界でこうあるべきだと思ったときに、自分が死ぬことでそれが解決できると思って、最後に死ぬわけですね。これはものすごく簡単に言っているわけですがけれども、普通はそういう風に『野鴨』のストーリーをいわないんですけど、僕はこれ、とても能の構造に似ていると思うんですね。ですから何か生きている人間も霊的な存在である、半分霊的に存在している人間。そういうことを物語っているのは扱うことができるという点で物語のメリットはあるわけですが、でも主流としては、皆がどうしても考えることは、近代以降はそう簡単に人は死んだりしないとか、亡霊であるかもしれない自分というものを自覚していない人たち。そういうものを表すのが近代の劇、ましてや現代の劇というふうにどんどんなっていったんと思うんですね。

「言葉」の発見

劇場の発見、座組の発見、そういうものがあるといいましたけれど、もう1つ大きなことは、やはり言葉の発見なんですね。で、当然のようなんですけど、僕たちは自分がここに存在していると思っているんですけど、これはまず感覚的に世界があるなって感じる。それが自分が実在する事だっていう、考えているっていうことになることもあると思うんだけど、ちょっと気を許すと、いつの間にかそういうふう習慣づけられているから、僕がここにいる、私がここにいるというふうにはやはり自我ですね。自我があることが、「ある」ことだって、すぐに

勘違いしちゃうんですね。赤ん坊はおぎゃーと生まれたときから母親というものを発見する前には、本当に自分と世界のつながりのときに、自分と世界のどこに境界線があるのかっていうのが、あまりわからないんじゃないかっていうふうに考える説はあると思うんですね。ところが、転んだりする。寒くなって肌が痛い。あたるとけがする。そういう中で、自分ではないものがまわりであって、それにぶつかると。時間が経ってくるとお腹がすいてくる。それで時間というものとの出会う。

自分自身がその瞬間そうであるという状態と違うものに出会うということによって、自分と自分でないものの境界線は見えてくるわけですね。しかし言葉というものはもう一歩先に行くわけですね。言葉を発見する前にだいたい母親を発見するわけですね。母親とは限らない、何かを与えてくれる、食べ物であるとか、エサとか、そういうものを与えてくれるものを生き物は発見していくわけですね。その対象が自分の生命を維持してくれるものだとは直感的にわかって、しかもそのことが自分にとって快いということがわかってきて、そのことを発見していくんだけど、あるときに自分と自分に何かを与えてくれるものが別のものであるということはずでにわかっているんですけど、自分という1つの単位と、同じようにその、母親なら母親ですね、与えてくれる存在も、1つの単位だと発見するわけですね。つまり分別ですね。市川浩さんの言った分節化。物を切り分けていくわけですね。

自分と母親は違う存在だと。ただ違うのは、世界がただあって、寒いとかお腹すいたとかで分かるのではなくて、何か違う世界を持っている人が向こうにいる。で、その人の世界も、その存在の世界も1つの単位で、自分の存在も1つの単位で、つまり他者の発見なんですね。ただお腹がすいたからオギゃーと泣いていた人が、悲鳴のように声をあげていた人が、オギゃーと呼んだら何かをくれるという相手を発見する。他者を発見する。そうして他者を発見することによって、自分と他者と別々なんだけど同じ世界にいるという中に、やっと自分を発見する部

分ってあると思うんですね。で、言葉というのが、お母さんと呼ぶママであるとか、お母さんであるとか、まあそういう言葉が出てくるわけですけど、その言葉が発見されて、でもそのときは、相手と呼ぶときのただの記号かもしれないわけですね。で、圧倒的にそこで、飛躍的な発明が行われるのは、自分という単位であり「もの」としての存在を指した言葉、私であるとか僕であるとか、そういうものを発見して、自分というものを言葉でいえるようになってくるわけですね。自分という主体のことを言葉でいえるようになってきて、言葉が発展していった、言葉が、会話が、文章でできるようになって、私はお腹がすきました、という文章を言えるようになり、私はお腹がすくでしょうといえるようになり、つまり未来という概念もできるし、自分という存在が未来にもいるようになり、そういうふうになっていくと、未来の自分を想像できるようになると、今ここに、自分はいないわけですね。変なことを言いますよ。未来の自分ってここにいないです。でも未来の自分はいると想像ものを語るとき、その人の想像力の中では、「いないもの」がいる。まあこれも強引な論理に聞こえるかも知れませんが、言葉っていうのはイリュージョンを必ず作るわけです。想像力の世界は、ここにはないものを考える。ですから私というものは、たとえばこのコップがあって、じゃあこれからこのコップを私にします。というふうに、これは歌舞伎の市川亀治郎くんが、パリの講座でまったく同じことをやってて驚いちゃったんだけど、このコップが私ですとって、このコップに水をとくとくると入れると、あ、冷たいなあこのコップ=私が言うということが成り立つ。でも私が決めたんだからこっち側がワタシなわけですね。それを冷たいなあといっているコップである私を見てるこいつ、生身であるはずの自分の存在はいったいなんなんだっていう。これ、ほんとくだらないことのようなんだけど、冗談のようなんだけど、そういう仕組みというのが、演劇の仕組みなんですね。能の仕組みでもある。つまりイリュージョンを生きる仕組みでありまして。で、言葉というものを発見したた

めに私の悩みというものがあるとすると、私が悩んでいた、解決したら忘れればいいのに、私の悩みが「私の悩み」という言葉で語られるから残ってしまうんですね。未来が想像できるように過去も残っていく。こだわるものがいっぱい増えていく。そうして人の執着とか関係性に対するいろんな想像力、そんなものがものすごく増えていくことで、非常にややこしい、複雑な世界を人は生きようになっていくわけですね。そうやって言葉という、本当は想像の世界にしかないものを自分の中に持つ。持っちゃうわけですね。そういうのはもちろん言葉を発見した時点から皆持っているわけで、もう何十世紀も前からそういうものだと思うんですけど、この数世紀の間に飛躍的に変わっていったのは、近代的自我っていう形で1つの自立した完成形の個人というものがありえるというふうなこと、つまり大きな共同体に属している一部の部品である自分とは違うものになろうというふうに、皆が申し合わせて近代という世界をつくっていったわけですね。そうするとね、何が生まれるかという、やはり何かに所属しているだけであるとか、自分がある役割をやるだけで価値がないかもしれないということを思っちゃいけないってことになってきているわけですね。

自己同一性の物語というものが生まれてくるわけです。自分がちゃんと自分であるということが必要とする世界。現代というのは、そのことがさらに発展していってもう少し複雑に、イリュージョン自体のほうに実態があるのではないかというふうに想像力が空回りしていく部分ができてる、そういう時代になってきていると僕は思うんですけど。

「共同体」が求める「物語」

また話を変えますけど、物語っていうと僕はよくいいますが、吉本隆明さんという方がいらっしゃって、30年前の学生は皆読んでました。今は娘のばななしか知らないということになっていますけど、そういう吉本隆明さんという人が、『共同幻想論』という本を書かれたんですね、1960年代の後半に書かれていて、『共

同幻想論』というのは、柳田國男さんとかそういうものをもとに書いているもので、僕の先輩の全共闘世代の人とか、皆その『共同幻想論』を読んでいるわけですよ。で、なんか全学連の人とか皆読んでもから読まなきゃいけないと思って『共同幻想論』を読んだけど、昔の民俗的な話がただただ書かれているだけで、いったいどこに社会変革のための何かが書いてあるのかわからないわけですね。どういうことが書いてあるかというと、やはり物語の誕生について書かれていて、たとえば、山姥っていうのがいますよね。昔話にも出ますが、日本の田舎で夕方、黄昏時に、村のはずれにいて、そこを通る村人をかどわかしたり食っちゃったりする恐ろしいおばあちゃんがいる。そういう山姥の話を通じて、この本では共同体が物語を必要とする、その力学について論じていて、共同体は圧倒的に他者を必要とするわけですね。つまり自分たちの共同体が完全なものであるために、外部を必要とする。外部はただ外部としてあるのではなく、外部と内部の狭間にあるあいまいなものを意図的に明確にすることによって、逆に共同体をしっかりとしたものとして認識できるようになる。だから山姥というような境界上の存在を置くことによって、もちろんこれは、だから自分の共同体を離れたら危ないよっていう教訓でもあるし、ひょっとしたら人攫いが来るかもしれないから危ないよっていう教訓とかも、実は共同体を守るための理屈も入っているわけですね。しかしどこかに物語的同一性を共同体に対して求めていくときに必要とされる物語として、いろんな話が含まれていて、日本の民話の中でそういう部分が多いんじゃないかということ、その中では語られている。で、そのことはなかなか読みきれないんだけど、結局差別であるとか、国家というものが生まれたときに、物語を作って差別を作ったりすることについての論筋ではあるわけですね。

表現欲求とはなにか

僕が先ほど言いました劇場の発見と座組の発見、場所と共同体の発見、で、僕が作る劇っていうのは、ほとんどの場合、共同体と個人

がぶつかるというか、共同体と個人が、ある種の確執を持ってしまうという、これは別に狙ってそうなるわけではなく、自然とそうなるわけですけど、これはやはりその、僕もそういう世代に遅れてきた世代なわけですけども、大学なんかも解体するぞっていうのは、運動としてあったりして、物事を一から、サラから見えていこうというときに、例えばバリケードを作ってその中に解放区を作ったりする、そういうふうな想像力があったり、今でも京都大学の西部講堂、知ってますか、京都大学の中にでっかい空き地があって、奥にお寺みたいのがあるのが西部講堂なんですけど、あそこは京都大学の、僕もいっぺんいきましたが、僕は京大の学生じゃないのにいることができる、西部講堂連絡協議会っていうのがあって、京都大学の西部講堂っていうのを、自主管理空間にしていたわけですね。こうやって場所っていうものは、誰かに所有されたもの、日本国家であるとか大学であるとか、誰かが持ったものではなくて、僕たちが違う場所にできるんじゃないかって、そういう解放区を作っていくという発想の延長で、京都大学の西部講堂は、自主管理空間である、しかも学生以外の人も入っていいんだということで、連絡協議会が生まれたってことで、そういう想像力が非常にすんなり受け入れられていた、そんな時代があったわけですね。ていうか今でもありますけど、過去形で言うと怒られちゃいますが。そういうことが、アンダーグラウンドの演劇、アンダーグラウンドの演劇っていうのは、とにかくアンチテーゼの演劇がすごくあったわけですね。国家を疑い、保守的なものを疑い、体制を疑うというものが多くて。そのことが実は世阿弥さんの中にも、足利家に養われて、囲い込まれながら、自分は自分自身として自立した存在でいたいという世阿弥さんの夢というか、意地というか、メッセージが実はあって、それが足利家にばれて結局島流しにあっちゃうわけですね。まあそういうふうにおおざっぱに適当でいいのかわからないけど、まあおおまかにそういう話だと思んですけど、だから表現というのは、なんのためにあるのか、僕はよく考えるのは、何で僕たちは表現

をしたいのかっていうと、表現したいという欲望は、おおむねは、自分はやはり「自由でありたい」という欲望に基づいている気がするんですね。自由であるというものは、その共同体のルールに対して自由であるとか、あとは何に対しての自由かという、それが今日の話に戻ってくるんですけど、自分自身が自分自身である、あるいはあらねばならないとして、押し付けられている物語ですね、そういうものに対する自由を実は求めていて、物語というものはそれに依っていくというか、乗っかっていく。そういうものが魅力的なものであると同時に、今自分自身の現実の物語を裏切りたい、自分自身がいる枷みたいなものから解かれたい、そういうものとアンビバレンスなものとして意識されていることが多いんじゃないかと思うんですね。それがですから、現代演劇の場合の特徴として明確になっているんじゃないかなというふうに思います。

アンチテーゼが成り立たなくなる時代

非常に大雑把なことばかり言っているんですけど、物語をストーリーというふうにいるとややこしい感じがするんですけど、人が何かを行動するときに、どんなふうに行動するかという話になってきますけど、先ほど、人間は私というものの、自分自身を発見したというふうなことをいいましたけれど、僕らはやはり生まれて自分が自分であるということをまっとうするという物語を生きなければいけない。近代以降の「個人」である人間として。ましてや現代人というものは情報ということで自分がいなくても、自分自身の肉体がそこになくても自分がどこかにいるってことをインターネットの世界だとなおさら、そういうことを想像するような、そういう世界になっちゃっているわけですね。そういうときの物語の根源が何かというと、やはり日本の物語、日本人の持っている自意識というものは、圧倒的にネガティブなことが多いと思うわけですね。僕らはどういう行動基準で行動しているかというと、やはり大きな部分というものは先ほどの共同幻想論がなぜ生み出されたのかと重なるんですけど、一種の不安感な

んですね。要するになぜ働くのか、なぜお金がいるのか、それはお金がなくなることが不安だからですね。働くのは、職がなくなると困るし、共同体の中にいるのも、共同体からはじき出されることがやはり恐ろしいから共同体に関わろうとする。つまりどこかでそれを認めたくないんだけど、無意識の間にやはり縛られて自分自身の抱えている不安感があって、その不安感を埋めるために実はいろんな行動をしているということがものすごく多くなってしまっているという気がしますね。で、現代というものが何かというと、僕自身にとっての現代演劇をこの30年間くらいの活動の中でいうと、何が変わったかという、その共同体との関係でいいますと、先ほどいいましたように、アンチテーゼというものがあまり成り立たなくなってきたんですね。アンチテーゼをうたう人たち、反体制をうたう人たちは、実は反体制、今ある体制を打倒して新しい体制、すばらしい世界があるというふうにやはり思っていないと、本当はおかしいと普通だったら考えられるんですけど、その、やはり1960年代の想像力、70年代の想像力は、いわゆる全共闘的なもの、ノンセクトラジカル的なものがありうることになってくると、今あるものを壊せば何かいいことがあるということにすり替えられて、日本の中では、ちょっと今あるものを壊すこと自体が目的化されてきてしまって、結局その先を考えていなかったというのが、とても大きいような気がしますね。で、尻すばみにその運動は終息して、不安だけが残っていった。そういうふうな気がします。ですから僕らは物語を壊す、共同体を支える物語を否定して壊すということを一生懸命やった人もいっぱいいるわけですが、それを壊した後に残ったのは、もともとそういうことをいくらやっても、覆らない、より大きな保守的な物語というもののだけが残っていったというふうに、今の時代はやっぱり見えちゃうわけですね。

現代の「夢」にたいする感性

僕らの子どもたちに将来何になりたいかという質問をされると、子どもたち、本当に臆

面もなく言うわけですよ、社長さんになりたいとか、総理大臣になりたいとか。もちろんそういうことには向かないと思ったら、いろんなことを言いますよね。運転手になりたいとか、新幹線の運転手になりたいとか、宇宙飛行士になりたいとか。いろんなことを言いますよね。で、宇宙飛行士くらいはまだ外されていないかもしれないんだけど、今の時代だと、社長になりたいとか、総理大臣になりたいとかいう子は、まったくなくなっちゃったと僕は思うんですね。それはなぜかという、やはり世の中の話は、もうだいたい見切っちゃったよという想像力が、世の中を、若い人も含めて蔓延していて、どこかでその、どうせ分かっていることをやってもしょうがないじゃないかということになってきているわけですね。そして、政治家になったところで、何かちょっとしたことでスキャンダルになって引きずり下ろされたり週刊誌に書かれたりするかもしれないし、お金持ちになったところで、いつ何か法律に違反したとして牢屋に入れられるかわからない、みたいなことで、夢みたいなのがものすごく乏しくなっているということがあると思います。やはり今現代の中で僕らが物語を作るとき、どうしても先回り先回りしちゃうわけですね。何かが悪くなる前に、そんなことは初めから知っているよというふうに自分自身で自分に言い聞かせて、そうすることで、言葉を選ばずにいうと、つまり夢がどんどん無くなっていった。ものすごく大きな夢を持つことは、それは失敗するのが怖いからということも含めて、そのこと自体が、アンチテーゼと一緒に情報が入ってきちゃうんですね。この辺りが、近代の場合は何か物事が良くなることをどうしても射程に入れながらやっていくことが認められていたのが、今はうまく行かないというイメージも含めた、必ずプラスとマイナスと両方が自分の中に情報として入ってきて、何かのアクションを起こそうというときにそのことが自分を蝕んでいくわけですね。で、その能の世界でいうと、亡霊としてここにはない他者として見ていた死、死後の世界、あるいは過去の世界、霊の世界、そういうものが別に今の時代はあまり恐

くなくなってきちゃっている。現代というのは逆に、どうせ死ぬし、どう逆らっても怖いものがあるのは知っているし、そういうことも含めて現実というものがあると決まっているじゃないかと、何か人生を見切ってしまったような、一種のうすら寒さみたいなものが現実の中に入ってきていて、だからそういう感覚が蔓延してくると、死であるとか、ものごとの価値というものに、非常に鈍感になっていって、歴史に学ぶこともしなくなる。例えば、また戦争がどんどん起きてくる可能性が出てくる。今またと言ったのは、そこだけはくり返しがあると思うんですね。そういう自己同一性みたいなものを守るということのなかで、自分が薄くなることを認めるという、一種の麻痺みたいなものを起こして、それをあまり皆が認めたがらない。というふうになってきていると思うんですね。先ほどいいましたように、亡くなられた市川浩さんがおっしゃっていた「分節化」っていうのもあるのだけど、やはりどこを見るか、見ないか、そこによって物語って全部決まってくるわけですね。今の日本で語られている物語というのはやはりどこかで選ばれていたり、本当はそこで区切っちゃいけないところで区切ったりしている。そういうことが圧倒的に多いと思うわけですね。たとえば格差社会と僕らは、ここ数年間言われるようになって、そういうことがこれから就職される皆さんにとっても大変だったりするんですけど、格差社会っていうんだけど、格差は今日本でたくさんあるって皆さんが思う前に、世界中に今もあるし、すでにあったわけですね。中国の人が皆電化生活を送ったら、エネルギーは、もちろん地球にある分を全部集めたって足りないわけだし、未だにフィリピンの人の公務員の月給は5000円でしかないわけだし、実際に女中の家に生まれた人は、一生メイドをやるしかないっていう社会は、世界中どこにでもあるわけですよ。日本の人たちは、非常に能天気近代自我に基づいた近代的個人というものがあえるという仮説を、たまたま恵まれているから思えちゃう。そういう部分がかなりのパーセンテージであると思うんですね。そのことが、恵まれているこ

とを疑わないでいて、実は世界を見ているつもりでいて、世界の中で自分の都合のいいところだけを見ている。それはもちろん大先輩のアメリカっていう国が、実はちゃんと確信犯で、それを見ているのに見ていないふりをしながらやっているのを、それをまあ、ちゃんと実は見ているというところは省略して、見ている、見習っていたりする。

消費と演劇

そういう状況において、今の現代演劇というところに戻ってくると、僕たちは現代を背景に物語を描くのではなくて、現代演劇というものがあって、それが物語性を持っているのだとしたら、僕たちをそうやって生かしている、僕たちをそんなふう存在させている共同体であり、仕組みであり、人間の自己同一性をどこで保持するのかというやりかた自体を疑わないと、新しい物語は絶対に生まれないし、本質的な物語には到達しないわけですね。何が違うかということ、やはり消費なんですね。消費のことになってきます。現代劇の話をもうちょっとしないとさすがにまずかろうという意味でいうと、僕が演劇を始めた30年近く前だと、まだ演劇というものはきちんとした職種としては認められていなかったわけです。で、演劇なんかやると親から勘当されるよとか、そんな食えないものをやってどうするんだとか、だいたい演劇をやる人は学生運動もやっているってことになっていたり、だいたい新劇自体ももともと左翼的なものから始まっているのが多いですから、そういう1つのカテゴライズの中にはありませんでしたし、その頃は演劇というものをやるのはかなり特殊なことだったんですね。ところが小劇場ブームというものが1980年くらいに、つかこうへいさんの70年代くらいの活動もあるんだけど、学生演劇としての野田秀樹さんとか、そういうのが成功を収めて、僕は1980年に大学生になったんですけど、何か演劇というものによって、社会と関われる、そういう夢が持てるようになったわけですね。そして、あつという間にいわゆるコピーライターとかそういう商業的な広告宣伝主義のようなものがすごく価値が

あるというふうな世の中に変わっていった80年代前半のわーっとした動きの中で、例えば亡くなった筑紫哲也さんが、そういう演劇をやっている若い人を、「若者たちの神々」と祭り上げるような仕掛けをしたりして、なんだか80年代に小劇場をやっている人たちが、自分たちが単に、流行に乗っているのではなくて、何かオピニオンを持っているという錯覚を持ちちゃうんですね。鴻上尚史なんかが来年のトレンドはなんとかであるというふうなことを言ったり、なんだか今の日本が一番世界で新しい感覚を持っていると、何の根拠もないことを言いふらしたりして、結局そうやって溺れていっちゃうわけですね。そして何が変わったかという、これはね、音楽のバンドブームっていうのがあって、昔はやはり音楽も皆が自分で音楽をやることができたし、日本の文化っていうか、お稽古事の文化ですね。踊りにしても何にしても習うし、音楽も習うし、皆が習い事としてやる部分っていうのもあったんだけど、それが大きく変わったのは、参加・消費型のものによって変わっていったんですね。バンドブームというのは、バンドをつくって自分たちでバンドを楽しむというものです。それはすごく選ばれた人たちだけが本当の演奏家になれるのではなく、自分たちもできるよとか、つまり、お客さんだった存在が、自分自身もバンドを作って、楽器を高いの買って、スタジオ借りて、ライブハウスを借りて、チラシも作って、ものすごくお金をかけて、ファッションも凝って。昔と違うのはお客さんが切符を買って消費するのではなくて、作る側がそのイベントに参加するために大きく消費しているという結果になったんですね。これは演劇の方も早晚そうなるという予想が僕はあったんですけど、昔は、情報誌を開いても、演劇欄は2ページで終わっていたんですね。今ほどは誰も芝居をやっても観てもいなかった。で、学生で演劇をやっている人たちは、自分たちは学生演劇というカテゴリーにいて、実は学生であるということ、これを重視していたんですね。僕が学生の頃も、「それだと僕たちは学生演劇という範囲を外れてしまうことになるからそれはやっちゃダメ

だ」とか、そんな理屈がまだあったんですね。今はそれがなくなってきた。つまり学生であるという共同体意識は初めから問われるどころか、もうなくなっちゃっている。そういうふうになってきて、それはいったいどういうことか、何が残っているのかというと、消費することの論理なんですね。

劇団を作る、稽古場借りる、チラシ作る。で、本当に今は、20歳くらいの人が自分たちで道具も作らずに発注したりしてる。そうやってお金をどんどん使うようになっていって、産業でいうと、いちばん実体の無い産業であったかもしれない表現活動でさえ、そういうなんだか広告的なものの中で消費する産業に変わっていった。これは、ひっくり返せばお客さんで観ていた人たちが、実は自分も参加しているという感覚が強くなったためかとも思います。これは必ずしもネガティブで言っているわけではないんですね。

「演劇的発想」の可能性

一番最初の話に戻ると、現代というのは何かというと、物語を読む人聴く人、そういうものがある中で、物語を受ける受け手が、実は自分自身も作者であるという可能性、自分自身もこの物語を書くという立場から物語を見ている。これね、全然昔と違うのは、昔はいろんな演劇や映画を見ると、その出ている人にあこがれるとかね、出ている人をフィクションの世界だとわかっていても本当にすごい人なんじゃないかと妄想を持つわけですね、特に映画なんかだと。今は「ああ知ってるよあの人」とか、「だいたいこういう世界のこういう人だね」と、別にそれは友達だと思っているわけではないんだろうけど（笑）、とにかく物事は見渡せてるよ、というところからものを考える人が増えてきちゃったんですね。それもぜんぜんネガティブに言っているわけではなくて、それもありなんだと思うんですよ。ところがそのことは、僕たちを作っている、世界のあり方そのものを、どこかで批評的に見ていないかぎり、別な形の、自分自身を消費させられていくことにしかならないし、自分たちのいる世界の関係

性の中でなにか新しいことを発見していくのではなくて、コマを埋めていることに、実はなっていくだけなんですね。物事を見きっているつもりが、あるポジションに押し込まれているだけだという。そうやって一種の、何かが出会う感動のようなものが、どんどんどんどん失われていって、物事ははじめから知ってるよというふうになってしまう。それで、誰かが何かをやらうとすると、あああの人は何かをやらうとして何かをやっているんだね、ということで、一種の同義反復的な、トートロジーで物を見るような習慣が圧倒的に増えているんですね。だから表現を見るときに、その表現を、あ、この表現は面白いねとシンプルに見るのではなくて、ああ彼はこういう人だからこんなことやらうと思って、やっているんだねというふうに見ようになってくるんですね。その屈折しているものが、本当にネガティブに言っているのではない部分もあるんだけど、そのことをやったときに、その次にあるものがイメージできているかどうか、それはものすごく現代のコミュニケーションの複雑な堂々巡りのなにかの象徴というか、そういうもののような気がするんですね。で、それを突き動かしているのはやはり不安感だと思うんですね。で、やはりその不安を不安感として明確にする仕組みが持ちにくい。つまり貧困であるとか、抑圧であるとか、もちろん貧困も抑圧もよくないことだから無くそうということになっていって、隠されているという言葉とはまた違う形で、薄くさせられているわけですね。薄く感じるような仕組みが用意されている。で、そういうことのなかで、問題点というものがどんどん消却されていく、問題が何か露出しようとしたら、そのことは先回りして必ず解決策と一緒に提示される。そういうふうになってきて、今僕が言っているのは、現代っていうものにさらにカッコが付いた、より今のハイパーな「現代」という言い方になっちゃってるんですけど、そこに僕らは立ち向かわないといけなくなってしまっ

既視感も予定調和もない「現在」が喪失されている。で、演劇というものの、生身のものの、とてもシンプルでダイレクトなものをやらうとす

るときに、それはシンプルでダイレクトであることまでもが、疑われちゃうというような、かなりややこしい倒錯が起きることになってきているんですね。ちょっと説明が言葉足らずかもしれないんですけど、こんなふうに思っています。僕が思っていることは、世阿弥さんは彼なりに自分の時代の混迷の中で、でも逃げも隠れもできない、自分の居場所はこういうふうな場所だと見切った上で、やっぱり方法論として獲得していた場所であり、座組、仲間ですね。で、最低限自分の仲間、自分の共同体を持つこと、自分の場所を持つことで、少なくともある仮説をもって、1つの分節化の試みを始める。そういうことしかたぶんやり方はなくて、演劇っていうのはたぶんそのことをやらなくちゃいけないのであって。社会の中でいうと、あんまり演劇が認められていないわけですね、日本の場合は。演劇はなにか好きな人がやっているだろうと思われていて、演劇というものが社会の中で必要なものだと、あまり思われていないわけですね。ところが、僕らも社会に必要なものだぞと威張って言っているのではなくて、仕組みとしては、演劇的な発想としては僕が今いっているような形で表現をやっていくことによって、実は他の国々の人たちとつながれる可能性があったり、いろんなことを相対化する手がかりがあるってことだけは、確信としては持ってますので、まあ戦っていくしかないんですね。そういうなかで、僕たちは、口幅ったいですけど、世阿弥さんが現代演劇でありうるという想像力みたいなことを片方で思ったり、演劇というものをも、メディアと言えどメディアなんですね、こうやってお話していること自体もそうなんだけど、かつてこれは演劇的じゃないんじゃないかっていわれているものも、演劇であったりしなければならぬし、とにかく亡霊という話もしましたが、現実の中でこういう時間と場所、こういう空間と肉体というものもありうるということをどう提示していくのか、そういうことが僕らのテーマになってきているということなんですね。ちょっと駆け足でしたが、お話は終わらせていただきます。ありがとうございました。

森：坂手洋二先生、どうもありがとうございます。古典から近代、そして現代。物語とは何かということについて深い洞察のあるお話をいただきました。それでは少し、まだ時間がございますので、ご聴講の方々から、何かご質問等いただけたらと思います。

来場者：示唆深いお話をありがとうございました。夢を描けない子どもについて触れていて、よく考えたら、日本の社会や政治、そして経済も不景気になってきていると。先が見えない中で若者達も何をしたらええのか分からないというのは、基盤というものが無いんじゃないかと。やはり基盤がなければ柱も立たないし、家も建たないと。やはり一人ひとりの胸の中にある考え方とか生き方とか、哲学というものがなければどうにも前に進めないし、そして、生きるうえでの明確なる指針という、ポリシーも無ければ駄目だと思うんですね。その上に人間性、ヒューマニズムと、そういうものが演劇には必ずなければ駄目だと。やはり、そういうものを束ねた、日本人としての内面のアイデンティティ、日本人のアイデンティティというものが確立されていない状態で、液状化した無国籍な人間ばかりが出ていないんじゃないか。やはりその確立というものが今求められているんじゃないかと思うんですが、いかがでしょうか。

坂手：僕は実は、その日本人のアイデンティティにはね、戻りたくないんですね。端的に言えば。だから、それがやはり今、逆に時代をこうしてややこしくしている理由のひとつだと思うんですけど、なぜ僕らは根本にかえって考えようというときに、日本人という単位じゃなければならぬのかというのが、僕はわからない面があるんですね。僕はどちらかというと、日本人というアイデンティティじゃないほうがいいような気がします。なぜかという、僕らが今日本人というアイデンティティとしているものは・・・僕はっていうか、流通しているもののほとんどが、昔の戦争をやっていた時代の前であると

か、そういうふうなところになっていっちゃうんですね。僕の中で肯定的にまだ捉えられるイメージを持ちうる戦後民主教育というのが、ものすごく今批判されていて、そういうことの中で、少なくとも可能性はやっぱりあったんじゃないのかなと。「戦後」のアイデンティティは、僕はあるような気がするんですね。そこに何か日本人の言動というものが、洗い直されたり、刷新される可能性があった気はするんですよ。でも今は小林よしのりみたいなのが出てきてから、結局もともと日本人は日本人だったじゃないかっていう同義反復が強くなってきていて、10年以上前だけど、「朝まで生テレビ」を見ていて、若い人がね、発言するんですよ。そのときにその若い人が、政治家とかいろんなインテリの人たちに向かって、「自分たちの国に誇りを持てるようにしてください」とか、そんなことを言うんですよ。僕はそれは馬鹿じゃないかと思うわけ。だから、その「日本」というものは、僕はあまりよくないと思うんだけど、自分自身が何に立脚しているかということを見る必要は絶対あると思うんですね。見て批判、批評すべきだとは思いますが、抛り所はやはりね、自分が安心するための、もういっぺんお母さんを発見しようというのはたぶんなくて、やはりそれは世界的な視座を持つべきじゃないかと僕は思っていますね。で、それは今混乱はたしかにしているんだけど、日本の中だけ見ていると、モノサシはないんだけど、でも唯一可能性を感じるのは、人頼みに思えるかもしれないけど、そうではなくて、例えばその、海外に行く人が、日本は昔より増えていますよね。で僕は逆に海外に行って、ちゃんと海外文化、海外の体験を経た人の方が、日本のことは見えているということが圧倒的に多いと思うんですね。ですから、だいたい年の離れた人どうしても、そういうたとえば別な国と日本との相対化の中ではものすごく話ができるという面がでてきていて。で、日本のアイデンティティがあるっていう意味ではなくて、どこにもどこにも、同じ問題はあるよとか、その問題はこういう

角度で見ると全部串刺しにできるよとか、そういう認識が獲得できる可能性はできてきていると思うんですね。それはね、なんだか今の時代はよくないよくないというふうに言うことも簡単なんですけど、たかだか、僕の知っている30年前の演劇なんていうのはね、ひどかったですから、それはもう。先輩達は怒鳴りまくるし、いじめやら男尊女卑やら、すごいですよ。本当にセクハラひどかったですよ。今見るともう、未開の世界ですよ。あれを思うとね、今は皆とても頭も良くなっているし、スマートになっているし、とても真面目になっているし、平等になっているし、人を尊重しています。ただそのことが、目的じゃないんですよ。その先にあるものが目的じゃないといけないんだけど、そういういろんな作業の中で、なんとなく失っていくものがあるわけですね。質問された方はそういうことをおっしゃっているんじゃないかと僕は思うんですけど、僕は日本的なのではなくて、演劇の表現というのは、なんなのかっていうと、そのへんの何かうまくまとまった秩序の中で演劇を行うことが目的なのではなくて、例えば今は文化行政が発達してますから、本当に公共の助成もあったりする中で、社会の中で文化っていうものがあるって、そこに演劇を置きなさいと、置き場所を与えられて、そこにポコンと置かれることを目的にするような人が、いっぱい増えて来ちゃっているんだけど、そうではなくて、やはり先ほど言いましたけれど、自由とか、演劇というものを通して、やはり世界観自体をちゃんと持ちたいんだということ。意識としてはしっかり自立して、ちゃんと持てばいいだけなんじゃないかなあと思うわけですね。で、そのためのバックグラウンドが、僕たちがどう持つかっていう意味でいうと、これはやはり、昔の考え方とか、日本とかではなくて、ある他の国の何かでもなくて、やはりその、「ちゃんと丁寧にもものをつくる」中でしか見つけられないという言い方しかできないですけど。ぜんぜん答えになっていないかもしれないんだけど、ほとんどのことの解決は、丁

寧にすることです。僕らが抱える問題点は、何か分かった気になってすっぱしてすっぱして、ものをやっているからじゃないかって気がしていて。

で、混乱したり、見えなくなってきたりと言っても、でも、1つのことをちゃんと丁寧にやる中に、実は全部が入っている気がするんですね。それをやはり勇気を持って、なんだか一見無駄に見えてもやるべきなんじゃないのかなあと思います。現実にはあたふたといろんなことに追われながらやってはいるんですけど。あんまりアイデンティティは、日本じゃないんと思うんですよね。難しいですよ、日本っていうことにとらわれてしまうと。すみませんあまり答えが出なくて。

森：ありがとうございます。他にどなたか、質問ございませんか。

秋田：「ひとつのことを丁寧にやる中に全部が入っている」と言われて、なかなか僕らもやりきれないんですけど、丁寧の度合い、というのは具体的にはどういうふうな度合いか、あまり完璧を求めすぎても事が運びにくいんですけど、丁寧に、と坂手先生がおっしゃるその手触りみたいなものを、ちょっと別の言い方で言い換えていただけたら、とても参考になります。そして2つ目の質問になりますけど、「演劇的な発想」とおっしゃったのもまた非常に示唆的で、たぶんいろんな発想法があると思うんです、臨床心理学的発想法とか、精神医学的発想法とか。で、演劇的発想法といわれた、それは何かというところに興味があります。欲張りですが3つ目の質問で、「新しい物語、本質的な物語」という言葉を途中でお使いになりましたけど、果たしてそれは必要なのか、そしてそれをもし必要とされるならば新しい物語、本質的な物語としてどのようなことをおっしゃっていききたいのか、そのあたりを教えていただければ、とてもありがたいと思います。

坂手：丁寧についていうのはまあ、これはいろん

な話になってくるんですけど、たとえば劇を作っていく中で言うと、誤解を招くかもしれないんだけど、例えば演劇を作っている現場では、とにかく演劇の形を作ってしまうしかないから、急ぐわけですね、時間が押してるときとか。で、とにかく演劇を作るということの中で関わればいいんだっていうことにしてしまって、実はその、水面下のこととか、例えば一緒にやっている仲間の中で抱えている悩みであるとかですね、あるいはその、誰かと誰かがうまく行っていないみたいなことを、そういうことを見捨てて、演劇は結果が見えればいいんだというふうにはいかないでいきたいものだということです。結果を出せば同時に問題点も埋まるはずだということはもちろんあるんですよ。そこをかなり仕組んでいくんだけど、その問題点のところに出かけていって、その問題点についていちちやっていくという意味ではなくて、つまり個別の問題になっていることを、グループの問題にもういっぺん戻すとか、グループの中に問題があるのであれば、それをどうやって解決するのかっていうことを、あっちゃこっちゃやるっていう作業を、面倒くさがらずにやっぱりやるしかないみたいなことなんですね。これは先ほどグループの話をしましたけれど、演劇っていうのはやっぱり座組が必要で、劇団であったりグループ団体が必要だったりするわけですね。例えば自分の劇団は劇団なりに、あらたに問題を抱えてきているわけですね。それはもう、世代交代っていう言葉もありますが、交代しないで、うちの劇団は60代はいっぱいますし、70代の渡辺美佐子さんもいっしょに出ているわけですね。一番若い子は20歳の子もいるわけです。その中で、どういう価値観の共有をするのかということ、逃げないでちゃんとやろうということで、これはどうせ若い人には分からないよって、絶対に言わないっていうことですよ。それはもちろん建前で言うのではなくて、じゃあそれは皆に言えればいいっていう問題でもなくて、どうやってやっていくのか、そのことはいろいろありますね。あとやは

り、別の劇団に脚本を書き下ろしをするわけですね。俳優座っていう劇団に『スペース・ターミナル・ケア』という脚本を書いたんですけど、その俳優座っていう団体が、僕からすると演劇団体の体を成していないわけですよ。つまりこういうことは、劇団員どうしてなんとかするだろうと普通僕らが思っていることを、まるでお客さんどうしみたいに皆いるわけですね。で、そういう問題を皆放置しているんですよ。少なくとも40日間一緒に稽古をするんだったらこれは直るはずだとかね、それをやらないでいて平気な鈍感さが蔓延している。現場の話ではそうですね。……あとは、例えば習慣的にお役所というところを、とても嫌ったりする人がいますよね。で、その例えば東京都であるとか、杉並区であるとかそういうところと仕事をしなくちゃいけないわけですね。そういうときにあきらめないでやると。一時頑張ったんですよ、例えば文化庁に対して、こういうことは出来ないのかっていうことはすごく食いがって言った時期があるんだけど、また今いろんな淘汰があり、フツと引いたりしちゃう意識をやっぱりやめないといけないということですね。とにかく、絶対に話が通じないとか、どうせ無理だよと言わないということに尽きるんだけど、やはり体が何個あっても足りないということにもなるんですけど、丁寧っていうと難しいんですね。やはり自分自身が流されないという単純なこともあるでしょうしね。

さて、演劇的発想は、ものすごく難しいんですけど、どこから言えばいいのかよくわからないんですけど、僕的にいうと、僕らは生きているけど、亡霊かもしれないみたいなことを、そんなことを思いながら道端歩いていると危ないですからね。車に轢かれちゃいますから危ないですけど（笑い）、でも何かそういう発想は持っているべきなのではないかなと。そういうのがありますね。ちょっと話が移動していますけど。でも新しい物語、本質的な物語という話でいいですよ、さきほどちょっと言いかけた話ですね。

例えば全世界で貧困や差別というものが繁栄の裏側の片方にある、それを僕ら見ていないんじゃないかっていう言い方ができてしまう。僕はそう思っていますから。実際、インド人のインテリの人と話していて、「お前たちのカースト制はなくなるのか」って話をすると、「100年以内にはなくなるね」ってニコニコ笑われると腹立つわけですね。でも、そいつのせいじゃないじゃないですか。だけどそこで、「そういうものだね」とあきらめないっていう単純なことなのかもしれないし、世界は絶対に変わりうるってことを、どこかで信じるというようなことが大きいんじゃないかと思うんですね。で、物語の話に聞こえないかもしれないけれど、そういうことを信じなくなると、新しいものは入ってこない。変わらないものは変わらないって思っていると、入ってこないし、権力ってことにも繋がるのかもしれないけれど、本当に先ほども言ったことでいうと、中国の人たちが本当にこれから経済活動を本気で始めたときに、世界は全部変わっちゃいますから、そのとき僕らはどうするのか。どう受け止めるのかと。経済活動するなどは絶対言えないわけでしょう。それはおかしいわけですし。そういうときになってから考えるのか、「石油はどのみちなくなるのに」とかいう話はいっぱいあるじゃないですか。そういうのを僕らは見ないように見ないようにしていると思うんですよ。で、新しい物語とか本質的な物語とかは、あまり良いフレーズじゃなかったかもしれないんですけど、でも逃げないで見ないといけない。そういうことと、僕らが表現活動していることは、どこかでクロスはするだろう。でも絶望感もあるんですよ。そんなに簡単に変わるわけないだろう、と。そういうことはあるんだけど、でも見ようとしなないといけないだろうと。そういうことはあるんですよ。うまく言えないですけど、物語という言葉にはあてはまらないかもしれないですけど。だから、文学的な言い方になっちゃう物語としては、自分自身を含めて、もう世界なんて分かっちゃっているよというフレーズが

蔓延して、これだけ経っちゃっている中で、分かっているといったって分かっていないよっていうところを明瞭に、自分自身も課していかなければならない。そういうのが、あるんじゃないかと思うんですね。逆にどうお考えですか。

秋田：我々の仕事のひとつにカウンセリングとこのがあるんですが、セラピーを受けに来られている方が、物語がそれ以上進まない状態になっている。そうすると、しかしそれがすでにその人にとってのすばらしい物語である、途絶している状態であるけれども、すばらしい物語でもある、こういうことがさっきのイブセンの自殺の話にもつながるかも分かりませんし。で、新しくない物語、新しい物語、常にそれが表裏になっている感じがする。行き止まっているんだけど行き止まってないというか、古いんだけど、新しいというか、そういう見方で捉えていけないか。常にandで見ていかないと突破できないと。その視点が加わることによって、新しい・本質的という言い方ではないのかもしれないけれども、なんか突破していけるところが開けてくるという感じがあります。

坂手：たぶんそういうこともありますね。どうしても僕たちが物語とか、例えとして「私」というものを出してくるときに、どうしてもせつかちになってしまうんですね。

つまり物語の、その主格ですね。誰の物語なのかということを、僕らは常に意識すると。で、本当は物語というのは主格、「誰そのの」というのはなかった時代もあって、そのときの豊かさっていうものが、僕はわりと大きいと本当は思っていて、それはとりもなおさず、演劇というものは、それは実は、「あなたはそういう人でしょう」と決め付けちゃうと、相手の言葉は入ってこないですね。そうじゃなくて、演劇というのはどこかでその人がどうなのか、私がどうなのかじゃなくて、「人と人のあいだ」に動いていることなんですね。目に見えないもの、じかに触

れないもの、そういうもの、関係性の中にあるものの具体性が演劇なんだというのが、実は大きなところで、そこに実は亡霊性もあるわけなんですけど、だからこの人はこういう人なんだ、私はこういう人なんだというひとつの決めつけというものをどう免れていくのかということに、演劇というものは大きな作用を持っていると思うんですけど。そこらへんが、システムの中でどこまでできるかっていうことなんですね。

森：そろそろ時間が過ぎてしまいました。名残惜しいところではありますが、これで、本日の講演をおひらきにしたいと思います。な

お、現在坂手洋二先生の燐光群がされておられますご公演『戦争と市民』のパンフレットが皆様のお手持ちのレジュメの中に入っております。12月25日から28日まで、伊丹アイホールで行われる予定ですので、興味がある方は是非足を運んでいただけたらと思います。それから、坂手洋二先生の書籍コーナーを本学図書館に設けてあります。そちらもご興味のある方は、お帰りの際、お立ち寄りいただけたらと思います。それでは、坂手先生どうもありがとうございました。

坂手：どうもありがとうございました。ぜひ、芝居も見てください。お願いします（笑）