

金色の魚

ピーター・スティーヴン・ポール・ブルック

私にとって、講演はいつも、演劇での実験そのものです。今ここに集い、演劇の場に居合わせているという事実には私は全員の注意を引こうとします。まさにこの瞬間に自分達がかかわりあっている状況が細部まで把握できれば、はるかに広義での演劇の意味がわかってくるはずです。しかし今日行うのは実験としてかなり込み入ったものです。まったく初めての経験なのですが、即興で話していくのではなく、講演の原稿を準備するのをお引き受けしたからです。というのも出版用の草稿が必要になったため、この作業が流れを妨げず、むしろこうした準備によって、今回の実験がより豊かなものになるよう願っています。

こんな言葉を書き連ねながら、書き手である「第一の私」は、南フランスの暑い夏の日、日本の聴衆の皆さんを想像してみます。京都で私の講演を聞いてくれる見も知らぬ人々……どんな会場で、何人くらいだろうか、どんなに入念に私が言葉を選ぼうと、聴衆のある程度の方々には通訳を通して別の言語で聞くのです。そこで、皆さんにとってはその瞬間に、書き手である「第一の私」は姿を消して、話し手である「第二の私」が登場したわけです。もし講演をする側が原稿にかじりついたまま、一本調子に高尚ぶって読み上げていったならば、今生き生きとした言葉だと思いながら私が書いている内容も（そして願わくば一人でこの原稿と向かい合っている読者にも生き生きとしたまま伝わりますように）耐え難い単調さで重く沈んでいき、またまた学術講演が不評を頂戴する一例となってしまおうでしょう。ですから「第一の私」は劇作家のようなものです。「第二の私」が新しい活力を吹き込み、細部にまで新鮮さをもたらしてくれるという自信が「第一の私」には必要だからです。英語のわかる聴衆にとっては、それは声の調子を変える事であり、声の高さを急に変えたり、クレッシェンドをかけてだんだん大きくしたり、あるいはフォルテシモ、ピアノシモ、休止、沈黙でもあります。それは声による音楽そのものであり、そこに内在する人間としての幅と厚みゆえに人は話に耳を傾けたいとじてくれるのであり、この人間の大きさこそが（たとえコンピューターをもってしても）私

達がなかなか正確に科学的には理解できないことを伝えてくれるのです。これが感情を伝え、感情は激情につながり、激情は確信をもたらし、確信こそが人が他者とかわりあう唯一の精神的な道具となります。今、私の講演を翻訳を通じて聞いておられる方々も、次第に私達の注意力を一つにまとめ始めている何らかのエネルギーから切り離されて孤立しているわけではありません。なぜなら、このエネルギーは声や身振りを通じてこの講堂へと広がりしみ込んでいくからです。話し手が手や体で何らかの動きを示した時には、意識するしないにかかわらず、それは一種の発信機になります。そうです、役者と同じです。この点に私は気づかねばなりません。それが私の義務なのです。そしてあなた方にも積極的に演じてほしいのです。皆さんの沈黙の中には増幅機が隠されていて、その増幅機があなた自身の感情を外に向かって発散し返し、私をそっと勇気づけてどう話していけばいいか軌道修正をしてくれるからです。

さてこれらすべては演劇とどんな関係があるのでしょうか？ あらゆる関係があるのです。

まず出発点をはっきりさせておきましょう。演劇というのはあいまいな言葉で、無意味にもなれば、混乱を招きもします。人によって見ている側面がまったく違うからです。ちょうど人生を語るのに似ています。言葉が大きすぎて意味を伝えられないのです。演劇は劇場とも無縁ですし、脚本とも、役者とも、スタイルや形式とも関係はありません。演劇の真髄、それは「今この瞬間」という神秘にあるのです。

「今この瞬間」、それは驚くべきものです。ホログラムの破片のようにその透明さに私達は欺かれてしまいます。時のこの原子を分解してみると、その無限の小ささの中に全宇宙が存在しています。ここで、この瞬間、表面上は何も特別な事は起きてはいません。私は話している、皆さんは聞いている、それだけです。しかしこの表面的に目に映るものが、今現在の私達の真実を正しく反映しているのでしょうか？ もちろんそうではありません。人間は誰も人生の基本構造をまるごと捨ててしまうわけにはいきません。私達の心を占めているものや他者との関係、自分自身の二流の喜劇、深遠なる悲劇、こうしたものは一時的になりを潜めてはいても、いつもそこにいるのです。

そう、舞台の袖で出を待つ役者のように、です。私達自身のドラマの登場人物が揃っているだけではなく、オペラでの合唱団のように、端役のその他大勢ですら揃って出を待っており、私達の個人的な物語を外の世界、社会全体と結び

つけてくれるのです。そして私達の中にはどの瞬間にも、演奏されるのを待っている大きな楽器のように弦が張られていて、それがどんな音やハーモニーを奏するかは、目に見えない精神世界から送られてくる振動に私達がどれだけ応えられるかにかかっています。私達はこの振動を無視してしまう場合が多いのですが、それでもまた一つ息をする度にその振動を受け取っているはずなのです。

もしも、私達の中に潜むイメージや動きを一気に外に向かって噴出し、この講堂全体に解き放つことができたならば、それは核爆発にも似て、私達は混沌を極めたイメージの大渦巻に飲み込まれてしまい、何一つ理解はできないでしょう。ですから、私達の中に潜在的に潜んでいる思考やイメージ、感情、神話、トラウマ（精神的外傷）といった潜在的な力を一気に発散する現代演劇がいかに力強いものであり、危険なものになりうるかがわかってきます。

政治的な圧力は常に演劇に対して最大限のお世辞を使ってきました。恐怖政治の行われている国家では、演劇は独裁者が最も注目し、最も恐れる形態です。ゆえに大きな自由が与えられている時ほど、演劇の一場面一場面を理解し、律する必要があります。演劇が意味を持つためには、極めて厳密なルールに従わなくてはならないのです。

まず第一に、一人一人の人間が自分の秘密の世界を解き放ったために生じた混沌を一本化して誰にも共通する経験としなくてはなりません。言い換えれば、演ずる側が喚起するリアリティが、観る側の心の同じ領域内に反応を引き起こし、一瞬の間に観客が集団としての感じ方ができるようにしなくてはならないのです。こうして基本的な材料が揃えば、ストーリーなりテーマなりが、共通の地盤であり可能性を持ったこうした領域を提供してくれるわけでした、ここでならば観客はその年齢や背景を問わず、誰もが同じ経験を分かち合っただけで一体となれるのです。

もちろんつまらない上辺だけのものでよければ共通の地盤などすぐに見つかりますが、それではおもしろみがありません。当たり前ですが、人々をつなぐ基本はおもしろいものでなくてはなりません。しかし「おもしろい」とは本当はどんな意味なのでしょう？ それを判断する基準があるのです。役者と観客が心を通いあわせた一瞬間、例えば実際に抱き合うような感覚でしょうか、その瞬間は濃密で層の厚い豊かな時間となります。言い換えればその一瞬の質こそが大事なのです。このように、一瞬一瞬は希薄でおもしろみのないものに

もなれば、逆に奥深い時間にもなりえます。このように、ある一瞬がどんなレベルの質を持っているのか、これこそが演劇の出来を判断する独特の基準であることをぜひ強調したいと思います。

では一瞬とは何かを詳しく見ていきましょう。確かに一瞬という時間の核の核となる部分にまで立ち入っていけば、そこには一切の動きはなく、各瞬間はすべて任意の瞬間の総和となり、いわゆる時間と呼ぶものは消失してしまいます。しかしそこから外へ出て私達が普通に存在する世界に出てみると、各瞬間はその前の一瞬、その後続く一瞬と関連を持ち、永遠にほどけない鎖の中にあることがわかってきます。そこで演劇の世界では絶対に避けられない規則が出てきます。演技とは流れであり、そこには盛り上がりは引いていくうねりがあります。深い意味のある瞬間にたどり着くためには、わかりやすく日常的なレベルから始まって、次第に緊迫度を高め、再び潮が引いていくように一瞬一瞬が連続していく必要があります。時は人生に置いてはしばしば人間の敵となります。しかし青ざめた一瞬が輝かしい一瞬へとつながり、再び日常の単純な一瞬に戻ってしまう前に、完璧な透明度を持った一瞬へと昇華していくのを目の当たりにするならば、時は私達の味方ともなってくれるのです。

魚を捕る網を作る漁師を考えてみればもっとよくこの点が理解できるでしょう。その指の動き一つ一つには細心さと意味が込められています。糸をたぐり、結び目を作り、開いている箇所は本来の役に立つよう正確に埋めていきます。そしてこの網を打ち、潮の流れにあわせて、あるいは逆らって、複雑なリズムで緩めたり引いたりするのです。魚がかかります。食べられない魚か、煮るのに向いたありふれた魚か、色とりどりの魚かもしれませんし、あるいは珍しい魚、あるいは毒を持った魚、はたまた神の恩寵があれば金色の魚がかかるかもしれません。しかし演劇と漁の間には微妙な差があって、この差ははっきりと区別しなくてはなりません。

よくできた漁網の場合、どんな魚がかかるかは漁師の運一つです。演劇では網を作った者が獲物のかかる瞬間の質にまで責任を持ちます。漁師の網作りの腕次第でその網にかかる魚の質までか決まってくるとはまったく驚くばかりではありませんか。

第一歩というものは非常にたいせつで、見た目よりはるかに難しいものです。意外にも、この準備段階の一步には本来の敬意が払われてはいません。観客は席に座って幕が開くのを待ちます。おもしろがらせて貰うのを待っているの

あり、そうなるに違いないと期待し、自分をおもしろがらせてくれなくてはいけないんだと心に言い聞かせているのです。出だしのひと言の科白や音楽や振りが始まった途端、観客それぞれの心の奥深くに、次第に明らかになっていく隠されたテーマに関係したささやきがまず伝わってきたならば、もうわくわくドキドキしないはずがありません。これは知的な過程でもなければ、断じて理性的な過程でもありません。演劇は知的な議論などではないのです。演劇とはエネルギーを通じて、音や言葉や色や動きのエネルギーを通じて、心の琴線に触れるものであり、この心の琴線が今度は理性を通じて振動を送り返してくるのです。役者と観客の間に何かが通いあえば、内容はどのような方向にも発展していきます。消化不良など起こさずに食べられるそこそこの魚が釣ればよいという演劇もあるでしょう。わざとはらわたに毒が一杯の魚を食べさせようとするポルノ演劇もあるでしょう。しかし、ここで、はっきりとさせておきます。私達が目指しているのは手の届く限り最高のレベルであり、演技に望むのは金色の魚を釣り上げることだけなのです。

金色の魚はどこからやって来るのでしょうか？ それは誰にもわかりません。多分どこからか来るのでしょうか。集団的無意識の神話の世界、茫洋たる海原、こうした場所にその魚はすんでいて、その海は果てもわからなければ深ささえ測ったこともない大海なのでしょう。では私達は、ごく普通の観客の一人である私達はどこにいるのでしょうか？ 私達は演劇の世界に入った状態の私達、私達自身、ごく普通の人生の中にいます。ですから、ここで網を作ることは、この両者の間に橋を架けることなのです。普通の状態の私達、日常生活を引きずった当たり前の私達と、目には見えない世界とをつなぐ橋を架けることであり、日常レベルの未熟な感受性にとって代わって、はるかに鋭敏に研ぎすまされた感知力が出てきた時に、この見えない世界が姿を現してくるのです。しかしこの網にはほころびがあるのでしょうか、それともちゃんと作り上げてあるのでしょうか？ 禅では、参禅する人に考えさせる問題を公案といいます。こうした疑問はこの公案のようなもので、演劇を成立させるにはいつもこの疑問を心に抱いていなくてはなりません。

演劇史の中で、シェークスピアの作品ほどこのパラドクスを雄弁に語っているものはありません。本質において、シェークスピアの演劇は宗教的であり、目に見えない精神世界を把握可能な形や動きという具体的な世界に変えていきます。どんな階層の人間にも彼は譲歩しません。大衆にわかりやすいようにと

精神的なものを貶めたりはしません。汚いもの、醜いもの、暴力、愚かしさ、最下層の人間達がおかしいと感じるものも彼の演劇は排除しません。いとも易々と彼の演劇は瞬間瞬間に精神世界と俗な世界とを行き来して、最高の見せ場では、ぎりぎりまで緊迫を強めて、もう抵抗しきれなくなった観客がはっと気づくと真実の実相を見せつけられているのです。この瞬間は長くは続きませんし、真実は定義もできなければ手にも取ることができませんが、演劇とは参加者全員に一瞬のうちに真実のある一面を味あわせてくれる装置なのです。意味の梯子を昇ったり降りたりするための装置なのです。

さていよいよ難しい問題にさしかかりました。真実の瞬間を捕まえるには、役者と演出家と劇作家と舞台美術関係者の最高の仕事を一つにまとめる必要があります。単独の力ではこれは不可能です。一本の芝居の中にいろいろな美意識を盛り込んだり、相対立する目的を持ち込むのは無理な話です。芸術的才能や職人的技能はすべて、イギリスの詩人テッド・ヒューズが言うところの「日常レベルと内なる神話のレベルとの折り合い」に向けられなくてはなりません。具体的にはこの折り合いは永遠なるものと常に変貌し続ける日常世界を一体化するという形式をとり、演技が行われるのはまさしくこの折り合った場所なのです。過去においては記憶され、現在においては活性化されていく情報に対して、人間の脳細胞は五感を通して反応するわけですが、この反応を通じて、私達は目覚めている間中、日常世界と接触しています。もう一方の世界は常にそこにはあるものの、目には見えません。私達の五感では感知しえないからですが、直観を通してならば何度もそれをさまざまな形で感じることはできるはずです。あらゆる精神活動は、人間を印象に満ち満ちた世界から音のない静謐な世界へと誘うことで、こちらの見えない世界へと導いてくれます。しかし演劇は精神修養と同義ではありません。演劇は精神的な活動を外から援助するものであり、演劇の存在理由は、日常世界を貫通していながら普通は五感が無視してしまう見えない世界をちらりと、すぐに消えてしまうのは致し方のないことなのですが、ちらりとかいま見せてくれることなのです。

目に見えない世界は何の形もとらず変化もしません。少なくとも私達が普通使う意味での変化はありません。目に見える世界は常に動いていて、流転こそがその本質です。この世界では形あるものは生まれ死んでいきます。最も複雑な形態である人間もそうですし、細胞も生まれては死んでいきます。そしてこれとまったく同じ意味で、言語やパターン、生活様式、アイデア、構造といっ

たものも誕生、衰退、消失を迎えるのです。人類の歴史ではごくまれに、芸術家が見えない世界と見える世界の真の結婚を成就させ、作品なり神殿なり、あるいは彫刻、絵画、小説、音楽といったものが永遠の生命を得たように思える場合もありますが、たとえこの場合でも、人間にとっては永遠ですら相対的なものでしかないことを謙虚に認めなければなりません。

実際に演劇界で働く者ならば、どんな国の人間であろうと、偉大なる伝統的な形式を学ぶだけの理由は十分にあり、東洋では特に謙虚に敬意を払おうとします。こうした形式を学べば自分一人の能力をはるかに超えることができます。20世紀の芸術家達が自分の実力として認めざるをえない理解力・創造力不足を易々と克服できるのです。偉大な形式や基本的な神話は扉です。そこにあるのは、見えないけれど、通ることのできる扉であり、一度自分の中にこの扉の存在が感じられた人間は情熱を込めてそこを通ろうとします。ですから傲慢な態度で過去を無視したりしてはならないのです。しかしインチキをしてはなりません。形式や象徴を盗みとり、自分勝手な目的に利用しようとするれば、そうした形式や象徴が本来の徳を失い、上辺だけきらきらした空しい飾りに堕してしまっても驚いてはなりません。私達は常に識別し続けなくてはなりません。伝統的形式がまだ生命を保っている場合もあれば、すでに死んでしまっているその手が生き生きとした経験を絞め殺そうとしている場合もあります。怠慢からにしろ無知からにしろ、「今まで通りのやり方」を受け入れてしまうことは許されず、またこれもあまりに幼い態度なのですが、変化のための変化を加えてもならないのです。

そこで中心となってくるのは形式です。正確で適切な形式、という問題です。人は形式なしには生きてはいけません。形式のない人生など成立しはしないのです。しかし、形式とは一体何でしょうか？ インドの古典哲学に「スフォータ」という言葉があります。その意味は音にあって、静かな水面にふと立つさざなみや、晴れわたった空に急に現れる雲を指しています。形式とは仮の状態が顕在化することであり、精神が肉体という形をとることであり、最初の一音であり、あのビッグバンの大爆発なのです。

インドでもアフリカでも中東でも日本でも、演劇界に籍を置く人は決まってこう尋ねます。現代におけるわれわれの形式とは何ぞや、という質問です。どこを探せばそれが見つかるのでしょうか？ 状況は混沌とし、質問もその答えも混沌としています。彼らは二つのグループに分類できます。一方の人々は、ロ

ンドンやパリ、ニューヨークといった西洋の偉大なる文化的原動力がこれまでこの「形式とは何か」との疑問を解決してきたのであり、ただ西洋の形式を利用しさえすればよいと信じきっています。ちょうど発展途上国が製法や技術を求めるのと同じです。またもう一方のグループはまったく別の態度をとります。外国の形式を真似たいと必死になるうちに、自分達は根無し草になってしまい、20世紀の波に飲み込まれてしまったと彼らは感じ、今こそ自分達が受け継いだ遺産を再発見し、本来の文化的伝統に立ち戻り、古来からの形式に息吹を吹き込まなくてはならないと考えるのです。後のほうの考え方は、統一に向かって外に出ていくべきか、細分化に向かって内へと入っていくべきかという、現代の矛盾した二つの大きな圧力を反映しているのがわかります。

しかしこのどちらの方法もよい結果は生みません。発展途上国の多くでは、演劇集団はブレヒトやサルトルといったヨーロッパの劇作家の作品に挑戦します。その場合の彼らは、実はこうした作家は、それぞれ自分の時代と場所に帰属する複雑なコミュニケーション方法を通じて作品を描いたという点を見落とししてしまいがちです。演じる状況が違えば、共鳴し合うものは霧散してしまうのです。60年代のアバンギャルドの実験演劇を真似た者達も同じような問題に直面してしまいます。そこで発展途上国の真摯な演劇者達は、ごく当然ながらプライドと絶望の狭間に立たされて、過去をほじくり返し、神話や祭儀や民話の現代化を図るものの、結局できあがるのは「魚でも鳥でもない」得体の知れないお粗末な混合物にすぎないというわけです。

では一体どうすれば現在と正しく向き合えるのでしょうか？ 最近私は旅行をしてポルトガル、チェコスロバキア、ルーマニアに行ってきました。ポルトガルは西ヨーロッパではいちばん貧しい国ですが、そのポルトガルで「誰ももう演劇も映画も観に行かない」という話を聞きました。「ほう」私は訳知り顔で言いました。「経済的に逼迫している国民にはそれだけのお金がないのですね」と、「とんでもない」という驚くべき答えが帰ってきました。「まったくその逆ですよ。経済状態は徐々に回復しています。昔お金がない頃には、人生も灰色で、演劇だろうと映画だろうとどうしても観に出かけて行く必要がありましたし、もちろん、そのためのお金を貯めもしました。今、少し余裕ができて、現代の消費者の買えるものならすべて自分達にも手が届くようになりました。ビデオもビデオ・カセットもコンパクト・ディスクもありますし、誰かと一緒にいたいという永遠なる欲望を満たすにはレストランもあれば、チャータ

一便もパッケージ・ツアーもあります。それから洋服でしょう、靴でしょう、髪だって気になるでしょう……」。映画も演劇も依然として存在してはいるのですが、優先順位がぐっと下がってしまったのです。市場志向の西側から私は次にプラハとブカレストに向かいました。ここでも状況は同じでした。ポーランドでもそうだったように、ロシアでも、かつての共産主義国のほとんどでも、同じような絶望の悲鳴が聞かれました。数年前には人は争って劇場の席を取ったものです。それが今では人の入りが収容能力の4分の1にも満たないことが多いのです。そして、まったく異なる社会構造でも同じ現象が見られ、もはや演劇はその魅力を失ってしまったのです。

全体主義の圧力のもとでは、演劇は束の間ではあっても自由を満喫できる数少ない場所の一つでした。ロマンチックで詩的な世界に逃げ込むこともできれば、観客という匿名性に隠れ守られて、笑ったり拍手を送ったりしながら、権力に挑戦する行為に参加することもできる場所だったのです。りっぱな古典劇でも、役者がちょっとある言葉を強めたり、ごくかすかな身振りを加えただけで、観客との間に秘密の共謀関係が生まれるチャンスが生じ、演劇という場であれば危険すぎて口にもできないことを表現できたのです。今日ではこうした必要性は失われてしまい、演劇は苦々しい現実に直面せざるをえなくなっています。かつて栄光に満ちていた劇場はたたまれてしまい、その理由は、真の演劇体験からいえば、あまりに不当な場合が多かったのです。さもないと、なぜ昔ほど演劇は人々を引きつけられなくなってしまったのでしょうか？

さて再びヨーロッパに目を転じてみましょう。かつてはドイツから広大なロシア大陸も含めずっと東にかけて、またイタリアを通過してポルトガル、スペインに至るまで、独裁主義の国がずっと連らなっていました。どこの全体主義政権にも見られた特徴は文化の凍結です。形式の如何を問わず、そこにはもはや文化が生きる自由も、死ぬ自由も、自然の法則に従って入れ替わっていく自由もありませんでした。ある種の文化は安全でりっぱなものだと認められ、合法化されましたが、それ以外は危険とみなされて地下に追いやられたり、息の根を止められてしまいました。こうなると1920年代、30年代という時代は、ヨーロッパ演劇にとって異例なほど活気に溢れた豊饒な時期です。回り舞台やオープンステージ、照明効果、映写、抽象的な舞台装置、組立式舞台装置といった実験的手法のほとんどはこの時期に完成したものばかりです。演技のスタイル

も観客との関係も、演出家の立場であるとか舞台美術関係者の重要性といった序列もある程度この時期に確立されました。すべてが時代とぴったり息が合っていたのです。続いてやってきたのが、社会の大変動であり、戦争、虐殺、革命とその反動、幻滅、古い考え方の否定、刺激への渴望、何か目新しくて今までと違うものに憑かれたように引きつけられていく現象だったのです。現在では抑圧の蓋は取り外されてしまいました。しかし演劇はといえば、その古い構造への自信は揺らぐことなく、まるで変化を見せていません。演劇はもはや時代の一部ではなくなってしまったのです。

この結果、理由はいろいろあるのですが、世界中至るところで演劇は危機に瀕しています。これはよいことであり、必要なことでもあります。

ここで、はっきりと区別しておかなくてはなりません。「演劇」と「劇場」はまったく別個のものです（訳注：英語ではともに THEATER で表す）。「劇場」は入れ物であって、重要そうに思えるこれも実は封筒に過ぎず、本当に人が待ち望んでいるのは中身の手紙なのです。ただし手紙の長さや大きさによって封筒を選びはするでしょうが。ここからちょっとした社会問題が起きてきます。封筒ならば火にくべてしまうのも簡単ですが、建物となると、それも特に美しい建物ともなると、どうも古くさくなりすぎて役に立たないとわかっている、そう易々と捨てるわけにはいきません。美意識や芸術活動、伝統といった形で私達の心に刻まれた文化的習慣ともなれば、ますます捨てるのは至難の技です。しかし「演劇」のほうはといいますと、「劇場」とその形式やスタイルが、その一時代だけの取り替えのきく支えであるのに対して、こちらは基本的な人間の欲求なのです。

ですからここで再び、がらがらになってしまった劇場の問題に立ち返ってみると、これは単に改装、リフォームという話ではないことがわかってきます。リフォーム、英語ではまさに古い形式（フォーム）を一新するという言葉になっています。形式に目がいつている間は、出てくる答えも純粹に形式的なものであり、実用面では失望させられてしまいます。もし私があまりに形式にこだわりすぎているとお感じでしたら、それは、新しい形式の模索それ自体は解答とはなりえない点を強調したいからです。伝統的な儀式や伝統的演劇スタイルを持っている国々でも問題は同じです。近代化がすなわち、古い酒を新しい皮袋に移し替えるだけの意味ならば、形式の罫は依然きつく口を閉じたままです。演出家や舞台美術関係者や役者が形式的に現代の姿をありのままに舞台上で再現

しようと試みても、それではテレビが毎日流し続けている以上の成果は得られず、失望するだけでしょう。

才能あるファッション・デザイナーはやみくもにオリジナリティーを追求するのではなく、自分の創造性と刻々と変わっていく人々の生活の表層とを絶妙に調合してみせますが、それと同様に、現代の演劇も時代の鼓動にぴったりと合ったものでなくてはなりません。演劇芸術にはまず外殻が必要です。人間とは何よりも、人生に、自分の知っている人生に興味を抱く生き物だからです。それと同時に、演劇には中身と意味も必要です。中身とは人間の経験の密度であり、意味は、意味に意味を与える不可視の源と接触を持てるかもしれないという可能性から生まれてきます。ですから芸術とは回り続ける車輪であり、静止した点を中心に回転し続けるものなのです。

では私達は何を目指しているのでしょうか？ 人生の基本と出会うこと、それ以上でもそれ以下でもありません。演劇は人生経験のあらゆる面を写し出すことができます。ですから、演劇表現では現代のどんな形式も有効であり、どんな形式にも力を発揮する場が与えられるのです。形式は言葉と同じで、正しく用いて初めて意味が出てきます。シェークスピアは英国の詩人で最大の語彙を誇った人物で、常に手持ちの語を増やし続け、あいまいな哲学用語を最も卑猥で卑俗な言葉と結合させ、最終的には 25,000 語を自在に使いこなすことができました。演劇にはこうした言葉よりはるかに多くの無限の言語があつて、観客とのコミュニケーションを成立・維持させることができます。ボディー・ランゲージ、すなわち身体による言語がそれであり、音による言葉、またリズムによる、物による、色による、衣裳による、舞台装置による、照明による言語もそうであり、これらすべてがああ 25,000 語に加えて利用できるのです。ですから人生の要素はどれも、語彙全体の中の一つの単語のようなものと私達にはわかってくるのです。過去から採ってきたイメージ、伝統からのイメージ、現代のイメージ、月ロケット、ピストル、粗野なスラング、煉瓦の山、炎、胸に当てた手、腹の底からふりしぼるような嘆き、声に感じられる限りない音楽的陰影……これらはすべて新しい言葉を作っていく名詞や形容詞のようなものです。私達はこれらを上手に使いこなせるのでしょうか？ これらは本当に必要なものであり、これを使えばより生き生きとした表現、より痛烈で、ダイナミックで、洗練された表現、つまりより真実に近い表現ができるのでしょうか？

今日、私達には新しい可能性が開けてきました。昔ならば絶対に一緒になら

なかったような要素によって、この人間の膨大な語彙をさらに増やすことができるのです。文化は互いに栄養を与え合うことができます。もともと、友好親睦程度の漠然とした理由で文化の融合を図り、その要素を混ぜ合わせても、無意味なごった煮ができるだけです。しかし人類を一つにまとめる語句の中に、それぞれ人種や文化が独自の単語を持ち込めるとなると話はまったく違ってきます。世界の演劇文化にとって、人種や背景の異なる芸術家達が協力しあうところこそが何より必要不可欠なのです。

別個の伝統が一つに集まってくると、まず最初は垣根があります。意欲的に協力しあい、共通の目的が見えてきた時に、この垣根は消えてなくなります。垣根が消える瞬間こそが新しい表現方法の見つかる瞬間であり、真実の瞬間、あらゆる演劇が目指す瞬間となるのです。これまで見てきたように、この形式は古い新しいを問いませんし、普通の形式であっても新奇なものであってもかまいません。また複雑さや洗練の度もまったく自由です。こうした形式は最も意外な場所からやってきて、まったく矛盾しあい、時には互いを排除しあうようにさえ見えるものです。実際は、もしもスタイルを統合する場で、形式同士が互いに摩擦を起こし、激しくぶつかりあうならば、それは健康的な現象であり、そこから何かが見えてくるはずです。

演劇は退屈させてはなりません。ありきたりの演劇も許されません。演劇は裏切らなくてはならないのです。驚きや興奮、遊び、喜び、こうしたものを通じて演劇は私達を真実へと導きます。過去と未来を現在の一部とし、通常の世界から私達を引き離し、いつもは遠くにある世界と私達との距離をなくしてくれるのです。今朝の新聞で読んだ記事が突如その真実味を失い、知らない時代の知らない国での話のほうはずっと身近に感じられたりしてくる場合があるのです。たいせつなのは今この瞬間の真実であり、役者と観客の作用が存在して初めて得られる絶対的な確信なのです。これこそが唯一の証拠、基準、判断のよすがです。たった一つの頼れるものなのです。仮の一時的な形式が本来の役割を果たし、あの扉が開いて、物がまるで違って見えるたった一度の、繰り返しのきかない瞬間へと私達を誘ってくれた時に、この真実、この確信はやってくるのです。

以上の文章を書き綴った私と、読んでおられるあなたはまったく別々の人間です。この講堂で講演として聞いてくださる方々はおそらく、これが訳され印刷された形では目にすることはないでしょう。しかし書くという作業は不毛な

行為ではありません。言葉は最大限に力を尽くして何らかの思考の流れに生命を与えようとするからです。しかしそこにはおのずと違いがあります。今この講堂にいる私達が耳で聞き目で見ると、一方は講演をし、一方はそれを聞くことによって、この瞬間に経験しているものを捕まえて言葉にするのは不可能な話です。今ここにいらっしゃる皆さんにこの点を理解していただきたいのです。後に文字になったものを読まれる方は、この点を自明の事柄とし、このページは過去の記録として読んで欲しいのです。

この両者の違いこそが、演劇をして、こう定義づけるのです。すなわち演劇とは普通では見えないものを現実にする行為であり、言葉にならないものを表現する生きた行為なのです。