

## 「対話の時代に向けて」

平 田 オリザ

平田 ご紹介いただきました平田です。よろしくお願い致します。

ご紹介がありましたように、僕は大学でも教えているんですけども、それは縁があつてたまたま教えているので、本業は劇作家・演出家なわけです。ですから、作品を作るのが一番の仕事ですけども、それ以外にも、10年ほど前にたまたまワークショップというものを始めまして、それにいろんな所で非常に興味・関心を持っていただきました。それで、大学で教えるようになったり、国語の教科書に載るようになったりということで、今に至っているわけです。今日は、その内容を通じて演劇と社会の関係とか、演劇と言葉のかかわりについて、ちょっとお話をしていきたいと思ひます。

ワークショップでどんなことをやるかという、いろいろあるんですけども、一番よく使うテキストの一つに、列車の中という設定があります。AさんとBさんがいて、知り合いなんですけれども、話をしている。そこにCさんが入ってくる。それで、席を譲り合ったりしながら、最後には「旅行ですか」と話が始まる。テキストがあつて、こういうのをよくやってみます。



よくやるんですが、これは意外と難しい。僕は、このワークショップを10年ほど前に始めたんですけども、対象としては高校生が一番多いです。高校生なんかとやると、これが意外と難しいです。「旅行ですか」と言うだけですけれども、高校生は妙になれなれしくなってしまうとか、逆に、すごく緊張してしまったりとか、うまくいかないんです。ちょうどうまく話しかけるということができません。

当時、僕は高校生や大学生との付き合いが全然なかったので、何でうまくいかないのか分からなかったんです。それで、「どうしてうまくいかないのかな」と聞いたんです。そうしたら、「いや、僕たちは初めて会った人と話したことがあまりないから」という非常に高校生らしい答えが返ってきました。だれでも最初は初対面だろうと思うんですけど、要するに、他者との接触が少ないということですね。「ああ、そんなものなのか」と思ったわけです。ご紹介にありましたように、僕は日本の高校にほとんど行っていないものですから、その感覚が分からなかったんです。

そうやってワークショップを数年続けているうちに、どうも一般の社会人でも他人に話しかけるのが苦手な人が多いことが分かってきました。今日は学生さんだけではなくて、社会人の方もいらっしゃると思います。一般の中高年の方でも、席が決まっている宴会だといいいけれども、カクテルパーティーは苦手という人は多いみたいです。せいぜい名刺を出して「何とか会社の何とかです」と。別に話題もなく、せいぜい野球の話で「どうですかね、楽天は」とか。(笑い)あとは話題もなく、だんだんみんな壁に寄っていつてしまうわけです。それで、「ああ、みんな苦手なんだな」と分かってきました。

それ以来、大体ワークショップの参加者に聞いてみるようにしたんですけども、今の学生さんと、こういう列車の長旅自体の経験が少ないと思うんです。僕ぐらいの年代までは、北海道とか九州に行くのでも夜行列車とかを乗り継いで、こういうボックス席で行ったんです。今は、こういう列車自体がほとんど運行されなくなっていて少しいませんが、それでも、例えば海外に行くときの飛行機の中とか、とにかく他人と長い時間いるときに、自分から話しかける人もいると思うんです。そして、「話しかけられれば答えるけれども、自分からは、まず話しかけないな」という人もいます。それから、場合によるという人もいます。

ちょっと聞いてみたいんですが、「自分から比較的話しかけるほうだ」という人。1割もいないですね。では、「自分からは話しかけないな」という人。多いですね。半分ぐらい。では、「場合によるんじゃないか」という人。はい。場合による。どんな場合ですか。

— 同じ年頃の人なら。

平田 同年代には話しかけやすい。

— 話しかけやすいムードなら。

平田 ムード? どんなムード?

— やさしそうな人とか。

平田 はい。ほかに、学生さんで場合によるという人は?

— こちらが一人旅の時。

平田 そうですね。これは、いろんな状況があると思うんですけども、まず、もちろん自分の体調は大事です。あまり落ち込んでいるときには他人に話しかけません。一方で、相手によるということも非常に大きいです。例えば「話しかける」というほうに手を挙げた人でも、相手がものすごく怖そうな人だったら話しかけないですね。

一方で、「話しかけない」というほうに手を挙げた人が半分ぐらいだったんですけども、例えば相手が赤ん坊を抱いていて、その赤ちゃんがこっちにじゃれついてきたりしたら、かわいくなくても「かわいいですね」とか、これは何か答えますよね。何か言わないと、今度は自分が怖い人だと思われてしまうので、何か話しかけるわけです。

オーストラリアでワークショップをやった時に、オーストラリアの大学1年生と一緒にやったんですけども、その時に、「どんな場合ですか」と同じ質問をしたんです。そうしたら、「人種や民族による」という答えが返ってきました。「ワークショップは、やっぱりいろんな所でやってみるもんだな」と思いました。

このワークショップは、もう何百回と同じテキストでやっていますけれども、そんな答えは日本では絶対に返ってこないです。返ってきたらびっくりしますよね。日本の高校生が「はい、人種によると思います」。(笑い) そういう高校生は、残念ながらまだ日本にはいないわけです。

オーストラリア人の解説によると、イギリスの上流階級の教育を受けた男性は話しかけないと言うんです。イギリスの上流階級では、人から紹介されない限り、他人と話してはいけないというマナーがあるので話しかけない。「だから、あいつらはお高くとまってるんだ」というオーストラリア人のイギリス人に対する偏見も、ちょっと入っていると思うんですけども、そういう傾向は多少あるようです。

学生の皆さんも、多分これから経験すると思いますけれども、アメリカ人とかオーストラリア人は、やたらと話しかけてくるんです。アメリカでも、東部よりも西部のほうが圧倒的に話しかけてきます。西部では、ドライブインで食事をしていると、落

ち着いて食事ができないぐらい、よく話しかけてきます。多分これは開拓からの歴史が浅くて、自分が相手にとって安全な人間だということを早く示したいという風土が残っていると話しかけるんです。

イギリスのように、ある程度固定した歴史の長い社会だと、住む場所とか住む地域とか階級によって、同じ英語でもアクセントとかイントネーションが随分違います。そうすると、相手と自分の関係が分からないと、話さないのではなくて話せないんです。どんな英語で話しかけていいかが特定できない。

そういうふうに考えていって、では、日本語はどうかというと、日本語も多少話しかけにくい言語だと思うんです。日本語とか韓国語というのは、敬語が大変複雑に発達していますから、相手との関係が分からないと、本来、話せないんです。僕は韓国語を多少しゃべるんですけども、韓国語は一つ年上でも敬語でしゃべらなければいけません。そうすると、封建社会ならいいわけです。小さな社会で、相手との関係が固定していますから分かっています。ところが、今の現代社会では同世代の人と初対面で会うことがしょっちゅうあるわけです。そうすると、本当に困るわけです。相手と話せない。

ですから、韓国語の場合には、習慣として非常に早い段階で「いくつですか」と聞くようになっています。韓国語では、「いくつですか」とは聞かずに「何年生まれですか」と聞くんですけども、早い段階で必ず「何年生まれですか」と聞きます。でも、困るのは女性と話すときです。女性に、いきなり年齢を聞くわけにいかないのです。僕と同世代だと「大学時代にデモは大変でしたか」とか、大体からめ手で年齢を推定して話す。

今、韓国ブームですから、日本の女性の方で旅行に行く方が多いと思うんですけども、韓国の男性から、いきなり年齢を聞かれて不愉快に思う人がけっこういるんです。これは、しょうがありません。向こうとしては全然悪気はないんです。これは言語の習慣です。

若い学生さんたちに興味があるような話をすると、2年前に日韓共催のワールドカップがありました。あの時に、韓国チームは審判の誤審にも助けられてベスト4まで進んだわけです。戦前の予想では、日本チームのほうが上まで行くのではないかと思われていたのに、韓国が大躍進をしました。

何で大躍進をしたかという一つの理由は言葉にあります。韓国は学校自体が非常にエリート主義です。高校・大学とエリート校に入って、ベスト4とかベスト8まで勝ち残らないと、そのチーム自体がもう活動できなくなってしまう。団体戦でも、そうい

う非常に厳しいシステムがあります。そうすると、結果としてプロになる選手とか、韓国の代表チームに入る選手というのは、ほとんど限られた高校、限られた大学の出身者になります。ですから、ほとんど全員が高校か大学かプロのリーグか、どこかで先輩・後輩の関係になっています。しかも、ものすごく厳しい敬語がある。

韓国語というのは、敬語がものすごく面倒臭いです。簡単に直訳すると、先輩にボールをける時には「先輩様、ボールをおけり致します」ということです。直訳するとこれは本当にそうなるんです。それをいちいち言わなければいけない。言わなければ殴られるわけです。そんなことをいちいちやっつけられないけれども、実際にそうなっているわけです。初めて外国人の監督を招いた時に、ヒディングと言うオランダ人の監督がそれに気が付いて、「こんなじゃ国際レベルで勝てない。少なくともフィールドの中では対等な言語にしましょう」ということを全員に徹底した。起用方法も、先輩・後輩に関係なく起用するのは初めてだったんです。

日本チームは、その数年前に三浦知良さんとか中田くんがヨーロッパや南米でプレーをしてきています。英語やスペイン語やイタリア語は、当然、フィールドの中では全部呼び捨てですから、「何だ。呼び捨てのほうが楽じゃなか」と言っ、彼らがそのシステムを輸入して、先に使用していた。

要するに、上下関係のある言語というのは、ある閉ざされた社会の中では、一定期間、強い力を発揮するけれども、それでは国際社会に太刀打ちできない。より高いレベルになった場合には、そのフィールドの中では対等な人間同士の関係を作らなくてはなりません。そのために、日本語や韓国語というのは、まだ障害になる場合が多少あります。この話は、またあとでちょっと触れたいと思います。

話を元に戻すと、そういうふうに入種とか民族によっても、話しかけるか話しかけないか随分違う。その中で、同じ日本人でも、話しかける人もいれば、話しかけない人もいるということです。

ちなみに、2年前に僕がアイルランドのダブリンでワークショップをやった時には、いきなり全員が「話しかける」に手を挙げました。だから、「場合による」という話が一切できなくなりました。

ギネスブックというのがありますが、ダブリンは、そのギネスビールの発祥の地で、パブの文化がある。そして、植民地支配が長かったので、階級があまりありません。だから、サラリーマンも帰りにみんなパブに行って、大画面でサッカーを見て、みんなわーっと熱狂して、知らない人同士も肩を抱き合って応援する。そういう雰囲気のところ

そういうふうに、人種や民族によっても、話しかけるか話しかけないかは違うし、また、人それぞれも違う。そういうふうに、私たちは言葉の使い方とか、どういうふうに使うかとか、どんなつもりで使うかとか、人それぞれ、あるいは民族それぞれ、いろんな違いがあります。

演劇というのは、舞台側に何か作って、お客さんがこっちを見ているわけですが、要するにうそを作るわけです。イメージを作り上げる。これは決して現実になるわけではないです。例えば舞台美術とか照明の力を借りながら、ここが砂漠になったり、四畳半になったり、海辺になったりするわけです。本当の砂漠になるわけではありません。砂漠のイメージを作って、作ったイメージが観客にきちんと伝わると、その人は本当に砂漠にいるように感じたり、本当に四畳半にいるように感じたりする。虚構、フィクションを作る仕事です。

しかし、イメージを作るといっても、実際に演劇には多くの人が携わりますから、これは、いろんな人のイメージによって作られます。そうすると、例えば演出家とか劇作家が「ここは砂漠です」と言ったとしても、砂漠とだけ言ったのでは、砂だらけの砂漠をイメージする人もいれば、岩がごつごつした砂漠をイメージする人もいれば、サボテンが生えたような砂漠をイメージする人もいます。こっちがばらばらでは伝わるものも伝わらないです。そこで、まず舞台を作る集団の側でイメージを共有していく必要があります。しかし、今の話しかけるか話しかけないかでも、随分みんな人それぞれです。民族とか人種によっても違う。そうすると、そううまくはイメージが共有できないわけです。

例えば、やはり2002年のワールドカップの時に、僕は韓国との付き合いが深いものですから、日韓合同公演というのを作りまして作・演出を担当しました。この作品は、ソウルの漢江と言う大きな川の河原に、学校で韓国語を学んでいる日本人の学生たちがお花見に行き、そこに韓国語のクラスの先生が家族を連れてお花見に来るという話です。

そこで主演の三田和代さん扮する中年というか、もう初老の主婦の方が、卵焼きとかタコのウインナとか、いろんなおかずがたくさん入っているお弁当を作ってきます。それをぱっと開けると、日本人たちは懐かしいから「あ、タコのウインナだ」と喜ぶシーンがあるんです。その時にタコのウインナが出てきたんですけども、韓国人は、まずタコのウインナが分かりませんでした。台本に書いてあっても、「何だ、これ」と分からなかった。「いやいや、ウインナをこうするとタコになるんだよ」と言ったんですけども、分からないんです。

翌日、僕の演出助手の女の子が自分でタコのウインナを作ってきてくれて、「これがタコのウインナです」とぱっと見せました。僕たちとしては、韓国人が「おおーっ」と言って感心してくれるだろうと思ったら、「ふーん」という顔で全然何の反応もない。僕は20年も付き合いがありますけれども、その時になって初めて「ああ、確かに韓国人は、お弁当とかの見た目にはあまり凝らないんだ」ということをやっと思い出したんです。そういうことは、知っていてもなかなか気が付かないというか、思い至らない部分です。

僕の友人で、お父さんが日本人でお母さんが韓国人の歌手の方がいるんですけども、彼女は日本で育ちました。子供のころ、彼女は遠足がとても嫌いだったらしいです。何でかという、彼女のお母さんは韓国人ですから、料理はとてもうまいけれども、お弁当には全然凝らないので、お弁当のときはお握りが二つぐらいごそっと入っていて、それで終わりです。韓国では、見た目に凝ったお弁当を持っていくという風習があまりありません。

でも、どっちがグローバルスタンダードかという、韓国のほうがグローバルスタンダードです。あんなにお弁当の見た目に凝るのは、多分、日本人だけです。新婚の家庭で、グリーンピースでハートマークを作ったりするのは日本人だけです。そういうことにも思い至る。

これは難しい問題です。なぜなら私たち劇作家は、タコのウインナという小道具を使って「あ、タコのウインナだ」と言うことによって、三田和代さん扮する子育ても終わったような初老の主婦が、だんなさんの赴任に付いてきて韓国語を習っているという、その困難とか面白さみたいなものを一挙に観客に無意識に理解してもらいたいわけです。そこでタコのウインナというものを使うわけですけども、タコのウインナそのものを知らなければ、何も通じない。そういうふうに、タコのウインナ一つを取っても、国境とかを越えてしまったら、その人が持つイメージは全く変わってしまう。

特に、韓国みたいに近い文化の所は難しいです。ウインナを食べることも知っているし、韓国ではタコも食べます。これがヨーロッパ人だったら、「あいつらは確かにタコは食わないな」というふうに、ぱっと思い浮かぶけれども、近い文化だと、意外と共有していると思っている。これが落とし穴です。

今、私たちは演劇を作るわけですけども、何十年か生きてきて、俳優には俳優の言葉を使う範囲とか、使い方の癖とか個性みたいなものがあります。例えば人に話しかけるか話しかけないかとか、「砂漠」という言葉を聞いて何をイメージするかとか、

人それぞれ全部違います。こういうものをコンテキストと言います。これは社会言語学なんかでよく使う言葉ですけども、ここでは、もうちょっとあいまいに、その人がどういうつもりでその言葉を使っているのかという全体像だと思います。それをコンテキストと言います。俳優には俳優のコンテキストがある。劇作家には劇作家のコンテキストがある。これが重なれば、いいお芝居になるんですけども、人それぞれ違いますから、そう簡単には重ならないということです。

今は、「旅行ですか」というせりふが問題になります。これは簡単なせりふです。シェークスピアの長いせりふとか、哲学的な意味のあるせりふではありません。だから、簡単に言えそうに思ってしまう。でも、いざやってみると、妙になれなれしくなってしまうたり、緊張してしまう。それはそうです。だって、半分以上の人は「自分からは声をかけない」というほうに手を挙げたんですから、本来、このせりふは、その人たちのコンテキストの外側にあるということです。もっと簡単に言えば、普段はしゃべらない言葉です。でも、これは簡単に見えるので、そういうことにあまり思い至らないです。タコのウインナと同じで、相手も普通にしゃべるように思ってしまう。ここに演劇を作る落とし穴があります。近い文化だから。これがもっと離れた全然違う異文化だと、みんなもうちょっと気を付けると思うんです。

例えばチェーホフと言う作家がいます。チェーホフは100年前のロシアに生きていた作家です。今年がちょうど没後100年になりますけれども、100年前のロシアが舞台になっていますから、私たちとは全然違う文化的な背景を持ったせりふが出てきます。例えば「銀のサモワールでお茶を入れてよ」なんていうせりふが出てきます。この中で銀のサモワールでお茶を入れたことのある人。あ、いますか。本当ですか。

— 銀ではなかったですけども、サモワールで・・・。

平田 サモワールで入れたことがある？そうですか。では、僕の人生で4人目です。今まで3人しか会ったことがない。2人はロシア系のアメリカ人で、もう1人は秋浜悟史先生と言って、今、大阪芸大の教授をなさっている新劇界の大御所の演出家です。昔の新劇の方はリアリズムを追求しました。まじめで、分からないせりふがあるときちゃんと調べます。銀のサモワールというのは、紅茶を入れるつぼみたいな機械です。ロシア料理店とかに飾ってありますから、そういう所に行って、「これが銀のサモワールか」と使わせてもらったりして、演技に反映したりする。だから、壁があると百科事典を調べたりして、いろいろ考える。

大体、私たちのような小劇場とかアングラ出身の人間は、分からなければ早口で大声で「銀のサモワール」と言ってごまかすわけです。(笑い)でも、ごまかすなりに



考えているわけです。どう考えているかという、「銀のサモワールって何だ。分かんないな。でも、観客も分かんないだろうから適当に言っとけ」と考えている。

でも、「旅行ですか」は考えもしません。何も考えないで、ついつい言ってしまう。

シェークスピアの「ロミオとジュリエット」にバルコニーのシーンがあります。一番有名な「おお、ロミオ。どうしてあなたはロミオなの」。この中でバルコニーのある家に住んでいる方。いるかもしれないけれども、手を挙げにくいですよ。ましてロミオが忍び込んでも分からないような、うっそうとした庭というのはあまりないです。手入れが悪くてうっそうとしている庭はあるけれども。

でも、あれはバルコニーでないと駄目なわけです。物干し台では駄目です。お父さんのパンツとかが下がっていては全然駄目なので、バルコニーのある家でなければ駄目ですが、日本人にはバルコニーのある家がどのぐらいの金持ちかが分からない。どのぐらいの金持ちかが分からないと、「ロミオとジュリエット」を実際に演じられないです。だって、物干し台なら、どの家にでもあるじゃないですか。では、中産階級の家なのか。でも、実際、あれは違いますよね。読んでいくと、どうも相当な金持ちです。どのぐらいのお嬢様なのかということが分からなければ、本来、演技はできない。そして、バルコニー自体を知らなければ、演技はできない。だから、調べる。

チャーホフは100年前で、シェークスピアは400年前ですけれども、そんなに昔でなくても、テネシー・ウィリアムズと言う作家がいます。これは20世紀を代表するアメリカの劇作家ですけれども、「欲望という名の電車」と言う代表作品が1950年代に紹介され始めました。この劇の中に、「ボウリングに行こうよ」というせりふがある。ところが当時の俳優は、ボウリングが分からなかったらしいです。「ボウリングって何だ」と翻訳者の所に聞きに行ったらいいです。今みたいにアメリカに自由に行ける時代ではないですから、翻訳者もボウリングを見たことがなかった。辞書を引いて、「ボウリングというのは、どうも鉄の玉で棒を倒す遊びらしいよ」と教えてあげたんです。

これではボウリングのコンテクストが全然分かりません。だって、私たち劇作家が「ボウリングに行こうよ」と書くということは、ボウリングに行くことが大事なのはありません。その情報が大事なのではなく、「ボウリングに行こうよ」と言い合う間柄だということを私たちは示したい。さっきのタコのウイナで、その人が子育ても終わった主婦だということを示したいのと同じように、「ボウリングに行こうよ」ということのコンテクストは、「ボウリングに行こうよ」と言い合う間柄だということを示したい。

今、皆さんは、ご自身がボウリングをするしないにかかわらず、「ボウリングに行こうよ」というのがどういう間柄かを大体イメージできます。だって、初対面の人に「つかぬ事をお伺いしますが、ボウリングに行きませんか」とは言わないです。(笑い)ということは、私たちは「ボウリングに行こうよ」と言う間柄のコンテキストを共有している。でも、ボウリングそのものを知らなければ、このコンテキストは共有できない。

ここに壁があれば、考えたり迷ったりするんですけれども、「旅行ですか」は、そういうふうに思わないです。ついつい言えるように思って、簡単に言う。演出家も言えると思って演出をする。それで、うまく言えない。うまく言えないと、演出家は大体怒りっぽい人間が多いので、すぐに「何で言えないの？こんな簡単なせりふ。駄目だよ、人に話しかけるのに、そんなふうにしちゃ」と言う。でも、半分以上が話しかけないんです。

もし皆さんがチェーホフをやることになって、いきなり演出家に「駄目だよ、おまえ、銀のサモワールでそんなふうにお茶を入れちゃ」と言われても困るでしょう？そんなので灰皿をぶつけられても困ります。こっちだったら「うちはリプトンのティーバッグでいれてます。」と言うと思うんです。でも「旅行ですか」は、何となく言えない俳優が、自分が悪いような気になる。

本来、演劇を作るというのは、こういう他人が書いた言葉、自分のコンテキストの外側にある言葉をどうにかして自分の肉体、自分の体から出てきたかのように言う技術です。そのために、私たちはいろんな訓練をしたり、演出方法を考えたりするわけです。

実際のワークショップでは、さっきのようにAさんがCさんに「旅行ですか」と話しかけるわけですけれども、Aさんが例えばサッカーが好きだったら、Cさんにサッカーの雑誌を持ってもらったりして、「サッカー、好きなんですか」と自分の興味に応じて話しかけやすくするとか、それをグループワークで考えてもらいます。そして、人に話しかけるにはどのぐらいのエネルギーが要るかとか、どういうタイミングだと話しかけられるかということを高校生とか大学生に考えてもらう。ワークショップの中では、そういうことをやっています。

今日は演劇そのものの話ではないので、私たちがどのぐらい違うコンテキストで話しているかをもう少し考えてみたいと思います。(椅子を持ち上げて)では、これは何ですか。椅子ですね。ご家庭で、この物体を椅子以外で呼んでいらっしゃる方。「ちよっとお母さんチェアーとって」とか、いないですか。

今、桜美林大学の僕のクラスでは、一番大きいクラスで100人ぐらいいるんですけども、必ず各学年1人ずつ……。今、5年目ですけども、1年だけいなかったですか。あとの4回は全部、椅子以外で呼んでいる学生が1人ずついました。

その学生は、家では「腰掛け」と呼んでいる。「おじいさんかおばあさんが一緒に暮らしていますか」と聞いたら、両方ともご存命で大家族で暮らしている。僕の経験で言うと、大体75歳を超えると「腰掛け」と呼ぶ人の数が俄然増える。そういう人が家族の中核にいと、その学生自身がどれだけ若くても、家の中では腰掛けと呼んでいる。これは家族によるコンテキストのずれです。

ただ、腰掛けと呼ぶのは1パーセントぐらいです。その1パーセントの人を思いやるのは、とても難しいことです。私たちは、これを腰掛けと呼ぶことも知っているし、腰掛けという言葉の意味も知っているけれども、まさか相手がこれを腰掛けと呼ぶと思って生活はしていない。1パーセントというのはどのぐらいの数字かということ、例えば在日韓国人の方の人数が大体1パーセントぐらいです。あるいは琉球の文化の影響下で育った人が大体1パーセントです。そういう少数の文化や少数の言語を思いやるのは非常に難しいです。もちろん椅子と腰掛けでは衝突は起こらないわけですけども。

皆さんは豚カツを食べると思いますがけれども、豚カツを豚カツ以外で呼ぶ方。いないですか。これは、大体80歳を超えると「カツレツ」と呼ぶ人が俄然増えます。これは劇作家もよく間違えてしまう例で、明治のお芝居や映画で「豚カツ」と出てきたら、それは間違いです。まだ豚カツというのはいないです。そうなんです、私たち劇作家も21世紀を生きていますから、普段は「豚カツ」としか呼ばないわけです。でも、ここでは明治の人々のコンテキストで台本を書かなければいけません。私たちにとっては、ものがあって名前だけが変わるとというのが一番の落とし穴で、よく間違えてしまうわけです。でも、これを「豚カツ」と書いてしまっただけでは、私たち21世紀の人間が明治の人間にコンテキストを押し付けてしまうことになります。

この豚カツ・カツレツ問題は、けっこう奥が深いです。僕たちの劇団は、よく関西公演に行きます。兵庫県が一番東側で、大阪が一番近い伊丹市と言う所でよく公演をするんですが、ここの劇場のすぐ前に、おいしい豚カツ屋さんがあります。この豚カツ屋さんでは、メニューにヒレカツがあるんですが、ヒレカツと書いていないです。ヘレカツと書いてある。書いてあると、けっこうショックが大きいです。何でかという、書いてあるということは、この通りに頼まなければいけないわけです。(笑い)

僕は東京生まれの東京育ちなので、東京人としてのプライドもあります。そして、

その時にヒレカツがすごく食べたかったんです。それで「ヒレカツ定食」と言ったわけです。そうしたら、もうウエートレスが「ふん」という顔をして聞いてくれない。僕のプライドは小さいですから、すぐに「へレカツください」と言って、事なきを得ました。

そしてヒレカツが出てきて、食べ終わって、劇場の楽屋に戻りました。楽屋で、この話をしましたら、みんなは今の皆さんと同じように笑ったんですけれども、中に大阪出身の俳優が2人いて、「へレカツやないの。ヒレカツなんて格好つけて。ヒレカツなんて言うのは東京だけです」と俄然怒り出しました。

まさかそんなことはないだろうと思って、僕は調査をしました。僕の調査によると、ヒレカツとへレカツという、まして書く。関西のお肉屋さんでは、へレ100グラム700円。これは東京からいきなり引っ越した主婦の方が一番分からないものの一つです。どこの部位だか全然分からない怪しい肉なのに、非常に高い。分からないです。こういうふうに書くのは、関西でも非常に狭い地域で、大阪、神戸より東、奈良、和歌山です。京都ではほとんど言わなくなる。

滋賀県の大津で講演とかワークショップをよくするんですけれども、その時に、この話をしました。その時は「とんでもないです。みんな『ヒレカツ』と言います。私たちは関西というだけで大阪と一緒にされて、いつも迷惑しているんです」。言語というのは、このぐらい自己中心的で、ナショナリズムがあります。

これは別に「へレカツ」が間違っているわけではないです。強いて言えば、どっちも間違っている。どっちも根拠はないです。しかし、お互いに譲らないわけです。お互いに自分がスタンダードだと思っている。私たち東日本の人間はヒレカツと言うわけですけれども、関西の人にとってはへレカツで、へレカツをヒレカツと言うのは、私たちがヒレカツをフィレカツと言うのと同じぐらい格好つけていると。今日、帰りにそこら辺のファミリーレストランで「フィレカツください」と注文したら、すごく嫌な顔をされると思います。それと同じで、ヒレカツと……。

今のこれは地域によるコンテキストの例ですけれども、こういうことは普段の生活の中では笑って済ませられるわけです。「へえ、へレカツって言うんだ」で済ませられるんですが、演劇というのは言葉を突き詰めていく、あるいはコンテキストを突き詰めていく作業なので、往々にしてこういうことで衝突が起こりやすい。

例えば僕は、10年ほど前に高校生と一緒に芝居を作ったんですけれども、そのまま台本も書き下ろしたわけです。その時に、「放課後にマクドナルドに寄って行こうよ」というせりふがあって、これがどうもうまく言えない。前後のせりふは普通に言

えるけれども、このせりふだけがうまく言えない。何で言えないのか全く分からなかった。「どうしてうまく言えないのかな」と聞いたんです。そのころ、僕は高校生のことを全然知りませんでした。そうしたら、その子が「普段、私はマクドナルドとは絶対に言わない」と。マックと呼ぶんですね。

ここでもちょっと聞いてみたいんですけれども、普段の生活でマクドナルドと言う方と、マックと言う方と、マクドと言う方がいます。マクドを聞かないと、また怒られますから。(笑い) 普段、マクドナルドと言う方。けっこういますね。マック。はい。マクド。勇気を持って。(笑い) いませんか。はい。

マックとマクドは若い人が使う言葉ですけれども、地域性が非常にはっきりしています。三重県の高校演劇の指導によく行くんですけれども、三重県では伊賀上野地方だけが関西文化圏なんです。伊賀上野の高校生だけがマクドと言います。あと、四日市もマクドです。

最近、見つけて面白いなと思ったのは、鳥取県の鳥取とか米子では25歳以下はみんなマックで、それ以上はマクドです。鳥取の方たちというのは、昔は高校を卒業すると、就職するにしても大学に行くにしても、みんな関西に行っていて、もともと関西文化圏でした。実は、あそこは交通の便がものすごく悪いので、車で関西に行くのと飛行機で東京に行くのと、今はあまり変わらなくなっていました。テレビを通じて東京から文化がどんどん入ってくるので、ある一定年齢以下は、みんなマックになりました。これは非常に珍しいです。

それから、最近では東北地方を中心に、マクドという平板な新しい呼び名が出てきています。関西では語尾が上がりますが、平板な言い方が出てきています。私の調査と推測によると、最近出店した地帯でミスタードーナツと一緒に出店すると、ミスドにつられて平板なマクドになるのではないかと。これは、まだ学会にも発表されていません。(笑い) 何の役にも立たないですけれども。

これは僕が間違ってしまった例です。高校生のコンテキストで書かなければいけないのに、私のコンテキストを押し付けてしまった。僕は普段「マクドナルド」としか言わないです。なので、これを押し付けてしまった。

ただ、プロの演劇の世界では、こういうことはあまり問題にはなりません。なぜなら、高校生だからよかったんですけれども、プロの俳優が「私は普段『マクドナルド』とは言わないから、こんなせりふは言えません」と言ったら、そいつにはもう絶対に仕事が来なくなります。だから、そういうことはない。プロだったら、大体そのぐらいいは言い換えられるんです。

ところが、問題なのは、こういう目に見えるコンテキストのずれではなくて、目に見えない、あるいは目に見えにくいコンテキストのずれです。例えば助詞とかがそうです。

かつて神奈川県の腰越小学校と言う所で、ねさよ廃止運動というのがありました。ねさよ廃止運動というのは、「ね・さ・よ」という助詞を言わないようにしようというものです。これは1960年代に神奈川県から始まって、東日本全体を席卷した非常に大きな運動です。「今日ね、僕さ、学校に行ったよ」というのを「今日、僕は学校に行きました」ときちんと言いましょうという運動です。「ね・さ・よ」を3回言うと、もう廊下に立たされるとか、非常に厳しい教育を展開していた学校もありました。

一方、同じ1960年代に福岡県の嘉穂郡では、ねはい運動がありました。ねはい運動の「はい」は何かというと、九州の子供たちは大人から何かを言われたときに、「はい」と答えずに「うん」と答えるんです。沖縄なんかだと、大人でも「うん」と答える人が今でも多いです。上司とかから何かを言われると、「うん」と答えるんです。これは方言ですが、恐らく今、日本で一番誤解を受けやすい方言の一つです。当時、1960年代は高度経済成長の時代ですから、中学を卒業すると、集団就職で大阪・東京へどんどん出てきます。その時に、工場の上司から何かを言われて「うん」と答えたら、これは殴られますよね。だから、「とにかく大人から何かを言われたら『はい』と答えなさい」という教育です。

「ね」は何かというと、『たい』や『ばい』を使うと田舎者に見られるから、『たい』や『ばい』を使わずに、とにかく『ね』を使いなさい」と。福岡県の嘉穂郡といっても、イメージがあまりつかめないかもしれませんが、五木寛之さんの「青春の門」の舞台です。最近、また漫画になっていますから、若い人たちもご存知かと思えますけれども、筑豊の炭鉱町です。私も半年ほど通っていたことがありますけれども、炭鉱町は言葉が荒いです。ですから、「とにかく『ね』を使えば標準語っぽくなってマイルドになるから、『ね』を使いなさい」と。でも、これは100年も前の話ではないです。たかだか3、40年前に日本の小学校の国語教育で大まじめに行われていたんです。

これは多分、転校した子とかがいたら、かわいそうです。「よし、東京へ行くばい。『ね』を使うばい」と言って「ね」を使ったら、廊下に立たされてしまうわけです。これは教師に対して相当な不信感を持ったと思うんです。

今は、こういうことはあまりないです。今、僕は大学で演劇を教えていますけれども、方言で苦勞するとか、イントネーションで苦勞する子はほとんどいません。今は、子供の時からテレビを通じて標準語に慣れてしています。

ただ、例えば僕と同世代で岡山出身の言語学者がいて、彼は大学院の時に初めて東京に出てきました。岡山も「ね」は使わないです。「の」になります。関西は「な」になります。「私な、今日な、学校行ってな」。西日本では、もともと「ね」はあまり使わないです。今の若い人は使いますが、彼は言語学をやっていたものですから、初めて東京へ出てきて、標準語を一生懸命しゃべろうとして「ね」を連発したんです。1週間で「あいつはオカマだ」ということになりました。オカマでも同性愛でも個人の自由だからいいんですが、あらぬ誤解を受けないほうがいいですね。また今、私は「ね」を使いましたけれども、「ね」というのは、東日本で多く使われる助詞であるということと、女性が多く使う助詞であるという二つの大きな特性を持っているために、一定頻度以上使うと、あらぬ誤解を受ける。

こういうふうに見てくると、もしも東日本出身の劇作家が書いて、東日本出身の演出家が演出をしていて、西日本出身の俳優が演技をするとして、ここに出てくる「ね」という助詞は、だれにも説明できませんね。今、また「ね」を使いましたけれども。これは、東日本出身の人間である皆さんは、この「ね」をあまり意識して使っているわけではないからです。いちいち「ここは婉曲の『ね』だな」とか、「確認の『ね』だな」とか、「ここは、ちょっと女の子らしく『ね』を使ったらどうかしら」と思っ

て使っているわけではないです。一方で、西日本の人は、普段使う言葉ではない、コンテキストの外側にある言葉ですから、戯曲上に字面で「ね」と書かれていても、どんなニュアンスの「ね」か分からない。日本人だから、もちろん「ね」と書いてあれば読めます。大体の意味も分かる。でも、「ボウリング」と書いてあって、辞書を引けば、それがどんな遊びかが分かって、ボウリングそのものを知らなければ「ボウリングに行こうよ」というコンテキストが分からないのと同じように、この「ね」も分からない。

でも、東日本出身の演出家は、まさか日本人で「ね」を使わないやつがいるとは思わない。恐らく今、皆さんも、特に学生さんは、「ね」というのは東日本に特有の助詞だということを今日、知った人が多いと思います。文法とは関係がないから、こんなことは学校でも習わないです。なので、今日、知った人が多いと思います。目に見えないコンテキストのずれというのは、そのぐらいあるわけです。

そうすると、コンテキストの外側にあるわけですから、うまく言えないです。でも、演出家は、まさかこんなところに原因があるとは思わないです。大体、演出家というのは簡単なことを難しく言うような、ひねくれたやつがなるんです。「作品に対する理解が甘いな」とか、「戯曲の読みが浅いんじゃないの?」とか、難しいことを言い

ます。でも、そうではなくて、関西出身だから、この語尾が言いにくいというだけのことなんです。若い演出家の現場では、こういうことがよく起こります。要するに、コンテキストのずれが原因なだけなのに、それを心理のこととか、本人の努力という精神論に置き換えてしまう。

もっと難しいのは、この「旅行ですか」と話しかけるかどうかです。これは今まで見てきたような地域とか年齢によるコンテキストのずれではなくて、その人の性格とか生い立ちに関係することなので、その人と深く付き合わないと全く分からない。

これも演出家が経験を積んでくると、「ああ、この人は普段、人に話しかけないんだな」とか、「この人は関西出身だから、この語尾が言いにくいんだな」とか、直感的に大体分かるようになってきます。そして、「じゃ、ちょっとほかのアプローチで演出してみようか」とか、「ちょっと劇作家と相談して、この語尾を変えさせてもらおう」とか、そういうふうになってくる。その経験知がないと、ただ単に怒鳴るだけという現場になってしまう。

逆に言えば、私たち演劇人は、こういうふうに異なるコンテキストを持った人間が集まりながら、そのコンテキストの共有できる部分を見つけ、それを広げていく、ある種のノウハウを持っています。そのことによって演劇を作っていくということです。

僕は、この演劇を作るノウハウ、コンテキストを広げていくノウハウ、あるいは演劇的な知性というものは、これからの日本社会、あるいはこれからの日本の地域社会や共同体を作っていくうえで、非常に大きな力を発揮するのではないかと思います。

どういうことかという、どんな共同体でも長い時間をかけてコンテキストの擦り合わせを行っていく。30年とか50年かけて、企業の中だけで通じる言葉とか、学校の中だけで通じる言葉とか、その地域で通じる方言が生まれていく。

一番分かりやすい例は夫婦だと思うんですけども、夫婦というのは異なるコンテキスト、異なる文化で育った2人が急に暮らし始めるわけです。ある家では椅子と呼び、ある家では腰掛けと呼ぶ。その2人が急に暮らし始めますから、衝突が起こりやすいはず。結婚の経験のある方は、もう何度も経験していると思います。お正月の雑煮のお餅を丸くするか四角くするかとか、本当に簡単なことで大げんかになるわけです。

例えば日本では電子レンジという家電製品を「電子レンジ」と呼ぶ家と、「レンジ」と呼ぶ家と、「チン」と呼ぶ家があります。必ず三つあるわけです。新婚旅行から帰ってきて1週間ぐらいをちょっと想像してみてください。相手に対しても、「大丈夫かしら、この人」とちょっと疑問に思い始めます。その時に、だんなさんは「チン」と



呼ぶ家で育ち、奥さんは「レンジ」と呼ぶ家で育った。たまたまおかずが冷めていて、だんなさんが「これ、ちょっとチンしてよ」と言うときです。奥さんは「チンって何？」とびっくりするわけです。「そう呼ぶ家があることは知っていたけれども、まさか私の愛する人が」とか、「この人、ちょっとマザコンなんじゃないの？」とか、ちょっと心配になるわけです。

心配になるだけならいいけれども、そこでクスッと笑ってしまったりすると、今度は男心がいたく傷つくわけです。特に若い女子学生に気を付けてもらいたいんですけども、その男の人は二十数年「チン」だと思って生きてきたわけです。コンテキストを否定されるということは、もう全人格を否定されるように思うわけです。それで、新婚旅行の時から積もり積もったものがあると、「チンじゃないかよ」と逆ギレして破局に至るということです。(笑い) でも、普通は破局には至らずに、愛があれば乗り切る。

二十数年も連れ添っていて、まだだんなさんは「チン」と呼んでいて、奥さんは「レンジ」と呼んでいるなんていう家はないです。ですから、自分たちは意識していないかもしれないけれども、どんな家でも必ずコンテキストを擦り合わせて、それぞれの家具の呼び名とかが決まってくる。これがコンテキストの擦り合わせです。

あと、日本では子供が何と呼ぶかが非常に大きな要素です。例えば電子レンジがあって、ターンテーブルがくるくる回っています。子供がそれを見て「くるくる」と呼んだとします。そうすると、みんな親馬鹿だから「ああ、くるくるね。くるくるしようね」と言って、「くるくる」になるわけです。その家では「くるくる」になって、子供も「くるくる」だと信じて育て、また悲劇が繰り返される。(笑い)

こういうふうに、家族のような小さな共同体でも、無意識のうちにコンテキストの擦り合わせが行われます。

ところが、演劇というのは、たかだか2カ月ぐらいの稽古の期間に、あたかも家族のように、あたかも恋人同士のように、あるいはよく知り合っている劇団員同士でも、あたかも他人のように振る舞う技術を持っています。これからの日本社会にとっては、この技術、このノウハウ、この演出的な知性が恐らく非常に重要ではないかということです。

それはどういうことかということ、明治以降を考えてみても、日本というのは130年間、大きな国家目標があって、その大きな国家目標に従って生きていけば、大体の人は幸せになれた社会だったわけです。それをもっと簡単に言えば、子供は教師や親の言うことを聞いて、できるだけいい学校に行く。そして、できるだけ大きな企業に入

る。その会社の中でも上司の命令を聞いて、無難に仕事をこなしていれば、給料が上がって、車を買えて、家を買える。そういう社会を築いてきた。

しかし、それが完全に幻想だということが、この10年ないし15年の間に分かった。これを「失われた10年」とよく言うわけですがけれども、この失われた10年というのは、ただ単に経済が停滞しただけではありません。オウム事件とか、阪神の大震災とか、相次ぐ大企業の不祥事なんかで、自分を守ってくれると思っていた国家も自治体も企業も学校も労働組合も、結局、どうも自分たちを守ってくれない。そうではなくて、自分たちは自分たちの判断と責任で生きていかなければいけない。そういうふうに、やっと日本人が気が付き始めた10年ないし15年だった。

それは今の若い大学生にとっては当然のことだと思います。だって、今はどんなに大きな企業に就職しても、いつつぶれるか分からないです。自分で自分の道を考えるしかないわけです。簡単に言えば、それは価値観が多様化するということです。実際、上場企業の新入社員なんかアンケートを採っても、7割ぐらいは出世を第一には考えていないという答えが返ってきます。例えば会社は5時で帰ります。家族と一緒にご飯を食べたい。サッカーをする。土・日は仕事はしません。ゴルフもしません。ボランティア活動をする。少年野球の監督をする。いろいろな人が出てくる。

これは別に日本だけの現象ではなくて、欧米のどの国も、成長型の社会から成熟型の社会になる時には、こういうふうに必ず価値が多様化していくわけです。それはそうですね。だって、給料は変わらないんですから。給料が上がらないとしたら、上がらない給料の中で、一人一人が自分の幸せを見つけるしかないです。これは価値観が多様化していくわけです。日本では石油ショックとバブルがあったために、その精神の構造改革が2、30年遅れてしまったんです。遅れたから、今、混乱しているだけであって、この変革は普通のことです。

それで、ばらばらになる。ばらばらになるのは、僕は個人的にはいいことだと思います。しかし、人間は社会的な生き物なので、ばらばらだけでは生きていけない。地域の共同体の中で、どうしても決めていかなければいけないことがあります。それは医療のこととか、福祉のこととか、教育のこととか、今年みたいに大きな災害が起こったらどうするかとか、凶悪な犯罪が起こったときとか、あるいは、もっと日常のことでも、そうです。だって、いくらばらばらだといっても、「私の感性からいって、燃えないごみは火曜日に出すわ」というわけにはいかない。それを決めなければいけない。

決めなければいけないんですけれども、今までと何が違うかという、今まではだ

れかが決めてくれていたんです。「火曜日に出せ」と言われたら、みんな出します。それがいい市民です。でも、これからは、そういうことについて自分たちで決めなければいけない。そこが変わっていくところです。

そうすると、日本人に求められているコミュニケーションの能力の質自体が今までとは変わってくるのではないか。今までは、要するに上から与えられた価値観に従う。心を一つにとり、一致団結とか、価値観を一つにするようなコミュニケーションが求められた。ところが、今、求められているコミュニケーションは、もともとのコンテキストがばらばらです。一人一人が持っている文化も人生観も価値観も全部ばらばらです。そうすると、ばらばらな人間が、ばらばらなままで、どうにかして一つの共同体を運営して、どうにかしてうまくやっていく、そういうコミュニケーションが求められている。要するに、価値観を一つにするのではなくて、価値観はばらばらのままで、社会をうまく運営していくコミュニケーションが求められている。これを私たちはよく「協調性から社交性へ」と呼んでいます。

大体、演劇をやる人間なんていうのは、小学校時代に「平田くんは興味のあることは頑張りますけれども、協調性がありません」と通信簿に書かれるような人間です。演劇人は協調性はなくてもいいんです。演劇人は、嫌いなやつとでも、価値観の全然異なるやつとでも、2カ月とか、ある限られた期間だったら一緒にやって、素晴らしい作品を作るノウハウがあればいいんです。これからは、その社交性のほうが重要になる。

これは口で言うのは簡単ですけれども、日本人にとっては精神の大きな構造改革です。なぜなら、今までの日本人は、心から分かり合えなければコミュニケーションではないというふうに教え育てられた。でも、今言った社交性というのは、そうではないです。「心からなんて分かり合えないよ」というところから出発しています。「心から分かり合えないよ」と言うと、あまりに身もふたもないので、それをもう少しマイルドに言うなら、「心から分かり合えないよ、すぐには」とか、「心から分かり合えないよ、最初からは」というところから出発しています。

実際、私たちは分からないです。パレスチナの子供の気持ちは分からない。チェチェンの人の気持ちは、イラクの人の気持ちは分からない。分からないから放っておいていいというわけではないです。分からない人たちでも、どうにかしてうまくやっていくのが国際社会です。

日本のような島国、村社会の中だったら、心から分かり合うことを目指すのは、とてもいいことだと思います。しかし、心から分かり合えなければコミュニケーション

ンではないという考え方は、ともすれば、心から分かり合えない人間を排除していく村社会の論理になるわけです。それでは国際社会を生きていけない。分かり合えないかもしれないけれども、うまくやっていかなければいけないのが国際社会です。

その新しい国際社会に出ていく若い世代には、新しいコミュニケーションの能力、今までの日本のような、大体みんなが等質の文化、等質の価値観、等質のコンテキストを持っているのを「ハイコンテキストの社会」と言いますけれども、そういう社会の中で培われたコミュニケーション能力とは質の違うコミュニケーション能力が求められている。その時に、演劇の果たす役割は小さくないと思っています。

こういったコンテキストを広げていく能力のことを僕は「対話の能力」と呼んでいるわけですがけれども、この対話とは何かということをもう少し詳しくお話ししていきたいと思います。

僕は劇作家という仕事をしています。これは人間の話し言葉を書くのが仕事ですがけれども、人間の話し言葉というと、普通の方は普段のおしゃべりのことを思い浮かべると思うんです。しかし、それ以外にも、人間の話し言葉はいろいろあるわけです。例えば演説とかスピーチとか教授。教える言葉ですね。それから、対論。これはディベートです。裁判。それから、対話、会話、独り言。これは意識的か無意識かということで、上から順番に並べてあります。演説とかスピーチは原稿があってしゃべるわけです。独り言は原稿を作らないですね。こういうふうに並んでいます。

これを一つ一つ見ていっても面白いですがけれども、ちょっとそれははしよります。一番大事なのは、対話と会話の区別をすることだと思います。英語だと、これはダイアログとカンバセーションという全然違うものですがけれども、日本語ではあまり区別がないです。辞書を引いても、あまりきちんと書いてありません。書いていないというよりも、恐らく日本には対話という概念がほとんどなかったのではないだろうか。

僕なりの定義では、会話は、親しい人同士のおしゃべり、対話は、知らない人、あるいは知っている人同士でも価値観が異なったときに、それを擦り合わせたり、何か対決させたりする行為というふうに定義をしています。

演劇というのは、基本的に対話を要求する表現だと僕は思っているんです。これはどういうことかということ、例えば、お父さんとお母さんとお姉さんと弟がいます。卓袱（ちゃぶ）台を囲んで話しています。これは会話です。全員が知り合いです。会話は、いくらでも進むんですけれども、これでは演劇が成立しません。

なぜなら、こっち側から観客が見ているわけです。見ている観客に有効な情報というのは、なかなか会話からは出てこないです。例えば、このままだと、お父さんの仕

事は何だか分かりません。子供がお父さんに「お父さんの仕事は何？」と聞くと、これでは変な家族だという情報しか伝わらなくなってしまう。そういうわけにはいかない。

そのときに、私たち劇作家がどういうふうを考えるかというと、必ず他者を登場させます。例えば姉の恋人とか婚約者を登場させる。こういうシーンでは、お父さんは大体引っ込んでいます。当事者はいない。お母さんとかと話すんです。お母さんと姉の恋人とかが話していて、「いやいや、近ごろは銀行も大変でね」と言うと、「あ、お父さんは銀行員なのか」という情報が観客に伝わるわけです。演劇というのは、こういう他者を必ず登場させて、対話の構造を作る。

先程、「知っている人同士でも価値観が異なれば、対話が起こる」と言いましたけれども、これの一番分かりやすい例は忠臣蔵だと僕は思うんです。あの当時、赤穂藩には大体300人ぐらいの家来がいたらしいんですけれども、関ヶ原から100年もたっていますから、あの300人は完全にサラリーマン化しているわけです。毎日、会話ばかりしていました。「あそこの村は年貢の取り立てが面倒臭くてさ」とか、「あそこは、ちょっと豊作だから、今年はがっばり取れるよ」とか、今の税務署職員みたいな話を毎日ずっとしていたわけです。

ところが、ある日、馬鹿な殿様が江戸で大変な事件を起こしてしまって、藩が取りつぶされることになる。その時に、各人の価値観が表に現れてきます。「殿が死んだんだったら、俺も切腹だ」とか、「いやいや、それじゃ駄目だ。城に立てこもろう」とか、「いやいや、吉良邸に討ち入りだ」とか、「うちは家族もいるので、お金だけもらって再就職の道を探します」とか、いろいろ分かれるわけです。本人たちも、その前の日まで、こんなことは思ってもいなかった。自分がそんな価値観を持っているとさえ思っていなかった。ドラマというのはここから始まります。優れた演劇というのは、必ずそういう構造を取ります。リア王も、そうです。あれは遺産を相続させなければいいのにと、みんな思うけれども、相続してしまったために、仲が良かった3人姉妹があんなことになってしまったわけです。あれは馬鹿ですよ。大抵、演劇の登場人物は馬鹿なんです。馬鹿なことで、みんなが大きな運命に直面するわけで、そういうときに対話が起こります。

こういうふうに見ていくと、先程は演劇を作る過程でのコンテキストの擦り合わせで、今、見てきたのは演劇の内容のことです。演劇というのは、作る過程においても、作った内容においても、対話というものが重視される表現だということです。

しかし、日本人は、この対話というものが苦手なわけです。最初にも言ったように、

他者と触れ合うとか、他人に話しかけることが非常に苦手です。これは仕方のない部分もあります。自分の国の言葉を「特殊だ、特殊だ」と言うのは、あまり良くないことです。しかし、日本語には、やはり、いくつかの特殊な点があります。

一つは、これだけ大きな言語だけれども、非常に孤立した言語であるということです。日本語は、1億人以上がしゃべる、世界で10番目ぐらいに大きな言語ですけれども、日本でしか通じない。しかも、日本の中では完璧に通じる。この両方を日本人は当たり前のように思っていますけれども、これは非常に特殊なことです。

例えばインドネシア語は、2億人以上がしゃべる大きな言語ですけれども、インドネシアという国自体が西洋の植民地政策で国境が決められたような国ですから、インドネシアのどこに行ってもインドネシア語が必ず通じるわけではありません。しかし、一方でインドネシア語の母語はマレー語ですから、マレーシアの現代マレーシア語とは口語のレベルで通じ合う部分が非常に大きいです。そういうふうに、どんな言語でも国境を越えて通じたり通じなかったりする部分があるはずですが、日本語は、非常に孤立している。

それから、特に17世紀以降、日本というのは高度な封建社会を作ってしまったために、人口の流動性が非常に低い社会になった。ほとんどの人は自分の村や町から一歩も外に出ないで一生を終えるような社会を作ってしまった。そうすると、全員が知り合いですから、当然、これは会話しかないわけです。対話の必要がない。封建社会は身分がっちり決まっていますから、流動しないですから、対話の必要がないわけです。異なる価値観なんてないわけです。

さっき見てきたように明治以降も、130年の間、大きな国家目標があって、大体の人は、それに従って生きていけばよかったので、対話の必要性があまりなかった。そこで、私たちは会話だけで生きてきた。

しかし、それは別に悪いことだとは僕は思いません。その非常に小さな社会の中で、私たちはお互いが何か分かり合ったり、察し合ったりすることに関して非常にたけたコミュニケーション能力を育ててきた。それを僕は「分かり合う文化」と呼んでいます。

これの一番端的な例として、私たちは和歌とか俳句のような短い詩の形を持っています。これは非常に素晴らしい文化です。「柿食えば鐘が鳴るなり法隆寺」と言っただけで、ほとんどの人が夕暮れの斑鳩の里の風景を思い浮かべると思います。日本人は意識していないですけれども、これは、やはりものすごい能力です。この能力を持っていたからこそ、私たちはアジアで最初に近代化に成功した。そういう非常に強い

団結力と協調性を発揮することができる。あまり何も言わなくても察し合うことができる。

一方で、ヨーロッパの社会は征服したりされたりという繰り返しの中で、自分が何者であり、何を愛し、何を憎み、そして自分がどんな能力を持っている、それによって社会にどういうふうに関与できるかということを経験の違う人にきちんと説明していかなければいけない。これを僕は「説明し合う文化」と呼んでいます。

この二つは、それぞれある種の文化の体系ですから、いいところも悪いところもあるわけです。決して日本の文化が悪いと言っているわけではありません。しかし、これから国際社会に出ていく、特に若い人たちは、この分かり合う文化の基盤に立ったうえで、説明し合う能力を多少なりとも身に付けていかないと、国際社会を生きていくことはできないし、日本の国内でも、これから価値観が多様化していく中では、こちらの能力のほう求められるのではないかということです。

でも、それは日本人にとっては面倒臭いし、やりにくいし、ある時には、とても不合理に感じることもあると思います。例えば「柿食えば鐘が鳴るなり法隆寺」を説明しなければいけない。柿を食べたから鐘が鳴ったのか、鐘が鳴ったから柿を食べたくなったのか。「そんなことを説明してしまったら、味もそっけもなくなってしまうじゃないか」と私たちは思うけれども、これを説明しなければいけない。

もちろんヨーロッパの中でも、フランスなんかは俳句ブームですから、「柿食えば鐘が鳴るなり法隆寺」という歌をそのまま分かってきて、「トレ・ビヤン」と言う人もいます。でも、やはりそれは少数です。ほとんどの人は分からないです。そんなことで「うん、うん」としたり顔をしていたら、「やはり日本人は変な民族だな」と思われてしまう。ですから、その時には「分からないかもしれませんが、これは大体こんな雰囲気イメージしたものです」と、言葉できちんと説明していかなければいけない。今の日本人には、その能力が求められている。

実際には、これはだんだんと変わっていくものです。ただ、私たちは、この対話という概念自体がなかったために、対話の言葉を持っていません。こちらのほうが問題なわけです。これから先、私たちは対話の言葉を作っていかなければいけない。言葉というのは、社会の変化に応じて作られていくものです。

例えば今、一番問題になっているのは、女性の上司が増えてきていることです。雇用機会均等法ができて20年近くになりますから、女性の上司がどんどんできてきている。しかし、今の日本には、女性の上司が男性の部下に命令する正しい日本語がないんです。これは大抵の場合、2種類になります。一つは、男勝りと呼ばれるような非

常に厳しい感じのもの。もう一つは、お母さんが子供に言い聞かせるようなもの。大体どっちかに極端になってしまう。

医療の現場でも同じです。昔は本当に体の弱った人だけが入院したわけですがけれども、今は検査入院とかで元気な人も入院します。元気な中高年の男性が入院して、女性の看護師さんに子供扱いされたといって怒り出してしまうケースが非常に多く出てきています。でも、これは女性の若い看護師さんの責任ではありません。

なぜなら、千数百年の日本語の長い歴史の中で、女性が男性に何かを命ずるとか何かを指示するという関係は、今までお母さんが子供に何かを命令したり指示する関係しかなかったんです。関係がなければ、言葉は生まれてきません。関係ができた時に初めて言葉が生まれてきます。

しかし、雇用機会均等法ができて、たかだか20年弱です。法律とか、社会は勝手に変化していくわけです。しかし、言葉は、その変化に追い付かない。だからこそ私たちは意識して言葉を変えていかなければいけない。演説の言葉も、スピーチの言葉も、大学の授業の言葉も、裁判の言葉も、私たちが作ってきたわけです。

例えば明治期、帝国大学では最初の10年間は、ほとんどすべての授業が英語かフランス語かドイツ語で行なわれていました。ただ、そこが明治の日本人のすごいところで、教科書も含めて、ほとんど全部の授業をたった10年で日本語で作った。これは、ものすごい努力だと思います。血のにじむような努力だと思います。

実際にアジアとかアフリカでは、いまだに生活言語と高等教育の言語が違う国がたくさんあるわけです。例えばモロッコは、ワールドカップに立候補するぐらいの中進国です。日常会話はアラビア語ですがけれども、中学生以上の授業は全部フランス語です。ということは、ある一定の階層以上でなければ知的な教育を受けられません。もっと深刻なのは、政治や裁判の言葉が生活言語と違うということは、その言語を習得していないと、基本的な人権さえ守られない。そういう状態に置かれている国も、たくさんあるわけです。

日本人は、そのような言葉を全部作ったわけです。しかし、残念ながら対話の言葉だけは作っていない。理由は、さっきも言ったように、その必要がなかったからです。

しかし、今、私たちがこれから生きていこうとする国際社会、あるいは日本の国内でも価値観が多様化していく社会の中で、この言葉をどうしても作っていかなければいけない。最初に話したサッカーのワールドカップでの韓国チームや日本チームの改革と同じで、これから国際社会で日本がもう一度活力のある国になっていくためには、日本の島国、村社会の論理ではなく、対等な人間関係の中で能力を発揮するような社



会、あるいはそういう言語をどうしても作っていかなければいけない。その時に、演劇の持つ役割は小さくないのではないかというふうに私は思っています。

実際に、それはどういうことなのか。いくつかのポイントがあると思うんですけども、残りの時間が限られていますし、今日は、いろんな学科の学生さんがいらっしやっていると思うので、少し芸術・文化に親しみのない学生さんにも分かりやすいように言うと、今、ずっと「精神の構造改革」と言ってきました。どういうことかという、今の小泉内閣は、ずっと「構造改革、構造改革」と言ってきたわけですけども、構造改革というのを簡単に言うと、成長力のある産業を伸ばして、成長力のない産業には市場から緩やかに撤退してもらうということです。

実際に今、日本の労働人口の約7割はサービス業に従事しています。第3次産業に従事しています。ところが、今は、日本の教育のシステムも、産業のシステムも、財界のシステムも、政治のシステムも、まだ工業立国のままです。例えば教育が分かりやすいです。工業立国においてはどういう人材が求められるかという、簡単に言えば、上司の命令をよく聞いて、与えられた仕事をきちんとこなす人がいい人材です。日本の学校教育の制度は、そういう人材を育ててきたわけです。しかし、今は7割がサービス業ですから、ここでは与えられた命令とか仕事をこなす人間ではなくて、発想とか柔軟性とかコミュニケーション能力とか、そういったものが本来は重要視されます。しかし、残念ながら日本の学校教育制度は、そうはなっていない。

工業立国では、例えば国民の何割が九九をそらんじられるかとか、化学式をどれだけマスターしているかが、国や地域の競争力に直結するわけですけども、今は第3次産業が中心なわけですから、本来は子供の時からどれぐらい豊かな芸術や文化に触れているかとか、他人とのコミュニケーション能力をどれだけ持っているかが、その地域や国の競争力に直結するはずですが、しかし、そうもなっていない。そこに大きな問題がある。

要するに、工業立国においては、科学が先端研究であり、基礎研究であるのと同じように、サービス業中心の社会においては、芸術・文化が先端研究であり、基礎研究である。そこに国民全員が触れていなければいけないし、高度な芸術環境も保証されていなければいけない。しかし、残念ながら、今の時点では、そういうことにはなっていないわけです。ここに一つの大きな問題がある。

本来、ものから心へ、あるいは、ものからかたちのないものへ産業構造を転換することは、もう70年代から言われ始めていました。ところが、さっきもちょっと言ったように、まず石油ショックがあつて、その石油ショックに官民一体となって戦う中で、

構造改革が遅れてしまった。構造改革が遅れているうちに、バブル経済になった。しかし、残念ながら、日本人は、ものを何か買う以外にお金を使う習慣がなかったんです。それで、余ったお金の使い道がなくなってしまった。そこで、株と土地にお金をつぎ込んだのがバブルでした。そして、そのことで大変な痛手を負って、今は何もお金を使えなくなりました。これが今の消費不況です。ですから、人も資本も消費の対象も、ものからかたちのないものにシフトしていかなければならない。そうしない限り、日本は再生できない。今の金融危機を乗り切れば、日本の経済は多少良くなるかもしれないですけども、根本的には変わらないです。

これは日本だけのことではありません。アメリカもイギリスも、そうやって改革されてきたわけです。今の若い学生さんには全然想像もつかないかもしれませんが、私たちが学生のころ、大体1960年代から70年代までは、イギリスは最も元気のない国だったんです。しかし、その中でビートルズが生まれ、新しいファッションが生まれ、今やイギリスは国際社会の中で、ある種の名誉ある地位を再び得ています。それは、大きな痛手を負いながらも産業構造を転換して、ものからかたちのないものに、人と資本をシフトしていったからです。

もっと分かりやすい例はアメリカです。今、アメリカは世界一の経済大国ですけども、今、皆さんはアメリカ製の製品で買いたいものが何かありますか。何もないですね。アメリカそのものが余程好きな人以外は、ないです。では、アメリカで人気のあるものは何ですか。メジャーリーグであったり、バスケットであったり、ディズニーランドであったり、ユニバーサルスタジオであったり、全部ソフトです。

こういうものをソフトパワーと言うわけです。これは、すべてソフトです。その源泉は芸術であり、文化であり、発想であり、柔軟性であり、コミュニケーション能力です。そこを強化していかない限り、日本が再び活気のある国になっていくことはできない。そのためには、教育のシステムも、経済のシステムも、すべて大きく変えていかなければいけない。

日本は、かつてこの構造改革に一度失敗しているわけです。大体1900年から1920年ぐらいの間です。日露戦争のころまでは、日本は米と絹糸ぐらいしか輸出する品物のない完全な農業国だったわけです。それが辛うじて日露戦争に勝って、第一次世界大戦で漁夫の利を得て、急速に工業化して工業立国になった。今の構造改革なんかより、もっと早いペースでなった。今みたいに社会保障とかがないですから、農村は極端に疲弊して崩壊して、都市に人口がどんどん集中していきます。都市に行けば、お金がもらえる。この疲弊した農村がファシズムの温床になって、ああいう悲惨な戦争

に結び付いた。要するに、それは国内の構造改革が遅れたせいで、全部外国に向かって行って、アジアの多くの国々に迷惑を掛けた。その過ちをもう一度繰り返すのかということです。

ですから、私たちは自分たちの力で、きちんと精神の構造改革をする。日本は、みんなが思っている以上に大きなプレゼンスを持った国なので、この国が変われるかどうかというのは、アジアの安定に非常に重要なことです。そのためには、私たちは芸術・文化をもっと身近なものにして、広めていかなければいけないということです。

これまで話してきましたが、僕は演劇をやっている人間で、演出をするのが仕事ですから、当然、演劇を中心に話をしてきたわけです。皆さんは、今は「そんなもんかな」と思いつつも、多分、学校の正門を出るところには、「何か、だまされたんじゃないかな。演劇に、そんなに力はないだろう」と思って帰られるかもしれません(笑い)。

西洋演劇は、かつて2500年ほど前にギリシャのアテネで生まれました。ちょうど今年にはオリンピックがありましたけれども、古代オリンピックのころに生まれたわけですね。当時のアテネでは民主制というものが生まれました。今の民主主義とは多少違うものですが、人類が初めて民主的な制度を手に入れた。その時に、アテネの人たちは大変戸惑ったり、困ったりしたと思うんです。

何に戸惑ったかということ、今までは貴族や王様が決めてくれていたことを自分たちで決めなければいけない。自分たちという「たち」は一人一人ばらばらだ。今日、見てきたように、コンテクストも文化も全部ばらばらだ。同じアテネ市民だと思っていたけれども、よく話し合ってみると、話し合えば話し合うほど、みんな違う。この異なる人間たちが集まって何かを決めようとしたときに、「このままでは声の大きな者とか力の強い者が勝ちになって、元の木阿弥(もくあみ)ではないか」と思った。

しかし、その時にアテネの人々が偉かったのは、この異なるコンテクスト、異なる文化を擦り合わせる方法を二つ、人類に遺産として残してくれたところです。一つは、言わずと知れた哲学です。AとBという概念があったときに、これを擦り合わせてCという価値観を生み出す。弁証法という考え方です。これは、異なる概念、異なる価値観を擦り合わせる一つの新しい考え方です。

ちなみに、ついでだからディベートとの違いを言っておきます。ディベートというのは、AとBがあると、どちらかが勝って、どちらかの価値観になるんです。片方は変わらないわけです。これが大きな違いです。弁証法は、両方とも変わることを前提としています。対話は、両方とも変わることを前提としています。日本では、この変わるということが苦手なんです。最初に言ったことと変わってしまうと、何かうそを

ついたような感じに思ってしまう。

僕はヨーロッパで共同演出とかをよくするんですけども、ヨーロッパ人は言っていることが本当によく変わります。皆さん若い人たちに分かりやすく言うと、ワールドカップの時に、フランス人監督のトルシエは、言うことがころころ変わると批判されました。あれは普通のフランス人です。全然批判するような対象ではない。彼は普通に思っています。その場で一番いいことを言うのが正しい。

大体、日本人は世界でも最も計画性のある民族です。計画性があり過ぎて、30年前に立てた計画のままにダムを造ってしまったりする民族です。計画性がありますから、僕がフランス人の演出家と30分も話していると、大体結論は、僕の意見に近いものになってくる。だから、これはCではなくてAダッシュみたいな感じです。話して30分たって結論が出て、「これは俺が30分前に言ったのと、ほとんど同じじゃない？」と言う。そうすると、大体フランス人の演出家は「いや、これは2人で出した結論だ」と必ず言います。それが大事です。その30分が大事。それは2人でやったことになる。

対話の精神というのは、お互いが変わっていくことです。そして、異なる価値観を持った人と出会って、自分が変わることを潔しとする。更に、できることなら、異なる価値観を持った人と出会うことによって自分が変わることに喜びさえも見いだす。これが対話の精神です。これは今までの日本の思考のパターンにはないパターンです。自分で訓練して、新しく身に着けていかなければいけない。これが哲学の弁証法です。

もう一つ、ギリシャ人が人類に遺産として残してくれたものが演劇です。当時、演劇祭への参加は、アテネ市民にとって権利であると同時に、義務でもあった。数年に1回、演劇祭に出なければいけない。要するに、義務教育はなかったんですけども、義務演劇があった。その演劇祭に参加することによって、恐らくアテネの青年たちは、そこで異なる感性を擦り合わせる一つのノウハウを学んだ。これは異なる概念とか異なる価値観を擦り合わせるより、もっと難しいです。

だって、メロンが好きな人とイチゴが好きな人がいて、メロンが好きな人にイチゴを好きにさせることはできない。でも、イチゴのおいしさをちょっと味わってもらって、イチゴが好きな人の気持ちを分かってもらえることはできるはずですよ。それが感性を擦り合わせることです。アテネの青年たちは、そのノウハウを演劇を通じて学んだ。

しかし、それはギリシャだけのことではないです。実は、日本でもある種の地域共同体の中で、能とか農村歌舞伎とか、そういう伝統芸能を継承する中で、大体お祭りの前には1カ月とか2カ月とか合宿をして、ちょっと上の悪いお兄さんからセックスのこととか人生の闇の部分のこととか、いろいろ習う。そのことによって、若者たちは

共同体のある種のルールを自然に学び取っていく。そういう地域のシステムがあった。

しかし、それはもうないです。日本には、そういう地域社会はもうないです。そういうものは差別や因習の問題も含まれていますから、そこに立ち返ることも全然意味のあることではない。だとすれば、私たちは、今の近代社会に合ったかたちで、若い人たちが自分の好みにきちんと合ったかたちで社会参加していけるような芸術・文化施設を人工的に作っていかなければいけない。これは大学の役割も非常に大きいです。大学や地域の公共文化施設が、そういう場になって、若者たちが芸術・文化やスポーツを通じて社会に参加する場所を作る。さらに今は価値観がもっと多様化していますから、福祉とか農作業体験とかも含めて、社会体験をし、社会参加をするような場所を作っていかなければいけない。そのことによって、恐らく新しい意味での対話の訓練ができていく。そのときに、演劇という営みが多少なりとも日本の社会の役に立てるのではないかと考えています。

演劇をやれとは言いませんが、ぜひこれを機会に若い学生の方に少しでも劇場に足を運んでいただければと思います。今日はどうもありがとうございました。

(拍手)

