

1、人間は動物性エネルギーを使用して、外界からの刺激に反応するとき、あるいは自分とは異なる人間とのコミュニケーションを成立させようとするときに、五感<視覚、聴覚、触覚、臭覚、味覚>による知覚認識を基本的な軸にして行動します。わたしはこの知覚認識に基づいて現れてくる行動のルールが、一つの集団の中で共有され、長い時間にわたって蓄積されたものを文化として認識しています。だから一つの集団が秩序を維持して存続するためには、集団の構成員にこの行動のルールへの信頼がなければならぬ。この視点から、文化とは動物性エネルギーの使用の仕方、それを基盤として集団的な人間関係を平和に維持しようとする仕方への信頼が支えているのだと考えることができる。民族や共同体の人間関係を成立させる諸要素、家族形成の倫理や他人とのコミュニケーションのシステム、性衝動の発露の仕方や芸術やスポーツなど、を文化活動だと見なすのもこのためです。

2、現代社会と現代人の特徴は触覚や聴覚によるよりも、視覚認識により状況判断をし、集団の行動のルールを決定する比重が高まっていることです。しかし、この視覚認識が動物性エネルギーによってなされるわけではありません。非動物性エネルギー<電気、石油、原子力>などの助けをかりています。ですから、人間の視覚を軸にした文化、行動のパターンはかなり変わってきました。たとえば、コンピューターによるコミュニケーションのグローバル化などはその顕著な例でしょう。我々は一度も動物性エネルギーを使い直接的に会ったことのない人間、一つの場と時間を共有したこともない人間とも、一生涯の友人としてつきあうことができるのです。日本社会も例外ではありません。動物性エネルギーのバランスある使用の仕方による人間同士のコミュニケーションが、非動物性エネルギーの急激な使用による行動のルールの変化によって変質を迫られています。私は演劇人、演出家として、日本民族の文化としてそのユニークさを誇ってきた身体文化、とりわけ舞台芸術が、現在の日本社会でどのようなシチュエーションにあり、どのように変質しつつあるかを述べてみたいと思います。

3、舞台芸術、とりわけ演劇は身体と言葉による表現から成り立っています。演劇というと多くの方は、書き言葉としてのテキスト・戯曲がまずあって、その内容や言葉の意味を身体の動きと声を使って視聴覚的に移し替える、空間に翻訳するものだと考えます。しかし、歴史的にみるとこの見方はちがっています。演劇は俳優という日常とは違った身体の使い方をする専門家の集団が先に存在し、その人たちの魅力をさらに発揮させ、観客がそれを楽しむために戯曲・テキストが必要とされたのです。演劇が戯曲を前提として成立するように多くの人達がみなすようになったのも、近代になって優れたテキストを書く劇作家が登場し、印刷術の発達のおかげで、そのテキストが民族の違いや言語の違いを越えて共有されやすかたからです。演劇活動の必要不可欠な一部であるこ

とより、それ自体が自立した言語作品・文学としての社会的な評価を獲得したからです。そしてこの頃から、劇作家は演劇人ではなく、文学者になったのです。

4. 日本人は演劇に対するこういう見方から比較的まぬがれてきました。それは日本人が能や歌舞伎に見られるように独特な身体の使い方をし、その身体と共に言葉を歌ったり語ったりする俳優の集団を何百年にわたって維持し、それを多くの民衆が生活の最大の娯楽として楽しんできたからです。しかも、この身体の使い方、娯楽と密接な関係をもって成立した言葉の表現様式はその発生の初期から、その創造のプロセスをほとんど変化させずに持続してきました。そして多くの日本人の行動のルールや精神的な価値観、美意識に影響をあたえてきました。ですから現在でも、これを日本の文化的な伝統の重要なものとして見なす外国の人達は多いし、日本人自身もそう思いたがるのですが、1960年代を境にして、この伝統は明確に変質を始めたのです。

5. その変質に最も重要なきっかけを与えたものは、二つあります。一つは1960年代に顕著になった住居空間の変化であり、<1955年、国民に住宅を低価で提供するために、日本政府は住宅公団を設立>、もう一つは1990年代に始まった日本社会のIT化によるものです。日常生活での行動パターンを規制するこの二つのことは、日本人の身体感覚とそれと不可分に成立している言語表現を変えたばかりでなく、人間関係や人間の行動への価値観を決定的に変えました。

6. 1945年の第二次世界大戦終了後から10年を経た1955年、日本の社会は都市人口が農村人口を越えます。そして、60年代の高度経済成長の時代には、日本社会の構造的変化、エネルギー革命<蒔や石炭から石油や電気>による第一次産業<農業、漁業、林業>の衰退により都市に人口が移動し、都市人口は日本の全人口の70%をこえます。そのために日本政府は一戸あたり40平方メートルという大変ちいさな住宅の集合団地、アパート群を建設します。都市地における住宅の不足ということの背景には、アメリカ軍の爆撃で多くの住宅が焼失したこともあります。この住宅の出現は日本の家族形成の形を変えました。このアパートは、各部屋がコンクリートで小さく仕切られ、鍵のかかる個室から成り立っています。そのために、それまでの日本の農村を中心として成立していた大家族制度や日本の家族形成の基本であった3世代同居家族は核家族化への変化がうながされました。

7. この時代から日本人の身体感覚が変わり始めます。日本人の平均的な住宅から床の間と廊下がなくなったからです。第二次大戦終了以前の日本式の家屋の部屋は畳敷きであり、もっとも重要な部屋、家父長が居住する部屋や外来の客を接待する部屋には必ず床の間がありました。床の間は室町時代には押し板とって、僧坊の一室の仏画をかけ香を炊く宗教的な部分でした。江戸時代になると、板敷きだった床の間に畳が敷かれ、大名や将軍が座る権力者の座所になっていきます。それが明治、大正の時代には一般庶民の住宅にまで普及し、集団の親分や家族の長がその前に座る場所になりました。これは一般の日本人の住宅にも宗教施設や権力機構の名残りをとどめるヒエラルキーのある

空間が存在したことを意味します。もちろんこれを日本の前近代的、封建制的人間関係の遺物であると見なす視点もあります。

8. 床の間は日本人の身体感覚の形成にどんな役割を果たしたかという点、空間には中心があり、その中心を起点にして場所にヒエラルキー・階層秩序があるということを示したことです。この部屋に入る人は、床の間あるいはそれを背にして座る人から、自分はどの位置で、どのように見られるのかという意識を絶えずもたなければならなかった。たとえば、床の間や、あるいは床の間を背にして座る人がいないときでも、床の間のある部屋に入る人は、この場所への身体的思考とでもいうべき意思を忘れさせることはできなかつた。この部屋は身体にたいしてこうした見られ方の意識性を要求する事によって、演技に近い態度をとることを強制していたのです。

9. 日本の伝統芸能と呼ばれる劇場にも、空間の中心が存在していました。能の劇場には神と将軍が座る神人同居の席があり、歌舞伎の劇場には劇場の入り口の屋根の上に神が降臨するとされる櫓がありました。俳優たちは神がいるとされる中心に向かって身体を見せ言葉を喋ったのです。この関係の行為を、観客は演技として見ていたのです。能役者や歌舞伎役者が特定の演目で、舞台から観客席の方向にお辞儀をすることがありますが、これは神が存在していると見なされる空間の中心にたいしてなされる儀礼としての行為なのです。高額収入をえている歌謡曲の歌手や、ミュージカルの上演で莫大な利益をあげている演出家が口にする、お客は神様だからということとは違います。これはギリシャ悲劇が上演されたギリシャの野外劇場でも同じです。アテネのアクロポリスの下にある古代劇場には、観客席の中央に酒と演劇の神様と呼ばれるディオニュソスの神官の席があります。俳優はどんな動きをしても、たとえ後ろ向きになったとしても、この中心を意識しないで演技することはできなかつた。正面を向くという言葉が、この中心に身体が向かい合うことを意味します。

ここで空間と演技の関係についての歴史的な推移に簡単に触れると、近代になって、劇場空間から俳優の演技やその位置を規定する中心はなくなります。ニーチェの言葉を待つまでもなく、神がいなくなります。演技は神との関係を見せるものではなく、人間との関係を見せるものになりました。人間同士の関係を観客に見せることになったのです。イプセンやチェーホフに見られる会話劇の登場です。俳優の身体は必然的に相手役を意識して動くようになる。それまでは空間の中心とされた方向に対して、垂直に動く＝前後する動きが基本だったのが、相手役が存在する方向＝横向きに動くことが多くなります。さらに、現代の代表的な劇作家ベケットになると、他者として人間、相手役もいなくなり、身体は自分だけにしか意識されなくなります。ことばも他人に語られるのではなく自分が聞くために存在するようになってきます。ギリシャ悲劇の時代から較べると、空間にはヒエラルキーもなく分節化も必要なくなつたのです。俳優の身体感覚や動きを規定するものは外部にはなく、まったく内部にしか存在しないようになり、物のように自足し孤立した人間の身体やその一部が、コミュニケーションを意図しない言葉と共に空間の断片のように存在します。

10、日本人の大多数の家族が核家族化し、床の間もないコンクリート作りの小さな部屋、洋風のアパートに住むようになって、どんな空間にも中心があり、それを軸にして社会的な地位によって誰がどこに座るべきか規定されているのだという意識は消えて行きました。現在では床の間にはテレビがおかれて、それを中心に空間のヒエラルキーが構成されたりしている。この場合は、テレビが一番よく見える席が、最も価値のあるその空間の中心です。日本の父親は、少し前だったら一番社会的な地位が低いとされる人間の座る場所に座ってテレビを見ていることになる。これを日本的民主主義の成果だという人もいます。

11、都会の多くの人達があこがれた住宅公団の新しい家には、廊下というものはありません。これまでの日本式の家には、部屋と部屋の間を往き来するための通路＝廊下があります。この廊下に沿ってたくさんの部屋が並びますが、片方が外の自然や庭に接し、片方は障子や襖で仕切られている部屋に接している廊下は縁側とも呼ばれます。大きな日本家屋ではこの廊下を歩いて、奥へ行けば行くほど、特別な時、儀式的な要素をもった会合などにしか使われない、権威のある部屋があります。この廊下を歩くときには、能の橋掛りや歌舞伎の花道にも通じる独特な身体的な集中を必要とします。

12、廊下は木で出来ています。ですから大変に滑りやすい。重いものを持っていたり、靴下を履いて走ろうとしたら滑って転びます。そして廊下の横には障子や襖という紙で仕切られただけの部屋がある。そこには家族が寝ていたり、家父長と彼の大切な客が食事をしたり、会話をしているかもしれない。相手を実際に見ないでも、部屋の中に人がいるかどうかの気配を察し、もし人がいるならその邪魔にならないように静かに歩かなければならない。このときの最も大事な歩き方のポイントは、重心を上下させないで水平移動すること、また膝を床に着地させるときには引力の法則に負けないで、重力をコントロールし膝と床との接触音を出さないことが必要です。下半身のコントロールと足裏の床への接触感覚が鋭敏であることが必要です。これらの意味する事は、日本式の家屋で生活するという事は、どんなときでも絶えず、他人の存在を意識していなければならないということになります。つまり、日本人の身体感覚は空間に強く規定され、他人との共存を前提に形成されていたのです。能役者が演能の途中に、舞台照明が消えても、舞台から落ちないで演技を続けられるのも、身体と空間の関係を厳密に規定し、足の接地感覚の鋭敏さによって、動きをコントロールするこの特質からきています。

13、日本の舞台芸術を支えている身体感覚の基本は、床の間や廊下を備えている日本式の住空間において身につけられるものと同根のものであります。能でも歌舞伎でも、それを俳優という身体表現の専門家集団のために考え出された空間＝劇場との関係に移し変えたのです。しかし、21世紀に入った日本で、日本式の家屋に住むことは経済的にたいへん難しい。だから若い俳優たちに、この身体感覚を継承してもらおうとしたら、当然のことに、この身体感覚を早く発達させる目的性をもった空間を工夫し、学ばせる以外にないと思います。しかし、日本の伝統芸能の世界は、システムとしての独自の訓練

方法を確立していませんし、自分たちの行為を分析し理論化して、その本質を把握し、普遍化しようとする態度のもっとも希薄なところだと言ってよいでしょう。

14、ところで、日本語の大勢の人達に力強く明晰に話し語るには、腹式呼吸という呼吸法が会得されていなければなりません。肩を揺すらないで横隔膜を引き下げ、深く息を吸い込み下腹部に力を入れ、言葉の一音を押し出すようにするのは、日本語の特徴は、高低アクセントで、意思表示をする大事な言葉は、英語と違って文節の終わりの部分にあります。ですから、言葉を話し終える最後の方まで、呼吸が強く残っている必要がある。自分の呼吸がどんな状態にあるか、これを見極め呼吸が乱れないようにすることはスポーツでも同じでしょうが、日本人が大声で話すときに、もっとも大事にしてきた身体感覚です。日本人は呼吸にかかわる言葉で、人間の状態の価値判断をしてきました。死ねば「心臓が止まった」のではなく、「息を引き取った」のです。他人と仲良くできれば「息が合う」のです。この呼吸法を日常生活の中でいつの間にか身体に教え込んでいたのが、日本式の便所だったという人がいます。

15、第二次大戦終了後のしばらくの間、能や歌舞伎の役者や、義太夫の師匠たちは、生活的にも貧しく、また自分たちの技芸を発表する機会に恵まれませんでした。そのとき、その人たちに発表の機会を提供し、経済的にも支援を惜しまなかった人に武智鉄二という演出家がありました。この人がかつて、私にこう言ったことがあります。日本の伝統文化を滅ぼすものは、アメリカの占領政策でもく占領直後、歌舞伎は内容が封建的だと上演を禁止された、アメリカの文化でもない。彼らが持ち込んできた洋式便器の普及である、と言うのです。彼の説によると、日本式のしゃがんで腰を落とす便器によって、日本人は下腹部に力を入れ力強く排便する呼吸を自然と身につけた。長くしゃがんでいれば足が痺れるし疲れるから、早く排便しようと、できるだけ呼吸をとめ下半身に集中した。それが洋式便器になって、いつまでも座ってられるから身体への集中力が弛んだというのです。

16、今ではなかなか見つけにくい日本式トイレによって、日本人は腹式呼吸を自然と身につけ、呼吸をコントロールし、低音で力強い日本語の発声のできる伝統芸能の役者たちを生み出したと言われると、一瞬首をかしげたくりますが、自分の経験を振り返り、また洋式トイレで育った最近の伝統芸能の役者たちを見ると、一概に否定できない面もあるように感じます。現在の日本人が住む家は、ほとんどが洋式トイレになっていると思います。ですからこの視点を加えると、日本人の住む住宅から、床の間と廊下と日本式トイレが無くなったときに、日本の伝統芸能の基盤を形成していた身体感覚が変質したといえます。

17、日本の伝統芸能、能や歌舞伎の役者に一番大切な身体感覚は、呼吸の強弱、深淺、呼吸を止めたりする間、重心の安定と水平移動、そのために必要とする足の床への接触感覚です。日本人はこの身体観への鋭敏さの欠如や、コントロールの乱れを、精神状態のマイナス面と同じ表現で扱っています。例えば、精神状態の不安定さは、上がる、上ずる、上っ調子、とか言いますが、これは湖中が上半身に上がってくる身体感覚から

来て言います。また、人間として成長していない人、信頼しにくい落ち着きの無い人を、「足が地についていない」「腰が落ちていない」とか言いますが、これは重心の安定と足の接地感覚の在り方を基準とした表現です。要するに日本人は、人間の精神の優劣も、身体感覚から発生した言葉で表現したのです。これが成立したのは、多くの日本人がどれだけ優れた、正しい身体感覚かという共有の身体経験から学んだ価値観をもっていたからです。

18、日本の伝統芸能の集団的な表現能力は、この価値観の共有度の強さに依存していたと思います。しかし、他の民族の舞台芸術に比較しても、大変ユニークな優れた特性を形作ったこの身体感覚が失われつつあるのが現状だと思います。というより、そういう身体的な特性から導き出される演技表現を、価値あるものだとする感受性が、日本人から失われつつあるとされているといったほうが適当でしょう。実際、私の経験からしても、日本の伝統芸能の若い役者たちの演技は確実に変化し、呼吸の使い方によって、日本語にさまざまな音色や音程を作り出したり、上半身を微動だにさせずに見事に水平移動したりする演技になかなか出会えなくなってきました。ミュージカルに出演した方が、上手に演技できる歌舞伎俳優が登場するのも当然ですし、実際にも、今の日本の演劇好きの若者は、アメリカ人が歌舞伎を演じてくれた方が面白いはずだという感受性の持ち主たちではないでしょうか。

19、次に携帯電話やインターネットの普及が、日本人の空間感覚や身体感覚にどのような変化をもたらしているのか、私の経験したことで話してみます。

数年前に、私は東京で公衆便所に入りました。姿は見えないのに大きな声で怒っている人がいる。証券会社か銀行の課長か係長でしょうか。顧客との取引のことで部下を激しく叱責しているのです。私も好奇心がつよいのと、いろいろな事を想像できるので、しばらく聴いていました。そのうちこの人は、排便をしたくてここに来たのか、便器に座ってゆっくりと携帯電話をしたかったのか、いろいろ考えました。もし排便をしている時に、携帯電話がかかってきたとしたら、この人の下半身は裸です。そして興奮して国際的なビジネスの話をしている。その声は不特定多数の人々が聴くことができるのに、本人は誰が聴いているのかまったく気にしていない。少し前の日本人の人間観からすれば、この人の行為はほとんど狂人と見なされるものです。どんな空間にも他人が存在すること、トイレは個人が長く使用する個室ではないことを、この人は無視しているからです。このひとはそのうち、壁面にコンピューターを取り付け、わきにコーラとポテトチップスを置き、ズボンとパンツを下げたまま、インターネットで世界と交信することが、最高の身体的な快感になるのではないかと、そんな気もしました。

20、私の若い頃は、電話で他人と話すのが苦手でした。自分の話したことに対して、相手がどんな反応をするのか、声だけで判断するのは不安でした。相手の発言を誤解したら失礼ですから、相手の顔を見て話したいと思い、大事な話は必ず面と向かって話しました。ところが最近、こういう若者の発言を聞いたのです。

E メールでは埒があかない＝問題が解決しないから、面と向かって携帯してやった、と言ったのです。面と向かうと言うのは、顔と顔、身体と身体が真っすぐに対し合う人

間関係を表現する言葉です。相手と直接話すという意味ではありません。この人が面と向かっているのは、顔の前にある携帯電話でしょう。非動物性エネルギーの助けを借りているうちに、動物性エネルギーの使用を前提にして成り立っている日本語すら、意識されずに変わってしまっているのです。

21、私は日本以外でも、私の訓練方法を教えたり、何度か外国の俳優だけで舞台作品を作りました。そういうときに、私にいちばん刺激的だったことは、異なった伝統を強く自覚し、マスターしている俳優との共同作業です。そこでは、お互いの違いを遠慮しあいながら、どちらの伝統ともいえない新しい作品ができあがるが多かったからです。伝統とは、新しい創造へのステップを提供してくれるもので、芸術家にとっては守るべきものではないと教えてくれるのです。絶えず異質な伝統と格闘しあいながら自覚化されるもので、それは変化し創造されるためにあるということです。実際、日本の伝統も、純粋に日本の国土とそこに生活する民族だけによって成立してきたわけではありません。外国文化との摩擦の中で、自らを形成してきたのです。

22、経済システムとコミュニケーション・システムのグローバル化の進行とともに、世界的な規模での生活の画一化が訪れています。これから人々は、人間同士の同一性をますます確認すると同時に、人々を区別する文化的要素、宗教や言語や価値観や国家の制度の違いをも改めて意識するはずですが、そして、自分とは何か、自分の所属する国家のアイデンティティーとは何かという問いに向き合うと思います。そのときに最も強く意識されざるを得ないものは文化の伝統でしょうが、最近の日本人は、自国の文化的伝統と関連づけて自分や国家のアイデンティティーを考えることを放棄してきたように思います。経済的な繁栄のためにつかの間の世界的大国になったときに、この問いに真剣に向かい合う精神的な態度を失ってしまいました。ですから自分の国の文化的な独自性を主張するときには、かならず第二次大戦以前から継続している文化的な伝統と見なされる要素を誇示することになります。その本質は変化しており、可視的に残っているものの多くは、形骸にすぎないことを直視しません。現代の日本人には守るべき伝統があるのではなく、これから再創造しなければならない伝統があるのだというのが私の見方です。そのための資料と時間は十分に残されていると思っています。スズキ・メソッドと呼ばれる私の俳優の訓練方法も、日本の伝統の優れた過去の特質を、どういう仕方で、世界の現代演劇に役立てることができるのか、伝統の継承の試みの一つとして創り出したものです。

23、最後に付け加えておきたいと思います。日本人もそう思い込み、また多くの日本に親しい外国の人たちが日本の伝統だと認知しているものの多くは、その発生の初期には、宗教活動でも、舞台芸術活動にせよ、時の政治的権力者から迫害をうけたり、民衆から異端視されたということです。特にその活動の創始者や、その発展に重要な貢献をした人達は、殺害されたり、困窮のうちに死んだり、自分の意思に反して活動を放棄することを強制されたりしています。しかしながら、その人たちの現実の人生での敗北は、人間の自由を獲得する勝利のために精神的に考え抜かれた、戦いのひとつの現れだったということです。その戦いは、その目的において、その時代の権力者や民衆だけと

なされたのではなく、永遠に続く時間と戦われたのです。日本の伝統といわれるものの多くが、どんな時代、どんな環境にあっても変化をうけない行動の様式を空間と関連づけて残そうとしたのはその証です。そしてそのいくつかは、時代を越えて生き残ることに成功しましたが、日本の伝統というものに触れる場合、時代を越えて生き延びた様式の背後に、熾烈な精神的な戦いがあったことを忘れるべきではないし、様式として残された形だけを伝統と見なすことほど、日本の精神活動の伝統というものの在り方に反していることはないように思います。