

題名	金色の魚
Title	The Golden Fish
著者名	ピーター・スティーヴン・ポール・ブルック
Author(s)	Peter Stephen Paul Brook
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	The Inamori Foundation: Kyoto Prizes & Inamori Grants
受賞回	7
受賞年度	1991
出版者	財団法人 稲盛財団
Publisher	The Inamori Foundation
発行日 Issue Date	4/30/1993
開始ページ Start page	136
終了ページ End page	158
ISBN	978-4-900663-07-7

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が。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つつ私がかいている内容も（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感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す、確信こそが人が他者とか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込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

THE GOLDEN FISH

Peter Stephen Paul Brook

Each time I speak in public, it is an experiment in theater. I try to draw the audience's attention to the fact that we are here and now in a theatrical situation. If you and I can observe in detail the process we are involved in at this very moment, then it will be possible for us to consider the meaning of theater in a much less theoretical way. But today the experiment is much more complicated. For the very first time, instead of improvising I have accepted to write a speech, because a text is needed for publication. My aim is to make sure that this will not harm the process, rather to use it to help make our experiment together all the more rich.

As I write these words, the author, "myself, number one," is sitting on a hot summer's day in the South of France, trying to imagine the unknown, a Japanese audience in Kyoto — in what sort of hall, how many people, in what relationship — I can't tell. And whatever words I carefully choose, some of you will hear them through a translator in another language. Now, for you at this moment, "myself, number one" the author, has disappeared, he has been replaced by "myself, number two," the speaker. If the speaker reads these words, his head bent over his paper, delivering the contents in a monotonous, pedantic tone of voice, the very words that seem lively as I put them down on paper, (and I hope will stay lively for a reader alone at home with this text) will sink in unbearable monotony, demonstrating once again what so often gives academic lectures a bad name. So "myself, number one" is like a playwright; he has to have confidence that "myself, number two" will bring a new energy and a new detail into the event. For those who understand English, it is the changes in the sound of the voice, the sudden changes of pitch, the crescendos, the fortissimos, the piano-pianos, the pauses, the silence — the immediate vocal music that carries with it the human dimension that can make you wish to listen and this human dimension is just the vehicle of what we — and our computers — least understand in a precise, scientific way. It is the vehicle of feeling, feeling leading to passion, passion carrying conviction, conviction being the only spiritual instrument that makes one man concerned with another. Even those of you who hear this at this moment in translation are not isolated from a certain energy that begins gradually to link our attentions, for this energy reaches out into the room through sound and also through gesture; every movement the speaker makes, with the hand, with the body, whether conscious or unconscious is a form of transmitter — like an actor, I have to be aware of this, it's my responsibility — and you too play an active part, for within your silence is hidden an intensifier that sends your own private emotion back across our space,

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

subtly encouraging me, amending my way of speech.

What has all this to do with theater? Everything.

Let us together be very clear about our starting point. Theater as a word is so vague that it is either meaningless or creates confusion because one person speaks about one aspect, another about something quite different. It is like speaking about life. The word is too big to carry meaning. Theater is not to do with buildings, nor with texts, actors, styles or forms. The essence of theater is within a mystery called “the present moment.”

“The present moment” is astonishing. Like the fragment broken off a hologram, its transparency is deceptive, when this stem of time is split open, the whole of the universe is contained within its infinite smallness. Here, at this moment, on the surface, nothing in particular is happening, I am speaking, you are listening. But is this surface image a true reflection of our present reality? Of course not. None of us has suddenly shaken off his entire living fabric: even if they are momentarily document, our preoccupation, our relationships, our minor comedies, our deep tragedies are all present, like actors waiting in the wings. Not only the casts of our personal dramas are here, but like the chorus in an opera, crowds of minor characters are also lined up ready to enter, linking our private story with the outside world, with society as a whole. And within us at every moment, like a giant musical instrument ready to be played, are strings whose tones and harmonies are our capacity to respond to vibrations from the invisible spiritual world which we often ignore and yet we contact with every new breath.

Were it possible suddenly to release into the open, into the arena of this hall all our hidden imageries and motions, it would resemble a nuclear explosion, and the chaotic whirlpool of impressions would be too powerful for any of us to absorb. So we can see why an act of theater in the present which releases the hidden collective potential of thought, image, feeling, myth and trauma is so powerful, and can be so dangerous.

Political oppression has always paid theater its greatest compliment. In countries under the rule of fear the theater is the form the dictators watch closely and dread the most. For this reason, the greater our freedom, the more every act of theater must be understood and disciplined: to have meaning, it must obey very precise rules.

First of all, the chaos that could come from each individual releasing his own secret world must be unified into a shared experience. In other words, the aspect of reality that the performer is evoking must call up a response within the same area in each spectator so that for an instant the audience lives one collective

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、一瞬間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すし、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。当たり前の事ですが、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間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

impression. Thus, the basic material presented, the story or the theme, is above all there to provide this common ground, this potential field in which each member of the audience, whatever his age or his background can find himself united with his neighbour in a shared experience.

Of course, it is very easy to find a common ground that is merely trivial, superficial, and therefore of no great interest. Obviously, the basis that links everyone together must be interesting. But what in fact does “interesting” really mean? There is a test. In the millisecond of an instant when actor and audience interrelate, as in a physical embrace, it is the density, the thickness, the multi-layeredness, the richness — in other words the quality of the moment that counts. Thus, any single moment can be thin, without great interest — or on the contrary, deep in quality. Let me stress that this level of quality within the instant is the unique reference with which an act of theater can be judged.

Now we must study more closely what we mean by a moment. Certainly if we could penetrate to the very core of a moment, we would find that there is no motion, each moment is the whole of all possible moments and what we call time will have disappeared. But as we proceed outwards into the areas in which we normally exist, we see that each moment in time is related to the moment before and the moment following, in an ever-unfolding chain. So in a theatrical performance we are in the presence of an ineluctable law. A performance is a flow, which has a rising and falling curve. To reach a moment of deep meaning, we need a chain of moments which start on a simple natural level, lead us towards intensity, then carry us away again. Time which is so often an enemy in life can also become our ally if we see how a pale moment can lead to a glowing moment and then in turn to a moment of perfect transparency, before dropping again to a moment of everyday simplicity.

We can follow this better if we think of a fisherman making a net. As he works, care and meaning are present in every flick of the finger. He draws his thread, he ties the knots, enclosing emptiness with forms whose exact shape corresponds to an exact function. Then the net is thrown into the water, it is dragged to and fro, with the tide, against the tide, in many complex rhythms. A fish is caught, an uneatable fish, or a common fish good for stewing, maybe a fish of many colours, or a rare fish, or a poisonous fish or at moments of grace a golden fish. There is however a subtle distinction between theater and fishing that must be underlined. In the case of the well-made net, it is the fisherman's luck whether a good or a bad fish is caught. In the theater, those who tie the knots are also responsible for the quality of the moment that is ultimately caught in their net. It

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、複雑なり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が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であり、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、もうわくわくどきどき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、こうした場所には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

is amazing — the fisherman in his action influences the quality of the fish that lands in his net!

The first step is all-important — and this is far more difficult than it seems. Surprisingly, this preliminary step is not given the respect it deserves. An audience may sit waiting for a performance to begin, wanting to be interested, hoping to be interested, persuading itself that it ought to be interested. It will only be irresistibly interested if the very first words, sounds or actions of the performance release deep within each spectator a first murmur related to the hidden themes that gradually appear. This cannot be an intellectual, least of all a rational process. The theater is in no way a discussion between cultivated people. The theater, through energy, through the energy of sound, word, colour and movement, touches an emotional button that in turn sends tremors through the intellect. Once the performer is linked with the audience, the event can go in many ways. There are theaters that aim simply at producing a good ordinary fish that can be eaten without indigestion. There are pornographic theaters that aim wilfully at serving fish whose guts are clogged with poison. But let's assume we have the highest ambition, we only wish in performance to try to catch the golden fish.

Where does the golden fish come from? We don't know. From somewhere, we guess, in that collective mythic unconscious, that vast ocean whose limits have never been discovered, whose depths never sufficiently explored. And where are we, the common man in the audience? We are where we are as we enter the theater, in ourselves, in our ordinary life. Thus, the making of the net is the building of a bridge between ourselves as we usually are, in our normal condition, carrying our everyday world with us — and an invisible world that can only reveal itself to us when the normal inadequacy of perception is replaced by an infinitely more acute quality of awareness. But is this net made of holes or of knots? This question is like a koan and to make theater we must live with it all the time.

Nothing in theater history has so fully expressed this paradox as the structures we find in Shakespeare. In essence, his theater is religious, it brings the invisible spiritual world into the concrete world of recognizable shapes and actions. Shakespeare makes no concessions at either end of the human scale. His theater does not vulgarize the spiritual to make it easier for the common man to assimilate. It does not reject the dirt, the ugliness, the violence, the absurdity and the laughter of base existence. It slides effortlessly between the two, moment by moment, while in its grand forward thrust it intensifies the developing experience until all resistance explodes and the audience is awakened to an instant of deep insight into the fabric of reality. This moment can not last, truth can never be

ようか？ 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が、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取ることもできませんが、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

defined, nor grasped, but the theater is a machine which enables all its participants to taste an aspect of truth within a moment; theater is a machine for climbing and descending the scales of meaning.

Now we can face the real difficulty. Catching a moment of truth needs all the finest efforts of actor, director, author, designer to be united; no one can do it alone. Within one performance, there cannot be different aesthetics, conflicting aims. All techniques of art and craft have to serve what the English poet Ted Hughes calls a “negotiation” between our ordinary level and the hidden level of myth. This negotiation takes the form of bringing what is changless together with the ever-changing everyday world, which is precisely where each performance is taking place. We are in contact with this world every second of our waking life, through the reactions of our brain cells to the information recorded in the past and reactivated in the present through our senses. The other world which is permanently there, is invisible, because our senses have no access to it, although it can be apprehended in many ways and at many times through our intuitions. All spiritual practices bring us towards the invisible world by helping us to withdraw from the world of impressions into stillness and silence. However, theater is not the same as a spiritual discipline. Theater is an external ally of the spiritual way and it exists to offer glimpses inevitably of short duration, of an invisible world that interpenetrates the daily world and is normally ignored by our senses.

The invisible world has no form, it does not change; or at least not in our terms. The visible world is always in movement, its characteristic is flux. Its forms live and die. The most complex form, the human being, lives and dies, cells live and die — and in exactly the same way, languages, patterns, attitudes, ideas, structures have birth, decline and disappearance. At certain rare moments in human history, it has been possible for artists to effect marriages so true between the visible and the invisible that their forms, temples, sculptures, paintings, stories, music seem to last eternally, though even here we must be prudent and recognize that for us even eternity is relative.

A practical worker in the theater, wherever he is in the world, has every reason to approach great traditional forms, especially those belonging to the East, with humility and respect. They can carry him far beyond himself — way beyond the inadequate capacity for understanding and creativity that the 20th century artists must recognize as his true condition. A great ritual, a fundamental myth is a door, a door that is not there to be observed, but to be experienced, and he who can experience the door within himself passes through it most intensely. So the past is not to be arrogantly ignored. But we must not cheat. If we steal its rituals

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墮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。怠慢からしる無知からしる、「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

and its symbols and try to exploit them for our own purposes, we must not be surprised if they lose their virtue and become no more than glittering and empty decorations. We are constantly challenged to discriminate. In some cases, a traditional form is still living, in another, tradition is the dead hand that strangles the vital experience. We can neither — from laziness nor from naivety — accept to do something the “accepted way,” nor can we — from another form of aggressive naivety — change for the sake of changing.

The central question, then, is one of form, the precise form, the apt form. We cannot do without it, life cannot do without it. But what does form mean? In Indian classical philosophy, they speak of “sphota,” a word whose meaning is in its sound — a ripple that suddenly appears on the surface of still waters, a cloud that emerges from a clear sky. A form is the virtual becoming manifest, the spirit taking body, the first sound, the Big Bang.

In India, in Africa, in the Middle East, in Japan, artists who work in the theater are asking the same question: what is our form today? Where must we look to find it? The situation is confused, the question is confused, the answers are confused. They tend to fall into two categories. On the one hand, there is the belief that the great cultural powerhouses of the West, London, Paris, and New York, have solved the problem and all that is needed to use their form — in the way that underdeveloped countries acquire industrial processes and technologies. The other attitude is the reverse — we have lost our roots, we are caught up in the wave of the 20th century, with the desire to imitate foreign models — we must rediscover our heritage, return to our own cultural traditions, revive our ancient forms. We see that this is a reflection of the two great contradictory thrusts of our time, outwards towards unity, inwards towards fragmentation.

However, neither method produces good results. In many underdeveloped countries, theater groups tackle plays by European authors, such as Brecht or Sartre. Often they fail to recognize that these authors worked through a complex system of communication that belonged to their own time and place. In a completely different context, the resonance is no longer there. Imitations of the avant-garde experimental theater of the sixties encounter the same difficulty. So sincere workers in underdeveloped countries, in a natural state of pride and despair, dig into the past and attempt the modernizing of myths, rituals and folklore, but this often results in a poor mixture that is “neither fish nor fowl.”

How then can one be true to the present? Recently, I made a journey that took me to Portugal, Czechoslovakia and Roumania. In Portugal, the poorest of the West European countries, I was told “people don’t go to the theater nor to the

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

cinema any more.” “Ah” I said understandingly “With all your economic difficulties, people haven’t the money.” “Not at all,” was the surprising answer.” It is just the opposite. The economy is slowly improving. Before, when money was scarce, life was very grey and an outing, whether to the theater or the cinema, was a necessity, so of course one saved up for it. Today, people are beginning to have a little more to spend and the entire range of 20th century consumer possibilities is within their grasp. There is video, video cassettes, compact discs and to satisfy the eternal need to be with other people there are restaurants, charter flights, package tours. Then clothes, shoes, haircuts...” Cinema and theater are still there, but they have sunk very low in the order of priorities. From the market-orientated West, I proceeded to Prague and Bucarest. Here again, as indeed in Poland, in Russia, in almost all the ex-Communist countries, there is the same cry of despair. A few years ago, people fought to have seats in the theaters: now they play often to no more than 25% of their capacity. Again, in a totally different social context, the same phenomenon, the theater no longer appeals.

In the days of totalitarian oppression, a theater was one of the rare places where for a short period one could feel free, one could either escape into a more romantic, more poetic existence or else be hidden and protected by the anonymity of an audience, one could join by laughter or applause into acts of defiance of the authority. Line after line of a respectable classic could give the actor, by the slightest stress on a word or an imperceptible gesture, the opportunity to enter into a secret complicity with the spectator, thus expressing what otherwise was too dangerous to express. Now the need has gone and the theater is forced to confront an unpalatable fact — the gloriously full houses of the past were packed for reasons that in relation to a true theater experience were often illegitimate — otherwise, why should the theater not be continuing to attract people as before?

Let us look again at the situation in Europe. From Germany, all the way to the East, including the vast Russian continent, and also westwards through Italy to Portugal and Spain, there has been an unbroken series of dictatorships. The characteristic of all forms of totalitarian governments is that culture is frozen. No matter what the forms, they have no longer the possibility to live, die, and replace one another according to natural laws. A certain range of cultural forms is recognized as safe, respectable and is institutionalized — all other forms are considered suspect and are either driven underground or stamped out of existence. Now the period of the twenties and the thirties was for the European theater a time of extraordinary animation and fertility. The major technical explorations — revolving stages, open stages, lighting effects, projections, abstract scenery,

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、チャーター便もパッケージ・ツアーもあります。それから洋服でしょう、靴でしょう、髪だつ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、演劇という場でなけ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。さもなければ、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

functional constructions — were all achieved during this period. Certain styles of acting, certain relations with audiences, certain hierarchies — the place of the director, the importance of the designer — became established. They were in tune with their times. Then followed enormous social upheavals, wars, massacres, revolution and counter-revolution, disillusion, refusal of old ideas, hunger for new stimuli, and hypnotic attraction of all that is new and different. Today the lid has been lifted. But the theater, rigidly confident in its old structures has not changed. It is no longer part of its time. As a result, for so many reasons, all through the world the theater is in crisis. This is good, this is necessary.

It is of vital importance to make a clear distinction. “Theater” is one thing; “the theaters” is something quite different. “The theaters” are boxes and all the forms that seem so important are just the envelopes that carry the letters we wish to receive; we choose our envelopes according to the size and length of our communication. This creates a practical social problem. It is easy to throw an envelope into the fire, it is far more difficult to throw away a building, especially a beautiful building, even when we feel instinctively that it has outlived its purpose. Harder still to discard are the cultural habits printed in our minds in terms of aesthetics, artistic practices and traditions. Yet “theater” is a fundamental human need, while “theaters” and their forms and styles are only temporary replaceable crutches.

So we can return to the problems of the empty theaters and we see the question cannot be one of reform — a word which in English quite precisely means remaking the old forms. As long as the attention is locked onto form, the answer will be purely formal — and disappointing in practice. If I am talking too much about forms, it is to stress that a quest for new forms cannot in itself be an answer. The problem for countries with traditional rituals or traditional theater styles is the same. If modernizing means putting the old wine in new bottles, the formal trap is still tightly closed. If the attempt for the director, the designer, the actor is to take naturalistic reproductions of present day images as a form, again he finds to his disappointment that he can hardly go farther than what television presents hour after hour.

A theater experience which lives in the present must be close to the pulse of the time, just as a great fashion designer, who is never blindly looking for originality, is mysteriously blending his creativity with the ever-changing surface of life. Theater art must have a surface — a human being is above all interested in life, in the life he knows. Theater art must also have a substance and a meaning. This substance is the density of the human experience, the meaning arises through

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。しかし演劇とはといえば、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。演劇はもやは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ても、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、出てくる答えも純粋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

the possibility of contacting the invisible source which gives meaning to meaning. So art is a turning wheel, rotating round the still center.

So what is our aim? A meeting with the fabric of life, no more, no less. Theater can reflect every aspect of human existence, so every living form is valid, every form can have a potential place in dramatic expression. Forms are like words, which only take on meaning when rightly used. Shakespeare had the largest vocabulary of any English poet, constantly adding words at his disposal, combining obscure philosophical terms with the crudest of obscenities, until eventually there were 25,000 at his beck and call. In the theater, there are infinitely more languages beyond words through which communication is established and maintained with the audience. There is body language, sound language, rhythm language, object language, colour language, costume language, scenery language, lighting language — all to be added to these 25,000 available words. So, we can recognise that every element of life is like a word in a universal vocabulary. Images from the past, images from tradition, images from today, rockets to the moon, revolvers, coarse slang, a pile of bricks, a flame, the hand on the heart, the cry from the guts, the infinite musical shades of the voice — these are like nouns and adjectives with which we can make new phrases. Can we use them well? Are they necessary, are they the means that make what they express more vivid, more poignant, more dynamic, more refined — more true?

Today, the world offers us a new possibility. This great human vocabulary can be fed by elements that in the past have never come together. Cultures can feed one another, while mingling cultures, mixing together cultural elements for vaguely fraternal reasons can produce a meaningless hotchpotch. However, when each race, each culture can bring its own word to a phrase which unites mankind, this is something quite different. Nothing is more vital to the theater culture of the world than the working together of artists from different races and backgrounds.

When separate traditions come together, at first there are barriers. When, through intense work, a common aim is discovered, the barriers vanish. The moment when the barriers vanish is the discovery of a new expressive form, it is the moment of truth, it is the moment to which all theater leads. These forms, as we have seen can be old or new, they can be ordinary or exotic, elaborate or simple, sophisticated or naive. They can come from the most unexpected sources, they can seem to be totally contradictory, even to the point of seeming mutually exclusive. In fact, if, in the place of unity of style, they scrape and jangle against one another, this can be healthy, this can be revealing.

The theater must not be dull. It must not be conventional. It must be un-

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って、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、腹の底からふりしほるような嘆き、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。

expected. Theater leads us to truth through surprise, through excitement, through games, through joy. It makes the past and the future part of the present, it gives us a distance from what normally envelops us and abolishes the distance between us and what is normally far away. A story from today's newspapers can suddenly seem much less true, less intimate than something from another time, another land. It is the truth of the present moment that counts, the absolute sense of conviction that can only appear when the chemistry of performer and audience is present. There is a proof, a criterion, a reference. Only one. It appears when the temporary forms have served their purpose and have brought us into this single, unrepeatable instant when the door opens and our vision is transformed.

The writer of these words is one person. The reader is someone else. Those who are here in this hall are not those who at some future date may read these words, maybe in translation printed on a page. Yet the act of writing is not futile; the words are doing their best to bring a certain stream of thoughts to life. However, we can see that there is a natural difference. Something that those of us who are here are experiencing at this moment in terms of sound and sight, speech and listening, can not be captured and turned into a phrase. We who are here recognize this now. The future reader will accept this as self-evident as he reads this page, as a description of what was.

The difference between the two defines theater, a living act to make real what cannot normally be seen, to express what can never be put into words.

文化は互いに栄養を与え合うことができます。もっとも、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こと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は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。

稲盛財団1991——第7回京都賞と助成金

発 行 1993年4月30日

発 行 所 財団法人稲盛財団

京都市下京区四条通室町東入函谷鉦町87番地 〒600

電話〔075〕255-2688

製 作 榊ウオーク

印刷・製本 大日本印刷株式会社

ISBN4-900663-07-7 C0000