



【文化政策委員会】2013.6.4 於：森下スタジオ

## 文化政策の理念とは

ゲスト：鈴木忠志さん(演出家/劇団 SCOT)

聞き手：伊藤達哉(ゴーチ・ブラザーズ)

相馬千秋(フェスティバル/トーキョー プログラム・ディレクター/NPO 法人アートネットワーク・ジャパン)

野村政之(こまばアゴラ劇場)

野村：文化政策委員会では、今後10年、20年先のわが国の舞台芸術と社会のあり方について構想していくにあたり、今年度、まずはこれまでの文化政策とそれに関する活動を振り返り、踏まえていくことに焦点を定めました。今日はその第一回として、演出家、劇団 SCOT 主宰の鈴木忠志さんをお招きし、「文化政策の理念とは」というテーマでお話をお伺いしたいと思います。

鈴木さんは1960年代に早稲田小劇場を旗揚げ、並行して岩波ホール芸術監督を務め、その後1976年に富山県の利賀村に拠点を移されて、1982年に日本で初めての国際演劇祭「利賀フェスティバル'82」を開催されました。その後、水戸芸術館演劇部門芸術総監督・静岡県舞台芸術センター芸術総監督として、創造型の公立劇場の設立にも関わってこられ、さらには70年代から現在に至るまで国際的に上演活動が続けている…というように、これまで非常に多岐に渡った活動を行っておられます。

まずは最初に、利賀に拠点を移された経緯、そして利賀フェスティバルなどの利賀村での活動、あるいは国際活動

というあたりについて、どのようなお考えで行ってこられたのか、お伺いしたいと思います。

### 国際的な場との出違い

鈴木：1972年のことですが、フランスのジャン＝ルイ・パローという人がフランス政府主催の「テアトル・デ・ナシオン(諸国民演劇祭)」の芸術監督をやっている、そこに招待されたんですね。

その時に驚いたことは、劇場が普通の家なんだよね。民家を改造した、ただ四角いスペースで、その真ん中に四方正面の舞台ができてる。そのへんにジャン＝ルイ・パローの寝室があって、キッチンがあって、そこで酒が飲めるようになっていたりする。そこで『劇的なものをめぐってII』をやったんだけど、装置も吊りようがないから純粋演技でやる以外ないわけです。

さらに面白いのが、その時にジャック・ラングという、後にフランスの文化大臣になる人もいたりしたんだけど、飲んでワイワイがやがや話すわけだよ。イギリスの劇団が

下手だとかいって「帰れ帰れ帰れ」と騒いだりして、そこへジャン＝ルイ・パローが出て行って「まあちょっと待っててくれ、よくなるかもしれない」とか言って「じゃあ、もうちょっと観てみよう」となったりして。ビビッドなんだよ。人のいる空間が。「凄く面白いなあ」って衝撃を受けた。36カ国の人が次から次へ作品をやった。中には、ピーター・ブルックとかムッシュキンとかがいて。

だいたい、フランスから招待されるって言うので、僕は、シャンゼリゼかなんかのいい劇場で赤絨毯があってシャンデリアが吊られてるのかと思って行ったら、本当にこういうところで気楽にやってるんだよね。これは非常に面白いなと思った。

ジャン＝ルイ・パローというのは有名なオデオン座の支配人で、その前に学生運動が起こったときに、オデオン座という国立劇場を学生に開放しちゃった。要するに、新国立劇場を、安田講堂みたいに学生の反乱軍に明け渡しちゃったんだよね。それで、アンドレ・マルローという小説家の文化大臣に追い出される、解任される。

その人が、私が行くと金槌を持って、トントントンやったり、「どっちに花道創つたらいい?」とか聞くわけ。それで私が「こうだ」というと、やってくれるわけね。そういうのに感心したんだよね。

そしてまた驚いたのが、観客が一種類じゃないということ。老若男女、貴賤貧富、民族国境、そういうものが、深く見ればないわけじゃないだろうと思うんだけど、一瞬、そういうものがないと思うような雰囲気だった。

日本の劇場はどこへいってもほぼ日本人しかいないですよ。当時もそういう場所は日本には無かった。例えば能役者と現代劇が同じ舞台上でやることも考えられないし、客としてピエール・カルダンなんか来て、そういう人や大臣みたいな人と、皆さんのような若い人たちが一緒に見るなんて状況は考えられなかった。

演劇というものの社会的な位置がだいぶ違うという感じがしたね。その「社会的な位置」というのは、ステータスが低いというんじゃなくて、例えば、プーチン大統領なんかでも「学生時代は演劇が好きでペテルブルクで並んでチケット買ってた」って私に言う。若い時に政治家が気楽に演劇に行っているというような雰囲気は「なかなかちょっと違うなあ」と感じた。

それで、そういう場が日本で出来ないかと思ったんです。単純に言えば、もうそれだけ。

その頃から「これからもう日本は経済大国になるから、絶対に国際化せざるを得ない」と。そうすると「国際交流」なんていうことやってちゃダメだと思った。「国際交流」ではない。「国際化した場」があるんだ、と。交わって流れたら、消えちゃうから盛り上げられない。国際的な場は、盛り

上がって、みんながいなくなったとしても「そこでこういうことが起こった」というのは、歴史として、記録として残っていくもの。そういう「場」をつくらないといけないと思ったんだよね。

### 芸術の空間を求めて利賀へ

鈴木：そうすると、東京だといろんな規制がかかるわけ。午後10時になったら帰るとか、酒を呑んじゃいけないとか、消防署がどうか、保健所がどうか、つまり管理システムがきっちりしてる。

今の助成金の申請書とかだってそうでしょ? 細かいことを、演目変更したとか、出演者の名前が違ってるとかこだわる。人間は1年半前に決めたことがそのまま起こってたらむしろおかしいわけで。変わるに決まってるじゃない?(笑)それを官僚や官僚的になった演劇人が辻褄を合わせるようなことをやるもんだから、息苦しくてしょうがない。

するとすごいお金をもった人が道楽でやる以外なくなっちゃうんだよね。実際、日本の芸能はお金持ちが道楽で、パトロンになってくれたという歴史がある、そこで名人が出る。ところが、一度、第二次世界大戦で負けちゃったから、文化にお金を出して「おい、好きなようにやれよ」という人は居なくなっちゃったんだよね。戦前はそうじゃなかった。例えば武智鉄二はすごい造船会社の社長の息子で、山城少彦とか坂東三津五郎とかを、私費で育てたんだよね、応援したんだよ。それで財産使いつくしちゃったんだけど。

それから、商業資本というのは、経済効率で計算してる。帝国劇場でいまの松本幸四郎や鳳蘭を演出してみてもよくわかったんだけど「鈴木さん、あなたの気分で30分稽古を延ばされると困る」って言われて「ここでもうちょっとやったらよくなるんだよ」って言っても、「クーラーを全館つけてないといけない。30分延びるってことは電気代がどのくらいかかるとお思いますか?」って言うんだね。あと、たまたまミュージカルだったから「楽団の人に超過勤務手当を払って、東京都内に住んでないからタクシー代も払わないといけない。そうするといくらかかるんですか?」と。

芸術とか恋愛でも、人間が盛り上がるというのは精神の偶然的なもの。そういう偶然性を許容する人間関係とか空間が、豊かな空間なんだよね。我々の生活でよく考えて見ればわかると思う。管理システムと金銭で全部計量化されて割り切れる空間というのは、病院だってそうだけど、必要ではあるけどそんな息苦しいところは芸術の空間じゃないんだよね。

だけど、山ん中は大丈夫なんだよ(笑)。デカイ声だそうが、夜中じゅう何かやってようが、近所に家がなければ大丈夫と。その代わり、くみ取り式の便所を我慢するとか、雑魚寝を我慢するとか、それはしょうがないけど、とにかく管

理システムと経済効率で行動の自由を束縛されないということを考えたら、山へ行くよりなかった。精神的な面を言えば、これは一つの結論。

### 日本の中に国際的な場を置く

**鈴木**:そして、「国際化した場」をつくらないといけない。今は廃校があるけど、あの当時はまだそんなに無かった。利賀村でも子供はいっぱいたしね。そうして、日本で、ジャン＝ルイ・パローの劇場みたいになるような空間といったら3つあるな、と考えた。お寺とお城と大きな農家。それで探して回ったんだよね。

まず、城は貸さないだよ。文化財だからダメって。寺も檀家が少なくなって行き詰まってたから、「演劇やりたい」っていうと「それは良い計画です。ぜひやってください」っていうんだけど、「改造しちゃダメ」っていうんだよね。「本堂の前の庭でやるんなら貸すけど、檀家の了解をとらないといけない」と。それで、しょうがないから寺ごと買っちゃおうかと思って、鳥取とか島根とかの廃寺を回ったこともある。いいのが一つあったので、周りにほとんど人がいなくなっちゃって坊さんも住んでないからいいかと思ったら、2階が鉄骨だったんだよね。これはダメだと。お寺もダメだった。

そしたら「富山県の田舎の村で離村者がいっぱい居て大きい合掌造りの家が空いてる」と教えてくれる人がいた。何でそんなに離村者がいるかというと、豪雪地帯だから。冬の間11月～3月くらいまで雪があって農家も仕事が無い。老人は生活が大変になる。利賀村でも1945年前後には5000人近く居たのが、1976年段階でもう1500人しかいなかった。今、合掌造り、白川村といえば世界遺産で脚光を浴びてるけど、その当時はそうじゃなくて、ほんとに貧しい地域だった。そういうところに、凄く雪が積もるから、凄い太い柱で立派な家が立っている。「よし、これを何とか改造してやるのがいい」と、それで決めた。

今でもよく覚えてるけど、2月11日、豪雪の時に四つん這いになって上がって行って、倒れかかっている合掌造りの家に入っていった。2m50cmくらい雪が積もってたから、2階の窓から降りて行って。そしたら真っ暗な煤けた家で、天井が高くて3m60cmくらい。「よしこれだ。ここにしよう」と決めた。

なぜお寺とお城と合掌造りがよかったかというと、これについての理屈はもうひとつあって。

コンピュータでもいいんだけど、非動物性エネルギー、電気とか原子力とか石油がどんどん使用されてくると、だんだん世界中同じような平均的な生活スタイルになってくだろう、と。飛行機も同じように乗るし、自動車も同じように乗ると。みなさんのスマホとかそういうのもそうです

ね。それはそれで生活としてはいいんだけど、一方で文化という意味でいうと、これが演劇の哀しいところ、音楽家などと違うところなんだけど、役者は日本語をしゃべるし、日本の仕草、日本人の体をしている。どう転んでも欧米人の体型にはならない。ある程度英語ができるといっても、人間を扱う演劇で、人間の心理とか潜在意識とか哀しさとか感情を言葉でもって表現するいうときに、やっぱりネイティブな言語を離れて簡単にはいかない、というところがある。なので、逆に、そういう日本人が歴史性をもっている空間というものがひとつないと、ただ国際化してもダメだと考えた。

ニーチェが言うみたいにね、木はどんどん上に伸びていって葉っぱは広がる、しかしそのときに、葉っぱだけを見てちゃダメなので、木が大木になればなるほど、根っこは太くなるし、水も要る。その見えない部分というのが、我々の歴史だし、我々を無意識に規定している伝統ですね。この「伝統」は「伝統芸能」という意味ではなくて、「祖先が積み上げてきた歴史的な文化」というものだど。そういうものを持たないと、例えばアングロ・サクソンの人たちと闘えない。

### 場所が国際化するということ

**鈴木**:欧米から演劇人が来て、「鈴木さん、いや、この家はすごいね」と言って、「そうだよ、この家はひとつも釘を使わないで組み合わせてできてるんだよ」って話すと「へえ！　この日本の技術は凄いね」と、こういうことに感動するんだよね。そうして、感動すると外人もこっちの言うこと聞くんだよ（笑）。金を出すとかよりもっと言うこと聞くんだよ。感動させるのはなんでもいい。それが秋葉原だけでは困ってことだよね、日本の場合。

俺もフランスで感動したのは、フランスの古い家を使って、それがけっこう渋い煉瓦づくりだったこと。ジャン＝ルイ・パローの部屋は台所みたいところだけど、壁には絵が描いてあったり、「天井もよくできてるな」と思ったし、「こんなところでよくこの世界的な演出家が世界中から仲間を集めているな」と感動した。

そこで作戦として、「やっぱり、何か自分の国とは違うユニークなものを持った人達だな」ということは出さないといけない。「凄い柱だな」とか「凄い面白い構造だな」とか「よくこんな山の中で暮らしてたんだな」というようなところで感動するし、興味を持ってもらえるので。まず、相手の興味を沸き立たせる、ということだね。

そうすると、例えば鉄筋コンクリートの、どこにでもある建物で、日本にフランス人とかアメリカ人とか集めて世界演劇祭やるとして「どうだ、いいだろ!」っていうわけにいかないじゃない？　新国立劇場みたいところで「どうです

か」って聞くと、ムヌーシュキンが言ったんだよね、「なんて帝国主義的な劇場だ」と。西洋の真似をしているのを見ると、やっぱりどこか馬鹿にして帰るんだ。

それが、凄く貧しい、150年前とか200年前の農家を見て、カントールでもロバート・ウィルソンでもメレディス・モンクでも、感動してみんなそこでやった。ほんとに。もちろんそれは、俺も最初は心配してたんだよ（笑）。「こんなところできるか!」っていわれたら困るなあと思ったんだよ（笑）。劇場なのに柱だらけだし、狭いし、くみ取り式便所だから臭ってくるんだよ（笑）。でも逆に、それに感動してくれたんだよ。だから「見栄を張ることはないんだ」と。その代わり誠心誠意やらないとダメだし、もちろんいろいろ面倒くさいことはあったんだけど、劇場に感動してるから、最初は「こういう装置がほしい」とか「ああいう装置がほしい」とか言われたんだけど、「全部いい。何にもいらない」となったりした。

やっぱりそういうことを、日本人は忘れちゃったところがあるんじゃないかと。何かブランド品を真似したものをつくってみたり、ちょっとお金をかけて珍しいものを作ってみたりするんだけど、そうじゃなくて、外国の人たちがまだ出会ったことがないようなことをきちっと出して、その人達の感受性の世界を広げてあげる、という構えがないといけないよね。

俺もパリに行ったときに、広がったんだよね、世界が。全く違う見方がある、感受性がある、日本人が知らない場がある、というのが外国での体験で、そういう意味で異文化を知るというのは、自分が広がったよね。だから外国人を招待するときは、演劇人として「身近にこういうスペースがあるよ、こういうスペースでも演劇ができて、面白いよ」ということがあればいいので、とにかく一番大事なことは、お互いの感受性を活性化しあう場所。その場所が国際化するということ。

そういう場を日本につくろうということで利賀村をやった、と、そういうことなんです。

**相馬**:大変感銘を受けました。鈴木さんは偉大なアーティスト、演出家であると同時に、いま仰ったように、場をつくる、システムをつくる、ネットワークをつくる、劇場をつくるということで、プロデューサーというか我々制作者も目指すような部分を、かなり早い時期に、それも具体的な形で実現されてきたということで、それをどういうモチベーションで行われていたのか、伺いたと思います。

実際、鈴木さんが場を創られていったときに、日本には「文化政策」という言葉もなかったでしょうし、理念もなかったと思うんですね。むしろそういったものを鈴木さん自身が議論としてつくり、その論理で行政を説得して動かしていったということだと思います。ですので、利賀～水戸

～静岡と、公共というものを動かして現実を変えていかれた時に、どのような理念をお持ちになっていたか、というところを次の質問とさせていただきますと思います。

### なぜ制度に取り組んだか

**鈴木**:私が最初に演劇を教えたのが、ウィスコンシン大学で40歳のとき、それからNYのジュリアード音楽院、それからカリフォルニア大学とかいろいろ教えたんです。あと32歳のときから、私の舞台はフランスに毎年招待されて、それで評判になって結局31カ国まわることになったんですね。

その当時、我々の仲間、唐十郎でも寺山修司でもいいけれど、それ以外にも凄い才能をもってた人はいっぱいいた。頭のいい人もいて、演出家じゃなくても情熱もってる人がいた。でもそういう人達もだいたい30歳くらいでダメになっちゃう。外国で教えた経験から見て「日本人だって劣ってはいない」と思っても、二十代半ばくらいで才能あるように思う日本人も、30歳前後になると大抵は「親が理解してくれない」とかいつてくたびれてるんだよね。それで、そこから差がものすごく出てくる。アメリカでは30歳くらいになると、本当に才能がある人は、私が教えた生徒なんかもそうですけど、スターになっちゃうんですよ。ヨーロッパでもそう。スターというのは、単に「有名人になる」ということではなくて、「生活の苦勞がいらぬ」ということです。

私は劇団をやっていて、当時いっぱい劇団員も居て、東大、早稲田、慶応、高校しか出ていない人も一緒に利賀村でやったりしたんだけど、やっぱり食っていけない。私も芝居やって勘当されたから同じです。それで、当時の演劇人がどうするかといえば、男は女房か金持ちの女を見つける、生きていくにはそれ以外ない。その才能がないと演出家になれない（笑）。韓国でもこの前「我々の時代はそうだったよね」という話になったんだけど（笑）。演劇やるなんて、誰も理解してくれなかったわけです。我々の先輩の千田是也たちは共産党系で、戦前治安維持法で捕まって、手錠はめられて伊勢神宮につれていかれて「拝め!」と言われて、滝で禊をさせられて、屈辱的な人生を送っているわけ。そういう時代を見ている親からすれば、芝居やるなんてとんでもないことだった。

私はとにかく何とかか何とかやってきたけど、大抵は負けちゃうんだよ、社会に。まず貧乏と親に負ける、それから、惚れた女が他の男とできちゃった、とかそういうことでしょんぼりしたりしてるわけ。それでくたびれちゃう。だいたい芝居やってたりしたら、大学を卒業できない。よっぽど意志が強くないと続けられなかったよね。

それで「この差をどうやって埋めるんだ?」と考えた時に、「やっぱりこれは制度をちゃんとやらないとダメだ」と本当

に心から思った。早稲田だって東大だって慶応だって、学問研究はあっても演劇の実技はない。そうすると誰も教えない。これはもう制度をちゃんと変えないといけないだろうと。「環境が人を創る」ということはある程度、やっぱりあるんですね。

そうするとまた「本当の天才はどんな苦しい状況でも一流になる」「お金をやるとかえって駄目になる」とか言う人がいるんだよね。左翼の演劇の人も意気がっちゃって「貧乏がいい」みたいになっちゃう。つい「演劇やるにはお金がかかります」と言えないんだよ。真面目だと変に倫理的になっちゃう。それはいいことではないんだよ、必ずしも。「私たちはちゃんとした仕事をしますから、安くあげます」って言っちゃって、そういうことで結局、今見たって、演劇界に配られてるお金は少ないわけだよ。

演劇人は一番大変なことをやってるんだよ。全生活がかかっちゃう。一日6時間から8時間稽古するんだよね。それを集団で、場所を占有してやるでしょ。それで、こんなに大変なことをやってるから、真面目になるか不良になるかどっちかしかない。それで真面目になると「貧乏でも好きだからいい」と、演劇人が誠実マゾになっちゃうんだよね。それはまずい。

それである時、武満徹に聞いたんだよ。「音楽家はどのくらい稽古するの？」って。そしたら「3日間だ」って言うんだよ(笑)。それで、「小澤征爾はどのくらいもらうの？」って聞いたら、当時、交響楽団だったら演奏家の総和なんだった。一回に50人使えば50人分の指揮料が入ってくる。そのくらい凄い世界なんだよね。

ところが演劇界のほうは、技術スタッフは技術があるからギャラが高いということになって、俳優はテレビに出たりして、劇作家は原稿料、演出家はわずしかもらえない、ということになる。あるいは、スタッフを外注すると、ものすごい金を取るんだよね。それで結局劇団の出演者とか演出家がお金をもらってないというようなアンバランスなことになってるわけだよ。

当時私がジュリアード音楽院で2週間とか教えると、1ドル360円時代で半年くらい食べるお金をくれるわけ。これはびっくりした。扱いが違う。フランスで仕事を受けたら大臣が接待してくれたりする。「この違いは何なんだ？」というところから、ともかく「ちゃんとしなきゃダメだ」と思ったんだよね。

当時で言えば、まず地方は自治省、中央は文部省だから、そのへんの幹部が頭を切り替えてもらわないと、絶対に凄い才能が国際的にはでないだろうと思いました。

もちろん蜷川幸雄みたいにホリプロや中根公夫みたいなプロデューサーがバックにつくとかね、私の場合で言えば斉藤郁子と出会って「鈴木さんが好きなことができるよう

に頑張ってみます」と頑張ってくれてなんとなかった、というはあるけど、それは例外だからね。「なんとかシステムを創らなきゃいけない」と。それで「芸術文化振興基金というのを創らなきゃいけない」という話になっていった。

### 文化政策と行政サービス

鈴木：それで、今日はこのことを皆さんに話そうと思って来たんだけど、これは「行政サービス」としてやったことで、「文化政策」じゃないんです。行政サービスと文化政策は違うんです。

文化政策とはなにか、政策とはなにかといえば、「政治的にこういうことが国家やこの地域に必要な。だからこの金を用意する」ということですね。行政サービスというのは、「省庁、行政が一定の予算でその関連する業界を育てたり、保護する」という考え方で。

それで、今の芸術文化振興基金とかは、行政サービスに近いお金の配分になってるわけ。「この人、この団体を今の日本は必要としているので、こういう判断の元にお金を使います」といってるわけじゃない。「こういう申請が来たので、お応えしました」というふうになってる。これは行政サービスなんです。だから方針がないんだよね。この間たまたま、東京公演をすることになったので、芸術文化振興基金にトップレベルの活動を助成する枠があるというから、事務局が持ってきた資料を見たら、驚いたことに特定の種のグループや団体、要するに、特定の業界の代表と称する人たちが行政がもってるお金を配分してるんだよね。

要するに、一定の業界があって、お金をどう配分するかという時に、揉め事が起きないように「その業界の何人かを審査員にして配ったんだから、きっと仲良くやるだろう、これが公平だ」というふうにするのが今までの日本の行政のやり方ですね。

文化官僚の人たちが財務省からお金をもらってきて、日本を文化国家にするためにこれを芸術の方々に分けてあげる、とここまではいいんです。フランスなんかは官僚自身が頻繁に演劇を観に行ったり、勉強したり、時間の余裕もってるから、審査できるような力量がある。ところが文化庁の人がね、いろんな芝居を見たり勉強してるとは思えない。3年くらいでぱっぱと変わるから。むしろ財務省に出す書類や、演劇人からの申請書が数字が間違ってるとか何が違うとかでただただ振り回されてるわけです。そうすると、「自分の責任でこの予算を芸術に使う」というような元気がなくなるから、「業界の人たちを専門家と称して委員にして配ってもらおう」と、こうならざるを得ないんだよ。配るのはいいんだよ、配りたいという方針なら。

ただ、そうすると何が起こるかという、まず驚くべきことに、「トップレベル」という名称でそれが120件もあると。

そして、あろうことか審査員の団体が凄い額もらってるんだよね。これは驚いた。他の省庁じゃありえないことだね。ひとつの劇団の主宰や制作者が審査員にいて、自分の劇団に何千万というのが行くというのは、これはとんでもないことなんだよ、本当は。

もし、新劇が本当に必要で「やっぱり日本の近代史を背負ってきたんだから」ということで、日本国家を再建するように「この劇団は再建してやろう」ということなら、1億2億出して「1年間ちゃんとやってみてくれ」と、それで「いい作品を創ってもらって、それでもダメならもう自力でやってください」というようにするべきだし、「ON-PAMみたいな制作者のグループがいるから、これに1億2億やって、中でちゃんと配分しろ」と、それで中で議論して「お前のところはいい加減使い方したよな」とかね、「これじゃもう駄目だよな」とか決める、そういうような時代だと私は思うんです。

そこに、なんとなく漠然と業界を代表してるような審査員がいて、劇団に個別に申請させて、細々と何百万円ずつ配って、作品を観てるわけでもなく「トップレベル」だっていって、何のレベルなのか、質なのか、規模なのかかわからないよね。トップレベルが日本に120もある、と言っても。

そうすると要するに、行政サービスである財源をもってきて業界にやろう、というふうにやるとこうなっちゃうんです。一番まずいことが起こる。配分するやつが威張る。それで、あなたたちみたいな若い人たちは頭を下げざるを得なくなる。

### 文化政策としての静岡県舞台芸術センター

鈴木：私はそれはまずいと思って静岡に行っただけです。これは決定的に違います。これは文化政策でやった。

どうということかという、県知事が議会にかけてるんですね。「『静岡に劇場を作って舞台芸術のメッカにする』というのを知事の政策としてやりたいから、これだけの予算を議決してください」とやった。それを芸術総監督に一切任せて、「予算を配分する決定権を与える」「誰を雇うかという権限を与える」「芸術総監督が使用すると思ったら劇場は優先使用にする」「ある種の施設は独占使用にして貸し出さない」ということを決めたわけです。

ただしそうすると、毎年議会を通さないといけないから政治問題化する。「なんで鈴木志忠にこんな大金を毎年毎年議決するんだ」「なぜ木村光一でないのか、なぜ蜷川幸雄でないのか」とかいう議論になる。これは、私はいいことだと思う。

選挙民が選んだ県知事が「俺が決めたんだからこの政



策なんだ」ということでお金が出てる。これは文化政策です。それは補助金でもないし助成金でもない、文化政策としてのお金。だから赤字になるとかならないとかが問題ではないんだよ。文化政策のお金は「この目的を達成するために、これだけのお金を用意しました」ということ。「空港を整備するために、これだけのお金を用意したから整備してください」ということと同じ。これは赤字もなにも、足りなくなったら「足りない」ということでしかない。

静岡でシアター・オリンピックスをやったときに、県から12億の予算がついて、結果的に節約と営業努力で2億4000万残した。それで県知事に「2億4000万残ったからお返しします」と言ったら、知事が「いや、返さなくていい」と、「これはあなた達が頑張ったお金なんだから、以後のあなた達のフェスティバルでも使っていい。補助したわけじゃないんだから、あなた達の権限なんだ」といったのは立派だったね。これが政策ということの違いなんだよね。

今、日本はどこでも、国立劇場でもそうになってない。でも、海外の一流国の政策ではそうではないんです。「これは国家の威信をかけたものなんだから、そこに劇場をつくったんだから、これだけのお金は必要だから出す」と。もちろん「それでも足りなくなったら自助努力はしてくれ」と、こういうことはあると思いますね。それは我々でもありました。

今演劇界は、文化政策として行われてるものはあんまりない。要するに全部、行政サービスとしてお金が出てる。この考え方をあなた達の世代で転換しないとダメだね。

つまり、私から見れば、業界の代表といっても、インチキな書類をインチキな審査員が審査してるわけです、日本の助成制度は。この前、芸術文化振興基金のプログラムディレクターとかがウチの制作を呼びつけて、「鈴木さんの演出料が高い」とか言うんだって。「文学座はもっと安い」と。私の気持ちとしても金がないならもらわなくなっていくけど、数字上はちゃんと外国と同じように出しておかないと、外国人が見て「ぶっかけてる」って思われる。そこはフェ

アにしないといけない。そしたら「審査員の何人かが高いといった」と。実績が違うんだから当たり前だと僕は思いますよ。「鈴木さんのこの目的のものは出せませんよ」といえばいいだけの話なんだけど、「安くしろ」というのは変だよ。そしたら「文学座の演出家に合わせて演出料を申請しろということですか?」となる。どんどんそれに合わせた申請書になっちゃうんだよ。それが演劇界を貧しくした。他の劇団のことを俺は知らないけど、俳優の出演料も安いらしいんだよね。

以前、文化庁に「団体補助というのをやったらどうか」と提案したことがある。要するに、事業補助じゃなくて団体に対する助成、「創造主体補助」という概念を出した。創造主体を維持する。その時、僕は少し関係したから、芸術文化振興基金の助成金などの配分のことには口を出さなくて見ていたら、交響楽団とかが1億円以上、だけど演劇は1億円のところなんかないんだよね。でももっと大変なんだよ演劇人は。みんな毎日稽古して大変。それでも非常に安いんだよね。

以前、自治省の幹部と兵庫に視察に行ったとき「鈴木さん、こんなに演劇って安くできるんですか?」ってその人は言うわけ。ピッコロシアターで杉村春子が1ヶ月とか稽古して出て、80万円。驚いたんだよね、確かに。杉村春子といえば、みんなものすごい有名な人だと思ってる、日本を代表する女優だと思ってる。映画俳優としても、みんな尊敬してるわけですよ。文化功労者とかに推薦されるような俳優で、要するに演劇界のトップが80万円って、「これはまずいよなあ」と思った。

なぜそういうことになるかという、当時の館長は大変苦労して、ものすごく一生懸命やったんだけど、兵庫県はちっともお金を出さない。どちらかといえば、西宮の劇場のほうには、どーんとお金が出る。館長は文学座をよく観てる人だったから、杉村さんは同情して「安くていいです」と、こうやっちゃうんだよね。行政の枠内でこういうことをやっちゃった。

だからあなた達は、本当に結束して勉強して、一劇団ごとに公演助成で小さくやるんじゃなくてね、連名として「こういうことをやるから総額でこれだけを要求する」というふうにポーンとやって、その配分についてはきちんと処理をして、「出口はちゃんとするから入口でケチケチするな」というふうにやったほうがいいと私は思うんだ。日本の行政は入口でちゃんとしろっていうでしょ? それで演目変えたりちょっと配役変えたりただけで芸術文化振興基金のようにナンセンスなことを言って採択しない。それで申請の取下げ書を出せと言うらしい。実にヘンでしょ。取下げ書なんて出す理由が分からない。ダメならダメでいい訳でしょう。だから「出口はちゃんとします」ということで、「これだ

けの社会的な使命を我々は背負っているんです。だから一つの劇団の赤字の補助金ではなく、このくらいの予算というものをきちんと用意してください」と、それを堂々とフェアにしないと、個別の劇団がちよこちょこやると演劇界出身の似非官僚が出てきちゃう。以前、千田是也と浅利慶太が対談で言ってるんです。フランスでもどこもそうなんだけど、「芸術界出身者が官僚の世界に入ると官僚以上に官僚になる」。むしろ行政の人のほうが「鈴木さん、公共ホールがこんなことじゃまずいよ」と心配して、なんとか地域の公共ホールを応援するようにしてくれる。財団法人地域創造もそうして出来ていった。

#### 社会事業として演劇を

**鈴木**:だから、あなた達は社会事業やってるんだと、演劇というのは一つのステップであって、社会の再建を担ってるんだと言った方がいいと思うんです。津波が起こって、みんな「福島のために」といってお金を出してるけれども、「本当は地震や津波は日常茶飯事のように至るところで起こってるんだ」と思うべきなんです。貧しい人はいっぱい居るし、年間3万人も自殺者がいる。ということは、「3万人が地震津波に遭って死んでる」と考えて、そういうつもりでお金を用意すればいいんだよね。「福島で津波や地震が起こったから補助してくれるんじゃないかって、日常からきちっとしてください」と。そういう、我々の使命とか、我々の社会事業としての役割というのがあるんだ、と言うのがすごく大事じゃないかな。

助成制度や公共ホールができて、ちょっとしたお金を引き張ってこれるようになって、そのノウハウみたいなのがあるのが制作者だ、みたいなことになっちゃったところがあって、デカイことを言う人が居なくなっちゃった。少なくとも志として、昔はそうじゃないんだよ。今や落ちぶれてるけど、私の学生時代、劇団民藝は1公演に5万人動員してた。観るとそんなに面白い演劇じゃないんだよ。でもなんで皆それを応援したかといえば、単に演劇ではなくて、ともかく「日本の社会を変革する。こんな封建的な日本じゃダメだ」という勢いだったんだよね。寺山修司だって唐十郎だってそうだったんだよ。だから逆に今、私がみて心配だと思うのは、「行政サービスに慣れすぎちゃったんじゃないか」ということなんです。

今や政治家も身近になってきたんだから、政治家を動かして文化政策として推進する、という態度、そのための圧力団体くらいにならないといけない。我々は今少数派だけれども、結束して演劇という形式を通じて世の中をなんとかしようと思ったら、そういう思いの人たちは世の中にいっぱいいるんだから「これにきちっと政策として投資してください」と言っていく。芸術文化振興基金みたいなことじゃなく

て、そういうお金がこれからは必要なんじゃないかなと思いますね。

この前の民主党政権で、「日本版アーツカウンシル」ということになって、イギリスのそのの真似をしてプログラムディレクターやプログラムオフィサーを置いた。でも組織をみると全然やってることが違うんだよ。イギリスは政治主導でやったんですよ。スコットランド、イングランド、ウェールズ、それぞれの地域にカウンシルを置いて、「地域の特性にあった補助をしなさい」ということでやってるわけだよ。関係者は「私たちはイギリスの情報を持ってます」とか言うらしいんだけど、僕から言わせれば、もっと勉強してもらいたい。行政の仕組みはどうなっていて、今の地方はどうなっていて、政治と行政の関係はどうなっていて、ということが無いのに、文化庁が下ろしてきた財源を使って、実際には小さな業界の政治をやっちゃってるわけだよ。これはどこの業界も今や直してるよ。建設でも農水でもこんなふうにはやってない。情けないと思うわけです。新劇の劇団が経済的にこのくらいしか自分たちの活動を支える場所がないんだと、この貧しさはなぜ起こっちゃったんだと。

#### 文化再生が必要

**鈴木**:それとはまた別にね、これだけ若い政治家が出てきたりして、その政治家自身が今の感覚を活かそうという時代になってるわけだからね、今日は励ましに来たんです。あなた達が、「もっとこういうふうな文化政策をやってほしい」と言って、「助成金をくれ」じゃなく「文化再生をしてほしい」と、「教育というのは文化なんだ」と、そういうふうにやってもらいたいと思うんです。

文化というのは、動物性エネルギー、生身のエネルギーを使ったコミュニケーションが豊かだということですね。人間のなかにある野生的な衝動とかそういうものを洗練して、人間関係を調和あるものにしようというのが文化。スポーツも暴力に繋がるようなエネルギーをルールにしようということ。恋愛の流儀にしたって強姦にならないようにする文化なわけです。コンピュータは文明の力ではあるけど、ツールなんですね。ちゃんとルールを守って、調和ある社会を作っていこうというのが文化だから、今するべきは教育再生じゃなくて、本質的には文化再生なんです。

そうした時に、自民党も民主党もこの前の選挙で公約に「文化」という言葉が一つも出てない。維新の会がちらっと出したくらいで。それで、「教育教育」っていても英語とIT。それではダメだよ。話すことが無いのに英語を勉強してもしょうがない。

文化再生のために演劇はものすごく必要です。なぜ必要かという、話すことがあって相手に影響を与えたい、というのが演劇人の仕事だよ。スポーツは相手に勝てばい

いけど、我々は観ている人に影響を与える。そのために言語を必要としているんだし、何のために言語を使うかといえば、よりよい社会を作ってもらいたいために使うんだ、と。よりよい社会とはなにかといえば、人間関係の道徳がきちんとすること。そのために教育じゃなく、文化が必要なんです。強制的な規律が道徳ではないですね。お互いの精神のルールが道徳なんです。

そのコミュニケーションの豊かさを作ってる一番が、ギリシア時代以来、演劇なんです。二千数百年、演劇はずっと「道徳とはどうあるべきか」ということをずっとやってるんだよね。「親と寝ちゃいけない」とか、「父殺しはいけない」とか、これこそまさしく、ずっと演劇で道徳について考えてきたわけです。

今、日本は問題があるこういう状況で、我々制作者は優れた俳優や演出家と演劇を創る仕事をしてるんだから、「これには政治家も文化政策の中にきちっと入れてください」と、「補助金とか助成金ではなくて政策のための一定の予算をきちっとってください」と、そういう声を上げていかないといけないんじゃないかな。それをやらないとずっと貧乏根性になってしまう。これは私の最後の、経験からの忠告です。

**伊藤**:どうもありがとうございます。具体的かつ根本的な助言として、非常に感銘をうけつつ、また重く受け止めました。

**野村**:会場から質問ありますか。

**三坂恵美**(NPO 法人 FPAP／劇団ぎゃ。):鈴木さんが最初に行政や自治体との協力関係をつくられたのは利賀村でのことだと思いますが、先ほどの話にあったように東京から、創作・発表の場、国際的な場づくりを求めて利賀村に行かれてから、どのようにして自治体などの繋がりを作っていかれたのでしょうか？

#### 利賀／最初の5年間

**鈴木**:利賀村に行ったときは、まずは私が勝手に行ったんですね。で、合掌造りを月2万円で借りたの。それで当時の私の顧客に、「利賀村で実験したいから5年分のチケット代を前払いしてください」とお願いしたんです。当時チケット代が3,000円だったから5回分と、通信費とかお弁当代も入れてということで合計18,000円。そしたら600人の人が払ってくれた。その中にはセゾンの堤清二さんとか、岩波書店の社長とか、そういう有名人もいた。

そのお金で古ぼけて壊れかけていた合掌造りを劇場に変えたわけ。それで、第一回公演を1976年8月にやった。500人くらいの人が雨のなかを利賀まで来て、ほとんどは東京の人でその中に有名人がいる、赤旗以外の全国紙がぜんぶ取材に来た、ということで村の人たちはびっくりした。それまで200人以上の人が来たことがない村で。

それで「どうせやるなら、とことんまでやらないと日本人は衝撃を受けないだろう」ということでやった。そしたらどんどん客が増えて「小樽から来ました」「五島列島から来ました」「新聞読んで夢を持ちました」と、これには感動したね。「観客というのはありがたいものだ」「一人でも来るならやめちゃいけないな」と思って、どんどん観客は増えたんだけど、毎年500万円ずつ赤字がでるんだよ。もう入場料はもらっちゃってあるわけだから自動的に借金が増えるわけ。それは大変だったよね。

黒澤明の『七人の侍』でも、七人の侍が助っ人で村を守りに行くけど、農民は疑い深くて、ちっとも信用しないのに戦いだけやらせるわけだよ。それと同じことで、「どうもこれは評判になってる」ということはわかってるけど、ちっとも信用してなくて、じーっとみてるわけ。「都会の人がいついなくなるか」と。だいたい東京でさえ俺の芝居を難しいという人がいるのだから、村人には何が何だか分からない。

ただ村長が、軍隊の出で右足に弾が残ってるというような人なんだけど、「村長として何をやってるかを見なきゃいけない」と稽古を観に来て、それでウチの訓練をみて「軍隊より厳しい」と感動した(笑)。だから芝居に感動してるわけじゃないんだよ。「これはいい」と思って、次に朝早くから劇団員におにぎり2つ持たせて越中八尾駅まで36km 歩かせたわけ。村の人には「だいたい演劇なんかやってる都会の趣味人が歩けるわけがない」と思われてるから、「八甲田山死の彷徨みたいにやって驚かそう」と言ったら、村の社会教育主事の人はずっと車で後ろをついてくるわけ。そしたらまた感動しちゃって「あの人たちの意志は固いですよ」となる(笑)。

それで次に、朝日新聞に「演劇革新運動の旗手、鈴木忠志」なんかかって書いて出る。そしたら「革新」っていうのを消すわけだな(笑)。田舎は自民党だからね。革新なんてダメだと。それから、岩波書店の社長に話して村の小学校に岩波文庫を全部寄付した。あと山の草刈りやったり稲刈り手伝ったり。…そういうことで出来上がったんだよ。

そうしたら「これはすごいことだ」と言って、当時の富山県知事が訪ねてきた。5年目だよ。富山県の文化関係者は反対した。あれはアングラだってね。県知事は「鈴木さんというのは私もわからない、しかし鈴木さんが付き合ってる人を見ると、只者ではないような気がする」と言ったらしいんだよねえ(笑)。それで「4年間よくやってくれました。鈴木さんを応援します」と、「自分のお金を使わないでください。行政のお金を使ってください」と言ったんだよ。それで今の利賀山房とか野外劇場ができた。それから、「私の権限で使えるお金もあります。ただし、3ヶ月前に言ってください。行政には手続きというものがあるから」ということで、課長たちを呼んで「鈴木さんと3ヶ月に一度飯を食いなさい、そして、この人はどういうことを考えてるかよく聞いて

俺に知らせろ」と言ってくれたんだよ。本当に有り難い不思議なことが起こったんだよ。

それから3ヶ月に一度飯を食っては、私が「こういうことをしたいんですけど」と言うと「それは農水省に行ってスキー場のロッジとして建てたほうがいいか」と言って劇団の宿舍ができたりね、「公営住宅方式で宿舍をつくったほうがいいか」って行って建設省に行ってくれたりね。そういうふうにしてやってくれるうちに、村長も「一緒に中央省庁に陳情に行ってください」っていうから一緒に東京へ来たり、朝6時半に長靴履いて利賀のそばをもって県庁に行ったりね。面白かったよ。辛かったけどね(笑)。

#### 行政と芸術は「二心同体」

**鈴木**：そのおかげで劇場や宿舍ができた。でもそのお金は私に入るんじゃないんだよ。僕のところはチケット代だけだからね。それは全部、村の業者の仕事になった。「鈴木さんが来たおかげで建設業界は儲かった」わけ。それは大事なことなんだよ。一方で環境は整備してくれた。それで国際事業をやれば大使も来るわけね。そうすると、「くみ取り式じゃまずい」って行って水洗便所を作ったりね。

行政と芸術が「一心同体」じゃなくて「二心同体」なんだよ。まったく目的は違う。向こうは鈴木さんを利用して仕事を作りたい。私はそれでいい環境をつくってもらいたい。村長に協力して、それで地元にも補助金が入って、私たちの環境も整備してもらって、共存共栄っていうその関係がうまくいったんだよ。生活は大変だったけど、好きなときに稽古ができて、差し入れをもらったりして、楽しかったよ、その貧乏は。

私が「演劇をやったんじゃない。社会事業をやったんだ」という側面を強調してるのは、やっぱりね、村に何らかの経済効果とか役に立たなきゃそれは応援はしてくれないよ。だから、ある時から「私が居るとこういうことでお役に立えます。利用してください」と言ったんだよ。そうすると県知事も「鈴木さんも利用してどこそこに行け」とか「鈴木先生に頼んでこういう人を連れてきてもらって、講演してもらって県民意識を高めよう」とか言う。それはちゃんとやる。その代わりに、「芝居の中身には口を出さないでくださいね」ということは言った。つまり「私の芝居を理解しろ」といったことはないです。「わからないですよ」と言った。

しんどいよけっこう(笑)。でもそれはやらないといけないんだよ。自分の好きなことをやるためには、適当にファンを集めて、まあ盛り上がってるというだけじゃダメなんだよ。しかし東京に居るとこれはわからないよね。「お役に立ちます」って言っても、「役に立たなくてもいい」って言われかねない。政治家にそれをきちんと言うっていうのはなかなか大変。そうするとどうしても官僚から行かざるをえないんだ

よね。でもこれは不自然なんだよ。官僚というのは、お金をちゃんと管理して、法律を厳正に執行するのが仕事だから。法律と目的を立てるのは政治家じゃなきゃいけない。

私がやったのもそうなんだよ。政治主導で、小さい村とはいえ村長の方針に従って「どうしたらこの人が感動してくれるのか。どうしたら村長の悩みに応えられるのか」それは一生懸命勉強した。だから行政のことも詳しくなった。大変だよ、親くらい歳が違うから。

そこのところ、文科省にも言ったことあるんだけど、どこの省庁でも一応地方の役所へ出向するんですよ。勉強してこいと。それから戻ってくる。同じように、各公共ホールに芸術家を東京から派遣しなさい、と。それでそこの市長とか知事と助け合いながらそのホールを活性化したら、「こいつは凄いやつだ」ということがわかるから、国立劇場の芸術総監督に抜擢する。「何でそういうシステムを創らないんだ?」といったことがあるんだよ。

なぜかというと、東京だけの情報で東京の中だけでやってたって、日本の国がどうなってるかとか何にもわからない。小さい自治体に行くと、一体どういうふうに国から補助金に来て、どうやって道路を直して、地方の人がどういうふうに生活してるかというのがよくわかる。別役実が言う「中景」、リアルな社会が全体的にわかる。こういうことを知らないで、演劇の集団が一定の場所を占拠してやってるのは不自然だと思ったよね。

そういう意味では利賀村は勉強になった。そういう勉強は東京でだってできないわけではないんだけど、日本の演劇人は、政治にもう少し興味を持たないとダメだと思う。でないと話にならないんだよ。

例えば、新潟市という小さな自治体で、金森穰は市の劇場に舞踊団をつくって決して多くはない予算でやってる。金森は市長と会ってやりたいことを言うてる。30代の舞踊家が対等に話せるんだよ。エラいですよ。それを見ると、確実に成長してる。堂々してるよね。そういうことを東京で、一人でやるのは大変だから、グループで政策提言しようとか、要求をだしていこうとかね、そういう時代にしてくれないかね。本当にそう思う。

**相馬**：鈴木さんのこれまでの業績として、アジアの国々との関係性というのがあると思います。私たちが、日本でやっていくときに、アジアの中の日本、あるいは、アジアのなかの演劇人という自己定義をしていく必要があると感じています。鈴木さんから見て、これから、どういうアジアのビジョンを持っていったらいいのか、ということをお伺いできますでしょうか？

#### 芸術上でアジアが有利な面

**鈴木**：これは2つの側面があります。芸術上のことと社会

上のことですね。

芸術上のことという意味でいいますとね、我々は人間についていろいろ考える職業だと思います。人間のコミュニケーションということを経要な要素としてるので、その観点からみると、戯曲をみればわかると思いますが、ヨーロッパのほうが進んでるんですね、言語において。言語というものによって、人に影響を与えたり、理解したり、仲良くしたり、戦ったりするということがどういうことであるか。それから、一つの集団とか一つの民族とか一つの国家がまとまっていくためには、言語はどのように使われていかないといけないか。

つまり例えば一人の殺人者が居る。その場合、どういう議論が必要で、どういうふうな言語を使用して、どういうふうに共通の言葉として理解していかないといけないか、ということヨーロッパの演劇はずっとやってきたんですよ。ですから、ヨーロッパの演劇の特徴は、殺人者が主役です。マクベスでもリチャード三世でもオイディプスでもメディアでもみんなそう。全部「偉大な殺人者」に近い。この殺人ということや、犯罪というものをどうみるかということが、一つの民族・国家をまとめていくときに一番重要な政治的課題なんですよ。その課題に芸術のうちの演劇が最も応えたというところが凄いですよ。で、それが演劇のヨーロッパにおける社会的地位の高さなんです。

日本だってそれがないわけではない。『忠臣蔵』を見れば、四十七士の討ち入りという社会的事件があって、これをどうみるか、ということ。歌舞伎も延々やってきたんです。自己表現でやってるのではない。ただ、社会的な事件、一人の人間の行為をどう位置付け、どう言語を与えるのか、ということについては、完全にヨーロッパに負けているんです。今でも政治家が負けるのはそのせいですよ。人間の行為とか人間の犯罪、テロリズムというようなことをどう見るか、というときに、日本の政治家と欧米の政治家を議論させたとしたら、日本の政治家はダメだと思いますね。出てくるポキャララーも分析の仕方もあると思います。これはやっぱりヨーロッパから学ばないといけない。

しかしもう一つ、別の観点から考えると、トルコに400年占領されてるうちに、ギリシア悲劇はどう上演されていたかわからなくなっちゃった、と。あと、ヨーロッパは移動性が強いから、空間を決めて定住するということがない。絶えず言語は重要だけれども、一つの共同体のなかの身体的な共同性というのがなかなかない。だから、逆にいえば、ヨーロッパは争いが絶えなかった。

一方日本なんか300年間も戦争もなく平和でいられた国民なんですよ。そういうときに蓄積された人間関係の知恵というものが、歌舞伎や能やお茶でも、日本の伝統、集団のつくり方のなかにあるんですよ。これはアジアの

凄いところなんです。つまり、共同性、集団性ということのなかで、「こういうふう人間関係はつくってかなきゃいけないし、こういうふうな空間感覚を育ててかなきゃいけない」という感覚。言語じゃなくてもね、肌触りが合うとか、息が合うとかね。なんだかわからないけど、とにかくそういうふう人間関係が言語を使わなくても成り立っちゃうというふうな、人間についての身体的な感覚というのが、アジア人は豊かだったと思うんですね。

それで例えば、ナチスが「ゲルマン民族は純粋である」とこういう言葉を使った時にヨーロッパの場合凄く気をつけないといけないのは、「純粋である」といったら「純粋でない」人がいることを前提にしてるわけですよ。怖いですよ、これは。「ユダヤ人は不純である」とこうなるんですね。要するに、言語というのは必ず選択的に使われている。日本の政治家はそういうことをあいまいにパッパとしゃべるものだからとんでもないことが起こるんだけど。

「私は純粋です」と主張したら「あなたは不純だ」と言ってるに近いことなんです。そういう言語の恐ろしさがあって、その上にヨーロッパの演劇は成り立ってきてるから、非常に激しいものなんで、これは日本にはないんで、大いに学んだほうがいい。

それで、なんで私の訓練とかが西洋で受け入れられるかというと「それだけじゃだめですよ」と。「もっと全体的なコミュニケーションというのがあって、言語を使わなくてもわかるということが本当はあるんですよ」というのを、私は強調してるんです。

日本人は「沈黙は金」という。そこまで行かなくてもいい、しゃべったほうがいいと思うけれども、サン＝テグジュペリがいうように、お互いが同じ方向を並んで見つめることが愛しあうことなんだし、そんなにしゃべらなくても「目標を設定して共に行動に移るといことの大さをアジア人は知ってますよ」と私はよく言うわけ。

違いを強調するんじゃなくて、同質性のほうを大事にす

るということをしている。一方ヨーロッパ人は違いを強調しますね。これは両方必要なんです。違いもあるけれども、同じであることも大事なんです。

そういう感覚でつくられた知恵、芸能というのが私はアジアに特徴的な「調和」だと思う。

### 過去を踏まえること

**鈴木**：あとはやっぱりね、私がアジアにシフトを決めてきたというのは、中国行くとわかるんだけど、漢字文化圏なんです。漢字でわかるんです。あと、我々日本人が中国の文化、文明からすごく影響をうけてるということは肌で感じます。加えて、日本人は早く欧米化が進んだから、日本人が作った言葉が逆に中国に行ったりしている。たとえば「革命」という言葉がありますが、「revolution」に対する「革命」というのは日本人がつくった漢語で、それが中国に入ったりしています。

近代化したとき、日本人も全部ヨーロッパ語を漢字に置き換えていった。その努力は大変なものだったんですね。それは中国語じゃないんだけど、中国の字でヨーロッパの言葉を日本化したという努力があって、これは今、中国がヨーロッパの影響を受けて悩んでるのと似たプロセスを日本人は経験していて親近感もちます。

韓国の人と話していると、彼らが今困ってるのは、ハングルになってから、古典を読めなくなっちゃった。今や30代以下は漢字が読めない。そうすると昔の韓国の古典文書が読めないんです。だけど、よく根をたどっていくと、同じ文明圏だったというのはあるので、ある意味でいうと、そういう引き裂かれ方、ヨーロッパとの接触によって引き裂かれてる状態、あるいは日本という先進国に引き裂かれた韓国の文化とか、そういう引き裂かれた民族の文化的な努力というのには、私はすごく親しみを感じます。フランス人とかアングロサクソンよりも親しみを感じます。

それともう一つは、やっぱり日本人は韓国と中国を侵略したんですね。それで、一番酷いことしたというのは、朝鮮人の名前を全部日本名に変えさせた。一つの民族が、たとえばアメリカ人だって日本を占領して、おまえはベティだとかハリスだとか、英語の名前にしろ、なんていうのは大変なことなんです。一人の人間の存在を考えると。

この間も北朝鮮に親族が残ってる大学教授と話したときに、「改名に抵抗して自分は満州に逃げた」と言うんですね。それで戦後に韓国に来て、家族は北朝鮮に居るままで連絡がとれない、という人がいっぱいいるわけです。

そういうことを日本はやったんですよ。これは一番の大問題だと私は思いますね。

軍事力と経済力でもってそういう他人を、完全に名前まで変えさせて神社にお参りさせる。愚かなことだけど、そういうことまで強制した日本人の過去というのがどこから来たのかということ、日本に居ると忘れちゃうんだよね。忘れちゃうんです。

日本は経済大国になったし、韓国の人もそういうコンプレックスもありますけど、当然、過去の恨みもある。それを感じるのはいいですよ。ただ仲良く、というのは僕はダメだと思いますね。「あなたも恨みはある、私も祖先のことではあるけど反省はする。だから私はこれだけのことをするから、あなたもその恨みについては乗り越えてくれよ」と、こういう対話ができないとしょうがない。とにかく、そういう歴史的な過去というものについて、私なりにできることはやっとなきゃいけないなあ、ということがあります。

### アジアにおける日本の役割

**鈴木**：中国も韓国も「日本の演劇人から演劇を勉強しました」というんですね。実際、北京の中央戯劇学院の最初の院長は日本で現代演劇を勉強して帰った人です。

それで今は、学生たちは日本に来て学びたいわけではなくて、みんなアメリカに行くわけです。中国に残って「中国の伝統というのはこういうもので、世界的なレベルというのはこういうものです」というふう堂々と誇れる人がいないわけです。中国でも韓国でも。日本のちょっと前の時代と同じ状態が起こってるんですね。

そこから優れた芸術家が出てきてくれればいいんだけど、物真似的なものになっちゃうか、欧米に反対してすぐ民族芸能的なものに戻っちゃうか、どちらか。だからなんとか、伝統的な我々の有利な部分とインターナショナルに通用するような部分を、アジア人としてプライドを持てるように未来に向かって再創造するためのネットワークをつくらなきゃいけないという気持ちがあって。それで「利賀村のエリアにアジアの国が共同して国際大学をつくる」という話になってきているんです。ちゃんとした国際大学ができて、欧米からアジアについても勉強してみたいという人には利賀に教養学科がある、というふうになれば理想ですね。

現状は、優秀だということ全部欧米に出しちゃってるんです。これに歯止めをかけないとダメですね。そこについては、日本人は欧米文化を苦勞して肉体化してきた、格闘してきた歴史が一番もっているから、日本ができた一番いいんです。これは本当は「日本は中国や韓国にこれだけの貢献ができます。だから我々はアジアということで共にやりましょう」というふう、文科省や文化庁ではなくて外務省がきちっとやるくらいにやらなきゃいけない。その辺まで

私の友人達は理解してるんだけど、竹島とか尖閣諸島とか慰安婦とかの問題の、政治のツケを背負わされるときがちょっと辛いね。

数年前クレムリンで一時間半くらい、プーチン大統領と話した時に、プーチン大統領はロシアを立て直すときに、2つ興味があるとっていて、それは、芸術家への助成制度と教育制度だと。それで面白いのは、「やっぱりアメリカというのはお金があるから、助成制度がきちっとしてると思う」「日本はまとまりがある国だから、教育制度がちゃんとしてると思う」と言うんだよね。だから、「日本の演劇教育どうなってる?」と聞かれたんだよ。いやこれは困ったね(笑)。勝手な思い込みなんだけど、日本はそういう国だって思われているところがあるんだよ。

あと、ロイヤル・シェイクスピアの芸術監督だったテリー・ハンズは「イギリスがコンプレックスをもつ国がひとつだけある」「演劇人として唯一恐ろしい国は日本だ」と言うんだね。「あの歌舞伎とか能という何百年も昔のもの、テキストじゃなくてあの身体を、今もまだやってるのは不思議じゃない」と言う。日本だけはまだ昔のことをやっていると。

だからといって僕は単純にそれを誇るっていうわけにはいかないし、だいたい今の歌舞伎はイベント化しちゃって弛んでいる。今あなた達がプライドをもって「日本はこれだけの歴史性を踏まえて努力してきた。その努力は中国や韓国も参考になるでしょ」といえるかどうか。この態度を持てる演劇人が出てこないはずいかな。

これは自慢話っぽく聞こえちゃうけど、中国人が私を紹介するときに「鈴木さんは日本人の財産だけではなくて、アジアの財産だから」というんだよね。僕はそれがいやなんだよね、僕は人類の財産だと思ってるからね(笑)。でもその気持ちはわかるんだよ。つまり韓国や中国に、もちろん日本もそうだけど、欧米に対して物を言える演劇人がいないんだよ。全部学んじってるから、「教えてやるよ」なんて言えないんだよ。

だから今ね、私も、アジアの代弁者みたいなことは、最後の仕事としてやるかな、という心境なんです。あと、あなた達のお役に立てれば何でもやるよ(笑)。

**野村**：最後に温かいお言葉をどうもありがとうございます(笑)。鈴木さん、今日はノンストップで、非常に中身の濃いお話をありがとうございました。

