

巻頭特別インタビュー

「意味」からの遊行 接点としての声を巡って

海外に出る日本語の音

「スーパー・A I U E O・ショー」開演直前インタビュー

谷川俊太郎 + 波瀬満子



この8月18日から23日までの6日間、東京港区の「こどもの城・青山円形劇場」で、『スーパー・A I U E O・ショー』という名のユニークな日本語パフォーマンスが実演された。「日本語を母語としない人をふくめて・・・ボーダーレスにすべての観客を対象に制作された」というこのショーは、「あいうえお5

0音」だけで展開されるという前衛性を備える一方で、声のカレイドスコープ・超絶技法という一読、見世物小屋的な惹句も併せ持つ不思議なショーである。企画・出演/波瀬満子、原案・構成/波瀬満子・谷川俊太郎。日本語五十音表への興味・関心を共有し、「ことばあそびの会」を通じて、長い間協力を続けてきた二人が考える新たな「日本語ショー」とはどんなものなのか。公演を前に、リハーサルたけなわの「ウリボはセカンパニー」事務所で話を聞いた。

それは“翻訳”に対する違和感から始まった

「スーパー・A I U E O・ショー」の中身と特徴を教えてください。

谷川 簡単に言うと、基本的に日本語の50音、及びそれに付属する106音、「ぎゃ」「ぎゅ」「ぎょ」とかそういうのを含めて、それしかしゃべらないというのが、まず一つの特徴でしょうね。

波瀬 2年前にアメリカで初演した“You & I & A I U E O SHOW”の改訂版という形なんです。そのときは私一人の台本で行ったんですけども、今度は谷川さんが入って下さることになって、全部アイウエオ、つまり意味は排除してすべて原音の組み合わせでいったらという、非常に過激な原案をいただいたわけです。

アメリカのときにはロボットの中にネイティブの声を入れて、それが司会をしていくという形をとりましたが、今度はそれが無い。つまり、翻訳もない、説明もないということです。

谷川 波瀬さんは日本人の聴衆相手にずっとやってきたんですね。その中で僕の詩を使ったりいろいろして、何かすごくおもしろい分野をつくってきた。それをある日彼女は、国際的にしたいと言い出したわけですよ。アメリカへ持っていきたいと。

それで僕はすごく反対したわけね、そんなことできるはずはないと言って。でも、彼女は一種それを強行し、アメリカで公演してきちゃったわけです。僕は立ち会わなかったから、どうなったかよくわからないんだけど、それをもし今後とも続けるのであれば、やはり英語圏に行くだけじゃないだろうと。アラビア語圏に行くこともあれば、きっとラテン・アメリカのほうに行くこともあるだろう。そのとき一々翻訳者がいてステージが成り立つかどうか、僕は非常に怪しいと思ったのね。そのぐらいだったら説明を一切抜きにして、日本語の基本的な音であるアイウエオを使うだけで何か通じるものをつくらないとまずいんじゃないかというふうに思ったんです。

観客の方は基本的には聞いている、あるいは見ているだけですか。

谷川 いくつかのセグメントに分けてあって、観客に対して参加を要請するセグメントもあります。でも、その場合でも、アとかイとかウとかというふうな「音」を使って観客に語りかける。観客もそういう「音」で答えてくれるという構造になっています。成功するかどうか全然わからないんだけどね。

言葉の「音」というのは身体ごと覚えているものですから、外国語の、ふだん自分の身体の中に入っていない「音」を出し入れするということは、異物を入れるというか、基本的に抵抗感があると思うんです。それを外国に持って行って、アイウエオという音だけで、ガイダンスせずに何か反応を求めるといって、観客のほうにかなりの抵抗感があるだろうと思うのですが……。逆に言うと、そこで抵抗を1回のみ込むことによって、何か面白いものが出てくるという期待も感じますけれども。

谷川 母音の数は言語によって違うわけだし、日本語には日本語独特の母音があって、むしろ数が少ないわけですね。そういう言語相互の持つ差異というのはすごくあるはずなんですけど、でも、人間が解剖学的に似たような構造を持っていて、似たような発声器官を持っている以上は、そこに何か普遍的なものもあるだろうと。言語の発生に関しては全く定説がないんだろうと思うんですけど、やっぱり最初は鳥とか獣の鳴き声、そんな所から、人間の言語というものも発生したんだろうと思います。

だから、大げさに言うと、天地の始まりみたいなところから始まるんですよ。要するに、鳥や獣の鳴き声の中から人間の最初の発声というものが始まるというような作り方をしているわけね。つまり、これは日本語のアイウエオだけれども、普遍的な言語の発生みたいなものに基礎をおいているんだよということを、まず聞いてもらおうと思っているんです。

波瀬 だから、アイウエオを紹介するとか、アイウエオを覚えてもらうとかいうコンセプトではないんですよ。私はアメリカに行ってやったときに、ロボットの最小の説明だけにとどめて、テロップは捨てたわけです。つまり文字は出さなかったんです。

なぜそうしたかと言うと、私はもともと翻訳劇からスタートして、翻訳劇というの

は口と腹が繋がらないのじゃないかと思っていました。つまり、舞台の上で演じている外国文化に根ざした「役」と、それを表現している自分自身の日本語的な「身体」の間にある文化的な違和感に、ある苛立ちを感じていたんですね。だから、翻訳劇ではない日本語そのものを自分の身体と自分の声でショーにしたいという気持ちがあったんです。

それで12年前にそのコンセプトらしきものを谷川さんと二人でつくってたわけです。七五調とか日本の詩とか、もちろん谷川さんの詩も入っていましたが、日本語の音、韻律、文体ですね、そういうもので構成した原案をつくっていた。

その後、いろんなことがあって、私はこの課題に取りつかなかったわけですが、一昨年やっと持っていったわけです。その中には七五調も入っていたし、日本の歌舞伎の十八番の『外郎売』も入っていたし、それから、ほとんど日本語に化してしまっているかたかな語、外来語ですね、そういうものだけを組み立ててオリジナルでつくったものも入っていた。50音が三分の一、外来語で組み立てたものが三分の一、日本語本来の七五調とか歌舞伎の言葉みたいなものが三分の一で持っていったんです。

やってきて、成功、不成功ということは抜きにして、私が非常に愕然としたのは、あんなに翻訳ということを嫌って、テロップも持っていない、イヤホンガイドもしていないのに、結局私は翻訳ということを知っているじゃないかということです。つまりショーを成功させるためには、最小限にせよ、ロボットの進行の声とそれを補う私の英語の説明が必要だったわけです。翻訳というのはどうも自分の存在と深い所で繋がらないのじゃないかと言って何十年もやってきて、結局、国外に出ていったときに、今までやってきたことは、翻訳・通訳というものを介さないで、成り立たないということがわかったんですね。

そして、変だ変だと思って、翻訳も通訳も何も要らないショーはつくれないものかと思ったら、これは、もう原言葉ショーというものをやるしかない。つまり日本語から意味を排除しない限り、翻訳というものから逃れることはできないぞ、という所まで来たんですね。今回の「スーパ・AIUEO・ショー」はそんな経緯の延長上にあるんです。

“意味”を通過せずにどう伝えるのか

意味がないと言うことですが、舞台の上で発せられるのは、単なる音だけということなのですか。

谷川 単なる音だけです。音だけだけれども、その音は日本語という言語の持っている基本的な音のアルファベットに準拠しているということですね。だから、日本語の音にないものもアドリブの途中で入ってくることは当然あり得るけれども、一応五十音表というものが基本にあるということです。

僕の立場ではね、いまの世の中の、これは日本語に限らないけれども、意味過剰の風潮というのがありますよね。何を言っても、つまりそれはどういう意味か、なぜかと聞く。確かに言語というのは意味がなければ成り立たないんだけれども、同時に音声言語の中には特に、その抑揚とか調子とか秘められた感情とか心理とかで、意味がなくても非常に強く何か伝わるという部分があるわけですね。そういう、印刷されて文字化された言語ではない、人間の身体ぐるみの音声言語による表現をちょっと追及してみたいというのが僕の中にはあるんです。

波瀬 谷川さんがアイウエオだけでやれ、お話もするな、意味のある日本語を話しちゃいけないと言うわけですね。となると、自分の存在が原始であると言うか、つまり言葉を持つ以前の状況に戻るという形でイメージをつくっていかないとできないわけです。それは大変な作業、頭が10日間ぐらい真っ白になって何も考えられない状態です(笑)。

本当に日本語をしゃべらないとして、自分は何ができるかということまでいってみるしかない。それってかなり実験的ですね。でも、私はお金を取っていますから、実験そのものが、おもしろいじゃないか、おもしろいじゃないかっていうふうにしなくちゃならないんで、そこところが大変工夫が要るところです。だから、いわゆる音ですね、非常にプリミティブな形の音楽みたいなものを使ったり、それから照明とか どうせ人口の空間の中でやりますから、そういうものを総合的に使っていくという工夫をするしかないのね。

谷川 ほら、有名な話があるじゃない。外国の名優が、観客に背を向けてレストランのメニューを朗読する。そうすると観客がみんな泣いたという・・・それはすごく示唆的な話でね。つまり、音声言語というのはそういうある力を持っている。意味がなくても抑揚だけで人を泣かせることができるというのがあると思うんですね。だから、今回もそれにちょっと似ているところがあるんじゃないかなと思う。つまり、全く意味内容はないんだけれども、それに観客ないし聴衆が必ず何か感情的には反応するであろうと。

それは感嘆詞というふうなものの効用を考えてみるとね、すごくよくわかると思うんです。感嘆詞でも、印刷されれば本当にアという一字だけれども、これをもし声に出すと、すごくいろんな声の出し方があるでしょう。驚愕、歓喜、悲哀、何でも表現



できるところがあるわけですね。だから、そのアー一つを取ってみてもそれだけ多彩な表現が可能なのであれば、アイウエオ50音及び106音を使えば、もっと多彩な表現ができるんじゃないかというふうに思うんですね。

波瀬 何せやってみないとわからないというところが乱暴です。

谷川 それはそうですけど(笑)。

波瀬 でも、本当はやってみなくちゃわからないことをやるしか

ないんですよね。演劇とかそういう人たちの舞台上の行動や存在パターンは大体決まっちゃっているでしょう。戯曲があって、ドラマがある。つまり自分の行くことが先験的に決まっている。それをもう一回なぞるようなことを俳優はやるわけですよね。私は、正直なのか、不器用なのか、それができなくてここまで来た。そして挙句の果てに音が残ったということですね。だから今度の場合、人間の最も原始的な情動と言うのかなあ、そういうところへ帰るということを忘れてたらいんですよね。不安でとても怖いんですけども。

その場その場で遡らなくちゃ伝わる力が出てこないということですね。確かに意味もなく説明もないとなれば、あとは声もろとも「存在」することで伝えるしかないのかもしれない。ところで「意味」をなかだちにしないで伝える、その伝え方についてですが、もう少し具体的にイメージさせてもらえますか。たとえば、アとかイという音によって、何かそんな感情的な重さを持った“語りかけ”を行うということでしょうか。

谷川 語りかけていいものもあるし、語りかけないで、自分はステージの上で一人で存在しなければいけないものもあるというふうに僕は考えていますよね、基本的に。

日高敏隆さんが前に本に書いていらしたことで、僕はそれはすごく示唆的だなと思ったんだけど、彼は鳥の話を書いてたんですね、生物学者だから。たとえば一群の鳥がいる。そこにリーダーが必ずいますよね。リーダーがある危険を察知してギャーッと鳴くと、一斉に鳥が飛び立つというシーンは我々は日常的に見ますよね。カラスでも、何でも。いままで学者たちは、あのときのリーダーのギャーッという叫びは、危険が近づいたというふうな「メッセージ」を伝えているんだと考えてきたけど、日高さんはそれは間違いだと言うんですね。そこには人間の言語の意味に当たるような内容はなくて、ギャーッと叫んだときのリーダーの鳥の「い方」、身体の動きとか、そこに込められた恐怖とかいろんなものを含めた、ある「存在の仕方」が鳥に伝染するんだという考え方なんです。人間言語を中心に考えると、どうしてもあれは一つの信号であって、何かメッセージを含んだ意味のある言葉だというふうに考えがちなんですけど、彼はそうじゃないんだって言うんですよね。この場合の聴衆の共感とか、それから共振とかいうのも、僕はそれに似てるような気がするんですよね。



われわれは“音”に対して鈍感なのかもしれない

ちょっとずれるかもしれないんですけど、日本人が言葉を考えるときに、音に対してかなり鈍いということはありませんか。どうしてこんなことを言うのかというと、2、3年前に韓国に行かなくちゃいけない事情があって、僕は韓国語は全然できないんですが、ある場で挨拶

しなくちゃいけないというので練習したんですよ。演説の本体は日本語ですればいい状況だったんですけど、冒頭だけ韓国語で言おうと思って。意味なんか関係なしに、アンニョンハシムニカから始めてね。そのときにちょうど、韓国から日本に来てしばらく滞在していた友人がいて、彼に僕の発音で通じるかどうかを聞いたわけですよ。ハングルを書き、かたかなでルビを振って発音の練習をして、通じるか通じないか、こっちの興味はそれだけなんです。で、その人が通じるよ、うまい、うまいって言いながら、でも、すごく音を直すんですよ。真似しろと言われて、僕はできないわけです。それでこっちは、通じるんだからそれでいいじゃないって気持ちはどうしてもあるわけですね。

別の場である人に聞いたら、韓国の人とか中国の人は大体そうで、自分たちの持っている言葉の音を、外国の人であれ、まずきちんとしゃべらせるということをとて一生懸命、しかも自然にやるんだぜというわけです。日本人はそれをやらない。むしろやらないのが自然で、逆に下手な日本語をしゃべる外国人に、「お上手ですね」と言うだろう、というようなことを言われて、ああ、そうかな、日本人って音に鈍いのかなというふうに思ったんですけど。

谷川 鈍いんじゃないかなあ。二つ問題があると思うんです。一つは韓国語の母音は日本の母音よりはるかに多いですよ。日本人はどうしてもアイウエオの母音しか母音を持っていないから、日本語にない母音を発音するのが非常に難しく、それは下手すると意味の取り違いにもつながりかねない。それに関してはきっと、母音だけじゃなくてね、ちゃんと直したほうがいいと思ったということはあると思うのね。

日本語の音声に対する一種の不感症とまでは言わないまでも、ある鈍感さというのは、日本語そのものの音の構造から来ているものが一つはあると思うんですね。それは、我々専門の詩の分野で音韻ということ考えた場合にすごくはっきりするんですけど、日本には韻というのがないでしょう、全然。つまり、七五調という調べ、カウンティングの韻文はあるんだけど、フランス語の詩や英語の詩みたいに、行末で押韻するということはほとんど不可能なんですよ。それを、中村真一郎さんとか福永武彦さんが中心になってマチネ・ポエチックという50年代初期の運動で、押韻詩を強引につくった運動があるんですけど、それはほとんど日本人の耳には聞こえなかったという状況があるのね。

僕の「ことばあそびうた」というのは、そういう日本語における押韻をどこまでしつこくやれば日本人の耳に聞こえるかという実験だったところがあるんですけど、これの原因は、子音で終わる言葉がないということと、母音が五つしかないということ、それから、これは一つの具体的な例なだけけれども、たとえば我々が過去形で文章を書くと、ほとんどが夕で終わるでしょう。「～であった」とか、「～しました」とか。その夕で終わるということは、簡単に言うと、これは全部韻を踏んでいるんですよ。だから、日本語の場合には散文を読んでも押韻しちゃってるわけだから、それをいまさら韻として感じるだけの耳はどうしたってできない。これが、たとえば英語みたいにKとかCとかいう子音で終わる言葉があると、押韻の多様性というのは幾らでも

出てきますよね。だけど、日本人の行末は全部母音を含まれたもので終わっているから、どうしても韻が目立ってこない。そういうことから、音韻に対する一種の鈍感さというのは鈍感さと言っていいかわからないけれども、言語の音構造からして出てくるというのが一つありますよね。

音を“愛でる”ということ

谷川 もう一つは、日本語に雄弁術の伝統がないでしょう。これは日本人の国民性に根ざしていて、日本人はよくしゃべるやつはどうも信用できないと。口数が少ないほうが男らしいし、信用できる。全部腹芸で通じ合うのが男であり、大事なことは口にしないで、以心伝心で伝えるべきであるという、非常にはっきりした美学があるから、雄弁術というのはたぶんあんまり発達してないと思うのね。政治の世界でも、イギリスとかそういうところの話を聞いてると、本当に雄弁で相手を説得してるけど、日本では大体料亭で、腹芸で相手を説得するわけじゃない。その違いっていうのはやっぱりすごく大きいと思うんです。たぶんそういう事情で、韓国語に限らず、向こうの人と日本人とで、各母語の音声言語に対する感受性というのがすごく違うんじゃないかなと思う。

僕、あなたと同じことはアメリカで感じたことがありますね。僕の友達の奥さんがアメリカ人で、赤ちゃんができたのね。名前を考えてるわけですよ。日本人はさ、名前を考えたら絶対、墨で太郎、二郎、三郎と書いて、「うーん」とながめてるでしょう。向こうは絶対そんなことしないで、発音。ナオミ、フィリップスとかさ、それをほんとに愛でるようにね、赤ん坊がかわいいのと同じ、すごい肉感的なんですね。メアリーとかやってるわけよ。その言葉の遊び方の違いというのはすごいはっきり出てきましたね。日本人は文字の画数とか文字の美しさとか意味とかいうことで考える。向こうは完全に音楽的に音で考えていますね。

波瀬 すごくあると思う。いまも世間で選挙が始まっていますが、日本の場合、堂々とお立ち台の上にいさえすれば、どんなに下手くそなしゃべり方をしていても、あれは偉い人がしゃべってるからいいんだ、みたいなのところがありますよね。向こうの人たちはどうその場の聴衆を説得するかという雄弁術、つまり声にして表現する術を持っていなければ、やっていけないじゃないですか。ああいうのって悔しいかな、全然下手ですね、日本人は。

今度のパフォーマンスに杉浦（康平）さんが一緒にかんてくださっているんです。彼はよく「あうん」「あうん」とおっしゃるんですよ。あうんの呼吸。考えてみたら、これも意味がないでしょう。

でも、あうんの呼吸という言い方はすごくおもしろいと思うんですね。結局、呼吸だなんて。意味を排除していくと、ほとんどの声は呼吸にものすごく関係あるんです

ね。ここから送り出されている声、息がいろんなふうに狭められたりして発音されているだけなのね。全部ここからなんですね。

谷川 日本人はそういうふうになるんですよ。欧米人はたぶんそうはならない。もっと意味というものに固執し続けると思う。これは前に大岡信が書いていてすごくおもしろかったんだけど、聖書はさ、初めヘブライ語かなんかで書かれて、それからすぐギリシャ語訳が出て、ラテン語訳が出て、いまは各国語に訳されているわけですよ。それをテキストとして、みんなその言葉をもとにしていろいろ解釈したりなんかして、布教していったわけでしょう。

日本では仏教の仏典というのはね、日本語に訳されたことがないんだって、つい最近まで。いまでこそホテルなんかにも仏教聖典なんて置いてあるんだけど、日本の仏教はずうっと、ほとんどわけもわからずに、原語をそのままうなっていただけだと言ってうなずくね。それがすごく日本の翻訳の特殊性だと言ってうなずくのね。テキストの内容をきちんと日本語に訳して意味を取って、それで信仰というものを考えていくという態度が非常に少ないのね。もちろん偉いお坊さんたちは中国語とかそういう言葉を習って、ちゃんと内容を把握して自分の教養を立てたわけだけでも、普通の大衆、普通のその辺のお坊さんというのは、わけがわからず、ウオーンワアンってやって、日本人はそれをすごくありがたいと聞いていたと。



うなるだけなら、お経の真似をできない日本人っていないですからね。

谷川 ほとんどいないでしょう。そして親鸞だか誰だか、それを最後に「南無阿彌陀仏」の一句に集約してしまった。それは、たとえば聖書をね、「汝、殺すなかれ」の一行だけで、これを聖書だと言うようなものなわけでしょう。聖書では絶対そういうことはしませんよね。日本人はそういうことができ、それを唱えていれば救われるというようなところにいくというのは、やっぱり一種の言語重視の反対ですよ。腹から呼吸が出てくるとか、言い方がどうのとかさ、そういうふうにならなくて、テキストの内容というものを余りこだわらないというところがあると思うのね。

波瀬 レトリックが雄弁だと言ったけど、そうやって民衆を引きつけたりという方向じゃないんですよ。

それは俳句みたいなさ、世界に冠たる短詩型が発達したのともたぶん関連しているんですよ。つまり、できるだけ言葉少なく真理を語ろうという態度がね、日本人にはあるんですよ。