

人はたがやす 水牛はたがやす 稲は音もなく育つ

反原発パターン即興劇

2

水牛楽団のページ

17

アウグスト・ポアール、

被抑圧者の演劇を語る

18

# 反原発バターン即興劇

PETA  
黒色テント

町の移動劇団が、原発建設中の漁村に公演のためにやってきた。原発反対派の年寄りが村の衆を呼び集めている。いよいよ芝居が始まる。

Bamba―爆発の歌を歌いながら、全員が登場。メンバーはそれぞれ楽器へ、または次のシーンのスタンバイ位置へ。ソクシーとナッコがビサヤ地方の漁民の歌を歌いながら登場。

船に乗って海へ、海へ  
漁師は一ひきの小さなタンバサーカ  
(魚の名)をつつた。  
古い市場へ売りに行つたよ  
そいで、ホンのちよつとのかせぎ

そのかせぎ、コップ一杯のジンでお終い

ソクシ ナッコさん、誰かいる。  
ナッコ やだ、ソクシーさん  
ソクシ ナッコさん。  
ナッコ (見まわして) ソクシーさん、フィリピン人！  
ソクシ フィリピン人！いやー、みなさん、こんばんわ  
ナッコ こんばんわ、ナッコです。  
ソクシ ぼくはソクシー。こんなにたくさん集まってもらっちゃって……  
ナッコ ナッコです。  
ソクシ ぼくたち、むこうからやってきました。

ナッコ ナッコです。

ソクシ これから楽しい芝居をこらんにいれます。  
ナッコ ナッコです。  
ソクシ ナッコです。……あー、君のこと紹介するの忘れてました。  
ナッコ ナッコです。  
ソクシ 名前はナッコさん。  
ナッコ 日本から来ました。  
ソクシ (通訳する)  
ナッコ 私達、日本の演劇のグループと、マニラの演劇グループで、何かおもしろいことしようってんで、はるばる来ました。  
ソクシ (通訳する)  
ナッコ フィリピンって、とてもきれいな国

ですな。

ソクシ (長々と通訳する)

ナッコ とつても長い

ソクシ そうそう、タガログ語って、通訳すると長くなるんです。

ナッコ みんな、すこしく楽しんでます。ハットリさんなんか、ついた時もホームシックで、息子の名前呼んじやあ帰りたい帰りたいなんて、今じゃね、ずーっとここに住んでもいいよなんて。とにかく、おいしい物食べて、泳いで、本当、いい国。

ソクシ (二ことだけ)

ナッコ とても短い。

ソクシ そう、タガログ語って、楽しい事はひとことですよ。そうそう、ナッコさん、フィリピンでどこに行きました？

ナッコ マカティイー(高級商店街)、マビイーニ(ツーリスト・ベルト)、E・H・デルビラー(セックス・ツーリストが行くキャバレー街)、G・O・P(白黒ショー専門の劇場)

ソクシ (ナッコの口を押さえて) シッ！  
ナッコ タガイタイ(高原、別荘地)、そして、ここバターン(ここにフィリピン政府は、自由商業港をつくつた。関税なしで工場が操業出来る。日本のたぐさんの大中小企業の工場

がある、そして、ここにフェリピン原発第一号機が建設されている。)

ソクシ バターンの印象はどうですか？

ナッコ きれいな人々、きれいな女の人、きれいな男の人、きれいなゲイ、きれいな木、きれいな空、太陽は輝き。

ソクシ (通訳する)

ナッコ (空をみあげて) あれ、何？

ソクシ 何だ、ありや？ ナッコさん、何か工場みたい。

ナッコ 工場みたい。

ソクシ あれ、風車が見える、あー、ロケット工場だ。

ナッコ 違う、違う、フィリピンは第三世界でしょ、ロケット工場なんて、ないない。あー、あれ造船所だ。だつて海に近いでしょ。

ソクシ 違う、違う、あの風車、あー、あれたぶんモーターバイク工場じゃない？

ナッコ ソクシーさん。フィリピンは第三世界、バイクは全部メイド・イン・ジャパン、ホンダ、スズキ、カワサキ、ヤマハ。あれは

たぶん、スーパーウィール(せつけん会社。ウィールとは風車の意味)

ソクシ 違う、スーパーウィールはドイツの会社、自由商業地域の中にあるんだから……。

たぶんあれ、ホーヒア(月餅のような中国菓子、風車のようなものがついている)工場。

ナッコ ホーヒアはチャイナタウンにあるでしょ。あれポタン工場。

ソクシ あれは画びょう工場。

ナッコ ポタン

ソクシ 画びょう

ナッコ ポタン

ソクシ 画びょう

ナッコ 画びょう

ソクシ ポタン、あれ？ じゃ、見ているみなさんに聞いて見ましょう。あれ、何ですか？

漁民 ニュー・クリア・フラント。

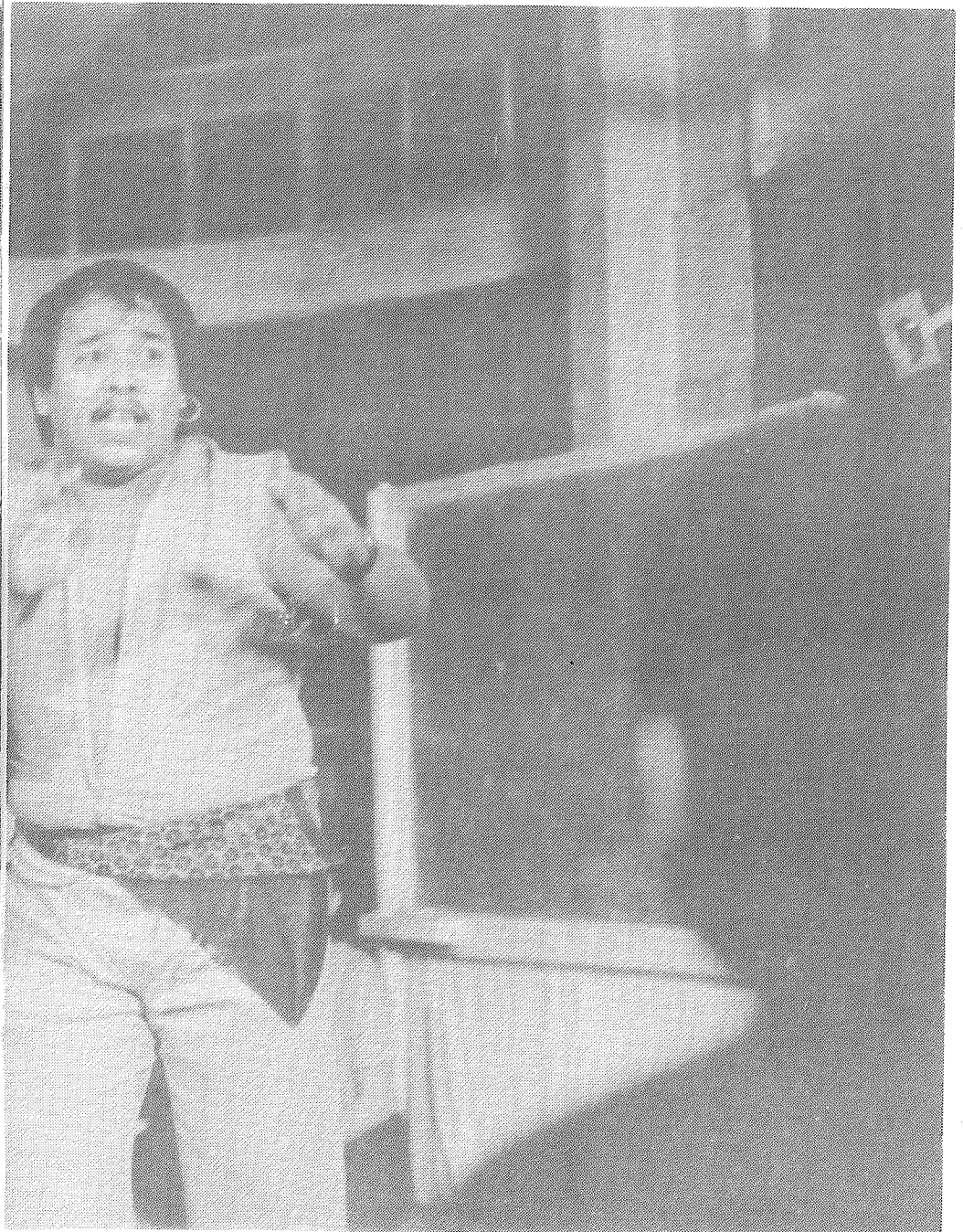
ナッコ あー、天気がいいだで、田植えてもすつべつて。

ソクシ ナッコさん、何やってんの？

ナッコ だから、クリアー、天気がいい、フラント、田植えて……

ソクシ ナッコさん、とてもコイン(だじゃれ)。  
ナッコ 何？ ニュークリアフラント？ 分らない。

ソクシ あー、辞書、タガログの……あれ、フィリピン語の辞書にはのつてないな。



ナツコ ジャパニーズ・イングリッシュ、辞書……あ、ゲンパツ!

ソクシ ぼく、もう、ゲームはやだな!

ナツコ ソクシーさん、コイン。ゲンパツってニュー・クリア・プラントのこと。そうそう、

日本ではもう22コも操業しています。それに一九八五年には不知火という所に世界で一番大きいゲンパツも建設されます。

ソクシ でも、何故そんなの必要なの?

ナツコ 分らない。分る?

ソクシ 分らない。そう、これはもう一度、

学校に行つてゲンパツのこと勉強しなきゃね。ナツコ そう、じゃ、学校いこう!

ソクシーとナツコは衣裳を変えて学校へ。クラスのシーン。

教師 今日はとってもいい日だね、みんな、だからすぐくおどろく事をしよう。

生徒達 ワアー!

教師 みんなはこれからいろいろな事を学べるし、それにすぐ好きなものだよ

生徒達 ワアー! (もつと興奮する)

教師 その、すぐくおどろくのは……クイズ!

生徒達 (生徒達は急に病気になる)ハットリ、

とってんだもの、三八歳よ。

教師 そう、第二次大戦の時アメリカは日本に原子力バクダンを落とした。その原子力の力で今度は電気をおこしているんだ。

メリージョン でも、それで、どうやって? 人いっぱい、いっぱい死んでる?

教師 いいや、アメリカはたくさん原発があるよ、そこから電気をおこしているんだ。さて、じゃ、これからそのことについて勉強してみよう。

生徒達 いいよ。

教師 アメリカで、もし原発の事故があると、その放射能は地球の裏側の中国まで、地球の中を通って届いちやう、さて、みんなでこれをやってみよう。

生徒達はこれを即興劇にする。ソクシーがアメリカ。事故がおこって中国にまで影響する。

ソクシ 先生、でもフィリピンは中国から遠いからいいよ。

ナツコ ソクシー、でも日本は中国に近いから危い。

ジジ だめよ、ソクシー、私達のクラスには

歯いた、ナツコ、私はクイズ好き、頭がいいから、ソクシー、外に出ていい、先生? ジジ、もうねむくなつちやった、アポ、頭がいい、メリージョン、先生、おどろくものつて、クイズ?

教師 クイズ、いやなの? じゃみんなは二年生にもどきなさい。

生徒達 先生、病氣直りました。

ナツコ 何についてのクイズ?

教師 トピック? そう、全部の分野だねえ、勿論。

メリージョン じゃ私だめだあ!

教師 最初の質問は地理です。世界で一番力の強い国はどこですか?

アポ ソヴェイト社会主義共和国。

生徒達 何、それ?

アポ ロ・シ・ア。

教師 たぶん、そういうこともある。でも、近代化という意味で世界中で一番影響力のある国は?

ハットリ 日本、日本が一番。

教師 そうね、日本も強いね、でも世界中の国に一番影響力のある国は?

ソクシ 国際連合! すぐく強い。

生徒達 あれは、国じゃない!

日本人もいるんだから……

ハットリ 君が知りたいのは、日本にも一度原発が落ちることなの?(泣く)

教師 そうじゃないよ、ちよつと説明すると第二次大戦中、日本がフィリピンに戦争しに来た時……

ジジ そうよ、日本はフィリピンに来て、悪いことばかりしたんだから……

ナツコ でも、私、知らない。生まれてないもん。ハットリは生まれてた。

ハットリ でも、ぼくは赤ん坊だったんだぜ。教師 日本軍がバターン半島に来た時、そこでアメリカと戦った。(教師が語る内容を生徒達が即興劇にする)フィリピン軍とアメリカ軍は協定を結んで、日本軍と戦った。でも、

日本軍はすぐく強かったから、アメリカ軍もフィリピン軍も降伏した。このことを、バタールの陥落」というんだ。

メリージョン 私のおじいちゃんはおじいちゃん戦争で死んだから、おばあちゃんも未亡人なのよ。

ナツコ あたしのおばあちゃんも未亡人なの。日本の戦争でおじいちゃんが戦死したから、

教師 たくさんの日本人とフィリピン人が、あそこで死んでいます。

教師 ジジ、君が一番好きな国は?

ジジ アメリカ。たくさんP・Xがある教師 誰か、地球が書けるかな。よし、アポ。(アポ書く)そうそう、アメリカは世界中で一番強い国だねえ。ここがアメリカとすると、

中国はどこだろう。ハットリ ぼく、日本がどこにあるか知ってる、中国に近いよ、日本書きたいな(書く)教師 さて、中国はどこだろう、ハットリ、知ってる?

ハットリ 知らない。

ナツコ あたし知ってる。中国はここ(書く)教師 ナツコ、頭いいねえ。

ナツコ うん、私、頭いい。

ソクシ フィリピンはどこ、先生?

教師 だれか、知らない? そう、君書いてみてみんな、原子力発電って何か知ってる?

ハットリ 原子力はバクダン(泣く)

ジジ 先生、ハットリ泣いている。どうしてバクダンって……

教師 ナツコ、何故ハットリは泣いているんだ? 原子力発電について何か知ってる?

ナツコ 先生、日本では原子力爆弾はたたくん家をこわし、人を殺したの。ハットリはそのこと思い出して泣いているの。だって彼、年

ソクシ バターンと原子力発電と、どんな関係があるの?

教師 原子力発電所が今、バタールのモローンという地区で建設されています。

アポ えー? モローンが放射能でやられちゃう。

ジジ まだよ、今、建設中なんだから。

教師 アポ、君はたぶん正しいよ。今、モローン在住の人々は、二回目のバターン陥落を引きおこす……工場(発電所)からの排出物の事で、たくさんの議論がまきおこっていますよ。

メリージョン もう一回バターンで戦争があるの? ハットリ 日本軍の兵隊はもうあそこにはいないよ。

教師 バターン陥落、二度目のは原子力発電所によってまきおこるんだ。

ジジ もしそうなら、何故たたくん人が死ぬような原子力発電所を建てる必要があるの? 私達サウジアラビアからたたくん石油を輸入しているのに。

ナツコ あたし知ってる。頭いいから! 日本では22も原子力発電所を持っていて、私達の電気の20%はそれでまかなってる……それ

から日本政府はもう20コ建てる計画なの。  
教師 そうだよ、原子力発電は、政府によれば、とっても安く、安全で、清潔に、油を使わないでエネルギーを手に入れられるついでにわれている。

アポ 先生、原子力発電って、どうやって電気をつくるの？  
生徒達 そうそう、先生、どうやるの？

以下は即興劇で、教師の話す内容を生徒達が演ずる。黒板にはそのプロセスが大きな絵になってかけられる。

①山に、ガス・マスクをつけて、ウラン鉱石を掘りにいく。そのウラン二五〇に中性子がぶつかると、ウランは二つに分解し、その時大量の熱と放射能を発生します。

②どうやって電気をおこすか。その分裂の時の熱が必要なんです。原子炉の中でその核分裂を起こして、その熱が水をわかす、その蒸気の方でジェネレーターを回します。そして電気になって、私達は利用します。

③でも、事故が起こることがあります。その原子炉を通り抜ける水が、もし何かの

具合で炉の中に入らなくなっちゃたら？  
原子炉は爆発するわけです。

### SONG (全員で)

爆弾が、落ちる  
聞いてよ、その必要があるから  
君は、大じょうぶか  
別れ、だ  
君が、一番はじめ……  
まばたきの間に消されちゃう  
爆弾が爆発する  
命は、みんな死ぬ  
全世界が突然、滅亡する  
人がいなくなつて、消されて  
爆発、爆発、爆発

### 〈詩 H I R O S H I M A 〉

まばたき、ほんの一瞬の  
その長さがどれほどか、考えたことがありますか。  
昭和20年8月6日、午前8時16分  
広島市の上空に  
原爆が落ちた

ふと、まばたきする間だった。  
燃える松の木  
裸の女  
焼けこげた服  
死んだ鳥  
ひきさかれた胸  
黒い雨

泣き叫んでいる女「アイゴ、アイゴ！」  
まばたきのまえには  
まぶしい朝で

三四万人の住民たちが  
目をさましたところだった  
赤ん坊が元気に泣いていた  
鳥の声  
バスの警笛  
物売りの声「買ってらっしゃい、買ってらっしゃい」  
そして、まばたき

そのまばたきの間に何が起こったか  
だれも知らない。

町が意識を失ったから。  
気がつくまで暗くて、私はこなごなの  
木片の散った地面に倒れていた。とても暗い。  
それからあたりが明るさをとりも

どしていく。どこ、私の家は？ 近所の家々は？ 町はどこへ行ってしまったのか？ みんな消えてしまった。声が聞こえてきた。両親を探し求める子供の声が、子供の名を呼ぶ親たちの声が……

何が起こったのか？  
まだ三歳の娘のそばに母親が倒れている。娘はもう空になったアキカン  
の水を死んだ母親にのませようとしている。

何が起こったのか？  
黒い雨に打たれて、坂の下に立っている男がいる。  
男の手のひらには、男の眼球がのっている。

ほんの少しまえまで私の前にあったあのいつもの世界はどこへ行ってしまったのか？

さまよい歩く者たちの長い行列。見たこともない行列。手を差し出し、腕からは皮膚が垂れ下がって。顔からもからだからも垂れ下がって。どこから来たのかと聞かれれば、彼らはいうだろう、広島の方を指さし

て、あそこさ。どこへ行くのか？

彼らはいうだろう、広島の方を指さして「あつちさ。彼らは幽鬼のように歩く。からだの前もうしろも見分けがつかなくなった姿で。

それから、静けさがあたりをおおった。行列は静かになった。

爆弾は広島の上空一九〇〇フィートで爆発した。三カ月で一三万人の住民が死んだ。

しかしその爆弾は、いま世界にある核兵器に比べれば、ほんのわずかの量にすぎなかった。

まばたきの間に何が起こったか？  
考えてみたことがありますか、あなたは？

広島が終り、明るくなった舞台上、ソクシーとナッコが登場の時に歌っていた歌をうたいながら登場する。

ソクシー ナッコさん、歯何かはさまってる？  
ナッコ あー、鳥肉みたい。  
ソクシー そうか（マッチをとりだす）  
ナッコ ソクシーさん、マッチって、タガロ

グ語で何っていうの？

ソクシー これ？ イト・パリト。

ナッコ リト・パリト？

ソクシー イト・パリト。

ナッコ リト・パリトね！ ちよつと待って。

ソクシー ナッコさん、どうなつちやつたんだろ？

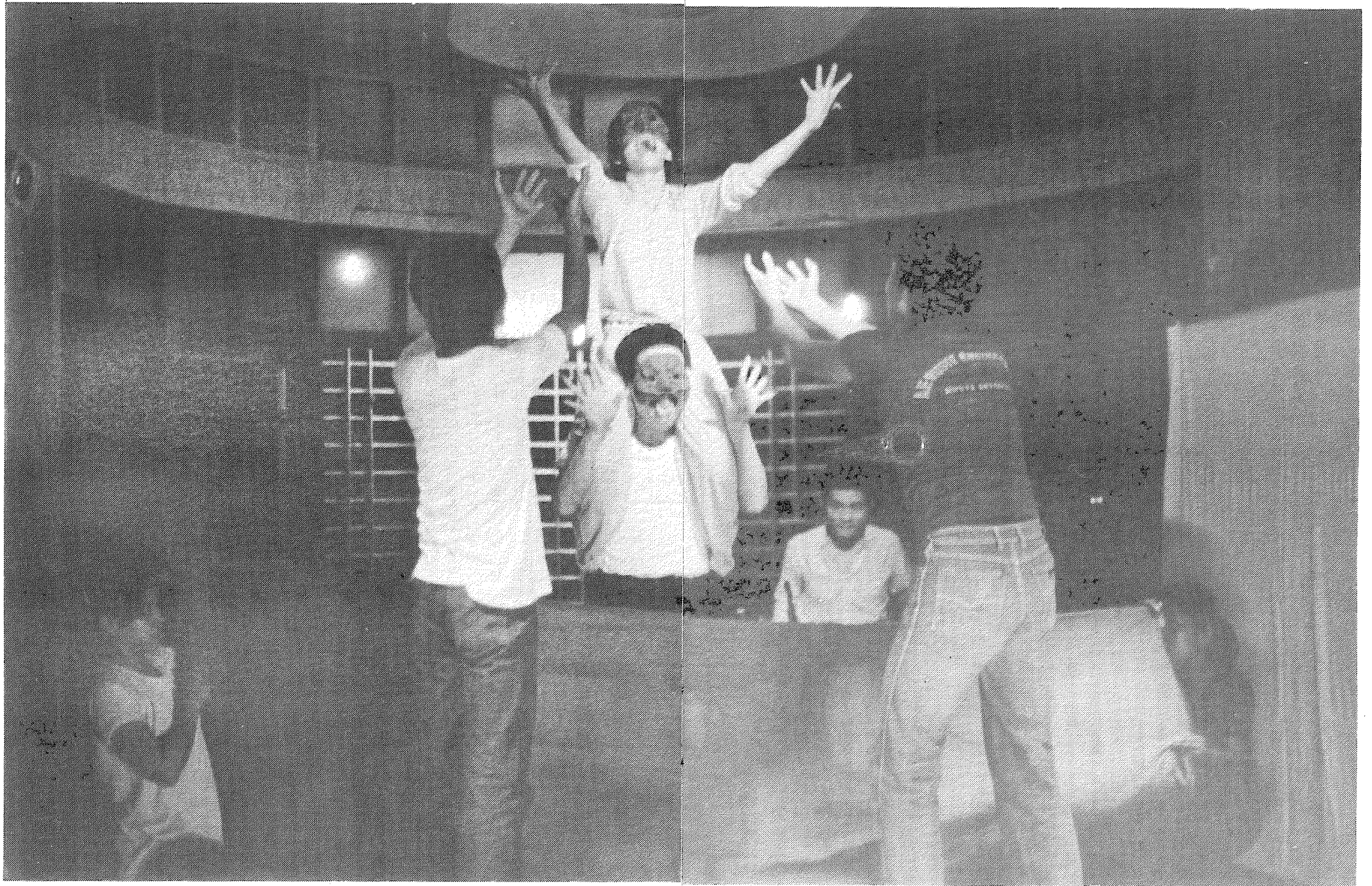
ナッコ、赤いぼうしをかぶって登場。

ソクシー 何、ナッコさん？

ナッコ 私の名は、リト・パリトです。

ソクシー あー、納得。……リト・パリトは、小さな四角い箱の中に住んでいました。たくさん仲間といっしょに。

でも、リトはいつも怖がっていました。なぜって、大きな二本の指がその家の中に入ってきて、リトの仲間をつまみ出すんです。だから、いつ自分がつまみ出されるか、毎日毎日恐がっていたのです。ある日、またその大きな二本の指が、マッチ箱の中に侵入してきました。何と、リトをつまんで外に出しました。でも、その二本の指は、リトを床に落とすしてしまいました。それで、その二本の指は



もう一度箱の中からもう一本のマッチをつまみ出して、シユツと火をつけました。そして、かたわらのキャンデルに火をともしました。部屋の中が明るくなって……二本の指はリトを見つげ、マッチ箱のお家に帰しました。リトは？ 家の中でもう恐がついていません。リト、君はもう恐くないの？

ナツコ もう恐くないよ。何故って、自分の役割がもうわかったから。

ソクシ そう、リトはもう恐がりません。みんなはどうかな？ 恐がつてばかりでは何も変えられません。自分の生きる目的をはっきりさせるには、一度知るために行動を開始することです。そして、自分の目的をはっきりさせましょう。

ナツコ・ソクシー どうもありがとうございます。

ソクシ これで私達の出しものは終わります。何か言いたい事や、意見や感想があったら、どんどん発言して下さい。

漁民たちは顔を見合わせ、その中の一人が立ち上がって発言します。

クリス 私は、この村のクリスというもので

す。今、おもしろい芝居を見せてもらって、しかも、原発というものについてのお芝居で、私達は今まで知らなかった事を知ることができました。今度は、私たちの村にどんなことが起きたかを、ちよつとお話したいと思えます。

私たちの村は、少し前まで、ザーつとむこうの方にあったのです。海と、そのすぐ後は森に囲まれた、とてもいい村でした。森からは私たちの生活に必要ないろいろなものがとれました。私たちは昼間は森へ行って食べ物を集めたり、畑をたがやしたり、夜になると海へボートをこぎ出して、漁をしてくらしていました。そんなに豊かだったとはいえませんが……それでもくらしに困ることはありませんでした。

ある日、そこへ一団の町の人々がやってきました。何やら判らない、大きな機械をたくさん持ってきました。私たちはその人々をていねいにむかえて、もてなしました。昔から私たちは、外から来た人々をていねいにむかえる習慣があったんです。

ところが、その人達は持ってきた機械で土地を計ったり、囲ったりはじめました。そして、私たちに村から出て行けと言いだした

ていると、大きな大きな巨人が波の下から姿をあらわした。漁師は大変びつくりした。巨人はものすごい声で笑いながら、  
「海に魚がいなくなったのは、みんな俺が食ってしまったからだ。もしもお前達が魚をとりたいのなら、俺が食う魚を献上しろ。そうすればお前達に魚をとらせてやろう」  
といった。漁師は、  
「そうしますから、どうぞ魚をとらせて下さい」  
と約束した。村へ帰ってみんなに話すと、みんなは夢でもみたのだろうと、誰一人本気にしない。漁師がいくら本当だといっても女房までもが信じない。ところがその夜、大嵐が村をおそった。大きな波が押しよせ、そして巨人が姿をあらわした。

「魚をよこせ、さもないとお前たちの村を粉々に打ちこわしてしまおう」  
村人たちは大あわてで持っている魚を巨人に与えた。こうして人間の苦しみは始まったという話だ。利益は全部、巨人は吸いあげられしてしまう。

客席にいた村人が日本人の漁師の話を聞いたことがあるといいはじめた。同じ

んです。私たちは何の事だかまるで判りませんでした。私たちはずっと昔からその村に住んでいたんです。ところが、土地の証書を持っていなければ、その土地は私たちのものではないというんです。私たちは結局そこを出てこの村へ移ってこざるをえませんでした。その人たちは私たちに言いました。

「ここにはスパーマーケットをつくるんだ。工事で働きたまえ、高いお金を支払おう……」

たしかに工事で働くとお金ももらえました。私たちはみんなで工事で働きまわした。ところがスパーマーケットであったはずの建物が姿をあらわしはじめると、それは今まで見たこともない巨大な工場のようなものだったんです。それがスパーマーケットのようなものではなく、しかも普通の工場でもなく、原子力発電所であるということがよくやく私たちにわかりました。その時には私たちはもう、森へ入ることもできなくなっていました。森は建設のために切り倒され、荒らされ、囲われました。海はしだいに汚れ、魚がだんだんとれなくなりました。たまたま小さな魚がとれても、いやな臭いがして、食べられないような魚でした。

ような苦しみをもっている日本人の話を演じはじめ。

これは私が聞いたある漁師の話だ。彼は日本の方にある半島の村に住んでいる。その村に原子力発電所が建設されることになった。土地の買収がはじまった。多くの農民が多額の金とひきかえに自分の土地を手離した。土地の次は海だ。国と電力会社は、漁民から海で漁をする権利を買いとろうとした。漁民たちは反対した。彼も反対した。彼の話は、反対しつづけることのむずかしさを物語る。日本という怪物のような国の中で。なぜなら反対することが彼を村から孤立させたからだ。彼の話は、だから、反対するためには方法が必要であることを示している。人々をつなげる方法が――

〈民謡をうたう〉

ほんとにいい土地だよ、ここは、そりや、冬は寒いが、雪はそんなに降らないしね。山が低いから、雪が海に飛んで、ちやうやうんだ。海草、あわび、何でもとれたよ。昔の人はほんとにいい場所に住んだもんだな。昔は自然

のアワビが山ほどとれた。自然のアワビだよ。それをひもに通して、炬ばたで煙ていぶして保存するんだ。

中国人が買いに来たもんだ。嘘じゃないよ、香港の方から買いつけに来てね。ずいぶん送ったものさ。あつちじゃ、アワビは不老長寿の薬なんだってね。とにかく、ずいぶん送ったものさ。今はたいしたことはない。それも、密漁でとって行かれちゃうんだよ。漁協で密漁防止団を作ってつかまえようとしてさ。ところが、奴ら夜来るんだから、始末が悪いんだ。それで、うまい電灯もってやがつてね。海へもぐるとパツと点いて、海から出るとパツと消えちゃうやつなんだ。パツパツってね。

密漁っていやあ、あの船、見えるね。妙に静かに止まっているやつ。ポリーングやってるのさ。海底調査さ。原子力発電所を建設するために、海の底まで調べるんだよ。電力会社の奴ら「ただの海底調査です」っていいやがる。電力会社がどうして海底調査なんかするんだ？ 原発作らねえと、みんな知っているんだ。だけど「原発とは関係ありません」といわれた漁民たちも漁民たちさ。「なら、

いいべ」といったんだ。

どうしてかかっていうと、海底の調査のためにだけでも保障金が出るからね。金がね。それで、ポリーング調査開始してわけだ。なるべく目立たないように、まるで密漁さ。土地の方は、もうすっかり買収されちゃった。農民たちは、土地を手離しちゃったのさ。あんなに苦勞して、やつと米がとれるようになった土地を売ってしまった。第二次大戦のあとで、連中がここに入植したとき、この土地は作物のできるような土地じゃなかった。じやがいてもロクに育たない土地だったよ。連中は食うものも食わずに、働いて、働いて、耕して、耕して。一面に黄色い花の咲きみだれるクローバー畑を作りあげた。蜂をかって、蜂蜜をとった。それからまた、働いて、働いて、やつと水を引いて、畑を水田にかえるんだ。さあ、これから米がとれる。これからなんだよ、今までの苦勞が実るのは。農民たちは、さあこれからってときに耕しつづけてきた自分の土地を売っちゃったのさ。なぜだ？

電力会社の奴らや、県の役人が来ていうんだ。「土地、売って下さい」農民たちはいうよ。「馬鹿いわねえとくれ、苦勞に苦勞して

分が死んだあとと守っていつてくれるものがない。年をとって働けなくなったら、どう

やって生きていけばいいんだ？  
「六千万円あれば、だれの世話にもならず生きていける！」

それで、農民たちは土地を手離しちまった。土地を売った連中は町へ出て、アパートや家を建てた。それを貸して食っていくつもりなんだ。中には、持ったこともねえ金を持ったもんで車買ったり家建てかえたり、キヤバレー遊びに夢中になったり、女こさえたり。一年でスツカラカンになっちゃった者もいる。連中はもう農民じゃなくなっちゃったんだよ。土地を持たない人間たちさ。根っ子を切られた草と同じさ。その草にはきれいな花が咲いてるが、それも、いつかしばんで枯れちゃうだろうよ。

原発に必要なのは、土地だけじゃねえ。原発には海が要るんだよ。冷やすための水。汚れたゴミを流す水。海へ流しちゃえば、だあれも気がつかない。ただ、海が死んでいくだけだ。だれも海が死ぬなんて考えねえ。海が生きてるってことを知ってるのは、おれたち漁

師だ。

電力会社、県や国の役人はだから、おれたちから海を買いとろうとしている。漁師たちは、反対してるさ。口ではな。「勝手なことはさせねえぞ！」ってさ。だが、会社のお偉方や県の役人が来ると、とたんにペコペコ頭を下げる。偉い人たちのいうことを聞かなくちゃって、昔から教えこまれてるのさ。奴らが高級車で乗りつけてくると、「どうぞ、どうぞ」ってペコペコ。「会社や県はあなた方のことを第一に考えてますよ」ってペコペコペコ。「エネルギー政策は国の第一方針ですから」ってペコペコ。「原発は安全で安く電気をつくれますよ」。漁民たちは何の知識もないから、またペコペコ。

漁業組合ではいうよ。「いうことを聞くたあねえ。ごねられるだけごねることだ。こつちは客なんだから。客なんだから！ 何のお客だ？ 結局は金をもらうだろうってことだろう？ 反対するのも、調査や工事を長びかせるのも、最後にとる金を一銭でも多くとるためなんじゃねえのかい？ 結局は抗しきれねえのさ。金を目の前に積み上げられたら

ここまでした土地だ。やたらに売ったりできるもんか」

すると電力会社と役人。「1/4エーカーで百万円出しましょう。考えてみてください」農民たち「ばかこくもんでねえ！ 1/4を百万だと！」「おい、待て。そんじや、お前の土地全部で五、六千万ということになるぞ」「五千万円!!」「六千万円!!」見たこともねえ金、相像したこともねえだよ！ 一生働いたって拝めねえ金なんだけど、それがすぐに自分のものになるっていうんだ。夢だよ。見たこともねえ夢だよ。それに村には、問題があるんだよ、若い連中がどんどん青森や仙台や東京へ出ていっちゃうんだ。デカイ、デカイ大都会へ行けば、仕事もある、金もある、夢もある。若い連中はそう思ってる。村でいくら働いたって、先に望みは持てねえ。暮していくのがせいじいばいだ。ところが、テレビには毎日大都会の華々しい夢が、色と音楽と甘いささやきにくるまれて送られてくる。若い連中は思いこむ。村には夢がねえ。大都会には夢がある。で、やつらさつと大都会へ出ていっちゃう。そが、どんなところかも知らねえでな。農民たちはあとつぎがいなくなる。働き手もいなくなる。自分たちの土地を、自

おしまいき。魚も近頃ではとれなくなつてきた。若い者も、都会に出て行っちゃう。漁を休んで、都会に出て、出稼ぎで現金を稼ごう者が多くなつた。金がなけりや、生きていけな

い世の中なんだよ。  
俺は決して俺の海を売らねえ！ 俺の船を見てくれ。もう長いこと浜に上つたまま、海に出ている。いっしょに乗ってくる乗り手がいないんだよ。みんな出稼ぎに行つたままだ。六ヶ月稼がないと、失業保険がもらえない。六ヶ月働いて、あとの六ヶ月失業保険で暮すのさ。でも俺は俺の海を売らない。海を手離したら俺は俺でなくなる、自分が誰だか分からなくなっちゃう。俺は組合の話し合いにも出ない。保証金の話ばかりだから。どうやってつり上げるかって。だれも俺と話さなくなつた。俺がだれの話にも耳をかたむけねえからさ。たとえここに原発ができて俺は海を売らない。だが、なんとのおうとも、俺は海を売らない。ここに漁師がいて、生きてる海があつたこと証人になるつもりだよ。だれも、おれの話に耳を傾けないだろうって？ おれが、死んだ貝のように浜辺に打ちすられたままになるんだろうって？ でも俺は俺



の海を売らねえ！海が死ぬということは、俺が死ぬということなんだ。

ナレーター ここに、この集会にあてて、日本人の友人からメッセージが届いています。それを読みます。

「日本の労働者から、フィリピン労働者へ。お手紙拝見しました。フィリピンでも原子力発電所が作られたときいて、本当にびっくりしています。実はわたしは一年間原発で働いていました。賃金がいいというのは本当です。でも、仮に賃金を倍だすと言われたって、もう原発で働くのはごめんです。原子力発電所での仕事がどんなものかお話ししましょう。原子力発電所ではわたしたちのやる仕事は、機械のそうじです。原発では一年に一回そうじをします。膨大な施設をすみからすみまで点検をし、そうじをしますので、大量の人手がいります。この仕事は全く機械化されていません。排水溝のどぶさらい。機械の中に入って苦しい姿勢のままで点検作業。ほりだらけで息もできません。そしてよいよ原子炉本体の点検です。安全防護服はとても重い。手袋、マスクをつけて原子炉の中に



水牛楽団のページ

立春も過ぎ、冬眠からやっとさめた我が水牛楽団の面々、新春第二弾の仕事として、二月五日、荻窪の「ポロン亭」で楽団専属歌手（メインボーカリスト）福山敦夫の伴奏。結果として全員で演奏したので水牛楽団コンサートになったわけですが、始めは福山敦夫、亀田伊都子の二人で地味にやる様子であったようです。しかし残りの三人が、ひまでもあるし「水臭い」というようなことを言っておしなげ、水牛楽団コンサートにしてしまったのです。「人と水牛」「いのちの海」「宣言」「ありがとういのち」「しだれ柳」「今日は会えない」「秋の雨」「奪われし野に春はくるか」「ソウルへの道」「部隊に召された父は」「トライデンサブマリン」「アウ合奏」「いぬふ

はいります。炉の中は放射能でいっぱいです。酸素ボンベからおくられてくる空気を吸いながら仕事をします。五分もたないうちに、首からつけた警報ベルが鳴りだします。交代です。別の人が入ってきてまた仕事をつづけます。防護服をつけての仕事は、なかなかほかどりません。ベルト一本しめるのに、三人もの人間が交代します。手袋を脱いでしまう人もいます。ときどき思いがけない事故が起こります。原子炉の中に汚染された水がふきでできます。汚染がひろがらないうちに水を雑布でふき、バケツに絞っていれます。早く水をとめなくちゃならない。一人の仲間が、邪魔な酸素マスクを口からはずしてしまった。放射能で汚染された空気が体にはいる。仕事が終わると服を脱ぎ、汚染を洗いますが水のシャワーを浴びます。そして放射能の量を測定します。ベルが鳴ると、もう一度シャワーを浴びます。ベルが鳴りやむまで、何度もこれをくりかえします。何時間浴びても警報ベルがとまらず、遂にごまかして出てしまいう人もいました。体の外についた汚染物質は洗い流しても、体の中に入った放射能汚染物質は、どんな微量なものであっても決して排出されません。一年間の原発労働の間に

ぐり」「祖母のうた」「水牛楽団の歌」ざつとこんな感じで進む。なにしろ冬眠明けなものですから、人前で演奏するのは久しぶり。なんとなく始めは硬くなっている。そのうち例によって酒が入り、少しずつ気分もほぐれペースを取りもどす。

そんなわけで「ポロン亭」でのコンサートも成功に終る。まあ成功かどうか、とにかく終って本格的な酒になり、コンサート以上に盛り上げる。僕は酒をたしなまないの、しばらくして、福山敦夫の大声の歌に送られ失礼する。その後、きいてはいませんが、例によってぐずぐずになっておしまいになったのだと思います。

第三弾、これが大変です。あの日本放送協会、略してNHKの「くらしのカレンダー」という番組に二月十二日に出演したのです。朝の番組なものですから、9時にはスタジオに入っていないといけないのです。朝が極端に弱い僕と福山敦夫は尋常の顔をしていないのです。何杯も、ただのコーヒーをごちそうになり、外見はともかく、運動機能だけはなんとか普通にして、さてさてON・AIR。アナウンサーと高橋悠治との話から入り「人と水牛」を演奏する。終ったとたんに、僕の

私の体の中に蓄積された放射能はどれだけになったのでしょうか。体がだるい、あちこちが痛むという症状を、原発で働いた多数の人が訴えています。何人かの人々はもっと重い、白血病やガンなどの病気にかかっているといわれています。しかしこのことは厳重に秘密にされています。おそろしい話を友人からききました。一人のトラック運転手がいました。二人の子供がいましたが、とても元気な子供でした。ある時期、彼はトラックの運転手をやめて、原発で働きました。それからあとに生まれた三番目の子供には、指がありませんでした。今年の冬、わたしには子供が生まれません。原発で労働した若い男は一人のこらず、我が子におこるかもしれない突然の恐怖におのいています。あまり良い報告を届けられませんが、あなたたちの役に立つことができればうれしいと思います。

はればつたい顔の前にマイクをさし出される。これには参りました。ただでさえ人前で話をさせられそうになると、失禁しそうになるような繊細な神経の持ち主である上に、寝不足の朝です。

もはやアナウンサーの顔もまともに見られなくて、幼少の折、宿題をやっていないで支離滅裂なことを言っているうちに次の福山敦夫に廻る。あとはそれぞれをつなく立派に受け答えをし「今日は会えない」「奪われし野に春はくるか」を演奏する。途中で、かなり永い、アナウンサーと高橋悠治とのやりとりがあって、最後に「水牛楽団の歌」でしめる。

三月二十七日、二十八日、二十九日には、渋谷のユーロススペースで「神の道化」というニジンスキーの日記によるパフォーマンスを行う予定です。音楽、映像、わずかな身ぶりによるパフォーマンス。「ポーズ」などという画期的な試みもあり、水牛楽団メンバーの肉体的美しさを、あますところなくお見せできるかもしれません！

(西沢幸彦)

# アウグスト・ボアール、被抑圧者の演劇を語る

君は最初は学校の先生だったそうだが…？

ぼくは化学技術者としてこの教育を受けたんだよ。ぼくは、これでも化学の博士なんだぜ。専門は石油化学、プラスチックをやっていたんだ。一九五二年に卒業してね、その後専門分野の奨学金を得て合衆国に留学したわけだよ。しかし肝心の専門の方はぜんぜん勉強していない。ぼくを受け入れてくれたのはコロンビア大学だったが、そこでは演劇の勉強ばかりやっていた。化学の免状をもらってブラジルに帰ってきたんだけど、この免状の方はその後ついぞ使わずじまいる。演劇の知識の方は、免状ぬきて得たものだけれど、これが役に立ったわけだ。ぼくはすぐにテアト

ロ・アリーナではたらくことになって、一九七一年に逮捕されるまで、そこに居た。投獄され、拷問にかけられた後、ぼくは一九七一年の五月に釈放されて、妻の故国であるともにもいく分かぼく自身の故国のようにも感じているアルヘンティンで妻と再会した。そして一九七四年の一月まで、そこに居を構えた。もともと、ぼくの仕事の場は、ラテンアメリカのほとんど全ての国にわたっている。ペルー（クーデターまえの）チリ、ベネズエラ。カラカスだけじゃない、マラカイバにも行ったよ。それからコロンビア、メキシコ、エクアドルなどだ。いたるところで、ぼくは演劇の速成講座を担当した。ペルーでは政府の識字計画にも参加した。アルヘンティンでは

マチエーテ劇団と一緒に「見えない演劇」をはじめた。汽車の中やデパートの行列の中で、芝居とはわからないようなしかたで、われわれのおかれた状況をあきらかにするような演劇を演じたんだ。ペルーでは、俳優たちの「核グループ」と、新聞劇をつづけたり、その他いろんなことをやってきた。ペルーではテレビ演劇というの、やってみた。観客とともに彫像演劇やテアトロ・フォーラムもやってみた。

君は劇場では劇作家としてデビューしたんだっけ？

テアトロ・アリーナ（アレーナじゃなくて

アリーナっていうんだよ）では、演出家として出発した。もう二十年も前だけれどね。この劇団には、劇場の中でしか公演しない完全なプロのグループと、劇場外でいろいろな実験をやる小規模な奇襲隊があつてね、第一から第三までの核グループがそのために編成されているんだよ。ぼくは、就中、この核グループで活動することが多かった。

一九六四年以前はアリーナ劇団は、民衆のための芝居をよく上演したものです。ぼくらは街頭や、トラックの荷台、サーカス場など、よく芝居を上演した。国や地方の行政機関とくに北東部の左派の地方行政機関が、それを後押ししてくれたんです。なにしろ警察までもが、われわれを支えてくれたんだからね……しかし、それも一九六四年までだ。右翼のクーデターがおこって左翼の運動は阻止されてしまう。それから一九六八年の第二クイーター。これでファシスト政府ができてしまう。一九六四年から六八年にかけて、ぼくらはなお、民衆演劇の活動を、なんとか持続しようとしてきたんだが、街頭も、工場も、労働組合での公演も、みんな禁止されているんだよね。しかし、六八年以後になると、もう民衆演劇そのものが、いっさい不可能にな

ってしまふ。

いまラテン・アメリカでは、生きのいい芝居はみんな「闇」でやっている。もし君がそれを見たいと思つたら、だれか、しかるべき友だちが必要だ。その友だちに友だちがいて、そいつが第三の男に君をひきあわせてくれる。そんな手つづきを全部ふんで、それからようやく、君は見たい芝居が見られる、というわけだ。

ある日、合衆国のアメリカ人が、ぼくに、「地下」新聞のことを話してくれたんだよ。俺もそれを読みたいんだけど、と、ぼくは彼にいったんだ。それを出している人とコンタクトをとれないもんだらうかとね。「簡単さ！」と相手は答えるんだ。新聞の三行広告に電話番号がのっているからね、それをメモして、電話で予約を申し込めばいいんだよ！

合衆国の地下演劇というのは、自分の電話番号を公表してるんだね。ラテンアメリカじゃこんなことは通用しない。地下であるというところは、文字通り、公けにはわからない、ということなんだ。この違いは重要だと思う。多くの人たちがラテンアメリカにやって来て、民衆演劇を探すんだけど、見つからない。ブエノスアイレスの劇場街、コリエンテス街つ

ていうんだけど、あそこを歩いたって、パリでやっているのと同じアヌイの芝居にしか出くわさないし、リオデジャネイロだって、コパカーナだって、ニューヨークと同じ「ヘアー」しか見られない。ほんとうの民衆演劇を見ようとしたら、どこでそれを探すべきか、どんなつてを頼るべきかを、知っていないくちやいけない。そして、それが、目下いちばん面白い演劇なんだよね。

ラテンアメリカの演劇は、解放の形式としてつかわれてきたし、いまもつかわれつつけている。人びとは解放の行為を成就するための小手しらすべとして、演劇を利用してきているんだ。（これはなにもラテンアメリカに限ったことではない）。ぼくがラテンアメリカについて語るのは、そこがとりわけぼくの生活の場であつたからだ。

しかし他の例も、ぼくは承知している。ぼくは、モザンビークの軍隊が、モザンビーク解放の前夜、ちようどぼくたちがやっていたようなやり方で、演劇を活用していたことを知っている。モザンビーク軍の代表者は、民族解放戦争を終結させるために、ポルトガル軍の代表者と会見しなければならなかった。そこで彼らは芝居を上演したのだ。何人かの

モザンビークの将校たちは、自分自身の役を演じた。他の何人かの将校たちは、いずれもモザンビーク軍の将校ではあったが、ポルトガル軍の将校の役を演じたのであった。彼らは交渉のための会見をはじめる前に、その稽古を、その下稽古をやってみたわけだ。ぼくはこの種の演劇こそが本ものだと思うんだ。

必要なことはね、観客を観客という状態から解放することなんだ。それこそは、演劇がぶち破らなければならない最初の抑圧なんだよ。観客っていうのはね、もうそれだけで抑圧された存在だよ。だってそうだろう？ 舞台の上で演じられている芝居は、もう出来上ったまっぴら、閉じた世界のヴィジョンしか、あなたに与えてくれないじゃないか。たとえあなたがそれを賞讃することはあるにしてもだよ。君がそれを愛することは、もう絶対にありえないことだよ。観客を、観客の立場から解放することが必要なんだよ。そうすれば彼は、他の抑圧からも、自分を解放することができると。

たとえば、女性問題をとりあつかった芝居を見るとするね。抑えつけられている女のひとは、それじゃいけないと思っている女のひとりとして、自分自身の意見を表明できてし

かるべきなんだ。しかしそれは芝居がはねた後ではいけない。その芝居の「会話」の中で、俳優たちを相手にして、自分の意見をいうべきなんだ。芝居は終わった。さあ、対話を始めよう。——これじゃだめなんだよ。これじゃ俳優は依然として儀式の司祭者で、その役わりはさつきとちっとも変っちゃいけない。

演劇は、それがどんな形態でおこなわれるにせよ、観客が、こういう観客としての状態からぬけるための援けとならなければいけないんだ。観客が、劇的行為の主人公として、たとえ誤りをおかすことがあるにしても、行為を試みるまでにならなければならないのだ。もし彼が間違いをおかすとすれば、その間違いは、現実の行為の中でおこりうる間違いである。彼がその役を演ずる当事者となったとき、彼は自らの行為を変えるだろう。彼は自分の目で、その行為の誤りを発見するだろう。

観客自身が革命的行為を試みることで、できるようになっていくということ、そのことが必要なんだよ。スペイン語の「試みる」というのはね、本番の前に稽古すること、テストすること、検証してみることなんだ。現実に行動する前に、仮構の行動をしてみるわけだ。

との間には、やはり何かしら、ちがったところがあるんじゃないの？

認識だよ。総決起集会じゃ、全ては話されるだけだ。この解決がいい、いや、あれがいいと、おたがいに意見をいい合う。それで、明日これこれのことをしようとか決定する。自分たちがやろうとしていることを、話し合うわけだ。ぼくたちが、その場面を演ずるとするね。その場合は、みんなが実際の行動に参加するわけだから、ただ単にそれについて話すときよりも、(自分の意見も)ずっとよく理解できるし、みんなのことも、はるかに深く理解できると思う。そうやって総決起集会の参加者たちも……意見が変わっていくわけだ。ストライキの最中におこるであろうことを、予め演じてみると……たとえばペルーであつたように、総会に出席していた失業者たちがストライキ参加者の役を演じてみて、失業者に対してどういう態度をとるべきかという問題を、彼らじしんの言葉とおして提起すると、いったいどういふことになるだろうか？ ストライキをやりはじめてから、その闘争の過程で、いわば後からおこってくるであろう現実的な諸問題が、あらかじめ演じら

ぼくはこのテクニクを試みてみたんだよ。それでそれが驚くべき結果をもたらすことがわかったんだ。

もし君が、ほんとうの行為を、虚構の状況設定の下でやってみるとすれば、それは行為の下稽古であつて、行為そのものとはいえない。それでも、それはそういうものとして、やはりひとつの行為なのだ。ただ、ほんとうの行為をしたときのようには、何かをやりとげたという感じはしないと思う。そこで、何とかしてそれをちやんとやってみたいという意志、そういう欲望がわいてくるわけだ。このテクニクを試みた者は、だれでもみんな、それが気に入ってしまう。いちどそうしてみると、自分にもこのテクニクがつかえることがわかってくる。そして、芝居が終わった後でも、この技法を活用してみようかという気持ちになってくるんだ。

その点でいえば、もっと直接的なストライキやデモンストレーションの方が、演劇的模倣よりも、解放する力をもっと大きいんじゃないのかね？

そう、そりゃストライキの方がもっと重要

しかし、そうした演劇的介入を導き出す人間は、演劇技術の上でそうとう練達した人物でなければいけないし、それと同時に高い政治意識をもった人でなければならぬだろう。それから、運動を引きまわしたり他人を探る権謀家にならぬためには、最大限の政治的謙虚さ(民衆に対する限らない信頼)といつてもよいのだけれど、必要なんじゃないのかな。

要らないと思うね。技術的な準備なんてものは、これと比べて必要ないと思うんだよ。ぼくはむしろ全く逆なことさえも考えている。ペルーで、ぼくたちは、女性たちと一緒に芝居をつくった。ぼくたちは、彼女たちと、スラムの水問題について論じていたんだ。彼女たちは政府側の代表者と、そのことについて談判しなければならなかった。彼女たちが談判をはじめる前に、ぼくらは、その会談のシーンを演じてみたのだ。もう七十歳になる、演劇なんてやったことのない老婆が、結局、

主役になったんだよ。いま話しているようなタイプの演劇をばくたちはテアトロ・フォーラムと呼んでいるが、この劇の観客は一定のゲームの規則を守らなければいけないんだ。いったん芝居がはじまったら、中途でそれをさえぎってはいけない、とか、舞台上で事態が進んでいる間は、それをさしとめてはいけない、といったような規則だ。観客が役者になるときも、やっぱり従わなければいけない規則があるんだよ。何か提案できる解決策がなきゃ、舞台上に口出ししちゃいけない、とかね。俳優がうまくい解決策を見つけないことができない、そんな場合でも、老女は解決の仕方をおかんと知っているんだ。長いスラム暮しの中で培われたその経験にものをいわせて、彼女は、ある解決法を考え出し、俳優たちを説得して、これでいいこうという気にさせてしまった。

この場合でいうと、老女——とその仲間たち——は、行政側の代表者と会見するための心身の備えをかためたわけだよ。こういうことをしてはなかつたら、彼女たちは、あのように着いて会見に臨むことはできなかっただろうよ。いろいろ、解決策をおたがいにもち寄りながら、女たちは、それを論じ合うわけ

なおたがいに知り合っていて、問題を共有している。

そうすると、君の試みはグループ・ダイナミックスやサイコドラマのような集団技術と結びつくことにならないかい？ そこの主役たちは心に傷をうけた場面を演じさせられるわけだ。それを分析して神経質の原因が何であるかを本人がはっきり自覚していくわけだ。

ばくはサイコドラマについては、あまり経験がないんだよ。受けたことはあるんだが患者者としてであつて、技術者としての経験ではない。ばくの考えではサイコドラマは過去に関心をもつただけでも、それにたいしてテアトロ・フォーラムは未来に、やがて到来すべき問題に関心を向けるんだと思うよ。それからサイコドラマは患者を治療するのが目的だが、テアトロ・フォーラムの目的は社会を変えることだ。この違いは重要だよ。テアトロ・フォーラムのなかにも、ばくらが「抑圧の破砕」とよんでいるレパートリーがある。過去において何らかの抑圧を蒙った人物を選んで、その場面を、まるで今はじめてそれを

だよ。それだけじゃない。老女はスラムの住人の役を演ずる一方で、彼女と給水問題について話し合うためにやってきた役人の役を演ずることもできるんだよ。これはたんなる討論集会なんかよりも、ずっと総り豊かなものだ、ばくは思うんだよ。集会では、人はあもいえれば、こうもいえる。しかしここでは、それをやってみなければならぬわけだよ。言うのとやるのとは、だいぶちがってくる。人の前で自分の全感性をかけてやってみる。そうすると何もかもが、ちがった風に見える。集会の中ならば、歯ぎれのよい演説で、大いに成功を博することができよう。だがテアトロ・フォーラムでは、そうはいかない。ものごとを、現実さながらに、しかも他人がその場で納得できるようになからちで、提示しなければいけないわけだからね。

なるほどそれはほんとうの、現実の行為に對してはいちだん劣るものであるのかもしれない。けれども、たんなる抽象的な議論に比べれば、それははるかに優れた行為だと思ふね。

テアトロ・フォーラムの場合、集会があつて、たとえ短い時間であれ（参加者たちが

経験したかのように演じてみてほしいと要求するわけだよ。彼は抑圧を受けた。だが、この場面では、まだ、彼はそれを甘受しているわけだ。

次に二回目に、もう一度この場面を演ずることになるんだが、今度はくだんの「俳優」に前もって注文をつけておくのさ。その厭な出来事にきつぱりとケリをつけてほしい、つまり何とかして「抑圧をうちやぶって」みてほしいとね。

三回目には、今度は役わりを入れかえてしまふ。二回目の際、抑圧を破る役を演じた俳優は、三回目ときは抑圧をする側にまわるんだ。抑圧する側だった役者は、逆に抑圧される役にかわっている。そうすることによって現状に抑圧を受けた人びとは、そのとき自分の頭の中に入った何が起つたのか、そして抑圧する人間の頭の中はどうだったのかという点も、はつきりわかつていくわけだよ。たしかにそこには、サイコドラマによく似た一面がある。しかし「抑圧をやぶる」という段階では、目標は未来におかれているわけだよ。過去において、主体は抑圧を蒙った。その抑圧を、もう一度、再現してみようとする。それは、その次に、反撃を試みるためなんだよ。

メッセージを「とらえる」に必要な一定最小限の時間）人びとがそこにいるというところが必須条件だよ。その点でテアトロ・フォーラムは、いわば伝統的な演劇にちがいない。この演劇の形式は大演劇にいたる前段階……一種の小演劇とみることもできるんじゃないのかな？

一方、さっきの汽車のなかの見えない演劇だが、これはそもそも演劇といえるのだろうか？ アクシオンを喚起し、その結果としておこる波紋を組織する二人ないし三人の俳優にとつてのみ、それは演劇であるにすぎないのかね？

見えない演劇の観客が未組織な群衆だという認識については、ばくも異論はないよ。しかしテアトロ・フォーラムの方は、組織された観客にむけて、つくられるものだ。おたがいに見知らぬ人たちと一緒に、テアトロ・フォーラムをやるなんて不可能だよ。一緒に働いている職場の人たち、同じ大学の学生たち、同じ結社の成員たち、フェミニズム運動のメンバー、あるいは同じスラムの住人たち、こういう人たちがテアトロ・フォーラムの相手なんだよ。そこに参加する人たちは、みんな

それは状況をたち切るという行為をうながすための刺激なんだよ。こうして最終的な目的は社会の変革だ。個人の「治療」ではないのさ。見えない演劇もまた、葛藤状況をひき起そうとする。汽車の中とか、バスの中、レストランといったようなところでね。

見えない演劇は演劇じゃない、あるいはせいぜい、その俳優にとつてのみ演劇であるにすぎないと君は言うんだけれど、ばくの考えはちがう。見えない演劇の出だしは、きつすいの伝統演劇と全然かわらないんだ。俳優たちが集って、一つのテーマについて討議し、それを採択する。それから登場人物、彼の意志、その意志の実現の性格づけが論議されるわけだ。そして稽古にはいる。準備終了！そこで仲間うちの観客を呼び集めて頼むんだよ。君たち、本番のときの観客になつたつもりで、ばくらの芝居に反応してみてくれないか、とね。俳優たちは観客の前で芝居をはじめられるわけだけれども、その観客も、いわば第二の俳優なんだよ。彼らは本番の際の劇にあれこれ反応してくるであらう観客をあらかじめ演じているわけだよ。この過程が全部完了すると、いよいよ、汽車だの、埠頭だのにくくり出していくことになる。そして劇がは

じまる。どうしてこれが演劇じゃないのだからか？ 自分が観客であるという意識を、観客はもっていない。ちがうのはその点だけだよ。だからそれは演劇じゃない、というのかね？

うん、しかし、そのちがいは重要だね。君たちは思いもかけぬ場所に演劇をもちこんでしまふ。それはたいへん結構だ。だが、それと知らずに役を演じさせられちゃっている間抜けな登場人物、それが公衆に与えられている役まわりだ。君たちは被抑圧者の演劇について語っている。それなのに公衆が、いちばん操られた存在にされてしまふなんて、ちよつと納得しにくいな！

見えない演劇は、観客の解放にむかうための第一歩なんだよ。観客は自分が観客であることを意識してはいない。それはたしかにそうだが、……でも、だからこそ、彼は行為者(俳優)になつていくんだよ。

たとえばマヤ文明、いやブラジル・インディアンやトピ・ガラ二人の共同体の中にも、演劇というものはかならず存在しているわけだよ。なるほど、それは原始的なものである

やないだろうか？ 君が提示しているのは演劇修業の段階のように思えるんだが……

そう、たしかに上下の順序はあると思うよ。たとえば、最初の段階は見えない演劇、それから「抑圧の破砕」、次にテアトロ・フォーラムで、これが最も高度なテクニクだ。しかし、その先に文学的演劇、書かれた戯曲があるとは、ぼくは思わない。最終的に行きつくところは、もはや演劇ではなくて、現実の行動だよ。

他の演劇的な技術が悪しきものであるなどとはぼくは思っていない。そんなことを言うつもりはまったくないよ。他の演劇のあるものは現実を開示し、それを解釈し、そして観客の意識をかえる。あるいは彼らに何かの意識をもたせようと意欲をもやしている。しかしそれらはつねに、ある閉じた現実のウィジョンから出発するんだよ。ぼくらの「見えない演劇」→テオトロ・フォーラム」というシエーマは、それとはちがう方向を志向している。観客を劇の主役にかえていく、という方向だ。この変革は、けつして戯曲に行きつくようなものではない。この路を歩きつめたら、その後にくるのは実践だ。未来について論じたら、

かもしれない。たとえばある村では、村人たちは自分たちの神がはなはだ獯猛で、どうも自分たちに敵意をいだいているらしいと感じている。そこで住民たちはこの獯猛な神を追いだして、もつと親切な自分たちのためになる神にとつて変えようとするわけだ。魔術師がまじないを唱え、歌つたり踊つたりする。まあ、ほんとうは獯猛な神がいるんじゃない、何かそういう悪しき要素が存在している、ということなんだろうけど。しかし村人たちはそれを神の所為だと考えていて、その神とたたかおうとするのさ。村は総出で、歌いはじめ、踊りはじめ。村人が全員で一つの演劇をつくるわけだよ。……そこには観客はいない。みんなが一体となつて、悪しき神とたたかうのさ。観客と俳優との二元論は、も

ともとあつたものじゃない。それは多くの社会で、後から、だんだんそうなつていったにすぎないのさ。だれか選ばれた人たちだけが俳優になるという考え方は、おそろしく抑圧的な考え方だ。

とはいふものの、見えない演劇には、欠如や欠陥がいろいろあると、ぼくも思うよ。その欠陥の最たるものは、自分たちが劇をつくっているという自覚が、観客の側にならないこと

その後にくるのは未来そのものだよ。そのとき、われわれは何をするのか？ もしわれわれがストライキに関する見えない演劇に参加し、「抑圧の破砕」でストライキの場面を演じ、そしてストライキをめぐるテアトロ・フォーラムに参加するならば、その次にくる最終段階はストライキであつて、演劇ではないのだ。

君の立場には、どうも矛盾があるような気がする。君が演劇的技術の実践をしている間は、ひとりの芸術家としての君は姿を消している。その一方で君は、伝統的な劇場の中で上演される戯曲を書いている。だけど、そりや二枚舌だよ。被抑圧者の解放にとつては、君の戯曲の上演はマイナスなんだろう！

たしかに、ぼくの立場は分裂している。ぼくはずつと民衆演劇の分野で活動してきた、民衆のための演劇を上演してきた人間だ。ところが、ぼく自身は、民衆でもなければ、プロレタリアートでもない。ぼくは飢えを経験したことがない。空腹になつても、めしを喰う算段はいつでもついた。健康についても、

だ。ということは、観客は、そうと意識しなくとも、それなりに劇をかえてしまふ、ということさ。しかしぼくは、観客がどんな役を演ずるかを自覚していて、自覚的に芝居をかえていく、そういうもつと意識的な段階の方が好ましいとは思ふけれどね。

とにかく、観客の手で劇をかえていかにくちやいけないんだよ。劇をかえるのはヒーローたちじゃない。シモン・ポリバルやチエ・ゲバラが、ぼくらのために革命をやつてくれるわけじゃない。もし、ぼくらが、ぼくらのための革命をのぞむなら、そしてほんとうに革命をしたいとぼくらが腹の底から思うなら、ぼくら自身が、ぼくらの全員が、それをやらなければならないのさ。

そうなると、演劇的な技術には戦略的な緒段階があつて、それらはたがいにしつかりと分節化されているだけでなく、その間には實際上、上下優劣の関係がある、ということになりそうだがね。はい、話、その上級の技術が戯曲にもつづく演劇、戯曲を上演する芝居なんじゃないかね？ 一だん一だんよじ登つて、最後にたどりつくのが、もつとも洗練されたこの文学的演劇なんじ

あまり思い患うことはなかった。そう、ぼくはプチブルの一員であり、中産階級の一員なのだ。しかし、ぼくは思想は、中産階級のそれとはちがう。ぼくがブラジルでやつた芝居は、農民のための芝居であり、プロレタリアートのための芝居であり、女性たちのための芝居であつた。そして、ぼくは女性でもなければ、プロレタリアートでもない。農民でもない。ぼくは彼らすべてに、自分の仕事を、ぼくの世界観を、ブルジョアと男性至上主義に反対するぼくの考えを、示さなければならないと思つていた。それが彼らの援けとなると思ふからこそ、そうしていったのだ。しかし、何にもまして決定的に彼らを援けるものは、それは、演劇的生産手段を彼らに手わたすことなのだ。ぼくが女性でないということ、はつきりと認識することなのだ。ぼくは、プロレタリアートや女性や農民に、ぼくの技術を、そしてぼくの考えを……示そうと思ふ。けれども、ぼくの考えは、彼らの、自らを解放しようとする意志にとつてかわりうるではない。

もし君に作家として表現したいことがまだあると思うなら、何かユニークな経験、ユニークな感性、現実に対するある感受の仕

方といったようなものが、君の中にあるからだろうと思う。それらのすべてを、君は伝えたいとのぞむわけだよ。ところが、ラテンアメリカには政治的経済的に特殊な事情があつて、その制約ゆえに、制度的な演劇の場は、君を締め出してしまったわけだ。そうして自分の芝居が上演できなくなったことの技術的な代替行為が、君のいう被抑圧者の演劇なんじゃないだろうか？ 君が新しくあみだした諸技術は、独裁政治と極端な抑圧状況の下においてこそ有効な、いわば最後の切り札ではないだろうか？ 君の行為と君の創造力は、もしかしたら、見えない演劇だの、テアトロ・フォーラムだの「偉大な組織者」の仕事へと横すべりしてしまつていゝのではないだろうか？

ブラジルのトビ・ガラニ人が、呪術師に指導された芝居をつくつたことは、もう前に話したわけね。呪術師は村全体を、魔法のとりこにしてしまった。彼は村人たちの先頭にたつて、村の人たちとともに、芸術的であつた宗教的なイベントをつくりだした。彼が指導者になつたのは、彼がその技術をマスターしてゐたからにはほかならない。しかし彼の目

的、彼がめざしていたものは、村人全体がそれに参加することであり、村人全体がプロデューサーになつて、共同の課題を追求することであつた。つまり猛猛な神々を折伏して、そうじゃない存在にしてしまふには、いったいどうしたらいいのか、それをみんなて追求することだつたわけさ。呪術師はトビ・ガラニの村人全体を、呪術者に変身させてしまつたのさ。これと同じような変身が、芸術家によつてもまた、もたらされなければならないと思う。芸術家は観客を魅了し魔法にかけ、そして、観客を芸術家にしてしまわなければならないんだ。不可知の世界の幻視者という意味での呪術者じゃなくて、世界を知りうるものとして考察する芸術家にね。かける魔法はちがつても、考え方は同じだよ。

テアトロ・アリーナでは、十五年間というもの、ぼくは次から次へと演出の仕事において、まくられて、自分をかえりみる時間をもつことができなかった。ひとつの作品の初日の晩には、もう次の演し物を何にしようかと思ひなやむ有様であつた。ぼくはそのためにすべてを犠牲にしてしまつたのだ。もしそのまゝの状態がつづいていたら、ぼくが他のタイプの演劇を想像することは、おそらくなかつた

だろう。独裁政治は、抑圧からぼくが自分を解放するためのたすけとなつてくれたんだ。次々とレパートリーをひねり出すという、あのおそろしい抑圧から！

ペルーでも、アルヘンティンでも、いたるところで、ぼくはそれ以後は別な要請に直面することになつた。〈核〉グループと一緒にそれを始めたのは、一九七〇年からだ。ぼくらは新聞劇をやつたんだ。クーデター以前のように六〇〇〇もの観客に直接メッセージをとどけるなんてことは、もう不可能だ。何か他の方法を見つけ出さなければならなかつた。その方法というのが……観客が自分たちの芝居をつくるということであつたわけだ。ぼくらが自分たちのテクニクを十のグループに教えるとする。そうすれば、その十のグループが、今度は他のグループにそれを教えることができるだろう。——これはたしかに、現実に制約されてうまれてきたいき方ではある。ぼくが前もつてそれを考え出したわけじゃないんだ。労働組合の本部が警察によつて占拠された。どうやって組合員たちにそのことを知らせたらよいか？ 新聞劇によつてである。新聞劇は労働者たちに、学生たちに、演劇が自分たちの問題を解決するため

の一つの手段であることを教えたのであつた。理論は、この実践の結果としてうまれてきたのだ。

ぼくはいまポルトガルで、見えない演劇や彫像演劇、あるいは抑圧を破る演劇などをやつてゐるわけだけれども、その一方で、ぼくの戯曲を二つばかり、専門的な俳優たちと一緒に舞台にのせてゐるんだ。

それが可能ならば、劇場で芝居をしつづけることも、やはり必要なことなんだ。しかし、それは問いかけるためだ。ポルトガルはつねに植民地を支配する立場にありながら、同時にまた、植民地として支配される立場にあつた。ポルトガルがアフリカの植民地から利益を得るだろうか？ だけどその僅か十一パーセントだけがポルトガルの手に残されるにすぎないのさ。あとの八十九パーセントは、合衆国、ベルギー、スエーデン、ドイツ連盟などの国々に再分配されてしまふ。そうやって、植民地を搾取する国民は、彼らがあつた搾取される植民地の国民であることに気づかされるんだ。

ポルトガル人がぼくにもとめていたのは、かつてポルトガルの植民地であつた国の人間として、そういう目から見て何が見えるかを

作品として示すことであつたわけだよ。戯曲にもとづく演劇、文学的演劇は、それが証言であるかぎりにおいて、依然として重要だ。その場合、誰が証言しているのかを示すことも、非常に重要だ。証言の出どころは何か。語つてゐるのは、いったい誰か。

文学的な演劇でも、それが誰によつて書かれたものであるかを暴露するような演劇であれば、ぼくはそれを信用してもよいと思うんだ。ぼくが避けたいと思うのは感情同化だ。登場人物に、観客のかわりに考えたり行動したりする権力を与えてしまふ、あの感情同化あれは絶対にいやだね。

テアトロ・アリーナ劇場の人たちは、その後どうなつたの？

ちりちりになつてしまつたよ。しかし「核」グループは活動をやめてしまつたわけじゃない。ブラジルには今でも地下演劇の網の目があるんだよ。まあ地下のことあれば半地下のこともあるんだけれどね。サンパウロでもその他の地域でも、労働者や学生たちが演劇をやつてゐる。ぼくと一緒に見えない演劇をやつてゐたアルヘンティンの連中は、中米の

サンサルバドルで、相変らず、その活動をつづけてゐるよ。だけど、汽車なしだ。あそこには鉄道網はないからね、自動車（バス）の中でやつてゐるわけだ。……そうね、バス演劇というのかな。被抑圧者の演劇という考え方は、まあ実に遅々とした歩みで、しかしとにかく少しずつ広がつてゐる。

ペルーでもそうだよ。実に心もとなない政府の支えにもかかわらずだ。政府は識字教育の計画をたてて——ぼくはそれへの協力を要請されたのさ——そのための一二〇人の要員をリマに集めたんだ。彼らは一ヶ月間、訓練をうけた。政府は、ぼくらが政府のスポークスマンになる気はさらさらないことを知るや、ぼくらへの一切の援助を打ち切つてしまつた。それどころか、この実験をやめさせるためにも、いろんなグループが今でも活動をつづけているよ。大切なことは、この実験は誰かある個人がかかえこむ性質のものではない、ということだよ。対象となつた人びとが、今度それを自分たちでやつてみる、そういう種類の実験なんだよ。

三年くらい前になるかな、ぼくは合衆国にいて、そこで女性たちのグループの演劇ワー

クショップを指導していた。ぼくはいろんなメンツを教えることからはじめたんだ。それで、いよいよ彫像演劇を教える段になった。このテクニクでは、演技するのは静止した状態のからだなんだ。静止した状態のからだ、つまり人体を彫像にみたくて、それで現実の状況や、理想のヴィジョンを表現するわけだよ。中心になって彫像をつくる人は、誰であろうと、一言も言葉を発してはいけない。彼はただ、像のポーズがもう意味合いをより鮮明にするために、彫像の身ぶりや表情を一つ一つ変えていくだけである。それがすむと次の段階だ。彫像が動き出す。ポンと一つ合図をしたら、彫像になっていった俳優たちは、自分の姿勢を変えてもいい。今までやってきた身ぶりを覚えて、現実のイメージから理想のイメージにすすんでいくわけだ。

ぼくがラテンアメリカでこのテクニクをつかっていたときは、テーマとして出てくるのは失業であり、飢えであり、抑圧であった。しかしぼくが同じこのテクニクを合衆国でつかったとき、俳優たちがもち出してきたテーマは、男と女の関係だったんだ。ニューヨークで、女性たちと一緒に、ぼくらは過渡期のイメージについて熱心に論じ合った。彫像

に動きを加える段になって、ぼくがその合図をおくと、女性たちは、たちまち男たちから離れて一団になってかたまらんだよ。これは、ぼくにもよくわかる。なるほど過渡期のイメージだ。ところが一団になった女たちは、男たちを襲って、彼らを舞台から追い出してしまうんだ。君たち、ぜんぜん誤解しているよ！ 現実から出発して、理想の解決に到達しなければいけないんだ！ これじゃ理想の状態とはいえないよ！ ぼくがあわててそんなことを彼女たちについて、相手は聞かばこそだ。彼女たちのひとりが——その人、レスビアンなだけだね——ぼくに言うんだ。「わかってないのは、あんたの方よ。テクニクをどう活用するかを、あんたはわたしたちに教えてくれた。わたしたちは、それを活用したのよ。それで、わたしたちは、わたしたちの答を出したんだわ。それがこの答よ。彼女たちにとって目下の答はこれであって、それ以外のものではなかったのだ。

あるグループに生産手段を手わたしたら、それをどう生かすかは彼らの問題だ。ジタバタせずに結果を見守ることだ。それは一種の賭けなんだ。いつまでも権力を握り、いつまでもコントロールをきかせることができるな

どと思うな。ぼくは自分のテクニクを手わたした。彼女たちは、それで、彼女たちのイメージをつくり出すだろう。

君は専門の俳優たちにも、そうしたテクニクを伝えている。そうすることによって、君をお払い箱にできるだけの力量を、彼らに与えているわけだ。

ぼくは、うまい俳優と仕事をするのは大好きだ。下手くそな俳優と仕事をするのは……こいつは、アナ、オソロシだ。うまい俳優は、うまい俳優なりのやり方で、見えない演劇を楽しんでいるよ。何かと犠牲も払うけれども、同時に、自分の芸を商品と感ぜないで済むという点が楽しいのさ。劇場で、入場料として芝居がはじまるだろう。お客さんは俳優の芸を見ながら、自問するわけだよ。コレハ大枚投ジタダケノ値打チガアルダロウカ？とね。彼らが大いに笑い、大いにその芝居を楽しむなら、彼らのあたまからオカネのことは消えてしまう。だけど見えない演劇では、俳優は、そういうたぐいの関係からは解放されていると思うから、もつとこのびのびと創造することができる。多くの俳優にとって、見えない演

劇は、二重の意味で面白い。つまり俳優としての立場にたつても面白いし、ひとりの人間としての立場にたつても面白い。俳優は、ぼくがさっき言った手品師としての腕前を、思うぞんぶんに発揮できる。そして、そこには二つの喜びがある。ひとつは演ずることの喜び、公衆をアツといわせて満足させることの喜びだ。しかし、そこにさらにもう一つ、あと驚く楽しさがつくわわる。その手品を観客が引きとって仕上げてしまうのを見る驚きだ。もつともペルーでは、ぼくと一緒に仕事をした人たちは、みんな専門的な俳優ではない。一二〇人の人たちが、一二〇人の識字ワーカーの中には、誰ひとりとして、芝居をした経験のある者はいない。わずかに四、五人の者が、かつて演劇か、何かそういうたぐいのスペクタクルを見たことがあるにすぎない。

君の演劇技術と識字教育との間には、どんな関係があったんだい？

ぼくの仕事は、ひとつの言語としての演劇を彼らに教えることだった。ぼくの仕事はスペイン語を教えることではなかったのだ。演

劇言語とはいったい何か？ それはからだの動きであり、新聞劇その他のテクニクだ。

文盲といわれる人たちは、あるひとつの言語を知らぬ人たちではあるが、しかし彼らにはまた、彼ら自身の言語があるわけだよ。ブラジルには、一行も音譜のよめない作曲家やミュージシャンが、うじゃうじゃいるよ。ぜんぜん読むことも書くこともできないんだよ。奴さんたちは、それでも彼らはすばらしい作曲家であり民衆音楽家であって、読み書きは知らないのに、詩をつくることだってできるんだ。彼らは詩の言語が、民衆の言語が理解できるんだよ。しかし、書かれた言語は理解できない。だから彼らを、人間として、自分を表現する人間として尊敬することは、とても大切なことだよ。同時に、音楽を演奏するだけじゃなくて、雑誌や新聞をおとして伝えられる知識もたくさんあるんだってことを、彼らにわかってもらうことも、やっぱり大切だと思う。書かれた言語を獲得することは、彼らにとって必要なことなんだよ。

要するに、まるきり文盲の人がいるんじゃない、ただある言語について文盲の人がいるだけなんだよ。

そういう君の行為は、何を軸にして展開しているんだろう？ 政治的な解放への意志なんだろうか？ プロパガンダなんだろうか？ 君という作家の詩学、芸術家の役わりについての新しい歴史的な感覚といったようなものなんだろうか？

芸術家の詩学だろうね。

芸術家は芸術の作法を教える人間なんだ。たんに自分で作品をつくるだけではない。どいうやって作品をつくるかを教える人間なんだ。ぼくがそこで得た発見はきわめて貴重なものであった。ぼくが何かを手わたす。そうすると、それが投げかえされて、すっかりがった姿でぼくの前に登場するんだ。これはすばらしい発見だよ。ただ戯曲を書くんじゃない。ただ演ずるだけじゃない。ただ演出するだけでもない。教えるんだ。教える人びとが、みるみる、自分たちで芝居をつくってしまおう自分たちでドラマをつくり、自分たちでそれを演ずる。そうやって共同制作の集団が形づくられていくんだ。

今ぼくは決定的な時期にさしかかっていると。何年かというものの、ぼくは自分では舞台の演出はしないと決めていた。自分の仕

事を全部、民衆演劇というこの試みに集中しようと思つてた。そうして、その挙句、ポルトガルで、まさに民衆演劇の試みを追求しながら、ぼくはふたたび演出の仕事にたちかえつてきたのだ。はじめ、二つの路がぼくのなかで一つになった。二つの路が一つになつて、そこから何がうまれてくるか、それはぼくにも皆目わからない。被抑圧者の演劇がもつ諸要素を、ぼくは自分の演出の中にくみこむことができると思う。そのことが、いったいどこにぼくを導くのか、それは、ぼくにもわからぬことだよ。

戯曲作品は、どちらかといえば、どこでても舞台上にかけられるものだよね。どんなお客さんの前でも、上演できるものと、まあ少くとも考えられているよね。被抑圧者の演劇は、いくら上演しても、その場かぎりのものだ。他にそれをもつていくことは不可能だよね。効果はあるが、それはその分だけ、普遍性を欠くことになるんじゃないのかな……

普遍性、そんなものは文化的植民地主義だと、ぼくは思う。なるほど『ヘアー』なら、

「産」という名の極右の運動があつた。しょつちゆう街頭デモをやつていてね、自分たちは神の代弁者だと称しているんだ。となると、神はもう最高の審判者じゃなくて、奴らのお仲間だということになつてしまふ。タルチュフはいつてるだらう。俺は神とは知り合ひの仲だ。お前さんたちは神の敵だ、とね。こんな態度は宗教を冒瀆するものだということ、ぼくたちは示したいと思つた。もし、ほんとうに宗教的な人間なら、神を、自分たちを超越する最高の審判者とみなすにちがいないよ。タルチュフはうそをぶいているよね。神の言葉は俺さまの許にくだる、俺だけが神の言葉を解することができるとね。ブラジルには執念深い検閲があつてね、それで、ぼくらは『タルチュフ』を上演することにした。なぜつて、グアルニエリだのぼくだのが実名で脚本を書いたら、上演禁止になるのは目に見えているからね。というわけで、ぼくらは、あまりスタイルにこだわらずに、現在のブラジルの具体的な状況を心に浮かべることができるとする。『タルチュフ』を上演してみたい。そしたら芝居が終わると観客たちがぼくらに会いに来るのさ。そして、ぼくやグアルニエリに言うせりふがこうさ。あなた

どこでだつて上演できるさ。シエクスピアの戯曲だつて、そうじゃないのかね。

ああ、シエクスピアの戯曲ね。……たとえ『テンペスト』、たしかに、ぼくらのもともやれますよ。でも、だからといって、それが植民地主義の戯曲じゃない、ということにはならないよ。じつさいあれば、ぼくなんかから見ると、怖ろしく反動的な作品だよ。シエクスピアは、何でまた、キャリバンを醜悪だなんていうんだらう？ ぼくに言わせれば、あんなに美しい男が、この世に二人いるとは思えないよ。美しいとか、醜いとかいうけど、その基準はいつたい何なんだい？ もしシエクスピアとその作品がひとつの文化遺産であるとしても、それは人類全体の文化遺産ではなく、ある地域の、ある国の文化遺産であるにすぎないんだ。それが普遍的なものとして存在するためには、何らかの変形が必要なのさ。といつても、たとえば『テンペスト』のまずいところを良くして、それをあべこべにするということではない。プロスペロを侵略者にして、島を支配させ、しかるのち彼を追い出して、キャリバンを勝利者

たちが書いた脚本は何ですばらしいんだらう！ 彼らは、モリエールという名は、検閲の目を誤魔化すためのぼくらの集団的な偽名だと思ひこんでいるんだよ。彼らにはすぐく身近かに感じられたんだね、あの『タルチュフ』という作品が。ぼくは思うんだけど、まさにこのとき、モリエールは、ぼくらのすぐ身近かな存在として、そこにいたんだよ。こういう観点さえあれば、どこにでも、人類の文化遺産を見つけたことができるんだよ。シエクスピアも、モリエールも、手品師のマンドラーケだつてそうだよ。

さて、ぼくらがこの二十一年間にやってきたことは、ブラジル演劇のすべてを代表するものでは、けつしてない。その間にも、ブラジル演劇には、いろいろな流れがうまれていた。そのひとつが、テオトロ・オフィシーナの活動だ。彼らとぼくらとの間には、ある立場の相異がある。ぼくらは民衆文化の方向で、仕事をしたいと思つてた。しかし彼らは、どちらかというところ、反文化といったようなことを考えていた。現存している公式の文化に、彼らは拒絶を投げつけた。ぼくらは、このカウンセター・カルチャーの路をたどることはしなかつた。ぼくらは他の

に仕立て上げる……そういうことじゃないんだ。それはちがう。キャリバンは勝利者ではない。彼は敗者なんだ。ラテンアメリカでは、ぼくらは勝利者ではないのだ。そうではなくて、キャリバンが敗者であることを示しながら、しかしだからといって彼の文化がいささかも見劣りするものではないのだということ、キャリバンの美の評価は彼が敗者であるということによつていささかも損われるものではないのだ、ということを示していくことが必要なのだ。彼の敗北は、テクノロジーの相異にもとづいてる。しかしテクノロジーは、すべてのものの方能力の物指してはならないのだ。ある社会が爆薬をもっている。だから文化的にすぐれているなんていえるかい？

この優秀なテクノロジーなるものは、「空とぶ城塞」をつくることができる。そりや、まあ驚くに足る遺産ではあるよ。ぼくらにとって必要なことは、そいつを、爆弾を積んだその「空とぶ城塞」を、打倒することだよ。ぼくらを支配するその「遺産」を破壊してしまふことだよ。

そういえば『タルチュフ』もやったことがあるなあ。六四年のクーデターのすぐ後で上演したんだ。ブラジルには「伝統・家族・財

路をすすんだ。ぼくは、レシーフェのパウロ・フレイレの民衆文化センター(C.P.C.)とさわめて緊密な関係を結んでいた。彼は識字教育に従事し、ぼくは演劇にかかわっていた。これが最初のセンターだった。それから、その他のいろんな拠点ができていった。何千ものセンターが、それぞれの目的に応じてつくられていった。スラムの住民センター、金属労働者のセンター、女性の、労働者の、農民のセンター。この運動の中でフレイレがはたした役割りは、さわめて重要なものであった。……被抑圧者の演劇は、この民衆文化運動に根ざしたものだ。

採録・編集 エミール・コッファーマン

(一九七六年十二月―七七年一月)



編集後記

この号にはアジアとラテンアメリカの民衆演劇運動にかかわる二つの記録をのせました。はじめの「反原発パターン即興劇」は、昨年(秋)、フィリピン教育演劇協会(PETA)と黒色テントの俳優たちがフィリピンで上演したものです。パターン半島と小名川の二つの原発の現場をむすんで、日本語とタガログ語と英語をつかって演じたそうです。それを劇中の「ナッコ」こと桐原夏子さんがテープから採録・翻訳しました。写真を二枚のせました。一枚目はナッコとソクシーのかけあい漫才。ソクシーは若い演劇活動家で、同時に人気者のコメディアンでもあります。二枚目は巨人と漁師たちの民話の場面です。つぎのアウグスト・ボアールのインタヴュー記事は、一九七七年の春、ヨーロッパ亡命中のかれが語ったことを抄録したものです。翻訳は里見実さん。なかで触れられている「被抑圧者の演劇」の諸方法については、すでに本誌でくわしく紹介したことがあります。

モンコンと水牛楽団

カセット  
集にかえる・空は限りなし・ロンハーブンのちの海・たけのこ・せみ他 全12曲  
出演 モンコン・ウトック(歌とピン)、水牛楽団 歌詞の日本語訳付 定価二千円 送料二四〇円  
カセット

ポーランド 禁じられた歌

ポーランド国歌・しだれ柳・今日は会えない・秋の雨・モンテカシノの赤い芥子・埋められた武器の子守歌・明日はワルシャワ・祖国との別れ(オギンスキ)・ポーランド式料理のつくりかた・娘にあたえる歌・ヤネクウイシニエフスキは死んだ・革命(シヨバン)・ストラト(百年) 出演 水牛楽団・水木陽子・林光・高橋アキ・津野海太郎 定価二〇〇〇円 送料二四〇円  
申込みは水牛編集委員会  
郵便振替口座 東京四一九一七九二まで

購読の御案内

\*本誌は書店にはおきません。毎号確実に入手されるためには編集部あて予約購読の申し込みをしてください。発刊と同時に直送します。  
\*申し込みと送金は郵便振替(口座名 水牛編集委員会、口座番号東京四一九一七九二)または現金書留でお願いします。住所、氏名、電話番号、何号からということを明記してください。  
\*購読料は送料とも一年分三〇〇〇円、半年分一八〇〇円です。

水牛通信 第五卷第三号

一九八三年三月十日 定価 二〇〇〇円  
発行人 堀田正彦  
発行所 水牛編集委員会  
〒154東京都世田谷区新町2-15-3 八巻方  
電話〇三(四二五) 九六五八  
振替口座東京四一九一七九二  
印刷所 株式会社ライプ rint ショップ