水牛
アジア文化隔月報
創刊号
(第1巻第1号)
1978年10月1日
発行 水牛編集委員会
東京都新宿区四ッ谷3丁目14
釘萬ビル404
ル・マルス内
電話03・353・5735
郵便番号160
300円
年間購読2400円(送料共)

水牛、でてこい!

民衆のことば、民衆のかたちを新聞に

高橋悠治

「水牛」は新聞だ。それはアジア民衆の解放文化の相互交通のなかからうまれた。

この文化は商品市場で売られる地方色ゆたかな伝統芸能ではない。専門家の手でまもられるといった領域でもない。文化制度や国家が上からひろめるものでもない。

日本資本主義はアジアを必要としている。朝鮮とベトナムの戦争で民衆のながした血をのんで高度成長したあとで、一九七三年のオイルショック以来、血をながさない搾取法が表面にあらわれた。資源を買い、「近代」を売る。熱帯の森をきりたおし、沿岸の魚をとりつくし、雨にあらわれてやせた土地には化学肥料、値がつりあがって手にはいらない生きた魚のかわりにはサバのカンづめを売る。自然と生活のとりかえしのつかない破壊は、いずれ血の決済をよぶだろう。そのまえに、やすい労働力だけでなく、心も買いしめておこう。これが日本国家のすすめる文化交流だ。アジノモト、家庭電化、ピアノ教室を売り、シャツとカゴと古典舞踊を買う。

アジアについての情報管理も強化された。それぞれの政府が統制している情報がつたえられ、民衆の声はきこえなくなった。知識がふえればふえるほど、何がおこっているのかわからなくなる。さまざまなことがたえずおこり、つたえられる情報がいつもある。このように用意された情報は広告の形式にすぎない。いつも何かが用意され、真実をおおいかくすことができる。情報の量は制度がうまくいっていることをつげる。視点は複数になりうちけしあい、中性化のみかけのしたで、ただひとつの視点、国家の目が全体を支配する。

「水牛」は情報誌ではない。それはおおわれた真実を、おおわれたままでさしだす。民衆の声が闇のなかからきこえてくるとしたら身をまもっている闇を理解することも、必要だ。ときには沈黙や空白がひとつの立場をあらわす。私たちが民衆の運動からはなれず、いっしょにいるかぎり、ことばが行動を代用することはできない。

「水牛」の機能は文化批判ではない。文化制度全体を文化の専門家がみわたし、批判できるのは、文化を専門家のものとする制度自体は肯定し、批判する個の立場は批判せず、ひとつの視点からみた部分像を全体といつわっているからだ。文化はひきずりおろし、個を相互交通のなかで変革し、全体にみえるものを部分としてのりこえる集団の実践が問題だ。専門家は民衆の運動をえがいたり、それに語りかけることができるような高座にすわってはいない。かれは技術、知識、経験をもって民衆の運動に投降することができる。運動が語りはじめるとき、それらが役だつこともあるだろう。そのとき、かれはひかえ目にかれのできることをして、それをたすける。

批判でも情報でもなく、何ができるのか? 報告、何がおこりつづけていることをしめすのではなく、民衆が何をしているのかを報告する。量ではかられる情報ではなく、モデルの本をつくる。

モデルは、民衆のくらし、しごと、たたかいのなかからひろいだされた身ぶりだ。どのように稲を刈り、めしをくい、労働者は機械をとめ、すわりこむか。それらの身ぶりをなぞり、ほかの身体にうつしかえるうちに、身ぶりは洗練されてくる。ながい生活の時間にくりかえされ、しごとのなかでみがかれ、たたかいのなかできたえられた身ぶりが引用されるとき、それらは水辺の石のようになめらかに、しかもときすまされたナイフのようにするどくなる。

身体の身ぶりだけではなく、声の身ぶりがある。それらはことばとなってしずみ、歌となってひろがえる。

洗練された身ぶりは、ひとつひとつのかたちから「かた」にちかづく。なぞられたかたちは、りんかくがしだいに影をこくし、単純な線の運動に収斂する。かたちが「かた」をおなじようなかたちをかさねあわせて共通部分をぬきとることによってではないだろう。めざすときは、その方向をきめるのは分析や、目標にねらいをつけ、現実のなかでよけいなものをけずりおとしながら、具体性をうしわないままの「かたちの原理」とでもいうべきものがあらわれる。そのとき、身ぶりは身体や声にきざみつけられ、しかも別な身体、別な声の上にのりうつる感染力をもつにいたる。

それでも、モデルは断片的なものだ。生活全体をひとつの身ぶりにとめることはできない。ひとりでもたたかうという決意は、状況のなかでくずれてゆく。身ぶりをひとりのものとしないで、みんなの場所に解放するにはどうしたらいいだろう?

ひとりではたたかえない、という発見こそ決意にあたいする。そこで自分の身ぶりをまもりながら他の人たちを発見すること、かれらの身ぶりをみつめながら自分のかたちをすこしずつ変えてゆき、そのことによって他人たちの身ぶりにもある作用をおよぼすことを知るだろう。身ぶりのモンタージュのなかで、心づかいのつくりだすリズム、人々がいっしょにやってゆくための行動のスタイルがうまれるだろう。

「水牛」は、アジア民衆の解放運動の空間のなかへ、私たちのしごとをときはなすことろみだ。しごとがさきやかなものにすぎないことを自覚し、しかもそれが他の場所での他の人たちのしごととひびきあっていることを感じる。魚が水を必要とするように、実践をたえずのりこえるための、ひろい空間が必要だ。制度化しているものを、自分の手にとりかえし、体系化したものをときほぐして方法に変える。そのために新聞は、引用し、編集し、モンタージュをつくりあげる。」

革命のなかでポスターのもつ力を発見した

タイ芸術家戦線の学生たちは語る

不破真理

一九七六年三月のバンコックには、緊迫した空気が張りつめていた。米軍の撤退を三月二十日にひかえて、情報基地の使用継続を望む米軍と、米軍駐留を強く望むタイ軍部・右翼に対して、民主勢力の側は、大きな運動を展開しようとしていた。しかし、それには、大きな危険がともなっていた。集会やデモを組織しようとすれば、必ず右翼と衝突し、それを口実として、軍部がクーデターをおこす危険があった。

米軍撤退のための反米ポスターが、サナムルアン(王宮前広場)にあらわれたのは、その頃だった。縦三対横五対ほどの色あざやかな大ポスターが、百枚近く、一晩にしてタマリンの並木にたてかけられて、サナムルアンを一周していた。三月の真夏の強い太陽の光線をうけて、それらのポスターは、力強く鮮烈に、人々の目に焼きつけられた。しかし、そのうち何枚かは右翼に火を放たれ、二、三日でみんな取り払われてしまった。数日後、私は偶然、サナムルアンで芸術家戦線の二人の若い活動家に、出会った。週末だったので、サナムルアンには市が立っており、私たちは、テントをはった屋台に入り、オーリエン(タイ式アイスコーヒー)を注文し、話をすることにした。私が、反米ポスターを見て、わざわざ写真までとったと言うと彼らはうれしそうに、あれは、自分たちを含めて芸術家戦線のメンバー五人が十五日間ぐらいかかって描いたのだと教えてくれた。みんなで八十三枚になるという。二人とも美術大学の学生で、農民シャツを着て、髪を長くし、活動家のスタイルだったが、とても純真なところがあった。それで、なぜああいうポスターを描いたのか、芸術家戦線について、少し聞いてみることにした。」

美術大学の中に、新しい変化がおこったのは、一九七三年十月十四日の学生革命以降のことだと、かれらはいう。それ以前は、みんな芸術のための芸術を追い求めていて、彼ら自身も抽象画に興味があった。画家たちは、現代美術の先端を追いかけていた。その動きの中心は、フランスかアメリカにあったから西欧の方ばかり見ていた。

西欧では捨て去られているものを、まだ追いかけているということも、あったらしい。でも実際のところ、そういう現代美術の最先端は、自分たちのような美術学校の学生にさえわからないこともあった。それを第三世界の民衆がどうして理解できるだろうか。民衆は、お金を払ってそんな美術展覧会をわざわざ見に行くだろうか。芸術のための芸術、純粋芸術は、一般の人々の生活とは無縁であり西欧に追従しているかぎりそれは生命のない死んだものなのだ。

学生革命以降、新しい政治へのめざめの中で、芸術のすべてのジャンルに、変革の動きがあらわれた。それは、ひとことでいえば、「民衆のための芸術・生きるための芸術」をめざす芸術運動であったが、美術もまたこの例外ではなかった。芸術家戦線の主張するところによれば、美術は、民衆が理解できる、民衆を助け励ますためのものでなければならない。しかし彼らの主張は、なかなか受け容れられなかった。大学でも、衝突がおきた。教師は彼らのグループが気に入らず、学生が政治に興味を持つことを嫌い、保守的な学生のグループも、彼らをさんざん攻撃したという。

「でも、だれも僕らの運動をつぶすことはできやしない」

今は二千人のメンバーが全国にいて、メーデーの時にポスターや彫刻を展示したり、各地方をまわって、民衆のための美術展を催したり、反米運動のためにこうしたポスターを描いたりしている。これから、グラフィックや彫刻の分野にも手を広げていきたい。自分たちは、何かをまねする必要はない、クリエイトしているんだから、と彼らは熱をこめて強調していた。

それから六ヶ月後、クーデターは現実のものとなった。色あざやかな反米ポスターのたてかけられていたタマリンの木に、学生が吊るされ、焼かれた。

民衆のための音楽のコンサートホールであり、民衆のための劇の劇場であり、民衆のための美術の美術館であり、民衆のための政治の国会議事堂であり、民衆のためのいこいの場であり、人と人とが出会い、未来の新しい社会についての夢を語りあった民衆のための広場サナムルアン(王の広場)が、真の民衆のための広場サナームプラチャーチョン(人民の広場)としてとりもどされるのは、いつの日だろうか。」

タイの女たちと音楽の闘いを記録した映画(日本語版)がある

「かれらはけっして忘れない」

一九七六年十月六日、タイの軍部・右翼によるクーデター(血の水曜日)から、二年がすぎた。

このクーデターに先だつ三年間、タイ人民の真の解放をめざす労働者・農民・学生の運動がたかまるなかで、「生きるための歌」をはじめとする、めざましい文化革命の動きが存在したことは、よく知られている。その動きをいきいきと示した数場面をふくむ記録映画『かれらはけっして忘れない』の日本語版が、ようやく完成した。(バンコクのピープルズ・フィルム・オブ・タイランドと、東京のアジア太平洋資料センターとの共同制作)

この映画は、ハラ・ジーンズ工場の女子労働者たちによる工場占拠と、それにはじまる画期的な生産自主管理闘争の日々を、その内側から記録したものである。工場の門には、「労働者団結工場」という幕が、あらたに掲げられた。他の工場の労働者たちも、彼女たちのたたかいに励まされて、次つぎに立ちあがった。かれらは、タイ労働運動史上はじめての独創的な闘争のなかで、人民の解放はどうすれば可能になるか、ということをまなんだのだ。

その一場面――女子労働者たちがミシンを踏む工場の一隅に、ささやかな舞台がつくられ、そこで「ガンマチョン」(労働者)というバンドが歌い、演奏する。この「ガンマチョン」は「カラワン」などとともに、「生きるための歌」の運動をかたちづくった、人民音楽グループのひとつである。そのうちの何人かは、その後、右翼クーデターの渦中で殺害された。

この記録映画は、映像をとおしてアジア人との連帯をめざす、はじめてのこころみである。上映時間は三〇分。ビデオ版もある。

この映画を上映したい人は、アジア太平洋資料センター(東京都港区赤坂四―八―一九赤坂表町ビル四〇三 T四〇八―七二六一)に問いあわせてほしい。

民衆の歌

金芝河と朝鮮民衆演劇・序

久保覚

1

たとえば平岡正明の『ケジナー・チンチン・ナネ――日韓歌謡曲シーンの考察』(『ニューミュージック・マガジン』一九七八年三月)といったような文章がある。平岡正明はそこで、東芝レコードが売りだした韓国の歌手李成愛(イ・ソンエ)にたいする自分の「熱狂」を書いている。すなわち平岡正明によれば、李成愛こそ、「半島から日本を射ち、在日朝鮮人をゆさぶり、ついでジャズがゆさぶることのできなかった日本人下層につきささる」ような「艶歌の革命」をおこなう可能性をもった歌手であり、「李成愛がえらいのは」日本にきて「艶歌」をうたっていることだとして、つぎのように記している。「戦前・戦中の日本の朝鮮支配とはきれた地点で日本の歌を歌うというのが、新世代の歌手としての特権であり……/東洋の歌心の集約ということのためには、日本をステップにする必要があり、日韓二都物語の上に世界音楽の準決勝戦にたえる普遍性が獲得されるはずだ」

「李成愛は国外に出たのは日本だけだが、いずれアメリカの舞台もふむだろう。その後の彼女は日本の歌手たちの恐るべきライバルになると予測される」。そして、平岡正明のいう「艶歌の革命」とはまた、「玄界灘をはさんだ極東の二つの国の歌謡曲の連底によって韓国メロディーのリーダーシップにおいて東洋のメロディーが集約される方向に向ったということ」であり、「自国の民謡や古典芸術や、韓国歌謡曲シーンにあらわれた『日本的なもの』およびジャズ的なものをきまじめに集約」している(と平岡が評価している)李成愛の出現がまさにそれであるというのが、平岡正明の李成愛にたいする「熱狂」の中味である。さらに平岡正明は、そのような李成

愛の出現したことの意義を説くために、朝鮮民謡や、『木浦の涙』や『連絡船の歌』など戦前の日帝支配下でつくられた朝鮮の歌謡曲のことや、古賀メロディーと「朝鮮メロディー」のかかわり等についても論じている。

かつてW・ベンヤミンは、トゥホルスキーなど「左翼急進派ジャーナリスト」たちをさして、かれらは、かれらの貧しさをまるで富でもあるかのように濫費し、あくびのでるようなお祭りさわぎをデッチあげる連中であり不愉快な状況のなかで愉快にすごすことに通じている点では、この連中の石にでるものはないと指摘したが、時と場所をこえて、ベンヤミンの指摘はまさしくそのままぴったりと平岡正明の文章にあてはめることができる。

李成愛が引退したいまとなっては、平岡正明の「熱狂」は気のぬけたビールみたいなものでしかないが、日本の粗製濫造の流行歌手とはちがい、多少の歌唱力と説得力（しかし、李成愛の朝鮮民謡の歌唱力なぞ二流もいいところだ）、多少の魅力があったとしても、李成愛の登場とその人気は、たえず新しい商品を開発しなければならない日本のレコード資本が、目新しい商品として李成愛と韓国の歌謡曲をとりこんだからこそ可能だったのである。

日本のレコード資本が李成愛に日本の「艶歌」をうたわせたのは、商品性を一層高めるためだったのであり、べつだん、李成愛がえらかったためではないのだ。また、李成愛が商品性をもちえたのは、ひとつには、一九七七年度にほぼ百万人ちかい日本人が韓国を旅行するといったような「韓国ブーム」があったからである（かつて十年前に来日した李成愛などよりもはるかに歌唱力の高い李美子（イ・ミジャ）が日本で「成功しなかったのはビクター・レコードが商品としてのなめらかさをもたせる工夫と投資をしなかったということと李成愛のときのような「韓国ブーム」が存在しなかったためだ）。李成愛の出現は、平岡正明が興奮しているような「東洋のメロディーの集約」（！）といったものではなく、利潤のための資本が組織したたんなる「文化」輸入にすぎない。平岡正明が勝手な想い込みで息ごむのはべつだん彼の自由だが、李成愛が韓国の歌謡曲や日本のあるいは合作の「艶歌」をいくつかうたい、それが日本で二寸ヒットしたからといって、「韓国メロディーのリーダーシップにおいて東洋メロディーが集約される方向に向った」などと騒ぐのは、まさに、ベンヤミンがいう「あくびのでるようなお祭りさわぎをデッチあげる」ことでしかないのだ。

平岡正明のこの文章は、全編これ一知半解と勝手な想いこみからなりたっているといってもいいすぎではない。たとえば平岡正明は李成愛のコンサートのときのことにふれながら、崔承喜（チェ・スンヒ）を思い浮かべたと書いている。「この夜、朝倉と俺が奇しくも一致して想い浮かべたのは崔承喜である。中野重治から川端康成までこぞって声援した『半島の舞姫』崔承喜。戦前の舞姫崔承喜に相応するものは、戦後は歌姫李成愛ではなかろうか……」と。いいかげんなことをいってはならない。こういうのをまさに一知半解というのだ。日本のレコード資本によって商品としていつとき売りだされた李成愛と、日帝の苛酷な支配下で民族的抵抗の一翼をになった崔承喜とを同一視することは、朝鮮民族の歴史にたいする侮蔑につながっている。いま崔承喜の困難な、屈折を余儀なくされながらも、その創造において朝鮮の固有文化を守り、朝鮮人の心を鼓舞した戦前の闘いについて、また解放後、朝鮮民主主義人民共和国において朝鮮舞踊の新たな発展と次代の担い手たちの育成のために全力をささげた道程についてのべる余裕はない。だが日帝の弾圧による朝鮮プロレタリア芸術運動の崩壊の只中から再起して、みずからの力で全世界にむけて仮面舞踊をはじめ朝鮮芸術の美とエネルギーを知らしめた崔承喜の踊りは、それはそのまま日本ナショナリズムへの雄弁な抗議となったのであった（たとえば、戸坂潤は一九三六年に発表した『所謂「人民戦線」の問題』において「日本型ファシズム」こそがじつは民族精神と文化の否定にほかならないことを論じたさい、崔承喜の踊りに言及しつつ朝鮮文化の固有性を説き、日本的ナショナリズムの虚妄性を暴露した）。その苦難、努力、創造性、影響力、意味等々のすべての次元において、とうてい、李成愛を崔承喜に比較することなぞできないのである。

こうした一知半解の、朝鮮と朝鮮人の歴史を安直で、お手軽な手つきで扱う態度――ふたたびベンヤミンの言葉でいえば、「貧しさをまるで富でもあるかのように濫費」する平岡正明の態度は、その文章のいたるところに顔をのぞかせている。解放後のソウルのことを終始「京城」と表記したり、また、金芝河（キム・ジハ）が「パンソリの諷刺と諧謔は文学としての仮面舞踏のセリフとともに現代の諷刺の宝庫である」とのべているパンソリについて、「日本の歌舞伎にあたる」といったような頓珍漢な註をつけたりするのは、そのほんの一例にすぎない。さきにもふれたように、平岡正明は『木浦の涙』など戦前の朝鮮の歌謡曲をめぐってあれこれ言葉をならべたてているが、その『木浦の涙』について、何年頃につくられたかわからないといいながら、「全羅道（チョラルド）の港木浦は黄海に面し、古くから、貧しい人々が大陸の遼東半島へ働きにでかけていった港として知られている」云々といったようなコメントをつけている。だが、こんな説明では、一九二七年につくられ、大ヒットした『木浦の涙』のもつ社会的アクチュアリティはすこしも浮かびあがってはこない。この曲がヒットした事実の背景にあるのは、一九二〇年に入ってからの、朝鮮総督府の農村略奪政策「産米増殖計画」のもとで、一九一〇年から一九二五年までの十六年間の満州への移住者は二万五〇〇〇人だったのが、一九二六年から一九三〇年までの五年間で約一〇万人を超し、とくにそのうちの一九二五年は、日本への移住もふくめれば一年だけで約四万人にも達したという現実である。全羅南道の木浦は、これら故郷を捨てなければならなかった移住民の満州・北支への渡航の港だったのである。「〈別れの涙か　木浦は哀しい」というその歌の文句は、この苛酷な現実を反映していたのだ。

2

平岡正明はまた、「艶歌」のルーツは一九三〇年代の「朝鮮民衆の怨嗟の声」であり、「日朝負（マイナス）の合作ときれいに言うこともできるが、主体は朝鮮の側にある」とのべ、「このあたりで一度、朝鮮の音楽的伝統は切れた」などと記している。こういう平岡正明の「考察」は、三橋一夫や佐藤邦夫たちの大雑把な解説に一寸すごみをかけただけの受け売りにしかすぎないが、「艶歌」のルーツは朝鮮なのだ、などとしたり顔していうまえに、日帝の朝鮮における文化政策のなかでのいわば「歌謡政策」がどのようなものだったかを実証的にたどってみたらいいのだ。

韓国の詩人高銀（コ・ウン）は、日帝の文化政策、その精神侵略について、こう指摘している。「彼らはわれわれを彼らの奴隷にするために、わが民族の内部までも掘り下げました。……彼らは韓半島の永久支配を計画しました。そして、わが国の歴史を植民地史観に立って造りあげました。民族・民衆の強い意志を宿している民俗的なものはなくし、哀愁的な民間伝説などは残しました。抵抗的・自主要素は抹殺され、涙をさそう哀傷、現世の幸せのみを求める無気力な生を讃える郷土的メロドラマが栄えました」（『詩人における四・一九革命』）。そしてまた高銀は、その結果、「諦念、勇気を失った抒情、宿命論のみが栄え」たことをつけ加えている。このような精神侵略は、まさしく朝鮮の大衆歌謡曲においてもおこなわれたのだ。その歌における精神侵略は、朝鮮総督府の統制と日本のレコード資本の資本投下とによってすすめられ、高橋悠治の適切な表現をつかうならば、「人民の魂を買いとろうとする歌」、すなわち高銀のいう「諦念、勇気を失った抒情、宿命論」の反抗感覚を情緒的詠嘆のうちに麻痺させるような歌が圧倒的に、あらゆる抵抗の表現の自由を封殺していくなかで流布されていったのである。そして、レコードとして発売された歌でも、すこしでもそこに反日的なものがあると判断された歌は、『鳳仙花』、『夢見る白馬江』、『落花三千』、『涙に濡れた豆満江』などをはじめ、すべて発禁となった。一九四三年以降からは朝鮮語の歌詞そのものが禁止され、あとはただ軍歌一色となった（徐秉俊〔ソ・ビョンチュン〕『受難期の朝鮮歌謡』、『季刊アジアの胎動』一九七八年夏季号参照）。

日帝の教育から疎外にいたるまでの徹底した朝鮮文化破壊と断種のための体系的政策は、歌においても、つぎのようなエピソードを生むほどに徹底的なものであった。

「解放なった翌日の話である。

咸興市で数万の群衆が、わが国が日本の植民地から解放されたというので、太極旗を手にして万歳橋を渡るとき、大韓独立万歳をたてつづけに叫んでいたが、そのときだれかが『おい、みんないっしょに歌をうたおうや』ということになったが、さてどんな歌をうたったらよいか、数万の群衆はたちまち黙った。

歌は胸底からつきあげるほどうたいたいのに、同じ民族ながらだれもがみな知っている歌がとっさに思いうかばない様子である。歌はうたわなければならず、すぐ出てくる歌はなしで、いらいらの一瞬間だった。そこへせっかちな友人のなん人かが、『ええ、どうでもいいや。どんな歌でも思いつくままあっさりとうたおうじゃないか』という考えから、『見よ東海の空明けて……』という日本の軍歌をうたいはじめた。すると、万歳橋を渡る数万の群衆が、みなあとについて手を上下に振りながら熱狂的にうたったという」（金時雨〔キム・シウ〕『日本色の氾濫』）

金時雨はこのエピソードを紹介したあとで「残忍きわまりない日本の植民地政策を憎んできた韓国民を奴隷にした国と、日本および日本のものならどんなものでも鳥肌だつほど嫌悪した韓国の群衆が、いまや自由をとり戻し独立なったその庭で、あれほど嫌っていた日本の軍歌をうたって日本の敗亡を祝ったというのである。どのような心理学や論理学で説明できようか」と書いているけれども、「朝鮮の音楽的伝統」は平岡正明が表現したみたいに「切れた」のではなく、「切られた」のである。そして、金時雨も指摘しているように、民族文化をあらゆる仕方で窒息させようとした日帝の文化支配がもたらした「日本のもの」は歌にも浸透し、その内的な傷痕と歪みは いまもなお韓国の 歌謡曲に強く投影している（日本独特の旋律であった半音階のない陽旋律と陰旋律、いわゆる「田舎ぶし」と「都ぶし」は韓国の歌謡曲のなかにかなりの度定着しているといわれている。そしてそれは、日帝時代の日本のレコード資本によって導入された。李潤植〔イ・ユンツク〕『音楽と民族精神』による）。「戦前・戦中の日本の朝鮮支配とはきれた地点で日本の歌を歌うというのが、新世代の歌手としての特権であり……」と平岡正明はいうが、香港や台湾から来日した歌手とはちがって、李成愛があのように「日本の歌」をうたいこなせることと自体に、日帝支配の歴史がいまもなお深く刻印されているのだ。

平岡正明の文章の底にながれているのは、自分の無知を無知として自覚し対象化することのできない、傲慢で、粗雑な感性である。それは、「東洋の歌心の集約ということのためには、日本をステップにする必要があり……」といったいいかたにはっきりと露呈している。「日韓二都物語の上に世界音楽の凝縮勝戦にたえる普遍性が獲得されるはずだ」などと舌をそよがせるにいたっては、ハッピーとしか申上げられないが、それにしてもこの場合の「普遍性」とは、いったいなんなのだ。長璋吉は『ソウル遊学記』のなかで、ソウルでの日本のテレビ番組の公開録画のさいに、司会の黛敏郎が最後に、会場の人びとにむかって、『アリラン』の大合唱を提案したときの場景を描いている。「マユ氏は番組の終りに会場のひとびともいっしょに『アリラン』の大合唱をと提案した。『アリラン』は韓国民衆の日本軍国主義に対する抵抗の歌としてひろまった。三十八度の北で、共産主義が自由社会を虎視眈眈と狙っている現在、共産主義の侵略を防ぎ、民族の文化、伝統の歌としてこの『アリラン』をいっしょに歌おうと鼻息荒く音のない日本語でかっこよく結ぶと、会場のそこここから拍手がパラパラと起った。日本語のわかるひとたちの打った拍手だ。通訳にあたった大学の先生は、マユ氏の共産主義への抵抗うんぬんのくだりを完全に無視して訳さなかった。／さて、指揮者の石丸寛氏がパラパラの拍手にあしらわれながら登場し、棒をふれども会場は応ぜず、静かなものだった」と。そして、長璋吉はこの話のあとに、韓国の学生から、「ハングルグル イーヘ ハロ ワッソヨ モグロ ワッソヨ」（韓国を理解しにきたのですか、喰い物にしにきたのですか）と質問されたことを思い返している。そこには、黛敏郎の「提案」、この厚顔無恥な強応が、韓国を「喰い物」にしようとしている行為にほかならないという批評が含意されているが、平岡正明のきわめて安易な粗雑さもまた、要するに、自分にとって刺激的な記号として使えるかぎりにおいて、「朝鮮」や「韓国」をもてあそび、享楽しているにすぎないのだ。その安易さは、結局は、朝鮮を「喰い物」にすることにしかならないのである。

しかし、このような安易さ、またふたたびベンヤミンの言葉におきかえるならば、「不愉快な状況のなかで愉快にすごす」態度は、たとえば、金芝河について論じたてている人びとのなかにもみられるものだ。小林祐子は現在、獄中にある梁性佑（ヤン・ソンウ）の詩集『冬の共和国』の書評のなかで、『冬の共和国』を「事件のレベル」で読んではならないとのべているが（『図書新聞』一九七八年九月九日号）、まさしく金芝河（キム・ジハ）をはじめとする韓国におけるさまざまな創造的な闘いを、「事件のレベル」でしかとらえていないような論議はしばしば見受けられる。そうした論議は、どれほどか熱い善意や共感、あるいは「革命的」意志にたとうとも、その精神の内部構造は、実は、韓国人に『アリラン』をうたうことを強応した黛敏郎とえらぶところはないといってもいいのである。

3

ぼくは、戦前の日本での崔承喜にたいする反応や批評をしらべながら気づかされたことがある。すくなくとも、崔承喜の踊りをめぐって書かれた反応と批評のほとんどは、讃辞があるばかりだといっていい。だが、まさに崔承喜の創造の源泉ともいうべき、朝鮮文化の固有の表現である朝鮮舞踊や音楽についての考察や研究は、ごく表面的なものをのぞけば、まったく皆無なのである。金時雨はさきの文章のなかで、「日本のもの」が歌ばかりではなく言葉から行動、そして思考方式から無意識の生活形態のなかにまで入りこむほど、日帝の精神侵略がすすめられたことを論じている。しかし日帝の朝鮮文化抹殺の政策は、同時に、日本の民衆から朝鮮文化の固有性を視えないものとする政策でもあったのである。いや、正確には、本当に視えないものとする政策ならばまだよかったというべきなのだろう。その政策は、むしろ、歪められた断片、偏見と蔑視をたきこむのに役立ついつわりの「朝鮮のもの」を与え、無知を無知として自覚できないほどの内的貧困へと日本人を導いたのだ。おそらく、崔承喜の踊りはこの貧困への反省を促したにちがいない。崔承喜についてク野収はある座談会でこう回想している。「ぼくにしても朝鮮を偏見なしで考えられるのは、戦前、無踊家として活躍した崔承喜のおかげなんです。……その踊りは素晴しかったですよ。当時、崔承喜の踊りを見た者は、朝鮮文化を腹の底では決してバカにはできなかったんじゃないでしょうか」と。しかしながら、その感動をいわば認識のレベルでとらえることのできる能力は、だれもってはいなかった。

そして、この貧困と歪みはいまもなお日本人をとらえてはなさない。金芝河たちの闘いにどんなに共感をよせようと、それが、そのような貧困と歪みと闘うこと、すなわち自分自身との困難な闘いに結びつかないかぎり、それは貧しさを富でもあるかのように濫費しあくびのでるようなお祭りさわぎをデッチあげることにしかならないのである。金芝河の作品は何種類もの翻訳がだされ、多くの金芝河論が書かれた。しかし、たとえば金芝河の表現とその思想が擬としている朝鮮の民衆芸術の伝統、仮面劇やパンソリについては、表面的な記述をのぞいては、日本人の手ではなにも語られてこなかった。このことにも、朝鮮から学ぶことの日本の歴史的な貧しさが生きているのだ。次号からは、戦前の日本の朝鮮演劇研究がどのように貧しく歪んだものであったかをみながら、仮面劇そのものについてふれていきたい。

トレンティーノが一九四七年に上演したフィリピン革命劇

よみがえる昨日・今日・明日

寺見元恵

七十数年前に書かれた戯曲『昨日・今日・明日』が、つい最近――一九七六年一月と二月に、CCP（フィリピン文化劇場）の小劇場、フィリピン大学アベラルド・ホール、同大学内の野外仮設ステージなどで上演され、連日、満員の観客をあつめた。

このオーレリオ・トレンティーノの戯曲はフィリピンをつぎつぎに植民地化しようとした外国勢力との闘争を主題にしたもので、題名の「昨日」は中国人を、「今日」はスペイン人を、「明日」はアメリカ人を、それぞれ意味している。

どの登場人物も象徴的な名前で呼ばれる。たとえば、フィリピン民衆を象徴する男女には、タガイロッグ（タガログ）、イナン・バヤン（母なる国）の名があたえられている。他方、民衆を憑きる売国奴たちの側は、アサル・ハヨップ（蓋生の姓）とかダフンパライ（蛇の名）と呼ばれる。

第一幕は十六世紀以前のフィリピン。イナン・バヤンとその息子タガイロッグが、中国人たちに抵抗をこころみ、アサル・ハヨップの憑きりにもかかわらず、ついに勝利する。そこにあたらしい侵略者スペインがやってくる。タガイロッグは、植民者マタンラウィン（鷹の目）と、兄弟の契をむすぶ。

第二幕は、カトリック僧ハリマウ（野獣）をはじめとするスペイン人が、フィリピン人からすべてのものをまきあげてしまうさまを描く。タガイロッグの闘争は、ダフンパライの憑きりにもあう。タガイロッグ自身もいったんは敵の手におちるが、ふたたび勝利する。アメリカがやってくる。植民政府のバゴンシボル（新芽）たちが、経済援助を約束し、友好の精神を説く。

第三幕。アメリカがフィリピンの独立を否定しつづけるなら、あくまでもたたかう。誇らかにそう主張するイナン・バヤンの前に、バゴンシボルがひれ伏す。

この劇は一九〇三年五月に、はじめて上演された。第三幕の最後に、アメリカに対するフィリピンの勝利を象徴して、タガイロッグが星条旗を踏みつける場面がある。初演のとき、これを見た二十数人のアメリカ人観客が、舞台にかけあがって、イナン・バヤンの手にするフィリピン国旗をもぎとり、セットを破壊するという騒ぎがおこった。そして治安法違反の名目で、十二名の上演関係者が逮捕され、作者のトレンティーノ（みずからタガイロッグに扮していた）は、もっとも重い二年間の禁錮刑をいいわたされた。かれはこの判決を無視し、ただちに、アルテミオ・リカルテ将軍のひきいる反乱軍に身を投じた。

一九〇六年、ふたたび捕えられたトレンティーノは、無期懲役の刑をうける。一九一一年、総督の特赦により出獄。だが刑務所でいためつけられたからだは、かれに四年間の自由しかあたえなかった。かれの裁判にさいしては、生まれ故郷の州政府から特赦願いがだされ、マニラの新聞界も一体となって、かれの釈放をよびかけた。大衆はトレンティーノとおなじ考えをわかちあっていたのだ。

オーレリオ・トレンティーノは、一八六七年、ルソン島のパンパンガ州で生まれた。勉学のためにマニラにでたが、やがてアンドレス・ボニファシオと知りあい、かれの秘密革命組織カティプナーンの一員となった。そして対スペイン革命勃発の二週間前、危険分子として逮捕され、ひどい拷問をうけて、一年後に釈放される。かれはその文才を生かし、宣伝記事や詩、小説、翻訳によって、革命運動のなかでおおいに活躍した。またアギナルド将軍の命で、ゲリラ運動を組織したりもした。

やがて、たたかいに疲れたスペインは、アギナルドたちの海外自主亡命を条件に、休戦を申しでる。この機に乗じて、フィリピンに対する軍事的・経済的関心をふかめつつあったアメリカは、アギナルドの運動を積極的にあと押しする。ついにスペインからの独立が達成される。しかし、そのよろこびも束の間こんどはアメリカがフィリピンを支配しようとした。アギナルドとその仲間たちはつぎつぎに捕われ、外国に亡命する者もでた。だがスペインからかちとったばかりの独立と、そのためにながされた血を無駄にすまいと誓った人びとは、なおも抵抗をつづけた。アメリカはフィリピン諸島を手に入れるのに、その後七年余の年月をついやさなければならなかった。

フィリピン民衆の反米闘争はゲリラ活動の形をとった。人びとに人気のある演劇は、すぐれた武器だった。マルセロ・P・ガルシアの調査によれば、一九〇三年からの五年間に上演された演劇のすべてが、なんらかのかたちで、政治状況に対する不満を表明したものであったという。この間、上演禁止、関係者の逮捕にまでおよんだ劇を、当時の新聞記事（マニラ・タイムズ）のなかからひろっておこう。

一九〇三年五月十日、ホワン・アパッド作『金の鎖』――アメリカが金の力でフィリピンをしばろうとしているすがたを示した。

一九〇三年五月十日ホワン・クルス作『まだ死んじゃいない』――フィリピン独立はまだ死んでないと主張した。

一九〇三年五月十四日、オーレリオ・トレンティーノ作『昨日・今日・明日』

一九〇三年五月二十五日、作者不明『不老の自由』・一

一九〇四年一月六日、マリヤーノ・マルティネ作『日食の島』

一九〇四年五月一日、マキシモ・デ・ロス・レイエス作『銀の力』

一九〇五年二月二十一日、ガブリエル・フランシスコ作『ガティプーナン』――このときは観客全員が逮捕された。

このリストを見れば、当時、反米をよびかけた演劇が、たんに『昨日・今日・明日』だけではなかったことがわかるであろう。これらはすべてタガログ語で上演されたのであるが、観衆の異常な興奮ぶりにおどろいたアメリカ植民政府は、通訳をやとい、検閲にのりだした。通訳には主としてフィリピン生まれのスペイン人が起用された。

そして、上演する側もそれに対処すべく、さまざまな工夫をこらした。検閲官がやってくると、反アメリカの台詞を反スペイン、反カトリックにすりかえる。また、登場人物たちにそれぞれちがう色の衣裳をきせ、最後の場面で全員が登場すると、一瞬、フィリピン国旗や対アメリカ反乱軍の旗が出現するといったぐあいで、フィリピン人の観客はさかんな連帯の拍手をおくる。だがアメリカ人たちは、なにごとがおこったのか、とまどったふうだったと、当時の観客のひとりが書きのこている。（アーサー・リッグス「フィリピンのドラマ」『ジャーナル・オブ・アメリカン・フォークロア』一九〇四）

さて、この『昨日・今日・明日』が七十数年ぶりに再演されるにいたったのは、伝統的なフィリピン演劇を研究してきたパバイラン劇団の努力による。ただし観客たちの多くはこの劇の歴史的背景について、なにも知らなかったようだ。だが、劇が進行するにつれてさかんな拍手がわきおこり、劇場は熱っぽいものが満たされていった。

第三幕で、マライ ナティン（アメリカ政府）が、「だれの助けも借りずに、自力で生きてゆくことができるか」と、タガイロッグにつめよるところでは、その問いに反感をもった観客たちのあいだから、舌うちの連発がおこった。「われわれの団結は固い。仲間同士で闘うようなことはもうない。自由をまもるために、われわれは立ちあがる」と答えるタガイロッグや、「私たちの願う自由は、あなた方も、一度は、あなた方の主人（イギリス）に願ったものではないか。私の子供たちが、この自由のために流した血、捧げた命を忘れるでないぞ。もしもあなた方が、私たちの願いをあくまでも聞きいれぬというなら、この地を、私たちの血で染めてみせよう」といいはなつイナン・バヤンには、割れんばかりの拍手が浴びせられた。

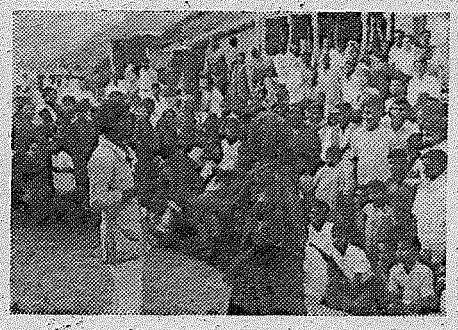
脚本どおりにゆけば、最後の場面ではフィリピン国旗がかかげられ、星条旗がおろされる。しかし今回の上演では、作者トレンティーノの逮捕歴が手短かに述べられ、「わが愛するフィリピンよ」の大合唱で、幕がおろされた。アメリカの植民地となったフィリピンを、篭の鳥にたとえたこの歌は、今世紀のはじめ、反米愛国者ホセ・コラソン・デ・ヘスースによって書かれた詩を、作曲したものである。学生や青年たちのデモ行進、集会などで、かならずといっていいほどうたわれる歌だ。このとき、観客席もライトで照らされ、舞台と客席が一体となって、全員がしばし歌に酔った感があったが、観客の眼がキラキラと光っていたのは、まぶしいライトのせいだけではなかったようである。

一九〇四年、「『団結して自由と独立のために闘え』と、舞台の上から呼びかけたトレンティーノの言葉は、七十数年を経ても、その新鮮さを失なうことなく、現代のフィリピン人観客の胸に受けとめられた。」

アジア民衆演劇会議

一九七八年一月ライプール

今年の一月十三日から三十一日まで、中央インドのマディヤ・プラディシュ州パラガオン村を中心に、ACFOD（開発にかんするアジア文化フォーラム）の主催による「アジア民衆演劇会議」が開催された。一年半におよぶ準備（手紙や資料の交換）ののち、バングラディシュ、フィリピン、インド、インドネシア、スリランカ、タイ、日本の七ヵ国から、主として農村における活動基盤をもつ、もしくは、アジアの農村における「近代化」による文化破壊につよい関心をもつ演劇関係者があつまった。日本からは、アジア太平洋資料センターの呼びかけによって、服部良次（俳優）と堀田正彦（劇作家）が参加した。以下に、かれらの報告に加えて、事務局長格のバルジット・マリクによるまとめの文章を掲載する。



報告―

ささやかな第一歩

バルジット・マリク

今年のはじめ、中央インドのマディヤ・プラディシュ州にあるチャティスガリ地方の二つの村で、かつてないユニークな集りがもたれた。アジア民衆演劇会議、もうひとつの呼び名でいえば、アジア・パーフォーミング・アーツ・ワークショップである。なによりもまず、それは政府間で組織されるおおくの文化活動や交流計画とはことなり、アジアのさまざまな演劇集団と非政府的な運動組織との相互関係をつうじて組織された、文字どおり「非公式」のもよおしだった。

参加者は多種多様の背景をもっていた。インドネシアの作家・俳優・ジャーナリストであるプトゥ・ウィジャヤは、「われわれはたぶんアジア人なのだろう。だが、われわれはじつにちがっている」といった。この発言がただしいことは、チャティスガリのパラガオン村にちかいキャンプで見たり聞いたりできた、さまざまな顔、言語、方言、音楽、舞踊、演劇形式、衣裳によってあきらかだ。インドの外からの参加者は、日本から二人、フィリピンから三人、インドネシアから五人、スリランカから四人、バングラディッシュとタイから一人ずつ。そしてインド国内からはチャティスガリ地方マンドラの部族舞踊のグループ、ナヤ劇団（有名な演出家ハビブ・タンヴィールのひきいる民衆演劇グループ）の農民俳優・音楽家たち、ボンベイの映画女優で、クジャラート語の劇団をもっているディナ・パティク、農村発展運動にたずさわる二人の社会活動家が参加した。

三週間にわたって、たがいにものずきらしさを感じざるをえない男たちや女たちが、ともに暮し、演じ、歌い、踊りながら、かれらをへだてる文化のちがいという海をこえて、おたがいの意志をつうじあわせようとこころみつづけた。想像できることとは思うが、パラガオン村での三週間に、あらゆる面で問題がなかったわけではない。事実、日本からきた黒色テント劇場の服部良次にとって、それは自分自身にふかく突き刺さる経験だった。

「自分とこの部族の人たちとのちがいを、私はどうすることもできない。なぜ私はこんなにちがわなければならないのか。なぜこんなに都会的で、こんなに日本人でなければならないのか」

服部は、かれ自身とインドの農民俳優たちとのちがいを発見すればするほど、たがいに影響しあおうとこころみ、かれらの一員になろうと、いっそうがんばった。そのために、かれとかれの仲間である堀田正彦は、ワークショップのほかのアジア人たちとの交流に、日本の伝統的な舞踊をつかうことをやめた。かれらはさまざまなアクセサリーを脱ぎ捨てて、裸になることにした。キモノをはじめとして、かれらの演劇がもつすべての「武器」を捨てることに決めたのである。

ワークショップの活動のひとつとして、参加者たちがめいめいの国の民話を話し、それにもとづいてマイムをし、会話し、演じ、歌い、踊る即興劇が上演された。スリランカ、インドネシア、日本、インドの物語が、このようにして上演された。

ひとりのよそ者が村にやってくるというインドネシアの物語が、ある午後、パラガオン村で演じられた。それはおのずから、アジアの伝統的な民話の最良のものである路上の民衆劇を経験する機会となった。この物語をくみたて、「演出」したプトゥ・ウィジャヤは、インド人やインドネシア人にまじって、よそ者役を演じた服部良次におおいに満足した。場面の進行につれて、村の子どもたちが道をいったりきたりしていると、突然、土埃が雲のようにわきあがり、鈴の音が聞えてきた。すでに夕方で、若い牛飼いたちが牛を家につれもどすところだった。路上演劇は一時中断、動物たちが家につき、土埃がおさまるまで待つほかに、どうするすべもなかった。つまるところ、牛のむれが舞台をとおりすぎ、それを待っていたということ自体が、その午後、村で演じられた物語の一部になったのだ。

キャンプにもどり、その日の経験について討論していると、服部が嘆いた――「プトゥの芝居の埃と熱気のあとで、私は一刻もはやく自分の部屋にかえり、風呂にはいりたいと思った。そして実際にそうしたのだが、いま私はいかにも都会人的な自分の欲求を嫌悪している。私はひとりの日本人として、われわれとほかのアジア人とのあいだに、おおくのギャップがあることを知った。もっと知りたい。われわれのギャップはきわめて大きいので、もしそれを理解しないなら、さまざまな衝突がひきおこされるにちがいない。ほかのアジア人たちとコミュニケートするというのは、まったく困難な仕事だ」――

服部がこの困難にとりくもうとしていることは、かれが力いっぱい歌い、踊り、フルートを吹き、埃にまみれて演じているときの、あるいは一本の木の下にしずかに坐って、マンゴーとタマリンドの林をスケッチしているときのすがたから、はっきりわかった。」

参加者のなかには、バリ島からきたパドゥンとリナという二人の少年がいた。かれらはバリ島の生命力にあふれた文化を、この上なくいきいきと体現していた。二人の少年はなんでもやってのけた。すなわち仮面の踊り、影絵芝居、マイムと舞踊と演技がむすびついた即興的な道化芝居などだ。舞台がないとき、かれらは川で釣をしたり、スケッチをしたり彫刻をしたり、そして大人たちが芸術と発展についてのおしゃべりに「逃避」しているあいだは、ただひたすら、かれらの美しい島に帰ることを考えて時をすごした。

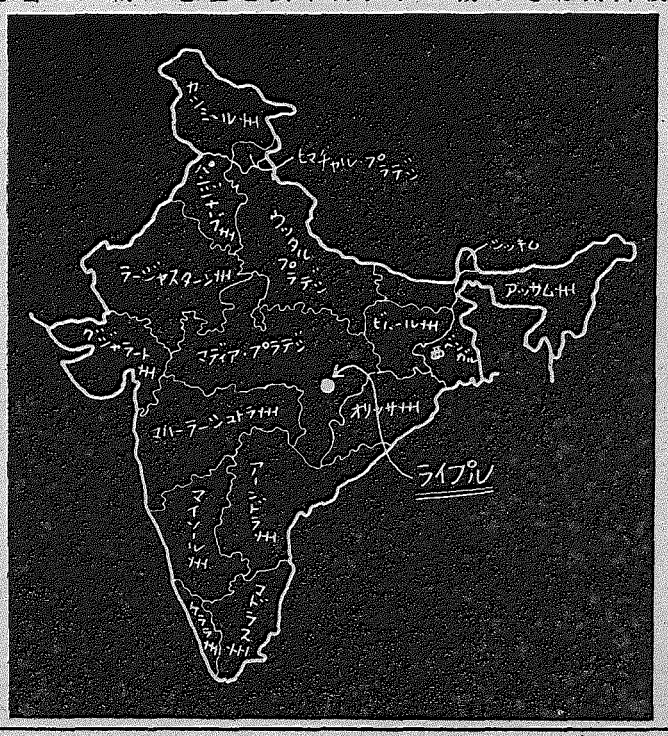
しかしながら、芸術と発展についてたがいの意見をかわすことは、当初から、この会議を組織するたいせつな理由でもあったのだ。アジアにおいて、演劇はいつのときでも、伝統を手わたし、社会の経済的な縁にギリギリのところで生きている農民たちのよろこびやかなしみ、試練や苦難を伝達する有力な手段だった。民衆芸術――つまり演芸、音楽、舞踊、人形劇、影絵芝居、あるいは陶器や彫刻や絵や織物のような手工芸などは、農村における日常生活の一部になっている。いうまでもないことだが、アジアの民衆演劇は人民の天才を反映して、文字なしでも、きわめて効果的な伝達が可能であることを示してきた。民衆芸術はかけがえのないやりかたで、アジア人の意識に侵入してくる近代的なマス・メディアを防いでいる。伝達の手段として強力であればあるほど、にもかかわらずラジオやテレビや映画は、農民に基礎をおく農村社会の必要にとってまったく意味のないことばをしゃべりまくり、まったくふさわしくない価値観をばらまいている。これはかなしむべき事実なのだ。

近代的なマス・メディアの技術は、地方的な共同体の、手のとどかないところにある。それは中央集権化された行政機構によってコントロールされる。つまり「無教育な」文盲たちの手にはあまるのである。他方、これと対照的に、民衆芸術はいきいきとした参加をまねきよせる。それはつよい共同体感覚、集団的な表現のセンスをそなえている。そして一般的にいって、都市における文化的表現のほとんどの様式を特徴づける個人主義の遠い叫び――個的な作家意識とは無縁である。

これらのこと、そしてこのほかのおおくのことが、どうすれば民衆演劇を大衆教育の中心的な手段とすることができるかという方法を見いだすために論じられた。アジアの搾取された貧しい農民たちの取り分をまもるために、どうすれば農村地域での社会運動や政治運動にかかわることができるか。どのようにすれば、意見のやりとりを村人たちにも理解できることばで、より効果的におこなうことができるか。

討論は「われわれはこれをなすべきだ、あれをなすべきだ」という水準にとどまるものではなかった。そこには、さまざまな現実の経験がむすびついていた。――近代演劇を「民衆化」するたたかい、困難、部分的な成果、農村的なアジアにおける文化生活を破壊するのではなく、よりゆたかにするような発展過程をさがしもとめるなかで、民衆演劇をよみがえらせる必要。

フィリピンからきたドン神父は、かれの演劇をつうじての行商人、漁民、農民たちとのつきあいを、情熱的な身ぶりとことばで語った。ドン神父はかれの地域ではじめてのフィリピン人聖職者であり、仕事ではけっして英語をつかわなかった。まわりの外国人神父たちは、すぐにかれを遠ざけた。かれの集団の演劇と宗教的な仕事をつらぬくのは、フィリピン人であることの意味をもとめる、つよいナショナリズムの意識である。「プリキ缶アメリカニズム」とスペイン植民地主義のおおいの下のどこかに、フィリピン人として生きる道が存在するにちがいない。



ドン神父にとって、芸術と生活とのあいだにはどんな分離もない。かれはいつも自問する。「私の仕事をだれに向けるのか。わたしたちの劇団はエリートによって支配されていないか。わたしたちの演劇は、貧しい人びとの役に立っているか」

演劇が現実生活の諸問題と、どのように直接的なしかたでかかわることができるかは、ドン神父がはたらきかけたある漁村の例に示されている。漁民とその家族たちが、過去五十年も住みつづけた土地から追いだされそうになる。土地所有権があるアメリカの会社に買いとられたためである。なにをなすべきかを決める過程で、かれらとドン神父はひとつの劇を上演した――「われわれはあきらめることができるか」。答えは「できない」だった。そして漁民たちと権力者たちとの闘争はつづく。たたかいのなかで重要な役割をはたす演劇とともに。

しかし、ワークショップにくわわったすべての者が、演劇と政治、もしくは演劇と発展との直接的なつながりを信じていたわけではない。たとえば、インドネシアからきたプトゥ・ウィジャヤは、「もしわれわれが民衆を啓発したいと思うなら、それを知らせないほうがいい。あなた方が民衆のために問題を解決してやることはできない。自分で自分を救うしかないのだ」と感じていた。「私が仕事をするとき、それはいつでも芸術の仕事であって、発展や教育にはなんの関係もない」

プトゥ・ウィジャヤは、さらにつけくわえた。かれは自分の劇団「マンジリ」を、ある種の「共同体」にしたいとは思わない。それはあまりにも人工的なやりかただ。かれの故郷であるバリ島の村々には、つよい共同体の感覚がみなぎっていた。ゴトン・ロヤンと呼ばれる、ジャワ人特有の相互扶助の伝統である。そのことを思いだしながら、プトゥはいった。「その条件がどこにも存在しないのに近代社会で共同体をつくりあげることはできないと思う」

ワークショップは堀田正彦から、アジアにおける演劇のもうひとつの次元――日本に固有の歴史体験と世界観にもとづく考えかたをもった、ひとつのラディカルな演劇活動についてまなんだ。かれらが演ずる芝居の主題とは別に、あるいは、現実にはその主題のゆえに、黒色テント劇場はそれ自体でひとつのたたかいである。その名称が示しているように黒色テント劇場はトラックとテントによって構成され、日本の各土地を移動する。しかし

工業化された日本では、土地そのものが問題なのだ。

「日本のすべての空間は、工場や商店や住宅によって埋めつくされている。わたしたちがいまテントをはることができる場所は、ほんのわずかしかない。それゆえ、わたしたちがテントをはる許可をえて、公園や街角のとざされた空間で芝居をやることが、いつでも日本の体制とのたたかいになるのだ。わたしたちが自由に歌い、踊る空間がない。日本の近代化は、わたしたちにこういう状態をもたらした。だからこそ、わたしたちはわたしたちの近代史を批判しなければならない。わたしたちがテントを設営し、劇場の外で芝居をやることは、近代化以前、商業的な都市劇場の内部に封じこめられる以前の民衆の演劇を再発見することを意味する」

もちろん、黒色テント劇場がはっきりした主題をもっていなければ、日本の体制がかれらに悩まされることはなかったろう。『阿部定の犬』は、一九三〇年代における日本帝国主義のアジア侵略の源にある、日本の天皇制を象徴的に攻撃した芝居である。この芝居のなかでは、阿部定という貧しい芸者が、恋人のペニスを天皇制に反対する象徴的な行為として、オルガズムの頂点で切断する。舞台上にあからさまにかざられた天皇の肖像とともに、この芝居は体制にとって耐えがたいものであった。

アジア農村演劇会議をチャティスガリで開催したことには、いくつもの理由があった。皮肉なことに、ここは「米の鉢」の名で知られた地域である。だがここには農民たちを貧困と飢餓においやり、政治を支配する「米の王」がいる。チャティスガリはまたゆたかな鉱物資源にめぐまれ、ビライに巨大な鉄鋼工場をもち、日本に鉄鉱石を輸出している。しかし、一般の民衆が、これらの資源から利益をうることはない。事実上、貧乏人は自分自身の土地で、異邦人になってしまっているのだ。

わたしたちは巣をつくり
あんたがたはそいつをとりさった
鳥に棲家はなく
太陽のもとで死ぬだけだ。

わたしたちは向上し
あんたがたはおしたおした
山にのぼれと命じたあんたがた
わたしたちを地面にひきずりおろしたのだ
食べものがない
飲むものがない
腐り、死んで、沈むしかない
わたしたちの青春よ。
（ナレンドラ・ヴェルマによる嘆きうた）

チャティスガリ地方には、部族民や農民俳優・音楽家のカーストによってになわれる、さまざまなかたちの演劇や舞踊が充ちあふれている。なかでもっとも代表的なのが、「ナチャ」という舞踊劇だ。しかし貪欲な文化商人たちが、民衆の社会的慣習や文化生活をだいなしにしてしまった。「ナチャ」はポルノ風に歪められ、この部族特有の性にたいするあけっぴろげな態度が、下劣な地主や商人や腐敗官吏たちの肉欲を満足させるために利用された。

しかし、農民たちの政治活動と演劇活動の双方で、踏みつけにされたチャティスガリの民衆の経済的・文化的搾取にたいする抵抗がこころみられている。「チャティスガリ発展のための人民行動」（PADOC）のスレンドラ・ナス・ミシュラとラジェンドラ・サイルは、「高利貸、生協、政府銀行から借りた金は返すな」というスローガンに結集した農民運動について語った。農民たちが借金を払わないと決議したのは、政府が社会的・経済的公正の政策化や、チャティスガリ地方発展の基準づくりをさぼっていることへの抗議のためであった。

これらの運動のいくつかで、「ナチャ」のような民衆的メディアが、抗議や政治教育のためにつかわれた。しかし、社会的・政治的運動における抗議内容と形式のいっそう大きな統合のためには、まだ広大なひろがりがのこされている。

演劇を大衆教育のためにつかうという面では、チャティスガリ土着のこころみが二つ存在する。一つはナレンドラ・ヴェルマの『黄金の夜明け』（ソンナ・ビハン）であり、もう一つはラムチャンドラ・デシュムラの『礼拝の花々』（チャンダイニ・ゴンダ）である。どちらの場合も、農民たちの悲惨な生活をくっきり浮びあがらせ、チャティスガリの民衆芸能にあたらしい意味をあたえようとしている。

ところが、その『黄金の夜明け』を見たあと、ワークショップの参加者たちは、むしろ懸念をいだいてもどってきたのである。背景効果のためのカラー・スライドや、場面の雰囲気づくりのための電気照明など、近代的な技術を用いたしかけがあまりにも多すぎた。マイクをつかった解説まであった。その上、出演者のほとんどが近代的な教育をうけた、都会風の男女だった。農民間題をあつかった劇であるにもかかわらず、農民たちはほとんど参加していない。つまり劇の形式が内容を悪切っていたのだ。

ハビア・タンヴィールの「ナヤ劇団」は、主としてチャティスガリの農民俳優たちによって構成され、現実的に、ワークショップのほとんどすべての活動の核となった。ダーシャンスタンのキャンプには、討論、即興劇、ハプニングが渦まき、それがパラガオン村や近隣のほかの村々にまであふれていった。

ワークショップとは別に、近くのマハサムンド村で一週間にわたってひらかれていた、民衆劇のフェスティヴァルに参加した。何マイルもはなれたところから数千の村びとたちがあつまり、寒い一月の夜、都会の観客たちもおよばないような洗練されたしかたで、地面に腰をおろし、芝居を見つづけた。

マハサムンドのフェスティヴァルは、村人たちが遠来のアジア人たちと心をかよわすことがいかに容易であるか、とりわけ、民衆的な主題が民衆的な手法で示される場合にそうであるかということを、はっきりものがたってくれた。K・S・フェルナンドやソムラタ・サバシンジやパラクルマ・ミリエラやシリル・ウィクラマジが、「コラム」や「スカリ」や「ナガダム」など、スリランカのさまざまな舞踊劇形式を紹介したとき、あるいはサルドノ・クソモが、極端にコッケイなものから悲劇的なものまで、一〇一の気持をあらわすさまざまなお面をかぶって、舞台のまわりで演技をしたとき、村人たちは大よろこびでこれを受け入れた。また、タイからきたテプシリー・スークソパは、バングラディッシュのトプイク・ムジタバの歌うベンガルの「バヤン」にあわせて、「クリシュナリーラ」の教場面をスケッチしてみせた。

村人たちが見た芝居のひとつに、「ナヤ劇団」が即興劇としてで演じた民話劇『チャランン・ダス・コル』がある。

ある日、ひとりの泥棒が導師にであう。盗みをやめなければ、弟子にすることはできないといわれ、その泥棒チャラン・ダスは、さらに四つの誓いをたてさせられる。金の皿で食べないこと。行列の先頭の象に乗らないこと。女王と結婚しないこと。王座につかないこと。ふつうならば、これらはチャランダスのような男の生活には、けっして起らないようなことだ。ところがかれは、その起りえないできごとにつぎつぎに直面し、そのたびに誓約をまもって、誘惑をはねつける。そして、結婚をせまる女王の命令をこばみ、あるべ種のロビン・フッドとして死ぬのである。それは、すばらしい演技と民衆的な単純さにみちた舞台だった。チャラン・ダスの一党が商人の倉庫から米を盗みとり、貧しい農民たちに分けあたえるダンス・シーンをはじめとして、そこには社会的な現実にたいする怒りが爆発していた。

アジアの農村演劇について、アジア人たちが論じあい、それを実際にやってみる。そうした場をつくりだすことができたというだけでも、チャティスガリにおける三週間は感動的だった。生活はきわめて質素で、国際会議につきものの「ビラビラはまったくなかった。会議とワークショップでは、たえざる「自己批判」の精神によって、たがいの経験を交換し、たがいにまなびあった。欲求不満や失望もあった。不便なこともあった。しかし、それは価値のある経験だった。自分たちの文化や発展が、西欧志向的な近代主義の顔のないカリカチュアにされてしまうことを拒む――その意志をもつアジア人たちが、村のレベルで小集団の経験を交換するささやかな第一歩を踏みだしたのだ。

報告2 牛と即興劇

服部良次

まわりがやけに騒々しくなったなあ、と思っていると、わけのわからんヒンドゥ語にまじって、

「タアーッ、タアッ、タアーッ！」

という声が、周囲の村人たちの間から一斉にわきおこった。地べたにあおむけに寝ころんだままの私をとりかこんで、インド人の役者も楽士たちも、太鼓をうちならしたり、はやしたり、いかに街頭の即興劇とはいえ、様子がおかしい。死体役の私はウス目をあけて、驚きの方角をすかして見た。牛だ！　黒い大きな牛が三十頭あまり、夕暮れ時になって村へ帰ってきたのだ。私が状況をほぼ理解したのと、うちならされる太鼓のけたたましさに、牛たちが理性をすっかり失うのとほとんど同時だった。ヤバイ、これは死ぬ！　死体であるはずの私は逃げた。そのあとを地ひびきをたてて、牛の群れが通りすぎていく。

インド亜大陸のちょうど真ん中あたりに、土地の言葉でチャティスガリと呼ばれている高原の穀倉地帯がある。私は若い劇作家堀田正彦と二人で、このチャティスガリ地方にあるパラガオン村にやってきた。この村のはずれにひっそりと建つ《冥想センター》が私たちの仕事場である。すでにここでは、この地方出身の三十名あまりの役者や踊り手たちが、生活をはじめていて、太鼓のひびきが深夜まで森にこだましていた。

先住のインドの役者たちは、ニューデリーのナヤ・シアターという劇団のメンバーである。これは演出家のハビブ・タンビールが、チャティスガリで伝統的な農民芝居をやっていた連中のうちで、特に優秀な者をひきぬいて組織した劇団だ。歯切れよく軽快なテムポではずんでいく、その即興的なかけあいの妙味は、チャティスガリ独得のナチャと呼ばれる即興的な寸劇のスタイルを、そっくりそのまま舞台にうつしかえたものであるらしい。

それにしても、なぜ私はこんな道ばたで牛の一隊の襲撃に遭いながら、耳慣れぬヒンドゥ語をあやつる人たちの中にまじりこんでしまったのだろう。」

私たちはワークショップの中から、何か作品を生み出すことを、ずっと考えていた。この催しもすでに一週間を経過して、そろそろお互いの意見を交換しあうという段階をぬけだし、参加者全員が新たな関係をつくりだすべき時期にさしかかっていた。そんな方法を模索しながら会議を続けていた私たちに、ハビブ・タンビールは、それぞれの国の民話を聞きたいから、話してくれないかと、提案をもちかけてきた。

その夜、夕食が終ってからのことである。インドネシアから参加したプトゥが、タンビールに自分のつくった話をきかせている。

「痛い、体中が痛い。病人は村人に苦痛を訴えかける。何だ、あれは何だ。村人たちは見たこともない闖入者の苦しみようを見て、おそれおののき、遠まきに彼をとりまいている。――痛い、イターイ！　病人の痛みは全身にひろがり、彼は立っていられない……」

手ぶりをまじえながら、彼の英語は私にはだいたいこんなふうに聞こえたのだけれど、話のつづきをきっと記してみると、その見知らぬ病人は、やがて死体となって村人の前に横たわり、それをめぐって村人たちのさまざまな対応が展開されていくという大まかな内容であった。

この話はタンビールによってヒンドゥー語に訳され、ただちにナヤ・シアターに伝えられた。そして、もう夜もおそかったけれども十五分の後には、ナヤの役者たちと私は、各々の位置について即興をはじめようとしていた。

月明かりの下で太鼓がうちならされ、村人たちは喚声をあげて踊りだした。私は裸足になって、土ぼこりを足裏にすりつけるようにしながら、かれらの方に近づいていった。

「……イターイ……イターイ！」

ちなみにナヤの役者たちはまったく英語がしゃべれない。もちろん私にヒンドゥ語が分ろうはずがない。プトゥも私もけっして英語がうまいとは言えないだろう。このインドネシアの演出家は、遠くから私に向かって、たった一言――

「ハットリ、適当な時を見計らって出てくれ！」

と大声で叫んだだけであった。

翌日の午後。私たちは、昨夜つくったばかりの即興劇をもって、パラガオン村の辻へと出掛けていった。本物の村人たちが群れ集っている道端に、変な日本人が「痛い、痛い」と喚きながら家並を伝ってさまよい出る、という趣向である。毎晩のようにナヤ・シアターの小気味よい即興芝居を見せつけられて、少なからずフラストレーションを溜めこんでいた私は、誰彼かまわずしがみつき、軒先の支柱によじのぼり、イヤハヤ、ただやみくもに興奮してしまった。』

牛の群れが通りすぎたあとというのは、あんなに大量のフンがおちているものなのだろうか。村人たちは手に手に箒をさげてきて、素早くフンを掃いあつめていく。

路上に散らされていた無数の黒い斑点はまたたくまに消えてなくなり、またもや太鼓がうちならされて、死体役に戻った私は、ふたたび地面に横になった。

《このテムポだ！》

私は圧倒的に感動していた。さっきの牛の闖入は、ナヤの役者たちにとって、またパラガオン村の観衆にとってハプニングでも何でもなかったらしい。村の辻芝居はこの程度の日常的な大騒きなスルリとのみくだしてしまうほど強靭だった。むしろ牛をめぐってはやしたてたり、なだめすかしたりの呼吸や、とりわけ牛のフンをせっせと拾い集めていた村人たちのリズムが、私にはそれ自体として切れ目ない即興劇の連なりのように感じられたほどだった。

ワークショップの参加者全員が即興劇のルールをすっかりのみこんでしまうのに、大して時間はかからなかった。それからは、誰かがひとつの話をする度ごとに、ワークショップの即興劇のレパートリーは確実に増えていき、パラガオン村で行なわれた最終日の夜のパーフォーマンスは、七つの即興劇と、その他の演しものの矢継ぎばやの上演で、すべてのプログラムが終了したときは朝の六時半になっていた。

私たちが宿舎に帰る道の行手で、太陽が地平線をはなれようとしていた。後から歩いてきたハビブ・タンビールが、

「見ろ、ハットリ、なんて素晴らしい朝なんだ！」

と声をかけて、私を追い越していった。」

報告3 アジア演劇との出会い

堀田正彦

われわれの合宿の場として、チャティスガリ地方が選ばれたのは、ハビブ・タンビールの提案による。彼はインド有数の演劇人であり、非選出の国会議員でもある。だが、埃にまみれたベレー帽をかぶりコール天の上着を着て、地べたに坐り込んで演出したり、舞台で彼の役者達と一緒に身軽に踊ったりするその姿は、わが国の国会議員の野暮で権力的なイメージとはまるでちがっていた。

彼の主宰する「ナヤ・シアター」は、ニュー・デリーを本拠に、インド各地で公演活動をしている劇団である。だが、その俳優たち

NHK「ニュース・センター9時」の放映で全国に大反響！

フィリピンから生まれた世界の大ヒット曲。

"ANAK"（アナック）
息子

絶賛発売中
フレディー・アギラー
曲目："ANAK"息子／過去／限りなき人生／愛を求めて／父／乞食／なまけ者／心に誇りを／あなたはフィリピン人ですか／誰もいなくなった
●MPF-1190 ¥2,500（レコード）　CPG-5055 ¥2,600（カセット）

シングル盤●絶賛発売中

"ANAK"（アナック）
息子
●DPQ-6094 ¥600

〈対訳：抜粋〉
息子よ！
日に日に　お前の生活は　荒れ始め
遂には　悪の道に
染まってしまったことを　聞いたが
何が　お前に　起ったのだろうかと
心配のあまり　母さんは
涙の日々が　続いている
きっと　お前の目にも　涙があふれ
心の中では　自分を恥じ
後悔しているのだろうと　思う

は全員がこのチャティスガリ地方の農民であり、「ナチャ」という農民演劇の役者たちの中から選抜された人々である。「ナチャ」は、この地方に広く行なわれている、村の生活や伝説にもとづく、踊りや唄を伴なった即興の喜劇である。かれ自身、チャティスガリの出身であるハビブ・タンビールは、この「ナチャ」の持つ即興性と民衆性、それに唄や踊りを伴う総合性に目を付け、その役者たちを使って、新しいインド演劇の創出を試みている。だから、その文化的後背地ともいうべきチャティスガリ地方が、合宿の地に選ばれたのであった。

われわれが最初に出会った〈アジア演劇〉は、このナヤ・シアターの演劇であった。

合宿の第一週は、ナヤ・シアターを始めとするチャティスガリの演劇や演芸（唄、踊り語り物）を観ることに、ついやされた。われわれは毎晩、合宿から二十五㌔ほど離れたマハサムンドという町まで、ジープや古ぼけたバスに乗って出かけて行った。その町には、広場に特設の舞台が作られていた。それは間口十間、奥行四間ほどの土盛りの舞台で、テントの屋根が突き出しており、両脇はきれいな模様の布で覆ってあった。そこには、毎晩二千人から三千人以上の人々が集まってきた。ハビブとしては、パラガオン村の小さな広場で、実際の農民達の生活を背景に上演を行なうつもりだったという。しかし、合宿を地元でサポートしてくれた人々が、いまや全国的な存在となったナヤ・シアターにふさわしい、立派な会場を作ろうとしてしまったのだ。彼らは、マハサムンドの金持たちを口説いて、この会場を作らせたという。

しかし、初日にこの金持たちが、農民から入場料を取ろうとしたため、若い社会活動家や地元の農民たちが怒って反対し、上演が中止になる事態が起きた。その晩、われわれは待てども来ない迎えのバスを待ちつづけてしまって、翌朝、このことを知った。普通、チャティスガリで農民の芝居が行なわれる場合は、呼ぶ側の村の人間がココナツの実を一個持参して、村芝居のグループを訪ねるという。もし、村芝居のグループがそれを受け取れば承諾の印で、呼んだ側は彼らに上演の間の寝床と食事を保障する。そこには、金銭による関係は全く存在しない。だから、金持たちが会場製作の費用を回収しようとして入場料を取ろうとしたのは、われわれの合宿の目的にも反するし、それ以上に、チャティスガリの農民たちの共同体意識に対する重大な侵犯であった。この対立は、ACFODが乏しい予算のうちから会場設営費を肩がわりし、入場料は無料にするということでとりあえず解決がついた。だが、都市の論理が農村共同体の意識を破壊しつくすことで成立してきた近代化の歴史をもつわれわれにとって、この事件は簡単に見過すことのできない問題を含んでいたように思う。

さて、ナヤ・シアターの演劇である。

われわれは、彼らが説話から取材したもの、古典を改作したもの、「ナチャ」の三つの寸劇を一つにまとめたもの等の三つの作品を観ることができた。どの作品も、四、五人の楽団（手風琴、クラリネット、打楽器）と唄い手、踊りを伴う簡素（照明による照明や音響効果は一切使われない）で、高度に練り上げられた舞台構成をもつ作品だった。役者達は、それぞれ強烈な個性と得意の芸を持っている。そして、皆、顔が驚くほど大きかった。

ハビブ・タンビールは合宿のひとつの作業として、各国の参加者から民話や短い話を集めて、それをナヤ・シアターの俳優達に即興劇に仕立てさせるということを行なった。彼らは二晩ほどで、それを芝居にしてしまう。それは、ナヤ・シアターの演劇形式が、口述によって与えられるストーリー（役者たちは文字が読めない人が多い）を、チャティスガリの農民俳優の経験を通して即座に形象化し練習の繰り返しで劇を完成させていくものだからできることであった。

ハビブの、この試みに対する精力的で真剣な態度は、インドの新しい国民演劇の形式を完成させようとする熱意の現われのようだった。ナヤ・シアターの創作形式は、公用語だけで十六の言語があり全部あわせれば三千に近い言語があるという、インドという国の複雑で多様な文化背景を考えた時、その多様性に対して、きわめて有効な武器として機能する可能性を秘めている。そして同時にその即興劇に基づく方法は、演劇を知識階級の独占物から民衆のものへと解放していく具体的な契機を内蔵している。ナヤ・シアターの俳優たちにとっては、彼らの演技と村の収穫祭の晴れやかな意識とを切り離すことは不可能だ。彼らの演技は、抑圧された民衆の年に一度の収穫の祝祭がもつ自由で野卑で革命的な雰囲気を、デリーやボンベイの劇場に振りまくだろう。ナヤ・シアターの演劇は、農村から都市へと逆流する文化的営為としてある。

合宿が終了した後、わたしは帰国の予定を変更してフィリピンに立ち寄った。わたしがこの国の演劇に興味を感じはじめた直接のきっかけは、マハサムンドでの最終日に上演された『ソンナ・ビハン』（黄金の夜明け）という芝居をめぐっておきた、ある対立にあった。

『ソンナ・ビハン』は、ライプール市のカレッジのある教授が書いた劇である。それは抑圧され、収奪されているチャティスガリの農民大衆の上に、「黄金色の夜明け」が訪れる時が来ることをテーマにしている。高利貸や官僚や堕落した教師らは、結託して農民を無知、文盲の状態に陥し入れたままにしようとしている。そうして、文盲や無知につけこんで好き放題の収奪を行なっている。こうした悲劇に見舞われている母なるチャティスガリを救うのは、若者の力をおいて他にない。若者はチャティスガリを愛し、教育を身につけ、母なる大地を取り戻せ――というアジプロ劇であった。教授の教え子やインテリ階級の若者達が中心になって、六〇人ほどの上演グループを形成し、この地方一帯を回って、百回の公演をすることが目標だということだった。彼らの説明によれば、この劇の上演を伝え聞いた農民たちが、五〇㌔四方のすべての村々から上演地めざして集まってくるほど、この劇の人気は高いということだった。

『ソンナ・ビハン』は、ナヤ・シアターや他のチャティスガリの民衆演芸とはきわだって異なる一面を持っていた。彼らの劇には大がかりな音響システム、マイク、照明機器、舞台装置や背景、幻灯などが使われており、それらの機械的効果や派手な視覚効果と、チャティスガリ讃歌ともいうべき、唄や踊りや民衆生活のひとこまなどが、ふんだんに劇の中に織り込まれていた。そしてそれらは、演劇的というよりは、むしろごた混ぜに近い状態で話の節に介入し、しかも一場面ごとに幕がおり、教授自身による名調子の解説が入るのだった。

舞台装置や機械的装置を使うことが重要な一部分を占める演劇を普通のこととしてきたわれわれは、この『ソンナ・ビハン』の機械仕掛けに、すっかり親近感を感じていた。ところが、他のアジアからの参加者は、むしろ冷淡な反応をこの劇に示し、ついには劇の中途で退席してしまった。（もっとも、この劇は一晩中続くということだった）。

この彼らの態度は、劇を書いた教授が合宿を訪れた時に、さらにはっきりとした形で示された。教授との討論会は、はっきり敵対的な態度で行なわれる質問に終止したのだ。それは、劇構成の冗漫さを批判するものであり、大衆の指導者然とした教授の解説を批判するものであり、あるいはアジプロ劇そのものを拒否する意見だったりした。

その中で、フィリピンのPETA（フィリピン教育演劇集団）の事務局長であるレミ女史の意見が、私の興味を引いた。「あなたは、何故あのような舞台装置やマイクや幻灯などを使うのだろうか？　民衆のための演劇とあなたは言うが、あのように大がかりな機械や装置を見せられたら、貧しい農民が自分達で演劇を作ろうと思った時、あの機械がないから、あんな装置がないからと尻込みしてしまう結果になるのではないか」と、彼女は教授に喰ってかかるように質問した。その時、わたしには彼女の質問の本当の意味がわからなかったのだが、おそらく教授もわかっちゃいなかったのだ。彼は、「マイクを使えば一度に三千人から五千人の観客に聞かせることができます。より多くの人に見せることが重要です。それに民衆は、幻灯や舞台装置を喜びます。すべて民衆がそれを好むからそうするのです」と答えた。

討論会は、教科書の難問を生徒に教えるような教授の態度に、皆があきらめて口を閉じてしまうことで、終った。だが、レミ女史と教授の問答は、そこに本質的な対立を感じさせる内容を含むものだったことは確かだ。

わたしがフィリピンの演劇に関心を抱くきっかけになったのは、「農民が自分たちで演劇を作ろうと思った時」という、この時のレミ女史のことばだった。このことばのうらには、演劇や文化を知識階級の独占物とするのではなくそれをより必要としている農民大衆へむけて譲り渡していくという、フィリピンの文化運動の本質的な主題が隠されていた。

アジアの農民は、経済的搾取と暴力によってその文化を根こそぎ収奪されている。彼らはコメと同じく文化を必要としている。とすれば、知識階級や文化人は、そのもてるものをすみやかに彼らに譲り渡すべきである。それが、フィリッピン演劇の運動的テーゼだった。わたしはミンダナオ島に、合宿で知り合った一人の若い神父を訪ねた。そこで、そして大都市マニラでも、われわれの場合とはまったく異質な演劇運動の実際に接することができたのだが、その報告は次号にゆずる。

じつは、マハサムンドの町で入場料をめぐる対立が起きた時、教授のグループは入場料を取ろうとする側に加担していた。わたしの都市演劇的意識からすれば、そこで金を取ることはなんら不思議なことではなかった。しかし、フィリッピンの演劇に接した後のわたしの意識からすれば、それが都市の論理による農村の破壊につながるものだと、考えるようになった。

つまり、『ソンナ・ビハン』のグループは劇を見せることで農民たちに、搾取階級の存在を教える。そして、農民がその無知、文盲の状態から早く脱け出すことが、抑圧と戦う方法だと教育しようとする。そうした彼らの主張は、学校教育という、しばしばそれ自体が抑圧的である機構をベースにしている。そして、そのことが、チャティスガリを愛せよと人々に教えながらも、彼ら自身は入場料を取るという、よき民衆的伝統を逆なでする行為を、平気で犯してしまうという結果をみちびく。近代化は必要だ。だが近代化という概念を都市化と置き換えるのか、あらたな農村共同体の創造と置き換えるのかでは、その運動の内実は、まるで違ったものになるだろう。この問題は、アジアの農村のみならずわれわれ日本の都市の運動にとっても、きわめて示唆的な問題を含んでいるように思えた。

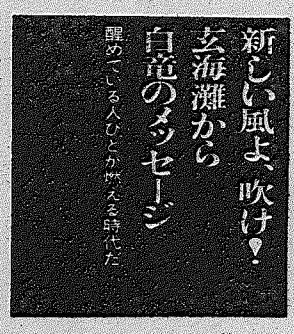
フィリピンから若い美術家たちの絵がやってくる

「フィリピン青年美術家展」について

フィリピンの若い美術家たちの作品を、日本で紹介する移動展覧会が、十月十七日の同志社大学での展示を皮切りに、全国各地で開かれる。

この展覧会には、現代のフィリピン民衆の生活を克明に描いた約二〇点が展示される。と同時に、作家の一人、エドガー・フェルナンデス氏が来日し、フィリピンの若い美術家たちの状況について懇談会を開く。

エドガー・フェルナンデスは「KAISAHAN」という若い画家のグループを結成し、フィリピンの少数民族の生活や、農村の民衆などを主題に絵画活動を行なっている。



白龍は一九五二年生まれ。「在日朝鮮人」二世のフォーク・シンガーである。二年ほど前から、各地のライヴ・ハウスを中心に、音楽活動をつづけてきたが、この八月、かれの「郷里」である佐賀県伊万里に帰り、玄海灘の渦まく風に乗ろうとしている。

一九七七年九月、在日韓国人政治犯支援コンサート「無言のままでいられない」

一九七八年二月、コンサート「白龍・恨の世界を歌う」

こうした活動につづいて、七月には沖縄に渡り喜納昌吉と出会う。そこで「島小（シ）マグワ）コンサート」に参加。このことが、白龍にとって一つのターニング・ポイントになったようだ。

「今後は、伊万里を本拠に、自分たちの音楽をアッピールしてゆく。民族の違いをのりこえて、人間の普遍的な問題を歌にしてゆきたい。一九八〇年代とは、醒めている人たちが燃える時代だ。これまでの、アンハッピーで、ただ、がむしゃらに自分の感情をぶちまけていたような歌ではなく、あたらしいメッセージ・ソングを、どんどん歌ってゆくつもりだ」こう語る白龍は、夫人、弟妹とともに「白龍バンド」を結成。朝鮮の民謡を、彼らなりのアレンジで歌いはじめた。そして彼は言う。「一九八〇年代は、私たちのメッセージを必要としている」と。

「シン・パラム」（新しい風）よ、吹け！

10月17～19日　京都・同志社大学
23～25日　西宮・関西学院大学
26～27日　関西セミナーハウス
11月1日　仙台
2～5日　福島
7～11日　横浜
12～17日　東京・早稲田奉仕団

問い合せは、東京都新宿区西早稲田二―三―八、NCC内、フィリピン現代青年美術家展まで。

金芝河の詩を主題とした
絵と音楽による連帯のメッセージ

幻灯作品
火種プロ製作　しばられた手の祈り
上映時間40分　集会などでご利用ください。
★販価　テープ付　20,000円　★貸出し料　8,000円
制作スタッフ／原作・金芝河／訳・鄭敬謨／企画＋石版画・富山妙子／作曲・朴炯圭・林光／バイオリン・黒沼ユリ子／ピアノ・林光・高橋悠治／歌・鄭敬謨／詩朗読・伊藤惣一／ナレーター林洋子／撮影・本橋成一・江西浩一／構成・土本典昭・小池征人・前田勝弘

しばられた手の祈り〔英語版〕　★販価　テープ付　25,000円　★貸出し料　8,000円
★英語版の申込先
〒107 東京都港区赤坂4-8-19 赤坂表町ビル4F TEL(408)7261 アジア太平洋資料センター

幻灯作品
火種プロ製作　めしは天　上映時間10分　★販価　テープ付　8,000円　★貸出し料　3,000円
制作スタッフ／詩・金芝河／詩朗読・鄭敬謨／音楽・高橋悠治／絵・富山妙子／構成・内海成治

火種プロダクション
〒156 東京都世田谷区桜丘4-16-2富山方TEL(425)6095

ふいごの会（上映申込先）
TEL 9時～4時 0422-(44)5883 篠塚方

棚板一枚から近代ビルまで

庄建設株式会社
庄建設一級建築士事務所
〒164 中野区中野5-24-16 中野第2コーポ2F 208号
☎(03) 389-0531（代表）

序章・アジア演劇の

佐藤信

1 アジア演劇は未知の演劇である。それはたとえば、単純にアジアを主題とする演劇を意味するようなものではない。また、伝統的なものであるにせよないにせよ、アジアの各地で現に行われつつある様ざまな演劇のことを名指すものでもない。それらの演劇を、ことさらしゃアジア演劇と名指すことには何の意味もない。

2 アジア演劇は未成の演劇である。

3 アジア演劇は、われわれのつくり出そうとする演劇である。それはまた、われわれが必要としている演劇であるということもできる。アジア演劇とは、いまわれわれによって発明された演劇である。

4 それにしても、何故アジアなのか？ 人は問うかも知れない。不幸な倒立である。われわれは、先験的に在るひとつの言葉に内実を与えるために思考するわけではない。アジアは自明であるというわけではない。アジアは自明であるというような雑駁な、かつ不遜な想像力の無残な帰趨を、われわれはすでに充分に学んでいるはずである。平生、アジアから故意にそらされていた視線が、時おり、極端にアジアに向けられようとする。それは決して良い徴候であるとは言えまい。自明であるアジアは常に思考の範疇の外に置かれ、ある日突如として、自明であるという、そのことを盾にした特権的な思考によって、手前勝手に蹂躙される。それは結局、同じ錯誤のふたつのあらわれなのである。

7 われわれが執拗にこだわらなければならないのは、長い歴史から現在に至るまで、故意にアジアを無視しつづけたアジアにおける異物としてのわれわれ自身への徹底的な自己認識と、その異物をアジアの側から異化して捉えるという、複眼の視座を置いて他にない。われわれにとってのインターナショナリズムは、この個有の複眼によって培われた弁証法の下に、はじめて結実するはずの思想であるとは考えられないであろうか。われわれの視る世界がアジアであるということに気付くのは重要だが、それよりも、われわれは常にアジアの視線によって見つめられ、思考の対象とされているということに気付くことの方が、さらに重要である。

8 われわれは、まず何よりもアジア演劇の形式と方法について、問題にしなければならないだろう。ここにも、われわれの不幸な倒立は存在する。しかし、われわれにとっての演劇が、現在、およそ本来の文化の営みとは遠く隔てられた規範の下に自足した状態にあるのだとすれば、形式と方法についての詳細な考察は、硬直化した想像力を解きほぐすためにも、有効な手段であるとは言い得る。

9 われわれは、限定した意味での民衆演劇を考える。すなわち、たたかう民衆の演劇である。

10 たたかう民衆の演劇をその主題としてではなく、形式と方法から考え、つくっていこうとするわれわれの意図には、もう少し説明を必要とする理由が含まれているかも知れない。少くとも、われわれがたたかう民衆とアジアとを無媒介に直列したり、あるいは同義反復的に用いたりしているのではないことだけは、明らかにしておかなければならない。

11 ひとつには、演劇は手段であるというわれわれの明確な認識がある。それは、民衆のたたかいの直接的な手段として存在する場合もあるが、より多くは、たたかいをつくり出し、維持するための手段として考えられる。アジアにおける民衆のたたかいの場所には、ほとんど例外なく演劇が存在する。中には、たたかいの具体的な契機となった演劇も少くはない。それは、文化というものの本来の役割に照らして言えば、極めて当然なことだ。生きることがたたかいであるという現実から、われわれはどれだけ遠くに在るというのか。あるいは、手段としての演劇の有効性を、われわれはどれだけの経験の積み重ねの後に見限ったというのか。にもかかわらず、現に存在する様ざまなたたかいからわれわれは隔っており、また、たたかいの中で手段としての演劇が真剣に検討されることもまれである。

12 演劇は常に、具体的、現場的、個別的、一回的な方法である。同時に、それは本質的に集団的、多音的な表現でもある。それらの意味合いにおいて、演劇はしばしばたたかいそのものと、きわめて似かよった性質をもつ。しかし当然のことながら、演劇はたたかいそのものではない。たたかいの形式、あるいは方法を、短絡的に演劇が模倣したところで、何も産み出しはしない。しかし、この善意の錯覚はわれわれの周囲に、まだ数多く存在する。それはまた、われわれのたたかいの歴史の誤った経験の反映でもあるだろう。われわれがいま、アジアにおける民衆のたたかいについて学びなおすことは、その意味からも、決して無駄な遠回りではないはずである。アジアという概念の迂回路を通って、われわれはたたかう民衆の演劇の、あるいは文化の個有の在り方に行き着こうとする。

13 民衆のたたかいは、究極的には歴史の時間という大命題の下で、ひとつの統一的な主題を獲得するはずのものである。一方、われわれの理解によれば、手段としての演劇は、これまでの多くの誤解とは反対に、そのたたかいに対して、戦略面よりは、より多くその戦術面において関りを持つものである。演劇はたたかいそのものとは違って、その主題の面においても、文化という在り方の面においても、抽象された統一性に対しては、常に懐疑的であり、また、自らすすんでそのような価値づけから逃れ、時にはそれを破壊するだけの遊撃性をそなえていなければならない。ここにもまた、われわれがアジア演劇を、その形式と方法から始めようとする理由のひとつがある。

14 アジアはいま、何よりもたたかう民衆の戦術的地平として、積極的である。帝国主義者たちの戦略的な地図の下にあるアジアを担み、世界革命への遊撃陣地としてのアジアを自分たち自身のものとして獲得することによって、民衆のたたかいは、一歩具体的なものとなる。

15 演劇表現の私有を、その過程においても結果においても徹底的に拒否すること、それがアジア演劇の形式と方法の第一である。ことさらに強調された個有名詞を冠した作品、あるいは芸という特権的な名称によって神秘化された俳優の演技、それらは演劇表現にとって不可欠な個性や技術の在り方を、歪め、閉塞させる。作品や演技の私有は、結局のところ、個性や技術という演劇表現における重要な要素を、自己完結的なものに変え、個別化させることにしか役立たない。ある意味では、商品社会の必然ともいえるこの個性と技術の個別化に注意深く抗するために、われわれの社会そのものを絶えず異化して見つめるだけの視線を確保する必要がある。

16 アジア演劇は、演劇表現における集団性を強く意識した形式と方法をもたなければならない。演劇表現が本来集団的なものであるということにとどまらず、演劇がその様ざまな集団的な経験を積極的に社会に向って返していくこと、これがアジア演劇の方法と形式についての第二の留意事項である。

17 装われたものではなく、本質的な簡素さを持つことも重要である。われわれはすでに、素朴でもなければ単純でもない。だとすれば、われわれがアジア演劇の形式と方法について考える簡素さは、非常にしばしば、表現の見せかけの簡素さとは矛盾をきたすものとして立ち現われてしまうに違いない。われわれの混乱と、錯誤と、試行とを、演劇行為の中に直截に持ち込むための表現における原則的な思想、何よりもその簡素さについてわれわれは問題にしているのだ。

18 アジア演劇の形式と方法は、審美的な完結性よりは、生成する思想の流動性へ、より多くの関心を払うだろう。自らの作業を対象化し、われわれを次の作業へと向わせる手段としてあるはずの作品を、いつの間にか自分たちの唯一の目的としてしまう単純な取り違え。しかし、いまわれわれの周囲にある一切の演劇の頽廃は、そこから始まっているのだ。

19 われわれ黒色テント六八／七一は、ようやくアジア演劇への作業の端緒にたどりついた。それは、われわれの運動の最も中心的な課題として、以後、持続的な活動が試みられるはずである。当面する課題のいくつかについては、われわれの内部機関誌「六八／七一評議会通信」復刊第一号（九月一日発行）に、「演出・アジア演劇の」として書き継ぐ予定にしている。

スリ、情婦にいれ知恵

レンドラ
吉岡忍訳

場　かわいい　シッティ
おれにはわかってきた　お前のやっかいな立
お前をたらしこむおしゃべりは　もうやめだ
結婚しようよ　とか
カモと別れちまいな　なんていうおしゃべり
（コウモリが舞う　つるみながら
一日が　崩れてゆく
あたいは歌う　バスルーム
すてきなカラダを　洗いながら
ああ　あんた　いい男
あたい　あんたを待ってるわ　いつもの角で
レースのブラウスに
新品のスカート）
お前みたいな身の上は　よくあることさ
おエライ方の女中に入って　浮気のお相手
そのうえ何を　お前は欲しがる
おれと結婚するなんて　せっかくのチャンス
をつぶすだけのこと
くる日もくる日も　そりゃあ　つらいことば
かりよ
スリとしちゃ　おれもいっぱしだがな
そんなこたあ　どうでもいいことさ
わかりきってるのは　おれは父親っていう柄
じゃねえこと
お前の腹ン中の　ベビーちゃんのよ
（コウモリが舞う　つるみながら
一日が　崩れてゆく
海の中　お日さまがヘドを吐く
ジャカルタの雑踏の　首をしめながら
ああ　風よ
ああ　いい男
あたいのカラダがしびれるの
あんたの舌が　あたい　のカラダを　なめまわ
す）
そうさ　おれには一度だってない　お前の気
持ちを疑ったこと
けど　愛っていうのはいつだって二の次さね
だいじなことは　わが身をかわいがること
おれたち　覚悟しなけりゃ　いかんのだ
たたかうことよ　お前の腹ン中のベビーちゃ
んのために
いますぐ　お前のカモをたらしこむんだ
やっこさんの財産を　すいあげろ
そうすりゃ　お前のくらしは楽になる
お前のカモは高級官吏　よくある手あいさ
贈られるのも贈るのも　ワイロなら大好き
こんどは　こっちがたらしこむ番
あいつがやったように　やるだけのこと
泥棒は泥棒からかすめとる　よくあることさ
まだ　あるぜ
泥棒の仲間うち　名誉なんてしろものは　口
紅とおんなじよ
覚えておきな　すべてに先だつものは　ずる
さだってこと
二番目は　大胆さ
三番目が　我慢
四番目　自信たっぷりなそぶり　たとえウソ
をつくときでもだ
これさえあれば　泥棒はやっていける
心配するには　およばんさ
子供はいつまでも　やられっぱなしじゃない
んだから
（コウモリが舞う　つるみながら
一日が　崩れてゆく
あたい今夜は　あんたに会えない
だって　カモはふいに飛びこんでくるんです
もの
今夜
あのバカな道化は　アクロバットに夢中にな
るわ
あたいのベッドのなかで）
お前の役柄を高く売るよう　心がけて
大臣さまに　お会いするんだ
そうして　妾におさまっちまいな
大臣さまの妾におさまっても
かつてのカモとつがったって　かまやしない
万が一　ほかのカモといちゃつくことが　大
臣さまのお気に召さなかったら
てめえは　お前と女房　両方と寝るくせにだ
よ
そいつは　自分をわきまえないっていうもん
だ
やっこさんを　だっこしてやるといい
お前が無学だなんてことに　びくつくこたあ
ない
お前の生きのよさが抜群で　オッパイがピン
と張ってるうちは
やつらを虜にできるってことよ
お前のくだらんおしゃべりだって　気にする
こたあない
ピチピチしていて　自信たっぷり　ものおじ
しなきゃ
じっさいお前は　大臣さまにお似合いさ
（コウモリが舞う　つるみながら
一日が　崩れてゆく
あたいの思いは　あのときのことに舞いもど
る
そうよ　夢中でパレードを見物してたとき
あんたが　あたいの背中をつねったの
――で　あたいたちは知りあった――
あたいが先に　あんたの足をけっとばしたか
らだったけど
で　いま　お昼すぎになるたんび
熟れすぎたバナナみたいに
あたい　あんたの手が待ちどおしいの
あたいをはだかにむいてくれる）
おしまいに　おれがお前の子供に望むこと
――夜も昼も　その子を守ってやらなきゃい
けないよ――
その子はじきに　少年になる
ケンカの仕方を教えこむんだ
相手のうしろを襲っても　吐き気をもよおさ
ないようなやり方を
気だてのよさで　他人を判断させてはいけな
いよ
味方か敵か　世間にはどっちかしかいないの
だ
味方は　さしあたり　利用できるし
敵は　いつだって　じゃまになる
息の根をとめるまで　たたきつぶさにゃなら
んのだ
それこそが　生きのびるためのコツなのだ
高いポストを探すよう　教えツメこむんだ
神さまァ　あの子が教師や教授になること
許しゃあしまい
金が無いっていうのは　みじめなものよ
できたら　あの子を警官か兵隊にすることだ
そうすりゃ　米は買わずにすむってことよ
国からもらえて
そのうえ　しゃれた制服までついてくる
法にのっとるときも　違法でも
あの子の権利は　まっ先さ
甘い言葉でこますのも　お前みたいにうまく
やる
あの子の顔は　おれのみたいにそしらぬふり
で――だから
こいつは　みごとな組合せ
つまり　政治の才覚もあるってことだ
だれが　国会議員のすべてを知るかってんだ
大臣のことだって　知りゃあしない
首都のどまんなか　あの子はうまく立ちまわ
る
（コウモリが舞う　つるみながら
一日が　崩れおちる
バスは　あかりをともし
女たちが　紅をさす
教えてちょうだい　ね　すてきなあんた
今度は　どこで　会えるのかしら）

獄中のレンドラと「スリの歌」について

吉岡忍

ウィルプロウダス・スレンドラ・レンドラ――と彼じしんは言わない。ただ、レンドラと言うだけだが、そのレンドラと連絡をとる

のはひどくむずかしかった。ようやく連絡がとれて、ジャカルタ市内の映画館でおちあう約束をして、そこへ行ったら、近くの公園で会おう、とのメッセージ。熱帯特有の甘いにおいに満ちた暗い公園をぶらついていると、ピュウッと口笛が聞こえ、学生らしい男が現れて、彼は自宅で待っている、という。

くだものや野菜や干した魚を売っていた屋台があと片づけをはじめた時分、レンドラの家は停電中だった。木造の、古いけれどもかなり大きな家の、あちこちの部屋で人声がした。レンドラといっしょに芝居をやっている若い男や女たちが、いれかわりたちかわり泊っていて、けいこをしたり議論をしているのだった。そのうちに、低い歌がはじまった。

ローソクを手に、レンドラが現れた。ウェーブのかかった黒い髪、相手をのぞきこむようなふかい目。何年か前、インドネシアの新聞が彼のはなばなしい活躍を形容して「インドネシア詩壇のトム・ジョーンズ」とやったそうだが、たしかにそんな気配が、レンドラの身のこなしにはある。

彼は一九三五年十一月に、中部ジャワのソロで生まれた。十代の半ばから詩を書きはじめ、二十二歳のときに出版した『恋人たちのバラード』が、インドネシア最高詩人賞を受けて、一躍知られるようになった。その年、彼はモスクワ、ピョンヤン、ホンコンなどを旅行して、いくつかの詩を書いている。六〇年代に入ると、彼は芝居に興味をいだくようになり、六四年にニューヨークに行く。そこに滞在した三年間、彼はほとんど詩を書いていない。俳優と演出家の勉強にうちこむ毎日だった、というが、そのこと以上に重大な転機がおとずれた。子供時代から、レンドラはカソリックの教育を受けてきた。最初の教師は、彼の父親だった。俳優としても知られていた父親は、小学校の教師でもあった。ニューヨークでの生活のあいだに、レンドラはカソリックから離れるようになったのだ。そのへんの経緯について、彼じしんはほとんど述べていないが、ともかくジャカルタで出版されている『フウズ・フウ』によれば、一九七〇年以降、彼はイスラム教徒になった。なおスカルノ体制の崩壊を導いた一九六五年九月三十日事件が起きたのは、レンドラがニューヨークに滞在中のことである。

帰国した彼は、しだいに芝居に近づいていく。芝居の形式は、けっしてアクロバティックではなく、ジャワの文化が今日まで持続しているワヤン（影絵芝居）の雰囲気に近い。けれども幻想的な舞台で語られる言葉は、するどい政治的諷刺に満ちている。そのために彼の芝居は二、三の都市で上演禁止になるほどだ。

一方、詩のほうにも変化があらわれた。それまでの詩は、田舎を舞台にし、みずみずしく切れ味のよい言葉で、彼じしんの期待や恋人への思いをつづった詩が、どちらかといえば多かったのだが、それがしだいに社会性を帯びてきたのである。ここに訳出した『スリ情婦にいれ知恵(PESAN PENCOPET KEPADA PACARNYA)』は、ちょうどそのターニング・ポイントにあたる詩なのだ。このほかにも『白鳥の唄』『ジャカルタの売春婦たち、力となれ』などがあるが、いずれも都市を舞台にし、都市のアウトローを主人公にすえて、今日のインドネシアの政治をするどくついている。

「いま映画を作っているんだ」と、レンドラは言った。「『ロビン・フッドがよみがえったら』というタイトルさ。絶対に、ロビン・フッドは銀行破りをやると思う。銀行が困り、ブルジョワが困り、人びとが手を叩く。こいつは面白いと思うんだがね」

詩と芝居と映画。レンドラの間口はいっそう広くなるようである。

今年三月、スハルト大統領は三選された。しかしその前後、インドネシア各地で、三選反対の集会やデモが行なわれた。ジョクジャカルタ、スラバヤ、ジャカルタなど主要な都市では軍隊が出動して、反対運動を鎮圧した。新聞が発行を停止され、停止をとかれたあとも、ニュースはきびしい検閲をうけた。インドネシアを旅行中、さまざまな噂が流れていた。スラバヤの学生たちが十数人殺されたという話、ジョクジャカルタでも殺されたという噂を聞いた。兵士を満載したトラックがどの都市でも巡回していた。

レンドラはバンドウン市の大学構内に現れて、その場で詩を読んだ。新聞発行停止と検閲を批判する詩『目の唄』は、結局、どの報道機関にものらず、彼の手書きの原稿と、構内にはりだした壁新聞があるだけであった。また彼は、他の十二人の知識人を集めて、新聞を正常にもどすことと、逮捕された学生の釈放を政府に要求する声明を発した。

「この秋には日本へ旅行しようと思っているんだ。日本の田舎に行ってみたいのだ。とくにあのミナマタには行ってみたい」

そう、レンドラは別れぎわに言った。しかし、その後の連絡はない。トム・ジョーンズよろしく、どちらで神出、こちらで鬼没しているのであろうか。いや、じつは以前のように、彼がどこにいるのかさっぱりわからないということはないのだ。少なくとも、どこにいるのかだけは、はっきりしている。

刑務所である。ジャカルタの刑務所に、レンドラはいる。五月三日、スハルト大統領三選を国民評議会（国会）が決めた約二ヵ月後のその日、彼は国家破壊活動の容疑で逮捕されたのである。

一九七四年ソウルの小講堂で観た「良心」という劇

李琴舜（イ・クムスン）

韓国で観た何本かの芝居について書いてみたい。そう思ったとたん、さまざまな思いや断片が私の中で錯綜する。それは、舞台の上にのせられた芝居の断片だけではもちろんない。市内バスをいくつも乗りかえながらみた街のようすや、触れたものすべてが、途切れ途切れの音とともにだ。

もう、四年も前のことになる。私が韓国で生活したのはほぼ一年間で、身分は「母国留学」である。何ともへんてこな名称であるなといつも思うのだが、私たち在日する朝鮮民族の存在を安易に、そして合理的に名づけるなら、これが一番適当なのかもしれない。いずれ生活の場〈日本〉へ帰るのだから。

現在がある意味で沈黙を強いられている時期であるとみるならば、私がすごした一九七四年は、〈現実〉が、方々でうみを出すように露わにされた年であるといえる。

四月「民青学連事件――金芝河・李哲（ソウル大生）早川・太刀川氏逮捕」

八月「大統領狙撃事件――『在日韓国人二世』文世光逮捕のち死刑」

十一月「維新憲法廃止・政治犯の釈放」を叫ぶ学生たちのデモ及びキリスト者の祈祷会が、全国的に広まる。あわせて、東亜日報記者たちをはじめとする、自由言論実践運動。

十二月「東亜日報広告解約事件」から、意見広告」へ。「非武装地帯トンネル事件」発生等々。

そんな政治状況下での生活は、日本においてマスコミにだけ頼って推察すれば、一見暗いように思われがちだ。しかし、民衆の生活は日本のような物質的「豊かさ」などないが、いたって明るく活気にあふれていた。

ソウル大学・師範学校の学生たちによる、「良心」という芝居はとても印象深い。どこをとう案内されたのか、三百人ほど入るうす暗い小講堂は、芝居の開演を待つ学生たちの熱気でむんむんしている。これは、私がはじめて感じるものだ。

二人の司会役があらわれると、場内はシーンと静まりかえった。舞台装置は何もない。やがて、麻の服を着た百姓（ペクソン）たちが、長鼓（チャンゴ）の調子にあわせて歌い踊りはじめる。すると正面から、ほの赤い照明があたる。これはまるで、夕ぐれの野っ原ではじまる、タルチュム（仮面劇）の幕あけのようだ。

三つの悪魔が、百姓たちの魂を喰いにやってくる。悪魔たちの密儀はグロテクスな踊りからはじまる。「あいつらの良心を喰ってしまえ！　そして、俺たちの言うなりにさせるのだ！」百姓たちは歌う。良心をください。良心をください。命おしさにいさぎよく良心を食わせるのか、それとも……あー、良心をください。

途中、どういうセリフのやりとりがあったのか、今ではもうはっきりしないが、ほとんど良心を食べられたと思ったころ、そのうちの一人が息を吹きかえすようにぼそぼそと呟きはじめ、しまいには、みんなで悪魔を退治してしまうという話だったと思う。

日本に帰ってきたばかりの頃、「在日韓国人二世たちによる、初の仮面劇公演、金芝河作――鎮悪魂（チノギ）」という新聞報道に接した。韓国で、何度かタルチュムの公演を観、そのおもしろさに魅了されていた私は、その報道に感動をもって接したのだが、その上演には、かなりの失望を余儀なくされた。

しかし、気がついてみると「鎮悪魂」は、かつて私がソウルで観た「良心」という芝居に、どこか重なってくるのだった。

「良心」には、「鎮悪魂」のようなシュプレヒコールはないが、芝居の構成と流れている思想は、はっきりと通じあっている。そしてどちらかが、一方の内容を踏まえているように思われてならなかった。

金芝河の「鎮悪魂」が、学生たちによってひそかに農村に持ちこまれ、上演活動がおこなわれていた（「中央公論」一九七四年九月号）と言うならば、私の観た「良心」は、学内にひそかに持ちこまれ、何らかの手を加えられた上での上演であったのか。それとも、「良心」にはたしかに別名の作者がいたはずで、そうするとこれは、共通の現場を踏まえたところから生み出された、二人の作者によるほぼ同時期の、同内容の二作品なのか。

それにしても、この同じ質をもった芝居の上演が、韓国と日本とではどうしてこんなにも違うのだろうか。もちろん、日本で生れ育った二世たちが、おぼつかない「朝鮮語」で芝居をうったということには、それなりの意義があったかもしれない。しかし、立派な舞台と衣装、あたたかく見守られたその舞台からは、芝居自体にとめられていた作者の意図は何一つ感じられなかった。

私は韓国で芝居を観ながら、観ている自分が恐くなるということがしばしばあった。それは、演る側のつくりだす虚構の世界と時間が、観る側のもっている現実と刻まれている時間とに、確実にある回路で結ばれていたからだった。

カフカの「審判」を、劇団実験劇場の公演で観た時もそうだった。主人公ヨゼフ・Kに焦点がおかれたその舞台は、きわめて淡々と描かれる。舞台は街であり、それは劇場の外にあるのだ。

もう一つ。ソウルにある大学の演劇会が一堂に集まって繰りひろげる「大学人の舞台」という催しでは、ソウル大学・文理学校の「モツソリ（声）」という芝居が、「自分たちの力ではどうすることもできず……」という劇団員のあいさつがあったまま、上演中止になった。綜合パンフレットには、演出の言としてこう書かれてある。

「……『奴らは、俺一人の声、個人の声というものを許さず、みな同じ声を出させようとする。そして奴らは、俺の永遠の沈黙を望んでいる……』我々が、自らの声を真の自分のものとして感じるその瞬間を、奴らは奪い去ってゆく。背の高いものは頭をもぎとられ低いものは背伸びしてまでも、同じ高さにしなければならない。意識を解体させることはだけを強要し、画一的な意識を強要する奴ら。奴らはいったい誰なのか？」と。

ミンダナオを汚す川鉄の公害輸出を叩け運動の中から演劇をつくりだそう

「民衆のきずな」を上演するまで

第三世界への公害輸出を告発し、阻止する運動をおこなってきた「反公害輸出通報センター」が、演劇集団「黒色テント68／71」や一般からの参加者と共に、反「川崎製鉄」劇（仮題『民衆のきずな』）の劇づくりをすすめている。この劇は、十月六日と七日、東京三宅坂の社会文化会館で催される「アジア民衆文化のタベ」の第二夜（つまり七日）に上演される。いまは、ようやく台本づくりの段階がおわって、実際の稽古にはいったところだ。

通報センターは、この劇によって、公害企業・川鉄の千葉住民に対する犯罪と、その公害輸出（日本とフィリピンの支配者たちの共謀によるミンダナオ島住民の強制立退き）の侵略的な実態を告発し、あわせて、たたかうフィリピン民衆と千葉住民のすがたを報告したい、とかんがえている。

運動のまっただなかから演劇をつくりだすこのこころみは、タイの学生革命運動が生んだ政治即興劇との出会いからはじまった。

昨年の十月五日、通報センターは、日タイ青年友好運動など五つの運動組織と協力して「タイ民衆文化のタベ」という集会を開催した。二百人をこえる学生・労働者が虐殺された軍事クーデター「血の水曜日」から一年目、たたかうタイ民衆との連帯をさらに深めていこうという意図の集会だった。そして通報センターは、この集会で、タイの友人たちによって書かれた『醜いシャセアン』という劇を上演した。ある農民の一家が、金貸しや米仲買人にだまされ、土地を奪われて、都市のスラムに流されてゆく。一家離散である。そして、その各段階に「サムライ」の姿をした日本帝国主義が出現する。それは、きびしく正確で、しかもユーモラスな政治劇だった。

通報センターの若い活動家たちは、ほぼ全員が俳優として舞台に立った。そのことはかれらの運動にとって、画期的なできごとだった。かれらは同じ劇を、今年の三月十五日、「成田の開港を認めない三月行動」のなかでも、上演した。その後、二度の上演をめぐる討論がおこなわれ、この討論のなかで、こんどは自分たちの運動についての劇を、自分たちの手でつくろうという計画が、次第に煮つまってきた。夏のはじめ、かれらは「醜いカワテツ」劇の準備を開始した。

以下は、これまでの劇づくりの過程を座談会によってまとめたものである。

A　七月二十三日に、通報センターの呼びかけで、第一回目の全体会議を開きました。黒色テントのメンバー、機関誌「公害を逃がすな」で劇づくりを知った人たちが三十人ぐらい集まりました。まず、カトリック正義と平和協議会の山田経三さんから、川鉄の焼結工場進出によって、ミンダナオ島の漁民たちがどのような状況に追い込まれたか、現状報告。つづいて、通報センターの作った『公害を逃がすな』というスライドを写し、千葉の公害病患者のセンソク発作のテープや、千葉の公害塾の国吉さんが、認定患者の五十一番目の死亡者になったお父さんについて語るテープを聞きました。

B　川鉄の犯罪には、千葉とフィリピンという二つの局面があるわけで、その両方をギチンと把握する必要があったんです。

C　公害病認定患者の阿部さんのテープはすごかった。センソク発作の咳が、切れ目なくつづくんです。なんていうか、活字で読んだりするのとちがって、「公害」というものが直接、耳に突き刺さるような気がしました。

A　山田さんの話で重要だったのは、権力者間の協力による「情報隠し」だという指摘でした。民衆生活の実態が、なにひとつ伝わらないようになっている。だからこそ、民衆が草の根のレベルで連帯しあうことが、重要であり、「劇づくり」のような形で相互交流を深めていければ、相当な力になるんじゃないか、そういうことでしたね。

B　実際に、この劇づくりに参加して、はじめて千葉の公害を知ったり、フィリピンの現状を知ったりする人もいるわけです。

A　だから、劇づくりの最初は、自分たちで「知る」ことからはじめる。

B　それで、全員でいろんなエピソードや事実報告、データなどを集めることにしたんです。各自が、これはぜひ劇にして知らせたい、というエピソードを持ちよって、即興でその場面を演じたり、構成したりして、ひとつの芝居にしようと考えたわけです。

A　テーマをしぼりやすくするために、千葉市における川鉄公害をさぐる「千葉チーム」と、ミンダナオ島における公害輸出の現状を調べる「フィリピン・チーム」にわけて、叩き台になる筋立てを考えることにしました。

C　七月三十日には、全員で千葉へ行きました。公害塾の国吉さんのお宅は、川鉄の正門から五〇㍍のところにあるんです。そこにうかがって、死んだお父さんが、どんなに苦しい毎日を過ごしていたか、話を聞きました。そのあとで、全員で家の拭き掃除をしたんです。朝、掃除したばかりだけど、それがどのくらい汚れてるかやってごらんというわけです。バケツの水は、すぐ真っ黒。底には、黒いキラキラする粉が沈殿していました。閉め切った部屋のなかまで、ザラついたようになっていて……。

B　庭の植木にも黒い粉が積っていて、磁石を寄せるとみな吸いついてくる。鉄粉なんです。

C　生活を侵すということが、実感としてわかりました。日々、そのなかに身をさらさなければならない人たちにとって、その重苦しさは大変なものなんです。

B　その意味で、千葉行きは大きな体験だったね。

D　八月六日の全体会議で、体操、発声の練習のあと、「舞台に立つ」っていう即興劇のケイコをしたでしょう。

E　あれは面白かった。

D　千葉の現実から拾い出したシチュエーションがあって、川鉄社員と患者とにわかれて、即興でセリフのやりとりをする。

E　もとのシチュエーションはどんどん変化して、うまくいくと発展して、いままで見えなかったアイデアが手にはいる。

B　ヘタすると、自分の思想性の馬脚をあらわすことになったりして……。（笑い）

D　……むずかしいのだけど、脚本づくりも含めて、劇づくりは学習の場だと気づいた。いい機会だったと思う。身体ということばで自分の感じるものを表現する。技術はいらない。今できることから始めてみる。

E　うん、やってるうちに、詩とか絵とか音楽も、自分なりに取り込んでやろうっていう気持になる。表現する楽しさに気づいた。あの即興劇は、芝居の専門家でなくともできる。むしろ、黒テントの人たちは、まだ公害問題について知らなかったりするから、ぼくらの方が、ウマく演じられたりする場合もあったし……。

A　自分らの問題を表現する方法を豊かにしていくことが、それ自体、面白いことなんだな。劇づくりのとりあえずの収穫はその発見にあったとおもいます。

このあと、ほぼ一ヶ月かかって、九月十日に台本一号がまとめられた。集団で一本の台本をつくる、という意図で、ひとり一場面を書くという作業が進められた。だが、大筋に沿って組み立てる段階で、場面の取捨選択、書かれた内容をめぐって、二度、三度と曲折があり、そのたびに徹夜の討論と、書き直しの作業が繰り返えされた。

次に収録したのは、そうしてできあがった台本の一部である。

失なわれた村（第五景）

二人の兵隊（警察）に両腕をとられ、ひきずられてくる血まみれの青年。

それを追って、一人の神父が走り出てくる。

神父　待ちなさい！　その人を返しなさい！

神父　一人の腕にすがりつく。が、振り払われ、倒れる。

兵隊A　神父さん、この男の割れた頭は、あなたへの忠告ですよ。

兵隊B　（青年に）手前！　強制移住の実態調査だと！　ふざけやがって！

Bは、無抵抗の青年を殴る

神父　やめなさい！ 暴力は許しません！

兵B　（神父をにらみつけながら、青年を殴る）てめえ！ 強制移住の調査だと！ ふざけやがって！

兵A　奴は信心深くてね。神父さんを殴ることができない。今日は身替りがいて助かってますよ。

神父　お前たちは、卑劣な……

兵B　てめえ！ 強制移住の調査だと！（殴る）

神父　や、やめ……

兵A　（神父を制して）あなたが何かいうたびに、あの男は殴られますよ。あなたのせいであいつが死んだらどうします。ハハハッ。

二人、青年をひきずって、去る。

神父　人非人めっ！ なんとい……（ハッと兵隊の去った方を見る）

兵B　（声が聞える）てめえ！ ふざけやがって！（殴る音、悲鳴）

立ちすくむ神父。

村人たち、神父に寄りそうように登場。

村人①　奴らは、ほとんど一ヶ月間、毎日毎日、われわれの土地を測り続けた。われわれは何も知らなかった。追い出されるその日まで、われわれの身にふりかかろうとしていることが一体なにを意味するのか、誰ひとり知らなかった。

村人②　一九七四年一月七日、マルコス・田中会談で、川崎製鉄焼結工場の建設が、公式に決定された。

村人③　その会談のわずか三日後、川崎製鉄社長藤本一郎が、マニラを訪問し建設契約書にサインした。建設予定地、ミンダナオ島、ミサミス・オリエンタル州、ピリアエヌバ、ナバカーン村。

村人たち　わが村！

神父　わが国の法律は、外国人の土地所有を禁じています。そこで、川崎にかわって、フィリピン退役軍人投資開発公社、通称――

村人たち　PHIVIDEC//

神父　――が、ナバカーン村の土地を手に入れる任務を引き受けました。彼らは、その土地を手に入れる為に、全力を尽したのです。

村人⑤　わたしは、連中に聞いた。「一体、何をしているんですか？」

村人⑥　「われわれは政府から派遣されて、ここを調査している。川崎製鉄のために土地が必要だ。日本人が工場を作る」

村人⑦　「川崎に土地を提供せよ。これは大統領令に基づく調査だ！」

村人⑧　「アンダム・ムスワーグ！ 進歩に備えよ」

村人⑨　一九七四月三月、政府はわれわれを立ちのかせる目的で「機動部隊」を結成した。

神父　機動部隊の最初の仕事は心理作戦でした。標語がつくられ、焼結工場での収入の多い仕事が約束され、近代工場の進出によって、繁栄する地域社会というバラ色の未来像が作り出されました。

村人たち　アンダム・ムスワーグ！ 進歩に備えよ。

神父　そして、一九七四年八月十四日、焼結工場の建設が始まりました。

村人⑩　その日のうちに、海辺の小さな村ナバカアンは、柱一本残さず消えてしまった。

村人⑱　海から離れた漁師に、生きる道はない。この移住地には、何もない。

村人⑲　海辺の村での生活は、貧しかった。だが、海に行けば、その日の魚がとれた。ヤシの木は、米を借りる担保になった。男も女も年寄りも、子供も、みな助け合って暮していた。

村人たち　今、村はない！

神父　すでに三〇家族が、家賃を払えずに追い出され、町のスラムへ流れて行きました。生きる手段を取り上げ、住み家を奪い、職もない。これが奴らの、アンダム・ムスワーグです。

村人たち　村を返せ！ 海を返せ！

神父　今後十年間、コンビナート建設に伴なって、三万人の漁民たちが、同じ運命をたどろうとしています。川鉄は、この殺人計画に最初の道をつけたのです。

村人たち　村を返せ！ 海を返せ！

ト、軍隊が銃を手に駆け込んで来る。

軍隊　解散！ 解散！ 抵抗するものは射殺する！ 追え！ 追いちらせ！

村人全員、追い散らされる。

水牛からの呼びかけ

「水牛」は市販しませんので、ぜひとも予約購読をお願いします。

年刊購読料は一八〇〇円、郵送の場合は二四〇〇円です。十部以上まとまるようでしたら、郵送料を割引きします。

水牛編集委員会（東京都新宿区四谷三―一四釘萬ビル四〇四号　ル・マルス内）に、お申しこみください。

アジア各地の文化の動きについて、日本で文化市場向けの商品生産とは無縁に、さまざまなかたでこころみられつつある文化の動きについて、原稿を送ってください。こういうものを掲載したらいいのではないか、という提案だけでも結構です。

青年教師の闘いと死
農村を舞台にしたタイ映画の「新しい波」

（いなかの先生）

タイ映画界は大きな進歩をとげようとしている。それは『いなかの先生』という映画の出現とその爆発的な人気によってしめされている。

従来のタイ映画は、ごくかぎられた上品な社会を舞台とし、しかもそのほとんどがシンデレラ的な夢を人々に抱かせるような物語がえがかれている。ところが、『いなかの先生』はこのような現実から離れた映画作品の限界と伝統を打ち破って、タイ農村を舞台にした新しい型の映画をタイ民衆に提出し、その適否の決断をせまった。さすがにタイ民衆もこれを大歓迎した。

東北部出身の青年「ピヤ」は、バンコクのある教職学校を出て、自分の出身地たる東北部のまずしい農村の小学校の先生になるという人生の道を選んだ。そこで、彼は、政府官庁に無視されてきた農村教育の実態にだけでなく、広く農村がかかえているさまざまな矛盾や問題にであった。最後にピヤ先生は、その地域の有力者が無法に大量に木材を切り倒していることを暴露したため、彼らに暗殺された。現実に起っていることがみごとにえがかれた。

原作はカンマン・ヨンカイの著作で、スラシ・パタムの監督、プロデューサーはカモン・クラタンワタナで送る。

いま、タイの解放区であたらしい文化が生みだされつつある
（インタビュー）芝生瑞和

タイ共産党が武装闘争をはじめて、今年が十三年目。八月七日、各地でさかんな記念式典がおこなわれた。その機会に、芝生氏が外国人ジャーナリストとしてはじめて、解放区入りを許可された。一昨年十月の軍事クーデター以来、多くの学生・活動家が都市をはなれ、"森"にはいった。いま、"森"はおおいに活気づいているようだ。」

――どんな第一印象だった？

芝生　女性が多いのにビックリした。兵士も三分の一は女性で、しかも男女混成軍。男女の関係はものすごく民主的でスムーズなようだな。大学教授の三割が女性というタイ社会の反映でもあるんじゃないかな。ゲリラ戦の行軍の時なんか、一緒に野営してどうなるのかと思うけど、恋愛関係は自由だが、インモラルなことは許さないというルールが確立されている。とにかく、女性がみんなきれいでそれは、もう……いいところでした。」

――芝居はどうでした？

芝生　ひとつは、解放軍に投じた青年の妻が拷問で殺され、赤ん坊だけが残される。妻を殺した政府軍兵士たちは解放軍にやっつけられ、何年後かに赤ん坊だった娘と父の解放軍兵士が再会するといったストーリー。最近ぼくはローデシアで、やはり大変ひどい拷問を受けて、国境を越えて解放区に逃れて来た人にインタビューしたけれども、その人のことを思い出した。その人も奥さんを殺され子供を残してきている。同じ芝居がたぶんローデシアでもつくられるだろう。第三世界で共通のテーマです。

もうひとつは、都市の売春婦が解放区の活動家と出会って展開する話。観ているみんなにとっても切実なテーマらしく、涙を流していた人もいた。アジプロ劇ではなかった。

「いかにして表現するか」より、「何をいうか」の方が、第三世界の文化にとって切実な問題なんですね。にもかかわらず、「いかに」という点でも、劇の進行と自分のいる場所が重なるという簡単なトリックで、人をつき動かすことができるんだということがわかって、ぼくは感激した。」

――衣装は？

芝生　解放軍のユニホームのままやる。小道具はホンモノの鉄砲とイスぐらい。照明は自家発電で明りが二つ。仮面をつけて一人でやるコミックのようなものもあった。語りがあって、音楽が入って、歌があって、また語りに引きつがれる。内容は王宮の中で王と王妃がケンカするというスキャンダルから、さまざまな陰謀や首相のケンカといった諷刺ものミュージカルや南部の回教徒のダンスも本格的だし、多彩なものです。詩の朗読の時は照明を消して一人ずつローソクを持ってやる。演出の方もかなりのものだったな。見ている方は一、三百人。踊りはみんなが参加する。

――七六年の軍事クーデター後に解放区に入った学生たちと、解放区はえぬきの活動家との間には、距離とか違いがあるんだろうか？

芝生　プログラムで、学生が持ち込んだらしいものはわかります。例のドラムスやポップス風の歌はそれだ。でも、それほど大きなギャップはない。学生グループ出身者は数の上では少数派だし、農民たちから学んでいくプロセスにあるようだ。劇を書いたのは地区の政治委員みたいな人で、演劇や音楽、芸術のプロではない。演ずる人も実際に練習はずいぶんしたようだけれど、兵士や活動家で、プロじゃない。それぞれが自分の得意とする分野のことをやっているという感じ。印刷物を編集したり、印刷したりというような作業は学生や都市活動家出身者たちが中心になってやっていたようだが。

全体から受けた印象では、都市文化を退廃と把えていて、農村の文化、価値観にロマンティシズムを抱いているようだった。帝国主義文化にひたっていることで起きてくる障害を今後都市部でどう克服していくかが課題のようです。"民主文化"の三年間に起きたことは、日本も含めた先進国型の要素を持った文化革命だったと思うけど、それを農村の武装闘争とどう結びつけていくかという実験をやっているのだと思う。その成果をもって、解放闘争がタイ社会の心臓部に迫るのは八〇年代だろうという気がする。」

――アフリカなどの解放闘争の文化とくらべてどうなんだろう？

芝生　アフリカの場合は、西洋帝国主義に文化まで侵されたことから、まず西欧に反発するエリート運動が起こり、ついで"文化は闘争の中でつくられる"というスローガンのもとに、闘争の武器としての文化がつくられてきた。タイの場合は、ひとつの理論をつくって、闘争のカナメみたいにしてやっていくスタイルじゃなくて、ごく当然のこととして、ことさら意識することなくやっている。文化運動をやってるというふうじゃなく、解放区の生活のスタイルそのものという感じだ。だから、都市活動家にとっての当面の課題は、その解放区の生活と文化に、いかに自分をアダプトするかということになる。」

――まとめてください。

芝生　たまたまぼくのルポが、毎日新聞に掲載されていたあいだ、朝日には宇宙旅行の生活ぶりみたいな記事が連載されていた。宇宙旅行と密林での生活とが、同じ時期に並列的に出されるというのが、今の日本の文化状況だけれど、これからのアジアや世界を切り開いていく力は、宇宙や月に行く旅行者の文化ではなくて、解放区の人間たちが持っているオプティミズム、この社会を変えていくことができるというオプティミズムのうちにあるんじゃないかと思う。

彼らの戦略や客観情勢がどうのといった問題を超えて、そこに解放区があり、闘争が行われ、そこの人びとが東南アジアの状況変革の手がかりを、文化的にも、社会的、政治的な意味においても、つくりだしつつあるということに、非常に強い印象を受けた。」

朴政権に抗議して日本人音楽家と在日朝鮮人音楽家とが大音楽会を開催する

韓国朴政権の人権じゅうりんに抗議するため、日本人と在日朝鮮人音楽家が集まり、「平和と人権のための音楽会78」を開催する。

11月　9日（木）10日（金）のパラエティ・コンサート（社会文化会館・7時）は、新谷のり子、白龍、天真爛漫バンド、金剛山歌劇団など、民謡から現代音楽、フォークにいたるさまざまな音楽をもちより、11月15日（水）のオーケストラの夕べ（荒川区民会館・7時）には、韓国の生んだ国際的な作曲家であり、ヨーロッパにおける韓国民主化運動の指導者でもある尹伊桑（ユン・イサン）をまねき、かれの最新作「舞楽（ムー・アク）」と「フルート協奏曲」、朝鮮民主主義人民共和国の音楽家たちの集団創作交響曲「血の海」、キム・ジハの詩にもとずく林光の「苦行・一九七四」と高橋悠治の「めしは天」を演奏する。11月17日（金）には、尹伊桑の講演「音楽と政治」が予定されている（社会文化会館・7時）。主催は日本社会党。

フィリピンの歌曲
民衆のミサ
J・エリアス　山元清多訳

一九七七年九月、フィリピン大学演劇部が上演した「民衆のミサ」は、香港の英文雑誌に紹介されたことから弾圧の対象となり、演出家と音楽担当者は逮捕され、作者は地下に潜行した。

一九七二年以前、大衆集会につきものだった政治即興劇の伝統にたち、禁止されている革命歌が、いくらか表現をやわらげられて全員で合唱され、演技者が観客席におりて、運動のために献金を要請したことが、「破壊活動」とみなされた。

演出家ベーン・セルバンテスは、一九七一年に学生、教授、労働者が大学を占拠した「ディリマン・コミューン」事件を劇化した革命劇団「金色の光」の中心人物であり、この作品「バリカダ」（バリケード）以後は、砂糖キビ農園の季節労働者をえがいた劇「サカダ」や、その映画版によって知られ、現在でもフィリピン大学の教職にある。

「民衆のミサ」では、聖書から引用個所を明示しつつ、引用としての演技が強調される。観客には台本の一部がくばられ、全員で応答する個所が指定される。演技の中心には、ストップモーションで区切られた集団的身ぶりがあり、そのほかにセルバンテスのかんがえだしたシャドウ・ダンスがある。これは、五人一組でダイヤモンド型をつくり、前にいるひとのしぐさをまねてすすんでいく。動作の方向がかわると、先頭になるひとがかわる。そこには刈り入れの動作のような、民衆の身ぶりがとりいれられた。

舞台の両側にはスライドによって、背景や象徴的な絵がうつされる。

終演後には、参加者全員による討論会がおこなわれた。

このような上演法は、大衆とともに創造され、文化革命の車輪とされるフィリピン人民演劇運動がつくりあげたスタイルである。

演技者たち――

労働者（作業衣）、農民（裸足・腰に大山刀）、神父（正装）、若者（麻布の衣裳・学生と職業人を代表）、少数民族（異教徒グループを代表・民族衣装）、コーラス1・2・3、ギタリスト、歌手、フルート奏者、会衆。

演技者は複数の人びとからなるグループでもいい。ただし、神父は一人でなければならない。演技者が複数になる場合は、台詞を適切に割りふること。

装置――

中央に祭壇用のテーブル・聖書と枝付燭台がおかれる。テーブルの上方には十字架。その両側に、それぞれ四段の台。素朴であることが、この装置の基本トーンである。たとえば、竹を材料にしたもの、編みござ。献金皿やワイン容器のような礼拝の装飾物にも、土着的な材料をもちいること。

1　プレリュード

あたりは闇。祭壇のある場所だけが、壁面とテーブル上のろうそくの明りで、ぼんやりと照らしだされている。竹の十字架には、いくつもの穴があいていて、その穴から、ろうそくが赤、青、黄の色彩をなげかけている。

会衆はすでに着席している。

チャイムが鳴り渡る。幕が上がる。序曲（パブロ・カザルス『鳥の歌』）の演奏につれて、演技者たちがおごそかに舞台に向かってくる。それぞれの手に、火の灯った

うとそこを通っている。定められた位置に立って、彼らは信仰や故郷の姿勢をとる。全員が十字架の方を向いている。

2　はじまりの賛美歌

労働者　兄弟たち、立ってはじまりの賛美歌をうたおう。（彼は主旋律をうたう）

労働者　兄弟たち、立って国歌をうたおう。

順序を乱して行こうとしたが、あたらは制する。

演技者と会衆　主が、われらに知らせようとしていることを、心を傾けよう。この社会の、政治の、経済の、仕組みに。

神父　そしてまた、知るべく努めよう、教会が何のためのものなのを。

演技者と会衆　貧しき者のための教会、しいたげられたもののための教会だ。

労働者と農民　ならば、応えよう。時代の挑戦に応じよう。来たまえ——（調子を整え、上手と下手の十字架の方にまとまってゆく）

神父　聖歌を直唱しましょう。

コーラス　が、どんな結果を？

会衆、祭壇テーブルの近くに走り寄る。場内暗明。終演する。演技者たちのうちの一人が、十字架の一隅に向って突き出されていたが、やがてゆっくりと緩慢な姿勢にもどる。

コーラス1　聞いてくれ、私は見た、大勢の圧制のすべてを。（伝道の書4：1）

コーラス2　見よ、虐げられたものの涙を。

コーラス3　圧制者たちには、力があった。彼らには、なぐさめてくれるものはない。（同）

（同）

コーラス（全員）　お前たちは、補償金を、いたずらに、食べるものから、かせぐのか、家にかえっている。（イザヤ書3：14）

コーラス1　なぜか。

コーラス2　なぜか。

コーラス3　なぜか。

コーラス（全員）　いかなる権利によって、神が民を滅ぼすのか、貧しき者の顔を、踏みにするのか（イザヤ書3：15）

労働者　主は、私を遣わされた、囚われたものに自由を宣べ伝えるために（ルカ伝4：18）

農民　盲いたものの目を、あけるために。

（同）

労働者と農民　虐げられたものを、解放するために（同）

神父　しかし、多くのものは、盲となった。聞こえません。寒くなっています。そんなことが、合法であるかと——

労働者　だれが——

農民　だれがいったい分かる——

労働者と農民　正しいのか？

コーラス1　（闘う姿勢をとる）と神の業と、

コーラス2　（闘う姿勢をとる）同じ規模、同じ方法に結合した民衆こそが、

コーラス3　（闘う姿勢）正しい。

演技者（全員）　われわれが正しい。

フルートが「われら祖国ノ一コピシ」を奏でる。演技者たち、彫像となって動く。

4　祈願

演技者たちが、前の位置にもどると、場内暗明が消える。

神父　頭を垂れて、祈りましょう。

労働者と農民　（前に出て、左右に走る）主よ、われらが、ここに集い——

労働者と農民、および会衆　宣言いたします。イエス・キリストのうちに、解放、自由を得るための、われらの闘いを。われらの心と魂を通わせしめ給え。人びとの、とりわけわれらが兄弟のうちで、最も虐げられ、搾取されているものたちの、苦痛と希望を、絶望と勇気を、分かち、理解させ給え。闘いの、なかで、われらを愛し、まべて、管理の力にうち克たせ給え。真に自由な、正しく、平和な社会を、ともに築かせ給え。

フルートの曲は続いている。

5　人間の権利についての祈願

コーラス　（全員、観衆に向かって）神はいわれた。「われわれの像（かたち）として、われら自身に似せて、人間を作ろう」

（創世記1：26）

コーラス1　「人間に、海の魚と——

コーラス2　「空の鳥と、家畜と、すべての地の獣たちと——

コーラス3　「すべての地の上を這うものとを、支配させよ」（同）

演技者と会衆　こうして、人間は神の像に作られ、すべての獣と鳥と家畜のうちの、支配者となった。

農民　人は神のごとくなった。神は人間に与えられた、神の像と、神の姿までと、地の生きものを治め、支配する力を。神は人間に与えられた、知性と自由な姿勢を、輝きと威厳を、そして生を、起し、歌唱する権利を、生にあるものを育てることの喜び権利を。

演技者（全員）　自由な歌の権利を。

神父　しかし、いま、目がかすんでいます。神の像のなかに、人間の尊厳のなかに、すべての権利のうちのなかに、殺されているのか？

演技者と会衆　支配者たちは、いつから、誤った結論で治めることになったのか？　いつから真実を切り捨て、恐れるようになったのか？　われらを解き放つ真実を？

コーラス1　行政官たちは、いつから、正義と自由を求める叫びに、耳をふさぐようになったのか？

コーラス2　彼らの地位と権威を、危険にさらし、失うのを恐れ、いつから、福音への要求を無視しているのか？

演技者と会衆　強いものたちは、いつから、不正に対する抵抗を、弱めて、正義を行なう信念を、ただ、力、暴力のために、うたえるのか？

コーラス（全員）　神の像のなかに、——

演技者と会衆　キリストの、のうちに、のこされている労働者たち、農民、貧困人たち、彼らは、泥と泥の臭いがする。大地の匂いとかすかの臭いがする。唇から、絶えず、防具、剣の刃、だ。教会の医師の臭いは、よく。が、そのものたちのうちに、人を癒すことができるキリスト者のうちに、神の像のなかに、殺されているのか？

コーラス（全員）　彼らは、目を閉じ、耳を塞ぎ、聞こえない。

演技者と会衆　おお、主よ、われらの目を開かしめ、主の姿を見せ給え。この地上の、あれたものたちの、生に、闘争を、自分の、ものとなる、ものを、傷つくものたちを。

コーラス3　正直のとこころ、神の像のなかに、が、人間の尊厳の、なかに、殺されているのか？

コーラス（全員）　ほかのなかに、が——？

演技者

労働者と農民　もしわれわれが行なわれば、それは、だれが、なすべきか？　いま、行なわれなければ、いつ？

演技者と会衆　主よ、われら、貧しき、者、自由に、飢えたるものを、水と正義を求め、貧困、搾取を、求めるのを、傷つくものたちを。

コーラス3　正直のとこころ、神の像のなかに、が、殺されているのか？

コーラス（全員）　ほかのなかに、が——？

演技者

労働者と農民　もしわれわれが行なわれば、それは、だれが、なすべきか？　いま、行なわれなければ、いつ？

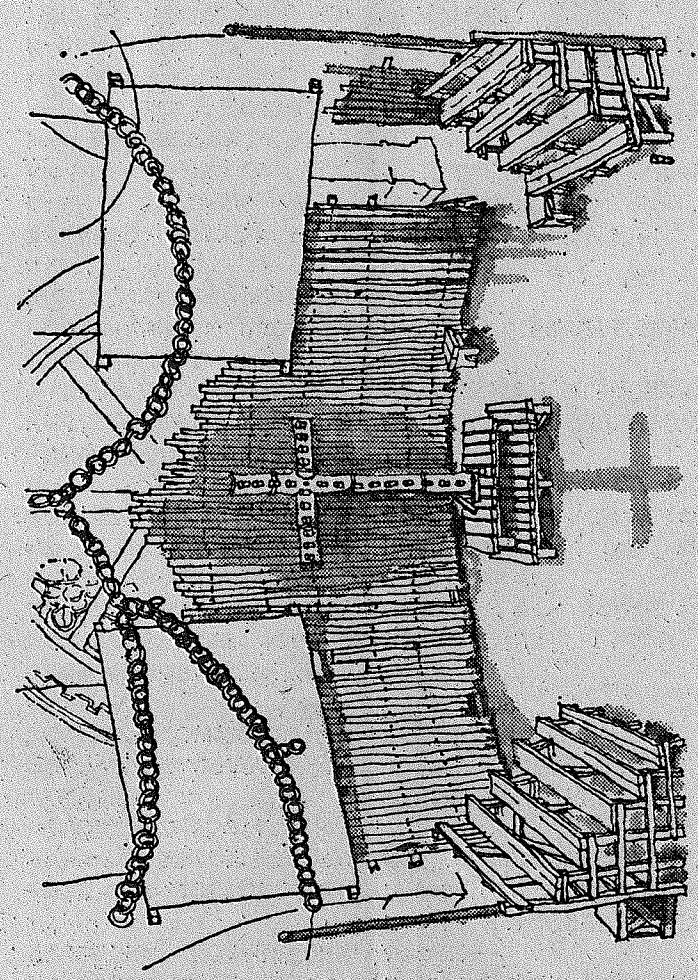
無断居住者になっていることが、自分の国に、自由に、飢えたるものを、水と正義を求め、貧困、搾取を、求めるのを、傷つくものたちを。

コーラス3　正直のとこころ、神の像のなかに、が、人間の尊厳の、なかに、殺されているのか？

コーラス（全員）　ほかのなかに、が——？

演技者

労働者と農民　もしわれわれが行なわれば、それは、だれが、なすべきか？　いま、行なわれなければ、いつ？



神父一人を残して、演技者たち退場する。

6　聖書を読む

神父　ルカ伝第十章二十五節から、三十七節。皇帝ヨアヒム一人の説話を読みましょう。

神父が読み進むのに合わせて、演技者たちはこの書物からの説話に、同時代的解釈を付けくわえた原画を演ずる。

説話　（演技者山賊、盗賊、祭司、レビ人、サマリア人、僧侶、祭司、ニ名ずつ人、酒屋の主人、皇帝ヨアヒム一人、貴族、騎士、貴族、皇帝）

神父　ひとりの律法学者がやってきて、イエスを試そうとしていった。

「先生、永遠の命を手にするために、私は、なにをしなければならないのでしょうか。」

イエスはこたえて、いわれた。

「聖書にはどう書いてあるか？　あなたはそれを、どう解釈しますか。」

学者はこたえた。

「心のかぎり、精神のかぎり、力のかぎり神を愛せ。また、隣人を自己のごとく愛せ。」

イエスは、いわれた。

「そのとおりです。そのとおりに行ないなさい。そうすれば永遠に生きられる。」

だが、学者は照れかくして、イエスに問うた。

「では、私の隣人はいったいだれのことでしょうか。」

イエスはこたえて、いわれた。

「昔、ある男がエルサレムからエリコに下る途中で強盗に襲われ、身ぐるみはがされた。たまたま一人の祭司がその道をやってきました。しかし男を見ると道の向こう側を通って行ってしまいました。同じ道をレビ人がやってきましたが、男を見たからやはり道の向こう側を通って行ってしまいました。ところがこの道を旅してきた一人のサマリア人は、男のそばにやってきました。男を見て、ほんとうに気の毒に思い、近寄って傷口にオリーブ油とブドウ酒を注ぎ、包帯をしてやりました。それから自分の驢馬に乗せて宿屋まで運び、介抱してやりました。翌日、サマリア人は二枚の銀貨を出して宿の主人に渡していました。『この人を介抱してあげてください。費用がもっとかかったら、私が帰りにここに立ち寄って払っておきますから』」

イエスは、最後にたずねられた。

「あなたの意見では、この三人のうちのだれが、盗賊に襲われた男の隣人になったと思いますか？」

学者はこたえました。

「親切なサマリア人です」

イエスはいわれた。

「では、行って、あなたも同じことをしなさい」。

7　答唱

説話を演じ終えたものたちは、それぞれの場所に立ち戻る。その一人が「生命の種を与えたまえ」をうたう。

主よ、われに
生命の種を与えたまえ
生命の種を与えたまえ
溝辺で　ひからびたパンを
与えたまえ
悪魔を　ヤーコンのなかに
われは　主を求む
熱き　まこしらえて
おお　生きたいほどを

8　洗礼の賛美歌

神父　兄弟たち、みなで、洗礼の賛美歌を（ふれは　はじめの節をうたう）

9　説教

コーラス・メンバーが次々と走りこんで来ると同時に、舞台、明るくなる。彼らは、両手を広げ、神父の方へ走り寄る。神父は祭壇のテーブルの前に立っている。

コーラス1　たのしむ。さあ、叫べ、声のかぎり。（イザヤ書58：1）

コーラス2　ラッパのごとく、声を張って。（同）

コーラス3　われ、問と呼ぼう。（同）

神父　（祭壇のテーブルの背後から、中央へ歩み出る）われ問と。耳に聞こえるエレミヤの哀歌は、どこ行ったか。目に見える苦悩の影は、どこへ。ただ、問いなさい。われ問。

コーラス（全員）　そうだ、あなたの問、この、あなたの問。

舞台背後から、激しくエコーする「自由を！」の声。

コーラス2　正義の叫びが。

声　「正義を！」

コーラス3　平和をもとめる叫びが。

声　「平和を！」

神父　聖書に、——

コーラス1　自由を！

声　「自由を！」

コーラス2　正義を！

声　「正義を！」

コーラス3　平和を！

声　「平和を！」

コーラス（全員）　主はいったもう、われ問を、示されます。（出エジプト記10：3）

全員　われ問を、示されます。われ問を、示されます。

「自由と平和」がうたわれる。動きと姿勢で、歌詞をうたう。前期することに、激しさを増していく。

生まれ出ること
それは苦難の
明けゆきの光に明け
夕べには　輝きのうた

されど祖国は　盲いた
口には口輪　耳には栓をされ
手には古びた鎖
祖国は苦しみの囚れ人

夜の闇は　おわる　日の出とともに
祖国はいまや起ち上がる
われらいまや構えて立つ
鎖をはずし　敵に向かう

突き上げたこぶしが　闘いの合図
無数の子供らが　抵抗を叫ぶ
こころは祖国への愛に　高鳴る
闘いに倒れることこそ　自由の証し
それこそ楽園

歌が終ると、機械の響きや農具の音があたりを満たす。くっきりと兵鳴して。労働者と農民は音に合わせて、からだを動かす。水牛の鳴き声も聞こえる。

労働者と農民が苦しみ、働く姿を描いたスライドが、ステージ前面上のパネルに写し出される。各スライド毎にドラムが鳴らされる。ドラムを合図に演技者はストップ・モーションになる。各ストップ・モーションの間は沈黙が行き渡る。

音が消えるとともに、動作も止む。これまで、少くとも13のドラムが鳴らされる。最後のストップ・モーションは長い。

右側の台の上にいたコーラスが、労働者と農民を指さす。

コーラス　労働者！　農民！　彼らは、社会の、基本的大衆だ。

労働者と農民　血と　汗、そして生　活。毎時間、毎日、おれたちは休みなく働く。

農民　やけつく太陽のもとで。

労働者　人がみな、眠っている夜中。

労働者と農民　おれたちは、働きつづけている。

農民　（広大な耕作地を写し出すスライドを指して見てくれ、この広い畑も、耕やし、植える準備をしなければ、ただの休閑地だ。おれたちは、耕やし、穀物の種を播く、辛抱強く。雨が降ろうが、日が照りつけようが、おれたちは畑で働く。畑が緑に波うつとき、それが、おれたちの歓びだ。畑に立って、恵みが目の前に広がっているのを、眺める。

労働者　（労働の生産物を写し出すスライドを指して）ビルディング、自動車、道路、家庭用品、原材料。みな、おれたちの労働が生み出した。おれたちの力が、産み出した。不可欠で価値のある生産物を。機械は、おれたちがいるから動く。工業の歯車を回転させるのは、おれたちだ。

コーラス　彼らは生み出す、富から、より多くの富を。富み栄えるのは、他のものたち。彼らの労働は、そのための、資本として使われる。世界は、彼らの労働により、進歩する。

労働者と農民　なのに、なぜ、おれたちは、おれたちの労働の実りから、意地悪くされ、拒絶されるのか？

農民　力の限り、努力しても、なぜ、貧しくしいたげられたままなのか？

労働者　これまでも、いまも、なぜ、みじめなのか？　道端のゴミのように。

労働者と農民　食い物を求めて、騒ぎたてる奴隷なのか？

彼らは、牧師の方に走り寄る。

コーラス1　教会は――

コーラス2　なにか――

コーラス3　いうことがあるか？

コーラス1（きわめて低い調子で）これにいうべき、なにが、教会にある？

労働者　おれたちは織る。おれたちは縫う。なのに、見ろ、おれたちの着ているものを、このボロ服を。

農民　おれたちは収穫する。なのに、なぜ、食い物をこわねばならない？

労働者と農民　なぜだ？　見捨てられるのが運命だというのか？　生まれついての奴隷だというのか？

コーラス（全員）　実れ、増えよ、地に満ちて、地を従えよ（創世記1：28）

コーラス1　海の魚を、支配せよ。（同）

コーラス2　天の鳥と

コーラス3　地に動くすべてのものを、支配せよ。（同）

神父　（ゆっくりと）すべての――すべての人は、生れながら、奴隷ではありません。神は、すべての人を平等に、つくりたまいました。限られたものたちだけにではなく、すべての人に機会の戸を、開げられました。神は、望んではいられません、神の民の、あるものが、恐怖と圧制と搾取の、犠牲になることを。

労働者　美しいことばだ。だがいまは、ひとく遠くに聞こえる。（十字架を指さす）

農民　その神ということばは、もっと遠い。

労働者　本当に、あなたは、おれたちの味方なのか？

農民　ただ、そう見えるだけなのか？

神父は労働者と農民に近づくが、両者は離れて退る。

神父　私は虐げられたものの友であり、貧しきものとともにある。同胞への献身にわたしの生命を、捧げなかったとでもいうのか？

コーラス（全員）　いや！　わかるものか！

農民　（神父に走り寄る）なら、あんたは、どこにいた？

労働者　（神父の方に走り寄る）これまで、いくたび、あんたのような人にいて欲しかったことか。だが、そんな人は、どこにもいやしなかったぞ。

労働者と農民　あんたは、おれたちのことをどれだけ、知っているんだ？

神父　（まず労働者の方へ、次に農民の方に歩み寄って）君は――労働者だ。そして、君は農民――

コーラス（全員）　隣人の名前を知っているだけで、隣人を知っていることにはならない。ただ見るだけで、海の底は見えない。潮の満ち引きは見えようが、海の底を見るためには、飛び込み、深く潜らなければ。

コーラスは全員、祭壇の足許に走り寄る。

コーラス（全員）　カイン！　カイン！

コーラス1　弟アベルは、どこだ？（創世記4：9）

コーラス2　私は知らぬ！

コーラス3　私は知らぬ！

コーラス2　私は弟の番人ではない。（同）

コーラス（全員）　なんじは、何をたさんや？　地に伏して、われを呼ぶ、なんじの弟の、血の叫びを聞け！（同4：10）

神父　自から労働者となり、農民になるために、まだ遅すぎはしない。

舞台、やや明るくなる。演技者たち、「いずこへ？」をうたう。

なにが起こったのか、
私らをとりまくすべてに？
もう、いまはすすり泣き。
いずこにも　苦しみの声。

コーラス1　人はみな、一人で、生きてはいない。

労働者　だれも――

農民　だれ一人。

コーラス2　われらをして、あなたの十字架を背負うに、ふさわしきものたらしめよ。

コーラス3　なぜなら、十字架を背負うことを知ったもののみが、十字架を降ろすことができる。

コーラス1　闘うものだけが――

コーラス（全員）　勝利しうる！（闘う姿勢）

なぜ貧しさにあえぐ
自分の国の富を
創り出すものが
われら働くものが

友よ　もうひとつ聞かせてくれ
どうか、聞かせてくれ
われら、いずこへ行く
どこへ？

さらに明るくなる。二つの台の上に、若者と少数民族が登場する。

コーラス1　かれらは、イエスを糾弾しはじめた。「われわれはこの男を捕えた。人民をたぶらかしたかどで」（ルカ伝23：2）

コーラス2　「皇帝に貢物を納めるなと、公言したかどで」（同）

コーラス3　「自からが救世主であり、王であるといってはばからぬかどで」（同）

若者と少数民族　ちがう！

若者　われわれが悲しむのは、同胞による、同胞の搾取であり、人間の基本的権利の剥奪だ。

少数民族　しばらく前の夜、われわれの国土は、稲妻と雷に、破壊された。夜が明けるときのこの大群が、生えはびこった、いたるところに。

若者　かくして、ありとあらゆる見世物が、わめきたてる、われこそ良き報せをもたらすと。

少数民族　先祖から受けついできた土地から追いたてられるのが、良き報せなのか？　それが、長い間、無知に屈服してきた末の、お似合いのクライマックスだというのか？

若者　都市に住む貧民が、猪の額ほどの土地から、一掃されるのが、良き報せだというのか？

少数民族（台の頂上から下りながら）人種的無差別待遇の美名のもとに、だまされ、つかまされたのは、自からの文化と宗教への軽べつ以外のなんだったのか？

これが良き報せなのか？　われわれの家は破壊され、われわれの習慣はその神聖を汚された。

若者と少数民族　これが良き報せか？

コーラス　聖伝を！　妨害だ！　妨害だ！

若者　（台から下りる）われわれは、いわれてきた、民族的発展の邪魔をしていると！

コーラス1　「この男は、民衆を煽動している」と、彼らはいった。（ルカ伝23：5）

コーラス2　「ガリラヤからここまで、すべてのユダヤ人に、謀叛を説いてきた」（同）

神父　なんと恐しいのは――

コーラス　横になっても、目ざめていて、悪をたくらむものたち。（ミカ書2：1―2）

コーラス1　朝になり、時到れるや、彼らは企てた悪を行なう。（同）

コーラス2　土地を欲すれば、土地を手に入れ、（同）

コーラス3　家を欲すれば、家を手に入れる。（同）

コーラス（全員）　安全な家族、安全な財産とてない。（同）

少数民族　「発展」。その恩恵を受け、安楽に浴するのはだれたちだ？

若者　うまい物を食べて肥え、武力で守られるのはだれたちか？

少数民族　どれほどの？

若者　何人の？

若者と少数民族　ものたちなのか？

コーラスを除く全員　そして、われわれの数は？

コーラス3　イザヤ書、第十章、第一―二節。

コーラス1　不正な法律を定めたものに、わざわいあれ。

コーラス2　不当なる法令を公布したものに――

コーラス3　虐げられたものに不正な裁き行なうものに――

コーラス1　貧しきものの権利を奪うものに

コーラス2　夫を失った妻を奪い、孤児や父のない子供から盗むものに、わざわいあれ。

だが、すべては必ず変わる、
もし、われらが行動するものなら。
旅をしよう、いかに遠くとも
美しい道を

若者　（舞台前面に向かって、す早く動く）教育だ！　学べ、学べ！　われわれは、くりかえし、聞かされた。

コーラス（全員）　おお！　（若者に）若いものは、なんにでもすぐ、口ばしを入れるな。夜遅くまで、学べ。そうすれば、人生がわかる。

若者　たしかに、教育は必要だ。だが必要なのは、有意義な教育だ。自己中心の教育など無意味だ。

コーラス（全員）　現実を見つめ、現実とかみ合う教育。

若者　奴隷の教育ではない！

コーラス1　だが、それは不可能だ！

コーラス（全員）　君が求めている教育は、はじめから抑圧し、搾取するしくみを暴露する。

コーラス2　はじめから、一方的である仕組みを。

コーラス3　ハカリは、はじめから、一方に傾いているのだ。

行く所に、山また山が、
たちはだかろうが、
掘り崩し、とりのぞく、
われらは真の自由となる。

スライドが貧しい子供達の姿を写し出す。

コーラス（全員）　ある日、マリアは息子のホアンを、学校につれて行った。読み書きを、学ばせようと。

コーラス1　ホアンはすぐにおぼえた。アルファベットと算数を。

コーラス2　だが、ホアンは栄養不良で、青白い顔をしていた。家族が貧しかったのだ。

コーラス3　両親は、ホアンの学費を払ってやれなくなった。

コーラス1　彼は、働かねばならなかった。弟や妹を飢えから守るために。

神父　ホアンは、いまや貧しい労役部隊の一人となった。人並みの暮しをするあらゆる機会を奪われた労役夫に。

コーラス（全員）　歴史とは、人が自分自身の力で、はてしなく膨む自由を獲得するための、終りなき闘いである。自由によって人は、その可能性の限界まで、達することができる。

労働者　いま、おれたちは、おれたちの、生活を、人間らしいと呼ぶことができるのか？

農民　おれたちは、社会で、貪欲な少数者のために働くためだけに、息をしているのではないか？

労働者　おれたちが、もっとたくさんの子供を養いたいと思っているというのか？

農民　だが、遅かれ早かれ、子供たちは、おれたちと同じ労役をすることになるだけだ。

労働者と農民　権力をもち、おれたちにそれを及ぼす、一部の人間たち、連中の暮しをよくするための、労役に！

若者　だれもが、みな、そのように不幸ではないか。

コーラス　教育者、弁護士、作家――もか？

若者　彼らは、みな、さまざまに、抑圧され搾取されている。しかし、彼らは問う、正義と道理を守るために、何が人を起ち上がらせるのか。

コーラス　見ることが罪か？　嘆ることが罪なのか？（アマド・フェルナンデス）

務働者（前面に走り出る）おれたちは、奪われている、ストライキをうつ権利を。組合を作り、団結して、おれたちの権利を守ることもできない。

農民　おれたちは、縛られている、不正な土地所有の仕組みに。立法などでは変えることはできない。その秩序を変えようとする、どんな動きも、疑われる。

若者と少数民族　われわれも、同じだ。

若者　祖国の病根を、公然と暴露する、真の学生会議が、どこにある？

少数民族　われわれも、同じだ。

コーラス（全員）　見ることが罪か？　嘆ることが罪なのか？　真実を支持し、守るのが、罪だというのか？（アマド・フェルナンデス）

コーラス1　民衆が貧困に、うちのめされているという真実を。

コーラス2　働くものが、はずかしめられ、農民が、押さえつけられているという真実を。

コーラス3　貧しいもの、弱いものを、あわれむことが、罪なのか？（同）

コーラス1　彼らを　絶望から救うことが？

コーラス2　いかなる独裁者に対しても――

コーラス（全員）　いかなる独裁者に対しても、いかにして、民衆は、自からを守ればいいのか？

コーラス3　いや！

コーラス1　罪だ！　ひどい罪だ！

コーラス（全員）　平和的であれ！

労働者　どうやって？

コーラス（全員）　どうやって？

農民　どうやって？

若者　どうやって？

少数民族（他のものを抑えて、叫ぶ）どうやって？？

労働者　どうやったら、平和でいられるというのだ？

農民　家に帰れば、子供たちが、熱を出してうわ言をいっているときに。

労働者　他の子供が、食べものをせがむ。なのに――

全員　（コーラスを除く）どうして、平和でいられるか？

労働者と農民　嵐で小屋が、倒されてしまったというのに、

全員　（コーラスを除く）どうして平和でいられるか？

若者と少数民族　正しい要求が、暴力で迎えられたとき、

全員　（コーラスを除く）軟弱？　暴力？

神父　国中のいたるところの牢獄には、多くのものが、投げこまれ、闇と寒さと孤独に閉ざされています。

牢と、そこにつながれた囚人の姿が写し出される。

コーラス1　イザヤ書、第五章、第十二節。

コーラス（全員）　悪を善と呼び、善を悪と呼ぶものに、災いあれ。闇を光とし、光を闇とするもの、苦きを甘しとし、甘しを苦きとするものに、災いあれ。

若者　「平和と秩序」の名のもとに、虐殺されたのは、だれか？

少数民族　「なぜ、一握りのものが、権力を握っているのか？」そう問うたことが唯一の誤ちであったのは、だれか？

労働者　「なぜ、一握りの連中が、国の富を享受するのか？」そう問うたのが――

農民　わずかな外国独占資本と、共謀したのは？

コーラス1　連中は気づいている、

コーラス2　われわれが、真実を、

コーラス3　知っているのを！

コーラス（全員）　支配階級の、邪な欲望に、抵抗するものは、直ちに捕えられ、罰せられる！

神父　そのものたちの苦しみを、くわしく話す必要がありますか？

コーラス1　一九七五年　および　一九七七年の、フィリピン宗教指導者会議、その報告と文書によれば――

コーラス2　一九七六年、アムネスティ国際使節団の、報告によれば――

それぞれの動きは、舞台中央に走り出て、劇的姿勢で描写される。ひとつの動きが、ストップ・モーションになるごとに、ドラムが鳴らされる。

若者　なぐられる！　蹴られる！

少数民族　銃床で骨をくだかれる！

農民　煙草の吸い殻で、肉を焼かれる！

労働者　電流を通される！　モルヒネをうたれる！

会員　（コーラスを除く。短く、しかし、はっきりと）強姦！

神父　なんということを！

全員　（はげしく）虐殺！

神父　なんと――！

全員　（コーラスを除く）われわれは、知っている、彼らの日日の生を。われわれは、はっきり見た、彼らの日日の死を。額を射ち抜かれ、頭の骨をくだかれて。

コーラス　彼らの頭に抱く理想が、すべてのもののランプに火をつける！

全員　（コーラスを除く）脳が飛び散る！

高橋悠治
ロベルト・シューマン
芸術は時代の状況とどう関わり合うか。シューマンとその時代を今日の視点からとらえ直し、現代における〈音楽〉の意味を問う。　¥1400

長谷川四郎
一つ目小僧の歌
生きる歓びと悲しみを、やさしく、こわく、ユーモラスにうたう18のうた。フォノ・シート付豪華詩画集。　¥2800

小泉文夫
エスキモーの歌
人々の生活の中で音楽はどのような位置を占めているか。極北のアラスカからアジア、アフリカ、南アメリカにまたがる民族音楽採訪の旅。　¥1600

青土社　東京・神田神保町1-29　(292)7076

コーラス 彼らの頭脳は、陽かげをつくる木だ。すべてのものが、そこでかくれた家を見つける。

全員 （コーラスを除く）銃弾を貫く！

コーラス 心は温泉だ。すべてのものが、そこで、力を回復する。

労働者 民衆のために、英雄的に倒れた、彼らこそ殉教者だ！

農民 彼らにつづけ！ 遅れをとるな！ 悲しみを、革命への勇気に、振り向けろ！

若者と少数民族 彼らの旗を、高く、かかげよう！

コーラス 高く、より高く！

全員 彼らの血潮で、赤く染まった道を、前進しろ？

ここまでに、全員が中央舞台に集っており、挑戦的に拳を突きあげる。「いずこへ？」の最終節がうたわれる。

楽器による曲が、はじまる。

神父 兄弟よ、これらのことを、しばし考えよう。祈りを真実のものとしよう。（祭壇テーブルのうしろへ行く）

演技者たちは祭壇テーブルの方へ移動しつつ、しっかりと結合した形となる。一人が、「わが愛する祖国」をうたう。

わが愛する祖国
その名は フィリピン
真珠と東洋の海
美しさをもちながら
祖国は病んでいる
自由を夢みて
祖国は苦しみに泣いている
いつも

神父は、「わが祖国フィリピン」をうたう。第一節をうたって、観衆にともにうたうよう、さそいかける。

わが祖国 フィリピン
黄金と花々の国
美と輝きをもたらす
愛を秘める
だが、その憂みと汚れなさに
見知らぬものが踏みこんだ
祖国よ お前は囚われの身
苦しみにあえぐ
鳥さえ空を自由にとべた
しかし今は捕われ、泣いている
大切なのは気高さ
自由になりたくはないのか？
わが愛する フィリピン
涙と苦悩の揺り籠
わが思いは 自由の高みにある
お前を見ること
祖国に生きることが歓び
自由がありさえすれば、
虐げられてはいても
いつか起ち上がり 闘う
栄光ある自由の
朝が来る

神父 （右の台の頂上に行き、両手を天に差し上げる）父よ、われらが父よ！ わが民を見たまえ。このものたちと、ともにいることが、正しきことからの逸脱であるのかどうか教えたまえ。他のいかなる犠牲的行ないよりも、かかる行ないを、千倍も讃えられたのは父よ、あなたであらせられる。わたくしどもを結び合わせ、正義と平和と自由の戦さに、向かわせることこそ、父よ、あなたの望みではありますまいか？

神父をのこして、演技者たち、退場。

10 献金

神父 われらが父よ、われらをごらんください！

「鳥の歌」を演奏しながら、演技者たち、再び登場する。定められたものが、パン、ワインの皿と竹筒にはいったワインなどを持っている。彼らはそれを、祭壇テーブルの上に置く。ピエタ（聖母マリアがキリストの死体をひざの上に抱いている図）と磔の絵柄を、もし演技者の数が許せば、構成することができる。この間、コーラスはテーブルの前に居り、神父は背後に立っている。

神父 （左右の台を指し）さあ 私どもを、ごらんください。

全員 ここにいる われら、主が 与えたもうた光にしたがい、主に身を献げるものたちを。（ベテロ書4：10）

労働者と農民 われらの労働と力を——

若者 書物と勉学を——

少数民族 主義と武器を——

全員（コーラスを除く） われらは主に、献げます。主の民のために用います。これら、われらの持てるすべてを。これら、主に差し出すすべてを。血と汗と、生命さえも？

コーラス 兄弟たち——

コーラス1 生命を投げ出す準備を——

コーラス2 整えねばならない。考えに、考えて——

コーラス3 なぜなら、闘いのあるところ、犠牲があるから。だが、同胞に身を献げるとき、恐れるものはない。

若者 独裁者のために死んだとて——

少数民族 搾取者と抑圧者のために死んだとて——

若者と少数民族 なにに なる。一吹きの風で、飛んでしまう、羽根のように。

労働者と農民 貧しく、虐げられたものたちに、この身を献げることこそ、永遠の生命の根源の祭壇を打ち立てることだ。

「進め、同志たち」の一部が歌われる。

祖国のために血を流すことこそ
偉大で、いつまでも記憶される
祖国に献げたからだこそ
教訓と高貴をもたらす

神父 ひとりひとりが貴重なのです。ひとりひとりが多くのことを、なし得るのです。主に献げるいま、献げようと努力するなにものも、それで、じゅうぶんなのです。神は感謝し、讃めたもうのです。

定められた参加者が、祭壇テーブルの上の献金の道具を手にとり、会衆のなかに入って、献金を集める。

神父 しかし、いま献金をした私どもは、あしたになれば、また、人間としての叫びに、必死に耳をふさぎ、役にもたたぬミサと祈りの書を暗記する日常に、もどって行くのでしょうか？

コーラスが「海の波のように」をうたう。各節ごとに、献げられたものが、どこで、どうなるかについての手 短かな説明が、さしはさまれる。

海の波は 生きている
ときには穏かで ときには荒れる
われらの人生も同じ
船を乗り出せば
苦難ののちに 幸せが来る

海の波 静かにたゆとうが
あわされば、闘う力となる
あるがままを見つめよう
祖国の病いを 終らせよう

海の波 そっと呼んでいる
われら網を繕い、舟を出す
生命の網はだれに捧げる
愛する祖国 お前にだけ

海に出よ 網をうて
海のさ中で 魚を獲れ
勝利の魚を
海の波は 民衆の動き

献金集めがつづいている間、歌もつづいている。集めていたものたちが、舞台に戻り、皿をテーブルに置く。会衆への感謝。神父は祭壇テーブルを見つめている。

神父 われらの父よ、われらの献げ物に、祝福を与え、受けたまえ。あなたの意志にしたがい、正義を、われらが熱烈に信じ、受け入れた証を。

コーラス（全員） 神の御意志に、どこまで従い、他のものを生かすため、自からを滅ぼそうと、それこそが、至高の愛の試練にほかならない。

11 終りの讃歌

全員 （会衆と演技者）
主を讃えよ
貪しきもの、虐げられたものの誉、
正義の誉を
いざや、讃えん

アーメン

12 聖餐（拝受）

演技者たちは聖餐に備えた位置につく。神父は半円型に広がったコーラス・メンバーを背後にして、中央舞台に立つ。

「主よ」のうたの間に、コーラスが神父の祭礼用衣裳を脱がせると、下から労働者の作業衣があらわれる。労働者はタオルを出して、神父の首にかけてやる。農民は自分のポロ（山刀）を、神父の胴に結びつける。さらに、若者と少数民族が神父のサンダルを脱がせる。

このすべてが終わると、神父はひざまずいて、ズボンのすそをまくり上げる。

神父 聖なる父よ、全能にして永遠なる神よ主の御子、イエス・キリストを通じ、われらは感謝を捧げます。永い永い眠りのときが終り、いま目ざめたことを感謝します。ここに集う、われらは、神の約束された土地に到達すべく、苦難と犠牲に直面することを、ためらわぬ、御身の息子たちです。われらは、すべてここにおります。イエス・キリストこそ われらの手本です。教えを垂れ、病をいやされ、先に立って歩き、組織された。十字架を背負い、十字架にかけられたもうた。われらの時代と社会の脈絡において、イエス・キリストの生と、死と復活を、いま祝えることを感謝いたします。イエス・キリストを通じ、われらが自からの正しきことを知りえたことを、感謝いたします。うたをもって、主に感謝いたします。

労働者、農民、学生、少数民族が、祭壇テーブルからパンとワインを取り上げると「大いなる愛」がうたわれる。彼らはパンとワインを手に、二つの輪になって歩く。

主イエスにより
われらは愛に結ばれた
十字架にかけられた 主と
ひとつになることが、幸せ

大いなる愛のあるところ
神はいたもう
かならずや

全員 聖なる神、主なる神よ、天と地は、主の栄光に満ちる。至高の神に、栄光あれ。

神父 聖なる父よ、感謝いたします。（略）裏切られた夜、イエス・キリストは、パンをとって、主に感謝し、（パンを手にとる）それをちぎって、弟子たちに、いわれました。これをとれ、食べよ。これが、わが肉体。パンを手にし、これを食べるとき、われをおもえ——と。

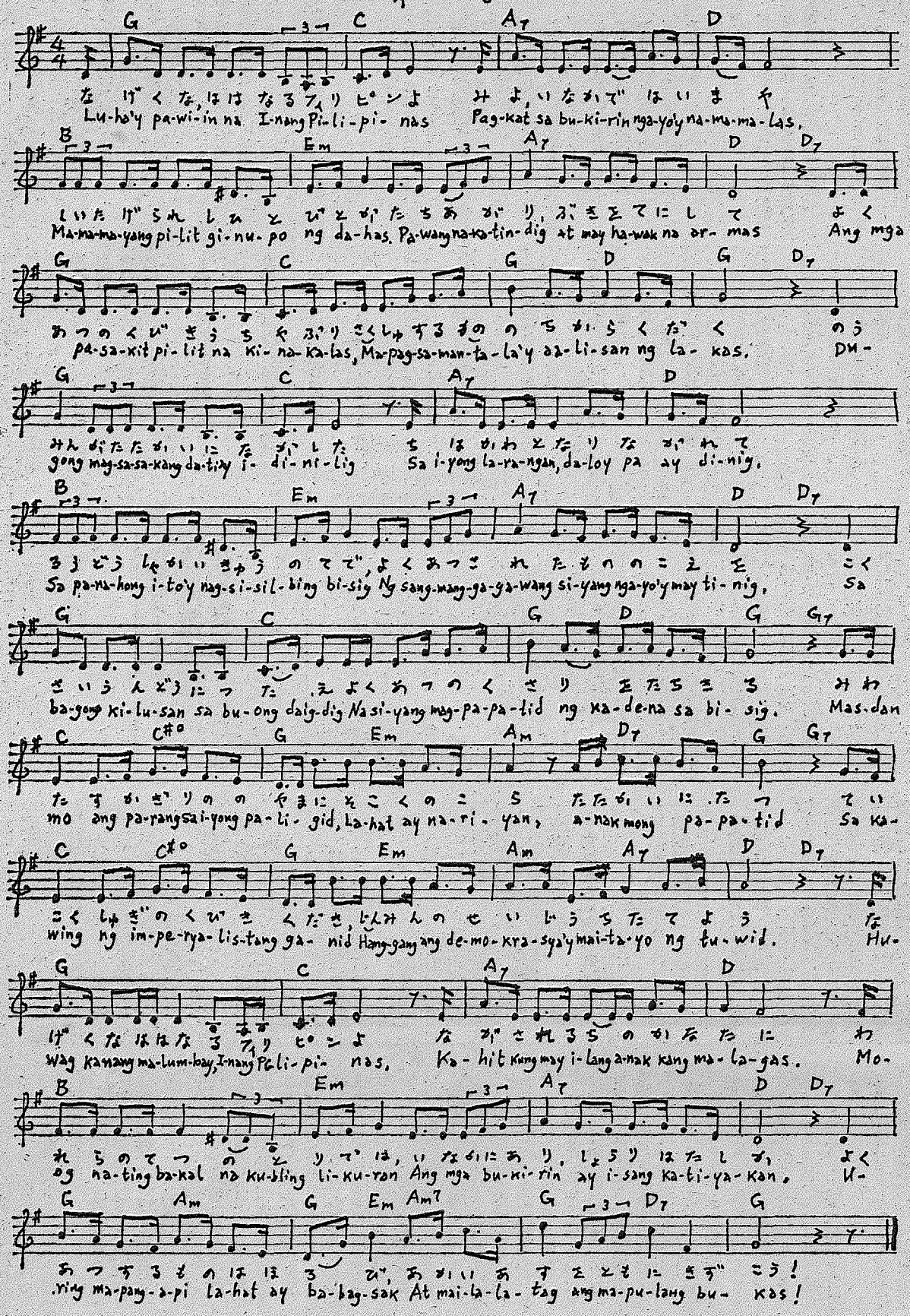
チャイムが鳴らされる。

神父 また、晩餐の終りに、イエスは盆をとって、主に感謝し、弟子たちに与えられました。汝ら、ブドウ酒を飲め、（ワインの入った盆をとって、高く上げる）ブドウ酒は、新たなる聖約の血。汝らと、多くのものの罪を清めるために注がれたもの。ブドウ酒を飲むごとに、われをおもえ——と。

チャイム、再び鳴る。

全員 イエスが再び来たらんことを。

番羽身（Pagbabalikwas）



神父　父よ、その聖なる神秘を通じ、われら教会に、力を与えたまえ。この救い主の肉と血の聖餐にあずかるものすべてが、ひとつに結ばれ、互いに愛し合う力を、勝利の信念を持ちつづける力を、与えたまえ。

刀をもって、さやから少し引き抜く。

全員　イエスにより、イエスとともに、イエスのうちに、聖なる魂の結合を、神に、すべての誇りと栄あれ、永遠にして全能の神よ。アーメン。

うたう「われらが父よ」が、すぐあとにつづく。

天にます　われらが父よ
その名を　あがめさせたまえ
御国を来たらせたまえ
御心の、天にあるごとく
地にもあらせたまえ
今日も、われらに
日々の糧をあたえたまえ
われらが、われらを侵すものを許すごとく
われらの罪を許したまえ
誘惑から　われらを救いたまえ
悪から救いたまえ
御国と力と栄光を永遠に
そなえたまえ
アーメン

「われらが父よ」が再び、より芸術的な仕方でうたわれる。演技者たちは手をつなぎ腕を組み、一団を形づくってもよい。

神父　（聖餐のパンとブドウ酒をとって、演技者たちに与えながら）われらがちぎったこのパンは、圧制と搾取に対する闘争の中で、分たれるべきものではないでしょうか？

演技者と会衆　（パンを受けとって、分けながら）パンはひとつだ。われわれはひとつだ　ひとつのパンを、分けあったのだから。

神父　このブドウ酒は、被支配者たちの統一戦線の建設のなかで分たれるものではないでしょうか？

演技者と会衆　（各自のパンを盃にひたす）この祝福の盃こそ、われらの団結、われらの友愛だ！

労働者と農民　さあ、同胞たち、聖なる餐をみなで分とう。（彼らは、他の演技者たちとともに会衆の中にはいって、パンの皿とブドウ酒の盃を与える）

若者と少数民族　団結しよう！

労働者と農民は聖餐のパンとブドウ酒を神父に与える。儀式が終了すると、演技者たちはもとの位置にもどる。

神父　ハレルヤ！　イエス・キリストは、われらのために、いけにえとなりたもうた。

全員　だからこそ、祝おう。ハレルヤ！

神父　神の名において、生き、行なうものは祝福される。

全員　ホサナ！　民衆は勝利する！　われわれは、勝つ！（闘う姿勢）

13　終りの賛美歌

労働者　兄弟たち、終りの賛美歌を。

「母なる国よ、悲しまないで」（翻身）・

涙を拭え、母なる国フィリピン
立ち上がれ、行動せよ
苦痛の貧困と圧制をいやすため
なぜ、奴らをのさばらせておく？
お前の熱い、汗にまみれた怒りで
敵軍を、追い散らせ

地に流された　お前の息子の血は
お前におしえている
松明となり、心を赤く照らす
流した涙が　かわいたら
前進せよ、
われらの砦を築け！
見ろ、町でも農村でも
子供らが、闘いの準備をしている
生命を捧げることも辞さず
母なる国よ、お前が、自由と
正義を達成するなら

悲しむな、母なる国フィリピン
多くのお前の子が倒れても
いまや、かくされていた後衛は
鉄の前衛
すべての支配階級は必ずや倒される
われらは、明日、勝利の旗を見る。

この間に、演技者たちはV字型になる。神父は国旗を手にその先端に立ち、旗を高くかかげて前進する。

14　ミサのあとの祈祷

神父　同胞たち、進め。民衆のミサを実現すべく闘え。われらの祈りを、実現しよう。

15　ポストリュード

演技者たち、フルート奏者が「いずこへ？」の前奏を演奏するなかを、ゆっくりと退場する。

フルート奏者は、演技者たちがカーテンコールのために、ゆっくりと現われるときも、演奏をつづけている。全員が、定位置にきまったところで、「いずこへ？」がうたわれる。幕、下りる。

作者のノート
戯曲「民衆のミサ」はなにをめざすか

二年以上前から、宗教会議はミサの儀式を自国に行なうことを目指し、その「再発見と再新」をテーマにしている。そのための相談会が、牧師、僧侶、神学教師、神学校教授、それに若干の芸術家の参加によって開かれた。

社会的主張、ことに圧制、搾取、暴力等に関する劇中の討論は「民衆のミサ」で創作されたものではない。これらは、すべてマニラおよび群島の他の場所で行なわれている様々なミサにおける討論を反映している。

序曲から後奏曲にいたる、ミサの進行順序には、ほとんど手を加えていない。ミサのメッセージ（解放）が、人々の最も慣れ親しんでいる式の進行を通じて、最も効果的に伝えうると信ずるからである。

本来、ミサは劇にその根源を持っている。ミサとは、福音とキリストの生と死と、その復活を劇化したものなのだ。だが、時とともに、儀式はそれ自身がもっていた劇性を失い石化してしまっている。

すでに十年も前から、社会の進歩的勢力は制度化した教会に対して次のような分析を突きつけていた。「教会は、その儀式と祈りを通じて、民衆が自らの貧困と圧制を受け入れ自らの心を自らが置かれた状況の真の原因と無縁のところで神秘化し、飼い慣らす手助けをしてきた」と。

これが「民衆のミサ」の立場でもある。

コザの劇団「創造」が沖縄と東京で「人類館」を再演した

この八月、東京・牛込の小さなホールに異様な笑いがわき起こり、久しく忘れられていた芝居の熱気が渦巻いた。沖縄の劇団「創造」による『人類館』（ちねんせいしん作・幸喜良秀演出）の上演である。

この芝居は一九〇三年、大阪で開かれた博覧会で、余興として設けられた「人類館」にアイヌ、朝鮮人、キーリン族などと共に沖縄婦人二人が陳列され、県民の激しい怒りを買った事件に取材しているが、同時に、さまざまな歴史を背負った沖縄をあらいざらいさらけ出し、モンタージュし、カットバックしダブらせていく。

作家の大城立裕が「『人類館』は自分をふくむ沖縄人全体を笑いとばした最初の喜劇です」といったが、この芝居の新しさと衝撃は本土の人間たちが遠廻しにしかふれようとしなかった沖縄の傷口を、沖縄人自身が内側から笑いの攻撃性にさらしていった勇気によるものだといってよいだろう。「うちなあ口」の絶妙なイントネーションの巻き合いが、いまも耳に残っている。私たちは、「うちなんちゅう」が自らを解き放つ文化の具体的な方法の一つとして、自在に、演劇を使いはじめつつあることを知った。

うちなあぐちで うちなんちゅ自身を笑う

知念清真

『人類館』東京公演の話が出た時、心情的にためらう部分が無かった訳ではない。制作上、莫大な費用をどうやって捻出するかという問題もさることながら、技術的に東京の人達の鑑賞に耐え得るような舞台を、我々が作れるだろうかという危惧があったからである。わけても、「何故この芝居を東京でやるのか」という問いかけに対して、舞台は充分に答えられるのだろうか？

東京公演を終えた今でも、これらの疑念は大きな宿題として残されていると思う。何はともあれ行ってみようじゃないか、なんなら東京地方公演と銘打ってやって見るか、などという冗談半分の話し合いの中で、ともかくも東京行きは決定した。僕は惨憺たる公演になるだろうと予想していた。客が先ず入らないだろうと思った。入ったにしても、まるで反応のない冷え切った舞台の上で、一人芝居を演ずる破目になるだろう。だがそれも一つの経験というものだ。もともと赤字覚悟の公演じゃないか。例によって例の如く開き直って乗り込むことにしたのであった。

東京サイドの協力者たちは、あらゆる悪条件の下、実に超人的働きぶりであった。旧盆をひかえて東京の人口が激減するといわれる時期に、しかも沖縄からフォークコンサートや琉舞の発表会がたて続けに催され、切符の売れ行きはいずれも芳はしくないと聞かされていた。第一、取り組みが遅すぎた。僕たちは、客が十名集まったら開演しようと悲痛な覚悟を固めていた。

ところが、いざフタを開けて見ると予想をはるかに上回り超満員である。四回の公演とも定員を上回り立見が出るという盛況ぶりであった。そして何よりも嬉しかったのは、実にいろんな人達がこの芝居に関心を寄せてくれ、実際に観てくれたという事である。

演劇関係者も、そうでない人も、多彩なふれが、それこそ超党派的に芝居を観に集まって来た。そして実に良く笑ってくれた。沖縄出身者も、そうでない人たちも、笑う個所はズレていたり、笑いの質も必ずしも一様ではなかったが、良く笑った。観客一人一人の内に抱えた問題意識のありようで、または関心の度合いによって、笑いはいろんなように湧き上り広がって行った。

そしてすすり泣く老婦人の観客もいた。

僕は安堵の胸をなで下した。沖縄の客も東京の客も、たいした違いはないではないか。

演劇集団「創造」は創立以来十七年、ある時は華々しく、ある時は細々とながら、ともかく演劇活動を持続してきた。その積み重ねの結果が、今回の東京公演となった訳だが、積み重ねとはいっても、昼はそれぞれの職場で働き、夜のわずかな時間を演劇活動にあてるという、素人の集団である。

東京のプロの劇団のように、四六時中、芝居にかかりっきりで、しかも基礎から叩き込まれたような人達に、技術的に立ちうちできる筈はない。そんな僕たちが東京で、プロの演劇を見なれた観客を相手に、芝居をやるとすれば武器は一つしかない。それは言葉だ。どんなに逆立ちしてみても、東京の彼らの手の届かない言葉を僕たちは持っている。それを有効に機能させることによって、僕たちは僕たちの芝居を創りつづけることができるに違いない。

――沖縄での公演中、僕たちは良く次のような質問を受けた。それは東京公演をつとに意識して、投げかけられた疑問であったのだが……。

「何故、沖縄口（うちなあぐち）で芝居をやるのか」「このまま、東京に持って行くのか」「通じると思うか」などなど……。

これらの発言の中には「汚ない沖縄口」というような思いもよらぬ形容もあった。

教室の壁に掲げられた「標準語励行」とか「きれいな標準語を」といった類の標語は、その、アンチ・標準語としての「汚ない沖縄口」という意識を育てつづけてきたと言えるだろう。

僕たちは「汚なさ」ゆえに常に隅っこに追いやられ、卑屈になり、遂には失語症に陥らざるを得なくなってしまった僕たち自身のために、借り物ではない自分たちの言葉を大切にしたいと思う。そう自分に言い聞かせながら、これからも、ある時は華やかに、そしてある時は細々とながらもとにかく芝居を続けて行きたい。

日本文化の目隠しをひきはがせ

武藤一羊（アジア太平洋センター理事）

井上靖が敦煌の石仏を見にいき、日中文化交流をふかめる。文部省が、フィリピンの山岳民族の伝統的ダンスの踊り手を招き、アジア文化祭をやる――こうした文化交流と、われわれが考える文化交流は、どこがちがうのか？

たしかにアジアの魅力というようなものがあり、アジアの古い国の歴史と文化的伝統にふれることは、西欧とアメリカばかり見つめている日本文化の視野をひろげ、われわれの心を洗い、アジア人の一部としてのわれわれの自覚をうながすかもしれない。あるいはヨーロッパ芸術が、日本の浮世絵やアフリカの彫刻の刺激によって回春をはかったようにアジア文化との接触によって、日本の専門文化活動家たちは、新しい方法の自覚に達するかもしれない。

これらのことは、どのみち、「水牛」があろうとなかろうと、おこるだろう――西欧から日本＝アジアに回帰するというおなじみの道を通ってであれ、前衛的な美意識によってであれ、アジア回帰が帝国主義的謂子をおびる傾きに警戒しさえすれば、これらのことも悪いとはいえない。

しかし「水牛」によってわれわれがめざす方向は、これらとはちがったものではないだろうか。それは文化ということの別の理解をアジアから学ぶこと、それを通じて、日本における文化の存在の仕方自身をかえようと闘うことだといえるだろうか。

二年ほど前、黒沼ユリ子さんと富山妙子さんのよびかけで、文化についての夕べのようなものがもよおされたことがある。メキシコに暮すバイオリニストの黒沼さんは、この日演奏しただけでなく、チリの音楽家たちの長い戦闘的な声明を全文よみあげた。細部は忘れたが、それは、音楽家たちの政治宣言だった。将軍ピノチェットにひきいられる軍部がアジェンデ政権をたおし、民衆の血の海のなかで権力を握ってから、すでにしばらくたっていた。しかし音楽家たちは、自分たちの歌や音楽は民衆のためにあり、自分たちは民衆とともに独裁と闘うと、あらためて、朗々と宣言したのである。メキシコの芸術家でもある黒沼さんは、この夜、この宣言を紹介したのではなくて、集った数十人の日本の文化活動家たちに向って、みずからこの宣言をおこなったのだと私はうけとめた。黒沼さんの小柄な体から迫力をもって撃ち出された芸術と芸術家の立場宣言は、討論はむしろ低調で黒沼宣言をうけとめようとする声はきかれなかった。

民衆と革命と芸術の一致――これは日本の中では禁句である。これに類したことを口にするのは、才能のない芸術家か、文化を利用しようとする政治屋か、青くさい革命青年だけということになっている。いやとのごろでは、青くさい革命青年さえこんなことは口にしない。

民衆と革命と芸術の一致――これは、韓国で、タイで、フィリピンで、パレスチナで、ラテン・アメリカで、自明の理である。「人民に奉仕する芸術」とは毛沢東が「文芸講話」で新しく発明し、人におしつけたテーゼではなくて、現に、きわめて多様で独創的な仕方様式で作動し、展開している過程である。

金芝河の支援者は多いし、多数の評論が金芝河の作品にささげられている。しかし日本文化は、金芝河から何を学んだか。おそらく民衆と革命と芸術の一致という金芝河にとって本質的なものをのぞくすべてであろう。なぜなら金芝河を知ったあとでもこの「一致」について口にすることは、まだ禁忌されているからである。

金芝河の場合はこの「一致」自身が主題的に追求される。それが金芝河の独特の方法、独自の世界であるとしても、民衆と革命と芸術の一致そのものは、第三世界における芸術の普遍的基盤である。シンガポールのサイド・ザハリ、インドネシアのレンドラは獄中にあり、マレーシアの詩人オスマン・アワンは自宅拘禁され、フィリピンの劇作家セルバンテスは地下に潜り、タイの音楽家スラチャイは森での闘いに身を投じ、ビクトル・ハラは殺された。書くこと、歌うことと、闘うことはひとつのことであり、闘うとは民衆とともに、民衆のために闘うことである。

民衆と革命と芸術の間の関係によって文化がきまる。そのあいだに本質的一致があるのか、分離があるのか。今の日本では、民衆と革命が分離し、芸術と革命が分離し、その上で、芸術は民衆と結びつく。民衆と芸術のこのような結びつきは特殊な結びつき方だ。それを永遠不変だと信じ、これしかないと考えることは、世界にたいしてみずから目隠しすることによってはじめて可能である。だが日本における民衆と革命と芸術の分離・結合の関係は、今日の日本文化のあり方をきめている。そしてこの総体としての日本文化が、ほかならぬ目隠しになっているのだ。すでにそのように構成されたこの文化の眼をもってみるなら、対象をどこに定めようと――アフリカに熱中しようとアジアに関心を向けようと――結局は自分の眼の上にかぶさる目隠しを裏側からみているにすぎない。日本文化の眼の機制――三つの要素の分離と結合の様相――は、けっしてわからないし、別の結合がありうること、いや別の結合こそが、現に最も生命力のある文化の存在仕方として、本物の闘いと厖大な犠牲を通じて、ゆっくりと水位を高めつつある現実であることは、けっして感知できない。

目隠しをひきはがせ、片目だけでも。「水牛」は、新しい情報と知識で目隠しに上塗りするためにではなく、それをひきはがすためにこそ発行された、そして文化の別の可能性をありありと見るためのぞき窓として構想された、と私は理解している。民衆と革命と芸術の日本における相互関係全体を変えるためには、まず圧倒的に存在するものに触れ、それをあるがままに見なければならないだろう。――そこから先の道程がどんなに長く危険なものであっても。

編集後記

一年前の十月七日、タイの政治風刺劇『醜いジャセアン』を上演した頃から、それにかかわった者たちのあいだで、今日のアジアにおける民衆文化の動きをつたえる定期刊行物をだそうという話が、かわされてきた。紙名の『水牛』は、劇中で歌われたタイの解放歌「人と水牛」からとった。

日本をほとんど唯一の例外として、一九七〇年前後から、汎アジア的な規模で急速にかたちづくられつつある。民衆的な解放文化の運動について知ること。そして、おなじ眼を日本に向けて（例外とはいっても、日本もアジアの一部分なのだ）、これまでの文化意識の枠ぐみからでは見えなかった動きをさがしあて、あるいは、それをつくりだすこと。これが『水牛』の目的である。この目的を共有するすべての人びとにとって、『水牛』を、使いやすく、また、使いがいのある道具にしてゆきたい。

今号の編集・製作には、李銀子（イ・ウンジャ）、川端康雄、久保寛、斉藤秀樹、高橋悠治、田川律、田中和男、津野海太郎、富山妙子、平野甲賀（デザイン）、藤本清子、堀田正彦、及部克人（版画）、戸井十月（イラスト）が、具体的なしかたでかかわった。