

命薬 ぬちぐすい

としての演劇

Theatre : Medicine for Life

The Annual Magazine of ASSITEJ 2012





KAZENOKO'S THEATRE COMPANIES



Kazenoko Theatre Company was founded in Tokyo 1950 with a mission to produce high quality theatrical experiences for children.

Today Kazenoko has bases in eleven different cities throughout Japan, seven of which are Theatre Companies, four offices and a play laboratory.

Since Kazenoko's international debut at the Hamburg Children's Festival, in 1975, they have performed in twenty-four countries across Asia, Europe, North America, Oceania and Africa. Kazenoko has also initiated many co-productions with international artists both in Japan and abroad.

■ Kazenoko-Hokkaido company (Sapporo)
E-mail : kazenoko-hokkaido@remus.dti.ne.jp

■ Kazenoko-Tokyo company (Tokyo)
E-mail : Tokyo@kazenoko.co.jp

■ Kazenoko-Kyushu company (Fukuoka)
E-mail : info@kazenoko-kyushu.or.jp

■ Kazenoko-Tohoku company (Fukushima)
E-mail : kazenoko_tohoku@ybb.ne.jp

■ Kazenoko-Chubu company (Gifu)
E-mail : toukai@kazenoko.co.jp

● Memanbetsu Experimental Village

● Akita Office

● Hiroshima Office

● Okinawa Office

● Laboratory(Tokyo)

■ Kazenoko Nationwide company (Hachioji)
E-mail : all@kazenoko.co.jp

■ Kazenoko-Kansai company (Kyoto)
E-mail : kazenoko-kansai@k5.dion.ne.jp

命薬ぬちぐすいとしての演劇

Theatre: Medicine for Life

The Annual Magazine of ASSITEJ 2012



INDEX

- 2 **Note from the Editor** 編者まえがき
by *Marisa Giménez Cacho* マリッサ・ジメネス・カチョ
- 4 *Asaya Fujita* ふじたあさや
Keynote “Theater as Nucigusui(Medicine for Life)”
基調講演『命薬(ヌチグスイ)としての演劇』
- 12 *Tsuguo Hase* 長谷詔夫
**For Children Who Have Suffered
from the Great East Japan Earthquake and Nuclear Accident:
A Report of Disaster Relief Operation by Performing Arts**
大地震、原発事故で被災した子どもたちへ
舞台芸術をとおして支援してきたことの報告
- 16 *Michiko Ishii* 石井路子
**Earthquake Disaster, Nuclear Power Accident,
and Theater Education at Iwaki General High School**
震災・原発事故といわき総合高校の演劇教育
- 22 **Portforio; Children's Theatre in Hospitals**
写真集 病院の子どもたちと演劇
- 31 **ASSITEJ: Theater as Medicine for Children and Young People of the World**
アシテジ: “命薬 ヌチグスイ”としての児童青少年演劇—世界の舞台から
- 34 *Suzanne Lebau-Canada* スザンナ・ルポー(カナダ)
The Child Soldiers and Me... The child soldiers and all of us who love children
子ども兵と私...—子どもを愛する私たちの問題として
- 38 *Lucina Jiménez-Mexico* ルシナ・ジメネス(メキシコ)
A Rhythmic Revolution in Mexico Dance, theatre and music for a culture of peace
メキシコのリズム革命—平和という文化のためのダンス、演劇、音楽
- 42 *Toril Solvang-Norway* トリル・ソルバン(ノルウェイ)
Taking Back Time and Space 時間と空間を取り戻す
- 46 *Wolfgang Schneider-Germany* ウォルフガング・シュナイダー(ドイツ)
Theatre for Development A challenge to cultural policies in the performing arts
発展のための演劇—舞台芸術における文化政策の課題
- 50 *Nick Borraine-South Africa* ニック・ボレイン(南アフリカ)
Rehearsing Forgiveness 許すことの稽古
- 54 *Myrta Köhler-Germany* ミルタ・ケーレル(ドイツ)
An Act of Healing? “Prescription Theatre” in Germany
癒しの行為?—ドイツにおける“処方箋としての演劇”
- 58 *Kim Peter Kovac-USA* キム・ピーター・コバック(アメリカ)
Voices from the Field of Disability Arts 障害者芸術の分野からの声

ASSITEJ Executive Committee

Yvette Hardie - South Africa - President
Ivica Simic - Croatia - Secretary General
Maria Ines Falconi - Argentina - Vice President
Stefan Fisher-Fels - Germany - Vice President
Kim Peter Kovac - U.S.A. - Vice President
Noel Jordan - Australia - Treasurer
EC Mermbers
Asaya Fujita - Japan
Diana Krzanic Tepavac - Serbia
Etoundy Zeyang - Cameroon
Imran Khan - India
Marina Medkova - Russia
Marisa Giménez Cacho - Mexico
Nina Hajiyianni - United Kingdom
Vigdís Jakobsdottir - Iceland

Stephan Rabl - Austria - Advisor
Dora Jelacic Buzinski - Croatia - Executive Asistant

Publications Working Group

Asaya Fujita - Japan
Dora Jelacic - Croatia
Kenjiro Otani - Asistant of Mr. Fujita
Kim Peter Kovac - USA
Marisa Giménez Cacho - Mexico

Advisory Committee

Ashis Kumar Gosh - India
Lola Lara - Spain
Megan Alrutz - USA
Tony Mack - Australia
Wolfgang Schneider - Germany
Young Ai Choi - Korea
Zbigniew Rudzinski - Poland

ASSITEJ Magazine

Marisa Giménez Cacho - Editor for the International
Asaya Fujita - Editor for for Japan
Kenjiro Otani - Managing Editor
Hisashi Mizuno - Bansei-shobo

**Translation into English
and style correction for the International**
Jill Rod

Advice for the International
Maria Jessen

Design
Kenjiro Otani
Hisashi Mizuno

Japan publisher
Bansei-shobo

For the Publisher ASSITEJ International
Peradovi eva 44 11. 10 000 Zagreb, Croatia
www.assitej-international.org
Published and Printed in Japan
ISBN978-4-89380-432-7



Theatre: Medicine for Life

The Annual Magazine of ASSITEJ 2012

2011年5月にコペンハーゲンとマルモで行われたアシテジ (国際児童青少年演劇協会) 総会ならびに世界会議「橋を架け、境界を越えて (Building Bridges, Crossing Borders)」における最大の成果の一つは、イヴェット・ハーディーを新しい会長に迎え、新しいメンバーが世界理事に加わり、アシテジが目に見える一新を遂げたことでしょう。

新しくなったアシテジはこれまで素晴らしい機能を果たしてきたポリシーとプロジェクトを維持していくと同時に、さらに活発で包括的な集まりになるための新しい案やプロジェクトを提案、実践していくことで、新しいあり方を模索していきます。

前期から引き継いでいく重要な実施事項の中には、様々な分野の会員の入会を可能にした規約改正、新しい世代のアシテジへの参加を促す努力、芸術家のための新しいネットワークの構築、そして機関誌の発行が挙げられます。

これまでのいくつかの出版物の発行を経て、2010年、世界理事は機関誌の出版を決めました。各国センターを通して、また2011年の世界会議でも配布しましたので、目にした方も多いかと思えます。

今期、我々は2014年までに年1回のペースで3冊の二カ国語による機関誌を出版することとしました。

各号の内容は、2回の世界ミーティング (今夏の沖縄でのキジムナー・フェスティバルと2013年夏のリンツでのシャピア・フェスティバルの折りに開催)、そして2014年5月、ワルシャワでのアシテジ総会ならびにフェスティバルに合わせて、それぞれの演劇祭のテーマに沿ったものとします。アシテジは3カ年計画を立てるに当たり、年ごとに焦点を当てるテーマを「社会と向き合う」「観客と向き合う」そして「芸術家と向き合う」の3つに決めました。

今号のメインテーマは大震災とそれによる福島原子力発電所事故という壊滅的打撃を受けた日本の劇的な体験に基づくものとしました。芸術家が災害や危機的状況に対しどう向き合い、彼らの役割が子どもたちにどのように前向きな影響を与えられるのかを検討します。タイトルは「ぬちぐすい」。沖縄のことで「命の薬」を意味します。

天災であれ人災であれ大災害の局面では、社会はボロボロに引き裂かれ、人の命が奪われてしまうような様々な事態に打ちのめされます。その状況で芸術はどんな役割を果たすのでしょうか？ 芸術家は何かできるのでしょうか。

今号はまずアシテジ加盟国の方々から記事を提供いただきました。カナダからは、戦時下の子どもをテーマに作品を書かれている劇作家のスザンヌ・ルポーによる記事、「この不条理な現実について子どもたちに語りかけることができるのか」、ドイツからは、子どもたちに劇場に足を運ぶよう奨励する心温まるプロジェクトを行っている小児科医のグループと共同作業を行っている、グリップス・シアターの演出家、

One of the important results following the General Assembly and the Congress “Building Bridges, Crossing Borders” held in Copenhagen and Malmo in May 2011, is that ASSITEJ now has a new president, Yvette Hardie, and an Executive Committee visibly renewed by the addition of new members.

The association seeks to define a new profile by continuing with the policies and projects that have worked well throughout the years and by preparing and implementing new initiatives and projects that we hope will make ASSITEJ a more dynamic and inclusive association.

Some of the important initiatives from the previous period include the constitutional changes that permit different categories of members, the efforts to attract new generations to the association, the active development of new artistic networks and the creation of a magazine.

After several books published, in 2010 the Executive Committee decided to produce a yearly magazine, which many of you have seen since it was distributed widely through the centers and during the Congress in 2011.

We have decided to continue with the bilingual magazine project and we intend to produce three issues, one a year from now to 2014.

The issues will be linked to the themes of the two International ASSITEJ meetings, the Kijimuna Festival in Okinawa this summer, the Shaxpir festival in Linz in the summer of 2013, and the Congress/Festival in Warsaw in May 2014. ASSITEJ has created a structure of engagement over these three years, focussing in each year on areas of “Facing the society”, “Facing the audience”, “Facing the artists”.

The main theme for this issue is a result of the dramatic experience undergone by Japan due to the devastating consequences of the earthquake and nuclear disaster of Fukushima. It discusses how artists react to times of crisis or disaster, and how their work can positively affect our children, this is also linked with a Japanese concept Nuchi Gusui, which means the “medicine of life”.

In the face of catastrophic events, whether natural or produced by man, society is overwhelmed by different types of phenomena that tear apart the social fabric and severely damage people’s lives. What role should art play? What can the artists do in this context?

From the international part of the association, this issue includes: From Canada, an article by the playwright Suzanne Lebeau, who deals with the subject of the children of war and writing : can we talk about this preposterous reality to other children? From Germany, an interview with the director of the

NOTE FROM THE EDITOR 編者まえがき

ステファン・フィッシャー・フェルスのインタビュー、メキシコからは、ルチナ・ジメネスがコナルテと行っている芸術教育プロジェクトと、極めて暴力的な国境の街で行っているダンス・ワークショップでの体験についての記事を、南アフリカからは、ニック・ボレインによる、対立的な社会で紛争に苦しめられる地域において、演劇を通して和解と許容を促進する試みを行う組織、“グローバル・アーツ・コーポレーション”の活動についての記事を、ノルウェーからは2011年7月にウトヤ島で起きた70人を超える若者が殺された事件を取り扱った、“パフォーマンス・プロジェクト 22/7”に関する記事を、元アシテジ理事長で名誉会員であるウルフガング・シュナイダーによる、演劇と社会の発展についての記事を、アメリカから、キム・ピーター・コヴァックによる、演劇ならびにダンスの障害者との関わりについての記事を、そして、アルゼンチンのティティリビオティコス・カンパニーの病院における演劇活動を写真とともに紹介した記事を掲載します。

日本からは、ふじたあさや氏が集約した記事と、ふじた氏による今回の会議の基調講演を掲載致します。

今号はキジムナー・フェスティバルに合わせ、日本語・英語の二カ国語で編集します。ウェブサイトでのデジタル版も作成を予定しております。

ご存知の通り、アシテジは世界中で児童青少年のための演劇の優れた芸術性を追求する専門的芸術家の協会です。また芸術的な質を高めるために児童青少年演劇分野で実践活動をするプロフェッショナルな芸術家のための協会でもあります。

世界中には、演劇を教育、発達、表現、統合、そして協調性を促進させるための道具として活用する芸術家や他分野の人々がいます。彼らの究極の目的は、作品を作ることや劇場での上演を目指したドラマティックなもしくは美的なもの追求ではありません。彼らの目的は人々が生きるための本質の向上にあります。このマガジンに掲載される多くの記事はこの種の体験に基づいたものです。我々はプロフェッショナルな芸術の実践と、こういった他の演劇的でありつつ人生そのものの経験というべきものとの架け橋を築くことが重要だと考えます。この交流こそ、相互の豊かさに繋がるものと信じています。

アシテジの仕事の多くはご存知の通り、ボランティアによるものです。世界中から記事、そして写真を提供してくれた会員の皆さん、編集に携わってくださった諮問委員会に感謝致します。

マリッサ・ジメネス・カチョ

Grips Theatre, Stefan Fischer-Fels, who in collaboration with a group of pediatricians implemented an eloquent project to encourage children to go to the theater. An article from Mexico in which Lucina Jiménez talks about the art education project with Conarte and her experiences in dance workshops in the context of an extremely violent border town. From South Africa, an article by Nick Borraine in which he describes the work of the Global Arts Corp, an association that, through the theater, promotes reconciliation and forgiveness in areas that have suffered conflicts that have polarized society. From Norway, an article about the Performance Project 22/7, which deals with the murder of over 70 young people on the island of Utoya in July 2011. An interesting article by the former ASSITEJ president, now honorary member, Wolfgang Schneider, on the theater and social development. In addition, from the United States, an article by Kim Peter Kovac on theater, dance and disability. An album of photos about theater in hospitals with a note from the Titiribióticos company talking about their work in Argentina.

On the part of Japan, our colleague Mr. Asaya Fujita has compiled the articles and written the corresponding editorial note. This edition is presented in English and Japanese within the framework of the Kijimuna Festival. We hope to be able to offer a digital version on our website very soon.

As we all know, ASSITEJ is an association of specialist artists who seek artistic excellence in Theater for Children and Young People around the world. It is an association that works for the professional artists in this branch of the theater in order to raise the artistic quality of this practice.

All over the world there are artists and other people who use theater as a tool to foster processes of education, development, expression, integration and teamwork. Their ultimate goal is not the creation of a play or a new dramatic or aesthetic proposal to be presented in a theater. They have a different objective that is aimed at improving the quality of people's lives. Many of the articles we have included in this magazine talk about experiences of this kind. We feel it is important to build a bridge between professional artistic practice and these other theatrical and life experiences. We believe that the result of this exchange will lead to mutual enrichment.

As you know, most of the work in ASSITEJ is voluntary and therefore we are really grateful for the articles and photographs we have received from our members worldwide, and we also thank the Advisory Committee for accepting to take part in this editorial experience.

Marisa Giménez Cacho

基調講演

『命薬(ヌチグスイ)としての演劇』

Keynote “Theater as Nuchigusui (Medicine for Life)”

ふじたあさや

by Asaya Fujita

まず世界各国からお集まりくださった参加者の皆さんと、国内各地からおいでになった参加者の皆さんに、心からの歓迎の言葉を申し上げます。

私たちは、ここに、一つの船に乗るために集まりました。その船とは、「児童青少年演劇の今を知り、ともに考える」という船であります。そしてその船は、「子どもたちの未来」に向かっています。これからの8日間、安全で実りの多い航海ができることを、願っています。

『劇場は命薬(ヌチグスイ)』というのが、今回のアシテジ・ミーティングのサブタイトルであります。

ヌチグスイというのは、今回の開催地・沖縄地方の方言で、命の薬と書きますが、日本語には命という言葉はあり、薬という言葉はありますが、二つをつけたイノチグスリという言葉はありません。あくまでもこれは沖縄独特の表現です。

沖縄は、現在は日本の一部ですが、かつては独立国だった時期もあり、アメリカの占領下におかれていて本土と交流できなかった時期もあって、そのために日本の中では独自の文化圏を作っています。日本の一方言という以上に独自の言葉を持っているのは、このためです。

薬といっても病院や薬局で売っているわけではありません。沖縄方言でいうヌチグスイは、「母親の愛情が一番のヌチグスイ」とか「皆さんの優しさがヌチグスイになった」とか「いい歌を聞かせてもらって、いいヌチグスイだった」などという使い方をする言葉で、つまりヌチグスイという言葉は、人間の生き方を照らし出す比喩であり、それは沖縄独特の思想といってもいいと思います。

同じようなニュアンスの沖縄の言葉に「命ど宝(ヌチドウタカラ)」というのがあります。「命こそ宝物だ」「命が一番大切だ」、「命に勝るものはない」という意味で、ですからヌチグスイは、その宝物である命を支える栄養とか食べ物といったことを表すのでしょ。

もともと日本語の「命」の意味は、広辞苑によれば、「①生物の生きてゆく原動力。生命力。②寿命。③一生。生涯。④もともと大切なもの。命ほどに大切に思うもの。真髓。」とあります。沖縄の「ヌチグスイ」の「ヌチ」は、この①と④の意味に近いといえましょう。近いのですが、応用の範囲はもう少し広いような気がします。生きていくためになくてはならないものとか、それがあからこそ生きていく気になれるものとか、そのようなものを注ぎ込むための栄養、薬。劇場というのはまさにそういうものだと、サブタイトルは語っているのであります。

日本語で劇場というと、建物だけを指すのですが、ここでいう劇場は演劇そのもの、芸術そのものを指すのだということを、この話の前提にしておきたいと思います。

First of all, I sincerely welcome all of you coming from all over the world and from all over Japan.

We have all gathered here to board one ship: a ship where “we learn and think together about theater for children and youth today.” And the ship is moving forward toward the “future of children.” I hope we will have a safe and fruitful voyage for these eight days.

“Theater is Nuchigusui (Medicine for Life)” is the subtitle for this ASSITEJ International meeting.

Nuchigusui is word from the dialect of Okinawa, the venue of this meeting, and written as medicine for life. In Japanese, there are words for life (Inochi) and medicine (Kusuri) but there is no word “Inochi-Gusuri” that combines these two words. . So this is an original expression in Okinawa.

Okinawa is now a part of Japan, but there are periods of time when it was an independent country and when it was occupied by the United States and had no communication with the main land of Japan; therefore, it has its own unique independent cultural sphere in Japan. And it has an original language rather than one of Japanese dialects because of all of these reasons.

Even though the word says medicine, hospitals and pharmacies do not sell it. Nuchigusui in the Okinawa dialect is a word used in expressions such as, “Mother’s love is the best Nuchigusui,” “Everybody’s kindness was Nuchigusui for me,” or “Thank you for a good song. It was a good Nuchigusui.” In short, the word Nuchigusui is a metaphor reflecting a way of human living and, it can be said, as ideology that originated in Okinawa.

There is another word in Okinawa that has a similar nuance, “Nuchidoutakaka.” It means “Life is a treasure,” “Life is the most important, and “There is nothing better than life”; therefore, Nuchigusui probably implies nutrition or food that supports the treasure called life.

Originally in Japanese, “Inochi (Life)” means, according to Kojien, a Japanese dictionary, “①A drive force for a creature to live. Life force. ② Duration of life. ③ Lifetime. One’s whole life. ④The most important thing. Something to be treasured as much as life is. The essence. Nuchi of Nuchigusui in Okinawa has meaning close to ① and ④. It is close but the range of its application is probably a bit wider. It implies something necessary for living, something that encourages a person to live, and nutrition or medicine for to assist with the things stated above. These are what the subtitle speaks of in relation to theater.

When you say a theater in Japanese, it only indicates a build-



『コザ物語』の舞台から

Performance of "Story of Koza"
in 2011



ふじたあさや 劇作家・演出家。ア
シテジ世界理事。

Asaya Fujita Playwright
and Director / ASSITEJ Inter-
national Executive Committee

今年、6月23日、私は沖縄にいました。『コザ物語』の稽古のため、たまたまこの町にいたのです。6月23日は沖縄では「慰霊の日」です。67年前、ここは戦場でした。第二次世界大戦中、日本国内で戦場だったのは、沖縄だけです。沖縄戦で悲惨なのは民間人が20万人も命を失ったことです。それは当時の沖縄の人口の四分の一に当たるそうです。そこで、沖縄戦が終わった日を、「慰霊の日」として、この戦いで亡くなったすべての人々に祈りを捧げることにしたのです。その日の稽古は、子どもたちと一緒に沖縄戦の犠牲者に黙祷をささげるところから始まりました。その日、朝起きると町中がしんとしていました。どなたもがひっそりと祈りの時間を送っておられるのでしょうか。テレビには、戦場跡の記念碑の前で、泣いている遺族が映し出されていました。新聞を開くと、非業の死を遂げた人々を悼む遺族たち、友人たちのインタビューがいっぱい掲載されていました。そのどなたもが、これだけは伝えたい、伝えなければならぬと思って、言葉を尽くして語っておられました。それを読みながら私は、「ああ、ここにはたくさんの〈物語〉が生まれている」と思いました。

ing itself, but when I say theater here, it indicates drama itself and art itself. Let me specify this before I continue with my speech.

On June 23rd of this year, I was in Okinawa. I happened to be in this town for a rehearsal of "Koza Monogatari (Story of Koza)," a play I've directed for this festival. June 23rd is "Memorial Day" in Okinawa. 67 years ago, this place was a battlefield. During World War II, of all of Japan, only Okinawa was a battlefield. It was a tragedy of the war that 200,000 citizens lost their lives here in Okinawa, one quarter of the population at that time. So the people in Okinawa decided that the day when the war in Okinawa ended would be "Memorial Day" when they would pray for all of those who lost their lives during this battle. On the day, we started our rehearsal, with the children, having a moment of silence for victims of the war in Okinawa. When I woke up in the morning on the day, the town was so quiet. Probably, everybody was spending the time of prayer silently. On TV you could see the war bereaved crying in front of the cenotaph built at the ruins of the battlefield. When I opened the newspaper, there were a lot of interviews of the war bereaved lamenting the unnatural deaths of the people and their friends. And all of them were speaking, using many words to tell as much as they needed to. . As I was reading these interviews, I thought, "Alas, here are so many 'stories' that need to be said."

'Monogatari' in Japanese is usually translated as a story and 'Monogatari' is as storytelling, but the Japanese word 'Monogatari' is a word that has a bit more complicated background.

"Mono" of 'Monogatari' is "Mono" of "Monosugoi (frightful)," "Monosabishii (bleak)," and "Mononoke (an evil spirit)." That is to say, our ancestors sensed an invisible existence or an untouchable existence behind the word, "mono," and by being afraid of it, they treated it as a guiding principle for living. They believed unless they consoled "mono" and comforted "mono," "mono" would not protect us. "Mono" might be a dead ancestor. Or it can be "god" or "Buddha." Buddhism was politically imported into Japan while it originally had the polytheistic worldview, an extension of faith in ancestors; therefore, the word "mono" creates a wide range of images.

This is why I felt a lot of "Monogatari" in this sense were being spoken in Okinawa on June 23rd.

Also, there were diverse formats; to tell about "mono." To tell a story, taking the place of "mono." Or there must have been occasions where "Mono" tells a story, as if a living person was speaking in the state of trance.

From such an expanse of "monogatari," in Japan, the first form of theater emerged a few hundred years ago.

Theater in most countries is an act that is created in its particular time period and is eventually forgotten, but in Japan, theater that has been created a long ago is still performed in almost the same form. It is because those who were in power at times were afraid of the force that theater carried, banned the creation of new work, and forced the artists to perform the works

日本語で〈物語〉というのはストーリー、〈物語る〉といえばストーリーテリングというふうに訳されるのですが、日本語の〈物語〉はもう少し複雑な背景のある言葉です。

〈物語〉の「もの」は、「ものすごい」「ものさびしい」の「もの」であり、「もののけ」の「もの」であります。つまり我々の先祖は「もの」という言葉の向こう側に、見えない存在、触れることのできない存在を感じ取り、その見えないものを畏れることで、生き方の指針にしてきました。その「もの」を慰め、「もの」にやすらぎをあたえることなしに、「もの」が我々を守ってくれることにはならない、と思っていたのです。「もの」は死者かもしれないし、先祖かもしれません。「神」といっても「仏」といってもかまいません。日本はもともと先祖信仰の延長に多神教的世界観を持っていたところへ、仏教が政治的に持ち込まれた国ですから、「もの」という言葉がイメージするものは広いのです。

そういう意味での〈物語〉が、6月23日の沖縄ではたくさん語られていると思ったのです。

その姿も多様でした。「もの」について語る。「もの」に代って語る。時には、「もの」が生者の口を借りて、トランス状態になって語ることもあったでしょう。

そのような〈物語〉の広がりの中から、日本では、数百年前最初の演劇が生まれました。

演劇は、その時代に合わせて作られ、やがて忘れられていくものですが、日本ではるか昔に作られた演劇が、ほぼそのままの形で演じられています。それは、演劇の持っている力を畏れた時の権力者が、新作を作することを禁じ、昔から伝えられた作品だけを演じるように強制した結果で、ですから日本では、演劇や音楽の練習のことを、「稽古」といいます。「稽古」の「稽」の字は考えるという意味、「古」の字は古い、あるいは古くから伝えられていることを意味します。つまり、「稽古」とは「昔から伝えられてきたことを、よくよく考えてみる」という意味であります。それは、新しい芸術を作り出すのではなく、昔から伝えられてきた芸術を大切に受け継ぐという、日本演劇の歴史を象徴する言葉であります。そういう時代が200年ほど続いた結果、日本の演劇は親から子へ、子から孫へと伝承されるものになり、まれにみる洗練された様式を獲得しましたが、同時に同時代を劇化する力を失いました。しかしその結果、私たちは600年前の現代劇を、今でも見ることができるのです。

600年前の現代劇と今言ったのは「能」のことです。「能」は日本で一番初めに成立した演劇です。「能」にはさまざまなタイプがありますが、一番重要なタイプは「複式夢幻能」です。今の言い方でいうと「二重構造のファンタジー」というところですが、このファンタジーは、二重構造の向こう側に「死者の世界」をイメージしたことによって、優れて劇的なものになっています。

「複式夢幻能」の定型はこうです。舞台上に諸国行脚の僧が現れて、旅先での体験を語ります。

「私がどこそこへ行ったところが、曰くありげなものと出会いました」

語るにつれてその場面が舞台上で再現されます。相手に不審を抱いた僧に、土地の者が説明します。

「あなたがお会いになったのは、昔この地で行われた戦で、命を落とした何の何某という武将の幽霊でございましょう」という

that had been passed on from the past; therefore, in Japan, we call a rehearsal for theater and music “Keiko.” The character of “kei” of “Keiko” means to think and the character of “ko” means old or a matter that’s been passed since the past. So “Keiko” means “to think about a matter that has been passed since the past.” This is a word that symbolizes the history of the Japanese theater that is not to create a new art but to take over the art passed from the past importantly. As a result of the time period lasted for 200 years, the Japanese theater has become handed down from a parent to a child and from a child to a grandchild, and has achieved a rare sophisticated style, but has lost the power to theatricalize the time period at the same time. On the other hand, we are still able to see a contemporary play from 600 years ago.

What I mean by the cotemporary play from 600 years ago is “Noh.” “Noh” is the first theater established in Japan. There are different types of “Noh, “ but the most important type of all is “Fukushiki Mugen Noh (duplex dream Noh).” If I were to rephrase in a cotemporary way, it would mean “double-structured fantasy,” and this fantasy is excellently theatrical by having a image of “world of the dead” beyond the double structure.

A fixed pattern of “Fukushiki Mugen Noh” is as follows. A priest making a pilgrimage appears and tells his experience at place he has visited.

“When I went to this place, I met a seemingly mysterious person.”

And as he speaks, the scene he speaks of is reproduced on stage. To a priest, who is suspicious of the person he has met, a local man explains.

He says, “The person you met is a ghost of this Samurai, who lost his life at the war in this area in the past.”

“That’s a pity. I shall pray for him.” The priest starts praying and the seemingly mysterious person, the main character, who had emerged earlier, appears in the form he had during life and says,

“Thank you for praying. Let me explain how I died.”

Then, he tells a story of his death and dances as he sings.

“Please mourn over my death.” After he asks for a memorial service and disappears.

While the priest left behind holds a memorial service from his heart, the drama ends.

The main character can be a woman or an old man. It is not fixed but it is common that the character is a wandering ghost of a dead person. The fixed form of “Fukushiki Mugen Noh” is that one actor plays a seemingly mysterious character in the first half of the play and the same character in the form he or she had during life in the latter half.

It is obvious, though, that “Fukushiki Mugen Noh” has departed from a ritual for the repose of soul.

It is significant that these plays were created in the Warring States period, the time period when there were a number of civil wars constantly in Japan. For the people, who experienced the time period when the person in power kept changing, there were a series of wars, and death were everyday occurrences, to sur-

のです。

「それは不憫なことだ。祈ってさしあげましょう」と、僧が祈るにつれて、先ほど曰くありげな姿を見せた主人公が、今度は生前の姿で現れて、

「よく祈ってくれた。実は自分はこうこうこういうわけで命を落としたのだ」

と、死ぬに至ったいきさつを語り、謡いつつ舞って、

「あとねんごろに弔い候え」と、回向を頼んで消え去ります。

残った僧が、心を込めて回向するうちに、ドラマは終わります。

主人公は、女性の場合もあり、老人の場合もあり、一定しませんが、安住できないのであろう死者の幽霊であることは共通です。この死者の、曰くありげな前半の姿と、後半の本体をあらわした生前の姿とを、一人の演者が演じるのが、複式夢幻能の定型です。

「複式夢幻能」が鎮魂のための儀礼から出発していることはあきらかです。

これらの作品が、戦国時代という、日本国内に内戦が相次いだ時代に生まれたことは重要です。権力が次々と交代し、いくさに次ぐ戦で、死が日常であった時代を経験した人々が生き残るためには、死者の平安が必須条件でした。死者たちが恨みを抱いたまま不安定な状態にあったのでは、生き残った者は安住できなかったのでしょうか。だから、鎮魂儀礼としての演劇を必要としたのだと思います。「複式夢幻能」は死者たちの平安を祈るものであったことによって、最初の「ヌチグスイとしての演劇」であったのです。

最初に成立した演劇が、そのような性質のものであったことによって、その後生まれた歌舞伎や人形浄瑠璃などの演劇にも、そのような性質が受け継がれました。つまり日本では演劇は、〈物語〉から生まれ、〈物語〉としての性質を、今に至るも伝えているのです。

「複式夢幻能」も戦争から生まれましたが、近代の戦争も演劇と無縁ではありませんでした。第二次世界大戦が日本の敗戦で終わった時、アジア各地の戦線にひろがっていた日本兵たちは、降伏して捕虜収容所に収容されましたが、この捕虜収容所での最大の楽しみが演劇でした。死と隣り合わせの日々を送り、戦友を見殺しにしてきた彼らにとって、それは人間らしさを取り戻すための営みだったのでしょうか。経験者もおらず、衣裳も小道具もないままに、男性だけで行われたこの演劇が、演劇と呼べるようなものであったかどうかは、わかりませんが、その後復員した彼らが、帰国した各地で、農村演劇、職場演劇、青年団演劇など、さまざまな形の演劇の担い手になって、戦後の荒廃した社会を文化の面から潤していく役割を負ったことは確かです。それまで現代演劇は、主に大都会の一部インテリゲンチヤのものだったのが、ここで一挙に日本中にひろがりました。ここでも演劇はヌチグスイだったのです。

その同じ時代、ここ沖縄は、日本の中で唯一戦場だったところですから、家を失い、家族を失い、仕事を失い、飢えに苦しむという悲惨な状態にありました。行くところを失った人々は、収容所に集められ、明日の見えない生活を送っていました。こういうときには歌があります。沖縄はこんな小さな国ですから、周りの国が本気になれば簡単に踏み潰してしまうことができ

live, it was an essential condition to have a dead person be in peace. If the dead person were in an unstable condition, holding a grudge, it would have been difficult for those living to live in peace. So, I'd assume they had needed theater as a ritual for the repose of the souls. "Fukushiki Mugen Noh" was the first "theater as Nuchigusui," as it was to pray for the peace of the dead.

Because the first theater formed had such a quality, other theater forms like Kabuki and Ningyo Joruri (puppet theater) took over such quality. In short, theater in Japan was born from "Monogatari" and today it passes down the quality of "Monogatari."

"Fukushiki Mugen Noh" was born from war, and in the same way, the wars in the modern era were not unrelated to theater. When World War II ended with Japan's defeat, the Japanese soldiers who had extended their battle lines all over Asia surrendered and were imprisoned in prison camps. And the biggest entertainment in the prison camps was theater. It was a very human activity important in regaining the humanity of those who had spent so many days near death and had left fellow soldiers to die under their very eyes. I'm not certain how exactly to define their theatrical activity, because none of them had an experience in theater, there were no costume and no props, and the men were the only players; however, it is certain that those demobilized became advocates for theater in the places where they returned by creating a farm village theater, a workplace theater, a young men's association theater, and so on, and they took roles to enrich the postwar society that had gone to ruin in terms of culture. Until then, the contemporary theater was mainly a small group of the intelligentsia in the large cities, but at this point, it spread all over Japan all at once. Then, theater became "Nuchigusui."

In the same era, because it was the only battlefield in Japan, this place, Okinawa, was under a tragic circumstance where people lost their homes, families, and jobs, and suffered from starvation. Those who had lost homes to go were gathered in camps and lived lives without hope for tomorrow. This is the kind of circumstance where people sing. Okinawa was such a small country that if the surrounding countries attacked it in earnest, they would've been easily able to destroy the country. But the reason this didn't happen was that Okinawa carried no arms and was located between China and Japan. To China, it pretended as if it was prostrating itself before that country saying we were a part of Japan; and to Japan, it pretended as if it was prostrating itself before Japan, saying we were a part of China. This is how Okinawa maneuvered its way out of the situation skillfully. But it was not easy for a country with no arms to survive. Then, the people distracted themselves from suffering by singing. To sing, a musical instrument is essential. For people in Okinawa, the most familiar instrument is "Sanshin," a three-stringed instrument, but most of Sanshins were lost in the war. Then, people came up with an idea to make its substitute with materials available. They had their eyes on a can of preserved

した。そうならなかったのは沖縄が武器を持たず、中国と日本
の間であって、中国に対しては、日本の一部である我々が今こ
うして中国にひれ伏しているというふりをし、日本に対しては、
中国の一部である我々が日本にひれ伏しているというふりをし、
巧みにきりぬけてきたからです。でも武器を持たない国が生き
残ってくるのは容易なことではありませんでした。人々はその
苦しさを歌で紛らわしてきました。収容所に入れられた人々に
とって、今や必要なのはその歌でした。歌には楽器が必要です。
沖縄の人々にとって一番身近な楽器は「三線」ですが、戦争で
その三線はほとんど失われていました。そこで人々が考えたの
は、三線に代わるものをありあわせの材料で作ることでした。彼
らが目をつけたのはアメリカ軍から支給される食料の缶詰の缶
でした。缶を三線の胴に使ったのです。

苦しい収容所暮らしの中で、このカンカラ三線、そしてそれ
を弾きながらうたった歌、これを聞いて人々はどんなにか癒さ
れ、元気づけられたことでありましょう。それはまさにヌチグ
スイでした。

日本では、子どものための演劇が本格的に行われるようにな
ったのは第二次世界大戦後でした。それ以前もなかったわけ
ではありませんが、細々とした運動で、大多数の子どもたちは
演劇とは無縁でした。大戦が日本の敗戦で終わった時、荒廃し
た現実に取り巻かれた子どもたちにせめて文化の潤いを与えよ
うと、演劇を見せることを考えた演劇人と教師たちがいました。
各地で始まったこの演劇人と教師たちの協同作業は、授業時間
を使った演劇教室という形で、子どもたちの笑顔と共にたちま
ち全国的に広がり、今日にいたるも日本の児童青少年演劇の主
流になっています。これもまさにヌチグスイであります。

演劇がヌチグスイとしての力をもっとも発揮したのは、災害
の時であります。2011年3月11日の東日本大震災。巨大地震
と大津波、そしてそれが引き金で惹き起こされた福島第一原発
の事故。誰も経験したことのない大災害を経験して、私たちは
はじめはどうしていいかわかりませんでした。死者や行方不明
者が出ている被害地で演劇どころではないだろうとは、誰しも
考えるところですが、被害の小さな地域でも、公演をする会場
が被害を受けたり、交通も分断されていたり、観客動員のめど
が立たなくなって、予定されていた公演は次々と中止に追い込
まれ、多くの劇団が経済的な痛手を受けました。

でも私たちには阪神淡路大震災の経験がありました。あの時、
多くの児童劇団が被災地の避難所や仮設住宅で公演を持ち、子
どもたちに生きていく力を与えたことを、私たちは記憶してい
ました。もちろんそのためには、舞台らしい舞台がなくとも、照
明がなくとも、少人数でも上演できるような、臨機応変の公演
形態の工夫が必要です。体育館を劇場にするノウハウが役に
立ったのはこの時です。

その時の記憶が蘇ってきて、東日本大震災でも、多くの劇団、
多くの演劇人が、災害地のためにできることを探し始めました。
災害地に駆け付けることができた劇団は、避難所での慰問公演
をやりました。演劇はヌチグスイであることを証明したのです。
また児童演劇人みんなに呼びかけて慰問公演を可能にするため
の資金カンバも行われました。さらにほとんどの劇団が全国各
地の公演先で、災害地のための募金活動をおこなっています。一
方、災害地の現実を取材して作品化しようという演劇人たちが

food supplied by the U.S. Military. They used the can for the
Sansin's body.

In Japan, it was after World War II that theater for children
was practiced in earnest. There was a very small movement pre-
viously to the time but most of the children had no relation to
theater. When the War ended with Japan's defeat, there were
theater practitioners and teachers who thought of showing the-
ater to at least give the blessing of culture to the children sur-
rounded by the devastation.. The collaborative work by theater
practitioners and teachers that started in different places rap-
idly spread all over Japan together with smiles of children tak-
ing the form of a theater class during school hours, and this has
formed the mainstream of today's theater for children and young
people in Japan. Once again, this is so-called "Nuchigusui."

The time when theater maximized its ability as "Nuchigusui"
was at the time of the disaster. In March 11th, 2011, we had the
Great East Japan Earthquake; massive earthquake, tsunami,
and the accident of Fukushima No.1 nuclear power plant caused
by it. We had no idea what to do in the first place, having experi-
enced the great disaster no one had experienced. Anybody would
think it was not the time to perform theater at the affected areas
where people were dead and missing, but meanwhile, even in
the areas less affected, there were venues affected, transporta-
tion disconnected, and intended performances cancelled one af-
ter another due to lack of electricity, and it was a financial fatal
blow for many theater companies.

But we had the experience of the Great Hanshin Earthquake.
We remembered that time when many theater companies for
children held performances at shelters in the affected areas as
well as at the temporary housing, which gave children the vital-
ity to live. Of course, to do it, it was necessary to have a flexible
performance style that can be performed by a few actors with no
stage and no lighting. This was when the idea to use a gymna-
sium as a theater became useful.

Having recalled the memories, many theater companies and
theater practitioners started exploring what they could do for
the affected areas of the Great East Japan Earthquake. Theater
companies that made it to the affected areas held performances
at the shelters. They proved theater was "Nuchigusui." Also, in
order to make these performances possible, all who practice the-
ater for children were contacted and they held a fund-raising
campaign as a group. Additionally, most of the theater compa-
nies are doing fund-raising activities for the affected areas in
every place in Japan where they had performances. On the other
hand, there are theater practitioners who are making plays about
the reality of the affected areas, collecting materials there. Per-
haps, you can see some of them at this Kijimuna Festival. There
should be some reports about activities of those who have prac-
ticed theater for children after the disaster as well.

I have also been working on a play portraying a nuclear
power plant after 3.11 even though it is hard to say it is theater
for children and young people. In fact, in 1981, I wrote a play



青年劇場『臨界幻想 2011』の舞台から [撮影：宮内 勝]
Seinen Gekijo's "Illusion of Criticality 2011" in May, 2012
Photo Miyauchi Katsu

います。そのいくつかは、このキジムナー・フェスで見ただくことができるでしょう。震災後の児童演劇人の取り組みについても、ご報告が用意されているはずで

私自身も、これは児童青少年演劇とはいませんが、3・11以降、原発を描いた作品と取り組んでいます。実は、私は1981年に福島第一原発が事故を起こすだろうと警告した戯曲を書いています。『臨界幻想』という題の作品で、現代演劇の大先輩・千田是也先生の演出で、上演したのは青年劇場という劇団でした。

原子力平和利用の時代がやってきたと希望に燃えて原発に就職した青年が、亡くなります。医者は「心臓に問題があったのだ」と説明しますが、一旦はその言葉を信じた母親は、原発労働者に被曝が多いということを知り、息子の死因を追求し始めます。病院を訪ね、会社を訪ね、かつての恋人にも話を聞き、息子とかかわりのあった下請け労働者を訪ねます。その結果明らかになってきたのは、原発内部の安全管理のずさんさ、廃棄物の処理法さえ確立していない技術の未成熟さ、そして札束と暴力をちらつかせながら地域社会を支配していく、原発を推進したい勢力の存在です。やっと息子の死の原因が作業時の被曝にあったことを突き止めた時には、放射能漏れ事故が起こっています。ラストシーン、誰もいなくなった町を見下ろす丘の上の息子の墓の前に、母親と恋人だけが残って語り合います。「暁生(息子の名前です)、みさい、ほれ、原発ってやっぱり原爆みてえなもんだってねえの」(註—原発と原爆の区別もわからない母親の無知を、最初のシーンで息子は笑いものにするのですが、無知な母親の直感の方が正しかったと、観客に思わせる台詞です)。モデルは今回爆発事故を起こした福島第一原発でした。

warning the Fukushima No.1 Nuclear Power Plant would have an accident. The play is titled "Rinkai Genso (Illusion of Criticality)," and it was directed by Mr. Koreya Senda, our great senior practitioner of the contemporary theater, and performed by a theater company called, "Seinen Gekijo (Youth Theater)."

A young man, who worked for a nuclear power plant, afire with hope saying the era of utilization of nuclear power had come, passes away. A doctor says, "He had a problem with his heart." His mother, who once believed what the doctor said, hears that a number of nuclear power plant workers have been exposed to radiation and starts to search for a real cause of her son's death. She visits the hospital, visits to the company, hears from his ex-girlfriend, and calls on a worker who her son used to work with. As a result, what becomes evident is the carelessness of safety management at the nuclear power plant, incompleteness of technology for waste treatment, and existence of those who are in power to promote a nuclear power plant, controlling the local community by brandishing money and violence. By the time Mother finally realizes her son's death has been caused by exposure to radiation during his work, an accident of radioactive leakage has occurred. In the last scene, Mother and the ex-girlfriend remain in front of the son's tomb on the hill where they see their deserted town below their eyes, and Mother says, "Akio (her son's name), look. Nuclear power plant was like Atomic bomb like I said. (Note: in the first scene, her son makes fun of Mother, who does not know the difference between nuclear power plant and atomic bomb, and this is a line that proves the ignorant Mother's

初演は1981年、次の年には全国の前所在地、原発建設予定地24箇所で行われ、そのうち4箇所の予定地では原発建設をとりやめました。チェルノブイリ事故の2年前でした。しかし30年後、事故は起こってしまいました。

事故が起こった時に、私と劇団を突き動かしたのは、「口惜しい」という感情です。あんなに一生懸命原発の危険性について警告したのに、事故が起きてしまったのは、私たちの力が弱かったからか、原発推進勢力が強かったからか、どちらにしても「口惜しい」のです。初演の台本を読み直してみましたが、基本的に直す必要がないということが、さらに「口惜しさ」を増幅しました。つまり原発の危険性は30年前と全く変わっていませんでした。そこで私たちは、その口惜しさをばねに、脚本に手を入れて再演することにしました。演出の千田先生はもうお亡くなりになっていましたから、今度は私自身が演出をすることになりました。

私は、劇団員たちが取り巻いて見守る中で、30年前の『臨界幻想』が上演されるという構造を考えました。取り巻く劇団員たちをさらに取り巻くように、スクリーンを置き、事故以後の福島映像が映されるようにしました。事故が起きてしまったという現実にかこまれながら、旧作をチェックする立場に、彼らをおきたかったのです。元の脚本にも原発を巡る国会での議論や、さまざまな情報がインサートされることで、ドキュメントのような色彩を持たせていましたが、今度はそれを、見守る劇団員たちが、劇の内容に批判的に介入していくように演じました。この30年間に新しく分かった情報も付け加えました。初演の何年前にこんなことがあった、初演の何年後にこんな事故があった、というナレーションから、観客がこの30年間は何だったのかと考えてもらいたいと思いました。劇の最後、母親と恋人が息子の墓の前にいるシーンに、突然白い防護服の男たちが乱入して、見守る劇団員たちを、「原発事故でここは立ち入り禁止になった」と追い散らします。観客はここで、昨年3月11日以降の現実に引き戻されます。男たちが『臨界幻想』の主人公たちに気が付かないことで、観客は実は彼女たちが死者であると知るので、「まだ降っているのでしょうか、放射能」といいながら防護服の男たちが去ってしまうと、やがて、客席のあちこちで放射能測定器のアラームが鳴り出します。死者たちがじっと客席を見つめるところで、ドラマは終わります。

死者たちによって現実が見据えられるという、複式夢幻能の持っている働きを、私はこの極めて今日的なドラマに盛り込んだのです。

私は、『臨界幻想2011』と名付けられたこの上演は、社会に対するヌチグスイになるはずだと思っています。

では、演劇はどうしてヌチグスイになるのでしょうか。観客である子どもたちは、舞台の上になんを見ているのでしょうか。はじめは物語の登場人物を外側からみているだけでしょう。しかしやがて彼らは舞台上の人物たちと、言葉にならない会話をはじめます。

「よせばいいのに」とか、
「あぶない、やめろ」とか、
「わかるわかる」とか、

「私だったらああはしないのに」とか、さまざまな対話が飛び交います。つまり自分を物差しにしなが、登場人物の身になっているわけで、当事者でもないのに当事者になった気になって

instinct is right.) The model of the story was Fukushima No.1 Nuclear Power Plant, which had the explosion accident this time.

When the accident happened, there was a feeling of “regret” that drove the theater company and me. The accident happened even though we had warned the danger of nuclear power plant as well as we could. Is it because our power was too weak or the power of nuclear power plant promoters was strong? Either way, we “regret.” I reread the script from the first performance and it made me regret more to have found out basically there was no part that needed to be changed. It means the danger of nuclear power plant had not changed at all in last 30 years. Then, having made this “regret” as springboard, we decided to revise the script and to restage the play. Since, Mr. Senda, the director, had passed away, I was to direct this time.

I came up with an idea that “Illusion of Criticality” from 30 years ago would be staged while the theater company’s members were watching in the surroundings. I set the screens surrounding the theater company members showing images of Fukushima after the accident. I wanted to locate them in the position to check the previous version, surrounded by the reality where the accident had occurred. The original script had a tinge of reality by inserting the actual discussion about nuclear power plants held at the Diet and various other information of the time, but this time, the theater company’s members watching in the surroundings played the scenes, intervening the content of the play. I also added some new information found out in last 30 years. By having a narration, ‘this had occurred some years before the first performance and there was an accident some years after it,’ I wanted the audience to think what these 30 years were all about. At the end of the play where Mother and her son’s ex-girlfriend remain in front of his tomb, men in white protective suits suddenly rush in and drive away the theater company’s members witnessing. Here, the audience is brought back to reality. Because the men do not notice the main characters, the audience will realize that they are in fact the dead. After the men in the protective suits leave saying, “Is it still raining, I mean, radioactivity?”, soon from every place of the theater, alarms from radiation detectors start ringing. And the drama ends while the dead are staring at the audience.

I have put the function that “Fukushiki Mugen Noh (duplex dream Noh)” carries, which the dead look steadily at reality, into this very up-to-date drama.

I believe this production named “Illusion of Criticality 2011” will be “Nuchigusui” for society.

Now, how does theater become “Nuchigusui”?

What do children as audience see on stage? Perhaps, in the beginning, they are just watching the characters of the story from the outside. But soon, they start having a non-verbal conversation with the characters on stage:

“You shouldn’t do that.”
“Watch out. Stop it.”
“I know what you mean.”
“I wouldn’t do it if I were you.”

います。それは登場人物の中に自分を見出したからで、つまり劇中の人物を鏡にしながら自分を見ているわけです。鏡はやがて舞台上の人間関係すべてに及びます。

「あの人がああ言ったからこの人が怒ったんだな」とか、

「そんなこというから、彼が悲しがつてるじゃないか」などと思いつつ、人間関係というものがどのように出来上がっているか認識するのです。観終わる頃には、彼は、この状況の中でどうふるまうべきか、どうすればあるべき人間関係を作り上げることができるか、判断ができるまでに成長しています。

つまりヌチグスイは、外から塗ったり注射したり服用したりするのではなく、演劇を見ることによってその観客の内側に生まれるのです。それを可能にしているのが演劇の当事者性です。「私だったらどうするだろう？」という思いが、自分を見つめ、自分を育てるのです。

さて、私たちの地球は、

子どもたちにとってどうなっているのでしょうか？

あなたの国では、

子どもたちの人権は守られているのでしょうか？

あなたの国では、

子どもは暴力に曝されていないのでしょうか？

あなたの国では、

子どもに教育を受ける権利が保障されているのでしょうか？

あなたの国では、

子どもは飢えに苦しんでいないのでしょうか？

あなたの国では、子どもたちのために

平和な社会を用意してやれているのでしょうか？

私の国では、東日本大震災の結果起きた原子力発電所の放射能漏れ事故で、福島を中心に、多数の子どもたちが故郷に住むことができず、各地で避難生活を送っています。ここ沖縄にも多数の子どもたちが避難してきています。

私たちの隣には、

飢え死にをする多数の子どもたちがいます。

私たちの隣には、

病気に苦しんでいる子どもたちがいます。

私たちの隣には、

教育を受ける機会さえ与えられない子どもたちがいます。

私たちの隣には、

貧困のため幼くして働かざるを得ない子どもたちがいます。

今から79年前にわずか37歳で亡くなった詩人で童話作家で劇作家でもあった宮澤賢治は、『農民芸術概論綱要』というノートの中に、

「世界がぜんたい幸福にならないうちは

個人の幸福はあり得ない」

という言葉を残しています。

私は、お集まりの皆さんに、この言葉を贈って、この講演を終わらせたいと思います。

「世界がぜんたい幸福にならないうちは

個人の幸福はあり得ない」

この言葉こそ、まさにヌチグスイの思想だからです。

劇場はヌチグスイか？ どうすればヌチグスイになるのか？

これからの8日間、そのことを確かめ、そのことを考えたいと思います。

There are a number of conversations flying past each other. It means they put themselves in the character's place and feel as if they are the persons concerned even though they are not. It is because they find themselves in the characters, which means, they see themselves mirrored in the characters. And these mirrors eventually reflect all the human relationships on stage:

“This person got angry because that man said that.”

“He is feeling sad because you've said such a thing.”

By saying things like these, they acknowledge the essence of a relationship. By the time they finish watching a play, they grow up having learned how they should behave in a certain situation and how they can build relationships in the way that should be.

To sum up, “Nuchigusui” is not something that you apply on the skin, get a shot of, or take. It comes from inside the audience by watching a play. To make this possible is the way theater can position an audience member. “What if I were he or she.” This thought makes you face yourself and brings you up.

Now, How is our earth for children?

Are human right of children protected in your country?

Are children protected from violence in your country?

Is the right for children

to receive their education guaranteed in your country?

Are children protected from suffering from starvation

in your country?

Is a peaceful society for children provided in your county?

In my country, many children mainly from Fukushima cannot live at their homes and live refugee life in various places because of the radioactive leakage accident of nuclear power plant caused by the Great East Japan Earthquake. Even here in Okinawa, there are many children who have been evacuated from there.

Next to us, there are many children dying of starvation.

Next to us, there are children who suffer from disease.

Next to us, there are children for whom an opportunity for education is not even given.

Next to us, there are children who have to work at a tender age because of poverty.

79 years ago, Kenji Miyazawa, a poet, a writer of stories for children, and a playwright, who passed away when he was only 37, left words in his notebook named “Nomin Geijutsu Gairon Mouyou (The Summary for General Theory of Farmers' Arts)”:

“Unless the whole world is happy,

there will never be happiness of individuals.”

I would like to say these words to all of you and finish my speech:

“Unless the whole world is happy,

there will never be happiness of individuals.”

I believe these are the words of the ideology of “Nuchigusui.”

Is theater Nuchigusui? How can it be Nuchigusui? I would like to make sure if it is so and to think about it in these 8 days.

Translated by Kenjiro Otani

大地震、原発事故で被災した子どもたちへ 舞台芸術をとおして支援してきたことの報告

命としての演劇
Theatre:
Medicine for Life

For Children Who Have Suffered from the Great East Japan Earthquake and Nuclear Accident: A Report of Disaster Relief Operation by Performing Arts

長谷 詔夫

by Tsuguo Hase



わが国は地震の多い国で、毎日どこかで地面が揺れています。

だから揺れの小さな地震には、人々は驚きもせず日常を過ごしています。他の国より地震対策はされていると思いますが、でもそれは小さな地震への小さな対策でしかなかったのです。

2011年3月11日!

ついに大きな地震が、大きな津波とともに東日本の領土を襲ってきたのです。

日本は地図でもわかるように大・中・小の島々でできている海の国です。東日本・北関東地方の太平洋沿岸で暮らす人々は、地面の大きな揺れと共に最大40mを超える大きな津波にまるごと飲み込まれてしまった街もありました。大地震と大津波で56の市町村の37万世帯の家が壊れ、死者・行方不明者と合わせて2万人近い人々が犠牲になりました。

そして一年が過ぎました。

壊れた街や港や学校らは瓦礫になってまだその街に残され、津波で流された街はそのまま平地になり、復旧復興の兆しが見えないままの状態になっています。

もう一つの大きな悲劇が同時に発生しました。

福島原子力発電所が爆発し、放射能が大気中にまき

It is accepted that Japan is an earthquake prone country, experiencing tremors on a daily basis and the population is used to minor earthquakes. We may possess one of the best systems against earthquakes in the world, however, this time it was insufficient for a disaster on this scale.

11th of March, 2011:

One of the most powerful known earthquakes ever struck Japan, triggering a powerful tsunami, sending waves over the Pacific coast of East Japan. As you can see from a map, Japan is a country of many small islands, consequently many towns and their inhabitants were washed away by the tsunami waves, sometimes reaching heights of up to 40.5 metres. If we include those listed as missing, the death toll was in the region of 20000 souls. Almost 37000 houses in 56 cities, towns and villages were totally destroyed.

One year has passed since then.

There is still no sign of major reconstruction; heaps of rubble are strewn around towns and ports. Towns and villages that were swept away by the tsunami look like vacant plots.

Moreover, the tsunami caused a number of nuclear

長谷詔夫 [はせ・つぐお] 東日本大震災子ども舞台芸術支援対策室 室長。写真は2012年3月、東京・全労済ホールスペース・ゼロでのチャリティー公演でのトークショーで。

Tsuguo Hase The head of the 'Great East Japan Earthquake Aid Management office', 'Performing Art Creating Company for Children Association'

大震災直後から、多くの児童青少年演劇関係者が現地に駆けつけた。太鼓と芝居のたまっこ座は、被災地の避難所で、太鼓の演奏と子どもたちへのワークショップを行った。(宮城県石巻市・2011年4月)

Taiko Drum workshop with children by Tamakko-za in Miyagi



被災地の保育園でのスタジオエッグスによるボランティア公演。
(宮城県亘理町・2011年10月)

Performance by Studio Eggs at preschool in Miyagi



散っているのです。福島地域だけではなく、東北から関東地域まで汚染が広がってきているのです。

故郷を追われ、家族が分かれ分かれになり、生産的活動は完全にストップし、全村避難を余儀なくされ、家畜は野に放たれ、街は廃墟と化しているのです。そしてまた爆発するかもしれない原発がまだそこにあるのです。

大震災から1か月後、児童演劇に携わる演劇人と劇団はいち早く「支援対策室」を設置し、活動をはじめました。全国から145の劇団（芸術団体）が組織されました。ご存知のように、私たち児童演劇の劇団は国や県や財団から、公演活動の一部に助成金が出る劇団はありますが、ほとんどの劇団は自力で劇団を運営しているプライベートな劇団で、その日その日を少ない公演収入で劇団の活動と劇団員の生活を維持しているのが現状です。被災した子どもたちに舞台を観てもらいたいといっても、まず経費がかかります。被災地は東京から300km～800kmも離れているのです。

まずはじめに私たちは活動資金をつくるために全国各地でチャリティー公演をはじめ、32回のチャリティー公演に92の劇団が出演しました。資金ができれば被災地子どもたちに舞台を届けるということをくり返しながらこの一年間、61ヶ所90ステージのボランティア公演を実施しました。そして52の劇団が被災地に出かけ公演をしてきました。

被災地子どもといっても、被災した状況によって全く違うので、ひとつのコトバで言い表すことはとてもできません。

原発事故で被災した福島子どもたちの願いや心の状態は、他の子どもたちと一緒にすることはできない

accidents. The reactors in the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant complex suffered from explosions, contaminating the atmosphere not only in Fukushima but also Tohoku, toward Kanto region. Many people had to evacuate their homes and were separated from their families. Their livelihoods were destroyed as farm animals were exposed out in fields; their home towns were ruined. Needless to say, there is always the possibility that the nuclear plant may explode again.

A month after the disaster, the Great East Japan Earthquake Aid Management office was created by the theatre companies and actors for children. 145 theatre companies (art organizations) joined forces from all over Japan. As you may know, although as theatre companies receive subsidies and funding from national and/or local governments and foundations, we have to manage our companies mainly through performing income. We do wish to perform for the children in the disaster stricken area; however, the area is some 300-800Kms. from Tokyo so it will cost a lot of money.

With this aim in mind we have organized 32 charity concerts all over Japan with 92 theatre companies attending; there were 90 volunteer performances at 61 venues. 52 theatre companies even performed in the disaster stricken area.

We say 'children in the disaster stricken area' but this is a generality because they are suffering differently. For instance, we cannot compare the mental state of children who suffered from the nuclear accidents with those who didn't. So far we have only been able to offer limited assistance to those who suffered from nuclear accidents. As a matter of fact, people in the disaster stricken area



のです。

今、私たちの支援の手は、原発の子どもたちに、ほんのわずかだけしか届いていません。

当然だけど被災地は死者と行方不明者のことで手につかず、ライフラインの確保でぎりぎりの状態まで追い詰められた人々なのです。私たちの支援を受け入れる心の余裕などないことは想像できるでしょう。

まずはじめに私たちは、被災地に行き、家族を亡くし、友達を亡くし、家をなくし、津波で壊れた街で避難している学校や集会所にいる子どもたちと出会いました。

子どもたちに話しかけ、ゲームをしたり持っていったおもちゃで遊んでみたり、小さな人形で声をかけてみたり、時には簡単な材料を用意して紙人形や動く人形を作ってみたり、小さな小さなコンサートをしたり、児童館や保育園では少人数で演じる小さな芝居をしたりしながら、できるだけ多くの会場を訪ねて行きました。

6ヶ月ぐらいが過ぎて、被災地の児童センターや保育園や文化団体などが子どもの心のケアに気づきはじめ、私たちに声をかけ始めてきました。

少しずつ公演の場所もできてきて、小さな舞台から少しずつ舞台のスケールも大きくなって登場人物も多くなって、ドラマを観て少しずつ楽しくなっていく舞台を用意するようになりました。

もうひとつ私たちの仕事で重要なことは、被災地で私たちを受け入れてくれる人や団体と密接に交流することです。支援したいとって一方的に押し付けることは、

被災地でのボランティア公演。写真左上：デフ・パペットシアターひとみ（宮城県山元町の幼稚園/2012年2月）、右上：歌子（あらたに葉子）（岩手県大槌町の保育園/2012年4月）
下は、東日本大震災復興支援チャリティー公演「届けよう！子どもたちに笑顔と元気を！～Play For Children」 「3・11あの日から—子どものこころと未来—」の舞台から。（東京・全労済ホールスペース・ゼロ/2012年3月）

Performances at the affected areas. Top Left: Deaf Puppet Theater Hitomi, Top Right: Utako (Yoko Aratani)
Bottom: Charity performance in Tokyo "Play For Children"

are still struggling to get a life-line. They cannot stop being concerned about their lost and/or missing beloved ones. It is hardly surprising that they have no time to accept our offer of help.

Firstly, we went to the disaster stricken area and met children evacuated to local schools and centres. They had lost their homes, families and friends. We talked to them, played some games and distributed toys. We let our puppets talk to them and made paper dolls and puppets together. We visited as many venues as possible, performing small concerts and performing puppet shows at nurseries.

After 6 months, people in the disaster stricken area began to take notice of our caring activities and staff at children centres, nurseries and culture organizations started to contact us directly. Gradually increasing the number of performance venues along with the scale of the performances. Children were able to enjoy themselves once again when they came to one of our shows.

Another aspect of our work is to establish network-

決して支援することにはなりません。
劇団と受け入れる側との共通理解がとても重要です。

現在、被災地の自治体も子どもの文化支援に動き始めました。

福島の子どもたちも「原発に負けたくない!」とダンスをみんなで作り、発表をはじめ、高校生の演劇部の活動もすばらしい舞台を創っています。

私たちの支援は、長い時間をかけてゆっくりと、しかし継続して子どもたちに何度も何度もステージを観て欲しいのです。

舞台から語りかけ、表現された人間の素晴らしさや多様性をとおして、子どもたちはきっと生きていく力や前に進む道程を見つけてくれるでしょう。

震災がもたらす心の衝撃や不安、無気力感は時間がたつにつれて新たなストレスを生み、人間関係も複雑になり、トラブルも起きがちになり、未来に向かうことが困難になると言われています。

私たちは過去の震災の時のボランティア公演の経験から、被災した子どもたちのケアに芸能・文化・芸術の力がとりわけ必要であることを知っています。

俳優やパフォーマーや歌手たちが直接子どもたちに語り、演じることで閉ざされていた子どもたちの状態を現実から解放することはとても重要なことです。

ing with people and organizations working in the disaster stricken area. However, we understand that we must be careful not to make our work as misplaced kindness. We regard the mutual understanding between the victims and theatre companies as essential.

Now, local authorities in the disaster stricken area have started cultural relief activities for children. Children in Fukushima have by themselves created and performed a dance because they want to show their determination to overcome the disaster. High school students who belong to performing clubs also are creating wonderful performances.

Our relief activities will take time; we wish children to see our performance continuously, again and again. When we talk to children through stage, expressing humanity and love, they will find the energy and the way to keep living and to keep going.

It is said that it will be difficult for victims to face the future because of the psychological trauma and stress caused by the past, let alone the purely physical trauma and stress. In the past, we have performed in response to disasters so we know very well that children in the disaster stricken area need the power of culture, music, art and performing arts for their mental care. We believe it is vitally important that actors and singers talk to children directly and emancipate them from the reality of the situation.

Simple Play

operetta

Three Baby Pigs

シンプルプレイ オペレッタ「3びきのこぶた」

Story by Sergei Mikhalkov

Adapted & directed by Yukio Sekiya

Music by Taku Izumi

It performs in any places. (どこでも上演できます)



(photo : Cambodia)

It performed in Southeast Asia, Laos of the Mekong valley, Cambodia, and Vietnam in 2009.



(photo : Vietnam)

Operetta theatrical company TOMOSHIBI

Office : Sinjuku-koyo building 2F 5-15-6 Sinjuku, Sinjuku-ku, Tokyo, Japan 160-0022
Telephone : +81-3-3352-0231 Facsimile : +81-3-3352-0287
http://www.tomoshibi.co.jp E-mail : info@tomoshibi.co.jp

震災・原発事故と いわき総合高校の演劇教育



Earthquake Disaster, Nuclear Power Accident, and Theater Education at Iwaki General High School

石井 路子

by Michiko Ishii

1 演劇の授業のある高校——いわき総合高校の紹介

福島県立いわき総合高校は福島県の太平洋側南端、いわき市にある総合学科高校である。

総合学科は生徒の主体性の重視と職業観の育成を教育目的として、1994年から導入された比較的新しい学科である。その特色は、生徒の興味・関心を重視した多様な選択科目を設置し、高校2年生からの時間割を各自の進路目標に従って自分で作成させることに代表される。

興味・関心の重視という総合学科の理念から、本校では6教科20単位の演劇の授業が設置されている。本校が実践してきた演劇教育は俳優を養成するためのものではなく、演劇が持つ教育に有用な側面を最大限に利用した人間教育である。また、良質な観客の育成といった芸術教育的な側面、さらにコミュニケーション能力向上というコミュニケーション教育的側面もある。

演劇の授業が始まった2003年からの10年間、私は質の高い演劇教育の提供にひたすら取り組んできた。ゼロから築いてきたカリキュラムもほぼ安定し、生徒達は生き生きと目を輝かせて授業に臨み、主体的な学びが展開されていた。私たち教師が驚くほどの人間的成長を生徒達が見せることもしばしばであり、教育としても芸術としても奇跡のような瞬間に出会うことのできる現場になった。知識一辺倒ではない体験型の学びの必要性を説いてきた私の初期の目的も、ほぼ達成できたと思えるまでになった。

また授業とは別に、放課後の演劇部においても意欲的に活動してきた。本校では集団創作・ディヴァイジングの方法で生徒の日常生活に取材し、高校生の現在を表現するための作品を創作してきた。高校演劇コンクールでは東北大会の常連校でもある。

このような活発な演劇活動を展開する中に起こったのが、あの原子力災害であった。

2 学校・地域の被災状況

いわき市は33万人が暮らす中核市で、福島第一原子力発電所から約25～60kmに位置している。東日本大震災におけるいわき市の死亡・行方不明者は約340名。震災後に起こった東京電力福島第一原子力発電所の原子力災害によって、いわき市は多くの住民が避難し一時ゴーストタウン化した程であった。

本校は東京電力福島第一原子力発電所から45kmの距離に位置している。3.11の大地震とその一ヶ月後に起こった大余震で校舎の半分が使えなくなり、学校が再開できたのは震災から42日後だった。再開してからも2週間はほぼ授業が行えず、5月の半ばようやく体育館の間仕切りが完成し、騒音や暑さと闘いながらではあるが授業が行えるようになった。校庭に仮設校

舎ができて、ほぼ通常の学校生活が行えるようになったのは9月であった。この震災や原発災害で本校から転校する生徒も多かったが、原発の避難区域から転入してくる生徒も多かった。しかし今年度に入っていわき市に避難区域にある高校のサテライト高校が設置され、転入してきた生徒がさらに転校するという事態も起きている。

3 被災後の演劇教育再開の過程

3.12の福島第一原発第1号機建屋の水素爆発に続き、3.14には第3号機建屋も水素爆発を起こした。これによって児童生徒の多くは県外へ避難、私自身も福島県の西側に避難した。原発事故直後、私は福島未来は奪われたと感じていた。これまで心血を注いで積み上げた演劇教育も水泡に帰したと深く絶望していた。災害をもたらした電力会社や政府に対する怒りはもちろんのことだが、同時に東京のための電力を福島で発電している矛盾や、原子力発電所の危険性を知りながら真剣に考えてこなかった自分自身に対しても怒りを抑えられなかった。私たち大人が責任を果たさなかったために、子どもたちの未来に暗い影を落とした。この自責の念に捉えられ、震災後しばらくは何をする気力も湧かなかった。

学校の再開で子どもたちと1ヶ月半ぶりに会えると決まった時も、鬱々とした状態は続いていた。「福島未来は奪われた。だから、高校を卒業したらできるだけ早く福島から去るように。」と私は子どもたちに言うつもりだった。学校再開当日、演劇関係の生徒たちを震災後初めてアトリエに集めた時、子どもたちはまるで不安の塊のようだった。教師である私が何を言うのか、どうすべきかを教え導いてくれるのか、真摯な問いを瞳に浮かべて私を見つめていた。その目を見て私の口をついて出たのは、それまで考えていた言葉と真逆の言葉だった。「未来はある」と。福島に住む私たちにこれまでのような未来はないかもしれない。だが、だからこそ手に入れた「未来」がある。この現実を諦めずに生き抜くことそのものが「希望」であり「未来」になり得る。苦しい現実の中でもがいた者が獲得する力や精神の深さ、それこそが自らを助ける「未来」であり「希望」なのだ。その言葉を聞いてようやく緊張が緩んだ彼らの顔を、私は忘れられない。絶望している場合ではない。子どもの前を歩く大人としての役割を果たさなければならない。そう痛切に感じた。

子どもたちは見るからに傷ついていた。福島第一原発の避難区域内に住居があり帰れなくなった生徒、原発災害の収束にあたる東京電力社員を父に持つ生徒、その傷つき方は様々だがそれを放置しておくことは決して良いことではないと感じた。10年間におよぶ演劇教育の研究と実践で、青年期にある子どもたちが表現することで心を整理し、次のステップに進むこ

1. Introduction of Iwaki General High School

Fukushima Prefectural Iwaki General High School is a general-course high school located in Iwaki, a city in the most southern part of Fukushima, on the side of the Pacific Ocean.

The general course is comparatively a new course introduced for educational purposes to emphasize the student's independence and to rear perspective toward occupation. Its traits are that we set up diverse elective courses related to the student's interests and concerns and we let the student make out his or her schedule of classes accordingly starting with the 2nd year of high school.

For the general course's ideology regarding the student's interest and concern as important, our school created 6 courses and 20 credits of theater classes. The theater education that our school has practiced is not for training of actors but is toward education of the whole person. It also has the art-educational side creating audiences of good quality and the communication-educational side improving educational ability.

For ten years since the theater class has begun in 2003, I had worked hard to provide a high-quality theater education. The curriculum that I'd started from zero had become nearly stable, the students had been lively and engaged, with their eyes shining, and an independent learning process had been developed. There were often times when a student had shown so much growth that we teachers were surprised, and the class had become a place where we were able to create miraculous moments educationally and artistically. My initial purpose advocating the necessity of practical learning instead of exclusive devotion to knowledge had been almost achieved.

Also, apart from the class, I had been very active with the after-school theater club. We had created the works that would express the present situation of high school students by collecting materials from the student's daily life through group creation and the method of devising. We were a school that frequently participated in Tohoku (Northeast of Japan) regional meeting of the High School Theater Contest.

And what had happened while we had been developing such a vibrant theater activity was that nuclear power disaster.

2. Disaster Situation of the School (and the Region)

Iwaki city is a core city with a population of 330,000 and is located 25-60km away from the Fukushima No.1 Nuclear Power Plant. The number of dead and missing caused by the Great East Japan Earthquake totaled 340. The city of Iwaki had all at once become a ghost town because many citizens had evacuated due to the nuclear power disaster. Our school is located 45km from the Tokyo Electric Power Company's Fukushima No.1 Nuclear Power Plant. Because of the great earthquake on 3.11 and the great aftershock that occurred a month later, we were not able to use half of the school building, and we were only able to restart the school 42 days after the earthquake. Even after the restart, we were hardly able to have any classes, and in the middle of June, the partition in the gymnasium was finally completed so we were able to have classes without struggling with the noise

and the heat. And it was in September that we were able to have a nearly regular school life when a temporary building was completed on the school grounds. There were not only quite a few students who transferred from our school because of this earthquake and nuclear power plant disaster but also were quite a few students who transferred to our school from the nuclear evacuation zones.

3. Process toward the Restart of Theater Education after the Disaster

Following the hydrogen explosion in the building housing Reactor 1 at the Fukushima No.1 Nuclear Power Plant, on March 14th, a hydrogen explosion occurred at the building housing the Reactor 3. Due to this, many of our students evacuated to outside the prefecture and I also evacuated to the west side of Fukushima prefecture. Right after the nuclear power plant accident, I felt that the future of Fukushima was taken away. I was also filled with despair that the theater education program I had put my heart into would come to nothing. I was of course angry at the electric company and the government that caused the disaster but at the same time, I was also angry at the contradiction that the electricity for Tokyo was generated in Fukushima and at myself for not seriously thinking about possible danger from the nuclear power plant. Because we adults did not fulfill our responsibilities, we helped cause dark shadows on our children's future. I was spiritless to do anything for a while because I suffered from a guilty conscience.

When I found out I could meet the children after one and a half months, as the restarting of the school was determined, my feelings of depression continued. "The future of Fukushima has been taken away, so when you graduate from high school, you should leave from here as soon as possible." This was what I was going to say to the children. On the day the school restarted, when I gathered the theater students in the atelier for the first time after the earthquake disaster, the children were filled with dread. They were all staring at me with sincere questions in their eyes, wondering what I, as their teacher, would tell them and whether I would give them guidance about what they should do. The words that came out of my mouth – looking at those eyes – were completely opposite from what I had thought I would say. . . I said, "There is a future." For us who live in Fukushima, there may not be the future that we have thought of before. But for this reason, we have the "future" that we have earned. To survive this reality without giving up is "hope" and can be the "future." The power and the depth of spirit that only a person who has struggled with great tragedy can gain are indeed "future" that saves him or herself and "hope." I could never forget their faces, and the strain finally relieved when they heard my words. There is no time for despair. I have to achieve my duty as an adult who walks in front of a child; I keenly felt this.

The children were obviously hurt. There was a student who could no longer go back home because it was located inside the evacuation zone of the Fukushima No.1 Nuclear Power Plants. And there was a student whose father was an employee of the



いわき総合高等学校演劇部
『Final Fantasy for XI. III. MMXI』の舞台



“Final Fantasy for XI. III. MMXI”
Fukushima Prefectural Iwaki General High School
theater club

とができることを私は経験的に知っていた。そこですぐさま、ディヴァイジングによって震災の経験を短いシーンとして創作するという活動を演劇部で始めた。

4 『Final Fantasy for XI. III. MMXI』の創作と上演

こうして始まった創作活動だったが、初めのうちはなかなか思うように彼らの怒りを形にすることができなかった。人が本当に怒っている時、演技でそれを表現しようとしても嘘にしか見えなかった。そこで怒りの原因を笑い飛ばし、揶揄することで間接的に怒りを表現できないかと考えた。また、子どもたちはゲーム世代であるので、原発災害をゲーム仕立てにすることを提案した。さらに、津波で亡くなった方の家族や友人の悲しみになんとか寄り添うことはできないかを全員で考えた。こうしてできあがった作品が『Final Fantasy for XI. III. MMXI』(以下『F.F.』)である。

この作品は大震災から4ヶ月後の7月に本校のアトリエで初演を迎えた。毎年行われていたいわき地区高校演劇発表会での上演であるが、会場である「いわき芸術文化交流館アリオス」が避難所になっていたため、本校のアトリエを発表会会場として提供し、高校生やその父兄を観客として上演した。地元で行われたこの初演は原子力災害に対する怒りと津波被害の悲しみを会場全体で共有し、分かち合うことができた上演となった。

この上演の後、私たちの状況を県外の人にも届けたいと考えられるようになった。一人でも多くの人と震災の痛みを共有したいという思いから、受け入れ先を探し、4カ所での公演が実現した。

●神戸公演 2011.10.9~10 @ Art theater dB Kobe

NPO法人DanceBoxは神戸市長田区にある劇場 Art theater dB Kobeを拠点としてコンテンポラリー・ダンスを中心とした活動を行っている団体である。長田区は1995年の阪神淡路大震災で甚大な被害を受けた地区である。そういった背景もあってdBのプロデューサー横堀ふみ女史が被災地視察として本校を訪問。その縁で実現した公演である。

初めての県外公演とあって、私たちは緊張して公演に臨んだ。遠く離れた関西では私たちの傷みをなかなか想像できないだろうという覚悟もあった。しかしながらそれは全くの杞憂に終わった。私たちの想像以上に作品は観客に受け入れられ、共感され、共に涙してもらった。長田という街が阪神淡路大震災の経験を土台としてできあがっていることの重さを、私はその時初めて実感した。長田の人々が震災から立ち上がり、現在震災の中にある私たちを支え、癒してくれたように、私たちもいつかは誰かを支えられる存在になろう。dBの方々と号泣しながら別れた帰途の車中で、心に誓った。

●東京公演 2011.12.21・22 @アトリエヘリコプター

2011.12.23 @筑波大学付属駒場中・高校50周年記念講堂

初演の舞台を東京から見に来ていたのが平田オリザ氏主宰の劇団青年団の女優、端田新菜女史だ。彼女の呼びかけに応じ平田オリザ氏を始め多くのアーティストが協力を申し出て下さり、この作品の東京公演を実現に漕ぎ着けてくれた。駒場中・高校での公演は中高校生を対象にした無料公演だった。終演後のアフタートークで関東の高校生が「自分と同じ高校生がこれだけ怒っていることを自分はどう受けとめるべきか、きれいな事象を言うことはできない」と述べてくれたのが印象的だった。

●福岡公演 2012.3.3 @福岡明治安田生命ホール

Tokyo Electric Power Company. Each student had different kinds of hurt and I felt it would be no good if I left the circumstances as they were. Accordingly to research and the practice of theater education for 10 years, I knew that children and youth could sort out their minds by expressing themselves and moving forward to a next step. So, immediately, I started an activity that we'd create a short scene of an experience of the disaster, using the technique of devising with the theater club.

4. Creation and Performance of “Final Fantasy for XI. III. MMXI” Process of Creation and Performance Record

Even though we started our creative activity in this way, I could not shape their anger in the way I wanted to. When a person was really angry and was trying to express it by acting, the acting appeared false. So, I thought if we laughed at the cause of the anger, mocking it, we might possibly express the anger indirectly. Also, as the children are part of the game generation, I proposed to make the nuclear power plant disaster game-like. Furthermore, we all thought we should find a way to sympathize with the sadness of families and friends who lost lives. Thus, we created a play named, “Final Fantasy for XI. III. MMXI” (“F.F”).

We had the play's premiere at the atelier of our school in July, 4 months after the great earthquake. It was a performance as a part of Iwaki District High School Theater Recital, which had been held every year, but the venue, “Iwaki Performing Arts Center Alios,” was used as a shelter; therefore, we provided our atelier for the recital venue, and performed it in front of audience who were high school students and their families. The premiere that was performed at a local venue created a performance circumstance where we were able to share the anger toward the nuclear power plant disaster and the sadness of the tsunami damage.

After this premiere, we started thinking of ways to deliver our performances to people outside the prefecture. In the spirit that we wanted to share the pain of the earthquake disaster with as many people as possible, we searched for places that would accept us, and we performed in 4 places.

● Performance in Kobe 9-10.10.2011 @Art Theater dB Kobe

NPO Dance Box is a group that runs a program of mainly coteremporary dance based at Art Theater dB Kobe in Nagata ward, Kobe city. Nagata ward is a district greatly damaged by the Great Hanshin Awaji Earthquake in 1995. Having had such a background, Ms. Fumi Yokohori, Producer of dB, visited to our school for inspection of the affected area. Thus, this performance was actualized.

Because it was the first performance held outside the prefecture, we went there for the performance feeling a great deal of stress. We were prepared for a case where people in the Kansai (western part of Japan) area might be hardly able to imagine our pain, being far from us. But our concern turned out to be groundless. The play was well-accepted and the audience was more sym-

pathetic than we imagined; we shared tears. I understood the heaviness of the town of Nagata made with the foundation by the experience of the Great Hanshin Awaji Earthquake for the first time, then. The people in Nagata stood up from the earthquake disaster and now they supported and helped heal us. I prayed in my heart, while I was in the car on the way back after we wept together and parted with the staff of dB, that we would like to be able to support others someday.

● Performance in Tokyo 21-22.12.2011 @ Atelier Helicopter, 23.12.2011 @ Komaba Junior High and High School Attached to Tsukuba University 50th Anniversary Hall

It was Ms. Niina Hashida, an actress from Theater Company Seinendan, founded by Mr. Oriza Hirata, who came to see our premier from Tokyo. Responding to her appeal, many artists including Mr. Oriza Hirata offered their cooperation and made this play's performance in Tokyo possible. It was a free performance for junior high and high school students. It was impressive that a high school student from the Kanto (Eastern part of Japan) area said at the post-performance talk session, “I'm not sure how to react to the fact that high school students like myself are so angry. I cannot give any feedback with any pretty words.”

● Performance in Fukuoka 3.3.2012 @ Fukuoka Meiji Yasuda Life Insurance Hall

The performance in Fukuoka was actualized by invitation from KBC, Kyushu Asahi Broadcasting. I would assume that it must have been difficult for a major media company that has an association with an electric company, to invite this play. Also, as almost one year had passed, I was sensing psychological distance and the difference in degrees of interest toward the earthquake disaster were getting even bigger. Therefore, we went there uncertain how much sympathy we could earn from audience at a performance in this far place coming down even more southern than the Kansai area. But it turned out to be groundless once again. Eating a full bag of shaddocks that a person from Fukushima residing in Fukuoka had brought us, I felt the person's ache for her native land.

● Creative Revival Education Forum Performance 20.5.2012 @Ministry of Education, Culture, Sports, Science, and Technology Hall

Mr. Oriza Hirata, who watched the performance in Kobe, said he thought if they left themselves mocking the adults who hurt them, there would be only a sense of helplessness left in the children, so the politicians who were the object of anger should see this play. Thus, we set up a theater structure inside Ministry of Education, Culture, Sports, Science, and Technology Hall and actualized this performance. It was performed as a part of “Creative Revival Education Forum,” in which we considered a new method of education for the revival of the affected areas. The performance was held in front of eminent people who were the object of mocking in the play including Mr. Hirofumi Hirano, Minister of Education, Culture, Sports, Science, and Technology, Mr. Goshi Hosono, Minister for the Environment, Mr. Seiichi Kondo, Chief of Cultural Affairs Ministry, and Mr. Yukio Hatoyama, a former Prime Minister. Through a chat with Mr.



文部科学省講堂での上演前
官庁街でウォーミングアップする
いわき総合高等学校演劇部の部員たち

Members of the theater club at Iwaki General High School warming up in the government office quarter before the performance at the Hall of the Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology

石井路子【いしい・みちこ】 福島県いわき総合高等学校 芸術・表現系列（演劇）担当教諭。ドラマ・ティーチャー。2001年より総合学科の立ち上げに携わり、教科「演劇」のカリキュラムと系統的指導法について研究。

Michiko Ishii Drama teacher. She works at Fukushima Prefectural General High School. Since 2001, she has been involved with development of the general courses and researched the curriculum of theater education and its systematic teaching method.

KBC九州朝日放送の招待で実現したのが福岡公演である。電力会社とつながりのある大手メディアが様々なハードルを乗り越えて本作品を招待するのはたいへんなことであったと推察する。また、震災からほぼ1年が経過し、震災に対する心理的な距離感、温度差はさらに大きくなっていると肌身に感じていた。それゆえ関西からさらに南下した遠い地域での公演で、観客の共感がどれほど得られるのかと構えて臨んだ。しかしながらやはりそれも杞憂に過ぎなかった。福島出身で福岡在住の方がわざわざ届けて下さった袋いっぱいザボンを食べながら、その方の故郷を恋うる思いを噛み締めた。

●創造的復興教育フォーラム公演 2012.5.20 @文部科学省講堂

神戸公演を観劇した平田オリザ氏は、自分たちを傷つけた大人を揶揄したままにしてしまうと子どもたちに無力感が残ってしまう。だからこの作品を怒りの対象である中央の政治家が観るべきだと考えたという。そうして文部科学省の講堂に劇場機構を設営して、実現したのが本公演である。被災地復興の手だてとして新しい教育のあり方を考える「創造的復興教育フォーラム」の事例発表として上演。平野博文文部科学大臣、細野豪志環境大臣、近藤誠一文化庁長官、鳩山由紀夫元総理大臣など、揶揄の対象となっている蒼々たる面々を前にしての上演であった。終演後の平野文部科学大臣との懇談を通して、今まで想像だにできなかった政治家の復興への思いを聞き、子どもたちは国が自分たちを見捨てているわけではないということを少しでも実感できたようだった。

『F.F』は震災を受けた自分たちと周囲の状況を投影した作品であるだけに、時間の経過と共に作品も少しずつ変化していった。特に津波で亡くなった親友と再会した主人公が、再度別れを告げるという最後のシーンは、家族や友人を失った方の心情をできる限り想像し、「今なら主人公はどうできるか」を公演の度に真摯に話し合い改訂していった。このラストシーンは初演では闇に消えた親友を追って泣き崩れ、号泣の内に終幕するというものだった。時間の経過と共に主人公は立ち上がり振り返るようになり、やがては泣きながらも前に向かって走り出すという形に変わっていった。このシーンは因らずも被災者の心の復興を象徴するものとなった。

この創作活動と公演を通して子どもたちはどんどん変わっていった。震災直後、福島県民である自分たちは国からも国民か

らも見捨てられ、生命の尊厳も軽んじられていると感じていた。不信感や無力感に支配されていた彼らが、自信を取り戻し、自分自身もいつかは誰かを支えられるような存在になりたいと口にするまでになった。演劇作品として表現することが怒りを昇華する一助になったことは確かである。だがそれ以上に、多くの方に支えられ県外に出て公演することができたこと、その土地土地で観客から大きな励ましをいただいたことが、彼らに前向きに生きるエネルギーを取り戻させていった。支えていただいた多くの方々には心から感謝を申し上げたい。

5 現在、そして今後に向けて

『F.F』は東日本大震災と原子力災害で露呈した世相や世界の枠組みなど、「大きな物語」を描こうとした作品だった。不謹慎にも思える風刺や揶揄は被災当事者にしか為し得ないものであり、怒りの表出によって自らを救済しようとする、当事者による当事者のための作品であった。また一方で、たくさんの「死」にどう向き合い、傷を癒し生きる力を取り戻すかというもう一つの救済をも目指していた。つまるところこの1年、私たちは震災で受けた傷を癒すことに精一杯であったのだと思う。

初演から1年が経過した現在感じているのは、「大きな物語」を描くことで私たちのすぐ身近にある「小さな物語」を取りこぼしてきたのではないかと。また、自分の傷を癒すことに終始して、身近な他者の心を想像することを疎かにしてきたのではないかと、ということである。私たちは多くの方に支えられ、癒され、励まされたことで、健全な心を取り戻すことができたと思う。だからこそ、取りこぼしてきたこれらのことを描かなければならないと思っている。

被災地とその他の地域にあった震災に対する温度差。現在それは被災地にあっても大きくなっている。同じ災害を経験したにもかかわらず、重い被災によって今も立ち直れずにいる人々を置き去りにし、被災の程度が比較的軽い者から震災を過去のものとして記憶の彼方へ追いやりようとしている。被災地であって、隣にいる誰かが深く傷ついているかもしれないことを想像だにせず自分のことに終始することは、経験を共有した者同士であるからこそむしろその孤独感を強くする。

隣にいる無名の誰かの心を想像すること。そしてその傷に寄り添うこと。それこそが現在私たちが取り組んでいる課題であり、取り組み続けていかなければならない問題である。

Hirano, after the performance, the children were able to realize a little that the country was not going to abandon them, as they could hear, in ways they had never been able to imagine, a politician's thoughts about the revival.

Because "F.F" is a play that reflects the circumstances of those of us who experienced the earthquake disaster, the play itself has changed together with the passing of time. Especially in the last scene where the main character says good-bye to the best friend killed by tsunami, we have changed based on a sincere discussion asking, "What would the main character do now?" at each performance, imagining the feeling of loss of family and friend as much as possible. This last scene had ended with the main character chasing after the best friend disappearing in darkness and weeping as the curtain went down in the first performance. But as time has passed, it has changed to a scene where the main character now stands up, looks away, and soon starts running facing forward. This scene has become a symbol of the revival of the disaster victim's mind by chance.

Through this creative activity and performances, the children have changed considerably. Right after the earthquake disaster, they felt they had been abandoned by the country and its citizens, and the dignity of their lives was made light of. They, who were once occupied with distrust and a sense of helplessness, have regained confidence and have begun to say that they would like to live lives that can support others someday. I am certain that being able to express themselves through a theatrical play has helped direct their anger in positive ways. Furthermore, the fact that they were able to perform it outside the prefecture because of the support of many people, and that they were encouraged hugely by the audience response in each place brought back the energy to live positively to them. I would like to thank, from my heart, all the many people who supported us.

5. Present and toward Future

"F.F" was a play that attempted to portray a "big story" about a phrase of life and the framework of the world revealed by the Great East Japan Earthquake and the nuclear power plant disaster. Sarcasm and mocking that could be considered imprudent was done only by the people concerned, and the play was by the people concerned for the people concerned to relieve themselves by expression of anger. On the other hand, we were also aiming at another salvation questioning how we should face with many "deaths", heal the wounds, and regain the power to live. In other words, it was all we could do to heal the wounds caused by the earthquake disaster.

What I am questioning now, having spent one year from the first performance, is whether by portraying a "big story," we might've dropped a "small story" that exists near us and by concentrating on healing our wounds, we might've been negligent of imagining minds of people near us. We were able to regain the sound minds, supported, healed, and encouraged by many people. That is why I think that I need to portray about these that I have dropped.

Not only the difference in degrees of concern toward the disaster between those in the affected areas and the others in the other areas but also the difference within the affected areas are currently getting bigger. Even though we have experienced the same disaster, there are people who are putting the disaster into the far distance of memory, as they happened to have a comparatively light damage and leaving others who are still not able to recover from the heavy damage behind. Being in the affected areas, to pay attention only to their own selves, not imagining there may be someone, who is deeply hurt next to them makes sense of loneliness of those even stronger because they have all shared the same experience.

To imagine someone anonymous next to you and to sympathize the person's wounds is the task we are working on at present and is the concern that we have to keep working on.

Translated by Kenjiro Otani

劇団うりんこは

創立 40 周年

Gekidan URINKO Theater Company

Gekidan URINKO Theater Company was established in 1973. Since then we have performed the plays which children can identify themselves. Urinko Theater Hall, built in 1986, is opened to citizens as their local cultural center.

In 1991 we started to collaborate with excellent theater people in other countries such as Germany, Korea, Australia and Sweden.



"NEMURU MACHI"

2012.5

(Den sovande staden)

Written & directed by

Bernt Hoglund

Music by Thomas

Lindahl



〒465-0018 名古屋市名東区八前1-112
1-112 Hachimae, Meito-ku, Nagoya 465-0018

TEL.052-772-1882

FAX.052-771-7868

[URL] <http://www.urinko.jp/>

[E-mail] info@urinko.jp

[twitter] [@urinkojp](https://twitter.com/urinkojp)



Sykehusklovnene (Hospital clowns) consists of 12 clowns working in three major hospitals in Oslo and Trondheim. Their main function is to provide positive experiences for children and adolescents during a difficult and demanding period of their and their families' lives. Sykehusklovnene's ambition is that humour, imagination and dreams will become a natural part of the day to day life in every Norwegian hospital.

【ノルウェー】'病院の道化師'を意味するシケハスクロヴネーンは、オスローとトロンドハイムにある三つの総合病院で活動する十二人の道化の集団。彼らの主な目的は、自分の命もしくは家族の命が非常に厳しい状況に置かれている子どもたちや青少年たちに、ポジティブな体験をしてもらうことにある。シケハスクロヴネーンは、ユーモア、想像力、そして夢が、ノルウェーじゅうのすべての病院の日々の生活のごく当たり前な一部になることをめざして活動している。

Portfolio Children's theatre in hospitals

写真集 / 病院の子どもたちと演劇

with the collaboration of Vigdis Jacobsdottir

【カナダ】病院にいる子どもたちは病気の子どもである以前に普通の‘子ども’である。たとえ病気への不安を抱えていようとも、子どもたちは遊び、そしてセラピストであるクラウンと、不思議でしかも安全な遊び場を創りだすべきだ。

Children in hospital are first children, then sick children – so - why should these patients not continue to play and create magical safe play spaces with their therapeutic clown, even when facing a life threatening illness?

ジョアン・バリングトン
演出家 / 道化セラピスト

Joan Barrington,
Director/Therapeutic Clowns
www.therapeuticclowns.ca



The Clown Doctors Program visits sick children in hospitals in England, working with healthcare staff to design tailor-made visits to assist each child's recovery. The program's team of eight

performing artists address issues such as reluctance to eat or take medication, fear of surgery or a lack of stimulus or social interaction.
www.clowndoctors.co.uk.

【イギリス】クラウンドクター（道化師のお医者さん）はイギリスの子どもの病気の回復を手助けする役割で、保健医療スタッフと共に病院を訪問する。このプログラムには八名のパフォーマンス・アーティストが在籍しており、子どもたちの食欲不振や投薬拒否、手術に対する恐怖、意欲の喪失や社会的交流の拒否などの問題に対して取り組んでいる。



【アルゼンチン】

ティティリビオティコス

アルゼンチン、ブエノスアイレスにあるコメディア・デ・ラ・プロヴィンシアは、病院に人形劇を持ち込んで、長い入院を強いられている子どもたちの回復を促す芸術方法論を確立しています。低所得層の子どもたちを治療する10件の病院で活動を展開させています。

私たちは人形劇とは何か、そして表現するとはどういうことかを探求しながら、人形を創造するコンセプトを打ち出しています。そして私たちの人形劇創造と、長い病に苦しむ子どもたちの回復との間の関連性の調査も行っています。入院している子どもたちは、困難な病状を抱えているうえ、非常に長い期間閉ざされた状態に置かれ、遊ぶ意欲も、遊ぶ機会も少ない傾向にあります。

「ティティリビオティコス」プログラムは人形劇俳優のためのプログラムで、子どもの観客と関わるまでに5か月のプロフェッショナル・トレーニングを行います。

病室で使われている物を使って実験を繰り返し、病室の日常へと入っていきます。注射、ゴム手袋、薬瓶、ガーゼ、脱脂綿、紙などで人形を作るのです。これらの物は恐怖心を抱かせることもあり、すべて治療に必要なものなのです。また、影絵や紙人形のテクニックも用いて、限られた道具でゆたかな表現の実現を目指しています。そうすることで、たった数分でも演劇の世界や創造性へ導く密度の濃い演劇的瞬間を提供することができ、子どもと芸術家、患者と人形師が一对一の関係を持つ、とても短い“小さな人形劇”を創造することができるのです。

さらに、ユーモアや共感を基本としたクラウンのテクニックを用いることで、芸術家がどう観客と関わり、どう観客を盛り上げていくのかという方法探しをすすめています。

ティティリビオティコス・プログラム・コーディネーター
ロクサーナ・ベルナウレ/オマール・アルヴァレス
【アルゼンチン・ブエノスアイレス】



Titiribióticos, Buenos Aires, Argentina.

【アルゼンチン】ブエノスアイレスの「ティティリビオティコス」人形劇

TITIRIBIÓTICOS.

In the Comedia de la Provincia in Buenos Aires, Argentina, we have developed a work methodology that takes the Puppet Theater into the cold hospital environment and aids the recovery process for children who have to spend a long time in hospital. It is carried out in ten hospitals that treat lower-class children.

The basic idea behind the creation of these puppets is the redefinition of objects and the search for their ultimate expressive synthesis. We are working on investigating the points of coincidence between this creative process and the recovery of children suffering from long illnesses. Hospitalized children generally lack the strength and the opportunity to play, enduring very long confinement with difficult prognosis.

The Titiribioticos program only applies to puppet artists, who go through a five-month professional training process before working with the child audiences. Based on experimentation with items used in hospital wards, we enter the daily

life of the hospital room. Items such as syringes, latex gloves, medicine bottles, gauze, cotton, or simply a sheet of paper are used to make the puppets; sometimes these items are very intimidating but necessary for their treatment. We also investigate the shadow theater and paper puppet techniques, working towards achieving maximum expression using minimum resources. In this way we create “little puppet shows”, very short performances that only involve one child/patient and one artist/puppeteer, delivering an intense theatrical moment that always leads to a few minutes of play and creativity.

By using the clown technique, we encourage the development of tools related to how the artist connects with the audience and how he prepares them for the performance with the humor and empathy that are basic elements of this technique.

Roxana Bernaule and Omar Álvarez, coordinators of Titiribioticos Program, Province of Buenos Aires, Argentina.



Titiribioticos, Buenos Aires, Argentina.

【アルゼンチン】ブエノスアイレスの「ティティリビオティコス」人形劇

The SER Association is a multidisciplinary group that works as a support group for the medical team, spending time with boys and girls in hospital and helping them to achieve a better, quicker recovery through play and the use of artistic tools .

Clown area coordinator, Gabriel Macció Pastorini. Pereira Rossell Hospital. Montevideo, Uruguay



【ウルグアイ】モンテヴィデオ市ペレイラ・ロッセル病院で

【ウルグアイ】SER協会は、演劇や芸術的手段を通して、入院している子どもたちが一日も早く回復できるための活動を行う、さまざまな専門分野からなる医療チームをサポートする団体である。(クラウンの地域コーディネーター/ガブリエル・マッチオ・パストリニ)





Maternity hospital.
Cabaiguán, Cuba.

【キューバ】産婦人科の病院を訪問するクラウン



Ton-chan, Hospital crown,
Japan.

【日本】日本でも病院を訪問するクラウンの活動に対する関心が高まっている。専門の訓練を受けた表現者が、医療現場との信頼関係を築きながら、病院の子どもたちを元気にする活動を行っている。写真はクラウンの「トンちゃん」こと石井裕子さん。

POPLAR THEATER COMPANY

Theater company poplar was started in 1978 and has made the impression experience which remains in the heart is sent.

《LINENUP》

Musical Fantasy ♪The Wizard of OZ♪ Musical Adventure ♪Sindbad the Sailor♪
Musical Dream ♪Peterpan and Wendy♪ Musical ♪Grave of the Fireflies♪



2-18-2higashishinnbashi,minato-ku,Tokyo 150-0021Japan

Phone(03)5405-0966 Fax(03)5405-0988


E-mail : office@poplar21.jp <http://www.poplar21.jp>

Hand Shadows
ANIMARE
ハンド・シャドウズ・アニメーレ

かかし座は今年で **創立 60 周年!**

Shadow Play Theatre KAKASHIZA

Shadow Play Theatre KAKASHIZA is the first modern shadow play theatre in Japan. Since 1952, we have pioneered the fantastic world of shadow. Our company has maintained energetic activities beyond the stage performances and widened its appeal as all-round shadow company.

 **劇団かかし座** Shadow Play Theatre KAKASHIZA

〒224-0026 神奈川県横浜市都筑区南山田町4820-1
Tel 045-592-8111 / Fax 045-592-8456
mail : info@kakashiza.co.jp web : www.kakashiza.co.jp

写真…アメリカ シカゴ大学
ロックフェラー記念礼拝堂にて



2013年 5~6月 アメリカ公演 (予定)

URL : www.minwaza.com 住所 : 東京都目黒区中央町 1-15-21 TEL : 03-3710-1061

世界が賞賛した日本の伝統芸能
江戸写し絵
〈劇団みんわ座 海外公演の軌跡〉
アメリカ ドイツ ポーランド
ハンガリー ルーマニア ブルガリア

子どもたちに夢を

公益社団法人教育演劇研究協会



劇団 たんぽぽ

『うそつき
大ちゃん』



『ズッコケ
妖怪大図鑑』



『赤ガラス
大明神』



『100万回
生きたねこ』



『夏の庭』



『永遠の
夏休み』



『ゆきと鬼んべ』

〒435-0015 静岡県浜松市東区子安町 3 2 3 - 3 TEL053-461-5395 FAX053-461-6378
<http://www.gekidan-tanpopo.com/>

ポーランド
Poland

"Pan Satie (Mr. Satie)"
by Teatr Atofri from Poznan
Photo: Jacek Zagajewski

"Na Arce o osmej (At the Ark at
Eight)" by Baj Pomorski,
a puppet theater from Torun
Photo: Pawel Brakoniecki



The short stories for children
(Opowiadania dla dzieci)
in National Theater in Warsaw,
Poland
photos by Stefan Okołowicz from
the collection of Artistic Archive
in National Theater in Warsaw,
Poland



アシテジ：“命薬 ヌチグスイ”としての児童青少年演劇
—世界の舞台から
**ASSITEJ: Theater as Medicine
for Children and Young People of the World**

イギリス
UK

"My Mother Told Me Not To Share"
by Theatre Hullabaloo and Action Transport Theatre
Photo: Mark Savage

"Egg" by Cahoots NI
Photo: Richard Watson Photography



オーストリア
Austria



"Die Wette"
Photo by Rainer Berson



"Das Dschungelbuch"
Photo by Franziska Liepe



"Sand"
Photo by Christa Baue

メキシコ
Mexico

"KIWI" (c)Los Endebles

"El Viaje de Tina" (c)Fabian Aguirre



ドイツ
Germany

"Der Teufel mit den drei goldenen Haaren
(The devil with the three golden hairs)"
Theater in Marienbad, Freiburg.
Photo: Matthias Lange



"Gegen die Wand (Against the wall)" Junge Oper Stuttgart.
Photo: A.T. Schaefer



南アフリカ
South Africa

Metamorphosis
by Jungle Theater

スペイン
Spain

Cia. DA. Te. Danza
by RioDeLuna
photo: Luis Castilla



子ども兵と私…

子どもたちを愛するすべての私たちの問題として

The Child Soldiers and Me... The Child Soldiers and All of Us Who Love Children.

スザンナ・ルポー

by Suzanne Lebau



私はあるドキュメンタリーで子ども兵(チャイルドソルジャー)の存在を知り、無関心ではいられなくなった。私は子どもたちのための執筆をしていて、もう長いことそれを続けている。なぜなら彼ら自身が私に教えてくれたのだ。自分たちの住む世界のことを、子どもたちと私のことを、私が書いているのだということ。つまり私は、切迫している時に、女性として母親として作者として個人的感情が震える時に、反乱が私の指先や唇にある時に、静けさが息苦しくなる時に、執筆するのである。そのドキュメンタリーは私を震わせ、それが忘れられなくなった。それはまた、書くこと以外の方法はないということを示していた。

それは私に強い無能感を残し、子どもたちのための執筆をしている私が、このテーマで何が書けるのだろうか、と自問した。大人に武器を持たされた子どもたちのことを、犠牲者であり加害者であるという統合失調的な矛盾に追いやられた彼らのことを、銃についての情報は無分別なビデオゲームからしか得ていない子どもたちに、どうやって語るのか？ 疑念があるときにいつも行うように、私は長い間そのことを考え続けた。

私は9歳から13歳までの13クラスを選び、彼らにオーストラリアのドキュメンタリーを見せた。それは彼らにとって想像もできない、受け入れることのできないものだった。そこでは、ウガンダ、ミャンマー、コロンビア、シエラ、レオーネの子ども兵、そして英国と米国の子ども兵も含めて(そう、国連によれば、18歳以下を児童としているが、これら二つの国では16、17歳から軍に入隊できる……)、5つの事例が展開されていた。年齢が若ければ若いほど心理的な影響は深刻だ。私はこれからどういうものを観るのか事前に説明し、それを観ることに同意した13のクラスにそのフィルムを見せた。上映中、特に私が事前に説明したところでの子どもたちの反応を私は観察し、それから皆で話し合いをした。

ディスカッションを進めるために、私はひとつの、たったひとつの質問を投げかけた。「私たち大人は、これらの現実気づいていない子どもたちに、その現実を話す権利があるのだろうか?」。13のグループで、子どもたちはためらいなく「イエス」と答えた。全員一致の自信に満ちた「イエス」である。その上、13グループの子どもたちは驚くべきことに、躊躇せず「権利がある」という言葉を「義務がある」という言葉に変化させ

I discovered the existence of child soldiers in a documentary and I couldn't remain indifferent. I write for children, and have done so for a long time, because they themselves have taught me, I write about the world we all live in, the children and me. To put it simply, I write when it's urgent, when the most intimate fibers of the woman, of the mother, of the author begin to vibrate, when rebellion is at my fingertips, on my lips, when silence stifles me. The documentary had shaken me, I couldn't forget it. That also is a sign that there is no other way out than to write.

It left me... with a strong sense of impotence... asking myself what I could write on this subject, I who write for little ones. How to talk about children who have been armed by adults, plunging them into the schizophrenic contradiction of being both victims and executioners, to children whose only knowledge of guns comes from their senseless video games? I toyed with the idea for a long time as I always do when in doubt; once again I decided to sit down with them, the children.

I chose 13 classes of young people aged between 9 and 13 and I showed them that Australian documentary, which was completely inconceivable for them and made no compromise. Five case stories were dealt with there: child soldiers from Uganda, Myanmar, Colombia, Sierra Leone, the United Kingdom and the United States being considered as a single case (yes... according to the UN, you are a child up to the age of 18 and in these two countries you can serve in the Armed Forces from the age of 16 and 17...) The more tender the age, the more serious are the psychological effects. I showed the film to the 13 classes that had agreed to receive me, with a brief warning about what they were going to see. I observed the reactions of the young people carefully throughout the film and especially at certain moments that I had identified beforehand... and then we talked.

To get the discussion going I had one and only one question: «Do we, the adults, have the right to speak of these realities to children who are unaware of them?» In the 13 groups, the children, without a shadow of hesitation, answered: yes. A unanimous, confident yes.



児童兵だったAmisi Mungo Sergeの作品
兵隊に連れ去られる子ども

Sculpture of Amisi Mungo Serge.
Photo: François-Xavier Gaudreault.

スザンナ・ルポー [Suzanne Lebau] 青少年のための劇作家の第一人者として知られる。彼女の作品は130作品以上が4大陸で上演され、世界で最も上演されたケベックの劇作家である。青少年演劇の繁栄に寄与した彼女の並外れた功績は、多くの賞や名声を獲得している。

Suzanne Lebau. Recognized as a leader in playwriting for young audiences. Among the most performed Quebec playwrights in the world with more than 130 productions of her work on four continents. Her exceptional contribution to the flourishing of theatre for young audiences has earned her numerous awards and distinctions.

What's more, in the 13 groups, without a shadow of hesitation, they themselves made the astonishing transition from the phrase «have the right» to «have the duty». I left those 13 meetings with the duty entrusted to me by the children to speak about the child soldiers. Speak about the child soldiers! But how? I am neither a speaker, a teacher, nor the spokeswoman of a humanitarian organization ... I am a playwright, a playwright who has chosen a young audience and who, as such, is under close scrutiny.

Between the children and the plays there are so many adults who *have the right* and *feel a duty* to decide what is good for children and what is not: parents, teachers, programmers, critics, reviewers. All adults, well-intentioned adults, each of them with a childhood that has left its memories and formed the adult of today with his or her conscience, strengths and his weaknesses. My childhood has given me courage and determination. At home, when we talked about a wish, a project, an idea, my father and mother would ask us how we intended to achieve it with such confidence that failure was not an option. So it was necessary to forge ahead and carry it out.

I decided to write. To write so as not to carry this weight on my conscience all by myself, to share with the audience the feeling of being able to act and to share it with the children who had convinced me of their eagerness to know and their moral strength to accept the reality, to mobilize their strength and to act.

To write... Before writing I had to read, and I read a lot. I read to learn a little more, to know, to include names and facts, to try to understand the why, the how and the circumstances. There came a time when the words overflowed, no longer from the books but from inside me. I saw Elikia, little Elikia with her Kalashnikov rifle over her shoulder. A little girl! Inevitable! This journey was

た。子ども兵について話すという義務を子どもたちに託され、私はその13クラスでの話し合いを後にした。子ども兵について語る！でもどのように？私は演説家でもなければ教師でもないし、人道的組織のスポークスパーソンでもない……私は劇作家、厳重な監視下にあるような青少年の観客を選んだ劇作家なのである。

子どもたちと芝居の間には、何が子どもたちにはよくて何が悪いかということを決める権利があり、その義務があると感じている大人がたくさん存在する。親、教師、プログラマー、評論家、批評家などである。すべての大人、善意の大人は、それぞれ忘れてしまった子ども時代があり、自分の良心、強さ、弱さをともなって今日の大人の状態を形作っている。私の子ども時代は、私に勇気と決意を与えてくれた。家で、希望や計画、アイデアについて話し合っている時、私の父と母だったら、失敗することを選択肢にはせずそれを達成するにはどうしたらいい、と私たちに聞くだらう。だから前進して成し遂げることが必要だったのだ。

私は書くことに決めた。私自身の良心の重さを自分一人で抱えないために書くことを。行動できるという感覚を観客とともに共有することを。知りたいという気持ちと現実を受け止める強さがあるということを確認させてくれた子どもたちとそれを共有することを。彼らの強さを結集して行動するというのを。



コンゴで出会った子ども兵、Amisi Mungo SergeとNkita Yaoundé Mulambaとフランスで再会した筆者 Suzanne in France with Amisi Mungo Serge and Nkita Yaoundé Mulamba, the two child soldiers she met in Congo.

書くためには……書くまえに、私は読むことをしなければならなかった。そしてたくさん読んだ。もう少し学ぶために、知るために、名前や事実を記載するために、理由や方法、状況を理解するために、私はとにかく読んだ。もはや本からではなく私自身の中から言葉があふれだす時が来た。私は小さなElikiaがカラシニコフ銃を彼女の肩に下げているのを見た。ひとりの少女が！ 当然のように！ この進展は、私を恐怖の限界にまで到達させた。子ども兵の現実、悪臭や腐敗、灼熱の暑さや湿った冷気、1日24時間の空腹、永続する恐怖、開いた傷口のように本能の中に鈍く蔓延する恐怖といった言葉では説明しきれない。少年たちにとっての現実、恐ろしいが、少女兵となるとさらに悪い。レイプや性的虐待、奴隷、そしてすべての予測できる結末、つまり望まない妊娠、性病、そして自分の家族の元へ、村へ実質的に帰ることができなくなるということだ。誰が傷物をほしがるだろうか？

半分まで書いたところで、私は疑いを持った。徹底的にマークされていた子どもたちの回復力を信じることができなかったのだ。彼らに会って、話を聞きたくなった。身体と心で戦争を知った子どもたちに、自分を守るために銃を持たなくてもよくなった「後」、彼らはどうやって生きているのだろうか？ 私はキンシャサに向かい、5週間に渡ってAmisiとYaoundéという2人の子ども兵、11歳から17歳の兵士たちから話を聞いた。彼らは、この先も生き延びていけるだろうと思わせてくれた。そしてまた、私は希望を語る言葉を見いだした。

私たちの朗読劇『The sound of cracking bones (骨が砕ける音)』は、CeAD (演劇芸術センター) が主催する演劇芸術週間の締めくくり、土曜の夜に上演された。選ばれた文章の作者は不詳で、その文章は子どもた

taking me to the very limits of horror. The reality of the child soldiers is indescribable with its stench, its putrefaction, the torrid heat or the damp cold, the hunger 24 hours a day, the permanent fear, a dull, pervasive fear in the gut, like an open wound. The reality for the little boys is terrible, but for the girl soldiers it's even worse. Rapes, sexual abuse, slavery and all the foreseeable consequences: unwanted pregnancies, sexually transmitted diseases, and...and the virtual impossibility of returning to their families, to their villages: who would want damaged goods?

Half way through my writing I had doubts, unable to believe the resilience of children who were so deeply marked. I wanted to meet them, hear them speak; these children who had known war in their bodies and their souls. How would they manage to live « afterwards » when they no longer had a gun to defend themselves? I left for Kinshasa to work for 5 weeks with two child soldiers, Amisi and Yaoundé, soldiers between 11 and 17 years old. They have convinced me, truly convinced me, that they will be able to survive and once again I have found the words to speak of hope.

The sound of cracking bones was read on the Saturday evening to close the dramatic arts week organized by the CeAD (Dramatic Arts Center)... The authors of the texts chosen were anonymous and nobody imagined that that text could be aimed at children. This was the first encounter with the public and in the subsequent discussion the warnings were so strong that they really shook us. The comments were unanimous: that text could not be presented to children; the reality is too harsh, too

ちを対象にし得るとは誰も想像しなかった。この初めての上演に続くディスカッションでは、観客からの警告があまりに強烈で、本当に私たちにショックを与えた。コメントはみなが同意見だった。「子どもたちには見せられない」「現実には厳しく残酷すぎる」と。しかしながら、私は明らかに子どもたちのためにその朗読劇を書いたのであり、子どもたちを破滅させることなく心を動かすことのできる視点を選んだと確信していた。私たちは、大人の観客、子どもと大人が混ざった観客、子どもの観客など、様々な観客の意向を探る一連の朗読劇をまとめた。それぞれの役割のために選ばれた俳優による朗読の後に、ディスカッションが続いた。

たくさん時間をかけた話し合い、観客とのディスカッション、私たちの間（作者、制作者、俳優）でのディスカッションが必要だった。それは作品や上演に対する反応を分析するための、時折忘れがちな演劇の驚くべきパワーを理解するためのものだ。すなわちカタルシスと作品の解釈に由来する一体感である。大人たちが『The sound of cracking bones』を罪や無能の物語として読む一方で、子どもたちはそれを希望の物語と解釈する。彼らはお互いに議論し合い、それぞれが信念を持って、単なる検閲の問題ではなく大人も子どもと同じくらいまっすぐに……全く違った方法で影響されるのだと認めざるを得なかった、そんな的確な議論を持って自分の見方を示していた。舞台上の作品や観客の特質を分析してみると、最終的に第3の特質として「犯罪行為」が背景に存在しているということがわかってきた。意識されない犯罪行為に関して登場人物の看護師が語ったセリフが、その状況を起こさせた罪悪感、無力感、責任感を感じていた大人の観客たち一人ひとりをひとつにした……大人たちは、ほとんど無関心だったということで犯罪行為の一員だったのだと……。

子どもと識別された子どもたちは、JosephやElikiaと共に、13歳の時にキャンプに着いた小さな男の子を救うために危険を冒して逃亡する。観客の子どもたちは、それでも自分たちの運命に責任を持つことのできた子どもの主人公たちの行動を追った。観客の子どもたちは登場人物の勇気と逃亡によって成し遂げたパワーを認識していた。彼らの大人との関係については、JosephとElikiaを元気づけ、面倒を見る看護師のAngelinaを通してのみ見ることができる。そのようにしてこれらの登場人物とともに、観客の子どもたちは成長するために必要な大人たちへの信頼を取り戻す。

この朗読劇は、子どもたちと「世界」を語るときにいまだ私たちが持つ先入観について、私に教えてくれた。私たちが想像できる以上に、子どもたちはそれを知っている。『The sound of cracking bones』の執筆と上演に取り組みながら、それを書きつつ私を悩ませる疑問が残っている。「それについて今語らなければ、何歳になったらそれを知る権利が得られるのだろうか？」

(翻訳・佐藤りさ子)

cruel. However, I knew that I had written that text for children and I was convinced that I had adopted a point of view that could touch them without destroying them. We had organized a series of readings to take the pulse of different audiences: adult audiences, mixed child-adult audiences and child audiences. The readings by the actors chosen for each of the roles were followed by discussions.

It took a lot of time, meetings, discussion with the audiences and among ourselves (author, producer and actors) to analyze the response to the readings and, later, to the performances, to understand the incredible power of the theater, which we often forget: the catharsis and the identification that orient the interpretation of the work. The adults read into *The sound of cracking bones* a story of guilt and impotence, whereas the children interpreted it as a story of hope. They argued among each other, each giving his or her point of view with such conviction and with such precise arguments that we had to admit that it wasn't simply a case of censorship but that the adults had been affected just as directly as the children... and in a completely different way. It was necessary to analyze the role of the characters on the stage and in the auditorium to finally understand that that third character, « the commission, » existed in flesh and bones. Those remarks made by the nurse to a phantom commission united each of the adult members of the audience who acknowledged the feeling of guilt, impotence and responsibility that the situation provoked... The adults felt part of that commission, which was almost indifferent...

The children identified with the children, with Joseph and with Elikia who, at the age of 13, takes a risk and escapes to save the little boy who has arrived at the camp. The children in the audience followed the main child characters in the action, who were still able to take charge of their destiny. They recognized their courage and the power they had achieved by escaping. As for their relationship with adults, we only see Angelina, the nurse who consoles and looks after Joseph and Elikia. So, with these characters, the children in the audience regain their confidence in adults, which they need in order to grow.

This text has taught me much about the prejudices we still have when it comes to talking about the « world » with children. They know it much better than we can ever imagine. Working on *The sound of cracking bones*, both text and performance, I remain with the question that haunted me while writing it: « If you don't talk to us about it now, at what age will we have the right to know? »

メキシコのリズム革命

平和という文化のためのダンス、演劇、音楽

A Rhythmic Revolution in Mexico

Dance, Theater and Music for a Culture of Peace



ルシナ・ジメネス

by Lucina Jiménez



Lucina Jiménez with Isaac, Ciudad Juárez Chihuahua, México. 2011
メキシコ・チワワ州シウダー・ファレスにて学生のイサクと筆者（2011年）

ルシナ・ジメネス [Lucina Jiménez] 人類学博士。ユネスコ文化政策における国際コンサルタント。芸術と学校のための国際協会、La.Nana創造革新工房の創設者および総監督。

Lucina Jimenez. Doctor in Anthropological Sciences. International Consultant in Cultural Policies for the UNESCO, General Director and Founder of the Consorcio Internacional Arte y Escuela A.C., and La Nana, Fábrica de Creación e Innovación.

「取り残された地域」と芸術

2006年メキシコで、たくさん子どもたち、青少年、アーティストが関与する、身体と心のリズム革命 (rhythmic revolution) が始まった。これは演劇芸術の分離から起こった芸術的な社会運動で、メキシコのアーティストを想像もつかない現実と経験に直面させた。21世紀のメキシコは、絶え間なく発生する暴力に悩まされ、公式のデータによると人口の95%が芸術形式での表現から排除されていた。

「芸術と学校のための国際協会」(ConArte/The International Consortium for Art and Schools) は市民社会団体であるが、感じるための、表現するための、そして多くの青少年や若者と、または社会的暴力のはびこる「極めて社会的に取り残されている」と分類された、人間関係の関わり方が構築されていないであろう地域社会が、その地域社会とコミュニケーションをとるための言葉の救済とそのエリアで執筆する能力を促進させる目的で、困窮者のための芸術教育に重きを置いている。

ConArteは、メキシコシティの歴史センターの中の公立学校に、「ダンスを通して学ぶ」(Learn through Dance)というプログラムを通して存在するようになった。そのプログラムは、動きの認識能力と音楽との相互作用を目的とした授業で、その授業を通して、学ぶという経験を利用した意味深い変化が起こり、それは小・中

Art outside the comfort zone

In 2006, Mexico started a rhythmic revolution of the body and the emotions, involving thousands of children, adolescents, young people and artists. This is an artistic social movement that breaks away from the isolation of the dramatic arts and faces the Mexican artists with unimagined realities and experiences. In XXI century Mexico, afflicted by an endless wave of violence, 95% of the population was excluded from the artistic forms of expression, according to official data.

The International Consortium for Art and Schools (ConArte), a civil society organization, put the accent on art education for the most needy, with the aim of promoting the rescue of the word and the ability to write in that area, to feel, express and communicate with thousands of boys, girls, adolescents and young people, or in communities classified as “highly marginalized” where social violence can find fertile ground, if it hasn’t already established itself as the only form of relationship.

ConArte came into existence in public schools in the Historic Center of Mexico City, through the Learn through Dance program, a class that aims at literacy of movement and interaction with live music, through which a profound change is produced by means of learning experiences, transferable to other fields of knowledge and to daily life, for boys and girls in public primary and secondary schools. Each school year ends with an Interschool Encounter in the Teatro de la Ciudad, which they entered for the first time thanks to this program. It is also a methodology laboratory for training educators, a key element of our action.

In these schools, many of which have been reported as violence hot spots, the school environment has changed considerably. The students have not become saints, but thanks to dance many have found a place in the world.

In 2008 we made an exchange of Learning



Encuentro Redes Arte Cultura de Paz
en Ciudad Juárez Chihuahua, México. 2011.
Photographer- Luz Montero



学生にとって知識の他の分野でも日常生活でも応用できるものだった。毎年学年末は「学校間の出会い」というプログラム (Teatro de la Ciudad の Interschool Encounter) で終わるのだが、このプログラムのおかげで彼らは初めてこれに参入した。それはまた、私たちの活動の主要な要素である教育者を教育するための方法論研究所でもある。

これらの学校は、その多くが暴力の多い学校として報告されていたが、学校環境が見違えるほど変わった。生徒たちが聖人になったわけではないが、ダンスのおかげで彼らの多くが社会の中で居場所を見つけた。

2008年、私たちはニューヨークの公立学校で国立ダンス研究所と「ダンスを通して学ぶ」の交流を行った。振付が終わった後、私は参加した中学生たちに、自分にとってダンスとはどういう意味を持つか、という質問をした。エネルギー、規律、強さ、勇気、楽しみ、と次から次へ答えが返ってきた。最後のひとりがこう答えた。人生、と。彼は「ダンスを通して学ぶ」プログラムのおかげで、父親が亡くなったばかりだが学校を辞めずに弟たちの面倒を見る母親を助けていきたいと決心できたと

through Dance with the National Dance Institute in public schools in New York. After a binational choreography, I asked the secondary school children who took part what dance meant for them: energy, discipline, strength, courage, enjoyment, they said one by one. The last of them replied: life. He told us that thanks to Learning through Dance, he decided not to leave school and look for a way to help his mother raise his brothers because his father had just died. "At first I hated the classes, he said. How could I think about dancing if I was depressed? I wanted to die. But I realized that the classes were doing me good and I decided to stay. I want to continue my studies to become an engineer."

A qualitative and comparative evaluation between schools with and without the program shows that the schools with Learning through Dance make progress not only in group cohesion, with the reduction of violence this implies, but also in the development of logical-mathematical thought and verbal language skills and, most of all, in a new self-esteem,

語ってくれた。「最初は授業が大嫌いだった。」と彼は言った。「落ち込んでいるのにダンスのことなんてどう考えたらいいんだ？ 僕は死にたい。でも分かったんだ。授業が自分にとっていいものだってことを。それでとどまることに決めた。僕はエンジニアになるための勉強を続けたいと思う。」

プログラムを行った学校と行わなかった学校との間で実施した質的比較評価では、「ダンスを通して学ぶ」プログラムを行った学校では暴力の減少につながるグループの結束に進展が見られただけでなく、論理的かつ数学的な考え方と会話スキルも向上し、ほとんどにおいて新しい自尊心の中、学校や家庭で今までと違った振る舞いがとれるようになったということだ。

「ダンスを通して学ぶ」の教師、プロのミュージシャンやConArteで訓練を受けたダンサーにとって、課題となるのは状況的、社会的、伝達的な性質だけでなく、動きのフレーズや表現、子どもたちが構成を学べるような音楽的な構成というむしろ芸術的な本質である。

しかし子どもたちとクラスの教師たちは、メキシコ音楽を歌うことを、クラスの中の対立的な状態を対処することを夢見ていた。2008年、私たちは『すてきなメキシコ音楽・学校編』を作り、それとともに全国の学校で11,000以上の合唱グループができた。2009年、「非暴力総合学習プログラム」(PIVE/Interdisciplinary Program for Non-violence)はダンスセラピーと地域心理学、異文化教育を組み合わせ、教師やアーティスト、プロモーター、保護者に文化的多様性のある環境の中で共存するためのツールを提供している。

RedeseArte Culture of Peace

2010年、メキシコシティの文化教育課からの返事がないまま、多くの若者にとって選択肢の乏しいメキシコシティの周辺地域のための防止プログラムとして、私たちはRedeseArte Culture of Peaceを設立しようとした。

ConArteはすでに、都市イメージの中で重要な場所であった以前のSalón Méxicoを収容していた建物を再利用して「La Nana 創造革新工房」をオープンしていた。そこではプロのアーティストが、都市の地域社会や移住者、社会的に取り残された領域とともに活動している。

シウダードファレスでの暴力が最高潮に達したことに直面し、社会振興局はConArteに、その都市でプログラムを実施するよう求めた。私たちは事前にその都市出身の役者や劇作家と、そして学校、家族、市から自分たちは拒否されていると語る、対立の中にある若者との話し合いを持ったうえで、それを引き受けた。

Redesearteは、芸術的表現が彼らの人生の一部とな

which allows them to act differently in their schools or their families.

For the teachers of Learning through Dance, professional musicians and dancers trained by ConArte, the challenge is not only of a contextual, social or communicative nature, but rather of an artistic nature, which implies looking for resources to create phrases and statements of movement and musical structures that the children can learn to construct.

But the children and the classroom teachers dreamed of singing Mexican music and dealing with conflict situations in the classrooms. In 2008 we created Ah what a song! Mexican Music in the School, and with it, over 11 thousand choral groups in schools throughout the country. In 2009 the Interdisciplinary Program for Non-violence (PIVE) combined dance therapy, community psychology and intercultural education to give teachers, artists, promoters and parents tools for coexistence in culturally diverse environments.

RedeseArte Culture of Peace

In 2010, we tried, with no response from the City's Departments of Culture and Education, to establish RedeseArte Culture of Peace as a prevention program for the fringe areas of Mexico City where thousands of adolescents lack alternatives.

ConArte had already opened La Nana, Creation and Innovation Factory, reclaiming a building which used to house the former Salón México, which had an important place in the urban imaginary. There professional artists work with urban communities, immigrants and other marginalized sectors.

Faced with the climax of violence in Ciudad Juarez, the Department of Social Advancement asked ConArte to implement the program in that city. We accepted, having previously talked with actors and playwrights born in that city and with young people in conflict, who spoke of the place that denies them school and family, their city.

Redesearte seeks to establish solid bases for a culture of peace, where theater, dance and music make it possible to symbolize the pain and also the feelings of solidarity among populations that had never imagined that artistic expressions would form part of their lives.

Just as in Mexico City, we issued a public notice,

るとは想像もしていなかった人々の孤立感や痛みを、演劇やダンス、音楽で表出できるようにする「平和という文化」のしっかりとした基盤を作ろうとしている。

メキシコシティと同様に、私たちは「シウダードファレス周辺地域の少年少女と作業する情熱と愛のあるダンサー、役者、ミュージシャン募集」という公示を出した。

シウダードファレスの役者、ミュージシャン、ダンサー120名が参加した、決してあきらめないと決意した上で、彼らはUrbedanza, Escenificarte, Ah, What a Song! Mexican Music, Young People's Groups, Music Ensembles, PIVEというConArteの方法論で学び訓練を受けるため、知識を捨てるということをしなければならなかった。そしてニュースではあまり耳にしない他のファレスの市町村にあるコミュニティーセンターで教え始めた。

そこでEscenificarteというプログラムが生まれた。それは物語や登場人物、背景を子どもたちが構成した芝居を集めたものに演劇的な手段を組み合わせて観客に見せるものを作ったり、または音楽やリズムに合わせた動きというもうひとつのシステムに取り組む中で彼らの生活の中に埋もれてしまっているものを関連づけ、憎悪や怒り、復讐心にうんざりさせるというものである。「もしこのプログラムが30年前にあったら、私の孫は死ななかったかもしれない」という母親もいた。

たくさんの物語が語られ、演じられた。ひとりの少女は、砂漠で麻薬密売人に追われた時どうやって逃げたのかを語った。教師たちは、インクが切れて瀕死の状態にあるフェルトペンが何度か悪い方向に向かいながらも最後には少年の涙によって生きる希望を取り戻すという物語を作った。

他の物語には、ハッピーなストーリーのものや、対話の中で解決法を見いだしていくという実際の民族的ジレンマを扱うものがある。それが、存在し得るもうひとつの世界を作り出すことができる演劇のパワーなのである。

Redesearteは、ノガレスやソノラ、タパチュラ、チアパスにまで広がった。4つの都市の青少年8000人と、教育制度の中では25万人以上に私たちは耳を傾けてきた。

20世紀の初めから、事実上社会的なつながりを持たずにプロとしてアーティストが活動してきたその環境を変える独特な運動と私たちは向かい合っている。

このおかげで、ダンスや演劇、音楽が、たくさんの子どもたちや青少年の心と身体に入っていった。彼らは、幸せでいる権利、というもうひとつのビジョンで歴史を綴っていくのである。

(翻訳・佐藤りさ子)

which said: “Wanted, dancers, actors and musicians with love and passion to work with boys and girls from the fringe areas of Ciudad Juarez”.

120 actors, musicians and dancers from Ciudad Juarez participated, determined not to give up, they had to unlearn in order to learn, to be trained in ConArte's methodologies: Urbedanza, Escenificarte, Ah, What a Song! Mexican Music, and Young People's Groups and Music Ensembles, PIVE and began to give classes in the community centers of the municipality in that other Juarez that you don't hear about in the news.

That is where Escenificarte was born, a program that combines theatrical resources, from collective plays where the children construct stories, characters, sceneries and scenographies and seek out their audience, or otherwise work with alternative systems of musical-rhythmic body movements to relate what would otherwise remain buried in their lives, making them sick with hatred, anger and the desire for revenge. “If this program had arrived 30 years ago, my grandchildren wouldn't be dead” some mothers said.

Many stories have been told and acted out. One girl described how she escaped from being chased by a drug trafficker in the desert. The teachers created the story of a felt-tip pen that was on the brink of death because it had run out of ink and how, after heading in the wrong direction several times, finally a boy's tear renewed its hopes of living.

Other stories are happy or veritable ethical dilemmas that find solutions in dialogue. It is the power of the theater, capable of creating other possible worlds.

Redesearte has spread to Nogales, Sonora and Tapachula, Chiapas. We attend to over 8 thousand boys, girls and adolescents in four cities and over 250 thousand in the educational system.

We are facing an unusual movement for a medium where the artists have been working professionally, with virtually no social bond, since the beginning of the XX century.

Thanks to this, dance, theater and music have entered into the hearts, minds and bodies of thousands of children, adolescents and young people who are writing their history with another vision: the right to be happy.

時間と空間を取り戻す Taking Back Time and Space

トリル・ソルバン
by Toril Solvang



オスローの教会の前の花束
One of thousands of greetings outside Oslo Cathedral.
Photo Rødt nytt's, 2011



演劇プロジェクトのタイトル
Dramatikkens Performance
project.

Are there certain topics that theatre and performing art can't deal with and talk about?
Are there taboos and political issues we as artists should not touch?
When is the right time to work artistically with difficult issues like terror and catastrophes?

- * 演劇、舞台芸術において取り上げてはいけない特定のテーマというものはあるだろうか？
- * 我々芸術家が触れてはいけないタブー、政治的問題はあるだろうか？
- * テロや災害のような現実の出来事を舞台化する際に適切な時期はあるのだろうか？

How could this happen here?

On the 22/7 2011, Norway experienced something that for most of us was unimaginable: 77 people were killed by a terrorist. The questions above became relevant and were discussed in the aftermath of this horrific attack.

One man bombed the Government building, and, dressed as a policeman, killed 69 young people at the Labour Party's Youth camp. Most of them only kids.

The man was not a dark Muslim terrorist. He was a white, Christian, Norwegian. He was one of us. And he was a mass murderer. The situation felt unreal.

Norway was in shock. How could this happen here, in our democratic, open society? What made him do this? Was he crazy? Was he evil? Was he alone? Was it a political act? At the time when I am writing this, the trial against the terrorist is in progress. Every day the media report every detail from the courtroom. We are spared nothing. This is something the kids are exposed to.

Too soon to put on a performance?

Earlier this year I was invited by the House of Drama in Oslo to put on a performance with acting students from the Oslo National Academy of Arts. The heading was 22/7.

There was uneasiness in our group about this. Some of us were sceptical about the topic and didn't feel very happy about working with it. It was as if we felt disgusted and awkward about the situation and that we didn't really want to get our hands dirty. We still did it. We worked with it and put on a performance.

Many artists argued that it was too soon after the event, although they were not categorically against theatre dealing with political issues.

They stated that time is one of the advantages of theatre as an art form, compared with the media, and that that the terrorist attack and killings were such a shocking catastrophe that we all needed time before we could express anything about it at all.

■ どうしてそれがここで起きたのだろうか？

2011年7月22日、ノルウェーで我々の多くが信じられないような事件が起きた。77人がテロリストによって殺害されたのである。上記の問題提起は、この悲惨な事件のあとで討議されたものである。

一人の男が政府の建物を爆破し、そして警官の制服を着て労働党主催の青少年キャンプに行き69人の若者を殺害した。そのほとんどはまだ子どもだった。その犯人は、有色のイスラム系のテロリストではなかった。彼は白人で、キリスト教徒のノルウェー人、つまり我々の中の一人であり、大量殺戮者だった。まさに信じられない事態だった。

ノルウェーはショック状態に陥った。どうしてこんな事がここで、この民主的で自由で開放的な社会で起きたのだろうか？ 犯人は気が狂っているのか？ 悪魔なのか？ 孤独だったのか？ 政治的犯行か？ 私がこれを書いている今も、このテロリストの裁判が進行中である。マスコミは連日、公判の状況を詳細に報道している。

人は絶対安全ということはあるえない、そしてそれは現在子どもたちが置かれている状況なのだ。

■ 舞台に載せるには早すぎる？

今年の初めに私は首都オスロのドラマ・ハウスに依頼されて、国立オスロ芸術アカデミーの学生たちと劇を作ることになった。そのテーマは「7月22日」。グループの中に不安な空気がただよった。このテーマに納得のいかない者も何人かいて、そんな劇を作りたくない、その事件を考えるとムカついて気分が悪くなり、その問題に触れたくない様子だった。それでも私たちはこの劇を作りあげ、皆で取り組んで、上演した。

芸術家の中には、「演劇は政治的問題に関わるべきではないという考え方には賛成しないが、しかしこの事件を舞台化するのはまだ時期尚早だと思う」という人も多かった。

彼らの意見によれば、演劇にとって時というものは、マスコミの場合と違って、芸術表現の一形式であり、今

回のテロリストの事件はあまりにもショッキングな悲惨な出来事だったので、それを舞台で表現するにはもっと十分な時間が必要だというのである。

しかし、それは私たちが最初に感じた不安ではなかった。まさにその逆だった。

■盗まれたもの

私たちは盗難という語について討議した。この事件はテロリストが私たちから何かを奪い取ったと考えたからだ。彼は人の生命を奪い取った。そして人々が他の問題に注ぐはずだった時間、空間、エネルギーをも奪い去ったのだ。犯人は自分を民主的なノルウェーの社会から追放されたと感じて、この恐ろしい行為によって世間の注目を惹きたいという残忍な計画を実行し、望むとおりの結果を得て衆目を浴びた。それをさらに舞台化してなお一層の注目を彼に与えてよいものかという違和感が私たちの中にあった。でも劇を作った。

彼が他人には理解できない理由で自分の思ったままを実行し、多数の若者の命を奪ったというこの眼前の事実から、誰も目をそらすことはできない。

私たちはノルウェーとその首相が、このテロ行為とそのショックにどう対処するのか注目した。彼らから発表されたメッセージは、「我々は今こそより一層の民主主義と開放性をもってこの事態と闘おう」というものであった。この事件によって私たちは、我々と我が国にはほとんど欠点がなく、それゆえに互いに結束しているという全く単純すぎる発想から目を覚まされた気がする。

その結果として、私たちは一人間として、一芸術家として何をなすべきか？

私たちは首相のメッセージを真剣に受けとめて、心を開き、より多くの知識を身につけようと決心した。

さらにもう一つ、テロリストが私たちから奪い去ったものを取戻すこと、時間と空間を取戻そうと考えた。

■もっと目を開いて

長時間にわたる私たちのグループの討議の結果、自分たちが知らなかったことを発見するために何か行動すべきだという結論に達した。もっと目を開き、知識を得よう。私たちはそれぞれ個人的に重要だと思うテーマを見つけて、グループの中で発表することにした。そしてその中から今後継続して調査したいテーマを投票で選ぶことにした。そして選ばれたテーマが「ノルウェーの武器産業」であった。

私たちはノルウェーが世界第6位の武器生産国であるという事実を知ってもあまり驚かなかった。とはいえマスコミはその事実をあまり取り上げていない。しかもノーベル平和賞主催国のノルウェーは平和国家として世界に知られており、そこにはかなり大きな矛盾がある。

私たちは武器生産の新展開とその科学技術の最先端を調査することにした。そしてまるでSF映画の中にいるような信じられない状況を突きつけられた。それはあの

This, however, was not what our uneasiness was about. On the contrary.

Theft.

We discussed the word theft. We saw it as if the terrorist had stolen from us. He took away lives. But he also stole time, space and energy from other important issues. We felt disgusted by the paradox that this man, who felt he was ostracised by the social democratic Norway and demanded attention through a gruesome act, was now given what he wanted: publicity. And now we were to give him even more attention? We did not like that situation. Even so, we did it.

The fact that he did what he did, for reasons unknown to us, the fact that he killed many young people, was true and not something we could escape.

We talked about how Norway and the prime minister dealt with the shock and the terror. The message was that we were to fight this through more democracy, more openness. We addressed whether it was right or not that the terror had opened our eyes and awoken us from our naïve view of ourselves and our country as almost perfect and the assumption that we had become more empathetic because of it.

What consequences should this have for us as human beings and artists?

We decided to take the prime minister's words seriously, to open ourselves and achieve more knowledge.

Another motivation was to take back something the terrorist had stolen from us.

We wanted to take back time and space.

Open our eyes even more.

The result of very long discussions among ourselves was a decision that we wanted to do something, to find out something we didn't know. To get knowledge, and open our eyes even more. We researched different topics that we as individuals thought important. Then we prepared a speech for the others in the group. We voted on which topic we wanted to continue to work with. A mini democracy in practice.

The vote fell on Norway's weapon production.

It didn't really shock any of us that Norway is the sixth biggest producer of weapons in the world. Still, this is under-communicated in the media, and a big paradox considering Norway gives the Nobel Peace Prize and therefore is looked upon internationally as a peace-loving nation.

We dived into researching the new developments in



事件場所である労働党主催の青少年キャンプ開催地、ウトヤ島

Utøya, the place of the attack on the Norwegian Labour Partys youth camp.

Photo . Paal Sorensen , 2011

7月22日の時と同じ驚くべき印象であった。この調査が明らかにしたことは、文明と地獄的破壊の間には明白な一線の区切りがあるということである。世の中や政治にはかなり不合理な面があり、私たちは文明とは何かをもう一度問い直すことにした。

■見張り

劇『見張り』の最終公演で、私たちはノルウェー兵器生産会社のウェブサイトを私たちの脚本の中に取り込んだ。映画『母体』の中の数場面を、変な玩具をもった俳優が演じることも試みた。私たちは部屋を暗くして戸棚の中に隠れ、行く先のない宇宙船の中にいる場面を演じた。全体的に現実と空想とを混ぜあわせる試みを模索した。

自分自身が参加した劇を分析、批評することは難しい。上演がうまくいって、観客に喜ばれたとしても、その批評は他人に任せたいと思う。しかし今回の企画は実施すべき必要性があり、分類上は政治的なものであったと私は思っている。私たちのグループ内の討議はよい結果をもたらして、一種の政治的教育となり、私たちの知らないこと、隠されている事実を発見することになった。

私たちの公演は、『7月22日』というタイトルの三部作の一部である。「時間」の問題がもちあがって、長い討論が続いた。この事件を今取り上げることは可能か、否か？ 私たちの公演によって、それは可能であることが実証された。テロ行為は、芸術を、そして私たち芸術家を変えるだろうか？ 舞台芸術家としてなすべきことは何だろうか？

■日常体験としての危機

戦争において真の犠牲者は一般市民であり、その多くの場合子どもたちである。今現在も地球上の多くの場所で子どもたちが戦争に苦しんでいる。戦争こそは最大の泥棒である。それは命ばかりか子どもの未来をも奪っていく。私たちは希望を奪っていくものと闘わねばならない。舞台芸術の大きな責務はそこにあると私は思う。

子どもたちの日常生活において、危機はいたるところに存在する。私たちは演劇という場でそれと向き合うべきではないか。私は自然災害や戦争による心理的被害を、演劇によって癒すべきだと主張しているわけではな

weapon production and the extreme technological progress in the business. It gave us a feeling of unreality and the impression that we are living in a Science Fiction movie. It was a similar unreality we felt towards the whole 22/7 situation. The research we did made us realise that there is a fine line between civilisation and hellish mayhem. The world and politics seemed so absurd that we questioned the whole concept of civilisation.

Surveillance.

In the final performance Surveillance we mixed texts from the web sites of Norwegian weapon production companies with fiction. We re-enacted and filmed live scenes from the movie The Matrix replacing the actors with silly toys. The room was dark and we hid inside a cupboard, as if we were inside a spaceship going nowhere. On all levels we worked with mixing fiction and reality.

It is hard to analyse a performance I myself was a part of.

Whether the performance was good, had an effect on the audience, was interesting or not, I will leave for others to decide. But I am convinced the project was necessary and political per definition. Our internal discussions leading to the result were certainly a political education and made us more aware of all that we don't know and is hidden from us.

Our performance was part of a trilogy all under the same heading (22/7).

A long discussion followed where the time factor was brought up. Is it possible at all to talk about this event? The fact that we actually did so proves it is possible. Does terror change art and us as artists? What responsibility do performance artists have?

Do we have moral responsibilities?

Crisis as an everyday experience.

The true victims of war are civilians and very often children. Kids are experiencing war in many places on the planet right now. War is the biggest thief. Not only does it steal lives but also the future from children. We must fight against the theft of hope. I think it is here that performance art has a big responsibility.

In the private lives of kids, crisis is an everyday experience. Why should we not deal with it in the theatrical space? I do not claim that the theatre can repair the psychological damage caused by natural disasters and war. It cannot bring back the dead. It cannot save the world.

But it can teach us to see the darkness within ourselves. We can look at it together and mirror ourselves.

い。演劇が死者を生き返らせることは不可能だし、世界を救うこともできない。

しかし演劇は私たち自身の中の暗黒面を教えてくれる。皆で劇を見て、自分自身を鏡に映すように眺めることができる。観客が集まって、共に気持ちを分かちあうことができる。

演劇は、時が重要な要因となる感情的、知的な場を提供する。マスコミの分野は決して客観的でありえず、情報がすごい早さで飛び交っている。今日の若者たちは一般的に早いスピードの中で生きている。彼らの周囲はいつもあらゆる場所で情報があふれている。演劇はそれと競いあうものではない。しかし演劇はそれを埋め合わせる位置にあって、物事をより深く多方面の角度から眺める働きをする。

舞台芸術は自ら質問を投げかけ、観客にも質問を抱くよう促すことができる。事実の発表が必ずしも演劇の義務ではなく、勇気をもって観客と交流することこそがその責務である。集まることそれ自体が政治的行為であると私は思う。それはノルウェーにおいてあのテロ事件のあと行われているバラ行進（ローズ・マーチ）のように、意見発表のマニフェストや示威行動を伴っている。人々は集まって、限られた時間と空間の中で意義のある行動を展開する。しかしあなたはその時間にその場にいなければならない。インターネットでは体験できない。演劇もこれと同様に生の体験であり、それは特に今日の若者、子ども、そして私たちすべてに非常に重要なことだと私は考える。

人生と同様、舞台芸術も今この時、この場でという制約がある。

■演劇は実物の爆弾を防げるか

演劇は暗黒勢力のはけ口となりうるか？ 私たちは皆、善と悪の二面を持っている。危険なことは、私たちがそれをよく認識していないことであり、悪を自分とはかけ離れた遠い存在と考えている点にある。我々は良い人間だ、悪者はどこか離れた所に住んでいて、見た目も違う奴らだ。7月22日のテロ事件は、その考え方をひっくり返した。

子どもはいつも実生活のドラマの中でがんばって生きている。演劇も同様である。その意味で、演劇は本物の爆弾を防げるだろうか？ テロリストの攻撃を防止できるだろうか？ 紛争や経済不況を止められるか？ 私にはわからない。たぶんできないと思う。

しかし芸術には変革の遂行者としての強い能力があると私は信じている。それは実際の爆弾のような爆発力はないが、より人間的で賢明な手法の、外破でなく内破の小型爆弾だ。

危機の時代に芸術はいっそう重要となる。子どもたちに必要なものは、現実逃避の作り話などではなく、自分を映す鏡や、自分の中にある他者、悪魔、いやな奴と出会う場所である。恐怖は最も危険な政治的道具である。それと戦うために、私たちは集まって話し合う場所が必要だ。そして行動しよう。時間と空間を取り戻すために。

(翻訳・倉原房子)

It can make the audience come together and learn to be more empathetic. The theatre is an emotional and intellectual arena where time is indeed an important factor. In the media, which are never objective, information comes at a high speed. In general, young people today live at very high speed. They are exposed to information everywhere and at all times. The theatre cannot compete with that. But maybe the theatre can act as a counterbalance and look at something in depth and from many angles.

Performing art can ask questions and make the audience ask questions. It has no obligation to give facts, but a responsibility to be brave and to communicate with the audience. The meeting is, in my view, a political act in itself. It embodies expressions similar to the manifestations and demonstrations, like the rose marches we have seen in Norway after the terror. People meet and do something that is meaningful for a limited time in a specific space. But you have to be there at that time. You cannot experience it on the Internet. It wouldn't mean the same then. So still, theatre, like these manifestations, is a live experience, which I consider extremely important for young people and children today and for all of us.

Like life, performing art has a time limit. It is here, it is now. This is a cliché. But it is true.

Can theatre prevent real bombs?

Can the theatre be an outlet for dark forces? We are all both good and evil. They exist in all of us. The danger is when we don't acknowledge this, and look at evil as something alien to us. We are the good guys; the bad ones live somewhere else and look different from us. The terrorist act of 22/7 taught us the opposite.

Kids constantly play out situations in order to deal with real life drama. So does the theatre. Can theatre in this sense prevent real bombs? Can it prevent terrorist attacks? Can it solve conflicts and economic depression? I don't know. I think not.

But I believe art has a strong capacity as an agent for change. If not on a sudden, explosive level, like a real bomb, it changes in a more subtle and humanistic way. It can be like a little bomb. It can implode instead of exploding.

In times of crisis, art is more important than ever. Children do not necessarily need fiction to escape reality, but a place to mirror themselves, to meet themselves as The Other, the gruesome, the evil, the dark forces within. Fear is the most dangerous political tool. To fight this, we need room to talk and meet. And act. To take back time and space.

発展のための演劇

舞台芸術における文化政策の課題

Theatre for Development

A Challenge to Cultural Policies in the Performing Arts



ヴォルフガング・シュナイダー

by Wolfgang Schneider

ヴォルフガング・シュナイダー [Wolfgang Schneider] ヒルデスハイム大学の文化政策学部長。アシテジ (国際児童青少年協会) 名誉会長、アシテジドイツ会長。

Professor Dr. Wolfgang Schneider is Director of the Department for Cultural Policy at the University of Hildesheim, Chairman of ASSITEJ Germany and Honorary President of the International Association of Theatre for Children and Young People.

世界中で「発展のための演劇 (Theatre for Development)」をサポートするために、観客および役者として舞台芸術に関わる権利を子どもひとりひとりが持てるようにするために必要なのは、文化政策である。

文化と政治は広い分野である。両方とも生活を形づくる上で内在している。両者の違いは、主としてどのように行うのか、という点である。ボトムアップなのか、トップダウンなのか、ということである。文化とは、人々が集まるということに特徴づけられる活動のひとつの分野である。それは文化的体験、創造的プロセス、表現の文化的な形に関するすべてなのである。しかし文化とはまた、行動のひとつの分野でもある。あらゆる文化交流において、様々な役者が数多く関わっている。彼らが構造基盤を作り、彼らの文化的提案が需要を作る。社会の義務のひとつは、この発展を促進させることである。このようにして、文化もまた政治の分野となるのである。公的支援と市民社会の双方が、文化政策を形作ることに関与している。そのそれぞれが、文化を繁栄させる枠組みを形作るために、各々の違う理由を持っている。

政治的な必要性和劇的な可能性が、ライブパフォーマンスで開発ツールを使うという演劇を作り出した。「発展のための演劇 (Theatre for Development)」は、即興を促して観客も公演の中で一役を担うようにする、参加型の演劇とも言える。あるいは観客が観ている中で、完全に台詞を使って演出するようにもできる。アウグスト・ボアルは、「被抑圧者の演劇 (Theatre of the Oppressed)」として彼の「発展のための演劇」をブラジルに設立し、ペニナ・ムラマはパブリックミーティングという形式で「発展のための演劇」をタンザニアの村々にもたらし、モーハン・アガシェーはドイツのグリップスシアター (Grips Theatre) をインドに取り入れて子どもたちとの社会討論のためのプラットフォームとして「発展のための演劇」を創設した。

「演劇は常に発展に関与するだろう。AIDSの情報を広める、社会的な意識を人々にもたらす、単に芸術的な自己表現の形として使うなど、どのような形にせよ観客に与えるメッセージは、真剣に演劇を作る者ひとりひとりにとって、常に最も重要である」。ヘンク・トゥジョンはスリナムの最もよく知られた演出家で、カリブ海地域の文化政策において積極的な役割を果たした人物である。

What we need is a Cultural Policy to support Theatre for Development all over the world, to make it possible that every child has the right to take part in the Performing Arts - as a spectator and as an actor!

Culture and politics is a broad area. Both are immanent in shaping life. They primarily differ in the question of how to do this: from the bottom up or from the top down? Culture is a field of activity characterised by people coming together. It's all about cultural experiences, creative processes and cultural forms of expression. But culture is also an area of action. A number of different actors are involved in any cultural exchange. They create infrastructures and their cultural offers create demands. One of the duties of societies is to promote this development. In this way culture also becomes an area of politics. Both public support and civil society are responsible for shaping cultural policies. Each has its own different reasons for creating frameworks that allow culture to flourish.

Political necessity and dramatic potential have created a theatre that uses development tools in live performances. Theatre for Development can be a kind of participatory theatre that encourages improvisation and audience members to take roles in the performance. Alternatively it can be fully scripted and staged, with the audience observing. Augusto Boal set up his Theatre for Development in Brazil as a "Theatre of the Oppressed", Penina Mluma brought Theatre for Development into the villages of Tanzania in a public meeting format, Mohan Agashe adopted plays from the German Grips Theatre for India and established Theatre for Development as a platform for social debates with children.

"Theatre will always be involved in development. Whether it is used to spread information about AIDS or to make people socially aware, or simply as a form of artistic self-expression, the message given to the audience is always the most important premise for every serious theatre maker." Henk Tjon is Surinam's best-known theatre director and played an active role in the cultural policy of the Caribbean region.

"As an active theatre maker in a post-colonial envi-

世界児童青少年演劇デー2012。タンザニアのバガモヨ舞台芸術研究所・タスバア劇場での筆者（中央）。代表ジュマ・バカリ（右）、芸術監督ンクワビ・グハンガサマラ（左）とともに。

The Celebration of the World Day 2012 for Children's and Young People's. Theatre at the Tasubaa, Bagamoyo Institute for the Performing Arts in Tanzania: Principal Juma Bakari (right), Artistic Director Nkwabi Nghanasamala(left), ASSITEJ Honorary President Wolfgang Schneide(Germany) . Photo: Daniel Gad



「植民地独立後の環境の中で積極的に演劇を作る者として、どのような種類の演劇を作るかということにおいては本当に選択肢がない。自分の作品で人々を集め、人と文化の間の交流や結束を促したいと常に思うだろう。必然的に自分の当座の環境で自分の作品が大きく決まるが、西洋で活動していないすべての演劇製作者に共通して言えることは、彼らは普段エリートのために仕事をしているのではない、ということである。活動するのがインドであろうと、ウガンダであろうと、スリナムであろうと、エクアドルであろうと、演劇は社会の中心にある。そのことこそ、演劇の表現力を多くもたらすものなのである。」(www.powerofculture.nl)

「発展のための演劇」は、単に芝居を作ったり演じたりすることにとどまらない。それは、対象グループの代表者（典型的にその芝居を作って演じる者）に、自分たち独自の物語を語り、彼らに関係のある事柄に取り組む機会を与えている。脚本を作っているときに、役者は自分たち自身の状況を分析し始める。そのパフォーマンスのあと（最初は自分たちのコミュニティーで行い、ほかの環境でも再度行われることがある）、以下のような質問を投げかけることによってこの分析が観客に広がっていく——どうして主役はあのような演技をしたのだろうか？ 彼／彼女は違うように演じられたらだろうか？ 私たちがその様な状況を避けるまたは解決するためには、何ができるだろうか？ この討論が、次の段階つまり参加アクションを作るためのたたき台を形成する。

ナイジェリアの「発展のための演劇センター」は、その基本的な考え方をこのように定義している。「発展のための演劇は、タブーに関係するトピック、対立状態、性別や民族や宗教に基づく不平等などの、デリケートな事柄についての対話のきっかけを与える力強いツールである。ミラーイング（鏡）、誇張表現、嘲笑などの演劇

ronment, you really have no choice in what kind of theatre you make. You will always want to bring people together with your work and to stimulate exchange and cohesion between people and their cultures. Naturally, your immediate environment will determine your work to a significant degree, but what all theatre makers who do not work in the West have in common is the fact that they are usually not working for the elite. Whether you are working in India, Uganda, Suriname or Ecuador, theatre is in the middle of society. That is also what gives it a lot of its expressive power.” (www.powerofculture.nl)

Theatre for Development is more than simply making and performing plays. It gives target-group representatives – who typically develop and perform the plays – the opportunity to tell their own stories and address matters that are relevant to them. While developing the plot, the actors start analysing their own situation. After the performance (first in their own community, possibly repeated in other settings), this analysis is extended to the audience by posing questions like: Why did the lead character act in the way he/she did? What could he/she have done differently? What can we ourselves do to prevent or solve such situations? This debate forms the springboard for the next stage: planning participatory action.

The Theatre for Development Centre in Nigeria defines its fundamental philosophy in this way: “Theatre for Development is a powerful tool for triggering dialogue on sensitive matters such as taboo-related topics, conflict situations and inequalities based on gender, ethnicity or religion. Drama techniques such as mirroring, exaggeration, and ridiculing can help to put daily

テクニックで、日常の課題を視野に入れ、変化するためのハードルを超えるのを助けることができる。自分自身の解決法をステージ上で演じるように仕向けることによって、代わりの方法が総合的に視覚化され、共同所有が強化される。』(www.tfdc-ng.org)

参加型の学習は、北ラオスでは「発展のための演劇」の一部でもある。移動する演劇チームが、北ラオスの村の地域社会のためにエンターテインメントと学びの機会を作っている。健康や薬物乱用、教育問題についての双方向型の演劇パフォーマンスに地域の人々を関与させることによって、創造的な集団学習と自己表現のための場を作り、村の人々の周りで起きている社会的変化を彼らが理解するのを助けている。5つの演劇チームは、5つの主要な山岳部族と北ラオス文化のすばらしい多様性を表している。ボケオ県のカム族、モン族、ヤオ族、ラフ族と、ルワンナムタ地方のアカ族である。各チームは同じ山岳部族の他の村の市場で、その地域の言語で演じる。このようにして、正式な教育を受けていない者でも地域社会の学習活動に参加することができるのである。

「演劇というものは、そのような問題についての意識改革をする上で効果的な方法なので、地域社会の教育と発展に重要な役割を担うことができる。演劇は、問題に取り組む際の対立のない手段である。デリケートな話題や、売春のような普通はタブーとされる話題でさえも話せるようにしてくれる。パフォーマンスのあとは、自分の村の特定の人を批判するのではなく、芝居の中の行動について話し合うことができる。村全体の前で、問題解決のためになし得る方法を舞台上で試し、それについて話し合うことができる。「プレイフルな（本気ではない）」演劇的背景の中であえて行動を起こすことにより、村人たちは実生活の中で実際に取ってしまうかもしれない行動を、たった今演じたのだということに気づくのである。』(www.theatrefordevelopment.org)

演劇は社会の中で中心的役割を担うべきである。国が自らを文化社会と見なし、人々が自分のことを文化市民と定義するのであれば、文化政策はそこで、討論や参加を可能にし、国からの役者と市民社会の間の交流が始まり、行動の協力的な形を作り出す、統制という形をとるだろう。すべてを国がするのではなく、国は首唱者、仲介者、ネットワークのプロモーターとしての役割にもっと集中するべきである。それ故に文化外交は文化統制が必要なのである。このつながりにおいて、政府間の領域で疑問が投げかけられるだろう。グローバル化をチャンスとリスクで平等に見なす社会の経済化や世界的な併合の効果を鋭く議論する社会の経済化をどう扱うか、という疑問である。多国間において文化と政治を話題にするとき、文化外交は基準システムとしての役目を果たすことができる。

危機回避という背景において芸術を使うことは、意見の分かれるところである。芸術自体は目的指向のものではない。またそうである必要もない。しかし芸術は、疑問を投げかけることによって馴染みのある理解様式を誘発し、意外なことや馴染みのないことに対する視野を刺激することができる。この意味で、それは限られた視野

challenges into perspective and transcend hurdles for change. By inviting people to act out their own solutions on stage, alternatives can be collectively visualised and community ownership enhanced.” (www.tfdc-ng.org)

Participatory learning is also part of Theatre for Development in Northern Laos. Mobile theatre teams are creating entertainment and learning opportunities for village communities in Northern Laos. By involving local people in interactive theatrical performances on health, drug abuse and education issues, they are creating a forum for creative collective learning and self-expression and helping villagers make sense of the social changes around them. Five theatre teams represent five of the main hill tribes and the amazing cultural diversity of Northern Laos: the Khmu, Hmong, Yao, Lahu in Bokeo, and Akha in Luang Namtha province. Each team performs in its local language in market places in other villages of the same hill tribe. In this way, even those with no formal education can participate in this community learning activity.

“Theatre is as an effective method of awareness-raising on such issues and can therefore play a key role in community education and development. Theatre is a non-confrontational way of addressing problems. It enables people to talk about sensitive and even normally taboo subjects like prostitution. After a performance, people can discuss the actions of the people in the play instead of criticising individual members of their village. They can test potential ways of problem-solving on stage in front of the whole village and then discuss them. By daring to take action within a “playful” theatrical context, villagers realise that they have just performed an action they could also undertake in real life.” (www.theatrefordevelopment.org)

Theatre ought to play a central role in society – when the state regards itself as a cultural society and people define themselves as cultural citizens. Cultural politics would then take the form of governance which makes debate and participation possible, initiates interactions between actors from the state and civil society, and develops cooperative forms of action. Instead of doing everything itself, the state should concentrate more on playing an activating role as an initiator, go-between and promoter of networks. Thus cultural diplomacy needs cultural governance. In this connection questions will be thrown up in inter-governmental spheres: questions to do with the economisation of societies which regard globalisation equally as a chance and as a risk, and which discuss the effects of global mediatisation in a critical manner. Cultural diplomacy can serve as a reference system when talking about culture and politics in multi-lateral relationships.


That said, the use of art in the context of crisis prevention is highly controversial. Art per se is not purpose

の外側に存在する不均整な世界について深く考えるきっかけを誘発し、議論を刺激することができる。例えば、様々な生活様式のある異文化社会のなかで重要な、芸術的なものから類推的に学ぶことが可能である。社会の抑圧で将来を形作ることができないとき、過去の出来事に取り組んで対処するときの最初の段階でさえ、芸術の中に見いだすことができる。芸術の力はまさに、独立して行うことができること、外からの指図に左右されることなく行うことができることにある。だからこそ、「発展のための演劇」は、芸術における教育という例として、まずは演劇のための発展なのである。芸術のための教育、舞台芸術の学び方についての教育である。もちろん、すべてはよりよい世界を作るという関心にあるのだ！

(翻訳・佐藤りさ子)

oriented. Nor does it have to be. But art can provoke by throwing into question familiar modes of perception and sensitising people's outlook for the unexpected and unfamiliar. In this sense it can provide an impulse to think more deeply about asymmetrical worlds which exist outside limited perspectives, and also stimulate discussion. It is possible, for example, to learn analogically from art things which are important in an intercultural society with its many different ways of life. Even the first steps towards addressing and coping with past events can often be found in art when their repression in a society makes it unable to shape the future. The power of art consists precisely in its being able to act in an independent manner, free of outside instructions. For this reason Theatre for Development is firstly development for theatre, and as such an example of education in the arts. Education for the arts, education on how to study the performing arts. All in the interest of creating a better world, of course!

**AFRICAN
THEATRE FESTIVAL
CHILDREN AND
YOUNG PEOPLE**



8 - 16 Novembre 2012, yaoundé, Cameroun
AFRICA MEETS THE REST OF THE WORL.
Contact : c/o théâtre du chocolat
POBOX 2280, Yaoundé CAMEROUN
E-mail: theatrechoco@comic.com
phone: +237 77 75 95 79
+ 237 96 51 34 27

許すことの稽古

Rehearsing Forgiveness



ニック・ボレイン
by Nick Boraine

ニック・ボレイン [Nick Boraine] ヨハネスブルグ (南アフリカ) のウィツ大学を1994年卒業。舞台、テレビ、映画の出演、脚本、演出を多数手がける。2011年3月よりGAC (グローバル・アート・コープス) の準演出家として活動。

Nick Boraine Since graduating in 1994 from Wits University in Johannesburg, Nick has been involved in countless aspects of performing, writing and directing for stage, television and film. Nick began work for Global Arts Corps as an Associate Artistic Director in March of 2011.

「許すことは、たまたま起きることではありません。それは私にとって毎朝目がさめると、決心する行為です。」
(ツチ族の少女、18歳；2007年、ルワンダ)

この言葉は、2007年にアフリカのルワンダ共和国を訪れた時からずっと私の心に残っています。この少女は家族のほとんどを、数年間続いた大量虐殺で殺害されており、それで“許す”ということが何であるかを、この若さで体験していたのです。その言葉はまた国際的芸術組織のNGO団体「グローバル・アーツ・コープス」(略称GAC；本部ニューヨーク)の活動に参加した時の私の実感でもありました。約2年前から私はGACで働き、世界各地の紛争地域、例えば北アイルランド、コソボ、カンボジアなどを訪れて、現地の人々と一緒に劇を作りました。その俳優たちにはなるべく紛争の敵対地側から、未だ争いの記憶が残っている人を起用します。俳優たちの歌や音楽、実話を織り交ぜながら作品を作りますが、それはただ紛争の思い出話だけでなく、紛争の後始末や今後のこと、そして許しについて話し合う機会を作ろうという意図があります。それらの作品をその地域だけでなく、世界の他の紛争地域でも上演します。その目的は、演劇人、芸術家の世界的な共同体を作り、それによって平和維持の最大の妨害は何かなどについて話し合う場を演劇、舞台芸術を通して作り出そうということです。

この各地での活動において、紛争の中で育った若者や子どもたちと共に仕事をするのもよくあります。あのルワンダの少女の心に響く言葉を思い出して、私は若い人たちとの活動はただ必要だからではなく、義務なのだと思います。

私たちが活動する国々の多くは、人々に共通の歴史とか記憶がない場合もしばしばです。物理的暴力は終わったとしても、疑惑や恐怖はまだ残っています。暴力や苦難はとかく被害者の立場の記憶としてのみ残り、かつての敵側にも苦難があったらという推察の余地はありません。こうして“純潔な神話”が受け継がれていきます。この“純潔な神話”によって人々は犠牲者、被害者の立場を保ちます。「我々は不当な扱いを受けた。我々の父母も不当な扱いを受けた。我々は相手を絶対に許さない」。それが代々語りつがれていきます。子どもたちはそれを聞いて育ち、そして暴力と報復の連鎖は続いていくのです。

“Forgiveness is not something that just happens; it is something that I decide to do every morning when I wake up.”

18 year old Tsutsi girl, Rwanda 2007

The words above have stayed with me since my trip to Rwanda in 2007. Most of this girl's family had been killed in the genocide years earlier so she really knew something about forgiveness despite being so young. Those words were also my inspiration to join a New York based NGO called the Global Arts Corps. For the past two years I have been working with the GAC in post conflict zones around the world such as Northern Ireland, Kosovo, and Cambodia to single out a few. We use actors who used to be on opposite sides of the conflict and still deal with painful memory, to create theatre. Utilizing actual stories from these actors together with songs and music we make theatre pieces that will be both a memory of the conflict as well as create a platform to talk about forgiveness and conflict transformation. We tour these plays within the countries of origin as well as taking them to other conflict zones around the world. The idea is to create a global community of actors and artists that have the ability to use theatre and other media as a tool to spark dialogue about some of the most difficult obstacles to lasting peace.

In the course of our work we often work with children and young people that have also been affected by conflict. That fact coupled with those insightful words I had heard from the young girl in Rwanda made me aware that including young people in what we do is not just necessary, it is imperative.

In many of the countries in which we work there is often no common agreement on history and indeed memory. While the physical violence may have ended, suspicion and fear remain. The violence and suffering is often only remembered from one or other group perspective, never allowing the thought that the former enemy may have suffered also. This allows for an ongoing “purity of myth”. Purity of myth allows people to remain victims. “We have been wronged, our mothers and fathers were wronged...we will never forgive”. This be-

子どもたちはこの純潔な神話という共同体の中にいると安心感が得られるので、親や先祖の代からの宿根を受け継いで育ちます。その結果、多くの子どもたちは自身自身の声を十分に発達させきれないまま、神話の声に従うことになります。ここが重要な点です。つまり演劇やストーリーテリングにおいては、あなた自身の声を、事実上も象徴的にも、しっかり鍛えることが基本なのです。ここに変革を促す演劇の意義があります。

演劇は、もともと、共に集まって耳を傾け、動くことです。演技もその協同過程にあります。しかし演技は、必ずしもあなた自身のものではない場合があります。他人の役柄を演じることによって、あなたは他人の立場をよりよく理解する場を自分の心の中に広げることができます。この演劇活動において、私たちは人々に、仲直りしなさいとか、問題を解決しなさいとか、他人を許しなさいとか口出しすることはありません。私たちは、俳優として稽古をしなさいと言うだけです。もちろん脚本の中で、仲直りだの許しだのが必要な場面ならば、演技として行います。従って、紛争解決だの、和解だの、許しだのとは無関係で、これは演劇なのです。しかしながら、ひとたびあなたが何かを“演技”し、稽古をすると、あなたにはそれが可能になってくるのです。演劇の実演者たちにはそれがよくわかります、稽古こそがカギなのです。繰り返すこと、これが基本です。稽古によってあなたが語っている物語のどこを強調すればよいかわかります。否定から開放され、疑問を持つことによって純潔の神話が崩れていく……ここはあらゆることが可能な場所となります。

子どもたちはすばらしい演劇的本能をもっています。それは小さい頃からの人間の素質です。子どもにとってロールプレイ（役割演技）は呼吸と同じくらい簡単なことで、3歳にもなるといろいろな役になることができます。私の3歳の娘が、友だちと遊びながらこんな話をしていました。「わたし、人魚姫よ。あんたは人魚姫のママね。そして……そして……マイケルは、ハスの葉っぱの上のカエルさん！」この子たちは何にでもなれるのです。

ほとんどの大人はこのロールプレイの能力を失い、可能性を締めだそうとしています。特に戦争や暴力などの恐怖を経験した人にその傾向は多くみられます。しかし可能性の無いところに希望はなく、希望の無いところにより良い未来を築こうとする機会は少ないでしょう。

子どもが大人にあげる贈り物の中で最もすばらしいものは、希望です。私たちは最近、北アイルランドの首都ベルファストを訪ねた時、それに気づきました。

私たちGACグループは、プロの俳優たちと劇を作るだけでなく、ベルファストの青少年グループ「タレント・トライブ」とも何度か劇づくりをしています。この

comes their story, their narrative. Children and young people pick up on this and the cycle of violence and revenge remains unbroken.

Children take on the burden of their ancestral feuds primarily because it feels safe to buy into this “purity of myth”. As a result many children fail to fully develop their own voice, rather taking on the voice of the myth. This is a critical point, because theatre and story telling is essentially about strengthening your own personal voice – literally and metaphorically. This is where theatre can really begin to affect change.

Theatre, by its very nature, is about working together, listening. Acting too is a collaborative process. But acting also allows you to take on a narrative that is not necessarily your own. By playing another character, another person, you effectively open up a space inside to understand that person better – to empathize. In much of the work that we do, we don’t ask people to reconcile, to resolve their differences or even to forgive. We ask only that they rehearse, as an actor would. If the part requires reconciliation or forgiveness – this is what they are required to portray. Seemingly this has nothing to do with conflict resolution, reconciliation or even forgiveness. It’s about acting. However, once you “act” something, once you rehearse, you begin to make it possible. All theatre practitioners know this – rehearsal is key. Repetition is fundamental. Rehearsal creates a space to empathize with the story you are telling. Denial is disturbed and doubt infects the purity of the myth...this becomes the place where anything is possible.

Children have an amazing instinct for theatre. It’s a basic human characteristic from a young age. Role-play for a child comes as easily as breathing, kids as young as three taking on all sorts of roles. Just listening to my own three-year-old daughter with her friends goes something like this, “I’m the mermaid, you are the mama mermaid and then...and then...Michael can be a froggy on a Lilly pad!” She and her pals have an endless ability to role-play.

Most adults lose this roleplaying ability and tend to shut out possibility, especially those that have been through horrific experiences like violent conflict and war. This is understandable as it provides protection against further hurt and suffering. But without possibility there is no hope. Without hope, there is very little chance of a transformed future.

Of all the gifts that children give to adults, perhaps the most extraordinary is hope. We were reminded of this on a recent trip to Belfast, Northern Ireland.



The Talent Tribe
タレント・トライブの
少年たち



タレント・トライブの
少女たちと筆者
Nick Boraine and girls
from The Talent Tribe.

グループはすばらしい指導者フェデルマ・ハーキンの主催で、市内のカトリックおよびプロテスタントの双方の子どもたち、貧困家庭の子ども、そして問題児なども参加している組織です。

しかし大事なことはそこで何をしているかという内容です。フェデルマは子どもたちに演技や映画作法を教え、さらに子どもたちが地元のアイルランド映画やテレビに出演できるように取り計らっています。子どもたちの年齢は8歳から18歳。私たちGACはここで基本的な3時間のワークショップを実施しました。それは他の地域では普通はもっと年上のプロの俳優のためのワークショップです。参加者が皆で協力して実践する内容でした。

開始してすぐに、子どもたちはカトリックとかプロテスタントの区別なく一緒になって楽しい時を過ごしました。ストーリーテリングの練習で、ベルファストの日常生活の物語を皆で作ることにしました。一人ずつ、順々に前の人の話を引き継いで話していくのです。子どもたちは、離散した家族、無法者たち、ドラッグや酒など、具体的な例をあげながら紛争後のベルファストでの生活が大変だという話をしました。また地域の間にある境界線や、今も郊外を分断している“平和の壁”のこともためらわずに話し合いました。

それはおとぎ話などとは程遠い内容でしたが、その悲惨な内容の中から“可能性のある物語”が浮かび上がってきました。驚いたことに多くの子どもたちが、何を望

In addition to producing a play with professional actors, the GAC has been working on and off with a group of young people in Belfast called the Talent Tribe. Run by the extraordinary Fedelma Harkin, the Talent Tribe brings together disadvantaged and “at risk” kids from both the Catholic and Protestant areas within Belfast.

This alone is no mean feat. Fedelma teaches them acting and film-making, and also acts as their agent getting them into local Irish films and television shows. The kids range in age from around 8 to 18. We conducted a three-hour workshop in basic ensemble training. This is something that the GAC would normally do with older professional actors. The exercises are designed to get the participants working together. Within minutes Catholic and Protestant kids in Belfast are just that – kids, having a great time together. We moved on to story telling exercises where we created a group story about daily life in Belfast. One narrative built on the next and each child fed off the last story. Many of the kids went straight to the specifics of how hard it is living with broken families, gangsters, drugs and alcohol in post conflict Belfast. No punches were pulled as they talked about the divisions between communities and the “peace walls” that still divide suburbs.

While this story was certainly no fairytale, out of

んでいるか、いないかをはっきり表現しました。ある少年は、自分が大人になったらギャングなどいない町にすると発表、もう一人はベルファストを一番素敵な音楽がある町にすると言いました。また女の子の一人が、争いのないベルファストの町で買い物ができるなんてあまりにすてきな道に迷ってしまったと言った時には、笑い声が上がりました。ほんの小さな変化、小さな希望の光が、可能性への道を開くのです。その可能性を支えていくことは、どのような稽古をするかにかかっています。その物語を生き生きと仕上げるために、何度も稽古を繰り返し、その物語を世界の他の場所へとひろげていくのです。

ベルファストの若者たちはこのワークショップで私に感動を与えてくれ、希望をもたせてくれました。

子どもたちは演劇という場において、自分と仲間たちのそれぞれの未来の稽古に挑戦することができます。紛争から逃れ出た子どもたちが、自分の声を見つけ出し、暴力に満ちた過去から抜け出すことは容易ではないでしょう。ストーリーテリングを通して、可能性と希望を創り出すことは新たな未来へ向かう方法の一つなのです。

あのルワンダの少女は、毎朝自分の新しい物語の稽古をしていたのです。許しの物語を自分で作り、何度も何度もひとり稽古を続けていたのです。

幸いなことに、私たちは演劇を通して彼女のやり方に接することができます。

(翻訳・倉原房子)

the negative emerged a real “narrative of possibility”. It was amazing to see how many of the kids were clear about what they didn’t want, one boy making the point that he was determined there would be no gangsters when he grew up, another saying Belfast has the most fantastic music. There was laughter when one of the girls got lost in how fabulous the shopping is in Belfast now that no one is fighting! Small shifts, small chinks of hope opening up possibility. Sustaining that possibility is what rehearsing is all about. Doing it again and again in order to keep the narrative alive and then taking that narrative to the rest of the world.

Those young people from Belfast genuinely moved me the day of that workshop. They gave me hope.

Theatre is where children can begin to rehearse a different future for themselves and their peers. Emerging from conflict, it can be difficult for children to find their own voice and break from a violent past. Creating possibility and hope through story telling is one way to break that cycle.

That young girl from Rwanda was rehearsing a new story for herself every single morning. She was writing her own story of forgiveness and making a choice to rehearse it over and over again.

Hopefully, through theatre, we can emulate her example.



癒しの行為？

ドイツにおける“処方箋としての演劇”

An Act of Healing?

“Prescription Theater” in Germany



ミルタ・ケーレル

by Myrta Köhler

ミルタ・ケーレル [Myrta Köhler] ベルリン生まれ、ウィーンで育つ。文学修士号取得の後、数年間、脚本家、演出家として幾つかの劇団、オペラ劇団に在籍。現在、フリーのジャーナリスト、ベルリン在住。建築、芸術関連のテーマを追求。

Myrta Köhler was born in Berlin and grew up in Vienna. After earning her Master of Arts degree she has worked for several years as a dramaturge as well as a production and direction assistant for numerous theater and opera productions. Myrta is currently living as a freelance journalist in Berlin, her work focussing on topics related to architecture and arts.

アフリカの呪術師は今日に至るまで、家族全員、村人全員を動員して癒しの儀式を行う。西欧の医師は、人間の体を透視する際に複雑な科学技術を用いる。この双方とも、いわゆる健康に関する行為である。

シュテファン・フィシャーフェル（アシテジ副会長、ベルリン・グリプス劇団演出家）は、この二つを結びつけた独特の計画「処方箋の演劇」を発表した。それは身体と心の両方に働きかけるもので、多くの場合、予防的な役割を果たす。

「演劇は贅沢なものではなく、それは生命の糧の一つである」とフィシャーフェルは確信している。「演劇は、人種や国籍、階級を問わず、子どもが自信をもち、人と仲良くなり、創造力を育て、賢明な人間となるために、全ての子どもに必要なものである。」

しかし、この想定をどのようにして文化的、教育的仕組みの中に取り入れることができるか？ 「そしてこの思考は当然ながら、予防という問題へ発展する。関与するのは誰か？ 全ての子どもと接触する場は何処で、年齢は何歳くらいから？ それは小児科医の所だ！」

フィシャーフェルが2009年にその企画を思いついた時、彼はデュッセルドルフの青年劇団を指導していた。小児科医協会 (BVKJ) や個人後援者の協力を得て、彼は二つの予防方法を組み合わせる運動を開始した。それは、健康診断に小児科医を訪ねた子どもは、児童青少年演劇の切符を2枚、無料でもらえるという仕組みである。

■生命の糧

ドイツの保健制度では7歳から14歳までの子どもに三種の予防健診段階、U-10, U-11, J-1が適用されている。しかしこの健診は義務制ではないので、教育程度が低く、収入の少ない家庭では、別のものにその金額を使うことが多い。「処方箋の演劇」は子どもと親たちにこの健診制度を自分の幸福のための責務として実行するように奨励しており、また文化的に見捨てられる状態をなくす戦いの強力な手段と考えている。

「アーサー・ミラーによれば、演劇は社会の心情と頭脳を投影している。」とデュッセルドルフの小児科医であり、「処方箋の演劇」の創始者の一人であるマ

African shamans are to this day conducting healing ceremonies which involve the whole family or village in acting. Western medical practitioners use complex technology to scan the human body. Two different approaches to what is called health. Stefan Fischer-Fels, vice president of ASSITEJ and artistic director of the Grips Theater in Berlin, launched a unique project which combines the two: “Theater auf Rezept” (“Prescription Theater”) addresses both body and soul. And in many cases, it may prevent affliction before it even starts.

“Theater is not a luxury – it is one of the staffs of life,” Fischer-Fels is convinced. “Theater is essential for all children – no matter what their social standing – to become self-confident, friendly, creative and smart human beings”. But how could this assumption be integrated into cultural and educational politics? “Following this thought necessarily leads to the question of prevention. So I asked myself: Who is involved? Where can we reach the children – all of them – at an early age? At the pediatricians!”

The idea struck Fischer-Fels in 2009, when he was still director of the Young Theater in Düsseldorf. In cooperation with the Professional Union of Pediatricians (Berufsverband der Kinder- und Jugendärzte, BVKJ) – and with the support of a private sponsor – he launched a campaign which combines two methods of prevention: Children who see a doctor for a health check get two tickets for a show at the Young Theater – for free.

The staff of life

The German health system recommends three preventive medical checkups – named U10, U11 and J11 – for children aged 7 to 14. As the checkups are not obligatory, many poorly educated, low income families prefer to spend their money otherwise. “Theater auf Rezept” encourages children and parents to accept responsibility for their well-being – and becomes a powerful tool in fighting the symptoms of cultural neglect. Especially children with a poor educational background profit from the combined medical and cultural impulse.

“According to Arthur Miller, the theater represents the heart and mind of society”, says Dr. Michael Strahl, a

子どもたちに演劇を処方するドイツの小児科医、ウルリッヒ・フィゲレル博士

Dr. Ulrich Fegeler, a pediatrician in Berlin, prescribing theater to children.

Photographer Vanessa Nieberding



イケル・シュトラール博士は述べている。「その言葉をしっかり受けとめれば、直ちに今日抱えている問題の医学的解決に至ることができる。」

■芸術的な癒しの手法

村が総がかりで一人の子どもをそだてるという表現がある。フィシャーフェルはそれにならって、演劇が総がかりで一人の人を癒すと表現し、演劇とは集団で協力して癒しを行う場だと考える。「定期的に演劇に接するならば、多量の薬を使用せずすむ」と述べて、製薬会社を皮肉っている。「私たちは芸術的な癒しの手法を取り入れたいと考える。」

健康管理における芸術の効用は、2003年に全国芸術基金 (NEA) と健康管理芸術協会の共催によるシンポジウムでも確認されている。最近の調査でも、演劇は理解力を育てるのに大いに効果があることが示された。さらに、演劇は生活の変化を助ける。フィシャーフェルは興味深い事例を挙げている。芝居の終了後、劇場のホールで2人の若者が話しているのを彼はたまたま耳にした。「おれ、もう今夜からタバコ止めるよ」「へえ、どうして? 今日の芝居、タバコと何も関係なかったのに」「うん、でも何か変えた気分になったよ」

■あなたが救う命は、多分あなた自身の命

健康の改善、維持は、自分の責任を果たすという生活態度と密接な関連がある、とこの運動では提唱している。ハーマン・カール博士 (ノルドライン地区の小児科医協会議長) は「これから先、精神的問題を抱えた人々の来院が増えてくるだろう。今日の若者の抱える主要な問題の一つは、知識訓練と実践の不足である。」と述べている。そこで、予防ということが問題になってくる。

「処方箋の演劇」運動発足の最初の一年間に、デュッセルドルフ市でこの制度を利用して観劇した

pediatrician in Düsseldorf and one of the founding members of “Theater auf Rezept”. “Taking that thought seriously, you get straight to the medical solution to today’s problems.”

Cultural healing method

It takes a whole village to raise a child, they say. It takes a whole theater to heal a single person, says Fischer-Fels, convinced that the theater is just that: a place for collective healing. “Regular visits to the theater will save you a lot of pills”, he comments, his attack on the pharma industry, grinning but only half ironical. “We want to employ a ‘cultural healing method’.”

The benefits of arts in health care were confirmed in a symposium held in 2003, hosted by the National Endowment for the Arts (NEA) and the Society for the Arts in Healthcare. Recent surveys have shown that drama is especially effective in creating understanding. Better still: it changes lives. Fischer-Fels relates a particularly rewarding experience. After a show he overheard two boys talking in the hall: “After tonight, I’ll quit smoking”, said one. “Why? The play wasn’t about smoking at all!” “True – but it made me want to change something.”

The life you save may be your own

Getting – and remaining – well has a lot to do with accepting responsibility – this is what the campaign points out. “In years to come, our practices will be flooded with mentally disordered people”, says Dr. Hermann Kahl, Speaker of the Union of Pediatricians in Nordrhein, and another of the initiating doctors in Düsseldorf. “One of the main problems of today’s youth is the lack of education and commitment.” Prevention thus becomes the main focus.

About 15.000 visits to the theater were “prescribed” in Düsseldorf during the first year. Thanks to funding by a health insurance company (Siemens-Betriebskrankenkasse,

人の数は15,000人であった。健康保険会社SBKの助成金を得て、この活動はベルリンやミュンヘンなどドイツ国内に広がりつつある。2011年にフィシャーフェルは、ベルリンのグリプス劇団の演出家となり、ベルリン小児科医協会と協力してこの運動を展開した。この地域の280名の小児科医が参加して、情報の普及や検診・観劇のクーポン発行に協力した。クーポンは先に述べたU-10、U-11段階では子ども1名につき大人1名、またJ-1段階では「患者」1名と友人1名の観劇が可能で、1年間有効。医師と子どもの任意参加も可能とした。

■未来がない？

「U段階の健康診断は、児童青少年の発達にとってきわめて重要である。」とマシアス・セベス（健康保険会社SBKの地区主任）は指摘する。健康管理は彼の任務範囲である。

「とりわけ知的健康は、若い年齢から管理する必要がある。演劇のような文化的体験は、とても効果がある」。

この見解は、小児科医協会（BVKJ）のウルリック・フィゲレル博士も支持している。彼はテレビやコンピューター・ゲームなどの氾濫に起因する「教育の荒廃」を指摘する。「今後ますます我々は、“新しい病弊”とよばれている社会的発育不足、とりわけ言語面での未熟の問題などに対処しなければならない」——その意味で演劇は発達を促進する引き金となるであろう。

「演劇は立体的であり、生の人間がいる。子どもたちが自分の個人的問題解決の手がかりを掴む助けとなる」——フィゲレルにとって演劇は、娯楽的要素を保持してはいるが、単なる娯楽以上のものである。「児童演劇はセラピーだ、と思うと楽しい。」

マイケル・シュトラールもまた演劇の力を生の行為として評価する。「ラテン語でペルソナレは音を意味する。あなたの体内の音響振動を実感し、何かと向き合う感触を得て、それが自分自身であることを認識する。」演劇の生の実体験は、個人の形成と創造、個性の形成の手段となる。

■グリプス劇団への薬

ドイツの青少年演劇界で最も歴史の長い劇団の一つ、グリプス劇団は、残念なことに現在、強力な薬を必要とする状況に陥っている。この数年間、政府の適切な助成が打ち切られたために、破産寸前の状態にあえいでいる。2012年4月、それは最悪に達し、劇団は採算の取れない児童演劇をやめて、大人向きの演劇へ転向すべきかという危機に直面した。

この最悪の事態は、「処方箋の演劇」にとって運命的なものである。演劇は大切な役割をもっており、それを、全ての子どもたち、裕福な子どもだけでなく、あらゆる階層の子どもに伝えることができる。

SBK), the project has meanwhile spread to theaters in other German cities, such as Munich (Schauburg Theater) and Berlin: In 2011, Fischer-Fels became artistic director of the GRIPS Theater and adopted the concept in cooperation with the Berlin Union of Pediatricians. 280 local pediatricians were provided with information and coupons. The coupons distributed at U10 and U11 are good for one child and one adult; for a visit to J1, each “patient” gets to take along a friend. Coupons are valid for one year, participation is voluntary for doctors and children.

No future?

“The U-checkups are especially crucial to the development of children and adolescents”, Mathias Sebbesse, Regional Manager of SBK, points out. Health care, to him, is a holistic mission: “Especially at a young age, mental health has to be cultivated. Cultural experiences, such as theater performances, can contribute enormously.”

This view is supported by Dr. Ulrich Fegeler, Speaker of the Union of Pediatricians (BVKJ). He mentions an “impoverishment of education”, which is brought about by a destructive excess of television and computer games. “More and more, we have to deal with so-called “new morbidities”, social development disorders, especially with regard to language.” Theater may trigger an impulse for development. “Theater is three-dimensional, involving real people. It can help children to understand what solutions to their individual problems may look like.” To Fegeler, theater is more than leisure time, even though the entertaining factor might be part of it. “Children’s theater is therapy – and we are happy to prescribe it.”

Michael Strahl also attributes the power of theater to the live act: “personare (lat.) means to sound’. Feeling the acoustic vibration with your own body, you get a feeling for the vis-à-vis, and can then relate it to yourself.” The live experience at the theater becomes a means of creating and shaping persons – and personality.

Medicine for GRIPS

Unfortunately, the GRIPS itself, one of the longest-standing institutions in German youth theater, is right now in need of some strong medicine: For years, it has been balancing on the brink of bankruptcy as the government has refused appropriate funding. In April 2012, the crisis reached its peak: the theater faced the possibility of having to focus on programs for grown-ups, as shows for children do not “pay”.

This worst-case scenario would be fatal for the “Theater auf Rezept”. The theater has a good thing going – a great thing, which demonstrates what theater can do not only for the well-to-do, but for children of all classes. If it is to continue, however, it needs to be funded appropriately.

しかしそれを継続して実行するには、一定の財源が必要である。

国は、自分の子どもたち、その将来を担うであろう子どもたちの幸福のために、最上質の薬剤を与えるべきである。専門の俳優、専門の構成を擁する優秀な劇団のみが、その役割を果たす。偽の、廉価な薬は、かえって症状を悪化させる。しかし、この単純明白な結論は現在の社会状況からかけ離れている。世界中の多くの児童青少年劇団と同様に、グリップス劇団も危機に陥っている。

世論の抗議や、人民と芸術家の連帯のうねりが、ギリギリのところまで変化をもたらした。グリップス劇団はおそらく年間10万ユーロを助成されることになるだろう。しかしこれでわかったことは、行政は最悪の事態になるまでは動かないということだ。そして、人民、観客は全体を変える力になるという事実だ。

今のところ「処方箋の演劇」は活動を継続している。その第1回公演は成功した。長期の目標は？

「もちろん、子どもたちに薬を自発的に長期間常用してほしい」とフィシャーフェルは語る。舞台上で問題解決方法を見ることによって、子どもはそれを実行する能力を身につけ、自分の個性を伸ばすことになるだろう。「劇が終わるたびに、子どもたちが“自分のことが少しわかってきたよ”と言うようになって欲しい。」

(翻訳＝倉原房子)

The country, of which these very children are and hopefully will remain valuable members, needs to invest in their well-being and provide them with first-class medicine. Only excellent theaters, employing professional actors and a professional structure, can do that job – fake or cheap drugs will, at worst, potentiate the symptoms. Yet, this apparently simple conclusion is far from being a social reality: the GRIPS – just like most theaters for young children all around the globe – is constantly struggling to be put on a par with “grown-up theaters”.

A public outcry and waves of solidarity from people and artists caused a change at the last minute: The Grips will probably receive 100.000 € more each year. However, the situation shows that things have to get really ugly for politics to react. It also shows that the public and audiences can move a whole lot.

For now, “Theater auf Rezept” will continue. The first stage has been passed successfully – what’s the long-term goal? “Of course, we hope for a voluntary, life-long addiction of the children”, Fischer-Fels says slyly. Watching problem-solving techniques on stage is supposed to sustain the ability to reflect and thus strengthen one’s own personality. “After each show, children should be able to say: ‘Now I know more about myself.’”



Congratulations to the following selected playwrights and projects from

**THE KENNEDY CENTER
NEW VISIONS
NEW VOICES 2012**

The John F. Kennedy Center for the Performing Arts New Visions/New Voices 2012 program was held May 14-20, 2012 in Washington, D.C., USA. This biennial international showcase of new works for children and young people is a place for playwrights, composers, and directors to experiment and take risks with their developing plays. For the first time, the showcase included an English language translation piece from an international company. Also invited were playwright observers from around the world.

Major support for the Kennedy Center’s educational programs is provided by **David and Alice Rubenstein** through the Rubenstein Arts Access Program. Additional support is made possible by the U.S. Department of Education.

www.kennedy-center.org/education/nvnv.html
kctya@kennedy-center.org

The Boy at the Edge of Everything
Written by **Finegan Kruckemeyer**
Trusty Sidekick Theater Company
New York, NY

Cautionary Tales for Children
based on the book by Hilaire Belloc
Written by **Claudia O’Doherty**
Music by **Mark Jones**
Arena Theatre Company
Melbourne, Australia

**A Lonely Boy’s Guide to Survival
(and Werewolves)**
Written by **Ernie Nolan**
La Jolla Playhouse
La Jolla, CA

Minotaur
Written by **Kevin Dyer**
Polka Theatre, London
Young People’s Theatre, Toronto

Only a Day
Written by **Martin Baltscheit**
Translated by **David Henry Wilson**
The Translation Project 2012
Presented through a partnership among The Kennedy Center, ASSITEJ/Germany, the Kinder-und Jugendteaterzentrum (KJTZ), and the Goethe-Institut Washington Frankfurt, Germany, and Washington, D.C.

Roald Dahl’s James and the Giant Peach
based on the book *James and the Giant Peach* by Roald Dahl
Music and lyrics by **Justin Paul and Benj Pasek**
Book by **Timothy Allen McDonald**
iTheatrics, New York, NY
Work Light Productions, Summit, NJ

The Snow Queen
Written by **Barbara Wiechmann**
Music Composition/Arrangement by **Lisa Dove**
Red Thread in association with **HERE**
New York, NY

The Transition of Doodle Pequeño
Written by **Gabriel Jason Dean**
People’s Light and Theatre
Malvern, PA

INTERNATIONAL PLAYWRIGHT OBSERVERS

Methe Bendix (Denmark)
Joe Brennan (Ireland)
Cristina Gottfridsson (Sweden)
Dr. Cecily O’Neill (United Kingdom)
Elif Temucin Uyaniksoy (Turkey)
Amaranta Leyva (Mexico)

障害者芸術の分野からの声

Voices from the Field of Disability Arts



キム・ピーター・コバック

by Kim Peter Kovac

■果たして何と呼ぶか？

障害者の芸術活動の分野は言葉の扱いを重要視するので、どのような言葉で語るかは大変重要な問題であり、同じ言葉を使ってもその言葉の定義は同じとは限らない。アメリカでは、障害者や障害者に関わる人たちは、「障害者」という単語は「不自由な人たち」ととらえられやすいので、「障害をもつ人たち」ときちんと定義すべきだと異議を唱える。しかし、他の国々では、「障害者芸術 (disability arts)」という言い方になんの違和感も感じない。

この記事では、この分野について「障害者主導の (disabled-led)」、「アクセスしやすい (accessible)」、「観客参加型の (interactive)」などの言葉で語っていく。また、イギリスでは、児童演劇に携わる劇団の多くが「包括的児童青少年演劇 (inclusive TYA)」という表現を使うようになっている——この「包括」というのは、障害のある人・ない人を含むというだけでなく、さまざまな社会的な立場、経済的な状況や文化の違いなどを広く含むという意味である。アメリカでの最適な表現は「障害者による、障害者のための、障害者と共に創る、障害者についての演劇」という (まるで早口ことばのような) ことになる。世界中で最も広く使われているのは「障害者芸術 (disability arts)」という表現のようだ。ということで、この記事中では「障害者芸術」という言葉で語ることにする。

多くの芸術様式は——新しく確立されたものであれ、障害者芸術のように変換期を迎えるものであれ——独自性を確立することによって、他のジャンルとの関係の中である特定の位置を確保しようと努力するものである。しかし、この分野に携わる人々が果たしてそれを望んでいるのだろうか？ 普遍的に共通の呼び名を持つことに意味はあるのか？ その答えは、おそらく、明確で敬意のある言葉を追求する過程で見いだされていくのであろう。

ともあれ最も重要な点は、障害者芸術の分野は、既成の境界線を越えようと挑み、衝撃を——芸術のレベルのみでなく、人間的レベルにおいても——与えつつあるという事である。

■障害者芸術とは何か？

2012年現在において、障害者芸術、もしくは包括的児童青少年演劇は多様な顔を持つ。ダニー・ブレイバーマン (イギリス) は次のように要約する。「核となる部分に障害をもつ芸術家が関与している、もしくは障害をもつ子どもたちを対象に含み込んだ作品であること」であり、「多くの場合、包括的演劇の担い手は、多様な人々にアクセス可能にするという課題を、創造力を促すものとして肯定的にとらえ、(よく思われがちな) 予算を余分に必要とする経済的なお荷物としてはとらえない。この、アクセス可能にする試みはさまざまで、例えば手話や想像力を喚

What do we call it, anyway?

In an arena where sensitivity of language is given high regard, how we talk about the work we do is without a doubt, important, and there is not universal agreement about terminology. In the United States, people from within the disability community advocate for what might be called ‘people-first’ language—for example, “people with” or “artists with” disabilities; the person is not ‘disabled’, but they ‘have a disability’. Other countries around the globe are comfortable leading with “disabled” or “disability arts.”

In working on this article, the field has been referred to as “disabled-led”, “accessible”, and “interactive”. Many companies in the U.K. who work for young audiences have begun to use the term “Inclusive TYA”, though that term also includes engaging with a broad range of diversity of socio-economic and cultural groups. In the U.S.A., the most accurate description might be “theater by, for, with, and about persons with disabilities.” (Try saying that three times fast.) The most used term internationally seems to be ‘disability arts’, which is why this article, compiled for an international audience, uses that term.

Many art forms – newly formed ones, or ones in a state of transition, like this one - struggle to attain a recognizable identity so they can be placed in reference to other genres. Do those working in the field want this? Is it important to have a universal name? Perhaps that will happen in time, as we all strive for language that is clear and respectful.

Whatever the answer, what matters most is that this art form is pushing boundaries and making an impact – not only on the artistic sphere, but on the human sphere as well.

How do we define it?

As it stands now, in 2012, Disability Arts, or Inclusive TYA, has many forms. Danny Braverman from the UK sums it up nicely: “At the heart of the work is the involvement of disabled artists and/or engagement with disabled young people. Typically, Inclusive Theatre practitioners will see access issues as positive creative stimuli and not, as is frequent elsewhere, a nuisance, a funding requirement or a budgetary burden. This approach to access takes many forms, for example by integrating sign language and audio description in imaginative ways, or by creating multi-sensory environments.”

FTH:K劇団 (南アフリカ)『ピクチャー・オブ・ユー』ドリアン・バーステインとリエゼル・ドゥ・コック

Dorian Burstein and Liezel de Kock in Pictures of You at FTH:K.
Photo by Toast Coetzer



FTH:K劇団の公演で (南アフリカ)

FTH:K.

起する音響効果、複数の知覚に働きかける環境づくり、などがあげられる。」

●声：

障害者芸術の分野では、さまざまな地域、多くの異なる方法で活動が行われている。例として、ここでは4カ国から以下の5人の芸術家に、自分たちの仕事についての問いに答えてもらった。

ダリル・ベートン (ロンドン/Kazzum 劇団 / 芸術監督)、ボリス・カクシラン (セルビア/ERGstatus ダンス劇団 / 芸術監督)、エリザベス・イングラム (アメリカ・シラキュース/All Star C.A.S.T./ 劇団創始者)、タニヤ・サーティース (南アフリカ/FTH:K/ 劇団監督)、ティム・ウェブ (ロンドン/Oily Cart 劇団 / 芸術監督)

(1) 劇団での仕事内容を説明して下さい。

ティム・ウェブ——1981年以來、Oily Cart は英国各地の学校や施設で、子どもや若者向けに、独創的な混合演劇を手がけてきました。幼児、および極度学習障害をもつ子どもたち向けの複数の知覚に訴える革新的な観客参加作品を手掛けています。

「あらゆる子どものためのあらゆる種類のショー」というモットーが、我々の移動車に掲げられているように、多様な子どもたちのためにいろいろな作品を創りました——6か月の赤ちゃん向けの作品もその中のひとつです。

THE VOICES:

This field is broad and diverse, with groups working in many different ways. To try and provide a bit of a snapshot, five busy practitioners in four countries found time to answer some questions about their work: Daryl Beeton, Artistic Director of Kazzum in London; Boris Caksiran, Artistic Director of ERGstatus in Belgrade, Serbia; Elizabeth Ingram, Founder of All Star C.A.S.T in Syracuse, New York, USA; Tanya Surtees, Company Director at FTH:K in Cape Town, South Africa; and Tim Webb, Artistic Director of Oily Cart, London.

1) How would you describe the work you do at your company?

Tim Webb: Since 1981 Oily Cart has been taking its unique blend of theatre to children and young people in schools and venues across the UK. We create innovative, multi-sensory and highly interactive productions for the very young and for young people with profound and multiple learning disabilities.

The motto on the van reads 'All sorts of shows for all sorts of kids' and over the years we've created work for many different kinds of young audiences, including babies as young as six months old.

Elizabeth Ingram: All Star CAST (ASC) is a theater group created for people who have special needs to work with Drama

エリザベス・イングラム——All Star CAST (ASC) は、障害児学級の生徒向けの劇団で、ここで障害児学級の子どもたちは、演劇の訓練を受けた演劇学部の学生と共同作業を行います。アメリカでは、障害児学級の生徒は、21歳まで学校教育を受けることができますが、卒業後の彼らのグループ活動の場、特に芸術分野に関わる機会は、極度に少なくなります。多くのこういう若者は、自分たちを受け入れてくれる共同体を求めています。ASCは、こうした要求に答えるべく、障害の種類に関わらず若者（や大人）が安心して一緒に演劇創造に取り組める場を提供しています。

ボリス・カクシラン——ERGstatusダンス劇団は、コンテンポラリーダンスの教育プロジェクトとして、1998年に設立されました。それ以来、このプロジェクトは、セルビアのコンテンポラリーダンスの分野で重要な独立した組織として成長してきました。ERGstatusはまた、障害者と健常者のダンサーが統合された舞踊団として活動しています。振付家、ディレクターとして、仕事の時間のほとんどを、人の身体ありようとその動きの仕組みの追求に費やしています。

タニヤ・サーティース——FTH:Kは、視覚的で言葉を使わない演劇をてがけています。我々は言葉を使用せず、人体と人形、照明を表現の基本的手段として用いています。パントマイムでもダンスでもなく、人と人の間の空間を追究し、言葉の壁を乗り越えることを心がけています。

ダリル・ベートン——Kazzum (カズム) は、若い観客にふさわしい新鮮な演劇体験を提供するロンドンの劇団です。広い分野にわたるさまざまなショーや、舞台作品を、「楽しく、そして想像力をかき立てる」という共通テーマのもとに創っています。Kazzumの作品を私は「包括的演劇」と呼びます。しかし、英国で同じような作品を手掛ける芸術家も劇団も、そう呼んでいてはなりません。自分たちの作品を「参加型」と定義する者もあれば、「統合的」「アクセスしやすい」と定義する者もいます。他の人々は「障害者主導」や「障害者芸術」と定義しています。「包括的」という表現はこれらと共通性をもつ表現です。

包括的演劇の担い手に共通するのは、障害者の人権に基づいた試みを支持することです。包括的演劇では、社会が障害者に与えている、バリアー（身体的にも態度的にも）を取り除くことが重要だとされています。このアプローチは、医学的モデルの対極をなします。つまり、治療が必要な障害者の身体のように問題なのでなく、「階段」や「視線」を取り除くことが、彼らの平等な社会参加に結びつくということなのです。

(2) 障害者の文化がどのように作品に影響を与えていますか？（または、障害者の体験がどのように作品に反映されていますか？）

ボリス——私たちの作品の内、いくつかは他のダンス作品とそれほど変わらないように創作されました。その理由は、劇団の中で障害をもつダンサーが（3人の内1人は耳に障害を持つ）他のダンサーと同じレベルで表現できることを示すためでした。

students in all the basic areas of Drama training. In the U.S.A. people who have special needs are able to stay in the school system until they are 21 years old. After they graduate, the opportunities for work and for any group activity, especially in the Arts, is greatly diminished. Most of these young people crave a community where they can be accepted. ASC responds to this need in creating a safe space where young people, and also not so young people, can come together irrespective of disability to spend time together in creative play.

Boris Caksiran: ERGstatus Dance Theatre was established in 1998, as an educational project of contemporary dance. Since then, this project grew as an important independent organization in the field of contemporary dance in Serbia. ERGstatus also works as an integrated dance company with disabled and non-disabled dancers. As a choreographer and director, most of my work is dedicated to analyzing the human body and exploring the way the body moves.

Tanya Surtees: FTH:K makes visual, nonverbal theatre. We specifically don't use any language, but we concentrate on the body as the primary means of communication, along with puppetry, lights, and sets. We do not perform mime or dance. We are investigating the space between people and we transcend linguistic boundaries.

Daryl Beeton: Kazzum (pronounced ka-ZOOM) is a London theatre company dedicated to producing fresh, relevant theatrical experiences for young audiences. We put on a wide range of very different shows and spectacles with one thing in common - to entertain our audiences, and at the same time inspire them and fire their imaginations. I would call our work at Kazzum 'inclusive theatre'. Yet the artists and companies who produce similar work here in the UK don't share a common language. Some define themselves as "interactive", "integrated" or "accessible"; others use terms like "disabled-led" or "disability arts". The term "inclusive" recognises a shared ethos.

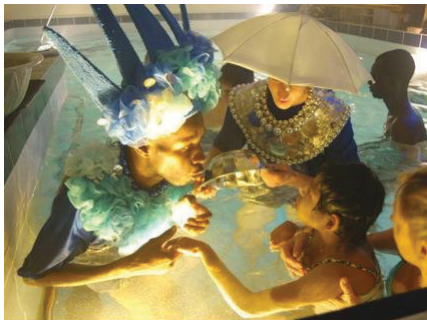
What Inclusive Theatre practitioners have in common is support for a rights-based approach to disability. Inclusive Theatre recognises the centrality of removing the physical and attitudinal barriers that society puts up. This way of working contrasts with a medical model; this is not about conditions that need curing, but about trying to remove the "stairs" and "stares" that prevent equal participation in society.

2) How does the disability culture inform your work? (In other words, how does your work reflect and/or respond to disability experience?)

Boris: Some of [our] performances are created NOT to be different than other similar dance performances. This is because of a need to define that our company with dancers with disabilities (one of the 3 dancers is deaf) can perform on an equal level as

Oily Cart劇団 (イギリス・ロンドン) の舞台から

Oily Cart



障害者が社会に行動的に、そして同等に参加できるという認識は、このような作品の最も重要な側面の一つです。

ティム——私たちは、重度の学習障害を持つ若い人たちのための演劇は参加型・双方向型でなければならないことを認識しています。言い換えれば、私たちは観客の要求にいつでも適応できるようにする必要があります。私たちは観客のごく近くで表現するので、若者の——そして大人の保護者の——反応を観察できますから、常に彼らの個々のニーズに合わせて調整を行うことができるのです。

ダリル——障害を持って生まれるということは、自分の落ち度から差別をうけるのではなく、むしろ他者の認識の問題によって、友人や同僚から差別をうけるということです。障害者演劇に関わる私は、ただ舞台を歩くという行為だけでも、常に誰かの認識に挑戦し続けるという訳です。

「包括的演劇」は私に、より多くの想像的選択肢を与えてくれます。異なった経験を持った異なった人々が、各々自分のアイデアや、創造力を携えて稽古場に集まるのです。こういった経験が我々の作品に生命と深みを与えるのです。

タニヤ——正直に言えば、私たちは、障害者問題からできるだけ遠のこうと心がけています。私たちの関心は演劇にあり、作品を創ることにあるからです。私たちは、聞こえるものより、むしろ目にみえる演劇世界の可能性を探究しています。作品では音響を使っていますが、常に視覚の描写が中心になっています。私たちの作品は音響なしで観て頂いても十分理解できるでしょう。また、私たちの創る作品は全てオリジナルです。全ては、聾者と健常者の混じり合った場から始まるのです。観客から「本当に耳の不自由な人たちが作品の中にいたんですか？」と聞かれるのは、私たちにとって最高のコメントなのです。

(3) 自国の他の劇団、舞踊団との類似点、異なる点は？

ティム——この種の演劇は複合感覚的である必要があります——つまり、触覚、味覚、臭覚、視覚、聴覚に訴えるものです。私たちの作品はアロマセラピー、手足マッサージ、扇風機、泡、さらには衣装の繊維によって人物たちを認識させたり、それら

any other. The knowledge that people with disabilities can be an active and equal part of the art society is one of the most important facets of such work.

Tim: We know that our theatre for young people with severe learning disabilities has to be highly interactive. In other words, we need to be able to adapt what we're doing at any time to the requirements of a spectator. Because we work in a very close-up way, we are able to observe the reactions of the young people – and their adult companions – very closely, and continually adjust what they are doing to suit individual needs.

Daryl: Being born Disabled meant that growing up I often found myself segregated from my friends and peers through no fault of my own, but through others' perceptions of what I 'could' or 'should' do. You know, as a Disabled person who works in theatre, I'm always going to be challenging somebody's perceptions just by walking on stage.

For me [inclusive theatre] allows a lot more creative options, those different people, with different experiences bring their ideas and their creativity to the rehearsal room. I think those experiences enhance and can bring a lot more life and depth to our work.

Tanya: We honestly try to steer away from the disability stuff. Our interest is in the theatre, in the making of the work. We concentrate on the theatrical possibilities of a world where you see more than you hear. We do use sound in our work, but the visual always trumps it. You would understand our work without sound. Additionally all of our work is original. Everything starts on the floor with a mixture of the deaf and hearing cultures. The best comment we could get from an audience member after the show would be, "Were there deaf people in that?"

3) How similar is your work from other theaters or dance companies in your country and region? How different?

Tim: This kind of theatre has to be multi-sensory, addressing

の人物が持つ特徴的な置物などの「手がかりの物」や、彼らがつけている腕輪の匂いなど、あらゆる手だてを使う表現です。私たちが常に念頭におくように心がけているのは、観客の多くはコミュニケーション障害を持っているため、彼らが何を考えているのかを察するのが非常に難しいということです。だから、どんな言葉を使っていようと、私たちは彼らに注意深く耳を傾けるようにしています。つまり私たちはできる限り最良の作品を——私たち自身で発見し、挑戦し、刺激的で、そして満足できる、そんな作品を創る必要があるのです。

エリザベス——ASCは、障害児学級の人々が演劇学校の学生と共同作業をするという点で、他の演劇集団とは異なります。演劇学校の学生のほとんどは、それまで障害児学級の生徒と活動する訓練は全くうけたことがありません。演劇学校の学生たちは初め、障害者を助けることを目的に参加して来のですが、しばらくすると自分たちが彼らを助けると同時に、自分たちもまた、障害者から多くのことを学んでいると気づくのです。

ASCでは、作品の成果よりも、作品を創る過程に意味があり、各々のメンバーが、安心して声と動きを通して自分自身の殻を打ち破ることを試みる場を提供することを重視しています。そのためには、規制で縛りつけるよりも、よく聞き、励まし、新しいアイデアの生まれる場を与えることの方が重要であると学びました。

タニヤ——うちの劇団と同じ事をやっている集団はありません。南アフリカで視覚的な演劇を手掛けるグループは、うちの劇団のみです。聾啞者と共同作業する他のグループは皆、手話を使っています。

ダリル——Kazzumは、子ども対象の野外演劇を創作する唯一の包括劇団です。イギリスの名声のある児童青少年劇団の芸術監督で、障害者であるのは唯一、私のみです。

(4) 自分の作品が、障害者への既成観念、パフォーマンスへの既成観念を変える役割を果たしたと思いますか？ そうだとすれば、どのように？

ティム——技術的な面のみでなく、態度面における影響ですね。作品の中に、想像力、遊び心、思いやりを、できるだけ取り入れるようにしています。観客は（常にとは言えませんが、頻繁に）反応を示し、既成の、障害者に対するレッテル、態度に疑問を投げかけるような方法で観客に働きかけます。観客の態度は一転し、この体験が彼らの日々の生活の中でも続くことを望みます。私たちが小屋をたたんで、町を去った後も、続くことを。

ダリル——うちの劇団では、障害が私たちの作品の基礎となっています。障害者芸術家と子どもたちとの間に、ふれあいの機会を与えるきっかけを作るのです。この、ふれあいを通して、違ったレベルの理解、そして今まで既成の観念で障害者を見ていた人々から受け入れられる、という大きな変化につながり得るのです。

エリザベス——私はダウン症の娘を持つため、障害者に対する既成観念を、ダウン症の子の母として体験しました。社会が娘

the senses of touch, taste and smell – as well as the theatrical stand-bys of seeing and hearing. Our performances may involve aromatherapy, hand and foot massage, fans, foam and bubbles as well as characters who can be identified by the texture of their costumes, the ‘Objects of Reference’ – iconic props - they carry, or the scents on the wristbands they wear.

We always try to remember, that because many in these audiences have communication impairments, it is very difficult for us to know what they might be thinking. Yes, we listen very carefully to whatever language they are using. It means that we have to create the very best work that we can, work that we ourselves find, challenging, stimulating, and satisfying.

Elizabeth: ASC is different from other Drama groups in that it is for people who have special needs to work with Drama students, young people who are in a college drama training program. The drama students have not been trained in Special Education and very few of them have had any experience with people with disabilities. They come to the group with a wish to help people that they view as being disadvantaged, but they soon discover that they have as much to learn from them as to give.

In ASC the production is not the most important aspect of the work. The importance lies in the process of making it safe for every individual member of the group to reveal themselves through their voice or movement. We therefore learn that it is more important to listen, encourage, and make space for new ideas, than to try to impose structure.

Tanya: There is no one else. Seriously, we are the only group that creates visual theatre in South Africa. Other companies who work with deaf culture use sign language.

Daryl: Our work at Kazzum is unique as we are the only inclusive company producing work for the outdoors that is focused on young audiences. I am also the only disabled Artistic Director running an established theatre company for young audiences in the UK.

4) Do you think your work plays any role in changing traditional perceptions of persons with disabilities or changing traditional perceptions of performance? If so, how?

Tim: It's not just about techniques; it's also about attitudes. We put as much imagination, playfulness and care into our work as we can. Audience members respond to this (not always, but often enough) by reacting in ways that challenge the labels, the syndromes, the behaviours, which are used to define them. Attitudes shift, and it is my hope that the spirit will become part of the day-to-day routine and influence behaviour long after we have packed up our van and are on the road to the next gig.

Daryl: Our work profiles disability on an artistic platform. It creates opportunities for personal interaction between disabled

を否定的にとらえるというとても厳しい道でした。いつも、彼女は何ができないとか、グループにとけ込めないとか、おかしな喋り方をするとか、理解出来ない、などなど。そして、間違っているのは娘の方で、他の皆が正しいのだというレッテルを貼りつける。これは厳しいレッテルです。幸運なことに、医者で紹介でベチに会うことを勧められ、それが彼女の創造力を発揮するきっかけにつながったのです。彼女の戯曲執筆と、演技への興味が、All Star CASTの誕生のきっかけとなりました。

All Star CASTの作品は、障害者への既成観念を変え、窮屈なレッテルを取り除き、そのレッテルの下に隠れていた、素晴らしい一人の人間を発掘するのです。

タニヤ——私たちは、特に世の中を変えよう、とか教育的というのを振りかざそうとは思っていません。観客が沈黙劇を観て感動しているのを目にするのが喜びなのです。南アフリカでは、あまり包括的という意識は浸透していません。多くの人々は聾啞者に一度も会ったことがなく、影響を受けたこともないのです。FTH:Kでは、聾啞者の観客が健常者の観客の隣に座り、同じ作品を観て、同時に笑うことができるのです。通訳による時間差の無い、共通の時間というのは、多くの人にとって新鮮は事なのです。

うちの劇団は、聾啞者対象という事実を別として、視覚劇を媒体とするグループとして受け入れられています。

(5) 今後の作品——児童青少年演劇、障害者の分野での方向性と視点——についての考えは？

エリザベス——1991年にASCのグループが始まって以来、劇団は成長を続けており、昨年は4つのグループを構成し、俳優、演劇学校の学生共に参加希望者が定員を上回ったため、参加待ちのリストができたほどでした。2010年に、ラリー・エリンが「ピープル ライク ミー (People Like Me)」というドキュメンタリー映画を作り、それがPBS放送で放映され、その結果、プログラムへの多くの関心が寄せられるようになりました。次のステップは、他のいろいろな大学の演劇学部呼びかけて、自分たちのグループを始めることです。

タニヤ——2ヶ月前には恐らく違った答えをしていたでしょう。自分たちの適応性と、誰を対象に活動を行うのかの意義を考え直す必要があります。わたしたちは、二つのこと——芸術世界を創り、社会の認識を浮き彫りにするという二つ——を同時に進めようとしていますが、それは果たして適切なことなのかどうか、疑問を持っています。児童向けの方向性に転換する必要性があることは理解しています。なぜなら児童演劇は、この二つのことを同時に可能にするからです。子どもの観客は、未来に向かって準備をする人々だからです。

ボリス——子どもたちは、より物事に開いた目を持ち、受け入れる能力を持っています。彼らは、伝統的な社会形態を変えること、探究すること、学ぶことに積極的に取り組みます。それらの新しい経験が実生活になり、障害者に対する配慮の必要性を作り上げるのです。私たちにとって、支援と思いやりのもとの成長できる安全な場を作る、ということが活動の基本となるのです。

artists and young audiences, this process of the shared artistic experience inspires and creates a different level of understanding and can lead to a greater acceptance by those who wouldn't normally see past the stereotypes of disability.

Elizabeth: My own experience of traditional perceptions of persons with disabilities comes from being the mother of a daughter with Down syndrome. It was a hard road as at that time the world looked at her in very negative terms. Everything was about what she couldn't do, how she didn't fit in, how she looked different, talked 'strange', didn't understand etc. and the message the world clearly gave her was that "she was wrong" and that everyone else was "right". That's a hard message to live with. However, with the help early on from our doctor, we were encouraged to see Becci as an individual in her own right, and to give her every opportunity to express herself creatively, which she did. Her passionate interest in playwriting and acting was the inspiration for the beginnings of All Star CAST.

So the work of ASC changes traditional perceptions of persons with disabilities by getting under the limiting labels and revealing the wonderful individual underneath, who's take on life is often precious and worth listening to and learning from.

Tanya: We aren't out to change the world. We don't try to be didactic or "teachy-teachy". It is amazing when audience members are surprised when they are so moved by a silent piece. There is not much integration in South Africa, many people have never met a Deaf person or been impacted by Deaf Culture. At FTH:K we have Deaf audience members sitting next to hearing audience members and they are all able to laugh and respond at the same time. There is no lag because of an interpreter and that shared moment is new for many people.

Affecting the content is different, but we have been recognized as a company that leads visual theatre as a medium, regardless of our Deaf focus.

5) What is your vision for the future of your work and the field of TYA (theater for young audiences) and disability?

Elizabeth: The ASC group began in 1991 and has grown ever since, so that last year we had four groups and a waiting list for both actors and drama students wanting to join the program. In 2010 Larry Elin directed a documentary film called 'People Like Me' which was shown on PBS and which has brought a lot of interest to the program. Our next step is to approach other Drama departments within universities and colleges, with the idea of opening their own groups.

Tanya: Two months ago I would have responded differently, but we really have to reinvestigate our relevance and whom we are here to serve. We are trying to do two things at once. We want to create an artistic world and uncover society's perceptions, and I'm not sure if that's sustainable. I know that we do need to shift

ダリル——我々の活動が、今後の仕事の規模の意味でも、観客との関わりの面でも盛んになり成長することを望んでいます。多くの人に見せることが、人々の認識に訴えかける時、最も重要な要因となります。頻繁に「違う人々」を目にすればするほど、より受け入れやすくなるものです。

■その他の3つの声

ダンサーとしての仕事の質も仕事への取り組み方も、全く健常者と変わらないプロのダンサーがいます。それ故、私は、挑戦を続け、ツアー劇団を奨励し、共同作業に積極的に取り組みたいのです。そうして初めて、人々は、これは本物だ、と言うようになるのです。——フィリップ・チャネルス（オーストラリア/レストレスダンス劇団）

私たちは、冷たく暗い所に踏み込むことを恐れています。最初は恐ろしいものですが、後になるとそれが心地よくなります。私たちはウィットがきいて、感情的で、作品を深く掘り下げ、日常生活では行き着けない所まで行くことができます。——バック・トゥー・バック劇団のコメント（オーストラリア）

まだまだやるべきことは山盛りです。演劇を通して、観客を他の文化に近づける必要があります。演劇は娯楽のための物でありながら、同時に理解を導く媒体に成り得るのです。——ハイデ・ボエット（メキシコ）

■包括的児童青少年演劇について

ダニー・ブラバーマン

英国の演劇界では素晴らしいことが起りつつある。今ここで、包括的児童青少年演劇 (Inclusive TYA) と呼ぶことにしよう。恐らく、この先もっと良い表現が生まれるだろう。この分野の作品が知られていないことは別に驚くにあたらない。第一に、児童・若者対象の作品であること、それは往々にして出世のための踏み台と中傷される。そして、作品が障害についてのものであること。故に、いとも簡単に「価値のあるもの」ではないとされるのだ。単に社会変革の道具であって、いわゆる一般演劇の「高い質」や、実験的演劇の「革新性」を欠く、とされる。しかし、実は包括的児童劇は興味深く、革新的であるだけでなく、イギリスが世界をリードしている分野であるのだ。

●何故、包括的児童劇は必要か？

一般演劇——公的支援を受けているものと、商業的のもの双方——も、障害者の劇場体験を向上する、いろいろな試みをしてはいる。しかし、まだまだなされるべきことがなされていないのが現状だ。その反面、包括的児童劇が目指すことは、全ての子どもがアクセスできるシステムが植え込まれていることである。劇場企画担当者たちには、障害をもつ子どもは、大人の観客や他の健常者の子どもたちと同じく、観客の一員であるという考えを持ってもらう必要がある。七人に一人の子どもが障害をもっていると考えられている——彼らの文化的需要と権利を、健常者と同じように認めるべきなのだ。望んで包括的児童劇に携わる人々は無論、平等に対しての熱い思いを抱くこと

more towards young audiences because that will help us achieve both goals. The young audiences are the ones who need to be prepared for the future.

Boris: Youth and young people are more open and accepting. They are more willing to change traditional forms of society, to explore and learn. All those new experiences become a real life and create a need to be aware of others who are different. For us this is a seed that we have to care for, creating a safe place to grow with support and encouragement.

Daryl: I want our work to continue to flourish and to grow, both in scale and in audiences. Visibility is a key factor when wanting to address perceptions; the more we see 'difference' the sooner we accept it.

Three other voices:

These are professional dancers in the sense that the quality of their work and the quality of their commitment as dancers is the same as if that person does not have a disability. That's why I want to push things, to promote the touring company, to engage in [more mainstream] collaborations. I think that's when people actually start saying, this is serious. — Phillip Channells, Artistic Director of Restless Dance Theatre, Australia

We are not afraid to step into the cold, dark side. At first we're scared, but afterwards we feel good. We are witty, emotional, we go deep into the work, we go places you can't go in real life. Statement from the ensemble of Back to Back Theatre, Victoria, Australia

There is still much to be done. It's important to use theatre to bring the audience closer to other cultures. Theatre can entertain, but at the same time, it can bring understanding. Haydée Boetto — Seña y Verbo, México City

On Inclusive TYA, by Danny Braverman

Something remarkable has been happening in theatre in the UK: let's call it Inclusive Theatre for Young Audiences (Inclusive TYA) for now; perhaps a better term will emerge later. The lack of proper recognition for this work should come as no surprise. Firstly, the work is for children and young people: a Cinderella sector that is often denigrated as the first rung on the career ladder; then, the work is about disability, so it's easily dismissed as "worthy": an instrument of social change lacking the "excellence" of the mainstream or the "innovation" of experimental work. But a closer look reveals that not only is Inclusive TYA exciting and innovative, it's also an area where the UK is arguably leading the world.

Why is Inclusive Theatre for Young Audiences needed?

Mainstream theatres, both publicly funded and commercial, have a range of schemes and measures that at their best are improving disabled people's experiences, but at their worst are

になるだろう。そのみでなく、あらゆる年齢の全ての観客のためになる演劇を作る方法を開拓することになるだろう。そして、どの芸術にも共通するように、制約に見えるものが実は刺激を与えるものでありうる、ということに気づくのだ。

障害をもつ子どもたちにとって、包括的演劇を体験することは、人生を変える大きな出来事と成り得る。コミュニケーション障害や、学習障害を持った若者たちにとって、語りは視覚や文字で補強され得るのだ。思いがけない観客の反応は受け入れられ、パフォーマーと観客の橋渡しをする道具と成りうる。聴覚絵画は視覚障害児童向けに注意深く作られ得る。聾唖観客向けの手話は、アクションと完全に統合されている。そして、重度で複数の学習障害のある人々向けには、触覚にうったえる環境を作り上げる。プロの障害を持ったパフォーマーの存在は、「私も出来る」という希望を与え、そしてもちろん、選ばれたストーリーとテーマは、障害を持つ若者の体験を反映するのである。

●未来は？

未来は明るいように思われる。より多くの劇団、より多くの芸術家、より多くの包括の機会を作ること、より多くのプロ的参加、そして、より多くの観客が、より強い共同体意識を作るのだ。我々は、違うことが受け入れられ、賞賛される世界へと移りつつあるのだ。

■英国からのレポートと参考資料

- ・重要なレポートはTYA-UKのウェブ上に掲載されている。
<http://www.tya-uk.org/site/reports/>
その中には、ダニー・ブラバermanの全レポート「包括的児童劇」および、アシテジ世界会議2011でTYA-UKセンターにより発表された、児童演劇の中の障害芸術の探究を追った、「一体誰の演劇なのか？ (Whose Theatre is it Anyway?)」が含まれる。
- ・「一体誰の演劇なのか？ (Whose Theatre is it Anyway?)」の映像はウェブ上で見ることができる。<http://vimeo.com/user10971930>
- ・問い合わせは、daryl@kazzum.org または、vicky.ireland@virgin.net まで。

■アメリカでの参考資料

- ・ワシントンDCのケネディーセンターで、障害者児童劇についての資料が入手可能である。ウェブサイト <http://www.kennedy-center.org/education/vsa/resources> を参照。
- ・問い合わせ、質問は、VSAinfo@kennedy-center.org まで。

token efforts to remain compliant to legislation and to tick a box for the Arts Council. What Inclusive Theatre aims to do by contrast is to make sure that access for all children is built-in, not bolted on. We need theatre producers to consider the disabled young person as an audience member of equal status to everyone else in the community. One in seven children is considered to be disabled - do their cultural needs and rights get given the same consideration as their non-disabled peers, let alone adult audiences? Those that choose to go on the Inclusive Theatre journey will of course be driven by a passion for equality, but will also find it opens up ways of making theatre that will benefit all audiences of all ages; as with so much art, what can seem limiting is actually stimulating.

For the disabled young person then, experiencing an Inclusive Theatre show can be life changing. With access at its heart, the show can meet young people on their own terms. So, for young people with communication impairments and learning difficulties, the narrative can be re-enforced visually as well as verbally; unusual audience responses can be embraced and be part of the rapport built between performer and audience; a sound picture can be carefully crafted for blind and visually-impaired young people; sign language integrated fully into the action for deaf audiences; and tactile and olfactory environments created for those with profound and multiple learning difficulties. The presence of professional disabled performers encourages an “I can do that” response and, of course, the stories and themes chosen will resonate with the disabled young person’s experience.

What about the future?

The future is bright, it seems. More companies, more artists, more inclusion, more professionalism, more audiences, a stronger sense of community. We are moving toward a world where differences are embraced and celebrated.

Reports and resources from the UK

Some important reports and resources are on the TYA-UK website at <http://www.tya-uk.org/site/reports/>

These include Danny Braverman’s full report entitled ‘Inclusive Theatre for Young Audiences’ as well as ‘Whose Theatre is it Anyway?’, an interim report issued following a major celebration and exploration of Disability Arts in Theatre for Young Audiences presented by TYA-UK Centre of ASSITEJ at World Congress 2011

Watch the ‘Whose Theatre is it Anyway?’ film at <http://vimeo.com/user10971930>

For additional information, contact daryl@kazzum.org or vicky.ireland@virgin.net

Selected resources in the USA

The Kennedy Center in Washington, DC, has a number of resources in this area available on the internet at <http://www.kennedy-center.org/education/vsa/resources/>. If you have questions or would like more information, please email VSAinfo@kennedy-center.org.

assitej festivalen

2013

performing arts
for a young audience
Kristiansand, Norway
October 16th-19th 2013
www.assitej.no

2012 ypa

speaking IN
tongues

the NATIONAL SYMPOSIUM When 11-13 July
Where Casula Powerhouse Arts Centre, Casula Western Sydney, NSW

YPA
YOUNG PEOPLE & THE ARTS AUSTRALIA
PRESENTS A NATIONAL SYMPOSIUM...
SPEAKING IN TONGUES:
HOW DO WE TRANSLATE THE COLLECTIVE LANGUAGE OF THE ARTS? FROM 11-13 JULY 2012, AT THE CASULA POWERHOUSE, WESTERN SYDNEY, NSW.

WO

YPA PRESENT
A NATIONAL SYMPOSIUM
SPEAKING IN TONGUES:
HOW DO WE TRANSLATE
THE COLLECTIVE LANGUAGE
OF THE ARTS?
11-13 JULY 2012
CASULA POWERHOUSE,
WESTERN SYDNEY

For more information visit
www.ypa.net

YOUNG PEOPLE AND THE ARTS AUSTRALIA
ASSITEJ AUSTRALIA INC

TACT/FEST 2012 in OSAKA 8.6(mon) – 8.12(sun) www.tact-japan.net

TACT, short for “Theatre Arts for Children and Teens”, started in 2007 and marks its 6th anniversary this year. It is an international festival with the purpose of providing children a stage to get to know performing arts. This is a festival full of exciting surprise. Here you can enjoy the best performances from festivals all over the world. Also, attending the symposiums and workshops will give you a precious experience and memory. Entertain your eyes, satisfy your ears. A carnival for children and families this summer!

Artistic Director/Program Director
Kohey NAKADACHI
kohey@thekio.co.jp
www.facebook.com/kohey.nakadachi
+81(0)6-6623-3585
contact@tact-japan.net

TACT
FEST



International Theater Festival OKINAWA
for Young Audience 2012



キジムナーフェスタ2012

kijimuna festa 2012

ASSITEJ International Meeting

『劇場は命薬(ヌチグスイ)』 "Theater is Nuchigusui"

"Nuchi du Takara" is the spirit of Okinawa

「命どぅ宝」は沖縄の心

Protect and hand down life, even in hard times

どんな困難の中にあっても、命を守り、継いでゆく

"Nuchigusui" is what supports "Nuchi du Takara"

「命どぅ宝」を支えてくれるのが「命薬」

"Nuchigusui" nurtures spirit and life

「命薬」は心を、命を育みます

What is Nuchigusui...?

It means "medicine for life" or "medicine for long life" in Okinawan language.

However, this 'medicine' is not just a normal medicine. It is a nutritional medicine for your life.

For example, we often say "Oh, it was a good Nuchigusui!" after seeing a moving performance.

Also In Okinawa you often hear the proverb, "Nuchi du takara" which means "Life itself is our treasure." It is the precious word we have learnt from our experience of the wars and the history of difficulties. It is the lesson from our ancestors that we must be brave to protect our lives however tough the situation. "Nuchigusui" is the energy which supports our precious treasure: life.

The people in refugee camps who survived the battle of Okinawa celebrated their survival as well as their lives with Kankara Sanshin made from American military waste cans. The sound of Kankara Sanshin was exactly the "Nuchigusui" for the survivors, after losing their families and their country. But the sound was also an initial cry telling the revival of Ryukyu performing arts that Okinawa boasts to the world.

ヌチグスイとは…沖縄語で「命の薬」「長寿の薬」という意味です。

グスイはクスリでもただの薬ではない。心の薬、心の栄養剤のことです。感動的な舞台を観たあとなど、「ああ、今日はヌチグスイしたさあ!」と声に出します。

沖縄では「命どぅ宝(ヌチドゥタカラ)」という諺もよく耳にします。戦争体験や苦難の歴史から学んだ血のにじんだ黄金言葉(こがねことば)です。

どんなに辛い境遇でも勇気をふるって命だけは守らなければならない、という先人からの教訓です。

そして、このだいじな「宝もの」をささえてくれるエネルギー源が「命薬」なのです。

沖縄戦から生き残った難民収容所の人びとは米軍缶詰の空き缶でカンカラ三線を発明して「命ぬ御祝(ヌチヌウユエー)」をやりました。

鉄の暴風で肉親をうばわれ祖国までうしなつた敗残の人びとにとって、あのカンカラ三線のひびきはまさに「命薬」でした。

そして、沖縄が世界に誇る琉球芸能の復活を告げる産声でもあったのです。

KIJIMUNA FESTA 2012

キジムナーフェスタ2012

<http://www.kijimuna.org>



patchwork family
presents



superhero

SUPERHERO

THEATRE Patchwork Family Project

TOWN CENTER KOMINKAN

FRI 3 AUG: 5.00PM

SAT 4 AUG: 1.00PM

SUN 5 AUG 11.00AM

■RUNNING TIME: 70 MIN.

■HOST: OKINAWA CITY

■Supported by: Japan Agency for Cultural Affairs



The minute we are born we find ourselves in a situation of competition.

On TV, endless shows are about who is to win the million, who will participate in the Big Brother and become famous, Eurosong contests for adults and children.


Stars, stars, stars, how are they keeping up? What are they doing? Who are they living with? The new astronomy. Total peep show...



assitej
International
project

ASSITEJ International Meeting 2013 in Linz

With "Facing the Artist" Linz 2013 focusses on artists from around the globe and provides great opportunities to experience performing arts for young people in all its variety and richness! With over 90 ASSITEJ theatres, festivals and artists and yet many international guest performances, Austria is always worth a visit! We are looking forward to seeing you in Linz 2013! More information on: www.assitej.at

ASSITEJ Junges
Theater
Österreich 



Theater des Kindes

Theater des Kindes was established in 1973 and has its present fixed location in the heart of Linz, Upper Austria. The feedback for the productions is amazingly positive and the theatre has received and has been nominated for prizes on several occasions.

office@theater-des-kinds.at | www.theater-des-kinds.at



spleen*graz 2014

spleen*graz is an international and independent theatre festival for young audience founded by Mezzanin Theater und Ta0!-Theater am Ortweinplatz. It takes place every two years at various stages and in public space in Graz/Styria and features a broad range of performances, including plays, contemporary dance and crossover projects.

Next time: February 2014. Applications from international theatre groups welcome!

info@spleengraz.at | www.spleengraz.at



TOIHAUS THEATRE SALZBURG

- Theatre in the city centre of Salzburg since 1984. A specific combination of dance, music and acting is essential for the theatre's artistic style. Productions for adults and for children.
- Austrian ambassador for theatre for children: guest performances throughout Europe, the USA and Japan.
- International theatre festival „BIM BAM“ for the youngest (since 2007).

office@toihaus.at | www.toihaus.at

SZENE BUNTE WÄHNE

Founded in 1991 SZENE BUNTE WÄHNE has become a European hotspot for performing arts for young people! The two annual festivals of SZENE BUNTE WÄHNE (Performing Arts, Sept./Oct. in Lower Austria and Dance Feb./March in Vienna) are among Europe's largest professional festivals for children and young people featuring drama and object theatre as well as contemporary dance and performance.

office@sbw.at | www.sbw.at



Theatre, Dance, Opera, Performance, Puppet- Object- & Music Theatre for young audience.

Focus on theatre for the very young!



DSCHUNGELWIEN international touring activities:
Surprise 3+, Sleep tight sweet moon 2+, Sand 2+,
The jingle book 6+, Ulysses 8+, Momo 8+, Captain Future 16+

**dschungel
wien**

THEATREHOUSE
FOR YOUNG AUDIENCE

www.dschungelwien.at

Museum sQuarter, Vienna, Austria

00
KULTUR

International theater festival
for a young audience

SCH.Ä.XPIR



20 – 30 june 2013
linz/austria

www.schaexpir.at