教育実践としてのフォーラムシアターにおける参加と接続

――物語性，“未完”性，身体性，共同性――

秋　葉　昌　樹

1．はじめに

フォーラムシアターと呼ばれる演劇がある。ブラジルの演劇家アウグスト・ボアールにより開発された演劇のスタイルであり，それは個人やコミュニティを問題と向き合い，解決を目指して行動する存在へと意識化する手段ないしは方法として演劇を用いるものであり，そしてなによりも，それがフォーラムとして開催されるところに特徴がある。

ところが通常フォーラムといえば，フォーラムディスカッション，すなわち公開討論会のような場が容易に思い起こされよう。フォーラムシアターは，これをシアター＝演劇で行うものである。では，フォーラムを演劇により行う意義は何か。加えて，そのとき想定されている演劇はどのようなものなのか。

そもそもフォーラムシアターは1960-70年代のラテンアメリカに始まり，当時いわゆる第三世界の国々[(1)]で同時多発的に広がりを見せていた民衆演劇運動のなかで浸透していった演劇スタイルである（里見1981）。そしてそれは，参加型の民衆教育の一形態であり，それゆえ実施されるのは劇場以外の場，例えばコミュニティーセンターや街頭，公園，学校，監獄やリハビリセンターや各種の支援活動の現場など，劇場以外の人々が日常的に過ごす公共の場所で開催されることも多い（秋葉2013）。

フォーラムシアターの意義を考える上でのポイントを，本稿では，その「参加」と「接続」とでも呼びうる仕組みに照準を絞り見ていきたいと思う。フォーラムシアターという演劇的空間には，観客を単なる観客ではなく，“参加する観客”にし，フォーラムの成果を外部に接続させる可能性が具体的に示されているように思われるからである。これらの可能性を実現する仕組みを明らか

にする上で，本稿では，(1)物語性，(2)“未完”性，(3)身体性，(4)共同性という4つの柱を立てることにしたい。これらのうち，前2者は主に「参加」を，後2者は主に「接続」をもたらす仕組みに関連するポイントである。このことをとおして，フォーラムをシアターで実施する意義，さらにはその仕組みにみられる教育実践としての意義を考察していきたい。

2．参加の仕組み

(1) 物語性

フォーラムシアターは，手段ないしは方法として演劇を用いることで，個人とコミュニティに対して何らかのありうべき変化，望ましい変化をもたらそうとするものであるが，言うまでもなくそうした変化を達成することは，必ずしも容易ではない。一般に，人やコミュニティに変化が生じたと感じられるのは，行動面での変化が確認されるときだと考えられる。しかし行動の変化は容易に達し得るものではない。行動面での変化がもたらされるとき，変化の只中におかれた人やコミュニティにおける認知レベルの変容も同時に必要になるからである。そして，これがなかなか難しいのだ。フォーラムシアターは，この行動レベルの変化とともに認知レベルの変容が，変化の当事者によって主体的にもたらされるプログラム構成であるというところに特徴があるといえる。

それでは，人々の行動面において変化がもたらされる認知レベルでの変容はどのように達成されるのか。端的には，認知レベルのどのような変容が人々を行動へと駆り立てるのだろうか。例えばバリー・シュワルツは，物語の力に着目する（シュワルツ＆シャープ2010）。すなわち私たちが，遭遇したり見聞きしたりする問題状況や出来事に対して，支援に乗り出そうとしたり解決を図ろうとしたりする（＝行動に出る）とき，それを後押しするにはある種の物語が必要なのだという。

シュワルツが例としてあげるのは，ニューヨークの地下鉄に乗っていたある男と，同じ車両に乗り込んできた父親と子どもたちとの遭遇場面のエピソードである。その男は，地下鉄内で騒ぎたて乗客に乱暴をする子どもたちを放置する父親にたまりかね，「あなたねぇ，お子さんのおかげでたくさんの人が本当に迷惑しています。少しはなんとかできませんかね」と言ったのだという。しかし父親の答えは「ああ，そのとおりですね。なにかすべきだと思います。病院から出てきたところなんです。一時間ほど前に，あの子らの母親が死んだのです。ぼくはどうしていいのかわからないし，あの子らも，どう対処すればい

いのかわからないんじゃないかな」というものであった。当初，男が状況を理解する際組み立てたであろう物語は「父親が，無責任なのか，無頓着なのか，ぼんやりしているからだという物語である」。そしてシュワルツも言うように普通に考えれば「これは妥当な物語で，非常に説得力のあるフレーム」であろう。男はそうした物語にしたがい父親に思い切って注意する行動に，出たわけである。

ところが父親が語る新たな物語によって，男は「父親と，その子どもたちをまったく違うやり方で見て判断した。違った説明づけをした。その結果，相手の身になって考えた」。男は「わたしの心は（父親の）痛みでいっぱいになりました。思いやりと同情の気持ちがどんどん満ちてきて……すべてが一瞬で変わりました」と述べたという。シュワルツはここで，男が父親の語る「このまったく異なる物語を知っていたなら，最初から違った行動をとっていただろう」と分析している。すなわち，共感と同情をもたらす個人的物語を共有するとき，私たちの認知枠組が変容し，そのことが行動面での変化をもたらすことは，さらにシュワルツの挙げる他の事例によっても補強される。

シュワルツは，「サハラ砂漠以南のアフリカで，三百万の」飢えている子どもたちへの寄付に関して言及するなかで，子どもたちに人々が小切手で寄付金を送るのは，飢餓について客観的に紹介した記事を読むときというよりも，「飢えた一人の子どもとその家族の生活を掘り下げるドキュメンタリー番組をテレビで見」たときのほうなのではないかという。「多くの人の苦しみを冷静に書いたものは，ほとんど人を駆り立てないのに，一人の苦しみを生き生きと描写したものにはすぐになにかを実行させる力がある」。シュワルツはつまり，「共感と同情，つまりはわたしたちの感情」に訴える物語によってこそ，私たちは行動に駆り立てられるのだと論じるのである（同，pp. 99-100）。

フォーラムシアターが演劇の形式で呈示するのも，まさにこのアフリカの事例においてシュワルツが挙げるような同情や共感を誘いうる個人的物語である。フォーラムシアターは，フォーラムの参加者から個人的な物語，個々人が遭遇しつつある問題的状況をフォーラムの話題として提供してもらうことから始められる。個人的問題が人々の認知枠組の変容をもたらし，行動を惹起しうることはシュワルツも述べるとおりである。フォーラムシアターを成立させるには，参加者が，提供された話題に互いに介入し，共に向き合うコミュニティのメンバーとでも呼ぶべき存在になることが必要となる[(2)]。つまり，フォーラムシアターの存立構造の核に，シアターの主題が参加者を介入行動へと駆り立てる個人

的物語であることが必要となってくるのである。

(2)“未完”性

次に見ていきたいのはフォーラムシアターのもう一つの特徴である“未完”性についてである。フォーラムシアターはその構造上，徹頭徹尾“未完”である。そして，“未完”であることにこそ，意味がある。一般的には，演劇が“未完”のまま観客に提示されることはないにもかかわらず，である。これはいったいどういうことを意味するのか。

ボアールは，フォーラムシアターを“未完”のまま提示することによって，カタルシスをもたらさない演劇創造に取り組んだのである。カタルシスとは何か。カタルシスを観客にもたらすことは，アリストテレスが悲劇の方法論を講じて以来，演劇制作の中核に位置づけられてきた。アリストテレスの『詩学』によれば，悲劇において観客が感情移入する主人公は，自らの過ちゆえ遭遇する悲惨な運命に翻弄され，怖しい結末（＝カタストロフィ）を迎える。そしてその悲劇の過程を観終えた観客の中に芽生える感情，これがカタルシスである。観客が主人公への感情移入を介して，自らの「現実の生において誤りを犯してしまったときに得る怖しい結果をなまなましく心に描くことができるように，悲劇はすべからく，カタストロフィとよばれる怖しい結末をもたなければならないのだ」（ボアール，p. 208）。こうして観客は，自らの現実生活における過ちを思い起こし，その邪（よこしま）さを浄化し，観劇体験を完結させる。それゆえ通常，演劇が“未完”であることは構造的に許され得ない。

ところが，フォーラムシアターにはこのカタストロフィがおとずれない。“未完”のまま，劇が提示されるからである。そして，そこにボアールの狙いがある。観客がカタルシスを得ることは，「個人を抑制し，すでに存在しているものに彼を適合させること」に他ならないからである（同，p. 225）。それは観客から行動する力をそぎ落としてしまうことにつながりうる（同，p. 54）。フォーラムシアターにおいて目指されるのは参加者の介入であった。参加者が問題状況に介入すること，これが目指されるのである。

考えてみれば，完結した出来事，結論の確定した物語に介入の余地が少ないことは明らかである。日常生活を思い浮かべてみよう。例えばここで，仲間同士の日常的な会話のやりとりのなかで次第に孤立感を抱くようになった女児の話し方を研究した会話分析家・大辻秀樹（2003）の仕事を参照してみたい。大辻が女児らと出会ったのは，彼がフィールドワークで小学校の参与観察をして

いた時のことである。大辻はMDレコーダーを常に携帯し，自らが参与観察する行為出来事のすべてを録音し，膨大なトランスクリプト（＝文字記録）を書き起こしつつ会話分析研究を進めていた。そんな大辻は，当該女児から友人関係について「どうすればいいの？」と訊ねられ，「友人関係上の軋轢」は，「友人との日常的な相互行為を通じて立ち現れてくる」と考えた。会話分析的な考え方である。そこで，彼女が軋轢を感じるであろう「その時その場」に，彼女自身が「その問題に対処するにはどうすればよいの」か考察したのである（同，p. 171）。

大辻は女児が孤立感を抱いた場面の会話とそうではなかったという場面の会話の構造を比較検討した上で，次のように結論づけた。すなわち，女児が仲間との会話のやりとりで孤立しないためには，女児が，自分が仲間に伝えたい内容，言いたい内容のすべてを言い尽くさないでおくことが肝要であると。つまり，自らの発言内容を“未完”の状態にしておくことが，仲間の女児らによる反応ないしは介入を呼び込みやすくし，孤立感を解消する上で役立つのではないかという知見を提出しているのである。大辻の研究は，ここで検討している“未完”性を巡るほんの一例にすぎないかもしれないが，日常生活における“未完”のトピックに，人は参加ないしは介入しやすいことを示す事例として考えることができるだろう。

フォーラムシアターの場合，参加者に提供された個人的な問題を構造的に“未完”状態に保つことによって，参加者の介入を呼びこむことを狙っている。しかも「舞台でやったことを現実のなかでやってみたいという欲望を，彼らのなかにひきおこ」そうとすらするのである（ボアール，同，p. 54）。では，そのための“未完”性をどのように担保するのか。

フォーラムシアターでは，まずもって現在進行形の問題，参加者にとっての目下の関心事が提供され，始められる。現在の関心事である以上，当然のことながら結末は用意されていない。そもそも“未完”なのである。シアターでは参加者から募った個人的物語の中から選ばれた話題が俳優等によって演じられる。その話題は，参加者が「どうやって解決したらよいかよくわからない政治的・社会的問題」である。そして「10分から15分程度のスキットが演じられ，この問題が描写される。討論のたたき台として一定の解決が，想像もしくは事実にもとづいて劇の形で示される」のである。その「一定の解決」はたとえ事実に基づく解決案であっても参加者，とりわけ話題提供者が納得している解決ではない。提示された解決も含め，提示された演劇は，現在進行形の“未完”

の問題をあらわすものに他ならない。

「スキットが終わると，この場面，これでいいのかね，という質問が，参加者に向けられ」る。つまり，フォーラムが始まると，進行役の人物が，参加者が自分なりの問題解決のアイデアをふくらませることができるように仕向けるのである。その上で「もう一度，芝居をやりなおして」みる（同，p. 49）。この二回目以降の上演に際しては，参加者が，劇中人物を演じる俳優の役を奪って，劇のなかに入り込む。当該の登場人物として自分のアイデアを基に問題解決を実践するアクター＝行為者になりスキットの筋を変えながら，即興でスキットを作り変えていくのである（参加者はこうして問題志向のコミュニティメンバーとなっていく）。これを繰り返す。

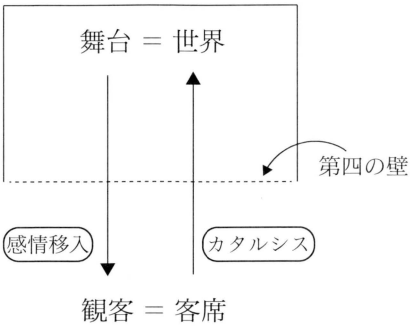
こうして参加者のアイデアが，スキットの改変を伴いながら即興の演劇の中で次々に試行される。それらのアイデアが何らかの結論へ収斂されることが目的ではない。それは「いかなる結論をも強制するものではない」（同，p. 53）。むしろ試行が繰り返されること自体が目指されるのである。演劇の形で提示された様々なアイデアを，参加者がとりわけ話題提供者が，現実の生活へと接続しうるように，である。それゆえ，参加者個々人が劇に参加する際に何らかのブレーキが掛けられ，行動が削がれてしまうことは避けられなければならないだろう。そのための仕掛けとして，結論すら放棄する“未完”性が構造上必要となるのだ。

3．接続の仕組み

(1) 身体性

フォーラムシアターにとって，身体，つまり参加者の身体は重要な要素である[3]。考え，感じ，行動し，発言する…経験する身体である。ここでいう「参加者の」身体とは，通常の観劇空間を前提とするならば，「観客の」身体と記されるべき身体であろう。しかし「参加者の」身体と「観客の」身体とは決定的に異なるものだと言える。どういうことか。

それは「観客の」身体が，世界に外在する身体であるという点。いわゆる「第四の壁[4]」に阻まれ，観客は劇世界の行為出来事の参加者とはならない。すでに述べたように，観客に許されているのは，登場人物に感情移入すること，そしてカタルシスを得ることなのであった。そのときの観客の身体はといえば，客席に固定されている（図１）。感情移入もカタルシスも，客席で起こることなのである。

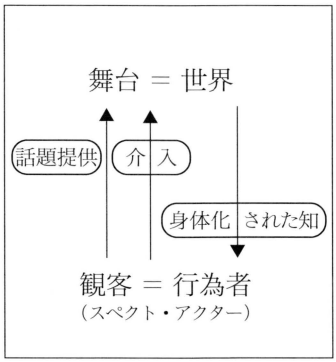


《図1：一般的演劇空間》

このとき観客は世界から疎外された受動的存在だ。ボアールは「『観客』ということばは悪いことばだ」と言う（同，p. 78）。こう述べるとき，ボアールは自分たちの運命を変えることができないと感じてしまっている力なき民衆の姿と観客の姿を重ねて見る。「演劇は，すでにできあがった世界のイメージで，観客たちを呪縛してきた。…観客はその諸力を受動的に登場人物へと移譲し，それらの登場人物が観客のかわりに思考し行動してくれる」（同，p. 79）。

しかし感じ方，考え方は，個々人が置かれ位置づけられた「ステージのセッティング」により左右されるものである。こう感情社会学者のアーリー・ホックシールド（1983＝2000，p. 51）は主張する。ホックシールドが挙げる例を見てみよう。例えば恋愛感情に揺れ惑うある若い女性の語り。「『彼と一緒にいるときには確かに彼のことが好きだったが，家に帰ると，どれほど彼には我慢がならないかを日記に書いた。私は，自分の気持を変え続けた』。リビングルームや午後のお茶の時間のカップといった小道具に囲まれて司祭（＝彼）と対面しているときに彼女が感じたことは，それらのセッティングを離れると崩れてしまった」。より原理的には次のように言えるであろう。「どんな行為であれ，ひとがそれを企てた途端，行為はすでに当人の意図を逃れ始めている。行為は相互行為の世界に入るのであり，行為を最終的にひとつの意味のもとに奪い取るのは環境である。そのとき，この意味は当初の意図と反対のものにさえなりうる」（モラン1990＝1993，p. 118）。

行為の意味は行為者の意図にではなく，行為者が想定している意味とは別のものにさえなりうる，つまり，それは環境ないしはセッティング，相互行為に属している…原理的にこう言えることは，ベッカーのレイベリングセオリー



《図2：フォーラムシアター》

(1963) やガーフィンケルらのエスノメソドロジー (1967) も実証するところである。行為の意味は，その受けとめられ方の連鎖において，そのつど発現する（これをエスノメソドロジー研究の領域では「受け手性 (recipiency) と言う)。とするならば，参加者により提供された個人的物語が，相互行為の中で参加者が遭遇した問題的状況である以上，問題状況を乗り越えるべく提案されたアイデアもまた，提案が意図する行為が相互行為の中で如何に達成されうるかどうか，演劇的空間における相互行為として，その様々な可能性を検証していかなければなるまい。

それゆえフォーラムシアターでは，最初の上演後のフォーラムもまた演劇で実施されるのであり，その際参加者に対して求められることは，単にアイデアを口頭で披露することではない。舞台に介入し実演すること，つまり，身体化された実践である（図2)。口頭でアイデアを述べるだけでは，その時点でアイデア提供者のアイデアは提供者のなかで完結してしまう。しかし現実の生活においては必ずしもそうはならない。つまり個人のなかで完結しない。口頭で述べることができたとしても，参加者が現実を変える具体的に行動に移すことができる保証はないからである。

ボアールは例えて言う。人は「議論のなかでは爆弾でも爆薬でも何でもしかけることができるのであるが，現実には，それをどう取りあつかうか，まったくわかっていない」(52)。もちろんフォーラムシアターでは爆弾を実用することが目的ではない。しかし，芝居の舞台という「仮構のなかでストライキをくむことによって，彼は具体的にストライキを組織しているのである。仮構では

あるが，その経験は具体的だ」(54) とも言う。

日常的な生活のなかで遭遇した問題状況を改善するためのアイデアは，日常的生活の，つまり相互行為のコンテクストに位置づけられることで彫琢されうる。演劇的実践は，現実生活の変革のためのリハーサル，行動の前稽古として位置づけられている。重要なことは，現実の問題状況に際して行動しうる身体の構えを稽古によって獲得するということである。それゆえ口頭でのみアイデアを披瀝することには制約がかけられる。アイデアは参加者の身体的相互行為において，「演劇的な実践によって，検証」されなければならないのである。ここにフォーラムを演劇で実施することの意義がある。

当該のアイデアが実効性のあるものとなるかどうか，演劇の場を離れ，参加者それぞれの実際的生活のなかで行動化しうるか否かは，相互行為によって確認される必要がある。仮構の状況であったにしても，演劇という場の相互行為において，実際に相手に働きかけてみた時に，モランも言うようにアイデアの提供者の想定していなかった反応が帰ってくることもあるからである。そのとき，つまりアイデアがコンテクスト化されることではじめてそれは検証されうるものとなり，アイデアはコンテクストにより彫琢されうる。あらためて言うまでもなく，コンテクストは，演劇に基づくフォーラムで，そしてさらに現実社会において具体的に用意されるものである。参加者から提供された問題状況を変えるには，状況に位置づけられ検証されたアイデア＝身体化された知である必要があるということである。こうしてフォーラムシアターでの実践は，参加者の身体を媒介にして，現実世界に接続され得る仕組みを備えるのである。

(2) 共同性

最後は共同性についてである。これまで述べたように，フォーラムシアターでは，個人やコミュニティが問題と向き合い，問題解決を志向する個人やコミュニティへと誘うことが目指される。そして，参加者は，演劇的場において繰り返される試行を通じて，提供された問題状況をめぐるさまざまな問題解決のアイデアを共有していく。フォーラムシアターはそのための作業場，つまりワークショップの場として機能する (cf. Akiba & Kumagai 2008)。そのなかで参加者は，作業プロセスに介入し，アイデアを検証する，さらには稽古を通じてこれを具体的に共有する問題志向のコミュニティメンバーとでも呼ぶべき存在になる。

参加者を問題志向のコミュニティメンバーにしうるこの仕組みはしかし，い

ま述べてきた諸特徴のみによっては，その場限りのメンバーとして終わってしまいかねない。問題状況の改善に向けて前稽古をして，参加者らがカタルシスを得てしまうのでは，フォーラムシアターが“未完”の演劇である意義が削がれてしまうとも考えられる。

ワークショップ論を著した中野民夫も次のように言う。「大切なのは，言うまでもなく，現実の日常生活である。夫婦や家族，友人や同僚など，身近な人間関係や，自分の仕事や活動やプロジェクトの現場で，どのように少しずつ学びを活かせるか，こそが問題である」（中野2001，p. 168）。それゆえ，日常から離れたワークショップの場で学び体験したことが，ワークショップの場を離れたとき，忘却の彼方に消え失せることがないような仕組みが必要となるのである。

すでに見てきたように，ボアールもまた同様の問題意識からフォーラムシアターの形態を練り上げてきた。すなわち，観客を参加者として芝居の中で提示された問題状況に介入してもらう仕組みとして，演劇の常識を覆す“未完”の構造を創案した。

それゆえこれを補強する仕掛けが必要となるはずである。この問題は，多くのフォーラムシアターがコミュニティメンバーの日常的に集う場などで開催されるという点により，補強される。この点はきわめて重要なポイントである。じつはフォーラムシアターの原型は，ボアールがペルーの民衆とともにつくりあげてきた「被抑圧者の演劇」実践のなかで形作られてきたものである[5]。抑圧状況下にある人々にとって，その状況を変えるには，一回性の行動では十分ではない。問題状況を乗り越えるために起こす行動とその帰結を持続可能なものにする必要があるからだ。

このことの重要性を補強するために，ここでバーガーらのいうオルタネーション[6]の議論を参照しよう。バーガーらによれば，オルタネーションとは「人が〈世界を住み変える〉」ことをさす（バーガー&ルックマン p. 264）。つまりオルタネーションを経験する人は，その主観的現実が「全面的とも思えるほどの変化を示す」（同）。バーガーはこのオルタネーションの歴史的原型として「宗教上の改宗」を挙げている。そして改宗「経験を本気で保持しつづけることができるかどうか」という点には，コミュニティ，すなわち宗教的共同体の存在が重要な意味を持つとも述べている。なぜなら，宗教共同体が，オルタネーションを経験する以前の世界からの住み変え，つまりかつて生活していた世界に替わる新たな世界をその人に提供しうることになるからである。新たな世界を

共有し続けるメンバーから成る共同体の存在，これが大切になってくるのである。

バーガーの言うオルタネーションに想起されるように，フォーラムシアターの参加者にとっての問題も，問題に対処する行動面の変化が，コミュニティによって支えられるか否かにある。一過性の行動によっては，問題は解決され得ない。そのとき，問題を検討するフォーラムのメンバーが，話題提供した個人の生活世界と関わりのあるコミュニティのメンバーから構成されていることは重要であろう。フォーラムに参加することで，コミュニティのメンバーが問題志向のコミュニティメンバーともなることで，話題提供者の問題解決に向かう行動面の変化を支え続けうる仕組みだからである。

4．おわりに

本稿では，フォーラムシアターの構造と機能について，物語性，“未完”性，身体性，共同性という4つの観点から考察してきた。そしてその構造が，フォーラムシアターに集う人々を“参加する観客”にし，人々が“参加する観客”となることで，その成果を人々が住まう現実社会というフォーラムシアターの外部に接続させていく仕組みとして機能していることを明らかにしてきた。“参加する観客”は，問題に直面する参加者と参加者を取り巻くコミュニティを問題解決の主体となるよう意識化され，エンパワーされた存在となり，持続的に互いを支援しうる存在へと社会化されていくのである。しかもフォーラムシアターはフォーラムの中で実演されたアイデア群に対して，アイデアの集約を目指すことはなく，優劣の評価をつけることもしない。参加者は，試行が繰り返される中で，学ぶのである。

フォーラムシアターは，以上のことから分かるように，演劇が人々の教育に貢献しうる道具となりうることを示す重要なモデルとして位置づけることができると考えられるが，言うまでもなくその教育実践としてのあり方は，教えることによってはじめて学ぶことができる近代的学校教育系列のモデルではない（イリッチ1971など）。むしろそれは，ボアールが「民衆に，民衆じしんがつかうことのできる演劇的な生産手段を手わたすべきだ」（ボアール，同，p. 18）と主張し実行してきたことからも分かるように，教えることに重きは置かれない。教えを内面化しようとするなら，伝統的な，アリストテレスの「悲劇」のスタイルで，観客を客席に固定しておけばよい。それは目指されない。つまりフォーラムシアターでは，“学ぶことを学ぶ”ないしは“学ぶ仕方を学

ぶ”（里見2001）ことで，問題と向き合う身体の構えをつくる，いわば学びの主体形成のためのモデルとして位置づけることができると言えるであろう。このことを確認したところで，本稿は閉じることにしたい。

《文献》

秋葉昌樹 2013「臨床教育研究としてのフォーラムシアター：社会学的考察の試み」日本教育社会学会編『教育社会学研究』第92集，pp.83-104

――― 2014「エスノメソドロジーとエンゲキのあいだ」日本社会学理論学会編『現代社会学理論研究』第8号，pp. 3-13

AKIBA, Yoshiki & KUMAGAI Yasuhiro 2008 ‘Poetics of Workshop: Teacher Training through Theatre with Ethnomethodology,’『演劇教育研究(1)』，pp. 18-22.

アリストテレース，ホラーティウス1997（松本仁助，岡道男訳）『詩学，詩論』岩波書店

ボアール，A. 1974（＝1984里見実，佐伯隆幸，三橋修訳）『被抑圧者の演劇』晶文社

ベッカー，H. S. 1963（1978 村上直之訳）『アウトサイダーズ：ラベリング理論とはなにか』新泉社

バーガー，P. L. 1962（＝1995水野節夫，村山研一訳）『社会学への招待』新思索社

――― & T. ルックマン1966（＝1977山口節郎訳）『日常世界の構成：アイデンティティと社会の弁証法』新曜社

――― ，B. バーガー & H. ケルナー1973（＝1977馬場伸也，馬場恭子&高山真知子訳『故郷喪失者たち：近代化と日常意識』新曜社

フレイレ，P. 1970（＝1979小沢友作・楠原彰・柿沼秀雄・伊藤周訳）『被抑圧者の教育学』亜紀書房

Garfinkel, Harold, 1967, “Studies in ethnomethodology,” Routledge & Kegan Paul

ホックシールド，A. R. 1983（＝2000石川准，伏亜希訳）『管理される心：感情が商品になるとき』世界思想社

イリッチ，I. 1970（＝1977東洋，小澤周三訳）『脱学校の社会』東京創元社

モラン，E. 1990（＝1993古田幸男，中村典子訳）『複雑性とはなにか』国文社

中村雄二郎 2001『魔女ランダ考』岩波現代文庫

中野民夫 2001『ワークショップ：新しい学びと創造の場』岩波書店

大辻秀樹 2003「女児仲間集団の会話構造に関する臨床的研究：応答の不在に着目して」『教育社会学研究』72集，pp. 171-190

里見　実 1981「アウグスト・ボアールと民衆文化運動」『新日本文學36(11)』，pp. 88-96

――― 2001『学ぶことを学ぶ』太郎次郎社

シュワルツ，B. & K. シャープ2010（＝2011小佐田愛子訳）『知恵：清掃員ルーク

は，なぜ同じ部屋を二度も掃除したのか』アルファポリス

註

(1) バーガー，バーガー&ケルナー1973（＝1977馬場，馬場&高山訳，pp. 9-10）によれば，「アジア，アフリカ，ラテン・アメリカの比較的近代化されていない社会」を指すとされ，歴史的には「1950年代に国際的に非同盟のアジア・アフリカ諸国の手をつながせようというバンドン会議や他の試みとの関連においてはじめて登場してきた」もので，「今ではラテン・アメリカも含」む諸国のことを指す。

(2) それゆえフォーラムシアターでは，観客がスペクト・アクターと呼ばれるのである。スペクト・アクターはスペクテイター（＝観客）とアクター（＝俳優／行為者）の語をボアールが合成した造語である（ボアール，p. 53）。

(3) ボアールは「われわれの社会ではことばで自分を表現するのが習慣になっているから，身体表現のもつ巨大な可能性にわれわれは目をむけようとしない」と述べている（ボアール，p. 33）。

(4) 観客から舞台をへだてるものと想定されている壁（中村2001，p. 110）。

(5) 「1973年ペルーの革命政府は約四年間に文盲を一掃すべく総合識字計画と呼ばれる全国識字計画を発足させた」（ボアール p. 15）。このアルフィンと略称される識字教育のために，ボアールがはじめた演劇を用いる民衆教育が「被抑圧者の演劇」である。被抑圧者の演劇では民衆が自分自身の身体のありようを知るために，身体を使ったゲームをしたり，身体を粘土に見立てて彫像を制作する「彫像演劇」，その他にも街頭で誰にも演劇が始まったとは知らせずに行なわれる「見えない演劇」など，多くのプログラムが開発された。フォーラムシアターはそのプログラムの一つとして創案されたものである。ボアール自身述べるように，「被抑圧者の演劇」というネーミングは，フレイレの「被抑圧者の教育学」に示唆を得ている。

(6) バーガー1962＝1995においては「態度変更」，バーガー&ルックマン1966＝1977では「翻身」と訳出されている。

キーワード　フォーラムシアター　教育実践　スペクト・アクター
被抑圧者の演劇