

ロームシアター京都 リサーチプログラム
紀要 - 2020年度報告書 -



はじめに

本書は、2017年度より始まったロームシアター京都の「リサーチプログラム」4年目の記録です。

2020年度のリサーチプログラムには、いくつかの変化がありました。

まず、リサーチャーの募集に際して、前年度の「現代における伝統芸能」「子どもと舞台芸術」「舞台芸術のアーカイヴ」という三つのリサーチテーマに加え、リサーチャー自身がテーマを設定できる「自由テーマ」の枠を設けました。

続いて、17名という応募者の中から、これまでで最多となる6名のリサーチャーを選び、プログラムを実施しました。

そして、何よりも大きな変化として、また上述の二つの変化の背景として、新型コロナウイルス感染拡大による影響があったことを挙げないわけにはいきません。その影響は、プログラムの運営だけでなく、リサーチの内容にも及びました。

しかし、ひとつ確実に言えることは、「コロナ禍」と言われる状況の中でも、プログラムは決して縮小したり後退したりすることなく、むしろ改めてその意義を見出すことができたということです。

もともと、ロームシアター京都でリサーチプログラムが始まったのは、長い時間をかけて京都の地に「劇場文化」を育てていくために、舞台芸術を含めた同時代の社会状況およびその歴史的背景を踏まえた調査・研究が必要であり、そこには研究・批評等を専門とする人材の参画が必要不可欠であるという考えがあったからです。

2020年という一年は今後、世界中の多くの人によって考察され、研究され、思い出されることでしょう。そのような中で、ロームシアター京都という劇場にとっての一年をさまざまな視点から振り返った時に、このリサーチプログラムは参照すべき実に多くのことを残したのではないのでしょうか。

最後になりますが、難しい状況の中で、最後までそれぞれのリサーチに真摯に取り組まれたリサーチャーの皆さんと、そして一緒に伴走してくださったメンターのお二人、プログラムに協力してくださったすべての方々に深く感謝を申し上げます。

ロームシアター京都

目次		
はじめに		1
はじめに		1
ロームシアター京都 リサーチプログラム 〈実施概要〉		3
執筆者プロフィール		4
メンタープロフィール		6
現代における伝統芸能		
うつす・よみがえらせる ―木ノ下歌舞伎と江戸歌舞伎の方法―		7
和田真生		
子どもと舞台芸術		
子どもの貧困問題と劇場 参加機会の障壁の所在を探る		29
小山文加		
演劇教育[の／で]力と自由を考える		46
渡辺健一郎		
舞台芸術のアーカイヴ		
ドラマトウルギーを観察する		64
―松田正隆作・演出『シーサイドタウン』における創作方法と		
上演空間の連関		
朴建雄		
創作プロセスの記録者 ―現場で記録し、現場に還す―		82
松尾加奈		
自由テーマ		
創造的な能動性を促すための「移動」の研究		107
島貫泰介		
寄稿（2017、2018年度リサーチャー）		
舞台芸術や表現を志す中高生のキャリア意識に関する一試論		128
―「劇場の学校プロジェクト」の質問紙調査を手掛かりに		
大野はな恵		
メンター寄稿		
歴史の転換点と身体役割		139
吉岡洋		
コロナ下でのリサーチ		140
若林朋子		
最後に		
リサーチプログラムに参加して		141
事業資料		
2020年度リサーチャー募集 〈募集概要〉		143

ロームシアター京都 リサーチプログラム〈実施概要〉

1. 趣旨目的

プログラム策定のためのリサーチ、舞台芸術に関わる研究・批評分野と実践の場をつなげる若手人材の育成を目的に実施。選択したテーマに沿って、メンターおよび劇場職員、事業に関わる関係者とのミーティング、リサーチ、ディスカッション等を通じて、調査研究を行う。調査研究の成果は、最終報告会、劇場発行の機関誌、最終的な報告書で発表、公開される。

2. リサーチテーマ

現代における伝統芸能

伝統芸能の歴史、成立の背景および芸術的特徴を紐解きながら、現代社会との接続の可能性を検証する。

子どもと舞台芸術

子どもを取巻く現代社会の状況や課題を明らかにし、それらと劇場や舞台芸術との関係、果たす役割を探る。

舞台芸術のアーカイヴ

舞台芸術作品の上演内容や制作過程などを次代にどう残していくのか、アーカイヴの手法について、実践を交えながら考える。

自由テーマ

自身でテーマを設定し、ロームシアター京都の運営や事業との関わりのなかでリサーチを行う。

3. リサーチャー

和田真生、小山文加、渡辺健一郎、朴建雄、松尾加奈、島貫泰介

4. メンター

吉岡洋（京都大学こころの未来研究センター特定教授）

若林朋子（立教大学大学院 21 世紀社会デザイン研究科特任准教授、プロジェクト・コーディネーター）

5. 期間

2020年7月5日（日）～2021年3月31日（水）

6. 実施内容

① 研究テーマに関する報告書作成および報告会の実施

中間報告書提出：2020年12月13日（日）

最終報告書提出：2021年2月28日（日）

最終報告会：2021年3月23日（火）

② 劇場機関誌でのリサーチテーマに関わる文章執筆

③ メンター、劇場スタッフとの定期ミーティング

第1回 7月5日（日）

第2回 8月23日（日）

第3回 10月14日（水）

第4回 12月16日（水）※中間報告会

第5回 2月18日（木）※ゲストレクチャー（講師：大野はな恵氏）を実施

第6回 3月3日（水）※ゲストレクチャー（講師：滝口健氏）を実施

第7回 3月23日（火）※最終報告会

執筆者プロフィール

現代における伝統芸能

和田真生（わだ・まお）

京都市出身。東京大学ヒューマニティーズセンター特任研究員。（参加当時：大学院人文社会科学系研究科文化資源学研究専攻後期博士課程）江戸歌舞伎の作劇法、制作過程が主な研究対象。特に、顔見世狂言の作劇を支える“世界”の概念についての考察に取り組む。論文に、「江戸歌舞伎の顔見世と「太平記」の世界」（『歌舞伎 研究と批評』64号、2020年2月）など。本プログラムでは、過去に演劇興行会社で現場に携わった経験も活かし、伝統芸能が現代において常に現在進行形で上演される生物（ナマモノ）であるという側面に注目しリサーチを行う。

子どもと舞台芸術

小山文加（おやま・あやか）

音楽文化研究者。東京学芸大学大学院（教育学修士）、東京藝術大学大学院修了。大学院アカンサス音楽賞受賞、博士（学術）。2012-14年度アーツカウンシル東京調査員、2015-19年東京藝術大学音楽学部助教。音楽分野の教育プログラムについて研究、「オーケストラ史にみる聴衆と芸術普及活動の変遷」（『文化経済学』6巻3号）などの論文がある。現在は、教育系NPOに勤務しながら教育福祉分野と芸術団体・劇場との連携をテーマに研究に取り組む。国立音楽大学および洗足学園音楽大学非常勤講師、港区文化芸術活動サポート事業調査員などを兼務。

渡辺健一郎（わたなべ・けんいちろう）

早稲田大学文学研究科表象・メディア論コース修了。フランス現代思想の知見に力を借りて、演劇と哲学の結節点を探求。論文に「ジャン＝リュック・ナンシーの上演理論——スペクタクルと共同性をめぐって」など。職歴に塾講師、書店の営業担当。現在は専業主夫をしながら、演劇と教育をめぐる思索を深めている。前年度のリサーチで得られた批判的な演劇教育観を下地に、巷で行われている演劇教育についての、理論的、実践的な問い直しに臨む。

舞台芸術のアーカイヴ

朴建雄（ぱく・けんゆう）

1991 年生まれ。ドラマトゥルクとして舞台芸術の創作現場への関与を重ねる中で、創作と上演における感性的体験とその言語化に強く興味を持つ。日本での舞台芸術の企画制作・創作過程・観客受容における保守性と閉鎖性への問題意識から、本プログラムに参加。舞台芸術で用いられる声・身体・空間を扱う技法をこれからの演劇の作り手と観客に伝える言葉と場を作ることによる、創作過程と観客受容の深化及びより一層の多様化を目指す。

松尾加奈（まつお・かな）

東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科アートプロデュース専攻修了。舞台芸術の稽古場における集団創作のあり方に主眼を置き、自らが現場に入ること、創作プロセスの記録を試みている。2017 年より、官民協働海外留学支援制度トビタテ！留学 JAPAN 7 期生として、ロンドン大学ゴールドスミスカレッジ World Theatres コースに留学、修士号を取得。現在、東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科の教育研究助手。本年度のリサーチプログラムでは、いかにして演劇作品の創作プロセスを公開/共有できるのかを新たに探求したい。

自由テーマ

島貫泰介（しまぬき・たいすけ）

美術ライター／編集者。1980 年神奈川県生まれ、京都在住。『CINRA.net』『美術手帖』などで現代美術、パフォーマンスアート、ポップカルチャーに関するインタビュー、執筆、企画編集を多数手がける。また、2019 年からは掬子びじん（ダンサー）、三枝愛（美術家）とともにコレクティブチームを結成し、将来の作品発表のためのリサーチを続けている。

寄稿（2017、2018 年度リサーチャー）

大野はな恵（おおの・はなえ）

博士（学術）。専門は音楽学と表象文化論。劇場におけるエデュケーション・プログラムに関する研究を行う傍ら、内外のオペラ劇場で、現場の仕事に携わる。2010 年文化庁新進芸術家海外研修制度により NY メトロポリタン歌劇場で研修。現在、津田塾大学・跡見学園女子大学・明星大学・東京国際工科専門職大学、各非常勤講師。著書に『オペラ／音楽劇研究の現在 創造と伝播のダイナミズム』（共著、水声社、2021）、論文に「子どもと共につくる劇場のかたち：『子どもの参画』はいかにして展開されうるか」ほか。

メンタープロフィール

吉岡洋（京都大学こころの未来研究センター特定教授）

京都大学文学部・同大学院修了(美学芸術学)。甲南大学、情報科学芸術大学院大学(IAMAS)を経て、現在京都大学こころの未来研究センター特定教授。著書に『情報と生命』(新曜社、1993年)、『〈思想〉の現在形』(講談社、1997年)など。批評誌『Diatxt.』(ダイアテキスト)1~8号の編集、「京都ビエンナーレ 2003」のディレクターをつとめた他、「SKIN-DIVE」展(1999)、「京都ビエンナーレ 2003」、「大垣ビエンナーレ 2006」などの展覧会を企画。映像インスタレーション作品「BEACON」プロジェクトチームメンバー。文化庁世界メディア芸術コンベンション(ICOMAG)座長(2011-2013)。『ヨロボン』(2008)『有毒女子通信』(2009)『パラ人』(2014-2015)など地域性・自主性の強い出版活動の企画・編集も行ってきた。

若林朋子（立教大学大学院 21 世紀社会デザイン研究科特任教授、プロジェクト・コーディネーター）

デザイン会社勤務を経て、英国ウォーリック大学院文化政策・経営学修士課程修了。1999～2013年(公社)企業メセナ協議会勤務。プログラム・オフィサーとして企業が行う文化活動の推進と芸術支援の環境整備に従事。2013年よりフリーランスとなり、各種事業や企画立案のコーディネート、執筆、編集、調査研究、評価、自治体の文化政策やNPOの運営支援等に取り組む。NPO法人理事(芸術家と子どもたち、JCDN、芸術公社、ワンダーアート)、監事(ON-PAM、音まち計画、アートプラットフォーム、アーツエンブレイス、TPAM)、アートによる復興支援 ARTS for HOPE 運営委員。2016年より立教大学大学院教員。社会デザインの領域で文化、アートの可能性を探る日々。

現代における伝統芸能

うつす・よみがえらせる
—木ノ下歌舞伎と江戸歌舞伎の方法—

和田真生

◆目次◆

はじめに

1. 江戸歌舞伎の興行体制と木ノ下歌舞伎の組織
2. 歌舞伎の「世界」と木ノ下歌舞伎の作劇
3. 「完コピ」という稽古法

おわりに 古典作品を今日上演するにあたっての問題

はじめに

本稿は、リサーチプログラム「現代における伝統演劇」のひとつとして行ったリサーチの報告書である。2020年秋に実施された木ノ下歌舞伎『糸井版 撰州合邦辻』公演を主な分析対象とし、古典作品を現代演劇として製作・上演する方法の可能性を検討した。

本稿では、木ノ下歌舞伎の制作体制と、独自の稽古方法である「完コピ」に焦点を当て、江戸歌舞伎の興行システムとそれに規定された作劇術との関連を論じる。「初演のショッキングさをよみがえらせる¹」ことを目的のひとつに掲げた『糸井版 撰州合邦辻』が、舞台の上に何をよみがえらせるかということに注目するとともに、「完全なコピー」が写し取り、映し出す（あるいは写／映さない）ものは何かを探る。

1.江戸歌舞伎の興行システムと木ノ下歌舞伎の組織

本リサーチで分析対象とした木ノ下歌舞伎『糸井版 撰州合邦辻』の公演概要のうち、本稿に直接関係のある事項のみ抜粋して記す。なお本作は、2019年2月、ロームシアター京都、穂の国とよはし芸術劇場 PLAT、KAAT 神奈川芸術劇場の共同製作により初演。再演となる今回はリクリエーション版として増補された。

【公演名】 ロームシアター京都 レポートリー作品 木ノ下歌舞伎『糸井版 撰州合邦辻』
【会場・日程】

¹ 木ノ下裕一氏インタビュー（2020年10月7日）。初演時に刊行された上演記念ブックでも木ノ下氏は「演目が初演された頃の感覚を再現するように」と述べている。（林立騎、山口紀子編『ロームシアター京都 レポートリーの創造 木ノ下歌舞伎『糸井版 撰州合邦辻』上演記念ブック語り継がれた異色作 撰州合邦辻 2019』、2019年2月、ロームシアター京都、P.63）

あうるすぽっと（豊島区立舞台芸術交流センター）：2020年10月22日（木）～26日（月）

ロームシアター京都 サウスホール：2020年11月2日（月）～11月3日（火・祝）

【作】菅専助、若竹笛躬

【監修・補綴・上演台本】木ノ下裕一

【上演台本・演出・音楽】糸井幸之介（FUKAIPRODUCE 羽衣）

【補綴助手】稲垣貴俊、山道弥栄

【演出助手】岩澤哲野、山道弥栄

【制作】武田知也、宮崎麻子（ロームシアター京都）、本郷麻衣

※スタッフクレジットは、後述の内容に関する事項のみ抜粋し記載した。

『摂州合邦辻』は安永二（1773）年二月大坂・北堀江市ノ側芝居初演の人形浄瑠璃で、歌舞伎化されたのは幕末とされる²。河内の大名、高安通俊の後妻となった玉手御前が、死んだ正妻の子の俊徳丸を御家乗っ取りを企む兄の次郎丸らから守るため、恋を仕掛け毒酒により病にして家を去らせ、後に自らの命と引換えに病を治し、家督を継がせるという物語である。現在では専ら、物語のクライマックスとなる「合邦庵室」的一幕のみが上演される。

なお本稿では、『摂州合邦辻』の作品内容について分析を加えることを目的としない。大坂の人形浄瑠璃を原作とする『糸井版 摂州合邦辻』に、京坂とは異なる江戸歌舞伎の作劇術を適用して読み解こうという意図は持たないことをはじめに断っておく。本稿ではあくまで木ノ下歌舞伎という団体がその時々々の作品に関わらず採用している組織、作劇方法を考察の対象とする。

木ノ下歌舞伎の特徴のひとつに、演出家、俳優を抱えていないということが挙げられる。主宰の木ノ下氏のほか、企画員3名（内1名休団中）、制作1名で構成され³、出演者や演出家、スタッフは毎回外部から招いて公演を行っている。

木ノ下歌舞伎は、ホームページの紹介文によると、「歴史的な文脈を踏まえつつ、現代における歌舞伎演目上演の可能性を発信する団体。あらゆる視点から歌舞伎にアプローチするため、主宰である木ノ下裕一が指針を示しながら、さまざまな演出家による作品を上演するというスタイルで、京都を中心に2006年より活動を展開している⁴。」

公演の企画は木ノ下氏のビジョンを中心に劇団全体で決める。よって制作は立案にも関わるが、一般的に演劇制作者（プロデューサー）が企画の発案者であるのとは異なり、主として企画が立ったあと公演に向けての運用を担当する。劇団の制作・本郷麻衣氏へのインタビューで運営体制や立案過程について話を聞き筆者が想起したのは、江戸歌舞伎の興行体制である。これがあながち的外れな連想ではなかった。木ノ下氏に伺ったところ、劇

² 原道生「摂州合邦辻」、『新版 歌舞伎事典』2011年3月、平凡社（JapanKnowledge Libより引用）

³ 木ノ下歌舞伎ホームページ <https://kinoshita-kabuki.org/aboutus>

⁴ 同注3

団を立ち上げる際、江戸歌舞伎の座元制を参考に組織を考えたという⁵。

1) 江戸歌舞伎の興行システムと狂言作者の職掌

江戸歌舞伎の各座は俳優と一年ごとの専属契約を結んだ。毎年十一月から新年度に切り替わり、新しい顔触れが披露される最初の興行は顔見世興行と呼ばれる、正月に等しい特別な行事であった。この顔見世については本稿の1-3でもう少し詳しく述べる。

各座は座元、あるいは櫓主、太夫元という興行主が所有し、座元は金主から出資を受け役者を獲得して座組を作り、興行上の全責任を負う。江戸では、中村座の中村勘三郎、市村座の市村羽(宇)左衛門、森田座の森田勘弥のみが幕府から興行権を与えられ、世襲が認められていた。本論で江戸歌舞伎という場合、この江戸三座及び控え櫓(主に経済的な事情により興行不能に陥った際、三座の代わりを務めることが認められていた都座、桐座、河原崎座)の芝居を指す。それぞれの座組のトップの地位にある役者は座頭といって、一座の役者を舞台の表裏にわたって取りまとめるとともに演出家の役割も果たし、企画制作にも関わった。

俳優と同じように、狂言作者も一年単位で劇場に所属した。狂言作者は芝居の脚本を書く作家だが、脚本家という語では掬いきれない側面がある。木ノ下歌舞伎の組織とも関連するため、作者の職掌について狂言作者自身が記した著作と、作者に関する先行研究を参照し簡単に触れておこう。

江戸末期の狂言作者である三升屋二三治(天明四～安政三年[1784～1856])の著した『賀久屋寿々免』、『作者年中行事』⁶には、その仕事内容が詳細に書き留められている。ともに一般に刊行することを前提としておらず、特に後者は狂言作者のハウツー本とでもいような書である。それゆえ彼らの実情に即して書かれていると考えられる。業務の具体的な手順や方法を注意点を含め年中行事形式で示しており、該当箇所をそのまま引用すると煩雑になるため割愛するが、言及されている仕事は以下のように整理できる⁷。

- A) 看板の下絵
- B) 辻番附の下絵
- C) 役割番附の下図
- D) 絵本番付の下絵
- E) 鸚鵡石
- F) 書抜
- G) 場割役人帳
- H) つらね
- I) 上りり節付の本
- J) 独吟の本

⁵ 京坂では興行制度が異なるが木ノ下歌舞伎が直接参照したのは江戸歌舞伎の興行制度であるため、本稿では両者の違いについては取り上げない。

⁶ 『賀久屋寿々免』は弘化2年(1845)成立、『作者年中行事』は嘉永元年(1848)成立。藝能史研究会編『庶民文化史料集成 第六巻 歌舞伎』1973年5月、三一書房を参照した。

⁷ 「作者年中行事」同注6、P.672-704

- K) 掛合もの
- L) 小道具控帳
- M) いせう調之帳
- N) 大道具附
- O) 下座附
- P) 舞台書物
- Q) 楽屋のしらせ諸事の触事
- R) 幕の拍子木を打つ

A～Eは出板物・宣伝関係、F～Kは台本、配役、セリフなど脚本執筆に関するもの、L～Oは各スタッフへの指示、Pは舞台上で実際に使用する手紙などの作成、Q、Rは楽屋運営、舞台進行に関することである。現在の歌舞伎興行であれば、宣伝担当、制作、監事室、狂言作者、脚本家や演出家などが分担するところを、狂言作者の任にある者たちが担っており、その仕事は驚くほど多岐にわたっている。これらの仕事は、作者部屋に所属する複数の作者たちが分担した。リーダーは立作者と呼ばれ、その下に二枚目、三枚目の作者がついて分業で台本を執筆し、彼らの補佐として狂言方が数名、演出助手や舞台監督にあたる業務を行っていた。立作者は作者部屋のチームを編成しその任に当たっていたのである。

続いて、江戸歌舞伎の制作について狂言作者の歴史、制度、職掌、仕事内容について詳細な研究をまとめた河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』から作者の職掌に関する箇所を引用する。下線は筆者が付した。

脚本執筆といふことが、歌舞伎作者職掌の重要部分を成してゐたのであつた。[略] 根本の立案も立作者の責任にあつたのである。さうして座元（興行責任者）と座頭俳優とに協議し、その承認を経て執筆したのであつた。時としては、古い享保・宝暦時代にあつては、座元は先づ次年度の立作者を定め、その立作者の意見を参酌して、雇ひ入れる俳優の座組を決定したといふ。さうとすると、企画部長を兼ねてゐたことになる。

そこで今日では、ある新脚本が決定すると、それに対する演出家がきまり、舞台装置家や照明家即ち舞台美術家がきまる。時としては、尚ほ別に衣裳調度等の考証考案家もきまる。さうして其の人選も、多くの場合、現行制度の狂言作者以外から物色される。けれどもこれらの職責は旧歌舞伎作者が、どこからも制肘を受けることなく遂行してゐた項目であつた。「道具帳」と称する舞台装置図を描き、衣裳の指定を行ひ、演出家とまで行かずとも、稽古人として脚本や性格の説明もすれば、修訂もして、演出に重要な示唆を与へ、舞台の仕掛物の考案までもしたことがある。

決定した脚本の稽古から、舞台上の責任や音響効果等のある部分は、無論旧狂言作者の責任であつた。さうしてそれらは今日の作者制度でも変りのない点である。

次に、脚本が決定して、これを宣伝する部署は、旧狂言作者にあつては、殆ど一手に引受けてゐた観がある。例へば、辻番附の下絵・紋番附やあふむ石の下書等の宣伝用印刷物の準備は全部引受けてゐた。のみならず、劇場の前に掲げられる絵看板の下絵もか

いて鳥居派の画工に渡し、出来上った看板を掲げるのも作者の指揮に依つたものである。 [略] これを表にして見ると次のやうになる。(.....線はその部分的担当を示す)

企画への参与	}	現狂言作者の職掌 ⁸
脚本執筆		
演出責任.....		
舞台美術.....		
(舞台装置・同照明・衣裳考案)		
稽古事務		
開演中の舞台監督		
宣伝事務.....		

本文中にすでに簡潔にまとめられている通りであるが、作者の仕事の中心は脚本執筆であり、その前段階である企画立案も行った。また舞台装置、衣裳、音響等の演出面に責任を持ち、装置図や宣材物の下絵も作成した。なお、河竹が指摘しているように、現狂言作者の職掌には、脚本執筆が含まれない。現在の作者は、舞台監督や演出部、演出助手に近く、一般演劇の脚本家とも、江戸の作者とも異なる。そうなった経緯も興味深いがまた別の機会に譲ることとし、ここでは、座組のなかで何よりも先に立作者が選ばれ、抱える俳優の決定に立作者の意見が容れられたように、「企画部長」の役を果たしていた時代があったということに留意しておきたい。

江戸歌舞伎の劇作は、その興行システムと結びついている。何月にどのような興行をやるか、またそのための行事も決まっていた。『新版 歌舞伎事典』に歌舞伎の一年の興行スケジュールがまとめられているので引用する。

毎年十一月が新年度の初めで、役者との契約期間も、十一月から翌年一〇月までの一年間とした。そこで、年度最初の興行を〈顔見世興行〉と名づけ、新しい座組の顔ぶれや作者の力量を披露するのに重点を置く特別興行を行った。[略]

年が改まると、各座新狂言を出す。江戸では〈初春興行〉といい、享保期以後は各座とも曾我狂言を上演することが習慣となって定着した。[略]

江戸の例でいうと、初春興行の曾我狂言に立てた大名題はなるべくそのまま残し、三月の〈弥生興行〉、五月の〈皐月興行〉には、一番目の不評の場を抜いて二番目、三番目を出していき、五月二八日の曾我祭まで行くことができれば大成功としたものである。[略]

六、七月は原則として芝居を休んだが、後には〈夏芝居〉とあって、ふだんは大役をもらえない低い地位の役者を中心にし、入場料の安い勉強芝居を興行することがあった。文化・文政期になると、大立者も参加して、夏向きの狂言を演ずる特別興行を行うこともあった。九月は〈秋興行〉または〈菊月興行〉と呼び、年度における最後の興行

⁸ 河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』1940年6月、東京堂、P.321-323

であることから〈御名残興行〉ともいった。秋は時節の気分に合わせて、しんみりと落ちついた狂言が演じられた。丸本物の狂言がよく上演されたのは、その条件に適ったからである。このように、劇場の興行は一種の年中行事のような約束を踏まえて運営されていたのである⁹。

『歌舞伎作者の研究』も合わせて参照し整理すると、概ね以下の興行スケジュールとなる。

月	：興行名（芝居の内容）
十一月	：顔見世興行
一月～	：初春興行（曾我狂言 * 曾我兄弟の仇討を題材にした芝居）
三月～	：弥生興行（初春興行の大名題のまま内容を一部差し替え）
五月	：皐月興行（初春興行の大名題のまま内容を一部差し替え）
六、七月	：土用休み又は夏芝居（若手役者中心、水を使う世話狂言等）
八、九月	：盆興行・秋興行（しんみりと落ち着いた狂言）

一年を通じて同じ座組で芝居を打つ興行体制のもとで、年中行事的なスケジュールとスター俳優といういわば大きな制約に縛られながら各座の作者たちは座組を活かす工夫を凝らしたのである。上記に引用した説明にも各興行の座組や季節に適った芝居が求められたことが記されている通り、芝居の内容が予め興行スケジュールにより規定されることになる。江戸の歌舞伎とは、このような考え方で作られていた。ここまで、江戸の歌舞伎狂言が現在の歌舞伎とも、まして小劇場演劇とは大きく異なる興行体制のなかで生み出されていたことを確認してきた。次に木ノ下歌舞伎の体制について、その特徴と江戸歌舞伎の製作・興行体制との関わりをまとめる。

2) 木ノ下歌舞伎の体制

本章の冒頭に述べたように、劇団組織としての木ノ下歌舞伎は主宰・企画員・制作により構成され、演出家も俳優も所属していないため、公演ごとに演出家を招き座組を決定する。劇団を率いる主宰者が脚本、演出（あるいはそのどちらか）を手掛けることの多い小劇場では珍しく、劇団制作の本郷氏のいう「毎回、プロデュース公演」のようだという言葉が劇団のあり方を端的に説明している。

旗揚げ当初から歌舞伎を扱う劇団にすることを決めていた木ノ下氏は、そのために適した仕組を考えた結果、現在のような形に辿り着いたという。同氏のインタビューから得た主な理由は以下の二点に整理できる。

一、日本の古典には様式があり演出が現在でも伝えられているため、脚本さえあれば誰でも上演できるというわけにはいかない。

歌舞伎も他の演劇のように台本に基づいて上演されるが、テキストに記されず、演出家が

⁹ 服部幸雄「興行」、『新版 歌舞伎事典』2011年3月、平凡社（JapanKnowledge Lib より引用）

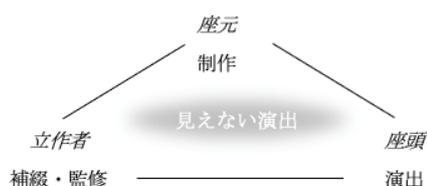
指示することもない演出が存在する。個別の台本には明文化されない、一種の様式を作り手が共有していることを前提に上演が可能になるのである。それを共有していない人間がテキストをもとに上演しようと思えば、作品に関する調査、分析が必要になる。

二、木ノ下歌舞伎の公演で古典に触れた演出家、俳優がまた出ていくことで古典への興味が波及していく。

俳優を抱える劇団として古典作品の上演を継続するには、その劇団のメソッドを作ることが必要であり適している。古典を上演する劇団の体制をそう分析したうえで木ノ下氏は、古典の上演がひとつの劇団の外へ広く波及していく期待も込め、決まったメソッドには拠らず専属俳優を抱えない方法を選択した。

作・演出・劇団主宰を兼ねる小劇場劇団の方法では一人が多くを担うため、さらにリサーチにも注力しなければならない古典作品の上演には適さない。木ノ下氏は、日本の伝統的な演劇と近代に移入された西洋演劇とではもともと演出家という概念が違う—歌舞伎は演出家を置かず、座頭の役者が演出に当たる役割を果たしていた—ため、歌舞伎を上演する劇団を組織するには、それが作られた江戸歌舞伎の座組が参考になると考えた。

その結果発想されたのが、制作、補綴、演出家を座元、立作者、座頭に当てはめたトライアングルの関係である〔下図参照〕。権力が三者のいずれかに集中することなく三つ巴の均衡を保っているときに、三角形の真中に「見えない演出」が浮上するという。「見えない演出」とは、公演と作品に対し責任を持つ三者の合意と言い換えられるだろう。



制作は経営面を管轄する座元、補綴・監修が立作者にあたる。公演ごとに招く演出家は座頭役者である。先に確認したように、江戸の狂言作者の職掌は多岐に亘り、企画や配役は重要な仕事のひとつであったし、台本を作成した後も稽古場に出勤し演出の役割を一部果たしていた。また、補綴を立作者たる木ノ下氏を中心としたチームで行っている点、舞台監督と演出助手は同じスタッフ陣に依頼することが多い点も、立作者が複数の狂言作者、狂言方を率いる作者部屋と類似している。キャスト、スタッフはその公演の演出家と木ノ下氏、本郷氏が相談して決定する。つまり江戸歌舞伎の興行で「座元は先づ次年度の立作者を定め、その立作者の意見を参酌して、雇ひ入れる俳優の座組を決定した」ように、制作（座元）と補綴・監修（立作者）が相談して演出家（座頭）が決まり、出演する俳優やスタッフ（座組）が検討される。

また、歌舞伎の作品で公演を行っていることにより、他の公演と異なる点があるかを、他劇団での制作経験も豊富な本郷氏に尋ねたところ、小劇場公演は実験的な作品は難しく思われたり、興行的に成立しにくいこともあるが、歌舞伎を扱っていることで、自然にエンターテインメントな側面がついてまわるので、実験的な演出にも挑戦できる、という答え

が得られた。これらは劇団の体制を決める際に意図したわけではないものの、こうした効果があると制作担当者が捉えていることも、歌舞伎のもともとの興行的な性格による影響が窺える。

このように木ノ下歌舞伎の公演は現代演劇でありながら、劇団が扱う歌舞伎がかつて行っていた制作方法を意図的に取り入れていることは興味深い。演劇の作品と制作、興行方法が切り離せないことを示唆する事例といえよう。

2. 歌舞伎の「世界」と木ノ下歌舞伎の方法

前章では、江戸歌舞伎が、年中行事に沿って興行し、したがって上演される作品も特殊な興行体制やスケジュールに規定されていたことについて述べてきた。このなかで、十一月の顔見世興行は特に重要であった。江戸歌舞伎の興行における年度は十一月から改まる。劇場と俳優との契約が更新され最初に行われる、文字通り顔触れを見せる興行が顔見世であった。新たな年の初めに行われる顔見世興行は「芝居の正月」とも称された、めでたく華やかで、諸事においてあらたまった決まりごとを伴う特別な興行とされた。その準備は様々な行事とともに進められるが、まずは「世界」と主な配役を決める「世界定」から始まる。「世界」とは『歌舞伎事典』によると、「作品の背景となる時代・事件をさす概念。実際にはその中の登場人物の役名、それらの人物の基本的性格（役柄）、人物相互の関係、基本的な筋、脚色さるべき基本的な局面や展開などまでを含む概念¹⁰」とされる。例えば、「平家物語」や「太平記」のように広く親しまれた歴史物語を元としているが、原典となる物語そのままではなく、長年に亘り数多の歌舞伎狂言が作られるうちに変化を遂げ、歌舞伎独自の「世界」が形作られていった¹¹。

顔見世の「世界定」が持つ重要性を、古井戸は以下のように指摘している。

世界を定めることは、一座の役者が扮する人物を決めるだけでなく、そのようなエピソードと、それから発展するであろう舞台面を規定することになり、顔見世に始まる一年間の一座の役者たちの組み合わせ方を観客にアピールする儀式でもあった¹²。

「世界定」の時点では、台本はできておらず、「世界」が定められることで座頭をはじめとする主な配役が決まり、必然的に芝居の内容もある程度まで決定される。作品内容を規定するという点で江戸歌舞伎の作劇法といえる「世界」は、今日、古典作品をいかに上演するかという方法とも大きく関わっている。そこでここでは「世界」に焦点を当て、木ノ下歌舞伎の作劇、演出との比較を試みる。

1) 「世界」という作劇術

「世界」はもとの歴史物語だけではなく多様な要素を含む。江戸中期に活躍した狂言作

¹⁰ 池上文男「世界」、『新版 歌舞伎事典』2011年3月、平凡社（JapanKnowledgeLibより引用）

¹¹ なお、『戯財録』に記された世界と趣向を堅筋・横筋として狂言を仕組む京坂の作劇法についてはここでは扱わない。

¹² 古井戸秀夫「世界」『別冊國文學 古典文学史必携』四十三（古典文学史のキーワード）一九九二年七月、学燈社、一七二頁

者、金井三笑がまとめた『世界綱目』という「世界」についての備忘録がある。近代以降、活字になり¹³私たちの目にも触れるようになったが、もともと刊行された書物ではなく、作者たちが筆者し狂言を作る際に利用していた参考書である¹⁴。『世界綱目』には、「世界」ごとに、役名、引書、義太夫が列記されている。たとえば「太平記」の「世界」であれば、役名には後醍醐天皇をはじめ 118（これは同書中最多で、少ないものでは 6、7 役しか記されてない「世界」もある）、引書にはほかの世界にも共通の「王代一覧」のほか、「太平記」、「太平綱目」等が挙げられている。これらのなかには、ほかの「世界」と同じく、世界名と一致する主要な原典『太平記』だけでなく、「太平綱目」、「太平記評判」、のような評判・注釈書の類や、「太平記要覧」のような『太平記』の要約、『太平記』の中に登場する同時代の人物による「徒然草」など、成立時期も性格も様々な作品が含まれる。義太夫には「相模入道千疋犬」や「大塔宮曦鎧」など 19 本の浄瑠璃作品が並ぶ。先に述べたように、「世界」を決め配役を考えることが狂言作者のまず重要な仕事であった。「世界」ごとにまとめられた役名の一覧は大きな助けになったに違いない。

『世界綱目』に記された役名には、原典には登場しない人物も含まれ、すなわち「世界」が歴史物語そのものではなく広がりを持つということを示している。引書に挙げられた書のなかにもモデルと思しき人物が探し出せる、泣男杉本左兵衛のような例もあるが、揚名之助広有は出典不明の人物であるし、片桐弥七は『太平記』とは関係のない文脈から取り入れられた¹⁵。こうした役は、多くの歌舞伎狂言が作られ上演を重ねるうちに、太平記の「世界」の人物として定着した名前である。

¹³ 『珍書刊行会叢書 第九冊』一九一六年、珍書刊行会

¹⁴ 『世界綱目』筆者の経緯については、服部幸雄編『狂言作者資料集（一）』（歌舞伎の文献 六）一九七四年三月、国立劇場調査養成部・芸能調査室、加藤次直「『世界綱目』の諸本 その位置づけと転写の経緯」（『学習院大学国語国文学会誌』四〇、一九九七年三月、学習院大学人文科学研究科、七九～九四頁）、同「『世界綱目』の成立」（『学習院大学人文科学論集』六、一九九七年九月、学習院大学人文科学研究科、七七～一〇〇頁）、で詳細に述べられ、さらに古井戸秀夫『評伝鶴屋南北 第二巻』、二〇一八年八月、白水社、八四〇～八四二頁に、活字本の底本となった国会本に見られる誤写、脱文による混乱が整理され、転写に関わった人物たちについても明らかにされている。

¹⁵ 光延真哉「丹前の継承—続・舞台に立つ太夫元—」のなかで、近松門左衛門の『烏帽子折』に登場する弥平兵衛宗清が置き換えられて外記節『出世太平記』の片桐弥七郎宗清が創作されたことを明らかにしている。（東京大学国語国文学会『國語と國文學』九十五卷八号、二〇一八年八月、明治書院）。

「世界」が芝居の作り手と見物の双方に共有されていたことは、顔見世の役割番付を見るとよくわかる。役割番付は現在の公演チラシのような宣伝用の印刷物で、座元の名、出演する役者の紋（紋付）、タイトル（大名題）、キャッチコピーやリード文（カタリ、小名題）配役（役人替名）などが記される。[下図参照]



『花櫓橋系図』 役割番付「江戸三芝居紋番附」 収載（国立国会図書館デジタルアーカイブ）

カタリや小名題には、その「世界」に関係のあるキーワードや役名、話の筋を想像させる表現、出演する役者や座元に結びつく語などがこれでもかとおぼかりに盛り込まれる。役割番付は宣材物であるから、読んだ人に観たいと思わせなければならず、限られた文字数のなかでその興行の魅力を凝縮して伝えるべく、作者が文章に工夫を凝らした。ここでその内容を詳細に取り上げることはやめておき、カタリを読み、役名と誰がそれを勤めるかを照らし合わせると芝居がイメージできる。これは、「世界」についての情報が共有されているためである。そのなかには、興行的な背景や役者についての情報も含まれる。たとえば、父の当たり役を今度は子が演じるとか、揉めていた役者同士が和解し久しぶりに共演する、といったことである。こうした舞台上で語られる物語以外の要素が、上演には大きく作用していた。歌舞伎の「世界」は、先行作品や興行的な背景なども反映しながら、様々な狂言で使われるうちに形成されていったのである。

だが、江戸の後期になると次第に座元と役者との一年間契約が崩れ、顔見世がそれまでのような形では行われなくなった¹⁶。顔見世の世界定が廃れると、やがて「世界」が重要視されなくなる。現代の私たちは、「世界」についての情報を共有しておらず、残念ながら「世界」という作劇術に基づいて作られた歌舞伎を観る楽しみを江戸の見物と同じようには享受できるとは言いがたい。

2) 木ノ下歌舞伎のよみがえらせるもの

木ノ下歌舞伎の公演は、原作の歌舞伎の台本に基づき新たに上演台本を作成する。原作

¹⁶ 今岡謙太郎「江戸顔見世の「崩壊」に関するノート」、『歌舞伎 研究と批評』19（特集「顔見世」の研究）1997年6月、歌舞伎学会編集・発行、P.75-86

のテキストをそのまま使用する箇所もあれば、言葉遣いを現代語にする部分、まったく新規に創作される場面もある。『糸井版 摂州合邦辻』であれば、第一幕の「松原の場」は、歌舞伎の台本を使用しており、上演台本中には「アゝこの侘では恋患ひ」というように旧仮名遣いも原文通り表記される。第二幕の冒頭「神々の声」に相当する場面や、俊徳丸らの子ども時代の回想、合邦と玉手御前の回想はもとの『摂州合邦辻』にはない創作である。こうした構成を、演出の糸井幸之介氏は、木ノ下氏から演目について情報を得て話し合いながら決めていったそう¹⁷。

木ノ下氏は、『糸井版 摂州合邦辻』の上演により、初演当時の観客の受け取った感覚を「復元」することを目指そうと考えた。安永二年（1773）に初めて人形浄瑠璃として上演された『摂州合邦辻』は、観た人にカルチャーショックを与えたはずで、それと同じ衝撃を『糸井版』で現代の観客に体感してもらいたいという。当時カルチャーショックであった点として木ノ下氏は土地性、宇宙観、死生観、神話性の四つを挙げる。物語の内容、作品の成立背景については、2019年の『糸井版 摂州合邦辻』初演の際に編まれた上演記念ブックに詳しくまとめられており本稿では繰り返さないが、「世界」との関連を論ずるうえで必要な上記の点についてのみ、木ノ下氏による説明を一部要約する¹⁸。

・土地性

『摂州合邦辻』の舞台となる住吉や生駒山、天王寺は古代からあり、当時の大坂の人々にとっても古いノスタルジックな土地であった。また本作は最後に、大坂に実在する合邦辻の謂われがこの物語であると説く—実際は異なるが—土地起源説話になっており、歴史の厚みの上にいま自分たちが立っていることを感じさせる。

・宇宙観

人間ドラマの背景に月、太陽など天体や海のイメージがあるのが本作の特徴である。天王寺の日想観と住吉の月が対比的に描かれ、登場人物たちは東の高安から西の天王寺へ移動していくように、日月が東から昇って西へ沈む動きと場面の流れが重なっている。

・死生観

舞台で死を上演することは、観客もともに死者の話を書く追悼行為である。また本作では仏教における生老病死すべてを扱っている。すなわち、次郎丸が生まれたために御家騒動の問題が生じ、主の高安通俊は老いて病になり家を治めることができず、俊徳丸は癩病となり、玉手御前は死ぬという、生老病死が描かれている。

・神話性

『摂州合邦辻』は、インド神話「クナラ王子説話」がもとになった説経節の「しんとく丸」、能の「弱法師」に説経節の「愛護若」が取り入れられるなどして生まれた物語である。「しんとく丸」は本作初演当時の大坂の人々にとって馴染み深い話で、癩病の人や貧しい人にとってのヒーローであった。この作品は「神話の現代化」である。

¹⁷ 糸井幸之介氏インタビューより（2020年10月4日）

¹⁸ 稽古場における木ノ下氏の作品解説より（2020年9月16日）

以上の、初演を観た観客にはビビッドに受け取られたと想像される事柄を、「現代に合わせてチューニング¹⁹」してショッキングさを感じようというのである。これは現在の私たちが読み取ることのできないものを翻訳して伝えることにより、失われたものをよみがえらせる試みといえよう。たとえば「神々の声」という場面は、その具体的な方法ということになるだろう。この場面は、木ノ下歌舞伎の企画員らが調査した神話に関する資料をもとに、糸井氏により作られた。資料には、前述のクナラ王子の神話のほか『摂州合邦辻』と共通点を持つ物語として、ギリシア神話の「オイディプス」、「メデューサ」、玉手御前と俊徳丸の関係に重なる近親相姦を扱った神話、そこから派生して異類婚姻譚や誘惑を描いた神話、『摂州合邦辻』との類似が指摘されるラシーヌ作『フェードル』で言及される「糸玉の迷宮下りの話」から発想した糸に関連する神話や伝承、天体との関連で世界各地の創世神話が集められ、テーマ別に分類されたうえで本作のどういった要素とどのような点で関係があるのかが指摘されている。念の為言い添えておくと、それらの神話が『摂州合邦辻』に影響を及ぼしたかどうか、当時の観客がそれらの神話を重ねて観たかは問題ではない。初演当時の観客が感じたであろう神話性を現代の私たちが味わうための「チューニング」である。木ノ下氏はこれを、社会や価値観、文化的なリテラシーの変化により現代ではわからなくなっている感覚の復元とも言い表す。考古学的復元ではまったくなく、ショッキングさを現代にスライドさせる復元であるため、それがクリエイティブになる、という考え方である²⁰。

「世界」という、舞台上で語られない多くを含む作劇術に基づいて作られた歌舞伎狂言をいかに楽しむか。初演の感覚をよみがえらせるという、現代の観客が気づかないことを別のかたちで表現する方法は、ひとつの可能性を提示しているのではないだろうか。

3. 「完コピ」という稽古法

ここまで江戸歌舞伎の作劇法と木ノ下歌舞伎の関わりについて述べてきたが、もうひとつ江戸歌舞伎の特質との関係という視点から、木ノ下歌舞伎独自の稽古方法である「完コピ」を取り上げたい。完コピとは、完全コピーのことで、上演演目の歌舞伎の映像を、役者がそのまま写し取って演じる。最終的に「1秒のずれもない」精度を目指す²¹。

以前、『三人吉三²²』を観たときに、筆者の脳裏でその舞台がある歌舞伎の上演と重なった経験が、完コピに興味を持つきっかけとなった。現在の歌舞伎興行では出ない幕もカットせず、もとの台本に立ち返って上演する原作本位の姿勢と、現行の上演をコピーすることがそぐわないように思えたのである。書かれた当時の『三人吉三』を戯曲として追究していながら、現代の演技を乗せてしまっているのか。伝統芸能は受け継がれるものとはいえ、初演当時とは変わってきているし、また、映像が手に入る上演が必ずしもベストとは限らない。何より、歌舞伎役者の演技をほかの役者がやろうとしても到底同じにはならない。それは演じる俳優にとって邪魔にならないのだろうか――

¹⁹ 木ノ下氏インタビューより（2020年10月7日）

²⁰ 木ノ下氏インタビューより（2020年10月7日）

²¹ 木ノ下氏の完コピについての全体説明での発言。2020年9月16日。

²² 『三人吉三』2015年6月、東京芸術劇場シアターウエスト、演出：杉原邦生

歌舞伎と木ノ下歌舞伎にまつわるこのような疑問を出発点とし、稽古見学と関係者に行ったインタビューをもとに、まず完コピの概要を整理し、木ノ下歌舞伎が稽古のなかで完コピをどう位置づけているかを検証したうえで、歌舞伎が芸と型を重視する演劇であることとの関連を考察する。

1) 「完コピ」稽古

完コピの手法は2010年『勸進帳²³』で初めて試みられ、以降、原則として毎行われている。歌舞伎の『勸進帳』は能の『安宅』を基にした作品で、天保十一年（1840）三月、江戸・河原崎座で七世市川團十郎（当時・五世市川海老蔵）ほかにより初演された。大道具は能舞台を模した松羽目、衣裳も能装束風のものを使用するなど能の演出が取り入れられている松羽目物のひとつである。この演目の様式性が高いことから、当該公演の演出者であった杉原邦生氏より完コピをやろうとの発案があり、実施することにしたという。

完コピには、稽古期間の最初の1～2週間程度が充てられる²⁴。一般演劇の稽古では、最初のうちはたいてい役者が席で台本を読み、演出家が演出をつけるのに対して、木ノ下歌舞伎の稽古では、演出家による稽古に先立って、作品に関するレクチャー、歌舞伎の映像鑑賞、完コピ稽古、完コピ発表会が行われる。これらの段階を経て初めて、演出家が稽古をつけることになる。

出演者には予め映像と台本が渡されており、稽古場ではモニターで流される映像を見ながらそれに合わせて木ノ下氏の指導のもと立ち稽古を行うⁱⁱ。今回の参照映像は、坂田藤十郎が玉手御前を勤めた2007年11月国立劇場『撰州合邦辻²⁵』の「住吉社前松原」、「合邦庵室」であった。いくつかある上演のなかから木ノ下氏がこれを指定したのは、完コピがしやすい演技かどうかに加えて、原作と近いもの、玉手御前の俊徳丸への恋をどう捉えるかについての作品解釈が今回の演出と違わないものという基準による。『糸井版 撰州合邦辻』初演時は通し狂言の全幕の完コピを行ったが、今回は、再演であったということ、予算面やコロナ禍の状況を鑑みて、序幕「住吉社前松原の場」、大詰「合邦庵室の場」の二場のみとされた。

以下に、筆者が稽古場で見た完コピ稽古の概要をまとめる。

- 場ミリ、小道具は完コピ用にセッティングされる（実際に上演する『糸井版 撰州合邦辻』とは異なる）。

²³ 京都×横浜プロジェクト2010『勸進帳』、2010年5月、STスポット、アトリエ劇研、演出：杉原邦生

²⁴ 今回は、4日半の稽古後、完コピを通して演じる「完コピ発表会」が行われた。

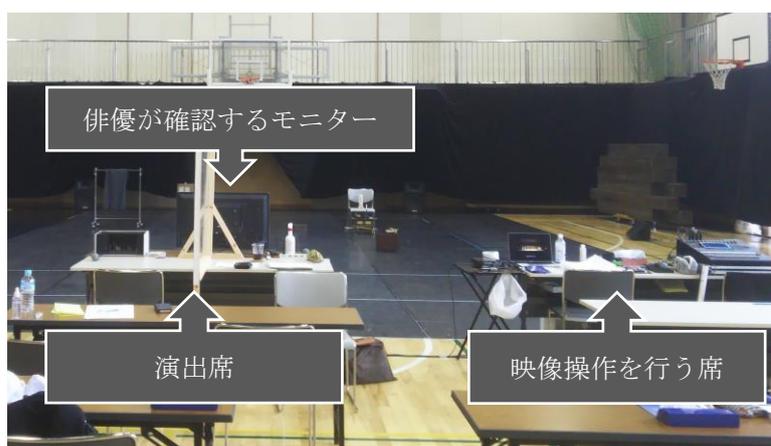
²⁵ 第256回歌舞伎公演『撰州合邦辻』平成19年（2007）11月、国立劇場（大劇場）。四幕七場（序幕 住吉社前松原の場、二幕目 高安館表書院の場・同奥御殿庭先の場・河内国竜田越の場、三幕目 天王寺南門前の場・同万代池の場、大詰 合邦庵室の場）。

<主な配役>（文化デジタルライブラリー公演記録記載順）

玉手御前＝四世坂田藤十郎、誉田妻羽曳野＝片岡秀太郎、高安俊徳丸＝十世坂東三津五郎、奴入平＝中村翫雀（現・鴈治郎）、浅香姫＝中村扇雀、高安次郎丸＝片岡進之介、誉田主税之助＝片岡愛之助、合邦妻おとく＝上村吉弥、棧図書＝坂東秀調、高安左衛門尉通俊＝坂東彦三郎、合邦道心＝片岡我當

（文化デジタルライブラリー参照。<https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/>）

- 演技スペースの正面にモニターが設置され、俳優から見えるようになっている。
- 映像の操作は演出助手が行う。
- 映像を流しながら立ち稽古。
- 随時止めて、説明やダメ出しを加えながら繰り返す。
- 映像と俳優の演技が合ってきた段階で、台詞の部分のみボリュームを下げる又は消音にしながらかを進める。
- 元の映像で役者が間違っている場合、訂正せずそのままコピーする
- 完コピの仕上げとして発表会を行う（演出家やスタッフも同席）。



完コピ稽古時の稽古場の様子
(筆者撮影)

完コピの稽古を見ていると、歌舞伎を見慣れた目には意外に映ることが少なくなかった。それは歌舞伎らしさを抽出しよう、型を写そうというのではなく、歌舞伎であるということからいったん離れ、ひとつの演技として捉えていることによる。彼らに写されることは、同時に、歌舞伎の特異性が彼らの身体を通して映し出されることでもあった。

たとえば、意識せずとも自然に流れていきそうな、歌舞伎ではよくある一連の台詞や所作の途中で、次の台詞や動きが出てこなかったりする。空いている手の位置や、何もしていないときの居方がどこか不自然に見える。そうした違和感によって、歌舞伎の動きや台詞の特殊であることを再認識させられた。いっぽうで、台詞の言い回し、声の出し方や音程、仕草、立ち上がり方、歩き方など随所に元の役者の特徴がありありと見える。その役の型や、様式や決まりだとして考えていなかった、歌舞伎には当たり前前の表現、役者個人の個性は、フラットな視点でコピーする彼らにより、すべて同じ平面に開かれ等しく写し取られていた。

演劇一般のなかの表現方法としてコピーするとはどういうことか。稽古場での具体例を通して検証してみたい。以下は「合邦庵室」の俊徳丸と浅香姫による一シーンである。

俊徳丸　我が業満てず母上に、かくまで思われ参らすも [略] 両眼盲いたるその上に。

　　ゝかかかるけやけき姿をば、お目にかけなば母上の

俊徳丸　愛着心は切れもやせん [略]

この箇所木ノ下氏は、「けやけき」という語の意味や、ゝかかかる……」の箇所は義太夫

が語るが、俊徳丸が話していることになっているという説明を補った。これらは古文や義太夫狂言全般についての基礎的な知識である。また、俊徳丸の体を支えようとする浅香姫の手を払う動作について、リアリズムではなく様式的な動きであること、「両眼盲いたるその上に」を役者がゆっくり音を伸ばして聞かせていることについて、歌舞伎では強調したいところを伸ばすこと等、歌舞伎の演技に関する最小限の補足も行った。

しかし主たる指摘は、義太夫の語りや役者の台詞、動作がどのような感情や状況に基づいた表現であるかについてであった。ここにいくつか例を挙げる。

- (合邦夫婦が、娘は不義の罪で殺されたと諦め供養している場面で) 合邦がおとくを見ているときはおとくは見ておらず、逆も同じ。二人のすれ違いがよく表れた演技である。
- 「いとしんしたる夜の道 [略] 包み隠せし親里も今は心の頼みにて、慣れし故郷の門の口」で、ここからのテーマは「親」であるため、「親」を強調して語っている。
- 浅香姫は庵室にやってきた入平の姿を見て、「待っていた、心強い」という感情を表現している
- (玉手御前のクドキ) 俊徳丸の膝に手を置いたままなのは「ラブラブです」というアピール
- 膝立ちになって玉手御前の台詞を聞いている浅香姫は、腰の上がり下がりテンションを表している

先ほど挙げた例で見た基礎的な知識や歌舞伎特有の演技に関しては必要な情報を補うに留めるいっぽう、ひとつひとつの表現を裏付ける感情については、台詞の言い方、所作、視線、義太夫の語りなどの含む意味を言葉に置き換え、頻繁に解説を付していた。それが歌舞伎全般に共通の記号的な表現(型や様式)であるか、その役者の工夫や個性(芸)なのか、その上演のみの表現かに関わらず、動きや表情、台詞の伸縮による時間の使い方が、どのような心情を表しているのかに着目する。歌舞伎の型として評価するわけではなく、たとえば浅香姫が歌舞伎のお姫様の役柄らしい袖の使い方をしているかどうかは問題にはならない。あるいは、歌舞伎や日本舞踊の基本的な姿勢や動作の完成度を高めようというのでも決してない。このことは、木ノ下歌舞伎が古典芸能としての歌舞伎を模倣しているのではなく、演劇のひとつとして歌舞伎を捉え参照していることを示す点で重要だと考える。

次に、木ノ下歌舞伎が完コピをどう位置づけているか、完コピをする理由を手がかりに検証を続けよう。稽古を始めるにあたり、稽古場では木ノ下氏から俳優たちに以下の四つの理由が伝えられた。

- ① 歌舞伎の台本には文字で読んだだけではわからない情報がある
- ② 歌舞伎の演技体を引用することがある
- ③ 歌舞伎に対するイメージ、知識、情報を揃える
- ④ 「絶望する時間」

①から順に検討していくことにする。歌舞伎の台本には特有の表現があり、文字だけでは指示の内容がわからないト書きも少なくない。『摂州合邦辻』の2007年国立劇場の上演台本からいくつか抜いてみよう。

「花道よきところにて²⁶」

「ト、皆々、よろしく、幕²⁷」

「ト向うより入平、出て、思入れあつて下手へ忍ぶ²⁸。」

皆に共有されている決まりごとを示す「よろしく」、「よきところにて」、感情を表す「思入れ」や、ほかにも決まった位置や状態を示す「いつもの」、動作を表す「こなし」などがト書きには頻用される。文字だけでは何も指示していないに等しいが、歌舞伎の舞台を知っている者には必要十分な表現であり、三つ目に引用したト書きならば「向こうより出て」の中には、揚幕から花道を出てきて七三でいったん止まってから本舞台へ来る、という情報が含まれている。

しかし、①の「文字で読んだだけではわからない情報」とは、このような表記のルールがわかれば読み取れるものだけではない。木ノ下氏が例に挙げたのは、「庵室の場」の玉手御前の台詞「恋でないとの云い訳は」に込められた心情である。「恋」と「でないとの～」との間が、実は恋だったのかもしれないと気づいたためであることを説明し、藤十郎は、玉手御前が潜在的に恋をしていたとの解釈であると読み解く。ここでも、表現とそれを裏付ける心情が問題となっている。

②と③は相互に関連している。②歌舞伎の演技体を引用するためには、それがどのような演技体なのか共通認識を持つ必要があり、③歌舞伎に対するイメージ等を揃えることが有効だろう。歌舞伎といっても時代物、世話物、荒事、和事、新歌舞伎など幅広く、出演者のイメージする「歌舞伎」に開きがあるのも当然である。歌舞伎の舞台をどれくらい観たことがあるかも出演者により異なる。以前、別の作品で完コピをせずに作ろうとしたところ、いざ稽古に入ってみると台詞の読み方を揃えるだけでたいへんな苦労だったという²⁹。

これら②③の理由からは、完コピにおける「歌舞伎」の演技体やイメージ、知識、情報とは、歌舞伎という演劇のそれではなく、あくまで、ある特定の上演であることがわかる。

④「絶望する時間」とは、自分たちにはできないということを実感する時間だという。どれだけコピーしようとしても結局のところ真似しきれない、また歌舞伎をそのままやることは自分たちにはできないということを実感したうえで、自分たちの面白さを創造する。この姿勢が、完コピを有効な手段にしているように思う。完コピでは、2007年の藤十郎の玉手御前を数ある玉手御前と型を比較したり、その一例から歌舞伎らしさを捉えたりするのではなく、演技一般における感情表現のひとつとして参照する。「こういうロジックで感情表現することは可能」（木ノ下氏）という選択肢の提示にすぎない。

²⁶ 2007年国立劇場『摂州合邦辻』上演台本 P.2

²⁷ 同 P.23

²⁸ 同 P.52

²⁹ 木ノ下氏インタビューより（2020年10月7日）

筆者は、四つの理由のうち特に①と④は、歌舞伎の本質と関わると考える。

2) 歌舞伎の「本読み」

歌舞伎の台本には表れない情報の多さは、狂言作者が皆に話して聞かせる「本読み」という方法で伝えられていたことと無関係ではない。今のように全編を通した台本（正本）は作者しか持たず、俳優には自分の台詞のみが書き出された「書拔」^{かきぬき}が渡された。以下に、享和三年に江戸で出された『三座例遺誌』から本読みについての記述を引用する。

本よみ 三がいにて有り。かほミせ、春にかきらず狂言かはりめ / \ ミな同。
座がしら始め惣役者不残並居。[略] 末座にいなり町のかしら一人、はやしの頭一人、ふり附一人、大道具がりの仕切ば一人、小道具方一人、衣装方一人出る。狂言作者正本を持出る。筆役の者跡に付出る。作者面への書たる幕、自身に読なり。[略] 狂言よみしまひて一幕 / \ に手をうつ時、筆やくの者書ぬきを銘へにわたす也³⁰。

劇場の楽屋に座頭をはじめとする役者全員、スタッフの代表者が集合し、狂言作者が正本を持ち、各自が執筆を受け持った場面を読んで聞かせた。変更があれば記録を担当する者が書き留めた。各幕を読み終えると書拔をそれぞれに渡した。なお、異議があれば納まるまでその場で話し合われた。変更も合意も口頭で行われ、その後、内容は自分の台詞が抜粋された書拔（スタッフの場合は附帳）で確認できるのみ。つまり役者やスタッフが狂言の全体像を知る機会はこの本読みのみということになる。

本読みは、顔見世興行になると「寄初」^{よりぞめ}「噺初」^{はなしぞめ}などと呼ばれた。現在の稽古でいう顔寄せのような行事とされ、『歌舞伎作者の研究』に以下のように説明されている。

次に「寄初」といふ式が行はれる。これは別に「噺初」とも呼ばれる。内読の次の本読と同じ意味合のもので、世界定で確定したものを、今少しく具体化したものとして発表するの機会であり、また新らしき座員の初集会でもあつた。これは江戸では十月十七日ときまつてゐた³¹。

この寄初について服部幸雄は、『芝居年中行事』の「咄始」^{はなしぞめ}の記述を引用し、口頭で進められる本読みの特色を以下のように指摘する。

十月十七日に行なつた「咄始」（「咄初」とも表記する。また、寄始ともいう）の式の内容は、興味ある問題を提起している。

安永六年（一七七七）正月に出版された『芝居年中行事』に次のように記している。

古来は狂言名題、役割を読、夫より狂言の筋を初幕より段々に咄あり。そのときあいさつ人には、どうけ方の役にてあどをうちし事也。是は近年やみ、名題と役割計をよむ事になりぬ。今は狂言の筋を咄すには、おも役者の方へ作者行て、ひとり /

³⁰ 曲廬庵主人「三座例遺誌」（同注 6 『日本庶民文化史料集成 6』 P.299）

³¹ 同注 8、河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』 P.416

＼に相談有事故、狂言のこんたん（魂胆＝考え、創案）ものみこむ事也。

「咄始」当日の参会者は、太夫元・作者・頭取・役者全員であった。この席で、立作者がこのたびの顔見世狂言の仕組み、全体の「筋」を話して聞かせるのである。その時に、道化方の役者から出て、「あどをうつ」（話し手に調子を合わせて合槌を打つ）ことが慣例になっていたのが興味深い³²。

服部は、こうした慣例が、「歌舞伎の底を流れている発想法や基本構造をよく反映している場合が多く」、「狂言の仕組みが、作者の筆によって文字として定着させられ示されることがなく、寄合いの席で「話す」という手段で果たされていく」ことに、演劇としての歌舞伎の特徴を見ている³³。服部は、特に話の聞き手である「あどうつ者」の果たした役割に着目する。

「話」は「あどうつ者」によって助けられ、促される。「機転」を第一の条件とした狂言作者のことだから、その時の興にしたがって、「趣向」の新しい思いつきが当座に加わっていくこともあったであろう³⁴。

と指摘し、聞き手の役割が重視されたことを示す例として、三升屋二三治『賀久屋寿々免』の記述を挙げている。

立作者、一日の狂言あらましを、つぶさに面白く語るを、此受答するハ、頭取の役也。其受答によつて、作者の咄し方、大に引立て、おもしろく聞ゆる故、巧者の人々・古老の人を、頭取の役に定る³⁵。

本読みは作者にとって、自分の書いた狂言に皆を納得させられるかが掛かった一大事であったに違いなく、魅力的に聞かせるためには受け答えの巧拙に負うところも大きかったことが想像できる。服部が「狂言の仕組みが、文字として定着させられ示されることがない」と指摘するように、本読みは、書かれたテキストをただ読むのではなく、その場で芝居が作られていく可能性も含んでいた。

本読みにまつわる作者のエピソードも残されている。江戸中期に活躍した金井三笑は、本読みの席へいつも刀を差して行き、一幕を読み終えるや否や刀の柄を握り、「サア宜しいか悪いかと万一その場の批判をいふもの有ば一刀に切て捨んとの勢い」であったという³⁶。また三笑は、草稿を非常に細かい字で書いた。本読みの際に見台に乗せた草稿を覗き込もうとする役者の視線を避けるためだった³⁷。皆が同じ台本を手に行っている現代の稽古から

³² 服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』P.129-130

³³ 同注 24、P.130

³⁴ 同注 24、P.130-131

³⁵ 同注 24、服部幸雄『江戸歌舞伎の美意識』 P.131

³⁶ 西沢一鳳軒『伝奇作書』（霞亭文庫 <https://iiif.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/repo/s/katei/document/b87fb303-307c-40b7-a23d-5cf072c37d0f>)

³⁷ 同注 36

は考えられないが、かつて台本は余人には見せないものであったことがよくわかる。

さて、話を現代に戻そう。江戸歌舞伎の本読みと、完コピを行うひとつめの理由「歌舞伎の台本には文字で読んだだけではわからない情報がある」がどう関係するのか。本読みの方法が示すように、狂言の内容は口頭で語られ、しかも語られている場で変わることもあった。台本は全員が共有するものではなく、そもそも文字で皆に伝えるための台本という発想で書かれてはいなかったのである。狂言作者が狂言の内容を記されたテキストではなく話して伝えたことに呼応するように、木ノ下歌舞伎の稽古場では、台本のみに頼らず上演された姿から情報を得る完コピという稽古方法が採られていた。

3) 役者の芸と型を見せる演劇

台本にすべてを記そうとしないこの特徴は、歌舞伎が役者本位の演劇であることによって生じたといえるだろう。完コピをする④の理由に挙げられた、どれほど完全にコピーをしても真似できない「絶望」は、ひとつには歌舞伎が、役者の芸や型を見せる演劇であることに起因する。郡司正勝は『かぶき—様式と伝承』に収められた「饗宴の芸術」のなかで、歌舞伎の役者中心主義とそれゆえ生まれた型について次のように述べている。

いったい新劇では戯曲がどこまでも第一の条件であるのに対して、かぶきではまず「役者」なのである。しかもそれは俳優術が第一義であるという意味でなく、役者という人間の魅力が第一義であるということである³⁸。[略]

台本は、かれら千両役者のために作製され、作者はそのだれかれに隷属する「付作者」であり、したがって演出も劇術もすべて大立者を中心に放射された舞台であった³⁹。[略]

そしてそこから名人の「型」の保存と伝承、門閥と世襲制による「お家の芸」の専売が生じた⁴⁰。[略]

かぶきはその「芸」を「型」という技術のうちにみせるもので、この型を有機的に生かし、あるいはつなぐものがかぶきの戯曲性なのである⁴¹。

歌舞伎の興行が一年間同じ座組で行われていたことはすでに述べた。必然的に台本はすべて役者に合わせて書かれる当て書きである。歌舞伎狂言が俳優に当てて書かれていることは台本を見るとよく分かる。演劇の台本は、台詞の前に役名が記されるものだが、歌舞伎の場合、そこに團十郎、菊五郎といった芸名が書かれている。ト書きも然り。一人で何役勤めていたとしても、すべて同じように團十郎と書かれる。

役者の序列や得意とする役柄などの制約のもと、同じ座組のなかでいかに見物が喜ぶ芝居を作るかが作者の腕の見せどころとなる。求められるのは見物たちの目当てのスターが魅力的に輝く芝居である。役者が自らの「芸」を「型」という技術のうちにみせるべく組み立てられ、しかも「名人の「型」の保存と伝承、門閥と世襲制による「お家の芸」の専売」を積み重ねた歌舞伎狂言を、「戯曲がどこまでも第一」である現代劇の俳優がそのま

³⁸ 郡司正勝『かぶき—様式と伝承』2005年4月、筑摩書房、ちくま学芸文庫、P.25

³⁹ 同 P.26

⁴⁰ 同 P.27

⁴¹ 同 P.28

ま体现できようはずはないのである。

木ノ下歌舞伎が完コピで実践している写すという行為は、極めて歌舞伎と近い。「型」の保存と伝承」は先人の型を真似ることによって可能になる。古井戸秀夫は歌舞伎の稽古について、自分の姿を鏡に映して表現を工夫するモダンダンスと比べ「家の芸に代表される古典の型は、父から子へ、先輩から後輩へ、口写し、振り写しで伝えられます。」と両者の根本的な違いを説明する⁴²。筆者はかつて、歌舞伎興行中の劇場の楽屋で、台詞の稽古をする歌舞伎俳優 K の声を聞いたのだが、二度同じ声が聞こえたあと K の父が楽屋から出てきて、口立てで教える父とそれを復唱する K の声だったことがわかり驚いたことがある。

先人を写す修練を重ねることによって芸を身につける方法は歌舞伎に限らず、伝統演劇に広く当てはまる。歌舞伎を比較演劇学の視野で研究した河竹登志夫は、論理的に組み立てられる西洋の演劇論、演技論に比して、日本の演技論が経験的、実践的で非体系的、非論理的だと概観する。伝統的な芸道修業法にみられる身体で自然に会得するまで何度もやり直させる経験的、非論理的性格、家の芸に象徴される秘伝的性格を指摘し、日本の伝統演劇における芸を他者の介入を許さない狭くて深い道の観念と結びつけた⁴³。

直接に先人から教えを受けその姿を写すという、伝統演劇の特色をなす経験的な稽古は自然閉鎖性を伴い、外部者が同じ道を辿ろうとすることを拒む。現代劇のプロの俳優たちが一秒のずれもないほどに完コピしても真似しきれない面白さもそこにある⁴⁴。

ここまで、歌舞伎狂言が役者本位の発想で作られたこと、歌舞伎は芸と型の演劇であり、それを身につけた俳優が必要だということ、そして、完コピの手法は歌舞伎のこうした性格と関連していることを論じてきた。誤解のないように補足しておく、歌舞伎狂言が歌舞伎役者のために作られたからといって、歌舞伎興行でしかその作品を上演し得ないと言いたいのではない。完コピに際し俳優が舞台上のすべての表現を等しく演技として捉え一型としてではなく、写し取ったように、作品を別の視点から捉え、提示することが可能である。それは前章で述べた「世界」についてと同様、気づかれなくなった部分に光を当てること、作品自体をよみがえらせることといえるだろう。

おわりに 古典作品を今日上演するにあたっての問題

本リサーチで分析対象とした木ノ下歌舞伎『糸井版 撰州合邦辻』では、東京・京都公演とも観劇サポート(字幕ガイド・音声ガイド等)が導入されていた。ロームシアター京都公演で音声ガイドを利用した観客から、「癩病」を描いた本作の上演について批判意見が寄せられた。観劇サポートのアドバイザーがまとめた報告書によると、主として俊徳丸の描き方に関わる批判である。後日、劇場の担当者が、公演の趣旨、演出意図、古典作品であること等を説明し、一定の理解を得たということであった。同様の視点から作品に批判的な観客の意見は同報告書に複数見られた。

報告書が作品の内容について問題であると指摘した点は、・差別用語の使用 ・「らい病」の描写が障害を抱える苦しさを極端に誇張している ・作中に、障害や病を持ち生きること否定する描写がある、の三点である。「ハンセン病当事者やそのほかの障害当事者の感情

⁴² 古井戸秀夫『歌舞伎入門』（岩波ジュニア新書 404）2002年7月、岩波書店、P.105

⁴³ 河竹登志夫『演劇概論』1978年7月、東京大学出版会、P.94-96

を害する危険性がある」ことが理由のひとつに挙げられ、ほかに、観劇サポートを行う演目にふさわしいかについて議論すべきであったともしている。

倫理観や共有されている物語が異なる時代に書かれた作品を今日どう上演するかのみならず、広く表現の自由にまで及ぶ、簡単に論じることのできない大きなテーマであり、ここでは事例を示すのみに留めるが、歌舞伎の『摂州合邦辻』はいまも変わらず上演されているということを思い出したい。一番最近では2016年8月の国立劇場「音の会」で、その前は2015年5月に歌舞伎座で上演された。歌舞伎として上演されているうちは批判の対象にはならず、今回の事例でも、劇場側からの説明により古典に則っていることがわかるとそれが上演を許容する一助となったと聞いた。『糸井版 摂州合邦辻』は、原作本位かつ初演の衝撃をよみがえらせるという「復元」を目指したという点において、「合邦庵室」のみを出す現行の歌舞伎以上に古典に忠実とあってよいだろう。観客からの批判は、そのままでは伝わらない原作の「チューニング」が現代に合ったがために生じたとも考えられる。このことは、歌舞伎が物語以上に役者を観る演劇であることを示すようでもあり、伝統芸能あるいは古典の孤独な特権を照らし出しているようでもある。

筆者が取り組んだリサーチプログラムのテーマ「現代における伝統芸能」の説明には、

伝統芸能の歴史、成立の背景および芸術的特徴を紐解きながら、現代社会との接続の可能性を検証します。

との一文が含まれる。当初、この大きな問いにどう爪を立てるか考えあぐねていた。本稿の「うつす・よみがえらせる」というテーマは、リサーチを進める過程で次第に見えてきたものである。筆者自身が研究対象としている、江戸時代の、江戸の歌舞伎とはなるべく切り離して進めるつもりだったが、『糸井版 摂州合邦辻』の稽古見学や公演関係者へのインタビューを通じ、木ノ下歌舞伎と江戸歌舞伎との関連がわかった。そのこと自体、歌舞伎の性質について示唆的である。そこで、江戸歌舞伎の興行及び作劇方法という視点から、現代演劇を分析するというややアクロバティックな考察を試みたが、結果として、リサーチプログラムのテーマ「現代における伝統芸能」に正面から挑むかたちになったのではないか。なっていてほしい。

本稿では、伝統芸能の一ジャンルである歌舞伎が現代劇であった当時の作劇方法と興行的な特徴を紐解き、現代社会において古典となった歌舞伎狂言を現代劇として舞台にかける公演の分析を試みた。木ノ下歌舞伎が採用した体制を江戸歌舞伎の興行システムと並置し整理することにより、作品内容が作劇方法だけでなくそれを規定する興行制度と関係し合うことを例証するとともに、歌舞伎の「世界」を切り口に、作品が内包している要素をよみがえらせ舞台上に表現する方法について考察した。舞台の上に何をよみがえらせるかは、翻っていえば、何が埋もれ、伝わらないかということであり、現代とは異なる社会環境、倫理観のもとで、かつ、いまの言葉ならば“芝居リテラシー”とでもいうような、共通の物語を読み取ることを前提に作られ受容された作品をいかに上演するかという、歌舞伎が抱え続ける課題に対する可能性の模索である。3.では、ある上演を完全にコピーするという完コピが、先人の型を写すことにより伝えられる伝統芸能と近い側面を持つことを示した。この方法は、逆説的に、役者本位の歌舞伎の模倣不可能性を映し出すとともに、

歌舞伎が現代を生きる様々な演劇のひとつであるという当たり前だが意識されにくい事実を映してもいた。

今回のリサーチでは作り手の側に焦点を当てたため、もういっぽうの重要な視点、受け手である観客については十分に検証することができなかった。この点は今後の課題としたい。

最後に、少しでも、ひとりでも、接触の機会を減らさねばならない2020年の稽古場に、見学者を快く受け入れてくださったすべての公演関係者各位、インタビューに快く応じてくださった皆さまに心より感謝申し上げます。

※文献の引用について

- ・引用文中の旧字体は新字体に改めた
- ・ウェブサイトの最終アクセス日はすべて2021年2月22日

ⁱ たとえば郡司正勝は歌舞伎の演出家について、「かぶきには演出家というものがない。もししいてこの任に当たる者を求めれば、主として「座頭」の立物役者がその権限をもち、作者が参謀格でこれを補けたのである。」と述べている。（『かぶき 様式と伝承』2005年2月、筑摩書房、ちくま学芸文庫、P.25）

西洋演劇における演出家・舞台監督の概念が明治末に日本へ移入された経緯については、小川幹雄『舞台監督』（2010年11月、翰林書房）に詳しい。

ⁱⁱ 渡す際、事前に台詞を入れてくるようにとの指示はしないため、俳優により完コピ稽古初日の完成度には差がある。今回は、コロナ禍の影響により、予め各自でできる準備をするため通常より早く一ヶ月ほど前に映像を配布した（本郷氏インタビューによる）。稽古を開始した時点で、再演、初参加のメンバーとも大方の台詞や動きは入っているように見受けられた。

ⁱⁱⁱ 完コピ稽古は、上演映像の詞章、台詞、演技すべてが頭に入った演出助手の映像操作があつて可能になっている。木ノ下氏が発言する度にすかさず映像を止め、即座に指定の箇所の頭出しを行うのみならず、役者の台詞部分のみボリュームを下げ、台詞の終わりに合わせてボリュームを戻す操作をスムーズに繰り返す演出助手に、非常に驚かされた。

^{iv} 稽古のために映像を参照することは、歌舞伎でも珍しいことではない。先人たちの映像も残っており、自分の稽古や舞台の撮影、確認にも特別な機材はいらない今日、これらの論考が著された当時とは状況が異なるという指摘もあるかもしれないが、原則として稽古は現在も人から人によってなされており、映像と伝統芸能の稽古そのものについては別の機会に考えたい。

^v 本事例について、第三者の視点からの指摘を得るため、文化活動家／アーティストであり、障害者福祉にも携わるアサダワタル氏にお話を伺い、貴重なご意見をいただいた。そのなかから特に筆者が、今後のリサーチ活動に向けて重要であると考えた以下4点を挙げる。

- ① 作品内容についてのプレアナウンスにより、観たくないものは観なくてもよい状況を作る必要があるとともに、観たい人もゾーニングされてしまうことを避けるために環境を整える、まずはあらゆる作品や表現について情報へのアクセスを保障する必要がある
- ② 一人や少数の意見に集約されたところで議論をすることは危うい。また当時の鑑賞者がどう受け止めていたか、時代を超えた想像力が制作者・鑑賞者双方に求められる。傷ついた人の意見だけでなく、受け止め方のいろいろな可能性を提示することが、現代の公共劇場に求められるのではないか。
- ③ マージナルな存在であった俊徳丸のような立場の人々と、それを取り上げる、やはりマージナルであった芸能者ら自身の当事者性
- ④ ③を踏まえ、作品内容に寄らない、より広い視点のプレレクチャー等があるとよいのではないか

公共の場としての劇場が担える（あるいは担うべき）役割とその可能性にまで亘るご意見は非常に興味深く、今後のリサーチに生かしたい。

子どもと舞台芸術

子どもの貧困問題と劇場 参加機会の障壁の所在を探る

小山文加

はじめに

少子高齢社会において、子ども¹という存在はあらゆる政策分野で重要視されている。文化政策も例外ではなく、今日の劇場で子どもを対象とした公演やプログラムが催されている光景は自然なことのようには思える。そこにはどんな子どもたちが参加し、どんな子どもたちが参加していないのだろうか。文化芸術の分野で「アウトリーチ」や「教育プログラム」と呼ばれる活動がさかんに行われるようになった1990年代以降、子どもへの虐待、子どもの貧困、引きこもり、不登校やいじめなどの社会問題は深刻さを増している。これらが同時並行で進んでいることと、近年の文化政策で社会的包摂（ソーシャルインクルージョン）の概念が積極的に採り入れられるようになった流れは無関係ではないだろう。

今日の文化政策は、社会的包摂への注目とともに、他の政策分野と連携した総合政策としての性格も強めている。教育や福祉分野との連携という点については、2017年に改正された「文化芸術基本法」の基本理念に次の文言が記されている。「文化芸術に関する施策の推進に当たっては、乳幼児、児童、生徒等に対する文化芸術に関する教育の重要性に鑑み、学校等、文化芸術活動を行う団体（以下「文化芸術団体」という。）、家庭及び地域における活動の相互の連携が図られるよう配慮されなければならない」（第二条第8項）。また、「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」（以下、劇場法）においても「学校教育との連携」が定められている（第十五条）。深刻化する社会問題を前に、関係機関が連携を図ろうとするのは必然かもしれないが、劇場と教育や福祉の分野の団体との協働にはどんな意味があり、他分野連携は何に有効なのだろうか。議論が熟しているとは言えない。

実際、文化と異なる政策分野とのビジョンの共有不足は、アウトリーチの課題の一つに挙げられてきた。文化芸術分野でのアウトリーチ活動やワークショップの普及に大きく貢献した地域創造は、2001年に「アウトリーチ活動のすすめ」、2010年には「新[アウトリーチのすすめ]」と題した報告書を公開した。地域創造は従来のアウトリーチは「教育や福祉といった文化とは異なる政策分野とビジョンを共有することがないまま、文化施設や芸術団体など、文化・芸術を届ける側のみの企画、取り組みとして実施される傾向が強かったと言える」と指摘した（地域創造2010：6）。つまり、たとえビジョンが十分に共有されていなくても活動そのものは成立し得る。逆に、他分野連携に必然性や重大な意義のある取り組みには、芸術的な価値基準とは違う観点からの効果が見出されるケースも多

¹ 本稿では、18歳未満を子ども、青年期（18～30歳）を若者と呼ぶ。

い。例えば、音楽家の野村誠氏は2014年から日本センチュリー交響楽団のコミュニティ・プログラム・ディレクターを務め、若者就労支援施設・ハローライフ（NPO法人スマイルスタイルが運営）と協働して音楽による就活プログラム「The Work」などを実施してきた。プログラムの経過をたどったレポートの中には、次のような参加者の声が寄せられている。「普段出会わない人に出会えるから、視野が広がっている²」。私はここに劇場や芸術団体が教育・福祉分野のNPO等と連携することによる重要な意味が凝縮されているように思う。同時に問いも生まれる。今日の社会は、困難を抱えた状態にある人とアーティストが「出会わない」社会なのだろうか。

本稿では、おそらくまだアーティストと「出会っていない」子どもたちを想定し、特に貧困という社会課題に着目する。そして、教育普及を目的とする事業の歴史的変遷と子どもの貧困を照らし合わせ、生活困窮世帯の子どもが文化や芸術から遠ざかりやすい社会の構造について論じる。子どもの貧困から生じる文化芸術体験の機会をめぐる問題の所在がどこにあるのかを明らかにすることを試み、最後に劇場と教育・福祉分野の団体との連携がもたらす可能性を検討したい。

1. 文化政策における芸術教育の目指すもの

日本では高度経済成長期に公害問題等を背景として心の豊かさが求められるようになり、1966年に文部省文化局が設置、1968年に文化庁が発足した。1970～80年代には「地方の時代」「文化の時代」が標榜されて文化行政が本格化し、1990年の芸術文化振興基金設立と企業メセナ協議会発足により、官民による文化芸術への支援の基盤が整った。以降1990年代後半から「教育普及事業」「アウトリーチ」と呼ばれる活動が活発化するが、アウトリーチの普及過程と、子どもの貧困の深刻化は時期的に重なっている。

本章では、アウトリーチと総称された活動の受容に焦点を当て、1990年代以降の文化芸術の分野でのアウトリーチが目指したものを再考することによって、文化芸術と教育の接点を捉え直す。

1-1. 社会教育から独立してきた文化行政

「アウトリーチ」とは、日頃、芸術や文化に触れる機会の少ない人々に対して、文化施設や芸術団体から働きかけることの総称である。英単語の *outreach* は、「手（など）を伸ばすこと、手を伸ばした距離、手の届く範囲」、「到達の範囲（程度）」、「（知識などの）探究」を原義とする。1990年代後半からのアウトリーチの受容史の前に、それ以前の文化芸術分野における教育的な取り組みの位置付けを概観しておこう。

現在の文化政策では文化振興における教育の重要性を強調しているが、法整備は文化よ

² 日本センチュリー交響楽団「The Work【2015/07/21 第4回就活プログラムレポート】」より、『“The Work”を通して、自分たちにどんな変化が起こっているのでしょうか？』をテーマとした対話における参加者の言葉から抜粋。2015年12月24日投稿、2021年2月1日確認。 <https://www.facebook.com/thework.music>

りも教育の方がはるかに先行しており、文化政策と社会教育の境界線はもともと曖昧なものだった。教育基本法（1947年）に則り制定された社会教育法（1949年）では、社会教育とは「学校の教育課程として行われる教育活動を除き、主として青少年及び成人に対して行われる組織的な教育活動（体育及びレクリエーションの活動を含む。）をいう」と定義された（第二条）。その後、法的根拠をもたずに各地で建設された文化施設は、社会教育施設である公民館と特に市民活動の文化活動の場という点において機能面で重複した。両者の類似性は、各自治体で行政担当部局がこれらの管理・運営を混合していたことに起因した。

1970年代になると「教育はチャージ（充電）、文化はディスチャージ（放電）」という梅棹忠雄の議論に基づき、社会教育課と文化課が分離していった。また、1986年に松下圭一が記した『社会教育の終焉』は、市民文化という観点から中央集権的な社会教育を批判して教育関係者から批判的となる一方で、文化行政の推進を後押しした。梅棹や松下の主張には「教育」を「自由」の対概念として忌避する発想がみられたが、それは2人に限ったものではなかった（新藤 2018 : 192）。今日でもアーティストや文化関係者の間に「教育」という語に対するアレルギーがあるとすれば、「教え—教えられる」関係や「一方的な押し付け」に近い、創造的な自由を制限するネガティブなイメージと結び付いているように思われる。

1990年代後半から、確かに文化芸術分野では教育普及を目的とする取り組みが注目され始めた。先駆的なアーティストや劇場によるさまざまな試みは、内発的動機付けと豊かな想像力から生み出されていたと言えるだろう。他方、作品の上演・創造以外の活動の広がりには、その意義を共有し組織内で事業に対するコンセンサスを形成する段階が必要だった。例えば以下のような啓発的なスピーチは、当時のプロの音楽家や関係者に向けられたものである³。

—楽団員が音楽以外の方法で社会とつながりを持ったり、自らをアピールしていくことが必要ではないかと言われていています。世紀の節目にあって、新しい時代を迎えるなかで、そういう意識も生れて来ています。今のところ、限られたオーケストラメンバーが行なっているというところですが、これは将来に向けて重要なことであり、これに対して音楽監督や事務局がどのような意識を持つかということが大きなポイントともなっています。束ね役として事務局が支持する姿勢が大切だと思っています。

—国際オーケストラ連盟前会長（当時）ベティ・ウェブスター
「オーケストラは誰のために何をしたらいいのか —未来のオーケストラの在り方」[The
2nd Orchestra Summit in Japan, 3rd October 1999]
(下線筆者／日本オーケストラ連盟 2002 : 18)

³ 日本オーケストラ連盟は2001年からワークショップを企画推進する人材の育成を始め、イギリスからマイク・スペンサー氏を招聘した。特に初期は積極的なアーティストのみが新たなタイプの活動に興味を示すケースは珍しくなく、支援する企業のCSRでも同様の現象がみられた。

ジャンルによる傾向の差異はあると思うが、アウトリーチの重要性がすぐさま共感を得た訳ではなかった状況の一端が伺える。

このように、そもそも文化行政は社会教育からの分離を目指すことで充実を図ってきた歴史をもち、劇場やプロの芸術団体の主たる役割は作品の制作・上演という創造的な行為を通しての文化振興だという認識が定着していた。1990年代以降、劇場の主要事業にアウトリーチが含まれるようになったのは、劇場の存在を問い直す議論が内外で展開されたことによる。また、官民による文化支援が進むに伴い、教育普及や人材育成を目的とする事業は劇場が公的な助成を受ける要件に組み込まれ、ともすればトップダウンで形式的な実施に陥りやすい性質も内包した。

1-2. アウトリーチの隆盛と用語の混乱

芸術の普及を目的とした活動は、美術館では1980年代に海外から導入された考え方に基づき「教育普及事業」という枠組みの中で扱われるようになった。他方、「地方の時代」「文化の時代」をスローガンに各地で建設された劇場は、ソフトが十分に伴わずハコモノ行政として批判の対象になっていた。地域における劇場の存在意義を高め、コミュニティと関係を築くことは、劇場にとって重大なテーマであった。

1990年代後半の学校教育の変革も、アーティストが学校の中に入る経路を準備した。1998年告示の小・中学校の学習指導要領における「総合的な学習の時間」の創設や⁴、文部科学省の「学校いきいきプラン」事業などによって社会人が講師として学校に関わることが可能になったからである。

そうした中、文化芸術の分野で「アウトリーチ」が注目を集めた。具体的にどのような活動だったか。小暮（2001）は、「小学校や老人ホーム、団地で、公演や展示、ワークショップ、交流カフェを開いたりすること」（p.128）のほか、「普段は見られない劇場の探検、稽古リハーサルの公開、美術収蔵や修復の説明。あるいはセルフガイドを作り解説ツアーを行い、展覧会の要素として遊びながら自分なりの作品理解を発見するアートゲームを取り入れる。感想を投票するボードや常設展の感想交換ノートを常備したりする」（p.129）などの事例に言及している。アウトリーチの原義は外に（out）手を差し出すこと（reach）だが、普及の初期段階から劇場内の取り組みもアウトリーチの呼称に含まれていたと言える。これは、同時期のアウトリーチに関する議論では共通してみられる見解だった（例えば林 2003 など）。つまり、活動の開催場所はアウトリーチを特徴付ける要素として重要ではなく、アウトリーチとアウトリーチではない活動を分ける際には別の要因が働いていたことを表す。

その後、「アウトリーチ」や「ワークショップ」等の関連用語は劇場や文化政策関係者のみならず若いアーティストたちの間にも普及し、今日では教育普及事業は劇場にとってミッションの一つだという認識が所与のものになりつつある。しかし、アウトリーチに関

⁴ 1998年に改訂された学習指導要領は、小学校は2002年、中学校は2003年から全面実施された。中学校音楽科の器楽指導では、和楽器を「3年間を通じて1種類以上の楽器を用いること」、中学校美術の「B鑑賞」の指導に当たり「美術館・博物館等の施設や文化財などを積極的に活用するようにすること」と明記されるなど、特定のジャンルに影響を及ぼす変更点もみられた。

連する一連の用語の混乱から、アウトリーチ受容の危うさを恵志（2012）は指摘した。恵志の指摘は、教育普及事業やアウトリーチに総称される活動は「上演・創造活動以外の事業」という包括的な言い方が最も実態に即しているということと、用語の定義の共有がなされないことで活動のミッションも本質的に共有されないという問題提起を行ったという2点に要約できる。言い換えればミッションよりも方法論的な新しさが前面に出る形で「アウトリーチ」や「ワークショップ」は受容されてきた。ここからアウトリーチの中核には何があったのか、改めて目を向ける必要性が生じる。

1-3. アウトリーチの境界線

アウトリーチとそうでない活動を分ける鍵は何なのか。その考察のため本項では2000年代初頭の3人の言説を時系列で振り返る。

まず、小暮（2001）は当時の状況について、現代社会では交換可能な芸術が大量消費され、かけがえのない「私」がすり減っている一方で、劇場や美術館は専門分化されて芸術が本来もつ力は発揮されていないと捉える。先述のような事例を紹介した上で、「各種アウトリーチが、その根本で芸術の布教、芸術による慰問と違うのは、社会の人たちの立場を尊重し、上下の関係でなく芸術と社会との接点を広げるための対話的な態度と、現場主義的な固定化しない工夫であることは、再度、強調すべき点だろうと思う」と述べた（p.129）。

次に、佐藤と今井（2003）も文化芸術分野での新しい動きを歓迎した。佐藤が指摘したのは、子どもの生活における遊びの経験の衰弱、地域社会における芸事の伝統や工芸の伝統の喪失、情報化社会と消費社会の膨張のもとアートが大量に商品化され消費されている点である（p.vii）。この本ではワタリウム美術館やNPO法人芸術家と子どもたちによる事業、野村誠氏と子どもたちの共同作曲などが取り上げられている。佐藤らはアウトリーチというコンテキストを用いていないが、文化芸術分野で先駆的とされた取り組みと同じものに着目している。佐藤は、学校であれ地域であれ、子どもと大人が生き生きとした出会いと対話を生み出しているところには、必ずアートがそこに介在しているといっても過言ではない（p.viii）と記している。

最後に雑誌『地域創造』において吉本（2003）はアウトリーチ活動の内容ではなく、アウトリーチを行う主体である文化施設と対象となる市民との関係に依拠して、アウトリーチを「呼びこみ型アウトリーチ」、「お届け型アウトリーチ」、「バリアフリー型アウトリーチ」の3つのタイプに分類した。「呼びこみ型」は市民をプログラムや文化施設そのものにひきつけること、「お届け型」が劇場から外へ出向いていくもの、「バリアフリー型」には障害そのものの克服に寄与するようなアウトリーチも含むとした。吉本の提案は、文化施設と市民という関係を前提とすることで、アウトリーチの効果に「サイレント・パトロン」と呼ぶ潜在的な利用者の存在を浮き上がらせた。

以上の3人の議論から、アウトリーチの受容の特徴を3点にまとめたい。

①アウトリーチの原義は「手を外へ伸ばすこと」だが、初期の段階から実際のプログラムの開催場所が劇場の内外かを問わず、文化芸術側からの働きかけであるという点が重要であったこと。②対話をキーワードとし、双方向的なコミュニケーションの意識がアートによる新しい教育的な実践の核であったこと。その特徴は「参加型」「体験型」と表さ

れ、結果的に最も代表的な活動形態である「ワークショップ」が「アウトリーチ」とほぼ同義で用いられる状況が生み出されたことも説明可能となる。③アウトリーチに関して語ることは、現代社会において、芸術と子ども、あるいは劇場と市民の関係を問い直し、芸術や劇場とは何であるかを更新していく作業を伴っていたこと。

これらの特徴を踏まえると、確かにアウトリーチとそれ以前の子ども向けに行われていた事業や芸術による社会貢献事業とを区別できる。また、アウトリーチ活動への注目は従来行われてきた鑑賞教室事業への反省的な要素を含んでいたが、当時の議論を振り返ると、鑑賞教室そのものが悪と言うよりは、ステージ上のアーティストと観客という構図、固定化していたプログラムなど一方的とみなされる側面が批判の理由になっていたのだろう⁵。しかし、子どもの文化芸術体験への参加という観点では、もともと鑑賞教室とアウトリーチでは得意とする場面が異なることも考慮して議論を進めたい。

1-4. 子どもへの機会提供をめぐる課題

先述のとおり「アウトリーチ」とは、日頃、芸術や文化に触れる機会の少ない人々に対して、文化施設や芸術団体から働きかけを行うことである。2000年代以降、いかにして文化芸術と市民との接点を創出するか、子どもたちと一緒にならばどんな作品が生まれるのか等を探求した多種多様な試みと工夫は、それまで文化芸術活動に参加していなかった層の巻き込みを可能にしてきた。ただし、双方向的なコミュニケーションを核とする活動は必然的にアーティストと参加者の距離を近くし、少人数制と親和性が高いという傾向をもっていた。反対に鑑賞教室は、一度に大勢の子どもに体験機会を提供できる点で有効であり、文化行政は鑑賞教室事業に機会均等の役割を期待してきたと言える。「学校における舞台芸術鑑賞教室実態調査 調査報告書 2003年版」でも、鑑賞教室の意義と併せて「鑑賞の機会をこどもたちの自主性にまかせていいものであろうか？」という問いを掲載している（日本芸能実演家団体協議会 2003：7）。アウトリーチの教育的な成果やプログラムの有効性について議論するとき、そこには参加意志のある子どもが「いる」ことが前提になるが、彼らはどのように参加に至ったのだろうか。

この問いは、文化芸術による社会的包摂とも関連が深い。2010年以降の文化政策での変化の一つに、社会的包摂の機能が注目され、劇場法（2012年）や改正文化芸術基本法（2017年）に社会的包摂の考え方が反映された点が挙げられる。文化芸術基本法には、「国民がその年齢、年齢、障害の有無又は経済的な状況にかかわらず等しく」文化芸術の鑑賞・参加・創造ができるような環境の整備（第二条第3項）、児童生徒等に対する文化芸術に関する教育の重要性（第二条第8項）などが謳われている。

社会的包摂とは、多様な違いのある人たちを、違いを尊重したまま受け入れる考え方で、マイノリティとされる人々は障がいのある人、貧困状態の人、移民や外国人、高齢者、LGBT、災害に直面した人などさまざまである。芸術による社会的包摂では、表現活動を通してエンパワーメントされた（自信を獲得し、能力を発揮できるようになった）事

⁵ 子どもとアートとの出会いをどう設計するか、方法論的な点で工夫や開発の点では、例えば美術館で児童生徒に自由に鑑賞させ、感想をシートに記入されるといった活動や、学習指導要領に掲載されている名曲やみんながよく知る曲を聴いて感想の作文を書くなどが定型化していた。

例などが報告されている。他方、社会的包摂と言うと排除された人々に向けた芸術文化活動によるエンパワーメントが想像されがちだが、一方で芸術文化一般における既存の排除の問題をどのように考えるかという課題は残るといふ指摘もある（中村 2018 : 101）。

自力で劇場へ来られないと想定される子どもの存在は、既存の排除の問題の一つに当たる。子どもの行動には保護者の引率や同意、経済的負担などが必要不可避であり、子どもの参加が保護者の思考や行動に左右されるという問題は、アウトリーチの形式にかかわらず依然として残されている。特に生活困窮世帯の子どもの場合は経済的負担が障壁として想定されやすいが、問題はそれだけなのか。子どもの貧困問題との関連から検討する。

2. 子どもの貧困問題と文化芸術活動

2000年代を通じてアウトリーチは劇場の主要事業に定着していったが、その主な対象は小中学生であった。全国公立文化施設協会の調査（2011）によれば、教育普及事業の対象別内訳は「児童・生徒」が最も多く47.8%、「一般成人」が11.7%、「高校生」1.1%、「限定しない」36.2%、「その他」3.3%という結果を示している（p.46）⁶。

本章の目的は、アウトリーチが発展を遂げてきた20年のうちに顕在化した子どもの貧困問題を通して、子どもの文化芸術活動への参加をめぐる問題の所在を分析することである。そのために、貧困の「見えづらさ」という問題と、荻谷剛彦氏の提唱した「インセンティブ・ディバイド」の概念を援用しながら、文化芸術の機会格差の問題に検討を加える。

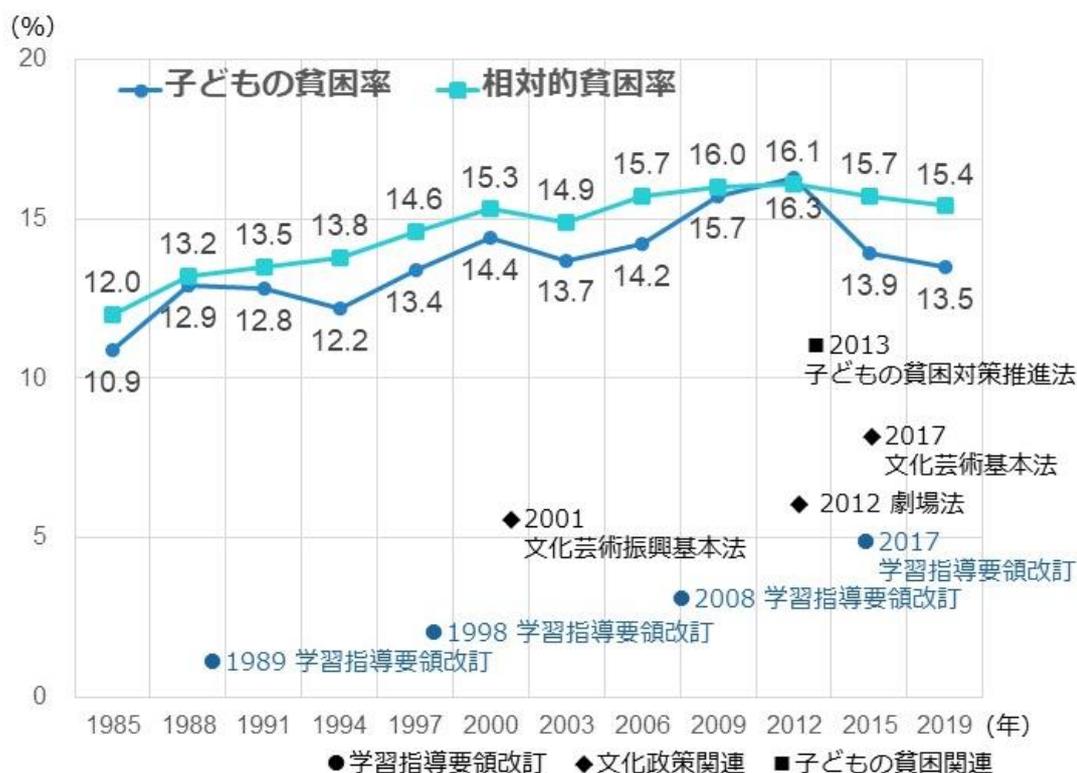
2-1. 貧困から生じる複合的困難

2009年度、厚生労働省が初めて相対的貧困率⁷を公にした。関係者や専門家の間では国内での貧困問題の深刻化が以前から指摘されていたが、政府が初めて約6人に1人（当時）の子どもが貧困状態にあるとデータで公表したことで問題意識が一般に広まっていった。その後も子どもの相対的貧困率は6～7人に1人という数値で推移している（図表2-1）。

芸術文化の教育普及事業で主たる対象に子どもが選ばれるのは、子どもが未来を担う存在だからである。同様に、現代社会における貧困の問題があらゆる年齢層で起きている中で「子どもの貧困」に焦点が当てられる理由は、貧困が子どもから若者、成人、そして次世代の子どもへと世代間で連鎖していく問題にある。それゆえ、貧困研究では「貧困の連鎖の経路」を探ることがとりわけ重大な研究テーマとなってきた。

⁶ 「劇場、音楽堂等の活動状況に関する調査研究」は2009年度の次に行われた2012年度の調査から質問紙の形式が変わり、「普及啓発事業」の対象の項目はなくなった。

⁷ 厚生労働省の発表する相対的貧困率は、「等価可処分所得（世帯の可処分所得を世帯人員の平方根で割って調整した所得）の中央値の半分に満たない世帯員の割合」である。OECD（経済協力開発機構）の提供する貧困率の作成基準により算出されており、子どもの貧困率は17歳以下の子ども全体に占める、中央値の半分に満たない子どもの割合をいう。



図表 2-1 貧困率の推移と関連年表

(出所：厚生労働省政策統括官付世帯統計室「国民生活基礎調査」に基づき筆者作成)

図表 2-2 子どもの貧困の連鎖経路

連鎖の経路	要因
金銭的経路	教育投資、家計の逼迫、資産
家庭環境を介した経路	親のストレス、親の病気（精神疾患を含む）、親との時間、文化資本説、育児スキル・しつけスタイル、親の孤立
遺伝子を介した経路	認知能力（※1）、そのほかの遺伝的要素（身体的特徴・性格・発達障害）
職業を介した経路	職業の伝承
健康を介した経路	健康と経済状況との相関、発達障害・知的障害
意識を介した経路	意欲・自尊心・自己肯定感、福祉文化説（※2）、
その他の経路	地域・近隣・学校環境、ロールモデルの欠如、早い離家・帰る家の欠如

※1 認知能力に関しては連鎖の経路の一つであるが、その役割は非常に限定的だと阿部は述べている。

※2 生活保護の家庭などで子どもに「福祉依存」の価値観が植えつけられ「働かなくても、公的扶助をもらえばよい」と子どももそれを受給するようになるという説のこと。

(出所：阿部彩 [2008] 『子どもの貧困 II—解決策を考える』を元に筆者作成)

図表 2-2 に示すように、連鎖の経路の一つには文化資本説が含まれる。それと関連して、家庭内に存在する本の質や量、音楽・美術などの文化の多寡に着目する学説があり、文化資本が少ない家の中で育った子どもは、文化やアートに興味をもちにくいと考えられている（阿部 2008 : 50-51）。また、多くの調査研究は、貧困問題は複合的困難に至ることを明らかにしている。経済的困窮から派生する困難には、不十分な衣食住、孤立・排除、不安感・不信感、低い自己評価、低学力・低学歴、適切なケアの欠如・虐待・ネグレクトと並び文化的資源の不足が挙げられる（子どもの貧困白書編集委員会編 2009 : 11）。

2-2. 貧困は「見えない」

相対的貧困率が公表される以前、さまざまな背景により生活が困窮した人々を支援していた活動家や研究者たちは貧困を社会問題として可視化することに腐心していた。貧困問題の「見えづらさ」には 2 つの意味がある。ひとつは実態を示す根拠となる定量的なデータが存在しなかった（国による統計が公表されていなかった）こと、もうひとつは貧困と認める範囲が非常に狭い、人々の偏った貧困観が貧困をないものにしてきたという状況である。青木（2010）の行った調査でも「現代の日本社会で生きることを前提に考えて、貧困とはいかなる状態を言うのか。」という設問で最も多い回答が「水道や電気およびガスがない」だった（p. 142）。

貧困の非常に狭く偏ったイメージには、いくつかの背景がある。歴史的には日本における「貧困」は敗戦直後の飢餓状態、絶対的貧困⁸以下の水準と捉えられ、そこからの脱却によって貧困問題は一度「解決した」という認識が、一般的に根強く残ったと考えられている。また、戦後の絶対的貧困の解決は、高度経済成長期に学校から就職へのスムーズな移行と賃金上昇に支えられ、親が働けないならば子どもが稼げばよいという態度につながって貧困観を狭める要因となった。さらに、苦境であっても努力して社会的名誉を手にするというサクセスストーリーが好まれる傾向も、貧困を個人の問題に帰結させる一因になっている。この自己責任論の影響は大きく、貧困状態にある人々へのサポートは国の責任だとする人の割合は、日本は国際的に最低ラインにあるという調査結果も報告されている（Pew Research Center 2007 : 18）⁹。

文化芸術との関連においては、絶対的定義による貧困観が根強い中では、貧困家庭に少しでも娯楽に関するものがあれば、それを非難するような現象もみられる（例えば湯浅 2017 : 第 1 章第 3 項〔電子書籍版〕など）。この傾向は、芸術や文化を市場原理の下で消費して「贅沢品」として扱うような文化観と親和性が高く、生活の質を問わない貧困観は困難な状況に置かれた人々から文化的な体験を遠ざける遠因にさえなり得るだろう。

さらにこのような貧困観が問題なのは、貧困が「見えづらい」状況が福祉の専門家で

⁸ 貧困の絶対的定義は世界共通で必要最低限の衣食住を定め、国や地域の違いによる人びとの生活の質を考慮しにくいという問題点を有する。

⁹ 「World Publics Welcome Global Trade — But Not Immigration 47-Nation Pew Global Attitudes Survey」のうち「State Should Take Care of the Very Poor」の項目について「完全に同意する」または「ほぼ同意する」を合わせた割合が、世界 47 か国のほとんどで 80%を超える中、日本は 59%で最も低く、「完全に同意する」のみを見るとたった 15%だった。「完全に同意する」が次に少ないアメリカが 28%で、大幅な開きがある。

あっても、必要な支援を必要な人や場所に届けることをいっそう難しくしているからである。経済学者のアマルティア・センは潜在能力という独自の概念を打ち出し、貧困とは生活上の望ましい状態（機能）を達成する自由（潜在能力）が欠けている状態であるとした。湯浅（2016）はセンの「潜在能力」に相当する概念を“溜め”という語で表し、貧困は「“溜め”が総合的に失われ、奪われている状態」だと説明した¹⁰。湯浅は“溜め”の概念を用いて貧困がいかに関係論と相容れないかを指摘するとともに、“溜め”を欠く状態を当事者が必ずしも自覚している訳ではない実態を報告している（湯浅 2016：第I部第3章第2項〔電子書籍版〕）。ほかに選択肢がないから不利な選択をせざるを得ず、あるいは動けないでいる状況が第三者から「現状に甘えた」ふるまいとみなされ、自己責任論を助長する。自己責任論が困窮している人の声を封じ、それが実態を見えづらくする悪循環が起きているのである。

2-3. 学校教育と子どもの貧困

子どもの貧困をめぐる、学校もまた自己責任論の影響を受けてきた。自己責任論は学校文化の中では「学校は家庭の問題には口を出さない＝家庭のことは家庭の責任で対処する」という暗黙のルールに形を変え、それが貧困状態にある子どもへの適切な対策を講じる機会を逸するリスクへとつながっている。

階層と教育の問題をめぐる、日本の学校のもつ機能を参照しておこう。欧米の場合、学校は教育活動を通じて社会移動を促す「平等化装置」の役割を果たす一方で、特定の階級・階層の利害に貢献し、その支配的な立場を維持する選抜・配分の役割ももっていたと考えられている。それに対して、日本の学校は「同質化の機関」として発展してきた（志水 2010：45）。この見解は、日本の公教育は戦後の地域間格差問題を縮小し、教育機会の平等化を図るために、教育条件の標準化を「面の平等」を基準として実施してきたという苅谷（2009）の評価とも一致している。

柏木（2020）によれば、「同質化」と「面の平等」は教育の画一化や個人の抑圧、引いては「排除」の問題を誘発する。一斉体制・一斉主義の学校、学級規範の中では、差異を目立たせずに「みんな同じく」処遇することを原則とする学校文化が受け入れられている一方で、自覚的かどうかは別にして子どもたちの水面下で競争と序列化が生じている。困難を抱える子どもへの大人による個別の差異の処遇は、その序列を変更させる可能性があることからクラス内でその子どもへの不寛容を生み出す。逆に、教師がこうした状況下で格差や生活困難を意図的に「ないもの」として対応しようとしたとしても、当事者である子どもの疎外感を深めるという。これらはいずれも教師が子どもを支援しようとするからこそ困難を抱える子どもの排除を誘発してしまう、学校組織の構造的要因による。

先述のとおり、経済的困窮は複合的な困難を引き起こし、貧困と不登校も相関が認められている。近年、東京都の小学5年生と中学2年生を対象に行われた調査でも、両方の年

¹⁰ 湯浅によれば、“溜め”の機能はさまざまなものに備わっており、金銭など有形なもの以外にも人間関係や、自分に自信がある、何かをできると思える、自分を大切にできるという精神的な“溜め”もある。“溜め”をどのくらい保持しているかによって、同じ危機的な状況に直面しても深刻度が変わり、“溜め”が少ないほどさまざまな局面において他の選択肢を選べない。

階層において、生活困窮層、周辺層の方が一般層に比べて、不登校傾向のある子どもの割合が高かった（首都大学東京 子ども・若者貧困研究センター2018：35）。学校が貧困対策に取り組む動きも進んでいるが、生活困窮世帯の子どもにとって学校が必ずしも心地よい場所ではなくなっている可能性は否定できないところがある。

2-4. インセンティブ・ディバイドから考える文化芸術活動機会の不平等

前項では日本と欧米の学校の機能の違いに言及したが、教育社会学者の荻谷剛彦氏の研究は日本と欧米の社会構造の違いを詳細に取り上げている。荻谷（2001）は、教育機会と職業機会の構造の変化のタイミングと速度が日本と欧米で違うことから、日本では教育が社会移動の平等化を担っているか、再生産をあずかっているかよりも、階層秩序の形成に教育がどんな役割を果たすかについて分析する必要があると論じた。そこで、教育を通じた不平等化のメカニズムの総体のことを「インセンティブ・ディバイド（意欲格差）」と名付け、やる気と努力における不平等を拡大し、学校での成功からあえて〈降りる〉ことで子どもを自己肯定へと誘うメカニズムを明らかにした。

インセンティブ・ディバイドが発生したのは、興味や関心を基軸に学習意欲を高めようとした教育改革が行われた時期である。これも1990年代後半からのアウトリーチが普及した時期と重なっている。「総合的な学習の時間」が新設された1998年の学習指導要領改訂では、自ら学び自ら考える力などの「生きる力」の育成が最重要テーマに掲げられた。

荻谷（2001）はこの学習観や教育観の是非を問うのではなく、重要なのは2000年代の教育に「自らの興味・関心に従い、自己実現をめざす、意欲あふれる個人」という人間の行動モデルが深く広く浸透していた点だと指摘した。そして、この教育改革によって「個」の自立と新たな公共性の創出が求められるようになり、学習の意味や教育の意味を性急に求める問いが広がった¹¹。また同時期には、少子化により受験戦争の圧力も弱まり、外的な学習へのインセンティブも弱まっていった。荻谷の調査の結果、外からのインセンティブが見えにくくも社会階層が上位のグループほど興味・関心をもちやすく、それを学習の意欲に結び付ける術に長けていた。他方、社会階層が下位の子どもにとっては、学校での学習のレリバンズ（有意味性）を遮断し、現在の生活を楽しもうと意識の転換を図ることで、自己の有能感を高めるようになったとされている。

荻谷の議論は教育格差を中心に扱っているが、社会階層の違いが子どもの意欲や関心という深層部分にまで及んでいることを実証し、その後も荻谷の説を裏付ける調査研究が重ねられている。そこで、この意欲や関心の不平等が文化やスポーツの分野でも起きていると仮定して、「結果の不平等、機会の不平等、それらのスタートラインとなる意欲・関心の不平等」という枠組みを援用して貧困層の子どもたちの文化芸術活動をめぐる不平等を検証してみたい。

¹¹ 荻谷によれば、子どもたちの学習離れをめぐり「なんのために勉強するのか」「この知識は何の役に立つのか」といった「意味の問い」が頻繁に現れるのも、意味のある学習が求められているからだという。また、学習や教育の意味を問うことが社会の隅々まで広がった結果「面白くて役に立ちそうな授業」が好まれる傾向が強まったが、有意味性や有用性、わかりやすい面白さが求められるという点では文化芸術にも同様の傾向にあるように思われる。

2-4-1. 結果の不平等＝貧困状態にある子どもは文化芸術活動に参加しているか

結果の不平等とは、文化芸術活動に参加しているかどうかという事実として不平等が生じていないかというフェーズである。本稿はもともと文化芸術活動に参加していない子どもがいるという前提で成り立っており、筆者の職務上の経験からその事実は確信しているが、念のため確認しておく。

内閣府政策統括官（2020）による「令和元年度 子供の貧困実態調査に関する研究 報告書」（以下、貧困実態調査）は、調査対象自治体から収集した調査項目（図表 2-3）の整理分析を行っている。統計的に有意ではなかったものも含めると、ほぼすべての調査項目において困窮世帯と非困窮世帯で異なる傾向を示したという（p.15）。文化芸術活動に関連する項目では¹²、困窮世帯は習い事をしている割合が低く、特に学習塾・語学・芸術関係でその傾向が強い（p.15）。また、「子の居場所・人間関係」については、困窮世帯の子どもには居場所が限られ、一人であることが多い（p.16）。さらに、困窮世帯の保護者は地域活動などの近所付き合い、学校行事などへの参加が少ない（p.16）。これらの調査結果を総合すると、文化体験や文化的環境の蓄積の偏在が起きている状況をじゅうぶんに類推できるだろう。

2-4-2. 機会の不平等＝貧困状態にある子どもには文化芸術活動の機会は担保されているのか

先述の貧困実態調査（2020）では、主たる調査結果として困窮世帯における父親の非正規雇用または無職の割合の高さ（p.11）、親の健康状態に関するネガティブな回答の多さ（p.12）が報告されている。機会担保というフェーズでは、貧困層の子どもにとってはやはり保護者（または親と同等の役割を担う大人）が参加を承認し金銭的・時間的コストを払うことの可否が障壁となる。

日本の教育費はもともと膨大である実態に加え、学校外の教育費用も増加傾向を続けている。さらに、かつては遊びの中で自然と獲得できた体験でさえ「お金で買う」サービスに還元され、そのために親は労働せざるを得ず子どもと過ごす時間が短縮する。芸術を含むさまざまな営みが日常生活から切り取られサービスに代わるほど、家庭の経済状況が子どもの多様な体験の参加機会を左右する構図が見て取れる。

このような経済的障壁に対して、文化行政は学校に機会担保の役割を期待してきた。しかし本章で見てきたとおり、学校は貧困層の子どもにとって心理的な排除が起こりやすい構造的要因を内包しており、貧困と不登校や学校行事への不参加には相関がある。したがって、今や文化芸術体験の網羅的な機会提供は学校を通してでさえ達成を前提にできず、学校で出会えない子どもが一定数いることを考慮する必要がある。

¹² 貧困実態調査の「経済状況」における「剥奪・滞納」の「できなかった体験」という項目には、「美術館や博物館に行く」「音楽会やコンサートに行く」「映画や演劇を観に行く」という選択肢が含まれているが、結果については言及されていない。

図表 2-3 調査項目の分類

教育		生活環境		
学習環境	学校の補修教室等の利用	行動意欲・自己肯定感	学校生活への意欲	
	学校以外の学習環境		楽しいと感じること	
	学習に使用している教材		自己肯定感	
	学習塾等の利用状況		通学状況	
	在学する学校の種別			
学習習慣・意欲	学習環境	子の居場所	ほっとできる居場所	
	計画的な学習/学習の重要性の認識		休日を過ごす場所	
	宿題の実施状況		放課後を過ごす場所	
	読書習慣			
学力	学習成績	子の健康・精神状態	健康・精神状態に係る直近の経験	
	授業についていけなくなった時期		主観的な健康状態	
	授業の理解度		主観的な健康状態(親目線)	
	得意教科		身長・体重	
			摂食状況	
習い事・部活動・地域活動	習い事の状況	子の就労状況	子の就労状況	
	習い事をしない理由		子の労働環境	
	部活動・地域活動の状況			
	部活動・地域活動を行わない理由			
将来の展望	希望通りの進学に向けた工夫	子の人間関係	一緒に過ごす相手	
	希望通りの進学の可能性(子)/(保護者)		助けてくれる人	
	将来の夢		相談相手	
	将来の夢がない理由		大人への信頼	
	進学希望(子)/(保護者)		仲の良い友達	
	想定する進学先の理由(子)/(保護者)		友だちとの関係	
子・保護者の経験		子の生活習慣	一緒に食事をする人	
子の経験	通ったことのある施設		衛生習慣	
	転居の経験		家の手伝い	
保護者の経験	保護者になった年齢		起床/就寝時間	
	保護者になってからの経験		食事の内容	
	保護者の学歴		食事の頻度	
	保護者の幼少期の家族構成	食事をしない理由		
	保護者の幼少期の経験	通学環境		
	保護者の幼少期の暮らし向き	日常の過ごし方		
経済状況		親子関係	礼儀・規則	
家計状況	主観的な暮らし向き		コミュニケーション内容	
	収支状況		コミュニケーション量	
	貯蓄の状況		信憑性	
支出内容	支出の内訳(子ども関係)		保護者の健康・精神状態	健康・精神状態に係る直近の経験
	支出の内訳(生活費)			健康診断の受診状況
剥奪・滞納	お小遣い	子育てに対する気持ち		主観的な健康状態
	できなかった体験	生活への満足度		悩みごと
	医療を受けられない経験	保護者の人間関係		学校/地域行事への参加
	持っていないもの			助けてくれる人
滞納/欠乏の経験	人付き合いの程度			
	相談相手			
家族構成・家庭環境		保護者の生活習慣	食事習慣	
家族構成	ひとり親世帯の該否	支援の状況・希望		
	家族の人数	支援の状況	支援の充足度	
	家族構成		支援の認知状況	
	子どもの人数		支援の利用状況	
要介護者の有無	支援を利用しない理由			
家庭環境	居住形態	支援を利用する理由		
	自家用車の所有状況	支援情報の収集方法		
	自宅の部屋数・広さ	支援の要望	支援の利用動向	
保護者の就労		保護者の就労(続き)		
勤労内容	雇用形態	所得	所得額	
	就労していない理由	労働環境	勤務時間帯	
	就労状況		労働量	
	世帯の稼ぎ手			

(出所：内閣府政策統括官(共生社会政策担当)〔2020〕

「令和元年度 子供の貧困実態調査に関する研究 報告書」 p.8 より筆者作成)

また、第1章で述べた佐藤学氏は、アーティストと子どもによる活動の拡充を積極的に受け入れてきた教育学者の1人だが、既存の「日本型システム」の学校経営と学級経営に関して行き詰まりは必然的であると述べ、変革を促す姿勢を表明している（佐藤 2000 : 292）。佐藤がアートと学校との関係で重視していたのは、あまねく子どもに文化芸術の機会を担保する点ではなく、アートによって子どもと教師が新しい教育空間を創出するなど既存の制度や境界、概念の枠組みを超える性格であった（佐藤 2003 : vii）。

2-4-3. 意欲・関心の不平等＝貧困状態の子どもは文化芸術活動への参加を望んでいるのか

これは、先述のような経済的・時間的な障壁を取り払い、イベントを無償化して送迎まで付ける等の体制が整ったとして、果たして貧困層の子どもは本当に文化芸術活動に参加するかという問いに置き換えられる。荻谷によるインセンティブ・ディバイドや湯浅の「溜め」の概念が示唆したように、貧困実態調査（2020）では「子の行動意欲・自己肯定感」の項目において、困窮世帯の子どもは「日常において楽しいと感じることも少ない」という傾向を報告している（p.17）。つまり、文化芸術に限らず内発的な動機によって何かに興味を示すための燃料のようなものをもてない状態なのである。

以上、本章では貧困の「見えづらさ」という問題と、「インセンティブ・ディバイド」の概念を援用して生活困窮世帯の子どもの文化芸術体験機会をめぐる問題の所在を考察した。子どもの貧困という観点から、問題は次の2点に要約できるだろう。

第一に、貧困問題が「見えづらい」状況が、専門機関であっても適切な支援を行うことを困難にしている中、劇場が独自に彼らを「見つけて」働きかけていくことは不可能に近い。貧困問題の解決や発見そのものは、当然のことながら福祉の専門領域である。しかし、貧困による子どもの心理的なガス欠状態を「興味がないなら仕方ない」という捉え方で周囲がそのままにした場合も、彼らと劇場との接点が自然発生的に生まれる望みもきわめて薄いと言わざるを得ない。

第二に、「文化や芸術も含めたさまざまな日常的な営みに対して、そもそも何もしたくない。何も知らないでいい」という子どもの存在を、私たちはきちんと見る必要があると考える。「行きたくても行けない（経済的事由）」のではなく、「知っているけれど行かない、行きたくない（意志のある選択）」訳でもない。彼らの興味のアンテナは文化芸術に向いていないというより、どんな電波であろうと受信できるチャンネル数がきわめて少ない状態でとどまっている。さらに、外に出て怖い・恥ずかしい思いをしないために心理的な安全を保とうとすることで、自らその状態を維持するメカニズムを強固なものにしている。

これらの問題を踏まえた上で、文化芸術を介して日常が悪くないと思える瞬間をつくり出せたなら、貧困などによって社会的に排除された子どもの暮らしには大きな意味もつ。その瞬間を創造し得るのは「劇場側からの」働きかけであり、そのための入り口を設けるに当たって文化芸術と教育・福祉分野との連携はやはり必要なのである。

おわりに

本稿では、劇場にまだ現れていない子どもの存在を想定し、子どもの貧困という問題を軸に、生活困窮世帯の子どもたちへのアプローチを困難にしている社会構造について論じてきた。先行研究や既存のさまざまな調査に基づく議論が中心で、具体的な事例をもとに実証的な調査に至らなかった点を本リサーチの課題として、最後に今後の展望について述べたい。

まず、この議論から劇場の在り方を考えるとき、社会的に排除されまだ劇場を利用していない人々は貧困層の子どもだけではないのに焦点化する理由への疑問と、対象を特定することでその人が負う課題をいっそう固定化するのではないかという声があるかもしれない。もちろん生活困窮世帯の子どもをめぐる状況だけが改善されればよいと主張するつもりはなく、劇場が最優先で着手すべき課題がどこにあるかは地域の特性や劇場の歴史、目指す方向によると思う。いずれにしても社会的排除の問題は複合的で、本稿で述べてきたとおり貧困状態の子どもが抱えている困難は、不登校の子どもや引きこもりの若者と重複する部分も少なくない。貧困層の子どもを対象としなくても、ある社会課題に関して劇場が参加者や関連機関とコミュニケーションを図り、それを積み重ねていくことは、劇場への入り口を増やしていく貴重な営みにつながると考えている。

ロームシアター京都の場合、地域の団体との連携によってアクセスを拓く試みはすでに行われており、例えば京都市ユースサービス協会との共催で「未来のわたし—劇場の仕事—¹³」という事業を実施している。いま全国的に貧困や引きこもり、不登校等の子どもにとっての「居場所づくり」が進み、居場所機能を有する青少年施設やNPO等の運営するフリースペースが増加している。

ここでいう「居場所¹⁴」にはユースワーカーと呼ばれるスタッフが働いており、イギリスから導入されたユースワークの考え方に則って、ユースワーカーは子どもと対等な立場で見守り、話を聴く。京都市は青少年育成にユースワークの理念を1960年代から先駆的に採り入れてきた歴史をもち、京都市ユースサービス協会も各センターが特色ある事業を推進するとともに日常的に相談業務を行っている。そうした団体では、継続的に子どもの興味や関心につながるかもしれないマイルストーンを置くことが可能で、もし劇場など外部からの声かけや提案を子どもが断ったりしたとしても戻って来られる居場所としての安心感を担保している。また、本稿で引用した「溜め」の概念と関連して、居場所機能をもつスペースや子ども食堂で、信頼できる大人が子どもとともに過ごす時間は「溜め」の代替になり得ると示唆されており（湯浅2017：第1章第5項〔電子書籍版〕）、人間関係が子どもの新たな体験への参加を後押しするかもしれない。ここから私は、劇場と地域の教

¹³ 「未来のわたし」は15～30歳の若者を対象に、キャリア形成のきっかけになるよう、劇場の仕事を紹介、体験してもらうプログラムである。2020年度はコロナウイルス感染拡大の影響から規模を縮小して実施された。

¹⁴ 「居場所」は不登校が顕在化した1980年代には文字通り不登校生の居場所となったフリースクールやフリースペースを指し示した。しかし1990年代以降、より幅広い層の子どもや若者が「居場所」を必要とするようになり、京都市ユースサービス協会の運営する青少年活動センターも利用年齢対象の拡大に伴って学校や地域社会から排除された若者（中高生年代）のたまり場として機能するようになった。

育・福祉団体との連携は、単なる人集めや機会提供ではなく、むしろ子どもの興味・関心のフェーズの補完として機能する可能性を考えている。この仮説の検証も、今後の課題として継続的に取り組みたい。

同様に、劇場が教育や福祉の団体に介在することは、単に優れた専門性の高い文化芸術体験をもたらすだけでなく、日頃とは違うものの見方を投げかける機会にもなるだろう。子どもの貧困に関して言えば、文化は人間の生活にとって必要不可欠なものであるという考え方の発信は、最低限の生活苦しか貧困と認めないような凝り固まった貧困観をほぐしていく作業の一端を担えるかもしれないという希望もある。

しかし劇場にとっての困難は、貧困状態に置かれた子どもなど社会的に排除された人々の参加のために係る準備や時間的コストに対して生み出される効果が第三者からは見えづらく、公開性や規模の点でも定量的な事業評価にそぐわない性質を有する面である。その成果を可視化する鍵は、目標の到達点を未来の観客や舞台芸術のファンとするような枠組みとは異なる、人々の生活の中に劇場がどう関わったかについて積極的な意味付けが大切になる。生活困窮世帯の子どもの実態から考えて、彼らが初めて劇場の存在に触れ、学校と家庭+α以外の場所を見知ったり、見知らぬ大人と触れ合ったりする経験には、ささやかだが重要な一歩になる可能性が秘められている。こうした取り組みと劇場にとつての「観客」や「市民」像の問いの繰り返し、引いてはアウトリーチの形骸化を防ぐことにもつながっているだろう。

* * * * *

このリサーチを進めるに当たりお世話になった、京都市ユースサービス協会（京都市東山青少年活動センター）の表美由紀さん、京都市役所文化市民局文化芸術都市推進室文化芸術課の皆さま、子ども若者はぐくみ局子ども若者未来部子ども家庭支援課の皆さま、メンターの吉岡洋さんと若林朋子さん、齋藤啓さんと長野夏織さんはじめロームシアター京都の皆さまに心からの感謝を申し上げます。

【引用・参考文献一覧】

- ・青木紀（2010）『明石ライブラリー137 現代日本の貧困観——「見えない貧困」を可視化する』明石書店。
- ・阿部彩（2008）『子どもの貧困Ⅱ——解決策を考える』岩波書店。
- ・恵志美奈子（2012）『「教育普及事業」をめぐる用語の混乱』伊藤裕夫・藤井慎太郎編『芸術と環境—劇場制度・国際交流・文化政策』論創社、30-45頁。
- ・柏木智子（2020）『子どもの貧困と「ケアする学校」づくり——カリキュラム・学習環境・地域との連携から考える』明石書店。
- ・荻谷剛彦（2001）『階層化日本と教育危機——不平等再生産から意欲格差社会へ』有信堂。
- ・荻谷剛彦（2009）『教育と平等 大衆教育社会はいかに生成したか』中高新書。

- ・小暮宣雄（2001）「第6章 社会と文化の出会い 文化政策の常識と人生のモラル 2. 芸術に親しむ」池上惇ほか編『文化政策入門 文化の風が社会を変える』丸善、126-130頁。
- ・子どもの貧困白書編集委員会編（2009）『子どもの貧困白書』明石書店。
- ・佐藤学（2000）「9 学校という装置——「学級王国」の成立と崩壊」栗原彬、小森陽一、佐藤学、吉見俊哉編『越境する知4 装置：壊し築く』東京大学出版会、265-294頁。
- ・佐藤学・今井康雄（2003）『子どもたちの想像力を育む アート教育の思想と実践』東京大学出版会。
- ・志水宏吉（2010）『学校にできること——一人称の教育社会学』角川学芸出版。
- ・首都大学東京 子ども・若者貧困研究センター（2018）『東京都受託事業「子供の生活実態調査」詳細分析報告書』首都大学東京 子ども・若者貧困研究センター。
- ・新藤浩伸（2018）「第12章 社会教育」小林真理編『文化政策の現在1 文化政策の思想』東京大学出版会、181-196頁。
- ・全国公立文化施設協会（2011）『平成22年度 劇場・音楽堂の活動状況に関する調査報告書』全国公立文化施設協会。
- ・地域創造（2001）「アウトリーチ活動のすすめ 平成12年度調査研究事業『地域文化施設における芸術（教育）普及活動に関する調査研究』報告」地域創造。
- ・地域創造（2010）「文化・芸術による地域政策に関する調査研究〔報告書〕新〔アウトリーチのすすめ〕——文化・芸術が地域に活力をもたらすために」地域創造。
- ・内閣府政策統括官（共生社会政策担当）（2020）「令和元年度 子供の貧困実態調査に関する研究 報告書」内閣府。
- ・中村美帆（2018）「第6章 文化政策とソーシャルインクルージョン」小林真理編『文化政策の現在2 拡張する文化政策』東京大学出版会、89-106頁。
- ・日本オーケストラ連盟（2002）「第2回オーケストラによる音楽教育プログラム オーケストラプレイヤーのためのワークショップ2001 報告書」日本オーケストラ連盟。
- ・日本芸能実演家団体協議会編（2003）「学校における舞台芸術鑑賞教室実態調査 調査報告書 2003年版」文化庁。
- ・林睦（2003）『音楽のアウトリーチ活動に関する研究 —音楽家と学校の連携を中心に—』大阪大学博士論文。
- ・湯浅誠（2016）『反貧困——「すべり台社会」からの脱出〔電子書籍版〕』岩波書店。
- ・湯浅誠（2017）『「なんとかする」子どもの貧困〔電子書籍版〕』角川新書。
- ・吉本光宏（2003）「アウトリーチ整理学 市民・地域との新たな回路づくりから芸術を中核とした社会サービスへ」『雑誌 地域創造』第14号、21-23頁。
- ・Pew Research Center. (2007) *World Publics Welcome Global Trade — But Not Immigration 47-Nation Pew Global Attitudes Survey*. Washington, D.C.: Pew Research Center.

子どもと舞台芸術

演劇教育[の／で]力と自由を考える

渡辺健一郎

[本稿は2020年度に関西圏で行われた子ども向け演劇教育（13件、計36日）の体験や、演劇教育関係者たち（25名）へのインタビューなどに基づいてなされた思索の展開を記すものである。]

はじめに

ここでは前年度のリサーチ「演劇教育は（いかにして）可能か？」に引き続き、演劇教育をめぐる思索を展開しようと思います。前年度の報告書では演劇教育とは「リズムの中断」を原理とする、というテーゼを提出しました。私としては強い必然性に基づいたテーゼをひとまずは提出できたつもりでしたが、反応はあまり芳しいものではありませんでした。やや抽象度の高い議論になってしまったこともあり、理解されづらかったのだと思います。本稿は、殆ど同じことを別の語り口で——すなわち「伝わる」ように——語るということを一つの主眼としています。その歩みを進めるため、理論的なアプローチと、私自身が体験した「伝わらない」ことをめぐる悪戦苦闘の記述という、二つの方法が両輪となります。

あらかじめ、本稿で「伝えたい」ことを先取りして簡潔に書いておきましょう。すなわち、

- ・人間は誰しも必ず、何かしらにとらわれている。
- ・演劇教育は力を持つがゆえに、人間に強力な「とらわれ」を発生させる危険がある。
- ・演劇教育はしかしながら同時に、人間を「とらわれ」から解放させる力を持ちうる。

以上の三点です。私はこのような言明を、凡庸でつまらないものであるとして、記述することを回避してきました。ただ、私にとってはあまりに大前提であったこれらのこと、とりわけ一つ目の項目が共有できておらず、この1年間多くのディスコミュニケーションを生んできました。そしてまず語らなければならないのはまさにこれだったのだ、という結論にたどり着きました。ただし「とらわれ」というのも様々な様相がありますので、細かいことについては後々に論じていくことにします。

私は「演劇教育」には大きな可能性があると思っています。それは教育についての考え方をドラスティックに変えうる、そして演劇という謎めいた観念を更に豊かにしうる、そういう力を秘めていると思っています。しかしながら同時に、力はその扱い方を間違えれば大きな危険を伴うのです。演劇教育は驚異的な力を持っている、あるいは持ちうるがゆえに慎重な思考がなされなければならない。もし演劇教育が人畜無害な楽しい活動のようなものに限定されるのであれば、こだわって論じる必要はないでしょう。楽しい活動がダメだというのは決してありません。極めて豊かな「楽しい活動」をいくつも体験しました。ただそれ

は、「力」についての、「とらわれ」についての、多大なる反省に基づいて初めて成立していたように感じられました。しかしこの反省というのは、本当に難儀な事柄です。自らが、自らの活動が、何かにとらわれているとどうして気づけるのでしょうか。気づけないから「とらわれ」なのではないのでしょうか。ほとんど不可能とも思えるこの「反省」を、それでもなお行うためにはどうすれば良いのでしょうか。

演劇学も教育学も、2500年の歴史を持ちます。それでも最終的な結論、正しさを見いだせていないのは、それだけ「演劇」や「教育」が厄介な対象だということです。「演劇教育」が、ただ教育の方法の一つに限らないとすれば、ただ演劇界に人を呼び込むための手段に限らないとすれば、すなわちそれ自体で大きな可能性を持っているのだとすれば、演劇教育学をここから始めなければならない。私はその様な想いに駆られています。

私の語ろうとしている問題の根本は、「必ず」演劇教育には大きな力が働いているのであり、それを考えずに演劇教育など行うことはできないのではないかと、ということです。現実的な諸問題に追われていると、そのような観点はどうしたって抜け落ちてしまう。一つの問題解決をしようとするときに生じる別の問題には目を向けづらい。ただこれは誰かが悪いというのでは必ずしもなく、どの様な人にも場にも必然的に生ずる事態です。この様に書いている私自身（この文章を読んでもお分かりになるかもしれませんが）、目の前の事柄に躍起になって、自分がはたらかせている力に盲目的になってしまふことが多々あります。一旦現実のリズムを中断して考える、そういう契機が誰にとっても、どの様な活動にとっても——そして恐らく演劇教育にとってはとりわけ——必要になるのだと思います。

改めて誤解を受けそうなところに先んじて弁明しておく、私はここで「力」という語をネガティブな意味でのみ使ってはいません。私はあくまでこれらの語をアンビヴァレントなものとして扱おうとしているのです。人間であるならば（あるいはこの世界におけるあらゆる生は）必ずなにがしかの力を行使している。これは善し悪しの問題ではなく、ごくごく単純な事実の話です。そうであるならば、われわれは自分の働かせている支配的な力に自覚的でなければならないし、どの様な力を働かせなければならないか、常に考える必要があるはずです。

演劇というのはそもそも力の錯綜を扱う芸術です。脚本の中では異なる力のぶつかり合いがドラマを生んだりします。あるいはまた舞台上では力の配置がまさに問題になっています。俳優が目線を前に向けるか横に向けるかだけでも大きく印象が変わるのですから。力を無視したり無化したりする方向で考えるのではなく、いかなる力を働かせるべきなのか、あるいは働かせるべきではないのか、支配的な力をどうすれば脱することができるのか、そもそも力とは何なのか。

演劇教育は、恐らく魅惑的な力を扱っています。そうであるがゆえに、場の支配的な力にも批判的な目を向けることができる様になる——可能性があるのではないかと。演劇の力を、無視するのではなく、転倒させること。このことを、演劇教育への思索を通じて構想してみることにしましょう。

1. 演劇教育における自由と、「だってそういう場」の力学

これから論じていくに際して、「演劇教育」をめぐる基本的な定義の問題を解決しておかなければなりません。インタビューなどで話をした際、少なくない方が「演劇教育」という表現に違和感を覚えていたようでした。現代では、教育という言葉が「学校教育」とほぼイコールで使われることが多く、更に学校教育は教師から生徒へと一方的に知識を伝達するものである、という考え方も根強いためだろうと推察されます。

ただ、私はあくまで教育という語にこだわっています。その理由の一つは、「教育＝学校での知識伝達」という考え方こそ変えていくべきものだと思っているからです。教師が黒板の前に立って教科書を読み...といった教育スタイルが定着したのは日本ではたかだか100年くらい前ですし、絶対に受け入れなければならない規範の様なものでは決してありません。私はむしろ、演劇教育という言葉で「教育」とは何か、という既存の考え方自体を変えていくべきだろうと考えています。したがって以下で演劇教育という言葉が用いられるときには、「演劇や演劇的な要素を用いて、相手にとって良いと感じられる何かを生じさせること」と、極めて広い意味で使っていると思って下さい。この定義からすれば、演劇を通じて脱学校教育を！という主張も、演劇教育的な営みの一つ、ということになります。それでも読みづらいつ感じられた場合には、演劇教育＝演劇ワークショップと読み替えていただいても構いません。

教育という語にこだわる二つ目の理由は——こちらの方が重要です——、大人と子どもとの活動に際して、仮に両者の対等な立場が目指されるにせよ、どうしてもそこには非対称性が残ってしまうということです。というより、非対称的な関係があってはじめて、教育は可能になる。教育演劇教育という場所を設定することそれ自体や、どのようなプログラムを組んでいくかの思案、危険はないかという配慮、現場の雰囲気や即して柔軟に進行させる判断などなど、どうしたって大人がコントロール（支配）しなければならない事柄はあまりに多い。仮に子どもがその場で自発的に、自由に表現して動き回っているにしても、それはあくまで大人の支配下にあつたことなのです。

自由。演劇教育にたずさわる人は、ほぼ例外なく自由を愛している様でした。少なくとも私がインタビューで自由の話題を振った16人に関して言えば、全員からポジティブな反応が返ってきました。表現の自由、表現する恐怖からの自由、学校教育からの自由、諸能力向上によって獲得される社会的自由——「自由」なる言葉で意味している事柄は様々ですが、自由なんて興味がないと言い切った人は一人もいませんでした。自由という言葉がいまいちピンとこない、という人もいましたが、彼らも子どもを何らかの抑圧（「教育」現場での身体の拘束、社会的規範などなど）から解放したいという想いには貫かれていました。

自由。例にもれず、私も自由を愛する者の一人です。前年度にリサーチをスタートしたときには分かっていませんでしたが、今ははっきりとこう言えます。私は演劇教育を通じて自由の問題について考えたいのだと。その上で、最も大きな壁として立ち上がったのが、上述の支配と自由の問題圏でした。支配という言葉が遠く感じられる方のために言い方を少し変えるならば、「他者の自由に関して、教育／者には何ができるのか」という問題です。

当然「これが正しい自由への道だ」と言って導くのは違うでしょう。ただ、好き勝手させているばかりでは、子どもは自他の自由へは向かえない。かなり雑駁な言い方になってしま

いますが、自ら隷属を「選ぶ」人もいるし、自らの自由を行使することで他者の自由を侵害する人もいます。また「教育と自由」と言うとき、どうしても子どもの自由を大人がどう扱うか、すなわち抑圧するか解放するか、みたいな話に終始してしまいがちですが、教育と自由という問題圏には別の層も存在することを忘れてはなりません。すなわち「子どもが他者の自由を尊重することができるようになるために、大人には何ができるのか」ということですから——当の子どもの自由を尊重しながら。

多くの場合「自由の尊重」は、ルールや道徳によってその達成が目指されています。しかしそれは大人たちの有している「正しさ」を一方向的に押し付けることと同義です。それは自由を愛する人にふさわしい態度と言えるか、考え直さなければなりません。子どもを既存のルールや道徳で縛るのではない、しかしそれでもなお教えること、他者の自由へと解放することが可能であるとすれば、それはいかなる仕方によってなのか？ ここについての思考がなければ、「教育と自由」の問題に取り組んだことにはならないのです。

もう少し詳述します。抽象的な話が続いて恐縮ですが、ここにこそ演劇教育に関する根源的な問題が存していると考えていますので、お付き合いいただけると幸いです。あらゆる場には、「何かしらの力」が必ず働いています。そして多くの場合、そこには支配的な力、支配的な論理が存在する。例えば図書館は静かに読書をする場です。仮に「本を読むときは音読したい！」という欲望をもっている人がいたとしても、音読専用の部屋がなければその欲望を行使することはできないでしょう。「図書館はそういう場」だからです。そう設定されているのだから、それに異議申し立てをするのは無為なことです。基本的には。私自身もよく京都府立図書館を利用しますが、仮に音読している人が近くにいたら疎ましく思うでしょう。ことほど左様に「自由な読書」を可能にする空間は「自由な発話」を抑制しなければならず、そういう力が働いている。力というのはここで、明文化されたルールや目に見えない空気、あるいは実際に違反者が出たときの説得行為や強制退館指令、更に抗ったときの取り押さえなど、広い意味で用いています。

場所を公園に移すと、もう少し論争的になります。何をしてはならないのかの範囲をめぐって、様々な考え方がぶつかるからです。例えば今ではもう「バットやラケットを用いた球技」を容認している公園を探す方が難しくなりました。当然、そんなルールなんて定めなくても「自由」に皆が遊べる空間を目指すべきだと主張する人も少なくありません。しかし自治体などが設定したルールに抗議しようとする真面目に戦っている人はもう殆どいなくなりました。「安全に」皆が過ごせる——公園とはそういう場、という考え方が強くなってきていると言えるでしょう。もう少し言うならばここでは、安全性を担保することが最も根本的な自由の条件だと考えられているのです。「生まれたときから公園はそういう場だった」人たちからすれば、ここに疑いの目を向けることは難しいでしょう。

私が言いたいのは、ルールを破壊せよといったことでは決してありません（私はそんなに急進的な人間ではありません）。**場には必ずルールがあり、それは多くの場合無自覚に受け入れられている**というまさにそのことなのです。

もし子どもが無自覚に場の支配的な力を受け入れてしまっているとするならば、それについて考える自由、批判的に検討する自由は失われていることとなります。これに関して三つほど反論を考えられるでしょうか。なお、一つ目は一般的によく聞かれるもの、二つ目と三つ目はインタビュー中に実際にあった反応です。1. 公園などの一つの場所がダメでも他

の場所に移動する自由はあるじゃないか（それゆえ、場への批判的検討は要らない）。2. 素直に受け入れているばかりではなく、ちゃんと考えられる子どもだっているのではないか（それゆえ、放任していれば良い）。3. 本当に自由になっていけば、その様な支配にも敏感になれるはずだ（それゆえ、自由を徹底すべき）——というものです。

一つ目は政治に関わります。場に働いている力というのは、例えば「日本」といった大きな枠組みの中にも当然存在しているということに思いを巡らせなければなりません。「日本は<そういう場>なのだから、嫌なら出ていけ」といった類の言葉を目にしたことはないでしょうか。支配的な論理をそのままに受け取ってしまうと、それに満足できる人には良いですが、そうでない人はどんどん端へ端へと追いやられていってしまいます。

二つ目は教育と政治の間の問いへと向かっています。素直に受け入れるか、それについて考えるか、それだって個人の自由だと言え、なるほどそうかもしれません。しかし支配的な力を意図的に行使している人がいる場合、従属する人びとがなるべくそれについて考えない様に誘導しているとは言えないでしょうか。そのとき、抵抗の契機を積極的に見出していく必要はないのでしょうか。少なくとも、全て分かったうえで「受け入れ」ているならまだしも、半ば騙されている状態を「自由」とは言えないのではないのでしょうか。また「ちゃんと考えられる子」は、そのきっかけがどこかにあったはずです。偶然手に取った本、偶然目にした事件、偶然生まれた家庭の環境、かもしれません。その「偶然」の領域を増やし、子どもを色んなものに触れさせることが重要だという主張もあり得ましょう。そのとき、それはもはや放任ではありません。大なり小なりディレクションがそこには生じているでしょう。「色んなもの」をある程度選定していたりするのですから。

さて三つ目は厄介ではありますが、それゆえに最も重要な反応に感じられます。すなわち、自由の徹底をすれば、支配的な論理には必然的に抵抗する様になるという発想です。これは、本当の自由、人間の本質を獲得することができればあらゆる問題は解決するという、私が前年度の報告書で「人間主義」と呼んだ考え方です。簡単には説明できませんが、取り急ぎの応答すればこうなります。すなわちあらゆる場には何かしらの力が必ず働いており、本来的に「自由な状態」は存在しないのだと。場の力に抵抗したり無視したりすることはできますが、そこから完全に遊離することはできないのだと。「自由」は維持されうる状態としてあるのではなく、経験されるある種の出来事のようなものだと私は考えています。

「人間は誰しも必ず、何かしらにとらわれている」と冒頭に書きました。お分かりのことと思いますが、「人間は誰しも必ず」——このように言うとき、とらわれているのは子どもだけではありません。大人もまた、あるいは大人こそまさに何かしらに、とりわけ場の力にとらわれていると言えるでしょう。そして厄介なのは、〈場〉に身を置くと、われわれもまた力の一部になっている、あるいは力を行使する側になっているということなのです。多くの場合、無意識のうちに。「とらわれている」という表現で私は、必ずしも自らの自由が奪われている状態のみを指しているのではなく、他者の自由に侵入してしまっていることを示そうとしています。次章では、演劇教育の現場での私の体験から、この問題への接近を試みてみましょう。

2. さまざまな心苦しきについて

力を考える、いかにして？ 前年度から演劇教育の現場で様々に困難や辛さ、あるいは違和感を覚えていましたが、いくつか力をめぐっての問題の中心がだんだん分かってきました。少し具体的に、いくつかの演劇教育の現場で私が体験した「心苦しき」について記述することで、その端緒としてみたいと思います。

A. ポジティブさを原理とする場

演劇教育の現場では、「否定的な言葉を使わない」ということがルール、あるいは暗黙の了解とされている場合が非常に多いです。私の参加した現場でも8割方前提とされていた様に思います。事前にそれがルールとして明言されていることもありました。

何故「否定」がダメなのか。子どもは否定されると、表現することへの恐怖が生まれ、自分は下手なんだとか、より上手く表現しなきゃといった考えに陥ってしまい、自発的で自由な表現ができなくなってしまうからです。その逆に大人は、笑顔を絶やさないとか、「いいね」、「面白い」、「すごい」といった言葉を積極的に子どもにかけ続けるという仕方で、子どもたちの表現を促すこと（ファシリテーション）を心がけていました。

私はポジティブさの充溢した空間に居合わせると、いつも居心地の悪さを感じてしまいます。演劇教育の現場のみならず、楽しい「ノリ」の強要を見て取ると、あるいは少なくともそのノリに反することをすると疎まれるだろうという空気を察すると、そこから逃げ出したくなってしまう。今でこそ甘受できますが、高校生くらいまではなおさらそれを強く感じていました。「面白くない」とはっきり言うことも「自由な表現」の一つだと思うのですが（私自身が子どもの頃、そうやってはっきり言うてしまう、言いたくなってしまう性格でした——そこには反省もありますが）、他人の自由を阻害する行為であるとして、その自由な表現は制限されています。ポジティブさを心地よいものとして受け取る子どもたちばかりだったら良いのですが、言いたくても言えない「ノリ」を感じ取ってしまったら子どもがいたら、と思うたび、私は苦しくなっていました¹。

いや、否定的な言葉を使っちゃいけないのは大人だけで、子どもは自由で良いのだ、という反論もありました。ただしこの反論には、大きな誤謬があると思っています。それは、子どもは大人の作っている空気を極めてつぶさに読み取って、それにつきあってくれているということにあります。子どもは、「子どもは自由で良い」という大人の考え方に適した「子ども役」を演じている場合が少なからずあります。以下に詳述します。

¹ 「否定的な言葉を使わない」という原則は、キース・ジョンストンの考え方が誤って伝播したものなのではないかと私は考えている。インプロ（即興）教育の大家キース・ジョンストンは、子どもの自発的な表現を妨げる要素の一つとして「評価の恐れ」を挙げている。しかし彼が忌避したのは、否定的な評価ではなく評価全般である。「良い」という評価もまた、子どもを確固たる正解の存在や、大人を喜ばせる表現へと縛りつけてしまうのだ。そしてまた否定の原理も、必ずしも全面的に棄却されているわけではない。ジョンストンのインプロ論を詳述することが目的ではないのでここまでにしておき、いずれにしても「原則」は絶えず疑われねばならない、ということに改めて記しておきたい。

なお、ジョンストンのインプロ論を丁寧に紹介しているものとして、高尾隆『インプロ教育：即興演劇は創造性を育てるか？』（フィルムアート社、2006）を挙げておく。

B. 「大人につきあう子どもたち」

土井隆義など、多くの人が指摘していることですが、現代の子どもは空気を読むことに非常に長けている。そして目の前の人間との良好な関係を維持しなければならない、という強迫観念にさいなまれていると言われています²。自分の実感としても、演劇教育の現場で「つきあってくれている」子どもたちが非常に多いと感じます。それは表現を積極的に学びたいと考えている高校生たちに顕著ですが、4～5歳の子どもにさえ「あんまり乗り気じゃないけど、大人に迷惑をかけないように、なんとか我慢してこの場を乗り切ろう」という意識を垣間見ることができます。

先ほどのポジティブさに関しても、大人の意図したそのノリに、まさにつきあってくれていると感じることが非常に多かった。それが態度や表情に出ている場合は応答もしやすいのですが、厄介なのは、①優しさの演技が上手い子ども、②「優しい子ども」という役(割)が板についてしまった子ども、に関してです。

①では、本音を別に隠し持っているが、非常に自然な演技で大人を(不快にさせまいと)騙しているという事態を考えることができます。私も「本音」を聞きたいと考えてしまう性質なので、この演技についてどう考えれば良いかと悩ましく思っていました。演技に関する批評的な態度を持っているからこそできる振る舞いなので、あまり問題はないのかもしれませんが³。では、②についてはどうでしょう。もし様々な環境が子どもに特定の役割を強いているのだとすれば、これについては考えてみなければならぬはずですが。しかし当人としても「板について」しまっているのだから、「あなたのその振る舞いはおかしい」と言ってみただけであまり意味はありません。

ただいづれにせよ私がもっとも辛く感じたのは、子どもたちがそういう振る舞いをしていくこと自体ではなく、大人たちがそういう振る舞いに気づいていない、あるいは無関心であったという事実に関してなのです。

演劇教育活動の終了後、子どもたちに直接感想を聞いたり、アンケートを取ったりして、好意的な反応が返ってくると(99%好意的な反応しか返ってこないのですが)、大人は「素直に」喜ぶ場面が多いことに気づきました。彼らはそれを基に、これこそ子どもの率直な反応だ、確かな手ごたえを得た、と活動を振り返ったりしていました。

何人かへのインタビューで、「演劇ワークショップを、大人を対象に行うときと、子どもに行うときとで、何か違いはありますか」と聞きました。「大人は多方面に気を使ってしまいが、子どもの反応はやはり素直で、それが面白い」と言った人がいました。それぞれ表現は違えど、子どもは大人より素直だと考えている人が多いようでした。私にはどうも逆に思える。大人の方が、気を使いながらもなるべく人を傷つけない巧みな言い回しで率直な意見を言える。あるいはまた、子どもの反応を「素直」に受け取っている。子どもの方が気を遣うという演技をしている、あるいは演技を強いられているのであり、しかもその演技が非常に「自然」なために、大人は気づくことができないのではないかと。

² 例えば、土井隆義『友だち地獄——「空気を読む」世代のサバイバル』(ちくま新書、2008)。

³ この件に関してはしかし、まだ判断ができていない。恐らくこれについては「演技とは何か」といったことに足を踏み入れねばならず、今回は立ち入って論じることができない。ただ、演劇教育についての思考の根幹には、必ず「演技」の問題が関係してくるはずだと申し添えておかなければならない。

私はこの仮説に辿り着いたときにハッとして、そのような「子どもの演技」についてどう考えているかということについてもあわてて何人かに聞いてみました。これは大問題だと感じたからです。多くの人は、「子どもが演技をしていたら見やぶれる」といったような考えを持っているようでした。大人たち（プロの演劇人たち）の方が、演技をめぐる正しい認識ができていると考えているようでした。

自分の見て取っているものこそ正しい認識である、という考え方こそ、演劇教育が一番忌避すべきものだと考えています。そしてそれについては、ほぼ全ての演劇教育関係者が同意してくれることだと思います。しかしながらわれわれは、大人、子どもに限らず、どうしても自らの認識を正しいものとして考えてしまいがちです。偉そうに書いている私もまた、常にこの問題の渦中にいます。自由にふるまっているように見えるが、この子はつきあってくれているだけに「違くない」と、何かそこに解消すべき本当の問題があるのだと、いつもつい見て取ろうとしてしまうのです。心苦しきは、私自身を原因としていることも本当に多いと告白しておかなければなりません⁴。

C. 「自分で選んで良い」の誤謬

最も大きな問題が、そして最も見過ごされている問題がここにあるかもしれないと考えていますので、じっくり歩みを進めてみましょう。われわれは人間の自由を考えるときに、「選択の自由」のことを真っ先に念頭に置いてしまいます。他人から強制されるのではなく、自分で選ぶことが大事で、当人の選択を尊重しようといった考え方です。選択の自由は担保されなければならないと切実に思うと同時に、しかしその「選択」は本当に自由に行われたのか、と考える必要があります。

ここではある学童で演劇教育実践を行ったときのエピソードを記述します。そこは小学校1年生から中学生まで、20名程度の子どもたちが利用している学童でした。学童の先生からは「家庭など、色々問題を抱えている子どもたち」と聞いていたのですが、例えば男の子たちはかなりやんちゃで、大人の男を見るなり戯れに殴りかかってくるような具合でした。

テンションに気圧されると、彼らの「あれやりたい、これやりたい」に流されてしまうため、大人たちは「しれっと自分たちだけで勝手にシアターゲーム（言葉や身体をつかった遊び）を始めて、子どもたちが入りたくなったら自由に入ってもらおう」という戦略を立てました。この戦略は成功したように見えました。やんちゃな子どもたちも、なんだなんだ、何が始まったんだと興味を持ち、いつの間にか自然に混ざっているという場を作ることができました。

⁴ なお、本項目のタイトルは伊藤崇『大人につきあう子どもたち』共立出版、2020を拝借している。書名を見た瞬間に我が意を得たり、と思ったのだが、本書の射程は私の記述した「つきあう」の範疇を超えていた。私なりに解釈すれば伊藤は、あらゆる協働的な活動は、存在論的に「つきあう」という構造を外して考えることができないと論じている。そのつきあうというのが意識的であれ、無意識的であれ。われわれは事実上互いにつきあってしまうのであり、それを断罪するのではなく、どのような仕方で「つきあう」が発生しているのかを読み取らなければならないとしている。非常に示唆に富んだ研究であり、演劇教育を考える上でも検討しなければならない議論が多くなされているが、ここでは紹介にとどめておく。

問題はここからです。やんちゃな男の子たちとは対照的に、大分大人しい小学校低学年の女の子たちが数名いました。時折こちらのゲームを気にするような素振りを見せていたので、大人が「一緒にやる？」などと何度か声をかけたのですが、毎回やらない、と返ってくるばかりでした。このことを後に大人たちで振り返った際、「それも彼女たちの選択だから、それで良い」ということで、あまりそのことが取り沙汰されることはありませんでした。

「参加しないという参加の仕方もある」というのは、多くの演劇教育の場で共有されている考え方で、それ自体はその通りだと思います。ただこの件に関しては、事態は違うのではないかと感じられました。この学童の空気は、かなり男の子たちが中心となって形作られていたように思います。女の子たちからすれば、にぎやかでやや暴力的なその空気に自分も入っていくということに、色々なためらいが生じていたとも考えられます。このとき「やらない」というのは、本当に自由な選択だったと言えるのでしょうか。そのような選択をせざるを得なかったと言えるのではないのでしょうか。この学童では、男の子たちが構成する支配的な力が働いていたのではないのでしょうか。改めて言うまでもないことですが、これは男の子たちが悪いということでは決してありません。自分たちの余りあるパワーが、外に及ぼしているかもしれない影響について考えろというのは酷な話ですし、場所が変われば（例えば単に見知らぬ大人たちがいなければ）主導権を握るのは女の子たちかもしれないからです。

ここで主張したいのは、子どもたちが場の力のもとで、必ずしも自由な選択をしているとは言えないかもしれないということ、そして大人がそれに気づけていないかもしれないということです。私の先ほどの診断が正しいかどうかは定かではありません。女の子たちは、見た目とは裏腹に余りある自由を感得していたかもしれない。だからといってそれについて考えなくて良いとはなりません。大人たちが「実際に」どう考えているかとは無関係に（なぜならそれは究極的には他人には分かりようがないのですから）、必ずしも目には見えないかもしれない力について、しかし目に見えることを出発点にして、思考を巡らせるということが必要なはず⁵です。

以上、私が演劇教育実践を通じて体験した心苦しきについて記述してきました。改めて、「力」という語を軸に問題をまとめてみます。否定的な言葉を使わずポジティブな場を作るという大人の試みは、子どもたちに対してある種の支配の力を行使しています。大人としてはもちろん、それが子どもにとって良いことだと思っているからそうしているわけですが、そして実際に良いことである場合も多いのですが、しかし力を働かせているという事実は動かさない。少なくとも批判的な言葉を抑圧しているのですから。つきあってくれる子どもたちを、もしかしたら彼らにも無意識なままに、そこに従わせているのですから。

そしてまた、自らの働かせている力のみならず、場の力一般への視座が欠けているがゆえに、個人の「自由な選択」の存在が無批判に信じられてしまっている。人間は誰しも必ず、場の力の影響を受けています。目に見える形で顕れているとは限らず、そこに着目することは難しいにせよ、実際にそうなのです。

⁵ ここで G.C.スピヴァク『サバルタンは語るができるか』（上村忠男訳、みすず書房、1998）での寡婦殉死の議論を思い返す必要があるだろうか？ 必ずしも目には見えない支配的な力が、自発的な死を呼ぶことについて？ そして第一世界の知識人が、サバルタンの声を無化する仕方で介入していたことについて？

3. どこまでの音を人間の声として聞いているか、あるいは不和の縮減

以上のことを少し理論的に整理するために、ここではジャック・ランシエールというフランスの哲学者の「不和」をめぐる議論を補助線にしたいと思います⁶。ランシエールは人間のコミュニケーションを論じるにあたって、人間が、他の人間の声を「人間の声」としてちゃんと聞き取れていない場合があると言っています。それを単なる物理的な音や動物の声としてしか聞きとっていないことがあるというのです。例えば為政者たちはデモ隊の批判の声を「人間の誠実な声」として受け取っているのでしょうか。もちろんそういう人もいるでしょうが、決して少なくないケースにおいて「私たちの“声”を聞け！」という主張は、「業務の邪魔をするうるさい“音”が聞こえる」くらいに（もう少し挑発的な表現をするなら「家畜たちが何か騒いでいる」くらいに）しか思われていないでしょう。

インターネットメディアの発達に関して、今まで主張する機会の無かった人たちの声も聞けるようになったと、それを称賛する意見があります。「聞けるようになる」というのは確かにとても大事なことです。しかしそれが人間の声として認識されるかどうかは別の話です。「聞く」と「理解する」は、フランス語では *entendre* という同じ語で表されるのですが、「聞かれていれば理解されている」のではないのです。これは聞き手の理解力の問題とか、話し手の話し方の問題とか、そういうことには還元されません。むしろ、「確かに聞いてはいる」のに「確かな人間の言葉として理解していない」というこの *entendre* のずれの間に、不和——こう言ってよければ、根源的な断絶——があるのです。

やや抽象的に聞こえたと思うので、もう少し具体的に考えてみましょう。本稿において一番重要なことは、この不和が教育という場では極めて強く働いているということです——とりわけ「大人」と「子ども」との間に。例えば数年前に、高校野球での投手の投球数制限について議論が世間で盛り上がりました。将来プロとしての活躍も期待できる球児の未来を守るために、監督は彼が投げすぎない様にしっかり管理すべき、あるいは制度上投げることでできない様にした方が良く、という議論でした。重要なポイントは「当人が投げたがっているかどうか」は関係ないということです。投げたがっているにせよ、それは目先の事柄にとらわれてしまっているだけ、分別がついていないだけなのだから、ちゃんと大人が守らねばならない、という論調が多かったと記憶しています。私も当時はそう思っていました。

一つシーンを創作します。「大人がどうこう言おうと関係ない、自分は目の前の試合を大事にしたい、投げたい」と言う球児がいたとしましょう。投げさせたくない大人は「分かるけど…」と応答します。このときの「分かる」は「分かって」いないから出てくる言葉です。ここには、高校生はまだまともな人間として完成されていないのだから彼の言うことを真に受ける必要はないという考え方が働いています。これは、高校球児の叫びを人間の声——分別のついた、社会的に成熟した「大人」の声として扱っていないのです。権力者が市民に対して「政治が分かっていないやつらの言うことなんて的外れで、相手にする必要はない」と考えているのと構造的には同じです。もちろん、愛を持って「未来」ある若者を守るのだ、という信念に貫かれて、高校球児たちを守りたいと考えている人もいることでしょう。しかしそのとき、「現在」の彼らの声を聞かないという判断を下している。愛ゆえに。

⁶ 以下の議論は、ジャック・ランシエール『不和——あるいは了解なき了解』（松葉祥一ほか訳、インスクリプト、2010）を参照している。

大人からすれば、「そうは言ってもたかが高校生の大会なのだから、将来稼ぐかもしれない莫大なお金のことを考えたら今は我慢すべき」と思うかもしれません。高校球児は、「そうは言ってもたかがお金の話なのだから、目の前の試合に勝つことを優先したい」と思うかもしれません。ここには「価値観の違い」といった程度の言葉では表現することができない、大きな不和の存在を見て取ることができます。この二人は違う世界に住んでいるといっても良い。多くの場合、人はどちらかの言説が「正しい」と思ってしまうことなのでしょう。そしてもう片方を「何かにとらわれた（人間になりきれていない）間違った考え方」と断じてしまうでしょう。

この例に限らずわれわれは誰しも、多かれ少なかれ日常の様々な場面で、他人の声を「音としてしか聞いていない」場面があります。ただそれは多くの場合、思い出そうとしても思い出せないはずで、反省によってとらえ返すことが難しい事柄なのです。あるいは、反省できるくらいのことなら不和ではないのです。多くの場合、「自分はちゃんと皆の声を聞いている」、「その上でその声の是非を判断している」と思ってしまう。しかしながらわれわれは、自らの価値基準を取り払うことができません。どうしたってある種の声の選別をしまっている。それも、無意識に。身体に根付いたこの価値基準を、完全に取り除くことはできないのであり、われわれは強烈にそれにとらわれているのです。

ランシエールの議論が重要なのは、「他人の声を理解しない人（例えば「大人」や権力者）」が「悪い」と言っているのではない、というところにあります。「彼らが本来的な自由な場を隠蔽しているのだから、被支配者は正しく場を認識して、自由を取り戻そう！」という主張をしているのではないのです。「正しい場」や「本来的な自由」といった考え方はそれ自体、傲慢な「大人」の発想にとらわれているからこそ出てくるのです（私も本当によく、この考え方にとらわれてしまいます）。正しさや本来性を前提した瞬間に、人は支配者の側に立つことになってしまうのです。

ランシエールにとって、不和は取り除かれるべき悪なのではありません。それは世界のあちこちに遍在しているからです。権力者に自分の声を聞けと主張しているまさにその人が、他の声を聞いていないことがある。それは不可避の事態だと言えるでしょう。不和は全面的に解消される類のものではなく、常に自らがその渦中にあるものであると考えなければなりません。彼は、不和はむしろ顕在化させることが重要であると言っています。不和の顕在化、それこそが場の力を変容せしめるチャンスであると言うのです（彼はこのことを演劇的な比喩を用いて、舞台＝シーンの再編成であると表現しています⁷）。逆に、彼が忌避すべきだと考えているのは、むしろこの不和があたかも存在しないかのようにふるまうこと、あるいは不和があたかも縮減されていくかのように見えるシステムを構築（偽造）することなのです。厄介なことに、多くの場合社会は不和の縮減の方向に進んでいくのであり、ランシエールはそこに批判の目を向けているのです。

不和の顕在化。私は、演劇教育に可能性があるとするならば、まさにここに帰着するのではないかと考えています。今のところ。

ランシエールは、不和を縮減してしまう第一のものとして、「コンセンサス（合意）」を挙

⁷ ジャック・ランシエール『平等の方法』市田良彦ほか訳、航思社、2014。

げています。ここで、日本の演劇教育界で大きな影響力を持っている平田オリザの言説について検討してみようと思います。平田オリザが企図しているのが、まさに演劇を通じたコンセンサスの構築だからです。

英米で練り上げられ実践されている「シアターエデュケーション」を基に、平田オリザが構想しているのは、演劇教育を通じた子どもの民主主義的主体化、あるいは真つ当な人間社会の構築です。平田オリザの議論は前年度の報告書にも記述しましたが、その思想の二本の柱を改めて示しておきます。それは「わかりあえない」人たちがいるという前提の共有をしなければならないということ（多様性理解）。そしてわかりあえない人たちとも、どうにか意見をすり合わせていかなければならないということ（合意形成、コミュニケーション能力獲得）です。

確認しておいた方がよいのは、平田オリザはこの様な民主主義的主体化のために演劇が「使える」、「有効である」と言っているにすぎないということです。すなわちそれが達成されるなら他の方法でも全く構わないが、演劇はそれを比較的楽にする「技術」であると、彼は自身の著作で繰り返し述べています。彼は、よりよい教育を可能にする「手段としての」演劇を企図しているのです⁸。このような演劇教育観は、彼の緻密で建設的な諸活動によって大分広まってきました。

ただ私は前年度の報告書で、これを演劇教育とは呼ばないこととしていました。私は演劇をやること自体が良いことである、すなわち演劇が手段であると同時に目的でもあるとする思索と実践を演劇教育と呼んだのです。平田オリザの営みには共感するところも多いのですが、それを少なくとも私の言う演劇教育とは明確に区別した方が良好だろうとは思っています。そしてそれは理由のないことではありません。

平田オリザにとって演劇の場は、社会に存在する避けられない様々な問題に、皆で協働的に取り組み、どうにかその度に解決をはかろうとする態度を醸成するものです。人間はそれぞれに感じ方が違い、その人が育ってきた文化的なコンテキストも違う。言うまでもなく全員が全員、異なっています。その多様性を前提としたうえで、しかしどういう合意であれば構築していけるか、それを現実的に考えていくのが演劇であるということです。

彼の考え方の中で私が一番好きなのは、演劇が「幕が上がってしまう」という効用を持つとしているところです⁹。演劇の場では、幕が上がる前の限られた現実的時間の中で、どうにか合意形成せざるをえない。多様な人たちのおりなす社会の中で、それでもなんとかうまくやっていくためには、そういう技術が必要だろうと説くのです。この考え方の優れた点は、一度獲得された合意が、上演（フィクション）が終わってしまえば解体されるというところにあります。その時に形成された合意はあくまでフィクショナルなものでしかなく、次に集まるときは、次の作品の上演に向けて、一から新たな合意を作っていこうという風に考えられるのです。

この発想は、日本の間接民主主義制度にも当てはめることができます。選挙で第一党が決まったとしても、次の選挙のときには別の政党を中心に政策を考えていくことができる。そのため平田オリザは、毎度同じ政党が政権を握ってしまうことは問題だと考えているはずで、選挙のたびに別様な合意がつけられなければならないのに、現状は毎回同じになって

⁸ 平田オリザ『わかりあえないことから』講談社現代新書、2012。

⁹ 蓮行、平田オリザ『演劇コミュニケーション学』日本文教出版、2016、p.116。

しまっている。恐らく民主主義的主体化を進めて行くことで、選挙制度をよりよく上演していかうと考えていると思います。

しかしながらここには、二つの大きな落とし穴があると考えています。まず一つには、一度形成された合意は、そう簡単に廃棄されえないということです。上演作品を作っていく際、演劇人たちは多大な労力をはらいます。そして時にある種の確信を得るでしょう——「この方法ならいける」といったように。次の上演に向かっていく際に、その経験は完全にリセットされることがありません。そして例えば新メンバーが加入したときにも、「前はこういう方法でうまくいったね」などと、知の蓄積を前提として次の上演の創作が進んでいくでしょう。当の上演が上手くいっていなかったとしても、「前回の反省」という知が前提となります。このとき上演は、純然たるフィクションとしては存在しえないのです。その場には必ず「確かな現実」として何かしら支配的な知が、正当な力として残っていく。

落とし穴の二つ目は——こちらの方が根源的な問題です——、先ほど論じた「不和」というのが「話し合えば、一緒に活動し考えれば解決できる」ような事柄ではないという点です。**不和とはむしろ、「話し合うことで解決できる」と考える人たちと、「問題はそこにはない」と感じている人たちとの間に生じているもの**なのです。

問題解決のための話し合いという「上演」においては、その上演の必要性や妥当性自体に疑問の目を向けている人の声は理解されることがありません。話し合いから降りられてはもうどうしようもない、困ってしまう、と考える人も多いと思います。私もなるべく話し合いで解決したいと思う性質ですから、よく分かります。しかしながら、「私（たち）はあなたたちのことを理解したいから話し合おう」と場を設定することは、自分の理解可能な範囲に相手を押し込めようとする態度に他なりません（今自分で書いていて、自分の耳が、目が、痛くなっています。苦しみながら書いていることを告白いたします）。

多様性理解は間違いなく重要ですが、多様性を「聞く(entendre)」ことはできても、「理解する(entendre)」ことはそうできることではありません。少なくとも、真つ当な正しさに基づいて正しく学んでいくことはできません。いや、正しく認識し、正しく思考し、正しく行動すれば、多様性理解は可能だと主張する人もやはりいるでしょう。しかしながらそれは、常に「大人」の正しさに依拠した誤謬にすぎないのです。むしろその考え方こそが、他人の声を声として聞こえなくさせている当のものなのです。

コンセンサスをとろうという発想が既に、既存の場の力に大きく依拠していると考えなくてはなりません。付言しておかなければならないことですが、平田オリザは「弱者」への目配りを忘れていません。少数派が多数派に迎合しなければならないとは決して言いません。ただ彼は、少数派であっても「多数派の理屈を学んでおいて損はない」のであり、そしてまた強者の中には「弱者のコンテクストを理解する能力を持ったリーダー」が必要だと述べています¹⁰。この言明は、本稿の趣旨に照らせば、強者の論理が支配的である場を大前提とし、そこに弱者を適合させることで、皆が上手くやっていくことを目指すという主張であるということになります。これこそまさに、不和を縮減させるための思考なのです。

大分挑発的な書き方をしましたが、私には平田オリザの主張を全面的に斥けることはできません。自分も、強くあろうとすることで獲得してきた「自由」があると自認しているた

¹⁰ 『わかりあえないことから』前掲、p. 149、183。

め、そこに意義がないとはどうしても言えません。しかしながら、そうであるがゆえになおさら抵抗しなければならないのではないかと、他方で強烈に思っているのです。強者として、支配者として、真っ当な「大人」として、無自覚に享受してきた力、行使してきた力があるのではないかと考えているのです。社会のこと、子どものこと、演劇のこと、様々に考えてはいるのですが、何よりもまず、自らが不和を縮減させてはいないかと恐れているのです。

4. 自由——場の力をフィクショナルなものとして考えること

ランシエールの議論は、演劇教育に臨む際に「大人」がどういう注意をしなければならないのかということについて、非常に大きな示唆を与えてくれます。彼の言葉を、今まさにこの報告書でパラフレーズすることで、私自身が揺さぶられることとなりました。まさにこの自分が揺さぶられるという経験こそ、不和の顕在化と呼ぶべき事態であり、演劇教育について考えるというまさにそのことによって生じた事態でした。演劇教育を行うものは、演劇教育について考えなければならない——あまりに単純に聞こえるでしょうか。しかしこれは、強調してもしすぎることはない、重要なことだと思います。

いずれにせよ、ここまでは「大人」の側に焦点を当てすぎました。本稿は演劇「教育」を扱っているので、「子ども」にとっての「良さ」について、最後に改めて考えてみようと思います。子どもを、ただ放任するのではなく、「本来的な自由」を示してそこへと導くのではなく、強者の論理に適合させるのでもないとするならば、演劇教育に何が可能なのか。恐らくは、「大人」のときと変わりません。すなわち、不和を顕在化させること。自らが他人の声を理解していないかもしれないという場面に遭遇すること。そしてまた自らの声が他人に理解されていないかもしれないという場面に遭遇すること。しかし同時に、自らの声を響かせて良いのだ、それが可能なのだという発見に開かれること。

もう少し具体的に書きましょう。第一章で、「場には必ずルールがあり、それは多くの場合無自覚に受け入れられている」と書きました。今、ここに少し言葉を足しましょう。すなわち、「場には必ずルールがあり、それは多くの場合“強固な現実として”無自覚に受け入れられている」と。「力を現実として受け入れる」というのは、そこから外れた者の声を、人間の声として理解する必要がないと判断することです。その力に違和感を抱いている人がいても、現実から外れている自分がいけないのだ、という発想に行きついてしまいます。しかし様々な場所において、特定の力が、特定の正しさが「正しい」のは、偶然そうになっているにすぎません。卑近な例で言うなら、100年後には、図書館も自由におしゃべりできる場になっているかもしれません。そして「100年後」という限定つきであれば、われわれはそのことを比較的容易に認めることができるでしょう。時代によって変容しうることは、絶対的な力ではないということです。今この場で変わってもおかしくないのです。言い方を変えれば、場の力というのはフィクションでしかありません。その強度に差異はあれど。

演劇教育の意義は、場の力がフィクショナルなものではないというまさにそのことを明かし続けることにあるのではないのでしょうか。「演出」のことを、フランス語では *Mise-en-scène* と言います。直訳すれば「舞台上への配置」です。配置というのは、単に物理的な人や物だけではなく、言葉の意味や、イメージといった、演劇における「力」の全てに関わります。演劇教育では、場の力の再—演出によって、すなわち「現実」の場の力の配置を様々

に変わることによって、それまでの配置では理解されなかった声に人間的な響きを持たせることなのではないでしょうか。

誤解を受けそうなので注釈を入れておきますが、これは決して現実の図書館でおしゃべりをして良いということではありません（繰り返しになりますが、私は急進的な人間ではないのです）。ただ、おしゃべりをしてはいけないという支配の力が必然的なものではないのだということが明かされたとき、すなわち図書館の静寂は誰か声を理解しないことで初めて成立しているのだということが明かされたとき、不和が顕在化するということなのです。そして不和の顕在化のもとに初めて、自由という経験は可能になるのだと思います。

ロームシアター京都で行われた2020年7月末に行われた「劇場の学校プロジェクト」は、このような意味での「演劇教育」として、極めて良いプログラムだったと思います。当初、報告書にこのことを記載するつもりはなかったのですが、振り返ってみればまさにこのプログラムの内に演劇教育の可能性の一端を見ることができたのだと思い直し、ここに記すことにいたしました。一旦、私がこのプログラムを見学した直後のまとめと感想を以下にそのまま引用します。

★ロームシアター京都 劇場の学校プロジェクト

7月27日～7月31日 14:00～17:30（初日のみ 14:00～16:00）

講師：岡田利規

岡田利規のワークショップは、「想像」と「現実」との間について問うものであった。想像的なもの＝フィクションは、存在しない——端的に言って「ない」ものだと思われる。現実的なものは、目の前のコップの様に、存在しているがゆえに現実である、したがって「ある」と思われている。一般的には、しかしながら岡田利規は、想像的なものをこの場に現実なものとして存在させることができる……それこそが演劇である、とまず子どもたちに説明してみせた。

二日目にはたから見ている限りでは、この説明を聞いている子どもたちは、言われている内容を満足に理解できている様子ではなかった。いまいち腑に落ちていない子どもたちの様子を見た岡田利規は説明の言葉を重ねるが、子どもたちからはなお集中力が欠けていく様に見えた（手遊びをし始めたり、臉が閉じそうになったり、下を向いたりする子どもたちが増えた）。ところがワークが始まって、目を重ねていくと、次第に目に見えて確かな実感を覚えていく様であった。5日間のワークショップでは毎日最初に似たような「想像」と「現実」の説明が繰り返されたが、4日目にもなると深い頷きを伴って聞いている子どもたちが増えた。想像を現実にすること——このことが彼らには「わかる」様になっていたのである。

ワークショップのプロセスを概観してみよう。

1日目（渡辺、見学せず）：自分の家のことを口頭で説明する。玄関には何があつて、どんな間取りで…云々。自分の「想像（＝記憶されたイメージ）」を人に伝える。

2日目：自分の家のことを口頭で説明する、ということまでは1日目と同様だが、今度は身体を使って、歩きながら、身振り手振りをういて説明する。身体を通じて同じことをすると、「想像」がより強固になり、共有されやすくなることを確認。

3日目：今度は、人から説明された家を、「あたかも自分の家のことの様に」身体を使って説明。

人の家を正しく再現することが目的なのではないということが繰り返し強調される。重要なのは、見たこともない他人の家が、自らの家であると（自分にも他人にも）ありありと感じられるほどに「想像」すること。

4日目：前日から語っている「自分の家」に、幽霊を登場させて物語を作るというワーク。想像された家の中に、想像的な幽霊を登場させる。しかし観ている人には確かに何かその「想像」が「ある」と感じられる様に。ここまでの創作はずっとロームシアター京都のノースホールで行われていたが、4日目の後半からは楽屋口、ロビーなど、場所を移して行われた。5日目の作品発表に向けて、「上演にとって面白い場所」を探す。そして場所から受けるインスピレーションを大事に、場所自体やそこにあるものをうまく利用することが求められた。

5日目：前日の創作の続き。そして発表。20名ほどの参加者が、一人ひとりそれぞれの場で、それぞれの「家」と「幽霊」の「物語」を発表してみせた。子どもだから、といったことを考慮に入れずとも、掛値なく面白いと思える表現が数多くあった。5日間という決して長くはないクリエイション期間で、ここまでできるのかと思われた。

2日目から3日目で、「想像」をめぐる質的な転換が起こる。すなわち、2日目までは自らの家のことを説明するので、この時想像とは記憶イメージのことである。しかし3日目では、人からただ伝え聞いただけの家、自らが現実には経験していない家について語らねばならないので、そこでは非現実性の度合いの極めて高い想像が求められる。したがって極めて難しいワークでもあった。岡田利規が子どもたちに求めていたことは、「人の語った家」を自分の中で想像しなおして、最初に語られた家と無関係ではないにせよしかし別様に想像（しなお）された家、これを表現することであった。ただ、「人の語った」その語り口、使用された単語、身振りなども含めて全てトレースしようと試みる子どもも多かった（最初、2/3程度の子どもたちはその様に表現していた）。ただし、岡田利規の話を知ったり、何度も繰り返し練習して心身に余裕が出てきたりすると、「正しいこと（正しく反復すること）が重要じゃない」と気づく子どもたちが増えてきた様に思う。それでも数名は、少なくとも3日目の時点ではどうしても正しさに縛られていた様でやや気になるところではあった。

3日目以降のワークの非常に素晴らしい点は、自己には留まりえない「想像」の領野を喚起し、扱っていたところにある。例えば一般的に、「他人の気持ちを考えよう、想像しよう」というお題目がある。しかしこれは多くの場合、「自分がされたら嫌なことはしない」という程度の道徳にしか行きつかない。つまりこれは「自分がされたら嫌なことは他人も嫌だろう」という自分を中心とした「想像」に基づく考え方であるが、「自分は嫌じゃないけど相手は嫌かもしれない」という自分の外への（こう言ってよければ「他者」への）想像力こそが必要であるだろう。

岡田利規は3日目の後半で、自分が想像するという、自分→対象の想像の方向だけを用いるのではなく、対象→自分の想像の方向を大事にする必要がある、と子どもたちに話をしていた。これは俳優という主体を考えると（あるいは「人間主体」を——もしかしたら「人間主体の教育」を考える上でも？）きわめて重要である。分かり合えないものとしての他者、ここへ通じている回路は、自分を中心と考えていては接近できないものであるはずだ。

5日目の発表では（本当はそれぞれの作品について、極めて細かい注釈や検討を入れたいところだが、今回は要素を抽出して単純化すると）、「非常ベルをインターフォンに見立てる」、「劇場

の扉を冷蔵庫に見立てる」「机をたたいて音響効果を出す」、「非常階段という、音が響く場で演技をする」、「楽屋の全照灯は落とし、机に備え付けの豆電球の照明効果を用いる」などといった演出が見られた。「見立て」をはじめとして、場所や物といった「現実」的なものから受けたインスピレーションを、非常に面白く活用して作品を作っていた。

5日間を通して、「面白い」という（ある意味では「不定の」）価値に接近していく子どもたちの様子は、それ自体が感動的であった。時には頭を、時には身体を、時には自分の外の何事かを使って、どうすれば面白くなるのか、さっきよりも今の方が面白いのは何故か、このオブジェクトを使うと面白いに違いない、などと試行錯誤をくり返していくこと。正しさという価値、数値で示しうる価値とは別の価値に触れる機会として、子どもたちにとって極めて「価値」ある体験であったことだろう。

断っておかなければならないことですが、「劇場の学校プロジェクト」は、最初から演劇表現に興味を持ち、積極的に創作プロセスに参加したいと考えている子どもたちを相手にしています。このような豊かなワークは、そういう条件の下に初めて成立しえたのかもしれませんが。ある意味では一定以上の「能力」を前提にした、ルールを共有できる者たちによる活動だったとも言えるかもしれません。それでもなおここには、不和を顕在化させる可能性が確かにあったのではないかと思います。

鍵になるのは、やはり想像力です。それも《私の》のみならず、《他者の》、あるいは《場の》想像力。子どもたちは、最後の発表に向けた上演内容を、他者の記憶イメージや言葉に基づいて構築しました。あるいはまた発表場所に関しても、完全な「個人の自由」で選んだわけではありません。劇場内、という限定も既にありましたし、事前に設定されたグループ毎にある程度同じ場所で創作することが要求されていたので、個人の自由な選択というのは必ずしも成立していません。ある意味では、偶然出会った場所から想像力を喚起させられていた、あるいは場の想像力に身をゆだねていたということになります。彼らが「自ら選択した」場で「自由に」想像力を発揮して、配置転換を行ったのではないということが、まさに重要なのです。「自分の」想像力を発揮するだけでは、通常依拠している場の力の改変には決して至らないからです。

ではこのワーク自体が不和の顕在化に通じていたのかとさえいえば、それは定かではありません。ただ与えられた場を、与えられたままに聞き取るのではなく、与えられた場に新たな意味を生起させ、理解するという可能性がこのプログラムにはあったのだと理解しています。

子どもたちに対して、場の支配的な力に従属させるのではなく、本来的に場に力は存在しないと誤魔化すのでもなく、場の力を認めたくえで（それゆえわれわれがつねにすでに不和の渦中にいるということも認めたくえで）、それを改変する可能性に開くこと——恐らく、演劇教育にはその様な力があるのだと思います。

最後に記しておかなければならないことですが、私はこの2年間、自らの違和感を大事にして演劇教育の現場に参加してきました。生じた違和感それ自体を記述することを、リサーチの内容としてきました。しかしながら場数を踏んで、次第に様々なことに慣れてきてし

まっているという自覚があります。経験によって、恐らく演劇教育に特徴的な場の力を多く見知ること、「大人」の行使する力に慣れてきてしまったのだと思います。この事実が、私にとってはやはり恐ろしい。自らに生じている不和の縮減が恐ろしいのです。

願わくは、この文章が私を絶えず揺さぶらんことを。

舞台芸術のアーカイヴ

ドラマトゥルギーを観察する
—松田正隆作・演出『シーサイドタウン』における創作方法と上演空間の連関

朴建雄

演劇の創作現場においてどういうコミュニケーションがなされているのかに関しては、部外者にはほとんど知るすべがない。演劇は、戯曲や演出プランといった仮説に基づいた稽古場での試行錯誤により可能性を試したうえ、アクションの順序とバランスという上演におけるドラマトゥルギーを決定する作業によって制作される。この制作ドラマトゥルギーにおいて、演出家・俳優・クリエイティブスタッフたちが作品を生み出すために交わす言葉は、使い捨てられて消えていく。長島確が指摘するように、この「プロセスの言葉」こそ、未来の創作のために何より役立つ糧となり、昨今可視化されてきた各種のハラスメントや現場崩壊を防ぐためにも必要である。なぜなら、こうした問題の根幹にあるのは、創作現場における演技・演出・照明・音響等々の決定の際に生じる権力の濫用やディスコミュニケーションだからだ。権力がいかに行使されドラマトゥルギーの決定がなされているのかを考えるため、稽古場で行われているコミュニケーションを可視化し、考察することには大きな意味がある。こうした問題意識から、本リサーチでは次のような調査を行った。

現代演劇におけるドラマトゥルギーで大きな位置を占めるのは、身体・声・物・光・音のパフォーマンスの配置方法である。こうしたドラマトゥルギーに基づく独自のパフォーマンス方法で知られる劇作家・演出家である松田正隆の作品『シーサイドタウン』創作現場でリサーチを行い、どういったコミュニケーションや発想に基づき、どのように創作が行われるのかを記録した。

調査の結果、上演と稽古の両方において空間を満たしていた沈黙が、どちらにおいても大きな役割を果たしていたことがわかった。『シーサイドタウン』の稽古場におけるコミュニケーションのあり方と、作品の上演における演技及びそれによる舞台空間の特質は強く結びついている。特に着目したい点は、稽古場での沈黙によって生じる「緊張の漸近線上の集中」、そしてその集中に基づいて表出される声と動きの「軽さ」、その「軽さ」が観客にもたらす観察と想像である。以下、調査結果を述べていく。

調査の流れ

以下の6つの日程で『シーサイドタウン』稽古場および本番の上演に帯同し、稽古場でのコミュニケーション及び上演空間の特徴について調査を行った。

- ① 2020年7月23-24日
- ② 2020年9月4日

- ③ 2020年11月21-23日
- ④ 2020年12月19日
- ⑤ 2021年1月19日
- ⑥ 2021年1月26-28日（27-28日は本番）

また、出演俳優及び演出助手へのグループインタビューを2回、演出家へのインタビューを1回、それぞれ下記のとおり実施した。

・出演者インタビュー1

インタビュー：大門果央、深澤しほ、横田僚平（出演者）
福井裕孝（演出助手）
インタビュアー：朴建雄、松尾加奈（リサーチャー）
実施日：2021年1月16日

・出演者インタビュー2

インタビュー：生実慧、鈴鹿通儀、田辺泰信（出演者）
インタビュアー：朴建雄、松尾加奈（リサーチャー）
実施日：2021年1月17日

・演出家インタビュー

インタビュー：松田正隆（『シーサイドタウン』作・演出）
インタビュアー：朴建雄、松尾加奈（リサーチャー）
実施日：2021年2月22日

創作の流れについて：速さ、反復、持続

『シーサイドタウン』の創作において特徴的であったのは次の三点である。第一に、俳優の「運動」に関する決定作業が稽古始めの一週間程度でほぼおおまかに確定していたこと。「運動」とは松田がしばしば稽古場で使用した語彙で、俳優の身体の向き、所作、動線を総称して指す言葉であった。第二に、その後の稽古のほとんどが通し稽古を繰り返すことに費やされていたこと。第三に、複数の場面を1回で通して稽古することが多く、稽古内での俳優の演技の持続時間が長かったことである。演技時間は30分以上に及ぶことも多かった。

運動の決定の速さ

第一の特徴である、運動の決定の速さについて確認していく。松田の演出方法は、戯曲や演出の意図をほとんど言葉で説明することなく、淡々と動きのみを指定するというものだった。筆者が最初に訪れたのは始まってから3日目の稽古場である。筆者は俳優たちから少し緊張を感じたが、演出家からのネガティブなプレッシャーは感じられず、ほどよい集中力でどう稽古を進めていくのかを俳優と演出家がお互いに探り合っているように思われた。俳優は1人を除いて全員が松田正隆作品には初出演だった。その出演者の1人、生実慧は松田正隆が主宰する演劇カンパニー「マレビトの会」にたびたび出演している。また、

出演者の 1 人大門果央は舞台に立つのが初体験であった。この日の稽古の最後に、松田から以下のような演出についての発言があった。

人格や、この人はこういう人ということあまり考えずに（テキストを）書いている。物語の内容というより、台詞をはきながら、何もない空間上でどういう運動を作るのかが重要。運動をつくるのが上演であり、その人を表す。人格から運動が生まれるのではなく、運動から人格が立ち上がってくる。人格を先に作ると、運動がおろそかになってしまう。今はなんとなく運動の方向が見えてきている。台詞うる覚えなりの最善の運動をやってきた。ふつうは人物を作って表現するが、動きができ上がっていくうちに、上演が生まれるという発想でいる。そうすると、テキストの登場人物も見えてくる。そんな感じで今は作っている。ゼロからそれなりにできてきた。大きな基本の流れをとりあえず作って、台詞覚えてからは台詞覚えたなりの動きを探っていく。動きと人物をバランスとりながら作りたい。あんまりテキストを読み込まずにやってほしい。

松田にとって演出とは「運動」の制御であり、「テキスト」たる戯曲に基づいた登場人物の心情という「人格」の構築ではない。また、初日及び 2 日目にどう稽古を進めたのかを稽古後に演出家および演出助手に聴取したところ、初日にも戯曲や演出の意図についての解説は行わなかったとのことだった。これ以降の稽古でも、松田から戯曲の内容や登場人物の心情についての言及はほとんどなく、稽古場では淡々と「運動」の指定と修正が進められていった。

「運動」の指定と修正は、基本的に松田によって行われ、俳優が意図を問いたすような場面は少なくとも筆者が見学した稽古においてはなかった。基本的に俳優は粛々と松田の指示に従い、「運動」を遂行した。これは、松田と対等に発言できるような同等以上のキャリアを持つ俳優がおらず、稽古場における権力が松田に集中していたことにもよるかもしれない。こうした権力構造は多くの演劇の稽古場に見られるものである。ただ、言葉を発するのが松田だけでなくするための工夫はなされていた。ときおり稽古後に行われた「ミーティング」という時間では、その日の稽古をやってみてどうだったかという問いかけが松田から俳優全体に対して行われ、そこからぼつぼつと俳優たちが演技と作品自体について語った。稽古で俳優は「運動」と台詞の発語に集中し語らないが、考えを語り言葉として共有する場は「ミーティング」により用意されていた。この「ミーティング」については後述する。

執拗な運動の反復

続けて、第二の特徴であった通し稽古の反復について確認する。本作品の稽古場でのコミュニケーションの特徴についてどう考えているかをインタビューで問いかけた際、『シーサイドタウン』の主人公シンジを演じた俳優、横田遼平は以下のように語った。重要な発言なので、少々長くなるが該当部分をそのまま引用する。

横田：最初はまあなんていうか振り付けというか、立ち位置と体の向きと……ほんとそうです。体の向きと立ち位置はかなり重要で。それはその言葉、そこに立ったりその方向に向けて喋り始めたら、なんかおおよそなんかの船に乗り出して、で、でもその立ち位置とかとか間……間も何秒とかはないですから、もうちょっと短くとか、それでもう具体的な方の言葉。確かに朴さんが言っていた通り、時々抽象的な言葉が飛んできて、それをあの詳しく名づけることはしない。俳優もしないし、演出もしないけど、その最初にまあ結構早い段階から立ち位置と向きは決まって。その場所に行けばその抽象的な言葉が持つて、なんかこれも抽象性、ニュアンスを嗅いでいく。その立ち位置に立った時に出てくる。そういう印象はありますね。多くはしゃべらない、不必要なことはしゃべらない。すごいセンスがいいなって。気持ちいいんですね。「痒いところはないですか〜」「あ〜、大丈夫です」みたいな。「痒いところはないですか〜」の感じの抽象性。松田さんの「う〜ん、なんかちょっとね〜」みたいな時の言葉を僕はそういう感じで。迷うみたいなことはないですね。

朴：あ、迷わないんだ。

横田：はい、何も言われてないから何も言われてないってことはないけど。

朴：迷いようがないんだ。

横田：例えばこういう感じだからこうしてってことじゃないです。多分あの何だろう、今具体的に思い出せないですけど、何かこういうことだからこうしてとか、ここはこういうことだよっていうことじゃないから、迷う、迷わないはないって感じじゃないですね。その言葉の射程範囲に近づいていく感じですね。それがどういう言葉なのかわからないままに。

朴：松田さんが見せてくる、そういう抽象的な、よくわかんない射程の言葉を受け取って、受け取りながらその場にいることでなんかにはじり寄っていく、嗅いで近づいていく感じなんですね。

横田：めちゃくちゃ牛歩だと思います。

朴：牛歩？ゆっくり？

横田：何かは向上してるとすれば。そう言う感じは全体にやっぱり感じますね。

朴：なるほどね、牛歩という話を聞いてすぐにパッと頭で思ったのは、牛歩なんだけど、最初のなんか大体の輪郭みたいなのができるのハイパー速くなかったですか？

横田：速かった。あ。牛なんだ。

朴：最初めちゃくちゃ速くて、サラブレッド、バーンっていう感じだったのに、そこ最初一

周した後、牛になったみたいなの。

横田：松田さんが見えてるその位置関係とか、そのなんだろうってのがもうびっくりしますね。迷いが無い。

深澤：迷わないですね。

朴：迷わない。

横田：書いてる時からあるのかなみたいなの。舞台上何もセット置かないのについていう感じ。それぐらい。だからそこが逆に早すぎてなんだろうな、そこ俳優決めるの多分結構楽しいと思うよね普通、普通というかな。

朴：最初の輪郭をどうするかを決める。

横田：ここに立って、こっちを向いて喋るとか、挨拶をするとか。それが稽古 7 月から始まって、7 月の段階でもうその場所ってのが決まって。だからなんかね、なんか空っぽなんですね。なんかその場所に別に演出で強制的にここに立ってって言う感じじゃないけど、場所は決まって、その場所が決まっていることから逃れられないというかな。その場所をひたすらあの味わい続けるっていう感じですね。そっからがすごい長い。

横田が述べるとおり、最初の 7 月の稽古において場面ごとの「運動」すなわち動線、所作、身体の方角に対する演出はほぼ固定され、それ以降の稽古はひたすら最初から最後まで場面を通すかたちで行われた。この 7 月に決められた「運動」の指定は大筋として変更されることなく執拗に繰り返され、その中で徐々に各俳優にジェスチャーやマイム等の所作が追加されていった。例えば、上演において場面 5 でシンジ、ウミ、トノヤマはドライブ後にツイストを踊り、歌を歌ったが、ツイストを踊るというト書きは戯曲にはない。この運動は 2020 年 11 月 23 日の稽古で松田によって追加されたものである。

演技の持続の長さ

稽古の第三の特徴は、演技の持続の長さである。前述の通り、稽古では 30 分以上にわたって複数の場面を通して演技を確認することが多かった。『シーサイドタウン』の上演時間は全体で 1 時間 45 分程度だが、この全体を止めることなく通す稽古もたびたび行われた。演劇作品の創作において、これほど多く通し稽古が行われることは珍しい。少なくとも筆者がこれまで参加してきた稽古場では、通し稽古は実際の上演の前に 2~3 回程度行われるだけであることがほとんどだった。この演技の持続時間の長さは、俳優に稽古場で実際の上演に匹敵する演技への集中を要求していた。基本的に、1 日の稽古は 13 時から 18 時までの 5 時間で行われることが多く、そこに 2~3 回程度 10 分から 20 分の休憩がさしはさまれる。この休憩時間は、休憩というよりむしろ集中力を保つための時間として機能していたと『シー

『サイドタウン』でクルミを演じた俳優、深澤しほは語った。また、深澤と横田は共通して、この稽古では時間感覚がないと述べた。時間が過ぎるのが遅いとも早いとも感じず、気がついたら時間が経っていたと感じることが多かったという。このように、長く持続する演技は独特な集中力に満たされた時間を稽古場に形成していた。

権力の限定的行使、提示されない演技の目標

ここまで見てきた「運動の決定の速さ」、「執拗な運動の反復」、「演技の持続の長さ」という特徴がもたらすものは何だろうか。これらに基づく松田演出『シーサイドタウン』の稽古場で俳優が行う仕事は次のようなものと言えるだろう。演出で指定された自分と他者の身体の「運動」そして声という刺激に基づき、そこから生じる「情動」の表出を調節すること。これを横田の言葉で言うならば、演出が指定した「場所をひたすら味わい続ける」こと、そしてときおり演出から伝えられる「言葉の射程範囲に近づいていく」こと。「それがどういう言葉なのかわからないままに」。松田は演劇人としての圧倒的なキャリアと演出という役割に基づき、大きな権力を稽古場において持っていた。彼は権力を沈黙の中で持続して演技に集中するように俳優に指示することに限定し、集中して行使した。彼の指示は「迷いが無い」ため、俳優も迷うことなくそれを沈黙の中で真正面から受け止め、遂行する。

多くの演劇の稽古場では、演出の指定に基づいた演技によって登場人物の人格を立ち上げることが俳優にとって明確な目標となることが多いが、『シーサイドタウン』の稽古場では、そうした目標は提示されない。松田は「俳優のひとりひとりの折り合いの付け方にどういう度合いを作るのかは、任せるしかない」とも稽古場で語った。では、演技の目標が提示されないままに、ひたすら演技を持続し反復し続ける稽古場で俳優が行っていた作業は、いったいどういうものであったのか。ここからは、稽古場での俳優と演出家の関係性の特徴を確認したうえで、『シーサイドタウン』の稽古場ではどのようなコミュニケーションに基づきどのような作業が行われていたのかを検証する。

稽古場でのコミュニケーション：運動から情動を模索するための沈黙と集中 俳優と演出家の関係性：信頼に基づく俳優の主体的な情動の模索

ここまで見てきた「運動の決定の速さ」、「執拗な運動の反復」、「演技の持続の長さ」は、演出家である松田が俳優に運動の指示を与え、俳優が着実にそれを遂行することによって成立していた。この指示と遂行を可能にしていたのは、上記のインタビューでも指摘されているように、迷うことなく「決定する」という松田の演出家としての権力の行使であった。興味深いのは、演出家が大きな権力を持って稽古場をコントロールしてはいるが、一度稽古場見学に来た演出家の野村真人が述べたように、「風通しのいい稽古場」であると感じられたことである。この「風通しのよさ」は、演出が俳優の仕事を尊重する姿勢によって生じていたと考えられる。『シーサイドタウン』でクルミを演じた俳優、深澤しほは本作の稽古場における演出家と俳優の関係性についてインタビューで次のように語った。

深澤：コミュニケーションの方向ってすごいいっぱいあると思うんですけど、まず松田さん

とのコミュニケーションで言うと、何かすごい信用してくれてるんですよ、俳優のことを。

朴：あ～！俳優のことすごい信用してくれてる。

深澤：めちゃくちゃ信頼をおいてくれてるんですよ。

朴：それはどこから感じますか？

深澤：演出を言わない、ダメだしっていうか、そういう言葉を必要以上に言わないこと。

朴：あ～。

深澤：例えばなんですけど、今日の稽古で私すごいかんだり止まったりしたんですよ。かんだり止まったりして、あ、めっちゃ止めちゃったみたいなことがあったりするんですけど、今までの稽古場だったら、ああ、絶対何か突っ込まれてただろうなって予想するんですけど、最後のミーティングの時にあれかんじゃったよねとか、あれ何だったのとか、威圧的じゃなくても単純に。松田さんそういうことでも「かむことはあるよね、まあでもそれは直るでしょ、あなたなら」みたいな。

朴：寛容！

深澤：感じの置き方だったりとか、

朴：なるほどね、わかる。

深澤：そのマインドでいけば多少のぶれとか試して失敗することも許してくれるというか何も言わないことが怖かったりもするんですけど。何か言葉が欲しくなってしまう瞬間ってあるんですけど、俳優ってダメ出しをもらうマインドってどこかで卒業しなきゃいけないなと思ってて。

朴：わ～、名言が出た。これ名言ですよ、ダメ出しをもらうマインドっていつか卒業しなきゃいけない！

深澤：ほんとにそうだと思うって、俳優自体が演出家さまさまになる構造を作ってると思うんですよ。

朴：そうですね、そっちの言葉に依存するみたいなね。

深澤：だから、ここから大丈夫だ、ここから自分で立ち上げなきゃいけないんだっていう俳優自身もちゃんと軸を持っていないとそれこそ信頼関係築けないと思ってて。

朴：あ～、なるほど。

深澤：だから、なんかどうでした？っていう質問じゃなくて、これやってみました、で、それに対してどうでしたということもなく、私はこうやってみましたっていうことに対して、全体を見たときに松田さんだったら、今日は良かったんじゃないとか？別に誰かに対してあなたは良かったとか、そういう言い方を全くしないので。

朴：あーなるほど。

深澤：だからすごく全体を見て、あの一人一人の事をもちろん見てはいるんですけど、やっぱり第一には作品のことを思っているというのがすごい伝わるので、なんかめっちゃ信頼できるんですよね。なんか私的には何て言うんだろう、松田さんとのコミュニケーションが、こういうミーティングの中での言葉もひとつのコミュニケーションではあるんですけど、作品の中でどうやってコミュニケーションしてるかで言うと、見せることでしかコミュニケーションしてないっていうか。その態度でしか。だから「どうでしたか」「良かったよ」っていうコミュニケーションはちょっとこの現場ではチープだなんて思っ

朴：なるほど。

深澤：俳優同士のコミュニケーションも、やっぱり安心を求めちゃいけないと思っ

朴：安心を求めない。

深澤：だから仲良くなったからお芝居も良くなるということでもないと思うんですよ。

朴：まあ、そうですね。

深澤：だからどこまで共有するのか。自分がやってることを。例えば私にはこういう景色が見えているからこういう間合いで歩いているからあなたも同じようにやってというのは、それは違うと思っ

朴：なるほどね。

深澤：個人的な思いがあって、だからなるべく演技とかやり方とかについてはあんまり私は話したくないというか、やっぱり見てて、この人こうやってるのかなみたいな探り合いの緊

張感を持ちながらやるのがこの現場はすごい楽しいし、やりがいがあるなって。あの人はあんな風に立ってるから私はどうやって立とうみたいな、その立ち方の個性みたいなものもキャラクターが反映されるのかなって、なんとなく今中間報告的に思ってます。

深澤が指摘するように、松田の演出においては俳優の演技に対する「ダメ出し」がほとんどなく、二言三言のコメントのみで沈黙の中淡々と稽古が続けられていった。俳優の演技に対する演出家の応答は、たとえば次のようなものであった。動線や所作の指定、台詞の間を長くしないこと。やりとりのテンポをよくすること。発語の際に感情のベクトルを緊張させてシリアスになりすぎないこと。これらの言葉に共通するのは、「この方向性ではない」ということであり、これを踏まえたうえで「どのように」運動と言葉の指定を遂行するかは舞台に立つ俳優にゆだねられている。『シーサイドタウン』の稽古場では、演出の仕事は動線と所作と言葉を指定することであり、俳優の仕事はそれを遂行することであった。

ここで重要なのは、たいていの稽古場では演出によって具体的に決定されることが多いかに「運動」を遂行するのにかに関する試行錯誤が、この稽古場では俳優によって行われていたということである。深澤の「俳優ってダメ出しをもらうマインドをいつか卒業しなくちゃいけない」という言葉は、言い換えれば俳優はどのような「運動」を遂行するのかを演出に任せることなく、指定された「運動」から主体的にその根拠となる「情動」を探る試行錯誤を行う必要がある、ということである。この「情動」は松田がたびたび稽古場で口にした言葉であり、筆者が考える限りでは、外界の刺激によって生じるまだ輪郭を成さないあいまいな感覚とそれに伴う感情の動きといったニュアンスで使用されていた。松田演出では、この「情動」とその表現たる「どのように」を言葉で指定することがほとんどない。指定するとしてもそれは解釈が開かれた抽象的な言葉であった。つまりいずれにせよ俳優の主体性が尊重されているという点で、稽古場における松田のコミュニケーション方法は俳優に信頼感をもたらしていた。ただ、後述するが、それは大きな負荷でもある。

では、この「どのように」とその根拠たる「情動」を俳優が表現する方法はいったいどういうものか。それは、演出によって指定された運動と言葉の中で、所作と声を精密に調整していくというものだった。身体の所作の大小、速度、緊張と緩和、声の大小、高低、速度、調子、方向、広げ方。これらの要素を細かく操作し、指定された「運動」と戯曲の言葉の可能性を汲みつくしていく。『シーサイドタウン』の稽古場で俳優に求められていたのは、不要な「ダメ出し」をせず沈黙する演出家の信頼に応じて、沈黙の中自分で試行錯誤することだった。それは自他によって声として表出される戯曲の言葉に集中し、「運動」における身体の所作を細かく調整し、その「運動」とそれに基づくかすかな「情動」によって上演の空間を立ち上げていくことである。信頼が形作る沈黙と集中に基づき「運動」から「情動」を模索していくこの作業について、さらに具体的に以下で考察する。

余白と声の屈折

『シーサイドタウン』の稽古場では演出からの言葉が少なく、俳優同士が言葉を交わすこ

ともほとんどなかったが、しかし作品の内容面について議論がなされることはあった。ときおり稽古の終わりに1時間ほどの「ミーティング」が行われ、演出家、俳優、スタッフの全員が車座になって座り、話し合う。松田は「やっていてどうだったか」を俳優たちに問いかけ、俳優は自分の演技やそれに伴う作品についての意見を話す。例えば、2020年11月23日の稽古では、通し後にミーティングが行われ、次のような内容が話された。(以下は筆者が稽古場でとった記録からの引用である)

深澤：暗唱する、朗読するみたいなことだと舞台上に立体的なものが立ち上がってこない。自分の立っている環境、距離感を細かく突き詰めるとやる事が多くて暗唱どころではない。暗唱は物語の軸を引く。それを立ち上げて、お客さんが立体的に見るための情動をつかみつつ、つかませすぎずという、余白の持たせ方のバランス感覚を意識した。

横田：普通は発語の先の相手に声をあてるけど、ここでは当てない。でも今日は当てたいなと少し思った。声は前に出ればいいのか？距離も気になった。

深澤：縁側の外で話していて、部屋の中で話すときは花火見てる時くらい。単純に声大きくなるし、飛ばし方が違う。お客さんに伝わってるのかな、という部分もある。縁側の外にいる人間が、内側の人間にどういう押し方で話すのか？部屋の立体化できてるかなと思いつつながらやっている。

横田：縁側の外から内側に声かけるときに、声が大きくなる。現実ならばもっと遠いところから出す声。クルミからウミへの距離は分けるの？混ぜるの？

松田：そこはどうしてるんだろう……。ぼくにはわかんないけどね。整合性がとれるような演技になっていったら困る。声の問題と演技のベクトルが感情寄り、既存の感情に近い感じになってきているのがケンイチに見えた。その問題と、リアルに語り合いが始まると、役同士で届いてることになるのは良くない。お兄さんが感情的になってきているのはその問題と近い気がする。ウミに向かって知りませんか！って前のめりに言うとき、届いちゃってる？

田辺：ちょっとやりすぎてる感はある。やっとうミとのやりとりの感じがわかってきた。ようやく心持ちがわかってきたので、コントロールせずにやってしまった。ムツミちゃんのくだりは昨日のほうがよかった。身体がちょっと力んだ。考えすぎるとミスるとこの3日間でわかったので、考えずにやろうというところで声が出てしまった。昨日くらいの感じで、ケンイチの兄としての雰囲気とその延長線上でいけたらと思って再現しようと思ったけど、まだ駄目だった。

鈴鹿：声の屈折。最初に話したこと。ずれている。自分が想定した相手役の場所に声を投げかけることもあるし、全然ちがうところに投げるときもある。声も立ち位置も、実尺と虚構を混ぜる。遊びを入れている。

横田：自分も混ぜる、遊びはある。

このミーティングでの「ぼくにはわかんないけどね」という松田の発言は、演出の作業は「運動」の指定であり、それをいかなる「情動」に基づいて遂行するのかは俳優の作業であるというここまでの議論を裏付けるものである。そして深澤の言う「情動をつかみつつ、つかませすぎず」という、余白」、そして鈴鹿が述べる「声の屈折」は、この作品における俳優の作業の大きな特徴である。以下、それぞれ考察していく。

「情動をつかみつつ、つかませすぎず」という、余白」は、舞台上での身体のありかた、声の発し方に共通する特徴である。松田演出では、俳優は感情を強くこめることなく淡々と動き、台詞を発することが求められる。それらの「運動」はともすれば無機質なジェスチャーや棒読みあるいは暗唱のように思えるが、深澤が語る通り、いったんこの稽古場で俳優として主体的な試行錯誤を引き受けるという責任を負えば、「自分の立っている環境、距離感を細かく突き詰めるとやる事が多くて暗唱どころではない」。これはつまり、戯曲の言葉の意味、周囲の人物との戯曲上での関係性、そして実際同じ空間に身体を置き、声の響きや歩く動作や所作によって有形無形に受ける影響といった多くの要素を踏まえたうえで、かすかな情動を身体にとどめ、集中して「運動」を行うということである。情動が全くないわけではなく、戯曲の言葉やほかの俳優の声や動作といった外部の刺激によって生じる情動を抱きつつも、強く表出しないように抑制する。こうして演技に余白を持たせる、ということが本作における特徴的な俳優の作業の第一である。

続けて「声の屈折」について考察する。上記の引用で横田も述べている通り、多くの演劇では、声は宛先の人物に身体を向けて発される。しかしこの『シーサイドタウン』の舞台空間においては、基本的に登場人物が向き合う立ち位置がほとんどない。演出によって指定された俳優の身体の向きは客席正面もしくは斜め前を向いていることが多く、2人以上の人物が会話する際も、声の向きは体の向きと同じく観客に向かっており、会話の相手に向けて発されることがない。鈴鹿の言う「声の屈折」とは、こうして声が本来向けられるべき方向に向けられていないことを指す。この「声の屈折」は舞台上の俳優を特異な状況に置く。直接的に声に向けられることはないが、空間にじわりと広がる音として声のほかの俳優の身体に接触する。俳優同士が向き合って声をやり取りする場合、声は向けられた側の俳優の身体に直接的かつ明瞭に影響を及ぼす。しかしこの作品においては、声は常にずれた方向に向けられており、その残響が身体にまわりつくような形で本来の宛先である相手の俳優に届く。こうした声の受け取られ方は、間接的かつ曖昧な影響を受け手にもたらず。声が言葉というよりも音としてこうしてじわりと広がるかたちで知覚されることは、『シーサイドタウン』という作品のモチーフでもある、徐々に浸食されていく緊張感にもつながっている。

座組におけるベテランと新人の影響：緊張の漸近線上で集中すること、曖昧さを引き受けてただそこにいること

『シーサイドタウン』における俳優の作業の特徴を考えるにあたり、もうひとつ確認しておきたいのがキャスティングである。俳優へのインタビューで、演技未経験者である大門果央とマレビトの会に多く出演している生実慧の存在が、他の俳優に大きく影響を及ぼしていたことが明らかになった。インタビューの該当部分を引用しつつ、その影響が具体的にどういうものであったのかを確認していく。まず、大門の影響に関する部分を以下に引用する。

深澤：でも大門ちゃんの存在すごいでかいです。

横田：でかいでかい。

朴：どうでかいんですか？

深澤：まずすごい軸があるんですよ。すごいしっかり立つし、動じないっていうその姿勢と。すごい素直に「はい」って言ってやるところだったりとか、演技をしようって無理をしないというか、表現しようみたいな、こうだってことがなく、自分で立ってられるのってすごい。

朴：それはすごい。僕俳優の時それができなくてダメだったんですよ。

深澤：それこそ抛り所が欲しくなるじゃないですか。感情という抛り所だったりとか、身振りの抛り所がだったりとか欲しくなる。自分で立ってられるっていうのってほんとすごいと思う。

朴：すごい才能ですよ。

深澤：すごいんですよ。だからやっぱ見ると、大門ちゃんの姿勢を見るといつもふと我に返れるというか。

朴：なるほどね。考えすぎというか。抛り所を作ろうとしてたんじゃないかみたいに。

深澤：なんか考えすぎて色々やろうとしてんじゃねえかって思った時に、大門ちゃんの声を聞くと、あ、これこれって。

朴：リマインダーみたいな。

横田：確かに。周りの人は何か持ってそうな顔してるんですよ。

朴：何か持ってそうな。

横田：何か身につけてなんか考えて背負ってる感じの顔とか形をしているんですよ。大門

ちゃんが海見る時、すーっと前通る時とか、ただ横切った人がいるっていうか、なんか大門ちゃんかどうかもわからない。ある程度の重量で通り過ぎてっていう。「私はウミです」、「ああ、そうですか」そういう感じ。「ああ、そうなんですか」って思うんですね。何かを背負ってきてない、「ああ、そうなんですか」って納得するんですよ。大門ちゃんが喋っていると。

朴：本当になんか作品の中身の話になっちゃうけど、本当に海のように茫漠とただいるみたいな感じが半端ないですよ。

深澤：だからこの作品で大門ちゃんがいることってすげえ重要だなって思うんですよ。

朴：いや、ハイパー重要ですよ。

深澤：わからない？

朴：本人は首かしげてるけど、大門さんがウミ役であることは必然ですね。

深澤：必然だと思います。

朴：必然ですね。どう考えてもこの人がやるしかないっていう。

深澤：その存在があることがすごい助けられているんですけど、なんかすごい身軽でいられる、いるっていうことが色々抱えようとしちゃう身からすると、本当に何かお手本のような感じで。

横田：一番、N市感ある。

深澤：一番N市に住んでいる感じがある。

朴：シーサイドタウンに住んでいる感じが一番あるっていう。なるほどね、そうか。なんかそのお話を伺っていてですね、なんかやっぱりその信頼がお互いにすごいちゃんとどーんってあるっていうところ。でもその信頼されているからこそ、なんか自分がその俳優としていようとして、ちょっとなんかその考えすぎてしまうみたいなどころもあるのかなって思ったんですけど、いやそこから「なんかそうじゃなかった」ってことが大門さんの声を聞くとすんと戻れるみたいなそういうエコシステムまで開発されていて。

一同：エコシステム笑

深澤：でもある種のコミュニケーションですもんね。

朴：そうそうそうそう。マジで松田さん策士だな。すげーなみたいな。そういう構築してる

んだみたいな、稽古場の。

深澤：でもそういう空気を作ってるのはやっぱり松田さんだと思うので、本当に静かなというか、やっぱり松田さんが作ってる稽古場なんだなって思います。でもやっぱり松田さんがいることによる説得力ってハンパないですよ本当に。松田さんがなんかすごいやっぱ信頼できるっていうのはわかりますね。言葉の使い方とかなんか発語の仕方とかも、すごい丁寧だし、なんかすごいペラペラしゃべれないんだけど、すごい丁寧にいるし、話してるし、言葉を選んでるっていう事がめっちゃよくわかるから、もうなんかそれだけでそういうのに多分俳優をやるような人たちは敏感だと思うんですけど、もうそれはなんか体のセンサーが察知しただけで、んってなりますよね。それはすごい感じた。

ここまで確認してきたように、『シーサイドタウン』の創作では俳優に試行錯誤が求められているため、ともすれば深澤のように「考えすぎて色々やろうとして」しまう。しかしそうすると、「運動」における情動が思考に基づいたなんらかの感情や意図のベクトルを強く持ちはじめてしまい、松田演出が要求する「シリアスになりすぎないこと」というオーダーに反してしまう。「運動」の情動を思考に基づいて方向づけすぎることなく、演出によって指定された運動と言葉を持って、余計な負荷をかけずに集中して自分として舞台に立つこと。深澤が指摘するこの俳優のあり方は、『シーサイドタウン』の創作における大きな特徴である。演技未経験者である大門は、余計な思考や所作を交えることなく、淡々と「運動」と台詞の発語を遂行していく。深澤が力んでなにかを前のめりに表現してしまいそうになるとき、大門の抑揚のない淡々とした声が、力を抜いてただそこにいることに集中すればいいと彼女に伝えるのである。

松田演出によって用意された配置、運動、台詞と向き合い、なにかを強く表現しようとすることなく自分として舞台上に立つこと。ただそこにいることに集中すること。舞台に立つという行為は、他人の言葉を発語して他人の目にさらされるということであり、常に既に緊張を伴う。この緊張と、舞台上での作業への集中が強まると、演技に向けられるエネルギーが強くなり、重く深刻になってしまう。見る側を意識して、なにか明確なものを見せなければと考える。そうでなく『シーサイドタウン』で求められる曖昧な領域に留まるためには、集中するだけでなく、力を抜く必要がある。ただ力を抜きすぎて演技が自動化してしまうと、それもまたこの作品で求められる曖昧さへの集中からほど遠いものとなってしまふ。主人公シンジの兄ケンイチ役を演じた田辺泰信は、生実の演技についてインタビューで次のように語った。

田辺：そうそう。生実くんのやり方がもうちょっと度肝抜かれたって言うか、なんか生実さんみたいな感じのままずっと終始一貫してなかなか普通の俳優はできないと思っていて。僕は松田さんから割とエモーショナルになったら駄目だとか、世話っぽいって、ちょっと芝居がかかっている時に世話っぽいっておっしゃるんですけど、でもそれは生実くん見ると

ないし、いい中間でずーっと漂いながらいれるじゃないですか。ああいうのはやっぱもう、なんとなくこう、ずっとマレピトの感じをちゃんと体に残して行ってたんだらうなって思うよ。だからよく生実くんに直接どうやってんのって聞いても、いや特につて言うんですけど。でもそんなことはないですよ。

「エモーショナル」「世話っぽい」というのはまさしく緊張と集中が過剰になり、喜怒哀楽等の感情の方向性がある程度はつきりしてしまっている状態のことである。対比的に語られる生実の「中間で漂う」あり方は、松田演出に特徴的な、軽く淡々とした運動と発語を表している。こうした生実の演技のあり方は、『シーサイドタウン』が志向する演技のひとつのモデルとして周りの俳優に参照される。緊張が生じてしまう理由について、田辺は以下のようにも述べている。

田辺:ありますよ。セリフ通りに言わなくちゃいけないじゃないですか、松田さんの場合。一言一句間違わずに。あれ結構プレッシャーで。だから言いにくいセリフとかってあるじゃないですか、どうしても。僕は結構あって、3のシーンでもあったし、6のシーンでもあったし。まあでもそこはまあ稽古すればいいかなと思ってクリアになるんですけど、松田さんが求めてるその中間で漂うっていう僕なりの解釈の仕方を最初からやってると、声がどんどん出なくなるんですよ。出力を抑制してるから、感情を抑制してるから、声も抑制されるじゃないですか。そうしたら喉がしまるんですよなんとなく。それで体が共鳴しなくなるから、9月の稽古が終わって、これは一回声を出さないといけないなと思って。僕は11月に、もう多分ダメ出し食らってもいいと思って、あんまり自分にブレーキかけなかったんですよ。でもやっぱりそれは指摘されたから、でも一回出力上げたら、体のなんか自分の体にすと一んって落ちるような出し方ができた時があって。それをつかんでからは、12月迎えられるなと思ってやりましたけどね。

感情を抑制し、声を抑制することで、身体が共鳴しなくなる。12月の稽古まではこの状態で苦労したという田辺は、そこから脱するためには、全身の力を抜いた状態で、感情を入れずに明るい声で発語する必要があると気づいたという。田辺は「生実くんずっとね、身体をぶらぶらさせたり、弛緩させる状態でやろうとしてるから」とも語っており、こうした生実の演技は田辺にとってある種の手本となっていたと考えられる。しかし一方で、生実からは舞台上の自分がこちこちに固まって緊張してしまっていると常々思っているとの発言もあった。

興味深いのは、俳優が意図的に役を演じようとしたときではなく、「ただそこにいる」ことができたときに最も個性的な表現が得られるという逆説である。松田演出における俳優の良い演技とは、ここまで確認してきたような繊細な作業を積み重ねたうえで、指定された運動と言葉の曖昧さを維持するために集中し、全身の力を抜いた状態でただ舞台上にいる

ことであると言えるだろう。その集中は、緊張に限りなく近づいた危ういもので、緊張に到達しないように細心の注意を必要とする。さらに言えば、こうしてある意味素の自分を出すということは、稽古後の「ミーティング」でも実践されていた。田辺はミーティングについて次のように語っている。

田辺：だから松田さんのこう、通し終わりの役者に話す時間があるじゃないですか。順番に。ミーティングで。あんときも、あんまり、あんまりじゃなくて、ほんとに本心でしゃべってないと、なんか無理だなーって思ってますね、いつも。本心でこうさらけだして、しゃべってないと、よく見られてるから、あの、ばれるから、あのなんだろうな、こわくはないけど、うまいこと持っていかれてんなと思います。うまいことこう、笑、表出させられてるっていうか。どう考えてんの、みたいなことを聞かれて、各々が考えて、話す場をなんか作ってくれて、その体制がどんどん日を増すごとに上がっていくっていうか、強くなっていくっていうか。

また、インタビューで聞き手を務めたリサーチャーの松尾は、以下のように指摘している。

松尾：確かにミーティングでどうだったって聞かれて、今日感じてやってみたことをわーって言葉にできる人もいれば、「特に……」みたいな、本当に言葉多くというよりは、特になんとか、わからないっていう反応を見せられるのってある意味相当な信頼関係もあるだろうし、そういう曖昧な、むしろわかんないですっていう風なことを表明できるっていうのは、ある意味すごい誠実ですよ。

『シーサイドタウン』の稽古場は、それぞれの俳優が自分の個性に素直かつ誠実に試行錯誤を重ね、時に言葉を交わす場であったということがわかった。ここまで、『シーサイドタウン』における演出と俳優それぞれの作業の特徴、それを支える稽古場での演出と俳優の関係性について確認してきた。これ以降は、こうした創作プロセスにおける特徴が、いかに上演空間と連関しているのかについて考察していく。

稽古場から上演へ：俳優の集中と観客の緊張

本作品の稽古場では、動作と声がとても少なかった。そのほとんどは、劇作家・演出家が入念に選択した動きと言葉に基づくものであった。演出家は厳密な動きの指示とわずかなイメージを言葉にする。俳優は場面を演じることで戯曲の言葉を発する以外には、「ミーティング」で演技している自分の等身大の感覚を実直に語るのみだ。演出家からの言葉が少ないがゆえに、俳優は稽古場でそれぞれ言葉を交わすことなく戯曲の内容への思索を深め、明確に振り付けられた体の方向と動きに基づき、声と動作を精密に調整する。そうして、指定された言葉と動きの可能性を汲みつくしていく。

こうして稽古において、沈黙の中でそれぞれ独特の方向性で集中状態にある身体で俳優は演技を行う。言葉によってそれぞれの状態についてすり合わせを行わないこともあり、俳優たちは同じ舞台空間に存在してはいるが、それぞれの身体には独特の時間が流れている。このため、空間を共有しているのか、いないのかわからない曖昧な浮遊感が舞台上に満ちる。しかしそうでありながら、空間の中で共存するお互いの声と動きは少しずつ影響を及ぼし合っていく。このとき、俳優たちの身体は緊張すれすれだがそこに到達しない、緊張の漸近線上の集中状態にある。そこで生まれる火花のようなかすかな相互反応が、得も言われぬ緊張感を舞台空間に醸成する。こうして、舞台上の俳優の集中が観客には緊張として受容されていく。

また、舞台上の演者は声をお互いに向けて発することがほとんどない。彼女らは常に舞台正面や斜めを向いた状態で配置されている。俳優の身体の前面を観客に見せ続けるようになってこの配置の効果として、俳優が何らかの人物を演じて話しているのか、それとも観客に向けて語っているのか不分明な状態で観客は俳優の声を受け取る。声は舞台上から観客席に滲み出すような形で発される。さらに言えば動きも、観客に向けてなされることが多い。こうした声と動きはわかりやすい感情や意志の方向性をほとんど表出ししない即物的な「軽さ」をまとっている。そして余計な力を抜いた状態で行われるこの「軽さ」に、逆説的に俳優の身体と声の独自性が表出しているのである。なぜならそこには、ある種の決まった型である喜怒哀楽のようなわかりやすく「重い」感情表現がないため、なにも上塗りされていない状態に近い、曖昧な情動をかすかに垣間見せるだけのむき出しの身体と声が現れるからだ。

「演劇は軽いもの」：軽さが要請する観察、思考、想像

『シーサイドタウン』における「軽い」演技において、俳優の顔はほぼ無表情であり、身体と声からは感情や感覚がかすかにしか感じられない。この不気味な俳優の状態は、目の前で暴力に浸食され「凡庸なファシズム」に飲み込まれていく『シーサイドタウン』の登場人物たちを演じる俳優の存在を観客に強く印象付ける。

2021年2月22日に実施したインタビューで、松田は「演劇は軽いもの」という自論について次のように語った。演技は一人の人物が何かに変身するために表象することであり、しばしば「役作り」で役を研究して、持続的かつ固着的に役になりきる方向で行われる。しかしその反対の寸劇であれば、一時的かつ流動的に出来事を起こすことができる。例えば、傘がなくとも、水を降らさなくとも、「傘をさす」という身振りがあれば雨が降っていることにすることができる。身振りはこうして、非物質的に「軽く」空間を変容させることができる。『シーサイドタウン』では、この「軽さ」を真剣に持続させて演劇を成立させている。この「軽さ」は演劇が担う「出来事の提示」による問題提起という役割にも関わっている。例えば広島への原爆投下という出来事について、演劇はケロイドの人を出すような形で物質的に出来事をよみがえらせる必要なく、「軽く」問題提起を行うことができる。

上記の松田の発言から見て取れるように、物質による出来事の再現には「重さ」があり、虚構による出来事の創造には「軽さ」がある。この「軽さ」は、身振りが示す登場人物や場所や物が物質的には存在していないが、存在しているように「見立てる」ことを観客に促す。そこで観客に要請されるのは、目の前の身振りを遂行する俳優の身体がいかなる状態にあるのかを観察し、その状態が何を示唆しているのかを想像することである。目の前で展開されているこの身振りは、いったいどこで行われているどういう意味がある行為なのか。身振りには台所で湯を沸かしたりカップラーメンを食べたりするような比較的容易に意味を受け取ることができるものもあれば、そうでないものもある。舞台美術も音響もないこの『シーサイドタウン』では、観客が観察すべきものは目の前の俳優たちと自分以外の周りの観客以外にない。観客はこうして、個々人ごとに舞台上の曖昧な出来事に対する観察と想像の方法を編み出すことで、感性と知性を往復しながら眼前の作品を受容していく。『シーサイドタウン』のテーマでもある「凡庸なファシズム」は恐怖や嫌悪によって感性に強く働きかけ、人間の知的な判断を止めようとするものである。この作品の上演はまさしくそれに抗して、感性と知性を往復しつつ、曖昧な目の前の出来事に対して粘り強く観察と思考と想像を行うよう、観客を誘うのである。

今後の課題

まず確認したいのは、今回の調査で判明したことは、松田正隆及びマレビトの会による演劇作品全てに当てはまるわけではないことである。創作プロセス自体はおそらく異なる戯曲に基づく松田演出の作品創作においても同様であると思われるが、戯曲の内容との連関については、どのような関係性であるか都度考える必要がある。しかし、松田自身が『シーサイドタウン』の上演に関して「この戯曲に、ここ数年マレビトの会で培ってきた演出を付けてみようと思った」と語っているように、演出家としての松田のここ数年の活動のある種の集大成であることに違いはないと思われる。そのため、松田正隆及びマレビトの会に関する研究資料として、本稿は今後活用しうるだろう。

本稿の問いは、冒頭に述べたように「権力がいかに行使されドラマツルギーの決定がなされているのかを考える」ことであり、ここまでの議論ではそのために稽古場で行われているコミュニケーションを可視化し、考察する試みを行った。今回判明したことはあくまで一つの事例であり、無論すべての創作現場に適用可能ではない。しかし、この事例に基づき、創作における権力の行使やコミュニケーション方法について、改善のための具体的な試行を行うことは可能であると思われる。例えば、演出の初心者は、「登場人物の感情」に関する指示を一方的に行うことが多い。劇作と演出を兼ねている場合は特にこれが顕著である。こうした演出は、演出家の考える「登場人物の感情」に当てはまるか否かで俳優の人格を肯定あるいは否定してしまうことにつながりやすい。身体の「運動」のみに演出を行うという選択肢があると知るだけで、ある程度こうした危険性を減らすことができる。今回考察した創作プロセスについて、具体的にどのように周知し、活用するかを考えかつ実践することを今後の課題としたい。

舞台芸術のアーカイヴ

創作プロセスの記録者 ―現場で記録し、現場に還す―

松尾加奈

はじめに

時に、舞台芸術の稽古場というのは、重い扉の奥に閉ざされた聖域となり得る。筆者は学部生のころから、論文の執筆を目的に、舞台芸術の稽古場見学を継続的に試みてきたが、それらはいずれも「特別な許可」のもとで可能になっていた。関係者以外立ち入り禁止とされたその領域は、一学生に無償で学びの機会を与えてくれるような、現場の善意によって扉が開かれていた。ある劇団は、二つ返事で見学を快諾し、稽古場の見学を独自の演劇メソッドを若い世代に伝授するための格好の場として積極的に迎え入れ、またあるカンパニーは、現場のパイプとなる人物を一人挟みながら、慎重な交渉を求めた。いずれにせよ、現場に自らが居合わせるには、どのようにコンタクトを取り、了承をもらえばいいのか、その入り口を自力で探すところから毎度リサーチが始まった。そしていざ稽古場へと足を踏み入れてからも、本番を間近に控えた演出家や俳優たちを前に、自分は稽古場のどのあたりで、どのような振る舞いで彼らとの関係性を築くのがよいのか...などと依然として模索が続いた。幸いにもこれまで現場の立ち入りを拒まれた経験はないものの、現場を見せてほしいという依頼への反応は現場によって様々であると体感していた。

また、現場で見た風景を一次資料として扱い、論文や報告書など他者に読まれる形に落とし込む作業に関しても、その反応は現場ごとの特徴が色濃くなった。「何を書いてもいい、写真も動画も自分の好きに撮って自由に使っていていい」と堂々と言い放つ演出家もいれば、リサーチ対象者が筆者の記述を入念に確認し、現場と連携して文書を仕上げているケースもあった。

このように稽古場へ立ち入りに加え、稽古場の風景を切り取り、外に持ち出すことに対する考え方も、現場によって区々だといえる。だが、あらゆる稽古場に通底していたのは、稽古場というのがイメージを伝えるための多彩な言語と、実験や偶然を誘発する身体が奇妙なバランスで交差する場所であり、作り手たちの豊かな想像力が発散される無限の空間であるということだった。

筆者にとって、ロームシアター京都のリサーチプログラムは、聖域だったはずの稽古場を「劇場」がそっと開き、現在進行形で息づく創造のプロセスをそっと分け与えてくれるような新しい扉でもあった。同時にリサーチ報告会の開催や報告書の発行は、創作のプロセスで起きた出来事を稽古場の外へと拡張していくための実験の契機にもなっていた。

この報告書は、昨年度から続き二年目となるリサーチの経験をもとに綴られており、現場で得た違和感や問題意識からの再出発を図りながら、その考察を再び現場での実践へと還していくことを目指して執筆している。

本リサーチの中心には創作プロセスの記録と、「同時代的」な共有がいかんにして可能になるのかという問いがある。仮にアーカイヴのプロセスが、ある重要資料の収集、記録、保存、

目録化、公開/共有、活用、そして再び収集...というサイクルによって、未来へと手渡されていく永続的なプロジェクトと考えるならば、本リサーチが「同時代」に注目する点で、「記録」と「共有」の時間間隔は極めて短く、限りなくイコールに近い。

記録の集積がアーカイヴ資料になり得たかは、未来のある時点でしか確かめることができないと考えると、アーカイヴは目的ではなく、結果として「なる」ものとなる。この意味において、筆者の活動が「アーカイヴ」の試みとなり得るかどうかは実のところ未知だといえる。そのため、本報告書では、筆者のリサーチ活動を「アーカイヴ」と呼ぶことをあえて留保しておき、「創作プロセスの記録と同時代的な共有」と捉えておきたい。

上演がなされれば、作品が作者の手から離れて、観客の内面へと入り込み、人々の共有財産となっていくように、作り手の思考が多分に蓄積された創作プロセスも、それが記録という別の媒体で稽古場の外へと持ち出せるのであれば、人類の共有財産となり得ないだろうか。そのためには、稽古場に居合わせ、目の前の風景を切り取っては、文字に留め、外へ持ち出す試み自体がどのようなものなのかと一度立ち止まって考える必要があるだろう。本リサーチの目的は、将来的に創作プロセスが共有財産となっていくことを見据えて、それらの記録をまずはどのように現場の財産としていけるかを考察することにある。記録によって、四角い箱に収められた稽古場風景を外へと押し広げていく前に、現場で記録を取り、それを再び現場に還していった際に起こるインパクトからその可能性を展望していきたい。

なお本報告書は、ロームシアター京都の「レパトリーの創造」シリーズにて製作された松田正隆作・演出『シーサイドタウン』の現場を事例とし、メンバーへの聞き取り調査の内容を随時参照する形で構成されている。筆者は劇場のプログラムに参加しているリサーチャーの一人であるため、劇場の担当者がリサーチャーと作り手の間に立ち、稽古場への受け入れと現場との連携をおこなっていた。よって、現場の観察をおこなう際、筆者は『シーサイドタウン』のメンバーに初めから「リサーチャー」として認識されていたため、どこからともなくやってきた外部の人間からのスタートではなく、劇場が取り組むプロジェクトの一部として、リサーチが受け入れられる環境にあった¹。

文中において、『シーサイドタウン』の現場を観察した筆者のケースに限って言及をする際は「リサーチャー」と表記する。一方で、リサーチプログラムの枠を超えて、今後舞台芸術の分野で創作プロセスの記録が日常的に取り組みれていく可能性を見据えている場合は、あえて「記録者」と表記していることをはじめに注記しておきたい。

1. 稽古場風景を見る/見られる

1-1. 見物人の居場所

創作プロセスを残すには、映像、写真、音声、文字などでの記録が考えられるが、どのメディアを選ぶにせよ、その様子を観察する人間の存在が欠かせない。他者によって、稽古場を「見られる」という状況を考えるにあたり、最初に以下の演出家の言葉を紐解くことから始めてみたい。

¹ 現場でのリサーチは、2020年11月21-23日（ノースホール）、12月18-20日（京都芸術センター制作室5）、2021年1月26日（ノースホール）、そして1月27-31日の公演期間となっている。上演期間中は、計6回全ての公演を鑑賞した。

そして、時がたつにつれて、本質的に臆病で神経過敏な存在である俳優にとって、沈黙と親密さと秘密状態とによって完全に保護されているという思いがいかにか大事であるかを、私はますます強く感じるようになっていきます。こういう状況があれば、毎日のように実験をしたり、間違いを犯したり、馬鹿なことをやったりしても、この部屋の四つの壁の外にいる人にはけっして知られることがないのだと思っていられるのです。そしてこういう安心感があれば、自分自身に対しても他人に対しても自らをさらけ出すことができる力が感じとれるようになるのです。私の経験によれば、私の背後の暗闇のどこかにたとえ一人でも人がいたら、たえず気が散り、緊張が生まれてしまいます。見物人がいると、演出の方では無能に見えることによってその人ががっかりさせるのを恐れるあまり、いい恰好をしたり、黙っているべき時に口を出したりしたくなることさえあります。

こういうわけで、私たちの仕事を見せてくれよとよく言われるのですが、私はいつもいやだと言ってきました。²

まずこのブルックの言葉には、大きく分けて二つのことが書かれていると考える。一つ目は、ブルックの稽古場を成立させるために必要な条件である。俳優が稽古場で開放的になるには、その空間に「沈黙」、「親密さ」、そして「秘密状態」が保たれている状態が求められていることがわかる。ここでは単に稽古の風景を見せたくないという私的な感情よりもむしろ、ブルックの作品を作り上げるには、稽古場が「四つの壁」でしっかりと閉じられていることが重要だと暗示されている。これらの条件が揃って初めて、ブルックは俳優と向き合うことが可能になり、創作に励むことができるのだと考えられる。

二つ目は、見物人の存在が稽古場に及ぼす影響力である。稽古場は上演の前段階であるが、「見物人」という新しい視座がその空間に加わることで、多かれ少なかれ、本番時のように「見る/見られる」の関係性が生まれていく。それは俳優が稽古場で自由に「実験」や「間違い」をするための「安心感」を揺さぶるだけでなく、演出家であるブルックの稽古への集中力を切らすものでもあった。見物人の視線を意識して、自らの振る舞いが変わっていく。いわば、演出家が演じる状態である。ブルックが懸念しているのは、「見物人」の存在が彼の稽古に必要な「完全に保護されている」環境を蝕み、創作を阻害する可能性を孕む点であろう。

『ピーター・ブルックの世界一受けたいお稽古』は、世界中から集められたプロの俳優たちとの二週間のワークショップの様子が収められたドキュメンタリー映画である³。国籍も年齢もバラバラな俳優たちは、生演奏の中、絨毯の上での見えない綱渡りを繰り返し、全身の集中力の中からあらゆる想像力を喚起させていく。ブルックは俳優の動きを隅々まで見渡しながら、彼らに素直な言葉を投げかけ、次なる動きを促そうとする。カメラはその変化のプロセスに迫っていくが、監督として現場でカメラを回していたのが第三者のカメラマンではなく、ブルックの実の息子であるサイモン・ブルックであることもまた彼の稽古場観を裏付けるようである。

² ピーター・ブルック著『秘密は何もない』喜志哲雄、坂原真里訳（早川書房、1993）、118-119頁。

³ サイモン・ブルック(2012)『ピーター・ブルックの世界一受けたいお稽古』[DVD](原題：Peter Brook: The Tightrope)、フランス・イタリア合作：ピクチャーズデプト。

このように、不要なノイズをできるだけ取り除き、外界から遮断された不可侵領域を作り出すことが創造の萌芽において肝要なケースがある。しかし一方で、外界の空気をふんだんに取り入れ、流動的で風通しの良い環境を創出することでしか生まれない作品もあるだろう。稽古場は、作品を作るための空間であると同時に、稽古場そのものが演出家によって（無）意識的に作られる対象であると考えることができる。つまり、稽古場にはある作品を立ち上げていくために必要な性質が暗に反映されており、両者は密接に絡み合いながら相互に補完していく関係性にあるのではないだろうか。

1-2. 稽古場を見られること《『シーサイドタウン』 俳優と演出助手への聞き取り》

次に、ブルックの言葉から垣間見えるような、稽古場の「見物人」による現場への影響を再考すべく、実際の現場の声に耳を傾けていきたい。

今回のリサーチにおいても、稽古場で起きた出来事やそこで見えた景色を文字に留めるには、当然リサーチャー自身がその場その時に立ち会い、一歩離れた場所で「見る」ことなしには成り立たない。よって、リサーチャーの立ち入りにより、『シーサイドタウン』のメンバーは、稽古の様子を「見られる」環境の中で、創作に励んでいたといえる。

まず『シーサイドタウン』の俳優と演出助手へ聞き取り調査を行うにあたって、いくつかの留意点や注意事項を文書にまとめ、事前にメンバーに共有した(詳しくは[巻末資料1]を参照)。ここでは主に、座談会への参加は必須ではないことや、リサーチを通じて得た情報の取り扱い方、また開催形態について提示した(オンライン(zoom)での実施は、新型コロナウイルスの感染状況と互いのスケジュールを鑑みた結果である)。公開する情報は報告書を出す前に内容を確認できるようにしたり、発言の表記の仕方は基本的に発言者の希望に沿うなどの約束事を明記し、リサーチへの協力に関して、参加者にもなるべく選択権があるように努めた。また、このような条件は、座談会への参加を依頼する際だけでなく、当日座談会を始めるにあたって録画ボタンを押す前にも、改めてきちんと参加者に説明をするように心がけた。

出演者にとって、座談会の開始時間はロームシアター京都での稽古終わりになるため、目安として1-2時間程度と定めていた。だが形式としては、あらかじめリサーチのために聞いておきたい質問リストは作成するものの、その質問に関して、できるだけ自由に話してもらえよう、「インタビュー」ではなく「座談会」と呼んだ。二人のリサーチャー（これは筆者と、同じく2020年度リサーチプログラムリサーチャーの朴建雄氏との共同企画/実施である）の質問に一つずつ回答してもらい、発言の自発性を重視すべく、座談会中の内容の脱線や迂回、また問はず語りの内容も積極的に歓迎した。スケジュール調整の都合上、座談会は二グループに分けられ、二日に渡って実施されたが、少人数になることで却って個々の声を拾いやすくなったうえ、『シーサイドタウン』に出演する六人の全俳優、そして演出助手が参加できることになった。

・座談会①2021年1月16日(土)20:00-22:00

参加者：大門果央（俳優）、深澤しほ（俳優）、横田僚平（俳優）、福井裕孝（演出助手）、田辺泰信（俳優）、朴建雄（リサーチャー）、松尾加奈（リサーチャー）

・座談会②2021年1月17日(日)20:00-22:20

参加者：生実慧（俳優）、鈴鹿通儀（俳優）、田辺泰信（俳優）、朴建雄(リサーチャー)、松尾加奈(リサーチャー)

最初に座談会を開始するにあたり、筆者が「創作プロセス」に関心を抱くようになった個人的な背景や、そもそも稽古場を観察することでどのようなリサーチを試みていたのかを参加メンバーに話した。そのあと、出演者でもなくスタッフでもない人物が記録しながらそこに存在していることへの印象や、「外部の目」が入ることで稽古場そのものに与える変化について尋ねた。一部の俳優は、取材やインタビューのために、第三者がいる稽古場をこれまで経験したことがあったようだが、それらは単発的な稽古見学の形をとることが多く、いずれの俳優も、稽古の様子が継続的かつ網羅的に記録されながら進む創作というのは、今回の『シーサイドタウン』が初めてだったという（以下、発言を引用する際に使用している括弧は発言の文脈を補うべく筆者が付け足したものである）。

これだけあのしっかりした形で記録者がいる現場っていうのは初めてなんですけど、全くストレスはなくて、例えば照明さんが照明のこと考えながら見てるとか、舞台監督が色々これからの段取りを考えながら見てるとかっていう人...演出家とはちょっと違いますけど、なにか作戦を練りながら見てる人ではない人が見てる...リサーチャー。それが単純に嬉しいです。記録されているらしいというのがいい、心地いい。そういうあのやっぱ、あの照明であれ、音響であれ、なんでも何か自分とかの俳優の周りの何らかのジャッジをしてると思うんですよ。そういう目線じゃないような目線があるっていう風にちょっと思うので。嬉しいとか素晴らしい。(横田)

でも（記録者やリサーチャーが）いてくれることがすごい重要だなんて思うのは、なんか時代とともに、考え方が変わってくと思うんですけど、今だからこそ、第三者が現場にいるってことが凄く重要だなと思って。っていうのは、そのハラスメントの問題だったりとかあるわけじゃないですか。集団でぎゅって時間をそのグループだけで過ごすとなると、もちろんチームワークだったりとか、結束力みたいな部分では固まる部分もあると思うんですけど、やっぱりそういう関係者だけっていう部分になると抑圧も生まれやすいと思っていて、抑圧が生まれやすい環境ができてしまうと思うから、第三者がいるんだっていう視点が、それが記録者であるかは私的には関係なくて、とにかくそんな作品に対して密になる人物以外の人が見ているっていうその圧はすごく重要だなと思っていて。私はそれがあって、発言も自分自身も気をつけようと思うし、そのかっこつけちゃうみたいなものでもあると思うんですけど、これが誰かの耳に残るっていうことがどういうことなんだろうみたいなことを意識しながら喋れるっていうことは、けっこう自分の中ではいい意味ですごく作用していて、だから逆にその記録者がいない現場っていうほうが...ヌトミック⁴って外部の人めっちゃ入れるので、第三者のいない現場の方が私は今、ちょっと怖いんですね。何が生まれるかが分からないから。(深澤)

リサーチャーは稽古中は基本的に沈黙して観察をしていたが、やはり俳優にとって自分自

⁴ 2016年に東京で結成された演劇カンパニー（主宰 額田大志）。深澤氏は、2018年よりヌトミックに所属し、以降の全ての作品に出演している。

身が「見られている」意識というのは絶えずつきまとうものだった。二人の俳優に共通していたのは、稽古場に入ってきた新たな眼差しに自覚的になることで、それらを「見られる」喜びや安心感へと結びつけている点であった。特に、稽古場や集団そのものが閉塞的になることで生まれる「ハラスメント」や「抑圧」への懸念が女優から出たことは示唆的である。パワーバランスは固定化された集団の中にこそ生まれる傾向があると認めたくて、「作品に対して密になる人物以外の人」の存在が作る「圧」に有効性を見出していた。稽古場での発言が第三者の耳にも入る状況に、自分自身も含めて、ある種のパトロール的な役割を見出していた点は興味深い。彼女にとって、第三者による創作現場への出入りは、稽古場の空気を流動させる風穴となっているようだった。以上の二人の発言からは「記録されているらしい」という状況への純粹な心地よさと、それが「記録者」であるかはさておき「見られてる」「聞かれている」「記録されている」という状況そのものへの信頼が感じ取れた。一方で、稽古場の様子が現在進行形で記録されていくなかで、冗談交じりにも自分たちを良く見せようとする意欲が出てくるという話も同時に浮かんできた。

ああ、なんかカッコつけると思いますよ笑。別にカッコつけに行くわけじゃないですけど、勝手に格好がついていくみたいな、背筋が伸びていくみたいな。「あれ、なんかアップめっちゃしてんだよ、俺、今日」...そういうのはありますね、映像が入る時とか。いつもよりアップしてるなとか、見られてるなっていうのはあります。見られてる中で、なんか不安にさせないように俳優としている(存在している)。すごい公的な場所に近い感じ。(横田)

カッコつけたいんですけど、なんか後悔の...こんな発言が記録に残っちゃうっていう申し訳ない気持ちというか、結構ありますね。でもまあいっかって感じです。(生実)

刹那的にその場で「見られる」というより、後からも記録として「残される」ことへの意識が感じられた。とりわけカメラが入るときには自然と気が引き締まるだけでなく、「見ている側」や「撮っている側」への配慮が生じるようであった。『シーサイドタウン』の稽古場では、大抵「通し」が終わると、自然と出演者が客席の方へと集まり、緩やかな円のなかでミーティングがおこなわれる。その際に、その日に通してみた所感や新たな気づきを他の俳優や演出部と自由に共有できる時間が設けられている。だが、記録への意識は発言内容の自粛や規制を促す類のものではなかったようだ。続けて、俳優たちの話を聞いていると、稽古場をひたすら観察し、何かを懸命に記録しているリサーチャーの存在はもちろん視界に入り続けているものの、それは稽古場での言動の萎縮を意味するわけではなかったことがうかがえた。座談会の中で稽古場を「見る」人物に対する否定的な意見がどの俳優からも出ず、むしろ「見られる」状況に好意的な印象を抱く俳優が多かったことは意外な点だった。

筆者は、座談会で俳優たちに問いを投げかける際、出演者やスタッフなど作品の構成メンバーの外側(いわゆるクレジットの外側)に位置しているという意味で、リサーチャーである自分自身を「外部の人」、「外部の目」という言葉で表現していた。だが、俳優たちはどうやら筆者のこの言い回しに違和感を覚えたようで、そもそも俳優の間でリサーチャーが「外部」にいるという認識はなかったことが徐々に明らかになった。

今回その俳優さんと別で、常に後ろで朴さんとか松尾さんが見てるということもあって内部の人というイメージは逆にありました。そもそもロームシアターのプログラムというのもあったし、照明の藤原さんとかいらして来てる感じと同じだから、ちょっと溶け込んでたっていうか。なんか、(リサーチャーが) いる位置とかも関係あるのかなって思いました。稽古とか見てる場所。(福井)

僕は、ロームシアターでやる自主企画公演の演者、俳優だけで、ロームシアター自体はこれをレパートリーにして、長いことやっていくんだというつもりで作ってて、そのためにもリサーチャーの方を配置してやってるから、あんまり松尾さんなり朴さんに対して外部っていう感じがそもそもないですね。もしそうじゃなくて、そうじゃない現場で論文を書きに来てくれる学生さんがいても僕は嫌じゃないですね。そんな、演出家との集中が切れるからみたいなのは僕はないですね。(鈴鹿)

僕の場合ですね、あの僕ね割と緊張しいやから、あの基本緊張するタイプなんです。それで、でもなんでしょね、なんか急に来られてるわけじゃないから、ピンポイントで来られてるんじゃないから、それはもう慣れてきますよね。なんか一緒に、言ったらこの『シーサイドタウン』のチームの一員だと捉えたら、忘れちゃいますけどね。あの役割分担と一緒に、リサーチャーの人、演出の人、役者の人っていつてこう...もうスタッフさんの一部として捉えてったから、今さっきあのパソコンカタカタとか書いている様子とか、全然気にならなかったですけどね。(田辺)

リサーチャーが「内部の人」として映っていた大きな原因の一つとして、このリサーチが公演の主催であるロームシアター京都の事業の一環として行われていたことが挙げられるだろう。劇場がリサーチと現場のクリエーションとの繋ぎ手になることで、稽古の進行をじっと前から見つめながら、忙しそうに手を動かし続けるリサーチャーへの不信感や違和感が、俳優の間では、はじめからかなり削ぎ落とされていたようである。劇場がリサーチと創作に同時に取り組み、両者の間に立つことで、現場の人間にとってもリサーチャーにとっても、その場に自然と居やすい雰囲気を作られ、互いに立場が守られていくような環境ができてくる。それは、確かに筆者自身も身をもって感じていたことであった。

また、「(リサーチャーが) いる位置とかも関係あるのかなって思いました」(福井) と「ピンポイントで来られてるんじゃないから、それはもう慣れてきますよね」(田辺) という発言が象徴しているように、現場に居合わせる人間が稽古場のどこにいるかや、どれほどの期間現場に通い続けるかが「見られる」印象に大きく関与してくることがわかった。確かに、稽古場に突如見物人がやってくる「違和感」を徐々に薄めていくには、単発的ではなく、一定期間のリサーチを行う必要があるだろう。だが、それが長期にわたればわたるほど、もはやその人物は第三者ではいられなくなり、いつの間にか内部の人間へと変容していく状況も想像に難くない。これは記録者のジレンマであり、またその場に応じてあり方を更新できる記録者の自由度でもある。

1-3. 稽古場を見られること《『シーサイドタウン』 松田正隆氏への聞き取り》

一人の記録者の「見る」という行為が、稽古場の視点を一つ増やす。その視線の先には、時に開放的に、時にナーバスな状態のただ中にある、生身の俳優の身体がある。記録者はそ

れを直接耳にすることはできないが、俳優の内側では舞台上に立つ自分自身との無言の対話が絶えず重ねられているのだろう。稽古中、演出家は舞台上で起こる一部始終を正面から見渡しているが、自身の背後から舞台へと注がれるもう一つの視線をどのように感じていたのだろうか。本節では、稽古場にいる記録者の眼差しの存在を作・演出の松田正隆氏への聞き取りの中から考えていきたい。以下の、松田正隆氏の聞き取りは、2021年2月22日(月)17:00-19:50に新宿の珈琲西武にておこなったものである。参加者は、松田氏、朴建雄氏(リサーチャー)、筆者の三名であり、千秋楽を終えて一ヶ月経たない中での再会となった。筆者は聞き取り調査を始めるにあたり、先述したブルックのように、稽古場を見られる行為をセンシティブな問題として受け取る演出家の存在を例示した。そのうえで、記録される現場を経験した松田氏にその率直な所感を訊ねた。松田氏はしばし考えた後、ゆっくりと言葉をつなぎながら、最初に次のように語った。

まず記録者がいるってことは特に創作プロセスを劇場がアーカイヴするっていう意味で後世に残すっていう意味でも必要だなって思いますけど、それは何かやっぱりどういうプロセスでどういう方法で、演出をどういうスタイルやるのかそういうのを残しておく、記憶しておくことで、後世の人がまた作品創作はこういう風な構成で出来上がったのかって掘り起こすことができるような手がかかりであると思う。舞台芸術は特に残らないから、でも残し方ってあると思うので、誰かの記述、朴さんとか松尾さんっていう書き手によって、その観点から一回再構成されたものが残っているっていうのは重要ななと思います。記録するっていう意味と第三者が介入してくるっていうのところにも同じだけど、そこにも関わってくるものかもしれないけども、集団ってやっぱり内向きになっちゃうからどうしても、常に違う窓が開いている方がいいというか、アクセスするのが創作集団の中にも、創作集団化していくけどね、朴さんと喋ったりもしたりしたし、松尾さんの視線があるんだなあって思うっていうことが新鮮な創作現場の駆動力にもなるから、要するに集団っていうのは流動的にした方がいい。固着化しない方がいい、集団の中でも距離感を自由にマージナルな場所にいる人、境界線上にいる人がいた方がいいんじゃないかなと思います。そういう意味で時間的な意味で、未来に残すっていうのと、集団の領域を流動的に広げておくことが集団の息遣い、窒息しないようにした方がいいという意味では、リサーチャーがいるのが重要なんじゃないですかね。そうではない人(稽古場を見せたくない人)がいるのもわかるけど、わかんない。わかるけど僕にはわからない...なぜ、いつか見せるわけだから。(ある作り手にとっては)見せられるものじゃないものがあるっていう風な感じなんです。それはちょっとよくわからない、(稽古場を)見せないっていうのが笑。(松田)

松田氏は一貫して、稽古場が見られる環境に拒否反応を示すような演出家が過敏であると首を傾げたうえで、彼らとは異なる立場を表明していた。話の冒頭では、記録者によって作られた「アーカイヴ」を「後世の人」が参照することで、当時の創作を遡っていくための一本の手綱になる可能性が提示された。この点において、記録者に期待していたのは、創作プロセスで起こった出来事の数々を記録という別の形に留めておくことで、いつか訪れるであろう未来で活用される見込みであろう。上演を知るための資料としては、映像や戯曲、パンフレットなどが挙げられるだろうが、創作プロセスの中で生まれた言語や身体は、その時その場にいた一部の人たちの間で共有されるのみで、通常は儂く消えて無くなっていく。そ

の刹那を切り取るのが記録の働きであり、不確定な未来と接続させる一つの回路なのであろう。

しかし、それだけでなかった。今回の『シーサイドタウン』の場合、二人のリサーチャーの存在に「新鮮な創作現場の駆動力」となるような潜在的な効果を松田氏は指摘した。集団を「流動」させる力は、場合によってはそれまで集団内で無言のうちに守られてきたものを多かれ少なかれ変質させたり、かき乱したりすることにもなるだろうが、むしろ、集団が内向的で「窒息」状態となっていく方こそ懸念されている事態のようであった。前節において、第三者が不在の稽古場を「抑圧が生まれやすい」と危惧する俳優の発言があったが、密閉された現場への心がかりは演出家の松田氏も同様であった。仮にリサーチャーなり記録者の存在に、現場の空気を緩やかにかき回す作用があるとしたら、それを現場への妨げとして受け取るか、集団を活性させるためのエネルギーととるかは、集団と作品を下支えする土壌をどう肥やしていくかという作り手の理念に依拠しているようだった。

また、松田氏は話を進める中で、記録の視線を「第三者」と呼びつつも、リサーチャーの立ち位置を「内部」や「外部」ではなく、「マージナルな場所にいる人」と表現していた。集団というのが生得的に、時間とともに「固着化」していく性質を帯びているとしたら、リサーチャーは、内と外のあわいの中でとめどなく揺らいでいるところに取り柄があるのだろう。確かに筆者自身も、最初は「俳優」というフレームで彼らを見ていたとしても、ともに過ごす時間が増えたり、彼らのプライベートな一面が垣間見えてくるにつれて、「個」の存在が際立ち、心的に身近な他者になっていった。そんな時、稽古場風景の解像度がぱっと上がったように感じるのだった。稽古場を広角で眺めるための一歩離れた距離感と、細部に目を凝らせるほどの近接の間を振り子ように行き来しながら浮かび上がった景色が、結果として記録の形へと複合的に落とし込まれていくのだろう。

2. 稽古場風景を描く

2-1. 語り手としての記録者

報告書の導入部において、「アーカイヴ」を未来に想いを馳せた、恒久のプロジェクトであると考えるならば、創作プロセスの記録が将来的に「アーカイヴ」となり得るかは現時点では計り知ることにはできないと述べた。それはいつか来るであろうその時に、まだ見ぬ他者に手渡され、予期せぬ意図で参照や活用がなされた瞬間にこそ生きた「アーカイヴ」となることを考えるためだ。その日が訪れた時に初めて、記録者がやっていたことは「アーカイヴ作業」とみなされるとしたら、記録資料が本質的に「アーカイヴ」たらしめるには、ある程度の時間の経過が必要である。

では、仮に「創作プロセスの記録と同時代的な公開/共有」が、時間の経過を経て、「創作プロセスのアーカイヴ」へと到達した時、このような試みにはどのような特性が浮かび上がるのだろうか。本節では、国内においてアーカイヴの概念がどのように理解されているのかを確認しながら、歴史の創造プロセスの中からアーカイヴの本質を紐解いていきたい。

例えば、国立公文書館のホームページを閲覧すると、施設の概要は次のように表明されている。

国立公文書館概要：

独立行政法人国立公文書館は、国の行政機関などから移管を受けた歴史資料として重要な公文書等を保存管理しています。当館は、その保存実務から一般利用まで広く事業を行うことにより、歴史資料として重要な公文書等の適切な保存と利用を図ることを目的とした施設です⁵

続けて、当館の事業理念のページを参照すると、「パブリック・アーカイヴ宣言」が記載されており、四つの観点に基づく「基本的な考え方」（1.国民みんなのものへ、2.私たちの使命、3. 私たちが目指すもの、4.皆さんとの関わり）がそれぞれ明示されている。以下は、二つ目の「私たちの使命」として、「未来」に向けて資料を残し、伝える指針を示した箇所である。

国立公文書館 事業理念 パブリック・アーカイブズビジョン：

国立公文書館の仕事は、未来にとって大切な意義を持っています。現代は過去の上に成り立っています。未来は現代から生まれます。次の時代の人たちが歴史を踏まえて将来を考えるためには、過去の、そして現在の記録を残し伝えなければなりません。公文書の管理に関する法律に基づき、公文書を保存し、広く利用していただくことで、国民の歴史への意識を育み、将来の公共サービスを向上させ、質の高い社会や暮らしの実現に貢献します。これが私たち国立公文書館の使命です⁶

概要において「歴史資料として」、また事業理念においては「歴史を踏まえて将来を考える」や「国民の歴史への意識を育み」と述べられていることからわかるように、アーカイヴという言葉の厚みには、連綿と受け継がれる「歴史」をもとに、次の未来を紡いでいく期待が込められている。それは、より良い未来への不確かな希望でもある。保存されている文書の数々は、価値があると認識された「歴史資料」であり、過去の産物を携えながら、未来を創造していくための「国民一人一人」の共有財産である。

この考え方を舞台芸術の分野に援用させてみると、創作プロセスがアーカイヴ資料となることは、過去の創作の歩みを誰もが事後的に辿れる素地の構築と、時空を越えた出会いを通じて未来の表現を生み出す土壌の生成を意味するであろう。公文書館に所蔵された資料が膨大な公文書の中から「歴史的価値」という基準でふるいにかけてきた末に残ったものだとしたら、創作プロセスのアーカイヴも大量の情報の中から何らかの尺度で選び抜かれた断片が保存と公開によって、後世に残っていくことになる。創作プロセスの記録文書が結果的に「アーカイヴ資料」となったとき、アーカイヴ化を遠望する現在の取り組みは、「歴史化する作業」と言い換えることができないだろうか。以下、E.H.カーの『歴史とは何か』で描かれている歴史哲学と照らし合わせながら、歴史化する手順に潜んでいる「事実」の成り立ちを考えていきたい。

事実はみずから語る、という言い慣わしがあります。もちろん、それは嘘です。事実というのは、歴史家が事実に呼びかけた時にだけ語るものなのです。いかなる事実に、また、いかなる順序、い

⁵ 国立公文書館の概要は次を参照。[<http://www.archives.go.jp/about/outline/>] (2021年2月24日にアクセス)

⁶ 国立公文書館 事業理念 パブリック・アーカイブズビジョン「2.私たちの使命」は次を参照。[<http://www.archives.go.jp/about/idea.html>] (2021年2月24日にアクセス)

かなる文脈で発言を許すかを決めるのは歴史家なのです。[...]歴史家は必然的に選択的なものであります。歴史家の解釈から独立に客観的に存在する歴史的事実という堅い芯を信じるのは、前後顛倒の誤謬であります。しかし、この誤謬はなかなか除き去ることが出来ないのです⁷

『歴史とは何か』では、はじめに「歴史家」という人間の姿を前景化し、「事実」はもともとから独立して成り立っているのではなく、この歴史家による判断、選択(無視)、解釈、整理を通じて人為的に抽出されたものであることを前提とする。カーは「事実」を「海の中を泳ぎ回っている魚のよう」だと喩え、歴史家が釣りをする場所や使う器具によって、どんな魚が引っ張り出されるのかが規定されるという。よって、歴史家の下した竿に引っかかった「事実」は、歴史家にとって好ましい事実なのであり、「歴史」はすなわち人為的な「解釈」に帰属することになる⁸。事実が「歴史上の事実」として私たちのもとに届いた頃には、すでに歴史家のフィルターを通過しているため、歴史の書物を読む際には、「書物が含んでいる事実ではなく、この書物を書いた歴史家」にまず関心を向ける必要があるという⁹。

これらのことは、舞台芸術の創作プロセスの記録を文書として作成する際にも当てはまるであろう。選び抜かれる「事実」が「歴史家」に依拠するように、稽古場における「事実」の切り抜きや拾い上げも「記録者」に委ねられている。リサーチをする中で、いくら創作の現場に目を配ろうとも、その場で起きている全てのコミュニケーションを把握し、同時多発的に展開するあらゆる出来事を記録にとどめることはできない。重要な瞬間として、詳細を素早く書き留める動力は、記録者個人の極めて直感的な判断に基づいていることがほとんどである。稽古場でとある出来事に出くわしていても、その場で記録できなかった内容や無意識に書き損なっている情報も当然ある。釣りをするときのそれのように、どこに座っていたか、どのような方法や目的で記録をおこなっていたかによって、可視/不可視の側面が変わってくるのだ。さらにその後の編集作業においても、ある情報を意図的にクローズアップしたり、切ってはつなげていく作業は繰り返される。編集点は、その場その時その人の瞬間的な「解釈」によって増える一方である。

歴史を読む前に、まずその歴史を作った歴史家が誰であるのかを知らなければならない問題は、誰がどのような目的で稽古場の記録を書いているかを明記する必要と重なりを見せるようだ。事実が「記録者の心」を通過するとき、どのような解釈や決定のもとで「歴史的事実」へと変容していくのか、記録者が事実を選ぶ際のフィルターの性質に自覚的になることは、アーカイヴ化を想定する際にも肝要になる。同様に、稽古場の記録において生じてくる「見る/見られる」の関係性も、歴史における「主体」と「客体」とをめぐる議論と抜き差しがたく結びついているようだ。

人間は自然的存在の中で一番複雑で可変的なものであるばかりでなく、他の人間によって研究されるほかないもので、人類以外の独立の観察者によって観察されるというわけではないからです。[...]社会学者、経済学者、歴史家は、人間の行動——そこには意志が働いています——の諸形式を掴み、自分の研究対象である人間がなぜこういう行動を営もうとしたのかを明らかにすることが

⁷ E.H.カー著『歴史とは何か』清水幾太郎訳（岩波新書、2009年）、8頁。

⁸ 同上、29頁。

⁹ 同上、27頁。

必要になって来ます。こうして、観察するものと観察されるものとの間に、歴史および社会学に独特の関係が作り上げられることとなります。歴史家の行うすべての観察の中へ、どうしても、歴史家の見方というものが入り込んで来ます。歴史にはどこまでも相対性ということがついてまわります¹⁰

ここで語られていることの一つに、人間の行動を観察し、歴史化していくには、「他の人間」つまり、他者の存在が欠かせないという点がある。それは、当事者は自身の出来事を歴史化することはできないという特質を意味するだろう。この考え方のフレームを創作プロセスのアーカイヴに置き換えるならば、現場の当事者であるアーティストたちは自らの現場で起きた出来事を「歴史的事実」へと昇華することはできないことになる。「歴史的事実」の背後には「歴史家」の存在があるとしたら、「創作プロセスのアーカイヴ」を作るにも、第三者の視点を要する。作り手が自らの言動を歴史化していくための作業(アーカイヴの作業)に参入していくことへの限界は、現場の「記録者」がその一翼を担う期待へと傾いていく。だが、その記録者もが歴史の「意味」や「価値」を固定できないところに、現在の無力さがあり、未来に託すゆしみがあるのだろう。

これは、歴史における客観性というのは、眼前にある固定不動の或る判断基準などに基づくものでもなく、基づき得るものでもなく、むしろ、未来のうちに眠っていて、歴史のコースが進むにしたがって発展するところの規準にのみ基づくもの、基づき得るものであるという私の主張の実例になるものです。歴史が過去と未来との間に一貫した関係を打ち樹てる時のみ、歴史は意味と客観性を持つことになるのです¹¹

カーにとって、歴史家の「解釈」は、過去を理解するための一時の切り口であり、それは過去と未来との関わり合いの中で揺らぎ、進化し、更新されていく宿命にある。歴史は、それが語られる時間や場所、環境によって歪曲を繰り返し、あらゆる「語り」は仮初めで、多種多様に存在しうることは、リン・ハント『なぜ歴史を学ぶのか』(岩波書店、2019年)においても示されている。ハントもまた、「事実」と「解釈」の本質的な分離と相互的な結びつきを流動的な変化の中で捉えている。

再び、創作プロセスのアーカイヴに話を戻す。歴史には複数の「語りの形態」があり、語り手の「解釈」によって「事実」の輪郭が形作られるのであれば、創作プロセスにおいても記録者の「解釈」に基づいて「事実」の描写が決まっていく。よって同じ稽古場に立ち会っても、記録者の数ほど「解釈」と「事実」が生まれ、それぞれが後に「アーカイヴ」と呼ばれるようになるのだろう。異なる「解釈」が立ち上げる複数の「事実」は、それらのずれを自明とすることで共存できるが、そのずれは記録者同士にのみ生まれてくるのではなく、記録者と記録される現場との間にも生じるものになり得る。しかし、歴史が「過去と未来との間に一貫した関係を打ち樹てる時のみ」、「意味と客観性」が浮かんでくるように、「事実」の齟齬が露わになったところで、今を生きる人間たちの間で「事実」を確定することはできないだろう。仮に粘り強い交渉や擦り合わせの果てに一つの「事実」に落ち着いたとしても、

¹⁰ 同上、101頁。

¹¹ 同上、193頁。

それはその時代の価値観に縛られた一つの「語り」に過ぎなくなる。時が刻々と過ぎて、流動的に語りが増える中にこそ未来における価値が見えてくると確信するとき、進化する未来を前にして、同時代に生きる記録者と作り手は、対等に無力となる。歴史化/アーカイヴ化に向けた活動には、ある種の脆さや不確実性が際立つ。だが、「事実」に対する決定権を持ってない、すなわち変化する「事実」への責任を負いきれないことで、逆に記録者の視点に依拠した自由な描写と「語り手」の立場が守られるはずである。

2-2. 現場に還す《『シーサイドタウン』俳優と演出助手への聞き取り》

リサーチのために稽古場に通う日々が続くと、急いで書きとめたメモやラフなスケッチ、それらを清書した文書や現地で撮った写真があつという間に手元に溢れてくる。しかし、たいていの場合、リサーチが終わると、毎日のように握られていた手書きのノートは静かに閉じられ、情報の大半はパソコン上のデータとなって、あたかも役割を終えたように眠っていく。問題なのは、将来的な価値を持った資料が埋もれていくことだけでなく、現場の一次資料が私物化されていく事態にある。

どんなジャンルであれ、作品が人前に晒されることがあれば、そっと観客のものへと移り変わっていくように、創作プロセスも日の目を浴びる機会が得られるのなら、もはや記録をとった記録者だけの所有物にはならないはずである。では、創作プロセスの記録というのは、一体どこに届けることができるのだろうか。創作の現場の記録資料の次なる道を探る最初のステップとして、現場から入手したものをまずはいかにして再び現場へと還していけるのかを本節では考えていきたい。

二日にわたって実施した『シーサイドタウン』の座談会であったが、共通した質問のなかに、そもそも創作プロセスの記録に関心はあるか、仮に記録が閲覧できるとしたらいつどのタイミングで見たいか、また俳優/演出助手として記録者にどのような内容を記録をしておいてほしいか、があった。これらの質問を通じて、記録者によって作られた「事実」が活用される可能性に光が当てようと試みた。とりわけ印象深かったのは、俳優と演出助手から出てきた意見がすべて、記録者の「主観」にこそ価値を見出していた点だ。

なんか忘れてたとか、曖昧なところを振り返るときも何か喜びがあると思うけど、違う形でスケッチしてみたみたい、リサーチャーの人が、そうものを目の当たりにした時やったら僕はいつも興奮するとか。そっか、そういうことはあるかっていうか何か。もう一個のイメージとか景色を拝借できるとか、そういう感じがありますね。ギフト感が。(横田)

なんかその現場に起きてた事実とか、出来事をただ記録するだけじゃなくて、記録者の人って、ただ毎回の稽古で一番冷静な人だと思うんですよ。俯瞰して見てるから。で、創作の中にいる私達ってすごいこう、色んな所に意識が飛んだりとかめっちゃくちゃしてるから、例えば昨日言ったことが今日すぐに塗り替えられたりするんですよ、なんか意識の中で。それも記録の人が俯瞰してみても、「昨日はこうだったけどこうだったのはこうだったからじゃないからじゃないか」って、A、B だけでなく C の観点を入れながら記録してくれるとすごくこっちも冷静になれるっていう感覚があって、しかもそのなんかスケッチしてくれてるって言ってましたけど、違う見方でこう見てたっていうものがあるとさらにそこから考えることができるっていうか、「あ、

そっかあの時こうだったから」ってまた新しく、違う考えでのつけることができるから、なんかかなり記録者の人の独自の視点みたいなのが入ってたりすると、私は単純に読み物としても面白くなって思うし、読みたいって思います。俳優としても多分そういう言葉に触れるってかなり重要だと思って、なんか稽古場の中にある言葉だけとか、戯曲の中にある言葉だけに触れてると結構パンクしちゃうことあるんですけど、なんかぜんぜん違う小説を読んで、ちょっと違う言葉に触れてちょっとずっとさせたいみたいなのが記録の方が入ってる読み物というものに置き換えられるんだったら、なんかいいなっていう風には思いますね。(深澤)

作品のための言葉とかまとめたものをアーカイヴというよりも、アーカイヴを作った人の視点とか、その人の関心とか問題意識に基づいて編集、記録されたものの方が。それも結局公演のためだとは思んですけど、最終的な成果物として作品とかクリエーションのプロセスに完全に帰属するものというよりか、もうちょっといい意味で作者の色が見えるという方が、制作者としては、そういう言葉の方が他者の言葉として、読みたいかなと…。なんかむしろ公演のこういうことやりま、もうちょっと事務的、淡々としたアーカイヴとしたことというなら僕とかがやらなあかんことなのかなって思ったりしながら見てました。(福井)

多分一番リサーチャーの方が客観視してくれてるような印象を受けてるんです。だからその客観的な視点で見た俳優の変化みたいなのなんかこう知れたらっていうか、自分の中では何かあるんですけど、どう変化して今に至ってるかとかあるんですけど。でも自分の体の中で通してわかってることと、多分客観視してくれてる方の印象とはまたちょっと違うのかなと思うので、とてもすごい難しい要求をしてるかもしれないですけど、リサーチャーの方の独自の視点でかまわないと思うので、「なんかあれ？この間とこの間は何か変化が生まれてるのは何か？」みたいなのをすくい上げてくれてたら、後で見て振り返りになるかなと、フィードバックみたいになるかなあと思います。(田辺)

みんなそれぞれの演技の仕方をしていて、そうなるやっぱり松尾さんなり朴さんが一番興味があるっていう、これについて現場でアーカイヴしたいってことをアーカイヴするのが一番読み物として面白い気がしますね。僕らが見たいではなくて、松尾さんなりが今回の稽古場を通じて、「私がこれが一番テーマだ」というものを抽出して、そこに絶対に編集点が生まれるんだとすればむしろその方がウエイトの乗ったアーカイヴになると思いましたね。(鈴鹿)

やっぱりいっぱいやる方がいいですよ。だから普遍性があるアーカイヴよりも、独自性のあるアーカイヴをいっぱい残す方が演劇界的には面白いことになる気がしますね。客観的に見ていたでいるのはそうなんでしょうけれども、その一個先の話として、客観的なものよりも主観的なアーカイヴの方が面白いんじゃないかならうか。(鈴鹿)

「違う形でスケッチ」(横田)、「もう一個のイメージとか景色」(横田)、「Cの観点」(深澤)、「他者の言葉」(福井)という言い回しは、いずれも「記録者による記録」を言い換えた言葉だと捉えられるが、それらに通底していたのは、記録者の主観によってこそ作られていくオルタナティブな視点であった。すなわち、演出家からでも、俳優からでも、はたまた批評

家からでもない、「もう一つの」ところからやってきた言葉である。興味深いのは、「一番冷静な人」（深澤）、「俯瞰してみてる」（深澤）、「客観視してみているような印象」（田辺）、「客観的に見ていただいている」（鈴鹿）というように、リサーチャー/記録者については「客観」の印象を持ちつつも、実際の記録の内容に求めていたのは、紛れもなく記録者自身の「主観」に基づく記述であったことだ。現場のその時には出なかった言葉をリサーチャーが獲得し、事後的に俳優に共有できる機会は、その人独自の視点が入り込むことで初めて価値が生まれる。創作プロセスの記録を「読み物」（深澤、鈴鹿）と表現する俳優がいたことからもうかがえるように、言葉の背後には一人の作者が存在することになる。現場にいる時間が長くなると、つい愛着や人情が記録者の中に芽生え、作り手への敬意や賞賛へと向かいがちになるが、現場に媚びない、また叙情的になりすぎない個としての距離感こそが記録の価値を作っていく。

次に、この創作プロセスの記録を現場に還す時期について考えたい。仮に記録者/リサーチャーによる記録が随時閲覧できる状態にあるとしたら、俳優にとってどのタイミングでの「読み物」となるのがよいのだろうか。

文字、なんか勝手な感じですけど、記録のための文字って結構いち早く見たいかもしれないです。考えがそんな整ってなかったとしても...。（横田）

今のこの現状の段階では難しいのかもしれないですけど、今後クリエイションの現場で、記録っていうものがスタンダードになってくるんだとしたら、多分この『シーサイドタウン』の中でいったら今のタイミングで一回振り返らせてもらえると超ベストっていう感じがします、個人的には。（深澤）

途中でそうやって第三者の視点をしかも一番近い所から見てた稽古を一番近いところで見えた人の第三者の視点っていうのは新しい言葉が入ってくるってなかなかないことだし、なんかそれがあると私自身も俯瞰して見れるから、結構なんかもうちょっと立体的に作品見れるかもっていう風な希望はあります。だから本当に最後に全部公演が終わって、記録としてありますって言って、ばって出されてもそこから何もってことはないけど、その時に記録さんが持ってた感性とかをもしかしたら反映できたかもしれないと思うと、ちょっともったいないなって思うから。（深澤）

このチームでいうと、多分夏秋冬でね、季節ごとに作品の印象は変わってきてると思うから途中でこういうやりとりができてたら、もっとまた変わってるのかなと思うので、途中、中間報告みたいな、中間報告会みたいな、お互いのみたいな。役者とリサーチャーの方との。（田辺）

個人で家帰って稽古時間とかは必ずするんでそこは含まないですけど、どれぐらいなんだろうな、脳を休めて、脳と体を休めて客観視して、修正する時間があつて次休みの開けた時にどう変わったのかっていうのか何か体感してみたいなとか思うんですけどね。これは『シーサイドタウン』経験したからそう思うだけかもしれないですけど。（田辺）

これらの発言から、明るみになるのは、できるなら上演後よりも、創作の途中にプロセスの

記録を参照することへの興味であった。「今のタイミング」とは、この座談会を開催した時期、つまり公演本番の約十日前を指している。

発言の背景には、稽古の途中段階でリサーチャーの言葉を目にすることで、「記録さんが持っていた感性」を作品に反映できるような期待が隠されていた。それは、作品をさらに深化させていこうとする貪欲さのようであり、演じる側が一旦別の言葉で頭を整理するための一つの手がかりでもあるようだった。

また記録内容への関心に耳を傾ける中で、稽古段階における演出の変遷だけでなく、上演中に起こる変化に関心が向けられた発言もあった。

例えば仮に稽古初日の演技から本番まで、その演技がずっと変わってなかったら俳優の演技という点だけに関して言えば、アーカイヴして変化を捉える必要がないじゃないですか。ずっと同じ演技をしてるとすれば。仮定の話ですよ。でも俳優の演技に関しては、やっぱそれは変わって行くのでその変わっていきかたとしてどういう演技が行われて、演出なり、俳優の横の関わりなりの切り口でどう変わったか。それは俳優同士でなくても、照明が入ってどうなった、音響によってどうなった、ということがあると思うんですけど、そこに僕は一番興味がありますね。(鈴鹿)

実際に作品が形作られているのは、そのプロセスに流れる時間であり、とりわけ稽古場という空間の比重が高いと考えるなら、創作の記録はその稽古期間に力点を置きやすくなるだろう。そんな中、上記の発言は、初日が開けてからも起こり続ける作品の変化に目を向け、その痕跡を止める余地に目を向けるものだった。『シーサイドタウン』の場合、上演回数は六回あるため、通しをするたびに、舞台上には六通りの表現が立ち上がる。観客の反応も同様である。テキストに書かれたものの忠実な反復であれば、毎回立ち会って記録する必要はないが、生身の人間が公演のたびに舞台の上に立てば、反復の中に当然エラーやズレが生じてくる(例えば、俳優が本番中に飛ばしたセリフ一つをとっても、その箇所気づくメンバーとそうでないメンバー、また本人が自覚する場合とそうでない場合があることがその後のミーティングで明らかになることがあった)。俳優はテキストに序列化された従属的な身体ではなく、内なる様々な思考や試行のもとで、毎回の舞台に立ち現れてくるのだ。

俳優と演出助手への聞き取りを終えた時、求められていた記録が単なる上演後の回顧録ではないところに、俳優との共犯の余白を感じさせた。この共犯は、記録者/リサーチャーが上演に向かって作り手と伴走することで、長期にわたって創作に寄り添い続ける関係性であり、作品を別の角度から共に深化させる潜在性を意味してる。とりわけ、稽古期間中の記録の共有が作品との共鳴をもたらすという推察は、記録者が記録を現場に還していくモチベーションを作り出すものである。

主に俳優と共犯できる余白と許容の奥底に流れるのは、どこまでも「主観的」な記録者の眼差しである。それは定点カメラでは収めることのできない、確固たる個人としての視座であり、客体よりも能動的な主体を想起させた。記録というのは、常に出来事の後に付随するため、従属的な性質を帯びるが、その作業が労働とならないところに記録者/リサーチャーが持つ「作家性」の担保があるのだろう。

2-3. 現場に還す『シーサイドタウン』 松田正隆氏への聞き取り

先述したように、稽古期間中の通しの後には、俳優が舞台に立っていた時に漠然と抱いていたことや通しを終えた感触を全体で共有する時間があるが、公演期間に入っても、本番が終わるたびに舞台を終えた感覚を探り合うような時間が確保されていた。メンバーたちは観客が全員退出した頃合いを見て、楽屋からばらばらと集まり、客席に点々と座る。そこで始まるのは、演出家が俳優に欠点を是正するように促す、いわゆる一方的な「ダメだし」ではなく、劇作と演出を担う松田氏が俳優から言葉を引き出すようにして上演を共に振り返る時間だった。それは俳優が個人で抱えている雑多な所感を一つ一つ分かち合うことで、複眼的に上演の全貌を眺めるようだった。言語を通じたやり取りには、雲をつかむような感覚の中から適当な言葉を見つけ出そうとしたり、個人の中に沈んでいた漠たる思いが突如跳ね上がるように表出したりと自己との対話も同時に生み出される。曖昧な部分を含めて自分の内面を饒舌に説明できる俳優もいれば、ゆっくりと考えながら、少ない言葉数の中で正直に自分の心境を見せていく俳優もいた。松田氏は、俳優の口から出てくる言葉に耳をそばだてながら、彼らの言葉を引き延ばすようにして、慎重に言葉を紡いで俳優に与えていくようだった。

前節では、記録を共有する際に生まれる、記録者/リサーチャーと俳優との共犯性を記録の伸びしろのように捉えた。それは総じて、「作品」をともに深化させる意味合いと、第三者という目線によって現場に風を通していくような「集団」への作用を含んでいる。俳優は、稽古場以外の時間でオルタナティブな言葉に出会うことや外的な要因に感化される状態を期待値としてみなしているようだったが、演出家はそのような動きをどう感じるのだろうか。特に稽古期間中での記録資料の共有は、演出家の見ていないところで俳優に新たな言葉を投げかけることともとれる。仮にそれが創作に何らかの影響を及ぼした場合、演出家はそんな状況をどのように受け止めるだろうか。

それは（俳優に共有する記録内容を演出家に事前に見せる必要は）ないと思うけれども、でも一つの意見だろうから俳優もそれでそれを捉えるしかない。本番中にだって、もしも上演が長ければいろんなところで感想とか聞こえてくる。それが稽古、リハーサルのプロセスの中で起こるか起こらないかだと思う。そういうことで揺らいだりする俳優、揺らいだりってというのがネガティブなサイクルに落ち込んでしまうような人とはあんまり付き合わないから。それを一つの意見としてとらえられる、いくらもしもネガティブな雰囲気のこと含んでいるにせよ。（松田）

実のところ、俳優と記録者の間に共犯関係が形成されることで、オルタナティブな言葉が俳優に届いたとき、一番困るのは演出家なのではないかという懸念が筆者の中にあった。しかし、それは杞憂だった。なぜなら、松田氏が、記録者によって作られた記録が俳優や演出助手に渡ることと、それが俳優の芝居に影響を与えることを結びつけなかったからだ。その裏には、俳優に与えられた記録内容に「ネガティブ」な要素が含まれていたとしても、「一つの意見」として相対化するだろうという俳優への根強い信頼があるようだった。記録者が差し出すであろう主観的な言葉が俳優の目に触れることと、実際の芝居へと反映されること

とは、一線を画していた。

聞き取りの中で、後世を意識して記録が残されていく試みを尋ねている際、ふと松田氏の発言の末尾が「一種の創造行為だろうから、プロセスを記述するって。記述者の観点があると思いますけど...」となることがあった。長い時間稽古場で共に過ごしていたにもかかわらず、筆者は松田氏が記録を「創造行為」とみなしていたことをこの時に初めて知ることとなった。記録を「創造行為」と考える作り手の意識があって初めて、記録者の居場所が与えられた気がした。

でも劇場が守らないとね、まずリサーチャーを。[...]アーティストの言う通りに記録するんだったら、（記録者は）いらんやんね、とは思うけど僕は。価値っていうのは複合体によって出来上がるものだから。作り手だけじゃなくて劇場と。それでできあがったものが生産物だからそれはいつもまた再生産する時に松尾さんや朴さんの編集点が入ってまた作品が、っていうふうに考えた方がいいと思うんだけどね。常に問題点を人によって再生産されるんじゃないかなって。問題点っていうのは悪い意味じゃなくて、問題点こそが重要なんだけど、作り手の好きな問題点だけだと統合的になる。統合的よりも横断的なものに...横断的になっていうのは、作り手の危険がいくつもあって、レイヤーがいくつも走っててそれが交わる場所によってできあがる。リサーチャーのレイヤーと作品が交わる問題点がいくつもある。

筆者は、これまでの経験の中で、稽古場での見聞を文字に落とし込み、一般に公開するには、現場から内容の了承をもらう手続きが避けられず、また現場の発言力を無視することはできないと感じていた。しかし、筆者の考える記録者のジレンマを聞きながら、松田氏は作り手が記録内容に訂正を加え、一定の権限を握っていくような構造に疑問を呈した。記録はアーティストに帰属するものではなく、「価値っていうのは複合体によって出来上がる」と語ったうえで、劇場と共にありながら、記録者/リサーチャーの「編集点」や「解釈」が入りこんでいく必然性を説いた。続けて、松田氏は作り手の要望に沿って作っていくような記録方法を「統合的」と表現し、その後もそのような体制を「階層的」、「固着的」と言い換えた。松田氏にとって、記録者の「解釈」こそ重要なもので、「解釈をオリジナルな人たちに握られることこそ芸術行為に反する」ものだった。

筆者は、聞き取り調査を進めながら、松田氏が度々「固着」や「固定」という言葉を出しては、そういった状態に陥ることを危惧するような姿勢を見せていたのが気にかかっていた¹²。「固定」化された集団は、見方によっては団結力を作り出すもので、ものづくりに励むには、程度の差こそあれ、そのような要素は必要だとも考えられる。松田氏は、集団や、集団が活動をおこなう稽古場には「常にノイズがあったほうが良い」と語り、演劇の場合は「友（ゆう）の共同体」よりも、「愛（あい）の共同体」を希求していく方に可能性を求めた。

さらに話を聞き進めているうちに、松田氏のいう「愛の共同体」は、共同体を構成する人間の間には「嫉妬」が入り混じった状態を指していたことが次第にわかってきた。そこには、

¹² 集団における「固着」の問題は、本報告書 1-3. 稽古場を見られること 内の発言でも触れられている。

確かに「裏切り」の要素も同時に潜んでいるが、たとえ「裏切り」が発覚した後も「愛し続けなければいけない」のがこの共同体の特徴である。「嫉妬」は、相手への表層的な憎悪ではなく、「嫉妬」を交えるところまで関係が深まっている段階を意味していた。

一方で、「愛の共同体」と相反する「友の共同体」というのは、文字通り友情に基いた関係性であり、「気心の知れた集団」を意味していた。「友の共同体」にも「裏切り」は生じているものの、「裏切り」が発覚した途端、その集団がもろく崩れていくのが「愛」とは一線を画す部分である。

創作活動には、経済的な問題やそれぞれの生活とのバランスが付きまってくる分、「愛の共同体」というのは、創作環境を維持するための強度を意味するようだった。しかし、その強度はメンバーを「固定」し、稽古場を密の状態することで高まっていくのではない。『シーサイドタウン』の俳優と演出助手が創作現場に「第三者の目線」を、そして演出家が「ノイズ」を欲していたように、彼らにとって「心地よいノイズ」を奏でるものになれば、創作プロセスの記録者は別の角度で、共に「創造行為」に励み、未来に向かって自由に語り続けられる存在になるはずである。

3. おわりに

「私は歴史上の人物である」と自ら名乗る人物には、底知れぬ傲慢さを感じるように、「これはアーカイヴである」という日常的な物言いにもそこはとないもどかしさを感じる。

おそらくこれらの違和感を作り出しているのは、「アーカイヴ」という言葉が抱え込んでいる漠然とした「未来」というタイムスケールであろう。目の前にある記録文書が人類の未来にとって、重要なものであるに違いないという自信を持ってても、今を生きている人々は、未来のある時点でないとそれがどのような意味を持つかはわからず、「誰の」「何のため」という目的を事前に定めることができないのだ。記録文書が歴史資料もしくはアーカイヴ資料と呼ばれるようになるには、時の移ろいを待たなければならないのだろう。

そんな中、筆者のリサーチの関心は、まだ見ぬ遠い「未来」を待たずして、現場で記録したものを今現場に還していく試みにあった。創作プロセスが共有財産になるのであれば、まずは現場にとって財産になっていく方法を考えたいと思ったからだ。これが「アーカイヴ」が掲げる一般的なビジョンとは性質を異にしているのは言うまでもない。よって、「創作プロセスのアーカイヴ」ではなく、あえて「創作プロセスの記録と同時代的共有」と呼ぶことで新たな出発点を見つけることから、この二年目のリサーチが始まった。報告書では、記録のために現場を「見る」、そして現場に記録を「見せる」というシンプルな行為の中に隠された様々な作り手への影響を微視的に捉えるように心がけた。

リサーチを終えて強く実感しているのは、「アーカイヴ」という終わりのないプロジェクトを実践するには、公共劇場が最適な環境であるということだった。特にプロセスの記録に関しては、現在進行形で創作に励む作り手と、創作の様子を別の形に留める記録者との橋渡しを劇場が担うことができる。

例えば、記録を残すこと自体が劇場の取り組みであり、初めから創作活動の一部に組み込まれていれば、稽古場を第三者に「見られる」違和感が緩和される働きがあったことが本リサーチを通じて明らかになった。これは記録者にとって稽古場にしやすい環境が与えられるばかりか、記録文書を個人の研究活動へと回収するのではなく、公共劇場の中で生まれつ

つある「共有財産」であるという意識を持つことにもつながる。

さらに、集積された記録を「見せる」段階においても、記録者と作り手の間に劇場がいることは肝要である。アーカイヴを「歴史化する作業」と言い換えた時、「事実」として記録した内容を「語る」際には、当然記録者の「解釈」が挟み込まれる。よって、記録された「事実」をめぐる、時には現場の当事者と記録者の間に齟齬が生じることも想定される。記録を共有する際、「事実」の語り方のずれを前提としたうえで、それを両者が面白がることができれば問題は起こらないが、「事実」の決着をつけるようなことになれば、記録者は自身が自立した語り手であるべきなのか、現場の代弁者であるべきなのか、ジレンマの中で戸惑うことになる。そして、記録を共有/公開する段階になって、記録の視点がぶれていく状況こそが、歴史化には欠かせない「第三者の視点」をそぎ落とすことにつながりかねず、結果として記録文書は一貫的な視点を欠くようになるだろう。社会学の分野では、社会的弱者を対象にすることが多いことから、現地の記述内容に関して「決定権はフィールド側にある」という考え方が基本となっている。その一方で、インフォーマントにもリサーチャーにも決定権を持ち得ないのが、絶えず未来へと手を伸ばし続ける「アーカイヴ」の特性であり、フィールドワークの作法とは異なる部分なのだろう。また、記録する側とされる側にパワーバランスを置かないように、あえて活動を「アーカイヴ」と呼ぶのは有効である。未来に向けた価値を作っていくために、作り手と記録者を対等な立場に置き、両者の立場を守っていく環境が劇場にあれば、創作プロセスのアーカイヴ化に向けた取り組みは継続できると考えている。

また『シーサイドタウン』のメンバーへの聞き取りによって、記録者の存在が現場に及ぼす影響があることが再確認できた。他の現場では、それが妨げとみなされるリスクは依然として浮上し続けるものの、第三者の存在が「新鮮な創作現場の駆動力」となるように、時間とともに「固着」していく集団の内部に入り込み、創作現場に流動性や安心感をもたらす働きがあるというのは新しい知見であった。しかし、稽古場風景を記録し、持ち出すという試みが何であるかはつまるところ、作り手たちが作品を創造したり、集団を構成するために求める環境に準じており、その方法というのは一般論化が困難である。つまり、集団ごとにその内部で重視する考えやスタイルが千差万別であればあるほど、記録は普遍的な方法論へと収斂できなくなる。だが、創作プロセスというのが作品と同様に「共有財産」であるという認識が生まれた時、稽古場はもはや神聖な領域であることをやめ、その風景は劇場の外、そしてまだ見ぬ未来へと広がっていくのだろう。座談会の中で俳優の一人が呟いた「(記録されることで、稽古場が) 公的な場所に近い感じ (がした)」という一言がふと頭をもたげてくる。

最後に、舞台芸術のプロセスを「共有財産」として扱うには、今後芸術分野以外での活用を検討しなければならないだろう。本文では深く取り上げられなかったものの、座談会の中で、創作プロセスの記録を見せる先は必ずしも演劇分野に限らないという考えが出ていた。例えば、俳優以外の時間はリハビリの先生をしている田辺氏は、会社でチームワークやコミュニケーション能力が求められているように、演劇創作において「素晴らしい環境づくりに長けている人がやってる様」や集団のコミュニケーション技術というのは、演劇界の外側でも参考になると語った。また、松田氏も創作プロセスが未来に残されることに対して、記録を読む人が創作意欲を刺激されるとしたら、必ずしも活用するのは演劇人やプロフェッ

ショナル、専門的なことじゃなくていいと述べていた。稽古場風景を劇場の外へと持ち出せる余地を探るのは、今後の課題としたい。

本報告書が「創作プロセスのアーカイヴ」の黎明期に起こった紆余曲折を映した資料の一つとなれば幸いである。

[巻末資料]

1. 座談会開催の依頼文

これは、座談会を開催するにあたって、出演者と演出助手に稽古場で事前配布した文書である（2021年1月15日）。その日は稽古場に駆けつけることができなかつたため、紙媒体での配布は劇場担当者の齋藤啓氏にお願いすることとなった。

=====

『シーサイドタウン』出演者のみなさま、演出助手 福井さま

なかなか感染の終息が見えない日々が続いておりますが、みなさまお元気にお過ごしでしょうか。昨年は、ロームシアター京都リサーチプログラムのリサーチャーとして、『シーサイドタウン』の稽古場を見学させていただき、ありがとうございました。

毎回、稽古場で起きている出来事や変化、そして演出家の松田さんや出演者の皆さんからふと発せられた多彩な言葉を留めるべく、現場で記録作業をおこなっていますが、現場に居合わせるたびに、新たな発見や学びが多く、とても豊かなりサーチをさせていただいております。

今回のリサーチの成果は、ロームシアター京都が発行する報告書にて、発表・公開することが想定されていますが、これから『シーサイドタウン』の稽古場をめぐる報告書を作成していくにあたり、みなさまに聞き取り調査へのご協力をお願いしたく、ご連絡しました。

聞き取り調査と言っても、今回はリサーチャー（松尾、朴）が出演者のみなさまと演出助手の福井さんに個々にインタビューを取るようなかしまった形式ではなく、これまでの稽古を見学する中で私たちが興味を持ったことなどを中心に、主に「創作プロセス」や「プロセスの記録/アーカイヴ」のテーマに対して、出演者のみなさん並びに演出助手の福井さんと自由にお話ができるようなものを予定しております。感染状況や日程の都合上、今回は「オンライン座談会」を実施したいと考えております。

公演日が近づくなかでのお願いとなり大変恐縮なのですが、「オンライン座談会」への参加にご協力いただけそうでしたら、以下のリンクから、日程調整のアンケートに記入をいただけますと幸いです。

急なお願いで申し訳ございませんが、回答の締め切りは、一旦 13日(水)12:00までとさせていただきます。

https://tonton.amaneku.com/list.php?id=20210109041842_ZPALR5

候補としては、下記の4つの日程を挙げています。

限られた時間帯ではありますが、その中でご参加できそうな時間をご提示いただきまして、こちらで参加者が多い日程を座談会の開催日とさせていただけたらと思います。

なお、参加人数にばらつきがあった場合等は、座談会を2回に分けておこなう可能性もございます。

1: 2021/1/14(木)21 時以降、2: 2021/1/16(土)21 時以降、3: 2021/1/17(日)21 時以降、4: 2021/1/20(水)19 時以降

○情報の取り扱い等について

調査にあたり、ご協力者に迷惑をおかけしないよう、研究倫理および個人情報の取り扱いには十分に配慮いたします。下記にお目通しいただき、座談会（リサーチ）へのご協力をご承諾いただけましたら幸いです。

- ・ 座談会の様子は、録画をさせていただきます(リサーチ目的のみで使用します)。記録のために用いたメモ書きと映像等は、リサーチャー（朴建雄、松尾加奈）のみが責任をもって管理します。
- ・ 「座談会」への参加は必須ではございません。また、途中参加/退出も可能です。不参加による不利益もありません。ご無理のない範囲でご参加いただけましたら嬉しいです。
- ・ 稽古場での記録やインタビュー内容は「ロームシアターリサーチプログラム紀要」の他、次の範囲で使用させていただく可能性があります：①学術論文、②学会や研究会での発表、③学会誌・論文集など。
- ・ 書き起こし記録や最終報告書(レポート)をご覧になりたい場合は、研究結果がまとめ次第、ご協力者にフィードバックいたします。また今回の調査結果をまとめる報告書にお名前を記載させていただく可能性がございますので、個人が特定されない形での表記（例：A さん、B さん等）をご希望されるかや、公開する内容に問題はないかなどは、報告書を公開する前にお見せし、必要であれば個別にご相談させていただきます。

会自体はかなり緩やかなものになるとは思いますので、お気軽にご参加いただけたら嬉しいです!!

お忙しいところ、大変恐れ入りますが、ぜひともお力添えをいただきたく、ご検討のほどお願い申し上げます。

本リサーチに関してのお問い合わせは下記までお願いいたします。

ロームシアター京都リサーチプログラム 2021 年度リサーチャー

朴建雄 **** * * * * * @gmail.com

松尾加奈 **** * * * * * @gmail.com

2. フィールドワーク調査協力をお願い

これは筆者が稽古場に入った初日(2020年11月21日)に、今回が初対面となった作・演出の松田正隆氏に渡した文書である。

=====

フィールドワーク調査協力をお願い

ロームシアター京都リサーチプログラムにて、舞台芸術の創作プロセスについての研究に取り組んでおります松尾加奈と申します。この度は、「舞台芸術のアーカイヴ」のリサーチャーとして、1月に控えた『シーサイドタウン』の創作プロセスの記録やアーカイヴの方法論についての調査にご協力をお願い申し上げる次第です。詳細は以下の通りです。ご多用中大変恐れ入りますが、ぜひとも本調査にお力添えをいただきたく、ご検討のほどお願い申し上げます。

○調査の目的

『シーサイドタウン』新作公演の稽古場を見学することで、舞台芸術の創作プロセスの記録方法やそれらを将来的に、公開、活用していく可能性を探り、作品のみならず、作品が立ち上がるまでのプロセスをアーカイヴの射程に入れることを目的とします。『シーサイドタウン』独自の創作方法に着目することで、現場でいかなる協働がなされているのかを言語に落とし込むだけでなく、それらをいかに記録し、共有することが可能なのかを現場で考え、「舞台芸術のアーカイヴ」を広く思考するための新たな視座の提供を目指します。また、稽古場に居合わせる中で気になった点や疑問に思った点などを、後日インタビューとして個別にお聞きすることは可能か、また改めてご相談させていただきたいです。

○情報の取り扱い等について

調査にあたり、ご協力者に迷惑をおかけしないよう、研究倫理および個人情報の取り扱いには十分に配慮いたします。下記にお目通しいただき、本調査へのご協力をご承諾いただけましたら幸いです。

- ・ 録音や撮影は、許可を依頼したうえでおこないます。記録のために用いたメモ書き、写真、映像等は、リサーチャー（松尾加奈）のみが責任をもって管理しますが、調査終了後はロームシアター京都において保管する可能性があります。
- ・ 調査へのご協力は途中でもご辞退いただけます。ご辞退による不利益はありません。
- ・ 稽古場での記録やインタビュー内容は「ロームシアターリサーチプログラム紀要」の他、次の範囲で使用させていただく可能性があります：①学術論文、②学会や研究会での発表、③学会誌・論文集など。
- ・ 書き起こし記録や最終レポートをご覧になりたい場合は、研究結果がまとまり次第、ご協力者にフィードバックいたします。また今回の調査結果をまとめる報告書にお名前を記載させていただく可能性がございますので、個人が特定されない形での表記（例：Aさん、

Bさん等)をご希望されるかや、公開する内容に問題はないかなどは、報告書を公開する前
にご相談させていただきます。

なお本調査に関するお問い合わせは下記までお願いいたします。ご協力の程、何卒よろしく
お願いいたします。

調査者

氏名：松尾 加奈 (まつお かな)

所属：*****

ロームシアター京都リサーチプログラム/「舞台芸術のアーカイブ」リサーチャー

連絡先：*****

=====

謝辞

このリサーチは、現場の方々の協力と理解によって可能になりました。とりわけ今年度は、
松田正隆さんをはじめとして、『シーサイドタウン』のメンバーの皆さんに心から感謝を伝
えたいです。そして、稽古場をリサーチできる機会を支えてくださったロームシアター京都
の齋藤啓さん、長野夏織さん、橋本裕介さん、いつも私の試行錯誤に寄り添ってくださるメ
ンターの吉岡洋先生、若林朋子先生、そして最後にオンラインを介しながらも活動を共にで
きたリサーチャーの皆さんに感謝を申し上げます。

自由テーマ

創造的な能動性を促すための「移動」の研究

島貫泰介

はじめに

リサーチプログラムへの申請当初、本研究のタイトルは「華人社会における『感染』と『移動』の研究と、新たな上演形態の模索」であった。華人【註 1】社会に古くから根ざした、異郷の地で死去したとしても故人の棺は故郷に持ち帰って埋葬する「回葬（帰葬、反葬）」と、遺体送還である「運棺」の習慣を研究し、とくに後者を支える相互扶助ネットワークの中心「香港東華医院」のある香港での現地リサーチを主要な目的としていた。

だが、2019 年末からの新型コロナウイルス（COVID-19）の世界的流行によって国外でのフィールドワークが困難となり、本研究は「移動」のテーマを引き継ぎつつ国内で可能なフィールドワークと文献研究へとシフトすることとなった。

そこで本稿では、まず現時点での関心の中心である「移動」と、それが今日のコロナ禍において、また芸術文化を考えるうえでどのように必要とされるかについて論述し、その後、今年度実施したいくつかのリサーチ成果をスタディケースとして列挙し、最後に今後の展望とロームシアター京都への具体的な提案を示すこととする。

移動はなぜ必要か：序

①

移動の必要性を論じるための前提共有として、リサーチプログラム応募以前の活動について手短かに紹介しておこう。

2019 年春以降、筆者はダンサーの振子びじん、美術家の三枝愛と共にリサーチのためのコレクティブグループとして活動してきた。同リサーチの目的は「ギリシャ悲劇『アンティゴネー』の研究」「大逆事件の研究」「葬送儀礼、弔い、墓の研究」の 3 つを軸として、死者と、生者の世界に属する歴史・政治の関わりを再考することであった。2019 年度には京都芸術大学（旧：京都造形芸術大学）舞台芸術研究センターの「リサーチ支援型共同研究プロジェクト公募研究」の採択を受け、全国の大逆事件関連史跡や「墓の墓」【註 2】と呼ばれる墓跡のリサーチ、書籍精読による研究を 1 年間にわたって続けてきた。ロームシアター京都が主催するリサーチプログラムへの島貫個人の参加はこの延長線上に位置づけることができ、三者はそれぞれの創作活動のなかで問題意識を共有しながら、チーム名を中国の故事にちなんだ名称「禹歩（u-ho）」と改め、今後 10 年間（2019～29 年）の活動を計画している。

2020 年 8 月の城崎国際アートセンターでの滞在制作時に行われた成果展示「禹歩 | 城崎にて」は、グループの活動における、第一段階の概括と言えるだろう。



城崎国際アートセンターでの展示風景 ©igaki photo studio

②

2019年度の研究で得た知見は、以下のようなものだ。

死者を弔うものとして建立される墓の多くは、故人に安らかな眠りを提供するための寝所であると同時に、残された遺族（生者）と故人が属した家＝共同体を維持するための「帰属」を保証する石標の性質を持つ。仮に故人が歴史に名を残すような有名人であれば、墓に紐づく共同体のネットワークは家族・血縁の外に広がり、さらに巨大化する。そして、その大きさに比して、個人の墓は社会的な「モニュメント」としての機能を担わされることとなる。

明治期の社会主義者弾圧事件である大逆（幸徳）事件（1910～11年）の被害者たちの多くは、証拠不十分のまま死刑が執行され、その遺骨の大半は正当な埋葬を受けられなかった。だが、戦後の名誉回復によって各地に顕彰碑が建てられると、かれらの死は近代日本の負の歴史を忘却しないための楔（くさび）として機能することになる。これは大逆事件から12年後の1923年に憲兵隊によって殺害されたアナキストの大杉栄、伊藤野枝、大杉の甥である橘宗一にも当てはまるだろう。名古屋市に建てられた宗一の墓碑は、実父・橘惣三郎による「犬共ニ虐殺サル」の碑文と共に、活動家たちの一種の「聖地」として記憶されるようになる。

いかなる政治性があったとしても、非業の死を遂げたかれらを悼むことは批判されるべきではないし、容易に起こる記憶の忘却に抗うことは重要である。しかし一方で、死者を英雄的に加飾するモニュメント化とその批判なき共有は、葬送や弔いが持つべき個的領域への介入ともなる。紀元前442年頃にソポクレスによって記されたアンティゴネーの死は、都市国家テーバイの支配者クレオンが象徴する権力に立ち向かった女性像として英雄的に理解されてきたが、神話や物語もまた、慰霊碑と同様のモニュメント的性格を持つことを留意すべきだろう。

世間の好奇の目から逃れるように福岡市内の山中に置かれているという伊藤野枝の墓のありようと、現在に至る複雑な経緯【註3】は、公と個の関係性を考えるうえで重要な示唆となるように思う。

こういった特定の事象・人物の死を巡る可視・不可視の言説形成のメカニズムを批判的に再考する契機として、2019年度の研究は機能したと筆者は理解している。

【註1】 中国国外で暮らす、現地の国籍を有する土着化した中国系住民の総称。一方、華僑とは中国国籍を保持したまま海外に長期間暮らす人々を指す。

【註2】 少子高齢化、核家族化、宗教観の変容などによって継承者がいなくなり、「墓じまい」した後の墓石、廃寺した寺院の仏像や銅像などを引き取り安置する墓石安置所の俗称。我々が2019年10月に訪ねた愛知県妙楽寺には、信仰・宗派を問わず約2万基の墓石や銅像が安置されていた。

【註3】 伊藤野枝の墓跡は時代によって激しく変遷してきた。野枝が甘粕正彦憲兵大尉率いる憲兵隊によって大杉栄、甥の宗一とともに絞殺され、麴町憲兵分隊構内の古井戸に遺棄されたのが1923年（大正12）9月16日。同年10月4日、3人の物と推測される遺骨の一部と遺児4人を引き取り、野枝の叔父・代準介が博多駅に到着。10月16日に、野江の故郷である福岡県糸島郡今宿村で葬儀が執り行われ、海を見降ろす松林の中にある墓原に埋葬された。だが、野枝を吊う白木の墓標はすぐに何者かによって引き抜かれ、持ち去られてしまった（大杉らの遺骨は分骨され東京でも葬儀が行われたが、右翼の乱入によって遺骨が持ち去られ、のちに返還されるといった事件も起きた）。翌年7月、代らの尽力で正式に墓石が建てられたが、やはり卒塔婆が何者かによって引き抜かれたため、石垣組みの台座の上に山から運んだ巨大な自然石を据える。しかしそこには一字も刻まれず、無銘の碑となった。

第二次世界大戦が終結すると、大杉らの名前は復権の兆しを見せる。1946年には日本アナキスト連盟の呼びかけで改めて碑銘を刻む声が高まるが、これは実現に至らなかったようだ。1958年、市営住宅の建造に伴い、600基もの墓石のあった海辺の墓原は取り壊され、伊藤家累代墓と共に野枝の墓も引き倒されてしまう（遺族の証言によると、壊された墓には野枝らの遺骨は既になかったという）。そして、巨大な自然石は無断で持ち去られ、某家の庭石に転用されることとなった。

さらに21年後の1979年、不幸が続いた某家の申し出により野枝と大杉の四女である伊藤ルイが自然石を引き取り、自宅近くの西光寺に納めた。その後、自然石は今宿市周辺の山中に移され（この移送の経緯は不明）、場所は近親者や研究者ら一部の関係者らが知るのみである。

参考資料：松下竜一『ルイズ 父に貰いし名は』（講談社文芸文庫、2011年[講談社、1982年復刊]）

伊藤ルイ『海の歌う日 大杉栄・伊藤野枝へールイズより』（講談社、1985年）

移動はなぜ必要か：破

①

2019年度のリサーチを進めるにつれて筆者が抱くようになったのは、不動的な吊いの制度や儀礼と家制度、そして家父長制との強固な関係への疑問である。先祖代々の墓は、そのまま先祖代々の土地の所有と継承の問題にも接続される。「墓を守る」と「家を守る」ことはほぼ同義であり、そこでの吊いもまた、不動であることが多くの場合望まれる。

だがアンティゴネーや大逆事件の犠牲者たちがそうであったように、しばしば個人の生命や権利を守るセーフティネットたる家は、逸脱的な個人をその共同体から排除することによって自らの存続を図る。都市国家の禁忌を破り、兄ポリュネイケスを葬ろうとする逸脱者であるアンティゴネーを救うため、婚約者ハイモーンや妹イスメーネーは尽力し葛藤するが、その行動理念になっているのは、逸脱者の翻意を促し、家＝都市国家（テーバイ）への恭順を示させることである。それに抵抗したアンティゴネーは、結果として幽閉された地下で自害し、絶望したハイモーンも後を追うように自害し、都市国家テーバイにおける家の継承は絶たれる。

アンティゴネーに関しては、ヘーゲル（1770～1831年）、ジョージ・スタイナー（1929～2020年）、ジュディス・バトラー（1956年～）ら数多の哲学者・研究者らによって多角的に論じられている。例えば現在のフェミニズム思想を牽引するバトラーが『アンティゴネーの主張——問い直される親族関係』（青土社、2002年）で述べた「アンティゴネーは生きることができるだろうか」【註4】の問いを挙げよう。国家や共同体のための次代再生産の規範に従う女一般の表象としてアンティゴネーを定義したヘーゲル、理念として象徴化することでアンティゴネーが起こした現実的な反抗や存在を無化させてしまうラカンに対するバトラーの痛烈な批判を引き受けることで、逸脱的な個人として生きること、ひいては逸脱的……バトラーの言葉を借りれば「乱交的」【註5】であることによって家族や国家のあり方自体を攪乱し、ときにゼロから新しく創造するようなあり方を見出せないだろうか。そうして導き出されるのが、「不動の吊い」の対極に附置しうる「動的な吊い」の可能性である。同書を訳した竹村和子による解説の一部を引用する。

親族関係が確固不拔のものではなく、可鍛的なものであることを読み解く理論は、現代社会で進行している拡大家族や、シングルマザー、養子縁組、ゲイが親となること、国境を越える移動に伴う複層的家族構成などを、単に社会現象としてだけでなく、理論的・文学的に説明し、それらに社会的で心的な生存可能性の根拠を与えるものとなりえる。【註6】

ここで挙げられた「国境を越える移動に伴う複層的家族構成」は様々な事例にあてはまるが、ここで筆者が召喚したいのが、当初のリサーチ対象であった華人とかれらの移動を前提とするネットワーク形成である。

②

中国では古くから、異境で客死した者の遺骨が故郷の地に吊われることを最上の喜びとする「入土為安（にゅうどいあん）」の観念があった。それは中国大陸内でも広く共有されるものだったようだが、諸外国への移民が急拡大する19世紀になると、北米、中米、オセアニア、東南アジア、東アジア（もちろん日本も含まれる）で亡くなった中国系移民の遺骨を故郷に届けるための「運棺」ネットワークが急速に構築されていったという。

海外のチャイナタウンにある慈善組織や中華会館（在外華人による社会団体。商業、教育、葬儀など、多くの公的機能を有する）と各故人の故郷をつなぐ中継地になったのが、香港に現在もある東華医院である。

香港における公衆衛生改善を目的に1870年に設立した東華医院は、当初の病院機能を大

幅に拡張させ、人とモノとカネの大移動を通して、とくに広東系の中国人（東華には「広東華人」の意味が込められている）、華人を救済するための相互扶助ネットワークを有する慈善団体として成長する。

この東華医院が所有・管理するのが、死者のホテルとも呼ばれる「東華義荘」である。ここに納められているのは、故郷に運棺される途中の無数の棺と遺骨だ。香港が国際物流・航路のターミナルとして成長するにつれて東華義荘の死者の一時保管所の役割は大きくなり、1960～70年代の文化大革命といった政治的変化の影響も受け、同時期には600を超える棺と8000柱以上の遺骨が引き取り手も見つからず、保管されていたという。【註7】

運棺は、各地域に分かれて暮らす華人たちのコミュニティを維持するための相互扶助ネットワークを形成する重要な要素であった。その背景にあるのは「差序格局（さじょかつきょく）」的な中国人の性質だろう。帆刈浩之は、社会学者の費孝通（1910～2005）が述べた差序格局を以下のように説明している。

中国人は状況に応じて、自己「中心」的に振舞いながら、そこに各種の関係が臨機応変に取り結ばれ、それは、あたかも水中に投げられた小石が作り出す水紋の如く、社会関係が同心円状に広がっていくイメージである。そして、自己を中心とし、そこから広がる輪の程度にしたがって伸縮自在に「公」が形成される。そして、「公」と「私」とは相対的な関係にあり、国家の利益に対して小団体の利益を「公」と見なすことも可能なのである。

東華医院のネットワークにもこのような「公」が形成されていたと考えられ、それを実現させる具体的な活動が「慈善」であった。【註8】

宗族（父兄同族集団）、ギルド、村落共同体といった無数の中間団体、地縁、血縁の強いつながり。そういった大小の社会集団の積み重ねと結合のネットワークこそが、中国社会の動態を形成したのであり、その一形態として棺が海を越えて移動する運棺を理解することができるだろう。言い方を変えれば、「吊い」と「移動」によって華人はかれらのコミュニケーションを維持してきたのだ。それが政治的・社会的な外因によって阻害されて生じた「死者のホテル」で死者たちの遺骨が宙吊りされる状況を、中国古来の魂魄二元論【註9】などを参照して、人と死を巡るなんらかの物語を起動させたいとする欲望に駆られる。

その想像／創造は、今後の「禹歩」や筆者個人の活動において展開していく予定なのでここでは深く立ち入らない。しかし、前述した不動的な墓や吊いが国家、民族、家制度といった「公」を強化する性質を持つものに対し、華人文化に根付く運棺のネットワークが、国民国家的なる「公」よりも、自生的な市民社会における別のかたちの「公」の形成に寄与しており、さらにそれが個々人の自己中心的なふるまいを中心とする波紋のつらなりによって動的に形成されていることは非常に興味深い。筆者はここに、逸脱性によって離散的な秩序を形成していく「移動」の可能性を見出すのである。

③

さらにもう一つ。「移動」の必要性をより強く筆者に求めたのは、言うまでもなく COVID-19の世界的流行である。

当初の研究テーマに「華人社会における『感染』と『移動』研究」としたのは、1894年

5月の香港でペストが発生し、全世界へと流行・拡大した事例を踏まえてのものだ。そもそも雲南省の風土病とされてきたペストが広東を経て香港に流入したのも、春節のために里帰りする人々の大移動によるものだったが、100年以上が経過してなおパンデミックの感染傾向が大きく変わらないのはもはや誰もが認めることだろう。また、香港でのペスト流行が、東洋医学偏重だった東華医院に近代西洋医学の導入を決断させ、東洋＋西洋の協調的な発展が起きたように、「感染」の伝播性には既存の社会制度を更新・増強する側面もある（もちろん日本という特殊な例も身近にあるわけだが……閑話休題）。

COVID-19の流行は、公演の延期や中止、失職、就業機会の喪失といった具体的なダメージを国内の舞台芸術界に与えたが、国境を超えて交わされる国際交流のネットワークにも大きな禍根を与えただろう。KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭、フェスティバル／トーキョー、TPAM といった国際芸術祭で予定されていた海外アーティスト招聘が叶わなくなり、映像上映やリモートでの代替的なイベントに切り替えられたのは観客の目からもわかる打撃だが、それ以上に、時代を反映する新たな創造や多様な価値観のエクステンジに欠かすことのできないアーティストや舞台制作者ら（願わくば、観客もそこに含めたい）の移動と交流が滞ってしまうことにこそ筆者は大きな危機感を覚える。

実質的に日本語のみが単一の国語として用いられ、日本人が単一の民族であるという虚構がおおらかに受け入れられてしまう列島国家である日本において、芸術文化ですらも多様性とそれを担保する流動性を維持するのはそもそも困難である。だからこそ、このリサーチを、COVID-19の感染抑止というプラクティカルな移動の禁止を受け入れつつも、想像的な移動の可能性を絶たせないための実験たらんとする意図をもって「新たな上演形態の模索」を研究テーマに含めたのである。

【註4】 ジュディス・バトラ『アンティゴネーの主張——問い直される親族関係』（青土社、2002年）収録の竹村和子「訳者解説 生存／死に挑戦する親族関係・セクシュアリティ研究の理論展開」p.186

【註5】 オイディプスと実母イオカステとの姦通によって形成されたクイア的な家族像が、物語が始まる以前から一般的な親族関係、男性性、女性性を乱交的に攪乱させていたとバトラは主張する。そしてその禁じられた転倒を連鎖的に意味してしまうアンティゴネーの反抗をバトラは「乱交的不服従」と呼んだ。

（「訳者解説 生存／死に挑戦する親族関係・セクシュアリティ研究の理論展開」p.195）

【註6】 同書、p.197

【註7】 樋泉克夫『「死体」が語る中国文化』p.37

【註8】 帆刈浩之『越境する身体の世界史 華僑ネットワークにおける慈善と医療』p.4

【註9】 人のたましいは2つあり、「魂」は肉体とは無縁な精神、「魄」は肉体と共にあるという思想。遺体を葬る墓（埋め墓）と、供養を営む墓（参り墓）を別に設ける両墓制の習慣にも通じるものに思われる。

「移動」のためのスタディ：1 幻の国道1号と3つの道

①

この項では、昨年5月に始まったリサーチのなかから、具体的に「移動」に関わる事例をいくつか挙げて紹介していく。

2020年10月28日、三重県伊勢市を訪ねた。伊勢市が主催した同市内にクリエイターが短期滞在するプログラム「クリエイターズ・ワーケーション促進事業」【註10】の申請時に知った、大正期から戦後までの一時期、東京から伊勢神宮を結んでいた「国道1号」についてリサーチするためだ。残念ながら同事業には落選したが、幻の国道1号のモチーフに惹かれて、個人リサーチとして足を伸ばした。



伊勢神宮 内宮

インターネット上で国道1号に関する情報は限られている。伊勢市観光協会のホームページから閲覧できる冊子「伊勢のはじまり物語」【註11】によると、「国道のはじまり」として以下のように書かれている。

国道1号 開通当初、東京～伊勢が国道1号でした。のちに国道1号は東京と大阪を結ぶ基幹道路にルート変更され、当時国道1号の区間だった四日市～伊勢は国道23号と改称されました。

これ以外の国道関連の書籍で国道1号について触れるものは少なく、なぜ東京～伊勢間が指定されたかが判別しない。そこで筆者は、郷土史関連の資料をあたるべく伊勢市立図書館を訪ねた。

有力な資料となったのは伊勢市が編集・発行した『伊勢市史 第四巻 近代編』と『同 第五巻 現代編』、田畑美穂編著の『三重県文化史キーワード年表』、そして伊勢郷土会が発行する『伊勢郷土史草』の第四十三号から数回にわかって集中連載された、阿形次基による「神都計画とその背景」である。

②

まず『三重県文化史キーワード年表』では国道1号に関する記述を2ヶ所確認できた。

- ・1885（明治18） 「太政官布達」国道1号、東京から内宮前まで。1号線は昭和27年（1953）四日市市日永以南23号となる（三重県文化史キーワード年表、p.89）
- ・1910（明治43） 3月、伊勢「御幸道」完成し国道1号となる。幅八間・延長48町余（同p.105）

1885年の太政官布達（布告）と1910年の完成のどちらを国道1号の始まりとするかについては後述するが、後者が大逆事件、日韓併合と同年であるのは符号的である。

同じく布告によって全国の道路が一等から三等までの等級にランクづけされ道路網が整備されたのが1876年（明治9）。等級制が廃止され、国道1号から44号までが「明治国道（俗称）」として認定されたのが1885年（明治18）であるから、国道1号の概念が誕生した1885年を実質的な国道元年とみなすこともできるだろうか。しかし、浅井建爾『日本の道路がわかる辞典』（p.73）によると、当初、東京～伊勢神宮間は国道9号に指定され、1918年（大正7）の道路法成立によって大幅に全国の道路体系が「大正国道（俗称）」に見直されてようやく国道1号に格上げされた、ともある。

1876年の等級制の時代にも、東京～伊勢神宮間は各鎮台を結ぶ路線とあわせて二等に指定されており、「中央集権体制を目指していた明治政府にとって、軍の施設と国民の精神的な支柱となる伊勢神宮は欠かせない存在」【註12】だった。この傾向は、世相が軍国主義化していった大正期にさらに加速。明治国道では対外貿易促進のために横浜、大阪、神戸といった開港場が優先されたのに対して（最初の国道1号は東京～横浜港間）、大正国道では「主として軍事の目的を有する路線」【註13】となる。

以上を踏まえると、伊勢における国道1号の指定年は1918年とするのが妥当だろう。また、この国道1号の移り変わりからは、近代国民国家を目指してきた明治維新以降のナショナル・アイデンティティの変化をも窺い知れる。日本が国際連盟に加入するのは2年後の1920年。大杉栄、伊藤野枝らが殺害されるのが1923年。そして治安維持法が制定されるのが1925年である。

ちなみに、東京～伊勢神宮間を結んだ国道1号が、東京～大阪間の基幹道路へと移されたのは戦後の1952年（昭和52）のこと。それまでの国道1号の一部区間であった四日市～宇治山田（旧伊勢市）は、一級国道23号（さらに1965年には一般国道23号に指定）となり、伊勢参宮街道としての役目を終えることになる。【註14】

終戦後の荒廃した道路整備を日本政府に要求し、1952年の道路法改正を実現させ「昭和国道（俗称）」を敷いたのは連合国軍最高司令官マッカーサーの決定だったが、国道1号は時代ごとの権力・政治に応じてそのかたちと名前を変化させてきたのだ。

③

さらに時代を遡ることで、のちに国道1号と呼ばれることになる道々がそれ以前からさまざまに変化してきた事実が見えてくる。その参考になったのが「伊勢古市参宮街道資料館」【註15】である。伊勢神宮の外宮と内宮を結ぶ約4.5kmのほぼ中央に位置する同資料館は、中世以来の巡礼路であった同道の歴史を、繁華の地となる江戸期（17世紀半ば）からの資

料や遺物で紹介する私設の施設だ。



伊勢古市参宮街道資料館

古市と呼ばれるこの場所は、お伊勢参りの参拝客が訪れる繁華街として発展し、全盛期の天明・寛政期（1781年～1801年）には、70軒の遊郭が立ち並び、じつに1000名の遊女を揃える日本三大遊郭として広く知られていた。江戸初期には歌舞伎などの芝居興行の登竜門の地として知られ、ここで起きた刃傷沙汰（油屋騒動）はのちに『伊勢音頭恋寝刃（いせのおんどこいのねばた）』として人気演目になるほどであった。「全国から各地から参拝者が訪れる古市は、新しい知識や情報に溢れ、地方にありながら文化・芸能面でも流行の発信地」【註16】だったのだ。

だが、明治維新による近代化が古市を一変させる。1872年（明治5年）の公娼制度の確立以降、遊郭の多くが廃業。料亭やカフェなどが立ち並ぶ歓楽街も1945年（昭和20）の空襲により壊滅。そして1958年（昭和33年）の売春禁止法によって、繁華街としての古市の歴史は幕を閉じる。

そのいっぽうで伊勢街道の「顔」となるのが、のちに国道1号と呼ばれることになる新設された御幸道路だ。1868年（明治元年）以降、国家運営における祭政一致の強化が進み、1872年（明治5）の天皇の地方巡幸では伊勢神宮参拝も行われた。このときの巡幸では海路と陸路が組み合わせられたようだが、遊郭街であった古市を天皇の目に触れさせることにはなんらかの抵抗があったのではないかと筆者は推測する。先述した御幸道路の整備が完了するのはそれから35年後の1907年（明治43）だ。

「御幸道路の建設に伴い人家のみならず、宇治橋を鎮守する饗土橋姫神社、四郷村北中村の共同墓地なども移転を余儀なくされた」

（『伊勢新聞』明治四〇年三月一八日・十月二八日）

「建設工事は式年遷宮までにはほぼ終了し、外宮前～錦水橋神社の歩道はレンガ敷き、伊勢電気鉄道が並行している車道は石畳の美しい道が完成した」

（同 明治四二年九月四日）

遷宮時には外宮と内宮とを往来する参拝者が、御幸道路に「蟻の如く集まりて人垣を作り終日間断な」く、「口々に新街道の有難味を語り合」ったという。

(同 明治四二年一〇月四日)

市長・助役以下市内学校生徒が、長さ一里近い行列となって市旗を打ち振りつつ、御幸道路を練り歩く催しもおこなわれた

(同 明治四三年五月二八日)

御幸道路の完成までに行われた都市改造の様子、また天皇が巡幸する道の完成を歓迎する当時の市民の様子が伝わる描写である。これに伴って近代以降の伊勢への参宮は、参宮客が 500 万人に達したとされる江戸期（1830 年[文政 13]）の活況を徐々に取り戻していく。1892 年（明治 28）に始まった参拝者の統計によると、1906 年（明治 42）には 160 万人、東京～伊勢間が国道 1 号に指定された 1918 年（大正 7）には 220 万人を数える。参宮客は毎年増加の一途を辿り、皇族や華族の参宮の機会も増えていった【註 17】。

このようにして、古市から御幸道路へと伊勢街道の役割は移譲され、大衆や信仰のための道から、天皇を中心とする国民国家を象徴する道へとその性質を変えていった。

ここまでは主に明治・大正期の資料に基づく内容であるが、意外にも「国道 1 号」という単語自体が出てくることはない。『伊勢市史 第四巻 近代編』『同 第五巻 現代編』を通して、国道 1 号が登場するのは、1937 年（昭和 11）の以下の記述が最初である。

五、道路に関する施設

(二) 国道一号の改修

「神宮関係施設要綱参考案」（『内務時報』一卷一〇号）

（『伊勢市史 第四巻 近代編』p.927）

この前年の 1936 年（昭和 10）には 2.26 事件が起き、一年後の 1938 年（昭和 12）には国家総動員法が交付されている。昭和期になって呼ばれるようになった伊勢の俗称である「大神都」「グレート神都」という大仰なネーミングからも、当時の伊勢と日本を覆った勇ましい時代の精神を感じることができるだろう。

④

ここまでは伊勢街道＝道の移り変わるアイデンティティを追ってきたが、同じ伊勢に残る、さらに別の移動のありようについても簡単に触れておきたい。

三重県と愛知県の県境にほど近い太夫村と、四日市市東阿倉川村を本拠とする「伊勢大神楽」は、国指定重要無形民俗文化財に指定される神事芸能である。獅子舞と放下芸（曲芸）で構成された大神楽は、演目の多彩さ、曲芸のダイナミックさ、漫才に通じるユーモアを特徴とするが、その特異な移動の形態でもよく知られる。



2020年11月21日、大阪城前で行われた伊勢大神楽

現在、太夫村系統の5組と、東阿倉川村から三重県松坂市に本拠を移した1組の計6組には団員に相当する「太夫」がそれぞれ所属し、三重、滋賀、福井、京都、大阪、和歌山、兵庫、岡山、鳥取、島根、山口、香川の2府11県を旅して回りながら、各地の檀那場（だんなば）の村々を回壇し、各戸や寺社などで芸を披露し、米や現金などの初穂料を受け取って生計を立てている。言ってみれば伊勢大神楽とは現代の旅芸人一座のような存在だが、そのアイデンティティには信仰と深い歴史が根付く。

近世庶民信仰史を研究する北川央（大阪天守閣館長）の著書『神と旅する太夫さん 国指定重要無形民俗文化財「伊勢大神楽」』（岩田書店、2008年）によると、その起源は672年の壬申の乱に遡るといふ。

大友皇子の軍勢に大敗を喫した大海人皇子は、朝敵退治を祈願して伊勢神宮に遙拝し、立ち寄った仮殿で、ある霊夢を見る。一つの星が忽然と降りてきて自らを「天木綿筒（あめのゆうづつ）」と名乗り、天照大神の神勅により皇子に助力する意思を告げる。語り終えるや否や、星は忿怒の形相をした猛獣に姿を変えて天空へと飛び立った。その霊夢に奮起した大海人皇子は見事に敵の軍勢を打ち破り、即位して天武天皇となる。そして、この恩に報いるために天木綿筒飛行の像と中臣猿女・猿彦の面像をつくらせ、古風の神楽に加えて戯曲を演じさせ、神慮を慰めさせた。これが伊勢大神楽の起源であるという。【註18】

ここから、どのようにしてその後の回壇形式が形づくられてきたかは定かではないが、各社中は壬申の乱に基づく舞（吉野舞）を披露するばかりでなく村々の豊作や人々の幸せを祈願する芸を披露して回る。つまり、「人々が神に会いに行く」祭祀であるお伊勢参りに対し、伊勢大神楽は「神が人々のもとを訪ねる」祭祀なのだ。

伊勢、出雲、富士などでは、特定の寺社に属する「御師（おし／おんし）」と呼ばれる僧職・神職が全国各地を回壇し、参拝者の宿泊や参拝を世話する現在のツアーコンダクターや旅行代理店（さらには現地での宿泊施設の経営も行っていた）のような役割を果たし、それぞれの宗教地に人々を参集させるためのネットワークを形成していた。そういった「集中」のための移動、伊勢大神楽に見られる「拡散」のための移動、そしてそれらを結ぶ伊勢街道などの道の整備と文脈形成の全体性が、日本における巡礼の空間や時間のかたちづくり、世代や地域を超えた大衆の振る舞いを、演劇における戯曲やダンスにおける振付のように規定していったのである。そして、その形成には明治期の近代化にとくに顕著な、個と公、民

と国のせめぎ合いがあった。人々の移動、その移動を規定する道の造成、法的な制度設計は、すべて政治、宗教、技術の革新といった社会の大きな変化からは逃れえないのである。

【註 10】 伊勢市ホームページ「クリエイターズ・ワーケーション促進事業」ページ
https://www.city.ise.mie.jp/bousai_kyukyu/anzaen/kikikanri/coronavirus/shien/1010426.html を参照。https://note.com/ise_cw2020 では滞在作家による成果がわかる。(最終アクセス：2021年5月22日)

【註 11】 「伊勢のはじまり物語」PDF
https://ise-kanko.jp/main/wp-content/uploads/2019/06/oise_p11.pdf を参照。(最終アクセス：2021年5月22日)

【註 12】 浅井建爾『日本の道路がわかる辞典』(日本実業出版社、2015年) p.68

【註 13】 同書、p.74

【註 14】 『伊勢市史 第五巻 現代編』 p.198

【註 15】 伊勢市立伊勢古市参宮街道資料館ホームページ
(<http://www.amigo.ne.jp/~furuichi/>) (最終アクセス：2021年5月22日)

【註 16】 『伊勢古市参宮街道資料館』 p.4

【註 17】 『伊勢市史 第四巻 近代編』 p.672

【註 18】 北川央『神と旅する太夫さん 国指定重要無形民俗文化財「伊勢大神楽」』(岩田書店、2008年)、p.91

「移動」のためのスタディ：2

高山明/Port B

①

演劇における移動を考えるために参照したいのが、都市空間のなかに点在する様々なポイントを参加者＝観客自身が一定以上の能動性をもって巡るツアー・パフォーマンス形式のプロジェクトなどを手がけてきた「高山明/Port B」の活動だ。本リサーチのごく初期である2020年6月24日に行った高山への聞き取りでは、主に携帯型FMラジオを用いた作品について訪ねた。

高山が初めてラジオを作品に採用したのは、ファスティバル／トーキョー12で発表した『光のないII』(2012年)だ。その前年に発生した東日本大震災と福島第一原発での事故を受けて制作された同作は、東京電力本社もある東京・新橋の駅前周辺を舞台としたツアー・パフォーマンスで、観客は向かうべき場所が示された複数枚のポストカードと携帯ラジオを携えて指定されたポイントを順番に巡っていく。ポイントごとに固有の周波数が設定されており、チューニングを行うことで聞こえてくるのはオーストリアの作家エルフリーデ・イエリネクが福島の原発事故を受けて書いた『光のない。』(白水社、2012年)を朗読する高校生の声である。朗読に耳を傾けながら、観客は東京電力本社や防護服を扱う店舗の実景や、いくつかの会場に人為的に設えられた福島の様々な風景を見ることとなる。本作につい

て高山はこう語る。

高山 福島を東京に移設する作業として、『光のないⅡ』を) 考えていました。新橋は東京電力などの大手企業の社屋があり官公庁も集中しています。さらにそこで働く人たちが飲みに行く盛り場もある。それらにまったく不似合いな、福島の女子高生の声を忍ばせる。それは、(新橋の街に) 爆弾を仕掛けるような気持ちでした。

また、ラジオを使ったことについては、このように語る。

高山 (埼玉県に住んでいた私は) 震災直後、「もしかしたら関東から脱出しなければならなくなるかもしれない」と思い、車にガソリンを入れるためにスタンドに並んでいました。深夜にもかかわらず、2時間以上も車のなかで待機して聴いていたのがラジオでした。

たしかNHKの「ラジオ深夜便」だったと記憶していますが、パーソナリティが「いま被災しているみなさんへ。今日はお手紙を紹介するのではなく、お手紙に貼ってある切手の描写を話します」と言っていたのが印象に残りました。アナウンサーですから「花の種類がxxxで、何色で」といった説明をととても豊かに描写していました。(当時) 避難所は停電状態で、真夜中ですから何も見えない。そのなかでラジオが切手という視覚的なものを声で描写し、それを聴き手が想像しているのがいいな、と思いました。

またラジオはラジエーション(放射線)と同じように円状に広がって、人体に影響を及ぼすものでもあります。ラジオの場合はそれが音であり、耳から入ることで人間に影響を及ぼすわけですが。

高山 (自分は) 作品にノスタルジックな要素が入ってくるのが好きではなく、ラジオも古いイメージがあるので震災を経験するまで興味を持っていませんでした。自分の興味が向くのは、アプリやホームページといったその時代の新しいメディアなんです。

ですが、(私が影響を受けた) プレヒトやベンヤミンもラジオ番組を作っており、また当時のラジオはナチス党がプロバガンダに使っていた最新のメディアでもあった。震災があってラジオのそういった面に気づきました。

(ラジオを聴くには) チューニングして、声を捕まえる。そしてノイズまみれなので能動的に聴く必要がある。お客さんには負荷をかけるけれど、観客が積極的に何かを掴もうとするのは魅力的です。また、特定の周波数にみんなが合わせて聴くことで、集団の「層(レイヤー)」ができる。集団のなり方として(自分には) ちょうどいいものでした。

その翌年のフェスティバル/トーキョー13で発表された『東京ヘテロトピア』(2013年)でも携帯FMラジオは用いられ、異なる文化や人が混ざり合い、マジョリティである大多数の日本人にとってアクセスが容易ではない、ヘテロトピア(異在郷/混在郷)としての「東京にあるアジア」を旅するためのツールとして活用された。同作においても、観客が能動的に掴もうとしなければ機能しないラジオ特有の身振りを強く意識した、と高山は答えた。彼はこれ以降もフランクフルトで初演した『マクドナルドラジオ大学』(2017年)、そして震災から10年を迎えた2021年にかたちを変えて再演された『光のない。ーエピローグ?』

(2021年)などでもラジオを作品の中心的要素として断続的に用いている。

②

劇場空間における演劇の特徴に、演者と観客の協働性／共犯性がある。『老いと踊り』（勁草書房、2019年）にダンス研究者の中島那奈子が寄せた「老いを巡るダンスドラマトゥルギーー ライムント・ホーゲの終わりなき《An Evening with Judy》」では、演劇研究者のマイケル・L・クラインによる「演技の記号学における、三つの主要な構成要素」が紹介されている。

「パフォーマー個人の特徴、観客の意識の中に存在する形にならない劇中登場人物、そして三つ目の中間にある間柄で、舞台上の姿というもの、専門的な対象や意味を表す人物のようなものとして、俳優や衣装係、演出家などによって作り出された登場人物のイメージである」【註19】

すなわち「俳優本人」「観客がイメージするキャラクター」「俳優や演出家らによって創造された役柄」の3つの要素が舞台上にあり、それらの諸関係を演者と観客が上演の時空間において想像的に編み、ほどこき、編み直すプロセスを駆動し続けることで、演劇の虚構性は限定的な真実味を帯びる。これは同書でのちに言及される演劇研究者の毛利三彌の、日本の演劇における観客による俳優の知覚が「日常的レベル」「現実的レベル」「呈示的レベル」「再現的レベル」「虚構的レベル」「物語的レベル」の6つのレベル・層で成立しているという主張にも通じるものだ。【註20】

これらは劇場空間を前提とし、演者と観客の関係性がある程度明瞭に文化しているタイプの演劇に向けられた分析だが、高山の作品構造にもこのシステムは当てはめることが可能だろう。『光のないⅡ』であれば、「俳優本人」は新橋周辺に実在する都市風景であり、「観客がイメージするキャラクター」は2012年という震災後間もない時間が観客に喚起させる像（例えば東京電力本社＝加害者、という風に）。高山やドキュメンタリー演劇と呼ばれる作品の場合、「俳優や演出家らによって創造された役柄」は「観客がイメージするキャラクター」と重なる部分が多く、各時代・地域ごとに共有される社会的背景を一種の「役」として援用している。

そのため、都市の実景・時代性と、そこに上書きされた「役」が強い紐帯で結ばれる期間が限られるのは、こういった作品の難しさだ。今年2月から3月にかけて開催された「シアターコモンズ'21」のプログラムとして新橋でリクリエーションされた『光のない。ーエピローグ?』では、震災からの10年のあいだに生じた記憶の風化を主題に、観客の内では生じるイメージの統合ではなく、イメージの解体、距離の離隔をドラマトゥルギーーに採用していた。わずか10年で薄れてしまう原発事故の衝撃、放射能への恐怖、企業や国家に対する怒り、被災者への共感、あるいは差別の記憶。かつて自分の中にあっただけの感情を手探るような観客の能動的な身振りが『光のない。ーエピローグ?』の軸となる。約1時間強に及ぶ新橋での「巡礼」が観客の記憶を統合的に再起させるか、離散した記憶を離散したままに留め置くかは、その多くが観客に委ねられているのだ。



2021年3月の新橋。奥に見えるのが東京電力本社ビル

高山作品が特異なのは、演劇固有の想像のネットワークの形成において観客の能動性を特に強く求める態度であり、それは以下に紹介する高山の作品観にあらわれているだろう。

高山 自分の作品は、観客として、ある種メジャーな人たちが集まるということに対する違和感みたいなものがあります。

そういう人たちに向けて作っていない。自分の声を持たない人、(メジャーな) 集団に入らない人、マイノリティと呼ばれるような居場所を持たない人を対象に作品をつくってきた気がします。

もちろんそういう人たちは声を持っているけれど、その声が(劇場で)聞かれることはない。演劇では観客も役者も、(上演において) コミュニティが結ばれたと感じた瞬間に、まるで自分たちが(その場の) 主人であるかのような感覚を持ってしまう。そのメカニズムを無意識に避けてきたような気がします。

【註 19】 中島那奈子+外山紀久子 編著『老いと踊り』(勁草書房、2019年) 所収、中島那奈子「老いを巡るダンスドラマトゥルギーー ライムント・ホーゲの終わりなき《An Evening with Judy》」p.287

【註 20】 同書、p.291

移動はなぜ必要か：Q (Quickening)

①

リサーチ終盤の2021年2月25日、筆者は実験的なアーティスト・イン・レジデンスのプログラム「アーティストの冬眠@信州」に参加した。長野などを拠点に活動する演劇制作者・ドラマトゥルクである野村政之が企画し、長野県各地のアートスペースなどが協力した同プログラムは、コロナ禍を受けて行われた。【註 21】

新型コロナウイルス感染症で、だいぶ先行きが見えません。やれるような気もするし、やれないような気もする。世の中変わるような気もするし、元に戻るような気もする。

や、時間は戻らないし、もう変わってしまっているのでは？ 光陰矢の如し。月日は百代の過客にして行き交う年もまた旅人なり。

どうなのでしょう。わかりませんね。

約 80 年前の世界の共通体験。第二次世界大戦・太平洋戦争。あのとき、信州は、疎開で沢山の人が来て、数年間住処を提供しました。やむにやまれずのこととはいえ、当時の交流が、信州の側にも来た人たちにも得がたい時間であったのにはちがいないと思われま

す。今回はウイルスですが、やはりしばらく地方に疎開したいとか、いつそのこと移住したいとか、将来的に拠点を複数もちたいとか、そういう思いを持っている方もおられるのではないかと察します。【註 22】

COVID-19 の拡大によって主に主要都市部で活動するアーティスト、舞台制作者、美術関係者らは、著しい活動の制限を求められた。不自由な制作環境をいつか離れ、「冬眠」するように自身の活動を見返す機会を創出すると同時に、長野県内で経営に支障を来したゲストハウスなどの宿泊施設をプログラム参加者の滞在先として活用するのが同プログラムの短期的な目的であり、中・長期的には、将来の「県内のレジデンス環境を整備する」「県内を拠点とするアーティストを増やす」ことを目的としている。

今回は実験ということもあって、応募期間は 2021 年 1 月 4 日から 30 日のわずか 1 ヶ月弱だったが、40 件（計 53 名）からの応募があり、最終的に 1 月から 3 月初旬にかけて 39 名が上田市、上伊那郡辰野町、木曾郡木祖村などに滞在した。参加者の内訳は、約半数が東京。そのほかに関東、関西、富山、長野県内などからの参加者もあった。また、演劇やダンスといったパフォーマンスアーツよりも、絵画、彫刻、工芸などの美術領域の作家が多かったという。【註 23】

②

筆者は上田市の劇場とゲストハウスを兼ねた「犀の角 SAI NO TSUNO」に二泊三日で滞在し、上田以外にも長野市、松本市まで足を伸ばして長野県＝信州の風土や文化を肌で感じることを滞りの目的とした。

筆者が生活拠点とする京都市や東京では、広く平たい土地を東西南北の制限なく自由に往き来するのが基本的な移動のスタイルだが、北アルプスなどの険しい山々の谷間に都市が点在する長野では、自動車がない限り地形を考慮しない移動は不可能になる。そのため、同じ県内といえども各都市ごとに空気感がかなり異なっているのが印象的だった。

県庁所在地のある長野市は駅から善光寺に至る参拝のための大通りを軸として、東西に老舗商店や近年特に目立つカフェや独立系の書店、あるいは日本最古の木造映画館などが点在する、面的な街構えが特徴だ。いっぽう上田市は、「犀の角」のある中心部に飲食店や商店が集中し、特に劇場裏から広がるバーやスナックが、雑多に、積層的に立ち並ぶ繁華街的なエリアは、上田市の独特なコミュニティの成り立ちを感じさせるものだった。



繁華街の密集度がわかる、上田市袋町の地図

また、松本市は明治期以降に進んだ民芸活動が街のアイデンティティを形成した街で、文化の深さ、それがいまでも発展しながら継承されている継続性を感じることができた。

しかし、そういった実地でのリサーチから得られた知見以上に筆者にとって収穫だったのは、このレジデンスプログラム自体のフットワークの軽さである。コロナ禍に対する緊急的な対応を前提条件とする【註 24】がゆえに、「アーティストの冬眠」では応募から採択までごく短期間での決定・実行がなされた。また、公募内容に「特に成果物の提出・発表をお願いするものではありませんが、創作・発表の希望がある場合はなるべく対応させていただきます」【註 25】とあるように、滞在制作の条件的なフレームがゆるく設計されているのも特徴である【註 26】。実際に滞在したアーティストのレジデンス先での過ごし方について、野村はこう語っている。

野村 本当にいろんな人がいて。例えば最初に来たのは「犀の角」で毎年複数回公演に出演している俳優さんが京都から来たんだけど、滞在中の3分の1ぐらい、「犀の角」の共用スペースにあった『カムイ伝』の漫画をずっと読んでいました。また、上田市内で自分が京都にいたのと同じように演劇の稽古をして発表しようとするのとどんなことになるのかっていうシミュレーションを公民館とかの値段を調べたりして、いろいろ教えたりしてくれました。

あとは、最初はパフォーマンス公演をやりたいという感じで、ガラス工芸の人と絵描きさんと舞踏家と建築関係の人のコラボレーションをして「犀の角」で上演したい、というのもありました。じつはこちらもそんなに公演をしっかりと制作できるほど準備もないし、お客さんを招いてやるってこと自体が（コロナ対策のために）すごく負荷がかかるじゃないですか。やる側として準備の水準が上がっているの、そういう話もして「どうしましょうか？」と。そこで「犀の角」のスペースで、リハーサルとかクリエーションをした様子を映像に撮ってお帰りになられたんだけど、それはそれでとってもいい時間が流れていたように思いました。

(YouTube 【2021.2.26 語る】アーティストの冬眠@信州について(ノーカット版)より抜粋)

コロナ禍が心身面にもたらすプレッシャーやストレスをほぐすための文字通りの「冬眠」的な休息、新たな制作基盤を組み立てたり、将来の作品制作のためのリサーチ（フィールドワーク）、実際的な作品制作と、マンパワーで可能な限りのサポートを広く柔軟に行おうとするのが「アーティストの冬眠」の試みだった。それは同時に、外からやって来る異邦者としてのアーティストらを受け入れる滞在先にとっての訓練にもなるだろう。

コロナ禍によって大規模かつ複数的な移動は困難になりつつあるが、移動とは、旅人（移動する主体）のみによってなされるものではなく、旅人が道程で立ち寄る町々や、目的地となる場所が恒常的に体现する構えによっても構造化されていく。また、それを多元的に豊かに発展させていくためには、移動やアーティスト・イン・レジデンスに対して持たれている一般的な理解や感覚も問い直していく必要があるだろう。そして、これはもちろん旅人たるアーティストらにも求められる意識の変化であり、独創性を伴う能動性の発露でもある。

2020年度に急遽開催決まった「アーティストの冬眠」は、まだあくまでも実験の段階にあり、それゆえのフットワークの軽さ、フレームのゆるさを特徴としていた。野村によると次年度以降の継続、また、公的な助成金に依存しないかたちでのミニマムな運営方法の模索が次なる課題として挙げられていたが、初年度で実現された柔軟性やよい意味での不安定さは、「移動」に関わる人々の思考を停止させないためのポジティブな「揺らぎ」を生み出すための基盤ともなる。安定性と不安定性のあいだのバランスを図りながら、同プログラムが発展・継続することを期待している。

【註 21】 「アーティストの冬眠@信州」 Facebook ページ

https://www.facebook.com/artist.in.hibernation/?ref=page_internal（最終アクセス：2021年5月22日）

【註 22】 野村政之による「アーティストの冬眠@信州」公募資料より抜粋

【註 23】 【2021.2.26 語る】アーティストの冬眠@信州について（ノーカット版） ※筆者による野村政之へのインタビュー動画

<https://www.youtube.com/watch?v=TL0yiN1P5Jo&t=2300s>（最終アクセス：2021年5月22日）

【註 24】 同プログラムが、文化庁による「文化芸術活動の継続支援事業」への申請を進めていたことも一因だろう。

参照：文化庁「文化芸術活動の継続支援事業」ページ

https://www.bunka.go.jp/shinsei_boshu/kobo/20200706.html（最終アクセス：2021年5月22日）

【註 25】 「アーティストの冬眠@信州」応募要項

<https://drive.google.com/file/d/1KzeSCMkZi9WtQFySZRt8BGEIfLizSTL/view?fbclid=IwAR2TqXBwmh81AF3HFmb8AJhe8paFuqNz9A4dDvJQ1ElGGNRyaDLIdoXGob4>（最終アクセス：2021年5月22日）

【註 26】 例えば、国内の舞台芸術系のレジデンスプログラムの顕著な成功例である「城崎国際アートセンター」でも、次年度の滞在申請は半年以上前に行う必要がある（2021年

4月1日から2022年3月31日を対象とする2021年度の公募の締切は、2020年の6月14日)。申請者が関わるプロジェクトの規模に応じて受け入れ側の体制の精査が必要であり、またプロジェクトの有意性も審査基準として考慮される必要を考えれば、城崎国際アートセンターの例は理にかなってはいるが、一方でアーティストらが求めるサポートの内容・規模・変則性をふまえると、既存のレジデンスはあらかじめ設計されたフレームの強制力が強すぎる、というのも事実であろう。

参照：城崎国際アートセンター「2021年度レジデント・アーティスト公募」のページ
<http://kiac.jp/post/6283>（最終アクセス：2021年5月22日）

ロームシアター京都への提言：

レジデンス施設の整備

①

これまで述べてきた広義の「移動」に関するリサーチを踏まえ、最後に劇場＝ロームシアター京都に対する筆者からの提言を記しておきたい。

筆者が考えるのは、「アーティストの冬眠」での経験を前提としたアーティスト、研究者、制作者らのための滞在施設の整備である。もちろん海外の劇場や一部の国内美術施設では宿泊機能を備えたものがあるが、それらの多くは、施設での作品発表や提携事業が決定された人物やグループのみを対象としており、その利用開放はきわめて限定的だ。これを可能な限りオープンにして、滞在施設自体を旅人にとっての通過点として定義してみたい。

2020年度に行われた「アーティストの冬眠」では、先述した「犀の角」のほかに、長野県内の複数のゲストハウスが滞在先として協力している。これを参考に、京都に数多ある複数のゲストハウスと提携して常時複数グループの受け入れが可能な状態をつくる（宿泊費の全体、もしくは一部をロームシアター京都が提供）。滞在期間は一週間を上限として滞行者の流動性を高め、滞在目的は京都市及び近辺のリサーチ、京都在住のアーティストや芸術文化関係者との交流をメインとする（滞在中の制作・稽古は基本的に対象外とする。それを求める場合は滞行者自身がスペースを確保、または協力可能な団体と直接交渉）。また、滞在終了後には滞在成果の報告を義務づけ、それはロームシアター京都のホームページでアーカイブとして随時公開されていく。加えて、滞在申請者の選考条件として、京都で活動する団体・個人からの紹介があれば可能とし、申請時期も年数回と小刻みに設定することでエントリーの可能性を高める。これが、筆者が提言する内容のおおまかな全体図である。

②

アーティストに限らず、創造的な制作・研究活動を行う人々にとって、あらかじめ達成目標が設定されすぎているような強い合目的性は、自由な発想の妨げともなる。レジデンスであれば、施設ごとに求める成果（作品制作、試演、市民との交流事業の開催など）はもちろんのこと、滞在できる期間があらかじめ制限されているのもその一因となるだろう。あるいはむしろそういった制限があらかじめ設えられていなければ、創造性を発揮できないタイプの人々も少なからずいるが、そういった内面化された規範をフレキシブルに実現可能な移動（とその受け入れ体制の整備）によってマッサージし、自ら工夫してみること、能動性をもって都市や地域に関わることへの意識のハードルを下げるための身振りの設計を考えて

みたい。

ライター／編集者を本職とする筆者は、この数年で国内外を移動して行く取材の機会を多く得てきた。そこで軸となるのはもちろん仕事であるインタビューや取材であるのだが、情報量として遥かに豊かだったのは土地土地で目にする風景や風土、食や歴史の側だった。それらの多くは特別な注視によってではなく、擦過する経験、ふいに耳に入ってくるノイズやささやきとしてあるものばかりだったが、その蓄積はそのときの原稿に、あるいはまったく別の機会に書かれた原稿に思いがけずフィードバックされていく。そう考えると、創造性とは直線的に進むわけでも地層的に積み上げられていくものでもなく、可能な限りの分岐や寄り道、迷い道によってこそ活性化され、刺激されるのだと思う。

そして、この道を通る人々の顔ぶれもまた多様であるべきだろう。仕事柄、筆者は各劇場の上演ラインナップを比較・俯瞰して見る機会があるが、そこに専門性や属人性から生じた単調さを感じることはしばしばある。あるいはコロナ禍によって圧倒的に増えたオンライン関連の企画に参加するアーティストの顔ぶれの重複や、そもそもの企画内容自体が劇場、美術館、団体のスペシフィシティ（固有性）の差異がかき消えてしまったかのように、きわめて似通ったものとして現れるものにも不満を覚える。

それはコロナ禍によってもたらされた、あるいはそもそもそれ以前から存在していた異邦者、稀人と出会う機会の喪失によってもたらされてもいるだろう。だとすれば、アーティスト・イン・レジデンスを「滞在制作」という固定的で、それなりに長い期間を要する形態に留め置くだけでなく（それによってもたらされる手厚いサポートも場合によっては放棄して、滞在者の能動性に委ねてしまって）、より流動性の高い滞在のかたち、通り道の変奏としてのレジデンスを想定してみたいのだ。

③

コロナ禍の影響に限らず、日本において人々の生活圏やライフスタイルは経済や情報技術によってますます固定化され、異なる社会階層に属する他者同士が出会うチャンスは失われてしまっている。それはすでに芸術の世界において同様であるというのが筆者の見立てるところだが、一方で演劇上演や展覧会を混雑的な社会実験の場として捉え、活性化させ続けたいという欲望が筆者にはある。それを実現するためには、芸術は他者を迎え入れ送り出すクロスポイントであるべきであり、その柔軟性、流動性、可塑性は一般的な社会設計よりも遥かに自由である必要がある。故に、移動の可能性は断固として担保されるべきなのだ。

この意識にもとづき、筆者はこの1年間のリサーチテーマを「移動」とし、また可能な限りの移動実験を自ら課してきたように思う。そして今年4月からは京都を離れ、大分県別府市清島アパートでの1年間の滞在制作を行うこととなった【註27】。山に囲まれた碁盤の目の街から、海と山に挟まれた温泉の街へ。これが、能動的で創造的な移動の実験となるよう奮起したいと思う。気軽な構えも大切にしながら。

【註27】 BEPPU PROJECT「清島アパート2021年度利用者決定!!」ページ
<http://www.bepuproject.com/news/3116>（最終アクセス：2021年5月22日）

[主な参考文献]

- ・松下竜一『ルイズ 父に貰いし名は』(講談社文芸文庫、2011年復刊[講談社、1982年])
- ・伊藤レイ『海の歌う日 大杉栄・伊藤野枝へールイズより』(講談社、1985年)
- ・ジュディス・バトラー 訳＝竹村和子『アンティゴネーの主張—問い直される親族関係』(青土社、2002年)
- ・樋泉克夫『「死体」が語る中国文化』(新潮選書、2008年)
- ・帆刈浩之『越境する身体の世界史 華僑ネットワークにおける慈善と医療』(風響社、2015年)
- ・田畑美穂 編著『三重県文化史キーワード年表』(伊勢の國・松坂十楽、1998年)
- ・『伊勢市史 第四巻 近代編』(伊勢市、2012年)
- ・『伊勢市史 第五巻 現代編』(伊勢市、2012年)
- ・浅井建爾『日本の道路がわかる辞典』(日本実業出版社、2015年)
- ・『伊勢古市参宮街道資料館』(伊勢古市参宮街道資料館、2019年)
- ・北川央『神と旅する太夫さん 国指定重要無形民俗文化財「伊勢大神楽」』(岩田書店、2008年)
- ・中島那奈子＋外山紀久子 編著『老いと踊り』(勁草書房、2019年)

寄稿 (2017、2018 年度リサーチャー)

舞台芸術や表現を志す中高生のキャリア意識に関する一試論 —「劇場の学校プロジェクト」の質問紙調査を手掛かりに

大野はな恵

1. はじめに—研究の背景と目的

ロームシアター京都では、2019 年度より「劇場の学校プロジェクト」を実施してきた。「演劇」、「舞踊」、「メディア・パフォーマンス」の 3 つのコースが設けられ、各分野の第一線で活躍中のアーティストやエンジニアが講師として中高生 (12 歳から 18 歳) の指導に当たる。その目的の一つは、「未来の舞台表現を牽引していく人材」の育成¹である。筆者は、プレ事業として開催された 2019 年度から本プロジェクトに参画し、参加者の体験の記録・分析、参加者への質問紙調査などのフィールドワークを続けてきた。昨年の検討では、過半数を超える参加者 (約 6 割) が「将来の夢のため」に「劇場の学校プロジェクト」へ参加していることが示された (大野 2020)。少なからぬ中高生が、自らの将来ビジョンを胸に、希望する進路にとって有益なのではないかと考えて参加しているのである。また、参加者が「将来の夢・目標への示唆」や「表現力の向上」を重視していることも明らかにされた。

舞台芸術関連のキャリアを実現して行く上で、それを学ぶ場の選択肢は多い。養成所・劇団、専門学校、演劇・芸術系や総合大学・短大などが代表的なものとして考えられよう。卒業後のキャリアも、例えば、劇団に所属する、フリーランスの俳優として活動するといった具合に選択の幅は広い。いうまでもなく、俳優、歌手、ダンサー、演出家といった実演家やクリエイターのキャリアトラックは一樣ではない。舞台芸術関連のキャリアは、その経緯の多様性という観点から明らかに他とは異なっている。中高生の職業観に関しては、これまでも全体的な職業観の構造 (大根田ほか 2003) や、ロールモデルの有無とその関連 (松本 2008 : 金井 2003)、希望進路との関連 (荒牧 2002) といった角度から数多くの研究がなされてきた。しかしながら、舞台芸術や表現の分野を職業として志す中高生の職業観は、こうした先行研究のなかでも分析されていない。

以上の背景と昨年度の調査結果を踏まえ、2020 年度の劇場の学校プロジェクトでは、参加者が抱く職業とキャリアに関する意識を質問紙調査から検証することとした。その主たる目的は、調査を通じて、参加した中高生の将来の目標とそれを支える心理学根拠を明らかにし、その上で舞台芸術や表現に関連した「専門的職業」としての技術や能力に対する中高生の考えと不安、キャリア意識を把握することにある。参加者の「声」に耳を傾けることで、彼らの期待とニーズを可視化できるのではないかと考えた。

2. 研究対象の概要

2020 年度「劇場の学校プロジェクト」では、2019 年度と同じく「演劇」、「舞踊」、「メディ

¹ ロームシアター京都 <https://rohmtheatrekkyoto.jp/join/59247/> (閲覧日 2020 年 11 月 19 日)

ア・パフォーマンス」の3つのコースが設けられ、演劇コースは岡田利規氏(演劇作家・小説家・チェルフィッチュ主宰)、舞踊コースは木田真理子氏(ダンサー)、メディア・パフォーマンスコースは伊藤隆之氏(YCAM Inter Lab 研究開発ディレクター)と石橋義正氏(映像作家・演出家)がそれぞれ講師を務めた。表1に開催日程を示す。各コースの定員は20名で、公募で選ばれた12歳~18歳の中高生が参加した。「劇場の学校プロジェクト」が本格始動してから2年目にあたる今回は、各コースでひとつの創作を目指して活動する取り組みが新たな活動として付け加えられた。また、コースに関係なく参加できるオープンクラスも同時期に実施された。

表1. 2020年度「劇場の学校プロジェクト」日程

	講師	開催日時
演劇	岡田利規さん	2020年7月27、28、29、30、31日
舞踊	木田真理子さん	2020年8月19、20、21、22、23日
メディア・パフォーマンス	伊藤隆之さん	2020年8月1、2日
	石橋義正さん	2020年8月28、29、30日

岡田利規氏による演劇コースでは「想像」がテーマとされ、全5日間のコースに18名が参加した。「(自分の)家について話す」ワークに始まり、取り上げられた家の話をグループ内の仲間がするワーク、そしてそこに幽霊を登場させていくといった具合に、身近なものから想像を進めていく実践が重ねられた。岡田氏は、適宜、話をする際の身体の向きや距離感、演じる場所といった観点から参加者にアドバイスを与えた。最終発表は、参加者が「想像」のもつ豊かさと、それを基に作り上げられていく演劇の意義を改めて感じる時間になった。

木田真理子氏による舞踊コースには11名の参加者が集まった。ソロによるインプロビゼーション、ペアでの動き、参加者全員で踊るユニゾン、ビニールシートのダンスといった4つのシークエンスを、仲間と共に5日間に亘ってじっくりと取り組み、一つの作品として仕上げていった。講座の中で、ピナ・バウシュとウィリアム・フォーサイスによる作品を鑑賞する機会もあり、映像から得た気づきの共有と実践への活用もみられた。

メディア・パフォーマンスコースは、二つの講座から構成された。第一弾は伊藤隆之氏による2日間の講座である。8名の中高生が参加し、昨年同様、メディア・アート作品の鑑賞とブラインド鑑賞ワークショップ、Human Faxワークショップが行われた。また、講師から寄せられた「お題」に対する答えを、全員がインターネットで検索するというアクティビティにも取り組んだ。第二弾は石橋義正氏による3日間の講座である。6名が参加し、実際に使われている機材を用いて照明とサウンドを学び、小グループでの創作とそれらの発表・映像上映が行われた。また、石橋氏が携わった作品の映像を鑑賞する機会も設けられた。

3. 調査・分析の手法

今回、著者は参加者を対象とした二種類の質問紙調査を行った。すなわち、各コースの初日(2020年7月27日、8月19日、8月1日)に行った「将来の夢に関する質問紙調査」と、講座受講後に実施した「講座受講後の質問紙調査」である。調査対象は全参加者である。

本稿では、このうち前者の結果について詳述していく。

「将来の夢に関する質問紙調査」では、参加者が抱えているキャリアへの意識と、気がかりや知りたいことを明らかにすべく、質問項目を設定した。具体的には、希望する職業とその理由、将来における舞台芸術や表現の分野との関わり方、将来への不安、夢を実現するために現在準備をしていることなどを、選択回答式と自由記述式を併用した無記名式の質問紙で尋ねた。なお、調査に際して、集計結果をプロジェクトの改善を目的とした研究に利用し、それ以外の目的では使用しないこと、個人が特定できる形では公表されないことを対象者に対して口頭で説明した。欠席者を除く全参加から回答が得られた（延べ37回答、回収率100%）。

質問紙調査の選択回答の結果は、統計パッケージ SPSS で定量的な分析を行った。また、自由記述部分は、その内容が多岐に亘ったことから、客観性を確保しつつ、全体的な傾向をとらえるべく、KH Coder（Ver. 2.Beta.31）を用いたテキストマイニングによって分析した。

4. 分析の結果

4.1 回答者の基本属性

回答者の参加コースは図1のとおりである。全参加者の約半数（18名）が演劇コースで、舞踊コース（11名）、メディア・パフォーマンスコース（8名）と続いた。また、女性が81%（30名）を占め、男性（19%、7名）よりも多かった（図2）。回答者の学年は、中学1年と2年で約半数を占め、高校2年、中学3年と高校1年が続いた（図3）。

図1. 回答者の参加コースの内訳（N=37）

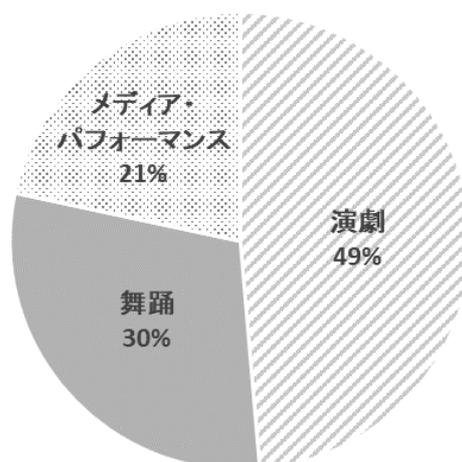


図 2. 回答者の男女内訳 (N=37)

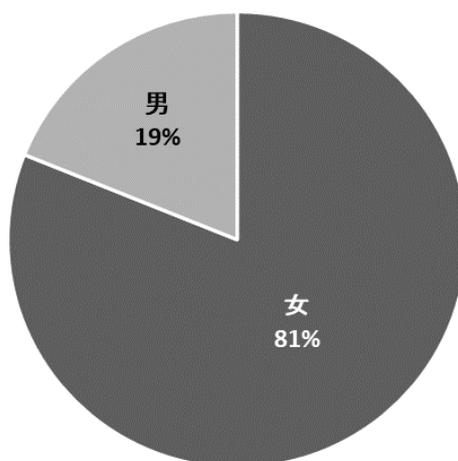
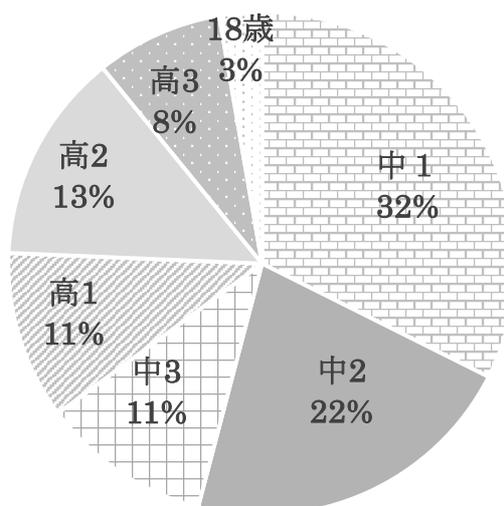


図 3. 回答者の学年の内訳 (N=37)



4.2 将来の夢と希望職種

参加者が将来の夢(なりたい職業)を抱いているかを、「ある」、「ない」、「わからない(考えたことがない)」の3つから選択させたところ、約7割の参加者(25名)が「ある」を選んだ(図4)。「ある」とした回答者に具体的な職業を尋ねたところ、25名中22名が文化芸術関係の職業を挙げ、それ以外の職業を挙げたのは僅か3名(科学者、看護師、医療関係)であった。中でも俳優(12名)は最多で、ダンサー(3名)やゲームクリエイター(2名)といった回答も寄せられた。なお、舞台芸術や表現関係の職業を挙げた22名という人数は、全回答者(37名)の59%に相当し、約6割の参加者が舞台芸術や表現関係の職業を夢見て、劇場の学校プロジェクトに参加したことを示唆している。舞台芸術や表現関係の職業を挙げた回答者は、「役作りをしているときがすごく好きだから」、「学校でミュージカルを体験し、楽しさを知って続けたいと思ったから」、「演劇など、想像した世界の中に入れたときと

でも救われたから」、「舞台上で踊っていると本当に気持ちがいいから」、「やっている人を見て憧れたから」といった志望理由を回答し、私的な自己実現志向が強い動機になっていることを窺わせた。一方、それ以外の職業を志す参加者は、「安定しており、自分に向いていると勧められた」、「将来の安定」といった将来の安定性を理由として挙げていた。

図 4. 将来の夢（なりたい職業）はありますか？（N=37）

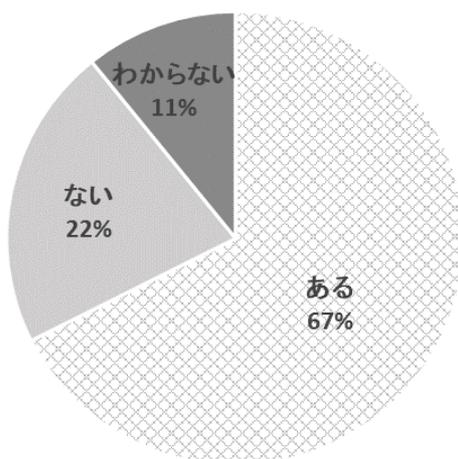
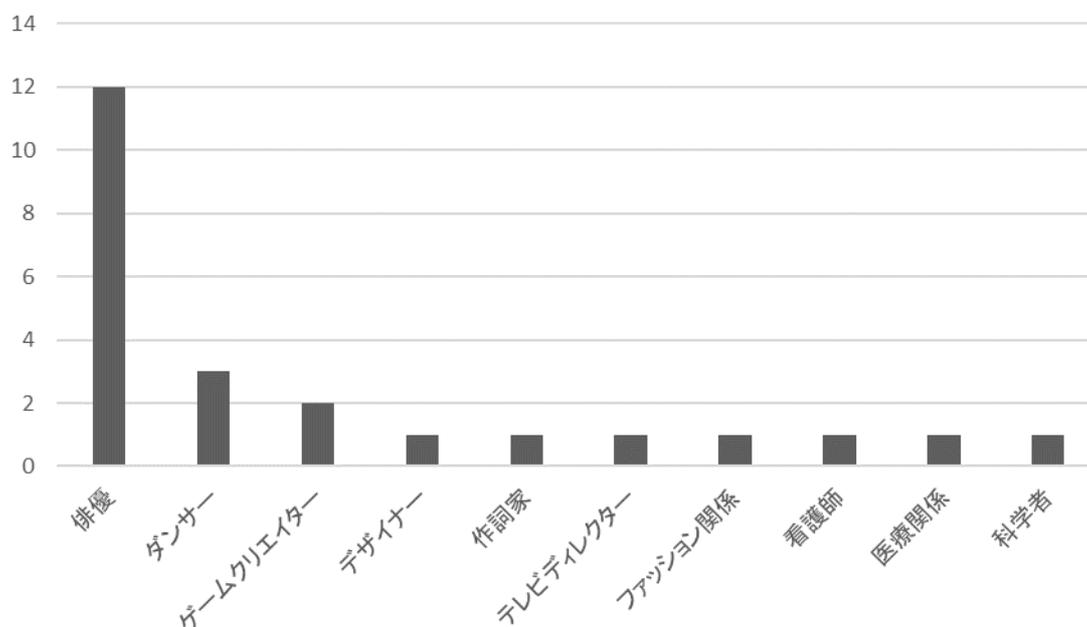


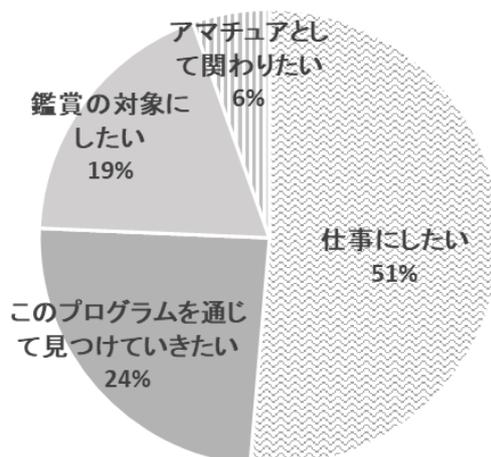
図 5. なりたい職業の回答内訳（n=25）



「将来、どのように舞台芸術や表現の分野にどのように関わっていききたいか」との設問では、「仕事にしたい」、「アマチュアとして関わりたい」、「鑑賞の対象にしていきたい」、「関

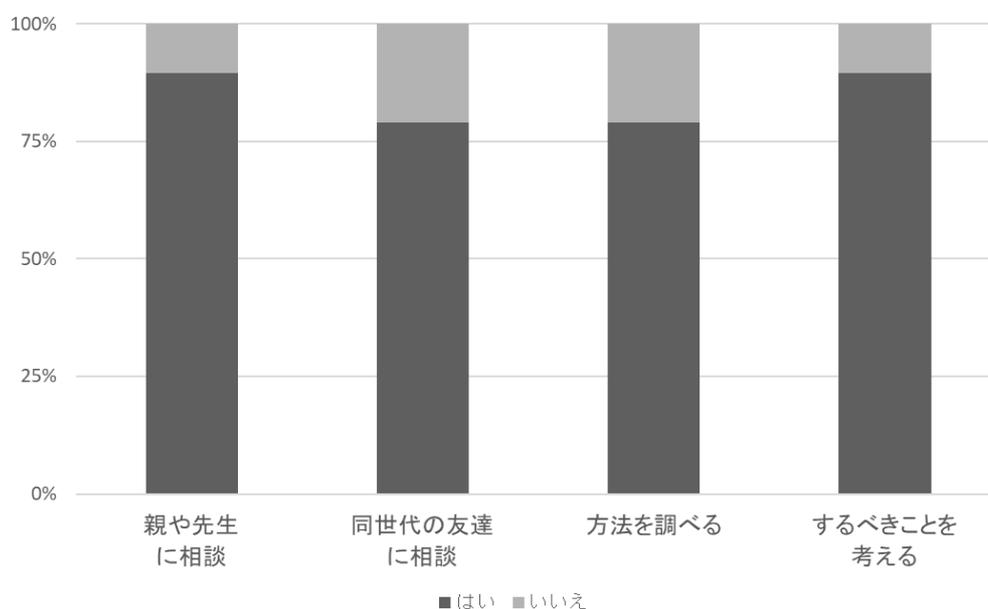
わっていく予定はない」の4つの選択肢で回答を求めた。その結果、51%の参加者(19名)が「仕事にしたい」と回答した(図6)。

図6. 将来、舞台芸術や表現の分野にどのように関わっていきたいですか？(N=37)



4.3 将来の夢に対して実行していること

図9. 将来の夢に対して実行していること (n=22)



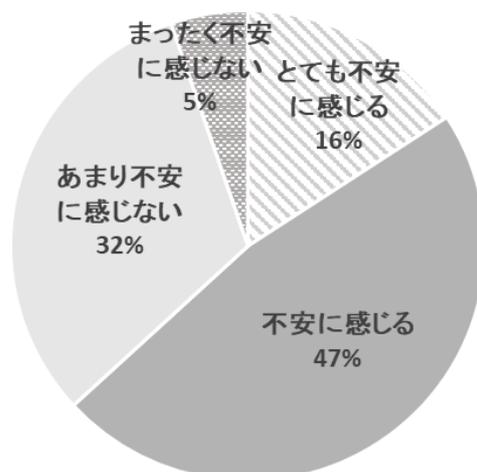
舞台芸術や表現の分野を「仕事にしたい」と答えた回答者(19名)に対しては、その夢を実現するために準備をしていることを尋ねた。すなわち、「親や先生といった大人に相談する・意見交換・話し合い」、「同世代の友達や仲間に相談する・意見交換・話し合い」、「目

標とする仕事に就くための方法を調べる」、「目標とする仕事に就くためにすべきことを考える」という 4 つの準備について、それぞれ「はい」「いいえ」の選択肢で回答を求めた。その結果、親や先生への相談（77%）と同世代の友達への相談（68%）を挙げる回答が多く寄せられ、身近な人々に相談をしている姿が浮き彫りとなった。また、目標とする仕事に就くための方法を考え（77%）、調べている（68%）と回答した者の割合も多かった。これらの結果からは、ある職業を希望している参加者が、決して受け身ではなく、進路や職業を考え、目標に向けて何らかの主体的な行動をとっている様子が窺えよう。

4.4 自分の将来に関する不安とその具体的な内容

では、舞台芸術や表現の分野で仕事をしたいと考えている 19 名の回答者は、どのような不安を感じているのだろうか。自分の将来に不安を感じるか否かを、「とても不安を感じる」、「不安を感じる」、「あまり不安を感じない」、「全く不安を感じない」の 4 段階で尋ね（図 10）、「とても不安を感じる」と「不安を感じる」を選んだ回答者には、その具体的な内容の自由記述を求めた。その結果、「とても不安を感じる」（16%）と「不安を感じる」（47%）を併せた回答者は約 6 割に上り、「あまり不安を感じない」（32%）と「まったく不安を感じない」（5%）を大きく上回っていた。

図 10. 自分の将来について不安を感じますか？（n=19）



具体的な不安の内容に関する自由記述は、KH corder によるテキストマイニングによって分析した。すなわち、自由記述のテキストから KH corder の前処理機能によって、全 666 語の抽出語と、194 語の異なり語を抽出した。さらに、「段落」を集計単位に、最小出現数 2、描画数 30 の条件下で共起ネットワークを作成した。結果は、最小スパニングツリーとして描画とした（図 11）。このツリーを用いた共起ネットワークの描画では、語の出現頻度が大きいほど、その語は大きな円で描かれる。また、二つの語の位置関係ではなく、線による連結が強い共起関係の存在を示す。近接した布置されただけの二語間に、線が描かれていない場合、その二語に強い共起関係はない。

具体的な不安の内容に関する自由記述から抽出された抽出語は、大きく分けて、「G1：自

分の才能の有無や適職性」、「G2：収入の安定性に対する不安」、「G3：コロナ後に元の状況に戻れるのか」、「G4：具体的な進路と学び」、「G5：活躍しているアーティストの経歴」、「G6：オーディションについて」という 6 つの記述のまとまりに分類できた。

「G1：自分の才能の有無や適職性」は、自分に才能やスキルがあるかどうかや、文化芸術関係の仕事が合っているかどうかといった不安で、「自分にスター性のようなものがあるか自信がない」、「自分の力量が分からない」といった記述があった。「G2：収入の安定性に対する不安」は、生計が成り立つのかや、その職業が経済的に不安定なのではないかといった不安に関する記述である。ここには、「安定している職業か」、「具体的な収入が想像できない」といった趣旨の記述があった。また、コロナ禍を受け、「G3：コロナ後に元の状況に戻れるのか」に分類できる記述もあった。「G4：具体的な進路と学び」は、文化芸術に関するキャリアを築いていくに当たっての進学先（高校、大学など）や、今できることは何かといった記述である。例えば、「どんな大学に入ればいいのか、何を学び、どんな場でどんな経験を積んでいけばいいのか」、「何を大学のうちにすべきか、トライすべきか」というものである。「G5：活躍しているアーティストの経歴」は、現在活躍中のアーティストの具体的な経歴やキャリアの積み方を知りたいとするニーズ、「G6：オーディションについて」は、オーディションで好印象を与える方法やオーディション情報を知りたいというニーズと関連した語である。

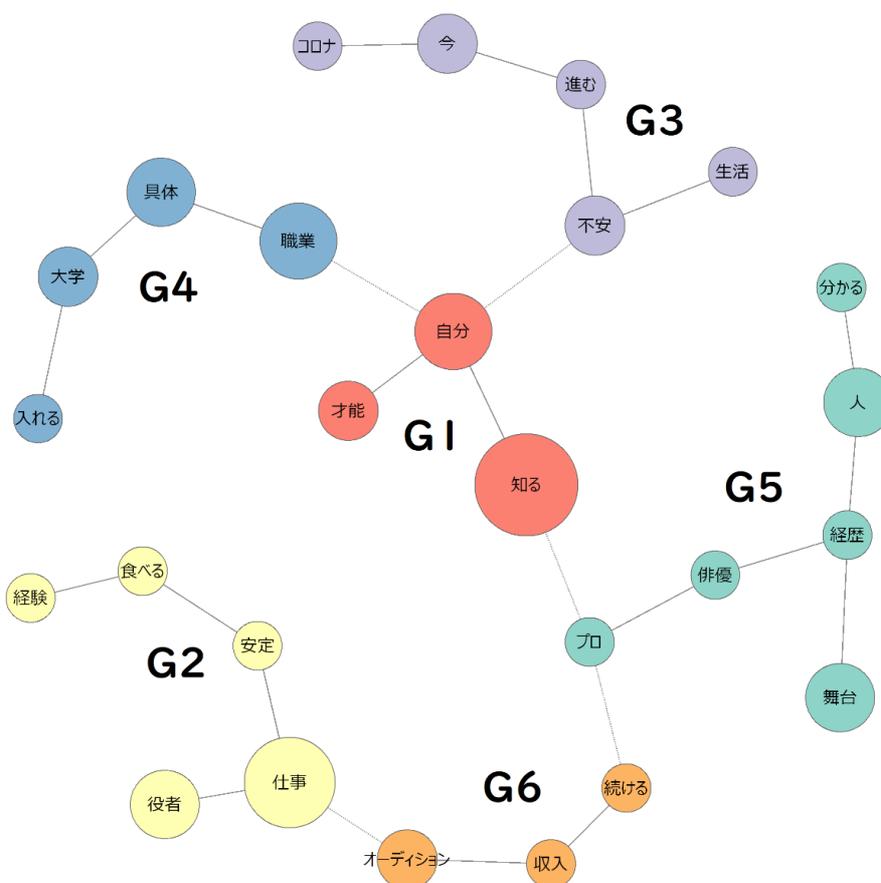


図 11. 自分の将来に関する不安と知りたいことに関する共起ネットワーク

5. 考察とまとめ

本稿は、2020年度の劇場の学校プロジェクト参加者に対して行った「将来の夢に関する質問紙調査」の結果とその解析をまとめたものである。質問紙調査の結果、今回の参加者の約6割（22名）が、自身の興味のあることを将来の夢として設定していた。これは昨年の参加者とはほぼ同程度であった。本年度の調査では、俳優（12名）、ダンサー（3名）といった具体的な職業名が挙げられ、俳優を志望している参加者の応募書類には、しばしばテレビ等で活躍している俳優・女優の名前が記されていた。こうした参加者は、自身の夢の実現に向けて、今回の「劇場の学校プロジェクトに参加する」という行動を自主的に起こしており、必然的にモチベーションや意欲は高いものと想定される。そして、同時に、周囲（親や先生、友達）に相談したり、調べるといった行動も起こしている。

多くの先行研究（友金 1961；藤本・阿部 1988；日本労働研究機構 1991）では、高校生が職業選択を考える際に、自己実現を重視し、社会的地位や名声は低く評価していることが示されている。本研究の調査対象にも同様の傾向は見られた。一方で、松本（2008）は、高校生 2191名を対象とした質問紙調査から高校生の職業選択上の志向を分析し、生活安定志向、自己実現志向、社会理想志向、地位条件志向、使命役割志向の順に得点が高いことを示している。今回の分析では、舞台芸術や表現を志す参加者が、将来的な生活の不安を感じつつも自己実現に重きを置いた選択をしていた。この点は、他の職業に就きたいと回答した参加者が安定性を強調したこととは大きく異なっている。

五十嵐ら（2008）は、中学生の段階で将来の目標が具体化するとともに将来への不安や混乱感も高まるといった結果を示しているが、今回の参加者では、将来の夢が漠然とした「憧れ」から具体的な目標として、明確化され、現実味を帯びてきているからこそ、不安感や情報を得たいとの欲求が生まれてきたと考えられる。また、白井（2009）が指摘したように、自己実現を目指すことには、「理想」を経由して「不安」につながるという構図がある。今回の参加者に、そうした理想と現実のギャップに苦しむ中高生像を重ね合わせることができよう。参加者の総体が抱えている不安は、テキストマイニング分析による共起ネットワークからも明確に示されていた。第一の不安は、自分自身にまつわるものである。俳優やダンサーといった仕事では、カリスマ性やオリジナリティが求められ、一芸に秀でていることが不可欠だが、こうした芸術・芸能の世界における「特殊」な価値基準は、それらが難易度の高い仕事だとみなされるのに十分であり、自己の適性を判断しかねて、模索している者が比較的多いことに繋がっている。また、文化芸術の業界や環境において安定的に稼げるようになることが難しく、経済的安定性の保証がないという理解に基づく「収入の安定性」に対する記述は、中高生の職業選択における生活安定志向を支持する結果といえよう。

加えて、調査から明らかとなったのは、こうした中高生にとって直近に迫っている中学校・高校卒業後の進路に関する情報が不足している様子であった。文化芸術のキャリアは、偏差値を頼りに進学先を決めるものではなく、その多様な選択肢の内、どれが最適なのかを知ることも難しい。殊に、高校生卒業後の進路は、その後の将来設計に重大な影響をもたらす慎重さを求められる人生の岐路といえる。また、芸術文化のキャリアへと足を踏み入れるきっかけとなる、オーディションについての情報不足も明らかとなった。キャリアプランを達成していくには、相応しい過程を進まなければならない。6割の参加者は、舞台芸術や表現関係の進路への強い関心・意欲を持ちながらも、現実の厳しさを感じつつ、そこへと到る

段階が、その糸口が掴めない状況なのである。

明確な職業意識をもった中高生と共に、文化芸術や表現の仕事を具体的な目標として定めてはいないが、「劇場の学校プロジェクトを通じて見つけていきたい」とした参加者が全体の 4 分の 1 (6 名) を占めていたことにも目配せをする必要がある。彼らは、未だ将来の夢・目標を明確化させてはいないものの、前向きな姿勢で本プログラムに参加している。劇場の学校プロジェクトには、こうした模索の途上にある中高生にとっても、職業目標を確立していく上で重要な契機となる可能性が秘められている。

さて、こうした参加者に対して、劇場によるプログラムはどのような機会を提供することができるのであろうか。「劇場の学校プロジェクト」の内容を踏まえれば、中高生にとって貴重なロールモデルに出会う場になることは疑う余地が無い。この点は、既に昨年度の紀要でも指摘した (大野 2020)。松本 (2008) は、高校生に自身の職業モデルとなる人物を尋ね、正のモデルとして、男子では「父」、「有名人」、女子では「有名人」、「母」の順に多くなることを示した。同時に、正のモデルを設定可能な多職種を志望するものの群において、職場見学や職業体験といった実習先で出会った人物の影響が強いことも指摘された (男子 12.1%、女子 13.8%)。インターンシップを始めとする職場での学習にあっては、そこで働く人がモデルとなりうる。家庭と学校を主な生活の場としている中高生が自身の将来の夢や目標に関係する大人に出会う機会は限られている。ことに、マス・メディアでの露出が多い有名人に対する憧憬の念から文化芸術のキャリアに興味を抱いたとしても、彼らの存在は限りなく遠く、自分の具体的なキャリアとして設定し、そこへ到る道筋を想像することは難しい。劇場の学校プロジェクトは、学校や家庭以外の場として、講師やアシスタントといったロールモデルとの新たな出会いの場を提供している。雑誌やインターネットを介した二次的情報でなく、アシスタントや若手実演家といった近い世代の人間から、進路やキャリアに関する情報提供や経験談が提供されることは、中高生の職業意識を高めていく劇場ならではの取り組みになる。キャリア意識を形成していく青年期を生きる全ての中高生にとって、「未来の舞台芸術の人材育成」という目的を超えて、劇場での出会いは大きな意味を持ちえるだろう。

最後に、残された課題についても言及しておきたい。参加した舞台芸術や表現を志す中高生の意識や考えを射程とした本稿では、今回の劇場の学校プロジェクトが参加者のどういった成長に結びついたのかといった側面を含んではいない。今後、講座受講後のアンケートの自由記述の分析を踏まえて、各講座が参加者のキャリア意識にどのような影響を与えたのか、心境の変化等を検討することができると考えている。

【引用文献】

- 荒牧 草平 (2002) 「現代高校生の学習意欲と進路希望の形成」『教育社会学研究』、第 71 集、5-23 頁。
- 五十嵐 敦・氏家 達夫 ほか (2008) 「中学生の社会的行動についての研究～将来展望の変化と学業成績との関連について～」『日本教育心理学会第 50 回総会発表論文集』、712 頁。
- 大根田 充男・望月 葉子・中島 史明 (2003) 「高校生の職業生活設計：10 年の変化」『宇都宮大学教育学部教育実践総合センター紀要』、第 26 号、195-204 頁。
- 大野 はな恵 (2020) 『劇場の学校プロジェクト』における質問紙調査からー参加中高生の

満足度に影響を及ぼす諸要因の検討」『ロームシアター京都 リサーチプログラム 紀要—2019 年度報告書』、167-180 頁.

金井 篤子・三後 美紀 (2004) 「高校生の進路選択過程の心理学的メカニズム」寺田盛紀 (編著) 『キャリア形成就職メカニズムの国際比較—日独米中の学校から職業への移行過程—』晃洋書房、25-37 頁.

白井 みなみ (2009) 「自己実現教育の負の効果--理想と現実のギャップに苦しむ高校生像」ベネッセ教育研究開発センター；東京大学教育学部比較教育社会学コース『都立高校生の生活・行動・意識に関する調査報告書』60-70 頁.

友金 義治 (1961) 「高校生における職業的価値と希望職種との関係について」『職業指導』、第 34 巻第 9 号、29-32 頁.

日本労働研究機構 (1991) 『高校生の職業生活設計—高校生の進路選択等に関する調査より—』(調査研究報告書、第 20 号).

藤本 喜八・阿部 謙一 (1988) 「職業 (労働) 価値観の測定法の標準化 (その 6)」『進路指導研究』、第 9 号、44-56 頁.

松本 浩司 (2008) 「高校生の職業観の構造と形成要因」『キャリア教育研究』、第 26 巻第 2 号、57-67 頁.

歴史の転換点と身体の役割

吉岡洋

2020年度の1年間はおそらく死ぬまで、いや死んだ後もずっと消えることのない記憶として残るだろう。

21世紀に突入して以来、世界史の大きな転換点《ターニングポイント》が間近に迫りつつあることは、頭では分かっているつもりだった。それはまず911とイラク戦争という形で、さらにはフクシマという形で多くの人々を震撼させた。次にはどんなカタストロフが私たちを待っているのだろうと思ひ、何となく百年前の状況を振り返って、第一次世界大戦に相当するような出来事を漠然と空想しては、不安を募らせていた。

愚かだった。同じ1世紀前の出来事の再来でも、やって来たのは戦争ではなくパンデミックだった。病気そのものは、過去に人類を脅かした疫病の猛威からすれば比較的マイルドなものではあったが、症状ではなく遺伝子によって診断する技術の利用(場合によっては濫用)と、マスメディアおよびインターネットを通じた大規模な情報の拡散・誘導によって、世界戦争に匹敵するスケールの行動制限、経済的打撃、社会的混乱を引き起こし、それは現在も継続中である。正直、こんなことが可能だとは想像していなかった。

リサーチプログラムはそれまでミーティングや報告会を、原則として全員がロームシアター京都に集合するという形で行っていた。そこでリサーチャーたちと様々な議論を交わすという経験が、私にとってこのプログラムに関わることの意味であった。だが2020年度はそのほとんどがオンラインとなり、会議室に来るのはスタッフと私1人というような寂しい回もあった。それでも3月に行われた最終報告会にはほとんど奇跡的にリサーチャー全員が現地に集まり、聴講者も招いて開催することかできた。感染予防の対策を入念に行い、オンラインでの配信も行ってくれたロームシアター京都のスタッフの方々には感謝したい。

本リサーチプロジェクトはダンスや演劇などの舞台芸術を対象とするものである。必ずしも狭い意味での「舞台」には限定されないが、いず

れにしてもその基本にあるのは、リアルな時空間におけるリアルな身体の出会い、という活動のあり方である。それはパフォーマンスについて言えるだけではなく、そのリサーチという活動にとっても同じであった。にもかかわらず、このような困難な状況下でも様々に工夫しながら調査を進め、オンラインの画面の向こうから立派な研究成果を報告してくれたリサーチャーの諸氏には心から敬意を表したいと思う。先述したように、心配していた最終報告会が何とか現地開催できたことはせめても救いであった。

朴建雄さんや松尾加奈さんによる、創作過程やドラマトウルギーの研究、記録と制作の現場との関係といったテーマには、従来の演劇研究では必ずしも明確化されなかった視点を指摘され、ハッとさせられた。和田真生さんによる江戸歌舞伎と木ノ下歌舞伎についての研究は、伝統的方法を現代演劇に活かす新しい可能性を思わせるものだったし、渡辺健一郎さんの演劇教育論は、教育への真摯な思いと同時に、その叙述スタイル自身がある種の演劇性を体現するユニークなものだった。小山文加さんによる、子どもの貧困と文化への参加機会についての考察は、過去四半世紀に及ぶグローバル化政策がもたらし、今コロナによってさらに加速している社会格差の拡大という、切実な問題に関わる。また島貫泰介さんによる「感染」と「移動」についての研究は、舞台芸術を大きな世界的・歴史的スケールから考える壮大な構想であった。

どのリサーチも、大学等における従来の芸術・芸能研究の枠組みには収まりきらない、シアター拠点とする本プログラムならではの研究となっていたと思う。そしてどのリサーチャーも、2020年度というこの未曾有の状況を、私のように嘆くだけではなく、ある意味困難を逆手にとってその中から新たな希望を掴み取ろうとしており、その姿勢を頼もしく思った。今が世界史の大きな転換点であることは疑いないが、そこでの身体的作用とは何かという問題に関して、彼らのリサーチから私自身も数多くの示唆を受けることができた。

コロナ下でのリサーチ

若林朋子

新型コロナウイルス感染症の世界的流行は、芸術・文化の隅々にまで深刻な影響をもたらし続けている。芸術・文化の存続を左右するほどの危機は、戦時中以来なのではないか。調査・研究領域でも、現地調査や参与観察ができなくなるなど困難の多い年だった。他方で、自粛期間中に普段はできないリサーチに時間を使い多くのインプットを得たという芸術・文化関係者の話をよく聞いた。研究者だけでなく創造の現場でも、本当は多くの方がリサーチの時間を必要としている。この事実は、「劇場がリサーチ人材を内在化する必要性」という本プログラムの仮説を支持しているといえるだろう。

4年目の本プログラムは、これまでで最も多い6名のリサーチャーが、3テーマ+自由テーマというフルスペックで、コロナ下でのリサーチを全うしてくれた。最終報告書を仕上げ報告会に臨む方式になってからリサーチの着地が全体的に早まり、結論について意見を交わす時間をより持てたことは有意義だった。同じテーマでも異なる視点が提示され、異なるテーマでも共通点が見えてくるおもしろさは今期も折々あり、複数名がプロセスを共有しながら一定期間リサーチする醍醐味を感じた。集合知を得る「コレクティブ・リサーチ」とでもいえようか。

「現代における伝統芸能」の枠では、和田真生氏が、江戸歌舞伎に照らして木ノ下歌舞伎の作劇方法を繙いた。「完コピ」を題材に、うつしとることができるもの、よみがえるもの、困難なものを詳細に分析。「現代によみがえる」とはどういうことなのか考えさせられた。

「子どもと舞台芸術」枠では、2年目の渡辺健一郎氏が演劇教育をテーマに「力」の問題に切り

込んだ。「演劇教育の場を無自覚に支配する大人たちの力」にこそ意識的であれとの指摘は、演劇に限らず子どもの教育普及を担うすべての大人が一考に値する課題提起である。小山文加氏は、子どもの貧困の諸相を多面的に整理したうえで、問題の本質や子どもの心理の「見えづらさ」を指摘し、他分野との連携で子どもと劇場との接点をつくる可能性を示唆した。アートが社会課題に接続する際は、当該課題への深い理解と周到な準備と覚悟が必要だと背筋が伸びる。

「舞台芸術のアーカイヴ」枠は、アーカイヴの奥深さと複雑さが一層顕わになった。朴建雄氏は、創作現場におけるドラマトゥルギーのアーカイヴがあれば後進ドラマトゥルクの参考になるのではとの仮説が出発点。異なる記録者によるさまざまなドラマトゥルクのアーカイヴが多数蓄積した時、若手ドラマトゥルクはどのように活用するか、想像が広がった。2年目の松尾加奈氏は、初年度のリサーチ経験がもたらした「創作プロセスのアーカイヴは誰のものか」という問いや、記録内容の解釈と決定権をめぐる問題に根気よく向き合った。結果としてアーカイヴという言葉を使わずしてその本質を表現し、終わりなきプロジェクトであるアーカイヴを担う最適な環境は公共劇場であるとの結論を導いた。分野を問わずアーカイヴ関係者に一読してほしい報告である。

初の自由テーマ枠は、島貴泰介氏が「移動」の研究に取り組んだ。コロナの影響でテーマと調査手法の変更を余儀なくされるも、コロナ下だからこそ際立つ内容となり、個別事例に横串がさされていった。コロナ終息後の深堀りに期待。

いずれのリサーチも、次なる展開が楽しみだ。

リサーチプログラムに参加して

和田真生

一年間、この劇場を使って好きに研究していい。研究費も出そう。——なんとも太っ腹であるが、試されているようでもある。プログラムが始まった頃の私は、公立劇場が事業のひとつとして行う調査研究にふさわしいテーマを見つけなければ、と足掻いていた。ロームシアター京都だからできる調査を、この劇場に資する研究を。

ところで「リサーチプログラムに参加して」のあとに続く言葉は、何だろう。「劇場や利用者に（あるいは市民に）何らかの貢献をすることができましたか?」。当初、私はこう問われているように思い込んでいた。だがリサーチャーが、直接的に劇場に貢献するような成果を求められることは決してなかった。ロームシアター京都をできるだけ使い倒す。実はこれがリサーチャーに与えられた最大の課題だったのかもしれない。その点ではやや悔いが残る。いや、先の楽しみができた、と言い換えておこう。もっと劇場に行きたい。劇場で集まりたい。

小山文加

コロナウィルスの感染拡大に伴い「文化や芸術は不要不急なのか」と言及されるたび、日常と非日常の境界について考えていました。いまは非常時だけれど、いま問われていることは日常をどう過ごすか／過ごしてきたかと地続きである。確信とも焦燥感とも言えない気持ちで、このリサーチプログラムに応募しました。出会いと対話、思索の場が従来と変わらずあることが大きな励みでした。「子どもと舞台芸術」というテーマ設定は子どもに焦点を当てていますが、劇場が多様な人々との接点をいかにつくれるのかという、より大きなテーマの下層に位置付けることもできると思います。多様な人々に劇場が拓かれた状態とは、さまざまな属性をもつ人々が劇場に出入りしているだけでなく、各々の人生のどんな場面で、どのように文化や芸術に関わるかという点における多様性も担保されていることかもしれません。観客の概念を拡張する可能性を、今後も考えていきたいです。

渡辺健一郎

リサーチャー初年度は「演劇教育」がどういう歴史をもち、どんな実践が行われているのか全く分からない状態で第一歩を踏み出しました。日々発見が積み重なっていくので、困惑は多くとも足取りは軽かった。二年目の今回の歩みは、かなりの苦難を伴いました。演劇教育をめぐる解決不可能なアポリアに直面して、それと根気強く付き合っていかなければならなかった。そういった根本的な問題設定を他人に伝える難しさもあいまって、なかなか険しい道のみになりました。ただ私はもともと、現代の政治的、社会的、美学的な厄介な諸問題に取り組むために演劇教育のリサーチに乗り出していたのでした。軽やかに乗り越えられる程度の山ならば、大したことはない。「伝わらない」というまさにそのことが大きな問題を生んでいるのであり、我々はそれに向き合うために演劇や教育について考えているのでしょう。このことを確認しながら、じっくりと思案する機会をもらえて、本当に良かったと思っています。

朴建雄

ロームシアター京都の2020年度リサーチプログラムでは、知的好奇心の赴くままリサーチをすることができた。プログラムご担当の齋藤さん、長野さんたち劇場スタッフの方々は、劇場に関わることで必要があれば積極的に資料の提供や連絡をしてくださり、ご協力くださった。また、リサーチャー全員による定期的な進捗報告ミーティングで、メンターの吉岡さんと若林さんから建設的なご意見、ご提案をいただいたことも、リサーチの実施にあたり大きな助けとなった。みなさまに感謝申し上げます。オンラインミーティングでのリサーチャーのみなさんとの意見交換も有意義だったが、発表のみとなり自由に話せる時間が少なかったため、来年度以降のプログラムでは、各自の興味関心をもう少しぎっくばらんに話せて緩やかに参加できる時間をなにか設けるのもよいかもしいない。おかげさまでこれからの展望がひらけたため、今後もリサーチは継続したいと考えている。

松尾加奈

私の2年間のリサーチは、顔の見える他者との出会いによって支えられていたように感じています。振り返った時に鮮明に浮かび上がるのは、劇場で巡り会えた個々の人たちです。それは、リサーチプログラムを構成する劇場スタッフ、メンター、リサーチャーのみならず、フィールドワーク先で同じ時間を過ごしたアーティストたち一人一人の姿であり、振る舞いであり、言葉であり、思考の数々です。毎回のミーティングで、私はとりとめのないリサーチ経過をとりとめのないままに披露するばかりでしたが、誰かの一方的な「ダメだし」によって是正していくのではなく、その試行錯誤を（時にはやや苦しまざれにも）深く味わいながら進めていける点で、リサーチもある種の創造的な行為のように感じられました。リサーチプログラムで得たたくさんの問いを抱えながら、また再出発を図っていきたくと思っています。かけがえのない居場所をどうもありがとうございました。

島貫泰介

不自由なコロナ禍が続いていますが、その渦中に可能な限りの自由なリサーチを行えたと思っています。とくに、メンターの吉岡洋さん、若林朋子さんがたびたびおっしゃっていた「既存のリサーチとは違う手法を発明してもいい」の言葉に強く励まされました。

私の場合、当初提案していた香港での現地調査が長引くコロナ禍の影響で早々に頓挫しましたが、その過程で得た知見は別のかたちで伊勢や長野でのリサーチに転化し、思いもよらぬ広がりを見せてくれました。もっとまとまりのある、事情を知らない第三者までもが「何かを得られた」気持ちになれる類の着地には至りませんでした。むしろそれが許されるところにリサーチプログラムの意義があると思います。

おそらく6月から、私は大分県別府市「清島アパート」での滞在制作を始めます。私のなかで、これは本プログラムで得た予感の実践編です。移動することの憚られる時代ですが、ぜひ遊びにおいでください。

ロームシアター京都 リサーチプログラム リサーチャー募集

〈募集概要〉

1. 内容
選択したテーマに沿って、メンターおよび劇場職員、事業に関わる関係者とのミーティング、リサーチ、ディスカッション等を通じて、調査研究を行います。調査研究の成果は、劇場発行の機関誌、最終的な報告書で発表、公開されます。
2. 募集人数
若干名
3. 対象（応募資格）
下記すべてに当てはまる方を対象とします。
 - ・劇場（公立/民間問わず）のあり方、文化政策に関心がある方
 - ・舞台芸術に関わる研究、批評、ドラマトウルクに関心があり、実践の場とつなげる取組を行いたい方
 - ・自身の専門分野で論文執筆経験のある方（舞台芸術関係に限りません）
 - ・概ね40歳くらいまでの方
4. リサーチテーマ
 テーマA：現代における伝統芸能
 伝統芸能の歴史、成立の背景および芸術的特徴を紐解きながら、現代社会との接続の可能性を検証します。
 テーマB：子どもと舞台芸術
 子どもを取巻く現代社会の状況や課題を明らかにし、それらと劇場や舞台芸術との関係、果たす役割を探ります。
 テーマC：舞台芸術のアーカイヴ
 舞台芸術作品の上演内容や制作過程などを次代にどう残し活用していくのか、アーカイヴの手法について、実践を交えながら考えます。
 テーマA～C以外で、ロームシアター京都の運営や事業との関わりをなかでリサーチを行いたい方は、ご自身でテーマを設定してご応募することも可能です。
5. 実施内容
 - ①2020年度ロームシアター京都自主事業への参画（テーマによって現場調査が必要な場合）
 - ②研究テーマに関する報告書の提出（中間報告：12月、最終報告：3月）および報告会の実施
 - ③劇場機関誌「アセンブリー」でのリサーチテーマに関わる文章執筆（文字数未定）
 - ④メンターや劇場スタッフとのミーティングおよびディスカッション（隔月1回程度）
 - ⑤ゲスト講師によるレクチャー（適宜実施）
6. メンター
 吉岡洋（京都大学こころの未来研究センター特定教授）
 若林朋子（立教大学大学院21世紀社会デザイン研究科特任准教授、プロジェクト・コーディネーター）
7. 期間
2020年6月中旬～2021年3月31日（水）※最大2年までリサーチャーを継続する場合があります
8. 予定スケジュール
 - 第1回ミーティング：6月
 - 第2回ミーティング：8月
 - 第3回ミーティング：10月
 - 第4回ミーティング（中間報告会）：12月
 - 第5回ミーティング：2021年1月
 - 第6回ミーティング：2021年2月
 - 最終報告書の提出：3月初旬
 - 最終報告会：3月中旬
 - 最終報告書の再提出（必要な場合）：3月末日
 ※ゲスト講師によるレクチャーは別途開催予定
9. 調査研究補助費
18万円（税込）
 ※上記には、「5. ①～⑤」の活動に必要な交通費、宿泊費を含みます。但し、調査研究に関わるその他の活動で、ロームシアター京都が必要と認めた諸経費は別途支給する場合があります。
 ※ミーティングへの欠席回数が多い場合は、減額、もしくは参加を取り消す場合があります。
10. 応募方法
 ロームシアター京都ウェブサイト (<https://rohmtheatreyokyo.jp/>) より、指定フォーマットをダウンロードし、必要事項を記入の上、メールにて受付します。
 ※件名を「リサーチプログラム 応募」とし、<research@rohmtheatreyokyo.jp>まで送付ください
11. 応募締め切り
2020年4月30日（木）17時（必着）
12. 選考スケジュール
 書類選考結果通知：5月15日（金）までに応募者全員へメールにて連絡します。
 面接実施予定日：5月23日（土）・24日（日）
13. 問い合わせ
 ロームシアター京都 075-771-6051（担当：齋藤、長野）



最終報告会（2021年3月24日）の様子

ロームシアター京都 リサーチプログラム 紀要 — 2020年度報告書 —

企画・発行 ロームシアター京都（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団）
〒606-8342 京都市左京区岡崎最勝寺町 13
TEL. 075-771-6051 FAX. 075-746-3366

編集 小倉由佳子、長野夏織、齋藤啓（ロームシアター京都）
前田瑠佳
表紙デザイン 古林正江
表紙写真撮影 市川靖史

発行日 2021年8月

