

ロームシアター京都 リサーチプログラム  
紀要 - 2022年度報告書 -

ロームシアター京都

リサーチプログラム

紀要

二〇二二年度報告書

## 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」6年目の記録です。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。このような劇場からの熱い期待を受けて、毎年、充実したリサーチが積み上がっております。

2022年度は、リサーチャー選考の段階から、2年間継続の枠組みを設定しました。これまでも複数年をかけてのリサーチ実績はありましたが、より中期的な視点で課題に向かってもらうためのマイナーチェンジとして行いました。結果、3名のリサーチャーが2年間に渡るリサーチに取り組むこととなりました。テーマについては、前年度に引き続き、「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ブ」いう三つのテーマに加え、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。こちらも結果的に、各テーマに1人ずつのリサーチャーが当たることとなりました。

新型コロナウイルス感染拡大による影響は多少減ったとはいえ、各々の困難と葛藤があったことは、今回の報告から読み取れます。そのような状況の中でも、現場と調査・研究を往還する意欲的な試みが並んでいます。2022年度の単年調査、彦坂敏昭さんはアーティストであるバックボーンを活かし、舞台鑑賞後の子どもと大人の対話を促進するツールを開発し、劇場へ提案してくださいました。このような具体的なものをはじめ、我々が参照すべき実に多くのことが本書には詰まっております。また、2年継続の「現代における伝統芸能」荻島大河さん、「舞台芸術のアーカイブ」立花由美子さん、自由テーマ「舞台芸術のチケット価格戦略」小倉千裕さんのリサーチは2023年度も続きますので、今後の展開にもご注目いただくと幸いです。

最後になりますが、各々の設定した課題に対して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下さったメンターのお二人、プログラムに協力して下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		
	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		
	伝統芸能の始原を探る	7
	一犬飼(いぬかい)文化と人形劇から読み解く始原演劇論の現在— 荻島大河	
子どもと舞台芸術		28
	「おえかきダイス」の事例から子どもの劇場・体験を考える 彦坂敏昭	
舞台芸術のアーカイヴ		55
	再演のための「パフォーマンスアーカイヴ」の思考実験： 美術館と劇場における実践の比較から 立花由美子	
舞台芸術のチケット価格戦略		66
	日本の演劇における「前売券を割り引く」商習慣の形成要因の考察と傾向の分析 小倉千裕	
寄稿		
	リサーチ＝ベースド・パフォーマンス・アーツの示唆	91
	—佐藤朋子、チーム・チープロへのインタビューを手がかりに— 新里直之	
	舞台芸術と社会——価値、フェアネス、プロセス	102
	林立騎	
メンター寄稿		
	雑談からすべてが始まり、雑談が消えるとすべてが消える	112
	吉岡洋	
	リサーチを内在化する	114
	若林朋子	
最後に		
	リサーチプログラムに参加して	116
事業資料		
	2022 年度リサーチャー募集概要	118

## 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る。

※上記のテーマ以外に、リサーチャー自身によるテーマ設定も可能。

### 3. リサーチャー

荻島大河、彦坂敏昭、立花由美子、小倉千裕

### 4. メンター

吉岡洋（京都芸術大学文明哲学研究所教授）

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教授、プロジェクト・コーディネーター）

### 5. 期間

2022 年 7 月 7 日（木）～2023 年 3 月 31 日（金）

### 6. 実施内容

メンター、劇場スタッフ等との定期ミーティング（年 6 回）及び最終報告会の実施

第 1 回 2022 年 7 月 7 日（木）

第 2 回 9 月 7 日（水）

第 3 回 11 月 14 日（月）

第 4 回（中間報告会）12 月 12 日（月）

第 5 回 2023 年 1 月 24 日（火）

第 6 回 3 月 14 日（火）※ゲストレクチャー（講師：小林玉雨氏）を実施

最終報告会 3 月 21 日（火祝）

研究テーマに関する報告書作成

中間報告書提出：2022 年 12 月 9 日（金）

最終報告書提出：2023 年 3 月 10 日（金）

-----  
応募人数実績：6 名

※募集概要は 118 ページを参照

## 執筆者プロフィール

### 現代における伝統芸能

#### ■荻島大河（おぎしま たいが）【新規／2ヶ年（1年目）】

1991年生まれ。和光大学表現学部総合文化学科にて神話学・宗教学を応用した鷹狩文化研究を実施。成果を学生研究助成金論文2011「宮内省の隼」同上2012「中世から近世におけるヨーロッパ文学の放鷹文化表現について」として発表。卒業後は犬牽文化研究を開始、2014年より一般社団法人岐阜県美濃柴犬保存会から美濃柴犬を迎え入れ鷹犬復元開始。成果を比較神話学研究組織2014「猛禽類の記号を持つ犬から読み解く鷹犬の地位」同上2017「犬飼／犬牽の信仰：鷹犬が内包する死と畏怖のイメージ」同上2018「忘れられた犬牽の神 - 鷹書に伝わる獺丸説話との比較から読み解く」として発表。2020年には京都芸術大学共同利用・共同研究にて「失われた犬牽の芸能犬 - 始原演劇の復元に挑む」実施。2021年には星海社より『江戸のドッグトレーナー 犬牽の伝統に学ぶストレスフリーな愛犬生活』出版。

### 子どもと舞台芸術

#### ■彦坂敏昭（ひこさか としあき）【新規／1ヶ年】

美術作家。京都芸術大学こども芸術学科准教授。アーティストコレクティブ〈木曽路〉を鬯恒太郎と前谷開と共に運営。東山アートスペース（主催：京都市東山青少年活動センター）ナビゲーター。京都市立芸術大学大学院美術研究科博士課程(彫刻領域)在籍中。人が他者や事物をわかる（わかり合う）状況に強い関心と疑問を持ち、「拾う」「描く」「歩く」などの異なるアプローチを通じた協働や対話のあり方を探っている。2022年、京都市京セラ美術館ザ・トライアングルにて、他者との同行をテーマにした展覧会「砂のはなし」を開催。2015年、公益財団法人ポーラ美術振興財団在外研修員としてイギリスとアイスランドに滞在。2009年、ポロック・グラズナー財団（ニューヨーク）より制作支援を受ける。

<http://hicosaka.com/>

### 舞台芸術のアーカイブ

#### ■立花由美子（たちばな ゆみこ）【新規／2ヶ年（1年目）】

静岡大学専任講師。1989年生まれ。2014年慶應義塾大学文学研究科美学美術史学専攻修了、2016年ユニバーシティ・カレッジ・ロンドン修士課程（博物館学）修了。大英博物館での研修を経て帰国後、神奈川県立近代美術館非常勤学芸員を経て、2018年から2021年まで金沢21世紀美術館アシスタント・キュレーター。これまでの主な企画に「一桌多椅 More than one table」（2018年、東アジア文化都市「変容する家」パフォーマンスプログラム）、「私たちの、私たちによる、私たちのための美術館」（2020年）、「コレクション展1 Inner Cosmology」（2021年）、主な論考に「インタープリテーション：「みる」人とつくる展覧会」（『国立新美術館研究紀要』、2018年）、「パフォーマンスコレクション再演のための試論：塩田千春+岡田利規《記憶の部屋について》を起点に」（『Я [アール]：金沢21世紀美術館研究紀要 第9号』、2022年）など。

### 自由テーマ：舞台芸術のチケット価格戦略

#### ■小倉千裕（おぐら ちひろ）【新規／2ヶ年（1年目）】

1993年生まれ。同志社大学大学院経済学研究科応用経済学専攻博士前期課程修了。在学中は、「日本の演劇における前売券を割り引く商習慣」をテーマに研究を行い、自らも演劇と歌の領域で舞台に立つことを両立する生活を送る。修了後は、演出・制作にも活動を広げ、主宰する俳優組合わさおぎらなどで、日本の近代戯曲を中心に公演活動を開始。2019-22年 株式会社 OSK 日本歌劇団 広報宣伝担当として勤務し、公演のキャッチコピーやあらすじの執筆、フライヤー・公演プログラムのディレクションに携わる。現在は、俳優・シンガーとしての当事者意識を持ちながら、俯瞰と実践を行き来する形で研究と表現活動に取り組んでいる。大阪アーツカウンシル アーツマネージャー、KYOTO EXPERIMENT 2023 広報。

### 寄稿

#### ■新里直之（にいさと なおゆき）〔2019年度／2021年度リサーチャー〕

演劇研究者。京都芸術大学舞台芸術研究センター研究職員。同大学芸術教養センター非常勤講師。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ヴ」リサーチャー（2019・2021年度）。現代演劇の研究、舞台芸術アーカイヴをめぐる調査に取り組むほか、芸術創造と研究を架橋する活動のサポートを行っている。キュレーションに携わった企画に早稲田大学演劇博物館特別展「太田省吾 生成する言葉と沈黙」（2023-2014年）などがある。

#### ■林立騎（はやし たつき）〔2017年度／2018年度リサーチャー〕

1982年新潟県生まれ。翻訳者、演劇研究者、劇場職員。現在、那覇文化芸術劇場なはーと企画制作グループ長。沖縄アーツカウンシルアドバイザーボード。大学でドイツ語圏の文学・思想を学んだのち、2005年より高山明の演劇ユニット Port B に、2014年より相馬千秋の NPO 法人芸術公社に参加。東京芸術大学大学院映像研究科特任講師（2014-17年）、沖縄県文化振興会チーフプログラムオフィサー（2017-19年）、フランクフルト市の公立劇場キュンストラーハウス・ムーゾントゥルムのドラマトゥルク（2019-21年）を経て、2022年より現職。翻訳書にエルフリーデ・イエリネク『光のない。[三部作]』、ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇はいかに政治的か？』（ともに白水社）。イエリネク作品の翻訳を対象に第5回小田島雄志翻訳戯曲賞を受賞。共編著に『Die Evakuierung des Theaters』（Berlin Alexander Verlag）、『撰州合邦辻 2019』（ロームシアター京都）、編著に『不確かな変化の中で 一村川拓也 2005-2020』（KANKARA Inc.）がある。

## メンタープロフィール

### ■吉岡洋（よしおか ひろし／京都芸術大学文明哲学研究所教授）

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)、京都大学文学部、こころの未来研究センター教授を経て現職。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（わかばやし ともこ／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（アートプラットフォーム、ON-PAM、音まち計画、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

伝統芸能の始原を探る

- 犬飼文化と人形劇から読み解く始原演劇論の現在 -

荻島大河

●はじめに

筆者は二〇二二年度リサーチプログラム『現代における伝統芸能』部門において『京都の犬飼文化から読み解く芸能構造の実態及び始原演劇との関係性』と題し、主に平安時代から室町時代における「鷹狩<sup>たかがり</sup>、(猛禽類によって雉や鴨などを狩る狩猟法)伝書『新修鷹經<sup>しんしゅうたかきょう</sup>』及び『鷹經辨疑論<sup>たかきょうべんぎろん</sup>』に記された「鷹犬<sup>たかいぬ</sup>、(鷹狩専用の猟犬)と「犬飼、(主に鷹犬を担当したドッグトレーナー)に関する個所を抜粋し現代語訳・分析を行い始原演劇論の更なる考察に力を入れてきた。

しかし下半期にて民俗学者である折口信夫(明治二〇(一八八七)年 - 昭和二八(一九五三)年)が『國文学者一夕話』(昭和七(一九三二)年)に発表したテキスト「鷹狩りと操り芝居と」再読をきっかけに、鷹狩文化／犬飼文化と人形劇文化を比較した結果これまで始原演劇と仮定していた【生物の生態を観察／観劇する行為】をより遡る【育児＝同種族における肉親または所属する群れの成体を模倣する行為】から発展した【魂／人権の感受／拡張】へと現段階では変更するに至る。

そして現代における始原演劇として VTuber 文化を取り上げ、比較した結果として始原演劇が誕生した本意が多様な他者に人権／魂を拡張／感受することで理解／受け入れる＝尊重し幅広い知恵の模倣及び潤滑で持続的な関係性の構築だった可能性を指摘したい。

●これまでの始原演劇論について

そもそも始原演劇論は筆者が長年実施してきた演劇文化の発端／起源つまり始原演劇を探索する思考実験的仮説史であり、一般的な演劇＝【演者が模範者(演出家・戯作者・座長・プロデューサー等)の実行・発案・決定(／評議決定)した行動・発音を繰り返し模倣する行為】に至るまでの道筋について以下のような仮説史を論じてきた。

始原演劇：人類が動物を観察することで観劇構造が誕生

↓

第一演劇：擬態表現》人類が動物の生態をそのまま模倣する形態

擬人表現》人類が動物を擬人化して模倣する形態

↓

第三演劇：人間が人間を演ずる形態に変化＝一般的な演劇の誕生



これまでの始原演劇論ではまずネイティブ・アメリカンによる狼の毛皮を纏いその行動を模倣しバッファローを狙う猟法(註一)やグリーンランドの猟師による自ら白熊の毛皮を被って行動を模倣し猟犬たちに対抗する技術を学ばせる訓練(註二)そしてモンゴルにて齧歯類であるタルバガン(シベリアマーモット)を誘き寄せるために猟師が耳と尻尾を装着し狐または狼の姿を模倣しているものと推測される様子で誘き寄せる狩猟法(註三)など、動物を擬人化せずそのままの姿／行為を模倣する第一演劇は擬態表現の痕跡を数多の狩猟文化から読み取れると仮定した。

また神話にも類例が見出せ、例としてアポロドーロスの『ギリシア神話』にて英雄ヘラクレスが地獄の番犬ケルベロスと闘う際にライオンの毛皮を纏いその狩猟行為＝喉や鼻を抱き咬み窒息させる行動を模倣するかのよう<sup>1</sup>に相手の頭を抱き絞めたという記述からも見出せると考える(註四)。

一方擬人表現についてはアイヌの信仰における動物たちが人間の見えない所では人間と同じ格好で生活を送っていると考え(註五)イオマンテ＝熊や狐などを捕獲し飲食物でもてなす儀礼にて対象動物を演ずる行為(註六)そしてユカギールの猟師たちによる獲物に人格を見出す狩猟観(註七)などから浮かび上がった。

そしてこちらも多く<sup>2</sup>の神話に類例が見られ、例として『古事記』に登場する兎＝稲羽の素兎<sup>しろうさぎ</sup>が人語を話す模写(註八)などから歴史の深さを指摘する。

そして上記のような文化群が誕生する大前提として対象【生物の生態を観察／観劇する行為】の必要性及び実在性が必須であることは想像に難しくなく、それこそが演劇の起源つまり始原演劇であると考え最も近い／痕跡を残した文化として長らく鷹狩を取り上げてきた。

## ●始原演劇と鷹狩の関係性について

世界中に点在する鷹狩文化の起源についてはいまだ多くの議論があり釈然としないが大鷹・鶴・鷺・隼等の猛禽類を捕獲し訓練する、日本においては鷹飼(主に天皇及び貴族階級に仕えて

---

一・青柳清孝『ネイティブ・アメリカンの世界 - 歴史を糧に未来を拓くアメリカン・インディアン』古今書院、頁.一二二

二・グレーテル・エールリヒ(文)、デビッド・マクレーン(写)(大塚茂夫訳)「グリーンランドの狩猟の旅」『ナショナルジオグラフィック日本版 二〇〇六年一月号(第一二巻 第一号 通巻一三〇号)』日経ナショナルジオグラフィック社、頁.八〇 - 八一

三・江本嘉伸「タルバガン踊りとオオカミ狩り モンゴルの狩人を追って」『季刊東北学 第十号』柏書房、頁.一八七 - 一八九

四・稲田浩二『アイヌの昔話』筑摩書房、頁.四〇 - 四一

五・アポロドーロス(高津春繁訳)『ギリシア神話』岩波書店、頁.一〇三

六・遠藤協編『チロンヌツカムイイオマンテ』ヴィジュアルフォークロア、頁.三七

七・レーン・ウィラースレフ(奥野克己、近藤祉秋、古川不可知訳)『ソウル・ハンターズ - シベリア・ユカギールのアニミズムの人類学』亜紀書房、頁.一五〇 - 一五一

八・倉野憲司校注『古事記』岩波書店、頁.四二 - 四四

いた際の名称) / 鷹匠 (主に武家に仕えていた際の名称及び江戸時代以降の名称) 英語圏では hawker または falconer と呼ばれるトレーナーたちが現れる以前つまり発端の風景的痕跡は古代ギリシャの哲学者アリストテレスが紀元前四世紀頃に執筆したとされる動物学研究書『動物誌』の第三十六章「トラキアの鷹狩」に確認することが出来る。

「人々は沼の小鳥をタカと協力して狩る。棒を持った人がアシ [ヨシタケ] や、やぶをたたいて、小鳥を飛び立たせると、タカが高い所に現われて、下へ追いやる。小鳥は恐れてまた地面へまい降りる。人々がたたいて捕らえ、獲物はタカにも分けてやる。」アリストテレス (島崎三郎訳)『動物誌 (下)』岩波書店、頁.一五八

一般的な鷹狩 (猛禽類を捕獲し訓練を施し獲物に向かわせる) の前提として「始原鷹狩、とも呼称出来る上記狩猟法の存在は容易に想像出来、尚且つ始原鷹狩の前提として野生下における猛禽類の行動をつぶさに観察する必要性もまた同様に想像出来るだろう。

それこそが始原演劇であり、詳細は後述するが鷹狩文化にはその要素 = 野生動物の行動を観察 / 観劇する (尊重する) 姿勢が残り続けていたことから関係性は確かなものと推測してきた。

今回のリサーチでは当初この点を補完するため江戸時代の国学者である埴保己一 (延享三 (一七四六) 年 - 文政四 (一八二一) 年) 及び弟子によって構成された『群書類従』及び『續群書類従』に収集されている鷹狩文化資料、中でも最も古く多くの伝書の基盤となっている『新修鷹経』とその補完的伝書『鷹経辨疑論』を中心に取り上げ研究を行った。

まず『新修鷹経』は嵯峨天皇 (延暦五 (七八六) 年 - 承和九 (八四二) 年) 撰述の全三巻による鷹術指南書として弘仁九 (八一八) 年に完成した、鷹の飼育及び鷹狩における行動指針書である。

なぜ嵯峨天皇が撰述に関わっているのか、その理由は国内だけでなく世界的に共通する鷹狩文化の政治的立ち位置が要因であった。そもそも鷹狩は権力者の基で発展したという世界的に共通の歴史を備えており、マルコ・ポーロ (一二五四 - 一三二四) の『東方見聞録』によればモンゴルでは皇帝フビライ・カーン (一二六〇 - 一二九四) の元で約一〇〇〇〇人にも及ぶトレーナーたちが大鷹や隼そして鷲を使って鷹狩を行ったという記録が残されており (註九) イスラム圏では現在も王族の元でトレーナーたちが隼の訓練を代行している (註一〇)。そしてヨーロッパ諸国では貴族たちが自ら鍛錬や趣味の一環としても鷹狩を実施し (註一一) こうした傾向は日本の鷹狩発祥史とされる養老四 (七二〇) 年成立の『日本書紀』は仁徳天皇期の記述からも読み取れる。

九・マルコ・ポーロ (愛岩松男約)『完訳 東方見聞録一』平凡社、頁.三二五

一〇・大塚紀子『鷹匠の技とこころ - 鷹狩文化と諏訪流放鷹術』白水社、頁.一八七

一一・野島利彰『狩猟の文化 ドイツ語圏を中心として』春風社、頁.一七五 - 一七六

その内容をまとめるに仁徳天皇四三(三五五)年に献上された正体不明の野鳥の名を天皇より問われた百済の帰化人酒<sup>さけのみ</sup>君が鷹と見抜き百済では狩りに使っていると答え実際に足革と鈴を付け鷹狩を行い数多の雉を捕えることに成功した、このことから鷹甘部<sup>たかかひべ</sup>(鷹の飼育及び訓練を取り仕切る機関)が設立されたというものであった(註一二)。

しかし『播磨国風土記』には仁徳天皇以前の品<sup>ほむだのすめらみこと</sup>太天皇すなわち応神天皇の時代に鷹が装着していた鈴が落ちてしまったことから土地名=鈴喫岡となったという記述が残されており(註一三) 物体証拠としては古墳時代六世紀の群馬県太田市オクマン山古墳等から鷹を据えた鷹匠埴輪が出土していることから(註一四) 実際の国内起源は『日本書紀』や『播磨国風土記』よりも更に遡るものと現在では考えられている。

それでも鷹の飼育及び鷹狩という行為自体が権力者の基で発展していったことは諸外国の例から逸れることはなく、その後も鷹甘部が律令国家成立後大宝令によって兵部省主鷹司<sup>しゅうし</sup>は品部<sup>しなべ</sup>鷹養戸<sup>たかかいこ</sup>(養老令の段階にて鷹戸<sup>たかこ</sup>と命名変更)として猛禽類の飼育及び鷹狩が取り仕切られその後元慶七(八八三)年には蔵人所<sup>くらうどころ</sup>つまり天皇の家政機関にて鷹飼たちが鷹狩に従事していたとされている(註一五)。また鷹狩と天皇の距離が近いことは磐手・白兄鷹・鳩屋など所謂名鷹と呼ばれる鷹たちが帝所有の個体として記録されていることから浮かび上がるだろう(註一六)。

このように強い関係性を持っていた鷹狩文化と天皇だが武士階級が権力を握るようになると実行権限もまた彼等へと移行することになり、その後も権力者が交代する毎に実行権利は移行していくことになる。

その理由について多くの研究者は軍事的側面(大規模な鷹狩では多くの“勢子、(獲物を追う人々)を使うため陣形の訓練が可能でありその風景は民衆への権力宣伝ともなる)と関連付けて説明してきたが、実際の鷹狩は他の狩猟行為(弓・罠・銃等)に比べて猟果が期待出来ない+どんなに長い期間に渡って訓練を施した鷹でも狩りの最中に逃亡してしまうことが多々あるという事実が単に軍事性や権力の宣伝という側面だけでは掌握の説明がつかないことを浮かび上がらせてしまう。

実際に後半の展開は多くの物語に確認出来、奈良時代成立『万葉集』巻第十七では大黒という名鷹でも鷹狩の最中に逃げ出してしまい落胆していると夢に一人の乙女が現れ帰還することを告げるという内容が見られ(註一七) 権力という力強いイメージとはかけ離れた展開/記号として共有され機能していたことが窺える。

また鷹の逃走という展開に関しては国内に限らずヨーロッパ圏にも類例が多く見られ、アーサー王伝説にも確認出来た。詩人ヴォルフラム・フォン・エッシェンバハによる『パルチヴァー

---

一二・坂本太郎、家永三郎、井上光貞、大野晋校注『日本書紀(二)』岩波書店、頁.二六六-二六八  
一三・沖森卓也、佐藤信、矢嶋泉編『播磨国風土記』山川出版社、頁.二六  
一四・戸田市立郷土博物館『将軍家の鷹場 - 戸田筋 - 』頁.四  
一五・森田喜久男「古代日本の鷹狩」福田千鶴、武井弘一編『鷹狩の日本史』頁.二二 - 二四  
一六・宮内省式部職編『放鷹』、吉川弘文館、頁.二二 - 二三  
一七・中西進『万葉集全訳注原文付(四)』講談社、頁.一二九-一三〇

ル』では、アーサー王主催の鷹狩から逃げた鷹が野鳥を狩っているのを目撃したパルチヴァールが自身の妻を思い出してミンネ（身分の高い女性に抱く達成できない愛）を抱き立ったまま意識を失ってしまうという展開が見られる（註一八）。

以上の展開が作者たちによる空想ではないことは筆者の諏訪流放鷹術保存会にて鷹匠修行を行った経験からも立証出来、実際に鷹が逃亡する事例を多々目の当たりにしているがその理由についての的確な表現を哲学者オルテガ・イ・ガセー（一八八三 - 一九五五）が以下のように指摘しているため紹介したい。

「紋章にあるようなこれらの鳥は気難しく陰鬱な殿方で、昔の侯爵様のように距離を保って一向に気安くすることができない。これを飼い馴らすことは常に不安定であった。彼らは相変わらず猛獣のままなのである。鳥は一般にあまりにも「聡明」でなさすぎるし、また順応性に欠けている。」オルテガ・イ・ガセー(西澤龍生訳)『狩猟の哲学』吉夏社、頁.一一一

このような点から鷹狩文化が鷹をコントロール出来ない存在として許容することを基盤としていることが見て取れ、それこそが始原演劇の構成＝野生動物の観察／観劇に合致していると判断してきた。

そしてこのような不確実な行為にも関わらず時の権力者たちが鷹狩を行ってきた理由について、鷹以上にコントロール出来ない存在／野生動物の側面を強く残した（つまり始原演劇との合致性が高い）鷹狩専門猟犬である鷹犬を見ていくことで明らかとなると考えた。

### ●始原演劇と鷹犬の関係性について

鷹犬の起源については『日本書記』には記されておらず、先述の『新修鷹経』を補完する内容となっている公家における鷹狩流派・持明院家は基春（享徳三（一四五四）年・天文四（一五三五）年）が文亀三（一五〇三）年に執筆したとされる伝書『鷹経辨疑論』にて次のような記述が見られる。

「爰ニ犬ノ吾朝へ渡リシハ。神光ト云人黒駿ナル犬ヲ牽テ敦賀ノ津ニツキタリ。名ハトマホコト云ナリ。」埜保己一編、太田藤四郎補『續群書類従・第一九輯中 蹴鞠部 鷹部』續群書類従完成會、頁.二一七

『群書類従』に収録されている『養鷹記』では仁徳天皇四六（三五八）年に百済からやって来たのは袖光と記されているが（註一九）海外由来の技術が国内における起源という展開は上記及

一八・ヴォルフラム・フォン・エッシェンバハ（伊藤泰治、小栗友一、加倉井肅之、馬場勝弥訳）『パルチヴァール』郁文堂、頁.一四八 - 一四九

一九・埜保己一編『群書類従・第一九輯 管弦・蹴鞠・鷹・遊戯・飲食部』續群書類従完成會、頁.四八四

び『日本書紀』の内容とも重なっている。

どちらにしても伝来後は主鷹司の職務として鷹犬の飼育が行われていたことが判明しているが(註二〇)犬飼のような専門技術及び思想を備えたトレーナー及び訓練の詳細などについては不明であり、それは時代の進んだ『新修鷹經』や『鷹經辨疑論』についても同様であった。

だが後者群に関しては断片的な情報は記載されており、そこから当時の鷹犬と関係者たちの距離感が予測出来ることが今回のリサーチで明らかとなっている。

まず『新修鷹經』の鷹狩における鷹犬行動記述を抜粋・補完した『鷹經辨疑論』の当該箇所を、分かりやすいよう順にして現代語訳化したものと共に紹介したい。不明な点も多いため()内には補足情報を記した。

「或問。タカヲ放ツニ定ルヤウアリヤ。答云。鷹經ノ如キハ其趣アリ。田ニ入テトリヲ捉シナラバ。峯ニタカヲ放テ後ニ。靜ニ馬ヲトメテタカヲ送りミテ。目ヅルシ訖テノチ。鞭ヲウツテ馳ヨ。未數歩ニイタラズ。轡ヲ案ジテ漸々ニ迫ヨ。タカノ草ヲ出テ起バスナハチ犬ヲ走ラシメテ嗅セヨ。若艸深メタカイマダ立ズバ。馬ヨリ下テ呼上テ後ニ犬ヲ縦ニヤレ。タカ早ク艸ヲ出テ木ニ集バ。即タカノ眼ノ向處ヲ明ニミテ犬ヲヤリ。嶮ヲ越エ鳥ヲ尋行バ。峯ニ立テ遙ニ聲ヲ揚テタカヲ呼ベシ。犬ヲ還呼ブニ。鷹或ハ呼ヲ待ズシテ犬ニ隨テ飛來ルハ擗此間以經書入〔コトヲ用ヒザル者也。犬ト年ヲ經テ〕調ヘ習ヘルガ致ストコロ也。如此ノタカハ先林木ノ中ニ放テ後ニ。犬ヲ走シテ鳥ヲ聞シムト云リ。今按ルニ。文ノ如クニシテヨシ。若鳥疲頓ニ犬ニ噬ルベクバ。犬ヲヒカヘテ疲タル鳥ヲ起テ延テ放ツベキ也。若草キトキハ犬ニアヤマタル也。鷹經ノ語也。」**埴保己一編、太田藤四郎補『續群書類従・第一九輯中 蹴鞠部 鷹部』續群書類従完成會、頁.一九九**

- 一、田畑の獲物を獲るためには、まず鷹を峯／山(木々が茂る場所?)へと放つ。
- 二、鷹が獲物を地面に押さえれば、馬に騎乗して向かう。
- 三、獲物が逃げたならば鷹犬を草地に入れてニオイを追わせる、鷹が飛び追わなければ(見失っていけば?)拳に戻してから鷹犬を草地に入れる。鷹が直ぐに跳び上がって木に留まっていたならば、目線の向いている方向に鷹犬を向かわせる。
- 四、遠くに鷹が獲物を追った場合は高い場所に立ち、鷹を呼び戻し鷹犬だけに追わせる。
- 五、鷹が声かけを待たないで(呼び戻しを無視?)犬に寄り添い飛んで行く場合(鷹犬を追う状態?)は擗く(引き裂く=回収する?)が、このような鷹は用いるべきではなく鷹犬と共に歳を経て学んでもらうべき(鷹犬との実践を通じて獲物だけを追うようにする?)。またこのような鷹は林の中にまず放ってその後に鷹犬にニオイを嗅がせる(鷹犬ではなく飛び出した獲物に意識が行くように?)。
- 六、若鷹が疲れ苦しんでいるが鷹犬はニオイを追っている場合、鷹を拳に招いてから再び鷹犬を放つべき。若草が茂る時は鷹犬が間違える(襲う?)からだ。

二〇・秋吉正博『日本古代養鷹の研究』思文閣出版、頁.一九

以上の記述に加えて『鷹經辨疑論』には直接記されていないが『新修鷹經』には鷹犬が鷹に害を及ぼすという直接的な記述が見られることから(註二一)当時の鷹狩関係者が鷹犬との接触による鷹への被害を恐れていたことが読み取れるだろう。

また実際に『新修鷹經』及び『鷹經辨疑論』には鷹が犬に咬まれた際の治療法が記載されており、中でも『鷹經辨疑論』では前者を抜粋・補完する形で更に多くの治療法が記されていた。

經云治被犬噬鷹執方トアリ此文可ナリ  
「或問。犬ニ噬レ鷹ニ採ル、疵ヲバ何ト療治スルゾヤ。  
答云。鷹ヲ僵テ疵ヲ露ニシテ。其中ノ毛ヲサリ焼テ。經ニ馬ヲ作鳥可ナリ牛馬ノ脂ヲヌルベシ。又鳩ノ脂ヲ用ユ。鶴ニハ鶉ノ脂ヲ用ルナリ。或ハ鶉ノ疾ノ重キニハ牛ノ脂ヲ用ルナリ。凡此病ハ早く治スベキナリ。遅キ時ハ害アリ。  
一方ニ山桃ノ皮ヲ削テ煎メ。コレヲ堅ク干リテ付ヨ。  
一方ニ犬ニクハレタルニハ。犬ノ毛ヲ黒焼ニシテ付ヨ。銅屑菟角ヲ餌ニツ、ミテ與ベシ。又云。犬ノ牙ノ當タル療治。藤瘤。夜採タル楊ソクツ。胡葱。石菖蒲。各煎ジテ鹽ヲ少シ入テユゲヨ。早く洗ヘバヘラズ。一兩目過テ洗ベシ。サテ藥ヲ付ヨ。夜ハ鳥ノ脂ヲヌルベシ。  
一方ニ檜ヲ黒焼ニシテ付ヨ。  
又云。犬ニクハレ木ニ當テヨリヲコル病ハ。經ニハ内瘁ト云ナリ。背ヨリ上頭ノ岐ノ下左右ノ凹ナル處ヲ夾テ左ノ圖ニハ三柱トアリ二炷。  
一方ニ腰ニ三炷。又二ノ腋ノ下。五臟ノ穴ニ各三炷灸ス。然後芒硝。虎珀。牛黄。龍骨。四種等分ニ合テ。胡麻ノ油ニ和シテ。豆子ノ如ニシテ。葦ノ管ヲ以テ口ニ入テ。後二時バカリ有テ食ヲカヘ。但餌ヲ早く飼ベカラズ。又短氣ナラバ頂上ヲ三炷焼。  
又云。瘡ノ方。(蚤癩)蠶蟲。白粉。カタバミ。人參。甘艸。藤瘤。沉香。但犬ノ噬メニハ蚤虫ヲ除テ。龍腦熊膽ヲ入ヨ。  
一方ニ蚤虫。七。鼠糞。七。カタバミ。麝香。白粉。人參。  
右抹シテ等分ニ合テ與ヘヨ。  
又云。餌ツ、ミ破タル方。先ヅ破タラバ人ノ髮ノ毛ヲ以テ縫テ。瘡ニハキヤウリセンヲ塗ベシ。内藥ニハ銅ノ屑ヲ與ヨ。」**埒保己一編、太田藤四郎補『續群書類従・第一九輯中 蹴鞠部 鷹部』續群書類従完成會、頁二四四 - 二四五**

『新修鷹經』と『鷹經辨疑論』に共通する治療方は、次の内容である。

### 一、犬に鷹が咬まれた場合

鷹を倒し傷を露わにしてその羽毛を焼き、大鷹には牛馬または雉の脂を塗る。鶴には鶉の脂を用いるが傷が重い場合は牛の脂を用いる。どちらにせよ早期治療なければ害となる。

二一・埒保己一編『群書類従・第一九輯 管弦・蹴鞠・鷹・遊戯・飲食部』續群書類従完成會、頁四六三

## 二、お灸による治療方法

犬に鷹が咬まれ木から落ちる(?)ようになったら、このような病は筋に内瘁と言う。背中は上頭の岐の下左右の凹んでいる所に夾を二つ炷く。そして腰に三つ炷き、両腋の下にも各々炷き、五臓の穴にも各三つ炷き灸する。その後には芒硝(硫酸ナトリウム)・虎珀(琥珀)・牛黄(牛の結石)・龍骨(大型哺乳類の化石)の四種を等分に合わせ、胡麻の油で和えて、豆子のようにして、葦の管を以て口に入れる。その後二時間ばかりで餌を食べさせるが、早く食べさせてはいけない。短気ならば(早く治したければ?)頂上(鷹の頭?)に三つ炷く。

『鷹經辨疑論』による補完情報は、以下の内容であった。

- 一、山桃の皮を削り煎じて、これを傷に堅く付ける。
- 二、犬の毛を黒く焼いて傷に付け、銅屑を餌に包み与える。蚤、白粉、カタバミ、朝鮮人參、甘草、藤瘤、沉香を混ぜたものを傷に塗る。だが深い傷には蚤を除いて龍腦と熊胆を入れる。または蚤虫七、鼠糞七、カタバミ、麝香、白粉、朝鮮人參、これ等を粉にして等分に合わせる(その後塗る?)。
- 三、軽い傷(?)には藤瘤、夜に採った楊、胡葱、石菖蒲を各自煎じてから鹽(塩)を少し入れ茹で、その汁が一兩目を過ぎたらそれで鷹を洗う。早く洗えばそれで足りる。その後薬を付けるが、夜は鳥の脂を塗ること。また檜を黒焼にして傷口に付けること。
- 四、餌ツ、ミ(素囊?)が犬によって破かれた時は、人髪で縫う。そして傷にはキヤウリセン(?)を塗る。内薬には銅の屑を合わせる。

以上の治療法の多彩さは犬による事故が多発していた事実の裏返しであると考えられ、先述した鷹狩での警戒対策からも加害者を鷹犬に想定していたことは想像に難くない。

また平安時代成立とされる説話集『今昔物語集』は巻第一九「西の京に鷹を仕ふ者、夢を見て出家せる語 第八」では鷹犬が獲物である鶉を襲い咬んでいる風景が模写されており(註二二)一般的には嫌悪される獵犬による鳥類への直接攻撃が絶対的な禁止行為ではなかったことも浮かび上がる。

そしてこのような傾向は犬飼が徳川幕府に仕えるようになり“犬牽<sup>いぬひき</sup>、へと名称が変わった江戸時代からも読み取れ、彼等の伝書である「鷹犬見立仕込様口傳<sup>たかいぬみたてしこみのきまくだん</sup>」(正式名称「鷹術秘事口訣傳 附録 鷹犬見立仕込様口傳」)にはより明快に記されていた。「鷹犬見立」は松江藩の鷹匠である酒井真十郎(? - 文政九(一八二六)年)が自身の経験に加え当時の鷹狩関係者の口伝を集めた『鷹術秘事口訣傳』の一冊にあたり、天明七(一七八七)年まで雑司ヶ谷御鷹部屋(徳川幕府に仕える鷹狩関係者が勤務していた部署)に勤めていた犬牽である水野伝十郎の口伝を酒井が聞き取り完成する。

筆者はこれまで宮内庁書陵部に保管されているオリジナル版（一六三／一二三七）の解説及び実際に生体へと内容を施すことで当時の鷹犬を復元する研究を実施し、二〇一七年からは成果を基に復元流派である山政流を立ち上げ自ら犬牽となることで更なる解明を行ってきた。この活動を通じ「鷹犬見立」の基盤となっているのは鷹犬／犬の野生動物としての権利を尊重する姿勢であることを強く感じてきたが、それは次の抜粋を見れば一目瞭然だろう。

一、「うち飼を喰せ候ても喰ひ兼。人を見ては恐てにげ候様子ニも候ば。夫を強てとらへ繫候は。同しくハ好まぬ事なり。（略）下地自由に飛走る犬を。かように繫とめ。其うへ知らぬ。さとへ来り居候事ゆへ。殊の外うるさく思ひ。犬によりてハ。大にさわぎ。壁にても。くひやぶりなどする事有もの也。故につなぐにも。左様のあたり障りなき所を見合て繫き。当分は誠に片時も。犬のそばをはなれず。随分穩になでさすり。飯をも些宛／＼度々にくわせ。間には鰹又ハたつくり。或はせんべい。らくがんなども。少しツ、喰せて。こと／＼く懇にすべきなり。（略）兎角犬の気を押つけぬ様に。恐れ。きらふ事ハ強てなさぬ様に。犬の気さきを見斗らひ。なりたけに取扱ふべし。始ての夜は。多は夜中さわぐものに候へば。夜中にも幾度も／＼。物をもくわせ。外江も出し。彼是まぎらかして。夜をあかす様に。随分自身の苦勞をいとわず。不怠。深切に取扱べき也。」荻島大河『江戸のドッグトレーナー 犬牽の伝統に学ぶストレスフリーな愛犬生活』星海社、頁.一六八 - 一七一

二、「兎角人を先にたて。跡よりゆかんとするもの也。かよふなるは別して大切に取扱。随分驚さぬよふにすべき也。（略）馴き候へば。牽前の先に立て。すゝみ歩ミ。」同上、頁.一七一 - 一七五

三、「活物はまづ雀にてもよし。（略）心俣にはさませてよし。はさミ候ハ、。大にまかせ置。くひ候ハ、。こゝろ俣に喰せ。くい不申候得ば取帰り。引きき薄き塩水を付て焼てくわせてよし。」同上、頁.一七五 - 一七七

まず一では、迎え入れた「里犬・町犬・村の犬」への対応方法が記されている。里犬・町犬・村の犬とは往来に生きながらも食べ物や寝床の提供を近隣住民から受けていた現代の地域猫のような個体群を指し、犬牽は鷹犬を繁殖させないため必要に応じ里犬たちの中から候補犬を探し出していた。その際「打飼袋<sup>うちかいぶくろ</sup>」と呼ばれる餌袋から食べ物を見せ近寄って来る個体のみを迎え入れていたのだが、ここからも犬牽の犬の権利を尊重する姿勢が窺えるだろう。この姿勢は帰宅してからも続行され、外に出たがれば共に外出するなど里犬／鷹犬を野生的存在と見做し自由意志を尊重する姿勢を貫き崩していないことが読み取れる。

二では鷹犬の野外での歩行順が記されており、犬牽よりも前を進み行動することを肯定／懐いている状態と見做していたことから上記と同様の姿勢が読み取れる。

鷹狩の訓練について記した三でも前を進む鷹犬が「活物、（訓練用に捕獲された野鳥）である



雀を「挟む、＝啜えた場合にもそれを肯定し、食すことをも推奨する犬牽の姿が窺えるだろう。

このように『新修鷹經』及び『鷹經辨疑論』に見られた鷹犬への姿勢が江戸時代における犬牽の指針へと発展／貫かれているものと推測されることから、文化基盤に始原演劇と近い構図＝野生動物の行動を眺める・尊重する／観劇するという構図が備わっていた可能性が指摘された。

### ●鷹犬の呪術性について

ではなぜ鷹犬と鷹狩関係者の距離が始原演劇における野生動物へのそれと近いものになっているのか、そこには呪術的な側面が込められていたと推測されることが今回のリサーチにて判明する。

「又云。犬飼山神ヲマツルトキハ。先玉女ノ方ニ向テ笠ヲ着テ春ハ雌ヲ用。金ノ羽ト云也。秋冬ハ雄ヲ用。銀ノ羽ト云ナリ。

文云。

再拜々々。此郷里爾祝給布有情無情乃御神達。吉日良辰乎以氏玉乃雌乎奉留者也。御鷹乃聽安久志氏羽早久。御馬乃蹄平賀爾志氏。犬飼乃聽安久志氏。犬乃鼻明爾鈴乃音乎誤良須。谷乎渡良須。峯乎越須。玉乃雄乎百千數 取世給止申須。春ハ金雌。秋冬ハ銀雄。

異説

再拜々々。今日玉姬社家乃御神達。黒妙乃雄。白妙乃雌。百羽千羽取良佐世給得。一息ニ云ベシ。又云。百首ニ。

笠ノ上ニ上毛下毛ヲタムケヲキテ今日ノカリ場ノ神マツリツ、」**埴保己一編、太田藤四郎補『續群書類従・第一九輯中 蹴鞠部 鷹部』續群書類従完成會、頁.二一九**

こちらは『鷹經辨疑論』に記された犬飼が山神を祀る際の手順であり、後半の「笠の上に～」は和歌・琵琶そして鷹狩に長けていたとされる公家西園寺公経(承安元(一一七一)年・寛元二(一二四四)年)による『西園寺相國鷹百首』に実際に見られるも詳細については記されていない(註二三)。

補完するためには江戸時代は雑司ヶ谷御鷹部屋所属の犬牽、中田清五郎が文政九(一八二六)年に書き改めた伝書『蒼黄集』を確認しなくてはならない。『蒼黄集』では「夫れ蒼黄を仕はんと欲する先に唱る文あり」つまり蒼黄(蒼／鷹+黄／鷹犬)を仕込む前には唱える文があるとして『鷹經辨疑論』における「再拜再拜～」からの祝詞を掲載、その後「笠の上に～」を掲載してから詳細な行動を次のように記している。

「此文歌を何れにても吟唱して後に犬に鈴をさして犬飼は笠をきて鷹と犬と三隅三角に取りて左の膝を折り、右の膝を立て労の草の結びし所に教を打て山詞を掛へし。」斎藤弘吉『日本の犬と狼』雪華社、頁.一一五

つまり先述の文歌を吟唱してから鷹犬に鈴を装着し犬飼は笠を被り、それから鷹(と鷹飼)と鷹犬と犬飼が三角形になるよう立ち(姿は)左の膝を折り右の膝を立てて“<sup>つかれ</sup>労の草、(獲物がいた場所)に教を打つ／“教の杖、(“<sup>むち</sup>策、つまり鷹犬に獲物の位置を示す指示棒を草地に刺し込むこと)をして“山詞、(鷹犬及び鷹飼への合図)をかけると記されている。

そして『蒼黄集』と『鷹經辨疑論』の内容を日本犬研究家である斎藤弘吉(明治三二(一八九九)年・昭和三九(一九六四)年)の註と共に纏めると、犬飼の儀礼が以下のような様式だったことが推測されるだろう。

- 一、山神を祀る場合は春に金羽／雌雉の羽を、秋冬は白銀羽／雄雉の羽を決まった方角(玉女方向)の木の根元に刺す。
- 二、鷹と鷹犬を仕込む場合は、まず“再拜々々～、等を唱えなければならない。
- 三、犬飼は鷹狩をする場合“笠の上に～、を唱えた後に笠を被り鷹犬に鈴を装着してから始める。

このように『蒼黄集』を下地とすれば当時の手順についてある程度理解出来るも山神の正体や儀礼の意義については不明点が多く、そのため今回は『鷹經辨疑論』に記された首輪に関する記述を手掛かりに推論を立てることにした。

「犬ノクビ玉ト云ハ縊環ト書タリ。韓盧ヨリ出タリ。毛詩五卷盧令三章ニ云。〔略〕環ノ聲也。又云。盧ノ重鉤ハ。注ニ鉤ハ一環ニニヲ貫也。韓國ノ犬ヲ獮ト云ハ田ノ犬也。是ヲ鷹犬ト云ナリ。」埴保己一編、太田藤四郎補『續群書類従・第一九輯中 蹴鞠部 鷹部』續群書類従完成會、頁.二一九

ここでは国内における犬の首輪を“クビ玉、と呼ぶ一方で“<sup>くびわ</sup>縊環、とも書く由来を解説し、その形状について説明を行っている。

まず古代中国では狩猟犬を指す漢字及び単語として“<sup>ろ</sup>盧／<sup>ろ</sup>獮、そして“<sup>でんけん</sup>田犬、が使用されていたため、上記の“<sup>かんろ</sup>韓盧、とは“韓、(紀元前四〇三年 - 紀元前三〇年に存在した中国戦国時代の国家)原産の獵犬／鷹犬を指す単語ということが分かるだろう(註二四)。

そして『鷹經辨疑論』の記述通り、中国最古の詩篇である『毛詩』は盧令篇に盧について次のように記されていた。

二四・高田眞治『漢詩大系 第一巻 詩經上』集英社、頁.三七八

「 盧令

盧令令 其人美且仁

盧重環 其人美且鬢

盧重鉤 其人美且偲」

石川忠久『新釈漢文大系 第一一〇巻 詩経（上）』明治書院、頁.二七〇 - 二七一

ここでは『鷹經辨疑論』通り令令／鈴々と鳴っているのは環つまり縊環／クビ玉＋追加装着した小さな輪だったことが文中及び『毛詩』の注釈群である毛伝・集伝・孔疏に記されており（註二五）音を鳴らすという行為自体に重要な意義が備わっていたことが読み取れる。

その正体については上記文言が収録されている国風という区分がそもそも降神／招神に関連する詩編であり、本文が狩猟祭礼（豊穰・鎮魂・守護）の際に山神に唱えられていた詩と推測されている点から想像することが出来るだろう（註二六）。

この説を後押しするように、折口信夫は「鷹狩りと操り芝居と」にて小鳥狩り／鷹狩りの意義を次のように解説している。

「我々の國で、小鳥狩りの行はれた冬の時期は、ほゞ鎮魂歌と同じ頃ほひである。（略）鷹に鈴をつけて放すのが定りである。この鈴の音が、呪術とうらなひとに交渉を持つて居るものであらう。」折口信夫（折口博士記念古代研究所編）『折口信夫全集 第一七巻』頁.四四一

以上の合致性からまとめるに鷹・鷹犬の装備具を鳴らせる行為には共に豊穰祈願や鎮魂などの呪術的な意義が読み取れ、そしてここから犬飼が山神を信仰する理由もまた『毛詩』と合致していた（そもそも元来は大陸から伝播した信仰だった）可能性が挙げられるだろう。

つまりこのような意義／呪術を体現し更に効力を上げるため（山神との密着具合を高めることで国土の安寧化と重ねて自らの支配が続くことを願った権力者の思案）鷹・鷹犬の権利尊重／自由性を担保＝野生動物としての側面を保護するという対応を、国内の鷹狩関係者たちが行っていたものと推測されるのである。

それは先述した物語において鷹が逃亡すると特異な女性と出会うという展開からも読み取れ、実際に鷹も鷹犬も雌が多用されていた歴史から山神／地母神の存在が浮かび上がるだろう。

そして信仰の結果として始原演劇と構造が似た、またはそもそも始原演劇が自然信仰を生み出しそこから派生する形で鷹狩文化が生まれた可能性が浮かび上がった。

#### ●鷹狩と人形劇の共通点 - 導き出された始原演劇の更新について

以上のリサーチによって導き出された仮説は始原演劇＝観察劇＝鷹狩文化の関連性を深く確

---

二五・石川忠久『新釈漢文大系 第一一〇巻 詩経（上）』明治書院、頁.二七一

二六・同上頁.二七一

かなものとするには十分な成果と見受けられるが（鷹・鷹犬の呪術性や地母神信仰との関連については問題ないと考える）リサーチが進むにつれて始原演劇＝観察劇という根本的な構造について見直しを考えるようになった。

きっかけとなったのは折口の「鷹狩りと操り芝居と」再読であり、本論は鷹狩と「操り芝居、つまり人形劇との類似点に注目しその起源及び本意が合致する可能性を次のように指摘している。

- 一、鷹狩の再現劇「鷹飼渡」が鷹飼及び犬飼によって上演されていたこと＝鷹狩文化がただの狩猟行為ではなく芸能に近い分野と考察。
- 二、鷹飼／鷹匠が使用する中央を布で覆った鳥居形の鷹用止まり木「架／野架」と人形劇における演者と客席を隔てる壁「手摺」が同じ形体をしていること。
- 三、共に呪術としての側面＝魂の保管／補完／拡張／治療（鎮魂）を意味していること。
- 四、雛という用語が共に使用されていること。
- 五、共通して箱内での行為が重要視されていること＝鷹狩：幼体の飼育箱、人形劇：元来首から箱を下げて操演していたこと。
- 六、鷹を飼育する鷹部屋と人形箱及び操り芝居の劇場構造の共通性＝操演者の気配を消す。

まず折口は三に関して先述した箇所に加え『古事記』に記された皇子本牟智和氣と山邊の大鶴の神話を紹介し、以上の推論の基盤としている。

「故、その御子を率て遊びし状は、尾張の相津にある二俣楹を二俣小舟に作りて、持ち上り来て、倭の市師池、輕池に浮かべて、その御子を率て遊びき。然るにこの御子、八拳鬚心の前に至るまで眞言とはず。故、今高往く鶴に音を聞きて、始めてあぎとひしたまひき。ここに山邊の大鶴を遣はして、その鳥を取らしめたまひき。」倉野憲司校注『古事記』岩波書店、頁.一一一

これは髭が伸びても喋ることがなかった垂仁天皇の息子本牟智和氣が鶴つまり白鳥を見て発言しようとしたため山邊の大鶴という人物を遣わして捕えさせたという内容だが、人物名からも分かるように鷹を擬人化し鷹狩の宗教性を表現していると折口は推測した。実際『古事記』には、以下のような明確な記述が見られるからである。

「ここに八尋白智鳥に化りて、天に翔りて濱に向きて飛び行でましき。」倉野憲司校注『古事記』岩波書店、頁.一二八

これは倭建命の魂が八尋白智鳥つまり大きな白鳥となって飛び去ったことを示し、二つの神話を比較することで鳥が魂を意味し鷹によってそれを取り戻す＝鷹を容器として魂を捕獲／保管／補完／拡張／治療しようとする意義が鷹狩に込められていたと折口は推測した。

この推測を一人で触れている鷹飼渡が、冬季の中でも重要な行事である正月にて上演されていた点から補う。天慶八（九四五）年の大臣家大饗から開始された鷹飼渡は宮庭内にて鷹犬と犬飼に見守られながら鷹飼が鈴を付けた鷹を飛ばしては呼び戻す行為を行い最後は事前に用意していた雉を献上するという鷹狩の再現劇であり（註二七）心身が弱体化する冬季にて鷹が捕らえた雉／獲物＝魂を受け取り自らを補完／治療しようとする権力者側の本意が読み取れるだろう。

一方人形劇の本意について折口は簡略的にしか触れていないため他論考を引用する形で解説すれば、奥州の家々に穢れを吸収するため祀られる枝に幾重にも着物を着せた人形“おしらさま、が毎年イタコによって遊ばれる＝踊ることで人形自身の想いを語る芸能（註二八）から雛人形の本意を導き出し人形（劇）文化全体の基盤へと波及させている。

「ひなは初めは穢れを吸ひとらせる道具であつたが、それが魂のあるものゝやうに考へられて來、捨てなくなつて來る、すべて人形の起りはこれであつて、捨てなければならぬものゝいつか子供の相手になつたりするのであります。」折口信夫「雛祭りのおこり」『折口信夫全集 第十七卷』頁.四七八

つまり穢れを移行する形代が後に魂を拡張する人形へと変化し本来捨てられるべきものが手元へと残るようになったと説明しており、ここから鷹狩文化の本意との共通性及び人形（劇）文化との起源が合致または近しいものとする折口説が理解出来るようになるだろう。

そして追加として、これまで折口が触れてこなかった鷹犬からも共通性を見出せることが『鷹經辨疑論』に登場する“<sup>をまとまる</sup>糺丸、から判明した。

「鷓腹ト云ハ鷓ト、ツギテ生タル鷹ナリ。神泉苑ノ池ニテ鯉ヲ取テヨリ鯉丸トモ號スル也。又此トキニ糺丸トテ糺ト、ツギタル犬ヲ奉ケル。江州大津ヨリ出タリト。哥云。

アライソノ鷓ノ巢タカトリカヒテ糺ノ子妊ム犬を尋テ」塙保己一編、太田藤四郎補『續群書類従・第一九輯中 蹴鞠部 鷹部』續群書類従完成會、頁.二〇五 - 二〇六

上記は“糺丸説話、とカテゴライズされる展開の簡単な解説となっており、冒頭の場面が省略されているが本来は獲物を獲らない鷹の処遇で悩んでいると通行人（主に鷹狩流派の祖）が正体を“<sup>みきごぼら</sup>鷓腹、＝鷓（魚類を捕食する猛禽類）と大鷹の交配種だと見抜き使役する場合は犬と川糺の交配種である糺丸を用意すべきであると提言したという内容であった。

同様の内容は室町時代の往来物『塵荊抄』など大変多くに見られ（註二九）流派の祖にあたる人物が提言する＋水底の大地を手に入れようと潜水を続けていた動物たちが失敗を続けるも

二七・村戸弥生『遊戯から芸道へ - 日本中世における芸能の変容』玉川大学出版部、頁.二四 - 二五

二八・折口信夫『折口信夫全集 ノート編 第五卷』頁.五一四 - 五一五

二九・二本松泰子『中世鷹書の文化伝承』三弥生書店、頁.一七七 - 一七八

最後は成功するという創世神話カテゴリー“アースダイバー、との合致性から(註三〇)流派の起源神話として重要視されていた可能性が高いものと推測される。

そんな獺丸について足利義満の同朋衆として和歌・連歌を行った鷹狩文化にも詳しい<sup>ぼんとうあん</sup>梵灯菴(貞和五(一三四九)年 - ?)による『<sup>ぼんとうあんたかことぼひやくいんれんが</sup>梵灯菴鷹詞百韻連歌』にて、次のように解説されていた。

「河泊をも犬につかふ鷹人」塙保己一編、太田藤四郎補『續群書類従・第一九輯中 蹴鞠部 鷹部』續群書類従完成会、頁.四九七

河泊とは河童の別名であり、そもそも河童と人形(劇)が密接な繋がりを備えていることは折口が「河童の話」という記述の中で次のように指摘している。

「草人形が、河童になった話は、老岐にもある。(略) ばんじょうとあまんしやぐめが約束した。入り江を横ぎって、対岸へ橋を架けるのに、若し一番鶏の鳴くまでに出来たら、島人を皆喰うてもよい、と言うのである。三千体の藁人形を作って、此に呪法をかけて、人として、工事にかかった。(略) 三千体の人形に、千体は海へ、千体は川へ、千体は山へ行け、と言うて放した。此が皆、があたりになった。」小松和彦編『河童 怪異の民俗学③』河出書房新社、頁.一七

このように番匠(ばんじょう)／大工が無理難題な工事を成功させるために製作した人形に魂が拡張され使役され後に河童(河泊／があたり)へと変化するという展開は研究者間にて“河童人形起源説、と命名され、類例が日本各所に見られることが判明しており民俗学者の柳田國男(一八七五(明治八)年 - 一九六二(昭和三七)年)も『北肥戦志』の例を次のように紹介していた。

「内匠頭何某といふ九十九の人形を作り、匠道の秘密を以て加持するに、忽ちかの人形に、火たより風寄りて童の形に化し(略) 思ひの外大營の功早く成就す。よつてかの人形を川中に捨てけるに、動くこと尚前の如く、人馬家畜を侵して甚だ世の禍となる。(略) 其後は河伯の禍なかりけりとある。」柳田國男『柳田國男集第八巻』筑摩書房、頁.七二

このように人形と密接に繋がっている河童／河泊とされる獺丸を鷹犬として扱っている(それも起源神話にて)鷹狩文化は、人形(劇)文化と同様の構造／意義＝魂の補完／拡張を備えていた可能性が浮かび上がるだろう。

またこの繋がりは犬牽にも見出すことが出来、それは徳川家男子誕生の際に行われる御宮参

三〇・ミルチャ・エリアーデ(斎藤正二訳)『エリアーデ著作集 第一巻 ザルモクシスからジンギスカンへ 一』せりか書房、頁.二一三 - 二一四

り行列に見られる。犬牽は行列に「御宮参り御供犬、という専門犬を連れて参列する決まりと  
なっていたが、この行列には御札を入れた竹筒である御筒守と災厄の依り代である人形／天児<sup>あまがっ</sup>  
を装着した犬型の人形／犬張子も同伴した（註三一）。

つまり本行事における両文化の存在意義が男子の魂の補完／拡張（成長）・保護として合致／  
連動していた可能性が見出せ、その根源には折口の指摘通り両文化の起源が同一または連鎖的  
に発生したという仮説が当てはめられるだろう。

更に指摘すれば両文化には育児代行＝鷹・鷹犬を一人前の野生動物へと育て上げるために成  
体及び環境を模倣する（生物としての本能を尊重する姿勢として表される）＋人形（劇）文化に  
は操演者の性別・年齢・立場とは異なる個人として演ずる／模倣するつまり成長させるという構  
造を備えていたことが作用または分岐した証拠として挙げられるかもしれない。

そしてこの追加指摘が、始原演劇＝観劇という構図を再考察するきっかけとなった。それは幅  
広い年齢・性別・出身の他者そして他生物・無生物をも模倣するという一般的な演劇文化に至る  
にはまず大前提として狭隘的な同種族／群れ内における育児期間を経る必要性があるのではな  
いかという疑問として芽吹く。確かに幼児側から見れば肉親や所属する群れの成体たちの行動  
を目撃し模倣／学習することで生き残り繁栄する知恵つまり逃避行為・狩猟行為・求愛行為など  
を学ぶことは始原演劇＝観察劇と合致するが、同種族内での経験を経たからのみ対象が拡大す  
るという手順に関しては合理性があるという結論に至った。

以上の推論から、始原演劇論を現段階として次のように再整理する。

**土壌：【育児＝同種族における肉親または所属する群れの成体を模倣する行為】**

↓

**始原演劇：幅広い他者へと【魂／人権の感受／拡張】する思想へと転換  
＝(始原)鷹狩・人形(劇)・狩猟演劇・神話劇等演劇文化の始原群が発生**

↓

**一般的な演劇：【模範者(演出家・戯作者・座長・プロデューサー等)の実行・発案・決定（/  
評議決定）した行動・発音を繰り返し模倣する行為】へと発展していく**

実際国内の伝統芸能＝能・狂言・歌舞伎等では現在でも肉親からの技術伝授が実行されるも、  
現代劇では何ら血の繋がりを持たない演出家・戯曲家・座長・企画者を疑似的な親／模範者と見  
倣して彼等が実行・発案・決定した行動・発音を繰り返し模倣し身とするという稽古のシステム  
から同一構造が機能していることは明白であり以上の歴史観を見出すことが可能だと考える。

とここで新しい疑問としてなぜ育児を魂／人権の拡張という文化に発展したのか／させたの  
かその本意について明らかにする必要性が生まれ、その追求は現代にて同構造を顕著に内包す  
る芸能文化「VTuber」へのリサーチとして実施されることになった。

### ●現代における始原演劇 - VTuber

VTuber とは Virtual (2Dまたは3Dのキャラクター) と YouTuber (動画配信サイト YouTube にて配信を行う人々の総称) を合体させた造語として元来は二〇一六年から活動を開始した第一人者キズナアイのみを指す単語「バーチャル YouTuber」が省略されたものであり(註三二) 現在では配信者の動きに連動して2Dまたは3Dのキャラクターが発言・行動する動画の当事者／製作者／表現分野を指す広義的な単語として機能している。

そんな VTuber の最大の特徴は一般的な役者や声優とは異なり配信者がキャラクターの設定を厳守した発言・行動を長期間取り続けなければならない(言い換えればキャラクターとして生き続けなければならない) という点であり、その結果として配信者の権利／人権(古来では魂)がキャラクターに拡張される必要性が発生しているという点だろう。

「わたしたちはあまりにしばしば、フィクションのキャラクターと現実の人間を取り違えてきた。しかし VTuber に対しては(略)「フィクションのなかでは〔…〕なんでもやってよい」という考え方は、完全に無効になるだろう。だからこそ私たちは、VTuber という奇妙な、あたらしい表現形式について、ちょっと気をつけて、見たり論じたりする必要があるだろう。いままでにあった批評のやりかたでは、彼ら自身を傷つけることになりかねないのだ。たとえばそれは、アイドルの美醜や技能にかんして評することが、注意深くやらないかぎり、「アイドル」という表に現れる部分だけを評することにとどまらず、楽屋裏で仕事を終えたばかりのひとりの人間の人権を傷つけかねない危なっかしさに似ている。」明石陽介編『ユリイカ 七号 第五〇巻第九号(通巻七二四号)』青土社、頁.二二一

以上はSF小説家藤田祥平(平成三(一九九一)年-)が雑誌『ユリイカ』に掲載した「虚構世界のキャラクターの人権とVTuberの人権にかんする覚書」からの抜粋であり、実際にキャラクターへの中傷行為を配信者に対する名誉毀損であるとする東京地裁の判決や(註三三)VTuber界における二大勢力バーチャルライバー／VTuber グループにじさんじを運営するANYCOLOR とホロライブプロダクション運営のカバーが誹謗中傷対策の連帯を発表するなど(註三四) 法律によってキャラクターへと配信者の人権／魂が拡張するという現象が表現・認知・共有され始めていることが見て取れるだろう。

これ等の現象こそ現代における始原演劇として VTuber 文化を取り上げた所以であり古来より鷹狩文化や人形(劇)文化に見られた他者(それも幅広い存在)への権利／魂の拡張という現象が対象を画面上の2D及び3Dのキャラクターへと拡大させ、そして呪術もまた法律へと姿を変

---

三二・キズナアイ(編集部聞き手)「キズナアイ シングularityと絆と愛 - 人間とバーチャル YouTuber が出会うとき」明石陽介編『ユリイカ 七号 第五〇巻第九号(通巻七二四号)』青土社、頁.二九

三三・菊地浩平『人形と人間のあいだ』NHK出版、頁.一三九

三四・恩田雄多『ANYCOLOR とカバー、VTuber の誹謗中傷対策で連携 まとめサイト運営者とも示談』参照二〇二三.三.六 <https://kai-you.net/article/85469>



え機能している証だと考える。

そしてここから育児を【魂／人権の感受／拡張】によって始原演劇へと変化させた本意が浮かび上がるだろう。つまり多種多様な他者に権利／人権・魂を拡張／感受することで幅広い交流を可能とし、知恵の発展そして潤滑で持続的な関係性の構築が獲得出来るというまさしく人類における重要な発展能力こそが始原演劇であり演劇文化の本意なのではないかという考えに至ったのである。

### ●最後に - 新作『0 somaru』について

以上のリサーチを基に制作された『0somaru』<sup>オソマル</sup>を最後に紹介して、最終報告書を締めたいと思う。『0somaru』は題名が示すように先述した獺丸を VTuber の方法論にて召喚した作品であり、具体的には犬人／獺丸型のアバターを制作し 2D ポスター化+共に掲載された QR コードをスマートフォンで読み取ることで復元鷹犬と筆者が野外活動を行っている映像及び音声を基にした 3D 体の動作を観劇することが出来るという内容である。

ポスターはロームシアター京都の三か所（計四枚）に二〇二三年三月一四 - 二一日まで設置・上演され、一般的には存在し得ないとされるキャラクター及び動物に対する魂／人権の可能性を可視化させることを目指した。

ここからも分かるように始原演劇論にとって最も重要な思想的意義とは他者権利への想像であるという犬牽の思想と重なり合うことを、一年目の結びとしたい。

そして二年目はいよいよリサーチテーマである『現代における伝統芸能』を追及するため VTuber 文化とその起源と目される伝統芸能群（人形劇・オシラサマ・来訪神祭り等）を資料収集及びフィールドワークから大系化し、比較することで始原演劇の本意が現代においても機能していることを明確化させたいと考えている。

● 『0 somaru』 画像資料



[2D体]



[3D体及び動画からの抜粋]



[展示風景]

●参考文献

- 青柳清孝『ネイティブ・アメリカンの世界 - 歴史を糧に未来を拓くアメリカン・インディアン』、古今書院、二〇〇六
- 秋吉正博『日本古代養鷹の研究』思文閣出版、二〇〇四
- アプリスタイル『VTuber スタイル 二〇二三 三月号』アプリスタイル、二〇二三
- アポロドーロス（高津春繁訳）『ギリシア神話』岩波書店、一九五三
- アリストテレス（島崎三郎訳）『動物誌（下）』岩波書店、一九九九
- 池上洵一編『今昔物語集 本朝部 中』岩波書店、二〇〇一
- 石川忠久『新釈漢文大系 第一一〇巻 詩経（上）』明治書院、一九九七
- 稲田浩二『アイヌの昔話』筑摩書房、二〇〇五
- ヴォルフラム・フォン・エッシェンバハ（伊藤泰治、小栗友一、加倉井肅之、馬場勝弥訳）『パルチヴァール』郁文堂、一九七四
- 江本嘉伸「タルバガン踊りとオオカミ狩り モンゴルの狩人を追って」『季刊東北学 第十号』柏書房、二〇〇七
- 遠藤協編『チロンヌパカムイイオマンテ』ヴィジュアルフォークロア、二〇二二
- 大塚紀子『鷹匠の技とこころ - 鷹狩文化と諏訪流放鷹術』白水社、二〇一一
- 大林太良、伊藤清司、吉田敦彦、松村一男編『世界神話事典』角川学芸出版、二〇〇五
- 荻島大河『江戸のドッグトレーナー 犬牽の伝統に学ぶストレスフリーな愛犬生活』星海社、二〇二二
- 沖森卓也、佐藤信、矢嶋泉編『播磨国風土記』山川出版社、二〇〇五
- 折口信夫「河童の話」小松和彦編『河童 怪異の民俗学③』河出書房新社、二〇二二
- 「鷹狩りと操り芝居と」（折口博士記念古代研究所編）『折口信夫全集 第一七巻』中央公論社、一九七六
- 「人形の話」『折口信夫全集 ノート編 第五巻』中央公論社、一九七二
- 「雛祭りのおこり」（折口博士記念古代研究所編）『折口信夫全集 第一七巻』
- オルテガ・イ・ガセー（西澤龍生訳）『狩猟の哲学』吉夏社、二〇〇一
- 菊地浩平『人形と人間のあいだ』NHK 出版、二〇二二
- キズナアイ（編集部聞き手）「キズナアイ シンギュラリティと絆と愛 - 人間とバーチャル YouTuber が会おうとき」明石陽介編『ユリイカ 七号 第五〇巻第九号（通巻七二四号）』青土社、二〇一八
- 宮内省式部職編『放鷹』、吉川弘文館、一九八三
- 倉野憲司校注『古事記』岩波書店、一九六三
- グレーテル・エールリヒ（文）、デビッド・マクレーン（写）（大塚茂夫訳）「グリーンランドの狩猟の旅」『ナショナルジオグラフィック日本版 二〇〇六年一月号（第一二巻 第一号 通巻一三〇号）』日経ナショナルジオグラフィック社、二〇〇六
- 小林忠雄「来訪神のイコノロジー 仮面と蓑笠習俗の分離論」国立歴史民俗博物館『変身する

- 仮面と異装の精神史』平凡社、一九九二
- 斎藤弘吉『日本の犬と狼』雪華社、一九六四
- 坂本太郎、家永三郎、井上光貞、大野晋校注『日本書紀(二)』岩波書店、一九九四
- 高田眞治『漢詩大系 第一巻 詩經上』集英社、一九六六
- 戸田市立郷土博物館『将軍家の鷹場 - 戸田筋 - 』戸田市立郷土博物館、二〇一四
- 中西進『万葉集全訳注原文付 (四)』講談社、一九八三
- 中村幸彦、中野三敏校訂『甲子夜話 四』平凡社、一九七八
- 二本松泰子『中世鷹書の文化伝承』三弥生書店、二〇一一
- 野島利彰『狩猟の文化 ドイツ語圏を中心として』春風社、二〇一〇、
- 塙保己一編『群書類従・第一九輯 管弦・蹴鞠・鷹・遊戯・飲食部』續群書類従完成會、一九三三
- 塙保己一編、太田藤四郎補『續群書類従・第一九輯中 蹴鞠部 鷹部』續群書類従完成會、一九二五
- 藤田祥平「虚構世界のキャラクターの人権と VTuber の人権にかんする覚書」『ユリイカ 七号 第五〇巻第九号 (通巻七二四号)』
- マルコ・ポーロ (愛岩松男約)『完訳 東方見聞録一』平凡社、二〇〇〇
- 三保忠夫『鷹書の研究 - 宮内庁書陵部蔵本を中心に - (上冊)』和泉書院、二〇一六
- 『鷹書の研究 - 宮内庁書陵部蔵本を中心に - (下冊)』
- ミルチャ・エリアーデ (斎藤正二訳)『エリアーデ著作集 第一一巻 ザルモクシスからジンギスカンへ 一』せりか書房、一九七六
- 村戸弥生『遊戯から芸道へ - 日本中世における芸能の変容』玉川大学出版部、二〇〇二
- 森田喜久男「古代日本の鷹狩」福田千鶴、武井弘一編『鷹狩の日本史』勉誠出版、二〇二一
- レーン・ウィラースレフ (奥野克己、近藤祉秋、古川不可知訳)『ソウル・ハンターズ - シベリア・ユカギールのアニミズムの人類学』亜紀書房、二〇一八
- 柳田國男『柳田國男集第八巻』筑摩書房、一九六九

## 「おえかきダイス」の事例から子どもの劇場・体験を考える

彦坂敏昭

はじめに

1. 子どもの見方の味方であるために
    - (1) 他者との劇場への同行
    - (2) 純粋と不純
    - (3) 親子を取り巻く生活環境
    - (4) 親子を対話に誘うリフレクションツール
  2. 子どもの発達段階
    - (1) 子どもの知的発達段階
    - (2) 親子間でのコミュニケーション
  3. 「おえかきダイス」の使用調査について
    - (1) 「おえかきダイス」使用調査概要
    - (2) 「おえかきダイス」を使用した親子の振り返り事例（親子 E-4）
    - (3) 『およげ！ ショピニアーナ』制作者との事例共有
- おわりに

はじめに

本研究は、筆者が考案した親子で使用するリフレクションツール「おえかきダイス」の使用調査での成果を手がかりとし、子どもの劇場での体験について論考したものである。多くの場合、子どもの劇場での体験は同行する親（本稿では親という子どもが意味する範囲を家族構成や性別にとらわれず養育者とする）と共にある。そのような観点から考えれば、本論のテーマである「子どもの劇場・体験」は、実は「親子の劇場・体験」とも換言できるだろう。また、「劇場体験」ではなく「劇場・体験」としたのは、私たち大人が考える劇場の在り方やそこでの観客としての体験のあり方を、子どもが立ち上げる体験と重ねてしまうことに違和感を感じたことが関係する。子どもはその特徴である自己中心性から、自らを「プレイヤー」とし、単に与えられたものを見ているのではなく、自分自身の生を充実しようと試みる傾向がある。そういった子どもが希求する生活のなかでの充足感と、大人が考える「観客」としての体験のあり方には、一定の距離が存在しているのではないだろうか。この大人と子どもとの間に存在する近くて遠い距離を見つめることで、異なる文化を生きる子どもと共にその劇場・体験の傍らにいる意義やその可能性を思考したい。そしてこの思考の道筋は、私たち大人にとっての劇場体験や観客であることを再考する手がかりにもなるだろう。そのような問いを思考するために、リフレクションツールを用いた調査研究を以下の流れで実施した。

1. 2022年6月から8月 / リフレクションツールの構想と制作
2. 2022年8月から11月 / リフレクションツールの配布と親子での使用依頼(計6回の配布)
3. 2022年8月から11月 / リフレクションツール使用後に親との振り返り (LINE を使用)
4. 2023年1月 / 子ども向けプログラムの制作者と使用事例を共有 (対面とオンラインを併用)

本研究で使用したリフレクションツール「おえかきダイス」は、劇場で子ども向けのプログラムを体験した親子が、自宅と一緒に絵描きあそびをしながらその体験を振り返ることができる物として、筆者が独自に考案したツールである。その使用調査では、2022年にロームシアター京都が制作した子ども向けのダンス・パフォーマンス『およげ! ショピニアーナ』<sup>1</sup>の観劇後に、対象者への依頼と配布をおこない、自宅での使用時の様子を動画や画像で送ってもらった。またそれら動画や画像をやりとりする過程で、筆者からいくつかの質問をし、その対話を使用時の振り返りとした。またこの使用調査で得たいくつかの事例を『およげ! ショピニアーナ』制作者と共有する会を設定し、その対話にも取り組んだ。

本論は以下の三つの流れで論じる。

一つは、子どもの見方の味方であるためにとし、本研究で使用した「おえかきダイス」の制作背景を論じながら、劇場における観客としてのあり方と親子の姿とが共通して持つ可能性と、その可能性を阻む現状について理解を進める。二つは、子どもの知的発達段階と親子間でのコミュニケーションとを論じる。「おえかきダイス」の使用調査での事例を読み解き、「子どもの劇場・体験」を思考するための補助線を引きたい。この補助線が、それぞれの発達段階にある子どもがどのように劇場での体験を自らのものとしているのかを想像する手がかりとなるだろう。三つは、「おえかきダイス」の使用調査での事例とその検証である。初めに使用者の感想について、次いで、個別の使用事例における親子の会話について、そして制作者との事例共有時の感想についての考察を試みる。私たち大人が「子どもの劇場・体験」をどう捉え、どのように支援する可能性があるのか、その手がかりを探る。

本論に入る前に、ブラジル人の教育学者パウロ・フレイレ (1921-1997) の言葉を以下に引用したい。本研究の問題意識、調査実践と手法、本論の結論にまで通底する言葉である。

「思考する主体は、ただ一人では思考することはできない。ある対象について考える行為において、主体は、他の主体がともに参加することによってはじめて、思考を行うことができるのである。「私は考える」ということはもはやなく、「私たちは考える」ということだけがある。「私

---

<sup>1</sup> ダンス・パフォーマンス『およげ! ショピニアーナ』は、ロームシアター京都×京都市文化会館5館連携事業「シアターデビュー!」促進プログラムとして、ロームシアター京都がダンサーの中間アヤカ氏と共に制作した子ども向けダンスパフォーマンスである。公演時間は1時間程度で、公演中(一部のシーンを除いて)、観客はそれぞれが自由に場所を移動することができる環境構成がなされていた。それぞれの場所に座りながら、ダンスパフォーマンスやピアノ演奏による音楽を鑑賞することができ、公演中には、幼児向けのボールプールのボールが大量に出てくるシーンや、パラバルーンを衣装として身に纏いダンサーがパフォーマンスをするシーンなどがあった。

は考える」ということを確立してくれるものが、「私たちは考える」ということであって、その逆ではない。(フレイレ、1967、p.218)」

## 1. 子どもの見方の味方であるために

### (1) 他者との劇場への同行

子どもが劇場に足を運ぶ際、多くの場合、その同行者は親である。そして当たり前の前提ではあるが、この親と子は、同じ時間や空間を経験していながらも、異なる体験をそこに立ち上げる他者でもある。子どもが持つ特殊性については後に第2章で論じるとし、差し当たっては、他者との劇場への同行にどのような意味を見出すことができるのかをここでは考えたい。

劇場で行われる公演には、音楽や演劇、ダンスパフォーマンス、伝統芸能などさまざまな種類が存在する。それらは特定の時間や空間の内側で実施され、私たちがその場へ足を運ぶ時、私たちは観客としてそこにいる。それぞれのプログラムは多様ではあるが、観客として他者と共に特定の時間や場所に集うことが劇場での体験の特徴の一つに挙げられるだろう。筆者は、こういった特徴を持つ場において、その体験が構築的に形作られる過程を、劇場での体験の可能性として見出したい。そしてこの過程は、他者とのコミュニケーションを通じて構築的になされると考える。ここでのコミュニケーションとは、単に伝達的手段としての意味ではなく、ラテン語の語源に遡り「共有する」ことに着目する。体験が誘発する個人的な感覚を、他者にひらき共有する取り組みを通じてこそ、先に引用したパウロ・フレイレが言った「私たちは考える」という他者との構築的な場づくり（コミュニケーション）がなし得ると考える。

劇場で実施されるそれぞれのプログラムにおいて、私たちは、その場がどういった場であるのかを、目の前に立ち上がる現象との絡まり合いのなかで、徐々に掴んでいくようなところがある。こういった目の前の現象との絡まり合いに立ち上がる私たちの思考は、純粹に劇そのものと呼応するだけでなく、その場を共にする他者の振る舞いや態度、リアクションとが一体となった場の雰囲気とも密接に関係し合っている。また、身近な他者と共にその場に参加した場合には、事前・事後の言語によるコミュニケーションによって、自らの感覚と他者の感覚とを相互に共有し確かめ合うような会話も生まれるだろう。こういった取り組みを考えれば、私たちはすでに、他者と劇場へ同行し共に考える兆しを経験しているとも言える。本研究では、この他者との劇場への同行を通じて得られる構築的なコミュニケーション過程を、観客として、劇場という場に参加する可能性として捉え、その経験をいかにすれば厚みをもたらすことができるのかを検討する。

### (2) 純粹と不純

子どもの劇場での体験を考える場合、現実にはこういった絡まり合いに親子で共に参加できる可能性は低いだろう。それには二つの事柄が関係していると筆者は考える。

一つは、言語によるコミュニケーションが、一般的には公演中にはふさわしくないものとされているからである（もちろん、近年の子ども向けのプログラムにおいて、公演中の会話を積極的に推奨するアナウンスがなされることもある。今回使用調査を実施した『およげ！ ショピニアーナ』においても親子での会話ができる環境が構成されていた。しかしながら全ての子ども向けプログラムにおいてではない）。実際に筆者が3歳と5歳の息子と娘を連れて演劇を見に行った

際、子どもが興味関心を示した事柄に関する問いかけに、筆者はしっかりと対話しながらそれらに応えることができなかつた経験を持つ。それら子どもからの問いかけは、一つや二つではなく、公演中幾度となく届けられるからだ。筆者が示した態度は、単に劇場が静かにしなければならない場であることを伝え、肝心の劇場が他者との構築的なコミュニケーション・思考過程を立ち上げる可能性を持つ場であることを、子どもに予感してもらうには難しい状況となってしまった。こういった「劇場では静かにしなければいけない」という暗黙のルールについては、劇場での体験を他者と共同で立ち上げる場であると想定するのであれば、子ども自らが静かにすることの意義を他者とのさまざまなコミュニケーションのなかで獲得していくプロセスが重要だと考える。単にルールだけを子どもに伝えるのと、子どもが主体的にそうしようと選ぶこととの間には大きな差がある。それらは劇場での環境構成を通じて（プログラムそのものや、人的な環境構成を含めて）なされることを期待したい。

二つは、私たちの日常に潜む「観客化」の問題と関係する。例えば、自然環境と絡まり合う可能性を持つキャンプなどの野外活動において、私たちは少なからず自然環境に対して観客としての構えを持ち、その場に存在しようとする傾向がある。近年のグランピング施設が賑わいを得ているのも、そういったプレイヤーとしての絡まり合いよりも、観客としてのありように、多くの人が魅力を感じていることが関係しているだろう。またこういった問題は、教育や舞台芸術以外の芸術のなかにも広く存在する。たとえば美術館などにおいて私たちは、目の前の作品が「私（私たち）」を誘い、「私（私たち）」がそれらに働きかける往還的な関係構築としての鑑賞ではなく、専門家や作者が提供するフィルターを通じた鑑賞を選択する姿がある。介在する専門家や作家が提供するフィルターを通じた純粋な観客としてのことの中には、自らの視野を広げ、厚みをもたらすとといった意義を見出すことができるだろう。しかしながら、子どもの劇場での体験を考える場合には、この純粋な観客としてのあり方と共に、（大人から見ればという意味で）不純な観客としてのあり方も、筆者は考慮する必要があると考える。なぜならば、子どもは劇場での体験を大人が考える非日常的な体験としてではなく、自らの生を充実させようとしながら、自分なりのあり方でその場にいるからだ。大人が、そのような子どもの自分なりの見方の味方として傍らにしようと試みる場合には、まずは、この不純な観客としてのあり方を「そんなこと！」とせずに見守り、受容することが不可欠だと考える。また後に、子どもが純粋な観客としてのありように関心を向けたならば、大人は目の前の子どものチャンネルに合わせていく必要もあるだろう。こういった柔軟で構築的な態度を可能にするのは、私たち大人が専門家としてのみその傍らにいるのではなく、研究者的な構えを持った大人としても存在する必要がある。なぜなら、専門家は、その学問領域の常識を守る役割を担っており、また、研究者はそういった常識を疑う役割を持っているからだ。そして、子どもはすでに、研究者的な構えを持ったプレイヤーとしてその場にしようとしている。

### (3) 親子を取り巻く生活環境

ここではまず、「おえかきダイス」の使用調査時に受け取った親子からのメッセージを引用したい。

「まだ全面に描けていないので、少し時間とって取り組んでみたいと思います。今回のプログ



ラムは参加してとてもよかったです。息子は(きっと他の子どもたちも)覚えないといけないことや、できるようにならないといけないことが多すぎて。それも楽しんでる部分もあるとは思いますが、今回のように思いのまま表現し、それを大人たちがニコニコ面白がってくれるのはよくいう自己肯定感につながりますよね。息子もとてもリラックスして楽しんでおりました。今、保育園の発表会前なので特にそんなことを思いました。ではまた撮影できましたらお送りいたします。(「おえかきダイス」使用調査参加親子からの言葉)

筆者も日々の子どもの関わりのなかで、子どもの日常が大人が考えるよりも遥かに早い速度で回っているのかもしれないと感じる瞬間を幾度も感じ、その関わりについて悩んだ経験を持つ(実際に今でも悩んでいる)。子どもの生活は、その子どもの「つもり」とは関係のないところで、さまざまなことが課され、時に親である筆者自身もそれを助長してしまう瞬間が多くある。子どもとの関わりの困難さは、その子どもの現在の姿ではなく、その先の未来の姿を見てしまうことにあるのではないだろうか。子どもは何気ない素朴な行為や関わりのなかで、大人が考えるよりもはるかに多くのことを学んでいる。そのことを大人は信頼し、現在の姿を見守ることが大切だと考えたい。

こういった親子の生活環境を考える糸口に「家庭教育」という言葉がある。この言葉が指す意味は、地域を含む家庭環境のなかで取り込まれる教育的な活動である。日々の暮らしに元々あった、子どもが家族や地域環境と関わり合いながらさまざまな生きる力を育てていく営みを「家庭教育」とし、明治期に「学校教育」をその補助的な役割として位置付けるために打ち出された言葉である。教育学者の汐見稔幸はこの「家庭教育」の現状について、「社会的な支えと比較的安定した価値思考というバックボーンを失い、ひたすら各家庭の個別課題となっている。外で自由に遊ぶことで子どもの中に豊かに育った身体力や社会性、企画力等は今では全く期待できず、孤立した家庭の中で親が個別責任で育てるものとなっている。しかもその手法は誰からも学べないで自己責任で行うものとなっている(汐見、p.4)」とし、「家庭教育」に対する社会的な支援の重要性を説いている。また、その原因として「共感や共生よりも競争が基本的価値観となるような転倒した価値社会が一般化(汐見、p.3)」したことについても言及している。つまり、現代における過度な「家庭教育」への期待が、孤立化する家庭環境に注ぎ込まれることによって、ただでさえ確保しづらい親子でのふれあいの時間を圧迫し、その質までも変容させている現状が私たちの目の前にある。

こういった課題と向き合うために、筆者は、素朴な意味での同行や会話の重要性を共有することが不可欠だと考える。子どものさまざまな行為に表現を発見し、それらに共感し、大人も自らの感覚や心持ちを子どもに共有しながら会話に取り組む時間は、目の前にいる子どもの「現在の」姿に触れるかけがえのない営みである。そして、そういった同行や会話の中に立ち上がるコミュニケーション・思考過程には、子どもが成長していくために不可欠な要素が自然と備わっている。また、劇場での体験が、子どもにとっては生活の一部として、大人にとっては非日常的な場であることを考えれば、劇場での体験を大人が生活からは少しメリハリをつけた時間と捉え、会話に取り組むことのできる可能性があるだろう。筆者が劇場での体験をより豊かなものとするために、「おえかきダイズ」を考案した背景はここにある。

#### (4) 親子を対話に誘発するリフレクションツール

「おえかきダイス」(図1)は、劇場での体験を親子でゆっくりとした時間を過ごしながり返りできることを第一のねらいとしたリフレクションツールである。このツールの存在によって、親子での会話のきっかけを作り出し、できる限り長くその時間を確保できないかと考え、その親子へアプローチの方法とツールの素材や形状を検討した。

親子での対話については、その関係が親子だから特に難しさはないだろうと感ずるかもしれないが、コミュニケーションのきっかけとなる子どもの表現には素朴なものが多く、例えその表現に出会ったとしても、その表現を子どもの「現在の」姿として見出すことには難しさもある。また、言葉によるコミュニケーションだけでその時間を十分に確保することも、多くの場合、会話は流れていってしまったり、子どもの興味や関心がずれて途切れたりし、難しさがある。したがって、ゆっくりとした時間のなかで十分に親子の対話の時間を確保するためには、ある程度の環境を整える必要がある。それは同じ場所に座り時間を過ごすということと直結する。そういった環境を構成するための口実となる物があると良いだろうと考えた。そして親子へのアプローチとして、筆者は子どものお絵描きの時間に着目した。子どもがお絵描きをする時間は比較的ゆっくりとした時間が流れる傾向にあるからだ。子どもは、一人で考えながら黙々と形を造っていく「子どもの時間」と、自らが形造った物を親に見てもらいたいという心持ちからそれを共有しようと試みる「親子の時間」とを行ったり来たりしその時間を過ごす。たとえ子どもがお絵描きに集中している時であっても、親はその傍らに居ることができる。共に紙の上に何が現れてくるのかを見つめるこのお絵描きを通じた対話形式は、目の前の子どもと向かい合っ取り組む対話形式よりも、緊張感がなく居心地の良い環境を作り出せるのではないかと考えた。そして、目の前に子どもが描いたものが言葉と絵とで混ざり合いながら現れるため、親にとっては、その子どもが今何に関心が向いているのかを比較的想像しやすい場となる。そのような時間のなかで、子どもと共に記憶の世界にチャンネルを合わせてみることを試み、親子での対話の時間に入り込んでいくことができるだろう。

こういったお絵描きの時間を出来る限り引き伸ばすため、「おえかきダイス」の形状は、一辺が6cmの立方体とした。立方体は紙で作成し、その6つの面には空白が容易されている。6cmの正方形は、子どもにとっては大きすぎず、お絵描きに取り掛かりやすいサイズでもある。そのダイスを手に持った子どもは自然とそれぞれのマスを埋めたくなり、また多面であることから手軽に失敗もできる。それぞれの面ごとに描いていくなかで、他の面は視界から一旦外れ、子どもは思い出す対象を切り替えながらお絵描きを展開していく。このマスを埋めていくことにある程度の満足感を感じるかもしれない。また、中断と再開も容易だと考えた。子どもの劇場での体験は、限定的な幅を持つ時間のなかで、さまざまな現象と出会い、それらと絡まり合うことで展開していく。そこには心持ちの変化があり、子どもは断片的にそれらを記憶する。持ち帰ったそれらの断片的な記憶を手がかりに、親子で対話をするためのリフレクションツールは、こういった特殊性をある程度考慮しながら、物自体が環境へと親子を誘うよう設計を試みた。

また、筆者はこのリフレクションツールを『およげ! ショピニアーナ』だけで使用されることを想定しておらず、さまざまなプログラムにおいて使用できるよう構想を試みた。



図1：2回目配布時の「おえかきダイス」

## 2. 子どもの発達段階

本稿で扱う子どもの年齢は、使用調査の参加者に準じ、1歳から8歳までの児童をその対象とする（『およげ！ ショピニアーナ』では、4歳以上の子どもと大人を推奨としていた）。しかしながら、子どもはそれぞれの年齢に応じて発達段階が異なり、1歳と8歳の子どもが同じ環境で一つの出来事を体験したとしても、その経験の質は異なるだろう。したがってここでは、この1歳から8歳という幅広く設定した対象について、まずは分化し捉えるための補助線を二つの観点から得たい。一つは、子どもの知的発達段階である。知的発達段階を第一の補助線とすることで、劇場という大人から見れば特殊な場に、それぞれの発達段階にある子どもがどのようにしてそこにいるのか（いようとしているのか）を、私たちは想像することができるのではないだろうか。二つは、親子のコミュニケーションについてである。先述のように「子どもの劇場・体験」は「親子の劇場・体験」でもある。鑑賞という行為の主語を「子どもが」から「親子が」とする場合には、この親子間でのコミュニケーションのありようを補助線とすることが、その体験の質と「おえかきダイス」の意義を想像する手がかりとなるだろう。

### (1) 子どもの知的発達段階

心理学者のジャン・ピアジェ（1896-1980）は、子どもの誕生から青年期までの知的発達段階を4つに分けて捉えたことで知られている。ピアジェの発達段階によれば、0歳から2歳までは「感覚運動的知能期」、2歳から7歳までは「前操作期」、7歳から12歳までは「具体的操作期」、12歳以降は「形式的操作期」とされている。ここで使われる操作は知的操作を意味し、「主体が

対象に働きかけて、対象を分けたり、まとめたり、あるいは、並べたり、対応づけたりする対象変換行為の一般的協応に由来（中垣、p.380）」するとしている。つまりピアジェの発達段階理論は、「形式的操作期」において獲得される理論的思考（具体的な物や場面が目の前になくても、命題のみでさまざまな物事を推論する力）のありようから、乳幼児期の知的操作の発達全体を段階的に捉えたものといえる。またピアジェは、こういった段階的な発達の捉えと共に、その過程をより俯瞰的な視座から捉える独自の概念「スキーマの均衡化」を展開した。ピアジェが概念づけたこの「スキーマ」は、環境に遍在する概念であり認識の枠組みを指す。子ども（特に乳児期の子ども）は常に探索行動を通じた外界との新鮮な出会いを希求し、自らの内側に外界のモデルをかたちづくる「スキーマの均衡化」の過程を持つとされる。その過程では、既に形作った内界モデルを外界へと投影し、また、外界モデルを内界へと投影し続ける往還的な営みを通して、その均衡化を図り、次第に世界に馴染んでいくとしている。私たち大人は、すでにこの「スキーマの均衡化」を経た存在であり、子どもはこの「均衡化」に今まさに取り組んでいる存在といえる。だからこそ、既にスキーマの均衡化を経た私たち大人にとっては、子どもが現在進行形で取り組む「均衡化」があまりにも些細なことに見え、子どもの傍らにいと（子どもへの感情移入を発露とし）、何かを施したくなったり、先回りし示したくなってしまうところがある。しかしながらそのような関わりは、子どもが自ら考える機会を奪ってしまう危険性も孕んでいる。

本論では、主にピアジェが分類した4つ発達段階から本研究が対象とする1歳から8歳までに該当する「具体的操作期（7歳から12歳）」「前操作期（2歳から7歳）」「感覚運動的知能期（0歳から2歳）」の三つの段階について確認していきたい。

#### 具体的操作期（7歳から12歳）

この段階の子どもは、論理的思考を発達させていく段階にある。現実中存在する具体的な事物に対してであれば、身体的な行為を伴わずにその物事を頭の中だけでイメージし、思考することなどができる。また、自らの視点とは異なる他者の視点が存在することを理解し、それら異なる視点を区別し、他者の視点からも世界を見ることのできるようになっていく発達段階にある。客観的な思考や柔軟な内省も可能である。しかしながら未だ抽象的な概念について仮説を立て論理的に思考する段階には至っていない。

#### 前操作期（2歳から7歳）

この段階の子どもは、知的操作を行うことのできる前段階にある。目の前に実際に物がなくとも自らの頭のなかにイメージし使うことができる表象機能を逞しくしていく段階である。しかしながら、未だ物事を自らを中心に存在する個別の事柄として把握するにとどまり（ピアジェはこういった特徴的な捉えを「自己中心性」と呼んでいる）、獲得したイメージや知識を操作するには至らない。また、この段階の子どもの事物に対する捉えは、（大人から見れば）解像度は粗く大掴みに感じられる特徴がある。

「前操作期」から「具体的操作期」へ移行する発達段階にはグラデーションがあり、ピアジェはこの段階の子どもについて、2歳から4歳を「象徴的思考期」、4歳から7歳を「直感的思考期」とさらに細かく分類している。「象徴的思考期」では、象徴的に行為し考えることで、外界

に遍在するさまざまな事物に対してその意味範囲を拡大させていく姿が確認できる。また、「直感的思考期」では、物事の概念化がある程度進み、徐々に知的操作を試みる姿が確認できる。しかしながら、未だ自分が考えた直感的な答えと現実の答えとの間に不一致が多く、なぜ？と周囲に向けて問いかける質問が増える時期でもある。

#### 感覚運動的知能期（0歳から2歳）

自らの行為（運動）と外界からのリアクション（感覚）とを通して、外界に遍在する対象を認識していく（自らの手足とも出会う）。物事に誘発され素朴にそれらに反応する取り組みのなかで、世界を広げ、また、物が視界から消えてもその物自体が存在し続けること理解していく段階である。

本論で扱う1歳から8歳の子どもの発達段階をピアジェの分類に沿って確認すれば、四つのグループに分化し捉えることができるだろう。① 感覚運動的知能期（0歳から2歳）、② 前操作期 / 象徴的思考期（2歳から4歳）、③ 前操作期 / 直感的思考期（4歳から7歳）、④ 具体的操作期（7歳から12歳）である。本稿では、この四つの段階を指標とし援用する。

#### (2) 親子間でのコミュニケーション

親子のコミュニケーションは、子どもの表現という観点から捉えることができるだろう。なぜなら親子間のコミュニケーションは、それぞれの子どもが取り組む素朴な行為（表現）を、その傍にいる親が、時間や空間を共にするなかで発見し理解しようと試みることで、そしてそれに応答する営みを通じて展開していくからだ。子どもは他者の応答に触れ、そのあり方を模倣することで、コミュニケーションそのものを展開し理解していく。そしてその過程で、子どもは他者と共に考える経験を蓄積する。筆者は、この他者と共に思考するプロセスこそが子どもの表現行為における重要な役割だと考える。そしてコミュニケーションそのものは、この過程を加速させる機能として存在する。そのような意味でいえば、子どもが出会う初めての他者である親の存在は、子どもの表現における重要なパートナーであり、パウロ・フレイレが示した「私たちは考える」実践を、その子どもと共に取り組む初めての他者だともいえる。

では子どもの表現の発達について、そのなかにある言語と行為による表現に着目しながら、先の四つの段階においてどのように入れ替わっていくのかを確認したい。まず「感覚運動的知能期（0歳から2歳）」では、喃語と身振りが組み合わさった表現や、視線や表情など素朴な身体行為としての表現が確認できる。続く「前操作期 / 象徴的思考期（2歳から4歳）」では、それまでにあった喃語と身振りによる組み合わせの表現から、言語機能が発達し、言葉による表現が増え代わりに指差しが減少する傾向がある。しかしながら、未だ行為と言語とが絡まり合う複合的な表現だともいえる。そして「前操作期 / 直感的思考期（4歳から7歳）」では、日常的な会話が上達し、さまざまな他者の言葉を真似して使うことができるようになる。また記憶力も養われ、過去にあったことや未来のことについて話をする姿も確認できる。そして「具体的操作期（7歳から12歳）」以降、言語が主な表現方法となり、言語で考え表現することが柔軟にできるようになっていく。

こういった子どもの表現は、日常生活のなかでのあそびの時間に多く現れる。あそびでは、大

人から見れば分化し捉えることのできる言語や行為による個別の表現も、渾然一体となってそこに存在する。子どもは、玩具や自然物、造形素材などありとあらゆる物と絡まり合い、また、他者とも次第に絡まり合いながら、その時間を日常的に過ごす。そういったあそびの中で自分なりに表現することを他者と共に繰り返し確かめている。

そしてこのあそびにも発達段階は存在する。「感覚運動的知能期（0歳から2歳）」においては一人あそびが主である。一人あそびに集中しながら、時折、親に目を向ける姿がある。そして、「前操作期 / 象徴的思考期（2歳から4歳）」では、他の子どもと場を共にしながらもそれぞれが関わりも持たないあそび（平行あそび）から、周りから見れば一緒にあそんでいるように見えるが、実は互いにイメージが異なりながらのあそび（連合あそび）へと展開していく。ここでもまた子どもは、親から少し離れたり、また戻ってきたりを繰り返す。続く「前操作期 / 直感的思考期（4歳から7歳）」以降では、子どもは他の子どもと一緒にひとつの遊びに取り組むことができるようになる（共同あそび）。子どもは、こういったあそびのなかで、自分なりに表現することを繰り返し試み、社会性を学んでいく。また、その過程にある他者との相互作用を通じて、言語を学習し自己統制能力をも培っていく。それぞれの段階において、子どもは身近にいる他者を感じ取りながらあそんでいる。そして見知らぬ他者ではなく、すでにその子どもとの関係が築かれている親に向かっては、その表現が開かれてもいることが多い。子どものあそびの傍らに居ることは、その発達段階にいる子どもの現在の姿を見守ることにつながっていく。そして、戻ってきた子どもに適切な応答をすることが、子どもが安心して表現することのできる場を共に育むことに繋がる。そしてそういった場において、子どもは他者とのコミュニケーションのなかで力強く思考していく生きる力を身につけていく。そのような場のなかに、親子間のコミュニケーションは存在する。親子間の言葉によるコミュニケーションがいかにその子どもの発達を支援するか、またそのような観点からの実践的な子どもとの会話の方法については、ダナ・サスキンドの著書『3000万語の格差』<sup>2</sup>において論じられている。本稿では親子間でのコミュニケーションの意義について述べるに止めたい。

本章で設定した4つのグループは、互いに重なり合いながらその連続性には多分にあわいを持つ。それぞれの子どもの発達段階については、辿るそのルートや速さに個人差があることをここに付け加えておく。

### 3. 「おえかきダイス」の使用調査について

#### (1) 「おえかきダイス」使用調査概要

本研究での使用調査は、2022年にロームシアター京都が制作した子ども向けのダンス・パフォーマンス『およげ！ ショピニアーナ』の公演後に実施した。参加者への依頼は、対面での「おえかきダイス」配布時に、主に口頭での説明と説明資料の提示・配布を行った。口頭での説明以

---

<sup>2</sup> ダナ・サスキンドは著書『3000万語の格差』において、人生の基礎は3歳までの言葉環境でつくられるとし、さまざまな先行研究や、筆者自身が行っているプロジェクト「3000万語イニシアティブ」での実践などを紹介している。

外の資料の提示と配布に関しては各回異なる。1回目配布時は説明資料を紙媒体で配布、2回目配布時はアンケート入力に移行するQRコードを掲載した説明書を配布。3回目から6回目の配布については説明資料の提示のみ行い、LINE Official Account を通じてテキストデータで同内容を再配布した。これら紙媒体での説明資料については「おえかきダイス」を封入した透明のビニール袋へ同封した。

また、使用後の親子と筆者とのやりとりに関しては、1回目配布時はLINEを使用、2回目配布時はGoogleFormを使用したアンケートを実施（ただし回答数は0であった）。3回目から6回目配布時までは、LINE Official Account を使用したやりとりとした（回答あり）。LINE Official Account を使用したやりとりは、LINE Official Account への登録用のQRコードを事前に用意し、口頭での説明時にそのQRコードの読み込みと登録を依頼。また、6回目配布時のみ、お絵描きだけでなく筆者からサイコロ遊びを提案した。

使用調査依頼時の説明内容については、「調査研究の目的」「調査方法」「個人情報の取り扱い」「研究結果の利用範囲」を下記内容でおこなった（ただし、「調査研究の目的」「調査方法」については口頭での説明が主であり、説明範囲と伝わり方には誤差があるものとする）。

#### ◎ 調査研究の目的

子どもの劇場での体験を豊かなものにするためのツールとして考案したのが「おえかきダイス」であること。また、この「おえかきダイス」は紙でできており、自宅で遊びながら（それぞれの面に今日あったことを思い出しながらかお絵描きをし）その日の体験についての親子での振り返りをほしいと伝えた。

#### ◎ 調査方法

使用時の様子を動画か画像で記録し送付してほしいと伝えた。その際の子どもとの対話がどのようなものであったのか、また、使用後の感想をしりたいと伝えた。回答方法については、1回目配布時はLINEを使用、2回目配布時はGoogleFormのアンケート機能を使用。3回目から6回目までの配布時は、LINE Official Account を使用し、下記の二つから選択可能であることを伝えた。

- ① 使用時のあそびの様子を映像撮影いただきLINEにて送付
- ② 使用後にLINEのテキスト（もしくはLINE通話）でアンケートに回答。

#### ◎ 個人情報の取り扱い

- ・ご提供いただいた情報については、調査結果を掲載する報告書への個人名は掲載しません。
- ・個人が特定されない形で表記します。
- ・研究へのご協力は、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。

#### ◎ 研究結果の利用範囲

『ロームシアターリサーチプログラム紀要』の他、次の範囲で使用する可能性があります。

- ：①学術論文、②学会や研究会での発表、③学会誌・論文集、④大学での授業資料

#### 1 回目の配布と調査依頼

- 公演名：およげ！ ショピニアーナ（稽古見学会）
- 公演日時：2022年8月25日（木）15:00～
- 公演会場：京都市北文化会館 創造活動室
- 配布物：おえかきダイスと説明書き（透明のビニール袋へ入れた状態）
- 説明方法：配布時に主に口頭で説明
- 配布数：3組の親子に3個を配布
- 回答方法：LINEを使用
- 回答数：2組（2名分）
- 参照：親子A-4、親子B-4

#### 2 回目の配布と調査依頼

- 公演名：およげ！ ショピニアーナ
- 公演日時：2022年9月4日（日）11:00～ / 14:00～
- 公演会場：京都市呉竹文化センター
- 配布物：おえかきダイスと説明書（透明のビニール袋へ入れた状態）
- 説明方法：配布時に口頭で説明、QRコード付きの説明書を同封。
- 配布数：18組の親子に22個を配布
- 回答方法：説明書に掲載されたQRコードからGoogleformにてアンケート
- 回答数：0組（0名分）
- 参照：なし

#### 3 回目の配布と調査依頼

- 公演名：およげ！ ショピニアーナ
- 公演日時：2022年9月11日（日）11:00～
- 公演会場：京都市北文化会館 創造活動室
- 配布物：おえかきダイス（透明のビニール袋へ入れた状態）
- 説明方法：配布時に説明資料を提示し、同内容を口頭で説明（LINE登録時に同内容を再度送付）
- 配布数：9組の親子に12個を配布
- 回答方法：LINE Official Accountを使用
- 回答数：6組（7名分）
- 参照：親子C-4、親子D-5、親子E-4、親子F-5、親子F-3、親子G-4、親子H-4

#### 4 回目の配布と調査依頼

- 公演名：およげ！ ショピニアーナ
- 公演日時：2022年11月19日（土）11:00～ / 14:00～
- 公演会場：京都市右京ふれあい文化会館 創造活動室
- 配布物：おえかきダイス（透明のビニール袋へ入れた状態）
- 説明方法：配布時に説明資料を提示し、同内容を口頭で説明（LINE登録時に同内容を再度送付）



- 配布数：9組の親子への10個を配布
- 回答方法：LINE Official Account を使用
- 回答数：8組（9名分）
- 参照：親子 I-5、親子 I-8、親子 J-5、親子 K-5、親子 L-2、親子 M-6、親子 N-?、親子 O-5、親子 P-3

#### 5回目の配布と調査依頼

- 公演名：およげ！ ショピニアーナ
- 公演日時：2022年11月27日（日）11:00～
- 公演会場：京都市東部文化会館 創造活動室
- 配布物：おえかきダイス（透明のビニール袋へ入れた状態）
- 説明方法：配布時に説明資料を提示し、同内容を口頭で説明（LINE登録時に同内容を再度送付）
- 配布数：6組の親子への10個を配布
- 回答方法：LINE Official Account を使用
- 回答数：3組（4名分）
- 参照：親子 Q-1、親子 Q-5、親子 R-5、親子 S-3

#### 6回目の配布と調査依頼

- 公演名：およげ！ ショピニアーナ
- 公演日時：2022年11月27日（日）14:00～
- 公演会場：京都市東部文化会館 創造活動室
- 配布物：おえかきダイス（透明のビニール袋へ入れた状態）
- 説明方法：配布時に説明資料を提示し、同内容を口頭で説明（LINE登録時に同内容を再度送付）
- 配布数：6組の親子への9個を配布
- 回答方法：LINE Official Account を使用
- 回答数：3組（5名分）
- 参照：親子 T-4、親子 U-8、親子 U-5、親子 V-5、親子 V-4

以上、全6回の配布を実施し、51組の親子に対して66個の「おえかきダイス」を配布した。得られた回答は、22組の親子（27個分）からであった（回答率：43.1%）。またアンケートの回収方法に失敗をした2回目の配布を除くと、33組の親子に対して44個を配布し、22組の親子（27個分）から回答を得たこととなる（回答率：66.7%）。回答の分布については、1歳が1件、2歳が1件、3歳が3件、4歳が8件、5歳が10件、6歳が1件、7歳が0件、8歳が2件、年齢不明が1件であった。『およげ！ ショピニアーナ』の推奨年齢が4歳以上の子どもと保護者であったことも関係しているが、「③ 前操作期 / 直感的思考期（4歳から7歳）」のグループの子どもと親とが多く使用調査に参加してくださった。

「おえかきダイス」使用後の親の感想については、下記に抜粋し紹介する（なお、括弧内の親子の表記については、アルファベットは使用調査の順番を表し、数字は使用調査時の子どもの年齢を表している）。

・お絵描き好きな娘は、家に帰って、さっそくサイコロをカラフルにしてしまい。。。そーゆー使い方じゃないと声はかけたのですが止まらず、こうしたい！ときかず。。。ただ、こちら側の意識として、見た舞台について語ろう！というモチベーションが上がったので、サイコロを色塗りしている娘に、紙に書いてあった質問をしました。(親子 A\_4)

・6個描くという制約で、親と一緒に頑張って思い出しながら描くというプロセスは良いですね。その後、サイコロを振って「〇〇や！」という振り返りも、記憶の定着に良いかもしれません。(親子 B\_4)

・帰ってすぐに絵を描いて対話する時間はとれませんでした。(親子 C\_4)

・さいころダイス、とても面白いと思います。6面あって、こちらが特になにか誘導しなくても娘なりに印象的だったことを面が変わるごとに考えて描いていたのが印象的でした。そして確かにゆっくり時間をかけて思い出しては描き、また今日も描きたいと言って描き出したのでとても良いツールだと思いました。(親子 E\_4)

・こういうものやきっかけがないと振り返ることがないので、感想や思い出を共有するツールとして良いと思いました。普通のお絵描きで終わるのではなく、サイコロ状であるためその後の遊びにつながるので、子どもたちも楽しんでいました。(親子 F\_5, 3)

・普段あまりものづくりに触れる機会がない人にも、良い機会だと思います。興味のある人が参加できる取り組みはあると良いと思います。(親子 G\_4)

・観劇中は静かに動かず親にべったりだったので楽しんでるのかよく分からないと思っていましたが、サイコロ作りをしながら話を聞くと、ボールがたくさん出てくるのが1番楽しかったという話が聞けたり、また観に行きたいと言っていたりで本人は楽しい時間を過ごしていたことがわかりました。(親子 H\_4)

・なにもコメントなくおえかきダイスを娘に渡すと、その形状から好きなことをしてしまって、観劇の振り返りにならない可能性が高いので、観劇体験を思い出し、言葉にするなどサポートしました。すべての保護者がこうした子どもとの対話が得意というわけでもないと思うので、保護者のことを考え、どのようにおえかきダイスを使用してほしいのか、子どもへの投げかけのコメント例を考え、テストしていくのがよいのではないかと感じました。なにかを鑑賞した後のふりかえりは子どもにとっても大人にとっても重要だと感じますが、いつ振り返るのが適当かという時期については非常に難しいと思います。子どもたちがふと、日常の何かと紐づけ、観劇の体験を思い出すというのが理想だと思いますが、それには普段どれぐらいモノを意識しているか、考えているかという個々人の能力も問われるため、まずは観劇後に観たものそこから感じたことを身近な人と話すという行為で、少し強めに印象に残すことが大切ではないかと思います。その対話の助けとしてどのような投げかけとツールが適切かを考えると観劇体験の応援につながるかなと思いました。(親子 J\_3)

・サイコロに絵を描くこと自体に難しさはありませんでした。劇場での体験についてのみに限定して絵を描くことに関しては難しいと思います。幼児の記憶の仕方によるものだと思いますが、関わりやすさという意味では、何もなくても別に問題ないです。親子なので、振り返りという目的でしたら、記憶を想起できる仕掛けがある方がいいとは思います。それが、子供の自由度を奪う可能性もあると思いますが…その辺はどういう意図で使われるツールなのかによるかと

思います。(親子 K\_2)

・申し訳ありません。使い方をよくわかっておらず、子どもが中に何か入っていると思い、箱を開けようとして壊してしまいました。(親子 L\_5)

・劇場でもらったものだという特別感があり、前向きに取り組めたのかなと思うので(今日観た劇の絵を描いてみてと言ってもなかなか描かない気がします)、あった方が楽しいし、観劇だけよりも振り返ることで、深まるし印象に残ると思います。また、完成したものを飾っておくことで、それを見た時に一緒に描いたり観劇した楽しい時間を思い出せるのも嬉しいです。(親子 N\_?)

・公演中は「どこを見ているのかな。ピアノやダンスに興味はないのかな。ボールで遊んでいる感覚なのかな。」と受け止めていましたが、おえかきの後は、「ダンス、すごかったね」と言って床で開脚してダンスしたり、自宅のキーボードを両手で弾くマネをしたりしていました。(リトミックは習っていますが、ピアノは弾けません)どんなイマジネーションが頭の中で広がっているのかは、確認のしようがありませんが、おえかきダイスを通じて、本人が言葉で表現できない部分のほんの一部を、私が垣間見れたようで、うれしかったです。こちらが思う以上に、興味を持って、公演を体感してくれていたのかなと思います。(親子 P\_3)

・おえかきダイスが劇場体験をどのようにサポートしているのか分かってないのですが(すみません。。。) ちょっとしたお土産がもらえて家に帰っても今日のことを話しながら遊べるものがあるといいと思いました。(親子 S\_3)

・鑑賞直後に他の子どもとダイスを完成させる時間を取ったり、作例(←ダイスの自由度は少なくなるが)があればダイスを完成させるハードルが下がったかもしれない。ただ、鑑賞後の取り組みとして自宅で舞台を振り返るきっかけになった。ダイスの完成・活用には至らなかったが「何が印象に残ったか」を子どもの口から聞くことができた。(親子 T\_4)

・帰宅してから、こうして劇の感想を話すことでよりその記憶が子ども達の中で定着するかと思います。(親子 V\_5, 4)

ここに紹介した感想では「おえかきダイス」での取り組みについて好意的な回答も見られた。それは、「おえかきダイス」のねらいである親子間のコミュニケーション(劇場での体験を振り返る対話)のきっかけを提供するという意味においてである。しかしながら、回答率が43.1%から66.7%であったことを考えれば、もちろん未回答者も多くあったこと、そしてその理由について述べなければならないだろう。使用調査で得た回答から読み取れる未回答理由を上記感想の下線部分を手がかりとし、まずは考えられる理由を列記したい。「取り組む時間を作ることができなかった」「異なる使い方をしてしまった」「振り返りの会話にならなかった」「観劇中に子どもがどう感じていたのかわからず、振り返りの糸口を掴めなかった」「すでに子どもの関心が違うところへ移っており使用を断念した」「使い方がよくわからなかった」「子どもがお絵描きをしなかった」「事後の対話に取り組むことに重要性を感じなかった」などが挙げられる。

これらをまとめてみると、四つの不使用につながる要素が確認できる。一つは、筆者からの「おえかきダイス」に関する目的や意義の説明が不十分であった可能性である。二つは、説明が十分であったとしても、実施に至る共感を得られなかった可能性である。三つは、説明は十分で共感も得られたが、現実には実施できなかった可能性である。ここには、生活のなかでその時間を確保することや、子どもの興味関心が違うところへ向けられているなかで、その機会を掴むことの

難しさを想像できる。四つ目は、説明は十分で共感も得られ取り組みを着手するには至ったが、子どもと劇場での体験を振り返るまでには至らなかった可能性である。これらはあくまでも筆者による推察の域を出ないところがある。しかしながら、「おえかきダイス」の制作者として、「親子での振り返りの時間を確保するに至る使用時のイメージ」や「使用するタイミングや使用時の環境づくりについてのヒント」「会話（振り返り）の糸口」などについては、なんらかの方法によって親子へ共有する必要があると強く感じた。しかしながら、遍く使用者に最も効果的な使い方を考案し詳らかにそれらを示すことは、親子での振り返りの時間をかえて不自由でつまらないものにしてしまう可能性があると考えたこと、また、使用方法について親が子に説明する（もしくは親と子で一緒に考えてみる）という行為そのものに本来の意味があるのではないだろうかと考え、本研究時においてはその名案も出ず、断念した。

## (2) 「おえかきダイス」を使用した親子の振り返り事例（親子 E-4）

ここでは、「おえかきダイス」を使用した事例内容から、先の課題解決に向けた手がかりを探りたい。以下に紹介する親子の会話は、「おえかきダイス」を使用した親子（子どもは4歳児）からいただいた動画内にあった発話を全て文字に起こしたものである。また、括弧内の状況描写は、使用時の状況が想像しやすいよう筆者が記述したものである。その事例動画は全部で17分間程度であった。

### 使用事例（親子 E-4）

子「（描画をしながら）あんじゃこんじゃあんじゃべんじゃ！」

母「動画撮ってるよ。」

子「ほんとう？（目線はサイコロのまま、少し笑う）あんじゃこんじゃあんじゃべんじゃ（母が持つカメラに笑いながら顔を近づける）！」

母「何書いてるの？」

子「これ（サイコロを手にとって母に見せる）。」

母「あ、あの男の人？」

子「そう。あの忍者みたいな男の人。髪はないんだね（描画を再開する）。」

子「はいはい。ここは身体みたいにして、」

母「（少し笑いながら）ショッピングセンターであったもんね、後でね。」

子「見て。見てこんな人描いています（サイコロを手にとって母に見せる）。」

子「ちょっとまってや（近くにあったパンフレットを取りに席から立つ）。」

母「パンフレット見ながら描くの？」

子「青あるかな。あった。まず顔を描きます。」

母「はい。」

子「ここの背景を建物にしようか（描画を再開する）。」

子「ここの背景をショッピングセンターにした。（サイコロを手にとって母に示す）」

母「ショッピングセンターであった時のことを描くの（笑いながら）？」

子「うん（描画を再開する）。」

母「そうなんだ。優しいお兄さんだったから？」

子「うん。めっちゃ優しいお兄さんだったから。」  
母「ダンスしてる時は」  
子「ちょっと」  
母「ちょっと怖いなと思った時もあるんだよね」  
子「忍者みたいな女の人カシャカシャカシャってしてたのめっちゃびっくりした。」  
母「そうだよね。」  
子「急にバーンってでてきた」  
母「それで、後でショッピングセンターで偶然あってお話して優しかったからそれを描いているのね（笑いながら）」  
子「見て！（パンフレットを指差しながら）この人が白い服、この人は青い服だから一緒なんだ。」  
母「ふーん。」  
子「（少しパンフレットを見ながら考え、）耳はないんだ。（またパンフレットを見る。）丸い髪だった。（描画を再開し）こういう感じにしよう。」  
子「かわいいこれ。わ。めっちゃかわいい色になってる。これ飾った方がいいかな。（しばらく無言で描画を続ける）」  
子「こんな感じ。（母にサイコロを見せる）」  
母「お兄さん二人にショッピングセンターであった様子なの？」  
子「そう！（笑い合う二人）」  
母「ふふふ。なるほど。舞台上で演技している時と終わってから休憩している時に実際お話した時とちょっとイメージが違ったからよかったのかな？面白かった？」  
子「（カメラに顔を近づけながら、）なんか優しいお兄さんだったからよかった。」  
母「優しいお兄さんだったんだよね。ちょっとお話できてよかったね。」  
子「うん！！」  
子「（母にサイコロを母に見せ続けながら、）これーでーす！」  
母「できたの？」  
子「まだできていない。」  
母「もうちょっと描くの？」  
子「パパ見て。」  
父「お。いいね。」  
子「これがこういうふうになんか黒いやつしてたから、だからそれにしてるの。」  
父「なるほどね。」  
子「（手を上に上げ、）じゃあ次書くぞ！」  
母「ピアノのお姉さんが寝ちゃってるところがちょっとびっくりしたんだっけ？」  
子「びっくりしたというか、あれだったんだよ。なんか、あれ！？お姉さんが寝てんのって思った。」  
母「思った。なんで寝てるのかなってなったの？ふーん。」  
子「うん。そういうシーンだった。」  
母「ちょっと意外なシーンだったもんね。」  
子「うん。ちょっと面白かった。」

母「そこが面白かったっていうか、ずっとそのシーンの話してたもんね。」  
子「うん。」  
子「(ちょっとふざけながら) 見て！(描画を再開する)」  
母「こわい。」  
子「(笑いながら歌を歌い、描画を続ける)」  
子「(描画を止めて、) ここできたから、後、スイカ食べたシーンも面白かったから、だからそのシーンも描く。」  
母「オッケイ！」  
子「(描画を再開し、) まずは床から、こういう感じの床で(一瞬、母にサイコロを見せる)、こういう感じの床のマットで、で、スイカがある感じを描く。スイカスイカ。まず緑か。で、もうちょっと緑を塗るね。」  
母「みんながスイカ食べてるのが面白かったの？」  
子「めっちゃ面白かった。」  
母「びっくりしたもんね。」  
子「(描画を止めて、) 本当のスイカなんだって思った。」  
母「あ、偽物かと思ったの？」  
子「偽物の食品サンプルかと思った。」  
母「あ、そしたら食べてたから、本物だと思ったの？」  
子「本物のやつをさ、床に置いてるってすごくない？」  
母「すごい。」  
子「それ偽物なんだよね？って思った。」  
母「うん。」  
子「(一瞬、ふざけながら歌を歌い、描画を再開する)」  
子「もういっこスイカを描くか。こんな感じ。ぐちゃぐちゃのスイカじゃなくて。」  
母「割る前の？」  
子「割る前じゃないけど！」  
母「あ、割った後のスイカか。」  
子「そうだよ。」  
母「(笑いながら、) 失礼しました。」  
子「(笑いながら、) 何してんだ。おまえは。」  
母「(笑いながら、) おまえは言わないでください。」  
母「できた？」  
子「まだできてない(顔を横に振る)！全部の空いているところに描くから(サイコロを指差し)。」  
母「描くの？」  
子「描くんだよ。で、こっちは完成で、だんだん描いていくんだ。」  
母「ちょっと見せて」  
母「スイカのところは？」  
子「スイカのところはここです。こんな感じ。(母にサイコロを見せる)」

母「お姉さんのところは？」  
子「(母にサイコロを見せ) こんな感じ。」  
母「寝てる (二人で笑い合いながら)。」  
母「はい。ありがとうございます。」  
子「(しばらく描画に集中する時間。その後、手を止めて、) あのお姉さんがあのレインボーのところにドレスみたいにしていたところを描く」  
母「うんうん。あのシーンが印象的だったね。」  
子「(描画を再開し、) 本当にすごかったから。どうやって立ってるのかなって思って。」  
母「ああ。そうだよ。大きくなってたもんね。あそこ、すごかったね。」  
子「うん。レインボーのやつに今してます。レインボーに描く。」  
子「(しばらく無言で描画に集中し、その後、描画をしながら) おっけー。ここに顔を描く。顔を描く。ちょっと大きくしちゃったかな (また無言で描画に集中する時間が続き、その後、手を止めて母にダイスを見せる)。」  
母「これがお姉さんがレインボーの布をまとってピアノのところ踊ってたやつ？描いたの？」  
子「踊ってたんじゃないよ。」  
母「何していたの？」  
子「立ってるだけだよ。」  
母「立っただけ？いいね。」  
母「まだ描く？全部描くの？」  
子「うん。全部描いたらどうするの？」  
母「全部描いてオッケイ。全部描かなくてもいいし、描きたければ描いていてもいいし。」  
子「(母にサイコロを見せながら、) お姉さんがねてる所。」  
母「お姉さんがねてる所？書いたんだよね。うん。」  
母「あと、スイカを食べてるところ？」  
子「食べてるところはないけど。本当のスイカだったから。」  
母「そこは、終わった後にお兄さん二人とあったところ？」  
子「(自分でもサイコロを見ながら) そう。」  
母「後書きたいことある？」  
子「何にしようかな」  
母「何が面白かったことある？」  
子「あの、どっちのお姉さんだっけ？ピアノのお姉さんか、お話してくれたお姉さんかどっちだっけ、スイカを割りしてたの。」  
母「レインボーのお姉さんじゃない。ピアノのお姉さんじゃなくて」  
子「ピアノのお姉さんは食べてた。」  
母「ピアノのお姉さんは昨日食べてた？」  
子「食べてたよ！」  
母「食べてた？本当？」  
子「でもお話してた人は食べてない。」  
母「本当？お話してた人は食べてたと思ったけどな。だってスイカ割ってたじゃん。髪の毛ほら

茶色のお姉さんでしょ？ドレスじゃない方のお姉さんでしょ、スイカ割ってたの。ドレスのお姉さんがピアノのお姉さんでしょ。」

子「(手元でサイコロをコロコロ転がしながら) こうって、こうって。」

母「サイコロみたいだね」

子「(手元でサイコロをコロコロ転がしながら) よっしゃ！まじかよ。わたしこいこうかな。やった！どっちもあるぞ。どっちにいこうかな。あー。」

母「休憩する？」

この内容から、親子で「おえかきダイス」を使用する時間のなかで、劇場での体験を振り返る会話があったことがまずは確認できる。会話中は子どもが描画の手を止めて、言葉によるやりとりが進み、一緒に体験を思い出すような姿も見られた。また、子どもが描画に集中している時には、親からの質問は比較的少ない傾向が確認できた。言葉によるやりとりでは、子どもの言葉を繰り返すように親が言葉がけをしていることや、親が発話した言葉を繰り返しながら(重ねながら)、子どもが自分の思いを言葉で伝える場面などが見られた。そして、親のそれぞれの言葉がけにおいて、劇中での子どもの様子をしっかりと看取っていたことが感じられる場面が多くあった。そういった言葉がけを受けた子どもは、恥ずかしそうに照れ隠しをする姿もあった。本稿には掲載が叶わなかったが、他の使用事例においても、親子の会話が繰り返しや言葉を重ねることによって進む傾向があること、また、劇中での子どもの様子をしっかりと看取っていたことが反映された子どもへの言葉がけにおいて、会話がより展開していく傾向があった。

「おえかきダイス」の使用事例から読み取ることができる「対話を成立させる重要な要件」としては、親による劇中での子どもの表現への看取りとそれらを通じた話題作りが挙げられる。子どもの劇場での体験には、ある程度限定された時間のなかで、さまざまな物事に連続して出会う姿をみることができる。それぞれの出会いを通じて、子どもは素朴にリアクション(表現)をしている。そういった劇中での表現をしっかりと看取ることによって、その時のことを子どもに尋ねてみたくなる心持ちに繋がっているのではないだろうか。そして、それら事実に基づいた言葉がけのいくつかは、子どもとの「おえかきダイス」を使用したあそびに誘う(あそびを促す)良い意味での口実にもなり、さらには、振り返り中の会話を展開するヒントになっていく。子どもと劇場に同行し、その体験を共同で立ち上げるものとするためには、こういった劇中での手がかりを頼りとし、その体験が子どもにとってどのようなものであったのかを、一緒に考えていくことが構えが不可欠だと考えたい。そして、そのような時間のきっかけに「おえかきダイス」がなれば嬉しいが、必ずしも「おえかきダイス」がなければ成立しないというものでもないだろう。必要な人が必要な時に使えるアイデアとしてこのリフレクションツールがあればと考える。

### (3) 『およげ！ ショピニアーナ』 制作者との事例共有

使用調査で得た事例を『およげ！ ショピニアーナ』制作者と共有することを目的とし、下記概要で座談会形式の会を設定した。会のはじめに、筆者から「おえかきダイス」についての説明をし、動画で回答があったいくつかの事例をまとめ視聴した。次いで画像で回答のあったいくつかの事例をスライドにまとめ口頭での説明を交え紹介した。その後、参加者との座談会を80分ほど実施した。



テーマ：乳幼児にとって「およげ！ ショピニアーナ」とはどのような体験だったのか？

日時：2023年1月16日（月）14時から16時20分

場所：ロームシアター京都

形式：オンラインと対面を併用し非公開

参加者：

中間アヤカ（ダンサー、「およげ！ ショピニアーナ」アーティスト）※オンラインでの参加

小倉由佳子（ロームシアター京都 プログラムディレクター）

木原里佳（ロームシアター京都、「およげ！ ショピニアーナ」制作担当）

彦坂敏昭（2022年度ロームシアター京都リサーチプログラムリサーチャー）

内容：

14:00 - 14:05 「おえかきダイス」の使用調査について

14:05 - 15:00 事例紹介映像（55分程度）の視聴

15:00 - 15:10 事例紹介スライドの共有

15:10 - 16:20 意見交換

共有した事例：

意見交換の時間では下記の感想があった。以下では「① 子どもの表現」「② 親子間での会話」「③ おえかきダイスの意義」「④ 子どもと舞台芸術のあり方」の四つのトピックに分けて紹介する。以下敬称略。

#### ① 子どもの表現

・絵のなかで演者の身体だけでなく、その周りを黒く塗りつぶしたりして、その場での照明の変化まで感じ取って描いてくれたことに嬉しさを感じた。（中間）

・自宅でのお絵描きで、人を描く時に手足を初めて描いた子どもの表現について、人の絵を描く時に一番わかりやすいので顔を描くというのはわかるが、劇中の体験を通して身体全部（指先もつま先）を認識してもらえた初めての瞬間だったのかなと思い嬉しく感じた。（中間）

・表現できることが全てではない。ここには描ききれないことがたくさんあって、むしろあってほしいなとも感じた。（中間）

・『およげ！ ショピニアーナ』は音楽が重要な要素であったが、親子の会話のなかに音楽の話があまり出てこなかった。ダイスにお絵描きをするという前提があったため、今回はビジュアルに特化した思い出しにとどまったのではないだろうか。視覚情報以外の話も聞きたかった。（小倉）

・ダンスシーンを茶色でグルグルと描いている様子を見て、子どもはダンスをそういうふうに表示するんだなという発見があった。（木原）

#### ② 親子間での会話

・みんなよく覚えている。自分が何かを見に行っても断片的に覚えていることは少なく、印象に残るシーンだけであればわかるけど、こんなにたくさんの事を話してもらって描いてもらって嬉しかった。（中間）

・劇中で演者が食べるスイカについて、子どもがそれを「ずるい」と感じ親と会話していたこと

に関して、そういった「楽しい」「嬉しい」だけでない気持ちを引き出せていたこと、気持ちをかき乱すシーンとしてスイカが作用していたことがわかりよかった。(中間)

・観劇中に「ハチミツ屋さんごっこ」をしていた子どもとその親との会話について、子どもが劇の見方のルールを知らないからこそ出てくる発想があってよかった。自分を観客として当てはめるのではなくその場の中での自分の役割を設定する見方が面白いと感じた。創作者側からも新しい見方の提案ができたのかもしれないと思った。(中間)

・子どもがその場を率いる人のことを「先生」と自然に呼ぶ姿があった。私たちのことをアーティストやダンサーと呼ばなくても良いと思うが、「先生」のような人として認識されていたのかなと面白さを感じた。(中間)

・親が、子どもが作品を見るときの手助けをできることが凄いなと思った。自分は子どもの頃、親と一緒に観劇した経験がなかったので、もしも親と一緒にいたら、今とは違った見方や表現やアプローチができていたのかもしれないと、ちょっとした悔しい気持ちを感じた。(中間)

・ひとりひとりに体験の物語があるんだなと思い嬉しく、身が引き締まる思いがした。(小倉)

・子どもにとって印象に残っているけど、親と意見が違う事に関する質問は繰り返されていたように感じた。(小倉)

・子どもが見終わってすぐに劇場で描いたアンケートでは、半分以上が劇中に出てくるたくさんボールが多くあったが、「おえかきダイス」で出てきた表現との違いに面白さを感じた。(木原)

### ③ 「おえかきダイス」の意義

・今回やってくれたのは協力的な家族だった。そんなに協力的な家族ではなかったとしても、舞台の後にもらった物として、ある時思い出してお絵描きするツールとしてあってもいいなと思った。必ずしも親とやらなければいけない物ではなく、ひとりでやっても面白いだろう。(小倉)

・「おえかきダイス」には面白い空白が準備されていた。いつやっても良いし、ルールも決まっていないこと。だからこそ、親のファシリテーション能力が必要だとも感じた。(小倉)

・遠足に行ってお絵日記を描くこととどう違うのかを考えながら映像を見ていた。「一緒に描く」というのは違う部分。(小倉)

・「おえかきダイス」をどういう形で実施することがいいのか。作品との関連付けはあった方がいいのか、もしくはなかった方がいいのだろうか。(小倉)

・子どもの絵について子どもからの解説がある。見終わってすぐに劇場で子どもが描くアンケートにもよく絵が描かれていて、これまではそれらをただの落書きのように思っていたが、それぞれの絵にストーリーがあるんだなと反省した。(小倉)

・「おえかきダイス」のような取り組みはあるといいなと思ったが、今回のように、おうちでの取り組みの様子を映像や写真で提供していただきということを劇場から依頼するのはハードルが高いと感じる。家での様子は、私たちの手の届かないところにあるものとして、それを含めた鑑賞体験と考えたい。(小倉、木原)

・見終わったあとの家族のなかでのコミュニケーションツールとして自由に使ってもらうことに魅力を感じるが、創作者へのフィードバックツールとして使うのには難しさを感じた。(小倉)

・親子のコミュニケーション(見終わったあとに、舞台のはなしをしたり、思い出したりするこ

と)にとってはいいなと思った。(木原)

・偶然だが『およげ! ショピニアーナ』は全部で6シーンあり、ダイスの6面に繋がっていることに嬉しさを感じた(中間)

・記憶を辿ることから作り始める自分自身の制作方法とつながるところがあった。思い返そうとすることによってその記憶が強くなったり、人の身体を介して記憶の形が変化することが自分には興味があるので、それを目の当たりにした。「おえかきダイス」を通じて、作品の形が変化していったことに面白さを感じた。(中間)

#### ④子どもと舞台芸術のあり方

・改めて、子どもは、興味のある親に連れてきてもらわないと芸術や舞台にはリーチできないんだなと感じた。(中間)

・親がつまらなかつたと思ったら、子どもが面白いと思っていても、その可能性を剥ぎ取られることもあるのかもしれない。例えば、もっと反発ができる中高生になったら、自分にとって大切なことができていくが、これくらいの年齢の子に向けて制作することに、子ども向けのプログラムを作るときの難しさを感じている。そのため親も楽しんでもらわなければという意識がある。(小倉)

・4、5歳だと会話も成立するが、それよりも年齢が下がると反応が分かりづらいところがある。そういった反応が見えづらく悩んでいる劇場関係者への共有をしても良いのではないか。(小倉)

・子どもが持つ舞台に対しての意見はその場で起こる物で、その後にもらえるという意識はこれまでなかった。帰ってからもまだこんなに覚えていて、こんなに感想が出てくるんだなと新しい発見で予想していたことちょっと異なっていた。(中間)

・劇場でダイレクトに感想を言ってもいいよという仕掛けづくり(雰囲気づくり)は大事だと感じた。(中間)

・上演時間のなかで、「おえかきダイス」のような取り組みができる舞台も面白いと思った。(小倉)

現在、ロームシアター京都で実施されている観劇後の既存アンケートは、親に向けたアンケート用紙と、子どもに向けた用紙との2枚で構成されている。子どもは、その親がアンケートを記入する傍らで「感想(感じたこと)」を自由に絵や言葉で記入することができる。親がある程度落ち着いて自らのアンケートに取り組むことのできる環境が意図されている。また、親子によっては、親が記入後に子どもと対話しながら子ども用の用紙を一緒に記入する姿もみられる。それらアンケートは回収ボックスへ入れられ劇場によって管理される。そしてその後、劇場関係者によってさまざまな改善活動などに役立てられている。こういったアンケート調査の時間のなかで、筆者が子どもにとって重要だと感じているのは、「親が記入後に子どもと対話しながら子ども用の用紙を一緒に記入する」時間である。この時間のなかで、親は子どもが劇場で体験した感覚についての興味関心を示す役回りに自然と誘導される。「どうだった?」という親からの言葉がけなど、観劇中の心持ちを確かめる子どもへの言葉がけは、幼児の自分なりの「見方(劇場体験)」に関心を示し肯定する関係へとつながる兆しを感じられる。

今回実施した制作者との事例共有の会を通じて、この既存アンケートの違いが指摘される場

面があった（上記参加者感想③の下線部）。これまでも本稿で述べてきたように、子どもの表現はその痕跡だけでは看取る事が難しいところがある。そういった表現を看取り、他者とのコミュニケーションへと展開していくには、子どもの表現に参加しようと試みる構えが不可欠である。しかしながら、第三者がその表現の痕跡に出会った場合、多くの場合不完全な表現に触れることとなる。子どもの表現はそれがなされている「現在の」子どもの内側に発生し、それはその時の他者とのコミュニケーションによってのみ外部化し現れる。この会を通じて、既存アンケートの実施者である制作者が、それぞれの子どもの描画の背景にはそれぞれの子どもの物語があることを共有できたことは、筆者としても嬉しい反応であった。

また、ダンサーの中間氏とロームシアター京都の小倉氏とが振り返りの中で語った「劇場でダイレクトに感想を言ってもいいよという仕掛けづくり(雰囲気づくり)は大事だと感じた(中間)」や「上演時間のなかで、「おえかきダイス」のような取り組みができる舞台も面白いと思った(小倉)」などの感想についても、子どもの見方の味方であろうとする親子への支援を組み込んだ「子どもの劇場・体験」を考える重要な視点だと感じた。また、子ども向けのプログラムを制作する際の悩みとして小倉氏が言及した「親がつまらなかったと思ったら、子どもが面白いと思っても、その可能性を剥ぎ取られることもあるのかもしれない。例えば、もっと反発ができる中高生になったら、自分にとって大切なことができていくが、これくらいの年齢の子に向けて制作することに、子ども向けのプログラムを作るときの難しさを感じている。そのため親も楽しんでもらわなければという意識がある。(小倉)」については、この「おえかきダイス」の使用調査を通じた研究のなかで筆者が常々考えてきたテーマと重なる。本研究の一旦の帰結としては、親が劇場に子どもと同行し、子どもの姿を見て楽しむことのできる環境づくり・意識づくりという視点での取り組みがありうるのではないだろうか。また、「おえかきダイス」についても、そのような視点で今後改善に取り組みたい。

## おわりに

本論では、劇場での体験の特殊性を、観客として他者と共に特定の時間や場所に集うこととし、その体験には、他者と共に感覚を共有し思考する過程があるものと考えた。そして同様の過程を、子どもや親子の姿にも見いだすことで、両者を接続させる、つまり「子どもの劇場・体験」のありようを掴み、その支援のあり方について検討をおこなった。子どもは、それぞれの発達段階において、親を含む他者との関わり合いを通じてコミュニケーションを育んでいく。そしてこの過程のなかで、自分なりに表現し、他者と共に思考することを繰り返している。これらは子どものあそびの中に多く確認でき、知的発達における論理的思考や社会性、自己統制力を培うための既与の能力として存在する。筆者は、劇場での体験の特殊性と、この子どもの姿との両者に通底する素朴な行為としての対話に着目し、それらを繋ぎ止めるための実践を展開しここで論考した。

第1章では、劇場での体験（観客としてのあり方）と、子どもの姿とを重ね、それら両者の間にある断絶を確認した。子どもはその特徴である自己中心性から、自らを「プレイヤー」とし、単に与えられたものを見ているのではなく、自分自身の生を充実しようと試みる傾向がある。そういった子どもが希求する生活のなかでの充足感と、大人が考える「観客」としての体験とは、一定の距離が存在している。この断絶を架橋するためには、親子が純粋な観客と不純な観客とを

行き来できる劇場側の環境構成と、親子の構えとが必要不可欠であるとした。また、この断絶の社会的な要因として「観客化」という問題が存在することにも触れた。そして第1章の最後に、こういった諸々の要因を抱えながら存在する劇場と親子との断絶に架橋するための提案として、筆者がリフレクションツール「おえかきダイス」を考案したこと、そしてこのツールの設計において、筆者がどのように親子を劇場での体験を振り返る対話に誘うことを試みたのかを説明した。

続く第2章では、子どもの知的発達段階をピアジェの発達段階理論を頼りに確認した。ここでは、本調査が対象とする子どもを4つの発達段階(① 感覚運動的知能期(0歳から2歳)、② 前操作期 / 象徴的思考期(2歳から4歳)、③ 前操作期 / 直感的思考期(4歳から7歳)、④ 具体的操作期(7歳から12歳))に分化し捉える視点と、知的発達そのものが持つ大きな流れを確認した。ピアジェの知的発達段階理論では、子どもの知的発達の到達点を論理的思考と捉えている。子どもがさまざまな方法で獲得する概念やイメージを頭の中で操作できる段階を12歳以降の「形式的操作期」とし、どのような発達段階を経てそれを獲得するに至るのが示されている。またここでは、親子間のコミュニケーションについても、それらがどのような発達段階を持ち存在しているのか、先の4つの発達段階に重ね確認をした。筆者は、親子間のコミュニケーションが、それぞれの子どもが取り組む素朴な行為(表現)を、その傍にいる親が、時間や空間を共にするなかで発見し理解しようと試みることで、そしてそれに応答する営みを通じて展開していくことに着目し、子どもの表現という観点からそれらを捉えることを試みた。子どもは自らの表現を出発点とし、それらに対する他者の応答に触れ、そのあり方を模倣することで、コミュニケーションそのものを展開し理解していく。子どもの表現はその発達段階において、はじめは表情や目線、身振りなどの素朴な行為としてある。そして次第に言語を学習し言葉による表現を試みる段階を経る。素朴な行為と言語とは併存し絡まり合いながら表出される段階を経て、その後、言葉による表現が主なものとなっていく。この一連の発達において、元あった素朴な行為も実は象徴的な意味が託される段階を持ち、その後の言語学習の基礎を培う貴重な経験であることも確認した。そして、こういった表現における発達段階と、先の知的発達段階には相補的な関係があり、子どもの表現を発端として展開される他者との広い意味でのコミュニケーションが、思考する経験となり、知的発達そのものを下支えする。つまり、劇場への素朴な意味での親との同行やその体験についてコミュニケーションを図ることそのものが、子どもが常日頃から希求している生活における充足感を支援する営みとなり得る可能性があるのだ。そのために、適切な応答ができる環境構成は不可欠な課題として確認できる。

第3章では、リフレクションツール「おえかきダイス」を使用した調査概要の説明をし、その成果から考察を試みた。初めに使用調査時の親からの感想を踏まえ、未回答理由についての推察をおこなった。そこでは、「親子での振り返りの時間を確保するに至る使用時のイメージ」や、「使用するタイミングや使用時の環境づくりについてのヒント」「会話(振り返り)の糸口」などについて、リフレクションツールの制作者としてしっかりと共有する必要があることが課題として確認できた。この課題は、親子間のコミュニケーション(振り返りをする際)の課題でもあり、「おえかきダイス」の改善ということだけでなく、そこに支援が必要だと考えることができるかもしれない。次いで、使用調査時の親子の具体的な会話内容への考察をおこなった。ここでの考察から発見した対話を成立させる重要な要件として、劇中の子どもの表現を看取る親の

姿があることを確認した。劇中の子どもの表現への看取りが、スムーズな振り返りの対話を支える可能性を持ち、先の三つの課題とも接続可能な要件だと感じられた。そして最後に、使用調査で得た事例を『およげ！ ショピニアーナ』制作者と共有する会を実施したことにも触れ、参加者の感想からその考察を試みた。ここでは、ダンサーの中間氏とロームシアター京都の小倉氏が振り返りの中で語った「劇場でダイレクトに感想を言ってもいいよという仕掛けづくり（雰囲気づくり）は大事だと感じた（中間）」や「上演時間のなかで、「おえかきダイス」のような取り組みができる舞台も面白いと思った（小倉）」という感想に励まされ、また筆者が研究に取り組む過程で感じていた課題とも出会い直すことができた。それは、「子どもの劇場・体験」を考える重要な視点だと感じた。また、子ども向けのプログラムを制作する際の悩みとして小倉氏が言及した「親がつまらなかつたと思ったら、子どもが面白いと思っても、その可能性を剥ぎ取られることもあるのかもしれない。例えば、もっと反発ができる中高生になったら、自分にとって大切なことができていくが、これくらいの年齢の子に向けて制作することに、子ども向けのプログラムを作るときの難しさを感じている。そのため親も楽しんでもらわなければという意識がある。（小倉）」であり、本研究を通じて筆者が考えてきた問題系とも重なる部分がある。本研究を通じて得た成果を元に、本論において、筆者が提案したのは、「親が劇場に子どもと同行し、（劇そのものではなく）子どもの姿（表現）を見て楽しむことのできる環境づくり・意識づくりという視点での取り組みがありうるのではないか」であった。これを本論での帰結とした。

本研究は「子どもの劇場・体験」という幅広い射程を持ちながら、扱った具体的な事例は『およげ！ ショピニアーナ』を鑑賞した親子の体験に限定され、その数も少ない。しかしながら、子どもと舞台芸術とそれぞれが持つ可能性に共通項を見出し、関連する重要な補助線を引くことによって、部分から全体へ、全体から部分へと思考を行き来させ、僅かながらではあるが、「子どもの劇場・体験」に接近できたのではないだろうか。その道筋では、本研究で制作し調査研究に使用した「おえかきダイス」の制作背景にあった「子どもの見方（劇場での体験）の味方である親を支援する」といった意義についても「子どもの劇場・体験」に寄り添いながら詳細に検討できたと考える。もちろん、本論において、「子ども」と「劇場」とを繋ぐために取り組んだそれぞれの姿に対する解釈は、一義的なものにすぎず、それぞれが持つ可能性を多く取り残したままである。今後の研究の大きな課題として受けとめたい。そして、それら新たな可能性を看取るためには、子どもと劇場へ同行しその絡まり合いに参加する時間のなかで、共に考えていく必要があると考える。

## 謝辞

本リサーチを通じて、多くの方にご協力をいただきました。心から感謝申し上げます。私自身、このリサーチプログラムへの参加は、本報告書の冒頭にも引用したブラジル人教育学者パウロ・フレイレの言葉が指し示すことそのものだったように感じています。〈おえかきダイス〉の使用調査にご協力いただいた多くのご家族の皆様、リサーチ対象であった公演(子ども向けダンス・パフォーマンス「およげ、ショピニアーナ!」)の関係者の皆様、そして、メンターの吉岡洋先生、若林朋子先生、ロームシアター京都の齋藤啓さん、木原里佳さん、リサーチャーの皆様が、私の取り組みに対し、耳や目や言葉を向けて下さったことが何よりの支えでした。そういった励ましのなかで、一年間に渡って常に途切れそうだった私の〈サーチ〉が、なんとか〈リサーチ〉へと落とし所を見つけこの報告書にまとめることができました。見守り、背中を押し、励まし続けてくださった皆様、本当にありがとうございました。

## 文献

- ・中垣啓 (2011) 「ピアジェ発達段階論の意義と射程」『発達心理学研究』日本発達心理学会
- ・ジョージ・バターワーズ、マーガレット・ハリス (1994) 『発達心理学の基本を学ぶ』村井潤一監訳 (1997)、ミネルヴァ書房
- ・パウロ・フレイレ (1967) 「伝達か対話か」里見実、楠原彰、桧垣良子訳 (1982)、亜紀書房
- ・津守真 (1987) 「子どもの世界をどうみるか」NHK ブックス
- ・吉川暢子 (2019) 「表現活動を通した子ども理解」『アートがひらく保育と子ども理解』東京学芸大学出版会
- ・ダナ・サスキンド (2015) 「3000万語の格差」掛札逸美訳 (2018)、明石書店
- ・汐見稔幸「特集 家庭教育支援の充実について～有識者をはじめ様々な方からの応援メッセージ～」<http://katei.mext.go.jp/contents2/pdf/massege.pdf> 2023年2月25日筆者閲覧

舞台芸術のアーカイヴ

再演のための「パフォーマンスアーカイヴ」の思考実験：  
美術館と劇場における実践の比較から

立花由美子

再演を見据えた統合的パフォーマンスアーカイヴを思考する

パフォーマンスアーカイヴの議論は、昨今のタイムベースド・メディアのアーカイヴへの研究関心の高まりとともに、国内外で注目が高まっている<sup>1</sup>。具体的な芸術実践を事例とした実証的なパフォーマンスアーカイヴ研究がこれまで数多く展開され、その度に現場でのアーカイヴ実践に示唆を与えてきた。しかしそうしたパフォーマンスアーカイヴの実証的な議論の先に、再現や再演という活用を見いだそうとするとき、伝統的なメディアが持つ物理的な再現性を持たない一回性のメディアであるパフォーマンスでは、何をパフォーマンス作品の本質とみなし、その結果として何をそのパフォーマンス作品の再現・再演とみなすのか、そのことからいねいに議論をはじめめる必要があるのではないだろうか。

調査者が 2022 年度ロームシアター京都リサーチプログラムリサーチャーに応募した動機は、美術における「パフォーマンス」と劇場における「パフォーマンス」を比較し、そのいずれの「パフォーマンス」をも捉えた再演のための統合的なパフォーマンスアーカイヴのあり方を実証的に検証することにあつた。これは、調査者が美術館在籍時に行った、美術館における劇場型パフォーマンスをどのようにアーカイヴすべきかという議論に端を発したもので<sup>2</sup>、美術館のパフォーマンスアーカイヴの議論を、劇場の側からも実証的に考察を重ねることで、美術の文脈における「パフォーマンス」も、劇場の文脈における「パフォーマンス」も、互いの領域を越境しながら「パフォーマンス」として展開される昨今、美術館にも劇場にも通じる統合的なパフォーマンスアーカイヴが必要であると考えたからである。しかしこの研究課題に実証的に方法論で応えようとすればするほど、「パフォーマンス」の本質はどこにあり、何を残し、何を再演と考えるのかという、根本的なパフォーマンスの認識論的議論を避けることができない事実を直視せざるを得なくなった。

今日拡張する「パフォーマンス」という言葉が捉える本質をあいまいに捉えたまま、パフォー

---

<sup>1</sup> 美術館におけるパフォーマンスアーカイヴの先行事例は、以下に詳しい。Gabriella Giannachi, Jonah Westerman, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Taylor & Francis, 2017; Acatia Finbow, “New Approaches to Documenting Performance in the Museum: Value, History, and Strategy” 2021 at [https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-535-3/978-88-6969-535-3-ch-14\\_UvQ8iaW.pdf](https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-535-3/978-88-6969-535-3-ch-14_UvQ8iaW.pdf) (閲覧日：2023年3月10日)

<sup>2</sup> 立花由美子、「パフォーマンスコレクション再演のための試論：塩田千春+岡田利規《記憶の部屋について》を起点に」『J [アール] : 金沢 21 世紀美術館研究紀要 第 9 号』、2022 年 3 月、pp. 64-73 頁。



マンスアーカイヴとして残すべきものの議論はできず、また残すべきものがあいまいなまま、再演の議論は始められない。そのため、当初の目的であった統合的パフォーマンスアーカイヴのフォーマットの作成のための諸調査に先立ち、越境するパフォーマンスの認識について美術・劇場の両観点から考察したうえで、統合的なパフォーマンスアーカイヴのための思考実験を行った。パフォーマンス作品の本質とはいかなるものか、それに応じて何をアーカイヴすべきか、そしてアーカイヴのその先にある再演とはどのようなものであるか。本稿は、そうした調査から、美術の文脈における「パフォーマンス」と、劇場の文脈における「パフォーミングアーツ」のいずれをも、大きく「パフォーマンス」と統合的に捉え、これまで2つの文化領域で行われてきた「パフォーマンス」が再演のためにどのように残されてきたのかを比較しながら、両施設が「パフォーマンス」作品の本質として捉えようとしてきたものが何であるかを探り、その本質が再現される今日の領域横断的な「パフォーマンス」の再演とは、またそのいずれの文化施設が共通してパフォーマンスをアーカイヴしていくためのパフォーマンスアーカイヴとはどのようなものであるのか、思考するものである。

### 美術館・劇場が「パフォーマンス」作品に再び命を与えるために残してきたもの

今日のパフォーマンスアーカイヴの研究に先立って、「パフォーマンス」を扱う文化施設は、これまでもそれぞれの現場に即した形でアーカイヴ実践を行ってきた。そうして残されたものには、パフォーマンス実施時を振り返る歴史的資料となりうるものもあれば、将来的な再展示・再演を目指したものもあるだろう。特に後者は、「パフォーマンス」を扱い再現性を担う各文化施設が、「何が再展示・再演を可能にするか」と試行錯誤した結果であり、ここには各文化施設がみなす「パフォーマンス」作品の本質を定義するヒントがあるのではなかろうか。よって本章では、調査者の美術館での経験とロームシアター京都リサーチプログラムにおける劇場での調査をふまえ、それぞれ美術館と劇場が「パフォーマンス」の何を残してきたのか、それぞれのアーカイヴを検討する。ここでは、パフォーマンスの再演を対象に捉えうるアーカイヴとして、美術館からはパフォーマンス作品のコレクションと、劇場からはレパトリーを大胆にも比較の対象としたい<sup>3</sup>。具体的に、美術館の中でパフォーマンスのアーカイヴを含むタイムベースド・メディアの保存について先進的な役割を果たし、筆者が前掲の論文でも対象とした、英国の国立美術館のテートにおける事例と、同じく英国の国立劇場であるナショナル・シアターの「レパトリー」を中心とした劇場の事例から思考を進めてみたい。

はじめに、美術館がそのアーカイヴにパフォーマンス作品をどのように残してきたのか、何を残してきたのか見てみよう。一般的に、美術館は再展示等を通じて後世に作品の情報を伝える使命を有することから、収集の際、作品の情報について詳細なドキュメンテーションを行い、収集

---

<sup>3</sup> 対象の選定に先立ち、劇場の慣習的なアーカイヴのあり方を調査するため、ロームシアター京都職員への聞き取り調査を行った。インタビュー（対面）は2022年7月23日、アンケート（オンライン回答）は2022年8月17日～31日に実施し、インタビューは3人、アンケートは5人から回答を得た。

以後の再展示に備えて保存する。ここにはタイトルやサイズといった基本情報が記載された作品調書を中心に、作品の関連資料（作家自身が作品について記述した文章など）や、その他作品について書かれた書籍や雑誌等の書誌情報や研究者による研究の記録も併せて、記録していく。収集時のドキュメンテーションは、パフォーマンス作品の収集でも同様だ。パフォーマンス作品は、実現する度に消滅する一回性の芸術形態であり、基本的に様々な記録からしかその本質をうかがい知ることしかができないという特徴を有するため、パフォーマンス研究の中で、ドキュメンテーションの重要性が指摘されてきた<sup>4</sup>。こうした流れを受け、美術館がこの新しい収集対象であるパフォーマンス作品をコレクションする際も、従来のドキュメンテーションに加え、その内容を詳細に捉えることのできる作品についてのドキュメンテーションが重視されてきた。特に、前掲の拙稿で指摘したように、再展示・再演を前提としてコレクション収集を行う美術館では、単なる記録としてのパフォーマンスドキュメンテーションだけではなく、再演のためのパフォーマンスアーカイヴの重要性が認識され、その再展示性・再演性により重きが置かれた議論やツールの開発が進んできた<sup>5</sup>。筆者が美術館在籍時に調査を行ったテートも、2004年ローマン・オンダック（Roman Ondak）の《Good Feelings in Good Times》（2003）の購入を皮切りに、タニア・ブルゲラ（Tania Bruguera）の《Tatlin's Whisper #5》（2008）やティノ・セーガル（Tino Sehgal）の《This is Propaganda》（2002）といったパフォーマンス作品を収蔵し、また再展示に取り組んできた。こうした一連のパフォーマンスアーカイヴの成果は、「Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance」として、テートのオンラインで広く公開されている<sup>6</sup>。ここにおけるテートの提案とは、ドキュメンテーションによって再演を可能にする作品の関数とも呼べるものを定めることであり、テートはその関数・変数・定数を特定するために調査すべき項目をまとめた1つのドキュメンテーションツールを研究成果として広く公開している<sup>7</sup>。そのドキュメンテーションツールに含まれる関数とは、一般的に「作品そのものを表象する指示書<sup>8</sup>」にあたるもので、また変数や定数は、一般に「展示指示書」とし

---

<sup>4</sup> Phelan, Peggy, 'The ontology of performance: representation without reproduction', In *Unmarked. The Politics of performance*, London & New York: Routledge, 1993, pp. 146-166; Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London & New York: Routledge, 1999.

<sup>5</sup> Gabriella Giannachi, Jonah Westerma, *op. cit.*

<sup>6</sup> 'Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance', published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016 – March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary>（閲覧日：2023年3月10日）。

<sup>7</sup> テンプレートは以下を参照。'Documentation Tool: Performance Specification', published as part of Documentation and Conservation of Performance (March 2016 – March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/performance-specification>（閲覧日：2023年3月10日）。

<sup>8</sup> 平論一郎「再演と同一性」「同一性の臨界—文化財と芸術の保存・修復」『芸術（アート）の保存と修復—未来への遺産』東京藝術大学、2019年、14頁。

て広く認識されるものに含まれる展示時の諸要素にあたるものだ。こうして美術館によって記述される指示書や展示指示書といった記録は、ほとんどの場合一般に公開されるものではない。

次に、劇場が、そのアーカイヴにパフォーマンス作品をどのように残してきたのか、何を残してきたのか見てみよう。ここで劇場におけるパフォーマンスのアーカイヴの一例としてとりあげる劇場のレパートリーとは、いつでも上演・演奏できるように準備している演目・曲目のことである<sup>9</sup>。そうした演目を一定数有し、日々異なる上演をローテーションで行う興行方式をレパートリーシステムと呼び、アメリカで20世紀にはじまったロングラン・システムの対義的な興行方式として位置付けられてきた<sup>10</sup>。しかし「レパートリーを持ち上演を実現する」場合、舞台装置や衣装等の収蔵庫、またそれを物理的に日々管理・運用するスタッフが必要となることから、今日その機能を完全に備える劇場（レパートリーシアター）は少ない。一方でローウェル・ジャクソンが指摘するように、レパートリーという語は緩やかに捉えられてきた用語でもあり<sup>11</sup>、今日ではシーズンごとに限定的にレパートリーを展開することも、また特定の劇場のために制作された戯曲を「その劇場のレパートリー」として有することも、レパートリーとして呼ばれている。むしろ今日レパートリーと聞いて思い出されるのは、むしろこちらのあり方ではなかろうか。現在ロームシアター京都が取り組む「レパートリーの創造」事業も、後者の文脈で「時代を超えて未長く上演されることを念頭にプロデュース」する意欲的な取り組みだ<sup>12</sup>。しかしながらいずれの場合にせよ、レパートリーとは再上演されることを念頭に置いたアーカイヴのあり方の一つと考えてよいだろう。冒頭に挙げた後者の文脈でのレパートリーを有するナショナル・シアターを具体例に挙げるならば、いわば美術館における指示書のように対話・台詞に演出といった作品そのものを解釈・規定する要素をすべて含んだ戯曲から、美術館における展示指示書のように当時の舞台の様子を窺い知ることのできる写真記録など物理的な条件を規定する様々な記録が、部門ごと・レパートリーごとに詳細にアーカイヴされ<sup>13</sup>、ナショナル・シアター・アーカイヴ<sup>14</sup>を通じて広く一般に公開し、ナショナル・シアターの制作のみならず、広くクリエイターの想像力喚起にも活かされている。またこのアーカイヴに含まれる戯曲のうち、例えば古典と呼ばれる戯曲やすでに公開されたレパートリーの戯曲は出版物として一般にも流通している場合が多く、劇場だけではなく、書店やオンライン等でも、誰もが広く手に入れられるものだ。

美術館におけるパフォーマンスのアーカイヴでは、必ずしも作品を文字で規定するものが存在するとは限らず、作品をドキュメンテーションする指示書を重視し情報を残そうとしていた

---

<sup>9</sup> 「レパートリー」『デジタル大辞泉』

<sup>10</sup> 「レパートリー・システム」『世界大百科事典 第2版』

<sup>11</sup> Rowell, George and Jackson, Anthony, 'Introduction,' *The Repertory Movement A History of Regional Theatre in Britain*, Cambridge University Press, 1984.

<sup>12</sup> 「ロームシアター京都 レパートリー作品」<https://rohmtheatrekkyoto.jp/repertory/>

<sup>13</sup> 公表されているもののうち、一部は非公開。“Hierarchy Browser”

<http://catalogue.nationaltheatre.org.uk/CalmView/TreeBrowse.aspx?src=CalmView.Catalog&field=RefNo&key=RNT>

<sup>14</sup> “The National Theatre’s Archive” <https://www.nationaltheatre.org.uk/about-us/archive/>

のに対し、劇場におけるパフォーマンスのアーカイヴでは、戯曲という文字による情報が基本的に存在するため、美術館のようなドキュメンテーションのプロセスはない。このようなアーカイヴのプロセスに違いこそ認められるものの、アーカイヴの対象は大きく分けて作品の根幹にかかわる意味性・精神性を担うものと、展示上演の際に必要な物理性を担うものに分けられた。しかし、特に意味性・精神性の公開について、美術館では内部での限定公開であるのに対して、劇場では外部と共有されうるといふ点が異なった。このように美術館・劇場に残されたパフォーマンスに関するアーカイヴは、再現性を担う美術館、またレパトリーの運用に関して再現性を担う劇場にとって、再現のために必要なものであるからこそ、今日まで残されてきたのではなかろうか。そしてそこにこそ、再演を見据えた統合的なパフォーマンスアーカイヴを検討するために必要な、「パフォーマンス」の本質はどこにあり、何を再演とみなすのか、そのヒントがあるのではなかろうか。

次章では 2 つの思考実験を立て、この両文化施設がそれぞれのやり方でアーカイヴしてきたものの特徴を比較し、何が「パフォーマンス」作品の本質であるのか、「パフォーマンス」の本質を再現する再演とはなにかを考察し、以降のパフォーマンスアーカイヴの議論に繋げたい。

### 「パフォーマンス」の作品性の所在

パフォーマンスアーカイヴのその先に「パフォーマンス」の再演を見据えるには、一回性のメディアである、すなわち二度と同じものの起こらないパフォーマンスの何を再現すれば、それを同一である＝再演と認識を結べるのかという条件を考えなければならない。ここでは 2 つの問いを立て、美術館・劇場のいずれもが「パフォーマンス」の再演を捉えるパフォーマンスアーカイヴを思考するため、今日の越境する「パフォーマンス」の作品条件について考えてみたい。

まずパフォーマンス作品の本質はどこにあるのかを考えるため、「パフォーマンスが同一である」と美術館・劇場の双方の視点から認識するためには、美術館・劇場がパフォーマンスについてアーカイヴしてきたもののうち、最低限何が含まれる必要があるのかという問いを考えてみたい。もちろんできうる限りすべての要素を同じにすることが同一性の観点から望ましいかもしれないが、最低要件を挙げるならば、前章で挙げた「意味性・精神性」が同じであることが、美術館と劇場が共通してパフォーマンス作品を同一だと認識する条件となるのではないだろうか。物理的な要素がすべて同じだったと仮定した場合、この「意味性・精神性」の部分、指示書の内容が変化していたり、戯曲に変化があるとしたら、これは同じパフォーマンスだととてもみなせないのではないだろうか。逆の場合、物理的な要素が複数の点で異なる場合でも、「意味性・精神性」に変化がみられないのだとすれば、これは広義には同じパフォーマンスだと認識できるのではないか。例えば、シェイクスピアの『マクベス』を例に挙げる場合、戯曲が変化してしまうと同じシェイクスピアの『マクベス』であると認識することは難しいが、舞台美術に変化があっても、戯曲が同じである限りにおいてはシェイクスピアの『マクベス』とみなせるのではないか。美術館におけるパフォーマンスでは、劇場におけるパフォーマンスより、美術館が視覚芸術の文化施設である点から物理的な視覚の重要性が高くはなるものの、それでもどんなパフ

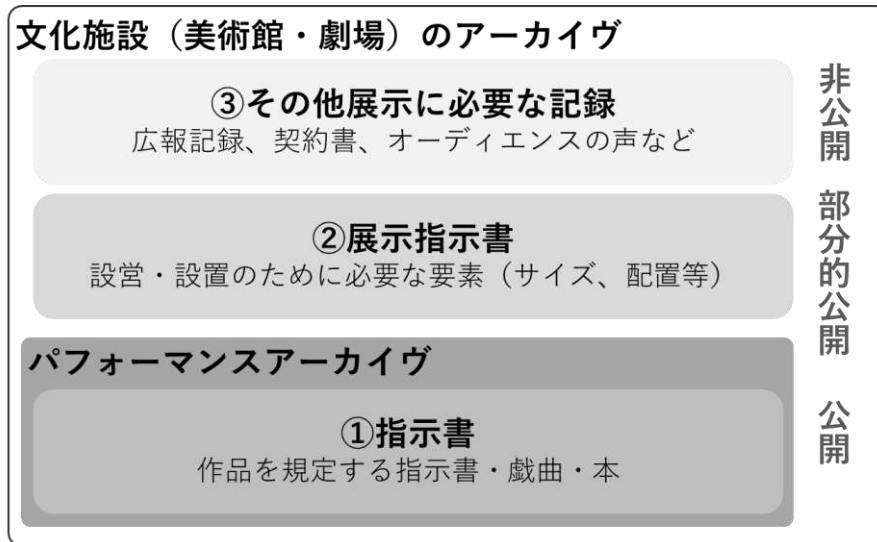
パフォーマンスが展開されるのか、そのことが変化してしまつては、同じパフォーマンスとみなすことは難しい。そうであるならば、今日の境界を超えながら発展する「パフォーマンス」を規定する最小単位は、この「意味性・精神性」の部分のみであり、これだけが今日の文化領域を超えて展開される「パフォーマンス」の作品性を規定しているのではないだろうか。

次に、なにがその「パフォーマンス」の再演として呼ぶべきものにあたるのかを考えるため、その「パフォーマンス」の本質である「意味性・精神性」が同一であることを規定するのは誰に依るのか、そのということを考えてみよう。美術館の場合「意味性・精神性」を規定するのは、作家であり、またキュレーションというかたちで強く介入する場合は美術館でもあった。一方、劇場の場合「意味性・精神性」を規定するのは、劇作家であり、劇場であるだけでなく、出版物や、出版物にアクセスできる読者や鑑賞者という観点からも規定される。この場合、美術館における「意味性・精神性」の決定はすべて作家と美術館という内部構造の中で決定され、同一性の判断は内に閉じている。そのため外部との合意がなくても、作家や美術館が「この作品は同一である」と宣言しさえすれば、作品を同一とみなすことができる。一方、劇場における「意味性・精神性」の決定は、美術館と同様に劇作家と劇場という内部構造の中で決定されることがある一方、出版物やその読者であり鑑賞者という外部構造からも規定されうる。この場合、どんなに劇場が「この作品は同一である」と宣言したところで、新作未発表の場合を除いては、外部に存在する作品判断に関するものの存在と彼らによる判断なしに、その劇場の宣言が正しいと完全に判断しきることはできない。すなわち劇場におけるパフォーマンスは、同一性の認識が外部に対して開いているため、内部での合意のみならず、外部との合意がなければ、それを完全には作品を同一と認識できないということだ。同じ文化施設であっても、「パフォーマンス」の同一認識について、美術館という閉じた場所では美術館のみの判断で成り立つのだとしても、劇場では「意味性・精神性」の外部構造によって劇場のみで判断することができない。つまり今日の越境する「パフォーマンス」が同一だと美術館・劇場のいずれもから認識するためには、作品を規定する「意味性・精神性」は内部のみで規定されるのではなく、外部とも共有構造を持たせる必要があるのではないだろうか。そしてその条件下にある「パフォーマンス」の再現こそが、「パフォーマンス」の再演と呼べるものになるのではないだろうか。

これらの2つの思考実験から、「パフォーマンス」作品の本質とはモノではなく情報であり、この情報が外部性をもつ状態で「パフォーマンス」作品は同一であると認識されるものであるとする。これが「パフォーマンス」作品の要件であるならば、これを満たす要素を含むものが、今日の越境する「パフォーマンス」を再現・再演するためのアーカイヴとなりうるのではないだろうか。次章では、これを踏まえ、パフォーマンスアーカイヴの要件について考えてみたい。

### 「パフォーマンス」再演のためのアーカイヴの要件

それでは統合的なパフォーマンスアーカイヴが、作品の「意味性・精神性」を本質と捉え、この「意味性・精神性」を外に開くことが「パフォーマンス」の成立要件なのだとなれば、美術館にせよ、劇場にせよ、文化施設はどのようなパフォーマンスアーカイヴを構築すればよいのだろうか。一連の議論を踏まえ、下図に示すパフォーマンスアーカイヴモデルを提案したい。



これは、これまでの議論を踏まえ、美術館・劇場のアーカイヴに包括される要素と外部共有性で3段階に分けた文化施設のアーカイヴモデルである。3つの構成要素のうち、「パフォーマンス」の本質にあたる指示書を常時公開とし、その他展示指示書は部分的公開、広報記録や契約、また個人情報に関わる部分は原則として非公開とするものだ。この常に社会に広く公開される1階部分こそが、再び「同一」の「パフォーマンス」を生み出すパフォーマンスアーカイヴとなるのではないだろうか。

こうして意味内容だけアーカイヴすることは、テイラーが言うように、パフォーマンスという身体性を排除できない知の伝達形式において十分ではないという批判もある<sup>15</sup>。しかし美術館のアーカイヴ・劇場のアーカイヴ、双方の文化施設の視点からパフォーマンスアーカイヴを考察するとき、いずれの施設も身体性をもつメディアを再現するだけの日常的な身体性を有していない以上、この身体の実践による伝承を一律に文化施設に求めることは難しく、身体性を有しない文化施設にとって普遍的なパフォーマンスアーカイヴを思考する場合、むしろ身体性は排除して考えられるべきではないか。むしろ今日の劇場は、自前で劇団を持たない限り、本質的にはレパトリーを行うことはできず、アーカイヴしか行うことができない。したがって再演を射程に捉え、美術館でも劇場でも汎用的に機能させられるパフォーマンスアーカイヴの本質は、この

<sup>15</sup> Diana Taylor, *The archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas*, Durham : Duke University Press, 2003.

「意味性・精神性」をアーカイヴすることにあるのではないだろうか。

さらに、これまで作品の根幹に関わる情報として、原則的に外部にその記録を公開してこなかった美術館にとって<sup>16</sup>、作品の本質部分である指示書を外部と分かち合うこのパフォーマンスアーカイヴの提案は強い反発をもたらすことは想像に難くない。しかし美術館を含む博物館の歴史と、劇場の歴史を比べれば、劇場の方がより長くパフォーマンスを社会に遺してきた立役者であることを今一度思い出すべきではないか。劇場がパフォーマンスを外に開き、分かちあったことで、今もなお古の名作を楽しむことができるのだとすれば、美術館を中心として新しく構築してきた「新しい伝統」を見直し、この民主化された文化施設にとって汎用的なパフォーマンスアーカイヴを前向きに検討すべき時が来ているのではないだろうか。

この統合型パフォーマンスアーカイヴの提案が十分なものであるかどうかを決めるには、まだ考えるべきことが数多くある。作品の本質である「意味性・精神性」を、外部公開性を担保しながらアーカイヴするというこの提案からは、ボリス・グロイスが指摘するような「プロセス」が抜け落ちている<sup>17</sup>。制作過程や作品発展のプロセスは、美術であれ、演劇であれ、昨今の芸術表現にとって重要なものだ。また、今回の議論からは美術館と劇場のパフォーマンスの中間に位置するもの捉え実質的に除外した美術館や劇場におけるダンス表現についても、既存のあらゆるダンスのアーカイヴを参照し、この議論に統合していくべきか検討しなければ十分な議論とはならないだろう。このパフォーマンスアーカイヴに、どのような形でこのプロセスを包括していくのかなど、美術や演劇のパフォーマンスだけでなく、ダンスやそのほかのパフォーマンスの議論も射程に捉えながら、2年目のリサーチプログラムを通じてこの提案を実際のパフォーマンスアーカイヴ作業に応用しながら実践を重ねることで、さらなる検討を重ね、さらに具体的なパフォーマンスアーカイヴの議論を行っていききたい。

### パフォーマンスアーカイヴのその先に

ここまでパフォーマンスアーカイヴに向けて議論を重ねてきたが、ここで、こうしたアーカイヴのその先に向けた課題も提起しておきたい。

レパートリーってそういう意味でちょっとやばいんですよ、現代演劇のことを考えると。(…)

「シーサイドタウン」というものが蓄積されたそのレパートリーとしてここにあったものを再演しようとした人が私達のカンパニー以外に現れたときに、それはそれでいいと思いますが、それは喜ばしいことだし、でもなんていうか私達の主体がどうってというようなこととは別の意味で、そういうことでいいのかわかんないですね。

つまりそのレパートリー的なものを利用して新たなものを作らない。なんか、現代演劇のコン

---

<sup>16</sup> 平論一郎「同一性の臨界—文化財と芸術の保存・修復」『芸術（アート）の保存と修復—未来への遺産』28頁。

<sup>17</sup> ボリス・グロイス「生政治時代の芸術—芸術作品からアート・ドキュメンテーションへ」三本松倫代訳『表象05』月曜社、2018年、114—124頁。

テンポラリーの部分が担保されるかという、それは何か伝統の踏襲・継承みたいな感じになっちゃうんで。

これは2022年度「レパートリーの創造」事業で『シーサイドタウン』を再演した松田正隆氏へのインタビューからの抜粋である。ここで松田が提起するのは、仮にパフォーマンスアーカイヴによって再演が可能になったとして、現代演劇がとらえる「現代性」なき時代に起こるオリジナルのコピーとしての再演には、現代演劇性が失われるのではないかという問いだ。

本研究を含む、昨今のパフォーマンスアーカイヴの議論は、今日生み出されるパフォーマンスを次世代に継いでいくことを目的に始まった議論だ。このパフォーマンスアーカイヴの議論の行きつく先には、確実に再演が見据えられている。現代演劇とは、今日のアクチュアルな問題を、的確な時期に捉え、演劇として提示するその時間性が重要になる。こうした現代演劇をパフォーマンスアーカイヴし、その時間性を持たない時期に再演を行う場合、その現代演劇の本質的な価値を伝えきれない可能性があるのではないだろうか。これは美術館のパフォーマンスも同様で、現代美術のパフォーマンスの価値は、「いま、ここ」で行われていることに依るところが大きい。こうした「今日の」パフォーマンスを、異なる時間性を持った時代にアクチュアライゼーションしても、それはそのパフォーマンスの本質的な意義を十分に伝えられないのかもしれない。もちろん歴史的アーカイヴとしての価値はそれでもなお存在するかもしれないが、それは「現代性」と対極にあるもので、この変化する価値を無視することはできない。今日タイムベースド・メディアのアーカイヴをめぐる議論とともに、パフォーマンスアーカイヴの議論もまた議論が重ねられているが、その議論の行きつく先にあるこうした課題に対して、ほとんど目は向けられてこなかった。今後のパフォーマンスアーカイヴの議論は、こうした出口戦略も含め、検討していく時期を迎えつつあるのではなかろうか。

わたしたちにはいま、「次は何？」ではないマインドセットと、硬直した過去の遺物をきっぱり捨て去ることだけをよしとするのではない持続可能な新たな伝統の構築が求められていると考えられるからである<sup>18</sup>。

これは、演劇批評家の内野儀氏が松田正隆『シーサイドタウン』について論じた文章の抜粋である。ここで内野が提起するのは、現代演劇が求めてきたように、常に先進性を求めて発展することばかりを考えるのではなく、当然と思われていたこの思考を疑い、持続可能な伝統をはじめべきではないかという問いだ。こうして現代演劇の持続可能なありかたを模索し発展しようとする未来を踏まえると、そこでパフォーマンスアーカイヴは重要な役割を果たしうるだろう。しかし今日の課題に応答した現代演劇がいまなお生まれ続け、こうした演劇と混在する中では、

---

<sup>18</sup> 内野儀「松田正隆論を書く前に—『シーサイドタウン』とその先」  
[https://rohmtheatrekkyoto.jp/archives/column\\_matsuda2022\\_uchino/](https://rohmtheatrekkyoto.jp/archives/column_matsuda2022_uchino/)（閲覧日：2023年3月10日）



パフォーマンスの再演によって失われる現代性という課題の解決も含め、「今日における再演とはなにか」「今日、本当に必要なパフォーマンスアーカイヴとは何か」を問いながら、出口を見据えたパフォーマンスアーカイヴの議論に取り組んでいく必要があるのだろう。

### おわりにかえて

「パフォーマンス」作品の本質は情報であると捉え、統合的なパフォーマンスアーカイヴのあり方を想像した今回の一連の思考実験は、「パフォーマンス」のみならず、音楽や文学、建築といった、共通した言語で情報を残すその他の表現形式のアーカイヴや、大陸を超えた美術館コレクションの複数館による共同所有といった新しい在り方におけるパフォーマンスコレクションの共有などにも一定の示唆をもたらすだろう。とりわけ NFT アートといった、まさに情報による表現形式の台頭は目覚ましく、美術館もそうした表現形式のアーカイヴに目を向け始めた今日、作品の本質を情報として捉えることによって開かれる未来をさらに期待したい。一方こうした流れは、この数百年の間でモノによる芸術表現を中心に扱ってきた美術にとっては、やはり抵抗感のあるものであろう。しかし、今から遡ること 30 年も前にハンス・ウルリッヒ・オブリストがプロジェクト「Do It」で提示したのは、まさにモノや場所にこだわらず、情報を本質と捉え、そこから生まれる経験を積極的に評価することの価値ではなかっただろうか<sup>19</sup>。どのような表現形式であれ、一定に有する作品の情報性をどのように捉え、それをアーカイヴしていいのか、あらゆる芸術表現の立場から多角的に今一度考えてみるべき時に来ているかもしれない。

しかし前章で指摘したように、私たちは持続可能なアーカイヴのあり方についても同時に考慮すべき時代に立たされている。特にモノのアーカイヴには、いずれ物理的な限界が来る。また情報をアーカイヴしていくことも、現実的には人的資源に限られる中で物理的制約を受ける。重要なことは、アーカイヴのその先にどんな目標を置くのか、そのことを想像しながらアーカイヴ活動を行うことだ。その再現・再演は時代性を損なわないだろうか、不必要なものまでアーカイヴしていないだろうか、こうした問いとともに今後のさらなるアーカイヴ議論を展開していきたい。

---

<sup>19</sup> Hans-Ulrich Obrist, *Do It: The Compendium*, Independent Curators, 2013.

## 参考

Auslander, Philip, *Liveness: Peromance in a Mediatized Culture*, London & New York: Routledge, 1999.

Gabriella Giannachi, Jonah Westerma, *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Taylor & Francis, 2017

Hans-Ulrich Obrist, *Do It: The Compendium*, Independent Curators, 2013.

Phelan, Peggy, 'The ontology of performance: representation without reproduction', In *Unmarked. The Politics of performance*, London & New York: Routledge, 1993, pp. 146-166.

立花由美子、「パフォーマンスコレクション再演のための試論：塩田千春＋岡田利規《記憶の部屋について》を起点に」『Я [アール] : 金沢 21 世紀美術館研究紀要 第 9 号』、2022 年 3 月、pp. 64-73 頁。

平論一郎『芸術（アート）の保存と修復—未来への遺産』東京藝術大学、2019 年。

平論一郎編『再演—指示とその手順』、美術出版社、2023 年。

Tate, 'Documentation Tool: Performance Specification', published as part of *Documentation and Conservation of Performance* (March 2016 – March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/performance-specification>（閲覧日：2023 年 3 月 10 日）。

Tate, 'Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance', published as part of *Documentation and Conservation of Performance* (March 2016 – March 2021), a Time-based Media Conservation project at Tate, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary>, accessed 10 March 2023.

内野儀「松田正隆論を書く前に—『シーサイドタウン』とその先」

[https://rohmtheatreyokyo.jp/archives/column\\_matsuda2022\\_uchino/](https://rohmtheatreyokyo.jp/archives/column_matsuda2022_uchino/)（閲覧日：2023 年 3 月 10 日）

舞台芸術のチケット価格戦略

日本の演劇における「前売券を割り引く」商習慣の形成要因の考察と傾向の分析

小倉千裕

1. 本リサーチの目的

本リサーチは、学位論文として執筆した小倉(2017)で言及した、日本の演劇における「前売券を割り引く」商習慣について、商習慣の形成期と考えられる時期の演劇広告と現代において商習慣を取り入れている公演の再調査を目的として実施した。

小倉(2017)において、特に重きを置いた論点が、「前売券を割り引く」商習慣の形成要因と継承要因の分析であり、形成要因を戦中戦後の入場税の重税化と予納制度とし、継承要因をチケットノルマに代表される手売り文化として結論付けた。形成要因を入場税の重税化と予納制度とする仮説の根拠は2つある。まず、1つ目は、商習慣の形成期と入場税の重税化の時期が重なっている点である。「前売券を割り引く」価格設定が出現する時期、すなわち「前売券を割り引く」商習慣の形成期の特定にあたり、中世以降の興行の観劇価格の歴史の変遷を辿り、演劇雑誌「テアトロ」に掲載されている演劇広告における前売価格の出現時期を踏まえて、商習慣の形成が1940年から1959年に行われた可能性が高いことを述べた。この期間は、入場税の重税化の時期と重なっており、加えて、当時の演劇関係者の証言を参照すると、多額の入場税の予納にあたって前売販売を重要視していたと推察されることから、入場税の商習慣形成への影響を指摘した。続いて、2つ目の根拠として、入場税の予納制度の適用範囲が小規模且つ貸館を利用する公演に限られており、現代の「前売券を割り引く」商習慣を取り入れている公演の特徴と一致している点を述べた。公演の特徴は、2015年9月から2016年8月の1年間における東京と大阪の劇場のチケット価格を調査し、規定したものである。

上記の研究の蓄積を踏まえて、本リサーチは以下のような手法を取った。

- (1)商習慣の形成期と考えられる1940年から1959年に絞って、演劇雑誌『悲劇喜劇』における演劇広告と前売販売に関する記述を調査する
- (2)2021年9月から2022年8月の東京と大阪の劇場における前売券と当日券の価格を調査する

(1)は、形成期の特定を進めることに加え、形成要因への考察を深めることを目的としている。(2)は、現代の「前売券を割り引く」商習慣を取り入れている公演の特徴の再調査である。なお、本リサーチは小倉(2017)の延長線上に位置づけられるため、第2項から第5項ならびに第7項において、「前売券を割り引く」商習慣についての筆者のこれまでの研究の蓄積を簡潔にまとめる。次項では、リサーチの出発点である、海外の当日券割引ブースの導入事例と、前売券と当日券について言及した経済産業省近畿経済産業局の調査結果について記す。

## 2. 当日券割引販売ブースの事業撤退事例から分かる「前売券を割り引く」商習慣

アメリカのブロードウェイでは、経済合理性の追求の末、1976年に当日券割引販売ブース「tkts」が誕生した。「tkts」は、「今日今から何か見たい」、「前売券は持っていないが、今夜時間があるから行ってみよう」という、潜在顧客のニーズに柔軟に対応する最適な制度として、年間約140万枚を販売している(経済産業省近畿経済産業局,2010)。ただし、1976年に「tkts」が出現する以前は、ブロードウェイにおいてチケット価格の割引は一般的ではなく、公演前に取り決められたチケット価格を公演最終日まで変更しないことが慣例となっていた。チケットの売れ行きが悪くとも、公演途中で料金を変更することは、①高い料金を払った観客の怒りを買う、②需要の価格弾力性を加味すると、料金を下げても収入が増えるとは限らない、という二つの理由から嫌厭されてきたのである(Heilbrun and Gray,1993)。また、Baumol and Bowen(1966)における英米の舞台芸術団体12団体への調査では、同一作品に様々なチケット価格を設定することが不本意である、と述べた関係者が多数であった。

Heilbrun and Gray(1993)の第4章では、ブロードウェイの劇場側がチケットの二重価格システムを採用し、長らく硬直的であったチケット価格の値下げに踏み切ったことが述べられている。当日券を半額にして売ること、チケットを確実に手に入れたい観客は高い料金を払い、料金を節約したい観客は売れ残りにチャンスをかけて半額で入手することが可能になった、とあり、このようにしてブロードウェイは、異なる需要を持つ顧客の支払意思額に対応する料金システムを確立したのである。前売券と売れ残りである当日券の価格差別化を行うことは、供給者と消費者双方に便益を与えるとされている(Heilbrun and Gray,1993:66)。舞台芸術は経験財かつ、終演と共に価値を失う財であり、完売を達成する為に開演間近に値下げを実施することは、経済合理性のある選択なのである。また、ブロードウェイに追随する形で、ウエストエンド、ウィーン、ソウルなど、舞台芸術が盛んな様々な都市で当日券割引システムは定着し、今日に至っている。

このように当日券割引が世界のスタンダードとなりつつある中で、日本の舞台芸術における前売券と当日券の価格設定とその認識は、異なる発展を遂げてきた。日本における前売券と当日券の価格に関する興行事業者の意識を読み取れる資料として、経済産業省近畿経済産業局による2010年『日本版TKTS(チケット)(仮称)』の設置に向けた環境整備に関する調査と、国土交通省による2012年「広域ブロック自立施策推進調査 関西地域のプロモーション機能の整備に関する調査における『日本版TKTS(チケット)(仮称)』の設置に向けた環境整備に関する調査フォローアップ(計画・実績)報告書」がある。これらは、ブロードウェイの「tkts」に代表される当日券割引ブースを日本に導入するにあたって実施されたものであり、2010年の調査に基づいて「TTC」と呼ばれる当日券割引ブースが大阪の道頓堀で2010年6月から2011年9月まで運用された。「TTC」は、経済産業省近畿経済産業局主導で、近畿圏広域地方計画の中の「関西の魅力巡りプロジェクト」の一環として企画され、ブロードウェイの運営方式に倣い、NPO法人ライブエンターテインメント推進協議会に事業委託し、運営されていた。京阪神エリアの公演の当日券を集約して定価の2割引き程度で販売し、販売手数料は10%であった。また、

ブースで引換券を購入し、劇場で実券と引き換えるというバウチャー制が取り入れられていた。多様な関西のライブエンターテインメントの発信、活性化に繋がると期待されていたが、2011年9月に業務を休止し、僅か1年余りで事業を撤退している。

フォローアップ（計画・実績）報告書には、今後の課題と方針として、「劇場側の協力意識が弱く、劇場から提供されるチケットの枚数が充分でないため、民間単独で総合当日券チケットセンターの場所代・人件費等を負担しうるビジネスモデルの構築は困難であることが明らかとなった」（国土交通省,2012）と記されている。つまり、チケットの供給者である劇場側の非常に保守的な姿勢が、事業停止の要因として結論付けられているのである。そして、このことに関しては、「TTC」導入前の調査である、経済産業省近畿経済産業局(2010)でも課題として取り上げられていた。調査内で劇場と興行事業者に向けて行われたアンケートのうち、日本版 TKTS への参加可能性についての集計結果が以下の図 2-1 である。「参加の可能性はない」「わからない」がともに 29.3%と最も多い回答となっており、合わせると全回答の 6 割近くを占めていることが分かる。

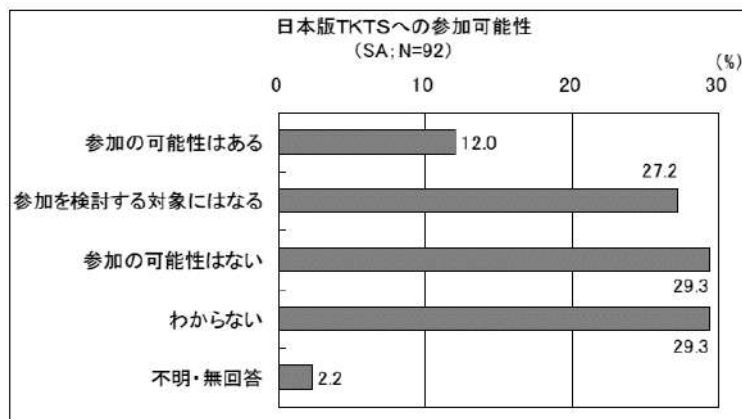


図 2-1 劇場側からみたライブエンターテインメントの課題

(出所)経済産業省近畿経済産業局(2010:70)

このような参加に対する保守的な姿勢の裏には、劇場側の従来の商習慣に基づく心理的、経済的障壁が指摘されている。日本の演劇では、「永年、当日券は前売券より高く売ってきた商習慣がある」（経済産業省近畿経済産業局,2010:84）ことが、明らかになったのである。続いて、日本版 TKTS の取り組みにおいて気になる点、という項目の集計結果が図 2-2 である。障壁として「値崩れする」が 41.3%、次いで「前売券が売れなくなる」が 33.7%を占め、劇場側の商習慣変更への懸念が見て取れる。

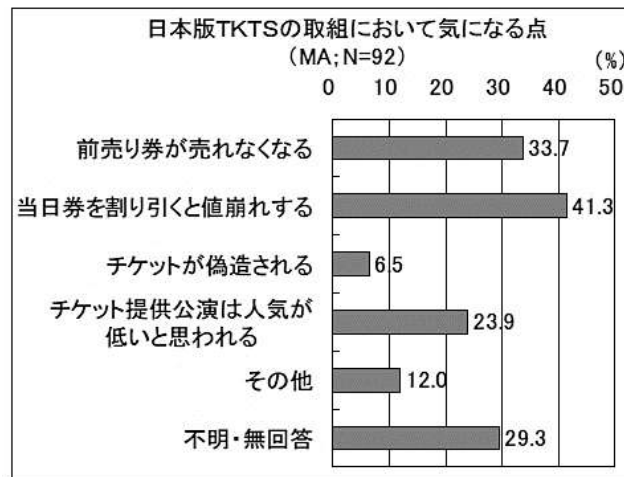


図 2-2 「日本版TKTS」の設置に向けた課題

(出所)経済産業省近畿経済産業局(2010:70)

また、図 2-2 におけるアンケート結果を受けて、「当日券を割引することについては、永年の商習慣を変えることから、劇場関係者等に早急な理解と対応を求めることは困難であると判断し、今回の仮説においては、当面は割引の期待を表明するにとどめ、実際にどの程度の割引にするかは、個々の劇場側の判断に委ねることとした」(経済産業省近畿経済産業局,2010:84)と、割引販売の方針を緩和する変更が加えられたのである。

上記のように言及されている前売券と当日券の価格の商習慣について、本リサーチでは、「前売券を割引く」商習慣と定義している。定義付けの理由は2つある。まず、国内の上演記録を網羅した唯一の資料である『演劇年鑑』の上演記録において、当日料金が正規の料金として扱われてきた点である。『演劇年鑑』では、「入場料金(但し前売料金と当日料金のある場合は当日料金のみを記した)」(日本演劇協会,2015:39)という記載があり、前売券価格の記載が省略されてきたことが分かる。2つ目は、経済産業省近畿経済産業局(2010)における関西の興行事業者にとられた前売り券の販売価格のアンケート調査結果に「当日券よりも割引」という回答が見受けられる点である。図 2-3 のように、「当日券と同額」という回答が40%、「当日券よりも割引」という回答が40%、「ケースバイケース」が20%という結果が示されている。

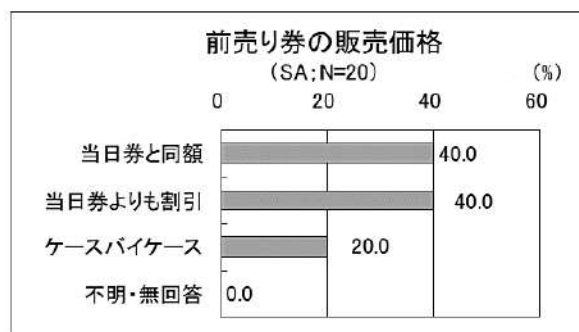


図 2-3 劇場側へのアンケート調査結果

(出所)経済産業省近畿経済産業局(2010:107)

以上を踏まえてまとめると、日本の演劇では、永年にわたって「前売券を割り引く」商習慣が存在しており、海外のような当日券割引ブースの導入にあたって劇場側の商習慣変更への抵抗感と消極的姿勢があった、と言えるだろう。この「前売券を割り引く」商習慣について、いつどのように形成され、今日まで継承されたか突き止めることが本リサーチの動機であり、出発点である。

次項では、本リサーチの前提となる、「前売券を割り引く」商習慣の形成についての見解を述べる。

### 3. 日本における「前売券を割り引く」商習慣形成以前の興行

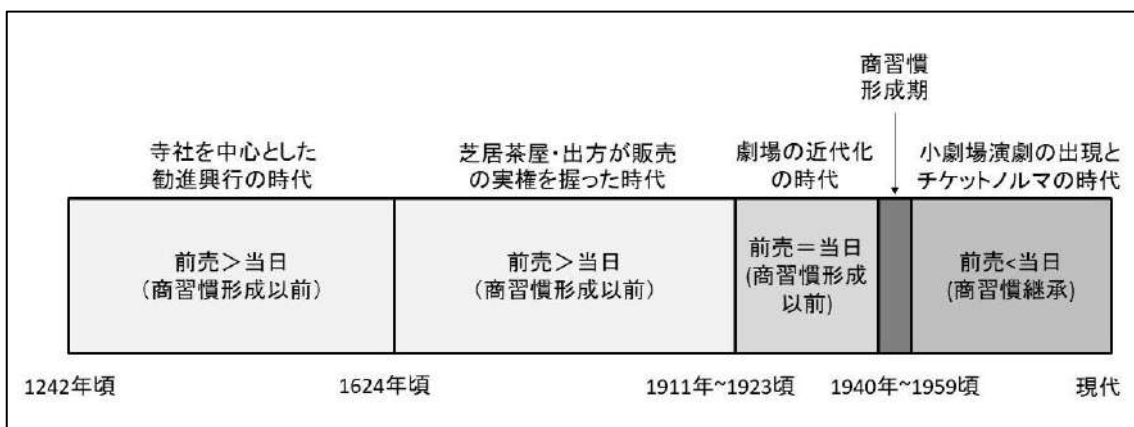


図3 日本における前売販売と当日販売に関する時代区分

本項では、歴史的に日本において前売券と当日券がどのように扱われ、変遷してきたかを整理し、「前売券を割り引く」商習慣の形成についての考察を述べる。筆者が文献調査により定義した時代区分を簡潔にまとめたものが上の図3である。なお、本リサーチでは、前売販売された興行を観覧するチケット並びにその権利を前売券、当日販売された興行を観覧するチケット並びにその権利を当日券と呼称することとする。

中世の観劇料金は、寺社への信仰心の有無で区分されていた。この当時一般的であったのは、勸進興行と呼ばれる寺社を基軸とした興行形態である。勸進興行とは、寺院の経営難を支えるため、資金を募る勸進という行為を芸能興行の入場料で達成するものであり、勸進行為の中でも資金の回収率が高いため好んで催された。勸進興行の始まりは、1242年に摂津勝尾寺で行われた稚児舞楽と推察されている。そして、この中世における勸進興行の段階で、前売券と当日券は明確に区分され、それぞれ別の需要を持つ顧客層に向けて販売されていたのである。当時、前売券に値するものは勸進札と呼ばれ、寺社の信者が寺社への勸進、すなわち寄付を目的に購入したものであった。また、事前に勸進札を購入した客が案内されるのは、棧敷と呼ばれる上級の貴賓席であった。対して、当日券に値するものは木戸銭と呼ばれ、観劇当日に鼠戸、木戸と呼ばれる入り口で入場料として支払う形態をとっていた。この木戸銭で購入できるのは、平土間と呼ばれる大衆席である。小笠原(1992)は、これら二つの購入形態に関して、前売券である勸進札は上層階

級の観客が購入し、当日券である木戸銭は芝居の客のみが購入していた可能性を指摘している。以上を踏まえて、上層階級が購入し、貴賓席である棧敷を占有できた勸進札は、当日に支払う木戸銭よりも高価であった可能性が高い。よって商習慣形成以前と定義する。

その後、上層階級が前売券を買い、芝居を楽しむ目的の一般大衆が当日券を買うという形態は、江戸時代以降、寺社が関与しない興行に関しても受け継がれていくこととなる。1624年に和泉屋勘十郎が始めた掛小屋を起源とする、芝居茶屋ならびに出方の出現により、興行形態に変化が訪れるのである。芝居茶屋とは、「江戸から明治・大正期まで劇場付近で観劇客に各種の便宜を供した施設」である。芝居茶屋に到着した客は、様々なもてなしを受けた後、鼠木戸ではなく特別な広い入り口から上等な棧敷席に案内された。そして芝居茶屋は、当日の客の世話だけでなく座席の予約販売権を独占しており、座席の予約には芝居茶屋を仲介する必要がある。つまり、前売販売は、芝居茶屋を通して観劇する上等客にのみ行われていたのである。また、『歌舞伎事典』(1983:360)ではさらに、木戸で料金を払って入場するのは中等以下の客に限っていたことが記されているが、これは入り口である木戸での当日販売の様子を指している。木戸から入る中等以下の客は、「出方」と呼ばれる従業員に案内され、棧敷ではない平土間で観劇した。これら芝居茶屋や出方を備えた興行方式は、今日では茶屋出方制と呼ばれている。このような、上等客と中等以下の客を前売販売と当日販売という形で区別する形態は、中世の勸進興行の名残りであると言えるだろう。寺社の勸進という名目がなくなったことで、前売券を意味していた勸進札は木戸札に名称が代わるが、当日券に値する木戸銭は江戸から明治中期まで長きにわたり呼称されることとなる。芝居茶屋を介して予約するには多額の祝儀が必要であり、徳永高志(1998)には、芝居茶屋では申し込み順ではなく、支払った金額の多い客から座席を確保し、予約を受け付けていたという証言が記載されている。また、『物価の文化史事典』(2008)における東京歌舞伎座の1889年の資料では、上等棧敷の料金が芝居茶屋に払う案内料を含めて5円20銭であり、上等平土間の料金が2円80銭であったことが記録されている。これらを踏まえて、芝居茶屋を介した前売販売は、木戸口での当日販売よりも高価であったと言える。よって、茶屋出方方式が採用されていた時代も、商習慣形成以前と定義する。

明治の中頃まで隆盛を極めた芝居茶屋であったが、その後、給与所得者という新しい観客層の出現を始めとする観劇スタイルの変化により、茶屋出方制の再考が議論されるようになる。給与所得者という新たな観客層に、常連客を優遇する芝居茶屋の体制は馴染まず、度々両者の間に亀裂が生じ始めたのである(徳永,1998)。そのような世相の中で、1911年に、新しい観劇制度として茶屋出方制の廃止を掲げ、開場されたのが帝国劇場である。帝国劇場の出現以前にも、歌舞伎座や明治座が芝居茶屋と出方の出入りを抑制する取り組みを行っていたが、茶屋と観客の両者から反発を受け、根本的な制度転換には至っていなかった。これに対し帝国劇場は、開場当初から茶屋と出方の存在を一切認めず、席番号入りの切符を前売りすることで、支払った金額による座席の優遇ができない制度に作り変えた(帝劇史編纂委員会,1966)。そして、1923年の関東大震災を契機として、関東の劇場の多くの建て替えが進められ、これに準じて茶屋出方制は全面的に撤廃された。こうして、芝居茶屋による高額な前売販売の風習はなくなり、劇場側の管理の元、



日本は前売券と当日券が同額の時代を迎えることとなる。この時代もまた、商習慣形成以前であると言える。

#### 4. 演劇雑誌『テアトロ』における演劇広告の調査

茶屋出方制という画一的な観劇様式の撤廃以後、近代日本における前売券と当日券の価格に関する連続的な資料は存在せず、その実態を完全に把握することは困難である。そこで、近代における前売券と当日券の価格に関する資料として、1934年に誕生し、現存する中で日本で最も古くから続いている現代演劇雑誌『テアトロ』を参照した。これは、各号の記事内の演劇公演の広告に記載された観劇料金を採取し、「前売券を割り引く」価格設定の出現時期を探るという手法をとっている。調査したのは1934年のNo.6から1959年のNo.193である。まず、現存する中で最も古い1934年のNo.6から、第二次世界大戦以前の最後の巻である1940年のNo.69までに演劇広告は38個掲載されていたが、その全てが席種ごとの一律価格で、前売や当日の記載はなかった。その後『テアトロ』は、戦時下の影響を受けて1940年の休刊を経て、1946年に復刊を果たす。そして、1959年のNo.193にて戦後最初の演劇広告が掲載されるが、これには前売券と当日券の記載が存在し、『テアトロ』における最初の「前売券を割り引く」価格設定の公演記録となっている。



図4 1959年劇団十五人会第八回公演「土」広告  
(出所)『テアトロ』No.193 巻末広告ページ(1959)

図4のとおり、1959年に行われたこの「劇団十五人会」第八回公演では、当日売180円、前売券150円という記載があり、遅くとも1959年時点では「前売券を割り引く」商習慣が存在したことが、この資料により断定できる。またこれ以降の号では、60年代、70年代、80年代と、「前売券を割り引く」価格設定の広告は頻繁に出現し、現代に至るまで商習慣の浸透が進むこととなる。したがって、芝居茶屋が廃止された1911年から、『テアトロ』にて広告が出現する1959年の間に「前売券を割り引く」商習慣が形成され、その中でも特に1940年以降の可能性が高いと考えられるのである。

## 5. 「前売券を割り引く」商習慣の形成要因について

前項において、商習慣の形成期が1940年から1959年の間である可能性が高いと述べたが、当時の社会情勢と照らし合わせる中で、形成要因として考えられるのが入場税とその予納制度である。入場税とは、1938年から1989年まで約50年間存在した税制度であり、当初は日中戦争・支那事変の戦費調達を目的として導入された。制定当初の課税対象は、「演劇、活動写真、演芸又は観物(相撲、野球、拳闘其の他の競技にして公衆の観覧に供することを目的とするものを含む)を催す場所、競馬場、一定の催物又は設備を為し公衆の観覧又は遊戯に供する場所、舞踏場、麻雀場、撞球場、ゴルフ場、スケート場」であり、それぞれの入場料金、利用料金に対して税額が決められた。入場税は、1930年代、「贅沢品」に課税し、「過剰な消費を抑制する」政策を行う流れの中で制定され、その後も税率、課税対象、免税点の変更が度々加えられていく(宮崎,2003;文化庁,2013)。制定当初、入場料金の10%であった税率は、1940年には10%から30%に引き上げられ、1943年には120%に、そして1945年には最大200%まで課せられ、この税率が終戦後の1947年まで続いた。そして1947年に100%に一度引き下げられるが、同年に再び150%にまで引き上げられた。しばらく150%の時代が続くが、1950年に100%に引き下げられて1953年には50%になり、その後は年々軽減の方向へと向かい、1963年には税率が一律10%、免税点も一律に30円となる。その後、1975年、1985年と免税点の改正を重ね、1989年の消費税導入に伴って撤廃されることとなる(宮崎,2003)。

このように、1945年から1953年という戦中・戦後にかけて、入場税が100%を超える異常な高税率の時代が続いたことは、劇団や興行事業主を経済的に切迫した状況へと追い込んでいった。多額の入場税を前にして、供給者側は税込み入場料金の値上げが難しい状況の中、税抜き入場料金を低く抑えることで対応せざるを得なかったのである(宮崎,2003)。また、この入場税には、予納制度と呼ばれる、税金として納めるべき金額を興行開催前に予め納める制度が組み入れられ、これがさらに劇団側の経営悪化の引き金となり、反感を強めていった。予納制度は、税率が上昇する中で、滞納が頻繁に起こったことから、滞納防止を目的に後から組み入れられた制度である。入場税の税率が20%であった1960年代の予納制度のインパクトに関する、片谷(1961:20)の証言は、次の通りである。

かりにある劇団が、八百人の劇場で公演する場合に、入場料を三百円ときめて一週間の計画をたてるとする。この場合劇団は公演の一か月くらい前から切符を売りはじめなければならないし、そのためには、八百人の七日分で最低五千六百枚の切符が必要となる。満員にしようと思えば、それ以上の切符を用意しなければならないが、まあ我慢したとする。すると、三百円の料金の内訳は、入場料の二百五十円に二割課税五十円が加えられたものだから、入場税五十円の五千六百倍の二十八万円の現金を税務署に持っていかないと入場券が手にはいらないことになる。

予納制度により、劇団は興行収入が入る前から多額の税金を要求され、新たな公演を打つ度に

深刻な資金不足に陥っていたのである。また、上記のように満席を仮定して一律座席数の100%分の前納が要求されたため、客入りがよくない公演の場合、空席分の税金の立て替えを行うという現象が起り、非常に不合理な制度とされた。このことに関して片谷(1961:20-21)は、「公演前といえば、劇団は、仕込のために現金の要る時期である。それをまかなうために、入場券の前売りをして現金収入をはかろうとすれば、そのためにまたまた現金を用意しなければならないというハメに新劇は追い込まれるわけである」と述べ、仕込の資金のために前売券販売に力を注がなければならない状況からさらに前もって資金準備が必要となったことを指摘している。これは、税率が軽減されつつあった時期の証言であるため、100%を超える高税率が続いた1943年から1952年の公演活動への打撃はさらに大きいものであったと考えられる。入場税と予納制度は、劇団の慢性的な財政危機を招き、前売券販売による早期の資金回収の必要性を高めたのである。

舞台芸術において、前売券販売に力を注ぐケースが存在することは、Baumol and Bowen(1966:204)では次のように言及されている。

不正なことではあるが、舞台芸術団体は次年度の予約金からの所得でやりくりし、そうすることで年々財政危機を延期することもある。[……] 彼らは基金や次シーズンの前売券の販売によって債務を清算してしまう方が簡単であると考え。このように非常資金を一次的に獲得するという助けを借りて限りなく活動し続けることができる。

前売券販売は本質的に、舞台芸術にとって財政危機を延期する手段としての側面を持ち合わせているのである。そして、前売券収入による財政危機の延期は、団体の持続的な活動を可能にする。これを片谷(1961)の記述と照らし合わせれば、日本もまた、多額の入場税の予納の義務があったために、この財政危機の延期を行っていたと言えるのである。

以上を踏まえて、本リサーチにおける商習慣の形成要因の仮説は、「1940年代から50年代にかけて、入場税の予納制度により公演前に深刻な財政危機に陥っていた日本の劇団は、前売券を割り引くことで前売券にインセンティブを与え、財政危機の延期を図った」ということである。ただし、予納制度については、「主催者が興行場(劇場)と同じ税務署管内に定住していて、しかも滞納の過去がなく、『資力確実であり、且つ取締上さしつかえがないと認められる場合には、しいて提供させることを要しない』」(片谷,1961:20)とあり、適用範囲は限定されており、結果として、経済基盤が弱い、貸館を利用する臨時興行にのみ適用されていた。よって「前売券を割り引く」商習慣を取り入れた公演についても、この適用範囲の影響を受けていた可能性が考えられるのである。

以上が歴史的資料を用いた、日本における「前売券を割り引く」商習慣の調査の結果であり、小倉(2017)における論点の一つである。次項では、さらに仮説と検証を深めるべく行った、演劇雑誌『悲劇喜劇』の演劇広告と記事の調査について述べる。

## 6. 演劇雑誌『悲劇喜劇』における演劇広告と記事の調査

2017年時調査では、近代における前売券と当日券の価格に関する資料として、『テアトロ』を参照し、演劇広告における前売券表記の出現を調査した。『テアトロ』を用いた調査では、1940年の休刊から1946年の復刊後1959年まで演劇広告が掲載されない号が続いたため、1940年から1959年のチケット価格を辿ることが困難であった。また、「前売券を割り引く商習慣」の形成要因と考えている入場税についても、前売券表記が出現した1959年の時点では軽減の方向にあり、負担が著しく大きかった100%を超える高税率の時代に「前売券を割り引く商習慣」が存在したかどうかは不明であった。

そこで、『テアトロ』における演劇広告の19年の空白期間を埋めるため、本リサーチではさらに、同時代に発行された演劇雑誌における演劇広告を参照し、「前売券を割り引く」商習慣の出現時期の特定を進めることにした。調査に用いたのは、演劇雑誌『悲劇喜劇』である。『悲劇喜劇』は、1928年に岸田國士によって発行された後、一度1929年に廃刊を迎え、その後1947年に早川書房から発行し、1960年代に休刊を挟みながら今日まで発行されている演劇雑誌である。調査したのは1947年の1集から1959年の13巻12号である。この間、演劇広告は価格記載がないものも含め、26個掲載されていた。そのうち、1947年から1953年の演劇広告はその全てが席種ごとの一律価格で、前売や当日の記載はなかった。図6-1はその一例である。

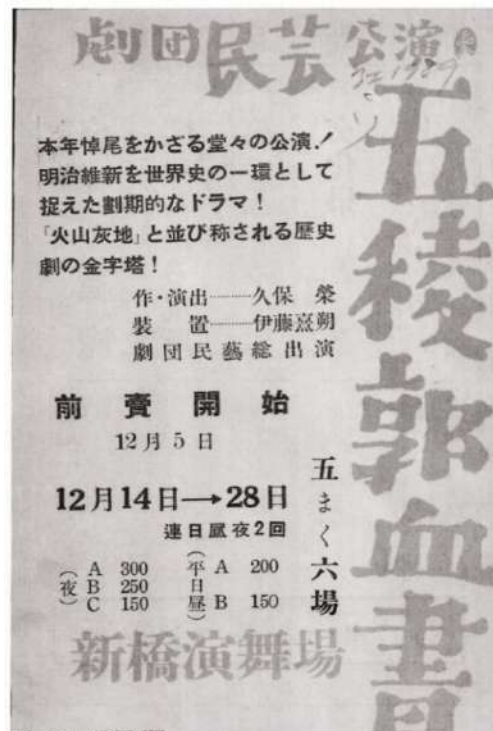


図6-1 1952年劇団民芸公演「五稜郭血書」広告  
 (出所)『悲劇喜劇』6巻12号巻頭広告ページ(1952)

そして、『悲劇喜劇』の演劇広告において、最初に「前売券を割り引く」価格設定が出現するのは1954年の8巻11号であることが分かった。それが図6-2の新制作座公演の広告である。



図6-2 1954年新制作座公演「市川馬五郎一座顛末記」広告

(出所)『悲劇喜劇』8巻11号巻末広告ページ(1954)

図6-2では、A(指定席)250円、B(一般席)200円、前売券180円、団体(20名)150円という記載が読み取れる。『テアトロ』で初めて「前売券を割り引く」価格設定が出現したのが1959年の劇団十五人会第八回公演であったが、この広告の発見により、その5年前の1954年には既に「前売券を割り引く」価格設定が存在したことが分かったのである。またこの広告を皮切りに、「前売券を割り引く」価格設定の広告掲載は続き、1959年13巻12号まで、計6個確認できた。

さらに、図6-2の広告が掲載された8巻11号の次号である8巻12号から4回にわたって横浜演劇研究所による「1953年度における全国演劇グループの実情」と題する調査報告が掲載されており、その内容からチケットの価格設定や経営状況に関する情報を得ることができた。調査の対象となった、劇団は以下の通りである。

- (1) 劇団北海劇場演劇研究所(北海道旭川市)
- (2) 劇団詩人部落(岩手県盛岡市)
- (3) 東京都水道局文化会演劇研究部(東京都)
- (4) 青山学院大学演劇研究部(東京都)
- (5) 名古屋青年劇団(名古屋市)

- (6) 名古屋演劇集団（名古屋市）
- (7) 松原英治演劇研究所（名古屋市）
- (8) 喜劇座（京都市）
- (9) 鳥取演劇集団（鳥取市）
- (10) 青踏座（福岡市）
- (11) 劇団わかば
- (12) おとぎ座（静岡市）
- (13) 名古屋学生演劇協会附属実験劇団（名古屋市）

調査報告書には、演目や公演会場、観客層などの項目に分けて各団体の1953年度の活動の成果が記載されている。そして、その中の「F 入場料に就いて」という項目に、「前売券を割り引く」価格設定が掲載されているのである。該当箇所を以下に引用する。

「水道局文化会演劇研究部」を除いて、殆んどが徴収している。最低は十円、最高は百三十円である。[……] 三十円～五十円が「北海劇場」、三十円～四十円が「詩人部落」、「青山学院大学」が三十円が一回、八十円が二回、「名古屋青年劇場」が前売百円、当日売百三十円、「木下順二作品共同公演」が昼もしくは夜の部のみだと百円、昼夜通しで百五十円「鳥取演劇集団」は前売四十五円、当日売六十円、「青踏座」は自主公演の場合、成人九十円、学生六十円、児童二十円、学校の場合は十円となっている。

上記より、「名古屋青年劇場」「鳥取演劇集団」の2つの劇団が、1953年度の公演で前売券と当日券を区分して価格差をつけ、「前売券を割り引く」価格設定を導入していることが分かる。加えて、「G 経営の状態」という項目で、以下のような記述がある。

これは文字通り千差万別である。但し殆んどが四苦八苦の状態にあるようだ。例外は「水道局文化会演劇研究部」だけで、ここは「助成金にて運営」されている。その他は公演の費用は切符の売上げに仰ぎ、日常活動は座費で賄い、不足分は移動公演の収入で補っているのが殆んどである。[……]「公演」はどのように行われているかと云えば、経済的に最も穏健な行き方をしているのは「鳥取演劇集団」であろう。即ち「前売の売捌き限度から予算を立て、舞台に重点をおいて宣伝等は抑え」ている。「どちらかを犠牲にせねば赤字となる」からである。[……]「別途会計」で「見積み融資」を受けて行う（北海劇場）ところ、「一昨年よりどうにか自立出来得る様になった」ところ（名古屋青年劇団）もある。


このように、「前売券を割り引く」価格設定を導入している「鳥取演劇集団」が調査団体の中で経済的に最も穏健な運営方法をしており、前売券販売を元に予算を立てていることが述べられているのである。そして、「名古屋青年劇場」もまた、経済的な自立ができていく団体として

取り上げられていることが読み取れる。

ここまでの『悲劇喜劇』の資料を踏まえると、「前売券を割り引く」価格設定は、1953年時点で既に存在し、商習慣の形成期は1940年から1953年の間である可能性が高いと言える。加えて、掲載される演劇広告は東京の公演が中心であるため、他府県の価格設定について把握することができていなかったが、「名古屋青年劇場」「鳥取演劇集団」の事例を入手したことで、この時期に全国的に「前売券を割り引く」価格設定を導入する傾向があったことが分かった。

続いて、図6-2の1954年の演劇広告以降に掲載される広告を辿る中で、新たな発見があった。前売・当日を一律に設定していた劇団が、途中で「前売券を割り引く」価格設定を導入し定着させた事例である。1954年から1959年の演劇広告から2事例確認できた。まず1つ目の「劇団炎座」の演劇広告が以下である。

**炎 座 第一回公演**



渡辺敬介作（『悲劇喜劇』所載）

勳章も演説も勝利も何の値打があるう 彼等は死んで他の者は生きる ▲アーニー・バイル▼	<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td>舞</td><td>衣</td><td>効</td><td>照</td><td>装</td><td>同</td><td>演</td> </tr> <tr> <td>台</td><td>裳</td><td>果</td><td>明</td><td>置</td><td>助</td><td>出</td> </tr> <tr> <td>監</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>手</td><td></td> </tr> <tr> <td>督</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td> </tr> <tr> <td></td><td>中</td><td>東</td><td>伊</td><td>桐</td><td>金</td><td>依</td><td>石</td> </tr> <tr> <td></td><td>村</td><td>京</td><td>藤</td><td>馬</td><td>子</td><td>田</td><td>崎</td> </tr> <tr> <td></td><td>誠</td><td>ブ</td><td>亨</td><td>清</td><td>和</td><td>智</td><td>一</td> </tr> <tr> <td></td><td>次</td><td>リ</td><td>治</td><td>恆</td><td>一</td><td>正</td><td></td> </tr> <tr> <td></td><td>郎</td><td>ン</td><td></td><td></td><td>郎</td><td>匡</td><td></td> </tr> </table>	舞	衣	効	照	装	同	演	台	裳	果	明	置	助	出	監					手		督								中	東	伊	桐	金	依	石		村	京	藤	馬	子	田	崎		誠	ブ	亨	清	和	智	一		次	リ	治	恆	一	正			郎	ン			郎	匡		南方に散華した学徒特攻隊の末路を 描いたドキュメンタリドラマ!!
舞	衣	効	照	装	同	演																																																																
台	裳	果	明	置	助	出																																																																
監					手																																																																	
督																																																																						
	中	東	伊	桐	金	依	石																																																															
	村	京	藤	馬	子	田	崎																																																															
	誠	ブ	亨	清	和	智	一																																																															
	次	リ	治	恆	一	正																																																																
	郎	ン			郎	匡																																																																

10月30日～11月3日 毎日後6時開演・3日ノミ1時・6時2回

芝 中 労 委 会 館

入場料	一般	¥ 130.
	団体	¥ 100.

図6-3 1954年劇団炎座第一回公演「高度二五〇〇」広告  
 (出所)『悲劇喜劇』8巻11号巻頭広告ページ(1954)

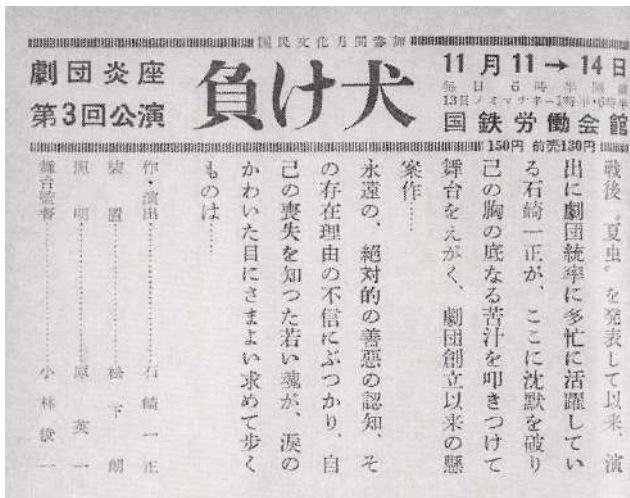


図 6—4 1955 年劇団炎座公演第 3 回公演  
「負け犬」広告

(出所)『悲劇喜劇』9 卷 11 号巻頭広告ページ(1955)



図 6—5 1956 年劇団炎座第 4 回公演  
「逆徒」広告

(出所)『悲劇喜劇』10 卷 9 号(1956:40)



図 6—6 1958 年劇団炎座「西陣の歌」広告

(出所)『悲劇喜劇』12 卷 1 号(1958:37)

図 6—3 は 1954 年に実施された公演であるが、価格表記は一般 300 円 団体 100 円となっており、前売の価格設定はない。ところが、図 6—4 の 1955 年の公演では、右上に小さく 150 円前売 130 円という価格表記があり、前売券と当日券を区分し、「前売券を割り引く」価格設定が導入されていることが分かる。その後、図 6—5 の 1956 年の公演では、200 円 前売 180 円 団体 150 円、図 6—6 の 1958 年の公演では、250 円 (前売 210 円) 団体割引 (20 名以上) 150 円という記載があり、「前売券を割り引く」価格設定が劇団の価格設定として定着していることが読み取れるのである。



そして、2つ目の「劇団十五人会」の演劇広告が以下である。



図 6—7 1958 年劇団十五人会第六回公演  
「破戒」広告

(出所)『悲劇喜劇』12 卷 4 号(1958:19)

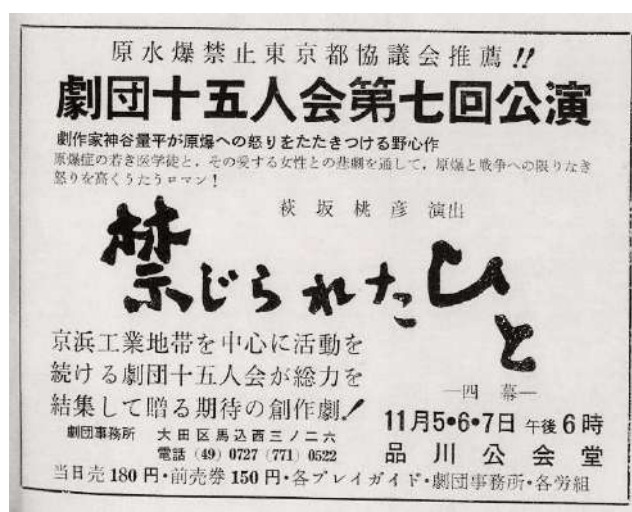
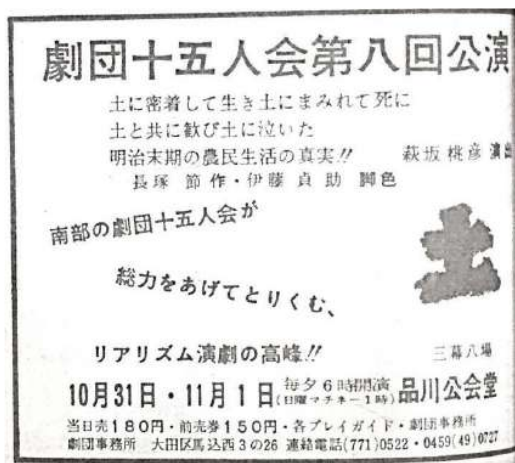


図 6—8 1958 年劇団十五人会第七回公演  
「禁じられたひと」広告

(出所)『悲劇喜劇』12 卷 11 号巻末広告ページ(1958)



(再掲) 図 4 1959 年劇団十五人会第八回公演「土」広告

(出所)『テアトロ』No.193 巻末広告ページ

図 6—7 は、1958 年に掲載された広告である。これには、「この広告当日御提示の方は 180 円の所 150 円に割引致します。」とあり、悲劇喜劇購読者限定の優待割引が設定されている。この購読者限定優待割引は、1956 年にも他劇団の広告で 1 事例あり、当時のチケット価格戦略の一つであったと思われる。ただし、価格設定に前売と当日の区分はなく、「前売券を割り引く」価格設定は記載されていない。しかしその後、図 6—8 の 1958 年の公演には、当日売 180 円・前売券 150 円という価格表記があり、「前売券を割り引く」価格設定が導入されていることが分かる。さらに、この図 6—8 の第七回公演の次の公演が、第 4 項で紹介した、『テアトロ』における

最初の「前売券を割り引く」設定である図4の1959年第八回公演であることが判明した。既に述べた通り、図4は、当日売180円・前売券150円の記載がある。このように、「劇団十五人会」については、1950年代の『テアトロ』と『悲劇喜劇』の演劇広告両方を参照することによって、「前売券を割り引く」価格設定の導入と定着を確認することができた。

1953年には「前売券を割り引く」価格設定が既に存在し、商習慣の形成期は1940年から1953年の間である可能性が高いと、先に述べた。さらに「劇団炎座」と「劇団十五人会」の事例を踏まえると、1950年代に各劇団で「前売券を割り引く」商習慣を導入する動きがあったことが窺える。また、今回特定した商習慣の形成期である1940年から1953年は、入場税の重税化が進んだ時期と重なっており、特に1943年から1952年は100%を超える税率であったことから、入場税とその予納制度を商習慣の形成要因として考える中で、信頼性が増す調査結果となった。

続いて、『悲劇喜劇』における演劇広告を調査する中で、1950年代の入場税の実態が分かる記事をいくつか見つけることができたため、以下に引用する。まず1954年8巻7号「新劇の舞台裏」である。

例えば「セールスマンの死」について見ると「一ツ橋講堂公演は十九日間二十一回公演で、入場率は百パーセント。興行収入約三百万円だが、このうち百万円が税金。残りの二百万円から必要経費（劇場費、舞台仕込費、上演権、文芸費、宣伝費など）に百八十万円がかかっている。結局残りの二十万円では俳優の出演料、交通費も出ない」と劇団経営部では説明している。

これは、1954年の劇団民芸「セールスマンの死」における収支について言及されており、興行収入における入場税負担の大きさと資金繰りへの影響が読み取れる。入場率が100%の公演であっても、多額の入場税負担により、劇団は苦しい経営状況に陥っていたのである。

次に、1957年11巻9号「入場税軽減運動をもっと強力に」より引用する。

“純演劇”の税金を三百円以下二割にしよう—という改正案は、最善のものではないにしろ、現状をあらためるひとつの段階として、誰でも賛成できる筈のものだ。大きな視野にたって、当面のこの改正案を支持してゆきたい。[……] なお現状では、連絡のつき易い東京での運動が中心になっているが、これはもっと全国的にひろく呼びかけて、あらゆる演劇団体と演劇愛好家の力が、この委員会にあつめられることがのぞましい。そして国会内に、その強い要望の声が届くようにしたい。[……] この場合の目標は、どこまでも軽減にある。“入場税が問題になっているから、この機会に再検討を”などと称して、実際には“重税”になる“改正案”を押し付けられたりしないように、“軽減”の一線に足並みを揃えて、ひろく世論に訴えねばならない。

国会において、入場税軽減が“継続審議”として、引き延ばされている状況での記事であり、こ

の時税率は50%であったが、演劇関係者の入場税に対する反発と抵抗の強さがよく分かる。  
そして最後に、1959年13巻6号「特集 ゆらぐ国立劇場案」より引用する。

早い話が二十五日間、つまり一ヵ月国立劇場で或新劇団が打つてるとすると、ものにも勿論よるけれども、ほかの劇団は一寸太刀打ちが出来なくなる場合も出て来るわけだ。何しろ国立劇場の方は免税の措置をとる事になってるからね。[……] 何しろ、入場税は大変な負担だから、他の劇団は太刀打ちできない。

これは、記事内の「Ⅲ運営面の問題」という、匿名の演劇関係者3名による座談会の中の発言である。入場税免税を謳う国立劇場への見解を通して、当時入場税が劇団に及ぼしていた負荷の大きさと興行への影響力が読み取れる。

このように、1950年代の演劇関係者は、入場税が軽減の方向に進む中でも税負担による興行の資金繰りへの困難さを抱え、再度重税化される可能性を危惧しながら、活動を続けていたのである。これに加え、既に述べたように1950年代に「前売券を割り引く」価格設定を導入した劇団が複数見られること、そして、第5項で取り上げた入場税の予納制度と前売販売に関する片谷(1961:20-21)の証言を合わせると、「1940年代から50年代にかけて、入場税の予納制度により公演前に深刻な財政危機に陥っていた日本の劇団は、前売券を割り引くことで前売券にインセンティブを与え、財政危機の延期を図った」という仮説を補強しうる調査結果となった。

以上が歴史的な文脈の中で、「前売券を割り引く」商習慣の形成を探った調査結果である。続いて、第7項と第8項では、現代に商習慣を残している公演に焦点を当てた調査の結果を述べる。なお、第7項で記す2017年時調査では、現代に商習慣を残している公演の特徴が入場税の予納制度の適用範囲と近い結果が得られたため、第8項の2022年時調査でもその関連性を探った。

## 7. 現代における「前売券を割り引く」商習慣の2017年時調査結果

本稿では、2017年に実施した、貸館を利用する団体における「前売券を割り引く」商習慣についての調査結果を記載する。日本の演劇公演における前売券と当日券の価格設定の詳細な統計データは、現在容易に採取することはできない。これは、国内の上演記録を網羅した唯一の資料である『演劇年鑑』の上演記録において、前売券価格の記載が省略されてきたことが背景としてある。そのため、2017年時調査では、独自に劇団や劇場ごとの個別データを公式webサイトなどから調査し、前売券と当日券の価格設定の検証を行った。

調査は、専用劇場を有する団体の公演と有していない団体の公演に分けて調査を行い、専用劇場を有する団体としては、松竹、東宝、劇団四季、宝塚歌劇団の当日券と前売券の価格設定を各公式webサイトより採取した。結果、いずれの団体の公演においても、宝塚歌劇団の当日B席などの一部の例外を除き、「前売券と当日券を同額」に設定していることが分かった。つまり、専用劇場を有する団体による商業演劇公演においては、「前売券を割り引く」商習慣は存在しな

い可能性が高いのである。

続いて、専用劇場を持たず、貸館を利用する団体の公演として、東京の4つの劇場と大阪の2つの劇場を取り上げ、2015年9月から2016年8月の1年間の公演の価格設定を調査し、記録した。調査には、劇場の公式webサイトに加え、クチコミ情報ポータルサイト「CoRich 舞台芸術!」を参照した。調査した劇場は、TBS赤坂ACTシアター、東急シアターオーブ、こまばアゴラ劇場、花まる学習会王子小劇場、梅田芸術劇場、大阪市立芸術創造館であり、最大収容人数と劇場区分<sup>1</sup>は表7-1の通りである。

表7-1

所在地	劇場名	最大収容人数	劇場区分
東京	TBS赤坂ACTシアター	1,324	大
	東急シアターオーブ	1,972	大
	こまばアゴラ劇場	130	小
	花まる学習会王子小劇場	100	小
大阪	梅田芸術劇場	メインホール 1,905	大
	大阪市立芸術創造館	126	小

(出所)各劇場公式webサイトより作成

劇場における、2015年9月から2016年8月の公演記録を調査した結果、大劇場に該当する3つは、前売券と当日券が100%同額に設定されていることが分かった<sup>2</sup>。そして、小劇場に該当する、こまばアゴラ劇場と花まる学習会王子小劇場、大阪市立芸術創造館の3劇場において、「前売券を割り引く」公演と、「前売券と当日券を同額」に設定する公演の2種類が存在することが分かった。調査期間における、3劇場の価格設定の内訳を円グラフにしたものが、図7-1、図7-2、図7-3である。表7-2は、「前売券を割り引く」公演の当日券と前売券の価格差を示している。

<sup>1</sup> 『日本演劇年鑑2015』の基準に乗っ取って、900席以上を大劇場、中劇場を899~500席、小劇場を499席以下で規定した。

<sup>2</sup> TBS赤坂ACTシアターと東急シアターオーブに関しては、公式webサイトの公演記録にチケット価格が記載されていなかったため、「CoRich 舞台芸術!」の公演記録も併せて調査した。TBS赤坂ACTシアターは17公演、東急シアターオーブは9公演、梅田芸術劇場は31公演存在し、その全てが前売券と当日券が同額であった。

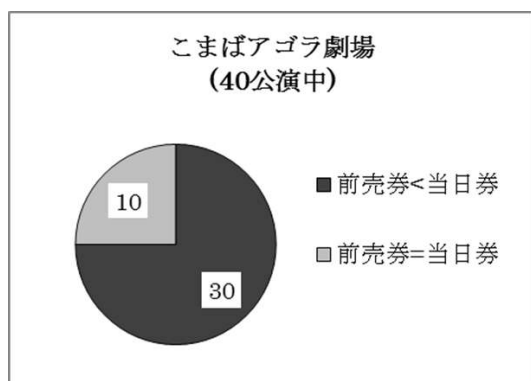


図7-1

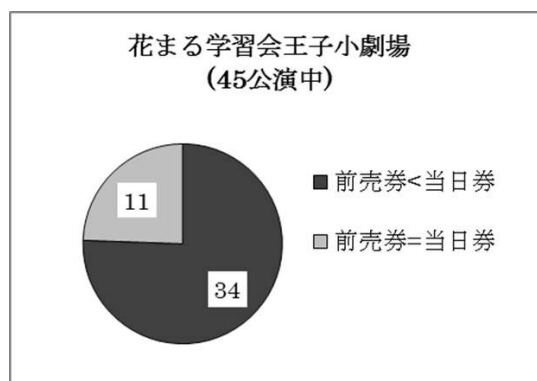


図7-2

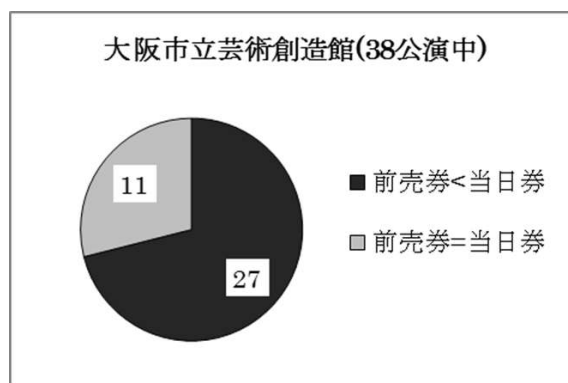


図7-3

表7-2

こまばアゴラ劇場	花まる学習会王子小劇場	大阪市立芸術創造館
前売券<当日券30公演中	前売券<当日券34公演中	前売券<当日券27公演中
価格差200円7公演	価格差100円3公演	価格差200円8公演
価格差300円8公演	価格差200円10公演	価格差300円4公演
価格差400円1公演	価格差300円6公演	価格差500円15公演
価格差500円14公演	価格差400円3公演	
	価格差500円12公演	

図7-1、図7-2、図7-3の通り、調査期間中、こまばアゴラ劇場では40公演中30公演が「前売券を割り引く」価格設定となっており、比率にして75%を占めていた。また、花まる学習会王子小劇場では「前売券を割り引く」価格設定は45公演中34公演で76%を占め、大阪市立芸術創造館では38公演中27公演で71%を占めていることが分かった。つまり、調査した劇場のうち、小劇場に分類される3つの劇場では、公演の70%以上が「前売券を割り引く」価格設定を採用していたのである。また、前売券と当日券の価格差に関しては、表7-2の通り、100

円から 500 円の間を設定され、3 劇場とも価格差 500 円の公演が最も多かった。中でも花まる学習会王子小劇場は、価格差が 100 円刻みで 5 種類あり、500 円の価格差が 12 公演で、次いで 200 円の価格差が 10 公演存在した。

以上のように、2017 年時の調査結果では、貸館を利用する団体の中でも、小劇場で行われる公演に、「前売券を割り引く」価格設定が 70%以上存在したことが分かった。この特徴は、入場税予納制度の適用範囲である、「経済基盤が弱い、貸館を利用する臨時興行」とほぼ同義と考えられることから、戦後の「前売券を割り引く」商習慣の形成から現在までの一貫性を見出すことができる。

## 8. 現代における「前売券を割り引く」商習慣の 2022 年時調査結果

本稿では、2017 年時調査に倣う形で行った、「前売券を割り引く」商習慣についての 2022 年時調査の結果を述べる。まず専用劇場を有する団体であるが、松竹、東宝、劇団四季、宝塚歌劇団のいずれも 2017 年時と同じく「前売券と当日券を同額」に設定していた。なお、価格とは直接関係ないが、新型コロナウイルス感染予防対策として、松竹の歌舞伎公演における当日購入の幕見席の販売中止や、宝塚歌劇団における当日 B 席の販売中止といった状況の変化が見られた。

続いて、専用劇場を持たず、貸館を利用する団体の公演についても、2017 年時と同じく東京の 4 つの劇場と大阪の 2 つの劇場を対象とし、2021 年 9 月から 2022 年 8 月の 1 年間の公演の価格設定を調査し、記録した。調査の結果、大劇場に該当する、TBS 赤坂 ACT シアター、東急シアターオーブ、梅田芸術劇場の 3 劇場は、2016 年時と変わらず、2022 年時調査においても、前売券と当日券が 100%同額に設定されていることが分かった<sup>3</sup>。また、小劇場に該当する、こまばアゴラ劇場と王子小劇場(花まる学習会王子小劇場から 2022 年 1 月 1 日より名称変更)、大阪市立芸術創造館の 3 劇場において、「前売券を割り引く」公演と、「前売券と当日券を同額」に設定する公演の 2 種類が見られた点も、2017 年時と同様であった。2022 年時の 3 つの小劇場の価格設定の内訳を円グラフにしたものが、図 8-1、図 8-2、図 8-3 である。表 8-1 は、「前売券を割り引く」公演の前売券と当日券の価格差を示している。

---

<sup>3</sup> TBS 赤坂 ACT シアターは 4 公演、東急シアターオーブは 10 公演、梅田芸術劇場は 20 公演存在し、その全てが前売券と当日券が同額であった。

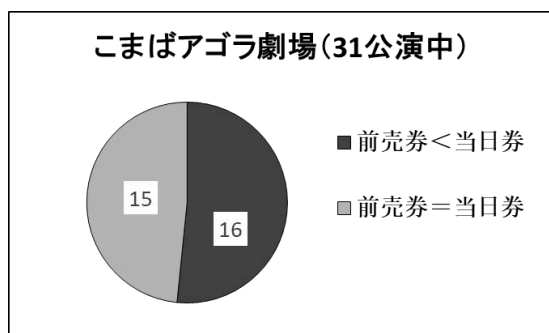


図8-1

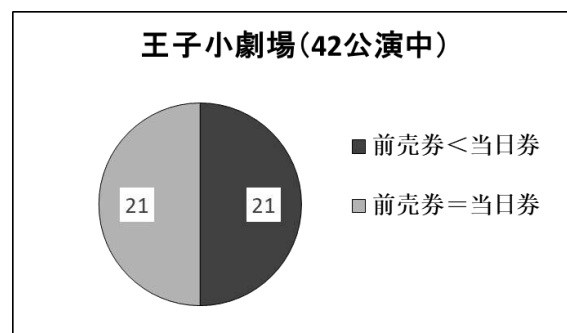


図8-2

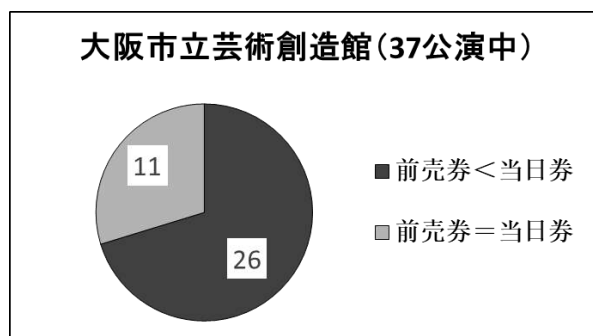


図8-3

表8

こまばアゴラ劇場	王子小劇場	大阪市立芸術創造館
前売券<当日券 16公演中	前売券<当日券 21公演中	前売券<当日券 26公演中
価格差200円 1公演	価格差200円 3公演	価格差300円 5公演
価格差500円 14公演	価格差300円 2公演	価格差500円 21公演
価格差600円 1公演	価格差500円 16公演	

図8-1、図8-2、図8-3の通り、2022年時調査では、「前売券を割り引く」価格設定は、こまばアゴラ劇場では31公演中16公演で51%、王子小劇場では「前売券を割り引く」価格設定は42公演中21公演で50%、大阪市立芸術創造館では37公演中26公演で70%を占めていることが分かった。価格差は表8の通りであり、200円から600円の間で設定され、500円の公演が最も多かった。

### 9. 現代における「前売券を割り引く」商習慣の2017年時調査と2022年時調査の比較

2017年時と2022年時の調査結果を比較すると、「前売券を割り引く」公演の特徴については「貸館を利用する団体の中でも、小劇場で行われる公演」に共通していた。ただし、「前売券を割り引く」公演と「前売券と当日券を同額」に設定する公演の比率が、東京の2劇場において、

2017年時と2022年時では数値に変化が見られた。「前売券を割り引く」公演は、こまばアゴラ劇場では75%から51%に、王子小劇場では76%から50%に減少している。対して、大阪市立芸術創造館は2017年時と2022年時ともに70%前後でほぼ変化がなかった。また、東京と大阪という観点から見ると、2017年時は大阪の劇場よりも東京の2劇場の方が「前売券を割り引く」公演の比率が高かったのに対し、2022年時では、東京の2劇場が大阪の劇場の比率を下回る結果となっている。

さらに、価格差に着目すると、3つの劇場全てにおいて2022年時は2017年時よりも価格差の種類が少なくなっていることが分かる。2017年時に価格差の種類が最も多く、100円刻みで5種類存在した王子小劇場は、2022年時では3種類となっている。3つの劇場において、2017年時と2022年時ともに、価格差500円の公演が最も多いのは変わらないが、2022年時では価格差500円の公演がより支配的となっていることが伺える。

なお、前売券と当日券以外の部分における価格設定について言及すると、2017年時と2022年時の変化としては、通常価格よりも割高に設定した「応援チケット」の出現が挙げられる。公演のグッズなど特典を付加した「応援チケット」は、2017年時には全く見られなかったが、2022年時では、こまばアゴラ劇場で2公演、王子小劇場で4公演、大阪市立芸術創造館で1公演確認できた。これも2022年時における東京と大阪に共通したチケット価格設定の傾向と言える。また、「応援チケット」に加え、公演の「ライブ配信チケット」の出現も2022年時の特色である。「ライブ配信チケット」は、こまばアゴラ劇場で2公演、王子小劇場で10公演、大阪市立芸術創造館で4公演見受けられた。また、「ライブ配信チケット」については、どの公演も前売券と当日券の区分は存在しなかった。

## 10. リサーチのまとめと今後の展望

本リサーチは、小倉(2017)で言及した論点のうち、「前売券を割り引く」商習慣の形成期と形成要因の特定、そして、現代において「前売券を割り引く」を採用している公演の再調査に焦点を置いて進めた。

「前売券を割り引く」商習慣の形成期については、『悲劇喜劇』を参照し、「1940年から1959年の間」から「1940年から1953年の間」へと、より年代を絞って正確性を上げることができた。さらに、この形成期に東京だけでなく全国的に商習慣が存在したことや、1950年代に複数の劇団が「前売券を割り引く」商習慣を導入する流れがあったことが分かった。そして、新たに特定した形成期が、入場税の重税化の流れの中で税率が100%以上であった時期と重なっており、当時の入場税に関する証言も踏まえて、「1940年代から50年代にかけて、入場税の予納制度により公演前に深刻な財政危機に陥っていた日本の劇団は、前売券を割り引くことで前売券にインセンティブを与え、財政危機の延期を図った」という仮説の信頼性が増したことを述べた。

現代に「前売券を割り引く」商習慣を取り入れた公演の再調査に関しては、2022年時調査も2017年時調査と同じく、「貸館を利用する団体の中でも、小劇場で行われる公演」で商習慣が存在していることが分かった。ただし、商習慣を取り入れた公演の割合が、2017年時調査と比較



すると、東京の劇場において、約70%から50%に減少していることが分かった。また、前売券と当日券の価格差について、2017年時と比べてバリエーションが減少し、価格差500円の公演がより支配的になったことを述べた。その他、新型コロナウイルス感染拡大状況を挟んだことによる「応援チケット」や「ライブ配信チケット」の出現など、チケットの種類全般についての変化にも言及した。

以上が2022年度の本リサーチのまとめである。今後のリサーチの展望については、「前売券を割り引く」商習慣の継承要因と位置付けている、チケットノルマに代表されるチケットの手売り文化に焦点を当て、調査を行いたいと考えている。これは、今回のリサーチで重きを置いた、商習慣の形成と現代に商習慣を残す公演の実態とを繋ぐ論点である。小倉(2017)でも、1960年以降の小劇場演劇におけるチケットノルマへの前売券割引の有用性について言及したが、今回1947年から1959年の『悲劇喜劇』を調査する中で、1959年の記事において劇団員に切符の責任制を取り入れている事例が確認できた。よって、こうした演劇雑誌を始めとする興行史の文献の調査を続けることは重要であると考えている。また加えて、現代における前売券と当日券の価格設定についてのヒアリング調査を行うことを視野に入れている。舞台芸術のチケット価格に関する先行研究は少なく、中でも、前売券と当日券の価格に焦点を当てた研究はおそらく本リサーチ独自のものである。商習慣として定着し、現代でも取り入れられている「前売券を割り引く」価格設定について、改めてその意味を問い直すことは、今を生きる演劇関係者にチケット価格戦略を考えるきっかけを与え得るものと考えている。「前売券を割り引く」商習慣について、その実態の輪郭を捉えるべく、引き続き調査研究を続けていきたい。

## 謝辞

本リサーチは、5年ぶりに「前売券を割り引く」商習慣という研究課題と向き合うにあたって、調査方法やスケジューリングなど様々な難しさを抱えながら進めてまいりました。リサーチが行き詰った時も、励まし、多様な視点からアドバイスをくださった、メンターの吉岡洋さん、若林朋子さん、そして、劇場で働く中での実感を交えたご意見を投げかけてくださった、担当職員の齋藤啓さん、木原里佳さんに、心より感謝申し上げます。

## 参考文献

- Baumol,W. and Bowen.,W,(1966) *Performing Arts - The Economic Dilemma*, New York: Twentieth Century Fund. (池上惇、渡辺守章訳,(1994)『舞台芸術－芸術と経済のジレンマ』芸団協出版部.)
- James Heilbrun, Charles M. Gray(1993) *The Economics of Art and Culture*, Cambridge University Press.
- 小笠原恭子(1992)『都市と劇場～中近世の鎮魂・遊楽・権力』平凡社選書.
- 小倉千裕(2017)「なぜ日本の演劇では前売券を割り引く商習慣が生まれたかーインセンティブ付与の解明ー」
- 片谷大陸(1961)「継続することの意味ー入場税減免運動と予納制排除へのいきさつ」『テアトロ』No.210,pp.17-23.
- 劇団十五人会第六回公演「破戒」広告(1958)『悲劇喜劇』,第12巻4号,p.19.
- 劇団十五人会第七回公演「禁じられたひと」広告(1958)『悲劇喜劇』,第12巻11号,巻末広告ページ.
- 劇団十五人会第八回公演広告(1959)『テアトロ』,No.193,巻末広告ページ.
- 劇団炎座第一回公演「高度二五〇〇」広告(1954)『悲劇喜劇』,第8巻11号,巻頭広告ページ.
- 劇団炎座第3回公演「負け犬」広告(1955)『悲劇喜劇』,第9巻11号,巻頭広告ページ.
- 劇団炎座第4回公演「逆徒」広告(1956)『悲劇喜劇』,第10巻9号,p.40.
- 劇団炎座「西陣の歌」広告(1958)『悲劇喜劇』,第12巻1号,p.37.
- 劇団民芸公演「五稜郭血書」広告(1952)『悲劇喜劇』,第6巻12号,巻頭広告ページ.
- 新制作座公演「市川馬五郎一座顛末記」広告(1954)『悲劇喜劇』,第8巻11号,巻末広告ページ.
- 帝劇史編纂委員会(1966)『帝劇の五十年』東宝.
- 「特集 ゆらぐ国立劇場案Ⅲ運営面の問題」(1959)『悲劇喜劇』,第13巻6号,p.11.
- 徳永高志(1998)「近代日本における企業としての劇場経営」『文化経済学』,第1号第1巻,pp.39-46.
- 日本演劇協会(2015)『演劇年鑑 2015』.
- 「入場税軽減運動をもっと強力に」(1957)『悲劇喜劇』,第11巻9号,p.9.
- 服部幸雄・富田鉄之助・廣末保(1983)『歌舞伎事典』平凡社.
- 毎日新聞「新劇の舞台裏」(1954)『悲劇喜劇』,第8巻7号,p.22.
- 宮崎刀史紀(2003)「文化政策へのまなざしー入場税撤廃運動の変遷と意義ー」『文化経済学』,第3巻第3号,pp.89-97.
- 横浜演劇研究所「調査報告 一九五三年度における全国演劇グループの実情Ⅰ」(1954)『悲劇喜劇』,第8巻12号,pp.66-74.
- 横浜演劇研究所「調査報告 一九五三年度における全国演劇グループの実情Ⅱ」(1955)『悲劇喜劇』,第9巻2号,pp.113-114.

経済産業省近畿経済産業局(2010)「「関西地域のプロモーション機能の整備に関する調査」における『日本版 TICKETS(チケット)(仮称)』の設置に向けた環境整備に関する調査」報告書」  
(<http://www.mlit.go.jp/common/000130269.pdf>), 2023.3.10.取得.

国土交通省(2012)「広域ブロック自立施策推進調査 関西地域のプロモーション機能の整備に関する調査における『日本版 T K T S (チケット) (仮称)』の設置に向けた環境整備に関する調査フォローアップ(計画・実績)報告書」

(<http://www.mlit.go.jp/common/001033023.pdf>), 2023.3.10.取得.

「梅田芸術劇場公式 web サイト」(<http://www.umegei.com/>), 2023.3.10.アクセス.

「王子小劇場公式 web サイト」(<http://www.en-geki.com/>), 2023.3.10.アクセス.

「大阪市立芸術創造館公式 web サイト」(<https://geijutsusozokan.jp/>), 2023.3.10.アクセス.

「大阪市立芸術創造館催事アーカイブ 2015-2022」

(<https://artcomplex.net/blog/assche/stage/>), 2023.3.10.アクセス.

「歌舞伎公式総合 web サイト歌舞伎美人」

(<http://www.kabuki-bito.jp/>), 2023.3.10.アクセス.

「劇団四季公式 web サイト」(<https://www.shiki.jp/>), 2023.3.10.アクセス.

「CoRich 舞台芸術!公演検索」(<http://stage.corich.jp/stage/search>), 2023.3.10.アクセス.

「こまばアゴラ劇場公式 web サイト」

(<http://www.komaba-agma.com/>). 2023.3.10.アクセス.

「宝塚歌劇団公式 web サイト」(<http://kageki.hankyu.co.jp/>), 2023.3.10 アクセス.

「帝国劇場公式 web サイト」(<http://www.toho.co.jp/stage/teigeki/index.php>), 2023.3.10 アクセス.

「TBS 赤坂 ACT シアター公式 web サイト」(<http://www.tbs.co.jp/act/>), 2023.3.10.アクセス.

「東急シアターオーブ公式 web サイト」(<http://theatre-orb.com/>), 2023.3.10 アクセス.

「日比谷シアタークリエ公式サイト」

([https://www.toho.co.jp/stage/theatre\\_crea/index.html](https://www.toho.co.jp/stage/theatre_crea/index.html)), 2023.3.10.アクセス.

寄稿

リサーチ=ベースド・パフォーミング・アーツの示唆  
—佐藤朋子、チーム・チープロへのインタビューを手がかりに—

新里直之

- 1 アートのリサーチ、リサーチのアート
- 2 佐藤朋子氏へのインタビュー
- 3 チーム・チープロへのインタビュー
- 4 リサーチ=ベースド・パフォーミング・アーツの示唆

## 1 アートのリサーチ、リサーチのアート

「舞台芸術」「リサーチ」という二つの言葉から、どんな連想が生まれるだろうか。おそらく多くの人々は、舞台芸術を対象とする学術研究を思い浮かべるに違いない。また幾らかの人は、舞台芸術の創造が何らかの事前調査なしに成り立たないことに注意を向けて、アーティストによるリサーチを、脳裏によぎらせるかもしれない。

ここでは前者のような学問的なアプローチによる芸術の探求を「アートのリサーチ」、後者のような広義の調査手続きを支えとする芸術の創造を「リサーチのアート」と呼ぶことにする。その上で、舞台芸術をめぐる「アートのリサーチ」と「リサーチのアート」は、どのような関係にあるのか、という問いを呼び起こしておこう。

この問いは、これまでそれほど深く検討されてこなかったように思われる。舞台芸術の分野に即して、ともすれば別個に進展するアクチュアルな創造とアカデミックな探求の動向を追跡すること。さらに「アートのリサーチ」と「リサーチのアート」それぞれの条件と、両者の交流・相互作用を見極めることは、一筋縄ではいかない問題である。

他方、周辺分野へ目を向けると、たとえば一昔前、批評家のハル・フォスターは、20世紀後半の美術に関して、「民族誌家としてのアーティスト The Artist as Ethnographer」という言葉を用いて、アーティストのリサーチ的な傾向を分析している<sup>1</sup>。同様の傾向は、今だに高まりこそすれ、決して衰えてはいない。そしてその趨勢が、現在のパフォーミング・アーツと無縁でないことは、リサーチ=ベースドの舞台芸術作品が増加し、クリエイションの一環としてリサーチを捉える発想が定着・普及しているありように確かめることができるだろう。

---

<sup>1</sup> Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, The MIT Press, 1996.

本稿は、現在、精力的にリサーチ=ベースドの舞台芸術創造に取り組んでいる二組のアーティストへのインタビューを通して、「リサーチ」の営みを見つめ直すことを企図している<sup>2</sup>。前述の通り、現代の舞台芸術をめぐる「アートのリサーチ」と「リサーチのアート」の関係は、いまだ詳らかではない一方で、同時に「リサーチのアート」の事例は明らかに顕著になってきている。そうした現状を視野に入れて、そもそも舞台芸術にとって、また学術研究にとって「リサーチ」とは何なのか再考するための手がかりを、アーティストの実践から汲み出すことを試みている。

インタビュー内容を紹介する前に、ある民族誌家の言葉を引き合いに出しておこう。エドゥアルド・ヴィヴェイロス・デ・カストロはいう。「人類学のオリジナリティとは、「主体」と「対象」の世界から出来する概念と実践とのあいだの関係的な共振にこそ宿っているのではないか」と。そして、人類学の使命が「他者の世界を展開=説明することではなく、われわれの世界を多様化すること」にあると述べている<sup>3</sup>。

従来の人類的思考に対する決然とした態度が窺える言及だが、今回、取り上げる二組のアーティストにも、ニュアンスの差こそあれ、対象を「主体」の世界に取り込む、あるいは「他者の世界を展開=説明する」リサーチの手法と距離をおく基本的立場は共通していたように思う。聞き取りを行ったアーティストたちは、単に学術の慣行としてのリサーチをなぞっているわけではない。それぞれに固有の内的要請から「リサーチのアート」を立ち上げているのであるが、次節以下では、個々の発言に立ち止まりながらそのありようについて確かめていきたい。

## 2 佐藤朋子氏へのインタビュー

佐藤朋子氏は、レクチャー形式を用いた「語り」の芸術実践を行っているアーティストである。世の中のさまざまな事跡・記憶・イメージについてのリサーチをベースに、フィクショナルな手法を交えつつ新たな物語を編成。パフォーマー／語り手として自らの声と身体を観客に提示して、ドキュメントとフィクションを自在に往還するレクチャーパフォーマンスを発表している。

---

<sup>2</sup> インタビューに応じてもらったのは、佐藤朋子氏、チーム・チープロ（松本奈々子氏、西本健吾氏）の二組である。インタビューは、オンライン（Zoom）で、一組あたりおよそ 90 分ほど実施した。事前に舞台芸術のクリエイションとリサーチをめぐる大まかな質問を準備したが、結果としてその都度、インタビューの発言を掘り下げる聞き取りとなった。

<sup>3</sup> エドゥアルド・ヴィヴェイロス・デ・カストロ『食人の形而上学 ポスト構造主義への道』檜垣立哉・山崎吾郎訳、洛北出版、2015 年、p. 270・282。



『Song of the Fox, August 2022 Version』 (2022)

Photo: Masahiro Hasunuma

今回のインタビューでは、近年の制作活動に関して、具体的には東京都をフィールドに長期的なリサーチを進めているプロジェクト『オバケ東京のためのインデックス』（2020年～）、また国内各地で動物（狐、鶴、馬など）にまつわるリサーチを試みている複数のプロジェクトを中心に、聞き取りを行った<sup>4</sup>。

上演や発表に向けて集中的に作業することはあるのですが、もっと前に作品化のことをあまり考えずに、リサーチしている地域や見えていることに対して、自分がどう反応するのか試している期間があります。あらかじめ反応する範囲を決めてしまうと、それが実は自分自身に本当に響いていない問題だったりすることもあると思うのですが、それは避けたい。自分の向かい合っているものに、論理だけではなくもっと一人の人間としてドボツと入り込んでいくためには、作品化のことをあまり考えていない方がやりやすいのかもしれません。

私のリサーチには、自分を変えている、判断する自分をつくっている、そんなプロセスがあります。作品制作のために自分を変えていくというのが、一番の目的というか大きいのかなど。行きたいところに行って、読みたいものを読んで、いろいろな人に教わってみて自分が変わっていく。それをリサーチと呼ぶべきなのか私はわからないのですが、英語にすると research よりも learn に近いと思います。

---

<sup>4</sup> 『オバケ東京のためのインデックス』は、2020年にシアターコモンズからの委嘱を受けて始動したプロジェクトである。佐藤氏は複数年にわたり港区周辺エリアを中心に東京のリサーチを行い、毎年、その成果をレクチャーパフォーマンスのかたちで発表している（シアターコモンズのプログラムとして上演）。一方、兵庫・神奈川・長野などを拠点に、動物にまつわるリサーチにもとづく制作に並行的に取り組み、2022年5-9月、長野県立美術館でその過程の一部を公開している。公演・イベントの情報は、以下URLなどを参照。

『オバケ東京のためのインデックス 第二章』 [https://theatercommons.tokyo/program/tomoko\\_sato/](https://theatercommons.tokyo/program/tomoko_sato/)  
『公開制作 vol.2 佐藤朋子 狐・鶴・馬』 <https://nagano.art.museum/exhibition/publicproduction02>

作品化に先立つ初期の研究について佐藤氏はこのように語り、『オバケ東京のためのインデックス』のプロジェクトにおいて「オバケ東京」（岡本太郎が1960年代に著したオルタナティブな都市論）という間口が広く、大きな「器」のなかで、さまざまな資料や出来事、風景と出会いながら自己自身を変えていったことを振り返っている。リサーチャーが行為主体であると同時に、ペーシェント（被作用主）でもあるということ。またその意味において、習い覚える／学び身につける（learn）という身振りが、他者の世界を受けとめる大事な契機であることを、改めて思い起こさせてくれる。

私にとって身近な横浜や東京をリサーチすると、知らなかったことがいっぱい出てくる。普段生活しているなかでは全然知らなかったことにふれて、わかっていたはずの横浜や東京がどんどん崩れていく。わからない面がどんどん広がり、でもそのエッジは見えないというか……暗闇の向こうに何かがあるかみたいに、エッジは見えないけど、モヤモヤと別の全体像が見えてくる。そこに新しい物語を与えることでエッジをつくり直すような運動が、私にはすごく面白いんですね。だから、わからなくなると進めていない、リサーチできていないみたいな感じがあります。

リサーチを通じた世界の見え方にまつわる発言である。一般に「リサーチ」という語句は、物事の実態を明らかにする営為、つまり「わかる」ようにすることを指し示すことが少なくない。これに対して、佐藤氏の言葉は、日常的な理解の脈絡から離れて「わからない」領野へと踏み込み、世界と出会い直そうとするリサーチャー／アーティストの姿勢を、強く感じさせるものとなっていて興味深い。



『Index for Obake Tokyo: Chapter 1』(2022)

(c) Theater Commons Tokyo 2021–2022 /

Photo: Shun Sato

さて佐藤氏は、作品発表に至るまでに、研究の蓄積をもとにレクチャーパフォーマンスの台本を書き、演出のありかたを模索するというが、それらの作業を視野に入れて次のように語っている。

台本を書く時点では、そのことについてまだ私自身が考えたいかどうかという基準で、トピックを絞ることになります。もう考えなくていいと思える話題は、台本には入れません。書いた言葉を観客と共有する一番の目的は、私の発見を伝えることではなく、一緒に考えてもらうことにあります。私はもともと緊張しいんですけど、上演で自分にとって解決していないことを考えながらしゃべり、わからないことをわからないままに観客と共有しようとするから、余計に緊張するのもかもしれません。

話して考えること（シンク・トーク）と書いて考えること（シンク・ライト）への独特のこだわりが感じられるが、佐藤氏は作品上演をくりかえすなかで、テキストに対する自身の思考が固定しかけると、台本の言葉を微細に変更することもあるという。レクチャーパフォーマンスにおいて、語り手がまさに思考を更新しつつある自らの身体を差し出し、そして観客が語り手と地平を共有しながら各々自由に思考を育む。そうした「思考するための開かれた場」として上演を設ける発想に注目しておきたい。

最後に、学術研究との関係について聞いてみた。佐藤氏は、これまでのプロジェクトで人類学や建築史の専門家、妖怪やカラスの研究者などの協力をえてリサーチを進めてきたことを顧みて、次のように語っている。

みなさんそれぞれの専門があるので、私としてはとても面白く、学ばせてもらいました。質問をするといろいろと返してくれるし、すごいスピードと鋭利な角度で一点を深めてくれて刺激的でした。ただ同時に自分とは違うなとも思っています。私は一般の人というか、観客代表みたいな気持ちで、いろいろな専門家から聞いたことを、こんなことがあったよ、これってなんだろうねと話しているだけなので。リサーチによって自分が変わっていく感覚や、世の中が違うふうに見える感覚には、同じところがあるのかもしれませんが、たとえば研究者が論文を書くのと、私が作品をつくるのでは、約束事もやらなければいけない作業も、全然違いますよね。

アーティストと研究者の立ち位置に関しては後で改めて取り上げることにして、ここでは佐藤氏のスタンスについて少し補足しておきたい。上記の発言箇所では、専門家との違いを明確にする語り口が際立っているが、佐藤氏による「一般の人」「観客代表」という言葉には、自身の足下から世界を捉え直そうとするきっぱりとした意思のようなものも感じられた（あるいは、それを学問的な慣習にとらわれない態度と呼び換えることが許されるかもしれない）。今後、佐藤氏がアーティストィックなセンスを活かし、どのようにリサーチの手法を深めていくのか、期待される場所である。



### 3 チーム・チープロへのインタビュー

チーム・チープロは、パフォーマーの松本奈々子氏と、主にドラマトゥルクの役割を担う西本健吾氏によるパフォーマンス・ユニットである。身体や身振りの批評性をテーマに、近年は、都市の時空間や女性の身体性にまつわる綿密なりサーチを展開。パフォーマーの身体を媒介に個人的記憶と集団的記憶を編み直す、独創的なりサーチ・ダンスを発表している。



team chiipro, Menstruation Sumo Dance, 2022.

Photo by Haruka Oka.

Courtesy of Kyoto Experiment.

今回のインタビューでは、KYOTO EXPERIMENT（京都国際舞台芸術祭）の公募プロジェクトに選出された『京都イマジナリー・ワルツ』（2021年初演）と『女人四股ダンス』（2022年）、また作品化に向けてリサーチとクリエイションが進行中である「hysteria プロジェクト」（2023年～）を中心に、制作背景について聞き取りを行った<sup>5</sup>。

**松本：**プロジェクトを始めるときに、私たちは「イマジナリー・ワルツ」や「四股ダンス」といった概念・アイデアを打ち立てることを、結構しているかと思います。話し合いをベースにプランを具体化してから、文献を読んだり、一次資料を見たり、関係しそうな場所を訪れたり、人に話を聞きに行ったりするみたいな感じで、手探りしています。調べたことを二人で共有するやり方としては、会話もするのですが、結構早い段階から Google ドキュメントに考えたことや引用メモなどを残しています。

---

<sup>5</sup> 『京都イマジナリー・ワルツ』は、想像上の他者とワルツを踊ることをキーコンセプトとする作品であり、そこでの「女性の身体性」「触れること／触れられないこと」というリサーチテーマが発展し、次作『女人四股ダンス』に結実している。また現在進行中の「hysteria プロジェクト」は、社会的に構築される女性の身体への眼差しを転じ、ダンスを創作する試みである（「hysteria」は、古代ギリシア語で「子宮」を意味し、「ヒステリー」の語源とされる）。公演・プロジェクトの情報は、以下の URL などを参照。  
KYOTO EXPERIMENT2021『京都イマジナリー・ワルツ』[https://kyoto-ex.jp/shows/2021a\\_team-chiipro/](https://kyoto-ex.jp/shows/2021a_team-chiipro/)  
KYOTO EXPERIMENT2022『女人四股ダンス』[https://kyoto-ex.jp/shows/2022\\_team\\_chiipro/](https://kyoto-ex.jp/shows/2022_team_chiipro/)  
「hysteria プロジェクト」の記録 <https://hysteria-teamchiipro.blogspot.com/>

**西本：**リサーチは、個別にやることもあれば、二人で一緒にやることもあります。文献リサーチと身体を使ったフィールドリサーチは、基本的には同時進行。文献を調べることと、どこかへ行ったり人に会ったりすることは、割とフラットにというか、どちらもリサーチだと考えて往復しています。それと最近松本さんがいろいろなダンスを習うという時間も重要で、僕らのなかでは「習う」は間違いなくリサーチに位置していますね。

リサーチの具体的な手続き、そのあらましに関して、二人はこのように語っている。チーム・チープロのリサーチは、いわゆる情報収集にとどまることなく、リサーチャー自身の身体をさまざまに介在させながら、クリエイションの切り口を模索するものとなっている。同時に、言語も重要な役割を果たしている。二人が共同で記入・編集する Google ドキュメント上の言葉（気づき、着想、引用テキストなど）は、可変的な記録であるとともに、次なるリサーチの一步を内省するための材料ともなり、最終的に上演に向けて再構成されるという<sup>6</sup>。

**松本：**私はずっと昔からクラシックバレエをやっていたのですが、自分の知っている身体の見方や舞踊言語から距離をとって踊りについて考えること、テキストと踊るといふか、テキストを使って自分の身体を捉えながら踊りをつくることに関心があります。稽古場で、もう少し違うふうに見てみたらどうかと気づいたときに、本を読みたくなり、外へリサーチに行きたくなる関係が、ミクロなところであるのかもしれない。

**西本：**松本さんがいろいろなダンスを習い、異なる身体の動かし方や体感を持ち帰ってきてそれをミックスするとか、僕が松本さんから習った感覚を共有するみたいなコネクションを、もっと深めていきたいなど。感覚を共有するときのボキャブラリーとしても、舞踊言語ではない歴史資料や文学的なテキストなどは必要で、僕と松本さんの共通言語を積み重ね、レファレンスを切り替えています。

チーム・チープロの活動を特徴づけている二つの要素、すなわちテキストの活用とパフォーマティブなりサーチをめぐる発言である。慣れ親しんだ見方を離れて、身体を見つめ直そうとする意欲（松本氏）。そして、二人のリサーチャーの関係性の場に、既存のダンスの身体感覚・運動を置き直して吟味しようとする意欲（西本氏）。さらに、他者としての言語（＝レファレンス）を作業に引き入れるありかたに、多視点的なりサーチテーマへのアプローチを確かめることができる。

---

<sup>6</sup> チーム・チープロの上演テキストは、上演に対する指定、書物からの引用、歴史的事実を示す章句、想像力を喚起するフレーズなど、多様な言葉からなり、そこには劇場で可視化される文字（＝字幕など）のほかに、観客には見えないがパフォーマーが内的に担うテキストも含まれているという（二人はこれを「インビジブルテキスト」と呼んでいる）。上演芸術におけるテキストの機能を考える上でも、興味深い事例である。



team chiipro, 9days for "Boogie-Woogie S", 2023.

photo by Leo Arimoto

**松本:** 私たちはダンス作品をつくる上で、劇場で一人でワルツを踊ることができるのかとか、劇場で月経についての儀式をとり行うことができるのかとか、最後の上演までを含めたリサーチ・クエスチョンを立てています。すでに研究によって明らかにされていることに少しずつ触れていくプロセスがあるのですが、私たちが一番やりたいことは劇場やパフォーマンスの次元で、どういうふうにリサーチ・クエスチョンに応答していくかなので、リサーチと上演はかなり地続きになっていると思う。

**西本:** 調べたり習ったりすることと、それをふまえてダンスをつくることを切り分けるよりも、作品をつくっている過程を含めてリサーチだと考えています。僕たちのリサーチの目的は、問いに応じることを試行し、出会ったものに導かれて松本さんが別の身体になったりしながら、踊りが生まれたり、生まれなかったりすることに関わっているので、上演のフォーマットや身体の動きを模索することを含めてリサーチかなと。おそらくリサーチのプロセスを圧縮してフィクショナルに再構成したものが上演で、そこにはリサーチで蓄積したものが、何らかの結果として現れていると思います。

リサーチとアウトプットの関係について、二人はこのように語っている。リサーチは、シアトリカル（ないしパフォーマンスティブ）な問いへの応答であり、クリエイションと切り離すことはできない。また上演は、リサーチ／クリエイションと地続きに捉えることが一定程度まで可能である。こうした自覚には、創作的な神経を通わせつつリサーチを積み重ねてきた経験の裏打ちが感じられた。一方、これまで学術研究と少なからず接点を持ってきた松本氏・西本氏は、アーティストのリサーチと研究者のリサーチの異同について、どのように考えているのだろうか。

**松本:** 『京都イマジナリーワルツ』では、社交ダンスなどを研究されている永井良和先生（関西大学社会学部教授）にファクトチェックをしてもらいましたが、研究で積み上げてこられたものの緻密さには、すごく尊敬しています。そうした蓄積の上で、私たちが手探りできるているんだなど。

**西本:** 学術の領域でも、論文に組み込むほどの事実性はないものの明らかに研究を推進す

る偶然の出会いや言葉というものはあって、それらを含めて永井先生からいろいろと教えてもらったことが、僕らにとってかなり大きかった。上演でも、テキストベースで観客と共有する情報には含められないけど、重要になる出会いや言葉というものがあるので、その点では、学術とアートにそこまでの違いがあるとは思っていません。

**松本**：研究では「イマジナリー・ワルツとは何か」と体当たりにリサーチすることはないと思うので、問いの立て方はだいぶ違うんじゃないですかね。私たちのやっているリサーチでは、よくわからない概念をめぐって考えるオープンさだったり、迂回しながら考えることがあるかなと思いますね。

上記のエピソード（研究者との交流）は、体験に重きをおく実践的な研究、またその観察・参与・記述の手法が、アーティストに少なからず影響をもたらすことを物語っているようだ。今後、チーム・チープロが、ダンス創造に固有の課題と向き合いつつ、どのように研究との交点や距離を意識し、自らの活動を深化させていくのか注目していきたい。

#### 4 リサーチ＝ベースド・パフォーマンス・アーツの示唆

佐藤朋子氏、チーム・チープロ（松本奈々子氏、西本健吾氏）へのインタビューを足早にたどってきた。個々の関心や問題意識を、さらにくわしく検討したいところだが、紙幅の都合もあるので、これについては機会を改めたい。以下では、全体を俯瞰的に眺め返し、いくつかの共通項をもとに考察を進めることにしよう。

二組のアーティストは、いわば大文字の「歴史」「地域」にまつわる事象ばかりではなく、身近な物事を見つめ、さらに日常生活では素通りしがちな世界の微細な響きに耳を澄ますように、リサーチを実践していた。インタビューイヤーとしての語りは、おおむね気負いを感じさせないものだったが、言葉の端々、また時折の言い淀みの調子から、自分（たち）の行っているリサーチとは何なのかという自問が、度々こちらへ伝わってくるようだった。

さらに、リサーチで積み重ねた体験を、舞台芸術作品に接続するプロセスにも、一定の通底する特色が認められた。アーティストたちは迂回することを厭わず、(少なくともある段階までは) 気の向くままに遊動し、リサーチの対象や手法、ひいては自己自身を変化させている。リサーチ活動は、想定外の出会いや偶然性を受け入れつつ、紆余曲折の軌跡を描いているのである。

こうしたありようが、学術研究の慣習・規範と対照的なものであることは、改めて強調するまでもないだろう。一般的な学術調査にあっては、あらかじめリサーチ範囲を限定し、その範囲内を集中的に探査するというやり方はオーソドックスであり、効率的かつ円滑に目標に達するためにリサーチの直線的な前進が求められることは多い（もちろん学術においても、規範にとらわれない柔軟な調査、自由闊達なリサーチは存在している）。

学術界隈を中心に、数多くの人々が、ほとんど自明裡に受け入れているリサーチにまつわる通念。たとえばそれは、ある問題の解明を「目的」、その裏づけとなるデータの収集を「手段」と把握するようなものだろう。しかし、アーティストたちの実践は、そうした「目的 - 手段」の枠組み自体に対して、一つの批評的な位置を示しているようだ。

ここで改めて問いかけてみたい。そもそもリサーチとは「目的」に従属する「手段」なのだろうか。すでに目を留めてきた通り、アーティストによるリサーチは、プリセットされた「目的」に向かう動きではなかった。別のいい方をすると、「目的 - 手段」という枠組みに容易におさまらない行動様態によって多分に特徴づけられているが、この点について補助線を引いて考えてみたい。

行為 *praxis* と、制作 *poiesis* は、類が異なる[……。]。制作の目的は、制作することそれ自体以外のものである。これに対して、行為することの目的は別のものでありえない（アリストテレス『ニコマコス倫理学』VI, 1140b3-）。

「行為 *praxis*」「制作 *poiesis*」の語句に込められている独特の意味合いを詮索することは、ひとまず措くことにしたい。さしあたり、ここでは「行為」を目的と手段が同一であるふるまい、「制作」を他の目的を実現するためのふるまい、とあえて大まかに解しておきたい。その上で、このような定義をふまえて、ジョルジョ・アガンベンが「行為」とも「制作」とも異なる、第三のふるまいの形態を「身振り」と呼んでいることにも、留意しておこう。

身振りとは、ある手段性をさらし出すということであり、手段としての手段を目に見えるものにするということである<sup>7</sup>。

以上のような言及を尺度として、アーティストたちのリサーチを再点検してみると、その都度のリサーチ行動は「制作」なのか、「行為」なのか、あるいは手段性をさらし出している「身振り」なのか、一定不変の類別が困難であることに気づかされる。おそらく、それは三つのふるまいの形態の間をしなやかに移ろう運動とでもいうべきものなのだ。

学術的なリサーチの場合でも、少なくとも潜在的に三つのふるまいの原基は含まれている。ただし、学問の規範・慣習は、リサーチが目的に沿った行動であることを自らに課し、「行為」「身振り」から遠ざかることを要請している面がある。その結果、学術的なリサーチの多くは、ふるまいのレベルでの流動性を失い、硬直した「制作」に自足することへと導かれる、というのが実情に近いのではないか。

いずれにしても、今回のインタビューは、さまざまな出会いを柔軟に受け入れ、世界と自己の

---

<sup>7</sup> ジョルジョ・アガンベン「身振りについての覚え書き」『人権の彼方に 政治哲学ノート』高桑和巳訳、以文社、2000年、pp. 62-64。

変化を肯定しようとするアーティストのふるまいが、リサーチの凝り固まったプロトコルを解きほぐすきっかけとなりうることを示唆している、と考えられるのである。

最後に、舞台芸術をめぐる「アートのリサーチ」と「リサーチのアート」は、どのような関係にあるのかという問いに、もう一度、立ち戻ることにはしたい。

「アートのリサーチ」と「リサーチのアート」は、さまざまな点で、条件を異にしている。インタビューのなかで、両者における問題設定（＝問いの立て方）やアウトプットの違いなどが、話題に上がっていたように、その相違は根本的なものだといっていい。しかし、いや、そうであればこそ「アートのリサーチ」と「リサーチのアート」は、互いに多くを学び合える関係にあるはずだ。インタビューーたちの、「学び」「習い」を重んじる姿勢も、間接的にはあられ、そのことを語りかけているように感じられた。

たとえば「アートのリサーチ」における創造のプロセスや関係性への着目。そこには「リサーチのアート」が自らの方法論を見直し、他者との向き合い方を更新するきっかけが含まれているかもしれない。あるいは「リサーチのアート」における人間の多様で複雑な感覚の発揮。そこには「アートのリサーチ」が、自らの主知主義を見直し、芸術への新たな共感を発見するヒントが期待できる。そして、このような協同的な学び合いのフィールドは、前出のカストロの言葉をなぞらえると、「概念と実践とのあいだの関係的な共振」を本領とし、「われわれの世界を多様化する」メディアとしての舞台芸術にとって、肥沃な土壌であるといえるのではないだろうか。

寄稿

## 舞台芸術と社会——価値、フェアネス、プロセス

林立騎

以下の文章は、2023年8月23日（水）に開催された東京芸術祭ファーム 2023 ラボのオンライン公開レクチャーの記録である。全国の公立劇場や芸術祭の職員に感想・意見を請いたい。快く掲載を許可して下さった東京芸術祭ファームラボの植松侑子さんをはじめ、関係者に深く感謝を申し上げます。

みなさん、こんにちは。林と申します。今日は大変貴重な機会を賜り、東京芸術祭ファームラボの植松侑子さんをはじめ、東京芸術祭の関係者のみなさまに深く感謝を申し上げます。また、日英の逐次通訳を務めてくださる森本優芽さんと山田カイルさんにも冒頭で感謝をお伝えしたいと思います。

まずは簡単に自己紹介をさせてください。わたしは現在、2021年10月に沖縄県那覇市にオープンした那覇文化芸術劇場なは一とという劇場でプログラムディレクターの仕事をしています。大学ではドイツ文学を学び、ドイツに交換留学に行ったあと、縁があってアーティストの高山明さんと知り合い、高山さんのPort Bというグループと一緒に作品をつくる立場として関わるようになりました。劇場でも数本の作品をともしましたが、2006年からは都市の中で作品をつくるようになりました。例えば2008年には、東京の池袋で『サンシャイン 62』という作品をつくりました。池袋にはアジア太平洋戦争の戦犯が60名処刑された巣鴨プリズン跡地に60階建てで建設されたサンシャイン 60というビルがありますが、この建築物の周囲を観客が5人一組でツアーして、色々な建物の窓からサンシャイン 60を見つつ、様々な音源に耳を傾けるというツアー作品でした。わたしのもう一つの仕事は、ドイツ語から日本語への翻訳ですが、高山さんとの仕事の中でエルフリーデ・イエリネクというウィーンに育ったドイツ語の女性の劇作家を翻訳することになり、現在までかのじょの戯曲を6本翻訳してきました。また、アートプロデューサーの相馬千秋さんが国際舞台芸術祭フェスティバル／トーキョーを始めてからは、特に2011年の東日本大震災と福島原発事故以後、イエリネクの翻訳やシンポジウムへの参加などでご一緒させていただきました。その後、わたしは2017年に東京から沖縄の那覇へと移りました。最初は沖縄アーツカウンシルで文化芸術支援の仕事をしていたのですが、2019年から21年は3年ほど那覇を離れて、ドイツ・フランクフルト市のキュンストラーハウス・ムーヴメントという小さな実験的な劇場でドラマトウルクとして雇用され、働いていました。そして2022年1月に那覇に戻り、それから現在まで1年半ほど、今の劇場で働いています。那覇市の公務

員という立場なので、劇場の企画制作だけでなく、那覇市議会で芸術のことや劇場のことが話題になるたびに、市議会議員とお話したり、那覇市としての議会の答弁案を書いて、市役所内で調整したりしています。日常的に議会答弁を書いている劇場職員というのは、日本でもちょっと珍しいのではないかと思います。翻訳も続けており、近年は『ポストドラマ演劇』という本で知られるハンス＝ティース・レーマンさんの文章を翻訳しています。去年は『ポストドラマ演劇はいかに政治的か?』という論文集を出版しましたし、今年も『演劇と神話』というギリシア悲劇論を翻訳出版する予定です。

さて、今日は「舞台芸術と社会」という大きなテーマを掲げました。今ではこの東京芸術祭に吸収されてなくなってしまいましたが、かつて東京にはフェスティバル／トーキョーという演劇祭がありました。今年、ドイツのフランクフルトとオッフエンバッハで開催された世界演劇祭で初めて非西洋圏出身のプログラムディレクターを務めた相馬千秋さんが、2009年から13年まで、つまり今から10年前まで、フェスティバル／トーキョーの初代ディレクターを務めていました。相馬さんは「芸術は社会への応答である」という根本的な理念を掲げて、公共のフェスティバルのキュレーションを行なっていました。相馬さんは、毎年時代の流れに応答したテーマとプログラムを掲げることで、舞台芸術の社会的な位置を日本において変えたと言っています。舞台芸術と社会の関係そのものに地殻変動をもたらし、それまで舞台芸術に関心のなかった多くのアーティストや観客にその可能性を認識させてくれました。また、ヨーロッパやアジア諸国からも多くのプロフェッショナルが演劇祭を訪れました。しかしながら、今から10年前に本人の意思に反するようなかたちでディレクターの立場から降ろされ、それ以降のフェスティバル／トーキョーも、また、2016年に始まったこの東京芸術祭も、舞台芸術はこの社会で何をするものなのか、劇場や芸術祭は社会の中でどのような役割を果たすべきかという理念について、相馬さんのように明確な考え方を表明しないまま、東京オリンピックを過ごし、コロナ禍を過ごしてしまったと、わたしは個人的に思っています。

わたしは、根本的なことを公開で語り合うことは、重要だと思います。一つの考えを知ること、それをさらに発展させることも、建設的に批判することもできるようになります。根本的なことを語り合わないことが普通になってしまう社会は恐ろしいと思います。特にわたしたち文化や芸術の専門家は、根本的なことを議論する文化自体を耕しつづけるべきでしょう。ですので今日は、舞台芸術とは何か、劇場や芸術祭の役割は何か、といったようなことを、みなさんとお話できればと思います。

18世紀フランスの哲学者ジャン＝ジャック・ルソーに『演劇について　ダランベールへの手紙』という劇場論があります。ここからお話を始めたいと思います。ルソーはこの手紙の中で、劇場を社会にとっての害悪として論じています。なぜかというと、どの都市、どの共同体にも、もともと共同体を維持するためのコミュニティや、お祭りなどの年中行事がありますが、劇場は



こうした自治的な組織を破壊する可能性があるからです。劇場が人を集めることによって、これまでであった夜の小さな集まりやおしゃべりの機会が失われてしまうかもしれないとルソーは言います。たとえ劇場が成功しても、自治が失われてしまえば、共同体にとっては害であるとかれは言います。

ルソーが劇場を否定した上で提案する「演劇」のあり方は有名です。劇場などいない、広場の真ん中に花で飾った一本の杭を立てればいい、それだけでそこには民衆が集まり、全員が登場人物にして観客となって、一つの大家族の集会のようになり、まちを離れていた者たちもここに帰郷する、というものです。これは全体主義的な演劇のビジョンとして批判されていて、その批判は正しいとわたしも思います。とりわけ個人を基盤とするのではなく、家族の拡大として一つの大きな集団を組織しようとする点において、非常にあやういものであり、現代に受け入れられるものではありません。

しかしながら、ルソーが民主的自治を基準として劇場を評価する視点を持ったことは重要でした。相馬さんは「芸術は社会への応答である」を出発点としましたが、わたしは「芸術は自治である」という考え方をもう一つの可能性として、みなさんの批判に供したいと思います。わたしはここ数年、自分自身が作品づくりに参加する立場から、劇場の職員として様々なアーティストの試みを近くで見させていただく立場になりました。同時代芸術に携わるアーティストも、伝統芸術に関わる担い手も、多様な表現を提起しています。誰に強制されたわけでもないのに、新しい表現をしたい、別の価値観を提示したい、これまでとは異なる伝え方を実験したい、あるいはとても古くから続いているものの価値をあらためて示したい、といった活動をしているわけです。そして何か特定の利益のために行なっているというよりも、自主的に、一人ひとりが自分なりに考え、しかも自分だけのためではなく、この世界や自分の生きる土地をより良いものにしていくためにアイデアを出す。そのような意味で、今の仕事をする中で、文化芸術はとても「自治的」な営みではないかと考えるようになりました。

ルソーの言うように、劇場や文化施設、現代であればアーツカウンシルのような制度が地域の自治を逆に破壊するというのも、たしかにあると思います。ですから、わたしたちはそういうことに最大限に注意しなければなりません。民主的な自治を無視するような「よい芸術のあり方」を上から押し付ける態度は、広い意味で植民地主義的な態度であり、似非エリート主義的なものと考えられます。他方で、すでに共同体が失われかけていたり、自治的な参加の場がなかったり、機能していないとき、公立文化施設は誰でも参加し、見知らぬ他者とともに過ごし、アーティストの表現について話し合ったり、場合によっては批判の声を上げることができる場所にもなるのではないかと思います。

様々な問題がありながらも、わたしがルソーの視点を重要だと思うのは、それが第一に芸術作品論ではなく、劇場論だからです。そしてネガティブではあるものの、作品論から切り離された公立劇場論を展開しているところです。今日お集まりのみなさんの中には、アーティストの方もいれば、劇場や芸術祭や助成財団で働いている方もいらっしゃると思います。わたしはかつてアーティストとともに作品をつくっていて、今はそこから離れて劇場で働いているので、思うのですが、劇場や芸術祭の役割と、作品の役割は、明確に異なると思います。それは当たり前のはずですが、意外にも十分に論じられていません。わたしの考えでは、これまで日本の劇場や芸術祭は、作品の社会性や政治性が、そのままみずからの社会性や政治性であるかのように、作品に寄生していたと思います。つまり、この作品は非常に社会的であり、意義がある、だから、わたしたちの劇場も社会的であり、意義がある、と。しかしこれは劇場や芸術祭の責任を曖昧にする考え方です。また、主催者としての予算や決定権を握っている劇場や芸術祭は、個々のアーティストと対等な立場ではなく、権力者です。権力の立場にある者たちが、アーティストと同じような立場のふりをすることは、みずからの権力性とそれに伴う責任を隠蔽し、アーティストおよび作品の社会性を不当に奪うことにつながっていると思います。

ですから、劇場や芸術祭のような公的文化制度の役割と、個々の作品の役割を区別して考える必要があります。そして制度の役割とは何かという問いへの答えは、それがどの地域の、どのような制度であるかに応じて、異なるのではないかと思います。普遍的に語れる部分と、個別具体的にしか語れない部分があると思います。ルソーはこの点についても論じていて、劇場がその都市にとってよいものかどうかは、劇場がその時代、その土地の人びとになにを与えるかによって決定されるべきで、古代ギリシアのアテナイではよかったからといって、18世紀のジュネーブでもよいとは限らない、と言っています。そうした中で、わたしは、現在暮らしている沖縄の那覇での経験に基づいて、公立劇場の役割は文化芸術の表現活動を通じた自治の場になることではないかと提起したいと思います。

わたしは、アーティストの作品は原則として多様な人のために開かれてあるものだと思いますが、劇場や芸術祭は、それが誰による、誰のための劇場や芸術祭なのかという、ある意味では素朴な問いを避けることができないと考えています。公立の劇場や芸術祭は税金を使っているので、ある公共工事が誰のためになぜ必要かといったことを説明しなければならないのと同じことです。芸術がみずからを社会の特権階級のようにみなしてはならないでしょう。そのとき、「芸術は自治である」と考えるならば、芸術は原則としてあらゆる人にアクセスできるものでなければなりません。それは例えば、障害の有無や経済的格差がアクセスを拒むことになってはいけないということです。私見では、日本の公立劇場や芸術祭の職員は、自分自身の労働環境が劣悪であるなどの事情があるので難しい部分があるとは思いますが、あまりにも自らを弱者のポジションであるかのように認識して、自らが権力者である自覚が薄いと思います。これはドイツとの一つの違いで、ドイツでは、インスティテューションの職員は、アーティストに対し

てどこかに明確な線を引いて接する人がほとんどではないかと思います。しかしドイツであろうと、日本であろうと、税金の使い道を定めることのできる専門的な立場というのは、どんなに厳しい条件で働いていても、必然的に権力者です。例えば、多くの劇場は予算のやり繰りに苦しんでいて、それをチケット代を引き上げる理由にしているかと思います。そのとき、自分たちの苦しみに覆われてしまう気持ちがもちろんあるとは思いますが、高額なチケット代を決定することで経済的な弱者から文化へのアクセスの権利を奪っているという感覚がどれくらいあるだろうか、と思います。余談ですが、英語でいうパブリックにあたる日本語の「おおやけ」は、もともとは「大きな倉庫」を意味し、共同体の穀物貯蔵庫、つまり共同財産の管理のあり方のことだったと言われています。パブリックな文化制度の意義や役割を問うときに、その正当化をどんな土地でも欧米のモデルだけで考えることは難しいように思います。また、わたし自身、ドイツの劇場で働き、ヨーロッパにおける芸術のあり方に疑問も抱いてきました。日本では、パブリックな制度が自己を正当化するには、どうしてもお金の問題を避けて通ることができないと思います。むしろその点を放置していると、なにかのきっかけで社会の注目が集まったときに、「税金の使い方としておかしいじゃないか」という批判に答えることができなくなる危険性があるでしょう。

ルソーが実に鋭いのは、「公立劇場は一種の課税である」と言っている点です。これは正しいと思います。一度公立劇場を建てたら、そこには維持管理費がかかりつづけ、それが納税者の負担になるので、たしかに新しい劇場をつくることは新しい税金を課すことに等しい部分があります。これは大きな芸術祭でもほぼ同じでしょう。その上でルソーは、公立劇場は貧しい者にとっては税金を通じた負担ばかりで劇場に行く機会はなく、他方で金持ちにとっての負担は小さいので、公立劇場は実際には経済格差を助長すると言いき、そこにどれだけ大きな公正が見出されるのか自分には理解ができない、と問いかけています。経済格差が進めば、民主主義の国であっても金持ちだけが実質的な主権者ということになり、民主主義は破壊されていく、というのがルソーの考え方であり、芸術の中身にどのような意義があらうと、全体が金持ち優遇政策に過ぎないのであれば民主主義には害だと言うのです。

たとえば、現在の日本の大都市では、公立の劇場や演劇祭でもチケット代が1万円かそれ以上するような演目が見受けられると思います。そしてそれは、税金を投入しているからこそ、チケット代が抑えられて1万円になっているわけです。そしてそれはみんなの税金です。しかし1万円のチケットを買うことができる人はもともとごく限られています。ということは、公立劇場や芸術祭は、貧しい人も含めて全員から徴収した税金を使って、もともと金持ちしか買えないチケットを、その人たちのために少し安くしてあげている、ということにならないでしょうか？ つまり公立文化施設が人権としての文化権の保障どころか、経済格差の拡大装置として機能している面があるのではないのでしょうか？ ルソーはこのことをすでに270年前に言っています。

引用します。「金を払わなければ見られない近代の演劇はいたるところで財産の不平等を促進し、大きくする傾向がある」（岩波文庫、207頁）。

そもそも、例えば日本では憲法 25 条で「健康で文化的な最低限度の生活」が定められており、最近では子どもの医療費無償化が進んでいて、東京 23 区ではこの 4 月から高校生までが対象になっていると思います。文化が権利であるなら、子どもの医療費無償と同じように、公立劇場やフェスティバルは中学生や高校生まで全て無料でもよいのではないのでしょうか？ 公的医療が無償で、公的文化芸術が有料なら、その差はなんなのでしょう？ 医療費には公金が入っているけど、それでも自己負担分は 1 万円です、と言われたら、あまりに高額で病院に行けない人が多くなってしまおうでしょう。今の日本の舞台芸術が税金を使ってやっていることは、それに近いことではないのでしょうか？

ここまで、インフラとしての公的文化制度についてお話してきました。芸術が自治であるならば、参加の機会と可能性が保障されていなければなりません。わたしは個人的にヨーロッパは階級社会だと考えているので、文化への平等な権利はむしろヨーロッパでは保障されず、ヨーロッパ以外の場所においての方が真剣に取り組むことができると考えています。ではそうしたインフラとしての条件を整備しながらも、公立劇場や芸術祭は中身においてどのような活動をすべきでしょうか？

昨年亡くなってしまったドイツの演劇学者ハンス＝ティース・レーマンは、演劇の偉大な発明は、「ドラマ」を作り出したことでも、「役」の対立を生んだことでもなく、日常生活にはない「場面」をつくり、日常生活では聞かえない「声」を響かせ、観客がそれを聴いたことだと論じています。現在に至るまで劇場とは、舞台芸術とは、様々な「声」を聴く場所ではないのでしょうか？ そしてなんのためにそうした「声」を聴くのかと言えば、日常生活においてはもはやうたがうことさえできずに従ってしまっているものごと、レーマンはそれを「神話」と呼ぶのですが、そうした日常の規範や秩序に対してうたがいを向け、問いを立て、自分自身を揺さぶるためです。個々人がものごとをうたがうことができなくなり、問いを立てることができなくなったとき、集団や社会がどれほど危険で、破滅的なものとなるか、わたしたちはファシズム国家やカルト宗教の例をたくさん知っています。日常の中では聴くことのできない「声」を聴くこと、とりわけ社会に対して独自の見方を持つアーティストの表現を楽しみながら、他者の言葉や異なる価値観に耳を傾けることは、社会を自治的に修正し、変化させるために不可欠です。そのように勇気を持って、しかしみずからの正しささえもうたがひ、ためらいながら表現を提出することに、アーティストとその作品の重要性があるように思います。

ではそのときに、アーティストや作品の役割とは異なる、劇場や芸術祭の役割とは何でしょうか？ わたしは、アーティストや作品の「声」を聴いた観客や参加者が、それに応えて別の「声」

を上げる仕組みを整え、そして観客や参加者からの「声」にアーティストとは異なるレベルや方法で答えることであると考えています。

ここからようやく、今日のタイトルの副題にある3つのテーマに入ることができます。わたしは、公立劇場や芸術祭の一人ひとりの職員が、それぞれに根拠を持った価値観を主張できることがとても大切だと考えています。このときの価値観とは、みずからの公的な立場と、個人的かつ専門的な判断を、両立させる視点を持っている、ということです。公立劇場や芸術祭の職員は、公的立場であることを意識しすぎるあまりに自分自身を不可視の存在にする必要はなく、それはむしろ専門家としてあやういことでしょう。そうではなく、わたしたちは、公的な立場の権力性を自覚しながら、専門家としての価値判断を行わなければなりません。これはインフラのアクセシビリティとは別の話です。芸術が自治であるとすれば、公立劇場には誰もが参加できる条件が整っていなければならない。しかしだからといって、公立劇場はあらゆる表現をまんべんなく揃えなければならないというわけではなく、社会変革的な価値観の作品を一本上演したら、保守的な作品も一本上演しなければならない、というわけではありません。むしろそこに集う専門家たちによって、今その土地の公立劇場として、芸術祭として、どのような企画が必要だと考えるか、それはなぜかを説明していくことが、公的責任と専門家としての職務を両立させることになるでしょう。そしてアーティストや作品にだけ声を上げさせ、また観客にも声を上げさせても、劇場や芸術祭がみずから声を上げず、沈黙したままなら、そこには決して対話は生まれません。なぜならそこにありつづける基盤は、アーティストでも観客でもなく、劇場や芸術祭の方だからです。場をつくる者たちが、公的立場と個人的立場のあいだで葛藤しつつ、みずから自発的に声を上げることでしか、自治の場としての公的文化制度は活性化しないでしょう。

ちなみに、公立劇場や芸術祭は自治などとは全くなんの関係もない、観客が多様な作品を鑑賞できればそれでいいのだ、という考え方もあると思いますし、土地によっては、またそこに集う職員次第では、それが正しいことさえあるかもしれない、と思います。しかしながら、もしそうだとすると、公立である以上、劇場や芸術祭がみずからの役割を言語化し、開示し、市民による合意もしくは対話を求めることは必要でしょう。これは今日のテーマでいえば「プロセス」の問題でもあります。

さて、では公立劇場や芸術祭は、アーティストや作品の社会性を収奪することなく、みずから社会において果たすべき役割を、どのように考えることができるのでしょうか。わたしはそこで「フェアネス」という言葉を使いたいと思います。ここで重要なのは、フェアネスを歴史的な概念として考えたいということです。すなわち、公立の劇場や芸術祭は、歴史的に続いてきて、現在にまで至っている社会の中の不正や偏りを、文化芸術の楽しさを通じて、少しでも是正できるだろうか、できるのではないか、という考え方を一つの軸として、みずからの活動の指針とすべきではないか、歴史的フェアネスの観点からプログラムを考えられるのではないか、という提案

です。それは実際、これまでも起きている動きだと思います。例えばこれまで子どもたちや障害を持つ人たちの参加機会が少なかったからそうしたプログラムを増やすとか、舞台芸術が劇場に閉じこもって社会との接点を失ってきたから野外のプロジェクトを重視するとか、鑑賞という消費の態度が基本になって人が自由に語り合う機会が少ないから、トークイベントやシンポジウムの新しい形式を実験する、といったことです。

こうした歴史的な公正さを課題とすることは、舞台芸術にふさわしいことではないかと思います。批評家のヴァルター・ベンヤミンは、劇作家・演出家のベルトルト・ブレヒトのことを「やり直しの名人」と呼びましたが、舞台芸術はつねになにかを「やり直す」ような実践ではないでしょうか？　すでに上演されてきた戯曲を新しく演出したり、現実には実現できなかったことを虚構の場面でやり直したりすることがあります。「舞台芸術と社会」を考えるときに、現在の社会で規範的な価値観を舞台芸術によって表現するだけでは、舞台芸術は社会に従属することになってしまいます。むしろ舞台芸術が、舞台芸術に独自の思考と実践形式をもって、社会に応答し、社会を補足、補完し、舞台芸術ならではの变化をもたらすことが重要でしょう。

今日のタイトルの副題の、価値、フェアネスと来て、最後の「プロセス」ですが、これはごく普通のことです。いろいろとやるべきことがあっても、一気に全てを解決することはできません。また、無理をすると自分だけでなく、まわりに無理な働き方をさせてしまうことになりかねませんし、自分や関係者の私生活に負担のしわ寄せが来ることも非常に多いかと思います。公私の区別に基づいて、公的な正義とされることのために、私的な領域での不正が見過ごされてきた歴史については、スーザン・オーキンの『正義・ジェンダー・家族』が論じるとおりで、仕事での成果のために誰か、何かを犠牲にすべきではありません。そういうことは本当によくないので、簡単に言えば「無理をしない」ということを全ての基本にすべきだと思います。ただ、そうするとすぐに全てを変えることは到底できないので、状況をプロセスへと変形することが重要だと思います。つまり、今はどこまでなができていて、できていないことはなぜできていないのか、今後なにをどのような順番で、どれくらいの時期までに変えていくつもりなのか、改善していきたいと思っているのか、そうしたことを現時点でどう考えているのか、ということ、なんらかのかたちで説明し、共有できれば、観客も、行政も、政治も、決してコミュニケーション不可能ではないと、わたしは考えています。公立の劇場や芸術祭にとって、公開性と透明性の原則は非常に重要だと思います。なぜ今その行動を採るのか、根拠を挙げることができれば、そのときはたとえまだ最も望ましい状態が実現できなくとも、自治の民主的プロセスは進みます。重要なのは、完璧な劇場や芸術祭を打ち立てることではなく（なぜなら時代が変化する以上、完成は存在しません）、新しい原理に基づく参加を芸術を通じて生み出すことにあります。公開性の身振り、参加の身振りを、公立劇場や芸術祭を通じて学び、それにかからだをなじませることができれば、社会の他の場面においてもその身振りは活きるのではないかと思います。舞台芸術は身振りの実践です。個別の作品の内容における、アーティストの身振りだけでなく、舞台芸術が社会にお

いてどのような身振りを実践するのか、観客や参加者とともにもどのような身振りを「文化」として耕しつづけられるのかが、公立劇場や芸術祭では最も重要ではないでしょうか。

最後に、これは賛否両論あると思いますが、舞台芸術と社会の関係について、公立劇場や芸術祭のもう一つの根本的な役割とわたしが考えることを紹介して終わろうと思います。それは、演技ということ、役割を演じるということ、どのように考えるか、という点に関係します。わたしは、アーティストは自分の感覚や考えに向き合うことが最も重要で、誰にも妥協する必要がないと思います。しかしながら、公立劇場や芸術祭の職員は、専門家であると同時に公的な立場でもあります。例えばわたしは那覇市の公務員です。そのとき、わたしたち公的文化制度の職員は、できるだけ多様な人とのコミュニケーションに開かれた「演技」ができるべきだと、わたしは考えています。例えば那覇市民にも、那覇市議会議員にも、いろいろな考えの方がいらっしゃいます。中には個人としてのわたしとは相容れない考えの方もいるでしょう。しかしながら、そういう人にも劇場には来てほしい。むしろそういう人にこそ来てほしい。そして専門家としてのわたしに関わっている企画や作品について、どう考えるか、声を聴かせていただきたいと思います。林達夫という20世紀日本の思想家が、「反語的精神」という文章の中で、ポール・ヴァレリーの言葉を引用しています。それはこういう文章です。「最後の希望を置くべき拠点は、敵対者の心そのものの中にしか存在しない」。わたしはまだ、この文章の正確な意味を理解できていないと思うのですが、心の奥底では「敵」としか思えないような人も来てもらえるような劇場であってほしい、「敵」でさえ来てくれる劇場ほど自由な劇場があるだろうか、と思います。自分の味方しか集まらないような劇場であれば、それは日常的な社会生活と同じようなものだし、それを税金を使ってやるのだから、日常以下の価値しかありません。だからこそ、公的な立場の仕事において、様々な人を巻き込むための「演技」を、わたしたち公的文化制度の職員は否定する必要はないと考えます。実際わたしは、那覇では毎日本当にいろいろな人に頭を下げまくっていますが、それによって劇場に多様な立場の人が集まり、様々な声を響かせ、いろいろな見方を含んだ対話が生まれるのであれば、公的立場という「仮面」をかけて演技ができるということに、公的文化制度の職員の逆説的な「自由」さえ認識できるように思うのです。こうした点においても、アーティストの役割とは区別されるものとしての、劇場や芸術祭の役割を見出している次第です。

わたしの話はこれくらいにして、ここからはみなさんからのご意見やご質問、芸術の社会的役割についての考え、また、それと区別されるものとしての劇場や芸術祭の役割についてなど、お話を聞かせていただければと思います。本日は貴重な機会をいただき、まことにありがとうございました。





## 雑談からすべてが始まり、雑談が消えるとすべてが消える

吉岡洋

ロームシアター京都が推進するリサーチプログラムと聞くと、多くの人は劇場や舞台芸術作品という既存の対象についての研究を連想するかもしれない。だが最初の2017年から私がメンターの一人として見守ってきたこのリサーチプログラムに関していえば、その研究対象は狭い意味での劇場や舞台芸術に限られるものではなく、むしろ劇場や舞台芸術についての常識的な理解を拡張し、それによって私たちが生きるこの世界について考察する、それぞれどれも優れた研究内容であった。それこそが本プログラムの魅力であり価値であって、また舞台芸術の専門家でもない私が6年間も関わってきた理由でもある。

今回も多様なテーマのリサーチから自分自身も学びつつ一年を過ごすことができ、本当に楽しかった。荻島大河は「始原演劇」という壮大な概念を背景に、「犬飼」という文化から人形劇、さらにはVTuberのようなネット文化へと到達しようとしている。彦坂敏昭は子供の劇場体験という言葉化しにくい内容を、《おえかきダイス》というユニークな仕掛けを用いて可視化しようと試みる。立花由美子は、美術的パフォーマンスと舞台芸術のそれとを統合的にアーカイブできる仕組みの構築という、ほとんど前人未到の目標に挑戦している。小倉千裕は、前売り券が安いという日本では誰もが当たり前と思っている現象への問いから出発して、チケットの価格をめぐる経済的・歴史的要因を探ろうとしている。

私は1990年から33年間大学で教えてきたが、このリサーチプログラムのミーティングに参加しながら時々、昔の大学の雰囲気を出し出すことが

ある。1990年代、あるいは遅くとも2010年頃までの大学のゼミの雰囲気である。それは一言でいうと、際限のない「雑談」が許されるような環境である。もちろん現実には時間に制限があるし、また最終的にはプレゼンテーションや報告、論文のような、整った形に仕上げないといけないから、本当に際限がないわけではない。けれども知識の「整った形」に生命が通うためには、それを生み出すまでの大量の雑談つまり自由な発想のやり取りの時間が必要なのである。たとえば論文という一つの島は、それを取り巻く百千の雑談の海に囲まれてはじめて存在できる——そんな感じかな。

悲しいことだが大学は死につつある。建物や設備は立派になり、ビジネスとしては成り立っているかもしれないが、生きた知識の生成の場という、大学の生命は消えかかっている。これは教職員の質が低下したからでも、もちろん学生の意欲がなくなったからでもない。無駄なもの、役に立たない（と思われる）もの、一言でいえば「雑談的なもの」を切り捨ててきたからである。教養教育を軽んじて専門教育を偏重し、市場原理と成果主義を導入し、数値化される評価ばかりに踊らさせ、ポリコレに隷属し、コンプライアンス違反というクレームに怯える、そんな方向に政治的に誘導されてきたからだ。それに追い打ちをかけるようにコロナ以来の過剰なオンライン化、挙げ句の果ては「稼げる大学」ときた。これでは大学に死ぬなという方が無理である。

大学は死につつあるが、かつて大学が持っていた自由な知的交流を求める人々の気持ちは死んでいない。だからそれを可能にする雰囲気や場は、

(全体としては死につつある) 大学の中でも一部アジールのような形で存続しているし、大学の外でもさまざまな形で実現が試みられている。多くの人々は、この世界には知的な雑談の場がもっと必要であり、テレビやネットだけではそれは不十分だと感じているのは確実なのである。決して研究

費が潤沢なわけではないロームシアターのリサーチプログラムに毎年これほど優秀な人たちが応募してくるのも、限られた時間で多様な研究成果が生み出されてきたのも、そうした背景によるものだと私は理解している。

## リサーチを内在化する

若林朋子

2023年3月末に、国立アトリサーチセンターが開館した。独立行政法人国立美術館本部内に設置され、日本のアート振興と基盤整備、国際発信を使命とする専門機関。「アートを社会にますます広く浸透させ、同時に専門性を深めるためのプラットフォーム」として、国内外の美術館や研究機関、ギャラリー、専門家（学芸員・キュレーター・研究者）、社会のさまざまな人びと（教育関係者、企業、福祉関係者など）と連携し、日本における美術館活動全体の充実を図るといふ。具体的には、専門領域の調査研究（リサーチ）、美術館コレクションの活用促進、国立美術館のナショナルセンターとしての機能の強化、情報収集と国内外への発信、人的ネットワークの構築、ラーニングの拡充、アーティストの支援等を行う。

準備段階では「アート・コミュニケーションセンター」として計画されていたので、当初の設置意図は違っていた面もあるのだろうが、最終的には、施設名に「リサーチ」という言葉を冠し、国際的な調査研究拠点の機能確立を事業の柱の1つとする国立文化機関が誕生したことは意義深い。調査研究に留まらず、アートの社会的価値の向上や、アートを通じた新しい価値や可能性の探究にも取り組む。主に視覚芸術が対象の同センターに続いて、舞台芸術領域でも劇場やホールを結ぶリサーチセンターの誕生に期待したい。

ロームシアター京都は、開館当初から、長い時間をかけて劇場文化を育むことを目的に事業を展開してきた。劇場文化の醸成には、社会状況や歴史的背景を踏まえて、舞台芸術を多様な角度から考察・検証する必要がある。そのためには、研究・批

評を専門とする人材の参画が不可欠だと考え、本リサーチプログラムが設計された。劇場は、博物館・美術館と比べて研究機関としての機能が弱く、学芸員のような調査研究も行う専門職が確立していない。劇場における研究専門職配置の可能性を模索することも、本リサーチプログラムの当初目的のひとつだった。こうした課題意識と実践は、国立アトリサーチセンターと共通点が多い。両者とも文化施設にリサーチ機能を内在化する実践だ。そうすることで芸術・アートの新たな価値を引き出し、文化を育もうとしている。

6年目となる2022年度の本リサーチプログラムは、リサーチャー4名のテーマやアプローチがまったく異なる、個性豊かな越境型リサーチとなった。

「現代における伝統芸能」カテゴリでは、犬牽としても活躍する荻島大河氏が「伝統芸能の始原を探る一犬飼文化と人形劇から読み解く始原演劇論の現在一」と題し、地道に古文書を繙きながら、始原演劇を探究した。最後は、犬飼文化とVTuberの人權に共通点を見いだすという予想を超える着地点だったが、発表の一環で、観客がスマートフォンで架空の愛犬『0 somaru』を動かすことができるポスター展示を劇場内で行うなど、精力的な研究となった。「子どもと舞台芸術」カテゴリでは、美術分野で活動する彦坂敏昭氏がリサーチに挑んだ。

『『おえかきダイス』の事例から子どもの劇場・体験を考える』と題し、ツール＝「おえかきダイス」を用いた調査を行った。美術と舞台芸術の領域横断的な越境アプローチは、これまでのリサーチャーにはない切り口で、独自の眼差しで子どもの劇場体験（変容）を観察し、言語化を試みた。同様に、

立花由美子氏も、美術との分野横断的な視点で「舞台芸術のアーカイヴ」の研究を行った。「再演のための統合型パフォーマンスアーカイヴ構築のための思考実験—美術型パフォーマンス・劇場型パフォーマンスの視点から」と題し、美術館勤務時の経験と問題意識をベースに、美術と舞台芸術におけるパフォーマンスやアーカイヴ概念の相違点を洗い出しつつ、再演・再現とは何であるかをあらためて問い直した。小倉千裕氏は、自由テーマで「舞台芸術のチケット価格戦略」の研究を行った。「日本の演劇における前売券を割り引く商習慣の形成要因の考察と傾向の分析」と題し、前売券価格の歴史の変遷や入場税の問題、実際の前売券の価格（コロ

ナ前後の変化含む）について綿密なリサーチを重ねた。自身のチケット販売の経験を踏まえ、従前の研究に更なる考察を重ねた。

テーマもアプローチも異なり、独自性あふれるリサーチを行う 4 名が糾合した今年度のミーティングは、不思議なおもしろさがあった。異なる調査研究だからこそ、思いがけない質問が交わされる。越境度が高く、刺激が大きい。研究が高度に細分化されることやタコツボ化は何かと問題視されるが、それらが交わる機会を作らないことこそが課題なのだろう。そんなことにも気づかされた 6 年目であった。

## リサーチプログラムに参加して

### ■荻島大河

プログラムに参加を申し込んだ当初から中間期に至るまで、私は長年取り組んできた犬飼／犬牽文化研究による伝統芸能及び始原演劇の追求という方式に凝り固まっていました。そのまま最終報告書を執筆し一年目を終えるものだと思っていましたが、メンターの先生方に加えリサーチャーの方々にご意見をいただきこれまでのように犬飼／犬牽文化だけでリサーチを続行しては始原演劇論の追求には限界があるという結論に至りました。こうして VTuber という新しい分野を対象としたリサーチに取り組むことになり、結果として伝統芸能や始原演劇について新しい視座を構築出来たことは自身にとって大変大きな収穫となりました。このような大展開を行えたのは先述の通り多様なご意見をいただきながら柔軟で長期間に渡るリサーチが可能だったからであり、そんなプログラムに参加させていただいたことに大変感謝しながら 23 年度も活動を行っていきたいと考えています。

### ■彦坂敏昭

主催事業との連携から、自身の興味関心をじっくりと紐解いていくこのプログラムは、私にとってとても有意義な時間でした。振り返ってみると、応募当初の私の心持ちは、子どもの味方でありたいという素朴なものでした。子どもは生活の延長のなかで劇場でのプログラムを体験し、自分なりの関わり方（見方）を掴み取ろうとしており、そういったプロセスの只中にある子どもに、どのように私自身が味方であることができるだろうかと、そんな（おせっかいな）ことを考えていました。その後「おえかきダイス」を考案し、実際にさまざまなご家族に協力をいただきながら使用調査を試みると、多くの逞しい子どもの姿と出会うことになりました。子どもは、大人から見れば「なぜそんなことを。」と思うような振る舞いをたくさん私たちにを見せてくれます。そういった子どもの姿に触れ、私自身、心地よい敗北感を感じました。常日頃から美術や舞台の観客であった私自身のこれまでの姿を、彼らの姿に重ね（反省し）、観客であることの根源的な意義を学び解された心持ちになりました。大人が考える「観客」としてではなく、自分自身がまさに「プレイヤー」としてありたいと思う彼らの姿や振る舞いに、私たち大人が興味を持ち、また信頼し、劇場はもちろんさまざまな場で多く受け入れられる社会が広がっていく可能性を、今後も探っていきたいと考えています。

**■立花由美子**

パフォーマンスの再演について考察するにあたり、美術館で行った議論を、劇場でも行いたいといふかねてよりの希望を叶えるために応募したが、このリサーチプログラムは物理的環境以上に、精神的環境という点で、研究によい影響を与えてくれた。日々絶え間なく活動する劇場の現場を研究利用できることはもちろん、アカデミアとは異なる実践的な研究の現場に応じたメンターによるアドバイスは、毎回研究に新たな視点をもたらしてくれた。

「パフォーマンスをアーカイヴする」という、設定の時点から矛盾を孕んだ参加者の研究であったが、こうしたリサーチプログラムの環境のおかげで、当初は考えてもみなかった範疇まで思考を巡らせ、より本質的な議論に深化させることができた。とはいえ現実には、毎回のミーティングは冷や汗タラタラで、なかなか進まない思考に、「どうか次回が来ないでくれ」と願うこともあったが、ひとまずここまでたどり着けたのは、やはりこのリサーチプログラムのおかげであり、京都には足を向けて眠れない気持ちでいっぱいである。

**■小倉千裕**

私は、大学院修士課程の修了以降、個人の演劇活動や劇団での広報宣伝の仕事など、現場で携わることに重きをおいて舞台芸術と向き合ってきました。修了当時、研究を続けたい選択をしたのは、研究の世界と現場との繋がりを上手く見出せなかったことが大きかったように思います。そんな私にとって、劇場の一事業であり、一般公開形式で最終報告会を行うリサーチプログラムは、絶好の機会でした。定期的なミーティングで進捗報告をする制度も非常に有難く、いつも白熱するクリエイティブな議論の場が刺激的でした。実務を続けていると目の前の解決しなければならない物事に精一杯になりますが、リサーチを通して、産業全体を見渡して問い続けることの大切さを再確認することができました。励まし、苦楽を共にしてくださった、メンターの吉岡さんと若林さん、他のリサーチャー、職員の方々に改めて感謝申し上げます。

## 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、最終報告会、報告書（紀要）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. リサーチテーマおよび関連するロームシアター京都の事業や取り組み

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。2020年度まで実施されたシリーズ「舞台芸術としての伝統芸能」、そして2021年度から実施しているプログラム「継承と創造」との連動を図ります。

テーマB：子どもと舞台芸術

劇場文化を育てていく上で、幅広い層の観客とつながることは不可欠です。ロームシアター京都では「プレイ！シアター」や「劇場の学校」を通して、若い観客との関わりを作ろうとしています。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

ロームシアター京都が取り組む「レパートリーの創造」では、創ることと並行して、いかに残すかということにも注力しています。

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が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いただくことも可能です。

#### 5. 実施内容

- ①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（計6回）
- ②ゲスト講師によるレクチャー（適宜実施）
- ③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）および最終報告会での発表

#### 6. 期間

2022年6月中旬～2023年3月31日（金）

※最大2年まで継続できます。ご応募いただく際に、1ヶ年または2ヶ年でのリサーチ計画をご提出ください。

※2ヶ年のリサーチ計画で採択された場合も、1年目の終わりに最終報告書の提出と最終報告会での発表を行っていただき、メンターと劇場スタッフによる審査を経て、2年目のリサーチに進みます。

#### 7. 予定スケジュール

第1回ミーティング：6月	最終報告書の提出：3月初旬
第2回ミーティング：8月	最終報告会：3月中旬
第3回ミーティング：10月	最終報告書の再提出（必要な場合）：3月末日
第4回ミーティング（中間報告会）：12月	※テーマ別のゲスト講師によるレクチャーは
第5回ミーティング：2023年1月	ミーティング内、または別日程で開催します。
第6回ミーティング：2月	

#### 8. 調査研究補助費

18万円（税込） ※左記には、「5. ①～④」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。

#### 9. メンター

吉岡 洋（京都芸術大学文明哲学研究所教授）

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教授、プロジェクト・コーディネーター）

#### 10. 応募方法

メールにて受け付けます。

ロームシアター京都ウェブサイト（<https://rohmtrekyoto.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「2022リサーチプログラム 応募」とし、<research@rohmtrekyoto.jp>まで送付ください。

#### 11. 応募締め切り

2022年4月30日（土）17時（必着）

#### 12. 選考スケジュール

書類選考結果通知：5月13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21日（土）・22日（日）

※書類選考通過者との日程調整により、実施日に変更する場合があります。面接は原則オンラインで行います。

#### 13. 問い合わせ

ロームシアター京都 075-771-6051

メール：research@rohmtrekyoto.jp（担当：木原）







最終報告会（2023年3月21日）の様子

ロームシアター京都 リサーチプログラム

## 紀要 - 2022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、垣田みずき、成瀬はつみ（ロームシアター京都）

表紙デザイン 古林正江

表紙写真撮影 山地憲太

発行月 2024年3月