

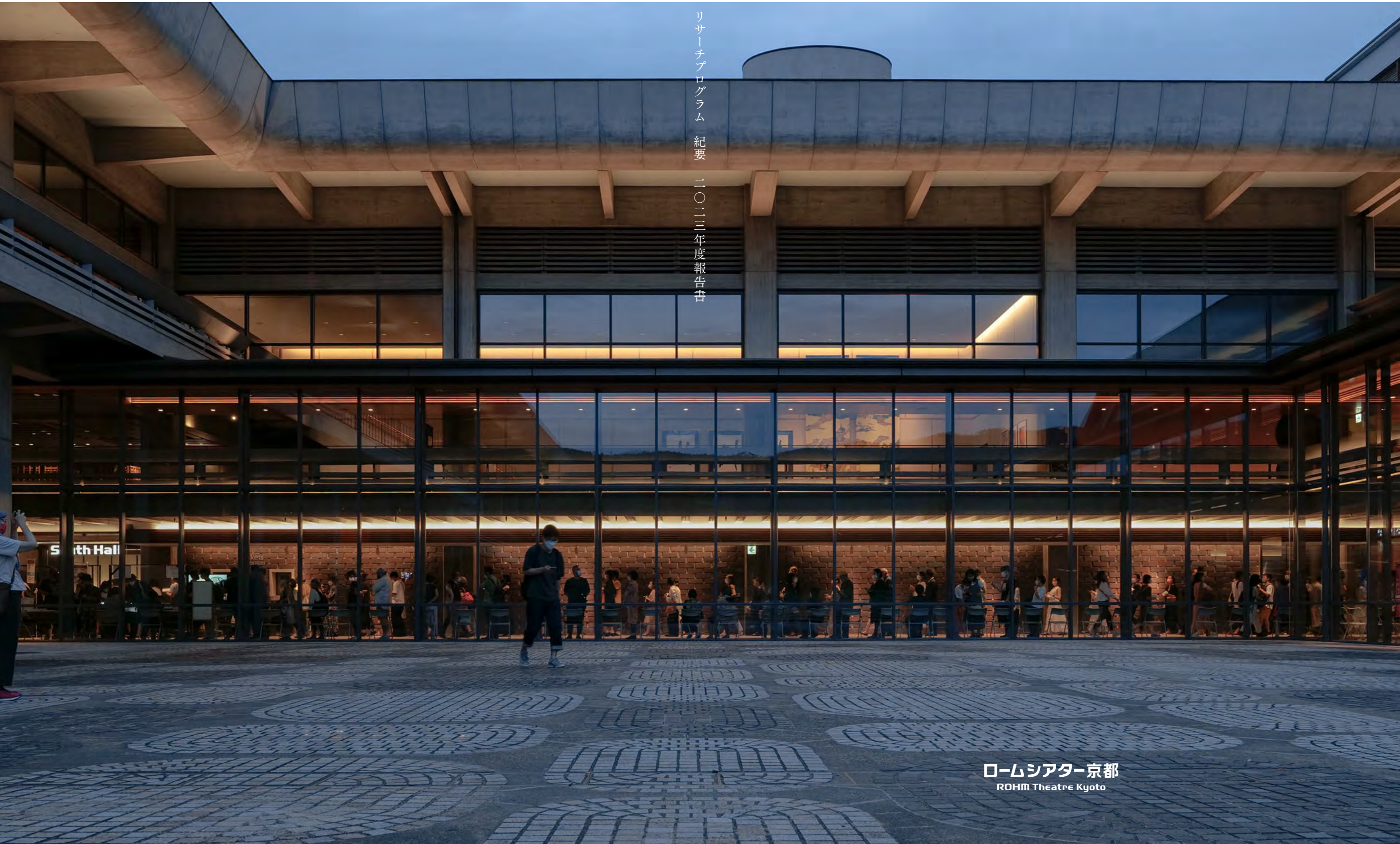
ロームシアター京都 リサーチプログラム
紀要 - 2023年度報告書 -

ロームシアター京都

リサーチプログラム

紀要

二〇二三年度報告書



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自主事業の「リサーチプログラム」7年目の記録です。ロームシアター京都では、長い時間をかけて「劇場文化」を育てていくことをミッションに掲げています。そして、このミッション遂行のために、舞台芸術を含めた同時代の社会状況及びその歴史的背景を踏まえた検証、実践が必要であり、そこには研究・批評等を専門とする方々の参画が必要不可欠であると考えています。この研究・批評と実践の場をつなげる若手人材の養成を目的に、本プログラムは始まりました。毎年度、劇場の現場や資源を活かし、メンターおよび劇場等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、調査研究を行っています。その成果は、年度ごとに発行される本報告書のほか、リサーチャーによる報告会、ロームシアター京都ウェブサイトへの寄稿などで公開しています。

2023年度はリサーチの重点テーマをA.「現代における伝統芸能」、B.「子どもと舞台芸術」、C.「舞台芸術のアーカイブ」とし、「自由テーマ」の枠も設けました。

公募で選ばれたリサーチャー5名のうち、荻島大河さんがテーマAに、橋爪皓佐さんがテーマBとCの横断型に、立花由美子さんがテーマCに、権祥海さんと小倉千裕さんが自由テーマに、それぞれ取り組みました。なお、2022年度より単年度だけではなく2年間のリサーチも開始し、荻島さん、立花さん、小倉さんの3名は今回が2年目にあたる他、橋爪さんは2024年度も継続してリサーチを行います。独自の視点・課題からスタートし、年間をとおして実施されたリサーチの成果は、多くの示唆に富んでおり、今後のさらなる研究への一過程となるだけでなく、ロームシアター京都をふくむ多くの劇場や関係者にとって、未来の劇場文化への貴重な提言となることでしょう。

最後になりますが、各々の設定した課題に対し真摯に取り組んだリサーチャーの皆さん、そして一緒に伴走してくださったメンターの吉岡洋さん、若林朋子さん、本プログラムに関わってくださったすべての方々に深く感謝を申し上げます。

ロームシアター京都

目次		
	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		
	伝統芸能としての VTuber 文化	7
	— “ままごと”の本意・歴史・問題点とその活用法について—	
	荻島大河	
舞台芸術のアーカイヴ		32
	文化施設永続のためのパフォーマンスアーカイヴ：美術館の視点・劇場の視点	
	立花由美子	
テーマ B（子どもと舞台芸術）と C（舞台芸術のアーカイヴ）の横断型		47
	創作ツール・アーカイブツールとしての記譜：	
	作曲ワークショップの実践とアーカイブを通じた考察	
	橋爪皓佐	
舞台芸術のチケット価格戦略		79
	日本の演劇における「前売券を割り引く」商習慣の歴史の変遷	
	—インタビュー調査を手掛かりに—	
	小倉千裕	
京都におけるマダン劇		106
	マダン：民衆が共集する広場	
	権祥海	
寄稿		112
	劇場が切り拓く学校との文化的対話：子どもたちのアクセス拡大に向けての一試論	
	～ロイヤル・オペラハウスを例に	
	大野はな恵	
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	122
	吉岡洋	
	リサーチで社会と地続きになる手ごたえを得る	124
	若林朋子	
最後に		
	リサーチプログラムに参加して	126
事業資料		
	2023 年度リサーチャー募集概要	128

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、立花由美子、小倉千裕、権祥海、橋爪皓佐

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

2023年7月2日（日）～2024年3月31日（日）

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 2023年7月2日（日）

第2回 8月21日（月）

第3回 11月2日（木）

第4回（中間報告会）12月17日（日）

第5回 2024年2月11日（日・祝）

第6回 3月18日（月）

最終報告会 3月22日（金）

研究テーマに関する報告書作成

中間報告書提出：2023年12月10日（日）

最終報告書提出：2024年3月10日（日）

応募人数実績：13名

※募集概要は128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）【継続／2ヶ年（2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。

舞台芸術のアーカイヴ

■立花由美子（たちばな ゆみこ）【継続／2ヶ年（2年目）】

静岡大学講師。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）など。

自由テーマ：テーマB（子どもと舞台芸術）とC（舞台芸術のアーカイヴ）の横断型

■橋爪皓佐（はしづめ こうすけ）【新規／1ヶ年】

音楽家。ベルギー・ブリュッセル王立音楽院作曲科・ギター科学士課程修了後、京都市立芸術大学大学院音楽研究科修士課程作曲・指揮専攻（作曲）を、英国王立音楽大学への派遣留学を経て修了。

関西を拠点に、音をシェアする空間の枠組みを再考、再構築することを主なテーマとし、音楽的な技法による新たな形の公演や展示の制作を行う。

ロゼッタ（現代音楽アンサンブル／アートコレクティブ）を主宰するほか、作曲家としてはソロ・室内楽器楽作品を中心に委嘱を受け、現代ギター社などから楽譜が出版。クラシックギター奏者としても活動。クラシックからポピュラー分野、映画音楽など幅広い分野の音楽の作曲や製作に携わっている。

近年は、関西・大阪21世紀協会の「学校アートプログラム」派遣アーティストを担当するなど、こどもと芸術活動に関しての実践と研究を行っている。

2023年まで京都市立芸術大学芸術資源研究センター非常勤研究員。2024年現在、京都女子大学非常勤講師。

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）【継続／2ヶ年（2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。

自由テーマ：京都におけるマダン劇

■権祥海（ごん さんへ）【新規／1ヶ年】

東京都現代美術館学芸員。1990年生まれ。東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科アートプロデュース専攻博士課程修了。現代美術と舞台芸術を横断するキュレーション、プラットフォーム運営、執筆活動を軸に、パフォーマンスにおける共集性、個人や共同体のトランスナショナルな歴史実践を捉える。2022-23年（仮）港区文化芸術ホールアソシエート・リサーチャー、国際交流基金舞台芸術国際共同制作オブザーバー、さいたま国際芸術祭 2023 現代美術コーディネーター。主な企画に「覚醒と幻惑：見えないものとの対話」（ゲーテ・インスティトゥート東京、2022年）、研究に「東アジアにおける歴史実践としてのパフォーマンス・イム・ミスク、高山明（Port B）、ワン・ホンカイを中心にー」（博士学位論文、2022年）など。

寄稿

■大野はな恵（おおの はなえ）〔2017年度／2018年度リサーチャー〕

東京大学 先端科学技術研究センター 特任助教。博士（学術）。東京大学大学院 総合文化研究科博士課程修了。専門は音楽教育と文化政策。2005年より新国立劇場のオペラ公演に携わり、2010年には文化庁新進芸術家海外研修制度により NY メトロポリタン歌劇場で研修。近年の研究テーマは、劇場が提供する教育プログラムとアクセス戦略に焦点を当てている。主な著作・論文に『オペラ/音楽劇研究の現在：創造と伝播のダイナミズム』（共著、水声社、2021年）、「子どもと共につくる劇場のかたち：「子どもの参画」はいかにして展開されうるか」（『ロームシアター京都 リサーチプログラム 紀要—2018年度報告書』）など。

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ター、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

伝統芸能としての VTuber 文化

— “ままごと” の本意・歴史・問題点とその活用法について —

荻島大河

執筆協力：ヒナワタ

〇はじめに

本論は“VTuber 文化”を人形劇文化の元祖とも言える“ままごと”に属する／“型”を継承している表現形式つまりは“伝統芸能”であると捉え、時代や地域も異なる類例群と比較し合うことで根本的な歴史・型・本意・問題点を明瞭にすることを目指した。

本題に入る前に読者の混乱を避けるためにも、長くはなってしまうが本論で使用される主要な単語群の内容／定義について解説しておきたい。

まず伝統芸能という単語についてだが、本論では【定まった表現形式＝型とその型と密接に関連する思想“本意”が時代を越えて継承され続けている芸能】と定義することで一般的な能・狂言・歌舞伎・文楽等以外にも漫画やゲームそして VTuber も古来より型を継承／発露しているという点において伝統芸能の一つであると認識して論を進ませていく。

次に VTuber 文化だが、詳細に関しては後述するが本論ではイラスト・CG・ぬいぐるみ・着ぐるみ等へと自身を“憑依”（本論では自身の経験・感情を下敷きに対象物つまり憑依体を操演する行為と定義）させ配信活動を行う表現形式を指すものとして使用する。

次にままごとだが、まず先行研究から民俗学者は柳田國男（一八七五 - 一九六二）が昭和一七（一九四二）年に朝日新聞社より出版した『こども風土記』から確認しておきたい。

「あんまり男の子の荒々しい話に片よつたから、今度は方面をかへて「おまゝごと」の問題を考へてみよう。（略）それが最初から遊戯として生まれたものでないことは、盆のまゝごとの一つの例を見てもわかる。濱名湖周囲の村々ではショウロメシ、瀬戸内海のある島では餓鬼飯とさへいふ通り、盆は目に見えぬ外精霊や無縁ぼとけが、数限りもなくうろつく時である故に、これに供養をして悦ばせて返す必要があつたと共に、（略）子供は又觸穢の忌に對して成人程に敏感でないと考へられて、特に接待掛りの任に當つたものと思はれる。お盆飯の材料は家々から持寄り、米などは貰ひ集め、野菜ものは畠から取つて來てもよい。（略）喰べる前に先づ辻々で無縁ぼとけを祭り、又は少しづつ近所の家配つてまはるといふ例も多い。（略）一度は自分もさういふことをして來て、年を取つた村の女たちが、悦んで傍から世話を焼き、（略）これが普通の日のたゞの遊戯となつてしまふ前から、まゝごとといふ言葉は恐らくは有つたのであらう。コトといふのは古い日本語で、祭その他の改つた行事を意味してみたらしい。徳島縣の伊島などでは、盆のまゝごとといふのがこの精霊飯の儀式のことであつた。」柳田國男『定本柳田國男集第二十一卷（新装版）』筑摩書房、頁.三八 - 四〇

「まゝごとの起りは前にもいふ様に、毎日の食べ物ごしらへの真似ではなかつた。何か改つた日の食事の物々しさと、これに伴ふ興奮に印象づけられて、自分も役者として働いてみたのが始めであつた。それを忘れてしまふと新たにまた似合はしい名を付けて、少しづゝ遊びの興味を補足して来たものと思はれる。」 同上、頁.四三

「まゝごとの主役はおかつばの主婦だつたのである。だから主婦の名が變ればそれについてまゝごとの名も變つて行くのである。母をオウカチャマといふ越後の新發田邊ではオガチャマゴト、主婦がジャジャと呼ばれる秋田縣の北部ではジャジャボッコといふのがまゝごとのことである。」 同上、頁.四五

柳田はまゝごとを元來女兒が儀礼として精霊や靈に対して行っていた供養行為（食事の用意＝調理・分配）が遊戯化したものと考え、その内容を女兒が主婦の行動を真似るものであると定義／解説した。

この定義は海外でも確認され、社会学者 R.カイヨワ（一九一三 - 一九七八）が一九五八年に出版した著書『遊びと人間』（原題『*Les Jeux et les Hommes*』）にて定義した四つの遊戯分類＝“アゴーン、【Agon－競技：競争を目的とする内容】” “アレア、【Alea－サイコロ遊戯：運要素の高い内容】” “ミミクリー、【Mimicry－物真似：他者を模倣する内容】” “イリンクス、【Ilinx－渦巻：眩暈／混乱状態を追求する内容】（註一）中でもミミクリーに属する次のような遊戯として解説されている。

「子供の場合、まず、大人の真似をする。大人が使用する道具や器具、武器、機械の類を象つたミニチュアの玩具、道具が売れる理由は、ここにある。女の子は、母親ごっこ、料理ごっこ、洗濯ごっこ、アイロンごっこをして遊び、男の子は兵隊や銃士や警官や海賊やカウ・ボーイや火星人などの振りをする。（略）女の子の玩具が、身近で、現実的で、家庭的な行為を模倣するためのものであるのに対して、男の子の玩具は、非現実的な、ロマネスクな、不可解な活動、時には全く架空の活動すら思わせる、という指摘は正しい。」 R.カイヨワ（清水幾太郎、霧生和夫訳）『遊びと人間』岩波書店、頁.三〇 - 三一

以上のように内外の認識が一致していることからオーソドックスなまゝごとの定義として【女兒が主婦の行動を真似る遊戯】として認識することが出来るが、本論では以下四つの点を備えた例を指す単語として使用／意味することを留意されたい。

- 一、“かわいい、人形やぬいぐるみ等を憑依体として使用する。
- 二、主婦だけでなく自身または他者の行動、中でも“日常生活、（長期に渡りルーティン化された行動）を虚実入り混じった状態で表現及び体现する。
- 三、多くの場合は他者とのコミュニケーションを円滑にすべく潤滑油として実施される。
- 四、男女年齢関係なく実行される。

尚本論におけるかわいいの定義は小型で年少性（稚拙／不安定）を備えた生物または造形物を指し、平安時代は清少納言作『枕草子』に記載された起源的古語“うつくし、の規定を応用して

一、R.カイヨワ（清水幾太郎、霧生和夫訳）『遊びと人間』岩波書店、頁.一七

いる。

「うつくしきもの 瓜にかきたるちごの顔。雀の子の、ねず鳴きするにをどり来る。二つ三つばかりなるちごの、いそぎてはひ来る道に、いとちひさき塵のありけるを目ざとに見つけて、いとをかしげなるおよびにとらへて、大人などに見せたる、いとうつくし。頭はあまそぎなるちごの、目に髪のおほへるをかきはやらで、うちかたぶきて物など見たるも、うつくし。(略) 雛の調度。蓮の浮葉のいとちひさきを、池よりとりあげたる。葵のいとちひさき。なにもなにも、ちひさきものはみなうつくし。いみじうしろく肥えたるちごの二つばかりなるが、二藍のうすものなど、衣ながにてたすき結ひたるがはひ出でたるも、また、みじかきが袖がちなる着てありくも、みなうつくし。八つ、九つ、十ばかりなどの男児の、聲はをさなげにてふみ讀みたる、いとうつくし。にはとりのひなの、足高に、しろうをかしげに、衣みじかなるさまして、ひよひよとかしがましう鳴きて、人のしりさきに立ちてありくもをかし。また親の、ともにつれてたちて走るも、みなうつくし。かりのこ。瑠璃の壺。」池田亀鑑校訂『枕草子』岩波書店、一九六二、頁.二〇五-二〇六

以上『枕草子』ではうつくしに値する内容として一見乱雑な例を記載しているが、生物と造形物という二つに分けられる。つまり生物枠では鳥類の幼体／行動と児童の容姿／行動そして植物の小さな葉が挙げられ、一方造形物は(小)壺に加えて雛の調度つまり“雛遊び、(人形を使ったままごと)の道具そして瓜に描かれた幼児の顔(江戸時代は喜田川守貞作『守貞謄稿』によれば小型の瓜に顔を描き紙や絹を着せた人形“姫瓜雛、に該当か(註二))が掲載されている。

つまり文中の「ちひさきものはみなうつくし」を柱／基盤としてうつくしが小型+年少性(稚拙・不安定)を備えた生物そして造形物を指す単語として当時は機能していたことが窺い知れ、これが現代のかわいいという単語／記号が備える内容と一致していることは代表例として度々取り上げられる株式会社サンリオの“ハローキティ、が子猫のような年少的容姿に加え身長が林檎五個分しかないほどに小型であり成長途中／稚拙性・不安定性(註三)を備えていることから伝承が見受けられ起原の単語として機能していると考えた。

またハローキティ同様かわいいを内包する事例として国内外で機能している『ポケットモンスター』シリーズは名称通りポケットに入る大きさへとモンスターを幼児的に格納する“モンスターボール、がゲーム及びアニメーションの設定基盤となっており(註四)更にアイコン的ポケモンの“ピカチュウ、は小型+性格が不安定(註五)という平安時代のうつくしがかわいに変化／移行しても現代までその意味／記号が継承され続けていることが見て取れるだろう。

そんなかわいい憑依体が使用されるままごとをカイヨワは“人形遊び、としてミミクリーに

二、喜田川守貞『近世風俗史〈守貞謄稿〉(四) [全5冊]』岩波書店、頁.一九八

三、森綾構成『キティの涙』集英社、頁.二三、一六八

城一夫『常識として知っておきたい「美」の概念60』パイ インターナショナル、二一八-二一九

四、中沢新一『ポケットの中の野生』岩波書店、頁.九四・九五

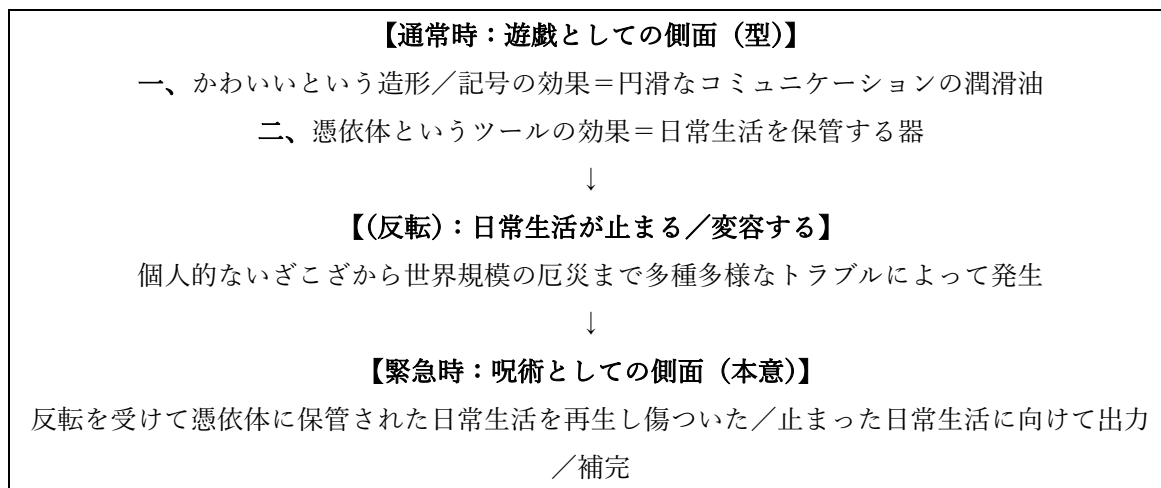
五、畠山けんじ、久保雅一『ポケモン・ストーリー(下)』角川書店、頁.八七

属しているものと考え（註六）同様に柳田もままごとの一部として人形を使用する例を紹介している（註七）。

以上を纏め再び本論の展開及び目的を挙げれば、取り上げるままごとの型を【かわいい憑依体を使用して円滑なコミュニケーションの潤滑油としながら日常生活を体現／保管する】と言語化しその歴史を辿りつつ根本／本意は【日常生活の補完／再生】であり現代に至るまで外殻を変えつつもあらゆるトラブル／日常生活の崩壊によってもたらされる心身の傷をケアすべく（このように隠された本意が表面化することを本論では“反転、と呼称する）継承されてきた／伝統芸能化したという仮説史の構築と最終的には活用法の提言（作品化）と言えるだろう。

○ままごとの型と本意 - 『クマのプーさん』を中心に探る

ではここから改めて、ままごとの型と本意の内容を詳細に見ていきたい。



以上を色濃く見出せるのが憑依体を使ったままごとのに関する物語／記録媒体として世界で最も有名な事例と推測されるイギリスはA.A.ミルン（一八八二 - 一九五六）作『クマのプーさん』シリーズであり、本シリーズはミルンが一九二四年（本人役として物語内にも登場する息子クリストファー・ロビン・ミルン（一九二〇 - 一九九六）四歳時）に購入したイギリスは南部サセックス州の農家周辺が舞台であり登場人物は息子と実際に息子へとプレゼントされたぬいぐるみたち（後に息子自身が“プー、と命名するファネル社製のテディ・ベアを筆頭に）という大変現実との地続き性が高い構造を備えている（註八）。

シリーズは第一作目としてまず詩集が一九二四年に『ぼくたちがとてもちいさかったころ』（原題『*When We Were Very Young*』）として出版されるが、この時点ではプーという名称は登場しない。

明確に登場するのは一九二六年に物語集として出版された二作目『クマのプーさん』（原題

六、R.カイヨワ（清水幾太郎、霧生和夫訳）『遊びと人間』岩波書店、頁.五五

七、柳田國男『定本柳田國男集第二十一卷（新装版）』筑摩書房、頁.四七

八、安達まみ『くまのプーさん 英国文学の想像力』頁.三四・三五、一二三

『Winnie-the-Pooh』) からであり再び三作目では詩集として『さあぼくたちは六歳』(原題『Now We Are Six』) が一九二七年に出版され、四作目／最終作は二作目『クマのプーさん』の続編として物語集『プー横丁にたった家』(原題『The House at Pooh Corner』) として出版された(註九)。

本シリーズの特徴はアドリブという特性から記録が残りにくい日常的に連続性を持って(つまり日常生活(の一部/体現/表現)として)実施されるままごとを父親として観察するに加えて自らも参加することで記憶し基盤とすることに成功した文学作品ということであり、これはクリストファー・ロビンが五〇歳を過ぎた一九七四年に執筆した自伝的著書『クマのプーさんと魔法の森』(原題『The Enchanted Places』)にて当時を振り返り記述した以下の解説からも窺い知れる。

「ポージングフォード、森、五〇〇エイカー森。プーの話のなかの事件は、すべてこれらの場所でおこっている。しかし、話のそもそものはじまりはここではない。話は、もっとずっと家の近く一庭のはずれ、古いくるみの木—ではじまった。その木は、中がうつろで、幹にあいている大きな裂け目が入口になっていた。(略) プーと私は、それを自分たちの物だとした。しかし、ほんとうには、プーの家だった。けれども、私たち二人がいるには十分な場所があったので、私たちはよくここへ、二人だけの、ささやかで、静かで、たのしい遊びをしにやってきた。(略) プーの話の読者のなかで、どうしてあんなに多くの時間が、木のなかで、または、木の上で費されるのだろうと考えるひとがあるとしたら、答えは、こういうことであり、また、実生活では、こういうことだったのである。」クリストファー・ミルン(石井桃子訳)『クマのプーさんと魔法の森』岩波書店、頁.一一三 - 一一六

「そして、そのくまは子ども部屋に住むことになり、だんだんに生命をもちはじめた。これは子ども部屋でおこり、私のところではじまった。(略) 私が彼らと遊び、彼らに話しかけ、彼らに返事ができるように声をあたえているうちに、彼らは息づきはじめた。(略) 母が仲間に加わって、母と私とおもちゃたちは一しょに遊び、やがて、おもちゃたちは、いよいよ生き生きとなり、はっきりした性格をもち始めて、ついに、父が、そのあとをひきうけることになった。こうして最初のいくつかの話が書かれる間に、プーと私、母、父への循環はくりかえされて、私に抱えられているプー、朝食のテーブルで私と向きあっているプーは、はち蜜をさがしに木にのぼるプーになり、ウサギ穴にはまってしまうプーになり、「とっても頭のわるいクマ」になった…」同上、頁.一三一

「フィクションを生み出したのは、事実であるからだ。たとえば、ギルス・ラップからギャレオン凹地が生まれ、道路の向いがわの松の木立ちから六本松が生まれ、ポージングフォードの川にかかった橋からプー棒投げ橋が生まれた。」同上、頁.二一三

そして二作目基プーの明確な物語が始まる『クマのプーさん』冒頭には、次のように詳細なままごとの記録/風景が記されている。

一、【父親とプーは別存在】

「すみませんが、おとうさん、プーにひとつしてやってくれない?」「してやろうかな。」と、わたしはいいました。「プーは、どんなお話がすきだっけね?」「じぶんが出てくるお話。プーって、そんなクマなんだよ。」「なるほど。」「だから、すみませんが。」「じゃ、やってみようかね。」というようなわけで、わたしはやってみました。」 A.A.ミルン (石井桃子訳)『クマのプーさん』岩波書店、頁.一五 - 一六

二、【父親がプーに憑依する】

「まず、プーは、こうかんがえた。「あのブンブンて音には、なにかわけがあるぞ。(略) そいつが、ミツバチだからにきまってるさ。」 同上、頁.一八

三、【プー／父親とクリストファー・ロビンが語り合う】

「プーの頭に、まず浮かんだのは、だれだったかという、それは、クリストファー・ロビンでありました。(「それ、ぼく?」クリストファー・ロビンは、とてもほんと思えないように、おそろおそろききました。「きみさ。」クリストファー・ロビンは、なんにもいいませんでした。でも、クリストファー・ロビンの目は、だんだん、だんだん、大きくなり、顔もだんだん、だんだん、赤くなっていきました。) というわけで、プーは、クリストファー・ロビンのところへやってきました。(略)「もしかして、あなた、風船なんてもの、もってないかなあ。」「風船?」「ええ。ぼくね、こんなことかんがえながらきたんです。『クリストファー・ロビン、風船なんてもの、もってないかな。』ってね。」 頁.二四 - 二五

上記に先程のクリストファー・ロビンの著作を接続するに本作は一家の日常生活を記録／基盤にしていることに加え、家族間の日常生活におけるコミュニケーションの潤滑油としてプーを使ったままごと／ミルンつまり父親のかわいい憑依体が機能していたことが浮かび上がってくるだろう。

一方ままごとの現在形=ぬいぐるみを憑依体としてYouTubeにて動画配信を行う“ぬいチューバー”、のすあだ(二〇〇七-)氏のインタビューからも合致性が見出せることから、ミルン一家が特殊ケースでないことが窺い知れる。尚以下のインタビューはすあだ氏が憑依体として使用している犬型ぬいぐるみのいぬわんたん(わんたん)と、豚型ぬいぐるみのぴんくのぶた(ぶたたん)が答えているという点を留意されたい。

「—まず、おふたりとすあださんとの出会いについてお聞きかせいただけますでしょうか。
わんたん こいつ(すあだ)が子どものころに、子供会のクリスマス会でプレゼント交換があったんだよな。それがわんたんとの出会いのやつ。(略) その日から今日までわんたんとこいつ(すあだ)はずっと一緒におる。(略) ぶたたんは、わんたんより三年ぐらい前に、こいつ(すあだ)の妹の誕生日プレゼントで家に来たやつ。(略) 兄妹でわんたんとぶたたんでおままごと遊びをずっとやっていた。こいつ(すあだ)が実家におる頃は、ずっとわんたんを介して家族とコミュニケーションをとっていたんだぞ。

—すあださんがわんたんさんを、妹さんがぶたたんさんを動かしていたということでしょうか。

わんたん そういうやつ。ぶたたんの変な喋り方も、妹が編み出したやつ。だから、こいつ（すあだ）がやるぶたたんはコピーなんだな。本物は妹がやるぶたたんなんだな。（略）そういう遊びってふつう、子どものころで終わるよな。ところがそれがずーっと続いて、もう数十年もやっとなる。」いぬわんたん、ぴんくのぶた（編集部構成）「にんぎょう世界のぬいチューバー」明石陽介編『ユリイカ 1月号 第53巻 第1号（通巻769号）』青土社、頁.二一五

すあだ氏がぬいぐるみを憑依体を利用しままごとを展開させることで家族との円滑なコミュニケーションを取っていたこと、そしてキャラクターの設定が家族内で日常生活を内包／縫うようにボタンタッチされ拡張されていくという構図はミルン一家と一致しており型の強度／普遍性の高さを浮かび上がらせるだろう。

ではなぜ円滑なコミュニケーションの潤滑油としてままごとが機能するのか、そこには憑依体として使用されるぬいぐるみが内包するかわいいという記号が関わっていることをアメリカの神話学者ジョーゼフ・キャンベル（一九〇四 - 一九八七）とジャーナリストのビル・モイヤーズ（一九三四 - ）氏による一九八八年出版対談集『神話の力』（原題『*The Power of Myth*』）の指摘から窺い知ることが出来る。

「**キャンベル** 子供たちが可愛いのは、しょっちゅう転ぶから、それに小さな体に似合わない大きな頭を持つてゐるからではありませんか。ウォルト・ディズニーはそういうことをすっかり心得たうえであの七人の小人を描いたんじゃないでしょうか。それに、人々が飼っているおかしな小型犬、あれだって、とても不完全だからこそ可愛いんでしょう。

モイヤーズ 完璧な人間なんて、もしいても、退屈な人間だろうと？

キャンベル そうなるほかないでしょう。人間らしくありませんから。人間のへそのように中心的な要素、つまり人間性があるこそ、人間は一超自然的ではなく、不死不滅でもない一人間らしい存在になれるのです。そこが愛すべき点です。だから、一部の人はどうしても神を愛せない。神は完全無欠だからです。畏怖を感じることはあっても、それをほんとうの愛とは呼べないでしょう。十字架にかけられたキリストですよ、愛の対象になるのは。

モイヤーズ というと？

キャンベル 苦難です。苦難は不完全さではないでしょうか。」**ジョーゼフ・キャンベル、ビル・モイヤーズ（飛田茂雄訳）『神話の力』早川書房、頁.四一 - 四二**

キャンベルはかわいいという記号を持つ効果を他者に受け入れられやすい＝愛される存在化（円滑なコミュニケーションの潤滑油）とし、その正体を不完全さ／苦難を抱えた状態と考えた。これは冒頭に紹介した『枕草子』のうつくしに関する規定＝幼体を持つ稚拙で不安定な状態と一致していることから、世界的な普遍性を見出せるだろう。

事実物語内のプーは稚拙な行動と知恵の持ち主とされるがそれはミルンが息子に受け入れてもらうために創り出した（または元々クリストファー・ロビンによって付与されていた（対両親用か自己に向けてか）ものを増幅させた）正にかわいい記号の加護を願っての行動／設定だったと予想することが出来、効果があったことは長らく親子関係が良好でままごとが実行され続けたことに加えて世界的人気を博したことから明らかである。

更にミルンはプーへと別の役割＝それまで日常的／連続性を持って実行されたままごとによって保管された日常生活の再生／補完機としての役割を担わせていたことが、シリーズ最終作『プー横丁にたった家』の最終章「クリストファー・ロビンとプーが、魔法の丘に出かけ、ふたりはいまもそこにおります」に記されていた。

「「ぼく、もうなにもしないでなんか、いられなくなっちゃったんだ。」「もうちっとも？」「うん、少しはできるけど。もうそんなことしてちゃいけないんだって。」(略)「プー、ぼくが—あのねえ—ぼくが、なにもしないでなんかいなくなっても、ときどき、きみ、ここへきてくれる？」(略)「あなたも、ここへきますか？」「ああ、くるよ、ほんとに。プー、ぼく、くるって約束するよ。」(略)「プー、ぼくのことわすれないって、約束しておくれよ。ぼくが百になっても。」(略)「ぼく、約束します。」と、プーはいいました。(略)そこで、ふたりは出かけました、ふたりのいったさきがどこであろうと、またその途中でどんなことがおころうと、あの森の魔法の場所には、ひとりの少年とその子のクマが、いつもあそんでいることでしょう。」A.A.ミルン(石井桃子訳)『プー横丁にたった家』、頁.二八〇 - 二八二

上記はクリストファー・ロビンが進学のためにプーと遊べない／ままごとの終劇と、それでもプーと再会する＝ままごとを再び行うことで何もしない(幼年期)当時の時間／空間を再生／補完することが出来るという内容である。

ここでは日常生活を保管する器としての役割に加えて本意＝時間が経ってもプーを使ってままごとを行うことで保管された日常生活を再生／補完することが出来るという呪術的效果について記されているが、そもそも最終作をミルンが執筆した理由が作品の有名化に伴った記者たちによる家族基息子へのプライバシー侵害が挙げられており(註一〇) 遊戯としての側面から反転せざるを得なかった(緊急性を持って日常生活のケアを行いたかった)ことがシリーズを通じて観測することが出来る点は資料として大変貴重な意味を持つと考えた。

事実このような日常世界の再生／補完をプー基熊型キャラクターへと担わせる傾向について、文筆家・デザイナーの犬山秋彦氏はこじつけの部分もあるとしつつ次のように紹介している。

「例えば一九〇七年、テディベアが誕生して最初に世界的ブームとなったのがこの年で、「一九七〇年恐慌」というニューヨークに端を発する金融恐慌が起こっている。(略)二〇〇〇年には東京ディズニーランドに新アトラクション『プーさんのハニーハント』が新設され、その前後にプーさんブームが起こっている。それまでITバブルによって多少の景気回復は見られたが、二〇〇〇年にピークを迎えて徐々に景気が再び後退してゆくことを考えると、ここでもクマキャラブームと景気が比例していることになる。そして二〇〇五年にリラックマブームがおとずれる。実は二〇〇二年から二〇〇七年は「いざなぎ景気」と呼ばれ、徐々に景気が拡大した時期なので通説にそぐわない面もあるが、庶民にとってはなかなか景気回復の実感が湧かず、閉塞感募るばかりであった。やがてリーマンショックが起きた二〇〇八年には、東京ディズニーシーで販売されていたぬいぐるみのダッフィーが大ブームとなり、東日本大震災の起きた二〇一一

一〇、安達まみ『くまのプーさん 英国文学の想像力』頁.二四六 - 二四七

年にはくまモンが『ゆるキャラグランプリ』で一位に輝いた。(略) 少なくともクマキャラが人々の心に巣食った閉塞感を打ち破るきっかけとなっているのも事実であり、不況下だとクマキャラに癒しを求める傾向は多少なりとも存在するのかも知れない。」**犬山秋彦「「非實在ベア」の生存戦略」**テディベアは何故、愛されるのか?」山本充編『ユリイカ 9月号 第45巻 第12号 (通巻633)』青土社、頁.一五九-一六〇

ここで重要なのは流行ったのが熊型かどうかではなく流行したキャラクターには共通して憑依体としての役割/設定・機能(行動及び空間のままごと化)が備わっているという点だろう、プーの系譜に位置する“ダッフィー”は長期の船旅に出るミッキーへとミニーが寂しくないようにと贈った自身の憑依体的存在であり(註一一)実際に販売しているディズニー側も来園者が自身の依代/憑依体として園内で撮影するという楽しみ方を公式ホームページに提示している(註一二)。

またサンエックス株式会社のキャラクター“リラックマ”(註一三)と熊本県のゆるキャラとして放送作家そして脚本家である小山薫堂氏プロデュースの“くまモン”(註一四)はありとあらゆる日用雑貨そして衣服や鞆へと商品展開を実施することで日常生活の中に溶け込んでおり、利用者の憑依体として機能してきたことが窺えるだろう。

以上『クマのプーさん』シリーズ及び類例が示すように時代・地域を越えてかわいい憑依体を使ったままごとは日常生活基ルーティンの変容によって発生するストレスを補完/ケアするという役割のためにも、多くの年齢も性別も異なる人々によって脈々と実施されてきたのではないだろうか。

次は更にその必要性の根源を辿るべく、ままごとそのものの起源について考えていきたいと思う。

○ままごとの起源 - 『源氏物語』と狩猟呪術を中心に

まず先行研究として、先述した柳田が人形を使ったままごとの起源について記した指摘を見ていきたい。

「人形がおまゝごとに参加したのは、遠い對馬の阿連の例はあるが、一般にはずつと新しいことで、今ある姉様遊びに伴なうてひろまつたものらしい。(略) この姉様人形が入つて来たころから、まゝごとは次第に食べる遊びでなくなつた。」**柳田國男『定本柳田國男集第二十一卷(新**

一一、犬山秋彦「「非實在ベア」の生存戦略」テディベアは何故、愛されるのか?」山本充編『ユリイカ 9月号 第45巻 第12号 (通巻633)』青土社、頁.一六一

一二、<https://www.tokyodisneyresort.jp/treasure/duffy/park/>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

一三、<https://www.san-x.co.jp/blog/goods/category/rilakkuma.html>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

一四、大崎清夏「クマに出会えるお出かけガイド」山本充編『ユリイカ 9月号 第45巻第12号 (通巻633)』青土社、頁.二二〇

装版)』筑摩書房、頁.四七

結婚したばかりの女性基地域によっては若い女性全般を指す単語“姉様、を冠する／模した”姉様人形、が広く確認されるのは江戸時代のため(註一五)柳田はこの付近をままごとにて人形が使用される最初の時期と考えたものと推測されるが、そもそも平安時代は紫式部作『源氏物語』に既に実施されていたことが多々記されている。

「源氏「いざたまへよ。をかしき絵など多く、雛遊びなどする所に」と、心につくべきことをのたまふけはひの、いとなつかしきを、幼き心地にも、いといたう怖ぢず、さすがにむつかしう、寝も入らずおぼえて、身じろき臥したまへり。」阿部秋生、秋山虔、今井源衛校注・訳『源氏物語一 日本古典文学全集一二』小学館、頁.三一九

「雛など、わざと屋ども作りつづけて、もろともに遊びつつ、こよなきもの思ひのまぎらはしなり。」同上、頁.三三四

「いつしか、雛をしすゑて、そそきあたまへる、三尺の御厨子一よろひに、品々しつらひすゑて、また小さき屋ども作り集めて奉りたまへるを、ところせきまで遊びひろげたまへり。」同上、頁.三九二 - 三九三

ここで“雛、と表記されているのが人形であり、これを憑依体として採用つまりままごとを実施することを雛遊びと呼んでいたことを窺い知ることが出来るだろう。

一方『源氏物語』には次のように、ままごとが呪術として実施されていたことも記録されている。

「弥生の朔日に出で来たる巳の日、「今日なむ、かく思ふことある人は、禊したまふべき」と、なまさかしき人の聞こゆれば、海づらもゆかしうて出でたまふ。いとおろそかに、軟障ばかりを引きめぐらして、この国に通ひける陰陽師召して、祓せさせたまふ。舟にことごとしき人形のせて流すを見たまふにも、よそへられて、源氏知らざりし大海の原に流れきてひとかたにやはものは悲しきとてみたまへる御さま、さる晴に出でて、言ふよしなく見えたまふ。」阿部秋生、秋山虔、今井源衛、鈴木日出男校注・訳『源氏物語㊟ 新編日本古典文学全集二一』小学館、頁.二一七

以上は陰陽師によって参加者がそれまで負ってきた穢れや厄災の傷を人形へと移し流す呪術／祓と、人形に自身とそれまでの過去と未来を重ねる登場人物の心情が記されている。

正に人形(消失することが定まっているため簡素／稚拙でも構わない造形=つまりかわいい人形)へと自身を憑依させる、そして人形へと移される穢れや厄災は参加者が辿ってきた／蓄積してきた日常生活そのもの(型)であり入ってしまった亀裂(反転)を補完／再生すべく実施されたという点からままごとと基その呪術(本意)としての役割を浮かび上がらせるだろう。

このようにままごとの型・反転・本意との合致性が見出せることから既に平安時代には実施されていたことが推察されるが、更に起源を遡り最も古い例／“始原ままごと、とでも命名し得

一五、森下みさ子「「姉さま人形」に映る江戸」本田和子編『ものと子どもの文化史』勁草書房、頁.二一

るものを本論では旧石器時代には実施されていた可能性が指摘される。`狩猟呪術、= 飢餓状態に陥った際に獲物へと友好的な性格を付与／擬人（神）化し日常の永遠化を約束させる行為を仮定した。

まず人類学者ハンス・ペーター・デュル（一九四三 - ）氏が著書『再生の女神セドナ あるいは生への愛』（原題『*Sedna oder Liebe zum Leben*』）に記載した、次の神話を紹介したい。

「一族は食料が底をつき、ふたりの若い男を北へと派遣した。（略）険しい山の頂上には洞穴があり、そこでふたりはバイソンの女王である老女とその夫、コヨーテ・マンに出会った。彼らは自分たちの娘を若者たちの妻とした。その名をエーヨフスタ（略）結婚式を挙げるとふたりのシャイアンはエーヨフスタを連れて洞穴をあとにした。うしろにバッファローの群れを従えて。」
ハンス・ペーター・デュル（原研二訳）『再生の女神セドナ あるいは生への愛』法政大学出版局、頁.二七

つまりシャイアン族の若者が食糧の確保が困難な時期に獲物を与えるよう友好的な狩猟神（バッファロー）と交渉し得たという内容であり、同様の例は儀礼／呪術としても次のように確認される。

「マンダン族では鷲のホイタが動物を洞窟に閉じ込めてしまい、オキーパ儀礼の四日目に動物たちは洞窟の再現である儀礼小屋から出てきて、儀礼的狩りをしかけられる。」 頁.三一

「狩りの獲物が絶えると、エスキモーたちは大きな小屋に集まって、シャーマンが呪術の歌をうたい始める。歌はセイウチの母をうっとりさせ、海底の棲処からおびきだすためである。（略）集会している人々はしばらくするとセドナの激しい息づかいを耳にした。小屋の床の「空気穴」に獣界の女王が近づいてくる様子だった。彼女が現われるとアンガコック＝シャーマンはモリを打ち込んだ。（略）シャーマンと助手たちは集会の人々に血のついたモリを深みから高く掲げて誇らしげに見せた。このシャーマンの集会は「時のはざまに」演じられた。つまり猟獣はいなくなったが、まさに太陽が冬を屈伏させんとし始める「例の時」に。いささか手荒なこの儀礼の意味はこうである。エスキモーの狩人はふたたび海の獣にモリを打ち込みたいのだと、セイウチの母にまぎれもなくはっきり知らせるとのこと。銅色エスキモーのカナカプファルクに対するふるまいはもう少し愛敬があった。カナカプファルクは二頭の北極熊に見張られた海底の雪の家に棲んでいた。彼女がアザラシを離さない時期に、シャーマンは踊り小屋の「息の穴」をとおして縄をおろし、彼女をからめて釣り上げるのだった。（略）それからシャーマンたちは彼女に語りかけ、人間が飢えていることを説明して、動物をまた解き放ってくれるよう友好的にお願した。」 同上、頁.三五 - 三六

以上の神話及び呪術について、先程も紹介したキャンベルは次のように全体像を解説している。

「大昔のハンターたちは、たいがい一種の動物神信仰を持っていました。学術用語を用いるなら〈アニマル・マスター〉で、それは支配者としての動物です。そのアニマル・マスターは、殺されることを目的に動物の群れを放つのです。いいですか、基本的な狩猟神話は、動物世界と人間世界との契約といった性格を持っています。動物は、自分の命がその物理的な実体を超越し、

ある復活の儀式を通じて土や母親のもとに戻るという了解のもとで、進んで自分の命を与える。その復活の儀式は、主要な狩猟動物と関連づけられています。」**ジョーゼフ・キャンベル、ビル・モイヤーズ（飛田茂雄訳）『神話の力』早川書房、頁.一七〇**

「世界の中心は、静止と運動とが共存しているところです。運動は時間ですが、静止は永遠です。自分の生のこの一瞬が実は永遠の一瞬であることを自覚し、時間内で自分が行なっていることの永遠性を経験する。それが神話的な自覚です。」**頁.二〇二**

そして神話学者の松村一男（一九五三 - ）氏はその歴史的背景も含めて、次のように解説を記述している。

「鳥にしても渡り鳥ならば、特定の時期にしか見られない。さらに定住性の高い獣でも、クマやウサギのように冬には冬眠して姿を消し、春になって再出現するものもいる。（略）姿を消した動物はどこに行くと考えられたろうか。一番自然なのは、人間世界から異界に消えたという見方だろう。では、なぜ消えたのだろうか。その理由は人間世界における何らかの行為が異界の動物たちの支配者である「大女神」を怒らせ、そのため女神が動物を人間世界に送ってこなくなった、あるいは引き上げさせたというものであろう。そうした場合、当然ながら異界に消えた動物たちを呼び戻す必要がある。異界と交流する能力を持つ（と本人もまた周囲の人々もみなしている）存在はふつうシャーマンと呼ばれる。旧石器時代の洞窟画には「踊るシャーマン」とか「呪術師」と呼ばれている半人半獣の存在が描かれていることがある。（略）シャーマンは実際に洞窟に入って、あるいは意識喪失の状態、動物の主である大女神に会い、人間世界に動物を与えてもらうために、女神の怒りの原因を教えてもらってその対処法を学んだり、あるいは性交渉によって女神の怒りを鎮めたり（もちろん想像上だが）したのであろう。」**松村一男『女神の神話学 - 処女母神の誕生』平凡社、頁.四〇 - 四二**

以上の解説を纏めるに旧石器時代より存在していた可能性が挙げられる狩猟呪術とは、食糧確保が困難な期間に獲物へと友好的な性格を付与／擬人（神）化し日常生活の永遠化を約束させるものと仮定出来るだろう。

ではなぜこの狩猟呪術がままごとの起源と考えられるのか、ままごとの型・反転・本意と比較しながら解説していきたい。

まずままごとの型＝かわいい記号による円滑なコミュニケーションの潤滑油として機能＋憑依体が日常生活を保管するための器として機能するという内訳だが、前者については狩猟呪術における擬人（神）化という手法／思考が起源と考える。そもそも擬人（神）化という手法は言語のやり取りが不可能な相手に自身の経験・思考を投影し演ずる（憑依体化）ことで円滑なコミュニケーション（それがまやかしであっても）を成立させるための行為であり、これが狩猟呪術では最終的に人間側にとって都合の良い契約が結ばれていることから更に友好性の高い人格つまり高い掌握性を演者／シャーマンや狩猟者側が付与していたことが窺える。これはかわいいという記号が備える年少性／稚拙性を柱とした非攻撃性つまり高い掌握性と合致しており、起源と想定し得ると考えた。正に野生動物／獲物を掌握（かわいい化）し消費するという、家畜化という思考の前身とも言えるかもしれない。

次に憑依体へと日常生活を保管する行為だが、これについてはままごとにおける反転そして本意共に密接に絡まった形で狩猟呪術では既に発現していたと考えるため纏めて紹介したい。そもそも狩猟／食事行為は生物にとってなくてはならない根本的なルーティンつまりは日常生活そのものを指し、そんな狩猟／食事／日常生活を崩壊させる飢餓（反転）によって発生した傷を狩猟神（獲物つまりは食事／日常生活の化身／擬人（神）＝保管／憑依体（型））に補完・再生そして更には永遠化（本意）を約束させる行為はままごとにおける憑依体への保管及び本意における再生・補完と同様の構造／目的を備えていたと予想することは想像に難くないだろう。

以上狩猟呪術として誕生した型・反転・本意が後にままごとという遊戯に発展することで内容が細分化したという仮説史は、プーのように本意として呪術の側面（日常生活の崩壊という心身への悪影響から己や周囲を守るために発動する人類共通のケア的思考及び手法）が継承され続けていた（つまり伝統芸能化していた）ことから推測が可能であると考えられる。

○ままごとの現在形 - VTuber 文化・『ちいかわ なんか小さくてかわいいやつ』・『あつまれ どうぶつの森』を中心に探る

以上の仮説ではままごとの根幹には日常生活の変容によって発生する心理的ダメージへのケアとしての役割／発動状況が確固として存在していると考えられるが、事実二〇一九年より世界的に流行した新型コロナウイルスによって所謂コロナ禍へと突入した時期に国内にて台頭した動画・マンガ・ゲームには狩猟呪術／ままごとから継承／伝統芸能化／呪術としての側面が求められたことが確認出来る点は見逃すことが出来ない。

内訳の代表として動画は VTuber 文化、漫画はナガノ氏による『ちいかわ なんか小さくてかわいいやつ』そしてゲームは任天堂から Nintendo Switch 用ソフト『あつまれ どうぶつの森』であり、以下からままごとと比較しながら現代におけるその役割を明瞭化させていきたいと思う。

一、VTuber 文化

現在巨大な芸能産業へと発展した VTuber 文化だが、そもそも VTuber という名称は二〇一六年から YouTube にて 3D の身体のみを使って（つまり “中の人、” と呼ばれる演者は存在しないという共通意識／信仰を基盤に）配信活動を開始した “キズナアイ、（執筆時 YouTube 登録者数：二二九万人）氏が名乗った “バーチャル YouTuber、” が語源／省略された単語であり（註一六）つまりは元来彼女ただ一人を指すものとして誕生したという経緯があった。

だからこそ “バーチャル、” には彼女が YouTube 内のバーチャル・リアリティ／VR 空間にて 3D 体として生きており、パフォーマンスを YouTube にて発表／YouTuber として活動すると

一六、キズナアイ（編集部聞き手・構成）「シンギュラリティと絆と愛 - 人間とバーチャル YouTuber が
出会うとき」明石陽介編『ユリイカ 7月号 第50巻第9号（通巻724号）』青土社、頁.二九

いう意味が込められていたものと推測される。

しかし現在の VTuber には YouTube 以外にも大変多くの発表場所が存在・実際に活用され、3D体／憑依体に関しても VTuber 業界における代表的なグループ「にじさんじ」を筆頭に使用されてきた 2D 体（註一七）・部分的に 3D 体（つまりそれ以外は生身）を採用している「個人勢」（企業に属さない VTuber を呼称する単語）「おめがシスターズ」（執筆時 YouTube 登録者数：約三八万人、二〇一八 - 、註一八）・パペット及び着ぐるみも使用するこちらも個人勢の「甲賀流忍者!ぼんぼこ」（執筆時 YouTube 登録者数：約五二万人、二〇一八 - 、註一九）氏 & 「ピーナッツくん」（執筆時 YouTube 登録者数：約四一万人、二〇一七 - 、註二〇）氏など大変多岐に渡っている。

更には部分的 3D 体のように中の人存在に関してもタブー視する意識は低下しており、事実 VTuber グループ「おおぎり高校」（執筆時 YouTube 登録者数：約九五万人、二〇一八 - ）を筆頭に演者の生身の手を視聴者に見せることは日常茶飯事であり（註二一）そもそも中の人として元モーニング娘。の後藤真希氏が演じていることが完全に明かされている「ぶいごま（V 後藤真希）」（執筆時 YouTube 登録者数：約三万人、二〇二三 - 、註二二）の登場など多様化する外殻／憑依体が VTuber 文化を明確に定義することを困難なものにしていると多々指摘されてきた。

しかしコロナ禍を起点に台頭した表現形式／型には一貫性があると本論では考え、その型こそがままとのそれであると仮定したい。

ではその合致性について、かわいい憑依体（型）・体現／保管される日常生活（型）・起用された時期（反転及び本意）という三点を軸に以下から考えていく。

まずかわいい憑依体（型）についてだが、デザイン面ではなく根本的なシステム＝視聴及び配

一七、泉信行「にじさんじ公式ライバーたちの実質的現実」同上、頁・八六

一八、おめがシスターズ『【狩り】潮干狩りで、あさりいっぱい採っちゃうぞ!!!!』

<https://www.youtube.com/watch?v=CmIwy9eYioI>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

一九、ぼんぼこちゃんねる『奈良公園で鹿せんべいを 100 匹にあげるまで帰れません!』

<https://www.youtube.com/watch?v=PLKr7oD-Td8&t=120s>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

二〇、ピーナッツくん!オシャレになりたい!『Walk Through the Stars Tour Live ダイジェスト』

<https://www.youtube.com/watch?v=TH7FGzt82Xg>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

二一、おおぎり高校『【実写】VTuber の素手!おおぎりメンバーみんな白くてもちもちしたお肌ってマジ?』<https://www.youtube.com/watch?v=g6Y8N0cywUk>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

二二、ぶいごまチャンネル V 後藤真希『【#ぶいごま自己紹介】こんごまー!ぶいごまだよ!【#V後藤真希】』https://www.youtube.com/watch?v=CRL_6V3tpI8、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

信環境の面から合致性を指摘したい。つまり VTuber を視聴する方法＝スマートフォンやパソコン等観客の所有する小型画面に映ることで全ての VTuber は小柄な体躯へと強制的に縮小変身／小型化＝かわいい化させられ、その結果元々小さくかわいらしい容姿を想定したデザインはより要素を強硬にするが逆に大型で成人以上のデザインでも意図しないかわいらしさが付加されてしまう。このように逃げることの出来ない憑依体へのかわいいという記号の付与／増幅は VTuber の配信にとってなくてはならないモーションキャプチャ／トラッキングにも確認される、モーションキャプチャとはカメラやセンサーによって演者の動きを記録し 2D・3D の憑依体へと拡張させるシステムを指すが VTuber 文化では映画やゲームの現場のように専門家が手厚くサポートを行えるスタジオだけではなくたった一人それも自宅にて行わなくてはならないという場合が大変多くトラブルの種になってきた。例としてにじさんじと並ぶ VTuber 界の代表的な事務所「ホロライブプロダクション」は初のバーチャルアイドル「ときのそら」(執筆時 YouTube 登録者数：約一一六万人、二〇一七-) 氏の配信でも突然 3D の憑依体が倒れる／捻じれる(註二三) という稚拙・不安定性が現れ、この瞬間かわいいという記号が憑依体へと更に付与されている。

またにじさんじは英語圏向けの配信を行う「NIJISANJI EN」所属「狂蘭メロコ」(執筆時 YouTube 登録者数：約三六万人、二〇二二-) 氏はそもそも画面トラブル(稚拙・不安定性)が発生した場合hamsterのイラスト(通称「メロ太郎」)のみで配信を実施、加えて誤訳だらけの自動翻訳を画面上に提示するなど(註二四)かわいい記号が内包する稚拙・不安定性を小型生物化することで更に増幅／先祖返り化させ視聴者との友好的な関係を築く潤滑油として応用している点は大変重要な事例と言えるだろう。

また以上は生放送だが編集が可能な動画でも同様の例は多々確認され、先述のぽんぽこ氏とピーナッツくん氏の動画では 3D の憑依体が演者の動きに追いつかないことで不安定な状態に陥っている(註二五) それをそのまま配信する姿勢から VTuber 文化がその状態／かわいい憑依体を肯定する意識／姿勢が見出せる。

ではなぜ VTuber 文化は一見すると改善すべき点のように見える稚拙・不安定な状態／かわいい記号を残しつつその歴史を積み上げて来たのか、そこには VTuber 文化の主な配信／視聴構造＝長時間＋長期間に渡って顔も経歴も時に性別をも隠した人物とリアルタイム／生配信に

二三、SoraCh. ときのそらチャンネル『【のんびりと】アカペラ歌枠するの【#ときのそら生放送】』

https://www.youtube.com/watch?v=RKcwNcJI_Is&t=0s、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

二四、Meloco Kyoran【NIJISANJI EN】『Help melo hamster メロ太郎なダ』

<https://www.youtube.com/watch?v=y4C17BabfR0&t=0s>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

二五、ぽんぽこちゃんねる『【通販】最高の環境で運動をするため本格ルームランナーを導入しました。』

https://www.youtube.com/watch?v=_bh0dRjY2B8&t=499s、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

て対面し続けるという構造が関係しているものと推測されるだろう。つまり観客に生じる恐怖心＝裏側に潜む正体不明者の存在／畏怖的存在に抱く拒否感を緩和するため、憑依体や視聴方法にかわいいという記号が持つ円滑なコミュニケーションのための潤滑油が採用／注入または取捨選択されてきた可能性が指摘されるのである。

また円滑なコミュニケーションのための潤滑油としてかわいい記号を使う／注入されるのは演者側だけではなく、視聴者側にも確認された。例としてホロライブプロダクションに所属する多くの VTuber は自身の視聴者をマスコット化＝“さくらみこ”（執筆時 YouTube 登録者数：約一九七万人、二〇一八 - ）氏なら“35P”／二頭身の猫に（註二六）“姫森ルーナ”（執筆時 YouTube 登録者数：約九九万人、二〇二〇 - ）氏なら“ルーナイト”／二頭身の甲冑を着込んだ小人（註二七）に変身させており、ここからインターネットにおける視聴者のオーソドックスな憑依体＝仮名＋打ち込んだ短文しか表示されないという特性が畏怖性を備えており（実際匿名性という点から暴言等の行為が発生していることは裁判の例（註二八）からも浮かび上がる）だからこそ緩和策として視聴者側にもかわいい憑依体を用意することで双方円滑な関係性の基盤としたいという思索の発達が想像される。

次に体現／保管される日常生活（型）についてだが先述したように多くの VTuber が毎日のように長時間の配信を行うことで活動そのものが本人及び視聴者における日常生活の一部となっている点に加え、日頃起きたこと（それが虚構であっても）を語る“雑談配信”（これはコンピュータゲームをプレイする“ゲーム配信”、でも合間に実施される）や付随するように普段の食事風景を配信する“食事配信”など日常生活を表現／体現／一部とする形式は VTuber 文化の中でも基本的なコンテンツとなっている。例として先述したぽんぽこ氏は二〇二〇年に YouTube にて日常的に遭遇したトラブルだけを紹介する雑談配信『ぽんぽこやらかし百物語～本当にあったこわい失敗談～』（註二九）を配信、現在二〇〇万回以上視聴された上に二〇二四年にはホビージャパンより『ぽんぽこのやらかし百物語』として漫画化され出版されるなどその人気及び定着ぶりが見て取れるだろう。

二六、Miko Ch. さくらみこ『【 Minecraft 】はじめての TTT に挑戦、だにえ！！！！【ホロライブ/さくらみこ】』<https://www.youtube.com/watch?v=jbefFZEwh9U>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

二七、Luna Ch. 姫森ルーナ【 #姫森ルーナ新衣装 】赤ちゃんじゃない?! セクシーアダルトな新衣装をお披露目なのらああああ!!! New Outfit【姫森ルーナ/ホロライブ】
<https://www.youtube.com/watch?v=M7OKtBwnpLo>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

二八、松浦祥子『「アバター中傷は名誉毀損」Vチューバーの訴え認め情報開示命令』朝日新聞、

<https://www.asahi.com/articles/ASQ806WCBQ80PTIL01S.html>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

二九、ぽんぽこちゃんねる『ぽんぽこやらかし百物語～本当にあったこわい失敗談～』

<https://www.youtube.com/watch?v=IYJQegOFFGo&t=1530s>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

またテレビ朝日『謎解き戦士 ガリベンガーV』はスピンオフネット番組『私立ガリベン大学 特別ゼミ』のMCそしてディレクターとして、ゲスト出演するVTuberのキャスティング企画を担当する「イトッポイド」、(一九九二-)氏による黎明期から現在のVTuber文化における考察には日常生活との関連性について重要な示唆が含まれている。

「VTuberはキャラクターで、設定があって、世界観が守られていて……というコンテンツ性質は、ラディカルに言えばカルチャーの黎明期だからこそ成立したものであるだろう。(略)それはVTuberが「異質な存在」「会話不可能な宇宙生命体」「見たことのない、そこにいるだけで物珍しい存在」という目新しさがあり、他にはないオンリーワンの存在だったからこそコンテンツになった、という構造である。しかし2Dでゆらゆら揺れたり、3Dで全身動いて、喋って、歌って踊る存在というのは、もはや現在何も珍しくない。(略)最前線で活躍しているVTuberさんを見ると、誰も時代に合わせて進化し、調整し、不可逆に成長している。これはフィクションのキャラクターと大きく異なる点ともいえる。(略)こうして、「成長する人間を見守るコンテンツ」と化した令和のVTuber文化は、今やある種のドキュメンタリーカルチャーともいえるだろう。恋愛リアリティショウは何割かの嘘や演出を交えて提供されるが、その本質は残酷なまでに本人の人間的魅力でしかないのと同じだ。(略)人間力というのは、その本質に成長を孕んでいる。魅力的な人間は成長し、どんどんその魅力を増していく。(略)誰よりも人間らしいVTuber。だからこそ彼ら・彼女らを応援したくなるし、その人間力に対して大きなリスペクトを送りたいと思うのだ。」イトッポイド『バラエティ番組MCから見た魅力的なVTuberタレントの「人間力」』なかよしインターネット、頁二一

イトッポイド氏のVTuber文化がドキュメンタリーカルチャーと化しているという指摘は正に日常生活を発信／体現／保管する表現形式が文化の根底に働いている／機能するようになったことを示し、魅力的なVTuberは成長するという指摘はキャンベルがかわいい／不完全・苦難こそが愛される人間の秘訣であるとする発言と一致していることは注目に値するだろう。

そして最後に起用された時期(反転及び本意)について、ホロライブプロダクションを運営するカバー株式会社の社長である谷郷元昭氏は次のようにインタビュアーの言葉を受け解説している。

——VTuber業界が急成長した時期、世界はコロナ禍の只中にありました。今ではオンラインでエンタメを楽しむことは日常の一部になったと感じます。一方で先日、WHOは新型コロナの「緊急事態宣言」の終了を発表しましたが、今後オンラインの価値はどうなっていくと思いますか。

「オンラインとオフライン、“それぞれの良さ”がより意識されるようになると思います。3月には「hololive SUPER EXPO 2023」と同時に、音楽ライブ「hololive 4th fes. Our Bright Parade」を

開催しましたが、お客さんの声出しが解禁されました。もちろん、現地ではコール&レスポンスが復活し、ファンとタレントさんが一体となったステージの空気を味わえます。一方で、ライブの様子は全てオンラインで中継され、ライブ自体の価値はもちろん、オンラインの体験価値も高まりました。」

——コロナ禍が終息に近づくにつれて、ファンの間でも時間や体験の「使い分け」が進みそうですね。

「コロナ禍ではリモートワークが拡大し、自宅などで働く方の中にはVTuberの配信をBGM代わりにしていた方もいました。ただ、最近では会社に出社する方の比率が戻ってきましたね。通勤・通学などの移動時間であればショート動画は視聴しやすいですね。一方、数十分の動画や（1時間程度の）一般的な配信のアーカイブ動画であれば、限られた時間でどれを見るか取捨選択が進むかもしれません。」谷郷元昭（吉川慧（聞き手））『「突破口は私たちが開く」カバー谷郷社長が語るVTuber業界の未来像。ホロライブは“世界”で勝負する。』

<https://www.businessinsider.jp/post-270005>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

コロナ禍の只中にてVTuber文化が多くの視聴者の支持を得て台頭した／起用されたことを認める貴重な発言／資料だが、しかしインタビュー中にて指摘されているような自宅での視聴環境の増幅だけが台頭理由ではなく普段からかわいい憑依体を採用し日常生活を体現／保管してきたからこそと本論では考える。つまり新型コロナウイルス／コロナ禍という日常生活の変容（反転）に対抗すべく、VTuber文化が内包／古来より伝承してきた（伝統芸能として）本意／呪術的機能を大衆が求めたものと推測したい。

残念ながらこの仮説を補完するように二〇二四年一月一日に石川県能登地方で震度七の揺れを観測した「能登半島地震、にて、再びVTuber文化が起用されたことから明らかである」と考える。当日は被災地以外の地域でも地上波・インターネット関係なく多くの番組が中止または内容変更する中、普段より雑談や飲食配信を実施している（日常生活の保管）にじさんじ所属の「でびでび・でびる、（執筆時YouTube登録者数：約五五万人、二〇一八-）氏がYouTubeにて余震に対してしっかり注意を促しつつも普段通りの雑談配信を実施（註三〇）一三万回以上視聴されている本動画のコメント欄には大変多くの被災者及び直接的には被災していないが精神的に強い影響を受けた視聴者がVTuber文化／ままごとの本意が備える日常生活の補完／再生を求めていることを示す書き込みが多く見られた（これは配信予告をしたXへのコメント欄も同様である（註三一））。

このように日常生活の崩壊によってままごとを継承／伝統芸能として機能しているVTuber文化が起用／台頭したものと推測されるが、これはコロナ禍にて人気を博した漫画『ちいかわ

三〇、でびでび・でびる『ちょっとはなすよ〜ん【でびでび・でびる/にじさんじ】』

<https://www.youtube.com/watch?v=Vb-lj8tgrp4>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

三一、https://twitter.com/debidebiru_sama/status/1741746502060654893、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

なんか小さくてかわいいやつ』も同様の構造／ままごとの型と反転そして本意を備えていることから同一性のある台頭理由を見出すことが出来るだろう。

二、『ちいかわ なんか小さくてかわいいやつ』

『ちいかわ なんか小さくてかわいいやつ』はイラストレーターそして漫画家であるナガノ氏による日常系漫画であり、現在は講談社より二〇二一年から単行本版が出版されているが始まり／連載自体は Twitter(現 X)にて二〇一七年五月一日に投稿された一枚漫画（註三二）に端を発している。そこには丸みを帯びた白色体表の二頭身キャラクターが、次のような説明文を添えられて描かれていた。

「こういう風になってくらしたい なんか小さくてかわいいやつ 怒られたりしたら びえーっとあばれて てーっと逃げたいし つかれたらびえーっとあばれて スン…スン…とねむりたい うれしいことがあったら キャッキョットおどりたい」ナガノ『ちいかわ なんか小さくてかわいいやつ 1』講談社、頁.七

ここで「なんか小さくてかわいいやつ」と呼称されるのが「ちいかわ、であり、物語は正にナガノ氏が異世界にてちいかわを憑依体として利用しつつ理想的な日常生活を送るという内容になっていた。

しかし本格的に物語が進行するようになると（反転：国内におけるコロナの流行が始まった二〇二〇年二月以降）ちいかわたちが暮らす世界の過酷な労働環境（二〇二〇年六月六日更新回、註三三）や降りかかる理不尽なトラブル（二〇二〇年二月三日更新回、註三四）が積極的に描かれるようになり、これはナガノ氏が同時期にコロナ禍の日常的食事風景を小型の白い熊型キャラクターを憑依体にして描き記録（保管）した Twitter 漫画（二〇二二年より講談社から『くまのむちゃうま日記』として出版されシリーズ化される）からも窺い知れるが正にコロナ禍の日常生活を比喩的に表現／保管すると同時に普遍的な風景（つまり日常生活）は変わることなく実行／継続／再生していることを表現する補完的ケア（本意）としての要素／役割が浮かび上がるようになる。

このようにナガノ氏の作品群からはかわいい憑依体へと日常生活を体現／保管し更には補完するというままごとの構造が見受けられるが、そもそもナガノ氏はLINE スタンプ『自分ツッコまくま』を制作し月間MVPを獲得するなど元来かわいい憑依体に注目していたことが見受けられるが（註三五）本作では更にかわいい憑依体そのものをテーマとして扱っていることは

三二、<https://twitter.com/ngntrtr/status/859037354920624128>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

三三、<https://twitter.com/ngnchiikawa/status/1268956330552786944>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

三四、<https://twitter.com/ngnchiikawa/status/1224277641701707776>、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

三五、ナガノ『ねこくま、めしくま』KADOKAWA、頁.カバー

注目に値する。例えば二〇二〇年六月二八日の更新回（一卷：頁.五五、註三六）にてそれまでは登場しなかった魔女が突然現れちいかわたちの魂を小型人形へと変換／憑依させ、元々の身体を「なりたいやつがいるんじゃ……………こういう……風に…」と持ち帰ろうとするなど本世界において憑依体そのものが設定として重要な比重を備えていることが明らかとなった。

更にちいかわ以外の主要キャラクターにも憑依体の設定が明確に組み込まれる／明らかとなる、二〇二〇年七月二二日の更新回（一卷：六五、註三七）が初登場の年少を体現したキャラクター「モモンガ」、は二〇二〇年八月一三日更新回（一卷：頁.八一、註三八）にて怪物から「返せっ」と発言されるなど互いの魂が入れ替わっている／怪物がモモンガの身体を憑依体として利用していることが示唆されている。

またモモンガ同様年少性を体現する怪物「あのこ」（初登場は二〇二一年五月三日の更新回、三巻：頁.七一、註三九）もまた、二〇二一年五月五日の更新回（三巻：頁.七二、註四〇）にて以前ちいかわと邂逅したキャラクター（二〇二一年四月一八日更新回、三巻：頁.六五、註四一）が入れ替わった／今度は憑依体として怪物の姿を利用している可能性が示唆された。

このように『ちいかわ なんかに小さくてかわいいやつ』は明確に憑依体という記号を物語の重要な部分／設定で機能させていることが浮かび上がり、その効果＝日常生活の保管によって本意である補完／再生という要素がコロナ禍（反転）にて発揮され大変多くの支持を集めたことは現在ちいかわが連載されている公式 X アカウントのフォロワーが三〇〇万人以上を誇り二〇二二年には経済産業省が後援する日本キャラクター大賞グランプリを受賞＋フジテレビのニュース番組『めざましテレビ』内にてアニメ化（註四二）という事実からも窺い知れるだろう。

三六、<https://twitter.com/ngnchiikawa/status/1277239522980315138>、最終閲覧日：二〇二四年三月二
八日

三七、<https://twitter.com/ngnchiikawa/status/1285952105467965441>、最終閲覧日：二〇二四年三月二
八日

三八、<https://twitter.com/ngnchiikawa/status/1293564022726377473>、最終閲覧日：二〇二四年三月二
八日

三九、<https://twitter.com/ngnchiikawa/status/1388936747296382981>、最終閲覧日：二〇二四年三月二
八日

四〇、<https://twitter.com/ngnchiikawa/status/1389935302228119554>、最終閲覧日：二〇二四年三月二
八日

四一、<https://twitter.com/ngnchiikawa/status/1383749103046119432>、最終閲覧日：二〇二四年三月二
八日

四二、宇野貴文『「ちいかわ」が国内キャラの頂点に SNS 発で大ヒット』<https://www.sankei.com/article/20220630-KVLMVA2UVVCJJ16TRZNLQRLM24/>、産経新聞、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

三、『あつまれ どうぶつの森』

最後はVTuber文化や『ちいかわ なんか小さくてかわいいやつ』とは異なり鑑賞者が実際に憑依体を操演することが叶うゲームという媒体／文化内からコロナ禍に台頭した、しかしその型と本意は上記二作と一致している『あつまれ どうぶつの森』を見ていきたい。

二〇二〇年三月二〇日に販売されたNintendo Switch用ゲームソフト『あつまれ どうぶつの森』は二〇〇一年より継続して新タイトルの発表が続けられている『どうぶつの森』シリーズの八作目にあたり、NINTENDO64ソフトとして二〇〇一年四月一四日に販売された第一作目『どうぶつの森』から一貫して二頭身／小型で丸みを帯びた身体へとデフォルメ化（つまりかわいい化）された動物たちが暮らす集落にて同様にデフォルメ化された人間の主人公となり彼らとのコミュニケーション・労働・自己表現等を実施していくという内容である（註四三）。

そんな本シリーズ最大の特徴は最終目標つまりクリアという概念が存在しないという点であり、この仕様によりかわいい記号を備えたキャラクター（憑依体）へとゲーム内の日常生活及びそこに費やされる／縫われることでプレイヤーの現実の日常生活が半永久的に保管されていくという構図が完成している。

正に狩猟呪術及びままごとの型の継承が言うなれば素直に実行されており、そして台頭時期（反転）つまり人気を博した理由（本意）に関しても新型コロナウイルスの影響による外出自粛時期に販売されていることから（そして約三カ月でシリーズ最高の二二四〇万本の売り上げを記録）強い関連性が見出せることは疑いようがない（註四四）。

だからこそ人気を博した理由として多々挙げられるマルチプレイ（離れたプレイヤーとのコミュニケーションが可能（註四五））や海外の施設や企業が利用（メトロポリタン美術館が四〇万点以上の作品データをゲーム内に持ち込む（註四六））+ValentinoとMarc Jacobsのデザインがゲーム内で使用可能（註四七））等外部接続への欲求解消というのが最適でないことはこれまでの類例を見れば明らかであり、そこには新型コロナウイルスによって外出自粛やマスクの常時装着等多くの人間にとってこれまでの日常生活が変容した結果ままごとの本意／呪術的側面／ケアが求められ伝統芸能として継承／内包する本作が求められたものと考えべきではないだろうか。

それはこれまで見てきたVTuber文化そして『ちいかわ なんか小さくてかわいいやつ』も同

四三、新井敏記編『SWITCH VOL.38 NO.7 JUL.2020』スイッチ・パブリッシング、頁、一六

四四、NHK『任天堂 巣ごもり需要に「あつ森」ヒットで最終利益 過去最高に』

<https://www3.nhk.or.jp/news/html/20210506/k10013015941000.html>、産経新聞、最終閲覧日：二〇二四年三月二八日

四五、ニンテンドードリーム編集部編『あつまれ どうぶつの森 完全攻略本+超カタログ』徳間書店、頁、六〇 - 六一

四六、新井敏記編『SWITCH VOL.38 NO.7 JUL.2020』スイッチ・パブリッシング、頁、三五

四七、新井敏記編『SWITCH VOL.38 NO.7 JUL.2020』スイッチ・パブリッシング、頁、四五

様であり、正に現代における伝統芸能としてまごごとが若者たちの中でケアの手法として継承／利用が行われた実例と言えるだろう。

○最後に - 『ヒナアソビ・プロトコル』について

以上伝統芸能としてのまごごとの歴史そして現代での応用例について駆け足で、中でもメリットのある面を中心に紹介してきたがその型及び本意が事実デメリット＝大きな危険性を備えていることも明らかである。

例えば崩壊した日常生活を素早く補完しようとする思考は根本的な解決／再発防止に対する意識低下、そして傷そのものを直視しない／覆い隠す一種の隠蔽思考の増長つまりは風化の後押しを招きかねない。

そしてかわいい憑依体を使用するコミュニケーションは一步間違えれば上下関係を強く構築し掌握性を高める作用があることはこれまでも確認してきたが、事実悪用することで人権を無視した身体の性的消費活動のシステム上の基盤となってしまうことは既に多くのソーシャルメディアで活用されトラブルの発生源となっていることから無視することは出来ないだろう。

これらは近年に短期間で急発達したインターネット内にて構築されたコミュニケーションツールによってまごごとのメリット面が増幅された結果とも考えられ（インターネット誕生以前よりデメリットは存在していたが本例に限っては急速な発展にまだ周囲／法等が追いついておらず剪定／改善が実施されていない可能性が高い）本来であればこの問題点についてXを筆頭に更なるフィールドワーク及びリサーチを実施しなかったが扱う資料及びリサーチ自体の倫理性を鑑みた上で専門家との連帯を考慮すべきと考え一旦中止という判断を取った。今後は大学機関等との協力を得た上で、再実行の可能性について検討していきたいと思う。

最後にそんなまごごとのデメリットな一面を改善する案の提示つまり【インターネットによって発達した現代のまごごとからインターネットを削った上で現代でも通用するコミュニケーションツールとして活用することは可能か？】という謂わば先祖返りという改善／剪定方法の効果について問う作品として制作・展示（ロームシアター京都の施設内にて二〇二四年二月二九日・三月二二日）した『ヒナアソビ・プロトコル』について触れ、本論を終える。尚本作は本最終報告書同様、ヒナワタ及びそのチームとの共同制作となっていることを留意されたい。

本作は次の工程を実施することでぬいぐるみとしての日常生活（憑依体利用）を如何なる状況下でも発信・共有することが出来る（つまり非インターネット型 VTuber の可能性について）予行練習を促すことを目指す、参加型のスペキュラティブ・デザイン作品である。

一、配布された型で簡単なぬいぐるみを製作

↓

二、電池式のインスタントカメラでぬいぐるみを撮影

↓

三、記入式日記型ポスターにその日の事柄を書き込み、先程の写真を貼り付ける



四、好きな場所及び集計施設に持ち寄り展示

以上二から四の課程を毎日のように繰り返す(日常生活化)ことでぬいぐるみを自己の憑依体として活用しながら自身及び周囲のケアとして機能させる(保管・補完/再生)ことを如何なる場所及び状況下でも可能化させることを目指した構造であり、そのためにも使用される道具は基本的にコンセントから供給される電気や電波そしてプレイヤーの気力を使わないよう注意を払い準備された。

今回はプレビュー展示として基本的には関係者に製作を願ったが、今後は広く参加者にぬいぐるみの型・記入式日記型ポスターを無料配布し活動記録を展示及び議論する機会を予定している。



《参考文献》

- R.カイヨワ（清水幾太郎、霧生和夫訳）『遊びと人間』岩波書店、一九七〇
- 明石陽介編『ユリイカ 1月号 第53巻 第1号（通巻769号）』青土社、二〇二一
『ユリイカ 7月号 第50巻第9号（通巻724号）』青土社、二〇一八
- 安達まみ『クマのプーさん 英国文学の想像力』光文社、二〇〇二
- 阿部秋生、秋山虔、今井源衛校注・訳『源氏物語一 日本古典文学全集一二』小学館、一九七〇
- 阿部秋生、秋山虔、今井源衛、鈴木日出男校注・訳『源氏物語㊦ 新編日本古典文学全集二一』小学館、一九九五
- 新井敏記編『SWITCH VOL.38 NO.7 JUL.2020』スイッチ・パブリッシング、二〇二〇
- A.A.ミルン（石井桃子訳）『クマのプーさん』岩波書店、一九五六
『プー横丁にたった家』岩波書店、一九五八
- 池田亀鑑校訂『枕草子』岩波書店、一九六二
- イトッポイド『バラエティ番組 MC から見た魅力的な VTuber タレントの「人間力」』なかよしインターネット、二〇二三
- 喜田川守貞『近世風俗史〈守貞謄稿〉（四）[全5冊]』岩波書店、二〇〇一
- クリストファー・ミルン（石井桃子訳）『クマのプーさんと魔法の森』岩波書店、一九七七
- 甲賀流忍者ぼんぼこ（國分奏太編）『ぼんぼこのやらかし百物語』ホビージャパン、二〇二四
- 是澤博昭『決定版 日本の雛人形 江戸・明治の雛と道具六〇選』淡交社、二〇一三
- 芝崎浩司編『VTuber スタイル 2023号 2月号』アプリストイル、二〇二三
- 城一夫『常識として知っておきたい 「美」の概念60』パイ インターナショナル、二〇一二
- ジョーゼフ・キャンベル、ビル・モイヤーズ（飛田茂雄訳）『神話の力』早川書房、二〇一〇
- ナガノ『くまのむちゃうま日記①』講談社、二〇二二
『ちいかわ なんかに小さくてかわいいやつ1』講談社、二〇二一
『ちいかわ なんかに小さくてかわいいやつ2』講談社、二〇二一
『ちいかわ なんかに小さくてかわいいやつ3』講談社、二〇二二
『ねこくま、めしくま』KADOKAWA、二〇一八
- ニンテンドードリーム編集部編『あつまれ どうぶつの森 完全攻略本+超カタログ』徳間書店、二〇二〇
- 畠山けんじ、久保雅一『ポケモン・ストーリー（下）』角川書店、二〇〇二
- ハンス・ペーター・デュル（原研二訳）『再生の女神セドナ あるいは生への愛』法政大学出版局、一九九二
- 古川、かなた、大森弘昭、HutabaNon 編『風とバーチャル』風とバーチャル編集部、二〇二三
- 本田和子編『ものと子どもの文化史』勁草書房、一九九八
- 中沢新一『ポケットの中の野生』岩波書店、一九九七
- 松村一男『女神の神話学 処女母神の誕生』平凡社、一九九九
- 宮昌太郎、田尻智『田尻智 ポケモンを創った男』メディアファクトリー、二〇〇九

森綾構成『キティの涙』集英社、二〇〇九

柳田國男『定本柳田國男集第二十一卷（新装版）』筑摩書房、一九七〇

山本充編『ユリイカ 9月号 第45巻 第12号（通巻633）』青土社、二〇一三

四方田犬彦『「かわいい」論』筑摩書房、二〇〇六

舞台芸術のアーカイヴ

文化施設永続のためのパフォーマンスアーカイヴ：美術館の視点・劇場の視点

立花由美子

1. 美術館・劇場の視点からパフォーマンスアーカイヴを考える

「パフォーマンス」という言葉が今日捉える表現の範囲は、私たちが思っているよりもずっと広いかもしれない。「パフォーマンス」と語る人が、どのようなジャンルの芸術を指向するかだけでなく、それをどこから見ているのかによっても、その範囲はさらに広がっていくだろう。

今日の「越境するパフォーマンス」を受け入れるアーカイヴを考える必要がある。こう考えたのは、美術館学芸員時代、美術館にコレクションされている演劇型パフォーマンス作品の再現は、美術館の再現の範疇に留まらないものであることを思い知らされたからだ。このことは逆も然りで、今日、美術館・劇場の垣根を軽々と超えて表現の幅を広げるアーティストがいる中では、劇場もまた「劇場における美術型パフォーマンスの再現」をめぐる、同じ課題に直面するだろう。そのことから、美術館ではじめた研究を¹、劇場にもフィールドを広げて論じるため、「ロームシアター京都 リサーチプログラム」の場を借りて、美術館・劇場という両文化施設の視点を持った横断的な研究に取り組み始めた。

この報告書は、2022年度に実施した今日のパフォーマンスアーカイヴ思考実験²を踏まえ、美術館・劇場、両文化施設の観点からあるべき再演を念頭ににしたパフォーマンスアーカイヴを、2023年度に実施した劇場での調査を中心にして論じるものである。次章以降で劇場での調査をはじめるとあたり、まずは今日のパフォーマンスアーカイヴの目的を改めて考えることから始めたい。

2. 劇場のパフォーマンスアーカイヴの目的

劇場におけるパフォーマンスアーカイヴは何を目的としているのだろうか。アーカイヴという言葉が当たり前になったせいも、アーカイヴとはなにか、アーカイヴは何のために行うのかといった議論なく、「アーカイヴは必要だから」という前提の元、本当は必要のないアーカイヴも行われているのかもしれない。劇場におけるパフォーマンスアーカイヴの議論も、実はここで躓いているのではないだろうか。

¹ 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』、金沢 21 世紀美術館、第 9 号、2022 年 3 月、64-73 頁。

² 立花由美子「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」『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（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団）、2024 年 3 月、55-65 頁。

私がこの一連のパフォーマンスアーカイヴ研究を美術館時代にはじめた時も、今思えば、「なんのためのパフォーマンスアーカイヴか」の議論なく、「アーカイヴは必要だ」とした漠然とした立場を前提に始めたように思う。とはいえ、美術館で働く学芸員にとって、当時学芸課・保存グループで作品管理などを担当していた私にとって、アーカイヴはコレクションの活用や調査研究といった美術館の活動に必要だということに疑いがなかった。私を知る限りにおいて「コレクションを展示する機会がない美術館」など存在せず、機会の多い少ないはあっても、基本的に美術館はコレクションを再展示するために何を収集・保存していくべきか考える必要性があり、この点においてパフォーマンスコレクションを持つ以上、美術館でのパフォーマンスアーカイヴの議論は当然必要となる。しかし劇場の場合はどうだろうか。博物館法が博物館の活動に「資料の収集」や「調査研究」などを規定するのは異なり、一部「組織・事業の管理運営」といった言葉で想像はさせるものの、劇場法は劇場の活動にアーカイヴを規定しない³。それだからだろうか。同シーズン中の演目上演という連続性の中にある日々の再演ではない、いわゆる「再演」が行われることは、一部レパートリーを有する劇場を除いて、積極的には見られないように思う。むしろ、自主企画であれ招聘企画であれ、また貸館としての企画であれ、毎日違う演目を見られることが、今日の劇場の強みであるようにさえ見える。それでは劇場はどのような目的で、何を対象に、今、パフォーマンスアーカイヴを考えるのか、この議論なく「アーカイヴは必要だ」という前提のもとに議論をはじめてはいないだろうか。

では今日、劇場でパフォーマンスアーカイヴを考えるのはなぜなのか。それは劇場という活動を永続的に続けていくためではないだろうか。美術館が、美術史の変化に対応して企画する企画展のほかに、アーカイヴであるコレクションを活用してコレクション展も行うのは、市民の財産であるコレクションを広く分かち合うという大義名分もあろうが、なにより時代によって左右される予算的体力がない・少なくとも美術館活動を継続できる方法として現実的であるからだろう。もちろんコレクション展にも予算が全くかからないわけではないが、美術館の外から作品を集めたり、時に新たに制作を行うことで展示を構成する企画展とは異なり、自館の収蔵庫と展示室の往復で済ませることのできるコレクション展にかかる予算は企画展のそれとは比べ物にならない。事実、自主企画を行う予算的体力のない地方美術館では、企画展枠を巡回展で埋める・美術企画会社に受け渡して、美術館はコレクション展を回しているだけという館も少なくない。美術館におけるアーカイヴの活用は、状況の変化に依らず、美術館の展示という柱を継続的に運用し続けるために現実的に重要である。近年登場した美術館におけるパフォーマンスコレクションは、再展示（再演）の度に展示のみならずパフォーマーの雇用が必要であったりと、こうした「少ない体力でコレクションを回す」という概念から外れるものであるから、今日なお多くの

³ 「博物館法（昭和二十六年法律第二百八十五号）」；「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（平成二十四年法律第四十九号）」；文化庁文化庁芸術文化課「劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針について」、2013年。

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/gekijo_ongakudo/pdf/shiry_o_1_1.pdf（2024年3月8日閲覧）

美術館がコレクションを躊躇うのかもしれない。私がこの再展示（再演）の課題を抱えるパフォーマンスコレクション（アーカイヴ）の研究を劇場に広げようと考えたのも、昨今美術館と劇場の垣根を超えて横断的に「パフォーマンス」が行われる中で議論を両文化施設に広げたいという希望のみならず、何より劇場という日々再演が行われ、さらにはレパートリーといった再演を前提としたアーカイヴが行われている場所には、美術館が抱えるパフォーマンスコレクション（アーカイヴ）活用のヒントがあると期待したからだ。特にロームシアター京都では、「レパートリーの創造」という事業を通じて「劇場のレパートリー演目として時代を超えて末長く上演されることを念頭にプロデュース」しているとあり⁴、これを有するロームシアター京都ではレパートリー活用のためのアーカイヴシステムも構築されているという期待もあった。しかし、筆者が2022年度 ロームシアター京都リサーチプログラムに採択され、同年「レパートリーの創造」（企画：ロームシアター京都）事業の一環で再演が行われた松田正隆「シーサイドタウン」について劇作家・演出家の松田氏にインタビューを行った際、劇場のレパートリーが必ずしも再演を前提して制作されていない現実を目の当たりにする。これは、この「レパートリーの創造」の枠組みで依頼する現代を代表する劇作家・演出家の作る「現代演劇」とは、演劇を通じて同時代を問うものであるため、上演のタイミングもその時代性を反映したタイミングでなければその「現代演劇」の価値を発揮することが難しくなる。時代性を逸したタイミングで行われる再演に、果たしてその演劇を行うことの価値はあるのかと作家が考え、再演に否定的になることがあるということだ。美術館から来た私にとって「レパートリーの創造」はコレクション作品のコミッション、つまりは永続的に美術館の歴史をともに作っていく作品にも近いものと考えていたが、このことから、事実上この現代を代表する劇作家・演出家が作る「レパートリーの創造」は、多くの演劇の企画制作と同様、ワンクールあるいは長くても数年で終演する新作であると考えたことの方が自然かもしれないと考えようになった。つまりロームシアター京都は、レパートリーの制作を行っているとしても、事実上制作しては消費する、消費型の文化活動を行っているともいえ、ここに永続的に文化活動を行うためのアーカイヴのヒントは見出しづらいように思った⁵。しかしこれはロームシアター京都に限った話ではなく、現代演劇がそのように思考するのであれば、他の日本の劇場にも当てはまる話なのだろう。少なくとも劇場で現代演劇を相手にするとき、パフォーマンスアーカイヴは事実上あまり必要のないものとみなされているのかもしれない。こ

⁴ 「ロームシアター京都 レパートリー作品」<https://rohmtheatrekkyoto.jp/repertory/>（閲覧：2024年3月8日）

⁵ ロームシアター京都における「レパートリーの創造」の「レパートリー」は、一般的な劇場の「レパートリー」ではなく、京都に多数ある「文化様式のレパートリー」として劇場の文化事業を位置づけようとする事業であった可能性は否定できない。つまりロームシアター京都のレパートリーは、もとより新作制作の新たなフォームとしての側面を有していたかもしれない。しかし本稿においてアーカイヴの文脈でレパートリーを対象にあげる場合は、この当初の事業目的としての「レパートリー」は議論の対象とはならないため、この可能性は排除して議論を進める。吉岡洋×若林朋子×橋本裕介「劇場から町へ。ロームシアター京都が進む先」『ASSEMBLY アセンブリー | 京都に劇場文化をつくる』、ロームシアター京都、01、2018年、3-8頁。

れでは今日の日本の劇場で、永続的な劇場活動に向けたパフォーマンスアーカイヴの議論は限定されてしまう。

だからといって劇場でパフォーマンスアーカイヴの議論を行う必要はないのか。劇場にも、演劇文化、劇場文化の永続性に向けたアーカイヴ活用等の議論は始まりつつあるように思われる。イギリスで舞台のサステナビリティのあり方を学んだ舞台美術家・大島広子氏は、帰国後も日本の演劇・劇場・舞台文化のサステナブルなあり方を議論している⁶。こうした舞台のサステナビリティの議論のなかでは、初演を繰り返すばかりで疲弊する日本の舞台芸術文化の課題に対して、レパートリーシステムとその運用など、舞台芸術文化の持続可能性についての検討が必要であることが示されている。さらには演劇研究者・内野儀も、作り続ける現行の劇場文化について、持続可能な演劇のあり方を検討する必要性を述べる⁷。劇場がアーカイヴを気にしているように見せかけて、いつまでも劇場が「新作を作り続ける」という価値観を変えない限り、それを受ける劇作家・アーティストも劇場に新作制作の可能性を期待してしまう。「新作をつくる」というメリットを、劇場制作も劇作家・アーティストも手放す積極的な理由がないから、劇場と劇作家・アーティストの共犯関係からは、パフォーマンスアーカイヴという彼らにとって本質的にネガティブな議論が起こらない。ならば「余計なお世話」であるかもしれないが、劇場の永続的な活動のために、劇場外部から劇場の継続的な活動にむけたパフォーマンスアーカイヴの議論を行っていくべきではないか。ひいては美術館・劇場と劇場の垣根を超えてパフォーマンスが展開されるなかでは、文化施設の永続的な活動のためのパフォーマンスアーカイヴの議論を行っていくべきではないか。

よって本稿では、この文化施設の永続性のためのパフォーマンスアーカイヴという観点を加え、今年度の劇場を中心とした調査と昨年度までの美術館を中心とした議論を比較しながら、今日の再演のためのパフォーマンスアーカイヴを考えたい。

3. パフォーマンスアーカイヴをめぐる劇場の課題

2023年度にかけて実施した参与観察をベースとした調査は、美術館のアーカイヴのまなざしを持つ筆者から見て、劇場の課題を浮き彫りにしたように思う。前項で述べたように、そもそも「現代（いま）」を問う現代演劇は、劇作家・アーティストにとって、レパートリーのように作品が保存されることのメリットが少なく、劇場の作品アーカイヴシステムの一つとしてこれまでも一定に機能してきたレパートリーを求める積極的な理由を持たない。これは、作品保存・継承し続けることを大きな目的の一つに持つ美術館において、作家がコレクションされることで

⁶ 大島広子氏による舞台芸術のサステナビリティに関する仕事の一例を以下に挙げる。神奈川芸術劇場「劇場がサステナビリティ(持続可能性)を考える ～ 環境に優しい舞台芸術～イギリス「シアター・グリーン・ブック」を学ぶ～」2023年3月15日、<https://www.kaat.jp/d/butai202303> (2024年3月8日閲覧)

⁷ 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/ (閲覧日：2023年3月10日)

歴史的に位置づけられるメリットを大いに享受することと対極的だ。もちろん劇場でもレパートリーされることによるメリットはあるが、おおむね今なおモノ的な作品を持つ美術館とは異なり、やはり劇場は作品を持っているだけではわからない「上演」に大きな価値があるから、作家がその現代演劇の「再演」という上演に意味を見出せなくなってしまう以上、いくら劇場で積極的にパフォーマンスアーカイヴを指向しても、劇場と作家のアーカイヴをめぐる溝は深いままだ。特に貸館文化を色濃く残す日本の劇場文化、つまり作り手側が作品制作にほぼすべての責任を担ってきた文化の積み上げの中で、この溝を劇場側が作家という作り手に対して埋めようとするのは難しい。しかしアーカイヴをめぐる劇場の問題は、昨年指摘したこの現代演劇における論点に留まらないのではないか。そこで美術館のアーカイヴのまなざしをもって現場で観察した経験をもと、いくつかの劇場の課題を取り上げてみたい。

3-1. 劇場法における「アーカイヴ」の不在

「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」は、劇場の目的にアーカイヴを規定しない⁸。これは美術館が根拠とする「博物館法」と大きく異なる点である。現行の法律において、劇場には、各劇場個別に「何のためのアーカイヴか、どういったものを含むアーカイヴか」ということを規定しない限りそもそもアーカイヴといった業務も期待できるものではない。こうした中でアーカイヴを行うかどうかは最終的に個人の判断に属するため、それぞれの判断の中で劇場アーカイヴが行われたり・行われなかったりする揺らぎを許してしまう。劇場においてアーカイヴが規定されなければ、それを受けた各事業のありようや、劇場人材のありようもあいまいなものになってしまう。それを受けた作り手もまたアーカイヴを自由に規定してしまい、そうしたあり方が劇場にこびりついていく。つまりは、そもそもレパートリーを創造するといったアーカイヴ性を持った業務も、アーカイヴがなにかということが規定されていないから、どのようなものが成立すればよいのか共通する認識を結ぶことができない。今日のアーカイヴの議論にあたっては、まず劇場におけるアーカイヴは何を示し、何を範疇とするのか、法律ではなくとも、各館のミッション等で定義しないことには始まらないのではないだろうか。

3-2. 劇場プロフェッショナルにおける「アーカイヴ」の不在

さらに劇場・制作のプロフェッショナルリズムのあいまいさが、彼らによる仕事をさらにあいまいなものにする。前述の通り、「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」では専門家人材の役割にアーカイヴを規定しない。さらに劇場、音楽堂等の活性化に関する法律制定にかかる指針作成のための事前ヒアリングの議事録から確認しても、保存やアーカイヴといった役割が劇場の専門職の念頭にあったともみうけられない⁹。もちろんこれ以外にもあったであろう多数の議論の

⁸ 「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（平成二十四年法律第四十九号）」

⁹ 「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律に基づく指針の作成に係るヒアリング」

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/gekijo_ongakudo/index.html (2024年3月9日閲覧)

中で議論されてきたのかもしれないが、結果として現行の制度成立に繋がっている。これもまた作品の保存という目的のために学芸員が定義される「博物館法」とは大きく異なる点といえる。つまり各劇場個別の雇用条件においてアーカイブを規定しない限り、そもそもアーカイブが業務として認識されることはない。こうした中で、パフォーマンスを制作し、継承していく、そのためのアーカイブは、基本的に職員個人の努力に依存することになる。自らの職務契約にアーカイブが規定されないならば、ボランティア的にアーカイブ業務を行うことで報酬がポジティブに変化することはないから、限られた業務時間と、複数の業務を掛け持ちする環境という現実的な時間感覚の中で、自然発生的にアーカイブは起こりにくい。こうしたなかでは、そもそも「レパトリーを創造」というアーカイブ的性質の目標を掲げたとして、その目的は共有されているわけではないから、単なる制作業務の延長として捉えられてしまう。その目的から逸脱したとしても、基本的には制作することこそが現在の劇場制作業務であるから、作品が上演できる状態に仕上がれば劇場も文句は言えまい。制作というプロフェッショナルにアーカイブを規定することなしに、アーカイブに関連した業務は本質的に行えない。時間の限られた劇場制作の奉仕的なあり方をいつまでも期待しているばかりでは、劇場の永続性は担保できない。

3-3. 公共劇場と市民の信頼関係の不在

さらにここでのアーカイブを演目としてのアーカイブであるレパトリーについて検討する場合、このレパトリーというアーカイブを成立させる要件として、劇場と市民が信頼関係を十分に築いていることも重要ではないだろうか。

貸館文化の強い日本の劇場が、貸館文化があるがゆえに常に多様な新作をラインナップするなかにおいて、レパトリーは多様なプログラム展開が限定されるという観点からは鑑賞者にあまりメリットはない。鑑賞者が自分たちの劇場という意識をもって共に自分たちの劇場を育てていきたい、そのためには自分たちの機会が多少限定されても構わないという意識を持たない限り、レパトリーというシステムは本質的には成り立たない。ましてや鑑賞者の方が劇場の一枚上手であると、自ら鑑賞プログラムを組んで「自分のレパトリー」をキュレーションすることが可能であるため、特に特定の劇場にそれを求める必要もなくなり、ますます劇場がレパトリーを持つことの意味をあいまいにさせる。特に、今日レパトリーを検討しているロームシアター京都や KAAT（神奈川芸術劇場）が接する京都という文化都市の市民や横浜という都市圏の市民は、文化の選択肢の多い環境で自らの趣味を育てられることから、自らの趣味判断に対する信頼も厚く、個別の劇場との固定的な関係性に繋がりにくい。筆者が勤務した石川県金沢市や、現在勤務する静岡県のように、文化の選択肢が広くはなく、おのずと地元の美術館・劇場に文化の第一選択肢が向かう環境でレパトリーを考えることと、都市圏でレパトリーを考えることは異なる。また、劇場文化に十分慣れているとは言えない市民が、突然劇場に全幅の信頼を寄せるということも考えづらく、劇場と市民との関係性なしにレパトリーという文化を成り立たせることは難しいと言わざるを得ない。もちろん「都市圏の市民は劇場に信頼を寄せて一任している」「地方圏の市民には劇場の選択肢がないから、劇場に一任せざるを得ないだろう」

と考えるプログラム進行をすすめるという態度もあるのかもしれないが、それは果たして公共劇場のあり方といえるのだろうか。劇場と市民が「わたしたちの劇場」をめぐる信頼関係を構築してこそ、アーカイヴの議論はじめられるのではないか。これは美術館も同じだろう。

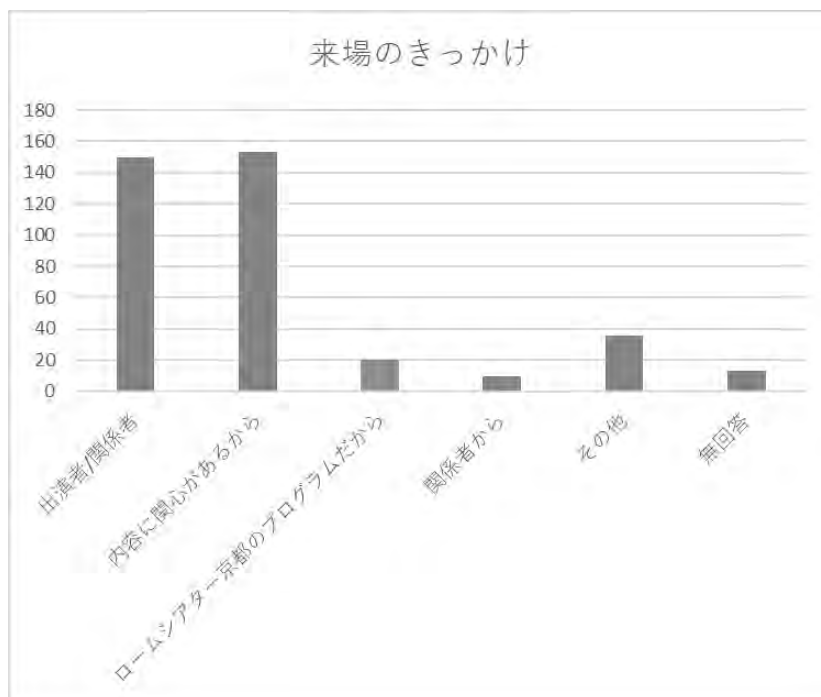


図 1 《Tangent》 への来場のきっかけ

これは 2023 年度「レパートリーの創造」事業で上演された《Tangent》の鑑賞者に、会場で配られたアンケート¹⁰の結果の抜粋である。来場のきっかけとして「出演者／関係者」をあげたのは 150 人、「内容に関心があるから」をあげたのは 153 人、「ロームシアター京都のプログラムだから」をあげたのは 20 人だった。このプログラムに限定した結果である可能性も否定できないが、それでも「レパートリーの創造」事業で「ロームシアター京都のプログラムだから」をあげた来場者がこれほどであるということは、レパートリーをめぐる劇場と市民の信頼関係が未だ構築されていない傾向がある程度示しているのではないか。未だ貸館文化も強い劇場文化の中で、あえて劇場が本腰を入れてアーカイヴを構築していこうとする中の一つとしてレパートリーを検討するならば、こうしたアンケート結果が「この劇場のプログラムだから」が主たる結果になるような劇場と市民の関係性を考えることから始める必要がなかろうか。

¹⁰ 観客総数：1,374 人（無料招待客含む）のうち、アンケート回答者の総数 317 人（紙 278 人＋WEB39 人）。本グラフは「Q2.本日まで来場いただいたきっかけをお知らせください。（複数回答可）」の結果をもとに筆者が作成したもの。

3-4. 劇場活動の持続性のためのパフォーマンスアーカイブのために

劇場に上記以外のアーカイブをめぐる課題がないかといえば、そうとも言い切れない。筆者の調査はそれ以上の本質的な課題に触れるところもあったが、それは個人の問題であるとも言い切れず、普遍的な議論のために、ここで言及することは避けよう。

大事なことは劇場におけるパフォーマンスアーカイブを考えるうえで、レパトリーを考えるにせよ、その他のアーカイブシステムを作っていくにせよ、作品を保存していく以上に、その最終的な現実的目的は再演できるシステムを構築し、新作を量産し続けるひっ迫する劇場の現場を少しでも長く続けられるように変えていくことだ。そうであるなら、まずは「アーカイブ」という議論を定義し、それを支える役割の人材にも「アーカイブ」を規定する。そしてアーカイブを構築することを市民と共有し、市民と劇場の間に信頼関係を構築する。これによって劇場のアーカイブ機運を高め、少しでも再現性のある組織に変化させていく。これらのうち少なくとも前者の2つは、筆者が日頃研究対象にする美術館では、すでに規定され、美術館のコレクション活動等で一定の成果を見ており、劇場にとってもできない話ではないように思う。最後の1つは美術館にとっても永遠の課題かもしれないが、劇場と共に公立文化施設と市民の関係のあり方を考えてはどうだろうか。現実では難しい部分があるかもしれないが、今後そこに向かっていくにあたっては、何を整えていけばよいのか。しかしその答えは、おそらく同様の状況にあると推察される国内には見つからないだろう。そこで、次章では海外の劇場におけるアーカイブシステムに目を向け、そのヒントを探っていく。

4. 海外の劇場からパフォーマンスアーカイブを学ぶ

それではどのように劇場で再演のむけたアーカイブが行われているのだろうか。ここでは筆者が現地調査を行ったリンツ州立劇場（Landestheater linz）の例を見ていこう。今回の調査では、リンツ州立劇場のドラマトゥルク、クリスティーネ・ヘルター（Christine Härter）氏へのインタビューから欧州劇場アーカイブの現状、ヘルター氏が手掛けた演劇作品の残し方の1つである「レジーブック」の調査を実施した¹¹。またヘルター氏の声掛けで、さらに同劇場で働く演出助手のアンナ・カタリーナ・ヴルツ（Anna Katharina Wurz）、演出助手、ヴェロニカ・ハイダー（Veronika Haider）をご紹介します。同様にインタビューを行うとともに、彼らが手がけた「レジーブック」の調査も実施した¹²。

レジーブック（Regiebuch）とは、演出（regie）の本（buch）を意味する言葉で、4.1にあるバイブルにも似た、台本をベースに、人の動き・音楽の転換・照明の転換・美術の転換が書き込まれたものを指す。レジーブックは、演出家が主導するリハーサルを通じて、演出助手によって書きこまれ、完成される。そのためレジーブックの最終的な責任を持つのは演出助手で、演出助手の仕事として、募集要項にも「レジーブック作成」が要件として記載されるという。上演中、

¹¹ 2024年2月15日、リンツ州立劇場でインタビュー。

¹² 2024年2月16日、リンツ州立劇場でインタビュー。

例えば俳優が風邪をひき公演から抜ける時、すでに演出家は初日を終えて劇場を去っているため、劇場に直接雇用されている演出助手が、このレジーブックの情報とビデオを使って、変更必要箇所の演出を代理の俳優に半日程度の時間を使って伝える。レジーブック作成には決まった書き方はないものの、演出助手という演出家を目指すキャリアパスに位置付けられる職の特性上、2~3年と移り変わりが頻繁にあるため、他人が見ても再演できるように書くことが求められるという。

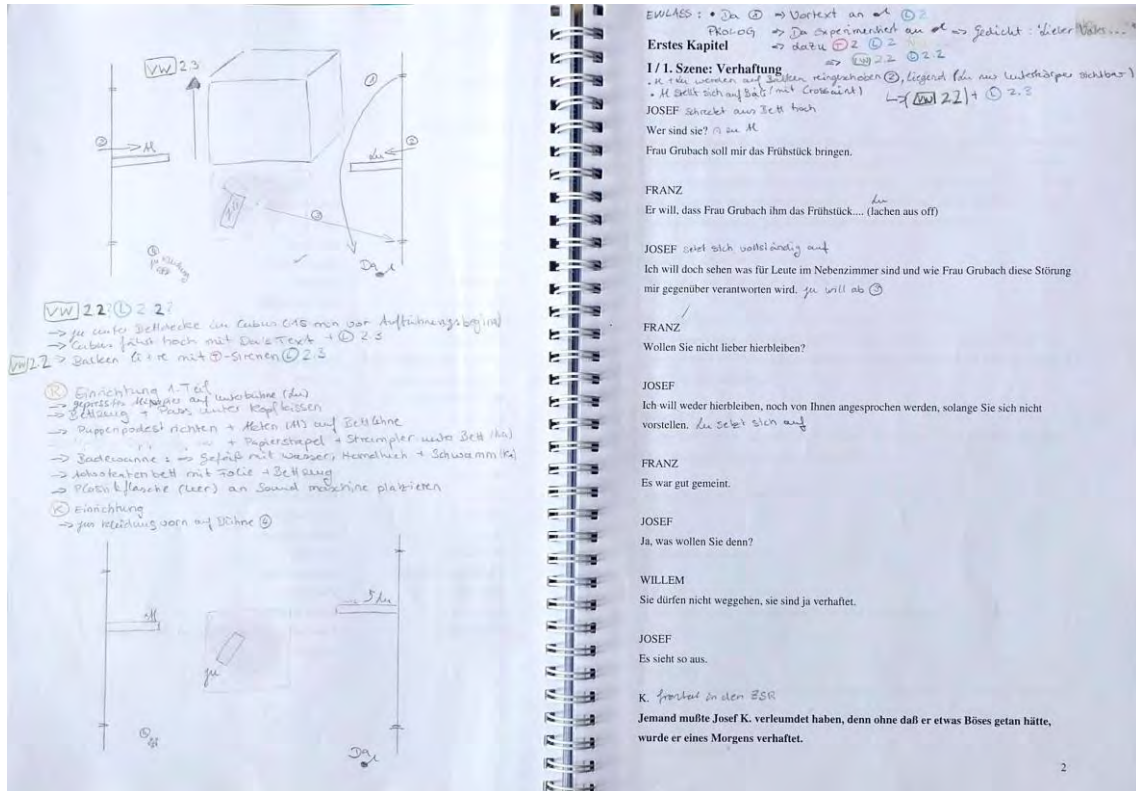


図 2 ヘルター氏によって書かれた《Der Process (審判)》のレジーブック

図 2 を見てもわかるように、右側には台本、左側を中心に、○や□で囲まれた数字や、♪マーク、手書きの舞台の展開図には矢印と共に人や物の動きが書き込まれている様子が見て取れる。ヘター氏の場合、□は照明の転換を、○は音の転換を示す記号として用い、これに台本上の番号を対応させるという。舞台の展開図には、人・大道具・小道具の移動を矢印とともに書き込むという。▽は舞台からの退場を、△は舞台への入場として用いているという。ヘター氏が用いるわけではないが、過去にヘルター氏が見た別の表現では、例えば照明の転換を稲妻マーク(⚡)で表現したり、Light の「L」で表現するといったヴァリエーションがあったという。さらに Attention の「A」を用いて重要な転換を示すことも少なくないと理解しているという。このようにレジーブックには作成の共通の言語があるわけではないものの、レジーブックには必要な要素がある程度定まっているため、他人が作成したレジーブックであっても、演出助手はレジーブックにある記号の特徴などからマークが意味するものの対応関係を想像しながら読み解き、再

演に繋げることができるそうだ。

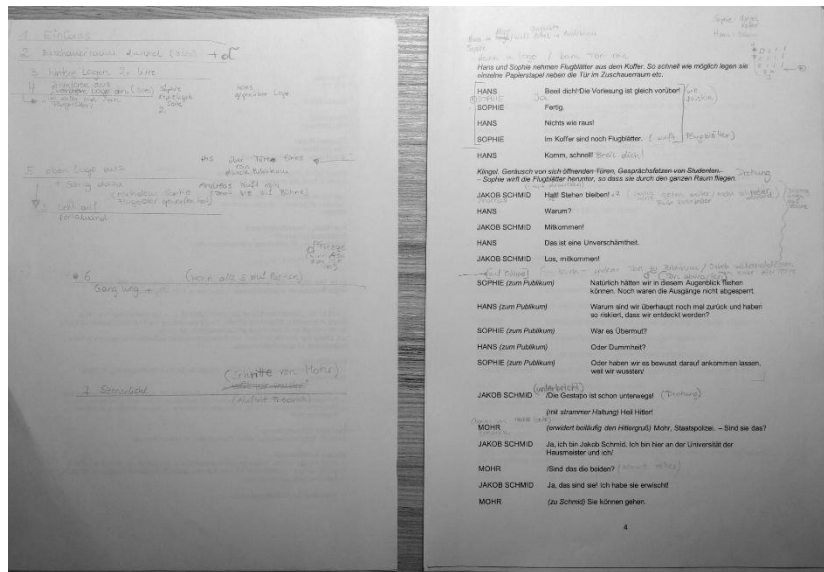


図 3 ハイダー氏によって書かれた《Die weisse Rose (白いバラ)》のレジーブック

もう一つ、ハイダー氏のレジーブック（図3）も見てみよう。図2のヘルター氏が書いたレジーブックとは様子がことなるものの、確かに右側の台本に対応する形で左の余白に書き込まれている大まかな構成は変わらない。

こうしたレジーブックは最終的にリングノートに製本され、劇場アーカイヴに保管されるという。このほか劇場では、すぐに再演が決まっている場合は、美術も保管する可能性はあるものの、基本的にはレジーブックとビデオの2つが残され、この2つの要素があれば再演は可能であるとのことだった¹³。この他、劇場としてのパフォーマンスアーカイヴには、ヴルツ氏・ハイダー氏両名が、技術スタッフによるテクニカルキュー、ディレクターブックもあわせてアーカイヴすることが再演にとって重要であると主張した。劇場に俳優も全て抱える彼らにとっての再演は、こうしたアーカイヴシステムの支えもあって、ハードルがそれほど高くなく、日常的に行われているとのことであったが、やはりここでも4~5年経ったレパトリーは再演されなくなるということだった。

5. 思想をアーティストに求める美術館、思想を自ら持つ劇場

オーストリアの劇場の例をとってみると、劇場が再演のためのアーカイヴシステムを機能させるためには、劇場が作家から最終的な作品の判断を委託されている環境がなくてはならない。初日にいなくなってしまう作り手が、劇場が作成したレジーブックのような作品のディスクリプション、つまり作り手が自ら残したわけではない記録からの再演を許すのは、劇場にも作品の

¹³ ハイダー氏はこのほか、当時担当した同じアシスタントがいた方が再演にとって望ましいと述べた。

作り手としての責任を負わせているということで、これはつまり劇場がある種の思想を持つという前提が共有されているということではないか。

このことは美術館とは大きく異なる点である。もちろん美術館でも状況に応じて美術館が作品について判断することはあるものの、劇場と判断を揃えるために美術館でのアーティストの個展の場合を考えてみると、特にアーティストが存命である場合、美術館は作り手であるアーティストの意向なしに作品の真正性に関わる判断をすることは少ないように思う。たとえ作家が物故者であったとしても、作家に代わってご遺族の意向等を尊重せずに再展示することもあまりないのではないか。また美術館独自のグループ展であったとしても、ここにキュレーションというキュレーターの意向が大きく反映される場合であっても、やはり美術館は作り手に最終判断をもらうことなしに再展示は難しいのではないか。これは先行研究の代表例であるテートによるパフォーマンスのディスクリプションが「作家による作品のディスクリプション」を求め、作家の意向を重視していることから窺い知れるだろう¹⁴。

つまり美術館は再展示にかかる判断をアーティストに求め、再演のアーカイヴシステムを機能させている劇場では再演にかかる最終判断を劇場自らが行うことができる。この相容れない美術館・劇場の再演をめぐる判断が、両文化施設の観点を備えた、再演を念頭にしたパフォーマンスアーカイヴを構想する際の壁となる。現在の美術館の射程にある「パフォーマンス」と、現在劇場の射程にある「パフォーマンス（パフォーミングアーツ）」は、その再現判断者のありようが異なるのだ。今後さらにパフォーマンスが両文化施設の壁を超えて展開しようとも、美術館という文化と劇場という文化が別個に存在する限り、この両文化施設の再演をめぐるスタンスは一つの大きな壁となることをまずは理解しなくてはならない。

ここで2022年度のリサーチプログラムを通じて提案したパフォーマンスアーカイヴツールを振り返ってみよう。パフォーマンスアーカイヴの一つのツールとしてのパフォーマンス用調書では、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の特徴、すなわち作品の意図性ならば両文化施設が共通で扱うことができる核となるという考えから、この共通した意図性を規定する①作家②文化施設（美術館・劇場）に加えて、システムとして観客を取り込んでいる劇場の特徴から、ここ③オーディエンスによる意図性を加えた、3者からの作品のディスクリプションを含む調書を提示した（調書、図4）。

¹⁴ ‘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>

パフォーマンス調書	
作家名	作品名
制作年	メディアム
サイズ	
【文化施設による】作品のディスクリプション（記録画像、アーティストステートメントを含む）	
【アーティストによる】作品のディスクリプション	
【オーディエンス（市民）による】作品のディスクリプション	
作品にかかる展示における外的要件（社会的、経済的、政治的状況等の要件も含む）	
作品にかかる成立要件（作品、空間、時間、物理的要素、パフォーマー、オーディエンス／鑑賞者、ロジスティクス、コスト）	
その他作品の運用にかかる情報	
この記録に関するアーティストとの合意の確認	
レポート作成者・日付	

図 4 パフォーマンス調書

文化施設による作品の規定を含んでいる点は、今年度の議論である劇場が思想を持つという点にも貢献しうる部分であるが、やはりレジーブックを見た後では、劇場が扱うパフォーマンスというもののアーカイヴにはずいぶん足りないように見える。それではどのようなものであれば、今日の越境するパフォーマンスを捉えられるアーカイヴとなるのだろうか。昨年度提案したパフォーマンス調書にせよ、今年度調査した劇場のレジーブックにせよ、やはりパフォーマンスという一回性のメディアを保存するにあたっては、先行事例にもあるように、ドキュメンテーションすることがパフォーマンスアーカイヴの中心的な方法の一つになる。ただ未だその文化施設のあり方、つまりはホワイトキューブであるとか、劇場であるといった時間・空間といった条件の固有性に、作品の特性が大きく依存する状況では、この図4にある美術館主導で作成された美術におけるパフォーマンスのアーカイヴフォーマットと、レジーブックのような劇場スタイルのパフォーマンスを記録するアーカイヴフォーマット、これら両者のフォーマットに即したドキュメンテーションを2つ同時に保存することが、両文化施設の観点を備えた現実的な越境するパフォーマンス時代のパフォーマンスアーカイヴになっていくのではなからうか。そしてこの両文化施設の得意な記録のあり方を支持するのは、先に指摘した通り、文化施設が思想を持つことを社会と共有しているかどうかということになるか。作家を根拠に再演を考える美術館も、この新しかったパフォーマンスというコレクションが定着していく中では、今後も同

様に作家を前提に考え続けていくことは一定の限界を迎えつつある。2つのドキュメンテーション方法と文化施設が思想を持てるという社会との共通認識こそ、今日の越境するパフォーマンスを射程に捉えたパフォーマンスアーカイヴの根幹となる。

コレクションを持ち市民と分かち合うことが浸透しつつある美術館とは異なり、長らく続いた日本の劇場の貸館文化を社会が共有している中で、果たしてこの劇場にも積極的に思想を求めていくというこのアイデアがどれだけ受け入れられるのだろうか。指摘してきたように、劇場のアーカイヴには根本的な課題もある。さらには現代を捉える作品の難しさとして、作品には旬があり、アーカイヴされても、再演されなくなる未来は思っているよりも早く来る。とはいえ、アーカイヴしてもしなくてもいずれ再演されなくなるからと言って、「アーカイヴ出来なかったから、再演できないこと」と、「アーカイヴしたうえで、選択的に再演しないこと」の意味は大きく異なる。ここで思考を重ねた今日の越境するパフォーマンス再演のためのアーカイヴの思考実験を起点として、越境する実験的な取り組みから少しずつプラクティスをはじめ、今の日本の文化施設にできる再演に向けたパフォーマンスアーカイヴをはじめてみないか。そのことは文化におけるパフォーマンスの永続的発展に貢献するだろう。

6. パフォーマンスアーカイヴによるパフォーマンス文化の永続性にむけて

再演とは現代の課題である。すでに型に落とし込むことに成功した芸術形式、例えば楽譜を持つ音楽や、古典バレエの再演の議論は容易だ。「再演」という言葉が用いられる時、それは「再演」という言葉で再現性に注目を集めなければならない、「型」のない芸術形式の再現である。「現代（いま）」に挑戦しようとする劇作家・アーティストは、「型」から逸脱することで、その現代性に挑戦してきたといえる。劇場にアーカイヴのあり方が浸透しても、最後は劇作家・アーティストがその再演を受け入れるかどうか、これが再演の最初の壁であり、また最難関の壁である。この意味で、現代のすべてのパフォーマンスをアーカイヴすることはおそらく不可能であり、ここで指摘したような課題を乗り越えたとしても、現代を生きる千差万別のクリエイターとともに作品を残そうとする時、我々何を再演とし、何をアーカイヴするのか常に定義し続けていく必要がある。再演はこれらの先に起こるものだ。それは今日、アーカイヴという前提がまだまだ共有されていない地点から見ると、こうした思考実験を経た後でもなお、途方もない道のりであるように見える。これであれば、特に劇場に特徴づけられる、新作を作り続ける日本の文化施設の現行のあり方を続ける方がよいようにも見える。

しかしながら本当にいつまでも新作を作り続けることができるのだろうか。今年度観察しただけでも、美術館をはるかに凌ぐ劇場現場の慌ただしさを見てみると、美術館にも劇場にも、すでに現場に一定の限界が訪れていることは目に見て明らかであるように思った。また再演のシステムが確立しているはずの欧州の劇場現場でさえ、同様の緊張感に満ちた現場を見ると、やはりこれは限界にきていると認めてもよいのではないだろうか。こうした中で、レバートリーのようなパフォーマンスアーカイヴの仕組みを持って、少しでも文化活動を継続的なものに変化させていくことは、美術館にとっても劇場にとっても現実的なメリットのある話であると思う。も

ちろん再演を考えることは作家の新作制作の機会を奪うような仕組みでもあり、作家にとっても、また何より自分たちにとっても制作する愉しさを奪われるものでメリットがなく、なんとか自分たちを圧縮させることで課題を先送りしてきたことは、キュレーターとして企画する愉しさを知っているからこそ誰より理解できる。さらには現在の新作文化は、単年度会計で新作文化を助長する助成金制度にも関連するもので、決して美術館・劇場だけの問題ではなく、文化の構造的な課題でもある。しかし今ここにいる自分だけではなく、自分たちの下の世代にも、また美術館・劇場の壁を超えた文化領域に生きる人々のためにも、魅力的なパフォーマンス文化を残していくために、ここであげた指摘を中心に意識を向けながら、パフォーマンスアーカイヴによる再演に挑戦し、永続的なパフォーマンス文化の発展に繋げてほしい。

参考

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/（閲覧日：2024年3月8日）

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。

立花由美子「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」『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（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団）、2024年3月、55-65頁。

吉岡洋×若林朋子×橋本裕介「劇場から町へ。ロームシアター京都が進む先」『ASSEMBLY アセンブリー | 京都に劇場文化をつくる』、ロームシアター京都、01、2018年、3-8頁。

「環境に優しい舞台芸術～イギリス「シアター・グリーン・ブック」を学ぶ～」2023年3月15日、<https://www.kaat.jp/d/butai202303>（2024年3月8日閲覧）

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：2024年3月8日閲覧）.

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 8 March 2024.

テーマ B (子どもと舞台芸術) と C (舞台芸術のアーカイブ) の横断型

**創作ツール・アーカイブツールとしての記譜：
作曲ワークショップの実践とアーカイブを通じた考察**

橋爪皓佐

はじめに

記譜とは、西洋音楽においては「五線紙（楽譜）に音楽を書くこと」といえば想像がつきやすいかもしれない。作曲家と演奏家の分業が進んでいるクラシック音楽（西洋音楽）では、作曲家は楽譜を完成させることで、その仕事の主な部分を終える。音楽の創作は楽譜の上で行われ、その楽譜が演奏家に託され、実演されることで音楽が上演される。つまり作曲家は記譜することで音楽作品の創作を行い、音楽作品は記譜されることで保存・記録されてきた。録音が生まれる前の音楽が、現在でもある程度そのままの形で再現できるのは、この「記譜」という技術で「楽譜」が残されているおかげである。つまり楽譜とは音楽のアーカイブの一種であり、記譜とは音楽をアーカイブする手法の一つであるとも言える。本リサーチでは、記譜を「創作」と「アーカイブ」の二点から捉え、以下のような実践と考察を行った。

一点目は、記譜を創作のツールとして、作曲のワークショップで活用する実践である。元々音楽を記す技術であった「記譜」は、20世紀中に新たな展開を見せ、アメリカ実験音楽などを中心に「記譜」自体が創作のツールと変容していった。定量的な図表や抽象的な図画による「図形楽譜」や、言葉によって記される「テキストスコア／インストラクション」など、それまで、ある定型的な音楽を記すために用いられていた「楽譜」が、アイデアを実現するための創造的な機能へと進化した。このことを活用し、音楽的な知識を持たない人が、「記譜」という技法を使って、音楽を制作することができるようなワークショップを実施した。

二点目は、よりコンベンショナルな意味で、アーカイブツールとしての記譜をワークショップの手順を記述するために応用する試論である。西洋音楽の作曲家にとって専門的技能である「記譜」は、伝統的な五線譜においては、声部の書き分けによって音楽の構造を視覚化したり、運指や奏法など、演奏する手順も記したりするなど、録音するだけでは記録することができない、音楽を再演するための「アーカイブ」を行う技法である。この部分を拡張的に捉え、作曲ワークショップの実施手順を記した「スコア」を制作（記譜）することで、ワークショップをより明確に、再利用が可能な形でアーカイブすることを提言する。また、一般的なアーカイブ作業として、関係者へのアンケートとインタビュー調査を行ったものを、本報告にてまとめる。

本研究で扱うワークショップとは、2022年に大阪府豊能町立ユーベルホールで行った、音楽公演を伴う音楽制作ワークショップと、その成果発表である公演、並びに2023年に「関西・大阪21世紀協会学校アートプログラム」として同府泉南市立東小学校6年生に対し実施した

作曲ワークショップの二つの事例である。これらの取り組みでは、事前に音楽の基礎技術や知識を持っている人と持っていない人たちが、なるべく同じ目線で自由に発想し音楽を作り上げ演奏することを目標に、「記譜」を題材とした作曲ワークショップを実施した。この中では、五線譜や楽器といった、既存の「音楽」という固着したステレオタイプとも言える感覚を逃れ、音そのものと向き合う時間を大切にしながら、最終的に何をどのように演奏するかを全て参加者が決定した（そのため、一部の参加者は五線譜を用いるなど、自身の音楽的素養を活かした作品を制作した）。また、ワークショップ中なるべく専門的な知識や用語を用いないよう留意することで、作曲・演奏といった、音楽における創作行為を、よりアクセスしやすい芸術活動として提示した。

本リサーチは、ワークショップ実施者自身（筆者）によるアーカイブ制作であるため、主観的な要素が多いことに留意しながら、制作意図とその実現手順を正確に記録することを第一義とし、参加者や運営メンバーへのアンケートとインタビューのほか、ワークショップ中に作成された作品など、可能な限り様々な視点から分析できるようにアーカイブ制作を目指した。それに加え、本報告を作成する上で得た情報を元に、今後類似のワークショップを実施するための考えや手順をまとめた「スコア」の制作（ワークショップを「記譜する」という概念）を目指したが、リサーチの結果、現時点ではワークショップを「スコア」として残す段階ではないと判断し、今後も同様のワークショップの実施を続けた上で、スコア制作に取り組むこととなった。また、作曲ワークショップのような効果を数値化できない抽象的な活動が、小規模な劇場では、劇場の存在意義を伝える活動として、また小学校では、授業で十分取り組むことが難しい音楽教科の「音楽づくり」を補助するような取り組みとして共同できる可能性が明らかとなった。本報告では、その詳細とその中でスコア制作が及ぼす効果について考察する。

第1章 音楽における記譜という概念

本論で扱うワークショップでは、「記譜」すること、つまり楽譜を書くことを作曲行為の根幹として捉えている。さらに、ワークショップ自体も「記譜」することが可能なのではないかと、という試論を展開するため、最初に記譜についての定義を掘り下げる。

1 記譜とは何か？

記譜法 (英: notation) という言葉は音楽を中心に様々な分野で用いられる言葉である。新英和辞典によると、他分野では「表記法」「記法」「記数法」という訳語が当てられることもある。アジア古来の将棋や碁といったボードゲームにおける「棋譜」も notation の一種である。音楽分野では「記譜法」はもっぱら音楽を視覚的に表記する方法のことを指し、音楽を「記譜」したものが「楽譜」と呼ばれる。本論での「記譜」とはこの概念を大前提とする。同様の意味でこの語が用いられている例として、ダンスにおける舞踊譜 (Dance Score) があげられる。どちらの場合も、ある音楽／舞踊を「再演」するためのアーカイブを作成することが、「記譜」することであると言える。

他に、音楽やダンスを記録する方法として、録音・録画技術がある。これらはある実演そのものや、その一部を記録することができる。またそのことを応用し、録音物・映像そのものを作品とする文化も発展してきた。

先に触れた「舞踊譜」に関して、中村美奈子氏は「ビデオ映像は、ある特定の (1 回きりの) 上演例であって作品と同一ではない」¹と指摘しているが、西洋音楽分野においては、作曲者が楽譜の中で「音楽作品」の範囲を規定することで「音楽作品」を作り上げるという文化が根付いており、ある特定の演奏やその録音が作曲家の仕事そのものであるとは見做されない。楽譜は音楽作品の存在を担保するような構図になっている。この楽譜が誰かによって演奏された時に、その作曲家の作品が上演されることになるが、それは必ずその「演奏者」による実演であって、作曲家個人の作品ではない。例えば自作自演であったとしても、それは作曲者による実演というだけで、それがその作品の唯一の形態とはなり得ない (楽譜が公表されない場合はその限りではない)。つまり作曲家にとって作曲することと記譜する (楽譜を制作する) ことはほぼ同義だと言っても過言ではない。西洋音楽分野では、演奏家や指揮者が楽譜を読み解く読譜能力と、演奏技術に依存する形で作品が実演されるのである。では、西洋音楽では楽譜とはどのような機能を持っているのかを次節で記す。

2 西洋音楽における現代の記譜法

2-1 五線譜とその起源

楽譜の起源は「文字譜」に遡ることができる。西洋音楽においては、紀元前 2 世紀頃に作られたとされるギリシャの「セイキロスの墓碑銘」や、アジアでは中国の古琴のための楽譜が知られ

¹ 中村美奈子. (2002). 舞踊記譜法－用途, 歴史, 分類, そして応用－. アート・リサーチ, 89-100.

ている。これらは基本的に文字によって音高や歌詞などが示されている。現在においても、ジャズ等で利用されるコード譜は文字・数字で記されている。教会音楽を起源にもつ西洋クラシック音楽では、6世紀頃に、音程を表す手振りを記号にて記す「ネウマ譜」が生まれた。その後、音高そのものを記す形に変化し、発展を続け五線譜にいたる。

現在最も広く普及している楽譜である五線譜は、音高、音価（音の長さ）などを正確に記譜することができることや、音楽を客観的・視覚的に理解することができるため、作曲するためのメディアとして西洋音楽の発展に多大な影響を与えた。問題点としては、記号の解釈が時代や記した作曲家によってことなる場合があること、速いフレーズを記すのに多くのスペースが必要なこと、ダイナミクス（音の強さ）など、相対的にしか表現することができないことがあげられる。つまり、五線譜はある音楽の完成形を完全に記譜できるわけではなく、曖昧な部分を多く残してしまう。このことが演奏者による解釈の余地を生んでいるため、同一作品に対して多様な上演や録音がなされることが、西洋音楽の特徴の一つと言える。

作曲者が演奏者／指揮者であった時代には、楽譜の中で奏法や表現に対して細かく表記する必要はなかったが、出版の文化が生まれ、作曲者ではない他者が演奏するための楽譜を作ることが一般化される中で、必然的に楽譜の中には多くの言葉による指示や、記号の増加・多様化が起こった。作曲家独自の表現や、普及度が限定的な表記も多いため、現代ではそれらの表記について解説するページが付属している。

また、19世紀後半に録音技術が登場し、音楽の実演そのものが記録できるようになったこと、作曲者と演奏者の分業が進んだこと、指揮者が職業化されていったことなども、五線譜の精密化につながったことは想像に難くない。

つまり、過去には音楽そのものを保管（アーカイブ）するために用いられていた楽譜は、徐々に再演のための指示書のような役割へとシフトしていった。実演における奏者の役割は、この「指示書」的な楽譜をレアリゼーションすることで、前述のようにいくら厳密に記したとしても、曖昧な部分が残る五線譜を読み解く際に、必ず奏者によって解釈に差異が生まれる。このことが作曲者・演奏家の相互作用によって「楽譜」は音楽を保管／記録するための手法でありながらも、積極的に読み解かれることを求める、コミュニケーション性が高い独特の形式となっている。

2-2 五線ではない記譜の発展、コミュニケーション性の変異

五線に残る曖昧さは、「音楽家の素養」によって埋めることができるものであると作曲家のデイヴィッド・バーマンは指摘している。「ノーテーションの伝統的な役割として、演奏に関する一定の要素を規定すると同時に、残りの要素をその演奏家が教師や環境から培ってきた音楽家の素養（原文：Musicianship）に任せていた。つまり、多くのことが演奏家によって規定され、絶対的に必要な要素は、楽譜の中には書かれていない」²（橋爪訳、下線は橋爪による）。この

² Behrman, D. (1965). What Indeterminate notation determines. *Perspectives of New Music*, 3(3, no. 2(Spring Summer)), 58-73.

問題点に対し、バーマンを含むニューヨーク楽派の作曲家たちは、全く違うアプローチをとった。モートン・フェルドマン (1926-1987) による作品「Projection」に代表される図形楽譜は、定量的な図、もしくは抽象的な図画とその読み取り方を記譜した楽譜によって、五線譜で正確に指示できる「音高」などとは異なる部分を規定した。つまり「音楽作品」、ないしは「音楽」という概念自体が拡張されたとも言える。ジョン・ケージの偶然性の音楽／不確定性の音楽では、規定する範囲が拡張され、奏者の能動性が求められる作品が制作された。これらの作品では、作曲家が音を定めるのではなく、奏者が演奏する音 (音高や音価など) を定める作業を行うことが求められる。さらに1960年台にジョージ・マチューナスを中心に結成されたフルクサスの活動では、ヴァーバル・ノーテーション (テキストスコア／インストラクション) が用いられ、演奏 (上演) する手順や方法を言葉で記す手法が多用された。こういった、文字や図形によって楽譜を記すというアイデアによって、五線譜を脱却し、「音楽家の素養」を持たない人でも「記譜」を用いて作品を制作することが可能であることが示され、「音楽家の素養」を持たない人でも読み取ることができる音楽作品も制作された。「記譜」が音楽を記録するための手法から、コミュニケーション性を重視する創作手法へと発展したのである。この発展の過程で、最初期の楽譜と同様に、文字が再び用いられていることは興味深い。ただし、五線に比べ、テキストや図形による楽譜は、専門知識がなくても読み解けること、(音楽が記譜されていたとしても) 音楽作品 (例えば楽曲) そのものが視覚的に変換された楽譜ではないケースが多いこと、再現性が低いか全くないことなどから、もっぱら特定の音楽を記録しようとしていた初期の文字譜とは大きな違いがある。しかしどちらも記譜された楽譜が、音高であれ、もっと抽象的な概念であれ、何かを「規定する」ことによって、音楽作品が成立しているという前提は共通している。つまり、記譜すること、楽譜を作ることは、「規定すること」と言い換えることもできる。そして同様に、楽譜を書く行為は、コミュニケーションのスタート地点でもあると言える。

このコミュニケーションは作曲者と演奏者の間に生まれるものに限らず、作曲者が「自己伝達」を行うことでもある。西洋音楽において、作曲家は音楽作品を制作するために「楽譜」を書く。言い換えると、音楽を楽譜に変換する方法論を身につけることこそが、作曲家となる重要な資質の一つとも言える。その資質は作曲者自身のイメージする音や音に関わる概念を、楽譜というメディア上に展開する能力のことである。この能力は、ものごとを考え口述すること、目にした物事や経験をことばにすること、ことばを文字で記すことと同一の能力であるため、一般的にほとんど全ての人々が持っている能力である。自分の考えを楽譜に記すことで、作曲という行為が始まるというアイデアにおいては、全ての人々が作曲家になることができるのである。記譜という概念が拡張され、アイデアを記すことで、「作曲する」ことが可能になったとも言えるし、五線という文化が作り上げた「西洋音楽」という枠組みから抜け出し、音を聞く、音を作り出す、といった意味での「音楽」の原始的な形に立ち返ったとも言える。この考えかたについては第三章で詳細に述べるが、以上のように、作曲とは自己伝達から始まるコミュニケーションを通して作られるものであり、誰にでも取り組むことのできる創作活動なのである。

3 ワークショップの「記譜」

3-1 「記譜」を応用したワークショップの記録方法

前節では記譜のコミュニケーション性の進化について述べたが、楽譜が「ある音楽を再現するためのアーカイブ」であること自体は常に一定である。「音楽家の素養」を持つ人が五線譜に記された音楽を演奏できるように、ワークショップが適切に記譜された「スコア（楽譜）」があれば、適切な知識と技術を持つ人によって再現されることが可能ではないだろうか？

弁護士の福井健策氏が「ワークショップはアイデア、ノウハウを実践するものでありそれ自体が著作物とは捉えられない」³と説明するように、ワークショップ自体は著作物として著作権法で守られるものではない。一方、スコアを作成することで、ワークショップを再現可能な広義の創作物として扱うことはできないだろうか。ワークショップの他者による模倣や改変を制限できない以上、ワークショップの「スコア（総譜）」を作ることで、類似の取り組みとの差異を明確にし、固有性を獲得するという試みである。

スコアといっても、すでに多くのワークショップにおいて作成されている指示書やマニュアルと大きな違いはない。ただし、第三者が実践することを想定してワークショップ自体を設計するのは、演奏家の能力に依存しながら作品を制作する作曲家の仕事と類似点が多い。また西洋音楽分野に限って言えば、そのような文化に奏者、作曲者も慣れ親しんでいる。どのような部分が流用できるか、ワークショップ的な側面を持つ2つの記譜された作品のスコアから比較分析を行う。

3-2 ワークショップ的記譜の例1 ジョン・ケージ「Variations II」（1961）

ジョン・ケージ「Variations II」は、透明シートにそれぞれ個別に描かれた6本の直線と5個の点を、演奏者が任意に配置し、それらの位置関係を測って数値化し、任意の手法で音楽を奏でる（楽譜には言葉によるインストラクションが記されている）。Variationsという言葉は、音楽分野では「変奏（曲）」と訳され、一般的にはある特定のメロディーを特徴の違う様々な技法で変化させていくような音楽を指す。ところが、本作ではまず編成自体が決まっておらず、演奏ごとに楽器などの変化がおこること、奏者によって解釈が様々であること、演奏時間や出てくる音楽も様々であるが、出発点は、与えられた5個の点と6本の線であるというところは共通している。まさにVariationsというタイトルにふさわしい作品である。規定されているのは「音の構成」ではなく、「音を出す過程」である。

この楽譜には、点と線の配置の仕方、読み取り方、読み取った数値によって何を定めるか、そしてコンセプトが文章で記されており、奏者たちは各々で解釈したうえで、実演の際には共演者と共同でその場で奏でられる音楽を調整する必要がでてくる。これはファシリテーターがいないワークショップであるとも言える。元々合奏という行為自体に共同で人々があつまり、同じ目

³ 福井健. (2007, 9). 劇作家協会会報「ト書き」(42). Retrieved from ワークショップと著作権 : <http://www.jpwa.org/main/thecontract/copyright-lecture>

的に向かって共同作業を行うという、ワークショップ的な側面があることに気づかされる。

著作権的な視点で本作を見ると、音楽そのものはケージの著作物となるが、実演をおこなう演奏者にとっては、「実演家」が持つ著作隣接権が発生するのみで、この手順を通して生み出された音楽の作者はジョン・ケージとなる。ではこの手順を経て演奏された作品を記録し、五線譜などに記して、他者がもう一度演奏した場合、この作品は「Variations II」となり得るのだろうか？

これはNoである。プロセス自体が作品となっているため、このプロセスを経ていない音楽は、もはや「Variations II」ではない。つまり、実演された音源を記録（アーカイブ）し、再現したとしても、それは同一の作品として扱うことはできない。プロセス自体が作品とも言えるからだ。この部分もワークショップの記譜に対して示唆的な部分である。ワークショップは今のところ作品ではないのだ。ただし、このワークショップを記述したものは著作物である。つまりスコアは著作物となる。

3-3 ワークショップ的記譜の例2 塩見允枝子「Spatial Poem no. 1 Word Even」

アーティストの塩見允枝子によるスペイシャル・ポエムは、「地球を一つのステージと考え、世界各地の人々が同じイベントをそれぞれの日常の中で行ない、それについてのレポートを送って頂いて、それらを私が世界地図の上に編集して送り返す、というやり方」⁴と作者が記している。この作品は、言葉によって記された「イベント」というタイプの作品である。「イベント」はフルクサスの活動を中心に使われた用語で、アートワード（現代美術現代美術用語辞典ver.2.0）によると「しばしば指示書の役割を持つテキストに従ってある動作（task）を遂行することにより、その場所で起こる一回的な出来事の総体を作品化する点を特徴とする。」⁵とされている。本作の指示は“Word Event: Write a word (or words) on the enclosed card and place it somewhere. Please tell me the word and the place, which will be edited on the world map.”⁶「ことばのイベント：同封されたカードに言葉を書き、どこかに置いてください。記した言葉と置いた場所を私に教えてください。それらは世界地図上に編集されます」（橋爪訳）という文章による作品である。参加を希望する人々は、この指示に従って報告を塩見氏に送る。塩見氏は、各地から集まった報告を小さな旗に記し、それを世界地図上の該当する位置に固定し、展示を行う。この場合、塩見氏はファシリテーターのような役割をしながら、自分自身が作家として積極的に創作も行っている。同時に一つ一つの報告は報告者の著作物と考えられるが、展示物や、プロジェクト自体は塩見氏の作品だと捉えることができる。また、報告を行うこと、コミュニケーションを行うことで参加者は同じ作品のコンセプトを体験し、その一部となることができる。この

⁴ 塩見允枝子. (2019). 塩見允枝子のエッセイ「スペイシャル・ポエム」と「フルクサスアトラス」.
Retrieved 03 10, 2024, from ときの忘れもの:

<http://blog.livedoor.jp/tokenowasuremono/archives/53371147.html>

⁵ 沢山遼. (n.d.). *Artwords*. Retrieved 3 19, 2014, from <https://artscape.jp/artword/index.php/イベント>

⁶ The Museum of Modern Art. (n.d.). *The Collection Mieko Shiomi. Spatial Poem No. 1. 1965*. Retrieved 3 10, 2024, from MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/126324>

構図は、まさにワークショップ的である。

次章で扱う筆者の作曲ワークショップでは、ワークショップの実施者が作曲の道筋を示す（スコアの文章指示部分に該当）、作曲が行われる（参加者による指示の実行に該当）、そして公演（展示作品に該当）制作は、実施者のワークショップ（イベントという作品に該当）の最終発表として行われる。しかし参加者による作品（参加者による報告に該当）はあくまで参加者の著作物として扱うことができる。ケージの作品と大きく異なるのは、この作品は音楽家である塩見氏が記譜（スコア）を利用して創作したワークショップ的美術作品であり、記譜という概念が音楽以外にも転用が可能なことを示す一例であり、参加者は美術的な素養を必要としない点があげられる（ただし、塩見氏が作品へのインビテーションを送る人を選べるため、対象者を絞ることで作品をコントロールできることにも注意したい）。つまり、ワークショップは記譜することが可能な構造を持っていることを示唆している。

3-4 ワークショップの記譜の方法論

言語が全ての事象を完全に表現することができないように、ワークショップを手順やコンセプトを記譜した「スコア」があったとしても、それは様々な解釈を産むものであることが大前提となる。つまり、スコアを介して行われるワークショップは、実施するファシリテーターや参加者、そしてその間に構築される関係性によって変化するのは自明のことである。そのため、スコアもその原則を考慮して作成されるべきであるが、本リサーチは「ワークショップの記譜」やその手法をルール化し、定義することを目指すものではない。「記譜」という、作り手（例えば作曲家）が制作し、それを読み手（例えば演奏家）が実践（実演）するという構図をもった手法を通じて、特定の（この場合は筆者が実施する）ワークショップのスコアを作成することが最終的な目標である。そして、作成の経緯や制作の手法を、一つの事例として、活用可能なアーカイブにすることが最終的な目的である。ただし、本年度のリサーチの結論としては、2年間のワークショップを終えた時点で、確定的な手順をスコアとして記す段階には至らなかったため、現段階ではスコアの作成は行っていない。次章では実際に実践したワークショップとその経緯に関してのリサーチ結果を記す。

第2章 ワークショップの制作と実践

1 豊能町での取り組み

1-1 ユーベルホール「わからなさ??を肯定する」概要

経緯

筆者が、大阪府と兵庫県で行われた芸術祭「のせでんアートライン2021」に公募作家として採用されたことがきっかけで、芸術祭の運営者である「のせでんアートライン妙見の森実行委員会」より、豊能町ユーベルホールにて、こどもと共同で公演を制作する依頼を受けた。

豊能町ユーベルホールは600人ほどが収容できる中規模のホールだが、過疎地域に認定された豊能町が維持していくには課題が大きい。そんな中、公共のホールで行われる文化プログラムを子供達に経験してもらうことで、ホールが存在することで開催できる文化プログラムの重要性や、ホールそのものを活用する楽しさを感じてもらい、その様子を記録していきたいというホール職員の思いからこの企画が立ち上がった。制作にあたっては、同町の保育園で実施されている「こどもの哲学教室」との連携を依頼された。

当時、こどもと制作をする経験がなかったことから、引き受けることに戸惑いはあったが、筆者自身が前年度に豊能町に移住し、息子を授かり出産を控えていたこともあり、この町の住人・音楽家として、こどもたちにこの町の資産でもある劇場文化を伝える良い機会だと捉え、依頼を受けることにした。初年度となった2021年度は、公演ではなく、ユーベルホールのスペースをフルに活用し、多様な芸術表現に触れるワークショップを開催し好評を得たことから、翌年も同プログラムを担当することとなり、当初の依頼であった公演作りに取り組むこととなった。

ワークショップの制作にあたって

同町の保育園でおこなわれている「哲学教室」のセッションを見学するところから制作がスタートした。セッションを担当する講師の山田奈津美氏は、子供たちに対し、自身を「やまださん」と呼称する。5歳児クラスを対象としたセッションでは、幼児たちが椅子を持って円形に集った状態で、山田さんがキャンドルを灯し、円の中心に置くところから導入が始まる。まず、火に触らないこと。それはつまり自分の体を傷つけず、大事にすること。同様に他者の発言を遮らない、否定しないこと、他者も大事にすることを確認。その上で、金属製の楽器（アンティークシンバル）を数回鳴らすことでセッションが開始される。

山田氏が設定したテーマについて、こどもたちの発言を促しながら、なるべく子供たちのペースで対話を重ねていくことが心がけられていた。

この活動は、フランスで3～5歳のこどもたちに哲学を教える取り組みを記録した映画「ちいさな哲学者たち」で知られる、フランスのバスカリーヌ・ドリアニ氏の手法を参考にされている。

見学が終了したあと、簡単な方向性を話し合った上で、筆者がこれまで共同した経験のあるアーティストに協力を仰ぎワークショップの制作を進めていくこととなった。メンバーは、工作・絵画教室「アトリエ三角座り」を主宰し、中学校美術教員や、作家活動のほか、狂言師としても

活動する安藤睦郎氏と、一般社団法人たんぼぼの家のスタッフとして障がいのある人の芸術活動に携わるほか、ガムラングループ「マルガサリ」の代表として子供との共同制作経験も豊富な大井卓也氏、そして山田氏で進めていくこととなった。

初年度となった2021年度の取り組みでは、作曲のワークショップは行わなかったため、簡単に振り返る。筆者は主に企画と全体の統括を担当し、補助的にファシリテーターを務める形で参加した。また運営の統括・コーディネートはのせでんアートの田中郁后氏が務めた。この年の主眼は、ユーベルホールをどのように活用することができるか、可能性を示すことに置かれ、2022年1月23日に行われた初回のプログラムでは、山田氏がこどもの哲学教室のセッションを行ったあと、ステージ上で大きな紙と色のついたペンで行う陣取りゲーム「みみずのお散歩ゲーム」を行った。その後ステージに用意したガムラン等の打楽器やピアノを用いて、みみずのお散歩ゲームでできた模様を楽譜として読みとり演奏するワークショップを行った。その後、当日持参した「自分の大事なもの」を展示する台を工作するワークショップを行った。最後に2つのグループに別れてそれぞれ順番に展示を行い、展示作品について鑑賞者が製作者に自由に質問することができる時間を設けた。最後に、他の誰も音を鳴らしていない時だけ演奏してもよい、というルールで即興演奏を行った。この即興演奏をヒントに翌年度のワークショップを組み立てていくこととなった。

2月23日に開催した2回目のプログラムでは、数多くのワークショップを並行して開催することで、劇場の中で好きなことだけをする、興味を持ったことがらに自由に移動できるように設計で、4種類のワークショップを3区分にわけた時間割で実施した。

ステージ上では初回開催しなかったリトミック体験（すまいるリトミック講師、川田智子氏）を、リハーサル室ではレゴブロックを利用したワークショップ（山田担当）を、ロビーではガムラン（大井担当）のワークショップ、それ以外の全域を利用した糸を張り巡らせるワークショップ（安東担当）を開催。長時間のイベントであったため、子供たちが途中で飽きてしまうことも想定し、インスタントカメラを用意して、随時記録撮影の写真家が指導するカメラワークショップと、地域で多彩な文化的イベントを手掛ける一般社団法人とよのていねいがプロデュースするユーベルホール謎解きゲームが同時開催され、さながらワークショップ祭りのような形となった。午前中にはガムランに参加していた参加者が、ホール中に張り巡らされていく糸に魅了され、どんどん線を引くワークショップへと引き込まれていくのが印象的であった。

1-2 2022年度のとりくみ

制作にあたって

前年度の取り組みが概ね好評で、継続開催を希望する声も多く、引き続き筆者が中心となってワークショップを開催することが決まり、劇場・音楽堂の本来の利用法である「公演」を制作することになった。講師は前年度より参加していた大井氏、安東氏の二名に加え、新たに作曲家の山根明季子氏にも参加していただいた。事前協議の結果、参加者に楽器を作ってもらい、その楽器のために作曲を行い、最後に自作自演で発表する公演を参加者と一緒により上げる計画を立

てた。

これらを短期間に実施するのは難しいと考えたため、10月に楽器作りのワークショップを、11月に作曲のワークショップをそれぞれが単独で完結する形で開催した。その後、引き続き公演に参加を希望するメンバーによって、作曲をブラッシュアップし、発表方法などを一緒に考え公演を作り上げるワークショップを、1月~2月の間に集中的に開催した。

対象年齢を小学生以上としたため、児童が中心ではあったが、若者から年配のかたが単独、カップル、親子や3世代で参加するケースも見られた。特に楽器作りでは、大人と子供がコミュニケーションをとりながら制作を行う様が印象的であった。

楽器作りワークショップ（10月2日、9日）

初回のワークショップでは、併設されている公民館の工作室で創作楽器を作り、完成後にユーベルホールで鳴らしてみるワークショップを実施した。油抜きをした竹、缶の箱、木材、糸巻きなどギターの廃部品、テグス、布、ヘアピン、ビーズ、紙類など、大量の工作材料を用意した。当日は最初に筆者が参加者の知っている楽器について聞き取り、ホワイトボード上に分類しながらまとめ、その後それらの楽器がどうやって音を出しているのかななどを簡単に説明したうえで工作を開始した。どのような楽器を作るかはこちらから指定せず、安東が制作したカリンバ（親指ピアノ）や太鼓、レインスティックのほか、水の入ったワイングラス（グラス・ハーブ）を参考作品として示した。接着やビス打ちなど精度が必要な部分や危険が伴う作業は講師が行った。開始時点では自由に制作という場面に戸惑う参加者が多かったが、参考作品を真似て作ったあとは、他の参加者の制作の様子を見ながら、自由な発想で徐々に大型の作品を作る参加者が多く、大人も子供も一緒に楽しんでいる様子が印象的であった。

曲作りワークショップ（11月23日）

曲作りワークショップは、ユーベルホール舞台上で開催した。講師は山根氏と筆者が担当。事前に「作曲することは楽譜を書くこと」（＝記譜すること）、と定義し、楽譜を作ることを作業の主眼に据え、以下のような手順を踏んだ。

- ① 音探し この世界にどんな音がある？よく聞いてみる
- ② 音を捕まえる ふせんに聞こえた音を書いていく（聞こえた音を表現する、何の音かを書く、音を出す方法を書く）
- ③ 楽譜を書いてみる

①では客席を含め、ホール内を自由に動き回って音を聞いてみることからスタートした。②では自作楽器や、こちらが用意した風船などの素材を自分で鳴らしてみる時間を設けた。③では集めてきた素材やアイデアをまとめ、楽譜にする時間を設け、最後にみんなで実演を行った。このワークショップでは、旧来的な西洋音楽らしい作品（メロディーや和音、リズムを作るなど）を作ることを目的としていなかったため、ステージをこすりながら移動して音を出す作品「こすらせる音楽」など、楽器にこだわらない作品が生まれ、制作側の意図が反映された結果となった。

個々の作曲に加え、最後に筆者が簡単にルールを作り、同じタイミングで音を鳴らす短い合奏曲を共同で作成。ディスカッションの末、三つの音を演奏するパターンを10回繰り返すことから、「三音十」というタイトルが決定した。

公演作りワークショップ（1月22日、1月28日、2月5日、2月11日、2月12日本番）

前回までのワークショップの参加者を中心に、公演作りを行った。この中では、個人個人が自分の作った楽器を紹介するためのソロ作品を制作。大井氏、山根氏と橋爪がケアを行いながら、参加者の作品のブラッシュアップを進めていった。その後、2~3名によるアンサンブル作品の制作にも取り掛かった。参加者同士の交流も進み和やかな空気でのびのびと制作が続けられた。振り付けなどパフォーマンスを伴う作品が生まれたことも印象的であった。参加者には、元小学校音楽教員の祖母、現役小学校音楽教員の母、そしてそのお子さん2名（小4、年長）のDさん一家など、普段から音楽に親しんでいるご家族ほか、普段は音楽を学んだりしていない子供3名と大人1名が参加した。

また11月の作曲ワークショップで共同制作した「三音十」のブラッシュアップにも取り組んだ。当初は同時に3回音を鳴らすことを10回繰り返すというシンプルな作品であったが、参加者の意見を取り入れながら、演奏者全員で音を一音ずつ鳴らしていくリレーを行ったあと、小さな音で3音をならすセッションを繰り返し、最後に指揮者が音を鳴らしながら舞台中心にやってきて、クライマックスに向かって盛り上げ、終了するという流れが決定した。ディスカッションによって「音の結晶、音のしづく」という新たなタイトルがつけられ、演奏を行うグループ名として、星空合奏団と名付けられた。

その他に、第二回の作曲ワークショップに参加した2名が全体合奏に加わり、総勢10名が公演に参加した。合奏には講師4名も参加した。以下はプログラム。

プログラム（グループ名以外は、イニシャルで表記）

ソロ

切り株木琴の階段	作曲：K	楽器：切り株木琴
雨の日の〇〇国	作曲：Y	楽器：丸太鼓、足太鼓、鉄雨
光と風と	作曲：Y	楽器：竹琴
ノンノンステップ	作曲：E	楽器：エスポン
ほにゃらら	作曲：K	楽器：シャラトン、カンカン
ラーメン食べたい	作曲：Y	楽器：ビーズ楽器
いろんな形	作曲：H	楽器：缶ギター

デュオ・トリオ

ぼくらは、仲良し	作曲：M、Y	演奏：楽器スターターズ（3名）
----------	--------	-----------------

缶ギターと切り株木琴の小品 作曲・演奏：H、K
爆熱2人の男の誓ってない 作曲・演奏：UKギャラクシーズ

全体合奏（演奏：星空合奏団）

こすらせる音楽 作曲：H
音の結晶、音のしづく 作曲：星空合奏団

1-3 ワークショップを振り返って

ワークショップの振り返りとして、楽器制作担当の安東氏、ユーベルホールの江崎氏、作曲担当の山根氏、そして参加者のDさん親子にお話を伺った。以下に内容をまとめる。

■楽器作り担当・安東睦郎氏へのインタビュー（2024/2/17、オンラインにて実施）

安東氏は、全体的に面白い取り組みだったが、参加人数が少なかったことを指摘。工作を担当した視点から、普段の活動との違いを尋ねると、楽器を作る場合は、工作という観点から見ると完成度・強度が低いものが多く出来上がったが、音を出すという目的を達成していることからそれを認め、荒削りながらも思い切りのよい造形が出来ていたことを肯定的に語った。また作曲のワークショップに、メロディーやリズムといった、特定の「型」がなかったこと、そのせいで子供たちが不安な時間があったこと、結果としては面白い公演が出来上がったことを話し合った。特に「最初に楽器を工作して、それを使うかどうかから一旦離れたじゃないですか。子供たちはそこでちょっと戸惑いもあったと思うんです。「なんか思ってた感じじゃない。けど、楽しいな。」みたいな雰囲気。これ収集つくのか？と、少し不安な部分もありました。でも、自由にのびのびやりながら、最終的にすごく面白い舞台にまとまるっていうのが、作曲って面白いなと思いました」と語った。子供たちが自由に遊ぶような「ふわっとした時間」が多く取られたことに対し、一見意味の感じられない時間を許容できるような環境であったこと、それが公演の成功につながったように認識していることを共有した。

■ユーベルホール職員・江崎純史氏インタビュー（2024/2/20に対面で実施）

江崎氏は、一つ一つのプログラムが非常に良かったが、当初の思いからすると、公共ホールってこういう使い方がある、役割があることを伝えなかったが、参加人数も少なく、広がりを生み出すことは難しかった。いろんな人が興味を持ち、他の職員に対してもアピールするまでには至らず、定着させるところまでは辿り着けなかったことを語った。

定期的に職員が異動する公務員の総合職制度だからこそその難しさがあるかを尋ねたところ、前例主義という言葉は悪い意味でも使われるが、良い前例を続けていく、というのはよいことなので、必ずしも悪いことばかりではなく、効果の高い事業として「当たり前化」できればよかったが、それをどう実現するかが課題と感じていることを伺った。

そんな中で、こどもの哲学教室主宰の山田氏が、今年度もユーベルホールで演劇を使った教育

プログラムを行ったり、仕事を担当した安東睦郎氏の兄弟子にあたる狂言師が、ユーベルホールでも狂言教室を開催したりするなど、ほかの文化プログラムの存在を話し合い、教育現場ではできないようなことをどんどん劇場に任せて欲しいという希望を伺った。そして、最後に豊能町が令和4年に過疎地域として指定されたことから、過疎地域ならではの課題点を伺った。「1番は、お金がなくて思うように事業ができないということです。北摂の他の地域、茨木、高槻、豊中では劇場の更新や文化政策も盛んです。行政に不足しているような専門的な人材不足は、指定管理制度で補うことができますが、豊能町は人口が少ないため、町民の皆さんにまともに参加してもらうプログラムを行うのは難しいですし、指定管理してもらうのに必要な採算の取れるような規模の施設ではない。今後町内の施設再編が進んでいくにしろ、気負いのない公共空間が生まれればいいなと思っています。神戸の新開地アートひろばにいった時に感じたんですが、空き地のような自由さで、親子連れなどが気軽に集まれる施設でした。そういうものができればよいなと思っています。」と回答をいただいた。

■ 作曲担当・山根明季子氏へのメールインタビュー（2024/3/1に回答）

作曲ワークショップについて、山根氏から「楽譜を書くこと」を作曲すること、というふうにつまみ、作曲のワークショップを組み立てることをご提案いただいた。ワークショップの中で「作曲すること」を通して、何かを音に変換して伝える、言葉では伝えられないことを伝えてみる・表現してみることが最も大事な点だと筆者が感じていたことを伝えたいと、山根氏は「子供たちに何を伝えたかったか」と、「音について自分について世界について、どんどん知ることができるよ、そしてそれは面白いよ」ということかなと、思います。橋爪さんのおっしゃるように「やってみる」こと自体が本当に豊かですね。目に見える成果、すぐに出る結果だけじゃないんですね。私たちが普段使っている楽譜は、その道具かなと思います。コミュニケーションや客観化の道具。」と回答くださった。また、これまでご自身や息子さんが作曲ワークショップに参加した経験があり、その経験の中で難しい部分があったというようなお話を事前に伺っていたので、ユーベルの取り組みではその部分が解消されたかを伺ったところ「他のワークショップでの息子の感想が、奥底ではもやもやが残るものだったみたいなんですよね。何も知らずにそのワークショップの成果を親として観る限り、立派だったし良かったのですが、子供の可能性は無限大で、音づくりも本来多様であるので、全ての人間のニーズを深く満たすのは簡単なことではないという前提があります。或いは、音って目に見えないから、どういうタイプの音在实际このワークショップでは作れるのか参加する前からわかりにくい。ユーベルの取り組みにおいて、参加者の皆さんが実際どう感じたかは本人でないとわかりませんが、印象に残っているのは、何日も長時間にわたって特に橋爪さんが皆と信頼関係を築こうとしていたこと、それと、子供から発せられるエネルギーを解放するだけの時間がとれたことも私にとっては特に印象的で、思わず見入って（聴き入って）しまいました。普段、こうしなさい、これはしてはだめ、こうしなければならぬと指示される中で無理して頑張っていることも皆きっとありますよね。自発的にやりたいことを思いっきりやってみるエネルギーが爆発的に解放されていることの創造性

を感じたんですよ。例え未熟で拙くとも。そうこうして生まれた最後の作品は、上から一方的に押し付けられたものではなくて。そういう創造性の片鱗を見たかもしれないって。キラリと光っていたり、ひそかに香っていたり、眩くほどぼしっていたり。可能性って素晴らしいなと思いながら私は各作品じっくり面白く聴きました。」という回答をいただいた。筆者もこどもたちの作品から強い創造性を感じたことを追記したい。

■参加者Dさん (小学校音楽教員と小学生の娘さん、息子さん) へのインタビュー (2024/3/9に対面で実施)

今回のワークショップには、小学校で音楽専任教員を務めるDさんと、(参加当時) 小学校4年生の娘さんと年長の息子さん、そしてDさんのお母さん (元音楽教員) が3世代で参加されていた。今回はDさんとお子さん2名にお話しを伺った。

まずDさんは「小学校には、歌唱、器楽、音楽作り、鑑賞っていう、4つの分野があって、私は、研究や授業するなら音楽作りが一番面白いと思ってるけど、音楽会とか行事があると、その練習に時間がかかり取られるので、音楽作りに時間をあまり取れない現状です。ワークショップは、音楽作りにすごく繋がるなって思いながら、参加してました。やっぱり専門の先生が、リードしてくれると様になるというか。アドリブでやっても、そんな感じがあるなと思って。学校でも、外部の専門家に入ってもらうのもいいなと思ってました。」と、ワークショップと「音楽づくり」の関連についてお話しくくださった。その中で、ワークショップの中の楽器作りの時間に関して、講師によるサポートや材料が充実していたこと、子供たちの希望をなるべく叶えるように対応したことで、子供たちが自分の楽器に強い愛着を持っていたことを指摘。次回ワークショップに参加するならどういったことがやりたいか尋ねた際に、息子さんのMさんも「ほかの楽器を作りたい」と述べ、娘のHさんも「自分でこんな風にしたら音が出るのかなって考えながら作るのが楽しかった。楽器は今でも帰って暇な時間があったら触ったりしている」と語り、良い思い出となっているようだった。加えて、小学校の授業でも楽器作りを取り入れてみたいが、授業数が限られていることから実現できていないことをお話しいただいた。作曲パートに関しては、小学校ではモチーフの反復や、繋げ方などの構造を説明しながら、発展させるような形で音楽づくりをやっていて、そういった技術的な説明や、型を示すようなことをしている。ワークショップでも、それがないと子供たちが何をしたいかわからない場面があったのでは、というご指摘いただいた。娘のHさんは「学校は、こんなんでもこれしなさいって言われるけど、あれは自由だったから楽しかった。」とワークショップの自由さについて触れたほか、(こんなんでもこれしなさい、について)「何個か音があって、入れる数は決まってるから、好きに選んで並べるって感じで、リコーダー曲を作って、吹きましょうって。」と、学校での取り組みとの違いについて話してくれた。そのほか参加者が少なかったことに関して、近隣の小学校や音楽教員との連携があると、参加者も増えるのではないかとわざわざ個人的にお手紙も書いてくださったことや、今後も同様のワークショップがあれば参加する希望を伺った。教員ならではの視点でこの取り組みの価値を感じてくださり、さらに課題も提供していただいたことが大変ありがたかった。

1-4 考察

ワークショップを振り返ると、当初の目標として以下の点が挙げられる

- ・楽器作りを通して、自分だけの楽器を手に入れる。自分の楽器を1番上手に演奏できるのは自分であることから、演奏技術の良し悪しを評価軸としない体験を目指す。
- ・意識的に自分の周りにある音を鑑賞する経験をする。メロディ、リズムといった要素から離れた、音との接し方を経験してもらう。
- ・楽譜に記譜するという経験を通して、音を変換し、再現することを経験する。
- ・自分の作った楽譜を他人に演奏してもらったり、他人の音楽を演奏したりことで、音楽を通じた言語に置き換えられないコミュニケーションを通して、お互いの作った作品を良し悪しで評価せずに受け入れる体験を目指す。

実施後、四者のインタビューやアンケートの内容を踏まえると、以下の点が課題として挙げられる。

- ・参加者の少なさについての指摘が多かった。劇場のプログラムとして、もしくは町内の文化資産として定着させていくために集客性を高める必要性を感じた。
- ・子どもたちがなにごしていいか不安に感じているという指摘が2名からあった。この点はパッケージングでもケアする必要があると感じた。
- ・作曲家として山根、橋爪が提供しようとした作曲経験に比べ、教員経験者の2名からは、技術的な観点でも作曲を学ぶ機会だったと捉えていたことに関して指摘を受けた。特に筆者が避けようとしていた西洋音楽の仕組みを学ぶことを、むしろ必須の部分だと捉えている意見もあった。コンセプトの共有について丁寧に行う必要性を感じた。
- ・学校教育の「音楽づくり」との連携の可能性が見出せた。

また、インタビューの前後から、自身の取り組みの先行事例としてカナダの音楽家マリー・シェーファーの提案する概念「サウンド・スケープ」や「サウンド・エデュケーション」を知り、それらについて調査するうちに、学習指導要領における「音楽づくり」が、本邦の学校教育に80年代に導入された概念で、当初は図形楽譜を用いた取り組みや、聴感を用いたエクササイズなど、シェーファーの影響を強く受けたものであることを学んだ。時代によっては「創造的音楽学習」ともよばれていた「音楽づくり」と「サウンドスケープ」の関係を、音楽教育学者の坪能由紀子は次のように記している。「「サウンドスケープ」の思想は、「教室の星」（シェーファー1980）の翻訳に始まり。その後『波の記譜法～環境音楽とはなにか』（鳥越他 1986）の出版、同年の『世界の調律』の邦訳（シェーファー1986）などにより、やはり80年代に大きな注目を浴びるようになった。このように創造的音楽学習とサウンドスケープは、ほぼ同時期に日本の音楽界あるいは音楽教育界に紹介され、両者は互いに関係を持ちつつ、それぞれに発展してい

く。」⁷ 今後は音楽教育との関連についても調査を広げる可能性を見出す、貴重なインタビュー機会となった。

*このインタビューは、次節の「学校アートプログラム」の実施後に行ったため、この調査結果は反映されずに実施されている。

2 関西・大阪21世紀協会「学校アートプログラム」

2-1 概要

2021年度から始まった関西・大阪21世紀協会の「学校アートプログラム」は、アーティストを学校に派遣して、継続的な体験授業を行う取り組み。仲間とともに創造する体験が、子どもたちの人間力や思考力などを育むきっかけとなることを期待している。

このプログラムの目的は、アーティストに活動の場を提供するだけでなく、鑑賞者や体験者を増やして芸術のすそ野を広げていくことにある。特に次代の文化芸術の担い手となる子どもたちに焦点をあて、心身の成長が著しい小学4～6年生を対象とし、アートを身近に感じてもらえるようプログラムを展開する。

派遣授業は、同じ子どもたちに年間3回以上行うものとし、作品鑑賞・体験と複数回にわたってアーティストと触れ合う機会をつくりだす。

(同プログラムパンフレットより抜粋)

経緯

関西・大阪21世紀協会の事業「アーツサポート関西」は、事業単位ではなく、アーティストの活動全体に対して、年度単位で助成を行うユニークな公募助成事業で、筆者は2022年と2023年に助成対象として採択していただいた。そのご縁から、2022年度の豊能町での取り組みを見学に来てくださった同協会の柳本氏より、翌年度の「学校アートプログラム」を担当する依頼をいただいた。

同プログラムでは、抜粋のとおり、アーティストの派遣授業を、同一対象に対し年間3回以上行うことになっている。

筆者が担当した泉南市立東小学校は、小規模特認校で、各学年10数人程度の1クラスずつで運営されている。今回対象となった6年生の児童は、同プログラムによって、4年生時にはインドネシアのガムランを、5年生時にはアフリカの打楽器であるジャンベを体験した。今回はより

⁷ 坪能由紀子. (2011). 「創造的音楽学習からみたサウンド・エデュケーション」. 音楽教育実践ジャーナル 9 (1), 40-47. 日本音楽教育学会.

クリエイションに主眼を置いた授業を実施する希望を協会側から打診され、過去2年間とは違い、楽器体験を主眼に置く形ではなく記譜や図形楽譜を用いることを主体においた授業案を制作・提案したところ、小学校側からも受け入れられ、筆者が派遣されることとなった。

制作にあたって

この派遣授業は、基本的に前年度の豊能町でのワークショップを圧縮した内容であるが、小学校の45分間の授業2コマを3日間行なうなかで、他の学年に対して発表も行うため、豊能町での取り組みに比べると、大変短い時間でこなす必要があった。

このため、楽器の制作を省き、普段よりもたくさん耳を使うことと、それを元に作曲を行うこと、特に楽譜を制作することを主眼に置いた。

木片、大小のビーズ、カプセルやコップ、プラ板など、微細な音がでるマテリアルを用意することで、音を作り出す要素も準備し、小さな微細な音をよりはっきりと聞き取るために、2回目以降のワークショップでは拡声装置を使い、わずかに音声を変調させることにした。

2-2 2023年度の取組

初日

1時間目には、6年生のクラス12人に自己紹介したあと、ジョン・ケージの4分33秒を紹介し、まずは1分間声を出さずに、そこにある音を聞いてみた。会場が音楽室であったため防音がかいて外の音はあまり聞こえなかったが、照明のノイズや、児童がたてる机や足元の音などが聞こえてきた。その後、これから外に出て色々な音を聴きながら、作曲する際の素材にする音を集めてもらう作業を開始した。

滑り台など遊具の音、風の音、鳥の声、鉛筆が転がる音、砂利や砂の音、色々な音のメモが出来上がった。

2時間目には、集めてきた音を別の方法（あるいはそのままでも可）で再現する方法を考え、それをどんな風に楽譜に書くかを考えてもらった。また橋爪が用意した素材以外で、集めてきた音を、別の形で表現する方法を考えてもらった。

最終的にそれらを大きな紙にまとめてもらい、「図形楽譜」を作ってもらった作業を始めてもらった。二つのグループに分け、6名ずつで大きな楽譜を作り、演奏を行うこととした。ここでは、芸術表現で行われることは、例えば景色を絵に描いたり、気持ちを言葉で表したり、言葉にできない何かを音楽で表したり、ある事象を別の形に変換することが大切であることを説明し、楽譜にすることで自分の考えをまとめることや、客観的にイメージをみることで、新たな表現へとつなげることを目指した。

2日目

体育館の中心に、長机を2台対面にならべ、各机に3本ずつ楽器用のクリップマイクを設置したうえで、児童を迎え入れた。音響操作は京都市立芸術大学非常勤講師で作曲家の山口友寛氏に

依頼した。

この日は、実際に発表を行う場所で音を出す体験をしてもらい、楽譜を埋めていく作業を進めてもらった。児童たちが新たに使う素材として、手押し車の車輪の音や、体育館の中の音として、バスケットボールがゴールするときの音を、竹の水鉄砲で表現するなど、随所に新たな表現が見られた。初回の授業では、聞いてきた音が出ている要因をそのまま持ち込むことで再現しようとするケースが多かったが、「変換する」ことに慣れてきた児童たちが、音から連想した風景を楽譜にしたりするケースも見られ、独自の発想で楽譜を作っている姿が印象的であった。楽譜が最後まで完成しなかったため、次回の授業までに完成させることを目指した。最終的に各グループ2分間程度の作品を作ることにした。

3日目

1時間目には、発表に備え、作曲とは何かを説明することを予定していたが、担任の先生のご協力もあり、すでに大まかな楽譜は完成し、演奏もほぼ完璧に出来上がっていた。さらに今回の授業の取り組みをまとめたパワーポイントを、児童が自主的に制作しており、他学年に向けた発表の準備まで終えていた。

タイトルのみ決まっていなかったため、各チームでタイトルを考えてもらい、図形楽譜を他人が演奏するための解説の制作を行った。

本来は互いのチームの楽譜を相互に演奏する時間をとりたかったが、タイトル決定に時間がかかり実現できなかったため、急遽他学年に対する発表のあとに、他学年からの希望者を募り、自分のパートの演奏方法を他人に説明して演奏してもらうコーナーを設けることにした。

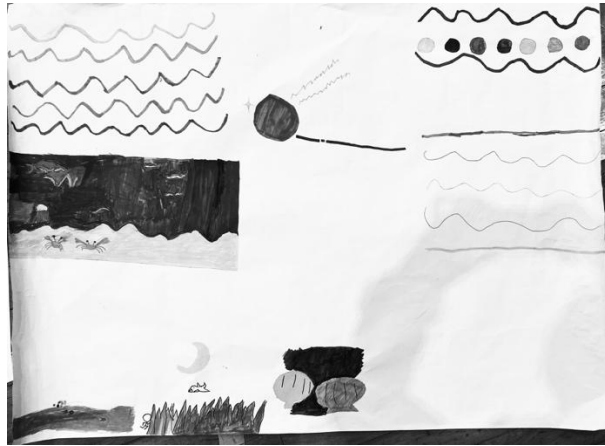
2時間目の発表では、まず最初に6年生が体験した取り組みについて橋爪から簡単に説明したあと、初日に行った、1分間黙って音を聞いてもらうエクササイズを、30秒に縮小して行った。そして、今回は、主に小さな音を題材にしていることから、児童の皆さんに、自分の耳を手でそっと擦ってもらい、自分には大きく聞こえるけど、隣の人にはその音が聞こえていないことなどを説明し、そんな小さな音を他人に聞いてもらうために、今回はマイクとスピーカーを用意して、これを使って演奏してもらうことを伝えた。

演奏の時間では、低学年の児童も含め、全く集中力を切らすことなく6年生の演奏に聞き入り、暖かい拍手を送ってくれた。体験コーナーでも収集がつかなくなるほど参加希望者が殺到した。（これは私自身にこのような場をコントロールする能力が足りないせいもあった。）また、感想を聞くコーナーでも、絶え間なくたくさん手が上がり、好意的な意見が多く聞かれた。また他の学年でも同様のワークショップが開催されることを希望する声も聞かれた。

自主的な発表に意欲的な児童たち、関西・大阪21世紀協会の山田氏、柳本氏や、協力いただいた東小学校の先生、音響を担当してくださった山口氏に助けられ、無事に授業を終えることができた。

（以下は楽譜画像）

楽譜 グループA 「YKIM」



タイトル
「YKIM」

1. 1人10秒ずつリロ
2. ペアで演奏 Y.I K.K Y.M
Y.I…ビーズやすずで「おたま」を使い演奏する。
K.K…「おたま」「ねじ」と「ビズ」を使って演奏する。
Y.M…「メタルビーズ」と「ビズ」を使って演奏する。
3. 全員で演奏する。

楽譜 グループB 「約150年間の色とりどりの自然の音」



イントロ

- ① 君の楽器をゆくりぶり始め、数秒後に基本テンポ。(カ) (カ) (カ) (カ)
- ② 音の音と休止をまじり、少しづつ基本テンポから、もこの音を作る。
- ③ 音の音のまま、くんの音をしながら、みんなの音と交ぜ、しぼり出す。(カ) (カ) (カ) (カ)
- ④ 君が基本テンポ (カ) (カ) (カ) (カ) 楽器の音 (カ) (カ) (カ) (カ)
- ⑤ 音の音 (カ) (カ) (カ) (カ) 音の音 (カ) (カ) (カ) (カ)
- ⑥ 全員でして、(カ) (カ) (カ) (カ) (カ) (カ) (カ) (カ) (カ) (カ)

2-3 南市小学校ワークショップ アンケート統計

Q1. 音楽を作ってみた感想を教えてください

- ・自由に作ってもいいのが楽しかったです
- ・とても音がきれいでした
- ・自分で音を見つけて、さいげんするという自分で作るということがとても楽しかったです。
- ・初めて作りましたが、自分が思っている音を再現できてよかったです。
- ・作って、リズムはありましたが、もっと曲っぽい曲にしたいなと思いました。
- ・みんなで一人ずつの音楽をあわせるとこんな音になるだと思ったし、楽しかったです。
- ・とてもいい音になった。
- ・きれいな音をつくれてよかった
- ・みのまわりの物で、これだけのおんがくができる。
- ・ふだんでは絶対に考えない「自然の音」というのがまずおどろいて、みんなで協力して作曲できたことは、一生の思い出になると思います。
- ・日常ではまったく気にならない音などを使うので、とてもふしぎな時間でした。

Q2 気に入った音はみつかりましたか？

- ・（他の生徒がやっていた）おたまにちっさいビーズを入れる音です
- ・自分の木と木を打ち合わせる音
- ・海のなみの音などを自分でまたさいげんしてみたいです。
- ・ジャラジャラジャラーと流れる音です。
- ・やはり自分が作った音が気に入りました。今は、家に置いています。
- ・波で貝が動いた時のような音。
- ・ちりんちりんという音がすごくきにいった。
- ・ザラザラ
- ・（特定の生徒の）音楽がきれいだった。
- ・グレーチングを歩くような、コロコロ、ジャラジャラという音です。
- ・（他の生徒がやっていた）竹の水鉄砲です。

Q3 今回の「21世紀協会学校アートプログラム」で、どんな体験をしたと感じましたか？

- ・友達と協力をして、一つの曲を作りました
- ・新しい音楽をはっけんできた。
- ・自分で自由に作曲ができる体験だなと思いました。
- ・自分で作曲する体験をしたと感じました。
- ・貴重な体験ができたと思います。やろうと思えばできるかもしれませんが、ふだんこんなことしないので貴重だと思いました。
- ・いつかするかも知れない作曲6年生でできたこと。

- ・自由な音をだすことができてすごいと思った。
- ・はじめてさっ曲したのでうれしかったです。
- ・他の人はできない、貴重な体験をしたと思います。
- ・音楽はもともと好きでしたが、その音楽をつくった（作曲）ことがなかったので、とても楽しい時間でした。

Q4 自由に感想を書いてください。

- ・たのしかったです。自分たちで自由に曲をつくってもよかったのが良かったです。
- ・みんなの前での発表に成功してうれしかった。
- ・自分で作った音をもう少し小さい音にしたかったなと思います。
- ・初めて作曲し、とても良かったです。
- ・とても良かったです。これからも、プロの作曲家としてがんばってください。
- ・山口さんのマイクで音が変わって聞こえるのがおもしろかったです。
- ・おたまとおたまをくっつける
- ・もっといろいろな物で曲をつくりたい～
- ・時間がなくてできませんでしたが、おたがいの音を出したりしてみたかったです！！ありがとうございました。
- ・もっと時間があればもっと他の音をさがしたかったです。

アンケートの考察

アンケート結果を検証すると、概ね満足度は高い様子が伺えた。回答も様々で、興味を持った音に個性があり、他者の出した音に関心を示していることが印象的だ。創作意欲の高さにも驚く。関西・大阪21世紀協会が行ったアンケートでは、歌詞を入れて歌を作りたいという意見もあり、一般的な「音楽」を作ることを期待していた児童がいたことも確認できた。

2-4 関西・大阪21世紀協会 担当者への聞き取り（2024年2月5日実施）

本プログラムを担当する関西・大阪21世紀協会の柳本氏（アートディレクター／マネージャー、「タチョナプロジェクト」「ブレーカープロジェクト」など、地域住民や子供とアーティストが交わる事業に携わる。地元西成でアートスペース「イチノジュウニのヨン」を運営）と山田氏（一般企業より出向）のお二人には、プログラムの趣旨説明から、内容を詰めていく際に、こちらの疑問点や希望に対して細かに話し合いを設けてくださるなど、大変お世話になった。

プログラム実施後、改めて問題点などを振り返るトークセッションをお願いした。その中で、柳本氏は「子供たちは、自分たちが何を求められて、何をして良いのかを、わからんままに進んでたかなっていう気はしてて。（中略）子供たちは賢いから、大人の顔色を見ながら、期待されているように行動しようとするし。その中で、最初のうちは、1つずつの指示はもちろん分かってるけど、結局最後にどうするのがわからんままやってたかなと思います。」と指摘する。ま

た「3日目(最終日)のリハーサルの時に、橋爪さんや山口さんがめっちゃ感動してくれてたじゃないですか。実際ほんまに出来が良かったんだけど、「なんだこれ!すごいね!」という反応を大人がした時に、やっと、「これでええねや!」って彼らが理解できた気がします。私がやって欲しかったことは、難しいことにでも挑戦してもらうことだったので、私としては満足度が高かったですけど。それでもやっぱり難しかったという気はします。」と語った。また、ワークショップの進行に関して「ステップとして、最初に音を採取した後に、それを再現して。で、それを素材として作るというふうに思ってたんですね。でも、橋爪さんは、子供たちに「いや、別にそれを再現しなくてもいいよ」と途中で言ってたんで。子供たちは(音を)「再現する」っていうことを納得して作ってるっぽくて、その辺がちょっとわかりづらい要素でもあったのかなと思ってます。」と指摘した。

また、山田氏は、「学校アートプログラム」について、小学校が抱えている課題を聞き取り、それに対応しながら、協会としてはアーティスト的な考えかたや創作をする糸口であったりとか、創造性を発揮してもらえるきっかけを得る場を提供したいと考えているという前提のうえで「橋爪さんのプログラムを見た時に、事前に用意されてるものを使って音を表現するっていうのが、どうやったんやろっていうのは思っています。このプログラムを展開していく際に、あまりにも自由に(好きにやってよいというように)してしまったら、子供たちもどうしたらええんかな?ってなってしまうので、ある程度の制限はすべきやなという風には思ってるんです。(そうだったとしても)用意された物で、音を作っていくましようとかっていうやり方が、ちょっと、型にはめすぎちゃったのかなって。もうちょっと、自由にできるようにというか。結果的にはね、手押し車持ってきて、音を出してみたりとか、色々出てきたんですけど。」と語った。

またエピソードとして、協会側が行った担任の先生に対して行ったアンケートの中で、子供たちの今までにはない様子を尋ねると、普段おとなしめのK君が、お玉にビーズを**11個**入れて音を作っていて、これが10個でも12個でもダメで、11個入れることにこだわっていた、という事例を共有いただいた。柳本氏は「それを聞いて、すごく感動して。よくあの中で彼がそこまでこだわってくれたなとも思うし、それを自分が再現したい音やっていうふうに感じてくれたんは、非常にそれは良かったな。」と語った。微細な音の変化に耳を澄ます、魅力を感じる、そしてそれを表現する、という目的につながっている良い例だった。ただしこういうことに魅力を感じない参加者もあり、それでもこのプログラムを実施する意味があるものにするために、さらに改良を重ねる必要性を感じた。

また、これが音楽にもっと興味を持つきっかけになるのか?という疑問や、楽器作りなど、もっと具体的な音作りを試行してもよいのでは?プロの奏者と一緒に演奏するような部分があってもよいのでは?という意見をいただいた。また児童へのアンケートの回答も踏まえて、以下のような課題をまとめた。

- ・用意した材料が豊能町での取り組みに比べて限定的だった(時間の制限もあった)。
- ・時間の制限があったが、やることのボリュームが多かった。

- ・音を出すために、用意されたもの（ビーズ、木片、ビニール、プラ板など）を使っても良いとは伝えたが、ビーズなどの素材は子供たちの興味を引きやすく、それらで遊ぶことに長い時間をかけてしまうという問題点があり、今後用意する素材はもっと吟味する必要がある。
- ・本当に必要な部分をよりわかりやすく伝えられるようなワークシート（スコア）の作成が必要である。
- ・自由に発想する時間を、何をして良いかわからないという不安を抱かせない形で実現するための改善が必要である（わからない状態を肯定するフェーズなど）。

3 豊能町での取り組み（2022年）と泉南市での取り組みに関する考察

3-1 相違点について

■学校と劇場の機能の違い

学校は子供たちにとって日常の場所であり、派遣されるアーティストの授業自体が非日常的な体験であることに対し、劇場はそのものが特別な場所である。劇場においては、劇場という場所が持つ機能や、そこで行われる伝統的な表現方法にある程度則った形を経験してもらうことや、逆にそういったこと以外に活用する（例えば工作を行う、糸を張り巡らせる、など）ことが効果的だった。対して学校の場合は、学校を普段の場所とは少し違う場所にする必要を感じ、取り組みを拡声する装置用いたり、「音」という要素に普段とは違う姿勢で触れる経験を提供したりすることに主眼を置いた。

■時間的制約

豊能町の取り組みでは、楽器作り、曲作りにそれぞれ丸1日以上をかけることができたが、泉南市では、90分の授業を3回という制限があったため、なるべく簡素なパッケージを作る必要があった。豊能町の取り組みでは豊富に用意した材料に比べ、限定的な音素材しかなかった泉南市では、児童同士が類似する音を用いるケースが見られた。ただ、その似たような音の中から微細な音の違いを見出し表現を行う児童もあり、各自の個性が発揮される良い面も感じられた。また小学校の担任教員が、筆者が授業を担当した日程以外でも制作に関するフォローアップをしてくださったため、型を作るという部分では甚大なご助力をいただいた。

3-2 実施後の問題点の考察

筆者は、普段の制作においても、微細な音への興味を強くもっていて、コミュニケーションにおいて言語依存性の高い社会生活の中で、パッケージ化されている音楽ではない、周囲の様々な音に対して耳を開いて主体的に「聴く」ことや、「楽譜」というメディア、つまり記述ではなく、記譜という行為を用いてコミュニケーションを図る行為を体験してもらうことを重要視していた。

また、今回のワークショップは一過性の体験であり、作曲や演奏を技術的に身につけることを目指したのではなく、作曲という行為をダイジェスト的ではなく、本質的に体験することを目指したことや、作曲家(アーティスト)ならではのプログラム作りを求められていたことから、どちらの取り組みでも、参加者がこちらの用意した手順を守らなかったり、想定していなかった発想を持ち込んだりすることをなるべく排除せず、常にオープンである態度を維持することに注意した。その反面で、公演や発表に関しては、フレーム作りをきっちり行うことで、アウトプットを一定の質に保つような努力を行った。アンケート結果を省みると、発表に関しては、豊能町・泉南市で実施者、参加者どちらの目線でも良いものになったと言える。反面、両方のワークショップで子供たちが何をして良いかわからず、不安に感じている時間があったという指摘があった。一個人の意見ではあるが、作曲家としてはこの時間こそが作曲や創作に本質的に必要なスタート地点と考えており、そのことを具体的に説明するなど、言葉によるコミュニケーションが不足している部分があった。記譜を用いるというアイデアは、経験を経ないと理解が難しく、創作のツールとして有効に使えるようになるためにはかなりの訓練と発想力が必要である。当初この報告のタイトルを「自己伝達から始める音楽作り」としていたが、これはこの観点を端的に示したもので、他者に伝えるほどに雄弁な楽譜を作ることは容易ではないが、自分が理解できるように記すことは難しくない。その自己伝達から作曲行為が始まるという観点が、ワークショップの中で重要な部分を占めていることを、本リサーチを通して客観的に理解することができた。

今後よりよいワークショップを作り上げるために、言語的に説明しづらい概念に取り組む不安感をどのようにパッケージするべきなのかが最も大きな課題であり、それこそが「ワークショップの記譜」においても重要になるだろう。

また前述のように、リサーチを進めていく上で、自身のワークショップの先行事例としてマリー・シェーファーが提案した「サウンド・エデュケーション」と出会い、その概念が本邦の小学校音楽教育における「音楽づくり」にも深く影響していることがわかった。図形楽譜が教育やワークショップで過去にも用いられているなかで、文字を使うスコアを制作する事例は少ないことも判明した。また、音楽教育学者の今田匡彦は以下のように指摘している。

「町のピアノ教室も、学校の音楽室も、音楽大学のレッスン室も、或いは、アマチュア合唱団のスタジオも、そこに音楽があることにはかわりない。だから、ピアノ教師も音楽科教員も、プロの音楽家も、音楽教育に携わるときに問い詰めるべきは、音楽とは何か、或いは、何が音楽か、ということに他ならない。しかしながら、われわれが生れ落ちる空間には、既にさまざまな接頭語(クラシック、ポピュラー、民族、伝統などなど)により区分された「音楽」が出来合いのものとして在って、音楽そのものへの思考など最早必要ないような錯覚にとらわれてしまうのだ。

学校の音楽も、使用される楽曲、授業の目的など幾つかの指標を立てて分析していくと、
<学校音楽文化>と命名されるような独特の慣習を持つことが炙り出される。音楽を教え

るという行為が、一つのメソッドとして洗練化されていること自体、決して悪いことではない。問題なのは、音楽そのものへ向かう求心力があるかどうか、ということだけである。」⁸

言語によって表現しきれない「感性」のような言葉で表されている事象を扱う音楽教師は「誰よりもアンビシャスでなければならない」⁹としている。

このアンビシャスな部分を補完する役割を担うのが、学校現場に教師とは別の立場に関わる音楽家や、劇場・音楽堂で行われる体験プログラム等であるとも言える。つまり、オルタナティブな教育としてのワークショップという視点を持ってリサーチを行う必要があることを痛感することになった。

その他にも、リサーチ中に炙り出された課題や、問題点に直面する中で、現時点では自身のワークショップの形をスコアという形で完成させることは現段階では不可能であると判断し、今年度のリサーチでは「ワークショップの記譜」を行うことを断念せざるを得ないと判断したが、最終報告会において「ワークショップの記譜」という概念を知ってもらうために制作した、「ミニワークショップ 音を記述する」のスコアを付録として、本報告を閉じる。このミニワークショップは、泉南市でのワークショップの導入として口頭で行ったエクササイズを、スコア化したものである。

⁸ シェーファー, マリー., 今田匡. (2009). 『音探しの本 リトル・サウンド・エデュケーション』. 春秋社.

⁹ シェーファー, マリー., 今田匡. (2009). 『音探しの本 リトル・サウンド・エデュケーション』. 春秋社.

ミニ・ワークショップ 音を記述する

次のページの文章を読み始めることで、
ワークショップが始まります。

(指示があるまでページはめくらないでください)

まずは準備をしましょう。

- ・鉛筆かボールペンを用意してください。

（きちんと書けるか、上の線をなぞって確かめてください）

- ・確認してください。

- 耳にイヤホンやヘッドフォンをつけていませんか？
（つけていたらはずしましょう）

- 電話の音は鳴らないようになっていませんか？
（ヴァイブレーションもできれば切りましょう） 準備ができたら、右のページのエクササイズに進みます。

エクササイズ

ページをめくる前に、片方の耳たぶをつまんでみてください。(親指と人差し指がいいでしょう。)

そのまま、耳たぶを軽く指でこすります。
(音が聞こえますか?)

今度は耳たぶから手を離し、親指と人差し指をこすり合わせてみます。
(耳の穴に手を近づけて、音を聞いてみます。)

優しく指をこすり合わせ続けながら、
耳からだんだん手を離します。

音が聞こえなくなったら、準備は完了です。
それではページをめくりましょう

ワークショップ 音を記述する

今聞こえる音を この紙の余白に文字や形で記してください。

聞こえた音を、ことばで真似ても、

例： かさかさかさかさ

なんの音かを文章で説明してもよいです。

例： ゆびをこする音

あなたがその音を後で思い出せるように、書いてください。

終わりに

今回のリサーチを通して、ワークショップのスコアを制作するには至らず、中途半端な形で終わってしまった感は否めない。「こどもと舞台芸術」「舞台芸術のアーカイブ」というテーマの中で、音楽の基礎知識が全くない人でも音楽作りの開発とその方法論を展開することを目指す中で、自分自身の観点や説明が音楽学的な範疇に留まってしまったため、本プログラムの中で他分野の方に十分にご理解いただけるような説明することができなかったことや、音楽教育分野との関連についての理解や調査が不足していることなど、課題が山積していることが明らかとなった。翌年度以降、ワークショップの作成は実践として続け、ワークショップを記譜するという取り組みを実現するための実践的なリサーチを続けていきたいと考えている。

謝辞

本リサーチに協力いただいた皆様、特に豊能町でのワークショップに参加してくださった皆様、泉南市東小学校の皆様、のせでんアトライン・関西・大阪21世紀協会の皆さんと共同でワークショップを担当してくださった皆様、ロームシアター京都のリサーチプログラムのメンターとスタッフの皆様に心より感謝を申し上げます。

参考・引用文献

- Behrman, D. (1965). What Indeterminate notation determines. *Perspectives of New Music*, 3(3, no. 2(Spring - Summer)), 58-73.
- Lely, J., & Saunders, J. (2012). *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*. London: Bloomsbury Publishing.
- The Museum of Modern Art. (n.d.). *The Collection Mieko Shiomi. Spatial Poem No. 1. 1965*. Retrieved 3 10, 2024, from MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/126324> (閲覧日 2024.3.5.)
<http://blog.livedoor.jp/tokinowasuremono/archives/53371147.html> (閲覧日 2024.3.5.)
- 荒木寿友. (2016). 『ワークショップの構造からみた新しい類型化の試み：連続した取り組みとしてワークショップを展開するために』. 立命館教職教育研究, 特別号, 3-13.
- 今田匡彦. (2015). 『哲学音楽論 音楽教育とサウンドスケープ』. 東京: 恒星社厚生閣.
- 株式会社 CSK ホールディングス, 井上理穂子, 大月ヒロ子, 下村一, 杉田定大, 堤康彦, 寺島洋子, 橋本知子, 福井健策, 藤浩志 共著. (2007). 『こどものためのワークショップ』. (ワークショップ知財研究会, Ed.) アム・プロモーション.
- 沢山遼. (n.d.). *Artwords*. Retrieved 3 19, 2014, from <https://artscape.jp/artword/index.php/イベント> (閲覧日 2024.3.5.)
- シェーファー, マリー., & 今田匡彦. (2009). 『音探しの本 リトル・サウンド・エデュケーション』. 春秋社.
- 塩見允枝子. (2019). 『塩見允枝子のエッセイ「スペイシャル・ポエム」と「フルックスアトラス」』. Retrieved 03 10, 2024, from ときの忘れもの:
<http://blog.livedoor.jp/tokinowasuremono/archives/53371147.html> (閲覧日 2024.3.5.)
- 坪能由紀子. (2011). 『創造的音楽学習からみたサウンド・エデュケーション』. 音楽教育実践ジャーナル, 9, 40-47.
- 中村美奈子. (2002). 『舞踊記譜法—用途, 歴史, 分類, そして応用—』. アート・リサーチ, 89-100.
- 福井健策. (2007, 9). 『劇作家協会会報「ト書き」(42)』. Retrieved from ワークショップと著作権 : <https://www.jpwa.org/main/thecontract/copyright-lecture> (閲覧日 2024.3.5.)
- 古橋果林. (2023). 『音楽における参加型事業「ワークショップ」の実態 —文化施設と芸術団体におけるワークショップを事例に—』. ロームシアター京都 リサーチプログラム 紀要, 2021 年度報告書.

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」商習慣の歴史の変遷
—インタビュー調査を手掛かりに—

小倉千裕

1. 昨年度のリサーチの成果と今年度のリサーチの目的

今年度のリサーチでは、2022 年度から取り組んでいるテーマである、日本の舞台芸術におけるチケット価格戦略としての「前売券を割り引く」商習慣について、インタビュー調査を実施して演劇関係者の声を拾い、質的なデータを収集し分析する形でリサーチを進めた。大学院在籍時の 2017 年時調査と 2022 年度のリサーチによって、この商習慣は 1940 年～1953 年に形成されたものであることが分かり、当時 100%を超える税率となっていた入場税及びその予納制度との関連性を指摘した。また、芸能史の文献を調査する中で、興行における寺社ならびに芝居茶屋の影響力が強かった中世から江戸時代では、前売販売で観劇する客層と当日販売で観劇する客層が明確に分かれており、前売券が当日券よりも高価であった可能性が高く、「前売券を割り引く」価格設定とは真逆の価格設定が根付いていたことも分かった。

このように、「前売券を割り引く」商習慣は、日本の舞台芸術の歴史の中で考えると古くから受け継がれてきたものとは言い難い。しかし、その後急速に定着し、2022 年度リサーチにおいて、現代でも「貸館を利用する団体の中でも、小劇場で行われる公演」において、50%～70%程度の割合で、商習慣を取り入れた公演が存在することが分かっている¹。習慣の形成要因として考えられる入場税及びその予納制度は 1989 年に撤廃されたが、その後も商習慣が残っているという事実から、日本の舞台芸術の産業構造の中で何らかの形で有利に働き、継承されてきたことが窺えるのである。

今年度のリサーチの主な目的は、「前売券を割り引く」商習慣が現代まで受け継がれた要因、すなわち継承要因を調査することであり、また、商習慣の歴史の変遷を辿ることで、日本の演劇の潮流や特徴、内包する課題を紐解き、業界におけるチケット価格決定のプロセスに迫っていく。本リサーチは、文献ベースで立てた仮説をインタビューによる質的なデータによって検証するという形で進めた。まず、筆者が商習慣の継承の時代として位置付けている 1960 年代から現代に至るまでの日本の演劇の形態について、文献を元に事例を参照しながら「前売券を割り引く」商習慣との関連性を考察し、仮説を立てる。そして、その仮説に沿って実施した演劇関係者へのインタビュー調査の結果を記していく。また、インタビュー対象団体の中で古い公演資料を保有する劇団については、資料の調査も併せて実施した。

¹ 調査は、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、王子小劇場、梅田芸術劇場、大阪市立芸術創造館の 1 年間の公演記録からチケット価格を抽出する形で行った。

2. 1960年代から1980年代における商習慣の継承とチケットの手売り文化

1989年に予納制度も含めて入場税は撤廃され、現代では前売券にインセンティブを与える必要性は大幅に軽減した。ところが、日本には現代でも小規模な貸館興行の場合にのみ、「前売券を割り引く」商習慣が残っている。なぜ「前売券を割り引く」商習慣は、入場税撤廃後も日本の演劇産業において合理的となりえたのか。本章ではその要因に関して、1960年代から現代における小劇場演劇の運営形態から探ることとする。

1960年代に入り、既成の新劇のスタイルに反発した演劇人たちが個々に集団を作り、活動を始めたことが、小劇場運動の契機である。専用劇場を持たない小さな集団は、それぞれビルの地下や倉庫や物置、喫茶店などの小さい空間で演劇を上演したため、小劇場演劇という名が生まれた。当初は社会的な革新運動としての要素を持っていたため、小劇場運動と呼ばれたが、1980年代には運動的な側面は衰え、小劇場演劇という一つのジャンルとして現代まで定着することとなる。小劇場演劇の出現は、劇構造の変化、演劇空間の拡張など、日本の現代演劇に大きな変革をもたらした。1980年代に入ると、上演内容はエンターテインメント色が強まり、観客動員数を大幅に伸ばす劇団も現れたことから、サブカルチャーの代表格としてマスコミでも取り上げられるようになる。これが小劇場ブームの到来であった。その後、ブームは沈静化したものの、無数の小劇団による小劇場演劇は1990年代以降もさらに多様化し、現代にもその系譜が受け継がれている(米屋,2011; 諏訪・菅井,1997)。

小劇場演劇の特徴の一つとして、その共同体的側面が挙げられる。ただし、共同体的側面そのものは、戦前の新劇運動の時代から有しており、米屋(2011:36)では、「新劇運動の初期は、俳優たちが演劇で食べていくこと以前に、演劇を社会に存在せしめようという運動で、[……]運動体としての仲間同士の結束が絶対に必要だった」と記されている。また、そうした「劇団員の総意のもとに、負担を覚悟で活動していくという芸術共同体としての『劇団』」(米屋,2011:37)は、戦中に多くの劇場が焼失し、多くの演劇人が検閲や弾圧を受けるという経済的にも厳しい時代を経て、戦後に受け継がれていったのである。戦後の小劇場演劇が演劇運動として開始されたことも、戦前の劇団の性質の名残であると言える。

運動に端を発し、活動基盤が整わない状況で弾圧を受けた日本の演劇活動は、必然的に、仲間として経済的負担を分け合うことが前提の相互互助的側面を内包した。1969年には、俳優座の小沢栄太郎が「劇団は芸術創造集団か生活共同体か」という質問状を残して退団している(諏訪・菅井,1997:10)。このことから、1960年代後半も共同体的側面が劇団に存在し、議論の対象となっていたことが読み取れる。そしてその後の小劇場運動の流れの中で、無数の小集団が、仲間うちの私財でやりくりできる小さな劇場空間で公演を行う時代が訪れる。1980年代の劇団の経済状況に関して、宮下(1988:75)は、「演出家や俳優たちの犠牲の上で公演を成立させているという事実を無視するわけにはいかない」と記し、俳優に対してギャラを支払うことができない劇団の証言を掲載している。小劇場演劇は、その特性から団員同士の共同出資という側面を持ち、事業体としての経営の困難性を抱えていたと考えられるのである。

同士として、負担を覚悟で活動していく日本の劇団の特性を示すものに、チケットノルマがあ

る。チケットノルマとは、小規模の劇団や公演において課せられる俳優個人の集客責任数であり、各々が一人当たり売らなければならないチケットの枚数を指す。俳優はノルマを達成するために公演本番まで、知り合いなどに自らチケットを手売りする。チケットノルマは達成できなかった場合、自腹を切らなければならないことがほとんどである(シアターリーグ:演劇用語:ノルマ)。俳優にチケットの手売りを促したりノルマを課すことは、結果として前売券による売上の早期回収に繋がるため、日本における前売券と当日券の役割を考える上でこの存在を無視することはできない。佐藤(1999:309)では、「劇団の公演自体が数十枚から時には百枚単位でほとんどの劇団に課される『チケットノルマ』によっても支えられていた」と言及されている。また、横川・宮川・浅野(1988)における劇団制作者の対談の中に、その実情を垣間見ることができる。対談において文化座の宮川は、公演ごとにおよそ劇団員1人当たり50枚、準劇団員は40枚を課し、売れなかった場合は俳優が支払う、と語っている。また文化座の俳優は、ギャラに対してノルマの方が圧倒的に多く、身内にチケットを売りにいき、達成できなかった金額をアルバイトで返すことが常態化していると明らかにされているのである。その実態を如実に示したものが図2-1の収入内訳である。

収入内訳	
＜切符売上＞	
劇団員	4,385,400
友の会	281,900
制作	797,500
都民	840,000
労演	550,800
ぴあ	45,750
＜パンフ売上＞	
	300,000
＜広告収入＞	
	350,000
＜雑収入＞	
	50,000
合計	7,601,350

図2-1 文化座公演収入内訳サンプル

横川・宮川・浅野(1988:97)より作成

図2-1の収入内訳に記載されている切符売上の項目のうち、劇団員が売り上げた金額が4,385,400円となっている。これは、切符売上の中でも群を抜いて多く、7,601,350円という公演の全収入の58%を占めている。この文化座の資料からも、1980年代の劇団経営において俳優へのチケットノルマがいかに重要であったかが読み取れるだろう。佐藤(1999)は、劇団の共同体的な構造の中で、主流となったマーケティング手法は、身内やファンの観客層を抱え込むこと

であったと指摘している。この手法に対する詳細な説明は以下の通りである。

劇団の制作者たちが観客拡大を目指して採用した戦略も、不特定多数の観客に対して広くアピールするというようなものではなく、むしろ固定客ないし「コアの客」を着実に増やしていき、それによって「キャパ」(通常の意味は劇場の客席数。この場合は公演の動員数)を拡大していくようなやり方であった(佐藤,1999:64)。

佐藤(1999)はさらに大量動員を達成した劇団のマーケティングにも言及している。数万人規模の動員力を誇り、チケットぴあなどのオンラインサービスにもチケットを委託している小劇場系の劇団が、最も重点を置いた戦略の一つが、優先予約販売であった。

優先予約販売とは、委託するチケット販売業者で一般前売販売が開始される前に、劇団から観客に直接チケットを販売するという方法である。販売に際しては、過去の公演の来場者アンケートに記載された情報をもとに案内が送付されていた。劇団が優先予約販売を採用する理由は三つある。まず、一つ目は「コアの客」ないし常連客の確保、二つ目はチケット委託に付随する手数料の削減、そして三つ目は早期の回転資金の確保である。Baumol and Bowen(1966)では、舞台芸術団体が前売券販売で得た予約金でやりくりすることで、非常資金を一次的に獲得して年々財政危機を延期することがあると述べられており、優先予約販売でもそのような前売券の持つ本質的な機能が働いていることが分かる。劇団の規模の変化により、チケットノルマから優先予約販売へと制度は移り変わったが、身内客ないし「コアの客」の確保と、売上の早期回収による回転資金の確保という点で、根本的な動機と戦略は共通していると言える。また、このような劇団による優先予約販売に関しても、佐藤(1999)は「手売り」と表現している。このことから、小劇場演劇においては、商業的に一定の成功を治めても、俳優個人の手売り文化が劇団組織としての手売り文化に移行するのみで、チケットの流通構造自体は変容していないと言えるのである。

まとめると、日本の劇団は、戦前から有していた共同体的側面が、1960年代からの小劇場運動を経て個々の集団が小さくなったことによって強まり、私財を投げ打って小規模な公演を打つスタイルが定着した。団員同士の共同出資という運営方式の最たるものがチケットノルマであり、これは、劇団員の手売りによるチケット売上が公演収入の大部分に計上される引き金にもなった。戦後、入場税が引き下げられて劇団の経済的負担が減っていく一方で、小劇場演劇という形態が生まれ、組織として小規模化したことで、共同出資による相互互助的な側面が助長されたことは押さえておきたい。なぜなら、この共同体的側面の強化が生んだチケットの手売り文化及びチケットノルマは、「前売券を割り引く」商習慣に有利に働き、商習慣を現代まで継承する要因になったと考えられるからである。これは、チケットの手売りが性質上、早期の売上確保を促すことが関係している。現代の劇団の資金繰りに関して、米屋(2011:28)は、「(小劇場演劇では)出演する前に負担金をたくさん支払っていたり、切符販売のノルマが出演料代わりだったりという場合が少なくないようです」と述べている。そして、俳優個人であっても優先予約販売な

どの劇団単位であっても、チケットの手売り文化そのものが前売券と不可分の関係にある。したがって、「コアの客」と早期の回転資金の確保のために、前売券の手売りを重視する戦略は、前売券にインセンティブを付与する合理的な根拠であり、「前売券を割り引く」商習慣を継承する要因となったと考えられる。

以上を踏まえて、次章では、「前売券を割り引く」商習慣の継承要因を明らかにするために実施した、日本の演劇関係者へのインタビュー調査の結果を記していく。

3. 演劇関係者へのインタビュー調査結果

3.1. インタビュー調査の概要

本リサーチでは、日本の劇団関係者、演劇の制作者計5組に、インタビュー調査を実施した。実施した調査について、対象者・対象団体は以下の表3-1のとおりである。全ての対象者・対象団体に、活動する中での前売券価格と当日券価格に対する意識、そして、チケットの手売りやチケットノルマについてのインタビューを実施し、さらに、1950年代～60年代から活動を続ける劇団未来、劇団新制作座については、創立初期の前売券と当日券に対する意識や入場税についても、併せてインタビューを行った。また、各インタビュー内で触れられた、チケット価格全般に関する証言や、演劇活動に関する歴史的な証言についても、前売券と当日券の価格付けを取り巻く環境を把握するうえで重要な内容であると判断し、記録するよう努めた。次節より、インタビュー調査の成果を述べていく。

表3-1 インタビュー実施対象者・対象団体リスト

ヒアリング対象者・団体		拠点	創立年	実施日	備考
1950～60年代に活動を開始した劇団	劇団未来	大阪	1962年	2023年12月10日 2023年12月21日 2024年1月12日	現在の劇団運営メンバーに加え、劇団創立メンバーにインタビューを実施 1960年代～劇団資料の調査も実施
	劇団 新制作座	東京	1950年	2024年1月30日	2022年度リサーチで発見した、『悲劇喜劇』の演劇広告として最古の「前売券を割り引く」価格設定の事例である劇団 1950年代～劇団資料の調査も実施
2010年代に活動を開始した劇団	PANCETTA	東京	2013年	2024年1月7日	ロームシアター京都×京都芸術センターU35創造支援プログラム“KIPPU”2023年度参加団体
	劇団不労社	大阪 京都	2015年	2024年2月22日	ロームシアター京都×京都芸術センターU35創造支援プログラム“KIPPU”2023年度参加団体
演劇の制作者	株式会社スタッフステーション 宮崎由美氏	大阪		2023年5月12日	関西圏において、特定の劇団ではなく、様々な舞台公演の制作業務を請け負う

3.2. 1950年代～60年代に活動を開始した劇団

3.2.1 劇団未来

劇団未来は、1962年に創立した、大阪府の野江に拠点を置く劇団である。「大阪演劇教室研究会」「現代座」「新生会」など複数の劇団が合流し、自立劇団未来を結成して旗揚げ公演『差別』を上演したのが劇団の始まりであり、2022年に創立60周年を迎えた。創立以来、劇団員が正規職員として働きながら演劇活動を行う自立劇団として活動を続けている。劇団の拠点としては、1976年に阿波座小劇場を構え、その後1987年より劇団未来ワークスタジオに移転し現在に至る。

インタビューは、2023年12月10日、12月21日、2024年1月12日の3回に分けて実施

し、現在の状況については、劇団の演出家を務める島芳道氏（40代）、創立初期の状況や入場税については、現劇団代表の藤岡英幸氏（70代）、創立メンバーである則清泰男氏（80代）、則清礼子氏（80代）に伺った。なお、回答は、現在と創立初期に分けて整理し記載している。

現状取り入れている、前売券と当日券の価格設定について

前売券と当日精算券と当日券の3種類ある。前売券と当日精算券は同じ金額だけれども、当日券は500円高い。実態として、当日券はほとんど出ない。たまにいらっしゃるが、当日券の売上はほぼないに等しい。未来ワークスタジオ公演の場合は完全予約制としているので知らない人は基本来ない。だとすれば、「当日券ってなんなんだろう？」ということは劇団の中でも何度か議論してきた。議論の中で、当日券を買うというのは「予約なしで来た人」という位置づけになった。

前売券と当日精算券の違いは、前売券は先にお金を回収し、当日精算券は当日精算であるという点。劇団員が前売券を手売りしたら自分で代金回収してもらい、後で劇団に入れてもらう仕組みにしている。当日精算券はお客さんが受け取った後、メール、WEB予約フォーム、電話などで予約する必要がある。

なぜ「前売券を割り引く」価格設定にしているかについて（現在）

なぜ当日券よりも500円割り引いて前売券を設定しているかということ、お客さんが呼びやすいからということに尽きる。先にお金を回収したいということと、ちょっとでもお客さんにお得感を味わってもらいたいから。また、前売券は、先に現金を回収できることに加え、公演に確実に来る可能性も高くなる。当日精算券はばら撒くので、来ない可能性もある。もっと言えば、前売券であっても当日精算券であっても、当日に受付を通らないと売上にはカウントされない。

予約しなかったら500円高くなるという情報を載せることで、お客さんに予約を促したい。前売券や当日精算券で事前に予約していたら席を確保するが、当日券の場合は、開演10分前の時点で空きがあれば入場できる仕組み。ただし、たとえ予約をしても、もし10分前までに来なかったら予約を解除する仕組みにしている。つまり、前売券や当日精算券で予約した人と、当日券を買いにふらっと来た人の優先順位を入れ替えるラインが10分前ということになる。

未来ワークスタジオ公演の場合、最大で50～60人しか入らないから、例えば、公演直前に46人予約がある状態となると、当日券で来られても入れない可能性が出てくる。小さいキャバであるゆえに、1人、2人の差が大きいので、絶対に予約してほしいという思いがある。とはいえ、キャバの大きい劇場で公演する際は、当日券で予約なしでもいいから来てほしいという状況もあるので、ケースバイケースにはなる。もし、当日券で来られた方を帰してしまったら、今後二度と公演に来てもらいなくなる可能性があるので、なるべくそのような状況は避けたい。

なぜ「前売券を割り引く」価格設定にしているかについて（劇団創立初期）

前売券と当日精算券を分けたのは、おそらく1976年に阿波座に劇団の稽古場を持ったくらい

の頃。それまで劇団員がチケットと引き換えに代金を受け取っていたが、だんだん対面でチケット代を集金するというのがやりにくくなってきて、劇団員の立て替えが多くなるのも負担になるからということで、前売券だけでなく当日精算券を作ろうということになった。前売券については、小規模公演になり、各回の席数が限られるため、日時指定の予約制のチケットとして運用を開始した。それまでは日時指定はやっておらず、ずっと大きな劇場でやっていたので、日時指定でなくてもキャパの心配なく観ることができた。小さいキャパを補うために、公演日時を増やしてやりだしたのが阿波座小劇場公演。1979年の阿波座小劇場第二回公演『日本幽霊協奏曲』から前売券と当日精算券の価格差が付いていることから、初めての小規模公演であった1976年の第一回公演『街道筋』での経験を経て、予約の重要性を感じ、第二回公演から前売券と当日精算券に価格差を付けたのかもしれない。

チケットの手売り、チケットノルマについて（現在）

現在の出演者のチケットノルマは20枚で、ノルマは近年までなかったが、ここ15年くらいで導入した。ノルマを作った背景として、劇団員の世代交代による観客数の減少を食い止めるということと、たくさん売ってくれる人をきちんと評価してあげたいという意図がある。

劇団側としては当日に受付でバタバタする事態は避けたいので、できるだけお金は回収した状態でいてほしいという思いがあり、劇団内部での前売券と当日精算券の取り扱いに差がある。例えば3000円の前売券を売った場合、2500円のみ劇団に納めるということにして、差額の500円分が売った人の収入になるようにしており、俳優が個別に3000円からさらに割り引いて売ることも可能。演劇はちょっとでも安くしたら来てもらえる可能性が高く、自分から買ったなら誰よりもお得に買える、という状況は売りやすいと思う。つまり、前売券と当日券価格という文脈で言うと、劇団としては、前売券は当日券から500円割り引いていて、さらに劇団員が手売りするときは何円か割り引いている可能性があるということ。ノルマに関しては、劇団員に、前売券価格から500円を引いた金額に20枚掛けた金額を劇団に納めてもらう形。チケットバック²とノルマをどちらも取り入れているということになる。

チケットの手売り、チケットノルマについて（劇団創立初期）

プレイガイドは通さず、劇団員みんなで手売りをしていた。チケットはノルマ制ではなく、自己申告制でそれぞれの経済状況に合わせていた。それぞれ自分で20枚とか30枚とかチケットを売る目標額を設定し、内部合評会でその目標が達成できたかどうかをお互い話合った。赤字を埋めるカンパも自主的なもので、団費も自己申告制で集めており、みんな劇団を維持していきたいという一心でやっていた。自主的に始まった劇団なので、自主的な最大限努力できる範囲でやるというのが基本理念としてあった。お客さんを呼べている人と呼べてない人はいたが、それについてあまりとやかくは言っていなかった。高度経済成長期に入ると、それぞれ仕事が忙しく

² チケットを売った枚数に応じて報酬を支払う制度を指す演劇用語。

なって稽古場に通うだけで大変な時代になり、チケットを売ることの難しさを劇団員同士理解していたという背景もあった。

劇団創立初期は、労働組合を軸にした実行委員会形式の団体鑑賞の際、色んな人が「こっちは何枚引き受ける」とかそれぞれ話してまとめてチケットを買ってもらっていた。また、保育園とか小学校の教職員組合などお客さんになりそうな人達のところを訪問し、この芝居の魅力は何かということを説明し営業することを「オルグ」と言っていた。オルグ先の担当を決めて、劇団員それぞれの職場のツテの組合にチケットを売りに行ったりしていた。特に青年婦人部などが窓口になっていた。そういうところに行くと、人権問題や民主主義についてなど、関心のある事柄が同じなので、仲間内同士のような感覚になって、お互いに頑張りましょうということでチケットを買ってもらいやすかった。オルグに行ってまとまった枚数のチケットを渡したら、その後1週間に1回ほど「点検」と称して相手先に電話をし、どれだけ売れたかを確認していた。電話をして売っていたら、売れた分のチケット代金を回収しに行った。自分で設定した目標額を達成したいという思いもあったし、基本的に我々の公演で売れるのは前売券ばかりで、元手がないところから公演を企画していたから、とにかく現金を早く回収したいという気持ちは強く、定期的に前売券の点検をするというのは重要だった。

劇団運営と入場税について

入場税は払ったことはない。我々は自立演劇、業余劇団で、素人のサークル活動として公演活動をしてきて、お客さんも各劇団員が職場の人や友達を呼んでいた。チケットは協賛券のようなもので、経費を会員が支えているという形式。お客さんとして来る、ではなく、お客さんと一緒につくる、という公演のあり方だった。劇団員は、ほぼみんな正職員で公務員の人が多かった。みんなで働いて劇団運営を支え、カンパをするなど赤字を負担しあっていた。公演をすることで利益が出るわけではなく、手弁当でやっていた。うちだけではなく自立劇団はどこも払っていなかったのではないかと思う。ただし、入場税を払ってなくても資金繰りが大変なことには変わりなかった。稽古場が自分たちの所有しているところじゃないし、公演の製作費などを捻出させようとする、それだけでも月々の支払いに追われていた。

1970年代頃に、どういう形態でやっているかを聞きに税務署の人が公演に何回か来たことはあった。その際も、プロではなく、会員制のようなもので、他に仕事を持っている人たちが職場の人を呼んで実施しているサークル活動であることを説明し、納税の必要はないということになった。当時はプロの劇団か自立劇団かの区別がはっきりしていて、新劇団協議会はプロの劇団しか入れなかった。

劇団初期の活動と社会的な背景について

劇団創立当時は戦争が終わって20年ほどということで、そもそも今とは社会が全く違う。どれだけ敗戦のときに辛い思いをしていたかが根っこにあって、平和のありがたさをみんな噛み締めていたし、各々が生き方を問われていた。演劇で日本を変えられるんじゃないか、と思って

いたし、60年代、70年代は社会運動として演劇をやっていた。50年代、60年代は、労働組合を通じて各職場に演劇部があって、そういう職場演劇が盛んだった。労演がバックボーンになって職場演劇の大会をしたりしていた。そして、職場に演劇部がなかった人たちが集まってできたのが劇団未来で、地域劇団という括りの自立劇団だった。

労演³は、観る側からしたら、安くて、日時も10日間の中から選べるので、割と気軽に観れてありがたかった。それを労働組合の青年部が主催したり、会社が福利厚生の一つとして労演のチケット料金の補助をしたりしていた。労演に行くのも一種のステータスみたいなものだった。また、大阪労演として東京の劇団が大阪に来る際には、荷物の搬入など仕込みを手伝い、その報酬を劇団の財政に充てたりしていた。

劇団未来ができた頃は、まだ労働組合を中心とする職場演劇の盛んな時代だったが、60年代、70年代頃からだんだん状況が変わってきた。労演も廃れてきて、会社からも労演には行くなと圧力をかけられるようになった。労働組合も昔ほど青年の文化活動に力を注がなくなってきて、それぞれの会社との軋轢もあり、職場演劇は衰退していった。

3.2.2 劇団 新制作座

劇団 新制作座は、1950年に創立した、東京都の八王子に拠点を置く劇団である。演劇を専業とする職業劇団であり、「日本中が私たちの劇場」を旗印に掲げ、創立以来巡回公演に活動の軸を置いている。劇団の拠点として1964年に新制作座文化センターを設立し、現在その敷地は星槎国際高等学校の星槎高尾キャンパスとなっているが、劇団 新制作座が一般社団法人星槎グループに入る形で同敷地内にて活動を続けている。劇団 新制作座は、筆者のリサーチプログラム2022年度リサーチにおいて、『悲劇喜劇』の演劇広告として最古の「前売券を割り引く」価格設定の事例として取り上げており、以下の図3-1がその広告である。

³ 勤労者演劇協議会の略称であり、会費制を主とした勤労者による勤労者のための演劇鑑賞団体。1948年に東京勤労者演劇協同組合が結成されたのを皮切りに、全国各都市に結成の動きが広がり、それらの各地域ブロック組織を抱える形で、1963年に全国演劇鑑賞団体連絡会議が発足した。



図3-1 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)

インタビューは、2024年1月30日に実施し、劇団の理事長である眞山蘭里氏(60代)、小津和知穂氏(50代)に、現在の状況と劇団設立初期から1980年代の状況、入場税について、伺った。

現状取り入れている、前売券と当日券の価格設定について

今も自主公演のときは、前売券と当日券の価格差をつけており、地方公演の場合は、公演ごとに価格設定は異なる。ただし、この価格設定についてそこまでメリットを感じているわけではない。前売券の500円のお得感ってなんなんだろう、と思ったりする。うちの劇団のように前売販売を基本としているところはどこも当日券は少ししか出ない。だいたいみんな予約していくものだと思う。

なぜ「前売券を割引く」価格設定にしているかについて

うちの劇団は色んな団体が公演を主催してくれるが、例えばその地域の名士が文化芸術が好きだったりすると、その地域の様々な協会やロータリークラブなどを巻き込んで、公演を企画してくださったりする。「ぜひ応援してチケットを売ってくれ」と様々な組織に声を掛けてくださる形。そのような実行委員会形式の地方公演の場合、劇団の経営部がその土地に行ってその土地の人たちと協議をして、いくらにチケットをするか、どういう売り方にするか、という場に全て立ち会う。そして、主催者の中で「そっちは20枚頼む」とか「うちは50枚売る」とか取り決めて、その後定期的に集まってどれだけチケットが捌けたかを確認しあうようなことをされていた。このように、主催者側におのおの責任枚数がある中で、その責任枚数がどれだけ達成できた

かが当日にならないと分からないという公演はできないと思う。経験上、ほぼほぼ売れるのは前売券で、当日券というのは少ししか出ないが、この価格設定を取り入れることによって、主催者側の責任枚数を割り振られた人たちが「前売券を私たちから買いませんか？当日は高くなるから」と言えることが重要なのではないかと思う。しかも、予定が空くかなかなか分からないお客さんがいたとしても、公演前日まで安い前売券価格で観劇を勧めることができる。要は、チケットの販売促進の一つの方法としての価格付けなのではないか。

チケットの手売り、チケットノルマについて

先に話したように実行委員会形式の地方公演の場合、主催者側に責任枚数があり、その枚数は、土地の条件や公演の規模によって異なる。

私たちのさらに上の世代で言うと、労働組合がチケットを約束してくれるような、そういう団結した組織の力で地方公演が可能だった時代もあった。さらにもっと遡ると、戦後復興の最中で炭鉱とか紡績工場とかみんな集まって働いている、働く人々の集まりがあって、そういうところに演劇を持っていくような活動をしていた。働く人々のために作品を作り、大きな共感が生む公演活動が劇団の出発点だった。芸術というのはパトロンが付くということがよくあるが、新制作座の場合は、パトロンの意向が作品に反映されることを良しとしなかったため、自分たちで売るということに拘った。「私たちは演劇を通じて戦う同士である」という思いが根底にあった。また、劇団というのは一つのところに頼るとそこがダメになったらいっぺんに劇団もダメになるという考えから、様々な企業や組織に均等に応援してもらっていた。労働組合が主催してくださる時代、地元の青年団が主催してくださる時代を経て、社会全体が組織の結束が弱くなって核家族化していき、劇団員の足で稼いでいこうという転換になったのが、1980年くらい。それまではあまり劇団員がチケットを売ったりはしていなかった。

劇団主催による手打ち公演⁴の場合はまた異なるチケット販売形態になる。例えばある土地で劇団主催の手打ち公演をするとすると、そこに1ヶ月とか2ヶ月だけ家を借りて、劇団員4~5人でグループを作って、1000枚や2000枚規模のチケットを売り続ける。劇団員がチケットを売る場合、全体の売上目標を踏まえたうえで、話し合いでそれぞれのチケット販売の目標枚数を決める。今のようにパソコンがあるわけではないので全て売ったチケットの情報を手帳にメモしていた。借りる家は事務所兼宿泊場所で電電公社に行って専用電話を引いて留守番電話を入れられるようにして、切符を売り歩いていた。自分たちがそこに住むということで、その町の人たちと一つになって、たとえ一時期であってもその町の人になる。地方の方が東京の劇団と聞くとやはり敷居が高く感じる部分もあるが、その地域に事務所を構えていると聞くと受け入れてもらいやすかった。地域の経営者の会議などに出席し、歌ったり踊ったり台本を読んだりしてチケットを宣伝した。鞆に切符を入れて営業をして回る私たち劇団員は「歩くプレイガイド」と呼ばれたりもした。演劇は当日までは9割9分何人入るかは分からない。自分たちが直接売って

⁴ 自主公演を指す演劇用語。

いと集客に確実性が増すし、誰が来るかも分かる。そうすることで劇団の経済を安定させる。当日は捌けても10枚程度の急に来れるようになった人しか来ないものとして、公演づくりをしていた部分がある。当時、チケットを売ったらその場で現金を受け取り、毎日金額を計算して劇団に送金して、経費も全部自分たちで計算して、劇場費用も払って入場税も納めていた。

劇団史上最も高かったチケット価格設定について

新制作座で一番高かったチケットの価格は15000円で、歌舞伎座で上演した劇団の40周年公演と国立劇場大ホールでの公演。バブルが崩壊する少し前の1990年くらいのことで、当時は上演する箱の大きさに関係なく地方公演も13000円くらいでやっていた。

劇団運営と入場税について

入場税の話で、劇団創設者の眞山美保から聞いたことで言うと、当時色んな劇団で反対運動が起こり、納めないという判断をした劇団もあったが、うちの劇団は「市民として生きるからには国に税金を納めないわけにはいかない」という方針だった。入場税というものの自体の是非についてはもちろん意見はあるが、国の決まりになっているからにはちゃんと収めるということ。この考えはずっと変わらなかったし、うちは全部納めていた。とはいえ劇団運営における入場税のインパクトは大きかった。なぜ劇場に足を運ぶという文化的なものだけ税金がかかるのか、という思いもあった。

私たちが若い頃に税務署に検印をもらいに行くのを散々やった。本当に大変で、切符の束を持って行って、差し出して、税務署側が検印を押してくれることもあったが、こちらが押すように求められる場合もあった。押したら税務署の署員さんと1000枚なら1000枚とちゃんと数を確かめて、そのうちA席B席など席種によって税率を計算して、その金額を書類に書く。そして、公演が終了したら、その書類と残券を持っていかなければならなかった。公演をする各地域の税務署に行く必要があるが、地方公演を回っているときは、公演終了後すぐに別の土地に移動するので、残券を郵送で送ったりしたこともあった。予納については、自分たちが劇団に関わり始めた1980年代にはしていなかった。その前には予納していたのか、それとも予納を免除されていたのかは分からない⁵。

3.3. 2010年代に活動を開始した劇団

3.3.1. PANCETTA

PANCETTAは、東京都を拠点とする、2013年より活動をスタートした、一宮周平氏によるパフォーマンスユニットである。作品ごとにメンバーを集め、シンプルな舞台に存在する役者の身体表現、そして生演奏と光で彩られる時間と空間を共有することで、そこに生まれる感情と向

⁵ 予納制度について「主催者が興行場(劇場)と同じ税務署管内に定住して、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、予納を免除されていた劇団、興行主も存在した。

き合い、想像を広げ、そして未来への新たな視点を見出すことができるような舞台を提供することを目指している。ロームシアター京都×京都芸術センター U35 創造支援プログラム“KIPPU” 2023 年度参加団体であり、2024 年 1 月 5 日から 1 月 29 日の公開稽古を経て、2 月 1 日から 2 月 4 日にロームシアター京都 ノースホールにて「PANCETTA LAB 2024 IN KYOTO」を上演した。

インタビューは、2024 年 1 月 7 日に、ユニットの主宰であり脚本・演出・俳優を務める一宮周平氏（30 代）に実施した。

現状取り入れている、前売券と当日券の価格設定について

今までは価格差を付けることの方が多く、だいたい 500 円の価格差をつけていた。ふらっと観劇してほしい主旨の時は同額にすることもあった。今回の公演は 500 円の価格差を付けているが、京都でやるのが初めてなので分からないことも多く、今までの相場でこれくらいではないか、と相談して価格を決めた覚えがある。

なぜ「前売券を割り引く」価格設定にしているかについて

なるべく予約してほしい、という思いがあり、なかなか小劇場は集客が難しいことから、少しでも前売券を得に感じてもらって予約の販売促進をしたいという面がある。

前回の公演でやったのは、プレイガイドとしてカンフェティを入れ、事前精算と当日精算で分けたときに、事前精算の方にお得感を持たせるために、事前精算と当日精算で 500 円価格差をつけるということを行った。ただし、今回の公演は、予約をしていれば当日精算でも前売価格として設定している。現代、普通のお店で現金しか使えないというところも少なくなっている中で、当日に金銭のやり取りが多い状況は時代に合っていないな、と感じることもあり、今後電子決済を取り入れることも検討している。

前売券で事前精算を促す理由について

事前精算を促す理由は、早めにお金が入ってくるからではなく、当日の受付が狭い場合に列になったりする中でスムーズに対応できるようにしたい、という思いから。確かに、予約を促す動機として、安心したいというのもあるが、加えて、用意している席の問題もある。例えば、劇場のキャパが 100 人だとして、予約が 70 人で当日に急に 30 人来場すると、椅子の用意が想定と異なり、対応が難しくなるということもありうる。事前に来場者数がある程度分かっていた方が何かと都合がよいということと、受付で開場から開演までの限られた時間の中で対応しなければならぬので、事前に予約している人がほとんどの方がベストなのかなという気はする。

チケットの手売り、チケットノルマについて

俳優の扱いのチケットは一応あるが、そこまで重視はしていないし、ノルマなど俳優に手売りを促すような制度は特にやっていない。誰が来場するかが分かるよう、俳優が自分で入力できる

チケットフォームを渡している。

東京の小劇場のチケット価格について

高くなってはいると感じていて、最近では 3000 円とかはなかなか見かけなくなった。4000 円～4500 円くらいは当たり前くらいになってきているな、という印象はある。

3.3.2. 劇団不労社

劇団不労社は、2015 年に、代表の西田悠哉氏が大阪大学を母体に旗揚げした劇団であり、関西を中心に大阪府や京都府などで活動している。コント、バイオレンスムービー、オカルト、ヴェイパーウェイヴ、現代思想など、媒体を隔てた様々な考えや手法をサンプリングしながら、現代の歪な人間像を滑稽かつグロテスクに描く作劇を特色とする。

インタビューは、2024 年 2 月 22 日に、劇団の代表であり、脚本・演出を務める西田悠哉氏（30 代）に実施した。なお、ロームシアター京都×京都芸術センター U35 創造支援プログラム“KIPPU”2023 年度参加団体として、2023 年 12 月 14 日から 12 月 17 日にロームシアター京都ノースホールで上演した『MUMBLE-モグモグ・モゴモゴ-』について、前売券と当日券以外のチケット価格設定の意図や効果も併せて伺った。

現状取り入れている、前売券と当日券の価格設定について

だいたい前売券と当日券をいつも 500 円差にしている。基本は 500 円差で、300 円差の公演のときもある。

なぜ「前売券を割り引く」価格設定にしているかについて

価格差をつけるのは予約を推奨したいという姿勢の現れで、前売券での予約を促すというのがメタメッセージとしてある。ただ、慣習としてやっている部分もあり、当日券を買うことで損した感覚を持ってほしくない、という思いから、これでいいのか、という葛藤はある。料金が同じ方が来やすいだろうとも思う。ただ、同じにしたら誰も予約しないのではないかという懸念があり、また、急に当日に沢山人が来られた場合、せっかく観に来たのに席が用意できないという事態も起こり得るし、それが一番辛い。ある程度予約の時点でコントロールしておいたほうがいいかなと思っている。

前売券で事前予約を促す理由について

上演する側の都合で言うと、各回の券売状況をなるべく早く知れた方がありがたい。券売状況が分かると、客席を何席置くか、撮影をどのステージにするか、どのステージにアフタートークを入れるかなど、さまざまな角度から検討することができる。よって、予約を推奨するためには、前売券を安くした方がよい、という考え方だと思う。

ちなみに不労社では、金額差による観劇への心理的障壁をなるべく軽減すべく、開演の 3 時間

前まで予約ができ、前売価格で買えるようにしている。学生割引や今回で言うと鳥獣割など割引制度をたくさん作っていることもあり、その対象者が当日ギリギリに観劇したいと思った場合、一律の当日券価格との価格差が大きくなってしまいうので、なるべく前売価格での観劇ができるように、という思いから。それぞれの割引価格に 500 円加算して当日券価格を設定するという考え方もあるが、そうすると受付でのオペレーションが煩雑になるという問題もある。3 時間前までは前売価格なので、1 か月前に予約しようが、直前に予約しようが同じという状況ではあり、そうすると券売状況の把握という当初の目的が弱まってしまふなと思ひ、今回は早期予約特典として公演 1 か月前までに予約したらコースターをプレゼントすることにした。早期予約に割引を導入している団体もあるが、不労社ではこのように付加価値を付ける形で運用し、締切にした 1 か月前の時点である程度予約が伸びた。この早期予約特典についても、前売券と当日券の価格差を付けて予約を促すということの延長線上の考え。

チケットの手売り、チケットノルマについて

紙の手売りは最近全然やっていない。予約システムはウェブのフォームから入力してもらう形式をとっている。これは慣れの問題もあって、学生演劇から続けてきた自分たちにとって手売りという慣習はなかった。俳優扱いのチケットフォームはあるが、それも枚数の参考程度のもので、誰経由のお客さんか分かるように渡している。ギャランティの相場は事前に提案しているため、チケットノルマやバックのような制度は採用していない。継続的に足を運んでもらうためにも、客演の方々の集客力に頼るだけでなく、できるだけ劇団や作品の魅力で集客を増やしたいと考えている。前売券も当日精算なので、お金が先に入るわけではなく、売上の早期回収という意味合いはない。前売と僕らも言っはいるけれども、実は前に売ってわけではなくて、お金が入るタイミングは当日なので、当日券だろうと前売券だろうと全部その日に回収される。本当の前売は事前精算で回収するものなんだろうなと思う。なので、現金が欲しいというわけではなく、早く確約を取りたい気持ち大きい。

手売りは、その場で売って事前精算できる点は魅力的ではある。例えば、何かイベントなどの集まりに参加した際に、そこで知り合う人の中には、その場で早めに買いたいという需要があったり、応援する意味でチケットを買ってくれたりすることはあり得るし、そういう際に手売りできる紙のチケットがあればいいなと思うことはある。

前売券・当日券価格以外の各種割引制度について

〔初回割〕

初回は口コミで伸びようがないことから、前売券でなるべく初日 1 ステージ目は埋めたい、と考えている。逆にそれ以降は公演が始まってからも埋まっていく可能性がある。また、クオリティ的な意味でも一回目なので、プレビュー公演のような感覚もあり、口コミもない状況だとお客さん側のデメリットが大きいのではないかと感じていて、価格を下げることでちょっと安くて

ラッキーな公演としていただければ、という意図がある。実際、今回の公演では初日の口コミの熱量が高く、その影響か、初日が明けてから 100 人以上の予約が入り、当日券に 20 人以上来た。

〔遠方割〕

劇団員に関西出身者が一人もおらず、みんなそれぞれ地元があるので、遠方から観劇に来てもらうという意味で当事者意識があった。家族や身内に観てもらおうと思うと、遥々関西まで来てもらう必要がある。また、今後の劇団の方針としても、関西圏以外の場所での公演に力を入れていきたいと考えていることから、今回初めて導入した割引制度。県外から来た人にも積極的に来場していただきたいと思っている。

〔鳥獣割〕

毎公演、作品にちなんだ割引を設定している。作品のコンセプトを割引で表現したい、ということに加え、観劇を検討する際に、自分の名前が割引対象になっていることが、劇場へ足を運ぶきっかけの一つになればという意図もある。

3.4. 現代における演劇の制作者

株式会社スタッフステーション 宮崎由美氏

特定の劇団に所属していない制作者が前売券と当日券価格についてどのように捉えているのかを知るため、関西の舞台芸術における多様な現場の制作業務を請け負っている宮崎由美氏（50代）に、2023年5月12日にインタビューを実施した。また、宮崎氏が制作を担当した、2023年4月21日から4月23日に上演した あゆみ企画 VOL.②『螢の光』について、前売券と当日券以外のチケット価格設定の意図や効果も併せて伺った。

現状取り入れている、前売券と当日券の価格設定について

これまで制作で関わった公演だと、指定席だと同額が多く、自由席は価格差を付けるパターンが多かったように思う。今回の公演は自由席であったが、なるべく若い世代に気軽に来てもらいたかったため、18歳以下を1000円にするとともに、前売券と当日券を同額に設定した。そのほか、これまで関わった公演で、指定席で前売券と当日券を同額にしようと思っていたけれども、それ以前の公演がずっと価格差をつけていたので、つい前回公演を参考にして、価格差500円を付ける設定にしてしまったことがあった。

なぜ「前売券を割り引く」価格設定にしているかについて

舞台芸術に関わる中で、いつのまにか当日券が高かったからそういうものなんだろうなと思ってきた。でも改めて言われてみると、慣習だと思う。前売券が安い方が早く売れてチケット売上が入るのはありがたい。

もう一つ考えられる理由として、自由席で前売券と当日券を同じ金額にしてしまうと、早く押さえることのメリットがなくなってしまう、というのはあると思う。自由席は当日受付に来た順で入場するので、前売券と当日券に差がないと、早く購入するメリットがない。公演を打つ側としては、自由席で前売券と当日券が同額だと、席が埋まる確約、チケットの売れ行きの予想がしづらいことへの不安があると思う。ただ正直、同額の方が次回以降お客さんは来やすいだろうな、と感じる。「どうして当日券が高いのに席が一番後ろなんですか？」とお客さんが感じるのも当然だと思う。

演劇だけでなくお笑いの公演も制作を担当することがあるが、お笑いの場合は体感的に、自由席でも前売券と当日券が同額のことが多い気がする。もしかすると同額か価格差を付けるかは、その公演が完売する可能性があるかどうか、が関わっているかもしれない。販売前の段階で売上がどれだけ把握できているかが問題で、完売するつもりで同額にする、というのはありうるかも。

近年の前売券と当日券の価格の傾向について

コロナ禍になってから当日券と前売券を同額にしている公演が多くなっている実感がある。お客さんが予定通り行けなくなる、公演が無くなるリスクが多い世の中なので、払い戻しをする可能性があるからかもしれない。関連して、公演のチケット発売日と上演日が近くなっているこ

とも昨今の公演を見ていると感じる。

実際、あゆみ企画 VOL.②『螢の光』の夜の公演は当日券が多く出た。「仕事が早く終わったから行こう」と思っているお客さんが多いのかもしれない。当日券の需要が上がっている実感があり、当日券に来やすいように価格を設定する流れができてきているのかもしれない。

チケットの手売り、チケットノルマについて

昔は手売りする際に俳優が個人的に割り引いて売ったりもしていた。「自分から買ったら安いよ、当日で買うと高いよ」とちょっとでも安く売りたいという気持ちはあると思う。俳優にはチケットノルマがある場合とマージン⁶がある場合がある。

「あゆみ企画 VOL.②『螢の光』 土日夜割の意図について

この公演では、土日の夜公演のみ 300 円引きで販売した。コロナ禍に入ってから、土日の夜にお客さんが入らないということが多く、15 時公演と 16 時公演でも売れ行きが全然違うというのが現状。コロナ禍で飲食店等の営業時間短縮の期間を経て、夜はお家で過ごすという習慣が定着してきているのかもしれない。そういう状況を受けて導入した土日夜割だが、いつも絶対に売上が落ち込む土曜の夜に、当日券に多くお客さんが来た。他の回と平均的になったので、割引の効果はあったと思う。たとえ数百円であっても演劇において割り引くことは効果があるんだなと感じた。

小劇場のチケット価格のバリエーションについて

チケット価格のバリエーションを増やすと当日受付の手間が増えるという側面もある。受付でなるべくイレギュラーなことが起きてほしくない、という気持ちから、前売券と当日券の 2 種類で設定するのが楽というのはあるかもしれない。

⁶ チケットバックと同義。

4. 劇団に保管されていたチケット価格に関する資料の調査結果

4.1 資料の調査の概要

劇団未来と劇団新制作座の2団体については、創立初期の公演のチラシやパンフレット、ポスターなどの資料が保管されており、インタビューと併せてそれらの閲覧・調査を行った。チラシ、パンフレット、ポスターについては、「前売券を割り引く」価格設定の出現時期を辿ることを目的に調査した。ただし、パンフレットやポスターは、チケット価格の記載が省略されているケースが多く、価格が記載されている公演資料の中で「前売券を割り引く」価格設定を調査する形となった。

4.2 劇団未来

劇団未来では、2023年12月10日の1回目のインタビュー時に、劇団創立メンバーである則清康男氏の証言から、劇団の最初の拠点である阿波座小劇場で公演を開始したことをきっかけに「前売券を割り引く」価格設定を導入した可能性があることが分かったため、その時代の公演資料を調査した。1976年の第1回阿波座小劇場公演『街道筋』のパンフレットにはチケット価格の記載がなかったが、1979年の第2回阿波座小劇場公演『日本幽霊協奏曲』のパンフレットに、前売900円 当日1000円の記載があったことから、おそらくこれが劇団未来における「前売券を割り引く」価格設定の導入時期であると推定した。以下の図4-1と図4-2が参照したパンフレットである。



図4-1 1976年新制作座公演『街道筋』パンフレット



図4-2 1979年新制作座公演『日本幽霊協奏曲』パンフレット

ところが、その後2023年12月21日と2024年1月12日に追加で調査を実施した際に、「前売券を割り引く」価格設定についてさらに古い資料が見つかった。それが、以下の図4-3と図

4-4 である。



図 4-3 1975 年新制作座公演
『謀殺 下山事件』パンフレット

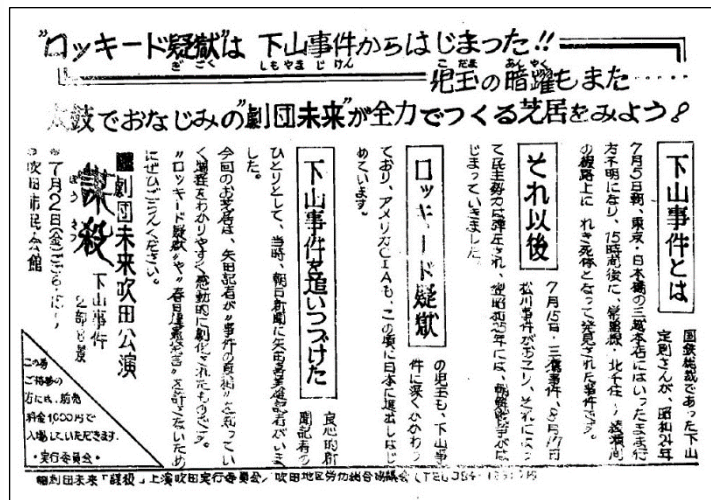


図 4-4 1976 年新制作座公演
『謀殺 下山事件』上演吹田実行委員会ビラ

図 4-3 は 1975 年に大阪郵便貯金ホールで上演された公演『謀殺 下山事件』のパンフレットであるが、前売券 1,000 円、当日券 1,300 円と記載されており、前売券を割り引く価格設定となっている。そして、図 4-4 は、この『謀殺 下山事件』のパンフレットと一緒に保管されていた資料で、翌年の 1976 年に吹田市民会館で上演された同公演のビラである。ビラの下部には、「劇団未来「謀殺」上演吹田実行委員会／吹田地区労働組合協議会」と記載されており、労働組合を軸とした実行委員会形式の公演であったことが分かる。また、ビラの左下には三角形の枠で囲んだ中に「この券ご持参の方には、前売料金 1,000 円で入場していただきます」とあり、ビラを持っている人を前売料金で観劇ができるよう優遇する旨の記載が読み取れた。調査に同席した劇

団現代表の藤岡英幸氏に話を伺うと、このビラは劇団未来が作ったものではなく、おそらく吹田地区労働組合協議会側が独自に作成した可能性が高いと分かった。藤岡氏から伺った、当時の劇団未来の公演形態について、簡単に図式化したものが、図4-5である。

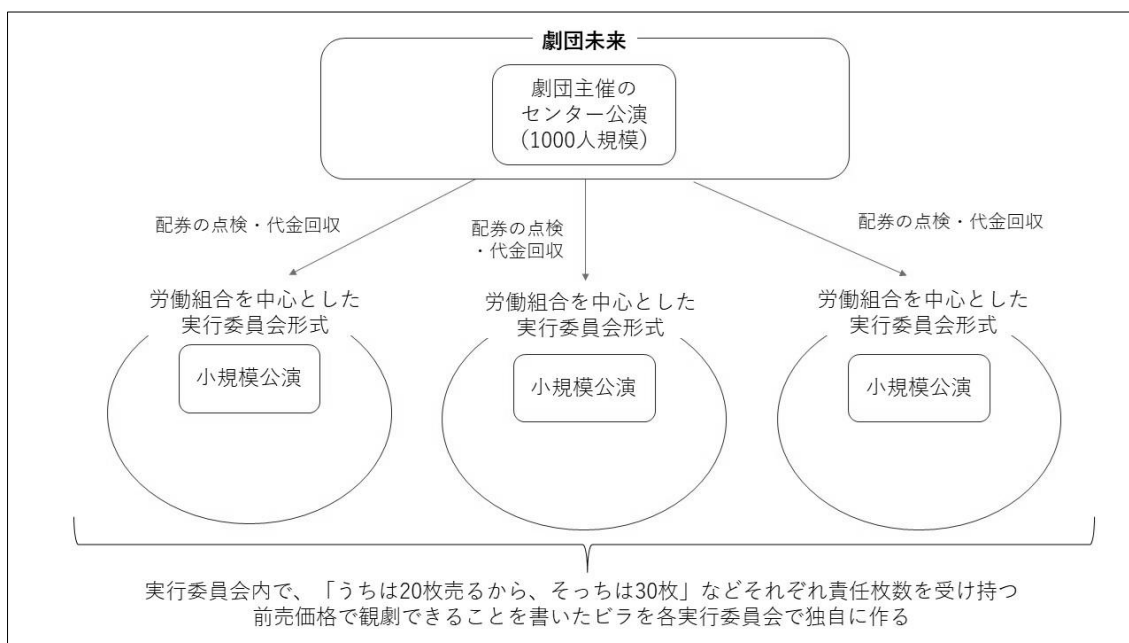


図4-5 1960年代～1970年代における劇団未来の公演形態
藤岡英幸氏の証言を基に作成

インタビュー内でも言及されていたが、劇団未来では、1960～70年代頃まで、労働組合を軸とした実行委員会形式の公演が盛んに行われおり、新作が出来る毎に、まず劇団の自主公演として大阪府内の大規模な劇場で上演し、その後に同公演を実行委員会形式の小規模な巡回公演として各地で上演するという運用をしていたのである。実行委員会には、まず劇団未来からまとまった数のチケットを渡し、その後「点検」として定期的に電話をかけて売上を把握し、その都度売れた分の代金回収のために訪問する、という形で、チケットの流通・販売が行われていた。また、実行委員会に入っている個々の組織内で責任枚数を受け持っていた。つまり、劇団の構成員ではなく、公演を主催する外部の実行委員会において、チケットのノルマ制があり、手売りをすることによって公演の経済が支えられていたと言える。今回見つかった『謀殺 下山事件』のパンフレットとビラもそういった公演活動の一事例である。このパンフレットとビラ両方に前売券の価格に関する記載があり、なお且つ、前売券の価格が、優遇したお得に観劇できる価格として扱われていることから、労働組合を軸とした実行委員会形式による巡回公演において、チケットを手売りをするにあたり、「前売券を割り引く」価格設定が有用であったことが推測できる。

4.2 劇団新制作座

劇団新制作座において、過去のチラシやパンフレット、ポスターを調査したところ、「前売券

を割り引く」価格設定を導入している最も古い事例は、1952年毎日新聞社主催『第28回市民劇場 ヴェリテ・せるくる 新制作座公演』であった。以下の図4-6の通りである。これには、自由席100円 指定席150円（当日売自由券130円）と記載があり、2022年度リサーチで発見した1954年『市川馬五郎一座顛末記』よりもさらに古い、「前売券を割り引く」価格設定を導入した事例である。

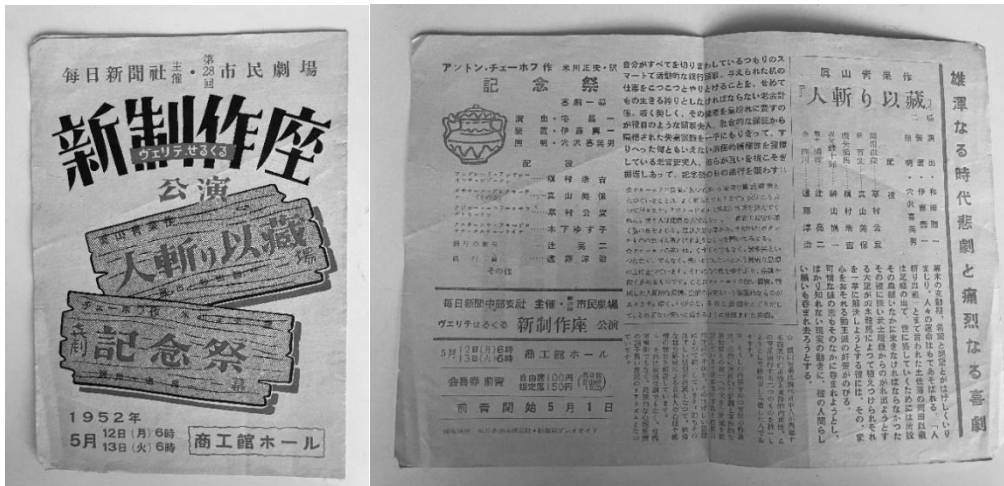


図4-6 1952年毎日新聞社主催

『第28回市民劇場 ヴェリテ・せるくる 新制作座公演』パンフレット

また、この1952年の公演以降も「前売券を割り引く」価格設定の公演の事例を、ポスターから確認することができた。以下の図4-7と図4-8はその一例である。

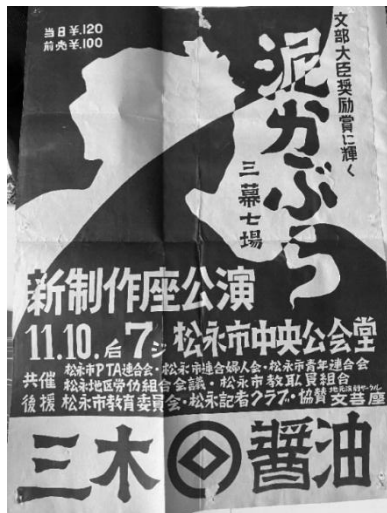


図4-7 新制作座公演
『泥かぶら』ポスター
(1950年～1960年頃推定)



図4-8 1967年新制作座三原公演
『野盗、風の中を走る』ポスター

図4-7には、当日¥120 前売¥100、図4-8には、前売券¥500 当日券¥700と記載されている。「前売券を割り引く」価格設定が記された公演ポスターは、図4-7、図4-8 含め数多く見つかったが、特に1950年代から1960年代頃の公演の傾向として、労働組合などを軸とした実行委員会形式の巡回公演として上演されているものが多く見受けられた。図4-7の場合は、共催として、松永市PTA 連合会・松永市連合婦人会・松永市連合青年会・松永地区労働組合会議・松永市教職員組合が記載されており、図4-8の場合は、主催として、三原市消防協会・三原市危険物安全協会・三原市防火対策協議会が記載されている。また、それぞれさらに後援として、教育委員会やロータリークラブなどが名を連ねており、様々な団体が加わって実行委員会を組織していたことが分かる。インタビューにおいても、初期は労働組合主催による公演を実施していたことが述べられており、先に挙げた劇団未来の事例も同じ実施方法であったことから、1950年代から1970年代の劇団の公演形態として東京・大阪問わず根付いていたものと考えられる。また、その中で、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るチケット価格戦略が、公演主催者側が販売する際に有利に働いていたと言えるのである。

5. リサーチのまとめと今後の展望

本リサーチでは、まず文献を調査し、「前売券を割り引く」商習慣の継承要因を、チケットの手売り及びチケットノルマであるという仮説を立てた上で、演劇関係者へインタビュー調査を実施した。

劇団未来と劇団 新制作座においては、チケットの手売りについて、創立時から現在に至るまで継続して実施していることが分かり、いずれも「前売券を割り引く」価格設定の方が販売に有利である旨の証言を聞くことができた。また、インタビューの中で、劇団員ひとりひとりが劇団経営を支えていくという共同体としての劇団のあり方に迫ることができた。劇団未来では、劇団創立初期は、劇団員それぞれの経済状況に合わせて自己申告制でチケットノルマや団費を設定し、さらに自主的に劇団の赤字を埋めるカンパを行う動きがあったことが述べられ、さらに、劇団員それぞれの職場のツテの組合にチケット営業（オルグ）に行く中で、劇団員だけでなくその組合の人たちも含めて仲間内同士のような感覚があったことが分かった。劇団 新制作座では、劇団員の中に「私たちは演劇を通じて戦う同士である」という思いが根底にあり、自分たちの手で売ることによって、集客の確実性の観点からも手売りで劇団の経済を安定させる戦略を取っていたことが言及されていた。

一方で、PANCETTA と劇団不労社については、チケットの手売りの文化はなく、俳優扱いのチケットフォームがあるものの、販売を促すためではなく客層の把握を意図して運用していることが分かった。その上で、「前売券を割り引く」価格設定を導入する理由として、この2団体の証言に共通しているのは、小劇場のキャパシティと座席・受付の仮設性を踏まえた予約促進である。また、予約の動向を公演に付随するイベント実施の判断材料としていることも窺えた。さらに、劇団未来と劇団不労社で共通する証言として、キャパシティの小ささゆえの当日券観劇不可リスクの回避という側面も窺えた。演劇の制作者である宮崎由美氏は、慣習的に

前例を倣って前売券と当日券に価格差を付けた経験について言及し、加えて、自由席か指定席か、公演が完売する可能性があるかどうか、などの要因が前売券と当日券の価格設定に関わっている可能性を指摘した。

劇団未来と劇団 新制作座については、インタビューと併せて劇団で保管している資料を調査する中で、1950年代から1970年代の労働組合を軸とした実行委員会形式の公演において「前売券を割り引く」価格設定が多く見受けられ、優遇したお得に観劇できる価格として扱われていた可能性があることが分かった。労働組合を軸とした実行委員会内でのチケットの手売りから、時代とともに劇団員の手売りという方式に移行し、その後、当日精算を前提としたチケットフォームでの予約システムへと変遷しても、日本の演劇公演のチケット営業において、「前売券を割り引く」価格設定は有利に働き、商習慣は継承されてきたと言えるのである。

「前売券を割り引く」商習慣は、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予約を促すチケット価格戦略が、定着し慣習化したものであると言えるが、この先の未来も「貸館を利用する団体の中でも、小劇場で行われる公演」において合理性のある価格設定として継承され続けるのであろうか。今回、各インタビューにおいて「前売券を割り引く」価格設定を採用する動機が語られる一方で、価格設定への葛藤や迷いを感じるという声や、価格設定を固定化していないという声もあった。劇団未来では、完全予約制を掲げつつも当日券を設定することの意味を何度も議論したこと、劇団 新制作座では、前売券の500円のお得感について改めて疑問に感じている旨が語られた。PANCETTAでは、価格差を付ける場合と同額にする場合がある中で、今回は京都で公演を行うにあたって相場を参考に価格を決定したこと、そして、劇団不労社では、当日券を買うことで損した感覚を持ってほしくない、という思いから、葛藤があるという旨がインタビューで話題に上った。宮崎由美氏もまた、正直、同額の方が次回以降お客さんは来やすいだろうな、と感じる、と話し、観客にとって「前売券を割り引く」価格設定が合理的でない可能性に言及した。どのインタビュー対象者も「前売券を割り引く」価格設定ならびに商習慣を継承することを、全面的に肯定しているわけではない姿勢が窺えるのである。したがって、およそ1950年代以降続いてきた商習慣であることを踏まえて、今後、価格設定を再考し、より現代の日本人の生活スタイルや劇団の特性に合った価格設定が選択される可能性もある。2022年度リサーチで行った劇場のチケット価格の調査では、2017年時調査と比較して、東京の劇場において、「前売券を割り引く」価格設定が約70%から50%に減少していることが分かっている。もちろん、価格を再考したうえで、商習慣としてではなく、チケット価格戦略として、「前売券を割り引く」価格設定を改めて選択することも考えられる。日本の舞台芸術振興と劇団の活動の発展を考えるうえで重要なのは、結果的にどのような価格設定を選択するかではなく、舞台芸術のチケットの価格に意識的になることであり、観客のニーズを把握し、戦略性を持って価格付けを行うことである。

2022年度から2年にわたって続けてきた本リサーチは、舞台芸術に携わる当事者である筆者が、「前売券を割り引く」商習慣という捉えどころのないテーマに対して、客観的なデータを採取し考察・検証する中で、自らも含めて俯瞰し、実態を掴もうとする試みであった。今回のイ

インタビューで語られた証言は、戦後の日本の劇団が辿った劇団経営の歴史そのものであり、その時代ごとに試行錯誤をしながら演劇を世に送り出してきた人々がいたという事実から、チケット価格という視点に留まらない多様な学びを得ることができた。インタビューから読み取れる要素や考察できるテーマは多岐にわたるが、本報告書では紙幅の都合上、「前売券を割り引く」価格設定の導入要因、劇団の相互互助的且つ共同体的な側面、チケットの手売りとチケットノルマなどの観点に絞って、簡潔にまとめさせていただいた。また別の機会に、インタビューの内容を紐解いて再び整理し、新たに分析を加えることができればと考えている。今後もインタビュー調査と文献調査を続けるとともに、研究をたたき台としてチケット価格を再考できるような場づくりを企画するなど、舞台芸術において研究と現場とを繋ぐ活動を行っていききたい。

謝辞

2022年度から継続する形で行った本リサーチは、初めての試みとなるインタビュー調査を実施するにあたり、多くの方のご協力を賜り、このように報告書として形にすることができました。公演の前後のお忙しい時期にインタビューに応じてくださった、PANCETTA 一宮周平様、劇団不労社 西田悠哉様、株式会社スタッフステーション 宮崎由美様。長時間に及ぶインタビュー調査に加え、古い公演資料の調査をご快諾くださった、劇団未来 島芳道様、藤岡英幸様、則清泰男様、則清礼子様、そして、劇団 新制作座 眞山蘭里様、小津和知穂様。劇団 新制作座のみなさまにインタビュー依頼を取り次いでくださった、公益財団法人 八王子市学園都市文化ふれあい財団 荻山恭規様。なによりも、本リサーチの可能性を様々な角度から示してくださるとともに、一緒に面白みを感じてくださった、メンターの吉岡洋さん、若林朋子さん。我々リサーチャーの窓口として、一年を通して丁寧にサポートしてくださった、担当職員の成瀬はつみさん、垣田みずきさんに、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.)
- 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 新制作座公式 web サイト」(<https://shinseisakuza.com/>), 2024.3.28.アクセス.
- 「劇団不労社公式 web サイト」(<https://www.furosyu.com/>), 2024.3.28.アクセス.
- 「劇団未来公式 web サイト」(<https://www.mirainoe.com/>), 2024.3.28.アクセス.
- 佐藤郁哉(1999)『現代演劇のフィールドワークー芸術生産の文化社会学』財団法人東京大学出版会.
- 「シアターリーグ:演劇用語:ノルマ」
(<http://www.moon-light.ne.jp/terminology/meaning/norma.htm>), 2024.3.28.アクセス.
- 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.
- 諏訪春雄、菅井幸雄(1997)「講座日本の演劇8 現代の演劇II」勉誠社.
- 「PANCETTA 公式 web サイト」(<https://www.pancettapancetta.com/home>), 2024.3.28.アクセス.
- 宮下展夫(1988)「観客からみた演劇の経済ーお金の話はむつかしい」『テアトロ』No.540,pp.72-77.
- 横川功、宮川豊、浅野佳成(1988)「きょうは無理にもお金に話をしよう」『テアトロ』No.540,pp.94-104.
- 米屋尚子(2011)「演劇は仕事になるのか? : 演劇の経済的側面とその未来」彩流社.

京都におけるマダン劇

マダン：民衆が共集する広場

権祥海

1. 研究の背景

本研究は、京都におけるマダン劇の歴史的背景および表現形式をリサーチすることで、日韓の間で民衆の在り方を描いてきたマダン劇の現代的意味を探求するものである。

マダン劇は、韓国の伝統的な仮面劇である「タルチュム」を継承した上演形式として、1960-80年代の民衆文化運動の現場を中心に展開された。軍事政府による長きに渡る独裁政治のもと、表現の自由は大きく制限される中で、マダン劇は、歴史発展の主体が民衆であるという認識に基づき、人間の平等と権利を抑圧する不正な権力に抵抗する批判精神を発揮した。日本におけるマダン劇は、1980年代以降、在日コミュニティの間で様々な形で上演が行われるなど、コミュニティ、多文化共生、地域問題に取り組んできた。

日本におけるマダン劇は、在日コリアンの梁民基（ヤン・ミンギ、1935-2013）を抜きにして語ることはできない。梁がマダン劇に関連する批評や台本を集め、日本語に訳した『仮面劇とマダン劇—韓国の民衆演劇』（1981年）は、まもなく在日コミュニティや日本演劇界の間で広く読まれた。梁は、関西の在日コリアンコミュニティを中心にマダン劇運動を展開する傍ら、大阪の「生野民族文化祭」（1983-2002年）と京都の「東九条マダン」（1993年-）の立ち上げ及びマダン劇の脚本・演出にも携わった。興味深いことは、梁は韓国のマダン劇を直接に伝授されたことがなく、マダン劇の台本や批評などを参照しながら、住民との自主創作によるマダン劇を作り続けてきた点である。

東九条マダンでのマダン劇の特徴としては、在日コリアンが主人公である作品、東九条が舞台である作品、日本人、アイヌ、障がい者といった様々な人々との共生を描く作品が多い点が挙げられる。韓国のマダン劇が目指した上位の権力との戦いは、在日コリアンが直面する民族や地域の問題、そして内面化された偏見や差別と立ち向う身振りへと見事に姿を変えた。それは、自由や平等、人権と言った人間の普遍的価値を掲げ、その範囲内で多様な民族や東九条地域の民衆が参加し民主的に話し合う場の実践と言える。つまり、東九条マダンは、マダン劇の精神や形式を朝鮮民族の遺産に限定することなく、在日コリアンが抱えた独自な問題を外部との対話や交渉において考える開放性と柔軟性に基づいているのである。

今回のリサーチでは、東九条マダンがいかに解放的な空間として機能してきたのかについて考察することで、マダン劇の現代社会における意義を照射することを目的としている。本報告書では、梁民基が牽引した日本におけるマダン劇運動の歴史的考察と共に、東九条で行ったフィールドリサーチの内容を報告する。

2. 梁民基のマダン劇運動

東九条マダンにおけるマダン劇の特徴を論じる前に、関西のマダン劇の展開において中心的な役割を担った梁民基の活動について触れておきたい。梁は1981年に『仮面劇とマダン劇』を出版した後、1982年に大阪での「マダン劇研究会」の結成、同年12月にマダン劇「アラン峠」の上演、1983年に「生野民族文化祭」の開催などに携わった。当時、梁が精力的に取り組んだマダン劇活動の背景には、生活文化の日本人との均質化と民族的自己主張との同時進行という状況があった。1980年代の在日コリアン社会では、「第3世代」と呼ばれる若い世代と既成世代の民族的アイデンティティをめぐる認識の違いが際立っていた。梁は、そのような状況を乗り越える手段として、民族文化運動におけるマダン劇の必要性を次のように述べている。

一見「風化」したかにみえる若い世代の生活の身振りや美的経験のなかに、かえって「民族のもの」の濃密な実体が生きながらえてきたことの確認とその蓄積がなかったなら、われわれの運動は起こりえなかっただろう¹。

梁は、若い世代に民族の文化を一方向的に教えるのではなく、彼らがすでに持っている身振りや美的経験を救い上げる手段としてマダン劇を捉えている。「民族のもの」は、教育すべき対象であるよりは、すでにそれぞれの生活や身体に蓄積されており、それがマダン劇を含む自己表現の原動力になるということである。同じ文章で梁は、特定の場所で観客を伴いながら行われるマダン劇を誰に向けて、どの内容で見せるべきかについて述べている。

マダン劇の形式の選択は受け手の選択にかかわる問題であると同時に、受け手をどうみるかは内容にかかわってくるために、われわれの世界観の問題でもあるということだ。[…中略…] マダン劇という形式の属性や原理のもつ現場性、共同性、対話性がすなわち内容の社会性を求めざるをえないとするならば、さらには受け手が求めているのは大義名分でない具体的な「課題」の実践であるとするならば、われわれのマダン劇の主題と内容は、当然、共通の社会的関心の核心に迫るものでなければならない²。

ここで分かるように、梁はマダン劇の形式や内容の選択を、受け手や共同体の世界観を設定する問題に結びつけて考えていた。そして引用の末尾で語る「共通の社会的関心」とは、「民族のもの」を朝鮮民族の埒内だけで享受するものに留めず、受け手である日本社会の民衆と共に考えることを意味するに違いない。実際に梁は80年代半ばから、マダン劇運動に在日コリアンだけでなく日本人メンバーも取り入れながら、「民族のもの」を日本における「共通の社会的関心」として捉えようとした。

¹ 梁民基「猪飼野のマダン劇運動」『新日本文学』1985年1月号。

² 同上。

以上のように、梁にとってのマダン劇は、在日コリアンの若い世代が民族の問題に関心を持つきっかけを与えると同時に、社会的関心を共有する様々な民衆が集まる広場を実践するための手段だったのである。そして梁が立ち上げ段階から関わった「東九条マダン」は、在日コリアンと日本人、東九条に生きる様々な立場の人々が交感する場を目指してきた点で、彼が実践してきたマダン劇運動の成果を集約するものとも言える。

3. 東九条マダンのフィールドリサーチ

筆者が3回にわたって東九条で行ったフィールドリサーチでは、マダン劇の創作過程に参観したり、東九条マダンでのマダン劇公演に参加したりすることで、東九条マダンにおけるマダン劇の特徴を身近で体感した。

(1) 東九条マダン マダン劇班ミーティング 参観

日時：2023年7月24日 19～22時

場所：Books x Coffee Sol.

元・東九条マダン実行委員長のヤン・ソル氏のご協力を得て、マダン劇班ミーティングに参観することができた。今年の東九条マダンに向けてどのようなマダン劇を上演するかについて話し合う第1回目のミーティングであった。ヤン氏が進行を務め、6人のマダン劇班メンバーが1人ずつ最近の生活やマダン劇に取り入れたいアイデアを共有した。両親の恋愛話やプロレスが好きだったお婆さん、不登校の子どもなど、関心の幅は広がったが、会話の中で徐々に関連する部分が浮き彫りになってきた。誰か1人が脚本や演出を担うのではなく、創作に関わる人々がお互いアイデアを出し合って、それを一つの劇として完成させるプロセスは、マダン劇の根幹を成す共同創作の性格をうまく表していた。

(2) 東九条マダン実行委員会 参観

日時：2023年10月7日 19～21時

場所：マダンセンター

東九条マダンの開催に向けて準備や段取りを立てるための実行委員会の集会が開かれた。会議の主な議題は、東九条マダン当日の流れの確認、人員の配置、変更事項の共有などであった。東九条マダン実行委員会は、マダン劇班、プンムル班（韓国の伝統楽器を演奏する班）、美術班など、プログラム別の班で構成されており、会計、司会、運搬など、業務別の分担は状況によって適宜振り分けられる。実行委員会参加者の一番多くを占めていたのは60代であり、40～50代の参加者も多くいた。20～30代の参加者はあまり少なく、当日の受付や力仕事は大学生のボランティアを募るといった計画が議論された。東九条マダンを担う人々の高齢化が著しい一方で、数年前からプログラムに参加する大学生の数は増えている。今年、京都市立芸術大学が京都駅周辺に移転したことを含め、今後、若い年齢層の増加が東九条マダンにどのような変化をもたらすかは見逃し難い現象に違いない。

(3) 第31回東九条マダン 見学

日時：2023年11月3日 11～15時

場所：元・山王小学校

今年の東九条マダンでは、ステージプログラムとして、くす玉割り、プンムルノリ、吹奏公演、ガムラン公演、舞踊&カヤグム併唱、のどじまん、サムルノリ&体験、軽音楽公演、マダン劇、和太鼓&サムルノリが順番で行われた。他にも車椅子体験コーナー、民族衣装体験、民俗あそび、仮面絵付け、韓紙工作など、子ども向けの特集コーナーが行われたり、韓国料理を筆頭にフィリピン料理、スペイン料理など、様々な料理が楽しめる屋台も10店舗ぐらい出店されていたりした。

東九条マダンの後半には一番の人気を誇るマダン劇公演が行われた。今回は「屁のツッパリはマダンですよーひろばと老婆とプロレス物語ー」という題目のマダン劇が披露された。劇の内容は、プロレスが大好きで亡くなる前にもう一度見てみたいというお婆さんの願いを叶えるために、家族や仲間たちが街の空き地にリングを作る過程で地域の有志と戦ったり力を合わせてプロレスの競技を実現したりする物語である。在日コミュニティが日々の生活の中で勇気を得ることができたというプロレスに着目すると同時に、東九条で見られる土地の値段高騰といった地域問題をユーモア溢れる目線で捉える点で、マダン劇の社会批判の喜劇としての性格をうまく表現している。

空間の使い方や観客との関係について述べると、演者が客席を横切って登場したり、観客に声をかけたり、賛同を求めたりするなど、マダン劇が持つ開放性を表す場面があった。ただ、実際に観客が演者に向かってやじを飛ばしたり、呼応したりするなどの相互作用はあまり起こらなかった。その点は、本来のマダン劇が追求した観客との相互的なやりとりという仕掛けが、時代や状況によって適応できなくなったことと関連する。例えば、韓国の民衆運動で行われたマダン劇で演者と観客の相互的なやりとりが可能だったのは、独裁政権に抵抗するという共通の目的を持った仲間グループだったことが指摘できる。東九条マダンには、様々な価値観を持つ人々が参加できる場であり、同じ目標や立場を持つ集まりではない。東九条マダンでのマダン劇は、演者が観客を無理やり劇に参加させることにこだわるよりは、在日コミュニティの歴史や普段の生活から発見する関心を観客に広く共有する場を設けることに重きがあると考えられる。

演技や技術についても触れておきたい。演者たちは専門的な俳優ではなく、約4ヶ月の制作期間に定期的集まって、共同創作と稽古を重ねながら劇を作っていく。演者の8割程度は、マダン劇の経験者であるため、演技には慣れているが、個々人の力量にはばらつきがある。彼らの演技は、自らが普段見て感じたことを言葉にし、それを観客に向けて真摯に語る点で、大きな魅力を持っていた。技術面では、劇が始まった途端から発生したマイクの不具合が、劇が終わるまで続いていた。スピーカーから流れる演者の声は途切れとぎれになっており、台詞をうまく聞き取ることができなかったが、経験のある演者たちは、自らの地声で演技を続け、劇のテンションは保たれた。マイクの不具合によって演者の声を集中して聴くことができた点は、本来の意図ではなかったとしても、豊かな経験を与えてくれた。

演者の年齢層は、子どもから大人まで様々なメンバーによって構成されていた。40～50代の男性4人と女性4人、10歳未満の子どもが2人出演し、子ども役、中年役、高齢者役など様々な役割を演じていた。東九条マダンのマダン劇には、毎年、子どもが演者として出演することが多く、普段ゲーム好きや不登校の子どももマダン劇には熱心に参加しているという。東九条地域は90年代から高齢化・少子化が急速に進んでおり、東九条マダンの実行委員会やマダン劇を担う人も40代以上のメンバーが多い。そういった中で、子どもたちにマダン劇に参加してもらうことは、本人たちに共同体や地域に関する何らかの関心を自ずと引き起こすことにつながるだろう。

4. 民衆が共集する広場に向けて

以上で、東九条マダンを中心に京都におけるマダン劇の一面を捉えてきた。そこで明らかになったことは、マダン劇が在日コリアンの共同体や地域に関する関心を、現場性、共同性、対話性といった形式に基づいてその場に集まった人々と共有し、さらに日本社会に向けて喚起する手段として機能する点である。東九条のマダン劇は、日本のみならず世界的に特定の民族に対する差別や抑圧、国家間の排外主義が蔓延る中で、私たちを取り巻く状況を共に考える身振りとなっているに違いない。言うまでもないが、このようなマダン劇が持つ活動的な価値を持続していくためには、それを知識のレベルで語るだけでなく、新たな身振りを創造する実践の地平から捉えなければならない。今回のリサーチを踏まえ、多様な立場の民衆が参加し自由や平等、生活について共有したり、文化や表現を育んだりする場を模索していきたい。

謝辞

本リサーチにあたり、貴重なお時間を割いてインタビューにご協力くださいましたヤン・ソル氏、および東九条マダン実行委員会の皆様、多大なご協力とご助言を賜りました京都市 地域・多文化交流 ネットワークサロン、ロームシアター京都、Social Work/Art Conference の関係者の皆様に心より御礼申し上げます。(順不同、敬称略)

参考文献

- キム・ジェソク『마당극 길라잡이 (マダン劇ガイド)』(역락、2020年)
- 久保覚「金芝河と韓国の民衆劇」『仮面劇とマダン劇—韓国の民衆演劇』梁民基・久保覚編訳(晶文社、1981年)
- 蔡熙完・林脈澤編『한국의 민중극 (韓国の民衆劇)』(創作と批評社、1985年)
- 西川紗生「梁民基とマダン劇—「自らの文化」創造の過程—」『研究紀要 第二五号』(世界人権問題研究センター、2020年)
- 山口健一「在日朝鮮人の民族まつりににおける多文化共生実践—東九条マダンにみるく共在の政治>戦略—」『社会学評論』69巻1号(日本社会学会、2018年)
- 梁民基記録集編集委員会編『自らの文化を創り出す—梁民基記録集—』(梁民基記録集編集委員会、2012年)

寄稿

劇場が切り拓く学校との文化的対話：子どもたちのアクセス拡大に向けての一試論 ～ロイヤル・オペラハウスを例に

大野はな恵

1. 研究の背景：文化アクセスの課題と機会

筆者は、2017・2018年度のリサーチプログラムにおいて、劇場が子どもや青少年を対象にした事業を展開する際に、どのようにして参加した子どもたちの〈声〉を事業や運営に具体的に反映できるか、その反映の意義や効果について検討した。その後、継続して、劇場における「子どもの権利」に関する考察を深める過程で、ピエール・ブルデューの「文化資本」の概念を反映する形で、特定の層の子どもたちのみが劇場体験を享受している実態を目の当たりにした。この点は、2020年度リサーチャーである小山文加氏の論稿『子どもの貧困問題と劇場参加機会の障壁の所在を探る』で取り上げた機会格差をめぐる問題意識とも共鳴する。こうした課題に対して、劇場をより多くの子どもたちにとって身近な存在にし、アクセスを拡大するためには、子どもたちの日常の場である学校との連携がひとつの糸口になるのではないかと考え、本研究を進めるに至った。

日本の公立文化施設は子どもや青少年向けに様々な事業を展開している。これらの施設による教育・アウトリーチ事業は、施設のミッションやビジョンに基づき、地域社会との強固な連携を目指しているが、学校との持続的な連携が確立している例は少ない¹。清水&加藤（2006）の調査では、学校と連携している文化施設は全体の約半数に満たず、主な連携形態は「総合的学習への協力」であることが示されている。また、古賀（2005）の九州地区における調査でも、学校と連携している施設は全体の三分の一に過ぎない。これらの事実は、子ども・青少年への文化芸術のアクセス拡大に向けた学校との連携事業の余地が未だ残っていることを浮き彫りにしている。

この状況を考慮し、本稿では、「子どもたちのアクセス拡大に向けての一試論」として、1980年代に教育活動を大幅に拡張し成果を上げたロイヤル・オペラハウスの事例に注目することにした。ロイヤル・オペラハウスがどのように教育事業を開発し拡大していったか、またその過程で学校とどのように連携を築いたかを理解することで、日本の文化施設の課題解決に有効な示唆を得たい。本研究では、1980年代のロイヤル・オペラハウスの委員会議事録、教育政策、実施報告書などの資料を基に、これらのプロセスを定性的に分析した。

¹ 文化庁が進める文化芸術による子ども育成推進事業は、学校へのアウトリーチ事業の重要な事例として位置づけられる。この事業では、アーティストが小学校や中学校に派遣され、巡回公演やワークショップを実施しており、子どもたちの創造力や想像力、思考力、コミュニケーション能力の育成を目的としている。劇場と学校の連携を直接促進する目的はないため、本稿では取り上げない。

2. ロイヤル・オペラハウスの教育事業とその発展

2. 1 オペラのアクセシビリティをめぐる課題

オペラのアクセシビリティと社会的認識に関する議論は長きにわたって続けられてきた。特に、外国語での上演、長時間にわたる上演時間、チケット価格といった特性は、多くの人々、特に子どもや青少年にとってオペラを遠い存在と感じさせる要因となっている。これらの特性が、オペラを「エリート主義」と見なす一因となり、特定の社会経済的背景を持つ人々のみが享受できる文化との認識は根強い。Evans によれば、大衆化と商業的な成功が見られるものの、オペラは依然として比較的アクセスしにくく、排他的な芸術形式であるとされている (2018)。このエリート主義的なイメージに対して、オペラ関係者は積極的に内側から異議を唱えてきた。まさに2023年、オックスフォード・ブルックス大学 OBERTO オペラ研究ユニットが主催した「高価で排他的なアイテム？オペラとお金 (An Exclusive and Expensive Article? Opera and Money)」会議では、オペラと財政的側面との関係、アクセシビリティ問題、エリート主義をテーマとし、オペラをより包摂的かつアクセスしやすい芸術形式にする方法について議論された²。こうした状況下で、文化芸術機関に対する公的資金の支援と社会からの批判が結びつき、オペラ界におけるアクセシビリティと包摂性の向上への取り組みが一層加速されることとなった。

2. 2 ロイヤル・オペラハウス教育部門設立の経緯

英国においては、既に1970年代には文化芸術のアクセシビリティを高める動きが始まっていた。この文化的風潮の中で、1976年にはカルースト・グルベンキアン財団が『イングランドおよびウェールズ芸術支援に関する調査 (Support for the Arts in England and Wales)』という報告書を発行し、教育分野への芸術家の雇用が奨励された。この報告書を受けてアーツカウンシル・グレート・ブリテンは1978年に教育連絡担当官 (Education liaison officer) を配置し、文化芸術団体と学校とのより緊密な協力を図る方針を打ち出した。80年代に入ると、英国の経済状況の厳しさと公的資金を受けた文化芸術機関への風当たりの強さは、文化芸術機関と教育との関係性に大きな変革を促した。1982年に発表された『学校における芸術：原則、実践、提供 (The Arts in Schools: Principles, Practice, and Provision)』報告書は、英国の学校における芸術教育の質と提供の実態を批判的に評価し、文化芸術団体に学校連絡専門職の配置を勧告した。これが文化芸術団体における教育部門の設立と教育プログラム開発の波を生み出した。

こうした一連の流れのなかで1983年にはロイヤル・オペラハウスは教育部門を新設し、新しい教育プログラムの開発に着手した。これによりロイヤル・オペラハウスにおいて教育事業は急速に拡大していった。新しい教育プログラムは、子どもたちの興味を引き出し、オペラへのアクセスを拡大するための新しいアプローチが採られた。「最終成果」よりも「参加」と「プロセス」の重視、子ども・青少年の探究の場、そしてプロのアーティストと子ども・青少年が共に活動する交流の場を提供することに焦点を当てていた (Tambling 1999)³。これらの取り組みは、教育

² “An exclusive and expensive article?” Opera and Money

https://obertobrookes.files.wordpress.com/2023/10/oberto_annual_conference_2023.pdf (参照 2024-04-20)

³ 本稿では、ロイヤル・オペラハウスが教育事業を展開する際に採用したアクセス戦略を論じるため、個々の教育事業の内容には触れないことにする。それについては、別の機会に論じる予定である。

事業が単に知識を伝えるだけでなく、参加者が積極的に関わり合い、共に学び合う場を創出することの重要性を示している。

3. ロイヤル・オペラハウスによる教育事業戦略

ここで、ロイヤル・オペラハウスが教育事業を推進するにあたり、採用した戦略について検討する。ロイヤル・オペラハウス提供の資料から筆者が分析したところ、(1) 教育担当者による学校への事前アプローチ、(2) 教師向けの支援と資料の充実、(3) 教育関係者との積極的な対話、(4) 劇場内部の教育意識の醸成、(5) 遠隔地域と無関心層の取り組みが明らかとなった。この章では、これらの戦略の具体的な内容について詳述する。

3. 1 教育担当者による学校への事前アプローチ

ロイヤル・オペラハウスの教育事業担当者は、教育活動の成功に向けた事前準備として、以下のような取り組みを実施していた。

- ・学校との相互理解促進：教育活動の初期段階で、対象となる学校でセミナーを開催し、学年度の始まりには意見交換を行っていた。これはロイヤル・オペラハウスと学校側の間で相互理解を深め、教育プログラムの目的と期待について共通の認識を築くことを目的としていた。

- ・学校環境の把握：ロイヤル・オペラハウスの教育担当者は、地方教育当局（LEAs: Local education authorities）のアドバイザーと連携し、訪問予定の各学校の特性や雰囲気事前に把握していた。この取り組みにより、教育プログラムを各学校の具体的なニーズに適応させることが可能となっていた。

- ・対象生徒の背景調査：参加する子どもたちの年齢、背景、経験、スケジュールに関する問題などを事前に出来るだけ収集し、分析を行っていた。この情報に基づき、教育プログラムをより効果的に、かつ参加者の状況に合わせて提供できるようにした。

これらの準備プロセスを通じて、ロイヤル・オペラハウスは学校と連携を図り、教育事業の効果を最大限に引き出すことを目指した。教育プログラムの計画段階から実施に至るまで、細やかな配慮と準備は、事業成功への重要な基盤となっていたと思われる。

3. 2 教師向けの支援と資料の充実：授業への活用と学習体験の向上を目指して

1982年以降、ロイヤル・オペラハウスは、オペラや音楽教育を支援するための様々な資料やツールを含む教育リソースを学校に向けて無償で提供し始めた。これらは教師たちが授業で直接使用できるものであり、学校向けマチネ公演と連動して、鑑賞を支援したり、生徒が授業で使用できる印刷物等である。始めに公演に関する実用的な情報は訪問の1ヶ月前に教師に送られた。そして10日前にはプログラムが郵送され、子どもたちが劇場に到着する前にあらすじや他の公演ノートを読むことができるようになっていた。また、教育用のオーディオテープも併せて配布された。資料の送付後は、ロイヤル・オペラハウス担当者から学校教師へ電話によるフォロー

ーアップが行われ、準備の進捗状況が確認された（Education Unit, 1985）。

さらに、マチネ公演に引率する教師を対象にした「インサイト・イブニング（Insights evenings）」という夕方のセミナーも設けられ、当該作品について知る機会も提供された。この機会に、教師は教えている生徒たちが何を望んでいるかをロイヤル・オペラハウス側に伝えることも出来た（Education Unit, 1984, InTouch）。

3. 3 教育関係者との積極的な対話

1982年、ロイヤル・オペラハウスは教育界との連携を強化するため、ロイヤル・オペラハウス内に教育アドバイザー・カウンシルという独立した機関を設立した。この組織のメンバーは教育関係者や学校関係者で構成され、ロイヤル・オペラハウスが主催する教育事業に対して、教育界からの直接的なフィードバックを得ることを目的としていた。これらの機関が新たな教育プログラムの開発を促進し、学校側のニーズに合った教育リソースやプログラムの提供に貢献した。

こうした公式な機関に加えて、学校の教師たちの非公式な集まりも1984年から開かれた。定期的に集まりが開催され、教育プロジェクトについて議論した（Education Unit, 1984, Opera Education Annual Reports）。また1987年には、バレエやオペラの世界と教育界との関係を深めることを目的とした教育シンポジウムをロイヤル・オペラハウス自ら主催し、多くの学校関係者が参加する場を提供した。このシンポジウムは、両界間の交流と理解を深めるための重要な場となった。

1984年からは、「InTouch」というニュースレターが発行され、教育イベント、特別オファー、教師向けプログラムなどの情報が学校に提供された。このニュースレターは、教師たちが自身の経験や意見を共有する場として役立っており、ロイヤル・オペラハウスと学校との強い結びつきを促進した。特に注目すべきは、InTouchに掲載される意見が、肯定的なものだけでなく、批判的な声も含まれていることである。例えば、ある手紙では学校向けマチネ公演の体験について次のように述べられている。

学校向けマチネ公演については、ここ数年間参加していません。現状が変わっていることを非常に願っていますが、これらの公演での雰囲気は少々不快だったと感じていました。これは全くオペラハウスのせいではありませんが、多くの学校団体がどのように振る舞うべきかを知らず、教師による管理も非常に不十分でした。我々自身の生徒たちはその行動水準に驚愕し、音楽に集中することが非常に難しかったです。（Education Unit, 1986, InTouch）

このような率直な意見が共有されることは、ロイヤル・オペラハウスが教育コミュニティからのあらゆるフィードバックを歓迎し、それを基に改善に努める姿勢を示している。

3. 4 劇場内部の教育意識の醸成

教育事業の重要性に対する内部理解と支持を深めるために、ロイヤル・オペラハウスでは「教育ポリシー（Educational Policy）」を策定した（資料1参照）。このポリシーにより、教育事業の目的、手法、および対象が明確にされ、組織内の共通の理解とコミットメントの向上が図られた。

加えて、ロイヤル・オペラハウスではスタッフを対象にした社内意識向上のための会合（Internal awareness raising evening）を開催し、教育事業の重要性とその効果についてスタッフ間の意識向上を促した。これらの取り組みにより、教育事業への内部からの支持が強化され、組織全体で教育事業の価値を高めていく土壌が築かれたと思われる。

3. 5 遠隔地域と無関心層の取り組み

ロイヤル・オペラハウスによるアクセス拡大の取り組みは、第一に、地理的な障壁を超えることにも重点を置いていた。教育事業の一環として、地理的に離れた地域の学校とも積極的に連携し、その結果、遠隔地からの学校も含めてイギリス全土からの学校がマチネ公演に参加するようになった。教育部門の立ち上げ初年度には、既に、南ウェールズ、コーンウォール、マンチェスター、グリムズビーから子どもたちが参加し、ロイヤル・オペラハウスがこれらの学校へのワークショップ活動を強化した結果として挙げられている（Education Unit, 1984, Opera Education Annual Reports）。

1985-86年シーズン、すなわち教育部門設立から3年目には、特に新しい学校やコミュニティへの働きかけを強化し、より多くの子どもたちにオペラを体験してもらうための取り組みが充実した。これは、教育事業に参加できるのが、熱心な教師がいる学校の子どもたちに限られていた状況に対する危惧から始まったものである（Education Unit, 1986, Opera Education Annual Reports）。具体的には、「オペラ入門（Introducing Opera）」シリーズのワークショップを、これまで学校公演を予約していなかった学校を対象に限定して提供し、ターゲットエリアとしてノースイースト・エセックスとミルトン・ケインズを選定した。ロイヤル・オペラハウスは、オペラに対して好意的なだけでなく、無関心や敵対的な感情を持つ教師との接触にも重点を置き、コラボレーション、創造性、啓発を中心に据えることで、学校とオペラハウスが互いに利益をもたらす関係を築こうと努めた。

3. 6 小括

ロイヤル・オペラハウスは、教育事業および学校との連携を強化するために、上記5つの主要な戦略を採用してきた。これらの戦略により、ロイヤル・オペラハウスは教育プログラムを単に提供者するに留まらず、教育界全体と積極的に関わり、教育支援の質の向上に努めていることが示された。また、学校との連携を通じて、子どもたちがオペラへアクセスする機会を拡大することが期待されていた。

4. 教育コミュニティからの反響

この章では、ロイヤル・オペラハウスの教育事業に対する反響を、参加した学校や学生からのフィードバックを通じて検証する。ロイヤル・オペラハウスの教育担当者は、内部会議で「小学校の教師からの申し込みが殺到し、断り切れない状況だ」と報告しており、ロイヤル・オペラハウスの教育事業が、広範囲に亘る関心と高い需要を集めていることが分かる（Education Unit, 1986, The Minutes of the Meeting of the RO Education Committee）。特に、「マスクを作ろう（Let's Make a Masque）」イベントや「カルメン」プロジェクトなどの一年間に亘る長期プロジェクトに組み込み、その成果を発表する機会があった事例は、学校との連携がどれほど深まっているかを示している。

事実、教育プログラムに対する学校側からの反響は良好だった。例えば、ロイヤル・オペラハウスの教育に関する一連の取り組みについて、ジョン・リー・スクールの校長、ルイス・ギル氏はイブニング・テレグラフで、オペラへのアクセス拡大に関するロイヤル・オペラハウスの取り組みを次のように評価している。

オペラは容易にアクセスできる芸術形式ではありません。音楽教師の中にはオペラの訓練を受けた人は少なく、それがエリート主義の体験になりつつあります。— コヴェント・ガーデンの平均チケット価格が 32 ポンドであることを見ても明らかです。それはばかげています。ロイヤルオペラはこれらの動向を認識しており、学校や大学との連携の可能性を模索するために教育担当者ポーリン・タムプリングを任命しました。私たちはこの新しい取り組みに参加でき、国内で初めてのプロジェクトに参加できたことに幸運でした。それは、子たちにとって最も魅力的な新しい領域を開拓しました。プロの歌手や製作スタッフの自然な反応が、最も感動的なことの一つでした。それはオペラに対する洞察を与え、彼ら自身のパフォーマンス基準を非常に向上させました ("Learning from Covent Garden," 1984)。

さらに、フィノン・ハウス・スクールから届いた感謝の手紙は、ロイヤル・オペラハウスの教育事業が及ぼした影響の具体的な証左である。「ファルスタッフ」の学校マチネ公演における優れた対応と印象的な公演について、以下のように記されている。

先週木曜日に実施された『ファルスタッフ』の学校マチネ公演に関し、関係者全員に対して、私から最高の賞賛をお伝えします。事前に提供された情報、公演の質、スタッフの対応の全てが、非常に充実しており、感謝の意を表したく、この手紙を書いています。特に、事前情報が掲載されたフォルダーの充実ぶりは印象的であり、すべて活用しました。また、劇場スタッフの丁寧な対応と、公演の素晴らしさ、さらには舞台裏を垣間見ることができた体験は、我々の訪問を忘れがたいものにしました。字幕も大変役立ちましたし、驚くほど目立たないものでした。我々のグループの多くが初めてコヴェント・ガーデンを訪れましたが、その日の体験は彼らに大きな影響を与えました。再訪を心待ちにしており、フィノン・ハウス・スクールの一行を代表して、改めて深く感謝申し上げます (JONES, 1984)。

この手紙は、ロイヤル・オペラハウスが実施した学校向けマチネ公演とそれに付随する各種サポート（事前情報の提供、プログラムの配布、劇場スタッフの対応、舞台裏の見学、字幕の利用のしやすさなど）への学校側の高い満足度を示している。この肯定的な反響は、教育事業がその目的を達成しており、参加者に文化的経験を深め、豊かな影響を与えることができていることを示すものである。

この成果を支えたのは、劇場内スタッフの積極的な協力である。1983-4 シーズンにロイヤル・オペラハウスで多くの教育事業が初めて実施された際、アーティストやスタッフは新たなコミ

ットメントを受け入れ、尽力した。建物内に突然多くの子どもたちが訪れたにもかかわらず、スタッフは常に親切に対応し、子どもたちが安心してプログラムに参加できる環境を喜んで整えたことが報告されている (ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN, Education Unit, 1984, Opera Education Annual Reports)。

5. 考察と展望

本稿では、ロイヤル・オペラハウスによる教育事業を特に、学校との連携を通じたアクセス拡大の観点から検討してきた。1985年のロイヤル・オペラハウスの教育事業報告書によれば「舞台芸術家と芸術教育界との間でより緊密な連携を築くことが、芸術の将来の発展にとって根本的に重要である」(Education Unit, 1985)と記されており、教育界と文化芸術界の融合におけるロイヤル・オペラハウスのリーダーシップの意向も示している。この声明は、ロイヤル・オペラハウスが教育事業を推進する上で学校とのパートナーシップを核心的な要素と位置付けていることを明確にしており、本研究からもそのような連携が実際に丁寧に実施されていたことが確認された。

アクセス拡大の総合的アプローチ

ロイヤル・オペラハウスの教育事業は、地理的、経済的、情報のアクセスという三つの領域での障壁を低減する取り組みが認められた。地理的アクセスについては、学校向けのマチネ公演とそれに関するワークショップを遠方に位置する地域の子どもたちにも積極的に提供し、オペラやバレエといった文化芸術を体験する機会が設けられた。経済的アクセスでは、公演チケットを学校団体に割引価格で提供している。情報のアクセスでは、教育向けニュースレターや教師向けの研修会を通じて、教育プログラムや公演に関する情報を継続的に提供していた。これらの取り組みが、教師と生徒双方にオペラへのアクセスを広げることに貢献していた。

学校教師のエンパワメントに繋げる戦略

ロイヤル・オペラハウスは、セミナーや出演者の学校訪問、教育プログラムの内容調整など、事前準備段階での様々な取り組みを実施していた。これらの活動は、学校側との相互理解を深め、生徒だけではなく教師にも大きな利益をもたらした。教師は、これらの契機を通じて、新しいアイデアを自身の教育実践に取り入れ、自身の専門性の強化や創造性の向上にも繋がったと思われる。ロイヤル・オペラハウスの取り組みは、師のエンパワメントにも寄与していた。さらに、オペラに関心がない、あるいは批判的な態度を持つ教師への積極的な働きかけは、限られた観客層から、教師を通じてアクセス拡大をしようとする強い意志の表れでもあった。

持続可能な教育事業への道

ロイヤル・オペラハウスの事例は、日本の劇場や文化機関が教育事業を通じて社会により大きな貢献をするための参考になる。ただし、ここで、1980年代のロイヤル・オペラハウスの教育事業が、3名のスタッフと民間資金という非常に恵まれた環境で実施されていたことを付言しておきたい。つまり、豊かな教育プログラムとそのアクセス拡大を実現する上で、十分な資金と専門的な人材が不可欠なのである。日本の劇場が持続可能な教育事業を実施するにあたっては、こ

これらの基盤をしっかりと確保し、その上で効果的な運営とアクセス戦略を策定することが求められる。

今後の研究課題として、日本の劇場における教育事業が採用しているアクセス拡大の戦略と、学校との連携の実態を詳細に調査。今後の研究課題として、日本の劇場における教育事業が採用しているアクセス拡大の戦略と、学校との連携の実態を詳細に調査したい。清水 & 加藤 (2006) による研究によれば、劇場と学校との連携は①生徒のボランティア参加、②総合的学習への協力、③学校を介した動員、④集客依頼、⑤その他、の categories に分類されていた。この連携の形態が、デジタル技術の進展や教育環境の変化に伴い、どのように変化しているのか、日本の複数の劇場を対象にインタビュー調査を行い、現場の声を直接収集する計画である。さらに、今回の調査で明らかになったロイヤル・オペラハウスの教育事業の取り組みとの比較分析をしつつ、日本の劇場の教育事業が直面している課題と機会を明らかにしていきたい。

引用参考文献

- CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION. 1982. *The Arts in Schools: Principles, Practice and Provision*.
- Education Unit in ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. 1984. *In Touch*, no. 1, p. 3.
- Education Unit in ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. 1984. *Opera Education Annual Reports*, 1983/1984. Available at ROH Archive and Collections.
- Education Unit in ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. 1985-09-23. *Report of the sub-committee on the preparation of (a) schools & (b) the company for work with the education unit*. [minutes] Available at ROH Archive and Collections.
- Education Unit in ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. 1986. *In Touch*, no. 7, p. 3.
- Education Unit in ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. 1986. *Opera Education Annual Reports*, 1985/1986. Available at ROH Archive and Collections.
- Education Unit in ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. 1986. *The Minutes of the Meeting of the RO Education Committee*. [minutes] Available at ROH Archive and Collections.
- EVENING TELEGRAPH. 1984. Learning from Covent Garden. December 6, p. 9.
- EVANS, David T. 2018. *Phantasmagoria: Sociology of Opera*. Routledge.
- JONES, J. Howard. 1984. *Letter to Pauline Tambling, Opera Education Officer*. July 3. [letter]. Available at ROH Archive and Collections.
- MAUD, Redcliffe. 1976. *Support for the Arts in England and Wales*. Calouste Gulbenkian Foundation.
- 小山文加. 2021. 子どもの貧困問題と劇場参加機会の障壁の所在を探る. *ロームシアター京都リサーチプログラム 紀要—2020年度報告書*, 2021, pp. 29-45.
- 古賀弥生. 2005. 公立文化施設の運営主体に関する考察. *文化経済学*, 4(3), pp. 57-64.
- 清水裕之; 加藤祐貴. 2006. 公立文化ホールにおける自主事業, 計画性, 外部機関情報活用度, 外部組織連携に関する状況把握と類型化. *文化経済学*, 5(2), pp. 29-46.
- TAMBLING, Pauline. 1999. Opera, education and the role of arts organisations. *British Journal of Music Education*, 16(2), pp. 139-156.

資料1. ロイヤルオペラ 教育ポリシー (1985)

導入

ロイヤルオペラは、長い間、広義の教育に貢献してきた国際的な地位を持つカンパニーです。現在、ロイヤルオペラは教育の分野に対して、より体系的なアプローチを行う必要があることを認識しています。舞台芸術における地域の取り組みは、主要なプロフェッショナルカンパニーからのアイデアに依存しており、それらは地域社会を支援し、反応する責任を持つとともに、特に若い世代をナショナルカンパニーに引き込む役割も果たしています。

目的 ロイヤルオペラの教育方針の目的は次のとおりです。

- a. オペラを広く受け入れられるようにすること。
- b. 人的および物的資源へのアクセスを広げることで、カンパニーのレパートリーや作業方法への理解を深めること。
- c. 地域社会の人々との長期的で価値のあるつながりを築くこと。

取り組みの対象は誰ですか？

ロイヤルオペラのリソースによって恩恵を受ける可能性のある人々の範囲には、すでにオペラに興味を持っている、あるいは関心のある人々だけでなく、オペラに気づいていない、関心がない、または反感を抱いている人々も含まれます。

- a. 新規参加者
オペラの経験がない人々に対して手を差し伸べることが、カンパニーにとって重要です。
- b. 教師、青少年指導者、若者に関わる他の大人たち
人々を支援するための重要な方法は、教育者を支援することです。カンパニーは、生徒たちにオペラへの興味を喚起する愛好家たちの活動を支援しなければなりません。また、アーティストと教育者、あるいはアーティストとコミュニティーワーカーの間でアイデアの相互交流を促進することも奨励すべきです。
- c. 芸術団体、コミュニティセンター、青少年グループ
学校グループに属さない年長の学生たちと協力するのは、時に困難なことがあります。地域の非公式なグループ、例えば青少年グループや趣味のグループを支援し、対応するためには、あらゆる努力を払うべきです。
- d. オペラにすでに興味を持っている若者たち
多くの若者は、学校のマチネ公演への参加を通じてオペラへの関心を持つようになります。この熱意を育むことが重要です。
- e. 特別教育
特別な問題を抱える人々、例えば身体的または精神的に障害のある人々のための取り組みを行うべきです。こうしたグループを通常の観客層に統合し、必要に応じて特別な配慮を行うことが重要です。
- f. 他の関連芸術形式を楽しむが、オペラの知識や経験が不足している人々
多くの人々は、演劇、ダンス、音楽、または美術に興味を持っていても、オペラに対しては、年齢、クラス、性別、民族的背景、文化などの理由から距離を感じることがあります。カンパニーは、西洋芸術にほとんど関心がない地域社会に対して、特別な責任を負っている可能性があります。このような地域での拡張プロジェクトは望ましいとされています。
- g. 教師の研修
現職の教師や研修中の学生との作業に優先順位を与えるべきです。ロイヤル・オペラ・ハウスのリソースと教育活動についての認識を深めることは、非常に重要です。

教育プログラムの内容**ハウス内の取り組み**

- a. ロイヤル・オペラハウスや、必要に応じてツアーで特別にアレンジされた学校向けの公演。これらの公演は最高水準で行われ、十分なサポートイベント、前後のワークショップ、トーク、学校訪問などが提供されるべきです。
- b. 適切な価格設定により、若者や他の新規参加者が通常の観客として参加することを奨励します。地方での新規参加者のために特別な手配を行うべきです。
- c. 若者向けに特別に設計されたプログラム。
- d. 完全版の公演に向けて、スタジオワークショップ、トーク、デモンストレーション、オープンデーを開催。

他の会場での事業

特定のニーズに応じた特別なプログラムを含むべきです。場合に応じて、計画には関係者を含める必要があります。カンパニーは、関与するグループや地域と永続的なつながりを築くことを目指し、地元の教育者やコミュニティワーカーがプロジェクトを適切にフォローアップできるようにする必要があります。リソースを一度に一つの地域に展開する「ローリング」プログラムが望ましいです。また、歌手やスタッフは、ワークショップ、教師向けコース、学習イベントをコミュニティに持ち込むべきです。

資料

カンパニーのイベントをサポートするための効果的な資料は、出版社や教育者のアドバイスを受けて制作されるべきです。それには以下が含まれます。

- 視覚資料（展示物、学校向け資料、プロジェクトのビデオ記録）
- 音声資料（テープ、カセット）
- 印刷資料とニュースレター（プログラム、ワークシート、ウォールチャート、書籍など）

オペラ特有の課題

ロイヤルオペラの教育活動は、カンパニーの広範な方針を反映するべきです。この国のオペラカンパニーは、それぞれに独自の強みと関心領域を持っています。以下の点を考慮する必要があります：

- 多くの点で、教育チームとして働くために準備された小規模な歌手グループを編成するほうが便利ですが、これはカンパニーとコミュニティの間にさらなる壁を築くことになります。ロイヤルオペラの強みは、その国際的な地位、歴史的要素、そして建物にあります。教育プログラムには、オペラハウス全体を巻き込むように努めるべきです。
- ロイヤル・オペラハウスではオペラが原語で上演され、この件に関するカンパニーの方針は明確です。子どもたちがオペラを原語で楽しめるようにする必要があります。上演中の説明、準備、そして字幕の使用によってアクセスしやすさを高めるためのあらゆる努力が求められます。
- カンパニーはロンドンに拠点を置いています、広範な地理的地域から観客を惹きつけています。教育担当者は、他の主要なカンパニーの活動を考慮しつつ、全国のコミュニティや学校とつながりを築くべきです。優先地域の「ローリング」プログラムを通じてそれを実現することも一つの方法です。
- オペラの多くの側面が、教育プログラムに反映されるべきです。

実際の問題

教育活動の資金調達

この声明で概説されている多くの活動は、費用がかかります。カンパニーは長い間、学校向けマシネのスポンサーシップを募る方針を採っています。現在の経済状況では、学校がイベントの全額を支払うのは難しく、しばしば不可能です。可能な限り、地域の教育局、芸術組織、コミュニティ協会、保護者・教師協会などに、プロジェクトの計画、実施、資金調達に関わるように招待するべきです。商業的なスポンサーシップも求められますが、利害が衝突する場合、スポンサーの要求よりも教育の目的を優先する必要があります。

報道と広報

若者に芸術を紹介する一つの方法は、メディア報道を通じて行うことです。プロジェクトの関心を広げたり、資金を集めたりするために、プレス注目がある場合には、これを求めるべきです。

連絡を取り続けること

教育担当者の主要な責任の一つは、コミュニティと教育の世界との連絡を保つことです。オペラ委員会および教育アドバイザー・カウンシルのメンバーは、重要なつながりを提供します。

結論

ロイヤルオペラの教育活動は、ロイヤル・バレエカンパニーと同様に、芸術的な目的の本質的な部分であり、特別な計画と追加のリソースを必要とします。

コロナ以降、さまざまな活動においてオンラインが常態化してしまった。いい悪いは別として、人間は楽な方に流れるから当然といえば当然である。外出の身支度をしなくていいし、時間も交通費も節約できるし、少々体調が悪くても参加できるし、何もしなくても（自分の画面さえ表示されていれば）参加したことになる。もちろん私自身もしばしばこの安楽さの恩恵をこうむっている。と同時にこういう時代になるとますます、リアルな空間の意味とは何なのかということを考えるきっかけにもなる。

オンラインが標準になると、それ以前は当たり前（したがって無名）だったことが、「リアル」「現地」「対面」などと、さも特殊な状況であるかのような名前と呼ばれるようになる。考えてみると奇妙なことである。リアルな空間とは何なのだろうか？ それは、何が起こるか分からない場所である。そこに踏み入るには、それなりに身支度し、心の準備をし、予測不能なアクシデントも覚悟しなければならない。大袈裟に言えば、それは「舞台に立つ」ということなのである。逆に言うとオンラインの安楽さとは、舞台に立たなくていいということになる。ただ座って見ていればいい、つまり舞台上で起こる出来事に参加しなくていいという気楽さがある。

つまりリアルとオンラインの違いとは、演者と観客との違いなのである。舞台に立つとは、自分の全身が多くの人に見られ、逃げられない状況へと自分を追い込むことを意味する。なんでそんなしんどいことを人間はわざわざするのかというと、そういう正念場に立たされてはじめて、自分の「地」が出て、そして自分自身も知らなかった本当の力も出るからである。もちろん失敗するリスクもある。しかし舞台上での失敗は（心地よいものではないが）必ず深い学びとなって自分の中に蓄積される。

現代では上手にリスク回避する人が頭がいいという考え方が支配的だが、リスク回避ばかりしている人は、本当の意味で学ぶことも成長することもない。それでも表面上は失敗がなければ（人事評価にマイナスが付く理由がなくなるから）相対的には出世しやすい。だから今の世界を牛耳っている人たちの多くは、高齢でありながら人生に覚悟がなく子供っぽく見えるのかもしれない。

このリサーチプログラムは舞台芸術に関わる研究であるが、研究といってもやはり広い意味で舞台であることには違いがない。つまり最後はその研究発表を通して、自分という人間の持ち味を人前に晒すということが重要なのである。2023年度は昨年が続いて2年目となるリサーチャーも多かったが、これまでの研究報告でみずから「これは失敗だった」と思うこともあっただろう。私はメンターとしてそれほど厳しいコメントをする方ではなく、どちらかというと寛大に黙って見ているタイプだが、発表する側からすればただ見られているというだけでも十分厳しい状況である。

3月に行われた最終報告会は文字通り全員が「舞台に立つ」という経験を共有する催しとなった。荻島大河は昨年度末以来 VTuber 文化を伝統芸能という観点から解釈し、今年度は

それをさらに先鋭化する考察と実践へと踏み込んだ。アーカイヴという主題をめぐっては、まず立花由美子は「再演」という観点を睨みつつパフォーマンスのアーカイヴという昨年来のテーマを発展させ、橋爪皓佐は子供を対象とした作曲ワークショップそのものの「記譜」というユニークな観点を提示した。また小倉千裕も昨年につき、日本で前売券を割り引くという商習慣がなぜ継承されてきたのか、豊富な具体事例を元に紹介した。権祥海は日本における「マダン劇」を実際に東九条における活動に関わりつつ考察し、昨年秋には本プログラム関係者何名かで「東九条マダン」を見学した。最終報告会に際しても、荻島、権の研究テーマに関連する展示やパフォーマンスも行われた。

舞台芸術をテーマとする本リサーチプログラムが、今後も狭い意味での「研究」ととどまらず、それ自体が「舞台に立つ」活動として発展してゆくことを私は強く願っており、微力ながらその助けになりたい。

リサーチで社会と地続きになる手ごたえを得る

若林朋子

デザイン・クリエイティブセンター神戸（KIITO）では、2012年の開館当初から「+クリエイティブゼミ」を実施している。社会の諸課題に対し、新しいアイデアや工夫を採り入れて解決策を考える、少人数の実践的な学びの場である。2018年には、このプロセスのリサーチ部分を取り出し「リサーチ・リテラシー」を学ぶリサーチャー養成編もスタートした。デザインと舞台芸術という分野の違いはあるが、ロームシアター京都リサーチプログラムとほぼ同時期に、リサーチに焦点をあてたプログラムが始まり、互いに今日まで継続しているという事実を心強く思っている。

ゼロから形を生み出すクリエイティブな領域が、そのリアリティを伝えながら実社会と接続するには、問いを立て、調べ、核心を明らかにし、言語化し、根拠を持って実装・表現するリサーチのプロセスが不可欠である。作品制作には大なり小なりのリサーチが必要であるし、他者からの理解や共感を殊のほか必要とする創造の現場でこそ、リサーチは一層真価を発揮する。両プログラムが継続しているのは、その確信ゆえだろう。今後も双方のプログラムを通じて、リサーチの必要性和醍醐味が、さらに多くの現場に浸透して欲しい。

気づけば7年の時間を積み重ねてきた本リサーチプログラム。2023年度は5名（うち3名は継続）のリサーチャーが、前年度同様、それぞれに個性豊かなテーマを闊達にリサーチした。

「現代における伝統芸能」部門では、2年目の荻島大河氏が「伝統芸能としてのVTuber文化一型(かた)の起源から探る仮説史と文化本意一」を形にした。犬飼文化から始原演劇、VTuberの人権に行きついた前年研究を継承。大量の先行研究や古文書を緻密に読み込む学究的手法をとりつつ、研究対象はネット上の主体であり当事者研究でもある。最後は脱ネットの意義に及ぶ、挑戦的で実験的な姿勢を示した。VTuberから伝統芸能の型を考える視座に揺さぶられた2年間だった。

「舞台芸術のアーカイヴ」部門では、2年目の立花由美子氏が、「再演のためのパフォーマンスアーカイヴを考える」リサーチに取り組んだ。ロームシアター京都が注力する〈レポートリーの創造〉の稽古場を参与観察し、再演・再現とは何かを問うなかで、レポートリーの創造プロセスにおける課題に着目。付随するアートマネジメントや文化政策上の人材問題や、再演の構造的な困難を指摘し、パフォーマンスアーカイヴのノウハウ探究にとどまらない問題提起に至った。アカデミアと美術という同氏の立ち位置は貴重な存在であり、今後も学術研究と本事業を接続していただきたい。

今期は3名が自由テーマに臨んだ。2年目の小倉千裕氏は、舞台芸術のチケット価格戦略をテーマに「日本の演劇における前売券を割り引く商習慣の継承要因の分析」に取り組んだ。

昨年は商習慣の形成要因に焦点を当てたが、今年は現在まで継承されてきた前売券の割引習慣の背景を分析した。文献や資料の丹念な調査と、前売券割引習慣の経緯を体験的に知る演劇関係者への聞き取りを通じて、これまで記録のなかった歴史を明らかにした。興味深かったのは、前売券割引が実施されるに至った当時の劇団の経営事情や、同時代の社会背景も浮き彫りになったことである。文化経済学のみならず演劇社会学の視座を持つリサーチとなった。「子どもと舞台芸術」と「舞台芸術のアーカイヴ」の横断型自由テーマの橋爪皓佐氏は「劇場・小学校でのワークショップを通じた記譜の拡張性の考察：自己伝達からはじめる音楽作り」をリサーチした。ワークショップは記譜によってアーカイヴ可能かという興味深い命題を、実際に子ども対象のワークショップを通じて検討。ワークショップの記譜＝作曲の体験というアプローチと、子どもたちの記譜事例は視覚的にも興味深かった。記譜でアーカイヴされた作曲ワークショップを実際に再現する試みは、今後の探索に期待したい。同じく自由テーマの権祥海氏は、京都におけるマダン劇をテーマに「マダン：民衆が共集する広場」を探究した。韓国で発祥したマダン劇の歴史を追う中で、本国と日本（東九条）では発展の経緯と現状、対抗と連帯のありようが異なることを把握し、東九条マダンに残る本来的な運動性と思想を明らかにした。権氏のリサーチ対象である東九条マダン（JR 京都駅南の東九条地域で行われる民族文化祭）へのフィールドワークも一同で敢行。最終報告会終了後に、ローム・スクエアでマダン劇ワークショップも行うなど動的なリサーチとなった。

こうして、毎年リサーチャーがもたらしてくれる新しい風は、後々のリサーチャーの研究に不思議と結びついていく。それを楽しみに、現在展開中のリサーチの行く末も見守りたい。

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 24 年度も活動を行っていきたいと考えています。

■立花由美子

ロームシアター京都リサーチプログラムは、学位が取れるわけでもなければ、アカデミアの昇進の役に立つわけでもない。しかしここには、研究至上主義に陥ったアワードボディたちが失いつつある、「本当の研究」があったと思う。研究はすんなり一本道でたどり着けるほど甘くはない。寄り道したり、時に後退しそうになりながら、それでも止まらずに何とか前に進もうとする試行錯誤によって、ようやく辿り着ける場所だ。たどり着く日はいつになるかわからないし、そもそもたどり着けるのかどうかさえ分からない。しかし確実に言えることは、研究にはこれらを受け入れる物理的・精神的な余白が必要なのだ。この2年間を通じて経験したリサーチプログラムには、メンター、仲間たちと、役に立つのかもわからないような、答えのないような問いに向き合うたくさんの余白があり、この余白が私の突拍子もないアイデアをいつの間にか研究の種にしてくれた。ここで育てた種を、さらに育てて研究にしていくには、まだまだ余白が必要だ。だけどここで2年を過ごした私は、自ら積極的に研究のための余白をつくりだしながら、研究を進めていく準備ができたと思う。昨年の振り返りにも書いた通りであるが、やはりこれからも京都に足を向けては寝れぬ思いだ。

■橋爪皓佐

メンターのお二人や、様々な分野を専門とされるリサーチャーの皆さん、そしてロームシアター京都担当者の方々と的一年弱の活動は、普段芸術の実践を主な活動としている自分にとっては、普段味わうことの少ない刺激を得られる貴重な時間の連続でした。こどもと舞台芸術というテーマが設定されていたことから、近年行っていたこども向けワークショップをリサーチという形でまとめなおしながら考える絶好の機会だと考え、本プログラムに参加することになりましたが、知らず知らず自分の専門分野の知見のみで物事を捉えてしまっていることに気づかされる場面が多く、こどもと関わる事業に関するリサーチをしている自分自身の「伝える力」をブラッシュアップしなければならないことを痛感しています。反省することばかりでしたが、今後もこのプログラムでの経験を元に、より実践と研究を深めて行きたいと考えています。1年間本当にありがとうございました。

■小倉千裕

2年前の春、研究と向き合うということにブランクがあったため、こんな自分が応募しても大丈夫だろうか、と悩んでいたことを昨日のここのように思い出します。こうして報告書が2冊分完成したということは、なんとか乗り切ったということなのでしょう。リサーチャーの2年間で振り返ると、古い資料の調査、関係者へのインタビュー調査など、学生の頃よりも遥かにフットワークを軽く、視野を広げて、研究を進めることができたと思います。メンターの吉岡先生、若林先生のやさしさと厳しさに支えていただいて、モチベーションと集中力を保つことができました。改めて感謝いたします。

私はこのリサーチプログラムを経て、前売券と当日券の価格の研究という謎に満ちた大海原へと漕ぎ出すことができたのでしょうか。これからどこにどう進んでいくか、迷いはありますが、滑り出したからには問いを立て、出会う景色を楽しみ、探求し続けたいと思います。

■権祥海

ロームシアター京都のリサーチプログラムでは、1人でリサーチを行うだけでなく、メンターの先生方々、リサーチャーの方々に様々な角度からのコメントをいただき、リサーチの内容をさらに深めることができたのが一番良かった点だと思います。発表会での意見交換のみならず、私のリサーチ内容である京都の東九条マダンをリサーチプログラムの皆さんと一緒に体験し、そこで会話をすることができました。マダン劇というトピックに慣れている私1人では気づくことのできなかつた様々な観点をそこで発見しました。それこそリサーチプログラムの応募時にリサーチの目標としていた「マダン劇の共同研究」に非常に近いものでした。そのような研究の場を提供してくださったロームシアター京都の関係者の方々にこの機会を借りて感謝を申し上げます。

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

2023年6月または7月～2024年3月31日（日）

※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月または7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：2024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://rohmtheatreyoto.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「2023 リサーチプログラム 応募」とし、<research@rohmtheatreyoto.jp>まで送付ください。

11. 応募期間

2023年4月1日（土）～4月30日（日）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（土）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17日（水）、18日（木）、19日（金）<予定>

※書類選考通過者との日程調整により、実施日が変わる場合があります。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@rohmtheatreyoto.jp（担当：成瀬、垣田）



最終報告会（2023年3月22日）の様子

ロームシアター京都 リサーチプログラム

紀要 ー2023 年度報告書ー

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、成瀬はつみ、垣田みずき（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

発行日 2025 年 1 月