

ロームシアター京都 リサーチプログラム
紀要 -2024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
二〇二四年度報告書



はじめに

本書は、2017年度にスタートしたロームシアター京都自主事業「リサーチプログラム」の8年目の成果をまとめたものです。ロームシアター京都は、時間をかけて「劇場文化」を育てていくことを大きな使命として掲げており、そのためには、舞台芸術のフィールドにとどまらず、現代社会の状況やその歴史的背景を見据えた検証や実践が不可欠であると考えています。さらに、そのプロセスには研究や批評の専門性を持つ人々の参画が重要であると認識しています。こうした問題意識のもと、研究・批評と実践の現場を結びつける人材を育成することを目的として本プログラムは始まりました。毎年度、劇場が持つ環境やリソースを活かしながら、メンターや劇場関係者との対話、リサーチ、議論を重ねつつ調査研究を行い、その成果は本報告書に加え、最終報告会やウェブサイトで公開してきました。

本年度は、テーマAとして奥田知叡さんが「能公演の劇場進出および能様式の現代化をめぐるリサーチ―戦後の『新様式能』から近年の『劇場能』まで―」を、テーマBとCを横断するリサーチとして橋爪皓佐さんが「ワークショップをスコア化する：創造的リスクを受け入れるための実践的アプローチ」を行いました。また自由テーマでは、中山恵理那さんが「パフォーミングアーツの創作における『リサーチ』観の変遷―市原佐都子／Q『キティ』を事例に―」を、中山佐代さんが「劇場における対話型鑑賞の実践」に取り組みました。

それぞれが固有の問題意識をもって取り組んだリサーチは、豊かな成果を生み出し、多くの示唆をもたらすものとなりました。これらは今後の研究の一段階にとどまらず、ロームシアター京都をはじめとする劇場や関係者にとって、未来の劇場文化を考えるうえで貴重な提案となるはずです。

最後に、本プログラムにおいて自らの課題と真摯に向き合い続けたリサーチャーの皆さんに心より敬意を表するとともに、とも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、そしてリサーチにご協力いただいたすべての方々に感謝いたします。また、本年度は最終報告会のゲストコメンテータとして、リサーチプログラム1年目のリサーチャーOBである林立騎さんにもご参加いただき、議論を大きく深めていただきました。ここに厚く御礼申し上げます。

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		7
	能公演の劇場進出および能様式の現代化をめぐるリサーチ —1950年代「新様式能」から60年代「ステージ能」まで— 奥田知叡	
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 ワークショップをスコア化する：創造的リスクを受け入れる環境づくり —音楽創作ワークショップにおける実践的研究— 橋爪皓佐		28
リサーチ・ベースド・アートの輪郭と社会的主題との関係 パフォーミングアーツの創作における「リサーチ」観の変遷 —市原佐都子/Q『キティ』を事例に— 中山恵理那		41
観客文化、対話型鑑賞、劇場におけるコミュニティ創成 劇場における対話型鑑賞—ナラティブの公共圏と親密圏 中山佐代		67
寄稿 学校教育とテアトロンを接合する試み —パラシアターとしての「劇場の音楽室」— 清水久莉子		88
メンター寄稿		
	2024年度リサーチプログラムを振り返って 吉岡洋	104
	自発的なリサーチを手放さない 若林朋子	106
最後に		
	リサーチプログラムに参加して	108
事業資料		
	2024年度リサーチャー募集概要	110

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

奥田知叡、中山恵理那、中山佐代、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所長）

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

2024年7月14日（日）～2025年3月31日（月）

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 2024年7月14日（日）

第2回 8月21日（水）

第3回 11月6日（水）

第4回（中間報告会）12月26日（木）

第5回 2025年1月15日（水）

第6回 2月21日（金）

最終報告会 3月26日（水）

研究テーマに関する報告書作成

中間報告書提出：2024年12月10日（水）

最終報告書提出：2025年3月10日（日）

応募人数実績：17名

※募集概要は110ページを参照

執筆者プロフィール

テーマ A：現代における伝統芸能

■奥田知叡（おくだ ともあき）【新規／1 ヶ年】

演出家、三人之会主宰。

京都芸術大学大学院芸術研究科芸術専攻修了。国立台北芸術大学戯劇学系博士課程に在籍。劇場創造アカデミー11 期。国際演劇協会日本センターと能楽学会に所属。中国戯曲の演出・翻訳を積極的に行なっている他、能と現代演劇に関する論考を複数発表している。

主な演出作品に李健鳴「隔離」（国際演劇協会日本センター主催 Plays4Covid 孤読/臨読、2019 年）、高行健「逃亡」（三人之会第二回公演、2023 年）。

主な論考に「武智演出「綾の鼓」の再評価—能技法を用いた三島『近代能楽集』の上演意義—」（『能と狂言』21 号、2023 年）、「能技法を用いた三島由紀夫『近代能楽集』上演の研究—能の現代演劇化について—」（修士論文、2023 年）、研究ノート「謡曲の現代語翻訳とその上演意義について—岡田利規訳「卒都婆小町」を例に—」（『舞台芸術研究センター 研究紀要』、2024 年）等。

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ブ）の横断型

■橋爪皓佐（はしづめ こうすけ）【継続／2 ヶ年（2 年目）】

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、子どもと芸術活動に関する実践と研究を行っている。一般社団法人コロゼッタ代表理事。京都女子大学非常勤講師。

自由テーマ：リサーチ・ベースド・アートの輪郭と社会的テーマの関係

■中山恵理那（なかやま えりな）【新規／1 ヶ年】

1997 年生まれ。お茶の水女子大学大学院博士前期課程修了。音楽学を専攻し、日中戦争期の軍歌・国民歌を対象に研究を行う。在学中、アートプロジェクト「隅田川怒涛」にインターン（リサーチャー）として参加。2022 年より公共ホールで音楽・コンテンポラリーダンス公演等の制作を担当。

自由テーマ：観客文化、対話型鑑賞、劇場におけるコミュニティ創成

■中山佐代（なかやま さよ）【新規／2ヶ年（1年目）】

舞台企画制作。京都造形芸術大学（現・京都芸術大学）映像・舞台芸術学科卒業。在学中は記録撮影で舞台に関わる。2012-2016年、「マレビトの会」制作部に参加。同時にフリーランスの企画制作として様々な作家の公演に携わる。自身の企画では、劇場構造や舞台制度を再考し、新たな可能性を見出すために他分野の作家を劇場へ招聘する領域横断的な企画を行う。主な企画には、現代アーティスト・田村友一郎『テイストレス』（京都芸術劇場 春秋座、2021年）がある。現在は、立命館大学大学院人間科学研究科博士前期課程に在籍。研究テーマは、劇場における対話型鑑賞およびコミュニティ創成。その他の活動として、厄祓いの獅子舞や放下芸を演じながら西日本を巡業する伊勢大神楽のフィールドワークも行っている。

寄稿

■清水久莉子（しみず くりこ）【2017年度リサーチャー】

京都教育大学教育学部卒業後、同志社小学校常勤講師、宮崎県立芸術劇場企画制作係勤務を経て、滋賀大学大学院教育学研究科修了、大阪大学大学院人間科学研究科博士後期課程単位取得満期退学。相愛大学教職課程助手を経て、現在、京都市立芸術大学音楽学部特任講師、龍谷大学、京都看護大学非常勤講師。日本音楽教育学会、日本比較教育学会、日本教育制度学会、関西楽理研究会会員。地域社会と連携した実践的プロジェクト、とりわけ子どもや多様な背景をもつ人々が音楽と出会う場の創出に関心をもち、音楽と人や音楽と社会を架橋する研究や実践を行っている。

メンタープロフィール

■吉岡洋（よしおか ひろし／京都芸術大学 文明哲学研究所 所長）

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）、『AIを美学する』（平凡社、2025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。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。

テーマ A 現代における伝統芸能

能公演の劇場進出および能様式の現代化をめぐるリサーチ
—1950年代「新様式能」から60年代「ステージ能」まで—

奥田知叡

はじめに リサーチの目的

本リサーチは、戦後の混迷化する情勢下でさまざまな現代化を行なった能界の試みに着目し、能の新たな表現の可能性、「能の現代化」という問題に取り組むものである。リサーチの初期の段階では、1955年に関西の演出家・武智鉄二によって上演された『現代能・綾の鼓』に焦点を当て、その演出および演技様式の詳細な分析と資料調査を行なっていた。報告者はこれまでも、「武智演出『綾の鼓』の再評価——能技法を用いた三島『近代能楽集』の上演意義」と題する論考において、既に一定の分析を試みてきた。同作品は1955年12月5日、円形劇場形式による創作劇の夕と題し、産経会館国際会議場にて『月に憑かれたピエロ』と共に上演された。三島由紀夫のセリフを、シテ方能楽師と狂言方能楽師がそれぞれ能面と狂言面を着用し、謡の技法を援用しながら発した。能と近代演劇とが真っ向から交錯し、「能と似た感動を感じさせた現代詩劇」の到来を予感させた作品であるが、当該公演における湯浅譲二作曲による音楽の実態を含め、未解明の上演要素が多く残されており、それらを補完するための調査が急務であった。本来は湯浅氏本人へのインタビューおよび楽譜分析によって音楽的側面からの照合を図る予定であったが、氏の逝去により直接的な聞き取りは叶わず、記録資料を中心とした間接的なアプローチによって検証を進めることとなった。

調査の過程で、武智の演出意図は能様式の現代化にあるのではなく、近代演劇と能との本質的な断絶を越境しうる新たな演劇言語の創出を目指していた点にあることが明らかになってきた。その実践は能という伝統的な表現形式を媒介としつつも、結果として様式の革新には一定の限界を抱えており、能そのものへ本質的な影響を与えるには至らなかった。こうした限界をふまえ、本リサーチでは、武智のような能楽界の外から行った実験的な演劇活動に注目するのではなく、戦後の能楽界において、能楽師たちがどのように能の現代化を試みたのか、明らかにすることにした。武智の試みは、現代演劇創造のために能の様式や技法を適宜借用するものであって、能そのものの変容を目指すものではなかった。本研究では、能楽界が主体的に行った現代化の動き、すなわち1940年代末から提唱された「新様式能」、60年代に入りあらわれた「ステージ能」と称する能楽堂以外の劇場空間で能を上演する試みを対象に、その意義と課題を検討することにした。戦後、復興と再編成の途上にあった能楽界は新作能やさまざまな企画公演を通して、戦後社会への適応を図ってゆくが、能舞台以外の会場での上演にも盛んに取り組んでいた。

武智の試みは、近代演劇の演出言語と能の身体技法とを接続することで新たな演劇—現代演劇創造の可能性を切り拓こうとしたものだが、戦後の能楽界が試みた非能楽堂空間での演能と

は、戦火によって焼失した能楽堂の代替となる上演空間を物理的に確保するため、公会堂や大劇場を使用する試みのことを指しており、意図としては観客層の開拓にあった。しかし、伝統的な三間四方の舞台から数倍以上の広さを持つ劇場空間にて能を上演する場合、必然的に演能の諸様式に対してなんらかの調整が求められることになる。当時の劇評には、広大な長方形の空間に忽然と能舞台が現れることに対して違和感や「寒々しい」印象を覚える報告が散見される。

新様式能は武智のように能様式の積極的な変革を目指したものではなかったが、劇場の機構を十分に活用して能を上演しており、劇場空間に合わせて能の演技空間を拡張しようとするものであった。結果的には能の新たな表現の可能性を探究することにもなっており、能の現代化という問題に取り組むにあたって、優れた参照例となりうる。

2008年に能がユネスコの無形文化遺産に登録されて以降、様式の固定化と保存・継承の重要性は増すばかりだが、一方で戦後の能楽界が直面した新規の観客層への獲得不足と現在の観客層の減少という問題は解決をみていない。より多くの観客に鑑賞機会を与えるという意味で、現代においても大劇場での公演は有効な手段と考えられる。能公演の劇場進出にあたっては、芸術的質を担保した上で、観客がそもそも能楽堂以外の場所で能を鑑賞することを求めているのか検討する必要がある。本リサーチでは、戦後における非能楽堂空間での演能例を対象とした史的調査を通じて、能の劇場進出と演能様式の変容の関係性を理論的に捉え直す。本報告は過去の実践の記述を通して、能の新たな表現の可能性を定義しうる枠組みの構築を最終的な目標とするものである。

戦後の能楽界が直面した危機

月に平均30以上の能公演が実施されている現代の観点からは考えられないことだが、戦後直後の能楽界は存続自体が危ぶまれる深刻な危機に直面していた。戦火による能楽堂の焼失、面や装束といった上演に不可欠な物質的資産の消滅は言うに及ばず、それまで能の主な支持層を構成していた財閥と華族制度の解体によって、能楽界は長年依存してきた観客基盤を喪失してしまう。加えて、進駐軍の占領政策により日本社会が民主化を志向する中、能封建主義的な家元制度や国家安寧をうたう一部の謡曲への批判も強まる。

こうした外的環境の急激な変容に対して、戦後の能楽界は自己変革を迫られてゆく。新たな観客層を開拓するため、能楽界は大衆能や学生能といった多様な公演形態を創出するのだが、こうした上演形態の現代化の過程で、新様式能、照明能、ステージ能といった上演空間の現代化も試みられてゆく。能楽堂が建てられていない地方では代替空間として公会堂で能が上演され、都市部では多くの観客で賑わっていた大劇場で能が上演されるようになる。その際、新たな上演空間に適応するため、照明変化や上演様式の変化が試みられることになるが、こうした試みは従来の能の美学や演出原理にも影響を及ぼしかねず、多くの議論を呼んだ。

同時代の近代演劇を振り返ってみると、敗戦によって物理的・経済的困難に見舞われていたものの、民主主義の到来によって表現の自由を獲得しようという希望に満ちていた。1945年12月、俳優座・文学座・東京芸術劇場らによる合同公演『桜の園』が有楽座で実現したことは、近代演

劇の再出発を象徴する出来事といえよう。しかしながら、伝統演劇はこのような前向きな復興の軌道には容易に乗れなかった。1945年、GHQによって民間情報教育局が設置され、民主主義社会の喧伝と封建主義の打倒を目的とした検閲制度を実施すると、家元制度など封建的なシステムによって支えられていた伝統芸能はその存在意義を問い直されてゆく。新劇合同公演が実施された1945年には、民主主義に反するとして東京劇場で上演されていた歌舞伎公演『菅原伝授手習鑑・寺子屋の段』が上演中止の命令を受ける。あからさまな弾圧を受けた歌舞伎に対し、戦前『御軍艦』や『忠霊』といった国策能を上演していた能楽界に対しての検閲は限定的であったが、能楽界の内部においては、封建的秩序に基づく家元制の打破と能楽師個人の主体性に基づく新たなつながりが模索されていた。特にこの動きは有力な弟子家・分家を抱えていた観世流に顕著であった。1949年には能楽師・歌舞伎役者・新劇人らによる「伝統芸術の会」が結成され、翌1950年には能楽師らと能楽研究者、演劇人、文学者らによる「能楽ルネッサンスの会」が設立される。これらの会は上演団体ではなくあくまで勉強会や交流会の形態をとっていたが、能楽界の閉塞性を打破し、広く各界の人士と交わることで、伝統芸能と現代社会を接続しうる対話と実践の場としての機能を持っていた。こうした時代の変遷の中で、演能様式の改革をめぐる議論は展開されてゆく。

演能様式の改革をめぐる議論

1952年7月16日付の読売新聞に掲載された、早稲田大学教授・安藤常次郎による論考「能楽の行方」は、戦後の能楽界が直面する制度的・表現的課題を明確に浮き彫りにした一例として注目に値する。安藤は、能が依拠してきた鑑賞層が急速に希薄化している現状を指摘し、芸能としての質を維持するために国立能楽堂の設置と技芸員制度の導入を提案した。安藤の主張は主に制度整備に関するものであるが、記事末尾において安藤は、内容の改訂の必要性にまで言及している。

若い世代の者で関心を持つ者もいるがこれは極めて少数でありしかもこれらは謡いや仕舞を楽しむことによって繋がっているのである。近世的な芸術のみが若い世代の求める者ではないのだから、工夫次第では能楽も、芸術を愛する若い人達に愛されるかもしれない。内容の改訂の積極化も、なかなか困難なようではあるが、いつまで今のままであってはならない。

このような演能様式の改革を巡る議論は、主に能楽界の外部で活発に交わされていた。例えば音楽学者・吉川英史は雑誌『能』1949年3月号の「能の音楽性-謡曲の調性について」と題する文章で能の囃子構成を分析し、「能の革命の可能性の成否は、弦楽器採用の困難性の克服如何にかかっている」と主張したが、同じく音楽学者であった岸邊成雄は『能』1951年6月号「能の音楽性に関する岸辺氏の所論について」と題する文書で「謡曲の中から…特殊性を取り出し、新しい音楽に利用することのほうが有望である」と反論した。吉川は能の演奏体系自体を刷新する

べきという立場をとったが、岸邊は、能の奏体系全体を変革するのではなく、謡曲の中に内在する特殊性を抽出し、それを新しい音楽言語に転換することを提案した。これらは能の音楽性に関する議論だが、戦後という価値体系の大転換期においては、能の表現様式自体を変えていく可能性や、能の特殊性を抽出しその他の芸術へ援用する方法が、主に能楽界の外部において真剣に検討されていた。能楽界内部においては、あくまで能楽堂以外の場所で公演を実施する際、空間に適した形で能の表現様式の変革が試みられたのである。

演能様式の変革への積極的な挑戦—新様式能

演能様式の改革に対する希求は、戦後直後から新様式能という形で具体化されている。その背景には、戦災による能楽堂の消失、観客層の流動化といった社会的変化があり、従来の能舞台とは異なる近代的な劇場空間での上演が模索された。現在、大劇場やホールでの上演に際しては伝統的な能舞台の形式を再現し、演能様式を維持することが原則となっている。しかし、戦後においては、能楽堂とは異なる大劇場の空間特性を有効に活用するため、新たな演能様式を開拓しようとする試みが行われていたのである。伝統的な能楽堂ではなく、近代的なプロセニウム・アーチ型の劇場や公会堂といった多目的ホールでの上演は、上演空間や技術的な条件に着目し照明能、ホール能、ステージ能と呼称されることもあったが、戦後早期において最も先鋭的な概念として登場したのが、新様式能と呼ばれる演能形態であった。

「新様式」という用語は、単なる上演空間の変化にとどまらず、上演の諸条件—とりわけ照明、舞台構造、演出理念といった演能を支える制度的・物理的要素の刷新を前提とした新たな能の上演形態が求められたことを表している。雑誌『能』1947年4月号には「演能様式の革命」という見出しのもと、1947年3月1日に大阪・朝日会館において初世金剛巖が上演した新様式能『松風』に関する論評が掲載されている。栗林貞一「演出様式改変の限界」、北岸佑吉「新様式能」などが収録されているが、そこでは新様式能を「観阿弥・世阿弥以来五百五十年にわたる演能の歴史を破る画期的なもの」と捉える一方で、その急進性が引き起こす伝統と革新の齟齬に対する困惑もにじませている。

本公演は、朝日会館の館長であり、洋画家でもあった十河巖の協力のもと実現したものであり、アメリカ公演を視野に入れた国際的展開を志向し、能舞台の現代化を試みたものである。戦前の朝日会館は、会館能と称して、舞台上に仮設の能舞台を設置して能を上演していたが、この『松風』公演においては仮設舞台を用いず、劇場の額縁舞台—プロセニウム・ステージをそのまま使用した。新様式能においては照明技術も積極的に導入された。従来の能舞台では主に詞章で表現していた時間の推移、空間の変化、人物の内的心理を、視覚的表現によって顕在化することができるところである。ワキが登場する際には夕暮れを象徴する黄色の光が用いられ、シテツレの登場場面では光が月光を思わせる青白い色調へと変化した。潮汲みの場面では白色の光が強調され、シテが行平の記憶に沈潜する場面では淡い紫の照明が心理の深層を象徴的に描き出した。さらに、松風が衣を着替える場面では照明が暗転し、終盤のキリにおいては暁を思わせる柔らかな光が舞台を包んだ。

このほか、『松風』では松羽目の鏡板に代えてビロード製の緞帳が吊られ、橋がかりは省略された。囃子方および地謡は開演前から所定の位置に着座しており、囃子方は床几ではなく直接舞台に座り、後見も舞台上には現れなかった。こうした構造的な変化は、舞台上から能特有の象徴的な表現を排除し、観客の視線をシテの身体とその運動に集約する意図をもっていただと思われる。評論家・栗林貞一はこれを「舞台の上の、目ざわりになるものをなるべく片付けて、シテ本位の演技を強調するねらい」があったと評している。これらの演出は、従来の能が語りと型を通じて描いてきた空間と情緒を、視覚的な変容の連続として具体化する試みであり、能の抽象性に新たな解釈の可能性を開こうとするものでもあった。

非能楽堂空間における演能が直面する課題点

三方向から観客に注視される能楽堂と、額縁式の近代劇場において、空間の変化はどの程度能の演者に影響を与えるのであろうか。2万人を収容した音楽堂での演能経験もあった八世片山九郎右衛門は『能楽タイムズ』1956年12月1日号の「対談 はしらの蔭」において以下のように証言している。片山は額縁式の舞台について、「横から見られることのない劇場などでばかり舞っていると、芸はすさむと思うね。舞台は全体を使わなければ嘘だし、前の格好だけつけければいいという考えは、恐ろしいね」と述べた上で、能舞台特有の空間特徴を把握するために、額縁式の舞台での演能の意義を一定程度認めている。片山によれば額縁式の舞台では能楽堂に比べ「観客へ押しつけていく力が弱く、能舞台より横に広い分、「空間を大きく舞う」能力は高まるという。

無論、演者以外の立場からも、劇場での演能を疑問視する声は上がっている。1961年8月1日号の能楽タイムズには、能画家の松野奏風が「能の限界（一）」と題し、戦後の能の劇場進出をめぐる情勢を以下のように分析している。松野は能楽堂での演能と額縁式舞台での演能は単に空間性の違いではなく、精神面での相違点があるとする。松野はまず能と歌舞伎の違いについて、「第一能は武士の鑑賞であつて、芝居は平民の集る所であつた。その芝居といつた古えはいざしらず芝居の舞台は一方正面で背景があるのを見れば、能舞台よりはずつと説明的」で、「平民は説明的で分りよく平易なのを喜び、それに比べると武士の鑑賞は内面的であり、その点より高級だつた」としている。松野によれば能舞台が「三間四面の方形」を保っているのは能の他の特徴である四拍子以外の伴奏がないこと、演技をシテに絞ること同様、説明的な要素を排除し、心理的な深さを求めるためだという。松野によれば歌舞伎小屋が横長の空間性を持っているのはその観客の理解度と関係があり、近代になって登場した額縁舞台も、本質的には能の表現と相容れないとしている。しかしながら、地方での演能の際は上演が可能な能楽堂がないため、能楽堂の代替として公会堂や劇場を利用するしか手がなく、また「能舞台以外の一般の人に呼びかけるのに劇場を利用しより多くの収容力を期待する」動きもあったと松野は指摘する¹。戦後劇場で

¹ 松野はここでは「新様式能」という用語ではなく、「劇場能」という呼称を用いている。現代では非能楽堂空間での演能は「ホール能」または「劇場能」と呼称するが、松野は「劇場能」という用語が一般化する以前からこの呼称を用いている。

の演能はいつか流行となるものの、能楽堂の復旧や新築に伴い²、都市部での「劇場演能の流行は自然と消滅」し、もっぱら地方での演能及び都市部での多数の観客を収容するために用いられるようになるだろうと松野は結論づけている。

このように、1960年初頭においては、都市部での能楽堂の復旧が迅速に進んだため、劇場での演能は下火になると松野は予測したが、実際には新たな空間での様式改革の試みは、「ステージ能」と称して引き続き探求されることになる。

劇場での演能が指し示す可能性—戦前の「劇場内演能」から戦後の「新様式能」と「ステージ能」まで

1963年12月1日号の『能楽タイムズ』は、「能を広い場所へ」と題し、東京オリンピックを控え高まる文化熱の元、東京都をはじめとする都市部で引き続き大ホールや劇場での演能が求められ、「多人数を収容する場所での公演は、今後益々多くなる見込み」と述べている。従来のこうした劇場能の主な主催は新聞社であったが、文部省主催の芸術祭に加え、各地の勤労者音楽協議会（労音）や勤労者演劇協議会（労演）といった組織が、「未知の人々を能楽堂へ案内する重大な役目」を果たしていた。

地方での演能も盛んに行われており、1963年11月1日号の『能楽タイムズ』には、世阿弥生誕六百年記念公演として上演された「北陸中日能」³に関する報告が記載されている。この公演は観世流と宝生流の立合能として開催され、上演会場においては伝統的な舞台装置である柱を意図的に取り除くことで、どこからでも見易い舞台を実現することが目指された。この催しは金沢観光会館で上演されたが、来場者数は2000人を記録しており、通常の演能とは異なる劇場空間の使用が求められた。舞台の音量を確保するため、ホールの音響板を使用し、音の響きやすさを確保するために板屋根は設けず、それに伴って柱も用意されなかった。その一方で鏡板・橋がかり・地謡裏の欄干と能舞台の主要な要素は保持されており、様式の刷新と伝統の継承のせめぎ合いが明確に現れている。

このように、松野の予想とは裏腹に1960年代に至っても、劇場での演能はなお盛んであった。1969年11月1日号の能楽タイムズは『特集・ステージ能』と題し「再検討される能舞台」、「能舞台と非能舞台感覚」という二つの記事のほか、識者45名に行ったアンケート「<ステージ能>に何を思うか？ 私は、こう考える」（表一）の結果を載せ、戦前から始まった劇場での演能に関する総括を行なっている。ホールでの演能は戦前から行われており、「劇場内演能」と呼称されていた。1927年6月には東京朝日新聞社講堂に仮設舞台が設置され、五流能のほか、喜多少年能、金春宣伝能など学生や一般市民を対象とした催しが企画された。同年9月には大阪朝日会館に組立舞台が設置され、通称「会館能」が上演される。この組立舞台は三間の檜舞台に板を

² 戦後、能楽堂の復興は想定以上の速度で進み、水道橋、矢来、大曲、目黒など各地で再建が進んだことで、1955年の時点では東京・大阪・京都・名古屋を中心に公演可能な能舞台がほぼ揃い、能楽堂の代替としての劇場使用という必然性は一旦後退した。

³ 近藤乾三の『実盛』、観世寿夫の『井筒』、宝生九郎の『安宅・延年之舞』が上演されている。

合わせた柱が立てられ、板屋根も載せられた。一間近くステージから舞台に乗り出しており、三間の橋がかりも用意された。この朝日会館における「会館能」は戦後の「新様式能」へと直接つながってゆく。

戦後の最も早い劇場・ホールでの演能例として、1945年11月に神田の共立講堂で朝日新聞社主催による各流合同能楽大会、また1946年9月に帝国劇場で開催された第一回芸術祭の能があげられる。関西での劇場進出としては1946年10月の梅若一門の京都南座での公演が最も早い例である。歌舞伎舞台を演能に用いる傾向はこの後強まり、1947年1月には大阪歌舞伎座能、1956年11月には東京歌舞伎での演能が確認できる。また、1947年10月には宝塚大劇場にて演能が行われている⁴。

戦後の代表的な劇場・ホールでの演能一覧

- ・1927年 6月：朝日新聞社講堂に仮設能舞台が設立。
9月：大阪朝日会館にて「会館能」が実施。
- ・1945年 「第一回朝日五流能」神田・共立講堂
- ・1946年 「第一回芸術祭能」帝国劇場
- ・1946年 梅若一門「京都南座公演」京都南座
- ・1947年 「宝塚能」宝塚大劇場
- ・1947年 「大阪歌舞伎座能」大阪歌舞伎座
- ・1947年 金剛巖「新様式能」朝日会館
- ・1951年 「観世能」東京歌舞伎座
- ・1952年 喜多実「大阪朝日五流能」朝日会館
- ・1953年 「産経観世能」大阪サンケイホール

戦後から1960年代にかけては名古屋の御園座、愛知文化講堂、大阪の大阪サンケイホール、東京の日比谷公会堂でも演能が行われており、いずれも広く市民に周知された劇場・ホールが上演場所として選択されている。これらの演能はいずれも集客面の観点から能楽堂での観能体験のない層へのアプローチを狙ったものだが、より積極的に能様式の変革を試みることで芸術上の効果を発揮させようとしたのが、先述した1947年3月から大阪朝日会館にて初世巖が中心となり上演された「新様式能」である。初世巖の『松風』、八世九郎右衛門の『井筒』を含め計3回上演がなされている。ステージ中央に橋のない所作台を並べ、両側には白砂が敷き詰められた。庭石や竹の切り株まで配置され、石庭を思わせる構造であった。背景として固定の Horizont 幕、

⁴ 1947年から1949年にかけて宝塚大劇場で開催された「宝塚能」も、新様式能の一形態として注目される。この公演では、収容人数4000人以上の大劇場において、能舞台の寸法や地謡の構成に変更が加えられた。通常三間四方の舞台が幅四間・奥行三間に拡張され、地謡も10名体制となるなど、演出上の柔軟な対応が行われた。主催者である観世流の上田隆一の死去により継続的な試みとはならなかったが、能の様式に潜在する可変性を証明する重要な実践であった。

黒いビロードカーテン、巨大な金屏風の三通りの舞台背景が用意された。橋係は黒塗りで、揚幕は使用されず、両袖のカーテンを用いて退場するなど、和の様式美を保持しながら、額縁式舞台の空間特徴を活かした演出が試みられている。また、1961年10月の東京都芸術祭では東京文化会館にて演能が行われたが、舞台奥に設置された音響版に青色のライトを当てるなど、劇場の機構と美学の両立を図る試みが行われている。

『能楽タイムズ』11月1日号の第二面「能舞台と非能舞台感覚」では、能楽評論家の長尾一雄がステージ能をめぐる問題について極めて的確な指摘をしている。先述の松野のように、劇場での演能目的はあくまで興行的な意図から生まれるものであり、芸術的な必要性とは無関係であると言う意見は多くの能楽愛好者からも主張するところであった。しかし、長尾が指摘する通り、戦後の劇場での演能は、「せまい能舞台とせまい見所という、一種の特権的な閉じた環境から、大衆的な開いた環境へ進出していきたいという能自体の側からの要求」から産まれたものである。無論、その要求は「芸術的な意味」と「興行的な意味」の二面を持っており、両者がある一定の均衡を維持したときに、実を結ぶものであった。

「ステージ能」をめぐる議論—アンケート「<ステージ能>に何を思うか？」

先述の『能楽タイムズ』1969年11月1日号には、「<ステージ能>に何を思うか？」と称し、識者45名を対象としたアンケート結果が残されている。戦後能楽界における劇場進出をめぐる議論を、きわめて具体的かつ多声的に記録した資料である。回答者45名のうち、「能舞台以外は認めない」(A)は4名に過ぎず、大半は「条件付き容認」(B=19名)か「能舞台と同等に認める」(C=16名)に振り分けられていた。さらに少数派ではあるが「積極的に認める」(D=6名)とする回答も存在している。全体として「「ステージ能」を全面的に否定はしないが、能舞台での演能に取って代わるものではなく、条件付きで容認・肯定する」という傾向が鮮明である。

否定的立場の回答者は、能の本質を舞台空間と不可分に結びつける論を展開している。たとえば能楽研究者の山崎有一郎(山崎有)は「面、装束とともに必須の条件である能舞台を、他の容器に代えることは不可『能』と断じ、能舞台の四本柱と空間性を不可欠の要素として強調した。また能楽研究者のかうのよしも「能の演技体系は、あの特有の舞台の空間構成と結びついているものだから」と明言し、舞台と様式の切り離し不可能性を強調している。これらは従来の能舞台が使用できない場合仕方なく劇場を使うという発想に近い。

一方で条件付き容認(B)は、現実的対応と能の普及の両立を意識している。俳優の笈田ヨシ(笈田勝弘)は「原則として、舞台形式も伝統に従うべき」としながらも、地方巡演や低料金公演のためには例外的にステージ能も必要だと述べた。歌舞伎研究者・郡司正勝や舞踊評論家・藤田洋も同様に「普及」という観点からの必要性を認めている。国文学者の池田広司は「より多くの人々に能に関心をもたせるための手段としてステージ能を試みるのもよい」と述べ、能の保存と普及という二重の使命を意識していることがわかる。こうした発言は、戦後の観客層拡大という課題に直結しており、劇場空間の使用が社会的要請であることを示している。

「能舞台と同等に認める」(C)のグループでは、現代演劇の演出家・劇作家で新作能も執筆した堂本正樹は「両方とも、今後創造的に取りこんでいけば問題はありません」と述べ、形式の差異をむしろ創造性の契機と捉えた。演出家・演劇評論家の石澤秀二(石沢秀二)は「ステージ能にも新しい可能性があるという点において、能舞台能と同等の価値を置きます」と積極的に肯定しつつ、従来の額縁舞台的な模倣にとどまることを批判した。民俗学研究者の渡会恵介は「能の大衆化という意味ではステージ能がよい」とし、ただし演目選択には配慮すべきだと注意を促している。武智鉄二とも親交の深かった評論家の権藤芳一は「ステージ能にはステージ能としての演出を考えるべき」と述べ、単なる移植ではなく新たな表現形式の確立を求めている。

さらに少数ながら積極的肯定(D)に分類された回答を分析すると、1960年代末の時点で、ステージ能を能の現代的展開の核とみなす先駆的意見が含まれていることが確認できる。能楽評論家の野村喬は「能舞台の能も一つの様式に過ぎず、それに反して「能」は様式ではない。ステージも現在のステージが未来のステージとはいえない」と述べ、能を歴史的な変遷の中で更新されてゆく舞台芸術として捉えている。歌人・馬場あき子も「今後の能の一般化の中で、ステージ能も積極的に工夫して或る種の変容にも堪えなければならない」と語り、能の可変性に着目している。劇作家・田中千禾夫は「もっと大勢の人に見てもらうため」と率直に述べ、普及を支持したが、その裏には能を現代社会に開く必要性が端的に表れている。歌舞伎評論家の渡辺保は能は必ずしも能舞台に限定されず、「原っぱか街のなか」でも成立すると発言し、能を抽象的な演劇として柔軟に解釈する立場を鮮明にした。

これら多様な意見の交錯は、「ステージ能」が単なる能楽堂の代替空間ではなく、能の芸術的意味を再定義する場となりつつあったことを示す。否定派が舞台空間の固有性を強調する一方で、多数派は能の柔軟性を信じ、劇場空間における新たな可能性を模索していた。とりわけ「能舞台と同等」「積極的に認める」と答えた人々の声は、経済発展とともに高まる文化熱のもと非能楽堂空間での演能を積極的に推進した「橋の会」(1980年代～2000年代)や、一般市民への開かれた能公演を目指した公共劇場などによる「劇場能」(2000年代～)といった実践へと繋がる理念的土壌を形成したといえる。

現代における能の劇場進出の意義—苦肉の策から積極的な選択肢へ

ここまで、非能楽堂空間での演能に関する歴史的変遷について論じてきた。当初は能舞台をそのまま額縁舞台に持ち込もうとし、板屋根と柱を設置する組立舞台が登場する(写真一～三)。しかし、音響版を張り巡らした劇場空間では能舞台の板屋根はむしろ音響効果を弱めることから、板屋根を取り払った組立舞台が登場し(写真四～七)、その過程で柱も撤去された舞台が登場する。能の本質的な特徴は四本の柱によって確保された閉鎖的な三間四方の空間によって生み

出されており、より多くの観客へ作品を届ける興行面の問題と、能の持つ保守的な芸術性をどの様に両立させるのか、戦後の能界はさまざまな試行錯誤を繰り返したのである⁵。

戦後「ステージ能」の集大成としては、1970年に大阪万博の鉄鋼館ホールにて観世寿夫が演じた能『善知鳥』が挙げられよう。この公演では円形舞台が用いられ、舞台正面に橋かかりが設置された。伝統的な能舞台が生み出す閉鎖性や額縁舞台の長方形方の空間様式を取り除きながら、演者と観客の距離を縮める演出が試みられた。また、非能楽堂空間での演能を積極的に推進した演能団体として1980年代から2000年代まで活動した「橋の会」の試みも重要である。「橋の会」は特に現代美術家との協働作業を通して能の演能様式を空間的に拡大させようと、実験的な能舞台の設計と公演を行なった。

無論、現代において、非能楽堂空間での能公演は依然として重要な意味を持っている。1990年代以降、全国各地で公共劇場の設立が進む中、能楽堂という閉鎖的な空間に能を限定することなく、より多様な観客層に向けた「劇場での開かれた能公演」は今後も求め続けられるであろう。また、高齢化が進行する観客層の変化を前にしても、地方の公会堂やホールでの公演、大劇場での演能、そして薪能などの開放的な形態は、観客との新たな接点を生み出しうる手段となりうる。

能の様式は、もともと豊かな柔軟性を備えており、2020年以降のコロナ禍に際しては、地謡の人数削減や舞台上での距離確保、覆面の着用、ワキツレの演技時間短縮など、時代の状況に応じた様式変更が各地で即応的に実施された。これらは、能が決して硬直した古典形式ではなく、時代とともに変化し得る生きた伝統であることを示している。

もちろん課題もある。能楽堂以外の空間で上演される様式変更を伴う能を体験した観客が、古典的な能の世界に関心を向けるかどうかは、依然として検証を要する問題である。だが、演能空間の拡張と表現様式の柔軟な適応という観点から、劇場での演能は現代における能の存続と発展にとって重要な論点を提供している。観客と劇場を対象とした今後の実証的リサーチによって、この問題のさらなる検討を深めていきたい。

⁵ 能楽研究者の横道萬里雄は『日本古典芸能と現代 能・狂言』においても一つ別種の「ステージ能」についても言及している。今日、公共劇場やホールで能を上演する際には、所作台の上に簡易的な本舞台と橋かかりを設置するのが通例であるが、あえてステージ全体を用い、伝統的な能舞台の構造を解体し、空間の拡大を試みる（写真八）上演も試みられた。横道によれば、劇場と能舞台とでは床の素材感が異なるため、演者の足運びにも変化が生じ、すり足ではなく抜き足が使用される場合もあった。横道は将来的に能舞台で演じられる能（能舞台能）とステージで演じられる能という、二つの異なる様式が併存する可能性を示唆した。

■ 写真

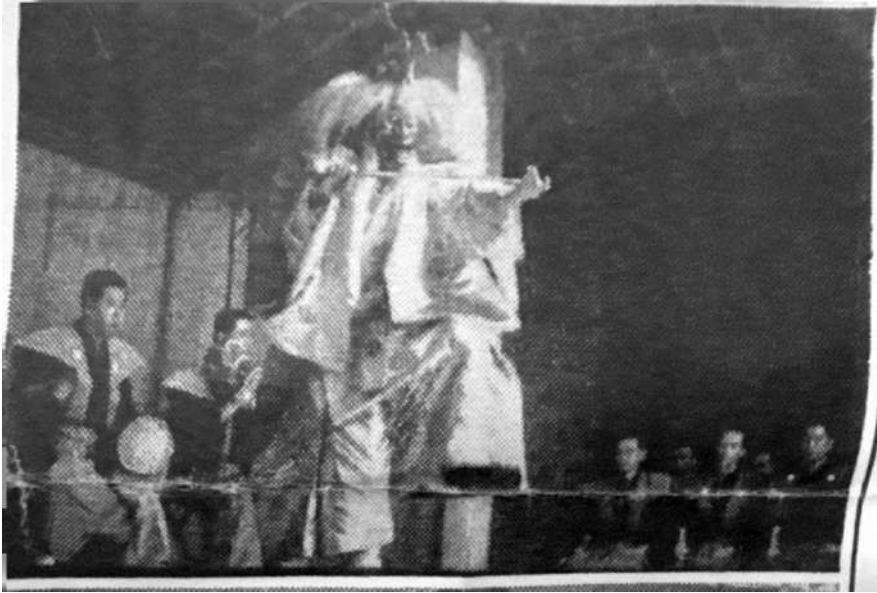
・写真（一） 1955年1月に東京の三越劇場に設置された組立舞台。通常の能楽堂と同様に柱と屋根がそれぞれ立てられている。（出典：『能楽タイムズ』1969年11月1日号）



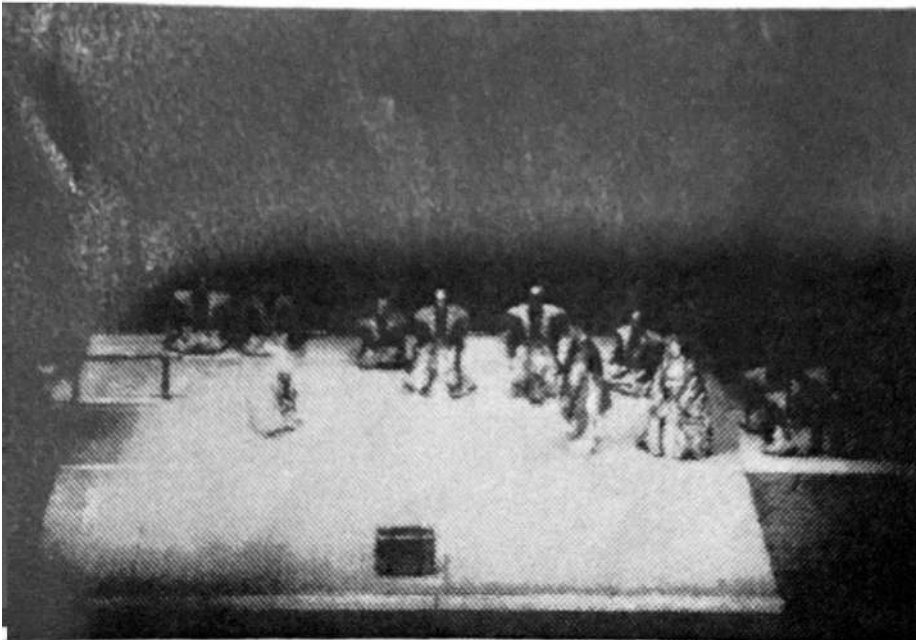
・写真（二） 1955年5月に名古屋の松阪ホールに設置された組立舞台。（出典：『能楽タイムズ』1969年11月1日号）



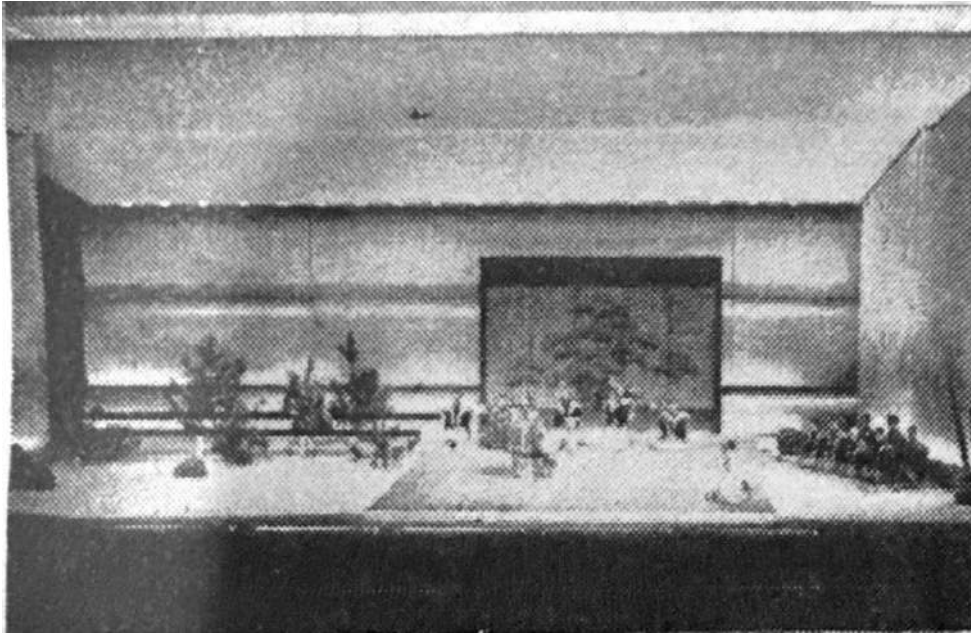
・写真(三) 1955年10月に大阪の朝日会館に設置された組立舞台。こちらも屋根と柱の設置が確認できる。(出典：『能楽タイムズ』1969年11月1日号)



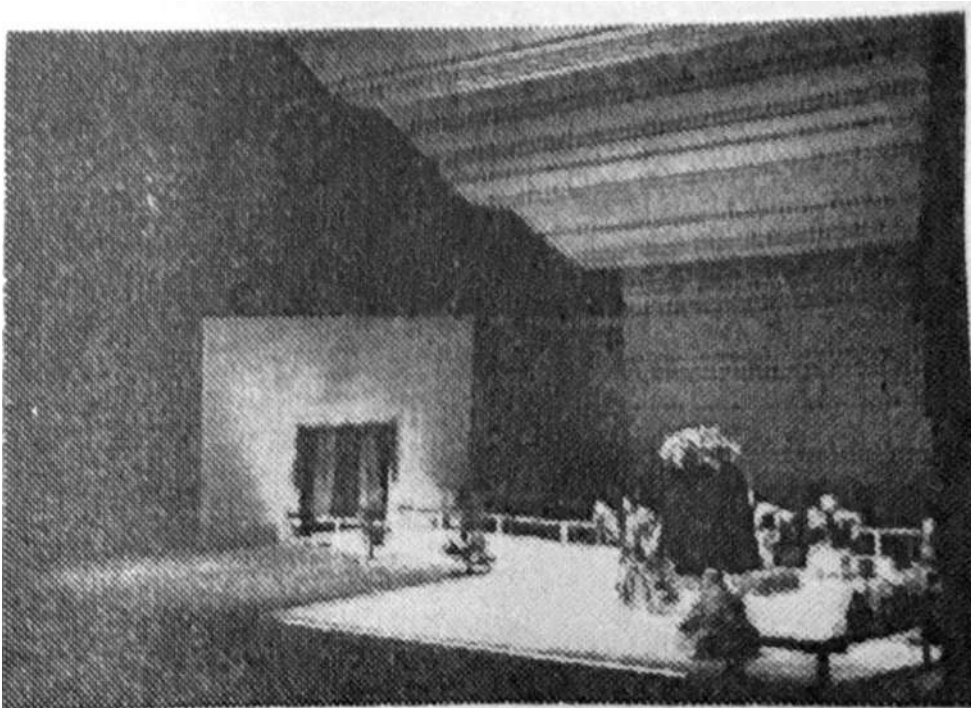
・写真(四) 1961年5月の大阪毎日ホールに設置された組立舞台。ただし、他の演能とは異なり屋根と柱は用意されず、地謡は上手側に用意された通路に座り、観客席に対して正対している。(出典：『能楽タイムズ』1969年11月1日号)



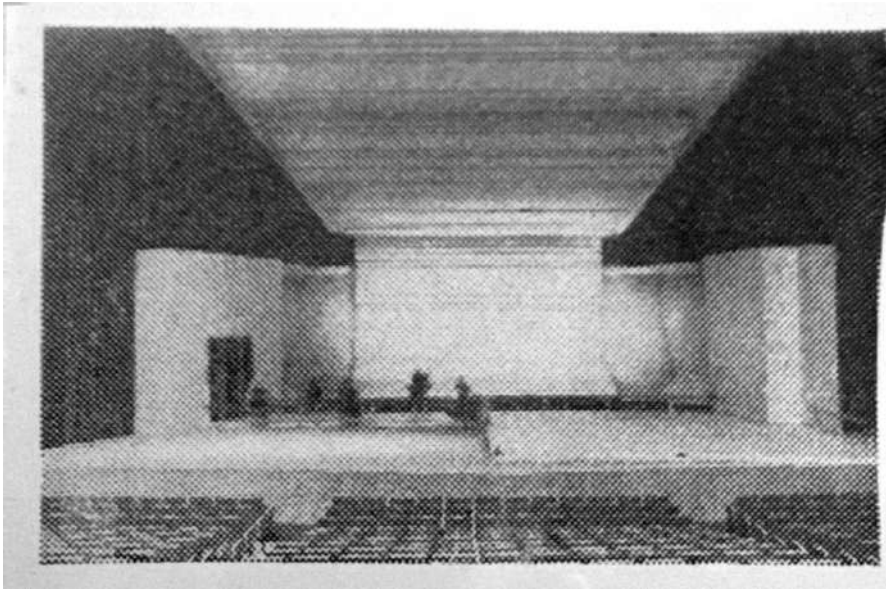
・写真（五） 1962年4月に大阪の国際フェスティバル・ホールに設置された組立舞台。本舞台と橋がかりが額縁舞台の中に収まっている。（出典：『能楽タイムズ』1969年11月1日号）



・写真（六） 1963年に東京の都文化会館の大ホールに設置された組立舞台。備え付けの音響板を活用するため柱と屋根は設置されていない。（出典：『能楽タイムズ』1963年12月1日号）



・写真（七） 1963年に東京の都文化会館の大ホールに設置された組立舞台の全景写真。舞台を中央で二分し、観客側から向かって上手側を演能舞台、下手側に仮設の端がかりを設置している。（出典：『能楽タイムズ』1963年12月1日号）



・写真（八） 1968年5月に東京の朝日講堂で上演された能。組立舞台は設けられず、ステージをそのまま舞台として使用したと思われる。この種の組立舞台を設けない「ステージ能」も能の可能性として論じられたが、この種の試みは最終的に演劇と能との領域横断（「冥の会」など）によって探求されることになる。（出典：『能楽タイムズ』1969年11月1日号）



■ 表

表(一) 能楽タイムズ 1969年11月1日号に記載されたアンケート「<ステージ能>に何を思うか? 私は、こう考える」の回答一覧。回答者は45名。氏名は順不同。

回答者は能楽評論家や研究者にとどまらず、各界の知識人にわたっているが、特に演劇関係者の回答が散見される。回答者は「ステージ能」についての態度を以下5項目から選び回答している。

A.ステージ能は認めない。能舞台での能しか認めない。4/45

B.やむを得ない場合はステージ能をも認める。19/45

C.能舞台での能とステージとを同等に認める。16/45

D.ステージ能を積極的に認める。6/45

E.能舞台での能は認めない。ステージ能しか認めない。0/45

名前	回答	詳細な意見	備考(アンケート回答時の職業・所属など)
畠山敏夫	B	能舞台の四本柱、橋懸で生み出される立体感とそれに適う能の動きなどを大切にしたい。柱も満足に無いようなステージものはエセ能と考える。	詳細不明
笈田勝弘	B	原則として、舞台形式も伝統に従うべきである。「改革」の為にステージに進出する必要はない。「改革」はまず形式より内的なものを先にすべきだ。例外、能の大衆化という面で必要な場合もある。①能舞台のない地方公演②どうしても低料金で見せた場合(収容人員)	笈田ヨシ 俳優・演出家
堂本正樹	C	室内能舞台・ステージ能、ともに原形とへだたった別物ですから、両方とも、今後創造的に取りくんでいけば間違いはありません。	演出家・劇作家
佐藤芳彦	B	—	わんや書店
西哲生	B	—	東京堂出版
石沢秀二	C	しかし、いわゆるステージ能が舞台ガクブチの中におさまるようないままでの演出方法は認めません。ステージ能にも新しい可能性があるという点において、能舞台能と同等の価値を置きます。	石沢秀二 演劇評論家 演出家
羽田昶	B	ステージ能を数多く見ていないのではっきりした見解はありません。ただ、私は能を歌舞伎や新劇と同列に演劇の一ジャンルとして鑑賞しています	能楽研究者

		が、今後に新しい展開と変革をうながされるようなジャンルとは考えません。勢い能には他のジャンルによって満たされぬ純度を求めますから、保守（反動ではなく）の立場を採ります。	
萩原達子	—	今のところ芸術的欲求で劇場へ進出していると思えないので答えにくい。外的な諸事情で使わねばならない現状であるが、仮設能舞台のよしあしだけでなく、演技・演出面に積極的な工夫がほしい。それにつけても戸外や廊下の騒音がそのまま伝わる能楽堂でなく、鑑賞を充実させる完璧な能楽堂がせめてひとつほしいと痛感する。	能楽 プロデューサー
綱野菊	B	—	小説家
今井欣三郎	C	能舞台での能とは別途にステージ能を認める。	能楽評論家
山崎有	A	面、装束とともに必須の条件である能舞台を、他の容器に代えることは不可「能」。規定内で行われる替装束とは、根本的に事情が違う。	山崎有一郎 能楽研究者・能楽評論家
渡会恵介	C	能を本格的に鑑賞するには能舞台に限るが能の大衆化という意味ではステージ能がよい。ただしステージ能にふさわしくない曲があり、上演曲目を選択すべきこととステージに能舞台を組み立てるが如きは不可。	民俗学研究者
西田三好	D	多くの人に見せるために大ホールのステージを利用するのです。しかしそれには能楽堂の場合とは違って、音響、照明、舞台装置、演出などに特別の考慮が必要であります。それによって能楽堂で見るとより異なった興味が盛りあがるのが特色であります。	能楽評論家
信貴英蔵	B	「ステージ能」の意義正確に分かりませんが常識的に考えます。「認める、認めない」も標語的にきめることはむづかしいことと考えます。アンケートEの意味は分かりません。	実業家(三菱製紙)
郡司正勝	B	—	歌舞伎研究者
藤田洋	B	古典の伝承には、原型のもっとも良い形で後世にのこしていく仕事ともう一つ普及という仕事があるはず。ステージ能を普及と考えた場合、必要悪としても認めないわけにはいかないでしょう。	舞踊評論家

		そのことによって芸の伝承が損なわれるとしたら能は「オー・ノー（いけないわ）」です。	
清田弘	A	芸術性については価値を認めない。ただし、それ以外の目的（たとえば宣伝等）においては相応の理由があるかもしれないが、それらについては特に考えていない。	能楽評論家
野村喬	D	ひとり「能」のみならず舞台芸術という一回性の芸術に完成があってはならない。能舞台の能も一つの様式に過ぎず、それに反して「能」は様式ではない。ステージも現在のステージが未来のステージとはいえない。従って「能」のみの舞台よりも、常に時代の舞台芸術を探求すべきではないか。	演劇評論家
栗林貞一	B	現在の能の演出を大別して能舞台能、ステージ能、屋外能に分けれると思います。それぞれ使命と価値観があるわけですが、私は本格的な能は能舞台でしか見られないと思っています。	能楽評論家
前西芳雄	C	何によらず時流にそって移り変わってゆきます。ステージ能もその必然によって生まれており、演出などに十分な考をめぐらして、立派にステージ能を成長させたいものと思います。	能楽写真家
権藤芳一	C	能はやはり能楽堂で見るのが本当ですが、今日ではステージ能もやむをえまいと思います。ですからステージ能は能楽堂では能と違っていいと思います。今のステージ能は、あまり安易に能楽堂の能をそのままやっています。ステージ能にはステージ能としての演出を考えるべきだと思います。	古典芸能評論家
おもてあきら	C	否定する理由も、特に評価すべき理由もないと思うからです。ステージ向きに演出された能が能舞台の能には無い効果を生むのでなければ、あまり意味は無いように思われます。普及に役立つだけでしょう。	表章 能楽研究者
鈴木慶雲	B	昔の座敷能の様な意味でステージ能も結構と存じます。	能面師
藤浦富太郎	AB	ステージの能は天幕（テント）の中の芝居の如し。亦ステージの中へ芝居の大道具のような張りボテ	実業家

		の能舞台をくみ立てるのも不賛成。ステージ能はやめましょう。	
多田侑史	D	人工光源による現代の能舞台の演能に強いて固定様式を確執する意味は少ない。発生から完成への経過を逆に検討し拡大してゆくべきである。	茶人
池田広司	B	現代において能を能として鑑賞するには能舞台がふさわしいと思う。ただし、より多くの人々に能に関心をもたせるための手段としてステージ能を試みるのもよいが、その場合は能の様式美を生かすための慎重な配慮が望まれる。	国文学者
香西精	C	ステージに能舞台を組んだりするのはステージ能とはいえない。ステージをそのまま使う能を意味するものとして認める。演出演技に新しい工夫を伴うことに意味がある。現在の型をもう一度原型にかえて再吟味創作することが能に新しい生命を吹き込む機会になるから。	能楽研究者
沼艸雨	C	能舞台で舞うべきものであることは論をまたないが、観客を吸引しやすい劇場、会館等を普及のために使うのはとがむべきでない。能舞台のない地方など特にそうである。	能楽評論家
渡辺保	D	能楽を、私は一つの抽象的な演劇と考えていますから能舞台が必ずしも絶対的なものだとは考えません。この演劇のもつ意味の深さは工夫さえすれば能舞台やステージでなくとも、原っぱか街のなかに出ても、たしかめられることでしょう。	歌舞伎評論家
星田良光	B	ステージ能よりは寺社境内の野外奉納能や薪能の方が好ましいが、広く観客層を開拓するという見地からはステージ能もやむを得まい。ただし現在程度の再生装置ではマイクを使うべきではない。反響版のみで数千の観客に声の届かぬ演者は出演せぬがよい。東京でいえば上野の文化会館、横浜なら神奈川県立音楽堂のような肉声だけで響く会場に限るべきである。	能楽評論家
安藤常二郎	B	「やむをえない場合」のその「場合」によりけりですがともかく、認めなければならん場合があるでしょう。ただしそういう場合の能が完全なかたち	国文学者

		のものでないことを解説その他で触れておく必要があります。	
福田良之助	B	能舞台での演技が、正しい評価の基準となると思います。ステージ能は演技上無理がありますから。	不明
古川久	C	大成期の生命を取り戻すためにも、現代の要求に応じるためにも、種々な場所で腕試しを試してみるべきです。ただし根底に十分な芸力を要し、演出に慎重な配慮がなされなければならないのは言うまでもありません。	国文学者
ふじた あさや	C	ステージばかりでなく円形舞台、フロアー等も認める。認めるというのは、そのことによって能の現代演劇としての可能性が試されるだろうと思うからで、もしそうした空間に能がたえられなければ、それは能に現代演劇としてのエネルギーがもはやなくなったのだと考えざるを得ない。	藤田朝也 劇作家
遠藤慎吾	B	現行の能は、能舞台を想定して演出が出来上がったものですから、能舞台で演ずるのに適しています。舞台形式が変われば、それに応じた演出を考慮せねばなりません、そこが難しい点ですから、やはり能舞台で演ずるが無難でしょう。	演劇評論家 翻訳家
中村保雄	C	能の歴史的変遷から考えても、演じられる場所にはそれほどこだわる必要がないと思うから。ただ、照明など気をつける必要があると思われるので、企画者には能について相当客観的な見識のある人が当たるべきでしょう。	能面研究家
田中千禾夫	D	もっと大勢の人に見てもらうため。	劇作家
宮尾しげを	C	能の普及のためにはステージでもよいわけで、どうしていけないのかしら。	漫画家 民俗芸能研究者
関根俊雄	C	① 現代では、能舞台での能が必ずしも立派でない ので、それに固執する意義がないように思われます。他を試みるべきだと思います。 ② テレビや映画で能を映すのは、すでに舞台や見所の状況から離れているのであって、これを認める以上、ステージ能をも認めざるを得ません。 ③ のみならず、ステージ能の方に変えて、意欲	能楽研究者

		<p>(芸にとって必須の)が認められる場合があるようです。</p> <p>④ しかしステーションには従来とちがった装置(背景や作り物)が必要のようです。敷舞台だけでは寒々しい。秋分の日放映の「大会」の背景など良かったと思います。</p>	
木村利行	B	<p>ステージ能は、今後ますます上演の機会が多くなると思われる。これは一種の社会的要請ではなかろうか(原文ママ) 現在は種々の問題もあるが、ステージ能をよりよく確立していくのは、今後の能界の一つの課題であると考えます。</p>	能楽研究者
馬場あき子	D	<p>能と舞台のかかわりについては固執すること深いのですが、にもかかわらず、今後の能の一般化の中で、ステージ能も積極的に工夫して、或る種の変容にも堪えなければならないと思っております。</p>	歌人
吉越立雄	B	—	能楽写真家
八島正治	C	<p>能は本質がきまって居るので、今さら改変も出来ないが、ステージを使って、新たな解釈を試みるのも面白い。作品の上で、能の現代性を導き出す最もてっとり早い方法であると見られるが、それには長い間訓練された能の演者としての高度な自覚が無駄になる事も考えられるので、本道はあく迄従来の形に従うべきである。</p>	能楽研究者 国文学者
かうのよし	A	<p>能の演技体系は、あの特有の舞台の空間構成と結びついているものだから。</p>	能楽研究者
山本二郎	C	<p>能舞台の方が舞台効果をあげるには有利ですが、ステージでもいい能が見られれば文句ありません。あまり入れ物には拘りません。</p>	歌舞伎研究者

■ 参考文献

- ・吉川英士「謡曲の音階に就ての一考察」能楽協会『能』(1)、1947
- ・岸邊成雄「能の音楽性—謡曲の調性について—」能楽協会『能』(11)、1949
- ・野々村芥叟「能の劇場進出と能楽新作の會」能楽協会『能』(11)、1951
- ・「動きゆく能楽界」能楽書林『能楽タイムズ』1952年12月15日号
- ・丸岡明『現代の能』能楽書林、1954
- ・「新様式劇について」能楽書林『能楽タイムズ』1956年5月1日号
- ・「対談 はしらの蔭 第十九回」能楽書林『能楽タイムズ』1956年12月1日号
- ・丸岡明『能談義』東西五月社、1960
- ・「能の限界 (一)」能楽書林『能楽タイムズ』1961年8月1日号
- ・『能楽タイムズ』1963年11月1日号
- ・「能を広い場所へ」『能楽タイムズ』1963年12月1日号
- ・里井陸朗『謡曲文学—能と謡—』河原書店、1966
- ・「特集・ステージ能 再検討される能舞台」能楽書林『能楽タイムズ』1969年11月1日号
- ・金剛巖『能と能面』創元社、1983
- ・伝統芸術の会編『伝統芸術』、1984
- ・横道萬里雄、小林貢『能・狂言』岩波書店、1996年
- ・西野春雄「能楽研究所五十年の歩み：創設五十周年記念行事を終えて」法政大学能楽研究所『能楽研究 :能楽研究所紀要』(28)、p.83-p.91、2004
- ・観世栄夫『華より幽へ 観世栄夫自伝』白水社、2007
- ・船木拓生『評伝 観世栄夫』平凡社、2007
- ・天野文雄「「宝塚能」のこと」『能苑逍遥 (下) 能の歴史を歩く』大阪大学出版会、p.263-p.266、2010
- ・中村仁「「文化活動の推進者」・十河巖：朝日会館館長時代を中心に」学院史編纂室『関西学院史紀要』(26)、p.69-p.107、2020
- ・奥田知叡「武智演出「綾の鼓」の再評価—能技法を用いた三島『近代能楽集』の上演意義—」『能と狂言』(21)、2023

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

ワークショップをスコア化する：創造的リスクを受け入れる環境づくり
—音楽創作ワークショップにおける実践的研究—

橋爪皓佐

1. はじめに

本リサーチは、子どもを対象とした音楽創作のワークショップの開発と、製作者である筆者以外が同様のワークショップを実施する際に参照できる「スコア」の作成を目指し、2023年度から2年間継続的に取り組んだものである。本ワークショップは、音楽の専門的な知識やスキルを持っていない子どもでも、音楽の自作自演を経験できるようにデザインしたもので、当初は音楽を作って演奏することを主な目的としたが、実施を進めるうちに音楽を作ることそのものではなく、創作行為を体験することに主軸が変化してきた。

リサーチを経て、本ワークショップでは、参加者が実施環境の中から音を採取し、紙に書きとることからスタートし、その後グループワークとして紙を持ち寄って発表後、そのアイデアをどのように別の音で表現するか考えながら、模造紙の中にグループ全員の音を記入し、それを元に演奏をし、グループお互いに鑑賞するという流れを経る。この中で、個人の体験から始まる音の視覚化・言語化（音の採取）、それを共有する際（最初の発表）における言語化、その後協働での平面的表現（模造紙への書き込み）を介した音声表現（最終発表と鑑賞）という、視覚作品の制作とパフォーマンス、鑑賞と、創作行為を行うことが全体の目的であると結論づけた。最終的な成果として、この一連の流れをスコアとしてまとめる。

スコアとは、音楽では主に楽曲全体の構造を記した「総譜」を指す言葉であり、本リサーチで作成したワークショップの「スコア」は、ワークショップの目的、準備、手順などを詳細に記述した、手引書のようなものである。ワークショップの実施者のために作成したものだが、このスコアを用いれば、指導者の立場なしにワークショップを実施することもできる。

他者に実施する際は、最低一度はこのスコアを自ら実施することと規定した。

2023年度のリサーチでは、2021年度～2022年度の2年間、大阪府豊能町ユーベルホールで行った複数のワークショップと、2023年度に関西・大阪21世紀協会「学校アートプログラム」の一環として、大阪府泉南市立東小学校で実施したワークショップの参加者、関係者への聞き取りとアンケートを実施し、報告をまとめた。その結果、実施者側の立場である大人たちが、子どもたちが何をして良いかわからない「不安そうにしている時間」を課題と捉える意見が多く見られた。反対に、子どもたちからは「どうして良いかわからなかった」など不満の声はアンケートでも出てこなかった。そして、この「不安そうにしている時間」に関して、共にワークショップを行なったアーティストたちは、みな必要な時間であったという認識を持っていた。立場によっ

て捉え方の異なるこの事象を「創造的リスク」と捉え、今年度のリサーチでは重点的に調査した。創造の中で起こる「不安」やその発生源を、中井・Dymoke（2019）では「創造的リスク」と次のように定義している。「創造的思考を構成するひとつの要素であり、ここでの「リスク」は一般的に使用されるような望ましくない事象が起きることよりも、経済学・金融学の分野で用いられるような「ある事象の発生が不確実である状態」¹として定義される。好ましい事象と好ましくない事象のどちらが発生するのか、何かが発生するのかわからない不確実性を意味する。そうした不確実性を乗り越えて新たな創造に挑む姿を「創造的リスク・テイキング」²と位置付けている。中井・Dymokeの研究は主に詩の創作に関する調査を行なったものであるが、今年度のリサーチではこの定義を流用し、音楽創作ワークショップを実践しながら創造的リスクの発生場面や、その解決方法を観察した。また、参加者からアンケートや座談会で聞き取り調査を行った上で、最終的なスコア作りに取り掛かった。

本論ではまずワークショップの概要を述べ、実施に向けた取り組みを紹介したのち、参与観察とアンケート調査から創造的リスクが発生した場面を特定し、それらを乗り越える後押しをできるような環境・手順を考案した上で、最終的に作成したスコアについて紹介する。

2. ワークショップの概要と課題

2-1 ワークショップの概要

本ワークショップでは、概ね四つのフェーズによって、音楽を創造してきた。

①屋内外を探索しながら気になった音を紙に書き込む。音を伝える方法は形、擬音、記述など、自由に行なって良い。その後それぞれが収集した音を3~6人程度のグループで共有する。

②集めてきた音を自由な方法で再現する。再現ではなく、別の音に変換したり、インスピレーションを受けて新たな音を考えても良い。

③グループごとに模造紙に集めてきた音を書き込んでいく。

④模造紙を見ながら実演し、互いに鑑賞する。この中で、五線譜のような専門知識が必要な表記は用いず、誰もが訓練なしに取り組めるよう配慮し、危険や全体の進行を妨げるような提案でない限り、どんな発想も基本的には受け入れてきた。

これまでのワークショップ実施において、共通して感じた課題は、大きく二つある。一つは、筆者以外の運営側の大人が、参加者に対して「こうすべきである」「こうすべきではない」と注意をする場面が散見されたこと、もう一つは、子どもたちの手が動かない場면을大人たちが「不安」に感じたことだった。

¹ [村上, 2016]

² [中井, Dymoke, 2019]

2-2 教育現場における不確定性の受容

この2年間で、2校の小学校でワークショップを実施したが、どちらのケースでも、学校側から児童に対して可能な限り具体的な指示をするように依頼を受けた。なるべく児童たちが混乱しないこと、スムーズに作業が進行することを重視している様が見受けられた。それ以前に行なったワークショップに関するリサーチの中でも、ファシリテーター側にいた中学校教員経験者と、参加者であった小学校教員の方から、型があった方が、また技術や方法論などを教えてあげる方が混乱しないという意見をいただいた。先行研究においても、教育現場が不確定性の高い課題を子供に与えることを好まないことは度々言及されており、教育現場におけるリスク・テイキングの重要性を洗い出した Dan Henriksen, Michael Henderson, Elizabeth Creely らによる国際的な研究では「世界的に、教育現場はしばしば注意と標準化により方向づけられ、生産性とテストの点数に重点が置かれているため、リスクや試行は望ましい目標、物語、結果に適合しない」³とし、リスクを取ることを教育現場でネガティブに捉えがちであることの問題点を度々指摘している。また、ハーバード大学教育大学院のプロジェクト・ゼロは、実験とリスク・テイキングを推奨するツールとして「Creating a Culture of Risk-taking」⁴を発行し、リスク・テイキングの実例（人々や動物がリスク・テイクを通して学ぶ様を捉えたビデオのリスト）の紹介や、リスク・テイクが可能となる環境作りに関する提言を行なうなど、リスク・テイクの概念は、Creativity（創造性）という言葉と共に、近年教育研究のトピックとして盛んに言及されている。

創造活動には不確定な要素が常に存在しており、創作を生業としていると、筆が進まないこと、アイデアが枯渇することが日常的に起こっている。つまり我々芸術の実践家は日常的にリスクを選択する仕事を経験している。それに対し、教育現場ではリスクを冒さないことが好まれる傾向がある。このことから、アーティストと教育現場の距離感を掴むことが、特に教育現場でワークショップに取り組む際のヒントになると思ひ至り、このテーマを深く掘り下げることにした。

2-3 「創造的リスク」

リスクという言葉は、しばしば危険なものとして用いられる。前述のように、教育現場ではネガティブに捉えられかねない用語である。日英で詩作のワークショップにおけるリスク・テイキングに関する研究を行なっている中井、Dymoke (2019)⁵は、「詩作の間に手が止まる瞬間」に創造的リスクが現れると仮定し、その「瞬間に生じている思考として、「決断」「選択」「探索」といったキーワードとそれらに対する「不安」や、「思考停止/アイデアの枯渇」を挙げている。ここで言う「創造的リスク」とは創作における「不確定性」を指すものである。「創造的リスク」や、それを乗り越える過程で起こる「創造的リスク・テイキング」は、創作において不可欠な要素であることに議論の余地はない。

つまり、創作を体験する過程で創造的リスクが発生することを見越し、どのような環境づくり

³ [Henriksen ほか 2021](筆者訳)

⁴ [Project Zero, 2021]

⁵ [中井, Dymoke, 2019]

をすべきかという観点から、ワークショップを改変し、実践と効果の観測、そしてリスク発生ポイントを調査した。

3. ワークショップの実践と創造的リスクの観測

今年度は、本ワークショップを小学校で行う機会が持てなかったが、関西・大阪 21 世紀協会から依頼を受け、国立国際美術館との連携プログラムで、ジョアン・ミロの陶板画「無垢の笑い Innocent Laughter」を鑑賞後に、絵の世界を音で表現するワークショップを 2024 年 12 月に大阪市内の小学校で実施した。ワークショップは異なる内容のものだが、概ね同じ経過を辿ること、またその中で新たに考案したアイスブレイクの実践を行なったので報告を記す。加えて、2025 年 2 月に、京都女子大学において発達教育学専攻の学生から参加者を募り、これまでの成果を反映したワークショップを実施し、アンケートや口頭でのフィードバックを受けた。

3-1 新たなアイスブレイク「どうぶつの鳴き声」

本ワークショップでは、参加者が音を採集した後、それを別の音で表現する。音を別の音で表現することは、オノマトペや形容詞などを用いて、言語的に普段誰もが行なっている。そのことをより簡単に伝え、創造的リスク・テイキングを促すために、どうぶつの鳴き声を扱ったアイスブレイクを考案した。これは、何種類かのどうぶつの鳴き声を参加者に尋ね、出てきた答えをホワイトボードに記入し、その後、どうぶつの鳴き声を収録した音声と一緒に聴いてみる流れである。擬音語が提示された場合、英語の擬音を提示することで、「言葉」で表現する方法も多様であり、聴覚は自分の持っている言語に影響されていることを意識し、知識からではなく自分自身が聞こえたように表現することで、創作をスタートさせるきっかけ作りを行なった。

3-2 実践 1 ワークショップ 1 関西・大阪 21 世紀協会 美術館連携プログラム

「どうぶつの鳴き声」を最初に試したのは、国立国際美術館所蔵ミロ「無垢の笑い Innocent Laughter」を用いたワークショップである。このワークショップでは、ミロの壁画を鑑賞した後、同作のタイトルである「無垢の笑い」を発想の起点として、声や身体を用いて絵から連想されるそれぞれの「笑い声」を創り出し、クラスメイトと一緒に実際に音を出す過程を経験する。これまで筆者が取り組んだワークショップでは、(参加者が自ら希望しない限り)積極的に身体や声を用いてこなかったが、本ワークショップでは自らの声や体を用いるため、これまでになかったリスク発生の場面が現れることが予見された。

2024 年 12 月 11 日に、大阪府内の小学校 1 校の 6 年生が、国立国際美術館を訪れ、「無垢の笑い」を塗り絵で塗るワークを行い、その前後に簡単に翌週行うワークショップの説明と準備(絵から聞こえてきそうな音を考える)をお願いした。

小学校では 1 クラス 30 名以上の児童を対象に、45 分しか制作の時間が取れなかったため、かなり駆け足での実施となった。以下のプログラムを各クラスで行なった。

- ・ 講師紹介とアイスブレイク
- ・ 笑い声についてみんなで考える
- ・ メモ書きスタート
- ・ グループで意見交換後、実演

最初のクラスでは、アイスブレイクの鳴き声を尋ねる部分が好評で、導入としての手応えを感じた。しかし、笑い声を新たに考える部分で、児童が戸惑いを見せ、作業が進まなかったため、当初の予定にはなかったが、クラスを半分に分け、片方が声を出さずに笑ってみる、もう片方がそれを鑑賞する時間を設けた。笑いという行為を柔軟に捉えられるように即興的に実施したが、かなり有効に働き、この後の制作が驚くほどスムーズに進んだ。他のクラスでは最初から導入してみたが、この部分に限らず、同じ説明をしても理解や反応、その後の進行具合に差があった。今回は、アンケートの実施など、客観的なデータを収集することができなかつたため、客観的な判断は難しいが、「絵の中の笑い声」を考える際に発生した「創造的リスク」に取り組んでいる場面で、声を出さずに笑ってみる、という行為がリスク・テイクに大きく寄与した例であるため、本論でも紹介する。また、もう一つ興味深かった点として、各クラスでの実施後、全クラスが体育館に集まり、共同を発表した後に、口頭で全児童に対して、この絵が笑っているように感じたかどうかを尋ねた際、半数を優に超える児童が笑っているように見えなかつたという問いに手を挙げていたのが印象的だった。

3-3 京都女子大学での取り組み

前章の創造的リスク・テイキングを図ることを目標に、筆者が非常勤講師を務める京都女子大学において、同大学発達教育学部教育学科の荒川恵子教授の協力のもと、同大学学生に対して試験的なワークショップを実施した。

これまでのワークショップとの変更点として、前述のどうぶつの鳴き声のアイスブレイクを用いた。また大学生以上を対象としていること、創造的リスクの発生点を改めて確認するため、音の採集の際にワークシートを配らず、A6サイズの紙をダブルクリップで留めたメモ帳を提供した。そして音の採集の前に、昨年度に作成した「音を記述する」のスコアを実施してもらい、そのまま各自で音の採集に移るという行程とした。学内で参加者を公募し Google フォームにて申し込みを受け付けた。フォーム内で、制作された作品の記録、座談会の内容やアンケート結果は、個人が特定されない形で利用すること、研究成果は本紀要で発表される予定であり、内容は事前に通知すること、いつでもワークショップ及びリサーチへの参加を取りやめることができることを明記し、チェックボックスにて同意を得たほか、当日にも同内容の説明を行った。申込者は7名いたが、一名病欠があり当日は学部生4名、院生2名の計6名の参加となった。

筆者はファシリテーターを務めながらも、参与観察を行うために作業への関与を最小限にした。参加者は全員楽器経験者であったものの、2名は児童学科に所属しており、音楽を専門的に

学んでいるわけではない。他の参加者は音楽教育学専攻、表現文化専攻で音楽を学んでいる。行程は以下の通りであった。

- ・ アイスブレイク「どうぶつの鳴き声」
- ・ 音の採集の概要説明、準備ワークショップ「音を記述する」
- ・ 音の採集
- ・ 共有とグループ分け
- ・ 音への変換と模造紙への書き込み
- ・ 実演・鑑賞
- ・ 振り返りミーティング、アンケート

最初に5分間程度、アイスブレイク「どうぶつの鳴き声」を実施した。その後、A6用紙を配布し、線や形、言葉を用いて音を採集することを簡単に例示した。ここではカタカナや線、形などをさっとホワイトボードに記した。その後「音を記述する」を実施した後、学生は各々外で音の採集に出かけていった。実施会場は、キャンパスの中庭に面しており、全面ガラス戸となっているため、すぐに屋外へとアクセスできる環境だった。小学生向けに実施する際は、必ず手が止まっている様、迷っている様が見られたが、今回は各々が外に出て、ワークを自由に積極的に行い、かつ止めどなくペンを走らせていたのでその様子を遠くから観察する程度に止めた。また、外に行かず教室の音を書きとる学生もいた。このうち児童学科専攻の学生は、2人で相談しながら作業をしていた。この段階では創造的リスクは観察できなかったが、アンケートでは創造的リスクが観測できたため、この場面をリスク①とする。

部屋に帰ってきた後、それぞれが採取した音を全員で共有した。共有順は参加者が自発的に決めた。何人かは積極的に発表する前に少し躊躇いが見られた。実際にアンケート結果でも、共有する際にためらいや、これが正解であるかどうかと迷ったという意見が見られた。この場面をリスク②とする。参加者同士で順番に発表していく流れができており、そのリスクを克服する流れがグループ内で自然にできていた。

採取した音の共有後、6人をジャンケンで2グループ(本稿内では便宜的にグループA、グループBとする)へと分割し、グループワークへと移った。グループAは児童学科の学部生2名と院生1名、グループBは全員が音楽教育学専攻の学生2名と院生1名の構成となった。グループAでは、普段から作曲に取り組んでいる院生が大まかな枠組みを考案し、それに沿って他の学生がアイデアを整えていく形で作業が進んでいた。書き出すまでに手が止まっている時間が長かった。この場面をリスク③とする。

グループBは積極的に模造紙に記入しながら、お互いの発想が似ているものを視覚的に繋げていくなど、即興的かつ共同的に作業をしていた。最終的に、2つのグループの発表はどちらも教室の中から外に出て音の世界を広げていく、ストーリー性のある音楽を作り上げていた。このうち、事後のアンケートによって、演奏に際して身体的な表現に対する不安や、パフォーマンス中の「沈黙」に対する恐れなどが見られたため、実演の場面をリスク④とする。

4. アンケートと観察の結果

創造的リスクの発生ポイントを探る目的を持ってアンケートを実施したが、これまでの取り組みから想定していた、創造的リスクの発生ポイントである不確実性、失敗の可能性、評価への不安などを、アンケートによって重点的に確認した。前章で記した4つのリスクに加え、アイスブレイクの問題点も観測できたため、こちらで紹介する。

4-1 アイスブレイクの効果

小学校でのワークショップ、京都女子大学でのワークショップ双方で有効に働いたと考えられる「どうぶつの鳴き声」だが、昨年度の実施に比べ、参加者が文字を表現に使う割合が増えた。それ自体は悪いことではないが、自由な発想を妨げる可能性についても考慮する必要がある。

京都女子大学のアンケート結果では、体や声を使った表現に抵抗があるという意見が多くみられたが、小学校でのワークショップでは全員が声と体のみを使って表現を行なった。その際に体で笑ってみるという表現は有効に働いたと思われる。アイスブレイクはワークショップの実施場所、対象に合わせて何種類か用意することをスコアに明記する。

4-2 創造的リスクの発生点

リスク① 音を採集し、紙に記すフェーズ（経験したことがないアイデアの理解過程）

- この段階での創造的リスクの発生要因
 - 不確実性：のような音を採集するか、どのように表現するかという具体的指示の少なさからくる不確実性
 - 変換する行為：抽象的な音を具体的な記号や言葉に変換する経験の少なさ
 - 正解の有無：指示を着実に遂行できているかという不安
- 観察・アンケート・過去の事例を交えた考察
 - 音を採集するワークショップ経験者が何名かいたこともあり、迷いや戸惑いがあったという回答は1件のみだった。2022年に豊野町ユーベルホールでワークショップを行なった際には、紙に書く（当初は楽譜を書く、としていた）という行為を参加者が理解するのに大変長い時間がかかったが、当時は方法論をあまり提示しないようにしていた。過去のワークショップではこれらが顕著に現れていたことを鑑みると、経験の有無＝ある種の正解を知っていることが、大きくプラスに作用することが窺い知れる。例えば、今回のアイスブレイクではオノマトペを用いる、体の表現に置き換えるなど、ある種の方法論を提示する過程がリスク・テイクをしやすくなることが観測された。
 - ただし、特定の方法を提示することが創造の幅を狭めてしまうことも考えられる。例えば今年度の取り組みではいずれも文字を使った表現が過去のワークショップに比べ格段に増えた。そのこと自体は問題ではないが、なるべく表現方法を限定しないよう、チュートリアル的にならないように注意しながらアイス

ブレイクや説明を行う必要性がある。

リスク② 紙に書いた内容を共有するフェーズ（最初の発表）

- 創造的リスクの発生要因:
 - 評価への不安：自身の表現を他者に評価されることへの不安。
 - 他者との比較：自身の表現を他者と比べることで、相対的に評価してしまうこと
 - 口頭発表の困難さ：紙に記した自身の表現意図を、口頭で明確に伝えることの困難
- 観察・アンケート・過去の事例を交えた考察
 - 自身の表現を評価されることへの不安を感じたという回答がいくつかあり、評価への不安を直接的に示唆。
 - 他者の解釈との違いを感じた意見は、一致したという意見と同程度あり、他者との比較を行っていることが伺えた。
 - 自身の表現意図をうまく伝えられなかったという回答がある反面、アイデアを記した紙があることで、コミュニケーションが円滑に進んだという意見もあった。

小学校でのグループワークでは、普段から時間を共にしている児童同士で行うため、ここで問題はあまりみられず、ファシリテーターが声掛けをすることで円滑に進行できたが、大学で、学年や専攻の違う学生同士は緊張や不安要因となることが観測できた。今回は参加者の中で自然に順次発表を行ったため、控えめにならざるを得ない立場の参加者がリスク・テイクしやすい環境を参加者同士で構築していた。参加者の構成によってリスクの発生度合いが異なるため、配慮が必要であることがわかった。

リスク③ 音に変換するフェーズ（表現における困難）

- 創造的リスクの発生要因:
 - アイディアの枯渇：音を別の音で表現する方法やアイデアが思い浮かばない
 - 音を出す素材の制限：素材が少ないため思い通りに表現できない
 - 身体的表現に対する抵抗感：声、体を使った表現への不安
- 観察・アンケート・過去の事例を交えた考察
 - 音を出す素材の準備が少ないことに困難を感じる意見が多かった
 - グループワークで自分の表現がしにくいという意見もあった。

発表の前にグループワークを行うことで、参加者同士のアイデアの共有が起こり、発表という最大の山場に向かうリスクを乗り越えることに有効であることが改めて窺い知れた。話し合いの中で決めていったという意見は回答者全員

に共通するものだった。また自分独自のアイデア、他者からのインスピレーション、共同での作業全てが満遍なく回答されていたのはグループワークがリスク・テイクに有益に働いていることを示している。

大きな紙に書き込む際、進んで書き込む参加者がいるグループはスラスラと書き出していたが、もう一つのグループは最初に書き出すまでに時間がかかり、対照的だった。模造紙に直接書き込むことを躊躇してしまう対策として、最初のワークに使った紙を模造紙上に展開させることを意識したが、そういった使い方をしていない参加者は見られなかった。デモンストレーションなど、積極的に手を動かすことを促す必要も感じられた。またお互いが遠慮せずに作業ができるような配慮が必要であることも感じた。

今回はあえて関係性の傾斜（音楽経験、年齢など）を考慮せずにグループ分けをした。スコアの中では、状況によってはグループ構成に立場上の傾斜をあえて作ったり、なるべく同じ要素を持った参加者を含めることで、活動を円滑に進めることも、ファシリテーションの裁量の中にも含めることとした。

リスク④ 最終発表に関するフェーズ

- 創造的リスクの発生要因
 - 最終評価への不安：最終的な成果物を他者に評価されることへの不安
 - 共同責任：共同作業で生まれた成果物への責任感
- 観察・アンケート・過去の事例を交えた考察
 - 全員が共同での演奏を楽しく感じたことは3.でも述べたグループワークの良い特性を表している。
 - グループワークの内容が自分の望んだものになったかどうかは個人の感覚による。
 - 作曲経験のない学生は、達成感を強く感じているような印象を受けた。これは過去のワークショップでも同様の傾向がみられた。
 - 鑑賞について、23年度のリサーチでは、2グループの双方から、相手の演奏が良かったという意見が聞かれ、今回も別グループの演奏から知見を得たという感想があった。鑑賞という行為が、新たな創造のヒントになっている点からも、ワークショップにおける重要なポイントであることが改めて浮き彫りになった。

4-3 ポスト・エクササイズとフィードバック

本リサーチプログラムの定期ミーティングにて、メンターの若林朋子氏から提案を受け、ワークショップ実施後に、「本日のワークショップにあなたがタイトルをつけるなら何とつけますか？」という質問を座談会で行なったところ、以下のアイデアが生まれた。

- ・「あつまれ音！」
- ・「音探し！」
- ・「ひろがる感性」
- ・「音のカタチ」
- ・「見えないものが見えるにする」

「あつまれ音!」、「音探し」はどちらも音を集める行動と関連しているが、前者が多数で音の一つの模造紙に集めていく様を、後者は皆がそれぞれに音をさがす様を思い起こさせる。「音のカタチ」「見えないものが見えるにする」は視覚化に焦点を当てながら、音を変換することと、感情や思考などワークショップで起こった全体をそれぞれ表現している。「ひろがる感性」は音や形ではなく、それらを捉える感性に言及するなど、同じワークショップの体験でも、印象が多様に織り重なっていることに改めて気付かされる結果となった。スコアの中では、このポスト・エクササイズもワークショップの一環として含めることとした。

アンケートの自由記述では「作曲することへのハードルが下がった」という意見のほか、「楽器以外にも様々な素材があり、それが面白かった」「普段聞こえていない（聞こうとしていない）音がたくさんあることを実感した」「目に見えないものを視覚化することは、自分自身が自由に発想し、表現する力が広がる」など、音楽や、それに付随する広い分野の創造活動を経験したと感じたことが伺える。

他に、「グループで1つの作品をつくることで、自分にはない視点や、同じ音を聞いていたとしても、言語化するときに違う言葉になっていたり、違う形になっているのが分かった」「異なる感性を持つ人同士が集まって、1つの作品を作るとき、個性は尊重されるべきだが、バラバラなままでは作品として成立させることが難しい。イラストや文字として視覚的に捉えることで、すり合わせをスムーズに行えたと感じた」など、他者との共同の利点や難しさ、またそれを乗り越えるための視覚要素を有効利用していたことがわかった。

また改善点として音を出す素材（特に低音が出る素材の欠如）の充実を求める声が多かったほか、制作時間のアナウンスがなかったことや、別のグループとの対話の時間が少なかったこと、自分が書いたものが何であるのか思い出せるよう、言葉でメモしておくことを子どもたちに伝え方がよいという意見など、教員を目指す学生ならではの貴重なフィードバックも受けることができた。

4-4 考察

今回2つのワークショップの実施を通して、アイスブレイクの効果測定、創造的リスクの発生ポイントの観測、参加者同士でそれらを乗り越えるヒントを相互に与え乗り越えていく、グループワークの相乗効果を改めて確認することができた。また大学生にとっても、視覚化（楽譜の作成）を挟んだ音の再現が、アンケートで「自由な発想や表現が促された」との意見があったことや、演奏する際のリファレンスとしては有効に働いていたことが確認できた。

小学生とのワークショップでは、参加者全員と必ず個別に会話を交わし、悩んでいる際には細かく声かけをしながら、手を動かすことを促したり、参加者が採取した音に興味を示し質問をしたりすることが効果的であったことに対し、京都女子大学でのワークショップでは、そういった補助・援助を参加者間で自発的に行われていたため、筆者は観察に徹した。その際に改めて、本ワークショップにおいて、ファシリテーターは教授者ではなく、協働者・サポーターであることを確認した。ファシリテーターは、リスクやためらいの発生ポイントでの振る舞い方を身につけることで、より有益な協働者となることができる。今回の参加者たちは教育学を学んでおり、そのような振る舞いを各自が自然と行なっていた。参加者たちがこのワークショップを他者に対して実施することも十分可能であると結論づけた。

5. スコアの製作

これまでの研究成果をもとに、スコアの製作に取り掛かった。まず、本ワークショップが参加者一人ひとりの様々な感性や聴感を持って、色々な音を採取し、1つの紙と音のパフォーマンスに集約する様を「織り」に見立て、「Sound Weaving サウンド・ウィーヴィング」と名付けた。配布・拡散の利便性を図るためスコアはウェブサイトの形で公表することにした。非営利目的の場合自由に利用してもらえるよう、国際的な著作権のライセンス規格である CC BY-NC-ND 4.0 International (クリエイティブ・コモンズ「表示-非営利-改変禁止 4.0」)で公開し、オプションな作品利用報酬の提供方法として、ワークショップの実施に関するフィードバックを募ることとした。フィードバックの内容は、参加者が製作した音源、楽譜、アンケート結果や、実施者の自由な感想など、必ず回答者の許諾を受けた上で投稿する形式とする。

5-1 ウェブ・スコアの構造

ウェブ・スコアの作成には更新が容易なよう、オープンソースのCMS(ウェブサイトのコンテンツ管理システム)である WordPress を用い、テーマは Twenty Twenty-Five で作成した。

アドレスは https://khashizume.info/sound_weaving/。(右 QR)

ポータルページにワークショップとスコアの紹介、スコアはトップページ下の階層に7つのセクションを設け、それぞれ独立したページを作成した。



- スコアトップページ：イントロダクション
準備物、手順の概要など、ファシリテーターに対するイントロダクションを掲載
- 1. アイスブレイク
- 2. ワーク1「音集め」
- 3. ワーク2「音の共有／音の見せ合いっこ」

- 4. ワーク 3 「音を重ねる」
- 5. ワーク 4 「演奏と鑑賞」
- 6. ポストエクササイズ
- 7. アーカイブ収集について

各セッションでは手順や所要時間、必要なもの、ファシリテーターに対する注意点を記し、簡潔な内容とした。また簡潔である分、ファシリテーターとして本ワークショップを実施する際の条件として、一通りの手順を実施した上で他者に実施することとした。

フィードバックの結果や出来上がったスコアを紹介するアーカイブ・ページを作成し、これまでに収集した画像を掲載した。

6. まとめ

23 年度のリサーチは、それまでのワークショップのアーカイブ作業を中心に、多くの聞き取り調査を行なった。結果、「子どもたちが不安そうにしている時間」という漠然とした疑問点が浮かび上がってきた。24 年度のリサーチでは、このワークショップの中で生まれる「子どもたちが不安そうにしている時間」に関して調査する中で、「創造的リスク・テイキング」という概念と出会い、先行研究の中でも度々言及される、教育現場との相性の悪さや、だからこそ派遣アーティストとして教育現場に投入される筆者のような存在が、大切にすべきポイントであることを、ある程度論理的にまとめることができた。

これまでの成果から物として、現時点でのスコアを Ver1.0 として、筆者のウェブサイト上に公開した。非営利目的の場合自由に利用してもらえるよう、国際的な著作権のライセンス企画である CC BY-NC-ND 4.0 International (クリエイティブ・コモンズ「表示-非営利-改変禁止 4.0」) で公開し、オプションな作品利用報酬の提供方法として、ワークショップの実施に関するフィードバックを募ることとした。フィードバックの内容は、参加者が製作した音源、楽譜、アンケート結果や、実施者の自由な感想など、必ず回答者の許諾を受けた上で投稿する形式とする。今後も集まったフィードバックをもとに、ワークショップの改善及び実施を通して、子どもたちが創作に対してオープンになれる環境を作ることに寄与していきたい。当初はスコアを作成した上で、他者にワークショップを実施してもらうことを想定していたが、時間的な制約からこのリサーチプログラム中には実現できなかったため、今後の課題としたい。本稿をご覧いただいた方にも活用いただければ幸いである。

7. 謝辞

現在 3 歳半の息子が、生まれてくる半年ほど前の 2021 年に突然お誘いを受け、子どもとの芸術活動に関わることになりました。そのご縁をくださったのせでんアートライン妙見の森実行委員会と豊能町教育委員会 (ユーベルホール) の皆様、その後、学校アートプログラムの派遣アーティストを依頼してくださった大阪・関西 21 世紀協会の皆様、京都女子大学でのワークショ

ップの開催にご協力くださり、共同主催して下さった荒川恵子教授と関係各位、これまでのワークショップに参加・協力いただいた皆様、そしてその全てのワークショップを総括的にまとめる機会をくださったロームシアター京都リサーチプログラム関係者各位と、リサーチプログラムで一緒にしたリサーチャーの皆様に改めて心よりお礼申し上げます。

参考文献

- Choi, J. H.-J., A. Payne, P. Hart, and A. Brown. 2019. "Creative Risk-Taking: Developing Strategies for First Year University Students in the Creative Industries." *International Journal of Art & Design Education* 38 (1): 73-89.
- Henriksen, D., M. Henderson, E. Creely, A. A. Carvalho, M. Cernochova, D. Dash, T. Davis, and P. Mishra. 2021. "Creativity and risk-taking in teaching and learning settings: Insights from six international narratives." *International Journal of Educational Research Open* 2 (2): 100024.
- Project Zero. 2021. *Creating a Culture of Risk-taking*. Pedagogy of Play/Harvard Graduate School of Education. アクセス日：2025年3月10日。
<https://pz.harvard.edu/sites/default/files/Creating%20a%20Culture%20of%20Risk-taking%209%207%2021.pdf>.
- Tyagi, V., Y. Hanoch, S. D. Hall, M. Runco, and S. L. Denham. 2017. "The Risky Side of Creativity: Domain Specific Risk Taking in Creative Individuals." *Frontiers in Psychology* 8: 145.
- 横濱嵩之. 2023. “国語科における詩創作活動の内容—課題を解決するための方策の設定状況の調査—.” *人文科教育研究* [50]: 97-114.
- 村上治. 2016. “リスクとインシデント.” *経営・情報研究*, 多摩大学研究紀要, 20巻, 127-132.
- 中井悠加. 2021. “詩創作指導における創造的リスク・テイキングと学びの所在—英国におけるPGCEコースおよび中学校の詩創作ワークショップ視察から—.” *人間と文化* [島根県立大学] 4: 214-223.
- 中井悠加, Dymoke, S. 2019. “国際化時代における詩創作教育学に関する日英共同研究：詩創作ワークショップ実践の試み.” *読書科学* 61 [2]: 97-109.

自由テーマ：リサーチ・ベースド・アートの輪郭と社会的主題との関係

パフォーミングアーツの創作における「リサーチ」観の変遷
—市原佐都子/Q『キティ』を事例に—

中山恵理那

1. 研究目的

近年、現代美術分野を中心として創作過程に「リサーチ」を伴う作品が多数制作されている。美術分野においては、ビショップが「リサーチ・ベースド・アート」(RBA)の「諸形式、アーティストが生み出す知識の型」及び「鑑賞者が参与する仕方を分析」¹し、その成立背景として「アーティストのための博士課程の登場」²やデジタル化を挙げた他、藤田らは現代美術において「アーティストが自らのそれとは異なる文化圏に一時的に滞在し、その土地にまつわる何かを調査しながら制作活動を行うこと」³を時代の潮流の一つとして位置付けており、学術との交差が議論されてきた。

美術に限らず、パフォーミングアーツ分野でも同様に「リサーチ」を伴う作品がみられるが、新里が「クリエイションの一環としてリサーチを捉える発想が定着・普及している」⁴と述べ、パフォーミングアーツにおけるリサーチについて論じた他は、同分野におけるリサーチ・ベースの作品について研究は行われていない。

そこで、本研究では(1)「リサーチ」がパフォーミングアーツに普及した経緯、(2)従来より創作のためのリサーチは存在してきたが、近年アーティストが何を目的に「リサーチ」を実施しその行為を前面に出しているのか、すなわち「リサーチ観」の変遷を明らかにすることを目的とする。

2. 研究対象

(1)アーティスト自身が「リサーチ」による創作であることを明示している作品、(2)アーティスト自身が「リサーチ」による創作であることを明示していないが、人文・社会科学の研究手法(表1)を援用して創作している作品を対象とする。

¹ クレア, ビショップ 2024 「情報オーバーロード」青木, 識至; 原田, 遠 (訳) 『Jodo Journal』 (5)56-74 : 58.

Claire, Bishop "Information Overload," *Artforum* 61, no. 8 [April 2023]:123-130.

² Ibid., 57.

³ 藤田, 瑞穂; 川瀬, 慈; 村津, 蘭 2023 『拡張するイメージ』東京: 亜紀書房, 7.

⁴ 新里, 直之 2024 「リサーチ=ベースド・パフォーミング・アーツの示唆—佐藤朋子、チーム・チープロへのインタビューを手がかりに」『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—』京都: ロームシアター京都, 91-101 : 92.

表1：人文・社会科学の研究手法（野村（2017）及び大谷（2019）を元に筆者作成）

研究手法	内容
インタビュー	<p>○個別インタビュー</p> <p>・ライフ・ヒストリー（生活史）：生い立ちや家族等の「その人の情報を幅広く収集して半生を描き出し、その人ないしその人が属する集団、あるいはその人に関係する何らかの社会的事象に対する理解を深める手法」。「日記や手紙、自伝など、そのほかの個人的な情報を交えながら調査する手法全体」⁵。</p> <p>・オーラル・ヒストリー（口述史）：「その対象者に関連する過去の事象や特定の時期などに焦点を当てて振り返る形で聞き取りを行う」⁶。</p> <p>○フォーカス・グループ</p> <p>「何らかの基準に沿って選定された少人数のグループに、特定のトピックについて議論をしてもらうことで質的な情報を収集する手法」⁷。</p>
エスノグラフィー ／参与観察、 フィールドワーク	<p>○エスノグラフィー</p> <p>「ある人々の行為や考え方を理解する目的で、人々の中に、あるいは人々の近くに身を置いて調査し、論文や研究成果報告書等を作成する手法」⁸。</p> <p>→参与観察：「そのプロセスの中で、参与ないし観察という面が強調される場合」⁹に使用される語。</p> <p>○フィールドワーク</p> <p>「対象地域・現場（フィールド）に赴いて行う多様な調査活動（ワーク）を指す」¹⁰包括的な概念。「エスノグラフィー／参与観察が含まれる一方で、必ずしもその現地調査が社会科学的で、長期間対象社会に参与するようなものである必要はない」¹¹。</p>
調査票調査	<p>○全数調査</p> <p>「母集団の構成員全てを調査するもの」。¹²</p> <p>○標本調査</p> <p>「母集団から一部を抽出し、その抽出した標本（サンプル）に対して調査を行うもの」。¹³</p>

⁵ 野村, 康 2017『社会科学の考え方—認識論, リサーチ・デザイン, 手法—』愛知：名古屋大学出版会, 162.

⁶ Ibid., 165.

⁷ Ibid., 169.

⁸ Ibid., 183.

⁹ Ibid., 184.

¹⁰ Ibid., 185.

¹¹ 野村, 康 2017『社会科学の考え方—認識論, リサーチ・デザイン, 手法—』愛知：名古屋大学出版会, 185.

¹² Ibid., 218.

¹³ Ibid., 218.

文書研究・ 文書分析	「個人や組織の活動の過程で、あるいは結果として産出される文書を」「データとして一定の方法で分析する」 ¹⁴ 。
文献研究	「何らかの思想や思索、また研究の結果を論述した、書物や論文などの「文献 literature」を対象とする」 ¹⁵ 。

3. 研究方法

(1) 研究目的で挙げた2点を明らかにするために、作品が増加した時期や背景について、アーカイブを基に歴史的な文脈で調査する。具体的には、①リサーチ・ベースの作品が現れる2000年以後の変化を明らかにすることを目的に、2000年以降の『演劇年鑑』の「主要劇場」の項目や、リサーチ・ベースの作品が複数みられる「フェスティバル／トーキョー」その前身である「東京国際芸術祭」、及び「フェスティバル／トーキョー」を継承した「東京芸術祭」、「KYOTO EXPERIMENT」の記録等を元にアーティストの言説等を調査すると共に、②アーティスト・イン・レジデンス（以下、AIR）とリサーチとの関わりが深いことから、菅野；日沼（2023）の「AIR 関連年表」¹⁶を参照し、各AIRの報告書等の調査を行う。

(2) 個別事例として、一人の作家のリサーチの捉え方の変化を明らかにすることを目的に、アーティストへの半構造化インタビューを行う。

具体的には、2025年2月に上演された市原佐都子/Q 新作公演『キティ』の作・演出を手がける市原佐都子氏を対象とする。その理由は、韓国・ソウルと日本でのフィールド・リサーチを経て書き下ろされ、リサーチという「初めての試みでもある創作プロセス」が強調されている為で、リサーチという手法を採った背景に焦点を当ててインタビューを行うことで、文献調査と併せて過去の作品との異同を考察する。

4. 2000年代以降のAIR・演劇の変化とその要因

芸術作品の創作において、リサーチは従来より行われてきた。例えば日本の音楽分野では、間宮芳生『合唱のためのコンポジション第1番』（1958）¹⁷や柴田南雄『追分節考』（1973）等、戦後に民謡を収集・研究し素材とした合唱作品が生まれた。

¹⁴ 大谷, 尚 2019 『質的研究の考え方』愛知：名古屋大学出版会, 158.

¹⁵ Ibid., 157.

¹⁶ 菅野幸子；日沼禎子（編）2023 『アーティスト・イン・レジデンス まち・人・アートをつなぐポテンシャル』東京：美学出版.

¹⁷ 「日本民謡やハヤシコトバを研究しているうちに、論文にならず『合唱のためのコンポジション』になってしまった」(安芸, 光男「間宮芳生の二つのベクトル」<http://musicircus.on.coocan.jp/aki/criticism/07.htm>) (以下、ウェブサイトの最終閲覧日は2025年6月28日)

その後、2000年頃よりフィールド・レコーディングが隆盛し、「民族音楽学、民俗学、文化人類学、音響生態学、生物音響学をはじめとする学術分野の研究手法／成果物」¹⁸として「研究と作品制作を」「積極的に混淆」¹⁹して行った。2022年にはこのフィールド・レコーディングの流れを汲むdj sniff（ターンテーブル奏者、DJ、キュレーター）が台湾で玉音放送についてリサーチ²⁰した作品を制作している。

そこで、日本において「リサーチ」という語がどの時期から現れるかを明らかにする為に、AIR及び演劇・パフォーマンスのアーカイブを調査した。

4-1. AIR

菅野；日沼（2023）の「AIR 関連年表」を参照し、各AIRの報告書等の調査を行った結果、以下のように2000年が転換点になっていることが明らかとなった。

■ 事例1：1995年「アーカス構想パイロット事業」

「地域住民を中心とする一般の人々にとっては、アーティストの滞在期間中、定期的で開催されたスタジオ公開によって、作品制作の現場に接し、アーティストと直接交流することにより、アートへの理解を深めることができました」²¹。

■ 事例2：1998年「秋吉台国際芸術村」

「アーティストを招待し、地元滞留してもらい、彼/彼女に創作の機会及び場所を提供するという企画のポイントは、展覧会といったかたちで作品だけを紹介するのではなく、地域の人々がアーティストと身近に接することや制作のプロセスに立ち会うことによって、作品を巡るもっと広い全体的な活動として芸術を理解しようという点にあります。アーティストによっては、作品だけがすべてだと考えて、アトリエはもとよりその私生活まで閉ざしてしまう人もいますが、それはそれとして、アーティストの側からすれば異なった環境での創作は自らを見つめ直すチャンスになるでしょうし、また受け入れる側としては、アーティスト、制作プロセス、作品、というアートの成り立ちや、私たちとそれとの関係に理解を深めることのできるまたとない機会になります」²²。

¹⁸ 柳沢，英輔 2023『フィールド・レコーディング入門 響きのなかで世界と出会う』東京：フィルムアート社，14。

¹⁹ Ibid., 15.

²⁰ フィールド・レコーディングの影響に言及している。（山本，佳奈子（聞き手・構成）「インタビュー-dj sniff『平行的玉音軌』ができるまで——リサーチと思考、作曲の過程をトレースする」山本，佳奈子 2022『オフショア 第一号』142.）

²¹ 国際交流基金；アーカス構想パイロット事業実行委員会 1996「アーカス構想パイロット事業 1995年度活動記録」1996 茨城；国際交流基金；アーカス構想パイロット事業実行委員会，9。

²² 秋吉台国際芸術村レジデンシー事業事項委員会 1998『アーティスト・イン・レジデンス山口報告書』山口：秋吉台国際芸術村レジデンシー事業事項委員会，4。

■ 事例3：2000年「アーカスプロジェクト」

- ①ブラッド・ブラウン：「来日初期にリサーチを行い日本の和紙を購入し、それを土台に制作」²³した。
- ②ワン・テユ：「人と空間の相互関係を変化させ、その変化のプロセスを観察し研究すること」²⁴をコンセプトとしており、スタジオのある「学校の歴史を語る写真などを資料室で見つけたワンは、この学校の歴史に焦点をあてワークショップを実施」。「卒業生に観覧してもらい、思い出を語ってもらった」²⁵。
- ③眞島竜男：「町内の図書館で守谷町の歴史を探るリサーチや次のプロジェクトにつながるリサーチをインターネットなどで積極的に行」²⁶った。

■ 事例4：2006年～「トーキョーワンダーサイト青山」

2006年頃から以下のリサーチを伴うプログラムを実施している。

- ① アートの課題（2007～）：「シンポジウムやレクチャー、展覧会、コンサートなどを通じて、リサーチや滞在制作のプロセスの中から、対話の場を創造」²⁷する。
- ② 協働スタジオプログラム（2006～）：「ジャンルや国籍が異なる若手クリエイターが「アートと環境との対話」をテーマに、協働で新しい地平を切り開くことを試みるプログラム」。「国内外の第一線で活躍するクリエイターをチューターとして招聘し、東京の街をグループでリサーチ」する。さらに、各専門家のレクチャーやシンポジウムに参加し、さまざまな対話を行ないながら、最終的にプレゼンテーションを行」²⁸う。
- ③ リサーチ・レジデンス・プログラム：「東京を舞台とした文化芸術の研究、新しい創作のためのリサーチを行う」²⁹。

以上の事例から、1999年以前のAIRには、事例1・2に示すように受け入れる町の住民がアーティストと出会うことを重視する傾向が読み取れる。

その後、事例3・4に示す通り、2000年を境に「リサーチ」という語が現れ、同時にレジデンスアーティストが地域へ積極的に関わる姿勢がみられる。

²³ アーカスプロジェクト実行委員会 2001「アーカスプロジェクト2000活動記録集」茨城：アーカスプロジェクト実行委員会, 15.

²⁴ Ibid., 20.

²⁵ Ibid., 25.

²⁶ Ibid., 34.

²⁷ トーキョーワンダーサイト 2011『Tokyo Wonder Site Creator-in-Residence 2006-2010』東京：東京都歴史文化財団トーキョーワンダーサイト, 76.

²⁸ Ibid., 77.

²⁹ Ibid., 98.

この要因には、①1990～2000年代における現代美術の社会的転回、すなわち「社会に対する現実的な働きかけや政治的な有効性を重視する」『『美的なもの』から『社会的なもの』への移行』³⁰、②20世紀末に現代美術と文化人類学の接近がもたらした、美術における民族誌的転回、すなわち「作品そのものへの審美的な関心から脱し、社会的な現実や一般化したコミュニケーションの領域に新たな芸術的価値を見出そう」³¹とする現象が関連していると考えられる。

ハル・フォスターは、この民族誌的転回は「ある社会問題から別の社会問題へ、ある政治的議論から別の政治的議論へ」³²と移る「水平的な制作方法」と、「ある人がある場を選択し、その文化の中に入り込んでその言葉を学び、あるプロジェクトを着想してそれを提示」し、「この循環を繰り返すような別の場へと移っていくという点で」³³共通していると述べる。

さらに、水平的な制作方法は、芸術家と批評家たちが「相手の文化をマッピングできる程度に互いの文化の構造に通じている」こと、「相手の文化を語れる程度に互いの歴史に通じている」³⁴ことを要請する。したがって、作品が対象とするものの「表象をめぐる言説の拡がりのみならず、その歴史的な深みも理解していなければならないことになり、「多大な労力が必要とされる」³⁵と指摘する。つまり、芸術の言説中心への転換による水平的な制作方法の発生が、この労力すなわち「リサーチ」の必要性に結びついたと考える。

4-2. 演劇・パフォーマンス

前項で述べた通り、日本のAIRにおいて「リサーチ」という語が2000年を境に現れていることから、2000～2010年の『演劇年鑑』の「主要劇場」の項目、リサーチ・ベースの作品が複数みられる「フェスティバル／トーキョー」、その前身である東京国際芸術祭及び「フェスティバル／トーキョー」を継承した「東京芸術祭」、「KYOTO EXPERIMENT」の記録等を元にアーティストの言説等を調査し、調査対象、手法、リサーチの有無によって分類することで、「リサーチ」という語が使用される条件及びその変遷を明らかにすることを目的に、(1)アーティスト自身が「リサーチ」による創作であることを明示している作品、又は(2)アーティスト自身が「リサーチ」による創作であることを明示していないが、人文・社会科学の研究手法を援用して創作している作品を表2にまとめた。尚、「リサーチ」という語が使用されている箇所には下線を引いている。

³⁰ 星野, 太 2021『美学のプラクティス』東京:水声社, 104.

³¹ 石倉, 敏明 2018「アートと人類学の地殻変動」『美術手帖』1067:100-107, 102.

³² ハル, フォスター 2011「民族誌家としてのアーティスト」石岡, 良治; 星野, 太 (訳)『表象』5:125-156, 148.

Hal, Foster 1996 “The Artists as Ethnographer” *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*: 171-203.

³³ Ibid., 149.

³⁴ Ibid., 149.

³⁵ Ibid., 149.

表2：演劇・パフォーマンスにおけるリサーチ（筆者作成／下線は筆者）

上演年	公演名	アーティスト	調査対象	調査手法	内容
2003～ 2009	POTALIVE	岸井大輔、木室陽一	町の地域資源等	フィールドワーク	舞台となる町を3ヶ月の散歩と100人にわたる取材で調査し、「劇場ではなく、散歩しながら(pottering)丹念に取材された街のエピソードに耳を傾け、先回りしたパフォーマンスの風景に溶け込むような演技を楽しむ」 ³⁶ 。2008年のインタビューで、調査手法を「 <u>リサーチ</u> 」と表現している ³⁷ 。
2009	カール・マルクス：資本論、第一巻	リミニ・プロトコル	あるテーマに関するエキスパート。	オーラル・ヒストリー	「舞台上で語られる様々なエピソードは、彼らの経験や知識のもとに構成された「戯曲」でもある。今回、舞台に登場する8名の人もプロの役者ではなく、いわば「資本論に関するエキスパートたち」、あるいは一見するとフツの一般人たちだ。このキャストを見つけるために、ハウグとヴェツェルは1年間を <u>リサーチ</u> に費やし、ベルリン・チューリッヒ・デュッセルドルフの3都市で実に多くの人々と面談、インタビューを実施した」 ³⁸ 。
2009	サンシャイン 63	Port B	都市（第二次世界大戦後、	オーラル・ヒス	「参加者はサンシャイン60を眺めながら、巢鴨プ

³⁶ 萩野, 達也「ポタライブの実験」『fringe blog』2006年10月17日
 (<http://fringe.jp/blog/archives/2006/10/17141554.html>)

³⁷ 木村, 覚(聞き手)「岸井大輔さんに「地域」を「リサーチ」する「芸術」としてのダンスの可能性について聞いた」『BONUS』(<http://www.bonus.dance/special/10/>)

³⁸ 「作品について」『フェスティバル／トーキョー カール・マルクス：資本論、第一巻』
 (<https://www.festival-tokyo.jp/09sp/program/capital/about.html>)

			巣鴨プリズン跡地に建てられた池袋サンシャイン60周辺)	トリー／文献研究	リズンについてのインタビューや東京裁判に関するドキュメントの朗読を聴いたり、部屋の住人とサンシャインを背景に記念写真を撮ったり、記憶や忘却についてみんなで議論したり。 この公演の“舞台”は都市である。Port Bは、舞台装置で都市を創り出すのではなく、実際に存在する都市を「演劇公演」という枠組みの中に「引用」する。」 39
2009	声紋都市－父への手紙	松田正隆	父親(元日本軍兵士)	ライフ・ヒストリー	『紙屋悦子の青春』は、松田自身の母に取材し母をモデルとした作品だが、今回松田は「ナガサキ」に住む、元日本軍兵士だった実の父親のもとを訪れ取材・インタビューを敢行。シェイクスピアの『ハムレット』、カフカの『父への手紙』のテキストを引用しながら、国家・国民・法・政治・母国言語(母語)など、あらゆる「父」的なものを抽出し、日本における「父なる者」を暴き出す」 40。
2009	Cargo Tokyo-Yokohama	リミニ・プロトコル	港湾部や近郊の物流	フィールドワーク	「アーティストは、2ヶ月間にわたって横浜・東京に滞在し、港湾部や近郊の物流を徹底的にリサーチし、その結果をもとにオリジナル・シナリオを執筆。もちろん出演者も日本在住

39 「作品について」『フェスティバル／トーキョー サンシャイン 63』(<https://www.festival-tokyo.jp/09sp/program/sunshine63/about.html>)

40 「作品について」『フェスティバル／トーキョー 声紋都市－父への手紙』(<https://www.festival-tokyo.jp/09sp/program/voiceprints/about.html>)

					のホンモノのトラック運転手を選出。歴史や地理、社会統計を実際の素材として盛り込みながら、日本でのみ可能な作品を作り上げる」 ⁴¹ 。
2009	個室都市 東京	Port B	都市に潜む様々なプライベート空間	フィールドワーク	「都市に潜む様々なプライベート空間への綿密なリサーチや、そこで生活を営む人々への膨大なインタビュー等を通して、虚構と現実、プライベートとパブリックが交錯する新たな演劇作品」 ⁴² 。
2009	デッド・キャット・バウンス	クリス・コンデック	投資したい企業	インターネットでの調査	「舞台上の出演者は、プロの株トレーダーが日常的に使用するダイアグラムやグラフに囲まれる。インタビュー映像やコンピューターの画面等がちりばめられたパフォーマンスのリズムは、公演当日における証券取引所でのレート動きによって決まってくる」。出演者が「常時インターネットに接続し」、「実際に株を買ったり売ったりしながら、マーケットの構造をやさしく解説。さらにはネット上で投資したい企業をリサーチし、投資対象を観客と共に決定」 ⁴³ 。
2010	HIROSHIMA-HAPCHEON:	松田正隆	韓国・ハプチョン(陝川)と広島	フィールドワーク	「自由学園明日館の空間に、ハプチョンと広島でのフィールドワーク・取材で

⁴¹ 「作品について」『フェスティバル／トーキョー Cargo Tokyo-Yokohama』 (<https://www.festival-tokyo.jp/09at/program/rimini/about.html>)

⁴² 「作品について」『フェスティバル／トーキョー 個室都市 東京』 (<https://www.festival-tokyo.jp/09at/program/portb/about.html>)

⁴³ 「作品について」『フェスティバル／トーキョー デッド・キャット・バウンス』 (<https://www.festival-tokyo.jp/09at/program/chris/about.html>)

	二つの都市をめぐる 展覧会				得た声や音、映像、テキストなどの素材と」「当事者を「代弁していく」演技する身体が「展示」される」 ⁴⁴ 。
2010	DRAMATHOLOGY /ドラマソロジー	相模友士郎	高齢者	ライフ・ヒストリー	「対話を中心とした半年以上の時間を共有し、それぞれの体験から「DRAMA/劇」を集め、「ANTHOLOGY/選集」に構成」 ⁴⁵ 。
2011	Referendum-国民投票プロジェクト	Port B	私たちが聞きのがしがちな小さな声、沈黙を強いられている声、そして私たち自身が耳を塞いでいるために聞こえない声たち	オーラル・ヒストリー	「原発について、原発を通して見えてくる社会の在り方について、多面的に考察するための素材として、さまざまな人にインタビュー」 ⁴⁶ を実施。
2011	トータル・リビング 1986-2011	宮沢章夫/ 遊園地再生事業団	街のいたるところで集めてきた人々	フィールドワーク	「『インタビューから創作する』という手法を発展させ、俳優が街のいたるところで集めてきた人々の声を素材にする。インタビューを収集する出演者たちは、宮沢のワークショップに参加していた若い俳優陣たち。彼らによって収集され断片的に発話される」 ⁴⁷ 。

⁴⁴ 「作品について」『フェスティバル／トーキョー HIROSHIMA-HAPCHEON:

二つの都市をめぐる展覧会』(<https://www.festival-tokyo.jp/10/program/marebito/about.html>)

⁴⁵ 「作品について」『フェスティバル／トーキョー DRAMATHOLOGY

/ドラマソロジー』(<https://www.festival-tokyo.jp/10/program/sagami/about.html>)

⁴⁶ 「本プログラムについて」『フェスティバル／トーキョー Referendum-国民投票プロジェクト』(<https://www.festival-tokyo.jp/13/program/11/Referendum/about.html>)

⁴⁷ 「本プログラムについて」『フェスティバル／トーキョー トータル・リビング 1986-2011』(<https://www.festival-tokyo.jp/13/program/11/TotalLiving/about.html>)

2011	ジャパン・シンドローム～step.1“球の裏側”	高嶺格	ブラジル	フィールドワーク	「 <u>リサーチ</u> の意味も込めて、7月末から8月末にかけての1か月ほど」 ⁴⁸ ブラジルに滞在し、「ブラジルで撮影した映像を使ったインスタレーション」 ⁴⁹ を展示。
2012	ジャパン・シンドローム～step.2“球の内側”	高嶺格	福島	フィールドワーク	福島での <u>リサーチ</u> では、パフォーマンスと「作品を作る前段階で共通体験をするために、一緒に福島を車で回り」、「被災して鳥居だけ残った南相馬の神社で、オリジナルの神楽の舞を作るプロジェクトを昨年行った」という話を聞いたことをきっかけに、その神社を訪れたりしました ⁵⁰ 。
2012	東京ヘテロトピア	Port B	留学生	フォーカス・グループ	「翻訳者数名、ドラマトウルクを目指す学生と東アジアからの留学生たちを招き、ミーティングを繰り返しながら共同作業をしていく」。「留学生の先輩たちが集った場(旅の訪問地になる)やそこで交わされた対話などを丹念に <u>リサーチ</u> 、その成果を場所ごとに一つの物語にまとめていく」 ⁵¹ 。
2012	100%トーキョー	リミニ・プロトコル	統計学に基づいて選ばれた100人の市民	オーラル・ヒストリー	「日常に密着したテーマを取り上げ、綿密な <u>リサーチ</u> に沿って内容を構成し、周到に演出を練る。戯曲や

⁴⁸ 「KYOTO EXPERIMENT × Panorama 国際共同プロジェクト ジャパン・シンドローム インタビュー 高嶺格、橋本裕介」 (<https://www.ameet.jp/feature/589/#page2>)

⁴⁹ 能勢, 陽子「高嶺格『ジャパン・シンドローム——step2 “球の内側”』」『art scape』 (https://artscape.jp/report/curator/10064734_1634.html)

⁵⁰ 「KYOTO EXPERIMENT × Panorama 国際共同プロジェクト ジャパン・シンドローム インタビュー 高嶺格、橋本裕介」 (<https://www.ameet.jp/feature/589/#page2>)

⁵¹ 「演出ノート」『フェスティバル／トーキョー 東京ヘテロトピア』 (https://www.festival-tokyo.jp/13/program/13/pdf/FT13_portb_notes.pdf)

					物語などの虚構を引用する場合もある。出演者にはスタッフがインタビューを行う。集めた声はテキストや演出の素材となり、観客に配る冊子にも生かされる」 ⁵² 。
2012	背水の孤島	中津留章仁	石巻市	フィールドワーク	「実際にボランティアの取材に行って、そこで見たものを作品に反映していた」 ⁵³ 。
2014	驚愕の谷	ピーター・ブルック、マリー＝エレーヌ・エティエンヌ	実在の共感者	ライフ・ヒストリー	「実在の共感者たちに僕たちスタッフも俳優も会って、話を聞きました。ピーターは資料を読むだけではなく、いろいろな方向からアプローチして、人間像にリアリティを与えることを重視」 ⁵⁴ 。
2014	From the Sea	ソ・ヒョンソク	街の歴史的エピソード	フィールドワーク	・「スタッフには、昨年『つれなくも秋の風』を上演した急な坂スタジオ(元結婚式場)のように、過去と現在とでは使われ方が異なっている場所や、人々に忘れ去られてしまったような場所を探してほしいと頼みました。最初に出てきた候補の中には上野近辺の下町や、今回の舞台にほど近い北品川の商店街もありました。そして、北品川商店街を見て回った際に、鈴ヶ森刑場や大井競馬場の存在を知り、自分なり

⁵² 桂, 真菜「オリジナル音楽と映像、そして本物の都民が東京を伝える 統計学に基づく前代未聞の「ライブ意識調査演劇」『フェスティバル／トーキョー 100%トーキョー』3 (https://www.festival-tokyo.jp/13/program/13/pdf/FT13_TP_100%25tokyo_web.pdf)

⁵³ 西堂, 行人 2023『新時代を生きる劇作家たち』東京: 作品社, 197.

⁵⁴ 桂, 真菜「音楽家・土取利行 (Toshi) に聞く、ピーター・ブルックの創作現場」5 (https://www.festival-tokyo.jp/14/wp-content/uploads/2014/08/201410_FT_Valley-of-Astonishment_fix.pdf)

					<p>にリサーチを重ねた結果、今回の上演地域を決めました」⁵⁵。</p> <p>・「私は鈴ヶ森の刑場にまつわるさまざまな歴史的エピソードを知っています。でも、そういった具体的な変化の過程や出来事を引用するつもりはなく、この場所が持つ記憶を皆さんが間接的に感じ取ればよいと私は思います。確かに昔の姿を、今、目で見ることはできない。でも、感じることはできると思いますし、目に見えないものだからこそ、私は「記憶」に興味を持っているのです」⁵⁶。</p>
2014	羅生門 藪の中	ジョージ・イブラヒム、坂田ゆかり、目、長島確	旧東海道	フィールドワーク	<p>『藪の中』では、武士の夫婦が山道で盗賊の多襄丸に出会うんですけど、その道が実在の旧東海道なんです。それで長島さんと私がそれぞれリサーチに行きました。＝「登場人物の足取りを追うようなリサーチ」⁵⁷</p>

図 2 より、岸井大輔『POTALIVE』が演劇・パフォーマンスにおける「リサーチ」の嚆矢であると言える。岸井はインタビューの中で、現代アートからの影響を明言⁵⁸しており、2000 年代初頭に現代美術と同時期にリサーチを用いた作品が生まれたことが分かる。

⁵⁵ 鈴木, 理映子「インタビュー ソ・ヒョンソク」4 (https://www.festival-tokyo.jp/14/wp-content/uploads/2014/08/201410_FT_Asia-Series_fix.pdf)

⁵⁶ 鈴木, 理映子「インタビュー ソ・ヒョンソク」5 (https://www.festival-tokyo.jp/14/wp-content/uploads/2014/08/201410_FT_Asia-Series_fix.pdf)

⁵⁷ 島貫, 泰介 (取材・文)「鼎談 坂田ゆかり (演出) × 目 (荒神明香、南川憲二／美術)」4 (https://www.festival-tokyo.jp/14/wp-content/uploads/2014/08/201410_FT_Rashomon_fix.pdf)

⁵⁸ 「戯曲とは何かを考える——「戯曲は作品である」展をめぐって」(<https://synodos.jp/opinion/culture/14752/>)

一方で「リサーチ」という語が使用される作品は、当初は岸井やリミニ・プロトコル、Port B、2011年の高嶺格『ジャパン・シンドローム～step.1“球の裏側”』に見られるようにリサーチした結果を素材として扱っているが、2012年の高嶺格『ジャパン・シンドローム～step.2“球の内側”』を境に、結果を直接的な素材として扱わない作品にも「リサーチ」という語が使用されている。例えば2014年のソ・ヒョンソク『From the Sea』は、リサーチによって上演地域を決定しているが、地域の「具体的な変化の過程や出来事を引用するつもりはな」⁵⁹いと述べている。また、同年のジョージ・イブラヒム・坂田ゆかり・目・長島確『羅生門 藪の中』では、「登場人物の足取りを追うようリサーチ」⁶⁰を行っており、「リサーチ」の目的の範囲が拡大していると言える。これは「リサーチ」という語を使用しない作品にも同様にみられる傾向であるが、リミニ・プロトコルやPort Bは「単一のアーカイヴに属する特定の素材—会話、裁判記録、音声録音、ビデオテープ、映画、写真—に依拠し、そこから選択されたものからなるもの」⁶¹と定義されるドキュメンタリー演劇的手法を用いている⁶²と言える。さらに、両者は「俳優といったフィクショナルな存在だけでなく、ノンプロフェッショナルな一般人や現実そのもの、あるいは都市そのものを演劇が扱う対象としてとらえて」おり、その「コア」にある「観客の経験が、個人または集団としてどのように生成されるかを問う観客論」は「現代アートの問いでもある」⁶³ことから、2011年まではドキュメンタリー演劇と現代美術の影響を受けた作品に対して「リサーチ」という語が使用されていたと言える。

また、この2011年頃を境に、以下のようにアーティストの作品における他者の扱い方に対する配慮がみられる。

■ 事例1：2011年 高嶺格『ジャパン・シンドローム～step.1“球の裏側”』

リサーチでは、「ブラジルには1か月しか滞在していなかったため、あくまで観光客、お客さん感を残すことは重視」したといい、「1年目なので“表面的なブラジル”という程度で、ブラジルの国民性などに突っ込むことはしませんでした」⁶⁴。同年に上演した同名の原発事故を題材にしたパフォーマンス作品では、「自分の作品が新たな風評被害にならないように、場所の名前や、登

⁵⁹ 鈴木，理映子「インタビュー ソ・ヒョンソク」5 (https://www.festival-tokyo.jp/14/wp-content/uploads/2014/08/201410_FT_Asia-Series_fix.pdf)

⁶⁰ 島貫，泰介（取材・文）「鼎談 坂田ゆかり（演出）×目（荒神明香、南川憲二／美術）」4 (https://www.festival-tokyo.jp/14/wp-content/uploads/2014/08/201410_FT_Rashomon_fix.pdf)

⁶¹ キャロル，マーチン2005「自伝とドキュメンタリー」『舞台芸術』9：44-53，49。

⁶² Anonymous 2021「Interview_リミニ・プロトコル「非物質的な語りや記憶を用いて歴史の断片にアクセスする」『美術手帖』73：42-47。

⁶³ 島貫，泰介2018「鼎談 高嶺格×相馬千秋×橋本裕介 境界を超えて進むパフォーマンス・アーツの現在地」『美術手帖』1068：100-109，104。

⁶⁴ 「KYOTO EXPERIMENT × Panorama 国際共同プロジェクト ジャパン・シンドローム インタビュー 高嶺格、橋本裕介」(<https://www.ameet.jp/feature/589/#page2>)

場人物の名前は変えてい」といい、「いつも「ここからは誤解されてはいけない」という範囲をイメージし、自分が責任をとれる範囲の作品を作るようには心がけてい」と述べる。

このように、リサーチを通した他者の扱い方に対する倫理観が窺える。

■ 事例2：2011年 中津留章仁『背水の孤島』

東日本大震災の「被災地ボランティアでの経験から着想して創作」⁶⁵している。「作家は重い責任を持って脚本を書いていますけど、「ここにエビデンス（根拠）がある」ということが、書く上で非常に大切になる。だけどフィクションをつくる者としてそこに甘んじてはいけないという思いもある」。「虚構（フィクション）をつくる僕たちが、その現実を負けてはいけな」⁶⁶い。

演劇評論家・西堂行人は、中津留との対談において震災の発生後を回顧し、「どの芝居を見ても震災のメタファーが溢れていて、その時創り手側がこの震災というものを「ネタ」に使っているかどうかの一つの基準だった」と述べ、「悲劇的なイシューとして震災を使っているのは、いわば震災を利用している」が、「事件なり事実というものを、どういうふうに自分が「当事者」として引き受けているか」その「差によって表現を区別してい」⁶⁷たと述べる。これに応答する形で、中津留は実際に石巻市へボランティアの取材に行き、「当事者か当事者でないかということが、一つの大きな物差しになってくる」⁶⁸と述べており、作家としてその題材における「当事者性」に自覚的になっていることが分かる。

したがって、リサーチの目的が拡大した要因は、リサーチ結果の素材としての引用の有無にかかわらず、アーティストに倫理的配慮が要請されるようになったことではないかと考える。

⁶⁵ 西堂，行人 2023『新時代を生きる劇作家たち』東京：作品社，197.

⁶⁶ Ibid., 192.

⁶⁷ Ibid., 197.

⁶⁸ Ibid., 200.

5. 市原佐都子の作品の変遷と『キティ』

第4項では演劇・パフォーマンス史を体系的に調査したが、個別事例として、市原佐都子の創作におけるリサーチの位置付けの変化を調査する。

以下の引用より、2016年頃より市原の社会との関わり方に対する意識の変化を読み取ることができる。

2016年『毛美子不毛話』:

「もっと自分の作品が人や社会に影響力を持つにはどうすればいいのか考え始めた時期でした。生理的なことだけを書いても「なんかすごかったね」とか、「ところどころ共感した」とお客さんに曖昧なことを受け取ってもらっただけで終わってしまう。そういう作品が好きだという人もいますが、私はこのままでは良くないと思いました」⁶⁹。

2017年『毛美子不毛話』ソウル公演:

「観客に本当に救われました。それまで、私は「ヒューマニズムみたいなものは絶対信じない」感じの、拗ねた人間だったのに、私も人のために何かできる人になりたいと初めて思った。自分が変わっていくきっかけになった体験でした」⁷⁰。

2017年『妖精の問題』:

①「社会問題を取り上げよう！と強く意識して取り組んだことはあまりないですが、自分自身の身の回りで起きていることについて、実感をもって考えられることを作品にできるといいな、とは思っています。食べることや生殖のことを執拗に扱った初期の過去の過去作品では、自分の表現している内容が実際に社会とつながっているという意識は持っていませんでした。社会とのつながりを意識し始めたのは『毛美子不毛話』あたりからですね」⁷¹。

②「『妖精の問題』も、相模原殺傷事件という大きな事件を扱ってみたい、ということではなく、自分の感覚が元になっています。「相模原の事件が起きて、自分の体験が事件とつながり、そのときの厳しい状況を作品にしたいと感じたのがきっかけです」。「実際の事件を忠実に作品にしていくというよりも、事件によって直視させられた自分自身の中にある偏見や生きづらさから作品を創作したという感じです」⁷²。

⁶⁹ 野村, 政之 (聞き手)「生理感覚を信じる市原佐都子のリアル」『Performing Arts Network Japan』
(<https://performingarts.jpf.go.jp/article/7140/>)

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ 「ロームシアター京都 市原佐都子&額田大志インタビュー」
(https://rohmtheatrekkyoto.jp/archives/interview_ichiharanukata/)

⁷² Ibid.

③『妖精の問題』：女性の老いというテーマについて「ダイレクトに扱いたいとはおもわないんです」。「わたしは普通にそういう女性たちを描くことで、社会に別の生き方を立証できるとおもっているんです」⁷³。

上記の記述から、直接的に社会問題を取り上げた訳ではなく、これに連なる自身の体験が礎になっていることが分かる。

2018年『私とセーラームーンの地下鉄旅行』（韓国・日本・香港3カ国共同制作）：

香港・韓国のアーティストとの共同作品の創作のため、2018年11月中旬～12月初頭までソウルで俳優らとの共同生活を送った⁷⁴。

「私はこんなにも人の中でまろやかに自分を存在させられるのか。以前は海外でノリがよくなるような人を冷めた目で見ていました。東京にいる私は一人になりたい、時間を無駄にしたくない、という意識が強くあります。それは自分以外の東京の誰もがそう思ってるように見えて、誰の邪魔もしないように、そして自分もされないように気を張っています。なにかを遂行するのにそれは大事なのかもしれません。しかし演劇を創作するときにはそれは大事ではない場合もあります。そしてなによりも演劇よりも大事な人生のために、喜びや優しさ、他人の存在がどれだけ必要なことか彼らに考えさせられました」⁷⁵。

「創作では、お互いの国のことをたくさん話しました。みんなそれぞれの国で社会運動を経験していて、共感しあっているのですが、私は全く社会運動の話に参加できなかった。例えば東日本大震災や原発のことについて聞かれても、彼らのように自分がその問題へ真正面から関わったという話ができない。「彼らに対して日本社会の話がうまくできなかったことをきっかけに、「自分ってそういうふう生きてきたんだなあ」と振り向くことになりました。長らくそういう姿勢を取っていたことにさえ気付いていなかったところから、やっと脱して、「なぜ、自分世の中に対して正面から向き合えないのか？」を考え始めました」⁷⁶。

2019年『パッコス的信女—ホルスタインの雌』：

「自分が書く物語のスケールを大きくしたい」と思い、「ギリシャ劇を参照」している。「身の回りにある出来事や違和感を掘り下げて書いていることが多いんですけど、それだけだとなかなか広がりが無い気がして。」「ひとつのことに執着して、その正体を知りたいと思い、そこにグッと入り込んでいくようなつくり方をしていました。その創作の衝動ややり方はいまも変わりありませんが、特に初期の頃はそれだけを大事にしていました。ただ、もう一段階自分の劇作を

⁷³ 岩城、京子（編）2018『日本演劇現在形』東京：フィルムアート社、292。

⁷⁴ 市原佐都子 2019「わたしの衣食遊住」『悲劇喜劇』72(2):94-96、94。

⁷⁵ Ibid., 95-96。

⁷⁶ 「Performing Arts Network Japan 市原佐都子 生理感覚を信じる 市原佐都子のリアル」
(<https://performingarts.jp/article/7140/>)

進めたいと思った時に、沖縄で女優の竹中香子さんと二人で『妖精の問題』という作品をつくるという体験があって、他人と思いやりを持って向き合うことを学び、そこから自分の世界が広がりました。「落語、歌、レクチャーという形式を使ったことで、演出の方法にしても、自分一人ではできなかったことができているという感触がありました。だから、今回も何か形式がほしいなと考えて、前から読んでいたギリシャ悲劇を持ってきたというのがあります」⁷⁷。

以上の言及から、自身の作品を広げるためにギリシャ劇を参照していると捉えていることが分かる。

初期の作品では作家自身の感覚を重視していたが、他者との協働が契機となり、社会と正面に向き合う作品に関心を寄せ始めたと言える。「さまざまな状況にある女性たちへのインタビューやその身体を巡るフィールド・リサーチ」⁷⁸を経た2025年2月の新作『キティ』は、その延長線上にあると予想した。

上記の予想を踏まえ、「初めての試みでもある創作プロセス」として韓国・ソウルと日本におけるフィールド・リサーチを経て2025年2月の上演作品『キティ』を創作する市原氏に、リサーチと創作の間の過程についてインタビューを行った。

インタビューの概要：

2024年12月10日 市原佐都子氏（劇作家・演出家・小説家・城崎国際アートセンター芸術監督）へのオンラインでの聞き取り調査

まず、新作『キティ』において韓国におけるリサーチを伴う作品の創作は、「ロームシアター京都からのオーダー」が契機であった。市原氏がリサーチを伴う作品のオーダーを受けた理由や、リサーチという手法に期待した点について質問すると、「毎回作品を作るときに関係ありそうな本は沢山読んで」おり、「リサーチを今までしたことがないかと言ったらそういう訳ではない」といい、以下のように述べている。

「たとえば最近の新作だと『弱法師』は人形劇で、こういう人形を使いたいと思った時に人形を作っている所に見に行ったりしていました。テーマというか、何を作るか決めていない段階で、リサーチから何を作りたいかを見つけることは初めてだったと思います。自分が何を作るべきかということが明確になかったので、リサーチする中で外側からテーマとか作ってみたいこととかイマジネーションが来ることを期待していました」。

⁷⁷ 市原佐都子『バックスの信女—ホルスタインの雌』パンフレット (https://aichitriennale2010-2019.jp/2019/artwork/item/ichihara_booklet.pdf)

⁷⁸ 「2024年度（令和6年度）ロームシアター京都自主事業ラインアップ」 (<https://rohmtheatrekkyoto.jp/program/season2024/>)

上記の回答から、過去の作品でも直接作品に取り入れるためのリサーチは実施していたが、『キティ』のリサーチではインスピレーションを求めてリサーチを実施していたことが窺える。また、韓国でのリサーチでの詳細は以下の通りである。

「まず日本でシンパク・ジニョンさんのセックスワーカーに関する本⁷⁹を読んで、それで興味を持ちました。日本でも韓国でも性産業は全世界に見ても盛んなので、そのことを調べてみようと思って、シンパク・ジニョンさんに話を聞きに行ったり、シンパク・ジニョンさんとは違う意見を持っているアクティビストの方に会ったり、実際に性産業で働いている方に会ったり、性産業で働きながら作品を作っている人に会ったりしました」。

「韓国各地に性産業集結地帯があるんですけど、そこが開発される時に街をきれいにする時に閉鎖されようとしているんですね。そこで性産業で働いている方がそれに対して反対運動をしたりして、そういうことをしている場所に行くと、閉鎖されそうな場所で働いている人たちが映画鑑賞会をやっていて、性産業について描かれている映画を見てみんなでおしゃべりしようみたいな所に行ったりしたんですけど、自分自身もその時やっぱり仕事をしている人たちに特別視していることに気づいたり、その映画の感想を行っている中で気づいたりしました。その個人がどういう風に暮らしているかを聞いたりしました。子供はお母さんの仕事をどう思っているのかとか、今の仕事はどういうふうに行っているのかを聞いたりしました」。

これらの回答から、当事者へのインタビューを重視していること、及び性産業労働者に対する特別視に気がつく等、リサーチを通した自身の変容を自覚していることが窺える。

また、リサーチが作品にどのように生かされているかについて質問すると、「直接的には生かされては」いないという。「直接的にアクティビストの話を書くということはない」が、「そこで実際に歩いたことで見つけたものから」「インスピレーションが沸き」膨らませていったという。

さらに、リサーチを経た作品の過去の作品との異同について質問すると、以下の回答が得られた。

「自分の感覚が面白いと思うものって、一人の人間なので過去の作品から共通はしていると思うんです。韓国に行かないとその感覚は開かなかった、わあ面白いというものを見つけられなかったと思うので。でも基本は一緒、変わらず。台本は逆に書きづらかったかもしれないです。直接的に性売買を扱っていると言える作品ではないと思うんですけど、もっと大

⁷⁹ シンパク、ジニョン 2022 『性売買のブラックホール』東京：ころから。

きく女性とか性が商品になることを扱っていると思うんですけど、セックスワーカーが抱えている問題を作品にしようという作品ではないのに、話を聞いた人の顔が浮かんで、こういう意見を書かなきゃいけないんじゃないかとか、あの人はどう思うかなとか、ということが霞んだし、話を聞いたからその話を書かなきゃいけないんじゃないかと思っていた時期もありました。でもそれは私の仕事じゃないというか、私はアクティビストじゃないので、自分の感覚でどう世界が見えるかを作品にすればいいんだという所に落ち着いた感じですよ」。

以上から、作品にリサーチ結果を素材として直接的には使用せず、過去作と同様に自身の感覚から立ち上げて創作していることが分かる。一方で、リサーチを行ったからこそ、聞いた話を採り入れなければいけないのではないかという迷いが現れている。

また、本稿 18 ページに引用した記事で 2016 年『毛美子不毛話』の頃から作品の社会への影響を意識し始めていることに言及していたが、その前後の変化について以下のように述べている。

「それまでは初期衝動というか、書くことが自分の中にいっぱいあったと思うんですよ。でもそれを客観視するとかではなく自分が書きたいから書く、それでいいと思っていたんです。わーすごいと言ってもらえたりもしていたけど、自分とは違う市原さんみたいな人がいるんだと見られていたような感じがして、もっとお客さんに自分の問題を扱っているというふうに見てもらえるにはどうしたらいいかなと考え始めたのかもしれないです。そうしないと自分が書けたからそれでいいんだというだけでは続けるのが難しくなっていて、もう少しお客さんの反応が欲しいというか」。

上記の内容から、社会への影響を意識した創作は、観客に“自分事”として鑑賞してもらうことを目的としていることが窺える。

さらに、このような創作は『私とセーラームーンの地下鉄旅行』や『妖精の問題』から念頭にあるかを質問すると、以下のように述べている。

「今回そのメンバーでやりたいと思ったのは、セーラームーンの商品（筆者注：『私とセーラームーンの地下鉄旅行』）のことがあって、そこで何時間も意見を交換する時間があって、全然違う感覚でいるんだなと言うことを知ったんですね。日本人はとっていいのかわからないんですけど、一つの意見をすごく持っているとか、そういう人が少ないような感覚があって、日本人は政治への関心が低いと思うんですね。でも韓国や香港の子は全然違う感覚で政治に関心を持っているし、すごく強く中国のことを嫌いとか言ったりするし、韓国の人もこういう風に日本の歴史を習ったとか、いろんな違いがあって、それでも日本の文化を、漫画とかアニメとか共有してたりとかすごく面白いなと思っていて。この台本が書けた時にこの台本を、韓国人の女性と香港人の女性が一人ずつ出るんですけど、歳も同じくらいで、同

じ時代を生きてきて、違う近くの国にいた人たちとやったらどうなるのかな、どうこれに意見を持つんだらうと思って楽しみにしていた所があっってお誘いしたんです。社会的な問題を扱うようになったのは『妖精の問題』から意識してる流れはあるかなと思いますけど、何を扱っても社会の問題なんだと思うんです。最近は何でも社会問題なので切り離すことはできないと言う感覚です」。

このように、2017年『妖精の問題』から社会的主題を意識して創作されていること、及び『キティ』と2018年『私とセーラームーンの地下鉄旅行』の連なりが読み取れる。

また、『キティ』の創作背景について、市原氏に作品創作を委嘱したロームシアター京都プログラムディレクター・小倉由佳子氏にインタビューを行った。

市原氏にはロームシアター京都側からリサーチの実施を提案しているが、小倉氏は「舞台芸術分野におけるリサーチという手法自体は新しいものではないが、市原氏にとっては新鮮ではないか」と考え、一つの選択肢として提案したという。また、作品の広報段階では内容に未確定の部分が多く、海外でのリサーチのプロセスそのものを広報要素として活用したとのことである。

小倉氏は過去にAI・HALL（2009年）およびフェスティバル／トーキョー（2010年）で上演された相模友士郎『DORAMATHOLOGY／ドラマソロジー』を制作しているが、同作の制作時に「美術には多様な制作手法がある一方で、舞台芸術は異なる状況にある」と感じたといい、舞台芸術分野におけるリサーチの普及には、同様の手法を先行して取り入れていた美術分野からの影響が窺える。また、市原氏が実施したフィールド調査の詳細は、以下の通りである。

「（性産業従事者の）コミュニティに入って行ったわけではなくて、そういう会があった時に話したりとか、なかなか本当に（性産業で）働いている人に話を聞くことは難しいことだと思って、活動している場所に行ったりとか、映画鑑賞会という開かれた場所に行ってそういう方にお会いしたりしました。性売買をしながらアクティビストとして活動している人とかだったら、自分のことを話すことはできる人たちだと思うんですけど、そういうことをしていない人には接点を持つのは難しいなと思います」。

したがって、フィールドワーク及びライフ・ヒストリーによってリサーチを行っていることが分かる。この学術的リサーチとの接近が、前述したリサーチを行ったからこそ聞いた話を採り入れなければいけないのではないかという迷いに繋がったと考えられる。

インタビュアー（調査者）と対象者の関係について、人類学及び社会学においては、以下のよう
に2014年頃に研究倫理に関して集中的に議論が為されている。

(1) 「従来の社会調査にみられるような調査者の権威や特権性に対する批判」は「調査の対象となっている事象については、調査の専門家よりも、当事者のほうがむしろ「専門的」な知識を

持っている。だとすれば、むしろ当事者こそが調査過程において主導権を握るべき」⁸⁰。

「研究者と研究対象者がより対称的な関係を構築することで、研究プロセスそのものが「負担やリスク」ではなく「利益となるようにすることが可能」であり、「インタビュー過程そのものが自己表現」であり、「親密圏」形成の場となる」⁸¹。

「そのような「利益」の創出は認め難く、「研究成果という「利益」を最大限社会に還元することによって間接的にそれに報いる」⁸²という立場との対立。

(2) 1990年代以降：研究者は「調査に協力してくれた人々に対して、何らかの直接的な利益供与や成果の還元を考えるべきである、という倫理的要請」⁸³。

フォスターは、現代美術において「民族誌家としてのアーティストは、たとえある場を持つコミュニティと協力を図ったとしても、結果的にその作品を他の目的へと差し向けてしまうのであり、アーティストとコミュニティは、「しばしば両者のアイデンティティへの還元を通して結びつく」と述べる。すなわち、「一方の見かけ上の真正性が他方のそれを保証するべく呼び出されるのであるが、それは新たなサイトスペシフィック作品を端的にアイデンティティ・ポリティクスへと下落させてしまうような仕方によってなされる。アーティストはある場を持つコミュニティのアイデンティティの側に立つ (stand in) のだが、彼ないし彼女はそのアイデンティティを代表する (stand for) ことを、すなわちそれを制度的に表象する (represent) ことを要求されるのである。このような事例において、アーティストはプリミティヴ化される。いや、実際には人類学化されると言ってよい—〔美術館などの〕制度は事実上、次のように言っているのだ。ここがあなたたちのコミュニティです。あなたたちのアーティストに体现されて、展示されているんです、と。

多くの場合、当該のアーティストたちはこれらの複雑さに気づいており、時によってはそれを前景化させることもある」⁸⁴。

上記の市原の迷い、すなわちリサーチの対象者に利益をもたらす必要があるという考えは、上記の議論(2)及びフォスターの指摘とも重なる。

ここまでの調査を元に、作品のマッピングを行った (図 1)。図 1 に示すように、関心が他者へ向かう且つ着想源を明示する場合にリサーチを行う傾向があると考えられる。

⁸⁰ 田代, 志門 2014 「社会調査の「利益」とは何か：山口一男の問題提起をめぐって」『社会学研究』93 : 5-28, 14.

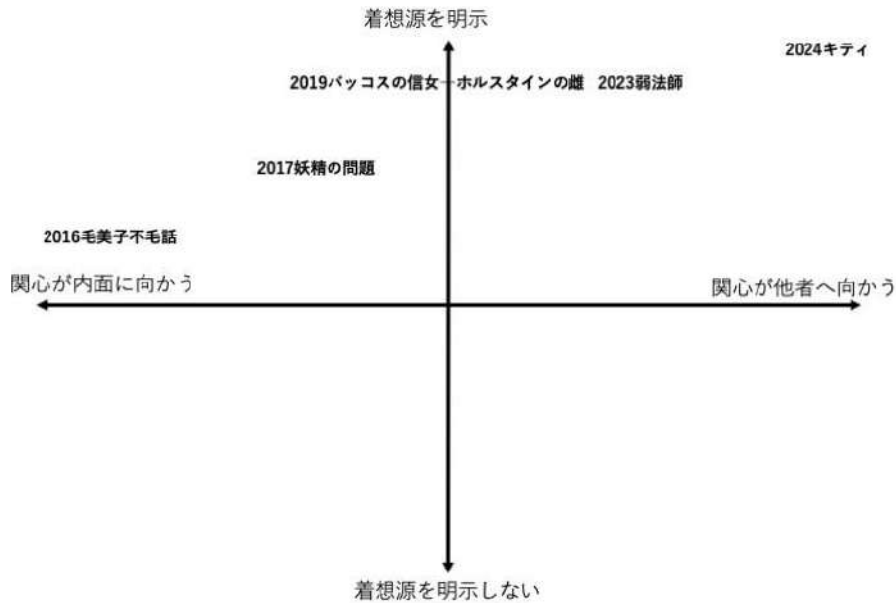
⁸¹ Ibid., 15.

⁸² Ibid., 15.

⁸³ Ibid., 17.

⁸⁴ ハル, フォスター 2011 「民族誌家としてのアーティスト」石岡, 良治 ; 星野, 太 (訳) 『表象』5 : 125-156, 147.

図1 (筆者作成)



6. 考察

6-1. 文献調査からみえるアーティストの「リサーチ」観

ここで、アーティストが「リサーチ」という手法を用いる理由を明らかにするため、文献調査を行った。

■ 事例1：古川健（劇団チョコレートケーキ）

「緻密な調査に基づき描かれる」⁸⁵作品が特徴。

「好きなんですよね、調べ物が。だから、どの時代を切っても語れるような、(中略) それを知っていることの喜びはあるので、「ここを調べてみたいな」という理由で題材を選んだりはします」。「自分が経験したことのない危機的な状況のなかから物語を生み出してくる」⁸⁶。

■ 事例2：ベアタ・アンナ・シュムッツ（マンハイム国立劇場ディレクター・ドラマトウルク）

パーティシペーション演劇でリサーチを採り入れている。「常にアーティストックリサーチ（共同研究）からインスピレーションを得る。科学的なリサーチとの違いは、明確な結論ではなく変容を目的にしていること」⁸⁷であると述べている。

■ 事例3：岸井大輔（劇作家）

⁸⁵ 劇団チョコレートケーキ Web サイト (<https://www.geki-choco.com/about/>)

⁸⁶ 古川健；西堂行人 2020「古川健 演劇人生を語る」『言語文化』37：92-105,101.

⁸⁷ 東京芸術劇場レクチャー『「私たち」を問い直すー演劇創作を通じて市民と共に生きるードイツ マンハイム国立劇場におけるコミュニティアートとその挑戦ー』における発言（2024年10月28日）

「リサーチ」という方法に僕が注目しているのは、自家中毒的になってしまいがちな作家に、その状態からブレイクスルーする手段として「リサーチ」がある」⁸⁸ため。

■ 事例4：東方悠平（アーティスト）

リサーチによる「個人の生活に即した些細な感情の変化や気づきが重要である」⁸⁹と述べる。

これらの事例から、アーティストはリサーチを自身に「変容」を与えるものとして捉えていることが分かる。これは、市原氏へのインタビュー結果とも重なる。フィールドレコード作品を制作する柳沢英輔が以下のように指摘するように、「変容」を求める姿勢は人類学者のフィールドワークに対する捉え方と一致しており、ここでも学術的リサーチとの更なる接近が窺える。

「人類学者は、フィールドワークのなかで自分の価値観や身体への認識が変容していくと言うプロセスを多かれ少なかれみんな経験して」おり、「作品制作にすごく活きると思う」。「つまり、日常で当たり前とされていることに対する疑いであったりとか、問い直しであったり、あるいは風景とかモノとか日常的であるものに対する気づきとか、そこに美しさを見いだしたり。だから、長期でフィールドワークをしている人は特に、さまざまなアウトプットの可能性を持っていると思います」⁹⁰。

6-2. 文化盗用

2000年代以降、北米を中心に「マジョリティ集団あるいはその構成員による先住民文化やマイノリティ文化などの使用が異文化に対する文化盗用であると指摘される事例」⁹¹が見られる。

2023年には、ニューヨークを拠点に活動する演出家の河村早規が文化的盗用に触れ、「今までマジョリティである白人がマイノリティである他の文化についての作品を（十分なリサーチやリソースなしに）作ったり、マイノリティの言葉を代弁するような形で作品を書いてビジネスをしたり。アメリカでは誰が何の作品を作るのか、誰がプロデュースするのか、誰が演出するのか、そして誰が出演しているのか、が演劇作りをする上で非常に大切に評価されるポイント」⁹²になっていると述べ、リサーチの実施がマイノリティを扱う際に要請されるという認識を示している。

⁸⁸ 「岸井大輔さんに「地域」を「リサーチ」する「芸術」としてのダンスの可能性について聞いた」
(<http://www.bonus.dance/special/10/>)

⁸⁹ 東方悠平 2022 「アーティストック・リサーチによるストーリーラインの生成」『Loop：映像メディア学：東京藝術大学大学院映像研究科』12：116-172, 119.

⁹⁰ 西尾美也；柳沢英輔；藤田瑞穂 2023 「芸術実践と学術研究をつなぐために」藤田瑞穂；川瀬慈；村津蘭『拡張するイメージー人類学とアートの境界なき探求』東京：亜紀書房, 152-164：164.

⁹¹ 佐々木, 優 2024 「文化盗用理論の検討」『パテント』77(4)：92-101, 92.

⁹² 河村, 早規 2023 「コロナ禍ニューヨークでの気づき」『悲劇喜劇』824：21-23, 21-22.

6-3. 結論

第4・5項で指摘したアーティストの倫理観や学術分野における研究倫理の歴史を鑑みると、調査者たるアーティストが研究倫理を内面化し、その「存在や役割」⁹³が問い直されてきたと言える。

また、リンは、文化的盗用の議論において文化的性質を扱う真正性を担保する「資格」⁹⁴の存在を指摘する。演劇・パフォーマンスアーツにおいてリサーチが現れた最初期に取り入れられていたドキュメンタリー演劇は、「その実践者の立場からすれば、信頼できる証拠を使っているということによってその真正性が保証される」⁹⁵と指摘されているが、この真正性を担保する「資格」を得るために、2011年以降、外部者たるアーティストが他者を扱う際は、素材を直接引用するか否かにかかわらずリサーチを前面に出すようになったと言えるのではないかと考える。

ビショップは、一次調査による資料を組み立てナラティブ化した作品⁹⁶をRBAと位置付けている。これは演劇・パフォーマンスアーツにおいては素材を引用した作品が相当すると考えられるが、日本においては2011年以降、その枠に留まらない作品にもリサーチという語が用いられていったと言える。

現代演劇においては、2000年代は「私」とその周辺を描く芝居が多く見られ、「他者がいなくても成立する小さな環境の中の柔らかい感性が描かれてき」⁹⁷たが、その転換点は東日本大震災⁹⁷であると指摘されている。これは、2018年の『私とセーラームーンの地下鉄旅行』における市原氏の言及や、4-2で明らかとなったリサーチが直接的な素材を得るための手段から他の目的にも拡大した時期にも共通する。

したがって、リサーチ・ベースの演劇・パフォーマンスアーツにおいては、AIRにおけるリサーチの発現から見える現代美術における転回と、その影響を受けた演劇において、東日本大震災が転換点となり、①題材とする他者の代表性への戸惑いとそれらとの距離の置き方＝研究倫理の内面化、②文化盗用に見られるようなテーマとする題材への倫理的要請が発生した。したがって、東日本大震災という社会的主題がリサーチという創作プロセスの普及に繋がったと考えられる。

これは同時に、過程を見せ物語を作品の一部とするリサーチが行われるようになった、すなわち作品とリサーチの同一平面化とも言える。

⁹³ 柳沢、英輔 2023『フィールド・レコーディング入門 響きのなかで世界と出会う』東京：フィルムアート社、51.

⁹⁴ ジーン、リン 2024『帰属の美学』神奈川：春風社、73.

⁹⁵ キャロル・マーチン 2005「自伝とドキュメンタリー」『舞台芸術』9：44-53、49.

⁹⁶ クレア、ビショップ 2024「情報オーバーロード」青木、識至；原田、遠（訳）『Jodo Journal』(5)56-74：58.

Claire, Bishop "Information Overload," *Artforum* 61, no. 8 [April 2023]:123-130.

⁹⁷ 西堂、行人 2020『日本演劇思想史講義』東京：論創社、298.

7. 今後の課題

2000 年以前にも行われていたリサーチとの関連性や、アーツカウンシルさいたまの「研究アソシエイト」事業や、東京都港区のみなと芸術センターのプレ事業として行われている「リサーチコレクティブ」事業等の文化施設におけるリサーチ、城崎国際アートセンター、ACY アーティスト・フェローシップ助成等では AIR がリサーチ等のプロセスにおいて住民との交流を求める傾向が見られる他、東京芸術劇場が 2021 年度から実施している「多文化共生とアートに関するリサーチ」事業との関連性等、2020 年代以降の傾向の体系的な調査を行いたいと考える。

また、本研究は作品の創作過程の形式的な分析に留まっていることから、演劇の様式を踏まえた考察の不足が課題である。

他、アーティストが捉える「十分なりサーチ」の基準も明らかにしたいと考える。

謝辞

本リサーチを実施するにあたり、インタビューをご快諾いただいた市原佐都子氏、ロームシアター京都プログラムディレクター・小倉由佳子氏に深く御礼申し上げます。

最後に、リサーチの機会をくださったロームシアター京都の皆様、多数の貴重なご助言をくださったメンターの吉岡先生、若林先生をはじめ、2024 年度リサーチャーの皆さんに心より感謝申し上げます。

参考文献

安藤美奈；馬定延；中村美亜；越川倫明 2013「ジェームズ・エルキンス教授講演報告書」『東京藝術大学美術学部紀要 別冊』50：3-30.

美術出版社 2018『美術手帖』1068：東京：美術出版社.

権，祥海 2022『東アジアにおける歴史実践の場としてのパフォーマンス・イム・ミヌク、高山明 (Port B)、ワン・ホンカイを中心にー』東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科博士論文.

菅，実花「芸術作品の制作と研究の関係性についてー芸術実践論文（美術）の分析を通してー」『東京藝術大学社会連携センター紀要』1：7-30.

萩原，健 2017『演出家ピスカートアの仕事ードキュメンタリー演劇の源流』東京：森話社.

片岡，真実 2019「“状況”をつくる高山明のプラクティス」『舞台芸術』22：55-61.

『ポストドラマ時代の創造力』

市原，佐都子 2025「キティ」『新潮』122(4)：180-181.

自由テーマ：観客文化、対話型鑑賞、劇場におけるコミュニティ創成

劇場における対話型鑑賞—ナラティブの公共圏と親密圏

中山佐代

1. はじめに

問題の背景

劇場や舞台芸術に「公共」という言葉が登場するようになって久しい。公的助成が拡充していった1980～90年代に日本の現代演劇界取材した佐藤（1999）は、被助成者となった演劇界が公共性の論理を新たに構築する必要に迫られた状況を描いている。そして、2000年以降は、2001年に制定された「文化芸術振興基本法」（2017年に改正後、文化芸術基本法）の基本理念に則った「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（通称：劇場法）」が2012年に施行され、劇場、音楽堂等の役割や事業内容について掲げられた。このような文化政策の動きの中で、公共劇場の公共性についても根拠を探すように論が展開されてきた。

例えば、近藤（2011）は齋藤純一が3つに大別した公共性の意味合い「国家に関係する公的な（official）」「すべての人びとに関係する共通のもの（common）」「誰に対しても開かれている（open）」を念頭におき、これまで行われてきた文化施設をめぐる公共性の議論を5つのカテゴリーに分類した上で、公共文化施設の定義を芸術文化に関する活動により、全ての人に対して開かれている空間を形成し、全ての人に関係する便益を及ぼす活動を行うことによって、市民が自発的意思に基づいて議論に参加する公共圏の創出を目指すとしている。

また、林（2018）は、ドイツ語圏の公立劇場制度を紹介しつつ、歴史的な脈が異なる日本では独自のモデルを展開させることが重要だとして、日本における公立劇場の可能性を「1）アーティストと地域社会のニーズを掘り起こし、2）様々な芸術作品と市民活動に場を提供し、3）多様な観客や組織同士の出会いを生み、4）共生社会における価値創造の実験室となることで、5）成果を他地域や世界に波及させる可能性」と述べている。

あるいは、東日本大震災の被災地にある文化施設や団体などを調査した大澤（2018）は、「とにかく震災後は、みんなが集まれる場所がほしかった」という切実な言葉を各地で聞き、公立文化施設の存在意義を「文化的な繋がりを求めて人々が集まる場所」としている。

これらの公共性という語の意味や、日本の歴史・地域性を踏まえた公共文化施設の議論から、現代日本における公立劇場の役割とは、舞台芸術という文化を結節点に観客同士が声を交わす公共圏を創出することなのではないかと考えた。劇場はそもそも集団で舞台作品を鑑賞する場所であり、すでに人は集まっている。しかし、現行の公演構造において観客たちは開演時間までに劇場へ駆け込み、終演後はすぐ劇場を後にする。公演には観客たちが出会う時間は設計されていない。そこで、観客同士が終演後に対話を行う対話型鑑賞を実施し、公共圏が創出されるかアクションリサーチを試みることにした。アクションリサーチとは「現実の問題を解決することを

めざした、または、目標となる望ましい状態に向けて変革していくことを目指した実践と研究」(中村, 2008)である。

2. 研究の目的

本研究は、他者との鑑賞体験から個人が変容していくプロセスを明らかにすることを通して、集団で鑑賞する劇場という場の公共性を検討することを目的とする。そのために、観客同士が終演後に舞台上の物語を語り直す対話型鑑賞「シアターダイアログ」¹を実施し、鑑賞後の対話およびインタビュー内容を分析する。ただし、本格的な分析は別の稿に譲り、本稿では個人インタビューの分析のみを報告する。

舞台芸術における対話型鑑賞の事例

観劇後に観客同士が話し合うイベントはこれまでも開催されている。例えば、継続的な事例としては、KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭(以降 KEX)「感想シェアカフェ」(2013年～)²、京都芸術センター「鑑賞プログラム「拝啓 京都芸術センターにまだ来たことがない貴方へ」」(2022年～)³、久留米シティプラザのユースプログラム「新しい演劇鑑賞教室」(2022年～)⁴などがある。しかし、それぞれの企画意図や対象者は異なっているように見受けられる。KEX「感想シェアカフェ」の2024年度のウェブページには、「鑑賞体験だけではない、より深い作品の楽しみ方を体験」する企画で、「互いに新たな気づきや違った視点、発見を『分かち合う＝シェアする』こと」が目的とされている。芸術祭の観客が対象となっていることから、鑑賞体験を深める目的が推測される。京都芸術センターの企画は、舞台芸術と美術の鑑賞が組み合わせられており、京都芸術センターに来たことがない方を対象としていることから、施設の周知や来館者の増加、鑑賞という行為自体のハードルを下げ裾野を広げるといった狙いが伺える。久留米シティプラザは、舞台と美術作品の鑑賞、レクチャー、参加者同士やアーティスト等との対話が組み合わせられ、15～25歳程度の若者層を対象にしており、大学とも連携した企画となっていることから、若者が地域や社会に目を向ける機会創出といった教育的な目的が主眼と言えるだろう。加えて、KEXは公演ごとに異なる観客が集まる単発的な参加形式だが、京都芸術センターと久

¹ 本研究において、研究者が劇場における対話型鑑賞を「シアターダイアログ」と名付けた。

² KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2024「感想シェアカフェ」(最終閲覧日:2025年3月10日) https://kyoto-ex.jp/news/kansou_share_cafe_2024/

³ 京都芸術センター鑑賞プログラム「拝啓 京都芸術センターにまだ来たことがない貴方へ vol.3」(最終閲覧日:2025年3月10日) <https://www.kac.or.jp/events/20250201/>

⁴ 久留米シティプラザユースプログラム「新しい演劇鑑賞教室」2023年度事業報告書(最終閲覧日:2025年3月10日)

https://kurumecityplaza.jp/uploads/ckeditor/attachments/3295/youth_program_2023.pdf

留米シティプラザでは全回あるいは複数回といった継続的な参加が目指されている点が異なることを挙げておきたい。

なお、美術分野では近年盛んに対話型鑑賞が行われている。日本の美術分野における対話型鑑賞は、ニューヨーク近代美術館（MoMA）の教育部長だったフィリップ・ヤノウイングが、認知心理学者アビゲイル・ハウゼンの協力を得て 1980 年代に開発した鑑賞教育プログラム「VTC: Visual Thinking Curriculum」, 後に開発者らが発展させた「VTS: Visual Thinking Strategies」に端を発しており、日本で紹介されて約 30 年が経っている（福ほか, 2023）。しかし、舞台芸術分野では KEX「感想シェアカフェ」も約 10 年前からのことであり、開催数も少ない。そのため、舞台芸術における対話型鑑賞と捉えられる試みは始まったばかりだと言える。

3. 方法

3.1 データ収集法

2024 年 11 月～2025 年 3 月、ロームシアター京都の自主事業 4 公演において鑑賞と対話からなる対話型鑑賞プログラム、個人インタビュー、振り返り会としてのフォーカスグループインタビューを実施した。加えて、対話型鑑賞を実施した際は振り返りを毎回 Google フォームに記入してもらった。

ロームシアター京都で実施した理由は、劇場の財産となる作品をプロデュースするシリーズ「レパトリーの創造」や「劇場文化をつくる」という循環的なミッションを掲げている公立劇場である点が挙げられる。本研究が試みる観客が声を交わす公共圏の創出は、「観客文化をつくる」とも言い換えることができ、本研究に適していると考えたからである。

鑑賞する 4 公演は、ダンス 2 本、人形劇、演劇を研究者が選んだ。選定基準は大まかには 2 つある。1 つ目は、できるだけ異なるジャンルの鑑賞となるようにバランスを取ること。2 つ目は、舞台上と観客の関係性の多様さである。これは、ホールや小劇場、常設の劇場ではない空間で実施されるなど、舞台上と観客の空間的距離が多様であることと、演者と観客の関わり方に差異がある作品という意味である。加えて、実施場所であるロームシアター京都のプログラムの特色ができるだけ失われないように「レパトリーの創造」の新作を含めるなども考慮した。

4 回の対話型鑑賞（対話時間：各回 90 分）、振り返り会（90 分）においては、研究者自身がファシリテーターとなり参与観察を行った。対話の様子はビデオカメラ 2 台による録画撮影および IC レコーダーで録音した。個人インタビューはオンライン（Zoom）で実施し録画した。いずれも逐語作成を行なったが、本稿では個人インタビューの逐語のみを KJ 法（川喜田, 1967）で分析する。

Table 1. 研究スケジュール

日程	内容	会場
2024年11月	鑑賞① ダンス ラシッド・ウランダン『Corps extrêmes-身体の極限で』 (作品内容:アスリートとアーティストによるアンサンブル。スポーツと芸術の狭間で、極限状態の身体が繰り広げる超絶技巧のスペクタクル)	ロームシアター京都 サウスホール
2024年12月	鑑賞② 人形劇 ナイブニ人形劇場『こいぬと機関車 - CHOO.CHOO.WHISTLE.WOOF!-』 (作品内容:セリフのないノンバーバル人形劇。仲良くなった友達を探すため、機関車によって旅に出かける一匹の子犬の冒険譚)	京都市東部文化会館 創造活動室
2024年12月	鑑賞③ ダンス ドレスデン・フランクフルト・ダンスカンパニー、ヤニス・マ ンダフニス&マノン・パラン ソロダンス『SCARBO』 (作品内容:モーリス・ラヴェル等の音楽と感情的なダンス が織りなす話題のコンテンポラリーダンス)	ロームシアター京都 ノースホール
2025年2月	個人インタビュー	オンライン
2025年2月	鑑賞④ 演劇 〈レパトリーの創造〉市原佐都子/Q『キティ』 (作品内容:人間の生と性に関わる違和感を大胆かつ緻密に 描き、人間の本质とは何かを問いかける話題作を発表しつづ けている市原佐都子による新作書き下ろし公演)	ロームシアター京都 ノースホール
2025年3月	フォーカスグループインタビュー(振り返り会)	京都市岡崎いきいき 市民活動センター

3.2 研究参加者

参加者は公募した。広報媒体は、ロームシアター京都のウェブサイトとX(旧Twitter)、研究者のX(旧Twitter)とFacebookを使用した。公募期間は、2024年9月30日~10月20日の約3週間。参加条件は、原則全日程に参加できる方とした。また、参加者の年齢は高校生以上とした。これは、鑑賞する4作品には新作が含まれており、公募時には作品詳細が発表されていなか

ったが、同作家の過去作品には年齢制限や推奨年齢が示されている作品があったためである。公募内容はロームシアター京都のウェブサイトで開催している⁵が、広報テキストを引用しておく。

「劇場は、集団で鑑賞する場所です。この企画では、誰かと共に公演を鑑賞し、対話してみたい参加者を募集します。感じたこと、考えたこと、思い出したこと、わからなかったこと……。お互いの世界を共有しながら、みんなで4つの作品を歩いてみませんか。」

Figure 1. 広報イメージ



イラスト：冨田マリー

応募時には、氏名、連絡先、年齢、性別、職業、鑑賞経験、過去1年で鑑賞した舞台作品、本研究に参加するにあたり期待することをGoogleフォームで回答してもらった。最終的に、全日程に参加できる方を第一条件とし、偏りが出ないように質問項目を参考に選定を行い、20代前半から40代後半の6名（女5・男1・その他0）に決定した。

⁵ 劇場の対話型鑑賞〈シアターダイアログ〉参加者募集！4つの舞台作品を一緒に見て話しませんか？
<https://rohtheatrekyoto.jp/join/130393/>（最終閲覧日：2025年3月10日）

Table 2. 研究参加者一覧

ID	性別	年齢	職業	備考
A	女性	30代前半	自由業, パート	2回目欠席
B	女性	30代後半	会社員, 5歳児の子育て中	
C	男性	40代後半	自由業	
D	女性	40代後半	会社員	3回目欠席
E	女性	20代前半	大学2年生	
F	女性	20代前半	大学3年生	

3.3 倫理的配慮

参加者には、応募フォームにて同意書の内容をPDFで確認できるようにした上で、初回時に研究の概要、個人情報の保護、研究協力の任意性、中断の自由、研究成果の公表方法などについて口頭で説明し、書面にて参加の同意を得た。逐語作成時には、個人が特定されないように名前などの固有名詞は匿名化した。

3.4 鑑賞と対話の実施の流れ

舞台鑑賞と対話の流れについて説明する。まず、鑑賞時の座席は初回の公演のみ全席指定だったためロームシアター京都から提供いただいた1F中央付近の座席に参加者6名と研究者が一行に並び観劇した。2～4回目の公演は自由席だったため、各自で座席を選んでもらった。

次に、観劇後の対話は同施設内の別室へ移動した。使用できる部屋がなかった場合は近隣のレンタルスペースに移動し実施した。対話の座席構成は、互いの顔がよく見えるように円形とした。対話時には、呼ばれたい名前を記入したネームカードをつけてもらった。本名や年齢、職業などの個人情報は参加者同士に知らせないまま実施したが、自己紹介として本研究に参加した理由は話してもらった。

Figure 2. 対話時の椅子



撮影：研究者，ロームシアター京都 会議室1，2025年2月23日

3.5 振り返りフォーム

対話型鑑賞を実施した際の振り返りフォーム（4回）は、2項目を用意し回答を収集した。1つ目は、「振り返り」で、対話を通して考えたこと、印象に残ったこと、対話を経てどのような変化が起きたかなどについて自由記述で必須回答とした。2つ目は、「質問・要望・メッセージなど」で、質問や（研究者に）伝えたいこと、実施に関しての改善案などとして、任意回答とした。

3.6 個人インタビュー

3演目の鑑賞を終えた後、参加者6名ひとりずつに半構造化インタビューをオンラインで行った。事前にTable 3の質問項目を送った。その際に、参加者それぞれの3回分の振り返りフォームの内容および応募フォームの内容をまとめたPDFも併せて送付した。なお、インタビュー時間は60分と伝え、実際の時間は40～64分（平均55分）であった。

Table 3. 個人インタビュー質問項目

- | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none">(1) 他の参加者の語りで印象に残っていること。(2) 本プログラムにおいて (1) の語り以外で心に残っていること。(3) 本プログラムを通して自分の中で、変わったこと・変えたこと・変えようとしていること（対話型鑑賞の場や日常生活において）。(4) 鑑賞後に他者と対話することは、自身にとってどのような意味があったと思うか。(5) 本プログラムに参加する中で、想定外だと感じたこと。 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

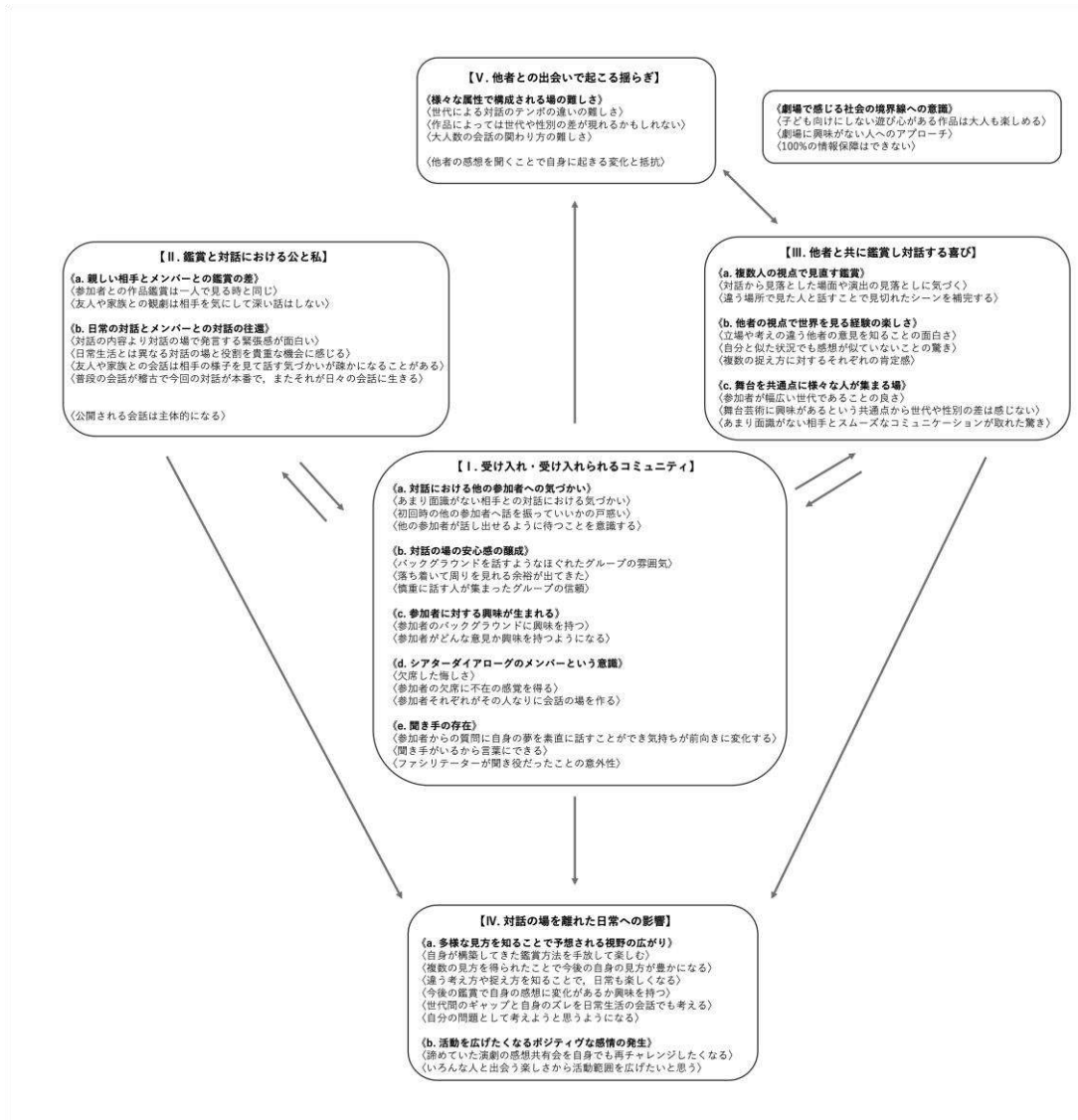
3.7 フォーカスグループインタビュー（振り返り会）

4 演目の対話型鑑賞を終えた1週間後に、振り返り会としてフォーカスグループインタビューを実施し、参加者6名全員と「シアターダイアログ」がどのような時間であったかを振り返った。

4. 結果・考察

本稿では、個人インタビューをKJ法を用いて分析した。まず、6名の個人インタビューの逐語録を内容ごとに区切りカードを作成した。そのカードを内容の類似性に基づいてグループにまとめ「一行見出し」をつけた。次に、グループの「一行見出し」を眺め、再び内容の類似性に基づいてグループ同士をさらにグルーピングしていく作業を繰り返した。最終的に5つの大グループが得られ、さらに図解化を行った。各グループの「一行見出し」は、大グループを【】、中グループを《》，小グループを〈〉で示した。また、大グループごとの「因果関係」「相反関係」「つながり」は矢印と線で示している。

Figure 3. 個人インタビュー（6名分）KJ法図解



以下では、Figure 3 に沿って説明する。まず、大グループ同士の関連を見ていくと、【I. 共にいることを協働する集まり】は、【II. 鑑賞と対話における公と私】【III. 他者と共に鑑賞し対話する喜び】と相互に維持し合う構造になっている。その結果、【IV. 対話の場を離れた日常への影響】が生じている。一方で、【V. 他者との出会いで起こる揺らぎ】は他者と共にあることの難しさが現れているが、【I. 共にいることを協働する集まり】がその揺らぎを支えていることが分かった。

なお、公演や鑑賞作品に関する中グループ《劇場で感じる社会の境界線への意識》も得た。個人インタビューは、鑑賞作品よりも対話経験に焦点をあてた質問項目を作成した。そのため、大グループにまともらず、他グループとの関連性も見出されなかったと考える。しかし、鑑賞後の

対話を含めたデータ全体の分析時には、鑑賞作品に関する内容も扱うことが推測され、重要だと考えたため掲載する。次に、大グループごとに内容を確認していく。なお、語りの一部を省略している場合は「…」、研究者による語りの補足は（）で示している。

【I. 共にいることを協働する集まり】

この大グループは、《a. 対話における他の参加者への気づかい》《b. 対話の場の安心感の醸成》《c. 参加者に対する興味生まれる》《d. シアターダイアログのメンバーという意識》《e. 聞き手の存在》の5つの中グループで構成される。中グループを順番に確認していく。

《a. 対話における他の参加者への気づかい》

語り1 (A-18) あんまり面識ない人と一定のトピックスについて話す時って、割と相手がどれだけ自分が喋りたいことについて知識があるか、かなり探り探りなことが多いと思う

語り2 (D-127) 初対面の人だし、全然知らないからどこまで聞いていいのかな？みたいな

語り3 (F-26) 自分は喋りすぎてしまうというか、その楽しくなってどんどん話したくなってしまふ人間なので、聞くってこととか、そのシーンってなった時にとりあえず3秒待ってみるみたいなことはあの、途中から意識するようにしていたし、次の対話型鑑賞でも意識したいなというふうに思っています

語り1から、よく知らない相手と話す際には互いの知識の差を意識した会話の深度への配慮があることが見てとれる。語り2からは、相手のプライバシーに関わるかもしれない質問をすることのためらいが窺える。また、語り3からは、相手の発話テンポを配慮して3秒待つことで相手の発話空間を作る意識が感じられる。

《b. 対話の場の安心感の醸成》

語り4 (A-37) 対話時に自分自身のバックグラウンドをほぐして話す人が増えた

語り5 (A-71) バックグラウンドを話すのは仲良し度の尺度を測るためのポイント

語り6 (B-160) 思ったよりみんなやっぱり慎重に話してくれる人が集まったなっていうのは想定外だったかも。「…」みんなすごく慎重に、みんなってあれですね、でも一人一人、あのこう、なんかね、やっぱりちゃんとその聞かれたくなかったらあの、嫌って言ってくださいっていうことだったり、私はこう思うんですけどとか、こういう人がいると思うんですけどっていうふうに、あの話す人がいっぱい集まってすごいなって思いました。

2 回目の演目を欠席した A の語り 4・5 から、3 回目は初回時より自身について話す参加者が増えたと感じている様子が窺える。欠席したことでより繊細に場の雰囲気を感じ取っていると推測される。語り 6 は、参加者各々が許容する距離間が違うであろうことを踏まえた気づかいの発言があったことが見て取れる。このことから、互いの間を意識して安心できる対話の場を共に作っていたことが分かる。

《c. 参加者に対する興味生まれる》

語り 7 (A-74) 1 回目にあまり喋らなかった人が今日はどんな反応か、どんな話をしてくれるのか気になった

語り 8 (B-13) E さんが劇場で働くのが夢って言った時も、なんかあの最初は言ってなくて、なんか 1 回目の時で、なんかあの綱渡りのやつを見た時にあの自分の人生と照らし合わせたみたいなことを感想で言って「…」あの私は全くそう思わなかったから、あでも確かに 20 代だったら自分の人生と照らし合わせたかもと思って。そしたら E さんは今なんかすごく頑張ってることとか、取り組みたいことが絶対あるんやと思って。それで、なんか、なんでえっと自分の人生みたいって思ったか良かったら聞きたいって言った時に劇場で働くのが夢って出てきて、はってなりました。

語り 7 では、継続的な関係性の中で相手に興味を持つ気持ちが生まれている変化が分かる。語り 8 は、30 代後半の B による語りで、20 代前半である E の感想から、自身が 20 代だった頃を思い出し、E の背景を知りたくなった内面の変化が示されている。他者の背景についての問いかけは相手への興味が湧いた瞬間だと考える。

《d. シアターダイアログのメンバーという意識》

語り 9 (B-36) D さんが 1 回来れなかった時とか、あの A さんが猫が病気で休みになった時とか、なんか不在、結構印象深いですね、そうですね、メンバーの不在が割と印象に残ってるな。なんかいる時よりいない時、が印象に残ってるかも。やっぱりでもそうですね、いたらどう言ってくれたのかなと思うからかもしれないです。

語り 10 (A-146) 『スカルボ』の対話の際に、自分が思ったことをすごい丁寧に話す場面があったり、それぞれの雰囲気の取り方や喋るタイミングがあったことに気づいた。話を聞く、いっぱい喋るとかで会話の場をその人なりに作ってる、それがオーケストラっぽい

語り 9 からは、参加者の欠席に不在の感覚を得ていることが分かる。不在は「在る」ことが前提となるが、ある集まりが構成されているという意識があり、その上で不在を感じ取っていると考えられる。また、語り 10 では、参加者がその人なりに対話の場を作る様子を「オーケストラ」

と表現している。研究者がオーケストラとはどういう意味かを確認すると、Aは「メロディラインずっとやってるようなハイトーンの楽器もあれば」「ベースの音鳴らしてるような楽器もあったり」「目立つ楽器と目立たない楽器をやってる人がいるとかっていうその関係性」のことを「オーケストラ」と説明した(A-144)。参加者の対話の様子をオーケストラという合奏団に見立てていることから、集団性の感覚を得ていることが分かる。

《e. 聞き手の存在》

語り 11 (E-16) 私は大学 2 回生で、やっぱり就職活動だったりとか、今後の進路について考える時期になってると思うんですけど、その中で 1 回目の時ですかね。1 回目のラシッド・ウランダンの時に私自身をこう重ね合わせて結構鑑賞してた部分があったので

語り 12 (E-18) B さんが、なんか、なんか考えてることだったりとか、夢とかあるんじゃないですか？みたいなことを振ってくださった時に、なんかすごく正直に話すことができて。で、今までなんかそういう夢とか語るのがすごいこっぴどかしいというか、なんかあまり前、表立って喋ることってなかったんですけど、なんかその時 B さんとかがなんかすごく、尊重じゃないんですけど、こう、なんか素直になんか受け止めてくださっている感じが、なんか自分がなんか救われたというか、なにか、なんか温かい気持ちになったじゃないですけど、なんかそういうところでなんか鑑賞とはまたちょっと離れてますけど、なんか自分の気持ちにちょっと変化があったみたいな感じですね。

語り 11・12 は、《c. 参加者に対する興味が生まれる》で紹介した語り 8 と関連する語り手側からの視点である。聞き手がいるから話せたことがあり、それが受け入れられたことから気持ちの変化があったことが述べられている。

【II. 鑑賞と対話における公と私】

この大グループは、2つの中グループ《a. 親しい相手とメンバーとの鑑賞の差》《b. 日常の対話とメンバーとの対話の往還》と、1つの小グループ〈公開される会話は主体的になる〉から構成される。

《a. 親しい相手とメンバーとの鑑賞の差》

語り 13 (D-133) なんかあの俳優さんめっちゃすごいスタイル良かったねとかそういうことは言えますけど、そんなに深くね「…」話したりとかしないですね。

語り 14 (B-64) 感想を言うっていう姿勢としては、なんか本音で話したいけど、なんか友達関係とかなんか今日一緒に楽しく見に来た時間みたいなことをあの捻じ曲げてまで本音のことを言わなくていいなみたいなものがある

語り 15 (B-65) このメンバーのみんなで見る時は、えっとみんなで見て話す、思ったことを自由に話すし、それがお互いに影響を与え合うってということがえっと前提の集まりだから、そんなことを気にせずに見てました。

語り 13・14 から、友人や家族との観劇では、すでにある関係性を優先するため深い話はしないという姿勢が窺える。語り 15 からは、シアターダイアログの場合は対話が前提であることから相手との関係性にとらわれることなく鑑賞をしていることが分かる。

《b. 日常の対話とメンバーとの対話の往還》

語り 16 (B-47) 私にとっては、あの会が本番だから (笑)。変ですねでも、よく考えたら見ることが目的なのに会が本番になってますわ多分。

語り 17 (B-139) 合わせるって感じじゃないんですけど、相手の水で話す (相手の出自、言語、文脈を考慮して話す) みたいなことを意識してて良かったなって思います。なんか再確認できたこと、あ、だから、練習でやったことが本番で活かされた。でそれがまた日々の練習に活きるみたいな感じが意味かなって思います。

語り 18 (B-142) 家族とかだと本当にもう慣れちゃってるから、つつい水の様子を見ずに話しちゃうんですね。だからめっちゃ言わなかったらよかったって思うこととか、なんか本当はこんなこと言いたかったんじゃないのって、めっちゃやっぱ家族はなります (笑)、うん。でも、なんか本当は家族でも照れずにとか、その、なんかうっかりせずにちゃんと相手のこう水を見て話したいです。

語り 16~18 からは、普段から相手に配慮した会話の「練習」をしているが、いつの間にか疎かになってしまうことと、メンバーとの対話という「本番」を通して改めて日常の会話において配慮を回復していくという往還の様子が伺える。近い人とメンバーの関係性の違いから、対話という行為を捉え直している。

〈公開される会話は主体的になる〉

語り 19 (C-234) 公開するとなると、観客っていう立場よりも、なんか自分が主体的になるじゃないですか、それ。ひとつの作品の中の一部。

この小グループの語り 19 は、観客である参加者の対話が公開される場合における主体性の発生について述べられている。「ひとつの作品の中の一部」という語りから、この主体性とは観客が舞台上上がるようなものだと考えられるかもしれない。その場合、先の語り 16 の「あの会が

本番」という言葉通り、シアターダイアログにおける対話は舞台構造と類似している可能性がある。それは、観客である参加者が、語り手（演者）、聞き手（観客）という役割を互いに担当するということである。

【Ⅲ. 他者と共に鑑賞し対話する喜び】

この大グループは、3つの中グループ《a. 複数人の視点で見直す鑑賞》《b. 他者の視点で世界を見る経験の楽しさ》、《c. 舞台を共通点に様々な人が集まる場》から構成される。

《a. 複数人の視点で見直す鑑賞》

語り 20 (A-134) 友人との観劇は2人だから、今回のカメラがいっぱいあるみたいな状態をイメージできていなかった

語り 21 (A-218) 演者さんが舞台の、客席の方に寄ってきた時の話をしていて、なんかみんなが、あっそんなところに、そんなことしてたの見えなかったみたいな話をそうじゃない人、ああ私も見てたっていう人ってというのが、っていう話が出た時だと思います。

語り 22 (A-219) 本当に違う場所で見てる人が話すと、話すっていうのを初めてだったので、なんか、うんそれかな。

語り 20～22 は、ある座席から見切れたシーンの話題が出た際に、参加者それぞれの座席から見えたシーンを補完し合った経験から、「カメラがいっぱいあるみたいな状態」だと感じている。このことから、対話の場では複数のカメラで捉えた公演を改めて鑑賞するような状況が立ち上がっていると言える。

《b. 他者の視点で世界を見る経験の楽しさ》

語り 23 (D-6) 機会格差、親が舞台に興味がなかったら見に連れてきてもらえないって話をされてた方がいて、そんなこと考えてるのかと衝撃だった。

語り 24 (F-12) 私自身 Eさんと一個しか変わらず就職活動をしているので、そういうこととすぐ結びつきやすい状況にはある、にもかかわらず自分は全くそういうことを思わなかったなという、驚きというか意外さがあった。

語り 23・24 では、他の参加者が関心を持っている視点からの鑑賞体験が得られることや、立場が似ていても違うという驚きを受け入れられていることが分かる。

《c. 舞台を共通点に様々な人が集まる場》

語り 25 (E-82) 舞台芸術に興味があってっていう方ばかりなので、なんかそこまで差は感じないかなっていうふうには。年代間とか男女間っていうのはあまりないかなっていうふうには感じてます。

語り 26 (A-10) Bさんが「…」市街劇ってこれのやつですよ？みたいにパッと返されたことがあって、それが個人的にすごい印象深かった「…」お互い共通して分かっている知識としてはちょっと特殊な方向のことを喋ってでもその会話が進んでいくっていう経験があの割と本当2、3回しか会ってない人の中であつたのが結構ちょっと面白って思ったというか、印象的だったなと思います。

語り 25・26からは、舞台芸術という共通点でつながり、様々な人々が集まる場の可能性を見出すことができる。

【IV. 対話の場を離れた日常への影響】

この大グループは、2つの中グループ《a. 多様な見方を知ることで予想される視野の広がり》
《b. 活動を広げたくなるポジティブな感情の発生》から構成される。

《a. 多様な見方を知ることで予想される視野の広がり》

語り 27 (C-64) 一人で見に行く機会があつた時に思い出すでしょうし、あ、あの人だったらこれどう見るんだろうとか、あの世代だったらどう映るんだろう？みたいなことを、きっとこれからより考えるようになったかな

語り 28 (F-45) 違う考え方を知ることで、例えば今までネガティブにしか考えられなかったことを他の考え方で捉えられるようになる。そういうふうに捉えられるようになると、生活がもっと楽しくなる。雨降って嫌だなじゃなくて、雨が降ってる時に傘さしたらなんか音がしてすごい良いよねみたいに思えるようになるみたいな。そういう小さなことから日常がもっと楽しくなるんじゃないかって。

語り 27からは、対話を通して様々な他者の見方を学んだことで、今後も複数の視点からの鑑賞が行える可能性を示唆している。また、語り 28では、違う考え方の存在を知ることにより、異なる側面から物事を見る方法が獲得され、日常生活が豊かになると感じ取られていることが分かる。

《b. 活動を広げたいくなるポジティブな感情の発生》

語り 29 (D-46) 大学生とかいろんな方がいらっしゃって、そういう全然違う方と話すの楽しいなと思ったので、ま、そういう場に、さらに出て行こうって思ったぐらいですかね。

語り 29 では、様々な参加者との対話の楽しさから、さらに他者と出会う行動へと発展するポジティブな感情が生まれている。

【V. 他者との出会いで起こる揺らぎ】

この大グループは、1つの中グループ《様々な属性で構成される場の難しさ》と、1つの小グループ〈他者の感想を聞くことで自身に起きる変化と抵抗〉から構成される。

《様々な属性で構成される場の難しさ》

語り 30 (C-56) 若い人っていうのは、なんかこう五感でパッとこう感じるところが鋭いなあと思いますよね、なんか話をしていても。私なんか3テンポぐらい遅れて時間差で何かを感じるってことが結構あるんで。

語り 30 では、年齢差のテンポ感の違いによるコミュニケーション速度の難しさが語られている。先の語り 3 では、沈黙になった際に3秒待つ試みが語られていたが、これは他の参加者の発言機会のための行動であった。参加者それぞれの発話リズムが異なっていることは、共通して感じ取られていた「難しさ」でもあったと考えられる。

〈他者の感想を聞くことで自身に起きる変化と抵抗〉

語り 31 (C-54) 変わる、変わらないっていうのは、その対人でこういうことをしてとかではなくて、まあ劇とかそういった見たものに対して思ったことが。まあ話で、いい意味で覆る場合もあれば、これはもう自分の中にとっておこうみたいなところとかあったりして。でそういうところは守って、こう感じたっていうのを変わって、いい意味で変わればいいですけど、逆に悪く変わってしまう場合もあると思うので、まあここだけは守っておこうみたいな(笑)、そういう時もありましたね。

この小グループでは、舞台作品に対する他者の意見を聞くことで発生する揺らぎと、自身の感じたことを大切に守るといった抵抗が対話の場にあったことが語られた。

最後に、大グループにはまともになかった中グループ《劇場で感じる社会の境界線への意識》についても触れておく。

《劇場で感じる社会の境界線への意識》

語り 32 (F-16) 子ども向けの人形劇の、子ども向けなんだけれども子ども向けじゃないという大人にも刺さるような仕掛け。子連れの子の親の観客も食い入るように見つめていたというのが印象的。子ども向けを子ども向けにしないような作品づくりってすごく大事なんだなって。

語り 33 (F-20) 個人的な興味として、劇場に興味がある、演劇に興味がない人がその演劇に親しみを持ってもらうにはどうしたらいいだろうとか「…」今このような場面で、あ、お母さんお父さんどういふふうに見てるんだろう？みたいなのを結構意識はしていました。

語り 32・33 は、人形劇を鑑賞した際についての語りである。語り 23 の「機会格差、親が舞台に興味がなかったら見に来てもらえない」という話題も出た公演である。子ども向けという境界線は大人が引いているだけであり、作品や劇場空間内の境界から社会の中の境界線に意識が向けられていることが分かる。

5. 総合考察

本研究では、他者と鑑賞し対話する体験から個人が変容していくプロセスを明らかにすることを通して、集団で鑑賞する劇場という場の公共性を検討することを目的とし、個人インタビューを分析してきた。得られた考察を以下に述べる。

5.1 「共に」を協働するコミュニティ

参加者 6 名が終演後に舞台上の物語を語り直す対話型鑑賞「シアターダイアログ」を通して、コミュニティが生成される可能性があることが分かった。コミュニティとは、「人間が、それに対して何らかの帰属意識をもち、かつその構成メンバーの間に一定の連帯ないし相互扶助（支え合い）の意識が働いているような集団」のことである（広井，2009）。

参加者の語りからは、立場や考えの違う他者の意見を知ることの面白さや、自身と近い状況でも感想が似ていないことの驚きなど、他者の視点で世界を見る経験の楽しさという、他者と共に鑑賞し対話する喜びが生まれていた。また、ある発言から個人のバックグラウンドに関わるような質問をしたり、参加者それぞれがその人なりに対話の場を作る様子をオーケストラに例えたり、欠席した参加者がいた場合は「あの人なら何と言っただろう」と考える不在感を得る参加者がいた。

そして、舞台上の物語を将来への不安という自身の物語に重ねて語る参加者もいた。他の参加者という聞き手の前で、自身の不安と夢を話すことを通して自身を受容し、前向きな気持ちへと変化したと語られた。また、対話の場を「本番」という言葉で表現する参加者もいた。それは、家族や友人、職場という日常におけるコミュニティでの話す行為と比較した発言で、相手の水を見て話すこと（相手の出自、言語、文脈を考慮して話すこと）を日々練習しており、会話行為の本番だという語りであった。それは、このシアターダイアログという場が日常とは別の非日常

的なコミュニティであることを示しているとも捉えられる。日常での人との出会いは、名前や職業、年齢、出身といった情報が伝えられる自己紹介から始まることが多いが、シアターダイアログではそのような情報は対話の中で徐々に伝えられたり、伝えられなかったりしたため、非日常性が増していた可能性がある。

それぞれの目的を持った参加者がシアターダイアログを通して体験したことは異なるだろう。それでも、互いの言葉を聞き合う対話の場が維持されていたのは、互いへの気づかいから安心感が醸成され、メンバーとしての意識が芽生えていくような、他者と共にいることを協働するコミュニティになっていたからだと考える。そして、様々な立場の人と話すことで視野の広がりを得たというポジティブな経験が、さらなる他者との出会いへと活動の場を広げる意識をもたらしてもいた。また、今後の鑑賞においても今回出会った他の参加者の視点を踏まえて考えるようになるのではという発言から、他者の視点を学習する可能性も示唆された。

ただ、他者との出会いは揺らぎも生む。舞台作品の鑑賞から得た自身の大切な気持ちを他者の意見から守る時もあったという語りもあった。しかし、研究参加を中断する参加者は一人もいなかった。最後まで参加が継続されたのは、その揺らぎを揺らぎのまま聞き合い、「共に」を維持しようと協働するコミュニティがあったからだと考える。

5.2 ナラティブ・コミュニティ

舞台上の物語を語り直すシアターダイアログでは、参加者である観客たちが、互いに語り手・聞き手となることで、相互的な支え合いが生まれていた。このように「語り」や「物語」を中心とした場では「ナラティブ・コミュニティ」(野口, 2002)が生じていた可能性がある。「ナラティブ・コミュニティ」とは、語りを聞き合い、互いの語りを尊重することで新たな物語を生成すると同時に、自身を自由に語るという他で得難い経験が得られることによってグループが存続する「語りの共同体」であり、参加者の語りに共同性を与える独特の物語とグループの歴史が語り継がれひとつの物語として共有されている「物語の共同体」のことである(野口, 2002)。

野口(2002)は、アルコール依存症などの当事者によるセルフヘルプ・グループや、フェミニスト・セラピーといった文脈で生まれた語り合いの実践に、ナラティブ・アプローチ⁶との共通点を見出し、「ナラティブ・コミュニティ」と名付けている。そのため「独特の物語」とは、例えばセルフヘルプ・グループであれば「回復」、フェミニスト・セラピーでは「女性解放」のことを指している。では、シアターダイアログにおける「独特の物語」とは何か。舞台上の物語を出発点に、それぞれの語りと共にそのグループのメンバーが協働して紡ぎ出す「共同」の物語である。シアターダイアログでは、舞台上の物語を共に鑑賞することで共同性を持つ語り参加者同士で行われる。そして、互いに語り手・聞き手となり、先ほど鑑賞した物語が対話を通し

⁶ ナラティブ・アプローチとは、ナラティブ(語り、物語)という概念を手がかりに現象に迫る方法の総称。医学、看護学、臨床心理学、社会福祉学、法学、政治学、経営学、倫理学などの領域で取り入れられている(野口, 2018)。

て新たな物語として共同生成される。他者に語ることで思いもよらなかった語りが生まれることもある。それは共にいることで可能となった語りである。

また、野口(2002)は、通常のセラピーが対一であることに対して、多くの「聴衆」が存在する「ナラティブ・コミュニティ」では、多様な語りに出会うことが刺激となり新たな語りが生まれることと、新たな語りをコミュニティが承認し共有することが重要だと述べている。この点においてもシアターダイアログで生じていたことは共通する。したがって、鑑賞と対話で得たグループの物語を結節点として「語りの共同体」であり「物語の共同体」である「ナラティブ・コミュニティ」が成立していたと考える。

5.3 シアターダイアログという公共圏と親密圏

シアターダイアログにおいて、「ナラティブ・コミュニティ」というコミュニティの生成が確認された。では、その場に公共は生まれていたのだろうか。

齋藤(2000)は、公共という言葉は「一定の人びとの間に形成される言論の空間」を指すとし、同じ意味で公共圏という言葉を用いている。そして、公共圏と親密圏を区別する基準として「公共圏が人びとの〈間〉にある共通の問題への関心によって成立するのに対して、親密圏は具体的な他者の生/生命への配慮・関心によって形成・維持される」(傍点原文ママ)としている。さらに、親密圏の例として「セルフヘルプ・グループ」を挙げ、「情報や意見の交換を通じて直面する問題への認識を深め、外に向かって提起していく」公共圏の側面を示し、親密圏は公共圏の機能も併せ持つと述べている。

シアターダイアログという「ナラティブ・コミュニティ」は、参加者の語りに共同性を与える舞台上の物語を起点にし、互いに物語や語りを共有していた。そして、その集まりの場は参加者同士の気づかいによって安心感が醸成され、意見を交換することにより参加者に対する興味が生まれてもいた。つまり、シアターダイアログは、配慮・関心によって形成される親密圏であり、それぞれの声を交わし合った公共圏でもあったと考える。よって、本研究で実施したシアターダイアログでは公共が創出されていたと考える。

加えて、共に鑑賞し対話することにより他者の見方や思考から学びを得てもいた。本研究で見られた現象は、観客が見巧者として成熟していく観客文化の萌芽としても捉えられるのではないだろうか。舞台は演者と観客からなるが、劇場文化も観客と共に作るものである。シアターダイアログは、劇場文化の土台のひとつとなる観客創生の可能性を示したとも考える。

6. 本研究の限界と今後の展望

本稿では個人インタビューのみを分析した。そのため本研究は分析途中の段階ではあるが、現時点で考えられる本研究の限界と今後の展望についてそれぞれ1点ずつ述べる。

まず、本研究では参加者を劇場のウェブサイトや、劇場と研究者のSNSで公募した。SNSはある程度関心を持つ人がフォローしている。そのため、劇場での鑑賞経験が全くない方からの応募はなかった。「舞台芸術に興味があるという共通点から世代や性別の差は感じない」という参

加者の語り通り、舞台芸術を共通点に様々な人が集まる場でもあった。鑑賞経験がほぼなく劇場に親しみを感じていない参加者の場合、本研究と同様の結果が得られるのか調査が必要であると考え。

次に、物語を介在し対話することで個人の属性を話さずとも対話の場が生成されることが本研究から示された。日常のコミュニティから離れた「ナラティブ・コミュニティ」というあり方は自身について語りにくさを抱えた人たちを含めた「つながりの場」となる可能性がある。劇場法の前文では、劇場、音楽堂等を「文化芸術を継承し、創造し、及び発信する場であり、人々が集い、人々に感動と希望をもたらし、人々の創造性を育み、人々が共に生きる絆を形成するための地域の文化拠点」としているが、劇場における対話型鑑賞には「人々が共に生きる絆を形成する」側面があると考えられる。近年の日本では、社会変化により他者との関わりが希薄になる中、「孤独・孤立対策推進法」が2024年に施行されるなど、人々の孤立・孤独が問題視されている。社会の中にある公立劇場の可能性は「共に」という社会的処方観点からも捉えられると考える。

謝辞

本研究は、研究参加者6名のご協力を得て実施することができました。募集の際に「6名の参加者にお会いできるのをドキドキしながら楽しみにしている」と書いたことが随分前のことと思えます。長い期間を一緒に歩いて下さったこと、心から感謝申し上げます。

追伸

劇場で対話型鑑賞をしてみたいと思って読んでくださった方へ

本稿では、ファシリテーションや各回の実施方法、鑑賞作品の組み方の細部についてはあまり触れていません。またそちらについても書いたり、お話ししたりする機会があればと思いますが、本研究には様々な「ケア」が存在していたことはお伝えしておきたいと思います。ファシリテーターでもある研究者が参加者をケアすることはもちろんですが、参加者の方々は互いをケアしていました。そして、参加者は研究者のこともケアしてくれていたと感じています。ぜひ「共に」を楽しんでください。なお、本研究で得られたデータ全体を分析した論文を執筆予定です。ご興味をお持ちの方はご連絡ください。

引用文献・参考ウェブサイト

佐藤 郁哉 (1999) . 現代演劇のフィールドワーク：芸術生産の文化社会学 東京大学出版会

文化庁 (2017) . 文化芸術基本法 (最終閲覧日：2025年3月10日)

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/kihon/geijutsu_shinko/index.html

文化庁 (2012) . 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律について (最終閲覧日：2025年3月10日)

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/gekijo_ongakudo/gaiyo.html

齋藤 純一 (2000) . 公共性 岩波書店

近藤 のぞみ (2011) . 文化施設が「公共的役割」を果たすために何が必要か—兵庫県立芸術文化センターを例にした周辺施設へのヒアリング調査から. 藤野 一夫 (編) 公共文化施設の公共性 (pp. 46-64) 水曜社

林 立騎 (2020) . 公立劇場のために—インスティテューションとドラマトウルク. ロームシアター京都リサーチプログラム紀要—2019 年度報告書 (pp. 181-196)

大澤 寅雄 (2018) . 二つの震災を節目とした文化と社会の関係性の変化. 小林 真理 (編) 文化政策の現在 3—文化政策の展望 (pp. 263-285) 東京大学出版会

中村 和彦 (2008) . アクションリサーチとは何か? 人間関係研究, 7, 1-25.

<https://doi.org/10.15119/00000965>

KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2024 「感想シェアカフェ」 (最終閲覧日: 2025 年 3 月 10 日) https://kyoto-ex.jp/news/kansou_share_cafe_2024/

京都芸術センター鑑賞プログラム「拝啓 京都芸術センターにまだ来たことがない貴方へ vol.3」 (最終閲覧日: 2025 年 3 月 10 日) <https://www.kac.or.jp/events/20250201/>

久留米シティプラザユースプログラム「新しい演劇鑑賞教室」2023 年度事業報告書 (最終閲覧日: 2025 年 3 月 10 日)

https://kurumecityplaza.jp/uploads/ckeditor/attachments/3295/youth_program_2023.pdf

京都芸術大学アート・コミュニケーション研究センター (監修) 福 のり子他 (編) (2023) . ここからどう進む? 対話型鑑賞のこれまでとこれから 淡交社

川喜田 二郎 (1967) . 発想法—創造性開発のために—改版 中央公論社

広井 良典 (2009) . コミュニティを問いなおす—つながり・都市・日本社会の未来 筑摩書房

野口 裕二 (2002) . 物語としてのケア—ナラティブ・アプローチの世界へ 医学書院

野口 裕二 (2018) . ナラティブと共同性—自助グループ・当事者研究・オープンダイアローグ 青土社

内閣府 (2023) . 孤独・孤立対策推進法 (最終閲覧日: 2025 年 3 月 10 日)

https://www.cao.go.jp/kodoku_koritsu/torikumi/suishinhou.html

寄稿

学校教育とテアトロンを接合する試み ーパラシアターとしての「劇場の音楽室」ー

清水久莉子

はじめに

ロームシアター京都でのリサーチプログラムに参加させていただいてから約8年経った。それ以来、地域の演奏家、教育拠点としての学校、そして芸術拠点としての劇場がどのように接点を持つことができるのかについて考えている。これらのステークホルダーが負担感少なく、充実感で満たされる形で結ばれる可能性はいかにありうるだろうか。

少し振り返ることを許していただきたい。2017年にリサーチプログラムで、ロームシアター京都の周辺に居合わせた50人に、何をして過ごしているかを尋ねた(清水2017)。そこでは、劇場の軒先、カフェのテラス席に座る人が、「ここ劇場なんですね」と話すことに驚き、「私にとってここは、沢田(研二)会館」と命名する様子を楽しうかがった。同じ場であっても、その価値は人によって大きく異なっており、客観的な「外界」ではなく、主観的に知覚し、意味を与えている「環世界(Umwelt)」(Jakob von Uexküll)の幅広さを思い知らされたのである。

さらにこの状況は、ロームシアター京都の多様な事業からも醸成されているだろう。閉じられた舞台空間における完成された作品の提供のみならず、「劇場自らが企画・製作する舞台芸術作品の創造・発表」、「世界水準の舞台芸術作品の招聘」、「芸術と生活を重ね合わせ、多彩で豊かなライフスタイルを、市民とともに創っていくこと」など、「劇場文化」を形づくるため、「創造」「育成」「交流」「生活」の4つの要素を事業の柱とすることが掲げられている¹。メインホール、サウスホール、ノースホールといった空間のみならず、ローム・スクエアやプロムナード他において多様な取り組みがなされている。このように、以前から「文化的に豊か」であった人たちだけでなく、様々な背景を持つ人をも包摂するための手筈が整えられてきた。

そして、この一つに、ロームシアター京都のパークプラザ3階東側に所在するミュージックサロンを挙げるができる。これは、「クラシック音楽とさまざまな形で触れ合うことができる施設で、2016年1月10日、ロームシアター京都の開館と同時にオープン」し、「公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団と公益財団法人 ローム ミュージック ファンデーションが共同で運営」²する。「トーク&コンサート」と称した少人数のサロン形式でのコンサート、音楽に関するトークイベントや、「オペラの扉」を筆頭とする「企画展」、オペラやオーケストラ等の貴重な

¹ ロームシアター京都ウェブサイト <https://rohmtheatrekyoto.jp/about/>

² ロームシアター京都ウェブサイト <https://www.rohm.co.jp/theatre/musicalon>

映像・音源を大画面・7.1ch サラウンドで上映する「上映会」などが年間のスケジュールとして掲げられているものの、現在コロナ禍を経て実施内容や方法が検討されてもいる。

こうした中で、筆者は 2025 年 7 月 19 日から、9 月 7 日の期間に「劇場の音楽室」と題して企画・監修をする機会を頂戴した。ここでは、ミュージックサロンにおける 54 日間の展示、会期中 4 回「劇場の音楽室の授業」と称したロビーコンサートを実施した。本稿では、この実際を当事者として振り返りつつ、考察を試みたい。

1. 企画の概要

1. 1. 企画の理念

こんにち、デジタル技術の進展は著しく、いつでもどこでも何度でも音楽を聴くことが可能になって久しい。身なりを整えて外出することなく、無償で、さらには身体を横たえくつろぎながら、世界中の演奏を呼び出すことができる。特定の場に集い、互いの眼差しを交差させるような「儀礼」に参加せずとも享受することが可能となっている。

学校においても、唱歌教育一辺倒だった音楽教育は、大正末期から昭和初期にかけて蓄音機とレコードの著しい発展により鑑賞教育³が急速に台頭した（供田 1996：356）。そして現在は、美しい映像と音源で「鑑賞」するスタイルへと変容を遂げている。

翻って、ピアニストのグレン・グールド（1932-1982）が 32 歳で「コンサートは死んだ」と演奏会活動から引退したドロップアウト宣言はあまりに有名（フリードリック 2002）だが、この背景の一つには録音技術の発展があり、彼の晩年は演奏録音に捧げられている。さらに、2020 年にはヤマハが、こうして残された彼の多数の録音をもとに、すでに録音された曲だけでなく、新たに生み出された曲までもをグレン・グールドのタッチで演奏できる AI システムを開発した。新たに作られた曲を、故人に演奏させることが現実のものとなろうとしている。このように、メディアの発展は想像もしなかった鑑賞経験を引き起こしているのである。

くわえて、Z 世代と呼ばれる現代の子どもたちにとっては、幼少期から YouTube やストリーミングサービスを使いこなし、当たり前で音楽を「流す」ことが日常の風景でもあるだろう。現代において、音楽を聴くことは極めて個人的な行為として留めることさえできる。こうした状況が続けば、音楽を聴くことは、ボタンを押せばいつも変わらないものが提供される、即席（インスタント）な事柄として受け止められるかもしれない。音楽を聴く機会がもはや「ありふれたもの」だからこそ、音の身体性、すなわち、その音源の先に身体があるという認識を取り戻す試みも重要ではないだろうか。

³ 鑑賞は 1941 年の国民学校令交布によって明文化された。国民学校令施行規則第 14 条に「芸能科音楽は、歌曲を正しく歌唱し、音楽を鑑賞するの能力を養い、国民的情操を醇化するものとす」と目的が示された。これ以前において、鑑賞は唱歌科の一環として行われていたが、芸能科音楽と改められ、輪唱・音楽鑑賞・器楽などが導入された。なお、国定教科書には鑑賞教材として 71 曲が掲載、同時にそのレコードも発売された。

これについて、クリストファー・スモール（1927-2011）は「音楽とは、モノではなくて人が行う何ものか、すなわち活動(アクティビティ)なのだ」（スモール 1998：2=2011：19）と述べ、音楽それ自体で意味が完結していないことを指摘する。それは、いつ、どこで、だれと、どのように音楽と対峙するののかによって、経験のなされ方は異なっており、その意味で音楽経験は、そこに集う全員が協働で作りに出している「ミュージッキング」であるとする。音楽を聴くことが真空状態で行われるものでないという彼の指摘は重要だろう。

また、それ以前に、ハインリヒ・ベッセラー（1900-1969）は「共同体的音楽(Umgangsmusik)」（ベッセラー 1926：36-39）を掲げ、ユーゲント運動の音楽やジャズ、男声合唱団、わらべ歌など、日常的な生活と結びついている音楽の存在を描き出した。こうした音楽と、公開演奏会の場で美的対象として聴取される「展示音楽(Ausstellungsmusik)」を対比し、共同体音楽さえもがコンサートホールに半ば閉じ込められ、娯楽から美的対象への変化を余儀なくされている状況を指摘する。

さらに、アルフレッド・シュッツ（1899-1959）は、あらゆるコミュニケーションは発信者と受信者の「相互に波長を合わせる関係」（シュッツ 1964：177=1991：240）を前提としており、「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有し、「生ける現在をこのように共に生き」、共に生きることを「われわれ」として経験することによって確立される（シュッツ 1964：177=1991：240）。すなわち、音楽過程内でも特定のコミュニケーション状況があり、私と「隣人」は、その意識内容の一部を直接の対話をせずとも共有するというのである。

無論、いわゆる「芸術音楽(Kunstmusik)」における規範的価値の重要性は言うまでもない。とはいえ、上記の議論を踏まえれば、音楽を聴くという行為を文脈から切り離さず、「出来事」として、誰と、どのように、またどんな気分で聴くのかにいつそう目を向けることもまた重要ではないか。こうした観点に立ち返れば、そもそも音楽の特殊性や特別性は、今を生きる生身の人間によって生成される瞬間芸術であること、演奏者と鑑賞者とは、提供と受容ではなく、それぞれの発信と受信を通して時間と空間を共有することを確認する作業でもあることに気づかされる。

上述の観点から、「劇場の音楽室」企画は「出来事」としての聴取を構築しようとする。具体的には、演奏や活動への参加を促し、場を共に構成するような音楽演奏（鑑賞）を企図した。この際、音楽科の授業という、日本において学校教育を受けた来場者の多くの共通経験が引き出されるよう、聴いたことのある（鑑賞共通教材として指定されていた）楽曲を中心に演奏曲目を選択している。

そして、来場者にとっての学校経験が引き出され、コンサートと接合されること、これらを支えるものとして、展示を予習と位置付けた。ここでは、1951年以降の教科書、約70点の大部分を手にとれるものとして提示する。日本で学校教育を受けた来場者の多くにとって、自身の学校経験と演奏曲目との接点や過去の記憶を引き出すきっかけとなるよう、解説を付し、比較可能な資料を並置することによって補助線を引くことを試みた。

2. 展示の概要

2. 1. 「劇場の音楽室」へ至る経緯—内容と対象

まず、学校音楽との接点を持つことを志向した「劇場の音楽室」というタイトルのみが先にあり、内容と対象、すなわち、いつの年代の学校音楽を扱うのか、また子ども向けか、大人向けか、あるいは限定しないのかを決めることから始まった。そして、学校教育で学習したはずの「知っている曲と再会してもらうこと」をテーマに据え、学校教育と時間的・空間的距離のある大人を主な対象とした。

ここでは、1946年に文部省から発行された教科書（写真1）をはじめ、現行の教科書まで、複数の年代のものを提示する。さらに、現在学校に通う子どもたちや未就学児の来場も想定し、手に取ることのできる複数の展示（写真2, 3, 4）に加えて、「劇場の音楽室の出席簿」（写真5）としたノートにも言葉を残してもらうものとした。



写真1：1946年文部省発行教科書



写真2：手に取ることのできる展示
（トイピアノ）

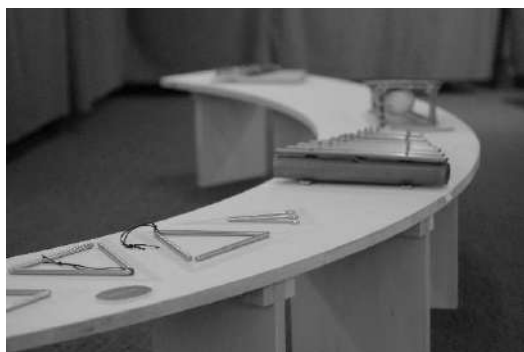


写真3：手に取ることのできる展示
（トライアングル、パラフォン）



写真4：手に取ることのできる展示
（トーンチャイム）



写真5：劇場の音楽室の出席簿

ここで「知っている」楽曲を選択すべく、鑑賞共通教材を主とした。共通教材とは、全国の子どもたちが共通して学ぶための教材で、特に音楽科において、1958（昭和33）年の学習指導要領改訂から歌唱と鑑賞の共通教材が導入され、文部省（現在の文部科学省）が特定の楽曲を指定した。たとえば《はるがきた》や《なつはきぬ》などの唱歌、《ペールギュント》、《おもちゃの兵隊の観兵式》といった楽曲が、全国の教室で歌われ、聴かれた。とはいえ、1998（平成10）年の学習指導要領改訂で、鑑賞領域における共通教材の指定は廃止され、教科書会社が自由に教材を選定できるようになった。それでもなお、かつての鑑賞共通教材は、現在の教科書に数多く掲載され、世代を超えて同じ音楽に触れたという共通経験を生み出しているのである。

以上の理由から、展示内容は戦後音楽科に限定、対象者は学校教育と時間的・空間的距離のある大人を主とし、楽曲の選定は共通教材を中心に据えることとなった。

2. 2. 年代「限定品」としての教科書

教科書をひらく——これは、ほぼすべての人の共通経験であろう。とはいえ、教科書を複数の年代にわたって手に取り見比べた経験はあるだろうか。教科書の正式名称は教科用図書であり、学校教育の制度的枠組みのなかで、全国共通の大綱的基準である学習指導要領に準拠して編集、一定の学力保障を目指す知識や価値観を伝えるために編集・配布されてきた教科用の図書教材である。その一方で、教科書は一般に市販されることが少なく、また使用後には学校や家庭において廃棄・保管される例も限られることから、異なる時代の教科書を同時に「並置」して見ることは、通常ほとんど不可能なものでもある。

日本の義務教育における教科書は、文部科学省の教科用図書検定を経て認可されたものに限られ、各都道府県の採択地区において指定された一部の教科書のみが使用されている。さらに、義務教育段階では、教科書は国によって無償で給与されることが法的に定められており（義務教育諸学校の教科用図書の無償に関する法律（1962（昭和37）年3月31日公布）及び義務教育諸学校の教科用図書の無償措置に関する法律（1963（昭和38年）12月21日公布）、1963年度に小学校第1学年について実施されて以後、学年進行方式によって毎年拡大され、1969年度に

は、小・中学校の全学年に無償給与が完成し、現在に至る。そのため、教科書は書店に並ぶこともないので、内容や構成を一般の市民が自由に比較・検討する機会はほぼ無いといえるだろう。

したがって、時代の異なる教科書を比較可能な形で展示することは、教育の制度的・文化的変遷を可視化する機会となるだろう。教科書の掲載内容、レイアウト、表現様式、学習観の変容などに注目して、教科書の編集方針や教育観の違いを立体的に読み解くことができるように並置した。肖像画、イラスト、情報量、表記の差などに注意が向けられるよう心がけた（写真6）。

教科書は、その時代の社会が「子どもに何を学ばせるべきか」とする価値判断の集約点であり、ある種の時代精神を映し出す文化的テキストでもある。この点で、複数の教科書の比較は、教育内容の変化を超えて、社会の価値観、文化の再生産構造、子ども観の変遷を読み取る手がかりともなりうるだろう。



写真6：教科書の比較（ペール・ギュント）

2. 3. 空間構成・展示物

展示室は、学校の音楽室を想起するものでありながらも、親しみやすさを感じられるようなものを考案いただいた。音楽室をイメージするグランドピアノカバーの赤（写真7）、黒板の緑といった配色、弧を描く什器（写真8）、各展示ごとに緩やかにブースを分け、座ったり立ったりしながら資料に触れてもらえる穏やかな空間となっている。



写真7：グランドピアノカバー裏面の
赤色のイメージ



写真8：弧を描く什器

また、展示物は、入ってすぐに1946年、1947年発行の教科書（写真9）、そして来場者それぞれが使用した教科書を見つけてもらえるよう1950年代～現在までの現物をパネル展示とした（写真10）。なお、これらの教科書は著作権が残存しているため、無断で複製して展示することは、複製権の侵害（著作権法第21条）にあたる。手続きを経て複製・展示をすることは可能なものの、それぞれのページにつき、著作権使用料が発生する。当初は、図書館や博物館が所蔵する戦後の音楽科教科書のすべてを複製して提示し、来場者の記憶を想起につながることを期待していたものの、今回は複製物としての展示を見送った。結果として、筆者所有、あるいは展示の趣旨に共感した方から寄贈いただいた教科書を、概ね触れることのできる形で現物を展示する運びとなった。

以上から、当初予定していた、すべての年代の教科書を並置することは叶わなかったが、こちらが意図して提示する特定のページのみならず、最も古いものでは1951年当時の教科書を来場者に捲ってもらうことができた（写真11）。とはいえ、図書館や博物館が所蔵する貴重資料は、資料保護の観点から現物を触れることのできる形で展示することは避けるべきであり、今回の展示方法は、図書館・博物館が史資料の継承・保管を担っているからこそ可能であったことを付記しておきたい。



写真 9：1946年・1947年発行教科書



写真 10：現物教科書のパネル展示



写真 11：手に取ることのできる比較的古い教科書

3. 授業（ロビーコンサート）の概要

3. 1. 学校教育とテアトロンを接合するパラシアター

「シアター」の語源は、「観客席」を意味するギリシア語、テアトロン (theatron) に発する。一般的に劇場は「ハレ」の場として、「見られる人 (演者) ー 見る人 (観客)」といった主体と客体が明確であるが、ロームシアター京都のミュージックサロン前は、くつろいだり、考え事をしたり、眼差しの方向を自身の内面に向けることも可能な空間となっている。

さて、ここで4回のロビーコンサートを計画したが、この場所は通常、カフェ・読書スペースであり、通路でもある。ライティングやひな壇によって舞台と観客席を分けることもしない。入り口も出口もなく、チケットの購入や予約の有無、未就学児等の年齢制限によって遮ることもない。演奏者と鑑賞者は同じ次元 (dimension) におり、鑑賞者同士の視線も交錯する (写真 12)。これにより、劇場での鑑賞そのものに必ずしも価値を見出さない人々にとっての鑑賞機会になることも期待できる。すなわち、イベントとしての鑑賞ではなく、生活の延長に立ち現れるような出来事となるだろう。

また、演奏曲目についても、展示の概要で上述したとおり、学校教育で扱う楽曲を選択し、プログラムとして組み立てた。1872年に学制が敷かれ、唱歌から始まった音楽科は学校教育の中

にあり続けている⁴。日常と劇場と学校教育の接点を見出し、その境界がなくなるような場と内容とすることを目指した。



写真 12：観客席の配置

3. 2. 授業（ロビーコンサート）の実際

授業と称したロビーコンサートの実際を次に記述する。各回に、学校教育と劇場を接合するための演出を設定し、演奏者とともに約 50～65 分を構成した。またコンサートの 15 分前、1 分前にはそれぞれ予鈴、本鈴として学校のチャイムを模して演奏している。演奏者は京都市立芸術大学音楽学部学生、卒業生、音楽研究科大学院生である。各公演の台本は筆者がすべて作成した。

まず、1 時間目は〈プログラム 1〉の組み立てとした。ここでは、トロンボーン 10 本を演奏者を取り囲む形で配置（写真 13）、アルト、テナーバス、バス、コントラバストロンボーンの四種類を聞き比べてもらえるように内容を構成したことが特徴的である。現代曲からはじめ、ルネサンス後期、バロック、古典派、唱歌、現代へと辿る選曲とした。また、メインには《トルコ行進曲》の聞き比べを提示し、来場者に二拍子のリズムを手拍子で感じてもらうアクティビティを設けた。

とりわけ、トロンボーンのみのため、楽器ごとの音の高さや音色の違いを聞き取ってもらえるよう、演奏者は直前まで検討を重ねた。企画の当初から筆者は、演奏者と複数回の打ち合わせを行ったが、その中で「私の音楽との出会いも、アウトリーチのようなものだったので、そんな特別な機会を作れたらと本心から思ってます」（2025.7.19./9.11. FN.）と聞いた。「学生だからこそその熱量だった」（2025.9.11. FN.）と演奏者がのちに振り返るように、合計 10 時間程度となる打ち合わせ、本番を想定した形での 3 回の通し練習、もちろんその他にも準備が重ねられ、満を持して迎えた本番となった。楽曲の選定、コンセプトの決定他、今回のように、企画に大きく携

⁴ 1872 年に「学制」が制定されたものの、小・中学校の普通教科に「音楽」ここでは唱歌／奏楽教育が「当分のヲクク」という但し書きのもと必修科目として位置づけられた（東京芸術大学音楽取調掛研究班編 1976：11）。教科として謳われる一方、子どもにふさわしい教材の作成と教員の養成が待たれる状況にあり、その実施方法は不明であった。

わかることは初めての経験だったとのことである。真摯な態度と楽器に対する愛情の溢れる初回となった。

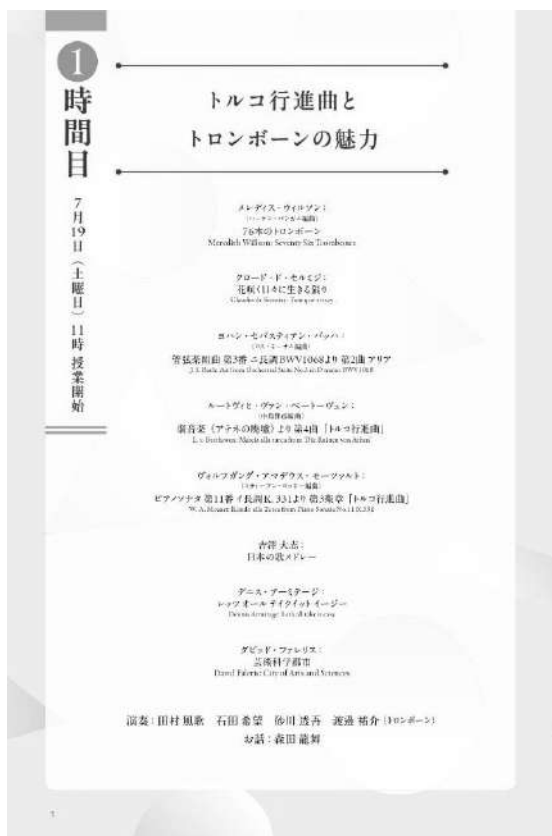


写真 13：4 種類のトロンボーン

プログラム 1：

トルコ行進曲とトロンボーンの魅力

2 時間目は、〈プログラム 2〉のとおり、全体を学校の一日に見立てることとした。算数では計算問題に手拍子で答えてもらう、ラジオ体操を演奏に合わせて行う (写真 14) など、参加型の時間を多く取ることができた。入場は、ステイーブ・ライヒ作曲の《クラッピングミュージック》から始め、アンコールでは、ジョアキーノ・ロッシーニ作曲《ウイリアムテル 序曲》より「スイス軍の行進」といったよく知られているであろう楽曲を演奏した。

そのほか多くの打楽器を間近で見てもらえるような準備に心が砕かれ、曲の間では自由研究と称してマリンバの成り立ちを説明する時間を設けた。



プログラム2：打楽器尽くしの学校の一日



写真 14：ラジオ体操の様子

3時間目は、〈プログラム3〉のとおり、ヴィヴァルディ作曲、ヴァイオリン協奏曲集《和声と創意の試み》作品8より第1番 ホ長調 RV 269「春」、第2番 ト短調 RV 315「夏」、そして鳥に関連する楽曲を中心に組み立てた。ヴィヴァルディ作曲「春」は、長く教科書に掲載され続けており、誰もが知っているであろう楽曲だが、「夏」はそれほど有名ではなく、またこれに付随するソネットについても知られていないことが予想された。そのため、「夏」の解説に多くの時間を割き、各曲のモチーフとして使用される鳥のさえずりを取り出して演奏し、そのあとに全曲を聴いてもらう構成とした。さらに、教育用楽器として使用されるリコーダー、鳥笛を使用した鳥のさえずりの再現、弦楽器の大きさ比較も行った。

また、《夏は来ぬ》を弦楽伴奏で歌ってもらう時間には、至る所から練習していたかのような歌声が聴こえてきた。この回は140名を超える来場があったこともあり、歌声の大きさに驚かされた。学校で学んだ以来の再会、あるいは、初見であっても歌う振る舞いもまた、音楽科の効用かもしれない。

4時間目は、〈プログラム4〉のとおりである。なお、当日は演奏者の一部変更があり、ヴァイオリンに演奏者をさらに一名迎えた。このプログラムの主眼は次の2点である。①複数の種類の音階で編曲した同じ楽曲を聴いてもらい、音階の違いによる印象の違いを感じてもらうこと、

②エドヴァルド・グリーク《ペール・ギュント》の物語を、65分程度で辿ってもらえるようにすること、であった。

また、その他の回と異なり、この回では何をテーマにして、どのような聞き比べをするかを相談するところから始まった。編曲者とともに構成とわかりよい編曲について、よく検討し、音階を中心にして世界旅行をすることをテーマとした。オーケストラの大編成を最小の編成にし、当初予定していた司会の役割を超えて物語を紡いでもらった。こうした音階の聞き比べについては、今後、小学校・中学校ほかでも活用できるものかもしれない。

3 時間目
8月26日(火曜日) 14時授業開始

夏と鳥と ヴィヴァルディと

アントニオ・ヴィヴァルディ:
ヴァイオリン協奏曲集《新声と創意の試み》作品8より
第1番 長篇RV 269「春」第1楽章
Antonio Vivaldi: Il Concerto & L'Invenzione del Concerto Op.8
No.1 "La Primavera", RV 269 I. Allegro

アントニオ・ヴィヴァルディ:
ヴァイオリン協奏曲集《新声と創意の試み》作品8より
第2番 ト短調 RV 315「夏」全3楽章
Antonio Vivaldi: Il Concerto "L'estate" e del Invenzione,
Op.8 No.2 "L'estate", RV 315
I. Allegro con moto, II. Adagio e piano, Presto e poco, III. Presto

小山幸之助作曲 佐佐木信綱作詞:
夏は来ぬ

ヨナス・エドヴァルド・グナナーソン:
第1号交響曲
カール・ワグネル
Johann Sebastian Bach: Concerto Carlota Witt

ヨーゼフ・ハイ든:
弦楽四重奏曲 第67番 長調
作品64-5《ひばり》第1楽章
Franz Joseph Haydn: String Quartet
No. 67 in D-flat Major, Opus 64-5 "Die Lerche", L. Allegro moderato

演奏: 月野彩也子(ヴァイオリン) 原田謙奏(ヴァイオリン) 川村 蒼若(ヴァイオリン)
岡部 理音(ヴィオラ) 西浦 日菜(チェロ) 森井 ひなた(コントラバス)
お話: 平野花実

プログラム3：夏と鳥とヴィヴァルディと

4 時間目
9月2日(火曜日) 18時授業開始

「朝」から晩まで世界旅行

エドヴァルド・グリーク:
組曲 Op.46
《ペール・ギュント》第1・第2組曲より抜粋
Edvard Grieg: Selection from Peer Gynt Suites No.1 and No.2

婚礼の場、イングリッドの嘆きより
Excerpt from "The Abduction of the Bride - Ingrid's Lament"

山崎権王の宮殿にて
In the Hall of the Mountain King

オーゼの死
The Death of Ase

朝の気分
Morning Mood

アムツの踊り
Amund's Dance

ゾールヴェイの歌
Solweig's Song

「朝の気分」の世界旅行
日本
沖縄
スウェーデン
アメリカ
アイスランド

演奏: 中国 寿央(ホルン) 大野 望華(ファゴット) 作田 彩音(オーボエ)
土橋 岳樹(ヴァイオリン) 瀧野 田 哲貴(コントラバス) 森崎 涼(パーカッション)
お話: 三七則久

プログラム4：「朝」から晩まで世界旅行

さらに、4回の教科書(プログラム)には、各回の企画にかかわって寄稿を頂戴し、コンサート内でその内容を解説した。また、コンサートの終了後には振り返りの会を設けた。1, 2回目はミュージックサロン内(写真15)で、3, 4回目は来場者が多く、混雑が予想されたため、ロビースペース(写真16)で実施した。演奏者にとっては、「普段は感想をきくことはないの、直接お話してくれることはうれしかった」(2025.8.25. FN.)、「鑑賞者がいて初めて演奏できることを改めて感じて、時間を割いて人が聞きに来てくれるありがたみを改めて感じました」(2025.9.11. FN.)と聞いた。

これについて、全4回に来場していた、二人の未就学児の保護者である30代女性に、なぜ毎回回来場くださったのかと話を向けると、「なんかこの雰囲気が優しくて楽しかった」、さらに、3、4回目については、「平日は仕事を途中で早く上がってきたんです。ぜんぶ、子どもたちと一緒に来れたのもよかったです」(2025.9.2. FN.) と伺うことができた。



写真 15：ミュージックサロン内での振り返りの会



写真 16：ロビーでの振り返りの会

3. 3. 展示と授業についての小括

ここで、展示と授業について合わせてふりかえってみたい。まず、展示について、延べ 2247 人の来場者があった。ただし、来場者は、そのほかのイベントの有無によって大きく左右された。入場無料、予約不要でもあるため、たまたまそこにやってきた人も迎えたためである。また、展示の来場者は、4回の各コンサート時が多く、イベントベースとなっていた。パフォーマンスアートである音楽を展示することの限界を感じるとともに、コンサートは同時性無しに成り立たないことを改めて考えさせられる。これについて、この企画を担当くださったロームシアター京都の和田健太郎氏、同プログラムディレクターの小倉由佳子氏への 2025 年 9 月 18 日に行ったインタビューから、劇場との接点の在り方について引用したい。

ここで、和田氏からは「学生時代の経験は多ければ多いほどいいと思うので、学生には常に機会があれば劇場に入ってもらえたら」と聞いた。小倉氏からは、劇場の中動的ともいえる役割の指摘をもらった。すなわち、「劇場という空間が持つ可能性があって、いい意味でも『うつわ』なんじゃないかと思う(中略)私たちの役割は、いろんなことを持つてくる人たちがここに入って、ここでできることを妨げない」、そのうえで「いつも来ていない人たちを迎えるような企画とか、たまたま生まれるものとか、同じと違うが同時にあっていい」とうかがった。

この、何となく人が集う、あるいは心地が良いからやってくるという人の行動については、場の環境によって行動が規定されるという「場の理論 (Field Theory)」(Kurt Lewin) を引くまでもなく明確だろう。「ハコモノ」と揶揄されることもある劇場を「うつわ」と捉えていることに、ロームシアター京都の門戸が大きく開かれていることを感じる。今回の企画の手作り感とフレ

ッシュな演奏は、今の学生にしか起こり得ないことであっただろうし、私たちもまたロームシアター京都の懐の深さに包摂され、そのことによって、普段とは異なる人々を迎えることができたのだろう。

4. おわりに

窓を開けてみると、4時間目を迎えているであろう自宅隣の小学校から、ソプラノリコーダーの音が聞こえてくる。「音楽の授業はいつも退屈だった」という自身の経験が今塗り替えられていくことを感じている。やらされたこと、聴かされた音楽、こうしたものは、大人になると、触れたことがある、聴いたことがある嬉しい再会をもたらしてくれる。当たり前のことだが、学校教育はその時々で完結するのではなく、2017（平成29）年告示、現行の小学校学習指導要領にあるとおり、音楽科で育成を目指す資質・能力が「生活や社会の中の音や音楽と豊かに関わる資質・能力」と見据えられており、実際これを支えていることにも気づかされる。

そして、この「劇場の音楽室」が、多くの人の経験と劇場を接合する試みとなっていることを願いたい。展示室を覗いたとき、教科書を捲り、展示室の中で唱歌を口ずさんでいる様子を目（耳）にした。またコンサートでも、同じ曲を同じ時に世代を超えて声を合わせる、体の動きを合わせるといふ出来事が起こった。いまなら「学校の勉強って何の意味があるの」という問いに答えられるような気がする。

最後に、次の方々に、感謝の意を表したい。初めから終わりまで、伴走を続けて支えてくださった、ロームミュージックファンデーション様、イメージを汲み取り空間構成に留まらずご助言をいただいた REUNION STUDIO 木村慎弥様、石田知弘様、二次元のデザインを担当くださった坂田佐武郎様、資料提供に多くの便宜を図ってくださった京都府立図書館 堀奈津子様、京都市学校歴史博物館 林潤平様、教育用楽器の長期にわたる借用については、京都市教育委員会 総合教育センター様にお世話になった。3回目の演奏会では本企画のために作曲家の藤田茉奈美様に多くの編曲を頂戴し、本稿の展示に係る写真は、カメラマンの生駒竜一様に残していただいた。企画・製作にあたって、ロームシアター京都の小倉由佳子様、和田健太郎様、ロームシアター京都のみなさまに全面的に温かく支えていただいた。心からお礼を申し上げる。

そして、プログラムに玉稿をご寄稿くださった先生方、構想を実際の音にしてくださった素晴らしい演奏者・司会者・編曲者、企画を一緒に進めてくださったみなさん、そして劇場の音楽室の展示と授業を双発的なものとして作ってくださった来場者のみなさま、そのほか本企画に関わってくださったすべての方に深く感謝の意を表す。

なお、本企画での一連の取り組みを通じて、上記の方々が「よかった」と実感してくださったとすれば、この上ない喜びである。その他、至らぬ点のすべては筆者のものである。これについても、どうか、忌憚のないご意見・ご感想を頂戴できれば幸いである。

寄稿

清水久莉子

引用文献：

清水久莉子 (2017) 「公共劇場に人々は何を求めているか：鑑賞に留まらない地域に開かれた場として」 「ロームシアター京都リサーチプログラム紀要 2017 年度報告書」 pp.53-69

東京芸術大学音楽取調掛研究班編 (1976) 『音楽教育成立への軌跡』 音楽之友社

供田武嘉津 (1996) 『日本音楽教育史』 音楽之友社

オットー・フリードリック、宮澤淳一訳 (2002) 『グレン・グールドの生涯』 夏目書房

Heirich, Bessler(1926) “Grundfragen des musikalischen Hörens” Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1925

Christopher Small (1998) “Musicking: The Meanings of Performing and Listening” Wesleyan University Press (=2011, 野澤豊一、西島千尋訳『ミュージッキング: 音楽は〈行為〉である』水声社)

Alfred, Schütz (1964) “Making Music Together, A Study in Social Relationship” Collected Papers II: Studies in Social Theory, Arvid Brodersen ed., The Hague: Martinus Nijhoff (=1991, 渡部光、那須壽、西原和久訳「音楽の共同創造過程——社会関係の一研究」『アルフレッド・シュッツ著作集 第3巻 社会理論の研究』マルジュ社)

ウェブページについてはすべて 2025 年 9 月 30 日に最終閲覧した。

2024 年度リサーチプログラムを振り返って

吉岡洋

2024 年度も、リサーチプログラムのミーティングに出るたびに、各リサーチャーが発表する研究内容を楽しみに聴くと同時に、彼らが取り組むテーマの背景にある歴史的問題について考えを巡らす機会となることも、私にとってこのプログラムに関わる大きな意味であった。

「現代における伝統芸能」というテーマで奥田知叡が研究してきたのは、敗戦後における能の変容である。1945 年から 1952 年までの占領期、GHQ による検閲・指導によって伝統文化は変化を余儀なくされた。歌舞伎の「忠臣蔵」が、敵討を美化する内容が軍国主義につながるとして一時期上演が禁止されたりした。それに比べると能においては、作品内容に直接関わる弾圧は少なかったようだが、財閥や華族の解体によって能文化を支えてきたパトロンを失ったことは大きかった。また伝統的価値観を脱するという、敗戦後の文化全体に強いられたイデオロギー的影響によって、能もまた存続のために新たな姿を模索せざるをえなかった。今日から見るとそうした模索の試みは、しばしばあまりにも直接的で極端にも見える。能面を付けた裸体の女性が登場するなど、悪趣味の極みと感じる人もいるかもしれない。だが、今という安全な距離から過去を笑うのではなく、文化にとって敗戦とは何かという問いに直面すべきなのである。奥田のような若い世代がそれに取り組んでいることに頼もしさを感じる。

自身はクラシックギター演奏者でもある橋爪皓佐は、「子どもと舞台芸術」「舞台芸術のアーカイヴ」という二テーマを結びつける形で、子供を対象とする音楽ワークショップをスコア化するという、彼自身の活動に基づいた研究を行なった。昨年からの継続であるが、今年の研究内容で際立って印象に残ったのは「創造的リスク・テイキング」という言葉である。人間のあらゆる活動にリスクが伴うのは当然であり、とりわけ予測不能性が高い芸術活動においては言うまでもない。当然すぎてこれまでは「リスク」という語で意識されることすらなかった。「リスク」とは工学、経営、投資、医療のような、予測不能の未来をある程度数値的に予測可能にするような分野の言葉である。それが今や芸術活動においても、また生活や人生に関しても多くの人が口にするようになった。いったい何が起きているのか。

そのことと密接に関連するのが、自由テーマとして「リサーチ・ベースド・アート」を取り上げた中山恵理那の研究である。この言葉は美術分野から始まったが、中山が注目するのは演劇、事例としては市原佐都子/Q による『キティ』である。この作品は「キティ」という言葉が代表する「かわいい」という価値をめぐる、韓国の性産業についての調査をもとに制作されたが、もちろん調査結果がそのまま反映されているわけではない。作家が制作のために何らかの調査を行うことは、今も昔も変わらない。今が昔と異なるのは、そのことがわざわざ「リサーチ」と呼ばれる点である。「リサーチ」と呼ぶことで、作品がたんにその作者のイメージーションから生まれたものではなく、現実世界が直面する問題を告発したり、さらにはその解決を指し示して

いるかのようなニュアンスが生じる。つまり私たちの社会とは、アートがそういうものであってほしいと望んでいるらしい。

「対話型鑑賞」に関する中山佐代の研究も自由テーマである。「対話型鑑賞」とは美術においては、たとえば美術館で教師や学芸員が鑑賞者のグループと話し合いながら作品を見ることだが、舞台芸術においてはもちろん作品鑑賞後に、それを思い出しながら対話が行われることになる。もちろん友人と舞台を観た後、食事したり酒を飲みながら作品についてお喋りするのとはごく当たり前のことだが、この「対話型鑑賞」においては知らない人同士のグループが、先ほど観た作品について話す場に置かれることになる。このプログラムがなければ参加者にはそんなことをする理由はなく、ある意味非常に「不自然」な状況である。だがそうであるからこそ、自然な状況では生じない発話が生まれるのは面白い。考えてみると、私たちは他人と言葉を交わさなくなった。同じマンションの住人とエレベータに同乗しても天気の話すらしない。昔は列車でわずかな時間隣り合わせた人と世間話することもあったが、今ではヨーロッパ便の飛行機で12時間を共にする隣席の人とも言葉を交わさない。これほど寡黙な私たちにとって、舞台芸術とはいったい何を意味するのだろうか？

自発的なリサーチを手放さない

若林朋子

人間の「調べる」「考える」「書く」「創作する」という行為が、ここ3年で激変した。生成AI頼みが常態化し、人間の思考や行動のあり方がすっかり変わってしまった。相手の行為を受け止める側の思考や態度も大きく変化している。ネットに投稿される写真やイラストには「AIだよね」とのコメントが並び、公募コンクールではAI作品の除外に必死である。学術領域では剽窃よりもAI論文の見極めが最大の関心事となった。相手の表現に対して、内容以前に「もしやAI?」という目で見られるようになるとは、なんともつまらないことになったものだ。

そんな変化のなかでも、ロームシアター京都リサーチプログラムではリサーチャーたちが自発的なリサーチを手放していない。誰に強制されたわけでもなく、興味の赴くままに、最短距離を歩まず、自分で考え調べ上げていく。借り物ではないリサーチが展開されている。2019-2020年度リサーチャーの渡辺健一郎氏は2024年度最終報告会レポートで自身の経験を振り返り、「あのときの思索の歩みは稀有なものだったということが、今になってようやく分かってきた。(中略) 訳も分からず駆け出し蹴つまずく、転んだ先の小石に想いを馳せる、そうしてようやく自分のまわりに広がる風景の彩りに気づき始める、そういったことの一つ一つが探求なのではないか」と述べている。短時間で解決してしまうAIとの壁打ちとは根本的に異なる探索の場がここにはある。

2024年度も4名のリサーチャーがユニークな調査研究を展開した。テーマ「現代における伝統芸能」では、演出家の奥田知叡氏が、能技法と現代演劇に関する専門性を背景に、現代社会における能様式についてクロノロジカルな探索を試みた。戦後日本社会の変化がもたらした能楽関係者の危機意識は他の伝統文化にも相通じるが、能楽の世界では伝統に固執しない大胆な試みがなされてきた史実と背景を詳細に整理した。当時ほどの革新的な動きはない今現在、能はどの様に社会に根差してあり続け、そこに劇場はどのように関わっていけるか。自身の実践に移行して探究は続く。

テーマ「子どもと舞台芸術」と「舞台芸術のアーカイヴ」の横断型として、音楽家の橋爪皓佐氏が「ワークショップのスコア化」に臨んだ。不確実性の高い状況は創造的思考を構成する1つの要素だと積極的に捉える「創造的リスク」の概念を分析の核とした。ワークショップ参加者が何をしていいのかわからない状況を「不安そう」とみるか「創造に必要な時間」と考えるかによってワークショップの設計は大きく変わる。2年かけて完成したワークショップのスコア化に加え、スコアを利用する際の大事な心持ちとして、不確実性を乗り越えて新たな創造に挑む「創造的リスク・テイキング」として提示した点は意義深い。

舞台企画制作者の中山佐代氏は、自由テーマで「劇場における対話型鑑賞」を実践した。観劇シェア会などは各所で行われてきたが、中山氏は美術分野の「対話型鑑賞」の手法を手掛かりに、同一メンバーで舞台作品を鑑賞し感想を語らう会を複数回行った。単なる感想の共有を超えた

「対話の場づくり」の実践であり、メンバーの語りの詳細な分析を試みた。発話のありようというよりも、対話型鑑賞という設えの実態分析で、参加メンバーの特徴が出現してくることが興味深い。メンバーによって対話内容が変化するのかなど、比較対象を設けることにも意味がありそうである。

公共ホールに勤務する中山恵理那氏は、自由テーマで、パフォーマンスアーツの創作におけるリサーチ観の変遷を、市原佐都子/Q『キティ』を事例にまとめた。リサーチ・ベースド・アート（RBA）に向き合い、「リサーチ」と「アート」の関わりを具体的に掘り下げた。時代によってアートにおけるリサーチの位置づけが変わっていく様子は興味深い。アーティストも作品も社会と呼応していることがリサーチという切り口からも見て取れた。今期は創り手と作品を特化して掘り下げたが、創作とリサーチの関係性やリサーチ観の比較にも期待したい。

本リサーチプログラムは次なる展開に入りつつある。最終報告会に過去リサーチャーの大野はな恵さんと新里直之さん（2023年度）、林立騎さんと渡辺健一郎さん（2024年度）をコメンテーターと報告会レポート執筆者として迎えた。プログラム開始から8年が経ち、リサーチャーが次なる役割を担って本プログラムに関わってくれている。これは本プログラムが理想としてきた形である。今後もリサーチャーの輪が循環して発展すること、その輪が他の劇場に広がっていくことを願っている。

リサーチプログラムに参加して

リサーチプログラムに参加して

■奥田知叡

3年間かかった大学院の修士課程を修了し、そこで取り上げたテーマ(武智「現代能」運動)をさらに掘り下げたいと思い私が応募したのが、本リサーチプログラムでした。3年間京都にいましたので、リサーチを終えた皆さんがその後様々な形で自分のリサーチを発展させていることや、完成度の高いリサーチを行っていることは知っていました。私も「しっかり上演に繋がる成果を出さなければ」、という不安に駆られることもありました。実際にリサーチが始まってみると、研究室でのリサーチとは違ってトライ&エラーの連続で、やっていくうちに方向性も変わり、自分で作り出した壁に自分でぶつかっていくという、苦しみに満ちた1年間でした。メンターの先生方とロームシアター京都関係者の助言だけではなく、時にはリサーチャーの方々から気づきや励ましをいただくことによって、1年間何とか走りきる(ランニングフォームはぐちゃぐちゃでしたが)事ができました。この場を借りて、厚く御礼を申し上げます。

■橋爪皓佐

元々「子ども」という存在とあまり縁のない形で芸術活動を行なっていましたが、初子を授かることを知ったタイミングで、たまたま「子ども」と関わる芸術活動の依頼を受け、その活動をアーカイブする目的で、このリサーチプログラムへと辿り着きました。自身の活動をアーカイブしながら発展させるという作業は、本プログラムだからこそ実現できたリサーチだと感じています。また、「子ども」という存在を考える上で、自分自身の子どもや、子どもだった記憶の中の自分と向き合い、「大きな子ども」として考える機会が増えたのも新鮮でした。このプログラムが、今後も誰かのふとした「やる気」を呼び起こし、思いもしなかった興味と結果が生まれ、その破片が「舞台芸術」という言葉に関わるコミュニティの隅々へと還元されていくことを願っています。

■中山恵理那

リサーチプログラムには、リサーチ・ベースの作品が登場した背景を明らかにすることで、劇場等における創作を支えていくための言葉を獲得したいと考え応募しました。学生時代の専攻とは異なる分野を対象としたことで苦慮する場面が多々ありましたが、メンターの吉岡先生、若林先生や職員の皆様、他のリサーチャーの皆様から学術的なご助言に留まらず、創作現場でのご経験に基づくご意見を頂いたことで視野が広がり、最終的には大きな問いに辿り着くことができました。各ミーティングの時間は、自身の突飛な考察にも糸口を見出してくださる場であると共に、劇場文化という共通の関心で結び付いた貴重な場でもあり、本題以外のお話も含めて大変贅沢な時間でした。今回の調査でリサーチという営みの奥深さを実感しており、個々の作品を詳細に検討できなかつたこと等反省点は尽きませんが、今後は劇場や助成制度におけるリサーチの隆盛も含めて調査していきたいと考えています。貴重な機会を与えてくださった皆様に、改めて感謝申し上げます。

■中山佐代

公立劇場という現場に「対話型鑑賞」を導入し、実践的な研究に取り組む貴重な機会に恵まれましたこと、心より感謝申し上げます。

劇団や創作団体を「カンパニー」と呼ぶことがあります。この言葉は「同伴者」という意味を持っています。私の研究では、6名の研究参加者が共に歩いてくださったことはもちろん、メンターである吉岡洋先生と若林朋子先生、同期のリサーチャーの皆様、そしてロームシアター京都の皆様も共に歩いてくださいました。また、年度末に開催された報告会では、コメンテーターやレポーターとして参加された過去のリサーチャーの方々とも出会うことができました。振り返ってみると、たくさんの方々が私の研究と歩いてくださったのだと感じています。そして同時に、私自身が「リサーチプログラム」というカンパニーと共に歩いた一年だったのだとも思います。そう考えると、これから出会うであろう「リサーチプログラム」のメンバーと共に歩くことがますます楽しみです。

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、ドラマツルクに関心があり、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

劇場文化を育んでいく上で、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

2024年6月または7月～2025年3月31日（月）

※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：2025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://rohmtheatreyokyo.jp/>）より、指定フォーマットをダウンロードし、必要事項を記入の上、メールにて受付します。

※件名を「2024 リサーチプログラム 応募」とし、<research@rohmtheatreyokyo.jp>まで送付ください。

11. 応募期間

2024年3月22日（金）～4月30日（火）17時（必着）

12. 選考スケジュール

書類選考結果通知：5月8日（水）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12日（日）、13日（月）、15日（水）<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@rohmtheatreyokyo.jp（担当：成瀬、垣田）



最終報告会（2025年3月26日）の様子

ロームシアター京都 リサーチプログラム

紀要 —2024 年度報告書—

企画・発行 ロームシアター京都（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団）

〒606-8342 京都市左京区岡崎最勝寺町 13

TEL. 075-771-6051 FAX. 075-746-3366

編集 小倉由佳子、川原美保、後藤孝典、成瀬はつみ（ロームシアター京都）

表紙デザイン 古林正江

表紙写真撮影 山地憲太

発行 2026年3月