

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 -

## はじめに

ロームシアター京都では、10年、20年、さらなる未来を見据えた公立劇場ならではの自主事業プログラムを検討し、ここ京都にて長い時間をかけて「劇場文化」を育んでいきたいと考えています。そのためには、舞台芸術を含めた同時代の社会状況およびその歴史的背景を踏まえた検証、実践が必要であり、そこには研究・批評等を専門とする人材の参画が必要不可欠であると考えます。この問題意識のもと、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、ロームシアター京都「リサーチプログラム」を2017年度より実施しています。

2017年度のリサーチテーマは、「古典芸能と現代演劇」、「子どもと舞台芸術」としました。これらのテーマでのリサーチに関心のある人材を募集し、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、調査研究に取り組んでいただきました。本書は、これらの調査研究について取りまとめたものです。また、2018年3月に開催した最終報告会でも発表されました。

同じ文化施設であっても、博物館や美術館と比べて、劇場は「研究機関」と捉えられることは少なく、実際、そのような機能を持つ劇場は日本では限られています。しかし、2012年に施行された「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」では、第3条に、劇場・音楽堂等の事業として、「実演芸術に関する調査研究、資料の収集及び情報の提供を行うこと」が記されています。

ロームシアター京都では、研究と実践が互いに影響を与え合う回路をつくり、劇場という機能の拡張を試みています。本書も、投稿資格や査読審査を設けているわけではありませんが、あえて「紀要」という名称で発行し、調査研究機能を持つ土台を築き、社会における劇場の存在価値を示すひとつの方法になればと考えております。

本書が、全国の公立劇場・ホールで働く方々、舞台芸術に関する研究者や大学等の教育機関で舞台芸術を学ぶ方々の参考になれば幸いです。

最後になりましたが、このプログラムに参加し、丁寧なりサーチを実施して下さったリサーチャーの林立騎さん、大野はな恵さん、清水久莉子さん、浜上真琴さん、伴走くださったメンターの吉岡洋さん、若林朋子さん、趣旨に賛同いただきリサーチにご協力いただいた方々、その他多くの関係者のみなさまに対して、心よりお礼を申し上げます。

ロームシアター京都  
プログラムディレクター  
橋本裕介

## 目次

ロームシアター京都リサーチプログラム概要	3
リサーチチャートプロフィール	4
<b>【テーマ A】 古典芸能と現代演劇</b>	
古典芸能を巡るリサーチのアーカイブ	5
～問題提起、フィードバック、視察、ヒアリング、モデル化の過程～ 林立騎	
<b>【テーマ B】 子どもと舞台芸術</b>	
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～	53
清水久莉子	
自由な表現の場を守るための新しいアプローチとしてのチルドレンズ・チョイス・アワード	70
浜上真琴	
チルドレンズ・チョイス・アワードを通じた子どもの変容に関する実証的研究	83
大野はな恵	
<b>メンター寄稿</b>	
「馴染む」ことの両義性	106
吉岡洋	
思考と実践の行き来	107
若林朋子	
<b>最後に</b>	
リサーチチャートプログラムに参加して	108
<b>事業資料</b>	
2017年度リサーチャー募集概要	109

## 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

テーマA：古典芸能と現代演劇

古典芸能の歴史、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。本テーマは、木ノ下歌舞伎と取り組む「レパートリーの創造」プログラムへの参画を通じて行われる。

テーマB：子どもと舞台芸術

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

本テーマは、KYOTO EXPERIMENT 2017 ママリアン・ダイビング・リフレックス『チルドレンズ・チョイス・アワード』の運営補助及び現場調査を含む。

#### 3. リサーチャー

テーマA：林立騎

テーマB：大野はな恵、清水久莉子、浜上真琴

#### 4. メンター

吉岡洋（京都大学こころの未来研究センター特定教授）

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

#### 5. 期間

2017 年 8 月 29 日（火）～ 2018 年 3 月 31 日（土）

#### 6. 実施内容

①テーマA：レパートリーの創造 木ノ下歌舞伎「心中天の網島」の運営補助および 2018 年度新作公演に向けた  
監修・補綴 助手として参画

②テーマB：ママリアン・ダイビング・リフレックス「チルドレンズ・チョイス・アワード」運営補助及び現場調査

③研究テーマに関する報告書作成および報告会の実施

④中間報告会：2017 年 11 月 10 日（金）

⑤最終報告会：2018 年 3 月 20 日（火）

⑥劇場機関誌でのリサーチテーマに関わる文章執筆

⑦次年度プログラムの企画ミーティングへの参画

⑧メンター、劇場スタッフとの定期ミーティング（月 1、2 回程度実施）

## リサーチプロフィール

### 【テーマA】古典芸能と現代演劇

林立騎（はやし・たつき）

ドイツ語翻訳者、演劇研究者。訳書にイエリネク『光のない。』（白水社）、共編著に『Die Evakuierung des Theaters』（Berlin Alexander Verlag）。リサーチ活動にPort B『東京ヘテロトピア』など。2012-14年、アーツカウンシル東京調査員（伝統芸能分野）。古典芸能と現代芸術にかかわる論考に「あらたなる地理の可能性—許家維の映像-歴史-地理学」、「終わりのない演劇のために—木ノ下歌舞伎『心中天の網島』」など。現在、京都造形芸術大学非常勤講師、沖縄県文化振興会チーフプログラムオフィサー、東京都港区文化芸術サポート事業評価員、NPO 法人芸術公社ディレクターズコレクティブ。

### 【テーマB】子どもと舞台芸術

清水久莉子（しみず・くりこ）

大阪市生まれ。大阪府立四条畷高校、京都教育大学教育学部音楽領域専攻卒業。同大学在学中、南ドイツ、Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg へ交換留学。同志社小学校常勤講師、公益財団法人宮崎県立芸術劇場企画広報課企画制作係勤務を経て、現在、滋賀大学大学院教育学研究科に在籍。文化資本と子どもたち、そして舞台芸術の関わりについて考えている。共著論文に「地方自治体の人口規模から見たドイツの劇場の設置状況—文化振興の行政的基盤」、(2016年、京都教育大学紀要 128, pp.81-87)、「授業を観るとはどのようなことか—ドイツにおける『エビデンスにもとづく授業診断とその開発方法』の提案—」、(2014年、京都教育大学紀要 125, pp.89-102)。

浜上真琴（はまがみ・まこと）

1992年三重生まれ、京都在住。大学にて美学芸術学を学び、その後チェコのアートスタジオに勤務。現在、神戸大学大学院国際文化学研究所に在籍。ソーシャリー・エンゲイジド・アートをはじめとする、社会と深く関わる芸術作品やアーティストの実践活動について調査・研究を行う。また、京都にてアートスペースの運営に関わる他、プロジェクトのコーディネーターや、アートライターとして文章の執筆など多角的に活動する。2017年よりアーティストの岡島飛鳥と共に、左京区一乗寺を拠点に出版レーベル SEA SONS PRESS をスタート。「言葉とイメージ」をキーワードに、アートブックや絵本、雑誌、紙のおもちゃなどの制作を行っている。

大野はな恵（おおの・はなえ）

博士（学術）。専門は音楽学と表象文化論。国内外のオペラ劇場で「現場」の仕事に携わってきた経験をもち、クラシック音楽を学際的に捉えた研究を行う一方で、劇場が提供するエデュケーション・プログラムに関する研究も進めている。現在、東京大学 大学院総合文化研究科 学術研究員。論文に「『バロック歌唱』の成立と虚構性」「Vibrato in 'Baroque singing': Today's singers' views and practice」ほか。

最近では、舞台芸術の魅力を多くの聴衆へと伝えたいという想いから、一般誌や音楽専門誌にも記事を執筆。多くの劇場が若い聴衆にどのようにアピールするかを試行・模索しているなかで、そのヒントが子どもたちと芸術との能動的な関わり合いにあるのではないかと考えている。

## THEME A 古典芸能と現代演劇

古典芸能を巡るリサーチのアーカイブ  
～問題提起、フィードバック、視察、ヒアリング、モデル化の過程～

林立騎

## 1

本稿は2017年度ロームシアター京都リサーチプログラム「古典芸能と現代演劇」の最終報告である。

演劇芸術は、洋の東西を問わず古来より「報告」という形式と密接な関係をもってきた。ギリシャ悲劇の中で出来事を報告する使者の姿は、20世紀のプレヒト教育劇や、いわゆるポストドラマ演劇の諸実験までつながっている。また、能や文楽や説経節といった日本の古典芸能もある種の報告の形式と捉えられようし、日本の現代演劇にもさまざまなかたちで報告と呼びうる身振りが取り入れられている。報告とは、個人的な体験が共同的で公共的になる、そのときその場に生じる出来事である。演劇がいかに姿を変えようとも、その瞬間の記憶が継承され続けていることは、まさに驚異ではなからうか。

演劇史における報告の系譜を参照すれば、報告において重要なのは結論ではないということがただちに了解されるだろう。報告の意義はプロセスを駆動する素材を提供することにある。本稿もまた結論においてはさしたる独自性をもたない。ただこの報告を通じて「古典芸能と現代演劇」を巡る社会的なプロセスを少しでも駆動したい。そのための素材は以下においていくらか提供されているのではないかと自負している。

リサーチの役割はプロセスの成果として資料を残すことにある。わかりやすい結論によって一過性のにぎわいや興奮を生み出すのではなく、のちには「史料」と呼ばれることになるような「アーカイブ(公文書)」を残すことがリサーチの使命の一つだろう。劇場はすべて公共的な存在だが、中でも公共劇場は、どのような史料を社会に残すことができるかをより真剣に探求すべき時代に来ている。時代の「アーカイブ(公文書)」づくりは、行政だけの仕事ではなく、公共にかかわるすべての者に要請されているのではなからうか。

## 2

本稿は、この短い序文と、そのあとに続くリサーチの記録、調査資料集からなる。

リサーチの内容はおもに、①演劇公演の鑑賞と批評的な文章の執筆、②有識者ヒアリング、③リサーチプログラムにおける文書の提出とその後を受けたフィードバックである。

とりわけ4回のヒアリングをご一読いただきたい。古典芸能を社会の中にどのように位置づけるかは、関係者の業界的な利益の問題ではなく、公共的な課題であることが、さまざまな角度から言語化されている。わたし自身も含めて、これらの言葉、これらの資料にアクセスした者には、それをいかに受け止め、自分なりに引き継ぐか、責任が共有されることだろう。

古典芸能という「鏡」に現代社会を映してみると、現代がいかに弱いものや無力なものに寄せる思いを失った時代かと、愕然とする。強者、勝者、有力な存在、効率的で幸福な生き方を目指すように、わたしたちはうながされている。古典芸能を、現代を生きるわたしたちに欠けがちな感情と批評性を身体的な経験をつう

じて育んでくれる学校として迎え直す必要があるだろう。

「古典芸能と現代演劇」というテーマは、依然として圧倒的に資料が足りないのではないだろうか。なされるべきこと、現場におもむき、話を聞き、調べ、残し、共有すべきことは、まだまだ無数にある。今年度は古典芸能の現状とかけがえのなさをあらためて確認できた。次年度は古典芸能の学び方を探りたい。古典芸能と現代演劇が互いの閥を揺るがせながら互いの意味を繰り返し問い返し合うような仕組みのヒントを見つけないと思う。

### 3

リサーチのプロセスでは多くの方にお世話になった。まずこの機会を与えてくれたロームシアター京都のみなさん、橋本裕介さん、小倉由佳子さん、武田知也さんに感謝したい。調査事業を通じた社会貢献の意義を今後ともに模索できればうれしい。メンターの吉岡洋さんと若林朋子さんには毎回リサーチのプロセスを揺さぶる視点を与えていただき、お二人がいなければ内容的にも形式的にもこのような調査はできなかった。リサーチを報告とコメンタールのプロセスとすることの有効性を深く認識した。木ノ下歌舞伎制作の本郷麻衣さんにはいつもさりげなく、あたたかくサポートしていただき、助けられた。快くヒアリングに応じていただいた木ノ下歌舞伎主宰の木ノ下裕一さん、アーツカウンシル東京企画助成課の堀内宏公さん、玉虫美香子さん、古城淳子さん、石戸谷聡子さん、横浜能楽堂館長の中村雅之さん、有斐斎弘道館代表理事の濱崎加奈子さんには、その後の原稿確認まで含めて、古典芸能に無知なわたしを丁寧に教え、導いていただき、古典に携わる方の懐の深さと、静かな情熱の中で社会を見つめ、変革していく態度を教えていただき、微力ながら自分もその活動の片隅にかかわりつづけたいと、憧れをかき立てられた。最後に、日々すばらしい芸能を継承しつづけている実演家のみなさんと、それを支える場や土地や建物、こんにちまで続いてきた時間そのものにも感謝の気持ちを捧げたい。

以下の資料において、有識者ヒアリングは原稿確認をしていただいたが、最終的な文責はわたしにある。それ以外の議論の記録は私的なメモに過ぎない。資料の下線はこの報告の作成時点でわたし個人の視点から引いたものである。誤解や曲解のおそれがあるにもかかわらず、このようなかたちで調査資料を残すことに同意していただいた関係者のみなさんに感謝したい。本報告が、この資料が、未来における多様な運動の可能性へとつながることを祈念している。

## 〈リサーチの記録／本稿の目次〉

## 2017年

8月 1日 (火)	リサーチプログラム募集開始	・・・資料1 P.109
18日 (金)	応募書類提出	・・・資料2 P.9
26日 (土)	面接	
28日 (月)	リサーチャー決定連絡	
9月 11日 (月)	京都	
	リサーチプログラム MTG 第一回	・・・資料3 P.10
	10時 ロームシアター京都武田さん・小倉さんと MTG	
	10時半 メンターの吉岡さん・若林さんと MTG	
	11時半 吉岡さん・若林さん・橋本さんの鼎談の見学	
10月 1日 (日)	京都	
	20時半 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』仕込み見学	・・・資料4 P.14
	22時 木ノ下裕一さんと MTG	
2日 (月)	京都	
	13時 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』稽古見学	・・・資料5 P.15
7日 (土)	京都	
	18時 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇①	・・・資料6 P.16
8日 (日)	13時 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇②	・・・資料7 P.16
	18時 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇③	・・・資料8 P.17
18日 (水)	2017年度調査計画提出	・・・資料9 P.17
11月 10日 (金)	京都	
	13時半 リサーチプログラム MTG 第二回	・・・資料10 P.18
11日 (土)	横浜	
	13時 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇④	・・・資料11 P.18
12日 (日)	横浜	
	18時 木ノ下歌舞伎と MTG	・・・資料12 P.19
12月 7日 (木)	ロームシアター京都機関誌用文章(木ノ下歌舞伎論)提出	・・・資料13 P.19
14日 (木)	京都	
	10時 リサーチプログラム MTG 第三回	・・・資料14 P.22
15日 (金)	リサーチプログラム中間報告提出	・・・資料15 P.23
17日 (日)	19時 有識者ヒアリング第一回：木ノ下裕一さん	・・・資料16 P.24
28日 (木)	東京	
	14時 有識者ヒアリング第二回：アーツカウンシル東京	・・・資料17 P.27

## 2018年

1月 27日 (土)	京都	
	14時 「渡邊守章氏×森山直人氏トーク」聴講@春秋座	・・・資料18 P.31
2月 12日(月・祝)	京都	
	14時 復曲能『吉備津宮』観劇@京都観世会館	・・・資料19 P.32
	17時 ロームシアター京都武田さんと MTG	
	19時 木ノ下歌舞伎 MTG	
13日 (火)	京都	
	13時半 リサーチプログラム MTG 第四回	・・・資料20 P.33

2018年

2月 20日 (火)	京都	18時 舞台芸術としての伝統芸能 Vol.1 『一居一道』鑑賞	・・・資料 21 P.35
26日 (月)	東京、横浜	14時半 文楽「摂州合邦辻」観劇 @ 東京国立劇場	・・・資料 22 P.36
		18時 有識者ヒアリング第三回：中村雅之さん	・・・資料 23 P.36
3月 5日 (月)	京都	13時 有識者ヒアリング第四回：濱崎加奈子さん	・・・資料 24 P.39
20日 (火)	京都	18時 リサーチプログラム 2017年度最終報告会	・・・資料 25 P.43
4月 5日 (木)		ロームシアター京都機関誌用文章 (『一居一道』論) 提出	・・・資料 26 P.49
5月 5日(土・祝)		2017年度最終報告書(本稿) 提出	

資料1：ロームシアター京都 リサーチプログラム リサーチャー募集について  
→ 本書 P.109 参照

資料2：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 応募フォーム  
2017年8月18日（金）提出。執筆当時は何をリサーチすべきかまだ明確でなかったが、演劇さらに現代芸術を巡る制度と理念を古典の再検討を通じて更新したいという意図はすでにはっきりしていた。

●現在専攻、研究していること

私は現在、演劇理論史を研究しています。とりわけ「芸術としての演劇」ではなく「社会における演劇」の観点から、演劇が同時代の政治、経済、軍事、宗教、教育などどのような関係を結んでいたかを、ヨーロッパ、日本、東アジアの3つの軸で横断的に調査しています。理論的な軸はベルトルト・ブレヒト「教育劇」の再検討です。マジョリティへの感情移入としての演劇ではなく、同時代の社会状況を踏まえて新しい形式を発明し、それを誰の耳にも快く響く詩の言語で創造し、「教えられる」のではなく「学ぶ」こととして教育＝演劇を捉えたブレヒトを、社会に向き合うモデルとして研究しています。また、ブレヒトを、ジャン＝リュック・ゴダール、クリス・マルケル、アレクサンダー・クルーゲといった戦後の映像作家との関係で捉える研究にも着手しています。

●研究実績（あれば）※論文、学会発表、著書、その他執筆記事等

【論文】「あらたなる地理の可能性 —許家維の映像-歴史-地理学」、許家維個展『台湾総督府工業研究所』カタログ、2017年

【論文】「社会契約の結び直しとしての演劇」、LOOP（東京藝術大学大学院映像研究科紀要）、vol6、2016年2月

【編著】H-T. Lehmann, T. Hayashi, M. Pees, "Die Evakuierung des Theaters", Berlin Alexander Verlag, 2015年10月

【翻訳】H-T・レーマン「ポストドラマ演劇はいかに政治的か?」、『ポストドラマ時代の想像力』、白水社、2014年3月

【翻訳】エルフリーデ・イエリネク『光のない。』、白水社、2012年9月

●舞台芸術に関わる実務経験（あれば）

【リサーチ・執筆】Port B『東京ヘテロトピア』、東京都内各所、iPhone アプリプロジェクト、2013年～現在

【ドラマトウルク】Port B『マクドナルド放送大学』、主催：ムーンントゥルム、ドイツ・フランクフルト市内各所、2017年3月

【リサーチ・執筆】Port B『北投ヘテロトピア』、主催：台北国際映像芸術展、台湾・台北・北投地区各所、2016年10月

●希望するリサーチテーマおよびその理由、取り組みたい具体的内容（600字～800字以内）

A. 古典芸能と現代演劇

私は2013年から2年間、アーツカウンシル東京の調査員として、東京都内を中心に伝統芸能公演の調査に従事しました。その過程で、現代社会における伝統芸能の可能性を考えるようになりました。伝統芸能と呼ばれるものには豊かな矛盾があります。すなわち、一方でそれは古くから続いているもので、ある種の保守性を体現しますが、他方では伝統芸能ほど現代社会の中で圧倒的な異物はありません。それは社会の中の他者であり、存在そのものが社会への批評たりうるのですが、その異物性を「ノイズ」として排除し、わかりやすくしようとする公演が多かったことは残念でした。私は木ノ下歌舞伎の公演を三度鑑賞したことがあります。そこにはノイズの排除とは異なる態度があり、現代演劇として上演することで伝統演劇の可能性がよ

り明確に表明されていました。私は古典芸能と現代演劇の関係をより深く考えるためにこのリサーチテーマを希望します。取り組みたい内容は、古典作品の現代的な読解と解釈、そしてその意義の発信ですが、プロセスの中でできることに尽力したいと思います。演劇に関心のない人々や、演劇以外の芸術分野のアーティストやキュレーターに意義を届け、問題提起をするような取り組みができればと考えています。

●志望動機（600字～800字以内）

志望動機は二つあります。募集概要にあった「舞台芸術を含めた同時代の社会状況およびその歴史的背景を踏まえた検証、実践」に関心があるためと、古典芸能を現代社会に接続する作業に関わりたいと考えているためです。私はこれまで、演劇の知、演劇の実践、そして現代社会、それら三者の相互的な関係を変えたいと考え、活動をしてきました。現在は、演劇理論史を研究しながら、翻訳、リサーチ、ドラマトウルクといった立場で演劇作品の制作に関わっています。また、自治体の文化助成プログラムに協力し、作品や団体の調査、支援、評価を行っています。さらに教育や論文執筆にも従事しています。私は、作品制作、劇場やフェスティバル、自治体やアーツカウンシル、そして演劇学の相互関係を、互いに対する批評性をもちつつ、現在よりもさらに充実したものにする必要があり、それによって演劇は社会をよりよいものへと変えていくためのプラットフォームになりうると考えています。また、これからの時代においては、日本のみならず、アジアにおける「演劇と社会」の理念とモデルをつくり、それを他の地域と交換することが必要だと考えています。そのためには、それぞれの土地・地域の伝統芸能をどのように捉え直すかということが極めて重要です。近代化と産業化の19～20世紀を経て、21世紀は土地の地理的特性や歴史が結晶化したものとしての伝統を文化の均質化に抗う「他者」として迎え直す必要があります。私は京都や京都の劇場文化に詳しいわけではありませんが、これまでの経験と専門性を活かして未来のロームシアター京都や京都の劇場文化に貢献できればと考えています。どうぞよろしくお願いいたします。

資料3：リサーチプログラム MTG 第1回  
日時：2017年9月11日（月）10:00 – 12:30  
場所：ロームシアター京都 会議室2

●10時 ロームシアター京都武田さん・小倉さんと MTG

- 「古典芸能と現代演劇」のリサーチテーマに関連して、二つのプログラムがロームシアター京都で準備されていることを聞く。「レパートリーの創造」と「舞台芸術としての伝統芸能」シリーズ。後者は伝統芸能の現代版でもコラボレーション作品でもなく、ロームシアター京都で伝統芸能を上演するものとのこと。
- 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』の公演予定と来年度の新作について。来年度は『摂州合邦辻』を上演予定。大阪が舞台で、説経節や浄瑠璃もある作品。ロームシアター京都が主導し、KAAT 神奈川芸術劇場と穂の国とよはし芸術劇場プラットと3館でプロデュース。2018年12月に稽古開始、2019年2月に上演予定。その関連企画をつくったり、上演を広げる活動まで一緒にできないか、とのオファーをいただく。
- リサーチプログラム以外の活動を提案可能と聞く。ヒアリングなど。以下を提案。1) 古典芸能の関連企画をつくり、古典芸能を開くための方法を探る。 2) 古典芸能の更新がうまくいっていない（ように見える）現状について知識を深める（どういう気持ちで古典芸能の人たちは活動しているのか、取り組んでいるのかを知る）。古典芸能の現状を知った上で、課題を整理し、どういうことが成果になるのかを考えたい。
- ヒアリング候補者として、木ノ下裕一さんにまず話を聞いて、その上で中村雅之さん、濱崎加奈子さんなどはどうかと話し合う。施設の内覧の可能性についてなども話し合う。

### ● 10時半 橋本裕介さんによるロームシアター京都前史

現在のロームシアター京都は1960年に京都会館として生まれた。そのミッションは、①大規模な国際会議を開催できることと、②市民の文化活動の場となることだったという。開館時に発行された冊子には、施設名の英語表記として「Kyoto Assembly Center」と記載されている（これが現在ロームシアター京都が準備している新しい機関誌「Assembly」のタイトルにつながっているのだろうか）。当時はまだ関西圏に同規模のホールが少なかったため、京都会館は海外からの来日公演も迎えるようになり、1986年の舞踊家ピナ・バウシュの初来日公演も行われた。

しかしながら、80年代以降、民間企業の参入もあり続々と近隣に新しいホールが増え、一部には専用ホールも出現し、多目的ホールである京都会館の地位は相対的に低下した。施設全般の老朽化や音響照明等のホール機能の関係で、利用者や来場者のニーズに応えられなくなってきたからだ。2005～06年に「京都会館再整備検討委員会」が発足、ようやく本格的な議論が始まった。翌年2月の京都市議会で予算案が審議される事に先んじて、2010年12月24日の日本経済新聞で「京都に最大級オペラ劇場」と事実に基づかない報道が出たことで、「オペラ」という言葉が独り歩きし、これまでの利用者や建物に愛着を持っていた一部の層からは反発もあり、それが一つの引き金ともなって建替え反対運動も起きた。

ここまでの流れには別の文脈もあった。2009～10年頃は平田オリザ氏らを中心に劇場法の議論が活発になっていた（その後2012年に成立）。京都市もまた、その流れを意識していた。劇場が自ら企画し制作する事業、つまり建物の整備だけでなく、ソフト面の充実である。2011年6月に出された「京都会館再整備基本計画」では、運営の基本方針の中で、2010年に第1回目を終えたばかりの京都国際舞台芸術祭 KYOTO EXPERIMENT をメイン会場として受け入れる旨が記載された。ディレクターの橋本さんは2013年4月から新劇場の準備プロセスにも参加して（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団京都会館再整備企画事業アドバイザー）、劇場を含んだ京都の舞台芸術環境全体の中で KYOTO EXPERIMENT が機能するように考え始めた。

こうしたプロセスの結果として、「フェスティバルでできること」と「劇場でできること」を分けて考えることができるようになった。それまではフェスティバルの中だけで地域の観客の期待に答える役割を果たす演目と新しい価値観を提示する演目の両方を出していたが、劇場との関係でフェスティバルの役割をより整理できるようになった。

橋本さんは現在、劇場を図書館や美術館と同じように、知識や財産をストックできる場所にしたいと考えている。その知識や財産のストックを司書や学芸員のような人が調査・研究して、学びたい人たちがアクセスできるようにする。美術館でいうコレクションのような役割を劇場にもたせる。劇場が作品をつくるときはプロセスがオープンになって、外部の人もアクセスできるようにする。劇場は特定のアーティストと一作品をつくるという以上の向き合い方をする。逆に外部の人が関わることを嫌がらないアーティストとそのような実験をする。

まずは京都のアーティストとして木ノ下歌舞伎。劇場に新作が生まれ、それが財産になって残っていくという意味で、木ノ下歌舞伎の作品は「新しい財産」になるが、同時に古典すなわち「これまでの財産」を活かすことにもなる。

ロームシアター京都や KYOTO EXPERIMENT と並行して続けてきた ON-PAM（舞台芸術制作者オープンネットワーク）では、「舞台芸術の制作者の専門性とはなにか？」を問いつづけてきた。それを文化政策につなげる作業を進めている。日本の公共ホールの意思決定は曖昧で政治的なところがある。曖昧なプロセスだと、のちに検証するのが難しくなってしまうので、よりよいものになっていかないと公的資金の使われ方として問題。橋本さんより10歳上くらいまでの制作者たちは対症療法的に活動してきた。やりたいことを内に持ちながら、ステークホルダーの思惑に配慮し、お金の算段に強い人が理想的なアートマネージャーとされた。しかし今後は、ステークホルダーと正面から開かれた議論をし、一人の強い制作者に任せるのではなく、舞台芸術に関わる者たちの専門性を分割し、分担して回していくべきではないか？

つまり「舞台芸術のサイクルをつくっていく」ということ。そして橋本さんの考えによれば、そこにはド

ラマトウルク的な人材が必要になる。ロームシアター京都の立ち上げ時にそのようなポジションを提案したが実現しなかった。しかしポストを作ることが重要なのではなく、事業を進める中でそういう人材が必要だという社会的認知がなされ、自然にそういう人が立場を得ていけばいい。実績以前の理屈で押すのではなく、実績を積み重ねていくことで「いるといいよね」という気持ちを共有してもらい、自然に残るようになっていけばと考えている。この意味でリサーチプログラムとレパトリーの創造プログラムは連結している。

2018年2月には「舞台芸術としての伝統芸能」プログラムを始める。ロームシアター京都で伝統芸能を上演することで、日本の伝統芸能のなにが現代に残るのかを見たい。2月は能、京舞、歌舞伎舞踊を取り上げ、一つの共通のお題を設定し、さらに上演後にはトークを行なう。どのように取り組んだかというプロセスについて話してもらい、文字に残す。プロセスをオープンにすることで、観客が答え合わせをしようとしなくなる仕掛けを考えている。伝統芸能の舞台芸術としての現代性はなにかを聞きたい。次年度は能を取り上げたい。

#### ●吉岡さんと若林さんの応答

吉岡 京都は文化が生活の近くにある環境。文化を「上等なもの」としてまつりあげたりしない。文化は生活と連結している。プロセスを重視することで、プロセスの中にある教育的なもの、啓発的なものを積極的に活かしていくことができるのではないか。

若林 ロームシアター京都という劇場のレパトリーができるということは、同時に「京都のレパトリー」ができるということだと思う。レパトリーの最たるものは「お祭り」で、地元の人も観光客も楽しめる。古典芸能と現代演劇というリサーチテーマとレパトリーの関係は、「日常化」というキーワードにできるのではないか。どうすれば古典芸能や演劇を「生活の中に生きているもの」にしていくことができるか、ということではないか。

#### ●リサーチプログラムの中で考えたいことを発表

##### ①古典芸能を現代舞台芸術としてどう批評／評論／鑑賞できるか？

→ 他者性を消さないまま、感想より知ることを重視しながら、しかし知覚の体験として。

##### ②当日パンフレットやプログラムの形式と内容について提言するためのリサーチをしたい。

→ 演目に関する引用集、時代背景、現代性の見せ方、デザインなど。

##### ③上演前と上演後の学習プログラムについて提言するためのリサーチをしたい。

→ 専門家のレクチャー、フィールドワーク・ツアー、中学生や高校生のためのプログラム。

全体としては公演を「完成品」ではなく「プロセス」として考えたいと話した。

#### ●吉岡さんと若林さんの応答

吉岡 たいていの中高校生向け古典鑑賞プログラムでは、子どもを見下しているから、子どもは古典が嫌いになる。「これくらいだったらわかるだろう」と子どもを甘く見ている。それは観客を舐めているということでもある。わかりやすくすることは根本的に間違っている。観客のポテンシャルということ、知識がなくてもつかんでしまうこと。古典鑑賞プログラムがうまくいかないのは、ひとの鑑賞する力を引き出せていないだけ。ちなみに大学の授業もそう。素人相手ほど本気でやらないといけない。子どもや素人は文句を言わないが、ただ関心を失う。

若林 リサーチ成果を出すときに、ロームシアター京都の機関誌に文章を发表することが一つ、最終報告会を公開あるいはセミ公開していくことがもう一つだが、プロセスも含めて公開していくのがよいのではないか。リサーチプログラム自体が、劇場が時間をかけた取り組みをしているという意義をもっている。往々に

して公的機関の報告書は調査した人の問いが見えないことが多いが、いい問いを立てていくことが重要なので、この問いを研究することでこういう結論が出たということがわかるようにするとよい。テーマである古典芸能がわかりづらいぶん。

### ●やり取りを通じた変化

吉岡さんのフィードバックに本質的な影響を受けた。レパトリーの創造は「劇場論」になると同時に「観客論」にならなければいけない。観客の鑑賞する力、劇場にかかわる力とはどのようなものなのだろうか？ また、若林さんのフィードバックからはリサーチプログラム自体のプロセスの残し方に直接的なヒントを得た。リサーチの記録を残し、その都度なにを考え、問いがいかに変化していったかということまで記録するという事を考えることができた。

### ●11時半 吉岡さん・若林さん・橋本さんの鼎談

若林 「古典芸能と現代演劇」と「レパトリーの創造」のリサーチ課題はどちらもよくわからない、そしてよくわからないからいい。

吉岡 子どもの頃、写生の課題で京都会館を描きに来て、大切なものだと刷り込まれてきた。国からお金をもらって芸術を「やらせてもらっている」感覚だったのがこれまでの世代。だが「芸術が社会に守られている」はおかしい。それはお金だけで、本質的な意味では「社会の方が芸術によって守られている」し、芸術にたずさわる者はその誇りをもたないといけない。

若林 市民の人たちに対して「あなたたちに守ってほしい」という感じをどうやったら伝えられるか。自分たちのこととして考えてもらうのが重要。

橋本 大事だと伝えるより、大事だという事実をつくる。ビジョンを語って既成事実をつくりたい。劇場職員は行政サービスの単なる代行ではなく、行政の視点を補完しながらパブリックサービスを行なう。文化事業を運営するのではなく、劇場はインフラ。祭りが社会インフラであるのと同じように。

若林 そのときに、相手が生活の中で大切にしている何かとの接点を見つけていくことが重要ではないか。「わたしたちは同じことを大切にしていますよね」と。

橋本 吉岡さんが編集長で京都芸術センターが発行していた「ダイアテキスト」のようなものをつくり続けないといけない。

吉岡 「ダイアテキスト」は「別に宣伝しない」「京都独特の魅力ではなく、どこで読んでも面白いが、実は京都から出てきている」という出し方をしていた。

橋本 コミュニケーションとしての雑誌。コミュニケーションの劇場。劇場をカオスつまり混沌をよしとする場にしたい。ロームシアター京都では運営の見直しと新システムの構築を内部から提起する。

吉岡 直接的に広報しない方が長い期間にわたって価値をもつ。「すごい」というのは他者に言うてもらうこと。自慢しないのが京都だった。

若林 「すごい」と言わずにずっとコミュニケーションし、リサーチすることが実は広報になる。余白の多

い事業は、調査事業の新しいかたちではないか。今は現場と政策立案が乖離している。

橋本 国などはオリンピックに向けて古典芸能を、典型的な「日本らしさ」に閉じ込め、むしろ可能性を狭めているように感じる。伝統に携わる人たちに真の意味で外を意識させない状況をつくっている。それによって、伝統を守っているようで、守っていないのではないか。

吉岡 そもそも「伝統」というものが近代以降の国家戦略。国に利用される代わりに、経営努力をしなくていいようにされてきた。

橋本 リサーチプログラムとは別に冬から4回のトークシリーズを企画している。芸術とは直接関係のないことをテーマに、聞き手には舞台芸術のアーティストを迎える。リサーチプログラムは歴史軸で、トークシリーズは同時代。その交点に劇場を位置づける。「鑑賞」とは「今どういう時代に生きているのか」ということ。

吉岡 京都は余白が多い。ゆるい。今は余白を許さない時代だが、それでもまだ京都はマシだろう。現代は芸術をインフラだと思っていないが、インフラだとわかるように可視化しなければならない。いいかげんなことこそ有効で、日本のためにもなるのだと言うべき。今は判断にタメがないので、「役に立たない」と言われてしまう。他と同じ基準で役に立つかどうか（金儲けになるとか）ではなく、「他の基準で役に立つ」と言わなければならない。

橋本 「文化芸術があると生き延びられます」と言いたい。京都には長くいろいろな文化が存在してきた。これまでのように成長できなくても生き延びる、残るビジョンを京都はもっている。

資料4：木ノ下歌舞伎『心中天の網島』仕込み見学とインタビュー  
日時：2017年10月1日（日）20:30 - 23:30  
場所：ロームシアター京都

● 20時半 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』仕込み見学

この日のノートより

- 舞台が浮いている。白く。「浮世」という言葉が浮かぶ。役者は大変そう。
- 仕込みは大変。こんなに大変なのだから、レポーターにするのはいいことだ。
- 波、橋、流れ、揺れ、曲折、迂回、迂き-世、がんじがらめ、網の島

● 22時 木ノ下さんインタビュー

参考文献を聞いた。河竹繁俊『日本演劇全史』、渡辺保『江戸演劇史』上下、伊原青々園『歌舞伎年表』全8巻などを勧められる。木ノ下歌舞伎叢書『心中天の網島』をいただく。これは作品鑑賞後に開くガイドブック。「なにを作ったのか」が何年後になってもわかる。

木ノ下さんは木ノ下歌舞伎を「劇団」ではなく「劇場」と捉えているという。「劇場をもたない劇場」として。ディアギレフの名前が挙がった。単にいい作品をつくるだけでなく、現代劇と古典を往復する「観客の流動」を重視している。木ノ下歌舞伎をみたあとに歌舞伎をみに行くことや、歌舞伎ファンが今回の演出・糸井幸之介さんのFUKAIプロデュース羽衣の公演に行くことで、タコツボ化した現状を変えたいという。若い人の古典上演が盛んになり、よいものが多くできてきたら、最後には木ノ下歌舞伎をやめたいとのこと。だからこそこのようにつくったかをオープンにしている。「どうぞパクってください」が日本の文化、もちろん反発してもらってもいい、自分から発信することで全体が豊かになってほしい、だからこそ当日パンフ、レ

クチャー、アフタートーク、アーカイブなどで作り方をオープンにしている、と。

古典の中に見出すべきは「今も昔も変わらない」ではない、というのが木ノ下さんの考え。普遍性ではなく、失ったものを知ることができるのが古典である。なにを失くして、なにを手に入れたのか。木ノ下さんは「異物をいつくしむ」という表現をしていた。

さらに古典の中に含まれている「弱者へのまなざし」をどう伝えるかという問題がある。たとえば弱者の苦しみが多く描かれる能がファッションになってはいけない。明日食べるものもない人が能楽堂に来たときに、なにかを返すことができるか？返せるものはあるはず。それが生活の中の古典ということ。木ノ下さんは大阪の釜ヶ崎芸術大学で地元のおじさんたちに狂言の授業した茂山さんの話を紹介してくれた。からだを壊してお酒を飲んではいけないおじさんが、狂言の中でお酒を飲むシーンを演じた。そのおじさんは、「あれだけ飲んではいけないと言われていたお酒を、狂言の中ならがぶがぶ飲める、おいしい」と言ったという。かれには狂言が機能した。

来年度にロームシアター京都で制作予定の新作、菅専助『摂州合邦辻』についても少し教えてもらう。登場人物が全て地名で、土地の由来になる話という。天王寺の悲田院の話が忘れがたい。救われない人たちが身を寄せるための場所が、日本の仏教最古の地にはあった。

戸板康二『歌舞伎への招待』は、もともとは昭和24年から「暮しの手帖」で連載されていた。当時は「どうやってこの貧しい時代を生きていくか」という内容ばかりの中で、戸板は歌舞伎について書き、映画の連載もあった。歌舞伎も映画もみる余裕もないような読者にどのように伝えるか、その切実な状況の中から、歌舞伎を外国人と学生に対して開くような本が生まれた。

他にも自身のラジオ番組ももっていた歌舞伎評論家の安藤鶴夫など、歌舞伎の幕内と幕外の両方に発言力のある人物がかつてはいた。

木ノ下さんの問題意識は、木ノ下歌舞伎の公演に答え合わせをほしがる観客が多くなっていること。木ノ下さんがやりたいことは「学校」をつくること。ならばその課題は、答え合わせをしない学校をいかにつくることができるか、ということになるだろう。

『心中天の網島』について。経済的に余裕のある男が女を囲うのは、一種の福祉だったという。女性にも玉の輿の意味があった。借金を肩代わりしてもらい、遊女をやめる。しかし『心中天の網島』においてはお金もないのに同じことをしようとするから悲劇になるのだという。

資料5：木ノ下歌舞伎『心中天の網島』稽古見学  
日時：2017年10月2日（月）13:00 - 14:00  
場所：ロームシアター京都

#### ●昨日までのプロセスを受けて考えたこと

この日のノートより

- ボリュームのあるリサーチにしたい。まとめ（ポンチ絵）、解説、資料（日誌等）。
- 木ノ下歌舞伎の「古典翻訳ワークショップ」？
- 関西地域でその土地に根差した作品を翻訳する？ 高砂で『高砂』を翻訳するとか？
- 文献調査やヒアリングがもっと必要。現代演劇と古典芸能の関係について。

#### ●13時 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』稽古見学

この日のノートより

- 役者さんたちが落ち着いた顔をしていて、とてもよい。
- 共同演出という感じだとわかった。
- 「河庄」は河の床、河の底ということなのか。

資料6：木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇①  
日時：2017年10月7日（土）18:00 - 20:00  
場所：ロームシアター京都

この日のノートより

- ままならなさ、金、心の中（心中）、すべて妄想（もう、そう）
- 本当に金がないから死ぬのだろうか？
- どの部分が古語で、どの部分が現代語になるかは必然性があるのか？
- 子どももいるのにどうして死ぬのだろうか？
- 女性たちの姿、意志。
- 板をひっくり返す、とは、どういうことか。
- なぜ不倫するのか、なぜ心中するのが、わからない。心の中はわからない。変えられない。
- 心の中はわからないが、心の中に入っていきける。
- 救われる感じはない。「逃げるな」、そのとき4人が見ている。それが救いなのだろうか。
- 誰か、なにかに見守られて死ぬこと。「愛と死=ああ、いとしい」。
- ドラマではない前近代的なものがある。それが大切。
- この上演だけで終わらない。終わらなければいい。終わらないことが必要。
- 心の中が見えない、前近代的な作品を、心の中から出てくる感情とぶつけている。
- 実はよくわからないものがたくさん残っているからよい。残るということ。
- おもしろさの中で、結局なにが問題だったのか、よくわからない部分もある。ドイツ演劇のように演出の主題がはっきりしていない。しかしだからこそ観客がそれぞれに大切なものをつかめる。たとえば心中／心の中という部分。心のままならなさ。
- 木ノ下さんが「木ノ下歌舞伎は明治の近代化がうまくいったらこういう舞台が溢れていただろうというもの」と言っていた。

資料7：木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇②  
日時：2017年10月8日（日）13:00 - 15:00  
場所：ロームシアター京都

この日のノートより

- 河庄を逃げ出す → 最後は「逃げんな」という言葉が出ること。
- 誰が悪いとか、悪くないとかではない。
- うたが心の中を見せるが、それは近代的な意味でのうたではない。
- 妻子を捨てた出家法師 → 不倫は出家に近くなる。
- 橋。は-し。はし-る。
- 満月が出ているおかげで死ぬ。水があり、鴉が鳴き、月が出ている。
- 見守っているのは鴉だろうか。自然そのものだろうか。
- はしからはしまで、愛と死、ああ、いとしい。
- 妻と子が残り、小春が死に、春が来る。

## 資料8：木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇③

日時：2017年10月8日（日）18:00 - 21:00（アフタートークあり）

場所：ロームシアター京都

この日のノートより

- 「おれ、季節は春が一番好き」 → ラストシーンへつながっている。ただしかれは不在。
- どうして恋に落ちたかがさっぱりわからない。
- 死を理解しようと説明をつけるのではなく、ただ死を描くことの重要性。
- 「半分ねぼけて」 = 主体になりきらない、ということ。
- 理由ではなく行動。主語ではなく動詞。中動態。
- 歌舞伎の要素を入れる場面には、その要素を入れる必然性があるのだろうか？
- 「苦海」。川の合流と心の合流。ものづくし、はしづくし。
- 水滴は、誰かが泣いた涙が静かな川に落ちる音か。現代人の涙か。あるいはラストは涙を絞る代わりに雑巾絞りか。それが子どもとの生活をきれいにし、またあらたな春を迎える。
- 2人は落ちて死に、息子は高い高い。少し記号として読めすぎる演出が多いかもしれない。

岡田利規さんとのアフタートーク

- トークに残った人の3分の1くらいが初めての木ノ下歌舞伎だった。
- 天=人々の上には目は粗いが大きな網がかかり、悪行は捕まり、善行は救われる。
- 『心中天の網島』は大坂の水の網=下と天の網=上のあいだで起きるといふ。わかるし、おもしろいけど、整理しすぎるとわかりやすさが行き止まりになる感覚も生まれる。木ノ下さんみずから観客のために答え合わせをしまっているように感じた。
- はし=異質なもの同士をつなげるもの。

## 資料9：リサーチプログラム調査計画

日時：10月18日（水）提出（10月11日に提出後、修正版を18日に再提出）

ロームシアター京都 リサーチプログラム【【テーマA】古典芸能と現代演劇】調査計画

2017年10月18日 林立騎

## 1. アウトプット（報告書・最終報告会）の流れ

- ①ヒアリングと文献調査を通じた「古典芸能と現代演劇」の概況を提示し（文脈の整理）
- ②その中にロームシアター京都の木ノ下歌舞伎公演『心中天の網島』を位置づけ（実践の評価）
- ③「古典芸能と現代演劇」の中長期的関係に向けた課題整理と提案を行う（次の展開へ）

## 2. 調査計画

- ① 9月～11月：木ノ下歌舞伎『心中天の網島』の調査および中間報告の作成
  - 9月11日           メンターとの顔合わせ MTG
  - 10月1日・2日   木ノ下裕一氏へのヒアリング・木ノ下歌舞伎の稽古見学
  - 10月7日・8日   木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇3回
  - 11月10日       リサーチャー MTG
- ②12月～2月：「古典芸能と現代演劇」の概況把握のヒアリング（4名を予定）と文献調査

- 12月14日 リサーチャー MTG  
 12月15日 京都におけるヒアリング候補日：濱崎加奈子氏  
 12月22日 東京におけるヒアリング候補日：堀内宏公氏  
 1月20日 東京におけるヒアリング候補日：中村雅之氏  
 1月27日 京都におけるヒアリング候補日：渡邊守章氏 [今年度は打診できず]  
 2月13日 リサーチャー MTG  
 ③3月：報告書執筆および最終報告会における発表  
 3月20日 最終報告会

### 3. 調査における課題意識

- 古典芸能と現代演劇が相互に芸術的価値を高め合えるような関係のあり方を調査する。
- 古典芸能と現代演劇が中長期的視野で観客創出と育成を続けるための糸口を見つける。
- 古典芸能と現代演劇の制作的課題（事務局体制、資金面等）と文化政策的課題を整理する。
- 古典芸能と現代演劇のテーマを教育、福祉、観光、アーカイブ等と接続する可能性を探る。
- 劇場における現代演劇のレパートリー作品と、それぞれの土地と文化に根ざした古典芸能は、いずれも社会を「学びの場」として捉える視点を与えてくれる。古典芸能と現代演劇のあらたな関係がわたしたちの社会に「あたらしい学校」としてあらわれる可能性を探る。

資料 10：リサーチプログラム MTG 第 2 回  
 日時：2017 年 11 月 10 日（金）13:30 – 17:00  
 場所：ロームシアター京都 会議室 2

この日はリサーチャー 4 人が初めて全員揃ったので、自己紹介。その上で 3 回の観劇後に作成したリサーチ計画を提示し、これまでの進捗報告と今後の課題を整理した。

#### ●吉岡さんと若林さんからのフィードバック

吉岡 『心中天の網島』が描いているものは近松の同時代にとっても謎だったはず。謎がぬっと出てくることが大事。木ノ下歌舞伎はおもしろかったが、まだ説明しすぎな感じもしている。名残の橋づくしの謎は最後までわからない。古典的なもの一般に関して「○○の現代的意義」が嫌。「もう失われているけど、古典の中にはある」は、現代からの上から目線ではないか。こちらから向こうを見るのではなく、むしろ近松から見てわたしたちの生はなんなのか？ その部分を現代に活かす。近松に現代を見てもらうということ。かつては死んだ人の方がえらいのは当たり前だった。死んだらえらくなる。我々もそうなる。リサーチに関しては、いわゆる伝統の外部に関わっている人を巻き込んでいくとよいのではないか。

若林 ヒアリング対象者と課題の関係で言うと、課題意識の 4 つ目に相当する人が誰も予定されていない。アート以外の人、さらに場合によっては観客の声をどのように拾っていくのか。最終的な提言も、木ノ下さんに対する提案になり、見たことのない人に向けての提案にもなるとよいのではないか。「新しい学校」にはわくわくする。そのありように興味がある。

資料 11：木ノ下歌舞伎『心中天の網島』観劇④  
 日時：2017 年 11 月 11 日（土）13:00 – 15:00  
 場所：横浜・野毛にぎわい座

この日のノートより

- 舞台と客席の距離感が京都のときとまったくちがう。舞台が近く、客席から水平の目線。
- 客層は京都よりも少し若く、女性は京都のときよりずっと多い。すごく若くはないが。
- 心。どうしてお互いに好きなのか説明がない。なぜ関係が深まるのかわからない。
- 心に光が入ってくる、ということ。
- 演出もアンサンブルも京都よりずっとよくなっているのではないか。それぞれの表情、距離。
- 「いっそ死のうか」の「いっそ」とはどういうことなのか？
- 行動だけが心を測る？ 行動だけが心を示す？ 行動と切り離された場所に心はない？
- なぜここまで全員を犠牲にして死ななければならないのか、さっぱりわからない。
- 出家法師と不倫の近さは、妻子を捨てること。出家と不倫は同じか。縁を切り、無縁になる。
- 鴉が死を見ている。人間たちだけではない。
- 意識に対する攻撃ではなく、心のありようと行動を示す。
- 一人も幸せにならない。幸福が基準ではない。幸福とは別の基準が働いている。

資料 12：木ノ下歌舞伎 MTG（木ノ下さん、制作・本郷さん、ロームシアター京都武田さん）  
 日時：2017年11月12日（土）18:00 - 20:00  
 場所：横浜・野毛地区

木ノ下さんに古典の現代における演出について聞く。古典を現代に演出するとき、過去のことを現代の事件に当てはめるといふ演出がある。言うまでもなく、木ノ下歌舞伎はこちらではない。他方で、現代人がわからなくなっていることを扱う演出がある。しかもそれは一つの作品の中にいくつかあるので、偏らないことも大切。それが木ノ下歌舞伎の演出。

木ノ下さんの博士論文である武智歌舞伎論と最近発表された「旅すること」という文章をもらえることになる。

来年度の関わり方についても少し話す。おもに広報やパンフレットづくりについて。日本で一般化している「記念品としてのパンフレット」を維持しながら、「自分で調べたり考えたりするお客さんのきっかけになる広報」にもつながっていくような、別の言説の流れをどのように作っていくことができるか？ たとえば古今東西の作家がどのように近松を評価してきたかを情報集約するなど。「運動として成立する広報」の可能性を探りたい。

資料 13：ロームシアター京都機関誌用文章

日時：2017年12月7日（木）提出

この文章では、リサーチャーとしての当初の動機を「1」と「2」で区切り、リサーチのプロセスで新しく出てきた課題を「3」で提起した。古典の読解や単発的な発信は、個人として書いたこの文章までにして、3月の最終報告会ではむしろ非個人的な成果を示したいと考えていた。個人が書いた批評ではなく、集団でつくった「モデル」を提示したいと考えていた。

終わりのない演劇のために ―木ノ下歌舞伎『心中天の網島』

林立騎

近松門左衛門の『心中天の網島』は1720年に初演された。実際の事件をもとに、歴史上の人物ではなく、

名もない庶民が登場する「世話物」を確立した近松晩年 67 歳の作品である。物語は妻子ある紙屋治兵衛と遊女小春の心中を描く。場所は無数の川と橋が綱目をなす当時の大坂、時は旧暦十月、神無月。「紙」屋治兵衛は「神」のない月に、旧暦十月の異称と同じ名の「小春」と死ぬ。小春日和の日中ではなく、深夜に無数の橋を渡って、明け方に。心中まで 29 ヶ月をともに過ごし、最期は 28 歳と 19 歳だった。細部に諸説あるものの、名前も季節も近松の創作ではなく、実際の事件のままという。

近松の本曲は（そう、これは台本というより、人形浄瑠璃につける音楽の歌詞だった）、現代人の大方の予想を裏切り、心中に至った愛の秘密を明かさない。心中の動機や背景をわかるようにするのではなく、むしろわからなくする。初演時もわからなかったのではないか。治兵衛と小春がなぜ深い仲になったのかは、説明されない。男が妻と二人の子を残し、女が独り身の母を残し、二人が親と仏に背いてまで死なねばならない理由は明らかにならない。多くの謎が残る。二人は心中するが、心の中はどこまでも見えない。

代わりに近松は心中の道を辿りなおす。そして人間以外の存在を書き留める。有名な末尾の「名残の橋づくし」は、心中のまわりにあったはずのものを集めている。冷たい川が流れ、無数の橋がかかり、十五夜の月が出ている。枯野のすすきが霜をつけ、風に乱れてものさびしく、山からは鴉の鳴き声が聴こえてくる。人間を中心化し、その意識と行動に因果関係を与えるのではなく、むしろまわりの風景を招き入れ、見えなままの心を土地や季節や気温や風とともに配置し、心中の星座を描くことで、自然と同じように流れる心とからだのありようを、そのままならなさを、言葉の果てで記録している。

## 2

木ノ下歌舞伎『心中天の網島 —2017 リクリエーション版—』（演出：糸井幸之介）もまた、心中を現代的に説明せず、近松の時代から続くわからなさを守る上演だった。抽象化された「網島」を舞台に、物語は原作のまま、7 名の見事な俳優たちが現代の服装でうたと台詞、古語と現代語を混じらせるミュージカルは、原作以上に楽しませるが、原作以上にわからない、わからないことを楽しみつつ引き受けるエンターテインメントだった。そしてそれは、上演自体にとどまらず、現代における古典芸能、さらに演劇と劇場の社会的存在のありようにとって、重要な問いを発しているように思われた。

この上演の最大の特徴は、近松の原作と現代的な感情や情動が並存したことだろう。今のわたしたちに理解可能な仕方で性欲や嫉妬や苦痛といった強い感覚が表現された。物語の展開はそのままに、治兵衛と小春の会話には現代の男女を思わせる部分があり、心中はその強烈な苦痛をあからさまにあらわした。しかしそれは原作のわからなさを説明しない。二人を結びつけた精神の核も、みなを不幸にしてまで心中しなければならぬ理由も、やはりわからない。むしろわかる感情とわからない因果が並存することで、わからなさがさらに際立つ。原作と演出の対話のはざまに深い奈落があらわれる。二人の主役の心は見えないが、あらわれる感情や情動はわたしたちに届く。そこに古典と現代の、わからないものとわかるものの距離が生まれ、亀裂が開き、観客はその上に浮く。心の見えなさ、見えない心が生む感情のはざま、わたしたちは『心中天の網島』がもっとわからなくなり、しかしその奈落にうたの風が吹きわたることで、かけがえなく楽しく、そして根本的な演劇経験になる。そもそも劇場とは、「わかる」ことを中心にコミュニケーションが進む政治や経済とは異なり、「わからない」ことを表現し、楽しみ、集合的に共有できる数少ない場所なのだ、ふたたび気付くことができる。

わからなさはなぜ大切なのだろう。それは、わかると、わかったと思うと、わたしたちは自分を外してしまうからではないか。「かれら」はこれこれの理由で心中した、と思うとき、そこにはもはやいつか「わたし」もそうなるかもしれないという畏れは含まれない。しかし心がどこまでも見えないもの、わからないものであるとき、「わたし」は除外できなくなる。「わたし」にもそうしたことが起きるかもしれない。なぜなら原因も理由もわからないまま、心とからだが流れることもあるのだから、と。逆説的にも、「わかる」ことは責任からも可能性からもあらかじめ逃れてしまうことかもしれない。

演劇は、わたしたちが内に抱える異物との出会い直しである。演劇は、自分にもまもらない異物とともにいかに生きていくかを問う。それはからだの内側の異物だけでなく、社会や国家や制度の内側に隠れている異物と出会い直すことでもあるだろう。古典もそうした存在だ。古典は、社会の内側にありながら社会を見返してくる、大切な異物ではなからうか。心も、古典も、社会も、外側に対象化せず、内なる異物として、そのわからなさや痛みを引き受けるときにだけ、かかわりあうことができる。わからないからこそ、かかわることができる。それが演劇の知恵だ。木ノ下歌舞伎の『心中天の網島』は、原作と演出の徹底的な対話をいくつものうたで包み込むことによって、わからないことを楽しみながら引き受け、わたしたちの内なる異物と出会い直すという、古典芸能と現代演劇にとって最も批評的な課題を達成していたように思われるのである。

### 3

どれほど完成度が高く、また最後に大きなカタルシス（浄化）を得られたとしても、『心中天の網島』をはじめとする木ノ下歌舞伎の上演は、そこで終わる演劇ではないし、終わらせてはならない。なぜならわたしたちの手元に、まわりに、心の中に、あまりに多くのことがわからないままに残り、内なる異物との関係を固定できないからである。かつてフーコーが「人間が災害を物語るのは、災害を決して終わらせないためである」と述べたように、わたしたちは、関係を固定化する演劇ではなく、流動化の中にかかわりあいを生む演劇、全体を閉じる演劇ではなく、部分がどこまでも開かれていく演劇、劇場に限定された演劇ではなく、都市に沁み入る演劇、「終わりのない演劇」を必要としている。それを芸術の「再-生活化」と呼んでもいいだろう。古典芸能と現代演劇の課題が、わからなさや、個人や社会の中の異物と交流を続けていくことにあるならば、問題は作品論や演出論にとどまらず、必ず劇場論として問わねばならないのである。

木ノ下歌舞伎の主宰・木ノ下裕一は、自身の活動の一つのモデルとなっている武智歌舞伎について論じた博士論文の末尾に、以下のように書いている。

現代において歌舞伎に限らず、能狂言、文楽などのあらゆる伝統芸能が現代演劇とのコラボレーションや斬新な新演出を試みている。そのほとんどが、つかの間の話題は振り撒くものの、何ら〈伝統〉に対して爪跡を残さず、一過性のイベントとして終わっていくことを想うと、いま、伝統芸能界が、武智歌舞伎から最も学ぶべきものは、長期的なビジョンを持った〈運動体〉としての側面だと考えるからである。

求められているのは、この「運動体」としての終わりなき演劇、新しい劇場だろう。それは「わからないことをわかろうとしない学校」のようなものかもしれない。教える者と教えられる者の関係が固定化された学校ではなく、誰もがわからないことに向き合う学校／劇場。演劇を学ぶことが演劇以外を学ぶことになり、演劇の外からまた演劇に戻る学校／劇場。わからないことを他者の規範の内面化でわかつたつもりになるのではなく、誰もが自分なりの「翻訳」を試みる学校／劇場。正解を求める均質な「観客」を生産せず、みずからの課題を追う＝負う「諸個人」が絶えず分裂していく観客席、劇場。

いつまでも消えないわからなさの奥に、わたしたちはなにを見ることができるのだろうか。木ノ下裕一は、かつて沖縄で組踊を観た経験のあと、以下のように記している。

正負両面から諸外国の影響と圧力をもろに受けながらも、かつ自立しようと努めてきたこの〈島の姿〉が、まるで縮図の如く、組踊という芸能には現れていた。かつて、私は、一度たりとも、このような視点で、日本の芸能を観ることができたのだろうか。能、狂言、文楽、歌舞伎 […] 舞台の一つひとつ

の良し悪しはとやかく言えたとしても、伝統芸能の奥にある〈国のカタチ〉にまで想いを馳せたりはしてこなかったように思う。それを観ようとせずして、何が“伝統”なのか、何が“古典”なのか――。

古典芸能は、伝統だから素晴らしいのではなく、その奥に今とは異なるマチのかたち、クニのかたち、モノのかたち、ヒトのかたちを残している。異物は可能性なのである。それは理解し、現代に再現できるような可能性ではないかもしれない。しかし「今とは異なるかたちもありうるのだ」という根源的な可能性を教えてくれる。内なる異物の可能性を楽しみながら考える、終わりのない演劇を、運動体としての劇場を、新しい学校をともにつくっていくことを、木ノ下歌舞伎はわたしたちにさそいかけている。

参考文献：

木ノ下歌舞伎叢書『心中天の網島』、木ノ下書院、2016年

木ノ下裕一『武智歌舞伎論―武智歌舞伎という〈運動体〉とその演出指針の有効性に関する一考察―』、京都造形芸術大学2015年度博士学位論文

国際交流基金アジアセンター『伝統のチカラ、芸能のカタチ 2016-2017』、2017年

近松門左衛門／諏訪春雄訳注『曾根崎心中 冥途の飛脚 心中天の網島 現代語訳付き』、角川ソフィア文庫、2007年  
ミシェル・フーコー『言語の無限反復』、『フーコー・コレクション2』所収、ちくま学芸文庫、2006年

ジャック・ランシエール『無知な教師』、法政大学出版社、2011年

資料 14：リサーチプログラム MTG 第3回

日時：2017年12月14日（木）10:00 - 14:00

場所：ロームシアター京都 事務所

吉岡洋氏「芸術と規制」および若林朋子氏「都市と劇場」についてのレクチャーとディスカッションの後、リサーチの進捗報告とディスカッションを行なった。以下にはとりわけ「古典芸能と現代演劇」に関係しうる部分を抜粋して記録する。

吉岡 芸術と規制という問題に関して、今クレームをつけるのは一般人。美術館や警察ではない。なぜそれほど関心もないものに対して「あんなものを展示していいのか？」と言うのか。それは混乱させられるから。不快感と魅了の両面が同時に生じている。その点でアートはポルノと異なる。ポルノには両義性、アンビバレンスがない。ポルノは混乱させない。アートに対しては、混乱しつつ、その混乱を抑圧するので、拒絶することになる。クレームをつける人たちもアートとポルノグラフィの違いは知っている。知っている上で、アートがもたらす両面性に耐えられない。魅了されつつ、それを欲望する自分自身を否定している。彼らは議論では説得されない。彼らに必要なのは治療である。芸術は暴力ではない（と信じる）が、常識的な基準では測れないことがあらわれる。秩序が違う。価値基準が違う。しかしだからといって神秘的で理解不能なものではなく、長い時間をかけて、比喩を頼ってしか語ることのできないものが、リフレクシブ（反省的）な長い時間をつくりだすところに芸術の特徴がある。明示的にすぐに議論できることとは違う。かつて太宰治が芥川賞候補になりながら川端康成に落選させられた。川端は太宰を「才あって徳なし」つまり才能はあるが道徳的でないと言った。これに対して太宰は、「刺す、そうも思った」というところまで行くが、そのあとで川端に手紙を書き、「殺してやろうとも思ったけれど、あなたの私に対するネルリのような、ひねこびた強い愛情を感じました」と送った。論点がずれているが、ずれ方がすばらしい。道徳が善き生を目指しているように、芸術も善き生を目指している。芸術は道徳を超えるわけではないが、芸術が追求する道徳はもっと一般的で普遍的なもの。芸術は自己欺瞞を揺さぶり自覚させる。アンティゴネが言うように、今ここにいない人への一瞬の視線が道徳であり、芸術なのである。

林 もととのリサーチの課題は「古典芸能と現代社会」と「レパトリーの創造」だった。しかし問い自体が変わった。上演をレパトリー化すればいいというものではなく、生活と連結した文化のあり方、どうすれば芸術をふたたび生活の中で生きているものにしていけるか、ということに取り組みたい。単発的、あるいは散発的な発信ではなく、プロセス、インフラが問題になる。次の作業は、①芸術と生活の連結の仕方、プロセスの事例を集める。②演劇理論（史）の中にそれを位置づける。③日本演劇（史）における生活と芸術の関係を知る。④芸術以外の社会部門が芸術を「使う」ことで生活の一部になる可能性があるか探る。⑤伝統芸能分野で資金調達や助成金や法人化等の体制的な部分がどうなっているかを調査する。こうした内容についてヒアリング調査し、3月の最終報告は以下のようにイメージしている。①古典芸能と現代演劇に関して敢えて一つのモデルを提案する。行政や他の公共劇場も使えるようなもの。②古典芸能と現代演劇の関係を演劇史に位置づけなおす。③ドラマトゥルクに別の定義を与える。木ノ下歌舞伎が目指す「学校」とプレヒト教育劇の関係をヒントに。最終的には敢えて「古典芸能の活用モデルの提案」のようなタイトルにしてもいい。行政に通じるものにした。

若林 膨大なりサーチをどう伝えるか？ 結果だけを見せるのではなく、プロセスを見せてほしい。どういうプロセスで理解が深まり、伝えたいことが変わってきたのかが見えるように。特に木ノ下歌舞伎論に書かれていた「運動体としての劇場」と「内なる異物」に興味がある。

吉岡 よくある「提言」ではなく「モデル」というところがよい。汎用性のあるモデルに辿り着くと強い。提言ができたとしても、結局は内側で議論が続けられる。モデルができれば外側に広がっていく。モデルとは、繰り返し出て来るトピックやロジックを共有可能なものにする。理系の人たちはそういうことをえげつない仕方で行っている。

調査所感（林）：

- 吉岡さんが紹介したアートにクレームをつける人たちの心性は、誤解を恐れずに言えば、古典芸能を「守る」という意識にも多少共通するものが見えるので、記録に加えた。
- 逆に言うと、自分がつくろうとするモデルは、現在の古典芸能ファンを混乱させたり、抑圧、拒絶されたりしないように、何か別の場所に別のものとして設定したい。

資料 15：リサーチプログラム中間報告  
日時：2017年12月15日（金）提出

ロームシアター京都リサーチプログラム「古典芸能と現代演劇」中間報告

2017年12月15日（金） 林立騎

- リサーチャーとしての最初の動機：古典芸能の現代的な読解と、演劇以外の分野への発信
- ロームシアター京都からの課題：「古典芸能と現代社会」に加えて「レパトリーの創造」
- 見えてきたもの：単発的な「発信」では足りない。ただのレパトリー化でも不十分。
- より具体的な課題：いかに「生活と連携した文化」のあり方を現代の京都で更新できるか？
  - レパトリー公演そのものよりも、その事前と事後のプロセスづくりが重要になる。
  - 広報、メディア戦略、上演後に続く活動の総体を「ドラマトゥルギー」として考える。
  - 現代のドラマトゥルクは作品の中身よりも社会的プロセスに従事すべきではないか。

- 今後の作業：
  - ①古典芸能と生活の連携の仕方について過去と現在から事例を集める。
  - ②日本演劇と西洋演劇の歴史における生活と芸術の関係の事例を調査する。
  - ③生活との関係については、制作の体制や資金の集め方についても注目する。
  - ④劇場論と観客論を「運動としての広報／メディア戦略」において更新する。
  
- 最終報告会のイメージ：
  - ①行政や他の公共劇場を説得できる「モデル」を提示する。
  - ②日本と西洋の演劇史の中で生活と芸術の関係を更新する。
  - ③ドラマトゥルクに従来とは異なる定義を与える。
  
- 断片的アイデア：
  - ①「無知な教師」（ランシエール）としてのドラマトゥルク？
  - ②「ドラマトゥルギー」＝「運動としての広報／メディア戦略」？
  - ③「旅をする学校」としての演劇？
  - ④わからないものを解明せずに多方向から光を当てる広報＝学校？
  - ⑤古典に対する「答え合わせ」を避ける概念としての「翻訳」？
  - ⑥学び合い翻訳し合う流動的共同体＝ブレヒト教育劇から考える？
  - ⑦理系の研究者のような割り切った言葉遣いで「モデル」を実験する？

資料 16：有識者ヒアリング第 1 回 木ノ下裕一氏（木ノ下歌舞伎主宰）  
 日時：2017 年 12 月 17 日（日）19:00 - 21:00  
 場所：ロームシアター京都

2017 年度、ロームシアター京都で『心中天の網島』リクリエーション版を上演した木ノ下歌舞伎の主宰・木ノ下裕一氏に、以下 1～6 の項目に従ってヒアリングを行った。

1. 木ノ下歌舞伎の活動を、観客の「生活」とどのように連結させてきた／今後さらにさせたいとお考えでしょうか？
  - 何か活動をする以上、生活にまで影響が出るといいと思っている。
  - 木ノ下歌舞伎は古典の普及も目的にしているが、生活に根付くかどうか以前に、まずは知識と認識をもってもらわねばならないということがある。
  - 知ってもらえたら生活へと普及するのか、両者は同時に進められるのか、わからない。
  - フランスで日本の古典と現代という見せ方で上演したとき、観客の 7 割には好評だったが、3 割からは「わかりやすすぎる」と言われた。ストーリーが追えるものは物足りない、と。
  - 古典について何も知識のない観客を最後まで引っ張っていこうとする以上、ある程度のわかりやすさは不可欠になる。日本における古典と現代社会が関心なので仕方ないと思っている。
  - 現代人の生活にあからさまに関連付けることはしたくない。戦時中の古典の搾取の記憶と重なる（『勸進帳』の扱いなど）。オリンピックに向けた「日本はすごい」への嫌悪感もある。
  - 古典は生活に結びつかない方がいいのかもしれないと思いながらも、やはり生活と結びつきたいという思いもあって、股裂きのような状態にある。
  - 2010 年以降、サービス過剰な自分を意識している。わかりやすいサービスの文章しか書けなくなっている。わかる人だけがわかる、ということが嫌。落ちていく人が出るのが悲しい。

- 普及者としてのサービスは変えられない。何かを変えるとは専門家を変えることではなく、全体を変えること。原則を変えること。何もわからない人も巻き込んでいくこと。
- 草の根から古典を普及するということは一生かけてやるべきミッションなのに、演劇だけやっているのは遅すぎる。複合的なメディア戦略のようなものが必要になる。

2. 1 と関連して、武智歌舞伎の「運動体」の側面を、今後どのように展開させたいとお考えでしょうか？

- 今でこそ自分は木ノ下歌舞伎の「主宰」として認識されているが、かつては演目と演出家を決めていただけだと思われていた。2010年までは確実にそうだった。見せ方のパッケージが必要になり、本郷麻衣氏が2009～2010年に制作として加わってから工夫した。
- 自分自身の立ち位置や見せ方を考える中で、演劇ではドラマトウルクというものが大事で、過去にも様々な歴史的事例の中で活躍してきたぞとアピールすることにした。
- 自分で演出を担当したのも2011年が最後になった。
- 演出よりもドラマトウルク的なことが楽しくなった時期と、自分自身の見せ方が問題になった時期が重なった。ただし、ドラマトウルクという言い方でなければいけないわけではない。
- 豊橋で市民劇をつくったときにドラマトウルクという肩書きになった。
- 武智歌舞伎を「運動体」と捉えるとは、ただの劇団ではなかったのだと考えるということ。長期的なビジョンをもち、想定をもちながら活動していた。それがなにかを変えられたわけではないが、その流れからすばらしい人も出た。「育成」は常に念頭に置いていた。
- 武智歌舞伎の運動としての第二の側面は、「交流」。サロンのな場をつくり、作品をつくるという名目でいろいろな人を集め、活発に議論した。
- 武智歌舞伎の運動としての第三の側面は、「アーカイブ」。「観照」という同人誌を発行し、質の高い批評誌だった。みずから武智歌舞伎を位置づけなおし、記録を文字で残した。
- 武智歌舞伎に足りない部分があったとしたら、当時としても、現代から見ても、「一般受け」が足りなかった。研究者等へ向けた発信になってしまった。一般レベルの大衆性がなかった。
- 武智鉄二以外の演出家も武智歌舞伎に入れたのだから、全く主張の違う演出家がいたらよかった。仲良しの文化人ばかりだった。茶道など大衆性のある人がいたらどうなったかと思う。
- 武智鉄二との違いは、自分は演出家をやめたということ。
- 木ノ下歌舞伎は、ラップを入れれば木ノ下歌舞伎になるわけではないし、演出家も様々な人を迎えている。スタイルとは異なるものとしての運動（ムーブメント）を志向している。だからこそ演出家のようにスタイルをつくった人ではなく、ムーブメントの人たちを尊敬する。
- 木ノ下歌舞伎は、いろいろな側面を一つにしたいところがある。
- 小劇場を活動の場を選んでるのは、責任をもって采配を振るえるから。健全な企画ができる。古典の解釈等で誰か、何かに気を使いたくない。大きな企画だと難しくなるときがある。
- 運動が宗教化していく危険性には自覚的でありたい。自分たちは絶対に正しいと思うようになり、シンパをつくることにならないように。今でも武智鉄二のシンパがいる。宗教化しないためのポイントは「ユーモア」ではないか。笑いは運動を推進するためにも必要。

3. 日本演劇史／西洋演劇史上に、武智歌舞伎以外に活動の参考（一部分でも）にしている事例はありますか？

- 先行例、累計を集めるのが趣味で、そこから逆算して自分の活動を考えている。
- とりわけ日本におけるドラマトウルクの可能性とともに演劇以外の過去事例も考えている。日本にもドラマトウルク的なことをしていた人がいた、という視点で先行例を見つけている。
- バレエ団「バレエ・リュス」を率いたセルゲイ・ディアギレフ。彼は興行師だった。もともと古典に親

しんでいた彼は、ロシアとその伝統が減びゆく中で、せめて先駆的な作品でその伝統を残そうとした。様々なアーティストを集めて、育成もしながら公演を打った。

- 劇団「ままごと」が小豆島で行った『港の劇場』。いろいろなレベルの演劇を体験することができた。「喫茶ままごと」では俳優を注文することができて、お客さんの名前を使った歌を歌った。柴幸男さんが出てきてキーワードの書かれたサイコロで即興的にストーリーをつくった。そうしたことの前には演劇の制作者とは、といった演劇入門の部分もあった。
- スイッチ総研の住民と演劇をつくる企画も、いろいろなレベルで演劇への参加の仕方があることを示していた。体操や、リクリエーションと呼ばれるようなものも。

4. 木ノ下さんが考える未来の京都の「劇場論」について、教えていただければうれしいです。

- これまで京都のことはそれほど考えてこなかった。

5. そもそも日本の古典芸能は、ひとびとの「生活」とどのように連結していたのでしょうか？ 歌舞伎でなくとも、参考事例やエピソードをいくつか教えていただければありがたいです。

- 芸能、芸術に対して、「明るいもので元気になりたい人」は、古典には向かない。古典はむしろ「苦しいものを見てがんばっていこうとする人」に向けられているのではないか。
- 遠藤周作が「心あたたかな医療」キャンペーン運動で、同じ病気で苦しむ人が日本中にいると思うだけで患者は変わると主張したが、それを同時代だけでなく歴史軸で行なうのが古典。
- 近代以前に人々の生活と運動を結びつけていたのは、「講」や「連」である。

6. 現代において、芸術と生活の結びつき方で、木ノ下さんが好きな事例があればぜひ教えてください。演劇や古典芸能のことでなくても、なにかあればお願いいたします。

- 民芸運動の柳宗悦。生活との関係を、そのあやうさも含めて参考にしている。理論的なサポート、思想的中心が不可欠だったことが興味深い。民衆的なものが減びるときに民衆的なものが芸術だと唱えた矛盾。沖縄に渡って地方のものや方言を肯定したこと。棟方志功らを育成したこと。また、アーティストについての文章を「〇〇君について」などと題して書き、作品単体ではなく、作家自身のキャリアの流れの中で作品の意義を考察し、作家自身の課題と可能性を現代的に承認するような言葉を届けた。アーティストに一番近い批評家だった。
- スタジオジブリの鈴木敏夫プロデューサー。一種のいかがわしさによってアーティストへの批判を受けて、守っている。キャスティングなども含めてドラマトゥルク、共同演出者。
- 「暮しの手帖」の花森安治。戦後の日本の暮らしにドラマトゥルギーを与えようとした。一番大きな規模の運動体のモデルとして参考にしている。
- 脚本家の木皿泉。木皿泉は実際には夫婦のユニット。夫がドラマトゥルク的で妻がアーティスト。作品を見ていると構造と情報がしっかりしていて、ドラマトゥルクがいるとわかる。
- 国学者の本居宣長。古典をどう読むかという運動を一人で興した。それがのちには国家にドラマトゥルギーを与えることになった。
- 星座研究家の野尻抱影。ラジオ番組『星のロマンス』等に出演し、星と生活を結びつけた。
- 「暮しの手帖」は「商品テスト」ということを始めて、それは日本企業を変え、国際技術の向上につながったが、いつのまにか根付いて当然のことになった。民芸運動も結局は特権化してしまった。生活と結びついた運動になったとしても、それなりの難しさがある。

調査所感（林）：

- 木ノ下歌舞伎の目指すところを聞いていると、両義性やあいまいさを大切にしながら、しかしそれをシ

ンプルなモデルや明晰な理論で支えることができればよいのではないかと感じられた（もちろんとても困難なことではあるが）。

- 現代演劇として質の高い上演を目指すことと、古典芸能の普及を両立させようという点に大きな挑戦がある。解決策は質の高いエンターテインメントになっていくということかもしれないが、木ノ下歌舞伎のよさを規模の大きいものにできるのだろうか。
- むしろ上演だけではない複合的な運動を志向すべきなのかもしれない。レクチャーや出版や、場合によってはテレビやアニメなどとも関わりながら、マルチメディアの運動で古典の普及と先鋭的な表現を両立させていくことができるだろうか？
- 同時に柳宗悦や武智鉄二のように、思想と理論を社会に対して差し出すことも重要だろう。

資料 17：有識者ヒアリング第 2 回 アーツカウンシル東京 企画助成課 堀内宏公氏、玉虫美香子氏、古城淳子氏、石戸谷聡子氏  
 日時：2017 年 12 月 28 日（木）14:00 – 16:00  
 場所：アーツカウンシル東京（千代田区九段北 4-1-28 九段ファーストプレイス 8 階）

1. 現在、アーツカウンシル東京では、「古典芸能と現代社会」について、どのような課題意識のもと、いかなる企画を行っていらっしゃるのでしょうか？
2. 主催事業の企画立案プロセスについてお聞かせいただけますでしょうか？
3. 古典芸能に関してどのような観客／参加者づくりを意識して取り組んでいらっしゃいますか？ 広報／メディア戦略のようなものはありますか？
4. 企画立案の参考にしている歴史上もしくは現代の事例はありますか？
5. 「古典芸能と現代演劇」「古典芸能と音楽」に関する取り組みもご紹介いただけますでしょうか？
6. 「古典芸能と現代社会」の可能性もしくは未来に向けたビジョンとして、どのようなお考えをお持ちでしょうか？（公的組織として、また各個人として）
7. 日本の古典芸能とひとびとの「生活」の関係は、今後どのようになっていく（べきだ）とお考えでしょうか？
8. 日本の古典芸能と「アジア」さらに「欧米」の関係は、今後どのようになっていく（べきだ）とお考えでしょうか？

- 上記 8 つの事項について、企画助成係長と打合せを行ったが、伝統芸能の主催事業を当企画助成課では直接担当していないので、1～5 の項目については対応できない。アーツカウンシル東京の年間事業の報告書をお渡しするので、各事業の目的、趣旨、成果等については、こちらを参考にさせていただきたい。本日は、上記の質問事項の内 6～8 について対応させてほしい。（堀内）

〔以下は、アーツカウンシル東京が実施している伝統芸能事業に関連する談話〕

- アーツカウンシル東京が主催している「伝統芸能普及公演」事業は、アーツカウンシル東京が催しの主旨だけを提示し、民間のアイデアを募って企画運営等業務の委託先の公募コンペを行い、審査を経て選定された業者が実施している。（堀内）
- 実施目的は、「本格的な伝統芸能公演を分かりやすく見せることで、上記の集客対象に伝統芸能の魅力をアピールする。」、集客対象は、「伝統文化・芸能に馴染みのない層（特に若い世代や外国人）。」という言い方をしている。（堀内）
- かつて企画助成課の堀内と玉虫が、「伝統芸能パースペクティブ」（2014 年から 2016 年まで）というイベントを企画・運営した。これは伝統芸能のジャンルや種目ではなく、横断的な「パースペクティブ」

をつくりだし、言語化し、将来につながる伝統芸能の「核」を取り出すことを目的としていた。体験と言語化をセットにし、実演と実演家のレクチャーやトークを組み合わせた。(堀内)

- 「伝統芸能パースペクティブ」では、芸能と鑑賞者のあいだに触発が起きるように、実施会場を普通の劇場以外の場所とした (外光の入る能舞台や寺、庭園など)。(堀内)
- 「伝統芸能パースペクティブ」は計4回のシリーズ企画として開催した(第1回「〈語りもの〉の声技」、第2回「日本の身体技法」、第3回「庭を読む〈六義園〉」、第4回「振動する〈空〉／凝縮する〈無〉」)。実演とトークを必ずセットにし、言語化されてこなかった伝統芸能の魅力に体感と言葉の両方でアプローチすることを試みた。全4回の記録をYouTubeで公開している。(玉虫)
- 芸術文化の新たな観客の創出という目標の設定とその取り組み方は、主にマスコミや広告業界の原理(情報周知による顧客の拡大)に頼ってきた。だがそれは、結局のところ「現代の多数の人々が何に興味があり、何を望んでいるか」という話でしかないのではないかと。古典芸能までもが瞬間的な気晴らしを満たす消費対象として発信され受容されるシステムに入っていくことには疑問がある。水は低きに流れる。長い時間をかけて培われた芸術文化でも、瞬時に賞味期限の短い娯楽へと変容する。実演家の中には、「お稽古を通じたたしなみの文化」としては残るだろうが、一般観客に向けて演奏を披露する公演というかたちでの芸能活動の継続は困難だろうと考えている方もいる。(堀内)

6. 「古典芸能と現代社会」の可能性もしくは未来に向けたビジョンとして、どのようなお考えをお持ちでしょうか？(公的組織として、また各個人として)

- 伝統芸能は継承者の減少が深刻な問題。さらに実演家だけでなく、必要な楽器や道具を制作する職人や、その材料自体の減少や消滅といった課題が目の前に迫っている。伝統がこれまでと同じようにして、今後50年から100年先まで残っていくことは難しいのではないかと。(堀内)
- では未来に向けてどのような可能性があるのか。古典芸能の中には近代芸術にはない面白いものがあったはずで、その核心部分を取り出して伝えることや、それをヒントに別の表現へとつなげていくことはできると思う。それは、かたちが変わっても本当の意味で減びずに伝わっていく古典の在り方の可能性のひとつと言えるかもしれない。(堀内)
- 日本の古典芸能の核心部は、言葉で語られない領域が大きいことが特徴。体ごと馴染んでいかねばならず、修得には大変な時間を必要とする。やり始めて数年で演じたり発表できたりする他の芸術分野とは違う。種目によっては人前で演じるまで数十年の修行が必要で、50歳代で若手、60歳を過ぎてようやく中堅と言われる場合もある。(堀内)
- 伝統芸能の魅力を知る最も確実で近道の方法は、どの芸能でもよいので、どれかひとつを長い期間続けて自分でもやってみること。その中で身体感覚を通じて徐々に面白さをわかっていく。そのプロセスは明確な言葉では絶対に言い表せられない。(堀内)
- 「伝統芸能パースペクティブ」では、だからこそ、語りえなかったものを言葉で取り出してみることにこだわった。明確で単純な言葉に落とし込むことができないうとしても、道しるべとなる標識を立てるようなことをしたかった。(堀内)
- 古典芸能に携わる人たちは、自らが体験していることを言語化することが概して得意ではない。説明することが求められてこなかったからである。なので、芸能の外部の立場での企画だったからこそ、言語化を試行できる面もあったように思う。(堀内)
- 能楽師の安田登氏が言うには、能楽師は、意識としては舞台の半分くらいまでしか行かない。そこで止まる。もう半分は、意識と感覚の上で観客の側から来てもらう。そのための余地が能には仕込まれている。観客が能動的になれる仕組みということだと思う。(玉虫)
- 歌舞伎は面白いもの、新奇なものを加えていく足し算の芸能だが、能は必要なものだけを残していく引き算。残された間によって観客は「自分自身になる」ことができる。能動的な存在になる。先日横浜能

楽堂でみた『求塚』はそのような体験をさせてくれる舞台だった。とりわけ、心の中が偏っているときに、その偏りを取り除いてくれる作用が古典にはあるように思う。能舞台の構造も含めて、そのような効果をもたらす様々な仕掛けが考えられているのではないか。(玉虫)

- ヨーロッパの舞台芸術は概して身に迫ってくる。観客の側にも、それに自分を対置するエネルギーが要る。能楽などの日本の芸能には、観る側の心身の置きどころ、時々の状態の幅をゆるすところがあるように思う。このように感じるのは、日本人独特の感覚かもしれない。(玉虫)
  - 芸術には、パトロンや観客を楽しませる芸術もあるが、一方では、不幸、悲しみ、不条理、無残を提示する芸術もある。後者は社会の矛盾や不安が拡大した20世紀にも盛んになった。しかし21世紀は不条理なものへの志向が弱まり、むしろ技術の力で幸福になろうという時代になっている。人間の不完全さに直面する領域が減っている。20世紀の芸術家がこうした人間精神の課題に向き合い提示した作品の多くが、今の時代の人々には、苦痛や不快感、退屈、違和感を与えるものとしてあまり顧みられなくなっている。(堀内)
  - 今の日本の文化政策は、文化芸術が何かに役立つことを重視する傾向が強まっている。だが、今ここという即時的な成果ばかりにこだわって、文化芸術の有用性を過信してはいないだろうか？ 文化芸術はむしろ、人がなぜ不幸を感じるのかという存在の根本的問題から目をそらすことなく、人がより深く悩み、立ち止まって、自然、社会、他者、自己のあり方に対する疑いへと導き、そう簡単に割り切れるようなきれいな回答には到達できないことを示唆するものであるべきだろう。伝統芸能の中には、「失敗に向けて背中を押し、絶望を通じて希望を見い出す」ための総合的な体系を内在させたものもある。(堀内)
  - 古典芸能のあり方には将来的な可能性がある。すなわち、人間の不完全さに寄り添うように技術を使い、人間の不完全さに同調した技術を磨くこと。(堀内)
  - 古典や伝統をそのまま尊重するのは、ある意味で近代的な立場である。古典や伝統と直に接してその型や精神を体に入れ、次代へと継承していくことは、そもそも何のために行うことなのか。無形と有形のいずれにせよ、目の前のものだけを尊重して価値を付すだけでは、博物館に陳列されたものと同じ。古典や伝統と向き合う体験は、本質的には、一過性の感動や興奮からは遠い。(堀内)
  - 古典芸能は「表現」としての芸術とは違う。ある意味で古典芸能は「表現」ではない。自らの内部から何かを表して他者（観客）へ投げかけ、その状況の中で現象として現れてきたものと対峙することで、単なる自己満足ではない表現として成立するのが西洋芸術であるとすれば、日本の伝統芸能では、自分がつくったものではない型が外部からやってきて、それが何なのかわからないままにひたすら修行を通じて型が身体化され、型と感化し合うという関係が、それ自体で自立している。つまり観客がいなくても成立し得る。そして、こうした長い時間をかけて、自分以外の人間、死者、歴史を自らの内部に棲む実体として感じられるようになる。(堀内)
  - 古典芸能は、私たちがおびただしい死者の上にいることを教えてくれる。自分たちだけの力で現在を生きているのではないことが実体験としてわかる。型を土台にした古典という呼称をもつ芸能には、皆どこかしらそうした部分が含まれている。(堀内)
  - 古典芸能は、観客全員が脳内で異なる体験をしているが、同時に全員が一緒に呼吸をしているようなところがある。しかも全体で熱狂するのではなく、一人ひとりが醒めていて、異なるイメージを抱きつつ、しかも同期している。伝統の積み重ねなくしては、なかなか設計できないことだと思う。(玉虫)
7. 日本の古典芸能とひとびとの「生活」の関係は、今後どのようになっていく(べきだ)とお考えでしょうか？
- 京都と東京の違いは、生活空間と生活意識の違いにあるように思う。東京は大空襲によってほとんどの有形のものが失われてしまった。無形のもの、暮らしぶりの多くもなくなって、海外の文化をはじめとして新しいものが次々に加わって混じり合っている。伝統文化や古典芸能を守ってなんとか残しても、暮らしの意識と価値観が欧米化した環境では上滑りしてしまう。京都や奈良には、土地の中に伝統文化

- を受け止める基層の幅と厚みがあり、伝統芸能と同じ空気を吸っている人々がまだたくさんいる。(堀内)
- 伝統芸能は、現代の都市生活者の暮らしには浸透しづらいかもしれない。資本主義社会においては、スピード、瞬間的で明解な強い刺激、効能、効率などが、人々の価値観や幸福と強く結びついている。そうした現状では、伝統芸能が幅広く愛好される状況になりづらいのは、やむを得ない面もある。(堀内)
  - 古典芸能がふたたび「生活」と関係をもてるのかという問いとは別に、「生活」の方を疑うことも必要ではないか。あたかも古典芸能の方だけに課題があり、そのかたちを変えて「生活」に接続すべきであるかのような言説が多いような気もする。しかし「生活」の方も今のままでよいのだろうか？「暮らし」を見直すとき、近代以前から続く芸能はふたたび見出され、生活と芸能は深くかかわり合うのではないか。(堀内)
  - 古典芸能は、現代社会の中ではすくいとることの難しい、人間の不完全性を取り込む文化の一部である。その側面はこれからも影響力を発揮できるように思う。(堀内)
  - かつて自分が勤務していた西武百貨店池袋店 8F の「スタジオ 200」(西武美術館=のちのセゾン美術館の映像及びライブパフォーマンス施設)では、ジャンル不問・世界中のアーティストが新たな表現に挑戦していた。勅使川原三郎の最初期の公演や土方巽の最後の公演など。それが 1991 年に閉館した時、これを惜しむ声は多かった。しかしひとつの時代が終わったことの象徴でもあったように思う。新しいということに人々が魅力を感じない時代になった。今は「すぐそこにあってずっと生き続けているもの」のように磁力が働いているのではないか。すなわち古典や伝統に目を向ける時代の潮流が始まっているのではないか。(玉虫)
  - 今はなにごとにも「参加」が重要とされる。邦楽や能楽などの伝統芸能を見たり聞いたりする人は、自ら芸事をする人々が中心だったので、当時はわざわざ参加や体験と言う必要もなかった。能を嗜む人が舞台を見る場合、観ること自体が能動的に舞台に参加することであるだろう。(玉虫)
  - 古典芸能はなるようにしかなっていかない。時代ごとに変わってきたが、今後は減んでいくスピードも速いだろう。減ぶことは仕方がないが、その中で、何か別の表現につながり、別の場所につながっているかどうかということが重要になる。(堀内)
  - 将来は人口減少や経済の縮小により、小さい空間で少人数で楽しむ芸能が重要になるのではないか。そのとき、お金はかけなくてもよいので質を保つ工夫が鍵になる。(堀内)
  - ロームシアター京都であれば、京都における有形無形の文化的資源の核心と響き合うようなことをした方がよいのではないか。古典芸能の事業に対して、短期的な「目的、成果、評価」を問うていく必要はなく、もっと長期的で文明史的な視点に立って取り組んでいく姿勢が大事のように思う。(堀内)

8. 日本の古典芸能と「アジア」さらに「欧米」の関係は、今後どのようになっていく(べきだ)とお考えでしょうか？

- 古典芸能における「語りえないもの」を言葉にすることには、異なる文化の人々に対しては、よい点と悪い点があるだろう。無理に分かりやすくたとえ話を使ったりして説明することで、物事の本質を伝え損なうおそれもあるので注意したい。種目によっては、あえて一切言葉にせず、体感してもらったほうがよい場合もあるのではないか。(堀内)
- 外国人が古典芸能を習う場合に、先生が言ったり言わなかったりすることを正確に理解することができず、フラストレーションを抱える方は多いのだが、最後には型どおりに動き演じ続けた結果として、新しいエネルギーが身体に流れていることに気付く。それは最初に言語化しすぎるととどりに着けない貴重な体験だろう。(堀内)
- アジアと日本の古典芸能のつながりに関しては、各分野で研究者はいるが、学術団体の冊子や研究機関の紀要に発表されるものが多いという印象。(堀内)

- 民族音楽学においても、日本における先達である徳丸吉彦によれば、比較音楽学という研究手法自体が20世紀後半以降に確立されたまだ新しい学問なので、まとまった成果はこれからではないか。(堀内)
- 伝統芸能の実演家レベルでのアジアの芸術家との交流は、ごく一部で個人的なコラボレーションが行われている状態ではないか。海外からフィードバックを受け、伝統芸能自体に刺激が与えられたり、それが他の演者に波及していったりということは起きていないようだ。共演する側のジャンルへの影響はあるだろうし、時代の流れでそうした共同作業が要請される面は誰しものが認めるだろう。しかし、それが古典芸能の側が求めている役に立つものかどうかは慎重に考えるべき。むしろ、日本の伝統芸能の世界ではそうしたダイナミックな動きは起こりにくい。古典芸能はそもそも基本となるのは伝承活動なので、ここにあるものを変えていく強い要請もなく必要性がない。変わってはいくだろうが、その変化の速度は、今後は昔よりも早くなるかもしれない。伝統芸能が正面に据えている軸は過去。未来を見るということ自体が古典芸能のあり方に対しては斜めから光を当てる態度になる。(堀内)
- これまで継承されてきた芸能自体を今後続けていけるかどうかというきびしい時代。アジアや欧米とのコラボレーションを行う余裕はどこまであるのか。(堀内)

#### 調査所感・課題等 (林)：

古典芸能が人々の現在の生活のあり方や、未来の生活と密接に結びついているなら、京都における生活の実態をより正確に知る必要があると感じた。これは濱崎加奈子氏への第四回ヒアリングへつなげたい。

資料 18：調査メモ 「渡邊守章が語る〈伝統〉は何を遺してきたのか？ 第一回 “六代目革命” — 六代目尾上菊五郎 聞き手：森山直人」  
日時：2018年1月27日(土) 14:00 - 16:30  
場所：京都芸術劇場・春秋座

「古典芸能と現代演劇」に関して最も造詣の深い演劇人の一人である渡邊守章氏のトークを視察した。以下、本リサーチプログラムに関連のありそうな部分のみ記録を作成した。

- 渡邊守章氏は昭和8年3月20日生まれ、まもなく85歳を迎える。
- 古典芸能に関しては、いつ、どこで、何をみる事ができたかが決定的に重要である。
- 東京都港区赤坂育ち。山手だが半分下町のような雰囲気、耳学問だけでいろいろ知った。
- 明治元年生まれの祖母や、父の三人の姉など、家族みなが歌舞伎好きだった。
- 祖母がラジオで聴くものを一緒に聴いたり、父が歌舞伎のレコードを買ってきて祖母に聴かせるのに付き合ったりしていた。
- 父親は鉄道省の研究員で、省内には謡のクラブがあり、日曜朝は必ず謡のラジオを聴いた。
- 家族揃って芸事は好きだったが、戦中なのでそのようなことをやる気にはならなかった。
- 同級生には芸者の子もいたし、地域にはまだ検番もあった。
- 昭和19年に赤坂から高幡不動に疎開し、1945年3月1日に赤坂に戻ってきた。
- 意識して歌舞伎をみはじめたのは昭和22年、旧制中学2年時に歴史部に入ってから。
- 歴史部でまとめて歌舞伎の切符を買って、わりといい席でみていた。
- 歌舞伎評論家の渡辺保は2歳年上で港区四ツ谷生まれ。東京渡辺銀行の御曹司で車の送り迎えて歌舞伎をみていたが、自分は終演後にチンチン電車の終電がなくなったりしていた。
- 歌舞伎から入って、そのあとで人形浄瑠璃などをみるようになった。
- その後、ドイツ近代美学の理論を用いて能を読み解いたりした野上豊一郎先生に熱狂した。
- 六代目尾上菊五郎の映像記録2つ、すなわち昭和10年の『鏡獅子』(監督：小津安二郎)と昭和18年の『勧

進帳』には、六代目が「からだを踊りの中にどう昇華させたか」という身体性を見ることができる。足さばきやからだを獅子に引っ張られていく感じがよく出ている。

- 歌舞伎においては、伝統的に続いてきた型に対して別の型、新しい型をつくるのが革命。
- 折口信夫は六代目尾上菊五郎について「からだの戯曲を書いて行った」と評した。ものすごくうまい言い方。からだ「で」戯曲を書いたのではなく、からだ「の」戯曲を書いた、と。すなわち戯曲をからだのレベルに翻訳した。そして折口はそこに「科学性」を見出した。
- 六代目尾上菊五郎は自分自身の身体性をつくりだした。身体的なハンディを逆手にとって自分自身の身体性をつくるということは、歌舞伎だけでなく全てのパフォーマンスアーツに通じる解決法である。あやうい問題を乗り越えることでこそ手に入る結実の大きさ。

#### 調査所感（林）：

古典芸能の鑑賞がほとんど階級社会に見えてしまうことを実感した。古典芸能の鑑賞体験は、生家が裕福かどうか、都＝中央に住んでいるかどうか、家庭内の教養程度がどれほどかに応じて、知識と経験を左右されるのが一般的であるようだ。このような条件の中から見巧者や研究者が生まれてきたのは貴重な伝統である。ただ、それとは別の古典芸能への回路も現代においては必要ではないか。別のバックグラウンドをもつ鑑賞者や、ジャンルにとらわれない古典芸能の新しい共有のあり方が模索されるべきではないか。

資料 19：公演調査 復曲能「吉備津宮」京都公演～桃太郎伝説の深層～  
 日時：2018年2月12日（月・祝）14:00 – 16:45  
 場所：京都観世会館

第四回のヒアリング対象者である濱崎加奈子氏の紹介を受け、岡山の土地に根差した復曲能の公演を視察した。以下、本リサーチプログラムに関連する内容を記録する。

- 本プロジェクトの主催は「岡山能楽研究会」（代表：林宗一郎氏）であり、林氏が祖父の代より稽古しているという岡山のお弟子さんたちの集まりであると思われた。
- 当日の内容は、林氏の挨拶及び松岡心平氏（東京大学教授）との短いトーク（約15分）、松岡氏の「吉備津宮」講義（約1時間）、15分の休憩を挟んで「吉備津宮」上演（約75分）。
- 松岡氏は岡山県出身。土地にゆかりのある実演家と研究者が協力して、その土地の歴史にあらたな光を当てる古曲を地元の協力を得ながら復曲した点で意義深いプロジェクトである。
- 「吉備津宮」の内容は、異国から来て現在の岡山を支配した「吉備津火車（別名温羅）」という「鬼」を第七代孝霊天皇の皇子「いさせり彦の命」が退治するが、最後に自分の勇名が残ることを望んだ鬼から「吉備津」の名を与えられ、いさせり彦は「吉備津彦」と名乗るようになる、というもの。すべては前場では箒を持って吉備津宮を掃き浄める老人によって、後場ではその老人の真の姿である岩山の神から語られ、鬼も皇子も現れない。現在も吉備津宮内には「岩山宮」が末社としてあり、岩山もある。
- 松岡氏の講義によると、勝者が主人公ではなく、名を残す敗者の情念が描かれている点、そして末社の神である岩山宮が現れる点で、「能の精神を体現する作品」と言える、という。
- 松岡氏によると、岩や石の神は非常に古い神であり、縄文時代よりさらに前にさかのぼる。神々の体系以前の「古層の神」である。往々にして末社の神が最も古く、能の翁もそのような存在である（中沢新一『精霊の王』参照）。古層の神の役割は「戦う者たちを調停すること」である。すなわち、神と仏の戦いや、新しい時代の神々や人々の諍いを語り、調停するために、非常に古い神々が出てくるという。
- 出雲の反乱はササノオの物語として整理されるが、強大だった古代吉備王国と中央の関係、そこで抑え込まれた怨念、情念がこの「吉備津宮」には込められている。

資料 20：リサーチプログラム MTG 第 4 回  
 日時：2018 年 2 月 13 日（火）13:30 - 18:00  
 場所：ロームシアター京都 会議室 2

3 月の最終報告会に向け、一人あたり 40 分の進捗報告をして、フィードバックを受けた。

林 前回 12 月 14 日のミーティングのあとでヒアリングを始めた。特に 12 月末のアーツカウンシル東京での堀内氏の発言に影響を受けている。すなわち、古典芸能と生活の新しい関係に関心があるなら、古典芸能のあり方だけでなく、生活のあり方も批判的に見なければならない、現代社会は資本主義をベースとした「効率と幸福」重視の社会だが、古典芸能は効率的でなく、みた者を幸福にするよりも不幸や苦しみや不条理を教えるからであり、生活のあり方が問い直されるときに古典芸能の役割も大きくなる可能性がある、と。1 月に渡邊守章氏の対談を視察し、幼少時からどれだけ恵まれた環境に生まれ、多くの演目を見ることができたかで古典芸能を語れるかがどうかが決まる「伝統」のあり方にもやや疑問をもっている。木ノ下裕一氏のヒアリングであらためて話題になった「運動体」という考え方を込めて、古典芸能と生活、観客を含めた今の「伝統」のあり方に批評的な新しい共同性の可能性を探りたい。たとえば「ゼロから始める古典芸能クラブ」みたいなものを組織して、まったくの素人が誰にも指導されることなくみずからリサーチしながら観劇、施設訪問、読書会、フィールドワーク、ヒアリングを行なうなど。今自分でやっていることは共有可能な楽しい作業だと思う。公共劇場がそのような活動の拠点になり、古典芸能クラブの組織や活動をパッケージ化／マニュアル化／チャート化できれば、他地域の公共ホールや施設でも利用してもらえるのではないか。

吉岡 玄人の観客たちは尊重すればいいが、今のように玄人の世界に至ることが目的になったら駄目。それは終身雇用モデルのようなもので、一つのことにこだわって、ずっと続けているということ。そのやり方はもう駄目なのにこだわっている。古典芸能も産業と同じで、マルチ化すること、「この道一筋」ではなくなることも必要。いろいろな分野を移動することによって、それぞれの経験を活かし合う。またそうした活動を意識的に評価しなければならない。堀内氏の「生活も変わらねばならない」というのもまったくそのとおり。美術における「前衛」が 20 世紀に終わったと言われるのは、生活と美術の一致が終わり、アートによって人生が変わる可能性がなくなったように思われるという、同じ問題のことを言っている。前衛が終わり、効率と幸福への貢献度がすべてが測られるようになった。同僚に脳科学の研究者がいるが、彼らにとって幸福とは脳内化学物質が多く分泌されるということになりかねない。しかし脳内化学物質が出ればそれでいいのか。幸福とは、善い生活（アガトス）、徳のあること。それは真理と関係している。気持ちよくなることではなく、ある仕方で真理を体験できるということが幸福ということ。不幸を通じて真理を体験することも含めて。そうしたかたちの幸福を取り戻さなければならない。東浩紀が参照して知られるようになったコジェーヴの「動物化」、すなわちアメリカモデルで快楽を増大させる「家畜化」ではなく。

若林 古典芸能の研究は新自由主義へのアンチテーゼになると思った。まさにムーブメント。しかし生活はなかなか変わらない。ただ、価値基準は変わる。価値基準のあり方を考えるとよいのではないか。また、セゾン文化財団が続けている舞台芸術のアートマネジメントにおける観客創造の勉強会で、観客との接点を増やす事例として「刀剣女子」漫画のヒットで伝統芸能の観客の年齢層が下がったことや、ワンピース歌舞伎の話が出た。運動（ムーブメント）というとなかなか難しいが、コミュニティはつくれるのではないか。古典も生活も、変わるということはそう簡単ではないと思うが、刀剣女子のコミュニティに訴えるように、古典と生活の接点をどれだけ見つけられるかが重要ではないか。他にも、震災後にはプロのダンサーが郷土芸能を学びに行く「習いに行け！」(JCDN) が始まった事例などがある。

吉岡 今われわれが知っているような古典芸能は、京都においても 200～500 年で滅びる。なぜならそうして今までも滅びてきたから。個々の実演家にとっては次の世代に伝えることが大問題であることは理解できるが、より長いスパンをとれば、なにをしたところで滅びる。人間が必ず死ぬのと変わらない。そうした古典芸能を絶滅危惧種のように保護するよりも、田舎芝居としてしか続いていないような芸能の中にも見てとることのできる、ものすごく長い寿命をもって続いているものを大切にしたい方がいい。遺伝におけるミームのように、全人格的に伝わっていく何かがある。すぐれたものはみている者もやりたくなる。保護をしてはいけなわけではないが、より長い時間の中での伝達や育成ということを考えるべきではないか。古典芸能の中にはいろいろなパターンが詰まっていて、実はある意味では効率がいいアーカイブでもある。それをどのようにつないでいくかということ。

調査所感（林）：

- 古典芸能は「苦しみのアーカイブ」である。古典芸能に触れることでわたしたちは人間の様々な苦しみや不幸や情念を知ることができる。それは多様な価値観に寛容で、思いやりのある人間の感性を育てる。つまり古典芸能は「感情教育」を担いうる。学校教育は知識教育である。学校は知識を教えることを第一義とする。文化芸術はそれを補完する。人の苦しみがわかり、いたわりを育てる。それによって、経済原理や競争原理だけに支配されない個人が育つ。政治や経済は人間が「有力」になることを求める。しかし古典芸能に出てくるのは「無力なものたち」である。それは動物や自然を含んでいる。古典芸能は「無力なものたち」を切り捨てない社会を求めている。「無力なものたち」のことを忘れないことを、わたしたちに繰り返し要求してくる。古典芸能とともにある地域、社会とは、「無力なものたち」を切り捨てない生活を生きるということだ。
- しかしそうした古典芸能の理念はなかなかわかりづらい。今の見巧者たちもそうした部分をアピールせず、芸のよしあしを論じている。それだけが古典芸能の世界ではないのでは。
- 吉岡さんの言う「ものすごく長い寿命をもっているもの」とは何なのか？ それは今の古典芸能の型なのか？ それも大切なのはわかるが、古典芸能が社会に不可欠なのは、型を継承してきているからだけでなく、わたしたちの価値観に直結しているからだ。その価値観とは、身体的な経験を通して弱いものたちの苦しみを理解することが人間には絶対に必要だ、ということではないか。古典芸能を失うところの価値観が失われる。型が失われることの重大さはわかる者とわからない者がいるが、この価値観が失われてはならないということは誰でも理解できるのではないか。古典芸能は、無力なものたちを一方的に切り捨ててはならないという価値観を、抽象的に理解させるのではなく、身体的に伝えてきたのである。あらゆる苦しみや不幸やその救い方、浄め方のパターンを伝えてきた遺産が古典芸能である。神に捧げるとは、もともとは荒ぶる神に捧げるとのことだから、やはり同じことだったろう。
- それぞれの土地で古典芸能を調査すれば、必ずその土地で鎮められてきた敗者、弱者、死者が見つかるのではないか。郷土の偉人の歴史を知ることと、郷土が切り捨ててきたものたちの両方を知ることが、これからの土地との付き合い方になるべきではないか？
- 今の時代に必要なのは新しい「平衡感覚」ではないか。現代は偏っている。人間のこころの偏りをほぐすのが古典芸能の役割だった。強いもの、有名なもの、裕福なもの、効率がよいもの等々に偏っているのが現代。新自由主義。その偏りを様々な方法でほぐさないと、格差は開く一方。古典芸能はこころの社会政策である。光ばかりを見ようとする現代に対して、社会の影を救ってきた古典芸能の重要性はさらに高まっているはずだ。
- 古典芸能は「バランスのとれた善き生」を目指しているのではないか。
- 「古典芸能と現代演劇における観客創造とその意義」をテーマにできるかもしれない。

## 資料 21：公演調査 舞台芸術としての伝統芸能 Vol.1『一居一道』

日時：2018年2月20日（火）19:00 - 21:20

場所：ロームシアター京都・サウスホール

言葉とテキストではないレベルで古典芸能を語るヒントを得た。以下はこの日のノートから。

- 観客席の中で自分が「未開人」「野蛮人」であるように強く感じた。
- 舞台は「島」になっていた。
- 「内外詣（うちともうで）」金剛龍謹（金剛流二十七世若宗家）。身体を通じて時間が届く。身振りだけではなく、止まっても。身体に時間が継承されている。そのからだを通じて死者の声を聴く。聴くことの可能性そのものを聴く。
- 獅子という動物の中に動物性だけでなく鉱物性と植物性がある。
- 「珠取海女（たまとりあま）」井上安寿子（京舞井上流）。身振り一つ一つよりも、部分同士のつながり方に可能性がある。そのつながり方が異物である。出会いと別れのあり方が特異で、風景が移り変わる、その移り変わり方、風景の変化の仕方に可能性がある。
- 驚かされるということが美しいということに等しい。そこに生まれるのは憧れではないか。こんなふうになりたい、生きたい、と思うのではないかと。模範ではなく、モデルとして。
- 人ではなく、空間そのものが美しいし、空間全体が「感情」あるいは「知覚」になる。
- 「娘道成寺（むすめどうじょうじ）」吾妻徳陽（吾妻流七代目家元、歌舞伎俳優 中村壺太郎）。蛇のような顔の不気味さ。怖くて、見ているだけで酔いそうだった。
- 「おもうこころ」は、抽象的な劇場空間だからこそよくわかる気がした。
- 「心のままに」がいいというわけではないことを人の生に教えるのが古典ではないか。
- 全体として、「こんなふうからだを使うことのできる人たちがいなくなったら困る、いなくなる方がいい」ということ。社会にとって。三島由紀夫の天皇論に近づくけれども。
- 空間コンセプトは尾上菊之丞氏。照明はロームシアター京都のチームと練ったという。「リングに上がって一人ずつ勝負するイメージ」だったという。
- 橋本さんは「これを30年続けて記録を残せばすごい」という意識をもっていた。
- 第二部は出演者・スーパーバイザーによるディスカッション。
- 井上氏「自分が浮いていて、自分しかいないかのようだった。」
- 尾上氏「舞台の周りは堀。六尺ばかりの穴。ブラックボックスの中に所作だけが浮き立つ。どこにも逃げ場がない中に演者がどう向き合うか、だった。」
- 尾上氏「どんなところでやるかは重要。（しかし）過度な演出は危険。」
- 尾上氏「時分の花ということがある。今しかできないことがある。お客様に見ていただきながら、育てていただく。あたたかい目で見ていただくことが力になる。」
- その他、こまかい発言もメモしてあるが、公式な記録も残るはずなので、割愛。

## 調査所感（林）：

- 空間構成と照明の重要性を痛感。
- 能楽堂、歌舞伎座、お座敷でやることと並んで劇場で演じることも位置づけられる。それぞれに特色が出るはずだが、その言語化はなかなか難しい。劇場だから「本質」が見えるとか、エッセンスがあらわれるとは言うてはいけないだろう。
- これまでどんなところでも見たことのない観客の顔ぶれだった。困惑した。
- 日本の芸能の根本は身体表現であり舞踊である。その意味を現代のパフォーマンスや都市や屋外環境に

おける演劇や美術のプロジェクトにも通じるものとして言語化する必要がある。

資料 22：公演調査 文楽『摂州合邦辻』  
 日時：2018年2月26日（月）14:00 – 17:30  
 場所：東京・国立劇場

次年度に木ノ下歌舞伎が上演予定の『摂州合邦辻』が文楽で上演されていたので視察した。

- 「家族の人情劇」以前の原型のようなものに迫るべきだ。この上演はあまりに退屈だった。
- 折口信夫、三島由紀夫、中上健次、伊藤比呂美と「しんとく丸」の系譜。
- 解説を読むと、面白いところや人物の感情が決まっている。解釈は終わっている。それがいかに表現されているかを見よう、という呼びかけになっている。前提を受け入れることが当然とされる。しかしその前提を揺さぶったり、前提以前の場所を探ったりしたい。
- 玉手御前がほとんど狂女のような。あるいは役者のよう。意識の表現が強すぎて、人間的すぎる。人間に近づけたら、その瞬間からわけのわからない物語になってしまうと思う。
- 現在の古典は、話の意味ではなく、話をいかに表現しているかを見ている。きっとかつてはもっと切実だったり、こういう話を体験することそのものに意味があったのではないか。
- 家の場面を延々とやるのがこの作品の可能性ではないと思った。研究を知らなくとも、この家の場面を延々とやるためにこの作品が書かれたのではないことはわかる気がした。ましてコミカルな要素を随所に出して客席を笑わせるなんて、やっていいことなのだろうか。
- 男をめぐる女同士のケンカを男だけで上演して笑わせるなど、よっぽどそこに必然性がなければ、やっていいことではないように思われた。
- 本質的なポイントは、不気味さが消えていること。『摂州合邦辻』という作品がもつ不気味さがここにはない。すべてが人間化されてしまい、不気味なところがない。
- 近世的な「母という役割の物語」になっているのではないか？ その時点での作品化＝解釈を今でも継承する必然性はあるのか？
- なにか妙に近代的な犠牲の物語に見えるのは気のせいだろうか？

資料 23：有識者ヒアリング第3回 横浜能楽堂 館長 中村雅之氏  
 日時：2018年2月26日（月）18:30 – 20:00  
 場所：横浜能楽堂（220-0044 神奈川県横浜市西区紅葉ヶ丘 27-2）

横浜能楽堂の中村雅之館長に以下1～10の項目にしたがってヒアリングを行った。

1. 古典芸能の現状をどのように見て、その上で横浜能楽堂がどのような事業を実施なさっているか、具体例とともにお聞かせいただけますでしょうか？

- 伝統芸能を残すための最大の課題は「プロデュース」であり、「プロデューサー」の育成である。いくら良い演者がいても、良い企画を立て、上手に広報・宣伝し、会場を満席にして、最終的にきっちり収支を取れる経営的センスがあるプロデューサーがもっと出てこないことには、伝統芸能の先はない。東京藝大でも、国立劇場でも、実演家の育成には熱心だが、プロデューサーに関心がない。新鮮で美味しい食材があるのに料理人がいないようなものだ。
- 「餅は餅屋」。実演家のセルフプロデュースは、現代においては難しい。多角的な視野と知識が必要だからだ。近代化の過程で歌舞伎は松竹によって残り、演芸は吉本によって残った。歌舞伎は観客を多く入

れることが出来る芸態であり、演芸は演者の人数が少なくても済むので、収益モデルをつくることができた。能は、出演者がそれなりに多いにもかかわらず、多くの観客を入れて見せるものではない。当然、収支バランスが合わない。だからこそ公共でしっかり保護していかなければならない。

- プロデュースとは「離見の見」。だから実演家のセルフプロデュースには限界がある。本来は、実演家はプロデューサーにプロデュースを任せ、芸を磨くことに専念すべきだし、社会としてはそうできるような環境整備をすべき。そこに国や自治体など公共の役割がある。
- それぞれの芸能の経緯も考えねばならない。江戸時代、能は將軍や大名といったパトロンに抱えられ、衣装も作ってもらったりしていた。雅楽は天皇のオーケストラだった。簡単に収益化できるものではない。
- プロデューサーが少ないのは、儲からないからである。芸術文化に関わる人間の収入が低すぎる。これでは優秀な人材が集まらない。
- 興行会社は、営利企業なのだから芸術文化を利用して儲けようとするのが本分。本質を守ろうとして儲からないなら本質を捨てても不思議はない。
- 芸術文化は学校や病院と同じように公共財なのだから、もっと公的資金を投入すべきである。
- 日本は芸術文化が民間で盛り上がってきた歴史があるので、国の保護が十分ではない。
- フランスでは庶民が苦しい生活を送っていたルイ 14 世の同時代に、日本では庶民が木戸銭を払って芝居を見るほどの余裕があった。だから、文化は放っておいても栄えるものだと思っていた。
- 日本は、歴史的に見ると、①全国的な内戦が比較的早く終結し、②ヨーロッパの階級社会よりも庶民が豊かで、いわゆる労働者階級にもゆとりがあった。それによって文化が栄えたが、逆に文化を公的に保護しない影響が今も残っている。

2. 古典芸能に関して「観客づくり」を意識して取り組んでいらっしゃいますか？ また、広報／メディア戦略のようなものはあるでしょうか？

- それぞれの地域と時代のニーズを把握しなければならない。地域と時代のニーズはつねに流動的なので、フィールドワークしながらチームで議論しつづける。決まった方法はない。
- 最近、5年前ならすぐに完売した企画が1割売れ残ることがある。この5年で「見巧者」と言われるような観客が減り、企画がよいかどうかを想像できる人が減った。そうした客層が枯渇しつつある。
- 観客の減少は社会の変化と連動している。一劇場としては、いくら努力しても限界がある。
- 古典の本質をプロデュースによって社会的に共有しなければならない。
- 広報には気をつけている。企画を立てる段階で、どういう記事がどのようなメディアに出るかをシミュレーションしている。メディアごとに考えるし、二重三重の準備をする。

3. 中村館長は、古典芸能の社会的意義をどのようにお考えでしょうか？

- 伝統文化はその国のステータスを示す。歴史、文化、風土がそこに凝縮されている。古典だからすばらしいのではなく、すばらしいから残った。オリジナリティがあるから残った。
- たとえば雅楽の場合、中国などアジア諸国の芸能が平安時代に日本化された。外国のものも数百年で昇華され、オリジナリティのあるものに再構築されている。伝統芸能はその国のあり方や歴史を反映している。グローバリズムの中で普及しているものとは違う。
- 古典芸能の本質を考えねばならない。それぞれの芸の「骨」をどこに見るかが重要である。
- 例えば自分は歌舞伎に関しては歌舞伎役者の身体が本質だと考える。歌舞伎役者がその身体によって表現することは、ある意味においては、どんなことでも歌舞伎である。逆に、歌舞伎役者以外の役者が中心になってやった場合は、どんなに真似ても、「歌舞伎」というのは、おこがましい。
- 歌舞伎の骨、強さは身体であり役者である。歌舞伎は、観客が面白そうな事を何でもやってみて、その中から実際に観客にウケたものだけが、次の時代に継承されて行く。そういった意味では、いま演じら

れている歌舞伎は、「面白いもの」の集積。面白くないはずがない。

4. 古典芸能と人々の「生活」の関係は、今後どのようになっていく（べきだ）とお考えでしょうか？（古典芸能と教育、観光、福祉等の関係を含めて）

- 二つの考え方で進めなければならない。①無形文化財としての保護が必要。②現代的な芸術として文化振興の対象にしなければならない。
- いずれにおいても重要なのは「本質を失わない」ことである。「骨」を変えてまで残すことは消えるのと一緒。本質を失わなければ、見る人がいなくても演じて映像に残せばいい。

5. 1～4に関連して、公共ホールは古典芸能にいかに関わるべきでしょうか？

- 公共文化施設にとっていちばん重要なのは、教育、福祉、観客へのフォローであり、普及と呼ばれるような活動である。その一方で、新たな芸術創造も必要。そのバランスが難しい。
- 「アーツカウンシル」の設立がブームだが、「アーツカウンシル」の基本は①専門人材の確保②独立性の担保にある。しかし日本では、芸術文化を担う人材の待遇が悪いので人材が確保できず、独立性も担保されていない。両方が担保されない限り、芸術好きな物好きが集まるだけで広がらない。
- 人材の処遇をしっかりと、働かせつつ育てなければならない。食べられないレベルでやると、良い作品は作れなくなる。横浜の財団として、若い人にもプロデューサーという肩書を付けている。理想的には一定期間で人材を別の組織や劇場に流していくべきである。

6. 古典芸能に関して、京都が果たすべき役割はどのようなもののでしょうか？

- 京都の強みは、トップレベルの人がいろいろなジャンルにいること。
- 京都は、自らをプロデュースする能力もある。だから、よそ者のプロデュースを受け入れない風がある。折角、優れた実演家がいるのだから、外のプロデューサーを受け入れ、新しい風を吹かせてみると良い。京都は、本来、常に時代の最先端の文化を貪欲なまでに取り入れて来た土地柄なのだから。
- 京都は建築物のあり方なども含めて時代の先端を取り入れることで変わってきた。その点では歌舞伎に似ている。オープンな好奇心があって、貪欲に外部を受け入れる開放性があった。

7. 地域と古典芸能の関係についてお考えをお聞かせください。どのような地方でも古典芸能は大切にすべきもの、支援されるべきもののでしょうか？

- 最近、外国人観光客をターゲットとして観光と伝統をリンクさせようという動きがあるが、芸能だけを見てもらおうというのは難しい。外国に行った時に、わざわざその国の伝統芸能だけを見に劇場まで足を運ぶだろうか。ヨーロッパの有名なオペラ座へ行っても、日本人を含めアジア人はほとんど見かけない。ハノイでは、水上人形劇の劇場には外国人観光客が詰め掛けているが、これは小さな町で、買い物をしたり、街歩きをしたりするぐらいしかすることがないから。日本のような様々な観光資源がある国では、よほど興味ある人しか劇場には足を運ばない。「ギオンコーナー」は短時間でコンパクトに伝統芸能を楽しむことができる。それは良いが、食べることも、お土産程度はあるが、本格的な買い物をすることもできない。その場へ行けば、食があり、何か見る事ができて、買い物もできるといったトータルで伝統文化を楽しめる施設が必要。そこに温泉でもあれば最高だろう。その時重要なのは、その土地独自の文化が幅広くあること。その土地独特の食・芸能・建物・工芸。日本でこの条件を十分に満たしているのは京都と沖縄くらい。京都にはぜひこの強みを生かしてもらいたい。
- 地方は民俗芸能と観光をリンクさせるべきである。
- 伝統芸能の専門家で、観光にも柔軟に対応でき、食や工芸もトータルでプロデュースできる人材を置くべき。

- 都市の舞台芸術はその場で飲み食いができない。飲食は重要。パリやタイなど海外リゾートにある「シアターレストラン」を参考にすべきである。キャパは100名ほどでいい。その時重要なのは、まがい物ではなく本物を見せること。いわゆる「観光用」の安っぽいものではない。

#### 8. 古典芸能とアジア、欧米の関係はどのようになっていく（べき）でしょうか？

- 国を超えた伝統芸能の劇場同士のネットワーク作りが必要。現代演劇、美術、クラシック音楽の世界ではあるが、残念ながら伝統芸能の世界では存在しない。

#### 調査所感・課題等（林）：

古典芸能の本質の把握をプロデュースと創作につなげる流れが中村館長のスタイル。本質を理解する観客そのものが減った今、古典芸能の本質の把握を失わないようにしながらも、広報＝言語化や、普及＝観客との関係づくりをもう少しメインで考える必要があるのだろうか。お金のかけ方も変わってくるのだろうか。

資料 24：有識者ヒアリング第4回 公益財団法人有斐斎弘道館 代表理事 濱崎加奈子氏  
 日時：2018年3月5日（月）13:00 - 17:00  
 場所：有斐斎弘道館（602-8006 京都市上京区上長者町通新町東入ル元土御門町 524-1）

有斐斎弘道館代表理事で伝統文化プロデュースを手がける濱崎加奈子氏（専修大学准教授）に、以下の1～11の項目にしたがってヒアリングを行った。

#### 1. 古典芸能の現状をどのように見て、その中でどのような活動を企画・継続なさっているか、具体例とともにお聞かせいただけますでしょうか？

- 古典芸能については、「どこを大事にして、どの部分だけはゆずれないか」を明確にして活動・企画をすることが重要。それは感性と信念の問題。
- 「どこを大事にして、どの部分だけはゆずれないか」をロームシアター京都がどう考えるかは、古典芸能全体にとっても大事な問題。
- ロームシアター京都のような場所が魅力的になればなるほど、たとえば、今も京都に残っている歌舞練場や稽古舞台の存在がますます忘れ去られていくのではないかと危惧している。
- 近代西洋演劇の劇場ばかりになると、伝統芸能の演者も「劇場型の身体」になっていく。
- 木造で風通しのよい、呼吸するような楽屋があるかどうかは、演者の身体にとって重要。
- こういうときはロームシアター京都に行き、こういうときは歌舞練場に行く、（また、こういうときはロームシアター京都で上演し、こういうときは歌舞練場で上演する）というような、互いに発見し合い、住み分けあうことが大事。京都はそういう「感覚」に長けている人が多いので、自然にその感覚が浸透して、位置取りができて、落ち着いていくと思う。
- 伝統芸能研究の状況はよくない。人文学は社会全体に関わることなのに、重要だと思ふ人が少なくなり、予算も人員も減らされている。人文学全般に言えることだが、研究者が育たず、学問から芸能の真髄を見ようとするほどの強さと余裕をもてる人が少なくなっている。何のために研究し、考えるのか、大きな目的を見失ってしまっている。同時に、一般市民も実演家も、「研究」を尊重する心を失っているのは問題。研究者への不信感をもつようになってしまった。

#### 2. 濱崎さんのプロデュースの流れ、プロセスを教えてくださいませんか？

- 場と歴史を大切にし、時間軸の上で客観的なプロデュースを心がけている。
- 客観的な視点でプロデュースしても、「どうしてうちに声をかけてこなかったのか」と言われることが

ある。そのときに有効なのは学問。プロデュースの根拠を歴史的、客観的に説明できる。例えば「昔は流派を越えて活動していた」というようなことも言える。

- 糺勸進能を実現したときは、「この場所は何百年も待っていてくれた。目に見えないものたちがずっと待っていてくれた」と感じた。
- 奈良の「談山能」は「能の原点を考える」機会としてプロデュースに参加した。芸能の原点にさかのぼることで、自分が今どこにいるのか、次にどこへ行くべきかを探った。
- 演者と観客を連れて様々な場所に行き、その土地にゆかりのある演目を上演するツアーもすでに10回以上続けてきた。
- 奈良やその他の土地で上演を続ける中で「京都で何をすべきか」も見えてきた。
- 今の京都の文化はほとんどは室町時代がベース。その自覚は重要。政治、宗教、土地（京都の位置）、歴史のすべてが結びついて茶、花、能などの芸能が成立した。京都で原点を見つめるべき時だと考えた。

3. 濱崎さんは、「古典芸能の社会的意義」をどのようにお考えでしょうか？

- 偶然と呼ばれるようなものもすべて取り込むことができるのが日本の古典芸能。場に開かれた感性を磨き、育ててくれるのが古典芸能であり、そのための数々の「きっかけ」が、伝承されてきたものの中に数多く見出せる。
- 古典芸能の意義が見失われ気味だが、それは「意味」「意義」を求めすぎているからではないか。たとえば、能楽を野外で見ると、何が重要なかが、よくわかる。劇場ではよく見えるものでも、野外になると、よく見えなかったりする。そういう場所で「感じる」経験をすれば、なぜこういうものが伝承されてきたのかがよくわかる。
- 野外だと、たとえば「風」や「光」というもののすごさがわかる。神様がいるかもしれないと思うし、神様とはそういうものなのかなと感ずることができる。伝統芸能が神に捧げられてきたという意味を理解することができる。つまり、神=自然とともにある人間の存在とはどのようなものなのかを、理解することができる。
- 野外で演じることがなくなると、演じる側自身もそういうことがわからなくなる可能性がある。つまり、伝統芸能の社会的な意義が見失われてしまう可能性がある。東京の歌舞伎座や能楽堂がビルの中に入ってしまったことを心配している。
- 現代において「誰が宗教者か？」と考えると、実は能楽師ほどの宗教者はいないのではないかと日々修練して、実質的な意味で人々の苦しみを救っている。
- かつての「勸進」は、「地域ごとの公共財のつくり方、守り方」である。同時に木戸銭を取って芸能を見ることの始まりであり、見ることで神様とつながることだった。つまり芸能と宗教、政治、社会は一体だった。
- 地域ごとに育まれてきたのが文化の厚み。その中でこそ名人が生まれる。京都や東京だけに文化が集中しても、結果としていいものがあらわれない。江戸時代に各藩の文化政策が発展したところは、銘菓が生まれ、現在の土産物の豊かさにつながっているように、文化は未来への資産となっている。古典芸能は、庶民の教養、美意識、知恵、関係性を豊かにする。

4. 古典芸能に関して、京都が果たすべき役割はどのようなものなのでしょうか？（京都の実演家、文化行政、公共施設、民間施設、プロデューサー、観客等）

- シアターではなく有斐斎弘道館のような場（座敷、庭）だとわかることがある。逆にシアターでしかわからないこともある。京都でしかなし得ない古典芸能の「場」を大切にしてほしい。
- 古典芸能の「現場」に精通しつつ、他の演劇や芸術の分野にもある程度目のきくプロデューサーが必要。
- 小さな場所で、たとえば蠟燭で舞うのを見るのと、舞台で見るのとは違った感動があり、両方が活きる

べきである。「場」にあわせたプロデュースが大事。

- ロームシアター京都のような「オペラのできる劇場」を作ったのだから、歌舞練場や能舞台、街に埋もれている数々の稽古舞台も大切にしてほしい。行政には「場」を活かす施策に期待する。
- 様々な場所や組織が有機的につながり合うことが必要。新しい形をつくることができないか。
- ロームシアター京都のある岡崎地区は夜、大人の雰囲気が楽しめることを活かしてほしい。
- 料理屋がなくなりつつあることも古典芸能にとって考えるべきこと。京都の文化を支えてきたのは小さな企業。その社長さんたちが芸能を習ったり、着物を買ってあげたり、芸妓を育てたりしていた。今は料理屋もすべて東京資本になり、大きな宴会場のある料理屋がなくなりつつある。経済団体の宴会だけでなく、芸能の小さな発表会もしていた場所として重要で、京都の人は年に数回はそういう場所に行っていた。宴会に芸能はつきもので、一体としてあるからこそ伝承されていく。

#### 5. 古典芸能に関して、京都が抱える課題はどのようなものでしょうか？

- 歌舞練場や稽古舞台が日々取り壊しや老朽化の危機にある。個人宅にあるものは重要性を意識されることもない場合がある。それがいかに大切なものと発信することが大事。発信することで、うちにもそういうものがあるというような情報が出てくる。最低でも材を残しておけばいつか移築できる。そういうものには税金を免除してもいいのではないか。京都が先駆けて役割を果たしてもよいのではないか。また、寺社もスペースを提供するなど社会的な役割を果たしてほしい。
- 行政の平等主義ではできないことがある。各流派順番にするととっても実際の負担は平等ではない。また、本当はお客さんに合わせて提供するものをセレクトすることが必要なのに、その目を持っていないし、批判を恐れてその役割を放棄している。だが実態に合わせた仕組みをつくらないと、不満もたまるし、文化は減ぶ。
- 古典芸能の中途半端な専門家は、ただ自分が世話になっている流派を最優先しているだけという状態である。自分の先生や最優先が一番と思うのはある意味大事なことであり仕方がないことだが、プロデュースに関わるなら客観的であるべき。
- 客観的な目をもつプロデューサーが少なすぎる。
- 信念をもって、いい意味での無茶をするプロデューサーがもっと必要である。
- 同世代のプロデューサー同士がもっとつながって話をするのも必要である。誰からも感謝されず、みんなつらい思いをしている。だが演者も同じように苦しんでいる人が多いので、そういう演者を助けるのもプロデューサーの役割である。
- 現状、プロデューサーにとってはサポート体制とお金がなさすぎる。自分は大学教員をしてカバーしているが、大学の業務も少なくないので、プロデュースに専念できない。
- プロデューサー育成に関しては、プロデュースの意義をどこまで感じられるかが重要。愛情とミッションへのこだわりがなければいけない。感動を与える仕事だから。
- 京都の寺社の多くが、東京資本の物量で大きなイベントを打っているが、長い目でみて本当の京都の価値を考えて、どのような役割を果たすべきか考える時ではないか。
- 人々の信仰心が薄れて、コミュニティが崩壊するなか、資金難の寺社が多いのも現実。市民がそのことを理解することも大事。
- 古典芸能の実演家たちも苦しんでいる。時代に取り残されているという焦りを感じている方も多い。「芸」をもって人をもっと尊重する社会であるべき。
- 伝統芸能の世界では、女性はやりづらいこともあるし、出産や子育ての問題もある。ただ、逆に女性の側から大事な視点が生まれるようにも思っている。女性が文化に関わるための知恵も京都の文化の中にあるのではないかと思っている。

6. 有斐斎弘道館を取り壊しから守ったあと、弘道館を拠点に活動を軌道に乗せるには、どれくらいの時間がかかり、どのような課題があったでしょうか？

- まだまだ軌道に乗っているとは言えないが、まず弘道館の存在を知っていただくのに3年はかかったと思う。
- 資金面での課題は尽きない。借金を返済するために今の調子では200年くらいかかるので、根本的なステップアップが必要。
- スタッフを雇うにも苦労がある。少人数で、庭や建物の管理、企画、経理、営業、事務等のすべてをやらなければならない。まさに総合的な人間育成の場として、そのようなスタッフを確保し、育てるのは大変だが意義の深いことと考えている。
- とにかく、地道に、信念をもって、活動を続けていくしかないと考えている。

7. 古典芸能に関して観客／参加者／常連さんづくりを意識して取り組んでいらっしゃいますか？人を巻き込む秘訣はどのようなものでしょうか？

- ジャンルをまたがって総合的に、を意識して取り組んでいる。
- お茶の先生たちの中に能を見たことのある人が本当に少ない。弘道館もお茶の人はお茶の場、能の人は能の場だと思っているが、一人でも多くの人がある「あいだ」を移ってくるといい。
- 常連さんづくりは、どちらかといえば意識していない。できるだけ新規の方々に足を運んでもらうことに注力している。放っておくと常連さんばかりになってしまう。キャパが小さく、できることも限られているので、常連を増やすというより、深く知って「自分ごと」に考えてくださる方々を増やすように意識している。
- 人を巻き込む秘訣は、どれだけ情熱をもってできるか。広報も同じ。
- 適正人数と、収支を考えなければならない。例えば能は今後はキャパ300～350で考えなければならない。
- 重要なのはお客さんに一緒になって考えてもらうこと。今8000円のチケットが1万5千円にならないと支えられないということと一緒に考えてもらう。参加してもらう。ミニパトロンを10人でなく、100人、1000人つくって、「わたしが支える」と意識してもらう。
- 特に能は現代演劇や現代舞踊が専門の人たちにも見てほしい。ロームシアター京都とのあいだで相互に招待し合い、席をつくり合う交流のシステムのようなものができないか？
- 地方の人たちはよいものを心待ちにしてくれる。地方の土地の豊かさ、人々の感性の豊かさは大切にしなければならないし、互いに有効である。地方公演も考えている。
- 江戸時代は式楽としての能が地方の文化を育んだ。地方の伝説を吸い上げて作品化していた。このことに多くのヒントが隠されている。
- 井伊直弼がつくった言葉に「ちゃかぼん」がある。茶道、和歌、能を意味する。政治と文化を切り離せないのが日本の伝統。伝統芸能をビジネスパーソンの教育ツールとして考えていくことが有効。
- 和歌もつくらなければわからない。伝統芸能はつくり、参加し、感動し、理解し、伝えたい側にまわってもらわねばならない。それは一見ハードルが高いことでもあるので、ある種の強制力として、影響力のある人に声をかけて参加してもらうのも有効である。
- 寄付を増やすための活動の時間がないのが悩み。
- 今は30～40代のビジネスパーソンの社会研修、人材育成講座に力を入れている。社会を動かしている方々が、ビジネス上で伝統文化の知恵を生かすことで、伝統文化の意味に気づいてほしい。社会で伝統文化が地位をもつことが、新たな客を作る重要なステップでもある。

8. 古典芸能と人々の「生活」の関係は、今後どのようになっていく（べきだ）とお考えでしょうか？（古典芸能と教育、観光、福祉等の関係を含めて）

- 本当は小学生の頃から伝統を学ぶべき。小学生は大人が考えるように難しいと思わない。そのまま受け入れる。また、社会人一年生には強制的に古典芸能を学んでほしい。ビジネスや社会人として役に立つヒントがたくさんある。

#### 9. 古典芸能とアジア、欧米の関係はどのようになっていく（べき）でしょうか？

- 古典芸能にとって、アジアの視点は欠かすことができない。日本独自のものと思込んでいるものも、アジアの視点から見れば決して独自ではないことも多い。
- 芸能がつながっていることを認識することは、国同士の友好を築くもっとも簡単な方法である。ルーツが同じであること、同様の伝説を持つこと、同様の考え方を持つことを認識すると同時に、違いを認識することでもある。
- 欧米の方々の中にも日本の伝統芸能に深い理解を示す方がある。自分たちの国で見失われたものを日本に求めに来る方も多く、伝統芸能に感動し、何かを得た、取り戻したと言ってくれる。日本に奇跡的に残された伝統芸能を日本人が大切にすることで、欧米における日本の位置ももっと大事なものになると思う。

#### 10. 今後さらにヒアリングした方がよい方をご推薦いただけますでしょうか？

- ヒアリングではないが、「ヴィジュアルフォークロア」の北村皆雄氏の仕事は重要。イザイホーなど貴重な民俗芸能の映像化を続けており、多くの研究者に祭礼などの情報を伝え、貴重な研究の数々が展開されている。
- 京都ではないが、古典芸能に関する客観的な視野をもつ方として、演劇評論家の渡辺保氏、落語家の桂吉坊氏を推薦する。

#### 11. その他

- 現代アートの人たちと伝統芸能がコラボする場合は、現代アートの人たちが伝統を学ばなければならない。そうしなければ対等にはなれない。現代アートの人たちに一歩近づいてもらわないと、伝統芸能の人たちはやる気をなくす。同じ土俵に立ってコラボすることの意味を周囲が理解しなければならない。

資料 25：リサーチプログラム 2017 年度最終報告会  
 日時：2018 年 3 月 20 日（火） 18:00 – 21:45  
 場所：ロームシアター京都 会議室 2

#### 古典芸能と現代演劇 ～「観客席」の理念とモデル～

林立騎（翻訳者、演劇研究者）

#### 1. 調査の目的と課題：

##### 1-1. 古典芸能と現代演劇 1-2. レパートリーの創造

「テーマ A：古典芸能と現代演劇 古典芸能の歴史、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。本テーマは、木ノ下歌舞伎と取り組む「レパートリーの創造」プログラムへの参画を通じて行われます。」（リサーチプログラム募集概要より）

#### <応募時の関心>

- 現代社会にとっての「異物、ノイズ、批評」として古典芸能をリサーチしたい。
- 土地の特性や歴史が結晶化した古典芸能を文化の均質化に抗う「他者」と捉える。

<当初の提案>

- ① 古典芸能を現代舞台芸術としてどう批評／評論／鑑賞できるか？
- ② 当日パンフレットやプログラムの形式と内容を提言するリサーチをしたい。
- ③ 上演前と上演後の学習プログラムについて提言するためのリサーチをしたい。
  - 全体としては公演を「完成品」ではなく「プロセス」として考えたいと話した。

<最初のフィードバック>

- 「京都は文化を「上等なもの」としてまつりあげない。文化は生活と連結している。プロセスを重視することで、プロセスの中にある教育的なもの、啓発的なものを積極的に活かしていくことができるのではないか。」(吉岡洋氏、9月11日)
- 「古典芸能と現代演劇とレパトリーの関係は、「日常化」というキーワードにできるのではないか。どうすれば古典芸能や演劇を「生活の中に生きているもの」にしていくことができるか、ということではないか。」(若林朋子氏、同上)
- 「劇場はインフラ。祭りが社会インフラであるように。国や自治体は古典芸能をオリンピックに向けてやせ細らせている。伝統に携わる人たちに外側を見なくても安泰という状況をつくっている。伝統を守っているようで、守っていない。」(橋本裕介氏、同上)

- イベントとしてではなく、生活に接した「古典芸能と現代演劇」のあり方が課題に。
- 作品論から劇場論＝都市論、観客論へのシフト。現状把握の必要性も。

2. 調査の方法

2-1. 公演調査

- ① 木ノ下歌舞伎『心中天の網島』（ロームシアター京都／横浜にぎわい座）
- ② 復曲能『吉備津宮』観劇（京都観世会館）
- ③ 舞台芸術としての伝統芸能 Vol.1『一居一道』（ロームシアター京都）
  - 個々の公演のすばらしさ
  - 公演よりもプロセスを考える必要性がさらに明確に

2-2. 有識者ヒアリング

- ① 木ノ下裕一氏（木ノ下歌舞伎主宰）
- ② 堀内宏公氏、玉虫美香子氏、古城淳子氏、石戸谷聡子氏（アーツカウンシル東京プログラムオフィサー）
- ③ 中村雅之氏（横浜能楽堂館長）
- ④ 濱崎加奈子氏（有斐斎弘道館代表理事）

3. 調査結果と分析

3-1. 古典芸能の現状・課題①

<古典芸能の現状と将来>

- 伝統がこれまでと同じようにして、今後50年から100年先まで残っていくことは難しいのではないか。

(堀内氏)

- 今われわれが知っているような古典芸能は、京都においても200～500年で滅びる。なぜならそうして今までも滅びてきたから。個々の実演家にとっては継承が大問題だが、より長いスパンをとれば、なにをしても滅びる。(吉岡氏、2月13日)
- では未来に向けてどのような可能性があるのか。古典芸能の中には近代芸術にはない面白いものがあったはずで、その核心部分を取り出して伝えることや、それをヒントに別の表現へとつなげていくことはできると思う。それは、かたちが変わっても本当の意味で滅びずに伝わっていく古典の在り方のひとつと言えるかもしれない。(堀内氏)
- 伝統芸能が正面に据えている軸は過去。未来を見るということ自体が古典芸能のあり方に対しては斜めから光を当てる態度になる。(堀内氏)
- 古典芸能に携わる人たちは、自らが体験していることを言語化することが概して得意ではない。説明することが求められてこなかったからである。(堀内氏)

<プロデュースとその課題>

- 伝統芸能を残すための最大の課題は「プロデュース」であり、「プロデューサー」の育成である。実演家のセルフプロデュースは、現代においては難しい。多角的な視野と知識が必要だからだ。古典の本質をプロデュースによって社会的に共有しなければならない。(中村氏)
- 場と歴史を大切にし、時間軸の上で客観的なプロデュースを心がけている。客観的な目をもつプロデューサーが少なすぎる。(濱崎氏)
- 同世代のプロデューサー同士がもっとつながって話をすることも必要である。(濱崎氏)
- 有効なのは学問。プロデュースの根拠を歴史的、客観的に説得できる。(濱崎氏)
- 伝統芸能研究の状況はよくない。人文学は社会全体に関わることなのに、重要だと思ふ人が少なくなり、予算も人員も減らされてきている。人文学全般に言えることだが、研究者が育たず、学問から芸能の真髄を見ようとするほどの強さと余裕をもてる人が少なくなっている。(濱崎氏)
- 草の根から古典を普及することは一生かかるミッションなのに、演劇だけやっけては遅すぎる。複合的なメディア戦略のようなものが必要になる。(木ノ下氏)

<分析>

- 残していくためには(セルフ)プロデュースが必要だが、古典の実演家は言語化が難しい。
- プロデューサーの育成が大きな課題だが、社会的な状況の中で、順調ではない。
- 現状では、古典芸能を近代的なイベント／公演にすることに限界があるのではないか？
  - むしろ古典芸能は、もともとイベントにとどまらない可能性をもつのではないか？
  - 古典の核心を表現するための方法は、公演をつくることだけではないのかもしれない。

### 3.2. 古典芸能と現代社会

- 伝統文化はその国のステータスを示す。歴史、文化、風土がそこに凝縮されている。古典だから素晴らしいのではなく、素晴らしいから残った。オリジナリティがあるから残った。(中村氏)
- 古典と現代人の生活をあからさまに関連付けることはしたくない。戦時中の古典の搾取の記憶と重なる。古典は生活に結びつかない方がいいのかもしれないと思いながらも、やはり生活と結びつきたいという思いもあって、股裂きのような状態。(木ノ下氏)
- 芸術には、パトロンや観客を楽しませる芸術もあるが、一方では、不幸、悲しみ、不条理、無残を提示する芸術もある。後者は社会の矛盾や不安が拡大した20世紀にも盛んになった。しかし21世紀は不条

理なものへの志向が弱まり、むしろ技術の力で幸福になろうという時代になっている。人間の不完全さに直面する領域が減っている。文化芸術はむしろ、人がなぜ不幸を感じるのかという存在の根本的問題から目をそらすことなく、人がより深く悩み、立ち止まって、自然、社会、他者、自己のあり方に対する疑いへと導き、そう簡単に割り切れるようなきれいな回答には到達できないことを示唆するものであるべきだろう。伝統芸能の中には、「失敗に向けて背中を押し、絶望を通じて希望を見出す」ための総合的な体系を内在させたものもある。(堀内氏)

- 古典芸能がふたたび「生活」と関係をもてるのかという問いとは別に、「生活」の方を疑うことも必要ではないか。あたかも古典芸能の方だけに課題があり、そのかたちを変えて「生活」に接続すべきであるかのような言説が多いような気もする。しかし「生活」の方も今のままで善いのだろうか？「暮らし」を見直すとき、近代以前から続く芸能はふたたび見出され、生活と芸能は深くかかわり合うのではないか。(堀内氏)
- 古典芸能は、現代社会の中ではすくいとることの難しい、人間の不完全性を取り込む文化の一部である。(堀内氏)
- 古典芸能の研究は新自由主義へのアンチテーゼになると思った。(若林氏、2月13日)
- 個々の実演家にとっては継承が大問題だが、より長いスパンをとれば、なにをしても減じる。人間が必ず死ぬのと変わらない。そうした古典芸能を絶滅危惧種のように保護するよりも、田舎芝居としてしか続いているような芸能にも見てとることのできる、ものすごく長い寿命をもって続いているものを大切にしたい。(吉岡氏、2月13日)
- 新しいということに人々が魅力を感じない時代になった。今は「すぐそこにあっらずと生きているもの」のほうに磁力が働いているのではないか。すなわち古典や伝統に目を向ける時代の潮流が始まっているのではないか。(玉虫氏)
- 偶然と呼ばれるようなものもすべて取り込むことができるのが日本の古典芸能。場が開かれた感性を磨き、育ててくれるのが古典芸能であり、そのための数々の「きっかけ」が、伝承されてきたものの中に数多く見出だせる。(濱崎氏)
- 近代西洋演劇の劇場ばかりになると、伝統芸能の演者も「劇場型の身体」になっていく。木造で風通しのよい、呼吸するような楽屋があるかどうかは、演者の身体にとって重要。(濱崎氏)
- 現代において「誰が宗教者か？」と考えると、実は能楽師ほどの宗教者はいないのではないか。日々修練して、実質的な意味で人々の苦しみを救っている。(濱崎氏)
- かつての「勸進」は、「地域ごとの公共財のつくり方、守り方」である。同時に木戸銭を取って芸能を見ることの始まりであり、見ることで神様とつながることだった。つまり芸能と宗教、政治、社会は一体だった。(濱崎氏)

#### <分析：現代社会における古典>

古典芸能は「苦しみのアーカイブ」である。古典芸能はわたしたちに人間社会の様々な苦しみや不幸を教える。それは多様な価値観に寛容で、弱いものや目に見えないものを思いやる感性を育む。古典芸能は「感情教育」を担っている。学校教育は知識教育であり、学校は知識を教えることを第一義とする。文化芸術はそれを補完する。人の苦しみがわかり、経済原理や競争原理に支配されない個人を育てる。政治や経済は人間が「有力」になることを求めるが、古典芸能に出てくるのは「無力なもの」。動物や自然を含めて、古典芸能は「無力なもの」を切り捨てない社会を求める。「無力なもの」を忘れないことを、わたしたちに繰り返し要求する。古典芸能とともにある生活は、「無力なもの」へのまなざしを失わない社会へつながるはずである。

古典芸能が社会に不可欠なのは、古い型を継承しているからだけではなく、わたしたちの価値観に直結しているからだ。その価値観とは、身体的な経験を通して、他者の苦しみを理解することが人間には必要だ、

ということではないか。古典を失うと、この価値観が(ますます)失われる。古典芸能は、苦しみ、怨念、思いなど、数字にならず測定できないものを一方的に切り捨ててはならないという価値観を、抽象的に理解させるのではなく、身体的に伝えてきた。

今の時代に必要なのは新しい「平衡感覚」かもしれない。人間のこころの偏りをほぐすことが芸能の役割の一つだったのではないか。強いもの、有名なもの、裕福なもの、効率がよいもの、幸せで気持ちがいいことに偏っているのが現代。その偏りをほぐさないと、格差は開く一方。光ばかりを見ようとする現代に対して、社会の影を救ってきた古典芸能の重要性はさらに高まるのではないか。日本の古典芸能は「バランスのとれた善き生」を目指している。

### 3.3. 古典芸能と(京都の)観客

<これまでの観客/これからの観客>

- それぞれの地域と時代のニーズを把握しなければならない。地域と時代のニーズはつねに流動的なので、フィールドワークしながらチームで議論しつづける。決まった方法はない。(中村氏)
- 最近、5年前ならすぐに完売した企画が2割売れ残ることがある。この5年で「見巧者」と言われるような観客が減り、企画がよいかどうかを想像できる人が減った。そうした客層が枯渇しつつある。(中村氏)
- 伝統芸能は、つくり、参加し、感動し、理解し、伝えたい側にまわってもらわねばならない。(濱崎氏)
- 芸術文化の新たな観客の創出という目標の設定とその取り組み方は、主にマスコミや広告業界の原理(情報周知による顧客の拡大)に頼ってきた。だがそれは、結局のところ「現代の多数の人々が何に興味があり、何を望んでいるか」という話でしかないのではないか。古典芸能までもが瞬間的な気晴らしを満たす消費対象として発信され受容されるシステムに入っていくことには疑問がある。水は低きに流れる。長い時間をかけて培われた芸術文化でも、瞬時に賞味期限の短い娯楽へと変容する。(堀内氏)
- 何かを変えるとは専門家を変えることではなく、全体を変えること。何もわからない人も巻き込むこと。(木ノ下氏)
- 将来は人口減少や経済の縮小により、小さい空間で少人数で楽しむ芸能が重要になるのではないか。そのとき、お金はかけなくてもよいので質を保つ工夫が鍵になる。(堀内氏)
- 玄人の観客は尊重すればいいが、今のように玄人の世界に至ることが目的になったら駄目。それは終身雇用モデルのようなもので、一つのことにこだわって、ずっと続けているということ。そのやり方ではもう駄目なのにこだわっている。古典芸能も産業と同じで、マルチ化すること、「この道一筋」ではなくなることも必要。いろいろな分野を移動することによって、それぞれの経験を活かし合う。またそうした活動を意識的に評価しなければならない。(吉岡氏、2月13日)
- 古典も生活も、変わるということはそう簡単ではないと思うが、古典と生活の接点をどれだけ見つけられるかが重要ではないか。(若林氏、2月13日)
- 重要なのはお客さんに一緒になって考えてもらうこと。今8000円のチケットが1万5千円にならないと支えられないということと一緒に考えてもらう。参加してもらう。(濱崎氏)

<京都の可能性、ロームシアター京都への期待>

- 京都と東京の違いは、生活空間と生活意識の違いにあるように思う。東京は大空襲によってほとんどの有形のものが失われてしまった。無形のもの、暮らしぶりの多くもなくなって、海外の文化をはじめとして新しいものが次々に加わって混じり合っている。伝統文化や古典芸能を守ってなんとか残しても、暮らしの意識と価値観が欧米化した環境では上滑りしてしまう。京都や奈良には、土地の中に伝統文化を受け止める基層の幅と厚みがあり、伝統芸能と同じ空気を吸っている人々がまだたくさんいる。(堀

内氏)

- ロームシアター京都であれば、京都における有形無形の文化的資源の核心と響き合うようなことをした方がよいのではないか。古典芸能の事業に対して、短期的な「目的、成果、評価」を問うていく必要はなく、もっと長期的で文明史的な視点に立って取り組んでいく姿勢が大事なように思う。(堀内)
- 京都の強みは、トップレベルの人がいろいろなジャンルにいること。京都は自らをプロデュースする能力もある。京都は建築物のあり方なども含めて時代の先端を取り入れることで変わってきた。その点では歌舞伎に似ている。オープンな好奇心があって、貪欲に外部を受け入れる開放性があった。(中村氏)
- ロームシアター京都のような場所が魅力的になればなるほど、たとえば、今も京都に残っている歌舞練場や稽古舞台の存在がますます忘れ去られていくのではないかと危惧している。こういうときはロームシアター京都に行き、こういうときは歌舞練場に行く、(また、こういうときはロームシアター京都で上演し、こういうときは歌舞練場で上演する)というような、互いに発見し合い、住み分けあうことが大事。(濱崎氏)
- 有斐斎弘道館のような場(座敷、庭)だとわかることがある。逆にシアターでしかわからないこともある。京都でしかなし得ない古典芸能の「場」を大切にしてほしい。(濱崎氏)
- 特に能は現代演劇や現代舞踊が専門の人たちにも見てほしい。ロームシアター京都とのあいだで相互に招待し合い、席をつくり合う交流のシステムのようなものができるか?(濱崎氏)

#### 3.4. 調査課題に対する結論

##### <古典芸能と現代演劇>

- 「古典芸能と現代社会」の接点には大きな意義と可能性がある。
- しかし、古典芸能の実演家がそれをプロデュースすることは容易ではない状況がある。
- また、これまで古典芸能に親しんできた玄人の観客は、急速に減少しつつある。
- 他方で、京都には古典を受け止めてきた場がなお残り、一流の実演家が多くいる。
- ① 現代演劇とその観客が、継続的に古典に接する機会をつくることができるか?
- ② 古典芸能と現代演劇の場や観客が有効に交流する仕組みをつくれぬか?

→ 古典芸能と現代演劇は、相互に往還することで、互いの意味がわかるのではないか?

##### <レパートリーの創造>

レパートリーの語源は「ふたたび見つける」=何度も発見し直すということ。

- その演目を、劇団を、劇場を、京都という都市を、社会を繰り返し発見し直す。
- 同じ演目が定期的に上演されるだけでなく、再発見のための参照項になる。
- 上演と現代社会をともに見つめ直すための「副読本」のようなものをつくれぬか?
- 公演パンフレットや関連企画の工夫によって演劇と社会の再発見を促進できぬか?

#### 4. 今後の課題

##### 4.1. 今後の調査の可能性

- 「古典芸能と現代演劇」に関するスペースの調査とマッピング
- 「アート」の外側で古典芸能に関わる関係者のヒアリング
- ロームシアター京都の観客が古典芸能に抱くイメージや期待することの調査

## 4.2. 一つのモデル 「道としての演劇＝劇場、都市を移動する観客席」

日本の演劇の原型の一つは、道をつくって、歩き、戻るといったシンプルな形態に求められる。それが祭りであり、演劇だったと言えるのではないか。西洋化によって演劇は劇場に収まったが、ふたたび都市全体を「劇場」ととらえて、作品のたびごとに都市の中に道をつくるような演劇＝劇場は可能だろうか。京都に残るスペースを利用し、メディアをつくり、プログラムを開発することで、「観客席」が移動する。古典にゆかりのある場所を訪問し、飲食し、レクチャーを受け、勉強会を開き、その最後や途中でロームシアター京都で現代演劇を鑑賞し、他の劇場で古典芸能も鑑賞する、その経験の総体を「劇場」と呼ぶこと。都市を知り直し、都市をあらたな目で見ると、「学校」のような「演劇」。それは日本の古典と西洋演劇の起源の双方に通じる。

資料 26：ロームシアター京都機関誌用文章（『一居一道』論）  
日時：2018年4月5日（木）提出

限界を自由として生きる ―ロームシアター京都『一居一道』と古典舞踊

林立騎

## 1.

「日本の演劇の歴史と称するものの大部分は、実は舞踊の歴史だといってもあながち語弊ではないとおもう。近代劇が日本の演劇の概念に入りこんでくるまでは、舞踊的要素は芸能の最高の極地と考えられていたのである」（郡司正勝『おどりの美学』）、ということ、わたしたちはいつの間にか忘れてしまった。そうした中、ロームシアター京都で催された「シリーズ 舞台芸術としての伝統芸能 vol.1『一居一道（いっきょいちどう）』」は、日本の舞踊にあらためて思いを馳せる機会を与えたのである。

このシリーズは古典芸能の普遍的なエッセンスを同時代の舞台芸術として上演するために構想されたという。第一回目の今回は、尾上流四代目家元の尾上菊之丞をスーパーバイザーに、能・上方舞・歌舞伎舞踊と異なるジャンルの舞踊を連続上演し、さらに尾上と演者のトークを行なった。そこから伝わってきた古典舞踊の「普遍のエッセンス」について考えてみたい。

上演は、ロームシアター京都の舞台機構を活かした工夫に彩られていた。オムニバス形式の上演では、まず、劇場の闇の中に、金剛龍謹（金剛流二十七世若宗家）、井上安寿子（京舞井上流）、吾妻徳陽（吾妻流七代目家元）それぞれのインタビューと演目のイメージ映像が大きく映し出される。それが消えると、舞台上に一種の「島」のような空間があらわれ、そこで一人、また一人と舞踊を披露するのである。

舞台上のこの「島」は、能舞台より一回り大きい四間四方で、周囲を深さ六尺の堀に囲まれ、孤立していた。空間コンセプトも担った尾上菊之丞が上演後のトークで語ったところでは、これは「ブラックボックスの中に所作だけが浮き立つ」舞台であり、「どこにも逃げ場がない中に演者がどう向き合うか」が問われていた。井上安寿子は応えて、この舞台では「自分が浮いていて、自分しかいないかのようなようだった」と述べている。

所作と音曲を浮き上がらせる空間構成と照明は、劇場だからこそ実現したと言える。尾上が「場所ならではの演出を考えるのも演者の務め」と古典の懐の深さを感じさせ、「どんなところで演じるかは重要だが、過度な演出は危険でもある。本物がある上で、いろいろ変化していけばいい」と述べたように、この舞台で舞踊に触れた上で、ふたたび歌舞伎座、お座敷、能楽堂、あるいは野外へと、もう一度戻っていけるような、京都という都市とその歴史を再発見するための贅沢なまわり道のような一夜だった。

「国家統一のための民族征服の歴史がはじまったとき、舞踊はひとつの貢物として、被征服者側から征服者への奉仕と変っていった」（郡司正勝、同上）事実を踏まえても、今回の上演は古典舞踊を西洋式の劇場への「貢物」にするものではなかったはずだ。むしろ両者が、そこに集った演者たちが、「今ここ」だけの「時

分の花」を咲かせていた。今後も多くの場所でとりどりの花の咲くことを願いつつ、その舞踊をふりかえろう。

## 2.

金剛龍謹「内外詣（うちともうで）」は、金剛流のみで演じられるめずらしい一曲。京都から参詣してきた勅使のために、伊勢神宮の神主が祝詞を上げ、神楽・獅子舞を舞い、夜を徹して神事を行なう。山風に空が明けゆき、波の鼓が声を添え、東の空に五色の雲が輝いて、内宮と外宮は夜明けを迎え、栄行く春こそ久しけれ、と言祝がれる。

「舞金剛と言われる金剛流の舞いを堪能していただく演目」と演者自身が述べたように、静かでゆったりとした身振りから、後半の華やかな動きまで、舞いの豊かさが伝わってくる。それと同時に、わたしたちの日常にはなかなか存在しない、別の時間と別の空気が届くかのような感覚があった。舞いが舞われているときだけでなく、演者の身体が止まっているときでさえ、きよらかな朝、祈りの時間、獅子舞というかたちで人間と動物のあいだの罅が揺れ、それどころか人間、動物、植物、鉱物、吹く風とたなびく雲がすべて混じり合うような空気が、舞台空間そのものから伝わってきたのである。能役者の身体は型を継承しているだけでなく、型を通じて古くから続く時間を守り、保存している。古い時間が差し出され、同じ空間に共有されることで、わたしたちは祈り、動物や自然や死者の声を聴き、生をきよらかにする可能性を自分自身の身体にも感じるのである。

こうした舞いを舞う若き演者自身が、後半のトークでは、すでに自分の子に稽古を始めることや、父と自身と子の三代での共演を考えていることが、また興味深かった。

井上安寿子「珠取海女（たまとりあま）」は、讃岐国（香川県）志度（しど）の浦の物語から生まれた能「海士（あま）」に由来する舞い。藤原鎌足の次男・藤原不比等は、妹が唐の皇帝の後になったことから宝珠を贈られたが、それを龍宮に奪われてしまう。珠を取り戻すために不比等は身分を隠して志度の浦に住み、そこで結ばれた海女と男子をもうける。珠を取り戻したら子を世継ぎにすると約束されたため、海女は海に潜り、珠を見つけ、剣で乳房の下をかき切って体内に隠し、海中で死人のふりをする。死者を忌む龍宮のならいで悪竜は近寄らず、海女は浜辺に引き上げられるが、珠と引き換えに息絶え、世継ぎになる子の母はわたし、と言う声と面影が、波に揺られて消えていく。

情愛と恐怖が同居するこの物語のように、強さと柔らかさを兼ね備えた井上安寿子の舞いは、わたしたちをたびたび驚かさず。舞いは大きくなり、静かになり、深くなり、ときに一種の幾何学性を帯びる。一つひとつの所作の美しさだけでなく、部分同士のつながり方に驚かさず、しかしその流れの必然性が身体的に理解される。身振りの連鎖の正確な意味は、今のわたしたちにはもうわからない。わからないが、丁寧に、しかし大胆に、見えないルールに従いつつ、しかしそれをみずから書きかえ続けていくような舞いは、もはや鑑賞の対象ではなく、ある種の生のレッスンのようにさえ見えてくる。舞いを見ながら、こんなふうにも生きることのできるのだろうか、という憧れが浮かぶのだ。派手ではないが特別で、大胆だが規律と自由を両立させているような生き方への憧れ。それは物語や舞踊への感情移入ではなく、舞踊が実現する空間全体への憧れなのである。

吾妻徳陽「娘道成寺（むすめどうじょうじ）」は、言うまでもなく歌舞伎舞踊を代表する大曲。紀州（和歌山県）道成寺に伝わる安珍清姫伝説は、奥州白河（福島県）から熊野に参詣に来た美しい僧・安珍に惚れた娘・清姫が、嘘を重ねて逃げた安珍に激怒して蛇と化し、道成寺の鐘に逃げ込んだ安珍を鐘に巻き付けて焼き殺す、というものだ。

歌舞伎舞踊の「娘道成寺」はこの伝説の後日譚である。道成寺に新しい鐘が奉納されることになり、その供養が行なわれる。そこに花子という美しい白拍子（男装の遊女）がやってきて、舞いながら鐘に近づき、

中に飛び込むと、その上に蛇があらわれる。

「娘道成寺」はこの物語の中でさまざまな踊りを見せ、吾妻徳陽は美しさと不気味さを生々しく同居させながら、夢のような、奈落のような、あやしい時空間を差し出した。一人の人間のうらみを見るには、本当の意味でうらみの真実性を、その恐ろしさと美しさの同時的なありようを知るには、物語の理解ではなく、その静かなはじまりから船酔いに似た揺れに至るまで、これだけの身体的な時間が必要なのだと思わせたのである。

日本古来の舞踊の根底にあるものは「変化（へんげ）」であり、正の変化と負の変化が同時に成立することだった。「美しい、すばらしい、やさしい、などと女方役者の美貌を讃仰し、直接的に性的な、あるいは芸能に感ずる独得なカタルシスを覚える一面に、怖い、おそろしい、気味が悪いといった、負の感覚を消し去ることはできない。[...] 正と負が重ね合わされることによって、そこにもはや正でも負でもない、もうひとつの世界が認識されるのである」（服部幸雄『変化論』）。世界のこうしたあり方は失われていない。わたしたちもそれを忘れていない。ただ普段は目をそむけているのである。

### 3.

たった一人の人間が大勢の前で舞う、踊る、そうした時間がわたしたちの社会から失われたいのはなぜだろう。尾上菊之丞の言う「どこにも逃げ場がない中に演者がどう向き合うか」が、わたしたち観客にとっても大切な問題になるのはなぜだろう。それを愉しむことが娯楽になるから、というだけではないのではないか。ただ一人の人間が舞い、踊ることに、社会性が生まれ、公共性が生じる。それはなぜ、どんなときだろう？

わたしたちの身体には限界がある。個々人が生まれながらに身体的な条件をかかえ、年齢とともに制限のありようは変化しつづける。古典舞踊は型の継承によってさらに不自由を背負うかのように見える。だが古典舞踊が目指しているのは、限界を生きることと自由を生きることが対立しない、もう一つの世界、もう一つの生ではないか。継承とは単にルールに服従することではなく、伝わってきた事実を受け入れ、信じ、生きなおしながら、限界を自由として生きることを目指す生の身振りのことではないか。

わたしたちは自分自身の限界に苦しみ、生の短さや、社会のままならなさにも苦しむ。古典の型や言葉を引き継ぐとは、歴史上に存在した他者の限界や苦しみの結晶を引き受けることだろう。しかしそれは、それぞれの時代における自由の到達点を引き継ぐことでもあるはずだ。引き継いだ上で、今の時代に限界と自由がいかなる場所で両立するかを再検証することが求められる。それは舞踊家個々人の課題であると同時にわたしたちが日々の生活で向き合う問いでもある。どうすれば過去を引き受け、新しい自由を見つけられるのか、と。だからこそ舞踊は、単独的でありながら共同的で、公共的なのだ。

心のままに、からだのままに、ということが、本当の意味での自由ではないのだと、古典舞踊は教えてくれる。心のままに、からだのままに、自由に生きているつもりなのわたしたちが、知らぬうちに囚われている枠がある。その枠を、限界を、一時でも自覚し、少しでも離れていくための生のレッスンを舞踊は与える。だからこそ舞踊を見るわたしたちの内には憧れと願いが生まれるのだ。それは、心をかたむけ、からだを動かすことが、この精神と身体との限界にとどまり、社会のルールや制度を上書きするのではなく、少しでもなにか別の動きを、関係を、リズムを、流れを、実例を具体的に生み出すことになりすように、という思いの身体的自覚である。そこが芸術の課題と生の課題が一致する場所であり、あそぶという古い言葉の、演技とゲームの発明の本当の意味だ。

ロームシアター京都のシリーズ「舞台芸術としての伝統芸能」は古典芸能の継承と創造を目的としているという。継承はわたしたち一人ひとりの問いでもある。過去に向き合うことが他者の自由を侵害する保守反動に陥るあやうさは醒めた感覚で回避しつつ、故人の声を聴き、まだ生まれていない者たちへ可能性を橋渡ししていくこと、「今ここ」を通過として捉えることは、舞台芸術にとって、現代社会にとって、失ってはならない感覚であり、後ろを見つめる限界の中でこそ、次／継ぎの自由は創造されていくだろう。

文献：

ジョルジョ・アガンベン 『いと高き貧しさ 修道院規則と生の形式』、みすず書房、2014年

郡司正勝 『おどりの美学』、演劇出版社、1959年

服部幸雄 『変化論 歌舞伎の精神史』、平凡社、1975年

ミシェル・フーコー 『同性愛と生存の美学』、哲学書房、1987年

渡辺保 『日本の舞踊』、岩波新書、1991年

## THEME B 子どもと舞台芸術

## 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～

清水久莉子

### 1. はじめに

2012年に施行された「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」（以下、劇場法とする）の前文において、「劇場、音楽堂等は、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である」と定義されている。また、「劇場、音楽堂等は、人々の共感と参加を得ることにより『新しい広場』として、地域コミュニティの創造と再生を通じて、地域の発展を支える機能も期待されている」と、文化芸術振興基本法<sup>1</sup>（2001年12月制定、2017年6月改定後、文化芸術基本法）の理念に基づき、劇場の果たす役割を具体的に述べている。つまり、限られた芸術愛好者だけのための場ではなく、いっそう多様な人々が集い・交流する機会を提供する、「開かれた場」<sup>2</sup>となるのが、劇場には期待されているのである。

すなわち、地域創造（2014）は、震災後、公立文化施設の役割について、「文化的コモンズ」<sup>3</sup>となることを提唱している。また、地域創造（2016、p. 4）でも、その運営について「地方自治体の行政や文化・芸術の拠点である公立文化施設は、文化的コモンズを形成する役割を担うという視点に立って、文化に係わる政策形成や文化施設の運営に積極的に取り組むべきである」と述べる。

さて、ロームシアター京都では、鑑賞の場として新たな公共財となりうるレパトリーを創造することに加えて、舞台芸術公演が行われるホール以外に、パークプラザ、ローム・スクエア、プロムナードなどの賑

1 文化に関する権利は、1948年の世界人権宣言第二十七条「文化に関する権利」において初めて明文化された。そこでは、「一、すべて人は、自由に社会の文化生活に参加し、芸術を鑑賞し、及び科学の進歩とその恩恵のあずかる権利を有する。二、すべて人は、その創作した科学的、文化的又は美術的作品から生ずる精神的及び物質的利益を保護される権利を有する」とある。

ちなみに、「すべて国民は、健康で文化的な最低限度の生活を営む権利を有する」（憲法25条1項）について、法的権利であることを承認するもの、朝日訴訟上告審において、次の留保を付している。「すべての国民が健康で文化的な最低限度の生活を営み得るように国政を運営すべきことを国の責務として宣言したにとどまり、直接個々の国民に対して具体的権利を賦与したのではない（中略）。具体的権利としては、憲法の規定の趣旨を実現するために制定された生活保護法によってはじめて与えられているというべきである」。すなわち、国民全体の生活水準一般のことのみを指し、個々の事例に対応するものではない。

2 これ以前に、特定非営利活動促進法、いわゆるNPO法（1998年）の制定や、「官から民へ」のスローガンのもと、行財政改革が進み、「新しい公共」概念によって、タテの公共から水平の公共への再定義が行われたことを補足しておく。また、地方自治法第224条の2の改正（2003年）に伴い指定管理者制度が導入され、「市民に開かれた劇場」となることが求められてきたが、何が開かれているのかについては曖昧であった。

3 「英語のコモン（common）という言葉には、『共通の、公の、公共の』といった形容詞としての意味があり、複数形のコモンズ（commons）は、『共有地、公共緑地（広場・公園など）』といった意味の名詞でもある。日本では、地域の共同体が、薪炭・用材・肥料用の落葉を採取するために総有する山林や原野などの土地を『入会地』と呼び、これが英語のcommonsに相当する。本提言では、地域の共同体の誰もが自由に参加できる入会地のような文化的営みの総体を『文化的コモンズ』と表している。（地域創造、2014）

わいを創出する新しい施設を備え、これまでにない「開かれた場」を生み出す試みをしている。京都会館時代、公演のない日のロビーは閉まっていたが、ロームシアターとなってからは開館時間中、プロムナードは自由に通り抜けができるようになっており、ローム・スクエアと名付けられた同館の旧中庭は、24時間開放されるようになった。

また、サウスホール前にはコンビニ、旧会議棟のパークプラザには蔦屋書店が入り、レストランやカフェも営業するなど、ロームシアター京都は、必ずしも鑑賞を目的としない、地域に「開かれた場」となることが期待されている。さらに、ミュージックサロンにおいては、トーク&コンサート、企画展、上映会など、無休・無料のプログラムが用意されている。書店においては芸術に関する書籍を多く取りそろえる、自主事業にあわせた期間限定のコーナーを設けるなど、商業施設は目的内利用と規定され、催事のない日も開店することとなっており、人々に広く芸術に触れる場を日常的に提供している。

こうした劇場を取り巻く環境を踏まえて、本報告では、必ずしも鑑賞することを求めない人々が、どのような目的をもってこの場を訪れるのかについて、インタビュー調査から得られたデータをもとに論じる。この作業を通じて、「公共劇場」の今日的な価値を明らかにし、公共文化施設としてのロームシアター京都が果たすべき今後の役割について提案を行いたい。

なお、その調査の前提となる議論について補足するため、別稿にて記している「公共劇場の公共性議論」について、以下2、3を参考として<sup>4</sup>転載する。

## 2. 公共劇場の公共性とは何か

『劇場活性化に関する調査研究』報告書（2003）によると、公共劇場は以下のように定義されている。

「公共劇場」とは、演劇、音楽、舞踊、演芸などの舞台芸術を創造し、公演し、普及する事業を業として行い、一般公衆の利用に供し、芸術、教養、レクリエーション等に資することを目的として存在する自律的な芸術文化機関である。国または地方公共団体が、創造、公演等の事業を行うために設置した劇場施設の運営を受託する、または継続的に運営費補助を受けながら運営している自立した事業体で、専門的人材を登用・雇用し、活用し、単に舞台芸術の上演場所という公立文化施設とは区別される。（『劇場活性化に関する調査研究』報告書、2003、p.i）

つまり、ここでは事業の創造と公演を<sup>5</sup>継続して行う場であることが強調されている。

さて、「公共劇場の公共性」という命題は、一見、言葉遊びに見えなくもないにもかかわらず、多くの論者の関心事となってきた。そこで扱われる公共性の定義とその分類についても、見解は一致していない。そのなかでも、アートマネジメント分野の先行研究においては、近藤（2011）が、公共劇場の公共性に関するこれまでの議論を、公共文化施設を5つのカテゴリーに大まかに分類したという点で注目される。これに依拠し、この分野における議論を整理する中で公共劇場の公共性議論がいかに曖昧で、不十分かを指摘したい。

4 「関西楽理研究 35号」（清水、2018）掲載予定。

5 我が国の公共劇場は戦前に建設された、大阪市中央公会堂や日比谷公会堂などの講演会や各種大会等を主目的とする公会堂建築を原型とする考え方があり。戦後は文化ホール、文化会館、多目的ホール、市民会館など舞台と客席を有する多目的な集会施設として各地に建設された。（井上他、2016）

## 2.1 公共劇場の公共性とはどのようなものか—アートマネジメント分野における議論の構図

### ①建物あるいはその所有者に根拠をもつ公共性

設置主体や運営主体が民に対する公であるかではなく、「その施設のサービスの対象が特定の個人ではなく、全ての人々に関係する、あるいは関係する可能性があり、さらにそれが社会にとって必要不可欠であること」を指す（近藤、2011、p.47）。

### ②施設の運営形態や手順に根拠を求める公共性

「施設運営・企画製作に関する市民参画・情報公開を通じて地域社会に開かれることで、その公共性を獲得することができる」とする。これは、清水（1999）の、パブリックシアターとは、「舞台芸術を通して公共圏の形成を目標にする公共文化施設」であり、「舞台芸術という芸術行為を通じて人々が地域との関わりを考える場」とする論を参考にしている（近藤、2011、p.48）。

### ③観客・聴衆そして舞台芸術に関して議論する公衆を根拠にした公共性

「人々が鑑賞し、話題にするに足る舞台芸術作品を提示」するパブリックシアターについて、藤野の「インスティテューション」<sup>6</sup>を援用している。すなわち、質の高い芸術作品の提供によって文化的コミュニケーションが行われ、さらには「限定されない個人と個人が自発的に結びつく公共圏が創出」され、議論する観客や聴衆を創造し、公共性を持つことである（近藤、2011、p.49）。

なお、これに関連して、藤井も同様に、「日本に最も欠けているのは公の議論」、「『広場』としての劇場は、ただ人が集うだけ、行き交うだけの空間にとどまってはならず、議論の場、公共圏の一部としてのアゴラ、フォーラム（フォーラム）という意味での広場にならねばなるまい」とし、劇場（芸術作品）の政治的中立についても疑問を投げかけている（藤井、2018、p.411）。

さらに、敷衍して、そもそも「作品作りに劇場は不可欠」だとする立場も存在する。「我が国の文化創造の拠点としての公共劇場において、『芸術』や『文化』についての論議や、『観客』についての論議は必須である。上演ジャンルをリードするものとしての劇場が必要であるという認識がないことが問題」（永井、2018）と述べ、公共劇場が演劇にとって不可欠とする。すなわち、公共劇場の意義を演劇の上演場所であることに見出すのである。

### ④芸術の本質に根拠を求める公共性

作品は広く周知されて初めて芸術であるとする点に公共性を見出すのみならず、芸術作品が持つ普遍性や共感性、現実との共通性などから芸術作品そのものに公共性を見出す、という立場である。

このことについて、伊藤は、とりわけ芸術の中でも演劇とは、「共同体の中で『特定の誰か』という特異性の中にある『普遍性』（それは状況が変われば自分もその特定の誰かたり得るという点で）を、『共感』を通して確認しあう」ものだとし、演劇作品の性質に普遍性を説く（伊藤、2010、p.16）。すなわち、舞台芸術創造の公共性と芸術（ここでは主に演劇）のもつ普遍性に焦点を当てる。ここでは、排除される少数者の声を代弁し、それに対する人びとの同情と共感を通して文化的に「昇華」してきた例として、ギリシア悲劇やシェイクスピア劇等を例に挙げている。「文化的昇華」機能をもった演劇に、つまり共感という共通性に

6 ここでのいうインスティテューションとは、「コミュニケーション的行為という意味での社交性の獲得によって、芸術文化を通じて個人と社会とを有機的に再結合する場と機会とを提供する機関のことだ。そこでは文化的プロセスの参加と議論を通じて、信頼、連帯、美的・感性的コミュニケーション、知的充足感などの価値観が相互主観的に発見され、認識され、共有されていく」（藤野、2008、p.101）

公共性を見出すのだ。

また、アレント（Hannah Arendt, 1906-1975）は、「人間生活の政治的分野を芸術に移すことのできるのは、ただ演劇だけ」、「劇の演技が実際は活動の模倣である」と述べる（アレント、1994、p.304）。それと同時に、アレントは、古代ギリシアのポリスにおいては、ポリスそのものが公的領域であり、そこでは、「活動」と「言論」によって参加し、それによって「自分がだれであるかを示し、そのユニークな人格的アイデンティティを積極的に明らか」にする。これらから、その人格的アイデンティティ＝「だれ・正体」（who）を他者に明らかにできるものとして芸術、とりわけ演劇の効果を示すのである（アレント、1994、p.304）。

なお、この点について衛（2011）は、すべての芸術一般が「公共性」を持つことを自明とする主張に警鐘を鳴らしている。芸術が公共性を持つのは「レパートリー化（松井、2010）」する場合のみであり、ナチスドイツや大政翼賛会のように例えば政治的公共性をもったものとは区別する必要があると述べ、「『芸術的価値』のみの劇場・ホールは、『公共劇場』としては片肺飛行でしかない。」と批判する。

#### ⑤公共財という考え方に根拠を求める公共性

ボウモル（William Jack Baumol, 1922-2017）－ボウエン（William Gordon Bowen, 1933-2016）（1994）のいう、「芸術の外部性（社会的便益）」の4点から、文化施設の「公共財の側面」について述べる。すなわち、「(1) 国家に関する威信、(2) 文化活動の広がりや周辺ビジネスに与えるメリット、(3) 将来世代への遺贈、(4) コミュニティへの教育的価値」である（近藤、2011、p.51）。例えば(2)について、芸術による経済波及効果を検証しようという研究が見られる。経済波及効果を念頭に置いた芸術は批判の対象ともなりうるが、効果が可視化されることで、芸術に関する客観的な一つの評価とみなし、助成金を得るための根拠ともなりうるからだ。他方、(1)、(3)、(4)についてはその効果を測定することも、対価を徴収することも困難なものの、逆説的に、文化施設を準公共財とする立論が見られる<sup>7</sup>。

文化経済学の分野<sup>9</sup>において、我が国においても、仮想評価法（CVM: Contingent Valuation Method）を劇場に用い、市場価値ではとらえきれない非市場価値を含めた価値評価が行われている。これによって、劇場を利用せずとも劇場の存在そのものを評価するサイレントパトロン<sup>10</sup>の存在や、公的資金が用いられることの妥当性が指摘されてきた。

さらに、この点で藤野（2011）は、公共劇場の公共性を評価する際の視点について、以下の3つに分類する。  
 (1) ニューパブリックマネジメントの導入によって経営効率を最大化し、またマーケティングと広報戦略による創客（観客開発）を目指す。  
 (2) 共通の芸術体験を自分の言葉で語り合える「議論する公衆」<sup>10</sup>が自発的に形成されるような環境づくり。

7 例えば、山田浩之、新井益洋、安田秀穂「文化支出の経済効果」『文化経済学』1（2）、1998年、pp.49-55、文化経済研究会『文化の経済効果に関する調査研究』1997年、など

8 「シトフスキーのいう消費技術（スキル）の向上という教育効果、地域への観光客の流入、地域の文化水準の高さの指標となり地域住民のステータスを高めることなどが考えられる。これらの外部性は直接の需要者（観客）以外にも及ぶが、市場機構による対価の徴収は困難であるため、準公共財として対価を税金で徴収する必要があるというロジック」によって説明される（筒井、2011、p.79）。

9 2005年以降、垣内（2012）や五島（2014）、奥山ら（2007）が仮想評価法を劇場に応用している。

10 バーンスタインによれば、労働者階級の子どもたちは、特定の集団のみに通用する話し方（限定コード）を使用する。それに対して、中産階級の子どもたちは、この限定コードに加え、特定の集団を超えて、状況の共有がなくとも通ずる、説明的でいわば抽象化された話し方（精密コード）をするという。同様に、センは、「潜在能力アプローチ」の必要性について述べており、仮に等しい状況に置かれたとしても、個々の差によって人がなうことに違いが生まれる。個々の差とは、例えば「十分な栄養を得ている」という基本的なものから、「コミュニティの生活に参加する」というものまでを指す。このことから導けるのは、以下のことである。すなわち、藤野が述べる「議論する観客や聴衆の創造」とは、あたかも誰もが同様に議論出来

(3) 公共劇場が地域社会・市民社会づくりの有力なメディアとして公共的役割を果たすために不可欠なネットワークの形成。

〈1〉は、ボウモルのコスト病<sup>11</sup>の観点から、文化芸術と効率化を問うものである。さらに、公共性の一つの観点として、より多くの観客が訪れることを挙げる。また、〈2〉は「議論する公衆」の形成を重視し、藤井(2010)の「議論の場、公共圏の一部としてのアゴラ、フォルム(フォーラム)という意味での広場」とも重なる。ただし、「議論しようとしな(集団と仮定された)『大衆=マス』を、議論する(集団と想定される)『公衆=パブリック』へと『教育』<sup>12</sup>する必要があるのだろうか」とも藤野は述べている。さらに〈3〉は、地域の文化団体等、近隣の公共文化施設とのネットワーク化を述べるものである。すなわち、団体間のつながりを持つことによって、より広範囲に多様な周知が可能となり、多くの人々の目に触れうるということに公共性を見出すのだ(藤野、2011、pp.65-66)。

ここには、伊藤も忘れてはならないだろう。伊藤は、芸術作品そのものもつ公共性と、広がりを持つことによる公共性の双方から公共性を見出す。その主張は、公共劇場の持つ公共性について、大きく二つに分解しようというものだ。すなわち、「第一が、舞台芸術がその時代の社会(近代においては『市民社会』)のニーズに応じていくという意味での舞台芸術創造、すなわち演劇という舞台芸術そのものを持っている公共性、第二が、舞台芸術の成果を広く市民社会が享受できるという意味でのアクセス面における公共性」と、アクセスの公共性の保障を必要条件としたうえで、特に「舞台芸術創造の公共性」に、より焦点が当てられるべきとする(伊藤、2010、p.13)。

上記のとおり、公共劇場の公共性に関する議論を、近藤の分類に即して再構成した。ここから明らかなのは、これらの議論が劇場の一部分である「舞台」に限られていることである。果たして劇場とは、舞台のみから構成されるものだろうか。この点について、「場」の価値を指摘する立場が忘れられてはならない。以下、これについて述べよう。

## 2.2 広場としての公共劇場

平田(2013)は、劇場はこれまで西洋の広場が果たしてきたような役割の一端を担うことを指摘している。広場は、人々の出会いの場としてネットワーク形成を促進することで、訪れる人々が学校や職場とは異なるコミュニティスペースを確立するという役割を果たしている。つまり、「舞台」のみが公共劇場の価値を規定し、その意義を示すものではない。劇場という「場」を評価することで、その公共性に関する人々の認識を更に広げることが出来るだろう。

このことについて、衛(2011)は地域住民にとっての「共有地たる公共劇場の輪郭」として、次の7点を挙げ、その中で「場の価値」についても言及している。

---

るかのように、言説の資源についてのマイノリティ(ここでは弱者の意)の存在を無視している。つまり、自らの言葉で議論する状況に身を置くことも、基本的な潜在能力に規定されているとすれば、たとえ同じ演劇を鑑賞しても、議論しようと思わない人々が必ず存在するということである。

11 「芸術分野の生産性はほとんどあるいはまったく上昇しない。」ということを目指す。すなわち、例えばオペラ公演において、同じ演目を上演する際に出演者を減らす、上演時間を短縮するなどといった方法で生産性を高めることも、それを図ることも可能でなく、そぐわない。

12 大人を教育することについては、以下の議論がある。ノールズのいう「アンドラゴジー」概念についてである。成人と子どもとの「学び」の違いについて述べており、この立場からは、より望ましい方向付けをするという意味での「教育」(education)は特に成人にはふさわしくなく、いわば学習(learning)の支援が求められていると。また、「よい」教育や、その教師からの働きかけが「よい」ものかは、「いつ判じるか」(榊原、2010)によって異なるという経験は、大人になって学校時代を振り返ってみた時、多くの人々が経験的に感じることはないだろうか。

- (1) 国民・市民の共有財産となる舞台芸術作品を創造する機能を持っている。(芸術的評価)
- (2) 地域住民の誇りとなる舞台作品を創造する機能を持っている。(社会的評価)
- (3) 市民が当該地域に住む誇り<sup>13</sup>を持ち、当該自治体のブランド力を高度化する。(社会的・公益的評価)
- (4) 当該地域と周辺地域への経済波及効果が見込まれる。(経済的評価)
- (5) すべての市民の文化権が保障される。(社会的・公益的評価)
- (6) 住民の文化環境及び生活環境が改善、または進化する。(社会的・公益的・福祉的評価)
- (7) 誰もが、何時でもくつろいだ気分<sup>14</sup>にひたれる時空に満たされている。(公益的・福祉的評価)

この中で(6)、(7)を「創造機能も鑑賞機能も、劇場の社会的機能の一部」、「劇場・ホール(上演施設・鑑賞施設)は建物全体の一部であり、全体ではない」とし、舞台芸術作品の創造・提供場所に留まらない劇場の存在を改めて問い直すべきとする。このように、舞台を劇場の一部分とみなすことで、舞台に直接の関わりを持たない人々と公共劇場との新たな関係を見出すことが出来る。

以上、アートマネジメント分野における「公共劇場の公共性」をめぐる議論を整理し、劇場=舞台・作品という図式に疑問を呈した。この知見は、舞台作品と舞台に偏って、劇場の公共性を見出そうとしてきたこれまでのアートマネジメント分野における議論に新たな視座を提供するだろう。すなわち、劇場という「場」の公共性は舞台のみに見出すべきでないという視点である。劇場は必ずしも舞台や作品ばかりに目を向けられるべきではない。舞台や作品は劇場の一部であり、時間的にも空間的にも限界があるものだという認識が求められる。このように、より広い範囲を劇場と認めていくことで、公共性議論に広がりを見出すことが出来るだろう<sup>14</sup>。

### 3. 「排除」する／しないことと「公共性」はどう関わっているか

劇場や芸術作品に限られないが、齋藤(2000)は「公共性」を以下の三つの意味に大別している。

- ① 国家に関する公的な(official)もの：公共事業、公共投資、公的資金、公教育、公安など
- ② 特定の誰かにではなく、すべての人びとに関係する共通のもの(common)：公共の福祉、公益、公共の秩序、公共心など
- ③ 誰に対しても開かれていること(open)：公然、情報公開、公園など

その上で、齋藤は「言説の公共圏を形成しがたい条件のもとにある人びと」が意識されないうちに「分断(segregation)」され、そうした境遇からメッセージが届かないため、(それ以外の人びとは)「問題があるということそれ自体を忘れることができる」とする。続けて、「見棄てられた境遇」が現在の「公共性の価値基準を逆に鮮明に照らし出している」と述べる。そして、「無用とされる人びと」を当然のこととする思

13 例えば、ニューヨークで「すみませんが、カーネギーホールへはどうやったらいけるのでしょうか?」と尋ねる人に「練習あるのみ!」と応じる。(クロウ、2000) これはその劇場を音楽家の聖地であるとみなす共通認識に基づくという点で、その地域の人々にとって誇り高い場所を生み出していると言える。つまり、劇場がある地域全体に波及効果を生み出していることを示す好例である。

14 ただし、建築学での議論についてはここでは扱っていない。そこでは、2000年ごろから公立劇場・ホールの設計論について、劇場周辺の複数の領域について数多く言及されている(井上他、2016)。また、井上他は、建築学の分野における「建築家が地域との接点をいかに捉え具体化してきたか」について、現代日本の建築家の公共劇場・ホールに関する論説を整理し、その意味内容の広がりを提示している。

考習慣を問い直す必要があるとする（齋藤、2000、viii-ix）。

このことは、③の「誰に対しても開かれていること」が即、誰もがそこにたどり着くわけではないことに気づかせる。これに対して、伊藤は劇場の公開性について、「誰に対しても（すべての人に）開かれている」ということは、「たった一人の人をも排除しない」という立場をとる（伊藤、2010、p.15）。伊藤の論理を援用すれば、公共劇場で上演される多くの作品に関心を持たない人びとにとって公共劇場ははたして「公共性」を持ち得るのだろうか。ここで、芸術作品の嗜好性についての社会学的研究をいくつかみてみたい。文化的な趣味や嗜好についての社会学的研究は、ブルデュー（Pierre Bourdieu、1930-2002）に端を発するが、ここでは文化的オムニボア（文化的雑食）の存在についての研究を取り上げる。

まず、ピーターソン（Richard A. Peterson、1932-2010）・ケルン（Roger M. Kern、生没年不詳）（1996）によれば、クラシック音楽などいわゆる正統文化の文化消費を行う人びと（highbrow）には2つのタイプがあり、一つは正統文化のみの文化消費を行う。もう一つは、正統文化から大衆文化まで、さまざまな音楽に親しむ多種方向的な文化消費を行う文化的オムニボアの存在であり、これを行う人々は増加している傾向にあるという。さらに、ピーターソンら（1996）は文化的オムニボアは、「階級、ジェンダー、エスニシティ、宗教、世代、そして類似した境界が交差した嗜好」を趣味のよさの標準と捉えていると言う。他方、低い文化資本層は限られたジャンルのみを消費する（モノボア）傾向があると述べる。

また、アビング（Hans Abbing、1946-）（2007）は、前衛が登場して以来、芸術の中にある教会や芸術を取り巻く環境は変化し、ハイ・アートでもロー・アートでも消費する現代の多くの消費者のコスモポリタンの性質を捉え、境界の重要性の多くは失われたとする。換言すれば、多様なジャンルの作品を上演することは、文化的オムニボア傾向にある人びとの選択肢を増やすこととなり、モノボア傾向にある人びとには大きく変化をもたらさないとも言える。

さらに、ベネット他（2017）によれば、クラシック音楽を好む人は階層を問わず見られるものの、例えば、ヘビーメタルやカントリーのように、イメージの強い音楽形態については、両者の音楽を好きだという人は1割に満たないという、グループの社会支持層の分断を指摘する報告も存在する。また、クラシック音楽を好むエリート層にとっては、美的嗜好性のほか、「オペラに足を運ぶことによって蓄積され費やされるような社会関係資本<sup>15</sup>による利害=関心の図式も指摘されている（ベネット他、2017、p.174）。

ただし、今日の日本のような大衆文化の強い社会では、1995年のSSM全国調査の結果から、階級間の嗜好性の分断、つまり高い階層ほど、高尚な（high）文化のみを消費するという図式は成り立たないと片岡（1998）は指摘している。さらに片岡（2000）は文化資本とは「威信の高いハイカルチャーから威信の低い大衆文化までの幅広い文化趣味をもつオープンな志向性」と定義し、若い世代の高地位者ほど文化の雑食傾向があると言う。

ちなみに、演目やそれぞれの劇場が持つ権威による差こそあれ、例えばオペラを鑑賞する際、自身がその場で恥ずかしくない身なりや振舞いを誰しものが出来るだろうか。暗黙のドレスコードによって排除する／される場合はないだろうか。つまり、場にふさわしい威厳を持たない人を、もしかすると無意識のうちに排除しようとしていないか。もしくは、誰もがそこに入ることを許可されないことに優越感を抱いていないだろうか。自ら無意識のうちに包摂や排除について判断していないか。

たとえば、「反学校の文化」や社会的逸脱を誇らしく思い、そうした文化に相応しい振る舞いが出来ない者を見下す。このようなウィリス（Paul E. Willis、1950-）の「ハマータウンの野郎ども」にとって、劇場で上演されるいわゆる正当な芸術作品は「女々しいもの」として忌避される。こうした立場にとっては、ひょっ

15 社会関係資本と訳されるソーシャル・キャピタル（social capital）は、「社会的ネットワーク（人々のつながり）、信頼、互酬性の規範」（坪郷、p.1）を意味する。

とすると、劇場という場に身を置くことが、彼らの「社会」からの逸脱行為かもしれない。つまり、文化に関する嗜好性が決して同じではないことから、劇場は常に誰かを排除し続ける性質を持っていると言えよう。

このように、劇場という場そのものを好まない人々の存在を認めるならば、誰にとっても劇場との直接／間接の関わりが必要とは言えない。公共劇場が公共性を持っているという議論を前段で扱ったが、それらは、劇場を無前提に価値化しており、劇場を肯定的に捉える自身の正当化に過ぎない。だとするならば、劇場の必要性を理由づけするために、自家撞着的な議論を仕掛けているに過ぎず、はたまた、助成金獲得のための効果「研究」に臨んでいるとは言い過ぎだろうか。すなわち、公共劇場がすべての人、各々にとって公共性を帯びることは困難である。

#### 4. 公共文化施設という場はいかに楽しまれているか

以下では、「劇場・ホール（上演施設・鑑賞施設）は建物全体の一部であり、全体ではない」ということをさらに考えてみたい。先に述べたように、文化に関する嗜好性の分断や公共圏の違いがある限り、特定の何かを上演すると決めた瞬間から誰かを排除することとなる。つまり、公共性の公開性を、「たった一人の人をも排除しない」（伊藤、2010）という定義にもとづくならば、上演施設・鑑賞施設以外の広義の「劇場」をいっそう整備することによって、より多様な人を惹きつけることが期待できるだろう。

この点で、ロームシアター京都はどのような受け止めをされているのだろうか。インタビューによって得られたその多様な「場」の過ごし方をみてみよう。

##### 4.1 調査の目的

ロームシアター京都という「場」の存在によってもたらされている、人々の多様な利用目的を明らかにし、今後公共文化施設として同劇場が果たすべき役割を構想することを目的とし、必ずしも鑑賞することを求めない人々が、どのような目的をもってこの場を訪れるのかを面接調査によって質的に把握しようとした。同時に、同劇場が現在果たしている役割並びに、今後果たしていくべき役割等を、定量的に把握することで、劇場イメージや劇場に対する期待の可視化を試みた。

##### 4.2 調査対象の選定

調査対象の選定については、地域に開かれた場としての同劇場の役割を把握するという観点から、交通手段を問わず、自宅から同劇場まで1時間以内で訪れられることを調査対象の条件とした。その判断はインタビューイヤーの回答に基づくものとした。

なお、本調査の主眼は、利用目的の分布状況に関してではなく、多様な利用目的の実態を明らかにする点にある。加えて、ロームシアター京都の敷地を行き交う人々の正確な数の把握は出来ないため、調査者が無作為にインタビューイヤーを選出した。その際、職種や年代について、多様なデータを得るべく、平日・休日ともに午前9時から午後20時の間で行った。

##### 4.3 調査の概要

###### (1) 調査項目の設定

インタビューに際して設定した項目については、内閣府「文化に関する世論調査」（2016）を参考に9項目作成した。また、方法については、他記式質問紙法と他記式個別面接調査法を組み合わせで行った。

ただし、面接調査として行われた内閣府の調査項目を参考にしたもの、そのままでは回答に困難が生じると考えたため、質問項目・選択肢のいずれも平易な言葉に置き換えた。

## (2) 実施概要

調査対象：ロームシアター京都

調査期間：2017年10月31日～2017年11月6日

調査手法：調査員（筆者）による他記式面接調査

さて、本稿では、劇場の利用方法の分類を試みるのではなく、一人ひとりの劇場に対するまなざしの注ぎ方、場の利用方法の違いに着目している。以下に8人のインタビューを取り上げる。

なお、調査事項、結果の素集計については巻末に付した。

## 音楽活動の場（20代女性、非常勤講師）

創作活動に集中するために毎日来ている。京都会館時代から、小学生ころかな、ホールで歌ったり、私にとって音楽活動の場はずっとここで、なじみのある場所だった。

夜、静まり返った場所で、イヤホンを耳に、楽譜と歌詞を書いているところをたずねた。「家ではなく、（創作活動をするのが）この場所なの？」ときくと、「私にとって音楽活動の場はずっとここだったから、落ち着くので。」と。インタビューを終えると再びイヤホンを耳に、創作活動に専念していた。彼女にとってこの場は、日常でありながら、ここでなければならないという点で、特別な意味を持った場所でもある。劇場が変わらずあり続けることで、これからも「音楽活動」を行うための場が一つ、守られていくことになるのだろう。

## 勉強デート（10代男性、大学生）

今日は来るの早いよな。別々に来たり今日は大学から部活がなかったから一緒に来れた。大学より集中できる。

大きな鞆と本、コーヒーを片手に持った男女の二人組が席を探していた。二人は席を見つけると、鞆からノートと本、パソコンを取り出した。そこで、彼と目が合った。

「大学が終わって、今日は部活がなかったんで、すぐここにきました。（隣の女性をさして）今日は一緒に。ね。（女性をはにかむ）大学よりも集中できるから、週に3、4回？くらい用事がなかったら来ます。今日も大学の勉強。（周りの本棚を見て）図録もいろいろあるしほんとにいい。」

図書スペース前では、制服姿の高校生が勉強している様子を、調査期間中毎日見かけた。勉強や作業の場として利用している生徒・学生の多くは、週に2、3回以上、もしくは毎日この場所で過ごしているという。その一方で、勉強や部活動に忙しく、鑑賞には来たことがないという。ここは、勉強のスイッチを入れる場所であると。まずは若い世代を惹きつけ、心地よく過ごせる場となっていることが、勉強や部活に忙しい世代にとって鑑賞機会の提供以上に、重要な場の提供といえるのかもしれない。

## 建築作品からのインスピレーション（30代男性、クリエイター）

この建築が好き。近代と現代の融合だと思う。子どもが小さいからなかなか時間が取れないけれど、この建築からインスピレーションをもらった。

建築作品としてロームシアター京都をみる。劇場そのものが作品であるという見方だ。こうした視野を持った人にとっては、ただ劇場がそこにあることが特別な意味を持っている。

子どもとママの遊び場（30代女性、主婦）

子どもを安心して遊ばせられる。景色が良く、芝生もあるから。  
今日も上の子を幼稚園に預けて、こうしてママ友3人で自転車できました。

「どうしても子どもがいると劇場にはなかなかね。でも、子どものためのなんかされてるのは知ってますよ。行こうと思ったけど日が合わなくて今年はいけへんかったけど、行った人からは、よかったときいたから、次に時期が合えば行きたいです。行きたいと思ったらすぐに風邪ひくし、熱出すし、わからんけど。でも、こどもも大人もっていうのはなかなかやってないでしょ。私も昔吹奏楽部で、楽器をやってたから関心はあるけど、(子どもが)小さいと入れへんしね。」(託児について紹介すると)「案内がわかりにくくて知らなかった。それいいね。でももっと使いやすくなれば、それに無料やったら嬉しいよね。」(3人が笑う。)

未就学児の入場は不可とされる公演は多く、年齢による排除がある。このような年齢の子どもを持つ人々にも、芝生があり、見晴らしが良いことで、子どもも大人も楽しめる場が提供されている。また、託児所はあるものの、このような声を聞いた。「うちの子はもう、劇場いくとまた知らん人に預けられるから劇場嫌いで言うんです。困ったんですけど、人見知りなんで仕方ないです。託児はありがたいんですけど、一緒に見られるようになったら来たいと思います。」と。劇場が多様なサービスや場を提供することで、これからの子どもたちは、劇場にどんな印象を持つだろうか。

記憶をアーカイブしたタカラバコ（60代女性、会社員）

京都会館でもロームシアターでもなく私にとっては「沢田（研二）会館」。青春の詰まった場所。

「岡崎は文化施設の集合場所で、昔は、テニスコートやバレーボールコートがあり、部活動も行ってた。私にとっては敷居の高い場所なんかではなく、特別な場所で、生活の一部。ここに来るといつも、若い時のわくわくする気持ちを思い出す。この前も、ホールは新しくなったけれど、足を踏み入れた瞬間、胸の高鳴りを感じた。」

劇場は建て替えられたが、この場所にまた劇場があることの意義について考えさせられる。それは、劇場という「ハコモノ」が人々の記憶のレバーとなって、青春時代を思い起こさせるということだ。劇場は上演の場だけでなく、記憶をアーカイブ（蓄積）する場でもあるといえる。このことは、「ハコモノ」と揶揄される劇場がただそこにあり続けることの重要性を教えてくれる。ソフトではなく、劇場がある風景（シーン）としての価値を再確認すべきだろう。同様に、60代以上の方4人から、京都会館時代の青春の思い出を聞いた。何度もライブをしたこと、ロームシアター京都となってから訪れたことがないにもかかわらず、現在の席数を知っていること、60年来の友人4人でここに来て、（京都会館から）「変わってないからびっくりした。」と喜んでいること。また、ロームスクエアは戦時中の配給場所であったとも聞いた。

私たちの日課、モーニングの場所（80代男性、無職）

ここは劇場というより、毎日モーニングをするための場所。居心地が良く、これ以上の場所はないと思う。

朝、落ち着いた様子でご飯を食べている夫婦に声をかけた。「手短に」と話を終えると、「じゃあ、もうプライベートなので。」と。このようにレストランではない、人が行き交う空間であってもくつろいだり、食事をしたり、むしろ私的な空間として認知することが出来る。そこで過ごす様子を見てみると、人の多様な関値を知ることが出来る。

ロームシアター京都のおとなりさん～犬と犬とのつながりも（40代男性、経営者）

うちらみたいなほんまにちかくの住民はロームが出来たことで、渋滞がひどくなったって困っているんじゃないかな。飲食店は確かに増えたけれど、予約なしにふらっといけなくなったし。地域がにぎわってはいるけれど、景気が良くなったとは言えないような気もする。一時的なものなんじゃない？ただ、地価は上がったよ。それに人が増えすぎた。

朝一番、テラス席で声をかけた。よく手入れされた、利口そうな犬が彼の隣で伏せている。

「ここに住んで、10年くらいになる。犬の散歩をするために、毎日3回ここにきてる。この場所は好き。それは、テラス(席)が出来て便利になったと思うから。その一方で管理できてないことに住民として腹立たしく思うな。例えば、芝生。芝生を養生し始めて根も張らないうちに、芝生って、根が張るのに1年くらいかかるのよ。人を入れて、イベントなんかしちゃうから、剥げてるところあるでしょ。失敗するのは仕方ないんだから、やってみてうまくいってるか確かめて、改善する。当たり前のことと思うんやけどな。」

通りがかりの、犬を連れだ女性が「おはよう。」と声をかけた。彼の犬は立ち上がることも吠えることもなく、くつろいでいる。

「この上のレストラン（モダンテラス）パーティの貸し切りの時、うるさいよね。住民には迷惑。繁華街になるならそれはそれで選択肢が増えていいけれど、中途半端。土地はあるのに、選択肢はない。文教地区としてなのか、繁華街にするのか、もう少し方向性を持ったらええんちゃうかな。・・・でも、テラスはよかったよ。犬と一緒にこれるからね。」と笑った。

大きな施設が出来るということは、その周辺に交通渋滞や、人が集まることによる騒音、光害などを起こすことがある。劇場が出来るとして景観は大きく変わる。閑静な文教地区であると思いき、この地に住むことを選んだ人にとっては、多様な機能を備えた劇場は、好ましくないものかもしれない。賑わいを創出するのは、誰のためだろうか。人々が集う公共劇場は、誰かの静寂を奪い取る。公共の福祉のもとに、個人の生活を脅かしていないか、立ち止まって考える必要がある。

## 5. パラシアターとしての可能性

以上の結果から、ロームシアター京都は、鑑賞の場としてのみならず、食事の場、青春時代を懐かしむ場、歴史を知る場、歓談の場、休憩の場、また、勉強や創作に集中するための場といったように、非日常的で、特別なものを観ることに主眼が置かれるのではなく、生活の一部として利用されていることが明らかになった。

つまり、劇場という場の価値は、従来の公共文化施設が行ってきた文化施策を通じた集客という点ばかりではなく、直接に文化や芸術に関わらなくとも、人々がそこに身を置くことの心地よさを感じられるような、時間的・空間的な堆積を促すことに、より心を砕くべきだといえる。この点で、「国は、国民がその居住する地域にかかわらず等しく（中略）施策を講ずる」（劇場法第12条2）とある点は論争的だろう。すなわち、人々にとっての劇場の意味を再考すべきという点においてである。

たとえば、藤野（2011、p.281）は、「文化アクセス権」と称して、芸術鑑賞の機会へのアクセスに注目し、劇場にアクセスできることが即、鑑賞につながるという立論をする。ところが別の立論もありうる。それは、劇場が「開かれた場」を提供することに意味を持つというもの、つまり、鑑賞に限らず人々が集う点に意味を見出そうとするものだ。この観点からいえば、劇場法施行以降、鑑賞の場としてのみならず、文化拠点として劇場が存在すること、そして、そこに集まる人々の鑑賞に留まらないニーズに応じていくことも一層重要とされている。この点で、現在、劇場が恒常的に存在することの価値を再確認し、これを高めるべき時期にあるといえるのではないだろうか。

ちなみに、「シアター」の語源は、「見物する場所」を意味するギリシア語、「theatron」（テアトロン）に発するが、場を作るという観点からは、現代におけるシアターは語源と異なり、常に見るべきものがあり、

楽しむための対象を一つに限らなくてもよいのではないだろうか。つまり、「ハレ」の場として、「見られる人（演者）－見る人（観客）」といった主体と客体の明確な場だけでなく、「ケ」としての生活の場でもあり、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にする場であることが求められている。

こうした視野を持ちえるならば、これまで議論が重ねられ続けてきた「芸術鑑賞施設としての劇場」がより発展を目指すことはもちろん、公共性を「たった一人の人をも排除しない」（伊藤）とするならば、鑑賞施設以外の劇場での過ごし方や、「ハコモノ」と揶揄される「はこ」そのものの魅力を伝えていくことも劇場の大きなミッションではないだろうか。

そのためには、劇場とその周りに続くものを整備する－パラシアターとなること、まだ気づかれていない鑑賞施設以外の劇場の多様な魅力に気付くことが重要である。そして、その魅力は劇場の専門家ではなく、従来の劇場になじまない－ただここに集う一人たちにこそ学ぶことができるのかもしれない。最後に、ユクスキュル（Jakob Johann Baron von Uexküll, 1864-1944）、クリサートの「環世界（Umwelt）」概念を提示することで、ロームシアター京都の今後のあり方について提案したい。

彼らは次のように述べている。例えば、ダニは光・酪酸・体温という3つの知覚標識だけを頼りに生きている。光を知覚して枝によじ登り、動物から放たれる酪酸を知覚すると落下する。うまく動物の体表に着地出来れば、体温が知覚される毛の少ない場所を探して血を吸う。このような知覚と行動のサイクルによってのみ生きている。つまり、ダニは3つの情報のみによって世界を構築し、その世界に浸って生きている。彼は、このような主体によって構築された独自の世界のことを「環世界（Umwelt）」と名付けた。客観的な環境ではなく、主体が知覚でき、働きかけることができる環境（環世界）こそ、主体にとっての現実、生きる舞台であると言うのである。

たとえ、人間とダニほどの環世界の差はないにしても、人間と人間にも、環世界の差を見て取れる。例えば、同じ時間にロームシアター京都で過ごしていても、「あの芝生は今の季節は養生させなければいけないのに、人が入っちゃいかんよ」、「あの芝生は子どもの遊び場になっていい。ふわふわしていてこけても大丈夫だし、安心」。はたまた、「榎の木はオオムラサキのえさになる」、「あの木の下でお弁当を持ってランチをしよう」。「去年のうぐいすは鳴くのが下手でね。ホーホキョ。ホーホキョ。だった。」、「今日も鳩にえさをやりに来たよ。アルビノの鳩がいるんだ。」・・・こんなふうに、何もないように見えて常になにかあることに、他者の環世界を借りてみることで、気付けるように思う。

すなわち、見せるものが準備されていなくても、誰かが既にその場を楽しむための方法を知っているということである。何かの専門家でもなく、芸術家と名乗る人でもない、ただ、その場に魅力を感じ、多くの時間をそこで過ごす人たちにこそ、その魅力について教わるべきだろう。「自分ではない誰かの環世界」で新たな発見をすること、それだけで世界が大きくなるかもしれない。

## 6. さいごに

このリサーチプログラムにおいて、ロームシアター京都、企画担当の小倉由佳子さん、武田知也さんはじめ、劇場スタッフのみなさまには、半年以上にわたり、様々な場面であたたかくサポートいただきました。また、メンターの吉岡さん、若林さん、リサーチャーの林さん、大野さん、浜上さんからの助言と鋭い指摘に励まされました。なにより、突然のお願いにも関わらず、快くこのインタビューに回答くださった劇場に集う50名の方々、2時間半ものお時間をいただいたこともありました。ここに記して、お礼申し上げます。

## 7. 資料

## 調査事項

<p>①—0 今日どのような目的でこの場所に来られましたか？</p> <p>(ア) 公演の鑑賞</p> <p>(イ) 鑑賞以外 ( )</p> <p>①—1 (ア)と答えた方にお尋ねします。</p> <p>鑑賞以外の目的で来られることはありますか。</p> <p>1. はい ( )</p> <p>2. いいえ</p> <p>①—2 (イ)と答えた方にお尋ねします。</p> <p>鑑賞に来られたことはありますか。</p> <p>1. はい</p> <p>2. いいえ (以下よりいくつでも当てはまる理由を選んでください)</p> <p>(ア) 近くで公演や展示などをやっていないから</p> <p>(イ) 入場料・交通費など費用がかかり過ぎるから</p> <p>(ウ) 公演や展示などが人気で、チケットの入手が困難だから</p> <p>(エ) 時間がなかなかとれないから</p> <p>(オ) 夜間に公演や展示などが行われないから</p> <p>(カ) 魅力ある公演や展示などが少ないから</p> <p>(キ) 公演や展示などの情報が入手できないから</p> <p>(ク) 一緒に行く仲間がいないから</p> <p>(ケ) テレビ、ラジオ、CD・DVD、インターネットなどにより鑑賞できる (鑑賞した) から</p> <p>(コ) 関心がないから</p> <p>(サ) ここで鑑賞できることを知らなかったから</p> <p>(シ) その他</p> <p>(ス) 特にない</p> <p>(セ) わからない</p> <p>②この場所にはどのくらいの頻度で来られますか？</p> <p>(ア) 週に4回～毎日</p> <p>(イ) 週に2,3回</p> <p>(ウ) 週に1回</p> <p>(エ) 月1～3回</p> <p>(オ) 2,3か月に1回</p> <p>(カ) 半年に1回</p> <p>(キ) 年に1回</p> <p>(ク) その他 ( )</p> <p>③この場所が好きですか？</p> <p>(ア) 好き</p> <p>(イ) どちらかと言えば好き</p> <p>(ウ) どちらかと言えば嫌い</p> <p>(エ) 嫌い</p> <p>(オ) わからない</p>	<p>④③と答えた理由を教えてください。</p> <p>⑤公共文化施設としてのロームシアター京都がもたらしている効果はどのようなものと思いますか。いくつでもあげてください。</p> <p>(ア) 地域がにぎわい、景気が良くなる</p> <p>(イ) 観光客や移住者が増える</p> <p>(ウ) 障害者や高齢者の活躍の場が出来る</p> <p>(エ) 地域のイメージがよくなる</p> <p>(オ) 地域に対して思い入れや誇りを持つようになる</p> <p>(カ) 人々がクリエイティブになる</p> <p>(キ) 人々が生きる楽しみを見出せる</p> <p>(ク) 子どもの心豊かな成長につながる</p> <p>(ケ) 健康づくりやリフレッシュが出来る</p> <p>(コ) 国際交流の機会が増える</p> <p>(サ) 劇場専門家を育てる</p> <p>(シ) その他</p> <p>(ス) 特にない</p> <p>(セ) わからない</p> <p>⑥これから、公共文化施設としてのロームシアター京都が果たすべき役割はどのようなものと思いますか。いくつでもあげてください。</p> <p>(ア) 地域がにぎわい、景気が良くなる</p> <p>(イ) 障害者や高齢者の活躍の場ができる</p> <p>(ウ) 地域のイメージがよくなる</p> <p>(エ) 地域に対して、思い入れや誇りを持つようになる</p> <p>(オ) 健康づくりやリフレッシュができる</p> <p>(カ) 観光客や移住者が増える</p> <p>(キ) 国際交流の機会が増える</p> <p>(ク) 公演を通して芸術家同士が会える場ができる</p> <p>(ケ) 公演やイベントにより人々がクリエイティブになる</p> <p>(コ) 公演やイベントにより人々が生きる楽しみを見出せる</p> <p>(サ) 子どもの心豊かな成長につながる</p> <p>(シ) 劇場専門家を育てる</p> <p>(ス) 特にない</p> <p>(セ) わからない</p> <p>⑦あなたの関心のある文化芸術活動はどのようなものですか。以下よりいくつでも選んでください。</p> <p>(ア) 音楽A (オペラ、オーケストラ、室内楽、合唱、吹奏楽など)</p> <p>(イ) 音楽B (ジャズ、ポップス、ロック、歌謡曲など)</p> <p>(ウ) 美術 (絵画、版画、彫刻、工芸、陶芸、書、写真など)</p> <p>(エ) 演劇 (現代演劇、人形劇、ミュージカルなど)</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(オ) 舞踊 (日本舞踊, バレエ, モダンダンス, コンテンポラリーダンスなど)  
 (カ) 映画 (アニメを除く)  
 (キ) アニメ映画, コンピュータや映像を活用したアート (メディアアート) など  
 (ク) 伝統芸能 (雅楽, 能楽, 文楽, 歌舞伎など)  
 (ケ) 芸能 (講談, 落語, 浪曲, 漫才など)  
 (コ) その他 ( )  
 (サ) 特にな  
 (シ) わからない

ご回答を統計的に分析するために、失礼ですが、あなたご自身のことについてお伺いします。

⑧年齢を教えてください。  
 (ア) 10代  
 (イ) 20代  
 (ウ) 30代

(エ) 40代  
 (オ) 50代  
 (カ) 60代  
 (キ) 70代  
 (ク) 80代以上

⑨ご職業をお聞かせください。  
 (ア) 経営者・役員  
 (イ) 会社員  
 (ウ) 公務員  
 (エ) 自営業  
 (オ) パート・アルバイト (フリーター)  
 (カ) 学生  
 (キ) 専業主婦 (主夫)  
 (ク) その他 ( )  
 (ケ) 無職

ありがとうございました。

調査結果 (素集計)

①-0 今日ではどのような目的でこの場所に来られましたか? (N=50)  
 (ア) 公演の鑑賞 ...10人  
 (イ) 鑑賞以外 ...40人

①-1 鑑賞以外の目的で来られることはありますか。  
 (n=10)  
 (ア) はい ...9人  
 (イ) いいえ ...1人

①-2 鑑賞に来られたことはありますか。 (n=40)  
 (ア) はい ...17人  
 (イ) いいえ ...23人

①-2 鑑賞に来たことがない理由 (n=23) (複数回答)  
 (ア) 近くで公演や展示などをやっていないから ...0人  
 (イ) 入場料・交通費など費用がかかり過ぎるから ...2人  
 (ウ) 公演や展示などが人気で、チケットの入手が困難だから ...3人  
 (エ) 時間がなかなかとれないから ...3人  
 (オ) 夜間に公演や展示などが行われないから ...0人  
 (カ) 魅力ある公演や展示などが少ないから ...4人  
 (キ) 公演や展示などの情報が入手できないから ...9人  
 (ク) 一緒に行く仲間がいないから ...1人

(ケ) テレビ, ラジオ, CD・DVD, インターネットなどにより鑑賞できる (鑑賞した) から ...1人  
 (コ) 関心がないから ...4人  
 (サ) ここで鑑賞できることを知らなかったから ...3人  
 (シ) その他 ...3人  
 (ス) 特にな  
 (セ) わからない ...0人

②この場所にはどのくらいの頻度で来られますか?  
 (N=50)  
 (ア) 週に4回~毎日 ...10人  
 (イ) 週に2,3回 ...8人  
 (ウ) 週に1回 ...4人  
 (エ) 月1~3回 ...10人  
 (オ) 2,3か月に1回 ...4人  
 (カ) 半年に1回 ...4人  
 (キ) 年に1回 ...5人  
 (ク) その他 ...5人

③この場所が好きですか? (N=50)  
 (ア) 好き ...50人  
 (イ) どちらかと言えば好き ...0人  
 (ウ) どちらかと言えば嫌い ...0人  
 (エ) 嫌い ...0人  
 (オ) わからない ...0人

<p>⑤公共文化施設としてのロームシアターがもたらしている効果はどのようなものと思いますか。(N=50)(複数回答)</p> <p>(ア)地域がにぎわい、景気が良くなる ...29人</p> <p>(イ)観光客や移住者が増える ...14人</p> <p>(ウ)障害者や高齢者の活躍の場が出来る ...6人</p> <p>(エ)地域のイメージがよくなる ...22人</p> <p>(オ)地域に対して思い入れや誇りを持つようになる ...10人</p> <p>(カ)人々がクリエイティブになる ...8人</p> <p>(キ)人々が生きる楽しみを見出せる ...16人</p> <p>(ク)子どもの心豊かな成長につながる ...16人</p> <p>(ケ)健康づくりやリフレッシュが出来る ...11人</p> <p>(コ)国際交流の機会が増える ...10人</p> <p>(サ)劇場専門家を育てる ...3人</p> <p>(シ)その他 ...4人</p> <p>(ス)特にない ...0人</p> <p>(セ)わからない ...1人</p>	<p>⑥これから、公共文化施設としてのロームシアターが果たすべき役割はどのようなものと思いますか。(N=50)(複数回答)</p> <p>(ア)地域がにぎわい、景気が良くなる ...12人</p> <p>(イ)観光客や移住者が増える ...6人</p> <p>(ウ)障害者や高齢者の活躍の場が出来る ...7人</p> <p>(エ)地域のイメージがよくなる ...4人</p> <p>(オ)地域に対して思い入れや誇りを持つようになる ...7人</p> <p>(カ)人々がクリエイティブになる ...7人</p> <p>(キ)人々が生きる楽しみを見出せる ...9人</p> <p>(ク)子どもの心豊かな成長につながる ...9人</p> <p>(ケ)健康づくりやリフレッシュが出来る ...15人</p> <p>(コ)国際交流の機会が増える .....16人</p> <p>(サ)劇場専門家を育てる ...19人</p> <p>(シ)その他 ...4人</p> <p>(ス)特にない ...8人</p> <p>(セ)わからない ...5人</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

#### 参考・引用文献

- アビング、ハンス『金と芸術 なぜアーティストは貧乏なのか?』山本和弘訳、grambooks、2007年
- アレント、ハンナ『人間の条件』志水速雄訳、ちくま学芸文庫、1994年
- 伊藤裕夫、松井憲太郎、小林真理編『公共劇場の10年』美学出版、2010年
- 伊藤裕夫、藤井慎太郎編『芸術と環境芸術制度・国際交流・文化政策』論創社、2011年
- 井上翔太、谷川大輔「現代日本の公立劇場・ホールの設計論における主題とその具体化」『日本建築学会計画系論文集』第81巻、第725号、2016年、pp.1503-1513
- ウィリス、ポール『ハマータウンの野郎ども』熊沢誠、山田潤訳、ちくま学芸文庫、1996年
- 枝川明敬「全国的に見た文化施設と活動に関する調査研究」文化経済学2、2001年、pp.83-91
- 衛紀生「第六章『共有地』としての地域劇場は何処にあるのか。」可見市文化創造センター HP ([http://www.kpac.or.jp/kantyou/ronbun\\_57.html](http://www.kpac.or.jp/kantyou/ronbun_57.html))、2011年(2018/03/20最終確認)
- オルデンバーグ、レイ『サードブレイス』忠平美幸訳、みすず書房、2013年
- 垣内恵美子『チケットを売り切る劇場』水曜社、2011年
- 垣内恵美子、奥山忠裕「公立劇場を対象とした県民の便益評価に基づく地域文化政策の考察～兵庫県立芸術文化センターの事例～」『計画行政』34(3)、2011年、pp.90-98
- 片岡栄美「家庭の文化環境と文化的再生産過程—正統文化と大衆文化—」片岡栄美編『文化と社会階層』SSM調査研究会(文部省科学研究費報告書)大阪大学人間科学部白倉研究室発行、1998年、pp.45-66
- 片岡栄美「文化的寛容性と象徴的境界」今田高俊編『社会階層のポストモダン』東京大学出版会、2000年、pp.181-220
- 片岡栄美「文化的オムニボア再考—複数ハビトゥスと文脈の概念からみた文化実践の多次元性と測定—」『駒澤社会学研究』50号、2018年、pp.17-60

- 木下直之編『芸術の生まれる場』東信堂、2009年
- 京都市「京都会館再整備基本計画」2011年
- 熊倉純子編『アートプロジェクト 芸術と共創する社会』水曜社、2014年
- クロウ、ビル『ジャズ・アネクドーツ』村上春樹訳、新潮文庫、2005年
- 小泉元宏「市民社会との関わりから見た音楽祭研究に向けてー『サイトウ・キネン・フェスティバル松本』における市民社会との関りを事例としてー」音楽教育学第39-2、2009年、pp.12-21
- 五島朋子「地域における劇場受容に関する考察」『地域学論集』11(2)2014年、pp.89-107
- 近藤のぞみ「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』水曜社、2011年、pp.46-64
- 齋藤純一『公共性』岩波書店、2000年
- 榊原禎宏「評価される教師」山崎準二、榊原禎宏、辻野けんま『考える教師』学文社、2011年、pp.80-97
- 榊原禎宏、清水久莉子「地方自治体の人口規模から見たドイツの劇場の設置状況—文化振興の行政的基盤—」『京都教育大学紀要』No.128、2016年、pp.81-87
- 清水久莉子「劇場は誰のために存在するか—公共劇場の公共性議論の分析を通じて—」『関西楽理研究35号』、近刊予定
- 清水裕之『21世紀の地域劇場—パブリックシアターの理念、空間、組織、運営への提案』鹿島出版会、1999年
- 阪口正二郎編『自由への問い3公共性—自由が／自由を可能にする秩序』岩波書店、2010年
- 渋谷秀樹「生存権と違憲審査」『立教法務研究』第7号、2014年、pp.25-41
- 地域創造『平成24・25年度の調査研究事業「震災後における地域の公立文化施設の役割に関する調査研究」—文化的コモンズの形成に向けて—』2014年
- 地域創造『地域における文化・芸術活動を担う人材の育成等に関する調査研究報告書—文化的コモンズが、新時代の地域を創造する—』2016年
- 筒井隆志「文化・芸術による地域活性化～活性化のための施策の方向～」『立法と調査』No.323、参議院事務局企画調整室編集・発行、2011年、pp.77-89
- 坪郷實編『福祉 + a ⑦ソーシャル・キャピタル』ミネルヴァ書房、2015年
- 日本芸能実演家団体協議会劇場活性化調査研究プロジェクト編『『劇場活性化に関する調査研究』報告書』、2003年
- 永井聡子「明治末期から昭和期に至る劇場の現代性について」『静岡文化芸術大学研究紀要』10巻、2009年、pp.27-33
- 永井聡子「創る観客論に立脚した劇場モデルに関する考察①：三島由紀夫『豊饒の海』第四巻『天人五衰』(2017)と文楽人形創作オペレッタ『池鯉鮒宿祭乃縁』(2005)新作舞台化を事例に」『静岡文化芸術大学研究紀要』18巻、2018年、pp.97 - 104
- 野村総合研究所「平成26年度文化庁委託事業 社会課題の解決に貢献する文化芸術活動の事例に関する調査研究 報告書」2005年
- ハーシュマン、O. アルバート『組織社会の論理構造退出・告発・ロイヤルティ』三浦隆之訳、ミネルヴァ書房、1980年
- 藤井慎太郎「演劇と公共性フランスと日本の比較を通じて」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』63、2018年、pp.399-415
- 藤野一夫「公共劇場の『公共性』評価の手法・基準と課題 兵庫県立芸術文化センターを事例として」藤野一夫編『公共文化施設の公共性』水曜社、2011年、pp.65-78

- ブルデュー、ピエール『ディスタンクシオン—社会的判断力批判—』I、II、石井洋二郎訳、藤原書店、1990年
- ベネット、トニー他「音楽の緊張関係」磯直樹他訳、ベネット、トニー他『文化・階級・卓越化』磯直樹他訳、青弓社、2017年、pp.144-167
- 三原泰熙「成人教育論と人材形成—M.S. ノールズのアンドラゴジー・モデルとその批判を中心に—」『経営と経済』70(3)、1990年、pp.123-138
- 安田静「ドイツの公共劇場におけるマネジメントについて」『日本大学経済学部研究紀要』75、2014年、pp.177-186
- ユクスキュル、フォンヤコブ、クリサート、ゲオルグ『生物から見た世界』日高敏隆、羽田節子訳、岩波文庫、2005年
- J. ボウモル、ウィリアム、G. ウィリアム、ボウエン『舞台芸術—芸術と経済のジレンマ』池上淳、渡辺守章訳、芸団協出版部、1994年
- Peterson, R.A. and R.M. Kern, "Changing Highbrow Taste : From Snob to Omnivore," *American Sociological Review*, 61 (5) (1996) pp.900-907.

## THEME B 子どもと舞台芸術

自由な表現の場を守るための新しいアプローチとしての  
チルドレンズ・チョイス・アワード

浜上真琴

## 1. はじめに

「表現の自由と芸術」というテーマは、芸術と社会の関係性において幾度となく議論が繰り返されて来た、今日の日本や世界のアートシーンにおいても重要なキーワードである。「表現の自由」とは、日本でも憲法で規定されているもっとも重要な権利のひとつであり、自らの思想や感情を他者に伝達することの自由が保証されている。しかし、この権利は絶対的に無制約なものではなく、表現行為が他者の権利を侵害する場合、例えばヘイトスピーチやマイノリティへの攻撃となりうる場合などにおいては、その表現行為は規制の対象となりうる。

芸術における「表現の自由」を考える上で、この問題には「芸術家の自由」の問題と、「芸術から影響を受ける社会全体の自由」（民主過程が操作・歪曲から自由であること）の問題の両方が含まれており<sup>1</sup>、両者はアンビバレントな形で深く結びついている。すなわち芸術表現は、その本質上、社会規範への挑戦を含む作品が多いため、表現することの自由と制約の境界は、政治的・社会的な状況や芸術表現の方法、観客との関係性など、様々な要因によってしばしば揺れ動く（また、それこそを狙いとしたりした作品もある）。

筆者は、KYOTO EXPERIMENT 2017 (KEX) の公式プログラム『チルドレンズ・チョイス・アワード (CCA)』の研究を行う中で、この「表現の自由と芸術」というキーワードに、当初予想はしていなかったものの、とても自然な流れでたどり着くこととなった。CCAのようなプログラムやCCAにおける「子ども」という存在は、「表現の自由と芸術」という問題について、今までにはなかった形での関わりを見せていた。そのため、もしその方法論やエッセンスを今後も芸術の現場で活かすことができれば、それは、将来的に自由な芸術表現の場を守ることや、ひいては人々が自由に考え、議論することができる社会の形成へとつながるのではないだろうか。半年間の研究を通して、筆者は、このような可能性を考えるに至った。

そのため本稿では、CCAのようなプログラムが「表現の自由と芸術」をとりまく諸問題に対して、これまではなかったような新たなアプローチを行う可能性を提示することを目的とする。なお、今回の研究では、筆者自身がCCAの一参加者として、他者と関わりながらリアルタイムでの調査を行なったため、そのプロセスの中で生まれた対話やディスカッション、自身の問題意識や周囲の人々の変化に重きを置きながら論じたい。そこで、まずは、ロームシアター京都リサーチプログラムのリサーチャーとしての調査を始めた当初の問題設定を振り返るところから始める。

1 北田暁大 他編、『社会の芸術 / 芸術という社会 社会とアートとの関係、その再創造に向けて』、フィルムアート社、2016年、26頁。

## 2. 当初の問題設定とその調査方法

CCAの企画及びナビゲーションを行なった、カナダを拠点とするアート&リサーチ集団 Mammalian Diving Reflex ママリアン・ダイビング・リフレックス（以下、MDR）は、ソーシャリー・エンゲイジド・アート<sup>2</sup>（SEA）と呼ばれる実践的な芸術活動の先駆者として、これまでに現代アートやSEA研究の文脈の中で広く紹介されている。MDRのプロジェクトは、“Social Acupuncture（社会の鍼治療）”と称する独自のメソッドによって展開されており、「人々はお互いにどのように関わり合えるか」をテーマに、学校や老人ホーム、地域組織やアートフェスティバルとのコラボレーションにより、遊び心に溢れた挑戦的な参加型プロジェクトを行っている。今回 KEX で実施された CCA では、子どもたちが実際にフェスティバルの「公式審査員」となり、鑑賞した作品に対して、自分たちで考えた賞を授与する。つまり子どもたちは、大人によってあらかじめ決められたのではない、自分たちによる美的な価値判断を行うことになる。このプログラムの狙いは、「大人と子ども」という社会における既存の関係性を一時的に変化させることにあり、私たちが普段当たり前だと考えている現代社会における権利関係や社会構造の問い直しが行われている。つまり CCA は「子どものための芸術教育」ということに留まるのではなく、むしろ、大人も子どもも含めた人間同士の関わり合いから社会の状況へと視野を広げていくような、社会に対する批評的な視点や深い思慮に富んだプログラムであると言えるだろう。

CCA のそのような特徴への興味から、リサーチプログラムが始まった当初の筆者は、CCA を“SEA”というカテゴリーから捉え、MDR が掲げる“Social Acupuncture（社会の鍼治療）”をキーワードに、CCA のメインテーマでもある「大人の社会が子どもたちをどのように受け入れるか」ということについての分析を行おうと研究計画を立てていた。それにより、今回実施された CCA が、プログラム参加者や KEX というパブリックなフェスティバル、さらには社会に対して何をもちたか、ということについての考察を広く行いたいと考えていた。そのために、CCA に参加する以前には以下のような調査方針を立て、CCA の実際の調査を開始することになった。

### 1. インタビュー

MDR、子どもたち、プログラム出演者、KEX 運営者やサポートスタッフ、小学校関係者や保護者など、CCA に関わった人々を SEA の参加者として捉え、それぞれにインタビューを行う。インタビューでは、「大人と子ども」という権利関係、ならびに「芸術と社会」の関係性について、CCA への（直接的/間接的）参加による自身や周囲の変化を通して考えたことなどを質問する。

### 2. 参与観察

CCA は、子どもだけでなく、それをとりまく大人たちをも対象としたものである。そのため、リサーチャーとして CCA に関わり、ワークショップや公演観賞に同行し、子どもたちと共に時間を過ごす“私”自身もまた、このプロジェクトの「参加者」である。SEA では、アーティストと参加者が関係を作り上げる長い時間こそが作品の最も重要な部分であり、作品の重要な部分である長いプロセスの部分を経験しないままに批評をしようとする、しばしばアーティスト・ステイトメントの内容だけが評価の基準となってしまう<sup>3</sup>。そのため今回の調査では、筆者自身がプロジェクトの中に入り込み、その進行に時間をかけて付き合い、筆

2 ソーシャリー・エンゲイジド・アート（SEA）とは、伝統的な芸術の枠組みを超えて社会との実質的な関わりを求め、人々との協働によって社会のもつ課題に取り組もうとするアーティストによる表現・実践活動であり、今日世界的な潮流となっている。

3 田中正之編、『現代アート10講』、武蔵野美術大学出版局、2017年、210頁。

者自身もそこで行われる対話の参加者となることを重視した。また、プロジェクト期間中の出来事や対話によって、批評の方向性を変更する可能性や、新たな課題が見えてくる可能性もあるということが、あらかじめ予想されていた。

### 3. 問題意識の推移と調査方針の変化

前述のような方法によって調査を進めていく中で、CCA というプログラムがもつポテンシャルの高さがよりはっきりとした形で現れるようになってきた。CCA を通して、芸術・社会をとりまく課題、とりわけ「表現の自由と芸術」に関する問題が前景化されると同時に、参加者との対話や議論によって、この課題に取り組むためのアプローチ方法も少しずつ見えてくるようになった。以下に、調査過程において、どのように「表現の自由と芸術」というテーマと、リサーチテーマである「子どもと舞台芸術」が結びついていったのかを記述する。

まず、「表現の自由と芸術」を取り巻く諸問題について、このテーマは、昨今の日本や世界のアートシーンにおいて「規制」「検閲」「教育的配慮」などの言葉とともに語られ、時には大きな議論を巻き起こしている。その代表的なものとして、政治的表現や性的とみなしうる表現をめぐるものがあるが、とくにそれが公共施設での展示や上演の場合、作品の改変を求められたり、作品が撤去されたり、上演自体が中止されることがある。しかし、近年起きているこれらの規制には、不当、あるいは過剰であると感じられるものも多い。また、芸術関係者の間でだけでなく、市民や行政など、芸術を取り巻く人々の間でどのように対話や議論が行われたかが不透明な場合もあり、もっと他の方法を選択ができたのではないかと疑問に感じられる事案もある。

ところで、この問題が議論される際には、しばしば「子ども」という存在が引き合いに出される。例えばある表現が規制されていく過程において、「子どもに悪影響を与えるのではないか」という言われ方を耳にすることがあるだろう。もちろん、美術館や劇場は、(あらゆる作品に関してそうではあるが) 特にそういったことが言われる可能性が予測される表現については、今日の社会的な状況を踏まえた上で、作品を社会に対して提示するために様々な準備を整えたり、鑑賞後のケアを行ったりする必要があるだろう。しかし、昨今の芸術における表現規制の状況から考えると、美術館や劇場側がそのような準備のために時間を費やしていたにも関わらず、外部からの「子どもに悪影響を与える可能性がある」という一言によって表現が排除されるような事態が起きている。それはつまり、「子ども」や「お年寄り」という言葉が、規制を行う側にとっての都合のよい抽象的な存在として用いられているということではないだろうか。もっと言えば、「子ども」や「お年寄り」という言葉は、「弱者」あるいは「自分たちでは判断を下せない人」のメタファーでもあるかもしれない。

しかしながら、筆者がCCA で共に時間を過ごした「子ども審査員」たちは、「子どもに害を与える可能性がある」というセリフに登場する「子ども」とは全く対照的な存在であった。CCA に参加した子どもたちは、KEX で鑑賞した作品に対して自らの価値基準で判断を下していたし、自分たちの力で自分たちなりに作品の面白さを発見し、人に伝えていた。およそ1ヶ月間子どもたちと過ごす中で、彼らには十分な判断能力があり、一人一人が創造的な個人であるということ、また、プログラムを通して創造的な個人としての成長を遂げたということ、多くの大人が感じた。それと同時に、筆者を含めた多くの大人が、自分の中で描いていた「子ども」像を多少なりとも反省する機会があった。

このように、CCA では、作品にじっくりと対峙し、それに対して自由な意見をもち、それらを他人と共有し、議論することができる子どもが育つ。また、大人たち(芸術関係者、保護者、教師など)は、「子供」という存在を介して起こった「表現の自由、規制、教育的配慮をどう考えるか」という問題について、様々な議論や対話を行い、積極的な結果を導こうと努力する場面があった。そのプロセスを体験することによって筆

者が強烈に感じたことは、そのような「大人と子ども」を前にして、「子どもに悪影響を与える可能性がある」という表現規制のための方便はもはや通用しない、ということであった。そして、CCAのようなプログラムが美術館や劇場で数多く行われるようになり、「子ども」が決して「自分たちでは判断を下せない弱者」ではない、ということ「大人と子ども」の協働関係によって示すことができれば、「子ども」ということを理由にして規制が行われることを阻止することができるだろうし、それは将来的に自由な表現の場を守ることに繋がるかもしれない。「子ども」という存在は、今までの「表現の自由と芸術」にまつわる問題の根本的なところを変えていけるような、新しい風を吹き込んでくれるのではないだろうか。

そのような可能性をCCAで感じた筆者は、プログラムの全日程が終了したあと、一旦これまでのリサーチを解体し、再構成を行うことになった。そのため、調査方針にも多少の変更を加えた。もともと予定していた事後インタビュー調査では、主に「表現の自由と芸術」というテーマについて、KEX2017での実際の出来事と照らし合わせながら、より深く掘り下げることになった。また、CCAにはMDRやKEXの運営者をはじめ、アーティストや保護者、教師などの様々な立場から「子ども」に接する「大人」が関わっていたため、できるだけ様々な立場からの「表現の自由と芸術」に関する考え方や意見を聞く必要があった。さらに、このテーマについてリサーチプログラム内で議論を行ったり、今日の「表現の自由と芸術」のあり方について日本のアートシーンでの事案を踏まえた考察をしたりした。

#### 4. 調査結果

以上のような観点を踏まえた上で、CCAのようなプログラムが、自由な表現の場を守っていくための新しいアプローチ方法として機能する可能性についての検討を行う。そのため、まずはCCAというプログラムに含まれる、一般的な子ども向けプログラムとは異なるエッセンスを明らかにし、続いて、それらのエッセンスに触発されてCCAで創造性を発揮し、成長を遂げた子どもたちの姿を示す。そして最後に、本稿のテーマと直結する「表現の自由と芸術」をめぐるKEX2017で実際に起きた議論について、その経緯を明らかにしつつ、考察を行う。

##### 4.1 CCAにおける、一般的な子ども向けプログラムとは異なる方法論

###### 4.1.1 子どもと大人の関係性

MDRのプロジェクトにおける子どもとは、能動的なコラボレーター/アーティストであり、自由に表現を行う権利がある。また、他の参加者である大人とは、平等な協働関係にある。初回のワークショップにおける「子ども審査員」という立場についてのレクチャーでは、創造的な決定のできる個人としての責任と自信を子どもたちに持たせようという意図が見られ、CCAにおいて子どもたちは「審査員」という名の「アーティスト」なのであるという説明が行われた。

一方で大人たちには、「子どもたちを後ろから観察するのではなく、参加者として輪の中に入るように」「子どもたちを手助けする際には、アイデアや答えを教えるのではなく、子どもたち自身に考えさせるように」「静かに」「やめなさい」など、子どもの動きが抑制されるようなことを基本的には言わないように」などの指示があった。MDRは、CCAの参加者である大人と子どもの両方に働きかけ、「大人と子ども」という一方通行な権利関係にとどまらない関係性を生み出そうとの努力を行っていた。

###### 4.1.2 CCAのソーシャリー・エンゲイジド・アートの特徴から

前述のように、MDRの行うプロジェクトはSEA的な特徴を多く含んでいる。それらのSEA的な要素は、CCAを一般的な子ども向けプログラムとは大きく異なるものに行っているだろう。

## 【コミュニティの構築と対話の重視】

MDR のプログラムでは、見知らぬ人同士のコラボレーションが重視されるが、これは、「人間は、寛容さや親切さを、家族や友人よりも見知らぬ人に対してより広げる傾向が強い」<sup>4</sup>という MDR の考え方が前提となっている。アートフェスティバルなどの場では特に、見知らぬ人同士の間でつながりが形成され、社会的寛容さを特徴とする一時的な状況を引き起こすことができるというのだ。CCA の「子ども審査員」たちは、アーティストや KEX の大人たちをはじめとする多くの見知らぬ他者と出会うことになる。

SEA がつくりだすコミュニティは、「解放された (emancipated)」<sup>5</sup>という言葉によってしばしば描写されるが、すなわち、そのコミュニティでは SEA の参加者が能動的に対話に参加し、そこから批判力や体験といった財産を得て、自分自身が豊かになったと実感する。さらには、その体験が自分自身のものになり、他の人々と共にそれを再現する能力を得たと感じる。<sup>6</sup> CCA における子どもは、まさに自由で解放的であることが保証されており、そのコミュニティの中で豊かな経験を得ていった。

また、前述のように、大人と子どもは対等な関係性にあり、双方向的なコミュニケーションをベースにフラットな関係性を構築していく必要がある。これは、ある意味で大人にとっての大きなジレンマとなっていた。CCA では、「やめなさい」という言葉をはじめとした、一方向的に行為を抑止することを禁じられているため、大人はある場面ではそのことにストレスを感じ、またある場面では、「自分が普段いかに子どもを抑圧しようとしているか」ということに気づかされることになった。そのため、筆者を含めた大人は必然的にコミュニケーションの工夫を行うことになる。例えば筆者の場合は、子どもたちに何かしらやめて欲しいこと（いたづらをされたり、危険と思われる行為に対して）を伝えようとする際に、「もっとこうしたらどうか？」や「私はこう思うが、あなただったらどうか？」というように、お互いに納得できるような言い方を考えたり、あるいは双方が納得できない場合でも、「少なくともその問題については話をした」ということをお互いに共有できるように話すなど、子どもとの対話方法を模索していた。

## 【「象徴のプラクティス」ではなく「現実のプラクティス」であること】

CCA では、象徴的な方法だけで社会的な体験を子どもたちに提供しようとするのではなく、子どもたちが審査員として現実的な権利をもつ、ということが重要なポイントである。このことは、SEA の中心的で不可欠な要素である「社会的相互作用 social interaction」と深く結びついている。「社会的相互作用」とは、複数の主体のあいだで影響や効果を及ぼしあい、お互いの行為が、それぞれの原因かつ結果となっているような社会関係のあり方のことである。CCA では、普段の「大人と子ども」という関係性から引き離された特殊な状況が現実により作り出されており、そのために生まれる「社会的な不快感、不安感 social discomfort」<sup>7</sup>を他者との対話や協働によって乗り越えることで人間的にも成長を遂げる、というシナリオが描かれていた。

4 <http://mammalian.ca/method/> (最終閲覧日：2018/3/31)

5 パブロ・エルゲラ、『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門 アートが社会と深く関わるための 10 のポイント』、フィルムアート社、2015 年、48 頁。

6 同上

7 <http://searesearchlab.org/category/activity> (最終閲覧日：2018/3/31)

### 【プロジェクトへの「創造的な参加」】

SEAの実践者・教育者であるパブロ・エルゲラは、作品における鑑賞者（参加者）のエンゲイジメントのレベルを以下の4つに分類している。<sup>8</sup>

#### 【SEAの分類：参加の層】

##### 1. 名目的な参加（nominal participation）

来場者や鑑賞者は内省的に、受動的で孤立した形で作品を凝視する。これも参加の形にはかわりない。

##### 2. 指図された参加（Directed participation）

来訪者は作品づくりに貢献するためのシンプルな課題をこなす。

##### 3. 創造的な参加（Creative participation）

来訪者はアーティストが設定した構成に基づき、作品の要素となるコンテンツを提供する。

##### 4. 協働の参加（Collaborative participation）

来訪者はアーティストと、コラボレーションや直接対話を通じて、作品の構成やコンテンツを展開させる責任を共有する。

「1. 名目的な参加」と「2. 指図された参加」は、たいてい一度きりの出会いで終わる一方、「3. 創造的な参加」と「4. 協働の参加」は、より長期間にわたって展開する傾向がある（1日から数ヶ月、数年）。<sup>9</sup>

CCAの場合は、あらかじめMDRによって構成が決められている中で、子どもたちがプロジェクトの能動的なコラボレーター／アーティストとしての参加を求められていた。そのため、上記の分類で言うならば「3. 創造的な参加」であり、子どもたちが当事者意識をより感じるような構成が行われていたと言えるだろう。

#### 4.1.3 作品を「見る前」ではなく「見た後」の時間を重視する

そしてもう一つの一般的な子ども向けプログラムと異なる点は、作品を「見る前」ではなく「見た後」の時間を重視する、ということである。多くの子ども向けの鑑賞教室などでは、作品にどのような背景があり、どこが芸術的に優れているのか、ということが事前学習として子どもたちに伝えられる。そのため、ある程度解釈は方向付けられており、感じ方についてのある種の「正解」のようなものすら用意されている。一方で、CCAでは、作品鑑賞前には作品の内容などについての説明を行わない。子どもたちは、できるだけ先入観のない状態で作品に対峙し、鑑賞後も率直で自由な意見をもつことが保証されているのである。それにより、子どもたちが鑑賞後に自分たちで考える時間が長くなる。また、そのためには、鑑賞後のケアが大変充実させられていた。特にアーティストとの交流では、子どもたちは、舞台上のある意味で現実と一歩隔てたアーティストの姿と、普段のラフな姿のアーティストの姿との両方を見て、話すことができるため、作品の理解を一義的に終わらせることが回避されていた。

実際、はじめの頃の鑑賞では、「面白かった」「楽しかった」「つまらなかった」「よくわからなかった」というような率直な意見が多かったが、プログラムが進むにつれて、「人の身体が見たこともないくらい不思議な動きをしていて綺麗だった」（トリシャ・ブラウン・ダンスカンパニー『Anthology: Trisha Brown』に

8 エルゲラ、50頁。

9 同上、51頁。

ついて、小5児童へのインタビューより)、「リズム感が楽しくて私も一緒にやりたくなった」(池田亮司 × Eklekto 『music for percussion』について、小4児童へのインタビューより)、「暗くてちょっと寂しい舞台だと思ったけれど、(舞台セットの)椅子の動きが実はとても作り込まれていて驚いた」(田中奈緒子 『Unverinnerlicht - 内在しない光』について、小4児童へのインタビューより) というように、多様な観点からの感想が多く見られるようになってきていた。

#### 4.2 創造的な個人としての子どもたちの姿

以上のような、一般的な子ども向けプログラムとは異なる方法論をもつ CCA において、子どもたちは様々な場面で「創造的な個人」としての姿を見せていた。筆者が行った CCA の大人の参加者ら (CCA 担当者、サポートスタッフ、KEX 運営者、保護者) へのインタビューで収集した意見は、主に以下の4つに集約できる。

- 大人や批評家が見たりするのは違う意味で作品を発見させてくれる。
- 子どもなりに、作品に面白さを見つけ、大人 (私たちや保護者、学校の先生など) にダイレクトな言語化によって伝えることができる。
- 作品を鑑賞するときの集中力と、その持続力。
- アーティストとの交流で、面白い視点の質問を投げかける。また、聞いたことや思ったことを真剣にノートをとる姿。

これらの意見に共通するのは、CCA 以前に大人が抱いていた「子ども」像とは異なる「子ども審査員」たちの姿への驚きであると言えるだろう。筆者を含めた大人の多くは、「子ども」だからという理由で、彼らができることと出来ないことを予想し (しかも、はるかに“出来ない”ことの方を多く考えていた) その上で接し方や様々な配慮を行おうとしていたが、時に大人たちは、自分たちの中にある「子ども」に対する固定観念に気づき、反省する場面があった。

また、「子ども」からの影響を受け、子どもによって何かを知る機会や学び直す機会が与えられた、という声も多く聞いた。筆者個人の体験としても、そのような出来事があった。パク・ミンヒの『歌曲 (ガゴグ) 失格：部屋5』を鑑賞した小学6年生の女子児童が、鑑賞が叶わなかった筆者に感想を教えてくれた時のことだった。その児童が『ガゴグ』を描写する言葉はとても美しく、「耳からすーって入ってきた音が、全身に響いていった」という、彼女が体験した、震えるような感動が筆者にもダイレクトに伝わってきた。そのような彼女の言葉は、筆者の知的欲求をかりたて、実際に「歌曲」について調べたり、音楽を聞いたり、新たな行動を生み出してくれた。このように、大人が子どもから何か新しい世界をもたらされるということは、筆者以外の参加者にとっても様々な場面で起きていたように思われる。

#### 4.3 KEX2017 での「表現の自由と規制」をめぐる議論とその考察

CCA の終盤には、ブラジルのダンサー、マルセロ・エヴェリン / Demolition Incorporada の公演『病める舞』をめぐる、「表現の自由、規制、教育的配慮」についての議論や対話が起きる場面があった。エヴェリンの公演には、パフォーマンスの一部に多少過激とも呼べるような性的表現が含まれていることから、フェスティバルとして子ども審査員の鑑賞を執行できるかどうか、また、その場合子どもたちに対してどのようなケアが必要かなど、様々な立場での葛藤や議論が起こったのだ。

この一連の議論について考察するにあたり、自身の参与観察だけではなく、リサーチプログラムにおけるディスカッション、KEX2017 のディレクターである橋本裕介さん、武田知也さん、CCA 担当者であった芝田江梨さん、子どもたちの保護者、マルセロ・エヴェリンへのインタビューを行なった。以下に記載する議論の経緯は、それらを基にして時系列順に再系列したものである。

## 【議論の経緯】

1. MDR と KEX の間で、年齢制限のある作品などについての話し合いがあった。議論の結果、周りの人たちが納得した上で、「できるだけ子どもたちに観せられるようにしよう」ということでスタートする。
2. そもそも『病める舞』の公演について、エヴェリン側が「18歳未満禁止」を提案する（その背景には、ブラジルでの子どものための厳しい法律とともに、来日直前にブラジルではエヴェリンらの身近なダンサーに対しての激しい表現規制があり一大スキャンダルとなっていたこと、その出来事によって、エヴェリンたちが日本の観客の反応を心配していたことなどがある。）
3. KEX 側とのやりとりを経て『病める舞』の規制を緩和し、「18歳以上推奨、12歳以下は保護者の同伴が必要」という設定にする。それとともに、CCA の子どもたちが『病める舞』を鑑賞できるようにしよう、ということになる。エヴェリンらは、「もしそれが実現するならば素晴らしいことだ」と、そのことを喜んだ。
4. CCA 担当者による、保護者への事前説明が行われる。公演内容についての了解を得るとともに、かつ鑑賞に関しては立候補制をとる。（→最終的な「鑑賞する／しない」の判断は、保護者に委ねられたことになる。）ただし、説明会時にはエヴェリンのフルレングスの映像などがまだ届いていなかったため、具体的な説明にはならなかった。また、KEX の中でも内容を全て把握できているわけではなかった。
5. 4名の子どもたちが希望し、保護者同伴で鑑賞することになる。希望者の傾向は、子ども自身が見たいと希望するタイプと、両親が見たい（見せたい）というタイプに分かれる。
6. 前日のゲネで、KEX 側でも『病める舞』の内容を確認する。当初想像していたよりも、表現が過激であったため、鑑賞後の子どもたちと保護者へのケアの必要性を再度共有する。CCA 担当者が再び鑑賞予定の保護者に電話で連絡し、内容を説明したが、保護者たちの意向は変わりなく、全員が鑑賞することになる。（エヴェリンの公演は KEX の終盤であったため、子ども・保護者共に気持ちに乗ってきていたタイミングだった。）当日は、何かあれば保護者の判断で途中退場することもできる旨を伝える。
7. 鑑賞後の時間をしっかりと、意識的に使おうと、CCA 担当者らで再確認する。エヴェリンたちも終演後には子どもたちと会いたいと言っていた。舞台上のある意味で異様な雰囲気を見た後に、終わった後の普段のカンパニーの人たちと会って話すことで、作品から受ける印象が一義的に終わらないのはいいか、という思いがあった。
8. 当日の公演鑑賞では、予定通り4名の子どもたちが保護者とともに鑑賞した。「鑑賞前から、保護者たちにはなんとなく緊張感があった」と CCA 担当者が語った。
9. 1名の子どもには、途中の性的なシーンで保護者によって後ろから目を覆われる、という対応があったが、全員最後まで鑑賞した。劇場内には MDR1 名とリサーチャー（大野）がつき、CCA 担当者は、何かあったときのためにエントランスで待機していた。
10. 鑑賞後は、大人も子どもも少し疲れた様子で出てくる。（もともとの作品としても、観る方にとっても体力が必要な内容であった。）最初は、大人・子ども共にあまり言葉が出てこない様子だったが、少しずつ感想などを話し始める。（「大人に対して少し気を遣っているようにも感じられた」と、CCA 担当者。）わからなかった、気持ち悪かった、暗くて怖かったなどの声もあった。見たものの整理をゆっくりとつけようとしている様子だった。
11. 鑑賞後には、エヴェリンたちとの交流会が開かれ、子どもたちがエヴェリンに対し様々な質問を投げかける。「なぜこの作品をつくったのか？どういう意味があったのか？」という質問などがあった。作品の意味はわからなかったが、ちゃんと理由があって作られているものだ、ということは子どもたちも理解していたということが伺える。
12. エヴェリンはこの質問に対して、「君たちは、どういう意味があると思った？君たちは舞台上で何を見て感じたの？」と逆に問いかけた。エヴェリンは、「この質問は、大人の鑑賞者からもよく受けるものですが、私は大人に答えるのと同じように答えました。この作品が意味するところは、あなたが見たも

のそのものであるということ、あなたが見て理解したこと、あなたが信じたことである。そう伝わればいいと思って」と、その当時について語った。

13. CCA 授賞式で、エヴェリンらは「考えさせられたで賞」を子どもたちから贈られる。エヴェリンやカンパニーのメンバーは、この出来事に非常に深い喜びをおぼえた。
14. 後日、筆者はエヴェリンにインタビューを行った。
15. エヴェリンは、「これまで、特に母国ブラジルにおける表現規制の問題に対して、自身の表現をもって戦ってきたが、そのことで心が疲れてしまうこともあった。だから、「考えさせられたで賞」が自分たちにどれほどの勇気を与えたかわからない。子どもたちが『病める舞』を鑑賞できる環境を、子どもたちや保護者、KEXの努力のおかげで生み出したことにとっても感謝している。今後、ブラジルで自分がフェスティバルのディレクターをやる機会があれば、ぜひCCAを開催し、子どもたちが自由に芸術と触れる機会をつくりたい」と語っていた。

この出来事は、まさに本稿で問題にしている「表現の自由と芸術」と直結するものであった。また、このような結果は、KEX、子どもたち、保護者、アーティスト、その他の観客など、その場に居合わせた人たちのあらゆるバランスの中で成立したものである。今回の大人と子どもそれぞれによる判断が正しかったかどうかを誰かが決めることはできないし、あるいは批判的な意見もあるかもしれないが、筆者はこの結果自体を積極的に捉えたいと考えている。ただしそれは、このプロセスにおいて何らかの「規制」が行われなかったという事実が重要だということではなく、大人と子どもが、それぞれの立場から「表現の自由、規制、教育的配慮」をとりまく問題について深く考え、それぞれがひとつひとつの選択を勇気や意志をもって行ったことに大きな意味があると筆者は考える。

もちろん、鑑賞した子どもたちは、決して一様に『病める舞』を芸術性が高いものとして享受していたというわけではない。「暗くて怖かった」「気持ち悪かった」というような意見なども聞かれ、他公演と同様にポジティブな意見とネガティブな意見の両方があった。重要なことは、子どもたちが作品から受け取ったことをそのまま放置せず、言語化やディスカッションによって咀嚼し、自分たちの中に残る体験として昇華させたこと、またそのような状況を大人と子どもの協働により生み出したことにあるだろう。

##### 5. おわりに：CCAを通じた、芸術における「表現の自由と芸術」への問い直し

以上のように、KEX2017で開催されたCCAでは、子どもだけではなく、周囲にいる大人や、「子どもと大人」という関係性自体に大きな変化が起きていた。このような変化のために重要であったのが、子どもと大人がともに考えること、自由な対話や議論によって関係性をつくる「社会的相互作用」であり、このことは机上の空論に終わらず、「表現の自由と芸術」という問題に対して、さらには現実を生きる私たちにとって、より現実的で実践的な形でのアプローチ方法のヒントを与えてくれるように思われる。

CCAをリサーチする中で、筆者を含めた大人は「子ども審査員」という存在を通して非常に多くのことを学び、考えさせられることとなった。私たちは、CCAの中で「大人の弱さ」のようなものをしばしば感じていた。大人よりもずっとパワフルで吸収の早い子どもたちは、考えるよりも先に身体や心が動き、それらが大きく我々に作用することで、大人も少しずつ変わっていくことができた。そのような意味でCCAは、「子どもが大人を育てる」プログラムでもあったと言える。実は大人は、子どもたちによって「創造的な個人」になるための機会を与えられていたのかもしれない。また、20年後、30年後のアートシーンや社会を牽引するのは、まぎれもなく今の子どもたちである。そのため、今後CCAのようなエッセンスをもつプログラムが数多く実施されることで、創造的に考えることができる子どもが大人に成長していけば、日本の芸術・文化の未来はとてつもないものになるだろう。

この調査報告が何らかのアイデアソースになり、今後の芸術の現場において、子どもに対する一方的な教育目的だけにとどまらない、アートにとっての自由な場所を守っていくことにつながるような、実験的で楽しいプログラムを生み出していくことの一助となれば幸いである。

参考文献 / 参考ウェブサイト :

バプロ・エルゲラ、『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門 アートが社会と深く関わるための10のポイント』、フィルムアート社、2015年

Nato Thompson, ed., *Living as Form : Socially Engaged Art From 1991-2011* (Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press) , 2012

田中正之編、『現代アート10講』、武蔵野美術大学出版局、2017年

工藤安代、「ソーシャリー・エンゲイジド・アートの現在—社会的文脈に関わる近年のアート活動の動向—」、2015年  
小宮友根、「行為の記述と社会生活の中のアイデンティティー」J. バトラー「パフォーマンス・ヴィティ」概念の社会学的検討」、2009年

Darren O'Donnel : *Social Acupuncture: A guide to suicide, performance and utopia*, (Coach House Press, Canada) , 2006

Pablo Helguera, "Notes Towards a Transpedagogy," in *Art, Architecture and Pedagogy: Experiments in Learning*, Ken Erlich, Editor. Los Angeles: Viralent. Net, 2010.

グラント・ケスター「露わにされた技法：今日の美術批評のいくつかの限界について」大森俊克訳、『美術手帖』2016年8月号、pp118-133

北田暁大 他編、『社会の芸術 / 芸術という社会 社会とアートの関係、その再創造に向けて』、フィルムアート社、2016年

ジャック・ランシエール、『解放された観客』、法政大学出版局、2013年

クレア・ビショップ、『人口地獄 現代アートと観客の政治学』、フィルムアート社、2016年

Claire Bishop, 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,' *Artforum*, 2006

Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon : Les Presses du Reel, 1998

KYOTO EXPERIMENT 事務局、『KYOTO EXPERIMENT2017 京都国際舞台芸術祭』ブックレット、2017

クレア・ビショップ、「敵対と関係性の美学」星野太訳、『表象』05号、2011年

SEA リサーチラボ : <http://searesearchlab.org/>

CREATIVETIME : <http://creativetime.org/projects/living-as-form-book/>

シンポジウム「Socially Engaged Art in Japan」(ワシントン大学 2015.11) : <https://sites.google.com/a/uw.edu/seajapan/home>

ママリアン・ダイビング・リフレックス : <http://mammalian.ca/>

Children's Choice Award Blog: <https://childrenschoiceawards.blogspot.jp/>

KYOTO EXPERIMENT : <https://kyoto-ex.jp/>

demolition Incorporada : <https://www.demolitionincorporada.com/>

## マルセロ・エヴェリン インタビュー（一部抜粋）

実施日：2017年2月15日

——KYOTO EXPERIMENT に出演するのは、今回が3回目ですね。あなたの作品や活動からは、日本との繋がりを感じるものも多いので、はじめての来日が2011年のKEX出演時だと聞いて少し驚きました。

もともと私は、子どものころから日本という国にとっても憧れていて、日本の文化や食べ物、美学、歌舞伎など、さまざまなものに魅了されていました。でも、観光などを目的に旅行をしたりすることは好きではなくて、自分の作品と結びついた場所で自分の表現活動をするため以外には旅をすることはないんです。それに若い頃は、日本に行きたくてもお金がなかったし。だから、いつか自分の仕事が日本に結びついて、来日できる日が来るだろうと、ずっと待っていました。そして2011年にKYOTO EXPERIMENTでの出演依頼を受けて、初めて日本に来ることが決まったのです。日本に到着した日のことは、美しい思い出として大変深く記憶に残っています。

私たちはこの時に『マタドウロ（屠場）』という作品を上演しました。仮面をかぶったほぼ全裸のパフォーマーたちが、輪になって1時間ひたすら会場の中を走り続け、ラストに観客を凝視するという、大変ラディカル内容のものでした。初めての日本での公演ですから、観客からどのようなアクションが得られるのか、最初はとても怖かった。日本では、裸はある種のタブーである、と耳にしていたからです。ですが、結果的にはとても強いリアクションを得ることができました。KEXを観に来る日本人はとても熱心であり、私たちの作品をリスペクトしてくれているということが伝わってきました。それが本当に嬉しかったです。

——それ以降あなたは、公演や舞踏のリサーチなどのために、日本で多く活動されていますね。日本についての印象に変化はありましたか。

まず、日本の人たちがどれだけ芸術に対してリスペクトを持っているか、ということが初めての来日以来、よりクリアにわかってきました。日本の人たちは、心の中に様々な芸術が存在することができる余白を持っているのです。私にとって、観客というのはパフォーマンスを成り立たせてくれる大切な存在であるため、パフォーマンスをする時はいつも、観客に対して強く注意を向け、彼らを観察します。日本の人々はいつも、舞台上で何が起きているのか、とても根気強く私たちの作品を理解しようと努めてくれています。その時の観客の人たちの目は、本当に美しいです。「私はその作品が好きだから、その作品をリスペクトする」ということではないんです。好き嫌いを判断する前に、まずどんな作品に対してもリスペクトがある。それを当たり前のようにやっている日本の観客には本当にいつも驚いています。

一方で、それと表裏の関係にあることですが、日本人は批評的であることが苦手な傾向にあるな、と思っています。もっと批評的になって、もっと深いところで本当に感じていることを私たちに伝えて欲しいと思います。日本人で、「この作品が好きではない」という表現を選ぶ人は少ないですよ。もちろん、好きなことよりも嫌いなことについて意見を言うことは難しいということではありますが、作品に対して感じたことを正直に表現すること、そして、なぜ嫌いなのか、ということ

について考えることこそ重要であると思います。私たちの作品は、非常にラディカルなものもあるし、時には否定的な評価をもらうこともあります。ですが、誠実に私たちの作品を見てくれる日本の方々から批評的な意見を聞けたとしたら、私たちはよりアーティストとしてたくさんのことを考えるきっかけをもらい、成長できるのです。

——KEX2017でのあなた方の公演は、「18歳以上推奨、12歳未満保護者の同伴が必要」という設定のもの上演され、CCAの「子ども審査員」も4名が保護者とともに鑑賞しましたね。CCAというプログラムについてどう思われましたか？

はじめは、日本の子どもたちに私たちの作品を観てもらおうというのは難しいだろう、と考えていました。『病める舞』という作品は、ほぼ全裸のダンサーたちが登場することや、性的な表現も一部あったので。ですがKEXの方々とは話し合いの中で、作品について子どもたちの両親にきちんと説明を行い、彼らを信頼して、観るか観ないかの選択を委ねよう、ということになりました。もしそれが実現するならば、そんなに素晴らしいことはないだろう、と思いました。そして授賞式では、私たちはとても美しい光景と出会うことになったのです。

CCAについては、今回初めて知ったのですが、こんなに素晴らしいアイデアと出会えたことを嬉しく思っています。CCAの構成自体はとてもシンプルですが、子どもたちはとても自由で解放的であり、彼らがパフォーマンスを訪れる姿、アーティストたちと話をし、ノートに書き留める姿、授賞式で舞台上にいるたくましい姿、それらの全てがとても私の心に触れるものでした。

——あなたがたのパフォーマンス後には、交流会がありました。その時のことについて教えてください。

公演のあと子どもたちと交流する時間には、彼らはたくさん質問をしてくれて、私とその質問に答えると、それを一生懸命ノートに書き留めていました。彼らは私たちの作品から、なんだか変わった感情を受け取っていたように見えました。公演を観てくれた男の子の一人が、「あのダンスにはどんな意味があったのですか？」という質問をしてくれました。それがすごく嬉しかった。もちろん、この質問は大人の鑑賞者から受けることもよくあるのですが、私は大人に答えるときと同じように子どもたちに答えたのです。「君たちは、どういう意味があると思った？君たちは舞台上で何を見て感じたの？」と。この作品が意味するところは、あなたが見たものそのものであるということ、あなたが見て理解したこと、あなたが信じたことである。そう伝えればいい、と思いながら答えました。その質問をしてくれた男の子は、ちょっと面食らった感じでしたが、そのあと彼の「曖昧でよく分からない」という気持ちが、彼の頭の中を駆け巡って昇っていくのが見えました。

——その後の授賞式では、あなた方は「考えさせられたで賞」を子どもたちから贈られていましたね。子どもたちが中心となるプログラムを通して、大人がたくさんのことを考えさせられました。

舞台上に「考えさせられたで賞」というアワードが映し出された時、ああ、これはいいタイトルだな、なんて素敵な賞だろう、と思いました。そしてその賞の受賞者として、私たちの名前が発表されたのです！これまでの人生で様々な賞をいただく機会はありましたが、子どもたちにもらったこの賞は、私が生涯で得た中でもっとも美しい賞だと思っています。子どもは非常に正直であると

同時に、彼らは真実を見る力があるし、感じていることすべてが非常にリアル。そんな彼らが、大人の価値観に左右されることなく、自由に観たい公演を鑑賞し、自分たちで判断して、私たちにこの賞をくれた。これほど名誉なことはありませんでした。

授賞式で受け取ったチョコレートのトロフィーは、ブラジルに帰ってすぐに冷蔵庫に入れました。私が住んでいるところはとても気温が高いため、チョコレートが溶けてしまわないように。それに、冷蔵庫に入れておけば、いつも冷蔵庫を開けるたびに賞のことを思い出してハッピーになれるからね。このトロフィーは絶対に無くしたくないんです。この賞を受けて、私も、キャストも、私の友達も、本当に大きな幸せをもらいました。大変勇気付けられたのです。

——授賞式でのあなたのスピーチで、昨今のブラジルでは、表現の取り締まりがより強化されている、との言及がありました。現在ブラジルでは、どのような状況なのでしょう？

ブラジルでは、18歳以下の子どもたちは芸術作品においても、裸体や暴力的なシーンを観ることは法律で厳しく禁止されています。もちろん保護者同伴であれば観劇可能という例外はありますが。私は1962年生まれですが、1964年からブラジルではそういう規制が始まっていた。だから私たちはその規制という考え方のもとに育ち、それをある種基準として、自分たちのできる表現とできない表現を考える必要がありました。また、ブラジルの表現者たちは、表現を行う上でつねにこの規制という問題と戦って来たとも言えます。一時期は、新しい政府ができて民主化が進み、芸術や文化もオープンな雰囲気のあるときもありましたが、2016年には大統領の不正をめぐる激しい糾弾が起きて政治が一時ストップし、現在では再び表現に対する厳しい取り締まりが行われているという現状があります。

そのため、授賞式でのスピーチでも言及しましたが、私の国では今、子どもたちが自由に芸術を楽しむ権利を脅かされているとも言えます。アーティストらも、この厳しい法律によって自主規制を行うようになり、私自身も、子どもたちに何を言うべきか、どんな作品を見せるかということについて疑心暗鬼になりそうになっていました。でも、CCAがそんな迷いを晴らしてくれました。未来をつくっていくのは、やっぱり今の子どもたちなのだ。2030年に何かを叶えたいと思ったら、私たちはその望みを子供たちに託すべきでしょうし、もはや私の役目ではなくなっている。CCAは、子どもたちにとって必ずスペシャルな経験として未来に生きるでしょう。日本でこのようなプロジェクトが行われたということは、それだけ日本の未来を長い目で見て考えている人たちがいるということであり、なんてクレバーなんだろうと思います。

——そのようなご意見を聞けて、私個人としても大変嬉しいです。あなたがCCAについてそのような経験をされたという声を、ぜひ多くの人に知ってもらいたいと思います。

私はもうすでにこの出来事をたくさんのブラジルの人たちに話していますが、ぜひ日本の人たちにもたくさん伝えてほしいです。このことがどれだけ重要なことなのか、多くの人はまだ知らないでしょうから。そしていつか、CCAをブラジルでもやりたいです。今のブラジルの状況下では難しいでしょうが、いずれ私がフェスティバルを開催することになったときに、CCAのような素晴らしいアイデアをブラジルに持って帰ることで、政治的・社会的状況に対しても光を投げかけたいです。

## THEME B 子どもと舞台芸術

チルドレンズ・チョイス・アワードを通じた  
子どもの変容に関する実証的研究

大野はな恵

## 1. 研究の背景

## 1.1 問題の所在

長らく、公立文化施設や民間のホールは、子ども・青少年に向けて、芸術鑑賞教室を行ってきた。また、1990年代後半以降、NPO法人や芸術団体が先導する形で、創作や体験といったワークショップがアウトリーチ活動の一環として試みられるようになってきている。2008年の文化庁委嘱調査研究『学校における鑑賞教室等に関する実態調査』では、鑑賞教室や芸術の指導者を学校に招聘することで、子どもの「舞台芸術への関心を高められた」、「豊かな心や感性・創造性をはぐくめた」、「CDやDVD等では得られない反応があった」、「日本の伝統文化に親しみ理解を深められた」という効果があったと報告された（日本芸能実演家団体協議会2008）。また、芸術表現体験活動を取り入れたワークショップ型の事業が積極的に行われるようになってきた背景には、2010年度から実施された「児童生徒のコミュニケーション能力の育成に資する芸術表現体験事業」によって、学校に芸術家を派遣する体制が整備されたことがある。この事業では、芸術表現体験には、子どもの思考力・判断力・表現力等の向上や、自己肯定感、社会性、責任感等の育成に大きな効果があると謳われた（文化庁2013）。

これらの例に見られるとおり、芸術文化施設やNPO、実演家が「学校教育」に関与する場合には、教育的な効果が主として語られてきた。しかし、「生きる力」と共に大きな教育上のキーワードとなっている子どもの「主体性」については、検証はおろか、言及すらされていないのが現状である。その一因は、子ども・青少年向け鑑賞プログラムにおいて、子どもはあくまでも受容者として設定されているに過ぎず、その主導的な関与を想定していないことにある。近年では、一部の意欲的な試みとして子どもが主体的に体験、創作するような実践も見いだすことができる。しかし、単に「アーティストを派遣する」という手法のみが先行し、形骸化しているケースも少なくない。事実、2010年になされたアウトリーチに関する体系的な研究では、「今、まさにアウトリーチに関する意義や役割、実施方法を見直し、再構築する時期に来ている」（地域創造2010）と述べられている。

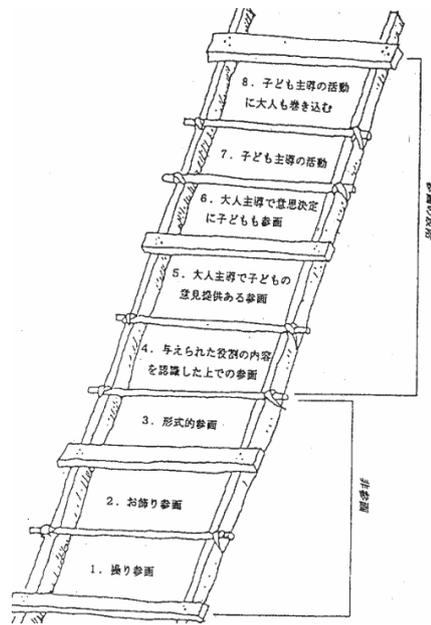
## 1.2 子どもの参画とチルドレンズ・チョイス・アワード

こうした文脈において、チルドレンズ・チョイス・アワード（以下、CCAと略記）は、子どもたち一人ひとりに役割と責任を与え、自ら主導的にプロセスに参画するという点で、先進的な取り組みであろう<sup>1</sup>。CCAは、地元の小学生がフェスティバルの公式審査員を務めるというもので、子どもたちは、公演の鑑賞

1 事実、オドネル氏らの活動は、「劇場の若者向けアウトリーチ活動における既存のパラダイムに対する挑戦」と評されており、子どもの位置づけという点で、母国カナダの一般的な都市の文化政策とは志向性を異にする。（Chow and O'Donnel 2014）

と共に、自分たち作ったオリジナルの賞のノミネート作品や受賞作品を決める。これは、従来型とは全く異なった理念をもつ、カナダのダレン・オドネル率いるママリアン・ダイヴィング・リフレックス（以下、MDRと略記）によって企画・製作されたものである。MDRは、*The Mammalian Protocol for Collaborating with Children*（以下、プロトコルと略記）という、子どもと協働作業をする上での約束事を条文として設定している（Mammalian 2011）。その大きな特徴は、大人の干渉なしに自由に表現する権利を子どもに認め、大人には子どもの声に耳を傾ける態度を求める点にあって、双方向的な協働関係のなかで両者を捉えている。大人は、もはや子どもの考えや行動を管理する存在ではなく、他方、子どもは大人が考えたプログラムを「消費」する客体ではない。

プロトコルは、1989年に国連採択された「子どもの権利条約」を骨子としている。この条約は、子どもが「保護される存在」から「権利を行使する主体」へと見做される重要な契機となり、子どもの社会参加を求める流れが世界的に広がってきている。街づくりのような環境政策の策定において、子どもが参画する手法を採用する例も増えつつある。ロジャー・ハートは、主著『子どもの参画（Children's Participation）』（1992）のなかで、青少年による意思決定への参画の程度を、8段階に分けた梯子モデル（図1）で説明した。「操り参画（Manipulation）」と呼ばれる第1段階では、全てを大人がお膳立てし、参加する子供には何が目的なのかを理解する機会が与えられていない。第2段階は、「お飾り参画（Decoration）」とも呼ばれ、一見、子どもの主張が取り入れられているように見えるが、その実、子ども自身は主張の意味を理解していない状態をいう。さらに、第3段階は「形だけの参画（Tokenism）」であって、会議などに子どもを参加させて発言させるが、それを実行することがない状態を言う。この8段階の分類では、より上に位置するほど、子どもの主体的な関与の度合いが大きいとされている。



【図1.「参画のはしご」（出典：ロジャー・ハート『子どもの参画』）】

2 神奈川県川崎市（川崎市子どもの権利に関する条例）、北海道奈井江町（子どもの権利に関する条例）、和歌山県多治見市（多治見市子どもの権利に関する条例）を先駆的事例として、子どもの権利に関する条例を制定し、市政に子どもの意見が反映される仕組みづくりを行っている自治体は年々増えている。2016年10月現在、44自治体を数える。子どもの権利条約総合研究所「子どもの権利条例等を制定する自治体一覧」（最終閲覧日：2018年3月28日）<http://npocrc.org/wp-content/uploads/2017/01/子どもの権利に関する総合条例一覧（2016年10月現在）.pdf>

「参画のはしご」を、子どものための芸術文化プログラムに当てはめると、所謂、鑑賞教室は第1～3段階に、参加・創作型のワークショップは第4～5段階に置くことができるだろう。なお、ハートは第3段階までを非参画段階と看做しており、その定義に従えば、鑑賞教室で子どもの主体的な参加は期待できない。一方、子どもが、「自分たちの目で公演を見て、自分たちでオリジナルの賞を作り、ノミネート作品を決める」というCCAのプロセスは、第6段階以上を想定させる。オドネル氏も、自身のプロジェクトを「子どもと協働する新たな方法」と述べ、子どもを「能動的で、プロジェクトの全段階に関わる完全なコラボレーター」(Chow and O'Donnel 2014)と見做している。

### 1.3 学校教育における「主体性」のある子どもの形成

学習指導要領は昭和22年に試案として公表され、以来、7回の全面改訂がなされてきたが、その中で、「主体性」という文言が初めて登場したのが、平成元年(1989年)の改訂である。情報化、国際化、高齢化といった社会の急速な変化に柔軟に対応するために、「自ら学ぶ意欲と社会の変化に主体的に対応できる能力の育成を図る」ことが明記された。続く平成10～11年(1998-1999年)の改訂では、「主体性/主体的」への言及が大幅に増えたが、その背景には、体験的あるいは問題解決型の学習をねらった「総合的な学習の時間」の新設がある。これを機に、「生きる力」の育成をスローガンとして、知識の伝達を中心とした講義形式の教育から、学習者が、自ら学び、考えるといった能動的な学習への参加することが問われるようになっていく。さらに、平成20年の改訂(現行)では、「生きる力」の理念を引き継ぎつつ、「総合的な学習の時間」の目標が明確化されると共に、「探究的な学習」の充実が述べられている。

このように「主体性」という用語は、学習指導要領において頻出する語で、現行の学校教育法にも明記されている。「主体性のある子どもの形成」の主題化は、旧来からの受け身型の教育から、いわゆる、「参画型」、「参加者主体型」教育への転換を意味し、教育の現場も大きく変化してきた。昨今の教師には、子どもたちが話を聞いたり、読んだり、書き写したりするような受動的な学習ではなく、子ども自身が考え、動く能動的・主体的な学習を促す授業を実現することが求められている。さらに、平成32年(2020年)から全面実施が予定されている次期学習指導要領では、「主体的・対話的で深い学び」を「アクティブ・ラーニング」<sup>3</sup>と捉え、より高い次元での学びが期待されている。こうした動きを受けて、多くの教員が、アクティブ・ラーニングに関連したセミナーや講座を受講している<sup>4</sup>。京都市教育委員会も例外ではなく、次期学習指導要領を見据えた授業改善の工夫や実践研究を進めており、学校以外での自然体験や伝統文化体験、地域が主催する行事等が、主体的に関わろうとする意識を育むとの理解から、子どもたちが主体的に学び、活躍できる場を家庭や地域に設けていくことを目指している(京都市教育委員会2016)。

3 「アクティブ・ラーニング」は、中央教育審議会(2014)に拠れば、「教員による一方向的な講義形式の教育とは異なり、学習者の能動的な学習への参加を取り入れた教授・学習法の総称。学習者が能動的に学習することによって、認知的、倫理的、社会的能力、教養、知識、経験を含めた汎用的能力の育成を図る。発見学習、問題解決学習、体験学習、調査学習等が含まれるが、教室内でのグループ・ディスカッション、ディベート、グループ・ワーク等によっても取り入れられる」と定義されている。

4 例えば、次の記事を参照。日本経済新聞「『生きる力』習得せよ アクティブ・ラーニング広がるビジネス・地域問題…自ら課題発見・解決」2014年12月26日付夕刊

## 2. 研究の目的

こうした背景を踏まえ、私は KYOTO EXPERIMENT 2017（京都国際舞台芸術祭 2017）における CCA での体験を通じて、子どもの主体性がどのように変化していくのかを検証することとした。すなわち、主体性に変化が生じるのかを調べ、変化するならば、子どもの芸術文化に対する興味・関心の度合いとどういった関連性があるのかを実証的に検討しようと考えた。なお、本研究では、「主体性」を浅海（1999）に倣って、「周囲の人の言動や自己の中の義務感にとらわれず、行為の主体である我として自己の純粋な自由な立場において自分で選択した方向へ動き、自己の立場において選択し、考え、感じ、経験すること」と定義した。CCA は、対話と協働をベースとしたワークショップ形式によって、独自のアワードを決定し、トロフィーを作成することが前半部分である。続く、作品鑑賞では、評価・振り返りをしながら、自分たちが発案したアワードをどのアーティストに与えるかを考えていく。その中で、子どもたちにはアーティストとの交流の機会も与えられる。受賞作品の選定後に実施されるアワード授賞式では、子どもが舞台上上がり、受賞作品と理由を発表すると共に、特技や得意なことを披露する（タレントアクト）。このプログラムには、子どもたちの自由な自己表現の機会が散りばめられているが、この活動を通じて、子どもたちにどのような変化がもたらされるのかは検証されていない。さらに、CCA の効果の一端を解明することは、劇場や芸術家が提供する子どもを対象とする芸術文化プログラムが、教育現場にどのように寄与できるかを考える上でも有益な視座をもたらすと期待できる。学校教育において大きなキーワードとなっている「主体性」を涵養することは容易ではなく、仮にそれをサポートすることができるのであれば、劇場や文化芸術が果たすべき新たな役割の一端を明かすことにも繋がるかもしれない。こうした考えから、次の調査を立案・実施した。

## 3. CCA の概要と研究方法

本研究では、1) 質問紙調査、および 2) インタビュー調査の二つの方法を用いることで、定量的、定性的な側面から子どもの変化を統合的に検討することとした。なお、今回の CCA は、KYOTO EXPERIMENT 2017 の一環として 2017 年 10 月 11 日～11 月 5 日にかけて行われた。CCA の中で行われるワークショップは、一貫してアワード授賞式に向けた場ではあるが、活動内容は時期に応じて異なっている。子どもたちが鑑賞した作品とジャンルの概要を表 1 に、CCA の概要を表 2 に示す。

【表 1. 子どもたちが鑑賞した作品一覧とジャンルの広がり（公式 HP を参考に筆者作成）】

アーティスト/カンパニー名	作品名	演劇	音楽	ダンス	視覚芸術	その他
金氏徹平 research light	『ower (THEATER)』 『何もある』	●			●	●
スン・シャオシン	『Here Is the Message You Asked For... Don't Tell Anyone Else :-』	●				
田中奈緒子	『Unverinnerlicht - 内在しない光』			●	●	
バク・ミンヒ	『歌曲 びゴク)失格 :部屋50』	●	●			
池田亮司 × Ek lekto	『music for percussion』		●			
ハイナー・ゲッペルス × アンサンブル・モデルン 村川拓也	『lack on White』	●	●		●	
YGAM	『インディペンデントリビング』 RAM CAMP in Kyoto 2017 公開プレゼンテーション』	●		●		●
トシヤ・ブラウン・ダンスカンパニー	『Anthology: Trisha Brown』			●		
マルセロ・エヴェリン	『病める舞』			●		
神里雄大	『バルパラインの長い坂をくだる話』	●				

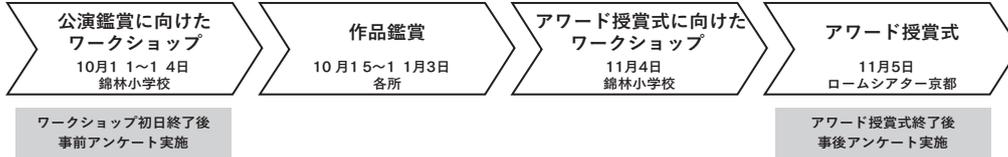
【表2. チルドレンズ・チョイス・アワードの概要】

公演鑑賞に向けたワークショップ（錦林小学校）	
2017年10月11～14日	
1日目	<b>「ソーシャル・プラクティス・アート」(約1時間30分)</b> ・参加者の自己紹介(名前と「なりたかった動物」を言う) ・椅子取りゲーム “Shake your buns” ・「アートとは何だろう? What is Art?」 ・「アートには何が必要? What do you need to make this Art?」 ・「ソーシャルって何だろう? What is Social?」 ・ソーシャル・プラクティス/ソーシャル・アートの紹介
2日目	<b>「こどもはなにをしてはいけないか」(約1時間)</b> ・椅子取りゲーム ・「こどもはなにをしてはいけないか What can't kids do?」 ・「選挙」「仕事」「車の運転」について、肯定派と否定派に分かれてディベート ・CCAと子ども審査員の役割について説明
3日目	<b>アワードを決定(約2時間)</b> ・ジャンケン列車 ・ノミネートする賞のアイデアを出す:グループワーク ・考えた賞を、グループごとに発表
4日目	<b>トロフィーづくり(約3時間)</b> ・授賞式で手渡すオリジナルのトロフィーづくり:グループワーク ・公式審査員専用バスに貼る、マグネットポスターづくり ・公式審査員専用Tシャツ、バック、ノート、ペンを受け取る  <b>オープニングレセプション参加(任意)</b> ・子ども審査員として紹介を受け、審査囑託状を受け取る
作品鑑賞（各所）	
2017年10月15～11月3日	
	・公式審査員専用バスに乗りして会場入り ・レッドカーペットを歩いて入場 ・場内にて子ども審査員来場アナウンス ・作品鑑賞(詳細は表1を参照) ・出演アーティストとの交流:Q&A(上演前後) ・ファシリテーターとの振り返りと評価シートの記入
アワード授賞式に向けたワークショップとリハーサル	
2017年11月4、5日	
1日目	<b>錦林小学校でのリハーサル(約3時間)</b> ・ベスト・オブ・ベスト(最優秀賞)の決戦投票 ・アワードごとに、自分たちで受賞理由を考える:グループワーク ・アワードとその受賞理由を読み上げる練習 ・タレントアクト(得意分野の披露)の練習 ・全員で通し稽古
2日目	<b>ロームシアター京都でのリハーサル(約2時間)</b> ・ステージ上で、全員で最終通し稽古
アワード授賞式（ロームシアター京都）	
2017年11月5日	
	・アワード授賞式 ・子ども審査員打ち上げ ・クロージングパーティー参加(任意)

### 3.1 質問紙調査

#### 3.1.1 対象と実施概要

CCA を体験する前と体験した後で、子どもにどのような変化があったのかを明らかにすべく、参加した全41名の児童(小学3～6年生)を対象に2回にわたる質問紙調査を行った(図2)。



【図2. CCAの流れと質問紙調査の実施手順】

#### 3.1.2 質問紙の内容と構成

##### 事前アンケート

まず、ワークショップ第1日目(10月11日)の終了直後、質問紙を参加児童全員に配布し、その場で一斉に記入してもらい、回収した(以下、事前アンケートと呼ぶ)。事前アンケートの内容は、次のとおりである。

##### A. 「主体性」等の評価(表3)

浅海(1999)の『主体性尺度』に基づいて、一部の質問を平易な表現に改めたものを作成した。次いで、ロームシアター京都の専門職員2名、研究者3名、芸術・文化を専門とする大学教員2名と内容を精査し、最終的な15項目を決定した。これらの質問は、「積極的な行動」、「自己決定力」、「自己を方向付けるもの」、「自己表現」、「好奇心」という主体性の5つの下位区分を測定するものである。また、CCAはグループ単位による活動を含むことから、鈴木ほか(2017)を参考に「他者理解」と「コミュニケーション能力」を測定する6項目を加えた。質問はいずれも、「質問をよく読んで、自分が当てはまるとおもう数字に○をつけてください。」という指示に対して、「1. まったくそう思わない」、「2. あまりそう思わない」、「3. まあまあそう思う」、「4. そう思う」の4段階の評価尺度で回答するものとし、それぞれを1点～4点として得点化した。各質問は、同じ下位尺度の質問が連続しないように無作為に並べた。

【表3. 「主体性尺度」と5つの下位区分、および「他者理解」、「コミュニケーション能力」を測定する質問項目】

主体性尺度	
<b>積極的な行動</b>	
1.	あなたは、やることを人に言われなくても時間や場所などを考えて自分から進んでしますか
2.	あなたは、結果を気にせず、とにかく取り組むことができますか
3.	あなたは、自分一人でもやってみようという気持ち強く、失敗をおそれずやることができますか
<b>自己決定力</b>	
4.	あなたは、自分が考え出したよい意見でも、みんなに反対されると、すぐ取り消してしまいますか
5.	あなたは、自分一人でやることでも自分だけでは不安なので、友だちと一緒にすることが多いですか
6.	あなたは、よく考えもしないで、友だちの言葉を、すぐ信じてしまうことが多いほうですか
<b>自己を方向付けるもの</b>	
7.	あなたは、いろいろなことについて、おもしろい、やってみたいという気持ちがありますか
8.	あなたは、大きな目標をたてて、それができるようにこつこつ取り組めますか
9.	あなたは、自分のしていることが、よいか、悪いか分かりますか
<b>自己表現</b>	
10.	あなたは、自分の考えを言うことができますか(発表だけでなく、文や絵や体の動きをつかってもよいです)
11.	あなたは、遊びのなかなどで自分の考え方や工夫をだすことができますか
12.	あなたは、自分の考えをもって、進んで自分から言いますか
<b>好奇心</b>	
13.	あなたは、新しいことをどんどんやってみる気持ちがありますか
14.	あなたは、分からないことは、すぐに自分で調べようとしますか
15.	あなたは、知りたいと思ったことは、時間をかけてもやりぬぎますか
<b>他者理解</b>	
16.	あなたは、人の意見や考えを知りたいと思いますか
17.	あなたは、考えが違う人の意見も大切にしますか
18.	あなたは、友だちのいいところを見つけようとしていますか
<b>コミュニケーション能力</b>	
19.	あなたは、人の意見で、分からないことがあれば、質問していますか
20.	あなたは、友だちといっしょに新しいものを作ることが好きですか
21.	あなたは、友だちといっしょに協力して取り組むことは得意ですか

## 事後アンケート

アワード授賞式（11月5日）の終了後、上述した「A.『主体性』等の評価」に、「B.CCA に対する満足度と芸術文化に対する興味・関心」を評価する次の10項目を加えた、全31項目からなる質問紙を配布し、その場で一斉に記入してもらった後で回収した（以下、事後アンケートと呼ぶ）。

なお、回答はいずれも無記名で行われたが、学年、学級、出席番号、性別を記入する欄を質問紙に設けており、これらの情報から事前と事後の回答者を紐付けることができる。

### B. CCA に対する満足度と芸術文化に対する興味・関心の評価（表4）

三菱総合研究所（2008）を参考に、10項目を作成した。これらは『CCA に対する評価』、『芸術文化に対する関心の向上』、『自分のアイデアを表現し他人とコミュニケーションしたいという意欲の増進』の3つの側面を測定するものである。

【表4.CCA に対する満足度と芸術文化に対する興味・関心を測定する質問項目と選択式回答】

CCAに対する評価	1	学校でのワークショップが、はじめにあったことで、公演鑑賞が楽しみになりましたか	「とても楽しかった」「まあまあ楽しかった」 「あまり楽しくなかった」「ぜんぜん楽しくなかった」
	2	ワークショップの時間は、いつもの授業とちがう楽しさがありましたか	「とても楽しみなった」「まあまあ楽しみなった」 「あまり楽しみならなかった」「ぜんぜん楽しみならなかった」
	3	もう一度、ワークショップのような授業を受けたいと思いますか	「是非受けたい」「チャンスがあれば受けたい」 「あまり受けたいとは思わない」 「受けたいとは思っていません」
	4	舞台鑑賞は楽しかったですか	「とても楽しかった」「まあまあ楽しかった」 「あまり楽しくなかった」「ぜんぜん楽しくなかった」
	5	今日のアワード授賞式は楽しかったですか	「とても楽しかった」「まあまあ楽しかった」 「あまり楽しくなかった」「ぜんぜん楽しくなかった」
	6	今日のアワード授賞式は成功したと思いますか	「とても成功した」「まあまあ成功した」 「あまり成功しなかった」「ぜんぜん成功しなかった」
芸術文化に対する関心の向上	7	CCAに参加したことで、文化・芸術（音楽、演劇、踊り、美術など）をもっと見たり聞いたりしたいと思うようになりましたか。	「強くそう思うようになった」 「少しそう思うようになった」 「前と変わらない（もともと、そう思っていた）」 「前と変わらない（もともと、そう思っていなかった）」
	8	CCAに参加したことで、文化・芸術（音楽、演劇、踊り、美術など）について、習ったり取り組んだりしたいと思うようになりましたか。	「強くそう思うようになった」 「少しそう思うようになった」 「前と変わらない（もともと、そう思っていた）」 「前と変わらない（もともと、そう思っていなかった）」
「自分のアイデアを表現し他人とコミュニケーションしたい」という意欲の増進	9	CCAに参加したことで、文化・芸術（音楽、演劇、踊り、美術など）の活動をして、それをほかの人に見てもらいたいと思うようになりましたか。	「強くそう思うようになった」 「少しそう思うようになった」 「前と変わらない（もともと、そう思っていた）」 「前と変わらない（もともと、そう思っていなかった）」
	10	CCAに参加したことで、自分も、友だちと一緒に協力しあって文化・芸術（音楽、演劇、踊り、美術など）の活動をしたと思うようになりましたか。	「強くそう思うようになった」 「少しそう思うようになった」 「前と変わらない（もともと、そう思っていた）」 「前と変わらない（もともと、そう思っていなかった）」

### 3.1.3 倫理的な配慮

質問紙調査の実施に先立って、CCA参加者の所属する錦林小学校の担当教員にその趣旨と内容を説明し、協力を得た。また、保護者には小学校から文書で、本調査が任意であることと調査目的を伝え、結果が印刷物や学会発表などで公開されること、公開に際して回答者が特定されるようなことはないことを説明した。調査対象となる子どもには、アンケート記入前に口頭および紙面で、回答内容が小学校の成績には影響しないこと、内容を友だちや教師、家族に知らせることがない旨を伝えた。



事後アンケートに答える子どもたち

## 3.2 インタビュー調査概要

### 3.2.1 ファシリテーターへのインタビュー調査

今回のCCAでは、2名のファシリテーターが全期間を通じてワークショップ等の進行を担った。子どもにとって最も身近な存在であった彼女たちの感じた変化は、先の質問紙調査を補足するだけでなく、具体的な様相を把握する上で不可欠な材料となるであろう。そこで、両ファシリテーターに1対1の半構造化イン

タビュ（一人当たり 80 分程度）を行った。内容は、(1) ワークショップを通しての子どもたちの具体的変容、(2) 子どもの主体的な参加が発揮されるためのワークショップの条件と仕組み、(3) 印象的な出来事等である。実施に先立って、研究の趣旨、インタビュー内容を録音すること、得られたデータを研究のために使用することについて口頭で説明し、同意を得た。なお、この調査は 2017 年 10 月 30 日に行った。

### 3.2.2 教員へのインタビュー調査

子どもを対象とした文化芸術の機会を劇場やアーティストが提供していく際、学校側の理解と協力は、事業の成否にも関わる重要な前提となる。そこで、今回の CCA に子どもと共に参加した錦林小学校の教員 2 名にもインタビューを実施した。(1) 子どもの変化と CCA の効果、(2) ファシリテーションに対する見解である。教員へのインタビュー調査は、子どもの変容を考察する上で、(MDR が望むもうと望ままいと)「教育的意義」という観点から貴重な視点を与えてくれるものと期待した。さらに、教員独自の視点を明らかにすることは、間接的にはあるが、学校という場において、芸術文化プログラムを進めていくことの可能性を考察する契機ともなるだろう。なお、この調査は 11 月 10 日に約 20 分にわたって行った。

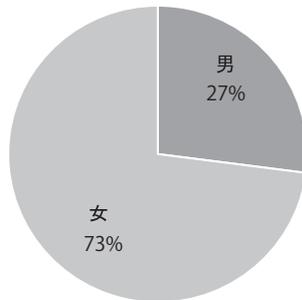
## 4. 結果

### 4.1 質問紙調査の結果

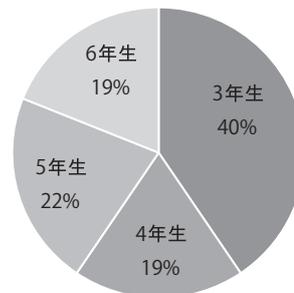
#### 4.1.1 回答者の属性

事前・事後の回答が揃わなかった児童を除外した有効回答数(N)は 37 名であった。調査回答者は男児 10 名、女児 27 名(図 3)で、女児が全体の 73%を占めた。また、3 年生 15 名、4 年生 7 名、5 年生 8 名、6 年生 7 名(図 4)であり、3 年生が 40%と最多であった。

【図 3. 回答者の性別 (N=37)】



【図 4. 回答者の学年 (N=37)】



#### 4.1.2 事前・事後アンケートの比較

アンケートにおける結果は、項目ごとにまとめ、点数化した。すなわち、「主体性」を評価するための 1～15 項目の合計得点を「主体性総合点」、16～18 項目の得点の合計を「他者理解総合点」、19～21 項目の得点の合計を「コミュニケーション能力総合点」とした。

最初に、参加児童全体を対象として、事前・事後アンケートにおける得点の変化を検討した。「主体性総合点」、「他者理解総合点」、「コミュニケーション能力総合点」の CCA の前後間の平均値に対して、*t* 検定 (対応のある) を行った (表 5)。その結果、「主体性総合点」が CCA 終了後、上昇する傾向が示された ( $p = 0.0538$ )。表 5 および図 5 に示すとおり、「主体性」の下位区分のうち、「自己表現」( $p < 0.01$ ) と「積極的な行動」( $p < 0.05$ ) に有意な上昇がみられた。

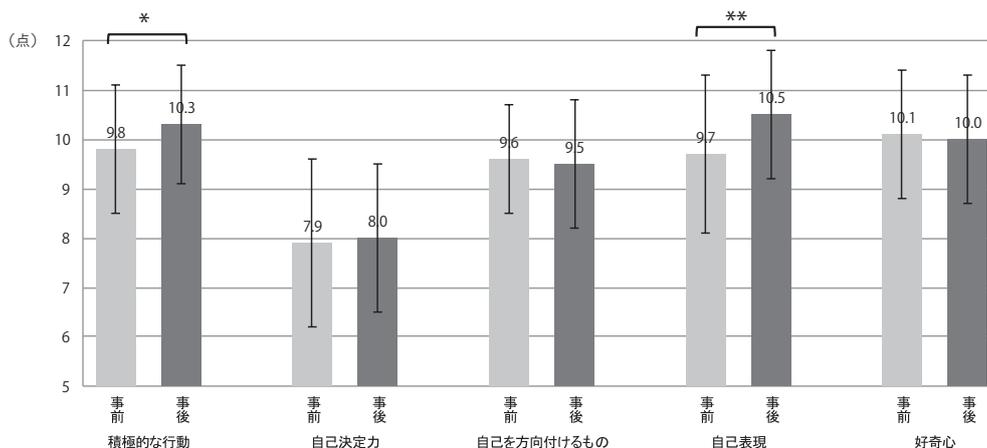
ここで、有意差の認められた下位区分、すなわち、「自己表現」と「積極的な行動」に関して詳細に検討

【表5. 事前アンケートと事後アンケートの比較 (N=37)】

	事前アンケート 平均値±SD	事後アンケート 平均値±SD	対応のあるt検定
<b>主体性総合点</b>	47.3(±4.4)	48.4(±4.1)	0.0538 †
積極的な行動	9.8(±1.3)	10.3(±1.2)	0.0105 *
自己決定力	7.9(±1.7)	8.0(±1.5)	0.8504
自己を方向付けるもの	9.6(±1.1)	9.5(±1.3)	0.6686
自己表現	9.7(±1.6)	10.5(±1.3)	0.0007 **
好奇心	10.1(±1.3)	10.0(±1.3)	0.6385
<b>他者理解総合点</b>	10.8(±1.0)	10.6(±1.4)	0.4217
<b>コミュニケーション能力総合点</b>	10.4(±1.3)	10.6(±1.3)	0.3680

\*\*  $p < 0.01$ , \*  $p < 0.05$ , †  $p < 0.1$ 

【図5. 「主体性」の5つの下位区分における事前・事後での平均値の比較 (N=37)】



したい。先の通り (表3)、下位区分はそれぞれ3つの質問項目から構成されている。すなわち、「自己表現」は『あなたは、自分の考えを言うことができますか (発表だけでなく、文や絵や体の表現をつかってもよいです)』、『あなたは、遊びのなかなどで自分の考え方や工夫を出すことができますか』、『あなたは、自分の考えをもって、進んで自分から言いますか』から成り、「積極的な行動」は『あなたは、やることを人に言われなくても時間や場所などを考えて自分から進んでしますか』、『あなたは、結果を気にせず、とにかくとり組むことができますか』、『あなたは、自分ひとりでもやってみようという気持ちが強く、失敗をおそれずやることができますか』から成り立っている。これら6つの設問について、事前事後での得点変化を検討したところ (表6, 7)、「自己表現」の『あなたは、自分の考えを言うことができますか (発表だけでなく、文や絵や体の表現をつかってもよいです)』に対する回答の平均点が3.24から3.62へと有意に上昇し ( $p < 0.01$ )、『あなたは、遊びのなかなどで自分の考え方や工夫を出すことができますか』も3.27から3.56へと有意に上昇していた ( $p < 0.01$ )。このことは、子どもによる表現が「遊び」と密接に関連していることを示唆している。また、「積極的な行動」の『あなたは、結果を気にせず、とにかくとり組むことができますか』 (3.32 → 3.57,  $p < 0.05$ ) で有意な得点の上昇が、『あなたは、自分ひとりでもやってみようという気持ちが強く、失敗をおそれずやることができますか』 (3.22 → 3.43,  $p = 0.0731$ ) において得点の上昇傾向がみられた。CCAには、バスに貼るマグネットポスターやトロフィーの制作といった美術的な創作行為、アワード授賞式での発表、タレントアクト、ダンスといった身体表現などに例示されるように多様で豊富な表現の機会がある。本結果は、こうした機会を子どもたちが、しっかりと捉え、積極的にCCAに関わっていった様子を反映したものであろう。なお、この結果に対する定性的な考察については、4.2以降のインタビュー結果と5.総合考察で詳細を述べる。

次に、CCA前後間での平均点の変化を男女別および学年別に分析した。男女別のデータをt検定 (対応のある)

【表 6. 「自己表現」の 3 つの設問に関する 事前アンケートと事後アンケートの得点変化】

	事前アンケート (N=37)	事後アンケート (N=37)	対応のある t 検定 (p 値)
	平均値±SD	平均値±SD	
あなたは、自分の考えを言うことができますか(発表だけでなく、文や絵や体の動きをつかってもよいです)	3.24(±0.83)	3.62(±0.54)	0.0044**
あなたは、遊びのなかなどで自分の考え方や工夫をだすことができますか	3.27(±0.69)	3.56(±0.55)	0.0096**
あなたは、自分の考えをもって、進んで自分から言いますか	3.21(±0.71)	3.35(±0.68)	0.1107

\*\* p&lt;0.01, \* p&lt;0.05, † p&lt;0.1

【表 7. 「積極的な行動」の 3 つの設問に関する 事前アンケートと事後アンケートの得点変化】

	事前アンケート (N=37)	事後アンケート (N=37)	対応のある t 検定 (p 値)
	平均値±SD	平均値±SD	
あなたは、やることを人に言われなくても時間や場所などを考えて自分から進んでいきますか	3.24(±0.54)	3.27(±0.45)	0.7676
あなたは、結果を気にせず、とにかく取りくむことができますか	3.32(±0.67)	3.57(±0.55)	0.0480*
あなたは、自分ひとりでもやってみようという気持ちが強く、失敗をおそれずやることができますか	3.22(±0.71)	3.43(±0.55)	0.0731†

\*\* p&lt;0.01, \* p&lt;0.05, † p&lt;0.1

【表 8. 各性別による 主体性総合点と 5 つの下位区分、他者理解総合点、コミュニケーション能力総合点 事前アンケートと事後アンケートの得点変化】

	全体 (N=37)	男児 前 (n=10)	男児 後 (n=10)	対応のある t 検定	女児 前 (n=27)	女児 後 (n=27)	対応のある t 検定
	平均値±SD	平均値±SD	平均値±SD		平均値±SD	平均値±SD	
<b>主体性総合点</b>	47.3(±4.4)	49.3(±4.2)	50.1(±3.7)	0.5787	46.5(±4.3)	47.7(±4.1)	0.0451
積極的な行動	9.8(±1.3)	10.2(±0.9)	10.7(±0.8)	0.1773	9.6(±1.4)	10.1(±1.3)	0.0346*
自己決定力	8.0(±1.7)	8.5(±1.6)	8.1(±1.6)	0.5554	7.7(±1.8)	8.0(±1.4)	0.4773
自己を方向付けるもの	9.6(±1.2)	9.5(±1.3)	10.0(±1.2)	0.2987	9.7(±1.2)	9.4(±1.3)	0.2646
自己表現	9.7(±1.6)	10.5(±1.4)	11.1(±0.9)	0.1679	9.4(±1.6)	10.3(±1.4)	0.0023**
好奇心	10.1(±1.3)	10.6(±1.3)	10.2(±0.9)	0.4945	10.0(±1.2)	9.9(±1.4)	0.9129
<b>他者理解総合点</b>	10.8(±1.0)	11.0(±1.0)	10.0(±1.2)	0.1727	10.7(±1.0)	10.8(±1.5)	0.9179
<b>コミュニケーション能力総合点</b>	10.4(±1.3)	10.9(±1.0)	10.1(±1.0)	0.2443	10.2(±1.3)	10.8(±1.5)	0.7026

\*\* p&lt;0.01, \* p&lt;0.05, † p&lt;0.1

【表 9. 各学年による 主体性総合点と 5 つの下位区分、他者理解総合点、コミュニケーション能力総合点 事前アンケートと事後アンケートの得点変化】

	全体 (N=37)	3年生 前 (n=15)	3年生 後 (n=15)	対応のある t 検定	4年生 前 (n=7)	4年生 後 (n=7)	対応のある t 検定
	平均値±SD	平均値±SD	平均値±SD		平均値±SD	平均値±SD	
<b>主体性総合点</b>	47.3(±4.4)	49.0(±4.6)	49.3(±4.3)	0.7006	45.2(±2.8)	46.0(±3.9)	0.6914
積極的な行動	9.8(±1.3)	10.0(±1.4)	10.7(±1.2)	0.0271*	9.7(±1.0)	9.9(±1.3)	0.8382
自己決定力	7.9(±1.7)	8.4(±1.6)	7.9(±1.4)	0.3343	6.5(±1.1)	8.1(±1.2)	0.0333*
自己を方向付けるもの	9.6(±1.2)	9.8(±1.6)	9.4(±1.2)	0.4499	9.0(±0.6)	8.9(±0.7)	0.7663
自己表現	9.7(±1.6)	10.3(±1.8)	10.8(±1.4)	0.1350	9.4(±1.6)	10.0(±1.4)	0.2308
好奇心	10.1(±1.3)	10.5(±1.1)	10.4(±1.2)	0.8725	10.5(±1.6)	9.1(±1.2)	0.1291
<b>他者理解総合点</b>	10.8(±1.0)	11.0(±1.1)	10.7(±1.3)	0.4649	10.2(±1.3)	9.7(±1.8)	0.5957
<b>コミュニケーション能力総合点</b>	10.4(±1.3)	11.0(±1.0)	11.1(±1.1)	0.7284	9.7(±1.1)	9.7(±1.4)	1.0000

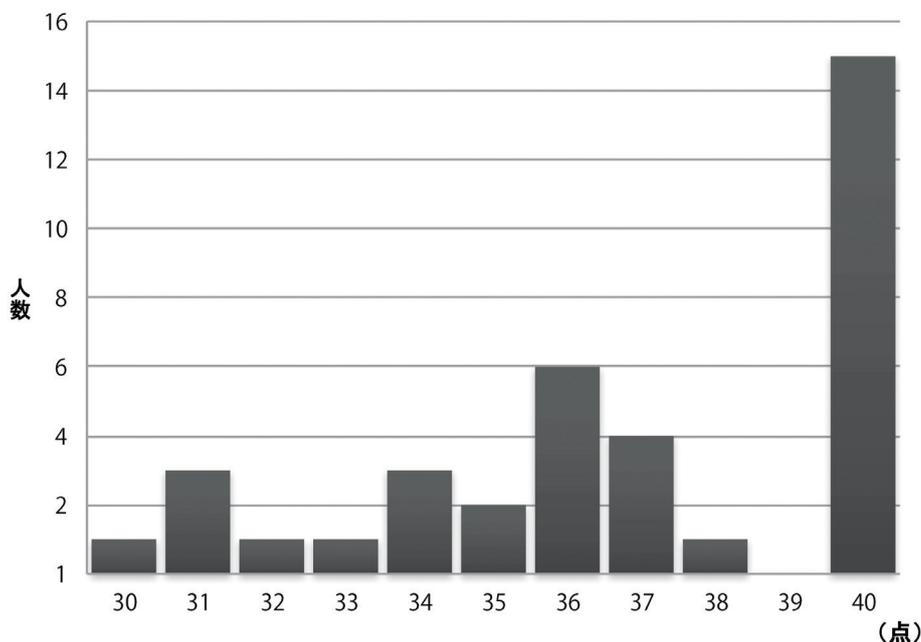
	全体 (N=37)	5年生 前 (n=8)	5年生 後 (n=8)	対応のある t 検定	6年生 前 (n=7)	6年生 後 (n=7)	対応のある t 検定
	平均値±SD	平均値±SD	平均値±SD		平均値±SD	平均値±SD	
<b>主体性総合点</b>	47.3(±4.4)	46.8(±4.4)	47.8(±4.4)	0.4191	46.0(±4.5)	49.4(±3.2)	0.0337
積極的な行動	9.8(±1.3)	10.1(±1.6)	10.4(±1.3)	0.4512	9.0(±0.8)	9.7(±1.0)	0.0082**
自己決定力	7.9(±1.7)	7.2(±1.7)	7.2(±1.2)	1.0000	9.1(±1.7)	8.6(±1.8)	0.6036
自己を方向付けるもの	9.6(±1.2)	9.8(±1.0)	9.6(±1.5)	0.7849	9.7(±0.8)	10.2(±1.3)	0.1030
自己表現	9.7(±1.6)	9.6(±1.3)	10.6(±1.2)	0.1036	9.0(±1.5)	10.4(±1.1)	0.0353*
好奇心	10.1(±1.3)	10.0(±0.9)	9.9(±1.5)	0.7318	9.1(±1.1)	10.1(±1.1)	0.1775
<b>他者理解総合点</b>	10.8(±1.0)	10.3(±1.0)	11.0(±1.5)	0.3506	11.3(±0.5)	10.9(±1.0)	0.3559
<b>コミュニケーション能力総合点</b>	10.4(±1.3)	10.7(±1.5)	11.1(±1.4)	0.6702	9.6(±1.0)	10.1(±1.3)	0.5222

\*\* p&lt;0.01, \* p&lt;0.05, † p&lt;0.1

で検討したところ（表8）、女兒において「積極的な行動」と「自己表現」の有意な上昇が見られた（ $p < 0.05, < 0.01$ ）。なお、こうした変化は男児では見られなかった。一方、学年別での分析（表9）から、6年生では「積極的な行動」と「自己表現」の有意および有意傾向にある得点の上昇が認められた（ $p < 0.01, < 0.05$ ）。他の学年に比べて、6年生の事前アンケートにおける両下位区分の平均点（9.0, 9.0）は低かった。CCAを経て、他学年と同程度の得点にまで引きあげられたことになる。また、3年生では「積極的な行動」が10.0から10.7へと有意に上昇していた（ $p < 0.05$ ）。4年生は、事前アンケートにおける「自己決定力」の得点が高学年の点よりも低かったが、事後アンケートにおいて有意な改善が認められた（ $p < 0.05$ ）。

参加児童全体に対して言えることは、「表現力」と「積極的な行動」が涵養されたということである。こうした変化は、男女別での比較から女兒でより顕著であった。また、学年別の比較から、特に6年生で大きな変化が認められた。

【図6. 「CCAに対する満足度と芸術文化に対する興味・関心」の総合点の分布（N=37）】



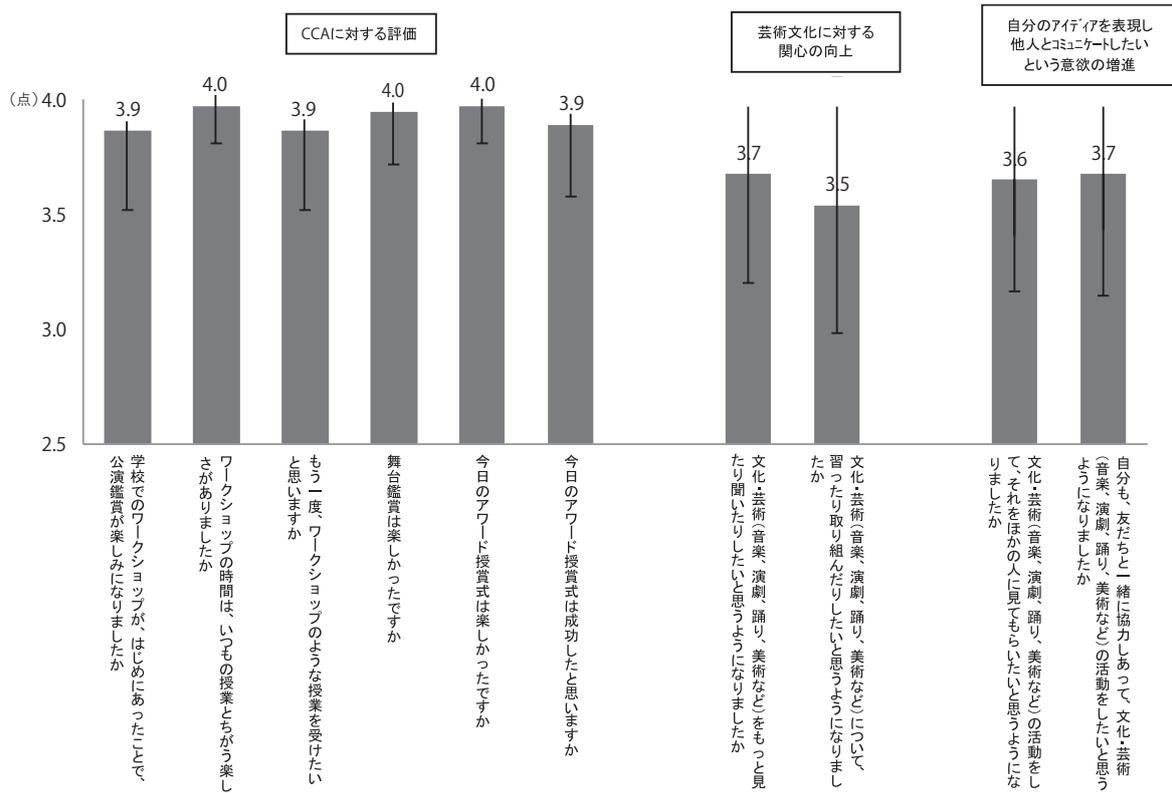
#### 4.1.3 CCAに対する満足度と芸術文化に対する興味・関心の評価

事後アンケートで行った、「B. CCAに対する満足度と芸術文化に対する興味・関心の評価」（表4）に関する全10項目を得点化し、合計した総合点の得点分布を図6に示す。

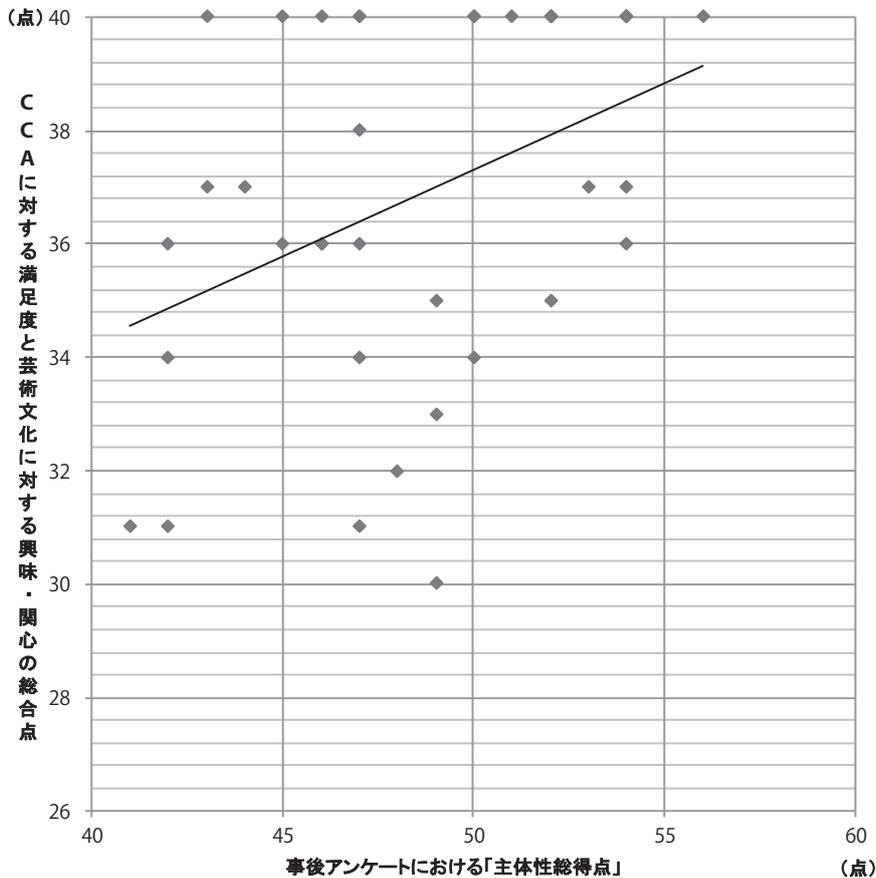
回答者の総合点は30点から40点の範囲にあったが、実に15名（40%）もの児童が40点満点をつけ、最多の得点であった。多くの児童が、CCAに高い満足感を抱き、本事業を通じて芸術文化に対する興味・関心が涵養されたと考えていることを窺わせる結果である。一方で、40点をつけなかった児童が、CCAをどのように評価し、興味・関心はどのような状態であったのかにも興味もたれる。ここでは、個々の設問項目に対する回答状況、すなわち平均値と標準偏差から様相を示す（図7）。

「B. CCAに対する満足度と芸術文化に対する興味・関心」を問う全10項目は3つの側面、すなわち、『CCAに対する評価』（6項目）、『芸術文化に対する関心の向上』（2項目）、『自分のアイデアを表現し他人とコミュニケーションしたいという意欲の増進』（2項目）から構成されている。『CCAに対する評価』を尋ねた6問の平均点は、いずれの設問においても3.9以上であり、得点のばらつき（標準偏差）も0.2-0.3と相対的に低かった。これは、児童が一様に高い評価をつけていたことを意味している。一方で、『芸術文化に対する関

【図7. 「CCA に対する満足度と芸術文化に対する興味・関心」の各項目における平均点と標準偏差】



【図8. 事後アンケートにおける「主体性総合点」と「CCA に対する満足度と芸術文化に対する興味・関心」の相関】



心の向上』と『自分のアイデアを表現し他人とコミュニケーションしたいという意欲の増進』に関する計4問における平均点(3.5~3.7)は相対的に低く、その標準偏差(0.5~0.6)も大きかった。CCAを経験した児童が、他の芸術を鑑賞したり、自ら取り組もうと思うようになるかどうかは、個人差が大きいようである。

次に、「B. CCAに対する満足度と芸術文化に対する興味・関心」の総合点と、事後アンケートにおける「主体性総合点」の間にある相関を検討すべく、相関分析を行った(図8)。前述の通り、前者では満点をつけた子どもが多くいたために、分布はいわば頭打ちになっている。それにもかかわらず、両者に弱い正の相関がみられた( $r = 0.39$ ,  $p = 0.017$ )。これは、事後アンケートにおける主体性総合点が高いほど、芸術文化に対する興味・関心の増進が期待されることを示す結果と考えられる。

次に、「CCAに対する満足度と芸術文化に対する興味・関心」で満点をつけた児童が、「主体性尺度」において、どのような回答をしたのかを明らかにすべく、40点をつけた児童(満点群)と40点未満の児童(未満群)間での違いを検討した。満点群は15名、未満群は21名であった。事後アンケートの「主体性尺度」に関する15項目について、両群の平均点に差があるか否かをWelchのt検定で検定した(表10)。その結果、『あなたは、よく考えもしないで、友だちの言葉を、すぐ信じてしまうことが多い方ですか』の質問において、満点群の点数は、未満群の点数を大きく下回っていた。一方、『あなたは、自分のしていることが良いことか悪いことかわかりますか』、『あなたは、自分の考えを言うことができますか(発表だけでなく、文や絵や身体表現でも)』、『あなたは、知りたいと思ったことは、時間をかけてもやりぬきますか』の各質問では、満点群の点数は未満群の点数よりも有意に高かった。これらの設問は、主体性のうち、「自己決定力」、「自己を方向付けるもの」、「自己表現」、「好奇心」という4つの尺度にまたがったもので、「CCAに対する満足度と芸術文化に対する興味・関心」に満点をつけた児童は、それ未満の児童に比べて、広い側面から主体性が涵養されたものと考えられる。

【表10. 満点群と未満群を比較して、平均値に有意差が見られた設問項目】

	満点群 (n=15) 平均値±SD	未満群 (n=21) 平均値±SD	Welchのt検定 (p値)
(自己決定力) あなたは、よく考えもしないで、友だちの言葉を、すぐ信じてしまうことが多い方ですか	1.53(±0.74)	2.24(±0.76)	0.0095**
(自己を方向付けるもの) あなたは、自分のしていることが、よいか悪いかわかりますか	3.53(±0.51)	3.00(±0.44)	0.0022**
(自己表現) あなたは、自分の考えを言うことができますか(発表だけでなく、文や絵や体の動きをつかってよいです)	3.87(±0.35)	3.43(±0.59)	0.0094**
(好奇心) あなたは、知りたいと思ったことは、時間をかけてもやりぬきますか	3.53(±0.51)	2.86(±0.72)	0.0040**

\*\*  $p < 0.01$ , \*  $p < 0.05$ , †  $p < 0.1$

## 4.2 インタビュー調査をもとにした内容分析

### 4.2.1 ファシリテーターのバックグラウンドとCCAにおけるトレーニング

今回のCCAは、ファシリテーター2名によって進められた。本稿では、便宜上、ファシリテーターA、Bとして進める。ファシリテーターAはドイツから、ファシリテーターBはカナダから来日し、この2名でCCAを行うのは初めてのことであった。

ファシリテーターAは比較文化論およびメディア論をテーマとする研究で修士号を取得しており、アマチュアの劇団で俳優として舞台上に立った経験ももつ。将来的にはプロへの転向を考えていたが、「なぜ演劇をするのか」という点に疑問に感じ、その頃に出逢ったMDRの「社会に関わっていく」という理念に共感したことがMDRに参画したきっかけである。2012年から現在までの約5年間にわたって、ファシリテーターとして活動し、それ以前はMDRがドイツ国内で行ったワークショップにおいて、度々、通訳として活動していた。ファシリテーターBは、大学でアートマネジメントを修め、MDRに参画する前には、ギャラリーや芸術系大学に勤務してきた。MDRに参画したのは2017年の4月からだが、オペレーション・マネージャー(運用管理)兼アーティストック・アソシエイトとして勤務し、数多くのワークショップに同行してきた。ファシリテーターとしての活動は今回が初めてである。また、アーティストとしての顔ももち、インスタレーションや映像作品などといった複数のジャンルにまたがる作品を創作してきた。

MDRは、ファシリテーター養成のための特別なプログラムをもたず、トレーニングは個人的なものとし

て行われる。例えば、ファシリテーター A は、MDR の主催者オドネル氏や、他のファシリテーター経験者との実践のなかで経験を積んできた。なお、ファシリテーター B にとって、今回の CCA は、実践を通じて、先輩ファシリテーター A からアドバイスを受け、研鑽を積む機会ともなっている。

#### 4.2.2 ファシリテーターが観察した子どもの変容

ファシリテーターには、全体の雰囲気だけでなく、一人ひとりの子どもの様子と反応を客観的に観察する目が求められる。彼女たちが観察して感じた印象は定性的な検討の出発点とも言えるだろう。今回の CCA を通じて、2 人のファシリテーターは子どもたちに肯定的な行動変化があったと感じていた。両名ともに「子どもたちは積極的・能動的に表現をするようになっていった」と変化を述べたが、これは質問紙調査の解釈にも光を投げかけるものであった。すなわち、質問紙調査でみられた、「主体性」の下位区分「自己表現」と「積極的な行動」の有意な上昇（表 5、図 5）は、別々のものではなく、「積極的に自己表現をしていった」というように関連のある一体的なものであることを示唆している。

こうした変化を考える上で注目すべきは、個性に応じた多様性があるものの、一般に子どもの変化のプロセスはゆっくりとしているという見解である。ファシリテーター A は、「変化は、子どもに応じて、皆、違う。シャイな子もいるし、ウォーミングアップや時間を必要とする子もいる。最初は、アーティストや大人と話すのを苦手かもしれない。ただ、そうであっても、CCA を通じて、劇場にいることに居心地の良さを感じるようになり、変わっていきました」と述べ、その最たる例としてタレントアクトへの出演に対する児童の反応を挙げた。そして、「初めて、『タレントアクトで特技を披露してみない?』と尋ねたとき、子どもたちは皆、『自分の能力は人前で披露するほどではない』と答えました。私たちは『どんなことだって、タレントだよ』と伝え続けたわけです。『それ、ステージでやってみない?』ってね。髪の毛を結いたり、マイケル・ジャクソンで踊ったり。ちょっとしたドローイングについても。小さなことだけと素敵なこと。それがみんなを喜ばせるということ伝えるのが、スタートなのだと思います。子どもたち自身が、そうした小さなことが、実は、重要であるということを感じとるには時間がかかります」と続けた。ファシリテーターとの関わりによって、徐々に子どもたちが心を開き、表現することへと一歩踏み出していく様子が窺える。両ファシリテーターは、ワークショップの早い段階から熱心にタレントアクトへ参加を呼びかけていた。例えば、ある子どもが「髪の毛を結わいていい?」と筆者に尋ねてきた際には、それを見ていたファシリテーター B が「ステージ上で披露してみない?」と声をかけた。誘いに対して恥ずかしそうな表情を見せた子どもに対して、ファシリテーター B は髪を結わく行為がとても素敵なことだと伝え、「私の髪の毛も結わいてくれない?」と申し出た。ファシリテーター B は、この子どもに対して、アクションを起こし続けた。こうした丁寧なやり取りが、児童の心に響いていったのだろう。アワード授賞式の準備の場で、ファシリテーターが「舞台上で、髪の毛を結わくの披露してみたい人?」と子どもたちに尋ねた際には、この子どもを始めとした多くの子どもが手を挙げ、出演者を絞らざるを得ないほどであった。

ファシリテーター A は、別の例も挙げた。「C 君は、自分をうまく表現できない様子でしたから、いつも寄り添うようにしたんです。今では、とてもアクティブに振る舞うようになってきましたね」。この子どもは、ワークショップ開始直後には顔を伏せるなどの素振りを見せていたが、彼が、得意な楽器演奏について話題にすると、ファシリテーターは、決まって「cool!」と言って認める発言をした。そして、アワード授賞式を前に、友達と共に晴れやかな顔で受賞理由を考え、「アワード授賞式でタレントアクトに出演したい」と自発的な意思表示をするまでになった。



リハーサルで、ファシリテーターの髪を結わく子どもたち

ファシリテーターはその子の持ち味を的確に見極める。そして真摯で個人的な関わりを積み重ねから、子どもは勇気付けられ、自ら表現することへの躊躇が薄まっていった。CCA では、大人が先回りして何かを決めるのではなく、答えを出すのは子ども自身である。それゆえ、1ヶ月間にわたる CCA の期間は、ゆっくりとしたペースで変化していく子どもたちにとって、必要なものとなっている。

次節では、ファシリテーターの「実践知」により深く追することで、どのようなファシリテーションやコンテンツ・デザインが子どもたちに変容をもたらしたのか、その諸相を考察する。

#### 4.2.3 子どもの変容をもたらすファシリテーションとコンテンツ・デザイン

##### 【パフォーマティブに構築されたプログラム】

子どもたちに見られた変化は、MDR がワークショップの方法論として掲げている「パフォーマティヴィティ」を抜きには考えられない。パフォーマティヴィティという概念は、元々、フェミニズムの論客であるジュディス・バトラーが提唱したもので、MDR では、この用語を次のように解釈している。「私たちは、方法論の上でパフォーマティヴィティに依拠しています。この概念はパフォーマンスの同義語と誤用されています。しかし、より正確に言えば、パフォーマティブな行為というのは、こうした事柄の言語的な表現やパフォーマンスを通して何らかをもたらす行為なのです。Methodologically, we are reliant on performativity, a misunderstood concept that is often mistakenly used as a synonym for performance. A performative act, however, is more precisely an act that brings things into being through the stating or performance of these things。」<sup>5</sup> CCA では、内容や時間配分があらかじめ完全に規定されているわけではなく、絶えざる相互作用の中でパフォーマティブに決定されていった。ある瞬間のコンテキストが、次の瞬間の新たなコンテキストを呼び起こす。そして、ワークショップ全体は、その瞬間の連鎖によって完結する。CCA は、柔軟で緩やかな設定をもち、「関係的」あるいは「連続的」なものであった。

実際、CCA はファシリテーターと子どもたちとの相互の呼応によって進められていったが、優先されたのは、子どもの状態やその場の雰囲気であった。ファシリテーター A は、「私たちは、CCA のプロジェクトをパフォーマティヴィティと呼んでいます。私たちは、シチュエーションに基づいて進行させていきます」と述べ、「子どもがそのままに振舞い、居心地の良さを感じる状況が整って初めて、自分たちの感情を表現できるようになることに疑いを挟む余地はありません」と続けた。例えば、ワークショップ1、2日目に行われた全員参加の椅子取りゲームにおいて、大いに盛り上がった子どもたちは、もっと続けたいとの声を挙げた。これを受けて、ファシリテーター A はゲームを延長した。また、ワークショップ3日目は、アワードを決める予定であったため、大きな時間的制約があった。しかし、子どもたちからでたジャンケン列車をしたいという希望が受け入れられた。こういった子どもの意欲や興味の対象に応じたスケジュールの変更や内容の取捨選択は、折に触れて行われた。

アワード授賞式の在り方にも、「パフォーマティヴィティ」の理念が端的に体现されていると言えよう。授賞式で披露されるコンテンツ（授与されるアワードやタレントアクト）は、CCA 開始時点では大枠が決められているのみで、事実上、白紙の状態であった。コンテンツは、子どもたちの豊かな変化の過程をその都度取り込みながら、パフォーマティブに形成されていった。こうして、子どもたちが、居心地のよい時間を楽しむうちに、自分達だけの最良のステージが完成していった。

##### 【大人と子どものフラットな協働関係】

子どもが居心地よく楽しめる状態を作る上で細心の注意が払われていた事柄のひとつに、子どもと関わる大人の態度がある。ワークショップ初日、CCA をサポートする大人のスタッフには「子どもたちのやって

5 Mammalian Diving Reflex: Methods (最終閲覧日: 2018年3月28日) <http://mammalian.ca/method/>

いることを、後ろから立って見ることを避けるように」との指示のもと、子どもたちの輪に混ざって、一緒に自己紹介やゲームを楽しむことが求められた。ここには、子どもたちに威圧感やプレッシャーを感じさせないようにする意図がある。例えば、ファシリテーター A は、インタビューの中でドイツの現状を次のように説明した。「ドイツでは、一部の教員がヒエラルキーを壊そうとしていますが、依然として多くの場面で、子どもは座り、教師は立って、何を学ぶべきかを伝えるトップダウンのやり方を続けています」。ちなみに、このような年齢を越えた大人と子どもの対等な関係は、ワークショップを参観した教員にも求められたことは特筆すべきである。教員も一参加者として子どもたちと共にゲームや創作活動を行った。ファシリテーター A は、この点を「教頭先生にも一緒にゲームをしていただきました。そういう小さなことが、子どもたちを変えていくきっかけになっているからです」と語っている。

両ファシリテーターが、子どもたちとの間にヒエラルキーやオーソリティーのない関係を築こうと常に努めていたのは言うまでもない。そうした配慮は、子どもたちに緊張が見られたワークショップ初日にも見られた。ファシリテーターは、子どもたちとハイタッチを交わし、友達かのような親密さで迎えた。なかでも、教室外での交流は、両者の関係性を深める点において重要な役割を果たしていた。例えば、移動中のバスの車内で、ファシリテーターは音楽をかけ、通訳を介することなく、子どもたちと一緒に聴き、踊り、笑顔を絶やさなかった。ファシリテーター A は、次のように述べている。「とても大切だったのは、移動のバスの中やホールのロビーで子どもたちと一緒に遊んだ時間です。短いと1分かもしれませんが、30分の時もある。しかし、その時間がお互いの距離をぐっと縮めます」。さりげない日常の時間は確かに短い、子どもが肩の力を抜き、自由に話すことができる特別な時間だ。限られた時間を有効活用し、「一対一」との関わりを通じて、ファシリテーターは子どもと心を通わせていったと言えるだろう。

なお、子どもと関係を深めているための秘訣として、ファシリテーター A は、「参加している大人が心の底から楽しむこと」を挙げた。楽しむ気持ちが、自ずと子どもに伝わり、子どもに「もっとやってみよう」という意欲や創意をもたらす。すなわち、ファシリテーターには、一歩引いて子どもを冷静に見てサポートしていく部分と共に、子どもと同じ想いを持って楽しむ部分の二つの面が必要になる。こうした諸点を意識することで、ファシリテーターは、「授業」とは異なった開放的な環境を実現し、同時に子どもたちとの関係性を構築したと考えられる。

#### 【段階的に抑制される大人の介入】

子どもとの「フラット」な関係性だけでワークショップが滞りなく前進するわけではない。ワークショップでは、ファシリテーター（および大人）の介入の仕方が時間の経過と共に変化していったように思われる。

ワークショップ開始直後、ファシリテーターは子どもの和に入り、一緒に楽しみ考えながら子どもを触発していた。ファシリテーターは、子ども間のコミュニケーションの仲介役も果たしていたと言えるだろう。例えば、ワークショップ3日目、3～4名からなる任意のグループに分かれた子どもたちは、一枚の紙に次々と思いついたアワードを書き留めていくように指示された。その際、積極的には参加していない子どもがいるなど、大人の目には、うまくいっていないように見えるグループもあった。ファシリテーターは、そのグループに付き添ってさりげないサポートを行い、他の大人スタッフにも同様の対応を求めた。こうした受動的な子どもに対する積極的なサポートは、ワークショップの目的を全体で共有する雰囲気の醸成に役立ったと考えられる。

一方で、CCA 後半に当たるアワード授賞式直前のワークショップでは、大人によるサポートのやり方に変化が見られた。この時は、各グループで受賞理由を封筒に書き、アワードを発表するリハーサルであったが、子どもたちには積極的な姿勢が明らかに見て取れた。ファシリテーターは全スタッフに対して、「大人の目線からの指示を与えず、必ず子どもたちの表現・意見を尊重するように」と伝えられた。この段階での介入は、あくまで抑制的なものであり、子どもの意見や表現をする機会を奪わない配慮がなされてい

たと言えよう。

アワード授賞式でのファシリテーターの立ち位置は、子どもとファシリテーターとの関係性の到達点と言っても良い。授賞式では、全ての子どもたちの名前が紹介され、それぞれがマイクの前で受賞理由を述べたり、特技を披露した。子ども一人ひとりが固有の存在としてスポットライトが当てられたのに対して、ファシリテーターは子どもにトロフィーを渡す黒子に終始徹しており、マイクを握ることもなければ、名前の紹介すらされなかった。

このように、導入、展開、総合といった段階に応じて、ファシリテーター（および大人）による介入の程度は徐々に少なくなり、子どもに任せていく度合いが増していった。時間の経過と共に、子どもとファシリテーターの親密さは増していったが、子どもたちが表現する最後の場では、ファシリテーターが完全に後景に退くことで、子どもたちの自由な表現を可能にした点は、重要なポイントであろう。

### 【子どもに尋ね、選択させる】

では、子どもたちに任せると言ったとき、大人のどういった振る舞いが必要なのだろうか。両ファシリテーターから共通して挙げられたのが、「子どもに尋ね、選択させる」ということであった。ファシリテーター A は、「子どもたちは、自分がやりたいこと、やりたくないことに責任をもつ。ワークショップ前半、アートについてプレゼンテーションをする場面で、私たちは説明をしましたが、どんなときであっても子どもに尋ねます。そうすることで子どもたちにプロセスを担わせていくことは、とても重要です」と述べている。さらに、何か判断が必要なときに、ファシリテーターが采配を振るうのではなく、子どもたちに「やりたい？ Would you like to do?」と尋ねるようにしていると続けた。

ファシリテーター B が、「最初の時点で、自分たちの意見が求められているということを、子どもたちが理解していることは重要」と振り返ったように、序盤から多くの発問がなされた。ワークショップ 1 日目、「ソーシャル・プラクティス・アート」というテーマの下、「アートとは何だろうか?」、「アートには何が必要?」といった問いが子どもたちに発せられ、その応答を基にワークショップは進んだ。対象の紹介はシンプルに留め、子どもの発言に合わせて補足、説明を行うスタイルである。さらに、公演鑑賞後の振り返りの時間における発問は、より自由な形であった。ファシリテーター A は、「ワークショップでは、説明しなくてはならないことがあります。一方で、公演鑑賞の後には、子どもたちに対して、次に何をすべきかを語りません。簡単なことではありませんが、常に子どもたちに余白を与えることが大切なのです」と語る。感想を言いにくい雰囲気があるなか、積極的に子どもたちに尋ね、彼らの気持ちを引き出してくアプローチが採られていたと言えるだろう。

子どもたちに尋ねることで、彼らに自己主張をさせ、意味の自覚を促す。こうした行為の繰り返しは、「自分の意見を聞いてもらえる」という安心感を子どもの中に生み出すことにとっても効果的であった。そもそも CCA では子どもたちが自ら公演を選んで鑑賞することから、決められた作品を一律に鑑賞する従来の「鑑賞教室」よりも、主体的な選択がプログラムの構成自体に反映されている。また、「子ども審査員」の在り方こそ、子どもの意見に耳を傾けるという行為の一つの究極的な姿である。子どもが大人を評価するという、日常とは真逆のシチュエーションを経験することで、子どもはエンパワメントを遂げる。ファシリテーター A は、「子どもたちが公式審査員として VIP 待遇を受けることは、彼らに大きな影響をもたらします。子どもたちがアーティストと話すときも、アーティストはナーブスになるわけです。こうした経験を通じて、子どもは自分たちに力があることを感じていくのです」と述べた。

また、子どものエンパワメントを目指した CCA では、当然、ファシリテーターが、子どもに対して、禁止や否定、命令や指示の言葉を使うことはなかった。ファシリテーター B は、「大人が、子どもに『静かに!』と注意したり、何をすべきかを伝えるという場ではありません」とした上で「子どもとのやり取りは、大人とのやり取りと同じものでなければなりません。大人の見解が尊重されるように、子どもの意見も尊重される」、「お互いにリスペクトを持つことは、子どもに限らず、大人との関係でも重要な

こと」と続けた。しかしながら、自由な雰囲気の中で進められた CCA において、大人からの指示や命令、抑止なくして、子どもたちをまとめ、ワークショップを滞りなく進めることができるのだろうか。歓声を上げ走り回っている子どもの姿に、ワークショップが難航しないかという危惧から、筆者も思わず「静かに！」とたしなめたり、誘導してしまいそうになった。これに対して、ファシリテーター B は、今回の CCA において、子ども内部で自然と相互作用が沸き起こった場面があったと述懐する。「ディバートの時間、一人の子が『全員が、参加していない!』とすごく怒っていたんです。それが面白かった。すでに、小さな社会 (micro-society) がそこに形成されていたんです。積極的な子もいれば、そうでない子もいる。けれど、子どもの中から、それに対する反応が起こったのは素晴らしいこと。それぞれ、子ども同士で観察しているんですね」。騒いでいるように見えても、それは全くの無秩序ではない。むしろ、子ども同士の関連の中で秩序が生まれる予兆ともいえることなのである。

### 【はじまりは「遊び」から】

こうしたファシリテーションの技能と並んで、もうひとつ重要な柱となっていたのが、コンテンツ・デザインである。CCA には、子どもを夢中にさせ、表現したいという気持ちにさせる仕掛けが随所でみられた。なかでも、ワークショップ 1～3 日目の冒頭に実施されたゲームは、楽しさと興奮とを子どもにもたらし、続く創作活動への積極的な参加を促す上で極めて効果的であった。「遊び」から「創作」へと連続的に移行することで、子どもたちは「遊び」で感じた喜びや楽しみ、躍動感を創作活動でも維持していたのである。大人を対象としたワークショップであっても、参加者の緊張をほぐし、場を温めるアイスブレイクの一環として、ゲームが採用されることは珍しくない。しかし、子どもが対象となった場合は、その連続性がより有効に機能していたように思われる。ファシリテーター B が、「ゲームとディベート、クリエイティブ・アクティビティ、全ての時間において、子どもたちには自由に動き回り、話すことが許されている」と説明したとおり、ゲーム、表現、創作にはっきりとした境界はない。常に、「わいわい、がやがや」といった感で会場には笑いが溢れていた。また、トロフィーやポスターの作成では、スパンコールや目玉のシールといった子どもが好みそうな素材が準備され、さらに、学校ではみかけないチョコレートが、トロフィーのコーティングのために用いられたことで、子どもたちは、一層盛り上がり、時を忘れて作成に没頭した。こうした工夫も、子どもが集中力を切らせることなく、意欲的に取り組むことに繋がったと考えられる。さらに、子どもたちに手渡された公式審査員グッズ (T シャツやノート、バッグ) も特別感を醸し出す上で大切なアイテムで、色を塗ったり、絵を描いたり自己表現の手段として有効に機能していた。

公演鑑賞が、創作活動とアワード授賞式との間にサンドイッチのように挟み込まれたことは、個々の活動での学びとモチベーションを最大限に発揮するために効果的に働いていたと考えられる。すなわち、子どもたちは、自分たちが創作活動で作成したトロフィーを念頭に公演鑑賞に臨むこととなり、一人ひとりがより真剣に公演と向き合う状況が自然と作りだされた。アワード授賞式の存在もまた、子どもたちと公演との関りを考えるうえで重要であった。すなわち、アワードを発表する「批評家」としてだけではなく、アワード授賞式ではタレントアクトとして「表現者」になる子どもたちは、舞台上のアーティストを同じ「表現者」として重ね合わせて見ることができる。こういった重層的かつ有機的な公演との関りが、より深く公演を観ようとする姿勢につながったことは疑うべくもない。

子どものタレントアクトとしての役割を考えると、舞台上で披露する内容が、子ども一人ひとりで違うという点も大きな特徴であり、CCA の一つの醍醐味でもあった。言葉、音楽、ダンス、絵といった表現形態を用いて、子どもたちの活躍の場はそれぞれ異なっていた。「一人ひとりに異なった個性があり、その個性を伸ばす」という、当たり前でありながらも、旧来からある子ども向けの芸術文化の教育プログラムでは叶えることが難しかった「多様な主体としての子どもたち」という認識が、CCA には織り込まれている。これに呼応するかのように、KYOTO EXPERIMENT2017 で行われた公演自体も、

音楽、ダンス、演劇、インスタレーション等とバラエティに富んでいたことから（表1参照）、そこに着想を得て、子どもたち自らの表現も更新され、良いサイクルが成立した。全体として、CCAは、多様性のなかで創造性を培っていく上では非常に好ましいものであったと思われる。

#### 4.2.4 教員から見たCCA

今回、錦林小学校からは管理職の教員2名（教員Eおよび教員F）がCCAに参加し、全体を通じて、対応に尽力された。

##### 【子どもへの効果】

主として小学校からの子どもの移動に付き添われた教員Eは、時間の許す範囲でワークショップを参観し、アワード授賞式にも参加された。「舞台作品をこんなに近くで観せて頂き、具体的に触らせてもらったのが良かった。なかなか出来ない貴重な経験の機会を頂いたのありがたい」と述べ、学校では消極性の目立つ子どもであっても、CCAでは前向きに取り組む姿が見られたことに言及された。「G君は、ずっと引っ込んでいるタイプだった。Hさんも、最近、ずっと元気なかったんです。二人ともCCAでは活き活きとしており、明るくなった。『学芸会でも、ああいう姿を見せなあかんあ』と話しました」と語った。さらに、彼ら以外の児童についてもエピソードを語ってくれた。子ども一人ひとりに、ドラマがあったことを窺わせる。「子どもたちは、皆、あのTシャツを着て、活き活きと集まってくるんですよ。ちょっとしたグッズがあると、とても嬉しいみたいです。」とも述べ、子どもがCCAを楽しみに参加していた様子を教えてくれた。さらに、「チャンスは平等にあるけれど、掴むのは一部のひと。今回のCCAに参加した子たちは、自分たちでチャンスを掴んだ子たちです。その子たちの変化を見て、他の子たちも、次は自分がやりたいなって思っただけですね」と、参加しなかった児童へのポジティブな影響についても期待を語った。さらに、教員Eは多様な自己表現の機会があった点をCCAの評価すべき点として挙げた。「大事なものは、自己表現力。これからの子どもには、それが必要だと思っていますが、学校という器だけでは十分ではない。力強く発信できる子どもを育てたい。例えば、挨拶も自己表現のひとつです。その方との繋がりを大事にしていますよということ伝えるために、その人の顔を見て挨拶する。自己表現する場があれば、あるほど、子どもは変わっていく。与えられるものは豊かにあるけれど、そこから自分たちで表現しなさいという課題を出されることがあまりないのが今の時代です」と述べる。教育委員会の支援の下、錦林小学校では6年生を対象とした劇団四季のミュージカルの鑑賞や、5年生を対象とした京都市交響楽団による「京都市小学生のための音楽鑑賞教室」といったプログラムを経験してきた。CCAは鑑賞活動と一体化した創作・表現プログラムであり、3、4年生をも含む幅広い学年を対象とした活動が、同校と芸術との関わりにとって貴重な機会となったと考えられる。

##### 【ファシリテーションと子どもとの相性】

ワークショップの準備や参観、アワード授賞式の付き添いを始め、CCA全般にわたって参画された教員Fは、子どもたちに良い変化が見られたと指摘した上で、その背景にファシリテーターと子どもとの相性の良さがあると述べた。「指導者に慣れるということを通じて、子どもの良さも出る。指導者がとても大事だということを感じました。また、それ（ファシリテーターの発言）を通訳の方が、柔らかい感じで子どもたちに伝えてくれた。その指導がうまくハマって、子どもたちがはじけた」と語る。ファシリテーターは教員とはまったく異なった姿勢で臨んでいたことも話題に上った。例えば、「学校の先生は、ガムを食べながら入ってはこないし、飲み物も飲まない。机の上に座るといってもない。海外の番組だと、机の上に座って、足を投げ出したりするシーンがありますよね。そういう姿を見て、『自由に行動できるな』という気持ちが子どもたちに植え付けられた」と分析した。同時に、こうしたファシリテーションに対しては教員としての「戸惑い」もあったと吐露された。「（ファシリテーターは）『NO!』、『STOP!』といった言葉で、子どもた

ちを否定しない。子どもたちが、がんばり過ぎちゃう、あばれ過ぎちゃうかなというところでも、『聴いて!』、『集中!』。それで終わってしまう。学校文化と質的に異なるファシリテーターの在り方に懸念を示しつつも、砕けた付き合いが功を奏したとされた。

## 5. 総合考察

これまで、KYOTO EXPERIMENT 2017で行われたCCAが、参加した児童に、「主体性」という観点から、どのような影響を与えたのかを検討してきた。質問紙調査から、「積極的に行動する」と「表現力」の両面における主体性の高まりが明らかになった。ファシリテーターと教員へのインタビューは、この結果を支持すると共に、「積極的に表現をしていった」という具合に、両者が一体的なものであることをも示唆した。また、4.2.3で述べた通り、インタビュー調査の結果を踏まえて、子どもに変化をもたらす上で大切なファシリテーションの基本姿勢と場の設定を考察した。ファシリテーターを含めた大人の行動は、大きな影響力をもつ。子どもへの抑圧や否認を慎み、安心感と親近感を与えるような心の交流が、子どもの表現力を発揮できる場を作っていく上で、大人に求められる事項と考えられる。自己表現の機会が多い枠組みの中で、子どもたちは、ファシリテーターなどの大人とやり取りを重ね、「表現しよう」という、本来備わっている気持ちを自然に発揮していったものと考えられる。

教育学者の志水(2000)が提唱した「学力の樹」<sup>6</sup>は、子どもの学びにおける「表現力」の位置づけを考える上で有益なモデルである(図9)。

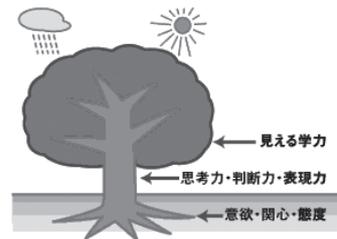


図9. 志水 宏吉「学力の樹」

これは学力を、葉と幹と根からなる樹に喩えたもので、「知識」や「理解」といった学力テストによって測定可能な「見える学力」を葉に、「意欲」や「関心」、「態度」といった測定困難なものを根に喩えている。両者を繋ぐ幹には「思考力」、「判断力」、「表現力」が該当する。根が吸い上げた栄養や水分は葉へと送られ、葉で作られたものは根へと受け渡される。こうして幹は太く、葉は生い茂り、根は地中に広がっていく。学力に対するこのモデルで興味深いのは、「表現力」が「関心」を基盤としたものと見做されている点である。これを、質問票調査の結果に当てはめると、事後アンケートにおいて「芸術文化への興味・関心」の得点が高い児童ほど、「表現力」を含めた主体性に関する得点が高くなった結果は頷ける。志水は、従来型の学力観では葉に当たる「知識」を土台に、トップダウンの形で幹や根の充実が図られてきたとし、根を充実させるための筋道、いわば、ボトムアップ的な土壌づくりの必要性を強調した。これまでの学校教育では難しい根や幹、すなわち「表現力」や「興味・関心」に対する一つのアプローチとして、CCAを捉えることも可能であろう。

6 志水 宏吉「金川小学校が「力のある学校」となったのはなぜか — 「学力の樹」を基にした子どもが伸びていく仕組み—」(最終閲覧日：2018年3月28日) [https://berd.benesse.jp/berd/center/open/berd/backnumber/2007\\_08/fea\\_kanekawa\\_04.html](https://berd.benesse.jp/berd/center/open/berd/backnumber/2007_08/fea_kanekawa_04.html)

無論、学校教育において「表現力」が看過されてきたわけではない。むしろ、「学び」の基盤を形成する上で重要な力だと見做されてきた。事実、平成23年度（2011年）の学習指導要領では、「思考力、判断力、表現力等の育成」が改訂のポイントとされ、これらの力の伸長が各教科において図られた。具体的には、自分の思いや考えを言葉として「話す」ことと、文章として「書く」ことの二側面である。これは、北が「思考力、判断力は、頭の中で知的な活動を通して育っていくのに対して、表現力というのは、それらの内容を基にして、言葉で話したり、書いたりするなど具体的に表現する活動を通して育つ力」（総合初等教育研究所2012：27-28）と述べた通りである。一方、CCAでは、「話す」、「書く」だけではない表現の機会が提供された。子どもたちは、「創作する」、「描く」、「踊る」、「奏でる」といった、多様でダイナミックな「表現」の機会を享受した。こうした幅広い表現との接触は、子どもの真の成長に資するところが大きいと考えられる。事実、インタビューの場で、教員Eは、子どもにとっては表現する場があればあるほど良いという旨の発言をした。劇場や地域コミュニティなどの「学校外」の場が、学校だけでは養いきれない、多面的な「表現力」の育みに寄与していくことは、こうした場のもちうる新たな社会的な意義と捉えることも出来るだろう。

単に子どもの表現力を育むだけであれば、取って替わって芸術を介する必要はないのかもしれない。しかし、芸術が本質的に備えている特性から、芸術はこうした役割を担うに相応しいと考えられる。例えば、岸はT.イーグルトンを踏まえて、芸術を「日常というものがゆさぶられる感覚とともに始めて経験されるもの」で「ここではないどこかへ連れていってくれるもの、抑圧的で閉鎖的な日常に穴をあけ、違う世界を除かせてくれるもの」（2016:133）と述べている。「非日常」に属する芸術を介することで、子どもは「日常」である学校的な場所の外側において、活動できるようになるのである。ここで、改めて「主体性尺度」の作者である浅海が、主体性の涵養についてどのように考えているかに言及しておきたい。浅海（2009:154）は、子どもは、学校を中心とした生活の中で周囲の環境や人間関係などからストレスを受けており、それが主体性の十分な発揮を阻害する要因になっていると語っている。そして、学校生活のストレスから解放されて、本来のその子らしい生き生きとした「生きる力」を取り戻し、自分らしく主体的に関わっていくと述べる。この記述もまた、芸術のもつ非日常性が、子どもたちの日常＝学校からの解放を促し、主体性の回復に効果的であることを感じさせる。

こうした観点に立って改めてCCAの位置づけを考えると、CCAは、非日常的である芸術と子どもの「遊び」とを接合し、学校教育では手の届きにくかった「表現する」ことを参加者に体験させるプログラムと捉えることができる。あらゆる「芸術」と「遊び」とを繋ぐことはできないものの、両者には、自由な発想の中で自らを表現するという共通項がある<sup>7</sup>。

もとより「表現力」の涵養は、一朝一夕で遂げられるものではない。CCAにおいて子どもたちにもたらされた変化が、1ヶ月間という芸術文化プログラムとしては異例の長い期間で生み出された点も忘れてはならない。そして意欲や関心は、他者とのかかわりの中で育ってくるものである。現代社会では、何事にも効率化と利便性の追求がされているが、子どもにとっては、長期的視点に立ったトータルな働きかけが深い意味を持ちうる。学校との連携の下に、劇場が「表現すること」の楽しさを感じる機会を提供することは新たな劇場の機能として大いに期待されるものであろう。CCAは、劇場が新たな可能性を考えるうえで多くの示唆を与えてくれた。

7 芸術系の学習における「遊び」の重要性は、しばしば語られてきた。お茶の水女子大学附属小学校教諭である町田直樹は、とりわけ低学年を対象とした音楽実践において、「遊び」を端緒として、安心感が築かれ、主体性も育まれると言及する。（町田2018:13）。

## 6. 提言

最後に、本研究の成果を踏まえ、子どものためのプログラムに関する展望を示したい。今回、明らかになった諸点が、子どもにとって魅力的なプログラムを生み出す必要条件であるとは言えない。しかし、大人とのフラットな関係や子どもが内容を自由に選択できる工夫、子どもにとって身近な行為との一体化といったことは、子どもにとって居心地の良い場所を作る上で重要であることは明らかであろう。ファシリテーターの一人は、「子どもがそのままに振舞い、居心地の良さを感じる状況が整って初めて、自分たちの感情を表現できるようになります」と端的に述べた。子どもにとっての「居心地の良さ」こそが、劇場と子どもを繋ぐ基盤なのではないか。大人は「教育的か否か」という物差しでプログラムの内容を決めてしまいがちだが、これでは気づかない内に、子ども自身の気持ちを置いてきぼりにしてしまう危険性がある。また、こうした大人の物差しが、時に子どもに苦痛を与えるということも忘れがちである。子どもにとって真に居心地の良い劇場となっていくためには、子どもが何を求めているのかを正しく把握し、彼らの意見を取り入れていくことが求められる。

実は、2000年以降、英国の劇場では、子どもの権利という文脈の下、「ヤング・コンサルタント」や「ユース・アドバイザー・ボード」といった形で、子どもの声を取り入れる機会を増やし、一定の成果を挙げてきた。例えば、スコットランドのスターリング大学に付設されるマクロバート・アート・センターは、2003年の改修の際に、7歳から18歳の子どもを対象としたヤング・コンサルタント制度を導入した。以来、コンサルタントとなった子どもには、プログラムの内容からロビーやホワイエといった空間、パンフレット、お菓子の価格にまで至る多彩な事柄への意見が求められ、作品へのフィードバックも行っている。同様の試みは、エディンバラ・フェスティバル・フリンジにもある。2018年のフリンジでは、メイン会場で行われる100以上の公演枠の内、「Young Voices: Fresh Perspective」という枠が設けられている。その公演内容や、マーケティングを含めた広報活動を作り上げるために、16歳から26歳の若者たちが公募され、「ヤング・コンサルタント」として、スタッフと共に活動している。また、2002年からラウンドハウスというロンドンのホールが行っているユース・アドバイザー・ボードは、より深い子どもの関与を実現した例として注目に値する。18歳から25歳の若者、20～25人からなるこの組織は、月例ミーティングを重ね、所謂、「諮問委員会」のような機能を担っている。驚くべきことに、メンバーの内、2名はホールの理事も務め、理事会に出席するなど、運営・経営に深く関与している。

程度の差こそあれ、劇場の運営に直接、関わることで、子ども達には「自分たちが作った、自分たちの劇場」との愛着が芽生えてくる。こうした経験をもつ子どもが、親の世代になったとき、自然と自分の子どもを劇場に連れてくるのではないだろうか。無論、こうした先進的な事例を、本邦の劇場がそのままの形で取り入れることには無理がある。しかし、「子どもの声」を聴く機会の拡充や、プラットフォームの設置といった現状に即した試みは容易にはじめられるのではないだろうか。

本研究は、主体性という一側面から、CCAとその効果を検討したもので、CCAの多様な効果を限定、制限するものではない。芸術文化の体験という主観的な営みの全てを、数値で測ることは不可能である。今回の研究の成果が、あくまでも効果の一端を解き明かすものであることは断っておかねばならない。

パフォーマンス・ヴィティという観点からも、比較的短い期間の調査からは限定的な評価しか期待できないことは自明であろう。CCAを通じた子ども達の変容は道半ばであり、人生に影響をおよぼすような変化を現時点ではみることができないのである。ファシリテーターAは、ドイツでの活動の豊富な経験を持ち、インタビューの席上で次のように語っている。「CCAに参加したある小学生が、音楽と触れあったことがきっかけになって、音楽を勉強する道へと進みました。そして今、彼は、MDRのプロジェクトにサウンドエンジニアとして関わっています」。小学生の頃の出来事が、彼の人生そのものに変化をもたらしたとのエピソードから、原体験の重みを感じずにはいられない。子どもがCCAでの体験を通じて持ち帰った想いは、一過性のものでなく、人生にすら影響を与えうるものなのである。

## 参考文献：

- Chow, Broderick D. V. and Darren O'Donnel. "Young Mammals: The Politics and Aesthetics of Long-term Collaboration with Children in Mammalian Diving Reflex's the Torontonians." *Entertaining Children: The Participation of Youth in the Entertainment Industry*, edition by G. Arrighi and V. Emeljanow, Springer, 2014, pp.147-164.
- Hart, Roger. *Children's Participation: The Theory and Practice of Involving Young Citizens in Community Development and Environmental Care*. UNICEF, 1992.
- Mammalian Diving Reflex, *The Mammalian Protocol for Collaborating with Children*. version October 7, 2011.
- Wartemann, Gesche. "Children as Experts: Contemporary Models and Reasons for Children's and Young People's Participation in Theatre." *Youth and Performance: Perceptions of the Contemporary Child*, edition by GescheWartemann, TülinSağlam and Mary McAvoy, pp.21-30.
- 浅海健一郎「子どもの『主体性尺度』作成の試み」『人間性心理学研究』、17巻2号、1999年、154-163頁
- 岸政彦「欲望と正義—山の両側からトンネルを掘る」『社会の芸術／芸術という社会—社会とアートの関係、その再創造に向けて』北田暁大・神野真吾・竹田恵子（社会の芸術フォーラム運営委員会）編、フィルムアート社、2016年
- 京都市教育委員会『平成28年度「全国学力・学習状況調査」の結果と子どもたちの学力向上に向けて』2016年
- 京都市教育委員会『平成28年度「全国学力・学習状況調査」の結果について<資料>』2016年
- 財団法人 総合初等教育研究所『思考力・表現力を伸ばす—新しい学習評価を生かした授業づくり』文溪堂、2012年
- 志水宏吉『学力を育てる（岩波新書 新赤版 978）』岩波書店、2005年
- 日本経済新聞「『生きる力』習得せよ アクティブ・ラーニング広がるビジネス・地域問題…自ら課題発見・解決」2014年12月26日付夕刊
- 鈴木栄幸、久保田善彦、舟生日出男、佐藤和紀、中垣真紀、土屋利恵子『協働から個の思考を深める学習モデル実証研究レポート～主体的、対話的で深い学びを実現するためのICT活用と評価の実践～』ベネッセ教育総合研究所、2017年
- 地域創造『文化・芸術による地域政策に関する調査研究〔報告書〕新アウトリーチのすすめ——文化・芸術が地域に活力をもたらすために』2010年3月
- 中央教育審議会『新たな未来を築くための大学教育の質的転換に向けて～生涯学び続け、主体的に考える力を育成する大学へ～（答申）用語集 平成24年8月28日』2012年
- 日本経済新聞「『生きる力』習得せよ アクティブ・ラーニング広がるビジネス・地域問題…自ら課題発見・解決」2014年12月26日付夕刊
- 日本芸能実演家団体協議会『文化庁委嘱調査研究 学校における鑑賞教室等に関する実態調査調査報告書 2008年版』2008年3月
- 文化庁文化芸術文化課『文化芸術により子供たちの能力を引き出すための取組について』2013年9月24日
- 町田直樹「■実践■私が考える『主体的・対話的で深い学び』の実践①」『季刊音楽鑑賞教育特集音楽の授業づくり』第32巻、第536号、公益財団法人音楽鑑賞振興財団、12-13頁
- 三菱総合研究所『子どもが芸術文化に親しむようになるという効果を把握するための指標に関する調査研究報告書』2008年
- ロジャー・ハート『子どもの参画 コミュニティづくりと身近な環境ケアへの参画のための理論と実際』IPA 日本支部訳（木下勇、田中治彦、南博文監修）萌文社、2000年

## 「馴染む」ことの両義性

吉岡洋

橋本裕介さんから本プログラムに協力してくれないかと相談を受けたときには、正直なところ、劇場がリサーチ機能を持ち知識を蓄積することの重要性は理解しつつも、そんなにうまく優れたリサーチャーを見つけることなんてできるのだろうか？という懸念も抱いた。けれども蓋を開けてみるとそれはまったくぼくの杞憂であって、集まった4名は研究者として優秀なだけではなく、劇場についてそれぞれ異なった視点からアプローチしており、それぞれの資質や個性がミーティングの回を重ねる毎に現れてきて、実は「メンター」であるぼくの方が彼らの研究報告から学ぶところも少なくなかったのである。

ぼく自身はもう30年近く大学で働いてきて、とりわけこの10年は「研究」で名高い国立大学に所属してきたわけだが、大学における研究というものは、基本的には学会のような、各分野の専門家たちの評価を目指して行われるのが基本である。最近では大学に対しても産学協同や社会貢献などがしだいに強く求められるようになってはきたが、大多数の（とりわけ優れた）研究者たちのホンネは、できるだけそうしたことに煩わされず研究に専念したい、ということだと思う。それでいいとぼくは思っている。社会貢献というなら、大学で多様な研究が行われていることそれ自体が、最も大きな社会貢献にほかならないからだ。

それに対して劇場が行うリサーチは、ダンスや音楽や演劇の専門家たちに評価されるために行われるべきではないだろう。もちろん結果として評価されれば、それは喜ばしいことではあるが、そうした評価は決して目標ではない。かといって、もっぱら劇場のために研究するというわけでもないと思う。もしも劇場におけるリサーチが、劇場の活動をより広く社会的に認知させたり、観客動員数を増やすといった「営業」を目標として行われるとすれば、それは専門的研究の世界よりもさらに視野の狭い、特殊な（しかもつまらない）

内容に陥ってしまうだろうし、そして長い目でみれば「営業」のためにもならないだろう。

劇場とは、異なった社会集団に属する人々が出会う場所である。舞台に立つ多様な分野の演じ手がおり、観客がいる。観客もまたもちろん一枚岩ではなく、膨大な知識と観劇経験を持つ「玄人」の観客もいれば、友だちに誘われてはじめて観にきた人もいる。作者、作品、演じ手、演出など、関心の向かう対象も人により様々である。そして、とりわけロームシアター京都のような劇場の場合、舞台は観ないが何となく劇場やその周辺に来るといふ人々もいる。舞台芸術の分野や領域もかつてないほど多様化している。だから現代の劇場はただ「良いものを持ってきて上演すればいい」というような方針では続かない。劇場の行うリサーチの目標は、こうした状況を視野に入れ、異なった分野や人々の間を媒介することにあるのではないかと思う。

ぼくの方が学ぶところがあったと最初に書いたが、それがよくあるお世辞でない証拠に、彼らから何を学んだかについて、最後に具体的に触れておきたい。リサーチの報告を聞きながら、ぼくは芸術の経験に関して「馴染む」ということの意味を再考させられた。一般に伝統的芸術に関しては、その世界にまず馴染むことがどうしても必要である。馴染みのない人や場所は落ち着かず、馴染めばとても居心地がいい。それに対して現代的芸術は、少なくともその理念においては、むしろ見知らぬものと出会いを重んじる。つまり、いかに「馴染ま」ないでいられるかを追求する（もちろん現代芸術「業界」には馴染む必要があるがそれは別の問題である）。こうした両極端の態度は、それぞれ閉じていると思う。むしろ、馴染みつつそれを疑うこと、洗練を極めると同時に素人のような「素朴な疑問」を抱き続けることが大切なのではないだろうか。そんなことを考えさせられた。

吉岡洋（京都大学こころの未来研究センター特定教授）

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

## 思考と実践の行き来

若林朋子

世の中がますます実学志向になりつつある。実生活に役立ち、すぐに効果が見えるものこそ意味があると評価される。なんと余裕のない社会になった。ノーベル賞級の発見を目指す長く地道な基礎研究や、職業教育とかけ離れた学問研究などは、いったいどうなってしまうのだろう。

文化、アートの世界はどうか。川俣正(2006)は「アートが社会的に何の役にも立たないことにおいてのみ、社会に役に立つ」と、アートの逆説的な存在意義を説く。しかし、この最後の砦のようなアートにも、「役立つ志向」の波は押し寄せている。課題解決につながるアートへの期待に応えねばならず、社会的インパクト評価のプレッシャーにさらされるようになった。自分の切実な関心事にゆっくりと思考を巡らせ、試行錯誤する時間は、創造の現場もマネジメントも持っていない。調査・研究助成も顕著に減少した。

こんな時代に、「ロームシアター京都・リサーチプログラム」は始まった。内容を知って膝を打った。基礎研究ともいえる「プログラム策定のためのリサーチ」を支援し、舞台芸術に関わる研究・批評分野と実践の場をつなぐ若手人材の育成を目指す。劇場の自主事業に参画する機会(運営補助・現場調査)や調査研究費も提供するという。

ロームシアター京都は、公立劇場として何十年も先の未来を見据え、長い時間をかけて「劇場文化」を育くもうとしている。そのためには、社会状況や歴史的背景を踏まえた「舞台芸術とそれを取り巻く同時代の検証と実践」が必要で、そこには研究・批評を専門とする人材の参画が不可欠だと考えた。将来的な研究専門職配置の可能性も探りつつの本気度である。研究者である学芸員が配置され、調査研究と自主事業(展覧会等)が結びついた美術館や博物館とは違って、劇場は研究機関としての機能が弱く研究職も稀である。そうした状況においては、この「リサーチプログラム」自体が、ロームシアター京都にとっての大きな仮説であり、研究なのだ。

果たして初年度(2017)は、4名のリサーチャーが参集した。月1度のミーティングでは、リサーチャーとメンターだけでなく、劇場スタッフも加わって意見交換したことが、場を一層意味あるものにした。

「テーマA:古典芸能と現代演劇」に取り組んだ林立騎

氏は、「リサーチの役割はプロセスの成果として資料を残すこと。報告の意義はプロセスを駆動する素材を提供すること」とし、瞠目のアウトプットを残した。採録の精度が極めて高く、資料価値もある。結論に至る過程の全容を明らかにすることで、古典芸能と現代演劇を巡る社会的なプロセスをたしかに駆動している。同テーマに臨む「次/継ぎ」のリサーチャーもよきヒントが得られるだろう。

「テーマB:子どもと舞台芸術」では、KYOTO EXPERIMENT (KEX) 2017の一環として実施された「チルドレンズ・チョイス・アワード(CCA)」の運営に携わった3名が実践的な調査を行った。大野はな恵氏は、子どもの「主体性」と「行動変容」に着目し、調査結果の数値を用いた論理的な分析を展開。学校と連携して表現することの楽しさを感じる機会を提供すること、学校だけでは養いきれない多面的な「表現力」の育みに寄与することが「公共劇場の新たな社会的意義」だという指摘は注目に値する。浜上真琴氏は、CCAに関わる過程で、「子どもという存在を通して問い直す、表現の自由と芸術」というテーマに意義を見出した。KEX上演作品に性的表現を含む作品があったことから、極めてリアルな調査となった。子どもを慮って芸術作品の性的表現を規制した例は多々あるが、規制しないケースにおける親、教員、劇場スタッフ、アーティスト、子どもたちを丁寧に分析した貴重な記録である。「CCAは、『子どもが大人を育てる』プログラムでもあった」とは卓見である。清水久莉子氏は、CCAを通じ「子どもたちが家庭の事情によらず劇場のプログラムに参加できる環境づくりが重要」なのではという気付きを得たことから、ロームシアター京都のあり方の研究に挑んだ。公共劇場に人々が求めることを対面調査で丹念に聞き取り、「バラシアター」という概念を提示して、「鑑賞に留まらない多様な魅力を持った地域に開かれた場」である必要性を指摘。「ただここに集う人たち」にこそ劇場の魅力を学べるのだという見解にはハッとさせられた。

こうして初年度のリサーチは、思考と実践を柔らかに行き来しつつ、4者4様の展開でゴールした。いずれの報告書も読みごたえがあり、アートの現場が質の高いリサーチによって言語化され、分析されることの意義を十二分に感じた。ロームシアター京都の「仮説」は、既に半分実証されたといえるだろう。

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

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

**リサーチプログラムに参加して****林立騎**

地域に残る古典芸能や民俗芸能は、わたしたちの「今・ここ」を見つめ直すためのレパートリー演目であり、その未来は死者たちとわたしたちとまだ見ぬ子どもたち全てにかかわる課題です。今回、ロームシアター京都は「古典芸能と現代演劇」というテーマを設定し、調査と議論のプロセスをつくることから始めました。そこに参加して感じたのは、一つの答えを見つけるよりも、こうしたプロセスそのものがもっと必要だということでした。古典芸能に関わり直す事業が各地の劇場や美術館や文化財団に波及することを願います。古典芸能の研究者や同時代芸術のつくり手がそこに参加してほしいと思います。これは切実な問題です。日本で、アジアで文化をつなぎ、ゆたかな土地をつくってきた芸能がやせ細ってしまえば、死者たちや自然の声は聴こえなくなり、都市はむなしくなるでしょう。古くから続く芸能への取り組みは、同時代芸術を深め、都市生活のゆがみに気付く過程となって、批評的な公益性を持つように感じられました。

**清水久莉子**

これまで「劇場は敷居の高い場所」とも言われてきました。しかし現在、多様な取り組みがなされている劇場は、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新たに惹きつけているのでは。もしそうであるならば、劇場は文化的再生産を縮減する一つの取り組みとして、より広範な次の世代、すなわち子どもたちへとつながる可能性を持っているのではないか。このことをリサーチの出発点としました。

そして今、約7カ月を経て、この問いへの一つの答えを得られたように思っています。これが「舞台芸術に関わる研究・批評分野と実践の場をつなげる」ことに少しでも貢献出来るならば幸いです。また、私自身については、本リサーチプログラムのみなさんに支えられ、背伸びをしながらも、現場と研究の往還を通じて新たなものごとの捉え方を学んだと感じています。これからも、さらに「子どもと舞台芸術」について考察を深めていきます。ほんとうに、ありがとうございました。

**浜上真琴**

今回のリサーチでは、私自身がCCAというプログラムの中に入り込み、その進行に時間をかけて付き合い、私自身がそこで行われる対話の参加者となることで、人々の関わり合いや、それに影響されて起きる自分自身や周囲の人々の変化をたどっていきました。そこから見えてくることは、なんだかとても人間的で生っぽくて、芸術と現実に生きる私たちとの深いつながりを感じました。リサーチャーという立場から理論と現場を行き来することは、私にとって、まさに芸術と社会の関係性を考えることだったのです。リサーチプログラムでのディスカッションやいただいたアドバイスをはじめ、関係者へのインタビューなど、とても贅沢な時間を過ごさせていただきました。今回のリサーチ成果が、ロームシアター京都という場所を介して、舞台芸術の現場で役立てられることがあれば幸いです。また、今回取り組んだ「表現の自由と芸術」という課題に対して、具体的な実践活動も含めて今後も考えていきたいと思っています。

**大野はな恵**

紅葉が目鮮やかな10月の京都。約1か月間にわたって、チルドレンズ・チョイス・アワードを経験した。子どもたちから、まず教えられたのは、子どもには大人の常識や論理を超えた自由な感性や閃きといった表現があるということ。そして、その表現は審査員として生の舞台芸術に接することで、より多様で豊かなものになっていった。子どもたちが成長していく様を傍らで見つつ、リサーチを進めていくことは本当に刺激的な経験だった。それと同時に、リサーチプログラムという類例のない試みに対するロームシアター京都の皆さんの熱意とフィロソフィーを折に触れて感じた。約半年が過ぎ、桜花の美しい季節になったが、多少なりとも次の企画への助けとなるような研究成果と展望を提示できたのではないかと感じている。最後に、貴重な機会を下さったロームシアター京都と関係者の皆さんに心から感謝を申し上げたい。

## ロームシアター京都 リサーチプログラム リサーチャー募集 〈募集概要〉

### 1. 内容

選択したテーマに沿って、メンターおよび劇場職員、事業に関わる関係者とのミーティング、リサーチ、ディスカッション等を通じて、調査研究を行います。調査研究の成果は、劇場発行の機関誌、最終的な報告書で発表、公開されます。

### 2. 募集人数

若干名

### 3. 対象（応募資格）下記すべてに当てはまる方を対象とします。

- ・劇場（公立/民間問わず）のあり方、文化政策に関心がある方
- ・広く舞台芸術に関わる研究、批評、ドラマトゥルクに関心があり、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35歳くらいまでの方

### 4. リサーチテーマ

テーマA：古典芸能と現代演劇

古典芸能の歴史、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。本テーマは、木ノ下歌舞伎と取り組む「レパトリーの創造」プログラムへの参画を通じて行われます。

テーマB：子どもと舞台芸術

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

本テーマは、KYOTO EXPERIMENT 2017 ママリアン・ダイビング・リフレックス『チルドレンズ・チョイス・アワード』の運営補助及び現場調査を含みます。

### 5. 実施内容

①【テーマA】レパトリーの創造 木ノ下歌舞伎「心中天の網島」の運営補助（※コア期間9月下旬～10月中旬）

および次年度新作公演に向けた監修・補綴助手として参画

【テーマB】マリアン・ダイビング・リフレックス「チルドレンズ・チョイス・アワード」運営補助及び現場調査】

（※コア期間10月初旬～11月初旬）

②研究テーマに関する報告書作成および報告会の実施

中間：11月末日 最終：3月末日

③劇場機関誌でのリサーチテーマに関わる文章執筆（文字数未定）

④次年度プログラムの企画ミーティングへの参画

⑤メンター、劇場スタッフとの定期ミーティング（月1～2回）

### 6. メンター

吉岡洋（京都大学こころの未来研究センター特定教授）

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

### 7. 期間

2017年8月29日（火）～2018年3月31日（土） ※初回開始日は応相談

### 8. 調査研究補助費

18万円（税込）

※上記には、「5.①～⑤」の活動に必要な交通費、宿泊費を含みます。但し、調査研究に関わるその他の活動で、ロームシアター京都が必要と認めた諸経費は別途支給します。

### 9. 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、メールにて受け付けます。

### 10. 応募締め切り

2017年8月20日（日）17時（必着）

### 11. 選考スケジュール

書類選考結果通知：8月22日（火）までに応募者全員へメールにて連絡します。

面接：8月24日（木）～26日（土）予定

# 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 —

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 武田知也、小倉由佳子、橋本裕介（ロームシアター京都）  
デザイン 古林正江

発行日 2018年11月

