琉球大学学術リポジトリ

音楽ホール・芸術・地域の動態創造に関する研究　―佐敷町・シュガーホールを題材として―

メタデータ	言語: 出版者: 中村透 公開日: 2021-12-15 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中村, 透, Nakamura, Toru メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/5387

第3章　地域の動態創造にはたす音楽ホールの役割

本章では、シュガーホールで行われた実践の考察を通して、音楽ホールが、地域の音楽文化にどのように関与できるかを考察する。視点の軸は、人間の音楽行動の意味と、ホールと地域文化の動態的創造である。ここでいう動態とは、音楽ホールが行った事業によって生じた地域住民、音楽家、支援者間の芸術関係の行動であり、それをひきおこす行為を創造と呼ぶことにする。

まずは、クラシック音楽を中心とした鑑賞型事業が、地方の文化的脈絡のなかでどのような態度で受容されているかを考察し、その問題点を洗い出す（3.1）。ここでの主題である「双方向型鑑賞の設計と実践」を鍵言葉に、「市民協働による音楽創造の方法とその意味」を提議する（3.2）。

以上にもとづいて3.3では、音楽ホールと音楽文化のあり方を、「間テクスト性」、「文化触変」という概念を用い、これまであまり取り上げられてこなかった角度からの再定義を試みる。

3.1　双方向型鑑賞事業の設計と実践

音楽ホールにとって、一定数の集客を得ながらコンサートを行うことは、芸術活動としても経済的な理由からも大事な要件である。しかし、大都会の公立・民間の音楽ホールに比較して、地方ホールでの観客確保が成功しているとは必ずしも言えない。この傾向はとくにクラシック音楽に強い。

その原因がどこにあるのかを解明し、音楽家と観客及び潜在的観客層である市民との関係を新たな角度から見直し、より積極的な音楽参加の市民層を地方ホールが掘り起こすための提言が本節の目的である。その際、地方における一般的な観客の音楽の受容態度を、地域の音楽文化の特性と関連づけて省察してゆく。

3.1.1　地方ホールにおける音楽受容の一般的態度

公共文化施設の観客動向を、鑑賞者の構造・特性・傾向などから統計的に処理した全国調査はある（芸能文化情報センター1999:147-194）[67]。また、別の統計調査

[67]芸団協が発行する『芸能白書』は、日本全国で上演されている演劇、音楽、舞踊、演芸等芸能の実態を様々な角度から数値データで著し、そのなかに全国公立文化施設協会の資料も含まれる。

にもとづく研究では、観客層によって異なった需要に対応した文化政策をとることが、観客掘り起こし＝集客の可能性を高めるとした報告もある（加藤・矢野・岡村 1995:40-41）[68]。

しかし公共文化施設、とくに音楽ホールの聴衆の受容態度・鑑賞の質を推し量る体系的な調査報告はあまり聞かない。鑑賞を通して、音楽が個々の聴衆にどう響いたのか、どのように価値付けられたのかを知ることは極めて重要なことである。上演後にアンケート調査を行っているホールは多いが、それがどの程度の意味を持つかは疑問である。統計的な選択肢集約では、質的な面が測りにくく、個別的な記述回答やインタビューからは、断片的な感想の言葉しか把握できない。いずれも音楽経験の質を推し量ることすら難しい。

体験的にいえば、音楽に深く共感した聴衆は、アンケートに応じないケースも多いのである。そのため、どのホールも集客数をもってコンサートの評価とするにとどまることが多い。「集客数」は、「財政評価」というもっとも見えやすい評価に直結し、外部情報化が簡単だからである。

たとえば、静岡音楽館 AOI のスタッフであった野澤彰子は、「実演者の才能を思う存分発揮したプログラムとできるだけ多くの人に鑑賞して欲しい」と願うことを両立させるのは時として難しく、そういう情況に立ったときは、「内容についてバランスをとるか、鑑賞者が少なくても割り切るか、また反対に多く動員することを主眼とするか、という判断に迫られ、その判断が容易なものではない」とし、最終的には催し物開催の「確固たる目的を定め、それを無事終わらせるために最大限の努力」を払い、「不要な支出がないように、予算（執行）に対して厳しい態度」で臨むことがマネジメントの中核であると述べている（野澤 2005:11-12）。

この現実は、ホールの側がコンサートの質を高める努力をしてもそれが集客には直結せず、しかもなお鑑賞者の満足度を必ずしも保証するわけではないということを意味している。演奏家とその演奏がすぐれているとホール側が判断しても成功するわけではないのである。

一方、我が国のクラシック音楽の聴衆動向について「音楽家が有名」であれば、参加動機が高いという統計調査もある。同調査によれば、ジャンル別ではオーケストラへの志向性が最も高く、「我が国のクラシック文化はオーケストラ文化に集中」（草刈 1999:47）しているという。しかしどちらも地方ホールにとっては、負担の

---

[68] この調査は、横浜市・川崎市に在住する 16ー69 歳男女 2,000 名をサンプルとした文化鑑賞行動に関するものである。

大きいコンサートとなる。なぜなら地方の公共ホールでは、商業イベントなみの高額な入場料金設定がその設立趣旨からいっても難しく、低料金に設定すればホールの財政負担が大きなものとなるからである。結果的に、シュガーホールのように客席500名規模のホールでは、室内楽ホールとしての特性を生かすためにも小規模編成のコンサートに集中することになる。しかし、この室内楽が「人気」がない。かくして、コンサートの「質」をとるか、「集客数」をとるかの問題は、全国の地方ホール共通の課題となっているのである。

ホールに芸術監督や専門家のような目利き・耳聴きを常駐させて、その判断のもとに「水準の高い作品の上演を行うことで観客を呼ぶ」(清水 1999:211) ことは、一般にこうした人材を置かない地方ホールには適用できないであろう。クラシック音楽の演奏会開催が地方ホールで困難な原因はどこにあるのだろう。

二つの例をあげよう。

1979年から1986年まで日本に滞在し、演奏活動と音楽大学での教育を行ったR.カヴァイエ[69]は、当時の地方コンサートの聴衆について西山との対話のなかで「日本人ほどマナーの良い聴衆はいない」と前置きして、次のように語っている。

> かれらはほんとうに音楽を愛し、真剣に聴こうとしているようにみうけられます。それにもかかわらず、日本の観客の反応にはなにか冷たいものがある、ということもときどき耳にします。演奏がそれほど良くなくても、とにかく、ひととおおり拍手がされますし、逆に、演奏がすばらしくても、やはり同程度の拍手がなされるだけです。(中略) 一般に日本の聴衆はきわめてクールであり、なかなか熱狂しない。正直言って、わたし自身演奏家として、日本の聴衆の反応にがっかりさせられ、ときには、とまどいを覚えることも少なくありません。
>
> (カヴァイエ 1987:132)

カヴァイエは、この原因を「ほんとうに気心が知れるようになるまではお互いのあいだに壁をつくる」日本人のメンタリティに求めようとしている。しかし、カヴァイエ自身も愛好した歌舞伎の熱狂的な観客を思い起こし、次のように言い直している。

音楽会における日本の聴衆が総じてクールであるという現象の背後には、日

---

69 Cavaye, Ronald(1951生れ)は、英国ウインチェスター音楽院を経て王立音楽院を修了したピアニスト。ハノーヴァー音楽大学、リスト音楽院で学ぶ。1979年に武蔵野音楽大学の招きで来日。歌舞伎の愛好家としても知られる。

本人特有のメンタリティーからくる事情もあるでしょうが、それとはべつに聴衆の側の「音楽的教養不足」という要因もすくなからず作用しているようです。これはとくに、地方でのリサイタルのときに私自身よく感じることなのですが、音楽をほとんど理解できないがゆえに反応がクールである、というケースによくでくわします。

(カヴァイエ 1987:135-136)

この一見“クールな聴衆”という印象は、見慣れない外国人へ非礼があってはならないという地方人特有の態度と、ホールでは言葉が介在せず、音そのものに集中しなければならないという、日常あまり経験しない行動様式から生じる緊張感がもたらしたものでもあろう。しかし、カヴァイエのいう「音楽をほとんど理解できない」ケースとは、演奏者と聴衆との間に、共通した音楽文化の文脈が存在しないことを強く示唆してもいる。このことは 20 年前の出来事なので、今日と実情は異なるところも多いであろう。しかし、80 年代以降急増した地方の音楽ホールのコンサートが、こうした地方の観客受容の態度をどう変えたかは追跡が必要である。

もう一つの例は 1999 年に、沖縄県の A 市に開館して間もないホールで起きたことである。ウイーンから招聘した弦楽合奏団のコンサートに、市内の音楽系クラブに所属する小中校生 220 人が無料招待された。この子どもたちが前半の演奏中に席を離れたり、私語を交わしつづけるという事態をおこしたのである。このことは、ローカル紙にも主催者の苦情として報じられ、また「マナーの欠如」という他の聴衆からの批判も呼んだ。しかし引率した教師へのインタビュー報道によれば、「生の音楽に触れる機会が少ないのが原因。しかし子どもたちは感動していて、目も輝いていた」と述べている。

コンサートの直前まで学校の音楽室でクラブ活動を行っていた子どもたちが、そのまま新装の「芸術の殿堂」に入り込んで興奮しないはずがない。おそらくは、主催者と学校との事前準備不足が原因であろう。この場合、子どもの側に、「音楽ホールでは他の観客のためにも、静かに音楽を聴く」という姿勢が用意されていなかったことになる。言い換えれば、ホールと子どもとの間で「音楽ホール」という場のもつ意味が共有されていなかったことになる。そしてこれとちょうど正反対のケースとして、今でも学校(主として本土)の音楽鑑賞会でよくみるシーンが、子どもへの過剰なまでの聴取マナーの強制である。音楽を楽しむ以前に、「正典化 canonization された音楽作品」(徳丸 2003a:137)の前で、いかに「行儀良い」態度が維持できるかが要求されたりするのである。

一方で、ヨーロッパの近代音楽が「非常に複雑で高度な音楽を生み出すことを可能にした」エクリチュールの文化であり、ヨーロッパ社会にあっても楽譜を読めない大衆にとっては「耳で聞いただけではとても同定できないような和声展開や主題間の連関が楽曲に統一性を与えているような場合も少なくない」ので「本当の意味では音楽は理解できなかった」（渡辺 2004:195）という指摘にも注意を払う必要があろう。

このように、地方ホールにおける音楽受容の一般的構図は、1）音楽家（送り手）と聴衆（受け手）とが、共通した音楽文化の脈絡あるいはコードをもたないことがある、2）クラシック音楽に特化された“場（音楽ホール）”での文化的脈絡の構築はこれからの段階にある、3）音楽鑑賞とは異なった次元の学習・儀式へ転化されることがある、ということになる。

こうした問題が地方ホールでは起こり得るにもかかわらず、コンサートが一見平穏無事に成立しているのは、教育・社会的な儀式場面で長年馴らされてきた「一方向性」の送信システムが、送り手（ステージ）から受け手（客席）に向かう対向型ホール[70]の構図に符合しているという理由にもよるだろう。対向型ホールは、今日プロセニアム（額縁）形式の劇場・ホールがその典型であり、オペラ、バレエ等の舞台芸術が演じられる場としてある。プロセニアムによって舞台と客席を区分けし、舞台上のできごとを異空間として演出することができる構造となっている。この構造は、今日の大多数の市民会館モデルとなっており、また本来運動施設であるはずの学校体育館も同様の舞台構造を持っている。後者にあっては、入学式・卒業式などの学校行事で、額縁舞台上は荘厳な儀式が執り行われる場として演出され、フロアーからはその儀式を下から拝み見る関係が成立するのである。

音楽聴取の仕方が鑑賞者個々の脈絡によるものである以上、その受容の仕方を一律に規定することは到底できないし、またする必要もない。しかし、成立していない文化的脈絡を両者がゆるやかに共有できる脈絡へと変容させてゆくことは可能であり、地方ホールでは必要である[71]。

このための発想として、徳丸が間テクスト性（intertextuality）の関係として引

---

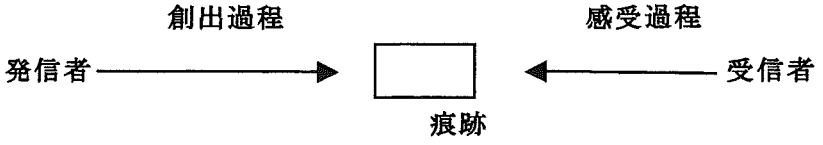
[70] 清水裕之は、近代的劇場成立以前の芸能空間を 1. 包囲型、2. 対向型、3. 行列型に分類し、西欧の近代劇場はギリシャ・ローマの円形劇場を祖型として対向型から発展してきたとする（清水 1985:19-33）。

[71] 渡辺裕は、現代社会の多様な音楽文化を背景に「作品を人間精神の作り上げた一つの統一体として解釈するのをやめてしまい、感覚表層に現れる音響刺激と無邪気に戯れるような聴取のあり方＝音そのものの戯れを無心に楽しむことができる音楽」（渡辺 2004:231）との関係を提言している。

くナティエ (Nattiez 1987) の三分法が参考となる (徳丸 2003b:183-187)。徳丸は、ある音楽や演奏は社会的文脈の中でなにがしかの訴える力をもつために、「他の音楽と共通する文法で構成される必要」があり、このように「音楽が他の音楽と濃淡さまざまな度合いで関係しあっていること」(徳丸 1991:108) を間テクスト性とした。

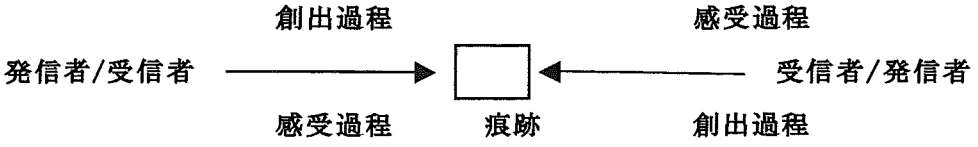
間テクスト性の例は、図左の発信者 (演奏家) の側だけでなく、右側の受信者 (聴衆) の側にもまた作ることができる。つまり、「発信者が異なるジャンルからの刺激を痕跡に投入したように、受信者も異なるジャンルを含めた関係の網の目を作ることができる」のである(徳丸 2003b:187)。この双方が創出と感受の方向から関係しあうことで痕跡、すなわち音楽作品あるいは音楽的時間が成立することになる。

図 3-1 ナティエの三分法 (ナティエ-徳丸 2003b)



松本奈穂子は上図に関して、発信者も発信以前に既知の諸文化・社会コードのなかで発信・受信の絶え間ない連鎖行動をおこして解釈域 (この場合は演奏解釈) を更新しているとする (松本 2006:158)。とすれば、受信者の側にも痕跡に関する新しい解釈の手がかりとなるなんらかの情報が与えられ、発信的な姿勢を用意できれば、図 3-1 の関係から図 3-2 の関係に転換することが可能とはならないだろうか。

図 3-2 双方向型の発信と受信



この場合、左右の関係は、音楽家と聴衆、あるいは独自の文化脈絡をもつプロ・アーティストと別の脈絡に生きるアマチュアとを双方向で関係づけ、その関係の中心にコンサートや音楽イベントを位置づけるという考え方である。「間テクスト性の形成には、社会と社会との接触から生まれた大規模な文化触変も影響を与えている」(徳丸 2003b:187) ことを念頭に置きながら、ホールの鑑賞事業を「異文化接触」を立脚点にして構想するのである。その立脚の仕方は、地方ホールで受動的になり

がちな観客＝地域の人々が、自らの地域文化をホールでも発信できる姿勢を保証することでより確かなものとなる。「強者による東京の文化発信弱者が甘受する地方という二項対立関係を止揚し、対等の立場の文化交流」（佐藤郁哉 1999:163）を実現するには、地方の側が自文化の価値を再発見し、異文化接触との結節点でもあるホールという場に位置づけるのが当面有効だと考える。その具体例として、沖縄の音楽文化に囲まれたシュガーホールの実践状況とその分析を次節で詳述する。

3.1.2 沖縄ローカル・コミュニティーの音楽受容の特徴

シュガーホールが設置された90年代の沖縄県音楽界の情況は、様々な様式の音楽が混在し、そのいずれもが旺盛な発進力を持っていた。混在した音楽文化は、沖縄戦（第二次世界大戦）以後の激動した沖縄の歴史情況と深く関わっている。米軍統治時代（1945ー1972）は、沖縄文化のアイデンティティを復権するという沖縄の人々の要求が、音楽面では琉球古典音楽の復興という運動を呼んだ[72]。また米軍基地の存在は、米国から直接ジャズやロックの流入を沖縄にもたらし、基地を仕事場とする沖縄のジャズ、ロック・ミュージシャンを数多く輩出することとなった。

表3-1は、沖縄戦後から1990年代にかけて沖縄に普及したさまざまな様式の音楽を、領域、用いられる楽器、演奏の場と条件にしたがって筆者が分類したものである。古典音楽、民俗芸能のように、古くから継承される音楽を「伝統系の音楽」とした。これらの音楽は、地域の行事、あるいは古典音楽研究所とローカル新聞社のコンクールを仲立ちに継承されてきた。また新民謡のように新しく創られた音楽も、歌三線が中心であり沖縄語で歌われるので伝統系のなかに含めた。沖縄本島ばかりでなく、八重山・宮古等の離島でも、戦後はかつての伝統行事が復活しはじめ、それに伴う民俗芸能も盛んになる。経済復興の著しい本島の都市部では、民謡酒場を中心として新民謡が次々と創られ、それらが地元の放送メディアで定期的に放送されるようになった。

クラシック音楽（西洋音楽系）とジャズ、ロック・ミュージックは、歴史的な時間差はあるが、いずれも調性音楽をベースとし、外来文化によってもたらされたので「流入・移入型の音楽」とした。クラシック音楽は、戦前からも学校音楽を中心

---

72 1959年に地元新聞社・沖縄タイムス社によって琉球古典音楽コンクールが「芸術祭」の名で開始された。その目的は「沖縄戦により破壊された文化の復興を目的都市、とくに伝統芸能に息吹を与える」とある（諸見里 1983:553）。1966年から「沖縄タイムス芸術選奨」に衣替えし、レベルに応じて新人賞・優秀賞・最高賞の部門で競いあうことになった。また、1963年には、琉球新報社も同様のコンクールを開催するようになり、以後沖縄の伝統芸能界はこの二社の系列に分かれることになった。

に普及していたが、戦後はとくに基地から流出した西洋楽器（管楽器、打楽器等）やレコードが、学校にクラシック音楽教育のための環境整備を進めることとなった[73]。復帰後は、高校の合唱部・吹奏学部、あるいは市井の音楽塾で学ぶピアノ生などが本土の音楽大学へ進学し、卒業後帰郷して沖縄で活発な演奏活動を行うようになる。音楽大学出身者がホールや劇場などの社会的な場で、リサイタル、グループ発表会などを通してクラシック音楽を発信し、またそれらを受信する観客が増えたのである。

1980 年代からは、「沖縄」を前面に打ち出したポップ・ミュージックが盛んになる。それらは、民謡をベースとしたものと、エスニックなトーンで「沖縄」をイメージ化したポップ・ミュージックとに分けられる。後者は、主に本土系レコード会社の商業戦略に乗るものである。クラシック音楽と沖縄の音楽・言語・舞踊等が一体となったオペラの運動もある。こうした 80 年代以降の動向を「内外混淆型の音楽」と位置づけた。

表 3-1　戦後沖縄における音楽の諸領域

	ジャンル（領域）	主に用いられる楽器	主な演奏・鑑賞の場所/状況
伝統系の音楽	古典音楽　＊最近は単独の演奏よりも舞踊・組踊の地謡の方が多い	歌・三線、笛、箏、太鼓、鼓弓	ホール・劇場/発表会、コンクール 宴会場・家庭/結婚式などの儀式 公民館・集会場/地域の行事
	民俗芸能の伴奏音楽	歌・三線、笛、箏、太鼓、鼓弓	野外広場・公民館/集落等の行事
	新民謡	歌・三線、笛、太鼓、エレキベース、キーボード、フルート	民謡酒場/接客サービス型 放送メディア/民謡番組
流入・移入型の音楽	クラシック音楽（戦前から）	声楽、合唱、西洋楽器（独奏・合奏・吹奏楽・管弦楽）	ホール・劇場/リサイタル・発表会、コンクール、コンサート
	ジャズ（1950 年代から）	ボーカル、キーボード、ギター、ベース、ドラム、各種管楽器	ライブハウス/接客サービス、ライブ演奏（希にホール/コンサート）
	ロック（1960年代から）	ボーカル、キーボード、ギター、ベース、ドラム、	ライブハウス/ライブ演奏型 商業施設/商業イベント 野外ホール/ロック・フェスティバル
内外混淆型の音楽	民謡ベースのポップ（1980年代から）	歌、三線、太鼓、キーボード、エレキベース、ドラム	ライブハウス/ライブ演奏型 商業施設/商業イベント 放送メディア/ジョッキー番組 （主に県外ホール/コンサート）
	沖縄ポップ（1990年代から）	歌、三線、太鼓、キーボード、エレキベース、ドラム /デジタル技術	ライブハウス/ライブ演奏型 商業施設/商業イベント 放送メディア/ジョッキー番組
	クラシック音楽と沖縄音楽（1980 年代から）	声楽、ピアノ、室内楽、オーケストラ、ピアノ・オペラ	ホール・劇場/コンサート、公演

内外混淆型の領域では、80 年代の「りんけんバンド」に代表される民謡ベースのポップ・ミュージックが出現し、90 年代には本土のポップ音楽の影響を受けながら

[73] 筆者が勤める琉球大学は、米軍政府情報教育部の所管として創設され、米国ミシガン州立大学の援助を継続的に受ける。教育学部・音楽科は 1952（昭和 27）年に発足するが、その頃の教材用レコードはほとんどが米国でリリースされた LP 盤である。

デジタル録音の技術を駆使したグループが次々と出現して、本土レコード会社のCDによって沖縄に逆流する現象がつづいた。久万田晋はこうした潮流に、沖縄アイデンティティを希求する共通の姿勢を読み取り、さらに90年代の沖縄ポップ音楽の特徴を「様々な音楽の要素が脱脈絡的に模倣、引用、コラージュされ、結果として異種混淆的な音楽様式をつくる」としている（久万田 1998:134-162 ）[74]。

以上のように、戦後の沖縄では、在来型の伝統音楽が復興して継承されるだけでなく、外来音楽と沖縄音楽とがそれぞれ独自に存在しながら、交流しあって混淆した様式を生み出すという特徴をもっている。

ここで思い出されるのは、ポルトガル系のインドネシア音楽、クロンチョンの研究報告である。クロンチョン音楽は、ポルトガル系住民によって伝えられた音楽-小型ギター、チェロ、フルートなどの楽器で歌われる音楽-で、インドネシア全体に「一種コスモポリタン的な性格をもつ共有の文化」として育まれていったという。また「ローカル」「ナショナル」「グローバル」な音楽が、重層的に共存するインドネシアの地方社会では、「外部社会に起源をもつポピュラー音楽とローカルな要素とを融合させながら新しいポップを生み出す」ことが、「スンダ人であると同時にインドネシア人であり、アイデンティティの源泉として伝統音楽を大切にしつつ、グローバル化する現代を生きているという状況をよく反映している」と観察している(福岡 2003:164-177) [75]。

多民族・多言語の規模の大きいインドネシアと沖縄を単純に比較はできないが、沖縄もこの状況に似ている。歴史的には島々によって異なった言語をもち、さらに米国文化の影響を受け、復帰後は圧倒的な日本本土の文化に晒されたところでもある。「沖縄人（ウチナーンチュ）であると同時に日本人である」ことは、アイデンティティの拠り所に伝統的音楽をおき、なおグローバル化する現代の音楽を生きていることと変わりないのである。

クラシック音楽と伝統音楽の異種混淆も80年代から沖縄では盛んであった。民謡を歌唱・器楽合奏の学校教材として五線譜を採用する、洋楽の声楽家が三線・ピアノの伴奏で民謡を歌う、オーケストラで古典音楽の編曲を演奏するなどが「クラシック・コンサート」で盛んに行われてきたのである[76]。このように沖縄固有の音楽

---

[74] 久万田晋「九十年代沖縄ポップにおける民族性表現の諸相」は、沖縄ポップ・ミュージックの特徴を、音楽様式の比較からばかりでなく、それを生み出すポップ・ミュージシャンの文化背景と心理構造を解明しようとする論である。

[75] 伝統芸能動態に関する研究として、マレーシア・サラワク州の音楽の変遷を追跡した「脈絡の生成:マレーシアにおける伝統芸能動態」（卜田 2006:189-200）がある。

[76] 1.3.2 でもあげたように、戦前の沖縄男子師範学校教諭であった宮良長包（1883-1939

が、しばしばその脈絡を変換して異なる様式を取るにも関わらず、演奏の際に起きる聴衆の共通した反応がある。それは、旋律を一緒に歌ったり、手拍子や指笛をいれリズムで共鳴したりする反応である[77]。

3.1.3 シュガーホールにおける音楽受容の特徴

「日本の音楽では、雑音性、音の不安定性、偶発性が好まれる」(川田 1988:145)という川田順造の指摘は、主として楽器音に関してのことだが、この指摘を音楽受容の場の問題に置き換えて考えてみたい。

我が国の音楽ホールのほとんどは、西洋楽器をより効果的に響かせるために設計されてきた。「確定的な振動数による音の座標を、音像として明確に描き出すという目標」(柴田 1988:5) をめざす西洋楽器の音素材性が原点にある。このことは、ホール内での音楽外の雑音や、雑音を生み出す行動を想定しておらず、シュガーホールもその例外ではない。

スモール (Small, Christopher1927-) は、現代のコンサートホールを 19 世紀以前の西欧社会における音楽演奏の場であった教会や宮殿と比較して、「音楽の演奏が、作曲家から聴き手へ演奏者の仲介を通して行われる一方向コミュニケーションのシステムであるという仮定に基づいて建てられている」とし、日常性からかけ離れて閉ざされた、特殊な建築空間であることを指摘している(Small 1998:19-26 筆者訳)。しかし川田が言うように、世界の音楽文化を広く見たとき、ヨーロッパのように、「楽器からも演奏の場からも雑音性を排除して『楽音』の純粋さを追求してきた文化の方が、むしろ特殊」(川田 1988:145) なことは、ごく近年まで沖縄の地域社会でも同様であった。

地域の民俗芸能は、元来神への奉納と、共同体の人々のコミュニティが持つコミュニケーションの手段でもあった。演目を鑑賞することだけが目的ではなく、送り手も受け手も対等な関係で共同体の一員であることを確認しあう時間と場であった。したがって、静かに演目に聞き入るというよりも、共に飲食をし、言葉を交わし、折々演技中の演者に掛声や指笛で激励を送ることなどが良いこととされてきた。今日でも、こうした態度は沖縄社会の様々な儀礼や生活行動の場に色濃く残っている。そしてこうしたコミュニティの芸能は、公民館前庭や集落の広場といった野外で行われることが多く、「閉ざされた空間」で行われることはほとんどなかった。

年) が洋楽と沖縄音楽を混淆した先駆的人物である。

[77] こうした現象はむろん編曲の度合いにも拠るが、沖縄固有の音楽を素材としたコンサートと、そうでないものとは明らかに聴衆の反応の異なることを筆者は体験してきた。

亜熱帯特有の気候という自然条件の下、農耕儀礼としての性格をもった沖縄の芸能は、生活様式がかわっても、「演ずる者と見る者とが未分化の状態」(当間 1981:300-301) で交差しあう手段でのあったのだ。

西洋クラシック音楽のように高度に様式化された「作品」を、一方的に受け止めるのではなく、送り手も受け手も心的・身体的に双方向で関係し合い、その関係のなかに立ち上がる共鳴を期待する。つまり、共同体に生きる者どうしの仲間意識を強化し深化させる手段として、音楽・舞踊の存在をとらえてきた面が強い。そういう意味で、クラシック音楽を自分たちの文化的脈絡には入らない、異文化として感じ取る沖縄の人々が今も多い。結局、西洋芸術の音楽家が発信したメッセージが、そのとおりの脈絡で受信されている保証はないのである。そして、この現象は沖縄だけではなく、先述したカヴァイエの所感から日本本土の地方社会にも見られる現象である。

シュガーホールの公演終了後、佐敷町の人々は手作り料理を振る舞いながら、沖縄の伝統的な音楽・舞踊で外来の音楽家を歓待し、時にはその音楽・舞踊に招き入れて共に演じるという交流会を数多く行った。いわばホール・ロビーを共同体的な「ナー」に見立て、「演ずる者と見る者」とが双方向で交流するのである。この交流は、佐敷の人々にとっても招かれた音楽家にとっても極めて意義深いものであった。芸術家もまたコミュニティの一員であるかのように、ステージとはまったくちがったモード、いわば (疑似) 共同体の仲間として歌い、踊る場面が続出した。沖縄の伝統音楽や民族衣裳が、沖縄固有の食文化とともにパフォーマンスを誘発する刺激剤となった面もあろう。

現代社会では、とかく文化的孤立にある芸術家が「世界の拡大に伴う分業化と自動化によって忘れられた、集団の中で個人が分かち合う喜び」(板倉 2003:43) を公演が終わってから取り戻す場となったともいえる。クラシック音楽という市場で、高品質に商品化された“異文化芸術”の発信人が、沖縄の文化的脈絡に巻き込まれることによって、身体表現が根源的に持つ社会性を復権するかのようなシーンを数多く目撃することができたのだ。スモールがいうように「もし私たちがパフォーマンスを、それを構成するあらゆる人間関係というふうに視界を拡大してゆくならば、音楽の根元的な意味を、個人的なものとしではなく、社会的なものとしてとらえる」(Small 1998:8)一例であろう。佐敷の人々にとっては、異文化の音楽・音楽家との身体表現の直接的な交流を通して、改めて自分たちの継承してきた音楽や舞踊の価値を再発見する場となり、外部から来た芸術家にとっては異文化としての沖縄を、「身をもって」知る機会となったからだ。後藤がいうように「日本の伝統的な文化

の価値が、中ではなく外の人々によって再発見される、あるいは、域外を見ることによって改めてその価値に気づくケース」（後藤 2001:222）ということであろう。

こうした交流は、招聘された芸術家の公演を遡及的に見返す眼差しを人々に与え、その積み重ねが、双方向的で柔軟な鑑賞態度を徐々に醸成していった。それぞれの文化がもつ舞台芸術を、人間の「身体表現の普遍性」という脈絡で視界を拓くきっかけとなったのである。

先に引用したA市中高生の鑑賞態度、マナーの問題も-マナーは社会的規範として慣習的に定着したルールを後天学習したものに過ぎない-双方向的であろうとする沖縄の生活文化の脈絡から読み解き、その上で異文化接触をどう能動的なものにするかという方向で解決してゆくべきであろう。

なお沖縄芸能は、音楽と舞踊・演劇を切り離せないことが多く、シュガーホールの実施した事業も広く実演芸術 performing arts 全体を含むので、以下「芸術」「芸術家」のなかに芸能とその実践者を包摂して論をすすめる。なお、音楽に特定する場合は「音楽」または「音楽家」とする。

また2章までは、個別的な町民の役割を考察したので、「町民」と「佐敷町の人々」を用いたが、次節からは、より一般的なモデルを提供し、そこでは、公的な支援の受給者と公的な意思決定者を指示するので、「市民」という用語で統一する。そのため、個別的な事例を除いては、佐敷町の人々も市民としてくくられることになる。

3.2 市民協働による音楽創造

市民協働[78]による音楽創造は、市民と芸術家が可能な限り双方向の関係で行う音楽行為を意味し、消極的には鑑賞型から、積極的には両者の協力による市民参加の音楽舞台創造までを指す。ここでいう「創造」とは、これらの芸術行為にかかわった市民が、その経験を通してなんらかの文化的価値を内在化できたことを意味する。具体的には、音楽創造にかかわった市民が、自分たちで創ったという実感をもつこと、実演を通して達成感を共有しあうこと、それらを通して自分たちの文化であるという誇りをもったことである。

---

78 佐敷は「町」なので、行政的にみれば「町民」である。しかし、我が国の文化行政では、政府の主催する文化政策に対して、主体的・自律的な文化活動をする住民を「市民（英語でいう civil）」と呼んでいる。本章では、こうした住民のあり方を期待して、「市民参加」という呼び方に倣う。

3.2.1 鑑賞型音楽事業に設定できる類型

シュガーホールも含め地方ホールにおける音楽受容の一般的態度の問題は、従来型のクラシックを中心とした音楽鑑賞とは別のあり方への発想を迫るものであった。その第一は、聴衆・観客として地域の人々をホールの座席に一方的に固定させるだけでなく、異文化芸術との接触という視点から「音楽の生産に関わるもろもろの行為」（山口 2004:105）へ直接・間接的に参加する場を、市民に創出することが必要だと考えられたのである。第二は、「異なる文化価値を是認する一般的な動向と平行するかたちで、異なる音楽様式が私たちの身の回りを次第に満たすようになってきた」（山口 2004:33）地域社会の現状に鑑みて、異文化とされる海外、とくにアジアの伝統芸術も積極的に受け入れ、地元の人々との何らかの交流をはかる発想である[79]。

この二つの発想を基に、2.2 で既述した「生涯学習事業」、「コミュニティ・ネットワーク事業」、「自主創造鑑賞型事業」の実践方法を応用した鑑賞型事業が表 3-2 である。その基本的方法は以下に集約される。

1) ホール招聘の芸術家を地域のコミュニティ空間に派遣し、地域文化との交流型パフォーマンスを通して市民との接触を多面化する
2) ホールで行われる芸術の多様な周辺情報-演奏者・作品・作曲者・用いる楽器・衣裳・言語、あるいはそれらの基層文化-を地域に環流し、市民に異文化接触への刺激とする[80]
3) 市民をホールでの共演者・協働者として招き、招聘した芸術家とともに舞台創造を試みる

これらは双方向型の創造行動を具体化する事業として、「共演型」「学習型」「協働創作型」に類型化できる。表 3-2 はこの視点からシュガーホールが実施した事業を筆者が分類したものである。

---

[79] 山口修は「超文化相対主義 transrelativism in culture」の概念を提起し、「転位」「変形」「脈絡変換」という「文化のための三つのトランス理論」を提唱している（山口 2004:31-36）。

[80] 河島伸子は、英国の文化芸術作品の鑑賞者開発が、1) 文化マーケティングの飽和がマーケットを広げる必要性を生みだし、2) 文化の鑑賞者比率が、社会経済的地位の高い層に偏在しているので、子どもの段階から多様な階層の子どもたちに楽しみ方を学習させる必要があるという状況を紹介している。とくに子どもの鑑賞者開発の鍵を「芸術文化作品に隠されている『記号』の解読能力」にあるとし、提供する情報として「その作品がおかれている文化の文脈・作品のメッセージ・メッセージの社会的背景・アーティストの評判・テクニックの素晴らしさ」等の観点を紹介している（河島 2002:123-125）。

表 3-2 外来芸術家、市民との相互関係による芸術鑑賞事業分類

音楽・舞踊・演劇：1998-2003 シュガーホール

	共演型	学習型	協働創造型
	異文化芸術と同じステージで公演参加または舞台制作支援をする	異文化の芸術を、その芸術家から身体経験を通して直接学ぶ	異文化の芸術家同士で協働し、ともに新しい芸術創造を試みる
異文化接触			文化触変
1998	ラオス民族舞踊（ラオス）と同年代高校生が琉球舞踊で共演 / ホール	→ラオスの生活文化を町内で移動展示 /役場・農協・老人福祉センター	Swing MASA Band Jazz 舞台上に町出身美術家渡名喜元俊制作の「Wire-Work」をインスターレーション＆ライティング/ホール
1999	フィリピン・ベタ劇団と佐敷青年会エイサーの共同街頭パフォーマンス/ 佐敷商店街	ベタ劇団員による演劇ワークショップ / 中学校 ホール	
		ブラハ室内管弦楽団公演の先だって、スライド・映像等によるブラハ紹介、ピアノ演奏による演奏楽曲の事前学習会 / ホール	
2000		ロジェ・ワーグナー合唱団へ町民コーラスがワークショップ参加 / ホール	デトモルト・ピアノトリオが編曲による「りんけんバンド」ポップ曲を演奏、照屋林賢トーク/ホール
国際フォーラム『青少年のための舞台芸術教育と国際交流』～子ども文化における伝統と未来～ 沖縄（合唱・舞踊・演劇）・韓国（合唱）・タイ（舞踊）・インドネシア（ガムラン）・フィリピン（演劇）・ラオス（オブザーバー） 若手実演家・教師・研究スタッフによる事前調査（韓国・タイ・フィリピン）にもとづいて、フォーラム内容を決定 1．各国講師による沖縄現場視察 2.国ごとパフォーマンスのワークショップ 3.全体会議～青少年の身体表現芸術の教育について～			
2001	スーダン民族音楽と小学校５年生のエイサー・舞踊の歓迎と即興合同演奏/ 学校	←在沖縄スーダン人による事前学習（学校）	民族音楽即興セッション<オキナワとアジアの地平を超えて>沖縄・韓国・中国伝統楽器音楽家によるセッション式音楽創造/ ホール
2002	アフガニスタン伝統音楽とNGO、佐敷町民共同で、ロビー展示、舞台背景としてのアフガンの自然と生活を投影する舞台制作 / ホール	←先のための町民ボランティア学習会	
	バリ・ガムランで、バリから招いた音楽家・舞踊家と、沖縄県立芸大生を中心とするガムラン学習者の協働上演 / 野外ホール	←左記のためのリハーサル	
2003		アジア民族音楽祭～琉球音楽の源流を訪ねて～中国の伝統音楽家から、楽器の歴史、構造、演奏法を学習 / 小学校	

三つの類型の方法と目的は、それぞれ以下のように説明できる。

共演型：異文化芸術と同じステージで公演参加または舞台制作支援をする。集中度の高い時間と場の共有から生じる共感を両者がもてる。地元出演者は、ホール・町・観客の特性を情報としてゲストに与えることができるし、また市民もリハーサルや楽屋での共時関係を通して異文化を身近に学ぶことができる

学習型：異文化の芸術を、その芸術家から身体経験を通して直接学ぶ。異文化の身体技術を体験することで、その様式と身体技術の違いを、身をもって知ることができる

協働創造型：異文化の芸術家同士で協働し、ともに新しい芸術創造を試みる。高度な技術と独創性に支えられた芸術創造を協働することで、異文化の本質を直感する。同時に様式を超えた“個の創造性”について相互刺激が得られる

ここでいう「異文化」とは、いうまでもなく市民（佐敷）の側からのとらえ方である。ラオス民族舞踊やスーダン・アフガニスタン・中国の伝統音楽は、その文化的脈絡が沖縄とは明らかに異なるという点で異文化である。しかし、ロジェ・ワグナー合唱団、プラハ室内管弦楽団の音楽は、少なくとも様式的には日本の西洋音楽が一般化した地域では共通の文脈をもつ。この場合は、外来音楽家の高度技術、歴史的構築による演奏スタイルや感性が、地域にとって異文化のレベルにあるということを意味する[81]。いずれの型にも異文化の度合いに程度の差はあるが、市民が芸術家と直接接触でして学ぶという点では共通する。なお表中央の国際フォーラム《青少年のための舞台芸術と国際交流》は、こうした異文化の実演芸術の継承や学習システムを海外の事例に学ぶために実施されたものである。

双方向方鑑賞事業の実施に際しては、1) 招聘する芸術家と充分な協議を行う、2) 協働する市民の高い参加意識を引き出すことが重要である。とくに招聘する芸術家との合意形成は不可欠で、こうした方式で実施する理念を明確に伝える必要がある。また、参加する市民に対しては「地元集客対策」というレベルで交渉するのではなく、優れた芸術・芸術家との交流が地域に生み出す文化刺激とその効果の意味を確認しあう努力が大事である。双方のモティベーションを見極めたうえで、双方向型コンサートの目的と、実施のための具体的デザインを両者に明確に示さなければならない。

3.2.2 市民協働による音楽創造の意味

市民協働による音楽創造を構想するにあたっては、スモールのミュージッキング（musicking）という概念が多くの示唆を与える。ミュージッキングとは「音楽行為に参加するすべてのこと」で、「演奏すること、聞くこと、稽古やリハーサル、演奏への材料の提供（作曲）」、さらには「チケットもぎり、楽器運搬、ホールの掃除等」までの周辺支援行動をも包含する言葉であり、広く社会的な音楽行動を意味するスモールの造語である(Small 1998:9 筆者訳以下同)。スモールは「音楽の根元的な性質と意義 meaning は、対象物としての音楽や音楽作品にあるのではなく、人間が行う行為 action そのもののなかに存在する」(Small 同:8) はずだとし、19 世紀以来、西欧諸国の音楽芸術は音楽作品の解釈と演奏を中心として語られることが主流とな

[81] とくに合唱音楽では、言語の固有性の問題が大きい。わが国のアマチュア合唱団は、ラテン語、ドイツ語、ハンガリー語など、実に多様な言語の合唱曲を歌うが、それらの言語を生活感覚のレベルで習得しているとは到底言えない。それは主として合唱音楽を器楽音楽的な意味での音楽構造として捉え、表現素材を“声”だけで良しとする傾向があるからであろう。この傾向は、オペラ・ファンと呼ばれる人々にも共通する点である。

り、その延長上に今日「作曲家から演奏家へ、演奏家から聴衆への一方向矢印がフローチャート」のように動き、「逆行も、聴衆相互の関係も生じない社会的真空地帯」の現象が現代の「音楽ホール」に象徴されるとしている(Small1998:6-9)。本来誰にでも開かれてあった音楽が、産業化の進んだ近代都市の豪華な「音楽ホール」に囲い込まれ、とくにクラシック音楽は一定の社会的階層に特権化しつつあるという警告である[82]。

ここで思い出されるのが、90年代初めの劇場建設ブームに際して演劇人が語った言葉である。佐藤信は、公立や民間の豪華な劇場建築ラッシュが、結果的に都市空間から「猥雑なコミュニケーションエリア」を放逐し、「多回路の出会いかたの場」の喪失を生み、「劇場が（本来）もっている原理的な機能を果たす空間の密度」が圧倒的に不足し始めたと述べた（佐藤：清水 1993:13)。また、田村光男は舞踏家田中泯の野外における舞踊への観察をとおして、「“場”が関係の磁場へとベクトル化されるとき、人は人それぞれの劇場を仮構する」（田村 1993:129 ）とし、新しい劇場をつくろうとするなら「人それぞれの劇場を自由に発想する“場”であってほしい」とした。実演の一線にいる人々は、劇場 Theatre をその語源である Theatron （テアトロン＝観客席）の場として捉え、「なにもない空間」、言い換えれば裸の舞台でも演劇・舞踊の行為が成立することを強調した[83]。これらの発言からは、本来人間対人間の関係系のなかに自律的にあった芸術行為が、建築物としての「劇場」に囲い込まれてしまう危険性を読み取ることができる。スモールのいう「音楽ホール」が「音楽を囲い込む」という現象にも似た指摘である。

ところで「ミュージッキング＝音楽する」は、いかにも軽い言い方だが、その軽さは、音楽に対して大仰に構えることなく、市民生活のさまざまなレベルの時間と場に音楽文化を位置づけ、価値化することを意味している。公共ホールの運営主体である自治体の文化行政が、「プロ・アマを問わず市民にその存在根拠をもち、市民一人ひとりが文化的存在であるという認識と理念をぬきにしてはありえない」(中川2001b:18)なのだとすれば、ホールは、ホールを超えて市民誰もが音楽に参加できる機会と場を設定してゆくべきであろう。鑑賞施設としてのホールという場に固執するのでなく、ホールがあることで、招き、交流し、蓄積した芸術のソフトウエアや

---

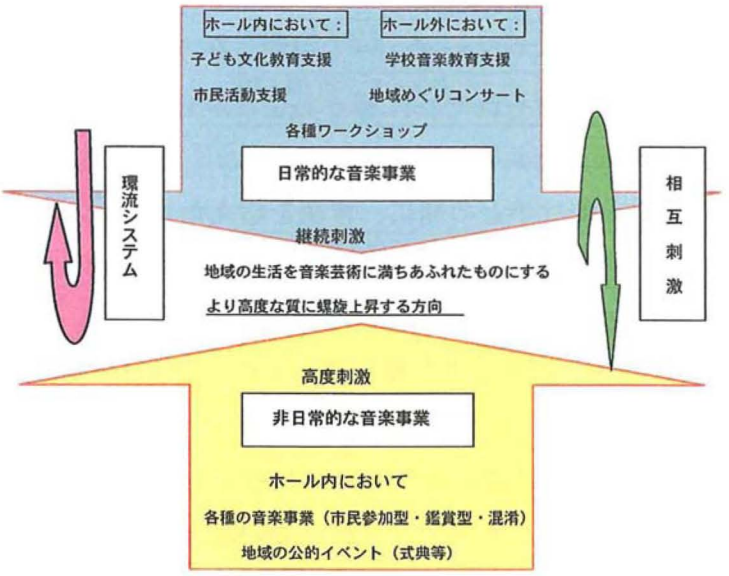
[82] スモールは、第二次大戦後の米国地方都市を一応の事例にしているが、全体的な文脈では、欧米型文化形態を持つ先進諸国全体をも対象にしていると読み取れる。

[83] 演出家ブルック（Bruck, Peter1925-）は、著書『なにもない空間』で「どこでもいい、なにもない空間・・・それを指して、わたしは裸の舞台と呼ぼう。ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る、もうひとりの人間がそれを見つめる一演劇行為が成り立つためには、これだけで足りるはずだ。」と冒頭に著している（ブルック 1971:7)。

人的資源を、様々な回路で市民社会に環流するシステムを構築するという課題である。

音楽ホールの場合、図 3-3 に示したように、学習的、経験的なレベルの音楽刺激を地域に継続的に投げかけるものとしての「日常的な音楽事業」、折りにふれて芸術的なレベルでの音楽刺激をコンサートやイベントで実現する「非日常的な音楽事業」という考え方に立ち、双方が継続的に刺激し、環流する音楽環境のシステムを地域社会に設計することが重要である。

図 3-3　音楽ホールを仲立ちとした地域の音楽環境刺激



持続的な音楽刺激が得られる環境づくりという筆者の考えは、文化とは「一つの過程であり、文化のカタログ的定義に認められる事物は、その過程の残滓なのである。文化とは、頻繁に出会う問題の部分的な解決を蓄積していく、適応過程である」（コール Cole2002:179-180）とした考え方に通じる。ここでいう残滓とは、音楽文化では渡辺のいう高度なエクリチュールとしての楽譜として例示できる。あるいはなんの根拠も持たずにある様式の音楽は高級であるとする、“カタログ主義”の態度にも通じる。

地方にある音楽ホールでは、こうした日常的な音楽環境づくりへの長期的な戦略が乏しく、上図の上向きの矢印、すなわち非日常的なイベント的コンサートの実施にのみ偏っていると筆者は考えるのである。市民協働の音楽創造は、下向きと上向

きの矢印が常態的に関係づけられた音楽環境を土壌として持ったときに成立する[84]。

実演の音楽行為は、創作・リハーサル・演奏・鑑賞・評価及び諸々の支援行動等のように、長い道程で多様な人々の知的・身体的な協働作業を必要とする。今日の大量生産、コピー芸術の消費型経済のなかにあって、実演に向かう道のりは、スローフードの手作り作業に似ている。数々の試行錯誤も包含しながら、創造活動を通して自己実現するいとなみでもある。だからこそ、市民と市民、あるいは市民と芸術家とがともに手を携えて継続されるとき、地域に揺らぎのない芸術環境を醸成する可能性が大きいのである。

ジャンルを問わず音楽行動は、参加する人々に音楽特有の方法で社会的な調和の感覚をもたらす。それは、音楽が本来的にもつ時間的、統一的な以下の性格による。

- 身体感覚を通してリズムやメロディーで同期し合う
- 声や楽器の多様な音色をそれぞれに磨きあいながら調和させる
- 楽曲のもつメッセージを共有し合う
- 作り手（送り手）と受け手との間に、言語を超えたコミュニケーションの力を発揮する

身体と楽器・声、自己と他者、生み出す音響と聞こえの音響、持続的な集中力等、音楽行動のひきおこす相互作用が確かな時間のテクスチュアを織りなしたとき、音楽は、単なる音響を超えて人と人の間に意味をもって存在し始めるのである。音楽はまた、演劇、舞踊、映像といった表現手段と結びついたとき、演ずる者同士に、または演者と観客の間に共感的な心情を生みだす。

地域の社会的脈絡で行われる各種の儀礼においても、市民協働の音楽行動は有効である。音楽は言語的メッセージを超えて参加者を祈りの情感で繋ぎ、共同体の一体感を醸し出すことができるからである。

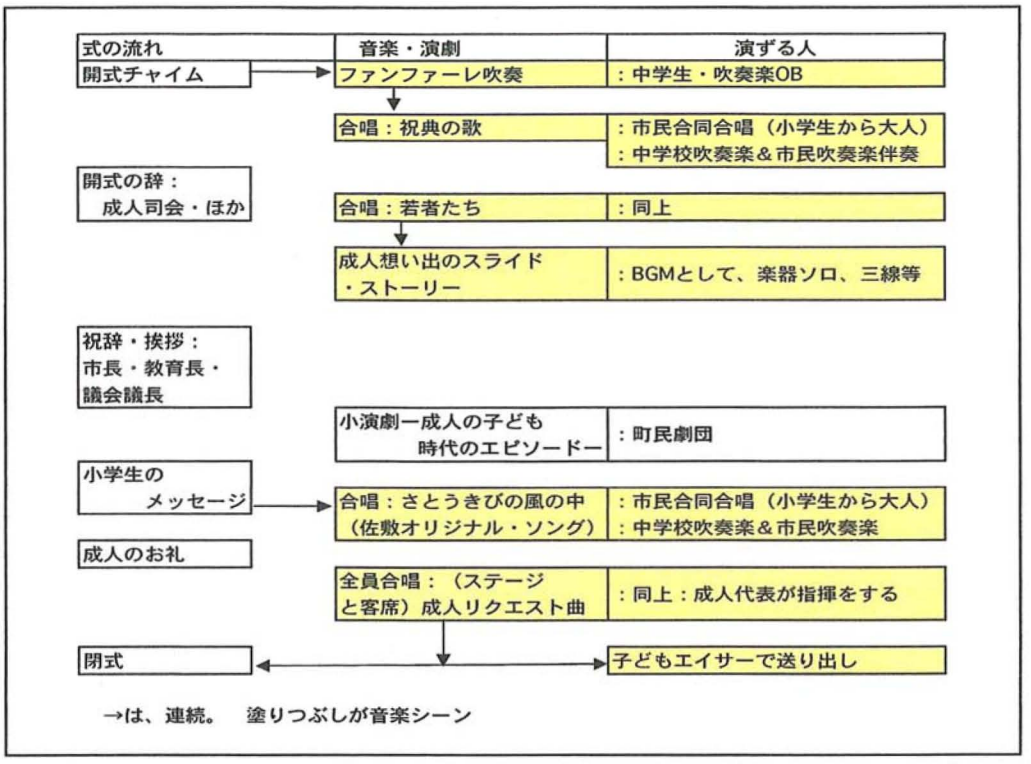
たとえば佐敷町はシュガーホール設置以来、成人式を音楽・映像・演劇をまじえてホールで実施してきた。それまでの、挨拶中心の形式的な成人式を改め、ファンファーレ・祝福の合唱・成人のためのメモリー映像と小演劇で再構成したのである。演じるのは全員佐敷町の小学生から高齢者までで、その参加者は優に成人よりも多

---

84 こうした実践は、すでにいくつかの地方の公共ホールで行われてきた。たとえば、新潟県小出郷文化会館における音楽家と市民サポーターによるアウト・リーチ活動やワークショップなどである（吉本 2002:197-205）。シュガーホールにおける伝統音楽やポップ音楽をふくむ市民参加型のミュージカルもこの系統に入る。この2つのホールのある地域は、まさしく日本列島の周縁にあり、中央からも隔離した＜辺境性＞という点で共通する。

い。成人を兄姉にもつ子どもたち、子弟にもつ大人たちの歌声、そして会場内の“気を浄める”かのような吹奏楽の浄化効果は大きい。新成人や列席する人々の心に響くものとなっていることが式後に感想としてよく聞かされるからである。図 3−4 は、成人式がどのように音楽的時間の流れに組み込まれているかを示したものである。

図 3-4　佐敷町成人式における音楽の流れ



上図における式典の流れは次のように展開する。先ずコンサート用開演チャイムによって会場が暗転し、客席テラス上に位置する 2 群の金管楽器によるファンファーレで式は開始する。一転してステージが照らし出され、子どもから大人までの大合唱団が、吹奏楽と共に成人を祝う歌を歌う。成人がかつて共有した体験が、メモリー・スライドの字幕入りで投影される。その間も、合唱と吹奏楽が BGM 風に若者向けの音楽を演奏し続ける。式の最後には、佐敷の子どもたちが作詞した故郷賛歌ともいうべき《さとうきびの風のなか》が歌われ、つづいて全成人とステージ演奏者が、成人代表の指揮によって一緒に閉式歌を歌う。こうした恒常的な儀礼場面での音楽体験は、地方社会に生きる人々にとって極めて重要である。成人式という儀礼の意味は、その町に住む若者たちが大過なく生きてきたことへの感謝と祝福であ

り、その後の人生への祈りであろう。祝福と祈りのなかに織り込まれた共同体の人々の演奏と歌声が、若者たちの躯を貫く感動的なシーンを筆者は幾度となく目撃した。「声や身体」、つまり誰もがもっている「身（み）を仲立ちにして他者との関係を築く」音楽が、社会的儀礼という脈絡に入ることによって、その力をいかんなく発揮した例である。毎年世代交代を経ながらこの音楽儀式が継承され続け、それを通して音楽が地域に根付きながら再創造されるという伝統を育てることにもあるであろう。市民協働による音楽創造の原点は、こうした機会にも根付くのである。

市民協働の音楽創造がより多様にその回路をひろげ、地域の音楽環境を変容させるものとして、市民と芸術家との協働を挙げることができる。

3.2.3　市民と芸術家の協働　-その方法と協働過程-

わが国の音楽界における市民と芸術家の協働は、年末恒例になった第九交響曲の例が挙げられる。プロのオーケストラと声楽家の演奏に、市民がコーラスで参加するケースである。この場合、実施主体をプロの側が持つ場合と、市民側が持つ場合とがある。いずれの場合も第九交響曲への演奏参加そのものが、市民個々あるいは市民合唱団体の動機としてあり、その意味では合唱、または第九愛好家の恒例イベントとして存在してきた。また、1990 年代以降、公共ホールがマネジメントする市民参加オペラやミュージカルが、芸術家や専門的舞台技術者と協働する例も多く見受けられる。

それとはまったく異なる市民と芸術家協働の例として、今日の欧米社会におけるコミュニティアート（林：コミュニティーアート）の実態が林容子によって紹介されている（林 2004:209-223）。コミュニティアートは一般の人々の生活から遊離したアートを生活の中に持ち込み、普段はアートと縁のない一般の人々にアートのおもしろさや素晴らしを知ってもらうことを目的とした市民主体型の活動である。芸術家は個人の制作・創作活動ではなく「一般の人々と一緒に、あるいは彼らを指導する形でコミュニティー（地域）の中で行うアート活動」社会貢献として、英国を主とした海外の事例を報告している。欧米では、多くの場合演劇、舞踊、美術の領域でのコミュニティアートが主流である。そして、社会貢献という意味合いの背後には、コミュニティアートが、芸術・芸術家を媒介にして地域の「一人一人すべての人が社会の参加者であることを目覚めさせてくれる活動」を狙いとし、欧米の都市社会における多文化・多言語の共生、あるいは貧困という社会格差問題解決の脈

絡にあることをも示している[85]。日本の地方社会にこうした状況を想定することは現実的ではないが、音楽芸術と人間の関係からみた場合、欧米のコミュニティアートは示唆に富むところが少なくない。地方での音楽環境をみたとき、そのありようにいくつかの問題が浮上するからである。

第一は、高度な身体技能として芸術家の身体に収斂された芸術に、直接触れる機会が圧倒的に少ないということである。多くの場合、マスメディアやコピー製品（CDやDVD等）による第二次口頭性の、間接化された情報としてしか音楽体験の機会を持たないのである。市場化された音楽産業の、一方的な消費者の位置に偏っているともいえる。

第二は、世代や職業による音楽受容の領域断絶あるいは音楽様式の多元性である。とくに農村型の社会では、今も伝統的な民俗芸能や音楽が重要な行事の一環として継承される一方、若者はロック系のポップ・ミュージックやニュー・ミュージックに自己投入し、学校音楽のネットワークでは吹奏楽・合唱といったクラシック音楽に熱中している現実がある。こうした音楽の多元文化のなかで、地方のクラシック音楽家は、ごく身内のネットワークに依拠して細々と音楽活動を行っているのが現実である。いずれもそれぞれの個別的組織のなかに埋没し、互いに交差しあうことは稀である。

ところで日本の伝統的な音楽、舞踊、演劇は従来から「芸能」という言葉でくくられてきた。そこには優れた「手の技」「身の技」を鑑賞の対象として捉えるばかりでなく、「芸道」に象徴されるように全人格を投与した表現活動としてのニュアンスが濃厚にある[86]。また地域社会の芸能は、元来は娯楽機能というよりも、農耕儀礼と深く結びつき、地域共同体を結束させるツールとして機能してきた側面があり、沖縄の地域社会では今もその傾向が強い。

一方、西欧では初期ルネッサンスのように、一人の人間が芸術家や科学者などさまざまな技能者を兼ねていた。そこには芸術を、身体技能だけでなく知的営為とし

---

[85] 筆者は2006年11月英国アーツ・カウンシルの招きによって、ロンドン市内におけるコミュニティー・アーツの現状を視察する機会を得た。その報告は「Arts in Education 創造都市交流報告」(2007 横浜市)で刊行される予定である。

[86] 生田久美子は、「人間の真の理解（知識）は身体全体、または生活全体を通して意味の連関を果てしなく広げていくこと」と措定し、伝統芸能の教授・学習では「『わざ』の教授プロセスでは、師匠は直接的な指示をせずに、遠回しな比喩的な言語表現を用いて学習者に望ましい『形』を理解させようとする。これら一見無駄に見える事柄の介在によって、学習者は身体全体を通しての認識活動を活性化していき（せざるを得ない状況に置かれる）、単なる『形』の模倣を超えて、自分自身が主体となった動きを身につけていくことができるのである」としている（生田 1987：138-139）。

て捉える考え方がある。厳密にいえば我が国には「芸術」「芸能」という二つの領域に視点をおくことになる。

これらを対立的な文化としてとらえるのではなく、「芸術家の、近代的で個人的な知・技量に支えられた高度能力」、「伝統芸能の共同体の結束を促すコミュニティ機能」として双方に価値を認める。さらに、若者が志向する音楽も“実演文化”“身体の文化”という脈絡に位置づけて捉え、これら多様な音楽文化が相互に行き交えるものとして再編成する。そのために、各々の領域の芸術家と市民とが協働する方法を、地方のホールは探求してゆく必要がある。

本節ではその例として、シュガーホールが行った第2作以降の市民参加ミュージカルにおける市民と芸術家との協働を分析的にとりあげる。なお委託したプロの芸術家は台本作家、作曲家、演出家、舞踊家、舞台技術者であり、市民は作品創作、舞台出演、舞台美術製作およびミュージカル制作の周辺支援活動に関わった（表2-5)。

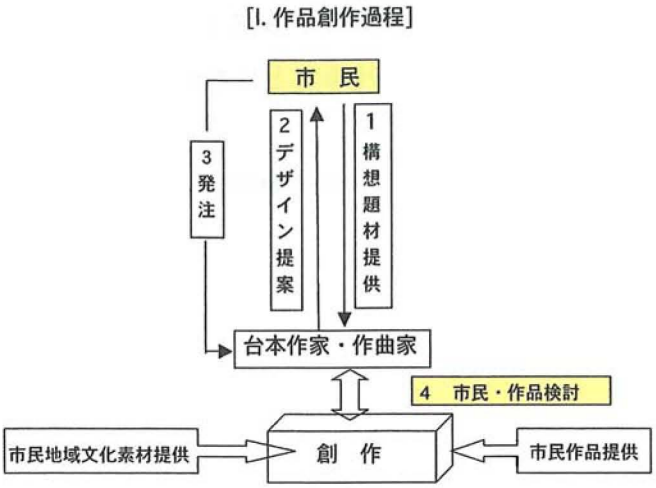
これら芸術家と市民との協働関係を、ミュージカル制作過程の時系列に沿って「作品（台本）創作過程の協働関係」、「舞台制作過程における協働関係」、「上演と鑑賞過程における協働関係」とに分類した。

1) 作品（台本）創作過程の協働関係（図3-5のI)

ミュージカルの題材は佐敷の歴史上の人物とし、子どもから大人までが出演できることを条件としてきた。このような題材・出演者の制約は、作品創作過程において外部の台本作家・作曲家に佐敷の歴史・文化の学習を要請し、舞台制作過程において演出家が佐敷の人々の特性をどう生かすかということを期待したのである。市民の側は、外部世界の芸術家と出会うことで、彼らにとっての新しい表現法と高い技術を期待したのである。図3-5のIは、作品（台本）創作過程で、こうした双方向的な協働の流れを示したものである。

創作過程では、初めに市民が作品の構想題材を提供し、それにもとづく台本の粗デザインが市民に返された。台本成作の過程では、市民のもつ地域の歴、風俗、言語知識が台本作家の要請に応じて提供された。市民のシンガーソングライターや、歌三線奏者は、ストーリーに関する既成・創作の三線歌やポップ・リズムによる自作曲等を市民作品として提供することもあった。結果的に台本は、間接的な市民参加を得ながら、完成したことになる。

図 3-5 のⅠ　作品（台本）創作過程の協働関係



2）舞台制作過程における協働関係（図 3-5 のⅡ）

ミュージカルは、演技、音楽、舞踊が総合された演劇表現なので、制作・製作の過程で多領域の専門家との協働が生じてくる。この協働関係を表したものが図 3-5 のⅡである。市民は、演出家、音楽監督に直接対峙して両者から期待される実演のモデルを模索することになる。演出家、音楽監督はアマチュアの市民参加という前提があるので、職業的なプロ集団とは異なった関係で演出や音楽指導を行わなければならない。しかし、プロ、アマを問わず、またその技術レベルにかかわらず実演行為はあくまでも演ずる者の主体性が絶対的な前提とされるので、プロフェッショナルな演出家や音楽監督は、比喩や暗示によって演技や歌唱の方向性を示し、演者の自発的な配役の造形努力を待つことが多い。結果的に、参加する市民は稽古過程で役作りの方策を見失い、途方に暮れることもある。

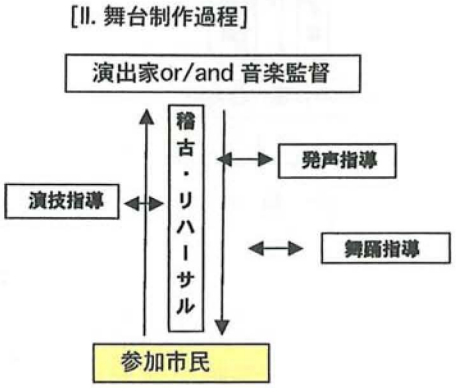
こうしたシーンで、専門的な芸術家の発声（声楽家）、演技（俳優）及び舞踊のアドバイスと技術的支援を得ることによって、市民は主体性を保持しながら実演を磨き上げることが保証される[87]。

図には記入していないが、上演が近づけば市民と舞台技術者との協働作業も開始する。架空の世界をいかにリアルに表現するかという課題のもとで、演技の立ち位置、出入りのタイミング、照明とのきっかけ処理等の技術的問

87　ミュージカル舞台は、演劇やオペラと異なって、表現形式の幅がひろい。参加する市民の側も、演技、歌、舞踊と各々得意、不得意な領域があるので、それぞれの稽古場面で中心となる配役が変化するので、出演市民の負担が少ないという利点がある。

題への対処法を学ぶことになる。いずれの場面でも、「劇場空間」という目的の定まった場で、市民と芸術家とが双方向の協働を持続的に展開することになる。この過程は、舞台芸術を創るアマチュアとプロとの技術や創造許容幅に関して、いわば異文化接触が行われることになる。

図 3-5 のⅡ　舞台制作過程における協働関係



こうしたケースで市民と協働する芸術家に必要な考え方と態度は以下である。

① 一般市民も芸術創造に参加する権利をもっており、技術の如何に関わらずその表現行動には価値があると認める
② 市民との協働をとおして、自分のステージ活動だけでは経験できない人間関係の拡がりを発見する
③ 芸術創造を市民とともに楽しむパートナーとなる

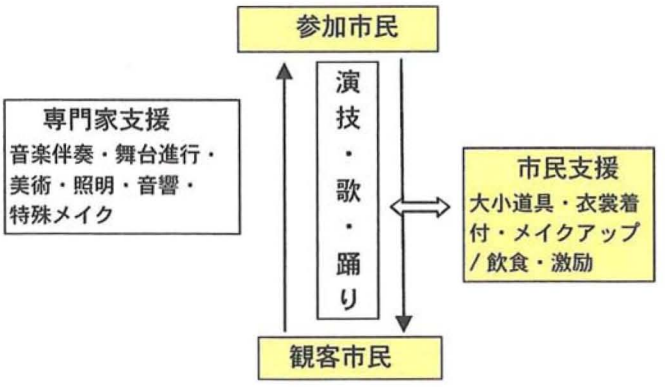
3）上演と鑑賞過程における協働関係（図 3-5 のⅢ）

最終局面である上演過程では、参加市民が前景に出て直接の発信者、表現者となり、受信するもう一方の市民と直接向かい合うことになる。ここでは、協働者であった芸術家の存在は楽器演奏者を除いて表舞台にはいない。いわば黒子となって、バック・ステージから応援する立場となる。舞台転換やメイク・アップ、あるいは衣装の着付け、飲み物や軽食のケータリング・サービスに従事する市民が、そうした作業だけでなく、舞台裏、舞台袖で出演者をケアし、精神的にサポートする市民となる。こうした支援＝期待を受けて、

出演する市民は、制作過程で培ったあらゆる体験が自己のなかに確たるものとして内在化していたか、さらにそれをステージから客席に向けて充分に発信できたかが問われることとなる。その問いに対する解答は、表現行動における達成感または挫折感という形で、表現者自身によって検証される。こうした上演・鑑賞過程の関係を示したものが図3−5のⅢである。

なおこの最終場面で、作品創作に協働した市民は、作品をもっともよく知る批評家となって、あるいは応援団の一員となって客席からエールを送る存在となる。

図3-5のⅢ　上演と鑑賞過程における協働関係



市民と芸術家のミュージカルにおける音楽創造の協働は、このように多面的な関係を通して実践され得る。そして、このような協働関係を条件づけるのは、総合的な音楽作品が構造的にもつ間テクスト性の性格にある。

3.1.3 で間テクスト性について、音楽受容における異文化接触の視点から述べたが、次節では「地域における音楽文化概念の拡大（3.3.1)」と「地域音楽文化の変容（3.3.2)」の観点から取り扱う。

3.3　地域における音楽文化概念の拡大

双方向型鑑賞事業の実施、地域社会儀礼への音楽参加、芸術家との協働による舞台芸術創造等の経験は、シュガーホールに直接・間接的に参加する市民にまったく新しい音楽経験をもたらしたことになる。市民の音楽芸術に関するこのような経験を概念化し、方法論に沿って分析するのが本節の目的である。

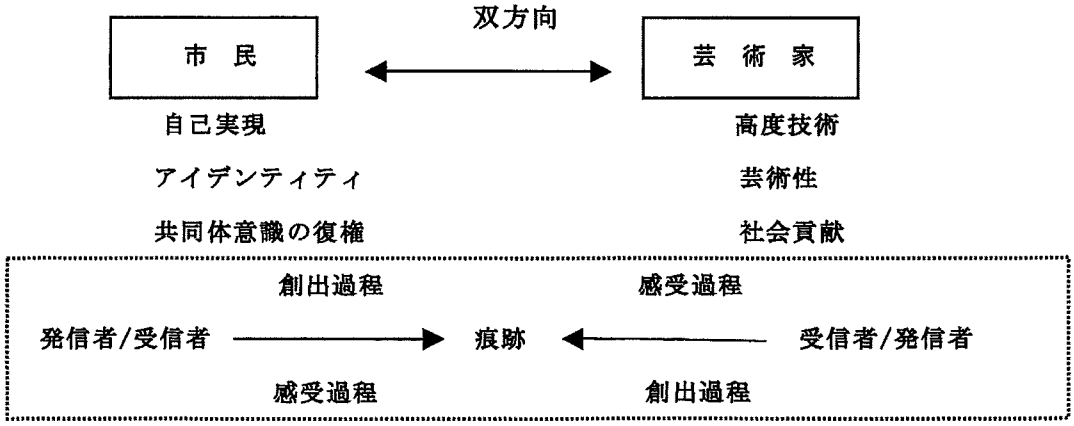
概念化にあたっては、ナティエ-徳丸の間テクスト性を用い、方法論については市民の具体的な経験を音楽的に検証しながら分析を加えることとする。その結果から導かれることは、「地域における音楽文化の変容と、それに伴う音楽文化概念の拡大」である。こうした方向に向かって、音楽ホールが地域社会にはたしうる役割と活動のあり方を提言する。

3.3.1　間テクスト性による音楽領域の拡大

「発信者が異なるジャンルからの刺激を痕跡に投入したように、受信者も異なるジャンルを含めた関係の網の目を作ることができる」(3.1.1)という間テクスト性の考え方は、発信者と受信者が創出過程と感受過程の双方向から関係しあって「痕跡」＝「音楽作品・音楽的時間」をともに創造できるという考えに根拠を与える。言い換えれば、プロは演奏、アマチュアは鑑賞といった、地域にありがちな二元的な音楽区分の固定観念からの脱却が可能となる。

たとえば市民の参加動機は、非日常の場での「自己実現」「アイデンティティの確認」あるいは世代を超えた「共同体意識の復権」という網の目に支えられる。芸術家の側は、自己のアイデンティティを基盤にした「高度技術」や「芸術性」の発揮を、「社会貢献」の脈絡で実践する。この関係は、図3-5のⅠ－Ⅲのように、一定期間動態的に推移しながら双方に関係力学を維持することで、ホールを超えて地域の人々に影響（＝痕跡）を遺すことになる。図3-6は、市民と芸術家の協働による舞台創造の関係を、先述したナティエ-徳丸の間テクスト性と、双方向の関係に応用したものである。

図3-6　地域における音楽概念の拡大/参加動機



多様な音楽文化をもつ市民が「多様なジャンルの網の目の関係」で音楽に参加す

るには、二つの方法が考えられる。第一は、音楽を「特別な様式による演奏技能の場」として狭めずに、演劇、舞踊、美術、映像等もふくむ総合的な「身体協働による表現の場」へと拡大する方法である。

山口修は、超文化相対主義「三つのトランス理論」のなかで、脈絡変換（transcontextualisation）という概念を用い、音楽文化は「新しい時代や別の場所にそれを移動するとき、多かれ少なかれ元とは異なる脈絡を付与してこそ新たな文化的意味をになうことができる」とし、現代の多元文化の動向にあって、「異なる価値体系をもつサブカルチャーが一地域に共存」しており、国際化が進むほどそこに住む人々に「文化の選択可能性が約束される」傾向があるとした。このことは、「ある特定の文化やその音楽様式こそが絶対的な価値をになう」と考えるのではなく、国際化のすすんだ今日、「二重音楽性 bi-musicality」や「多重音楽性 multi-musicality」の人々の存在を受け入れ、音楽文化の普遍性を見通すことも重要なのだという文脈で述べている（山口 2004:33-37）。

このことを舞台芸術で可能にするには、芸術の多様な表現形態をひとつの音楽的時間に包括して構造化し、再編成＝創造することである[88]。その際、ポピュラー音楽、伝統音楽、民俗（民族）芸能も除外する必要はない。むしろ地方にあっては、それらを「多重音楽性」の有効な地域資源として取り込むことが望ましい。第二は、この考え方を通常のコンサート企画へと拡大してゆくことである。

総合的であるということは必ずしもオペラ、ミュージカルといった音楽劇に限定することを意味しない。たとえばピアノ・リサイタルであっても、ピアノの歴史、楽器の構造、作曲家の情報、作品の楽しみ方などの情報が、コンサートの前や周辺で、多様な手段（プレ・レクチャー、ワークショップ、パネル展示等）で市民に提供されることで、普段はコンサートに来ない市民の関心を呼び起こすことが可能となる。

これら二つの方法は、ともに音楽へアクセスするための多様な文化コードとしての入り口を市民に用意するだけでなく、さまざまな感覚受容へ訴える道を用意して、人々を音楽へ誘うことを意味する。「或る一芸術は、決して或る一要素からのみ成

---

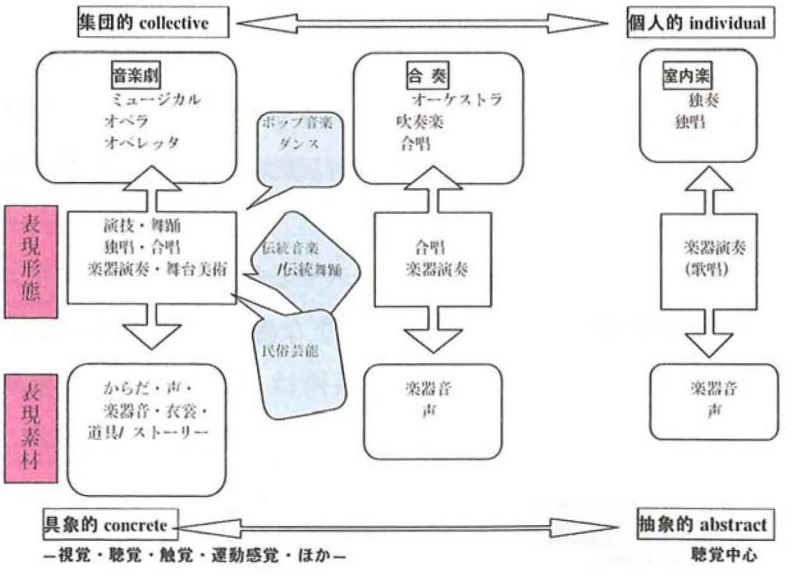
88 ただし、高度に様式化した特定の音楽が、まったく別の文化に属する音楽とそのままの様式で協働するにはかなりの困難さが伴う場合もある。声であれ、楽器であれ音楽は一定の文化的脈絡のなかで、個人的あるいは社会的な錬磨の歴史を経て独自の様式を確立するに至ったものだからだ。たとえば前出「協働創造型（3.2.1）」では、沖縄・韓国・中国の楽器を用いた即興セッションの試みを行ったが、音楽作品としては成功しなかった。それぞれの音楽家のリズム・音程感覚が根底から異なるために、異文化の音楽的要素がそのまま自己主張し、競い合うという形で推移したに過ぎなかったからである。

立しているのではない。或る一芸術は、多くの要素から成り立っているのであり、それ故、多くの感覚がその芸術に関して、照応・共動している[89]」（青山 2003:60）とする概念は、一芸術の感覚受容がいくつかの感覚共動によって成り立つことがあることを意味している。

たとえば詩の朗読を味わうとき、私たちは聴覚で詩の言語をとらえるが、それは様々な情景を呼び起こすという点で視覚的でもある。見知らぬ楽器演奏に出会ったとき、聴衆は楽器の形状や奏法に注意を向け、半ば視覚的に音楽を捉えていることがある。ピアノやバイオリンの演奏を経験する人は、他人の演奏行動、たとえば運弓や指板に関する腕と指の感覚、鍵盤上の腕の重力とフィンガリングなどに触覚的に反応することもある。ロック・コンサートや沖縄のカチャーシーは、聴覚による音楽鑑賞というよりは、リズムへの身体共鳴とともに成立している。言い換えれば、こうした感覚共動は、音楽と他の芸術表現との結びつきを通したときに、一層具体的で「わかりやすい」のである。このような感覚共動の視点から、現在公共ホールで行われている各種音楽表現の形態を検証してみる。

図 3-7「公共ホールにおける一般的音楽プログラムの演奏形態とその関係図」は、現在一般的な公共の音楽ホールで行われている音楽プログラムを、その演奏形態と、感覚共動の度合いに応じて配置しなおしたものである。

図 3-7　公共ホールにおける一般的音楽プログラムの演奏形態とその関係図



[89] 青山は、複数感覚の照応、共動の例としてスクリャービンの神秘和音（和音と色彩の照応）を掲げている（青山 2003:60-61）。

図の左側は、オペラ、ミュージカルに象徴されるように、演技・舞踊・歌唱・楽器演奏・舞台美術を総合した音楽表現を表し、そのなかに多様な情報を表現コードとしてもつので、鑑賞の回路と市民参加の回路が提供しやすい。ポピュラー音楽や、伝統芸能になじみのない人たちでも、「演劇的必然性」にそのジャンルが布置されれば、意味あるものとして捉えることができる。

右側は、室内楽や独奏で、音楽自体を抽象的な「音響の芸術」として表すから演奏者は高度な演奏スキルを必用とし、鑑賞する方も記号解読の高い能力が必要となる。合唱は、詩やストーリーという具象性を持ち、社会集団性が強いので中間に配置した。具象的という意味では、右にある独唱も詩を歌う点では同じであるが、ここでは合唱に比べ個人的な表現形態をとるので右側に置いた。吹奏楽は合唱同様、学校教育を基盤にし、市民サークルの活動も盛んなので、社会性があるものとして中間に置いた。オーケストラは多数の異種楽器を配することから音響が多彩で、視覚的にも楽しめるものとして中間に配置した。

全体的に、矢印の左側はその表現構成員の関係で社会的集団性をもち、視覚的、聴覚的、触覚的に感覚共動しやすく、ときには運動感覚も動員されるという点で具象的な方向にある。矢印の右側は個人的な演奏形態により、純聴覚的な鑑賞傾向が強いので、抽象的な方向とした。この「集団的である」⇔「個人的である」という方向性は、受容する層の集団性や個人性の傾向とある程度重なり合う。つまり、鑑賞・表現のいずれにおいても一般市民にとっては、左から右へ向かうほどハードルが高くなる傾向がある。左側の音楽形態は、送信者と受信者双方に、多様な間テクスト性を提供する。間テクスト性の考え方に立って、市民と音楽家とが、双方向から関係しあった「痕跡」が深ければ、それは「音楽作品・音楽的時間」としての音楽創造が実効したと考えることができる。こうした音楽創造が、地域の人々に蓄積されれば、その土壌のうえにやがては右側に布置された音楽群の記号解読の能力を独自に開発してゆく人たちを生み出すことも期待できよう。

3.3.2　音楽ホールにおける文化触変

徳丸は、一つの文化が外部の異文化と接触することで変化することを、「外部接触による文化触変」とし、その文化の内部的な要因によって変化することを「内発的要因による文化触変」とした（徳丸 2003c:148)。

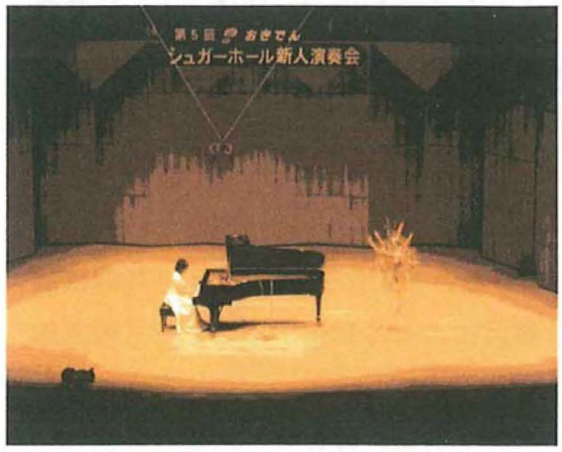
市民及び市民と芸術家の協働によるホールの音楽創造、舞台芸術創造の経験は、下記のような「外部接触による文化触変」と「内発的要因による文化触変」をもたらす。

1) 音楽ホールという“場”の使い方が、上演内容によって多様に変化し得ることを知る
2) 前記 1) の経験がホールスタッフや参加者に蓄積される結果、ホールにこだわらずに“上演の場を自由に発想”するという態度を生み出す
3) 文化的脈絡の異なる音楽と接触することによって、市民の音楽が変化する
4) 3) の経験が蓄積されることで、やがて市民の音楽が内発的に変化する
5) 音楽と、音楽以外の芸術や生活文化との結びつき方を自由にとらえるようになる

現代の音楽ホールは、その形状がプロセニウム型、シューボックス型、アリーナ型に分類されるが、いずれの形状にあっても、一般的なコンサートでは音楽家がステージ上にサウンド条件の良い位置を選び、固定したポジションで演奏する。視覚よりも聴覚受容が優先することになるので、客席からの視線も固定的なものとなりがちである。

図 3-8a は、そのもっとも典型的な上演スタイルである。図 3-8 b は、町民音楽祭の際に、ホリゾント位置へスライド投影するためにインスターレーションしたステージで、図 3-8a と同じステージである。音楽ホールにおける視覚効果をねらったもので、ステージ・デザインは、ホールスタッフと町民実行委員会の着想にもとづいて舞台美術家が設計した。

図 3-8a シュガーホールの通常のコンサート



（第 5 回新人演奏会：1999 年 4 月）

図 3-8b シュガーホールの町民コンサート

（町民音楽祭：2005 年 2 月）

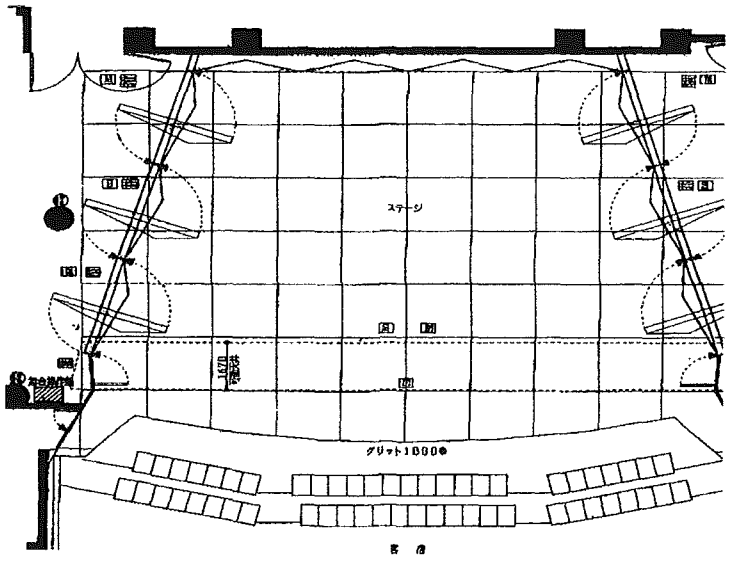
海外・国内の伝統芸能では、舞踊と音楽とが一体となって演じられる場合がある。ステージ上では、演者と音楽家とが即時的に共動できるアクション・エリアと演奏ポジションの位置取りが必要である。また、観客にとっては、視覚的にも満足できるステージ空間のデザインが必要である。見慣れない楽器やその演奏法への興味、身体動作への関心、あるいは民族衣装の鑑賞等も対象とする公演となるからである。しかし各種民族の伝統芸能によっては、求める上演空間の形状が異なるために、デザインをパターン化することはできない。本来、劇場・ホールでの上演をあまり前提としない民族芸能や、多くは音楽と舞踊が一体化している上演形態の場合は、野外ステージにするか屋内ステージにするかの判断も必要となる。仮に後者を選択した場合は、上演プログラムがもつ文化背景を損なわないような配慮が必要となる。本来音楽ホールとして設計されたホールでは、特に柔軟な発想による舞台設計が必要となるのである。

たとえば、シュガーホールが行ったラオス民族芸能公演は、以下の条件を設定して行った。

1) 歓迎と交流を兼ねて琉球古典舞踊を演じ、ラオスの出演者に見せる
2) 観客がラオスの伝統音楽と舞踊を充分に堪能し、共感を持てるための上演形態をとる。そのために、舞踊と楽器の演奏行動の双方がよく見え、聞こえるようにする。事前調査で、楽器の音量に相当な差があり、歌声といくつかの楽器にはマイクが必要と判断した。ただし、ケーンのように移動しながらの演奏が効果的な楽器もある
3) ラオス全体の文化を紹介しながら、その文脈で芸能が見えるようにする。そのために、専門家の解説を交える、出演者のプロフィール・民族楽器・舞踊の基本的な手動作と衣装の紹介を行う
4) 公演全体としての、芸術性を損なわないようにする

シュガーホールのステージは、図 3-9 平面図に見られるように、上手・正面・下手の三壁面に音響反射板が固定されている。通常のコンサートでは、上手・下手の三面の開閉式反射板が閉ざされた状態にあり、演奏者の出入り口は客席寄りの下手前扉一面に固定されている。しかし、演劇や舞踊等の舞台で、演目進行中の出演者の出入りが必要な場合は、上手・下手の反射板に組み込まれたそれぞれ三面の反射板が可動式扉を兼ね、それらが開いた状態に設定される。

図 3-9　シュガーホールステージ平面図



この条件を踏まえて、ラオス民族芸能公演でとったステージ空間のデザインと公演の進行方法の概略は、以下の通りである。

a) 前方扉二面を開放状態にする
b) 琉球舞踊の地謡席は、上手寄り前方に可動式ヒナ段とし、出番終了後にハケる
c) ラオス音楽席は中央後方に固定し、二段組にして演奏が客席から見えるようにする
d) ステージ前方は舞踊エリアとし、移動できる民族楽器、ケーンの演奏もここで動きながら立奏する
e) 舞踊家は衣装換えがあるので、その時間を d) のステージ前方での楽器演奏に当てる
f) 解説・通訳者席は下手前方に固定し、両名がステージ進行を見ながら遅滞なく解説を入れて進行させる

これら a) から f) を舞台上に限定して、図示したものが図 3-10 のセッティング図である。舞台正面奥のひな壇は、高低二段にして楽器と演奏者が客席から見える

ようにした。歌声と必要な楽器には、小型のスタンド・マイクで集音した。ステージ前面の半円形は、舞踊空間と、立奏楽器による演奏空間で、後方ひな壇とは照明の色合いを変えてある。また、上手にある琉球舞踊のための地謡席は、幕間を利用して撤去した。

図 3-10　ラオス伝統芸能ステージ・セッティング　/1998 シュガーホール

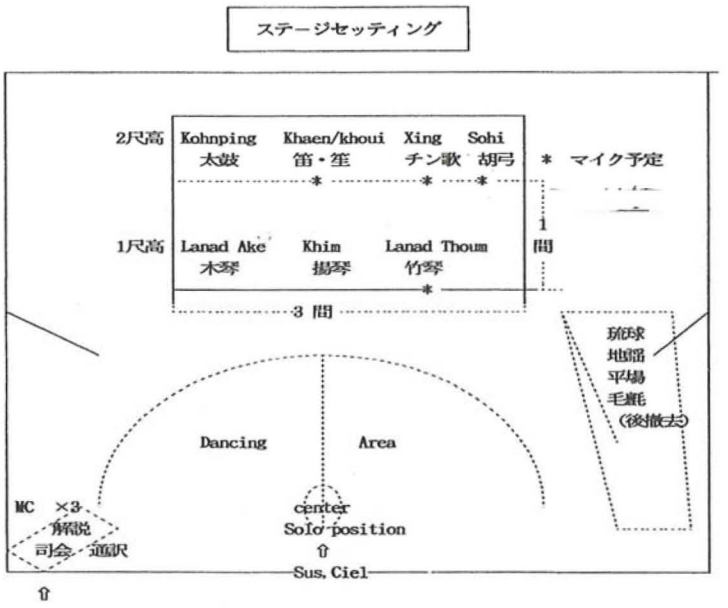


図 3-11a と 3-11b は、上記のステージにおける舞踊と楽器演奏のシーンである。

図 3-11a　ラオス伝統芸能の舞踊シーン

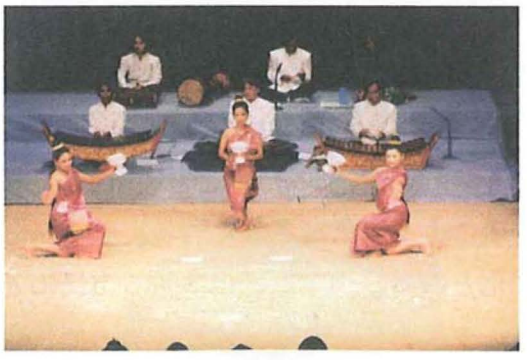


図 3-11 b　民族楽器ケーンの演奏シーン

このように、クラシック音楽とは異なった民族芸能を音楽ホールで上演する際には、ホールの側でも、その芸能が本来どのような文化の脈絡で演じられてきたのかという学習が必要となり、結果的に、ステージと客席空間の関係構造に文化触変を生じ

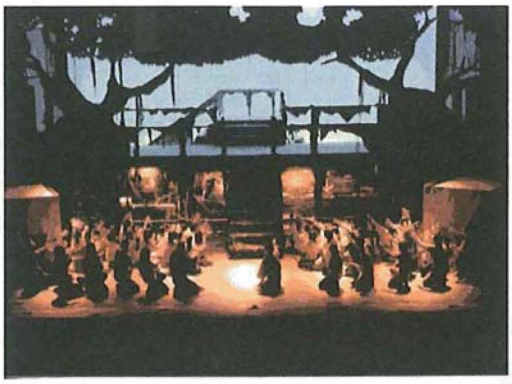
ることになる[90]。

ミュージカルのように多様な表現要素を組み合わせた演劇的舞台では、演出効果と参加市民の動機を高めるために、舞台美術、照明、衣装、メイク・アップ、小道具等の大規模なデザインが必要となる。とくにシューボックス型の音楽ホールは、本来そのための舞台構造と機能を持たないため、専門家との綿密な舞台設計協議が必要である。伴奏音楽の集団をどのように配置するかは、演出プランと舞台全体のデザインとに連係して構想されなければならない。また、地方ホールでは周辺に大道具工房や、衣装製作の専門家がいないので、道具・衣装製作には多くの市民による支援が欠かせないものとなる。

図 3-11a は、町民ミュージカル《とんねるガジュマル物語》の、和太鼓が登場するシーンで、伴奏者は後方段組の下段に位置し、3-11b は、その音楽演奏が照明効果によって見えるようにしたシーンである。

図 3-12a 町民ミュージカル舞台

図 3-12 b　町民ミュージカル舞台



（第 3 回町民ミュージカル《とんねるガジュマル物語》2005 年 11 月）

上記の舞台デザインは、演出家、芸術監督（筆者）、舞台美術家、照明家、そして大道具製作にあたったホールスタッフとの合議によって決定された[91]。

ミュージカル創造という音楽創造と生活文化との結びつきは、出演する市民にとっては衣装、メイク・アップ等の体験を意味し、支援市民にとっては大道具の製作、集中的なリハーサル・本番時の炊き出しに等によって体験することになる。以下

---

90 「パック買い」公演では、音響、照明、舞台監督がセットで乗り入れてくる場合もある。しかし、ホールの特性や観客の鑑賞態度は受け入れホール側が熟知しているので、乗り入れスタッフとの充分な事前協議が必要である。

91 演出はわらび座の栗城宏、舞台美術は宮城麗、照明は菅野信也が担当した。

3-12a〜3-15 の図は、いずれも第 3 回町民ミュージカル《とんねるガジュマル物語》（2005 年 11 月）に関する制作・製作過程、及び公演日のシーンである。

図 3—13a　ミュージカル衣装合わせ

村田真市（喫茶店経営者）

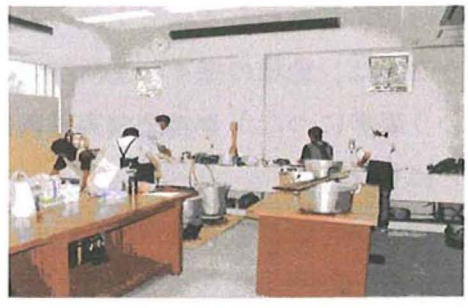
図 3-13 b　ミュージカル衣装合わせ

ヒップ・ホップ系ストリートダンスを得意とする高校生

図 3-14a　大道具製作

ホールスタッフと町民

図 3-14 b　炊き出し支援の町民



出演者父母を中心とした町民（工作室）

図 3-15　ホール入り口のアーチ

図 3-16　本番前出演町民によるエール交換

このミュージカルは佐敷町小谷（おこく）にあったガジュマルの老木と、竹細工

職人をめざす若者を題材にしたものである。小谷は、戦前まで竹細工の集落として全県的に知られたところであった。こうした地域の文化を、ミュージカル創造と関係づけて紹介したのが図 3-17 で、公演日の二日前からロビーで展示された。

図 3-17　ミュージカルの背景となった小谷の竹細工紹介展示

「音楽ホールという“場”の使い方が、上演内容によって多様に変化し得る」という考え方と実践は、そこで扱われる音楽の様式を固定化したものとしてとらえる必要がないという発想に繋がる。また、ホールでのこうした柔軟な音楽創造の経験が「ホールにこだわらずに“上演の場を自由に発想”するという態度を生み出す」ということは、地域の様々な生活空間の場で、誰でもが音楽を行うことが可能であるという姿勢につながり、その実践によって地域の音楽環境に文化触変を生じさせることにもなる。

近年は、ステージと客席空間を区別しないシアター・ピース型の「動く合唱」の上演方式も一般的になりつつあり、今後はそうした上演形式に対しても柔軟で、創造的なホールの対応力が求められるであろう[92]。

「文化的脈絡の異なる音楽と接触することによって、市民の側の音楽が変化する」例は、異なった音楽文化の楽器や声・言語が一体化した音楽となるとき、あるいは口頭性の音楽（口頭で伝えられてきた音楽）が、書記性の音楽（楽譜に記された音

---

[92] 柴田南雄（1916-1996）作曲の「追分節考」（1973）は、合唱団員がステージと客席間を移動しながら、指揮者の指示によって即興的に演奏する合唱音楽である。すでに国内外で多くの上演実績があり、シュガーホールでも東京混声合唱団によって 2 度上演された。また、ノルウエーのノルディック・ヴォイセス（NORDIC VOICES）、インドネシアのパラヒャンガン・カトリック大学合唱団（PARAHYANGAN CATHOLIC UNIVERSITY CHOIR）、コンゴのラ・グラース（CHOEUR LA GRACE）等の世界を代表する合唱団は、ステージ上で踊ったり、客席を自由に行き交ったりするという演奏スタイルで我が国の合唱界で話題となった（7th World Symposium on Choral Music in KYOTO 2005）。

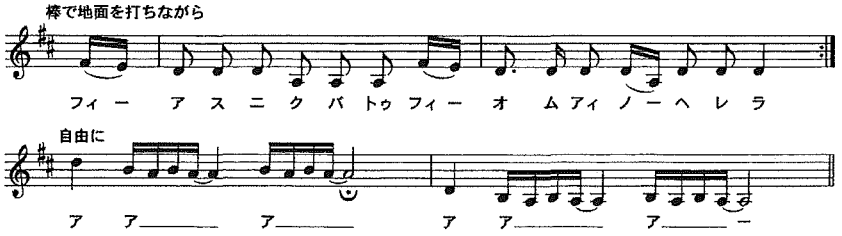
楽）に置き換えられるときなどに生じる[93]。

シュガーホールでのミュージカルでは、

1) ある市民の生活記録からもたらされた異文化の音楽が劇中歌として用いられたとき
2) 伝統音楽の様式による即興音楽が、洋楽系の感覚をもつ出演者にもたらされたとき
3) ポップ系のオリジナル曲が、演劇的要求に応えるために変更を求められ編曲を要請されたとき
4) 和太鼓のパフォーマンスが洋楽のアンサンブルとの共演を必要としたときに、さまざまな文化触変が生じた。

たとえば楽譜 3-1 は、シュガーホールのミュージカル創作の際、演劇的要求から「遙か南の島の民謡」が求められたとき、第二次世界大戦中にインドネシア・東チモールに従軍した真栄城勇（佐敷町・伊原）が記憶をたどって提供した歌である。この歌は真栄城の東チモールの自然や人々との出会いの記憶と共に出演した若者たちに口頭で伝承された。同時に、合唱指導者の手によって楽譜に置き換えられ、いつでも再現可能となった。歌詞の意味は真栄城にも不明であったが、この歌を聴いたときの記憶は鮮明で、歌う際の隊形や、歌声の質、あるいは棒で地面を打ちながら歌うアクションなどの指示がされた。

楽譜 3-1 東チモールの歌：市民真栄城勇氏の記憶演唱



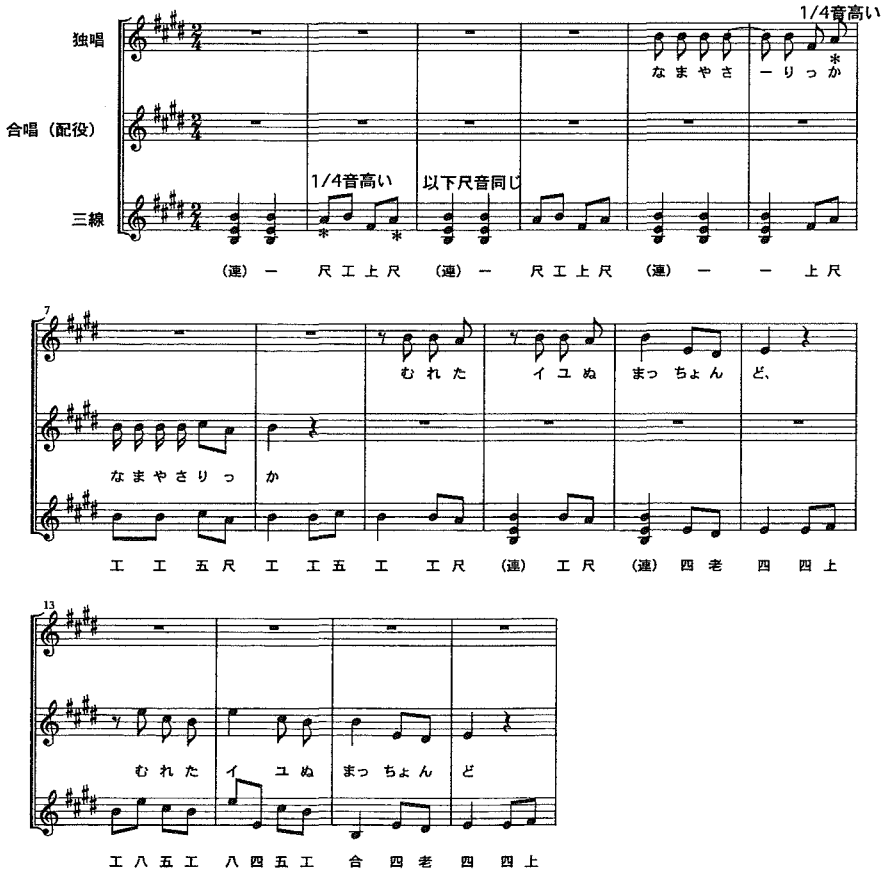
（町民ミュージカル《りっか　この風にのって》2000 年より）

楽譜 3-2 は、琉球古典音楽を得意とする宮城竹茂によって、歌三線曲として「工工四」を用いて作曲された。漁師の頭と配下の者が、船上で網を使って魚を捕る場

[93] 徳丸は、音楽の伝承法を、1) 記憶を媒体とする伝承法、口頭性(orality)と、2) 楽譜や文字、図形等の書記性（literacy）とに大別し、前者の口頭伝承を「その時その場にいる人たちに対しての口頭性」＝第 1 次口頭性と、「録音、録画技術等を用いた記録による伝承法」＝第 2 次口頭性とに類別している（徳丸 1996：92-94)。

面の劇中歌である。宮城は五線譜を解さないので自作曲を録音し、それを編曲家の金城昇が採譜して宮城とともに配役の独唱者と合唱団に口頭で教えた。曲頭の**(連)**は、三弦をアルペッジオのように同時奏するもので、チリビチ（連れ弾き）という奏法である。こうした楽句は、組踊の「按司手事」として知られ、身分の高い男役、按司登場の際の荘厳なBGMとして用いられる。ここでは、台本の詩に作曲し、男性の労働を表す劇中歌として用いられた。三線の旋律はバイオリン等の弦楽器の和声で色づけられた。その際、三線と歌唱旋律は、**b**(シ)本調子 **b**(シ)-**e**(ミ)-**b**(シ)に枠組化されたので、沖縄音楽の工工四譜の**尺**で示される **a**（ラ）音は、沖縄音楽では **a#（ラ＃）**音との間位の音程となる。そこで、洋楽器のバイオリンにもこの音程が要求された。リズムに関して、沖縄音楽のもつリズム感が他の洋楽器にも当てはめられ、**連**は重く組踊の男性歩行的な重量感のある刻みで、それ以外の部分は軽めの拍感で演奏することが要求された。洋楽器の演奏者にとっては、五線譜表記であっても、洋楽的な音程や拍子によらない感覚が求められたのである。

楽譜 3-2　市民宮城竹茂氏による劇中歌



（町民ミュージカル《りっかこの風にのって》2000年より）

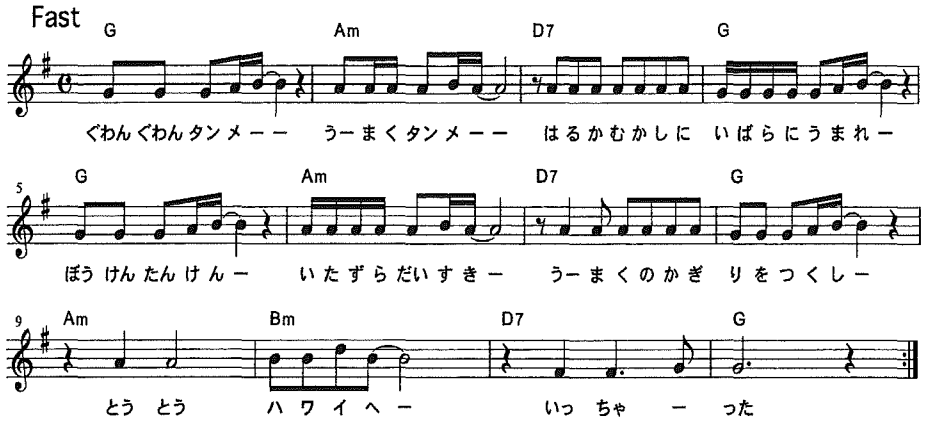
歌詞は、台本上では共通語で作詞されていたが、宮城はこれを沖縄音楽の歌三線

の歌調にするために沖縄語に直した。沖縄の言葉でなければ、音楽が浮かんでこないというのがその理由であった。歌詞の意味は以下である。

歌詞意味：なまやさりっか　　いまだよさあ
　　むれたイユぬ　　群れた魚が
　　まっちょんど　　待ってるぞ

楽譜 3-3a は、別の町民ミュージカル《ぐわんぐわんタンメー》の主題歌としてポップ・リズムの作曲を得意とするシンガーソングライター瀬底正真によって作曲されたものである。瀬底は、ギター・ストローク伴奏による自作自演の録音テープを提供した。歌詞は 3 番まであり、主人公である「ぐわんぐわんタンメー」が、戦前の佐敷町で引き起こし事件を、時間を追って紹介する内容である。

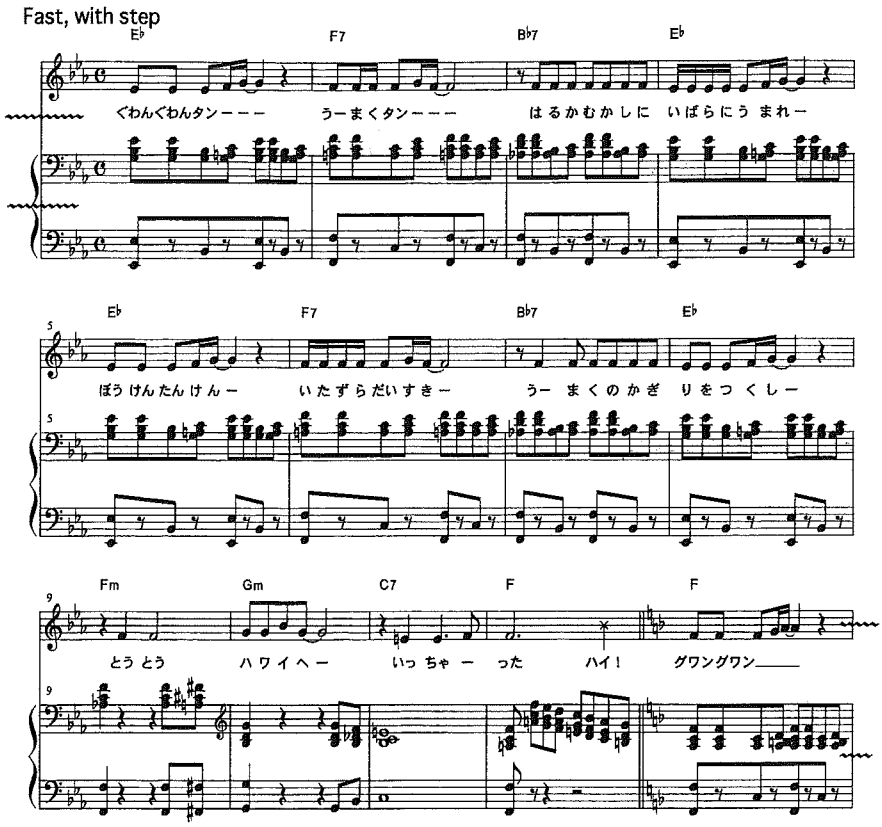
楽譜 3-3a　瀬底正真によるミュージカル主題歌



（町民ミュージカル《ぐわんぐわんタンメーちゃーがんじゅう》1996 年より）

瀬底の主題歌は、幕開けのシーンで、子どもたちの合唱で歌われるものであった。また、このミュージカルのキャンペーン・ソングとして、広報車で広く地域に放送されることにもなった。筆者は瀬底の許可を得て楽譜 3-3b のように補作・編曲することにした。この補作と変更は、コーラスごとに末尾を変更して **Eb→F→G** と調を高めてゆくためのもので、その理由は、ミュージカル・シーンで歌う子ども集団がステップを踏みながら徐々に隊形を広げ、歌詞があとになるにつれてドラマ性が高くなるようにという演出上の要求があったからである。

楽譜 3-3 b　補作・編曲された主題歌（補作・編曲筆者）



瀬底は「転調」を知ってはいたが、便利なコード chord ポジションとの関係で、普段は自作歌をほぼ同じ調でしか歌わない。しかし、こうした演劇的な要求と結びつくことによって、転調が極めて効果的であることに瀬底は一種のカルチャー・ショックを受けたと後に筆者に述懐している。

瀬底はこのことをきっかけに採譜、編曲という書記化への作業にも関心を深くもつようになった。すなわち即興的に作った自作歌が、歌とは別の脈絡に入ることによって、改編の必要が生じること、その結果、歌の表現力が飛躍的に拡大することを経験したことによるものである。

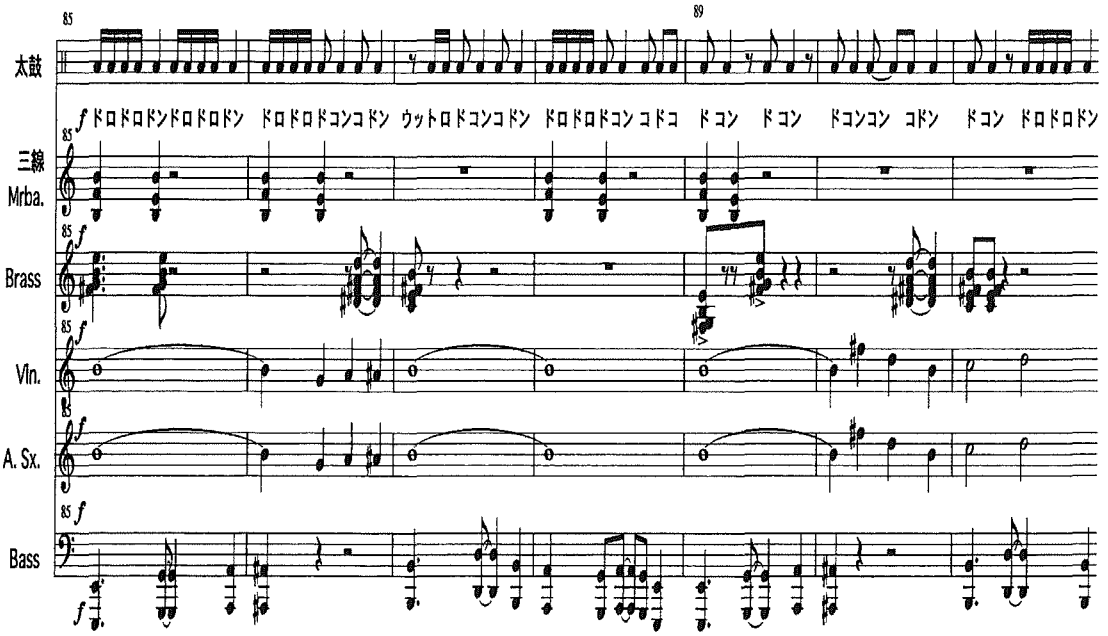
またこの主題歌は、出演したシュガーホール・ジュニアコーラスによって録音され、ミュージカル上演の 2 週間前から町役場の広報車で移動放送され、多くの町民の記憶に残るものとなった。このことは、普段は自宅を改築したライブ・ハウスでの演奏を主とする瀬底にとって、自作歌が佐敷町全体のパブリック・ソングとなったことを意味することであった。

楽譜 3-4 は、和太鼓の集団と、三線、洋楽器のアンサンブルによる第 3 作町民ミュージカル《とんねるガジュマル物語》(2005 年) の 1 シーンの音楽である。

楽器編成は、和太鼓 (長胴太鼓 4, 締太鼓 4、鉦鼓 1) のグループ、三線、マリンバ、サクソフォーン、ヴァイオリン、シンセサイザー (キーボード、バス、ブラス・セクション) である。ヴァイオリンとマリンバは、クラシックの演奏家、それ以外のシンセサイザー、サクソフォーンはジャズの演奏家である。

太鼓グループは町内の藤山敏明が主宰する「尚巴志太鼓」という、私的な太鼓集団で、本土各地の和太鼓集団に学んだという。メンバーは 10 代後半から 20 代の全員女子 8 名である。このミュージカルでは、数百年ぶりに封印を解かれたマジムン (魔物) 集団が地底より表れ、村に災禍をもたらすという場面設定で、ステージのアクション・エリアで演奏されたのである。

楽譜 3-4　和太鼓と洋楽器アンサンブル



(ミュージカル《とんねるガジュマル物語》2005 より)

尚巴志太鼓は、音楽というよりも身体パフォーマンスとしての性格が強い。メンバーは＜ドロドロドン、ドロドロドン＞のように口唱歌 (太鼓の打ち方を言葉に置き換え、その言葉に合わせて打つ練習方法) で打ち手を覚え、半ば踊るような身体動作の記憶をとおして各々の演目を仕上げてゆく。こうしてできあがった演目は、譜面を通しての改編が基本的には難しい。そこでこのケースでは、次のような手順

で他の楽器集団とのアンサンブルを組み立てていった。

1) 和太鼓の複数の手持ちの演目を観て聴き、該当するシーンにふさわしい演目を選ぶ
2) 選ばれた太鼓演目の口唱歌を聴き取って採譜する
3) 採譜した演目を改編せずに五線譜化し、それをベースにして洋楽器の音楽をあらたに作曲し、太鼓との合奏曲に再構成する
4) 両者の合わせリハーサルを行いながら、洋楽器のパートを必要に応じて改編する

上記中 4) の作業は重要である。太鼓奏者のテンポが、身体の動きとの関係で揺れることがあり、また動作と気迫によって音量・音質に大きな変化が生じる。その微妙なテンポ変化に即応した即興性が、他の楽器奏者にも求められるからである。聴覚ばかりでなく、視覚、触覚を動員した手合わせが何度も繰り返された。どうしても調整が必要な場合は、太鼓奏者に“手（音型)”を変えてもらうこともあった。こうした場面では、太鼓奏者とジャズ系演奏家の対応が素早い。身体動作への視覚 eye-contact と聴覚とを優先させて確認し合うからである。楽譜から目を離せないタイプのクラシック演奏家は、その点で柔軟性を欠くことが多い。

以上のように、異なる音楽様式や言語が接触する際には、単に音楽的現象にとどまらず、参加した人々の市民の生活記録、音高とリズム感覚、伝達の方法、演奏動作に関わる身体性、用いる感覚系等の多様な文化が交錯して、新たな音楽創造が行われることを意味する。“聞こえの音楽”にとどまらず、異文化の出会いから共生への努力が具体的な協働を通して生じるのである。異なった文化に属する人々が、協働の音楽創造を行うことによって、外部刺激として、あるいは内発的要因から動態的な文化触変を生じさせる例である。

3.3.3 地域における音楽文化の変容

これまで「シュガーホールの音楽事業(2.2)」、及び「市民協働による音楽創造(3.2)」で詳述してきたように、シュガーホールの音楽事業は、市民と市民、あるいは市民と芸術家とを多様な方法で結びつけながら展開する動態としてとらえてきた。いわばホールを“点”として位置づけるのではなく、音楽のソフトウエアと人的資源とを結集し、接触させ、文化触変を期待し、それらを創造的に発信するステーシ

ョンとして機能させてきたのである（図 2-3、3-3、3-5Ⅰ-Ⅲ参照）。この結果地域に生じた文化変容を、三つの市民層に分けて観察できる。音楽創造に直接参加した市民＝直接参加型市民、観客として参加した市民＝間接参加型市民、そして参加することのなかった市民という三層である。

直接参加型市民の文化変容が、顕著に表れるのは各種の音楽劇、あるいはストーリー性のあるコンサートの音楽創造である。地域の伝統芸能、それぞれの世代に所属する音楽、音楽とは異なった文化（演劇、舞踊、文学、絵画から川柳や大正箏などの生活文化）が、生活空間のなかに滞留する地域社会では、これらを組み合わせたコラージュ型の音楽創造が、多様な文化的脈絡に生きる人たちの文化行動を変容させる例となるであろう。そこでは、題材の取材と検討といった演劇・文学の行為、地域のアマ・プロによる歌作りといった音楽行為、演技・舞踊・歌唱・演奏といったステージ上での表現行為、さらには、衣装デザインと製作、大道具・小道具づくりといった裏方の作業行為と「足コミ」と「口コミ」による社会的行為まで、市民の多様な協働が繰り広げられる。こうした協働は、地域社会で日常生活に埋没しがちな文化行動とは異なり、「ホールでの公演」という明確な目標に向かって人々の連帯を強化し、質的向上をめざしつづけるという動態創造を生みだすのである。

協働の過程では地域内の「異文化接触」が一種の緊張や不協和をもたらすこともあろう。たとえば、地域の伝統音楽を行う大人と、合唱や合奏といった洋楽（クラッシック・ポップ）に育つ子どもたちとの協働は、ときに異質な音楽どうしの“文化断絶”としての軋みを生むことがある。高い調和に至るためには当然どちらかが妥協し、歩み寄らなければならない。その際必要なことは、参加者・支援者が「どんな音楽にもその存在価値がある」という姿勢を共有すること、そして「音楽作品をつくる」ことが必ずしも目的ではなく、誰もが「力を合わせて音楽行為を行うことができる」ということの中にこそ、意味があるという態度をとることが重要なのである[94]。

こうした信条が共有されれば、「同じまちに生きながら、違った音楽文化に生きる子や孫」は、大人にとってはむしろ新鮮な発見や驚きの対象となる。子どもにとっては、伝統音楽の楽器や歌が、興味深い異文化体験として記憶に潜在化し、成長し

---

[94] こうした理念にたてば、地方の音楽ホール・演劇ホールには、市民と芸術家とを専門的な見地からコーディネートする人材が必要となる。そのための芸術監督、あるいは専門スタッフを置くべきであろう。いま我が国の大都市大規模型劇場・ホールでは、プロフェッショナルな芸術家同士での実験的・創造的な作品づくりが中心的に行われるところもある。しかし、地域文化の脈絡を無視して、その形態を小規模な地方ホールに安易に持ち込むことには疑問がある。

たのちに何らかの痕跡となって発現するかも知れない。こうした関係を通して市民は、大人＝教える→子ども＝学ぶ、延いては芸術家＝演ずる→市民＝鑑賞する、という二元的な図式構造から脱却し、人それぞれが拠って立つ音楽価値とその多様性に敬意の念を抱くようになるであろう。

他領域との芸術との協働を仲立ちした「異文化接触」にも同様のことが期待されるのである。市民のもつ生活行動の知恵や技術が、こうした身体協働の枠組みのなかに位置づけられ、音楽創造の一素材となったとき、まったく新しいものとしてその存在性を発揮するであろう。

たとえば、アマチュア市民が作曲した歌は、まずその作り手によって披露されるが、子どもの声域にあわないとか、歌詞がダサイとかの拒絶に会うことがしばしばある。作り手＝歌い手は、“個性的な発声や独自の情感”と自己評価していたはずの歌を、誰もが共有しあえる歌へと改作を余儀なくされる。そのことによって、彼は“社会的に共有できる歌とは”ということを、自ずと学ぶことになる。使用言語の問題もある。伝統音楽やその系統に属する歌は、ほとんどが沖縄語（ウチナーグチ）で歌われる。演劇のシーンでも、沖縄語と共通語が交錯しあう場面がふんだんに現れる。とくに身体感覚につながる言語としての沖縄語は、沖縄の大人社会や伝統芸能の世界では未だきわめて有効な言語なのである。しかし、ほとんどの子どもたちはそれを解さないから、その意味や発音を相手役の大人から学ぶしかない。かくして稽古待ちのコーナーで、にわか沖縄語教室があちこちで店開きすることになる。

つまり町民参加の音楽創造は、双方向、というより多元的な関係で交差しつづける行動の動態的集積なのである。したがってオペラのように、マエストロが君臨して音楽像を自分の占有するイメージに一方的に連れ行く、というわけにはゆかない。直線的に「作品の完成」をめざすやり方が、市民協働では必ずしも成功しないことのひとつの理由である。演劇用語でいう「予定調和」そのものが成り立たないし、型入り系の「段取り」のはかれないことが圧倒的に多いからだ。こうした場面での芸術監督（筆者）の仕事は、「作品」を創ることではなく、市民の創造行為をコーディネートしながら、徐々に高度化を促す演出家のような立場が理想的である。

「今」「ここで」「ともに」の身体協働の場を、地域の音楽工房として音楽ホールに設定することで、以上のことが可能となる。

間接参加型市民は、ホールの一時的観客としてばかりでなく、直接参加型市民と、参加しない・できない市民とを結節する中間的存在として想定できる。限られた時間のなかで終わる実演芸術は、露出が限定的なので、その評価がホールの外部に拡散しにくい。しかし、観客＝地域の人々が、一定の感想や評価を家庭や職場に持ち

帰ることで、間接的ではあるが事後の広報として地域に拡散され、浸透する。その際、見知った市民の舞台表現について語られることが多いが、その文脈のなかでプロフェッショナルな芸術家の芸術表現に言及されることもある。上演に至る稽古の過程が広く公開されれば、広報効果はさらに拡大する。いずれにしろ、間接参加型市民が地域にもたらす情報は、出演者とは異なった文脈で語られるために、ある種の客観的評価としての効力を発揮することになる。次のレポートは、2000年に行われた市民協働によるミュージカル「りっかーこの風に乗ってー」の、観客観察の報告の一部である。報告者は大学生で、観察に際して、あらかじめ制作から上演に至るまでの過程を概略情報として与えられていた。

入場前の数人に話をうかがうことができた。ある佐敷町外に住む女性は、4年前の《ぐわんぐわんタンメー》を見ていて、それがおもしろかったので今回も見に来たということだった。佐敷町に住むおばあちゃんの場合は、始めてシュガーホールに入ったということで、すごく楽しみにしているということだった。ずっと来てみたかったが今まで機会がなかったと言っていた。3世代で会場に入ってきた家族は、このミュージカルの話のモデルになった勢理客繁さんの門中（親戚）の方だった。「遠い親戚だったけれど同じ門中なので、おじいさんにぜひ見せたかった」と、お嫁さんが話してくれた。

開演前の観客の様子としては、これから始まるミュージカルに期待している感じが伝わってきた。特徴としては、家族や知り合いが出演している場合が多いようで、パンフレットのキャストのページを開き、知り合いの名前を探している光景が至る所で見られた。会場は満席で、通路に座っている人も目立った。前の方の席は子どもが占領していて、全体として年代層が幅広く感じた。

ミュージカルは生演奏によってスタートした。音楽の迫力に客席の子どもたちの「すごい」という声が聞かれた。最初のこの音楽で一気に観客を舞台に引き込んだという感じがした。海人の舞踊のシーンでは琉舞研究所の関係者が出演していたため完成度が高く、表情や掛け声などから迫力のようなものが伝わってきて、初めて観客から拍手が沸き起こった。サメが登場したときは、音楽と赤い照明、銅鑼と太鼓の音が臨場感を増しているようで、100年まえのメドルマがサメを退治すると「オーッ」という歓声と拍手が起こった。南洋の島の人たちが追い込み漁をするシーンでは、海面（床）を叩くところが意外にも子どもたちに受けていた。ほかにも子どもたちは、音楽や音

といったものに反応が良いという印象を持った。

ラストでは舞台に出演者が集まった。客席にいる人は舞台にいる家族や友人に手を振ったり、音楽に合わせて体を左右に動かしたりするのが見られた。

今回は、観客の態度観察という点に注目して見てきたわけだが、このミュージカルは観客に感動を与えていた。出演者の大半が素人であったが、それを感じさせない場面も多かったし、素人っぽさが逆に新鮮に感じるところもあった。

随所に音楽や照明の効果があり、それが意表をつき、観客を引き付けている要因でもあったと思われる。観客は舞台に引き込まれていたと言っていいと思うが、それは舞台に身内や知り合いが出ていたことが少なからず影響していただろう。

話のモデルが佐敷町出身の人であり、その舞台を佐敷町の人が中心になって作りあげる。それを観た町民が感動し、地元を見直したり、誇りに思ったりすることで次につながる。その循環こそが未来への活力に成りうるのではないかと思った。

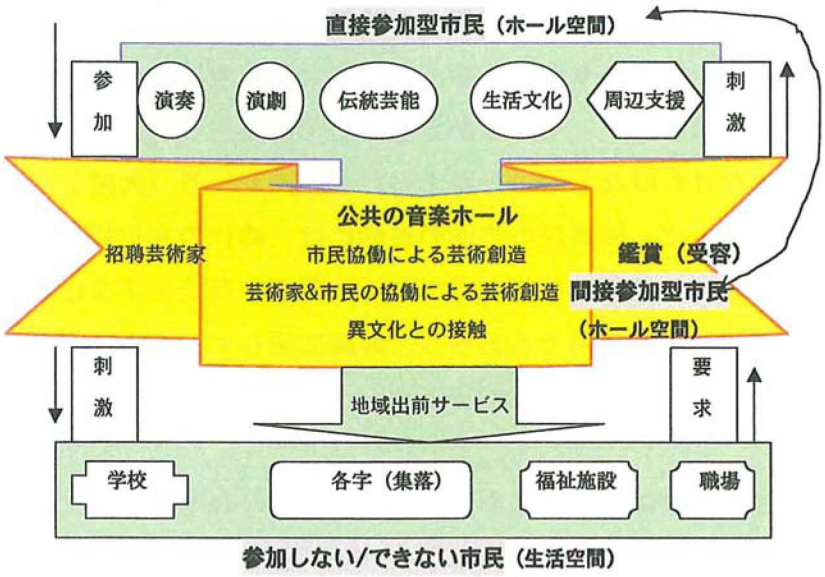
（池原就子）[95]

以上の観察報告からは、観客＝間接参加型市民の、出演者＝直接参加型市民に対する強い期待と共感に満ちた態度がうかがえる。観客市民が、次の機会に出演市民になる事例も多いのでこの両者は往還関係にあるといえる。

ホールの事業に、参加しない・できない市民もいる。こうした層の市民に対しては、字めぐり出前コンサートのようにコミュニティー・ネットワークの事業でサービスすることが可能である（2.2.2）。一方で直接・間接参加型市民は、ともに地域の生活空間に生きる人たちなので、参加しない市民の関心や要求を引き出す媒介ともなれる。以上3層の市民を、ホールに多元的に関係づけるものとして示したのが図3-18である。

[95] 2000年度後期に実施された琉球大学での講義「島嶼文化概論」（筆者担当）受講生によるレポートである。

図 3-18　音楽ホールと市民の多元的関係



図の上にある直接参加型市民は、自らの生活空間のなかに実演行動の機会をもつ人々が多い。またその中で、より芸術性の高い表現技能や、感覚の錬磨を望む人々も存在する。こうした積極的な行動様式をとる人で、自らの行動成長を望まない人はいない。この層の市民には、公共ホールが多様な回路で芸術創造の協働へと招き入れることが可能なのである。

間接参加型市民は、多くの場合鑑賞行動によって充足した生活を送っていることであろう。そのことを永続的に地域社会に保証する責務が地方の公共ホールにはある。またこうした層の市民が、身近にいる直接参加型の市民の行動に触れ合うことで、自らもまた直接芸術創造に参加する機会を求めることもあろう。

一方で、参加しない、参加できない市民に対しても、公共の音楽ホールは一定の働きかけができる文化資源をもっている。本質的にはこうした層の人々にこそ、音楽芸術に触れる機会を積極的につくるべきである。

音楽ホールがあることによって、音楽芸術が市民を「発信者」と「受信者」に二極化して固定するならば、それは地域市民の音楽文化を真に活性化することにはつながらない。音楽の根元的な性質と意義が、音楽作品にあるのではなく、「人間が行う行為そのもののなかに存在する」（Small 1986:8）とする考え方は、音楽芸術が記録やカタログによってではなく、身体性、生身の身体関係を通して変容しつづける

動態創造であることを意味しているからである。

たとえば沖縄民俗芸能の研究者である大城は「民俗芸能は、保存や保護だけにこだわり、昔をそのままに墨守して無感動に伝えるものではない。民俗芸能が現代に存在し、現代の民衆の生活の糧となる郷土の芸能である以上、そして、明日の民衆芸能を創るエネルギー源でありたいと願う以上、大胆に現実の生活にぶつかって、現代の若者の趣向と揉み合い、そのなかから昔を今に再生し、発展させていく積極的な努力がなされなければならないと考える」と述べている（大城 2003:29)。

大城が指摘するように、沖縄民俗芸能の底流には、時代の文化様式や異文化接触に柔軟に反応する資質が濃厚にあるだけでなく、芸術・芸能を正典化しない性格が民族性の基層にあることの表明でもあろう。沖縄に限らず、独自の文化をもつ日本の地域社会でも、こうした視点からの音楽ホールにおける動態創造は充分可能なはずである。

「われわれの知性に身体性の領域を回復することは今日的な課題であるが、必要なのは個々の感覚をとぎすますことではなく、身体経験の共同化（均一化ではない）をはかることであろう。それによってのみ、言語や視覚的形象によって支配されているわれわれの意味の世界が、より豊かなものに変わることが期待できるのである」とする野村の指摘は、今日の社会状況にあって一層重要な意味を持つと考えるのである（野村 1983:223-224)。ここでいう「身体経験の共同」は、文化人類学の視点からのものだが、実演芸術における身体経験の共同・協働もまたここに含意されることは論を待たないであろう。