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 4 章　音楽ホールがはたす芸術概念の拡大

本論第 1 章から第 3 章までは、1994 年–2003 年にかけて実践されてきたシュガーホールの音楽活動を遡及的に省察しながら論述を行ってきた。本章では、ここまでの論述の補足を兼ねながら、地域社会における音楽ホールの課題を、わが国における音楽ホール設置の歴史過程から省察し、今後の音楽ホールおける音楽家の役割と、市民社会における芸術概念の拡大の視野から、地方の音楽ホールにおける実践のあり方とその理論的根拠を提起する。

4.1　地域社会における音楽ホールの課題

最初に、わが国の音楽ホールをふくむ文化施設の設置状況について改めて歴史的に概観しておきたい。

わが国の音楽ホールの歴史は、東京音楽学校の奏楽堂（1892 年）に始まり、つづいて 1929 年に講堂として建設された日比谷公会堂が、その優れた音響性によって音楽ホールとしての役割を持つに至った。戦後は神奈川県立音楽堂（1954 年）が大規模用のコンサート・ホールとして、東京文化会館（1961 年）は、コンサートのみならずオペラハウスとしての機能も担ってきた。しかし、施設設計、運営システムの両面で、明確に西洋音楽に特化されたホールの出現は、ザ・シンフォニーホール（1982 年大阪）、サントリーホール（1986 年東京）の民間ホールで、いずれも 1980 年代に入ってからのことである。地方における公立の音楽専用ホールの先駆的な設置も 1980 年代に入ってからであり、シュガーホールの設置は、その後 10 年を経てからのことであった。それまで地方自治体の文化施設は、市民会館、文化センター、文化ホール等の名称をもつ多目的施設が中心であった。沖縄にあっても、シュガーホールが開館するまでの 1980 年代までは、市民会館が設置の主流となっていたのである。

根木昭はこれら市民会館、文化センター、文化ホール等の施設を「文化会館」と総称し、本土での建設は 1960 年代に入ってから著しく増加、1984 年から 85 年にピークに達したと報告している（根木 1997:12）。根木は、このような公立文化会館の建設ラッシュの背景として、1) 大都市住民からの文化欲求が高まり、そのニーズに地方公共団体が住民サービスの一環として応えたこと、2) 建設の裏付けとなる財政

措置が、国の省庁によって図られたことをあげている[96]。また、こうしたハードウエア面での環境整備につづいて、3）1970 年代後半から「地方の文化振興」、「行政の文化化」といった文化環境整備へむけた地方行政のソフトウエア面への関心が高まったことも指摘している（根木 1997:13-14, 16)。

一方清水裕之は、「1972 年頃に公共多目的ホールの大建設ブームが到来」し、一時的な中断をはさみながらも、建築音響工学や舞台技術発展に支えられたホール建設は順調に展開し、「1975 年代以降は、これら多目的ホールの技術的充実の時代」を迎え、「世界的に見ても高品質のホールを成立させるにいたった」としている（清水 1991:77)。しかし、これら公立の文化施設は、必ずしも自治体が主体的な文化事業を展開するための場として設置したわけではなかった。多くの場合、年に数回の鑑賞型公演を主催し、あとは“貸し館”として利用者のさまざまな使用要求に応じて提供されてきたのが実態である。なかには、稼働率が 5 割を割る施設もあり、“ハコもの（箱物)”行政と揶揄されることもあった。

こうした経緯のなかで、1970 年代後半から 1990 年代にかけていくつかの自治体で興った文化行政の新しい動向があった。それは、1）文化政策を自治体の「文化振興条例」に法制度化して、その実施のための制度を担保する、2）自治体の文化施設を中心とした、積極的な文化施策転換への主張である。

1）に関しては、東京都（1983 年)、三重県津市（1983 年)、秋田市（1983 年)、神奈川県横須賀市（1985 年)、熊本県（1988 年)、北海道（1994 年）等の自治体が 80 年代以降にあいついで文化振興条例を制定した。なかでも北海道文化振興条例は、前文で「一人一人がひとしく豊かな文化環境のなかで暮らす権利を有する」と謳い、小林真理はこれを「文化権」の概念に相当するものとして注目している。小林は、文化振興条例は宣言的な内容で実効性に乏しいと思われがちだが、「さまざまな状況の変化、たとえば経済状況の悪化や、首長の交替などがあっても継続性を担保するものとして有効」であり、「公立文化施設の役割を確認する」上でもその制定が積極的になされるべきであるとしている（小林真理 2001a:56)。

---

[96] 国がとった文化施設建設裏付けの財政措置として、根木は「地方交付税制度による文化会館建設のための基準財政措置」（1954 年）が先ずあり、建設省、自治省、通産省等による交付金・補助金等の予算措置が、高度経済成長による税収入の伸びによって講じられたと指摘している（根木 1997:16)。

2）は、とくに森啓、中川幾郎、野田邦弘[97]等、当時自治体文化行政の現場にいた人々が、「市民自治による市民文化の創出理念」（森 1991:序ⅱ）を基盤にした地域文化の振興と文化による町づくりという視点を打ち出したことである。森は『文化ホールがまちをつくる』を 1991 年に著し、“ハコもの”と揶揄される傾向にあった文化ホールを、ハードウエアとソフトウエアの両面から発想転換し、その役割を、「地域ぐるみの文化運動を展開し文化的なまちの雰囲気をつくり、自由で自主的な市民活動が活発化して、人々の感性が豊かになりライフスタイルが変わって、まちが文化的になる」ための拠点とするべきだと主張した（森 1991:22）。そのためには、貸し館的な受け身姿勢から脱却して、①地域に文化活動を創り出す、②地域に文化活動の種を蒔き、育てる、③地域にオリジナルな文化をつくる、④プロの芸術・芸能を鑑賞する、⑤文化のプロデューサーを養成する等の「自主事業」の実施が必要であると提唱したのである（森 1991:18-21）。

こうした文化行政に関する考え方は、自治体の文化行政のあり方に一定の指針を与えるとともに、公共文化施設の建設ラッシュの延長上に、目的型専用文化ホールの設置という新たな方向を生み出す要因ともなった。それは、特色ある文化施設を地方自治体がもつことで、“文化”を標榜した地域の“独自性”が発揮できると考えられた面があるからである。1980 年代に入ってから、地方自治体が「音楽ホール」という目的型の文化施設を設置するようになったのも、こうした時代の潮流でとらえることができる。

財団法人地域創造が行った 2001 年の調査[98]によれば、同年 3 月の時点で全国には 2,465 館の公立劇場・ホールが設置されていたことになる。設置主体は都道府県 156 館、政令市 201 館、市区町村 2,108 館で、市区町村設置施設が 85.5% を占めている（地域創造 2001:12）。これらの施設は、多目的型、専用（音楽・演劇）型あるいはその両方の目的に対応できるものなどである。こうした施設が、独自の文化事業をどのように展開しているかを測る一応の尺度として自主事業の実施状況がある。同

97　森啓（1935 年生）神奈川県職員を経て、北海道大学教授。中川幾郎（1946 年生）大阪府豊中市職員を経て、現帝塚山大学教授。野田邦弘（1951）横浜市職員を経て鳥取大学教授。

98　地域創造は、旧自治省と地方公共団体によって「地方団体の要請に応えて芸術文化の振興による創造性豊かな地域づくり団体を支援」することを目的に、1994 年に設立された財団法人である。「地域の公立文化施設に関する調査」は、全国すべての地方公共団体を対象に 2000 年 12 月に実施された。

調査が同時に行った全国の公立劇場・ホールの年間の自主事業実施数は全国平均で10.1本であった。地域創造は、この結果をもとに、自主事業の実施数が10本を超えるホールを「自主事業型ホール」、それ以下を「非自主事業型ホール」として区分しており、前者は21.6%、後者は78.4%という結果を出している。この結果からは、調査が行われた2001年時点においても、大多数のホールが「非自主事業型ホール」として位置づけられており、必ずしも文化事業の主催に積極的ではなかったことが読み取れるのである。

市町レベルの地方自治体が設置した音楽専用ホールの先駆的な例として、宝塚市のベガホール（1980年）、宮城県中新田町のバッハホール（1981年）が、挙げられる。これら地方における専用ホールの設置は、その後の地方自治体における音楽ホール建設ブームの先駆けになったとされる（清水 2002:150-151）。たとえば1999-2000年のアンケート調査によって作成された「日本のコンサートホール・データ」によれば、公立の音楽ホール（都・県・市町村・区立をふくむ）の設置状況は、1960年代が3館、1970年代1館、1980年代8館、1990年代が37館と、80年代以降に集中していることが分かる（日本建築楽学会 2002:資料編）[99]。

以上、わが国の音楽ホール等をふくむ文化施設の設置状況について歴史的に概観した。これらを1970年代以降に限定して要約すれば、わが国の劇場・ホール・文化会館といった公共文化施設の設置は、

1) 高度成長経済に支えられ、地域文化のインフラ整備の一環としてハードウエア建設が先行した
2) 自治体の地方分権行政のシンボルとして、市民文化の活性化をはかることでその有用性が主張された
3) 地方自治体の個性や独自性を象徴する装置として、音楽ホール（あるいは演劇ホール）といった専用施設が設置された

という流れで分析できる。

こうした経緯を顧みると、地方の公共文化施設の設置は、建築物＝ハードウエアが先行し、入れ物＝ソフトウエアは、いわば具体性を欠いた“政策理念”だけで追いかけた姿がみえてくるのである。しかもハードウエアの構想過程で、芸術家や地

[99] なお、このデータは、建築家の視点から「西洋起源のクラシック音楽を中心とする社会化された演奏空間」を音楽ホールとして定義したものである（清水 2002:148）。

域の多様な文化に生きる人々の主張が、充分に生かされたかどうかもはなはだ疑問である。

各地に第2、第3のバッハホールが建設され始めた1990年代初めに、清水はこうした専用化の傾向は、「舞台芸術施設と地域の集会施設からの決別」を意味し、「多目的ホールの足かせから逃れられずにもがいていた、公共ホールの質の向上に飛躍的な改革をもたらしたが（中略）公共ホールが抱える最大の問題点、すなわち低調な稼働状況の打開にはむしろ、専用化により悪化の状況をはらんでいる」と指摘している（清水1991:79)。それまで、舞台技術能力や舞台芸術のマネジメント能力を開発してこなかった地方行政にあって、文化施設としてのホール音楽・劇場への専用化は、逆にその運用能力を低下させる危険性のあることを指摘しているのである。この危惧がある程度現実のものとなったことは、先述した地域創造の自主事業に関する調査結果からも窺える。

地方自治体の劇場・ホール等はいわば行政主導や首長先導型でまずハードウエアの建設から立ち上がった。その後ハードウエアを追う形で、施設の運営方法・事業内容等の実践レポートや調査報告等のソフトウエアに関する情報が自治体の行政部門を中心に環流し、施設担当者を対象とした研修会が全国的な規模で展開することとなった[100]。いわば入れ物を先に造り、その後に入れる内容を行政施策の視点から模索するという風に展開してきたのが、少なくとも地方の多くの公立文化施設の実態であった。

1980年代に入って次々に地方に設置された音楽ホールは、そのほとんどがオペラ・オーケストラ・室内楽等のクラシック音楽を対象として設計されたものである。佐敷町文化センター・シュガーホールの音楽ホール専用化も、こうした地方政府の政策動向に連なるものであった。しかし、佐敷町の場合、設置にあたっては町民のコミュニティ・センターへの願望と、洋楽の音楽資源が乏しいという地域の事情から、シュガーホールの音楽事業はその実施過程で多くの矛盾を経験することになった。

---

[100]「全国公立文化施設協会」（1995設立）は、全国の公立文化施設1182館（2007年現在）が加入する社団法人で、加盟会員を対象に、施設運営・舞台技術・アートマネジメント・自主事業等各種の調査研究と研修事業を行っている。また「地域創造」（1994年設立財団法人）は、地方自治体の「芸術文化の振興による創造性豊かな地域づくり」を対象として、自治体職員を対象に各種補助事業、研修会を行っている。

地域によって、歴史・文化、コミュニティの成立条件、及び音楽文化環境が異なるものであるかぎり、地方の音楽ホールに芸術経営の標準的なモデルがあるわけではなく、シュガーホールも結果的に独自の路線で試行錯誤の道をたどらざるを得なかったのである。

こうした公共文化施設の課題をめぐる文化政策の論考が活発になったのは 1990 年代に入ってからのことである。それらは「文化経済」、「文化政策」、「文化行政」[101]、あるいは劇場建築の角度からの論考が中心であり、＜アーツ・マネジメント＞＜文化行政＞＜公共政策＞等のタイトルやキーワードにみられるように、文化芸術政策というマクロな視点から、いわば「芸術の外枠」に接近を試みるものが主流である。とりわけ音楽ホールに立脚し、音楽芸術の実践内容に立ち入って人々の芸術経験の様態を解明しようとする研究はまだ少ない。

そんななかで徳丸は芸術学のスタンスから、現代の地域社会の芸術文化政策について、「多様性」と「国際性」をキーワードにしていくつかの課題を提起している（徳丸 2002b：127−133）。

多様性に関しては「少数者の芸術文化と地域の芸術文化を考慮することが中心となる」とし、「芸術の価値を伝承者ないし実践者の数の多さと地域的な広がり具合で判断していた」ことを誤りとし、オペラ劇場やオーケストラの数で国や地域の文化を測ることをその例としてあげている。また国際性に関しては「日本からの発信を多様化することと少数者を含めた多様な集団からの受信を増やすこと」であるとし、「多様性と国際性を確保するためには、芸術文化政策を『上から』与えられるだけと考えずに『下から』も構築できる」という意識をもつことが必要だとしている（徳丸 2002b：128−129）。これらの問題指摘は、小さい地域対大きい地域、日本対世界という地域の関係構図にあって、大きな地域に流通する芸術が優れていると考えがちなわが国の文化価値観に対しての警鐘でもある。小さな地域のホールが、「そこで演じられるべき芸術文化の種類を問題とすることなく」（徳丸 2002a：99）、大都市ホールの事業形態を無批判にまねることで、結果的にその地域にある小さな文化を圧迫することになりかねないからである。

たしかに、中央発信、地方受信というわが国の一方向的なシステムは文化政策に

---

101 「文化経済学会＜日本＞」は、1992 年に発足し、学会誌『文化経済学』を発行している。また、「日本文化政策学会」は 2007 年 5 月に発足したところである。

限らず、マスメディア、商業経済、教育制度等に共通する構造的な問題でもある。しかし、地域の多様な文化がその文化集団の成員にアイデンティティを保証するものである以上、文化政策は決して一様であってよいはずはないのである。芸術文化を「あつらえた既製品ではなく、地域の文化受容に適合した“オーダーメイド”の住民参加」とし、「アートを好きな人びとが好きでやっている行為というレベルから開放し、芸術団体や芸術家もまた“市民性”を獲得する」ことを地域社会にデザインしてゆく機能が、今後の地方の音楽ホールに求められるのである（太下 1999：59-60）。

4.2　音楽ホールにおける音楽家の役割

「芸術家もまた市民性を獲得する」ということは、音楽家にとって今後音楽ホールを単に自己の音楽表現活動の場として捉えるだけでなく、市民との協働によるさまざまな音楽創造の場と機会を提案し、音楽家自身もまたそれに参加することを意味する。いうまでもなく芸術は、人間の技術活動、それも長い修行を経て獲得した「簡単にはできないことを成し遂げる精神的肉体的な能力」（利光 2002：13）を意味し、とくに音楽芸術は、声や楽器との関係をとおして磨かれた高度な身体技法の集積の上にある。しかし一方で、その表現の技術活動は「それだけで自己完結した活動ではなく、常に他者にむけられた活動」でもある（利光 2002：14）。しかし、地方社会において実演型の音楽芸術にどれほどの人びとが関心をもっているのであろうか。「需要者のすそ野や享受能力の拡大がなければ、供給者としてのアーチストの将来は明るいものとはいえない。」（金川 1998：29）という指摘にもあるように、現在の地域の音楽環境は決して音楽家にとって好条件にあるとはいえない。現在の市民は、多様な音楽領域に趣向性を見いだし、鑑賞ばかりでなく自らもまた音楽表現を積極的に行い、しかもその多くは商業主義の消費型音楽行動に囲い込まれつつあるからである。

しかし、表現の自由を護る、個人の創造性を発展させる、文化の多様性・芸術の発展を促進するといった芸術文化の理念に立ったとき、音楽家が地域の市民社会にはたす役割は重要である。その役割をはたすためにこれからの音楽家は、地域市民と信頼関係を築き、自己の音楽活動の多様化を図りながら可能な限り音楽文化の脈絡を共有する協働者を積極的に開拓していく努力が必要なのである。いわゆる「最

大の市場の最少公分母である音楽様式を創作する」超文化化（transculturation ）への過程を目指すことである（Malm1992-徳丸 2002a：101）。音楽家と市民との間にこのような関係を成立させる装置として音楽ホールを作動させることで、持続可能な芸術環境が地域社会に拓かれていくことにもなるからである。

市民との協働による音楽創造の活動としては、ワークショップ、アウトリーチ、さまざまな文化領域とのコラボレーションをふくむ総合的な舞台芸術への参加などが考えられる[102]。その際音楽家に必要なのは、多様な音楽文化の脈絡にある市民とともに柔軟な態度で音楽創造に参加する態度である。3.2.3 でも述べたように、①一般市民も芸術創造に参加する権利をもっており、技術の如何にかかわらずその表現には価値があると認めること、②市民との協働をとおして、自己のステージ活動だけでは経験できない人間関係を発見すること、③芸術創造を市民とともに楽しむパートナーとなることである。このことは、単に音楽芸術の需要者や享受能力の拡大を意味することにとどまらない。市民と多元的な関係で交差しつづける動態創造への一参加者となることを通して、スモールがいうように「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」、「音楽の根元的な意味を、個人的なものとしてではなく、社会的なものとしてとらえる」（Small 1998:8 ）視界へと拡げることにも繋がるのである。

たとえばシュガーホールが行った「地域・字めぐり出前コンサート」は、地域住民、小中学生を対象とした近接距離での双方向型コンサートであった（本論 2.2.2）。そこでは、クラシック音楽だけでなく海外の多くの民族音楽もまた受け手とのフレンドリーな対話を交えながら提供された。また、子どもたちが音楽家の手ほどきを受けながら、楽器の試奏に挑戦するシーンもあった。こうした双方向的なコンサートの持ち方が、聴き手の高い集中力を呼び起こすだけでなく、音楽家もまたその場の共感と信頼に支えられ、演奏へ強いモティベーションをもつことを筆者は幾度となく目撃してきた[103]。

---

[102]曽田は、アウトリーチ、ワークショップが地域へ可視化されることで「アートをはじめとする文化芸術活動は、それがあることによって地域に住む人たちすべてがひとしくその恩恵を受ける公共財の性質を持っているという認識のきっかけを提供する」としている（曽田 2007：51）。

[103]こうしたシーンでの、子どもの音楽受容の特性について、筆者自身の論考がある（中村 2006：33-44、2007：199-205）。

地域創造の「公共ホール音楽活性化事業」は、若手音楽家を公共ホールのある地域に派遣し、コンサートに先だって多様なワークショップをふくむ双方向型のコンサート（「アクティビティ」と総称）を全国的に展開している[104]。アクティビティの実施会場は、学校（多くの場合小・中学校の音楽教室）、養護学校、療養者のための施設、老人介護施設、公民館、産業施設等地域住民の生活空間で、比較的少人数を対象に行われている。アクティビティの例としては、マリンバ奏者が小学生の手作り打楽器と合奏音楽をともに創りあげる、打楽器奏者が地元の陶芸家の作った陶器を用いて、陶芸館でフルート奏者と即興演奏を行う、金管五重奏の奏者が中学生の吹奏楽部員に技術指導を行いながらともに合奏を仕上げるなどが報告されている[105]（「公共ホール音楽活性化事業報告書」2005年3月）。

筆者が直接立ち会った経験では、ヴァイオリニスト早稲田桜子が、重度障害者療養施設で楽器を療養者の身体に接触させ、振動を感じさせながら演奏したこと、あるいは僻地の小規模校で、円陣を組んだ小学生とともに歌い踊りながら演奏したシーンが印象深く残っている。ロンドンに拠点を置いてソロ活動を行うヴァイオリニストの小野明子も2007年からこの活動に参加し、結成して間もないアマチュア・オーケストラの指導にあたりながら、その団員とともにバッハの二重協奏曲のソリストとして演奏会を行った。また、ピアニスト中川賢一が行うアクティビティは、参加者をピアノの側面や底面に招き入れて音の強度や移動性を体験させる、ソフト・ハンマーで響板をノックさせてペダル効果を確認する、打鍵しながらピンポン玉を弦のうえで跳ね返させることで発音の原理をみせるなど、視覚や触覚に訴えたパフォーマンスでピアノの構造や楽器特性の紹介を行っている。

こうしたフットワークで活動する音楽家には、次のような特性が共通してあるように見受けられる。

---

[104]地域創造が1998年から実施している公共ホールへの助成事業で、あらかじめオーディションで選抜した音楽家を研修し、地方の公共ホールへ派遣してアウト・リーチとコンサートを実施する制度。実施主体は公共ホールにあるが、音楽家とホール間のマネジメントを調整するコーディネーターは地域創造から派遣する。筆者は、2005年から同事業のアドバイザーを勤めている。

[105] これらの音楽家は、宮本妥子（マリンバ奏者）、永井由比（フルート奏者）、Buzz Five（金管五重奏）で、いずれも地域創造のオーディションと研修を受けた「登録アーティスト」である。後述の、早稲田桜子、中川賢一も同様である。

1) クラシック音楽以外の音楽にも共感をもち、音楽以外の文化にも深い関心を示す
2) 即興的な音楽創造・音楽行動に積極的である
3) アマチュアとの音楽協働に積極的であり、その際技術（performing-skill）的側面には必ずしもこだわらない柔軟性をもつ
4) 演奏の場の条件いかんにかかわらず、自己の演奏の完成度には厳格であろうとする

1）は、多様なジャンルの音楽や音楽家との共演、あるいは音楽以外の芸術との協働の可能性を孕み、3）は音楽家というよりも、一人の社会的人間としてのモラルの高さを示唆するものであろう。4）は、プロフェッショナルな音楽家としての自覚と誇りに根ざすものである。2）の即興的な音楽創造は、いわば書記化された音楽、楽譜を再現する行為を中心としてきた多くのクラシック音楽の演奏家にはとっては不得意な分野である。しかし、ワークショップや双方向的な音楽活動の場では極めて重要な能力となる。

クラシック音楽における即興性の問題は、ジャズ音楽と比較したときに明らかになる。フィネガンによれば「ジャズ音楽の演奏は、固定された楽譜の＜正しい＞とか＜正しくない＞といった解釈にあるのではなく、固有の（音楽的）状況において、それ自体が効果的であるという独自の演奏法に拠っている」のであり、「作曲と演奏におけるジャズの方法は音楽の継承と決定の仕方が口頭性によるものであり、こうしたことが書記性によるクラシック音楽とは明確に対照性をなしている」のである（FINNEGAN 1986：79）[106]。

一方「どんなにつまらない作品であったとしても、演奏家がいつでも愛着とすべての技術をもってその作品に接し、届けようとするときはいつでもそこに意味と美があり、それが演奏の本質なのである。そして云うまでもなく、いかに複雑な音楽“作品”でなくても、魅力的な演奏がありうることは、多くの即興音楽が示してきた」（Small 1998:7）ように、演奏は送り手と受け手との間にレシプロカル（双方向）

---

[106] フィネガンは、ジャズの作曲と演奏とが並行して行われる方法を「演奏しながら作曲する方法（composition-in-performance mode）」としている（Finnergan 1986：79）

な時間として生成されるという意味では、極めて即興性の高い行為である。ジャズの即興的演奏に限らず、民族音楽やクラシック音楽を含むあらゆる音楽は、本来その一回性の演奏行為のなかに生じる、送り手と受け手との感覚共有や体感的交流の時間創出の経験でもあるからである。芸術の理解には、単なる情報の交換ではなく「いわば予測のつかないものが出現して、それをめぐっての互いの話のやりとりが進むうちにその方向が次第に見えてくるという、本当の意味での対話（dialogue)」（フリードリッヒ 1989：1）がその基本的性格としてある。つまり、芸術作品や行動をめぐっての発信者と受信者との動的創造の関係を意味するのである。

演奏行動における即興性だけでなく、即興性に満ちた音楽の時間を市民との多様な協働とともに創造することは、市民を自由な音楽行動の発想へと誘い、市民社会に音楽概念の拡大をもたらすことにも繋がるであろう。「世界の拡大に伴う分業化・自動化によって忘れられてしまった、＜集団の中で個人が分かちあう喜び＞」を、「個人が世界の豊かさを直接に感じ取ることができる、集約的で協調的な『公』という場でもたらされる」（板倉 2003：43）とする展望は、今後の地方の音楽ホールにおける音楽家の展望でもある。

4.3　市民社会における芸術概念の拡大

第 3 章の中心課題であった「双方向型鑑賞事業の設計と実践」「市民協働による音楽創造」「地域における音楽文化概念の拡大」を、地方の音楽ホールが地域社会で実現していくためには、市民の積極的な参画が最も肝要である。本節では、市民が行う音楽をその様式やレベルにかかわらず肯定的にとらえる知見を紹介しつつ、市民が音楽芸術に参加する意義と音楽のもつ社会的機能について論じる[107]。

第一は、「どんな音楽も人間の行為として、なんらかの首尾一貫性をもつ、つまり、でたらめではない、と考えるべきであろう」とする考え方である（徳丸 2003b:179)。これは、本来地球上の多様な音楽 −少数民族の音楽から新しく作られた音楽までをふくむ− が、それぞれ独自の音楽様式に拠って存在しているのであるから、ある個人や団体が信頼する音楽様式を、他の様式に適用して「音楽ではない」とする態度

[107] 市民と文化行政との関係については、「市民」「自治」概念の関係にもとづく梅原の研究（梅原 2007：31—45)、プロ・アーティストと地域アマチュアの関係について曽田のユニークな視点からの研究がある（曽田 2007：47—55)。

を戒めたものである。この考え方に立てば、クラシック音楽も地球上にあるひとつの音楽様式に過ぎないということになる。

今日のわが国の市民社会に拡大して考えれば、伝統音楽、クラシック音楽、ジャズ、ポピュラー・ミュージック等の多様な音楽様式や、演劇・舞踊と一体化した音楽もまた、地域の人々の生活のなかにある限り音楽資源として尊重し、とり扱うべき対象となるのである。

第二は、誰もが快適に感じる表現は「すでに存在する表現要素の、あらたな組み合わせを発見する」“再創”にあるとした考え方である（山田 2002：212）。山田は、日本の美術・文学等の表現における模倣（コピー）文化の歴史的な文脈から、芸術における「独創性（オリジナリティ）の神話」（山田 2002：序）に疑義を呈し、“再創”の概念を打ち出した。「誰もが快適に感じる表現は、人類共通の有限な資産として、この世にすでにある表現のなかに鏤められている」のであり、「古典への回帰と異文化の取り込みが、芸術表現の革新の常套手段である」ことは、芸術における再創を裏付けているとした。さらに「ひとの創作をもとに楽しみながら何かを加えてゆく」ことを再創主義とし、「コミュニティで情報を共有し、先人のまねをして、共に栄える」「先達のまねをすることで、技、心、リテラシーを獲得することができる。そして自己以外のものを排斥するのではなく、コミュニティでの共栄をはかる」という再創主義を薦めているのである（山田 2002：212-214）。

山田の論は、現代の情報文明社会にあって、さまざまな情報が市民化するなかで、独創主義や著作権擁護に孤立しがちな芸術家への警鐘というニュアンスを多分に含むものである[108]。シュガーホールにおける多様な音楽の組み合わせによる音楽創造は、まさしくこの再創主義に拠ったものである。しかし再創主義は、音楽芸術を人間の本質に関わる歴史的な文化資源として捉え直したとき、ネガティブな側面もつことも否定できない。

---

[108]山田は、文明（シビリゼーション）を「市民化」と考えることで情報文明の本質が理解できるとし、「市民化とは、ひとびとが自律的、自発的に公共性の形成に参加すること」であり、そのためには「コピーという手段によって情報が流通し、共有されることが鍵となる」としている（山田 2002：215）。この考え方は、情報社会のなかで、誰でもがセルフ・エデュケーション＝「高度に発達した情報化社会のなかで、自由闊達に情報をアキュミュレート（蓄積）し、コラージュし、意味の組み替えを行うセルフの主体性」となれるとした考え方に相似する（山本；吉村；谷口 2001：207）。なお角度はまったく異なるが、ポピュラー音楽における模倣「パクリ」に関する言説を、美学的構造の一側面から考察した研究もある（増田 2005）。

音源、映像、電波メディア、IT 等によって現代の人々は、世界のさまざまな音楽情報を入手する時代となった。インディーズ系ポップ・ミュージックグループの激増が象徴するように、これらの音楽情報が若い市民層にオリジナルという名の“再創品”を次々と生み出す原動力となっている。また、地方にあっては多様な音楽の再生品（copy）や電波メディア情報によって、音楽がひたすら消費的に受容されている現実もある。現代の過剰な消費社会、情報化社会にあって、音楽はそれを受容する人々とともに、市場価値化される方向にあるからである[109]。

音楽芸術は、長い時間の修練を経て獲得された人間の技能が、身体や精神性を仲立ちにして継承され、他者に共有されてきた社会的な文化資源である。その意味では、本来市場性や大量消費社会になじまない側面を持つものでもある。現代社会にあっては、人間と音楽の根源的な関係を、その原点に立ち返って市民社会に再構築してゆく場が必要であると考える。ここに、音楽芸術を直に受け渡す＝「伝承する」場として、音楽ホールを地域の市民社会に位置づける考え方が導かれる。

徳丸は民族音楽学の視点から「どのような時代を考えてみても、全く新たに、いわば無から生じた音楽活動というものはありえず、多くは伝承に依存している」のであり、「伝承が存在するということは、その社会の中に音楽を保存する意欲があるということ」であるとした（徳丸 1996:92-93）。徳丸の言う第 1 次口頭性による直接的な音楽の受け渡しが、人対人の関係を仲立ちにするという点で、第 2 次口頭性よりも直接的な効果が大きいことはいうまでもない（3.3.2）。演奏行為に関するさまざまな身体技法や心的な動きを、視覚的、触覚的にも感知できるからであり、強いては音楽芸術を人間の身体や精神から即時的に生成されるものとしての醍醐味を、誰でもが実感できるからである。

シュガーホールにおける芸術創造の協働は、ほとんどがこの第 1 次口頭性の伝承システムによって行われてきたのである。市民と芸術家がともに歌い、踊り、楽器を演奏しながら作品創造を織りなす時間は、いわば「他者の身の統合との関係において起こる一種の感応ないし共振」＝「同調」[110]であり、舞台芸術の演出デザイン

---

[109] 近年の若者のポピュラー音楽趣向についての研究としては、地方のローラー族のロックンロールの研究（大山：2005）、小泉恭子の高校生を対象としたフィールドワーク研究（小泉：2007）等がある。

[110] 市川は相手の所作に応答し、対応する所作・態度・表情をとることを「応答的・役割的同調」とし、スポーツの一糸乱れぬチーム・プレー、音楽のみごとなアンサンブル、ジャズ

に対応する一連の動作は「同型的同調と応答的・役割的同調の円環が形づくられることによって、共有される行動の場が生成し、あたかもひとりの人間がプレーし、手術しているようにさえみえる共動行動」の場を創出していたことになる（市川 1997：52-55）。

小林康生は文化人類学の視点から、民俗芸能の身体技法の学習に関する知識・技能は、その高度性や特殊性にかかわらず伝承の所産であり、それがゆえにすぐれて社会性に根ざすものであるとした。すなわち「知識＝技能、個人、社会という三者の関係は、伝承という働きによって繋がれている」のだから、伝承の概念を強調することは「人間の活動における様々な繋がりを強調することにほかならず、人間を現在ばかりでなく、過去にも未来にも開かれた存在として認識することである」としている（小林康生 1995：207-208）。

知識＝技能、個人、社会が民俗芸能の伝承という働きによって繋がれているとする概念を拡大してみよう。民俗芸能をより広く現代の多様な“身体パフォーマンス”に置き換えてみる。それらを伝承によって地域社会の人々に伝播させるシステムを構築する。そのシステムは、外部世界の人々-異文化・同質文化の芸術家等-を受け入れ、かつ長期的に展開できるものとする。このことが実現されれば、「人間の状況としての文化や社会は開放的システムとして内外からの相互浸透によって決定され、個々の相互作用はその総和以上の何か新しいものをつくりだす」（小林 1995：210）[111]ことを、市民社会に形成してゆくことになるのではないだろうか。

これら徳丸、山田、小林の視点は、本論第 3 章で論じたシュガーホールにおける文化触変、佐敷という地域における文化変容の現象を想起させる。すなわち音楽創造における協働は、身体を仲立ちとした第 1 次口頭性による伝承のシステムをとっていたこと、その結果、市民個人においても、あるいは地域社会においても、短期的には新しい音楽経験という文化触変を生み、長期的には地域社会に多様な音楽行動や内発的な文化触変をふくむ文化変容を誘発した点である。

音楽ホールが地域にあるということは、人間と音楽とが根源的な関係で結びつく

のかけあいの即興演奏、息のあったチーム・ワークによる手術等をその例にあげている（市川 1997：54）。

[111] 小林は、伝承が生起する場には、「その場特有の資源の配置、資源そのものの構成、対個人間の関係の網の目、それらを発動させる媒介物といったヨコの状況」すなわち、その社会、文化に特有のあり様が存在しているとする。

ことのできる場があり、地域の人々が多様な音楽行動への参加を通して、個人としてもコミュニティとしても豊かなものになっていく文化装置が、生活圏にあることを意味するものでありたいのである。