

## 特集◎民間による公共

「公共事業」というときの「公共」は、「行政が担うもの」と考えられがちだ。

しかし日本語の「公共」は、「私」や「個」の概念に対置する「人々の」が第一義的である英語の“public”を翻訳したものだといわれている。すなわち「公共＝行政」ではない。

このように「公共」に対する認識が充分とはいえないものの、実は舞台芸術界では、劇場等における公共性について論じられ、民間の劇場や非営利団体が自発的に公共性・公益性の高い活動に取り組む例がいくつもある。

つまり、日本の舞台芸術界では、「公共」に含まれる「人々の」という意味を汲み取った民間が大きな役割を果たしている。それならば、そうした民間を、「人々」である私たち市民も積極的に支えるべきではないのか。この特集を通じ、読者にも考察や議論をしていただければと願う。

- |  |       |
|--|-------|
| 01 大澤寅雄◎「公共」の形を変える「踊る阿呆」たち                 | p.001 |
| 02 丸岡ひろみ◎芸術と公共についてTPAM(ティーパム)の仕事を通して考えたこと。 | p.005 |
| 03 佐藤 信◎「わたくし」の公共性                         | p.007 |
| 04 あごうさとし◎民間劇場にとっての公共性とは何か?                | p.010 |

01

大澤寅雄  
Torao OHSAWA

### 「公共」の形を変える 「踊る阿呆」たち

#### 盆踊りと「公共性」

この原稿を書き始めた時期に、世間では「徳島市阿波踊り」が大きな話題になっていた。市長による総踊りの中止要請と、それに反発した踊り手団体による強行という事態は様々な立場から様々な意見が提示されており、論点を絞り込むことも難しいのだが、この一件を起点に「民間ならではの公共」について考察したい。

盆踊りは「公共」が出現する時空間の一つだ。政治学者の齋藤純一は、「公共性」という言葉が用いられる際に、「国家に関する公

的な (official) もの」、「すべての人々に関係する共通のもの (common)」、「誰に対しても開かれているもの (open)」という3つの主要な意味合いを述べている<sup>1)</sup>。盆踊りは、この3つの意味合いすべての「公共性」を語ることができる。多くの盆踊りは、国や自治体から無形民俗文化財に指定され、誰もが踊りの行列や輪に入り、その場に集う多くの人が踊る楽しみを共有できる。さらに言えば盆踊りは「この世」と「あの世」をつなぐ公共の場でもある。そこにはofficial、common、openな場が出現している。ところが、その公共の場をめぐる経営の問題が発生し、行政、企業、市民といった立場が複雑に絡み合い、中止や強行をめぐる対立したのが、今回の徳島市阿波踊りの一件だ。

「盆踊りと公共」で思い出したことがある。400年以上の歴史があるとされる東京都中央区の「<sup>つくだじま ほんおどり</sup>佃島の盆踊」。筆者が佃島の盆踊を訪れたのはたしか2010年か2011年。下町風情の残る佃島で、低層住宅が軒を並べる比較的広い道路が盆踊りの会場で、<sup>やぐら</sup>櫓を囲み、細長い輪を作って踊る浴衣姿の人々。その場を今世紀初頭に建築されたタワーマンションが取り囲み、見下ろすようにそびえ立っていた。盆踊

1) 齋藤純一『思考のフロンティア 公共性』2000年、岩波書店

りの踊り手が徐々に増え、輪が細長く伸びた21時前、「ご近所の迷惑にならないように、まもなく盆踊りを終了します」というアナウンスが入った。おそらく、盆踊りによる「騒音迷惑」を訴える住民が近隣にいるのだろう。その対策や調整が、21時で盆踊りを終了するという措置だったのではない。

このように公共の場には、公共性を巡って対立する主張が常にあると言っていい。盆踊りには、地域の人々の交流の機会をつくり、伝統文化を受け継ぎ、地域内外の人にもその場を共有するという公共的な目的があるだろう。一方で、そこは一般道路という公共の場でもある。道路は人間が通行するための場であって、踊るための場ではない。ましてや、騒音の発生やゴミの散乱といった迷惑行為があつてはならないという意見もあるに違いない。そこで「道路交通法」や「道路使用許可」といった、法規が必要になる。

### フォルクスビューネ占拠事件

話題を盆踊りから劇場に変えて、公共について考えたい。昨年2017年9月、筆者のパートナーでダンサー・振付家の手塚夏子氏が、ドイツ・ベルリンに滞在していたときのことだ。東西ドイツ統一前の旧東ベルリンに位置し、ベルリン市が運営する公共劇場の「フォルクスビューネ」の劇場総監督の交替人事をめぐるトラブルや、ベルリン市の都市政策に対する不満が原因で、アーティストやアクティビストが劇場を数日間占拠するという事件が起きた。対立の要因はさておき、その占拠の現場を訪れた手塚氏の話がとても興味深かった。

占拠されていたのは劇場のエントランスロビーやホワイエといったオープンエリアで、舞台と客席は劇場の管理側が施設していた。オープンエリアでは占拠したグループによって、こちらではディスカッションが、そちらではワークショップが行われ、あちらではDJが音楽を流してビールを片手に踊る人たちがいた。劇場には誰もが入ることができ、あちこちのプログラムに参加もできる。そうした状況の中で、数日間、劇場の管理側は強制的に立ち退きを命じるのではなく、その場を見守っていたという。その後、退去命令が下されて、占拠したグルー

プは劇場から出されたものの、その後も劇場の前の公園で集会を続けていたようだ。

この話を手塚氏から聞いた筆者は、日本の「公立文化施設」でそのような事態が起こるだろうかと思った。例えば、どこかの市が設置、管理している公立の劇場があつて、その劇場の館長の交替をめぐる意見の対立が起きるだろうか。仮に意見が対立したとして、交替に異議のある人々が、劇場を占拠するという行動をとるだろうか。仮にそうした行動があつたとして、劇場の管理者は、占拠された状態を数日間見守るだろうか。などなど想像したものの、どの段階の仮定も現実には起きるとは考えにくい。それはドイツでの「公共劇場」と日本の「公立文化施設」のありようの根本的な違いでもあり、「公共とは何か」、「誰が公共の担い手なのか」という問いを突き付けるものでもある。

日本では「公共」という言葉を「政府」あるいは「行政」と同じ意味で使う人が少なくない。例えば「公共劇場」や「公共ホール」という言い方があるが、「公立の」劇場やホールは「公共の」劇場やホールだとは必ずしも言えないだろう。つまり設置者や管理者が国や地方公共団体であっても、「公共性」を担保する場になっているかという、疑わしい。齋藤純一による公共性の3つの意味合いで言えば、たしかにofficialではあるかもしれないが、commonやopenといった意味合いではどうだろうか。「公の施設」を定めた地方自治法があり、「行政財産」としての設置目的が記された条例があり、条例の運用を定めた条例施行規則があり、規則に基づいた施設の管理や利用に関する要綱や規程がある。その網の目のように張り巡らされたルールに沿って管理される場合は、局面によっては管理する側にとって都合の悪いことを未然に防ぎ、抑制する力も働く。それはcommonやopenといった意味合いと衝突することもあるだろう。そうした日本の「公立文化施設」のありようを思うと、フォルクスビューネでの占拠事件は、まさに「公共」を体現する劇場ではないだろうか。

### 「公の施設」をめぐる「官」と「民」の違い

筆者は、今までに何度か公立文化施設のスタッフ、文化政策を担当する行政職員の研修のお手伝いをした経験があるが、いつも感じるのは「公共劇場」あるいは「公共ホール」の仕事をしていても、「公共とは何か」という問いに向き合う人が少ないことだ。おそらく多くの場合は、法律、条令、規則、要綱といったルールに基づいた施設なのだから、そこが「公共の場」であることは個人の考えで変化するものではない、と捉えているのではないだろうか。なので「公共とは何か」と向き合う前に思考が停止したり、前例を求めたり、さらなるルールを考える傾向がある。政府や行政といった、いわゆる「官」が「公共」を規定する立場や考え方から自由になれないことが多い。

加えて公立文化施設が難しい状況になっている要因が、「公の施設」の管理に民間が参入できる指定管理者制度という仕組みだ。2003年の地方自治法の改正で、公の施設の管理運営を、株式会社をはじめとした営利企業、財団法人、NPO法人、市民



「DOCH KUNST」(やはりアートだ)と書かれた横断幕が掲げられた占拠中のフォルクスビューネ photo:手塚夏子

グループなど民間の団体に代行させることができるようになった。公共サービスの市場化により競争原理を導入した制度であり、文化施設にも「公共」と「市場」という異なる原理が共存することになった。たしかに、市場の競争原理が公共サービスの質や量を高める側面もあるが、異なる原理によって対立や齟齬が生まれることも少なくない。

例えば「公共性」とともによく使われる言葉に「公益」という言葉がある。「公益」とは「不特定かつ多数のものの利益」という意味だが、往々にして「不特定のものの利益」が「多数のものの利益」に回収されてしまう状況が見られる。「公益」とは異なる意味で、構成員共通の利益である「共益」や、特定の個人・団体の利益である「私益」という言葉も存在する。公共サービスの市場化の導入以降、民間企業という特定団体による「私益」を追求する競争が「公益」に寄与するという考え方が拡張し、結果として「不特定多数の利益」、つまり「公益」の意味が変わってきているのではないか。障害者、外国人、性的マイノリティといった「特定少数」よりも、漠然とした一般市民という「多数」の利益を優先する（この時点で「不特定多数」という言葉の誤解が生じている）という考え方や、さらには何をもって「益」とするのかも「経済的利潤があること」か、あるいは「不満やクレームが出ないこと」という考えに拠ることが多いのではないだろうか。

公共と市場の原理が共存せざるを得ない状況の中で、経済的利潤を追求する市場とは別の「民」が果たす役割もある。それが、非営利による民間の公益活動だ。1998年に施行された特定非営利活動促進法により、日本にNPO (Not for Profit Organization) が法人として誕生した。2008年には公益法人制度改革が施行され、社団法人と財団法人は法人格の取得とは別に公益認定を受ける制度変更があった。そして2010年に内閣府は「新しい公共」宣言<sup>2)</sup>を発した。宣言の中には、このように書かれている。

「新しい公共」が作り出す社会は「支え合いと活気がある社会」である。すべての人に居場所と出番があり、みな人が人に役立つ喜びを大切にできる社会であるとともに、その中から、さまざまな新しいサービス市場が興り、活発な経済活動が展開され、その果実が社会に適正に戻ってくる事で、人々の生活が潤うという、よい循環の中で発展する社会である。

この理想に溢れた言葉は、当時の政権与党だった民主党が野党に戻るとともに、輝きが失われていった。そして自民党が与党に復帰すると、再び公共サービスは市場原理に回収される動きが加速した。「官から民へ」という市場の競争原理と、「新しい公共」という市民社会の理想。政治の状況によって、その原理が切り替わるように感じるのは筆者だけだろうか。

## 表現の自由をめぐる「官」と「民」の違い

ここからは「表現の自由」についての「官」と「民」の違いを考察してみよう。過去数年間で、国内の美術館で「表現の自由」をめぐる議論になった案件がいくつかある。公立美術館での例を3つ挙げるが、

その1つ目は、2014年2月に東京都美術館で開催された「現代日本彫刻作家展」だ。中垣克久氏の作品に首相の靖国神社の参拝や政府の右傾化を批判した表現が含まれていたとして、撤去を求められたという案件である。東京都美術館は「特定の政党・宗教を支持、または反対する場合は使用させないことができる」との運営要綱により判断した。美術館の運営者である東京都歴史文化財団は「都民の税金で運営しており政治的主張をする場ではない」、東京都生活文化局も「美術館は美術を鑑賞する場であり、政治的アピールをする場ではない」と取材に答えている<sup>3)</sup>。

2つ目の案件は、2014年8月に愛知県美術館で開催された「これからの写真」展で、鷹野隆大氏の作品に性器が写っているため「わいせつ物の陳列」にあたるとして愛知県警察が美術館に撤去を求めた結果、作品に不織布やトレーシングペーパーをかけて覆うなどの変更を行った。愛知県美術館は、「今回の事態が発生し、その対応にあたり美術館が一つの前提としたことがある。それは、愛知県が設置、運営する公立美術館として、ある法律に抵触するという判断が、当該法に基づいて行政事務にあっている専門機関によってなされた場合には、何らかの対応処置を取らざるをえないということである。」<sup>4)</sup>としている。

3つ目の公立美術館の案件として、2015年7月に東京都現代美術館の「おとなも子どもも考える ここはだれの場所?」展で、会田家(会田誠、岡田裕子、会田寅次郎)の作品が、「文部科学省に物申す」、「もっと教師を増やせ」、「教科書検定意味あんのよ」、「新国立競技場の問題は全部俺に決めさせろ」といった白い布に毛筆で書かれた作品や展示されていた映像作品に、美術館が撤去・改変するように要請した。東京都現代美術館の撤去要請の理由は、「観客からのクレームが入り、それを受けて東京都庁のしかるべき部署からの要請もあり、最終的に美術館として協議して決定した」と説明している<sup>5)</sup>。

以上3つの公立美術館での案件に対して、民間美術館での案件を1つ挙げたい。2013年11月から3月にかけて東京の森美術館で行われた「会田誠展:天才でごめんなさい」で、展示物の一部が「性差別」にあたるとして、市民団体「ポルノ被害と性暴力を考える会」が作品展示への抗議文を送付した。森美術館の館長、南條史生氏は「現代美術は、我々の生きる現代社会の諸問題を実験的・批判的・挑発的に取り上げる場合も多く、まだ評価の定まらない多様な視点が登場することになります。森美術館は、法に抵触しない限り、そうした新しい視点をできるだけ広く紹介する立場を取っています。」さらに「森美術館は、今後も様々な現代美術の作品を、広く社会に紹介し、議

3) しんぶん赤旗「靖国参拝批判の作品 撤去要求 東京都美術館「政治的メッセージ」」2014年2月20日

[http://www.jcp.or.jp/akahata/aik13/2014-02-20/2014022001\\_04\\_1.html](http://www.jcp.or.jp/akahata/aik13/2014-02-20/2014022001_04_1.html)

4) 愛知県美術館 村田真宏「これからの写真」展に関する報告 <http://www-art.aac.pref.aichi.jp/research/pdf/2014/apmoabulletin2014p45-53.pdf>

5) HUFFPOST 猪谷千香「会田誠さんの作品撤去要請問題から考える「表現の自由」」 [https://www.huffingtonpost.jp/2016/07/22/aicajpn\\_n\\_11128808.html](https://www.huffingtonpost.jp/2016/07/22/aicajpn_n_11128808.html)

6) 森美術館館長 南條史生「会田誠展について」 [https://www.mori.art.museum/contents/aidamakoto\\_main/message.html](https://www.mori.art.museum/contents/aidamakoto_main/message.html)

2) <http://www5.cao.go.jp/npc/pdf/declaration-nihongo.pdf>

論と対話の基盤となる役割を果たしていきたいと考えています。」と説明している<sup>6)</sup>。

こうした表現の自由をめぐる問題については既に議論が重ねられているが、筆者が関心を寄せているのは、「官」と「民」では表現の自由に対する向き合い方やふるまい方が大きく異なる点である。森美術館の館長の南條氏の説明は、公立美術館の3つの案件と異なる観点が含まれている。それは「法に抵触しない限り」という前提はあるが、「評価の定まらない多様な視点」を「できるだけ広く紹介する」こと、「議論と対話の基盤となる役割」について主張している点である。一方の公立美術館では、法律や要綱といったルールの遵守が前面にあると同時に、クレームを回避しようとする姿勢も透けて見える。その中で、愛知県美術館の鷹野隆大氏の作品の変更は、権力からの指摘の部分を、敢えて作品の上から隠すという変更によって、「議論と対話」を喚起させるものであり、その変更自体も一種の表現行為としている。「『表現者』の自由」への介入を可視化させたいと、違和感や疑問を含めて『鑑賞者』側の自発的な解釈を促すものとなっているのではないか。

そうした点で、愛知県美術館と森美術館は、表現を通じて「議論と対話」を喚起しようとする意図は共通しているが、やはり「官」と「民」という立場の違いから、表現の自由に対する向き合い方やふるまい方には異なる点がある。また、東京都美術館や東京都現代美術館においては「議論と対話」よりも「ルールの遵守」が優先されているように見受けられ、それは「公共の場」に対する根本的な考え方の違いにもつながっているのではないだろうか。

## 踊る阿呆たちの役割

混乱が続いた徳島市阿波踊りの一件で、徳島市と徳島新聞社などで構成する主催の実行委員会は、市長自らが総踊りの中止を要請したものの、踊り手の団体たちで構成する阿波おどり振興協会は「踊り手をないがしろにする」と反発し、総踊りを強行した。ニュース記事<sup>7)</sup>によると、「踊り手と見ている人が一体になって、まさに『踊る阿呆』と『見る阿呆』になった。」と阿波踊り振興協会に所属する人の言葉を伝えている。この、総踊りでの対立に、「官」と「民」の公共をめぐる考え方の違いを見た。

公共には秩序が必要であり、秩序を維持するための法規が必要だという考え方に異を唱える人は少ないだろう。その公共の秩序を守ることが「官」の役割でもある。しかし、「秩序を守ること」がすなわち「公共」だとは限らない。秩序を維持する立場とは異なる考え方や価値観から、秩序そのものを議論や対話することもまた「公共」であるからだ。秩序を維持する「官」の内側からそうした議論や対話を促すことが難しいとすれば、そこに「民」の役割があるのではないか。そうした「民」は、秩序を乱しお上に異議申し立てをする「阿保」と言われるかもしれない。しかし、既存の秩序による線引きを解き、あるいは線引きを掻き乱すことで、別の側面の公共が立ち現れる可能性もある

だろう。

阿波踊りの歴史には、こんな一面があるようだ。「江戸時代には、踊りの熱狂が一揆につながることを懸念した徳島藩から何度も踊りの禁止令が出された。特に、武士が庶民の阿波踊りに加わることなど論外で、1841年(天保12年)には徳島藩の中老・蜂須賀一角が踊りに加わり、乱心であると座敷牢に幽閉された記録も残っている。しかし、阿波っ子たちの心に流れる阿波おどりを完全に絶やすことはできなかった。」<sup>8)</sup>

えらいやっちゃ、えらいやっちゃ、ヨイヨイヨイヨイ、踊る阿呆に見る阿呆、同じ阿呆なら踊らな損々……「公共」の形を変えていくのは、踊る阿呆たちなのかもしれない。そして、いまを生きている「踊る阿呆たち」も、時には秩序という線引きを解いたり掻き乱したりしながら公共とは何かを問いかけ、後世の人々に公共の場をつないでいる。



大澤真雄 (おおさわ・まほ)

株式会社ニッセイ基礎研究所 芸術文化プロジェクト室主任研究員、NPO法人アートNPOリンク理事、NPO法人STスポット横浜監事。1994年、慶應義塾大学卒業後、劇場コンサルタントとして公共ホール・劇場の管理運営計画や開館準備業務に携わる。2003年、文化庁新進芸術家海外留学制度により、アメリカ・シアトル近郊で劇場運営の研修を行う。帰国後、NPO法人STスポット横浜の理事および事務局長、東京大学文化資源学公開講座「市民社会再生」運営委員を経て現職。2010年からパートナーであるダンサー・振付家の手塚夏子とともに、日本やアジア各地の民俗芸能をリサーチする「Asia Interactive Research」を展開。地域文化を生態系として観察する「文化生態観察」を実践中。共著：『これからのアートマネジメント“ソーシャル・シェア”への道』、『文化からの復興 市民と震災といわきアリオスと』『文化政策の現在3 文化政策の展望』『ソーシャル・アートラボ 地域と社会をひらく』。

7) 朝日新聞デジタル 佐藤常敬「中止求めた実行委に反発 阿波踊り『総踊り』場外で強行」

<https://www.asahi.com/articles/ASL8F3D6XL8FPTIL00P.html>

8) 阿波おどり会館「阿波踊りの歴史」

<https://awaodori-kaikan.jp/history/>

02

丸岡ひろみ

Hiromi MARUOKA

## 芸術と公共について TPAM(ティーパム)の仕事を通して 考えたこと。

### TPAMの成り立ちについて

TPAMは、1995年に東京で「芸術見本市(英語名称Tokyo Performing Arts Market)」として開始した。2011年に会場を横浜に移して名称を「Market」から「Meeting」に改め、「国際舞台芸術ミーティング in 横浜(英語名称Performing Arts Meeting in Yokohama)」として新たに始動したが、特に海外にやっと定着した感のあった愛称としての「TPAM」は変えずに使用することにした。その主催団体構成にも変遷はあったが、中心的な主催団体が国際交流基金であること、中根公夫が創設して現在私が理事長を務めるPARC-国際舞台芸術交流センターが事務局を担っていることは、第1回の開催以来一貫している。現在の主催団体(実行委員会構成団体)は国際交流基金アジアセンター、神奈川芸術文化財団、横浜市芸術文化振興財団、PARCである。

PARCは任意団体として1990年に設立され、2002年に特定非営利活動法人になった。TPAMの主催団体に唯一の民間団体である。舞台芸術の国際交流や公共性について、蛭川幸雄氏のプロデューサーを20年務め、『王女メディア』などをヨーロッパで成功させた設立者の中根が持っていたヴィジョンは、現在多くの舞台芸術関係者が持つそれとは、質やスケールにおいて、そしてリスクにおいて、大きく異なっていただろう。そもそも彼は私費を投じてPARCを設立し、TPAMを立ち上げたのだった。

産業見本市の形式を踏襲した初期のTPAMには400を超えるブースが立ち並ぶこともあったし、フリー・レイセン(クンステン・フェスティバル・デザール)やロビン・アーチャー(アデレード・フェスティバル)といった重要なフェスティバルディレクター(当時)を招聘するなど画期的なプログラムも実現したが、海外からの参加者数が一桁まで落ち込んだこともあった。紆余曲折と試行錯誤を経て、私がTPAMのディレク

ターに就任した2005年ごろを境に、TPAMは徐々に商業演劇やエンタテインメント、伝統芸能を切り分け、インディペンデント性、表現形式上の実験性・越境性、現実への応答性などを特徴とする芸術家や作品を「同時代的」と呼んでその領域にフォーカスしていった。当時その領域ではプロダクションの売買やマーケティングの仕組みも、国際交流の実績も、制作者の職能も確立していなかったため、TPAMは必然的に「マーケット」から国内外の制作者の交流、協力、地位向上を主目的とした「ミーティング」へと変化していった。

### IETMとの出会い

2005年は、1981年に活動を開始し1989年にベルギー法律下の非営利団体として組織化されたIETMが、その正式名称「非公式ヨーロッパ演劇ミーティング(Informal European Theatre Meeting)」を放棄し、「同時代的舞台芸術のための国際的ネットワーク」として活動を再定義し、ヨーロッパ圏外に展開しはじめた年でもある(TPAMと同様、IETMという愛称を保持)。IETMが提唱する「オープン・ネットワーク」は、ヒエラルキーを形成しないこと、達成目標に拘束されないこと、参加・退出・ネットワーク内でのサブネットワーク構築が自由であることを特徴とし、ちょうど良い訳語が日本語にない3つの概念——モビリティ(移動可能性?)、アドボカシー(政策提言?)、ジェネロシティ(気前の良さ?)——を重視していた<sup>1)</sup>。

2006年、私はそのIETMの第2回アジア・サテライト・ミーティングとなった上海会議に初めて参加した。思想的にだけでなく、調整や折衝を続けながら「オープン・ネットワーク」が継続的かつプロフェッショナルに実践されているという事実に、目から鱗の落ちる思いがし、2008年にはTPAMと併設して日本で第1回、アジアで第4回目のアジア・サテライト・ミーティングを実施した。IETMのコンセプトは、舞台芸術の経済的活性化、文化的コンテンツの普及を通じた特定の共同体や国のプレゼンス向上といった目的的な発想から、脱却とは言わなくても、批判的距離を取ることを助けてくれた。そして自らの(あるいは自らが属する共同体や集団の)利害に拘束されずに仕事をする(「考える」「発言する」だけでなく)ということの可能性を具体的に考えられるようになった。語義や概念の歴史について私は専門的な知見を持たないが、これは「公益性」から「公共性」へのアクセントの移行でもあったかもしれない<sup>2)</sup>。あるいはそれ以前から、主催団体として地域創造、全国公立文化施設協会、日本芸能実演家団体協議会などが参画し、ほぼ主催の位置づけで文化庁や東京都が参画したこともあったTPAMの歴史は、「公益性」と「公共性」の折衝の歴史でもあったかもしれないのだが。

### 震災によって探し出したもの

そして、「ミーティング」に改称した初のTPAMを、IETMの日本での

1) 詳しくは[www.tpam.or.jp/pdf/ietmreport\\_j.pdf](http://www.tpam.or.jp/pdf/ietmreport_j.pdf)の77ページ以降を参照。  
2) おそらくいずれも「パブリック」にあてられた訳語なのだと思うが、私は、「公益性」という語を「特定の一定数の人々(例えば共同体の成員や国民)に共通の利益となる性質」、「公共性」を「全ての人々にアクセス、討議、批判、更新の機会が開かれている状態」という程度の意味で使っている。不十分な定義と思うが、非専門家の文章ということでお許し願いたい。なお、この文章の中では、「政府や公的機関が提供するサービス」という意味合いではこれらの言葉を使っていないつもりである。



2018年2月開催のTPAMの会場の様子 photo: 前澤秀登



2018年2月開催のTPAMのチラシ

第2回サテライト・ミーティングと併設して横浜で開催し、変化を明確に打ち出したと思った直後、2011年3月の東日本大震災と福島第一原子力発電所の事故が起こった。その後どれほど急速に社会や文化をめぐる言説空間が組織化されていったかを、その変化の中で右往左往した8年間を経て、私はもはや客観的に思い返すことができないが、震災の約2週間後に韓国芸術経営支援センター（KAMS）とIETMのウェブサイトに『震災にあたって』<sup>3)</sup>という文章を寄稿したことは覚えている。

この中で私は、当時自分が持っていた言葉で、芸術は「社会の外部」にあるから「前提を問い直す」ことができ、「この外部性をいま一度社会に送り返す」ことで「社会の『利益』というものを再定義する」ことがアーツ・マネージャーの仕事であると言っている。読み返すと、それまでにIETMとの協働やTPAMの取り組みを通していくらか考えていたとはいえ、舞台芸術の存在意義や公益性、公共性といった概念を語るための言葉を、私が不十分ながら真剣に探したのは、国家が崩壊するかもしれないという規模のカタストロフに直面して初めてのことだったのだと実感する。同年8月には、TPAMの関連イベントとして元原子炉格納容器技術者の後藤政志氏を招きシンポジウムを開催したが<sup>4)</sup>、過酷事故対策の妥協や事実の隠蔽、原子力発電所建設の承認プロセスなどをめぐる後藤氏による批判や主張も、思い返せば、公開性、討議性といった、公共性をめぐる問題系に直接関係していた。

芸術が支援されなければならないのは、それが共同体を批判する能力——体制批判だけでなく、大衆批判や自己批判も含めて——を有するからである、そしてそういう批判を実は共同体自身が必要としているからである、という主張は、私も上記の文章を含めしばしば援用してきた。この理屈が間違っているとは今でも思わないし、公共性や市民社会をめぐる議論とも比較的によく合致するだろう。ただしそれは、

3) parc-jc.org/2011/03/25/1/

4)youtu.be/3jQXoqzIZ5M (演劇批評家になる以前には原子力工学を学んでいた鴻英良氏にモデレーターを依頼した)

5) このスピーチのテキストは公開されていない。本人に見せてもらった原稿から抄訳。

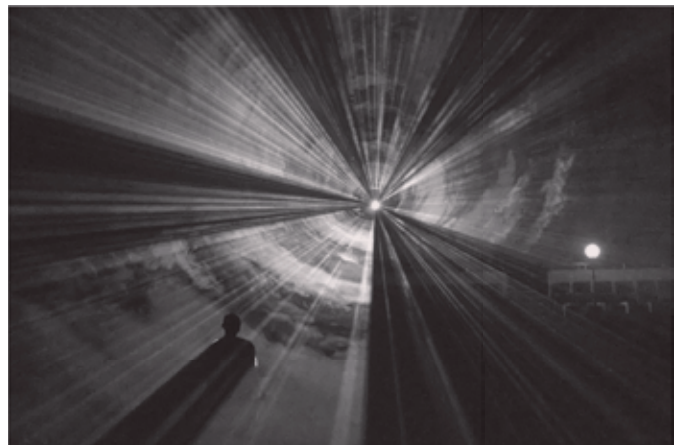
市民が失った能力を芸術が補完・代行するという意味でもなければ、そういうことをしてくださいと我々が芸術家に依頼するという意味でもない。少なくとも2011年3月から8月の間、原発事故に関する意味のある批判が技術者以外にできるとは私は考えもしなかったし、そのことで芸術に絶望したりは全くしなかった。

## 「私」と「公」

上記シンポジウムの直後、私はブリティッシュ・カウンシル主催によるエンジンバラで催された、フェスティバルや文化イベントのプログラミングをめぐる会合に参加したが、そこで英国の演出家／ヴィジュアル・アーティストのティム・エッチェルスがこのような発言をした。「私が気にかかる (I give a shit to) 芸術家たちは、自分自身のために活動している。私が気にかかるプログラマーたちは、公正でない

し、民主的でもないし、代議的でもなければ、公明正大でさえない」、そして「彼らは行政のヘマを手っ取り早く修復するための社会政治的バンドエイドではない」<sup>5)</sup>。公共性を成立させる要素を芸術が担うという芸術支援のロジックに、彼は当時——ロンドン・オリンピックの1年前——すでに閉塞感を覚えていたのだと思う。ティムや彼が主宰するフォースド・エンタテインメントの、芸術家の特権性を笑い飛ばすかのような、誰にでもアクセス可能な印象を与える作風を知っている人には意外に聞こえるかもしれないが、私はそこに矛盾は感じず、この発言を自分の文章に対する全否定とも感じず、むしろ後藤氏の明晰さと一貫性に救われたのと同じくらいに救われたと感じたものだった。

「私」がなければ、「公」は単なる全体である。とりわけ芸術に関してはそうだと、少なくとも自分の信念としては、言うことを許されると思う。芸術が芸術家の私的な世界観を表現するものであるという考えが芸術支援の文脈で使われることはほぼなくなったという感があるが、芸術家のユニークな世界観の表現に人が魅きつけられるという現象が絶滅したわけではない。例えばタイのアビチャッポン・ウィーラセタクンの映画や、2017年にTPAMで日本初演された彼の初めての舞台作品『フィーバー・ルーム』の表現、少なくともそれらに類出するエピソード、人物像、背景などは、極めて私的であり、作家と個人的に知り合いでない限り解読不能な要素さえ少なくないが、芸術支



2017年のTPAMで日本初演されたアビチャッポン・ウィーラセタクンの『フィーバー・ルーム』  
Courtesy of Kick the Machine Films

援者の間でも高く評価されているし、この作品の製作費や公演費用には、複数の国や地域の公的資金が含まれている。

## 芸術(支援)と公共性の議論

公共性を考えるにあたって、芸術支援を仕事とする人々の強みは、例えば哲学者や社会学者や政治活動家と比べて、「私」に対する期待や要求、その裏返しとしての幻滅や不信を持たずに済むことが多いということかもしれない。私は同業者が政府や経済システムについて文句を言っているのは毎日のように聞かすが、人間の愚かさについて文句を言っているのをほとんど聞いたことがない。それはおそらく、芸術家や芸術作品が還元不能な形で提出する、ユニークで、時には極限的な「私」の数々を彼らが知っているからだ。それは人間の可能性や多様性を信じるということではなく、心の内奥や精神の深みに精通しているということでもなく、単に、人間がいかに常軌を逸したものになり得るかを示す法外ででたらめな具体例を、社会的生産物として日々扱っているということである。人間一般について苦悩することなどできるわけがない。

公共性をめぐる議論はTPAMでもいろいろな形で行なっているし、世界各地からの参加者の間でさまざまな意見が交換されている。TPAMはそういうことのための場でもあるので、私としてはその場を維持、向上するために微力ながら尽くすのみである。ただ、公共性を見かけを成立させるために、芸術の法外さやでたらめさについて知らないふりをするのだけは、結局は公共性そのものの過小評価にもつながるし、自分の得意分野を放棄すれば自分の首を絞めることになるので、やめたほうがいいと思う。例えば、震災直前の2011年2月にTPAMで日本初演された韓国のジョン・グムヒョンの『オイル・プレッシャー・パイプレーター』<sup>6)</sup>は、ショベルカーと性的交渉を持つために操縦の国家免許を取得する女性の物語を語っていた。そういう「私」たちに、私たちは仕事として取り組んでいるのだし、それが面白くてやっているのだから。

6) 同作品はその後、同年11月にフェスティバル/トーキョーで『油圧ヴァイプレーター』というタイトルで紹介された。なお、ジョン・グムヒョンの新作『リハビリ トレーニング』が今年10月にKYOTO EXPERIMENTで紹介される。



photo: 前澤秀登

### 丸岡ひろみ (まるおか・ひろみ)

TPAM - 国際舞台芸術ミーティング in 横浜 ディレクター。PARC - 国際舞台芸術交流センター に1992年より所属し2011年に理事長に就任。舞台芸術制作者オープンネットワーク (ON-PAM) の副理事長を兼任。

<https://www.tpam.or.jp/>

03

佐藤 信

Makoto SATOH

## 「わたくし」の公共性

### 若葉町ウォーフ

昨年(2017年)6月、横浜の中区若葉町に、個人で営むアートセンターをオープンしました。アートセンターという言葉の意味は、ぼくたちの周囲ではかならずしも明確ではありません。というか、美術関係者を中心に、どちらかというと負の印象をもった言葉だったような気がします。2007年に開場した収蔵品をもたない国立新美術館が、ミュージアムではなくアートセンターという呼び名を採用したことから、アートセンターは一時期、「巨大な貸しギャラリー」といった揶揄的な表現と一緒に取り沙汰されることが多い言葉でした。

美術ではなく劇場表現の分野で活動してきたぼくは、アートセンターについて、それとは違ったイメージをもっています。長く交流をつづけてきた東南アジアや中国での経験から、ぼくにとってのアートセンターは、まず何よりも、美術、音楽、舞台表現、それらに携わるさまざまな人びとが出会い、協働するための仕掛け、あるいはその仕掛けを支える組織や施設を意味する言葉でした。

演劇、舞踊の上演や、コンサートやギャラリーなど多目的な利用を考えた100m<sup>2</sup>のブラックボックス(実際には白ペンキ塗りのホワイトボックスですが)、同じ広さのリハーサルスタジオ、最大20人が宿泊できるドミトリー形式の宿と、三つの施設を一体化した若葉町の施設には、アートセンターという呼び名がふさわしく、またわかりやすいのではないかと考えています。

賃借している建物は、地元の商店主や企業が音頭をとって立ちあげた金融機関(無尽会社)の本拠地として半世紀前に建設された、三階建ての小ぶりなビルです。カードローンの時代を迎えるまで、横



ご町内のアートセンター(若葉町ウォーフ)

浜下町一帯の商業の拠点として、近隣に暮らす人びとにとっては馴染みのある場所だったと聞いています。街の歴史をひっそりと語りかけてくるような昭和モダンの風情を色濃く残す外観をそのままに、春は花見客で賑わう大岡川と繁華街イセザキ・モールとを結ぶ四つ辻に、「ご町内のアートセンター」は誕生しました。名付けて「若葉町ウォーフ」。ウォーフ (wharf) は、英語で「波止場」や「埠頭」を意味する言葉です。

## 市民と地方行政との協働

はじめは、「世田谷パブリックシアター」でした。1997年に開場した東京都世田谷区の公共施設に、基本構想から劇場建設までの十年間、劇場担当の専門委員という立場でかかわり、開館後の五年間は、劇場監督の名目で実際の運営にも携わりました。

再開発事業の全体にかかわる専門委員会の取りまとめ役は、2014年に亡くなった大村<sup>けんいち</sup>度一さんでした。大村さんは、千里ニュータウン、東京オペラシティ、幕張ベイタウンなどの大規模なプロジェクトを手がけられた高名な都市計画家ですが、一方で、日本のプレーパークの生みの親としても知られる、地域と結びついた市民活動の実践者でもありました。後にキャロットタワーと名付けられる煉瓦色の高層オフィスビル、田園都市線三軒茶屋駅を起点とする地下通路と半地下広場、世田谷線始発駅の駅前広場と、三軒茶屋の中心部に三ヶ所のシンボル空間を整備して、街にあたらしい人の流れを呼び込む大村さんによる明快なランドデザインは、地権者との交渉など予想外の時間を費やした再開発事業を、最後まで支えた原動力でした。

住民の福祉利用を目的にする「公の施設」の枠からは大きく踏み出した公立劇場としての「世田谷パブリックシアター」構想も、大村さんのランドデザインがあって、はじめてその位置づけを得たといっても過言ではありません。影響を受けたのは、大村さんならではの公共 (public, common) のとらえ方でした。大規模な都市計画から、地域の人びとが公立公園内の一部を自主管理する遊び場 (プレーパーク) の活動まで、大村さんは機会があるごとに、「市民の側から」と「地

方行政との協働」というふたつの 이슈の両立を、繰り返し語られていました。その公共観は、大村さんがプレーパークの活動をはじめられた70年代半ばという時代には、まだ一般的だったとはいえない、先進的な考え方だったと思います。

大村さんの公共観は、立ち上げ時の「世田谷パブリックシアター」の随所に反映されていました。劇場運営に携わる劇場制作、学芸、技術部門の専門スタッフが、自分の立場を「施設の管理者」と捉えるのではなく、「劇場人としての市民」の側に置いて行政本体と協働する組織構想はそのひとつです。さらに、先進的な舞台作品の提供とともに、もう一方の主要な事業として、ワークショップや、戯曲、批評講座などのアウトリーチプログラムを重視して、そこに事業予算の三分の一を充当する事業運営も実行しました。

## 地域コミュニティへの役割

「世田谷パブリックシアター」開館から十二年後、2009年6月、東京都杉並区高円寺に、「座・高円寺 (杉並区立杉並芸術会館)」がオープンしました。区立小学校へのワークショップ講師の派遣などを通して、以前から杉並区と関係があった日本劇作家協会が相談を受け、劇作家の別役実さんの推薦で、ぼくは開館の四年前から区のアドバイザーとして計画にかかわり、開館後は芸術監督 (区非常勤職員) として、指定管理者「NPO法人劇場創造ネットワーク」とともに運営にあたっています。

杉並区の劇場づくりでは、「世田谷パブリックシアター」での経験を踏まえた上で、コミュニティシアターをキーワードに、中小規模の公共劇場のプロトタイプを意識した計画をまとめました。

高円寺は、毎年8月末に開催される「東京高円寺阿波おどり」で知られる活気のある町です。二日間の開催で、参加の踊り手が1万人、町に集まる観客は100万人といわれる一大イベントは、六十一年前、わずか30人足らずの商店会青年部有志による発足以来、一貫して、地元商店会を中心にした民間の手によって担われてきました。

施設内に、ふたつの小劇場とともに専用練習場「阿波おどりホール」をもつ「座・高円寺」では、その関係もあって、開館前の早い段階から、商店会や町内会をはじめ、地元の方々と直接顔をあわせて言葉をかわす機会が度々ありました。地元コミュニティとのふれあいは、やがて、「座・高円寺連絡協議会」と名づけられた、この劇場独特の出入り自由なゆるやかな集まりに組織されて、指定管理者と区が共同で事務局をつとめながら、現在も月一回の開催がつづいています。

劇場が担う公共性を、具体的な地域コミュニティを中心に置いて組み立て直すという考え方には、専門劇場を、従来の「公の施設」の多目的利用の方へ押し戻す、本卦還りのような印象があるかも知れません。けれども、「公の施設」の多目的が、幅広い借り手 (=市民?) の求めに応じるための受け



ペンキ塗りのホワイトボックス





座・高円寺「座の市」(毎月1回開催)



「全国小劇場ネットワーク会議」2018年8月 若葉町ウォーフ

身なものであるのに対して、コミュニティシアターの多目的は、劇場が地域の一員として自らの公共的な役割を切り拓いていく積極的な意味をもつものです。

地域子どもたちとともにある事業、劇場が生み出した舞台を使い捨てに終わらずに再演を繰り返し、外に向かってセールスしていくレポートシステム、劇場スタッフの専門性を活用した地域の催事への積極的な参画、研修事業「劇場創造アカデミー」の運営などを軸に、「座・高円寺」はコミュニティシアターとしての実践を重ねてきました。この蓄積を、当初の目論見だった中小規模の公共劇場のプロトタイプと結びつけていくためにも、そろそろ、「公の施設」の劇場利用ではなく、官民のわけ隔てなく、劇場という存在を法的に保証する、語のほんらいの意味での「劇場(設置)法」の議論が必要な時なのではないかと考えています。

## 波止場と杭

「若葉町ウォーフ」は、豪華客船が停泊する横浜港の大桟橋ではありません。横浜市を南北に横切って横浜港に注ぐ二級河川、大岡川のほとりで舟を待つ船着場です。巨大なタンカーから手漕ぎボートまで、船には(規模だけではなく、もっている機能や雰囲気までをふくめて)それぞれにふさわしい波止場があります。「座・高円寺」という公共劇場にかかわりながら、一方で、民間アートセンターを個人で立ちあげた理由もそこにあります。

数人だけの小さなころみ(公共劇場での小さなころみは、何故か、予算的にはかならずしもそうならない場合が多いのです)、長期間(たとえば三十年とか)にわたる継続的なころみ、実現そのものも危うそうな冒険的なころみ、構想から実行まで準備期間が短すぎる(あるいは長すぎる)ころみ、などなど、公共劇場では手をつけるのが難しいころみはたくさんあります。同時に、これらのころみは、どれもが創造者にとっては将来の作品づくりに直結する重要なプロセスのひとつです。

「若葉町ウォーフ」を劇場ではなくアートセンターと名付け、興行場とともに旅館業の認可もあわせもった施設として運営するのは、ここが創造者同士の直接的な出会いを通して、未知なるものづくりへの第一歩を踏み出すための場所となることを期待しているからです。

波止場に三本の杭を立てました。一本目は「share＝分かち合う」、二本目は「networking＝個と個を結ぶ」、三本目は「transboundary＝越境」という杭です。杭はそこに小舟をつなぐよすがであるとともに、波止場を支え、継続させるための理念でもあります。あたらしい公共性への、三つの可能性の発信と言い換えてもいいかも知れません。

「若葉町ウォーフ」が借りているビルは、1966年に建設されました。同じ年、劇作家の斎藤憐、演出家で俳優の串田和美ら13人の仲間と語らって、東京西麻布にあった硝子屋さんのビルの地下室に、「アンダーグラウンドシアター自由劇場」と名付けた、30坪の小劇場をつくりました。ぼく、そしてぼくたちの劇場暮らしのはじまりです。公的助成など夢のまた夢だった時代に、二十代の若者たちの夢は、当時のお金で600万円という大金を返済期限などの条件一切なしに提供して下さった、ひとりの篤志家とくしつかの助力によって実現しました。

あれから半世紀、ぼくは長いひと巡りを終えて、いまようやく、「わたくし」という名の公共性について、あらためて考え直さなければならぬ場所にたどり着いたような気がしています。



佐藤 信(さとう・まこと)

劇作家、演出家。1960年代からの小劇場運動の中心的な担い手のひとりとして、1970年から90年までの二十年間、黒色テントによる全国120都市におよぶ移動公演をおこなう。オペラ、コンテンポラリーダンス、ショウ、系操り人形芝居、日本舞踊、能など、幅広い分野の舞台演出の他、「アジア演劇」演劇の公共性、「演劇と教育」「コミュニティシアター」など、演劇と社会の境界をめぐる発言と実践を続け、近年は中国独立系演劇人との継続的な共同作業をはじめ、アジア演劇のオルタナティブ・ネットワーク形成に力をそいでいる。現在、座・高円寺(杉並区立杉並芸術会館)芸術監督。2017年6月、港町横浜のダウンタウン若葉町に、小劇場、スタジオ、宿(ドミトリー)を併設したアートセンター「若葉町ウォーフ」を開設。

座・高円寺 <http://za-koenji.jp/>  
若葉町ウォーフ <https://wharf.site/>

## 04

あごうさとし  
Satoshi AGO

## 民間劇場にとっての公共性とは何か？

### 京都の小劇場の連鎖的な閉館

「劇場」は、それ自体、歴史性と普遍性と公共性を持ち合わせている空間と考えます。しかしながら、民間の小劇場に限定しますと、多くの方々からは、そのように考えて頂いているものではない、という現実があると思います。私が勤めましたアトリエ劇研には、若手の登竜門という役割があり、人材の育成や交流など舞台芸術の底を支える機能が合ったと思います。全国にある民間小劇場の多くは、同様の取り組みを行っているものと察します。アトリエ劇研は2017年8月末日に閉館しました。2015年から2017年にかけて、京都では、アトリエ劇研を含む4つの小劇場と、1つの公共スペースが閉館しました。いずれも、オーナーの高齢化か、建物の老朽化が主たる原因で、正に構造的な転換点を迎えています。民間スペースは、オーナー個人のパトロンエージェンツで支えられていたものです。ここでまず問われるのは、持続可能性の問題でした。持続できる仕組みが何故ないのか、という批判があるかと思えます。冒頭、劇場には歴史性や普遍性があると申し上げましたが、自分が携わる目の前の劇場が瞬く間に消えてなくなる様では、なかなか、人様に強く言える定義にはなり得ません。また、アトリエ劇研が閉館する際に、それを惜しむ声をたくさん頂戴しましたが、地域の住民・市民の方からそのようなお声を頂いたことはありませんでした。

### 劇場文化は定着するのか？

「劇場文化の定着」を、小劇場の視点から考える場合、根本から考え直す必要がありました。市民から求められ、市民によって長く支えられる劇場というものは、あり得るのか？ という問いかけです。

公共ホールは、一つの解としてあるかと思えます。この稿は公共ホールを論じるものではありませんし、またその見識もございませんが、一点、京都における私見を述べるならば、サイズ・料金・劇場の人的資源などの要素において、またとりわけ実験的な取り組みを行う小劇場の演目において、使いにくいという現状があります。逆に申し上げるならば、使いやすい状況を民間が用意していたと言っても差し支え無いかと思えます。そこで、繰り返しになりますが、民間の活力を用いて、市民から求められ、市民によって長く支えられる劇場というものを作り上げる事ができるのか？ という取り組みを始めました。そ

の主体が2017年1月に設立された一般社団法人アーツシード京都であり、プロジェクト「Theatre E9 Kyoto」です。目的は、「京都に100年つづく小劇場」の創設です。具体的には、株式会社八清<sup>はちせ</sup>の土地建物を賃貸し、リノベーションして劇場を2019年夏のオープンを目指して建設し、運営するというプロジェクトです。

### 建築許可

劇場のリノベーション工事を予定しているのは、東九条の鴨川沿いにある株式会社八清所有の倉庫です。京都駅徒歩圏内にある当該地域は、かつては準工業地域でしたので、工場などが今でも散見されますが、現在は都市計画が変更されて、劇場建設ができない第1種住宅地域となっています。建築を許可する為には、建築審査会での手続きを経よう京都市から指導されました。あらゆる審査会の中でも、最も厳しい審査会の一つという説明を受けました。審査にかかる経費だけでも1200万円かかるという大プロジェクトにならざるを得ない状況が徐々に見えて参りました。科学的な現況調査を実施し、調査結果に基づいて現行法が要求する耐震・防音・バリアフリー等の設備がある劇場を設計する為に、建築家5名と調査会社2社からなるチームを編成し、電話帳のような厚さの提出資料を作成する必要がありました。また、建築審査会は、事前審査・公聴会・本審査という3つの手続きが予定されています。経費の問題の他、公聴会という手続きが含まれるため、地域住民の同意を頂かなくてはならない、という大きな課題がありました。

### 地域との交流

法律に強制されなくとも、地域との関係性については、私個人は、最も重要な事だと考えています。先にも申し上げましたが、市民に支えられる劇場を目指すなら、まずは、劇場がお世話になる地域に受け入れて頂くことが大事です。2017年の3月頃から、地域の皆様に順番にご挨拶に回りました。東九条は、在日外国人や被差別部落出身の方々が多く住まれる地域で、歴史的社会的な課題を抱えています。難しく悲しい歴史がある一方で、課題を少しでも良い方向に



劇場予定地 photo: 新良太

向かわせようと、東九条の公的施設である京都市地域・多文化交流ネットワークサロンでは「多文化共生」というテーマを掲げておられます。私たちは、一人一人の方とお会いし、少しずつお話を伺いながら、今も勉強しています。地域のお祭りにも参加させて頂き、大蔵流狂言方の茂山あきらさんと童司さんには、『柿山伏』という狂言をご披露頂きました。また京都市の主催事業の委託をうけている東山アーティスト・プレイスメント・サービス(HAPS)からは、東九条地域で行った振付家を招いた2つのアートプロジェクトのコーディネーターの役目を頂きました。一つは、倉田翠さんに「故郷の家」という高齢者福祉施設との協働でダンス作品を創作して頂きました。もう一つは、きたまりさんと、東九条在住の作曲家バク・シルさんとのダンス公演を、地域の空き地と劇場予定地の倉庫でご披露頂きました。2つの公演は、それぞれ半年にわたるリサーチや、地域の皆様との話し合いを重ねて出来上がったものでした。協働すること自体が、非常に繊細で、濃密なやりとりが必要でした。これは、アーティストの仕事なのかという問いかけを何度も頂き、また自問もいたしました。しかしながら、これらの経験が、作品の糧となり、また、地域の方々にとっては作品理解につながる重要な行程になり得たのではないかと思います。現代舞踊という抽象性の高い作品が、馴染みのない地域において、拍手をもって迎え入れられたという事は、私には非常に大きな経験になりました。私たちは、必ずしも大衆性を十分に備えた作品ばかりを上演するわけではなく、実験性、抽象性の高い作品も多くあります。舞台芸術家が創作する作品を享受していただける土壌をつくること、場をつくる者の重要な仕事であることを改めて強く認識いたしました。

お陰様で公聴会につきましては、実に和やかに<sup>つつが</sup>恙なく終える事が出来ました。ご参席頂いた地域の方からも、暖かいお声を頂きました。2018年6月、準備から数えると1年半をかけて、私たちは建築許可を頂ける運びとなりました。

## ファンドレイズ

プロジェクトの実施には、多額の経費がかかりますが、民間劇場

を設置する為に、支援を頂けるような公的な助成制度は現状存在していません。民間劇場の設置に関する法律が無いのです。従いまして、私的な資産の増強に公金を投入することはできませんから、助成制度も無いと言うことになります。これにならって、多くの民間の助成制度も、民間劇場建築に対する支援は行っていません。この度、セゾン文化財団からは、建築費を名目に助成を頂いています。私たちからすれば、制度の穴とも言うべき所に、通常の枠を超えた大きな助成を頂きました事は、普通は考えられないことでありまして、正に画期的であり、誠に感謝の念に堪えません。

資金につきましては、昨年9月にクラウドファンディングで1900万円のご支援を頂きました。また、その後も、個人・法人の皆様からご支援を頂いておよそ7000万円の寄付・協賛等を頂いております。公的な資金は頂けませんが、民間からの多くの支援によって、ここまで進められています。しかしながら、まだ少なくとも3000万円ほど足りません。この点は、今少しお力添えをお願い申し上げます。

## 京都駅東南部エリア活性化方針

東九条地域には合計で2万平米ほどの空き地が点在しています。目下、その空き地の活用が課題になっています。京都市は、2023年の京都市立芸術大学の移転を契機に、南接する東九条地域を「芸術」と「若者」で活性化させようという方針を2017年3月に公表いたしました。私たちは、民間の取り組みではありますが、偶然にも目に見える最初の取り組みとなりました。劇場単体で取り組めることは、僅かなことかもしれませんが、文字通り、東九条が芸術の町として活性化するのであれば、私たちは努力を惜しみません。あらゆる芸術が創作される町、それを楽しむことを知っている町となるように、努力を重ねたいと思います。これは世迷い言ですが、その空き地の一つに、京都市立芸術大学の舞台芸術学部が新設されることを望んでいます。既存の国公立の芸術大学には未だに、舞台芸術学部が存在しておらず、また、その事もあまり知られていません。明治新政府の頃、東京美学校に舞台芸術学科が存在しなかったことは、舞台芸術が教育過程にプログラムされず、従って、興行場法等の法体系においても、教育という概念が内包されていないという事態に結びついているのでは無いでしょうか。

## 舞台芸術それ自体が公共

私たちは、無いものを作ろうとしています。それは、ブラックボックス形式のおよそ100席の劇場です。それは、一個人や一つの会社ではなく、多くの民間からの人的・物的・金銭的支援と、行政の金銭以外の支援によって支えられています。出来上がった劇場では、現代舞台芸術が創作され、発表されます。これまでの民間劇場では考えられなかった創造環境を整備し、多くの舞台作品を創造いただける場としたいと思います。今後も議論の中で、或いは現実的な経済の中で、作品創造に繋がる仕組みを整備できるよう努めて参ります。なんとと言っても劇場の本質は、作品です。出来上がった作品を、地域の



現在倉庫であるこの建物が劇場となります photo: 新良太

方を始め、広く市民の皆様に享受して頂けるように努力をします。更には、劇場を確実に次の世代に引き継ぎたいと思います。その果てに舞台芸術は、地域に定着した文化となり、舞台芸術それ自体が公共性を帯びることができるのではないかと考えます。この稿を読んでくださりありがとうございます。今、私たちは、産みの苦しみの中にいます。どうか、ご支援の程、切にお願い申し上げます。

### ●アーツシード京都から寄付のお願い●

これまで多くのご支援を頂きまして誠にありがとうございます。現在、劇場を作り出すための、最終局面にあります。今一度、皆様からのご協力を賜りたく9月21日より、クラウドファンディングサイト「Readyfor」にて資金を募っております。詳しくは、アーツシード京都のウェブサイト(下記URL)をご覧くださいましたら幸いです。皆様からのご支援をお願い申し上げます。

一般社団法人アーツシード京都

電話(代表): 075-744-6127(平日10時-18時)

ファクス: 075-744-6545

E-mail: info@askyoto.or.jp

URL: https://askyoto.or.jp



### あこうさとし

劇作家・演出家・(一社)アーツシード京都代表理事。1976年、大阪府生まれ。80年代後半から90年代にかけて香港で過ごす。同志社大学法学部卒業。「複製技術の演劇」を主題にデジタルデバイスや特殊メイクを使用した演劇作品を制作する。代表作に『total eclipse』(横浜美術館・国立国際美術館 2010)『複製技術の演劇—パサージュⅢ—』(こまばアゴラ劇場・アトリエ劇研 2013-2014)等がある。2014-2015年、文化庁新進芸術家海外研修制度研修員として、3ヶ月間、パリのジュヌヴィエ国立演劇センターにおいて、演出・芸術監督研修を受ける。京都国際舞台芸術祭2016 SPRINGにおいて、ショーケースキュレーターを務める。2014年9月-2017年8月アトリエ劇研ディレクター。2017年1月、(一社)アーツシード京都を茂山あきら、やなぎみわらと立ち上げ、新しい劇場をつくるプロジェクトを開始する。同志社女子大学嘱託講師 京都造形芸術大学非常勤講師。若手演出家コンクール2007最優秀賞、利賀演劇人コンクール2012奨励賞、平成29年度京都市芸術新人賞を受賞。2010年度京都市芸術文化特別奨励制度奨励者、2013-2014年度公益財団セゾン文化財団ジュニア・フェロー対象アーティスト。

## セゾン文化財団 法人賛助会員の募集

セゾン文化財団では、当財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員を募っております。新しい文化を創造するアーティストたちの創造活動に、ぜひお力をお貸しください。

詳細につきましては下記URLにてご覧になれます。

<http://www.saison.or.jp/support/index.html>

### 法人賛助会員のご紹介(2018年10月現在)

当財団の活動に対しましてご理解・ご支援を頂いています以下の法人賛助会員に深く感謝いたします。

株式会社パルコ <http://www.parco.co.jp/>

## viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第84号

2018年10月10日発行

編集人: 久野敦子

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0031 東京都中央区京橋3-12-7 京橋山本ビル4階

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

URL: <http://www.saison.or.jp>

E-mail: [foundation@saison.or.jp](mailto:foundation@saison.or.jp)

●次回発行予定: 2018年12月 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(92円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。