

令和6年度調査

**大阪の文化芸術活動の
現状と展望に関するインタビュー調査**

～ 次 世 代 の 視 点 か ら ～



令和7年9月

大阪府市文化振興会議アーツカウンシル部会

OSAKA ARTS COUNCIL

大阪アーツカウンシル

目次

1	調査概要	3
2	対象者のプロフィール	8
3	インタビュー調査から見た分野横断的な主な課題	15
4	各グループの現状や課題の要点整理	17
5	アートカウンスルによる考察： 大阪の文化芸術支援をめぐる主な論点および必要な対策結論	19
6	おわりに －「どうする！？これからの大阪の文化芸術！～次世代の視点から～」－	23
7	グループインタビューの書き起こし	
①	舞台芸術（クラシック音楽・バレエ等）	25
②	舞台芸術（演劇）	62
③	伝統芸能	103
④	現代美術	143
⑤	ソーシャルアート	178

1 調査概要

1-1 本調査の背景

令和4年より新体制となった第三期大阪アーツカウンシルでは、大阪における文化芸術関係者の実態を定量的に把握するため、令和4年度調査として、「大阪における文化芸術関係者の実態調査（アンケート調査）」を実施しました。この調査によって、これまで漠然と感覚的に語られてきた大阪の文化芸術関係者の現状や課題が定量データとして可視化され、自治体の文化事業立案や教育研究機関・研究者による調査分析など、幅広く活用されています。

しかし一方で、定量データだけでは各表現分野やジャンルごとに異なる現場の状況や課題を十分に把握しきれないという問題も浮き上がりました。特に、アンケート調査では捉えきれない「現場の生の声」が多々存在していると認識されるようになりました。

1-2 本調査について

そこで、令和6年度調査として、「大阪の文化芸術活動の現状と展望に関するインタビュー調査～次世代の視点から～」を実施しました。本調査では、専門家や有識者から推薦を受けた多様なバックグラウンドの大阪で活動する若手の文化芸術関係者の12名にご協力いただき、グループインタビューを行いました。舞台芸術、舞台芸術（演劇）、伝統芸能、現代美術、ソーシャルアートの5つの表現分野でそれぞれグループインタビューを行い、それぞれが抱える課題や現状を深掘りしました。

インタビューを通じて得られた生の声を整理すると、各分野の課題は一見異なるようでいて、横断的にみると多くの共通点があることがわかりました。本報告書では、その全体像を明らかにし、「大阪ならではの文化芸術エコシステム」の形成に向けた現状と今後の課題、さらには活性化に向けた提言を示していきます。

1-3 本調査の実施内容

本調査は、大阪府内における文化芸術活動の現状と課題、そして将来の展望を多角的に把握することを目的として実施しました。具体的には、若手の文化芸術関係者（舞台芸術、舞台芸術〈演劇〉、伝統芸能、現代美術、ソーシャルアートなど多様な分野）が現在どのような活動を行い、どのような障壁や課題に直面しているのか、さらに今後の発展可能性をどのように捉えているのかを探ることで、大阪の文化芸術シーンの持続的な成長と新たな展開につなげるための基礎資料を得ることをねらいとしました。

調査方法としては、大阪アーツカウンシル統括責任者がファシリテーターを務め、専門委員とアーツマネージャー（調査員）がオブザーバーとして参加するラウンドテーブル形式の半構造化インタビューをグループごとに実施しました。インタビューでは、参加者（以下「対象者」）に自身の活動内容や理念、課題、そして将来の展望などを自由に語っていただき、オブザーバーからは専門的知見や経験に基づいたコメント・質問を行いました。自由度の高い意見交換により多角的な視点から現状や課題を掘り下げることを重視しました。

1-4 グループインタビューの実施について

本調査では、以下の5つの分野（グループ）に分けてインタビューを実施しました。それぞれのインタビューにおける日時・場所・対象者・ファシリテーター・オブザーバーは次のとおりです。

1. 舞台芸術（クラシック音楽・バレエ等）

実施日時

令和6年11月25日（月）13:00～15:00

実施場所

大阪府立労働センター（エル・おおさか）6階 研修室4

対象者

- 奥村 啓吾
- 堀江 恵太
- 矢倉 鈴奈

ファシリテーター

- 宮崎 優也

オブザーバー

- 垣沼 絢子
- 北村 智子
- 小倉 千裕

2. 舞台芸術（演劇）

実施日時

令和6年11月19日（火）13:00～15:00

実施場所

大阪府立江之子島文化芸術創造センター（enoco）2階 ルーム8

対象者

- キャメロン 瀬藤 謙友
- 古川 剛充

ファシリテーター

- 宮崎 優也

オブザーバー

- 垣沼 絢子
- 北村 智子（オンライン参加）
- 井上 美葉子
- 小倉 千裕

3. 伝統芸能

実施日時

令和6年11月27日（水）13:00～15:00

実施場所

大阪府立江之子島文化芸術創造センター（enoco）多目的ルーム 5

対象者

- 京山 幸太
- 向平 美希

ファシリテーター

- 宮崎 優也

オブザーバー

- 垣沼 絢子
- 北村 智子（オンライン参加）
- 花岡 京子

4. 現代美術

実施日時

令和6年11月27日（水）19:00～21:00

実施場所

大阪中之島美術館 会議室

対象者

- 大下 裕司
- 下浦 萌香
- Yukawa Nakayasu

ファシリテーター

- 宮崎 優也

オブザーバー

- 垣沼 絢子
- 北村 智子
- 米子 凧里

5. ソーシャルアート

実施日時

令和6年11月19日（火）19:00～21:00

実施場所

大阪府立江之子島文化芸術創造センター（enoco）2階 ルーム8

対象者

- 常盤 成紀
- 松尾 真由子

ファシリテーター

- 宮崎 優也

オブザーバー

- 垣沼 絢子
- 北村 智子
- 沼田 里衣
- 中西 真子

以上のように本調査では、各グループの対象者から得られる多様な視点を尊重しつつ、現状の課題や将来的な展望について徹底的に意見交換を行いました。インタビューで得られた一次情報は、後述するように大阪全体の文化芸術活動が抱える横断的な課題や、「大阪ならではの文化芸術エコシステム」の形成に向けた提言につながる貴重な素材となりました。

1-5. 本調査で使用する主な用語の定義

本調査および本報告書では、舞台芸術や伝統芸能、現代美術、ソーシャルアートといった多様な分野で活躍する人々を総称した表現や、アートマネジメント人材・技術専門職などの専門用語を頻繁に使用しています。これらの用語は文脈によって解釈が異なり得るため、本報告書内での定義とその背景を以下のとおり整理しました。

実演創作者

舞台芸術、伝統芸能、美術・メディアアートなどの分野で活動するアーティストや芸能者の総称です。俳優、ダンサー、音楽家、美術家、メディアアーティストなど、多様な専門性を持つ表現者が含まれます。創造と表現を担い、作品や公演を通じて観客に感動や新たな価値を提供すると同時に、地域文化の継承や発展、社会的課題の提起、新たな技術や表現手法の導入などを行うことで、文化芸術の可能性を広げる役割を担っています。

アートマネジメント人材

文化芸術の創り手と受け手をつなぐ役割を担い、公演や作品の企画・制作、資金獲得、広報など、多岐にわたる業務を行います。公共や民間の文化施設職員、文化財団や中間支援組織の職員なども含まれ、公演や作品以外にも、施設運営や文化政策策定、教育普及活動、ネットワーク構築などを通じて文化芸術の基盤整備に携わっています。

技術専門職

照明・音響・舞台装置・映像技術・デジタルメディアなど、多岐にわたる技術的業務を担う人々を指します。公共や民間の文化施設で技術管理を行う職員や、専門技術を提供する企業・制作会社のスタッフなどが該当し、作品や公演の実施だけでなく、施設・設備管理、安全性の確保、技術の研究開発など、文化芸術活動を実現する環境を支える役割を担っています。

2 対象者プロフィール

①舞台芸術

■ 奥村 啓吾

オペラ演出家

大阪音楽大学声楽学科卒業。大阪市より令和4年度咲くやこの花賞を受賞。ヴェローナオペラアカデミー・オペラ演出課程修了。ヴェネツィア市ラ・フェニーチェ歌劇場をはじめとするイタリアの歌劇場で、演出部として研鑽を積む。2011年9月にオペラ「結婚手形」を演出しイタリアデビュー。日本人として初めてアレナ・ディ・ヴェローナの演出チームに加わり活動する。2024年にイタリア・フィレンツェでオペラ「椿姫」ハイライトを公演し好評を博す。日本では、新国立劇場、全国共同制作オペラ、藤原歌劇団、びわ湖ホールなど様々なプロダクションに演出補、演出助手として参加。現在枚方シティオペラ芸術監督。日本オペラ振興会育成部講師。

【HP:<http://okumurakeigo.jimdo.com/>】



■ 堀江 恵太

堀江ファミリーコンサート 代表／

関西フィルハーモニー管弦楽団 アソシエイト・コンサートマスター

「佐渡裕とスーパーキッズ・オーケストラ」に7年間在籍。大阪府立北野高校123期卒。京都市立芸術大学を首席で卒業し、ウィーン国立音楽大学（修士）を最優秀で修了。横浜国際音楽コンクール第1位など。日本センチュリー交響楽団などと共演。これまでにヴァイオリンを北淳子、松田淳一、ギオルギ・バブアゼ、ライナー・キュッヒルの各氏に師事。NPO法人アジア音楽教育者育成プロジェクト理事。2023年より関西フィルハーモニー管弦楽団アソシエイト・コンサートマスター。兄妹とのピアノ三重奏「堀江トリオ」や弦合奏「スーパークラシックアンサンブル（主宰）」など、大好きな室内楽にも情熱を燃やしている。



■ 矢倉 鈴奈

代表理事

- 2004年 ローザンヌ国際バレエコンクールに出場し、入学招待を受け、ミュンヘン国立音楽大学・バレエ科に入学 2007年 卒業ディプロマ取得
- 2007年 カンヌ・ロゼラ・ハイタワーバレエ学校 プレ・プロフェッショナルコースに入学 2009年 卒業ディプロマ取得
- 2010年 テアトロ・ドゥ・バレエ・シビウ（ルーマニア）に ソリスト契約で入団
- 2011年 シビウ国際バレエコンクール シニア部門 第3位
- 2012年 ワールド・バレエ・コンペティション（ヨーロッパ開催）プロ部門 第1位
- 2012年 ブカレスト国立オペラ座バレエ団に入団
- 2015年 バレエ団を退団。日本に帰国。
- 2016年 一般社団法人BALLET OFFICE JAPAN を開設
毎年、バレエ公演「Artistic Ballet Gala」 及び 「BOJバレエフェスティバル」を主催開催
- 2024年 バレエコンクール「Artistic Ballet Competition」を開催



②舞台芸術（演劇）

■ キャメロン瀬藤謙友

ドラマトゥルク／劇場職員

1998年、大阪生まれ大阪育ち。高校演劇を経て2017年神戸大学入学を機に同大学の演劇研究会はちの単座で活動。在学中より関西小劇場を中心に舞台監督・演出助手・ドラマトゥルクとして活動。2020年に演劇プロデュース企画・ツレヅレを立ち上げ以降はプロデューサーとして2年間で計3都市6公演と複数のWSの企画・運営を行う。2022年より(株)シアターワークショップに入社、準備室業務を経て扇町ミュージアムキューブスタッフとなる。2024年9月コロナ禍に関西で発表された戯曲を収録した戯曲集【『篇西風-関西若手戯曲集-』 コロナと歩んだ4年間/2020-2024】を刊行。2024年10月より全国公立文化施設協会【舞台芸術海外コーディネーター育成事業】育成対象者。



■ 古川 剛充

ゲキゲキ主宰・演出家／俳優、株式会社APTEL代表取締役

関西のエンタメ集団、ゲキゲキ主宰、株式会社APTEL代表。
舞台・映像を問わず演出家・俳優として活動を行い、2020年コロナ禍においては関西で活動する18劇団を集め『ターニングポイントフェス～関西小劇場演劇祭～』を実行委員長として主催。
以降、大阪文化芸術創出事業に4年連続で演出・俳優として参加し、2024年2月には大阪国際文化芸術プロジェクト「OSAKA SKIT Theater」の総合演出も務める。
今年11月には『日韓演劇交流会2024～ミックスジャム～』を企画し、国際演劇プロジェクトを進めるプロデューサーとしても意欲的に活動を行う。
【ゲキゲキ：<https://www.geki-geki.com/>】



③伝統芸能

■ 京山 幸太

浪曲師

公益社団法人浪曲親友協会 会員
SMA(ソニー・ミュージックアーティスツ)所属
兵庫県加古川市出身。2013年2代目京山幸枝若に師事。2014年5月に国立文楽劇場にてデビュー。2015年1月にデビュー披露。
神戸新聞夕刊「随想」にて連載中。

【受賞歴】

2022年 第77回文化庁芸術祭新人賞受賞
2023年 咲くやこの花賞受賞
2023年 大阪文化祭賞奨励賞受賞。



■ 向平 美希

一般社団法人 関西伝統芸能女流振興会 代表理事

幼少の頃より常磐津 日本舞踊 囃子 長唄を稽古する。
2歳で大阪・国立文楽劇場にて常磐津「お夏狂乱」で初舞台。
8歳で松尾塾子供歌舞伎に入塾。平成21年より松尾塾子供歌舞伎塾長助手として指導にあたる。大阪府立東住吉高校非常勤講師。甲南大学歌舞伎文楽研究部、浅草こども歌舞伎会、岐阜県垂井曳山まつり東町、富士宮こども歌舞伎教室等指導。
平成29年1月伝統芸能界の女性有志と共に一般社団法人関西伝統芸能女流振興会を発足。代表理事を務める。
平成29年12月に初の主催公演 第一回ましろ会 を開催。平成30年9月に第二回ましろ会を開催。令和元年10月から全6回公演で べにの会～常磐津と現代演劇を結んで～を開催。その他、大学や高校の巡回公演活動を開催。



④美術・メディアアート

■ 大下 裕司

大阪中之島美術館 学芸員

1987年、横浜生まれ。大阪中之島美術館にて「展覧会 岡本太郎」（2022年）、「没後30年 木下佳通代」（2024年）などの展覧会を企画。また、関西ゆかりの若手作家を紹介するシリーズ「Osaka Directory Supported by RICHARD MILLE」にて赤鹿摩耶、貴志真生也、遠藤薫、小谷くるみ、肥後亮祐、木原結花などの個展を担当。ヨコハマトリエンナーレ2017 アシスタント・キュレーター、横浜美術館学芸員などを経て現職。専門は近現代美術史、動物表象など。ヒトと動物の関係学会、日本ウマ科学会会員。



■ 下浦 萌香

アーティスト

ある場所に根ざした歴史や記憶、日々の営みのなかで形づくられてきた関係性に関心を持ち、そうした蓄積を出発点に制作を行っている。2021年より大阪府藤井寺市・土師ノリエリアにて、アーティスト・ラン・スペース「デラハジリ」の運営を開始。滞在制作や地域との協働、リサーチを通じて、芸術が日常のなかで息づく在り方を探っている。



■ Yukawa-Nakayasu

アーティスト / TRA-TRAVEL共同創業者 / SUCHSIZEディレクター

「歴史や習俗や習慣に内在する人々の営み」を現代へと再解釈 / 再文脈化する事とおして、現在起きている言語化できない現象や問題を視覚化する作品を制作。また2019年からアートハブ「TRA-TRAVEL」を立ち上げ、2020年『ポストLCC時代の』（京都芸術センター）などの展覧会をプロデュースする。そして近年では、2024年に大阪西成区に、オープンアートラボ「SUCHSIZE」をオープンし、自然の循環と人々の関係を芸術分野から研究する展覧会やトークなどを、季節毎に開催している。



⑤ ソーシャルアート

■ 常盤 成紀

公益財団法人堺市文化振興財団 事業課 事業係長

1990年大阪府堺市生まれ。株式会社紀陽銀行、京都市役所/地域おこし協力隊等を経て、2021年から現職。市内小中学校・認定こども園・こども食堂等向け芸術家派遣事業/若手芸術家育成事業/職員研修事業等の企画運営管理を担当。個人の表現活動として、2015年からプロジェクト型オーケストラ〈アミーキティア管弦楽団〉主宰。地域や人びとの歴史・生活・記憶・文化と音楽表現を結びつけるコンサートを制作しながら、社会の中でのオーケストラのあり方を問い続けてきた。大阪大学大学院法学研究科博士後期課程単位取得退学（西洋政治思想史）。大阪大学超域イノベーション博士課程プログラム修了。大阪公立大学都市科学・防災研究センター客員研究員。



■ 松尾 真由子

アートマネージャー / 一般社団法人brk collective代表理事

1981年大阪府生まれ。大阪市西成区を拠点に地域密着型のアートプロジェクトに携わり、地域に暮らす人々や様々な領域との連携を試みている。2008～2021年度まで大阪市の文化事業「Breaker Project」事務局。現在は、「Breaker Project」の活動の一環で開館した「kioku手芸館 たんす」（2018年～）、西成区の事業「ちょちょまうヴァナキュラー実行委員会」（2024年～）の企画・運営に取り組むほか、大阪公立大学「EJ ART」人材育成プログラム（2023年～）のプログラムマネージャーを務めている。



大阪アーツカウンシル メンバー紹介

■ 統括責任者（部会長）

宮崎 優也



指揮者・芸術プロデューサー
・文化政策アドバイザー

1988年東京生まれ。高校を卒業と同時に渡米。指揮、音楽学、神経心理学を学び、ノーステキサス大学院にて修士号取得と博士号単位取得満期退学。在学中からオーケストラやオペラ等の現場で活動する傍ら、高校や音楽大学の非常勤講師、音楽祭の音楽スタッフとして参加するなど教育方面でも経験を積む。11年間の米国における活動から帰国後、関西圏にてフリーランスオペラ指揮者として活動開始。堺シティオペラ一般社団法人のアーティスティックディレクター兼事務局長を経て、2022年より大阪アーツカウンシル統括責任者、大阪府文化アドバイザー、大阪市文化アドバイザー、そして2023年からは日本芸術文化振興会プログラムオフィサー（音楽分野）に就任。フリーランス指揮者として活動する一方、非営利文化芸術活動を中心に事業評価、調査研究、政策提言、研修などの活動環境整備にも関わっている。

■ 専門委員

垣沼 絢子



立命館大学専門研究員
（日本学術振興会特別研究員PD）

1987年愛媛県生まれ、大阪在住。立命館大学専門研究員（日本学術振興会特別研究員PD）、京都産業大学・大阪大学非常勤講師。大阪大学文学研究科文化表現論専攻（演劇学・音楽学）博士後期課程修了。博士（文学）。制度の変化にともなう20世紀の芸術娯楽文化思想と上演文化産業の形成について、労働およびジャンル横断・伝統芸能の近代化・文化交流の観点から研究している。演劇の現場・研究・観客をつなぐ「げきがく」を共同主宰。2020年より公益財団法人吹田市文化振興事業団（吹田市文化会館メイシアター）評議員。近著に『近代日本の身体統制：宝塚歌劇・東宝レビュー・ヌード』（単著）、『コンクール文化論』（共著）。

■ 専門委員

北村 智子



アートアドミニストレーター

1975年神奈川県生まれ。東京芸術大学大学院音楽研究科応用音楽学専攻にてアートマネジメントを学ぶ。東京で企業メセナ協議会に勤務後、2009年に大阪の千島土地（株）に入社。同社の地域創生・社会貢献事業である「北加賀屋クリエイティブ・ビレッジ構想」「アヒルプロジェクト」「おおさか創造千島財団」の設立準備～運営などを担当した。

2019年からはフリーランスとして、千島財団が創設したWebメディア「paperC」の運営に従事。社会人生活では一貫して「文化芸術の環境整備」をライフワークと考えている。

■ 専門委員

沼田 里衣



大阪公立大学大学院 文学研究科
准教授

知的障害者を含む人々を対象とした即興音楽ワークショップや公演を行う傍ら、技術や価値観の差異を超えた音楽作りについて研究する。2005年より「音遊びの会」主宰（～2017年）、2014年よりおとあそび工房（～2021年）を主宰する。音、からだ、ことばを使って様々な人々との対話を繰り返しながら思考する実践を、臨床音楽学研究として進めている。論文に「音とことばによる対話に関する臨床音楽学研究：『おとあそび工房』における試みから」（アートミーツケア学会第13号）、「『動いている音楽』—社会的課題と結びついた即興音楽の美的戦略に関する一考察—」（JASMIMジャーナル vol. 5）、共著に『障がいのある人の創作活動—実践の現場から』（あいり出版）等。博士(学術)。大阪公立大学大学院文学研究科准教授。



■ アーツマネージャー

井上 美葉子

ワークショップデザイナー
キャリアコンサルタント
社会保険労務士

兵庫県宝塚市出身。大学卒業後、行政や民間企業での勤務と並行して演劇活動に参加。大学院入学を機にアートマネージャーの活動を本格化し、公共文化イベントや京都・大阪の演劇制作に関わるほか、民間大劇場のリニューアルオープン時には制作・広報に携わった。現在は、KYOTO EXPERIMENTにてボランティア・インターシップのマネジメント、およびハラスメント防止講習の企画・運営を担当。また非常勤講師として京都芸術大学、京都デザイン専門学校のキャリアデザイン授業を担当している。
ライフワークは「舞台芸術業界における労働環境改善とキャリアデザイン普及」の研究と実践。
大阪市立大学大学院創造都市研究科都市共生分野修士課程修了（都市政策）
共著「コロナ禍における日米のNPO」（明石書店/2020年）



■ アーツマネージャー

小倉 千裕

俳優、シンガー、舞台芸術研究者

1993年生まれ。大阪府出身。同志社大学大学院経済学研究科応用経済学専攻博士前期課程修了。在学中は、「日本の演劇における前売券を割り引く商習慣」をテーマに研究を行い、自らも舞台に立つことを両立する生活を送る。修了後は、演出・制作にも活動を広げ、主宰する俳優組合わぞおぎらなどで、日本の近代戯曲を中心に公演活動を開始。2019-22年 株式会社OSK日本歌劇団 広報宣伝担当として、公演のキャッチコピーやあらすじの執筆、フライヤー・プログラム冊子等のディレクションに携わる。その後、KYOTO EXPERIMENT 2023 広報、大東市メディア部 部活指導員などを経験。現在は、チケット価格の研究を再開し、俳優・シンガーとしての当事者意識を持ちながら、研究と現場を繋げる場づくりに取り組む。
ロームシアター京都 リサーチプログラム2022-23年度リサーチャー。



■ アーツマネージャー

中西 真子

アートプロデューサー

大阪府河内長野市生まれ。関西学院大学社会学部を卒業後、子どもたちの心身向上を目的とする廃棄芝を活用した教育現場の芝生化事業に携わりつつ、就労継続B型支援の職業指導員を経て、現在も福祉業界で活動している。
2020年1月にin&noを結成。障がい（特性）を持つアーティストがアートを通じて特性を活かし、感性を尊重し合える、あらゆる人がいきいきと活躍できる機会づくりの提供をしている。
in&noが運営する、アート×福祉（Happy）の体験型イベントである【ARTBOX】では、地域共生を視野に入れインクルーシブな社会を目指し、パラアートの展示やアート体験ができるワークショップなどを実施。



■ アーツマネージャー

花岡 京子

花福座 伝統芸能応援部主宰

子供のころから歌ったり踊ったりがとにかく好き。学生時代、成績も良くも悪くもなく、ほどほどに成長。就職後、転職もせずそれなりにやりがいをもって勤務。社歴に伴って順調に昇格するも「これ以上偉くなると好きなことをする余裕がなくなる」と勤続30年で突如退職を申し出る。2019年に「伝統芸能の継承者を応援したい」と思い至り、2年後に活動開始することを決意。
2021年1月「花福座～伝統芸能応援部」立上げ宣言。以後、SNSでの伝統芸能情報発信と、コロナ禍ではじめて30人規模の小さな公演を数多く開催。



■ アーツマネージャー

米子 風里

藝術新社 漂泊 主宰

大分県立芸術文化短期大学国際文化学科卒業後、渡仏。
在仏中に公共空間と人々の交わりに興味を持つようになる。

2016年より市民文化センターにて事業担当を経験した
のち、2019年よりギャラリー勤務、アートNPO事務局
を務めながら、藝術新社 漂泊を設立。

公共空間と芸術文化の関係性をフィールドとした、展
覧会やプロジェクトの企画・運営、コーディネートな
どを行うようになる。

3

インタビュー調査から見た分野横断的な主な課題

本章では、インタビューから浮かび上がった主な課題を、分野を横断して7つに整理して示します。

3-1. プロフェッショナルとアマチュアの境界の曖昧化と兼業の常態化

多くの実演創作者が直面しているのは、プロフェッショナルとアマチュアの境界が曖昧化し、兼業が常態化している現状です。報酬の不安定さや過度なチケットノルマ制が、活動の継続を困難にしています。芸術活動だけで生計を立てることが難しくなり、アルバイトや他の職種との兼業を余儀なくされるケースが多く見受けられます。その結果として、創作活動に十分な時間や意欲を注ぐことが困難であるという現状が浮かび上がりました。

3-2. 「つくる」視点の不足

大阪府・大阪市の大規模な文化事業は、即時的な集客に重きが置かれているものが多く、大阪を拠点に活動している実演創作者がオリジナルのコンテンツを生み出す環境が十分整備されていないことが指摘されました。観客動員数や経済効果を優先する結果、全国的に知名度のある作品や大規模イベントに予算が集中する一方、地元発の新しい挑戦や実験的な創作を長期的に支援する仕組みが不足しています。こうした状況が、大阪で活動する若手の文化芸術関係者を東京や海外へ流出させている要因であり、地元の創造環境をいかに強化するかが課題となっています。

3-3. 実演創作者以外（アートマネジメント人材・技術専門職）の人材不足

文化芸術には、実演創作者のみならず、アートマネジメント人材や技術専門職の存在が欠かせません。しかし、大阪ではこれらの人材が活躍する場が極端に少なく、人材を継続的に育成する土壌が整っていないため、人材不足が深刻となっています。このため実演創作者自身が企画・広報・資金調達・会計などを兼務せざるを得ず、創作に集中しにくいという意見が、全ての分野のインタビューで聞かれました。教育機関や文化財団などが実施している育成プログラムでは一定の成果もあります。しかし一方で、公共団体として文化芸術を支援する方針が見えづらい場合、有期雇用や低報酬のため他地域に活動拠点を移したり他業界へ転職せざるを得ない若手が後を絶たず、「人材育成をしても定着しない」という点が大きな問題となっています。

3-4. 評価指標と支援制度の課題

動員数や満足度など、短期的な数値に偏った評価指標によって、非営利の文化芸術分野（今回インタビュー対象となった分野）が正当に評価されにくい実態が明らかになりました。新自由主義的な風潮が強い大阪においては、こうした活動が公共事業として継続的に支えられず、単年度の支援や民間の自助努力に依存せざるを得ないケースが多いのが現状です。そこで、当事者の自己肯定感やコミュニティの変化といった定性的指標を取り入れ、長期的かつ多面的な評価ができる仕組みが必要だという意見が多数示されました。

3-5. 情報発信とネットワークの弱さ

多くの公演や展示、ワークショップが大阪各地で行われているにもかかわらず、情報が効果的に発信されておらず、市民や観光客に十分届かないという悩みが多く聞かれました。特に、小劇場やオルタナティブスペースのような小規模拠点は、集客が大きな課題となっています。こうした状況の改善を後押しするため、行政や観光局が中心となった情報プラットフォームの整備や、複数団体の連携による広報の効率化などを望む声が、全ての分野であがりました。

3-6. 「大阪ならではの文化芸術エコシステム」の形成の重要性

多岐にわたる課題を解決するためには、「大阪ならではの文化芸術エコシステム」を整えることが不可欠です。短期的な経済効果にのみ捉われず、地元の個性と才能を長期的に育成していく視点が求められています。大阪ならではの独自性を活かした芸術活動が、観光や産業、教育、福祉など、様々な分野に好影響をもたらすサイクルを作り上げる必要があります。そのためには行政だけでなく、民間企業や地域住民、アーティスト自身が相互に協力し合いながら支え合う仕組みづくりが重要です。

4 各グループの現状や課題の要点整理

舞台芸術（クラシック音楽・バレエ）、舞台芸術（演劇）、伝統芸能、現代美術、ソーシャルアートの5つの分野それぞれの現状や課題をまとめると、以下のような特徴が見えてきました。

4-1. 舞台芸術（クラシック音楽・バレエ）の要点整理

舞台芸術の上演には膨大な費用がかかる一方、国や自治体の助成は十分とはいえず、チケット代を高額に設定しても赤字が生じる構造的な問題が続いています。このため、多くの実演創作者やアートマネジメント人材、技術専門職が他の仕事を兼業せざるを得ない状況であり、ヨーロッパなど他国との雇用状況との差が著しく大きいです。また、バレエ教室の発表会へのゲスト招へいといった慣習や、オペラ歌手へのチケットノルマなどが、プロとしての意識や作品の質を損ねるとの指摘もありました。

さらに、海外団体やアーティストとの交流を通じた“生の体験”や若手育成が不可欠ですが、単年度助成では長期的プロジェクトを組みにくく、また公演毎の支援となる点が課題です。加えて、公演情報が観客に十分に届いていないという問題も浮上しています。

4-2. 舞台芸術（演劇）の要点整理

演劇分野では、大小様々な劇団やコミュニティが存在し、若手支援や観客開拓に関する取り組みも数多く行われています。しかし、それらは個人のマンパワーに依存することが多く、情報の連携不足や更新頻度の低さ、突然の活動停止といった課題を抱え、体系的な仕組みには至っていません。

大阪にはこれまでに演劇に特化した批評誌や批評サイトが多く存在し、現在も複数の媒体が運営されています。しかし現場での活用が不十分なため、近年の批評は東京中心になりつつあり、「良質な作品があっても知られない」状況が指摘されています。さらに、大阪では公立劇場として地元発の新作を育てるプログラムが他府県に比べて不十分に見えることから、多くの若手演劇人が東京や海外へ拠点を移す傾向も見られます。

また、アートマネジメント人材の不足から、実演創作者が資金調達や広報などを兼任し、創作に集中できない問題があります。助成金制度も単年度支援であること、また人件費や広報費を計上しにくいなどの制約が活動の伸びを妨げているという課題もあります。

4-3. 伝統芸能の要点整理

浪曲の曲師不足や邦楽分野の高齢化など、伝統芸能では実演創作者の人材不足が深刻な課題となっている現状が共有されました。師弟制度や流派の縦のつながりが強い一方で、近代的な若手育成のための仕組みが十分ではなく、実演創作者が独演会を主催するときに企画や広報、資金調達をすべて担う必要があるなど、実演創作者の負担が非常に大きくなっています。

固定ファン層の高齢化も進んでおり、新規層の開拓が求められる一方、SNS広告や体験講座の運営費などが助成金の対象外になるケースも多く、現状では課題が山積しています。アートマネジメント人材も不足しており、大阪に数多くある伝統芸能の魅力が十分に発揮される機会を増やしていくための環境整備が必要です。

4-4. 現代美術の要点整理

大阪には西成区や藤井寺市などをはじめ、多様な地域に多種多様なアートスペースやコミュニティが点在しています。若い作家や実験的なアプローチを試みるアーティストも少なくありませんが、情報が横につながりにくく、外部から活動が見えにくいという構造があります。特に現代美術では展覧会やギャラリーの数が限られており、若手や新しい表現を試みる作家が京都や海外へ流出する現状も指摘されました。

一方、地域密着型のオルタナティブスペースが海外アーティストをレジデンス形式で招くなど、実演創作者が運営する小規模なスペースが諸外国のアート関係者と交流するような動きも出てきています。しかし、これらの活動もまた、自らの活動の意義や成果を外部に伝える手法が未成熟で、それが補助金・助成金等の申請を難しくしている部分もあります。

4-5. ソーシャルアートの要点整理

「ソーシャルアート」という名称は、海外の「コミュニティアート」と対応し得るものの、日本では行政や市民にわかりやすいという理由から用いられ始めました。しかし、ソーシャルアートというジャンル自体の定義があいまいであり、そのことが活動への理解促進のハードルになっている状況が明らかになりました。ソーシャルアート分野の活動は言語化が難しく、その良さを伝えること自体が一つの挑戦であるとの指摘もありました。

また、福祉や教育、地域創生などと連携するソーシャルアートは、当事者の主体性を引き出す力を持つ一方、「アートが社会問題解決の道具として矮小化される懸念」も拭えません。「芸術全般が『手段化』してしまっている現状にモヤモヤする」という思いもインタビューで多く聞かれました。

ソーシャルアートとして大阪の様々な市民と協働する優れた活動が大阪府内に多数あることは注目に値します。しかし実際の現場では、コーディネーターやアーティスト自身の活動は短期契約やボランティアベースであるケースが多く、評価指標や財源確保、人材育成など多くの課題が山積しています。

5 アーツカウンシルによる考察

大阪の文化芸術支援をめぐる主な論点および必要な対策

5-1. プロフェッショナルとアマチュアの境界曖昧化への対応

チケットノルマや高額チケットへの依存がプロの基盤を揺るがしている現状、これは1960年代にW.J.ボウモルとW.G.ボウエンが警鐘したように、舞台芸術特有のジレンマに起因しています。非営利芸術活動では制作費をチケット収入のみで賄うことが難しく、自治体や民間から十分な支援が得られない場合、出演者や主催者に過度な負担がかかることは避けられません。その結果、表現の自由や活動の継続が脅かされるだけでなく、創作の質にも影響が及ぶ懸念もあります。

世界から大阪に人を惹きつけるような強力なコンテンツを生み出すには、実演創作者が創作活動に専念できる環境を整えるなど、突出した人材を育てるための戦略的政策が必須です。自治体は運営基盤の安定を促すように制度設計を見直し、チケット収入のみに頼らなくても成立するように、公立施設の積極的な活用（遊休施設の活用、公立施設の低廉な貸出、サポート機能の強化など）や助成制度の拡充など、包括的な施策を講じる必要があります。

また、文化芸術業界側も、アーティスト同士の連携や学習プログラムの導入などを通じて経営的視点を高め、自助努力で活動資金を獲得する方法を模索するほか、プロフェッショナルとしての意識改革を進めることが欠かせません。こうした取り組みを重ねることで、大阪の舞台芸術が自己負担型の従来モデルから脱却し、長期的かつ持続的な発展を実現する可能性が高まるのではないのでしょうか。

一方で、あえてアマチュアとして活動すること、兼業で活動することが、表現活動の柔軟性を生み、新たな表現や創造性を生み出す可能性があることも、今回のインタビューで指摘されました。プロとアマチュアに二分されない、働き方のグラデーション構造が特徴的な大阪の文化芸術業界においては、個々の状況に合った多様な働き方を認め、業界全体で相互に学び合う機会を設けることが求められます。大阪ならではの「文化芸術エコシステム」を確かなものにするためにも、多様な表現活動のあり方に見合った支援を検討していくべきと考えます。

5-2. 「つくる」視点を支える仕組みづくり

大阪の文化芸術の魅力を発信し、集客を重視する文化事業は、大阪にとって重要な取り組みの一つです。しかし、単に集客性のあるコンテンツを外部から呼び込み、披露するだけでは、コンテンツを消費するにとどまり、大阪ならではの新たな価値創出にはつながりません。

そのため、大阪で新たな文化や芸術を「創造」する視点を忘れてはなりません。大阪を拠点に活動する個人や団体が、安定的に文化芸術活動を続けられる環境を整え、古今東西の多様な表現分野が独自の発展を遂げている大阪の創造性を十分に発揮できるようにすることが求められます。こうした取り組みを自治体と民間が共創のもと守り、維持し、さらに発展させながら新たな価値を生み出すことが必要であり、それには業界の自助努力と公共事業としてのサポートが不可欠です。

あわせて、文化芸術業界においては表現活動だけでなく、アートマネジメントの視点を取り入れた運営基盤の強化も重要です。自治体や民間企業との協働を円滑に進めるための運営能力や、関係各所との連携を意識した能動的な活動姿勢が求められます。そのためにも、公共がアートマネジメント支援を行うことは必須です。さらに、文化芸術関係者同士や各種施設が連携し、若手の育成や創作の場を広げる体制を整えることも期待されます。これらの取り組みを通じて、大阪の文化芸術をいっそう活性化し、地域の魅力や創造力を国内外に発信するための基盤を築くことが不可欠です。

5-3. アートマネジメント人材・技術専門職の不足解消

自治体による公的支援は、事業支援が中心となりがちで、制作者やプロデューサー、マネージャー、コーディネーターなどのアートマネジメント人材の人件費が対象に含まれないケースも多く、人材育成の面で制度的な課題が残っています。

しかし、芸術活動を社会に根づかせるためには、実演創作者とアートマネジメント人材が“車の両輪”として互いを補完し合う関係が不可欠です。アートマネジメント人材は、社会と文化芸術をつなぎ、文化芸術の持つ価値を通訳して伝えていく役割を担うため、公的資金を投入する意義や成果を明確に示す上でも欠かせません。そこで自治体は、これらの人材を育成し、大規模な現場で必要なスキルを身につける機会を設けるなど、公共事業として育てるための仕組みや支援策を整備し、文化事業の運営基盤を強化していくことが求められます。

一方で、文化芸術業界側もただ支援を受け身で待つのではなく、アーティストや団体、アートマネジメント人材が連携し、自助努力による基盤づくりを進める必要があります。経営面や資金調達のノウハウを共有し、専門性を高めることで、事業としての信頼性も高まり、公的支援や民間支援を獲得しやすくなることが期待できます。こうした相互の取り組みがさらに進めば、創作と運営がうまくかみ合い、市民や企業、行政との協働を円滑に実現できるようになり、最終的には文化芸術のさらなる発展と社会的意義の拡大へとつながると期待されます。

5-4. 評価指標と支援制度の見直し

補助金や助成金といった公的支援はもちろん、自治体や公設財団が実施する文化事業における「評価」は、事業の成果を把握する手段として不可欠であるだけでなく、次年度以降の予算の根拠となり、税金の投入に対する説明責任を果たす意味でも極めて重要です。

ただし、短期的な成果を測定するために動員数や満足度などの定量的指標を用いることは必要である一方、ソーシャルアートをはじめとする多くの文化芸術分野では、コミュニティの変化や当事者の自己肯定感の向上など、短期では捉えにくく、定量化しづらい成果も存在します。そのため、こうした活動の継続的な成果を評価するには定性的指標を活用し、長期的な視点で文化芸術活動を捉える制度設計が求められます。

さらに、文化芸術業界側も自らの活動成果を可視化し、社会へ発信する取り組みを強化する必要があります。具体的には、活動の目的や目標を明確化し、定量・定性の両面から成果を整理・分析し、発信することが重要です。レポートや事例集などを通じて積極的に情報を共有し、活動の意義や効果をわかりやすく言語化して示すことで、社会的な理解とより幅広い支援や協力関係の構築につながります。説得力のあるデータや実践報告の蓄積は、文化芸術活動の継続と発展を支えるうえで欠かせない要素となり、結果的に業界全体の活性化にも寄与すると期待されます。

5-5. 情報発信強化とネットワークづくり

大小さまざまなイベントや公演の情報を集約し、一元的に発信するプラットフォームの整備は急務であり、多くの関係者が自治体にその取り組みを期待しています。こうした仕組みは、大阪の都市魅力を国内外に広く発信するうえでも大きな役割を担い、文化振興と経済活動の好循環を生み出す土台となるでしょう。自治体や観光局などの公共機関が主導し、複数の文化施設や団体、専門家が協力して情報を整理・発信する取り組みを推進すれば、公共事業としての意義を明確にしながら都市全体のブランド力を高め、大阪の成長につなげることができます。

もちろん、批評やレビュー文化を充実させ、質の高い作品を広く紹介するためには、業界側の主体的な努力も欠かせません。日常的にイベントや公演、展示を行っていても、その内容や成果を十分に言語化せず、外部への発信が不足している現場は少なくありません。しかし、情報発信を行うには、まず活動内容を整理し、魅力や意義を的確に表現するプロセスが必要です。そうした情報を的確にまとめることで、プラットフォームへの掲載や広報資料の作成がスムーズになり、作品や取り組みが評価・分析されやすくなります。また、長期的視点で情報を発信し続け、データを蓄積していくことで、観客や観光客を含む幅広い層へのアピールに結びつきます。結果として、業界内外のネットワークが強化され、質の高い作品が発掘されやすくなるだけでなく、経済的波及効果も期待できる好循環へとつながることが期待されます。

5-6. ソーシャルアートの継続的支援と独自性の確保

ソーシャルアートは、アーティストや参加者の主体的な表現を通して創造性を発揮する文化芸術の一分野です。既にある制度で対応できる場合など、自治体が特別な制度を新設する必要は必ずしもありませんが、短期的な定量指標では示しにくい成果を正当に評価し、アーティストや団体等が予算を安定的に確保してコーディネーターやアーティストを継続的に雇用できる環境を整えることが求められます。そうした姿勢こそが、ソーシャルアートの社会的意義とアート本来の創造性を両立させる土台となり、

多様な表現活動を地域に根付かせ、長期的に社会へ貢献していくことにつながります。

また、ソーシャルアートは、文化芸術の社会的意義や成果を体現する一方で、定量化が難しい側面を持ちます。そのため、こうした活動を安定して支援し続けるための公的支援や制度設計を、ためらうことなく継続的に実施していく姿勢が求められます。業界側も、単に活動に取り組むだけでなく、その成果を定量・定性双方の指標で可視化し、自治体や民間企業、個人へ積極的に共有し続ける努力が必要です。具体的な数値データとともに、参加者の変化や地域への波及効果といった定性的評価を蓄積・発信することで、ソーシャルアートが生み出す社会的価値を示し、より幅広い支援を得ることが可能になります。こうした相互理解と連携により、文化芸術とともに社会貢献を果たすソーシャルアートの可能性は、さらに広がっていくと期待することができます。

5-7. 「大阪ならではの文化芸術エコシステム」の形成

短期的な結果や経済効果に偏らず、地元発のコンテンツを「畑を耕す」ように長期的視点で育てていくことが、今後ますます重要になります。行政、民間企業、地域住民、文化芸術業界が一体となって若手人材を育成し、公共・民間を問わず多様な文化施設における活動環境を整備することで、「大阪ならではの文化芸術エコシステム」を形成することができます。その際、民間が主体となって施設運営や資金調達に取り組むことは不可欠ですが、民間だけでは対応できない部分を自治体が公共事業として補完し、アーティストや文化芸術団体、文化施設の安定的な運営を支援することが欠かせません。特に、大阪は近代以降、民間企業や個人パトロンなどによる支援を基盤に、独自の文化芸術を発展させてきた都市です。一方で、バブル崩壊以降の財政縮小により、自治体が担ってきた文化芸術団体への支援などが大幅に見直され、民間主導の自助努力に依存せざるを得ない状況が続いてきました。こうした大阪の歴史を踏まえ、施設の戦略的な活用や、文化芸術団体の自律的な活動を促す支援制度を充実させることが、持続可能な文化芸術エコシステムの構築には不可欠です。これらを通じて、多彩な創造活動が継続的に実現される環境を築いていくことが、今後の大阪にとって極めて重要です。

こうした取り組みによって、文化芸術業界は独自の表現をさらに突き詰め、新しい魅力を生み出していくことが可能になります。その結果、自治体の文化事業にも積極的に参画しやすくなり、文化活動と公共施策の相乗効果によって、大阪全体が一層盛り上がるでしょう。最終的には、文化芸術業界に携わる人々が大阪を拠点として活動の幅を広げ、地元経済との好循環を形成することで、文化と経済がともに活性化し、そこで生まれる成果が新たな創造活動へ還元されるという、理想的な姿が実現します。「大阪ならではの文化芸術エコシステム」のあるべき形を目指して、大阪の文化芸術活動が続いていくことを期待します。

6 おわりに

「どうする！？これからの大阪の文化芸術！？次世代の視点から？」

大阪は、江戸時代から続く商人文化を背景に、「自助」と「互助」の精神で多様な芸術文化を支えてきた歴史があります。しかし、高度経済成長期以降の財政難や新自由主義的な効率化が進む中で、公的支援が縮小される一方、民間支援も十分に活かしきれず、若手や新たな表現を担う人材が流出している現状が浮き上がりました。長期的な視野で見たとき、このまま大阪の文化芸術が衰退していくとすれば、20年後に何が残るのでしょうか。地域に根ざした文化の担い手まで失われれば、大阪が育んできた独自のアイデンティティが、衰退してしまうという危機感もあります。

文化芸術は単なる娯楽でも消費でもなく、人々の想像力を刺激し、地域社会のつながりを深める力を持っています。大阪の文化政策が、この本質に目を向けるならば、将来のビジネス基盤としての文化芸術人口の拡大や、大阪の独自性を活かした新たなムーブメントの創出も期待できるでしょう。東京一極集中の構図を打破し、経済的な成功だけではなく地域に根ざした活力を生むためにも、文化芸術を育む「土壌」そのものを豊かにする視点が欠かせません。

長期的な視点で「畑を耕す」ように文化芸術を育むことは、大阪の未来そのものをデザインすることにつながります。自ら道を切り拓く文化芸術関係者の主体的努力と、制度面・財政面での社会的サポートが両輪として動き始めれば、大阪ならではの「公共性」をもった文化芸術が次世代へと受け継がれるはずです。地域に根ざして活躍する文化芸術関係者が育ち、多様な人々が創造の楽しさを共有する文化都市へと歩みを進めていくことで、大阪は独自のアイデンティティを発揮しながら国内外から注目される拠点となるのではないのでしょうか。

大阪アーツカウンシルとしては、こうした課題意識を踏まえながら、次世代の実演創作者やアートマネジメント人材、技術専門職、そして地域コミュニティの多様なプレイヤーが相互に専門性を発揮する

「大阪ならではの文化芸術エコシステム」の構築が必要だと考えます。その際、税金や企業の寄付が投入される以上、支援の社会的リターンを求める仕組みが不可避となるのも事実ですが、だからこそ文化芸術そのものを単なる手段化に陥らせず、創造性と自由度を保ちながら社会に貢献できるバランスを模索する努力が重要になります。

大阪の文化芸術関係者がその責務を果たしていく過程では、府民・市民や自治体との間で、また文化芸術関係者同士で、価値観や立場の違いによるコミュニケーションエラーが生じることもあるでしょう。そうした状況下において、私たち大阪アーツカウンシルは、それぞれの意見や想いを相互に“通訳”し、コミュニケーションを円滑に進めるための「架け橋」となり、ひいては大阪の文化芸術が持つ無限の可能性を最大限に引き出すために、全力を尽くしてまいります。

この調査が、その第一歩として皆さまの相互理解を促し、さらなる協働や新たな創造を育むきっかけになればと願っています。私たちは今後も、行政・民間の連携を軸に柔軟な連帯を図りつつ、文化芸術を核とした大阪の新しい姿を創り出すことを目指します。引き続き、皆さまのご協力とご意見をお待ちしております。

7 グループインタビューの書き起こし

①舞台芸術（クラシック音楽・バレエ等）



大阪府立労働センター（エル・おおさか）
令和6年11月25日（月）13:00～15:00

対象者：奥村啓吾、堀江恵太、矢倉鈴奈
ファシリテーター：宮崎優也
オブザーバー：垣沼絢子、北村智子、小倉千裕

はじめに

■ 宮崎

少し時間が早いんですが、そろそろグループインタビュー調査を始めたいと思います。お忙しい中お越しいただき、ありがとうございます。ちょっと狭苦しい会議室ですが、まずグループインタビューを始める前に調査の概要をご説明させていただきます。

まず、大阪アーツカウンシルについて簡単に説明します。よく聞かれるのですが、大阪アーツカウンシルは大阪府と大阪市が共同で設置した審議会です。



大阪府と大阪市が行っている文化事業は、年度によって違うのですが、令和6年度は大阪府市合わせて45事業（事業評価対象の事業のみ）ほどあります。その事業の評価や、事業に対する助言を担当しています。行政の方々は、文化芸術の専門知識を持っていないことが多い中で、多様な文化事業を手がけているんですね。



そうした場合、専門性が乏しい部分でアーツカウンシルがサポートしたり、方向性が違う部分を修正したりする役割を担っています。ただ、大阪アーツカウンシルには文化芸術の専門家が集まっているとはいえ、大阪の文化芸術関係者、つまりプレイヤーやマネジメントがどんな環境で活動しているのか、現場のリアルな状況や声を把握しないと、適切な公共事業としての文化芸術施策ができません。そこで、年に1回か2回、トピックを定めた調査を実施しています。インタビューやアンケートを行い、そのデータをもとに大阪府・市と交渉し、「こういう点を改善した方がいいのでは」と提案しています。

今回なぜグループインタビューをするかという点、令和4年度にアーツカウンシルのメンバーが新しくなったタイミングで、大阪の文化芸術に関わる人たちがどういった形で活動しているのか、ざっくりデータとして示そうと思い、大規模なアンケート調査を行いました。

結果として、興味深いデータが集まり、使い勝手の良い資料も作成できました。ただし、アンケートだけでは数値が中心になりがちで、現場のリアルな状況や声が伝わりにくいんです。

そこで今年度、令和6年度は、最前線で活動している人たちの声を直接聞くため、各分野から12名の方々にお話を伺うことにしました。インタビューでは、「今の状況はどうか」「どんな活動をしているのか」「次のステップに進むには何が必要か」などについて、ざっくばらんにお話しいただく予定です。

大阪の今の状況についてざっくり説明すると、来年度、万博がありますよね。大阪の政策、特に文化事業は現在、万博を盛り上げるために全力を注いでいます。文化事業も例外ではなく、「万博に来る多くの人々に大阪の文化を楽しんでもらおう」という動きが多い状況です。

ただ、万博が終わった後に何をするのか、明確なビジョンがないんです。大阪府と大阪市の文化事業は、それぞれ大阪府文化振興計画、大阪市文化振興計画というガイドラインに基づいて実施されていますが、現行の計画は令和7年度末で終了します。5年ごとに改定するため、令和6年度中からの改定作業を行っています。

今回の調査も報告書としてまとめ、そのような改定作業に反映できるようなデータを目指しています。現場で活動している人たちの状況を示し、「どうすれば20年後、30年後、50年後に最も成果が出るか」を考える基盤として使用します。

ただし、単なる現状のまとめではなく、大阪の文化政策への提言まで落とし込むのが最終目標です。ですので、今日は自由に意見交換をさせていただければと思います。



最後に、今日の調査の流れや、役割分担について少しだけお伝えします。今回、インタビュー対象者やファシリテーター、オブザーバーといった役割分担は一応ありますが、堅苦しいものではなく、全く気にせずお話いただければと思っています。私たちも現場の最前線で活動していたり、研究をしている立場の人間なので、皆さんと同じ目線でざっくばらんに話せる場になるかと思います。皆さんの話に興味があれば、私も遠慮なく話に参加するつもりです。一方的な質問と回答の関係ではなく、座談会や雑談のようなリラックスした形で進めたいと思っています。どうぞ自由にいろんなご意見をお聞かせください。

概要の説明が長くなりましたが、何かご質問などありますか？

では、まずは皆さん、自己紹介をしていただければと思います。奥村さんからお願いします。

自己紹介



■ 奥村

奥村啓吾と申します。はじめまして。よろしくお願いいたします。私はオペラの演出をしておりますが、先ほどインタビューが始まる前に話しましたが、イタリアに留学していました。なぜイタリアに留学したかといいますと、オペラが生まれた場所がイタリアだからです。

堀江さんはご存じだと思いますが、オペラをご覧になったことはありますか？ オペラの演出という仕事自体、日本では演出家の人数が非常に少ないんです。

オペラ公演自体も大規模なものは本当に少ない。だから、その少ない機会をみんなで分け合ってやっているという状況なんです。

そんな中で、なぜ私がオペラ演出家をしているかというと、本当にオペラは素晴らしいものだからなんですよね。

何が素晴らしいかというと、「総合芸術」とよく言われますが、さまざまな技術が一つの舞台で表現されているところです。例えば、音楽はもちろんのこと、文学、美術、衣装、照明、小道具など、すべてが一つに集約されています。



私の活動として、オペラの演出そのものを手掛けるだけでなく、地方でのオペラを通じた地域活性化にも携わっています。地方ではオペラ公演がほとんど行われないんです。オペラを歌う歌手はいるのですが、大規模なオペラ公演をするための人材がいらないんですね。そうした地域でオペラを開催し、地域を盛り上げる活動をしています。

具体的には、地域の人たちに合唱団としてオペラに参加してもらうことから始めます。ただ観るだけでは、「感動したね」で終わってしまうことが多いのですが、参加することでより深くオペラを学びたい、もっと良い作品を観たい、という気持ちが芽生えてきます。それによって、オペラが地域に広がっていくのではないかと考えています。私はこれが一番良い方法だと思って取り組んでいます。

詳しく話すと長くなってしまいますので、この辺で。よろしくお願いします。

■ 宮崎

ありがとうございました。じゃあ、堀江さんお願いします。



■ 堀江

堀江恵太と申します。バイオリニストです。

僕は大阪府立北野高校を卒業した後、京都市立芸術大学に進学し、その後ウィーン国立音楽大学に留学しました。そこでウィーンフィルのライナー・キュッヒル先生と出会い、直接教えていただきました。そして日本に戻り、フリーランスとして室内楽を中心に活動をしていました。

というのも、兄と妹で「堀江トリオ」というアンサンブルを組んでいまして、その活動をはじめ、師匠との弦楽四重奏など、さまざまな編成で室内楽をやっていました。そんな中で、あるとき「もっと大きな規模のものをやってみないか」と声をかけていただきました。

そのきっかけとなったのが、「花まつりコンサート」というお寺での企画でした。せっかくなら大きな挑戦をしようと思い、リヒャルト・シュトラウスの《メタモルフォーゼン》という、弦楽器23人で演奏する素晴らしい曲を提案しました。

すると「ぜひやってみよう」と言っていただけて、メイシアターにも賛同していただきました。その結果、お寺とメイシアターでの2公演が実現しました。メイシアターは共催で、お寺は主催として開催され、これが「スーパークラシックアンサンブル」という弦楽器のみのアンサンブル、つまり弦楽合奏団の始まりです。私はそのリーダーを務めています。

その活動は現在も毎年続いており、自主企画なども行っています。その関連で一度、キュッヒル先生をお招きし、一緒にコラボレーションをすることになりました。その際、大阪府さんには大きなご支援をいただき、演奏会を無事に成功させることができました。このご縁がきっかけで、今日ここに呼んでいただきました。

また、関西フィルハーモニー管弦楽団から声をかけていただき、現在はアソシエート・コンサートマスターという役職を務めています。

はい、大体そんなところですよ。

■ 宮崎

後で詳しく掘り下げさせてください。ありがとうございました。最後に矢倉さん、お願いします。

■ 矢倉

矢倉鈴奈です。よろしくお願いいたします。
一般社団法人バレエオフィスジャパンの代表をしています。

私は5歳からバレエを始め、スイスのローザンヌ国際バレエコンクールに出場した時に、ドイツのミュンヘン国立音楽大学のバレエ科への入学招待を受け留学しました。大学卒業後はフランスのカヌ・ロゼラ・ハイタワーでプロになるためのコースでさらに学びました。

カヌを卒業後、国際コンクールに出場し審査員にスカウトされ、ルーマニアのテアトロ・ドゥ・バレエ・シビウにソリスト契約で入団しました。そして、さらに大きなチャンスをつかみたいと思い、ブカレスト国立オペラ座に移籍しました。



ドイツ・フランスでの5年間の留学と、プロのバレリーナとしての5年間、とても充実していました。いずれはヨーロッパでの経験を活かして、日本で何かをしたいと考えていました。

このヨーロッパでの10年間は私にとって大変貴重で、特に大きかったのは、人とのつながりです。たくさんの方々が各国で活動していて、そういったつながりが自分の財産になっています。

日本に帰国し2016年から活動をスタートしました。海外で活躍している友人たち、海外のトップクラスのバレエ団で活躍しているバレエダンサーを招聘してNHK大阪ホールや兵庫県立芸術文化センターで計8回のバレエ公演を開催しました。

その他にも、バレエフェスティバルを開催し、バレエワークショップや講演会なども行っています。

今年は新しい取り組みとして、8月にバレエコンクールを開催しました。ドイツ留学の後輩の協力もあり、海外のバレエ学校やバレエ団へのスカラシップも多数出すことが出来ました。

バレエの道に進もうとする若い人たちに、沢山のチャンスを作れるようなコンクールを目指しています。ざっくり言うと、そんな活動をしています。

■ 宮崎

ありがとうございました。さて、3名の方はオーケストラ、オペラ、バレエと、ヨーロッパの劇場で主要なコンテンツとしてよく取り扱われている分野を担当されています。同じ舞台芸術ではありますが、それぞれ異なる特徴を持っています。

そこで、ざっくりと話を進めていきたいのですが、皆さんが海外で経験された舞台芸術の現場について教えていただきたいです。例えば、向こうでの舞台芸術がどのように位置付けられているか、また日本国内で同じ分野の舞台芸術がどう見られているのか、さらには大阪の舞台芸術の現状について、世界的なレベルや存在感についてどう感じられているのか、ざっくりばらんにお話を聞かせてください。

では、大阪アーツカウンシル側のご紹介をさせていただきます。

■ 北村

大阪アーツカウンシル委員の北村です。よろしくお願いします。

私はもともと大学で音楽を専攻していましたが、今は美術の専門委員をしております。大阪に来てから美術関係の仕事をするが多かったためです。大学では音楽史を学びつつ、大学時代にはオペラのプロジェクトに参加したりしていました。東京にいた頃は音楽祭の事務局など、音楽関連の仕事もしていました。



■ 垣沼

よろしくお願いします。垣沼絢子です。現在、立命館大学で教えています。専門は演劇学ですが、具体的にはシアタースタディーズ、つまり舞台芸術学がおそらく正しい表現になると思います。バレエや演劇、オペラも授業で紹介していますが、学生に特にウケが良いのは現代版に翻案された作品です。例えば、ブレゲンツのオペラで湖の上に巨大な舞台装置があるようなものですね。

また、バレエの授業では、クラシックの古典を見せる前に、先に翻案されたものを見せた方が、その後で古典に戻って来やすいということもあり、そう



した順序を工夫しています。現在の大阪の舞台芸術がどういう状況なのか気になっておりまして、今日はそのあたりをお伺いできればと思います。どうぞよろしくお願いします。



■ 小倉

大阪アーツカウンシル、アーツマネージャーの小倉千裕と申します。私の専門分野は演劇ですが、10代の頃に聖歌隊で歌っていたのがきっかけで、歌うことの表現を突き詰めていく中で演劇を始めたという経緯があります。そのため、コンサートやオペラを観るのは昔から気軽に行っていました。

現在は劇場などで働く一方で、個人的にはチケット価格の研究をしています。音楽分野ではまだ具体的に分からない部分もありますが、海外では当日券が安くなるケースが多い一方で、日本では当日券が500円高く設定されることが多いですね。この違いについて興味を持ち、研究しています。今日はお話を伺うのを楽しみにしています。

■ 奥村

それ、興味深いですね。

■ 宮崎

委員というのは、月に一度集まり活動して下さっているコアメンバーの方々です。また、アーツマネージャーという方々もいらっしゃって、小倉さんを含め10名ほどの方が活動しています。調査員として、大阪府や大阪市の事業や、補助金・助成金を受けた事業の視察に行ってくださいなど、さまざまな役割を担ってくださっています。

今日はこのメンバーでお話をさせていただきます。少し説明が前後してしまいましたが、ここから本題に戻しましょう。



インタビュー／ディスカッション

各分野の状況

■ 宮崎

では、大阪の舞台芸術について、それぞれの分野でどのような状況にあるのか、ざっくばらんにお話を伺いたいと思います。皆さんがどのように感じながら活動されているのかをお聞きできればと思います。



■ 奥村

じゃあ私からよろしいですか？

オペラで言うと、残念ながら日本で行われているものが海外の、例えばオペラ雑誌やニュースに掲載されることはほぼ無いのではないのでしょうか。たまにあるのは共同制作でやったものです。それも日本側がお金を出してやったり、美術を日本が作ったりするケースが多いのではないのでしょうか。あるいは、海外の歌劇場を呼ぶ形で共同制作をして、日本に呼びますよという際に、イタリア側が発信のために自国の新聞記者を呼んで、「俺たちは日本でこういうことをしていますよ」と記事を出すことがあります。

私もイタリアとの共同制作に携わったことがあるんですが、そういうときにイタリアの歌劇場がイタリアで発信することはあります。ただ、東京の新国立劇場でさえ、オープン時はイタリアのオペラ雑誌に掲載されましたが、それ以降は出ていないのではないのでしょうか。

ただし、日本国内で考えると、大阪は第2の都市として、芸術の分野でも重要な位置にあると思います。オペラに関しても、大きな団体が2つあって、それを切磋琢磨しながらやっている状況です。私は東京在住ですが、「大阪でこんなオペラがあるよ」と聞くと、「ああ、面白そう。見に行きたいな」と思うこともあります。

ただ、今後の課題として、やはりオペラは海外の芸術です。イタリアで生まれ、全世界に広がった芸術ですが、日本国内だけで完結してしまうのは本当にもったいない。音楽は国境を越えるものですし、日本のオペラももっと世界に向けたアピールをしていくべきだと思います。

オペラができるならば、日本だけでなく海外でも歌手が活躍できるはずですよ。そういった意味で、もっと世界を視野に入れた取り組みを進めていけたらと、私自身は大きな目標として考えています。現状としてはそんなところですね。



■ 宮崎

はい、ありがとうございます。ほかのお二人に入る前に、私自身も「そうだよな」と思ったことがあります。オペラだけでなく、オーケストラやバレエもそうですが、これらは西洋で生まれた舞台芸術ですよ。

一方で日本には、大阪特有の上方演芸や歌舞伎、文楽、能、狂言といった日本の伝統芸能があります。それを重視するべきだという意見もあれば、「西洋のものは真似事にすぎないのではないか」と考える極端な意見を耳にすることもあります。

また、行政の中にも「もっと上方芸能や日本の伝統を中心に進めるべきで、西洋芸術は勝手にやってくれればいい」といった雰囲気を感じることもあります。

ただ、奥村さんのお話を伺って思ったのは、オペラもオーケストラもバレエも、いまや本当に世界中に広がっている芸術です。これはある意味、世界共通のアートのプラットフォームのようなものであり、都市の文化度を測る指標の一つになっているのではないかと思います。

個人的な感想ですが、この点についてお二人の意見もお伺いしたいです。



堀江

現状、音楽家の地位的なことを言うと、楽器を担いで歩いていると、敬意を持って「音楽家なんですね」と言われるんです。ドイツやウィーンなどの街では、そういう反応が普通でした。それに対する意識というか、何か「いいな」という感じがあるんですね。

一方、大阪では「好きなことを仕事にできて、ええなあ」といった感覚で見られることが多い気がします。確かにそうなんですけどね（笑）。そういうふうに思われているのかな、と感じますね。

コンサートに来てくださる方は感動して「本当に良かった」「すごいね」と言ってくくださるので、来ていただければ、僕らがどれだけ死にものぐるいで演奏しているかは伝わると思います。

ただ、来ない方には「ええなあ」で終わってしまうことも多いのかなと思いますね。

もう一つは、やっぱり若い人が少ないという問題があります。クラシック音楽は分かりにくい、という先入観があると思います。でも、分かりにくいというのは奥が深いということでもあるし、最初は「分からなくてもいいから感じてほしい」と思います。ただ、それを伝える前に「分からないから面白くない」と言われてしまうのは少し辛いですね。

ただ、これは大阪だけの問題ではなく、世界的にもクラシック音楽の聴衆が高齢化している問題は共通していると思います。

先ほど、上方文化や西洋音楽についても触れていましたが、やはり日本人が西洋の文化芸術をやる意義についても考え続ける必要がありますね。例えば作曲家の方々も悩まれることが多いようです。

例えば、亡くなった方で仲良くしていた作曲家が、枕草子を題材にした西洋音楽の形式で作品を作っていました。その方の音楽は、西洋でも東洋でも日本でもフランスでもなく、年を重ねる中で自身が築き上げた「自分というアート」として表現されていました。ただ、題材が枕草子というだけです。

確かにウィーン的、ロシア的といった特徴はあるものの、それはそれとして受け入れながら、自分の音楽、自分から生まれたものとして捉えれば、東洋や西洋といった区別は必要ないのではないのでしょうか。

例えばフランス人がドイツの音楽を演奏することに独特の魅力があるように、東洋の人間が西洋音楽を演奏することも同じく魅力的です。それが自然な形で実現できると思いますし、フランス人がフランス音楽以外をやってはいけない、なんてことはありませんよね。

それと同時に、邦人作曲家の作品を積極的に取り上げることもまた、私たちにとって非常に重要だと考えています。

■ 宮崎

ありがとうございます。興味深いお話ですね。西洋と東洋を区切ることにについてですが、行政の仕事をしていると、区分をきちんと設ける必要性を感じる場面もあります。ただ、クラシック音楽やオペラ、バレエは、ヨーロッパで生まれたとはいえ、現在は世界各地で共通の言語・表現手法として使われていますよね。

各地域の歴史や文化を反映させた表現ができるプラットフォームとして機能していると思います。今のお話を聞いて、そのことを改めて実感しました。

ところで、大阪のオーケストラについて少し伺いたいのですが、大阪には「大阪4オケ」と呼ばれる4つの主要オーケストラがありますよね。それ以外にも新しいアンサンブルが増えているように感じます。

東京ではオーケストラが階層化されている印象がありますが、大阪の4オケは、良くも悪くも仲が良いというか、協力して活動している印象があります。演奏者の立場から見て、どう感じられていますか？

■ 堀江

確かに在阪4オケは仲が良いですね。一緒に記者会見をしたり、同時にプログラムを発表したりしています。これは4つだからできていることで、それ以上あるとなかなか難しいかもしれません。

さまざまな規模において、大フィル（大阪フィルハーモニー交響楽団）さんが少し飛び抜けている感じはありますが、他の3つは横並びという雰囲気ですね。



棲み分けも少しされていて、例えばバレエをよくやるオーケストラ、オペラをよくやるオーケストラなど、それぞれの特色があります。同じ作品を演奏しても、全然違う響きになるのが面白いところです。団員同士も仲が良く、転職することもあります。

「今度大響（大阪交響楽団）さんに行くの？」なんて話もあります。

だから、演奏者同士では敵対意識はなく、どのオーケでもお声がけします。フリーランスの方もたくさんいらっしゃいますし、そういう意味ではとても良い環境だと思います。



■ 宮崎

はい、ありがとうございます。話を聞けて、改めてそうだなと思いました。でも、例えば僕がいたアメリカは地域ごとにオーケストラがある程度分けられている感じなんです。アメリカでは、同じ地域に複数のオーケストラが存在する場合、それぞれが規模や財政力、雇用形態によって非公式に階層化されています。一般的に、トップティア（Tier 1）のオーケストラは全員が正規雇用され、安定した給与や福利厚生を受けられます。一方で、下位のティア（Tier 4やTier 5）のオーケストラでは、フリーランス契約や日雇いの演奏者が中心となり、一部のみが契約を結んでいる場合もあります。ただし、これらの階層は公式なものではなく、各オーケストラが独自の運営方針や地域性に基づいて雇用構造を決定しています。ドイツも確かそんな感じだった気がします。

■ 堀江

そうですね。ドイツもA、B、Cのランクがあります。ただ、地方ではオーケストラが被らないように配置されていて、各都市にオーケストラがちゃんとあります。それと、劇場専属のオーケストラとシンフォニーオーケストラが分けられていることが多いですね。

劇場専属のオーケストラに入ると、その劇場のものしか演奏しない、つまりシンフォニーを全くやらないオーケストラということになるんです。一生シンフォニーをやらないってどうなんだろう？とは思いますが、ドイツではそれが文化として確立しているんでしょうね。劇場オーケストラはずっとその劇場の音楽を支える、という感じです。

■ 宮崎

大阪のオーケストラって、割とユニークだと思うんです。4つのオーケストラにそれぞれ役割分担や特徴があるにせよ、同じくらいの規模感で横並びになっていて、大フィルさんは予算的に少し大きいですが、他のオーケストラとも共存している。こういう形でお互いを食い合わないように共存している地域って、世界的にも珍しいんじゃないかと思っています。

■ 北村

お客さんはどうなのでしょう。同じ観客層がいろんなオーケストラに行っているのか、それともオーケストラごとに特定のお客さんがついていてるのでしょうか？

■ 堀江

両方あると思います。このオーケストラのファンだから定期的にここだけ行く、という人もいれば、音楽そのものが好きで、このオーケストラも、あのオーケストラも、という人もいらっしゃいますね。大阪ではホールが大きいのがザ・シンフォニーホールとフェスティバルホールくらいなので、そこで上手に棲み分けができていていると思います。ただ、週末になると、4オケ以外のオーケストラやアンサンブル、室内楽の演奏会などもたくさんあるので、どうしても重なってしまう。これは仕方ないことかなとは思っています。



■ 北村

そんなにたくさんの観客が大阪や関西にいるわけじゃないのに、4つもオーケストラがあるとお客さんを喰い合ってしまうんじゃないか、という素朴な疑問があったんですが、そうでもないんですね。うまく棲み分けて共存できている、という状況なんですね。

■ 堀江

そうですね。いろんなところに来てくださる方が結構多いです。本当にありがたいと思っています。

■ 宮崎

ありがとうございます。それでは矢倉さん、お願いします。





■ 矢倉

私の体感では、バレエ公演の数がここ10年くらいで増えてきたと思うんですけど、向こうに滞在していた時に一時帰国して感じたのは、日本とヨーロッパではバレエに対する感覚がかなり違うということでした。

ヨーロッパでは、もっと気軽に身近なものという印象でした。映画を見るような感覚で、ちょっとおしゃれをして楽しむものなんです。平日の公演でも満席になることが多く、皆さんの生活に近い存在として受け入れられていました。それはもちろん国の歴史や文化的背景が大きいのですが、チケットの価格が手頃で観やすいことも影響していると思います。

その感覚を日本でももっと広げられたらと思い、初めての人やいろんな人にバレエを楽しんでもらえるよう工夫したいと思っていました。でも実際に公演をすると、どうしても多くのお金がかかってしまい、結果としてチケットは1万円前後になりがちです。これでは観られる人が限られてしまい、足を運べる層も限られてしまいます。

興味を持ってもらえれば良さが伝わるはずなのに、そのきっかけを作るのが難しいと感じます。特に、公演自体があることをどうやって知ってもらうか、その告知手段を見出せていません。何年もやってきていますが、どの方法が最も効果的なのがまだ分からなくて、それが大きな課題だと思っています。

大阪市のウェブサイトなどで、すべての舞台芸術を一括で見られる大きなサイトがあればいいと思います。「このサイトを見れば、今月のコンサートや公演が全部分かる」といったものです。例えば、「こんな公演があったのに知らなかったから見に行けなかった」ということが私自身もよくあるんです。旅行先でも簡単に見られるような分かりやすいサイトがあれば、舞台芸術をもっと身近に感じてもらえるし、初めての人でも興味を持って足を運んでくれるかもしれません。

■ 堀江

まとめサイトみたいなものですね。

■ 宮崎

ウィーンには舞台芸術専用のサイトがあって、ここではチケット購入までできますよね。大阪にはそういうものがないのがもどかしい。大きな公演から小規模なものまで、本当に多種多様なものがたくさん行われていますが、意識して探さないと情報が手に入らないという現状があります。



■ 矢倉

現状ではお金を払わないと載せてもらえない仕組みも多いですが、そうではなくて、情報を集約するための公共性の高いサイトがあればいいのになと思います。

■ 北村

これは以前私が視察で聞いた話ですが、「大阪府や大阪市の助成金を受けたけれど、その公演の宣伝はしてくれない」という声がありました。少なくとも助成をした事業だけでも、何らかの情報発信をする仕組みがあればいいですね。

■ 垣沼

例えば、バレエを観に行くとバレエのチラシばかりが入っていますよね。それはバレエ好きの人には良いと思いますが、同じ劇場で他ジャンルの公演が行われていても、そのチラシが入っていないことがあります。それこそ大阪のフェスティバルホールでも、三重や東京で行われるバレエのチラシが入っている一方で、コンサートや演劇のチラシは入っていない。ジャンルごとにお客さんが固まってしまっているのではないかと感じます。



■ 北村

お客さんもどんどん細分化されている印象があります。エンターテインメントや舞台芸術の種類が多い分、ジャンルごとに分断されてしまっているのかもしれない。

■ 堀江

確かに、その「横の風通し」はもう少し良くなってもいいかなと今のお話を聞いて思いました。

■ 宮崎

情報集約について言えば、大阪観光局がさまざまなイベントを集約するサイトを運営していますが、正直なところ、もっと頑張してほしいなと思います。

■ 奥村

私が「咲くやこの花賞」をいただいた際、受賞記念イベントとしてオペラ合唱のワークショップを行ったんです。これが思いのほか反響が大きく、100人くらいの方が参加してくださいました。

それが可能だったのは、大阪メトロに大きなポスターを貼ってもらったおかげなんです。各駅に貼られたポスターを見た多くの方が初めてオペラに興味を持ち、参加してくださった。こういう仕組みをもう少し広げられたらと思います。

例えば、助成を受けた事業について「詳しくはこちらのサイトで」というQRコード付きのポスターがあれば、もっと多くの人に知ってもらえるのではないのでしょうか。そうすれば、特定のお客さんの取り合いにならずに新しい層にもアプローチできる気がします。

■ 垣沼

お客さんは大阪の方が多いんですか？それとも全国から来られる方もいらっしゃるんでしょうか？

■ 矢倉

私の公演では遠方から観に来てくださる方も多いですね。

■ 奥村

オペラでも、興味のある方は遠くから来てくださいますよ。例えば、福島の高田馬場市で公演した際には、徳島から来てくださった方もいらっしゃいました。



■ 堀江

僕の場合は地元のお客さんが多い印象です。キュッヒル先生をお招きした時は東京や四国からもうらっしゃいましたが、通常の公演では地元のファンの方々との交流が中心ですね。

■ 宮崎

一点、矢倉さんにお聞きしたいんですが、僕はオペラやオーケストラとは比較的によくコミュニケーションをとっているのですが、どんな人がどういう形で活動しているのかはある程度把握しています。ただ、バレエについては少し疎くて。

日本のバレエはバレエ教室が主体となっているという話をよく聞きますが、バレエの公演って、バレエ団の発表会にゲストが来て、生徒さんがたくさん出る形が主流ということでしょうか？



■ 矢倉

そういう公演も結構多いですね、やっぱり。バレエ教室がバレエ団も兼ねていて、「公演」といっても、発表会にゲストを呼んで少し豪華にした程度のものが多いんです。それで「公演」と言えるのかどうか…と感じる部分があります。プロとして活動している身としては、それは少し違うのではないかなと思うこともありますね。難しいところです。

■ 宮崎

プロだけを集めてやる公演というのは、割と多いんですか？それとも少ないですか？

■ 矢倉

バレエ団の公演は大阪にも何か所かあるので、しっかりされているところも多いです。しかし一般的にプロだけを集めてやる公演というのは、予算的にも大変難しいです。公演数は、東京に比べると大阪は圧倒的に少ないですね。バレエ公演の数が全然違います。東京と大阪でこんなに差があるのかと感ずることが多いです。

■ 宮崎

それは人口の違いによるものですか？それとも別の要因があるんでしょうか？

■ 矢倉

人口の問題ではなく、ファンの厚みの違いだと思いますね。それに、大阪は「この金額を払うなら、どれだけのものを見せてくれるの？」という感覚が強い気がします。（笑）

■ 堀江

確かに、大阪では「安いこと」を自慢する風潮がありますよね。

■ 宮崎

オペラやバレエのチケットってどうしても高くなりますよね。僕もオペラの事務局をしていたことがありますが、制作費は平均で2,000万～4,000万円、場合によっては1億円を超えることもあります。そうするとチケット価格が高くなるのは避けられない。一方で、オーケストラのように比較的手頃な価格であれば行きやすいけど、バレエやオペラだと「ちょっと高いな」と感じる人も多いのかなと。

でも、プロの視点から見ると、歯がゆい部分もありますよね。



■ 垣沼

一部のバレエ団を除いて、家族で運営されているバレエ団が多いですね。そのお子さんが主役を務めるといのは本当に上手だからだとは思いますが、次もその娘さんや息子さんが…という形が多いなと感じます。

■ 矢倉

そうですね。近畿のバレエ団では多い気がします。

■ 垣沼

東京には世襲制ではないバレエ団が複数あり、そこではむしろ、多くの人が主役を務めるチャンスを得ています。それは、単に人が多いからなのか、それとも土壌の問題なのか。大阪のバレエ団やバレエダンサーが抱える課題について、何か思われることはありますか？

■ 矢倉

東京では新国立劇場や熊川哲也さんのKバレエカンパニーのように、最初から独立してバレエ団として作られたところが多いですね。そういうバレエ団は、バレエ団として成り立っている印象です。

ただ、東京で働いているバレエダンサーもお給料が少なく、バレエ団員でもバイトをしながら踊っている人がたくさんいると聞きます。中には、チケットノルマがあるという話も。

一方、海外ではバレエダンサーだけで生活できる国が多いです。国によって異なりますが、ダンサーが国家公務員として扱われる国もあります。それを考えると、日本と海外ではダンサーに対する扱いが大きく違うなと感じます。

そのあたりに、日本の芸術分野が抱える壁があるんでしょうね。



■ 宮崎

ですよね、本当に。オペラ歌手はどうなのでしょう？バレエダンサーさんと同じように、それだけで食べていくのはなかなか難しいんじゃないかと思うんですが。



■ 奥村

そうですね。日本でオペラ歌手としてだけで食べている人は、本当に数えるほどしかないと思います。両手に収まるくらいじゃないでしょうか。ほとんどの人は大学の先生をしながらとか、レッスンをしながら活動しています。それこそ、僕と同世代の人たちでもアルバイトをしながら歌っている人がたくさんいますね。

それでも、やっぱりオペラ歌手としてオペラに情熱を注ぎたいから、歯を食いしばって頑張っている人が多いです。

■ 宮崎

そうですね。それに、まだまだオペラの分野では「チケットを持たせる」という文化が残っていますよね。出演して稼ぐのではなく、むしろ自分でお金を稼いで出演する、という状況が多い気がします。

■ 奥村

残念ながら、そうですね。

■ 宮崎

僕もその現場を見てきたので、出演する側としても、制作する側としても、すごく歯がゆい思いがあります。だから、本当に芸術活動で食べていくというのは、まだまだ舞台芸術の分野では難しいのかなと感じています。



■ 垣沼

ちょっと2つお聞きしたいんですが、他の演劇分野（②舞台芸術（演劇）のグループインタビュー）の話でも「それだけでは食べていけない」という話が出ました。一方で、大阪の良いところとして、副業を持ちながら表現活動を続けられることで、生活に振り回されずに自分のやりたいことに集中できるという考え方もありました。

ただ、西洋芸術のように専門性が高い分野では、副業というよりも、それも本業の一部で、例えば教えるという仕事も含めて本業と見なすべきなのかもしれない、という見方もあると思います。



食べていけない状況はマイナスと捉えるべきなのか、それともプラスに捉える余地があるのかについてお聞きしたいです。

もう1つは、アーティストの方々の「いつまで働けるのか」という問題です。例えばフランスでは10年働けば年金が出る制度があると聞きますが、日本ではそういう仕組みがありません。その中で大阪で活動を続けるには、どんな支援や仕組みがあれば良いと思われますか？

■ 奥村

まず、副業についてですが。

やっぱり海外では副業はあり得ないんですよ。オペラ歌手とえば、それだけ。現役の間はそれしかやらないのが普通です。教育も、現役を引退してから行うものです。

それは、自分の芸術を研ぎ澄まし、聴衆に感動を与えるためです。「オペラは素晴らしいものなんだ」ということを広めるのが役割です。そして、現役を引退した後に教育に移る、という流れが一般的です。

日本のオペラ界では、残念ながらそうした「専門職」としての姿勢を貫ける人が少ないというのが現状です。そのことによって、世界で活躍する歌手が少ないという状況になっているのではと思います。実際、韓国や中国などでは国家が大きな予算を投じており、多くのオペラ歌手が世界中の歌劇場で活躍しています。



僕が行政の方々にお願いしたいのは、そうした世界で戦える人材を育てる環境を作ってほしいということです。副業でなんとか食べていけるという状況では、人間、そこに甘んじてしまいます。本当にトップレベルを目指すには、命がけで突き詰める必要があります。それができる支援が必要ではないでしょうか。

■ 北村

そのような人材を育てるためには、具体的にどのような支援が効果的だと思いますか？例えば、オペラ歌劇団への支援や海外研修プログラムなどが挙げられると思いますが、何が一番有効だと考えられますか？



■ 奥村

やはり海外で研修を受けることが最も重要だと思います。オペラ歌手として特化して言うなら、日本の音楽大学で得られる教育では限界があります。

それは、語学の問題もあります。オペラは言葉によってドラマが進んでいくので、その言葉で感情を表現するということまで身体に入っていないと世界の歌劇場では歌うことはできません。また、日本はオペラ界でもガラパゴス化していて、知識や技術は、日本独自の進化がある気がしています。

それには良い点、悪い点がありますが、世界の歌劇場で日本人が活躍するということで考えると、ヨーロッパやアメリカなど、日々クオリティがどんどん上がっている状況に対応する必要があります。日本の教育だけで、世界の劇場で活躍するオペラ歌手になるのは非常に難しいのではないかと感じております。現在の世界基準を知っている人が、その技術を伝えるというのが必要ではと思っております。

また、既存の団体に助成金を出し、世界トップレベルのアーティストを招いて一緒に仕事をする場を作るのも一つの方法です。そうすることで、若手が「ああ、これが世界基準なんだ」と実感できます。それがなければ、自分のレベルがどれほどなのか気づく機会すらない。こうした助成があれば、日本のオペラ界も変わると思います。

■ 堀江

僕らの楽器奏者の場合、演奏と研究と教育、この3つが一体となっていることが多いと思います。

僕も先生に教わってきましたし、一流のソリストたちも演奏と同時に教育活動をしていることが多いですね。自分自身もレッスンを通じて考え直したり、自分の解釈を見つめ直したりすることがありますし、作品をさらに深く研究するきっかけにもなります。



研究というと、文献を読んだり、他の演奏を聴いたりすることも含まれますが、それだけではなく、実際に舞台に立つことで得られる学びも大きい。これらの活動が三位一体となっている状態が理想だと思います。どれか1つが欠けてしまうと、どこかに空白が生まれるのではないかと感じています。

だから僕は、レッスンを「副業」とは捉えていません。むしろ、本業の一部として重要な位置づけにあります。教育現場にはまだ本格的に携わっていないのですが、それが自分の将来の目標の1つです。自分が先人たちから受け継いできた夢を、次の世代にきちんと伝え、その夢を託して自分も役目を終えたいと思っています。

そのためにも、教育現場に立つことは非常に重要だと思います。情報は常に更新されていくべきですが、それでも僕は伝統というものを大事にしています。

一方で、最近は「インターナショナル・オーソドックス」とでも呼ぶべき標準的なスタイルが確立されつつありますよね。どこのオーケストラも同じような音になりつつあるのを感じます。

例えば、「これがベルリンフィルの音だ」「これがウィーンフィルの音だ」と一瞬で分かった時代がありました。しかし最近は、「あれ、これがウィーンフィル？」と疑問に思うこともあります。外国人

演奏者が増えたことも関係していますが、それが良い面もあれば、独自性が薄れていく面もある。優れているが個性に欠ける、何かどこにでもある「無個性な標準音」に近づいているように感じます。

僕の師匠であるウィーンフィルの指導者も、「今のウィーンフィルは昔のウィーンフィルではない」と言っていました。伝統は非常に大切ですが、それが今、世界的な流れの中で失われつつあるように思います。古い録音を聴けば、「ああ、これがウィーンフィルだ」と即座に分かったものが、今では「あれ、どこのオケ？」と迷うことも増えました。

もちろん演奏技術は向上しているし、上手な人も増えています。しかし、個性や独自性が薄れていつているのではないかという危機感もあります。僕が教育現場に入ったら、こうした問題について何ができるのかを真剣に考えなければいけないと感じています。そして、先人たちから受け継いだ夢や技術を次世代に託していく責任があると思っています。

■ 宮崎

オーケストラのグローバル化の影響は大きいですよ。本来ならコンサートマスターが音を継承していく役割を担っているはずですが、今やコンサートマスターが世界中で引っ張り合いになっているので、オーケストラ全体の音の個性が薄れている気がします。

最近はSNSやYouTubeなどで、どこかのオーケストラの演奏も手軽に聴けるようになりました。その影響で、みんながみんなの真似をしてしまい、結果として特徴が失われつつあるように感じます。僕はアメリカに長くいたので、オーケストラ自体にそこまで明確な特徴がないと覚えることもありましたが、それでも同じような議論がありました。

僕が通っていた大学の先生は、コンサートマスターとしてフィラデルフィア・オーマンディ時代に活躍していた方でした。あの時代特有の独特な音がしっかり継承されていて、僕が在学中もその名残が感じられました。しかし、その独特な音を継承する場や後継者が少なくなっているのではないかと、という話を先生ともしたことがあります。

どうなのでしょうね。オーケストラ自体が、特にアメリカでは「音作り」をそこまで求めず、綺麗でピッチが正確ならそれで良いという風潮が強い印象を受けます。



■ 堀江

その「ズレないこと」が重視されているのは、ウィーンフィルでも同じです。昔は各演奏者がある程度「自由に弾く」ことが許され、それが結果的に調和していました。でも最近では、全体のバランスを取るために統一が求められるようになり、細かいズレも許されなくなってきました。例えば、CDに残す際にズレていたら、それは商品として成り立たないと考えられるわけです。どこまで言って良いのか分からないのですが。

■ 宮崎

確かに、そういった制約が生まれている中で、音の個性を維持するのは難しいですね。

オーケストラの特色が失われつつあるという話は、本当にその通りだと思います。アメリカでもこれは大きな問題になっています。例えば、シカゴにはシカゴの音があり、ニューヨークにはニューヨークの音がある。フィラデルフィアに至っては、独特で大胆な音作りをしていました。それがどんどん失われていくというのは、非常に問題視されています。

一方で、大阪の4オケについてですが、僕は仕事の一環で頻繁に聴きに行っているのですが、大阪のオーケストラは音がしっかりと違うんですね。例えば、関西フィルハーモニー管弦楽団は非常に丁寧に作られた音楽で、少し洒落っ気のあるアプローチをしていることが特徴です。

大阪フィルハーモニー交響楽団は、創設者である朝比奈隆さんが残したイデオロギーのようなものを、朝比奈時代を知る人がいないにもかかわらず、不思議と引き継いでいます。日本センチュリー交響楽団は独特な音色を持ち、大阪交響楽団は少しやんちゃな演奏スタイルで、非常に楽しそうに弾く、そんな個性があります。

大阪の4オケは、画一化されることがなく、それぞれのオーケストラが好き勝手に個性を出している感じがするんです。これが大阪ならではの魅力なのかなと思います。



■ 堀江

そんなことないですけど。(笑)それぞれのオケの特徴をしっかりと掴んでいただけて、とても嬉しいです。確かに、4つを聞き比べてみるのも楽しいと思いますね。

■ 宮崎

大阪のオケがそれぞれのアイデンティティをしっかり持っているのは、ある種の「大阪魂」なのかもしれないですね。それがクラシック音楽の分野でもユニークさを生んでいるのかなと感じます。

■ 堀江

本当にそう思います。

■ 宮崎

大阪のオーケストラが世界に誇れるユニークな存在であることを、もっと広めていきたいですね。

■ 堀江

キャラクターがあるというのは素晴らしいことですよね。それを大切にしていきたいです。

■ 宮崎

矢倉さんに話を戻して。



■ 矢倉

バレエはオペラ歌手の方と同じような感じで、現役ではバレエ団のバレエ作品に集中して取り組めたら、それが一番いい形だと思います。

ただ、現役の時期には限りがあって、40歳を超えてくると引退される人が多くて、その後は指導者になれる方が多いですね。

トップクラスのダンサーは別ですが、現役のダンサーの中にはバレエ団の仕事だけで生活がしていくのが難しい状況で、副業で指導をしている方も多いですね。それが時間や体力を奪うので、バレエ団の仕事に集中できないという現実があります。

バレエでもオペラでも演奏家でも、その本業に集中できるというのが理想だと思います。

■ 宮崎

ヨーロッパのように公共の劇場があり、そこに雇われる形で活動するスタイルではないですね。そうすると、公演回数も少ないですし、制作費自体が少ない分、出演料も低くなりがちです。そのような状況では、助成金がまとまった形で提供されると嬉しいというか、ダンサーや関係者がもう少し生きやすくなるのではないのでしょうか。

■ 矢倉

そうですね。ただ、開催する側の立場として考えると、「助成金をもらえてようやく成り立つ」という仕組み自体がどうなんだろうと思います。助成金をいただけることで公演を実現できるのはありがたいですが、本来は助成なしでも成り立つ仕組みが必要ですね。チケット収入だけでは到底難しいのが現状です。どうにかならないかと常々思っています。

■ 宮崎

そのあたりが、舞台芸術分野のジレンマというか、大きな課題ですね。



■ 北村

確かに、事業収入、つまりチケット販売だけで成り立たせようとする、かなり高額なチケット代になってしまいます。ヨーロッパでは公的資金が入ることで、アーティストが一本で生計を立てられる仕組みがあるのですが、日本ではどうしてもその部分が弱いですね。

■ 堀江

先に助成やスポンサーなどの基盤がないと、後から補助金をいただいてもどうしても厳しい状況になりますね。広告を入れさせてもらうなどの工夫もありますが、それでも限界があります。

また、バイオリンの場合は現役期間が長いのが一つの救いです。80歳でも弾いている方もいますし、オーケストラの定年も65歳くらいです。長く続けられるからこそ、教育にも関わりやすくなりますし、同時並行でいろいろなことをやっていけるという点があります。その意味ではバレエとは少し違うかもしれませんね。

■ 宮崎

一つ舞台芸術について考えるときに、欧米では「Non-Profit Art Organizations（非営利芸術組織）」という言葉が一般的に使われ、舞台芸術は非営利活動として位置づけられています。舞台芸術公演をチケット収入のみで成り立たせるモデルは成立し難く、制作費に対して収入が支出を補えない構造は、1960年代に経済学者ボウモルらによって理論的に証明されています。

だから、それを前提に仕組みを考えるべきだと僕は思っています。文化政策や文化経済ではそれが当たり前になっていますが、それをカバーするには最低限トントンにするために、必要経費を補填する仕組みが必要です。収入源として、チケット収入以外に2つの柱しかありません。それが「寄付金」と「公的助成」です。ですが、もう少し公的助成が強化されれば、もう少しやりやすくなるのではとも感じています。

今、大阪府や大阪市をはじめとする公的助成を使っていると思うのですが、あれは基本的に単年度会計ですよ。例えば、公演を計画し、「これぐらい費用がかかり、赤字がこれだけ出ます。だから助成をお願いします。」と申請しても、助成金をもらえるかどうかは確定するのは公演の後です。つまり、公演を行う時点では助成金がもらえるかどうかわからないまま進めざるを得ない。これはかなりのリスクです。

行政側の考え方としては、「まず自分たちで活動を頑張ってください。活動が実施され、その成果が確認できたら助成金を支給します」という流れなんです。最初から助成金ありきではない。そのため、私たちが取り組んでいる非営利の舞台芸術が、本来非営利では成り立たないものとして扱われている点に、大きな問題があると感じています。

■ 北村

美術でも同じですね。作品を売って生活していけるほどの利益を出すなんて、そんなことができる人はほとんどいません。

■ 宮崎

そうですね。それを考えると、マイナス分を補填できる形でやらないと、結局活動できる人がいなくなるはずです。しかし、そうした認識が大阪府や市だけでなく、文化庁にも欠けていると思います。「頑張って活動すればできるでしょ」という認識が行政側に根強くある気がします。それは違うんじゃないかと本当に思います。



■ 奥村

その通りです。実は僕も20代の頃にオペラ制作を経験したことがあります。オーケストラ40名を集めて、自分たちで出し合ってやりました。でも、誰かがリスクを負わないといけない。僕がリスクを負って、「赤字になったら全部自分で負担する」と決めてやったんです。ただ、その時は知識もなくて、ホール代や付帯設備費、照明費など、全然見積もりが甘かったんですね。結果的に20代で100万円弱の赤字を背負いました。

■ 堀江

それで100万円弱で済んだのは、逆にすごいですね。

■ 奥村

演出なので舞台予算を削りに削りました。それでも苦しい思いをしましたよ。

■ 宮崎

大きな団体では、金銭的な体力が十分ではない中でも頑張れる部分はあります。しかし、若手の20代や30代が「これから頑張ろう」とする段階で、基盤となる母体がない場合、自力で活動せざるを得ない状況にあります。そのような若手を後押しする支援が、極端に少ないのが現状です。

他の地域でも似た状況があるかもしれませんが、大都市であるにもかかわらず、大阪では特にそうした支援が不足していると感じます。20代、30代の若い世代が頑張りと、成長していくことで、いずれ大阪や日本全体を担う人材にならなければならないはずです。それにもかかわらず、若手の活動を支える支援が乏しいため、スタートダッシュを切ることが難しい地域だと、大阪を活動の場として選びにくいですね。

一方で、東京では若い人やスタートアップを支援する仕組みが、アーツカウンシルなどを通じて比較的整備されています。制作費に限らず、会場の提供など、活動をサポートする仕組みも数多くあります。それに比べると、大阪ではこうした支援がまだ薄いと感じています。

■ 小倉

近い話で言うと、私、9月にいずみホールさんのマネジメント講座を受けましたね。3回ぐらいあって、締め切りが2か月ぐらい前で、こんなんどれぐらい来られるのかなと思ったら、すごい人数、100人ぐらい来られていてびっくりしたんですけど。

■ 小倉

いずみホールは私の地元のホールということもあって関心があって行ったんですけど、やっぱり音楽家の方がたくさん来られていました。そこで質疑応答の時間の時に、音大に行っている大学生の方など「自分たちは演奏のことは考えてきたけれども、これから独り立ちする時にどうしたらコンサートができるかとか、全く教えてもらってない」と仰って、しかもそういうことを一人だけじゃなくてたくさんの方が言われていたんです。

いずみホールさんは民間の劇場じゃないですか。そこがやってくださっている企画だったわけですけど、公共でそういう舞台芸術分野のアートプロデュース講座ってないんですかね。こんなに需要があるんだったらやるべきかなっていうのを行ってみて思ったんですけど、どうなんでしょう。



■ 宮崎

根深いというか、おっしゃる通りなんですけど、日本の芸術大学とか音楽大学って、どうしてもプレイヤーやアーティストを育てるために必死になっている。アーティストを育てるけど、アーティストが生きていけるような教育は全然していないのが一つ問題かなと思いますね。やっぱりパフォーマーが優越なところにいて、マネジメントがどうしても「かばん持ち」みたいな、伝統芸能分野によくありがちな概念がまだまだ強いのかなと。

マネジメント人材について

ありがとうございます。この話がしたかったので、マネジメントの方に移りたいんですけど、僕はずっとアメリカにいたんですけど、アメリカってもう公的支援があんまりないんですね。だからみんなが集まって室内楽をやる時も、大きいオーケストラになる時も、自分たちでお金を集めないといけない。

なので音大に在学中から、もうお金を集める練習、あるいはプロデューサーとしての素質を叩き込まれるんですよ。指揮科の授業で1発目にやるのが「90秒以内に自己紹介をして、何をやってるかを説明して、今後あなたとお付き合いしたい」というスピーチの練習なんです。カクテルトークっていう。パーティーとかで会って自己紹介をして、次に行くまでだいたい90秒ある。

その90秒の中で相手の心を掴め、じゃないと音楽家として生きていけない、なぜならお金がないからだ、というのを現実的に突きつけられるんですよ。アメリカはそれでエキストリーム（極端）って言われるんですけどね。ヨーロッパでも今、アーティストがお金を引っ張ってきたり、「なぜ社会に芸術が必要なのか」を解いていかないといけないという役割がすごく強調される風潮になってきていますが、日本はまだまだマネジメントや制作をする人への認識が低いのかなと。

アーティストがセルフプロデュースを同時並行でやる場合もあるし、役者さんとかはパフォーマンスから制作、自分がプロデュースする立場に移られたりとか。奥村さんは自分でも演出をするし、プロデュースもされている。

もう少しマネジメントに対して、行政も「そういう人たちがいて成り立っている」ということを理解しないといけないし、大学とか教育機関もそういうマネジメントが必要だと思わないといけないんじゃないかなと考えています。どう思われます？ 各分野で。



堀江

オーケストラも事務局になりたい人がいない。事務局の経験がめちゃくちゃある人もどんどん減ってきていて、本当にそこが足りてない。プレイヤーよりも事務局が足りてなくて、充実していないから新しいこともできないし、エネルギーが不足している、というのはよく聞きますね。いろんなオーケストラから。



宮崎

やる側だけ、プレイヤー側だけになってしまっている。本来はプレイヤーとマネジメントが両輪で初めてうまくいくのに。マネジメントは制作の部分で、内部の調整だったり準備はもちろんなんだけど、社会と自分たちのやっている芸術活動の接点を作って、チケットを売る、寄付を集める、公共との関係を作ってパートナーシップを結ぶといった、いろんな役割を担っているはずなのに、それが抜け落ちているのでうまくいっていない。

オーケストラはまだマネジメント事務局がそこそこ進んでいるので、認識はあるけどできないという状態。でもオペラはもうそれすらもなく、歌手の方々が頑張っているけど、マネジメントは存在しないのと同じ。



バレエのマネジメントなんてほぼ聞いたことがない。今回矢倉さんに興味を持ったのは、バリバリ踊っている中でスパッと辞めて、マネジメントや自分でプロデュースするという方向に舵を切った方だということ。私の中では珍しいなと思ったタイプだったので、今日お話を聞いてみたいと思ったんです。お二人の分野ではマネジメントについてどうですか？

■ 奥村

もうめっちゃくちゃ必要です。オペラは今、本当にマネジメントが必要な状況です。オペラって本当にいろいろな要素が含まれていて、発信するコンテンツはたくさんあるんです。発信さえすれば、お客さんの興味を引けることがいっぱいあるんですけども、発信できる人がいない。そこがやはり一つの大きな問題だと思います。

日本のオペラを専門としている団体って、東京でも関西でも同じなんですけれども、基本的に会員は歌手の方が多いのです。歌手たちの会費で成り立っている。だから経営権を持っている人も歌手が務めている場合が多い。だから一番トップも歌手が務めている。そこが問題かなと思っています。やっぱり経営とか、もっとマネジメントができる人が入れば、世間への発信もたくさんの方を巻き込むこともできると思うんですよね。実際今、日本でオペラを運営しているところは、経営的にも、本当に厳しい状況です。危機的状況だということも聞いています。



■ 宮崎

マネジメントが必要なのは分かっているけれど、そこまで行き着いていない分野がオペラなのかなと思っています。バレエはどうですか？



■ 矢倉

大きいバレエ団は、やはりしっかりマネジメントされていて、助成金の援助もあり、きちんとした仕組みが取られていてすごいなと思っています。私自身は、最初一人で個人事業として始めたんですけど、「法人にしないといけないよ」と言われて一般社団法人を作りました。それから、やっぱりマネジメントをもっとしっかりやらないといけないということに気付きましたね。

何も知らなかったから始められたんですが、始めてから、たくさんの方からアドバイスをいただきました。そういうマネジメントの知識が必要なんだと教えていただいて、何とかここまでやってきたという感じです。

今もずっとがむしゃらに動いていますが、もっといろいろと学べるタイミングや機会があるなら、それは非常に大切だなと思います。

現役が終わったら指導者になるのが一般的ですが、バレエを普及させるような仕組みを作っていくステージがあるべきだと考えています。



■ 宮崎

芸術大学や音楽大学では最近やっとマネジメントというものが出てきましたが、それもここ10～15年くらいの話ですよ。でもバレエの場合、そもそも芸術大学で学ぶ仕組みがありません。日本ではほんの数カ所しかないですよ。実演の方を育てる場は何となくありますけれど、マネジメントについてはまだ全然整備されていない。



■ 垣沼

東京でバレエ団の事務局をやっている方を2人知っていますが、もともとオフィスワーカーで、バレエが好きで観に行っているうちにファンとして存在感を持ち、スカウトされて事務局をやっているんです。でもほぼボランティアです。

他の分野に比べて、バレエは特にその点が未整備なのか、あるいは単に歴史的にそういう仕組みがなかっただけなのか分かりませんが、まだまだ仕組みとして無いのかなと思っています。

■ 宮崎

やっと事務局という概念ができ始めたぐらいなのかなと思います。オペラも昔は事務局なんてなく、みんなの寄り合いで運営されていた。それが徐々に事務団体になり、事務局ができて、公的資金を取る段階になった。バレエもそういう道をたどるのかな。

音大のように演奏者を育てる大学が増えてきたということは、バレエにおいてもマネジメントを育てる仕組みをどこかで作らないといけないのではないかと思います。

分野は違いますが、ダンスボックスさんのようなマネジメント講座がバレエ業界にも必要です。バレエそのものではありませんが、マネジメントという側面で並行して取り組みが進められています。それがバレエ業界でどう機能していくのか、また、公共の支援が文化事業としてあるべき姿を描くならば、バレエ業界において何が必要で、どんな認識を持たなければならないのかを知りたいと思います。

やっている側から見ても、まさにその通りだと思うんです。僕もアメリカで指揮者として活動していましたが、僕が30歳を迎えるタイミングで、「アメリカではもう10年以上やったから日本に戻ろう」と決めて帰国しました。

日本では指揮者としてフリーランスで活動しようと思ったんですけど、どうしてもお給料が低い上、公演が終わらないと支払われない状況でしたので、手元の資金がいつまで持つのか、ガチンコで綱渡りのような状態だったんです。

そこで、せっかくならオペラの現場でバイトをして、現場の様子も見られる環境を選ぼうと決めました。ちょうどその頃、事務局長のポジションが空いていて、現場で働き始めました。オペラ業界では人の出入りが激しいので、タイミングが合ったんですね。

事務局長として全くの未経験で仕事を始めたので、それこそ矢倉さんと同じで正直なところ何も分からない状態でしたが、周りの人に助けられました。幸運だったのは、大阪交響楽団の事務局長が近くについて、仕事で関わる中でプロの団体運営についてハンズオンで教えてもらえたことです。文化庁の学校公演や公的資金の申請方法などを具体的に学ぶ機会となりました。

そういう人が周囲にいなかったら、正直言ってムリゲーだと思います。ボランティアで指示されたことだけをこなしていると、合っているのかどうか分からないまま突き進んでしまうのではないかと思います。



オペラもバレエも同様で、プレイヤーを育てるだけではなく、活躍できる場を作ることも重要です。それを支えるマネジメントの人材をどう育てていくかが課題ですね。講座を受けるだけでは現場感覚は掴めません。やはり、現場で揉まれることが必要です。

堀江さんもお自身で活動されているから、この状況はよく分かっていらっしゃると思います。

■ 堀江

まさか自分がこんなに書類を作るようになるとは思わなかったですし、パワーポイントを使うようになるなんて想像もしていませんでした。

■ 矢倉

私も、パワーポイントって何？というところから始まりました。自分が資料を作ってプレゼンするなんて思ってもいませんでした。

■ 宮崎

そういう講座があってもいいし、現場で学びつつ、ちゃんと最低限の給料を保障する環境が必要だと思います。それが本来の文化政策じゃないでしょうか。そういう仕組みがないと、大阪は厳しい状況に陥るのではないかと感じます。

ちょっと大きい話になりますが、実演、つまり舞踏や演奏、舞台上の活動が重要なのはもちろんですが、それを支えるマネジメントも必要不可欠です。それ以上に重要なのは、大阪で「コンテンツを作れる人」がいないと本当に困るという点です。

大阪の舞台芸術が維持されるために税金を使うのは重要ですが、それ以上に、大阪から世界に通用する素晴らしいコンテンツを発信できるようにすることが必要です。そのためには、優れた舞台芸術を生み出す人材と、それを支える環境が不可欠です。

現在、そうした舞台を作れる人や団体が減ってしまうと、大阪の舞台芸術は空っぽになってしまいます。行政がポンとお金を出して、例えば海外から歌劇場を招聘する、といった対処療法的な形だけでは根本的な解決にはなりません。実際に、そうした現状がすでに見られるのが正直なところです。

ホールが資金力を持っている場合、海外の歌劇場やバレエ団を呼んできて観せることは可能ですが、それでは大阪独自の文化や舞台芸術を育てる機会を失ってしまいます。レベルの高い公演を観ることは大切ですが、大阪自身が新しい文化や舞台を創出できる土壌を整えないと、長期的には文化的な衰退を招くのではないのでしょうか。



■ 奥村

僕、それじゃあ絶対に育たないと思うんですね。呼んでくるだけでなく、一緒に働く現場を作った方がいいと思うんです。

例えば、外部から3分の1を呼んできて、残りの3分の2を大阪の人たちで作り上げる。その中でノウハウを吸収する形が理想です。でもこれを一度やっただけでは絶対に成果は出ない。さっき単年度計画の話がありましたが、もっと長いスパンで取り組むことが必要だと思います。技術を受け取って、それを発信できるレベルまで育てるには時間がかかる。だからこそ、継続して取り組める仕組みを作ること、大阪はもっと元気になれるのではと考えています。



■ 宮崎

良いものを作ることももちろん重要ですが、そのノウハウを育てる点でも、共同制作という仕組みがもっと広がればいいなと感じますね。



■ 堀江

それって、教育の話になるんじゃないですか。大人になってからも、そういう機会って必要だと思うんです。僕自身、だからこそキュッヒル先生に来ていただきかったし、一緒に演奏してもらったり、コンサートマスターとして参加してもらったりしたかったんです。それだけではなくて、先生がどのように音楽を感じ、何を考え、どういう気持ちでその音を奏でているのかをみんなに伝えてほしいと思いました。そして、参加者がそれを吸収してくれることを願っていました。

僕よりもはるかに先輩の方々もたくさんいらっしゃいましたが、それでも意義のある取り組みだったと思っています。ただ、一度きりで終わるのではなく、来年も続けていく企画を考えています。こうした試みをもっと増やしていきたいんです。僕は運よく海外で勉強する機会を得られましたが、そのチャンスがなかった人や、すぐに就職した人もたくさんいます。そういう人たちにも、僕が海外で得てきたような経験をしてほしいと思っています。

海外が絶対良くて、日本がダメだなんて全然思っていないです。音楽や芸術のクオリティにはいろいろありますが、結局のところ「心から心へ」なんだと思っています。それはベートーヴェンも言っていたことですし、全力で取り組むことが大切だと思うんです。もっと大事にしなければならないことがあって、僕自身もできることをしっかりとやっていかないといけない。それに、同じ気持ちを持つ人たちが集まって、一緒に何かを成し遂げられる場がもっと必要だと思います。

もちろんオーケストラも大事ですが、それだけじゃなくて、室内楽のような分野ももっともっと発展させていきたいんです。僕だけかもしれませんが、そういった思いを持っています。亡くなった師匠たちも含めて、自分が受け継いだ夢をきちんと伝え、みんなで一緒に実現していきたいと思っています。そういう取り組みがまだまだ不足していると感じています。

■ 宮崎

矢倉さんはいかがですか？

■ 矢倉

次世代に伝えていきたいという思いは強いです。今年、初めてコンクールやスカラシップの取り組みを始めました。外に出て学ぶチャンスを作りたいと考えていたので。それがどれくらい成果を生むのかはまだ分かりませんが、新しいことにチャレンジし続けたいと思っています。

■ 宮崎

今はご自身の団体で活動されていて、助成金や公共ホールとの連携などはないのですか？完全に自前で運営されている形ですか？

■ 矢倉

はい、基本的には一人で運営しています。しかし運営委員の方々がいて、色々な意見やアドバイスをくれます。開催日には会場でスタッフとして色々と助けてくれます。

運営に関しては基本的に、私が全てのことをしています。企画・構成・演出・出演者との交渉や、航空券や宿泊の手配、リハーサルスケジュール、コールドバレエの振付や指導、広報など全てです。そして、チケット販売もしています。

■ 奥村

それは本当に大変ですね。

■ 宮崎

岸和田でのコンクールについて、関西音楽新聞で拝見しましたが、矢倉さんが頑張っているのを見て、本当にすごいと思いました。特に大阪の南部地域は文化芸術の活動が少ないので、もっと民間や行政が関与すべきだと感じています。自分たちの地元で文化や芸術を育てたり、新しい才能を発掘する機会が少ないので、そういった取り組みは貴重ですね。

■ 矢倉

岸和田市立浪切ホールは本当に大きくて使いやすいし、すごく綺麗なんです。でも、もっと文化活動が活発になるといいなと思います。

岸和田市から後援の名義はいただきましたが、もっと民間や行政からの支援をいただければと願っています。

■ 宮崎

もっといろんな支援があればいいのにと感じます。

さて、時間もそろそろ迫っていますが、他に何か聞いておきたいこと、またはぜひ言っておきたいことはありますか？



チケットの販売について

■ 小倉

いいですか。一番初めにお話ししたチケット価格のことなんですけど、私の中でいろいろ仮説があるんです。その仮説の一つが、日本で当日券が高くても前売り券が安いという文化が根付いている背景として、チケットの手売りの割合が大きいことが関係しているのではないかと考えています。

また、全てに当てはまるわけではありませんが、時としてノルマが課されるケースがあることで、前もって割引されたチケットを手売りの方が売りやすいのではないかと考えています。つまり「私から買ったら500円安いですよ」と説明して売りやすい、そういった事情が関係しているのではないかと考えています。一方で、海外ではどうなのか、例えばノルマや手売りといった文化があるのかどうか、ぜひ教えていただきたいなと思いました。



■ 奥村

イタリアではそういった話は聞いたことがないですね。歌劇場が主催して公演を行っているので、基本的に国から助成を受けた歌劇場が運営し、チケット販売まで完結しています。そして、全世界からお客さんが来るという形で成り立っています。ですから、手売りやノルマという概念は存在しないです。

例えば、スカラ座のような大きな歌劇場以外でも、ミラノにはいくつかオペラを行う場所がありますが、どこも同じような形態です。ノルマが課されるという話は全く聞いたことがありませんね。それは制作陣がしっかり機能していることや、観たいお客さんが十分にいることが大きいのではないのでしょうか。

■ 宮崎

個人単位の活動でも同じですか？

■ 奥村

例えばコンサートのようなものとまた別かもしれませんが、オペラ公演に関して言えば、どこかの市や村が広場で開催するようなものなので、行政がしっかりお金を出して運営しています。そういった仕組みがあるので、出演者が手売りをする必要はありません。

ローマやベネチアでは観光客を対象に、「今日はこういう公演がありますよ」と宣伝することもあります。それも出演者ではなく、衣装を着たバイトの人たちが行っているものです。手売りは全く別の仕組みですね。

■ 北村

新国立劇場やびわ湖ホールではノルマはあるのでしょうか？

■ 奥村

聞いたことがないですね。

■ 北村

やはり公的な後ろ盾がしっかりしているところでは、そういったノルマは存在しないということですね。一方で、身内で運営されているグループではどうなのでしょう？

■ 奥村

関西で言うと、例えば民間オペラ団体ではノルマがあるという話を聞きます。東京の団体などではノルマはないところもありますが、実際にはチケットが売れなければ出演できないという暗黙のルールが存在することもありますね。

■ 宮崎

出演する以上、お客さんを呼べない出演者というのは厳しい目で見られますし、仕方ない部分もあるのかもしれませんが、チケットのノルマがないに越したことはないと思います。

■ 堀江

多分、前売り券を設定しておく、何人来るのかがおおよそ分かるじゃないですか。当日券を500円高く設定してまで来ようという人はそこまで多くないので、その数字を基にプログラムをどれだけ刷ればいいのかなど、事務的な準備が見えやすくなるんだと思います。実際、自分たちはその数字によってプログラムを刷る数を決めたりしています。

ヨーロッパでは、そもそもプログラムを配布するかしらないかが会場によって異なりますし、余った席があれば安く売るという感覚も一般的です。例えば、ウィーンフィルの立ち見席が700円とか、本当に学生に優しい価格設定もあります。一人でも多くの人に楽しんでもらおうという意識があって、舞台半分しか見えない栈敷席でも、「見られるなら行こう」という形で多くの人を楽しんでいます。

当日余っている席を安く売るのは、日本でも取り入れても良いかもしれませんが、日本の場合、当日券を安くすると「安いなら当日買えばいい」と考える人が増えてしまい、事前のチケット販売が減るリスクがある気がします。なので、「安ければ当日でいいや」と思う人が殺到して、会場が混乱する可能性もあるのかなと思います。





■ 宮崎

特に大阪はその傾向が強いかもしれませんね。

■ 堀江

安くしたらみんな当日買うことになる。

■ 小倉

ウィーンではどうですか？ 手売りの文化やノルマという話は聞いたことがありますか？

■ 堀江

ウィーンでは手売りはありません。同じように、観光客向けに「コンサート、コンサート」と宣伝する人はいますが、それは出演者ではなく、バイトのスタッフです。主催者としてはチケットを少しでも多く売りたいと思うので、出演者に頼むこともあるかもしれませんが、それでもノルマという形ではないですね。

■ 矢倉

バレエでも同じです。ヨーロッパでは手売りやノルマといった負担は全くありませんでした。

■ 小倉

職能の違いも大きいですね。ヨーロッパでは事務方とアーティストがそれぞれ分業されていて、組合も違うと聞きました。そのため、手売りを強制されるということが起きないのかもしれないですね。

■ 宮崎

アメリカでは意図的にそのように分けられています。オーケストラなら演奏者は「オーケストラユニオン」、事務方は「マネジメントユニオン」と、それぞれ別の組合に所属します。ただ、それが原因で対立することも多く、ユニオン自体が崩壊する例もあります。

■ 奥村

イタリアでも同じ仕組みですね。

■ 小倉

日本は事務方と現場の境目が曖昧ですよ。だからこそ、申請書の作成など、事務的な作業もアーティストが担うことが多いのだと思います。





■ 宮崎

それだから機敏に動けるという良さもあるのかもしれないけれど、オペラやバレエのような比較的大規模なものになると、関わる人が多くなりますよね。

その分、処理しなければならない業務も増えてくるので、マネジメントと実演を分ける必要性が出てくるのは間違いないと思います。ただ、個人的には、日本ではまだ「マネジメント」という概念そのものが十分に浸透していないと感じます。団体活動の目的や立ち位置によっても変わるとは思いますが、そのプロセスを整理する必要がありますよね。

例えば、勤めていた堺市のオペラの場合、マネジメントと実演を分けるとしても、トップは一緒にいいのかなと感じます。トップが別々だとズレが生じたり、意見の衝突が起こる可能性もありますから。むしろアーティスティックディレクターが一括でマネジメントと現場を統括する方が、小回りが利いて効果的に事業を進められると思います。

バレエについても、今の段階では同じような形が良いのではないのでしょうか。ただ、例えばKバレエのように頻繁に興行を打つ規模の団体や、新国立劇場のように国とのやり取りが多いケースでは、業務の細分化が必要になってくると思います。それをしないと、運営が立ち行かなくなるのではないかと感じています。

■ 小倉

聞きたかったことを聞かせていただきました。

■ 宮崎

これで締めたいと思います。今日は本当にありがとうございました。

②舞台芸術（演劇）



大阪府立江之子島文化芸術創造センター（enoco）
令和6年11月19日（火）13:00 - 15:00

対象者：キャメロン瀬藤謙友、古川剛充
ファシリテーター：宮崎優也
オブザーバー：垣沼絢子、北村智子（オンライン）、井上美葉子、小倉千裕

自己紹介

■ 宮崎

改めまして、お忙しい中お越しいただきありがとうございます。

まず、調査の概要を説明する前に、参加者の自己紹介をお願いしたいと思います。私は、大阪アーツカウンシル統括責任者の宮崎です。



■ 垣沼

委員をしております、垣沼といいます。

■ 小倉

アーツマネージャーをしております、小倉といいます。

■ 井上

同じくアーツマネージャーをしております、井上と申します。

■ 北村

オンラインから失礼します、北村です。よろしくお願いします。

■ 宮崎

では、インタビュー対象のお二人に自己紹介をお願いします。どんな活動をしているのか教えてください。

■ 古川

初めまして。ゲキゲキという劇団の代表・演出家、俳優をしています古川と申します。個人ユニットで「オドリバ企画」というものを、2年ほど前に立ち上げました。関西ではプロデューサーが少ないなと感じて、自分でプロデューサーをやってみたらどうなのかと思い、この企画を始めました。



これは完全に一人ユニットで、僕自身がプロデューサーを兼任しています。演劇以外にも音楽ライブを企画していて、実は僕はバンドマン出身の演劇人という少し変わった経歴を持っています。そのため、音楽業界やバンドマンの知り合いも多いので、音楽業界と演劇、そしてダンスという異なるステージ表現が交わるような企画を年に1回ほど開催しています。

直近ではコロナの影響で「ターニングポイントフェス」を企画した際、プロデューサーという役割が面白いなと思い、そこからさまざまな活動を始めました。

また、日本演出家協会関西ブロックの事務局長も務めており、演劇大学などで若手人材の育成を目的とした活動も行っています。以上です。



■ 宮崎

ありがとうございます。聞きたいことが山ほどありますね（笑）。

■ キャメロン

こう見えて大阪市生まれ、大阪市育ちです。小学生や中学生の頃は能や狂言の体験教室に参加していました。当時は何となく参加していただけなんです、今思うと貴重な体験でしたね。

高校生から演劇を始め、大学では神戸大学の「はちの巣座」という演劇部に所属して活動していました。また、高校時代に参加したHigh school Play Festival（略称：HPF、大阪の高校演劇が民間の小劇場で公演を行う企画）は全国的にも珍しいもので、これがきっかけで大学入学後すぐに小劇場の公演に関わるようになりました。主に舞台監督や演出助手など、プレイヤーではなくスタッフとして参加することが多かったです。また、應典院舞台芸術祭 Space×Drama×Next2018の制作委員や京都学生演劇祭2020の実行委員など、いくつかの演劇祭の実行委員を務めました。



2020年には「ツレヅレ」というプロデュースをメインとした活動を開始しました。作家や演出家は多い一方で、純粋なプロデュース公演を手掛けるプロデューサーが少ないと感じ、演出家を招き、俳優を集めて既存戯曲を上演する活動を展開しています。例えば、最初は三島由紀夫の『弱法師（よろばし）』を、その後ハイナー・ミュラーの『ハムレットマシーン』を上演しました。

大学卒業後はシアターワークショップという会社に入り、その後扇町ミュージアムキューブ立ち上げ準備室を経て、今もそこのスタッフとして勤務しています。また、最近ではドラマトゥルクとして若い劇団や作家のサポートも行っています。演出助手とドラマトゥルクの住み分けは明確ではありませんが、創作と劇作の支援を中心に活動しています。

さらに、関西の若手劇作家がコロナ禍に発表した作品をアーカイブ化するプロジェクトにも取り組みました。

対面での公演が難しく、オンライン配信のみの芝居も多かったため、それらの情報をまとめて書籍として9月に発刊しました。この書籍には2020年から2024年に関西で発表された若手劇作家の11本の戯曲を収録しています。仲間内で制作・発刊しましたが、こうした形で関西の若手演劇シーンを統一的に批評する土壌を作ることが重要だと感じています。大阪や関西の演劇シーンは、全体像を把握しづらい状況にあり、それが外から見ても伝わりにくい現状があります。この書籍が、演劇シーンの見取り図として機能すればと考えています。

インタビュー／ディスカッション

大阪の演劇 状況



■ 古川

すごいですね！

■ 宮崎

今日意外だったなと思ったのが、お二人が初対面ということで、関西、特に大阪の演劇ってすごく狭い世界なのかなと思っていたんですが、実際はそうでもないんですね。結構ガラパゴス化していて、それぞれが独立して活動しているような感じなんですか？

■ 古川

コミュニティが乱立している感じですよ。

■ 宮崎

それって昔からそんな感じだったんですか？それとも最近の傾向ですか？

■ 古川

いつごろから関西で活動されました？

■ キャメロン

大学入学の2017年ぐらいからですかね。

■ 古川

僕も同じくらいです。2016年、17年ぐらいからです。それ以前は京都で活動していました。

■ 宮崎

井上さんは今は京都で活動されていますよね？





■ 井上

はい、2011年くらいから京都ですね。それ以前は大阪で活動していました。2000年代はもっと横のつながりがあった印象があります。おそらくインターネットやSNSがまだ普及していなかったころで、現場中心の活動が主流だったので、人材の「貸し借り」がたくさんあって、自然とつながりが広がっていくという感じでした。

エンタメ中心でも、多少はアート系の人ともつながりがあったり、劇場自体がつながりを作る媒体になっていた部分も大きいと思います。スタッフも今より若くて、積極的につながろうとしていた印象がありますね。

■ 宮崎

中堅からベテラン世代、50代以上の方々と話しても、「今の関西演劇シーンはよくわからないよね」という声を聞きますね。例えば毎日新聞の畑さんも「全体が見えにくい」とおっしゃっていました。それぞれが独自に活動していて、それはそれで深い表現を追求するには良いんですが、全体像がつかめない。2010年以降で状況が変わってきた感じですかね？

■ 古川

そうですね、わからない部分も多いです… キャメロンさんのお名前は存じ上げていましたが、街ですれ違ってもわからないと思います。

扇町で活動されていることは知っていましたが、具体的に何をされているのかは今日初めて知りました。プロデューサーをされているんだ、と驚きました。どうしてもコミュニティごとに分断されている印象がありますね。私自身、扇町で活動したことがないので。

■ キャメロン

劇場単位では一定のコミュニティはありますし、そのつながりは強いんですが、横のつながりが少ないですね。作風や表現の志向、エンタメ系とアーティスティックな表現の違い、必要な劇場サイズの違いが原因で、結果的に集まるメンバーが異なってきます。それをつなぐ企画がコロナ禍で減ってしまったのも大きいですね。いろんな劇団から俳優を一人ずつ集めて「一緒にやろう」という企画は、コロナでは難しかったと思います。



■ 古川

それで「コロナ禍だからこそ」と思ってやったのが、ターニングポイントフェスなんですけど、結局それほど大きな転機にはならなかったですね。

■ 小倉

私はオンラインで観ました。知り合いが現地で観ていたので「こんな感じだったよ」と感想を教えてくださいました。楽屋が密にならないようにすごく工夫されていたと聞きました。

■ 古川

そうなんです。消毒したり、備品を入れ替えたり…もう大変すぎて。あの時期に開催できたのは奇跡だったと思いますね。

■ 小倉

先駆けでしたよね。

■ 古川

そうですね。あの時期ではそうでしたね。

■ 宮崎

そのターニングポイントフェスを始めようとしたきっかけというのは、コロナでやばいな、と思ったからですか？



■ 古川

元々、うちの劇団がその時期にABCホールを押さえていたんです。ABCホールでの公演を初めてやろうと思っていたんですが、コロナでできなくなった。キャンセルするののももったいないなと思っていた時に、オンライン芝居を始めたんですよ。ツイキャス配信とかしていて、そこでオンライン上でいろんなつながりが生まれて。Z systemの中川浩三さん、わかぎあふさん、京都の劇団とっても便利の大野（裕之）さんと僕の4人で座長会議をオンラインでやる企画があって。そこから「こんなのやったらおもしろいんじゃない？」みたいな話になったのがきっかけですね。

■ 宮崎

その4団体は普段から交流があったんですか？



■ 古川

いえ、全くなかったです。浩三さんが企画されて、1時間ただただ喋るだけの会だったんですが、大先輩の中で、なんで僕がここにいるんだろうと思いつながら参加していました（笑）。

■ 宮崎

その中で一番若かったんですか？

■ 古川

はい、かなり若かったです。他の方々と結構年齢が離れていました。

■ 宮崎

その中で「自分がやる」と言って、中核となって動かしたということなんですね。

■ 古川

はい、こんなことを考えているんですけど、とわかぎあふさんに話をして、実行委員として引き入れました。

■ 宮崎

18劇団でしたよね。それはどうやって選んだんですか？手当たり次第に探したんですか？

■ 古川

そうですね。自分が知っている劇団に声をかけたり、わかぎあふさんが「老舗劇団も入れた方がいいよね」と言われて。例えば、南河内万歳一座さんのような劇団とはつながりがほとんどなかったので、極力若い世代からベテランまで幅広いラインアップになるようにしました。

■ 宮崎

さっき話していた「団体の横のつながりがいい」という状況を、そのターニングポイントフェスが横串を刺したような形で変えようとしたという感じですか？



■ 古川

そうですね。意図としてはそれもあって、コロナ前から「演劇のパイが小さい」という感覚がありました。小さなパイのお客さんを劇団同士で取り合っている状態で、僕はどちらかというと集客や盛り上がり、ビジネスとしての成功が重要だと思っています。それが結果的に良い作品を生み、若い人材を育てることにつながると考えています。ただ、その基盤が枯渇しているのが問題だと感じていて、「じゃあ、まずは演劇のイメージを変えなければ」と思ったんです。

そんな中でコロナ禍になり、「今こそ手を取り合って大きなコミュニティ化を図り、もう少し前進して演劇の知名度を上げられるんじゃないか」と考えました。それでYouTubeで無料配信をするなど、そういう意図で動いていました。しかし、結果としてはそうはなりませんでした。

コミュニケーションが取れなかったんです。単純に、しゃべっちゃダメな状況でしだし、打ち上げもできない。何もできずに公演して帰るだけ、という感じでした。そりゃそうなんですけどね。その上で僕の体感としては、あの時期に公演をすること自体が誰もが難しかったんだと思います。

もちろんギャラは各劇団にお支払いしましたし、やれる機会があればそれはやりたいじゃないですか。ただ、どうしてもそこで止まってしまう。もう一歩先に進んで、発展的な未来に到達することは難しかったという実感がありました。



■ 宮崎

単発というか、一回やってみて継続的なものにはならなかった？

■ 古川

その時は継続的にやろうと思ったんですけど、一回やってみて「これを続けても意味がないな」と思ったのが正直なところでした。パイが増えないし、あまり求められていないなという感覚があって。「これをやっても未来に影響はないな」と思ったので、一回でやめて、別のことをしようと考えました。

■ 井上

求めていないというのは、もう少し具体的に教えてもらえますか？

■ 古川

あくまで僕の感覚ですが、みんな自分の劇団が大事なんですよね。自分が呼ぶお客さん、劇団員が大事。それ自体は当然のことなんですけど、だからこそコミュニティとしてもっと大きくなるべきだと思っていたんです。ただ、そういう意識があまりなくて、むしろ「自分の作品性」や「自分のお客さん」を守ろうとする意識が強い。既得権益とは言いませんが、それに近い感覚ですね。

僕としては「もっと大きな視点で一緒に未来を考えましょう」と思っていたんですが、それに同調はしても、一緒に背負ってくれる人は少なかったですね。「なんで僕がそこまで連れて行くのか」という感覚にもなりました。



■ キャメロン

プロデューサーの苦労って本当に難しいですね。お金の話になっちゃうと余計にしんどくて、本来はお金の話ではなく「みんなで盛り上げていこう」というところで結託して、共同で負担するのが理想的な図式なんです。でも実際、一人プロデュースでやっているとお金の問題が全部こちらにのしかかってきてしまって、仕事になってしまうんですね。

「こういうことをやりたいから協力してくれないか」という形でオファーを出すと、当然そこにお金が発生します。それがコストとなって跳ね返ってきて、もともと収益を生まない事業でも規模が大きくなるにつれ、負担が重くなる。こちらがコストを負担して、提供するリターンは相手のためのものであって、こちらには直接的なリターンがない。このねじれた構造の中で、「継続するのはしんどいな」と思う瞬間があります。「いっそいなくてもいいじゃん。自分でお金を出してやってくれ」と思ってしまふこともあります。

こういった現状を考えると、特に民間でこの立場を維持するのは難しいですね。志を持っていればなんとかやれるかもしれないけれど、持続可能な形にしようとする構造的な難しさがあります。なぜ続けるのかと言えば、大阪の演劇シーンを盛り上げたいから。それには非常に公的な目的があると思います。だからこそ、公的なサポートが持続可能な形で提供されれば、大阪府や市にとっても最終的にはリターンが返ってくるのではないかと思います。



現在の状況では、「ちょっと頑張ってみよう」という志ある人間に全て委ねられてしまい、その人が限界を迎えると企画をたたんでしまう。そしてまた「何もないじゃん」という声が出てきて、それを受けてまた新たに誰かが動き始める。でも、これでは同じサイクルの繰り返しですよ。

■ 宮崎

キャメロンさんが言ったこと、最後の方でまとめたかったのですが、出てきたので触れます。

本当にその通りで、個々の団体が活動するために、大阪市もそれなりに20万円から50万円程度の補助金枠を設けて、規模感に応じて助成できるようにはなっています。

ただ、古川さんが手掛けたターニングポイントフェスのように、一人の「やりたい」という気持ちだけでなく、ネットワークを作り関西演劇全体を広域的に活性化しようという取り組みには、まだ十分な公費が充てられていません。



こういった広域的な活動は、民間の誰かがまず始めなければならないという部分もあります。ただ、それが始まった後に行政が気付き、何らかのアクションを起こす必要があります。例えば、大きな文化事業に組み込むとか、大型補助金を受けられるよう誘導するといった支援です。個々のプロデューサーがその全てを担うべきではありません。大阪市としても、もっと本腰を入れて考える必要があると感じています。

■ 井上

ミッション自体は達成できなかったという評価かもしれませんが、プロデューサーとして得られた経験や学びも多かったと思います。その点について伺いしたいです。

■ 古川

そうですね、自分の公演でもプロデューサー的な側面を持ちながら活動してきましたが、今回は外部の劇団や補助金を初めて利用するなど、初めての経験が多かったです。進めながら「自分の知らないことがまだまだあるな」と実感しました。また、「業界内にこんな軋轢があるのか」ということも知りました。「こことここは一緒にしないでほしい」といったケースがあったりして。



ただ、それを含めて楽しんでいた部分もあります。一番面白かったのは、大きな企画でお金を動かすこと自体が単純に面白かったという点です。それに加え、「演劇がここまで社会と分断されているんだ」という感覚を肌で感じました。プロデューサーは芸術と社会をつなぐ役割が強いと思います。大阪にその役割を担う人が少ないから、今のような状況になっているんだな、と背負ってみて初めて見えてきたこともたくさんありました。その経験が今の自分に活きていると感じます。

■ 小倉

お客さんとして配信の映像を見ていた記憶なんですけど、団体ごとのインターバルで入れ替えがあった際、ただの休憩ではなく、ロビーのMCに映像が切り替わったりしていましたよね。その間、ロビーにいるMCの方々がコメントを挟んでいて、まるでテレビ番組を見ているような感覚でした。それがすごく身近に感じられて、演劇にはもともと親しんでいたんですけど、敷居が下がったように思いましたね。

■ 古川

それがまさに目的だったので、そう言っていただけで嬉しいです。

■ 小倉

企画としても非常に面白かったです。

■ 古川

ありがとうございます。今少し救われた気持ちになりました。

■ 小倉

再評価されてもいいんじゃないかと本当に思いますよ。

■ 宮崎

二人が共通して言っていたのですが、僕もオペラで活動していて同じ舞台分野の少し違う方向からひしひしと感じていたことなんですけど、プロデューサー人材が本当に少ないですよ。プロデュースだけでなく、マネジメント全般、例えばマネージャーやコーディネーターなども含めて。どうしても演者や演奏者が目立ちすぎてしまいますし、音楽大学や芸術大学は演者を育てる場としては機能しているけど、企画者を養成することにはあまり力を入れていない。それを考えると、これまで大阪ではそういうプロデューサー人材がいなかったのですか？



■ 井上

プロデューサーやマネジメント人材は一応いますけど、やっぱり継続性が問題ですね。例えば大阪府から支援を受けて2000年代にいくつかフェスティバルが開催されましたが、それが続かなかったという現実があります。

それが一つは、自力でやるには規模が大きくなりすぎてしまったこと。最初はみんなで一つにまとめて盛り上げようという動きがあったんですが、次第に個々の団体では持続できない規模になってしまい、結果的に終わってしまったケースが多かったと思います。水都大阪フェスのような例でも、初めは盛り上がりがあったものの、その後続ける仕組みがなかったんです。人を動かすための規模感の問題というのは、本当に難しい課題ですね。

■ 宮崎

確かに予算がつかない限り、個々の小さな単位で活動せざるを得ない部分はありますね。特にマネジメント人材を育てたいとか、プロジェクトのバリエーションを作ろうと思ったら、当然お金が必要になりますよね。

■ キャメロン

そうなんです。それに加えて教育の問題もあると思います。つまり、プロデューサー人材の教育と育成の問題、さらに育った人たちが大阪に留まるかどうかという就業の問題、そして最後に継続性の問題があると思います。

僕はどちらかといえば、今まだ育成の段階にあると思っています。でも、その育成の段階で大阪府市にはどういうプログラムがあるかという、ほとんどないですよ。例えば僕がプロデュースや企画を学ぼうとすると、京都のロームシアターで開催される連続講座とか、東京のアーツカウンシルがやっている海外派遣プログラムみたいなものを探すしかない。

例えば、東京のアーツカウンシルでは若手の作家や演出家、プロデューサーを海外のフェスティバルに派遣する事業を年に何度か行っていて、東京に住んでいる人なら採択される可能性がある。カナダやタイに行って、国際的な経験を積むことができるんです。でも、大阪にはそういったプログラムが全然ない。



僕は芸術系の大学出身ではなく、専門的な教育を受けていないので、いわゆる“野良”で頑張るしかないんです。その中で、例えば京都や東京のように優れたプログラムがたくさんある地域に行きたくなくなってしまいうのは、正直よくあることだと思います。比較的京都は地理的に近いので、大阪の人間が京都のプログラムにフリーライドしていくこともあります。今年3月に京都で行われた「ドラマトゥルクミーティング」でも、参加者のほとんどが首都圏の方でした。関西からは数名で、大阪からは僕一人くらいじゃないかという感覚でした。

学びたいと思っている人は、京都まで無理をしても行く。でも、大阪にはそういうプログラム自体がほとんどない。これを考えると、5年後、10年後のプロデューサー人材の育成が心配です。プロデューサー人材が今いないと言われるのは、育成の枠組みがないからで、それが整備されていない状況で「いない」と言われても仕方がない話です。



ここで育成された人たちが大阪に残り、大規模なフェスティバルや事業の仕事に携われる環境があれば、それはまた別の話になると思います。おっしゃる通り、これまで実施された企画がなくなったことで、そこで育った人たちが大阪を離れていったという問題はあります。しかし、それだけでなく、育った人たちが大阪に定着してくれない問題と、そもそも人材を育てる取り組み自体が不足しているという問題は、別々に考えなければならないと感じます。

そして、大阪への定着という課題についてですが、多くの若い舞台芸術関係者やアートマネージャーを志している人たちが、「いずれ京都に移住したい」と普通に言っています。「京都に移住したらどうなるか」とか「いつ移住するか」みたいな話が当たり前になっていて、「大阪にしよう」とか「大阪でやろう」という話がほとんど出てこない。これがすごく悲しいんです。僕は大阪生まれ大阪育ちで、大阪にも良さはたくさんあると思っています。特に住環境は大阪の方が良いと感じます。

でも、人がどんどん移ってしまっていると、面白いことをやろうと思った時に絶対に必要な“人”がいなくなってしまう。そして、人が集まる場所に新しい企画が生まれ、そこからまた人が巣立つという好循環が生まれません。こういうサイクルを考えると、今の大阪はちょっと危機的な状況にあるのではないかと感じています。

■ 宮崎

ありがとうございます。その話はめちゃくちゃ重要です。「2つに分けなきゃいけない」というのは本当におっしゃる通りだと思います。

育成のところで言うと、大阪府や大阪市では文化事業をやっていますが、テクニカルな話をすると「都市魅力」の流れの一環で文化事業が位置づけられています。そのため、文化芸術を振興し人を育てるというよりも、「イベントを開催して人を呼び込み、大阪を盛り上げて経済効果を生む」というスタンスが強くなり過ぎている印象です。

もちろん、それが必要だとは思いますが、そうした方向に偏りすぎていて、「文化芸術を担う人材をどう育てるか」という観点が欠落しているのが現状です。それはおっしゃる通りで、僕自身も指揮者として活動していますが、正直、京都の方が活動しやすいと感じることがあります。大阪でやっていくのは本当にしんどいと思うときもありますね。



演劇分野だけでなく、どの芸術分野においても大阪で活動したいと思う人たちが定着できる環境を作る必要があります。それを作るのは僕ら文化芸術関係者ですが、やはり公共事業としての支えがなければ厳しい。文化芸術活動はビジネスとして儲かるものではないので、そこをどう変えていくかが課題だと常々感じています。

音楽分野でも特にしんどいのが、マネジメント人材の不足です。演奏者が集まって小規模でオペラ公演をやることはあるのですが、旗振り役となる人がいないため、スケールアップが難しい。また、事務手続きができる人材が少ないので、最終的に事務作業ができる人に負担が集中してしまう。僕もその一人です。

プロデューサーのように「0から1を作り出せる人」を育てていかなければならないと強く感じます。そういう事業を始めたいとも思っています。

■ 垣沼

劇場で活動されている方と、劇団という形で活動されている方、それぞれの立場から見て、行政の取り組みとして「こういうものがあれば動きやすい」といったご意見はありますか？例えば、想定するものや期待するものがあれば教えていただきたいです。



■ キャメロン

助成金について言えば、今まであまり議論されてこなかった視点として、インフレの影響によるコスト上昇の問題があります。例えば、同じ助成金の金額を今後10年間維持するのか、それとも増額を検討するのかという議論は必要だと思っています。企画を立てる側も、毎年コストが上がることを前提に、予算を考え直す必要があります。例えば、昨年100万円で組んだ予算を今年も100万円で組むと破綻してしまう、というような発想がこれから求められるでしょう。これまでの30年間にはなかった新しい課題です。

また、コロナ禍で一時的に助成金が増えた事も影響していると考えます。簡単に言うと、以前は「手弁当」でやってもらっていたような部分にも、適正な報酬を支払う仕組みが導入されました。助成金の枠組み自体が「プロフェッショナルな団体を支える」という方向に変化した結果、人件費をきちんと支払うことが求められるようになり、これまで払っていなかったコストが急激に発生するようになりました。



例えば演劇の収入は、基本的に「チケット単価×動員人数」で決まります。そこに協賛金、さらに物販収入など副次的な収入をどれだけ上乗せできるかが勝負ですが、これにも限界はあります。そのため公演によっては助成金の獲得を検討します。一方で、支出を圧縮できる範囲も限界があります。これまでは、場内整理の人に「お芝居を観られる代わりに手伝ってほしい」とお願いして、実質0円で済ませていた部分がありました。しかし現在は、交通費や日当を支払う必要が出てきて、例えば場内整理に5人必要だとすれば、 $5人 \times 3,000円 = 15,000円$ という新たなコストがかかるようになりました。労働単価が適正化されつつある一方で、結果として人件費が圧縮しきれず、赤字が増大している現状があります。

私は、今は過渡期だと思っています。生業としてやる以上、正規の料金を支払うべきだとは思いますが。しかし、日本の演劇業界が本当に全体としてその正規の料金を支払えるだけの力を持っているかという点、現状ではそうではないと思うんです。

日本の演劇業界の良いところの一つは、アマチュアとプロの垣根が曖昧であることです。これまでアマチュアで始めた活動が、気づけばプロになっているという流れが存在していました。しかし、近年では「プロの金銭感覚」がアマチュアにも浸透してきた結果、旗揚げや若い世代の活動が非常に厳しい状況に陥っています。

これから演劇を始めたいと思う若い世代が、果たしてそのコストを賄えるのか。今の状況では非常に難しいですし、それが大きな課題として残っていると感じています。この状況を非常に危惧しています。

■ 宮崎

特に公的な助成金を得るには、そうした点をシビアに考えないといけません。11月から施行される新しいフリーランス法の影響もあり、音楽や演劇分野では若い団体が旗振り役を頼む際に非常に苦勞する状況になっています。

■ キャメロン

事務的なコストも跳ね上がっています。フリーランスへの対応やインボイス制度にも対応しなければならず、これまで発生しなかったコストや時間が増えました。

バックオフィスの機能が必要になる一方で、若い劇団にはその規模を支える売上がありません。この状況で、どうやって若い劇団を持続可能な形に持っていけるか。そのビジョンを描くのが非常に難しいと感じています。



■ 古川

今、僕は株式会社の代表をしているんですが、「雇ってくれ」と若手からかなり声がかかります。彼らは何も知らないままで「こういう作品を作りたい」ではなく、「安定したお金が欲しい」というのが第一声なんです。それがわかるだけにショックな部分もあります。そんなに急には雇えないし、難しいところがあります。

仰る通り、時間的なコストや経済的なコストが本当に大変でしんどいと思います。ただ、僕は「圧縮」が良くないと思っているので、違う方法論を試そうという気持ちで会社を立ち上げました。「ないなら稼げばいい」という発想で、売り上げをどう上げるかを考える方が建設的だと思います。もちろん、大阪府市の補助金や助成金が増えていくことは非常にありがたいですし、絶対に増えていくべきです。

ただ、今はクラウドファンディングなど、これまでになかったお金の集め方ができる時代です。SNSも武器になり得ると考えると、やりようによっては十分稼げる可能性があると思います。少なくとも、フローとして回るくらいの資金は確保できるはずです。

そのため、正直に言うと、大阪府や大阪市に「こうしてくれ」と要求する気持ちはあまりありません。ただ、「頑張っているんだから、もっと取り上げて、一緒に宣伝してほしい」とは思います。

助成金を受け取った後の実績報告や領収書の処理が大変なのは承知の上でやっていますが、それ以上にチラシを「届けるべきところに届ける」協力があれば助かります。

例えば、今回の日韓演劇交流会では、子どもたちを無料で招待しましたが、学校にチラシを配るなどの協力は大阪府市側ではできないと言われました。お金の支援だけでなく、そうした広報面での協力をもっとやってほしいと思っています。

■ 宮崎

二人とも違う視点を持っていますが、結局は両方とも必要だと思います。公的支援がないと活動が回らない部分も多い。チケット収入や給付金を合わせても、トータルコストの一部しか補填できないのが現実です。その補填できない部分を公的助成で補うのが理想的な形です。一方で、公的助成が入らない部分については、自助努力でやっていくしかないという現状もありますね。



■ 古川

確定申告をしていない人が結構いるんです。言葉は悪いですが、そういう人たちに対して「何を言ってるんだ、ちゃんとやれよ」と思ってしまいます。ちゃんとやった上で税金も納め、大阪府や大阪市に文句を言うのは理解できますが、何もしないまま「演劇人は…」「芸術家は…」と一括りにされて非難されて、隅に追いやられているのが今の状況だと思います。少なくとも大阪ではそうなんじゃないかと感じます。

だからこそ、ちゃんとやっている人が少ないという現状で、その人たちが意見を言う権利はあるのか？と思ってしまいます。こういう会議やインタビューを受けると、さも被害者のような顔をするのが僕は嫌いなんです。ちゃんとやった上で話をするべきだと思います。演劇人も同じです。そこをしっかりメディアや大阪府市にも伝えていかないと、ウィンウィンの関係にはならないんじゃないかと感じています。

■ 宮崎

正直なところ、考え方としては古川さんと似ています。僕はアメリカで活動してきたので、自分たちがいかに稼ぎ、協賛金や寄付金を集め、チケットを売り、名前を広め、さらには芸術活動を通じて社会にどのように役立つのかをひたすら訴え続けてきた経験があります。そういう環境で育った人間からすると、日本に戻って大阪の舞台評価を見ると、正直、基準がかなり甘いと感じる部分があり、その点ではすごく共感しますし、自分自身も反骨精神を持っています。

こういったマインドを持つ人が、もっともっと増えていかなければならないと思います。現状では、そういった考え方を持つ人はまだ少ないように感じますが、どうすればこのようなマインドを広め、共感してもらえるのかを真剣に考える必要があると感じています。

■ キャメロン

僕も今おっしゃっていることにすごく賛成です。公的助成を取りに行くならきちんと帳簿をつけ、電卓をたたき収支をしっかりと考えるべきです。

ただ、難しいのは学生など初期段階からそこまで持っていく過程で、困難に直面することが多いという点です。ある程度の規模感になって公的助成を取りに行く場合は、法人格を取得してしっかり税金を納めるという流れには賛成ですし、それに伴って大きな資金やしっかりしたサポートが提供されるべきというのも理解できます。

一方で、アマチュアの市民をサポートするときにはまた異なるロジックが必要です。例えば、学生劇団が旗揚げして劇場で公演を行う場合に、同期の俳優やスタッフ全員に日当を支払うのが正しいのかといえば、それは別のロジックで回るべきだと思います。おっしゃることは正しいし、間違っていないのですが、実際にそれを担えるかどうかはまた別の話です。

今まではアマチュアの割合が非常に高かったため、プロとして収入を得るならきちんとやれという意識が少し曖昧過ぎたのが問題だったと思います。ただ、現在は「しっかりしましょう」という方向に進む過渡期にあると感じています。



■ 宮崎

確かに「しっかりしなきゃいけない」というのはその通りですが、あまりにも厳しい要求をしすぎると耐えられない人も出てきます。特に音楽や演劇では、おっしゃったようにアマチュアとプロの境界線が非常に曖昧でしたよね。実際、その曖昧さが関西、特に大阪の面白さや、ガラパゴス的な独自の発展につながってきたと思います。大阪のショー演劇の魅力も、そうした背景から生まれている部分があると感じています。

しかし、助成金に関して現在大阪アーツカウンシルとして取り組んでいますが、要求が厳しすぎると本来の担い手を潰してしまう恐れがあるとも思っています。一方で、現状では新フリーランス法や働き方改革などで社会全体がよりシビアになっています。その中で、フレキシブルに考える柔軟性が求められているのではないのでしょうか。

ちょうどここで、社会保険労務士として専門家の井上さんにお話を伺いたと思います。



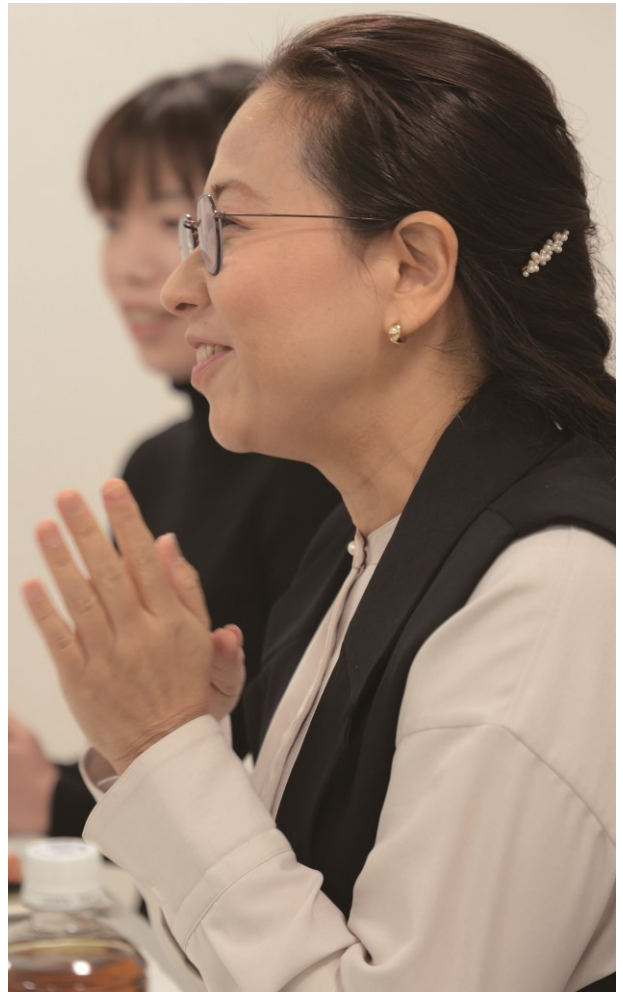
■ 井上

演劇界は最低賃金以下が常識、という状況が長く続いていました。専門的な視点から見ると、アマチュアからプロへ移行する際に、アマチュアは労働者ではないと捉えるべきだと思います。この言い方には反発があるかもしれませんが、趣味の範疇で収入源を別に持ちながら余力で行っている活動は、一般的には趣味と見られてしまいます。小劇場で活動していた頃、私自身も「趣味でやっているんだね」とよく言われました。私たちにとってはそうではなくても、外部の視点からはそう見えてしまうことがあります。

例えば友人の引っ越しを手伝う時に、引っ越し業者と同じ日当を支払うことはありません。それは労働者ではないからです。このように、すべてを一緒にくたにしてしまうと、キャメロンさんが言及されたような弊害がたくさん出てきます。

演劇人として申し上げるならば、自分の立ち位置を個々人が明確にしておくべきだと思います。「私はこういうスタンスで活動している。次のステップはここだ」と考えることが必要です。それを意識せずに端的な情報だけで動いてしまうと、継続が難しくなり、自らの「労働者性」を見失うことにもつながります。自分が労働者なのかどうかを自覚し、その上で経営者として会社を設立したり、人を雇ったり、あるいは労働者として雇われるという選択を考える必要があります。

アーツカウンシルの話を聞いていても、大阪ではプロとアマチュアのグラデーションが多いことを感じます。それは、稼ぎがあるから続けていられるという人が多いからです。そうした生き方もまた一つの選択肢です。



■ キャメロン

確かに、大阪では専業の俳優よりも兼業の俳優が多い印象があります。別に職業を持ちながら活動している方が非常に多いですね。

■ 古川

東京ではそういったことは少ないのでしょうか？



■ キャメロン

東京では2週間ほど毎日稽古をして、本番を迎えるというスケジュールが一般的です。一方、大阪ではそれが難しく、平日の夜や土日に稽古を行うスケジュールが多いです。日中は仕事がある方が多く、もちろん俳優さんによって状況は異なると思いますが。

■ 井上

プロデュースについても、東京に倣うというのはある意味、時代遅れだと感じます。地域ごとに生き方が異なり、京都、大阪、神戸にはそれぞれのやり方があります。それを踏まえて行政が支援を行い、プロデューサーが地域に根ざして育っていくべきだと思います。

■ 宮崎

2点あります。まず、井上さんがおっしゃったこと、そしてキャメロンさんがおっしゃった公的支援に関することです。具体的には、大阪府の補助金や大阪市の助成金についてお話しします。

プロなのかアマチュアなのかという議論には、実際にはグラデーションがあります。そして、自分がどのようなスタンスで活動しているか、つまり「労働者性」がどの程度あるのかという点も重要です。ただし、大阪府や大阪市の助成金制度においては、プロにしか助成を出さないとか、出演者に報酬を支払っていないから助成を出せない、というわけではありません。これらの助成金は、団体そのものではなく、あくまでその活動に対して支給されるものだからです。そのため、アマチュアの団体でも助成を受けることは可能です。

特に演劇分野では、アマチュアや小規模な団体も助成を受けており、申請書に「自分たちが現在どのような状況にあり、どのフェーズにいて、何を目指しているのか」を具体的に記載すれば、助成金を受けられる可能性があります。他の地域では、助成金の規模や目的が明確に決められている場合もありますが、大阪府や大阪市ではそれをあえて限定していません。申請者が自分たちの立ち位置や活動の意義を理解し、しっかりと表現できれば、助成を受けることが可能な仕組みになっています。審査の際も、その点には特に注意を払っています。

大阪府や大阪市の制度には改善が必要な点もあると思います。私自身、「ここが嫌だな」と感じる部分があれば、積極的に動いて変えようとしています。意見を吸い上げてもらえればラッキーだと思いながら活動していますが、課題は多いです。例えば、固定の事務局費を支払えないのは仕方ないとしても、対象事業のマネジメント費用やプロデューサー、企画制作の人件費を助成対象に含められない現状があります。（大阪市芸術活動振興事業助成金の）一般A（助成上限額20万円）や一般B（助成上限額50万円）の助成枠があっても、そこにこうした費用を載せられないのが現状です。

これを変えていきたいと強く思っています。大阪府や大阪市の言い分として、「あくまで本番に対する補助であり、その活動だけにかかっている費用なのか、年間の活動全体にかかっている費用なのか、切り分けが難しい」とされ、マネジメント費用が対象外となっています。しかし、実際には、その活動に対して実働している人が存在しており、その費用をある程度明確にすることは可能です。理想的には、公的支援を受ける事業活動において、マネジメント人材が十分な報酬を得られるような仕組みを作りたいと考えています。公的支援で人材全体を支援するのは難しいとしても、最低限その活動に関わるマネジメント人材が適正な対価を得て、持続可能な形で活動できる環境を整えたいと思っています。





■ 古川

今回、大阪市の特別助成金をいただいているんですけど、劇団員や関係者には助成金から支払うことができないんです。それが正直、疑問なんです。一番頑張ってくれているのは、間違いなく劇団員たちです。それなのに、なぜ彼らにかかった費用は支払ってもらえないのか。ただ単純に、そこが理解できない。

僕自身が助成金をもらえないのは百歩譲っていいとしても、劇団員には支払っていいんじゃないかと思うんです。

■ 宮崎

団体の構成員には助成金を支払えないというルールがあります。ただし、劇団員の中でも役員ではない所属会員には支払えるようにルールが改定されました。

■ 古川

そうなんですね、それは知らなかったです。

■ 宮崎

はい、府市は、少しでもやりやすい形になるよう努力しています。

■ キャメロン

企画制作費については、総予算の何パーセントという形で基準を設けると分かりやすいと思います。例えば、総予算200万円の公演であれば10%なら20万円といったように。累進的に製作費が大きくなるほど割合を下げる形にすれば、柔軟で現実的な制度設計が可能になるのではないのでしょうか。

■ 古川

それは確かにその通りですね。ぜひそういった形で進めてほしいです。

■ 井上

いつも思うのですが、最低賃金でもいいので一度実働をすべて計算してみたらどうでしょうか。

■ キャメロン

労働時間の把握は現場レベルでは少し難しく、特に在宅での作業時間をすべて正確に労働時間として記録することには課題を感じます。タイムカードを導入する仕組みを整えるだけでも負担が大きく、そのためのコストを考えると導入を見送らざるを得ないと感じています。



■ 井上

それは非常に理解できます。ただ、補助金や助成金を出す側にとっては、明確な労働に対する賃金が見えていないと説明ができません。最低賃金を目安にして、一応の実働時間や人数を計算してみると、少なくとも労働規模の見える化には役立つのではないかと思います。



■ 古川

ちょっと話が変わるかもしれませんが、いいですか。

手短かに話しますけど、大阪府市などの公的な助成金って絶対にあった方がいいと思います。10万円よりも20万円の方がありがたいし、手続きにかかる時間やコストは少ない方が良くと思います。だから、できるだけ簡単にお金をもらえる仕組みが理想だと思います。

ただ、それが現実的ではないことも理解しています。そこで思うのは、大阪府市が直接お金を出すのではなく、大阪府内の企業さんに協賛してもらうような仕組みを作れないかということです。今回の事業でも協賛企業に賛助をお願いして、多くの企業さんから少額ずつお金をいただきました。それには煩雑な報告書は必要ありませんでした。その代わり、ビジネス的なメリットや企業との関わりを考え、企業側に宣伝の場を提供するなど、特典を付ける形にしました。

例えば、大阪府市がそういった協賛企業をマッチングしたり、広報を支援する仕組みを作れば、もっとお金を循環させられるんじゃないかと思うんです。そうすれば、みんなが潤う仕組みになるのではないのでしょうか。

それって無理なんじゃないですか。

■ 宮崎

現在、大阪市には、ふるさと納税制度を活用した「なにわの芸術応援募金」という仕組みがあります。この制度は、登録された芸術・文化団体への寄附を通じて、その活動を支援することを目的としています。しかし、登録対象は公益法人やNPO法人など、法人格を有する団体に限られており、法人格を持たない任意団体などは制度を活用できない点が課題です。また、ふるさと納税の仕組みを用いているため、大阪市内に所在する事業者がこの制度を通じて寄附を行っても、税額控除を受けることができません。こうした制約も影響し、現在、寄附総額や登録団体数は伸び悩んでいる状況です。



■ 古川

そのシステムを大阪市独自で作った方が良いんじゃないでしょうか。

演劇を盛り上げたいと思って、企業さんも結構食いついてくれるんですよ。この前の日韓交流プログラムでも、民間企業さん30社ほどから少額ずつ支援をいただきました。企画書を作って、「日韓の子どもたちを無料で招待したいから、それにお金を出してください」とお願いしたんです。

結果的に多くの企業さんが「すごく良い取り組みだね」「これを機に演劇をもっと見に行くよ」と言ってくれましたし、「子どもたちのために自分も頑張るよ」と気持ちよく支援してくださったんです。つまり、企画次第では、そういった資金を持つ層と結びついて回していく方が早いし、現代的だと感じています。



そうすると、複雑なやりとりも減るじゃないですか。キャメロンさんのように頭を使って深く考えてくださる方に難しいことはお任せするとして、僕はもっとシンプルに、「お金を回すことが早いし、スピードが重要だ」と考えています。

だから、企業さんとシステムを作って、その中で資金を循環させるようにすれば、もっと面白い仕組みができるんじゃないかと思ったりしますね。

■ 宮崎

大阪府には「大阪府文化振興基金」、大阪市には「なにわの芸術応援募金」という仕組みがあります。ただし、行政に任せると使いにくさが目立ち、なかなか広がらないのが現状です。だから、公的助成は公的助成として、必要な人がしっかり活用して活動をスケールアップしていくべきだと思います。その一方で、動ける人、例えばお二人のような方々がもっと増えていけば、行政のシステムに頼らなくても良い状況が作れるんじゃないかとも思います。

そういった人たちが増えることで、たとえ一部で取り合いになることがあったとしても、演劇や音楽、その他の分野のことを社会全体がもっと理解し、認識が広がると思います。そして、それが社会にあるとどうなるか、芸術が必要だよねと感じてくれる人が増えていく。そういったプロセスが社会の中で生まれることが重要じゃないかと考えています。

この点で最も必要だと思うのは、プロデューサー人材やマネジメント人材を増やしていくことです。最初におっしゃっていたように、芸術と社会との接点を作る役割を担う人たちだからこそ、これからの社会には欠かせない存在だと思います。



■ キャメロン

人材育成に重きを置く方向性に賛成です。助成対象事業にそのような視点を組み込むことで、より効果的なスキームが作れると思います。

私の場合、大阪学生演劇祭と全国学生演劇祭の事務局をやっているのですが、それぞれの活動の中で学生を中心とした実行委員に参加してもらい、予算編成や企画運営に携わる事で学ぶ機会を設けています。これにより演劇祭の実施と同時にアートマネジメント人材の育成も進められます。

演劇祭の趣旨として大阪の団体、表現者や劇作家、俳優がステップアップする取り組みを作ります、っていうのはもちろん重要です。その中で、実行委員を学生から集めて、まず予算規模150万円くらいの大阪学生演劇祭を一回やると決めて、一緒に進めています。当然、この企画自体は数字上赤字になります。しかし、トータルで見ると事業規模は約600万円。さらに、全国学生演劇祭の方はもう少し大きな予算規模で客席数も増えるので、こちらで多少の赤字を補填し、全体で収支を合わせています。この期間中で全体の収支がなんとかなるようにしています。

これによって演劇祭を運営するだけでなく、150万円規模の企画と400万円規模の企画を並行して進めるという経験を実行委員の学生に提供できます。

実行委員にいる高校生や芸術大学の学生、演劇学を専攻している学生などが、実際のお金や作業を学びながら進められる仕組みです。

つまり、大阪市は今回採択いただいている特別助成を通じてわずか330万円で3つの事業を実現しているわけです。

良質な舞台芸術を大阪府民に提供することができ、大阪市内の学生にステップアップの場を提供し、さらにアートマネジメント人材の育成も実現しています。

同じ予算でどれだけレバレッジをかけられるか、そういった仕組みを考える必要があります。

公演事業に50万円を出すだけで、本当に大阪府や大阪市の今後5年、10年を見据えた上で効果的なのかを考え、効果的なスキームをしっかり作るべきと感じます。

今劇場にいますけど、劇場主催での助成金獲得は難しいと考えます。場所代と人件費が多分乗せられないので建付けが難しいんです。

演劇祭はうちでやっているんですけど、建付けとしては、学生演劇祭が主催で、劇場としては劇場費を払ってもらっているっていう普通の企画で、劇場としては売り上げが立っているみたいな図式なんです。

本来は劇場のような場所であったり、プロデューサーが居て大きく仕掛けていける枠組みにお金が投下されて、それが1年間や複数年度でやれた方がアウトプットとしては望ましい結果が出るんじゃないかって思います。一本の公演ならそれで盛り上がっても終わってしまうんで。やっぱり積み重ねというのがなかなか無いんじゃないかなと思うところです。

■ 宮崎

審査をしているときに、そこは本当に悩むところです。すべての面に共通して言えることですが、個々の小さな活動をきちんと支えることで、土台、つまりファウンデーションとなる部分がしっかりします。その上に良質なものやエッジが効いたものが成り立つスキームを作っていないといけないと考えています。特に大阪市のような基礎自治体や大阪府のような広域自治体、国レベルではカバーできない部分を支援していく必要があるという思いがあります。一方で、府市からすれば、支援の結果何が残るのかは気になる場所だと思います。

そのため、申請書の内容や審査基準を変えたりして、対応を工夫しています。例えば、小さな団体や小中規模の団体が継続して採択される場合には、「今年は何ができたのか」「課題は何だったのか」「次回の申請時にはその課題をどう解決するのか」「芸術がどこに届けられているのか、または届けられていないのか」などをきちんと見据えた申請書を求めています。これを繰り返していけば、小さな活動でも成果がそれなりに見えてくると思っています。

公的助成をもらう以上、「何ができたのか」を説明する責任があるのは当然のことです。その責任を恐れずに向き合えることが重要です。しかし、僕が最初に来たときは、「お金ください」「もらえました！ありがとうございます！」みたいな感覚が強くて、正直「こんなザルでよく助成してたな」と感じる部分もありました。実際、助成しないほうが良いと思う案件もありました。

最近では、中堅の方々も多く申請するようになり、状況が大きく変わってきています。本質的に芸術性が高いものや、自分たちが追い求める表現を実現すること、それに付随する社会性をどう持つか、どう考えるかを深く考えている人が増えてきています。一方で、こういったことを考えるのが煩わしいと感じる人もいるのも事実です。

ただ、お二人のように、表現者として活動しながら支える役割も担ってきた人たちは、プロデューサーとしてお金や人を集めることをやっているんで、社会性についてもいろいろと言語化して実践しているのだと思います。そのため、大変でもある一方で、それが苦ではないのかもしれない。社会性が求められる場面で、「社会性とは何か？」という問いをどのように考えていますか？



■ キャメロン

僕はこういことを話しますが、実は結構芸術至上主義なところがあって。「面白ければいいじゃん」と思っています。面白いことをやるためには、ある程度突き抜けないといけないし、すごくコミットしないといけない。それにはすごく頑張る必要があって、正直しんどい部分もあるけれど、そのしんどさを少しでも緩和できる仕組みは必要だと思っています。



僕自身はクリエイターではありません。僕が頑張るだけでは面白い作品は出来ないので、他の人が良い作品ができやすくなる環境を作ることが、自分が目指すべき事だと思います。だから、ドラマトゥルクをしたり、サポートに入ったり、作品のクオリティ向上や演劇祭の枠組みを作るなど、ステップアップの機会を提供するようなことを考えています。

ただ、その過程でどうしても建前が必要になることがありますよね。本音としては「作品」が一番大事。でも建前としては「これは演劇シーンにおいて…」なんて話をすごくするんです。

■ 古川

僕も同じですね。ただ、「作品」を作っているのか「商品」を作っているのか分からなくなる瞬間がすごくあって。僕は「商品」を作っていると思っているんですよ。

「作品」というのは、割と衝動で作ってしまうものだと思います。でも誰かに見せて動員をする決めて以上、そこにはターゲットがあるし、そういうことを考えると「商品」という感覚が強い。だからこそ、どういう世代に打ち出していくか、みたいなことに頭を使って考えます。

それを「社会性」という言葉に変換するなら、多分同じようにそういう言葉に置き換えているんだと思います。根本的には「これ、面白いな」と思うからやっているんですけど、そういう枠を超えちゃう瞬間がありますよね。

この日韓交流会でも、韓国では「俺も出たい」「俺も出たい」とすごいんです。この前、一週間ほど韓国に行ってたんですが、勝手に「俺も出ることに決まってるから」と言っている人がいて。「どちら様ですか？」みたいなことがありました（笑）。



■ 宮崎

今回の企画は初めてなんですか？

■ 古川

初めてです。でも来年もう決まっているんです。台湾にも足を伸ばして、台湾の劇団も呼びたいなあと思っています。日韓と台湾をプラスして、どんどん国を巻き込んでいこうと。さらに突き進んでいきたいですね。

ただ、そこに「社会性」と言われたら後付けになってっちゃうじゃないですか。どうしても。本心としてはそうなんですけど、やっぱり子どもたちがめっちゃ楽しみにしているとか、そういうのが嬉しい。今回、児童劇団を無料にするんですけど、障がいを持っているお子さんの親御さんから「今までこういうところに行けなかったけど、行ってもいいですか？」って問い合わせが来て、それがすごく嬉しくて。

0歳児からおいでって言っているんで、公演中もみんな気にせず来てください。出たり入ったりしても全然大丈夫。劇場ってそういうことを許容できる空間であるべきだと思っているんです。誰もなんとなくやってこなかったことを一度やってみる。

それこそ大阪府市の人にも来てもらって意見を言ってほしいし、キャメロンさんとかいろんなプロデューサーの方々にも来て、何か意見をしてほしい。僕にとっては、一回やってみて、そこで起きていることが大事だと思っています。そんな感覚で突き進んでいます。

本当に嬉しかったので、これなら続けられるなって思っています。

■ キャメロン

今の話を聞いていて、「社会性は後から付与される」というのはまさしくその通りだなと思いました。この取り組みが素晴らしいからこそ、大阪府や大阪市の助成金を出す。逆に、取り組みが先にあって、それを行政がサポートしていくべきじゃないかとも思いました。



「応募してください」という図式だけでなく、大阪府や大阪市の「これを育てないといけない」と認識して先にサポートしていく、逆の形の支援があってもいいと思うんです。

もしこれでちょっとしんどくなって「申し訳ありません、一旦止めます」となったとしても、「これで続けてくれよ」というような支援があるといいなと思いました。



■ 宮崎

逆になるって発想、ものすごく大事だと思っています。補助金や助成金を使って、この人を絶対に育てなきゃいけない、やらなきゃいけないというときは、府市の文化事業に参加してもらう方法もあると思います。例えば、現在実施してもらっている取り組みとしては、大阪府・大阪文化芸術事業実行委員会が実施している「大阪文化資源魅力向上事業」で、そういった人にプログラムのプロデュースなどに専門人材として関わってもらうような形です。



補助金・助成金はあくまで「活動している人がお金をください」と申請して出すものですが、その中でアートマネジメント人材として今後の活躍が期待できる人がいたら、次は行政の事業でその人を起用する。

そういったホップ・ステップ・ジャンプの仕組みを作りたいと思っています。今実施している、大阪府でのこのような枠組みをもう少し広めていきたいですね。

■ キャメロン

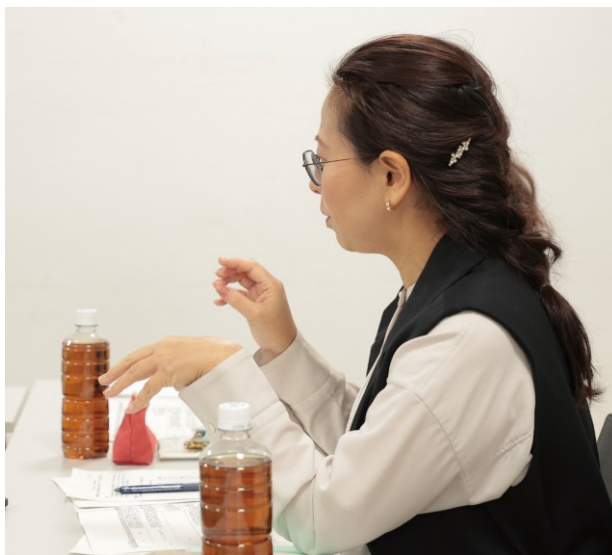
公にするのは本当に大事ですね。僕は劇場職員なのですが、使う側としてあまり好きじゃないのは、裏向きの仕組みがあって、問い合わせをしないと出てこないサポートのオプションがあることです。もちろん表に出せない理由があるのは分かりますが、それでも「こういう枠組みがあるんだ」と知ってもらえるだけで変わると思うんです。目指して頑張れる目標が見えるような仕組みが必要ですね。

■ 宮崎

それこそ、人材育成としての適切な形とは言えないかもしれませんが、プロデューサーやマネジメント人材が頑張ることで、もっと大きな仕事に関われたり、府市のもっとお金を動かすような事業に入れるという魅力を提示できればいいと思います。

■ 井上

昔、そういった仕組みがあったんです。例えば水都大阪フェスや大阪・アジアアートフェスティバル事業というものです。私も実行委員の一人だったんですが、公共事業を経験することで、公共との仕事の仕方や書類の作り方、交渉の仕方を学ぶことができました。そのときプロデューサーだった人たちは今かなり活躍されています。ぜひまたやってほしいし、企画してほしいです。



■ 宮崎

大阪府市には公設の文化財団がないので、事業は府市の直轄になります。今の仕組みではプロポーザルで事業者を公募して決め、その事業者に委託する形になっていますが、条件面などから参画できる事業者がかなり限定されてしまっています。

大阪アーツカウンシルのように現場をよく知っている人たちが意見を言うことはあるのですが、僕は府市の事業を評価する立場なので、「これをやってほしい」「こうしたらどうか」と直接提案するのは越権行為になってしまいます。そこがとても歯がゆい部分ですね。でも、補助金や助成金の次のステップとしてこうした取り組みを作るべきだと思います。

お二人のように動ける人たちは、そういう事業に関わっていかなければならない人材だと思います。僕の代で、そういった仕組みをぜひ作りたいと思っています。

何か聞きたいことがあればどうぞ。

■ キャメロン

舞台芸術における大阪市の立ち位置について、大阪府内全体でどうあるべきか、すごく気になっています。大阪府内には豊中、箕面、高槻、堺、八尾など素晴らしい劇場が数多く整備されてきました。一方で、小劇場の団体にとっては規模感が合わなかったりして、まだあまり使われていない状況がありますが、あと2、3年もすれば、これらの劇場を活用した良い企画が増えていくのではないかと思います。

しかし、大阪市にはそうした公共劇場がありません。大阪市には中央公会堂がありますが、大阪の歴史的な文脈として、パトロン文化が主流で、行政が公立劇場を作るという取り組みが今まであまり行われてきませんでした。また、助成金が見直された時期には、文化芸術事業が大きくカットされてきました。そうした背景を踏まえた上で、この先10年で大阪市が文化芸術や舞台芸術をどのようにサポートしていくかを考えるべき時期に来ていると思います。



例えば、大阪市が公立劇場を建設しないのであれば、市内の魅力的な民間劇場を活用する一方、大阪府では公立劇場を活用した人材育成を行い、それを大阪府市で商業化するという図式が考えられるのではないのでしょうか。過去には故中島陸朗氏が唱えたサンアンドサテライト構想がありましたが、それを広域的に拡張し、大阪府内に点在する文化ホールや公立劇場と、大阪市中心部の梅田芸術劇場、サンケイホールブリーゼ、四季劇場、SkyシアターMBSといった大型劇場を結びつけるモデルケースが可能ではないのでしょうか？

また大阪市内近辺では、インディペンデントシアターやウイングフィールド、扇町ミュージアムキューブや福島の聖天通劇場、布施のPEベース、寺田町の表現者工房など、若い世代も使える民間劇場や、芸術創造館のような公共施設もあります。これらを活用し、市内の小劇場で旗揚げし活動を広げ、外縁部の府内の公共劇場でステップアップし、その後市内の商業地区で発展的に展開していく仕組みができれば、大阪全体で舞台芸術が循環するモデルケースが作れるのではないのでしょうか。

こうした視点を、大阪市や大阪府の文化振興計画でしっかりと検討するべきだと強く感じています。

■ 古川

すごいですね！

■ 宮崎

キャメロンさんの提案は本当に創造的だと思います。大阪府で人材を育てて市で商業化するというスキームは、非常に可能性を感じます。



■ キャメロン

大阪市は基本的に「観光」に重きを置いている印象があります。正直、舞台芸術の支援にはあまり期待していないのですが、それでも舞台芸術を盛り上げる方法を考えるべきだと思います。例えば「劇場都市梅田」として打ち出し、劇場が集まる梅田を国内外にアピールする。そうした広報を支援することで、民間の劇場が潤い、府が育成した人材が活躍できるような筋道を作れば、大阪全体が盛り上がるはずですよ。

■ 宮崎

めちゃくちゃ盛り上がります！実は、大阪府市文化振興会議の副会長で、青山学院大学で文化政策を教えておられる片山泰輔先生とも同じ話をしていたのですが、大阪ってブロードウェイと似たような構造を持っているんです。ブロードウェイミュージカルのように莫大な投資をして莫大なリターンを得る商業演劇がある一方で、非営利で、あまりお金をかけられず、利益も出ないけれど、先端的でエッジの効いた新しい取り組みを行う劇場もあります。その下にはさらに多くの演劇が広がっています。大阪も同じようなグラデーション、ある意味ガラパゴス的な状況があると思っています。



稼ぐ部分にだけ投資すれば良いという話ではなく、その稼ぐ部分を支えるためには、非営利の前衛的な取り組みや、それを支える小規模な劇団やスタッフが必要です。ニューヨークでは、その全体像を捉えた上でシステムを作っています。大阪も同じように、商業演劇や劇場が稼ぐことで都市の文化的魅力を支えているわけですが、その成果（果実）を生むためには、その下にある「根っこ」に相当する部分をどのように育て、どのタイミングでどのような栄養を与えるかを考えていかなければならないと思います。

公立劇場を新たに作るというのは現実的ではないので、私が声を大にして訴えているのは、人材育成の重要性です。特に、マネジメント人材やプロデューサーがもっと動けるようになる仕組みが必要だと思います。現在、大型事業の委託先は大手営利企業がほとんどです。これらの営利企業は芸術活動そのものはできませんが、情報網や影響力を持っています。

そこで、私たちが作り上げている大阪の文化芸術の状況の面白さを、そうした営利企業の発信力を活用して広く国内外に発信していくべきだと考えています。それによって、商業的な演劇にも多くの人が集まり、さらにコアで前衛的な表現の場にも注目が集まる。そうした経路を公共の役割として作っていくことが、大阪の舞台芸術の発展にとって必要ではないかと考えています。

■ 小倉

私、お話を伺っていて、すごく問題だなと思ったのが、ブロードウェイの場合にはオフオフブロードウェイ、オフブロードウェイ、そしてブロードウェイというステップアップのルートがきちんと存在していて、集客さえできれば一番上に行ける仕組みがあるという一方で、大阪の大きな劇場は基本的に買取公演が主体になっている点です。東京で作られたミュージカルなど商業演劇の受け皿として機能している現状があります。

例えば、アマチュアの劇団が成長してABCホールレベルの公演ができるようになったとしても、その先にサンケイホールブリーゼのような大劇場にステップアップできるかといえば、それは難しいのではないのでしょうか。その流れが断絶している。

この現実をどう受け止めるべきなのか、そして本当に大阪が東京主導の地方都市としてあり続けているのか、ということを考えざるを得ません。東京で成功した大規模公演の受け皿として良質な劇場が使われるという現状が、このままで良いのかを改めて問うべきではないかと思いました。





■ キャメロン

それに対して僕は、今後、大阪府市が簡単に言う
と「コンテンツクリエイイトができない街」になって
しまうのではないかという危惧を抱いています。つ
まり、今は他所からコンテンツを買い取って公演を
行い、それで終わるという流れが一般的です。しか
し、その買い取るためのお金は当然買取先に流れ、
最終的には東京や海外に収益の一部が制作費として
渡ってしまいます。

その結果、大阪府内の文化産業には十分なお金が降りてこない。これは、大阪市や大阪府の経済的な課題として非常に大きい問題ではないかと思っています。特に、大阪が「IR」や「コンテンツ産業を強化したい」と考えているのであれば、コンテンツを創造するセクターに資金が落ちる仕組みを作らない限り、本当の成長にはつながらないのではないのでしょうか。

仮にIRで大規模なショーをやったとしても、その制作費や利益は全て外部、例えば東京や海外に流出してしまう構造が続くのであれば、大阪府市としての経済成長は「枠だけがあり中身が空洞」という状態に陥りかねません。そして、その結果、大阪のクリエイターたちは東京へ流出してしまう。大阪の面白い劇団が東京に行き、東京でクリエーションを行い、そこで成功した後に初めて大阪に戻ってくる。このような現状が変わらなければ、大阪府市が持続的に文化や経済の発展を遂げるのは難しいのではないかと思います。

■ 古川

大阪のネクストステップが東京だけというのが、僕は問題だと思っています。だからこそ、韓国や他の海外都市と大阪を直接つなげていきたいんです。「大阪からなら韓国にパイプがある」「大阪からなら台湾にパイプがある」と言えるような仕組みを作る。それが、僕にとっての日韓演劇交流会という夢物語の始まりなんです。いずれはアメリカやヨーロッパからも呼びたい。ネクストステップが東京だけで終わらず、大阪自体が潤うような形を作りたいと思っています。

例えば、今は韓国に日本の2.5次元文化を売り込もうとしています。さらに、韓国から逆輸入で大阪に持ってきたり、台湾に売り込んだりする計画もあります。また、僕は長唄や狂言といった古典のコンテンツも持っているので、それを大阪のホテルにインバウンド向けに提案する営業をしています。ただ、現状では大阪の企業よりも京都の方がそうした提案に興味を持ってくれるんです。

それでも、そのような取り組みを通じてマネタイズを図り、最終的にはそのお金が文化人に還元される仕組みを作ろうとしています。ただ、その仕組みを実現するには、多くの方々のご意見やお力添えが不可欠です。最終的には、結局「お金があればなんとでもなる」と思っていますが、それを可能にする環境を整えたいですね。

■ キャメロン

大阪府や大阪市が文化芸術に対して投資せざるを得ない理由を明確に作らないといけないと思います。僕らも「こう書いたら助成金がもらえるかな」と考えるわけですが、そのさらに大きなステップとして、大阪府や大阪市が「文化芸術シーンに投資すべきだ」と判断するロジックを構築しなければ資金は集まりません。「アーティスト育成」といった言葉だけでは、少し響きが弱いと感ずることがあります。



例えば、最近グラングリーン大阪のうめきた広場で開業イベントが行われていました。そこに出演していたアーティストの中には、「本当に大阪を拠点に活動しているのか？」と思わせるような東京のアーティストが混ざっていたり、舞台芸術やパフォーマンスのセレクションでも、京都の団体が目立っていたりしました。結局、クリエーションコストが低い場所で創作し、その結果として売りやすい東京に拠点を移すような団体が中心になっている状況です。

売り先を増やす努力をしても、肝心の（古川さんの言葉を借りると）商品が空洞化しては意味がありません。こうした現状を改善し、地域内で文化芸術の価値を高めるための具体的な取り組みが必要だと感じます。

■ 宮崎

府市の大規模事業や計画に関わることがあるんですが、恐ろしいほどに東京の団体が平気で入ってきます。演劇、歌、バンド、何でもそうです。候補が挙がってくるのは大手のネットワークでゴリ押しされているものばかり。それをどうにかブロックしようとしているんですけど、その時によく言われるのが、「大阪の団体を出して人が来るの？」という言葉です。

集客を求めすぎるとクライアントワークのようになり、その団体や表現者が本当にやりたいことがないがしろにされかねない。公的なお金を使う以上、何が成果なのか問われるわけで、そのバランスを取るのが非常に難しいと感じています。

■ 井上

うめきた広場の制作団体ですが、会社は東京でも、スタッフの半分くらいは大阪や京都から集められていましたし、作品も関西のものがありません。お金が東京に流れてしまう部分はあるけれど、関西の人材やスタッフを入れて一定の評価を得ているやり方ではあります。ただ、東京の制作団体はコレクティブ（共同体的な）な制作やスタッフ起用をいち早く取り入れていて、実績があります。その分、仕事が早いというの大きな違いかと思ひます。

■ キャメロン

僕が注目しているのは、大阪発で大阪を拠点に活動し注目されている舞台芸術のアーティストがこの10～15年でどれだけいるのか、ということです。2010年代以降に活動を始めてロールモデルとなるようなアーティストがいるだろうか、と疑問を感じています。大阪の舞台芸術シーンにおけるロールモデルが少ない中で、次をどう作っていくかは課題だと思います。

■ 宮崎

おっしゃること、すごくわかります。僕自身も指揮者やプロデューサーとして活動していますが、2025年度末で関わる仕事が終わるのですが、声がかかるのはほとんど大阪以外です。「今大阪にいるとキャリアが終わる」と率直に言われることも多いんです。

「あなた、大阪の人間じゃないんだから、それだけ動けるなら大阪以外の方がいい」と言われると、まあそうだよなと思う反面、今この場所にて、このポジションにいる以上、大阪を少しでも面白くしたい、そういう思いが強いです。

■ 古川

韓国では、売れた俳優が小劇場に戻ってきて、全額を劇団に寄付する文化があるらしいんです。「これで次の公演を頑張るね」と恩返しする形で、お金がうまく回るようになっていそうなんです。売れっ子俳優がウィングフィールドに戻ってきて、即完売するような状況ですよ。それがどの程度の俳優さんなのかはわかりませんが、素敵だなと思います。



大阪でも、例えば（劇団☆新感線の）古田さんのような方々を巻き込んで、そうした循環を作るのは面白いと思います。後輩のために一肌脱ぐ文化、大阪らしくてカッコいいと思います。もちろん、僕らが急に古田さんに声をかけるのは難しいですが、大阪の事業としてそうした取り組みを考えるのも良いのではないのでしょうか。

■ 宮崎

きっかけを作って近づいて、一緒にやれるような機会につながればいいと思います。

話を少し戻したいんですが、キャメロンさんがおっしゃっていたことに関連して、例えば劇団☆新感線のような東京で商業的に成功する団体がいくつか出てきましたよね。それが理想で、ロールモデルと言えるのかどうか。あるいは別のアーティストにとっては、商業的成功そのものが自分の芸にとって違うと思うこともあるのかもしれない。

以前、大阪の方が売れないしお金も儲からないけれど、自分の思いを突き詰められる環境があるという話を聞きました。生半可な気持ちで東京に行くと商業的な波に飲み込まれてしまい、自分のやりたいことがわからなくなってしまう。だから東京の劇団は、キャラや見せ方で戦うことが多く、結果的に個性や色が薄れる傾向がある、と。大阪はそういった商業主義的な部分が少なく、一つ一つが独立していて、濃ゆくて面白い。それが大阪の魅力だと。

■ 小倉

私も知人から聞いた話ですが、東京では舞台芸術を本当にやりたいというより、テレビ出演の足がかりとしてやっている層が一定数いるそうです。そのため、モチベーションが大阪よりもバラバラなんですよね。大阪はテレビとのコネクションが薄い分、そういった動機でやる人が少ないのかなと感じます。

実際、以前私が演劇をやっていた時、東京に行った俳優さんたちは全員辞めてしまいました。でも大阪に残った人たちはまだ続けている。やはり東京には大阪とは違うやりづらさがあるのかなと思います。

■ 宮崎

確かに、東京が良いと言う人が多いですが、僕もオファーを受ける時に「大阪じゃない方がいい」と言われることがあります。でも、そうじゃないと言い返せるような、大阪の魅力を僕らがもっと打ち出していくことが必要だと思うんです。

商業的に東京で成功するのも一つのロールモデルかもしれませんが、大阪でももう少し食べていける、マシな環境にする必要があります。それを前提に「大阪で活動することが面白い」「大阪を活動拠点とする」と言い切れるような魅力を作るべきです。それは公共が主導することではなく、僕ら自身の仕事だと思います。

大阪の面白さを言語化して、各分野で「面白いよね」と感じてもらえる気概を作らないといけません。

それに対して公共が「環境を良くするためにこういうことをしましょう」と乗っかってくるような流れを作るべきではないでしょうか。

どう思います？ オペラ歌手もみんな東京に行っちゃうんですよね。



■ キャメロン

最近面白いと思った企画がありました。梅田芸術劇場の企画で、比較的若い作家や演出家をロンドンに連れていくというものです。だいぶ前に藤田俊太郎さんがミュージカルで行きましたが、今年は劇団た組の加藤拓也さんが大阪府出身で30代、読売演劇大賞なども受賞している新進気鋭の方に依頼して、東京とロンドンでツアーを行ったんです。また、もう一つの企画ではルサンチカの河井さんが演出を手掛け、東京公演の後にロンドンに持っていくというものもありました。こういった取り組みはとても素晴らしいと思います。商業レベルも人材育成のスタンスを取るところがすごく良いと思うのですが、やはり東京-海外で完結してしまうのは少しもったいないと感じます。

大阪から海外に。京都の舞台芸術シーンが今すごく生き生きしているのはKYOTO EXPERIMENT京都国際舞台芸術祭があって京都から世界へみたいなの、ダムタイプのような、そういったものが大阪でも育まれるといいのかなとか、ちょっと思ったりします。

大阪の良さとして挙げられるのは、兼業で活動できる土壌があることだと思います。スイッチングができる環境というか、それが続けやすさにつながっている。大阪では仕事と芸術の境を行き来しやすいですが、東京は人生を懸けた勝負で、勝つか負けるかという状況になりがち。それが若い才能を消費する結果になっていると思います。東京では才能が消費されて、3年もすると飽きられてしまう。学生の頃にイケイケで取り上げられていた団体が今では名前を聞かない、ということが結構あります。

■ 宮崎

消費されるっていうのは、具体的にはどういうことですか？

■ キャメロン

サイクルがすごく早いんです。公演のペースも早いし、ステップアップの勢いも非常に速い。だからそれを魅力だと感じて多くの人が東京に行きますが、その先に残るものがあまりない。

一方で、大阪では都度都度、小粒ながら良いものが継続的にやれる。それは持続性という観点からすると良いところだと思います。

■ 宮崎

それが大阪の魅力だと言い切っているのか、ちょっと微妙なところもありますし、もっと改善すべき点もたくさんあると思います。ただ、自分としては大阪を選んで活動する人が、どの分野においてももっと増えてほしいと強く思います。



■ 井上

2010年代ぐらい以降に活躍した人がいないという話に戻ると、良い年齢になって、ちゃんと安定した収入がないとこの活動自体を続けていけない、という状況になってくると、東京からオファーが来る。大阪で続けられるケースもあるかもしれないけど、大阪で20年実績を積んできた人でも、そこからさらにどこかに行くという方が私の周りにもたくさんいます。結局、続けられる環境が大阪には無いし、不安で出て行く、ということが割と多い。稼げている人でも、そういうケースが含まれていると思います。

■ 宮崎

良い年齢になってくると、やっぱりしんどくなるポイントが出てくる、ということですね。

■ 井上

そうですね。30歳ぐらいまでは勢いで走れるけど、その先になると家族のことだったり、自分の将来のこと、自分の作品の実績を積みたいと思ったりして、次のステップを考えるようになるんです。それはスタッフにしてもアーティストにしても同じです。その時に声がかかれば、やっぱり行く、という流れになりますよね。



■ キャメロン

2000年代には波があって、その人たちが東京に出て行きました。その後、大阪からも多くの人が出て行きました。今、危惧しているのは、この世代の人たちが出て行った後に、次の世代がその空いた穴を埋めるサイクルが理想的だと思うんですが、今はそのサイクルが無いんじゃないか、ということです。現在の40代から30代後半ぐらいの世代がその役割を果たすはずだったと思うんですが、これが途絶えているように感じます。（※追加小劇場の閉館以降の影響という言い方もできると思います。）

大阪から素晴らしい成果を残している劇団や劇作家、演出家はいますが、その数は多くはない。規模がすべてではありませんが、規模感もそこまで大きくはないのでは、という気がします。

■ 宮崎

どうですか、古川さん。

■ 古川

そうですね。大阪の良さ、みたいなものが僕はまだ見つけられていません。だからみんな東京に行くんだと思います。キャメロンさんがおっしゃったように、続けられるというのは確かに良さかもしれませんが、だから大阪に残ろうという理由にはならない。

その中で、僕の一つの解としては、海外とつなげることです。大阪からなら海外に行きやすい、という魅力を作らないと大阪は厳しいんじゃないかと考えています。だからこの企画を仕上げて、3年間は絶対に続けようという気概でやっています。



続けていく中で、いろんな出会いや発見があるだろうなという期待も込めています。大阪から有名人が出ない、というのは問題と言えませんが、物差しが違うのだと思います。認知度や商業規模の大きさという物差しで測ると大阪は弱いですが、もし大阪の良さという物差しで測れば、そこでは測れない部分が出てくる。

議論の中で、物差しを東京に置く瞬間、商業の規模感の話をする瞬間、作品性の話をする瞬間とが切り替わっていて、それらをうまく切り替えながら話さないといけないと感じています。だからどうしても矛盾している部分があるなと思います。それが難しい話なんだなと、聞きながら感じていました。



■ キャメロン

作品性という点で関西、大阪の演劇作品がしっかり批評されているかという点と、この10年間で発表された素晴らしい作品はたくさんあったと思いますが、それがきちんと言及されてきたかどうか疑問です。批評のなさが大阪の活力のなさに見えてしまう。頑張っているけれども、そう見えてしまうんですね。結局、東京の方が作品の話ができる状況になってしまって、大阪ではピックアップされないから東京に行かないといけない。広報というのはその点で重要だと思います。大阪はピックアップされなさという難しさがありますね。

■ 古川

頑張っても「しゃあない」感みたいなものがあるんですよね。



■ 宮崎

批評する人たちが東京に行ってしまうと、結局大阪で何が行われているのかわからない、ということをよく言われます。

■ キャメロン

それはピックアップされていないからなんです。東京の批評家もすべてを見に来られるわけではないので、こちらでピックアップしてあげないといけないんですよ。

■ 宮崎

その選択肢に入るための広報やピックアップの仕組みということでしょうか？

■ キャメロン

あと、大阪には、事業を実施するための劇場がほとんどないんです。

これまでの大阪の演劇シーンは、ある程度既存の仕組みに乗かってきた部分がありました。例えば、伊丹アイホールで「break a leg」といえば、「若手の新人系の企画だな」と思って観に行く人がいました。でも今は、アイホール自体が劇場としての役割を担わなくなりました。一方で、ロームシアター京都ではアンダー35の「KIPPU」という企画が始まり、そこでピックアップされた作品を批評家が観に行く。それで「関西にこんな若手がいるんだ」と認知されることがあるんです。しかし、もし自主公演をやっているだけでは、批評家がなかなか観に来てくれませんし、呼んでも難しい場合も多い。そのため、ピックアップやフックアップを積極的に進めることが、若手の発掘につながっていると思います。

今の状況では、若いアーティスティックな劇団が京都に移ってしまうのも仕方がないと感じます。京都にはピックアップしてくれる土壤が整っています。ロームシアター京都が若手を支援してくれる、京都芸術センターが企画を実施してくれる、さらにはKYOTO EXPERIMENTで特集される。こういった枠組みがあるから、人はそれを目指して京都に集まるんです。しかし、大阪にはそういった枠組みがほとんどなく、その結果、舞台芸術の関係者が大阪に来る理由がありません。

例えば、僕が先日扇町ミュージアムキューブで一周年事業としてトークイベントを開催しました。その時、若手のプロデューサーが関東や豊岡から来てくれました。交流会も開いて話す機会があったんですが、なぜ大阪に来たのかを聞いたら、「KEX（京都国際舞台芸術祭）があったから」とのことでした。大阪に来る直接の理由はなく、たまたまKEXとタイミングが重なったから来られたただけなんです。

こういった業界的な注目度が大阪では非常に薄いと感じています。だからこそ、一人で頑張るしかない。それでも限界を感じて、結局東京に行ってしまうんですね。



■ 井上

継続性の話になりますが、KYOTO EXPERIMENTだって最初から人が来ていたわけではありせん。この15年間、KEXで観るしかないという状況を作り上げるのに、どれだけの人とお金と時間がかかったのか。それをどこまで頑張れるかということです。

■ 宮崎

ピックアップされる劇場が存在しないのであれば、むしろ、そうした若手アーティストや劇団を紹介できるような「ソフト」としての仕組みや事業をこちらから作っていく必要があると思っていますし、それこそが行政が担うべき役割ではないかとも感じています。

■ 井上

京都で言うと、京都芸術センターやKYOTO EXPERIMENTがありますが、「この劇団がすごいからピックアップしよう」とすぐに話が進む訳ではありません。その前段階として、横のつながりがある。スタッフや関係者が若い劇団に関わって、良い作品をやっていることを知る。そういったつながりが京都では薄く広く存在していて、そこからKEXや京都芸術センターにつながっていく形になっているんです。おっしゃる通り、大阪にはそれが無い。

■ キャメロン

本来的に言うと、大阪府市がその役割をもっと自覚すべきだと思います。大阪市は人口が集中していて、比較的面積も小さく、横のつながりが非常に作りやすいはずなのに、それが生まれえないというのは、都市機能として何か致命的な欠陥を抱えているのか、あるいはデザインが足りていないのではないかと思います。

一方で、京都は学生が多く、舞台芸術関係者も多いので、自然とつながりが生まれやすい環境にあります。そこから企画が生まれ、人が集まり、面白い作品ができて、それが売れていくという循環ができています。しかし、大阪はこの10年間、そのような環境を作り損ねたのではないのでしょうか。



「おおさか創造千島財団」が進めている北加賀屋の取り組みは一つのハブになっていると思います。ただ、アクセスの悪さから少し行きづらいと感じる人もいます。それでも、そこで集積された面白い企画が生まれているのは間違いありません。

また、西成特区構想も良いアイデアだと思います。一時期新世界アーツパーク事業などもありましたが、そのような公的支援事業はなくなってしまいました。インバウンドも増え、街が活気づいている西成で、例えば海外アーティストが滞在できるアーティスト・イン・レジデンス施設を整えるのは一つの方法だと思います。

西成は環状線で大阪梅田から20分、天下茶屋から関空へのアクセスも良く、安価な施設も多いです。横浜市ではかつて歓楽街だった施設を借り上げ、アーティストに格安で提供し、NPOを導入する取り組みを行っていました。大阪市でも同様の取り組みを進める価値は十分にあると思います。

複数の目的を一つの事業で解決する形にすれば、実行する意義がさらに高まります。例えば、西成の労働センター跡地を活用して、こうした文化芸術の取り組みを行うのは非常に良いアイデアではないでしょうか。

■ 宮崎

水都大阪や西成特区構想など、過去の取り組みも含めて、今後10年を考えた時、こういったプロジェクトを再び立ち上げるチャレンジが必要だと思います。

お話ありがとうございました。今日いただいたご意見は非常に貴重でした。今後の議論や取り組みに大いに参考にさせていただきたいと思います。ありがとうございました。



③伝統芸能



大阪府立江之子島文化芸術創造センター(enoco)
令和6年11月27日（水）13:00 - 15:00

対象者：京山幸太、向山美希
ファシリテーター：宮崎優也
オブザーバー：垣沼絢子、北村智子（オンライン）、花岡京子

自己紹介



■ 宮崎

では、13時になりましたので、始めたいと思います。お忙しいところお越しいただいてありがとうございます。

では、お二人の自己紹介の前に、こちら側から軽く自己紹介をしていきたいと思います。

僕から始めます。大阪アーツカウンシルの統括責任者の宮崎です。よろしくお願いします。普段は音楽分野でオペラや指揮をしています。



■ 垣沼

大阪アーツカウンシルの委員を務めております、垣沼絢子と言います。よろしくお願いします。普段は立命館大学で舞台芸術の研究をしております、研究テーマの一つが1950年代に伝統芸能を現代化しようとした武智鉄二という、少しカオスな演出家についてです。その方は大阪のご出身ですので、今日のお話をとても楽しみにしております。よろしくお願いします。

■ 北村

オンラインから失礼します。大阪アーツカウンシルの委員を務めております北村と申します。私はアーツカウンシルの中では現代美術を担当しております。今日はよろしくお願いいたします。

■ 花岡

大阪アーツカウンシルのアーツマネージャーの花岡京子と申します。お二人にはそれぞれ何度かお会いしております。普段は伝統芸能の小さな会を開催したりしております、アーツマネージャーとしては視察や調査などを担当しています。よろしくお願いいたします。

■ 宮崎

専門委員と呼ばれている人たちは基本的に月一回の定例会議に集まったり、アーツカウンシルが行っている事業評価やこうした調査にメインで携わっています。その他に、10名ほどアーツマネージャーという調査員がいて、補助金や助成金の採択事業の視察、例えば「咲くやこの花賞」などの事業の視察や現場の支援をしていただいています。

それでは、お二人のお話に移りたいと思います。



■ 向平

向平美希と申します。私は、主に地方の子供歌舞伎指導や伝統芸能界に携わっています。私の母が伝統芸能好きだった影響で、子どもの頃から長唄や常磐津などを学びました。そして、松尾塾子供歌舞伎に参加したことがきっかけで、塾長助手を務めるようになり、その後、地方で子供歌舞伎を教える仕事や舞台化粧の仕事を始めました。また、常磐津という浄瑠璃とお囃子、日本舞踊の教授免許も取得し、指導や演奏会での演奏活動を行っています。

その活動の中で、関西の伝統芸能界には「長唄は長唄」「日本舞踊は日本舞踊」といった縦のつながりが強い一方で、分野を超えた横のつながりが希薄だと感じました。さらに、女性特有の課題について話し合える場も少なかったんです。舞台で出会う方々、例えば音響さんや照明さん、髪屋さんなど、裏方の方々とは現場ごとのつながりしかなく、何を専門としている方なのか知らないことが多くありました。そこで、当時流行っていた女子会にあやかり伝統芸能に携わる女子たちの女子会を重ねていました。



頃を同じくして、勤めていた松尾塾子供歌舞伎は、塾長先生の高齢化により閉塾となりました。10年ほど前の事です。それを機に、私のライフワークとして「横のつながりを作り、伝統芸能の裾野を広げること」を目指すようになりました。その活動の一環として、先ほどの女子会を形にするべく、関西伝統芸能女流振興会という一般社団法人を2017年に立ち上げ、現在代表理事を務めています。この法人では、演奏会や舞踊会などを主催し、さまざまな形で伝統芸能の普及・振興に努めています。

以上が、私のこれまでの歩みと現在の活動内容です。どうぞよろしくお願いいたします。



■ 京山

京山幸太と申します。浪曲師をしております。私の活動は多岐にわたっており、古典の演目を演じたり、新作を書いたり、随筆を書いたりしています。また、お笑いをしたり、ボディビル大会に出場したりと、いろいろな形で浪曲を広めるための活動をしています。

さらに、「霜乃会（そうのかい）」というグループに所属しており、能や文楽、華道や茶道の方々と合同で活動することもあります。大衆芸能だけでなく、能などの伝統芸能とも共同でイベントを行いながら、浪曲の魅力を伝えています。

インタビュー／ディスカッション

浪曲のきっかけ

■ 宮崎

浪曲に入る前、確かパンクとかポップスとか他のジャンルをやられていたんですよね？

■ 京山

ヘビーメタルをやってました。ベースを弾いていたんです。それで、もっとベースがかっこいい音楽を探していくうちに、黒人音楽やジャズ、ブルースが好きになりました。でも、それらはやっぱり海外のものだし、どこか借り物のようになってしまったんですね。

日本で自分の中でじっくりくるものはないかなと探していた時に、たまたまキャンディーズの作曲家の方から「浪曲を聞いてみたらいいよ」とアドバイスをいただいて。

それまで浪曲のことを全然知らなかったんです。忠臣蔵の話すら知らないくらいでした。でも、実際に聞いてみると、なんだかかっこいいなと思って。ネットで調べたら、当時の師匠の教室が見つかったんです。それで、とりあえず見に行こうと思って足を運びました。

行ってみたら、もう本当にかっこよくて。この人に弟子入りして浪曲をやりたい、と思いました。その日のうちに入門を志願しましたね。



■ 宮崎

もともとは大阪のご出身ですか？

■ 京山

いえ、兵庫県出身です。ただ、大阪に移る予定がちょうどあったので、「大阪 浪曲」と調べたら「京山幸枝若」という名前が出てきて。そこからすべてネットで調べて行動しました。

■ 宮崎

楽屋で待つとか、そういう伝統的な弟子入り方法ではなかったんですね。

■ 京山

いきなり教室に行ってしまいました。そこからスタートです。

■ 宮崎

小さい頃からやってました、という場合はピアノやクラシック音楽でもなんとなくきっかけが想像できるんですが、浪曲ってそういうポピュラーな存在ではないですね。

中学や高校の部活であるわけでもないですし、そもそも触れるきっかけが少ないので、どうやってその分野と出会ったのかがいつも気になります。

■ 京山

そうですね。多くの方は落語とか歌舞伎など、もともと古典が好きでそこから浪曲に興味を持つ流れが多いと思います。でも、浪曲には音楽的な要素もありますよね。自分の場合は音楽の流れでブルースから「日本のものはないかな」と思ってたどり着きました。どちらの流れから来る場合もあるんだと思います。

「伝統芸能」の括り方について

■ 宮崎

ありがとうございました。では、ざっくばらんに話す前に、ちょっと聞いてみたいことがあるんですが、この分野をどう括るべきかという点についてです。例えば文化庁や日本芸術文化振興会では「伝統芸能」という言葉を使いますよね。

一方で、大阪市では「古典芸能」と「大衆芸能」に分けられていて、さらにその中で舞踊、浪曲、歌舞伎などに分岐していく。さらにその細分化があって、壁のようなものも感じます。ざっくり「伝統芸能」で括るのが良いのか、それとも違う括りが適切なのか、何かお考えや意見がありますか？

■ 京山

浪曲師に関して言えば、今回ようやく伝統芸能と認識され始めたのかなと思います。うちの師匠が人間国宝になって、それが大きかったです。ただ、今も基本的には大衆芸能の一つだと思っています。

浪曲師には協会からのお給料があるわけでもなく、すべて自分たちで集客して収入を得ないといけないので、芸人としての側面が強いんですよね。その中で「伝統ある芸能」と見られる部分もあるという程度でしょうか。浪曲自体、明治時代から始まった芸能なので、歴史的にはまだ若い。ようやく「伝統芸能」と呼ばれるようになったのが現状かなと思います。

■ 宮崎

花岡さん、イベントを企画する立場としては、こうした区別はどう考えていますか？「古典芸能」とか「大衆芸能」とか、意識されることはありますか？

■ 花岡

正直なところ、私自身は好きなものをやっているだけで、特に区別は意識していません。でも、確かに浪曲に関して言うと、伝統をそのまま引き継ぐという感じではないんですよね。浪曲の世界では「一人一節」と言われますけど、師匠の形を真似している時期もあって、それも大事なんですけど、ずっと真似していたら成り立たないんです。

■ 京山

そうなんです。最終的には、師匠から離れないと一人前にはなれません。

■ 花岡

そうですね。真似していたら一人前とは言えない。それで、師匠から受け継ぐのはエッセンスだけで、形としては自分なりのものに変えていく必要がある。だから浪曲は、バトンを渡していくような「伝統」という感覚とは少し違う気がします。



さらに言えば、例えば江戸時代以前にできたものは古典芸能と言えるけど、明治以降にできたものは新作扱いになることが多い。そうした区別で言えば浪曲はどちらにも入らない。でも、現代の人たちから見れば、浪曲だって「昔からあるもの」となってしまう。若い人たちにとって戦前のものと安土桃山時代のものって、同じ「歴史上の出来事」に見えるんじゃないかと思います。

そう考えると、厳密な線引きにこだわる必要もないのかな、という気がします。

■ 宮崎

結構新作浪曲をバンバンやられますよね。

■ 京山

そうですね。やる方だと思います。やらない人もいますし、本当に伝統芸能として形をそのまま受け継ぐスタイルの人もいます。ただ、うちの師匠の考え方は「それじゃあかんぞ」というタイプなんです。その考えを受け継いでいるのかもしれませんが。

やっぱり時代に合わせて変えていかないといけないっていう思いが強いですね。うちのネタなんて、武士が「何々でござる」とか言ってたのに、急に「なんでやねん!」とか言ったりします。そういう一門なんで、ウケを狙うというか、お客さんを楽しませつつ、違和感がないギリギリのラインでやっていくという感じです。

■ 宮崎

それぞれの師匠筋で違うものなんですか？

■ 京山

やっぱり違いますね。例えば、春野家なんかは、ここはこういう節で、というのがちゃんと決まっていたりします。一方で、うちは毎回節も違うし、アドリブでやったりもします。本当に一門によって全然違うと思います。

■ 宮崎

本当に一概には言えない感じなんですね。

■ 京山

そうですね。節ごとにも全然違うところがありますね。

■ 宮崎

逆に向平さんの分野はどうなんですか？





■ 向平

こないだ、追手門学院大学の広瀬依子先生と話していたとき、ある教授の先生から「どこで伝統芸能と線を引いたらいいんですか？」という質問が出たそうです。それで「どう思います？」って聞かれたんですけど、やっぱり花岡さんがおっしゃったみたいに、江戸時代より前にできたものを伝統芸能とし、それ以降にできたものをそう呼ばないという線引きになるでしょうか、とお話ししていたのですが。そうすると、浪曲は伝統芸能じゃなくなっちゃいます。でもやっぱり浪曲も伝統芸能だと思うんです。それに歌舞伎のような古典の人たちも「ワンピース」を題材にすることがある。それは新作だけど、歌舞伎自体は伝統芸能ですよ。どんなふうに説明したらいいのか、私も正直わかりませんでした。

常磐津にはブルース的な要素があって、私の師匠も「私はこう語るよ、この節で語るよ。他の人が語るのを見ていいなと思ったら取り入れたらいい。ただ、うちのも覚えておいてね」と言います。でも最終的には自分がいいと思った方をやりなさいと教えてくださいます。

昔は邦楽社という三味線やお琴の譜面を発行していた会社が譜面を発行してくれていたのですが常磐津はもうだいぶ昔に発行されなくなって、最後まで長唄の譜面は発行されていましたが、その邦楽社も無くなってしまって、今では譜面もほとんど刊行されていません。最後まで譜面が発行されている長唄はやはりやってらっしゃる人が多い。それは西洋音楽のエッセンスを取り入れた昭和以降の感覚的な馴染みやすさもあると思います。でも常磐津や義太夫といった浄瑠璃は語り口調が先生によって違います。常磐津は一党一派で、基本的に「常磐津何某」という芸名がつきますが、その中でも派閥や先生ごとの違いがある。それを楽しむ文化があったんだと思います。

江戸時代や明治、大正の頃には「この先生は違うね」と言いながら楽しむ風潮があったと思います。ただ、長唄は人数の編成が多いので、揃えないといけない。だから歌など曖昧だった部分をきっちり譜面化したのでしょう。

そう考えると、長唄が一番発展しているのは譜面化の功績だと思います。でも常磐津の偉いお師匠さんは「譜面に頼ってしまうと駄目なんだよ。耳で覚えないから感覚が培われないんだよ」とおっしゃる。だからこれは諸刃の剣なんだなと思います。

常磐津は個人個人で譜面を残しているので個々で表記の仕方が違ったりします。また、先生方は譜面がなくても弾ける。でもそれは微妙に変わっていく。それでいいと思うんです。伝統芸能でも、無茶苦茶なことをしなければ、ベースがあって、そこにエッセンスを取り入れて変化していくのは浪曲だけでなく常磐津も同じです。

もちろん、先生によっては「絶対これは取ってくれ、この節じゃないと駄目」と言う方もいらっしゃいますが、うちの師匠は「好きなようにやりなさい、おかしいところは言ってあげる」とおっしゃいます。その自由度が常磐津の魅力だと思います。

私自身は「分ける」という概念がありません。ただ、浪曲や講談、落語などが大衆芸能として括られるのは親しみやすさという点で良いと思います。

こちら（常磐津や義太夫、長唄など）はどうしても敷居が高いイメージがあります。でも浪曲や講談は「ちょっと寄って聴いてみようかな」と思わせる身近さがあって、そこはすごく羨ましいと感じます。

■ 宮崎

例えば僕がいるクラシック音楽の世界だと、ちょっとお堅いというか、垣根が高い感じがあるんですよ。なかなか普段の生活の中に自然と溶け込んでいるわけではない。一方で、ポップスなどはエンタメ化していて、普通の人たちの生活の中に自然に入っているじゃないですか。そういう違いが、古典芸能と大衆芸能にも通じるニュアンスがあるのかなと思ったりしました。

■ 花岡

古典芸能と伝統芸能もまたちょっと違いますよね。伝統芸能は芸そのものが伝承されているという感じで、古典芸能は古典そのものをやる、というニュアンスがある。それを聞いて、私もなるほどなと思ったことがありました。コテンゴテンさんという会社がありますよね。名前を付けた時に、ドナルド・キーンさんと鳥越先生が関わっていたんですけど、その際、鳥越先生が「あなたは古典芸能が好きなのか、伝統芸能が好きなのか、どっちなの？」と聞いたそうなんです。その時に「古典です」と答えたからコテンゴテンという名前になったらしいんです。



なるほど、そういう考え方もあるんだなと。例えば、ワンピースみたいな題材を伝統芸能の方が扱う場合、それは新作になりますよね。古典ではない。だからジャンル分けとして垣根をきっちり決める必要はないとは思いますが、古典芸能と伝統芸能は一緒くたに扱われがちだけど、実は違うんだらうなという気はしています。

■ 向平

古典芸能という定義そのものが難しいですね。

■ 宮崎

今、アーツカウンシルの仕事をしていると、役所の中に入ってくることが多いので、例えば補助金や助成金を扱う時に、ある程度カテゴリー分けをしておかないといけないんです。でもその時にどう考えたらいいかが難しいというか、いつも「伝統芸能」という言葉でゴチャ混ぜにしてしまうんです。例えば浪曲の方々と文楽を同じカテゴリーで扱っていいのか、とか、似ているようで実は違う部分があったりします。

すっきりと分けられるラインがあるのかと思いきや、それがありませんよね。だから、便宜上うまくまとめていくしかない。それが何か明確な答えを出すというより、関わる人たちのスタンスをどう整理するかにかかっているのかなと思います。

■ 垣沼

ちょっとお尋ねしたいんですけど、お二人はご自身がやっているのは伝統芸能だと思っていますか？それとも現代演劇だと思っていますか？または、演劇という括りではなくてもいいんですが、現代のパフォーマンスとしての意識もありますか？作品によって違うかもしれませんが。

■ 京山

個人的には、やっぱり浪曲っていうものは伝統芸能の側面もあると思いますが、同時に形がどんどん変わっていくものだとも感じています。例えば、昔は浪曲にはテーブル掛けがなく、文楽のように譜面を持ちながらやっていたそうです。それがショービジネス化していく中で、派手な布を掛けたり、黒紋付から色紋付に変えたりと進化してきました。

また、三味線の位置も変化してきました。昔は隠すために後ろに置いていたのが、今では前に出てきたりしています。将来的にはテーブル掛けすらなくなっているかもしれないし、もっと豪華なものになっているかもしれません。

ただ、演技方や節回しなどの根本はやはり伝承されているものだと感じます。浪曲はエンタメ性を大事にしてきたジャンルなので、常に伝統と時代との接点を探しているジャンルだと思います。だからどちらとも言えると思います。



■ 向平

私の場合は、自分がやっているのは伝統芸能だと思っています。ただ、それを変えていかないといけない部分もあると感じています。どこまで変えていいのか、その接点を自分で探しながらやっています。例えば、エンタメ性を重視して奇抜な格好や現代ポップスなどを三味線を弾くことが受けるのかもしれませんが、それは私はやらない。エンタメ化も必要ですが、やりすぎると本来の良さが失われてしまう。

常磐津で言うと、江戸時代の話現代の若い人たちにそのまま語るのはなかなか難しいこともあります。だから、どうしたら興味を持ってもらえるのか、どんな要素を入れれば聴いてもらえるのかを常に考えています。現代の感覚を取り入れることは必要だと思っています。

ただ、自分が好きなのはやっぱり古典なので、古典をどうやったら現代の人たちに楽しんでもらえるのか、その接点を探している感じです。過去には現代演劇のHMP Theater Companyさんと一緒にやったこともあります。常磐津の難しい言葉に現代演劇の演出や言葉のアプローチを加えたり、逆に現代演劇に常磐津を取り入れたりしました。身体表現として現代演劇の方々に参加してもらいつつ、私は常磐津をそのままやる、そんなコラボレーションもやりました。

どこまで取り入れるかは自分の中でラインを引いていて、ここを越えたら常磐津じゃなくなるという感覚があります。そのラインの中で新しい創作を日々模索しています。伝統芸能だけを「これを聴いてくれ」と押し付けても難しい時代だと思うし、裾野を広げるためには現代的なアプローチが必要です。

でも、自分の勉強のためには古典をやり続ける必要がある。そんな感じで私は伝統芸能をやっているし、その中で古典が好きだけど現代のアプローチも必要だと考えています。

答えになっていますでしょうか？

■ 垣沼

ありがとうございます。なんで聞いたかという、今朝、プレミアムシアターというテレビ番組で6月に放映された、ドレスデン国立歌劇場バレエ団の『白鳥の湖』という作品を見てきたところなんです。

『白鳥の湖』って、19世紀末にできた、いわゆる古典バレエなんですけれども、今では新解釈がどんどん出てきていて、新しい振付が次々に作られています。それは一つには、現代の観点でその物語を考え直した時に、今ならこういう表現になるだろうという形で表現を変えている現代化の一環です。



もう一つは、コンテンツとして売るときに、自分で新しい振付や解釈をして新しいバージョンとして作り直すことで、他国や他団体にその作品の振付や衣裳デザイン等を使わせてもらうためのお金を支払うのではなく、逆に他国や他団体からそうした使用料や権利にかかるお金をもらって収益を得ることができるという背景があります。身も蓋もない話ですが（笑）。

それで伺ったのは、日本の古典芸能や伝統芸能にもそういう現代化の動きが時々あるものの、それをコンテンツとして売るといふ考え方があまり見られない印象があって、それは何か違うのか、それともそういう方向性に可能性があるのかというのが気になりました。

■ 向平

版權って50年でしたっけ？

■ 宮崎

今は70年に伸びたと思います。

■ 花岡

例えば文楽でやっているような義太夫の作品をコンテンツとして考えると、現代ではやらないほうがいいと思う話が多いと思うんですよね。子どもが殺されたり、心中したりというような話が多いから、「そんなの現代でありえない」って感じに見られるんじゃないかなと。

■ 京山

実際、うちも任侠ものが多いので、放送局からかなりNGが来ますよ。特に「会津の小鉄」は、まだ会津小鉄組が実在しているのでできないとか。「次郎長」もぎりぎりですね。やりたい時には「ヤクザ」って言葉を使わないでくださいとか、そういう制約が付くことが多いです。「どうしてもこれしかないんですか？」みたいな確認が入るくらいです。

■ 宮崎

僕がやっているオペラでは、常に人がステージで死んでいるので、自殺したり子どもが殺されたりという話が頻繁に出てきます。それでもアウトという話は全然出ていないですね。マイルドにしなきゃいけないよねとか、裸の人を出さないようにしましょうとか、そういう制約はありますけど。

■ 向平

常磐津で「釣女」という演目があるんですけど、ご存じですか？ これは大名と太郎冠者が西宮の戎さん（えべっさん）に縁結びをお願いしに行く話で、戎さんが持っている釣竿が落ちていたのを拾って、それで女性を釣るという発想自体が、現代では問題視されるような話なんですけど。話の中では、大名が釣ると美しい女性が釣れて、太郎冠者は間違えて拝んだせいで、見目麗しくない女性を釣ってしまうんです。それでも太郎冠者が「仕方がないな」と受け入れるという形で大団円を迎えるんです。

ただ、この話がルッキズム（外見至上主義）の問題として捉えられることがあって、私がある高校で歌舞伎の授業を行う際にこの演目を提案したら、学校の先生から「どうしてわざわざこれをやるんですか？」と反対されたんです。でも、この「醜女（しこめ）」の役って実は儲け役で、演じる方がやりたいと思うような面白い役なんです。



現代演劇の方々とこの作品を一緒にやったときも、「なんでこんな話なの？」という疑問から議論が始まりました。私たちは型から入るので、そういうものだと思ってやっていたんですけど、現代演劇の方々は「なぜこんな物語が存在するのか」というところから考えます。最終的に現代劇的な解釈では、実は美女と醜女が自分たちの好みの男性に釣られる様に仕組んだことで、「私たちの方が一枚上手だった」というエンディングに変えることで観客に嫌な気持ちを与えず、むしろ痛快な終わり方になったんです。それを見て、「なるほど、これはこれで面白い」と思いました。

そういう現代的な解釈を取り入れることもある一方で、「これはこういうものだ」と思ってやっていた古典の型が、今の視点で否定されると「ああ、これもダメなのか」と感じることもありますね。

■ 花岡

「釣女」は私も西宮神社とかどこかで見たことがあって、「これ、今やるのは難しいんじゃないかな」と思ったことがあります。やっぱりルッキズムの問題が大きいですよ。

ただ、古典の中には、現代に照らし合わせると問題視されるものが結構あります。でも、「釣女」みたいな美人とおへちゃさんというシンプルな対比は、男性バージョンも含めて世界中で描かれてきたテーマだと思うんです。こういう「当たり外れ」の構図は、昔からわかりやすい話として扱われてきましたよね。

今、急にルッキズムでダメという話になると、古典的な作品の中でやれないものが増えてくるかもしれません。それでも、「やるべきだ」という立場もあると思います。それをどう伝えるかが課題ですね。

■ 宮崎

ここは大阪アーツカウンシルなので、公共とどのように付き合うかというのが一つのテーマだと思います。例えば、愛知トリエンナーレの問題などが典型的ですが、作品の表現が「不適切だ」と判断されることがあります。公共がお金を出している以上、そうした判断が介入する場面が出てくると、表現者としては「これもダメ、あれもダメ」と上演が難しくなりますよね。

オペラでも言葉や内容が「現代社会には合わない」という理由で書き換えられることがあります。これは日本だけでなくアメリカでも起こっています。こういう場合、制作側は「これは今の社会にとって重要だ」という理由をしっかりと持ち、内容を少し修正したり工夫を重ねて上演することがありますが、それでも難しいことが多いんですよ。

■ 向平

昔の作品には表現として今では避けられるような言葉が入っていますよね。例えば「畜生」という表現は以前はダメとされていました。でも最近では「当時の表現のまま」というテロップを出して、敢えてそのまま上演することが増えたと聞きます。

ただ、言葉が変わると語呂が悪くなって、演じる側としても難しくなることがあります。それでも内容自体、例えば物語の結末を変えるという話はあまり聞きません。古典には古典の筋があるので、そこを大きく変えるのはなかなか難しいですよ。

以前、忠臣蔵の話を現代風にアレンジして、勘平が生きているという設定の演出を見たことがあります。でも、やっぱり勘平が死ぬからこそその悲劇があり、それが古典の味わいなので、正直しっくりきませんでした。古典の文楽や歌舞伎でも、演出が変わることはあっても、結末や物語そのものを変えるとすることは滅多にないと思います。

■ 宮崎

公共や自治体が「この表現はダメ」と言うのは一定の理解はできますが、あまりにも介入が強すぎると、表現の自由が損なわれてしまいます。美術分野では特にセンシティブですよ。アーツカウンシルでも応募作品を事前に確認し、「これは大丈夫だ」と判断する作業をすることがあります。ただ、それが「ダメ」となった場合、その理由を説明するのが非常に難しい。作家の思いを込めた作品に対して、どういう権限で「ダメ」と言うのかという問題が出てきます。



古典芸能や伝統芸能ではそういうことはあまり起こらないんでしょうか？

■ 向平

昨年、日本芸術文化振興会が助成する日本舞踊キャラバンで「釣女」が普通に上演されていました。特に問題視されることなく、というか。そこはOKなんだ、と思いましたね。

■ 宮崎

ちょっと難しいところもあるんですけど、後々何か問題や実害が出てくるようであれば、そういうことも考えながら対応していかないといけないですね。

■ 花岡

このあいだ、落語作家の小佐田定雄先生と、くまざわあかねさんとお話していたんですが、文楽とか能って、もう何も変えずに、そのまま伝えてほしいという意見がありました。

つまり、文楽の『忠臣蔵』があって、歌舞伎の『忠臣蔵』があって、そこから派生していろんなジャンルで『忠臣蔵』を題材にしたものができていますよね。もし文楽の『忠臣蔵』が変わってしまったら、それらの派生する作品や芸能全体が揺らいでしまう。だから、根本的な部分は絶対に変えてほしくない、とおっしゃっていました。

ただ、それとは別に、現代との接点をどうやって作るかっていうことに皆さんが頭を悩ませているのもすごく分かります。その点で言うと、浪曲や落語のように、比較的自由度が高くて、少しアレンジが加えられるジャンルでは遊びが効くのかなと思います。



■ 宮崎

そうですね。新しい表現を求めるなら新作で試みるとして、古典はそのままの形で伝承するべきということですね。

■ 花岡

むしろ、古典はガチガチに守られて、揺らぐことのない基盤として存在してほしいという話をしていました。

技能の継承と発展への展望について

■ 宮崎

ありがとうございます。では、ここで話の焦点を2つに絞って進めていきたいと思います。

1つ目は、伝統芸能分野における技能の継承についてです。実演者としての技能だけでなく、花岡さんのようにマネジメントを担う人材の継承も含まれます。古典芸能にはそもそもマネジメントという考え方があまりなかったと思いますが、今ではそんなことも言っていない状況ですよね。その視点で、どう守っていくかを話していきたいです。



2つ目は、この分野をどう発展させていきたいかについてです。

例えば京山さんの「筋断の浪曲独演会」。私も拝見しましたが、ものすごく衝撃的でした。浪曲に触れたことがない人でも「これが浪曲か」と記憶に残るインパクトがあったと思います。ただ、お堅いベテランの方々からすると、かなり物議を醸す内容だったのではないかと思います。

こういった新しい取り組みを通じて、この分野をどう発展させていくのか、という観点でもお話を伺いたいです。

ではまず、技能の継承や担い手の育成についてですが、お二人の分野では、若い世代の担い手が増える兆しはありますか？

■ 京山

そうですね。東京も含めて若手は少しずつ育ってきていると思うんですが…。

■ 宮崎

どんどん新しい人が入ってきたりもしてるんですか？





■ 京山

関西ではそれがちょっと厳しいですね。というのも、関東の日本浪曲協会は教室を持っていて、アマチュアの方や三味線の方をどんどん募集しています。そこから見込みがある人に「プロになりませんか？」と声をかけるんです。

でも、上方浪曲の場合、師匠方が弟子を育てることに対する責任感が強くて、「この程度では入れません」とハードルが高く設定されていることが多いんです。それは良い面もあるんですが、一方で新しい人が入りにくい環境でもあります。

浪曲師は少しずつ入ってきていますが、曲師（浪曲の三味線を担当する人）の不足が本当に深刻です。関西では曲師が4人しかいなくて、その全員で浪曲師を支えています。でも、曲師が増えると収入が減る可能性があるんで、正直なところ、曲師の方たちによる「新しい人を育てよう」という動きはまだあまり活発ではないように感じます。

■ 宮崎

後進の育成について、そういった意識があまりないということでしょうか？

■ 京山

正直なところ、曲師さん側に「新しい人を育てよう」という動きはそこまで多く見られません。もしかすると現在の曲師さんたちも生活がかかっているんで、新しい人が入って収入が減るのではという不安もあるのかもしれない。曲師さんの生活を保証しつつ、若い世代を育てる仕組みを作らないと、この問題は解決しないと思います。

10年後には、現在の曲師さんが全員現役でいられる保証はありません。このままだと関西の浪曲師は曲師がいなかったために廃業を余儀なくされる、そんな未来もあり得ると思っています。

■ 向平

曲師さんの方が立場的に強いんですか？

■ 京山

人数が少ない分、必然的にそう言える状況になっているかもしれません。



■ 花岡

同じ日に複数の浪曲師が仕事を取ってきて、三味線を弾ける曲師さんが限られていると、先に頼んだ人が優先されて、後から頼んだ人は断られることがありますよね。結果、「仕事は取ったけど、曲師さんがいなくてできません」という状況になることもありますよね。

■ 京山

はい、そういう事態が実際に起きています。

■ 花岡

だから東京から曲師さんと呼んだりして帳尻を合わせたり、別の人に代わってもらったりと工夫している状況ですよ。

■ 京山

はい、そういう対応をしてなんとか回していますが、それでも根本的な解決には至っていません。現状として、非常にまずい状況です。

■ 宮崎

東京の方は曲師さんも育っていますか？

■ 京山

東京では曲師も浪曲師も人数が多く、増えています。裾野を広げるという点で、アマチュアやセミプロ的な人たちも取り入れて育てています。ただし、質の面で言うと、平均的に関西の方が高いと感じます。でも、東京のように数を増やす取り組みは、関西でも取り入れる必要があるのかもしれない。

■ 宮崎

曲師不足という話は文化庁でも聞いていましたが、そこまで深刻だとは思いませんでした。これは死活問題ですよ。

■ 京山

本当にそうです。もし曲師さんがいなくなったら、今の形の浪曲は関西でできなくなります。浪曲師が自分で三味線を弾く「弾き語り」形式や、オーケストラを使った新しいスタイルなど、形そのものを変える必要が出てくるかもしれません。でも、それは今の伝統的な浪曲とは別のものになってしまうと思います。



■ 宮崎

向平さんもお自身で団体を立ち上げられて、育成をしながら広めていかないといけないという危機感を感じておられますか？

■ 向平

めちゃくちゃありますけど、正直もうみんなご高齢ですし、若い子がそれに見合って入ってきてないです。どこへ行っても私が一番若い。ようやく最近ちらほら下の子が出てきたけど、常磐津でも、数十年前は日本舞踊会の仕事が今より比べ物にならない程多かったと聞いています。

常磐津とかお囃子って、やっぱり舞踊会が一番収入としてはいいと思うのです。演奏会とか舞踊会とか、自分たちで公演するよりも、舞踊会に演奏しに行くことが一番収入としては良い。でも、それは基本的に男性の仕事になってくるんで、じゃあ女流は何してるのかっていうと、素人さんやアマチュアの方に教えるのがメインになります。それに加えて技量があれば、男性が忙しい時に「じゃあ女流でいいですよ」ってところに行ける。

それが今でも関西でできてるのが清元さんなんですよ。清元さんは男性が関西にいないんです。なので女性が行って、例えば東京から頭だけ立三味線の男性のお師匠さんと呼ぶ、というスタイルを取っている。

やっぱり本番がないと。私は舞踊会に呼んでもらうことなんて年に一回あるかないかぐらいの感じだから、舞踊会でオーケストラ的に演奏するとなると、心得てないといけないことがいっぱいある。例えば「この踊り、この曲ならここで決まるから、少しゆっくりしなきゃいけない」みたいな暗黙の了解。それって回数を重ねないと身につかないんですよ。だから女流が呼ばれなくなる、技量が落ちる、もっと呼ばれない、という悪循環に陥る。

現状、常磐津の女流のプロで「ちょっと聴かせられます」っていう人は、関西ではほとんどいない。女流の三味線弾きさんで現役でできるのは、三都貴さんお一人ぐらいじゃないでしょうか。浪曲の方なら一人でできるけど、常磐津は最低でも三味線二人、語り二人、理想を言えば三丁三枚ぐらいは欲しい。それを一人ではできないから、関西で女流だけでは山台を組むことができないんです。



裏方の方も、衣装や髪を作る仕事は結構会社組織になっているんですね。でも、顔師さんは基本個人事業主がほとんど。会社組織の顔師さんは私は聞いたことがないです。

それでその顔師さんに、女性を増やせたら良いじゃないかって言っても、「いや、受け皿がないし、その子らの面倒を見られない」と言われる。舞踊会も今は少ないし、これ以上増えても困る、という現実があります。

この間も話題に出ていたんですけど、お教室事業や素人さんの発表会っていうのは大事で、そこで邦楽の演奏者や顔師さんや髪やさんなど裏方の方も回っていくんだと思うんです。特に関西は、その舞踊会の数が激減している現状だと思います。



なので、先日麻の葉サロンを見に来てくださった時、前日に、ある有名なお囃子の男性の先生から見に行きますと連絡がありまして。「え、これクレームつくのかな」とドキドキしながら迎えたら、結局は「こういうワークショップをやれと言われてるけど、どうやればいいのか分からないから見に来た」とおっしゃってた。男性の方でも、舞踊会や演奏会、お弟子さんに教授するといった、メインのお仕事以外のことも視野に入れてらっしゃるのだなと思いました。

男の人たちがそうやって仕事がなくなっていったら、当然女の人たちはもっと厳しい。男性が「その日は忙しいからそこ行ってくれへん？」と言ってくれるような機会も減っている。

結局、日本舞踊界が潤ってない現状の歪みを、男性のお師匠さん方も感じてらっしゃると思います。

そうなったら、余計に後進が育たなくなりますよね。食べていけない状況では、新しく始める人もいなくなるし、「これだけで生活していけるのか」と思われてしまう。それが現実です。

育成については、文化庁の「伝統文化親子教室」で常磐津教室を毎年開催していて、小学生や中学生たちが参加しています。その中から常磐津をそのまま続けてくれている子もいます。男の子もいますが、女の子に「いつか先生みたいになりたい」と言われることもあって、正直うれしい反面、「どうしよう、困るな」と思うてしまうこともあります。

私は常磐津だけで活動しているわけではないので、なんとかやっていけているんですけど、この子たちが10年後、15年後、大人になった時に、常磐津の三味線だけで食べていけるかと考えると、やっぱり厳しいだろうなと思いますね。

東京では、邦楽は東京芸大が強い。そこで横のつながりもできて、演奏会も多いし、若い女性の方々の技量もしっかりしている。でも、そういう人たちは関西に戻ってこない。東京で活動を始めてそのまま残ってしまうんですね。

本当に東京に一極集中していて、女流のお囃子さんや舞踊家さんも素晴らしい人が増えているんですが、関西から行った人はもう戻ってきません。

■ 宮崎

それはやっぱり、数の問題なんですか？

■ 向平

そう思います。仕事にならないんだと思います、大阪とか関西にいても。

■ 宮崎

オペラ歌手でも全く同じ話です。やっぱりオペラの公演数が、関西ではコロナ禍を経てさらに減ってしまって、出演回数がなくなっています。教室や大学で教えたり、別の仕事をしながら歌い続けている人たちもいますけど、なかなかそれ一本では食べていけない。オペラのスタッフの人たちも働く場所がないので、もう関西に住んでいないんですよ。

東京にいて、公演があるたびに呼び寄せるような状態になってしまっている。本番の回数というのは本当に重要で、それがないと育成もできません。さっきおっしゃったように、小さい子が「この分野でやっていきたい」と言っても、「それは考え直した方がいいんじゃない？」って、こちらが言わざるを得ない状況になってしまうじゃないですか。



こちらとしては喉から手が出るほど、そういう人材が欲しいのに。どうしたらいいんでしょうね。公演の回数を増やしても、お客さんがいないという問題もあるし、そもそも運営できる人材がいません。

オペラとかオーケストラだと、実演家はそれなりに人数がいるんですよ。音大が毎年一定数の卒業生を輩出していますから。でも、事務局を回せる人がいない。アートマネジメントといわれる分野ですね。裏方で、出演者とのやりとりをしたり、チラシを準備したり、いろんなところへ話をしに行ったり、そういう役割を担う人が不足しているんです。これがないと、たとえ公演数を増やそうと思っても増やせないんです。

結果的に、全然稼げない、むしろ赤字になるイベントがさらに増えてしまって、関係者が余計に苦しむ状況になりかねない。こういう状況をどうすればいいんでしょうね。ざっくばらんに、理想論でもいいので聞きたいです。そのために公共の文化政策があるのでしょうけど、支援のあり方も含めて、もっと考えていけたらいいんですけどね。



■ 京山

春野恵子姉さんって先輩がいるんですけど、毎日新聞社主催の500人ぐらい入る結構大きい会場の仕事で呼ばれた時に、新聞広告をパッと載せてもらったら普通に埋まったみたいなんです。今でも、NHKの年に一回の収録には1000人ちょっとくらいは来るんです。

知っている人がいれば、まだ来る層はいるんですけど、広告に関して言えば、そこに至るルートがないというか、予算的にお金が使えないこともあります。まずは、知ってもらうための広告を打てるというのって感じますね。

■ 向平

まったく同じです。結局、私たちは実演家じゃないですか。

だからイベントの集客とか、そういう計画を立てるのはど素人なんです。それって、餅は餅屋というか、専門の人がやるべきことで。例えば、どの層に向けて、新聞広告がいいのか、WEB媒体がいいのかとか、どんな方法で来てもらいやすくなるのかとか、そういうのは完全に素人なんです。

どうしても、さっきの親子教室の話でもそうですが、学校にチラシを撒いたり、図書館に置いてもらったりするのがせいぜいなんです。それをやっても、今は子どもも集まらないし、親御さん自身が「三味線って何？」みたいな状態で、興味が湧きにくい。だからこそ、広告にお金をかけられたらいいと思います。

例えば、「あんまり知らないけど、ちょっと行ってみようか」くらいの気軽な層に、どうアプローチするかを企画できる人が加わったり、そういう経費を割けるような演奏会ができれば、何か状況が少し変わってくるのかな、なんて思ったりします。

■ 宮崎

伝統分野で気になっているのが、音楽や演劇、美術もそうなんですけど、いわゆるマネジメント職っていうのは一応あって、美大や音大などの芸術大学も最近はアートマネジメントとかアートプロデュースの講座を作っていて、実演者や創作者だけでなく、それを支えて創造環境を整える仕事をする人たちを育てているんですね。

ただ、その人たちがどうやって食べていくかというのが次の課題なんです。一応大学のプログラムとして育成はしている。

一方で、伝統芸能分野の場合、実演家のお師匠さんがヒエラルキーの上に立って、その下に弟子がつくみたいなイメージがあるじゃないですか。でも、マネジメントという職種自体がそもそも存在していなかったんですか？



■ 向平

そうですね。

以前は、待っているだけで仕事が自然と入ってきていたと聞いています。例えば、舞踊家さんに「いついつ空いてますか？」とか、「芝居の興行が入りました」「文楽が何月にあります」といった具合で、自分から何もしなくても、スケジュール帳さえあれば仕事が成り立っていたんだと思います。

でも、今はそうじゃなくなってきていて、男性の方でも何かしら働きかけをしないと、困る状況になってきているのではないかなと思うんですよね。

だから、かばん持ちはいても、その人が営業をかけたり、仕事を取ってくるというイメージではないんですよね、私の感覚では。

■ 宮崎

時代が変わってきて、需要がほとんどなくなってきたから、こちらでその需要を作っていくといけないフェーズに入っているわけですよね。でも、それを自分たち実演家がやるべきなのか、あるいはコーディネーター的な人やプロデューサー的な人が担うべきなのか。

社会のあり方自体が変わってきて、自分たちがやっている芸能の需要と噛み合わなくなってきている。この状況に対して、変革というか、抜本的に考えないといけないよな、という話なんですよ。

■ 向平

やっぱり、浪曲の方とは違って、邦楽演奏の先生が毎回主催して演奏会を開くというのは、あまり聞いたことがないと思いませんか？今でこそ少しはあるけれど、その先生方自身が主催して「自分たちの演奏を聴きに来てください」という演奏会って、そんなに一般的ではないのではないかなと思うんですよね。

お弟子さんのおさらい会はあっても、自分たちのための演奏会というのは少ない。でも、文楽の義太夫さんなんかは、今の若手の方たちもそういう演奏会を開いたりしていますよね。ただ、それも最近になってからのことだと思うんです。

■ 花岡

だと思います、多分ね。お師匠さん世代は、自分たちが仕事を探しに行かなくても、仕事の方からどんどん来た、という話を聞きます。お師匠さん自体に自分たちで会を主催して集客してといったノウハウがない。



だから、今の時代にそういったことをやろうとしている人たちが、初めてその問題に直面しているんだと思います。実演家さんたちが、自分たちで企画して、チラシを撒いて、集客して、お金の計算をして、ってすべてをやるのは本当に大変だと思います。お稽古もしないといけないのに、こういったことまで全部自分でしないといけないわけですから。

でも、これって本当に最近のことなんですよ。言っても、ここ10年とかじゃないですか？

■ 宮崎

需要がそこで一気にガンと減ったという感じですか？

■ 花岡

多分そうですね。習いに来る人も減っているというのもあると思います。能の人たちもやっぱりお素人さんを教える月謝が収入の基本になっていて、習いに来る人が来ないと月謝がないわけです。

「じゃあどうするの？」って感じで言っていましたし、コロナの時なんか特に全部止まっちゃって、「収入が一銭もありません」みたいな話もありました。初めてこういう問題に直面して、師匠に聞いても、「そんなの知らん。やったことない」という話だったりするんですよ。今日お越しのお二人はよく頑張っていると思いますよ。



■ 向平

一般社団法人関西常磐津協会という、関西の常磐津の実演家たちが集まる法人があるんですけど、そこで今年度から若手の人たちで小さい会場でもいいから演奏会をしようっていう取り組みを始めたんです。「やらないと育たないし、曲も上がっていかない」ということで、結構無謀に月に2回、大阪か京都か高知で開催しています。ただ、チケットを自分たちで売ったら、その半分会社に納めてくださいねというルールがあって、チケット1枚2000円だから、結局はそれほど収入にはつながらないんですよ。

でも、「聞いてもらえる人を少しでも増やそう」「自分たちも勉強しよう」という意図で、今年度は24回やる計画で進めています。



確かに、少しずつ増えているなと思うんです。これまで全然知らなかった人でも来てくれるようになったり、24回もやっているから「1回くらい行ってみようか」という人が出てきたりして。聞いてもらうきっかけにはなっているんだろうと思います。

ネットでチケットが買えたり、インスタに頑張って投稿したりと、新しいこともいろいろやっているんです。人数もいるので、みんなで協力していろんなことに取り組んでいるんですけど、それが本当に届いているのかどうかは、まだ疑問なんですよ。

アンケートも取っていて、「全く初めて来たけど、すごく楽しかったです。また来たいです」って書いてくださる方も結構います。先日も、船場博覧会の一環でやったら、「船場博覧会の冊子を見て来ました」って5、6人来てくださって。それでもたった5、6人なんですけど、それでも規模的には大きいと思うんですよ。

だって、「常磐津」ってそもそも何て読むんですか？というところから始まるので。そう考えると、私たちもアプローチの仕方をもっと考えなきゃいけないし、演奏会をやって聴きに來てもらうという、当たり前にならされていることを、今になって遅ればせながらやっている感じなんです。

■ 京山

浪曲も、実は自分の師匠ぐらいまではみんな主催したことがなくて、我々の世代ぐらいから始まったんです。

■ 宮崎

皆さん、すごい独演会をされていますよね。マネジメントもついていないのに、自分たちで情報を発信して。

■ 京山

はい。自分で会場を押さえて、チラシを発注して、デザインして、企画して、宣伝して、みたいな感じで。結構最近の話ですね、浪曲でも。

■ 宮崎

それはやっぱり、来る人が少なくなってきたから「やらなきゃ」という危機感があったからなんですか？

■ 京山

そうですね。営業だけでは食べていけなくなったからだと思います。昔は敬老シーズンになるとずっと回っていて、河内音頭も歌うから、毎日3つ4つ櫓を掛け持ちして、それで十分1年以上の年収が稼げたんです。



■ 宮崎

その中で、いろんな方が新作浪曲を独演会でされているので、浪曲はすごいなと思いますね。

■ 京山

そうせざるを得なくなっているんでしょうね。

■ 宮崎

危機感をもとにアクションを起こし始めた、ということですか？

■ 京山

そうだと思いますね。

■ 宮崎

あと、花岡さんがされている「伝統芸能コーディネーター」という職種について伺いたいんですけど、それを専門職としてやろうと思ったきっかけは、花岡さんの場合だと少し特殊で、自分の仕事を落ち着けてから入ってきたという背景があると思うんです。

プラスで浪曲の仕事もちょこちょこ入ってきて、それなりに稼いでいて、全部飲んで使って、まさに「芸人」としてやっていた時代だったんですよね。

でも、それができなくなった世代が、春野恵子さんの時代くらいからじゃないかと思います。だから、自分たちで作っていくしかないんです。

でも、企画して広告を打てれば埋まるだけの人は本当はいるんだろうなとも思います。

関東と関西では状況が少し違って、関西の方が浪曲会はかなり少ないけど、根付いているイメージがあります。一方、関東は昔からのお客さんがほとんどいなくなって、今は新作の浪曲をやる人たちが落語ファンを取り込む形で、新しい流れができています。

関西では、「昔ながらのことだけをやってくれればいい」というイメージが強く根付いているから、新作がなかなか受け入れられない。でも、その古典だけをやっていれば、いずれお客さんがいなくなってしまうんですよね。そのバランスを取りながら、何とかやっている感じです。



そういう仕事が食べていけるような職業になる可能性はあるのでしょうか。それとも、そういった役割を担う人が増える一方で、浪曲などでは既に実演家自身がセルフプロデュースをしているケースもあると思うんですが、実演家側もそうした方向を目指すべきだと感じていますか？



■ 花岡

基本的には、セルフプロデュースできる方は自分でやればいいと思います。外部の人間からは分かりにくいしきたりやルールがあるじゃないですか。例えば、「幸太さんをお願いしたい」となった時に、師匠を通した方がいいのか、それとも直接連絡を取っていいのか。

文楽の世界でも、誰かに何か頼みたい時に協会を通した方がいいのか、それとも師匠を通すべきなのか、そういったルールがあって、外部の人には分からないことが多いんですよ。

だから、できるならセルフプロデュースすればいいし、それを手伝うのが私たちのような役割だと思います。ただ、セルフプロデュースできない方もいるので、「100回の稽古より1回の本番」という言葉があるように、本番を作ってあげることが重要なんです。そんなに大きな力はないですけど、小規模でもお客さんを呼んで会を開くということをたくさんやれる人が増えた方がいいと思いますね。

例えば、事務的なこと、確定申告や助成金申請、あるいは個人事業主として仕事を受ける際の書類の準備なんかを手伝える人がそれぞれに居たらいいなと思います。実演者なのになにもかも全部自分でやっている方が多いので。

■ 向平

振興会には一応、事務局の人が一人いるんです。でも、ずっと常駐しているわけじゃなくて、週に2回ぐらいとか、合間を縫って対応してもらっている感じです。

私自身も助成金のことまでは手が回らなくなってきているので、そのあたりは彼女に任せています。ただ、さっきもおっしゃったみたいに、普通の社会のルールとは違うところがあって、例えば、普通のビジネス的なメールではおかしくないことでも、「それはちょっとダメだよな」とか、「それ、少し上からっばいからやめておこうか」みたいなことが出てくるんです。

メール一つ送るにしても、「ちょっと見せて」ってなることが多いんですよ。だから、助成金の申請とかはいいんですけど、インスタに投稿する内容とか、この人にこういう言い方をしたらダメだろうな、みたいなことは結構あるなと思います。でも、それってあくまで私の感覚であって、それが正しいかどうかは業界によってまた違うと思うんです。

でも、やっぱりそういうマネジメントをしてくれる人は必要だと思うんですよね。

■ 宮崎

マネジメントを「食べていける仕事」にしようと思ったら、それこそ数を増やさないといけないですよ。それぞれの分野で、例えば音楽だったら音楽、美術だったら美術、伝統芸能だったら伝統芸能の知識をちゃんと持ちながら、書類もきちんと書いて、広報とかコミュニケーションをちゃんとこなし、さらに仕事を作ってくる。

例えば、私たちの場合だったら、企業さんに協賛を取りに行ったり、ホールや財団と一緒に仕事をするようなことをして、やっと食べていける人が最近少しずつ出てきたか、いや、まだ出てきていないのか、これからかな、という感じなんです。

一番発達しているはずの音楽でさえそういう状況なので、他の分野もそうになっていくべきなのか、それとも、そうになっていくために公共が育成事業を行うとか、マネジメント人材に使えるお金を確保できる助成金を作るとか、そういう仕組みを整えるべきなのか、という話ですよ。

■ 花岡

基本的に私は仕事を3つも4つも掛け持ちしているから、そういうことが何とかできているんです。でも、その部分だけを切り取って見たら、もう何も残らないですよ。右から左に流れていくだけなんです。

■ 宮崎

演劇グループと話していた時に出たのが、「演劇ってそれ単体で食べていくのはなかなか難しい」ということです。

関東に行けば、まだ仕事が結構あったり、テレビ出演の機会もあるので、それ一本で食べていける人もいます。でも、関西は逆に食べていけないから、副業をしている人が多いんです。だから、アマチュアからプロに行くまでの明確な線があるわけではなくて、グラデーションのようになっている。

逆に大阪の良さって、そこにあるんじゃないか、という話が出ました。収入が別にあるから、趣味としてではないけど、セミプロみたいな感じで安全に面白いことができる。自分たちの尖ったアイデアを突き詰められるという良さがある。それはそれで良いんじゃないか、という意見がありました。

伝統芸能の分野もそういう考え方はあるんですか？それともやっぱりプロはプロ？



■ 京山

浪曲の場合ですけど、関東はさっき言ったように、セミプロも混ざってきています。ただ、関西ではプロはプロで結構はっきり線引きがあります。まず「入門」というプロセスがあるので。でも、それだけで本当に食べていけているかというと、何分の1くらいだろう、という感じはしますね。

■ 宮崎

やっぱり、仕事を持ちながらやっている人もいますか？アルバイトとか。

■ 京山

いると思います。特に私たちより後輩の世代は、みんなそうかもしれません。私がギリギリのレベルくらいかもしれないですね。

■ 花岡

落語家さんなんかたくさんいますけど、本当にプロだけど、食べていけない人がいっぱいいると思います。若い人たちは特に、何か別の仕事をしているような気がしますね。

プロかどうかは「師匠に入門したかどうか」の違いだけという語弊があるかもしれませんが、素人さんでもお金を取って落語会をしている人はたくさんいます。例えば、会社役員をしながら落語をやっている人や、学生時代からずっと落語をやっていて、落語会を開く時にはお客さんからお金を取るような人も。その人たちは入門していないのでアマチュアなんですよね。

今は内弟子制度もほとんどなくて、昔は内弟子に入ればご飯が食べられましたけど、今はそういうものもない。だから、みんなバイトしているんじゃないかなと思います。

■ 垣沼

入門すると、お稽古代は払わなくていいんですか？

■ 京山

それは一門によりますね。

例えば立川流だとコース制で、お金を払ってスクールのような形式で入門することになります。でも、うちはそういうのはないし、一門ごとにいろいろ違うと思います。

落語家さんの場合、前座時代は笛やその他の手伝いで雇われたりする「前座バブル」があって、そこから先が厳しいという話はよく聞きますけど、浪曲の場合はそういうものもないんです。自分で柝を打って舞台に立てるし、雇う必要がないんです。曲師と二人いれば成立しますから。

逆に言うと、自分がちゃんとお客さんを呼べる力を持っていないと、全く食べていけない、という感じですかね。



■ 花岡

今おっしゃったみたいに、もしかしたら専門じゃないという道もあるのかな、と私も実は思っています。

例えば、鳴物で舞踊会に呼ばれる方がいるとして、その技術は素晴らしいプロなんだけど、それだけではもちろん食べていけない。だから普段は全然違う仕事をしているわけですね。仕事がないから。

その仕事が芸能と関係ない仕事であってもいいんじゃないか、と思うんです。もちろん、芸能の仕事があるに越したことはないんですけど、専門にこだわって弟子を育てて、さらに自分の弟子にも専門であることを求めてしまうと、結果として誰もできなくなる。

だったら、必要な時にちゃんとやってくれればいい、というようなプロの育て方も一つの形としてありんじゃないか、という気が若干しています。



■ 向平

昔だったら、お稽古は必ず対面で、「こうやって、こうやって」と直接教わらないとダメでしたよね。録音機能もなかったから、内弟子としてずっと聞いて覚える、みたいなシステムだったかもしれない。でも、今は録音してもらったものを聞いて、自分で稽古することもできるし、効率的に進められる部分も増えています。

それこそ、お寿司屋さんでも「職人になるまで10年かかる」と言われていたのが、今は学校で3ヶ月で学べるとか。「あの10年は何だったの？」みたいな話ですね（笑）。

もちろん、修業時代で得られるものはあると思います。やはり修行というのは先輩の話を聞いていますと、私には経験したことがない身に染みる事だとは思っています。でも、今は音をすぐ聞ける環境が整っているし、昔よりも柔軟に対応できる。だから、専門じゃなくてもやれることはたくさんあるんじゃないかな、と私も思います。

昔は男の人は特に「専門」にこだわっていて、他の仕事をするのはダメだ、みたいな風潮があったのではなかろうかと思うのです。例えば東京藝術大学卒業の方は、「卒業したら他の仕事をしながらは無理じゃないか」と言われるというようなお話も聞いたことがあります。でも、「じゃあ、どこからお金が湧いて出てくるの？」っていう話ですね。

■ 宮崎

その時代だったら、まだギリギリで生計を立てられていたのかもしれませんが。でも、今はそんなことも言っていない状態ですね。

演劇のように、アマチュアからプロという境界線をあまり引かずに、いろんなところで活動できるようにした方が良いのかもしれませんが。そして、「本当にやりたいんだったら専門でやればいい」という感じにすると、もっと人が入ってくるのかな、と。

オペラがまさにそれで、クラシック音楽の中でもオーケストラや楽器をやっている人たちは専門かそうじゃないかが割と分かります。

楽器の場合は、教えることで収入を得やすいんです。大学や高校、自分で教室を開くなどして食べていける。でも、歌はそれがなかなか難しい。教えるとしても回数が限られているので、合唱団を指導したり、アマチュアに教えたりする程度にとどまることが多い。

中には全く別の仕事をしているけれど、「プロのオペラ歌手です」と言って活動している人もいます。それで成り立っているのであれば、現状はそれで仕方がないのかなと思います。

ただ、理想を言えば、専業で食べていける人をどう増やすか、ということになりますよね。そのためには、公演の数を増やすしかない。でも現実には、公演の数がどんどん減っている一方で、これでは「頑張ろう」と思っていた人も継続が難しくなってしまう。

■ 垣沼

その際に、マネジメント人材の育成や芸の継承などにおいて、行政が支援する際に「ここが重要」という肝要なポイントは何だと思いますか？



■ 向平

行政としての助成金とか、そういう話ですか？

■ 宮崎

助成金でもいいですし、例えば何か「ナントカ会」を主催してもらうとか、人材育成とか、いろいろありますよね。

■ 向平

そうですね、んー、全部。（笑）

■ 京山

助成金とかを使いながら活動していて思ったのは、それこそさっき話に出た広告面にも、もう少し使えるといいなということです。

■ 向平

それはすごく思いますね。

■ 京山

SNSで広告をもっと打ちたいんですけど、クレジットカードがないとネット広告ができないんですよ。それを何とかしていただけたらいいなと思います。

■ 宮崎

クレジットカードが使えない問題（注：大阪市の助成制度ではクレジットカードで支払った経費は対象経費に入れられない）や、印刷費には助成金が見えるけど広告には使えない問題（大阪市の一般助成の場合）、さらにはマネジメントの人に報酬を払えないという、謎の制約が大阪府市にはあるんですよね。そういう部分を計画変更の際に改善できないかと、今いろいろ頑張っています。

■ 京山

SNSでの発信はもっとやりたいですね。もちろん、本物のチラシも大事ですが、広告面の支援がもっとあるといいなと思います。

■ 宮崎

自分たちの活動を進める上で、今使えないところを使えるようにするだけでも、何かが変わってくると思いますよね。

■ 京山

さっきのプロとアマのグラデーションの話を聞いて、特に思ったのは「大学お笑い」の存在なんです。大学お笑いは本当にすごくて、もうプロより上手い子たちがいるんですよ。

令和ロマンなんかも大学お笑い出身ですし、そのままM-1を取る人もいるくらいで。スターが出ると、周りの人たちも「自分もやりたい」と勝手に入ってくるんですよ。



特に我々演芸人は、ある意味「芸人」なので、売れないといけないというのは切実な部分があります。売れるためには新しい試みをしないとはいけません。でも、関西ではどうしても古典をやっている方がまだ集客があるという現実があって、新しい客層が作れていないんです。

ただ、新しい客層を作るためには、新作をやらないといけない。でも、新作を打つには挑戦できる環境が必要なんですよ。今、やっていただいている支援ももちろんありがたいですが、もっと新作をどんどん試せるような、チャレンジの場が増えるといいなと思います。

■ 宮崎

ここからは後半の「発展」について話を進めたいと思います。例えば、ギャルサーだったりとか、禁断の企画として、ボディビルダーを横に二人つけて浪曲の独演会をやるとか、それをまたお笑い専用の場所でやるとか。

■ 京山

そうなんです。あの場所は本来お笑い芸人しか使えないんですけど、私もお笑い芸人なので、今回は特別に使わせてもらいました。

■ 宮崎

なかなか伝統の継承というテーマも大事ですが、新しいお客さんをどうやって作っていくのか、あるいは社会の中で浪曲をどう位置づけるべきか、という部分に、かなり挑戦的なことをされていますよね。そういった意識を特に持っているんですか？

■ 京山

そうですね。まず、新しいことをしないといけない、というのは常に思っています。ただ、新しいことをしても、今の浪曲ファンだけに宣伝しても意味がないんですよね。

文楽劇場はもちろん素晴らしい劇場ですけど、今回は敢えて違う会場でやることにしました。古典をやるときにはまた文楽劇場でちゃんとやればいいと思っていますし、そういう「古典もきちんとできる」という部分もアピールしながら、どうせ新しいことをするのなら新しい場所で、新しい人に届けたいと思いました。本当は固定ファンを狙った方がお客さんは集まりやすいんですけど、今回は新しい場所で新しいことをやる方がいいなと考えたんです。

その意味でも、やっぱりSNSをもっと活用したいという思いはありますね。

■ 宮崎

ぜひ、その取り組みや考えを形に残してください。それを提言に持っていきたいと思っていますし、そこは変えていくべきポイントだと思います。

■ 大阪府職員

本日出席できなかったアーツマネージャーからご質問をいただいていますので、代読させていただきます。

「すでに応援してくれている客層が高齢化していく中で、新しい若い客層を開拓していく必要がある。既存の顧客を大事にしつつ、若い観客にも観てもらいやすくするには葛藤があるのではないですか？」というご質問です。また、「お客様へのアプローチについて、年齢層に応じた工夫として、例えば上演する時間帯の調整など、具体的にどのような取り組みをされているのかも教えていただきたい」という質問です。

■ 宮崎

タイムリーな質問で助かりますね。



■ 京山

私の場合、協会の寄席など、完全に古典を観に来るお客さんの時は、もう完全に古典をやります。そのあたりは、チラシを見ればわかるようにしています。新作で新しいことをするのなら、それもちゃんと明記して、「新作を観たくなければ来ない」という選択肢が取れるようにしています。

新作をやるにしても、ただ崩せばいいというものではないと思っています。例えば、浪曲でお笑いメインでやるなら、「それってもうお笑いの方がいいじゃないか」ってなる可能性もありますよね。だから、笑わせたい場合でも、「浪曲でやる意味」があるところをいつも考えています。

例えば、浪曲の中でマッチョな人を二人登場させると面白いな、と思うんです。でも、それをお笑いでやると、単に「マッチョ芸人」になってしまいますよね。浪曲の中でそれをやるからこそ面白い、というようなアイデアを大事にしています。その意味で、やる内容や表現を分けて考えるようにしています。

■ 向平

そうですね。私は基本的に古典をやっているのでも、若い層へのアプローチは、事前学習や予備知識を提供することが必須で、それがあってこそ楽しめるものだと思います。

落語や浪曲も同じだと思いますが、話のオチや展開が分かっているからこそ、「この人だったらどう演じるのかな」という楽しみ方がある。それが古典の面白さだと思うんです。だからこそ、今の若い世代の人たちにも、その楽しみ方を伝えていきたいと思っています。

例えば忠臣蔵のように、同じ作品をずっとリメイクし続けているものがありますよね。作品自体は何百年も前のものなので、ピンとこないかもしれないけれど、それを楽しんでもらえるようにする。もちろん、新作を一回観て楽しむ、というのも良いと思います。でも、固定ファンを作るには、常磐津や日本舞踊、芸能そのものを好きになってもらうことが大事だと思うんです。

そうやって古典を楽しむ層ができてくると、例えば落語で聞いたことのある演目を「浪曲で聞いてみようかな」と思ってもらえるようになったりする。そういう広い意味での古典芸能ファンの獲得を目指して、ワークショップなどもごつくばらんに若い人に伝えるようにしています。



時間帯についてもアンケートを取ったりしています。おっしゃる通り、日中の方がシニア層は集まりやすいですね。例えば、さっき話に出た24回の公演でも、時間をずらしたり、土日や平日に分けてみたりしています。でも、やっぱり土日の方がお客さんは多いんです。ただ、それも固定のお客さんが中心ですね。

一方で、平日の18時半公演にしても、働いている人には厳しい時間帯なので、そこも難しいところです。でも、やっていること自体は古典なので、若い人が観に来るからといって演目を変えることはあまりありません。

ただ、子ども向けの演奏会では、うちのお師匠さんが童話を常磐津にアレンジしたものをやったりしています。そういう工夫はしていますが、私が主宰する演奏会では、やっぱり固定のお客さんも楽しめる内容でやっています。若い人にも楽しんでもらうのは難しいですが、解説を工夫したりして、少しでも分かりやすく伝えるようにはしています。

そもそも、まず足を運んでももらいたい、というのが一番大きな課題ですね。

■ 宮崎

平日の夜にやると、若い人って来ないんですか？

■ 向平

来れるかなと思ってその時間に設定しても、結局誰も来ないみたいなことがありますね。

■ 垣沼

18時半は厳しいんじゃないですかね。企業は労働時間に応じて必ず休憩時間を取らせるように決まっていますよね。労働基準法で、労働者が1日8時間働く場合には休憩時間を1時間以上設けることが義務になっているので、始業時間が9時であれば、終業時間は18時になるんです。

だから、18時以降に移動となると、平日の18時半スタートはかなり難しいんじゃないかと思います。20時以降とかじゃないと厳しいかもしれません。

■ 宮崎

オーケストラの分野だと、平日は基本的に19時から21時までの2時間ですね。本当はもっと早い時間にやりたいんですけど、お客さんが来られないから。それより遅い時間に始めると終演が遅くなるので、休憩を入れて2時間というのが鉄則なんです。

それでも若い人はあまり来ていないですけどね。

■ 向平

やっぱり19時ぐらいがベストなんですかね。平日の夜にやるとしたら。

■ 垣沼

そのくらいがギリギリという感じでしょうね。

大阪の文化観光について

■ 宮崎

お二人それぞれの分野でいろいろ努力されていると思いますが、ちょっと大阪特有の課題や状況についてお聞きしたいんです。

大阪の文化政策という観点で言うと、「都市魅力」というキーワードがありますよね。文化があることで人が訪れて、お金を落としてくれる、という考え方です。クラシックや演劇も文化として位置づけられていますが、特に伝統芸能は文化観光のコンテンツとして注目されています。



ただ、伝統芸能を「どう使えばいいのか」というのが、行政や自治体側にはあまり分かっていないことが多いんです。僕たちは芸術の専門家であって観光の専門家ではないので、頼まれたらやりますが、観光業界側も代理店や旅行会社が動いているので、伝統芸能の扱い方をよく分からないまま提案してることがあるんですね。

その結果、不穏な雰囲気になることも多くて、僕が間に入ったり、間に入れる人を手配したりして、かなり苦勞しています。どういうアプローチをされたらやりやすいと感じますか？

特に、大阪府市の場合、大きな文化事業はどこかの民間企業に委託され、その企業が運営する形になるんです。京都のように財団やコーディネーターが仕切る仕組みではないので、すごく難しいんです。多分、花岡さんがそのあたりを直にやっているから詳しいのかなと思うんですけど。

■ 花岡

それぞれの個人に「観光資源として成り立たせる策を考えてね」って言われても、それは難しいと思います。向平さんもそういうチャレンジをされていますが、例えばインバウンド向けに英語でフォローしたり、外国人向けの楽器体験をしたりといった試みですね。でも、それを各自がやっていくのは大変だと思います。



特に浪曲のような芸能は言葉が重要なので、節を聞いているだけでも楽しい部分がありますが、やはり意味が分からないと楽しめないことが多い。だから難しいんですよね。

例えばですけど、京都のギオンコーナーのように、「観光客が芸能を観たいならここに来ればいい」という場所があれば良いと思います。そこに出演者が来て、毎回同じネタをやるだけでもいいんです。

そこでパンフレットや情報がきちんと整備されていて、入場料や運営費は企業や自治体が負担する仕組みにして、出演者にはギャラが支払われる。それが一番分かりやすく、現実的なんじゃないかと思いますね。

■ 宮崎

自治体や事業で、何か機会を作る必要がありますよね。

■ 花岡

そうそう。京都のギオンコーナーみたいな場所が大阪にもあるといいということです。大阪のいろいろな上方芸能の寄席を見てもらうための機会を作って提供する。そのための場やシステムを整えることが重要だと思います。

それには、広告を打てる人や、運営を担える人が必要です。そういう人が取りまとめて、その場に出演者が来る仕組みを作る。

実は、旅行代理店の観光担当の人から「何か売り物があれば、今度のセミナーや商談会に出してください」と言われたんですが、私自身には売るものがないのでお断りしたんです。

こういうことを個々人に任せるのは無理があるんじゃないかな、と感じますね。

■ 宮崎

確かに、自分でコンテンツを持って宣伝するというのは、できる人には向いていると思います。僕も自分でコンテンツを持っているから、財団や関係者に声をかけたり、「何か一緒にできませんか」と言われたりすることがあります。

でも、そういうことができない人にとっては、やっぱり場や公演の機会を作る必要がありますよね。そして、それを広めていくためには、もっとマーケティング的な視点が必要だと思います。

例えば、僕たちが観光でウィーンに行くと、言葉が分からなくてもクラシック音楽を聴きますよね。オペラでも、何を言っているのか分からなくても観に行きます。それは、その土地に行ったら「絶対にこれを観るべき」というコンテンツが確立されているからです。

そういう「マストな何か」として伝統芸能を位置づける必要があります。でも、それは実演家が個人で頑張って芸を磨くだけではできないんですよ。政府が本気でお金をかけて、そうしたイメージを作り上げる必要があります。

例えば「音楽の都ウィーン」というイメージも、政府が意識的に作ってきた結果です。それなのに、大阪は「伝統芸能の街」としてのブランドを作りきれていない。そこが弱いと感じますね。

結局、コンテンツがあるから勝手に人が来てくれるだろう、というスタンスの受託者がいるのかな、と思うと、毎回イライラしてしまいます。

■ 花岡

NGK（なんばグランド花月）は成功例だと思います。毎日公演があって「笑いの殿堂」というイメージが浸透している。新喜劇も落語も新しいお笑いもあって、外国人のお客さんも日本中から来た観光客も、「大阪に行ったらNGKに行きたい」と思うような場所になっていますよね。

でも、あそこに出ている芸人さんたちが個々に頑張って宣伝しているわけではないはずです。それを考えると、やっぱり取りまとめる仕組みやシステムが重要ですよ。





■ 宮崎

個々人では無理があると思うんです。だから、取りまとめるような人や団体が必要ですよね。例えば、コーディネーター的な花岡さんのような人がいて、民間営利企業と繋がり、「こういうコンテンツがありますが、一緒にやりませんか？」と提案する。そういう交渉力を持った存在が必要だと思います。

文化芸術側からもっと積極的に提案していけば、伝統芸能の分野には可能性しかないと思っています。

■ 向平

絵を描ける人が必要だと思うんです。例えば、花岡さんみたいに知識があって、「ここをこう繋げたら面白いんじゃないか」と分かる方がいてくれれば、相談した時に「じゃあこうこうで段取りします」という話になるんですけど、そういう間を繋げる存在が今、スパッといないんですよね。

■ 宮崎

だからこそ、コーディネーター的な、プロデューサー的な人が観光業界とうまく連携できるようになれば、伝統芸能分野としての可能性は大きいと思います。伝統芸能って潜在的にすごくニーズが高い分野じゃないですか。もっと人が来るべきものだし、注目されるべきだと思うんです。

「観光やお金のための文化」という見方が嫌だという気持ちは分かりますけど、それでも、うまくアイデアを取り入れるようなコーディネーターやプロデュース、マネジメント人材がいれば、この分野はまだまだ発展の余地があると思います。違う形の成長の仕方ができるのではないかと強く感じますね。

■ 向平

それがビジネスとして成り立てば、裾野も広がりますよね。実演者の舞台出演の機会が観光資源として増えれば、技芸の向上にも繋がりますし、「一回観に行ってみよう」という気持ちも広がると思います。

インバウンド需要を活用しながら、後継者の育成にも繋げていけるところまでいけたら理想的ですよね。

■ 垣沼

今日のお話を聞いていると、伝統芸能の支援には大きく2つのパターンがあると思いました。主催者や発注者として伝統芸能従事者を支援する方法と、受注者としての彼らを支援する方法。この2つがあるように思うのですが、例えば、大阪府市が主催する文化事業で、伝統芸能を発注先として活かしていく、というような絵を描くことはできるんですか？それとも少し違う話でしょうか？

■ 宮崎

いや、全然描けるとは思います。ただ、本来は大阪府市がそういった絵を描くべきだと思います。

現状では、大型の文化芸術プログラムの開催となると、どうしても府市からも集客力を求められることにもなります。実際、「これで本当に人数を集められますか？」と僕も間に入る立場で問われることがあります。プログラムの実施・運営はプロポーザルで選ばれた民間事業者になりますが、極端に言うと、事業者もある程度知名度のあるアーティストなどを活用し、集客するという構図が出来上がってしまっている。もちろん仕方ない部分もありますが、本来、文化政策というのは市場経済では維持しにくい文化芸術活動を支えるためにあるべきなのに、現状では、その点よりも集客に重きをおかれることもあるように感じます。

■ 花岡

そうですね。例えば、規模は異なりますが、枚方市の鍵屋資料館でやった「鍵屋今昔演芸祭」というイベントがありました。これはプロポーザルで選定された民間企業が委託を受けて実施した事業で、私も参加しました。

そのイベントでは、芸人さんと古典芸能の方々をペアにして、それぞれ3分ずつ上演しました。例えば、ジャグリングと大神楽、音曲漫才と浪曲、落語と漫才というように組み合わせて。漫才のCOWCOWさん・音曲漫才のラニーノーズ洲崎さんは枚方出身ということで参加されたんですが、やっぱり吉本の芸人さんがいると人が集まるんですね。

正直、古典芸能の人ばかりを出演させたら、多分集客は難しかったと思います。芸人さんを入れることで集客がうまくいく、というのを改めて感じました。そういう仕組みが効果的だというのは実感しましたね。



■ 宮崎

広告力というか、訴求力を借りる形で何かできたらいいですね。

■ 花岡

そうそう。それを活用してやっていくということですね。府市が文化事業を行う場合、その財源は市民の税金などから来ているわけですから、できるだけ多くの人に、しかもさまざまな層に還元しないといけないという思いがあるんだと思います。

「お金をかけてやりました。でもお客さんが20人しか来ません」より、「200人が来ました」の方が、より多くの人に還元できたと言えるじゃないですか。だから、いろいろな人に来てもらえるような企画にしないといけないな、と改めて思いました。

■ 宮崎

エンターテインメント性の高い人の力を借りつつ、それが本来の目的ではなく、目立ちにくいけれど絶対に継承していくべき伝統芸能を支える工夫の一つになればいいですよね。もう少しその部分をうまく形にしてもらえると嬉しいな、と思っています。

北村さん、何か質問がありますか？

■ 北村

お二人はこれまで海外からの観光客に向けた企画や受け入れのご経験はありますか？



■ 向平

はい、あります。私は日本に留学してきた方々を対象に、大学での取り組みを行いました。外国語を学んでいる日本人学生も対象にして、21世紀協会さんの助成金を得て、大学を10校ほど回ったんです。その際は、大学の講義時間を考慮して90分授業を実施しました。

内容としては、カナダ人の落語家さんに司会兼通訳として入ってもらい、楽器の鑑賞や体験を含むパッケージで授業を行いました。この経験をインバウンド向けに活用できないかと考えています。90分は外国人観光客には少し長いと思うので、もっと短くアレンジする形で試みたいと思っていました。ただ、去年は助成金が取れなくて実現には至りませんでした。

外国人観光客に伝統芸能を見てもらう機会には必要だと思います。逆輸入のような形で、「こんなところが面白い」「こんなことに興味を持つんだ」と再発見する場になりますから。

私は子どもの頃からこの環境に居すぎて、一般の方が何を難しいと感じるのか、どこに敷居の高さを感じているのかが分かりにくいんです。だから、外国人観光客が何を楽しいと思うのかを直接聞いてみたいという思いがあります。



■ 京山

私は外国語大学に通っていたので、英語で浪曲をやることも一応可能なんです。実際にやろうとしたこともありましたが、一時期は英語の勉強をもう一度始めてみたこともありましたが、ただ、日本語の浪曲が下手になるように感じて中断しました。

浪曲は物語性が大事なジャンルなので、視覚的に楽しませるジャンルと比べるとインバウンド向けには少し不利だと思います。本格的に英語でやりきるのはアリだと思いますし、英語落語をやっている方もいますから否定はしません。でも、私は日本語を大事にしたいという思いがあって、あまりやっていません。

やるとしたら、日本語で演じて字幕をつけるとかですね。私自身、ブルースを英語で聴いて楽しんでいましたし、日本語のものとして楽しんでもらえればいいかなと思います。ただ、物語なので、初めて見る人、特に外国の方が内容を理解するのは30分でもきついと思います。日本人でも同じです。

今の時代、お笑いのオーディションでも30秒とか1分で結果を出さないといけなくなっているの、浪曲ももしかすると、今後短縮化の方向に進むのかもしれない。

ちょうど今度、月亭八方師匠とイベントをやる予定なんですけど、SNS向けに30秒くらいの短い浪曲をいくつかライブで撮影して、それをTIKTOKに投稿しようという企画を出してくださいました。

時代に合わせて、内容だけでなく上演時間の短縮化も考えていく必要があるのかな、と最近感じています。

■ 宮崎

先程の字幕の話なんですけど、僕らの仕事ってまさにそれなんです。外国語の歌を歌って字幕を付けて上演するというのを常にやっています。オペラって、ある意味世界中で共通のアートプラットフォームになっているので、アメリカでも南米でもヨーロッパでも中東でも、どこの国にも歌劇場があるんですよ。

だから、外国語で歌われることに英語字幕が付いている、という形に対して、旅行者やある程度アートを嗜んでいる人たちが拒否感を抱くことはあまりないんです。

たとえストーリーが分からなくても、プログラムノートがあればむしろ歓迎されると思います。そういう客層って、新しいものを知りたいという気持ちがあるからこそ、旅行先でその土地の音楽を聴いたり、芸を観たりするわけですね。意外とそういう形は刺さるんじゃないかと個人的には思っています。

■ 北村

演劇でも、エディンバラとかに日本人が行って、英語が分からなくても作品を観るのと同じですよ。それもあり得ると思います。

先程の短縮化の話で30秒の浪曲だけをやっていたら、いずれ浪曲そのものが廃れてしまうかもしれませんが、入口をいろいろ増やしていくというのは非常に可能性があると思いました。

あと、さっき社会情勢に合わせて話の筋を変える、という話が出ていましたが、それって芸能自体を変えるというよりも、受け取る側のリテラシーを上げていく必要があるんじゃないかと思いました。

例えば、このシーンで人を殺しているけど、現代社会では「人を殺すことはいけない」ということを観る側にリテラシーとして身につけてもらう。そのような心構えを持って作品を観てもらえれば、社会的に問題になることも少なくなるのではないのでしょうか。

演者が芸を磨いて魅せていくことに加えて、観客のリテラシーを上げていく、教育的な側面も重要だと思いました。あくまで感想ですが。

■ 宮崎

ありがとうございます。もっと話したいところなんですけど、この後は写真撮影タイムに入ります。他に何か言い残したこととかありますか？

本当にありがとうございました。グループインタビューはこれで終了させていただきます。どうまとめるか、いろいろな意見が出ていて大変ですが、頑張って整理します。本当にありがとうございました。



④現代美術



大阪中之島美術館
令和6年11月27日（水） 19:00 - 21:00

対象者：大下裕司、下浦萌香、Yukawa-Nakayasu
ファシリテーター：宮崎優也
オブザーバー：垣沼絢子、北村智子、米子凪里

自己紹介

■ 宮崎

お忙しいところ、夜にお集まりいただきありがとうございます。これから美術分野に関するグループインタビューを始めたいと思います。よろしくお願いします。まず、概要の説明をする前に自己紹介をしましょうか。大阪アーツカウンシル側から先にさせていただきますね。

私、統括責任者の宮崎です。よろしくお願いします。





■ 北村

アーツカウンシル委員の北村です。よろしくお願いします。

■ 垣沼

同じく委員の垣沼です。よろしくお願いします。

■ 米子

アーツマネージャーの米子です。よろしくお願いします。

■ 宮崎

それでは、次にインタビュー対象者の方に移りまして、お一人ずつ自己紹介をお願いします。だいたい5分程度でお話いただければと思います。その後、ざっくりと質問に入っていきますね。では、下浦さんからお願いします。

■ 下浦

すごい緊張しますね。

下浦萌香といいます。現在は「アーティスト」という肩書きで活動しています。アーティストという肩書きですが、制作の傍ら、藤井寺市（大阪の南の方です）で、アートを介した交流の場として、アートセンターを手作りで運営しています。

そこで地域の人たちにアーティストを紹介したり、逆にアーティストに地域の人たちを紹介してつなげることで、コラボレーションの機会を双方に提供しています。よろしくお願いします。



■ Yukawa

Yukawa-Nakayasuと申します。よろしくお願いします。

僕は少し複雑で、3つの立場を持っています。まず一つ目は、ビジュアルアーティストとして活動しています。

二つ目は、2019年に設立された「TRA-TRAVEL/Osaka Art hub」のディレクションを行っています。主に国外からのアート関係者と協働し、大阪で国際的なアートプロジェクトを展開しています。TRA-TRAVELの特徴は拠点を持たず、大阪のあらゆる施設、例えばアーティストスタジオ、アートセンター、バー、シェアオフィスなど多様な施設と連携し、海外アーティストのレジデンスやトーク、展覧会を実施しています。

こうすることで、アートにあまり馴染みのない地域に鑑賞者やアート関係者を招き、新たな交流を生み出すことを目指しています。一種のアートネットワークを広げていく取り組みとも言えますね。だからこそ、自分たちの活動を象徴する言葉として「アートハブ」という名称を使い、ネットワークのハブ的な役割を担おうと考えて活動しています。

三つ目は、今年の夏から西成区に「SUCHSIZE(サッチサイズ)」というアートスペースを立ち上げ、そのディレクションを行っています。設立に至った経緯は、アーティストとして他の地域のレジデンスに参加し、滞在地域に影響を与える一方で、地元大阪に戻ると何も還元せず、アトリエで制作し、そのまま別の場所で展覧会をするという流れに陥りがちだったことにあります。そこで、西成で地域に開かれたアーティストスタジオを作りました。さらに、スタジオ内にギャラリースペースも併設し、展覧会を季節毎に開催しています。これら三つの視点から話をしますので、少し複雑になるかもしれませんが、よろしくお願いいたします。



《breath in the old tales》パフォーマンス風景
©Yukawa-Nakayasu

■ 大下

私はおそらく一番シンプルな立場で参加するかと思いますが、大阪中之島美術館の学芸員、大下と申します。専門は現代美術で、特に第二次世界大戦後、1970年代以降の現代美術が専門です。また、大学院では現代思想なども学んでいましたので、特に動物がどのように表現に用いられてきたかということの全般的な研究を行っています。これまでいくつかの美術館で働き、現在は大阪中之島美術館に勤めています。

私のキャリアの始まりは森美術館（六本木にある現代美術館）でアシスタントを務めたことです。その後、札幌国際芸術祭の立ち上げに関わり、東京都現代美術館で1年間アシスタントをした後、ヨコハマ・トリエンナーレや横浜美術館に勤めました。そして2018年から大阪中之島美術館の準備室を経て、現在に至っています。

大阪中之島美術館は、1983年に大阪市制100周年の事業として構想が始まり、1990年に大阪市立近代美術館として準備室が設立されました。しかし、いくつかの紆余曲折を経て、ようやく2022年にオープンした美術館です。活動歴は間もなく3年になりますが、準備期間中にも展覧会や作品の貸し出しを行っていたため、実際には30年以上の歴史を持つ不思議な美術館です。

どうぞよろしくお願いいたします。



大阪の現代美術 状況

■ 宮崎

よろしくお願いします。ありがとうございました。皆さん、経歴や活動内容が全然違うと思うんですけど、大下さんは日本各地を回られていて、Yukawaさんは世界のいろんなところに行かれていますよね。

一方で、下浦さんは割と地域に根差した活動をされていると思うんですけど、少しじっくりとした質問になってしまいますが、大阪の美術、特に現代アート界隈をどう見ていますか？他の地域や国と比べて、どんな印象をお持ちでしょうか？



■ 大下

Yukawaさんは大阪のご出身ですか？

■ Yukawa

はい、そうですね。

■ 下浦

私は、出身は東京なんですけど、育ちは大阪なんです。

■ 大下

私の立場としては、完全に「ストレンジャー」なので（笑）。先に地元の方の視点をお聞きしたほうがいいかなと思います。

■ Yukawa

これは、結構大きな質問ですね。（笑）

■ 下浦

私の意見には、少し偏見が入っているかもしれないんですけど…

■ 宮崎

全然大丈夫ですよ。そういう視点也大歓迎です。

■ 下浦

私が感じる大阪のアートシーンの印象は、専門学校が多いこともあって、イラストレーションやキャラクター絵画を中心に活動しているアーティストが多いという点です。特に中崎町エリアだと、発信をこまめに行っている方々が多い印象があります。また、若い人たちが集まって、そこでコレクターさんが作品を購入するという良いサイクルが生まれているように思います。



そのため、キャラクター絵画や平面的な作品を手がける作家さんは、大阪に留まる印象があります。ただ、それに対して、より実験的な作品を手がけるアーティスト、例えばインスタレーションやリサーチベースのアートを作る方々は、大阪よりも京都など隣接するエリアに移動して活動するケースが多いように感じます。実際、私の周りでも、大阪を拠点にしていたけれど京都に移動したという人が意外と多くいます。リサーチベースのアーティストや、インスタレーション、パフォーマンスといった実験的な活動をする方々にとっては、大阪は少し活動しづらい場所なのかもしれない、という印象を持っていますね。

■ 宮崎

なるほど。例えば京都に移動する人たちは、公共施設のようなアートセンターがあるとか、支援がしっかりしているとか、そういう理由があるんでしょうか？

■ 下浦

はい、活動場所や展示場所があるというのが大きいと思います。例えば京都芸術センターのような施設があったり、実験的なことができるシェアアトリエがあったりします。SNSで調べただけでも、そういった場所は大阪よりも京都のほうが見つけやすいんです。感覚的な部分もあるのですが、京都のほうが活動しやすい環境が整っているように感じますね。

■ 宮崎

なるほど。ありがとうございます。では、それを踏まえて、Yukawaさんにお伺いします。わざわざ大阪で自分の拠点を持とうと思ったのには、どのような理由があったのでしょうか？

■ Yukawa

僕の場合は、シンプルに地元が大阪という理由で、大阪拠点を活動しています。確かに下浦さんが指摘されたように、他地域と比べて大阪は、イラストやキャラクター絵画の分野が強いという印象はありますね。これには、大阪のラジオ局FM802によるアートプロジェクト「digmeout」などの組織が、数十年前からアーティストと広告やエンターテインメント業界とのコラボレーションを企画し、彼らの活動を下支えしているという背景もあると思います。

また現代アートの作家の数も多いですよ。ただ、発信が少ないという面はありますね。対外的に、活動が見えにくいのが現状で、国内外から来た人に「大阪のアートシーンを見るにはどこへ行けばいいの？」と尋ねられることも少なくありません。でも実際に、掘り下げて調べると、インDEPENDENTな活動は活発に行われています。

これらの活動が、一般的に可視化され始めたのは、おそらく2000年代以降だと思います。例えば、西成区では2003年に始まった新世界アーツパーク事業に携わっていた「ココルーム」や「ブレーカープロジェクト」などは、20年以上の歴史をもちます。また2011年に設立した北加賀屋の「おおさか創造千島財団」に関しても、アーティストに対して公募助成をおこなう一方で、大型作品の収蔵庫やアーティストのシェアスタジオをオープンさせるなど、大阪の創造環境に大きく寄与されています。ここですべてを語り尽くすことはできませんが、大阪のアートシーンの活動には他の地域にはない独自性があることは間違いないでしょう。



AIRΔ vol.14 Prach Pimarnman
『ハラルタイカレーをつくりながら』
フードワークショップ風景写真 ©TRA-TRAVEL

ただ、小規模で個人が実施している活動が地域内だけで完結してしまうことは惜しまれます。発信力が弱いだけで、実際にはオリジナリティあふれる面白い実践が行われています。

大阪のインデペンデントな活動はプライベートだからこそ独自性が強く、海外のアート関係者からも、「柔軟で創造的でユニークだ」と、活動を評価されることが多いです。こういった評価が少しずつ積み上がってきている実感があるので、それをどう社会に届けるかが課題となっています。

だからこそTRA-TRAVELでは、海外のアーティストに加えて、大阪の地域のアートスペースとコラボレーションすることで、アートネットワークを構築し、インデペンデントの活動を可視化することを目指しています。

また西成区のアートシーンの歴史に関して、掘り下げればより深い背景があります。戦後の空襲で家を失った芸人たちが西成に移り住み、最盛期には約400人住んでいました。現在SUCHSIZEがある場所は「てんのじ村」と呼ばれ、そこに芸人たちが集まり、大阪の伝統文化や上方芸能に大きく寄与していたんです。

ミヤコ蝶々さんのような著名な芸人もその一人で、あの小さな区域に400人もの芸人がいたことはすごいことだと思います。その後、新世界アーツパーク事業を経て、現在の西成のアートシーンが形成され、SUCHSIZEの徒歩5分圏内には6つのアートスペースがあります。この歴史的変遷からも分かるように、時間をかけて着実に地域にアートが浸透されてきていると思います。このように、各地域のアートシーンの背景を知る事で、大阪を拠点に活動する意義も見えてくるのかもしれない。

■ 宮崎

意外と見えにくいだけで、そういった歴史や活動がしっかりと続いているんですね。

■ Yukawa

そうですね。皆さんでさえ知らない部分があるわけですから、この見えにくさについては、僕自身も危惧しています。もちろん、単に表に出せばいいというものではないと思いますが、この活動の連続性がなぜ西成や他の地域で可能になっているのかという点については、地域でアートを醸成するモデルケースとして、深く考えたほうがいいかもしれませんね。

■ 宮崎

掘り下げたり可視化したりして、何かしらその価値を伝えていかないと、分からないまま途切れてしまう可能性もありますよね。

■ Yukawa

そうですね、はい。

■ 宮崎

ありがとうございます。では、そんな濃い話を聞いた後で、ストレンジャーの大下さんにはどう映るのか、ぜひ教えてください。

■ 大下

お二人が話されている内容は、すごく実感を伴っていて、共感できます。

私はもともと、関西には展示を見に来る立場でした。10年以上前、学生時代に夜行バスで度々関西に来ては、大阪や京都の展示を見て回っていました。ただ、正直に言って、当時の大阪には（専門的な目で）「見られるものが少ない」という印象が強かったですね。まず大阪で国立国際美術館に立ち寄り、すぐに京都へ移動してギャラリーや美術館を巡る…というパターンが主流でした。大阪での滞在は半日程度という感じで。

大阪のギャラリーや作家についてですが、例えば当時から中崎町の貸画廊などで活動する若手作家もいましたが、現代美術を扱う専門的なギャラリーは既に少なくなっていたと思います。昔は信濃橋画廊、番画廊、児玉画廊などがあり、またギャラリー白を借りてデビューする若手作家が多くいました。それも1990年代くらいまでの話で、泉茂さんが大阪芸大で教えていた頃の話でしょうか。その後、徐々に大阪で現代美術をやる作家が減っていったのではないのでしょうか。一方で、イラストレーターや漫画的な表現をする人はサブカルチャーの流行と共に増えていった印象があります。





その理由としては、活動する場所や、作品を評価したり購入したりする人が少ないことが挙げられると思います。当館では、そうした背景も踏まえて、関西の若手作家を支援するための展覧会シリーズ「Osaka Directory Supported by RICHARD MILLE」を実施しています。これを始めたきっかけのひとつが、「なぜ多くの作家が京都へ行ってしまうのか」と考えたことでした。

京都には、50～60年代から現代美術を扱う画廊が存在しています。例えばギャラリー16のような、現代美術を専門に扱う画廊がその代表例です。また、京都市美術館では70年代にはすでに映像表現を取り扱った展覧会が行われていました。こうした背景から、京都は現代美術を展開する場として、歴史的にも蓄積があったと思います。

一方、現在の大阪芸大で強いのはキャラクター造形などの学科です。ファインアートの分野で活躍する作家はどうしても少ない印象があります。その一方で、京都には京都市立芸大や京都芸術大学など、現代美術の作家を育てる大学がいくつもある。作家の卵が集まり、切磋琢磨しながら育つ環境が整っているため、自然とそのまま京都を拠点にする作家が多くなるのでしょう。

日本の美術史はこれまで東京を中心に編纂されてきたと言え、関西の作家が忘れられてしまう傾向があるのは事実です。当館ではそうしたギャップを埋めるために、関西出身の作家や地域に根ざした作家を積極的に取り上げています。例えば、塩田千春さんの展覧会では、岸和田出身の彼女が世界的なアーティストとなった背景を紹介しましたし、木下佳通代さんの展覧会では、神戸を拠点にしていた作家の業績をきちんとまとめて紹介しました。

また、情報発信の課題も強く感じています。私が学生だった頃、「関西アートビート」という情報発信プラットフォームが存在していましたが、短期間で終了していました。その理由を考えると、発信する側だけでなく、受け取る側にも課題があるのではないかと思います。例えば、東京では情報がネット上に揃っているため、DM（ダイレクトメール）はあまり重視されないかもしれませんが、しかし、関西では今でもDMが重要な情報源になっている場合があります。

当館では、こうした状況も踏まえ、SNSを活用した細かい情報発信にも力を入れています。その結果、通常の美術館に来る客層とは異なる、幅広い層のお客様に来ていただいている実感があります。

■ 米子

若い世代が来てますよね。

■ 大下

展覧会にもよるのですけどね。塩田千春展を見てみると、美術館にはあまり来たことがないようなタイプの方、例えば10代や20代のカップルなどをよく見かけます。

■ 宮崎

SNSの効果とかなんですかね？

■ 大下

SNSの効果ももちろんあると思います。ただ、塩田さんの作品は、いわゆる専門的なアートの知識がなくても楽しめるという点が大きいのではないのでしょうか。シンプルでわかりやすいです。



■ Yukawa

そういう意味では、「paperC」は本当に重要な役割を果たしていると思います。

■ 北村

そうですね。（一民間財団の非営利事業なので規模は小さくなく）微力ですが、大阪のアートシーンの発信を頑張っています。

■ 下浦

話の流れで少しお話ししたいんですけど、私は2020年に大阪教育大学を修了しました。院生の頃から作家活動はしていたんですが、卒業後もそのまま作家活動を続ける中で、ずっと違和感を感じていました。

当時、「オルタナティブスペース」という言葉も知らなかったんです。活動をするとなると、高いお金を払ってレンタルスペースを借りるか、あるいは商業的なギャラリーでマージンを取られながら活動するか選択肢がありませんでした。それ以外の方法にアクセスしようにも、そもそもそういう手段があることすら知らなかったんです。

商業的にアートを売るスタンスが悪いとは思いますが、そういったギャラリーに来るのは、もともとアートが好きな人やアートを買う目的で来る人が中心です。でも、ちょっと興味はあるけどギャラリーに行く勇気が出ない人もいるはずで、そういう人たちが気軽に来られる場所や、アートを介して交流や対話ができる場が必要なんじゃないか、とずっと疑問に思っていました。

レンタルスペースを借りて活動すると、どうしても友人しか来ないとか、商業ギャラリーではギャラリストの生活がかかっているのでは、プレッシャーが大きいといった課題もありました。そこで、自分が理想とする活動場所を作ろうと思い、2021年の春に「デラハジリ」というスペースをオープンしました。



河原明日菜＋米田湧泉「二度見」(2023)
photo:Reyka Morimoto

こうしたスペースを運営することでようやく「オルタナティブスペース」という言葉や、全国的に行われているアーティストインレジデンス、さらにはオルタナティブな人たちが全国的にネットワークを作り、機会や課題を共有して助け合う文化があることを知りました。こうした情報に辿り着くまで、本当に時間がかかってしまいました。

もし2020年に戻れるなら、どうすればこうした情報にアクセスできたのか、今でも疑問に思うことがあります。そういう意味で、「paperC」さんのように地域の小さなアートシーンを積極的に捉えてインタビューし、発信する活動は、私のような人にとって本当に支えになりますし、モチベーションにもなっています。

大阪に限らず、地方でも同じようなメディアがあれば、隠れた豊かなアートシーンが可視化され、結果的に相乗効果を生むんじゃないかな、と思っています。

■ 宮崎

大下さんがさっき言っていた「関西アートビート」でしたっけ？それが運営停止になってしまったんですよね。それで、多分間が空いてから千島財団さんが「paperC」を始めたんですか？

■ 北村

そうですね、ちょうど終わる頃に「関西アートビート」を運営していた方に話を聞きに行ったりしました。

■ 宮崎

じゃあ、一応その流れを汲もうという意図があったんですか？

■ 北村

その流れを汲むという意識はあまりなかったのですが、私が「paperC」の立ち上げを起案した時は、大阪のアーティストやアートシーンの情報が伝達されていないというのがすごく大きな問題だと思っていました。Yukawaさんがさっきおっしゃった通り、面白いことをやっている人はたくさんいるのに、それが人に伝わらないせいで人が来ない、作品が売れない、結果としてアーティストたちが疲弊してしまうんです。活動をやめたり、場所を閉じてしまったりすることも多くて。

そういった課題を解決するために、メディアが必要なんじゃないかという仮説を立てて始めたんですけどね。「関西アートビート」が閉じた理由は何だったんでしょうね…。

■ 宮崎

それはWEBメディアだったんですか？

■ 北村

はい、WEBメディアです。「東京アートビート」というアート系WEBの関西版として運営していました。運営元は「西枝財団」という京都の財団だったんですが、財団の都合で継続できなくなったと聞いています。



ただ、メディアとしての影響力や広告収入の問題もあったのではないかと。マーケットの小ささや関係人口の少なさが影響したのかもしれませんが。

これは私たちが「paperC」を運営している中でも課題で、なかなか読者層を広げていくのが難しい。アクセス数が少ないと、やはり財団側から「なぜこんな影響力の小さいものをやっているのか」と問われてしまうんです。私たちとしては目的に向かって進んでいるつもりなんですけど、数字的なプレッシャーに押されてしまう。

「paperC」もこの先どうなるかわからない状況ですが、どうやってこうしたメディアを根付かせていくのが、非常に大きな課題です。

Yukawaさんの「TRA-TRAVEL」の活動はもう5年くらい続いていると思うんですが、いろいろなシーンを経験されてきて、その成果として「伝わっている」とか「関係者が広がっている」と感じることはありますか？

■ Yukawa

はい、活動が広がっている実感はありますね。今ちょうど5年目で、レジデンスを14回企画しました。それ以外にも展覧会やトークなどを含めると、大小40回以上のイベントを行っています。



Beer with Artist vol.1 Fanni Futterknechtトーク風景
©TRA-TRAVEL

活動の中で、関係が続き広がっていると感じる事の一つは、関わった海外のアーティストが2〜3年以内に再び大阪に戻ってくることが多いということです。これはすごく興味深い現象だと思います。たぶん、TRA-TRAVELのイベントに何回か参加してくれた米子さんも実感されていると思うんですが、彼らが戻ってくるだけでなく、その作家の知り合いから連絡が来たり、逆に大阪のアーティストがレジデンスに来た作家が運営する海外のアートをスペースを訪ねたりと、非常に有機的なつながりが見られます。

こうした動きは、アートネットワークが着実に構築されてきていると実感させてくれます。また、なぜ彼らが大阪に戻ってくるのかと考えたとき、「フレンドリー」という言葉がキーワードになっているように思います。「フレンドリー」というのは評価として扱いづらい言葉ですが、大阪のアートスペースやコミュニティの魅力を象徴していると思います。

■ 大下

その言葉の選び方が絶妙ですね。「馴れ馴れしい」とは違いますね。（笑）

■ Yukawa

実際に東京や他の地域に行った海外のアーティストたちが、現地での経験と大阪を比較して、「大阪はフレンドリーだ」と言ってくることが何度かありました。

考えてみると、私たちも継続的な関係性を築きたい時、堅苦しい人よりやっぱりフレンドリーな友人を選びたくなりますよね。大阪の「フレンドリーに他者を受け入れる土壌」というのは、もっと評価されてもいいのではないのでしょうか。

TRA-TRAVELのイベント後の打ち上げに関しても、鑑賞者を含めて皆んなで分け隔てなく行っています。そこで鑑賞者がアーティストとより深くつながり、僕たちの知らないところで、京都の展示や、湯布院のツアーなどに発展することがありました。この花粉が飛び散って受粉するように、さまざまな場所で関係性が広がっていくキッカケ作りが、ぼくたちの仕事だと思います。

この「フレンドリーさ」は、たぶん下浦さんがデラハジリや土師ノ里アートツアーで提供しているホスピタリティにも通じるものだと思います。彼女の献身的な振る舞いが、今後の土師ノ里のアートシーンにつながっていくことは間違いありません。すごく抽象的で、報告書にまとめるににくい点ではありますが、大阪のアートシーンを語る上で一つ念頭においていても良いのではないのでしょうか。

■ 宮崎

フレンドリーというのは、鑑賞者だけでなく、地域の人たちや現代アートが好きな人たちも含まれているということですよね？

■ Yukawa

はい、その通りです。地域の人や街の雰囲気も含まれていると思います。

僕たちはイベント作りにおいても、参加者が疎外感を感じないように、フレンドリーな環境作りを心がけています。例えば、トークイベントでは、参加者がいつでも質問しやすいように匿名の質問アプリケーションを導入し、モデレーターが適宜参加者の質問を読み上げるなど、参加者のトークイベントへの参加のハードルを下げる工夫をしています。

また、食卓を囲むことで自然と会話が生まれるため、買い物から調理、そしてみんなで一緒に食べるというフードワークショップを企画しました。このように、企画段階で他者と触れ合う仕掛けをイベントに盛り込み、あとは現場で誰も孤立しないよう見守っています。

■ 宮崎

ありがとうございます。先日、藤井寺のデラハジリ、下浦さんのところにお邪魔させていただいたんですけど、「フレンドリー」というのをまさに体感しました。

■ Yukawa

だって、月に4、5回も案内してるって聞きましたけど、週1回ですよね。すごいことだと思います。



Beer with Artist vol.2 Giacomo Zaganelli and Silvia Piantini トーク風景 ©TRA-TRAVEL

■ 宮崎

自分たちだけで完結するのではなく、地域の核となるような人たちをちゃんと紹介して、外から来たアーティストや、僕たちのような外部の人たちに繋げているのが印象的でした。

アートが先にあるというよりも、地域のコミュニティがまずあって、そこが一体的にアートを盛り上げているような感覚なんです。ただ「アートを盛り上げるためだけにやっている」というわけでもないのかなと。不思議な感覚でしたが、「フレンドリー」という言葉が一番説明しやすいんじゃないかと思いました。

北村さんはどう感じましたか？

■ 北村

同じように感じました。下浦さんがあの地域で丁寧に積み上げてきた関係性が、今いろいろなイベントや取り組みに繋がっているんだと思います。

先日も藤井寺のエリア全体でイベントがありましたよね。そういうふうに地域のいろいろな活動が繋がって広がっていくのは素晴らしいと思います。

ただ、実際に活動していく中で、こういうふうにやりたいけどハードルが高くて難しいとか、そういう課題を感じることはありますか？今のところは順調にいつている感じですか？

■ 下浦

そうですね、藤井寺の話からすると、あの地域はまさに大阪の「フレンドリーさ」を体現しているエリアだと思います。おせっかいなくらい親切で、おしゃべり好きな人が多いんですよ（笑）。

デラハジリをオープンすると、主婦の方やさまざまな肩書の方々が集まってきて、長居しながらおしゃべりをしていきます。でもその会話が単なる雑談ではなく、アートを介して得られる話題で、1〜2時間も熱心に話して帰っていかれるんです。



アーティストと土師ノ里活動者による共同リサーチ

地域の人たちはアーティストに対してもすごく興味や好奇心を持って話しかけてくれますし、困っていることがあると「車を出しましょうか？」とか、「リサーチが必要なら文化財のスタッフに繋がますよ」とか、自分の持っているツテやスキルを惜しみなく提案してくれるんです。

例えば私のスペースの周りは古墳が多いエリアなので、文化財スタッフを紹介してもらえたら、アーティストにとって素晴らしいリサーチ先になりますし、差し入れをいただければ食費が浮きます。生活面でのサポートも自然と集まるんですよ。



デラハジリでのアーティストと土師ノ里活動者の交流

ただ、デラハジリは私一人で運営しているので、在廊がすごく大変です。でも、地域の人々が「在廊を手伝いましょうか?」と言ってくれることもあります。しかも、その方たちはアーティストにインタビューをしてちゃんと勉強してから手伝ってくださるんです。例えば、フランス人アーティストを招いたときには、その方が通訳もしてくれて、展覧会をしっかりと支えていただきました。

私は運営の中で、地域の人たちが提案してくれたスキルやアイデアをちゃんとキャッチしてお願いするようにしています。ただし、お願いするときは搾取的にならないように注意して、できる範囲で依頼することを意識しています。そうすると「また手伝うよ」と言ってもらえることが多いんです。

そうやって一緒に場を回していくと、地域の人も生き生きと活動されます。おそらく、自分の居場所やスキルを活かす場を求めている部分もあるのかなと思います。その結果、私もワンオペながら何とか持続的に運営できているように感じています。

ただ、課題もあります。このエリアが好きで活動しやすいと感じるのは、私自身がこの地域の近くに実家があるからなんです。でも、外部のアーティストが実際にこのエリアに住んで活動しようと思うと、住む場所やアトリエが少ないという現実があります。結局、アーティストはこのエリアに通って来る形になってしまっています。

もし、シェアアトリエを安く貸してくれるような人や、空き家を紹介してくれる人ともっとマッチングできれば、この土師ノ里エリアで活動したいという人たちも、より活動しやすくなるんじゃないかと思っています。

■ 北村

そうですね。藤井寺で不動産を持っている方とか、建物を活用できる方が地域での動きに関わっているようですが、そういった動きが今後さらに広がっていく可能性もあるのでしょうか？

■ 下浦

そういう情報を集めたり、マッチングできる仕組みを作りたいねとは話しているんですけど、なかなか実際に行動には移せていない状況です。

■ 北村

でも、町全体でネットワークが生まれていて、それがどんどん繋がっているように見えます。それは、下浦さんの直接関わっていないところでも広がっている感じがしますよね。地域の人たちの「おせっかい」だったり、「人好き」な性格が影響している部分もあるんでしょうか？

■ 下浦

それはあると思いますね。私たちの活動エリア、土師ノ里駅から徒歩15分圏内では、不動産を持っている人が「面白い人に面白い場所を貸す」という動きが、ちょうどコロナ禍のタイミングで始まったんです。それで、安く借りたり、「運営をするから家賃を安くしてほしい」と交渉したりする人たちが入ってきました。



「DU VENT DANS LE SAC 鞆の中の風」
オープニングイベント(2024)

そうやって生き残った人たちが中心となり、ゆるいネットワークを作りながらお互いにお客さんをシェアしたり、紹介し合ったりしています。その中で、たまり場のようなお店がいくつかできて、そこでイベント企画をしたり盛り上げたりしているんです。さらに、その場が新たな面白い人を連れてきて、またお店ができるという連鎖が起こっているんです。

古墳がたくさんあるベッドタウンでありながら、おせっかいでエネルギッシュな人たちが次々とイベントを企画し、コミュニティやカルチャー、アートに関連するスペースが生まれているという、不思議な場所ですね。正直、あまり再現性はないかもしれません（笑）。

■ 北村

本当に「グルーヴ感」というか、そういった動きが藤井寺のエリアで連鎖しているように見えますね。その中で、下浦さんのアートの動きもうまく連動して、大きなうねりになりつつあるんじゃないかな、と話を聞いて思います。

以前、来年か再来年くらいに芸術祭のような大きなイベントを考えていると伺ったのですが、そういった計画は今も進んでいるんですか？



■ 下浦

実は、芸術祭を考えてはいたんですが、延期することになりました。理由はいくつかあります。

地域を盛り上げて、自分が「面白い」と思った場所を可視化するために、芸術祭を通じて大阪市内のアート関係者やアーティストに来てもらいやすくなると思っていたんです。でも、今は少し考え方が変わってきました。芸術祭という枠組みではなく、もっと最適な形で目的を達成できる方法があるのではないか、と感じているんです。

なので、おそらく芸術祭という形にはならないと思います。

■ 北村

なるほど。



■ 宮崎

芸術祭ではないほうが良いと思う理由って、具体的にどんなところにあるんですか？

■ 下浦

今、全国で芸術祭ってたくさん開催されていますよね。それで全国をリサーチして感じたのは、やっぱり他と差別化できていないと、結局お客さんが来てくれないということです。差別化できるアイデアが思いつかなければ、今は芸術祭をやるべきじゃないかと考えています。

活動拠点としての大阪について

■ 宮崎

ありがとうございました。ちょっと皆さんに伺いたいことがあるんですが、美術は専門外なのでトンチンカンなことを聞いてしまうかもしれません。大阪の地域ごとに、西成や藤井寺、北加賀屋など、それぞれでフレンドリーな地域の人たちがアート活動に関わって、地域全体を巻き込むようなダイナミズムが起きているように感じます。それと、現代アートやファインアートの需要というのはまた別の話になるのでしょうか？

いくら創造環境が整っていて創作活動ができたとしても、それでアーティストが作品を売って生計を立てられるようになるのとはまた違うのかな、と思って。

■ Yukawa

つまり作品が売れるかどうか、需要があるかどうかということですよね。

■ 宮崎

そうです。アーティストが大阪を活動の拠点として選び、そこで食べていけるのかということです。

■ Yukawa

なるほど。それはなかなか難しい問いですね。作品販売について言えば、アーティストが大阪で活動していても、販売網は東京や海外など別の場所に広がっていることが多いです。つまり、創作活動が大阪で行われているからといって、必ずしも作品販売が大阪で行われるわけではありません。

また、ギャラリーなどで作品販売をして収入を得る以外に、展覧会に参加してアーティストフィーを受け取るケースなど、発表の場の形態によっても収入の違いがあります。そしてこの展覧会発表も、大阪に限られたことではないので、大阪を拠点とするアーティストが生計を立てられるのかという質問に、単純に答えるのは難しい面があります。

ただ、創造活動の拠点としては、現在の大阪は良い環境になりつつあると考えられます。西成、藤井寺、北加賀屋、此花など、様々な地域のアートのペースが活発に活動し、そこに国内外のアート関係者が訪れ、作品を鑑賞する機会が増えています。その繋がりで、大阪以外の地域で作品を発表する機会を得ています。そういう意味でアーティストが大阪を創造活動の拠点に選ぶのは、有効な選択肢の一つだと思います。



AIR Δ vol.2 Gökçen Dilek Acay 『More Than Human』
打ち合わせ風景 ©TRA-TRAVEL

■ 宮崎

販売という言葉を使ったのは、そこがキャッシュポイントになって、アーティストやマネジメントの人、キュレーターの方々が生計を立てるための手段なのかな、と思ったからです。大阪には面白い創造をするアーティストがいて、それぞれの地域でダイナミズムが生まれていると感じます。

でも、一方で、アーティストやマネジメントの人たちが京都や東京に流れていってしまう事情を見ると、そこにどんな差異があるのかなと気になっています。「面白い場所だけど食べていけない」という現実があるとすれば、その理由がどこにあるのかが知りたいんです。

■ Yukawa

なるほど。アートプロジェクトをマネジメントする人たちが大阪から他地域に流出している、ということですね。

■ 宮崎

そうです。アーティストの流出はそこまで深刻ではない印象ですが、マネジメントやキュレーター、コーディネーターのような人たちが流出しているように感じます。

■ Yukawa

極端な話ですが、アーティストの場合、作品を制作さえできれば、展覧会や販売する場所を様々な地域で見つけることができます。これは大阪を拠点にしているだけでも可能です。しかし、フリーのアートマネージャーなどの場合は少し事情が異なります。例えば、レジデンスプロジェクトに関わる場合、数ヶ月間その場所に滞在してマネジメントを行う必要があるため、物理的にその場所にいない限りなりません。

そうすると、そのアートプロジェクトが、かれらの生活を支えるだけの報酬を支払えるかどうかの問題になります。TRA-TRAVELにおいても、大阪市助成金からアートマネージャーの報酬を支払っていますが、到底生活できるレベルの金額ではありません。

もしそれが「あいちトリエンナーレ」のような、大規模な予算が動くプロジェクトであれば、芸術祭の準備期間も含めて十分な報酬が支払える可能性があります。しかし、大阪にはこの予算規模の芸術祭はなく、また京都芸術センターのようにアートプロジェクトを持続的に運営し、アートマネージャーを継続的に育成できるようなアートセンターもありません。そういう意味では、大阪でフリーのアートマネージャーがアートマネジメントだけで、生計を立てるのは、現状ではむずかしいと思います。



■ 米子

最近、Yukawaさんともその話をしていたんですけど、美術館やギャラリーで固定の職を持っているマネージャーは、そこを拠点に活動が続けることができるかもしれません。ただ、フリーのアートマネージャーやコーディネーターは状況が全然違います。渡り歩く生活をしている方が多くて、京都を拠点にしている人でも、地方の芸術祭に行き活動することがほとんどです。

例えば、「あ、またここにもいるんだ」という感じで、いろんな芸術祭で顔を合わせる人がいます。2〜3か月その地域に滞在してアパートを借りて仕事をし、また次の場所へ行くという渡り鳥のような生活が続いているんですよ。そういう人たちの中には「もうこの後は休もうかな」と言っている人もいて、岡山でそんな話を聞いて「なるほどな」と思いました。

■ 宮崎

それは大阪だけじゃなくて、日本全体でそういう状況なんじゃないですか？ 京都芸術センターはそのあたりを意識して、最低限食べていける仕事を作って年間を回しているというイメージがあるんですが、そこでもやっぱり厳しいんですか？

■ 米子

そうですね。京都芸術センターでも、フリーランスの人たちは厳しい状況に変わりはないと思います。例えば、芸術祭のチーフキュレーターがいて、その人に付いて全国を回っているような人もいます。同世代の20～30代の人たちは「次はどこに行こうかな」「しばらく休もうかな」とか、「別の仕事をしようかな」と考えている人も多いです。

別府の「BEPPU PROJECT」のような、ある程度の基盤があるところで働く人はいるかもしれませんが、完全にフリーでやるのはやっぱり難しいと思います。



■ 北村

結局、いくつかの仕事を掛け合わせて、なんとか成立させている感じなんでしょうね。

■ 米子

そうですね。広報やPRの仕事もやりながら、アートマネージャーだけでなく複数の役割をこなしている人が多いです。

■ 宮崎

つまり、日本全体でもアートマネージャーという職業で生計を立てるライフスタイルは、まだ確立されていないということですか？

■ 米子

そうですね、まだ確立されていないと思います。多くの人が複数の仕事を掛け持ちしている印象です。今年の秋は特にいろんな芸術祭がありましたが、その中でそういう声をよく聞きました。だから、大阪だけでなく、日本全体の課題なのかなと思います。



■ 宮崎

大下さんはどう見られますか？ いろいろな芸術祭を渡り歩いて、今は公立美術館にいらっしゃいます。

■ 大下

私が最後に関わった芸術祭はヨコハマ・トリエンナーレ2017なんです。もう10年近く前の話になるので、今全国で行われている各芸術祭の現状とは、必ずしも合致しないかもしれません。ただ、そもそもの問題として、芸術祭を主催する行政が「アートはお金がかからないものだ（かけなくていいものだ）」と思っているとしたら、それは根本的に間違いです。

例えば、韓国と日本を比べると、文化予算が大幅に違います。それは文明開化の時代に遡れるほどの歴史的な背景が影響していて、日本では文化やアートを「自分たちで育てる」という視点がどうしても弱いんです。タニマチ文化のように、支援する文化が全くなかったわけではありませんが、それを大きく育てていくことができなかった。

では、なぜ国際芸術祭あいちなどがうまくいっているのか。単純な話、「職員の待遇がいい」点は大きいのではないのでしょうか。札幌や横浜に限らず、多くの場合、スタッフは業務委託契約で働いています。それって、ほぼ業者扱いなんです。もちろん労災も適用されない。愛知では県職員の臨時採用枠があるため、安定して働ける環境が整っていると聞きます。こうした点が成功に繋がっていると思います。

結局、問題の大部分は予算に収束するんですよね。必要最低限の予算すら確保できていない。十分な資金があれば、作品の質や芸術祭の継続性、地域貢献度など、もっと本質的な議論ができるはずです。でも、今は予算が足りなさすぎて、すべてお金の話に終始してしまう。不当に安く見積もられているところがないか。これが根本的な問題です。

だから、無理に芸術祭をやる必要はないとも思っています。無理して続けることで誰かが倒れるような状況になるくらいなら、一度やめてしまうほうが良い。そういう意味で、山出淳也さんが別府プロジェクトで「in BEPPU」として形を変えたのは、とてもいい例だと思います。多くのアーティストを呼ぶのではなく、一人の作家にリソースを集約して最大限サポートする形です。



これは非常にシンプルで良い方法ですし、こういう形態を「芸術祭」と呼んでも良いはずです。ビエンナーレやトリエンナーレという呼び方自体には本質的な意味はありません。それらは単に開催頻度を表しているだけです。

私は美術史や作品至上主義的な立場から仕事をしているので（笑）、作品の質が高くなければ意味がないと考えています。地域のためにやるとしても、良い作品の展示や、作家が輝ける環境を提供できないのであれば、それは本質的にアートとは無関係の部分で問題を抱えているのです。

今、全国で芸術祭の数が減少しているのは、自然淘汰が進んでいるだけだとも思います。過剰に開催されていたものが沈静化していく時期に入ったのでしょうか。



その中で、「メガ級」と呼べる芸術祭——横浜、札幌、愛知、越後妻有、瀬戸内など——が今でも目立っています。でも、これらの大規模な芸術祭でも、いつ終了してもおかしくない状況にあるのではないのでしょうか。それは現場の人間だけでなく、観客や支援者もどこかで「もうやめてもいいのでは」と思っている部分があるから、そうした話題が出るのかもしれませんが。ドクメンタやヴェネツィア・ビエンナーレを「やめる」という議論は意味性や成り立ちを踏まえてもなかなか出てこないものと思います。

一方、今や日本では美術館や芸術祭も決して安泰ではありません。行政の施策や法律の改正によって、美術館のコレクションが売却される可能性もでてくるかもしれない時代です。

大阪にもかつてトリエンナーレがありましたが、なぜそれが終了したのか、きちんと振り返られていないと思います。運営主体が解散してしまうと、その後の反省や分析ができなくなるんです。それは大阪だけでなく、日本各地で起きている課題だと感じています。



■ 宮崎

芸術祭がなくなっても仕方ないという話をされていましたが、さっき挙げていたメガ級の4つでも、そういう状況にあるんですか？

■ 大下

もちろん、あり得ると思います。

例えば愛知では、あの炎上騒動の時に「もうなくなるかもしれない」という話題が出ていました。横浜も、国際交流基金が撤退したときに「もう続けられないかも」と言われたことがありました。



こうした話が出るということは、結局みんなどこかで「これはイベントなんだから、お金がなくなれば終わるもの」と思っているのではないのでしょうか。これはアートそのものの問題というより、むしろ行政が行ってきた他のイベントの在り方や、そうした行政イベントに参加してきた私たち自身の意識が、そう考えるようになってしまった大きな原因だと思います。

■ 宮崎

今のお話を聞いてハッとしました。芸術祭だけでなく、もっと大きな視点で文化芸術全般の話に繋がると思うんです。コロナ禍で日本では「文化芸術は不要不急だ」とか「娯楽に過ぎない」と言われることがありましたよね。

一方でドイツでは、メルケル首相が「文化芸術は社会にとって必要不可欠なものだ」と明言する声明を出しました。ヨーロッパでは、文化芸術が絶対的に必要なものだという認識が、問答無用で共有されている感じがします。それと比べると、日本では文化芸術がどこかオプション的なもの、娯楽や余暇の一環と見なされがちですよ。

■ 大下

それは、日本が民衆の手で「国」を勝ち取ったことがないからじゃないでしょうか（笑）。

ヨーロッパで美術館やアートが重要視されるのは、それが民衆の解放の象徴だからなんです。例えばフランス革命では、王宮を解放した際、そこにあった豪華絢爛な装飾品や美術品を「自分たちが取り返したもの」と感じたと思います。

だから美術館やアートは、民衆にとって自分たちの人生や命のリレーに切実に関わるものになっているんです。普段そこまで意識していなくても、そうした歴史や国の成り立ちが、人々の深層に持たれている。

でも日本はそういう歴史を歩んでいない。もちろん様々な運動がありますが、民衆が革命で手に入れたわけではない。民衆から見れば、ただお上が替わっただけとも言える。





それに、日本における「美術」という概念自体も後から輸入されたものです。たとえば「美術」という言葉は、福沢諭吉が訳語として考案したものです。それまで日本には完全にイコールになる概念すらなかった。つまり、明治時代の文明開化の中で、無理やりインストールされたようなものなんですよ。

こうした背景をじっくり考える時間というのは、もしかしたら文明開化以来ほとんどなかったのかもしれない。だからこそ、今振り返るのはいい機会なのかもしれませんね。

■ 宮崎

美術の話は確かにそうかもしれないんですけど、もっと広い範囲の、例えば「文化」というものの全般ではどうなのでしょう？

■ 大下

文化は地域ごとにたくさんありますよね。例えば、大阪でお笑いがこれだけ栄えているのには理由があると思うんです。でも、京都に行くと大阪ほどお笑いの文化は強くないように見えます。

それがまた面白いところで、地域性って多分グラデーションのようなもので、府県境に何かしらの違いがあるのかなとか思ったりもします。大阪の中でもキタとミナミで文化が違いますよね。それは、そこで育った人が感じる違いと、外からやってきた人が感じる違いという面でも全然違っていて、そういう差異がうまく共有できる形になれば、面白いコンテンツになり得ると思うんですけどね。

すみません、ちょっと答えになっていないかもしれませんが。

■ 宮崎

いやいや、ありがとうございます。少しふわっとした聞き方をしてしまいましたね。芸術祭の話に戻ると、みんな割と「なくなっても仕方ないよね」と思っているところがあるんじゃないかな、と。

■ 大下

そうですね。心のどこかでは、みんなそう思っているんじゃないでしょうか。

例えば、ある美術館が有名な作品を手放さなければならない状況になったとします。そのときに市民が募金活動を始めて「この作品は私たちにとって大事なものだから、売らないでほしい」とお金が集まる国もあります。

でも日本だったら、多分「しょうがないね」みたいに流されてしまう気がするんです。それが実際にそうなるかはわかりませんが、そもそもの文化との関わり方が違うという気がしますね。ただ、そういう話をし始めると元も子もないんですが、もちろん続けるために、尽力される人がいることは分かっています。

■ 宮崎

確かにそうなりますよね。オーケストラやオペラでも、結局は輸入した舞台芸術なので「なぜそれを公共で支えなければいけないのか」といった理解が得られないことがあります。一方で、企業は割とオーケストラに資金を提供しています。このギャップをどう解釈したらいいのか、いつも悩むんですけどね。



■ 大下

人間って、自分にとって不要なものに対しての想像力が異様に欠如する生き物だと思うんです（笑）。

例えば、健康な人にとっては病院の価値が分かりにくいですよね。運動をしない人にとっては、豪華な体育館の施設がよくわからないかもしれません。それと同じような話で、自分が必要ないからといって、他人にとっても必要ないとは限らない。

病院は命に関わるものなので、多くの人がその重要性を想像できるかもしれません。でも、行政が運営する施設がなぜ必要なのかを、自分の物差しだけで判断し始めると、つまらない結論に行き着きがちです。なぜそれが社会にとって必要なのかという観点から考えないと、その問いの根源的な答えにはたどり着けないと思います。

ただ、そんなことを日常的に考えながら生きている人って、実際には多くないですよね。私だって毎日そんなことを1分1秒と考えているわけではありませんから。

でも、そうした考え方が一般的になれば、美術館とは違う形でのアートの現場が成立してくる可能性があるのかなと思います。

■ 宮崎

むしろそれを既に成立させているのが、Yukawaさんや下浦さんなのかなと。アートが先にあるのか、それともコミュニティが先にあるのかは、それぞれの解釈次第だと思いますが、二人は社会とアートの接点を自ら作りに行っていますよね。アートシーンを地域と一緒に作り上げて、地域の人々がアートを認識する機会を生み出している。

規模は小さいのかもしれませんが、そうやって長年続けていけば、その地域は変わっていくと思うんです。アートは「必要だよな」から、「絶対に必要なものだよな」という感覚に変わっていく。

結局、そうしたコツコツした活動を続けないと、アートの需要にはつながらないのかな、と思いますね。



■ 大下

だからこそ、美術教育は重要だと思うんです。私自身、もう30代半ばを超えて、新しい価値観をどれだけ持てるのか、日々それが持てないかもしれないという恐怖と闘いながら生きています。3、40代を過ぎてから考えを変えるというのは、なかなか難しいものです。生活習慣ですら変えるのが難しいのに、思想を変えるなんて、もっと大きな困難を伴いますよね。

一方で、子どもの頃から「芸術文化がどう生まれ、なぜ存在しているのか」を考える環境が整っていれば、美術に限らず、芸術全般への関わり方や考え方は変わっていくはずですよ。

日本の美術教育の良くない点を挙げると、制作から始めてしまうことだと思っています。制作と同時に「見え方」が分かるようになれば、自分が何を作っているのかを自分で判断できる能力が身につくはずですよ。でも、小学校の図画工作を思い出してみてください。「作ってみましょう」と言われても、なぜ作るのかまでは教えてくれない。それが、美術を特異で特別なもの、特殊能力がある人だけが続ける世界にしてしまっている原因の一つではないかと思います。

さらに、教える側も問題です。先生たちも美術批評的な視点で作品を見ることができない場合が多く、むしろ「批評は悪だ」という空気がある。みんな違って、みんないい—金子みすゞ的な世界観はそれはそれで素晴らしいですが、「やればいい」という話になってしまいます。

だからこそ、義務教育における美術教育をもう少し体系的に組み直す必要がある。でも、この議論は30年以上前からずっと繰り返されています。

「日本の教育はどうあるべきか」と言われ続けながら、結局具体的な答えにたどり着けないままです。それが現状ですね。



■ 垣沼

今のお話を聞いて、二つお伺いしたいことがあります。一つ目は、大阪はキャラクター造形やエンタメ的な美術には接点がある場所かもしれませんが、いわゆる現代美術や古典的な西洋絵画に対する教育、活動、市民の理解は少ないと感じます。その上で、キャラクター造形などと現代美術との接点を作るべきだとお考えですか？それとも行政の支援として、そういう方向性には進まない方がいいと思われませんか？

もう一つは、今後の大阪府市での美術支援のあり方についてです。どのような支援があれば改善が期待できるか、何かイメージや理想論でもあればお聞きしたいです。

■ 大下

行政的な側面について聞かれたので、私が答えた方がいいですね。美術館の立場から言うと、美術館は「アートをやったら（自称したら）アートになる」という考え方とは、むしろ真逆の立場にあります。

美術館では、美術史という長い歴史の中で紡がれてきた体系を尊重しています。その中には、大筋として共有されている美術の歴史があります。もちろん細部や考え方には微妙な違いがありますが、大筋はほとんどの美術館職員が基準とし、それに準拠して展覧会の企画や作品の収集を行っています。自由度が高いように見えるかもしれませんが、実際には職員の自由度はそれほど高くありません。

例えば、イラストや漫画がなぜ美術館に入らないのか。それは、国の対応を見れば分かります。以前、国は国立漫画博物館を作ろうとしましたが、結局実現しませんでしたよね。漫画は商業消費物として見られ続けている部分が大きいです。そのため、現時点では博物館や美術館の対象にはなりにくいです。

ただ、アートの側が美術史を汲み取りながら、漫画的な要素を取り入れた作品を作る作家は評価されています。右足を漫画に、左足をアートに置いた場合、アート側に軸足があるなら美術館で紹介されますが、漫画に軸足があるとそうはなりません。それは美術館の宿命とも言えますね。



一方で、「（現時点で）アートではないもの」を展覧会に取り入れることで相乗効果を狙うキュレーターもいます。それを実践した代表的なキュレーターがハラルド・ゼーマンなどですが、それはアート以外の世界観にとって必ずしもプラスになるとは限りません。「利用された」と感じられることもありますし、その意味では美術館の課題でもあります。

■ 垣沼

いわゆる東京史観や西洋史観による美術史を、大阪を起点に書き換えるような試みについて、大阪中之島美術館でも今後扱っていく可能性はあるのでしょうか？ それとも、そうした取り組みは行政が越境して進めるべきものなのでしょうか？

■ 下浦

ちょっと話が戻るかもしれませんが、さっき社会におけるアートの役割について質問されていましたよね。私は3年ほどアートのスペースを運営しているんですが、最近、西端みずほさんという作家の展覧会を開催したんです。

その展覧会では、自分で理想のお通夜の空間を作り、棺桶を制作するというインスタレーション作品を展示しました。彼女はリサーチを重ねながら滞在制作を行い、その環境を作り上げて、展覧会の期間中には訪れた人たちとその空間を見ながら対話をするという形で進めていました。



西端みずほ 個展「everything without exception」(2024)
photo:Reyka Morimoto

その時に特に印象に残ったのが、「これは私のための展覧会だと思って来ました」と言ってくれた方がいたことです。その方は近所に住む、普段現代アートには触れたことがない方でした。最近、大切な人を亡くして落ち込んでいた時に展覧会のお知らせを見て、「今、私が行かなきゃダメだ」と強く感じて、緊張感を持って来てくださったんです。

その方は作品を鑑賞し、アーティストと対話を重ねる中で、自分の中に何か気づきを得て、少し晴れやかな表情で帰っていかれました。

それを見て、私はアートの社会的な役割について考えさせられました。アートって全員に届くものではないかもしれませんが、でも、病院に行っても治らないような、病気ではないけれど何かを抱えている人にとって、それを癒す処方箋のような役割を果たせるのではないかと。

その処方箋も、必ずしも心地よいものばかりではなく、刺激的であったり、時には悪いものに見えることもあるかもしれません。それでもアートによって刺激を受けた人が、自分なりに何かを持ち帰り、それを再構成して生きる糧にする。そうした役割をアートは持っているのではないかと思います。

ただ、それは全員に届くものではありません。だからこそ、社会全体から見ると、アートは「役に立たないもの」に見えるのかもしれない。でも、ほんの一部の人にとってはすごく重要なものです。そう考えると、今の大阪の行政は、そういったアートの一面をあまり理解していない気がします。

アートには、お金では測れない表現の価値があります。それを追求するアーティストがいて、コミュニティを育むことを意識して運営されているスペースがあります。そういった存在をまず認めて、可視化する取り組みを進めてほしいと思っています。

例えば、トークイベントを開催するだけでも、予算はそれほどかかりませんよね。それだけでもいいんです。

■ 垣沼

「こういうのがありますよ」ということを、最初におっしゃったように、アクセスできる形にすることですよね。

■ 下浦

そうです。アクセスしやすい形にするだけでも。例えば、勉強会を開くだけでも十分だと思います。行政にできることを、とにかく実行してほしいです。

■ 垣沼

ありがとうございます。

■ 宮崎

例えば、大阪府や大阪市が行っている補助金や助成金の審査は、行政職員ではなく、専門家の集まりであるアーツカウンシルが担当しています。専門家たちが審査に関わっていることで、比較的多様な活動が採択されやすい環境にはなっています。美術館のことは少し分からない部分もありますが、都道府県や市町村の文化事業を見ると、やはり公的なお金を使っているため、どうしても「より幅広い人たちに楽しんでもらおう」という発想が強くなります。

つまり、市場原理に近い発想で、受け入れられやすい、欲しがられる、買われやすいものを提供しがちになるんです。そうすると、下浦さんがおっしゃったような「万人には届かないけれど、特定の人に刺さる」ものは、手からこぼれやすくなってしまいます。それが文化政策に携わるアーツカウンシルの立場としても、すごく歯がゆいところです。

もちろん、公的なお金を使う以上、特定の人にしか届かないものを支えるべきかという議論はあります。それでも、アーツカウンシルとして、そういった活動をうまく支える仕組みを作ることが求められているのかなと感じます。でも、それが簡単ではないというのが現実ですね。



■ Yukawa

そうですね。今、大下さんがおっしゃった「美術における大筋」の話にも通じますが、美術館や美術教育には公的な資金が投入されています。僕がSUCHSIZEを運営する上で考えているのは、「公的な仕組みでカバーしきれない部分をどう補完できるか」ということです。

美術館は美術史や社会の流れを尊重し、展覧会を通してアートに触れる機会を人々に届け、一方ギャラリーは作品を届けることに重要な役割を担っています。そしてSUCHSIZEでやりたいことは、不要不急と思われている事象を、アートを通して丁寧に翻訳し、その人にとって「大切なもの」に変えるような事です。



~2024 autumn~ 《Common trees》展示風景
©SUCHSIZE

例えば、言語化が難しい作家や、社会的に記号化されにくい作家は、展示機会が減りがちです。でも、このような既存の価値観に当てはまらない事象に向き合える作家こそが、未来の価値を創造していくのではないのでしょうか。「具体美術協会」や「もの派」も当初は批判されていましたが、彼らが集団として結束し、地道に活動を続けてきたことで徐々に評価されるようになりました。

このような価値の手前を探求する活動を、丁寧に紐解きながら言説化していきたいと思います。作家自身も十分に理解していないことを、継続的な展示や対話を通じて明らかにしていきたいです。それが長い年月をかけて「この活動にはこういう意義がある」と理解されるようになれば、現在は不要とされているものが「必要だ」と認識されるようになるかもしれません。

現代社会では、エンタメのようにバツと心に突き刺さるエモーショナルなものが多いですが、アートは時間をかけて解釈され、後世に大きく影響を与える作品も多いです。

また、イラストレーションやアニメーションを単にジャンル分けするのではなく、それが持つ感性や価値をもっと深く考える必要があります。社会が作り上げたカテゴリーに縛られず、その中にある本質的なものを掘り下げて汲み取る「翻訳者」のような人材が、一人でも多く現れることを願っています。



Soshi Matsunobe Talk
〈Does the aura reside there?〉トーク風景
©SUCHSIZE

そして行政側にも、この「翻訳者」としての視点を理解していただけたら嬉しいです。先ほど、下浦さんが一人の鑑賞者に大切な事を届けられたのは、もちろんアーティストの西端さんの力もありますが、作家選定や作品を的確に翻訳したディレクションがあってこそ、成立していると思います。つまり、特定の人にしか届かないものに支援をするのは難しいかもしれませんが、あらゆる特定者にあわせて、個別に大切な事を伝えられる翻訳者たちに支援する事が、重要なのではないかと思います。

■ 宮崎

今、大下さんのお話を聞いた上で、お聞きしたいんですが、お二人がご自身の活動場所をどう説明するかはさておき、「オルタナティブスペース」の「オルタナティブ」って、要するに「代替」という意味ですね。

何の代替なのかという点を考えると、やはり公共の美術館や公的なインキュベーション施設のようなアートセンターの代わり、そういう立ち位置になるんでしょうか？

■ 北村

民間のギャラリーとも一致しない場合がありますよね。これまでの「美術界」を構成してきた公立・私立の美術館や、いわゆるコマーシャルギャラリーとは違う方法で、表現を世に出していこうとする。それが多分、オルタナティブスペースの本質じゃないでしょうか。

■ 下浦

最近、「オルタナティブスペース」という言葉がいろんな文脈で使われるようになってきて、公共のスペースですらオルタナティブスペースと呼ばれることがあります。だから、「オルタナティブスペースとはこういうものだ」と定義づけるのは、今は少し難しいかもしれません。

私自身が地域の人に説明するときは、例えば空間的な表現の作品だと売りにくいことがありますよね。そういう場合、コマーシャルギャラリーでの展覧会が難しいこともあります。そういったときに、従来の活動場所では受け入れられない表現をするアーティストたちが、展示場所を求めて自分たちでスペースを作ることがある。



PARADIO「DU VENT DANS LE SAC 鞆の中の風」(2024)
photo:Reyka Morimoto

■ Yukawa

SUCHSIZEは、社会記号として「オープンアートラボ」という名称を使っています。

「オルタナティブスペース」や「アートスペース」というと、どうしてもぼんやりとしたイメージになってしまうので、コンセプトを伝える明確なラベルを付けました。

僕たちが目指しているのは、例えば調理済みで完璧に味付けされた作品ではなく、生の素材の状態で作品を人に届けることです。実験的な作品をそのまま見せる場があってもいいんじゃないかと考えています。アーティストが市場の流行の影響を受けながらも、自分たちのペースで研究し、それを発表できるラボ的な場所。

僕は、そういった実験的な活動を支援したいという強い思いがあるため、「SUCHSIZE/Open art-labo」という形で、「オープンアートラボ」という社会的記号を掲げています。



~2025 winter~ 《Unnamed hours》展示風景
artwork 《handkerchief》 Reiko Kinoshita ©SUCHSIZE

■ 宮崎

個人的な意見というか、アーツカウンシルの立場からお聞きしたいんですけど、行政の支援や文化事業ってどうしてもカテゴライズが必要ですよ。この分野はこういうことをやっているから必要です。だから予算をつけてください」と説明しなければいけない。

これはソーシャルアートでも同じ話が出たんですが、ぼんやりとした言葉でいろんなものを包括する概念を当てはめていますよね。でも、行政の中では説明できるカテゴリーがないと、とても話を進められない。

例えば、オーケストラやオペラ、バレエのような分野は明確に言葉で語れるので、予算の説明がしやすい。一方で、美術史に基づく美術館の活動も「こういう理由で必要です」と言えば比較的スムーズに決裁が通る。でも、言葉にしにくい分野になると、行政にとって非常に扱いづらいんです。

もちろん、現場で活動する人たちの思いや意図は十分に理解しているつもりです。ただ、それを行政の支援につなげるには、こちら側の工夫がどうしても必要で、そこが自分たちの弱みだと感じています。これは半分ばやきのような話ですが…。



■ Yukawa

はい、わかります。その点は意識をしています。

僕らが「なぜ社会記号を付けるのか」というと、それは活動を明確にするためなんです。「どのような活動なの？」と聞かれたとき、ちゃんと説明できるようにしておかなければいけない。活動のコンセプトを明確にして言語化しないと、周りには伝わらないですよ。



AIR Δ vol.7 Karl Castro
『ドリーム・アフター・ドリーム』展示写真
©TRA-TRAVEL

TRA-TRAVELでは「大阪に国際的なアートネットワークを創造する団体です」と一文で説明できるようにしています。SUCHSIZEでも同様です。

社会に届けるための入り口として、社会が理解できる言葉を使用しなければ、確実に伝わらないので、その点は気をつけています。

■ 宮崎

TRA-TRAVELさんの申請書は確かに評価しやすいですね。ただ、そうでない団体も多いように感じます。

■ 北村

そうですね。そういう発想がそもそもないというか、言語化のスキルを持っていない人が多いんです。

Yukawaさんは海外での活動経験があるからかもしれないですね。いかに行政や他の人を説得するかを考えながら申請書を構成したりプレゼンしたりしているのが分かります。けれども、全アーティストがそのスキルを持っているわけではありません。面白いことをやっても、それを伝える力がなければ発信にはつながらない。それが現場での課題になっていると思います。

そういったスキルを磨くには経験や場数が必要です。教えてすぐに身につくものではありません。いろんな体験をしながら言語化の力を習得していくしかないんですよね。下浦さんも、いろんな人と話をする中でスキルを磨いていると思います。



■ Yukawa

その点で、「Tokyo Art Beat」と「paperC」の展覧会情報の違いって興味深いです。「Tokyo Art Beat」は情報が中心ですが、「paperC」は情報掲載の自由度が高く、中にはコンセプトや背景やインタビューが丁寧に書かれている投稿があります。



記録として機能するオンラインカタログ
(Unnamed hours展)
©SUCHSIZE



逆に「paperC」のような自由度の高いサイトで、単に個人の思いを綴るだけでは読者に伝わりません。展覧会に人が来ないというのは、鑑賞者の心に響いていないからともいえます。広報をするというのは、人に来てほしいからですよね。その時点で、ある程度の客観的な言語化が必要となります。

他者にかかれた広報を「paperC」で実践したり、また活動のアーカイブ、インタビューを受ける機会などを通じて、自分たちの活動を言語化する機会が増えれば、行政に伝えられる言葉も育っていくのではないのでしょうか。

もしかすると、大阪アーツカウンシルさんが展覧会やイベントを訪れてインタビューを行い、鋭い質問を投げかけることも、その一助になるかもしれません。

■ 下浦

言語化やプレゼンスキル、社会にどう説明するかというスキルについてですが、私も自分で比較的得意なほうかなと思っています。ただ、もともと得意だったわけではなくて、コワーキングスペースでスタッフをしていたときに、イベント企画やコミュニケーションの仕方、プレゼンの仕方を上司から教わり、少しずつ身につけていったんです。

その一方で、YouTubeを活用してひたすら勉強していた時期もありました。例えば、東京アーツカウンシルが行っている「ビジネススキルを磨く」という企画や、アーティスト・ラン・スペースやアートマネージャーによるトークイベントのアーカイブを見て学びました。それが本当にアイデアの宝庫なんです。

見た内容を一つひとつリスト化して、自分がどこができていないのか、発信をどうすればいいのかを考えながら学んできました。それで少しずつスキルが身についてきたのかなと思っています。だからこそ、私はすべてのスペースでトークイベントをアーカイブしてほしいと思っています。YouTubeでもテキストでも構いません。

例えば、「paperC」のインタビューでは「自分の食い扶持はゲストハウスで」というキーワードが出てきたり、「スペースの運営を任せられる人を探している」という話があったりしました。その一言を聞いて、「ゲストハウスとスペース運営は相性がいいんだ」とか、新しいアイデアが生まれるわけです。

実際にスペース運営について相談されたときに、「こういう人がいるよ」と紹介できる。それが可能になるのは、そうしたアーカイブがストックされているからこそです。

あともう一つ感じるのは、アーティストにとって、活動続けるためのビジネススキルが必要だということです。もちろん、「苦手だから活動に集中したい」とか、「やれと言われても困る」という声もあります。それでも、例えばプロジェクトにジョインしたり、予算がつくものに参加したりするには、そのアーティストが締め切りを守れるか、お金を適切に使えるか、一緒に仕事をして気持ちがいいか——お礼や謝罪ができるか、調整や代案を提示できるか——そういったことが問われますよね。



PARADIO「DU VENT DANS LE SAC 鞆の中の風」
アーティストトーク(2024)

そういう一つひとつが、アーティストに機会を与える鍵になると思います。だからこそ、円滑なコミュニケーションスキルを持つことは大切だし、そうしたスキルが助成金の獲得や行政への説得力にもつながるのではないかと思います。

■ 宮崎

ありがとうございます。その話をもっと掘り下げたいんですが、時間が来てしまったので…。

今日は本当にありがとうございました。非常に濃い話をたくさんいただいて、個人的にも勉強になりました。この話を受けて、一度書き起こして整理したものを皆さんにお届けします。そこからどうまとめるのか、恐怖しかないですが（笑）、頑張って分析します。



■ 大下

政策提言を作るには使いにくい話ばかりしちゃって、申し訳なかったです。

■ 宮崎

いえいえ、それでも核になるアイデアは随所がありました。

■ 大下

フランス革命の話なんて政策提言に書いてどうするんだ、って話ですよ（笑）。

■ 垣沼

大阪も革命を起こしましょう（笑）。

■ 大下

もう独立国家みたいな感じじゃないですか（笑）。

■ 宮崎

何とかまとめます。想定以上に濃い話をいただいて、とても勉強になりました。皆さん、ありがとうございました！



⑤ ソーシャルアート



大阪府立江之子島文化芸術創造センター(enoco)
令和6年11月19日（火） 19:00 - 21:00

対象者：常盤成紀、松尾真由子
ファシリテーター：宮崎優也
オブザーバー：垣沼絢子、北村智子、沼田里衣、中西真子

自己紹介

■ 宮崎

調査を始める前に、自己紹介をしていきたいと思います。私から。大阪アーツカウンシル統括責任者の宮崎です。よろしくお願いします。



■ 北村

委員の北村です。よろしくお願いします。

■ 垣沼

同じく委員の垣沼です。よろしくお願いします。

■ 沼田

委員の沼田です。よろしくお願いします。

■ 中西

アーツマネージャーの中西と申します。よろしくお願いいたします。

■ 宮崎

僕はお二人の活動を知っていますが、知らない人もいると思うので、自己紹介と、どんな活動をしているのかをそれぞれ5分くらいで説明していただければと思います。

■ 松尾

よろしくお願いします。松尾と申します。

私は大阪市西成区を拠点に活動しています。大阪市の文化事業の一環である「ブレイカープロジェクト」という地域密着型アートプロジェクトの事務局に携わっていました。このプロジェクトは2003年から2023年度まで21年間続きましたが、このうち2008年から2021年度までの期間、事務局として関わっていました。



並行して2015年からは、事務局メンバーと共に立ち上げた一般社団法人「brk collective」の代表を務めています。この法人では、ブレイカープロジェクト内で生まれた「kioku手芸館たんす」という拠点を2018年から引き継いでおり、現在はその運営に携わっています。

「たんす」は2012年にアーティストの呉夏枝（お・はぢ）さんとともに立ち上げたスペースですが、アーティストと地域住民が出会い、相互に影響を与え合いながら、共にものづくりに取り組む場として、地域に根ざした活動を展開してきました。

2016年から3人目のアーティストとして招聘した西尾美也さんとは、地域の高齢女性たちとの共同制作によるファッションブランド「NISHINARI YOSHIO」を立ち上げ、現在もその運営を続けています。この「たんす」は週2回オープンし、ファッションブランドの服作りだけでなく、編み物や手芸などのものづくりをきっかけに、多様な方たちが集まれる場として運営しています。最近では男性の参加も増え、ものづくりに没頭する時間を求めて訪れる方が多くなっています。また、月に一度「Mending Club」を主宰する美術家の上野王香さんがお直しの会を開いていて、地域外の方たちも集う場を作っています。



たんす外観
photo: Mugyuda Hyogo

今年からは、ブレーカープロジェクト内で生まれた「作業場@旧今宮小学校」というプロジェクトにも携わっています。この「作業場」は、アーティストのきむらとしろうじんじんさんとともに西成区にある統廃合された元今宮小学校の校舎を拠点に、陶芸や木工、畑など、様々な作業を通じて誰もが立ち寄れる場として2015年から運営しています。ブレーカープロジェクトの終了後、この活動を引き継ぐ形で「ちょちょまうヴァナキュラー実行委員会」という組織を立ち上げました。現在、この実行委員会の事務局として「作業場」を中心に、西成区特区構想の枠組みの中で事業を実施しています。

また、昨年から大阪公立大学が文化庁の「大学における文化芸術推進事業」の助成を受け実施している「Equity（公正）& Justice（正義）を軸としたソーシャルアートコーディネーターの人材育成プログラム」のプログラスマネージャーとして運営にも携わっています。アートマネジメントを軸に、様々な現場での業務を掛け合わせながら活動を進めています。

■ 宮崎

ありがとうございます。では、次に常盤さん、自己紹介をお願いします。

■ 常盤

常盤成紀と申します。よろしくお願いします。僕は2021年から大阪府堺市にある公益財団法人堺市文化振興財団で事業係長として勤務しております。当財団では現在、大きく3つの柱を軸として事業を実施しております。

1つ目は、地域連携プログラムや社会包摂プログラムといった具体的な事業の実施です。2つ目は、そのような事業に参画する若手アーティストの育成支援です。そして3つ目は、地域の現場とアーティストをつなぐコーディネーターを育成支援することです。



このように体系的に説明できるようになったのはつい最近のことです。僕が財団に着任した2021年から始まった「第2期堺文化芸術推進計画」に基づき、事業課のメンバーと共に既存の事業を見直し、新たな取り組みを進めてきました。この計画では、社会包摂や文化芸術を通じた社会課題の解決、次世代を担う子どもたちの育成といった方向性が掲げられています。この方向性に基づき、従来のアウトリーチ事業や公演事業を改編し、新しいモデルを構築してきました。

具体的には、小中学校、支援学校、こども園、0歳から2歳の子どもと保護者が利用する子育てサークル、そしてこども食堂といった地域の現場にアーティストを派遣してワークショップやコンサートを実施しています。この中では例えば学校事業では、芸術体験の提供だけでなく、各教科の授業内容に関連づけたプログラムや、こどもたちの自己肯定感、想像力、協働性を育むコミュニケーションワークショップを実施しています。

こども食堂事業では、堺市内のこども食堂3か所を訪問し、半年ないし1年をかけて継続的にアートワークショップを行うことで、地域やこどもたち同士の関係の変化を追跡しています。この活動の成果は専門家による調査分析を経て検証報告書としてまとめています。

また、若手アーティストの育成支援事業として「堺市新進アーティストバンク（音楽部門・美術部門）」を運営しています。当初は市内での演奏・講師派遣依頼とのマッチングが主な目的でしたが、現在では半年間の実践研修プログラムをはじめ、確定申告講座、企画書作成講座、アウトリーチ講座など年間約10講座を提供し、体系的な支援を行っています。さらに堺アーツカウンシルと連携し、市内の文化施設や団体職員を対象としたアートコーディネーター研修を企画運営しています。この研修は、座学や模擬体験に加え、市内の病院や福祉施設といった実際の現場でアーティストと連携してワークショップを行う実践的な内容となっています。

僕は大学を卒業して銀行に就職しましたが、政治学の研究がしたくて2年も経たず大学院に入り直しました。けれども在学中にオーケストラ活動を始めると、研究よりも実践的なプロジェクトに魅力を感じるようになり、博士後期課程3年の時に京都市で地域おこし協力隊の仕事を始めました。そこで、地元の人々とともにいろいろなイベントやワークショップを企画・実施し、音楽や美術に限らず、さまざまな領域・職業の方々とプロジェクトに取り組む面白さを体感しました。また、個人の仕事として淡路島で中学生にむけたキャリアの授業を作る経験も積みました。そして協力隊の任期終了にあわせて、生まれ育った堺市に戻り、現在の職に就きました。



オーケストラ活動の方は2015年から続けており、これは僕にとってもう一つの重要なキャリアです。僕は自分自身も含めていわゆるアマチュアと呼ばれる音楽家と一緒に活動が続けていますが、このオーケストラではホールでの公演だけでなく、山間地域や街中のアートスペース、学校や酒蔵など様々な地域の現場で、そこにいる人々と一緒に演奏や創作、即興音楽に取り組んできました。この活動が「アウトリーチ」と呼ばれることは後に知りましたが、僕にとっては何か完成品を届けるというよりも、その場の人々と文脈を共有しながら音楽を作り、演奏し、あるいは場と時間を共に過ごすことが芸術的に面白いと思い、活動が続けてきました。

例えば、釜ヶ崎芸術大学との共催企画では合唱歌をオーケストラ編曲してみんなで演奏して歌ったり、即興で楽譜を作ったり、ボレロで盆踊りを踊るワークショップを開いたりしてきました。京都市と洲本市では、中学生・高校生との合同コンサートの中に、生徒と楽団演奏者が共に仕事や暮らし、キャリアについて語り合うワークショップを組み込む企画を実施してきました。また丹波市では、地域に江戸時代から続く酒蔵の蔵元と共同で、酒文化をテーマとしたオーケストラ作品を作曲して、蔵開きの日に演奏しました。

この活動は次の2月で10年を迎えます。僕にとってこのコンサートを作る活動はコーディネーターとして企画制作しているというよりかは、コンサートを作る行為そのものが自己表現であり、そうした活動は現在の財団での仕事にも直結していると感じています。

インタビュー／ディスカッション

ソーシャルアートの呼称について

■ 宮崎

興味深いですね。聞きたいことがたくさんあります。ありがとうございます。お二人のお話を掘り下げていく前に、一つ質問があります。ちょっとクリアにしておきたいことなんです。

この分野のカテゴリーの名前をどうすべきか、とても迷っています。「ソーシャルアート」という名前を見つけたのですが、この呼び方が適切なのかどうか。また、お二人が取り組まれている社会包摂や、様々なアート活動を大阪府や大阪市に説明するときに、すごく難しいんですよ。

例えば、「それって福祉の一環なの？」とか、「福祉と芸術がどうしてそこで交わるの？」といった疑問が出てきます。私たちはこの界隈にいたので、何となく「ああいうことをやっているんだな」と肌感覚で理解できますが、これを公共の方々や全く知らない人たちに説明するとなると、言葉選びに非常に悩むんです。人によって受け取るニュアンスも違いますし…。そのあたりをお二人にお聞きしたいのですが、「ソーシャルアート」という名前が適切なのか、それとももっと適切な表現があるのか、どうお考えでしょうか？



■ 常盤

「名前をつける」という行為について、さきほど話題に出た「アウトリーチ」という言葉のように、その名前では実際の活動内容を正確に表すことができないとしても、名付け自体によってその活動が社会の中で居場所を持つ、ということがあると思うんです。だから、とりあえず「ソーシャルアート」と呼ぶのは一つの方法かもしれません。

そのいわゆる「ソーシャルアート」が一体何なのかを考える時、僕のオーケストラ活動に関連づけてお話すると、オーケストラをはじめ近代芸術は、芸術そのものを純粹に洗練させていく過程で、一面では社会から切り離されてきたところがあり、その芸術をもう一度社会に戻す、社会とつなぎ直すという感覚が「ソーシャルアート」にはあるように思います。

■ 宮崎

松尾さんは、西成で長く活動されていて、アーティストとしての視点もあると思いますが、それ以上に地域の人々に目を向けて、そこにいる人たちの表現の場を守る活動をされてきましたよね。その活動を「ソーシャルアートコーディネーターの人材育成プログラム」と名付けて、公立大学で行っていると同じでしたが、その名前がご自身の活動にじっくりきているかどうか、どうお感じですか？

■ 松尾

そうですね…「じっくりきているか？」と問われると、正直あまりそう思えない部分もあります。私たちもこれまで「アートプロジェクト」という言葉を使って自分たちの活動を表現してきましたが、「アートプロジェクト」と言われても、それが何を指すのか、具体的なイメージをみんなが共有できているわけではないですね。

実際、私たちも活動を進めながら、特定の名前を付けずにやってきたところがあります。「こうしてみたけど、やっぱりこっちだった」という感じで、試行錯誤を繰り返してきました。でも最近は、「自分たちの活動をきちんと言葉で説明できるようにしなければいけない」という必要性を強く感じています。



■ 宮崎

見つけた方がいいと思いますか？それとも、見つけなくてもいいけど、やっぱり何か見つけた方がいいと思いますか？

■ 松尾

地域の中で活動していると、最近は福祉とか教育、あるいは医療分野の方たちと話をする機会がすごく増えてきていて。福祉や教育の分野の根本には、人がより幸せに生きるために、その人たちをどう支えていくのかという想いがあるように思うのですが、その方向性が似ているように感じます。

例えば、介護保険制度など様々な制度を活用して活動している方のお話を聞くと、目の前にいる人とその制度上でしかやり取りできないときに、どうしても零れ落ちるものが出てくる。制度には当てはまらない部分や、その人らしさが滲み出る部分というのがあって、そういうところに私たちの活動がフィットするというか、その人らしさを表現できる場になるんですよね。

ただ、それが一体何なのかっていうのを、アート側だけで考えるのではなくて、いろんな分野の人たちと一緒につくっていききたい、というのが実感としてあります。今、私たちの活動が少しずつ広がりを見せている中で、「定期的にそういう場をつくろう」とか、「こういうことを試してみよう」といった流れになっています。それは自分たちの従来の活動から少し外れる部分もありますが、今の時代や社会にとってすごく重要なことだと感じています。

ただ、それを「ソーシャルアート」と呼んだときに、「そうそう、これだ」という感じには、正直ならないんですよね。「なぜアートなのか？」という問いも常にあって。だけど、アートだからこそ乗り越えられるものもあるという実感があるので、もう少しその手応えを支えられるような言葉を見つけない、というのが今の思いです。

それと、コロナ禍を経て、学生たちが活動に参加する機会が増えているように感じています。彼らに聞くと、「入学してすぐコロナ禍でオンライン授業になり、人との接点が一気に遮断された」という話をよく聞きます。その中で、人が集うことや、自分たちと全然属性の違う人たちと出会うことが、自分たちの生き方や選択肢を広げることにつながっていると感じているようです。

そういった学生たちの声を聞いていると、私たちの活動もまた新しいフェーズに入ったように思えるんです。これが社会にとって必要な場である、ということを次世代を担う彼らと一緒に考えていけるといいな、と今は思っています。



■ 宮崎

すごく印象的だったのが、先ほどおっしゃっていた「既存の枠組みから零れ落ちるものを拾い上げる」という部分です。そこに変に名前をつけてしまうと、例えば「アートプロジェクト」とか「ソーシャルアートプロジェクト」という名前で枠を決めてしまうと、また「それに当てはまるのか、当てはまらないのか」という議論が生まれてしまいそうで怖い部分もありますよね。

でも、僕たちみたいに行政側に入り込んで仕事をしている立場からすると、それがどういう性質の文化芸術活動で、どんな目的を持っていて、どのような効果があるのか、さらにはどれくらいの予算が必要なのか、というのをひたすら訴え続けなければならないんです。つまり、「よくわからないものだからこそ、みんなを救える」というロジックがある一方で、「よくわからないものにお金は出せません」というロジックも同時に存在します。

このジレンマが、この分野にはものすごく多いと感じています。社会に必要なだと分かっているけど、それを言葉にして説明できないと理解してもらえない、という難しさですね。

ここで沼田さんにお聞きしたいのですが、研究者の視点から見て、この分野に適した言葉や概念について、どう解釈されていますか？何かご意見を伺えたらと思います。

■ 沼田

まずお話を聞いていて気になったんですが、「たんす」とか「ちょちょまうヴァナキュラー」とか、「ブレーカープロジェクト」って、どういう意味があるんでしょうか？

ぱっと聞いたとき、すごく面白いなと思いました。地元の人たちが「ああ、たんすだね」「作業場だね」みたいに、ものづくりをしている場として自然に集まっている感じがすごくいいなと。そういうのって本当に大切だなと思います。この間も現場に伺ったんですが、すごくいい場所として育っているなと感じました。世代を超えてつながっているんですね。



で、今の質問なんですけど、先ほど常盤さんが名前をつけることについておっしゃっていたように、結局その名前がどこまで活動を表すのかというのは別問題だと思うんです。例えば、「音遊びの会」(※)って名前が最初はお遊びみたいだなと思ったんですが、外部の人に聞いてみると、「そうじゃないよ」と。むしろ、やっていること自体が後からその名前を形作る、という側面があるんだなと感じました。

ただ、現場の人たちにとって名前がどう受け取られるかは、また別の難しい問題ですね。

※音遊びの会…知的な障がいのある人、実験的な即興音楽の分野で活躍する音楽家、音楽療法家からなるプロジェクト

■ 常盤

今日の午前中に職場で、近々予定されている本番が話題に挙がりました。それは「みんなでおいごりを作って、食べることを通して、参加者が場を囲む」という内容なんですけど、この内容のどこがアートなのか、と思う人がいます。それは無理からぬことでしょう。僕たち「ソーシャルアート」の側からすれば、場を開き、集う人々が日常ではなし得ないコミュニケーションが生まれる仕掛けを作る、その場のしつらえやファシリテーションの技法にアーティスティックな契機を見るというのは慣れた所作なのですが、そのメディアが美術や演劇ではなく「おいごり」だと確かに、「アート」の本質だがイメージからは離れているという問題が起こります。



各地で行政の人たちと話していると、みんな「何がアートなのか」は悩んでいて、苦し紛れに「文化芸術基本法に列挙されている」ものからさしあたり演繹するような場面は多く見られます。これは特に助成金や補助金の分配で問題となっていて、行政の人たちにとって「何をアートと定義して支援すればいいのか」はすごく難しい問題なんだと思いました。

一方で、アートを社会化するために定義しなければならない状況がある中で、他方では、「そう呼ばれたくない」とか「これが自分にはアートなのだ」とか、定義から逃げたい現場がある。これは常に揺れ動いていると思いますね。

例えば、障がいのある人への福祉的な支援一つをとっても、制度のために手帳は必要だが、手帳を持っている人だけが障がいのある人、困っている人ではない。

何かを動かすには、ある程度のフレームが必要です。でも、そのフレームが全てではない、ということもみんな分かっている。その中で、そのフレームを「フィクション」として受け入れて、それを上手に使って物事を動かせるかどうか、現場で求められていることなんだと思います。そして、その調整や忍耐が、特にコーディネーターに求められていると言えます。アーティストにそのフィクションの苦しみを直接負わせないよう間に立って調整するのは、僕たちコーディネーターの重要な仕事のひとつです。

僕自身のオーケストラ活動では、いろんな地域を訪れて演奏や創作をしています。それはオーケストラ業界の文脈では「アウトリーチ」と呼ばれます。その「アウトリーチ」という概念は、「クラシック音楽を聴く機会が少ない人たちのところに良い芸術体験を届ける」という発想から出発しています。

僕は、それがぜんぜん面白くないと思っていて、むしろ、一緒に何かを作り上げる、その空間や場所の雰囲気、そしてその中で音楽を通して生まれる様々な出来事の方にずっと興味を持ってきました。

でもそれは、「オーケストラによるアウトリーチ」というフレームを強く持っている人には伝わらない。

なので僕はある時期から、自分の活動を「アートプロジェクト」だと名乗ることにしました。別の文脈に乗ることで、違うふるまいが可能になるからです。

名前やフレームを与えられることで何かから自由になれる一方、その名前やフレームに縛られることもあります。例えば、病名がつくことで、自分の困りごとが理解できて楽になることもあるし、逆にその病名に囚われることもある。名づけという行為は、そういう功罪を併せ持つものだと思います。そして、各々生きるための必要性や、アイデンティティ闘争において、現場においては避けて通れないのかなと感じています。





沼田

名付けについてなんですが、今は「ソーシャルアート」という言葉を使っていますが、例えばイギリスの場合は「コミュニティアート」と言って、「自分たちはアートじゃなくて、コミュニティアートなんだ」という感覚で活動してきたじゃないですか。それについてどう思いますか？ちょっとお聞きしてみたかったです。

常盤

例えば、僕は最近、うちの財団でこれまでアウトリーチと呼んでいた事業のうち、いわゆるコミュニティエンパワメントを目的にするようなものについて、「コミュニティプログラム」とも呼んで事業紹介をするようにしています。なので、「コミュニティアート」という言葉だったら比較的許容できるかな、という感覚はありますね。



宮崎

ここで中西さんに話を振りたいんですけど、中西さんは障がいを持たれている方が表現活動をしたり、創作活動を展示したりするプロジェクトをされていますよね。

中西さんの活動って、どちらかというと「地域」に縛られているというよりは、表現者の方に寄り添っている印象を受けます。そう考えると、「コミュニティアート」という言葉は少し違うのかなと思うのですが、ご自身の活動をどのような言葉で説明されているんですか？

中西

コミュニティアートにつながる部分でいうと、当事者のアート作品を軸に「やりたいことを実現していく」というのが、私たちのアート×福祉イベントのコンセプトなんですけど、それはパーソナルなところから始まります。そこから家族にも広がっていく。いわゆる、ミクロ・メゾ・マクロのミクロの小さなコミュニティから始まるんですよ。

そこからさらに、地域で応援してくださる方々が「ちょっと応援したいから告知を一緒にしましょう」といった形でつながっていく。そこで広がりが生まれて、全く知らない方々、例えば障がいについてよく知らなかった人たちがイベントを体験してみる。その中で「あ、福祉に対する垣根は大きくないかもしれない」と感じる場面が生まれるんです。

例えば、堺市文化振興財団と堺アーツカウンシルの研究報告書のパンフレットを拝見したのですが、「目が見えない方の体験を目隠ししてやってみよう」というプログラムが紹介されていました。私たちの場合は「長すぎる棒」や「長すぎる手」をツールとして使い、不自由さを味わう体験型イベントを地域の方々にしてもらったりしています。そして、そのツールを使って絵を描いてみると、「すごく面白いアートができたなあ」という感覚が生まれるんです。



そこから感性が広がっていった、障がいを持つ方々とのつながりが生まれたり、実際に体験してみて、「障がいについて全然知らなかったけど、イメージが全く違った」「こういう人たちなんだ」と新たな気づきにつながる。そういう意味では、コミュニティアートの一つの形と言えるのかなと思います。

ただ、先ほどの定義の話もありましたが、私が感じるのは、もともと当事者から始まるアートイベントや個展が、私たちの想像を超える気づきや波紋を広げていくことがあるということ。だから、定義するのはとても難しいんです。でも、やってみたら「こういうものなんだな」と分かり、「じゃあ次はこうやってみよう」とつながっていく。その積み重ねが結果的にソーシャルアートに結びついているように思います。

抽象的で分かりづらいからこそ、まずはやってみる。お二方のお話を聞いていて、活動には柔軟性がすごく求められると感じました。それが強調されているんだな、と。うまくまとまらないんですけど、そんな印象を受けました。

■ 宮崎

こちら辺のお話を聞いていると、僕の立場からすると、常盤さんがさっきおっしゃったことの、ある意味で「逆」の立場にいるのかなと思います。僕はクラシック音楽のオーケストラやオペラをやってきたので、いわゆる「お堅い」分野。僕は「ハイアート」なんて呼んだりするんですけど、正しいとされる美しさや、洗練された体験を提供するという立場なんですよ。

コンサートをやるときも、あくまで「提供する」という構図になりがちです。それはずっとやってきたことだから、それで良いのかなと思う部分もある一方で、同時に「それでいいのか？」という疑問も常に持っています。

その中で、もしソーシャルワークやコミュニティアートの文脈でこの活動を解釈するとしたら、僕たちは「良いものを提供する」とか「正しさを示す」という方向に行きがちかもしれません。でも、この分野では、享受する側が単なる「享受者」ではなくて、「参加者」であり「表現者」であり、表現活動を主体的に行う存在なんですよ。

その場を整える役割を果たすのがアーティストや文化芸術のコーディネーターなのかな、と感じます。そういう解釈もできるんだな、と改めて考えさせられました。



■ 松尾

支える、支えられるとか、教える、教えられるといった立場の固定観念を、どう崩していくか。共に対等でいられる関係を目指したいんです。そして、そこにアートや活動があることで、みんなが自由になれるような状況をずっと作っていきたいと考えています。



kioku手芸館「たんす」の活動風景
photo: Mugyuda Hyogo

こうした活動が続いていくことで、どのような価値が生まれ、何が変わっていくのかを見届けたい、という思いがあります。

場を作るときに心がけているのは、そこにいる人たちがいかに自由になれるか、という状況です。これは今の大阪公立大学でのプログラムの中でも、より意識するようになったことです。例えば、「編み物は女性がやるもの」みたいなバイアスを持つ方もおられますが、そういった考えを覆していくこと。この分野の持ち味は、社会状況が強いる「こうでなければならない」という関係性を変えていけるところだと思います。

例えば、医療者と支援者という関係性も、この場では超えられることがある。西成の現場では、多くの課題を抱えた方々がいらっしゃいますが、福祉制度や衣食住の支援だけでは、人間は満足できないんですよ。自分に役割があり、表現を通じて生きている実感を得ること。それが本当に根源的で重要なことだと思います。そうした瞬間に、現場で立ち会えることがあるんです。

こういった大切な瞬間を、なんとか社会に共有していけないかなと考えています。そのためには、説得力を持った言葉が必要だと思います。でも、まだそこには到達できていないかな、というのが現状です。

■ 宮崎

今後に向けた課題って感じですね。これまでの日本の文化政策は、本当に「良いものを見せる」ということに重点を置いて推進されてきたと思います。

ただ、世の中の流れが変わってきていて、福祉や教育、観光など他分野に波及していますよね。その波及先に「良いものを持っていく」というよりも、「関わった人がどう感じたのか」という視点が重要になってきている気がします。

そういった意味でも、この分野がもっと存在感を示していく必要があると感じます。ただ、如何せん言葉がないので説明が難しい。これが僕自身もすごく歯がゆいところです。



■ 松尾

私たちの活動で言えば、例えば「ちょちょヴァナ」の取り組みは、西成特区構想の一環として「観光・にぎわい」を目的とした枠組みに位置づけられています。アートの振興を通じて、若年層を中心とした新たな人の流入が期待されています。

文化事業の枠組みではないということに違和感がないとは言えませんが、重要なのは、とにかく現場を続けられること。若者定住といった話になると、安価な住まいや利便性の良さなどを強調しがちですが、それだけではなくて、むしろ、西成ならではの雑多感や、様々な課題に対して奔走する人や団体の活動も含めて、多様な人が交わるあの状況に若者が惹かれている部分も大きいんです。

だから、現場で見えている若者たちのそういった視点を、ちゃんと行政や社会に伝えていく役割が自分たちにはあると思います。「安全」「安心」「きれい」といった言葉だけで語られがちな都市の価値観に対して、それだけじゃない定義を訴えていけたらいいなと思っています。

■ 沼田

今おっしゃられたことがすごく面白かったです。

要するに、現場は現場としてそのままでいいし、そこで使われる言葉が現場を守れる言葉であれば、それが良いんだなと思いました。ただ、言葉があることで何が良いかというと、運動体としての側面がそこから生まれるということがあると思うんです。でも、現状ではそれが「運動」になりきれていない。つまり、言葉が現場の活動を包括しきれていない部分があるのかな、と感じました。

現場は現場で色々あっていいと思います。例えば、「ちょちょヴァナ」だったり作業場だったり、そういう多様性があるって良いんです。ただ、それを「こうこうこういう意義があるんだ」と社会に対してちゃんと示すための何かが必要だと感じます。

もちろん、それを現場の人たちがやるべきことなのかどうか、という議論もあります。ただ、みんなが納得するような言葉が出てきたら、それには大きな意義があるんじゃないかと思うんですよね。その一つの効果として、運動体としての側面が生まれるんじゃないかと。

そこがまだ、まとまりきれていないというのが、皆さんの歯がゆさとして感じられる部分なのかなと思います。

■ 宮崎

ただ、少しずつまとまり始めているのかな、と僕は感じています。例えば、僕らが関わらせてもらっている大阪公立大学「EJ ART」人材育成プログラム、ソーシャルアートコーディネーター人材育成事業。あの「ソーシャルアートコーディネーター」という言葉が、初めてちゃんとオフィシャルに出たのがこれなんじゃないかと思うんです。これまでもちらほらと使われていたと思いますが、タイトルとして正式に掲げたのはこれが初めてじゃないでしょうか。

■ 沼田

それが「ソーシャルアート」でいいんですかね。それがどうなのか、という疑問も残ります。

■ 宮崎

便宜上、使える言葉としては一番近いのかなと思います。ただ、ソーシャルアートという言葉で包含しようとしても、その要素があまりにも多岐にわたるので、完全に包含するのは難しいですよね。だから今のところ、便宜上「ソーシャルアート」という言葉を使うしかないのかな、というのが僕の正直な意見です。

■ 常盤

中には音楽も美術も演劇も、色々なものがあるわけですからね。

■ 宮崎

西成区のように労働者の街での取り組みや、障がい者の方々を対象にした活動など、本当に範囲が広いなと感じます。

■ 常盤

それだけ豊かな取り組みが行われている、ということでもありますよね。今のお話を聞いていると、「ソーシャルアート」や「コミュニティアート」という取り組みについて、「それがアートと呼ばれていること」の意味ってすごく大きいと思うんです。

ここで課題が二つあり、一つ目は、実際の現場では豊かな表現活動が行われているにもかかわらず、そうした可能性のある現場であることへのモチベーションがアーティストと共有できない場面があることです。例えば、学校のアウトリーチ事業に関して、ある美術家が「アウトリーチはサイドビジネスだ」と言っていたことがあります。そこには、制作や作品づくりが本業で、それ以外は副次的なもの、という序列がある。



僕からすると、こどもの現場で創作をすることは非常に高い専門性が求められるし、そこでしか生まれない表現や創作がある。ではなぜそんな風に言ってしまうアーティストがいるかと言えば、アウトリーチとは完成物を届ける行為である、変わらない自己が他者を変えに行く行為であるという世界観が根強いからだと思います。社会包摂が大事にしていることはむしろ逆で、ともに作る中で全員がちょっとずつ変わっていくことです。そういうクリエイティブな機会が見逃されがちなのはとてももったいない。

だから僕としては、こういう活動もちゃんとアーティストにとって「表現活動」だと言いたいのです。例えば、こども食堂では、こどもたちが能動的に音楽を作ろうとする空間の設計や、そこで関係性の変容が起こるアーティストの働きかけ自体、非常にアーティストティックなことです。そこには様々なクリエイティビティや美的価値に溢れていて、それをちゃんと見出していくことが重要だと考えています。

そこで二つ目につながるのですが、こうした地域の現場で起こっているアートの側面から見た良さをきちんと見出してくれる「批評」の存在が、まだまだ足りていません。なので現状では、現場の語られ方がどうしても「社会貢献活動」というフレームになる以外の回路が開かれづらいと感じています。

やや刺激的な言い回しですが、ここにあって、仮にありがたいことにこうした活動が今後もっと広がることがあるとしても、社会的な目的のためだけにアーティストが動員されるという構図は、戦争も社会包摂も変わらないのではないか、という意識を常に持つておく必要があると思います。

だからこそ、この社会包摂事業がアーティストにとっても「これは表現活動として非常に面白い」と思えることが非常に大事で、それはつまり、この取り組みがあくまで「アート」と呼ばれることが重要だということなのです。

■ 宮崎

文化芸術、僕らの創作活動や演奏活動がある中で、それが社会貢献の手段として用いられるのではなく、サイト・スペシフィックな、そこにいる人やその環境ならではの表現を生み出すためのもの。それ自体が表現活動なんだと思うんです。



■ 松尾

ちゃんと活動自体がアートである、ということをもっと訴えたいですね。先ほどもお話ししましたが、「福祉の側面があるからようやく認められる」とか、そういう見方ではなく、アーティストとしての表現の一部としてこの場が成立している、ということをもっと伝えたいと思います。

■ 宮崎

「アーティスト」という言葉についても考えさせられることが多いです。松尾さんの現場をこの前見させてもらったときや、いくつか他の現場を見てきた中で、「アーティスト」という言葉をどう使うべきなのか、自分の中で問い続けています。

例えば、参加している子どもたちや、西成のおじさんたちも、みんなアーティストじゃないですか。彼らは表現者なんですよ。そう考えると、「全員が表現者になれるもの」がソーシャルアートなのかな、と思います。その力ってすごく強いし、それは文化芸術が単なる手段として使われるのではなく、全員が文化芸術を享受する存在であり、同時に提供する存在であり、アーティストであり…。そんなふうに、全てを超えるものなのかなと感じます。

だからこそ、文化芸術じゃなきゃいけないのかな？アートじゃなきゃいけないのかな？と思ったりもするんですよ。



■ 常盤

芸術の価値を考えるときに、本質的価値、社会的価値、経済的価値といった分類で分けて考えると、一旦は分かりやすいかもしれませんが、でも、それぞれが独立しているように見せるのはミスリードだと思います。実際には、一つの豊かな現場の中に、コミュニティの再生があったり、音楽的な面白さがあったりするわけで、それらが一体となっていますよね。



だから、「これはアート」「これは社会活動」と分けて考えるのではなく、いろんな価値が同時に存在しているということを認識するのが本当は理想的なんだと思います。

■ 宮崎

本来は分けずに存在すべきなんだろうけど、やっぱり行政の仕事となると、そこを分けて整理しなきゃいけない部分がありますよね。お二人もそういう経験をされているんじゃないでしょうか。



きむらとしろうじんじん「野点 -焼立器飲茶美味窯付移動車」(「ちょちょヴァナ2024・秋」の様子)
photo: Mugyuda Hyogo

■ 松尾

あの場の状況を作るには、ものすごくアーティストの視点とファシリテート能力が重要なんです。

例えば、じんじんさんが長年続けている「野点(のだて)」という活動があります。「作業場@旧今宮小学校」の活動の一環として2021年から毎年「野点」と参加者がオリジナルの屋台を制作する「妄想屋台」を出す企画を開催しています。実はその現場での立ち方や関わり方には、ものすごく深いプロセスがあります。ただお店をやるのではなく、自分が魅力的だと思うものを「妄想屋台」として具体化して現実に着地させてみる時の風景を思い浮かべるところから対話や作業を重ね、あの場を作り上げているんですよね。

全員が表現者のように振る舞っているのがあの現場の魅力である一方で、その現場を成立させるためのプロセスが重要なんです。その中にこそアーティストやコーディネーターの専門性が求められる部分があるように感じます。

今、大阪公立大学でソーシャルアートコーディネーターの人材育成に取り組んでいますが、その難しさを痛感しています。「誰でもコーディネーターになれる/なりたい」というわけではない。そこには専門性や経験が必要で、それを限られた時間のプログラムの中でどう育てていくかが大きな課題ですね。

マネジメント人材の育成について

■ 宮崎

人材育成の話に少しシフトしたいんですけど、アーティストとして、じんじんさんのような方々がいらっしゃるのかもしれませんが、それ以上に松尾さんがされていることや、常盤さんがされているようなコーディネーターやマネージャーといった分野でも、ものすごく専門性が問われると思うんです。ただ、その専門性が一体何なのか、すごく揺れ動いているように感じます。

ソーシャルアートとかアートプロジェクト、ワークショップ、コミュニティプログラムといった呼び方はさておき、企画や制作、マネジメントの人材育成や、その方々が活動している現状や課題って、どんな感じなんでしょうか？

■ 常盤

団体の状況ですか？

■ 宮崎

団体でもいいですし、個人として活動している方々の状況でも構いません。

■ 常盤

そうですね。やっぱり、人を育てようと思っても、そう簡単に育てられるものではないんですよ。でも、「それじゃいけない」とも思っていて。まず、そもそも自分自身がコーディネーターとしてちゃんとできているかという、怪しいところもありますけど（笑）。

うちの部署では令和4年度、名刺に「アートコーディネーター」と記載するようにしました。「文化振興財団」と聞いて多くの方は堅いイメージ、あるいは調整役としての事務員のイメージが強いと思います。ただそれだと例えばアーティストや学校に対して、僕たちなりに提案したり交渉したりする主体として見てもらえない、ということがあります。あるいは、そういう主体としての自覚や自己定義が、自分たちの側にも生まれにくい。なので、改めて「アートコーディネーター」と名乗ることで、自分たちが自身がアートの現場にコーディネーターとしてコミットしていくという表明が必要だと感じました。



育てるという話で言えば、自覚や自己定義の中で自らの振る舞いを思考していく仕掛けを導入したということになります。

その振る舞いそのものをすべて教えることは実際難しいと思います。基本的な段取りはマニュアル化できますが、瞬間の機微は個々が獲得していくものです。

ただその獲得までの試行錯誤を後押しするものとして、役割付けは大変意味のあることだと思っています。あとは、教えられないとはいつつ、自分ならどうするかを伝えたり、見せたりして、僕自身が自分を周囲に開いていくことで、参考材料を増やしていくということかと思います。



■ 北村

育成事業をされているということですが、具体的にはどんなことをされているんですか？

■ 常盤

地域文化会館の企画担当職員を主な対象として、実際に地域の現場でアートワークショップを企画制作する実践的な研修です。最初の座学では、「講座・教室」と「ワークショップ」の違い、「教えられたことに従って一律の完成品を目指す場ではなく、誰もが創作の主体となり、それぞれの在り方で関わることができる場がワークショップだ」という前提を伝えています。ワークショップという言葉はある種多義的ですが、もし「講座・教室」と「ワークショップ」を分けて考えるなら、こういう違いがあると言ってまず差し支えありません。

そして、その価値観に基づいて企画されたワークショップを実際に体験してもらいます。その際、アーティストがどういう意図でワークショップを設計し、参加者と接していたのかを分解して解説し、理解を深めてもらいます。次に実践の準備として、現場との打ち合わせに向けて、デモンストレーション形式で練習します。そこでヒアリングのコツや、相手方と良好な関係性を築く考え方などを学んでもらいます。



その後、チームに分かれて現場が割り振られ、受け入れ先やアーティストとの打ち合わせ、準備を経て、本番へと進みます。このプロセスは講師も伴走し、打ち合わせや企画内容に対して適宜フィードバックを行っています。

■ 沼田

その効果はどうですか？

■ 常盤

研修終了後には、何人かの参加者が、所属する会館の事業としてアウトリーチやワークショップを任されていました。もともとこうした事業に関心を持っていた人たちではありましたが、研修が背中を押すことができたのかなと思っています。あと、一人は職場を辞めて青年海外協力隊になり、ザンビアに行きました。「もっと自由でいいんだと思いました」「自分もやりたいことをやろうと思いました」と言われて…。ちょっと背中を押しすぎたかもしれません（笑）。

■ 垣沼

ワークショップって、演劇の分野から始まったと言われますけれど、お二人が現場で実際にされていることは、まさにそのワークショップの原点を思い起こさせるように思いました。今ずっとお話を聞いていて印象的だったのが、「アートマネジメント」という言葉ではなく「コーディネーター」という言葉を使っている点です。「対等に人をつなぐ」というイメージなんですね。



このような「コーディネーター」を育成する際には、一般的な「アートマネージャー」を育成する場合とは異なる視点や方法、育成のロジックが必要になると思います。具体的にはこういった方法や考え方が求められるのでしょうか。また、こうした人材を育成する上で、現在抱えている一番の課題は何だとお考えでしょうか？



■ 松尾

課題としては、経済基盤の不安定さがあると思います。私たちの現場では、自分たち自身の生活もままならない状況のなかで、「一緒に関わりたい」という学生や若者を迎え入れたくてもその余裕がないんですよ。

結局、ボランティアベースでしか関わってもらえない状況なので、長期的な視野を持つての人材育成の難しさを抱えています。

■ 宮崎

どんなに良いプログラムで人材を育成しても、育成した先でその人たちが仕事としてお金を稼げるかというのは別問題ですよね。特にこの分野はまだ発展途上中なので、どういう立て付けで、どんな事業をして、どういう予算をつけていくのかという説明自体がまだまだままならないと思います。

大阪府市も今、そういう状況に直面しているんですけど、「この事業がどういう性質のものなのか」を説明するだけで精一杯。下手をすると「それは福祉でやることだよ」とバサッと切られてしまうこともあるんです。

大阪府市が特にややこしいのは、もともと経済格差、在留外国人、日雇い労働者をはじめとする人権に関わる諸問題が、根深く存在してきた地域であるため、福祉や人権に関する分野が独立して強いんです。そうした中で、文化芸術に近い表現活動や場を守る事業も既に存在しています。結果的に、これが「二重行政だよ」と見なされるリスクがあって、行政側も非常に慎重になる部分があります。

例えば「ちょちょまうヴァナキュラー」は事業として守られているんですけども、潤沢な予算があるわけではありません。それでも事業として存続していることは重要で、それをどう発展させていくかという部分が課題です。だからこそ、「どう説明するか」が非常に大事なんだと感じています。



■ 常盤

堺市で取り組むこども食堂事業は今年で4年目ですが、2年目の終わり頃から、全国こども食堂支援センター・むすびえの皆さんとつながり、この事業に関連した取り組みが進んできました。今年度は、内閣府「孤独・孤立対策担い手育成支援事業」の枠組みで、こども食堂や地域の居場所におけるアートワークショップを、全国の担い手が自ら企画・コーディネートできるようになるためのツールセット開発事業を実施しています。近頃、この「孤独・孤立対策」という言葉を耳にする機会が増えましたが、それはひとつに、令和6年4月、孤独・孤立対策推進法が施行されたことも背景にあります。

堺市でのこども食堂事業は、立ち上げ当初から堺市社会福祉協議会と連携して進めてきました。こども食堂と聞くと、いまだに「食べられていないこどもが来る場所」という誤解がありますが、実際には全国に約1万カ所あるこども食堂のうち、特定の対象に絞ったものは2割弱で、残りの8割は誰でも来られる場所となっています。地域の大人も高齢者も来るし、子どもたちが来る理由も、食事をするだけでなく、遊びに来たり、宿題をしに来たりと様々です。



こうした場所で、子どもたちを見守る大人の目が増えてきていること、子どもを中心に様々な人々がつながっていることが、自治会や町内会が担い手不足に陥る中で地域福祉の新たな希望として捉えられています。ただ、「課題解決を標榜する場所」にしまうと、子どもも来づらいし、関わる人も広がらない。むしろ「この場所は楽しいよ」と感じてもらえるような関わり方が大切で、アートワークショップはその手助けにもなります。堺市社協ともこの考え方で一致しており、連携して事業を進めています。

親の所得が低いわけではなく、発達に凹凸があるがために金銭管理が苦手で、そのために子どもが満足に食事をとることができていない、というケースがあります。こういう場合、所得水準ベースでは福祉的支援の対象からは外れてしまう。でも地域の大人が、例えば、「あの子、1週間同じ服を着ているよ」と気づけると、必要な時に必要な支援につながられる可能性があります。また、日頃から地域の人々同士が集まる機会となっていれば、いざ災害が

起きた時にも、互いにどんな資源を持っているか、どんな状況で暮らしているかを事前に把握できているので、助け合うことができます。

このような観点は「支援」に対する「予防」だと捉えられています。困難に陥った人を助けるのが「支援」なのに対して、そうならないようにするのが「予防」です。この「予防」の地域づくりは、人々の関係性にアプローチする点で、まさにアートワークショップが得意とするところです。

■ 宮崎

内閣府のプロジェクトなんですね？厚生労働省じゃなくて？

■ 常盤

そこが重要な点で、厚生労働省はどちらかというと支援の文脈で政策を展開してきており、「重層的支援体制整備事業」はまさにそれに該当します。一方でこの孤独・孤立対策の取り組みは、もともとは内閣官房が所管しており、4月の法律施行で内閣府に移管されたものなのですが、当時の内閣官房孤立対策推進室長が「支援と予防は両輪だ」と明確におっしゃっていました。

■ 宮崎

確かに、支援として考えるのと、予防として考えるのでは性質が違いますね。

■ 北村

こども食堂の事業は、社協さんからの提案で始められたのですか？



■ 常盤

実は、本当にお互い「渡りに船」という状態でした。第2期堺文化芸術推進計画が施行する少し前、財団の中でもこれからは社会包摂事業に力を入れなければならない、という課題がありました。それは、僕が財団に着任する前の話で、当時の担当者が「こども食堂を対象にするのはどうだろう」ということで、堺市社協が「さかい子ども食堂ネットワーク」の事務局を担っているので、相談に行ったとのことでした。

その頃ちょうど、堺市社協の側でも「増進型福祉」という発想で、福祉を「課題解決ベース」から「楽しさベース」に変えることで担い手を広げたいという思いがありました。なので互いのニーズが合致して、すぐに連携が始まったのです。

具体的には、堺市内には約110のこども食堂があるんですが、堺市社協さんは、どの食堂にどんなモチベーションを持った担い手がいるかを詳細に把握しています。そのため、どの食堂がどんな取り組みが実施できそうかを教えてくださり、紹介もしていただくことができました。

現在、財団の主催事業では市内3か所のこども食堂でアートワークショップを実施しています。他方でそれ以外にも、年間10件を上限として、希望する食堂に対して、企業からの寄付金を原資とした基金を活用して、財団が運営する堺市新進アーティストバンク登録者を派遣する制度を共同で運用しています。

■ 松尾

いろんなところの予算を、とにかく複合的に活用するというのが、これからますます重要になるかもしれませんね。

■ 宮崎

文化芸術の予算、例えば文化課のようなところだけではなく、他の分野とも協力し合える柔軟性が、この分野の一つの魅力になるかもしれないですね。文化芸術に「機能的価値」を求めるのであれば、そうした点が大きな強みになりそうです。



■ 松尾

そういう意味では、私たちも最近、西成区で創業した企業さんと連携した企画に取り組みました。その企業では社内でSDGsに基づく取り組みを進めていて、持続可能な会社を目指すために「社内全体の意識をどう高められるか」を考える企画に声をかけていただきました。

その企業の生産過程で出る廃材をどう活用するかを一緒に考え、作品制作やワークショップの企画だけではなく、意識改革も含めた取り組みに参加させてもらいました。このように関係が続いていくのはありがたいですね。

企業も、これからは「稼ぐだけではない」という視点を持ちながら、文化を醸成するような取り組みに関わる余地があるのかなと思います。私たちも、そういった連携の中で言葉を紡ぎ、自分たちの価値を伝える取り組みを進めている最中です。

また、高校の授業の一部に関わらせてもらうこともあります。既にある仕組みを少し広げたり、展開を変えたりするような場面で「ちょっと相談してみよう」と思い出してもらえる存在になることが大事だと思いますね。

■ 常盤

僕は今の仕事を始める前まで、文化芸術業界が自分のメインの仕事になるなんてあまり思っていませんでした。どちらかという、職業としての軸はまちづくりとか地方創生という感覚でした。このまちづくりや地方創生というジャンルでは、異分野間の連携や協働が積極的に推進されているため、財団に来てからも、いろんな業界と関わりながらプロジェクトを作ることは、非常に自然な形で進めることができてきました。

モチベーションはそれぞれであっても、目的や目指す姿で重なる部分を見つけて、多様な主体と一緒に事業を進めることが大事だと思います。文化芸術基本法や堺市の推進計画にも「多様な分野との連携」と書かれていますが、それは資金調達を始めとする生存戦略の意味でも、事業展開の意味でも、あるいはアーティストが新しい表現の場を見つける意味でも、とても前向きなことだと思っています。

■ 宮崎



演劇分野のインタビューをしているときに、「お金が欲しい」というだけではなく、「自分たちで稼いでいかないといけないんだ」という話が出ました。その「稼ぐ」という表現が適切かどうかはさておき、やはり持続可能な活動を続ける上では、人を雇うためにも最低限の収入が必要になりますよね。

そのためには、いろんな分野の公的予算を取ってくることも一つの方法ですし、松尾さんがされているように、企業と連携して文化芸術を単なる手段として使うのではなく、メッセージを発信したり、新しい意味を生み出すような取り組みをすることも可能性があると思います。それは経営的な視点で言うと、生存戦略にもなるのではないのでしょうか。

ちょっと方向性が違うかもしれませんが、大阪府の大阪文化資源魅力向上事業の中で、「アートプロデューサー」を現場に送り込む取り組みがあって、その一つが東大阪で行われました。東大阪の工場にアーティストが滞在し、「アーティスト・イン・ファクトリー」という形で、工場の現場でアート作品を制作します。

そのプロセスでは、アーティストが工場の人たちの思いや言葉を聞き、それを立体作品に反映させるんです。そしてその作品を工場側が買い取る、という仕組みになっています。この取り組みで、アーティストが関わることで工場側の「なんとなくある思い」を明確化していく。そのプロセスが非常に面白いと評価され、大阪府の事業の中でも好評です。

こうしたアプローチも一つの形だと思います。ただ、お金稼ぎの話ばかりしたくはないですが、経営という意味では避けて通れない部分ですよね。

■ 常盤

「稼ぐ」という話になると、例えば「チケットを売る」という方法が一般的ですが、僕は実はほとんどチケットを売ったことがなくて、すごく苦手なんです（笑）。

そうではないお金の回り方、つまり他の形で資金を生み出す工夫が求められているなと感じます。そもそも、チケットを売るだけではその収入で事業をペイするのは難しいことが多いんですよね。

■ 宮崎

そういった意味でも、芸術活動自体はもちろん大事ですが、経営的な視点をしっかり持つ必要がありますよね。その分野を担う人材が、結局のところやるしかない、という状況になるわけですが。

■ 常盤

そうですね。本当にタフな仕事だと思います。うちにも新卒やそれに近い年齢の職員がいるんですが、日々ものすごく頑張ってくれています。この仕事をやろうと思うと、アートの知識や言葉を理解しているだけでは足りなくて、契約書や請求書の作成に始まる、法務、財務、税務などの知識も必要になってきます。

いきなり全部を完璧にこなせとは言えませんが、そういった高度な業務にも揉まれながら、確実にスキルを身につけていくことが求められています。そういう環境がタフである分、本当は時間をかけて丁寧で育てていきたいのですが、多くの場合が有期雇用の契約であるのが現状です。その中でどうやって彼らがスキルアップしていけるのか、そのための支えをどう提供できるかは、業界全体の大きな課題だと感じています。

■ 宮崎

ちょっと気になったのが、常盤さんは財団に所属していて、組織に守られつつ一定の給料が出る前提で働ける環境にいますよね。一方で、松尾さんは個人単位というか、法人格を持ちながら自分がエッジに立ち、全てをこなしつつ、関わる人たちを巻き込んでいますよね。

例えば、助成金を取ってきて何年か雇用を継続するといった状況での人材育成や、経営サイドを担える人材の育成について、松尾さんはどうお考えですか？



■ 松尾

それが本当に今、まさに整えておかないと、この業界の持続可能性がないなという危機感をすごく感じています。私自身、15年以上この現場に携わってきましたが、この現場の状態ではなかなか次の世代に渡せないのではないかと感じています。

なかなかワークライフバランスを保てるような状態ではなく、とにかく現場優先で必死にやってきましたが、安定した状況にはなかなか改善できていないという現状に気づきました。だからこそ、もう少し軸足を置いて、これをきちんと若い人たちにも選ばれる職業にしていかなければならないと考えています。

それを整えるための体力も、そんなに長くは続かないと思っています。この10年、いや5年ぐらいで何とか改善の兆しが見えるくらいにできないかと感じています。

■ 北村

派生させていくというか、いろんな相手先と組みながら、知恵を使って接続していかないと、アートだけでは補助金や助成金だけでやっていくのは難しいですね。

■ 松尾

それこそ、福祉施設化して基礎的な予算を得る方が、専任スタッフ一人分の人件費を何とか賄えるのではないかと。とか。自主事業の展開を考えていく経営的な視点を取り入れる、とか。いま取り組んでいる活動を継続していくための安定的な経済基盤の仕組みをどう作れるのかを整えたいと思っています。

一方で、この仕事って、やっぱり「やりがい」があってこそ成り立つものだと思います。

ただ、「やりがい搾取」という言葉だけが独り歩きしてしまって、過酷な労働環境だけが注目される状況になると、本来の意義が見えにくくなる気がします。私たちは「やりがい」を持ってこの仕事をやってきたし、この現場をなくしたくないという思いで続けています。そして、それを後世にきちんと残したいとも思っています。





■ 宮崎

人の働き方を考えると、僕らの分野、オーケストラの事務局でもそうなんですけど、面白い仕事とか、のめり込める仕事って基本的にブラックになりがちなのかなと。没頭しないといけないし、それが「きつい」とか「労働環境が悪い」という語られ方をするのがすごく難しいですね。

その人が「面白い」と思えることをやれる環境を作りたいけど、残業代のことを考えると現実的には難しい部分もあります。

■ 松尾

お金には換算できない活動ではありますよね。

■ 宮崎

今、労働環境をきれいに整えようという時代だからこそ、経営が難しいですね。特に人を雇う側になると、余計に難しくなる。雇われる側のメンバーはいいけれど、自分がやりたいことをやるためには覚悟を決めてやっている部分もあるので…。

■ 常盤

僕は、自分自身の生き方や働き方に納得していますし、それで良いと思っています。ただ、これが社会一般的には違うことも理解しています。だから、自分の働き方を普遍化しないように気をつけています。

それに正直なところ、「ブラック気質」があると思います（笑）。でも、「やりたい」と思う人と一緒に仕事ができるのは楽しいんですよね。今の時代にそれを堂々と言うのは難しいですが、どこかでそういう気持ちはあります。

■ 宮崎

面白いと思えるきっかけや、強い衝動を与えられる機会がもっと増えれば良いですね。お二人とも、場所を作る役割をされていますし。

昨日、アーツカウンシルに相談に来たフォークミュージシャンの方がいて、その人は演奏活動や教える仕事をしながら、コミュニティアートや福祉施設に興味を持っている子を連れてきたんです。その子は、どうやってその分野に入れば良いのか分からなかったけれど、常盤さんに話を聞いてもらったことで感化された、と言っていました。そういう感化される機会がもっとあれば、多くの人がこの分野に関心を持てるようになるのではないかと感じました。

■ 常盤

こう言うのはなんですが、僕は業界がどう存続していくかというより、僕と同じようにこの仕事を面白い、楽しい、と思える人が増えてほしいなと素朴に思っていて、そういう人たちの活動が仕事としてちゃんと成立する社会にしたい、という風に思っています。

■ 宮崎

仕事として成り立たせようと思ったら、結局お金が必要なんですよ。



■ 常盤

僕は自分のオーケストラ活動は絶対に仕事にしないと決めています。その方が気持ちよくやれるし、スケールしないかもしれないけれども、今の範囲でやりたいことは十分できます。それに生活がかかっていない分、自由です。これも一つの表現の場だと思っています。

もちろん、財団では仕事として成り立つ環境が整っているからこそ実現できることがある。それぞれにできることが違うということだと思います。

■ 宮崎

お二人の活動を聞いてみると、性質は似ている部分があるけれども、向いている方向や取り組み方が全然違いますよね。それがすごく興味深いなと思います。

■ 常盤

市民コーディネーターを育成する事業は全国各地にあります。僕たちのように職業コーディネーターとしてやることで実現できることもあれば、市民コーディネーターという立場だからこそできることもありますよね。いろんな人がいろんな立場で、自分のできる範囲でやりたいことを実現していけるのが健全な形なのかもしれません。

そうした状況を支えるバックボーンが大事だという話に結局は戻ってくるんですけどね。

■ 松尾

コレクティブ感というか、それぞれが個別に仕事を持ちながら、時々つながったり離れたったりして、ある現場では一緒に活動する、みたいな形が現実的なのかもしれません。

スタッフを一気に迎え入れるのではなく、別の仕事をしながら週に何回か一緒に関わる。その活動の最低限の資金は何とかして確保する。活動の大切にしている部分を担保できる最低限のラインをどれぐらいに設定するか、そのラインをどうやって生み出すのか、そこを分析して見極めていきたいと思っています。

■ 常盤

最近思うのは、若いアーティストたちと接する中で、彼らのキャリアの描き方として、「演奏で食べていけなければドロップアウトだ」という感覚があることです。それも一つの価値観だとは思いますが、成功するかどうかの二択の中でしか考えられない人が多い気がします。

せっかく音楽をやってきたのだから、もっと別の形で表現活動を続ければいいのに、と思うこともあります。本来人間にとって、人生の中に芸術があることの在り方は多様なはずなのに、社会が「こういう生き方をしている人は成功」「こういう生き方は失敗」という抑圧的なイメージを作っていて、アーティスト自身もそれに振り回されているように感じます。

実際、そもそも自分が本当にたどりたい生き方は何だったのか、それを見つめ直す機会がないまま、芸術大学を卒業して社会に放り出される人が多いと感じます。そしてなまじ中途半端な仕事に就いてしまうと、それをこなすだけで20代や30代が過ぎてしまう。そういった人たちに対して、「もう一度、自分と芸術との関わり方を見直してみませんか？」という機会を作ることが必要だと思っています。

■ 北村

芸術系大学在学中に社会に出てからの生き方を教えてもらったり考える機会って無いでもんね。本当に。

■ 沼田

そういう意味では、やっぱり「アートじゃないといけないのかな？」というのを、さっきから聞いていて思ってたんですけど。お二人はどちらかというと「アーティストとして」ではなく、「アーティストと一緒にやっている」という感じですよね？

■ 松尾

私はそうですね。





■ 常盤

僕も今のところはそうですけれども、別にそうじゃなくても楽しいとは思っています。

■ 沼田

アーティスト自身は、アートのことをどう思っているのかなっていうのを、今聞いていて気になりました。「アートであるべきなのかな？」って。

■ 常盤

「アートであるべきなのか」というのは、ジャンルとしてのアートなのかどうかにもよりますよね。例えば、誰がどう見ても音楽活動には見えなくても、本人が「これが音楽だ」と思っている場合もありますし。

■ 松尾

例えば、私たちは今、ファッションブランドをアーティストの西尾美也さんと地域の方々と一緒に運営しているんですけど。ここにはアーティストの目線や価値観が圧倒的に必要なんです。

おばちゃんたちの提案やつくったものに対して、西尾さんが「もうちょっとこうしたらどうだろう」とさらに提案を重ねる。その視点がやっぱりすごいです。想像もしない方向からの提案であったり、それぞれの技術を少し超えてくる提案であったり。「先生、さすがやなあ」となって、また次の制作でも同じようなやりとりを重ねていく。そんな相互関係のあり様がこのブランドの強みであり、アートの力だと思っています。

そういう視点や専門性って、アーティストに限定されることではないかもしれないけれど、やっぱり特性としてすごく必要なもので。その場をポンッと跳ね上がらせる力というか、何かを突破する力がアーティストにはあると感じています。

■ 宮崎

結局「アートの定義」が何なのかにによって変わってきますよね。



ファッションブランド「NISHINARI YOSHIO」
制作風景



ハイアートやデザインのように、確立されていて「正しい」とか「美しい」とされるものを作り出すアートなのか。それとも、どんな形でも「自分が思ったことを何かしらの形で身体や道具を使って意思表示をする」こと、そういう表現をアートと呼ぶのか。

僕自身は、どちらかというと後者の方でこの分野を考えています。

誰でも、障がいを持っている方でも、外国籍の方でも、経済的に様々なバックグラウンドを持っている方でも、表現をしたら、それだけでアートになる。そういう人自身がアーティストと呼べる存在なのかなと思ったりします。

■ 北村

松尾さんがおっしゃっていた、西尾さんのような専門性や経験がある「アーティスト」というのと、市民の人がアーティストになる場合の「アーティスト」って、少しニュアンスが違いますよね。

やっぱり、アーティストとしての感性や価値観、考え方などがあり、それが他の人に影響を与える強い力を持っている人がいます。そういう存在がいないと、アートプロジェクトって成功しないんじゃないかと個人的には思っています。

みんなが主体になることは大切ですが、その一方で、専門的・職業的なアーティストの存在も同じくらい重要だと思います。



■ 常盤

少し抽象的な表現ですが、「アートとか芸術って何だろう？」と考えた時、僕はそれは、その人が社会や世の中を切り取り、世の中と関わるために見い出してきた技法の蓄積、だと思っています。

落合陽一は『魔法の世紀』という本の中で、アーサー・C・クラークの「十分に発達した科学技術は、魔法と見分けがつかない」という言葉を紹介しています。アーティストもそうで、まるで魔法使いのように扱われることがあります。実際には魔法使いではなく、ただ彼の技術（技法）があまりにも高度であるため、魔法と見分けがつかないのです。

僕はこう表現することで、アーティストもまた僕たちと同じ人間であるが、人生の中で様々な技法を蓄積する中で、自分なりの世界との関わり方を獲得した存在であるとしています。その「世界との関わり方」が作品やパフォーマンスとなって表れるのです。一般に伝わりやすい説明ではありませんが、僕はアーティストとはそういうものだと思っています。

■ 沼田

私も自分で「音楽魔法士」って名乗ることがあります。(笑) 療法士ではなく。時々ですけどね。

でも、お金の話も絡んできますよね。「アート」と言った瞬間に。ここでお金の話をしているのかどうかわかりませんけど。(笑)

■ 宮崎

旧来の言い方をするアーティストたちも、結局、活動をする上ではお金が必要になりますよね。

■ 沼田

どういうお金か、ですよ。

■ 常盤

コロナの時の「文化芸術の灯を絶やすな」という言葉遣いについて、僕は残念ながら、これは極めて悪手だったと思っています。文化芸術には価値があるから国家が助けるべきである、という主張ですが、これと連動する形で、ある関係者の「製造業よりも文化芸術の方が価値が高い」という表現も大きく物議をかもしました。



文化芸術の価値を必死に訴えなければならない、という切迫感は致し方ないことだったと思います。でも、少なくともあの当時に必要だったのはむしろ、「芸術であろうと他の業種であろうと等しく労働者としての人権を守るべきだ」という主張だったのではないのでしょうか。そのように訴えて他の業種と手を携える必要があったはずなのに、僕たちの業界は、残念ながらそうした連帯がそこまで得意ではありません。

■ 宮崎

旧来の芸術って、自分を神格化したいから「上にいたい」という意識が強い部分がありますよね。

■ 常盤

一方で僕たちの財団では、何とかしてアーティストの待遇をよくしようとしてきました。そのためには周囲から賛同を得る工夫が必要で、例えば謝礼金基準額の引き上げの際には、日本音楽ユニオンが最低賃金を公表しているのを、「ここは割らないようにしましょう」と伝え、行政側にもきちんと必要性が伝わります。このように物事を具体的に動かしていく働きかけも重要です。

■ 垣沼

いわゆる学校にアーティストを派遣するような取り組みのうち、特に営利目的でやるものとは違うものを目指したい、という欲望があります。でも、これを「文化芸術」の枠組みでちゃんとお金を出そうとした時、福祉の枠組みでお金を出すのとは違いますよね。文化芸術のお金として出す場合、どういう在り方が望ましいのでしょうか？



■ 松尾

すぐに「結果」や「目的がこうあって、こうなります」といった明確な答えが出るものではないんですよ。お金を出す側としては、何か成果が見えてそこにお金を投じる、という流れが求められることが多いけれど、そういう結果が見えにくい世界もありますよね。

本来的には、全てが目的や結果、答えと結びつくべきものなのか、という問いがあると思います。名付けることで制度ができたり、商売になったりするけれど、その一方で名付けることで零れ落ちるものもある。対象化せずに、人と人がやり取りする中で生まれる価値。そういうものに出会えるのが、アートや文化の現場なんじゃないかと思います。

いわゆる「横串を通す」という言い方をしますが、そこにこそアートの唯一の価値があるのかもしれませんが、それは成果が見えにくい部分でもあって、そういう価値が守られない社会って、多分生きづらくなってしまうんじゃないかなと思うんです。

余白がなくて、窮屈になるというか。見えない成果に落とし込めない価値を大切にすること。それが重要だと感じます。

学生たちとやり取りをしていると、それをすごく感じます。例えば、「妄想屋台」で何を出すかの相談会で「自分の魅力と思うものを出してみて」と問うてもなかなか答えが出てこないんです。「何でもいい」と言われると一番困るんだ、と。

ある程度の枠組みや設定があれば提案できるけれど、それがないと「自分の好きなことって何だろう？」と迷宮入りしてしまう。それは、社会や大人のせいでもあると思うんです。今の学生たちがそういう状況なのは、彼ら自身が選択を許されてこなかったからではないか、と。

例えば、放課後の時間も、「ここからプール、ここから英語」とすべてが時間で区切られていて、本人たちが「今これをやりたい」と言う自由な時間が少なかったのかもしれない。その中で「さあ自由に考えて」と言われても、考える機会自体がなかったのではないかと。

それを思うと、この先どんな社会が生まれるのかが少し心配になります。また、現場で感じるのは、失敗する経験が少ないこと。失敗に対する恐れがあるんです。

だからこそ、トライアンドエラーができる環境を作ることが大事だと思っています。まずは「やってみる」、手を動かしてみる。失敗やうまくいかなかったことも含めて実感を得られる場が必要なんじゃないかと。そうした価値をもう一度訴えていきたいな、と思っています。



■ 常盤

堺市でのこども食堂事業について紹介する際に、よく取り上げるエピソードがあります。

令和3年度、この事業を始めるにあたり食堂実践者の方々に話を伺う中で、「うちの子たち、もちろん大変な子ばかりじゃないんだけど、気になる子がいてね。例えば、流しそうめんをやろうって言ったら『イヤ』って言われて、なんでって聞いたら、『やったことがないから、取れなかったら怖いからやりたくない』って」ということを聞きました。こうしたいわゆる「経験の貧困」から来る子どもの成長に関わる課題は、しばしば耳にする話です。

それを聞いたあとのアーティストとの打ち合わせでは、「楽器を練習してみんなで演奏する」というよりは、子どもたちが自分でできることを見つけて、それを広げていけるようなワークショップにしよう、という話になりました。

そこで、自作の鉄琴で音を鳴らして遊ぶワークショップを実施しました。ただ、子どもたちには何の音階が出るかは一切教えず、「この鉄琴で鳴らせる一番小さな音をみんなで見つけよう」「リンゴの音をみんなで作ろう」というような遊びをしました。すると、子どもたちが大人の思いつかないような鳴らし方を見つけて、大人たちが驚いて「いいやん」と素直に言葉が出る。子どもたちからすると、自分が表現したことを大人が受け止めてくれた、と思えるんです。表現というのは、それをするだけではなく、受け止めてくれる人がいることがすごく大事です。

こういう事業の成果は参加人数や費用対効果だけでは測ることができません。どのように評価して予算配分していくのかを、現場だけではなく行政も一緒になって考えていく必要があります。





■ 中西

ウェルビーイングという言葉に触れると、一人ひとりの「well-being」につながるもの、さっきおっしゃったような要望や深さに通じているんだなと感じました。色んなアートを軸にしながら、その中心に様々な役割が重なっていて、最終的に一人ひとりの社会課題解決にもつながっていくのだな、という感想です。

■ 宮崎

これ、どうまとめたらいいかな。他の分野だとまとまりやすいけど、ちょっと難しいですね。

■ 垣沼

いろんな要素があって、それらがどうやって支え合っていくかが見えてくると、大阪の特徴にもなると思いますね。

■ 宮崎

提言っぽい形にまとめようと思うと、この分野を行政がどう捉えるべきか、という部分がすごく難しくくて。いろんな意見が出てきたので、それをどう集約するか。この名前で進めるのか、それとも思い切ってひっくり返してみるのか、その辺も考えどころですね。

■ 沼田

私が面白かったのは、「なぜ？」と問いかけていく中で、「なぜアートが重要なのか」という部分が出てきたことです。いろいろな事例がいきいきとした言葉で語られていたので、そこを強調したらいいんじゃないかなと思いました。

■ 宮崎

既存の部課が所管している事業では絶対に見えてこなかったもの、拾いきれなかったものが、この分野には凝縮されているように感じました。その部分をうまく照らし出して、「どう支えているのか」「この分野がどうあるべきなのか」を考えるきっかけにできたらいいなと、今の段階では思っています。

これって、数年で答えが出るようなものではないと思うんです。だからこそ、どういうふうに長期的に育てていくのか、という視点も含めて考えなければいけない。

お忙しい中、お越しいただきありがとうございます。



令和6年度 大阪の文化芸術活動の現状と展望に関するインタビュー調査 報告書

発行 令和7年9月
調査主体 大阪アーツカウンシル（大阪府市文化振興会議アーツカウンシル部会）
（事務局）大阪府府民文化部文化・スポーツ室文化課
大阪市経済戦略局文化部文化課

<https://osaka-artsCouncil.jp/>
Email : info@osaka-artsCouncil.jp

無断転載を禁じます。