

舞台芸術において表明／実践される「集合モデル」

——集合的に作品をつくるとは何をすることか？——

柴田 惇朗

これまで、芸術生産の社会学は芸術家アイデンティティの獲得・維持を論じてきたが、芸術の生産主体を個人とする「個人モデル」を暗黙的な了解としてきた。一方、近年の芸術界においては集合的な芸術生産主体が模索されており、「集合モデル」を表明する事例も多くある。本稿では、「個人モデル」的な実践から「集合モデル」的側面を前景化させた舞台芸術団体 S と主宰 A を対象に、主体の表明と実践の関係、および「集合モデル」的志向を表明する意味を分析した。「集合モデル」への志向を表明したグループ S は実際に脱中心的な芸術生産実践を行っていたが、「個人モデル」も維持されており、表明と実践のいずれにおいても「個人モデル」と「集合モデル」の使い分けや混在が確認された。また、「集合モデル」の表明自体が A にとって「生産プロセス」および「評価」の局面で意味があるため、活動の継続に寄与している可能性が示された。

1 問題設定

1-1 本稿の目的

本稿の目的は以下の二点である。一点目は、芸術社会学における芸術家アイデンティティの確立・維持の議論において、暗黙的前提となっている芸術生産主体の「個人モデル」を指摘し、分析の俎上に載せることである。この前提は、多くの芸術生産実践に当てはまるが、芸術界における近年の一部の言説や実践は、そこから脱却せんとする動きと捉えることができる。本稿ではそれを「個人モデル」に対する「集合モデル」として概念化し、理論の捉え直しをはかる。二点目は、芸術生産主体の「集合モデル」を表明する芸術家および共同集団の実践をケーススタディとして分析し、集合モデルの「表明」と「実践」の関係を考察することである。「集合モデル」への志向はいかなる背景から生まれ、どのように表明されるのか。表明された「集合モデル」は実践において、どの程度達成されているのか。本稿ではこれらの問いを起点に、ある事例の表明と実践の二つの側面における「個人モデル」と「集合モデル」のマネジメントについて記述し、芸術生産実践において「集合モデル」を表明すること自体が持つ意味を考察する。以下ではこの目的の背景を概略し、芸術生産主体の「個人モデル」と「集合モデル」を定義づけた後、改めて問題を設定する。

1-2 芸術社会学における「個人モデル」的前提

これまで芸術社会学は、芸術家の定義の曖昧さを指摘してきた。例えば、Lena & Lindemann (2014) は「Strategic National Arts Alumni Project」による米国の芸術学位を取得した個人を対象に行われた大規模調査を分析し、いくつかのカテゴリーが芸術家の定義に用いられることを明らかにした。カテゴリーには教育や訓練の有無、国勢調査において「芸術家」と分類されること、創造産業における就業、創造的な地域への居住、主観などが含まれるが、これらは重複したり、相反する仕方で用いられることがあった。すなわち、芸術家とは誰を指すの

か、という問いへの回答は、芸術家自身にとっても自明ではない。

しかし、そもそもなぜ芸術家が誰を指すのかを把握する必要があるのだろうか。それは、芸術家というラベル自体に価値判断が含まれているためである。ベッカー（1982=2016: 84）によれば、芸術家とは『『本当の仕事』、つまりその作品に芸術的な重要性と統合性を与える選択をする人』である。あるアート・ワールドにおいて合意された「本当の仕事」とみなされる部分はアーティストのみに担うことが許される。よって、「芸術家」というラベルは「名誉称号」であり（Becker 1982=2016: 42）、芸術家とは「権限」を手に入れることができた選ばれし存在に与えられる名称である。反対に、芸術家でないが生産に関わる人は「サポート人員」と呼ばれ、相対的に低い立場に位置づけられる。このように芸術家と非芸術家を序列化する見方は実際の協同における「サポート人員」の重要性を毀損する可能性がある。芸術家とサポート人員のいずれかを欠いても、芸術作品は作られないためだ。ベッカー（1982=2016: 84）はこの点を認めつつも、「それでも私がこの用語を用いるのは、これ〔筆者注：芸術家とサポート人員が明確に分けられること〕がアート・ワールドの共通見解であると強調するためだ（強調原文）」と、両者の序列化が一般的に適応可能であるという。もちろん、実際の創作の過程においては「誰が、作品の最終的な特徴についての名声を得る権利、他の人々の行為を司令する権利を持っていたのかが分からない場合」（Becker 1982=2016:24）も存在するが、特定の個人が芸術家であるはず（あるべき）とする観念は一貫して芸術社会学において全般的に共有されているのである。

このように、芸術という観念を了承する集団の中において、芸術生産の主体であるとみなされることは、それ自体が重要である。その重要性は、芸術生産における次の二つの場面で実際に効力を発揮する。一つは創作における意思決定の場面である。創作プロセスにおいて（特に相反する方向性の中で）意思決定を行う際、芸術家の意見はサポート人員の意見に優先される。もう一つはベッカーが言うように、「名声を得る権利」を判断する場面である。作品を発表するとき、それによって得られる「名声」は芸術家のものとなる。

芸術社会学はこれまで、この「名誉称号」の獲得のための活動が具体的にどのようなものであるかを明らかにしてきた。まず、芸術家は共時的に芸術家アイデンティティを確立することを目指す。これは狭義には既存の芸術家集団からの承認を得るための活動を意味する。例えば Lena & Pachucki（2013）のラップミュージックの事例を用いたケーススタディでは、ある程度自律性を確立したジャンルへの同一化と適切な範囲内での差異化を同時に行うことが、準拠集団における評判に繋がることが明らかになっている。

芸術家はアイデンティティ確立のための実践を続ける中で、キャリアを通じた通時的なアイデンティティの維持という新たな問題に直面する。Hannah Wohl（2021）はニューヨークを中心とした現代アート界の調査を通じて、異なるキャリア段階にある芸術家が自身の作風を形づくる「創造的ビジョン」との距離を調整していることを示す。例えば「新人 uninitiated」がアート・ワールドでの認知・承認を目指し、特定の形式的要素を強調した作品を発表するのに対して、「確立 established」された芸術家は創造的に「枯渇」していないことをアピールすべく、新たな形式的要素への挑戦をアピールする傾向にある（Wohl 2021: 149）。

これらの研究は「芸術家になることを志向する人が、どのように芸術家になるか」を明らかにする上で有益であるが、本稿で指摘したいのはそれが暗黙的に芸術生産主体の「個人モデル」を前提としている点である。芸術生産主体の「個人モデル」とは、芸術生産の根幹に関わる芸術家とそれ以外の人員を弁別したうえで、「芸術家」のラベルが特定の個人にのみ帰属する、とする視角である。このような視角は前述の「名誉称号」的な芸術家の理解を含むかたちで、歴史的に構築されてきたものである。技術ではなく、個人に宿る天才性を根拠に芸術家を価値ある存在とみなす芸術家観は、ルネサンス期に構築された「ロマン派芸術家」に端を発するとされる（Alexander 2021: 115）¹。個人の天才性にその存在の根拠を見出す芸術家像を背景に、芸術家＝個人という等式が芸術家の前提として想定されてきたと考えられる。

1-3 「集合モデル」志向とモデル間のマネジメント

本稿で「個人モデル」を問題とするのは、このような芸術家像では説明が困難な以下のような実践が、近年の芸術界において見られるためである。これを「個人モデル」に対して「集合モデル」と呼びたい。「集合モデル」とは、芸術生産主体を個人ではなく、創作プロセスに関わる個人の集合体として捉える視角である。

このような志向が表明される例として「アート・コレクティブ（以下コレクティブ）」がある。コレクティブとは日本では2010年以降に注目されはじめた芸術生産の形式であり、二人以上の芸術家による芸術生産全般を指す事が多い²。複数の芸術家による芸術生産自体は新しくはなく、集団創作が前提となっている芸術様式（演劇、映画など）や歴史的な影響を与えた種々の芸術運動などは枚挙にいとまがない。一方、コレクティブの論者によれば、このような過去の集団創作とコレクティブは一線を画す。その差異とは「集団的主体性をひとりのアーティストとする考え方」（廣田 2019: 99）である。「2010年代の美術事典」と銘打たれた書籍（美術手帖 2019: 36）には次のような説明がある。

様式と運動が不可能な時代を生きるアーティストは必然的にサヴァイヴアルのための知恵と技術を自ら研ぎ澄ましている。そのひとつがアート・コレクティブ。単独ではなく複数でチームを構成し、その集団的主体性をひとりのアーティストとする考え方は2010年代に一般化した。その集団が長く持続することはまれだが、そうだとした場合も期間限定の生存戦略として割り切られている。単独では生き残ることは難しいが、集団であれば活路を見出すことができるかもしれないと考えられているからだ。

「単独ではなく複数でチームを構成し、その集団的主体性をひとりのアーティストとする考え方」からは、芸術家を「個人モデル」の元でまなざすのとは異なる視角を見出すことができる。芸術生産主体を集団とすることは、ロマン派芸術家の構築の歴史を鑑みれば、作品の価値の根幹たる「個人の天才性」を毀損しかねない。しかし、「集合モデル」的な志向のうちには、芸術の価値が集団の中からこそ生まれるという別種の信念がある。これは廣田（2019: 119）の「コレクティブは、アーティストが集団となって協働で制作し、アイデアをシェアし、役割分担をしながら表現とネットワークの幅を広げて生き残るためのひとつの戦略」という記述によく現れている。

両者の芸術創作の場面における差異をより明確にするため、「個人モデル」が集団創作においてどのように維持されてきたかも示したい。一見すると芸術家一人で完結しているように見える様式、例えば絵画の生産において、「個人モデル」的な前提は受け入れやすい。いかに芸術の制作や流通に多くの人員が関わっていても、筆をつくる者や、作品を展示したり売却する者の仕事が、作品の生産における「本当の仕事」とはみなされにくい。あくまでも筆をキャンバスにあて（あるいはあて方を指示し）画面を作成し、「創造的ビジョン」を表明する権限を持っているその人が、その作品の制作における「芸術家」とみなされる。一方、例えば本稿で中心的に取り上げる舞台芸術のような分野においては、「創造的ビジョン」を発揮する側面が多岐にわたる上、最終成果物のどの部分が、誰の裁量によるものなのかは、絵画のような形では弁別できない。あるシーンを上演する際、少なくとも演出を決めた者、セリフを決めた者、そのシーンを自らの身体で演じた者、それぞれが「本物の仕事」を行っていると言えよう。

このような条件のもと、日本の舞台芸術・演劇の分野においては、独自の仕方で「個人モデル」が維持されてきた。特に小劇場演劇以降の現代演劇において、「劇団」という独自の組織体は明確に「個人モデル」的性格を帯びていた。佐藤郁哉（1999: 305-11）によれば、劇団組織は伝統的に経営組織、運動体・組合、共同体、教育機関といった複数の組織的アイデンティティを一手に担う必要があり、そのため劇団の活動は閉鎖的な芸術的意思決定（そしてときに芸術的価値の基準自体の構築）に特徴づけられるようになった。特に小劇場演劇の登場以降、カリスマ的で作劇・演出・主演などの複数の役割をこなす主宰を中心となった「一種の疑似家族ないし『運命共同体』」が構築されることがしばしばあり（佐藤 1999: 314）、作品は主宰者と結びつけて語られ、「個人モデル」的な集団として取り扱われるようになっていった。

劇団制からのオルタナティブとして志向された芸術生産のかたちとして「プロデュース団体」がある。プロデュース団体とは様々なアイデンティティや固定メンバーを持たず、中心となるプロデューサーが公演ごとにメンバーを揃え、公演終了とともに散開する集団である。米屋（2016: 53）は「プロデュース団体はプロデューサーの判断で方針を決められますから、劇団と違って身軽で合理的判断で行動しやすかった」とそれが選択された背景を説明する。80年代には民間劇場が立て続けにオープンし、興行としての小劇場演劇が急速に発展するが、プロデュース団体はこのような時代的要請に合致した形態でもあった（米屋 2016: 53-5）。すなわち、有名なプロデューサーを中心に集客力のある俳優を公演ごとにキャスティングするといった、劇団制ではむずかしい「合理的判断」を行うことが可能なシステムとして重宝されたのである。劇団の作品が主宰という芸術家の作品と同一視されるという意味で「個人モデル」的であるとすれば、プロデュース団体による作品はそもそも継続的な集団アイデンティティを持たず、独立して活動する「個人モデル」的芸術家たちによる束の間のコラボレーション、と捉えることができるだろう。

「個人モデル」的な創作が中心的である一方、そこからの脱却を表明する演劇人も存在する。一例として、「劇団太陽族」を主催する岩崎正裕（2010）の実践がある。ここで岩崎は

ワークショップを使った脱中心的な創作の志向を表明している。

こうした取り組みをするのは、テキストを揺るがしがたい存在としてとらえ、劇作家や演出家もっている「正しい答え」をみんなで実現する「ヒエラルキーのある演劇のつくり方」ではなく、ワークショップ的な作業を通してみんなで考える「草の根民主主義的な演劇のつくり方」がしたいからだ。そういう創作のプロセスを共有するつくり方によってカンパニー（プロダクション）は強くなる。ただし、最終的にどうまとめるかは、劇作家であり、演出家である自分の役割だと考えている。

岩崎は劇団の主宰という立場にありながらも、自身を「正しい答え」を持ったリーダーではなく、「草の根民主主義的な演劇のつくり方」を実現する「みんな」の一メンバーとして自身を位置づける。実際の生産実践がいかなるものなのかは不明であるが、少なくともこの文において「集合モデル」的志向が表明されている、ということではできただろう。

ここまでで「個人モデル」と「集合モデル」という芸術界における対立する芸術生産主体の捉え方を示してきたが、本稿で扱う二つ目の問題を明確にし、次章に進みたい。これは、この「個人モデル」と「集合モデル」がどのように芸術家の自身の芸術生産に関する言説の中にあられるか（「表明」）、および両モデルが芸術を作るプロセスの中でどのようにあられるか（「実践」）の二つの側面を分析し、両者の関係を考察する、というものである。例えば、「集合モデル」的な芸術生産を行うと「表明」されている場合においても、「実践」には「集合モデル」的な側面と「個人モデル」的な側面が両立している可能性が、上記の事例（岩崎 2010）からもわかる。強調したいのは、この引用の中でも「個人モデル」的芸術家像は部分的に維持されている点である。ワークショップなどを通じて構築された作品の最終的な形にまつわる判断を行う「役割」を自身に帰属させるその見方は、まさに「個人モデル」的なものである。このように、芸術生産の只中にいても、自身と集団のどちらがその主体であるのかは、曖昧であったり、場面によって使い分けられるものである。

本稿ではこの「表明」と「実践」という二つの側面において行われる、「個人モデル」と「集合モデル」の比重の調整をマネジメントと呼ぶ。これまでも先行研究では、ある人の「芸術家」としてのアイデンティティが状況や周囲との関係性によって前景化／後景化することが指摘されており、このようなアイデンティティをめぐる個人の意識的な調整は「アイデンティティ・ワーク」として概念化されている（柴田 2021）。アイデンティティ・ワークは通常、二つの相反するニーズへの対応としてあられる（前述の Lena & Pachucki（2013）の事例における「同一化」と「差異化」の間での調整などが典型的である）。「個人モデル」と「集合モデル」も定義の上では相反する排他的な立場であるが、両モデルが生産プロセスにおいて併存することが実際にあるとすれば、アイデンティティ・ワーク同様に、そこに意識的な調整、すなわちマネジメントが行われていると見ることができるだろう。表明と実践において両モデルはどのようにマネジメントされており、そのような選択が行われる理由を明らかにすることで、「集合モデル」というオルタナティブが芸術界において浮上した意味を、芸術家自身の視点から理解することが可能になるのではないだろうか。

以下、まず2章では本稿で取り扱う事例および調査の概要について概説する。3章では事例（舞台芸術団体S、およびその主宰A）において芸術生産主体がどのように表明され、それと並行して実践がどのように組み立てられているかを記述する。4章では事例として扱う芸術家のキャリアを記述することで、「集合モデル」がいかなる過程で前景化したのかを示し、ここまでの分析を総合して5章では「集合モデル」の表明がAにとってどのような意味があるかを考察する。最終章では結論を述べた上で、本研究の芸術社会学上のインプリケーションを記す。

2 調査の概要

2-1 調査対象について

本調査は京都を拠点に地方のアートプロジェクトでも精力的に活動する舞台芸術団体S（以下グループS）における参与観察、主要メンバーへのインタビュー、団体のアーカイブ等を用いて行った。以下ではSが位置づけられる京都の小劇場の特徴を概説した後、Sという団体と本稿で論じる主要なメンバーに関する必要な情報を述べる。また、次節ではより詳しい調査方法と使用するデータに関しての説明を記す。

グループSは2013年に発足され、活動の拠点を京都に置く。設立当初は演出家のA（30代女性）のみで構成される半ばプロデュース団体であったが、2014年に俳優のB（30代女性）、2016年に演出助手などを務めたC（30代女性）が入団するなど、一時はメンバー4人にまで拡大した。公演制作メンバーでAの夫でもある制作者のDは中心メンバーの一人である。Cが正規の所属メンバーから「サポートメンバー」に立場を変更した2020年以降、活動はA、B、Dを中心に組織されている。

本稿で語りを多く引用する主宰のAはグループS活動開始時より代表を務めてきた他、演出家・俳優として15年以上のキャリアをもつ。Sでの活動と並行して、グループ外でもワークショップ講師、演出、劇作、制作などを単発の事業として行っている。「京都舞台芸術協会」「日本演出者協会」といった業界団体に所属しており、役職を務めていたこともある。Sのマネジメントを行う法人を2022年に立ち上げ、その代表も務めている。

前述のコアメンバーの他、各作品において協働を行う人員がいる。正式なメンバーではないものの、2023年現在では固定メンバー化している俳優、デザイナー、音楽作家、舞台監督などが数名存在する。外部人員はSと公演単位での契約を結び、有償で労働力を提供する。契約内容は他の人員には告示されず、Sと個々の人員の間での交渉によってなされる。外部人員は基本的にタレント事務所などに所属をしておらず、殆どが関西圏（多くは京都）を拠点として活動している。

2024年1月現在までにグループSは計19回の公演を行っている（表参照）。舞台芸術作品の上演以外には3日に1回程度の稽古（4-6時間）、同頻度でのミーティング、学校や劇場でのワークショップ、提携する劇場の管理業務、オリジナルグッズの製作・販売などが主な活動である。次章以降で詳述するが、Sの活動は活動開始当初はより制度的な「小劇場演劇」に近いものであったが、2019年頃から屋外での作品の制作など、そのような規範を脱するこ

年度	公演名	場所	1ステージの 客席規模	備考（会場の特徴など）
2013	本公演 2013	京都	60名以下	提携する劇場における公演（以下、当該劇場での公演→※）
2014	本公演 2014	京都	60名以下	※
	演劇祭公演 2014	名古屋	60名以下	名古屋の演劇祭での公演 12団体が出場、各団体20分の出番
2015	本公演 2015	京都・名古屋	50名以下	2都市ツアー
2016	試演会公演 2016	京都	60名以下	※
	本公演 2016	京都	20名以下	
2017	受託公演 2017-1	滋賀	300名以下	親子向けコンサートのパフォーマンス部分を担当
	受託公演 2017-2	京都	20名以下	子供向けワークショップに付随する公演
2018	本公演 2018-1	京都	20名以下	
	本公演 2018-2	京都・東京・ 名古屋	（順に）20名、 30名、 10名以下	3都市ツアー
2019	AP公演 2019-1	静岡	100名以下	静岡県の独立アートプロジェクト（AP）における、滞在制作・公演（以下、当該APにおける公演→☆）
	AP公演 2019-2	静岡	客席なし	☆
	本公演 2019	京都	100名以下	公募プログラムへの採択を受けた公演
2020	AP公演 2020-1	静岡	40名以下	☆初の野外公演
	AP公演 2020-2	京都	30名以下	野外公演
2021	AP公演 2021	静岡	70名以下	☆野外公演
	芸術祭公演 2021	愛媛	70名以下	愛媛県の芸術祭の一環で行われた、滞在制作を経ての上演、野外公演
2022	AP公演 2022	静岡	40名以下	☆野外公演
2023	本公演 2023	京都	30名以下	

表: グループSの公演の記録

とを志向する作品の発表が増えている。演劇界限において中心的に受容されていたところから、現代アートのサークルへのアプローチを始めている。また、このような変化と呼応するように共同制作を明示的に志向するようになり、その方法は数年かけてより脱中心的なものとなってきている。

Sの活動の経済的側面についても簡単に述べる。Sはワークショップなど職能の収益化を通じたメンバーのプロ化を立ち上げ当初から志向しており、現在の所属メンバーは演劇関連収入で生計を立てている。また、作品毎にさまざまな助成金（国や地方自治体、民間の助成が組み合わせられる）を申請しており、作品制作の主な資金源はこれらの助成金である。ただし、活動資金を完全に助成金のみで賄うことは難しいため、クラウド・ファンディングや自己資金による補填によって活動を経済的に成立させている。また、一部の演劇団体に見られるチケットノルマ制度ももたない。

最後に、S が位置づけられる小劇場演劇というアート・ワールドの特徴を、特に本稿で扱う京都における独自性に着目して概説する。京都は独自の芸術家支援の環境が比較的整備されていることも指摘されている。一例として、京都市中央区にある京都芸術センターの存在がある。京都芸術センターは「京都市、芸術家その他芸術に関する活動を行う者が連携し、京都市における芸術の総合的な振興」という目的を掲げて2000年に開設された（京都芸術センター 2024）。この施設の芸術家支援における特徴的な活動として「制作室」と「京都市芸術文化奨励制度」が挙げられる（渡部 2012: 122-3）。「制作室」は京都を拠点に活動する芸術家であれば最長3ヶ月間使用できる無償の稽古場であり、年2回の公募には様々なキャリア段階の舞台芸術集団の応募が集まる。「芸術文化奨励制度」は京都市の芸術家に与えられる給付制度であり、例年1-2団体に300万円の奨励金が与えられる。なお、本論文で扱うグループSも京都芸術センターを頻繁に利用しており、「奨励制度」に応募し、最終選考まで到達した実績もある。

2-2 調査方法について

データは参与観察、インタビューに基づく一次資料の他、メディア上のインタビュー、劇団のアーカイブデータなどの二次資料も横断的に使用する。

参与観察データは2017年2-10月と2020年9月以降の参与観察におけるフィールドノート、写真、動画の記録に基づく。調査当初、筆者は生産における役割を持たずに活動に参加していたが、「本公演2021」では「制作補佐」、それ以降の上演においては「アーカイブ」という立場で上演制作に内部に関わりながら調査を行った。「アーカイブ」という役職自体は団体オリジナルのもので、活動の記録を取り、それを報告書などの形でまとめる、といった仕事内容である。特に「アーカイブ」としての参与を開始してからは創作（作品および関連デザイン物の生産）および制作（プロデュースや広報など）双方のやり取りの記録および報告書などの書類の作成に関わる機会を持った。本稿で引用を行うデータの中にも、この活動を通じてアクセスしたものが含まれる。インタビューは2017年10月にAへの3時間の生活史インタビュー、および2020年11月以降に断続的に収集した追加インタビューを使用する。メディアのインタビューはAが新聞や小劇場関連ウェブサイトなどに取り上げられたインタビューの記録である。劇団のアーカイブデータはインターネット等で公開されているものを中心に使用する。筆者のフィールドノートの引用は【FN 日付】、インタビューは【日付】、その他二次資料は〈概略、年〉と表記する。

これらのデータはそれぞれ「表明」と「実践」、それぞれを分析するうえでの役割を担っており、それらを複合的に用いることで本論を構成している。インタビューは筆者が行ったものとメディア上のものがそれぞれある。メディア上の公式見解はSの最も公的な意味での「表明」を理解するために使用することができる。特に、筆者が調査に入る2017年以前のデータに関しては、このカテゴリーのデータに依存している。筆者のインタビューは継続的な創作プロセスへの参与を前提とし、以前の発言や活動などをインタビューイが再帰的に参照する場合も多いため、公式的な「表明」のメタ的な意図や具体的な創作プロセスとの関連を理解することに役立つ。翻って「実態」を把握するために使用できるのが参与観察による

データである。劇団のアーカイブなどの二次資料は事実関係の確認のほか、その作成プロセスにおいて明らかになる情報の価値付けなどのメタ情報も得られ、いずれも分析の参考としている。

3 Sにおける芸術生産主体の表明と実践

本章では現時点のSにおいて、芸術生産主体の表明(3.1)と芸術生産実践(3.2)がそれぞれどのように行われているかを、必要に応じて両者の関係に言及しながら分析する。Sの「表明」は種々のメディアにおける公式的な発信を、「実践」を稽古プロセスのフィールドノートを主なデータとして分析を行う。

3-1 Sにおける芸術生産主体の表明

グループSにおける生産主体の表明は、以下のAの語りに端的に現れている。

「私が構成・演出なので、作品の方向性について決定する部分を担ってはいるんですけど、まずは滞在を通して『私としては、こういう感じのことをやりたい』というイメージをクリエイションメンバーに投げかけます。池に石を最初に投げ入れるような感じで。そしてそれを全員で育てていく感じですかね。(略)私もあくまで一人のメンバーとして意見やアイデアを出し、議論に参加します。それぞれ専門が違っていると、各々の観点から『だったらもっとこういうことができるのでは』、というような意見も出てきます。」【対談 211208³】(強調筆者)

上記の引用からは、Aが「構成・演出」という自身の役割をどのように捉えているかがうかがえる。特に着目したいのが傍線部である。自身を「あくまでも一人のメンバー」と位置づける語りは彼女のポジションナリティを特権化せず、フラットな関係性の中で創作を行う志向の表現であると解釈できる。

一方、「作品の方向性を決定する」という言明は、個人モデル的な志向性の表明と受け取ることができる。Aの実践における「個人モデル」的側面を表すものとして、彼女の「目」をめぐる語りもある。Aは自身の作品を見る「目」が誰よりも「厳しい」ことを度々語る【201128】。さらに、「私がもうクオリティ何でもいってなったら全部崩壊するから」と、自身の「目」をSの活動全体の基盤と位置づける発言をする【FN201018】。

このように、主にAによって表明されるSの芸術生産主体は「集合モデル」と「個人モデル」の間に位置づけられることが分かる。1章で扱った事例(岩崎 2010)と並べてみると、創作の初期段階からは主に「集合モデル」的に全体として創作を行い、作品を発表する直前の最終的な段階において「個人モデル」的介入を行う、という共通の構造を持っていることが分かる。結論としては、Sは創作プロセスを時間的段階に分けたうえで、最終段階におけるAの「個人モデル」的芸術家の権限を維持した、留保付きの「集合モデル」を表明していると言えるだろう。

3-2 現在のSの芸術生産実践

次に、Sの芸術生産実践を記述する。ここで問題となるのは、上記で確認した芸術生産主体の表明と実際に観察される実践が、どの程度整合的であるか、という点である。結論から言えば、Sの芸術生産実践はその表明を概ねなぞるかたちで、「個人モデル」と「集合モデル」のいずれの側面も持っていたが、状況によっては必ずしも作品を生産しているのが個人なのか集団なのか明確に弁別できないような場面も存在した。

創作の「集合モデル」的なプロセスは次のようなものである。Sでは『AP公演2019-2』以降の作品において、台本は用いられず、そのかわりに「パーツ」と呼ばれる連続した身体動作をいくつも作り、それらを組み合わせることで作品を構成するようになった（その過程については次章で詳述する）。また、これらの「パーツ」を作るプロセスも「集合モデル」的であった。例えば『本公演2023』の稽古では必ず「シェアの時間」と呼ばれるその日集まったメンバーが車座に座り、数分ずつ最近考えていたことや作品に対するアイデアを言いっぱなしで話す時間が設けられていた。ここで話された内容は無記名で紙のカードに写し取られ、これらのカードの中からインスピレーションを受ける物を選んだ個人または数人のグループによって「パーツ」が作られた。作られた「パーツ」は作った本人以外によって見られ、作品に組み込まれるか否かが集合的に議論される。Aの演出家としての「役割」は、これらのパーツが集積した後に再度前景化することになるが、各々のアイデアから「パーツ」をつくり、それらの良し悪しを話し合いの中で集合的に判断する創作プロセスは、表明の通り「集合モデル」に基づくと言える。

また、『AP公演2022』における俳優の位置づけも「集合モデル」的な表明と合致する。この公演においては、演出部による作品構成をめぐるディスカッションとパフォーマーだけが参加する稽古がそれぞれ設けられ、作品の制作が各部署で独自に行われる時間があった。アートプロジェクトHに参加することで中山間地域の広大なスペースを用いることができたこの公演の準備期間において、毎朝パフォーマー陣は宿舎から車で10分ほど離れた公民館でパフォーマーのみによる稽古を行った。ここでは演出や制作の人員から物理的に離れ、パフォーマーの論理による稽古が行われた。適切な体のトレーニング方法に加え、作品の根幹をなす身体動作の形や見せ方に関する意思決定がこの稽古場で行われ、それらは作品に用いられた。このような「集合モデル」的な創作によって作品の形が見えてくる頃、Aによる「構成」と呼ばれる段階が発生する。これ以降の創作プロセスは、Aに意思決定の権利が集中するという意味で「個人モデル」的なものである。

構成の段階をはじめとする種々の選択（パフォーマーやスタッフの雇用、演出的判断、小道具や大道具の選定など）の場面においてAの芸術家としての立場の根拠となるのが、Aの「目」である。協同関係を結ぶか否か、という判断に置いてそれは顕著である。Aはこれまでに協同者を選ぶにあたり、「私の中で一緒にやりたいなって思った人しかいないし。なんか気づいたら一緒にやってみました、みたいな人はいない」と語る【201111】。この際、高い技術があること（例えばBは公演に向けたオーディションで感じた「パッと見たらわかる」高い俳優技術が公演への参加を要請する理由だった【171021】）に加え、Aが「好きな人」=ある種

の情緒的つながりを持てるかも基準となる。

留意が必要なのは、「目」による判断が、長年の経験の共有によって、A以外の人員によってなされたり、Aと協同的になされる場合もある点である。例えば、上演のメンバーを募集するオーディションの後、人員の選定はAのみならず、俳優のB、制作者のDの話し合いによってなされた【220802】。この際、AとBは候補者の技術的な側面に関しては意見が一致し、その後雇用できる人数に限りがあること（Dによる意見）などを背景に、新メンバーの選定がなされた。このように、必ずしもAの「目」が判断に用いられると言っても、それ以外のメンバーの「目」も同様に重要な役割を果たしている。

さらに、選定の段階で「目」に合うことが基準となっているため、メンバーの同質性が高まり、特定の判断が「個人モデル」と「集合モデル」のどちらの前提に基づいてなされているのかが明らかでない場面もあった。「作品の方向性を決定する」ことを自身の役割とする発言にも象徴されるように、Aは作品の最終決定権を持っており、参加しているメンバーもそれは認めている。しかし、この最終決定の基準はメンバーも共有しているため、Aの決定に先立って意志が遂行される場合がある。AはCが誰よりも早く演出の問題に気づくことを次のように評価する。「動きが決まってるところで、ちょっと違う角度で手を挙げたりとかした時に、ここでもちゃんと挙げへんとクオリティ差し障りませんか？（略）Aさんの大事にしようとしていることを大事にしようと思うと、っていうことを言ってくれる」【171021】。また、Aは「演出家って、全部を見てる役職ではあるけれども、全部は見切れない、みたいなところあるじゃない」とも発言しており、周りのメンバーはAの「個人モデル」的な芸術家のあり方を、Aの意図を超えて支えている側面がある。

本節の議論を振り返ると、「集合モデル」と「個人モデル」双方の要素を実践の中に確認することができた一方、個人芸術家としてのAの考え方や感覚＝「目」はグループSの中で共有されていたため、メンバーが先読みする形で（ときに、そのような問題がAの中で惹起されるよりも前に）問題解決が行われることがあった。そのため、必ずしもSの活動がAの考えの反映であるとはいえないような、複雑な実践の状況もあることがわかった。

4 Aの経歴から見る表明・実践の変化

次に、Aが「集合モデル」的な表明・実践を行うに至った経緯をまとめる。Aはキャリア段階の初期において、より純粋に「個人モデル」的な芸術家像を描いていたが、キャリアコースにおける経験を起点に「集合モデル」的な表明・実践を前景化させた。この章の目的は、次章で「集合モデル」を表明する意味を考察するために、実際にどのような過程でこのような変化が選択されたのかを明らかにすることである。Aのキャリアの変遷を追うため、本章ではAへのインタビューを主なデータとして分析を行う。

Aは大学を卒業後、仲間と「社会人劇団R」を発足する。Rは年2回の公演を行い、2007年から活動を継続する中で「作風」も確立し始めたが、Aは他団員との「優先順位の違い」を感じるようになり「もっとやりたい人とやりたい」と2012年に脱退する。この時期の創作プロセスは以下のように説明される。

語り①【171021】

Rの時代ってのはもう、私が一番イメージを持ってて私の中にしか答えはないみたいな、そういう思想でやってたから。だから役者の演技指導も私だし。一番こういうふうにやってほしいっていうのが全部あるから。台本を読んで、自分が、こういうふうに演ってくださいみたいな（笑）。

——もう、自分で演じて見せて。

そう、自分で演ったほうが早いみたいな劇団だったから。今思うとあんまよくないなって思うけど。全然クリエイティブじゃないなって（笑）。

AはRでの活動を行っていた時点では純粋に「個人モデル」に基づいた芸術生産を志向していたという。作りたい作品に関するイメージは自らの中のみ存在し、俳優はいかにそのイメージを実現できるかを問われていた。AはRの脱退の時点で演出の方針を転換し、自らのイメージの実現のために他の人員を用いることから、より協働的な関係を模索していった。例えば、作品の広告ビジュアルを担当していた画家とのコラボレーションのあり方の変化を、Aは次のように語っている。「これまで台本ありき＝私が作った世界がはじめにあり、そこに合わせて絵を描いてもらっていたんですが、もう少し踏み込んで『一緒につくる』という事をやってみないか、と。彼女は私の文章にインスピレーションを受けて描くし、私も彼女の絵に触発されるように推敲を重ねました。」〈Aインタビュー、2016〉

しかし、2018年に転機が訪れる。

語り②【201128】

2018年くらいで自分のなかで一旦なんかね、頭打ちみたいなんが来たんですよ。[略]『本公演2018-2』のツアーとかやったりしてるときに、一旦自分のできることがこれ以上劇的に進化しないんじゃないかみたいな、ここで一旦頭打ったんじゃないかみたいな感じで。それは劇作家や演出家としてなんですけど……でそれはちょっと、やべえなど（笑）。

——作品を観たお客さんの反応とかを見てですか？

ううん。もう全然、評価とかは関係なくて、自分がそう思ったっていう。誰かにそう言われたとかじゃなくて、作るものは少しずつこう、手応えが上がってきていたのは感じましたし。

Aは2018年頃から「頭打ち」の感覚に陥っていたという。このような状況のなかで転機となったのが『演劇祭公演2019-2』である。Aはこの公演の経験を経て、「殻」を破ることができたと言っている。『演劇祭公演2019-2』は上演の「前日にしか全員揃わない」ような大変な時間的制約のなかで作られたものであった。そこでAは今まで守ってきた創作の形式を実現することは不可能だと悟り、このような形式的要素へのこだわりは破られるべき「殻」と捉えられた。その結果、台本がない、俳優以外も出演する、セリフを覚えぬ演劇、という新たな創作の「枠組み」が急造された【201111】。

3章で記述した「集合モデル」的な表明や実践は、『演劇祭公演2019-2』以降の作品を生産

する過程で記録されたものである。実際、その前後での創作プロセスをめぐる変化は特筆すべきものである。2018年にAは「台詞の音やリズムを大事にしているので、最初は極力台本に書いてある通り（句読点など）、そのままやって欲しいとは役者さんをお願いしています」と語っている〈A インタビュー、2018〉。『演劇祭公演 2019-2』の次の作品である『本公演 2019』以降、ほとんどの作品では俳優に「そのままやって欲しい」対象である台本自体が使用されなくなり、作品の初期の創作プロセスは3章で描いたような「集合モデル」的なものにシフトしていくこととなった。

その他の同時期には、作品の位置づけ方も変化している。「社会人劇団」R時代のオーディションの告知文には「あなたがいれば、Rの演劇はカタチになる」とある〈劇団ブログ、2008〉が、形式の名称は〈劇団紹介文、2016〉の時点で「舞台芸術」に変化する。また、〈グループ紹介文、2021〉では、「舞台芸術」というジャンル名が「パフォーマンス・アート」と変化していることに気づく。このように、自らの活動領域をより包括的な語で説明するようになっていく。このような変化に伴い、Sは作品を「演劇」ではなく「現代アート」の文脈で受容されることを目指すようになり、そのための活動の再編成が行われている。滞在制作を4年にわたって行ってきたのは演劇祭ではなく現代アートを取り扱う芸術祭であり、その「パフォーマンス部門」を代表して「出品」している、といった言葉遣いが日頃から選択されている【230308】。

2018年のこの出来事を起点に、Aは2年間で「語り③」の心境に至ったと語る。

語り③【201128】

——何が変わって「殻」を破るに至ったっていうふうに見えますか？

粗探しをしなくなったっていうことかな。やっぱりまだできてないときって、あ、こどもできてない、こどもできてないみたいな感じで、別に誰かが悪いとかじゃなくて、作品として、まだここがやらなきゃいけないとか、ここはやっぱりこのリズムじゃないとか、そういうのいっぱい思うんですよ、見てて。お客さんとして見れないのよ。だから、イライラして。ただそれがなんかお客さんとしてポーッと見てたりとかして、音の（操作の）きっかけをミスりかけたりとかして（笑）、今回。

あ、あ、あ、ポーッとしてみた！みたいな（笑）。それはやっぱり観客としてそれを相対的に見てたっていうか。どうしようやばい、不安な、見守らないといけないものじゃなくて、なんかできて、やってはって、すごい、あー面白い、みたいな感じで（笑）。

詳しくは次章で論じるが、「私の中にしか答えはない」という極めて個人モデル的な心境から、「観客としてそれ〔作品: 筆者注〕を相対的に見てた」と責任から（一時的とはいえ）開放されたような語りに至るキャリアを通じた心境の変化は注目に値する。これは「集合モデル」を表明・実践においてともに前景化させることが、A自身の心境や周りとの関係性に影響を与えていることが示唆されているためだ。次章では、「表明」を再度焦点化し、これがAの実践に与える影響について考察する。

5 実践における「集合モデル」表明の意味

最後に、グループ S における「集合モデル」の表明することが、創作プロセスにおいてどのような意味を持つかを考察する。S の「表明」を「実践」との関係で分析するため、ここでも 3 章同様に A のインタビュー以外のデータを用いて分析を行う。

3 章では S の活動には「個人モデル」と「集合モデル」双方の側面が見出され、それらが複雑に絡み合う創作プロセスが確認された。これは前章で確認した通り、A が様々な経験を解釈した結果、選択されたものであった。「集合モデル」を表明することは、かつて「個人モデル」的芸術家を標榜していた A に何をもたらすのだろうか。結論から述べると、このような表明は以下の二つの意味を持つと考えられる。一つは「①生産プロセスにおける意味」、もう一つが「②評価における意味」である。以下では二節に分けてそれぞれを論じる。

5-1 生産プロセスにおける意味——「創造的枯渇」と集合的創作

「集合モデル」を表明することで、複数のメンバーのアイデアが作品に反映されることで形式的自由と発展性が獲得される。これが「集合モデル」の表明の生産プロセスにおける意味である。S における芸術生産プロセスはかつて A によってコントロールされていた。しかし、A にとってこれは「全然クリエイティブじゃない」【171021】ものであった。このような評価は、Wohl (2021: 65–71) の「創造的枯渇 Creative exhaustion」概念によって理解することができる。特に一定のキャリアを積んだ芸術家にとって大きな問題となる「枯渇」とは、芸術家がある形式的要素に対して美的興奮を覚えなくなることを指す。これ以上はバリエーションを生み出せない、心理的なコミットメントを行えないと思いつに至る「枯渇」の場面において、芸術家は新たな形式的要素を探り始めるとされている。

「個人モデル」に基づく芸術生産において、芸術家は主導権を握っているが、これは芸術家自身の内から「正解」を取り出す責任と言い換えることもできる。このような状況において「枯渇」が発生した場合、新たな形式的要素は自ら発想・発見しなければならない。実際、Wohl が扱う「個人モデル」的ビジュアル・アーティストはこのように対処している。一方、創作プロセスの中核に他者が入り込む「集合モデル」的な創作においては、個人では思いつかなかったような発想が提供される可能性を呼び込むことになる。ひいては、創造的枯渇の回避メカニズムとして働くと言える。

A の「語り②」における「頭打ち」の感覚は、「評価とかは関係なくて、自分がそう思った」と説明されている。これは「個人」芸術家として経験した創造的枯渇であると解釈できる。「集合モデル」を前景化させた実践を行うことで、A 個人にとっては作品の方向性がより読みづらくなる。作品の経路に対するコントロールを放棄するかわりに、「枯渇」に伴う創作の停滞を回避することが可能になる。

A は「面白かった稽古」の経験を以下のように語っている。この『本公演 2023』の稽古の語りからも、「個人」による生産プロセスを「集合モデル」的にすることが、「面白さ」につながることを示唆している。

「もう自由すぎてな。最初は何やってるか全然わからへんかったけど、稽古場で集まって、チームに分かれて、何かを作らしましょうみたいな感じで、いっぱいいろんなものを作ったんです。(略) そしたらすごく面白い『パーツ』がいっぱい出てきて、それについて一人一人どう思うかを意見言ったりして、それを発展させたり、違うもん作って展開させたりして」【対談 230819⁴】

「何やってるか全然わからへん」状況が稽古場に生まれていた、と A が捉えるということは、A が想定していたのとは異なるアイデアが提起されるような状況を描写している。これによって、最終的な作品において A のアイデア、と呼べるものは確かに減るかもしれないが、A 自身も「面白い」と感じられる要素が増えていく。まず一つ、このような生産プロセスにおける意味が「集合モデル」の表明にはあると考えられる。

5-2 評価における意味——アイデンティティとリスク・マネジメント

「集合モデル」の表明によって複数のメンバーが芸術主体としての認識を得ることで、評判をめぐるリスクをマネージすることができる。これが「集合モデル」を表明することの評価における意味である。前節でも述べたように、「個人モデル」を採用する芸術家には作品に対する責任が発生する。これは作品を生み出す責任であると同時に、生み出した作品の評価の対象となる責任である。ベッカー（1982=2016: 380-1）はアート・ワールドにおける集合的な評価の仕組みを「評判の理論」と呼んだ。特別な才能を持つ芸術家が例外的で本質的な価値を作品で示し、本質的価値を持つと目された芸術家の作品はそれ故に価値を持つとされる——このような集合的かつ循環的な構造のなかで芸術作品の価値は判断される。芸術家はその立場を維持するため、各作品の価値を主張し、アート・ワールド内で評判を得る必要がある。

「個人モデル」的な生産主体を前提とする場合、評判もまた個人の問題となる。これは創作を主に一人で行っている場合も、集団で行っている場合も当てはまる。しかし、前述の通り集団における創作は、特に「集合モデル」を標榜している場合においては特に不確定的な要素が多く、中心的な個人の思ったとおりの作品ができあがるとは限らない。そのため、特に「集合モデル」的な創作プロセスを採る場合、「個人モデル」的な芸術家像を維持することは、より不安定な創作プロセスで生産される作品にまつわる評判を引き受けるリスクとなる。

ここで A の「語り③」における「あ、ここもできてない、ここもできてないみたいな感じで(略) そういうのいっぱい思うんですよ、見てて。(略) だから、イライラして。」という発言を振り返りたい。これは、創作プロセスの実態が『演劇祭公演 2019-2』において（偶然にも）「集合モデル」的に変化している中、A はまだ「集合モデル」的な主体を表明するに至っていなかった。この語りにおける「イライラ」は、このような実践と表明のズレに起因するものと捉えることができる。作品ができていないとき、その責任が帰属する対象は芸術生産の主体である。その主体が自分個人であると捉えられるような状況において、評判にまつわる作品のディテールが制御できなければ「イライラ」しても不思議ではない。

しかし、「集合モデル」を表明しはじめた時点以降、彼女は作品を「観客としてそれを相対

的に見」ることができるようになったと語る。Aは「集合モデル」を表明することで、評判をめぐるリスクを、実践の実態に即する形で、ある程度集団へと帰属させることができるようになったのではないだろうか。もちろん、ここまで確認したようにAは完全に「個人モデル」的な芸術家像から脱却したわけではない。しかし、「Sの作品」＝「Aの作品」と捉えられることと、創作の過程は主に集合的に行われていると捉えられることでは、最終成果物の評判に対する責任の度合いも大きく異なるだろう。故にこのような変化を通じて、Aは「芸術家」ではなく「観客」として作品を鑑賞することができるようになった、ということができるのではないだろうか。

6 考察

これまで、芸術生産の社会学は芸術家アイデンティティの獲得・維持に関する蓄積を行ってきたが、芸術の生産主体を個人とする「個人モデル」を暗黙的な了解としてきた。一方で、芸術界においてはコレクティブ、すなわち集合的な芸術生産主体のあり方が指摘されるようになっており、少なくとも言説のレベルで「集合モデル」を志向する事例を確認できる。「個人モデル」的な前提で論じられてきた芸術生産の社会学において、「集合モデル」の志向を表明する芸術生産主体を明示的に扱った質的研究はなく、芸術生産主体をめぐる言説や実践の実態を探る必要があった。

対する本稿は、純粋に「個人モデル」的な実践から「集合モデル」的側面を前景化させたグループS、およびその主宰Aを対象に、主体の表明と実践の関係、および「集合モデル」の志向を表明する意味について分析した。「集合モデル」への志向を表明したグループSは実際に脱中心的な芸術生産実践を行っていたが、同時にAの「個人モデル」的な志向に基づいた人員の選別などが行われており、表明と実践のいずれにおいても「個人モデル」と「集合モデル」が使い分けられていたり、混在している状況が確認された。さらには、「集合モデル」の表明はAにとって「生産プロセス」および「評価」の局面で意味があるため、「集合モデル」を表明すること自体が活動の継続に寄与していることが示唆された。

本稿の貢献として第一に「個人モデル／集合モデル」という視角の導入によって芸術生産主体に関する理論の新たな捉え方を示した点がある。「個人モデル」はこれまで芸術社会学において基本的な分析の前提となっており、事実多くの実践の分析に有効であった。しかし、一方では芸術家自身によって「芸術家とは誰か」という問いが捉え返され、非「個人モデル」的な芸術家像が模索されてきた。事実、Aが「集合モデル」を前景化させた背景には、自身の活動に対する再帰的視点がある。生産フェーズを扱う芸術社会学はこのような芸術界の側からの新たな動きを記述し、理論のアップデートを続ける必要がある。

第二に、芸術生産主体をめぐる芸術家の観念と芸術生産の実践の関係について考察を加えた点である。SにおけるAの「モデル」の表明および実践の不断のマネジメントは、創作の環境における変化にうまく適応し、究極的には自身の活動を（それが芸術家としてのものか、芸術集団の一員としてのものかは曖昧な状態ではあれど）継続させることに寄与していた。この分析を通じて、芸術生産主体の問題は単に理論的な厳密性の問題ではなく、芸術生産の

継続に関わるアクチュアルな側面を持つことが示されたのではないだろうか。

しかし、本稿の限界としてモデル化が途上であることが挙げられるだろう。「個人モデル」と「集合モデル」という芸術生産主体の類型が網羅的なものかどうかに関しては判断を保留する必要がある。また、Aの事例は「個人モデル」から始まったキャリアであるため、Aとは異なる経路で「集合モデル」を志向する場合など、様々なパターンを検討する必要がある（例えば、キャリア開始時点から「集合モデル」的な事例の検討）。これらは今後の課題としたい。

今後の展開の可能性として「集合モデル」を志向する芸術家が登場する社会的背景に関する考察を行うことにも価値があると考えられる。コレクティブが芸術界で注目される背景には、前述の「サヴァイヴァル」の志向とは別に、「個人モデル」的な芸術家の存在によってもたらされる倫理的問題への視点に関係している可能性がある。例えば、舞台芸術界においては近年ハラスメントが相次いで問題となっており、稽古場の権力関係の見直しやルール作りが進められている（荻野 2023）。従来の演劇における創作プロセスは演出家（劇作家や主演俳優と兼ねている場合もままある）と俳優・その他スタッフの間の不均衡な力関係を前提としている上、その権力が物理的に閉じた稽古場や劇場などの空間で発揮されるため、演出や指導の範囲を逸脱したハラスメント行為に発展することがある。これは「個人モデル」的な芸術観に基づくのであればシステムの「副作用」と捉えることもできるが、多くの創作集団においてこのような前提が問い直され始めている。2024年3月の日本経済新聞では、共同的な創作プロセスを取り入れる関西の3つの演劇団体の事例が紹介されている（山本 2024）。2名の演出家での創作、複数人での脚本の共同執筆、「合議制」で運営される稽古場など、これらの事例からも「集合モデル」を実践に変換する様々な方法が生み出され続けていることがわかる。このように、「集合モデル」は旧来の芸術における社会関係を問い直す意味でも検討するに値する視点であり、今後はこのような時代的背景との関係も探求が望まれる。

謝辞

多くのご協力をいただきましたAさん、ならびにグループSとその関係者の皆様に深謝いたします。

付記

本稿は日本学術振興会特別研究員奨励費（21J23153）の助成を受けている。

注

- 1 ロマン派芸術家の構築過程については多くの研究の蓄積がある。一例として、Grāna（1964）はロマン派的芸術家像の成立を19世紀パリにおけるボヘミアニズムの勃興、すなわちパトロネージやアカデミー制度の崩壊に伴う芸術表現の個人化・市場化によるものと説明している。どのようなプロセスを経て「個人モデル」的な芸術界で「集合モデル」的な芸術生産が志向されるようになったかは、稿を改めて詳述する必要がある。
- 2 芸術運動を「コレクティブ」と呼ぶ場合など、多義的に使用される用語だが、ここではあくまでも「芸術生産主体を集団とする芸術生産実践」に限定して論じている。

- 3 先輩アーティスト（造形・パフォーマンス）と A による対談より引用。この対談文は S によって販売用に作成された。筆者はモデレーターの一員として参加した（以下引用する対談も同様）。
- 4 『本公演 2023』における協同人員である美術作家、音楽家、衣装家との対談における A の発言。

文献

- Alexander, Victoria, 2021, *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*, 2nd ed., New Jersey: Wiley Blackwell.
- Becker, Howard Saul, 1984, *Art Worlds*, California: University of California Press. (後藤将之訳, 2016, 『アート・ワールド』慶應義塾大学出版会.)
- 美術手帖編, 2019, 『これからの美術がわかるキーワード 100』美術出版社.
- Graña, César, 1971, *Fact and Symbol: Essays in the Sociology of Art and Literature*, New York: Oxford University Press.
- 廣田緑, 2019, 「現代美術の新たな戦略: アート・コレクティヴ——アーティストが組織をつくる時」『人類学研究所研究論集』6: 97-128.
- 岩崎正裕, 2010, 「制作基礎知識シリーズ Vol.32 演劇アウトリーチの基礎知識② 演劇ワークショップの事例 [1]」, 一般財団法人地域創造ホームページ, (2024年3月2日取得, <https://www.jafra.or.jp/library/letter/backnumber/2010/181/6/1.html>) .
- Lena, Jennifer, and Danielle Lindemann, 2014, “Who Is an Artist? New Data for an Old Question,” *Poetics*, 43 (1): 70-85.
- Lena, Jennifer, and Mark Pachucki, 2013, “The Sincerest Form of Flattery: Innovation, Repetition, and Status in an Art Movement,” *Poetics*, 41 (3): 236-64.
- 荻野達也, 2023, 「演劇におけるハラスメントについて」, *Fringe*, (2024年1月20日取得, <http://fringe.jp/knowledge/k060.html>) .
- 佐藤郁哉, 1999, 『現代演劇のフィールドワーク——芸術生産の文化社会学』東京大学出版会.
- 柴田惇朗, 2021, 「芸術家とアイデンティティ・ワーク——新たな演劇人研究に向けた理論的準備」『Core Ethics』17: 117-27.
- 渡部春佳, 2012, 「地域における芸術創造のダイナミクス——『京都芸術センター』の演劇人の実践を事例に」『情報学研究: 東京大学大学院情報学環紀要』83: 117-32.
- Wohl, Hannah, 2021, *Bound by Creativity: How Contemporary Art Is Created and Judged*, Chicago: University of Chicago Press.
- 山本紗世, 2024, 「演劇の現場で脱トップダウン 対話で作・演出に磨き」日本経済新聞, (2024年3月14日取得, <https://www.nikkei.com/article/DGXZQOIH1483S0U4A210C2000000/>) .
- 米屋尚子, 2016, 『演劇は仕事になるのか? ——演劇の経済的側面とその未来』アルファベータブックス.

(しばた じゅんろう、立命館大学大学院先端総合学術研究科、junro@shibat.net)

(査読者 高橋かおり、永田大輔)

Declaration/Practice of a “Collective Model” in the Performing Arts:

What Does it Mean for Artwork to be Created Collectively?

SHIBATA, Junro

Theories of art production, while prolific in discussions on the acquisition and maintenance of artists' identities, have so far implicitly presumed an “individual model” in which the subject of art production is automatically understood to be an individual person. On the other hand, collective art production in the art world has been explored, and there have been cases in which the “collective model” has been explicitly examined. This paper analyzes the relationship between the declaration of subject and actual practice through a case study of performing arts organization S and its leader A, who have recently expressed a shift toward a more “collective model” despite their earlier display of “individual model” traits. Group S, which expressed an orientation toward the “collective model,” in fact engaged in decentralized art production practices; however, they also maintained parts of their original “individual model,” showing how the “individual model” and the “collective model” can be used interchangeably and simultaneously in both expression and practice. Results were indicative of A's orientation toward the “collective model” aiding her in her artistic career, as the expression of the “collective model” itself was meaningful to A in her “production process” as well as in “evaluation.”