

## 特集◎「国際的な舞台芸術祭」とは？

「国際文化交流の祭典の実施の推進に関する法律」(通称「国際文化祭典法」)は、本年(2018年)6月に公布された。

現在その施行に向けて準備が進んでいると考えられる。

同法によって、国際的な芸術祭の実施の推進が政府の責務となり、その基本理念では、

「大規模祭典」と「地域の祭典」のための施策が掲げられている。

しかし、政府が想定する「大規模祭典」がどのようなものか、

また「大規模祭典」が「地域の祭典」と連携するという構想に、どのような意義と実現性があるのか。

現時点では不透明に感じられるところがあり、同法と、日本国内で開催されている

国際的な舞台芸術祭の現実との間に誤差がある印象を受ける。

「国際文化祭典法」の施行を迎える前に、本号では国際的な舞台芸術祭の企画・運営の現場で働くプロフェッショナル、および文化政策の専門家から、これまでに培ってきた知識や経験に基づいて、

同法に対し、また国際的な舞台芸術祭について、意見と思いを寄せていただいた。

01 河合千佳◎手をかけて育て、時には旅もさせる	p.003
02 スウェイン佳子◎国際的な舞台芸術フェスティバルの意義って、なあに？	p.004
03 相馬千秋◎危機の時代の「祝祭」	p.005
04 千田優太◎郷土芸能は舞台芸術か	p.006
05 中島諒人◎細部と日常と思想	p.007
06 橋本裕介◎自己中の誘惑から自由になるために	p.008
07 宮久保真紀◎真の国際芸術祭とは	p.009
08 山川三太◎悲しい現実には避けられないのか——国際文化祭典法と芸術文化の評価基準の問題	p.010
09 横堀ふみ◎「国際文化祭典法」における“国際”の示す先から	p.011
10 横山義志◎2030年代に向けて、今できること	p.012
11 小林真理◎芸術活動が活きる祭典を	p.013
執筆者紹介	p.014
Information◎セゾン文化財団 法人賛助会員の募集	p.016

## 国際文化交流の祭典の実施の推進に関する法律

— 文化庁のウェブサイトにございます以下のURLでご覧になれます：

[http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka\\_gyosei/shokan\\_horei/geijutsu\\_bunka/kokusaibunkakoryu\\_saiten/pdf/r1406318\\_02.pdf](http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/kokusaibunkakoryu_saiten/pdf/r1406318_02.pdf)

## 国際文化交流の祭典の実施の推進に関する法律の概要

— 以下は文化庁ウェブサイト掲載「国際文化交流の祭典の実施の推進に関する法律の概要」(下記URL参照)を一部抜粋し、セゾン文化財団にて作成したものです。

[http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/kondankaito/kokusaibunka/01/pdf/r1409130\\_09.pdf](http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/kondankaito/kokusaibunka/01/pdf/r1409130_09.pdf)

### 【法案の目的】(同法第1条)

- 国際文化交流の振興を図る上で我が国が国際文化交流の場を提供することが重要であると鑑み、国際文化交流の祭典の実施を推進する。
- この法律では、以下の点を目的として、国際文化交流の祭典の実親を推進するための必要な事項を定める：
  - 国際文化交流を通じた心豊かな国民生活及び活力ある地域社会の実現に寄与
  - 世界の文化芸術の発展に貢献
  - 我が国の国際的地位の向上に資する

### 【基本理念】(同法第3条)

- ① 国際文化交流の場の提供による世界への貢献、我が国に対する諸外国の理解の深化、国際相互理解の増進を図る
- ② 創造的な内容の企画、優れた芸術家の世界の多様な国等からの参加等により国際的に大きな影響力を有し、国内外から多数の来訪者が得られる国際文化交流の祭典の実施を目指す

＝大規模祭典のための国の施策  
(新規に創設、既存の祭典のレベルアップを目指す／これを目指す祭典を含む)

- ③ 全国各地において多彩な文化芸術に係る祭典が実施されるようにする  
この場合に、地域住民等の参加・協力が得られ、地域の特性が生かされるようにする

＝地域の祭典も含めた幅広い国の施策

- ④ 青少年が世界レベルの文化芸術に接する機会を充実させる
- ⑤ 国際観光の振興、地域の活性化等の関連施策との有機的な連携を図る

## 「国際文化交流の祭典の実施の推進に関する法律」が公布されるまでのタイムライン

2018年4月16日 議員発議による法律案を参議院にて受理、同日参議院文教科学委員会へ付託

4月17日 参議院文教科学委員会にて可決

4月18日 参議院本会議にて可決、同日衆議院へ送付(同日衆議院にて法律案を受理)

5月31日 衆議院文部科学委員会に付託

6月 1日 衆議院文部科学委員会にて可決

6月 7日 衆議院本会議にて可決

6月13日 公布

## 関係省庁による国際文化交流の祭典推進会議、および国際文化交流の祭典推進会議幹事会のこれまでの開催日程・時期 (2018年11月末日現在)

- |             |     |                   |      |
|-------------|-----|-------------------|------|
| 2018年 9月 3日 | 第1回 | 国際文化交流の祭典推進会議     | 開催   |
| 9月 21日      | 第1回 | 国際文化交流の祭典推進会議 幹事会 | 開催   |
| 10月 22日     | 第2回 | 国際文化交流の祭典推進会議 幹事会 | 開催   |
| 12月上旬       | 第2回 | 国際文化交流の祭典推進会議     | 開催予定 |

### [参考]

#### ◆ 同法の公布に至るまでのタイムラインについて

参議院ウェブサイト <http://www.sangiin.go.jp/japanese/joho1/kousei/gian/196/meisai/m196100196008.htm>

衆議院ウェブサイト [http://www.shugiin.go.jp/internet/itdb\\_gian.nsf/html/gian/keika/1DC89BE.htm](http://www.shugiin.go.jp/internet/itdb_gian.nsf/html/gian/keika/1DC89BE.htm)

#### ◆ 国際文化交流の祭典推進会議・幹事会について

文化庁ウェブサイト <http://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkashingikai/kondankaito/kokusaibunka/index.html>

01

河合千佳  
Chika KAWAI

## 手をかけて育て、時には旅もさせる

これから「国際舞台芸術祭」(以下、フェスティバル)に取り組もうとされている方がいらっちゃったとして、もし、経験者としてのアドバイスを求められたら、このようにお伝えします。「寂しがりやで、甘えんぼうです。時間をかけて遊んであげてくださいね。」

まるで新しく飼う犬や猫に対しての言葉のように思われるかもしれませんが、まさにその通りです。少なくとも私にとっては、フェスティバルは生きものです。つまり、時間をともに過ごし、ちょっとした変化にも気をとめる、その、対象です。ペットの場合は、たくさんの時間とエネルギーとお金を割くと決めた上で「じゃあどんな子を迎え入れようか」という検討段階に入ります。ですがあいにく、日本ではフェスティバルを取り巻く環境が成熟しておらず、立ち上げ前に十分な情報をもとに比較検討する段階に(まだ)達していないのです。

作品のプロデュースや劇場運営に携わってきた人が初めてフェスティバルの開催に向けて動き出した時にまず直面することは、運営に関して抱いていたイメージと現実との間にある厚い壁です。過去のフェスティバルのオモテの顔(例えば参加アーティストやプログラム)にはある程度アクセス可能ですが、ウラの顔(つまり運営側の知見の蓄積)にはアクセスしにくいので、数少ない「お手本」から受け取れる情報によってズレてしまいます。ですので、体系的にまとめられていないために起こることを想定して、一定の範囲まで歩み寄ることから始められるのであれば(完璧な一致は無理です)、とても良いスタートが切れるでしょう。

海外に目を向ければ、大規模フェスティバルは各地で開催されていて、傾向が似ているフェスティバルや劇場の間で国際共同製作を組み、年をまたいで作品が上演されていくルールを創作が始まる前段階で敷くことは、一つの方法として流通しています。ただ、そのためには国際共同製作参加にあたって求められる次のような前提があります。①そのフェスティバルや劇場が数年後にも存在すること、②一定の大きさとスペックが揃った会場を提供できること、③作品を鑑賞する観客が作品に含まれるコンテキストを受け取れること。もちろん日本の劇場やフェスティバルが、一パートナーとなることもあります。ただ、このスタイルを採用していくとある一定の基準に到達するかもしれませんが、「常にどこかと似通っている」状態になる懸念があります。

「国際文化祭典法(通称)」が今年施行されたことは、過去の実績を促進することだけでなく、時代に合わせた「国際文化祭」に更新していける余地が確保されたと私自身は理解しています。まず、その一つの視点としては、日本の人口をどうみるかです。日本の全体人口は減

少傾向にあります。日本の人口における海外からの外国人居住者の割合は増加する一方で、その傾向は特に首都圏では顕著です。私たちが身につけている製品が製造過程でいくつかのボーダーを越えてきていることが珍しくなくなり、気づかないうちに「国際的な環境」に浸かっているとも言えます。とはいえ(首都圏に関わらず)生活の中で、日本語以外の言語を母語に持つ人に接している実感は、地域によってぐんと差が生じています。つまり日本国内のいくつかの都市で比較した時に、「国際的」の意味がそれぞれ少しずつ異なる状況にきています。だからこそ、敢えて法律で「国際的」と標榜する意味も考えなくてはならないと思っています。

外から作品や作家を招き入れることで、フェスティバルをその地域に暮らす人々がコミュニケーションを図る機会(=接着剤)として機能させるのか、あるいは既にそこに存在する「国際」や「文化の違い」に目を向けて共に生きるための時間を作り出すために機能させるのか、ましてや地球儀の規模で「人が集まる場」を仕掛けてマッチングポイントとして機能させるのか。そのバランスを思案し、調整し続けることこそが国際的であり、ローカライズされた状態と言えるはず。他都市との連携という点では、日本国内で連携するよりも、問題意識が共有できる海外の都市と連携した方がスムーズだと判断し、パートナーシップを結ぶという選択肢もあります。

フェスティバルの継続的な実施において必要なことは、専門人材の確保は当然のことながら、実は「手をかけ(続け)ていくこと」が重要で、名前を付け、成長を促し、時にはフェスティバルそのものを脱皮させ、時代の流れの中で役割を終える。経済的にも非常に大きなリスクがありますが、フェスティバルを大きな一つの作品(あるいは共に暮らす生きもの)だと捉えれば、プラスもマイナスも引き受ける覚悟を持ち合わせることでやっと、オーガナイザーとしても一人前になれるのではないのでしょうか。

スウェイン佳子

Yoshiko SWAIN

## 国際的な舞台芸術フェスティバルの意義って、なあに？

今年の6月に公布された「国際文化祭典法」について、率直な意見や考えを書いてくださいという、思いがけない依頼があり、調子よく引き受けてしまった。いつものごとく、シマッタ!と気づくが「後の祭り」。これまた祭の字が入ったことわざが浮かんできた。つまり、人は「まつり」が何か昔から大好きな生き物かもしれない。とりあえず、頂いた参考資料をざっと見た。祭典といえば、「スポーツの祭典、オリンピック」というキャッチフレーズがすぐに浮かんでくるが、オリンピック憲章に「スポーツを文化、教育と融合させ、生き方の創造を探究する」と明記されているということを初めて知った。参考資料の一つに「国際文化祭典法の概要」があって、法案の目的と基本理念がカラフルな図の中に書いてあった。うちのNPO法人も地方でダンスフェスティバルを2008年から続けており、先日提出したばかりの助成金の申請書に記入した内容とつい比較しながらこの概要を読んだが、このような大まかな理念はフェスティバル関係者なら誰でも書くよね、と苦笑した。

実は、2018年の10月にアフリカ北西部の沖合に浮かぶ、スペインのカナリア諸島の島の一つで23年も続いている国際ダンスフェスティバルに行ってきた。風光明媚、年間を通して温暖で、特にヨーロッパの人々から愛されている観光地の一つである。車があれば一日で回れるような、この小さな島のフェスティバルに、いろんな国から振付家・ダンサーやフェスティバルのディレクター達が参加していて、地元振付家やダンサーとともに、市民も一緒に町ぐるみでこの国際色豊かなフェスティバルを楽しんでいた。長年のネットワークとEU内の百を超えるダンスフェスティバルの連合との連携で、広く情報が伝わっているようである。ある日、このフェスティバルのマネジャーから、以前は島のもっと賑やかな中心地でフェスティバルを開催していたが、ホテルなど観光業で忙しく働く人々の住む町の近くに事務所も会場も移し、現在は、町の人を楽しんでもらうのが何よりの目的だと聞き、観光経済にのっとったフェスティバルだろうと単純に考えていたことが恥ずかしくなった。一番近い人々と一緒に楽しみ笑いあえる時間と場を共有できるのが、フェスティバルの素晴らしさだ。この重要なことを彼らは子供の頃から身をもって体験し、喜びを知っているのだ。そこに異なる文化や歴史の人々との相互理解や相互扶助が生まれる。国際的な舞台芸術フェスティバルの意義であり文化力の源だろう。非常に人間的かつプライベートな身体表現を、速いスピードで揺れ動く社会状況の中で、人々の生活に呼応しながら、いかに普遍的、社会的に価値のあるものとして継続的に「いま・ここ」で提供できるか、という意識が大事だと思う。

現在、国際的な舞台芸術フェスティバルの世界的傾向として、順位を競う「コンペティション型」から、ディレクターや振付家、ダンサーの交流を促す「プラットフォーム型」への流れがある。うちは「フリンジ(辺境)から直接、世界につながる」という大きな理念と小さな予算でスタートしたが、当初、小さなNPOがそんなことを始めてなんの役に立つの?と聞かれて焦った。答え(?)を求めて、海外のダンスフェスティバルをウロウロしていたとき、「目から鱗」の鮮明な体験をした。まだ中国の政府がコンテンポラリーダンスを身体表現としては無視していた頃のことである。ある地方で、有志が会場費やカンパニーを呼ぶために借金をして始めたフェスティバルで、いつも観に来ていた客が「出演料と入場料が同じなら、今度は踊る」と舞台上がりはじめ、今や大いに客を沸かせているという話に好奇心をかられて行ってみたい。そこでは、モンゴルとチベットなどの4地区を除く中国全土から集まった多くの若者が、フェスティバルのために働きながら、朝と昼に二回あるワークショップでスキルを磨き、朝・昼・晩と三回ある小・中・大の劇場の公演の手助けをしつつ、上演される作品を観て、構成や音楽、舞台技術、制作の仕事を学んでいた。そこである女学生から「日本のダンス環境はどうですか? きっともっといい状況でしょうね、私たちは学校でスキルを学ぶことはできても、コンテンポラリーダンス作品として、自分の表現を発表する場が皆無なのです、だからみんなここに毎年きています」と、キラキラ輝く瞳で話しかけられ感動を覚えた。

国際フェスティバルとは、多くの人を巻き込み、まさにオリンピック憲章のいう「生き方の創造を探究する」ことを可能にする場の一つであり、その成果は、数的・量的に測れる範疇にはない。しかしながら、その影響は、目には見えないが、地球を救うほどの風と同じであると思う。

## 危機の時代の「祝祭」

今日、日本全国に「芸術祭」と呼ばれる文化イベントがひしめく中、2020年以後も有効なモデル、そしてそれを成立させる構造自体をいかに構築していくかが問われている。本来、芸術祭の数だけ、またその企画者や主催者の数だけ、多様なヴィジョンや方法論があつていいし、あるべきだろう。だが問題は、確たるヴィジョンがないまま行政主導、枠組先行で生まれてしまったフェスティバルが存在し、そこで予算と人材が浪費されていることにある。これまでの10年、20年かけて議論・実践されてきたことが蓄積されず、失敗が繰り返されていると感じる。

舞台芸術分野に限って言えば、そもそも日本に国際規模の舞台芸術祭経験者がほとんどいない中で、誰が、何を基準に、どのように評価を行っていくのか、依然不透明なままではないか。フェスティバルのディレクションは、単に良質の演目を並べることだけではない。ベースとなる思想、それを体現する戦略(国際発信型、地域振興型、クリエイション型、若手育成型など)を打ち立て、そのプログラムが有効に機能する構造や体制、地理的・歴史的必然性などを総合的に分析し、中長期的なスパンの中でフェスティバルをデザインすることに他ならない。この構造設計がフェスティバルの質や価値を定める。ディレクターは本来その構造設計にも責任と権限を持つべきであり、リスクも負うからこそ、同時にリスペクトもされるべき存在であるはずだ。

私自身はかれこれ20年近く、東京国際芸術祭の国際プログラム担当(2002年～2008年)、フェスティバル/トーキョーの初代プログラム・ディレクター(2009年～2013年)、シアター・コモンズのディレクター(2017年～現在)、あいちトリエンナーレ2019のキュレーター(2017年～現在)など、複数のフェスティバルの立ち上げやプログラミングを担当する実践の中から、フェスティバルとは何か、日本やその諸都市において有効な祝祭のあり方とは何かを問い続けてきた。その問いへの自分なりの態度と考えを、以下の3点にまとめてマニフェストしてみたい。

第一に、フェスティバルは「祝祭」、すなわち「まつり(祭り/祀り/奉り)」である。その起源が神や超越的存在への祈りであるように、「まつり」は単なる賑やかしではない。それは日常のルールを解除し、一種の例外状態を生み出す。その時間においては、慣習の中で膠着したあらゆる関係性が一時的に揺らぎ、組み替えられる。神々と人間、死者と生者、男と女、過去と未来、人間と動物、富める者と貧しい者、定住者と移動する者……普段は明確に境界を定められたものが、相互に侵食し合い、時間の裂け目で出会い、いつときの濃密な邂逅と交換、対話を行う。芸能や、芸能から派生した演劇、舞踊などの舞台

芸術は、こうした祝祭的状态を引き起こす媒介(メディア)であり、またそのための技術(アート)でもある。

第二にフェスティバルは、都市や共同体の集会的意志である。すなわち、その時代と社会から必然的に生起する問いであり、その絶え間ない応答である。そこに生きる身体が感知し、欲望するものをつくっていく場である。その都市や共同体の切実なりアリティを生きる表現者や、外部から招かれる芸術家たちは、すぐれた知覚によって「いま、ここ」の位置を嗅ぎ取り、未来を予見し、問いを投げかける。その問いは作品として、共同体の構成員たる観客と共有される。危機の時代には、危機とその克服について思考するフェスティバルが必要とされる(はずだ)。病んだ都市には病んだフェスティバルが病理のように立ち現れるだろう。良きにつけ悪しきにつけ、その集会的意志をすくい上げ具現化するのが、フェスティバル・ディレクターである。刺激的な問いの周りには才能や若者が集まり、信頼関係に基づいた対話と創造の場が立ち現れる。

第三に、フェスティバルは一つの生命体である。生命的統一性は司令塔である芸術監督やディレクターによって担保されるものの、すべての器官が、それぞれに独立した意志と専門性をもって有機的に身体を構成している。フェスティバルにおける事務局は、その全体を循環する血液であり、血管であり、循環システムそのものである。そのおかげで全身には絶え間なく血液が流れ込み、新鮮な酸素が送られる。一つの作品や現場に破綻が訪れても、循環システムたる事務局が正常に稼働すれば、自己修復が可能だし、あらたな免疫力を獲得してさらに進化・成長することもできる。だが、なんらかの理由で循環システムの維持に必要な予算や体制、リスペクトが欠乏した場合、その生命はいずれ弱体化してしまう。

今日、私たちが生きる都市において、そしてアジアにおいて、私たち自身の「祝祭」をいかに創造することが可能なのか。その形は、時代や地域の必然に応じて、また、「祝祭状態を引き起こすメディア」としての舞台芸術の進化とともに、更新されていかなければならない。危機の時代には、危機とその克服について思考する「祝祭」が必要とされるはずだ。私自身は今もなお、その問いと格闘する途上にある。

千田優太  
Yuta CHIDA

## 郷土芸能は舞台芸術か

「三陸国際芸術祭(サンフェス)」。私が関わったことのある唯一の国際フェスティバルなので、その視点からしか語れないことをあらかじめご了承ください。

サンフェスは、東北の三陸地域(八戸市～石巻市)の郷土芸能を中心とした国際フェスティバルである。2014年度から毎年開催し、5回目となる今年度が2019年2月～3月に予定されており、私は1回目から制作の立場で関わっている。

企画運営の課題や問題点は山積みだ。制作スタッフが足りない、単年度助成だけでは計画を前もって立てられないなど、いくらでも書ける。おそらく他の国内のフェスティバルでも同様の課題を抱えていると推測する。ここではサンフェス特有の課題を考えたい。

郷土芸能を実演されている方の話を聞くと、芸術(舞台芸術)をやっているという感覚を持っている方にほとんど出会ったことがない。儀礼や行事等の生活における住民の祈りの要素が強いからなのかもしれない。ただ、実際に行われるのは音楽であり、舞踊であり、演劇とも言える。それらは今日の世界において芸術と呼ばれている、そのものだ。芸術祭に出演・参加している実演家自身でさえも、やっていることが芸術ではないと思ってしまう認識が、芸術を狭く捉えてしまう日本社会の大きな問題だと思う。ならば、国際文化祭典法において「芸術」を規定する際に、もっと慎重であるべきではないだろうか。

米国から大槌町の鹿子踊を習いに来たダンサーに、米国では郷土芸能実演者は芸術に対してどのような認識なのかを聞く機会があった。その時はfolk danceという表現だったので、厳密には郷土芸能とは違うのかもしれない。ただ、おそらく米国の郷土芸能実演者も、芸術をやっているという感覚は薄いと話していた。この認識は、もしかしたら日本特有のものではなく、多くの国で共通するのかもしれない。

逆の見方で考えると、それほど郷土芸能は生活の中に息づいていて、芸術が生活の中に当たり前のように存在していることでもあり、まさに目指すべき理想の姿なのではないかと思うようになってきた。サンフェスにご参加いただいた舞踊評論の方からは「郷土芸能はコミュニティダンスのようだ」という趣旨のお話を頂戴した。そうした視点で考えると、数百年前から全国に無数のコミュニティダンスが存在するという事実でもあり、同様にねぶたや三社大祭など山車系の祭でも、毎年創作される素晴らしい美術作品と捉えることもできるだろう。この国はもともと文化芸術大国なのだ。

こういったことに気づかせてもらえることに国際フェスティバルの意義がある。異文化を知る・触れるということは、自分の国・地域あるいは自分自身を知ることでもある。例えば、私がホンジュラスに2ヶ月ほど滞在した時に衝撃を受けたのは「街中を歩くのは危険な

ので移動は全てタクシー」ということや「お店にお客様用の拳銃のロッカーがある」、「トイレトペーパーは流さずに、ゴミ箱に」といったことだ。帰国後に、夜道を一人で散歩できる幸せを心にとめながら、日本では当たり前だと思っていたことが、世界を見ると特別なことなのだと実感した。同様に、三陸の郷土芸能関係者も、様々な海外アーティストと交流を重ねることで、自身が取り組んでいる郷土芸能の素晴らしさを再認識し、強い誇りを持って活動に力を入れているように私の目には映る。

また、サンフェスの特色でもある「郷土芸能」と「現代芸術」が同列に捉えられていることも注目したい。「文化財と(狭義の)芸術」を棲み分けするのではなく、同じ芸術として捉え直すという新しい視点を示唆している。それは、芸術というものが特定の知識や技能を持った人しか関われないという一般的な認識を変えていくと同時に、生活の一部として芸術が溢れている社会を「豊か」だと人々が実感することに繋がるだろう。その豊かさは、来場者数や経済効果など数値で表すことが難しいし、実現まで時間がかかるので評価も困難だ。国連で人種差別撤廃条約が採択されて50年以上が経過している例からも、目指すべき理想を実現するのがいかに難しいかが想像できる。

「国際文化交流を通じた心豊かな国民生活及び活力ある地域社会の実現に寄与」するための国際文化交流の祭典に対して、単年度毎の評価で判断するのではなく、例えば10年単位で実績を評価することや、粘り強く支える体制を市民(行政や企業を含む)が構築することに期待する。

国際文化交流をどのように評価していくのか。私には想像もできない。それでも、国際文化交流がいかに大切なかは私も痛感している。東日本大震災を経験し、サンフェスで多くのインドネシア人に出会ったからこそ、インドネシアで最近起こったスラウェシ島地震の直後に、彼の地を心から心配している私がいる。何人もの顔を目に浮かべながら。

中島 諒人

Makoto NAKASHIMA

## 細部と日常と思想

観光振興と地域振興への期待。舞台芸術にもこれらが最近大きくなってきた。その結果が「国際文化祭典法」だと受け止めた。芸術活動はそれ自体が価値である。何かのための手段とする考えには反対の人が多いただろう(第三条一項には、「文化芸術の発展に積極的に貢献」とあるが)。同感だ。しかし、現在は、劇場と社会の新しい関係を作る好機。既存の価値観が崩れ、新しいコミュニティのあり方、生きる価値や意味の模索が試みられている。劇場が好事家だけの場でないことを示すチャンスだ。が、経済成長ほぼゼロ、高齢化と人口減、社会保障等の負担増は、東京オリ・パラ後の文化予算冬の時代の到来を予想させる。そんな中、観光とか地域盛り上げという切り口でやってみませんか、という行政からの投げかけの一つがこの法律か。基本的には乗りたいが、思うことをいくつか。

「ここにしかない」場を作ることが、演劇祭継続の中で一番大事にしていること。とりわけ地方では、東京従属でない地域独自の誇りの醸成という意味で、「ここだけ」は最も大切にしたい。そこにおいて、海外作品を呼ぶことにどんな意味があるか。一見「ここだけ」の特別さに寄与するようだが、舞台作品は持ち運びが可能。外国人誘致ということで言えば、外国人が見たいのは日本(より正確には地域)に根ざした固有のもの。グローバル化の中、法律制定の心情はわかるけれど、海外作品を呼べばそれで何かが生まれるわけではない。どんな作品を呼ぶか、上演を通じてどんなコミュニケーションを作り、コミュニティをどのように巻き込むかの戦略と思想が必要。

異なるものと触れるのは、もちろん有意義なこと。が、「外国」イコール「異」とするのは安易である。芸術にとって「国」などは本質的な要素ではない。人が生きてきた長い歴史・伝統の中では、「国」はその一断片に過ぎない。それなのに「国際交流」を「国」が今更進めることは、限界を露呈する国民国家という実践の断末魔の叫びとも見える。世界の現実から乖離することにもなるかもしれない。

舞台芸術を中心に置き、コミュニティとどのように関係を作るか。そのためには開催地域の人と場所、歴史、自然との濃厚な関係づくりが不可欠だ。それを目指すとき、地方都市は大都市よりも強みを発揮する。世界の有名演劇祭は、落ち着いた歴史ある町並みを背景に、歩いて移動できる範囲内で、普段は劇場でない場所も含めて劇場化し、多様な演目を展開する。空間に余裕のない大都市ではそんなことはできない。大都市はさまざまな情報もあふれているから演劇祭への注目度は低くなり、周辺住民も興味を持ちづらい。地方都市では、空き家も多く、場所に余裕があり、高齢者を始めとして人の巻き込みも行いやすい。発展の可能性があるのは地方での開催だろう。だが、この法を通じて本当にやりたいのは「大規模祭典」? ならば大都市想定で、地方の芸術祭はおまけ?

いずれにせよコミュニティの巻き込みは不可欠で、ここに時間がかかる。コミュニティでは日常的な活動の継続がある。その日常と芸術祭が両輪となり、初めて積み上がるものがある。積み上がったものが、事業として社会的に姿を見せる。事業には金が出なくもないが、その根となる日々の活動を続けることに困難がある。困難の多くは金で、金の問題は突き詰めると事業費より経常費。経常費のあるところには熱意がなく、熱意のあるところには経常費がない。法を実効あるものとするために、日々を支える制度が構想できないか。

芸術祭の主軸は作品だ。作品は大切。だが、それが全てではないことは重ねて強調したい。演劇という営みが人の間にあり、演じるとか観るとか支えるという演劇と人のいろいろの関わりの総体が、時に化学反応を生み、豊かな時間・空間として実る。芸術祭の固有性が誇りとなり、コミュニティを更新する力となり、時には国を越えて人を呼ぶ。アヴィニョンもエジンバラも、1947年にフェスが始まった。同じ年であることが偶然か必然かは知らないが、30年ほどの間に二度の大きな戦争を起してしまったことへの猛省の上に両者があり、作り手と観る側の共感に基づく協働が、立ち上げと長い継続を支えたのだと思う。

一人ひとりの存在の代替不可能性の追究が、この時代のキーワードだと感じている。芸術はそもそもそういうものだし、共同的価値創造の演劇は特にそうだ。フェスについても同じ。構想、演目、運営、どれにおいても、人や地域の固有の価値を大切にすることが、芸術祭の社会における取り替え不能なかけがえなさを示すことになる。細部から積み上げられた日々の営みの総体が価値をなし、結果的に人の輪も広がる。その中に「国際」が本当に必要なら、それも入れれば良い。

## 橋本裕介

Yusuke HASHIMOTO

## 自己中の誘惑から自由になるために

私が構想し、ディレクションしているKYOTO EXPERIMENTという催事の名称は、「京都の実験」を意味し、京都国際舞台芸術祭という名称は便宜上付しているに過ぎない。それは私にとって芸術祭という形式が、手段であって目的ではないことを意味している。これが本稿における結論である。

この催事を構想したのは10年前、京都芸術センターで「演劇計画」という事業に携わっていた頃だ。作品のプロデュースがこの事業の軸を成しており、特定の演出家と2年間継続して仕事をすることを定め、時間をかけて作品を生み出すことを企図していた。

複数のスタジオを有するここでの創作は、必然的に日々他のアーティストとも顔を合わせるようになるわけだが、その風通しの良さは、要らぬプレッシャーをかけずとも、アーティストが自然と作品を高めていくことに役立っていた。そして「必ず2年ある」ということは、失敗を許容できるということでもあり、大胆なチャレンジができた。

そこで生まれた作品がどれも粒ぞろいだったことは、戯曲賞の受賞や海外フェスティバルへの招聘といった実績が物語っている。ごく当たり前のことが出来れば、優れた作品は生まれるのだと確信した。

しかし、舞台芸術は興行の世界でもある。誰がどれくらい観に来たか、ということも評価に関わる。関西以外から観客を集めるには限界があるものの、各地で公演を仕掛けるには情報が広く行き渡らなくてはならない。しかしメディアの中心は東京にある。加えて、こうした採算性の低いプロジェクトはチケット収入だけでは賄えない。だが公的資金の配分に関与しているのは東京の専門家である。

どうすれば観に来てもらえるか、何人かにヒアリングした。ほぼ全ての方が「新幹線代が高いので、1作品のために京都までは行けない」という答えだった。結果的に私の心に火をつけたので、今となっては良かったが、その時は憤慨した。しかし、私は湧き上がる怒りを堪え「どうしたら来てもらえますかねえ」と言葉を継いだ。そこで出た答えの一つが「1回行ったら複数の作品は観たい」というものだった。

概ねそれがフェスティバルを構想したきっかけである。ある一定期間に集中して作品を紹介する、そうすれば一日で複数の作品を鑑賞できるので、京都に来る理由が生まれる。加えてこれを国際フェスティバルとすれば、都市間のダイレクトなネットワークが構築でき、独自に国際共同製作や作品の相互招聘等もできると考えた。

ちょうどその頃、インバウンドが京都市財政の救世主であるかのように、市は観光政策の舵を切り始めていた。そこで紹介される京都の文化は、典型的なそれであり、街がテーマパーク化していくのではないかと不安を覚えた。ここで暮らす私たちの生活実感と離れたところで、この街の文化が紹介されようとしている……。オルタナティブかもしれないが、確かに根付いているこの街の文化の当事者として、

文化的アイデンティティを更新しながら世界と関わりたい。そのような考えから、KYOTO EXPERIMENTという名称を付けた。こうしたこと以外は「演劇計画」でやっていたことと何ら変わらない。

東京オリンピックが迫るにつれ、日本の文化(そもそもこの広い国土にある多様な文化を誰がどのように代表できるのか?)を世界に向けて発信しようという気運が高まっている。「国際文化祭典法」もある程度それに関わっているのだろう。だが、文化は発信するものではなく、受容するものだというのが私の立場だ。日の丸ブランドの製品を数多く販売したいという経済的な理由ならいざ知らず、本来文化はその土地に暮らす人と共に在るものであり、他所の誰かに押し売りするものではない。人々が交流した結果として、その土地の文化に対して憧れや敬意を抱いてもらえるくらいがちょうど良い。

第一、既知の典型的な文化を発信したからといって、その土地の創造性や価値が高まることはない。むしろ、異文化をどのように受け入れ、自ら評価する視点を生み出せるかが、その土地の懐の深さやビジョンを示し、価値を生むことにつながるはずだ。私にとって発信とは、主体性のない受動的なものにも感じる。誰かから認めてもらいたいという欲望の現れであり、評価の基準が外にある。地方であれば東京に、日本であれば欧米に承認されたいという欲求。そうして発信された文化に果たして敬意を抱くことができるだろうか。

再度結論。フェスティバルは手段であって目的ではない。内発的な必然性によって都市単位(生活圏)で生まれるフェスティバルであれば、やれば良い。国家や自治体の国際プレゼンスの向上などという浅ましい魂胆でやるくらいなら、教育や福祉にお金を回すべき。そもそも自分の国の文化が特別であるとか、自分中心で世界を見ること自体が国際感覚の欠如。人は誰も自己中になる可能性があるわけだが、そんな誘惑から自由になるためにこそ、国際交流事業は行われるべきだと思う。

宮久保真紀  
Maki MIYAKUBO

## 真の国際芸術祭とは

「祭」という言葉がつくだけでわくわくする。「芸術」「国際」が加わると、さらに気持ちがあがる。もちろん「舞台」「アート」を観ることが第一目的だが、これをきっかけに縁遠かった土地や人、美味しいものを体感できる。自らダンスフェスティバルに携わっているのも祭好きという土台があるからかもしれない。

さて、私は仕事柄、国内外の芸術祭を視察することが多い。本稿を執筆するにあたり、これまで訪れた国際的な舞台芸術祭を大きく3つにカテゴライズしてみた。

- ① 様々な国の作品が一堂に会するもの
- ② 開催国で活躍するアーティストの作品を紹介するもの
- ③ 舞台プログラムが併設された大型美術芸術祭

私に関わるDance New Air (以下DNA) は①に該当する芸術祭だ。2002年から国外・国内の作品を紹介し、舞台作品だけでなく映画やブックフェアなど多面的にダンスを楽しめる企画をプログラムし続けている。その他、フェスティバル/トーキョーやKYOTO EXPERIMENT、アヴィニヨンやエディンバラなど、世界各地でこのスタイルの歴史ある芸術祭が多く開かれていることは、みなさんご存知のことだろう。実は私はこの①の芸術祭よりも、②の「開催国で活躍するアーティストの作品を紹介する」フェスティバルへ行く機会が多い。「その国」の「その時期」にお勧めするアーティスト・作品を一度に視察できる為だ。

例えば、スイスで二年に一度開催される「SWISS DANCE DAYS」。本国政府のプロ・ヘルヴェティア文化財団が選出したスイスで活躍するアーティストを紹介する4日間のフェスティバルだ。短期間の為、欧米の主要劇場・フェスティバルのディレクターたちが大勢参加し、様々な劇場・スタジオでの公演が一日に平均4作品が組み込まれている。スイス出身者というよりも、スイスを活動拠点とする様々な国籍の優れたアーティストを紹介している。国の在り方や文化・生活までも、フェスティバルを通して感じることができるのも醍醐味だ。

他にもイスラエルのInternational Exposureや、ドイツのTanz Platform、豪・メルボルンのDance Massiveなど、②のスタイルのフェスティバルは、各国の特徴がつかみやすく、一度に多くの作品を観て、様々な地域の同業者と情報交換ができる場として大変重要だ。また、国ではなく地域として北欧5カ国(スウェーデン、フィンランド、ノルウェー、デンマーク、アイスランド)で開催されている「ICE HOT」や、この「ICE HOT」に触発されて2017年から東アジアで始まった「HOT POT」(中国、韓国、日本)なども存在する。一般というよりは自国への招へい作品を探すプレゼンター向けの為、多くの観客を創出するものではないが、「芸術作品」を輸出品として捉えた場合、需要と供給のマッチング

を行うのに優れたスタイルの芸術祭といえる。DNAを観に国外から訪れる方々も、日本の旬の作品を求めている人が多く、このようなプログラムを取り入れることも私たちの課題である。

一方日本では、③にカテゴライズされる越後妻有、横浜、愛知、瀬戸内など、多くの美術系の芸術祭が各地で開かれ、ダンスやパフォーマンスを積極的にプログラムしている例が年々増えている。

今回改めて国際文化祭典法を読み、国が求める「大規模祭典」とは、成功を収めている③のような芸術祭のことだということが分かる。作品と地域の魅力が相乗効果となり、それに惹きつけられた人々が世界各地から集まり、地域が活性され、そこに住まう人々が自分たちの土地をより愛し、さらに新たな住民も増える、という光景が各地で生み出される青写真を思い描いているに違いない。

成功例を参考とした芸術祭をいくつも目にしているが、全てが成果を得ているとはいいがたい。初回年だけ大きな予算をつけ、その後が尻窄みになっている様も多く、立派な劇場を作って、その後の予算が減少していく状況に近い。法案では新規祭典の創設も目されているようだが、まず既存の祭典の継続の強化が最優先ではないだろうか。長年続いているどの芸術祭も、様々な苦難に立ち向かい日々継続の努力をしている。一度支援したものには、予算や採択可能本数などを理由に路を断つのではなく、意見を交換し、深く関わって継続を支援する形が本来のあるべき姿ではないだろうか。

国際文化祭典法に書かれている理念や施策には、「国際相互理解の増進」「創造的な内容の企画」「青少年が世界レベルの文化芸術に接する機会の充実」「海外の祭典との交流・連携」「外国の政府機関や民間団体等との連携」など、DNAが既に行っているものも多い。それをベースに国が求める国際芸術祭を目指そうとするのなら、文化的な要素だけでは拡がりに限りがあり、「観光」「経済」に関わる省庁と手を携えて真剣に取り組む必要がある。2年後に開催される東京五輪は良くも悪くも機転になるはずだ。この点に関する具体的な議論も、今回の法律の施行とともに早急に進めるべきだろう。

## 悲しい現実には避けられないのか ——国際文化祭典法と芸術文化の評価基準の問題

このたび公布された「国際文化祭典法」は私達のように地方でフェスティバル運営に関わる者にとっては大歓迎の法律である、かのように読める。しかし、国の法律や施策はいつでもそうなのだが、書かれていることは一見立派でも、いざその具体的な施行段階になるとまったく役に立たないばかりか、いつでもこちらの足を引っ張るような結果にしかならない。それは今回の「国際文化祭典法」でも同様だろうことは火を見るよりも明らかだ。

まず第一に問題となるのが、第八条「大規模祭典の継続的かつ安定的な実施」にある「大規模祭典」とは何を指すのかということ。それは第三条「基本理念」の第二号に定められている「国内のみならず海外からも多数の来訪者が得られる国際文化交流の祭典」がその定義とされているのだが、これは続く第五号で「国際観光の振興に関する施策、地域の活性化に関する施策その他の施策との有機的な連携」が必須条件とされているのを見れば、いわゆる「インバウンド誘致」がその主目的として設定されていることが分かる。つまり、「大阪万博の夢よ、もう一度」ということなのだ。だから、それに合致しないフェスティバルはすべて排除されることになる。

私がフェスティバル・ディレクターを務めている石井漢・土方巽記念 国際ダンスフェスティバル『踊る。秋田』では、昨年「土方巽記念賞」の国際コンペを実施したのだが、出演料も渡航費も支給しないという過酷な条件であるにもかかわらず、世界16の国と地域から219作品の応募があった。その中から映像審査で15本の作品を選定してファイナリストとして招聘した結果、海外4つの国と地域から60名、国内から21名の振付家やダンサー、そして9カ国から13名のゲスト審査員が秋田に集結した。これこそまさに国内有数の「大規模祭典」だと自負していたのだが、文化庁や県庁にしてみればそれだけでは「大規模祭典」とはならないらしい。その証拠に、私達がフェスティバル報告書で行政から求められたのは「海外、県外から秋田を訪れた人達が、いったいいくら地元で金を落としたのか」という具体的な数字だったからだ。それは今年のフェスティバルではもっと露骨になり、観客に配布するアンケート用紙に「飲食代はいくら使いましたか?」「宿泊代はいくらかかりましたか?」「お土産代はいくら使いましたか?」などという質問項目を入れるよう行政から指導された。「大規模祭典」が「大阪万博」をイメージして措定されているとすれば、当然のことではある。

次に問題となるのが、第三条第三号にある「地域住民その他の地域社会を構成する多様な主体の参加と協力が得られるようにする」という文言だ。地域フェスティバルにおいてこの理念が最も大切であることになんの異論もないのだが、それを評価する尺度が常に「観客動員数」しかないというのが問題なのだ。

『踊る。秋田』は実行委員会形式で運営されており、地元商店街振興会の理事長が実行委員長を務め、委員は地元のマスコミ各社や大学を代表する者に加え、ギャラリー経営者、ダンス教室や演劇団体の主宰者、演劇鑑賞団体の会員など多様なメンバーで構成されている。にも関わらず「観客動員数が少ない」という一点において、「地域住民その他の地域社会を構成する多様な主体の参加と協力が得られ」ていないと評価されてしまうのだ。

しかし、『踊る。秋田』の観客動員数は決して少なくはない。一昨年(2016年)は国内外からビッグカンパニーを招聘した結果、半年間のフェスティバル期間を通じて7,000名、10月31日から11月8日までのメインフェスティバル期間中だけでも3,000名の観客を動員している。にも関わらず「観客動員数が少ない」とされるのは、その数では劇場を満席にできないからだ。

地方の劇場のほとんどがそうであるように、秋田には大劇場で1,200席～1,500席、小劇場と呼ばれる所でも400席の劇場しかないのだ。3年後に完成する県市連携の文化施設は大劇場が2,200席、小劇場が800席だという。この客席を一回の公演で埋めるとすれば、J-POPや演歌歌手の公演を仕掛けるしかない。そうでなければ客席がガラガラに見えてしまうのはいかんともしがたい現実なのだ。

「国際文化祭典法」の第八条には「国は(中略)、大規模祭典を実施する者が(中略)、公演、展示等を行う施設等の確保、海外の芸術家を円滑に受け入れることができる体制の整備等を行うことができるよう、必要な施策を講ずるものとする」と書かれている。この文言が本心に効力を発揮し、秋田に客席数150～200程度の小劇場と、国内外のダンサー、振付家がレジデンス制作を行うための施設が生まれることを切に願ってやまない……のだが、それが儂い夢であることを実感せざるを得ないのが悲しい現実である。

横堀ふみ  
Fumi YOKOBORI

## 「国際文化祭典法」における“国際”の示す先から

「国際文化祭典法」の“国際”とは具体的にどのような地域や国との関わりを指すのでしょうか。海を越えた国々や地域だけではなく、地域の中にある“国際”については含まれるのでしょうか。「国際文化祭典法」では、“地域住民の参加や協力が得られ、地域の特性が生かされること”、“青少年が世界レベルの文化芸術に接する機会を充実させること”が期待されています。そこに、在日外国人、移民や外国人労働者やその子ども達が含まれるのでしょうか。故郷の生活習慣・言語・文化・芸能等を、日本社会で変容させながら居住する人々の暮らしに出会った時から、彼らこそが、地域において国際性を体現する存在であると私は考えています。2018年11月2日に「出入国管理及び難民認定法及び法務省設置法の一部を改正する法律案」が閣議決定される等、移民施策において次なる局面を迎えようとする現代の日本社会において、それぞれの地域における“国際”をどのように考えるのが問われる時代になってきました。

「事件は会議室で起きてるんじゃない、現場で起きてるんだ!」というもう二十年以上も前に流行った台詞があります。私は、国際文化祭典を、会議室ではなく、いかに現場で起こすことができるのかに興味があります。異なる文化・言語・生活習慣等が交差する国際文化交流!? の場は既に日常にあります(葛藤や断絶も含む)。それらの日々の営みにおける国際文化交流の様々な現場を観察し関わることを通して、国際文化祭典の中で必然性をもったプログラムを見いだすことも出来ると思います。

次に、国際文化交流の中でも、異なる文化や価値観が交わる度合いが濃くなる“国際共同制作”について考えたいと思います。ここでは二国間以上のアーティストや関係者で作品を共につくること＝国際共同制作とします。近年、国際共同制作は珍しくないプログラムです。それでもなお、そのプロセスは一筋縄ではいかない所があり、方法論は確立していません。むしろ、それらのプロセスにおけるアプローチの開発や、相互の関係性の変容を描くといった、過程そのものが作品になるケースも多くあります。

私にはシンガポール等といった多民族が共住する地域で作品を見たときの記憶が強く残っています。そこでは常に異なる言語や価値観が飛び交い、日常が国際共同制作のような場でした。作品のなかで、どの言語をどの時にどのように用いて、何故そのような身振りであるのか、日々の営みの中での思考や実践の延長線上にある表現に、必然性を伴い、説得力や強度が増していました。そして、観客も、そこで繰り広げられている問いや課題を共有しながら、それぞれが自分自身のこととして作品に出会う有機的な場が生まれていました。さて、日本で、そのような場は生まれ得るのでしょうか。とても時間を要することだと思います。現在様々な問題が起きている技能実習制度や

入国管理局のあり方の見直しなど、文化芸術よりもっと前に整備すべきこともあるでしょう。しかし、文化や芸術だからこそ繋ぎうること、唄や音楽、踊り、演劇等といったそれらの本質的な役割を通じて発揮することを探っていくのも重要だと考えます。

次に“国際文化祭典の成果がどこへ還っていくのがよいのか”について考えたいと思います。国際的な地位向上でしょうか。もしくは、国際文化祭典の実施による経済効果でしょうか。国際文化祭典を実施する為に整備したインフラ(会場や滞在施設等)でしょうか。同時に、“観客は誰なのか”つまり“作品やプロジェクトを投げかける先はどこなのか”ということが、国際文化祭典の現場のなかで応答されていることも重要だと思います。それには、大局から草の根へと辿る視線と、その逆の方向をいく視線が循環していく構造が必要ではないかと考えます。その構造は、芸術文化だけではなく食・観光・福祉・教育・子育て・国際交流等と領域を越え、地方公共団体や教育機関、NPO、民間等の様々な人や団体と連携することで、担保されるのではないかと思います。

国際文化祭典は、一定期間の中で起こるもの。しかしながら、日常の場を耕し続ける中で、いかにそれを起こすことができるかが肝です。つまり、祭典の実施を通じて、住民・観客・関係者らの間で、新たな対話や交流が育まれるのなら、それは何よりも収穫の一つではないだろうかと思います。さらには、祭典が終わった後の観察、考察そして評価も大事なところですが。終わった後の引き受け方が次をつくります。荒れたなら均す必要があるし、ほぐれたなら次を思考する絶好の機会です。

最後に、「国際文化祭典法」における“国際”の示す先が、重層さを持って持つ程、その役割を深くするのではないかと、好き勝手にこの場で書き連ねましたが、自身も実践あるのみ、次は現場でお会いしましょう。

## 2030年代に向けて、今できること

国際文化祭典法では「国際文化交流の場を提供することにより、世界における多様な文化芸術の発展に積極的に貢献する」ことがうたわれています。2030年代に向けて、日本の舞台芸術界はどうすれば「世界における多様な文化芸術の発展」に貢献することができるでしょうか。

2030年代、世界経済の重心は2世紀ぶりにアジアに戻り、2035年には中国経済が2世紀ぶりに世界最大規模になるといわれています。ここ数世紀、欧米中心に作られてきた舞台芸術の枠組も、これからの数十年で大きく変容していくでしょう。すでにここ数年で、アジア域内での舞台芸術関係者のネットワークが見違えるほどに発展してきました。

パリでもニューヨークでも、舞台芸術の先端的な教育課程に在籍しているアジア人の多くは中国人・韓国人・台湾人でした。彼らは2030年代の舞台芸術界を支える人材となっていきます。日本がこれまで強みにしてきた西洋世界とのコネクションについても、2030年代には大きく事態が変わっているでしょう。今私たちがやっていることが22世紀にどのような枠組で語られているかは、これから数十年の実践と議論にかかっています。それは「演劇史」でも「舞台芸術史」でもないかも知れません。

「演劇」という概念にそろそろ賞味期限が来ているのではないか、と思っている人も少なくないでしょう。今我々が使っている演劇という概念は、基本的には明治時代に西洋のtheatre/Theater/théâtre…といった概念の輸入語として使われるようになったものであり、そのもとをたどれば、16世紀から19世紀に西ヨーロッパで形成されてきた概念でした。アジアから西ヨーロッパに世界経済の中心が移行したのは18世紀前後なので、この概念の形成はその時期と重なります。

近代の西ヨーロッパにおいて、「演劇」、「舞踊」、「オペラ」という3つのジャンルが、それを上演する仕組みと、そのための人材養成の仕組みとともに、制度として形成されてきました。この西欧近代における「演劇」のジャンル規定は、歌と踊りの排除を基準としている以上、他の地域・他の時代の「舞台芸術」には必ずしも当てはまりません。そしてこの「舞台芸術 performing arts」という概念にも、やはり近代西欧において発展した「芸術」という概念、さらには「芸術」に含まれる「(分類可能な複数の)ジャンル」という含意が含まれています。アジアの実践に影響を受けた演出家でニューヨーク大学教授のリチャード・シェクナーは「パフォーマンス・アーツ」だけでなく「パフォーマンス」一般を語るための「パフォーマンス学」を提唱し、これが中国語圏においては「表演学」と呼ばれるようになりました。

今私たちが行っていることが、22世紀にどのような概念・枠組で記述されるようになるかは、これから数十年のあいだに、中国・インド・

インドネシアにおいてどの言葉が選択されていくかにもかかっています。22世紀に使われる概念は、非西洋語が基準になる可能性もあるでしょう。

今からなら、まだ間に合います。「舞台芸術」という枠組自体を問いただす作業は、もう少し時間がかかるでしょう。今から2030年代にかけての決定的な時期に、世界の「舞台芸術界」の新たな枠組み形成において日本が何かしらの役割を果たせるか否かは、これからの十数年にかかっています。

今の日本にはいくつかの強みが残っています。一つは、ここ一世紀半ほどの経験でしょう。「脱亜入欧」と「アジア主義」の相克の中でなされてきた「近代化」のなかで、歌舞伎・能・狂言・文楽を「演劇」という言葉で語ることで独自の「演劇」概念を形成してきた明治以来の経験は、きっと2030年代以降の舞台芸術を考える際にも役に立つでしょう。これまでの千数百年のあいだにユーラシア大陸から流れてきた文化の吹きだまりのような日本には、他のアジアのどの地域にも引けを取らない多様性があります。そして、大衆性と特権階級の教養とを絶妙に融合させてきた歴史についても。でも、このことを世界の人々と議論し、共有する機会があまり持っていないように思われます。

今、日本の舞台芸術界に欠けているのは、「世界の舞台芸術界の中で、数十年後に向けて、自分たちが何をしていくのか」という視点ではないでしょうか。今ここで、この視点をもつ人を育てることができれば、日本は世界の舞台芸術界に、そしてこの世界を生きる未来の人々に、大きな貢献を成しうるでしょう。これから発展していく「国際文化交流の祭典」が世界の仲間たち、そして次世代、次々世代とつながるための通路となることができれば、2030年代の日本と世界は大きく変わるでしょう。

小林真理

Mari KOBAYASHI

## 芸術活動が活きる祭典を

平成30年(2018年)度の国会では、文化庁に関連する法律の制定や改正が5件行われ、その内の一つが国際文化交流の祭典の実施の推進に関する法律であった。この法律の根拠は、平成29年度の通常国会において成立した文化芸術基本法に遡る。さらにこの法律は、平成13年に制定された文化芸術振興基本法を改正したものである。今回の改正では、第2条の基本理念において、第10項が追加され、文化や芸術が持つ固有の意義や価値「以外」の様々な価値に注目してそれらが促進されるように、文化や芸術を活用することを念頭におかれたものである。さらに第15条は国際文化交流について規定するものであるが、この規定においても改正によって新たにわざわざ「芸術祭」という文言が付け加えられることになった。これが後押しになって成立したと考えてよいだろう。

国際文化祭典法は、議員立法で成立している。議員立法は、内閣が提出したものではなく、国会議員の発議によって成立する。日本の場合、文化関係の多くの法律は、議員立法で成立してきた歴史があり、総論として文化関連の法規が制定されると文化施策が推進されることについては賛成されることから、深刻な政策論争になることなく制定される。議員が発議したときには、すでに内部調整は済んでいるため、その過程が一般的にはわかりにくい。今回の発議では、参議院議員の松沢成文氏が提案趣旨を述べている。そこでは「美術のオリンピックとも称されるベネチア・ビエンナーレに代表されるように、国際的に大きな影響力を有する文化芸術の祭典」があり、「世界レベルの国際文化交流の祭典」を継続的に実施していくことによって、国内外の文化の発展に寄与しようとする内容だということである<sup>1)</sup>。松沢議員の所属する希望の党のウェブサイトを見ると、基本的政策の8番目に文化を成長戦略に活かす方針であることが掲げられている。実際この発議は、衆議院での審議時に一部反対があったものの、賛成多数で可決した。

平成29年に文化芸術基本法の第2条10項に、「芸術祭」が挿入され、文化庁は将来の施策を検討するために、我が国における文化芸術に関する国際フェスティバルの調査を同年12月に委託した<sup>2)</sup>。調査は民間のシンクタンクを通じて行われ、日本国内の文化芸術フェスティバルの実態調査、注目事例の調査、そして有識者へのヒヤリングで構成されている。ここでとりわけ重視しなければならないのは、「必要な支援」や有識者ヒヤリングからの意見聴取である。この報告書が出されたのが平成30年3月、そして今回の法の成立(6月)が後押しになり、翌平成31年度の概算要求にこれらの調査から課題等を抽出して、法律の趣旨にのっとった施策や事業が文化庁内部で形づくられる。新規に立ち上げられたフェスティバル関係事業を探すと、「日本博の企画・実施」(25億円)、「国際映画祭支援事業」(東京国際映画祭

の支援、7,000万円)、大幅増の「国際文化芸術発信拠点事業」(約6,000万円増の18.52億円)が目立つところである。

これが予算としてそのまま成立するとは思えないが、やはり注目すべきは2020年のオリンピック、パラリンピックにあわせて開催される「日本博」だろう。この事業が将来的に、国民文化祭のような形で持ち回り開催をされるのか、それとも日本博はあくまでも今回限りのもので別の形に変容するのかはわからない。ただ、これを契機に多様な文化や芸術が日本全国や人に行き渡り、海外の人たちにも関心をもたれ、文化や芸術の意義や価値への理解がさらに共有されることを願う。とはいえ、このような大型イベントの開催となると、芸術活動をしている人はもとより多種多様な職能の人々が係わる。貴重な予算が、芸術活動のさらなる展開や交流に実質的につながるようにするために、どのように仕組みを整えられるかが文化庁の腕の見せ所ということになる。助成金等の支援は支出可能な費目のあり方が一つ異なるだけで、効果的に作用することもあれば、逆効果に転ずることもある。細かな調整作業を避けるために、民間企業に任せるという方法を採用することもあるが、それは民間企業の「手法」になってしまう点にも注意が必要だ。結局、法律の趣旨にのっとった目的達成のために、芸術活動に特有な状況を鑑み、適切な支援の仕組みをどう整えられるかが問われることになるのだろう。

### 註

- 1) 第196回国会、参議院文教科学委員会(平成30年04月17日)における発言。
- 2) [http://www.bunka.go.jp/tokei\\_hakusho\\_shuppan/tokeichosa/bunka\\_gyosei/pdf/h29\\_bunka\\_bunkageijutsu.pdf](http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/tokeichosa/bunka_gyosei/pdf/h29_bunka_bunkageijutsu.pdf)

## 執筆紹介

**河合千佳** (かわい・ちか)

劇団制作、企画製作会社勤務、フリーランスを経て、2007年にNPO法人アートネットワーク・ジャパン入社、川崎市アートセンター準備室に配属。新作クリエーション、海外招聘、若手アーティスト支援プログラムの設計を担当。並行して劇場の制度設計や管理運営業務にも携わる。12年、フェスティバル/トーキョー実行委員会事務局に配属。アジアの若手アーティストを対象とした公募プログラムや、海外共同制作作品の制作業務に加え、事務局運営担当として、行政および協力企業とのパートナーシップ構築、ファンドレイズ業務にも従事。15年より副ディレクター。18年より、共同ディレクター。17年度より日本大学芸術学部演劇学科非常勤講師。

<https://www.festival-tokyo.jp/>

**スウェイン佳子** (すうえいん・よしこ)

福岡ダンスフリンジフェスティバル芸術監督、NPO法人コデックス(Co.D.Ex.)代表理事。1978年よりムーヴメント・スタディーを日本、イギリスで開始。異なるジャンルの身体表現を国内外で学ぶ。2005年、福岡を拠点に任意団体ダンスコミュニケーションCo.D.Ex.をスタート。ダンスのワークショップ・公演等を手がけ、2008年に「福岡ダンスフリンジフェスティバル ～ダンスの発火点～」を創設。以降、毎年2月に福岡市で開催している。2008年の11月にNPO法人の認可を受け、NPO法人コデックスとして、社会とダンスの新たな関係を創造し、自由で豊かなコミュニティの実現と、文化芸術による国際交流と相互理解に貢献することを目的として活動をしている。

<http://d-codex.asia/dfdf/2018/>

**相馬千秋** (そうま・ちあき)

NPO法人芸術公社 代表理事/アートプロデューサー。「急な坂スタジオ」初代ディレクター(2006-10)、「フェスティバル/トーキョー」初代プログラム・ディレクター(F/T09春～F/T13)、文化庁文化審議会文化政策部会委員(2012-15)。2015年フランス共和国芸術文化勲章シュヴァリエ受章。2016年より立教大学現代心理学部映像身体学科特任准教授。2017年より「シアター commons」実行委員長兼ディレクター。2017年よりあいちトリエンナーレ2019キュレーター(パフォーミング・アーツ)。

シアター commons <http://theatercommons.tokyo/>

あいちトリエンナーレ2019 <https://aichitriennale.jp/>

**千田優太** (ちだ・ゆうた)

一般社団法人アーツグラウンド東北 代表理事。宮城県塩竈市出身。宮城教育大学卒業。小学校教諭やコンテンポラリーダンスの経験を活かし、東北における舞台芸術のために企画・制作を行う。2011年に旗揚げしたArt Revival Connection TOHOKU(2013年にARCTに改組)事務局メンバーを経て、2013年にARCT事務局長、2015年に同代表を歴任。これまでに「ダンス幼稚園」実行委員長、「猿とモルターレ」仙台実行委員長を務める。近年の活動に「次代を担う東北の文化的 commons をつくる」でのアートコーディネーター調査や「三陸国際芸術祭」フェスティバルマネージャーなど。岩手県西和賀町文化創造館運営委員。

<https://sanfes.com/>

**中島諒人** (なかしま・まこと)

演出家。鳥の劇場芸術監督/鳥の演劇祭フェスティバルディレクター/BeSeTo演劇祭日本委員会代表。鳥の演劇祭は2008年からの開催で2018年で11回。2回目開催から毎年、海外作品を複数招聘。廃校を改造した劇場を中心に、仮設劇場を含め、4～5会場で上演を行う。大人から子どもまで幅広い対象に多様なプログラムを用意し、地域との関係を構築。演劇祭期間中、地元NPOと連携し町中でフリーマーケットのような場を展開し、多くの人を演劇祭に巻き込む。BeSeTo演劇祭は1994年に創設された日本、中国、韓国の演劇祭。三ヶ国を毎年巡回。2019年の日本開催は鳥の演劇祭と併催し四週末に渡り開催の予定。

鳥の演劇祭 <http://www.birdtheatre.org/engekisai/>

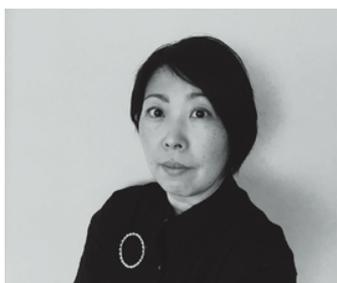


photo: Lucille Reyboz

### 橋本裕介 (はしもと・ゆうすけ)

KYOTO EXPERIMENTプログラムディレクター。1976年、福岡生まれ。京都大学在学中の1997年より演劇活動を開始、2003年橋本制作事務所を設立後、京都芸術センター事業「演劇計画」(2004-2009)など、現代演劇、コンテンポラリーダンスの企画・制作を手がける。2010年よりKYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭を企画、プログラムディレクターを務める。2013年2月より舞台芸術制作者オープンネットワーク(ON-PAM)理事長。2014年1月よりロームシアター京都勤務、プログラムディレクター。

<https://kyoto-ex.jp/>



### 宮久保真紀 (みやくぼ・まき)

Dance New Airチーフプロデューサー。1997年～2015年、スパイラル/(株)ワコールアートセンターに勤務。パフォーマンスを担当する他、スパイラル内外の展覧会やイベント企画に携わる。Dance New Airには前身のダンスビエンナーレトキョー2004から参加。15年8月より(一社)ダンス・ニッポン・アソシエイツ代表理事。18年4月より(公財)地域創造/公共ホール現代ダンス活性化事業コーディネーター。主なプロデュースは、安藤洋子振付・出演『Largo』(2010)、田畑真希振付・出演『ワタシワ サスラウ ウタ』(2012)、黒田育世出演・笠井叡振付『うみの音が見える日』(2012)、上村なおか・森下真樹出演・黒沢美香振付『駈ける女』(2013)等。

<http://dancenewair.tokyo>



### 山川三太 (やまかわ・さんた)

1953年、秋田市生まれ。18歳で上京し、76年に劇団究竟頂(銀色テント)を結成。劇作家、演出家、俳優として活動。86年の劇団解散後は一般企業に勤務のかたわら、劇評、舞踏評を手がける。98年に独立し(株)オフィス・サンタ代表取締役役に就任。劇作家の平田オリザ氏監修のもと、演劇メソッドを活用したコミュニケーション研修プログラム『ドラマメトリクス』を開発し、各企業や大学などで研修講師を務める。2015年、『踊る。秋田』フェスティバル・ディレクターに就任。著書に戯曲集『櫻骨の指輪』、学術入門書『文化人類学通になる本』、評伝『白鳥の湖伝説 ～小牧正英とバレエの時代～』などがある。

<http://www.odoru-akita.org/>



photo: 岩本順平

### 横堀ふみ (よこぼり・ふみ)

NPO法人DANCE BOXプログラム・ディレクター。神戸・新長田在住。劇場ArtTheater dB神戸を拠点に、滞在制作を経て上演する流れに重きをおいた、ダンスを中心としたプログラム展開を行う。同時に、アジアの様々な地域をルーツにもつ人々が共存する多住地域・新長田にて、独自のアジア・プログラムを志向する。新長田アートマフィア一員。ON-PAM(特定非営利活動法人舞台芸術制作者オープンネットワーク)理事。

<https://db-dancebox.org/>



photo: 松本和幸

### 横山義士 (よこやま・よしじ)

SPAC-静岡県舞台芸術センター文芸部、東京芸術祭直轄事業ディレクター。1977年千葉市生まれ。2008年にパリ第10大学演劇科で博士号を取得。専門は西洋演技理論史。2007年からSPAC-静岡県舞台芸術センター制作部、2009年から同文芸部に勤務。主に海外招聘プログラムを担当し、二十数カ国を視察。2016年、アジアセンター・フェローとして東南アジア三カ国視察ののち、アジア・カルチュラル・カウンシル(ACC)グランティーターとしてニューヨークに滞在。2018年から東京芸術祭直轄事業ディレクター。学習院大学・静岡県立大学非常勤講師。論文に「アリストテレスの演技論 非音楽劇の理論的起源」など。舞台芸術制作者オープンネットワーク(ON-PAM)理事、政策提言調査室担当。

ふじのくに⇒せかい演劇祭 <http://festival-shizuoka.jp/>

東京芸術祭 <http://tokyo-festival.jp/>



### 小林真理 (こばやし・まり)

東京大学教授。文化資源の保存・公開・活用するにあたっての、文化行政および文化政策のための理論、制度、さらに具体的に地方自治体においてどのように文化行政を推進していくかを研究している。地方主権のドイツにおける芸術文化振興施策および劇場運営についても詳しい。著書に、『文化権の確立に向けて—文化振興法の国際比較と日本の現実』(勁草書房)、編著に『指定管理者制度—文化的公共性を担うのは誰か』(時事通信社)、『行政改革と文化創造のイニシアティブ』(美学出版)、『文化政策の現在シリーズ』全3巻(東京大学出版会)、翻訳に『文化資本—クリエイティブ・ブリテンの盛衰』(美学出版)等。

## Information

### セゾン文化財団 法人賛助会員の募集

セゾン文化財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員を募っております。  
アーティストたちへの支援を通じて新しい文化を創造する当財団に、ぜひお力をお貸しください。  
詳細につきましては下記URLにてご覧になれます。

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

#### 法人賛助会員のご紹介(2018年12月現在)

下記の法人賛助会員様のご理解・ご支援に深く感謝いたします。

株式会社パルコ <http://www.parco.co.jp/>

---

### viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第85号

2018年12月25日発行

編集人: 久野敦子

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0031 東京都中央区京橋3-12-7 京橋山本ビル4F

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

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

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

●次回発行予定: 2019年3月 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(92円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。

●最新号およびバックナンバーは当財団の以下のウェブページでもお読みいただけます: <http://www.saison.or.jp/viewpoint/index.html>