

# 文化財としてのフェスティバル

## ——国際芸術祭をめぐる考察

柴田隆子

舞台芸術を介して自国文化と異なる芸術文化との交流を図る国際的な舞台芸術祭は、欧米を中心として第二次世界大戦後に始まり、今日では世界の様々な場所で年間を通して開催されている。第二次世界大戦後の戦後復興を目的に始められたこの舞台芸術祭は、舞台芸術の制作のあり方だけでなく舞台芸術をとりまく文化にも変化をもたらした。本研究では劇場や都市、国家、言語圏といったものと結びついていた舞台創作が、固有の文化圏を超えて活用される〈移動性〉をもった文化財へと変化したこと、そしてそうした変化に対して「フェスティバル文化」の与えた影響を明らかにすることを目的とする。

西欧において劇場は都市や国家を表象するものであり、劇場を中心とした演劇、オペラ、ダンスといった「劇場文化」が19世紀後半には成立している。ここでの舞台芸術は、劇場の中で、市民である都市の観客を前に彼らの話す言語で演じられるものである。こうした都市に根差した制度を基盤とするのが「劇場文化」とするならば、「フェスティバル文化」が成立する基盤は、創作と観客の〈移動性 (Mobility)〉にある。フェスティバルは同じように都市で開催されることが多いとはいえ、その土地に住まう人以外の観客が集まることが想定されている。国際的な舞台芸術祭は海外からの招聘作品やワークショップ等を介した芸術家同士の多言語多文化の交流があり、それを受容する観客もまた、都市の住民に限らない国内外

の観客である。フェスティバルに参加するアーティストは複数のフェスティバルを渡り歩く。彼らの作る作品の多くは、決まった劇場でレパトリー化されるのではなく、異なる言語圏の都市を移動していく。都市に定住している側からみると一過性で消費財のように見えるこのフェスティバルにおけるアーティストや作品のあり方は、今日、国や地域を越えた一つの文化圏を有している。そこでの「作品」は芸術としての美学的評価だけでなく経済的効果をも併せ持つ文化財として機能している。本研究がめざすのは、この文化財としてのフェスティバル作品の機能と、フェスティバル文化のもつ〈移動性〉との関係を明らかにすることである。

無形文化財と呼ばれる舞台芸術にあって、特にフェスティバルは対象を特定すること自体が難しく、イベントとして扱われることが多いため、研究手法の確立も分析対象の同定も難しい分野である。そこで本研究では、まず先行する西欧の研究手法を検討したのち、国際芸術祭の現状を把握するため、舞台芸術祭の公式サイトなどのウェブ調査から着手することにした。国際交流基金（The Japan Foundation）の舞台芸術分野の助成プログラム「Performing Arts Network Japan (PAJ)」のウェブサイトには「フェスティバル／見本市スケジュール」があり、2012年6月開催から2019年11月開催予定まで、重複を含む456件のフェスティバルの開催情報が掲載されている<sup>1)</sup>。本稿ではこのウェブに掲載されている芸術祭を対象に分析を行い、先行研究の研究手法を検討することで、今日の国際舞台芸術祭の現状に迫りたいと思う。

## 1. 理論的考察としてのフェスティバル・モデル

舞台芸術のフェスティバルは、欧米では音楽を含む劇場／演劇祭

---

1) Performing Arts Network Japan「フェスティバル／見本市スケジュール」(<https://performingarts.jp/E/calendar/>)。サイト情報は随時追加、修正がなされているが、本稿では2019年10月1日掲載のデータを最終的な分析対象とした。

（theater festival）として、19世紀末からオペラで有名なザルツブルク音楽祭（Salzburg Festival）やバイロイト音楽祭（Bayreuth Festival）などが開催されているが、現在ある多くの舞台芸術祭は第二次世界大戦後に創設されたものである。戦後になってフェスティバルが盛んに行われるようになった理由としては、初期のモデルであったエジンバラ（イギリス）やアヴィニョン（フランス）の演劇祭において、地域の経済振興や芸術環境整備、大学との連携による教育効果などが評価されたことが挙げられている（五島 2000）。その後 2000 年代に入ると、舞台芸術マーケットにおける見本市、芸術家育成のためのワークショップなども芸術祭として行われるようになる。芸術祭を運営するディレクターやプロモーターは全世界を周り、新しい作品との出会いを求めるとともに、いくつかの芸術祭が共同でアーティストに新作を委嘱するようになる。アーティストもまた、各地で開催される芸術祭に自作を上演できるよう〈移動性〉を考えた作品制作を行うことが多くなった。内野儀はこうした現状を踏まえ、それまで地域や国家といった場所性と結びついていた舞台芸術が「国籍や固有の文化とは必ずしも即応しない特異性」としての「移動性」へと変化したことを指摘している（内野 2016: iv-v）。作品創造の現場において支配的となったフェスティバル文化の論理は、舞台芸術のあり方だけでなくその文化的意味をも変容させるのである。

地域住民や、劇団や俳優のファンなどある程度ターゲットとする客層を絞って想定する劇場と異なり、フェスティバルは不特定多数の潜在的観客を対象とし、芸術的、美学的な目的以外にも様々な効能がうたわれ、期待される場である。1980年代に多額の国家や民間の助成を受けた舞台芸術祭は、予算規模としては世界的にも縮小傾向だが、一方で、その開催数は増加している。このことは、芸術に対する多様なとらえ方が、開催の目的や対象となるターゲットの多様化につながったことと関係がある。フェスティバルの開催目的は、地域振興、観光客誘致、芸術家同士のネットワーク形成、次世代の芸術家育成など様々である。期待される観客も、地域住

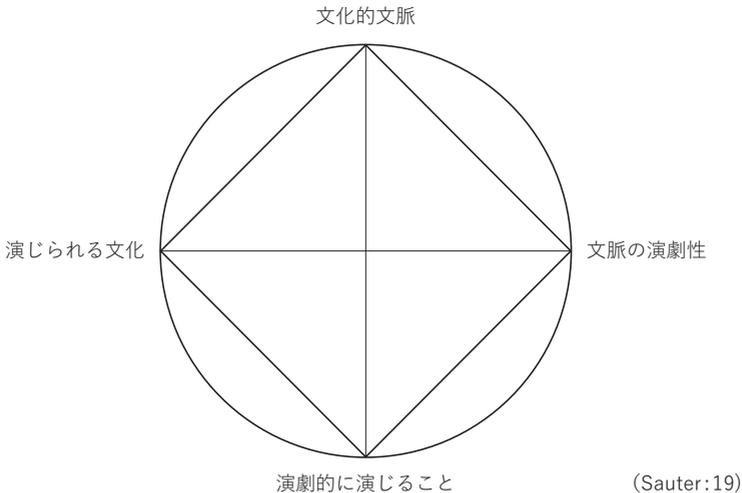
民を主とするものから、国内、海外の観光客誘致もあり、芸術祭を組織する芸術監督や招聘作品を選ぶキュレーターの意向にも左右される。フェスティバルでは個々の参加者が全てのイベントを体験することは困難であり、それぞれの関心で切り取ることが想定されている。その意味ではフェスティバルは参加者の多様性にひらかれたものとも言える。しかし多くの場合、個々の参加者が抱くフェスティバルのイメージには、歴史的美学的芸術概念や上記の開催目的や作品傾向に対するそれぞれが所属するコミュニティ文化の文脈が機能している。

文化庁による諸外国の文化政策の比較調査では、芸術文化の社会的インパクト評価が注目されている。ドイツの例では、文化政策ターゲットに対して収入や学齢等の客観的指標と政治的嗜好や価値観等の主観的指標をかけあわせ、集団の潜在的価値観を統計学上で示す「ミリュー分析」を用いた結果をもとに、野外フェスティバルでのアプローチが新しい観客を創出する社会包摂的文化事業には効果的だという調査結果を報告している（文化庁 2018a: 102-3）。こうした分析手法をもちいれば、観客の受容喚起によって潜在的価値観を反映したフェスティバル文化を示すことができるかもしれない。一方で、実際に一般の観客としてその場に足を運ぶ時、その場所で行われている様々な出来事の中で芸術祭を鑑賞するため、企画された芸術祭の文脈だけに目配りするとは限らない。そこには現象学的、経験論的なアプローチも必要となってくる。

先行する西欧のフェスティバル研究では、個々の芸術祭に関する個別研究だけでなく、フェスティバル文化に内在する機能や構造などを検討する理論研究も行われている。劇場文化が伝統的にある西欧の文脈において、これまでは一時的な「今」の芸術シーンを捉え顕現させることがフェスティバルの意義として強調されており、フェスティバル自体を研究したり資源として活用したりしようという考えはあまりなかった。しかしながら、伝統芸能が多く残る日本を含むアジアに端を発した無形文化財という考え方が国際連合教育科学文化機関（ユネスコ UNESCO）などを通して急速

に広がり、これまでアジアに比べ有効な無形文化遺産は少ないとされてきた西欧を中心に文化遺産の保護のみならず有効活用を視野にいった動きが活発化する。国際演劇学会（International Federation for Theatre Research）で1997年より活動するワーキンググループは、国際的フェスティバル文化に関心を示し、書籍『フェスティバル！（*Festivalising!*）』（2007）に今日のフェスティバルを取り巻く理論的枠組みをまとめている。同書の編者のひとりである Willmar Sauter は「演劇的出来事（theatrical events）」としてのフェスティバルを考える理論構築のための指標として、慣習的、構造的、観念的、文化的、日常的な世界の文脈が作用することを指摘している（Sauter: 17）。美学や経済、教育や態度、社会的立場や伝統といった要因とも密接に関連する演劇的出来事を分析するために、Sauter は図1にある4つの分析要素の円環、対立、相互関係を示した分析モデルを提案する。

図1



横軸に観客を視野にいった身体的コミュニケーションとしての「演じられる文化（Playing Culture）」と、「文脈の演劇性（Contextual

Theatricality)」が置かれる。「文脈の演劇性」とはプログラムのジャンルや開催コンセプトといったフェスティバルの美学的慣習、観客が持ち込むフェスティバルへの関心、地域性の強いフェスティバルにおけるコミュニティ感情など、フェスティバルの意味付けを支える文脈である。これは作品を通して身体的に示される文化的出来事を補完するものでもあり、その対極にあるものでもある。縦軸にはフェスティバル開催都市の社会的政治的環境が描く「文化的文脈 (Cultural Context)」とパフォーマーと観客のコミュニケーションプロセスとしての「演劇的に演じること (Theatrical Playing)」が置かれる。「文化的文脈」には公式非公式を問わず助成やスポンサーなどの権力構造が関与し、地域の階級意識や宗教、民族やジェンダー構造といった人口構成上の問題も含まれる。それに対して「演劇的に演じること」は、パフォーマーと観客との「今、ここ」の体験を上演のプロセスを通して描くものである (Sauter: 19-23)。我々がフェスティバルにおいて「出来事」と捉えるものにはこの4つの要素が絡みあっている。「文化的文脈」は「文脈の演劇性」と地続きであり、「演劇的に演じること」はそうした文脈上で解釈され、そこでのふるまいは「演じられる文化」とつながるものがある。フェスティバルはこうした日常／非日常をまたぐ領域を包摂する。Sauter のこのモデルは、文化資本、社会資本としてフェスティバルを考える際に考慮すべき要素を、おおよそどのようにマッピングするかを考える助けとなる。もっとも Sauter 自身、この考え方にはフェスティバルの事後的評価や、作り手や受け手の階級や年齢や宗教やジェンダーやセクシャリティといった個々のアイデンティティ、それにフェスティバルがもつ歴史といった観点が欠如している点を指摘している (Sauter: 23-24)。

この欠落を補うために同書の中で Henri Schoenmakers が提案するのが、メタレベルでフェスティバルを分析する方法である (Schoenmakers: 28)。オーガナイザーであるフェスティバルディレクターがテーマやジャンルを決定することで、フェスティバルはひとつの企画として成立する。

しかし長期にわたる大きなフェスティバルになればなるほど、その全容を実際に観て体験することは、当のフェスティバルディレクターであっても不可能である。ディレクターは先に Sauter が挙げた「文化的文脈」を踏まえ「演じられる文化」を意識しつつ、プログラムを組み立てることで生まれる演劇性や観客とのコミュニケーションを想定していく。ここで彼が考えるのは、想定された観客であって、実際に会場に足を運ぶ観客ではない。こうして「観念的に想定される観客 (*onlooker/spectator*)」はおおよそ一定の価値観をもつ文化圏内で想定されるのに対し、「実際に会場に足を運ぶ観客 (*theatregoer*)」は異なる価値観や文化をフェスティバルに呼び込む。Schoenmakers はこの両者に内包される「フェスティバル参加者 (*festival participant*)」の機能に注目する (Schoenmakers: 29-30)。ディレクターから出されるステイトメントにあるフェスティバル開催の目的は、フェスティバルを構成するプログラムを評価する規範となり、観客の体験を形づける枠組みとして作用する。フェスティバル参加者はその枠組みを利用して個々の作品を評価し、個々の視点からフェスティバルを価値づける (Schoenmakers: 35-36)。この評価付け、価値付けの機能をフェスティバルの参加者の機能と位置付けるのである。現状ではこの参加者の機能を担うのはジャーナリストや研究者であろうが、昨今のフェスティバルや見本市では参加者間で作品やテーマについて語り合う場が準備されることも多いことから、こうした既存の職能以外の新しい評価、価値付けを行える参加者の登場をフェスティバル運営する側も期待しているのが感じられる。Schoenmakers の考え方は、評価の問題や個々の受容の違いが生み出す問題を、属人的でなく、機能として考察する試みである。フェスティバルの開催目的や歴史性も、この機能を通して評価されうる。

二人の分析モデルは西欧のフェスティバル分析から考え出されたものであるが、国内の国際芸術祭を分析する上でも有効な指標になる。国内で開催される国際芸術祭の場合、招聘作品が舞台に持ち込む文化や演じる俳優との身体的コミュニケーションの問題は、それを受け取る観客の文化的文

脈によって異なる読み取りがなされる。大都市で開催される芸術祭よりも地方都市で開催される芸術祭の方が、地域がもつ文化的文脈の影響が大きいのと思うが、人口の少ない地域ではその力関係は変わる。また、対岸にある上演の創造的な空間の影響が大きくなればなるほど、地域文化の影響は少なくなる。制作サイドが想定する観客像は彼らにとっての理想的な観客である。期待値にはまらない観客を想定外のものとして排除すれば、新しい観客を呼び込む「創客」は見込めないが、実際の個々の観客を分析指標にするのはあまりに不確定要素が多すぎる。Schoenmakers の挙げる機能としてのフェスティバル参加者という概念は、制作サイド寄りになることが予想されるが、それでも評価、分析という観点からとらえ直すことで有効な指標になることが期待できるだろう。しかしながら、これらのモデルでは、作り手や観客が移動することで変容する部分については、とらえきれていない。そのことを考察するためには、現状の国際舞台芸術祭そのものの分析が不可欠である。そこで、次に国内外の芸術フェスティバルの動向をデータから見ていくことにする。

## 2. データで見る国際舞台芸術祭

国際交流基金の交流事業のひとつである文化芸術交流の舞台芸術を担う「Performing Arts Network Japan (PAJ)」のウェブサイトには「フェスティバル／見本市スケジュール」として、国内外で開催された芸術見本市を含むフェスティバルが2012年6月から月ごとに一覧掲載されている。2019年10月1日の段階で456件のフェスティバルと見本市のスケジュールが挙がっているが、データ掲載には年ごとのばらつきがあり、2012年は6月の1件だけであり、2013年9件、2014年11件、2015年19件、2016年23件、2017年75件、2018年194件、2019年124件である。情報収集を始めた2012年から2016年までのデータは、有名な国内外の国際フェスティバルの記載がない場合もあり、2017年からの飛躍的な増加は芸

術祭開催が増えたわけではなく、既に実施実績のある芸術祭の情報収集が進んだことによるものであろう。本研究では、まとまった数字があり既に開催を終えている 2018 年開催の芸術祭を中心に、隔年開催となるビエンナーレなどを考慮して、2017 年にも目配りしながら国際芸術祭の現状分析を行った。

表 1 は地域別の 2018 年開催数、2017-18 年開催総数とその内毎年開催する重複分を除くフェスティバル数をまとめたものである。

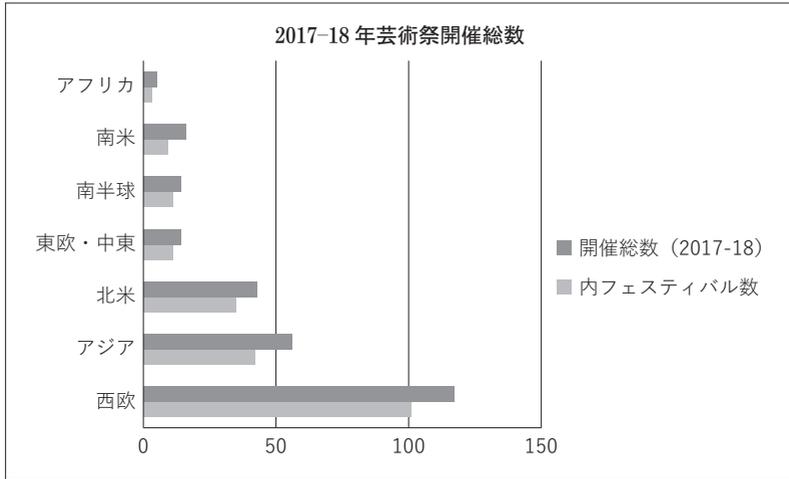
地域	2018 年開催数	開催総数 (2017-18)	内フェスティバル数
西欧	92	120	100
アジア	36	56	43
北米	34	43	34
東欧・中東	10	14	11
南半球	10	14	11
南米	9	17	10
アフリカ	3	5	3
合計	194	269	212

2017 年と 2018 年の開催総数は 269 件、その内、毎年開催される芸術祭の重複分を除くフェスティバル数は 212 件である。いずれの場合でも開催地域としてはヨーロッパが圧倒的に多く、全体の約半分を占め、アジアと北米地域が残り半分をその他の地域と三分する。

図 2 は 2017 年から 2018 年の間に開催された芸術祭実施総数と、その内重複を除いた芸術祭の件数をグラフにしたものである。アジアでの 2 年間の開催総数は 56 件、内フェスティバル数 43 件、北米の 2 年間の開催総数 43 件、内フェスティバル件数 34 件と比べてみても、ヨーロッパは実施総数 117 件、フェスティバル 100 件と、その差は歴然である。一方で東欧・中東や南半球、南米、アフリカなどはこれら 3 地域に比べると極端に少ない。

国別にみると 2018 年開催数上位 6 カ国は、アメリカ 21 件、ドイツ 20

図 2

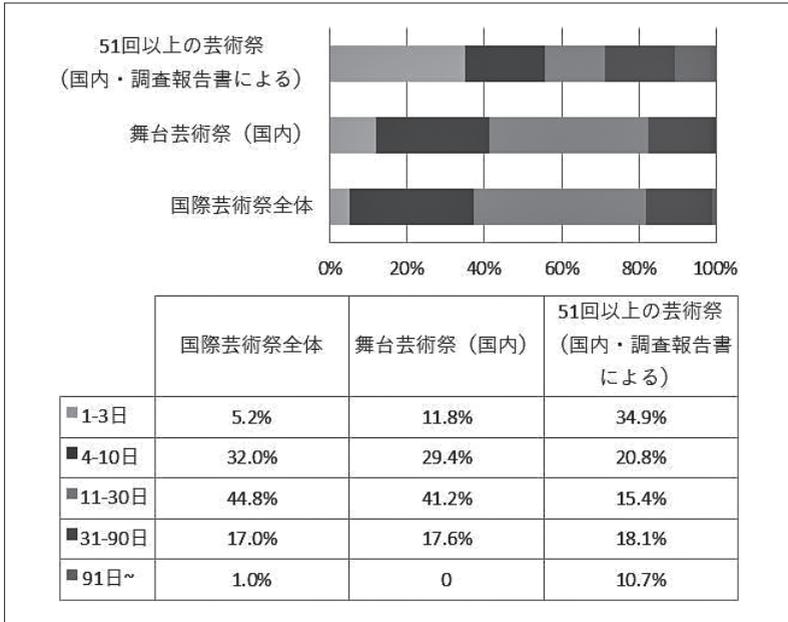


件、フランス 17 件、日本 17 件、カナダ 12 件、イギリス 11 件であり、PAJ が情報を収集している日本の芸術祭が多く含まれるのは当然として、開催数が多いのはヨーロッパと北米地域の国々である。これらの地域は文化政策としてフェスティバルに取り組んでおり、フェスティバル文化圏とは地理的には西欧、特に米独仏英といった国が主導しているように見える。

次に開催日数であるが、国内の芸術祭を対象にした平成 29 年度文化庁委託事業「我が国で開催される文化芸術のフェスティバルの実態等に関する調査報告書」（文化庁 2018b）を参考に、「1～3 日以内」「4～10 日以内」「11～30 日以内」「31～90 日以内」「90 日以上」に分けて集計を行った<sup>2)</sup>。図 3 は 2018 年開催の舞台芸術祭全体および国内開催の舞台芸術祭を開催期間別にパーセンテージで示したものである。調査報告書にある国内の芸

2) 国内を対象にした平成 29 年度文化庁委託事業「我が国で開催される文化芸術のフェスティバルの実態等に関する調査報告書」では、47 都道府県、1,741 市区町村の文化芸術分野の活動を行う公益法人 1,601 件、文化芸術分野の活動を行う特定非営利活動法人 5,299 件、その他文献調査により収集した文化芸術のフェスティバルを実施する法人 49 件へ、Web アンケートを実施し、有効回収率 19.6%、1,715 件のアンケート結果をもとに国内のフェスティバルの実態を明らかにするための基礎情報を収集し、分析している。開催期間に関わる有効アンケート母数は 1,511 件である。

図 3



術祭全体では「1-3日以内」が64.7%であり、開催実績が50回までは半数以上を占める。そのため比較としては開催期間が長くなる傾向のある51回以上開催の芸術祭のデータを併記した。2018年開催の国際芸術祭194件中、一番の多い開催期間は「11~30日以内」の87件で、全体の44.8%を占める。「4~10日以内」が62件で32%、「31~90日以内」33件17%が続く。今回調査対象とした「フェスティバル／見本市スケジュール」サイト掲載の芸術祭の中では「1~3日以内」の短期開催は10件で全体の5.2%に過ぎず、比較的長期間開催される芸術祭の情報が収集されていることがわかる。サイトに掲載されている2018年日本開催の舞台芸術祭は17件とその母数が少ないが「11~30日以内」が7件で全体の41.2%にあたるため、海外の国際芸術祭の開催期間とほぼ同様の傾向であるといっていよう。開催期間の区分の参考にした文化庁の調査報告書は、文学、美術や食文化まで含む文化領域全般のフェスティバルをおこなう主催

団体への Web アンケート回答によるもので、舞台芸術祭を含むものではあるがそのままの比較は難しい。とはいえ、同調査報告書の有効回答 1,511 件のなかで 51 回以上の開催回数を数える芸術祭 149 件に限ると、依然「1～3 日以内」が全体の 35.9% と高いものの、「4～10 日以内」が 20.8%、「31～90 日以内」が 18.1% と長期の開催も決して少なくはない回答が得られている（文化庁 2018b: 32）。長期開催は地域外からの観客を想定している。宿泊や観光など、芸術祭に伴う移動により経済的効果が期待され、長く続く芸術祭はある程度そうした需要に对应しているだろうことが推測される。

開催期間と実施回数には様々な要素が絡むため一概にはいえないが、少なくとも実施回数が多く、開催期間がある程度長期なものが、インターネットなどを介しての情報収集では集まりやすいことは確かである。我々が国内外の舞台芸術祭の情報を入手するのも、多くは SNS やフェイスブックを含むインターネット環境を通してである。情報の即時性では SNS やフェイスブックなど新しいメディアが優位にあるが、固有の情報を作り手の意図に沿って開示しそれを蓄積するのはウェブサイトが有利である。国際交流基金の「フェスティバル／見本市スケジュール」ではフェスティバル概要を日本語でまとめたサイト内ページ以外の詳細情報は、当該フェスティバルの公式サイトへ誘導すべくリンクが張られている。本研究においても国際芸術祭の情報はもっぱらこの公式サイトから入手した。

公式サイト利用にあたっては、最初に問題となるのは言葉の壁である。国際交流基金の助成を受けた日本のアーティストが関わった芸術祭や比較的容易に情報が集められるよく知られる芸術祭が情報収集されていることもあり、2018 年に開催された 194 件のうち、開催される地域言語表記しないサイトは 82 件で、その内、英語表記を除く非英語圏のサイトは 13 件であった。PAJ のサイトにはカイロ国際実験演劇祭（CIFET）の概要欄に、「日本からは 2009 年までに OM-2（1995、最優秀作品賞受賞）、ク・ナウカ（2000）、流山児★事務所（2001）、ストアハウスカンパニー

(2002)、うずめ劇場 (2004)、ARICA (2005、安藤朋子が最優秀ソロ・パフォーマンス賞受賞)、地点 (2006、最優秀セノグラフィー賞受賞)、マレビトの会 (2007) が参加している」<sup>3)</sup>と書いてあるが、フェスティバルの公式サイトはアラビア語のみのため筆者は公式サイトからの情報は入手できず、経緯や現在の様子は掲載された写真などから想像するしかなかった。もっともカイロ国際演劇祭はPAJによれば「1988年から続くアラブ諸国の文化交流を担う大きな伝統ある演劇祭」のため、2011年に休止後2015年から再開され、2018年には第25回となる演劇祭情報は研究者やジャーナリストらが英語などで書く記事から入手することは可能である<sup>4)</sup>。その他1カ国表示の芸術祭は、スペイン語のみで表記されるブラジルで1968年から続くロンドリーナ国際演劇祭 (FILO)<sup>5)</sup> やコロンビアの首都ボゴタで1988年から続くイベロアメリカ国際演劇祭<sup>6)</sup>、フランス語のみで表記される1979年から続くアヴィニョン冬季フェスティバル<sup>7)</sup> や、1981年から続くモンペリエ・ダンス・フェスティバル<sup>8)</sup> など、歴史ある大規模な芸術祭がほとんどである。

リンクが切れているなどでアクセスできないサイトを除く残りの111のサイトは、英語と開催地で用いられている言語や来場が予想される観客の使用言語をサイト上で選択できるようになっている。なかには、ハンガリーで開催される東欧最大級の芸術祭シゲット・フェスティバル<sup>9)</sup> のように12カ国語に対応したサイトもある。グーグル翻訳を最初からサイトに

3) 国際交流基金 Performing Arts Network Japan 「カイロ国際実験演劇祭 (Cairo International Festival for Experimental Theatre)  
(<https://performingarts.jp/J/calendar/201809/s-02161.html>)

4) cf. Marvin Carlson, The Cairo International Festival of Experimental and Contemporary Theatre 2018  
(<https://arabstages.org/2018/11/the-cairo-international-festival-of-experimental-and-contemporary-theatre-2018/>).

5) Festival Internacional de Londrina (<https://filo.art.br/>).

6) Festival Iberoamericano de Teatro (<http://www.festivaldeteatro.com.co/>).

7) Les Hivernales d'Avignon (<http://www.hivernales-avignon.com/>).

8) Montpellier Dance Festival (<http://www.montpellierdanse.com/>).

9) Sziget Festival (<https://szigetfestival.com/en/#>).

組み込み、6カ国語に対応させたテンポ・フェスティバル：リオデジャネイロ国際舞台芸術祭<sup>10)</sup>や、103カ国語に対応させたInternational Society for Performing Arts (ISPA)<sup>11)</sup>の国際会議のサイトのように省力化で多言語に対応しているところもある。ISPAのサイトでは日本語も選択できるが、現状では日本語のみの情報で内容を理解するのは難しい。しかし、将来的にはこうした機械翻訳を合わせたフォーマットが作られる予兆を感じる。

ウェブサイトは、随時更新でき、トップページからリンクするページによって構成される。その結果、公式サイトのトップページは常に「今」の情報を示すため、過去の芸術祭の情報を入手し分析するのは思った以上に困難であった。本研究は当初、情報が確定するだろう2017年と2018年の芸術祭の公式サイト情報を調査する予定であったが、公式サイトのトップページは2019年や来たる2020年の芸術祭の情報になり、過去のサイト情報はアクセスできるものとできないものに大きく二分された。サイトそのものがなくなったことも含め、2018年の芸術祭の情報にまったくアクセスできなかったのは194件中46件もあった。この中には解読できずアーカイヴの場所を探せなかったサイトも含まれるが、多くはジャンルとしての特性であるように思える。音楽フェスティバルと育成を目的とするワークショップ系のダンスフェスティバルの多くが、過去のフェスティバルの記録をもたない。特に実施回数の少ないサイトはその傾向が顕著である。

逆にアーカイヴを意識しているのは、芸術祭の開催数も歴史もあるヨーロッパ、特にドイツ、フランス、イギリスとアメリカである。1920年に始まるザルツブルク音楽祭<sup>12)</sup>や1947年からのエジンバラ国際フェスティバル<sup>13)</sup>は非常に充実したアーカイヴを過去にさかのぼって作成してお

---

10) TEMPO FESTIVAL: festival internacional de artes cênicas do rio de janeiro (<http://tempofestival.com.br/>).

11) International Society for Performing Arts (<https://www.ispa.org/>).

12) Salzburg Festival (<http://www.salzburgfestival.at/>).

13) Edinburgh International Festival (<http://www.eif.co.uk/>).

り、創設当時の写真やチラシなども公式サイトで見ることができる。そこまでの手間暇をかけるところは少なくとも、演劇祭の多くは過去の公式サイトをそのままアーカイブとして保存したり、作成したパンフレットなどの紙媒体の記録をPDFにしてウェブで公開したり、映像や写真の公開のために「アーカイブ」の項目をサイト上に準備して、これまでの芸術祭の様子をサイト来訪者に伝えようとしている。ヨーロッパの芸術祭の多くは、ユネスコが無形文化遺産を採択し、文化財としての舞台芸術を意識した文化政策がなされるようになった2000年代から、公式サイトが採用される以前の記録を掘り起こす形で写真やポスターを公開するなどして充実度をあげている。アメリカでは芸術祭そのもののアーカイブではなく、参加したアーティストや作品についてのデータベースをもつところが多い。1934年の前身のダンスフェスから数えると全米随一の歴史と規模をもつアメリカン・ダンス・フェスティバル（ADF）<sup>14</sup> や、1954年から開催されている演劇フェスティバル、ウィリアムズタウン・シアター・フェスティバル<sup>15</sup> など歴史のある芸術祭を中心に、参加したアーティストや作品についてのデータベースを充実させている。この違いは、広く知らしめて後世に残していきたい対象が芸術祭そのものか、個々のアーティストや作品なのか、どちらにより重心をおいているかに関わっている。

アーカイブが充実した公式サイトは、舞台芸術祭についての考察を事後的に行うことを可能にする。現在実施されている芸術祭の「プログラム」の脇や下の方に過去のフェスティバルのリンクを示すのではなく、メニュー画面に項目として「アーカイブ」が作られるサイトが増える傾向があり、記録の活用への意識の高まりが感じられる。歴史を作ることが文化を創出すると考えるならば「フェスティバル文化」はまさに西欧が主導する文化戦略であり、文化財としての作品は西欧間の流通を中心に、アジアなどに輸出されるだけの消費財のようにも思える。しかしフェスティバルを構成

---

14) American Dance Festival (ADF) (<http://www.americandancefestival.org>).

15) Williamstown Theatre Festival (<http://www.wtfestival.org>).

する作品は、簡単に開催地に結び付けられるものではない。また、開催のための予算や制作費も、開催国や地域のみ限定されていないことにも目を向ける必要がある。

### 3. フェスティバル研究の課題

21世紀にはいって上演芸術を対象とするアーカイヴの議論が、西欧において活発になっている。舞台芸術をいかに記録、保存し、後世に残し、その遺産を活用していくかをめぐる議論において、記録、保存に偏りがちな日本に対し、欧米では活用についての議論がなされている。過去の上演芸術の遺産を用いて新たな創作を行うことが、ヨーロッパやアメリカでは広く行われるようになってきている今日、上演は文化財として、これまで考えられてきたような歴史研究にとどまらない、創造に資する資源と考えられているのである。

上演芸術という概念が西欧で議論され、定着したのは20世紀になってからである。共通の知となった舞台芸術作品をいかに記録し保存するかから、その知をいかに活用するかに意識が向かうようになったのは、当然の帰結である。しかしながら、ジャンル基準で評価がなされる芸術とは異なり、文化には多様な解釈項が存在する。参加する芸術家とフェスティバルを企画する芸術監督の見方は必ずしも同じではなく、観光客としてたまたま訪れた観客と、芸術フリークの観客ではその受け止め方も異なる。Schoenmakersも指摘していたように、そもそもフェスティバルは全体像を一人の人間が把握することができない企画である。部分を切り取り、自分自身の文脈で読み取ることが、参加者には要請されるのである。

先行研究でふれた Sauter や Schoenmakers の分析方法は、もちろん実際の芸術祭を訪れることを前提にはしているが、充実したアーカイヴのある公式サイトがあれば、その分析方法を用いて予備的調査を行うことは容易になる。舞台芸術祭によく取り上げられる作品や芸術家の傾向をみるこ

とは、本研究が目する〈移動性〉が意味するものを明らかにすると考える。作品や芸術家の〈移動性〉は、これまで国家や地域あるいは言語に根差す自明のものと考えられてきた「文化」の概念をゆるがすものである。作品化するプロセスそのものを見せたり、観客参加型の今、ここでしか成立しえない体験を共有したりするなど、フェスティバルにおける〈作品〉は、文化財や文化遺産として舞台芸術を捉える考え方とは、矛盾するように思える。しかし実際問題として、フランスやドイツなど、演劇や舞踊など舞台芸術を文化遺産とみなしその活用を政策に取り入れている国ほど、こうした新しい〈作品〉の共同製作や複数の国での上演に積極的である。この矛盾を明らかにすること、あるいは矛盾ではない見方を提示することは、文化を形成する素材としての芸術を捉える上で重要である。

〈移動性〉の問題は観客にとってより影響が大きいと筆者は考えている。ドイツの演劇学者 Erika Fischer-Lichte が上演分析の手法のひとつとしてあげる「現象学的アプローチ」<sup>16)</sup>として、筆者の体験した 2019 年の芸術祭における「演じられる文化」や「文化的文脈」に関わる日常との交差を記述しておきたい。ロシアと共同開催の「第 9 回シアターオリムピクス」（日本開催 8 月 23 日-9 月 23 日、富山県利賀芸術公園内の劇場、黒部宇奈月国際会館ほか）は、過疎の村である富山県利賀村をメイン会場とする。交通手段も食事する場所さえも限られ、外から来た観客にはひたすら舞台だけを観て感じて考える演劇の桃源郷のような特殊な場である。そんな芸術祭であっても、前後に必然的に訪れることになる富山駅周辺での日常的な光景からは逃れられない。静岡市の街中で開催された「ふじの国⇄せかい演劇祭」（4 月 27 日-5 月 6 日、静岡芸術劇場、静岡芸術公園）とフリッジ企画「ストレンジシード静岡」（5 月 3 日-6 日、駿府城公園、静岡市役所ほか）を訪れた筆者は、同時期に開催された今川義元公生誕 500 年

16) Fischer-Lichte は上演分析の手法として、記号論的アプローチと現象学的アプローチの交差が不可欠だという。観客の知覚や反応を呼び起こした諸現象や経験を記号的意味生成のプロセスとの相互関係でとらえることを提案している（Fischer-Lichte: 81-84）。

祭「今川復権祭」（5月3日-5日、駿府城公園）や「シズオカ・サンバカーニバル」（5月3日-4日）を問わずも目にするようになった。4つともフェスティバル内部の文脈は全く異なるものながら、比較的ゆるやかな関係を観客が感じ取れるものであった。しかし、ネイチャー・シアター・オブ・オクラホマ+エンクナップグループ『幸福の追求』（8月3日-4日、名古屋市芸術創造センター）とミロ・ラウ（IIPM）+CAMPO『5つのやさしい小品』（8月2日-4日、愛知県芸術劇場）を観に訪れた「あいちトリエンナーレ」の場合は、「第17回世界コスプレサミット2019」（8月2日-4日）の「ワンピースコスプレキンググランプリ」（8月3日、オアシス21）に集まったコスプレイヤーやその撮影者たちの賑々しさもさることながら、同じ複合施設、愛知芸術文化センター内の愛知県美術館で開催されていた「表現の不自由展、その後」に報道陣が集まり、観劇の前後にスマートフォンのTwitterに次々と表示されるトリエンナーレにおける展示の是非を問う投稿が、体験空間にヴァーチャルに重なった。その結果、2つの舞台はトリエンナーレの開催テーマである「情の時代」との関係で見ると非常に興味深い作品であったにもかかわらず、舞台での出来事がひどく遠い隔たりをもって感じられた。一方で「京都国際芸術祭2019」（10月5日-10月27日、ロームシアター他京都市内）では、世界的観光地となった京都を意識の背景におきながら、世界初演のチェルフィッチュ×金氏徹平『消しゴム山』（10月5日-6日、ロームシアター京都サウスホール）を見ることができ、街中の風景をさらに想像で膨らませるような視点を感じる経験となった。しかし同じロームシアターのメインホールで行われたロックバンド「MY FIRST STORY」のライブに集う人々とは、同じ劇場の建物にいるにもかかわらず、異なる次元を意識せざるを得なかった。

フェスティバルを体験するために観客は日常から移動する。個々の上演作品のみならず、芸術祭の全容を経験の中で考えることは、時系列や目の前に広がる空間認識とは別の次元を必要とする。「シアターオリムピック

ス」のように過疎の村の日常は祝祭気分にかかせて意識の外に押し出せても、都市空間にいくつも出没する祝祭空間群の中で、特定の芸術祭を選択して意識することは難しい。観客の〈移動性〉は観客の〈束の間性〉にも通じる。芸術祭に観客として参加することは、ある時は観光客、ある時はよそ者の役割を担う。フェスティバルが参加者と共に文化を形成するのであれば、その担い手になる要件とは何なのだろうか。公式サイトの情報だけでは追いきれないものではあるが、少なくとも、そこに流れる文化の一端をうかがい知ることは可能であろう。

本研究の発展的な目論見は、表象される身体、地域やジャンル、歴史や記憶といった時間・空間を越境する取組みとして、舞台芸術の〈文化遺産〉に関して創造の可能性を示すことにある。「いま、ここ」の芸術である舞台芸術は、生成される時点で過去になる芸術である。その創造とその検証は表裏一体のものとして考える必要があり、フェスティバルはそのプロセスを可視化する場だといえないだろうか。新たな植民地主義にもみえるフェスティバル戦略であるが、〈移動性〉を獲得することで得られる知見は、西欧中心主義から多言語多文化に向けた新たなアプローチへの示唆を与えるものだと考える。

## 【附記】

本研究は、日本私立学校振興・共済事業団 2019 年度女性研究者奨励金（研究課題「フェスティバル文化の遺産を検証する～〈移動性〉の観点からの考察」）の給付を受けた研究成果の一部である。

## 〈参考文献〉

- 内野儀（2016）『「J 演劇の場所」：トランスナショナルな移動性へ』東京大学出版会。
- 五島朋子（2000）「舞台芸術フェスティバルが育む芸術文化環境」セゾン文化財団『View Point』No. 16。
- 文化庁（2018a）「平成 29 年度諸外国における文化政策等の比較調査研究事業報告

- 書」国際文化交流・国際貢献 ([http://www.bunka.go.jp/tokei\\_hakusho\\_shuppan/tokeichosa/pdf/r1393024\\_04.pdf](http://www.bunka.go.jp/tokei_hakusho_shuppan/tokeichosa/pdf/r1393024_04.pdf))。
- 文化庁 (2018b) 「平成 29 年度我が国で開催される文化芸術のフェスティバルの実態等に関する調査報告書」文化行政調査研究 ([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))。
- Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Narr Francke Attempto.  
(= 『演劇学へのいざない：研究の基礎』山下純照ほか訳、国書刊行会、2013 年)。
- Sauter, Willmar (2007), Festivals as theatrical events: building theories. In: Hauptfleisch (2007), pp. 17–25.
- Schoenmakers, Henri (2007), Festivals, theatrical events and communicative interactions. In: Hauptfleisch (2007), pp. 27–37.
- Hauptfleisch, Temple et. al. (eds.) (2007), *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*, Amsterdam: Rodopi.