ASSEMBLY

アセンブリー
京都に劇場文化を
つくる

ROHM Theatre Kyoto

Archive, Memory, Record,

[特集]
記録、記憶、アーカイヴ

ISSUE 06

ロームシアター京都
ROHM Theatre Kyoto

［特集］

記録、記憶、アーカイヴ

デジタルメディアとインターネットの発達によって、
誰もが何かを記録し、公開できる時代になった。
一昔前であれば、家族や友人しか知りえなかった
個人的な「つぶやき」や「記念写真」が、瞬時にして世界中に拡散し、
それが新しいコミュニケーションを生み出している。
もはや世界はアーカイヴに溢れている。

こうした時代において、それまでは大文字の歴史に隠れていた
市井の人びとの視点による歴史が語られるようになった。
アーカイヴには市民社会の成熟を促している側面があるといえるだろう。
他方で、ここ数年にわたり公文書の保存の問題が顕在化し、
民主的な社会基盤を支えるための記録の重要性に関する
課題も同時に浮かび上がっている。
またそれは現代における「メディア」の変容とも連動し、
個人やコミュニティと政府や企業との間の
「情報の非対称性」を問い直す機会となっている。
そうした状況と芸術の実践は、どのように関わっているのだろうか。

劇場という舞台芸術の場に目を向けると、
ライブ（生）であるがゆえに形を持たない舞台作品をいかにして記録するか、
とりわけ近代以降、60年代の前衛の実践者たちのアーカイヴについて
つねに課題として問われている。
私たちは記録を、記憶を、アーカイヴを、
現代の芸術文化のための生きた歴史として
どうつないでいくことができるのか。
ともに考えてもらいたい。

ロームシアター京都

ASSEMBLY

アセンブリー
京都に劇場文化をつくる | 06
［特集］記録、記憶、アーカイヴ

2021年3月25日発行

—

編集
橋本裕介、松本花音［ロームシアター京都］
春口滉平、中塚大貴［山をおりる］
前田瑠佳

—

デザイン
西村祐一＋綱島卓也［Rimishuna］

—

企画協力
長尾真（元京都市音楽芸術文化振興財団理事長、
元京都大学総長、元国立国会図書館長）

—

2020年度リサーチプログラムリサーチャー
朴建雄
松尾加奈
和田真生
渡辺健一郎
小山文加
島貫泰介

—

発行
ロームシアター京都
（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団）

—

印刷
日本写真印刷コミュニケーションズ株式会社

—

お問合せ
ロームシアター京都
〒606-8342
京都市左京区岡崎最勝寺町13
TEL: 075-771-6051［代表］
https://rohmtheatrekyoto.jp

—

© 2021 ROHM Theatre Kyoto

ロームシアター京都リサーチプログラム
助成：
文化庁文化芸術振興費補助金（劇場・音楽堂等機能強化推進事業）
独立行政法人日本芸術文化振興会

Contents

[特集]記録、記憶、アーカイヴ

03 [巻頭座談]
舞台芸術アーカイヴの現在——高等教育機関における実践と課題
赤間亮×後藤隆基×砂山太一×森下隆・石本華江×福島幸宏

09 [付記]
アーカイヴと創造をつなぐ試み——舞台芸術をめぐる事例から | 文=新里直之

14 [座談会]
自分であってあなたでもある身体へ——アーカイヴと身体について
高嶋慈×砂連尾理×甲斐賢治

18 [論考]
1——情報公開制度の持つ力を考える | 文=瀬畑源
2——デジタルアーカイヴという歴史認識 | 文=吉見俊哉

26 [コラム]
アーカイヴとしての祭り——祇園祭の場合

[連載]

28 [Book Guide]
アーカイヴに立ち入る前に | 文=藤井光

30 [レポート]
リサーチプログラム2019年度最終報告会レポート
地域の課題を考えるプラットフォーム公開勉強会「"みんな"のロームシアター京都を目指して」レポート

38 [Artist Pickup]
09——桂華紋
10——山城大督

40 [連載論考]
脱領土化/再領土化から〈破片〉的へ
——あるいは、10年代の上演系芸術を俯瞰する 第五回
文=内野儀

44 [Review]
多様なるメディアを一体化したアーカイヴ展——「ダムタイプ|アクション+リフレクション」展 | 文=建畠晢

48 [時評]
2020年の舞台芸術を考える(1) | 文=岩城京子

SPECIAL ISSUE
ARCHIVE

デジタルメディアと
インターネットの発達によって、
誰もができごとを記録し
公開できる時代になった。
一方、ライブ(生)であるために
かたちを持たない
舞台芸術作品の記録には
現代において
どのような可能性があるのか。
日本の高等教育機関において
舞台芸術のアーカイヴを
実践する識者たちの対話から、
舞台芸術アーカイヴの
現在地と未来を探る。

ROUND TABLE

座談

舞台芸術アーカイヴの現在
高等教育機関における実践と課題

[「いま」を考えるトーク・シリーズ Vol.11]

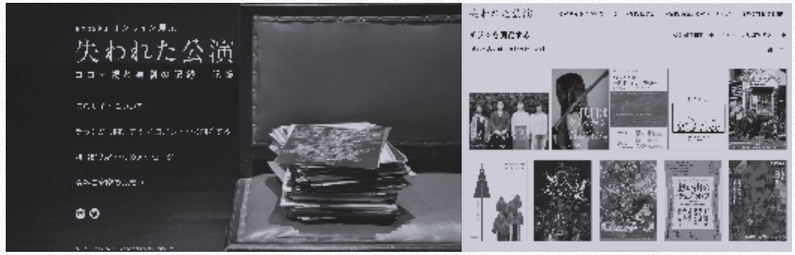
赤間亮[立命館大学アート・リサーチセンター副センター長]
後藤隆基[早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 助教]
砂山太一[京都市立芸術大学 准教授 芸術資源研究センター]
森下隆・石本華江[慶應義塾大学アート・センター 土方巽アーカイヴ]

モデレーター=福島幸宏[東京大学大学院情報学環特任准教授]

福島 舞台芸術におけるアーカイヴの現在を考えるうえで、まずはコロナ禍での環境の変化を議論のとっかかりにすべきだと思います。舞台芸術の状況の変化について、みなさまの活動のなかでどのように感じられておられるでしょうか。

後藤 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館(以下、演劇博物館)では、コロナ禍の下での活動として、オンライン展示「失われた公演——コロナ禍と演劇の記録/記憶」を実施しています。新型コロナウイルス感染症の感染拡大にともない、昨年(2020年)2月26日に政府から全国的な文化イベント等の自粛要請が出て以降、3月には多くの公演が延期・中止を余儀なくされ、4月7日の最初の緊急事態宣言発出によって延期・中止が前提となる状況になりました。演劇・映像文化に関する研究機関であり、博物館でもある当館として、演劇の公演が消えていってしまうことをどのように記録するかを考え、中止・延期になった公演の情報を調査し、上演の機会が失われていく公演のチラシや周辺情報の資料提供を当館のホームページやSNSで呼びかけ、のちに個別に依頼を進めました。上演史に空白が生じたことは間違いありませんが、それをただの空白のままにするのではなく、存在するはずだった公演を、上演されなかったという事態そのものとして記録し、また現場の方々の声を記録する装置としてアーカイヴ化する。まずはチラシの画像と付随するコメントなどを公開するというかたちでオンライン展示をおこないました。

赤間 こうした活動は個人ではなかなかできませんので、「失われた公演」はまさに演劇博物館のおこなう仕事として非常に評価できると思います。歴史を振り返ってみてもこうした空白の期間はありますが、当時の上演していない公演の資料が残ってい



早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 オンライン展示
「失われた公演――コロナ禍と演劇の記録／記憶」
提供：早稲田大学演劇博物館

コロナウィルスが与えた影響は、停滞ではなくなにかしらの前進であった

る場合があり、その重要性がわかります。他方で、資料を集めることは、集める側にも提供する側にも相応の負担がかかります。「失われた公演」ホームページの資料提供を呼びかけるページを拝見すると、すごく丁寧な文面にされていて、なんとか協力してもらおうとする工夫が見られました。資料のデジタル化にも、技術が必要になります。学術機関にいる者として、アーキビストとしての技術も持たなければいけないのだと思います。お金があれば資料が集められるわけではありません。創作側の方々がなにをしたいのかを先取りし、その環境をデジタルで提供することで、アーカイヴをしやすくする。こうした取り組みが大事なのだとコロナ禍で感じました。

森下　私は文化庁の委託事業である『舞踊年鑑』に関わっていますが、昨年1年間の舞踊（日本舞踊、バレエ、モダンダンス、舞踏など）のすべての公演データを確認するとやはり2−4月は延期中止ばかりでした。ようやく舞台公演が実現される状況になり、「失われた公演」のようなプロジェクトをわれわれはどういうかたちでできるのかとあらためて考えていました。慶應義塾大学アート・センター 土方巽アーカイヴ（以下、土方アーカイヴ）のリサーチャーのうち、7−8割は海外の方です。もちろん昨年はほとんど海外から日本に来ることができていません。デジタルでの発信も含め、どうすればこの状況でのわれわれの経験をアーカイヴに活かすことができるか、これから考えてみたいと思っています。

赤間　立命館大学アート・リサーチセンター（以下、アート・リサーチセンター）では能楽や京舞のデジタル映像配信をさせていただきました。これまで能楽はあまりWEB配信をおこなっておらず、海外の人が本物の能楽に触れられる機会は少なかったのですが、コロナ禍を経て、舞台上での表現だけに固執するのではなくオンライン配信もできるのだという発想に変わられたので、配信がすごく増えています。結果として、デジタル配信を見られた方が本物を見にくるという循環ができていて、地域に関係なく広がっています。

福島　砂山さんは京都市立芸術大学で学生の教育にも関わっておられますが、なにか影響はありますでしょうか。

砂山　ぼくの所感としては、実技系の大学においてコロナウイルスが与えた影響は、停滞ではなくなにかしらの前進であったと思います。それは学生たちのビジョンや作品創作の、制限されているからこその発想力への刺激になっています。学生本人たちからすればやりにくくなった部分もあるでしょうが、芸術は社会の状況に対してどうリアクションをとるかがつねに使命としてあるので、ポジティヴに創造のきっかけになるのではないかと思っています。

福島　いまの状況による制限が新しい創造につながるのだという力強いお話ですね。

舞台芸術アーカイヴにおける課題

福島　舞台上演のアーカイヴに関する課題について話題を移したいと思います。舞台自体は残しにくいものですが、演劇博物館のお話ではチラシなど周辺の資料を集められていて、それもひとつの舞台芸術を支えるアーカイヴといえます。現在みなさんがアーカイヴをめぐって課題に感じられていることはありますでしょうか。

後藤　私のような研究員の立場、あるいは学芸員、司書、デジタルアーカイヴを担当している職員も、基本的には任期があります。専従している人間がいないという環境が、博物館やアーカイヴの持続可能性の担保をむずかしくしています。演劇博物館は、約百万点といわれる膨大な資料群を収蔵しており、それらを整理し、閲覧に供し、展示等で公開しています。あわせて、データベースの構築やデジタルアーカイヴも推進していますが、デジタル化しきれていない資料も膨大にあるのが現状です。多分野の現物資料やデジタルアーカイヴなどは、それぞれに特化した人間が専従職員として中長期的な視野でアーカイヴを進める必要があると感じます。ある種の属人的な性質を持っているアーカイヴについて考えることが、アーカイヴの持続性を考えるうえでも課題になると思います。

赤間　博物館や収蔵機関、研究所には、それぞれ活動の目的があって、アーカイヴもしないといけないし、人材育成もしないといけない。これらすべてをひとつの機関でするのはむずかしいですよね。たとえば、アート・リサーチセンターはアーカイヴを目的とした組織ですから、アーカイヴのためのシステムを持っていますし、システムを継承していくための技術もある。こうした組織が複数の組織と連携し、役割を分担することが必要だと思います。たとえば松竹大谷図書館は、OPAC[*1]には載せづらい専門性の高い演劇系の情報をアート・リサーチセンターのシステムをクラウドデータベースとして活用し、公開をされています。こうした関係をいくつかつくることで、人材不足や技術継承の問題はある程度解決できるのではないでしょうか。

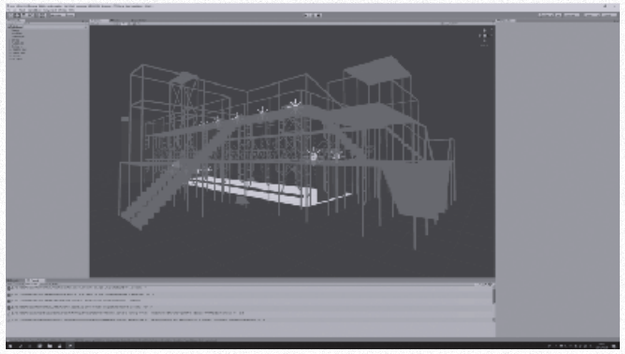
福島　より深い連携を、というべき問題提起だと思います。他方で、複数の組織をまたぐことになるアーカイヴには、権利処理が大きな問題になります。演劇博物館でのアーカイヴではどのように処理されているのでしょうか。

後藤　「失われた公演」については、資料をお送りいただく際に添えていただく書類をダウンロードできるように準備し、展示とオンライン展示双方での展示可否をご記入いただきました。なかには当館での保管に限り許諾をいただいた資料もあります。基本的な権利処理はそれぞれの団体の方に処理いただいています。現場の方々こそが大変な苦境に立たれているなかで、当館の企画にご協力いただいている。感謝の念に堪えません。

砂山　京都市立芸術大学芸術資源研究センター（以下、芸資研）で進めている、メディアアーティストグループのダムタイプによる作品『pH』のデジタルアーカイヴとその仮想現実（VR）シミュレーターの活用方法に関する研究では、あくまで学術研究に留まる範囲で、大学側が主導して権利処理をおこなっています。作品の権利はあきらかに作家側にあり、限りなく2次創作に近いシミュレータ制作にあたって、学術研究として取り扱いながら、都度ダムタイプから確認や意見をいただいています。

森下　土方アーカイヴの資料の多くは、土方巽記念資料館（アスベスト館）から寄託されて

*1 オンライン蔵書目録（Online Public Access Catalog）



©京都市立芸術大学芸術資源研究センター
ダムタイプ作品『pH』のデジタルアーカイヴ（unityで作成したVRシミュレーター）

おり、特定の写真家や映像作家の権利を守ったうえで、基本的には自由に活用することができます。土方アーカイヴを単なる資料の保管庫ではなく、ここをハブにしていろんな活動へ展開されるようにしたいという思いがあります。そこから新しく生まれる調査・研究や創作の成果が、さらにわれわれの研究対象になります。作品が成立する過程を研究対象とし、アーカイヴを利用する作家とともににつくりあげていくことを活動の方針としています。

石本 土方アーカイヴでは、権利が制約にならず、自由な創作や研究の助けになるようにと考えていますが、インターネット上での配信になるとちがう問題が絡んできます。たとえば大学の授業として使えるものも、公衆配信として学校行事でYouTubeに乗せる場合は著作権の処理が関わってきます。

赤間 アート・リサーチセンターでは、まずはアーカイヴを優先して考えますが、権利自体は演技者側が保有したままです。基本的に演技者側がそのアーカイヴを活用する場合にデータを利用するので、オンライン配信での公開についても許諾を得る道筋は明確です。先述したように、近年は演技者のみなさんの考えも変わられたので、利用許諾を断られることは少なくなりましたね。

砂山 オンライン配信が増え、インターネット上にあらゆるコンテンツが置かれる状況になりましたが、データベースが統一されておらず多くのデータが失われていく可能性があるという意味においては、アーカイヴの観点からすると危機的状況だともいえます。資料体自体は世界中に分散していたとしても、それらのデータベースの統合システムを構築することで、将来的に統一したインターフェイスをつくれるかもしれません。

後藤 コロナ禍の影響下で、たとえば文化庁や経産省、各自治体から助成金を得るためにはオンライン配信が必須条件になっている場合が多くあります。少なくとも2020年以降の舞台芸術を考えるときに、制作や配信におけるデジタル化は避けて通れない課題になると思います。

森下 国際舞台芸術ミーティング in 横浜（TPAM）で上演されたアイサ・ホクソン『Manila Zoo（ワーク・イン・パンデミック）』は、たんに舞台上を撮影した映像の記録配信ではなく、複数の国からのパフォーマンスのライブ配信をひとつの映像として束ねた作品でした。こうしたはじめから映像配信を考慮に入れて構成された作品が増えるでしょうし、そう目指すべきだとも思います。

赤間 舞台芸術には場所と時間が必要ですが、それを超克するものとして映像制作があ

るとすれば、森下さんが紹介された事例のような作品は、舞台芸術と映画の境目がなくなったものとして考えられます。その過程のなかで重要なポイントは、舞台芸術がデジタルファイルとして保存できるようになったという点です。アーカイヴの視点からいえば、デジタルファイルを保存しておく鍵のかかる倉庫（ストレージ）を用意し、創作者が自らそこにアップロードしたくなる(しやすい)仕組みをつくれば、演劇リソースのアーカイヴはできるはずです。権利処理も権限設定システムが管理する。非常に単純な考え方ですが、そうしたシステム設計の議論が足りていないのだと思います。

砂山 他方でアーカイヴする対象について触れておくと、舞台芸術は舞台上で細かくアップデートされて、事前に作成したノーテーションなどから変化していきます。なので、関連資料を見ても実際におこなわれたものとは異なっている可能性がある。芸資研でのダムタイプ『pH』のシミュレータ再構築では、フランスのモブージュ（Maubeuge）での公演で、たまたま舞台を定点カメラで俯瞰的に撮っていた映像を用いています。この映像資料があったから、人がどのように動いたか、音楽のタイミングがどう合わさっていたかかなどがわかりました。願わくば、文化施設側でそうしたニュートラルの記録方法を統一して、即興的なその場での表現まで記録いただけると、後世の研究に非常に役に立つと思います。

再現することと、作者の身体にひもづいた1回性との関係を
どう解釈し、新しいものを生みだしていくか

舞台芸術アーカイヴのこれから

福島 舞台芸術のアーカイヴについて、次のステップとして考えられることをうかがえますでしょうか。

砂山 山口芸術情報センター（YCAM）が主導している、パフォーミングアーツ集団である悪魔のしるしの作品「搬入プロジェクト」のアーカイヴに関わっているのですが、これは作品自体がパブリックドメイン化されています。特定の施設にぎりぎり入るような物体を制作し、それを実際に搬入するというパフォーマンス作品ですが、これを著作者以外がおこなう（上演する）ことができるようになっている。けれど、そこには悪魔のしるしの演出家である危口統之さんの身体性やその場の空気感のようなものが重要なものとして位置づけられるはずです。こうした見解から、パブリックドメイン化されていること、あるいはそれを再現（再演）することと、作者の身体にひもづいた1回性との関係をどう解釈し、新しいものを生みだしていくかを考える必要があるでしょう。それは著作を超えた、けれど著作という概念に包含される問題系だと思ってアーカイヴに取り組んでいます。

後藤 演劇博物館では、令和2年度文化庁文化芸術収益力強化事業に採択された委託事業「緊急舞台芸術アーカイブ＋デジタルシアター化支援事業（EPAD）」[*2]の一環として、舞台公演映像情報検索特設サイト「Japan Digital Theatre Archives（JDTA）」を開設しました、過去の舞台映像も含む約1,300本の舞台公演映像と関連資料に加えて、日本劇作家協会が収集した約550本の戯曲データ等を収集し、デジタルアーカイヴなどを進めています。今後は膨大な資料の管理方法や閲覧システムの構築などが求められるでしょう。社会と舞台芸術の関係性という視点を持って、資料収集と発信をつづけていきたいと思っています。

*2 https://syueki5.bunka.go.jp/index.php/epad/

左から、砂山、森下、福島、赤間、後藤、石本

森下　土方アーカイヴでは、土方巽の舞踏の1次資料は収集・保存できていて、現在は世界中でおこなわれている舞踏の研究などの2次資料をアーカイヴする作業をおこなっています。また、ひきつづき研究アーカイヴとして作品や舞踏について解明していくような調査・研究活動もつづけなければならないと考えています。

赤間　演劇アーカイヴの現場では、アナログな部分からデジタルな部分までを体験できます。写真やビデオを1本撮って残すだけでは演劇はアーカイヴされたことになりませんから、演劇自体を体験したうえでどうアーカイヴできるかを考える必要があります。この体験は教育的効果も高いので、総合芸術としての演劇アーカイヴの教育利用は今後も進めていきたいと思っています。他方で、演劇研究者とアーキビストはちがいます。演劇アーカイヴは、アーキビストとしての専門性がないとできない、つまりテクノロジーがないとできないでしょう。テクノロジーのあるアーキビストがいて、反対側に研究者がいて、その真ん中にドキュメンテーションという活動がある。これらをすべてひとりでできると思ってはいけません。分散型の演劇アーカイヴが今後求められるはずです。

アーキビストがいて、反対側に研究者がいて、
その真ん中にドキュメンテーションがある

Profile

あかま・りょう
1960年北海道生まれ。早稲田大学大学院文学研究科博士後期課程単位取得退学。立命館大学文学部教授。早大演劇博物館助手時代に演劇資料のデジタルアーカイヴを実践。海外の博物館が所蔵する日本文化資源のデジタル化にも邁進し、現在は立命館ARCにて、文科省「日本文化資源デジタル・アーカイブ国際共同研究拠点」(ARC-iJAC) の活動を推進中。編著書に『江戸の演劇書』(2003)、『文化情報学事典』(2019)など。

ごとう・りゅうき
1981年静岡県生まれ。立教大学大学院文学研究科日本文学専攻博士後期課程修了。博士 (文学)。専門は近現代日本演劇・文学・文化。著書に『高安月郊研究——明治期京阪演劇の革新者』(晃洋書房) ほか。演劇博物館のオンライン展示「失われた公演——コロナ禍と演劇の記録/記憶」の企画・構成を担当。

すなやま・たいち
1980年生まれ。sunayama studio 代表。京都市立芸術大学美術学部総合芸術学専攻准教授。芸術表現領域における情報性・物質性を切り口に、制作・設計から企画・批評を手がける。近年の活動に「第17回ヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展日本館展示」参加、「新建築データ」ディレクションがある。

もりした・たかし
1950年生まれ。早稲田大学文学研究科前期課程修了。土方巽の舞踏公演の制作に携わり、土方巽の死後、土方巽記念資料館を設立し土方巽の舞踏資料の収集・保存活動を行う。一九九八年慶應義塾大学アート・センターに土方巽アーカイヴ設立にともない資料を移管し新たにアーカイヴ活動を展開。土方巽展の企画・構成や舞踏の海外公演の制作で、国内外で舞踏を紹介する活動を行ってきた。現在、NPO法人舞踏創造資源代表理事。著書に『土方巽 舞踏譜の舞踏—— 記号の創造、方法の発見』、『写真集土方巽——肉体の舞踏誌』、編著書に『土方巽の舞踏』など。

ふくしま・ゆきひろ
1973年、高知県生まれ。日本近現代史やアーカイヴズ、デジタルアーカイヴに関心を持つ。京都府立総合資料館・京都府立図書館を経て現職。京都府立総合資料館では、近代行政文書の文化財的修理・昭和期資料の公開・東寺百合文書の記憶遺産登録やCC BYでのweb公開を担当。京都府立図書館では、サービス計画の策定・システム構築などに従事。

シンポジウム付記

アーカイヴと創造をつなぐ試み

舞台芸術をめぐる事例から

新里直之

新型コロナウイルス(COVID-19)の感染拡大防止措置にともなう外出自粛が〈リアルプレイス〉での芸術活動に深刻な影響を及ぼす只中で、アートシーンを支えるアーカイヴは前進している。デジタルアーカイヴとその派生的な取り組みが急増した美術ジャンルほど目覚ましい動きは、いまのところ舞台芸術では表面化していない (2021年2月現在)。しかし、オンラインでの各種配信事業や対話的創造を通して、多くの関係者が、観客とともに記録を介して舞台芸術に触れる意味、あるいは〈不在〉を見つめる意味に遭遇した事態は、未来のアーカイヴを支える共有知をひそやかに培っていないだろうか。

前掲シンポジウムで取り上げられている、オンライン展示「失われた公演——コロナ禍と演劇の記録/記憶」(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館) は、「本来あるはずだった時間が失われてしまったことをどのように受けとめるのか」という問いを背景としていた。身近で自明な日常性の世界の揺らぎ、そして記憶を継承することの困難が、アーカイヴの原動力でありうるという了解について、私たちは再び思考する時機に際会しているのかもしれない。

——

現在、国内の高等教育機関における舞台芸術に関するアーカイヴは、さまざまな課題と向き合いながら進められている。芸術のドキュメンテーションをめぐる理論的な射程や、アーカイヴが創造に果たす意義を捉え直し、その活動を推し進めるなかで、〈人材〉〈予算〉〈テクノロジー〉〈法/権利〉など、多岐にわたる問題群に直面していることは、シンポジウムの内容が示す通りである。記録を残すという作業が要する労力、実務経験の継承と属人化、限定的に守られるべきアーカイヴ(情報蓄積型)と広く使われるべきアーカイヴ(情報公開型)の選択、資料やデータを共有する体制の整備、著作権等の権利処理の手続き、権利所有をめぐるマインドの変化——。

トピックスの一部を並べるだけでも、これらが複雑に絡み合う条件のもとで芸術の感性的体験を問い、資料批判をおこなうアーカイヴが、難しい舵取りを迫られることは推察されるが、今回の議論のなかで、さまざまな次元での〈連携〉〈分担〉〈協力〉の必要性が指摘されていたことを改めて記しておきたい。赤間亮氏はデジタルアーカイヴの展望をめぐって、ユーザーの多様性に応えるためにアーカイヴの拠点がいくつか並立していることは望ましいが、根幹の部分が共有されていなければ連携は難しくなるといった見解を示していた。今後、アーカイヴ間、あるいは責務を分かち合う意志をもつ文化施設等を交えた話し合いのなかで、どのようにベースとなる情報基盤の整備、資源の共同利用が図られていくのか。個々の専門性を活かしたアーカイヴの拡充とともに、ネットワークの進展を注視しなければならないだろう。

なお国内における舞台芸術に関するアーカイヴには、現在、高等教育機関に加えて、NPOや民間団体によるものがある。下記にその一部について簡略な紹介を掲げた通り、ダンス・演劇分野では、20世紀後半に大きな足跡を残した先鋭的なアーティストの上演資料等をもとに、アーカイヴが設立されるケースが相次いでいる。こんにちの舞台芸術が歩んでいる地平を切り拓いた表現活動の記憶・記録を、どのように受け継ぐことができるのか。1960年代に活躍した実践者の高齢化や死去にともない差し迫る課題についても、今後、広く問題意識を共有していくことが求められる。

特定非営利活動法人ダンスアーカイヴ構想

土方巽らとともに舞踏を創出した大野一雄（1906–2010）、その次男である舞踏家・大野慶人（1938–2020）の関係資料をはじめ、数多くのダンス資料を収集・保存。母体である大野一雄舞踏研究所の活動を引き継ぐとともに、舞踊文化の継承と創造に向き合い、新たなダンスアーカイヴの形を模索。資料室としてのアーカイヴからダンスアーカイヴを活用した研究・創作へと活動を拡張する方針を示している。

–

室伏鴻アーカイブ “Where is Ko?”

舞踏家・室伏鴻（1947–2015）の約半世紀にわたる創作活動に関する情報を、可能なかぎりウェブ上で閲覧可能な状態にすることを目的として運営されているウェブアーカイヴ。拠点である「室伏鴻アーカイブカフェ “Shy?”」（東京都新宿区）では、各種資料を一般公開するほか、ダンサーや批評家と連携して公演、上映会、セミナー、シンポジウムなどを実施している。

–

明治大学唐十郎アーカイヴ

日本現代演劇を代表する演劇人の一人である唐十郎（1940–）の幅広い創作に関する資料を、現代文化の研究に資するよう情報化することを目指している。作家本人より寄贈・寄託された800点ほどの資料をもとに設立。アーカイヴ運営委員会で、資料の活用、関連企画等について検討を行っている。

——

さてシンポジウムでは、アーカイヴの学術研究・教育の場面での利用に加えて、「創造のためのアーカイブ」（京都市立芸術大学芸術資源研究センター）、「ジェネティック・アーカイヴ」（慶應義塾大学アートセンター土方巽アーカイヴ）というコンセプトと結びつく、創造の資源としての活用に話題が及んでいた。またアーカイヴ運営のポイントのひとつとして、交流・コミュニケーションの媒介的機能が取り上げられていたが、これらの問題について、ここでは少し角度を変えて考えてみたい。

以下に紹介する事例は、劇場等文化施設で実施されたプロジェクトである。定常的・制度的なアーカイヴ運営とは異なるが、文化・芸術資源のクリエイティヴな利活用、社会実装のありようを考える際に、参考となる試みである。

–

搬入プロジェクト 山口・中園町計画

「搬入プロジェクト」は、会場の建物内にギリギリ入る巨大な物体を設計・製作し、それを人力で搬入する様子を一種の演劇として提示するプロジェクトである。山口情報芸術センター［YCAM］では、パフォーマンス集団・悪魔のしるしが考案、国内外でさまざまに公演した後に、著作権を完全放棄したこのプロジェクトを再制作する「搬入プロジェクト 山口・中園町計画」に取り組んでいる。パフォーマンスは2021年7月に実施予定であるが、すでに先立って行われた数々の実験、物体を設計するワークショップ、搬入デモンストレーションの記録を紹介する資料展示を開催している。

パブリックドメインの作品を運用することの意味を問いつつ試行を重ねる再制作。そ

してその進行過程を、制作行為、一般参加者の関わりを含めて残していく取り組みは、細部までこだわりを感じさせるものだが、この他にも、YCAMの芸術・教育・地域コミュニティを切り口とする多彩なプログラムには、アーカイヴ活動と密接な事例が少なくない。

「日本庭園の総合的アーカイヴの開発をめぐる研究」（2019年度–）では、メディア・テクノロジーを駆使して生態系の調査を行い、庭園の3Dスキャニング、環境音のレコーディングにもとづく多様な実証的データや人びとの記憶を多層的に含み込むインターフェースの開発を進めている。

また教育プログラム「森のDNA図鑑」（2017年度）では、一般参加者とともに山口市周辺で植物を採集し、DNA解析技術を用いてオリジナルの植物図鑑をつくるワークショップを開催。その成果として360度のパノラマ風景から観察記録、DNA解析結果の情報を引き出すことのできるユニークな「図鑑ウェブ」を公開している。

–

ダンス・アーカイブの手法／ダンスアーカイブボックス

公益財団法人セゾン文化財団制作による「ダンス・アーカイブの手法」（2014年）は、コンテンポラリーダンスのアーカイヴの問題に、従来とは異なる方法でアプローチした事業である。シンガポールの演出家、オン・ケンセンの提案を受けて進められたセミナーとワークショップでは、7人の日本の振付家が、それぞれの視点で自作の「アーカイブ・ボックス」を作成（上演関係資料もしくは一般にそう呼び難いさまざまなアイテムが容器に詰め込まれる）。各ボックスが作成者以外の振付家の手に渡り、それをもとに応答パフォーマンスが手がけられる経過をたどり、ダンス・アーカイヴの手法とその可能性を探っていくのである。

アーティスト自身が、アーキヴィスト的／アーカイヴのユーザー的な位置に立ち、どのように作品の核心を引き渡すのか／受け継ぐのか。〈記録〉〈保存〉ではなく〈未来への回付〉〈活用〉を軸として、ダンスの継承・再構築のあり方へと問いかけるこの試みは、その後、シンガ

搬入プロジェクト
山口・中園町計画
（YCAMでの展示風景）

ダムタイプ『2020』
（撮影：福永一夫）

ポール国際芸術祭（2015年）で上演。さらに国際舞台芸術ミーティングin横浜（TPAM2016）での実践へと引き継がれ、一連のプロジェクトでドラマトゥルクを担当し、ドイツ・ベルリン自由大学の招聘教授に着任した中島那奈子の提案により「ダンスアーカイブボックスベルリン」（2019–2020年）が実現している。

–

「レパートリーの創造」のアーカイヴ

ロームシアター京都では、主催公演に関する各種資料の保存・整理、公式ウェブサイト上での情報発信（「コラム＆アーカイヴ」のページを設置している）に加えて、近年では自主事業「レパートリーの創造」の重点的なアーカイヴに取り組んでいる。長期間にわたり劇場を使用して進められる新作の創造プロセスを対象とする試みであり、これまで以下のクリエイションを映像媒体中心で記録している。『シーサイドタウン』（作・演出＝松田正隆、2020年度）、『ショールームダミーズ#4』（演出・振付＝ジゼル・ヴィエンヌ＆エティエンヌ・ビドー＝レイ、2019年度）、『2020』（ダムタイプ新作パフォーマンス、2018・2019年度）。

新型コロナウイルスの感染拡大防止のため公演中止となったダムタイプ作品については、無観客で行われたパフォーマンスを撮影、編集した映像を公開しているが（劇場での上映会および3日間限定の配信）、上記3作品の創造プロセスの記録映像に関しては、現在、利活用のありかたを検討中である。クリエイションの現場に密着し、表現性の生成と変化、協働のありよう、アーティスティックな判断の経過に詳しい目を向ける他に類を見ない映像記録であり、今後の展開が期待される。

——

以上の多彩な取り組みは、アーカイヴにまつわる問題設定も、導入されている記録方法（ないしアーカイヴ的手法）もさまざまであるが、そこにいくつかの共通点を見出すことは可能である。まず、クリエイション/プロジェクトのエフェメラルな性質を受けとめた上で、そのプロセスへの着眼を掘り下げていること。つまり生み出されたモノ（＝作品）ではなく生み出されつつあるコト（＝生成過程）に、もしくは多様な関係性が醸成されつつある場の様相に焦点をあて、新たな創造や研究の礎となる資源に接近していることである。

また内実に違いはあれ、創造に光をあてその逆光のなかで舞台芸術アーカイヴに特有の問題を浮かびあがらせていることも、おおむね共通している。創造プロセスの機微に立ち入る作業では、〈記録者 - 記録対象〉をスタティックに捉える便宜的な把握を超えて、創造それ自体の記憶装置としての特性とともに、記録する行為のパフォーマティビティに留意する必要が出てくる。これは舞台芸術のジャンル的性格と響き合う、動的なアーカイヴ像に近づくためには避けて通ることのできない問題だろう。

もうひとつ、各取り組みで焦点化されている創造の現場それ自体が、アーカイヴにおける交流・コミュニケーションの媒介的機能に対する示唆を含んでいることを付け加えておきたい。とりわけYCAMの事例のように、一般参加者を交えて継承する/記録するという行為を実践するプログラムは、日々の暮らしのなかで、誰もがアーカイヴと無縁ではないという事実をクリエイティヴに相対化しながら、新たなコミュニケーションの創発を模索する作業にとって有力な手がかりとなる。

本稿で取り上げた事例は、現代芸術の本質的契機の吟味に際して、劇場等文化施設の〈広場〉としての土壌を活かした応答を試みているが、アーカイヴもまた〈開かれた場〉として想定されうる。舞台芸術アーカイヴにおける利活用の施策を、広い視野と構えで構想するために、そして〈劇場文化にとってアーカイヴとは何か〉という問いを深めるためにも、今後、専門的なアーカイヴや類縁機関の活動の拡充とともに、さらなる意欲的なプロジェクトの出現が待ち望まれる。

——

参考URL［最終アクセス：2021/2/28］

—

公益財団法人セゾン文化財団 ダンス・アーカイブの手法｜http://www.saison.or.jp/search_past/archiving_dance/ArchivingDance_all.pdf
特定非営利活動法人ダンスアーカイヴ構想｜https://dance-archive.net/
室伏鴻アーカイブ｜https://ko-murobushi.com/
明治大学唐十郎アーカイヴ｜https://karajuro-archive.com/
山口情報芸術センター［YCAM］搬入プロジェクト 山口・中園町計画｜https://www.ycam.jp/events/2021/ycam-performance-lounge-7/
山口情報芸術センター［YCAM］森のDNA図鑑（図鑑ウェブ）｜https://special.ycam.jp/dna-of-forests/#/
早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 失われた公演——コロナ禍と演劇の記録/記憶｜https://www.waseda.jp/prj-ushinawareta/

Profile

にいさと・なおゆき
千葉県生まれ、京都府在住。近畿大学大学院総合文化研究科修士課程修了。京都芸術大学大学院芸術研究科博士課程在籍。博士研究として現代日本の演出家・劇作家、太田省吾の仕事の調査および考察に取り組んでいる。論考に「沈黙劇の背景——太田省吾論ノート」（『舞台芸術』23号、角川文化振興財団、2020年3月）、「身体と言葉の創造的行為を巡って——インド/京都による国際共同研究」（京都芸術大学舞台芸術研究センターウェブサイト、2019年4月）など。2019年度ロームシアター京都リサーチプログラムリサーチャー

自分であってもある身体へ
――アーカイヴと身体について

座談会 | 高嶋慈 | × | 砂連尾理 | × | 甲斐賢治

それ自体のかたちが残らないという意味で、身体表現をともなう舞台芸術のアーカイヴはむずかしい。身体表現をいかにアーカイヴするか。あるいは、身体こそがアーカイヴであるととらえられるとき、それはどのような役割を担うのか。美術・舞台芸術批評を展開しつつ現代美術の再制作とアーカイヴの事例にも関わる高嶋慈氏と、さまざまなメディアをとおして他者へ開かれた身体から生まれるダンスやそのコレオグラフ（踊りの記譜）を探求する振付師/ダンサーの砂連尾理氏を迎え、映像によるアーカイヴとその可能性への関心をもとに活動する甲斐賢治氏の進行で、身体とアーカイヴの関係性とその可能性を検証する。

身体を通してアーカイヴする

甲斐　私が所属するせんだいメディアテークにある「3がつ11にちをわすれないためにセンター（わすれン!）」では、東日本大震災以降、被災地をアーカイヴしていますが、アーカイヴされたデータをどう活用するか、という課題を感じています。アーカイヴすることは比較的多くの方から価値を認められている反面、アーカイヴをどう扱うか、という実践があまりおこなわれていない感覚があるんですね。このアーカイヴを広義にとらえると、ある物語を身体にアーカイヴし、第三者へと伝える身体表現の世界もその実践に含まれると考えられます。そこで、身体表現の専門家であるおふたりにお話をうかがいたいと思い、お集まりいただいた次第です。

–

砂連尾　アーカイヴといえば、甲斐さんとはわすれン！のアーカイヴ活動の一環として2012年から始まった『閖上録』でご一緒しましたね。そこでの経験はまさにアーカイヴそのものを考えるきっかけになりました。『閖上録』は避難所生活を送っている方へのインタビューを映像としてアーカイヴする活動です。当事者の生の声を聴いているとものすごく胸が締めつけられて、苦しくなります。しかし、現場にある緊張感と映像として映っていることがどれだけ同じものなのか。下手をすると、アーカイヴする主体が見せたいものだけを見せてしまう危険性があるのだと感じました。

–

甲斐　その経験は現在にも通じているのですか？

–

砂連尾　はい。きれいな物語や演出になりすぎないように意識しています。物語を伝えるために映像作家の専門的な視点や技術は間違いなく必要ですが、それがすべてではない。そして自分が専門とする身体表現においても、健常者や男性であるといった無意識に刷り込まれている自分に都合の良い視点や振付をどのように回避して、自分のものだけにしないかを考えるようになったんですね。それは2019年3月から10か月間かけておこなった参加型ワークショップ『変身――ええ、私です。又あなたです。』の副題部分にも現れています。これは宮沢賢治の『マグノリアの木』から抜粋したもので、自分であってあなたでもある視点、を意識したものなんです。

–

甲斐　なるほど。2012年の『閖上録』のアーカイヴ経験が現在の身体表現につながっている、と。そこでひとつうかがいたいのが、仮に身体がアーカイヴ装置だとしたとき、インタビューを通して引き出した物語を映像や舞台として第三者へとシェアするような表現作品はほかにもあるのでしょうか？

–

高嶋　対話から引き出された言葉を身体表現を通して第三者へ伝えるという意識は、砂連尾さんの『東京スーダラ2019――希望のうたと舞いをつくる』に強く表れていると感じました。

–

甲斐　世田谷区の文化施設である生活工房で、映像作家の小森はるかさん、画家で作家の瀬尾夏美さんとご一緒された作品ですね。

–

高嶋　『東京スーダラ2019』は、1964年の東京オリンピックが迫る日本で流行っていた植木等の『スーダラ節』の現代版をつくり上げる作品ですが、砂連尾さんら3名のアーティストとは別に、4名のリサーチャーが参加しています。彼らが「現在の東京」での生活の実感に深くかかわるテーマとして「震災」「家」「友だち」「老い」を選び、一般の参加者と10名程度のグループをつくって対話を繰り返していきます。自分の考えを文章化して、読み合って、感想を伝え合うことで、いまの私たちに共有できる歌や踊りはなにかを探っていくプロセスが重視されていました。

–

砂連尾　私はそれを身体表現へ落とし込む役割として関わりました。対話のなかで参加者は他者の言葉を自分に取り込み、自分の言葉へ変換して他者へ送り合います。そうしたプロセスを通して参加者のなかに他者への想像が膨らんでいくわけです。そして、その想像から生まれる他者性が大切なのではないかと考えました。というのも、物語が継承されるには他者へ伝えていくことで生まれてしまう齟齬、ユーモアが必要なのではないか、と参加アーティストの瀬尾さんと話していたんです。バッタの大量発生を伝承するアイヌの踊り「バッタキウポポ」が、被害者の私としてではなく、バッタの側に立って踊り伝えるように、メキシコのミチョアカン州の踊りである「老人の踊り」が先住民族が支配者であるスペイン人の顔を模したマスクをつけて滑稽なことをするように、ユーモアを持って他者を演じるような飛躍がある。そうした飛躍を経て、何か軽やかですいすい踊るフィ

クショナルな身体をどのように獲得できるか。アーカイヴとまでいわなくても、身体表現によって継承されるものを考えていました。

–

高嶋　対話のプロセスに加えて、編集のような変換作業も大切なんですね。

–

砂連尾　記録としてのアーカイヴの正確性（現実の再現性）を求め過ぎてしまうと、開かれたものにならないと思うんです。アーカイヴは、私のものであり、また同時にあなたのものにもなり得る、その両者に自由に行き来できる水平性を持ったものでなければならないのではないかと思います。

–

甲斐　ひとつの物語ではなく、集合的な記憶がそのままそこにあるような状態に説得力が宿るんですね。いろんな人が手をのばすことができて、継承されやすい形式に着地させていく作業を作品と呼んでもいいのかもしれません。

アーカイヴによって開かれる第三者の創作

甲斐　身体表現に埋め込まれたアーカイヴ行為と並行して、ダンスや舞台といった身体表現をどのようにアーカイヴするかという問題もあります。ダンスや芸能、舞台芸術にある、再現性をもたらすための型ではすくい取れないようなもの。『変身』や『東京スーダラ』で演者に共有された物語をどのようにアーカイヴすると第三者に伝えることができるのでしょうか。この一例として発見だったのが、振付家のレジーヌ・ショピノさんの『PACIFIKMELTINGPOT（パシフィックメルティングポット）』をアーカイヴした書籍『身体感覚の旅』です。このアーカイヴ作品に高嶋さんも参加されています。

砂連尾　この作品は、環太平洋の３ヵ国、ニューカレドニアとニュージーランドの先住民、そして日本のダンサーが各々の文化に継承される身体性をショピノさんのもとに持ち寄り、ひとつの作品をつくるというものでしたね。

–

高嶋　まず、ショピノさん自身の関心が、文字や記譜によらない「口承文化」、つまり生きたアーカイヴとしての身体を通して歌や踊りを継承することにあります。そして『身体感覚の旅』は、生のダンス作品をアーカイヴすることを深く考えてつくられていたと思います。この本には、各地域でのリサーチ風景や公演の記録写真、記録映像の公開URLに加え、ワークインプログレスの過程を追って書いた私の公演評、映像ドキュメンタリーについての考察や哲学的なテクスト、ショピノ自身の自伝、出演者の詩も収録されています。ひとつの作品から派生した多彩なテクストや情報を本という物質性を持った構造のなかに並べることで、作品を見ていない人にも追体験させてくれるようなものになっていると思います。

–

甲斐　普通は映像を撮って終わりだと思うのですが、このアーカイヴから私は作品の広がりを感じたんです。

–

高嶋　一方、そうした取り組みとは逆に、映像アーカイヴでしか残っていないダンスから新しい身体表現の立ち上げがおこなわれる、という可能性もあります。ひとつ例をあげると、ダンサーの川口隆夫さんの『大野一雄について』です。舞踏家である故・大野一雄の映像アーカイヴをもとに、愚直なまでに一つひとつの動きをデッサンし分析することで「再現」を試みた作品です。

–

砂連尾　大野さんは世界的な評価を受けた舞踏家ですね。

–

高嶋　大野一雄はなかば神格化された存在ですが、川口さんは弟子入りして直接に振り写しを受けたのではなく、記録映像をコマ単位で分析することで、アウラを取り去り、極限まで「運動」として還元しています。「大野一雄の完全コピーを目指す」といいつつ、第三者としての批評的な距離を保ち、川口さん自身の作品として再構築している。あえて舞台上でメイクや着替えをしたり、マンガのような顔の描かれたマスクを被ることで、ある種の異化をおこなっています。

–

甲斐　映像アーカイヴによって作品が第三者に開かれることで、批評的な距離を得られ、新しいものをつくり出す可能性がある、ということでしょうか。

–

高嶋　それがアーカイヴの創造的な可能性なんだと思います。アーカイヴが無かったら、大野一雄の直系の弟子にしか彼の踊りは継承できず、どんどん閉じていって家元制度のようになってしまう。その中で（「型」のような）正確性だけを求めて反復されていくと、批評的な距離を持てず、新しいものを見いだせなくなると思うんです。

甲斐　先ほども話題に出たアーカイヴの正確性の問題と接続しますね。

–

砂連尾　その意味で、川口さんは正確性ではなく、ユーモアを加えて変換している。身体表現は形を変えてアーカイヴされている方が、何かコアな部分に触れられるのかもしれません。

–

甲斐　そうですね。アーカイヴは第三者へと開かれ、新しいものを生み出す可能性を持っている。この第三者とは専門家の中だけではなく、私のような一般の人にも開かれている可能性があるということです。アーカイヴが「私」だけのものになってしまうと、歴史にアクセスできなくなり、どんどん表現が窮屈になってしまう。「私」の権威性に陥ることなく第三者に開いて継承していくことが、アーカイヴに、あるいは身体表現を通したアーカイヴに求められることであり、身体表現のアーカイヴもそのことに自覚的にあらねばならないのだと、今日のお話で確信できました。そのためのアーカイヴの方法自体も考える必要があるのかもしれませんね。

Profile

たかしま・めぐみ
美術・舞台芸術批評。京都市立芸術大学芸術資源研究センター研究員。國府理「水中エンジン」再制作プロジェクト実行委員会メンバー（2017〜）。共著に『身体感覚の旅―舞踊家レジーヌ・ショピノとパシフィックメルティングポット』（大阪大学出版会、2017）。

じゃれお・おさむ
ダンサー／振付家。1991年、寺田みさことダンスユニットを結成。近年はソロ活動を中心に、ドイツの障がい者劇団ティクバとの「Thikwa＋Junkan Project」、舞鶴の高齢者との「とつとつダンス」等。2008年度文化庁在外研修員としてベルリンに滞在。著書に『老人ホームで生まれた〈とつとつダンス〉―ダンスのような、介護のような―』（晶文社）。立教大学映像身体学科特任教授。

かい・けんじ
せんだいメディアテーク アーティスティック・ディレクター。2011年、東日本大震災を受け市民参加・協働型の「3がつ11にちをわすれないためにセンター」や「考えるテーブル」などを展開。2016年より、さらにメディアテークの機能をまちに拡張し「アーティストのユニークな視点と仕事を地域の人材、資源、課題」につなぐ新事業「アートノード」に取り組む。2011年度芸術選奨・芸術振興部門文部科学大臣新人賞受賞。

情報公開制度の持つ力を考える

瀬畑源

1．公文書が公開されない

ここ数年、安倍晋三政権において、公文書管理や情報公開をめぐる問題が噴出した。森友学園問題で学園との交渉記録が当初公開されず、公開された決裁文書は改ざんされていた問題、他にも南スーダンPKO日報問題、加計問題、桜を見る会問題……。次から次へと問題が出てくる。

これらの問題の追及が長引く最大の原因は、公文書をきちんと保存し、必要な時に公開するという原則がねじ曲げられているからである。安倍政権では「口頭で説明すれば責任は果たせる」という考え方が「常識」になっている。新型コロナウイルス感染症の専門家会議の議事録を残さないことを堂々と正当化する態度などを見ていると、説明責任を公文書の公開で果たすことをいかに軽視しているかがよくわかる。そして、菅義偉政権になってから状況が改善されたようには見えない。

口頭ならば、後からいくらでもごまかすことができる。何を根拠に、どのような論理で決定したのかをその場できちんと記録し、それを必要な時に公開することで、自らの政治判断の信を問うことは、民主主義国の政府が国民に果たすべき義務ではないのだろうか。

2．なぜ情報公開制度は必要なのか

ではなぜ、公文書はきちんと記録され、公開されなければならないのだろうか。米国で情報自由法が施行された1967年7月4日、クラーク司法長官は次のように述べている。

> 政府が人民の、人民による、人民のためのものであるならば、人民は政府の活動を詳細に知らなければならない。秘密ほど民主政治を滅

> 殺するものはない。［中略］われわれがいかに統治するかを知らなければ、いかにして自ら統治することができようか（中出征夫訳）。

近代国家において、行政の仕事は飛躍的に増加し、複雑化した。そのため、政府や官僚機構には様々な情報が集中的に集まるようになった。情報を自分たちだけが利用することができれば、非常に大きな権力をもたらす。権力者にとって有利な情報だけを人々に開示し、政策への支持を集めることができるのだ。戦前のナチスドイツや日本がその典型であったが、米国もまた同様であった。

第二次世界大戦後、米国では「知る権利」を要求する運動が起きた。政府の秘密主義を追及し、政府の持つ情報へのアクセス権を求めたのである。有権者が政治に参加していくためには、情報公開制度は必要不可欠だとみなされるようになった。

3．日本における情報公開運動

日本において情報公開制度を求める運動は、1970年代から本格化した。きっかけは1972年に起きた西山事件である。沖縄返還の際に米国が負担することになっていた土地の原状回復費を日本が肩代わりする密約を、毎日新聞記者の西山太吉がスクープした。しかし、日本政府は密約を否定し、公文書の情報漏洩を問題視して、西山を個人攻撃することで論点を反らせた。

これを問題視したのは、自由人権協会であった。協会は、弁護士を中心とした団体で、人権の擁護を唯一の目的として1947年に設立され、サリドマイド事件の訴訟支援などを行っていた。協会は西山事件をきっかけに、国民の「知る権利」が日本では全く保障されていないことを問題視するようになった。

また、訴訟支援の際にも、行政情報が公開されないことが、裁判の妨げとなっているケースも多かった。サリドマイドなどの薬害問題では、厚生省が持っていたデータが公開されず、被害者救済の壁となった。そこで協会は、情報公開研究小委員会を1976年11月に立ち上げ、79年9月に情報公開法のモデル案となる「情報公開法要綱」を作成し、その後の地方自治体の情報公開条例制定に大きな影響を与えた。

また、同時期に情報公開制度を求めたのは日本消費者連盟である。1960年代以降、経済成長を重視するあまりに環境破壊が進み、公害問題が深刻化

した。また、大量生産社会の中で、企業の欠陥商品の販売や虚偽広告・誇大広告などが大きな社会問題となった。それまでの消費者運動は、主婦連合会などの商品改善運動が中心であり、行政とのつながりも強かった。これに対し連盟は、米国で自動車の欠陥問題を追及したラルフ・ネーダーの消費者運動に影響を受け、告発型の問題追及を目指したのである。

連盟は合成洗剤追放運動や、公共料金値上げ反対運動などを展開していくが、政府や企業の持つ資料公開の壁に突き当たった。また、1976年のロッキード事件において、公務員の守秘義務を盾にして政府が資料公開を拒否したことを問題視し、各政党に情報公開法の制定を働きかけた。

これに、「理想選挙」（金をかけない個人支援型の選挙）を掲げた市川房枝の参議院選挙（1974年）を支援した若者グループによって結成した市民クラブが、情報公開運動に加わった。市民クラブは政治への住民参加を掲げた団体であり、国民が基礎となる情報を知らなければ正当な政治判断は期待できないとし、行政と住民の情報差を解消する制度の導入を求めた。

この3団体が中心となり、1980年に「情報公開法を求める市民運動」（現：情報公開クリアリングハウス）が結成され、情報公開法の制定を推進する運動の中核となった。市民運動は「情報公開権利宣言」や「情報公開8原則」を掲げ、「知る権利」を具体的に保障する制度を作ることが、人権と民主主義に不可欠であると主張したのである。

4．情報公開法をどう使いこなしていくか

情報公開運動の特徴は「党派性の排除」であった。中核となった3団体は、社会主義などのイデオロギー対立を超えた市民運動を模索していた。1960年代のイデオロギー対立が激しかった学生運動などは、その対立の中で自壊していった。一方、ベ平連（ベトナムに平和を！市民連合）や公害反対運動など、新しい市民運動が各地に現れた時代でもあった。

情報公開運動は市民立法を目指す、いまでいう「アドボカシー型」（政策に影響を与えるための政策提言）の運動であり、国会議員への働きかけや、モデルとなる法案の作成など、自分たちの目指す政策をどのようにして実現していくかに重点を置いたものであった。各地の情報公開条例や国の情報公開法は、この市民運動の活動なくして成立しなかったであろう。

情報公開運動に携わった人たちには、強い問題意識が存在していた。また、「つくる、使う、なおす」という考え方に立ち、制度を作るだけでなく、使いこなしながら問題点を見つけ、制度改善を目指して活動を続けていった。

地方自治体ではほぼすべてで情報公開条例が制定され、インターネットを利用した自発的な情報公開も進んだ。ただ、この情報公開制度を使いこなせている人は、現在どれくらいいるのだろうか。情報化社会が進み、情報の複雑さは増す一方であり、公開された情報を使いこなすことも容易ではない。市民が利用しやすい形での情報公開のあり方も模索される必要がある。

記録は何のために残されなければならないのか。それは、その場で生きている人びとの証を残すことでもある。民主主義国家における公文書は、国や自治体の記録であり、市民生活を示す記録である。情報公開制度は、その記録を市民の手にもたらすためのインフラである。

この制度を守り育てるのは市民であることを自覚する必要があるのではないか。

参考文献

- 「市民がつなぐ情報公開のこれまで、これから」編集委員会編
  『情報公開法を求める市民運動の40年、情報公開クリアリングハウスの20年』、
  特定非営利活動法人情報公開クリアリングハウス、2019年
- 中出征夫『情報公開立法史――神奈川県公文書公開条例の誕生』公人社、2004年
- 日本消費者連盟編・発行『草の根運動10年――消費者リポート'69～'79』上下巻、1979年
- 「特集　情報の公開と新聞」『新聞研究』第328号、1978年11月

Profile

せばた・はじめ

1976年東京都生まれ。龍谷大学准教授、一橋大学博士（社会学）。一橋大学特任講師、長野県短期大学准教授を経て、2020年より現職。専門は日本近現代政治史。象徴天皇制の形成過程、公文書管理問題。主な著書に『公文書問題――日本の「闇」の核心』（集英社新書、2018年）、『公文書管理と民主主義――なぜ、公文書は残されなければならないのか』（岩波ブックレット、2019年）、共編著に『平成の天皇制とは何か――制度と個人のはざまで』（岩波書店、2017年）など。

デジタルアーカイヴという歴史意識

吉見俊哉

アーカイヴ：統治と生成のはざまで

アーカイヴとは、個人や組織がその生涯や存続期間を通じて生み出した記録や痕跡の集積、ないしはその集積が保存されている場所のことです。Archiveの語源をギリシャ語までたどると、都市国家の最高権力者の館を指していました。古代国家では、その記録を掌握することは国家を支配する権力を持つことでもあり、歴史編纂は権力者が自己を正統化する行為でもありましたから、この語源には納得します。

ジャック・デリダは『アーカイブの病』（法政大学出版局、2010年）で、アーカイヴの概念が「始まりと掟を同時に名指す」としました。掟は、「そこから秩序が与えられる法規範論的原理」を指します。つまり、統治のための記録です。他方、アーカイヴははじまりでもあります。これは、統治よりも生成としてのアーカイヴです。デリダはフロイトの議論を基礎に、無意識から夢が生まれてくる契機をアーカイヴの一面として捉えていました。つまり、アーカイヴには、公的な記録の次元と、無意識的な記憶と結びついた層が共存しています。

普通、アーカイヴはこのように概念的に把握されるよりも、まず文書館や図書館、時には博物館を指します。公文書や各種組織文書を保存する文書館は、間違いなくアーカイヴの一種ですが、アーカイヴは常に文書館というわけではありません。他方、図書館も書物を保存するのでアーカイヴの一種ですが、アーカイヴがいつも図書館の形をとるわけでもありません。アーカイヴは、公文書や図書以外にも、あらゆる書き残されたもの、そして録音とか写真とか映像とか電子データとか、すべてを含めた記録の集積を包摂します。

これらは記録庫としてのアーカイヴですが、アーカイヴの地層をもっと深く掘っていくと、記憶の場所、たとえば戦災、虐殺、大災害の記憶というように、人びとの記憶が集積している層があります。アーカイヴとは、それらの記憶がオーラルヒストリーや写真、文学によって語り継がれていくプロセスです。この層にまでいくと、アーカイヴは社会のさまざまな記憶する営みの中に広がっていることになります。たとえば、墓地も一種のアーカイヴなのです。

文書館と図書館の再統合

機関としてのアーカイヴは、文書館と図書館のふたつの系譜で発展してきました。これらは16世紀の印刷革命を背景に分岐したものです。印刷革命の結果、手書きの文書から印刷物が分離し、多種の印刷本を集める貴族のコレクションが生まれ、やがてそれが図書館に発展していったのです。他方、そうした印刷本の世界の外に手書きの公的文書の世界が残されました。特にフランス革命後、それまでの貴族や教会の財産を処分し、新しい市民国家の統治体制を確立していく基盤として公文書館が発達します。つまり、市民国家の発展と公文書管理は表裏をなしてきたのであって、こんにちの日本で公文書偽造が権力に忖度して公然とおこなわれてしまうのは、日本という国が市民国家ではないことを示しています。

21世紀、デジタル技術の発展により、再び文書館と図書館が統合に向かいはじめます。記録媒体の標準が紙からデジタルに移行することで、文書館と図書館の境界線は曖昧になり、両者は実体的にも融合していきます。そしてこのデジタル統合は、文書館や図書館だけでなく、あらゆる種類のミュージアムにも及びます。デジタル化により、これまで標準的なアーカイヴ機関では収蔵されにくかったジャンルのものまで記憶し続けることが可能になっていくのです。写真や映画、録音テープ、脚本、設計図、楽譜、プログラムはもちろんですが、もっと痕跡的なものまでをデジタルで記憶し続けることが可能です。

特に重要なことは、いままでのアーカイヴは、一応完成されたもの、つまり結果を集めるのが原則でした。文書館の場合も、基本は決済を経た公文書の保存が基本でした。美術館が収蔵するのは完成した作品で、博物館ももう変化を終えた過去の標本が基本です。ところが、デジタルアーカイヴが広がってくると、結果だけでなくプロセス、つまり制作の途中段階の資料もアーカイヴ化されていく。プロセス全体が再生可能になってくるのです。

記録知と集合知の協働

このようなアーカイヴのデジタル的拡張によって可能性が開けてくるのは、デジ

タルな記録知とネット上の集合知の協働です。記録知はアーカイヴの中核をなし、歴史を越えて再生されます。他方、集合知は、同時代のさまざまな立場をつないでいくことで創造の契機を成します。知的創造にはこの両者、つまり記録知と集合知の協働が決定的に重要です。

ところが21世紀初頭、人類がネット社会への奔流に巻き込まれる中で、記録知と集合知の協働の環は見失われてもいるのです。一方で、デジタル的に記録される情報の総量が爆発的に増えたことにより、今日の記録知は、人間的な想像力や思考力をはるかに超え、GAFAのような大企業や米国政府、中国政府の超巨大サーバーに蓄積されています。それらの情報には、私たちが意識的に発言し、書き残した記録だけでなく、無意識の行動履歴や生体に関する情報、偽造された情報も含まれます。それらは私たち自身が構造化できる水準を超えていますが、コンピュータが学習し、構造化しているという意味で体系化された知識なのです。

他方、さまざまなネットの発達により、誰しもが発信者となることで集合知も爆発的に拡張していきました。私たちは必要な情報にアクセスしようと思ったら、図書館に行って関連のありそうな本を読んだりしなくても、手元のグーグル検索で一瞬のうちに情報を得ることができますし、背景的な知識もウィキペディアですぐにある程度は得ることができます。発信にしても、フェイスブックやツイッターで個人がどんどん情報発信していくことは容易ですから、本にして出版することの実質的な必要性は低下しています。つまるところ、蓄積型の記録知の回路を経なくても、情報はどんどん入手できるし、発信もできるのです。

たとえば、ネット検索があれば、わざわざ図書館まで行かなくてもいいし、e-learning の仕組みがあれば、わざわざ教室まで行かなくてもいい。図書館で本を探し回れば、どうしても実はあまり関係のない本まで読んでしまうし、教室での討論に参加していけば、自分のテーマとは関係のない発表の討論にも参加していかなければならなくなります。ネット世代にはおそらく、それらは不効率なこと、必要な情報だけをネット上で迅速に入手し、自分のテーマと関係のあるサイトで同様のテーマを扱っている人たちだけとデジタルでやりとりしていったほうが効率的と感じられているかもしれません。ここにはしかし、大きな落し穴があります。フィルターバブルが生じるのは、単に政治的な世論やサブカルチャーの世界だけではありません。アートや知識創造の世界でも、同じことが生じ得るのです。

再びアーカイヴ：巨大資本と集合的実践のはざまで

デジタル化はアーカイヴの実践を、それまでの図書館や文書館によって担われてきたものから一挙に広げました。しかしこの拡大は、分裂を伴っています。さまざまな地域、個人でささやかなアーカイヴ構築の動きが広がりましたが、その長期的な継承の目途は立っていません。他方、巨大企業のデジタルアーカイヴに蓄積されているのは莫大な個人情報です。コロナ・パンデミックの中での感染接触データをとってもわかるように、それらのデータは統治の重要な基礎となり、私たち一人ひとりの人生とも深く関係していきます。

こんにちのアーカイヴは、家族やコミュニティのレベルでの痕跡のデジタル化から、グローバルな規模での個人や組織、経済までのビッグデータの集積までを含みます。この幅は、冒頭で述べた「掟＝統治」としてのアーカイヴと「夢＝生成」としてのアーカイヴの両極に対応するものです。アーカイヴは記録の集積体であり、巨大な集積の解析から未来を予測しようという動きも、身近な集積を手放さないで過去を把持し続けようとする動きも生じてきます。したがって、この目もくらむほどの幅を内包したアーカイヴにとってもっとも重要な問いは、誰が、どのような制度的、財務的、社会的基礎の上に、これを持続可能なものとして営んでいくのかという点にあります。今からおよそ800年前、ヨーロッパの都市に「大学」が誕生したとき、この新制度は教師と学生の知的共同性とローマ教皇や神聖ローマ帝国皇帝の超越的権威を結ぶことで安定性を得ました。こんにち、拡大しつつあるパブリックな制度としてのアーカイヴにも、何らかのそうした持続可能性に向けた戦略が必要です。

Profile

よしみ・しゅんや

東京大学大学院情報学環教授。専門は社会学・文化研究。主な著書に『都市のドラマトゥルギー』(河出文庫)、『博覧会の政治学』(講談社学術文庫)、『ポスト戦後社会』(岩波新書)、『平成時代』(同前)、『視覚都市の地政学』(岩波書店)、『戦後と災後の間』(集英社新書)、『五輪と戦後』(河出書房新社)、『東京裏返し』(集英社新書)等、多数。

連載

[Book Guide]
アーカイヴに立ち入る前に｜文=藤井光

[レポート]
リサーチプログラム2019年度最終報告会レポート
地域の課題を考えるプラットフォーム公開勉強会
「“みんな”のロームシアター京都を目指して」レポート

[Artist Pickup]
09——桂華紋
10——山城大督

[連載論考]
脱領土化／再領土化から〈破片〉的へ
——あるいは、10年代の上演系芸術を俯瞰する 第五回
文=内野儀

[Review]
多様なるメディアを一体化したアーカイヴ展
——「ダムタイプ｜アクション+リフレクション」展
文=建畠晢

[時評]
2020年の舞台芸術を考える(1)｜文=岩城京子

COLUMN

アーカイヴとしての祭り

祇園祭の場合

日本各地の祭りは、人びとの集いのアーカイヴとして機能してきた。2020年、新型コロナウイルス感染症拡大の影響を受け山鉾巡行が中止となった京都・祇園祭は、今後どのようにアーカイヴされるのか——公益財団法人祇園祭山鉾連合会の理事長・木村幾次郎氏に話を訊いた。

＊祇園祭の歴史について詳細は京都市文化市民局文化財保護課が監修した書籍『祇園祭 温故知新』（淡交社、2020年）をご参照ください。

「インタビュー・文＝春口淑平」

日本の祭礼は、祈りや慰霊のために神仏、祖先をまつり、五穀豊穣などを祈念する行事として各地に定着している。とくに厄災除去を願う祭礼は、祭りそのものが過去のできごとをアーカイヴし人びとに伝える役割を担っているといえる。

祇園祭は、貞観11（869）年に日本各地で疫病や災厄がつづいたことから、悪疫を除去するためにおこなった御霊会が起源であると伝えられている。しかし、応仁の乱（1467–1477年）で京都は焼け野原となり、祇園祭も中断を余儀なくされる。現在の祇園祭山鉾行事は明応9（1500）年に復興して以降のかたちで残っているのだと、木村氏はいう。

「応仁の乱以前の祇園祭がどのようなものだったのか、山鉾や神輿の形状なども含め、想像の域を出ません。資料のなかには鼓（つづみ）の描かれた祇園祭の絵が残されていますが、現在までに伝承されている祇園囃子（ばやし）は、能楽に使われる太鼓と能管と呼ばれる笛、そして鉦（かね）の3つです」

木村氏は、自身が所属する長刀鉾で祇園囃子の譜面をつくり伝承する活動をしている。というのも、それぞれの山鉾ごとに継承されている祇園囃子では、譜面は補助的な存在だった。

「祇園囃子は口伝で伝承されるものでした。ところが、小学校で音楽を習ったいまの人たちは楽譜に慣れているため、譜面がなければ囃子をはじめられないようです。昭和初期の鉦の譜面が残っていますが、その序文にはかつてあった囃子の曲が失われていることへの危惧が書かれていました。いま囃子を伝承するうえで、譜面はとても重要なのです」

大学の調査事業として囃子を五線譜の楽譜にしたこともあったようだが、囃子方の大半が楽譜を読めないうえ、五線譜では表現しにくい音もある。そこでいまでは、△や○などの記号を組み合わせ、それぞれの山鉾ごとに独自の譜面がつくられているのだという。他方で、囃子が譜面で残されることにも功罪あるのだと木村氏は語る。

「いまの子どもたちは譜面を見ながらでないと囃子ができません。しかし、囃子には譜面には残せない音の出し方や感覚的なものがあります。これまでそうしたものは人が伝承してきましたが、譜面にはそれができない。どのように継承していくのか、試行錯誤をしつづけなければいけません」

こうして受け継がれてきた祇園祭だが、2020年には新型コロナウイルス感染症拡大の影響を大きく受けた。神事はおこなわれたが、人と神を集めるために巡行する山鉾と囃子は中止となり、榊の枝を持っての巡行にとどめられた。人が伝承するものとしての祇園囃子は危機的状況にあるともいえる。しかし木村氏は、祇園祭が「京都の町衆による自治のシンボル」であることを強調しつつ、次のように力強く語ってくれた。

「私たちは祇園囃子を後世に伝えるために譜面を残しましたが、次の世代がこれをどう継承するか。祭りは人が伝承してゆくものなのですから、自発的に学びたい、残したいと思ってくれる人をどう増やすかを考える必要があるのです」

アーカイヴとしての祭りには、私たちが文化を受け継いでいくためのヒントが隠されているように思えてならない。

Book Guide

アーカイヴに立ち入る前に

藤井光

アーカイヴは私たちとは関係のない過去のもの——そう思う人も多いかもしれない。しかしアーカイヴは、過去と現在、そして私たちを連綿と結ぶ糸でもある。社会的事象の歴史や記憶を関連づけ、領域横断的協働からあらたな表現を生み出すアーティスト・藤井光が、3冊の書籍紹介をとおしてアーカイヴへの導きの糸をたどる。

アーカイヴという言葉の成り立ちにまで戻れば、そこは古代ギリシャの上級政務官の「家」に行き着きます。政治的な力を保有し、法を守り秩序を回復せんとする為政者たちの住居だったのです。この権威の場所で、アーカイヴの管理人たちは史料を安全に保守し継承するばかりでなく、それらを新たに解釈する権力を持っていました。つまりは、それを改竄し、捏造し、破棄することも可能だったのです。アーカイヴを活用することで、古来の王国の掟を回帰させる「神話」も、歴史の連続性を断絶させる革命の「物語」も工作できるのです。この数千年のあいだ、こんにちにおいてもなお、為政者たちはアーカイヴを厳重に防衛し、その一方で「事実」を求める人びとは民主主義の条件としてその公開を求めています。それでは、権力の源泉であるアーカイヴに立ち入る前にアーティストが備えておきたい知識とは何か。ここでは歴史学者、女性史家、哲学者の書物を紹介することで考えていきます。

『戦争まで』加藤陽子

人間は、過去の痕跡を前に人間ドラマを求めようとします。アーカイヴに残されたモノ自体は語りません。作り話が入り込みやすいのです。特にこんにち、いかような発言もすぐにSNSを通して世界中に広がり、嘘がいつのまにか真実になる時代です。感情や情念が事実を後退させ、科学的エビデンスを無効化させています。本書は、こんにちの支配的な政体が全力で排除したい歴史学者・加藤陽子と中高生との対話というユニークな方法で日本近代史を透視します。天皇・政治家・官僚・上級軍人らの過去の言論から、日本が戦争するまでに至る「歴史を決めた交渉」を立体的に再現します。戦時下の外交記録、機密文書、暗号に関する新たな史料が諸外国で情報公開されるこんにちのグローバル化する実証史学の最前線です。その科学は、歴史修正主義者にとって目障りであるだけでなく「リベラルな戦争史観」も問い直されます。芸術は科学と共存してきた長い歴史がありますが、芸術表現が科学的発見により更新された例を過去から引用するのは難しくありません。アーティストがアーカイヴを前に備えるべきは、過去への眼差しの更新です。歴史的・政治的・メディア的に構造化された私自身の「視線」を本書は問い直してくれます。

『女たちの〈銃後〉』加納美紀子

天皇をはじめ「歴史を決めた交渉」に関わる者たち全員が男でしたが、女たちもまた戦争に加担しました。女性史家・加納実紀代は、絵画・小説・新聞・雑誌・写真を収集、アーカイヴすることを重視します。実証史学のパラダイムからするといずれも「二次資料」ですが、戦時下を生きた女たちの主要な情報源であり、生と死に関わるメディアなのです。本書は、丸木位里・丸木俊夫妻による《原爆の図》の否定から始まります。それがひたすら被害者の視点で描かれていることを批判します。画中に描かれた「米兵捕虜を虐殺する広島市民」、「強制連行した朝鮮人被爆者を放置しカラスのついばむのにまかせる長崎市民」、そうした個別の小さな加害者を含みつつ戦争による「民衆被害の極み」だとして突き放します。自身も被爆者である著者は、原爆で黒焦げとなった死者にだけ加害性の責任を負わせ被害者として安住することを拒み、日本人全体の加害性を論証するために、1930年代という「銃後への胎動」の時代から、戦争に加担した女たちの視線を追っていきます。戦争に再び女たちが加担しないために、どうやって真実を見抜けばいいのか、その知力の源泉となるアーカイヴを、本書をもってつくり出そうとしたのです。

『アーカイヴの病』ジャック・デリダ

人間の意識であれ、文化であれ、政治であれ、戦争の傷はしばしば現前し、争いは過去から現在へと移動します。戦争の傷跡は、戦争それ自体よりはるかに長生きする——哲学者ジャック・デリダの表現を使えば「亡霊」が回帰してくるのです。本書は、過去の戦争や災害といった外傷的な出来事をめぐる作品を制作する私にとって、アーカイヴに立入る前の警告として作用します。精神科医ジークムント・フロイトに関する歴史書『フロイトのモーセ』(ヨセフ・ハイーム・イェルシャルミ著)のデリダの批評は、過去の資料を前に「解らない」とその他者性を認めることで開けるアーカイヴの可能性があることを示します。自分が理解した限りの過去の痕跡を我有化し、自分が魅了されるアーカイヴだけを利用することが批判されます。人間の記憶・想起・欲望といった複雑なメカニズムに作用するアーカイヴには、強い反復力(エディプス的暴力)が宿ります。アーカイヴに中立的なものは存在しません。アーカイヴに魅了され、気がつかないうちに感情移入(同一化)してしまうのです。アーカイヴに潜む「亡霊」に取り憑かれ、アーティストは自らの固有性を失っていくのです。

Profile

ふじい・ひかる

1976年東京都生まれ、東京都在住。パリ第8大学美学・芸術第三博士課程DEA卒業後、同地でメディア・アーティストとして活動を開始、2005年に帰国。映像メディアを中心にアーカイヴ資料などを取り上げ、社会の事象、歴史や記憶、関係性を再解釈し、未来に向けた新たな展望を提示する作品で知られる。

Books

戦争まで
——歴史を決めた交渉と日本の失敗
著=加藤陽子
朝日出版社
1,700円[税別]

新装版
女たちの〈銃後〉
増補新版
著=加納実紀代
インパクト出版会
2,800円[税別]

アーカイヴの病
——フロイトの印象
著=ジャック・デリダ、
訳=福本修
法政大学出版局
2,300円[税別]

リサーチプログラム2019年度最終報告会レポート

［開催日］
2020年3月25日

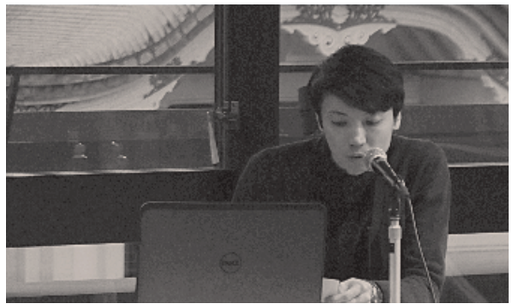
［リサーチャー］
新里直之｜松岡加奈｜中谷森
根津青葉｜渡辺健一郎

［メンター］
吉岡洋（京都大学こころの未来研究センター特定教授）
若林朋子（立教大学大学院21世紀社会デザイン研究科特任教授）

未来に向けて劇場文化を育んでいくためには舞台芸術に関わる研究・批評分野と実践の場をつなげる若手人材の育成が不可欠であるとして、ロームシアター京都が2017年度から継続的に実施している調査研究事業「リサーチプログラム」。2019年度は「舞台芸術のアーカイヴ」と「こどもと舞台芸術」のふたつのテーマのもと、新里直之、松尾加奈、中谷森、根津青葉、渡辺健一郎の5名がリサーチャーとして選出された。2020年3月25日の最終報告会では、およそ1年弱にわたるリサーチの成果発表と、メンターおよび来場者とのディスカッションがおこなわれた。

新里直之
日本現代演劇アーカイヴの素地——クリエイションとアーカイヴの融合領域をめぐって

報告会の前半は、「舞台芸術のアーカイヴ」をテーマに取り組んだ新里、松尾、中谷の3名が続けて発表した。


新里直之

つかの間に消えゆく舞台芸術と永続性を志向するアーカイヴはさながら水と油であり、舞台芸術のアーカイヴは原理的に不可能だと一般に考えられている。その上で新里はまず、「アーカイヴの本質には時間軸の中で失われたものをもう一度呼び戻すという回路」があり、その意味においてアーカイヴと演劇には本質的に近いという吉見俊哉の指摘を踏まえ、両者の融合領域を探る自身のリサーチの問題意識を述べた。続いて、現役アーティストや制度的アーカイヴの関係者ら計14名に対しておこなった聞き取り調査の一部を紹介した。

たとえば、ロームシアター京都でも上演されたチョイ・カファイ『存在の耐えられない暗黒』（KYOTO EXPERIMENT 2019）をはじめ、アーティストがアーカイヴを利用して創作する例が増えているという慶應義塾大学アート・センター 土方巽アーカイヴの森下隆からの聞き取りは、アーティストのクリエイションを通して資料の新しい見方や別の解釈がうまれる可能性を示唆している。新里はこれを、クリエイションとアーカイヴの交流をめぐる根本的な問いと捉える。また、モノの収集よりも「身振り」が記憶装置として機能するのではないかという高山明（演出家・アーティスト・Port B代表）の発言と、博物館における展示が〈モノからコト〉へ移行しつつあるという岡室美奈子（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館館長）の発言は、アーカイヴの「モノ偏重からの転換」という点で響き合っていると指摘した。

発表の締めくくりには、今回のリサーチをロームシアター京都における今後のアーカイヴ事業に結びつけていくための課題が挙げられた。劇場への具体的な提案は報告書に向けて考察を進めている段階だという。

［取材・文＝和田ながら］

ディスカッションでは、劇場のアーカイヴをどう利活用していくのか、劇場スタッフや来場者とも意見交換がなされた。新里は、土方巽アーカイヴを見学した際に、アーカイヴのスタッフが単に資料を提示するだけではなく利用者と資料をつなぐドラマトゥルク的な機能を果たしていたことに触れ、専門人材の必要を感じたと述べる。メンターの若林は、このリサーチの成果がロームシアター京都へのアーカイヴ事業提案に留まらず、劇場にはアーキビストが組み込まれているべきだという劇場業界全体に向けての提言になりうると期待を寄せた。

松尾加奈
創作プロセスのアーカイヴ：ダムタイプ『2020』における協働をめぐって

松尾加奈

松尾は、舞台芸術作品が上演に至るまでの創作現場における協働と、そこに介在する言語に対する関心から、ダムタイプの新作パフォーマンス『2020』の稽古場をフィールドとして調査をおこなった。報告会の前日に新型コロナウィルス感染症の影響による『2020』の公演中止が発表され、奇しくも上演されない作品について語ることとなった松尾は、作品の創作プロセスがいかに豊かだったかを共有したい、と冒頭で述べた。

松尾による稽古場の記録は、ミーティングの逐語記録や写真・映像の撮影に加え、楽屋やスタジオでのメンバーの位置関係、さらにはどの人物が椅子に腰掛けていたのか床に座っていたのか、と細部にわたる。創作プロセスの大きな割合を占め、一日8時間にも及ぶこともあったというミーティングは、しかし息苦しいものではなく、発言におけるリーダー的な振る舞いや断定口調は避けられ、突飛な発想や冗談も柔らかに受け入れられる環境であったと報告。ダムタイプはフラットな関係性の中で多様なメンバーが協働で作品をつくり上げていくが、その根底には「ディスカッションしてやる方が強いものになる」という確信があった。特定の誰かが決定を司らないものの、長大な議論を経ることで次第に「全員で決めた感覚」に到達しているようだったという。松尾自身も最初は戸惑ったと振り返るダムタイプ特有のこの「創作速度」は、合理性を追求する資本主義的な価値観とは異なる思考の尺度によってこそ可能になっていると分析した。

調査開始当初は観察に徹していた松尾が、稽古場をダムタイプと共有していくにつれ、買い出しへの協力や欠席者の代役に入るなど現場に介入し、記録者としてのあり方を逸脱していった様子についても触れ、記録者がコミュニティと関係性を築く時間の重要性に言及。今回のリサーチを踏まえ、創作プロセスのアーカイヴは、作り手のアクチュアルな姿に迫るだけでなく、そんな一筋縄ではいかないコミュニケーションの網目に光をあてる試みであると結んだ。

発表を受け、メンターの吉岡は、他者の発言を批評せず決断を急がないダムタイプのコミュニケーションのあり方は、一見簡単に思えてその実難しく、舞台芸術に限らず現代の社会全般において重要な課題を示しているとコメントした。

中谷森
観客の記憶とアーカイヴ——未来に向かって、いま語ること

2年目のリサーチプログラム参加となる中谷は、昨年度の問題意識を継承しつつ、現在を生きる観客が未来の観客のために「何を・いかに」記録しうるのかをテーマに設定。演出家ピーター・ブルックの「唯一の記録は彼ら（観客）が記憶しているものであって、劇場（に

おける記憶）とはそのようにあるべきだ」という引用からはじまった発表は、新翻訳『タンタジールの死』リーディング上演（主催：BARACKE）の終演後に中谷自身が企画した観客同士のグループ・ディスカッションの実践と考察を中心におこなわれた。

中谷森

グループ・ディスカッションは、作品のアーカイヴにおいて観客の記憶をどのように記録に含められるか調査する試みであることを参加者に周知した上で、個々が感想を記述するインデックスカードと参加者同士の話し合いを組み合わせた約1時間のプログラムとして実施された。中谷は、断片的な言葉の書き込みが特徴的なカードへの記述には未来に向かう記録の潜在性が、文脈を意識しながら他者とのコミュニケーションが展開するディスカッションには現在における記憶の顕在性が見られると分析する。

中谷はまた、先行事例で活用されているインタビューと今回のグループ・ディスカッションを比較。インタビュアーが未来の視点を代理する前者とは異なり、後者では観客と未来の関係が断絶しており、現在のコミュニケーションに注力する観客は未来に向かって語りえないという不可能性を指摘。そのジレンマを踏まえつつ、記録という目的を観客と共有することで広がるグループ・ディスカッションの可能性を述べ、「いま」という制約の中で記憶と対話し続けていくことこそ未来に資する、とまとめた。

メンターの吉岡は、未来の開封時を忖度して選んだものよりも現在の好きなものを詰め込んだタイムカプセルの方が結果的に面白い価値を生むという例を挙げ、将来に対するある種の無責任さが重要であるという中谷の指摘が、真面目に思い詰める傾向があるアーカイヴ領域のリサーチャーにとってよい反省になると評価。また、リサーチのプロセスにおける中谷自身の葛藤と変化もアーカイヴと捉えて報告書に加えることを提案、同じくメンターの若林も口を揃えた。

根津青葉
こどもと共に創り変わっていくダンスワークショップの現場
——ファシリテーターとして実践プロセスを通して考えるワークショップのあり方

根津青葉

後半は〈子供と舞台芸術〉についてリサーチに取り組んだ根津と渡辺が発表した。

ダンスとはどんなものかと問うと「EXILEのような踊り」と答える多くの日本のこどもたちは、技術がないと踊るのは恥ずかしい、あるいは、友人にどう思われるのか心配だといった、ダンスへの苦手意識を感じている——日本とイギリスでダンス講師や振付家として活動している根津は、日本のこどもたちのダンスに対する抵抗感を解消できるワークショップモデルの開発を目的にリサーチをおこなった。

根津はまず、ロームシアター京都「劇場の学校プロジェクト」舞踊コースでの南村千里によるワークショップをはじめ、こどもを対象にした3つのダンスワークショップを見学。その分析から、現場で生まれてきたこどもたちのアイディアに合わせてプロセスが柔軟に変化し、ファシリテーターと参加者がともに学びあう関係の重要性が浮かび上がってきた。

考察を踏まえ、根津自身がこれまで用いてきたワークショップにおけるエクササイズを更新し、実際に20名ほどの中高生を集めての実践がおこなわれた。ファシリテーターの根津自身も一緒にグループワークに参加し、参加者の表現の幅の広がりを実感。終了時にはダンスに対してポジティブな声が多く聞かれ、根津は新しいワークショップモデルの手応えを感じるとともに、従来の教える/教えられるという関係の結び方を改めて反省する機会となったと述べる。また、参加したこどもや保護者からの強い要望があり、根津のワークショップは今後も継続して実施されることも報告された。

メンターの若林は、現場に密接に関係した実践者ならではのリサーチであったとコメント。吉岡は、日本でこどもに限らず大人もダンスに苦手意識を持っているのは文化的な理由が大きく、根津の遠大な目標である「ダンスが日常に溶け込んでいる生活」の実現には難しい面があると指摘しつつ、今後の可能性はあるのではないかと述べた。

渡辺健一郎
演劇教育は（いかにして）可能か?

渡辺健一郎

義務教育課程における演劇教育について、文献研究とワークショップ現場でのリサーチを通して考察した渡辺は、塾講師として勤務していた経験を活かし、大きな身振りとホワイトボードを用いた動的なプレゼンテーションをおこなった。

1日にいくつもの科目をこなす細切れの時間割、定期テストや受験など、現行の学校教育は市場原理とも連関するリズムの画一化が生じている。一方、表現においてもプロセスにおいても複数のリズムが含まれている演劇にはリズムの脱画一化が可能であり、「リズムの中断」こそが演劇教育の核であると渡辺は述べる。

続いて渡辺は、平田オリザや高尾隆を参照しつつ、現代の演劇教育は、教師が「教える」のではなく、参加者の自発性を尊重し協働的な学びを促すワークショップ的な「ファシリテーション」の思想が支えていると分析。アクティブ・ラーニングの導入に見られるように、教育現場一般でもこの思想は存在感を増してきている。渡辺は、観察者でありながら思い余ってこどものアプローチに介入してしまった「劇場の学校プロジェクト」ワークショップでの経験と葛藤に触れつつ、教師によるパワーの一方的な行使を批判する中で注目されてきた「ファシリテーター」も、従来とは異なった仕方でパワーを働かせていることに自覚的であるべきだと強調した。

演劇教育に具体的な処方箋を求めるような問い方は退けるべきであり、個々の現場における不断の検討と実践によって可能になると述べた渡辺は、演劇教育は演劇と教育の両者を考える上で重要な概念であると発表を結んだ。

メンターの若林は、学校の現場でどういった人物が「リズムの中断」を担うのかと質問。渡辺はさらなる検討が必要だとしつつ、「摩擦が大きい他者」の有効性を挙げ、こどもに慣れ親しんだ教師より外部からやってくるアーティストが、「リズムの中断」を起こしうるのではないかと応じた。

リサーチプロジェクトの意義

5名の発表とディスカッションを終え、メンター2名がリサーチプロジェクト全体を総括した。

吉岡は、一般的な研究の型に拘束されないこのリサーチプロジェクトにこそ芸術のような分野を語る未来を感じると述べ、自身が長く属してきた大学における学術文化への反省を抱きながら関わってきたと振り返る。若林は、相互のリサーチに通じる部分が多く見られたことに言及。5人のリサーチャーが、自身のリサーチと並走する他者の取り組みとを結びつけて考えていくことが、このリサーチプログラムの機能として立ち上がってきたのではないかと述べた。

PROFILE

「メンター」

吉岡洋 | よしおか・ひろし
京都大学こころの未来研究センター特定教授。京都大学文学部・同大学院修了（美学美術学）。著書に『情報と生命』（新曜社、1993年）、『〈思想〉の現在形』（講談社、1997年）など。批評誌『Diatxt.』（ダイアテキスト）1–8号の編集、「京都ビエンナーレ2003」のディレクターをつとめたほか、『バラ人』（2014–2015）など地域性・自主性の強い出版活動の企画・編集もおこなう。

若林朋子 | わかばやし・ともこ
立教大学大学院 21世紀社会デザイン研究科特任准教授、プロジェクト・コーディネーター。英国ウォーリック大学院文化政策・経営学修士課程修了。1999–2013年（公社）企業メセナ協議会勤務。13年よりフリーランスとなり、各種事業や企画立案のコーディネート、自治体の文化政策やNPOの運営支援などに取り組む。16年より立教大学大学院教員。社会デザインの領域で文化、アートの可能性を探る。

「リサーチャー」

新里直之 | にいさと・なおゆき
千葉県生まれ、京都府在住。近畿大学大学院総合文化研究科修士課程修了。京都芸術大学大学院芸術研究科博士課程在籍。博士研究として現代日本の演出家・劇作家、太田省吾の仕事の調査および考察に取り組んでいる。論考に「沈黙劇の背景―太田省吾論ノート」（『舞台芸術』23号、角川文化振興財団、2020年3月）、「身体と言葉の創造的行為を巡って――インド/京都による国際共同研究」（京都芸術大学舞台芸術研究センターウェブサイト、2019年4月）など。

松尾加奈 | まつおか・かな
1993年東京生まれ。立命館大学映像学部映像学科卒業。現在、東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科アートプロデュース専攻に在学中。舞台芸術の創作プロセスに主眼を置き、稽古場における言語と身体、また演出家の役割を研究対象としている。2017年より約1年間、官民協働海外留学支援制度トビタテ! 留学JAPAN7期生として、ロンドン大学ゴールドスミスカレッジWorld Theatresコースに留学、修士号を取得。自らのフィールドワークを踏まえながら、舞台作品が立ち上がるまでのプロセスを今後どのように記録、アーカイヴすべきかを本プログラムを通じて考えたい。

中谷森 | なかたに・もり
2017、2018年度リサーチプログラムリサーチャー。1991年三重県生まれ、奈良在住。現在、京都大学大学院人間・環境学研究科に在籍。言語観やメタシアターといったキーワードから、ウィリアム・シェイクスピアと現代との繋がりについて研究している。現在の研究テーマは、日本の現代演劇におけるポストモダニズムと、そこに引用されたシェイクスピア作品の諸相について。2016年から2017年にかけて、イギリス中部ストラトフォード=アポン=エイボンのバーミンガム大学シェイクスピア研究所に留学、シェイクスピア研究修士号を取得。京都造形芸術大学非常勤講師。

根津青葉 | ねづ・あおば
アーティスティックディレクター・振付師・ダンス講師。高校時に渡英。ダンサーとして活動しながら、ダンスとテクノロジー分野にて博士号取得。自身のダンスカンパニーでディレクター・振付家として英国を中心に活動、現在は日本とヨーロッパを行き来している。障害児や問題を抱えた子供達にダンスワークショップを展開、互いを支えあいながら、身体表現能力やコミュニケーション能力向上、自立心を促す教育の普及活動に力を入れている。また、企業の舞台芸術を使った社会貢献活動などの企画制作やコンサルテーションなども行う。国際武道大学非常勤講師。

渡辺健一郎 | わたなべ・けんいちろう
早稲田大学文学研究科表象・メディア論コース修了。フランス現代哲学を専門とし、主にジャン=リュック・ナンシーやジャック・ランシエールの思索を通じて、演劇と哲学の結節点を探求している。論文に「ジャン=リュック・ナンシーの上演理論――スペクタクルと共同性をめぐって」、「抵抗としての身体――ジャン=リュック・ナンシーの身体論」など。俳優としての舞台実践や9年間の塾講師の経験をもとに、現場に依拠した演劇/教育の理論構築に臨む。

地域の課題を考えるプラットフォーム公開勉強会「“みんな”のロームシアター京都を目指して」レポート

「地域の課題を考えるプラットフォーム」は、ロームシアター京都が2017年度から地域コミュニティの活性化を図るために実施しているプロジェクト。2019年度は、ひらかれた劇場のあり方の模索をテーマに、障害の有無を超え、これまで来場経験がない方にも楽しんでいただける場所となるために、全3回の公開勉強会を開催した。毎回、障害のある人との創作に関わってきた3名をゲストに招き、それぞれの事例を手がかりに、ロームシアター京都が本当の意味で「みんなの劇場」になるために必要なことを学び、考えを深めた。全9時間に及んだ会の様子を、市民オブザーバーとして参加したライターの山口紀子が振り返る。

［第1回 | 2020年3月2日］

“みんな”の公演って?――インクルーシブなコンテンツを考える

ゲスト ―― • **永山智行**（劇団こふく劇場代表、劇作家・演出家） | • **岡部太郎**（一般財団法人たんぽぽの家 常務理事） | • **西野桂子**（NPO法人音の風 代表）

初回のテーマは、障害のある人との舞台作品のつくり方、あり方について。ゲストは、演劇、ダンス、音楽のジャンルで先駆的な活動をされている3名であった。

宮崎県を拠点に、身体に障害のある人とない人が同じ舞台に立つ演劇プロジェクトを長年実施されてきたのが永山智行氏。この日は、公開ワークショップから開始し、有料公演の作品に仕上げるまでのプロセスが紹介された。永山氏は試行錯誤した結果、配役や演出、稽古時間もすべて通常公演と同じにすることを選んだという。また、身体に障害のある人たちによる演技は、従来の「上手いことが絶対」という価値観を揺さぶり、「観客にも、共に演じる役者たちにも、演じるとは何か? という根源的な問いを投げかける」とも語っていた。上演はゴールでも、障害者理解の手段でもない。「優れた作品は社会への問いを含む」（永山氏）という、芸術本来の原点を忘れてはならないと感じた。

奈良市の市民団体・福祉施設「たんぽぽの家」岡部太郎氏は、9年間にわたり、ジャワ舞踊家の佐久間新氏とともに、利用者のためのジャワガムランを使ったダンスワークショップを実践されてきた。そして、「これまで蓄積してきた気づきを世に問いたい」と、2019年にダンス作品を制作（『共創の舞踊劇 だんだんたんぽに夜明かしカエル』）。この日は、日々の活動を作品として社会化するまでの思い、活動を通して参加者や周りの支援者に起きた変化が共有された。また、岡部氏からは「舞台芸術では、単発公演や前後の文脈がないものは評価がされにくい」という批評の不在、新しい評価軸の必要性についての指摘もあった。

3人目のゲストは、地元・京都に根ざし、住民と音楽家をつなげる社会福祉団体「NPO法人音の風」代表の西野桂子氏。障害者福祉施設や学校から年間約450件の依頼を受け、音楽家やボランティアを派遣しているという。他にも社会から孤立した人、ひきこもりの人を対象にした音楽イベントなどの自主企画もおこなっているそうだ。西野氏からは、活動を通して得た対象者理解の必要性、運営側の心得についての提言もあった。また、同NPOはロームシアター京都の近所にある「京都市岡崎いきいき市民活動センター」の指定管理者でもあり、地域住民との密な信頼関係を構築している。この日の活発な意見交換を通し、同センターとロームシアター京都の連携の端緒が見えたようにも思う。

後半では、こうした活動の意義、継続性についての議論もおこなわれた（ワークショップを何度か実施したところで、ごく一部の障害のある人にしかリーチできない。しかし、ひとつのモデルとし

［取材・文＝山口紀子］

て活動を続けることが、やがて社会変革につながるのではないか、など)。初回は、舞台化の意義からロームシアター京都の現状分析まで議論が広がり、具体的な課題が浮き彫りになった回となった。

［第2回 | 2020年3月8日］

“みんな”の劇場を考える——劇場へのアクセシビリティを考える

ゲスト——● **鈴木一郎太**(株式会社大と小とレフ 取締役) | ● **吉野さつき**(愛知大学文学部メディア芸術専攻 教授) | ● **本橋仁**(京都国立近代美術館 特定研究員)

劇場が目指すべきアクセシビリティとは、利用者(本勉強会では、障害のある人)にとっての「利用しやすさ」の追求を意味する。具体的には、多様な人びとに劇場に来てもらうための施設整備(バリアフリー)、当事者が来館した際の館内誘導や鑑賞支援(音声ガイドなど)の充実があげられる。もちろん、ひとことに障害といってもその内容、程度によって個別の課題があり、また、彼らを支える家族や施設職員の利便性も考慮すべきであるだろう。

議論に先立ち、劇場と美術館という公共施設での実践例を吉野さつき氏と本橋仁氏から、そして、在野で活動するクリエイターとして、障害者とのプロジェクトに幅広く携わってきた鈴木一郎太氏から多彩な視点で問題提起があった。「そもそも、アクセシビリティという言葉がわかりづらい(カタカナ語のため、本質が見えづらい)」「みんなとは誰を指すのか? 対象者を具体化し、向き合うことが第一歩」「アクセシビリティとは技術やインフラはなく、受け入れる劇場側の姿勢の問題ではないか」という指摘が相次いだことで、固定観念を捨てて一から課題と向き合うよいきっかけになったように思う。

吉野氏からは、ご自身が理事を務める「穂の国とよはし芸術劇場PLAT」(愛知県豊橋市)で実施された、耳の聴こえないイギリス人演出家のジェニー・シーレイ氏による(障害者向けの)演劇ワークショップの事例紹介もあった。多様な参加者を受け入れる実務の部分でも、ロームシアター京都が参照できる要素が非常に多いと感じた。また、同劇場は開館当初から、地域の学校で演劇ワークショップを担う人材を育成する講座を実施している。普段から地域社会と連携していることも、劇場の姿勢を発信していく重要なファクターになるだろう。

京都国立近代美術館の本橋仁氏は、同館が2016年に立ち上げた、従来の「見ること(視覚)」を中心としてきた美術館体験を問い直し、障害の有無を超えて誰でも体験できるワークショップ(『感覚をひらく』シリーズ)を紹介。目の見えない人をはじめ多様な人が参加する企画も多いそうだが、本橋氏は「初回から成功を目指さず、トライアンドエラーの過程を事業フローに組み込んでいる」と語っていた。長期的な視点で、当事者の方の意見や失敗から学び、フレキシブルに対応・改善していくアプローチが、結果として、活動の活性化、内外での認知度拡大につながっているように思われた。

後半の議論では、障害者向けの割引料金やスタッフ研修など、具体的な施策について活発な意見が交わされた。従来の「健常者」から「障害者」への一方的な働きかけではなく、当事者を積極的に巻き込みながら、共に新しい劇場を作り上げていく大切さを再認識した回だったように思う。

［第3回 | 2020年3月21日］

“みんな”の客席って?——多様な観客へのアプローチを考える

ゲスト——● **文**(NPO法人 DANCE BOX 事務局長) | ● **岸本匡史**(としま区民センター・野外劇場運営課長) | ● **柿塚拓真**(日本センチュリー交響楽団 コミュニティプログラム担当マネージャー)

最終回では、「多様な観客が舞台に関わっていく」ための取り組み、そこから生まれる新しい舞台芸術表現の可能性をテーマに議論された。劇場に来られない人にとっての「劇場のあり方」を考えることで、「客席」という概念を広げ、劇場がある地域社会との関係、地域活性にも広げて思考する機会となった。

ひとり目のゲストは、DANCE BOXの文氏。神戸市の新長田地区でコンテンポラリーダンスに特化した民間劇場を運営し、自主作品の上演、アーティストの育成のほか、地域住民との作品づくりも多数おこなっている。11年前に大阪から劇場を移転した際には、文氏も同地域に移り住み、近隣の学校や商店街、住民に積極的に働きかけ、信頼関係を築いていったそうだ。特筆すべきは、地元商店や病院の経営者など、地元のキーパーソンで組織する「アートマフィア」を劇場のオブザーバーに迎える試み。劇場と住民をつなぐパイプ役として、非常にうまく機能していると感じた。

岸本匡史氏は東京都豊島区の「あうるすぽっと」を拠点に、視覚障害者のための劇場内誘導ボランティア育成講座をはじめ、障害のあるアーティストとの舞台作品を多く手がけてきた草分けだ。上演時の演出方法も独創的で、聴覚障害のある観客に向けて「音」に色で反応する小道具を開発したり、吹き出しを使った字幕を採用するなど多岐に渡る。岸本氏は「障害のある観客に向けた情報保障は、舞台の補助的な存在ではない。作品を彩る重要な一部として演出に組み込んでいる」という。その一方で「行き過ぎた鑑賞支援は、障害者が自由に鑑賞を楽しむ余白を奪ってしまう」とも語っていた。

大阪府豊中市に拠点を置く「日本センチュリー交響楽団」は2011年の楽団の民営化後、自ら存在を再定義し、客席を従来の音楽ファンだけではなく「多様な観客にひらく」ことを選んだという。その実践のため「コミュニティプログラム」を立ち上げ、認知症の高齢者、孤立する若者など、細かく対象者を設定し(「みんな」の再定義)、個別にプログラムを企画し、リーチしているそうだ。担当の柿塚拓真氏は、活動のクオリティ評価について次のように述べていた。「楽団員が従来の価値観に縛られ、義務感でやっていると、多様な人と紡ぎ出す音楽の魅力を正当に評価できない。観客にとって音楽が、真に生きた存在に変わる機会を失うことになる」。同楽団では既に楽団員の意識改革、独自の評価基準の設定に着手している。その成果は、ぜひ業界全体としても参照していけるのではないかと感じた。

後半では、障害のある人とのプロジェクトをリードするアーティストの人材不足、育成の重要性が指摘され、ここに公共劇場がどう関わっていくかについても議論がおこなわれた。

おわりに

ロームシアター京都では現在、今回の学びを生かした企画に取り組んでいるが、実際に劇場が踏み出すべき「最初の一歩」については、最終回でゲストが下記のように触れていた。「劇場にあの人がいるから安心していける、と思ってもらえる場所にする(文氏)」「相談窓口を明確にする(岸本氏)」「自分自身の情熱を、組織全体のミッションにする(柿塚氏)」——3名とも、インクルーシブな活動の主軸をハード・ソフト面ではなく、劇場スタッフの意識改革だと考えているのが印象的であった。課題を他人事ではなく、自分ごととして捉えることができたとき、公共劇場はいかに変化していくのか? 一市民としてささやかながら、今後の変化を見守り続けていきたい。

*本勉強会の詳細な記録はロームシアター京都のウェブサイトで公開されています(https://rohmtheatrekyoto.jp/event/56906/)。

Artist Pickup 09

桂華紋

Kamon Katsura

コロナ禍で更新される噺家の視線

「落語に魅了されてこの世界に入ったので、自分も純粋に落語の面白さを伝えたい」。そう語る桂華紋に落語の魅力を伝えたのは、師匠である桂文華であった。弟子入りから10年、華紋はNHK新人落語大賞を受賞。師匠との縁を大切に精進し、ようやくひとつの節目をつくることができた。

しかし、その凱旋公演ともいえる「桂華紋10周年＆NHK新人落語大賞受賞記念独演会」がコロナ禍で中止となり、その他の公演もなくなってしまう。そんな中、落語会をネット配信しようと仲間に誘われた。「ナマの落語が一番良いが……」と当初は後ろ向きの思いもあったが、実際にやってみるとさまざまなことに気が付いた。配信の落語は、カメラやマイクを自分たちでセッティングする。つまり映像や音声のディレクションを落語家自身でおこなう必要がある。テレビ放送の場合、落語家はあくまでも演者である。「ディレクションができるのであれば」と、華紋はまずカメラに着目した。落語中、上(かみ)・下(しも)で目線を切り返すタイミングで、あえてカメラを見たのだ。配信の場合、カメラを見れば“視聴者全員と目が合う”。劇場やテレビ収録ではありえない発見だった。そして、そのままカメラ目線で話しかけられ、落語が進んでいくと視聴者は咄嗟に自分が登場人物にされてしまったと驚き、これがウケた。目線の効果的なカメラへの切り返し、これが武器になったのだ。華紋が落語の最中にカメラに目線を送ると、配信サイトのチャットが活気づき、「よっ、カメラ目線!」「目があったー!」などと書き込まれるようになる。笑いと歓声が混ざり盛り上がる。古典落語の盤石な構成と新しい試みの融合は相性がよい。この落語式カメラ目線以外にも、あえて顔を映さないことで発話の法則を崩したり、カメラの置き位置で見せ方に変化を加えたり、配信落語への工夫と追及は止まらない。

「通常の落語会も経験し、小さい頃からPCやカメラが身近にあって、その勉強にも抵抗がない。そんな我々の世代にできることがある」という華紋はいま、最前線で新しい落語の面白さを伝えている。

Profile

かつら・かもん

落語家。1987年、大阪生まれ。関西学院大学法学部を卒業後、2010年、桂文華に弟子入り。2019年、東西の若手落語家の登竜門であるNHK新人落語大賞において「ふぐ鍋」を披露し、大賞を受賞した。関西を中心に落語会に出演し、またインターネットラジオやネット配信の落語など、様々な分野で活躍中。

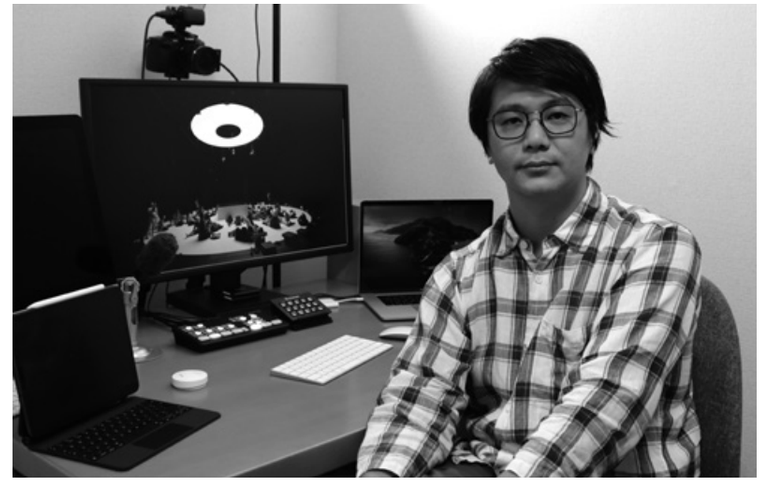
関西を拠点とする気鋭のアーティストを紹介。古典と現代、それぞれのフィールドで活動する若き表現者たちの思考に触れる。

［インタビュー＝枡谷雄一郎・松本花音／文＝枡谷雄一郎］

Artist Pickup 10

山城大督

Daisuke Yamashiro



映像でアート・社会・教育をつなぐマルチプレイヤー

美術家・映像作家、映像ディレクター、大学教員という3足のわらじを履き、全国のアートプロジェクトや教育現場に複数の肩書で携わる山城大督。アーティストとして着実に評価を得つつ、芸術祭や文化施設での記録や配信業務も手がけ、現在は京都芸術大学アートプロデュース学科で教鞭をとる。ロームシアター京都では「京都・岡崎計画 搬入プロジェクト」でのドキュメント担当、2019年「プレイ!シアター」で上演型インスタレーション作品を発表。翌年オンライン開催された同企画では、5時間のマルチメディア生放送を実現した配信チームの技術統括を務め、劇場の可能性をひらく一翼を担った。

本人は、自らの働き方を「映像のいろんな使われ方を仕事にしている」と語る。映像との原点は小学生時代。西日本最大級のAV資料を所蔵していた大阪・茨木市立中央図書館で映画を何本も鑑賞していた。インターネット発展期の1998年に大阪市立工芸高校映像デザイン学科に進学し映像編集技術を習得したのち、国内随一のメディアアートの教育機関であるIAMAS(情報科学芸術大学院大学)に入学。同級生には真鍋大度(ライゾマティクス)らがおり、アートとプログラミングの領域を横断し、ファインアート業界での発表を作家活動とは限定しない、多様な技術を糧にしたアーティスト像が培われていった。

いま山城があらゆる場所で手がける多様なプロジェクトや作品に共通する要素は、〈今といつか〉〈ここととどこか〉〈わたしと誰か〉といった、時間や空間をも超えうる存在どうしを結ぶ視点と技術である。それは映画でいうモンタージュ(視点の異なる複数のカットを組み合わせて用いる技法)を応用した手つきともいえる。

「アーティストとしての創作で自分の関心と社会を繋げ、映像ディレクターの仕事で映像と社会を繋げる。そして次世代に目を向ける教育を通して、人間の営みが時代を超えて見えてくる」。彼の“繋ぐ”ことへの欲望とモチベーションが生み出す表現は、〈距離〉についていま一度考えることを余儀なくされた私たちの未来を照らす手がかりになるかもしれない。

Profile

やましろ・だいすけ

美術家・映像作家。映像メディアの時間概念を空間やプロジェクトへ応用し、その場でしか体験できない〈時間〉を作品として展開する。アーティスト・コレクティブ「NadegataInstant Party」メンバー、個人としても全国で作品を発表。2006–09年山口情報芸術センター［YCAM］エデュケーター。20年、第23回文化庁メディア芸術祭審査委員会推薦作品受賞。

［インタビュー／文＝松本花音］

［連載論考］

脱領土化/再領土化から〈破片〉的へ
——あるいは、10年代の上演系芸術を俯瞰する第五回

内野儀
Tadashi Uchino

さまざまな作品・動向が現れた2010年代が終わりを迎えつつあるいま、上演系芸術とそれを取り巻く状況はいかなる時局を迎えているのだろうか。批評家・演劇研究科の内野儀が、10年代を概括する連載論考。

表題にある10年代をあけた最初の1年が、新型コロナウィルスがもたらした「騒動」で終始しそうになっている。前稿で論じた羽鳥嘉郎の貫網的演劇活動（アクティヴィズム）はしかし、この程度の「騒動」などでは揺るぎそうにないばかりか、むしろあらためて10年代に開始された重要な〈演劇の思考〉として参照されるべきなのではないか。KYOTO EXPERIMENT 2013と同2014のフリンジ企画として連続して実施され、そこで羽鳥と「けのび」の活動が一挙に可視化・深化したように見える「使えるプログラム」の記録集を手にとると、たしかに、そうした思いが強まるのである。

基本的には、前回紹介した『けのび 演出集1 しかしグッズ』から読み取れる羽鳥の思想のより明示的な展開という性格を、「使えるプログラム」はもっている、とまずは言っておけるだろう。それは端的に、これから見ていくように、「演出」という語よりも「劇」という語が頻出し、「演出家」の自身だけではない、「他の人/物たち」にまで広く開かれた実践的重要性がその語に置かれている印象を与えることからも、理解されるだろう。たしかに、その「劇」を副題にもつプログラムの記録集として出版された『2013 使えるプログラム記録集 劇は使える』（2014）の冒頭におかれた「使えるプログラムとは・この本について」（4頁）で羽鳥は、「この本は参考書のように読まれることを期待しています」と宣言している。「この本」が単なる記録集ではなく、参考書、つまり、アトランダムな「他/多」と接続を果たす演劇的言説/文字資料となり、さまざまな活動がその後に展開されることが期待されているのである。

羽鳥は、「使えるプログラム」のコンセプトについて、まずはこう書く。

> コンセプトは「劇は使える」。
>
> 一字でも、熟語としても、通用している「劇」の再考と、その使い道の検討をするプログラムです。
>
> わたしたちの生が、劇と断絶したものではなくて、ときには劇的という形容詞さえかかることは、言うをまたないでしょう。そしてとりわけ生活が「劇的でない」ことが、抑鬱や、あるいは平穏を育むともよく聞かれます（•1）。そう言い表すことをどう受けとめるにせよ、これは異例な語法ではありません。
>
> ですが、そこで言う劇のようなものについての感覚は、だいたい何からできているでしょうか。どんな要素によって構成されているでしょうか。何が劇になるのか。この点が問われるのは、それは劇が使われようとしているときでしょう。だからはっきりもっと積極的に、使えるものだと考えてみる。使い道は、先ほどのようにまた、生にもかかってくるでしょう。（同上）

引用の文中、（•1）として参照されているのは、劇作家・演出家であった太田省吾（1939–2007）の『劇の希望』（1998）に収められた「劇的なるものを疑う」にある一節である。そこでは、自身の日常生活には「何もなかった」とカウンセラーに訴えた「中年女性」の言葉が引かれている。そうした自己認識について太田は、「彼女の生活に〈何も〉なかったわけではなかった」と言い、彼女にそう思わせたのは彼女が内面化した「〈劇〉の目」によるもので、実際には、「毎日の、毎時の細々としたこと、それにまつわる息づかいがあったはずだ」と書く。つまり、因襲的な「〈劇〉の目」からしか、わたしたちは自身の日常を知覚できないのではないか。そして、「毎日の、毎時の細々としたこと、それにまつわる息づかい」としての「毎日=日常」を、どのように〈劇〉と関係づけるかを——あるいは、それを〈劇〉にしてしまうかを——太田はここで問うているのだと考えられる。

そして羽鳥は、件の「毎日の……」を、いわゆるシアターの作品（=完成品/商品としての劇場内上演）にすべきなどとは考えていないことは当然である。そうではなくて、ここで羽鳥が問題にするのは、太田のように「劇的なるものを疑う」ことはできるが、そこで言われている〈劇〉とは、そもそもなんなのか。（「そこで言う劇のようなものについての感覚は、だいたい何からできているのでしょうか。どんな要素によって構成されているのでしょうか。何が劇になるのか。」）あるいは、太田の言う「劇の希望」とはなんなのか、という問いである、とわたしなりに言いかえてみてもよい。もし〈劇〉に希望があるとして、希望がある〈劇〉はどのような相貌/形式なのか。そしてそのために、やや逆説的に聞こえるかもしれないが、あえて、〈劇〉が、「はっきりもっと積極的に、使えるものだと考えてみる」ことを羽鳥は提案するのである。

こうした思考から立ち上がった「使えるプログラム」それ自体は、羽鳥自身がこの文章でも解説するように、2013年・14年ともに、〔上演系〕〔ワークショップ系〕〔支援系〕〔記録集〕の「四つの柱」によって構成されていた[1]。『2013 使えるプログラム記録集』で活字化されているのは、会期前〔支援系〕事業「批評講座」抄録と会期中の「上演系」「ワークショップ系」企画の概要である[2]。しかし、この本は、あくまでも「参考書」なのである。したがって、記録集と言っても、たとえば〔上演系〕について羽鳥自身が注意を喚起するように

> （略）〔上演系〕の各企画に含まれることが条件であった、それが機能することによって劇が成立するようなインストラクション（指示）と〔ワークショップ系〕のプランは、会期に立ち会えなかった読者にも何らかの実行や体験を可能にします。ぜひ実際に、使ってみてください。（同上）

ということになるのだ。

そしてその「使えるプログラム」の全体については、2013年版記録集で「総論」[3]を書いた江口正登が言うように、羽鳥による「ステートメント」という「一つの言語行為を伴うものであったということ」が「特徴的な点」（48頁）であった。というのも、

> 演劇祭や芸術祭がコンセプトを掲げるのは普通のことだが、ステートメントとはそれ以上のことだ。それは、理念を宣することによってその現実化を苛烈に要求する——あるいは潜在的には、宣言と実行をすでに不可分なものとして登記する——言語行為であり、歴史的アヴァンギャルドたちのそれとよく似た身振りでもある。指針となる何らかのテーゼを掲げ、その妥当性を一定程度論理的に組織立った仕方で検証していくプロセスの総体としてのプログラム。こうした態度は、そもそも歴史的に日本では希少なものであったと思われるし、理念が経験の領野をあらかじめ限定してしまう危険が周知された今日ではますます旗色の悪いものである。（同上）

1
実際のプログラムの構成は以下の通り。13年には上演系・ワークショップ系として、米光一成による『思考ツールとしてのタロット』『言葉と脳、カードと仕組み』（上演系）と「おもしろいカードゲームとその仕組』（ワークショップ系）、ni_kaによるAR 詩劇『キャラクターズ・リブ』（上演系）と『わた詩たち、AR 詩劇を、編むタイプ』（ワークショップ系）、けのびによる『ウィルキンソンと石』『新しい宿に寄せて』（上演系）と『おかず石』『自治：京都』『指導案の会』（ワークショップ系）。また、支援系は、会期に一週間以上の現地滞在・参加を要請される支援系Aと、会期以前から批評講座に参加し、プログラムの運営にもかかわる支援系Bにわかれ、Aには3名、Bには5名が参加した。批評講座は、実践編と理論編に分かれ、のこされ劇場三元・枝光本町商店街アイアンシアター制作の沖田都、劇作家の岸井大輔やダンス批評家の武藤大祐が3回の実践編を、また、美学者の田中均や伊藤亜紗、教育社会学の秋葉昌樹や哲学者の柿並良祐に加え、羽鳥自身も参加した討議が、理論編として、合計5回実施された。翌14年には、山内朋樹『仮止めされた風景』、平井優子『猿婿——The face of strangers——Stone Garden Version』武藤大祐＋国内ダンス留学@神戸『国内ダンス留学@神戸「ポストコロニアル振付理論&実践」成果発表』、遠藤水城×橋本聡『タイトル未定』、『祝日:体育の日』米光一成『想像と言葉』（それぞれ上演系）に加え、山内朋樹『舞台としての庭。その生態系を探る』（ワークショップ系）があった。批評系では、庭師/美学・庭園史研究の山内朋樹に加え、田中均、武藤大祐らによる4回の批評講座があり、支援系はBに4名の参加があった。また、13年と14年のプログラム実施会期のあいだに『記録集』の刊行（14年3月25日）があり、それを記念して、レクチャーを中心とする5回の刊行イベントも開かれている。

2
なお、『2014 使えるプログラム記録集』には、2013年版に収録されたものが再録されていたり、より多くの英語訳が掲載されたりしている。素朴に考えると、本来は、この2冊が合冊されて1冊の記録集として出版されることが望ましかったようにも思えるが、それはあくまでも「全体性」「統一性」を「資料」に求める研究者的視線であろう。

としている。2013年6月22日版と日付が明示されたその羽鳥による「ステートメント」は、A4用紙1頁の簡潔なものなので、すべてを引用する。

> 劇は、劇場ではありません。
> 劇は、舞台ではありません。
>
> 劇の素材は、わかられていません。
>
> もしも、絵画と建築から生まれた「デザイン」の感覚がわれわれの机の上の整理に影響しているように、
> 劇についての感覚がわれわれの日常生活に役に立つ、使えるものだとしたら。
>
> きっと、人間関係とか、あなたの日々の振る舞い、演技をも変えるかもしれません。
>
> 劇の技術を思い浮かべることで、どうすればいいのか悩むことができる。
> これまで受けてきた教育、誰かの宗教、誰かの哲学、それだけに演出されずにいられる。
>
> 劇は使える、べきだ。
> あなたのこれからの劇のために。
>
> —
>
> 他のいわゆる芸術ジャンルと比較しても、演劇はその素材も曖昧で、それゆえに脱領域的な企てや転用の試みも精確には展開されがたかった。だが同時に、シアターなどの装置に引き込まれずに「演劇」ならぬ「劇」の定義を求めようとするならば、流通している語の書き換えとなることもできる。まだその要素や主体が確定していないなら、まずこの母語における政治のチャンスが残されているとも言いうる。つまり、表現や活動形態以外の面でもアクチュアルであれる。この機会を逃すな。
> 劇は使える。
>
> 〔初年度〕
> 劇というのは見出されるものである。
> だからこそ使える。
> 使わせる側、あるいは作らせる側をなくしうる。
> あなたによって使える何かを、劇だけが自ずから再現しようとする。(5頁)

2014年度版記録集にも再録されたこの「ステートメント」については、きわめて強い喚起力を持つマニフェスト的文章であるとひとまず言っておけるだろう。ここでは、「劇というのは見出されるものである」という一節に注目したい。この一節ですぐさま了解されるのは、ここで言われる〈劇〉が、一般的に流通している意味での〈劇〉、即ち、太田が批判的に使っていたような意味での〈劇〉と、それが日常のあらゆる局面を規定・拘束するような「〈劇〉の眼」ではないものを可能にするなにか、である。劇場や舞台に限定されないような(=「シアターなどの装置に引き込まれずに」) 具体的な実践によって、「劇についての感覚」を体験すれば、それが「われわれの日常生活に役に立つ、使える」ことになるかもしれないなにか。外部的な制度(「これまで受けてきた教育、誰かの宗教、誰かの哲学」) だけに規定されない(=「それだけに演出されずにいられる」) ことが可能になるかもしれないなにか。そのためにこそ、〈劇〉は見出されなければならず、使えなければならない、と羽鳥は言うのである。これが羽鳥にとっての、「〈劇〉の希望」である。

既出の総論で江口は、ここでのステートメントから「劇の素材の不確定さ」と「形式化と有用性の結びつき」というふたつの論点を抽出し、前者で演劇史的言説と結びつけ、後者では、ここでの羽鳥の理路の多少の危うさを指摘しつつも、その思考を前に進めようとしている。そして、「ステートメント」の〔初年度〕以降に書かれた比較的明らかな既存の演劇理解への批判(「使わせる側、あるいは作らせる側をなくしうる」、つまりは上演における権力/非対称性の問題) を、「補足」で論じてもいる(48, 9頁)。

他方、2014年度版の総論における田中均によれば[4]、羽鳥の既存の演劇批判としての「〈劇〉の希望」は、単に、そうした権力構造の脱構築にとどまるものでなく、「劇の有用性は人間的なるものに限定されてはならない」(97頁) というある種の徹底が想定されているという。その大前提として理解されるべきなのは、この2冊の記録集における「指示」が、「ある種の『質』を再–演あるいは再–現するための指示の指針や集積」(同上) だと羽鳥が定義していることである。ここでの「質」は、かなり難解な概念だが、田中はこう説明する。

> 経験の制度化された領域ではなく日常の中に存在し、日常の中から出現する。それはまずそのようにして感得、認識され、そして状況の別の様態へと変容してゆく。要するに、ここでの「質」は何よりも、実践と生産にではなく、知覚と認識に関わっているのだ。であれば、「質」に関する指示は私たちに状況を知覚させ、認識させるものであるはずだ。そのような知覚あるいは認識は、その状況の再–組織化に先行する。「劇」によって再–演された「質」は、第一義的に、ポイエーシス(生産) ではなくアイステーシス(知覚) の対象なのである。(同上)

この「質」の再–演としての「劇」には、人間という主体は必ずしも要請されていないことに注意しよう。田中によれば「このプログラムにおける『劇』は、人間の能動性が人間の受動性と絡み合うだけでなく、無機物を含む定かならぬ諸存在の能動性と受動性の複合体が出現する場」(同上) なのである。

こうした思考を展開しながら、「使えるプログラム」は2年間にわたって実施された。その結果として出版されたこの2冊の記録集に収められた「指示」と「プラン」は、そしてまた、2018年に羽鳥の編著書として出版された大部の『集まると使える——80年代運動の中の演劇と演劇の中の運動』(ころから) の内容まで加味してみたとき、羽鳥の〈演劇の思考〉は、「コロナ渦」だの「ポストコロナ」だのといった「騒動」の渦中にある今のわたしたちに、どのように「参考書」でありうるのか。そこにどのような「〈劇〉の希望」が見出されるのか。本連載を締めくくるに当たり、次回はそのあたりを中心に論じていく。

[次号につづく]

3 江口正登「総論」(『2013 使えるプログラム記録集』(48–51頁))。

4 田中均「使えるプログラム2014について」(『2014 使えるプログラム記録集 劇は使える』(96–99頁))。

Profile
うちの・ただし
日米現代演劇、パフォーマンス研究、学習院女子大学国際文化交流学部教授。1957年京都生まれ。東京大学大学院人文科学研究科修士課程修了(米文学)。学術博士(2001)。2017年まで東京大学大学院総合文化研究科教授(表象文化論)。主な著書に『メロドラマからパフォーマンスへ——20世紀アメリカ演劇論』(東京大学出版会、2001年)、"Crucible Bodies: Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium"(Seagull Press, 2009)、『「J演劇」の場所——トランスナショナルな移動性(モビリティ)へ』(東京大学出版会、2016年)など。

Review

多様なるメディアを一体化したアーカイヴ展

建畠哲
Akira Tatehata

「ダムタイプ | アクション+リフレクション」展

人間=機械の機構

最近、国内外でのダムタイプの活動への再評価の機運が著しく高まっているが、残念ながらいまだ新型コロナウイルス禍が終息せず、さまざまな制約を余儀なくされてもいる。今年のヴェネチア・ビエンナーレの日本館への出品アーティストに選ばれていたのだが、ビエンナーレ本体の開催が来年に順延され、また後に述べるようにロームシアター京都で予定されていた久方ぶりの新作パフォーマンスの公演も映像記録の上映に切り替えざるをえなくなってしまった。そうした状況の直前にあって、東京都現代美術館の「ダムタイプ | アクション+リフレクション」展がなんとか開催に漕ぎつけたのは喜ばしい話である。

この展覧会は2018年にフランスのポンピドゥー・センター・メッスで開催されたダムタイプ展と同じ長谷川祐子の企画で、いわゆる回顧展形式ではなく、実作と公演の映像に加えて、写真、映像記録、会場図面、年譜などを整然と展示し、多様なメディアと資料体を一体化させた大規模なアーカイヴ展ともいうべき方法を取っている。それはマルチメディアのコレクティブであるダムタイプの紹介にふさわしいばかりではなく、1次資料と2次資料の弁別を排し、同列に扱った展示の試みという意味でも興味深い。

ダムタイプは京都市立芸術大学の学生によって1984年に設立された。当初はダムタイプシアターと称していたこの集団の仕事を私がはじめて目にしたのは京都の四条河原町の近くにあった梁画廊でのゲーム板を主体としたインスタレーション展だが、同じ1986年に開催された大阪の国際演劇祭の会場、近鉄小劇場で《睡眠の計画》の公演を見て大きな衝撃を受け、以来、《Pleasure Life》(1988年/京都・京都府立府民ホール・アルティ)や《S/N》(1995年/東京・スパイラルホール)などの会場に足を運ぶようになった。

Dumb Type《LOVE/SEX/DEATH/MONEY/LIFE》2018(奥)、《pH》2018(手前)
「ダムタイプ | アクション+リフレクション」展示風景、2019年 東京都現代美術館 Photo: Nobutada Omote

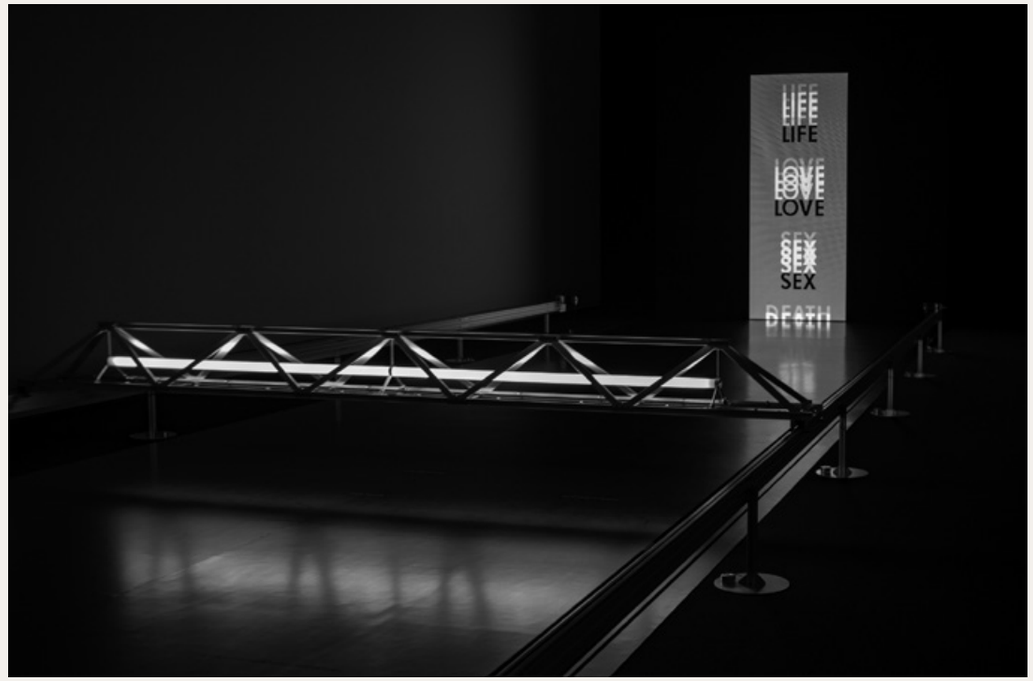
東京では赤テント、黒テント、早稲田小劇場やつかこうへいの芝居に足繁く通い、京都に移ってからは京大の学生劇団であった劇団そとばこまちを知り、また利賀村の演劇祭にも毎回出かけるようないっぱしの演劇ファンであった私が、ダムタイプに衝撃を受けたのは、それまでの人間臭い小劇場運動とはまったく対照的な、ポストヒューマン的なパフォーマンスの出現を目の当たりにしたからである。近鉄小劇場で顔を合わせた鈴木忠志が「こんなことされたんじゃかなわないよな」とつぶやいたのを覚えているが、その鈴木も翌年の利賀国際演劇祭にはダムタイプを招聘しているのだ。

身体や記憶といった言葉は20世紀的な概念であるという見方があるが、それはむしろかつては自明のものであったものが危機に瀕することによって逆説的に浮かび上がってきた概念というべきであろう。その意味ではモダンとポストモダンは時系列ではなく対概念ということになる。アクションは心的なものの表象ではない、人間=機械の機構と化さなければ完全なものたりえないとするのは1950年代にニューヨークを席巻したハロルド・ローゼンバーグが命名したアクション・ペインティングだが、見方次第ではポストヒューマンの予兆ともいいうるこの思想は、やがて文字通り機械の機構と化した「新しい身体の使いかた」を招来せずにはおかなかったことになろう。

ダムタイプのコレクティブネス

本展で、その人間=機械の機構への省察を最もよく示しているのは《pH》である。矩形のパフォーマンス・エリアの上を巨大なセンシング・マシーンを思わせる蛍光灯を備えたトラスがコンピュータで制御された動きで往復を繰り返す。パフォーマーは床に伏せてトラスを通過させるか、あるいは逆にトラスの上をまたぎ越すしかない。パフォーマーは身体をスキャンされ、ビデオカメラで監視されるような行為を(機械の操作の主体でもなければ客体でもない身体のありようを)強制的に誘導されるのである。

たとえばカフカの《流刑地にて》に登場する処刑機械は、犠牲者の身体を拘束し、切り刻み、破壊する。そこを支配するのは犠牲者に対する非情さであり、理由のない暴力であり、何処にも救いのない不条理なユーモアである。それに対して《pH》では身体は人間=機械の機構と化し、クールに統制され、その光景は完璧であり、それゆえにまたどこか危険な美しさをはらんでもいる。pHとは酸性とアルカリ性の度合いを示す数値だが、その二項対立の図式は主体/客体の狭間



Dumb Type《LOVE/SEX/DEATH/MONEY/LIFE》2018(奥)、《pH》2018(手前)
「ダムタイプ | アクション+リフレクション」展示風景、2019年 東京都現代美術館 Photo: Nobutada Omote

Teiji Furuhashi《LOVERS》1994/2001 所蔵：国立国際美術館
「ダムタイプ｜アクション+リフレクション」展示風景、2019年 東京都現代美術館 Photo: Nobutada Omote

にあるアクションのメタファーであるように思えなくもない。

《S/N》は古橋悌二がHIV感染者であることをカミングアウトする場面を中心に構成されたマルチメディア・パフォーマンスである。「私は夢見る。私の性別が消えることを」にはじまり、国籍、血、人種、権威などの消滅を願う言葉が羅列されるように、アイデンティティの付与による抑圧を退け、マイノリティーの解放に向けてのきわめて鮮烈な社会的メッセージを掲げた作品だが、映像で見直しても感動的なのは舞台上で化粧する古橋とセックスワーカー役のビデオ画面のブブ・ド・ラ・マドレーヌが交わす、HIV感染者とのセックスを巡る会話の場面であろう。

ダムタイプは特定のリーダーを置かず、メンバーも固定されていないコレクティブだが、古橋が中心的な存在であったのは確かである。《S/N》の海外巡回ツアー中に古橋は早すぎる死を迎え、ダムタイプの継続は難しいのではないかと思われたが、事実としては間欠的にではあれコレクティブとしての仕事は継続されており、高谷史郎、池田亮司、高嶺格らは個人的な存在としても目覚ましい国際的な活動を見せている。

それぞれの卓越したメチエをもった自立したアーティストたちがプロジェクトごとにテーマや方法についての対話を繰り返し、時間をかけて制作していくという、まさにコレクティブというにふさわしい集団なのだ。

ポストヒューマニティのリフレクション

さて冒頭に記したようにダムタイプの新作パフォーマンス《2020》は高谷史郎を中心に新人をも交えて周到に準備され、シアタピースとして完成したのだが、公演は不可能になり、スクリーニングのみの公開にせざるを得なかった。それでも冒頭の祝祭に満ちた場面の荘厳さや、末尾の新人アオイヤマダのダンスなどは、このコレクティブが今も生産的な力を有していることを納得させるものであり、公演として実現させる機会が待ち望まれる。

これは制作の現場のプロセスを知らぬ者の憶測としていうのだが、古橋にはメディアアーティストとしての幅の広さと同時に、ドラァグクイーンにもつながる“クールなえぐさ”があり、それが独自のドラマツルギーのバイタリティをなしてもいた。高谷はその両面を理解しつつも、どちらかといえば前者に重きを置いているように思われる。

東京都現代美術館の展覧会が、インスタレーションの精緻なアイソメの図面に象徴されるようなアーカイヴ展としての完成度の高さを示しているのは、そのことによるだろう。もっとも古橋の単独の映像インスタレーションである《LOVERS》(1994年)の再制作に取り組んだ高谷が新たな機器を駆使することで、古橋の「ビデオというメディアの崇高にして幽玄でもある可能性を引き出した「優雅さと思慮の深さ」(バーバラ・ロンドン)」を十全に再現していることは、高谷自身のメディアアーティストとしての包容力を十全に示している。

ダムタイプは傑出した才能がフレキシブルな集合をくりかえす実に異例の集団である。そう、コロナ禍での展覧会は、かえってダムタイプの社会へのメッセージ性をより緊張感に満ちたものにしていたというべきかもしれない。

Profile

たてはた・あきら
美術評論家、詩人。1947年京都府生まれ。72年早稲田大学文学部仏文学科卒業。新潮社『芸術新潮』編集部を経て、1976年から国立国際美術館に勤務。2005−11年国立国際美術館館長。11年−埼玉県立近代美術館館長、17年−草間彌生美術館長。また11−15年京都市立芸術大学学長、15年−多摩美術大学学長。「ヴェネチア・ビエンナーレ」日本館コミッショナー(1990、93)、「横浜トリエンナーレ2001」アーティスティック・ディレクター、「あいちトリエンナーレ2010」芸術監督など、多くの国際美術展を組織し、アジアの近現代美術の企画にも多数参画する。詩集『死語のレッスン』(2013、思潮社/第21回萩原朔太郎賞受賞)など、著書多数。

2020年の舞台芸術を考える（1）
――西欧舞台芸術のNetflix化が辿りつく電子植民地

岩城京子

未曾有の1年――世界の舞台芸術はどう変化したのだろう。
演劇パフォーマンス学研究者の岩城京子が2020年から照射する、
舞台芸術の未来。全2回連載の第1回。

Airbnbは専用の賃貸物件を持たず、Uberは自社車を所有しない。こうした「非人称化ビジネス」が隆盛するなかコロナ禍が襲った。結果、舞台業界も、なかば強制的に、非人称化の波に乗るはめになった。つまり「誰が、どこで、どの観客のために創作するか」という個々の舞台作品の根幹をなす近隣社会との関係項を自ら手放していったのだ。より端的に言うなら、特に欧米圏の演劇業界が急速に「Netflix化」した。

英国ナショナル・シアターの『NT at Home』、ミュンヘン・カンマーシュピレーの『Kammer 4（オンライン専用劇場）』、あるいはディズニー・プラス（ディズニーの公式動画配信サイト）を介してストリーミングされたブロードウェイ・ミュージカル『ハミルトン』など、居住地区、発話言語、日々悩まされる社会問題に関係なく、観客は世界中の舞台作品を家にいながら消費することに慣れてしまった。確かに、今まで経済的に劇場に行けなかった階層が、舞台芸術の魅力に触れられる良い機会にはなった。けれど同時にそれは、舞台芸術界が非人称ビジネスの波に投身自殺をするリスクと背中合わせの利点だった。

舞台作品の「コンテンツ」は、舞台上で披露されるパフォーマンスだけではない。観客間の非言語コミュニケーション、劇場という歴史建造物と近隣社会との対話、舞台裏を支える専門家たちと劇場機構との協同、演出家が制御する光・音・温度などに対する観客の身体反応など、すべて込みで舞台の「総合コンテンツ」である。しかし舞台芸術が、このままNetflix化の道を歩みつづけたら、それは舞台上にある諸要素だけが芸術だ、という視野狭窄な演劇観を認可することになる。それは演劇言語の貧困化でしかない。仮にデジタル空間で演劇を上演したいなら、Forced Entertainmentの『End Meeting for All』のように、その時空間に特化したデジタル・ドラマトゥルギーを考案しなければならない。

また、世界中へコンテンツが非人称的にストリーミングされることで、映画界と同様、舞台芸術界においても利益の「一極集中化」が加速されるようにおもう。世界各都市の経済機構がとうてい太刀打ちできない、ポール・ヴィリリオの言う「超都市」がオンライン空間に誕生するのだ。そのとき超都市空間で上演される舞台芸術は、おそらく日本に住む人々の悩みを、日本語話者とともに考えるような作品にはならないだろう。つまりコロナ禍が長引くほど、西欧演劇による舞台芸術界の「電子植民地化」が促進される可能性がある。果たして土地と、言語と、文化と切り離された「非人称的なデジタル演劇」がグローバル化の名のもとにこのまま無条件に増えていっていいのだろうか。その流れがなし崩し的に進んでいったあとの近未来を、危惧しないではいられない。

Profile
いわき・きょうこ
演劇パフォーマンス学研究者。ロンドン大学ゴールドスミスで博士号（演劇学）を修め、同校にて教鞭を執る。単著に『日本演劇現在形』（フィルムアート社）等。2020年秋よりアントワープ大学文学部芸術学科専任講師。

Contents

ロームシアター京都カラーグラビア ［撮影：市川靖史］
四季折々の劇場の日常的な姿を捉えた撮りおろし写真。現代芸術、工芸、建築の分野を中心に、写真によるアート・ドキュメントを広く手掛け、京都会館時代からその建築の姿を収めてきた市川靖史氏により撮影されました。

リニューアルオープンまでの経緯
前川國男設計の京都会館がロームシアター京都にリニューアルするまでを追ったルポルタージュ。再整備期に関わった関係者への取材をおこない、編集部がその経緯とポイントを濃縮してまとめました。本論に加え、社会状況やアートマネジメントに関わる事柄を併記する年表も掲載しています。
（年表監修：若林朋子）

ロームシアター京都の施設・設備・サービス
多彩な催しを行う文化施設としての安心安全な施設運営にあたっての機能、設備、サービスについて掲載しています。各ホールについては写真や図面、設備などのスペックについての情報や、改修により新たに可能になったことを紹介するほか、香山壽夫設計事務所による改修設計のポイント、防災やバリアフリーの対応、空調や環境共生等へについても言及。さらに、改修設計を担当した香山壽夫氏と当時設計主任だった下川太一氏（ともに香山壽夫建築研究所）による寄稿を掲載しています。

ロームシアター京都の利用状況と運営体制
ロームシアター京都における貸出施設の利用に関するフローや統計データを紹介し、どのように利用されているかについてまとめた章。ロームシアター京都の根幹をなす施設利用状況を振り返ることで、リニューアルしたことによって京都会館からどのような変化を遂げたかを概観しています。加えて施設利用者のみなさまからのお祝いメッセージのほか、ニッセイ基礎研究所 芸術文化プロジェクト室 主任研究員の大澤寅雄氏による論考も掲載しています。

小澤征爾、
松本功（ローム株式会社 代表取締役社長 社長執行役員）
からのお祝いメッセージ

ロームシアター京都自主事業記録写真
カラーグラビア
ロームシアター京都の特色のひとつである自主事業。2016年1月10日の開館記念式典・記念公演から2019年度までの多彩なジャンルの公演およびイベントの記録写真をカラーで掲載しています。

創造現場としてのロームシアター京都
コンセプト「劇場文化をつくる」を検証する各種対談記事や、各ジャンルの批評家らによる「京都の創造環境におけるロームシアター京都の位置と使命」に応答した寄稿、自主事業を中心にロームシアター京都に関わったアーティスト、クリエイターからのメッセージを掲載しています。

ロームシアター京都5年の記録［催物データ］
ロームシアター京都オープニング・プレ事業（2015年3月-11月）と開館後にロームシアター京都で行われた全催事*の催物データを一挙掲載！ *非公開の催しで一部非掲載あり

京都会館条例・京都会館条例施行規則

支援・協力企業からのお祝いメッセージ

ロームシアター京都 ROHM Theatre Kyoto 5th Anniversary Book

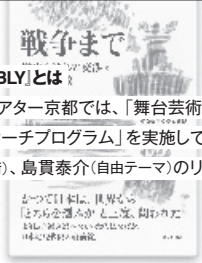
ロームシアター京都開館5周年記念誌

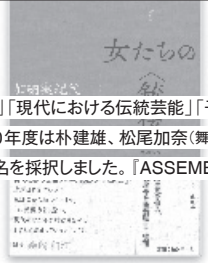
ロームシアター京都の開館5周年を記念して発行される、永久保存版の書籍。撮りおろし建築グラビア、各分野の研究者・批評家や改修設計の担当者による寄稿、アーティストらによる対談記事、過去公演の記録写真、参加アーティストからのメッセージなどを掲載しています。1960年に生まれた京都会館が、いかにして2016年にロームシアター京都としてリニューアルされ、どのような劇場として生まれ変わったかを多角的な視点から振り返ります。

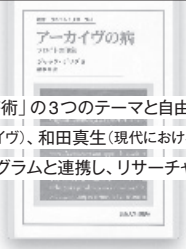
発行日：2021年1月10日｜仕様：ハードカバー、208p｜料金：2,500円（税別）
ロームシアター京都総合案内、京都岡崎 蔦屋書店、劇場公式WEBストアで販売
発行元・お問い合わせ：ロームシアター京都｜TEL.075-771-6051（代表）

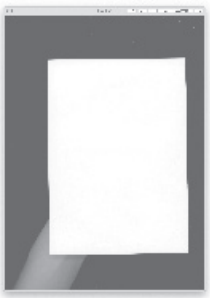
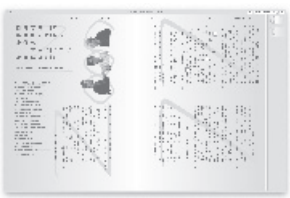
ロームシアター京都
開館5周年記念事業
特設ウェブサイト

60th 5th Anniversary
ロームシアター京都
ROHM Theatre Kyoto







『ASSEMBLY』とは

ロームシアター京都では、「舞台芸術のアーカイヴ」「現代における伝統芸能」「子どもと舞台芸術」の3つのテーマと自由テーマで、学術的・実践的リサーチをおこなう「リサーチプログラム」を実施しています。2020年度は朴建雄、松尾加奈（舞台芸術のアーカイヴ）、和田真生（現代における伝統芸能）、渡辺健一郎、小山文加（子どもと舞台芸術）、島貫泰介（自由テーマ）のリサーチャー6名を採択しました。『ASSEMBLY』は同プログラムと連携し、リサーチャーによる寄稿などを掲載しています。