

PARC6「公共と芸術フォーラム」第2回 | 「21世紀の日本の広場」

開催日 | 2016年9月3日(土) 15:00-18:30

会場 | 札幌駅前通地下歩行空間 | 北3条交差点広場(西)

出演 | 北山恒(建築家)、深田晃司(映画監督)、毛利嘉孝(社会学者)

モデレーター | 相馬千秋(芸術公社)

第1部 | 15:00 ~ 16:30 | 講演

北山恒(建築家)

深田晃司(映画監督)

毛利嘉孝(社会学者)

第2部 | 16:45 ~ 18:30 | シンポジウム「21世紀の日本の広場」

出演 | 北山恒、深田晃司、毛利嘉孝

モデレーター | 相馬千秋(アートプロデューサー)

開催概要はこちらからご覧ください→

<http://www.sapporoekimae-management.jp/2016/07/23/public-art-research-center-6-parc6-our-place-%E9%96%8B%E5%82%AC/>

イントロダクション

高橋喜代史：今日はPARC6にお集まりいただきありがとうございます。PARCは6回目、公共と芸術フォーラムは2回目となります。今回は、芸術公社の相馬千秋さんに登壇者の人選から企画に加わっていただきました。本日の素晴らしいメンバーに集まっていたのは、相馬さんの力なくしては実現できなかったことです。ありがとうございます。



PARCというアートプロジェクトは、アーティストや研究者の方々と、このチ・カ・ホの新たな活用方法を模索・提案していく場であり、課題や可能性の発見をしていく場とすることを目的として始まっています。全国各地で表現に対する規制などが可視化されていますが、今回は論客の皆様方に意見交換してもらおうなかで、公共空間が内包する環境、課題・可能性について探っていければと思います。

相馬千秋：相馬と申します。今日はお招きいただきまして、どうもありがとうございます。このような通路でフォーラムを開催することをイメージしておりませんが、そのまま公共というか通路である場所で話をすることに驚いています。

今回、私にご依頼いただいた理由には、私自身が芸術公社というNPOを立ち上げて活動していることがあったのだと思います。芸術公社という団体名は、あたかも芸術を公共事業にして政府のアート事業を運営するような印象を持たれることも多いのですが、実際には一民間組織です。しかも「公社」のような、企業や公共の肩代わりをする企業のような言葉をあえて使うのは、ある種危険ですし、皮肉に思われるかもしれません。ですが、私自身のさまざまな経験を経て、今こそ公共というものを民間のサイド、インディペンデントな組織から考え、実践したい思いを持って、活動しています。

いずれにしてもいま公共というものが、あらためて問題になっています。

ひとつには、公共＝行政＝管理者といった、すごく単純な図式に絡め取られてしまうという部分がある。一方で、民間はマーケットの論理が強く、市場の原理に従わざるをえないという二極分化が進んでいます。では、アートやクリエイティブなことに関わっている私たち、あるいはそれを担っていく市民の皆さんや一人ひとりの鑑賞が、この問題をどう考え、実験を試みるかが、今こそ問われているのではないかと思います。

今日は、その問題を考えるに最もふさわしいお三方にいらしていただいております。建築家の北山恒さん、社会学者の毛利嘉孝さん、そして映画監督の深田晃司さんです。このお三方のジャンルはまったく異なりますが、皆さんそれぞれの分野でたいへん活躍されている方々です。パブリックという切り口で見ると、このお三方がある意味近いベクトルで社会問題を見て、考えて、かつ行動していらっしゃいます。

それではお三方のプレゼンテーションから始めたいと思います。



プロフィール |

相馬千秋(アートプロデューサー | 特定非営利活動法人芸術公社代表理事)

国際舞台芸術祭「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)、横浜の舞台芸術創造拠点「急な坂スタジオ」初代ディレクター(2006-10年)、文化庁文化審議会文化政策部会委員(2012-15年)等を歴任。2012年よりread(レジデンス・東アジア・ダイアログ)を創設、アジアにおけるコミュニケーション・プラットフォーム作りに着手。2014年仲間とともにNPO法人芸術公社を設立し代表理事に就任、法人の経営や各種事業のディレクション全般を行う。また国内外で多数のプロジェクトのプロデュースやキュレーションを行うほか、アジア各地で審査員、理事、講師等を多数務める。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。

第1部

北山恒氏プレゼンテーション「In Between パブリック・プライベート」



プロフィール |

北山恒 (建築家 | architecture WORKSHOP 代表、法政大学教授)

1950 年生まれ。横浜国立大学大学院在学中にワークショップ設立 (共同主宰)、1995 年 architecture WORKSHOP 設立主宰。横浜国立大学大学院 Y-GSA 教授を経て、2016 年法政大学教授。横浜市都心臨海部・インナーハーバー整備構想、横浜駅地区大改造計画に参画。2010 年第 12 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際建築展日本館コミッショナー。受賞歴に、日本建築学会作品賞、ARCASIA 建築賞ゴールドメダルなど。著書に『TOKYO METABOLIZING』、『都市のエージェントはだれなのか』(TOTO 出版) など。

今日は、「In Between パブリック・プライベート」いうタイトルで、公領域と私領域、公共的なものと私的なものについて、考えているいろいろなことをお話しします (図 1)。

人間というのは、動物の縄張りと同じように、泡の中にいるというような感覚があります。エドワード・ホール (1914-2009) という社会学者が、プロクセミックスとって、人はこういう 3m ぐらいの泡の中に入れて、それが移動していると唱えました (図 2)。今日のみなさんは、泡がぶつかっていて、自分の縄張りの中に他者がいる状態です。このように、自分以外のものということ認識することで、初めて自己が確立する (図 3)。この泡の中に他人が来ると、「いやだな」と感覚的に感じる。親しい人がそばにいるときには気にならなくても、見知らぬ人がいると緊張しているはずなんです。

ところが、近くに人がいない状態、大自然の中に人間がいると、そういう縄張りの感覚というのが溶けて、環境の中に自分の意識が溶けていく感覚をもちます (図 4)。哲学者のマルティン・ハイデガー (1889-1976) は、空間と人間の関係というのは「住まうこと」であるという。彼は、人間とは死すべきものであって、人が消えてもモノとしての建築は残っていくと言います。つまり、空間のほうが優位性を持っている。ハイデガーにとっては、空間の中に人間の自意識が溶けて空間と同一化することが、不思議な発見だったようです。これは「生きられた家」という概念です (図 5)。ハイデガーは、空間そのものが人間の意識を吸収してしまうことがあるという発見をしました。

ハイデガーの弟子だったハンナ・アーレント (1906-1975) は、その考えをさらに進めました。人工的な環境、これは都市や集落とも言えますが、そういった都市空間の中に政治的な空間を作っていくと、人間が都市空間によって政治的にコントロールされる、と書いています。実は、私たちの、縄張りのような環境に対する感覚と、実際にある都市空間が、公的領域と私的領域を決めている。このチ・カ・ホで言いますと、真ん中の歩いているところは公的領域で、柱の内側は私的領域のようにも見える。だけど、実はここは公的領域ですから、私的領域と公的領域が混ざっているような状態にあると言えます。それは人間の縄張り感覚が、本能的に「これは公的領域だ」「これは私的領域だ」と、サインとして与えているのです。

この泡のような個体距離に他人が侵入してくると、人は危険を感じるわけですが、泡の外にあっても、視線が交わるととても緊張します (図 6)。でも、そのときに挨拶をすることで、お互いに敵意がないことを示し合います (図 7)。この、目が合って挨拶をする関係を、ネイバーフッドと呼ぶのです (図 8)。つまり、近隣やコミュニティといったものは、目を合



図 1

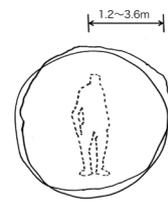


図 2: 泡のなかの個体



図 3: 近代的自我



図 4: 無意識でいると人は環境に溶ける

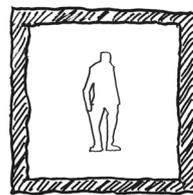


図 5: 人間は囲まれた空間に同定される

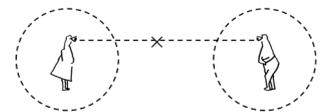


図 6: 視線の交差

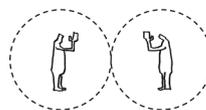


図 7: 挨拶

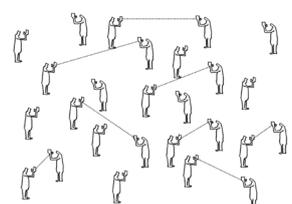


図 8: neighborhoods 目を合わせ挨拶する関係

わせて挨拶をする関係にある人間たちのまとまりと言えます。もともとは、人は挨拶をしていました。今でも田舎に行ったり、小さな集落に行ったりすると、知らない人が来ると挨拶してくれます。ところがこのチ・カ・ホを歩いている人で、挨拶する人は誰もいません。挨拶とは、基本的には知っている人同士の間で行われるからです。

これとは別に、人間は10人ぐらいのスケールで一番共同体としてうまくいく、意思が統一できると言われています(図9)。サッカーは11人ですし、ラグビーは15人をフォワードとバックスに分けて7名と8名でやる。面白いのは、サッカーやラグビー、アメリカンフットボールといった、フィールドで行うゲームのコートが、大体50mとか100mぐらいであることです。このスケールは、人間がお互いに身体的なコンタクトをとりながらいられるサイズなのだそうです。

そもそも人間が個体認識できる数は150人ぐらいだと言われています(図10)。原始集落を調べても、大体このくらいの数で構成される集落が多いようです。すると、150人ぐらいの人間が集まっている集落がネイバーフッドであると定義ができると思います。昔の日本にも入会地というものがありましたが、ネイバーフッドという集合は「commons」という共有地によって支えられていました。みんなで使う空地みたいなものです(図11)。

これは、レヴィ=ストロース(1908-2009)という文化人類学者が描いたダイアグラムです(図12)。左側がアマゾンの先住民の環状集落です。大体どの原始集落もこういった輪を描いて住むらしい。右側にあるのは、キリスト教が入植して作った植民都市で、スクエアな形をしています。真ん中に四角い広場をもって、グリッド状に土地を分けていく。ギリシャの植民都市もみんな同じこういうグリッド状です。原始集落、コミュニティ、ネイバーフッドといった150人ぐらいのスケールで生きている人間の集団と、大体1000~3000人規模と言われている植民都市は、人間の収容力という点において、大きく異なる都市のダイアグラムです。

原始集落というのは直径が100mぐらいの円環を持っていて、大体150人ぐらいの人間が住んでいたようです(図13)。環状集落の大きさはちょうどサッカーグラウンドが入るくらいです(図14)。この大きさが、人間がネットワークを組みながら、身体言語でコミュニケーションできる空間のスケールなんじゃないかと思えます。そして、原始集落は円環状になっていることが重要です。お父さんとお母さんがいて、子供がいておばあちゃんが出て、家族には多様な構成員がいて、それぞれの役割をもっています。それは実は非常に不平等な関係で、だけど、全員がお互いに顔見知りで排除される人はいない。だからこそ、子供や身体に障害のある人、高齢者はケアされます。これが原始集落の形です。つまり、150人ぐらいの集まりにそれぞれ役割が与えられていて、それをまるで演劇のように毎日こなしていくのが、原始集落の日常なのです。

対して、イエズス会が作った植民都市が完全にスクエアな形をしているのは、平等という概念が導入されているからです(図15)。環状集落でみんながお互いに顔見知りである状態というのは、不平等です。ところが、1000~3000人規模になると、見知らぬ人が集まって住むことになるので、お互いが平等になる。これを、グリッドが保証していく。平等と公平性というのは実は都市空間が表しているのです。先ほどのハンナ・アーレントの話に戻ると、私たちが政治的にどういう状態に置かれているかを、都市空間が示していると言えます。イエズス会が入植すると、先住民族のインディオの人たちを改宗させていくために、円環・環状集落からグリッド状の街に移り住ませます。すると、彼らの固有の生き方や日常生活が消去され、簡単に改宗させられてしまう。レヴィ=ストロースの『悲しき熱帯』¹⁾には、都市空間が人を改宗させる道具でもあったとあります。

このように、真ん中に100m角の広場があって、中に十字架がオブジェのようにあります(図16)。その周りに、兵舎のようにグリッド状の住宅が広がります。この様子は東日本大震災後に建てられた仮設住宅にも近いですね。完全に平等です。近代が作り出した都市概念とは、こういう平等な概念をも作り出したのです。

これは私が実際にアマゾンの奥地に行ったときの写真です(図17)。真ん中に十字架が立っている木造の大きな教会で、それ自体が世界遺産になっている見ごたえのあるものです。これが建てられたのは16世紀末ですが、この頃の大航海時代に、ヨーロッパ文明が作った都市のモデルが世界中に広がり、ヨーロッパ世界の都市概念というものが世界に浸透しました。

日本には、このような都市概念はなかったんじゃないかと思えます。アジアは農耕が基本です。ですから、都市というのは実は政治的なもので、本当に生活をしている場所ではなかったのではないかと考えています。



図9: 10人の集合



図10: 150人の集合



図11: neighborhoodsはcommonsを監理する

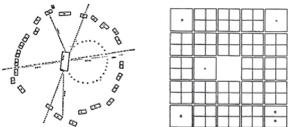


図12: レヴィ=ストロースのダイアグラム

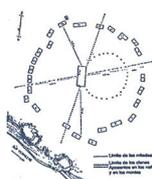


図13: 環状集落

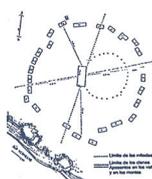
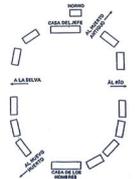


図14: 環状集落

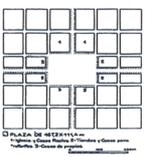


図15: 植民都市

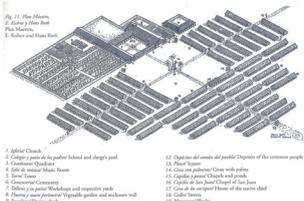


図16

都市が作られる中で、パブリックという公的概念が作られていきます。コミュニティや集落の対の言葉として、都市があります。そして、都市には交易、つまり市場があります。どうということかと言うと、実は10人ぐらいの顔見知りの中だけで交易をしても、経済活動は生まれません。見知らぬ人が来たときに、初めてそこで交易が始まるのです。そして、市場が形成されることが、都市を作っていく。これに対抗するものとして、共有で使うもの、つまりコモンズがあります(図18)。ですから、資本主義はコモンズを消去していきます。コモンズというのは経済活動を利するものではないのです。

これは、昔の市場の跡です(図19)。市場の遺跡は大体半径が200mの円がでできます。で、この中に大体3000人ぐらいの人間が入って、古代の市が開かれるそうです。3mぐらいの高さの土塁が周りを囲っていて、真ん中に小山があります。土塁には中で市場を開いているときに盗賊やズルを見張るための監視員が立っていたと言われてます。このような管理人が置かれることで、市場というアクティビティが始まったと言われてます。

現代社会は、Public(官) Commons(共)、Private(私)、Market(民)という4つのセクターによって囲われていると言えます(図20)。上野千鶴子さんはパブリックを「公」ではなく「官」と書きます。プライベートが「私」で、上野さんはコモンズを「協」と入っていますが、私は、共同の「共」のほうが近いんじゃないかと考えています。マーケットは「民」です(図21)。上野さんはプライベートとマーケットを「プライベートセクター」と言って、パブリックとコモンズを「パブリックセクター」と書いています。私はそれとはちょっと違って、見知らぬ人が参加する集合体には、必ずパブリックという概念を入れないとコントロールできないから、都市がパブリックを要求すると考えています。ある意味、人々をコントロールする道具として使われるものがパブリックである。同時に、マーケットはパブリックになる都市を支えるための道具ですから、マーケットがパブリックと近い状態にある。コモンズというのは、共有するものですから、私的なものを共有している状態で、プライベートとコモンズは結構近いんじゃないかと思っています。

このチ・カ・ホもそうですが、都市とは目を合わせない関係です(図22)。お互いに顔を見ない人間が集まっているのが都市です。ですから、私たちは集落から都市の中に移り住んだ状態なのです。

人々は、自由な空間、自由な表れ、個人が自由であるという考えに基づいて、この社会を作っているわけですが、それはヨーロッパ社会が獲得した都市概念だったと考えられます(図23)。知らない人間が集まる場所である公共空間では、突然犯罪が起こる可能性があるし、すると監視することが必要になってきます。監視される空間が、都市には要求されるのです(図24)。これが、パブリックです。パブリックというのは平等と自由を保証される代わりに、監視されることが同時に並存しているのです。ミシェル・フーコー(1926-1984)は、放射状になっている牢屋の真ん中に監視人がいて、なるべく少ない人数で監視できる一望監視システム、「パノプティコン」という空間装置を紹介しています(図25)。

これはパリの航空写真です(図26)。パリは放射状になっていて、都市を監視するために作られています。ヴァルター・ベンヤミン(1892-1940)もそう書いていますし、ジークフリート・ギーディオン(1888-1968)の『時間・空間・建築』¹²という大著にもジョルジュ・オスマン(1809-1891)のパリの都市計画は、反乱軍を鎮圧するために考えられたと書かれています。ここを見ると、ブルバールという大通りが、昔の街区をぶった切つ



図17



図18

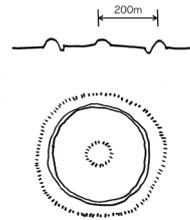


図19: 円形広場=市場遺跡
監視のマウンド

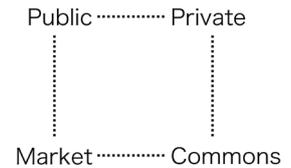


図20



図21

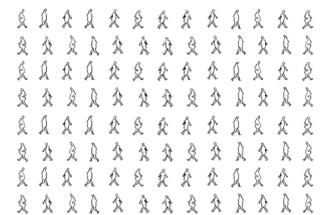


図22: 都市
目を合わせない関係

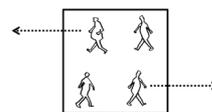


図23: 自由な現れの空間が公共空間である

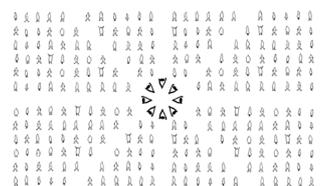


図24: 都市は監視が要求される
=(宗教)パノプティコン

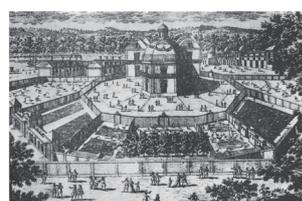


図25: パノプティコン



図26

て入っているのがわかると思います。オスマンは、1853年から1870年のたった17年間で、街区にブルバールを差し込むことで、パリの街を切り刻みました。そして、軍隊が派遣しやすい都市を作ったのです。

パリの街は、どこに行ってもみんな同じ建物の壁があります。これが、オスマンファサードと言われている都市立面です(図27)。パリの街を、ケーキにナイフをいれるようにカットして大通りを作り、その断面に同じファサードを入れていく。この、ブルバール沿いのオスマンファサードという立面によって、私的空間と公的空間は綺麗に切り分けられています。このブルバールはそこにいる人が突然機関銃で撃たれてもしょうがない場所です。公共空間というのはそういう空間なんです。そして、壁一枚隔てた中に入ると、プライベートの空間になっていて、そこは個人の自由が確保されています。個人とプライベートとパブリックという概念は、おそらくヨーロッパ以外の社会は持っていなかった感覚です。私たちはもっと曖昧な、パブリックとプライベートがシームレスに連続する空間を感じているのですが、ヨーロッパ社会では、公私が明確に切り分けられた空間として認識されています。

これは、18世紀半ばに描かれたノリの地図という、ローマの地図です(図28)。白い部分がパブリックで、黒い部分がプライベートです。面白いのは、教会の中が白くなっていることです。内部空間でも、パブリックだから白く塗るんですね。白い空間と黒い空間は、ちょうど同じぐらいの面積比で、しかも複雑に絡み合っている。これが中世のヨーロッパのすごく快適な住まい方だったんです。パブリックとプライベートが密接にコンタクトしていた状態で住んでいました。

右側にあるのは、1920年頃にル・コルビュジエ(1887-1965)が描いた都市を白黒図に落としたものです(図29)。コルビュジエは20世紀の人ですから、ほとんどが白=パブリックです。そこにフリースタンディングオブジェと呼ばれる自立している黒い建物=プライベートが建っている姿が、彼が思い描いた未来都市です。白と黒、すなわちプライベートとパブリックが複雑に絡みあっている状態が、20世紀に入ると白=パブリックを勝たせてしまう。コルビュジエは、管理を強くした空間を未来都市として描いたのです。

これは、コルビュジエが設計した、サヴォア邸という有名な住宅です(図30)。これも建物の周りに何もありません。家が自立して、周りと関係なくポンと置かれている。近代になって、こういうアイコン的な建築が作られます。このように建物が単体で自立することが、20世紀ヨーロッパの発明だったのです。

これはニューヨークの航空写真ですが、この都市はフリースタンディングオブジェの集合体です(図31)。単体の建物が集合した都市の発明は、19世紀末のシカゴから始まり、20世紀になると、多くの都市がそうなります。札幌もそうですし、東京もビルが個別に建っている状態の都市です。現在のアジアの多くの都市はこれと同じようになりつつあります。20世紀に発明された近代型の都市が、当たり前の都市空間になったのです(図32)。

1924年に、ルートヴィヒ・ヒルベルザイマー(1885-1967)が未来のユートピア都市として、このようなドローイングを描いています(図33)。当時、このようなものはどこにも存在していませんでしたが、その後、団地などでリアライズされるのです。こういう都市は、本当に人々を幸せにするのでしょうか。

現在の日本では、こういった郊外住宅地という単体の家族のための住宅と、大規模出資のビルが集積しているものの二つの都市風景で構成されています(図34)。

今も建設ラッシュが続いているタワーマンションという不動産商品は、2001年に小泉内閣が、30mを超えたマンションを作ってもよいと法改正をしてから、たくさん建てられるようになりました(図35)。つまり、金儲けの道具として住宅が作られる状況の中に、私たちは住んでいるのです。



図 27

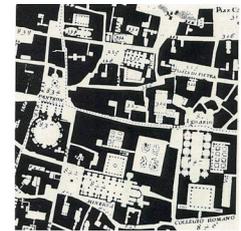


図 28



図 29 : Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, 1978



図 30 : VILLA SAVOYE / LE CORBUSIER



図 31 : City of Capitalism



図 32

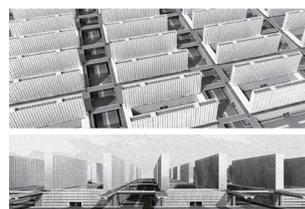


図 33 : Skyscraper City 1924 ヒルベルザイマー



図 34 : 郊外住宅地 / 都市中心



図 35 : タワーマンションという不動産商品

2010年のヴェネチア・ビエンナーレで、この状況は何かがおかしいというようにプレゼンテーションしました。会場の一番右側が入口で、入るとすぐに、パリの航空写真、その隣にニューヨークの航空写真を展示しました(図36)。一番左側には、東京の航空写真をアニメーションにして展示しました。そして、同時代の都市の形態はまったく異なることを示し、その異なる都市形態の中に私たちは住み、その都市にはどういう違いがあるのか。世界中が、公共・パブリックという管理の中に生き、マーケット、経済活動の中に私たちの実生活が取りこまれてしまっていることを提示したのです。

この展示の会場は、ベネチアにある日本館という、日本政府が持っているパビリオンでした。その建物の外壁に、赤い文字で「都市の公共空間は人々を抑圧する権力装置である」と書きました(図37,38)。そうしたら、これを運営事務局が問題視して、すぐ白くペンキで塗り直せと言われたんです。結果的に、「Urban Public Space」という単語にクォーテーション(“)を入れて、カッコ付きにすることで残すことができました。ですが、ヨーロッパの人たちにとっては、「都市の公共空間が市民を抑圧する権力装置だ」なんて、とんでもない話なんです。ヨーロッパ世界では、広場というのは勝ち取ったものだという自負があるし、そこで民主主義を運営していると考えているからです。でも、私はそうではないと思います。パリを見てもやはり都市は抑圧空間であると思います。

私たちはプライバシーを守ることがとても大事であるように思っているけれど、ハンナ・アーレントの著作『人間の条件』^{*3}に、実はプライベートとは、人から見られる権利を奪われている状態である、隔離されているんだとあります(図39,40)。つまり、孤立するということです。ですから、プライベートというのは、近代都市社会が生んだ、ある意味では病気ではないかと思っています。

初めの方に話した、原始集落の人間が150人ぐらいのスケールであったこともそうですが、人間には本来のコミュニティ・スケールというものがあるのではないかと考えています(図41)。

ところが、近代以降、ヨーロッパ文明は「コモン」を排除してきました(図42)^{*4}。何故かという、マーケットとコモンズというのは対立概念だからです。資本主義を上手く運用するためには、コモンズを全部切り刻まないとイケない。「コモンズの悲劇」という言葉が経済学にはあります。これは、イギリスで「コモンズ」という羊のための牧草地をみんなで共有して持つことをしたら、力のあるものが羊をたくさん連れてきて、草を全部食べちゃった。結局は、競争の原理が働いているところではコモンズは成り立たないという経済学の報告です。

では、いったい今我々には何ができるのでしょうか。これは、東京工業大学の塚本由晴さんが提案している「コモナリティーズ」^{*5}というアイデアです(図43)。これは、実体としての空間ではなくて、突然都市の中に蜃気楼のように現れる共有地を大事にしようというものです。

たとえば、地域のお祭りとか、桜の花見をするときなどがそうです。花見のときは、みんなが一緒になったコモンズ概念が生まれている(図44)。昔は、みんな持っていた感覚が、ここで生まれると書いています。

こちらは乾久美子さんの『小さな風景からの学び』^{*6}という展覧会と書籍での提案です(図45)。彼女は、都市の中にある、何でもない空き地のような所有の不明快なもの、それらに未来の都市に重要な宝物があるのだと考え、所有の不明快な空間を調べて、写真を撮りため、展覧会をやりました(図46)。このように、コモンズが消えても、コモナリティー、コモ



図 36



図 37

Urban public spaces are authoritarian devices for suppressing people.

図 38

「private」ということは、他者によって見られ、聞かれるという経験から生まれるリアリティを奪われていることを意味する。私的な生から奪われているのは、他者の存在である。」

ハンナ・アーレント「人間の条件」

図 39



図 40: プライベートとは他者の視線を奪われている状態である

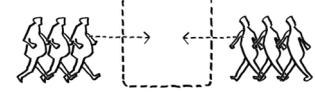


図 41: 誰でも参加できるコモニング

近代国家の形成にもなつて、長い歴史的過程を経て発展してきた入会制をはじめとする、自由開墾の管理・維持にかなうる慣れた制度(コモンズ)は、法制度、社会的、あるいは経済的な観点から、前近代的、非効率なものとして排除されていった。

宇沢弘文「社会的共済資本」

図 42

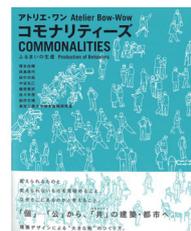


図 43



図 44



図 45

ニングといった共有感覚を生み出すような場所が大切なのではないかと考えています。

これはパリの APUR による都市計画です（図 47）。パリは、パブリックとプライベートを切り分けて、公共の場所を管理空間として使っているんですけども、それをパリの行政が主導する都市計画オフィスが、オスマンファサードを切り崩して、共有地を作り出すことを始めています。この計画図が、花見の写真と似ているので面白い（図 48）。こういった誰でも入れるような空気をどう使うのか。これが外部空間であることがすごく大事です。

東日本大震災の後に、建築家たちが「みんなの家」というプロジェクトを始めました。これは、英語だと「House for All」というタイトルです。誰のものでもないけども、みんなのものであるというそういうもの、それこそ commons なんですね。

これは西沢立衛さんが設計した豊島美術館です（図 49）。この空間の中に入ると涙が出てくるような、感動をおぼえます。ただのコンクリートのシェル、洞窟みたいな空間なのに、なぜ感動するのか。実は commons を誘発する空間スケールなんじゃないかと思っています。ちょうど、原始集落の大きさのような円環状の空間があって、なにか守られているような感覚がする。これは私が勝手に思っているだけですが、我々が持っている共同体のスケールというものは、この中にいると呼び戻されるのではないかと考えています。



図 46

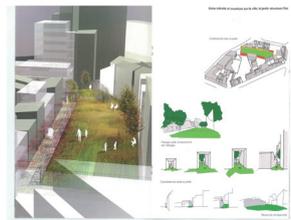


図 47



図 48



図 49

*1: レヴィ=ストロース 『悲しき熱帯』 川田順造 訳 中央公論社, 1977 年

*2: ジークフリート・ギーディオ 『空間・時間・建築』全 2 巻 太田寅 訳 丸善, 1969 年

*3: ハンナ・アーレント 『人間の条件』 志水速雄 訳 中央公論社, 1973 年

*4: 宇沢弘文 『社会的共通資本』(岩波新書) 岩波書店, 2000 年

*5: アトリエ・ワン 『アトリエ・ワン コモナリティーズ——ふるまいの生産』 LIXIL 出版, 2014 年

*6: 乾久美子+東京藝術大学乾久美子研究室 『小さな風景からの学び——さまざまなサービスの表情』 TOTO 出版, 2014 年

第1部

深田晃司氏プレゼンテーション



プロフィール |

深田晃司 (映画監督)

1980年生まれ。2010年『歓待』で東京国際映画祭ある視点部門作品賞、プチョン国際映画祭最優秀アジア映画賞受賞。13年『ほとりの朔子』でナント三大陸映画祭グランプリと若い審査員賞、タリンブラックナイト映画祭で最優秀監督賞を受賞。15年『さようなら』でマドリード国際映画祭にてディアス・デ・シネ最優秀作品賞。16年最新作『淵に立つ』でカンヌ国際映画祭ある視点審査員賞を受賞。10月8日より全国にて公開中。2005年より劇団青年団演出部に所属。

深田と申します。映画監督をやっております。かれこれ10年以上映画を作り続けています。映画制作と並行して、「独立映画鍋」という活動もしています(図1)。(http://eiganabe.net/) これは、「作る、見る、広げる、育む」を掲げ、映画の多様性を守るために映画人同士が助け合っていくという活動です。今回のテーマは「公共と芸術」なので、映画の公共性について話したいと思います。



図1

映画というのはとてもお金のかかる表現です。スタッフ、キャストにギャラを払って、皆さんが普段映画館で見るような90分から2時間ぐらいの長編映画を作ろうとすると、数千万円から1億円ぐらいのお金がかかります。欧米では、予算が数千万円の規模は超低予算映画で、いわゆるアート映画と呼ばれるようなものでも、1億円から3億円ぐらいが一般的です。ともあれ、映画を作るにはそれだけ莫大なお金が必要です。その予算を集める方法は、大きく三つに分けることができます。ひとつが民間からの出資や金融機関からの融資で、日本では製作委員会方式という複数の会社が出資して権利を分け合いリスクを抑える方法が主流になっています。出資者はその映画の収益、あるいは配給権とかDVD権といったリターンを得ることができます。二つめが、公共団体や行政、地方自治体からの助成金です。三つめは、民間からの寄付です。多様な映画を支えていく上で重要なのは、二つめと三つめ、すなわち助成金と寄付をどれだけ充実させていくかです。これらはビジネスとして回収しなくてはいけないお金ではないので、経済的なリスクを下げてくれるからです。公的資金と民間からの寄付はお金の種類がだいぶ違うように見えますが、両者は実はものすごく質が近いと考えています。国の文化予算にあてる税金は、そもそも私たちみんなが社会のために使うお金として一度行政にお預けしているわけです。それを統括する行政が、道路や医療、軍事、そして文化など、目的に応じて再分配しています。一方の民間の寄付は、国に預けて再分配する手続きを取らずに、直接これら社会活動に対して支援をしたいという個人や企業

の意思から出されるお金です。欧米の考え方だと、税金と寄付の間の境目は非常に曖昧ですね。例えば、アメリカは文化予算がすごく少ないんです。その代わりに、民間からの寄付を奨励するための制度、例えば民間の企業が文化に対して寄付をしたら、その寄付者が税額控除を受けられるといった制度が充実している。それはつまり、自分の税金の使い方を、ある部分自分で主体的に決められるようにする制度なんですね。

寄付制度と、私たちがやっている独立映画鍋の設立は深く関わっています。日本は、先ほど例に挙げたもののうち二つめと三つめにあたる、助成金と寄付のところはすごく弱いんです。助成金がまず少ないですし、寄付文化もほとんど存在していないに等しいです。そんな日本でも、2011年の東日本大震災をきっかけに、NPOの価値が見直され、NPO法が少しだけ進展しました。NPOには2種類ありまして、「NPO」のほかに、「認定NPO」というより高い公益性が認められたものに分かれています。それで、認定NPOに対して寄付をすると、寄付額の最大50%近くが税額控除になるという制度に変わりました。これは結構画期的で、アメリカ的ともいえる改正です。それを映画に活かさないかというのが独立映画鍋設立のきっかけです。つまり、認定NPOに対する寄付が半額税額控除になれば、寄付文化をもっと広げることができるかもしれない。でも、映画の製作者や監督、制作会社がそれぞれNPO会社を立ち上げることはとても難しい。そこで、寄付の窓口になるような大きな団体を作り、そこが受け皿になろうと。ただ、認定NPOになるためには、NPOとしての活動を数年続けた上に、市民への還元度の高い公共性というものが認められなくてはなりません。ですから現在は、認定NPO化に向けて地道に活動している段階です。

では、日本においては助成金制度というのはどういうものか。日本の場合は、文部科学省が管轄する文化庁が、映画に対する支援を行っています。この文化庁の映画に割く予算が、年間で大体20億円くらい。僕もそんなお金をもらえたら夢のようです。しかし、ほかの国と単純に比較をすると、例えば韓国にあるKOFICという映画のための組織(韓国映画振興会、KOREAN FILM COUNCIL)が1年間に使える助成金は、約400億円です。フランスには、CNC(Centre National du Cinema et de l'Image Animee)といういわゆる国立映画センター、言うなれば国立映画庁が、1年間に使える予算は800億円です。これだけ開きが出てしまっている。日本は、そもそも国の文化予算が先進国と比べると圧倒的に低いんですね。これは、2015年度の各国の文化予算を比較した表です(図2)。日本の文化予算は大体1,008億円。それに対して韓国は2,653億円。フランスでいうと4,640億円。圧倒的に違いますね。でも、金額を比較するよりも、国家予算、全

2015年度 各国の文化予算額・割合・定義

国名	予算額 (億円)	国家予算額 に占める 割合 (%)	定義
イギリス	1,992	0.15%	文化・メディア・スポーツ省予算より、観光およびスポーツ予算を除いたもの
アメリカ	1,673	0.04%	スミソニアン機構・博物館・図書館サービス機構、全米芸術基金 (NEA)、ナショナル・ギャラリー、ジョン・F・ケネディ・センターの予算の合計
ドイツ	1,788	0.44%	文化・メディア庁の予算
フランス	4,640	0.87%	文化・コミュニケーション省の予算
中国	1,219	0.26%	文化部の予算
韓国	2,653	0.99%	文化体育観光部の一般予算における「文化芸術分野」、「文化・観光・一般分野」の予算と文化財庁の予算の合計
日本	1,038	0.11%	文化庁の予算

出所) 各種公開資料より野村総合研究所作成
文化庁委託事業 諸外国の文化予算に関する調査 報告書より抜粋
http://www.bunka.go.jp/tokei_hokusho_shuppan/toketoshosa/pdf/h26_hokoku.pdf

図2

体において文化予算が占めている割合を比較する方がより正確です。そうすると、フランスの場合 0.87%。韓国の場合、9.99%。日本の場合、0.1%です。アメリカは予算額 1,673 億円で、0.04% とすごく低いですが、先ほど言ったようにアメリカは民間からの寄付を奨励する法整備が進んでいて、寄付金が充実しているがゆえに低くなっています。イギリスも 0.15% とちょっと低めの数字ですが、アメリカと同様、民間からの寄付がとても充実している国です。

では、なぜ各国が芸術文化を助成金や寄付によって支えていこうとしているのでしょうか。単純に言ってしまうと、いわゆるマーケティングの論理だけで芸術文化の価値を計っていくと、芸術の多様性、そして文化の多様性を守れなくなってしまうからなんですね。つまり、売れている芸術だけが良い芸術だとすれば、例えばマイノリティの人間に向けた芸術の存在が認められづらくなってしまいます。だからこそ支援し、その多様性を守らなくてはならない。韓国は、フランスの映画行政制度をモデルにしてそのシステムを作ったんですが、韓国のすごいところは更に韓国の独自の文化風土に合わせて作り直しているところで、例えば「多様性映画」というジャンル、定義を作り出してしまいました。そこには、経済規模が小さい映画であったり、他国の文化の理解につながる映画だったり、監督個人の哲学を描いている映画だったり、あるいは政治的な内容のものも含まれます。韓国は娯楽性や市場原理では計りきれない分野に力を入れて助成制度を充実させています。

フランスでは、さらにラディカルな助成制度がとられています。フランスの助成制度は大きく二つに分かれます。ひとつは選択助成というもので、これはクオリティ審査を経て決まる助成金です。二つめは自動助成と呼ばれる助成で、その名の通りある一定条件を満たせば、審査なしでもらえる助成金です。悪く捉えればば撒きとも言えるような制度なんですけれど。こういった助成制度まで設けて、フランスが映画や文化を支えるのは、行政というより国として文化の多様性に大きな価値を置いているからだと思いますし、芸術の価値が、同時代的な評価や、経済価値だけでは評価しきれないものだというところを、ヨーロッパ人は感覚的、歴史的に理解できているんです。例えば、画家のゴッホは、生前まったく評価されず、貧困のうちに死んでいったのに、死後ゴッホの絵画がオランダという国にどれだけの経済的富をもたらしたか、あるいは国のイメージ向上に貢献したかと言ったら、それはもう数値では測りきれないわけです。だからこそ大きな予算をつけていくし、その多様性を守ろうとしているんだと思います。

翻って、日本というのは文化予算がものすごく低い国です。これに関しては行政を批判すればいいというわけではなくて、文化に携わる人間にも

大きな問題があったと思います。つまり私たち自身が、なぜ映画に大切な税金を使う必要があるのか、文化予算を増やすべきなのか、いまだどんな問題があるのかといったことを行政に対して伝えてこなかったのが問題ではないか。単純に映画は面白いから映画にもっとお金を使うべきだというのは、公的資金投入の理由にはならないんです。

私は、平田オリザという劇作家が主宰している劇団「青年団」に所属しているのですが、演劇の人たちはそのへんをもっと真剣にうまくやっていると感じます。例えば、小学校、中学校、高校の授業として、演劇の俳優や演出家が呼ばれることが増えてきています。音楽や美術は教科もありますし、公教育が行われています。それは、音楽や美術の公的な価値が認められているからです。でも演劇はない。演劇人からしてみたらそのこと自体が不満でしょうが、そこで「演劇は素晴らしいんだから、もっと助成金を増やせ」「公教育に導入しろ」というような言い方はしません。代わりに、演劇人たちは例えば「演劇はコミュニケーション教育の発達に有効なツールだから、学校の授業に導入しよう」というような言い方をします。加えて、これからの日本はサービス産業、第三次産業が日本の産業を支える根幹になっていくことは自明で、「21世紀以降、コミュニケーション能力というのはより重要になる。諸外国と比べて、日本人は口下手である。だからこそ、コミュニケーション能力の開発、発達に有効である演劇を導入しよう」というような説明の仕方をして、公的な価値を演劇に付加していく。これと比べると、映画界はものすごく幼いですし遅れを取っているなど反省します。

では、映画、引いては文化の価値、多様な映画が育まれる土壌を、なぜ助成金を使ってまで守っていかなければならないのか。これは私が個人的に考えていることですが、そのことが民主主義に貢献するからではないでしょうか。つまり、多様な映画が見られる環境にある社会とは、それだけ多様な価値観に触れることができる社会です。

少しだけ映画の歴史を話しますと、映画というのは 19 世紀末に誕生し、120 年ぐらいの歴史があります。絵画とか美術とか演劇がそれぞれもう何千年という歴史を持つなかで、映画は非常に新興の表現と言えます。一方で、映画は複製芸術であり、20 世紀に爆発的に流行、拡大していきました。その要因には、映画が自分の知らない文化を知る強力なツールだったということが挙げられると思います。映画を作り出したのは、フランスのリュミエール兄弟ですが、この兄弟は写真をパラパラ漫画の要領で次々と見せていくと絵が動いて見える原理を使って、世界で初めて映画を上映しました。内容は、列車が駅に到着する、工場から従業員が出てくる、ただそれだけの素朴な内容だったのですが、当時の人からすると写真が動くこと自体が魔術のようでびっくりしたわけです。もうひとつ、リュミエール兄弟は、世界各地にカメラマンを派遣しました。アメリカからアジアの方まで派遣したカメラマンが撮影したものを、フランスに持ち帰らせて上映する。実はそのカメラマンは日本にも来ていて、19 世紀末の風景、江戸の街並みだとか芸者だとかも記録撮影されています。つまり、映画とは誕生の瞬間から世界を知る窓であったと言えます。映画は、ほかの芸術文化と比べて、ダイレクトにその土地の風景や異文化に触れやすいんだと思います。例えば、イラン、イラクに対して、イスラム教の国で、戦争もあって……という、報道を通して知る典型的なイメージを持っている方もいるかもしれませんが、イラン映画を見てみると、ニュースで報じられるイメージ、あるいはアメリカが振りまいた「悪の枢軸国」とはまったく異なる表情を知ることができます。この例ひとつとっても、映画とは他者の価値観、多文化の価値観を知る強力なツールなんです。いま、他者の価

価値観と言いましたが、映画は作家性がとても強いものです。アート映画と呼ばれるものは、とくに作家性が強く、作家個人の価値観によって時代や状況が切り取られます。このことも重要なのです。現在、私たちは多文化共生社会に生きています。移動手段の発達に伴い、人の流動性も高まっていますし、日本で外国人と付き合う機会もますます増えていくでしょう。つまり、さまざまな文化圏の人間が、いろいろな文化や価値観を抱えたまま共生できる社会です。ですが、民主主義とは、本質的にはそういった状況に簡単には対応できない制度です。多数決で物事を判断している限り、どうやったらマジョリティによって社会の姿が決められてしまう。だからこそ、これからの新しい民主主義はいかにしてマイノリティの価値観を汲み取り、政策の中に反映していくか、あるいはちゃんと想像できるかということが求められます。これからは、多種多様な価値観が可視化され、それに触れることが可能な環境や機会を社会が保ち続けるのは重要ですし、そのために映画という表現は有効なツールなのです。

ただ、映画に助成金を多く使うべきかという議論になると、当然反論も耳にします。例えば、税金を使うと内容への規制が入るんじゃないかとか、公的資金を使うことで表現の自由の幅が狭まるんじゃないかといった意見です。海外は、「アームズ・レングス（腕の長さ）の原則」といって、金は出すけど口は出さないのが文化に対する助成金の基本的な思想です。一方の日本はどうか。これはひとつの例ですが、宇治市のホームページに掲載されている、地方自治体として後援する名義使用手続きについて書かれた内容です（図3）。(<https://www.city.uji.kyoto.jp/0000008562.html>)



図3

「文化事業の対象になる事業」という部分を見ると、なかなか面白いことが書いてあります。ひとつめが「市の行政方針に沿った事業」。さらっと読んでしまいましたが、よく考えると「市の行政方針にそった事業」とはなんだろう？と思いますが、これはまあいいとして、次に、「不特定多数を対象とし、その事業が市民文化の向上に寄与すると認められる事業」。三つめが「営利を主たる目的としない事業」。これは公共性を保つ観点からするとまあありかなと思います。しかし、四つめが凄い。「行政を批判しない事業」。かなりストレートな言い方です。後援するのに、後援してくれる対象を批判しないのは当然という意見もあるかもしれないし、一定の正当性があるように思えますが、提供される資金が税金であり、公共の支援であることを考えると、やっぱり違和感をおぼえてしまいます。税金というのは私たちのお金の集合ですから、行政を批判するかどうかに関わらず、皆等しく税金も住民税も払っています。だから、税金を使って行政を批判するのも十分税金の用途の一部にはなっているはずなんです。

こちらは「東京国際映画祭」で上映された『ハンス・アップ!』(2010)という映画です。残念ながら日本では一般公開されていませんが、フランスのロマン・グービル監督による、とても面白い映画です。居住権を持たない移民の友達を強制送還から守るため、仲良しグループが大作戦を敢行する内容で、言ってしまうと当時のサルコジ政権への強烈なカウンター映画です。実際にサルコジ政権を名指して批判するシーンもあるくらい、かなりの反体制映画なのですが、この映画のクレジットを見ると CNC と

うフランスの国立映画庁の名前が記載されています。つまり、この映画は当時のサルコジ政権を大批判しながら、きちんと国立映画庁の支援を受けた映画なのです。でも、そのことがフランスで問題になることなどありません。

美術の話になりますが、数年前に沖縄の県立美術館がある作品を公開前に撤去する出来事がありました。昭和天皇の戦争責任について言及する内容の作品で、館長の判断で、それが県立美術館にふさわしくないとし、撤去したのです。この事件は沖縄の新聞では報道されましたが、東京で報じられることはほとんどありませんでした。ほぼ同時期、パリのエコール・デ・ボザールという美術学校での展示で、サルコジ政権を批判、揶揄するような美術作品が展示されることになり、館長の判断で展示が見送られた、つまり検閲を受けたという事件が起きました。すると、瞬間にパリ中の新聞がそれを取り上げて大問題となり、大きな抗議デモにまで発展し社会問題化しました。結果的にその館長は更迭され、作品は展示されたそうです。このことからわかるように、文化に助成金を使うことへの市民の理解やリテラシーが、日本と諸外国では大きく異なるのです。

先ほど北山さんのプレゼンテーションに、マーケットとコモズが相反するものであるというお話がありました。ただ、映画はどうしてもお金のかかる芸術である以上、産業に接続していかないといけない側面がある、つまり文化産業でもあるのです。しかし、日本の場合はかなり産業寄りになってしまっている。先日カンヌで賞をいただいたときに、それをきっかけに耳を傾けてくれる人がいるかもしれないと思って、日本の助成制度が抱える問題への提言をしたところ、それが Yahoo! ニュースになりました。すると、Yahoo! ニュースにはコメントをつけられる機能があるので、賛否両論いろいろなコメントが書き込まれたのですが、中には「国民の血税で反日映画を撮っていいわけないだろ」といった激しい否定の内容もありました。

最後に、映画を上映する映画館について話します。私は、映画館が公的に開かれていない場所になってしまっていることが問題だと考えています。2009年に『ざくろ屋敷』という拙作が、パリの映画祭で上映されたことがありました。パリ郊外の町にある映画館で上映されたんですが、映画祭のはからいで地元の高校生300人が招待されて映画を観てくれました。驚いたのは、上映後、質疑応答の時間になると、次から次へと手を挙げて質問してくれたことです。日本で同じことをしたら、思春期の高校生が外国から来た無名の監督にみんなの前で手を挙げて質問するなんてありえないと思いますし、そもそもそういった機会自体がありません。フランスにおいては、これは必ずしも珍しいことではなく、前提として映画を観る授業がとても多い。小学生の女の子が普通に小津安二郎の映画を見ているというのが、フランスの映画教育で起きていることです。子供の時から古い外国映画を見ているかどうか、小津安二郎を見ているかどうか、それだけで多様な価値観への理解が育まれるのによい影響があるだろうと想像できます。そういう授業が行われる場所は、学校だけではなく地元のミニシアターだったりします。映画館と学校が連携して、子供たちが映画を観る授業が行われる。つまり、映画館が公共空間として機能しているんです。日本では、学校で映画をみる機会自体が年に1,2回あるかないかですし、映画館は当然ですが経営のために経済行為を第一に優先しています。映画館という映画と市民が触れる最前線にある場所の公共性の低さが、映画そのものの公共性の希薄さにもつながってしまっているのではないかと、これからはもっと公的な場所として開かれていくべきでしょうし、そのた

めに映画人はどういった助成金や助け合いが必要かを考えなくてはならないでしょう。それは映画界だけではなく、日本の公共ホールや劇場が、公的な場所、つまり多様な価値観に触れられる場所として十分に機能できていないという問題ともつながっていくと思います。

参考 URL :

独立映画鍋ホームページ

- ・「政策提言に向けて」<http://eiganabe.net/suggestion>
- ・【寄稿】「多様な映画のために。映画行政に関するいくつかの問い掛け」

深田晃司

<http://eiganabe.net/diversity>

第2部

シンポジウム「21世紀の日本の広場」

出演 | 北山恒、深田晃司、毛利嘉孝

モデレーター | 相馬千秋 (アートプロデューサー)



ヨーロッパ式「パブリック」の限界

相馬：後半の議論は、テーマが「21世紀の日本の広場」で、とても大きな問題設定です。このテーマには、広場がどうあるべきかというモデルを実作者や研究者の立場から話してもらいたいという期待が込められています。お三方の発表ではそれぞれが目指す方向性をご提示いただきました。ですから、第2部ではまず第1部を振り返るところから始めたいと思います。

私の感想を申し上げますと、北山さんのプレゼンは大変に刺激的でした。レヴィ＝ストロースのフィールドワークに基づいた原始社会における人間のあり方から、今この社会のあり方へと縦断して、大きなパース

スペクティブで空間を捉えておられることが伝わってきました。とりわけ、どれだけ建築的な発展があろうとも、人間が原初から持っている身体感覚に合わない



ものであれば、何かしらのフリクションが生じてしまうというご意見に興味を持ちました。例えば、西洋的なパブリックが、オスマンのパリ計画のように革命を起こりにくくするような管理のシステムでもあったというお話。今のパリにはブルバール沿いにカフェがテラス席を出していて、都市の魅力のひとつになっています。でも、そのパリでテロが起きてしまった。そして、古代ギリシャの都市＝ポリスには、議論の場としてあったアゴラや劇場もありました。そこはパブリックではあるけれど限定つきの公共空間で、当時は市民の数も限られていたからこそ公共性が成立できた。古代と今を比べて、西洋的な空間の中で完全に開かれた場所の可能性と限界を感じます。今の社会において、ヨーロッパ的なパブリックの開かれた空間がそのまま開かれ続けているのか。そういう問いが浮かんできました。

今いるチ・カ・ホという場所も公共空間ですが、プロデューサーという視点から、ついでこの場所の可能性を考えてしまうわけです。わかりやすく言うと、ここで何をすれば面白いことができるのか、例えば普段出会わな

い他者が会おうとか、日常がちょっと変わっていくような仕掛けがもたらされるとか、不特定多数に向けて広がっていくような何かを起こそうと考えると、チ・カ・ホはすごく難しい。なぜなら、ここは自然に作られたストリートではないからです。非常に均質化された都市の空間であって、ここが東京であろうがニューヨークであろうが変わらない。しかも、このイベントの主催者は、チ・カ・ホの空間を貸す不動産業や広告業を営む会社です。つまり、この空間自体がマーケットの場でもあるわけで、その両義性をどう考えるかが難しいところだと思います。

毛利さんのご専門であるストリート研究でいうと、地下道というのは90年代にホームレスがたくさんいた、ある種都市の避難所のような場所でもあった。東京での地下道という、そういう場所だったのが、いつの間にかクリーンになって、そこに挿入されるアートが、かえってジェントリフィケーションに貢献してしまうといった空間に塗り替えられていき、危機感を憶えました。このように、私たちが一口で公共的な空間と呼んでいるものは単純に開けばいいものでもない。では、そのような公共空間で面白いことが起こるためにはどういう仕掛けを考えたいのか。お三方にお互いの発表に回答していただきつつ、具体的なアイデアを交えて話していきたいと思います。

パブリックを管理する者の主権を解除する

北山：深田さんが資本主義とマーケットの話をしていましたよね。資本主義が機能不全に陥ってきている状況のなか、民主主義はどうすべきかが大事な問題だと思います。僕たちの世界はポピュリズムに入りつつあって、毛利さんの発表にあった、アゴラというお互いの顔が見える民主主義と、顔が見えなくなっている民主主義が全然違うというのは、まったくその通りです。私は、安倍政権がなぜこんなに続いているのかわからなくて、周りには安倍総理の支持者はいないのに、選挙の結果としては大多数が支持していると出る。この矛盾は、私がいるコミュニティと異なるコミュニティが存在する社会になっていることを示していると思うんです。最近、水野和夫さんという人が書いた『資本主義の終焉と歴史の危機』¹⁾を読みました。資本主義は当たり前のように存在していますが、実は12世紀にヨーロッパで発明されたものなんですよ。その資本主義を基幹にして動いてきた大きな文明であるヨーロッパが、いろんなところで機能不全を起こってきている。資本主義は民主主義に付随しているように見えるのですが、私の考えでは、自由と平等が資本主義には必要条件です。もうひとつ、資本主義には管理が必要で、コントロールされる状態を前提として、社会にパブリックという空間がある。それに対して広井良典さんが唱える定常型社会²⁾では、パブリックとプライベートという概念がマーケットを機能させるための前提条件とします。このように、西洋社会で生まれたパブリックという概念と資本主義という概念は、お互いが共謀していた。しかし、今それが失われつつある。ハンナ・アーレントの『人間の条件』にも、大きな二つの概念として私的領域と公的領域が冒頭に出てきます。それくらい西洋社会では重要な概念なのでしょうが、これをモデルに則って我々の社会をデザインすることが本当に良かったのか、少し疑問に思っています。

大きくは、ヨーロッパの文明が持っているパブリックを前提にしなければどうなるかなということ。毛利さんのお話にも出てきた、小さな公共性、アジアにおける隙間、空き家を使っていくという流れもそうです。それを小さな公共と言わずにコモンズだと考えると、実はヨーロッパ式のコントロールされた文明とは違うものを考え出す、大きなうねりとしての可能性がある。例えばこのチ・カ・ホの空間は、いかにもパブリックスペースらしいアルミの仕上げで、照明は白いしすごく明るくて、管理されてい



ることが伝わってくる空間です。でも、ひとつの管理者じゃなくて、多数の管理者がいる状態になれば、また違ったチ・カ・ホになるんじゃないかという気がします。

管理する主体が権限を持つ構図が変わらなければ、いくらそこで自由に話しているつもりでもコントロールされている状態は変わりませんが、管理者の主権を解除していくような状態だってあるはず。それは空間が作り出せるものです。主権が解除された空間をいかに作るかが重要で、今の学生たちはそれを感じ取っているから、旧来の住宅を壊してシェアハウスに変えるとか、概念をシフトする動きに惹かれているのだと思います。

ノイズが生まれづらい現代の都市空間

相馬：都市の中でどれだけノイズを生み出せるかということが問われている気がします。今の都市空間は、やはりかなり均質化されていますよね。その理由の第一が広告です。あらゆる場所が不動産、広告価値に換算されてしまい、のっぺらぼうの都市空間になっています。マーケットの論理が過剰に突き進んでいて、タワーマンションはその象徴です。同時に、そのような均質空間をがんじがらめにコントロールする公共の存在が本当に息苦しい。管理する力が強まっていて、そのような都市空間で演劇やパフォーマンスをやるには、ものすごく知恵を働かせる必要があります。私は、東京で「フェスティバル／トーキョー」という行政主導のイベントのディレクターを6回務めさせてもらいましたが、そんながんじがらめの都市空間にやぐらを建てて「都市に祝祭を」と言ってもインパクトがないと思ったんです。街中に広告空間があふれていて、渋谷のスクランブル交差点なんてどう見ても非日常です。あんなところでどんなに派手なことをやっても勝てない。ですから、わかりやすい都市の祝祭性に対して、どうやって不可視なもの、普段見えないものを浮かび上がらせることができるかという問いをもって、さまざまなアーティストと作品を作っていました。ひとつ面白い例を挙げます。とある文化施設の中でフラッシュモブをやりたいとなって、施設の管理者に相談しに行ったんですね。そうしたら、管理者が「やるのはいいけど、前触れもなくフラッシュモブが始まってびっくりするお客様がいるといけないので、事前に告知の紙を配ってください」と言われたんですね。突然やるからフラッシュモブなのに、それ自体がNGだった。結局様々な交渉の結果実施できたので、今では笑話ですが、今の管理された都市空間を象徴している出来事です。このチ・カ・ホもそういった仕掛けが作りづらい空間かもしれない。それをどう考えるかということですよ。

都市から排除されていくもの

深田：「21世紀の日本の広場」というテーマをこの空間で話していること自体、刺激的な体験です。フラッシュモブは流行り過ぎちゃった感がありますが、あれが現れたときの新鮮さは、公共の空間というのは本質的に何が起きるか分からない場所だという、ひとつの社会の考察や問いかけになっていたからです。公共空間とは、自分も人に迷惑をかけるし、人からも迷惑をかけられるという、自分が想定できない出来事を引き受けざるを

えない場所です。そういう共生を形にした空間だろうと。だから、先ほど起きた、ちょっと声を荒げて歩いて行ったおじさんの様子がこちらに侵食してくることなんかは、まさに公共空間の姿だと思うんです。私だって、嫌だな、怖いなどは思うけれど、でも排除するほどのことでもない。公共の空間で起きている嫌なことって大抵そうですね。でも、日本の公共の場所は、単に人様に迷惑をかけないことを強いられる。とくに一方的な視点での、影の部分を徹底的に隠して蓋をしようとしてしまう傾向があります。だから、公共空間から野宿者、ホームレスの人たちが排除されてしまう。どこの都市でもそうですが、オリンピックなど都市が世界に向けて開かれようとする瞬間、一気に都市空間から野宿者が消えていく。格差問題がいきなり解決されるわけがないので、どこかに排除されているだけに過ぎない。野宿者を見るのも嫌だと思える人もいるかもしれませんが、そこにその人がいることは社会の現実の一側面であって、それ自体がひとりの生存にも関わるわけで、そういったものを容易に排除できないのが公共の場所だろうと思います。例えば、東京の新宿で街の美化を推進する運動が行われたとき、排除されたのは野宿者です。そのキャンペーンでは、東京都が都内の美大の学生に壁にアートを描いてくれとオーダーして、学生たちは壁にきれいに描きました。でも、その絵を描くことが、野宿者を排除する口実にされてしまっ



た。私たちの文化やデザインもそうですが、すべてのものは政治性から逃れることができないんです。とても難しいことですが、その学生たち

はやはり請け負った仕事にどういう意味があるのか、もっと自覚するべきだったと思う。自分たちは政治性とは切り離されたところで美学を追求しているつもりかもしれないけれど、私たちが生きることすべて、人が歩いていることも、ここに電気がついていることも、政治と直結している。そのことをもっと意識しなくちゃいけないと思います。

流動的な場から文化は生まれるか

相馬：毛利さんには、アートがジェントリフィケーションに動員されてしまうこと、先ほどの複数の公共性に絡めてお話をいただけますでしょうか。

毛利：2009年に出版した著書『ストリートの思想』³のサブタイトルは、「転換期としての1990年代」です。阪神大震災があり、オウム地下鉄サリン事件があった1995年を転換期として書きました。ですが、中心に描かれている問題は新宿駅西口の地下にあったホームレス村の排除の話です。90年代初頭にバブルが崩壊して景気が悪くなったこともあって、建設現場などで日雇いで働いていた人たちが、大量にホームレス化したんです。それで地下道に住み始めて、ピーク時では新宿だけで300ぐらいのダンボールハウスがありました。行政も困りものとは思いつつ、代わりに行先も見つけれないので4年間ぐらいそのコミュニティは持続していました。武盾一郎さんや会田誠さんからアーティストも関わっていましたね。でも、結果的にその人たちは追い出されてしまった。当時の新宿警察や行政は、彼らを地下道から新宿中央公園や上野公園に追い出したんです。ですから、90年代の終わりから東京のホームレスたちの中心は公園に移り、仮設のブルーシートハウスが一気に増えました。今はどうかというと、東

京オリンピックや蚊の退治を理由に公園からも追い出されつつある。そうになると、もう次に行く場所はないです。行政は、とにかく街のどこかで寝ていたりする人を、すぐ追い出します。彼らは仕方なしに昼間は図書館などで時間をつぶして、でも夜はそういう施設も閉まってしまう行き場がないので、うろろ歩いて過ごす。宿がなくなって、一日中移動している状態になっているのが今の状況です。

山谷という日雇いの人が多く住むエリアでも似たようなことが起きていて、夜間や年末年始は目をつぶってもらえても、そうじゃないときは追い出されちゃう。ホームレスの人たちの絶対数は増えているはずなのに、移動し続けているがゆえに不可視の存在になっているんです。政治にしても



文化にしても、何かが生まれるときは固定した空間から生まれます。例えば、労働者の組合がサロンや工場で生まれるとか。集まる場所が失われて、個人に分断

されてしまうと、組合を作ることもできないし、支援する側も支援先を見つけれない。そうした状況において芸術は何ができるのか。このチ・カ・ホみたいにかいになった地下街にホームレスの人たちが戻ってきて村ができるかという、それは現実的でないし、彼らがそれを望んでいるかもわからない。つまり、決定的な回答はまだ見つかっていない。

一方で、確実に劇場から離れた流動的な形式の演劇が現れてきていることなどは、何を意味しているのかなと考えもします。かつてのように固定された場所で何かをするのとは違った形式の表現が生まれつつある印象があります。

相馬：「フェスティバル／トーキョー」をやっていた頃は、そのような流動的な場で行う演劇をたくさん上演しました。近年その形式を日本に流行らせたひとりだと思っているのですが、その功罪どちらもあって。

劇場とは、近代が生んだひとつの装置、ルールが作られた場です。見る側と見られる側が明確に区別されて、ワーグナー以降は見る側の客席が暗くなるし、非常に縛りのきつい場所です。それで、そこで行われていることは、ちゃんと現実社会に回答しているのかという疑念が出てきたんです。古代ギリシャでは、その共同体の問題をみんなで考えるために、わざわざ悲劇を上演する。近親相姦とか戦争とか、人間がやってはいけないことを全部舞台上に持ち込んだわけです。しかし、そのような演劇本来の機能が近代化の過程で制度化され、舞台上で表象されているものは、あくまで舞台という安全地帯でやっているだけで、本当の現実を見ていないのではないかという疑問が生まれてしまった。そのことに目を向けて、それこそ社会的なアプローチを演劇に取り入れて、フィールドに出て行くアーティストが2000年以降増えました。私はそういうアーティストを応援していたし、ある種必然的な流れだったと思います。ただ、やみくもに出て行っても、本当に都市の現実に向き合えるのかどうかは、とても大きな課題でした。2008年に『ラ・マレア』⁴という、実際の街灯をたくさん使う演劇を横浜でプロデュースしたときは、ひとつのストリートを全部使って、空き店舗やショーウィンドウも劇場空間になるようにしました。わざわざ見に来た人もたまたま通りかかった人も浑然一体となって都市を劇場化する試みだったのですが、それ以降、状況はあまり好転していないというか、むしろ今だったら管理がきつくなって絶対にできないと思います。

不特定多数の人が集まる場所でテロが起きたらどうするのかとか。その意味で、都市空間で演劇ができるかどうかは、社会のリトマス試験紙的な働きを持っているように思います。

今の日本の公共を支える人たち

深田：私は20代のときに水族館劇場を毎年見ていました。劇団員の中に、普段は野宿者で水族館劇場をやるときだけ俳優になるおじさんがいて。その人がワイヤーアクションみたいに宙吊りになって踊っている場面にかなり衝撃を受けた記憶があります。あれは住宅街に非日常が持ち込まれる、ある意味での高い公共性を持った演劇だったと思います。

毛利：水族館劇場の座長をやっている桃山邑さんは、基本的には曲馬館の流れを汲む政治的なテント演劇の人で、本人も日雇い労働者として建築現場で働いています。建築のノウハウがあるから、上演は二週間しかないのに、テントというか建物を作っちゃうんです。深田さんが観たという方は、山谷玉三郎さんです。彼も日雇いで、山谷に住んでいて、歌が上手だし踊れるから「玉ちゃん、玉ちゃん」ってみんなにすごく慕われていました。それで劇団の上演にも出てもらっていたんだけど、実はつい数ヶ月前に亡くなられて。僕も含めて団員はみんなショックを受けました。やっぱり、彼が亡くなったことが、何か象徴的な出来事のように思えます。要するに日雇い労働という職種そのものがまったく異なるものになり始めているということです。仕事としてはもちろんありますが、建設現場にいる人たちのほとんどが外国人で、彼らは別に山谷に住まない。若い日本人も含め、派遣会社のようなところから送られてくる。今の日本の構造は、かつて高度経済成長を支えた人たちがいなくなり、代わりに外国から来る労働者がそれを担っています。しかし、公共からはそういう人たちがまるで見えていない。でも、真剣に公共性を考えると、そういう人たちが新しい日本を支えつつあるのは自明です。オリンピックを見たって、昔でいうと日本人というカテゴリではない人たちが、日本の代表として出場しているし、活躍もしている。そういう時代なのに、都市にいる外国の人たちを見えないふりをしている日本の文化の状況はどうかと思います。

管理から逃れる公共空間の可能性、誰のものでもない場所

北山：私たちの社会は、空間の争奪戦をやっている感じがします。僕が学生の頃はちょうど1969年の学生闘争で、「都市の解放区」を道路上に作ることをずいぶんやりました。空間をどのように取るかについては、1871年に起きたパリ・コムニオンが有名です。そもそも19世紀前半にパリの人口の半分が、流入した都市労働者となり、彼らによる暴動がたくさん起こるようになったため、1853年、オスマンが反革命の都市空間としてパリ計画を考案しました。オスマンが退任した翌年にパリ・コムニオンが起こって、都市を占拠する。そのなかに解放区と呼ばれる新しいコミュニティを作った。それは、都市という管理されたパブリックの空間から自由な解放区です。「解放区」という言葉はそのときに生まれて、我々が1969年に学生闘争でやっていたときも、それをイメージして解放区と呼んでいました。つまり、権力から空間を勝ち取るというのが解放区で、管理されない空間にすることが重要だったんです。

今の問題は逆で、急激に排除する力が強まっているというフリクションが生じていると思います。一方で、都市には空き家や空き地という所有不明の空間がたくさんできつつある。そこにいろいろな人が入っていける可能性があることはすごく面白くて、むしろ表に見えている管理されつくし

た空間の裏側に、大きな革命が起こりつつあるのではないかと思います。

実際、東南アジアに行くところの種々のコミュニティがいろいろあって、有名なのはジャカルタでパンクロック「マージナル」の連中がやっているコミュニティです。彼らは音楽で稼いで、それを共有してみんなで生活している。家族ではない、もう少し拡張した関係性をつくる集まりが、都市内のしかも非合法的なところで生まれつつある。管理から離れたところに、そういう空間が現れているんです。

公共でも同じようなことが起こっています。今年開催されたヴェネチア・ビエンナーレ建築展の日本館は、若い建築家たちのリノベーションとかシェアハウスとかを集めたもので、やはり同じ傾向が見られます。そもそもヴェネチアに集めること自体ヨーロッパ中心主義なのですが、それをどう脱するのか、我々が新しい社会をどうデザインし、哲学をもって新しい社会を作るのかを考えるべきです。その現れとしてアートなんじゃないか。それは公共空間にとって絶対に必要なものです。ここは管理された空間ですから、そこで解放区の話をしている状況が変だなと思いますが(笑)。

深田：北山さんがプレゼンで「マーケット的なものとコモンズ的なものは対立する」とおっしゃっていて、驚くと同時に、すごく腑に落ちました。自分が映画業界の問題だと思いながら言語化できていなかったことが言葉になった感じです。私は、映画という芸術は公共性を持っていると考えていますし、それが世界的に見れば社会の映画に対する考えの主流だと思います。つまり、経済活動の側面もありながら、文化活動でもあるということです。しかし、一方で現在の日本の、少なくとも映画館は大きなコミュニティになっています。映画館で映画が上映されて、一般の人はそこで映画に触れる。その完結したコミュニティのなかで経済活動が行われています。そこで力を持っているのは資本主義であり市場原理主義なわけです。個々の映画館を営む人たちは映画を愛し文化を守ろうとしていても、やはり限界があって、経済を生まない作品はやがて排除されていく。ですから、今のままでは映画館は非常に公共性を欠いた空間なんだと自覚しました。映画館が公共空間だと考えるときにしっくりこないのは、そこにマーケットしかないからだと思います。

日本の映画界はかなりマーケット構造に支配されているにも関わらず、健全な競争原理が働いていないことが問題です。日本の映画の興行収益は年間 1000 億円くらいあり、その 8 割を、東宝や東映、松竹といった大手が寡占しています。1940 年代と 70 年代のハリウッドでは、当時の大手 5 社が興行成績の 8 割を占めたことにより独占禁止法が適用されて、解体させられているんです。つまり、映画の製作会社が興行、今のシネコンにあたるような劇場網を持つことが禁止され、解体させられた。そうしないと新規参入が阻害され多様性が確保できなくなるからです。それに比べて日本は半世紀遅れていて、助成金もないなかで、マーケットの論理、大手企業間のパイの奪い合いばかりがどうしても目立ってしまう。映画館や映画産業界を、いかに公共性の高いものとして市民に開いていくか考えないといけない。

北山：イスラム世界のワクフってご存知ですか？ イスラム世界にはワクフという、誰のものでもない空間が都市部にいっぱいあるんですよ。ワクフとは本来、神に寄進された空間ですが、社会的弱者を救済していく場所です。日本も明治政府になるまでは、区外地という誰のものでもない空間があって、村から追放された人や無宿人はそこで生きていました。今はそういった土地もすべて切り刻まれて、どこもかしこも誰かの所有物になってしまっている。そこに抜け道を探していくことが重要な文化戦略だと思います。



毛利：戦後は闇市もそうですが、所有がはっきりしていない場所がいっぱいありましたよね。とくに駅の近くには誰が始めたのかもわからない小さい店がいっぱいありました。しかし、この 20 年くらいで一気にそういうものをきれいにしていこうという動きが盛んになりました。JR を中心に開発を進めて、所有関係をはっきりさせてしまった。

メディアの公共性

毛利：映画に関連して話すと、テレビって本当は公共性を担っている重要なメディアなんです。例えば、NHK のクライアントは国民や視聴者であって、国家ではない。最近、NHK は受信料が取れなくなってきている現状を受けて、受信料を税金に変えようとしています。国にとっても、直接税金を投入すれば国営放送にできますから都合がいい。戦争に負けたときにプロパガンダ機関である国営放送だけはやめようとして、わざわざ国民のメディアとしての公共放送にしたのに、また元に戻そうとしている。民放も公共放送じゃないけど、一応ギリギリのラインを保っていたのに、今は視聴率が取れればなんでもやる。結果として、本当にみんなが知りたいのことはお構いなしで、とりあえず視聴率が一番取れるゴシップみたいなネタに一極集中してしまっている。公共性とは、そういう本来議論すべきことをちゃんと拾い上げて、いや、これこそちゃんと考えないとまずいでしょと伝えなければいけないのに市場原理に従うから、どの番組も同じゴシップばかり放送してしまう。その原理に気づいている人も多いと思うんだけど、すでに市場原理が強くなりすぎてしまっていて逆らえない。映画とテレビがタイアップすることも当然になってきているし、メディアの一元化が進んでいることが気がかりです。

深田：映画を見る場は、かつては映画館しかありませんでしたが、その後テレビが現れ、今やインターネットにまで拡大してきています。友人で現代美術家の藤井光さんは 10 年ほどパリに住んでいたのですが、日本に戻ってきてから映画をほとんど見なくなったそうです。フランスでは、テレビのゴールデンタイムにアート系の映画もたくさんやってたのに、日本はほとんど放送されない。テレビと映画の関係性でいうとフランスの方が進んでいて、テレビが普及して映画の興行成績は世界的に落ちたわけですが、フランスはテレビの収入の何%かを映画の方にバックする代わりに、テレビに良質で多様な映画を提供する仕組みを作りました。例えば、エリック・ロメール監督の『緑の光線』(1986) は、ヴェネチア国際映画祭でワールドプレミア、つまり世界で初めて上映するのと同時に、テレビでも上映されました。それだけテレビと映画が非常に有機的な関係を結べていたし、テレビが公共性とか多様性を保っていた。さらに言うと、フランスではテレビで映画の CM を流すことが禁止されています。それを許してしまうと

テレビで広告が流せる資本力を持った製作会社が圧倒的に有利になってしまうからです。日本は逆に、テレビ局が映画に出資すると、当然のように番組内で朝から晩まで番宣が行われますし、テレビスポットを買った映画が優先的に情報番組内で紹介されたりする。日本はテレビと映画との関係においてもすごく原始的で遅れていると思います。

相馬：ただ、私たちはメディア空間がひとつではないと知っていることが重要です。テレビもあるし、インターネットもラジオもある。別のメディア空間が作れることも経験済みです。

アジアの公共モデルを作るために

相馬：メディア空間が果たす役割があるとして、それ以外にも毛利さんが例に挙げていたような、身体的な経験を共有できるような空間をいかに増やしていくかも大事ですね。メディア空間と身体的な経験ができる空間のどちらも、複数持ち合わせるべきなのかなと。そして、先の毛利さんの発言にもありましたが、ハーフの子たちは、オリンピックで活躍することで彼らは市民権を得られたけれども、では外国人労働者はどうなんだという問題があります。この人たちの公共性を、私たちの社会全体の公共性として捉えていけるかどうか、これからのキーポイントになると思っています。このチ・カ・ホにおいても、そういう異質な人も含めて、価値を認め合える状況をどう作っていくかが大きな課題です。深田さんがおっしゃるように、フランスの文化政策が進んでいることや、コモンズの伝統は非常に重要です。しかし、それをそのまま移植することはできない。もしフランスの文化政策が本当にうまくいっているなら、テロは起きないだろうという議論も当然あるわけです。あれを起こしているのはフランス人の若者たちですね、私はフランスにいた時期があるので、異質なものが触れ合ってしまうときの、ものすごいヒリヒリ感を肌で感じました。どうしようもない摩擦感を経験してきたので、単純にパブリックなものを無限大に開き、そこに異なる他者が全員来ればすべて解決する問題ではないことは、皮膚感覚として理解しています。単純に開くとか、西洋的な先進モデルを使うのではなくて、日本やアジアのモデルを作っていかなければならないのだと改めて実感します。

質疑応答

質問 1：

北山さんが、ヨーロッパのパブリックを前提にしなければどうなるかについてお話されていて、議論にはアジアのオルタナティブスペースを持つ流動性というトピックも出てきていました。北山さんは、これからのアジアのパブリックは流動性がキーになると考えていらっしゃるのでしょうか？

北山：私の発表で、プライベートとパブリックを白と黒に塗り分けた地図をお見せしました (p.5, 図 28, 29 参照)。でも、白でも黒でもないグレーという概念を私たちは持っているんです。都市の中にはグレーな場所がいっぱいあって、ヨーロッパから来た旅行者はそれがとても不思議な感じがして面白いらしい。都市の中に、プライベートのように安心できる空間が網の目のように存在している状態が、私たちが生きている空間だと思うのですが、それをもう少し自覚的に作っていくことに可能性を感じますね。若い世代の日本の建築家たちもそのことに取り組んでいますよ。彼らは、パブリックでもプライベートでもないグレーの空間をどう作り、どう共有できるかに取り組んでいます。それを応援しています。

私がかれこれ 30 年以上大学で教えていますが、カッコいいオブジェクトを作れば褒められた 80 年代 90 年代が終わり、今は人々が共感できる空間をど



のように作れるかが、教育の場でも話し合われています。これまでは、オブジェクトとしての建築を作る西洋の近代建築を一生懸命勉強してきたけれど、今は都市の中の関係性を作る方向にシフトしている。我々はそういうグレーの空間を使う文化を持っているから、それを活かした方がいい。むしろ、ヨーロッパの人たちから見るとそれが羨ましくてしょうがないらしいです。例えば、パリの APUR という都市計画オフィスがグレーの空間を作っても、彼らはうまく使えない。結局は壁や塀を立てて所有を明確にしない限り、どう使えばいいのかわからないんです。ヨーロッパから見れば、日本の建築家たちが新しいことを始めていると言えるんですけど、実は社会がそれを求め、社会がそれを作っているわけです。建築家は社会の要求を翻訳している、その最前線に若い世代がたくさんいると思っています。

質問者：今の話を聞いたら、そのグレーの空間に、異質なものがただ衝突してヒリヒリするのではない何かが生まれるのかなと思いました。

北山：そうですね。寛容な空間に可能性があるのではないのでしょうか。

質問 2：

深田さんに質問です。私は映画を作っているのですが、やはり資本主義、マーケットの原理が邪魔していると感じます。市場原理に取って代わるものはあるのでしょうか。

深田：資本主義の原理を打ち破る画期的な代替案はわかりません。ですが、今の日本では、フランスや韓国のようなマーケットの原理のなかで多様性を支える政策が取られていないので、とりあえずそれを参考にしたらよいのではないかと考えています。それを徐々に日本の風土に慣らしていければいい。マーケットの原理が強くなると多様性がなくなるか。市場原理においては、売れる映画だけが生き残ってしまいますが、映画の価値は売れるかどうかだけでは計れない、というのがひとつあります。でも、事態はもっと深刻というか……。例えば助成金とかなして自分たちの上映料の収益だけで回していけることこそが本当の自由だと捉えられがちですが、それは必ずしも自由ではないですね。例えば映画を作っている人は 30 代になると、お金がないから、結婚や子供をとるか、映画をとるかという選択を迫られるんです。多くの人はそこでやめていきます。そこで生き残れる者は、もちろん本人の努力や才能とは無縁ではないにしても、多くの場合それだけではないはずで。実家が裕福だとか、パトロンがいるとか、パートナーに食わせてもらえるか、ヒモになれる才能があるかとかね。私は、貧乏に強いんです (笑)。30 過ぎて電気やガスが止まっても平気な顔してられる。そういった映画の才能に関係ないところで、映画が続けられるかがどうか決まってしまう。スタートラインでの不平等を少しでも平等に近づけるために助成金というものがあるわけです。新人や経済的に豊かではない人もちゃんと映画に携われるように、制度が整えられている。日本でも、その制度設計がもっとうまく為されればいいのと思います。

相馬：貧乏に強いていう話で思い出したのですが、深田さんがカンヌでお召しになったタキシードは、高校の同級生がプレゼントしてくれたそうですね。

深田：そうです。友人たち数人がお金を出し合って今年の1月にサプライズでくれました。でもタキシードを着ないといけない映画祭は実はほとんどないんですよ。カンヌぐらいしかないから、「これいつ着られるかわからないよ」と言っていたら、今年着ることになったという（笑）。

相馬：世界で評価されている監督がタキシードをなかなか買う気になれないぐらいの経済状態だという事態が、日本の映画政策の限界を象徴していると思います。

質問3：

みなさんの議論のなかで、民主主義のお話もいくつか出ていたと思います。例えば先日、保育園が足りない問題に対しての抗議が騒動になり、大きなニュースへと発展しましたよね。でも、大半の人たちからすれば、あのとき大きな声をあげて抗議していた人たちは、足並みを乱す馬鹿者としか見られなかった印象があって。そういう状況を考えると、今の日本にとって民主主義がどれだけ意味があるのかと疑問に思っています。そこで、現代日本の民主主義について、皆さんのご意見をお聞きしたいのですが。

毛利：このところ不満なのは、みんなが政治を選挙に還元しすぎだということです。選挙に負けたら負けだ、みたくない。でも実際の政治ってそういうレベルではなくて、もっと地方自治体、つまり市町村や学校の自治会のレベルで起きている日常的なことが積み重なっています。ですが、今のリベラルな人たちは、いささか大きなことを言い過ぎているような気がする。「日本を変えよう」みたくない。日本はそんなに簡単に変わらないし、変えるのはすごく大変ですよ。ですから、もっと小さな、自分が身体的に把握できる距離でどう変えるかということの積み重ねでしかない。皮肉な話ですが、先程も言ったように自民党と共産党と公明党は、それができているんです。地方の自民党の地元の人たちへの目配りの仕方、やんちゃな男の子を引き上げて議員にするとかね、その辺のノウハウが素晴らしい。ちゃんと身近なレベルの政治に入り込んでいる唯一の政党だったりします。そうしたことをもっと考えてやらないと変わらないと思います。

まとめ——21世紀の日本の広場とは

相馬：最後のまとめとして、いかに、単なる西洋のモデルに依拠しない21世紀の日本の広場を作るのかについて、おひとりずつお願いします。

北山：今の日本で民主主義が機能しているのかというと、していないと思うんですね。だけど我々は発言しなくてはならない。SEALDsは、私が経験した35年ぐらい前の非日常的な学生闘争とは違って、学校や会社に通うのと同じ日常のなかで活動していたことに可能性を感じています。もうひとつ、自分の身近なところで共感を得ることも大事です。10人の仲間から共感を得られることをどう発言し、どう実践するか。それをやめたら、私たちの社会は壊れてしまう。そうやって、発言する空間を守らなければならないと思います。

深田：先ほどの質問にあった保育園不足に対する抗議は、実際に地元で起きていたこととしては必ずしも悲観することではないと思うんです。地元

の問題は、地元の人たちがぶつかり合って決めていくしかない。少なくとも議論というものが起きていた。結果の良し悪しではなく、議論が起きたことが重要です。民主主義はスポーツではなくて文化だと思うんですね。勝ち負けがはっきりしているスポーツと違って、社会はそうはなってない。保育園の問題も、どちらが正しいかなんて簡単に決められない、それは文化の姿そのものなんです。

私はカンヌ映画祭で賞をもらいましたが、そうじゃなくても面白い映画は山ほどあります。でも文化芸術という曖昧で評価しづらいものこそ、不完全な人間が評価していくしかない。多数決一辺倒の民主主義はもはや時代遅れで、これから求められるのは、いかにマイノリティの意見にも耳を傾け、汲み取っていくかです。今日は「多様な公共」という毛利さんの言葉がすごく胸に響いたのですが、多様な公共においては、他者の意見を汲み取り、ぶつけあって、面倒くさくても議論を続けていくことでしか物事は進んでいかないのだと思います。

毛利：21世紀は広場の時代になったと思うんです。オキュパイ・ニューヨークだとか雨傘革命だとか、世界のいろんなところで大量の人たちが集まって広場を埋め尽くして。かつての広場が重要な政治的役割を果たしていると言えます。でも同時に、そのことだけでは意外に変わらない、劇的に政治は変わらないことが見えてきた。一方で、少なくとも香港とか台湾とかニューヨークとかで起きた運動のその後を見ると、解散させられた後に、都市の隙間に変な事務所を作ったり、カフェやギャラリーを作ったり、シアターを作ったり、いろんな形で集まって活動を続けています。昔のように人が集まる場所＝家庭や職場ではないかもしれない。むしろ今の家族はバラバラになって、職場も派遣やパートタイムかもしれないけれど、そういう人たちが違う形で集結できることが重要です。問題は、そういう動きを今の議会政治と呼ばれるものにどう運動させられるかです。僕も昨年は国会議事堂前に行ってワクワクしたりしたんだけど、そこが終結ではないし、そこで集まることが目的じゃないと感じました。小さな動きと議会政治がつながっていないのは、民主主義が機能していないからかもしれないし、そこはもう少し考えたいなと思っています。

深田：デモの話で言うと、公共空間は迷惑をかけてもいい空間だという考えが波及することが大事ではないでしょうか。海外のデモは車道を平気で占拠してしまう。そこまで迷惑をかけることで政治に対して何らかの影響を持つのですが、日本で同じことをやるとSNSなどですぐ叩かれる。日本では、公共の場で人に迷惑をかけてはいけないという萎縮が、そのまま権力側にとって都合の良いものになってしまっている気がします。

相馬：日本では60年代の表現者・活動家たちがアートと社会の両方での革命を試みたわけですが。その時はいったん敗北したとしても、20年後、30年後に社会の新たなクリエイティブの原動力となる、ということもあります。今こそ、私たちもそれぐらいの視野とスパンで現状と向き合っていくべきなのかもしれません。そして北山さんがおっしゃったように、共感を得られる身体的な経験に基づく関係性を、いかに組織できるかだと思います。そういうことが、このチ・カ・ホでも起こっていくように、主催者の皆さんには引き続き頑張っていただきたいと思います。本日は長時間お付き合いいただき、ありがとうございました。

*1：水野和夫 『資本主義の終焉と歴史の危機』（集英社新書）集英社、2014年

*2：広井良典 『定常型社会—新しい「豊かさ」の構想』（岩波新書）岩波書店、

2001年

*3: 毛利嘉孝『ストリートの思想—転換期としての1990年代』(NHKブックス)

日本放送出版協会, 2009年

*4: マリアーノ・ベンソッティ 『ラ・マレア 横浜』 横浜市中区吉田町街頭,
2008年10月3日-5日

構成・編集: 柴原聡子

レイアウト・編集補助: 橋場麻衣