

演劇と公共性 フランスと日本の比較を通じて

藤 井 慎太郎

本論文は、フランスと日本の比較を通じて、演劇と公共性概念の入り組んだ関係を解き明かすことを目的とする。演劇の公共性は、日本においてはこの20年ほどの間に議論されることが多くなった問題である。その背景には、1) 1990年代に入って開館した公共劇場が相次ぎ、それらの公共劇場の関係者が刊行に深く関与していた『PT』や『演劇人』などの演劇専門誌上で「劇場の公共性」が大きく取り上げられ、議論が可視化されたこと⁽¹⁾、2) 文化庁によって演劇に関係する公的助成制度・法制度が整備され、金額が不十分であったとしても芸術に対する支援の枠組みが整えられたこと、3) 「新しい公共」のかけ声の下、NPO 法人制度・優遇税制が整備され、指定管理者制度が導入されて「公立文化施設」の担い手が「民間」の企業やNPO 法人にも開かれたことなどが挙げられよう。現代演劇は長いこと公的支援の対象とならず、あるいは公的支援の対象となることを拒み、「民間」ないし「私的」な活動にとどまり、近年に至るまで演劇人自身によっても「公共性」に関連づけて考えられることが稀であった。「公共性」とは、(少なくとも人々の意識においては)「公権力」が独占する状態に置かれてきたといえよう⁽²⁾。

演劇をめぐる公的な諸制度が整備されるにしたがって、演劇に対して公金(税金)を投入することの意義、それ以前から存在した民間劇場のそれとは異なる、公共劇場が果たすべき役割が議論されるなかで、劇場/演劇の公共性も論点として浮上するようになったのだといえる(だが、日本においては、それが「新しい公共」が盛んに言われるようになった時期、すなわち国家や地方自治体といった公権力が財政難によって自らの責任を自らの手段によって全うできなくなった時期と重なったのは皮肉なことである)。

また、「公共性」ないし「公」はそもそも多様な意味を持ちうる概念であるが(「公人」、「公民」、「公衆」という字面の似た語の相違を考えるだけでも窺い知れる)、演劇においても事情は同様であり、問題が多岐にわたる上に、そうした概念の多義性に起因する、あるいは行政が公共性を独占してきた歴史的経緯に起因する混乱も見られるからである。さらに、後に見るように、フランスでは(「公共」を抽象名詞化した)「公共性」にあたる語がないために、「公共性」の概念の下に包括的に論じられること自体が稀であり、そうした考察を加えることには一定の意義があるといえよう。

本論文においては、まず「公共性」概念が一般的に、そして演劇学的に意味するところを整理

し、確認した後に、フランス演劇を例として取り上げ、公共性の観点から歴史的な経緯を振り返るとともに、今日のフランス演劇が置かれている位相と課題を論じ、ついで同様の観点から、日本における演劇を論じることで、演劇と公共性をめぐって両国に共通してみられる課題、日本に固有に見られる課題を明らかにしたい。

1. 「公共性」概念の定義と位相

日本語の「公共性」は、ドイツ語の ‘Öffentlichkeit’ の翻訳語であるとされる。ドイツ哲学、特にハンナ・アレント『人間の条件』（英語版初版の刊行は1958年、日本語訳初版の刊行は1973年）とハーバーマス『公共性の構造転換』（ドイツ語版初版の刊行は1962年、日本語訳初版の刊行は1973年、第2版の刊行が1994年、英訳の刊行が1989年）の影響が大きく、その歴史はそう古いものではない。「先づ文化は公のもの、公共的なものである。それは如何なる人の手によつて作られるにしても、作られるや否や、彼から離れて公共的なものになる」と述べたドイツ哲学者三木清による「文化政策論」（1940）のような先駆的な例も存在するものの、日本語で「公共性」概念を正面から取り上げた著作は早い例で1970年代、大半は1990年代に入ってから刊行されたものである。演劇における公共性は、そうした議論の盛り上がりを背景として、そしてそれよりもやや遅れて議論されるようになったのだといえる。

また、その ‘Öffentlichkeit’ 自体が、「18世紀の間にフランス語の *publicité* と英語の *publicity* を模して作られた」（ハーバーマス 1994：13）単語であったとされる。だが ‘*publicité*’ や ‘*publicity*’ は、今日ではまず第一に「広告」や「広報」を意味する語であって、「公共性」を意味することはまずなく⁽³⁾、フランス語において直接に「公共性」を意味する単語は存在しないとさえいえる（英語の ‘*publicness*’ にしても、日常的に用いられる単語ではなく事情は同様である）。

ここでは名詞でもあり形容詞でもある ‘*public*’ という語について、その意味を確認しておこう。語源から見れば、‘*public*’ は、ラテン語の ‘*publicum*’（「人民や国家に関わるもの」）にその起源がある。そのときからすでに ‘*privatum*’ と対立して定義される語であったが、これはアレントやハーバーマスも指摘するように、古代ギリシア語のポリス (*polis*) と家 (*oikos*) の対立に対応すると考えることができる（アレント 1994：44-54、ハーバーマス 1994：13-15）。その対立は今日にまで引き継がれ、‘*public*’ 概念はまず第一に ‘*privée / private*’ 概念と対をなして定義されるものである。そう考えると、公共性が、一方では個人・家族・友人などの親密圏にとどまらず、みんなに共有されうる、みんなに開かれているという普遍性、共同性、開放性、公開性など、もう一方では市場原理や民間セクターのみに委ねることで損なわれかねない価値、ないしそれを保護するための公的セクターの関与という非営利性、非市場性、行政的性格などと結びつけて考えられている理由がよりよく理解できよう。

フランス語においても英語においても、形容詞としての ‘*public*’ には「ある人民の全体や（そ

の人民に由来する) 国家に関わる」という意味、さらに「すべての人に関わる、すべての人に開かれて／見られて／知られている」という意味があり、名詞としての ‘public’ には「国家、公的セクター」「公衆」「ある人間集団の一部 (観衆、聴衆、読者、参列者…)」などの意味がある⁽⁴⁾。その意味では、日本語の「公 (おおやけ)」は、「意見を公にする」などに見られるように、また語源的には「大きな家」すなわち「天皇家」を意味し、権力と無縁ではないように、形容詞の ‘public’ に近い用いられ方をするといえる。

事実、公共性と国家の結びつきは歴史の古いものであって、国家 = 共和国 (république / republic) は、すべての人間に関係する物事、共有の財産 (res publica) として構想されるものであることにも注意したい⁽⁵⁾。しかし、「公共」は必ずしも公権力に直接関係するものには限られない。たとえば「公道」、「公園」など原則として誰に対しても無料で開放されている「公共空間」も、一定の対価を支払う限りで誰にでも開放されている「公共交通」も、公権力の管理・監督下にあるのはまちがいないが、公共空間には不特定多数が集う商業施設も含まれるし、また公共交通における私鉄、公教育における私立学校、高い公共性を帯びるジャーナリズムにおける新聞社・出版社などの民間組織が公共性を担っている場合もままあるからだ。公共性概念を把握する上での難しさは、このように公／私や公共／民間の区別が複雑に入り組んでいる点にある。齋藤純一は『公共性』において、そうした幅広い意味を持つ「公共性」の3つの「主要な意味合い」を ‘official’ (公権力・行政組織に関わるもの)、‘common’ (すべての人々に共通するもの)、‘open’ (あらゆる人々がアクセスできるもの) に大別している (齋藤 2000 : viii-ix)⁽⁶⁾。

公共性、公共圏の危機

アレントによれば、(ポリスではなく家の延長線上にある)「社会」の領域の増大によって公的領域は脅かされ、ハーバーマスによれば、国家の強大化、福祉国家化に伴って「論議する私人たちから成る比較的同質の公衆」(ハーバーマス 1994 : 235) が国家の監督下にある公的領域に取り込まれるにしたがって、あるいは「広告」「広報」の論理がジャーナリズムに浸透するにしたがって、市民 (ブルジョワ) 的公共圏は衰退するとされる。

だが今日では、アレントやハーバーマスがかつて直面していた状況からさらに大きく変化している。政府の組織・予算の効率化・合理化、それに伴う公的セクターの民営化、少なくとも意識上での民間企業化は先進国に共通して見られる現象であり、公共性は逆の意味で危機に置かれている。フランスにおいても、ニュー・パブリック・マネジメントの考え方を採り入れて2001年に成立した予算組織法によって予算制度が抜本的に改革され、従来のように省庁別、費目別ではなく、政策目的ごとに予算を策定することとなり、複数年度予算に近い、透明で適切な予算の策定・管理が導入されている。2007年には公共政策の効率化を目的とした公共政策一般見直し (RGPP: Révision générale des politiques publiques) が導入され、2008年からは退職公務員の半数を補充

せず定数削減する方針が実施に移された⁽⁷⁾。その見直しの一環として、文化省の組織改革が実行され、2010年1月に文化財総局、芸術創造総局、メディア文化産業総局の3つの総局が誕生している。日本においても度重なる行財政改革、中でも国有企業の民営化（1984～）、中央省庁再編（2001）、NPO法人制度導入（1998）、特殊法人改革（2001～2006）、指定管理者制度導入（2003）、認定NPO法人制度改正（2012）などは、程度の差こそあれ、旧来の公的領域の縮小ないし再定義という、同じ大きな流れの中に位置づけられるといえよう。ジグムント・バウマンが「批判理論のかつての任務は、個人的自立を『公共領域』の侵攻から守ること、非人間的国家の強力な抑圧、官僚制、小官僚制の触手から守ることであった。批判理論のいまの任務は、公共領域を防御すること、別のいい方をすれば、空になりつつある公的空間を改装し、人を呼び戻すことにある」（バウマン 2001：51-52）と指摘するように、公共性は「私」「民間」の領域を脅かすものから、（‘publicité’の語が「公共性」でなく「広告」「広報」を意味するようになったことが象徴しているが）それによって脅かされるものに変質している。

また、ハーバーマスによれば「『政治的公共圏』は、国民からなる公衆がおこなう討議をつうじた意見形成や意思形成が実現しうるためのコミュニケーションの条件を総括するもの」（ハーバーマス 1994：xxx）とされ、公共圏とは合意形成（コンセンサス）を目指してなされる論議の空間であるといえる。だが、シャンタル・ムフとエルネスト・ラクラウの「敵対」（antagonism）概念（ムフ、ラクラウ 2012）やジャック・ランシエールの「不和」ないし「ディセンサス」（*mésentente / dissensus*）概念（ランシエール 2013）をめぐる議論に見られるように、今日ではそれも批判の対象となり、民主主義は本質においてコンセンサスを目的とするものではなく、むしろ意見が一致せず対立した状態、ディセンサスをして民主主義、ひいては芸術の本質的条件とする主張が説得力を持つようになっている。

公共的な演劇のあり方

国や地方自治体による支援を受けている演劇・劇場が公共性を帯びていることはいうまでもない。だが、松井憲太郎が「演劇は『私』的な芸術表現として完結することはありません、そもそも『公共』的に開かれた表現である」（松井 2008：13）と述べるように（一方で、そうした考え方を「独断的」「とんでもない飛躍」とする衛紀生による主張も存在する⁽⁸⁾。「公共性」の多義性に起因する混乱を示すものだと考えられるが、検討に値する部分もあるために後述する）、演劇は観衆（public）という他者を前にして（*en public / in public*）で演じられるものであり、「公演」の語の中に「公」が含まれてもいるように、それはすでに公的な性格を帯びているのである。

さらにいえば、伊藤裕夫が、演劇とは「共同体の中で『特定の誰か』という特異性のなかにある『普遍性』（それは状況が変われば自分もその『特定の誰か』たり得るという点で）を、『共感』を通して確認しよう」（伊藤 2010：16）ものだと述べているように、また藤野一夫が文化の核心

を「特殊を手がかりに普遍を見出そうとする」ことであるとした上で述べているように、「本質的な問題は [……] 『芸術に公共性があるかどうか』を問うことではない」、「芸術こそが公共性を開くのである」（藤野 2011：321-322）といえるだろう⁽⁹⁾。

ハンナ・アレントは『人間の条件』において、「公的領域のリアリティ」は「無数の遠近法と側面が同時的に存在する場合に確認される。なぜなら、このような無数の遠近法と側面の中にこそ、共通世界がおのずとその姿を現わすからである」、「完全に私的な生活を送るということは [……] 真に人間的な生活に不可欠な物が「奪われている」deprived [……]、他人によって見られ聞かれることから生じるリアリティ [……] 他人との「客観的」関係 [……]、生命そのものよりも永続的なものを達成する可能性を奪われていること、などを意味する。私生活に欠けているのは他人である」（アレント 1994：85-86）と述べ、それぞれが異なる視点を持ち、互いを見知らぬ無数の他者がともに存在することの重要性を強調した。その意味で、観客という他者を前にして演じられる演劇は、それが内輪の観客とはならない限りにおいて、まさに‘public’な性質を備えている。また演劇（théâtre / theatre）という言葉が、もともと古代ギリシア語において「そこから見る場所、観客席」を意味するテアトロンに起源があったように、演劇はその起源より観客の存在を含むものであり、ディオニュシア祭という都市国家を挙げての行事の一環としてなされる演劇は、ポリスの生（bios politikos）の重要な一部であるという意味でも、政治的＝ポリス的であり、国家・政治と深く関わるものであり、すぐれて公共的な行為であった。

さらにいえば、カントが「啓蒙とは何か」において「理性の公的な使用」とは、「ある人が学者として、読者である公衆を前にして、みずからの理性を行使すること」（強調原文）であるとし、「官職についている者」としての行使は「私的な利用」だとしているように、ここでの公共性は公権力（による行使）ではなく、まず公衆（に対する働きかけ）に関わるものである（カント 2006：15）。また、ハーバーマスが『公共性の構造転換』において述べるように、17世紀の劇場は王権を象徴し、可視化する「代表的具現性」の装置であり、演劇の公共性（演劇に対する国家の関与）、そして公共性そのものの源流となっている。さらに、「17世紀のフランスで公衆（le public）といえば、芸術と文学の受け手、消費者、批評家としての読者、観客、聴衆のことである」、「『平土間』の観衆は、これから市民的公衆へ転化しなければならなかった」（ハーバーマス 1973：50、59）と述べているように、演劇の観衆（文芸的公共性）の形成は公衆（政治的公共性）の形成に先行しており⁽¹⁰⁾、その意味でも、演劇の観衆（public）とは演劇の公共性の基盤であるばかりか、公共性そのものの基盤である。公共性の根底には、後に公衆（public）へと発展していく観客や読者（public）があるのである。

劇場の座席数は、大規模なオペラハウスでもせいぜい2,000席前後であり、公民・公衆の全体、「全ての国民」にはまったく及ばないにもかかわらず、ヨーロッパでは演劇に高い公共性が認められる理由はこうした歴史的経緯に認められるだろう。「すべての人のための演劇」を実現する

ことが物理的に不可能であるとき、鈴木忠志の言うように、すべての人が利用するわけではないが、社会に不可欠と見なされる大学や病院との類比でその根拠を考えることもできようし（鈴木 2003：136、2013：55）、「たった一人の人をも排除しない」（伊藤 2010：15）という点に演劇の公共性の根拠を求めるところもできるだろう。

近藤のぞみが類型化した公共文化施設が持つ公共性に倣いつつ⁽¹¹⁾、演劇の公共的なあり方をまとめるならば、（１）公権力に支えられている、言い換えれば、行政府によって重要性が認知され、公的資金が投入され、公的機関によって運営されている（ないしは監督・助言を受けている）、（２）幅広い公衆が（観客として、芸術家として）演劇に参加している、公衆によって重要性が認知されている、（３）演劇が幅広い人々の関心と呼ぶ内容（戯曲、主題、俳優、技術…）を扱っている、特殊性から普遍性を導くきっかけとなる、公論の場あるいはその端緒となって公共圏の一部を構成する、（４）「教育、福祉、まちづくり、観光・産業など」の「周辺領域への波及効果」を及ぼす⁽¹²⁾、芸術が準公共財として正の外部性（前述の波及効果に加えて、アイデンティティやプライドの形成への寄与など）を持つ、社会における公共の利益に貢献している、と整理することができよう。

2. フランスにおける演劇と公共性

今日のフランスにおいては、演劇を含む芸術や文化は、「公共の物事・財産」（*choses publiques / res publica*）、公権力と公衆の両方にとっての関心事となっている。教育や福祉と同様に、すべての人のために公権力（公的セクター）が責任を持って担うものであること、つまり演劇が公共的なものであることは今日ではほぼ自明なものとして受け入れられ、演劇をめぐる公的な制度、すなわち劇場制度、助成制度、人材育成制度が整備されている。6つの国立劇場（パリ・オペラ座、オペラ＝コミック、コメディ＝フランセーズ、オデオン国立劇場、ラ・コリーヌ国立劇場、ストラスブール国立劇場）、4つのパリ市立劇場、13の地方オペラ劇場、39の国立演劇センター、19の国立振付センター、69の国立舞台、国立サーカス芸術センター（および12の国立サーカス拠点）、大道芸都市（および13の国立大道芸センター）が全国に存在し、カンパニーに対しても、2014年には演劇・サーカス・大道芸の約800上演団体（うち約300団体は複数年にわたる協定助成を受ける）、ダンスの約270上演団体（うち約50団体は協定助成）に文化省による助成がなされている（Ministère de la Culture 2016：153, 166）。2017年予算においては文化予算29億1,157万€のうち舞台芸術創造支援に7億1,27万€が当てられている⁽¹³⁾。さらに狭義の国立演劇学校3校、広義の国立演劇学校9校、地域圏規模コンセルヴァトワール42校をはじめ、数多くの教育機関が全土に存在する（学費はほぼ無料である）。

だが、そのことははじめから自明であったわけではなかった。フランス演劇と公共性の歴史をたどれば、起源のひとつに位置づけられるのはコメディ＝フランセーズ、コメディ＝イタリエン

ヌ（今日のオペラ・コミックの源泉のひとつ）、王立音楽アカデミー（パリ・オペラ座の前身）といった、ルイ14世によって創設され、国王の勅許によって上演の独占を認められ、革命以降の政府にも引き継がれた国立劇場・歌劇場、言い換えれば、ハーバーマスの言う「代表的具現性」を担う「公式の劇場」であるといえよう。これ以降、国家の制度においても、都市空間においても、人々の意識における表象においても、演劇、オペラ、バレエなどの舞台芸術は中心的な位置、高い位置を占めるようになった。さらに、17世紀の古典主義時代に書かれた戯曲が、今日の国民言語としてのフランス語の基礎をつくったこと、フランス文学の歴史において、小説にその地位を譲るまで戯曲は代表的な存在であり、戯曲が公教育で今日でも当然に読まれ、劇場で上演されるレパートリーとなり、一般の人々の教養の一部となっていることも、今日の演劇の地位にも大きく影響している。

だが、王権が勅許を与えた3劇場だけでは需要を満たしきれず、「市の芝居（*théâtre de la foire*）」と呼ばれる「非公式の劇場」も同時に生み出されることになったが、これが元になってブルヴァール演劇（*théâtre du boulevard*、「大通りの演劇」）と呼ばれる商業演劇（*théâtre commercial*）、民間劇場（*théâtres privés*）も生まれたのだった。「市の芝居」は、上演の独占という特権を認められた劇場にしばしば干渉を受けることとなった。演劇は18世紀までカトリック教会から敵視され、非難を受け、俳優の破門も相次いだ。1789年のフランス革命によって、俳優は「市民」として扱われるようになった。1789年以降、劇場開設は自由化されては再び制限が復活する状況にあったが、ナポレオン3世の経済的自由主義政策の下、最終的に劇場開設の自由化が1864年に実現したことが商業演劇の開花を後押しした。同時期、オスマン男爵によるパリ大改造計画によって、「犯罪大通り」の異名をとっていた劇場街が1862年に取り壊されるのと同時に、パリ市立劇場とシャトレ劇場（いずれも1862年開場）、パリ・オペラ座のガルニエ宮（1875年開場）といった堂々たる風格を備えた劇場が都市空間の中心となる公共の広場に面して整備されたことは、演劇の重要性をあらためて可視化したばかりか、「悪場所」からの脱却を決定的に象徴する出来事であったといえる。

さらに、その公式劇場、商業劇場のいずれとも異なるところから生まれたのがアントワヌの自由劇場（1887）である。小規模な劇場を会場として用いることで大劇場のスター中心主義、演劇の誇張を避けること、無形劇場、言い換えれば、上演のための（私的な）会員組織のかたちをとることで、当時の劇場が法的に従わざるを得なかった検閲を避けることが可能になった。自由劇場運動とほぼ同時期に、大都市から地方へ、ブルジョワジーから民衆へと演劇を開こうとする民衆演劇運動も盛んになり、短命に終わった国立移動劇場の実験（1911-12）を経て、国立民衆劇場の創設（1920）という成果をもたらした。これは観客の偏在の問題に正面から向かい合っ、これまで政治の領域、教育の領域、文化の領域から排除されてきた層を包摂しようとする動きであった。既存の劇場制度の外側で生まれた自由劇場運動・民衆演劇運動こそが、フランスの公共

演劇／劇場の理念的基礎を築いたといえる。その一方で、この時期には特権劇場が衣替えした国立劇場に対する支援を除いて、演劇に対する公的支援は稀であり、演劇はもっぱら「民間」のものであり、「私的」な活動と見なされていたことには注意を促したい。

戦後に国立民衆劇場を率いた演出家ジャン・ヴィラルールは「ガス、水道、電気のような公共サービス (service public) としての演劇」(Vilar 1986 : 173) を目指した。この表現は1953年になされたものだが、公的助成によって運営される国立演劇センター (1947～) や文化の家 (1961～) の創設を通じて、演劇の脱中央化 (décentralisation théâtrale)、文化の民主化 (démocratisation culturelle) を推進しようとした戦後フランス演劇の大きな方向性を指し示すものであった。もちろん、今日でもそこまでの生活必需品にはなっていないにせよ、今日に至るまで、「公共サービス」は、(フランスにおける演劇や芸術の公共性の理念を言い表す)「文化の民主化」とならんで、演劇に対する公的支援を根拠づける概念である (Ministère de la Culture et de la Communication 1998)。

しかし、1968年の五月革命に際して、文化の家のディレクターたちが、ロジェ・プランションが監督を務めていたシテ劇場 (リヨン郊外のヴィラルールバンヌに位置する) に集まって3週間にわたって議論を重ね、文化の領域から排除され続けている非＝観衆 (non-public、「いない観客」) の存在を認め、1959年の文化省創設以来なされてきた「文化の民主化」の失敗を自ら認めた「ヴィラルールバンヌ宣言」は、ひとつの転換点を記した⁽¹⁴⁾。この失敗の認識による部分が大きいのが、フランスにおいて、1960年代まで多く用いられてきた「民衆演劇」(théâtre populaire) という語に代わって、1970年代からは「公共演劇／劇場」(théâtre public) の表現が用いられるようになる (Dort 1979 : 47-48)⁽¹⁵⁾。

また芸術家 (とりわけ舞台芸術の芸術家と技術者) は自らを自己組織し、ときに文化省との対話相手となって、ときにアクティヴィスト (活動家) となって、ときにより行動的なミリタント (闘争家) となって、必要に応じて不断に闘っている (アンテルミタンの運動がよい例である)。それによってこそ、演劇は公権力によってその責任において公金を用いて維持されるにふさわしいものであると公的に (すなわち公権力によっても、公衆によっても) 認知され、実際に多額の公的支出に支えられ、公共劇場のネットワークが形成され、公教育においても演劇に関係する教育がなされ、自らの役割を自覚した次世代の芸術家が養成され、メディアによっても演劇は大きく取り上げられ、(依然として「文化の民主化」は道半ばであるとしても) 一般の人々の関心事となり、多くの観衆＝公衆に支えられる循環ができあがっているといえるだろう。

民間劇場との差別化は公共劇場のアイデンティティの核をなしてきた。その一方で、国家財政の合理化・効率化が進み、公的支出が抑制され、公共サービスの基盤が揺らぐ今日、ルーヴル美術館、ポンピドゥー・センター、パリ・オペラ座などを筆頭とする大規模文化施設 (日本の独立行政法人とも比較しうる「公設法人」(établissement public) という公法上の法人格を有する)

もまた民間企業のマインドを持って運営することが求められるし、マーケティング概念の浸透に伴って、かつては単数形で単一的に語られていた観衆 (le public) も、ターゲット層に応じて複数形 (les publics) に細分化され、再定義されつつある。さらに文化省は、公共劇場と民間劇場が断絶を乗り越えて協調することを求めるようになってきている⁽¹⁶⁾。映画のスター俳優を起用した、集客の見込めるキャスティングは公共劇場においても見られることが増えているのと同時に、長期的な視点を持って稽古を重ね、作品を創造し、観客との関係を築いていこうとするよりも、他の劇場によってすでに制作された作品をキュレーションするフェスティバル型の劇場も増加している。

さらに、フランスの人口において移民出身者が無視できない割合を占めるようになって久しいにもかかわらず、文化の領域においては、責任ある地位の大半を白人男性が相変わらず占める状況が続いてきた。2006年には「女性と男性の責任ある地位へのアクセスの平等のために」という報告書が出され、2015年に創設された多様性会議 (Collège de la diversité) が2017年に『文化セクターにおける多様性の擁護 多様性会議白書』を公表し、文化セクターのあらゆるレベル (文化施設責任者、芸術家、観客……) においてフランスの人口を適切に反映させることの重要性をあらためて強調している⁽¹⁷⁾。

表現の自由

カントが「理性の公的な利用はつねに自由でなければならない」(強調原文、カント 2006 : 15) と強調しているように、表現の自由はまさに演劇の公共性の基盤である。そして、歴史を振り返るならば、『ル・シッド』論争 (1637)、演劇の道徳性論争 (1639、1660-70、1694はじめ17世紀全体)、『タルチュフ』論争 (1664)、『エルナニ』の闘い (1830)、『ユビュ王』(1896) が引き起こしたスキャンダルなど、演劇とはつねに論争、公論の場であったことが確認される。18世紀の啓蒙思想家たちは投獄される危険を冒しながら著作の執筆と刊行 = 公開 (publication) を続けた。フランス革命は検閲の廃止を一度は謳ったが、恐怖政治に陥るとそれも復活した。その後も革命が起きては検閲の廃止と復活が繰り返されるが、最終的に第三共和政下の1881年に報道の自由が法制化され、1906年には演劇に対する検閲も事実上廃止される (ただし戦時中には復活する)。

1966年、ジャン・ジュネの『屏風』がオデオン国立劇場で上演された際に、アラブ人の側からアルジェリア戦争を描いた内容が反フランス的であるとして、劇場前の広場を埋め尽くした右翼のデモ隊、さらに国会議員らの攻撃に晒されたときも、アンドレ・マルロー文化大臣は芸術家の表現の自由をあくまでも擁護した。今日でもなお、ヤン・ファールらのポストドラマ的な作品によって「アヴィニョン論争」(2005) が引き起こされ、ロメオ・カステルッチの『神の息子の顔の概念について』(2011、アントネッロ・ダ・メッシーナによるキリストの肖像画 (の複製)

が汚される)や、ブレット・ベイリーの『Exhibit B』(2014、ベルギーによる植民地統治時代に倣ってアフリカの黒人が見世物にされる)がスキャンダルを引き起こすなど、一部の観衆からの拒絶的な反応をあえて挑発するような作品も上演され続けている。現代芸術に対する公的支援が「創造行為」を対象にしている以上、芸術の公共性とは、すべての人がただちに内容を理解し、受け入れ、共有できることを意味せず、新しい価値の創造はそれが問い直す既存の価値体系との衝突をときに伴うことがはじめから前提とされており、賛否が割れ、論議が起こることは(それが非暴力や非差別といった民主主義の原則を破らない限り)むしろ健全なことだと考えられ、積極的に肯定されているのである。

その一方で、助成金の不採択という暗黙の「脅し」によって、表現の自由の基盤が日常的に揺るがされているということも事情を知る人間の間では言われてきた。さらに、2015年1月のシャルリー・エブド編集部襲撃事件以来、フランスを標的としたテロリズムが相次ぐ中、特に宗教的にセンシティブな問題を扱った作品を避けようとする自己規制が一部の文化施設に見られたこと、またそれより以前から地方議員の介入や圧力がたびたびあったことを受けて、2016年に「創造の自由、建築、文化財に関する法律」が制定されている。同法は第1条で「芸術的創造は自由である」ことを謳い、第2条ではさらに「芸術的創造の普及は自由である」とつけ加えて、(芸術家による)創造の自由や(劇場・美術館などの文化施設による)普及の自由を妨げる行為に対して処罰をもって対処することを規定している。

3. 日本における演劇と公共性

日本において、能・狂言、歌舞伎・文楽といった伝統芸能については、これが公共の財産であるという認識は、それらの公演を見に行かなかった人々の間にも一般に広く共有されているといえるだろう(江戸時代に幕府の保護を受けた能・狂言と、「悪場所」と見なされて抑圧的な政策の対象となった歌舞伎・文楽を同列に置くことは、かつてならあり得ないことであった)。国立劇場が最高裁判所と並び立っている点も、人通りの少なさからか意識されることは多くないであろうが、国家が演劇に認めた重要性を象徴しているといえよう(その反面、文化庁はいまだ省ではなく、予算も1,000億円程度と低い水準のままである)。その一方で、演劇改良運動が「帝国劇場」という名の民間劇場を生み出しただけにとどまった後、(戦時中の移動演劇を除いては)公的支援の対象となることもなく、公共的な財産と呼べるような作品をレパートリーとして持ちえないまま発展し、同時に戦後は、1938年に課された入場税の撤廃を求め、公権力の介入を拒否するところから出発した日本現代演劇は、1990年代に公的助成制度が拡充されると同時に、公共劇場が登場するまで、自らの実践を‘public’なものとして捉えることがほとんどなかったといえる。

そのために、本来ならば演劇の観客なしには成立し得なかったはずの公共性概念が、演劇に

とって異質なものとして捉えられ、1990年代になって新たに関係づけなければならない概念として浮上するという転倒が生じたのではないだろうか。さらにいえば、公教育においても、演劇は教科として扱われることがまずなく、公権力による認知だけでなく、一般公衆による認知も充分ではない。そのせいもあって日本において演劇は、学芸会や学園祭、部活やサークルなどアマチュア活動の延長線上に置かれて、個人的な趣味や内輪の活動として考えられることが多かったし、今もお多いのだといえる。

だが、新劇においても、築地小劇場の創設者である小山内薫が築地小劇場は「あらゆる民衆の為に存在してゐる」と述べたように⁽¹⁸⁾、また戦後においても、勤労者演劇協議会（労演）やそれを引き継ぐ演劇鑑賞会に見られるように、観客の存在とその組織化は重要な意味を持っていた。アングラ演劇にとってもまた観客との関係は重要であった。天井桟敷の市街劇、紅テントや黒テントによるテント芝居、太田省吾による能楽堂など非劇場空間での上演など、アングラ演劇を特徴づける上演の場の問題もまた、劇場の構造的政治性、観客との関係の問い直しと密接に関係している。そこにヨーロッパの自由劇場運動、民衆演劇運動の影響を見てとることは難しくない。

公立ホールと公共劇場

先述したように、日本における演劇と公共性をめぐる議論は公共劇場の誕生とともに生まれた。日本には上演設備を備えた公立ホール（地方自治体という公権力によって設置され、公衆に開かれた「公の施設」）が全国に2,000館あるとも3,000館あるともいわれるが、公立ホールとは区別されるような公共劇場は、1990年に開館した水戸芸術館と湘南台市民シアターをもって歴史が始まるとされている。その後には彩の国さいたま芸術劇場（1994）、世田谷パブリックシアター（1997）、静岡県舞台芸術センター（同）、新潟市民芸術文化会館（1998）、松本市民芸術館（2004）、せんがわ劇場（2008）、座・高円寺／劇場創造アカデミー（2009）が続いた（1990年に開館した東京芸術劇場は、もともとは貸し館中心のホールであったが、野田秀樹が芸術監督に就任する2008-9年から大きく変化する）。これらの劇場の初代の芸術監督には、アングラ世代の演劇人が就任したケースが多かった。また、これらの公共劇場は、バブル経済が崩壊し、国・自治体の税収（および企業の余剰資金）が減少し、公的セクターの民営化や公的支出の減少が進む中、公の領域が縮小する中で生まれ、発展せざるを得なかった。

公立ホールが、地方自治法上の「公の施設」として、借りたい団体に「公平」に貸し出すことが第一の目的となり、貸し館中心の事業展開を強いられるとすれば⁽¹⁹⁾、公共劇場は専門職としての制作・技術スタッフを備え、一定の原則と方針に則って、言い換えれば、自分自身の存在と活動に対する、より自覚的・反省的な意識に基づいた劇場としてのドラマトゥルギーを持って、自らの活動を組織している劇場である⁽²⁰⁾（ただし、多くの公共劇場も自主事業を通年で行うための充分な予算を持たず、貸し館事業から得られる収入を自主事業のための予算に充当してお

り、両者の区別はそれほど明確ではない)。

公共劇場制度と並行して、法制度、公的助成制度などの文化政策の諸制度も、改善の余地を残しながらも整備されてきた。文化庁によって日本芸術文化振興基金(1990)、アーツプラン21(1996)などの公的助成制度が整備され(企業メセナ協議会(1990)や地域創造(1994)もこの時期に設立されている)、文化芸術振興基本法(2001)、「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」(劇場法、2012)、文化芸術振興基本法を改正した文化芸術基本法(2017)が制定されている。劇場法の前文には「広場」、「全ての国民」、「公共財」、「無形の文化遺産」といった、公共性と深く関わる言葉がちりばめられている。また、NPO法人に関する法制度(1998)や優遇税制(2012)が整備され、地方自治法改正(2003)に伴って指定管理者制度が導入され、公立文化施設の運営が民間企業やNPO法人にも開かれている。

先にふれた衛紀生の文章には「舞台芸術や芸術がそれ自体『公共性』を帯びるのは、その作品が高い評価を受けて『公共の財産』と認知された場合であり、『公共劇場の10年』の中で松井憲太郎氏の言う『レパトリー化』する場合においてのみである」とあったのだが、ここで本当に演劇は公共の財産たりえているのか、問うてみることは無意味なことではない。新しく生まれた公共劇場にとって、公共の財産たる作品のレパトリーは大きな問題であったからである。「公共劇場のレパトリー」をめぐる『PT』第2号(1997)の座談会において、谷川道子と太田省吾の間で「日本にはレパトリーになる『古典』がないということですね」、「残念ながらそうだと思う。演劇の世界にみんなが共通して考えられるものがないときにどうするか。それは公共劇場で何をやるのかということを考えなければならないときに最も大きな難問なんですよ」というやりとりがなされている⁽²¹⁾。

また、国・自治体の財政難が深刻化し、公的領域の再定義を迫られ、公金の使用に関して説明責任がより厳しく求められるようになると、演劇にも「周辺領域への波及効果」がますます求められるようになるのはもちろん、著名な俳優と演出家が組んで、売れることが確実に見込める作品が増加する傾向もまたより顕著になったように思われる。知名度が高いがために出演料・演出料も高い俳優・演出家を起用し、見映えのする舞台装置を作り込もうとすると制作費用はかさみ、入場料は高止まりし、劇場に対するアクセスをさらに限定的なものにしてしまい、払えるだけの金を持ち、すでに演劇が好きな層以外に観客を拡大することを困難にし、「たった一人の人をも排除しない」(伊藤 2010: 15)という本来の公共性のあり方から、演劇を大きく逸脱させることになっている。

西堂行人は『演出家の仕事 60年代・アングラ・演劇革命』において、「税金を使い、教育という制度を行使し、演劇が国家の政策のなかに一定の役割を持つようになった。それは『国家』に囲いこまれたのか、それとも内懐に入りながら、内側から機構の改革に着手しようとしているのか」(西堂 2006: 64)とすでに問うていたが⁽²²⁾、演劇がついに公共的な制度となったとき、演

劇はかつての闘争的な姿勢を捨て、挑戦的で挑発的な作品よりも、安定し、安心させる作品、ディセンサスよりもコンセンサスを目指すようになったかのように見えるのは皮肉なことである。

表現の自由をめぐる——結びに代えて

もちろん、社会そのものが大きく分断され、論争的、闘争的であった60年代と現在では演劇を取り巻く状況もまったく異なる。「批判的芸術のパフォーマンスは、ディセンサス的な世界が自明であることを糧にしていたのである。だとすれば、ディセンサス的地平がその自明さを失ってしまったとき、批判的芸術はどうなるのか。コンセンサスという現代のコンテキストのなかで批判的芸術はどうなるのか」(ランシエール 2013 : 86) というジャック・ランシエールの問いは、コンセンサスを重視する傾向がとりわけ強い日本においてはなおのことアクチュアリティを持つ問いである。

東京都現代美術館で開かれた「キセイノセイキ」展⁽²³⁾、そしてそれに合わせて刊行された『あなたは自主規制の名のもとに検閲を内面化しますか』が明らかにしたように、日本の現代芸術の創造は完全に自由だとはいえない状況にある。劇場の現場からも同じような声を漏れ聞くことがある。その根底にあるのは、おそらく放送法第4条が放送番組の編集にあたって「政治的に公平である」ことを求めていることに準じて(そしてそれを根拠として、政権党が自らに対する批判を中立化=無化しようとする求めに応じて)、多くの公立文化施設が内規として政治的中立を自らに課していることであるようにも思われる。結果、作品は現状肯定的、予定調和的、無難なものになりがちであり、芸術が本来持っているはずの、リスクを恐れず、現実を批判し、打破しようとする力は確実に弱まってしまう。

ヨーロッパ、特にフランスとの比較で考えれば、日本に最も欠けているのは公の議論(débat public / public debate)であると思われる。「広場」としての劇場は、ただ人が集うだけ、行き交うだけの空間にとどまってはならず、議論の場、公共圏の一部としてのアゴラ、フォルム(フォーラム)という意味での広場にならねばなるまい。

クレア・ビショップは「敵対と関係性の美学」において「ロザリン・ドイチェがかつて論じたように、公共圏が民主的なものでありつづけるためには、自然化されたもろもろの排除が考慮の内に入れられ、それらが異議申し立てへと開かれていなければならない。『したがって、衝突、分断、不安定性は、民主的な公共圏を破壊するものではない。むしろ、それらは公共圏の存在の条件なのだ』」と述べている(ビショップ 2011 : 89)。再び劇場法の表現を借りていえば、「常に活力ある社会を構築する」にはディセンサスもおそれぬ論議がもっと必要なのである。

日本の現代演劇も、自由民権運動から生まれた壮士芝居、旧劇とは区別される新劇、最終的に解散を余儀なくされる築地小劇場に始まって、観客を挑発し、その想像力を刺激したアングラ演劇に至るまで、ディセンサスに特徴づけられる運動であり続けてきたといえる。菅孝行の最近の

著作に『戦う演劇人』があるように、日本現代演劇も闘争的、論争的であったはずである。「劇場をつくり、劇場をこわせ」と1969年に演劇センター68/69（現・劇団黒テント）は謳ったが（梅山 2012：190-191）、劇場をつくり、こわす以上に演劇を「こわし、つくる」勇気をもっと必要なのではないだろうか。

注

- (1) 世田谷パブリックシアターが発行し、「劇場のための理論誌」を謳った『PT』（1997-2001）（さらに『PTex』（2003）、『SPT』（2004-14）、『SPT educational』（2007- ））にかたちを変えて引き継がれている）、演劇人会議（2000年に財団法人化し、鈴木忠志が初代理事長を務めた）が発行していた『演劇人』（1998-2009）がそうした議論の場を提供した。さらに清水裕之『21世紀の地域劇場 パブリックシアターの理念、空間、組織、運営への提案』鹿島出版会、伊藤裕夫・小林真理・松井憲太郎（編）『公共劇場の10年』美学出版、2010年、徳永高志『公共文化施設の歴史と展望』晃洋書房、2010年、藤野一夫（編著）『公共文化施設の公共性 運営・連携・哲学』水曜社、2011年などの著作・論文集の刊行が続いた。
- (2) だが、新たな観客を見出そうと努めていた新劇、その新劇を批判しながら継承し、劇場のあり方、観客との関係を再構築しようとしたアングラ演劇は、十分に「公共的」でもあった。1970～90年代、公共劇場が整備される直前の民間劇場（岩波ホール、スパイラルホール、銀座セゾン劇場……あるいは今日のこまばアゴラ劇場）が担っていた公共的な役割は重要である。芸術的にも、人的資源的にも、次の時代の公共劇場を準備したといえるからである。
- (3) ハーバーマスの『公共圏の構造転換』のフランス語タイトルは *Espace public*（公共空間）であり、本文中でどうしても 'publicité' の語を用いる際にはイタリックで示されている。英語タイトル *The Structural Transformation of the Public Sphere* はより直訳に近いが、'publicity' の語を用いていないことは同様である。
- (4) *Le Petit Robert de la langue française* および *Oxford English Dictionary* による。
- (5) ラテン語の 'res publica'（フランス語でいえば 'chose publique'）は、'res privata'（個人の所有物、私有財産）に対する「共有の財産」、「公的な物事」、さらに「国家」（共和政ローマだけでなく、ときには帝政ローマも指す）などを意味した。同様に英語の 'Commonwealth' も、語義としては「共有の富」であり、現在の「英連邦」の意味で用いられるよりも前に、清教徒革命後にクロムウェルが率いた「共和国」としても用いられていた。その意味では、齋藤の言う 'official' と 'common' は同根であるといえよう。
- (6) 「第一に、国家に関する公的な (official) ものという意味。この意味での「公共性」は、国家が法や政策などを通じて国民に対しておこなう活動を指す。たとえば、公共事業、公共投資、公的資金、公教育、公安などの言葉はこのカテゴリーに含まれる。[……] 第二に、特定の誰かにではなく、すべての人びとに関係する共通のもの (common) という意味。この意味での「公共性」は、共通の利益・財産、共通に妥当すべき規範、共通の関心事などを指す。公共の福祉、公益、公共の秩序、公共心などの言葉はこのカテゴリーに含まれる。[……] 第三に、誰に対しても開かれている (open) という意味。この意味での「公共性」は、誰もがアクセスすることを拒まれない空間や情報などを指す。公然、情報公開、公園などの言葉はこのカテゴリーに含まれるだろう」とある。
- (7) フランソワ・オランダの大統領就任に伴い、RGPP は2012年に公共活動現代化 (MAP : Modernisation de l'action publique) に改組されている。
- (8) 衛更生「館長の部屋」における連載「共有地としての地域劇場は何処にあるのか」から引用する。「断っておかなければならないことがある。すべての芸術一般が『公共性』を持っていることを自明とする主張である。舞台芸術（あるいは芸術全般）それ自体に、先験的に『公共性』があるという、主に舞台芸術の担い手側からの独断的な決め付けがある。其処に止まらずに、それを上演する施設もまた、『公共性』を帯びるといって

んでもない飛躍を平然と言う者さえいる。舞台芸術の側の人間というよりも、研究者に多くみられる『空中闊歩』的な飛躍的な主張である。没論理的、と言っても良い。舞台芸術や芸術がそれ自体『公共性』を帯びるのは、その作品が高い評価を受けて『公共の財産』と認知された場合であり、『公共劇場の10年』の中で松井憲太郎氏の言う『レパートリー化』する場合においてのみである。ここで言う『レパートリー化』は、国民や住民の誇れる公共的資産になる、という意味である。先に引用した松井の考え方に反する主張に見えるが、松井の別の論考を根拠にしている。http://www.kpac.or.jp/kantyou/ronbun_57_1.html

- (9) 加藤典洋はさらに踏み込んで「文学は、社会的に悪とされる要素 [全的な自己中心性の発露] を徹底することで、一つの真実開示、自己発見にいたる。広く芸術一般が、自己中心性の全的な開放を通じての自己発見という、人間にとって欠かせない経験の場だということ、それが芸術の毒、文学の悪のうちにある公共的な価値の本源」なのだと言主張し、さらに「表現の自由の擁護の根拠」は、言論の自由のそれとは異なり、「自己中心性の発露」にこそあり、そしてそれがもつ公共的な意味こそが文学における表現の自由の公共性であると述べている（加藤 2004 : 226）。
- (10) ついでにいうなら、17世紀に成立した三単一の規則、演劇における統一性に関する規則は、18世紀末のフランス革命を通じて実現に向かう国民国家の統一性、不可分性の原則に先駆けていた。20世紀のフランスにおける演劇の脱中央化は、1959年に設立された文化省が推進することになる文化の民主化、地方分散化に先駆けている。
- (11) 近藤のぞみは「(1) 建物あるいはその所有者に根拠をもつ公共性、(2) 施設の運営形態や手順に根拠を求める公共性、(3) 観客・聴衆そして舞台芸術に関して議論する公衆を根拠にした公共性、(4) 芸術の本質に根拠を求める公共性、(5) 公共財という考え方に根拠を求める公共性」という5つのカテゴリーを指摘している（近藤2011 : 46-47）。
- (12) 日本芸術文化振興基金の舞台芸術創造活動活性化事業の2017年度助成審査基準にある表現である。http://www.ntj.jac.go.jp/assets/files/kikin/boshuu/h29/hojo/recruit_hojo_H29.pdf
- (13) https://www.performance-publique.budget.gouv.fr/sites/performance_publique/files/farandole/ressources/2017/lfi/pdf/DBGPGMLFIPGM131.pdf
- (14) そこには「一方に観衆、私たちの観衆がいる。場合によって、実際の観衆であろうと潜在的な（すなわち入場料金や広報予算について追加の努力をすることで実際の観衆となりうる）観衆であろうと、ほとんどちがいはない。もう一方に『非＝観衆』がいる。ほぼすべての場合においてなお再考すべき形式において、文化的現象に今なおアクセスできずにいて、近いうちにアクセスできるようになる機会もないすべての人々からなる膨大な人間集団のことである」と記されていた。翻訳は筆者による。リヨン市立図書館ウェブサイトの関連記事を参照。<http://www.linflux.com/2008/mai-juin-68-a-lyon/>
- (15) この移行を象徴することだが、戦後の1953年に創刊された演劇雑誌『民衆演劇（*Théâtre populaire*）』が1964年に休刊となった後を継いだのは、1970年から1979年まで刊行された『演劇作業（*Travail théâtral*）』と並んで、1974年に創刊された *Théâtre/Public*（「演劇／観衆」、「公共／劇場」などと訳せる）であった。この名称からは、公共演劇・公共劇場の意義を明らかにしようとするとともに、間にスラッシュが挟まれることで、演劇・劇場と観客・観衆・公権力の関係を問い直そうとする創刊時に込められた意図が読みとれる。
- (16) ジャッキー・マルシャンが2015年に文化省に提出した報告書「ミッション 公共劇場・民間劇場」を参照。<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Rapports/Mission-Theatre-public-theatre-prive>
- (17) <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Rapports/Promotion-de-la-diversite-dans-le-secteur-culturel-le-livre-blanc-du-College-de-la-diversite>
- (18) 小山内薫「築地小劇場は何の為に存在するか」には「築地小劇場は演劇の為に存在する。そして、戯曲の為に存在しない。[……] 劇場は演劇を提供する機関である。劇場は戯曲を紹介する場所ではない。[……] 築地小劇場の価値は、それが提供する演劇の価値である。それが使用する戯曲の価値ではない。[……] 築地小劇場は文学者の為に存在してゐるのではない。所謂劇壇の為に存在してゐるのではない。[……] 築地小劇

場は演劇を提出するあらゆる民衆の為に存在してゐるのである。[……] 築地小劇場はあらゆる民衆を迎へる『芝居小屋』である」とある（小山内 1924：60-63）。

- (19) 地方自治法の第244条に「正当な理由がない限り、住民が公の施設を利用することを拒んではならない」、普通地方公共団体は、住民が公の施設を利用することについて、不当な差別的取扱いはしてはならない」とある。
- (20) 扇田昭彦はすでに1992年の段階で『AERA』において「自治体のホールといえば、日本ではこれまでハード優先の箱づくり、つまり貸館中心の多目的ホールが大半だった。専属の劇団や歌劇団をもつ例が多い欧米の公共劇場とは、だいぶ文化環境がちがう。だが最近、風向きが変わってきた。演出家の鈴木忠志氏が芸術監督をつとめる水戸市の水戸芸術館 A C M劇場、劇作家・太田省吾氏が芸術監督になった神奈川県藤沢市の湘南台文化センター市民シアターを先駆けとして、自主事業に熱意を見せる自治体のホールがあらわれてきたからだ」と述べ、公立ホールから区別される公共劇場の出現を指摘している。
- (21) 谷川道子の発言の前の太田省吾の発言は以下の通り。「岩淵達治さんが編集した『現代演劇101物語』という本を見ていたら、岩淵さんがその101を選ぶに当たって、日本の演劇も視野に入れていたけど、言語的なバリアが作用して、どうしても日本のものを入れることができなかつたということを書かれていた。[……] この間出た渡辺守章さんの仏文学会のための文章を読んでも、日本の演劇にはそもそも共通の場がない、共有される舞台もテキストもないと書かれている。その共有されたものとしての作品が、日本では見つからなかつたということだと思ふんです。そこに、いちばん日本の演劇の現実を感じる」。共通の財産となるような戯曲を生み出すことは日本現代演劇の誕生以来の課題であるが、実現できないまま現在に至っている。
- (22) 美術の領域においても近年、批評家の藤田直哉が「前衛のゾンビたち 地域アートの諸問題」と題した論考のなかで、「[ニコラ・ブリオーの関係性の美学は] マイクロ・ユートピアすなわち『安定した調和的なモデル』を志向している [……]。現在のアートプロジェクトの隆盛の中で関係性の美学ばかりが参照されがちなのは、この性質ゆえなのではないだろうか」、「現在の日本で行われているアートが、それらの過去の運動 [68年前後の前衛運動] を自身の正当化の根拠のようにしながら、結局は、国策の一環であるかのような『地域活性化』に奉仕してしまつて、閉じていく現状である」（藤田 2016：28、35）と同じように述べている。これはクレア・ビショップが「敵対と関係性の美学」において「リレーショナル・アート」を「根本的に調和的なもの」として批判し、「それらの作品が根本的に調和的であるというのは、それらが何ものかを共有した見る主体の共同体へと差し向けられているからである」と述べたことと軌を一にしている（ビショップ 2011：93）。
- (23) 表現の自由と規制を問題化した意欲的な展示であったが、天皇の肖像を判別できなくなるまで白く塗りつぶした小泉明郎の『空気』が直前に展示から外されることで、はからずも表現に対する規制をさらに可視化するとともに、美術館が公に経緯を説明することがついになかつたことで、公論の不在という問題をも浮き彫りにした。

参考文献

- ARTISTS' GUILD、NPO 法人芸術公社（編）『あなたは自主規制の名のもとに検閲を内面化しますか』torch press、2016年
- ハンナ・アレント『人間の条件』ちくま学芸文庫、1994年 [1958] 年
- 伊藤裕夫・小林真理・松井憲太郎（編）『公共劇場の10年』美学出版、2010年
- 梅山いつき『アンガラ演劇論 叛乱する言葉、偽りの肉体、運動する躰』作品社、2012年
- 小山内薫「築地小劇場は何の為に存在するか」、『演劇新潮』1924年8月号、60-63頁；『小山内薫全集 第6巻』臨川書店、1975年、613-616頁
- 衛紀生「共有地としての地域劇場は何処にあるのか」http://www.kpac.or.jp/kantyou/ronbun_57_1.html（最終閲覧2017年9月15日）
- 加藤典洋「文学における公共性と私性 柳美里裁判を手がかりに」、宮本久雄・金泰昌（編）『公共哲学15 文化

演劇と公共性 フランスと日本の比較を通じて

- と芸能から考える公共性』東京大学出版会、2004年、211-226頁
- イマヌエル・カント「啓蒙とは何か」、『永遠平和のために／啓蒙とは何か 他3編』光文社、2006 [1784] 年、9-29頁
- 近藤のぞみ「文化施設が『公共的役割』を果たすために何が必要か」、藤野一夫（編著）『公共文化施設の公共性 運営・連携・哲学』水曜社、2011年、46-64頁
- 菅孝行『戦う演劇人 戦後演劇の思想』而立書房、2007年
- 齋藤純一『公共性』岩波書店、2000年
- 鈴木忠志『鈴木忠志演劇論集 内角の和II』而立書房、2003年
- 鈴木忠志ほか『鈴木忠志対談集 〈私たち〉は必要とされるのか?!』SCOT、2013年
- 扇田昭彦「自治体のホール・劇場運営 『ソフト』重視へ」、『AERA』1992年3月24日号、67頁
- 徳永高志『公共文化施設の歴史と展望』晃洋書房、2010年
- 日本演出者協会+西堂行人（編）『演出家の仕事 60年代・アンゲラ・演劇革命』れんが書房新社、2006年
- ユルゲン・ハーバーマス『公共性の構造転換』未来社、1994 [1973] 年
- クレア・ビショップ「敵対と関係性の美学」、『表象05』、2011年 [2004] 年、75-113頁
- 藤田直哉（編著）『地域アート 美学／制度／日本』堀之内出版、2016年
- 藤野一夫（編著）『公共文化施設の公共性 運営・連携・哲学』水曜社、2011年
- 松井憲太郎「世田谷パブリックシアターが目指してきたこと 公共劇場のミッション」、『SPT educational』2号、2008年、10-21頁
- シャンタル・ムフ、エルネスト・ラクラウ『民主主義の革命 ヘゲモニーとポスト・マルクス主義』ちくま学芸文庫、2012 [1985] 年
- ジャック・ランシエール『解放された観客』法政大学出版局、2013年 [2008] 年
- 『PT』第2号、「公共劇場のレパトリー」、1997年
- 『演劇人』第3号、「地域演劇と公共劇場」、1999年；第19号、「公共劇場の現在」、2005年
- 地方自治法、1947年（2003年改正）
- 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（劇場法）、2012年
- Bernard Dort, « Le Théâtre public en France » [1974-77], in *Théâtre en jeu : essais de critique 1970-1978*, Seuil, 1979, pp. 42-63.
- Bibliothèque municipale de Lyon, « Mai-Juin 68 à Lyon », publié le 22 avril 2008. <http://www.linflux.com/lyon-et-region/mai-juin-68-a-lyon/>（最終閲覧2017年9月15日）
- Ministère de la Culture et de la Communication, « La Charte des missions de service public pour le spectacle vivant », in *Lettre d'information*, no. 40, le 16 décembre 1998.
- Ministère de la Culture et de la Communication, *Mission théâtre public, théâtre privé*, rapport établi par Jackie Marchand, 2015.
- Ministère de la Culture et de la Communication, *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication* 2016.
- Ministère de la Culture et de la Communication, *Promouvoir la diversité dans le secteur culturel : livre blanc du Collège de la diversité*, 2017.
- Jean Vilar, « Le TNP, service public » [1953], in *Le théâtre, service public*, Gallimard, 1986.
- Loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine*, 2016.

本論文は JSPS 科学研究費（16K02341）の助成を受けた研究成果である。