

伝統は誰のものか?

著者	福岡 正太
図書名	芸術は何を超えていくのか?. 沼野充義編. (未来を拓く人文・社会科学 ; 15)
開始ページ	17
終了ページ	25
出版年月日	2009-03-10
URL	http://hdl.handle.net/10502/00009091

伝統は誰のものか？

福岡 正太

無形文化遺産保護条約

二〇〇三年、ユネスコ総会において無形文化遺産の保護に関する条約が採択され、二〇〇六年には、締約国が三〇カ国に達し条約が発効した。無形文化遺産とは、世代から世代へと伝承される知識や表現、技、儀礼、慣習などを含んでいる。それは人が担うものであるがゆえに、それを受け継ぐ人間がいなければ消え去ってしまうものである。音楽や芸能は、その代表的な例と言えるだろう。無形文化遺産は、それぞれの社会や集団の歴史や文化を背景として生み出されたものである。その保護は、それぞれが取り組むべき問題であるはずなのに、なぜ、国際的な条約が必要なのだろうか。

伝統的な音楽や芸能は、それぞれの共同体において、世代を超えて伝えられてきた。しかし、芸能を

支えてきた共同体は、大きな変化にさらされ、すでに芸能を支え切れなくなったものも少なくない。その変化に抵抗しようとしても、個人や個々の共同体の力ではどうしようもないところにきている。過疎化が進み芸能の担い手が確保できなくなったり、歴史や習慣を共有しない新しい住民が増えて、芸能への理解が得られなくなったりすることは珍しいことではないだろう。こうした問題は、みんなが共有する大きな課題になっている。国際的な協調により、知恵や経験を共有したり、場合により経済的あるいは技術的な支援をしたりしながら、これらの課題を乗り越えていこうという考え方がその根底にある。

さらに、国際的な条約の締結は、無形文化遺産は人類共有の財産であるという考え方もつながっている。私たちの芸能も、地球の裏側に住む人々の芸能も、同様に人類の貴重な財産であり、その多様性が失われることは、人類全体にとつての損失となるのだから、私たちは、地球上の無形文化遺産に等しく責任をもっている、と考えるのである。この考え方の前半の部分は、それぞれの文化はそれぞれの価値をもち、文化に優劣はないという文化相対主義の考え方にも通じる。ただ、文化相対主義は、それぞれの文化の独自の価値を強調するあまり、それぞれの文化の違いは本質的なものであり、乗り越えることはできないかのような印象を与えるに至った。それに対して、現在は、異なる社会、異なる文化のあいだの相互理解が切実な問題として浮上してきている。グローバル化は、世界の結びつきをますます緊密なものにし、ある社会の出来事が地球全体に影響を及ぼすようになった。すべてを「他人事」で済ますことはできなくなったのである。一方で、巨大な資本を背景に、商品化されて世界中に広がる音楽の出現により、文化の均質化や画一化が心配され、もう一方では、文化の違いを理由にした対立が深まり、

争いを生み出している。これらの課題を乗り越えるためには、違いの認識と同時に、地球上に平和的に共存していくための知恵と相互理解も必要だろう。無形文化遺産が人類共有の財産であるという考え方には、こうした現代世界の状況が反映している。

だが、人類共有の財産という考え方は、多くの問題もはらんでいる。ここでは、私が入り組んできた映像による芸能の記録を例として、その問題点を考えてみたい。

カンボジア大型影絵芝居の映像記録

記録の作成は、芸能をはじめとする無形文化遺産保護の重要な手段の一つに位置づけられている。芸能の伝承が危ぶまれるときに、多くの人が考えることのひとつが、まだ上演できるうちに、映像でその芸能を記録することだろう。ある芸能の伝承が途絶えてしまっても、記録が残されていれば、少なくともそれが歴史的に存在していたことを証明することはできる。歴史上のある時点において、人間がどのような創造性を発揮したかを知るために、芸能を記録しておくことには重要な意義がある。しかし、それは特定の時と場所における芸能の上演の記録であり、必ずしも、生きた芸能を伝えていくこととは直接結びつかない。記録を芸能の伝承に結びつけるためには、様々な努力が必要である。一体、映像による記録は、どのように伝承に資することができるのだろうか。

私は、一九九九年と二〇〇〇年に、カンボジアの大型影絵芝居スバエク・トム映像記録に携わった。スバエク・トムはラーマーヤナを題材としたカンボジアの伝統的な影絵芝居である。一辺が六〇センチ

から一五〇センチ程度のウシの革(スバエク)に、物語の一場面を彫りこんだものを使い、ヤシ殻に灯した炎で大きなスクリーンに影を投影する。ウシの革を操る演者は、スクリーンの裏側だけでなく表側でも演じ、舞踊的な体の動きも見せ所になっている。伴奏には、ピン・ピアットと呼ばれる伝統的な音楽アンサンブルを用いる。上演の中心となるのは語りで、経験を積んだ演者が担当する。現在のレパトリイは、全部で七つのエピソードで構成されている。ラーマ王子が、魔王にさらわれた妻シーターを助け出すため、サル軍の助けを借りて魔王ラーヴァナの国に攻め入るところから始まり、ラーマの弟ラクシュマナが魔王の息子インドラジットを討ち取るところまでを演じる。かつては高僧や名士の葬儀等で演じられたほか、疫病が流行した時には厄をはらうために上演されたとも言われ、スバエク・トムは儀礼的な意味をもっていたようだ。

私たちは、シエムリアップでスバエク・トムの一座を率いるティー・チアンさんに出会い、スバエク・トムがおかれている状況を知ることになった。ティー・チアンさんは、当時すでに八〇歳を超え、体調も思わしくなかった。若者たちを集め、スバエク・トム再興のために練習を重ねていたが、語りの芸を身につけ、上演とそれにもなう儀礼の一切を取り仕切る一座のリーダーとして彼の跡を継ぐ人物は、まだ現われていなかった。多くの関係者は、彼が元気なうちに彼の語りの名人芸を中心とした上演を記録しておくなくてはならないと考えていた。私たちも同様の考えだった。私たちは、スバエク・トムの全てのレパトリイを、ティー・チアンさんの語りを中心とした上演により記録することにし、昔ながらの七晩連続の上演を撮影した。さらに彼がどのようにスバエク・トムを学び、演じてきたかを語った

インタビュアー、元文化大臣のチェン・ポンさんをはじめとする関係者のインタビュアー、さらにスバエクの製作過程なども収録した。その年の夏、残念ながらティー・チャンさんは亡くなった。精霊の思し召しだからと言って、病院に行くことを拒み自宅で息を引き取ったと言う。

私たちが記録した映像は貴重になった。私たちは、「間に合った」と言うこともできるだろう。だが、ティー・チャンさんがいなくなっても、記録があるからもう大丈夫なのか。もちろん、そうではないだろう。彼が思わしくない体調をおして、七晩連続の上演を私たちに提案したのは、自分が先達から引き継いだ芸を、後の世代に伝えるためだったのではないだろうか。だとすれば、今後は、映像による記録を芸能の伝承にどのように活用していくかが、大きな課題となる。

人類共有の遺産という考え方にのつとれば、できるだけ広く映像を公開し、誰にでも見てもらえるようにすることが必要ということになる。しかし、ティー・チャンさんは、生前、自分の語りを文字にすることを避けていたと言う。それは自分の語りの芸が盗まれることを心配してのことだったようだ。そうしたティー・チャンさんの考え方にのつとれば、映像記録の公開も、ある程度限定的に行った方がよいのかとも思えてくる。スバエク・トム一座のリーダーは、師（クルー）と呼ばれ、上演をリードするだけでなく、グループを維持し、さらに上演に伴う儀礼も執り行わなければならない。私の印象では、ティー・チャンさんは、このクルーを継ぐことのできる若者が出てくるのを待っており、そうした若者が出てきたら、自分の芸を伝えようと考えていたのではないかと思える。日本にも秘伝という考え方がある。大事なレパートリーや奥義は、修行を積み、一定の条件を満たした者にだけ伝えられる。逆説的

ではあるが、秘匿されるがゆえにそのレパトリーが貴重になり、伝承のインセンティブが高まるということもある。また、そのレパトリーを伝承した者に、伝承者としての自覚を促す効果ももつだろう。そうした考え方は、単に利己的なものではなく、しばしばその芸能を支える価値観に由来している。その場合には、簡単にそうした考え方を否定することはできない。人類共有の遺産という大義名分により、芸能を担う人々の意向を無視して一方的な論理で映像を公開した場合、その芸能を支える社会秩序や価値観に大きな影響を与える可能性もある。映像の公開においても、実際に芸能を担う人々との合意形成が大事になってくる。

著作権

人類共有の遺産という考え方は、著作権との関係においても問題をはらんでいる。

著作権は、ある創作物を作った作者の権利である。私たちは、著作権者に無断で、その創作物を出版したり、上演や上映を行ったり、あるいはそれらを録音・録画することはできない。そして、多くの場合、これらのことを行うためには、その対価が必要となる。つまり、著作権は、商品化された創作物を前提とし、作者の経済的な利益を守っていると言うことができるだろう。一方、一定期間を経て著作権が切れたり、あるいはそれを創作した個人が特定できない創作物は、パブリック・ドメインとして、誰でも自由に利用できる。こうした著作権の考え方に従えば、伝統的な音楽や芸能は、多くの場合、作者が特定できないため、あるいは、創作されてから長い期間が経過しているため、パブリック・ドメインとし

て扱われる。そのため、誰がどのように利用しても、法律上は問題ないということになる。

一九八〇年代後半からのワールド・ミュージック・ブーム以来、欧米のミュージシャンが、世界各地のローカルな音楽のリズムやメロディなどを借りてきて、それらを加工して曲を作りヒットさせてきた。一部の「良心的な」ミュージシャンの事例を除けば、素材を提供した人々に対して、経済的な利益が還元されることはなかった。確かに法律的には、そうする必要がないケースが多い。しかし、欧米のミュージシャンだけが利益を得て、素材を提供した側には何の見返りもないという構造は、まさに植民地主義がもつていたものと同じであり、批判も浴びることになった。人類共有の遺産の考え方は、著作権の考え方とは一線を画している。しかし、人類共有の遺産がパブリック・ドメインと読み替えられれば、あるコミュニティの人々が伝えてきた音楽や芸能に対して、そのコミュニティの人々が何の権利の主張もできないという事態に至ることになる。

芸能の映像記録においても、同じことが起こる可能性がある。先のスバエク・トムの記録のケースにおいても、ティー・チアンさんに著作権者としての権利はないのに対して、彼の演技やインタビュを撮影し編集した作品には著作権が発生し、国立民族学博物館がそれを保持している。確かに経済的な視点から見れば、映像記録作成には多額の経費がかかっており、もし民間の企業やプロダクションであれば、そうした「投資」を回収する必要がある。だからその著作権を否定することはできない。しかし、素材を提供した人々がそこから何を得ることができるとかについては、真剣に考える必要があるだろう。芸能の映像記録を伝承の役に立てるためには、実際にその芸能を支えている人々が、それを活用でき

るようにする工夫がいる。もし、先進国以外の国々に由来する資料や情報を、先進国の人々だけが資源として活用しているとしたら、それは大きな問題になるだろう。人類共有の遺産として調査記録を行っても、肝心の資料や情報が、それを提供した人々にも利用可能になっていなければ、無形文化遺産の保護には結びついていかないだろう。

まとめ

伝統的な音楽や芸能に対して、それを担う人々は著作権の主張ができず、欧米のミュージシャンに好きなように使われるだけという状況を踏まえて、民俗音楽などに対して、政府が著作権をもつと法律で規定しようとする国も出てきている。確かに、自分たちの国の権利や利益を守るための一つの方法ではあるが、芸能を演じる人々と政府の関係のあり方によっては、さらにややこしいことになる可能性もある。政府と芸能関係者の利害が、必ずしも一致するとは限らないからである。

人類共有の遺産としての無形文化遺産という考え方に基づき、芸能の伝承をサポートすることは大事ななことであるが、著作権概念との関係をも鑑み、単にパブリック・ドメインの言い換えになってしまうような、その考え方をさらに精緻にしていく必要があるだろう。その際の出発点は、芸能は、まず、実際にその芸能を支えてきた人々のものであるという視点なのではないだろうか。

【読書案内】

植木行宣監修、鹿谷勲・長谷川嘉和・樋口昭編『民俗文化財——保護行政の現場から』岩田書院、二〇〇七年。

総勢三二名の執筆者が、様々な角度から民俗文化財の調査や記録、および保護行政の実態とそれらが抱える課題について論じている。日本政府や地方自治体による民俗文化財保護行政の現実を知ることができる。

月溪恒子・山口修編『音をかたちへ——ベトナム少数民族の芸能調査とその記録化』醍醐書房、二〇〇六年。

日本の研究者とベトナムの研究者が協力して行った、ベトナム少数民族の芸能の調査と記録作成事業の報告書。ベトナム少数民族の芸能を知ることができるばかりでなく、調査記録の方法論、また国際的な共同事業として調査記録を行う意義とその課題について論じられている。