

「芸術の自由という人権」解説 series 1

作田 知樹

本誌 No.76 および No.79 で紹介された、国連人権理事会の文化権分野特別報告者の年次テーマ報告「芸術の自由という人権」。今回から数回にわたりやや詳細な解説を掲載させていただく機会を得た。初回となる今回は、報告書1章の「イントロダクション」を紹介するが、その前に、国連からこの報告書が出された背景を、かいつまんで説明する。

1 冷戦後の人権保障の潮流

「人権」の概念は、「国家からの自由」として欧米で発展してきた。しかし、おぞましい民族浄化や大量破壊兵器、無差別攻撃による市民の大量殺戮に至った第二次世界大戦の反省から導かれた、世界人権宣言（1948）において、民俗や宗教を超えた普遍性を持つものとされた。さらに国際人権規約（1966）において、批准国に対して法的拘束力および違反への国際社会からの「勧告」が可能となった。

その後 80 年代末の冷戦終結を迎えて、人権保障の一層の拡がり期待されたが、現実には、東西対立のくびきが外れた結果、発言力を増したアジア等の非西洋文化の国々より、「人権は西欧由来のもので、その普遍性を強調することは内政干渉につながる」という反発が拡がり、人権概念の後退が懸念された。

この状況を変えるべく、1993 年、冷戦終結後初めて国際社会による大規模な人権会合「世界人権会議」が開催された。その最終成果である「ウィーン宣言」および行動計画において、非西洋文化の国々を含め国際社会における人権の普遍性が再確認されるとともに、民主主義や経済発展と人権との関係が明記された。これをきっかけに人権保障は大きく進展する。例えば、それまでの社会権（経済的、社会的、文化的権利）と自由権（市民的、政治的権利）とを峻別する考え方が終焉を迎え、人権は不可分（一つの権利だけを他と切り離すことはできない）、相互

依存（一つの権利の実現には他の権利の実現も必要）、相互関連（全ての人権は相互に関連しており互いに強化しあう）を本質とし、すべての人権は同一の基礎の上に、かつ同一の強調をもって公平で平等に取り扱わなければならないとされた。また、女性、児童、先住民の権利を保護するための条約の作成が求められ、さらに、新たに国際連合人権高等弁務官の設置が要請された。これらの計画は 2000 年代中盤までにその多くが実現した。また、経済社会理事会の機能組織であった国連人権委員会も、総会の補助機関に位置づけられた「国連人権理事会」として、2006 年に新たなスタートを切った。

2 「文化権の新時代」

さて、90 年代からの新たな人権の潮流の中で、徐々に重要な地位を占めるようになってきたのが「文化権」（文化的権利）である。国際人権規約でも「文化的生活に参加する権利」として文化権が規定されている。しかし、日本語でも、「経済、社会および文化権理事会」のことを「経済社会理事会」と呼ぶように、国際社会においても「文化権」はずっと軽視されてきた。その理由は、まず「文化は贅沢品であり、貧困等の問題に比べて深刻度が劣る」と考えられたこと、「文化の範囲は文言上も不明確で、人権保障の範囲が決まらない」と懸念されてきたことである。しかし、より重要な理由は「文化権は個人の人権のみならず集団的な人権の

Theatre & Policy

No.82

国家・芸術・人権

いま世界では、「人権」という視点から、国家の在り方と芸術家の活動が問われています。その社会的・政治的影響力の強さから暗殺されたり、活動停止を余儀なくされるアーティストも決して少なくない…そんな時代に入りたいま、国連の報告書を Arts & Law の作田知樹氏に紐解いていただきます。



国連人権高等弁務官事務所文化権独立専門家ファリダ・シャヒード 女史（国際俳優連合のHPより）

性質を持つ」ことにある。これは抑圧されがちな少数・先住民族による、自らの所属する集団＝文化の存続への要求と結びつく。これに対しては、主権国家で構成される国際社会から強いアレルギーがあった。というのも、国際社会ではかつて「民族自決」の原則を一度認めたことが、主権国家の分裂・断片化と戦争を招いたという見方が強かったためである。さらに、非西洋文化の国々の発言力が増す中で集团的権利としての文化権を認めることは、「人権の普遍性を損ない、文化相対主義を招く」という疑念さえあった。こうした理由から、文化権に対する消極論が根強く、軽視が続いてきた。

しかし、先述したウィーン宣言以降の人権の新たな潮流の中で、文化権は他の様々な人権との相互依存性・相互関連性が評価され、その意義が大きく見直されて、懸念も徐々に払拭されていった。特に重要なのが、2007年に総会で採択された「先住民族の権利に関する国際連合宣言」、および2009年に社会権規約委員会で採択された「一般的意見 21 すべての人の文化的生活に参加する権利」、そして同2009年に、この連載の主題である「芸術の自由という人権」レポートを作成した、人権理事会の文化権分野独立専門家（当時）シャヒード女史の選出である。

まず2007年の「先住民族の権利に関する国際連合宣言」であらう。2001年、UNESCOが「文化多様性宣言」を採択し、2003年に採択された「UNESCO無形文化遺産の保護に関する条約」において、口承伝統、習慣、言語、舞台芸術、儀式、祭り、伝統的知識、伝統工芸品、危機言語、言語の多様性を促進することが規定された。ここで、文化は贅沢品などではなく、人々の生存と結びついた重要な人権であることが明確になった。ところが、その後2005年に採択された「UNESCO文化多様性条約」は、映画等の外国産コンテンツの制約に関する国家のコントロール権に関する条約で（その交渉のために、合衆国が長年脱退していたUNESCOに復帰した）ある。その結果、国家レベルの文化政策・統制の正当性が認められた一方で、少数者・先住民の文化権についての保障が不十分であり、政府における文化政策・統制が抑圧の原因となることが批判された。その批判が形になったのが、この「先住民族の権利に関する国際連合宣言」である。ようやく、文化権は個人や国家だけではなく集团的権利としての性質も持つ重要な人権の一部として積極的に位置づけられたのである。

翌2008年、社会権規約委員会で「すべての人の文化的生活に参加する権利」についての「一般的意見」の検討がはじまる。一般的意見とは、個別の国への個別的勧告ではなく、国際人権規約の全締約国に対して、人権規約の解釈基準を示す、権威ある意見である。この検討の中で、例えば国際司法裁判所(ICC)から「文化権は現状の文言のままでも、法技術上は人権保障にとって何の問題もない」といった意見も寄せられ、人権保障の対象としての意義や他の人権との関係が明確にされ、翌2009年、「一般的意見 21 すべての人の文化的生活に参加する権利」が採択された。

さらに、人権理事会もこの動きと歩調を合わせて、文化権分野において初めての「独立専門家」の候補者をリストアップする。国連人権理事会の独立専門家は、あらゆる

政府から独立し、無報酬で、国連人権高等弁務官事務所から人員と事務的な支援を受けながら、その分野の人権に関する調査研究を徹底的に行う独立した専門家である。文化権分野における初の独立専門家は、数百人の候補リストから、シャヒードと、欧州とユネスコの文化的権利に関する要職を歴任してきたスイスのマイヤービッシュ博士の二人が最終候補となり、理事会はシャヒードを選出した。シャヒードはパキスタン出身で国内を始めアジア・中東・アフリカにおいて、とりわけイスラム教国において女性の地位向上とリーダーシップを主導してきた活動の側面を持つ社会学者であり、2005年には、その年のノーベル平和賞に1000人の女性を推薦しようという国際運動「1000人のピースウーマン」の一人にも選ばれるなど、国内のみならず国際的な評価も高い人物である。

2007年以降の「先住民族の権利に関する国際連合宣言」と「一般的意見 21」の採択、そして文化権独立専門家シャヒードの任命に至る流れは、人権専門家から「文化権の新時代」の到来を示すものとも評されている。

3 シャヒードの任務

人権理事会が文化権独立専門家に託した任務は次の5つである。

- (a) 地方／国／地域／国際の各レベルで、文化権を促進する手段を明らかにする。
- (b) 上記を遂行するにあたっての障害を特定する。
- (c) 締約国と協力して促進策を立てる。
- (d) 文化権と文化多様性の関係について締約国やUNESCOと協力して調査する。
- (e) 上記についてはジェンダーや障害者の問題を視野に入れる。
- (f) NGOや国際団体、国連機関と密に連絡を取り、任務に関係する国際会議やイベントに出席し、フォローアップする。

シャヒードは独立専門家に選任された翌年の2010年に最初の方針を示したレポートを提出し、それ以降、1年1テーマで、文化権と密接に関連する人権諸分野の調査報告を行ってきた。2010-11年は「文化的遺産へのアクセス」、2011-12年が「科学の進歩と応用からの利益を享受する権利」。そして独立専門家としての最初の任期を終えた2012年、人権理事会から「特別報告者」として更に3年間の委嘱延長・権限拡大がなされ、その最初の2012-13年の年次テーマ調査が、本連載で取り扱う「芸術の自由」である。ちなみに2013-14のテーマは、対立してきた国家等の間における「歴史教育や記念碑、博物館」に関する調査となっている。

4 1章「イントロダクション」の紹介

報告書の1章では、基本的な概念と調査の態度および手法が提示される。ここ

でシャヒードは、近年 UNESCO や欧州評議会(CoE)等で「民主主義」や「多文化主義」そして「持続可能な開発」といった、大文字の目標との結びつきが強調されてきた文化権の議論とは一線を画し、伝統的権力による意味の秩序の特権化へのカウンターパワーとしての芸術的表現の力を強調している点が注目される(パラグラフ3)。なお、シャヒードは別の機会に自らの使命について、「文化を維持することではなく、人々の創造性と共感を維持するために、特定の文化、特定の時点、特定の場所における条件を維持することである」と述べ、それまでの調査においても「文化へのアクセス権」を強調している。報道の自由などに比べて軽視されやすい芸術への検閲への懸念をパラグラフ5で示している点と合わせ特徴的である。

また、現実には起きている問題への懸念の表明とともに、2012年10月に開催された、芸術の検閲や芸術家への暴力に反対する国際NGOによる国際会議、およびそこから立ち上がった国際ネットワーク Artsfex に言及している(パラグラフ6、7)。なお、これらの国際会議で中心的な役割を果たしたのは国連経済社会理事会の特殊諮問視察を有する国際NGO「FREEMUSE」であるが、この団体のディレクターがシャヒードの本調査においてアシスタントを務めている点も付記しておく。(作田知樹)

I イントロダクション

1 このレポートは、経済的、社会的および文化的権利に関する国際規約(社会権規約/A規約/ICESCR)15条および市民的及び政治的権利に関する国際規約(自由権規約/B規約/ICCPR)19条によって保護される、芸術的表現・創造性に不可欠な自由権に焦点を当てている。

2 芸術は人々にとって重要なメディアであり、人間性、世界観、存在意義、発展を表現する手段である。すべての人が何らかの形で芸術を創造し、利用し、関係している。

3 芸術家は人々を楽しませるが、同時に公共の議論に貢献し、時として既存の権力に対する反論や潜在的なカウンターバランスとなる。芸術的創造性の活力は、生き生きとした文化発展と民主的社會を機能させるのに不可欠である。芸術的表現・創造は、文化的な生活と不可分一体であり、文化的な生活は意味への異議申立てや、文化的に引き継がれてきた思考と概念の再考を必然的に伴う。普遍的な人権基準を実現するために極めて重要な課題は、伝統的な権威、組織的又は経済的な力、あるいは社会の特権階級によって、特定の視点が専制的に特権化するのを妨げることである。この原理は、芸術的表現・創造の自由の権利とその権利の制限可能性についての、議論の中で提起される全ての問題の中心にある。

4 ここに、「芸術」の定義づけの目論みや、芸術家は新たな権利を認められるべきなどと提案する意図はない。全ての人々は表現と創造の自由についての権利を享受し、文化的な生活へ参加し、文化的生産物を享受する。表現は、それが芸術的であるか否かに関わらず、常

に表現の自由の権利により保護される。

5 本レポートの意図は、芸術的創造性の繁栄を妨げようとする異議と妨害を理解し、それを克服するための明確な提言を行うことである。このアプローチは広汎なものである。本レポートでは美的、かつ/またはシンボリックな次元での表現の形式を提示する。用いるのはペインティングとドローイング、音楽、歌とダンス、詩と文学、演劇とサーカス、写真、映画とビデオ、建築と彫刻、パフォーマンスとパブリックアートの介在といった異なるメディアを含み、これらに限られない。それぞれの内容が宗教的か世俗的か、政治的か非政治的か、または社会的な問題についての提示であるか否かといったことは考慮に入れない。芸術的活動は狭義の「芸術家」に単純化できない多様な当事者、芸術的表現・創造の創造、生産、流通そして普及に従事しかつ貢献する当事者によって成り立っていることが認識される。例えば芸術的自由が制約されるケースの多くで、人々の特定の芸術作品へのアクセスを拒否することが制約の目的となっていることからわかるように、芸術的表現・創造の自由はすべての人々の芸術的なものを享受する権利と分けることはできないと、特別報告者は確信している。それゆえに、創造的表現を公衆のアクセスから取り除くことは、芸術的自由を規制する手法である。なんとも皮肉なことに、こうした規制は公衆の名のもとに押し付けられ、しかし、公衆自身が判断できないようにしているのである。

6 芸術的表現と創造は、特有の攻撃にさらされる。なぜなら、効果的に特定のメッセージを運び、象徴的価値を明確に打ち出すことが可能で、また、そのように見なされてしまうことがあるためである。政治的、宗教的、文化的、倫理的もしくは経済的利益に由来する規制の動機、そして憂慮すべき侵害事例が全世界で見つかっている。(原註:第1回芸術的表現の自由国際会議(World Conference on artistic freedom of expression)が2012年10月25-26日にオスロで行われた。<http://artsfreedom.org/?p=4057>)

7 芸術的自由への侵害の問題はもっと包括的に政府間組織によって扱われなければならない。メディアは僅かな有名アーティストのケースに関心を向け、世界中で芸術的活動に従事している多くの人々に生じた事実を覆い隠す傾向がある。例えばアーティストにとって安全な都市を実現しようといったイニシアチブ(原註:特に国際難民都市ネットワーク、<http://www.icorn.org/>; free Dimensional, <http://freedimensional.org/>;そして Mapping of temporary shelter initiatives for Human Rights Defenders in danger in and outside the EU, Final Report, 2012年2月を参照)そしてアーティストと人権保護者たちの間のネットワーク(原註:特に The Arts and Freedom of Expression Network, <http://artsfex.org/>)の発展と拡大は、支援されなければならない。

8 各国政府やその他のステークホルダーの見解を集めるために、特別報告者は芸術的自由の権利についてのアンケートを発信した。28カ国と23のステークホルダーからの反応を受信した。特別報告者はこの問題に関する専門家会議を2012年12月4日・5日に開催し、そして公開ディスカッションを2012年12月6日に行った。特別報告者はこれらの全ての貢献者たちに感謝する。

(さくだともき/Arts & Law 代表)

ナショナル・シアター物語 (1)



中山 夏織

2013年10月、英国のナショナル・シアターが設立50周年を迎えた。2003年、トレーヴァー・ナンから芸術監督の職を引き継いだニコラス・ハイトナーの才能とビジネスセンスゆえだろうか、近年の「ナショナル」はすこぶる評判がいい。だが、このような「状況」は一朝一夕で誕生したわけではない。日本の新国立劇場同様、いやそれ以上に長い時間をかけた議論に次ぐ議論、紛争、挫折、奮起を経て、たどりついたものなのである。10年ほど前に『演劇と社会—英国演劇社会史』を出版したが、いまナショナル・シアターの部分を抜き出し、読み返してみた。反省点も多く、この期間にそれなりに文献も増えたこともある。新旧の資料を読み直し、再構成・加筆訂正することで、もう一度、ナショナルの「物語」を紡いでみたくなった。ここで描いていくのは、ナショナルのアイデンティティであり、役割ということになることになる。ナショナルは国家のためのものなのか？

ナショナルが体現するもの—社会改良者の夢

時空はおおよそ170年前、19世紀中頃に遡る。最初に「ナショナル・シアター設立」を求めたのは、演劇人ではなかった。1848年、ヨークシャー出身の出版者で社会活動家エフィンガム・ウィルソンが、アンチ・エリート为社会活動家として「良きドラマ」、とりわけ、シェークスピアという「最良なるものをスタンダード」とすることで国民を教化しようと訴えた。ある意味、革命的な概念だった。というのは、日本と相似形をもつのだが、演劇は国家にとって規制の対象でしかなかったからである。1843年劇場法の改正まで官許制が敷かれ、ロンドンでは2つの劇場、そして地域では各主要都市に1劇場のみが、「正統演劇」を上演することが許されていた。この官許を得るための資金も高額だったこともあり、劇場法の改正が他の劇場にも上演の道を開いた。しかし、同時に上演台本の事前検閲の強化が図られている。やはり規制の対象なのである。また、このとき客席内での飲食物の提供が禁止され、これが遠い東の果てで、末松謙澄の演劇改良会に影響を及ぼすことになる。しかも、英国という社会は、階級制度と、自由放任主義と重商主義で語られる。国民を演劇

でもって教化するという概念がいかにラディカルなものであったことか。

ウィルソンとしては、官許制はむしろ維持するべきだと考えていた。官許制を維持した上での質の向上が得策だと考えていたからだ。だが、劇場法改正により開かれてしまったために、商業主義しか存在しない社会において、バラエティ系娯楽の浸食はやむを得ない。そこに国家による支援の必要性という概念が登場し始める。

芸術支援という理念をその歴史の過程で培ってこなかった国にとって、国家が芸術を支援する一規制ではなく一方向性をもってかかわるためには、芸術性以外のそれなりの目的や理由を必要とする。英国がはじめて芸術に対し、財政負担、つまり補助金を支出したのは1824年のことである。英国から流出してしまおうとする「ジョン・ジュリアス・アンガースタイン・コレクション」をナショナル・ギャラリー（NG）が買い取った際である。一方、自治体については、1845年の自治体博物館法の制定で、税金を使って博物館、美術館を支援することが認められた際に遡る。ここで大切になってくるのは、美術館・博物館の収藏品には金銭的な価値があり、教育的な価値も誰でも比較的容易に見つけることができたことだ。これらを国家の富と繁栄の象徴とみなし、誇ることも吝かではなかった。

テート・ギャラリー設立のエピソードは、当時の英国のコンテクストを理解する好例だろう。当時、英国画壇での英国人画家の地位は、ラファエル前派など流行のものを除くと、一段低く見なされていた。ターナーのコレクションでさえも収蔵されながら公開されていなかった。NGはヨーロッパ大陸の作品に席卷されていたのである。英国の一地味ながら一優れたコレクションは公開されることもなかった。1890年、風景画家ジェームス・オーロックは「タイムズ」紙に寄稿し訴えたのは「偉大なる英国人画家のギャラリー」の必要性だった。「なぜ、それがロンドンにない？」。同じ紙上で、製糖業者ヘンリー・テートが、彼自身の持つ現代英国絵画のコレクションをNGへの寄贈の意思が報じられた。テートは、自らの寄贈について、2年にわたり、大蔵省、NG、サウス・ケンジントン博物館、ロンドン市と交渉を続けた。NGはすでに満杯状態。代替案のサウス・ケンジントン博物館等は醜い存在であり、相応しい場所とは思えなかった。そこで、テートは国に対し「自分の選んだ土地を国が提供してくれるのであれば、建物は自分が建てようじゃないか」と申し出た。彼が選んだ土地は、様々な利害が絡み合う場所で許可できない。これがテートを怒らせた。ところが、1892年に政権が変わったことで風向きも変わり、自由党政権の大蔵大臣との交渉が成立することになる。テートがコレクションと建物を提供するのに対して、テームス河畔ミルバンクの土地を国が提供するというものであった。1897年、新ギャラリーが開館した。第一次世界大戦に至るまで、このギャラリーは正式には「現代英国美術ギャラリー」と呼ばれ、NGの分館に過ぎなかった。独立の理事会や、わずかの公的助成—一部のメンテナンス経費を除く—を認めるのは、1917年を待たねばならない。

1847年、ウィルソンと公共性に熱い仲間たちが「シェークスピア委員会」なるものを立ち上げ、国家のためにストラッドフォードのシェークスピアの生誕地を購入するための資金を集め、シェークスピア作品の上演のための劇場を持つことを、そして国家から独立した運営と演劇学校の併設を求めた。彼らの主張が満載されたパンフレットは著名人らに送られたが、反応は悲観的なものがあった。読み物として楽しくとも、あまりに非現実的だったのである。チャールズ・ディケンズは「50年以内にそれが可能であると思うことができるほどの強い信念があれば」と悲嘆にくれた。しかし、非現実的であることをわかりながら、貴族階級の中でただ一人熱烈な賛意を示し、心にとどめ続けたのがリットン卿である。決して裕福ではなかったが、良きことに尽くすヴィクトリア朝の貴族の気質は、インド総督となった息子を経て、孫ヴィクター・アレクサンダーへと引き継がれる。1946年、ナショナル・シアター構想とオールド・ヴィック・シアターが確かにつながったとき、ヴィクターはオールド・ヴィックの理事長となっていた。また、曾孫のエミリーの夫エドウィン・ルーテェンは、ナショナル・シアターのナイツブリッジ建築の設計に携わった。ただ、その計画は日の目を見ることはなかった。

19世紀末、ナショナル・シアター運動の担い手として日の目を浴びる貴族がいる。スポーツ選手として名をはせた政治家に転じたアルフレッド・リッテルトンである。しかし、演劇を愛好したものの、運動に積極的であったわけではないが、その二度目の妻が劇作に手を染め、バーナード・ショウとも親交をもっていたという。家族の運命なのだろう、彼らの息子オリヴィエがシャンドス卿となり、1963年のナショナル・シアターの初代理事に就任することとなる。

ヴィクトリア朝、そして姿を変えながらも現在まで継承されているフィランソロピーが、「大義 good causes」である。日本では多用されながらも本質的には存在していない「パブリック」にも似た概念である。社会をよりよくするために尽くすジェントルマンの伝統でもある。ナショナル・シアターの実現には、ジェントルマンの政治力がたしかに必要であったが、その政治力な存在が芸術家たちを悩まし、翻弄することになる。

ヴィクトリア朝中頃のウエストエンドに生じた観客構造の変化—演劇の上品化 (gentrification) —を背景として、ナショナル・シアター必要論を論じたのが、マッシュウ・アーノルドであった。詩人かつ評論家としても活躍した19世紀末の論客アーノルドは、コメディ・フランセーズをモデルにしたナショナルを夢見た。だが、英国演劇を完全に否定したわけではない。エリザベス朝時代の繁栄の歴史を持ち、才能豊かな俳優に恵まれているものの、英国演劇に欠くものを、サラ・ベルナルも参加していたコメディ・フランセーズのロンドン公演に見たのである。シェークスピアに匹敵する現代劇作家が不在なのはなぜなのか？ スター中心のロングランに依存する演劇の何が間違っているのか？ 公的助成に支えられた恒久的な劇団とレパートリー・システムによるナショナル・シアターが必要なのではないのか？

1879年に出版された「ロンドンのフランス演劇」と題された彼のエッセイは、社会



フォアアイに飾られた50周年のオブジェとサウンドトラック

的調停のための先駆者としての役割を持つ中産階級にふれている。ウィルソンの時代は、ただ国家がNGに支援し始めたように、どこか「演劇も」という側面があったのは否めない。が、アーノルドは、この国家の直面する様々な「分裂」をもちや無視することはできなかった。彼の問題意識は、中産階級と下層階級—労働者階級—との緊張関係にそそがれた。その緊張関係をナショナル・シアターで弛緩することを求めたのである。だが、彼の関心はブリティッシュ島にのみ注がれ、アイルランドにはまったく関知していないという問題もあったし、中産階級を主役とし、労働者階級を観客として想定することもなかった。だが、アーノルドは、当時の演劇状況の変化もあって、演劇がすべての階級に対して影響を及ぼす力をもっていると論じた。中産階級の観客の増加を「文化への普遍的なニーズ」と捉えたのである。

新しい劇場を建てるのではなく、ロンドンの既存の劇場を利用し、国家の監督を容認しつつも自治組織として、レパートリー・システムによる上演を行う、アーノルドの夢見た「ナショナル」の姿は、後には国会での議論の叩き台となった。国家の容認というのは、当時の政府の演劇事前検閲担当官が、イブセンを学んだ経緯を持った人間的にも芸術的にも優れた人材であり、その担当者その人ピゴットを政府側の監督者に置くというものだった。しかし、ピゴットとその後継者はまたイブセン、ショー、グランヴィル・バーカーらの戯曲を嬉々として上演禁止にした人物であったことを忘れてはならない。このような人物を演劇界が許容しうるのか？

アーノルドは、ウエストエンドで成功したら、イーストエンドにもう1つのナショナルをと彼は夢見た。だが、その見解は、全体として演劇の自立性を損ないかねない、また、エリート主義的文化福音主義にすぎないという批判をかうことになる。

彼は、学校教育にリタラシー批評をもたらした教育者でもあった。芸術や文学を通して、ジェントルマン的な良き振舞いをする人間ではなく、より賢い人間を育て、ベターな意思決定をなす人材の育成をめざした。物質偏重を嫌い、「シビリゼーション、そのものがナショナル・シアターを必要とする」と考えた。リベラルな思想を持ちな

がらも、いい意味でも悪い意味でも、ヴィクトリア朝後期の博愛主義的時代背景を体現していた。アーノルドの伝統は、ケンブリッジ大学ダウニング・カレッジで教鞭をとったリーヴィスに受け継がれた。第二次世界大戦後、リーヴィスの薫陶を受けた学生のなかには、ピーター・ホール、トレーヴァー・ナン、ジョン・パートンらが含まれる。彼の思いは、遠くもう1つのナショナル・ロイヤル・シェークスピア・カンパニーの設立にひきつがれたのかもしれない。

アーノルドの敵は、自ずと、ナショナルを求める演劇界のなかにもいた。その代表的人物がヘンリー・アーヴィングである。

「英国演劇に関連しての国家支援の問題に触れることは、目下のところお奨めできません。この国におけるインスティテューションは完全に自由であり、それに干渉することは、ある種の自由にとって危険なことなのです。」

名優アーヴィングが描いたナショナルは、1つの大規模な伸縮自在の組織だった。政治とはまったく無関係でなくてはならず、最も質の高い芸術水準を誇るものであり、建物ではなく全国を巡演するカンパニーであるというものだったのである。2006年に誕生したスコットランド国立劇場は、考えてみれば、アーヴィングのモデルに沿っているといえる。だが、異なるのは、ドイツをモデルにした自治体支援によるものであり、アーノルドの求めるような一政府にこびるような一国家を代表するものであってはならないと考えていた。アーノルドの上から視線を笑い飛ばした感がある。先に、建物ではなく、と書いたが、実際には、自らが運営する「ライシャム・シアター」の存在こそが、ナショナルとなるべきという思惑があったことも否定できないのではないだろうか。また、アーヴィングの描く「カンパニー」は、他の論客らが求めた「恒久の劇団制」ではない。むしろ「恒久の劇団制」には懐疑的で、俳優の立場からすると、ある程度の安定性があればいいと考えていた。これは伝統的な英国の俳優気質である。だが、ここからが俳優の地位の向上に貢献してきたアーヴィングらしいのだが、ナショナル・カンパニーの俳優への年金制度と、新規参入者のための体系だったトレーニングの必要性を求めた。さらには、民間との競合は不可欠だと考えていた。

劇界というのは、いずこであれ、独自の古くからの慣習とルールが支配する世界である。19世紀後半は、興行システム、劇場技術の進歩とともに、俳優たち自身が、自らの意識を向上させた時期にもあたる。70年代頃からは「ナショナル・シアター」や「演劇学校」の必要性が、俳優にとっても必要だという認識が高まりはじめていた。そのきっかけとなったのが、オックスフォードやケンブリッジのアマチュア学生演劇の発展であり、その卒業生らの参入だった。演劇一家出身ではない、新しい人種の参入は、一方の、古い世界のなかにも変化をもたらすことになる。このあたりは日本の近代劇運動とも似ているが、英国の場合、少しばかり様相が異なり、俳優らの関心は、

いかにプロとしての高い水準を維持するのか、そして、社会的組織化へと転じていった。そのリーダー的存在が、ヘンリー・アーヴィングなのである。叩き上げで、古い気質とマンネリズムの俳優でありながら、彼は劇界のリーダーとして様々な席上でスピーチを残し、世間からの劇界に対する批判には真っ向から反論を戦わせた。「軽々しい風刺作家」とアーヴィングが攻撃したのは、1881年、「ユニヴァーサル・レビュー」誌が掲載した記事の作者ジョージ・ムーアである。ムーアは『役者崇拜』と題して「今日の劇界に対する社会的崇拜は悪しきことだ。演劇に係る職業は、一般的にいえば、ご婦人方にとって危険なものであり、紳士方にとっては望まれぬものである」と批判していたからだ。いつの世にも、またどの世界にもあるが、とりわけピューリタニズムの気風の残るヴィクトリア朝社会では、劇場関係者と女優やコーラス・ガールとのあいだのモラル・スキャンダルが、新聞や雑誌を賑わせた。俳優なんぞに人権が考えられることはなかった。たった1つのモラル・スキャンダルで、演劇界全体が批判されるということも少なくなかったのである。

「俳優の芸術は、偉大な芸術です。性質の悪い舞台監督と自堕落なバレエ・ガールたち、女たらしの若者とおつむのないおばかな娘たちを暗示するのが舞台であると言われる。私にしてみれば、不条理なことであり、それが目的ではないのです。これらは最良の舞台を作っていない。私たちが愛する舞台を、です。トゥールも、ヘアも、ケンダルも、トゥリーも、バンククロフトも、私アーヴィングも他のものも、演劇についての酷評に責任はありません。…ロンドンの大多数の劇場では、私は信じておりますが、うまく統率されているのです。」

1883年、アーヴィングは、演劇人として初の「ナイト称号」授与の榮譽を辞退してしまう。「いまだ俳優という職業が十分に社会的に認められていない」というのが彼の理由だった。後に正式に受け取ることになるが、彼へのナイト授与は、演劇人の社会的地位がそれなりに確かなものとして高まりつつあったことの証左といえるだろう。にもかかわらず、アーヴィングの老後は、幸せなものではなかった。1895年にナイトの称号を得たが、1899年には劇場経営から手を引く。スターであり、同時に劇場を経営することの心労は絶後に値する。財政的にも疲弊していたのである。これまでの興行主もなしえなかったシェークスピア作品の連続上演による商業的成功の場であり、ナショナルの栄光を担ったライシャム・シアターは、同時に、その輝かしさを失う。ライシャム・シアターにとって代わって、「ナショナル」を担うべく期待されたのが、ストラッドフォードのシェークスピア・メモリアル・シアターであり、エマ・コンスによって誕生し、その姪リリアン・バイリスによって花開くことになるロンドンのオールド・ヴィック・シアターであった。(次号へ続く)

イマーシブ・シアターへの招待



中山 夏織

日本が3.11以降、何かしらの変化を経験してきたように、9.11は西洋社会のありようを問うた。芸術はその変化に反応するだけでなく、より大きな変化へと導いていく。9.11から10数年を経て、コンサバ中心の英国演劇のウォッチャーとしても確かにそれを感じる。No.72でも書いたが、その一つが、宗教性と霊性、そして超越というテーマへの回帰である。英国の現代演劇の特性は、「論理性」「現実主義」という言葉で言い表されるのではないか。インテリゲンチヤ、労働者階級やゲイ…それぞれの生活圏のなかで緻密な物語が展開されていく。だから、というのか、フランスやドイツ、あるいは日本のようには不条理劇や表現主義的演劇はあまり一般化してこなかった。だが、9.11以降、少しばかり非現実的なストーリー展開や表現が増えてきたように感じるのである。そして、新しい演劇形態として、「イマーシブ・シアターimmersive theatre」なるものが急速に数を増やすだけでなく、人気を博している。

「イマーシブ(immersive)」—日本語にすると少し座りが悪いのだが、「没頭型」「没入型」という意味を持つ。これまでの参加型(participatory)からもう一步進んだ形で観客が「近接的」(ほとんど入り混じり?)に「体験」する演劇である。上演はしばしば非劇場空間が選ばれ、サイト・スペシフィックなプロムナード・シアターの手法が活用される。舞台と観客席を区切るものは何もなく、観客は劇世界のなかに放り込まれてしまう。パフォーマーたちは物語を展開するというよりも、フィジカルにビジュアルにイメージを伝達する。観客は「五感」をフルに動員しながら、その劇世界の中を漂うのである。実際のところ、観客はもはや客席という場で安全に守られた存在ではなく—もちろん、安全管理上は守られている—リスクを負いながら、イマーシブな体験に包まれ、自ら物語の一員となっていく。また、既存の概念をはるかに超えて、「贅沢な」パフォーマンスという性質をもつこともある。私自身が体験したもののなかには次のようなものがある。

1. 観客は毎回1人/1組ずつというシーン展開が行われる(The Drowned Man)。
2. 19世紀パリの社交界のサロンを模した空間に、衣裳も化粧もヘアメイクも完備して放り込まれる(The Salon Project)。

3. 博物館のなかをiPadの映像とイヤホンから音楽に導かれ、現実の光景とiPadの映像がシンクロするなか歩いていく(Armameter)。

つまり、観客という集合としての体験ではなく、個人が体験する演劇なのである。大きな部屋のなかに入れられ、真の暗闇のなかイヤホンが「自分にだけ」語りかけて来るという上演も経験したことがある。果たして、これが演劇なの？

このように綴ると、メインストリームではない少しばかり尖ったアヴァンギャルドのイメージが強い。しかし、若いフィジカルな集団のみならず、ナショナル・シアターがこのような上演に積極的に関わってきた。2013年夏からロンドンで評判を呼んだのが、ナショナルとパンチドランクの共同制作作品「The Drowned Man」である。スケールの大きさに驚くともに、戸惑い、若干、途方に暮れてしまう。というのは、かつて映画スタジオだった5階建ビル全部が利用され、観客は白いマスクをつけて、放り込まれる。順路があるわけではなく、観客は自己責任で映画スタジオのなかをさまようのである。壮大、膨大な装置が生まれ、こだわりの小道具が溢れるなか、パフォーマーたちはかつての映画スタジオに生きた俳優たちやスタッフの亡霊のように踊り、さまよう…。戸惑い、途方に暮れるというのは、「ゴールはどこ?」「このシーン、さっきも見た」「私、間違っている?」。同時に、面白いと感覚だと気づいたのは、この体験を誰かに伝えなきゃ、どうやって伝えようかという思いがひたすら噴き出してくることだ。体験したものの使命感のように…。今後、イマーシブ・シアターが—メインストリームにならないにせよ—増えていくと考えられるのは、これまで劇場に足を運ぶことのなかった新しい観客層を開拓しているからだ。演劇を小難しいものとし、刺激的とは思ふことのなかった層を取り込みながら、新しい知的な遊びとして拡大しているのである。圧倒的なロコミが観客層を広げていく。これまで観客自身が体験を伝えたくて仕方がない演劇がどれだけあったことか。

さて、それでは日本で? 面白い人材が少なくないだろう。ただ創造的な理由とは異なる消防法等の物理的壁と、演劇人や観客の心理的壁が邪魔をしそうだ。

(なかやまかおり/プロデューサー・翻訳)



パディントン駅そばの映画スタジオの「廃墟」。

「サロン・プロジェクト」の舞台裏

編集後記

勢いをもって社会のあり方を抜本的変えるべく法制度を変えようとする政府・行政があり、一方で、変革すべき点を温存しようとする政府・行政があることに戸惑いを覚えるこの頃です。どちらにせよ市民や当事者の声が反映されていない、まず耳を傾けてもらえないということに問題の本質があるように感じています。トリッキーなのは、声を聞いた反映したという方便としての手続きだけは完備していることです。その手続きの在り方にも乱暴さを感じざるを得ない。飛躍するようですが、いまは一人ひとりが「強くならねばならない」。

2013年秋も、恒例ですが、英国縦断の演劇の旅をしてきました。様々な公演を観て、体験し、多くの演劇人と対話して帰ってきました。最も強く思うのは、日本では「舞台芸術の可能性を非常に限定させてしまっているのではないか」ということです。もっと面白いものになるのに、もっと刺激的なものになるのに、もっと社会を抱合していけるのに…。「内向き志向」あるいは「井の中の蛙」ということなのでしょう。経済的な意味ではない「スケールの大きさ」「創造性」を体現する「遊び心」に出会いたい、持ちたいと願うばかりです。

2013年も終わろうとしています。この号をご覧になれる頃は、すでに年が明けた2014年。問題山積のままの年越しですが、皆様一人ひとりにとって、心豊かな一年が始まることを心より願っています。旧年中は大変お世話になりました。

2014年もおつきあい、ご指導、ご鞭撻を賜りますようお願い申し上げます。

中山夏織

特定非営利活動法人

シアタープランニングネットワーク (TPN)

舞台芸術関連の様々な職業のためのセミナーやワークショップをはじめ、調査研究、情報サービス、コンサルティングなど、舞台芸術にかかるインフラストラクチャー確立をめざすヒューマン・ネットワークです。国際的な視野から、舞台芸術と社会との関係性の強化、舞台芸術関連職業のトレーニングの理念構築とその具現化、文化政策・アートマネジメントにかかる情報の共有化、そしてメインストリーム・シアターとコミュニティ・シアターの相互リンケージを目的としています。2000年12月6日、東京都よりNPO法人として認証され、12月11日、正式に設立されました。

theatre & policy シアター&ポリシー

TPNの基幹事業として、2000年6月から定期発行(隔月間・年6回)されています。定期購読をご希望の方は事務局までご連絡下さい。

発行 特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク 発行人・編集人 中山 夏織

〒182-0003 東京都調布市若葉町 1-33-43-202 Tel & Fax (03)5384-8715 tpn1@msb.biglobe.ne.jp

<http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn>

TPNファンド ご支援のお願い

2012年4月、改訂NPO法が施行され、税制優遇の受けられる認定NPO法人化のための条件が緩和され、新たに「パブリック・サポート・テスト (PST)」が導入されました。PSTは、そのNPO法人が広く市民から支援されているかを判定するための基準と説明されていますが、具体的には、実績判定期間において、各事業年度に3,000円以上の寄付を100名以上から受けているかを問うものです。

TPNとしては、認定NPO法人化をめざすとともに、福祉の領域における演劇鑑賞・体験を充実させていくことを目的として、皆様のご寄付を頂戴いたしかく、TPNファンドを設置いたしました。

2013年度については、とりわけ、障がいや病気をもつために演劇鑑賞や体験から疎外されている方々に演劇を届ける事業「ホスピタルシアタープロジェクト」の継続実施のための費用として活用する所存です。

つきましては、皆様の厚いご支援を賜りますよう、お願い申し上げます。

★ご寄付の方法について★

摘要欄に「TPNファンド」とご記載のうえ、郵便振替口座へご送金くださいませ。

郵便振替口座 00190-0-191663

1口 3,000円