

「身体」が演じるようになるために

オンライン講座でバイオメハニカを学ぶ

多和田真太良

る。しかも3週分の教材を限られた時間（今回は1日）で体験することになる。そのため多分に参加者のモチベーションと理解力、適応力に、プロジェクトの成否がかかっていた（そのことを参加者が知ったのは、まさに体感しながらだったのだ！）。

3月12日、森下スタジオで行われた6時間に及ぶ濃密なプロジェクトは、主催者の不安をよそに、16人の参加者によって大きな収穫を得た。

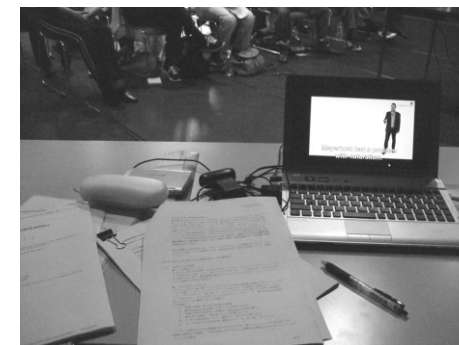
オンライン講座のうち、1週目は歴史的背景を主に学び、2週目はエクササイズと短いエチュードを実践することになっている。「動くことはできても考えることができない俳優に用はない」、つまり肉体と精神の鍛練は同等だというメイエルホルドの精神に従ってピッチズ教授が用意した通り、まずは1週目の座学から開始した。重要なのは講義の後、チャプターごとにクイズやディスカッションを行い、一人一人が理解を深めることにある。私には、19世紀以前の伝統演劇と対称的な20世紀演劇において、俳優トレーニングの「伝統」と「継承」が強調されているのは新鮮であった。

メイエルホルドはバイオメハニカの継承と変遷についてどう考えていたのだろうか。「発展」に移行出来ずに処刑された、偉大な演出家の構想は想像の域を出ないが、後継者たちによって名誉を回復したバイオメハニカは、その有用性についての評価

はまだ始まったばかりである。

休憩をはさんでいよいよ2週目、バイオメハニカの実践である。左右の足踏み運動、テニスボールや1mの木の棒を投げ上げる基礎的なエクササイズは一見易しいが、正確な重心移動は思いのほか難しく、ボールや棒を落下させる参加者が続出した。広いスタジオで実施できたことを心から喜んだ瞬間だった。しかし、重要なのは体重の移動をコントロールすることだということを理解するにつれ、見よう見まねで始めたエクササイズは次第にまとまりのあるものになった。これが「ただ演じる」ことの出来る俳優の身体的基础であると全員が実感した。

さらにステップアップし、バイオメハニカの基本的な動きであるエチュードへ移行した。ただ映像は、身体の使い方をより単純化するためにアニメーションを使用していたので、動きを把握するのに一見分かりやすいが、体の重心移動や筋肉の使い方が伝わらず、実際のエクササイズの手本としては課題が残るように思う。ここで生じた疑問や意見は、さらに休憩をはさんでスカイプ（オンラインのテレビ電話サービス）を通じたピッチズ教授との質疑応答に持ち込まれた。実際のオンライン講座の3週目はディスカッションなので、それを補って余りある収穫があった



「感じる必要はないんだ。ただ演じる、演じるだけなんだ」

何の前触れもなく稽古場で演出家にこう言われて、拒否反応を起こさない俳優が今、どれだけいるだろうか。「感じる」と「演じる」ことが違う、というところに違和感を覚えるとしたら、我々はすでに演劇を一面的にしか捉えられなくなっているのかもしれない。冒頭は俳優の身体トレーニング、バイオメハニカの創始者フゼヴォロート・メイエルホルドのことばである。「ただ演じる」とは何なのか。

英国の主要大学とブリティッシュ・カウンシル、大英図書館等が提供する無償オンライン学習コース「FUTURE LEARN」が始まった。その第1期プログラムの一つとしてリーズ大学が提供したのが、俳優の身体的なトレーニングについてのコースである。2014年3月10日から3週にわたりメイエルホルドに焦点を当て、彼の実践的な理論であるバイオメハニカについて、ジョナサン・ピッチズ教授の講義とエクササイズの実践を交えた内容だ。

今回はピッチズ教授の協力のもと、日本でもこのプログラムを用いて、バイオメハニカとメイエルホルドその人について学ぶ企画である。教授は2008年来日し、シアタープランニングネットワークで開催されたプロジェクト「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」の中で、「メイエルホルドとマイケル・チェーホフシアトリカルな身体」と題したセミナーとワークショップを行っているので記憶に新しい方もおられるかもしれない。今回もコーディネーターを務めた中山夏織氏と彼の熱意なしには実現しえなかった。

今回の重要なポイントは、オンライン講座で俳優のトレーニングがどのように行われ、それがいかに有効で、またどのような課題を含んでいるのかを検証しながら実践することにあ

といえよう。

参加者からは「機械的な運動だからメトロノームを用いればよいのではないか」との意見も出たが、それはビオメハニカの理念にはそぐわない、と教授。また反対に二人の呼吸を合わせて、「間」を大切にするやり方も的確ではないという。後者はまさにメイエルホリドが拒絶した「役の人物になりきる」演劇、つまり自然主義演劇に通じるからというのは容易に想像できるが、前者のメトロノームの使用が不適切であるというのは興味深い。エチュードのそれぞれの運動に適したリズムがあるからというものだが、こうした細かい部分をオンラインの講座でどれだけ習得できるかは、動きの誤りを即座に修正してもらえないこととともに、課題の一つとして浮かび上がった。教授の再来日を切望する。

共産主義とともに生まれ、その暴走のもとに一度は抹殺されたメイエルホリドの演劇とその実践の手段である俳優トレーニング、ビオメハニカ。道半ばで刑場の露と消えたのは彼の悲劇であるが、同時にスタニスラフスキの自然主義演劇と双壁をなすべき彼の演劇理論が歴史に埋もれ、広く理解されてこなかったことは我々の悲劇である。この損失を補填し、新たな演劇を模索するには、オンラインという世界中で同時に均一な教育が受けられる手段が、大きな役割を担っていくと期待できよう。

(たわた・しんたりょう／演出家・演劇研究者)



芸術教育と資格認定

ユースシアターとアーツ・アワード

中山 夏織

2005年、イングランド芸術評議会のイニシアティブにより、「アーツ・アワード(Arts Awards)」(以下、AA)なる芸術教育の全国区の「資格取得スキーム」がスタートした。その対象は、7歳(5歳からでも可)から25歳までの児童青少年であり、芸術家として、芸術を担うリーダーとして育つことが目的とされている。ある意味、ブレア政権下の画期的な一大プロジェクトであり、2010年に予算の全額削減を余儀なくされた「クリエイティブ・パートナーシップ」の代替的な存在といえそうだが、それよりもよりキャリア形成へのアプローチを伴って、いま大きな広がりを見せている。

その体系とスケールの大きさに驚かされた。

というのは、「クリエイティブ・パートナーシップ」は貧困地域を中心とし、周辺の学校とコミュニティの芸術家や芸術団体を取り込みながらも、学校の課外活動に過ぎない側面があった。また、AAがそのサービス提供者としてとりこむのは、地方公共団体(ユースサービス、芸術文化施設、図書館、福祉サービス他)、学校(キーステージ1~5)ならびに生涯学習機関、芸術文化団体(デジタル・映像、劇場・芸術施設、コミュニティアートプロジェクト、美術館・博物館他)、民間非営利セクターによる青少年サービス、そして個人のアーティストやファシリテーター、さらにはボランティアたちである。コミュニティの芸術セクターを網羅するとともに、ロイヤルシェークスピアカンパニーも参加しているといえれば、単なる課外活動とも、コミュニティ活動でもないことも想像できるだろう。

しかも、AAは明確に、児童青少年たちに5段階の単位・資

格を認定することをめざす。大学進学資格の一部としても活用しうる実質的な「成果」をもたらすものなのである。

全国各地に配置されている拠点で有償の「トレーニング」を受ければ、誰でもが青少年の芸術体験と教育の担い手として認められ、ロンドンのトリニティ・カレッジに置かれている本部が提供する評価基準を活用しながら、様々な「素材」を購入しつつ指導を提供することができるようになる。ある種、国家的フランチャイズ制だが、あくまでも活動の内容や指導する方法・手法そのものを規定しているわけではない。また、全部の活動をAAに従属する必要もない。このあたりが、国家統制とも、習い事のフランチャイズとも一線を異にする。

また、それぞれのサービス提供者は—AAの看板力を用いながら、AAに対して、また各地方公共団体や民間支援団体に助成を求めることが可能になる。このあたりから、一部の恵まれた青少年たちの英才教育的な側面というよりは(否定はしていないが)、社会的・経済的弱者の位置にいる青少年たちを支援する側面を浮き上がらせることになる。

実際、AAの傘下にある、なしにかかわらず、社会的・経済的弱者の多い地域で活動を展開する草の根レベルの「ユースシアター」の場合、地方公共団体や民間支援団体の補助を得て、参加する青少年から受講料や参加費を徴収しない方針を持つ団体が多い。裕福な家庭の子どもたちでなければ、参加できないような習い事であってはならない、むしろ社会的・経済的弱者こそその便益を享受すべきであると考えられているからである。ユースシアターという活動は、多くの実践家にとって、あくまでも芸術教育を通じた公共福祉サービスなのである。

もちろん、すべてのユースシアターが無償で運営されるほど、英国社会の「器」は大きくはない。パフォーマンスを基盤にするカンパニーほど、コストがかかるのはやむを得ない。補助金を得られない地域もある。だが、社会的・経済的弱者にとっての機会が得られるルートを断ってはならない。

AAとは関係をもたず、ユニークな活動を展開するユースシ

金賞 Gold Award／11 歳以上 35UCAS ポイント 指導学習 90 時間（＋推奨個人学習 60 時間） ● 芸術実践の発展と新しい芸術作品の創造 ● 幅広い芸術セクターについてのリサーチ ● 実習（と／あるいは）ボランティア ● 芸術問題についてのディベート ● 芸術プロジェクトの計画、遂行、検証
銀賞 Silver Award／11 歳以上 QCF のレベル 2 指導学習 60 時間（＋推奨個人学習 35 時間） ● 1 芸術プロジェクトへのチャレンジを完遂 ● 芸術イベントのレビュー ● 芸術のキャリアについてのリサーチ ● リーダーシップ・プロジェクトの計画、遂行、検証
銅賞 Bronze Award／11 歳以上 QCF のレベル 1 指導学習 40 時間（＋推奨個人学習 20 時間） ● 芸術への参画 ● 1 芸術イベントのレビュー ● 1 芸術家あるいは工芸家についてのリサーチ ● 自分の芸術スキルを他者に伝える
探究 Arts Award Explore／5 歳以上 QCF のエントリーレベル 3 指導時間 25 時間（＋推奨個人学習 10 時間） ● 芸術への参画 ● 芸術家ならびに芸術団体の作品を探究する ● 1 芸術作品を創造する ● 自分の探究を披露する
ディスカバー Arts Award Discover／5 歳以上 20 時間（推奨） ● 芸術への参画 ● 芸術家の作品を経験する ● 自分の見いだしたものを分かち合う

アターは数多い。同時に、AA の存在が独自の理念と芸術的スピリットで運営される団体を脅かすこともない。何らかの意図を持って、芸術活動や芸術教育が一色に塗りつぶされた時、これらの意味も価値も粉々に打ち砕かれてしまう。

表の通り、AA には「ディスカバー」「探究」「銅賞」「銀賞」「金賞」の 5 段階があり、それぞれに「柱」が設定されている（ちなみに、QCF は英国版の単位交換制度で、UCAS は英国の大学へ入学するための総合出願機関のこと）。

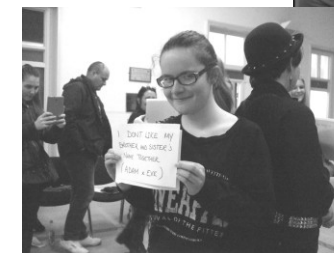
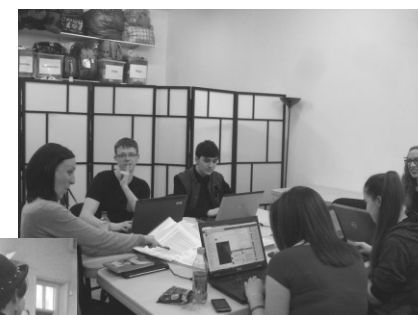
青少年たちは、このフレームワークのなかで、サービス提供者が提供する芸術形態、あるいは自分で選んだ芸術形態を媒体として、指導者とともにまた自習として実践とリサーチを進めていく。フランチャイズの側面に加えて、どこか通信教育の要素も見えてくる。サービス提供者のトレーニングを受けた指導者の役割は、芸術そのものを指導する教師というよりは、青年の自主的な学習の場を提供するとともに、それをサポートするナビゲーターに近い。だから、（青少年からすれば）自分の学びたい分野の専門家がいなくても学ぶことができる。教師がいらないからという理由などで自分の学校で得られない芸術体験を、ユースシアターや文化施設のフレームを借りて、学ぶことができるというわけだ。興味深いのは、評価に際して、ログやポートフォリオ、ブログ、ビデオといった目に見える形での「Evidence＝証拠」という概念が導入されていることである。

2014 年 3 月、グラスゴーの小規模なユースシアター「トゥーンスピーク・ヤングピープルズ・シアター」(Toonspeak Young People's Theatre)で、AA と団体独自のプログラムの二つを見学・参加する機会を得た。

AA に参加していたのは、4 人の高校生たちである。それぞれ学習の成果を、evidence をもって記録する作業に取り組んでいた。演じることばかりが強調される演劇教育だが、地道な作業も演劇であり、キャリア教育なのである。

もう一つのプログラムは、独自の「自尊心」を高めるための活動「シャシン(Shine)」である。3 人の 14 歳ぐらいだろうか、

女の子たちが、週 1 回 2 時間、6 週間にわたって、自分を表現す



るための短い多彩ないくつものパフォーマンスを創造し、その成果を家族や関係者の前で披露した。歌や踊り、詩の朗読、ある

いはメッセージをもったムーブメント…等、たわいもないといえども蓋もないが、内気な少女たちにとっては大きなステップである。その証左は、観客として訪れた家族・関係者をも巻き込んでの踊りになったとき、一人の少女が外国からの訪問者としての私をも踊りに誘い入れ、笑顔満面でリードして踊った。

青少年たちは自分の意思、あるいは学校や社会福祉サービスに紹介され、ユースシアターの扉を叩く。必ずしも近隣の青少年ではないが、無償だから親に反対されることも少ない。少数の青少年に対して、経験豊かなスタッフが手厚い指導とケアを提供する。そんな環境のなかで、自ら学びとる経験の意味は小さくないだろう。成果を見せ、互いに評価し合うことで、親をも教育するプロセスでもあるかもしれない。

この経験をベースに、この少女たちが AA の課程に参加し、さらに学びたいと考えるようになるのだろう。そして、いつか芸術文化産業にそのキャリアを培う日がくるのかもしれない。そんなことを夢想した。

（なかやま・かおり／
ドラマ教育アドヴァイザー）



ナショナルシアター物語(3)

中山 夏織

エマ・コンスを支えた人物の一人にサミュエル・モートレーという人物がいる。ウール工場を経営する裕福なビジネスマンで、フィランソロピストだった。非国教徒かつ奴隷制度廃止論者という多分にラディカルな政治思想を持つ人物が、1882年、コンスの活動に関心を持ち始め、84年には理事会に運営理事会に参画するようになった。多額の資金の提供のみならず、ビジネス面でもアドバイスを惜しまなかったという。

「博愛主義商人」とまで呼ばれた彼の功績は、オールドヴィックを労働者たちのための生涯学習の拠点に仕立て上げたことだ。実際に、設立当初、カレッジは劇場の活動とは一線を画していたものの、授業や学生たちのミーティングが舞台裏や楽屋で行われていたということである。リアン・バイリス時代の1920年代に、別の建物に移転したものの「モートレー・カレッジ」としていまもランベス地区の生涯学習活動の拠点となっている。だが、劇場育ちの伝統は継承され、音楽と演劇のコースはいまもその「看板」である。「インプロ」の元祖キース・ジョンストンもその開発期、ここで教えていたことがある。生涯学習といいながら、演劇実験の最先端の要素ももってきたわけである。

「ナショナルシアター物語」と題しながらも、設立の前史にばかり目を奪われ、前に進めないでいる。その理由は、英国の「ナショナル」「ロイヤル」という冠の概念、あるいは「パブリック」という概念や意識の在り方が、どうも日本とは全く違うことにひっかかりを感じるからだ。「パブリック」というと、政府や行政を思い浮かべるのはきわめて日本的な思考である。そして、その日本的思考は、民間活動をパブリックより一段低いものとして扱う。卑しめる。自らを卑しめる。役人や官僚の

不正や、無駄遣い、失敗に散々苦しめられてきたことをさらに忘れて、日本的思考は「お上」のやることは、私利私欲に走る民間活動よりも正しいと考える、あるいは公金を扱う職についた自分はそうでない他者に比して優れていると思ひこむ。天上市。この明らかなまでの「錯誤」は、何に起因するのだろうか？

政策執行と行政の運営が中立的な文官制に依存するシステムは、英国も日本も変わらない。ついでにいえば、異動を伴うジェネラリスト的な性質から、アマチュアの体質もシェアしている。フランスの専門型エリート官僚との差である。しかし、ここからが違う。

「イギリスの場合、官と民の間に、あるいは両方を覆う形で、公という概念があるのではないかと男は考える。官は公の一部でしかない。国立と呼んですべてを官に任せてしまうつもりはないし、民として営利にも走らない。イギリスの社会そのものが、大英博物館を作り、維持し、享受してきた。…設立と維持と並んで、享受の側でもイギリス社会は博物館を支えた…」

池澤夏樹『パレオマニア』より

明治期の「空気」は、それなりに似ていたのではないかと想像する。官だけでなく民もこの国を作ろうと懸命だった。だが、いつの頃からか、民がパワーを失い、官が民を凌駕してしまう、アメーバ的に増大する構造が成立してしまった。

英国の場合、これを抑止する力として（それなりに、と但し書き付きだが）機能してきたのが、「アームスレングス」という概念である。権限の不適切な集中と利権のコンフリクトを避けるためのものであり、同時に、民間活動の自立性を損なわないために機能する。公金による公的な役割をもつ組織であっても、官僚や役人ではなく、独自に専門家を雇用する。だが、その専門家たちには意思決定の権限は与えられず、外部の専門家たちによる委員会が助成の分配等の意思決定に携わる。効率の

良くない、手間のかかるシステムである。だが、効率以上に大切なものがある。「フェア」であることと、「自立性」。自主独立の自由主義の精神である。芸術に限らず、そこに英国社会の「公」なるものが見えてくる。

このように綴ってくると、少しばかり英国社会を美化しすぎと言わざるを得ない。社会に問題が山積していたからこそ、多くの社会改良主義者が、インテリ層が、ジェントルマンが、そしてタフな女性たちが立ち上がらなければならなかったのだ。

1877年、英国の19世紀演劇に決別し、20世紀演劇への展開の舵取りを担った一人の演劇人が生まれている。

ハーリー・グランヴィル・バーカー—劇作家、演出家、座長俳優、批評家、そしてプロデューサーをも務めた才人だ。14歳でマーゲートのストック・カンパニーに参加したことから、彼の演劇人生が始まる。

ストック・カンパニーというのは、19世紀のロンドン以外の地域における演劇活動の中心的存在であり、劇場付きの専属劇団のことである。いわゆる「劇団制」だが、ロンドンからやってくるスター俳優のための「助演集団」の位置づけと考えると欲しい。同時に、専門的な演劇学校の設定は1904年を待たねばならなかったため、多くの俳優たちは、地方都市のストック・カンパニーあるいは、そのような劇場を巡演する劇団でそのキャリアをスタートさせた。実際、成金スノップたちのリゾート地として発展したマーゲートのシアター・ロイヤルには、寄宿制の「演劇学校」が併設されていた。20世紀演劇のもう一人の立役者ゴードン・グレイグも一時期在籍していたらしいこの学校は、昼間は授業を行い、夜は公演を鑑賞あるいは公演に出演するという課程を持ち、受講生からは授業料を徴収していた。

いくつか文献を紐解いてみても、グランヴィル・バーカーの生まれと育ちについて、母親がミュージックホールの芸人であったぐらいの記述しか見当たらない。高等教育も受けてなかっただろう。そんなグランヴィル・バーカーが演劇史に躍り出るのは、1899年、ウィリアム・ポエル率いるエリザベス朝ステ

ージ・ソサエティの『リチャード二世』の主演をしたあたりからである。子どもの頃、ラファエル前派の画家ウィリアム・ホールマン・ハントの絵のモデルともなっていると伝えられているポエルは、1881年、『ハムレット』を装置なしで上演し、その成果が認められてか、1881年から2年間、エマ・コンス率いるオールドヴィックの運営に携わり、続いて、ストラッドフォードのシェークスピア・フェスティバルを率いたフランク・ベンソンの劇団でマネージャーとして参加した。当時の業界のつながりが浮かび上がってくる。1895年になって、ようやく自身のエリザベス朝ステージ・ソサエティを設立し、エリザベス朝演劇の研究という自らのライフワークに挑むことになる。その研究成果はすぐに舞台の上に乗せられたらしい。スター芝居を排したアンサンブル劇団、最小限の装置、スピード感等は、若きグランヴィル・バーカーに大きな影響を与えたとされる。だが、それだけではない。ポエルの功績は、遠く離れた日本の演劇史にも少しばかり影響を及ぼした。1906-7年、二代目市川左団次と松井松葉の訪欧の際、4つの『ヴェニスの商人』を見た。その一つがポエル演出だった。彼らの見聞が伝えるヴィヴィッドな西洋演劇、とりわけ「演出の重要性」が、若き日の小山内薫を興奮させた。

1900年、グランヴィル・バーカーがステージ・ソサエティによるジョージ・バーナード・ショウ作『キャンディダ』公演のマーチバンクス役に抜擢されたことから、彼を歴史の中心人物に変えた。

バーナード・ショウは、演劇に関わる前は、音楽批評にたずさわってきた。社会改革に強い関心を持つ彼は、1884年に「フエビアン協会」の会員となり、革命的な社会改革ではなく、ゆるやかな改革を求めて活動を展開していた。そんな彼がウィリアム・アーチャーを通して、イブセンと出会ったことで、劇作家に転じた。社会改革論者ショウは、演劇とナショナルシアターの役割を次のように論じている。

「その役割は、人々により選挙で選ばれた人材によ

って果たされなければならない。モラルや責任感を欠く、ギャンブル精神は、つねに配当を重要視し、公共の福祉を犠牲にしようとする。そのような私的企業の手にはゆだねてはならない。公的事業は、公の意見に対し、責任を持たねばならず、公立図書館や入浴場、博物館や美術館を提供するより、むしろその地域に劇場を提供し得なかったことに何ら弁解の余地はない。演劇は良い意味でも悪い意味でも、偉大なる社会的力をもつため、商業投機家の搾取にゆだねられてはならないのである。」

ショウがこれを1896年に綴った。公共の福祉、公共のサービスとして演劇が初めて位置づけられたと言っていい。慧眼としか言いようがない。

「ステージ・ソサエティ」は会員制組織で、演劇の活性化を目的として1899年に設立された。商業的な成功を見込めない芸術性の高い作品の上演するために、プロの俳優を活用し、日曜日の夜の劇場を借りるという仕掛けを作った。ところが、ロイヤルティ・シアターでの上演が警察の目にとまり、手入れがはいってしまう。作品はショウの『分からぬものですよ』。問題は、日曜日の上演と検閲である。前者は21世紀のいまでも大半の劇場が日曜日の上演を行わない。キリスト教国としての砦(?)として、つい近年まで禁止されてきたものだが、会員制による私的利用の貸切なら問題ないだろうとつきつけたわけである。これは戯曲の事前検閲制度の終わる1968年まで演劇業界が用いる奥の手として随時活用されていく。ちなみに、その40年にわたる活動のなかで、200作品以上が上演された。英国作家のみならず、ハウプトマン、チェーホフ、イブセン、ヴェデキンド、コクトー、ピランデルロらの作品が紹介され、その大半が英国初演であった。

ともあれ、グランヴィル・バーカーの人生は、ステージ・ソサエティへの参加によって変わった。ショウ、そしてもう一人

のナショナルシアター運動の立役者ウィリアム・アーチャーとの出会いをもたらしただけでなく、英国的新劇運動の担い手として、プロデューサーのジョン・ヴェドレーヌとの協働による、彼自身によるサボイ・シアター、そして(ロイヤル)コートシアターの経営へと展開していくことになる。

彼らの協働が英国演劇にもたらしたのは、ヨーロッパ大陸の新しい演劇の息吹だけでなく、新作戯曲と古典との「レパトリー」による上演である。英国初の電気照明による劇場であり、かつてギルバート&サリヴァン・オペラの居城として君臨していたサボイ・シアターでのレパトリー上演は、上演プログラム自体は画期的なものがあつたが、財政的には惨憺たるものとなつてしまった。コートシアターでの運営にも苦心した。グランヴィル・バーカーは公的助成の必要性を、身を持って実感したわけだが、当時の政府にとって、演劇に助成するということは、ボクシングのリングに助成することと大差ないことと考えられていたのである。

ナショナルシアター設置の議論に必ずといっていいほど伴うのは、国家の栄光といったものではない。むしろ、商業演劇の弊害の除去であり、大陸型のレパトリーシステムでの上演と英国人による新作奨励、それを可能にする恒久的な劇団制と公的助成である。英国演劇は、そのどれをも欠いた。行動せねばならない。グランヴィル・バーカーが、批評家ウィリアム・アーチャー、詩人・哲学者ギルバート・ムレイらとともに、ナショナルシアター設立のための委員会に参加するようになった。なかなか成果が見えない。彼らはすぐにでもナショナルシアターが設立されることを求めて苛立ったが、委員会というものをつねで、メンバーにはかなりの温度差があつたのである。アーチャーは、何か文章として書かれたものが必要だと、「あなたと私がやるべきことは実際の方策を起草することです。そうすれば、他の方々はそれがいかなるものであると知り、改訂していくでしょう」と主張した。その結果が、「青本」と呼ばれ、運動のバイブル『ナショナルシアター—方策と見積もり』へとつながっていく。

(次号へ続く)

「芸術の自由という人権」

解説 series 3

作田 知樹

国連人権理事会の文化権分野特別報告者ファリダ・シャヒードの年次テーマ報告「芸術の自由という人権」(2013)の解説および抄訳連載の第3回をお送りする。

1 セクションの要約

今回は報告書2章「法的枠組み」セクションB「芸術の自由の規制」を掲載する。このセクションでシャヒードは、どのような法的・社会的な禁止規範が芸術の自由を規制するか、また芸術活動と切り離せない他者の権利・自由等との矛盾を概観する。具体的には下記のような論点である。

- ・近年国際的な懸念が高まりつつある、「ヘイト・スピーチ」を含む差別的表現や憎悪扇動表現の規制と芸術活動の関係
- ・暴力やポルノからの年少者の保護
- ・社会的背景や文脈によって一方的に「過激」や「有害」と見なされ規制されるケースの指摘
- ・プライバシー権や、著作権をはじめとする知的財産権と芸術活動の緊張関係
- ・国家的・商業的シンボルと芸術活動の関係
- ・フィクションとノンフィクションとの峻別の必要性
- ・「物議を醸す」作品や活動の規制や自粛の存在と、そうした規制の必要性を認めつつも、規制よりも芸術教育を充実させるべきという指摘

シャヒードはこれらの重要な論点を列挙しつつ、それらへの基本的な方針を簡潔かつ力強く述べている。

2 次回予告

次回からは、シャヒードの提言の主眼である、報告書第3章に入る。そこでは世界各国で全国的な芸術の自由への制限への調査を行う必要性と、その際にどのような点をチェックすべきであるかというチェックポイントが列挙される。各国からの国際調査票およびNPOや文化専門家との協議を経て、個別具体的なケースから、規制によって影響を受ける人的範囲、規制や妨害の当事者とその動機、芸術を規制する個別具体的な法や制度運用、さらに経済・財務的論点からの芸術の自由への影響など、多岐にわたるチェックポイントは次回から触れることになる。(作田知樹)

法的枠組み・・・・・・・・・・・・・・・・・・(¶9~39)

B 芸術の自由への規制・・・・・・・・・・・・・・・・(¶25~39)

【1 制限となりうる規範】・・・・・・・・・・・・・・・・(¶25~32)

25 ICESCR(経済的、社会的及び文化的権利に関する国際規約/社会権規約/国際人権規約A規約)4条は、「その権利の性質と両立しており、かつ、民主的社会における一般的福祉を増進することを目的としている場合に限り、法律で定める制限のみ」を認める。(訳者注:外務省参考訳)。制限は必要かつ比例していなければならず、透明性があり、一貫して公平な方法で適用される適法なルールとして制定されなければならない。

26 ICCPR(市民的及び政治的権利に関する国際規約/自由権規約/国際人権規約B規約)19条では、芸術を含む表現の自由について、次の必要性がある場合に一定の制限を課すことができるとする。(a)- 他者の権利又は信用の尊重 または (b)- 国の安全、公の秩序又は公衆の健康若しくは道徳の保護。ICCPR19条を反映している憲法がいくつかあること、

一方で残念ながらより厳しい規制が課されている憲法も複数存在することが、特別報告者に提出された国際調査票に示されている。

27 ICCPR20条は、戦争のためのあらゆる宣伝、差別、敵意又は暴力の扇動となる国民的、人種的又は宗教的憎悪の唱道は、法律で禁止しなければならないと規定する。

28 ここ数年、特に自由権規約人権委員会の19条に対する一般的意見34(2011年)、また「意見及び表現の自由についての特別報告者」による、「意見と表現の自由の保護および促進と、差別・憎悪扇動との戦いとの一貫の必要性についての報告書(A/67/357)」とによって、ICCPR19条・20条の意味は一層明確になった。国連人権高等弁務官事務所は、表現の自由とヘイト・スピーチの関係、とりわけ宗教上の問題に関するものに向けた活動に焦点を絞った活動を進めている。このプロセスから「差別、敵意、暴力への扇動の構成要素となる国家的、人種的、宗教的嫌悪の衝動の禁止についてのラバト行動計画」を策定するに至っている。

29 「あらゆる形態の人種差別の撤廃に関する国際条約」第4条において、締約国は、世界人権宣言に具現化された人権原則に十分な考慮を払って、以下を法律によって処罰されるべき犯罪と宣告しなければならない:人種の優越・憎悪に基づく思想の流布、人種差別の煽動、あるいは、人種または異なる肌の色・出自の人の集団に対する暴力的な振る舞いまたは煽動、そして、この種の人種主義に基づく活動に対する資金援助を含むあらゆる援助の提供。

30 これらのテキストは、芸術の自由への制限可能性を明確にする制限要因と位置づけられる。

31 特別報告者はとりわけ、(a)- 刑事犯罪行為となる表現; (b)- 刑事犯罪行為にならないが、民事上の訴訟または行政罰

を正当化する可能性がある表現; (c) - 刑事犯罪、民事・行政罰を生じさせることはないが、しかしそれでも寛容性、礼節、他者の権利の尊重という観点からは懸念を生じさせる表現を、それぞれ明瞭に区別することを推奨するとしている。言い換えると、(ある一つの視点から見て) 道徳上腹立たしいかもしれないものであっても、必ずしも法的に許されず非難されるわけではない。刑事罰はまさしく最終的な手段としてのみ存在し、厳格に正当化できる状況でのみ適用されるべきである。これについて、特別報告者は、多くの芸術家が、「過激」や「テロリズム」または「乱暴行為」といった違法行為を含む刑法の規定により不釣り合いな刑を宣告されていることを懸念している。ラバト行動計画に含まれるとりわけ有益な提言は、これら犯罪行為として禁止される表現について、文脈、話者、内容、形式（必然的に芸術に及ぶ）、発話の及ぶ範囲、急迫の危険を含む可能性の分析という6要素による「しきい値テスト」を用いることである。

32 特別報告者は、芸術の自由を完全に実現するということと、制限を用いるのは究極的に必要である場合のみとするという点について各国は課題を有していると考え。すべての人は法律の前に平等であり、いかなる差別もなしに法律による平等の保護を受ける権利を有する（ICCPR 26条）ため、各国は、美や神聖さといった個人的なコンセプトを公式に保護するためにそれを優遇してはならないということを念頭に置かなければならない。さらに、「伝統、宗教、その他の同様の慣習法の中で謳われているような制約は [ICCPR] とは矛盾する」。

【2 芸術の自由の適用：固有の課題】・・・(¶33～39)

33 各国政府とその他のステークホルダーは、例えば特定のグループや人に対する差別、憎悪、暴力、ドラッグの宣伝やポルノ的な内容を含んでいるように見なされる芸術的表現の流布を規制する必要性にしばしば言及する。子どもと青少年

者を過激な暴力やポルノのようなある種のコンテンツから守る必要性、プライバシー権、作者の人格権および経済的権利、土地固有の人々の権利も、国際調査票への返信で言及されていた。また特別報告者は、民族的憎悪をそそのかす歌曲や、その歌曲が放送されたことが、集団虐殺の助長という影響をもたらした例にも注目した。

34 これらの懸念材料に対しては、前述した、採り得る制限についての国際的な基準に従った取り組みが必要である。特別報告者は、これらの基準が適用される場合には、芸術的表現と創造の特異性を考慮に入れるように、各国を促す。

35 芸術家たちは、ジャーナリストや人権活動家たちと同様に、公的領域にいる人々との目に見える関わりに依存した仕事という、特別なリスクから逃れられない。芸術家たちはその表現と創造を通じて、我々の人生、自分たちと他者の認識、世界に対する見方、勢力関係、人間性、タブーにといったものにしばしば疑問を投げかけ、知的なものだけではなく感情的な反応をも引き出す。

36 芸術的表現と創造性は、国家や宗教組織や経済的強者が奨励する物語への反応の一部として、国家的なもの（旗、国歌）、宗教（人物、シンボル、場所）あるいは社会／経済（例えば有名なブランド）であっても構わず、シンボルの再流用を伴う*。国家、宗教、企業組織や社会的団体は、自分たちの考えを広めたり、信仰や振る舞いの均一化を創出するための善悪の概念といった自分たちの利益を増進したりするのにも芸術を使う。ほとんどの場合、芸術的自由を制限するのは、ある世界の見方、あるいは「さらに、一斉に他のすべてを遮断する」という物語を奨励したいという欲望の反映である。

37 芸術作品はノンフィクションの声明文とは異なり、多様な意味を割り当てるためのより幅広い領域を与える。あるメッセージがある芸術作品によって運ばれるという仮説は証明

が極めて難しく、芸術作品に与えられた解釈は作者が意図した意味と一致するとは限らない。芸術的表現と創造はいつも特定のメッセージや情報を運ぶわけではなく、一方で、運ぶことを抑圧されるべきではない。加えて、フィクションと空想を用いることは理解され、尊重されるべきであり、また創造的な活動と芸術的表現にとって欠かすことのできない自由の極めて重要な要素である：現実を代替することは現実と混同されてはならない、それは例えば、ある小説内の登場人物で話したことは著者の個人的な物の見方と等しいものと扱うことはできない、ということ意味する。したがって、芸術家は人間性の暗い側面の探求や、犯罪や不道徳と考えられるものの表現であっても、そうしたことを助長したという法的な告発を受けることなく可能であるべきである。

38 より幅広い観衆を惹きつけるための政策は奨励されるべきであるが、一方で、予期せずに観客が物議を醸す作品に出会えるようにするため、物議を醸す作品を排除すべきではない。むしろ、検閲に対する強力で効果的な代替手段と考える、芸術教育の増進にとって絶対必要なことである。

39 芸術的な表現によって局所的に火をつけられた衝突が全世界にばらまかれるという複数の事例があり、芸術作品のインターネットを通じたオープンアクセスと循環による課題が増加している。もっともインターネットの問題があるからといって、芸術的自由の侵害案件の大部分は、芸術家が自身の属する国での活動、そして自分たちの文化的遺産、伝統、環境について問うことに関わる問題であるという事実をぼかしてはならない。

（さくた・ともき Arts and Law 理事
／文化政策研究者）

障がいをもつ子どもたちに 演劇体験を！

TPNファンドへの ご支援のお願い

再び、障がいや病気のために演劇鑑賞や体験から疎外されている子どもたちのために演劇を届けるための「ホスピタルシアタープロジェクト」が始まります。

ワークショップリーダーとしての資質をもつアーティストたちが集まり、集団創造を通して、医療や福祉の場で提供されるにふさわしい参加型パフォーマンスを創造し、巡演するプロジェクトです。

この度、キリン福祉財団のご支援、ならびに昨年度のTPNファンドへのご支援により、着手可能な状態へとこぎつけましたが、目下の資金では訪問できる施設や病院の数は限られています。

できる限り多くの施設や病院に、できる限り多くの子どもたちのもとを訪ねたいと願っています。皆様より心よりのご支援を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



編集後記

2014年度事業の準備のために、2012年度のホスピタルシアタープロジェクトの写真をたぐって、涙が止まらなくなりました。写真がたしかに記録するのは、障がいをもった児童青少年たちの笑顔、介護者や親たちの思い、そして、カンパニーに参加したアーティストたちに与えられた喜びです。2013年度は、それを実施する体制へと導くことができませんでした。自分自身への不甲斐なさや憤り…。ボランティアでやればいい。しかし、雇用で支えられないアーティストたちにそれを要求するのか？ 助成なしにはなしえない事業の宿命なのですが、それでも悔しい。プライオリティの問題なのだとわかっている。でも、あの「笑顔」の価値を、意味するものを言葉にして私は伝えられなかった。説得できなかった。私の能力の足りなさゆえに得られるべきものが得られなかったのであれば…。無力感をかみしめながら、これから何をすべきなのかに思いをめぐらしています。

毎年の恒例となっていますが、春の英国を旅しました。

本号で紹介した「トゥーンスピーク」だけでなく、ロンドンの「イズリントン・コミュニティ・シアター」、「アルメイダシアター」のユースシアターの活動を見させていただきました。また、「ウエストヨークシャープレイハウス (WYP)」のユースシアター担当者とお話しする機会を得ました。イズリントンとアルメイダは同じ自治体で活動しながら、イズリントンは後ろ盾のないインディペンデントな団体。アルメイダは劇場としては多分にスノッブ。でも、地域の青少年のためにベタな活動を行う。WYPは地域劇場の雄…。さらには、(幼児や児童ではなく) 青少年のための戯曲の発掘・紹介・上演をミッションとする「カンパニー・オブ・エンジェルズ」を訪問し、青少年のための戯曲についてディスカッションする機会を頂戴しました。

「青少年のために上演される」演劇と、「青少年が上演する」ための演劇。甘やかすのではなく、青少年に寄り添うように存在し、ナビゲートし、ともに創造に関与するプロフェッショナル…。大人の側の教条的な意図をもった視点ではない、青少年の抱える問題、彼らの身の丈に合った、そして、少し背伸びさせるための演劇のあり方…。

時間はかかりそうですが、海外の事例紹介として消化してしまうだけではなく、この関連のあるべき姿を、整理し、構築し、政策へと転換していかなければならないと強く感じることであります。

(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