

Courage Connection Chameleon

レイチェル・スミス

この3つの言葉が、この世界での、そして芸術での私のこれまでを説明するために役に立つと考えています。

ほんの幼い頃から、自分はアーティストになりたいのだと分かっていました。ただ、それがどのように可能なかはわからない。わかっていたのは、何を私が愛しているかであり、また私には絵が描ける、あるいは何でも創ることができる、楽器を演奏するために自分自身に教えることができる、私は歌い、踊り、演じ、人々を笑わせることができるということでした。十代のある時期、自分を完全に見失い、悩んでしまいました。そのため、第一に自分がやりたいのはダンスであると見いだすまでには時間を費やしました。その後、4年間にわたる厳しいトレーニングが始まり、そして、私のなかにオーディションに向

かっていくカレッジ「**勇氣**」が生まれました。

コミュニティ・ダンスが私に与えてくれたのが、**コネクション**—「**つながり**」です。この不思議なコンテンポラリー・ダンスの世界で出会った他の10代の人々、すべて驚くべき才能を持った教師たちがもたらした啓示—この誰ひとりをも私は決して忘れることはないでしょう。私が築いたネットワークは、いまも私の人生を豊かなものにして给我れています。

そして、芸術に携わるプロとしての仕事が私に教えたのは、つながることこそが、私にとっての酸素であり、人々はエンドレスに魅力的で、寛大で、そして心奮い立たせる存在だということでした。

プロとしての生活においてはあ、**勇氣**こそが私の親友となりました。様々な意味で、演じること、それ自体は易しいのかもしれない。コンスタントに自分自身をさらし、言いはる。「私にはあなたが必要とするアーティストよ。私を選びなさい」と。いまとなつては、ぞっとしてしまうことですが、自分自身をとて面白い位置づけに置かなくてはと、恐れと自信喪失をうまく処理していく方法を学びました。

フリーランスのアーティストの生活は、自分から望んで多角化する気持ちがあるかどうか、あるいは、そうし得えない限り、苦勞することになります。私の意思、あるいは能力は、途方もない仕事と膨大な学習曲線をもたらしてしまいました。

これが私を**カメレオン**に変えました。私は彫刻家であり、振付師であり、ダンサーであり、俳優であり、歌手であり、映像

作家であり、演出家であり、ビデオ・ジョッキーであり、プロジェクト・マネジャーであり、クリエイティブ・ディレクターであり、教師であり、講師であり、ソングライターであり、詩人であり、フォトグラファーであり続けてきました。でも、私はまだ終わっていない！



このひとつひとつのためにトレーニングを受ける方法はありません。実際、これらのうちの多くを、私は仕事から学びました。決して開き直って不正直なのではなく、他の人ができないのなら、いつも喜んで跳ね上がり、宣言するのです。「私がそれをやる」。私にとって100%納得できないときでさえも、結局、なんとかしうるのです。

スコットランドでの私の主な仕事のなかに、『シャイン(Shine)』と呼ばれる自己発展プロジェクトがあります。よくそのエッセンスを説明するのですが、参加者たちはお互いに、そして自分自身とつながるための作業からはじめていく。その過程で、それぞれに、心の中で新しい扉が開き、それまで暗かった場所に光が差し込む瞬間がある。最初は、怖い。というのは、参加者はそれを見つめ、それがそこにあることを認めなくてはならない、ですが、そこに可能性がある—彼らがどうなるのか、どのようにありうるのか、何者になりうるのか。そして、その後、参加者らは進むべき勇気を見だし、新しい、ささやかな変革をなしうるのです。

私の仕事は、あなたの「勇気」を見つめることです。たとえ、あなたがまだそれを感じとれていなくても。

今回、日本にうかがうことは、アーティスト/ファシリテーターの多様な役割と同様に、多くの多彩な人々とともに生きるということなのだと感じています。誰もが語るべきことをもっている。私たちは不確かなものを、勇気をもって抱きしめ、お互いにつながり、自分たちの可能性を解き放つ—カメレオンの私たちは、新しい色を見つけ出す。心を開くことで私たちはこれを行う。私たちは遊び、何か美しく、記憶に残る、普遍的で、そして個人的なものを創造するという。そして、私たちはその過程を楽しむのです。

お目にかかる日が待ちきれません！

‘マルチ’・エデュケーション・ディレクター参上！

中山 夏織

レイチェル・スミス女史と初めて会ったのは、たしか2005年のことだったと思う。ダンディ・レップ・シアターのチーフ・エグゼクティブ兼芸術監督(当時) ジェームス・ブライニングから「凄いエデュケーション・オフィサーがいるから」と紹介された。当時、レイチェルは地域劇場ダンディ・レップ・シアターにレジデントする「スコティッシュ・ダンス・シアター」というコンテンポラリー・ダンスのナショナル・カンパニー(国立ではないけれど、全国区で活躍するカンパニーはこのように呼称される…)のエデュケーション・オフィサーだった。

何か面白いプロジェクトができるかもしれないと思っていたうちに、彼女がカンパニーを去り、なんとなく縁が切れてしまっていた。ところが、2年ほど前、facebookの友だち申請があつて、驚いた。え、スコットランドじゃないの？ というのは、彼女の掲載する写真はすべて常夏の南の島。なんとトンガ王国に長期滞在中だったのだ。

そして、2014年春、9年ぶりに再会した。

この夏の宮城県仙台市のすんぷちよ、ならびに広島県三原市での三原キッズステーションのために、満を持すかのようにレイチェルを招聘することとなり、コーディネーターの習いとして、経歴書ももらって、ひっくり返ってしまった。「こいつはただもののエデュケーション・オフィサーじゃない！」。

元々、エデュケーション・オフィサーという専門職の職能は、海外のアートマネジメントの職能の中では異質なものがある。というのは、通常の職務はどんどん細分化されて、分担されていく。つまり、「他のことは私の仕事じゃない」となっていく。一方のエデュケーション・オフィサーは、統合化されていく傾

向をもつ。具体的には、劇場や劇団という組織のなかの「独立国」として、すべての機能を持たねばならないのである。もちろん、他のセクションの力を借りる。しかし、行政や民間支援団体からの資金調達から、受益者とのコミュニケーション、プログラムづくり、エデュケーション資料の作成、さらには自らもワークショップの指導やパフォーマンスの演出や振り付けをも担うことがある…アートマネジメントの中では、芸術監督らをのぞいて、最も芸術的な職能であるといえるかもしれないし、同時に、教育の素養もなくてはならない。そもそもからマルチな仕事なのである。

しかし、レイチェルの「凄さ」は、芸術家としての領域でも、驚かされてしまう。だいたい、なぜコンテンポラリー・ダンスのダンサー出身のエデュケーション・オフィサーの現職が、ユース・シアターのクリエイティブ・ラーニング・オフィサーなのか？

彼女の綴るように、ダンサーとしてだけでなく、俳優、歌手(ソプラノだそう)としても、映像作家としても、様々なプロジェクトを担うアートマネジャーとしてもきわめてすぐれた実績を残してきたのである。

このようなマルチな才能が、グラスゴーの小規模な(地味な)民間ユース・シアター「トゥーンスピーク・ヤングピープルズ・シアター」に留まっているのかと少しばかりいぶかる自分を否定できなかった。「きつともっと高い地位を求めることができるのに…」。だが、これは私の狭量な偏見なのだと思います。「活動」を担うのは、大きな組織や建物そのものではない。人なのだから。それこそがエデュケーション活動の本懐なのだから。

芸術形態の縦割りに何の意味があるのだろうか？ 縦割りにされ、「枠」をはめられることで、芸術は自由を損なってきたのではないかと、とりわけ青少年の活動において。

縦割りは、たしかにわかりやすいのかもしれない。しかし、同時に、学びや創造性に制限をもたらしてしまう。

仙台と三原での2つのプロジェクトは、少しばかりユニークなものになるだろう。仙台では、子ども、障がい者、高齢者という異なる対象に対してのコミュニティ・ダンスの「指導」のアプローチの提示が主眼になる。一方、三原では、子どもたちと障がいをもつ大人たちとの協働によって「インテグレート・パフォーマンス(Integrated Performance)」の創造をめざすことになる。どちらもまだ日本、いや英国においてすら、まだまだ未踏の領域である。「コミュニティ・ダンス」の概念をベースにしながらも、レイチェルは総合的な表現を求めていくのだろうと期待している。一人ひとりの身体と、一人ひとりの思いに寄り添いながら。そして、いま、私は今年のプロジェクトから「何を学ぶことになるのだろう」と思いをはせる。

(なかやまかおりノドラマ教育アドバイザー)

ホスピタル・シアター・プロジェクト2014への招待

詳細 <http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn/hospitaltheatre2014.htm>

障がいや病気をもつ子どもたちに演劇体験を届ける「ホスピタル・シアター・プロジェクト」(助成:キリン福祉財団/TPNファンド)の再始動に際して、下記の通り、募集をはじめています。

1 プロジェクトに参加するアーティスト/ワークショップリーダー

8月上旬ならびに下旬の集団創造&リハーサルの大半ならびに9月以降の公演に参加できる方。楽器やダンス、手品、マイム等の得意な方、大歓迎。公演には参加アーティスト間でスケジュールを調整し、可能な方が4~5名(予定)で出演します。尚、公演には出演料が支払われます(定額)。

2 公演する施設・デイサービス・病院等

9月上旬より、資金が続く限り、都内ならびに近郊の公演を予定しています。ご希望の公演日を第3希望までお知らせください。上演時間30分程度。スペースについてはご相談ください。尚、基本的に無償で公演いたします。

お問い合わせ

hospitaltheater.tpn@gmail.com

ナショナルシアター物語(4)

中山 夏織

本稿を綴りながら何度ともなく紐解く文献がある。まさに『ナショナルシアターの歴史』というタイトルで、1978年に出版された。英国の「ナショナルシアター」設立までの歩みを詳細に綴ったものである。演劇を愛好するが、職業として演劇に携わることのなかった気鋭のジャーナリストのニコラス・トマリンと、演劇評論家で、後にアートマネジメント教育にも関わることになったジョン・エルソムの「共著」である。しかし、エルソムはトマリンに一度も会ったことがなかった。というのは、トマリンは1973年、イスラエルのゴラン高原でシリア軍のはなったミサイルの犠牲になった。多大な資料と書きかけの原稿と思いを残して…。41歳の働き盛りだった。

そこで白羽の矢が立ったのが、『ロンドン以外の演劇』(1971)で発展を遂げる地域劇場のプロフィールを描き、『戦後の英国演劇』(1976)で芸術のみならず政治的な側面から演劇界の全体像の変化を描いたエルソムだったのである。

一方、1966年に開場した我が国の「国立劇場」に対しても、同様の文献がある。『取材日記 国立劇場』(1969)である。この作者—東京新聞記者石原重雄もまた、1968年、不慮の死を遂げている。交通事故。若干、34歳。

トマリンと石原に共通するのは、若くして不慮の死を遂げたことだけではなく、「ナショナルシアター」の背景にうごめく政治への関心である。プライベートな投機ビジネスとしての演劇とは意味が違ふ。芸術性や公共性が問われるのならいい。しかし、彼らが見続けたのは、人間の欲望の織りなす政治の奇怪さだったのである。

またしても前置きが長くなったが、グランヴィル・バーカーとウィリアム・アーチャーの話に戻ろう。

1903年、若干26歳の青年グランヴィル・バーカーと演劇評論家ウィリアム・アーチャーがのちのナショナルシアター運動の青写真であり、バイブルとも称されるものを書きあげた。通称「ブルー・ブック」と呼ばれた『ナショナルシアター—方策と見積もり』である。本として出版されるのは、1907年を待たねばならないが、ウィルソンやアーノルドの高尚なのだが、曖昧な夢に留まってきたものを現実的な事業計画に変えた。実際の図面や財政の見積もり、詳細なプログラム案までも提示したことから、二つの成果を引き起こした。一つは、著名なアクター・マネジャーたちに自分たちの商業的なビジネスにとって影響をもたらす存在になりうるのではないかという警戒心を解くことができたことである。もう一つは、ビジネスマンや政治家、愛国者、そして博愛主義者にも影響をもたらした。

後に首相になるウィンストン・チャーチルは、当時、植民地相を務めていたが、大女優エレン・テリ—ゴードン・クレイグの母—の祝宴の場で、領地拡大や醜い戦争などではなく、劇場や演劇をもったより高貴で楽しい野心をもつべきなのではないかと言葉を選びながら語った。もちろん、チャーチルのものにもブルー・ブックは送られていた。だが、このスピーチが彼の明確なリアクションであるとは言い切れない側面がある。それでも、政治家にもわかりうる文章だったことはたしかかなようである。現代の私たちは、芸術の価値を説得する力を失っている。そこだけでも私たちは学ぶ必要があるようだ。

このブルー・ブックの序文に二人が描いたナショナルの姿は、アーノルドよりはむしろアーヴィングの思いに近い。シンプルに言えば、虚飾や派手さを排した、「大規模で、伸縮自在で、独立した」組織である。

彼らは全目的的な舞台芸術センターを求めはしなかった。オペラとは完全に切り離れた、ドラマのための劇場であるべき、

と論じた。その理由として、レパートリーの蓄積の差をあげる—英国のオペラは長くイタリア・オペラに席卷されており、イタリア人歌手の出稼ぎの場とも揶揄されてきた。英語による英国人のオペラの誕生は、エマ・コンスの姪リリアン・バイリスによるベンチャーを待たねばならないのである。

かといって、彼らは必ずしも最初から新しい劇場を思い描いていたわけではない。つまり、「カンパニー」がレジデントすることを想定していたわけだが、重要なのは、無償で劇場が使えることであった。さらに、ナショナルとしての看板を支援しうる、また、レパートリー上演に対応できるバック・ステージの広さを持つ劇場を探したが、商業主義の牙城であり、レパートリー上演の歴史をもたない国で、適切な劇場を見いだすことはできなかった。そこで、設計プランにも挑んだのである。

財政面については、税制優遇は不可欠だと考えていた。また、たとえ1、2シーズン成功し得なかったとしても、活動を継続しうる基金の存在だった。このあたりはコートシアターやサボイシアターでの痛い経験が反映されている。さらに、アーヴィングが拒絶していた国家の助成を否定してするものではなかった。だが、当時の英国としては法的に芸術に対し、納税者の金をつぎ込むのは許されないというのが現実だった—その可能性が生まれるのは、1913年の国会での質疑を待たねばならない。

彼らが積み上げた数字は、少しばかり低く見積もり過ぎの感もあるが、それでも膨大な金額だった。法制度のないなかで、彼らが考えたのは、資産家の寄付を仰ぐことだった。大資産家Aが建物を建てる資金を寄付し、中小資産家B、C、D…がクラブ的に協働し、土地と基金のための資金調達を行うということだった。多額の寄付者には「ネーミングライツ」的に、フォアアイエに大きく名前を付し、王室関係者の利用するロイヤル・ボックスに準ずる場に特別なボックス席を専有できるというようなそれなりにプライドをくすぐるような魅力あふれる申

し出も記載されていた。だが、彼らは寄付者の運営への関与を嫌った。劇場の独立性を謳った。

ところで、この資産家Aとし想定されていたのは、英国人ではなく、米国の大資産家カーネギーである。実際に、カーネギーが資金を出す準備があるらしいということから、時を逸してはならないとばかり、彼らは起草を急いだというのが真相らしい。このブルー・ブックは、実はカーネギーへ出資を依頼するための事業企画書だったわけである。しかし、カーネギーは出損することはなかった。

ブルー・ブックにおいて最も重要な論点の一つが、「ディレクター」を中心とした専制的な運営制度である。演劇活動の独立性を保つために、ディレクターはフランスのコメディ・フランセーズのように政府によってではなく、独立した理事会によって任命されるものとし、いったん任命したら、理事会はその後、きちんと運営され、報告されている限り、一切干渉しないという、英国的二重構造を提示した。これはまた第二次世界大戦後の戦後の英国の文化政策の基調となっていく「アームス・レングス」とも呼応する。

だが、ここに批判が集まった。とりわけ、1908年、シェークスピア・メモリアル・ナショナル・シアター委員会(SMNT)が、ストラッドフォードのシェークスピア・メモリアル・シアターとも密接に絡んで設立されたことでややこしいものとなった。当初のこのSMNTは、年配の指導者と若い改革主義者、ビジネスマン、学者も加わった理想的な構成だったという。演劇界からは、ピアボウム・トゥリー、フォーブス・ロバートソン、ジョン・ヘアといった老練アクター・マネジャーに対して、グランヴィル・バーカー、バーナード・ショーといった若手が、また、成功した劇作家からはアーサー・ピネロ、あまり成功していない劇作家としてはアルフレッド・リッテルトン、ウィリアム・アーチャーが、さらに学者からはファーニヴァル、ゴランツらが名を連ねた。当時の主要な演劇人を集めて

ただけに、「ナショナル」というまだ見ぬ大きな組織で、一人のディレクターへ権力が集中することを恐れたのである。

ところで、デニス・ケネディ著『グランヴィル・バーカーと演劇の夢』(訳:岸田真)を読んでいて、引っかかったのが、この「ディレクター」が「演出家」と訳されていたことである。この時代に新参者の域を出ない「演出家」という存在を想定していたとは思えないし、職能を見てみると、組織の「最高責任者」—今日でいえば、チーフ・エグゼクティブである。実は、20世紀前半までの「ボキャブラリー」は、現在とは異なるので気をつけなくてはならない。米語ではなく、英語では長らく演出家は「ディレクター」ではなく「プロデューサー」と呼ばれていたからだ。それが、時代とともに変わっていくのだが、米語式の演出家=ディレクターが、アーツカウンシルの意思によって正式に採用されたのは、1956年のことである—このあたりから芸術監督という新しい名称も跳びだしてくる。

新しい演劇を求めた彼らだけに、当然、新作への思いは強かった。当初の「ブルー・ブック」には、その政治性と革新性を理由として新人劇作家の掲載を控えていたが、1907年の出版の折には、新しい演劇が躍り出た。財政的には逼迫したものの、コートシアターでの活動実績が自信を与えたようである。

新作という意味において、ドイツのドラマツルグの英国版として文芸面での責任者の設置を求めている。このリテラリー・マネジャーが新作の選定や、レパトリーの構成、再演や翻訳劇等にかかるアドバイスをディレクターに提供するのである。興味深いのは、もうひとり不可思議なタイトルだが、「リーディング・コミッティ・マン」なるものの存在であり、位置づけである。ドラマツルグのアシスタントではなく、外部者的な視点を持って、ディレクターやリテラリー・マネジャーの選択に苦言を呈する役割を持たせたことだ。実際のところ、バーカーもアーチャーも、「ディレクターに作品選定の絶対的な権限

を与えるべきだ」という考えを否定していたのである。だから、SMNTの批判は、多分に誰がディレクターに就任するかという政治なのである。

レパトリー上演を可能にするもう一つの要素が、劇団制である。付属の演劇学校を想定しながらも、様々な演劇を上演するに足る人材という視点と出演者数を考えてゆきついたのが、男性44名、女性22名で落ち着いた。しかし、30年後、アーチャーの死後、バーカーは、この「ブルー・ブック」を1人改訂出版するが、その改訂の主眼は、この劇団のあり方にあった。RADAやセントラルといった演劇学校の発展もあり、自ら養成の任を負うまでもなくなっていた。いかに劇団を有効活用するのか、いかにグループのモチベーションを維持するのか…。

また、劇場規模は、当初、1350席を想定していたが、1550席に増やした。後に建てられたナショナルの大劇場オリヴィエの規模にきわめて近い。経営していくための適切なサイズでもあったのだろう。

この後、SMNTが、実際のナショナルの登場まで、試行錯誤を繰り返しながら、もう1つのナショナルの拠点オールド・ヴィックとの競合のなか、キャンペーンと資金調達の拠点となっていく。

有力者をも巻き込んだSMNTの尽力もあって、初めて国会で議論されたのは、1913年のことである。カール・メイヤーという人物からの多大の寄付もあって、SMNTは候補地を購入、いざ16年開場をめざして動き出した、まさにその時、第一次世界大戦が勃発した。ナショナルの夢は、ヨーロッパ中を戦火にさらし、英国を総力戦に巻き込んだ、初の世界戦争のまえに、脆くも砕け散り、「長い冬の時代」に突入した。

(次号へ続く)

「芸術の自由という人権」

解説 series 4

作田 知樹

セクションの要約

今回は報告書第3章「制限と妨害：全国調査の必要性」（パラグラフ 40～84）のうち、「A 影響を受ける人的範囲」「B 規制や創造への妨害の主体」「C 規制の動機」の3つのセクション（パラグラフ 40～52）の抄訳を掲載する。シャヒードは世界各国で芸術の自由への制限状況について全国調査を行う必要性と、どのような点をチェックすべきであるかというポイントが列挙されている。これらのポイントは各国政府、芸術関係者、NPO 等に送付した国際調査票と、NPO や文化専門家との国際会議を経て抽出され、報告書の中で国連文書や専門家の指摘と結びつけられている。このセクションでは、誰の文化的権利が、どんな主体のどのような名目・動機の妨害によって影響を受けるか、網羅的に指摘している。国家のみならず経済的主体や市民団体、さらにはテロリストや宗教集団も主体となるし、音楽やダンスなどへの偏見に基づく規制の存在や、性的指向への抑圧、さらに子供を暴力やポルノから守るという課題についてもその効果が十分に検証されないまま文化的権利の制約に結びつくことへの警鐘が鳴らされている。訳出に際し、紙面の都合上、原文に挿入されている豊富な脚注の挿入は最低限にとどめたので、国際法関係のテキストや事例の参照についてはぜひ原文を確認いただきたい。

今回は引き続き、各国が芸術の自由への制限状況の全国調査を行うための指標となる、芸術的活動を規制する個別の法や制度の運用について整理する。

III 制限と妨害：全国調査の必要性・・・（パラグラフ 40～84） 総論・・・・・・・・・・・・・・・・（パラグラフ 40～41）

40 締約国が芸術的自由を尊重し、保護し、充足させ、よい実践を促進する義務がよりよく理解されるためには、芸術的自由

への制限と妨害が多面的な性質を持つことが認識される必要がある。

41 多くの事例で、国家的主体は、国際法の規定で認められた強制的な制約を、しかし不適切あるいは濫用的に用いて、特定の世界観を他より最優先する。その結果、ステークホルダーは国家機関を信用できなくなり、たとえ彼らが自由権規約の19条(3)あるいは20条に合致した合法的な制約を課す場合等であっても政府への信頼が失われる。規則が不明確で手続きが不透明な場合には、この影響はより大きくなる。

A 影響を受ける人（パラグラフ 42～43）

42 芸術的自由の妨害は、次のように幅広い人々による権利の享受へ影響がある：まず芸術家本人。プロフェッショナルかアマチュアであるかは関係ない。次に、芸術作品の創作、制作、頒布、普及に参加するすべての人々（これもプロフェッショナルには限られない）。そこには著者、音楽家と作曲家、ダンサーと路上パフォーマー含む他のパフォーマー、コメディアンと劇作家、視覚芸術家、脚本家、編集者、映像制作者、出版者、流通業者、図書館・美術館・博物館・映画館・劇場で働くディレクターと職員、キュレーター、文化イベントのオーガナイザーといった人々が含まれる。観客も影響を受ける対象に含まれる。人々が文化的生活に参加する時、あるいは創造的な活動への参加を望む時に、すべての人々の芸術的自由を認めることが重要である。

43 芸術的自由への規制は、特定のカテゴリーの人々をより具体的な標的にする可能性がある。いくつかのコミュニティでは、女性の芸術家と観客は特別なリスクを負っており、上演芸術が完全に禁止されたり、男女混じった観客の前でのソロ上演が禁止されたり、あるいは男性との公演が禁止されている。多くの

国々で多くの女性が芸術家として生計を立て、あるいは芸術的なキャリアに従事したいと切望している。しかしとりわけ映画、ダンス、音楽の分野は、未だに「ふしだら」とか「賤業」というレッテルを貼られている。民族のおよび宗教的マイノリティは、ある地方や人々に固有の言語や芸術的スタイルが禁止されていることにも苦しめられている可能性がある。障害を持った人々も、自分たちの作品を演じ、展示したいときに、特別な偏見に苦しめられている可能性がある。

B 規制や創造への妨害の主体（パラグラフ 44）

44 幅広い主体が妨害を作り出し、芸術的表現や創造性の自由への制約を課している可能性がある。その主体には国家も含まれるが、それだけではなく、例えばマスメディア、放送、通信、制作会社、教育機関、武装した過激派、および組織犯罪、宗教的権威、伝統社会のリーダー、企業、流通会社と小売業者、スポンサー、そして親の団体のような市民グループなど、それぞれが影響力を持つ分野を持つ非国家的な主体もいる。

C 動機（パラグラフ 45～52）

45 政治的な異論の表明や公共討論への参加は自由権規約19条で保護されており、芸術という形式はそこに含まれていることを、特別報告者は思い起こす。あらゆる公人は、国家元首及び政府の長など、最高の政治権力を行使する公人も含めて、批判や政治的反対を受けるのは合法とされる。それゆえ、大逆罪、冒瀆(desacato)、権威に対する不敬、旗や象徴に対する不敬、国家元首の誹謗、ならびに公務員の名誉の保護などには懸念がある。締約国は、軍隊や行政など、機関に対する批判を禁止してはならない(自由権規約委員会一般的意見34パラグラフ38、2011年9月12日)。

46 政治的異論の抑圧、国家統一への欲求、覇権的な政策の追求は、常に芸術検閲の突出した動機である。いくつかの国では、政府に批判的な芸術的表現は未だ制度的に抑圧されている。公人や警察のような公共機関への批判、あるいは国家的シンボル（旗、君主や国家元首および/または政府首脳の写真、または国歌）を利用する詩作、視覚、公演芸術は、検閲される可能性がある。武力衝突が起こっている国では、戦争の合法性や戦争遂行に対する疑問を呈する芸術的表現はしばしば主流から追いやられ、あるいは抑圧される。政府を批判する芸術作品は、「分離主義」あるいは「テロリズム」と非難されることがある。

47 宗教に関する議論に基づく芸術的自由の制約は、様々な特定の形式の芸術的表現に参加しないように熱心な信徒に要請するといったものから、音楽や画像や書物の全面禁止まで多岐にわたる。[芸術家たちは「冒瀆的行為」とか「宗教上の名誉毀損」、「宗教心」への無礼や「宗教的憎悪」の扇動で告発されている。芸術的な活動や芸術作品の関心事は、神聖な文章の引用、宗教的シンボルや人物の利用、宗教や神聖性への疑問、シンボルや文章への異端あるいは主流でない解釈の提案、宗教の教義に従っていないと見なされる行動の採用、宗教指導者による権力の濫用あるいは彼らの政党との結びつきへの注目、宗教上の過激主義への批判を含むものである。

48 特別報告者は「規約第 20 条第 2 項において想定されている特定の事情にあたる場合を除いて、不敬罪又は冒瀆禁止法を含めて、特定の宗教又は他の信教の体系に対する敬意の欠如を表明することを禁止することは、規約と両立し得ない。」（前掲自由権規約委員会一般意見 34 パラグラフ 48）とされたことを思い起こす。神への冒瀆は、宗教や信仰の自由の享受に対して息苦しい強い影響を持ち、宗教に関する健全な対話や議論の妨げになる。

49 文化機関と芸術家が、暴力の脅迫や暴力そのものを含むコミュニティからの強いプレッシャーによって、「物議を醸す」作品を提示するのを自粛した事例がいくつかあった。また、「政策立案者とアートアドミニストレーターは、他の文化への攻撃を惹き起すことは道徳的に受容できないという幅広い議論を受け入れてきた」（Kenan Malik “arts for who’s sake?” 『Index on Censorship』(2011) p.3-6 参照）。どんな集団的アイデンティティの内側でも、意味、定義や概念についての意見の相違と議論が必ずあることが思い出されなければならない。特に重要な課題は、誰がどの文化やコミュニティについて代弁しているかについて理解し、優勢な意見であっても、偏見の外側にある反対意見を上回ることがほとんどないようにすることである。一部のコミュニティが抗議するかもしれない、という恐れだけで特定の芸術作品が展示あるいは演じられるべきでないという結論が導かれてはならない；ある程度の議論や論争はたいてい、現代芸術の一部である。

50 ジェンダー、セクシュアリティ、性的指向に関する問題は、宗教や道徳と絡み、芸術的表現や創造と結びついて、長い間、激しい論争的となっている。関連する芸術作品は、愛やロマンスの問題、あるいは裸体の提示や露出に関するものから、ポルノを用いるもの、あるいは一種のポルノそのものまで多岐にわたる。国によっては、文学、音楽、視覚芸術において、同性愛関係への言及や描写が犯罪とされ、あるいは特別な検閲を課す国もある。子どもをある種のコンテンツから守りたいという動機が、成人に対しても、接触禁止を導く原因となっている可能性について、個人的に懸念を持っている。加えて「性的あるいは暴力的なコンテンツ」が子どもへ悪影響を与える主張が裏付けられたと喧伝されているが、この研究結果は不確かで疑わしく、多くを語らないことを強調する。芸術教育は、子どもにどうやってメディアやエンターテインメントからのメッセージを解釈し批判するかということを教える教育とともに、

検閲よりもより適切でより効果的な解決策になる可能性がある。

51 企業の利益の保護も、芸術の制限において重要な要素である。底流にある動機は、芸術家からの企業活動に対する批判を沈黙させたい、あるいは固有のロゴやブランドを守りたいといった欲望を含んでいる。スポンサーも、あまりに物議を醸す、または彼ら自身の利益にそぐわないと思われる芸術作品を芸術的な競争やテレビ番組や雑誌から排除するのに直接的な役割を果たしている。

52 芸術の美学的な検閲は、芸術家が自分の好ましいと思える形式を選び、ほかから借用するという点について自由でない時に、しばしば見落とされがちな分野である。音楽や視覚芸術の特有のスタイルは、政治的である、および/または外国のイデオロギーを運んでくると見なされる。こんなスタイルにはなんの芸術的メリットもないという主張のせいで、例えば、抽象的または概念的な芸術が禁止されたり制限されたりする。具体的に懸念される芸術表現としては、とりわけヘビーメタル音楽（「悪魔的」とされる）やレゲトンやダンスホール（「女性の品位を落とす」と非難される）といった音楽のシステムやスタイルが含まれる。幅広い主体による妨害があり、芸術的表現や創造性の自由への制約を課している可能性がある。その主体には国家も含まれるが、同時に例えばマスメディア、放送、通信、制作会社、教育機関、武装した過激派、および犯罪組織、宗教的権威、伝統社会のリーダー、企業、流通会社と小売業者、スポンサー、そして親の団体のような市民グループなど、それぞれが影響力を持つ分野を持つ非国家的な主体もいる。

（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ด์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ด์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ด์」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

ゴールデンウィークの前半は桐朋学園芸術短期大学でのシーンスタディの集中講義、後半は昨年設立された東京演劇大学連盟（演大連）のワークショップで、元RADA校長で演出家のニコラス・バーター先生の通訳を務めさせていただき、有意義な時間を過ごしました。桐朋では、スタニスラフスキイ・システムを駆使してチャーホフの『かもめ』にアプローチし、演劇学科をもつ5つの大学の合同公演をめざす演大連では、喜劇をテーマに、ここでもスタニスラフスキイのアプローチを使って、シェークスピアの『十二夜』とゴールドーニの『二人の主人を一度にもつと』に挑みました。スタニスラフスキイというと自然主義演劇のためという印象をもちがちですが、シェークスピアにも、ゴールドーニにも、実は何であっても！有効に使えます。アートマネジメントの教師としての私は、ミッションや意思決定を教えるときに、いつもスタニスラフスキイを活用しています。メイエルホリドが近代経営学の祖フレデリック・テーラーの理念を活用しているのはよく知られるところですが、スタニスラフスキイのなかに、管理運営論の土台を築いたフランスのアンリ・ファヨールの理念と近いものがあると感じています。

スタニスラフスキイのワークショップ等にたずさわると、いつも思うのは、この「基礎」を高校生ぐらいで学んでおきたいものということ。同時に、小説も大事ですが一非常に個人の世界に特化しがちなためスタニスラフスキイを使って、戯曲をきちんと読み込み、演じることで、それぞれの人の思いや目的がいかにかすれ違い、コンフリクトを起こすのか。人間というもの、人間が生きる社会というものが見えてくるようになるのではないかと。他者性をもちにくいデジタル社会にあって、これこそが演劇教育の目的なのではないのか…。

まずは戯曲が教えられていない環境が問題なのですが、この背景にあるのが、教師が教えられないということだけでなく、演出家が劇作をも兼ねるといったコンテクストから、戯曲が文学性よりは、あて書きやサブカルチャー、演出家のヴィジョンのもとで、上演テキストとしてだけ機能してきたことが関係してくるのではないかと感じています。しかし、一方で、あて書きやサブカルチャー的笑いを排した文学性をもった戯曲が戻ってきているようにも感じています。観客もまたそれを受け入れている一若い観客には、むしろ新鮮なのかもしれません。知り合いが出ているからでなく、この芝居が観たいのだという鑑賞行動が復活し、主流となるための仕掛けとそれを可能にする技量が、演劇界に求められているように思います。（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ク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