

観客との関係性を変える

英国に見る新しい演劇とビジネス・モデル

中山 夏織

演劇にはコンベンション—決まりごとが多々ある。演劇を学ぶというのは、多分にこのコンベンションを知識として、また体験として覚えることから始める。記号としてとりこまれた演劇の「嘘」が積み重なって、劇的なコンベンションを構成していく。そのコンベンションに取り囲まれ、支えられ、私たちは創造とその提供という仕事に携わる。劇場という容器そのもの、前売り券や当日券、チケットの販売方法、チラシや他の広報というビジネスも様々なコンベンションで構成される。観客もまたそのコンベンションを信じ、同時に、守られる形で、演劇というビジネスに参画する。そこに助成機関や行政という異種のコンベンションが共存して、巨大な経済というシステムのなかで、ささやかな演劇の「システム」が構成される。

システムのなかにあっても、「演劇とは何か」と「なぜ演劇なのか」の二種類の次元の異なる問いはつねに繰り返される。これらの問いは、クリエイターにも、観客にも、そしてと行政等にも、向けられているのだが、誰も確かな言葉をもたないま

ま、システムのなかで、「発展」という見せかけの希望に支えられて、ささやかなビジネスを展開してきた。

発展が「見せかけ」に過ぎないと思いつけるのは、とりわけ日本では観客の数の減少という課題と直面しているからだ。だから、アートマネジメントとしては、観客を作る、観客を育てるという命題と取り組み、マー

ケティングやエデュケーション活動の重要性を謳う。だが、決定打を持たない。というのは、いわゆるマーケティングやエデュケーション活動を展開しても、多分に、努力していますよという言い訳と、既存の観客を維持し、少しばかり満足度を向上させるに過ぎない側面が強いからである。それでも続けなくてはならないのだが、どうしても内向き感は否めない。

観客は離れていく。問わなくてはならない。そもそも観客は劇場に何を求めて、やってくるのか？ 何が劇場に足を運ばない理由なのかという疎外要因だけでなく、何があれば、新しい観客を惹きつけられるのか？

イマーシブ・シアターの挑戦

「イマーシブ・シアター Immersive Theatre」という用語が生まれたのは、ポスト 9.11 のことである。そもそも 19 世紀の初頭にその萌芽がみられたものの、20 世紀演劇では、メインストリームとは一線を画して、田舎のホテルや屋敷などでの余興

的な殺人ミステリーのイベントに過ぎなかった。あるいは TIE を含む児童青少年演劇の実践のなかに見いだされてきた。しかし、これらは「インタラクティブ・シアター」として語られてきた。「イマーシブ」という言葉が使われるようになったのは、ここ数年のことである。大西洋をはさんだ英国と合衆国でいまイマーシブ・シアターを名乗るカンパニーが急速に増え、人気を博している。そのカンパニーの主眼は、演劇の様々なコンベンションに挑み、とりわけ観客との関係性のコンベンションを覆すことにある。

人々が劇場に行くのは、日々の煩わしさや問題を忘れ、他の世界へ束の間だが移送されるためであるとしばしば説明されてきた。日々が辛いほど、笑いが必要とされる。笑いは浄化をもたらす。だから良質な娯楽を提供するのだと。あるいは、教養を身につけるために...

観客としての人々は、劇場の客席に座り、多くの場合、第4の壁の外から、一方的に提供される出来上がった商品の傍観者となる。

これまで自明の理とされてきたことのうちの多くを否定することから、イマーシブ・シアターの模索は始まったのである。

劇場でなくてはならないのか？

→ サイト・スペシフィック（ある特殊な空間）

客席？

→ プロムナード／ウォーキング・ツアー

第4の壁？

→ 舞台と客席の境界線を取り払う。

一方的に提供される？

→ インタラクティブな関係性／五感に訴える傍観者？

→ 物語の一部として、アクションあるいはイベントの中核の存在となる。

まともな演劇じゃない、幽霊屋敷、ディズニーランドだと揶揄するものもあるだろう。また、客席に座るのではないだけでも抵抗を感じる観客はいるだろう。しかも、歩かされる。さらには、決まった導線に従って歩くのではなく、探究し、彷徨い歩くというセッティングがしばしば活用されるため、エキサイティングである一方で、不愉快感や、不安感、ストレスを心の中に募らせてしまう観客も少なくない。

幽霊屋敷やディズニーランドとの徹底的な差異は、実に、観客もまたリスクを負うという「契約」をかわして、参加することにある—観客は精神的にリスクを負うものの、周到に計算・設計され、スタッフが観客から見えないところに配置されているため物理的には守られている（念のため）。

作品的には、もちろん、既存の戯曲をそのまま上演するわけではない。抽象的かつ少しばかりスピリチュアルというか、霊的なパフォーマンスとインスタレーションで構成され、想像力を刺激する。観客がパフォーマーに取り囲まれてしまうこともある。

創造そのものと観客の鑑賞行動としても興味深いのだが、アートマネジメントの側面からは多大な宣伝をしなくても、観客が次なる観客を呼ぶ—いわゆる、口コミが、これまで劇場に足を運ぶことのなかった新たな観客層を開拓しているという事実である。チケットの料金は決して安くはない。べらぼうにお金をかけているために、むしろ高額なのだが、それでもチケット入手が困難で、ロングランを続けた。背景には、観客は自分が体験した演劇を他者に語らずにはいられなくなってしまうことがある。語る事が参加したものの使命ともなる。ここで

は不安を体験したことがむしろ、ポジティブに働く。また、誰もが同じものを体験したわけではないという決定的な事実が、体験者同士の対話を生む。リピーターが多いのも、謎解きが続くからである。話しを聞いた者にとっては、話しを聞いた時点において、すでにその体験の幕が開く。大々的な宣伝がないほうが、かえって何か「シークレット」なものとして心に強く訴えかけるといふことだろう。

YouTubeを検索していて、出会ったのは、あるイマーシブ・シアターの体験の感想を、15分以上にわたり一人嬉々として語り続ける20歳くらいの女子学生の映像である。語らずにはいられない。これまでこんな強い衝動を引き起こす演劇体験があったのだろうか？ 生涯のうち、何度経験できるのだろうか？ 一時のファッションで終わるのかもしれないが、新たな観客を開拓し、新たな関係性を導きだしたことは否定しえない。80年代、90年代を席卷したコンプリシテやチーク・バイ・ジョエルといった生意気な劇団やその創造方法がいまではメインストリームのなかで生きづいている。ソーシャル・メディア時代の創造とアートマネジメントの新しいビジネス・モデルとして成長していくのかもしれない。

創造への観客参加

もう一つ、演劇というシステムが取り残してきたことがある。観客が「一方的に提供される」作品を享受するというモデルである。このように書くと、芸術創造は芸術家のものであるとか、マーケティング調査により、観客の要望は取り入れているという意見も飛び出すかもしれない。しかし、このコンベンションに対しても問いかける必要がある。

近年、英国で一般化が進んでいるのが、ワークインプログレスの作品を見せて、観客のフィードバックを得るという仕掛けがある。ロンドンのアートセンターBACが着手した「スクラ

ッチ」は、若いアーティストらのアイディアの種をフェスティバル形式に集めて、披露し、観客からのフィードバックをもらうというものだが、コミュニティを取り込むイベントとして採用する地域劇場やアートセンターが増えてきた。

また、ニューヨークのダンスカンパニーの芸術監督リズ・ラーマンの「クリティカル・レスポンス・プロセス」は、より周到に構築されたアイディアの発展法である—芸術創造のみならず、教育にも活用されているらしい。

どちらにも共通するのは、「他者」の声を聞くということである。内なる声の衝動が芸術創造なのだ、観客に媚びるのか等と反発もあるだろうが、観客とともにあるというコンベンションがあってもいい。媚びないための、あるいはクリエイターの内なる声をぶち壊さないためのシステムが「クリティカル・レスポンス・プロセス」なのである。

観客とシェアするという事は、観客もまたオーナーシップを持つことにつながっていく—これも新しいビジネス・モデルへと発展していくのかもしれない。

日本においても、近年、リーディング上演が増えているが、海外戯曲の紹介で、発展を目的とするものはいまだ少ない。その一方で、ドラマターグ（ドラマツルグ）を導入する若いカンパニーが増加してきた。これは劇作家兼演出家が主宰として独裁的な創造を行うというコンベンションへの「ヘルシー」な挑戦なのだと歓迎したい。そして、ドラマターグらの挑戦が、戯曲が完成していないのに上演プログラム化されてしまうコンベンションの改革へつながることを期待したい。

児童青少年演劇のイマーシブ性

イマーシブ・シアターを調べていてふつふつとわき上がってきた思いの一つが、児童青少年演劇こそがイマーシブ・シアターの原点なのではないかということだ。児童青少年演劇もまたコンベンションにコントロールされているものの、メインスト

リームよりも、その創造において、観客との関係性において、自由度が高い。また、提供者主体ではなく、観客をつねに中心に置いてきたからである。目的はつねに観客に寄り添うことにある。そうでなければすぐに淘汰されていく。

児童青少年演劇に見られるイマーシブな側面は、1クラス単位での上演や、初期のTIEにしばしば見られた物語の結末を、観客が決定するということや、スタジオ空間のなかで客席と舞台を区切らないというステージング、教師とのコミュニケーションで作品のテーマを選定することに顕著だが、近年ではとりわけ乳幼児向けの「ベイビー・ドラマ」にイマーシブな要素が多々取り込まれている。物語を見せる、聞かせるよりも、ともに遊び、寄り添いながら、五感に語りかける。だが、英国においても、メインストリームを自称するものたちの多くは、児童青少年演劇を顧みない。

だが、批評家らをして「ベスト・シアター」と言わしめる児童青少年演劇の劇団がある。ロンドン南部に拠点を置くオイリー・カート(Oily Cart)である。30年以上にわたり、演出家としての芸術監督と、音楽家と美術家の三人の「コア」チームとパフォーマーとの協働が生み出す作品は、まさにイマーシブ・シアターを牽引してきた。

オイリー・カートのポリシーは明確だ。「あらゆる類の子どもたちに、あらゆる類の演劇」を提供する。そして、あらゆる類の子どもたちに寄り添うのである。そのために細心の配慮が施される。対象年齢の区分だけではなく、例えば、観客としての子どもの人種構成に、パフォーマーの人種構成も合わせるといったものだ。あらゆる類には、「学習障がい児」や「身体障がい児」も含まれる。そして、その特性を理解した演劇体験が繰り広げられるのである。

一回の公演当たり、6人の障がい児とその介護者という、経済性を顧みない上演では、パフォーマーは子どもたちの名前を織り込んで、詩的な物語を語っていく。

ドラマを使った上演では、子どもたちはドラマに触れ、ドラマの上に乗る、ドラマのなかに入り、体感していく。

障がい児と寄り添うためには、劇団がやってきて上演して、それでサヨナラという通常のビジネス・モデルは限定的にしか効果をもたらさない(ホスピタルシアタープロジェクトの限界…)。だからこそ、時間をかけ、手間をかける。パフォーマーたちは数日かけて、知り合ったうえで、上演に子どもたちを迎え入れるのである。

圧巻は、「プール」での上演である。お互いに知り合い、子どもたちを水に慣らすことから始まり、最後にプールのなかでの演劇的体験が繰り広げられる。一度に観客は2名に限定されることもある…。

公共性の器

数の論理ではなく、体験の質を問うオイリー・カートの活動は、劇場、施設、学校の協力と、公的助成や民間支援なしには成立し得ない。パートナーシップという言葉では語りつくせないほどの重みがここにはある。受益者の数が限られていても、オイリー・カートを数ゆえに批判せずに、尊敬する英国という社会の懐にこそ、公共性なるものが見えてくる。くすぐったいが、愛といってもいい。

ふと思出したのは、あるイマーシブ・シアター的なパフォーマンスを可能にした民間財団ポール・ハムリン財団の支援の形である。金額も多額なのだが、その支援には、アイディアの段階から発展させるために寄り添うプログラム・オフィサーの存在も含まれていた。専門性もそうだが、寄り添う力にも公共性がある。こう綴りながら、私たちはどうもかなり乱暴な社会に生きてきたらしいことに改めて気づき、ため息をついてしまう。

(なかやまかおり／プロデューサー・
ドラマ教育アドバイザー)

公的助成機関の自立性と政治介入 ～アームスレングスの行方～

2014年11月、スコットランドの大きな芸術団体の一つが、公的助成機関クリエイティブ・スコットランドが3カ年の運営助成を保障するレギュラー助成から外されるという決定が発表された。スコティッシュ・ユース・シアター。1976年、一人の民間の演劇人が立ち上げた小さなイニシアティブが発展し、いまやユース・シアターの「ナショナル」団体として劇場を兼ね備えた豪華な本部施設と充実したプログラムを誇る存在である。そのような団体が運営助成から外されたという決定がまず大きな騒動であり、それ自体問われるべきだが、それはそれとして、その直後、スコットランド政府が、さらなる100万ポンド(約1億8千万円)の出資を決め、スコティッシュ・ユース・シアターへの直接支援に乗り出した。この直接支援が論争の火種となっている。

「ユース・シアター」という未来への投資を否定するものはいない。元よりクリエイティブ・スコットランドは青少年芸術の国家戦略「輝くべき時 Time to Shine」を打ち出し、その充実を図ろうとしている矢先である。「輝くべき時」の戦略の一環として全団体へのテコ入れなら分かる。だが、追加出資は、ナショナル・ユース・シアターをはじめとする「ナショナル」の冠をもつオーケストラ、合唱、舞踊団への特定団体を指定した出資である。他の多くの脆弱なユース・カンパニー等は視野にはない。そもそも、公的助成機関の自立的決定を無視した直接介入をどう考えるのか? しかも、芸術担当大臣の引退に際してのリップサービスとして…。アームスレングスで運営される非政府独立機関を軽んじるものとして、クリエイティブ・スコットランド側が身構えざるを得なくなった。

住民視点からは青少年活動は許容しやすい。「何も目くじらを立てなくても。いいことなのだから。」だが、許容できないのは、他にも運営助成からはずれた芸術団体がいくつもあることである。ロビー力、政治家とのつながりを持ち、キャンペーンを張れば「なんとかなる」という事態につながりかねない。公的助成機関の自立性とアームスレングスの意味を問うものとして波紋を投げかけている。

ナショナルシアター物語(8)

中山 夏織

1929年、リリアン・バイリスは、当時49歳の俳優・演出家ハーコート・ウィリアムスにオールドヴィックのプロデューサーをやらないかとオファーをだした。いまだ芸術監督という言葉はなかった時代、演出をも含む上演計画を担う責任者として「プロデューサー」という語がつかわれるのだが、彼の起用がオールドヴィックの近代化へとつながった。彼の5年間の功績は、ジョン・ギルグッド、ラルフ・リチャードソン、アンソニー・クエイル、ペギー・アシュクロフトら、20世紀の演劇・映画界の大スターたちをお粗末な劇場オールドヴィックに引き入れたことにある。

ウィリアムスの経歴を手繰ってみると、当時のスターたちが浮かび上がる。フランク・ベンソンのもとで修業し、大女優エレン・テリーの劇団にも参加した後、ヘンリー・アービングの劇団の一員としてアメリカ巡演し、帰国後はジョージ・アレキサンダーの劇団に参加していた。英国演劇史のまさに綺羅星に寄り添っていたわけだ。当時アイドル的存在だったジョン・ギルグッドもエレン・テリーの一族に連なる。オファーを出したとき、ウエストエンドでの演出家としての経験は1本だけ、十分なキャリアとはいえない。バイリスの狙いは、むしろコネクションだったに違いない。

当初、ウィリアムスはオールドヴィックの使命は大衆教育にあるのだと信じていた。しかし、すぐにそんな存在は過去のものであることを知る。劇場を埋めるのは、中産階級の教師や新興の知的貧困層、シティに働く婦人、そして学生であった。時

代は世界大恐慌のさなかだが、劇場のビジネスはそれなりに上手く回っていた。しかし、バイリスとウィリアムスの関係はどこか冷やかなものがあった。というのは、運営の現状をバイリスがウィリアムスに伝えることはなかったのである。相談相手にはしてもらえなかった。しかも経営がそれなりに上手くいっていても、彼に与えられる予算はあまりにも限られていたのである。オールドヴィックを除くと、すべて演劇は商業主義のもとにあった時代、非営利のチャリティの世界に迷いこんだことの意味を彼は思い知る。それでも、オールドヴィックでの5年間に50本以上の作品を演出し、職の辞した後も、俳優として数多くの作品に出演を続けた。

ロンドン市街の北のはずれのローズベリー・アヴェニュー。1931年1月、ラルフ・リチャードソンのサー・トービー、ギルグッドのマルヴォーリオによる『十二夜』で、サドラーズウェルズが新しい歴史の息吹を吹き返した。当初、ロンドンの二つの劇場は演劇とオペラ両方を10日ずつ上演するという方針で運営されたが、すぐに困難な事態に陥っていった。一つには同じ舞台装置を、一方は最新の劇場で、もう一方はあいかわらずお粗末な劇場でシェアする問題であり、もう一つは、観客の側の混乱である。間違い観客も少なくなかったのである。だが、すぐにサドラーズウェルズでは演劇の観客が少ないことがわかってくと、1935年までにはオールドヴィックでは演劇を、サドラーズウェルズではオペラをという区分が明確になっていく。しかし、オペラ・ハウスにはならなかった。

そこに、バレエが浮上してきたからだ。バレエ登場には、それなりに伏線がある。1926年頃からディアギレフの「バレエ・リュス」出身の名花ニネット・ド・ヴァロアがオールドヴィックでバレエとムーブメントの指導に当たるようになっていた。俳優のムーブメント指導と、オペラの幕間、あるいは前座で上演される短いバレエ作品の振り付けである。ド・ヴァロアが安価な報酬にもかかわらずバイリスの元に残ったのは、将来のバ

レエ団の設置をバイリスがつねにちらつかせていたからである。約束が守られ、サドラーズウェルズ開場の年、ド・ヴァロアを中心としたバレエ団とバレエ学校が設置された。これが英国人(アイルランド人を含む)による初の本格的なバレエ団であり、バレエ学校である。優秀な人材がロシアに学びに行き、ロシア風の芸名をつけて仕事をする必要はなくなる。そして、ロシア人ダンサーの出稼ぎの場ではない、英国のバレエを模索し続け、後のロイヤル・バレエ団へと成長していく。

ド・ヴァロアの背景も面白く、優れたバレリーナとだけ理解されるのはもったいない。彼女の従兄テレンス・グレイが1926年、ケンブリッジ・レパトリー・シアターを設立し、演出や照明などで多分にヨーロッパ大陸の息吹を取り入れた実験的な「レパトリー運動」に挑んでいるのだが、そこにも彼女の姿があった。さらに、演劇人とのつながりから、ダブリンのアビー・シアターでイエーツの詩劇の振り付けにも参画した。

また、当初からバレエ・リュス出身のアリシア・マルコワがバレエ団に参画。併設のバレエ学校はマーゴ・フォンティンの才能を見だし、マルコワの後継プリマに抜擢した。このように綴ると絢爛豪華だが、マルコワらスターに支払われた報酬は名ばかり、フォンティンの場合、トレーニングとして無償に近い状態だったらしい。公的助成のない時代の現実である。だから、バイリスはマルコワに「いい仕事の合間に来て頂戴」という要求をした。同時に、付け加えたのは、「他の仕事でちゃんとヴィック・ウェルズ・バレエ団の宣伝をして頂戴」。微妙にコンテキストが違うものの、営利と非営利の共存する経済社会のなかでのアーティストの仕事のあり方の原型がこのあたりから見えてくるだろう。

もう一人、ヴィック・ウェルズに長くは滞在しなかったが、忘れてはならないダンサーがいる。リディア・ロポコパー帝国ロシアバレエ学校を出て、バレエ・リュスに参加。ピカソやストラヴィンスキーの友人でもあったロシア人ダンサーである。バレエ・リュスの1921年のロンドン公演の折に、彼女は経済

学者ジョン・メイナード・ケインズと出会い、不倫の関係に陥るが、1925年に結婚し、本拠をロンドンへと移していたのである。同性愛者として知られたケインズとの結婚だが、二人の絆は強く、彼女は、ケインズに寄り添い、彼の設立したケンブリッジ・アート・シアター、そして英国美術評議会にもかなりの影響を及ぼした。

テムズ南岸のオールドヴィックに話を戻そう。ウィリアムスの後任としてプロデューサーの任を担ったのが、当時33歳のタイロン・ガーシュリーである。オックスフォードで歴史学を学び、俳優を目指すものの、挫折。草創期のBBC（ベルファスト）で初のラジオドラマ作家として仕事を得るが、役所仕事を嫌って離職。次に、 그레이のケンブリッジ・フェスティバル・シアターで演出したものの、今度はカナダでラジオの仕事をする等、ある意味、放浪経験をもった人材である。ロンドンに戻って、演出したシェークスピア作品が高く評価されて、バイリスの耳に届いた。

最初の1年に、ガーシュリーがもたらしたのが映画スターのチャールズ・ロートンである。収益をもたらすだけでなく、ロートンにはアメリカの「ピルグリム・トラスト」から多額の資金をひきだす才覚も備わっていた。彼が出演するならと新しい衣裳のための費用が提供された。ちなみに、このピルグリム・トラストは後に、英国芸術評議会の前身CEMAに深く関与し、その資金が去る時、英国芸術評議会の骨格が誕生するのである。嬉しいはずの資金協力も、バイリスにとっては、自らの領域への侵犯だと思われた。

それでも、ロートンが出演した『桜の園』は、オールドヴィック初のチェーフ作品であり、同時に、初の6週間にわたるロングランとなった。また、『尺には尺を』『ヘンリー8世』は大成功となった。1年間でガーシュリーの7作品というのは、ウィリアムスが12作品、ベン・グリートが26作品だったことから比べても、いかに長く上演されたかがわかる。ロングラン

を可能にしたのがスター俳優の存在であり、ウエストエンドからも観客が押し寄せることになった。だが、そんな客層をバイリスは望まなかった。ロートンとバイリスの関係は険悪なものとなっていく。利益をもたらしたものの、ガースリーもオールドヴィックの人々から愛されなかったようだ。彼の演出するシェークスピアは、オールドヴィックの求めるものとは、少しばかり違った実験的なものだったのである。

後継プロデューサーのヘンリー・カスの2年間は成功とはほど遠く、多くの負債をもたらした。バイリスのエネルギーも途切れかけていた。そこにウエストエンドとブロードウェイで多くの成功を収めたガースリーが戻ってきた。商業的気質は気にいらぬものの、バイリスは彼を必要とした。一方、ガースリーも投機ビジネスのなかにいるよりも、貧しいながらも組織のなかで働きたいと思いはじめていた。両者の思惑が一致して、ガースリーは再度、プロデューサーとして上演計画に携わった。エディス・エヴァンス、ルース・ゴードンら女優たち、そして、ラルフ・リチャードソン、アレック・クランス、マイケル・レッドグレーブらの名前が計画のなかに組み込まれていった。そして、最後に、「シーズンの後半には、ローレンス・オリヴィエ氏をお迎えしましょう」。ここから長年にわたるオリヴィエにとっての国立劇場との縁がはじまることになる。

1936年当時、ローレンス・オリヴィエは29歳。その頃までにすでにシェークスピア俳優としてのキャリアを確立し、ウエストエンドではマチネ・アイドル（つまりはご婦人がたのアイドル的存在）であり、映画での活躍の足場も広がりはじめていた。生意気で野心に溢れる新進気鋭のスターが、映画での週500ポンドの収入を捨てて、週わずか25ポンドの仕事に身を投じたのは、「シェークスピア俳優」としての足元を盤石なものとするために自分自身の「シェークスピア・シーズン」を必要としていたからである。その最初の演目として選ばれたのが、『ハムレット』であり、彼は終生のライバルのジョン・ギルグ

ッドとは異なるハムレットの造形をめざし、ガーシュリーは当時流行の「フロイト心理学」の理論を演出に持ち込んだ。ちなみに、この『ハムレット』はデンマークから招聘され、エルシノア城での野外公演を行っている。天候には恵まれなかったらしいが、この折に、オリヴィエは妻とともに、不倫関係にあったヴィヴィアン・リーも同行させていたのも歴史のエピソードの一つである。

オリヴィエが参画した最初のシーズンは、ちょうどエドワード8世がシンプソン夫人との愛を貫くために王位を捨て、ヨーク公がジョージ6世として王位を継承した時にあたる一まさに、映画『英国王のスピーチ』の時代である。オールドヴィックとしても「時機」に則して、オリヴィエによる『ヘンリー8世』が上演されている。

ギルグッド、ロートン、リチャードソン、そしてオリヴィエも参加した1930年代のヴィック・ウエルズの躍進は、SMNT—シェークスピアメモリアルナショナルシアター委員会にとっては苦々しく映った。もし自分たちが資金繰りに失敗し、立ちいかなくなったら、そのままヴィック・ウエルズが正当な担い手とみなされていくだろう…。新劇場を作るという非現実性も思い知っていただけに、むしろヴィック・ウエルズに公的資金を導入して、ナショナル化を図るとするのは、ある意味、正当に思われた。実際、ギルグッドも、「演劇芸術のためのナショナルセンターの設立に反対するものではないが、既存の建物や団体が、もしまっとうに資金援助されているのであれば、それで十分だと信じている」と新聞紙上に書いた。オリヴィエも「彼らは偉大なる新しい劇場建設を求めている。そのために多額の資金を集めてきた。だが、言わせてもらう。我らにはナショナルシアターがある。そして、ナショナルシアターはここにあるのだ」と『ヘンリー8世』のスピーチを使って応じた。ナショナルを体現するのは、箱ではなく創造体であると宣言したのである。（次号に続く）

「芸術の自由という人権」

解説 series 8 最終回

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最終回をお送りする。

セクションの要約

報告書第4章「結論と提言」(パラグラフ 85—91)の後半を扱う。ここでシャヒードは、各国政府や人権機関、芸術団体に対する提言を行う。

シャヒードはもともと芸術活動であっても表現活動である以上は「リスクゼロ」はないということを前提にしている。表現への批判は新たな表現を生む可能性を孕む。その一方で、作品や制作者を標的とした嫌がらせや、暴力的な報復さえ行われることがあります。パリで1月に起きたテロは記憶に新しいところだが、近年は「公権力による検閲 vs 個人の自由」という古典的な図式では捉えきれない、様々な勢力による芸術的活動への圧力や暴力が問題になっている。芸術作品や芸術家、場合によってはその支援者までも標的とし、批判の形を取った政治的活動や企業活動が行われることもある。個人にとっての表現との関わり合いが多様化する中で、国家にとって、また芸術に関連する人々が表現と人権をどのように扱うか、パキスタン出身のシャヒードの調査報告は今また読み直されるべきだろう。

さらに、外国人芸術家へのビザの発給や公共の場での公演の規制など、アーツマネジメントの領域における課題について、人権の視点からもその是正を求め、また芸術政策決定への参加、芸術家を法律の面からサポートする機関の必要性など、文化政策の中で見落とされがちな点まで含めて、今後の論点を明確にまとめており、各国における具体的な取り組みの指針となりうるものであると考える。

IV 結論と提言 (後半)

88 特別報告者は加盟各国政府へ、芸術的表現と創造性の自由の権利に対する制限を課している各国の法律および慣行を批判的に検証することを求める。その際には、関連する国際人権法の規定を考慮に入れ、また、芸術家の独立諸団体および人権団体の代表と連携することを求める。この取り組みにおいては、すべての人の芸術的表現と創造性への権利を尊重、保護、実現するために国家が課されたあらゆる種類の義務が考慮されるべきである。

89 特別報告者は以下を勧告する：

(a) 芸術家および芸術的活動に携わるすべての人々は、すべての人に適用される一般的な法律にのみ拘束されるべきである。このような法律は十分な精密さを有し、国際的な人権の基準と一致するように制定されなければならない。法律は公衆から簡単にアクセス可能でなければならない。透明性、一貫性、非差別的な手法で執行されなければならない。制限に関する決定はその動機が明確に表示され、裁判所への不服申立てが可能でなければならない；

(b) 各国政府は、既存の事前検閲機関や制度があればそれを廃止し、ICCPR19条(3)および20条が規定する場合に限って、事後の法的責任のみを賦課すべきである。こうした責任は裁判所以外強制できないようにすべきであ

る。事前検閲は非常に例外的な手段として、重大で回復不可能な危害が人の生命や財産に差し迫った脅威を与えるのを妨げようとする場合にのみ用いられるべきである。独立機関によるいかなる事前規制の執行の決定に対しても、不服申立て手段が保障されるべきである；

(c) 分類(いわゆるレーティング)機関やその手続きは、両親へ情報を与え、また子どもたちが特定のコンテンツへ親の管理なくアクセスすることを禁止する目的の手段としてのみ設けることができる。また、芸術的創造の領域においては、特に子どもたちが容易にアクセスしてしまうために極めて必要性がある場合に限る。各国政府は以下のことを確保しなければならない。(a)分類機関は独立したものとすること、(b)その構成者に芸術分野の代表者を含めること、(c)機関の権限や手続きに関するルールや活動内容が公表されること、(d)効果的な不服申立ての仕組みを確立すること。子どもたちによるアクセスに関する規則は、大人にとってのアクセスを妨げる、あるいは過度に制限することにならないよう、とりわけ注意が払われるべきである；

(d) 最終的に芸術的自由が制限される可能性がある場合には、裁判官を含む物事の決定権者は、「価値」や「メリット」とは対極のものとしての)芸術的創造性の本質を、考慮すべきである。芸術家が有する物事に異を唱える権利、支配的な権力に対する対抗言論として政治的／宗教的／経済的なシンボルを用いる権利、自分の信念や世界観を表現する権利についても同様に考慮すべきである。想像やフィクションを活用することは、創造的な活動にとって必要不可欠な自由における決定的な要素として受け止められ、尊重されなければならない；

(e) 各国政府は、第三者による暴力から、すべての芸術家、芸術的活動に参加する人々もしくは芸術的表現と創造の普及に参加する人々を守るという義務を順守すべきである。各国政府はこうした事態が生じた際は、緊張を段階的

に縮小し、法の支配を維持し、芸術的自由を保護すべきである。警察は、芸術家や芸術機関に対して、その保護にかかった費用を請求すべきではない；

(f) 各国政府は、芸術的な上演や展示に公共空間を用いることに関する課題に取り組むべきである。パブリックアートへの規制は、他者による公共空間の利用と衝突する場合には容認できる可能性があるが、そうした規制は特定の芸術家やその内容に対する恣意的な差別であってはならない。文化的なイベントは政治的な抗議運動と同じ水準で保護を受けるに足るものである。各国政府、民間団体および支援者は、例えばアーティストのための公開のスペースを提供するなど、芸術家が公共空間で展示や上演を行うことができるよう、創造的な解決策を見いだすよう奨励される。関連して、とりわけ恒久的な視覚芸術作品のために、各国政府は地元のコミュニティとの対話と理解を促進すべきである。

(g) 各国政府はビザ発給のシステムを検証し、巡回公演／展示をする芸術家、彼らのホスト団体およびツアーオーガナイザーたちが直面する特別な問題に合わせてそれを調整すべきである；

(h) 各国政府は、芸術家による独立組織の代表が、芸術に関する政策的意思決定に確実に参加できるようにすべきであり、また文化機関の職員（アドミニストレーター）やディレクターのノミネートや任命にあたり、彼らの政治性、宗教性もしくは企業の意向に配慮することは慎むべきである。

90 特別報告者は、各国政府と他のステークホルダーたちへ、メディアと文化の領域における独占または準独占状態や過激な市場戦略がもたらす芸術的自由への影響、および企業によって課される芸術的自由への制限について、より包括的に査定し、対処することを勧告する。文化産業への

支援は、芸術的自由に関する権利の観点から再検討されるべきである。特別報告者は各国政府に、特に次のことを勧告する；

(a) メディアと文化の領域における独占禁止法および独占企業を禁止する法律を制定し、および/または実施する；

(b) 巨大店舗、シネマコンプレックス、国際流通企業に脅かされている、独立書店、音楽ストア、映画館が確実に生き残れるよう支援する；

(c) 芸術に対する民間団体によるスポンサーシップが、芸術の自由にネガティブな影響を及ぼさないよう措置を講じる；

(d) クリエイターたちが自身の制作物への権利を放棄することを強要するような契約を禁止する内容の、明確な国内法の枠組みを確立する；

(e) 芸術的制作物と上演から得られる収入を徴収し、分配するよう委託された、過半数の芸術家とその理事（取締役）の一員となる、非営利の共同団体の設立を支援する；

(f) 芸術家のため無償の法的代理人、またはその他の法律扶助への動きを奨励する；

(g) 芸術的自由の観点から、特に著作権と作家の権利について、現状の知的財産制度の包括的な査定と対処を行う；

(h) 芸術的創造性への全方位的支援と、すべての人がアクセスしうる文化機関が確立できるよう十全な支援を行う。公的機関は、内容に関与しうるものではないという理解を基盤とし、企業スポンサーを惹きつけることがないプログラムに対しての財政支援の役割を果たすべきである。各政府による様々な支援システムは、助成に関する意思決定を独立した専門家のピアレビュー組織へ委ねることも含めて、透明性のある権限や手続きのルールに従って行われるよう構想される。

(i) UNESCOの「芸術家の地位に関する勧告」を全体的

に実施する；

(j) 学校とコミュニティでの芸術教育を推進・拡大し、芸術的創造性への尊敬、感謝と理解を醸成し、受容(寛容)性の進展、芸術的に創造的であるための能力開発を進展させる。芸術教育は生徒たちに、容認されるものと、物議を醸すものに関する人々のメンタリティが絶えず進展してきたという歴史的な大局観を与えるようにすべきである。

91 特別報告者は各国の人権機関及び非政府の組織に以下を勧告する；

(a) 芸術的表現と創造性の自由という権利についての侵害を、より体系的に記録する；

(b) 各国の人権機関と国際的な人権機関、特に国連社会権規約委員会と自由権規約人権委員会に調査結果を提出する；

(c) 特に法的な支援を通じて、脅かされている芸術家を支援する。

前号で各パラグラフの解説を予告したが、紙面の都合上断念した。筆者としては、今後もこの分野の議論喚起とアクションを続けることを表明し、1年以上にわたり読んでいただいた読者、また発行人への感謝の言葉に代えたいと思います。

(さくたともき／Arts and Law ファウンダー・文化政策研究者)

障がいをもつ子どもたちに 演劇体験を！

2015 年度 TPNファンドへの ご支援のお願い

「ホスピタルシアタープロジェクト 2014」は、キリン福祉財団ならびにアーツカウンシル東京からの助成と、TPN ファンドに寄せられた寄付により、10ヵ所の障がい者施設や団体、病院をツアーすることができました。ご寄付いただいた方々に心より感謝いたします。

2015 年度も、この活動をさらに充実させて続けていきたいと願っています。皆様のご支援が、劇場に足を運べない子どもたちに演劇を届ける活動を支えます。何卒よろしく願い申し上げます。

★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

歴史はいつか2015年を、時代の「転換点」として記録することになるのでしょうか。いま、テロへの恐怖や、イスラムへの反発が、偏狭なナショナリズム、人権を尊厳も無視した自己責任（というより、ハラスメント）の狂気の論理へとすりかえられ、芸術や言論の自由への制限あるいは検閲・統制という形につながる、いや憲法が十分な手続きを踏まずして改正され、戦争の時代へと踏み込んでいくのではないかと…多くの人々がそんな未来に怯えています。実際にいま報道されているものの何が正しいのか、私たちにはもはや判断し得ない。そして、その現実には抗いながらも、私たちのなかで行動を自制する、きわめて日本型の「諦念」が深く住みついているのではないかと。でも、鑑みるに、国の政治動向だけでなく、多分に私たちは日常の生活においても、ビジネスにおいても、日本型諦念とつねに寄り添うことが要求されてきたではなかったか。日本という社会システムの中においては、パートナーシップやコラボレーションという言葉も、あるいは昔からの「和」という概念のなかにも、長いもの、お上という存在、権威に従うべきなのだという処世術としての諦念がつきまとってきました。だから選挙に行っても仕方がない（何も変わらない）。一方で、自分を犠牲にしているという被害者意識が強いから他者を顧みる余裕もない。不可思議な封建制度が今も存続し続けている経済至上主義国というのが、先進国を気取る日本のポトフォリオなのかもしれません。どうも未来に「すばらしい世界」を夢見ることすら、経済という麻薬の前に、失ってしまっているのかもしれません。芸術に関わるものとして、せめて自分の夢見る力をつねにチェックしておかないと危険だと自戒する、戦後70年を迎える2015年の幕開けです。

同時に、来るべく2015年度は私どもにとって、NPO法人化して15周年にあたる節目の年にもあたります。先日、グッズ業者が15周年と印字されたボールペン見本を送ってきて、はじめて気がつきました（笑）。また、本号は89号、創刊準備号0号から通巻すると「90」回発行してきたことにも思いいたって、あらま。長いとも短いとも…。アートマネジメントの教師の目からは、中長期計画を持ちなさいと自分を叱らなければならないのですが、改めて考えてみると、めざすべきものがこのNPO法人自体の発展ではない、むしろ芸術が機能する社会の礎石の色の違う石の一つになりたい、あり続ける力を持ちたい、多様性の砦になればたら…そんなことを逡巡しています。愚直な仕事のあり方ですが、何卒よろしく願い申し上げます（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）しています。定期購読（準会員）をご希望の方は、左記のTPNファンドの郵便振替口座の摘要欄に「定期購読希望」と記載し、年会費3,000円をご送金ください。

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>