

◆目次

声と言葉と身体をつなげる旅路…………… ①

池内美奈子

プリンセス・グレース財団 (USA) とプリンセス・グレース賞について…………… ④

クリスティヌ・M. ジャンカターノ

瓶詰め状態の劇作家—アメリカにおける劇作家たちの状況…………… ⑥

アヤ・オガワ

article—①

声と言葉と身体をつなげる旅路

池内美奈子

ヴォイス・ティーチャーの仕事

「あなたは俳優たちと作業をするとき、実際何をしていますのですか？ もしくは何をしようとしているのですか？」

訊ねられた私は、「俳優たちと戯曲を読み、様々なエクササイズをしている」と答えた。

1999年、ロンドン。私はセントラル・スクールのヴォイス・コースを受験し、小論文、実技、筆記試験を経て、最終段階である口頭試験の会場にいた。

「つまり、あなたは何をしていますのですか？」コース主任のデイヴィッド・キャリー氏は重ねて訊いた。

口をつぐんで、少し考えてから私は言った。

「私は彼らがパワフルになるのを助けようとしています」

「ありがとうございます。では後日連絡します」

私はキャリー氏と握手をした。

私はヴォイス・コースに無事入学し、卒業した。実際にヴォイス・ティーチャーとして活動し始めた今、自分の仕事を一言で言うと「俳優がパワフルになる」のを手伝うことだとしみじみ思う。

ヴォイス・コーチや、ヴォイス・ティーチャーという肩書きを使っていると、ヴォイス=声の専門家であると考えられがちだが、私たちは声の指導者というより俳優たちの援助者である。確かにこの分野では呼吸を使うし、声を発し、言葉を発し、時には歌を歌う。しかしそれらは、この分野の核になるところではない。演劇の場で声を指導する仕事というのは、俳優の内なる声を外に現れるよう促すことを担う。つまり、自分は誰で、何を表現したいのか、伝えたいのか。そして、いかに他者を自分の中に受け入れて学ぼうとしているのか。

俳優がそれらを知ろうとし、求めつづけるように導くことにこの仕事の核がある。

よく聞かれる質問に「どうしたら通る声になるのでしょうか?」、「このエクササイズは何回やれば、いいのでしょうか?」という類のものがある。こういう質問をされたとき、私はぐっと気を引き締め、慎重に答えるようにしている。何故なら、声というものは一人ずつ特別なものであり、全員に当てはまる正解というものはないからである。グループを教えているときに出た質問であれば、なおさら注意を要する。そして、単に通る美しい声か欲しいのか、もしくは人に伝わる声か欲しいのか、また何故それが欲しいのか等、質問者が欲しているものをなるべく豊かに、具体的にしていく。俳優たちは、漠然とした希望を自分の言葉で具体的な欲望にし、自分の責任で積極的にそれを手に入れようと努力しなくてはならない。

俳優はアーティストであるだけでなく、自身がアートでなくてはならない。その修行の道のりは長い。私たち俳優指導者の仕事は、いかに彼らが「自立した俳優」としてこの道のりを歩んでいけるかを一緒に考え、的確にアドバイスしていくことにある。そしてそれには技術的なアドバイスは勿論のこと、精神的なサポートも含まれる。

「自立した俳優」のトレーニング

日本に戻り、俳優に教え始めて間もなく気がついたのは、彼らから発せられるフィードバックが少ないことだった。個々のエクササイズをやったあと、感想や質問などのコメントがほとんどない。やっている間は生き生きとしているのだが、「コメントは?」と聞くと突然黙って、目が死んでしまう。あまり要求するとストレスを与えることになるのだが、これは指導している側としては彼らがどういう状態にいるのか捉えにくいし、こちらとしてはエクササイズを「やりっぱなし」にしないよう指導したい。

ここで気がついたのだが、そもそも日本の教育システムの全般が「教える側主導」で動いているのではないか。教える側が全ての答えを持っていて、教わる側はそれをもらうしかない。先生の言うことを聞いて、教科書どおりの答えを出して、師匠のやることを真似る、という作業である。自分なりの答えを探し出したり、工夫を促す、そういう風には導かれてこなかったのではないか。これは結局「教える側」に力があり、「教わる側」には力がないことを前提としている。これでは俳優たちが自分の力を活かすことでパワフルになる構図は描けない。私は、まずは俳優が自分の学習プロセスを「教え



2005年8月28日、森下スタジオで開催されたショーケースの様相 photo: 江川誠志



2005年8月28日、森下スタジオで開催されたショーケースの様相 photo: 江川誠志

る側」のものではなく「自分」のものにしてもらうような根っこを作らなくては、と強く認識した。

しかし「自分のもの」にするための根っこを作ろうとすれば、自身の深いところまで手を伸ばさなくてはならない。「自分はどうなりたいのか?」いや、それ以前に……「自分は何が好きで、何が嫌いなのか?」が分かってから、「自分のやってみたい方向は?」「自分の美的センスに照らして許せないことは何か?」「自分の現状はどうなのか?」などなどの質問を少しずつ投げかける。そして、「とりあえず今のところ」でいいから、明確に言葉で表現してもらうよう試みた。しばらく続けるうちに、トレーニング中のいろいろな場面で自分がどう感じたか、何に興味を覚えたか、分からないことは何か、気になることは何か、など俳優からコメントがスタートした。特に経験豊かな俳優たちからは、その経験に根ざした率直な言葉が出てくるようになった。

自分を他の人の物差しで計ることはない。他の人たちの思惑に合わせようとしたり、制度の中で受け入れられようとしたら、もはやアーティストではなくなってしまう。自分が伸び伸びと成長できるような独自の基準を設定して、時には自分で「マル」を出し、時には「バツ」を出し、根気よく成長させていくことが大切だ。そうすれば、宇宙にまで手が伸びるはず。私はそう信じている。

トレーニング中での「ショーケース」の位置

ヴォイスの指導を始めた頃、私は大抵5日間、長くて2週間のワークショップを何度か開催した。しかし次第に、この期間では俳優たちが新しく身に着けた習慣を十分に自分のものとして経験するには短すぎると感じるようになった。もう少し長い期間で、しかも最後に場面を作ることにまでつながるような構造が欲しい。俳優の方からも、「トレーニング中はうまくいくのに、パフォーマンスになると昔の悪い癖が出てくる。どうしたらいい?」などのコメントが上がっていた。

そこで私は、エクササイズ期間を3週間として最後には俳優たちが自分をアピールできる場を設けたコースを思い立った。トレーニングによって自分自身を知った俳優たちが、「私はこんな俳優で、こういうことができます」と、プロデューサーや演出家、舞台関係者たちに働きかける。トレーニングとパフォーマンスの現場をつなげるきっかけになるのではないかと。こうして、「ショーケース」の企画がスタートした。

第一回目のショーケースは、セゾン文化財団の助成を得て2003年の12月に行った。それから合計3回セゾン文化財団のおかげで継続することが出来たのだが、この中で、最も痛感させられたことは、一過性ではなく継続することがいかに大切か、という点である。ショーケースを始めた時、私の中には、それがどういうものなのかイメージがあったのだが、周りの人たちには分からないのだということに気がついてなかったのだ。その現実との調整の中から、以下のポイントが明確になった。

1) 「演じたい場面」のストック

「ショーケースを目的とした声と言葉のトレーニング」とやや長い名前を冠したそのコースでは、最初に、俳優たち各々が自分をよく見せられると思う場面を選んできて、私と相談しながら二つに決める。そしてエクササイズを使って、場面を演じるための技術を身につける。ショーケースでは、想像力を助けるのに最小限必要な照明、衣装、道具しか使わない。焦点はあくまでも俳優自身である。

しかし、最初の問題は場面を探すことにあった。俳優が「良い台詞だなあ」と思っても、それが人に見せるような場面になるとは限らないし、自分をよく見せられるものなのかも分からない。やむなく、時間とにらめっこしている私が自分の得意分野から場面を提案した。その結果、第一回目のパフォーマンスは翻訳作品の場面ばかりになってしまった。

俳優たちももどかしい思いをしたのだろう。この経験は「もっと沢山の戯曲を知りたいし、読みたい」という、彼らの意欲をかき立てたようだ。

2) 「アイム・ソーリー」のルール

第二回目では参加する俳優たちの方でも慣れてきて、言いたい台詞があって場面としても成立する部分を積極的に持ってきた。しかし今度は、まったく別の問題が発生した。参加者が流行していたインフルエンザで次々に倒れ、トレーニングが思うように進まないのだ。それでもショーケースの日には決まっている。こんな状態でも「完成品」を求めてしまったら、俳優たちは新たな挑戦をする余裕もなく、これまで使ってきた道具にすがってしまうだろう。それでは本末転倒である。

そこで、今回のショーケースでは、新たなルールを作った。パフォーマンスでは、完成した形を提示することを目指さない。どち

らかと言えば「進行中の稽古場」(ワーク・イン・プログレス)を観客に開放するようなスタイルで行う。だから本番中でもより良いものを探すことを続ける。そのために、本番中、嘘っぽい演技をしたら、自分から止めてやり直してもいいということにした。

この、自分が気持ち悪い演技をしたら「アイム・ソーリー」と言って自ら止めるというルールは、思わぬ効果を伴った。本番中いつでもこの形で芝居がストップするか分からないから、観客席にも緊張感が広がる。しかも止める前の演技と、止めてエクササイズをした後の演技を見比べることが出来るのだ。生々しく、それこそ稽古場を覗く感覚だ。

第二回目の観客はショーケースが終わったあとも長く残って俳優たちと話をしていた。ただ、「面白い」という人がいる一方、「どういうスタンスで見れば良いのか分からない」という感想もあった。

3) 観客に対するケア

「どういうスタンスで見れば良いのか分からない」というコメントを聞いて、「そうか、これは俳優だけでなく観客にとっても新しい試みなのだ」と気づいた。そこで、観客のための手助けを考え、第三回目ではショーケースの後に「アフタートーク」と「シンポジウム」を催すことにした。

アフタートークではインタビュアーを立て、観客の視点で感想を言ってもらったり、私や俳優たちにいろいろと質問をしてもらう。一方、シンポジウムではプロデューサー、演出家、俳優などをパネリストとして招いて、「ショーケース」というものをどう利用できるか意見していただく。インタビュアーはデラルテ舎代表の吉田雅之さんをお願いし、パネリストには水戸芸術館芸術監督の松本小四郎さん、文学座の西川信廣さん、俳優の平田満さんと松浦佐知子さんに登場いただいた。そこに企画者である私が加わり、進行役は吉田さんが務めてくださった。

観客からは、いろいろと面白いコメントをもらえた。「ショーケースと聞いて、巨大なガラスケースの中の演技を見るのかと思った」——このコメントは素晴らしい! 実際架空のガラスケースの中で俳優は自分を見せているのだから。また、「今回は完成度が高い」というコメントもあった。何をもち「完成」なのかは考えが分かるところだが、少なくとも俳優たちがこの機会を自分のために利用し、自分を表現し始めたということになると思う。何を見せたいの

か、何にチャレンジしたいのかが今まで以上に明確であったし、それは、選んだ作品のヴァリエーションにも現れた。実際、アフタートークやシンポジウムでは、俳優たちの方からも活発な発言があった。観客やパネリストの質問に答えながら、自分の言葉で自分を表現し、議論としてもしっかりかみあっている。シンポジウムの最後に、俳優たちが主催するショーケースの可能性が話題に上がった。私としては、それこそ俳優たちがパワフルに活動していく方向だと思う。

最後に

「ショーケース」はいろいろな形があっというし、主催する人たちが各々のテーマルールを作ればいい。私は一つのバージョンを実行したにすぎない。ここでの私の提案は、いろいろなところから来た舞台関係者がお互い出来る事、やりたい事を披露し、協力者を得たり、建設的なアドバイスを得て、議論をしながらアイデアを育てる場があってもいいのではないかということである。多くの俳優や演出家、劇作家がカンパニーをつくって作品を上演しているが、人とつながりあって、純粋にアイデアの種を育てる場はあまり見ないように思う。視点が違う人たちとコミュニケーションをとることで、それぞれがパワフルになれるのではないか。

ここ5年ほどヴォイス・コーチとして仕事をしてきて、声を大にして言いたいのは、「我々は、普段から言葉をもっと縦横に使おうではないか」ということだ。日本語で芝居を上演する場合、俳優たちは日本語を使って、観客の心を動かすのである。それを手伝う我々が、〔言葉=日本語=日常の言葉〕を大切な瀬戸物か何かのように恭しく扱ってみせるのではなく、言葉で何が出来るのか、どう使えるのかを試す場を提供すべきである。それは、柔軟なゴムボールで思う存分遊ぶことに近い。言葉は、口先だけで喋るものではない。身体全体、小さな筋肉やスジの一本からでも発せられるものである。これを是非経験してほしい。それには、言葉の意味のみを捉えるのではなく、言葉を使ってなにか試してみることが必要である。日常生活において言葉を利用し、人と交渉する経験を沢山すれば、思考の筋肉も鍛えられる。それをなくして、どうしてあらゆる戯曲の世界を表現できようか。日常生活で言葉の経験が浅ければ、舞台の上でも説得力を持つことは出来ない。

俳優たちが舞台上立って声と言葉を発し、物語を通して真に観



森下スタジオで開催されたショーケースで語る筆者 photo: 江川誠志

資料: ショーケースの場面ラインナップ

第一回目

『アラスカ』メアリー・ルウ・ジョンソン作
『アート』ヤスミナ・レザ作
『クローサー』パトリック・マーバー作
『トップ・ガールズ』キャリル・チャーチル作
『エイミーズ・ビュー』デヴィッド・ヘア作
『ハーブ園の出来事』ピーター・ウィーラン作
『危険な関係』クリストファー・ハンブトン作
『恋人のいる時間』ゴダール作
『あなたってすごいファックやりの嘘つき

なんだから』R.D.ラング作
『エンジェルス・イン・アメリカ』トニー・クシュナー作

『フランキーとジョニー』テレンス・マクナリー作

第二回目

『アマデウス』ピーター・シェーファー作
『萩家の三姉妹』永井愛作
『イワーノフ』チェーホフ作
『グリークス』ジョン・バートン作
『浮標』三好十郎作
『聖女ジョウン』バーナード・ショー作
『フル・フォア・ラヴ』サム・シェパード作

『令嬢ジュリー』ストリントベリ作
『ハンリー五世』シェイクスピア作

第三回目

『夫が多すぎて』サマセット・モーム作
『ピッチフォーク・ディズニー』フィリップ・リドリイ作
『トロイアの女たち』エウリピデス作
『赤いコート』ジョン・パトリック・シャンリイ作
『お勝手の姫』小松未玲作
『リチャード三世』シェイクスピア作
『メッカへの道』アーソル・フガート作
『かもめ』チェーホフ作
『隅に置く』三谷麻里子作

客の想像力をかき立てることが出来たら、それは、観客の「言葉を発する」欲望を煽ることにつながる。俳優が観客のインスピレーションの種になれるよう、一層の手助けを続けていきたいと思う。



photo: David Agassi

池内美奈子 (いけうち・みなこ)

ヴォイス・ティーチャー。新国立劇場演劇研究所講師。

1966年東京生まれ。6歳から11歳までをカリフォルニアで過ごす。青山学院大学英米文学科卒。1991年英国ヨークシャーにあるARTTS International校にて演出ディプロマを取得。2000年度文化庁派遣芸術家在外研修員として日本人としては初めてロンドンのセントラル校 (Central School of Speech and Drama) のヴォイス・コースで学び、ヴォイス & スピーチ講師術を修得。ヴォイス学修士取得。ロンドンではセントラル校、RADA日本人ワークショップ、メアリーマウント演劇学校などでヴォイスを教える。その後、日本では桐朋学園芸術短期大学や演劇集団円附属演劇研究所でも教える。

article—2

プリンセス・グレース財団(USA)とプリンセス・グレース賞について

クリスティーヌ・M. ジャンカターリーノ

芸術文化の領域でユニークな支援活動を展開している世界の機関・団体を紹介するシリーズの4回目。今回はニューヨークに拠点を置くプリンセス・グレース財団(USA)の助成プログラムコーディネーター、クリスティーヌ・M. ジャンカターリーノ氏に寄稿していただいた。(編集部)

はじめに

芸術への財政的支援が減少している現在、新進のアーティストが創造的な作家生活を開始する上でプリンセス・グレース財団(USA)のような助成機関はますます重要な存在となってきています。当財団では、アーティストとしての旅路についたばかりの彼らをきちんと認め、評価することによって、芸術的な成功を掴むまでのいばらの道を挫けずに進めるよう励まし、元気づけるよう活動しています。

財団の概要

プリンセス・グレース財団(USA)は、ハリウッドを象徴するある伝説的なスターが抱いていた、社会における芸術の重要性に対する揺るぎない信念によって生まれました。フィラデルフィア出身のグレース・ケリーは、舞台女優としてアーティストというキャリアを歩み始めました。やがてすぐに舞台から映画に移り、アメリカで最も有名な主演女優の一人として成功を収めました。1956年にモナコ大公レーニエ三世殿下と結婚した彼女は、ご存知のとおりモナコ公国グレース大公妃となりました。結局映画界に戻ることはありませんでしたが、舞台芸術と映画への支援は生涯衰えることなく続けました。グレース大公妃は、演劇と舞踊、そして映画のそれぞれの

分野での新しい才能を支える機関をアメリカで設立したいと考えていましたが、その念願が叶う前にご逝去されました。大公妃のご遺志を継いで、レーニエ大公はプリンセス・グレース財団(USA)を亡き妻の記念に設立されました。1982年の発足後、1984年に助成活動を開始した当財団は、免税措置と一般からの支援を受けている非営利法人です。

プリンセス・グレース財団(USA)はアメリカ全国を対象としており、演劇と劇作、舞踊と振付、そして映画の分野における新しい才能を見つけて支えています。助成金は奨学金、見習い研修補助費、フェローシップの形で支給されています。当財団の各理事はグレース大公妃と同様に、芸術支援に熱心であり、新しい才能を養成し、鍛えることが芸術の継続的な向上につながると考えています。

当財団では毎年、演劇と劇作、舞踊と振付、そして映画の分野から、これまでの芸術的な功績と将来性を基準に厳選された人たちに助成しています。助成決定者は、毎年600名ほどが出席するニューヨークでの贈呈式で正式に発表されます。この贈呈式は、当財団の年間活動を支える最も重要なファンディングの機会でもあります。

財団の組織には、まずジョン・F. リーマンが理事長、そしてモナコ大公アルバート二世殿下が副理事長を務める理事会があります。理事の一人であるエドワルド・ガルシアが座長を務めるその理事会を、財団の日常の業務—組織の運営から助成プログラムの運営まで—を行う小規模の事務局と、演劇、舞踊、映画の各部門の責任者および各分野のリーダーからなる芸術諮問委員会が支えています。

助成事業について

毎年授与されているプリンセス・グレース賞では、助成対象に選ばれた個人を推薦したそれぞれの団体に助成金が支給されます。財団の助成事業費と管理費は、ファンディング活動による収益と基本財産運用収入によって賄われています。また、助成先を決定するまでのプロセスは、演劇、舞踊と振付、そして映画の部門ごとの審査会によって調整されています。なお、劇作家関連の審査は、ニューヨークの劇作家支援団体、ニュー・ドラマティスト(New Dramatists)に委託しています。各審査会は、それぞれの芸術分野の状況に通じた現役のプロのアーティストや研究者、専門家によって構成されています。

当財団では、一定の評価を得ている非営利のカンパニーで働いている個人や、大学に在籍している者を支援しています。助成額は一人あたり2,000ドルから25,000ドルの範囲に及びますが、各々の助成額は、候補者の給与額や学費、またはプロジェクトの支出額、さらに当財団の運用収入との兼ね合いで毎年変わります。それぞれの助成部門では明確な応募条件などが個別に設けられていますが、申請者が米国市民権または永住権を有していなければならないという点で共通しています。候補者の活動内容やテーマに関する制限はなく、申請者の芸術的な卓越性こそが、選考の際に最も重要な決定要素となります。各助成部門の概要と申請条件は以下のとおりです。

演劇および劇作部門

当財団の演劇部門では、奨学金、見習い研修補助費、フェロー



2005年度の演劇部門助成対象者の衣装デザイナー、サラ・ジーン・トセッティ

シッの3つの異なる形で助成金を支給しています。3種類とも大学の学部長または劇団の芸術監督からの推薦が必要で、毎年1件のみの推薦が可能です。対象となるのは俳優、演出、舞台美術、衣裳、照明、そして音響の各専門分野です。現在はアーツアドミニストレーター、舞台監督、ドラマツルグ、芸術監督は対象外となっています。

演劇の奨学金は、演劇での学位取得のための最終年度に在籍する学部生または大学院生を対象としており、個人の学費の一部に対して支給されています。また、見習い研修補助費は、非営利の劇団で責任あるサポート業務に就いている、在籍3年未満の個人に対する資金援助です。具体的には、俳優として小さな役を演じている者や演出助手、あるいは劇団の小規模作品の演出を任されている者が対象です。対象者への助成金は、個人の年間給与を補助する形で支給されます。他方、演劇フェローシップは、見習い研修補助費と似たような形で機能していますが、対象となる個人に、主演ポストや主要作品の演出など劇団内でより責任のある立場と、才能を伸ばす機会が与えられることが条件となっています。対象者への助成金は、個人の年間給与を補助する形で支給されます。毎年通常6件が演劇助成に採択されています。

このほか、演劇部門のサブカテゴリーとして劇作家へのフェローシップが毎年1件授与されています。先述のとおり、このフェローシップは新進劇作家にレジデンシーの機会を提供している非営利団体、ニュー・ドラマティストが運営しています。すべての申請案件はニュー・ドラマティストによって組織された審査会で選考されます。なお、推薦を不要とする公募プログラムは、当財団では本フェローシップのみです。採択された劇作家には7,500ドルと、ニュー・ドラマティストでの10週間にわたるレジデンシー、さらに自作の戯曲を戯曲専門の出版社Samuel French社から出版する機会が与えられます。

舞踊および振付部門

舞踊助成は奨学金とフェローシップの形で支給されています。演劇部門同様、すべての申請には大学の学部長またはカンパニーの芸術監督からの推薦が必要で、毎年1件のみの推薦が可能です。対象となるジャンルの制限はなく、クラシックバレエからエスニックダンスまで幅広く受け付けています。



2005年度スタチュー（彫像）賞受賞者のマーク・クリストファー（左/映像作家）とエリック・サイモンソン（右/演出家）、プリンセス・グレース財団のエグゼクティブ・ディレクターのトビー・ボッシュャック（中央） photo: Patrick McMullan

奨学金は、非営利の教育機関における評価の定まった舞踊学科で最低1年間教育を受けている学生を対象とし、個人の学費の一部に対して支給されます。フェローシップはあるカンパニーでの在籍期間が5年未満の個人に授与され、個人の年間給与を補助する形で支給されます。毎年平均5件から6件が舞踊助成に採択されています。

さらに2005年には、期待されるアメリカの若手振付家の才能を評価するために、振付家フェローシップが新設されました。フェローシップの基本的な目的は、意欲的で今まさに台頭しつつある重要な時機にいる振付家を見出し、支援することにあります。また同フェローシップは、プロのダンスカンパニーに、既存のレパートリーを高めるような新作をより積極的に上演するよう促し、同時にカンパニー内のアーティストたちに新たな芸術的な挑戦の機会を提供する狙いもあります。振付家フェローシップは1件あたり10,000ドルに設定されており、その大部分は振付家への報酬に充てられ、残りは制作費に充当されます。今年は3件の振付家フェローシップを授与しました。

映画部門

各分野の最も支援を必要とする部分に対して助成する。当財団ではそのように心がけていますが、支援の方法はそれぞれのジャンルによって異なります。そこで映画部門では、映画学科の学部生または大学院生のみならず資金援助をしています。他の助成部門と違い、映画部門の助成金は学費ではなく、卒業制作を完成させるために個人に授与されます。これにより、準備段階のプレプロダクションから撮影後のポストプロダクションに至るまでの映画製作にかかる経費を賄えるようになります。また、他の助成部門と異なり、映画部門審査会が指定した学校だけが申請資格を有しており、学部長からの推薦のみ受け付けています。毎年5件から6件が映画助成に採択されています。

スタチュー（彫像）賞および特別助成プログラム

以上ご紹介してきたプリンセス・グレース賞の主要助成部門のほかに、当財団ではスタチュー（彫像）賞と特別助成という補足的な部門を設けています。両方とも過去にプリンセス・グレース賞から助成を受けた人を対象としています。

当財団は1985年にプリンセス・グレース・スタチュー賞を設立し

ました。当財団の最高栄誉賞である同賞は、演劇および劇作、舞踊および振付、または映像の分野において卓越した才能を継続的に披露し、最初のプリンセス・グレース賞を受賞して以来、自分の芸術分野に大きく貢献してきている過去の助成対象者を評価するものです。スタチュー賞には過去の助成対象者の中から、毎年通常2名が財団と芸術諮問委員会によって直接選ばれています。同賞の受賞者は、オランダの彫刻家キース・フェルカードによるグレース大公妃の彫像という限定作品と25,000ドルが授与されます。現在までに43名のアーティストがこの栄誉賞を受賞しています。

また、才能ある若手アーティストを発掘し、奨励するという当財団のミッションに則って、2003年には特別助成という部門を設立しました。これは、過去の助成対象者によるプロジェクトベースの活動に対して資金援助を行うというプログラムです。当財団の芸術諮問委員会が、そのアーティストの芸術的な発展、および将来のキャリアにもたらす影響という視点に基づいて、個人プロジェクトを選考します。同プログラムへの反応はとても大きく、いまの舞台芸術界にとってプロジェクトベースの助成が極めて重要であることが証明されました。当財団の芸術諮問委員会により、これまで20件が特別助成の対象事業として採択されてきました。

おわりに

当財団では助成活動を開始して以来、これまでに450名以上のアーティストを支援してきました。その助成対象者リストには、前衛的な予言者とも言われた劇作家・演出家の故レザ・アブドゥー、『エンジェルス・イン・アメリカ』の作者トニー・クシュナー、舞台美術家ミュン・ヒ・チョ、アニメキャラクター『スポンジ・ボブ』の作者であるスティーブン・ヒレンバーグ、アメリカン・バレエ・シアターのイーザン・スティフェルをはじめとする錚々たる方々が含まれています。また、ウースター・グループやSITIカンパニー、LINESコンテンポラリーバレエ、ニューヨーク・シティ・バレエ、アルヴィン・エイリー、ジュリアード音楽院、コロンビア大学、ニューヨーク大学、イェール大学など、アメリカにおける数多く一流の団体や機関に関係している個人をも支えてきました。プリンセス・グレース賞とスタチュー賞、特別助成の過去と現在の対象者のリストは当財団のウェブサイト (<http://www.pgfusa.com>) に掲載されています。

プリンセス・グレース財団は、その時々の文化的風潮に疑問を投げかけ、挑発し、挑戦するような芸術を創る個人や団体を支援していることを誇りにしています。作家としての重要な時機に行われた当財団の支援が、のちに社会と他のアーティストに末永く影響を与えるような作品の創造につながればと願っています。(翻訳:編集部)



クリスティーン・M. ジャンカターノ
(Christine M. Giancatarino)

プリンセス・グレース財団 (USA) 助成プログラム
コーディネーター。2003年6月より同財団に勤務。
2004年にコロンビア大学より芸術修士号を取得。
ニューヨーク在住。
プリンセス・グレース財団 (USA) ウェブサイト
<http://www.pgfusa.com/>

瓶詰め状態の劇作家

—アメリカにおける劇作家たちの状況

アヤ・オガワ

瓶に詰められた資本主義アーティスト

最近行った稽古の席で、一緒に作業をしているアーティストが次のようなことを話していた。他の文化圏の俳優なら稽古中に「この戯曲は自分に対して何を求めているんだろう」と考えるところを、アメリカの俳優は必ず「この登場人物は、この場面では何を求め、何を必要としているのだろう。自分自身はこの戯曲に何を求めているのか」と自問する—いや実際にはそう自問するように教育されている—という見解だった。そこに居合わせた私たちが考えたのは、このような思考の違いは、数多くある俳優教育システムの違いからではなく、もっと深いところに原因があるのではないかということだった。そこから見えてきたのは、資本主義演劇 (capitalist theater) の本家であるアメリカが、資本主義アーティスト (capitalist artist) を生み出しているという真実だった。勿論、資本主義経済モデルを取り入れている国は多数あるが、アメリカほど資本主義の精神を、その文化やライフスタイルのすべての部分に浸透させている国はない。そのような企業型資本主義国において、アートはどのようにして創造されるのだろうか？

日本の劇団とこれまで一緒に仕事をしてきた経験から言えば、私は日本の劇団はマフィアに似ていると思う。安定性(あるいは保護)といくらかの給料、そして緊密な関係で結ばれた同じ組織のアーティストたちとの仲間意識といったことの見返りに、一定以上の努力と責任、そしてこつこつと働いて組織内での地位を確立して行くことが暗黙の了解で求められる。それに比べてアメリカで主流なのは、俳優から劇作家、そして演出家や舞台美術家を含む全員がフリーランスであり、商業演劇のプロデューサーや非営利の劇場の芸術監督などに雇われたりクビにされたりというモデルである。大抵アメリカでは、オーディションによって選ばれたアーティストたちのチームが結成されて、4週間にわたる稽古期間のあと公演に臨むという方法が多くのプロジェクトで取られている。両国の方法にはそれぞれ長所と短所があるのは明らかだから、どちらが優れているとは一概に言えない。最近の傾向として「隣の芝生は青い」的な見方があるのか、アメリカでは劇団が増えており、日本では俳優が退団してフリーになるケースが増えていると聞いている。芸術団体に所属することで得られる安定性と作品の質の高さを求めるのか、それとも自分にまわってきたどんなチャンスをも掴める自由を求めるのかを常に天秤にかけているのだろう。決していまに始まった議論ではないが、以前にも増して広くかつ顕著になっているように思う。

日米の演劇を比較する上で、ここでは特に劇作家の活動に焦点を絞りたいと思う。私を知る限りでは、日本のほとんどの劇作家は

劇団付き、あるいは劇団の演出家と芸術監督を兼ねている場合が多い。これが劇団内でのファシスト的な方向性を助長させるという人もいだろうが、私自身はそうは思わない。劇作家が創作と上演にかかわるすべての要素に直接アクセスできるという一つの成功例として機能しているのを私はこれまで目にしていない。アメリカの「自由なアーティストとしての劇作家」というモデルと比較しての見解を言えば、日本では「プロ意識」の強弱にかかわらず、どの劇団でも演劇作品の制作・上演のためのメカニズムがすぐ使用可能な状態にある。他方、アメリカの劇作家は往々にして、上演の実現とそれにかかわる活動からはほぼ孤立した状態で作品を書いているのが実情だ。その戯曲を上演したいという制作チームと劇場が見つかるまでの間、劇場から劇場へ、あるデスクから別のデスクへとたらい回しにされ、いつまでも宙に浮いたままになっている作品を書いている劇作家がアメリカには多い。演劇界で活動しているアーティストとして、私はこういう状況は最も許し難く、不毛だと感じる。演劇は観客なしには存在せず、戯曲の最終目的は読まれることではなく、演じられることにあるからだ。上演されずに机の上に高く積み上げられた原稿を前にして、こうしたアメリカの劇作家はどうすれば良いのだろうか？皮肉なことに、本来演劇は、他者との共同制作によって初めて成り立つ社会性の強い芸術形態であるのに対し、劇作家だけは、まるで海の上を漂流している瓶の中に詰められた手紙のように、完全孤立の状態にある。

確かにアメリカの劇作家が、自分の作品を自らプロデュースしようとするのは可能だが、日本のような劇団構造が一般化していないアメリカでは、一人でこれを毎年続けられるだけの執念と財力、そして体力と度胸を持ち合わせている劇作家はいないだろう。自分の戯曲を自らプロデュースし、演出してみたものの、もう二度とそんなことはしないと誓ったアメリカの劇作家を私は何人か知っているが、彼らがそう思うのは当然だろう。作品の評判の良し悪しについて悩むだけでなく、会場とキャスト、それと信頼できる有能な演出家を見つけておさえるプロセス（演出に関しては自分で引き受けて、最終的に赤字を減らすこともできるが）をすべて一人でやるのは、演劇という商売そのものから足を洗いたくなるほど辛いはずである。

では、アーティストがアーティストとして成功するには、まず事業家として成功する方法を学ぶ必要があるのだろうか？

海上を漂流する瓶

その答えは疑うまでもなくイエスだ（お金が余るほど裕福な場合は除くが）。とはいえ、成功への道は勿論ひとつではなく、どのような旅路につくかは個々のアーティストが考えるべきことである。しかしそれを支えてくれる助け船もある。まだ大学に通っていた頃、つまりアーティストとして生計を立てるということが一体どういうことか全く分かっていなかった頃に、私はケネディ・センターが毎年主催している全米大学演劇祭のコンテストに短い戯曲を応募したことがある。受賞者の一人に選ばれた時、私は自作の戯曲を舞台上でリーディングを行う機会と、演劇祭と関連イベントやシンポジウムへの参加の機会、そして『Dramatists Sourcebook（劇作家ソースブック）』という本が賞として与えられた。そのうち最も重要だったのは、劇作家にとって真のバイブルだといまになって私も認

めるこの本だろう（ちなみにAmazon.comでも購入可能）。TCG（シアター・コミュニケーションズ・グループ）という、ニューヨークを拠点に非営利かつプロフェッショナルなアメリカ演劇を活気づけ、育成し、奨励するサービスオーガニゼーションが毎年刊行している同書には、劇作家向けに行われている1,000近くの支援プログラムの総合的なリストが載っている。その中には助成金や奨学金、レジデンシー、賞、コンテスト、また戯曲を受け付けて上演の是非を検討してくれる劇場などの情報が網羅されている。もちろん全ての支援事業情報が誰にでも当てはまる訳ではなく、極めて限定されたものもある—例えば、ミネソタ州の居住者限定のプログラムや、ゲイ体験を扱った戯曲のみの場合、あるいはキャスト2名以下の10分間の未発表作品のみを対象とする、といった具合である。それでも、こうしたリストをうまく工夫して使用することは可能であり、しかも戯曲の様式や構成を組み立てるための方法論までも載っている。

TCGの情報発信は『Dramatists Sourcebook』に留まらず、そのウェブサイト (<http://tcg.org>) から、新進の演出家や舞台美術家、劇作家といった個人向けにTCGが交付している助成金の情報から、雑誌「American Theater」のオンライン版まで、あらゆる領域にわたる情報が発信されている。意欲的な活動を見せているこの月刊誌は、アメリカ国内の（また時には海外の）非営利演劇界に関する最新ニュースなどを取り上げている。また、TCGが毎年開催している全国会議には、アメリカ中の芸術監督や制作・運営の代表者が集まり、ワークショップや情報交換、ネットワークづくりの場となっている。

財政的支援を受けるための情報源としてもうひとつ重要なのが、マンハッタンの五番街に事務所を構え、オンライン (<http://fdncenter.org/>) でもアクセスできるファンデーション・センター（Foundation Center）である。この団体は全米中の現在申請可能な助成金と財団のデータベースを蓄積している。同センターは素晴らしい情報源に違いないが、アーティスト（ここでは個人の芸術家から、既に世に認められているカンパニーまでを含む）向けの情報は勿論、フィランソロピーに関わるすべての領域を網羅しているため、圧倒的な量の情報が蓄積・発信されており、全体から必要なものを抽出するのは至難の業である。また、同団体の週刊ニュースレターには、医学研究や地域振興活動など、非営利セクターにおいて想像しうるすべての分野の助成金に関する情報が掲載されている。個人のアーティスト向けの情報が数多く載っているが、助成金情報に関して言えば、芸術分野では非営利法人（劇場や劇団も含む）を対象としたものがほとんどである。

とはいえ、いくつかの団体では個人のアーティストを支えるためのプログラムを用意している。コンテンポラリーダンスとパフォーマンスを対象とする著名なプレゼンター兼スペースであるダンス・シアター・ワークショップ（Dance Theater Workshop / <http://dtw.org>）では、健康保険プログラムや広告掲載料の割引制度、新進アーティストを対象とした育成事業など、アーティストのためのサービスを幅広く提供している。フラクチャード・アトラス（Fractured Atlas / <http://www.fractured>）とザ・フィールド（The Field / <http://thefield.org>）は、ビジネスマネジメントや助成申請書の書き方、ネットワークの構築をはじめとする数多くのワークショップを行い、独立系のアーティストたちのコミュニティ

を育成し、自分たちで作品を発展させてプロデュースする能力を育てることを目的としている。さらにドラマティスト(劇作家)・ギルド(Dramatists Guild / <http://dramatistsguild.org>)は、その名の通り6,000名以上の劇作家からなる組合である。年会費を払えば会員(会員組織は3段階あるのだが)は契約書や合意書のひな形、また劇場・共同製作者・出版社との契約の交渉に関するアドバイスが入手できる。

これらのリソースが揃っていても、アーティストにとって究極の難問が残る。個人であるが故に、身軽さとやりたいことをやる自由があるものの、行動の自由そのものは、財政的資源をどの程度確保できるかによって制限される。一方、多額の助成金への申請資格を得られるかわりに、カンパニー(非営利団体)の構築に力を注ぐアーティストは、組織の運営のために自分の時間を多く犠牲にすることになり、管理仕事に埋没してしまう恐れが付きまとう。劇作家にとってこれは特に難しい作業だろう。すでに共同製作者とのグループやコミュニティにでも所属していない限り、わざわざこのような団体を組織化するのに多くの時間を割くのは無駄である。結局、自分の独立性を維持しながら、いかに演劇界から支援を受けるか、という先の難問に立ち戻ることになってしまうのである。

しかもこれよりもっと大きな問題となるのは、「資本主義アーティスト」として成功する方法だけでなく、自分の同士やコミュニティ、そして自分の作品に相応しいコンテキストを見つけること、あるいはもっと突き詰めれば、いまの世界において演劇をやっつくことの意義を見極めることだろう。

栓の抜かれた瓶: 劇作家のための島

アメリカの劇作家として私も一人で頑張っている訳だが、とにかくキツイなあ、というのが率直な気持ちである。ニューヨークがこの国の演劇界の中心だという通念に込めようと、あるいはその考えに反発しながら、もがき奮闘してきた私は13年間ここにいて(最初の4年間は学業のためだった)、その間ずっと片方の手を緊急脱出ボタンの上に置いたままのような状態が続いてきた。この息苦しい、うんざりする街から、別の新しい環境に私を投げ出してくれる魔法のような機会(平和部隊に参加するとか、あるいは大学院に入るとか)を得て、自分の行動が誰かに直接影響を与えるような新しい環境に移ってしまうおうかとずっと考えていた。自分の運命とこの街との関係を、常にぎりぎりまで試してきたのである。

2004年の秋、私は30歳(と半年)になり、ハワイ大学大学院におけるアジア演劇の演出論プログラムへの申請を完成させる一歩手前の段階にいた。ちょうどそのとき、私はニュー・ドラマティスト(New Dramatists)という団体が運営する有色人種を対象とした「ヴァン・リア・フェローシップ」のことを知った。18ヶ月間にわたるこの長期のフェローシップには10,000ドルの賞金と、さらにニュー・ドラマティストを軸とする劇作家たちによる支持と励ましが受けられるネットワークとコミュニティへの扉が開かれる。申請条件には、年齢が30歳まででニューヨーク在住であること、そしていかなる教育機関にも所属していないということが掲げられていたもので、絶好のタイミングだった。ヴァン・リアのフェローシップに応募する際、これが大学院に行くという当初の計画を妨げることになることが分かってはいたが、もう一方では心の中で、自分が敢えて意識的に挑戦する

気持ちになっていたのを憶えている。それは私自身の、ニューヨークに対する挑戦だった。いまここでニューヨークが、私とこの街との関係がさらに深まる新たな機会を提供し、そしていままでに見えなかった入口が開かれ、そこを通じて解放されるような生活がここで実現できれば、このまま居続けよう。さもなければこの街を離れよう・・・と考えていた。この挑戦が見事に報われ、私はフェローシップに選ばれたのである。

そして私はいまこの街に住んでいる。ニュー・ドラマティスト(以下ND、<http://newdramatists.org/>)は1949年の設立以来、戯曲リーディングやワークショップ、教育およびキャリアサポートからなる7年間の自由なプログラムを通じて、レジデントの劇作家たちの活動を支え、育成してきた。一人の劇作家がレジデンシーのメンバーとして過ごす7年の間に、いずれかの時点で最大48名の劇作家が同時に支援を受けるようになっており、プログラム開始以来これまでに500名以上の劇作家が支援を受けてきた。NDは44丁目にある元教会に拠点を構え、タイムズ・スクエアと劇場街もすぐ近くにある。建物の中には劇作家が仕事をするための温かく居心地の良いスペースが沢山ある。例えば、レジデントだったすべての劇作家の作品が揃っているライブラリーや教室、2つの上演・稽古スペース、戯曲を書くときのための心安まる一角、そして昼寝が出来る場所さえある。この他にNDのスタッフ用の事務所がいくつかあり、さらにキッチン、そして最上階には居住用の部屋、地下にはランドリールームとコピー室がある。スタッフが運営するイベントにはレジデントの劇作家を紹介する数多くのリーディングや、過去のレジデントを含む全作家を対象とする年2回の会合、また劇作家と作曲家などのコラボレーター同士の交流を深めるためのワークショップ、さらにエージェントやプロデューサー、演劇・映画・テレビ業界などのプロとのネットワークを拓ける活動などが含まれる。これに加えて、劇作家たち自身が企画するプログラムもある。レジデントである7年間、それぞれの劇作家のニーズに応えるイベントを行うスペースが提供され、彼らはここを自由に使える。現在「ヴァン・リア・プログラム」には私以外に2人のフェローがおり、週一回会ってお互いの近況報告を行っている。私たちにはそれぞれ、NDのメンバーである劇作家たちの中から自分が選んだメンター(師匠)が与えられ、彼らをいかようにも利用することが認められている。自分たちにとってメンターは、例えば自分の新作をおつてみる相手であり、またプロとしての意見を伺う相談相手でもある。

NDの芸術監督であるトッド・ロンドン氏に会い、アメリカにおける劇作家の現状と今後の展望について話を聞いた。

Q: 今日アメリカの劇作家にとって最も重要な課題とは何でしょう。

A: まず3つあると思います。ひとつは個人の問題、続いて政治的、そして職業的な問題が挙げられます。

まず個人についてですが、いろいろなことを追求し、物事を試し、書いたり、上演したり、失敗し、企画して、そして成長するための心の余裕と時間がアーティストには必要です。これはどの時代のアーティストにとっても言えることですが、普遍的な課題です。時代だけでなく、政府や助成金や演劇のシステムに



ニュー・ドラマティストが入っている建物の外観。かつて教会だった面影が残っている。左側の旗とドアの上にあるガラスに"Dedicated To The Playwright" (劇作家のために)という言葉が入っている。



ニュー・ドラマティストの図書館



リーディングなどが開催されるニュー・ドラマティストのパフォーマンススペース

よって、それが簡単にできる場合もあれば難しい場合もある。でもこれは、そうした社会的な問題というよりも、いつも個人の問題だと思います。つまり、自分はどうやって作品を創るのか？自分にとって本当に意味のある作品を創るにはどうすれば良いのか？自分の作品を育て、発展させるにはどうすれば良いのか？自分の人生の中で、ひとつ時代から別の時代に移るにはどうすれば良いのか？劇作家や作家への支援について語るとき、こうしたことが実に大事だと思います。

二つ目に重要なのは**政治的**な課題で、つまりアーティストである自分が、時代にどう対応するか、ということです。何だかごく一般的な話のように聞こえるでしょうけど、私自身ここ数年この問題をかなり意識しています。特に2001年9月11日からイラク戦争の開始、そして昨年の大統領選挙までずっと継続的に考えています。いまのアメリカ、あるいは少なくともニューヨークと、そして私が知っているアメリカ中の作家たちにとって、いまはとりわけ深刻でしかも辛い時です。ひとつ考えなければならぬ問題は、ある特定の政治システムが作り出している世界的なコンテキストの中で、自分の作品を自分自身でどう定義付けるのかということです。私が知るとの劇作家も、現在の政権と戦争に対する問題意識を、深くかつ長い時間にわたって抱え続けています。ニューヨークに住むアーティストにとって—特に9.11以降—いま現在アーティストであることにどんな意味があるのか、いま演劇を作ることにどんな意味があるのかというのがとても大事な問題なのです。もう一度出発点に戻り、自分の作品について、また自分の作品にどんな意味があり、世界に対してどのような形で貢献したいのか、といった実に大きな問題を考えるアーティストがどんどん増えているのを私はこれまでに見てきました。

職業的な問題ですが、もはやアメリカ演劇は、経済という尺度から、規模や活動年数がほぼ同じような団体によって代表されるようになり、一般的には新作に取り組んだり、あるいは劇作家に絞って言えば、無名またはあまり知られていない作家の作品を取り上げたりするのを、経済的な理由で避けるようになってきました。お金がない状態、経済が苦しい時代だから、劇場

はより保守的になっている訳です。さらに、個人のアーティスト、つまり劇作家は、アメリカ演劇を代表する団体、しかもお金を最も多く使う団体から構造的に切り離され、その存在が認められていないのです。劇作家を、または劇作家を抱える劇団をレジデントとして迎えている劇場、あるいは同じ劇作家の作品を何度も上演し、まだ形になっていない戯曲を支え、作品になるまで発展させ、劇作家のキャリアを育てようとする劇場は極めて稀です。アメリカの劇場の製作ラインに実際利益になるはずの劇作家育成と戯曲の開発・発展のための財政的支援は減る一方なのです。

Q: では、これらの3つの問題に対して、NDではどのように取り組んでいるのでしょうか。

A: 私たちの使命は、劇作家たちに、それぞれの戯曲、そして自分自身を発展させるための空間と時間を提供することです。そうすることによって、彼らが後世に影響を及ぼす作品を創り、演劇界に貢献できるようになると願っています。私たちが劇作家に提供しているものの中に、彼らへの長期にわたる支援と、彼らがコミュニティとの協調関係を構築していく機会も含まれています。ここに居るといふことだけで興奮し、ここで仕事をして、お互いに会って何かを試すことにワクワクできて、さら何の不安もなく自由に実験をし、失敗をし、プロセスを計画できる拠点を、そしてある劇場で作品を上演させてもらうにはどうすれば良いかを悩むのではなく、自身の作品の最も理想的な姿を追い求めることのできる拠点を作りたい。そうすることによって、創作に対する劇作家個人の欲求が満たされ、世の中に何かを発信する前に彼らが改めて自分の声に耳を傾けられる、安心できる場を提供するという目標に近づけると思います。

政治的な問題について：劇作家たちが冒険できる状況と場を作るということ以外、私たちは特に何もやっていないと思います。劇作家たちがここで作っているコミュニティとNDの機能の仕方には、全くヒエラルキーはありません。芸術作品の売り込み市場に無関心であるのと同じくらい、そういったヒエラルキーに関心がないのです。ここではモノを売る訳ではなく、またチ

ケットや関連商品を売って収益をあげることもしません。私たちにあって関心があるのは個人のアーティストなのです。そういう彼らのために私たちが作っている状況と場がコミュニティなのです。このコミュニティは、アメリカの演劇界の中では独立した島のような、あるいは代替的なモデルのような存在です。ここでは人々は世の中の問題に対して、自分なりの方法で自由に取り組むのです。

職業上の問題について：私たちはアメリカ全国の演劇界と深い関係を築いています。いい劇作家を探すために、よく人が私たちのところを訪ねてきます。ここには本当に才能のある劇作家が揃っているということが知られているのです。また、劇作家としてのキャリアだけでなく、劇作家たちが構成しているコミュニティ、そして彼らの作品、またアーティストとしての長年の活動といった点がここでは重んじられていることが広く理解されています。ここでもやはり私たちは代替的なモデルとして活躍しています。アメリカ中の劇場とパートナーシップを組み、作品を安心して試せる実験の場として活用されているのです。たとえそれが、将来全国規模で公開することを視野に入れた目的優先型の作品であっても受け入れます。この国が始まって以来、アメリカの劇作の発展に誰よりも貢献したいと私たちは考えているので、相手が誰だろうと尽くすつもりです。

- Q:** あなた自身、これまでに演劇界であらゆる仕事、例えば最初は演出家として経験を積み、そのあと文芸部長や芸術監督をやったことがありますが、NDに勤めることになったのは何故ですか。
- A:** インスピレーションや励みとなるもの、あるいは人間としての精神の糧を求めて演劇界を見渡すと、それらの要素が最も強く伝わってくるのが劇作家たちからなのです。能力や経験的に自分に適した仕事や、将来いつかやってみたいと思う可能性のある仕事についてあれこれ考えた結果、創作に対するエネルギーや衝動が強くなりなっているこの場所で、この人たちと一緒に働くほどエキサイティングな仕事はないと気付きました。プロセスそのものが仕事であり、私はそのプロセスが好きなんです。新しいものを創るとき、人々の顔に浮かぶ喜びや不安を見るのが好きなんです。人に無理矢理に何かをやらせる必要のないこの仕事が本当に気に入っています。私はただ、みんなが仕事をしたくなるような環境を用意するだけなのです。

NDがこのような中立的な立場を保ち続けているのは特筆に値する。NDは、あるひとつのビジョンによってではなく、劇作家たちのコミュニティによって率いられている団体である。遊牧民のような劇作家たちが構成するこの芸術的拠点にはヒエラルキーはなく、団体としてのニーズや求めに応じて活動している。トッドや他のレジデント作家と話をして感じたのは、NDの活動の規模や質の多くが、その時々メンバーによって変化し、シフトしてきたことである。ここ一年NDが取り組んできた活動を見ると、アメリカ以外の国々の劇作家との提携関係などを結ぶ(国境なき演劇(Theater without Borders))、リンカーン・センター・ディレクターズ・ラボをはじめとする他の地域劇場とのコラボレーション、またハリケーン「カトリーナ」に関連したイベントなどがあり、確かにかなり政治的

な時期にあると言える。アーティストは本来、世界とどう関わることについて自問せざるを得ない存在である。このまま進めば、NDが創造する環境が、アメリカでの演劇の作り方を実際に変えていく可能性があるのではないだろうか。劇場やアーティストの焦点を、個人の成功だけを目指して結局は自己満足に至る目的指向や経済性優先のものから、世界における演劇の役割をもう一度見直すものにシフトさせることで、演劇は重要かつ強力な存在となり、ある文化の未来にとって先導役となるだろう。

(原文は英語／翻訳：編集部)



アヤ・オガワ (Aya Ogawa)

劇作家・演出家・パフォーマー。東京で生まれた後、アメリカ各地で育つ。現在ニューヨーク州ブルックリンに在住。コロンビア大学舞台芸術学科卒業。1997年から2003年までInternational WOW Companyの副芸術監督を務め、同カンパニーにてパフォーマー、劇作家、演出家、また海外とのコラボレーションのファシリテーターとしても活躍。1999年、鱗光群の『天皇と接吻』の初演に出演。劇作家としては1996年に戯曲『Serendipity』がケネディ・センター主催の全米大学演劇祭から賞を受け、2003年には川端康成の『美しさと哀しみと』を題材にした戯曲『a girl of 16』(同作品の演出も担当)を発表。現在ジャパン・ソサエティー(ニューヨーク)の舞台芸術部門にてプログラム・オフィサーを務めるかたわら、ニューヨーク・シアター・ワークショップの2005年度芸術家フェローシップ、およびニュー・ドラマティストのヴァン・リア・フェローシップを受けている。今後の活動として、2006年にマニラで開催される国際演劇協会(ITI)の会議に向けてホル・ヘルリス・ホルヘスの『円環の廃墟』を題材にした新作(共作)を控えており、『ハムレット』を再構築した国際的なキャストによる作品にも取りかかっている。



© 2000 Susan Johann

トッド・ロンドン (Todd London)

ニュー・ドラマティスト(New Dramatists/ND)芸術監督。これまでに『American Theater』誌の編集長を務め、また著書『The Artistic Home』(シアター・コミュニケーションズ・グループ[TCG]刊)をはじめ、アーツ・ジャーナリズムと芸術政策提言を融合した内容で知られるエッセーや記事をアメリカ国内外で多数発表。『American Theater』誌での執筆活動に対して1997年George Jean Nathan賞の演劇批評部門賞に選ばれ、小説としての処女作『The World's Room』(Steerforth Press刊)で2001年のMilestone賞を受賞。同年、NDの活動が評価されてトニー賞の特別名誉賞をND代表者として受け取る。95年に舞台芸術の客員講師としてハーバード大学に招聘される。ニューヨーク州立芸術委員会の演劇部門長、および米連邦政府の芸術支援機関NEAの専門委員を経て、現在シアター・コミュニケーションズ・グループの理事を務める。ND芸術監督を現在に至るまで9年間歴任している。

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第33号

2005年12月10日発行

発行者：財団法人セゾン文化財団

編集人：片山正夫

発行所：財団法人セゾン文化財団

〒104-0061 東京都中央区銀座1-16-1 東貨ビル8F

Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

<http://www.saison.or.jp> foundation@saison.or.jp