

●目次

演劇教育機関の逆説——芸術家はどのような環境の中から生まれてくるのか？	鴻英良.....1
アジア・カルチュラル・カウンスル——アジアと米国の文化交流支援の35年	ラルフ・サミュエルソン.....4
第5回制作実践セミナー「地方公演のルート作り——効果的なアプローチとプレゼンテーションの方法」レポート	7

演劇教育機関の逆説

——芸術家はどのような環境の中から生まれてくるのか？

鴻 英良

当財団の指定するテーマに基づいて行われた研究の内容を要約して紹介するシリーズの第3回目。今回は1996年度の助成対象者(指定テーマⅢ「世界をリードする現代演劇・現代舞踊の才能はどのようにして育まれたか」)である鴻英良氏に、これまでに同氏が米国を中心に行ってきた調査・研究の結果をまとめていただいた。(編集部)

演劇教育という点においては日本は欧米に遥かに立ち遅れているし、また、アジアその他の場所と比較したときでさえ、その水準の低さは目に余るものがある。このように主張されたとしたら、それは演劇大学がどこにあるのかよく調べてみなければわからない日本のような国にいるものとしては、そうなのかもしれないと頷くしかないかもしれない。

つい最近、私は、イスラエルのテル・アヴィヴ大学にいく機会があったのだが、この大学にも芸術学校というものがあって、その学校にはデパートメント・オブ・シアター・アーツなるものがあって、そして、その学部は1957年に設立されていて、その学生数は350人もいる。理論コース、アクティング・コース、デザイン・コース、演出コース、劇作コース、さらに、マネージメント・コースというものがあって、どうやら、演劇に関するかなり包括的な教育がなされているらしいのである。また、そこには大学院もあって、85人もの大学院生がいるのである。エルサレムのヘブライ大学にも同じような規模の演劇学部があり、さらに、エルサレムにはスクール・オブ・ヴィジュアル・シアターなる学校もあって、そうした学校から、次々と演劇人が輩出されて、イスラエルの演劇界を支えているのだそうである。ハイファやベエル・シェバなどにもそれに類似したシステムがあるようで、なるほど、東大にも京大にもそのような学部がないわけだから、日本の演劇教育のシステムの立ち遅れはもしかしたら癒し難いものであるのかもしれないなどと私は思ったりしたのであった。

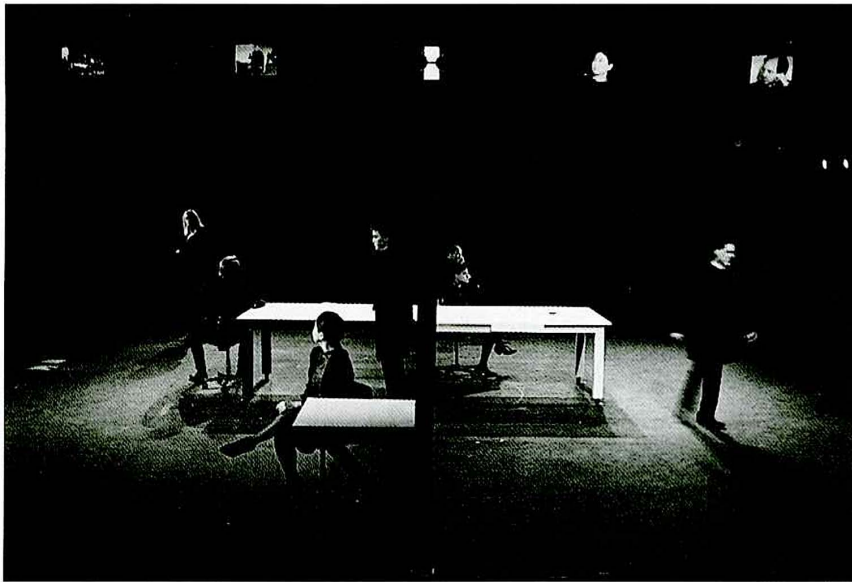
実は、私は、演劇教育と演劇の活動というテーマをもう数年も調べているので、イスラエルにおけるこのような教育システムの充実ぶりをみても、驚きはしなかった。別に、これは特殊な状況でもなんでもなく、このような教育システムがあるということでは、アメリカなどはいうに及ば

ず、ロシアでもポーランドでも、事態は、それほどかわりはないのである。そして、このような教育機関には、かならず、立派な劇場があり、その劇場で、彼らは卒業公演を行っているばかりでなく、つねに実践的な教育を受けてもいるのである。そこにはいわゆる普通の近代的な劇場があるだけでなく、いわゆるパフォーマンス・スペースも充実している。たとえば、ニューヨーク大学を例にとれば、実験的なパフォーマンス・スペースもあって、そのような劇場では、リチャード・シェクナーとか、ビン・チョンとか、アン・ボガードとか、アメリカの現代演劇の今日の展開のなかでも重要とされている演出家が、彼らと一緒に、彼らを指導しながら作品を作っているのである。

というわけで、演劇教育の機関は、現代の演劇の実践と密接にかかわりつつ、しかも、そのことによって演劇が活性化し、そのような事態が、日本以外の場所では日々起こっているのだといわれてしまうと、そうなのかもしれない、日本にも、欧米のような演劇大学を作らなければいけないのではないのかとつい考えたくなってしまった。ところが、この数年のリサーチで私が考えるようになったのはそうした方針や理念とはまったくちがったことだったのである。

彫刻家がビデオを手にしたとき

私は、こうした演劇教育機関を訪れるのとは別に、いわゆる重要といわれている演出家たちに会い、彼らの演劇的な出発点について聞くなどして、演劇教育が彼らに与えた意味についても調べていたのだが、こうした人たちの多くが、演劇教育機関に対してあまり好意的な発言をしていないのである。ニューヨークで、ほぼ10日ぐらいのあいだに、ビン・チョン、リチャード・シェクナー、アシュルバニバル・バビツラ、ジョン・ジェスランなどと、立てつづけに会ってインタビューをしたせいもあって、印象がやや凝縮されてしまったきらいもないではないが、ニューヨークの演劇の前衛シーンを主導しているこうした人々がことごとく演劇教育と自分たちの演劇とはあまり関係がないというような発言をしているのである。ビン・チョンなどと話していると大学に対する敵意のようなものすら感じられたし、リチャード・シェクナーなどは、本人がニューヨーク大学のパフォーマンス研究科の重要な教授であるにもかかわらず、彼がなぜ演出家になったのかということを語っていくときに、大学での教育はほとんど関係なかったということを告げようとするのであった。もっとも、ビン・チョンもジョン・ジェスランもアシュルバニバル・バビツラも、あるいは、このようなテーマでのインタビューをする機会をまだもていないロバート・ウィルソンとかピーター・シューマンも、演劇大学や演劇学部を出ているわけではないので、彼らにとって演劇教育などというもの



ジョン・ジェスラン演出 "Everything That Rises Must Converge" (1990)
Photo by Paula Court



ピン・チョン演出 "Alter Sorrow" (1997)
Courtesy of Ping Chong & Company

が意味をもっていないのはあたりまえのことかもしれないということになってくる。

たとえば、ジョン・ジェスランがどのようにして演出家になっていったのかということを見てみると、これはあまり日本の場合とかわりがないように思える。ジョン・ジェスランはフィラデルフィアの美術大学を出たあと、イエールの大学院の彫刻科に入学する。そこでしばらくはいわゆる彫刻作品を作っているのだが、その作品の記録をあるときビデオで撮りはじめるのである。こうしてビデオを手にするようになったジェスランは、その記録を単なる記録ではなく、作品の一種とみなすようになり、やがてそうした彫刻のインスタレーションのなかに人間を置いてみたいと思うようになったりしたのが、演劇的な表現に近づいていききっかけだったという。つまり、彼はここでふたつの新たな道へと出発するのである。ひとつは人間の身体とともにあるインスタレーションという演劇的な表象の形式へであり、もうひとつは人間の身体もその対象になる映像の世界の表象へである。大学院を卒業したジェスランはテレビ局に勤め、そこの映像文化の調査班で仕事をするようになるが、そのような仕事の中で、映像的な表象の特質に触れたジェスランが、やがて映像的でありながらも、同時に、演劇的でもあるようなものにものかを作ようになるのは、イエール大学におけるビデオの使用からのひとつの展開であったということがわかるのである。このようにして演劇と映像とのハイブリッドともいえるべき“マルチミクストメディアシアター”と呼ばれるものを生み出しつづける作家としてのジョン・ジェスランの登場が準備されるのだが、このようなプロセスは、おそらく、日本の有能な作家の登場の仕方とかなり似通ったものであるにちがいないのである。いってみれば、マルチミクストメディアシアターの旗手ジョン・ジェスランの登場に、演劇の教育機関はいささか関与していないというわけなのだ。

ジェスランは80年代のアメリカの演劇シーンで非常に重要な流れを形成する“マルチミクストメディアシアター”の旗手のひとりであるし、ジェスランよりもやや先行して登場しているピン・チョンもまた演劇教育と無縁であると本人が主張しているのを見ると、演劇の教育機関が無数といっていいほどあるアメリカにおいて、実は、演劇教育機関は演劇のあらたな流れを生み出すためにはまったくといっていいほどかかわっていないという事態を想定しなければならなくなるかもしれないのだ。

作家は街から生まれる

ところで、ピン・チョンもまた美術の領域から登場してきている。彼はアート&デザイン・ハイスクールで4年間過ごす(1960-64)、その後、プラット大学のダンス・スクールに入る(ピン・チョンの概念では、ダンスは演劇とは関係がない)。しかし、子供の頃からよく映画を見ていた彼は、映像の世界に惹かれていき、プラット大学で2年間過ごしたあと(1964-66)、スクール・フォー・ヴィジュアル・アーツという映画学校に入るのである(1966-69)。そして、その後も、1970年には、ニューヨーク大学でメレディス・モンクのワークショップに6カ月出るなど、ピン・チョンはさまざまな教育機関を転々としていく。そして、ニューヨーク大学でのワークショップがきっかけとなり、1971年にはメレディス・モンクのグループに入るのである。そこで78年までダンサーとして活動することになるのだが、同時期に、つまり、71年に、『ラザレス』というマルチメディアシアターを、メレディスのところでの活動とは別に、自分でも演出し、いわゆるニューヨークの演劇シーンのなかに入ってくるのである。

こうした経歴であるにもかかわらず、ピン・チョンの意識のなかで、演劇教育はあまり重要な意味をもっていない。子供の頃から映画少年だったピン・チョンは、ハイスクール新聞には映画評論も書き、プラット大学の頃も、映画を見まくるという生活をしていった。演劇に関しては、14歳までは京劇しか知らないという状態であり、演劇を見はじめるのは、1970年代になってからであった。その頃、初期のフォアマン、『マラー／サド』、イオネスコなどに会うのだが、しかし、その頃、アクティングの訓練を受けようとしたりするの、ピン・チョンの場合は、映画のためだった。こうした経緯を経て、いわゆる演劇シーンに入ってきたがゆえに、ピン・チョンの演劇は、本人の定義によれば、折衷主義的なものであるという。ピン・チョンは、「私の大学はニューヨークなのだ」といっているが、映画学校で実験映画や映画史、アニメの編集技術、デザインなどを習っているだけあって、彼のマルチメディアシアターはなによりも多く“映画的なもの”に傾斜していることはいなめない。

「私はダンスと実験映画のあいだにいたのであって、しかも、そのダンスはナチュラル・ダンスです。フォーマルなトレーニングを受けたことのない身体による動き、それが一方にあり、そして映画的な構成とその展開がもう一方にあるのです。」

このようにピン・チョンは語っているが、最初にあげたジョン・ジェスラ

ンに関しても、学生時代のこうした豊かな芸術的な経験を列挙することは容易である。その詳細にいまは立ち入らないが、それにしても、このような姿もまた日本における芸術家の誕生の姿とあまりちがっているとはいえない。日本の場合、彼らの多くが、いわゆる芸術大学ではなく、一般の大学の文学部の卒業生であったりすることが多いというちがいはあるが、大学教育とはべつのところから演劇の世界へ入ってくるという意味ではかわらない。しかし、にもかかわらず、ここで注意を喚起しておくべきではないかと思われるのは、ピン・チョンがかなりあとになってからニューヨーク大学のダンス・コースに通っているというような事実なのだ。とはいえピン・チョンはそのころには6か月しかいない。もちろん、こうしたコース以外に、4年のコースがあるのはいうまでもない。ピン・チョンはその意味で、巧みに演劇教育機関を利用しているといっている。基本的にはニューヨークのアート・シーンのなかを漂うように生きているのだが、大学にも出入りしてみる、しかも、そのときの教師は、ナチュラル・ダンスを教えているメレディス・モンクなのだ。もちろん、クラシック・ダンスのコースもそこにはあるわけであって、そうしたなかにナチュラル・ダンスのコースも混ざっているというようなシステムとして、ここでは教育システムが組み立てられているということなのだ。つまり、ここには選択肢があるということなのである。逆にいえば、演出家になったあとに演劇教育を受けることも可能だということである。これはリチャード・シェクナーにおいて起こったことである。

プロヴィンスタウンでの出会い

リチャード・シェクナーがどのようにして演出家になったか、しばらく本人の話を聞いてもらうことにしよう。

「7歳のとき弟が生まれて私の世界がすっかり変わった。それはパールハーバーとほとんど同じときだった。実際、私の弟が生まれたのは1941年12月10日だった。弟が生まれる以前は、私は好き勝手にやっていた。それ以前、私は、三人兄弟の一番下で、私の祖父も祖母、父も母も、私を愛してくれていたし、母は近くにいると感じていた。それから弟が生まれ、すべてが変わった。私は私の部屋から別の部屋へと追いやられ、兄と同じ部屋に住まなければいけなくなった。弟が生まれてから皆が何かを恐れているようになった。それはあとで戦争のためだとわかったのだけれども、そのときの私はそれが弟のせいなのだと感じていた。私の祖母はもはや私にそれほど注意を払わなくなった。それは私にとって大きな喪失感だった。この喪失感のために、それから私は空想に耽るようになった。家が燃え落ちるのを夢に見て思い描くようになった。われわれは夏は海辺で過ごしていた。私はひとりで浜辺に出て、ステッキを浜辺に立てると波がステッキにぶつかるのを見ていた。あるときそれが私には大都会のように思えた。人々がたくさんいる。そのなかで私はヒーローだった。私は、悪人をなぎ倒している。空想の中で私は劇場にいた。そこで私はディレクターだった。私はすべてを自分でオーガナイズしている。そのように空想のなかで考えることが、7歳のころから、13、14歳頃までの私の唯一の楽しみだった。」

とはいえ、シェクナーはそのまま演出家になる道を選んだわけではない。

「それから私はそういうことを忘れてしまった。青年時代になると、私は、作家になろうと思うようになっていた。」

そして、作家になるためにコーネル大学の英文科に入ったシェクナーにあるとき演劇の世界に入るための決定的な事件が起きたのである。

「私はある偶然から演劇の世界にのめり込んでいった。私はマサチューセッツ州ケイブ・コッドのプロヴィンスタウンで働いていた。レストラ

ンでコックのバイトをしていた。また、ロルカの『血の婚礼』を上演しようということになっていて、私はそこではキャスティングを担当した。昼間は料理をつくり、夜はリハーサルをやっていた。同じ町にオニールの劇場があった。そこでひとつの興味ぶかい連関のようなものが出現した。『血の婚礼』がオープンするちょっとまえに、その劇の演出家がお金をもって町から出ていってしまい、われわれは劇を上演することができなくなった。私は自分の戯曲があるので、それを上演すればいいのではないかと提案した。みんなそれでいいといった。それで翌日、リハーサルをはじめることになった。ところが実際は戯曲などなかった。そこで夜中に短い劇を書かなければならなかった。それは『ロトの娘たち』というロトと娘たちの近親相姦の話だけれども、彼らはそれを読んで、この戯曲でいこうということになった。数日間、リハーサルをした。それから、舞台での読み合わせもやったあとで、上演もした。それからうまくいった。それで私は小さな劇場の演出家になった。その劇場でわれわれはそのほかにもいくつかの劇を上演した。イオネスコ、ベケット、そして、われわれは次の年にもここにもどってきて、夏中、そこで働き、そして演劇をやった。このように私は演出の勉強をするまえに演出家になっていた。」

さらにプロヴィンスタウンでの2年目、シェクナーはさまざまな出会いに恵まれる。彼はオニールの住んでいた家に住込み、そこで多くの人に出会うのだ。そうしたなかで後の著名なイエーツ学者アンタ・レッカーに出会い、商業演劇ではなく、ヴィジョンの演劇とでもいうべきものに魅せられるようになる。そのようにして彼は、後に環境演劇とよばれるようになる浜辺やタウン・ホールなどでの上演を試みるようになったのだという。

シェクナーはその後、アイオワ大学の大学院に進むが、そのときも専攻は英文学なのであった。彼が演劇専攻を選ぶのは博士課程になってからのことであったという。

演劇教育機関とは別のところから出現してきた芸術家の姿、われわれはシェクナーの話のなかにもそのような物語の反復を目にすることになる。しかし、シェクナーはニューヨーク大学のパフォーマンス研究科の教授であり、そこでは、いわゆる演劇史や演劇人類学ばかりでなく、俳優、演出家、批評家のためのワークショップさえしているのである。いったい、そのような場に身を置きながら、演劇教育をすり抜けて演出家になったのだというようなその経歴をうつとりと語っていくというのはどうということなのだろうか、そのようなとき、演劇教育と演劇活動との関係について、本当のところシェクナーはどのように考えているということになるのだろうか。

「私の演劇教育は私に技術的な基礎のようなものを与えてくれた。」



リチャード・シェクナー演出、David Letwin & Company による
“Three Sisters (『三人姉妹』)” (1997)——収容所を舞台にした第3幕より——
Photo by Tom Brazil

しかし、私は、演劇それ自体という視点から見た場合、演劇教育に満足したことは一度もない。なぜなら、演劇教育は意味があるけれども、それが意味をもつのはオーソドックスな演劇にとってなのだ。私が演劇を目にしたのは、街路でであったし、教会でであったし、バーでであった。より興味深い演劇は、いつも劇場の外にあった。それゆえ、私の仕事は、生活とか、つまり、演劇の外で起こっているものを演劇のなかに持ち込むことだった。奇妙なことに、その当時、演劇は死んでいた。そして、生活はずっと生き生きとしていた。」

シェクナーにとっては、コーネル大学でナボコフの講義をきいたり、オニールの家に滞在したりしたことの方が重要だった。(そこでオニールの家の持ち主と恋に落ちたことは決定的だったとシェクナーは語っている。)また、彼は1958年から1960年まで軍隊にいた。軍隊でもいくつかの演出をした。それから、1960年代には、ルイジアナやテキサスに住むようになり、1963年には、ニューオリンズのフリー・サザン・シアターに入り、黒人たちと一緒に演劇活動をするようになった。当時、ブラック・アメリカンは普通の劇場では演劇を上演できず、教会で上演するしかなかった。こうしてシェクナーは教会という演劇空間を見いだすのである。儀式と演劇というテーマはそうにしてシェクナーの演劇理念のひとつの核になっていく。これもまた偶然性についてのロマンチックな物語であるだろう。

教育は挑発する

こうした事象から、私は、いまだ実証することも、証明することも望むべくもないと考えてはいるのだが、ひとつの結論めいたことを述べておきたいと思うのである。

それは作家の出現に関しては、ロマンチックな姿をだれもが思い描きたいと考えがちだということだ。私は教育機関の恩恵を受けているのではないと考えること、それが、彼らを勇気づけてもいるということである。ただし、ここには留保が必要なのだ。彼らは教育機関に関係したことがないのではない。むしろ、さまざまな芸術ジャンルにわたって、教育機関を横断しつつ、さまざまな経験をしているということなのだ。演劇教育を受けて演出家になったのではないが、おそらく、彼らのような選択肢を日本の演劇人はあまりもっていない。つまり、ニューヨークでは、ビン・チョンがメレディス・モンクのダンス・コースにニューヨーク大学で出会うというように、演劇教育機関のなかにもさまざまな可能性が準

備されているということなのである。(ここで、モスクワ大学の法学部を中退し、故郷のペンザに帰り、しばらく演劇活動をしてからあとで、つまり1896年にモスクワ・フィルハーモニー協会の音楽・演劇学校に入学したメイエルホルドのことを思い浮かべてみるのもいいかもしれない。)

そしてまた、そうした演劇教育機関に対して演出家たちが好感情をもっていないということもまた意味のあることなのだ。演劇大学はオーソドックスな演劇のためのものだというシェクナーらの意識は、演劇のあらたな展開をつねに誘発する方向に働くであろうからである。そのような意識がある限りにおいて、オーソドックスな演劇でいいではないかなどという退行現象は起こり得ない。オーソドックスな演劇で事足りたりするような意識では表現不可能なほど現実の世界は動いているのであり、そのような世界のなかに生きていることを意識している彼らは、まさに新しい表象の形式が必要とされているということをたとえば、演劇教育機関を一方に意識することによって、より強く意識することもあるのである。

先端的な場所で展開されていることを大学が吸収したとしても、また、あらたな展開がそれを追い越していくかもしれない。場合によると、大学の方が急進的になることさえある。そうした競合関係が現実にも存在し、それが演劇シーンを活性化させる。いわば、否定性としての肯定性がここには存在するのであり、その意味で、モダニズムの力動性が、演劇も含め、いまだニューヨークの芸術の底流には流れているのである。

唐突のようであるが、その意味でも、演劇教育の重要性が改めて叫ばれねばならないと私は思うのである。

鴻 英良(おおとり・ひでなが)

1948年生まれ。演劇評論家。東京大学文学部人文科学研究科(修士課程修了)。訳書にタデウシュ・カントール「芸術家よ、くたばれ!」(作品社)、アンドレイ・タルコフスキー「映像のボエジア——刻印された時間」(キネマ旬報社)など。今秋には評論集「落下とヴィジョン——演劇のポストモダン(仮題)」(勁草書房)を出版予定。また今春、国際交流基金のプロジェクトでエジプト、イスラエルを訪問。カイロ、テル・アヴィヴ、エルサレムの学校などで日本の現代演劇の萌芽的流れについてのレクチャーを行う。



アジア・カルチュラル・カウンシル —アジアと米国の文化交流支援の35年

ラルフ・サミュエルソン

序

アジア・カルチュラル・カウンシル(Asian Cultural Council、略称ACC)は、米国とアジア諸国との間の視覚及び舞台芸術における文化交流を支援してきた、ユニークな助成プログラムを持つ米国の財団である。1998年に35周年記念を迎える同プログラムは、1963年にジョ

ン・D. ロックフェラー3世(John D. Rockefeller 3rd)の構想・指揮に基づいて、当時JDR 3世基金(JDR 3rd Fund)として知られていた基金の一部として設立された。

ACCは、アジア・米国間の芸術に関する文化交流のみを支援する財団としては唯一のものである。またプログラムの内容も、あらゆる可能性を検討した結果として、個人助成に焦点を絞り、かつ助成対象者への資金援助以外の事細かなサポートを提供していることも、他の助成団体と異なる点である。当カウンシルのプログラムは、米国内において調査、研究、視察、或いは創作活動を目的とするアジアからのアーティストや学者、専門家といった個人に対し、また同様の活動に従事している米国人のアジアでの活動に対して助成金を支給することに重点を置いている。一方、アジアと米国の芸術団体や文化・教育機関に対しても、両地域間の交流に極めて重要な意義を持つと思われる特別なプロジェクトを行う場合には助成を行っている。さらに最近、米国

を含まないアジア諸国間の交流事業にも、僅かではあるが毎年支援を行うことを開始した。なお、ACCの本部はニューヨークに置かれており、東京と香港及び台北に支部がある。

ACCの活動範囲は、助成金の支給並びに外部からの寄附金・助成金の獲得という財団としての活動と、助成対象者やその他のアジア・米国間の文化交流関係者への情報やガイダンスを提供するサービス団体としての活動が含まれる。こうした活動の中で特に注目すべき点は、一人ひとりの助成対象者のために組まれるACCのスタッフによる親密な協力態勢であろう。当カウンスルのスタッフは、各助成対象者の専門的な目標や目的を実現するために、個人のニーズに対応する要素を取り入れたプログラムをあつまえ、対象者の訪問先の芸術・文化に関する状況について相談に乗り、スケジュールを組んだり、現地の芸術関係者との会談のアポイントメントを取り、或いは調査研究のための協力・提携関係を事前に用意し、助成対象者がアジアや米国の芸術界において、ジャンルを超えた幅広い活動を展開できるよう積極的に支援する。

ACCとJDR 3世基金

ACCの活動のルーツは、ジョン・D. ロックフェラー3世が1963年に設立したJDR 3世基金の中に設けられた「アジア・カルチュラル・プログラム」(Asian Cultural Program)である。同氏が妻のブランシェットと共有したアジアの芸術と文化に対する愛情と、夫妻が米国とアジアとの間のコミュニケーションと理解の促進に向けて注いだ情熱、そして個人の才能とその可能性を育てることの意義に対する彼らの信念が、ACCの助成プログラムの基礎を形成している。当時既にアジア・米国関係の重要性を理解していた点では、夫妻に先見の明があったと言わざるを得ない。また、傑出した才能と可能性を備えた個人が、社会に対して如何に貢献できるかについて、夫妻が関心を払っていた点も、プログラムが設立された30年以上も前と変わりなく現在でも有効であり重要である。

ACCの前身であるJDR 3世基金のアジア・カルチュラル・プログラムは、その後15年間、事業費と管理費の両方を賄うためにロックフェラー氏が毎年提供していた寄附金によって運営された。1978年の氏の死後、JDR 3世基金の評議員会は、芸術と人文科学の分野でアジア・米国間の相互理解を促進させてきた同基金の活動を引き継ぐには、独立した財団法人を設立するのが妥当であるとの結論に辿り着いた。この決定に基づき、広く一般に支援される財団として、1980年にロックフェラー夫人を初代理事長に迎えてACCが設立された。こうして35年間の継続した歴史を持つJDR 3世基金とACCは、どの財団よりも長くしかも集中的にアジア・米国間の文化交流を支援してきた。これまでにアジア及び米国から3,000名以上の個人が助成対象者としてこのプログラムに関係し、これ以外にも数多くの方々がACCのスタッフの協力を受けてきている。さらに、当カウンスルは、過去の助成対象者とも「同窓生」として親密な関係を維持している。ほとんどの同窓生が既にそれぞれの活動分野や国々で文化的リーダーとして活躍しているため、このような関係は、太平洋地域におけるACCの活動を発展させてゆく上での貴重なネットワークであり、資源として大いに役立っている。

1980年代におけるACCの成長

1980年のACCの設立は、JDR 3世基金からの出捐金をもとに実現した。金額としてはささやかであったこの出捐金は、ごく基本的な管理

費を賄うために寄附されたが、その背景には、助成金を含む事業費のための資金を、他の財源から調達できるであろうとの予想があった。ACCが公益法人として設立されたのは、一個人による寄附に依存する体制よりも、もっと幅広い基盤を有する財務支援体制を確立する必要性を意識していたことを反映している。特に当時は、世界の舞台に浮上しつつあったアジアの包括的な文化の重要性が、米国をはじめ様々な国や地域で認識され始めていた時代であった。

1980年代、ACCは特定の目的のために構築された助成プログラム¹⁾の設立に向けて、外部の財源からの新たな資金の確保を実現した。これらのプログラムの多くは、フォード財団(Ford Foundation)やスター財団(Starr Foundation)、米国連邦政府の人文科学支援基金(National Endowment for the Humanities)、アンドリュース・W. メロン財団(Andrew W. Mellon Foundation)、日本のセゾングループ(国際交流基金との協力による)、ローレンス・S. ロックフェラー氏(Laurence S. Rockefeller)、そしてJDR 3世基金といった大口の寄贈者からの目的限定型の寄附金によってそれぞれ個別に設立された。また、その他の特定助成プログラム—例えば香港や台湾で設立されたプログラム—は、年度毎の寄附で成り立っている。現在ACCの活動資金は、基本財産運用収入と、米国とアジアの個人や財団、企業、政府機関からの年度毎の寄附による複合的な形で賄われている。

ACCと日本

ジョン・D. ロックフェラー3世が日本の芸術と文化、そして日米関係に寄せていた並々ならぬ関心を反映して、1963年にJDR 3世基金が設立された当初から、日本はACCの助成プログラムの中において、中心的で且つ重要な存在として位置づけられてきている。1983年にACCの日米芸術交流プログラム(Japan-United States Arts Program)が設立されたことにより、当カウンスルの日本での助成活動が本格的に始まり、以後拡張してきた。米国において調査、研究、創作活動を行う日本の芸術家や学者、また同様にこれらの活動を日本で実施する米国人に対して助成金を支給するこの日米芸術交流プログラムは、国際交流基金を通じてACCに寄附されたセゾングループからの200万米ドルをもとに設立された。また、同プログラムは1989年以来、毎年セゾン文化財団からの補助的支援を受けている。ACCがセゾングループ及びセゾン文化財団と共に築いてきたこのような関係は、当カウンスルが結んでいる、後述の他の財団等との協力関係の雛形であると言っても良い。堤清二氏が、ACCの日本での活動に対して支援を表明し、その後セゾン文化財団を設立された事実は、これまでに日本の芸術・文化、並びに国際交流の分野に対して意義ある貢献をしてきた同氏の活動をよく象徴している。ACCにとって、日本の最も重要な芸術助成財団のひとつであるセゾン文化財団と協力し、親密な形で活動を共にできることは、誠に光栄である。

日本でのACCの活動内容は、新しく設立されたブランシェット・H. ロックフェラー・フェローシップ基金(Blanchette H. Rockefeller Fellowship Fund)²⁾によってここ数年さらに向上している。同基金は、日本の芸術家や専門家のために設立され、毎年1~3件の奨励金を支給している。現在70万米ドルに相当する同基金の運用財産は、日本のJDR 3世基金やACCの過去の助成対象者の協力によって、極めてユニークで、しかもACCとその同窓生との間の親密な関係を示す感動的な形で集められた。

1963年から1997年までの間、ACCは伝統及び現代芸術の両方を含む様々な分野の400名近い日本の芸術家や学者に助成金を支給してきているが、その多くがそれぞれの分野のリーダー的存在となってお

り、著名な芸術家または芸術関係の専門家として活躍している。例えば、作曲家では故武満徹氏や柳慧氏、高橋悠治氏、舞台芸術の分野では唐十郎氏、鈴木忠志氏、朝倉摂氏、またビジュアルアーティストでは篠原有司男氏、宇佐美圭司氏、川俣正氏、写真家では安斎重男氏と宮本隆司氏、そして美術史家の故衛藤駿氏と高階秀爾氏らは皆かつてのACCの助成対象者である。以上の傑出した方々をはじめとする日本からの助成対象者は、当カウンスルの日米芸術交流プログラムの向上のために有意義な助言そして支援を提供する強力なグループを構成している。同時に彼らは、ACCの活動全体にとって有力な資源であるアジアそして米国の助成対象者やACCのスタッフによって構築されている、広範囲なネットワークの一部となっている。アジア・太平洋地域のACCの同窓生及び支援者との緊密なつながりは、当カウンスルの活動の中の最も重要な財産のひとつである。

1990年代の協力関係及び共同事業

1990年代に入って、アジア・米国間の関係は大きな変化を経験した。これまで長い間、経済や政治の分野で顕著だったアジアの国際的な役割は、今や芸術や人文科学の分野でも目立ってきており、他方米国内の人種構成の変化に伴い、アジアの文化は米国の一般生活とは切っても切り離せないものとなっている。こうして異文化の探求や、異文化同士が協力しあえる機会が増えたことから、現在米国及びアジア諸国の文化機関や助成団体は、かつてないほどにアジア・米国間の交流活動に活発に関わっている。こうした流れに沿って、ACCは、太平洋地域における交流の促進や、或いはアジアの活気あるアーツ・コミュニティの向上を目的とする他の機関と協力することにより、当カウンスルの助成プログラムの強化を行おうと考えている。このような協力関係に基づいた活動を通じて、ACCの限られた助成金予算と他の機関の予算を、将来連結して考えられるようになれば、ACCがこれまでに培ってきたアジアにおける幅広い経験と長い助成の歴史は、より大きなインパクトを与えうる力となるであろう。

ACCの財団としての安定性に特に重要な意味を持つ協力関係は、ロックフェラー・ブラザーズ基金(Rockefeller Brothers Fund、略称RBF)との提携である。1991年以来、この協力体制は、双方の機関の活動を向上させ、それぞれにとって有益な関係となっている。RBFのオフィスの一角を借りているACCは、RBFから管理及び財務上のサポートを受け、これにより当カウンスルの運営費の節減が可能となり、また同基金とのこうした緊密な関係は、ACCの助成プログラムの効果を増大させるのに役立っている。一方、この協力体制を通じてRBFは、アジアにおける同基金の存在を広くアピールすることができ、さらに芸術・文化に対する個人助成が中核を成すACCの既存プログラムとの連携により、主に機関向けの助成を行っているRBFのアジアでの活動が補完されるというメリットがある。

過去4年間、ACCは新たに幾つかの共同事業を展開させることにより、助成活動の範囲を拡張させてきた。例えば、「ACCアジア滞在レジデンス・プログラム」(ACC Residency Program in Asia)²⁾はフリーマン財団(Freeman Foundation)から3年間に亘る支援を受け、またACCの台湾でのパートナーとして最近設立された中・米アジア文化財団(Sino-American Asian Cultural Foundation)との共同事業として、「台湾フェローシップ・プログラム」(Taiwan Fellowship Program)³⁾が誕生した。さらにヘンリー・ルース財団(Henry Luce Foundation)の助成によって「中国美術史実地セミナー・プログラム」(China On-Site Seminar Program in Art History)⁴⁾や、フォード財団(Ford Foundation)の支援による「インドネシア博物館

開発促進プログラム」(Indonesian Museum Development Program)⁵⁾、ロックフェラー財団(Rockefeller Foundation)からの援助による「カンボジア芸術師範養成プログラム」(Cambodian Artists Mentorship Program)⁶⁾、そして韓国のオック・ラン文化財団との共同プログラム「オック・ラン文化財団フェローシップ・プログラム」(Ock Rang Cultural Foundation Fellowship Program)⁷⁾が実現している。これらの新規共同事業は、ACCの助成活動の範囲を広げ、同時にアジア・米国間の文化関係に大きく寄与している。

ACC設立35周年記念会議

ACCの助成プログラムの創設に際してジョン・D. ロックフェラー3世を導いた理論は、30年以上前と同様に、現在でも有効かつ意義あるものである。また、長年の活動の中核である個人助成も、米国とアジアとの間に理解と協力という名の橋を築くのに引き続き不可欠で重要な役割を果たしている。ACCのこのプログラムは、才能ある個人が、その成長過程に、養成、教育そして国際的な体験を得る機会を与えられた場合、のちに自国の文化機関やアーツ・コミュニティの発展に大きく貢献するであろうとの仮説に則っている。このような性質の助成プログラムの成否を正確に評価するのは極めて困難であるが、ACCはこれまで、助成対象者の活動を長年追ってゆくことを基本的な評価方法としてきた。現実には、当カウンスルの活動の意義と重要性は、かなりの数のACC助成対象者がアジアの文化的リーダーになっている事実によって証明されている。私共としては、助成プログラムを綿密に見直し、その効果を評価し、またアジア・太平洋地域の文化に関する最新の問題を分析する際に、このような助成対象者に集まって頂き、ACCの評議員とスタッフに対して是非協力をお願いしたいと考えている。米国とアジアの関係が発展を迎えている現在の重要な時期に、ACCの助成対象者との会議を開催し、対話を行うことは、当カウンスルが21世紀における世界の変化に対応し得るような形で助成プログラムを改善し、調整してゆく上で大いに役立つであろう。

以上のような考えに基づいて、本年10月21日から同25日まで、マニラのフィリピン文化センター(Cultural Center of the Philippines、略称CCP)において、ACCの設立35周年を記念する会議が開催される。CCPはフィリピンの最初のアーツ・オーガニゼーションであり、その複合施設は幾つかの劇場、展示場、そして会議場を有する。ACCは同センターとはこれまで活発な関係を築いてきており、1960年代末以来CCPのスタッフトレーニングやプログラムの構築を支援する助成金を何度か支給してきた。同センターには優れたスタッフがおり、現在彼らはこの会議の企画・構成に関連してACCと密接に連動している。

10月の会議には、アジア各地から約40名、米国からの数名、そしてフィリピンの10から15名程度の助成対象者が参加する予定である。これにACCの評議員とスタッフ、そして支援者やアドバイザーが加わる。10月21日(木)に「事前打ち合わせ」と称して、正式な会議に先立って参加者がお互いに顔を合わせ、意見を交換しあえる機会を設ける。その後開催される会議そのものは、討論会、文化機関の視察、そして芸術作品の発表・鑑賞という充実した内容で構成される。会議は各日、今日のアジアにおいて芸術家と学者がその活動の中で直面している問題について、一つないし二つの主要テーマに焦点を絞ったセッションとして開催される。また「アジアのコンテンポラリー・ダンスの新しい方向性」と題する特別上演プログラムでは、ACCの助成対象者である数名のダンスアーティストたちの作品が紹介され、さらに東アジアと東南アジアのビジュアルアーティストたちの作品が展示される小規模の展覧会が開催される。そして同会議を締め括る最後のセッションは、

サンバ・リクハーンと呼ばれる、ケソンシティにあるアーティスト・イン・レジデンスの複合施設で行われ、ここではフィリピンの民族音楽と舞踊の祭典が屋外で特別開催される。

多くのアジア諸国において、政治・経済・社会の急激な変動から起こる様々な重大な難問の解決に、芸術家と学者が最前線に立ち取り組んでいる。過去35年間、ACCの活動は確かに効果的であり、重要であったと自負するが、アジアそしてアジア・米国内の文化的様相がドラスティックな変貌を遂げているため、ACCが豊かで意義深い貢献を将来も継続して行っていくための最良の方法を、正確に把握するのは困難である。東アジアと東南アジアのACC助成対象者が一堂に会する初めてのイベントとなる35周年記念会議は、アジアの文化方面における資源、ニーズ、そしてプライオリティーを考察する特別な機会となるであろう。この会議が、助成対象者やその他のアジアの主要な芸術関係者との間の、対話と分かち合いの新しいフォーラムとなり、次世紀において有意義となるプログラムを設計できるようACCを導いてくれることを切に願う。

【編集部註】

- 1) 「ブランチェット・H. ロックフェラー・フェローシップ基金」：日米の文化交流に長年貢献し、1992年に他界したロックフェラー夫人の功績を讃えて、日本からの過去のJDR 3世基金とACCの助成対象者等500名から成る人々の協力によって設立。同基金は、3年に亘る準備期間を経て、1995年10月に東京で開催された美術オークションの結果得られた70万米ドル相当の売上金からとなり、ACCの日本芸術交流プログラム内に設立された。同基金からの支援は1996年より開始され、毎年3件以内の助成を行っている。
- 2) 「ACCアジア器用レジデンス・プログラム」：1995年から97年までの3年間にわたって行われたフリーマン財団の支援によって設立された助成プログラム。米国の個人アーティストや学者、または東アジアと東南アジアの文化・教育機関において調査、教授活動、創作活動のレジデンスを取っている米国人のプロを対象とする。プログラムの目的は、①米国内におけるアジア文化関連の研究、並びにアジアにおける米文化関連の研究の促進と、②芸術・人文学の分野における米国内からの個人と、アジアの団体・個人との間の長期的関係の設立にある。当プログラムで助成対象となるプロジェクトは、その企画と実施段階において、米国人の専門家と受入先のアジアの団体との間で緊密な協力関係が結ばれることが求められ、最終的には出版物や、講座の設立、或いは新作の創造といった具体的な成果の発表が期待されている。
- 3) 中・米アジア文化財団及び「台湾フェローシップ・プログラム」：中・米アジア文化財団（略称SAACF）は、台湾におけるファンレイジングや、米国内で調査、研究、創作活動を行う台湾のアーティスト、学者、専門家に助成金を支給するACCのパートナーという目的で設立された財団。1995年10月、ACCとの共同事務所を台北市に開設。「台湾フェローシップ・プログラム」は、ACCと同財団が1995年から共同で始めたプログラムであり、上記の事業に対する助成金以外にも、米国内とアジアの芸術関係の専門家が、台湾の芸術

術団体が主催する現地開催の文化交流事業に参加する場合にも支援している。SAACFの活動を通じて集められた個人、企業、そして財団による寄附金により、1996年に最初の6件の助成が実現した。

- 4) 「中国美術史実地セミナー・プログラム」：ヘンリー・ルース財団からの3年間の助成をもとに設立されたプログラム。中国美術史を研究する米国の大学院生に対して、中国文化という大きなコンテクストにおける中国美術への理解を深めるための機会を与える目的で設立。同時に、この分野における米国の研究理論・方法を中国の美術史・学生に紹介する機会ともなっている。中国の教育機関との協力によって同国での調査・研究セミナーを設立することを条件に、1995年より米国の大学に対して毎年3年間に亘る助成金を支給。両国の機関それぞれの教授クラスの担当者が、米中の大学院生が参加するセミナーを指導する。
- 5) 「インドネシア博物館開発促進プログラム」：インドネシアの博物館のキュレーター等の専門家が北米もしくは他のアジア諸国の博物館で研修を受けたり、これらの地域の大学院で博物館学の研究を行う活動、また同様の博物館学の専門家によるインドネシアでのワークショップ活動を支援するプログラム。フォード財団からの助成金をもとに、ジャカルタのヌサンタラ・ジャヤ財団（Nusantara Jaya Foundation）と共同開発によって企画された助成プログラム。
- 6) 「カンボジア芸術師範養成プログラム」：ブノンベンの王立美術大学（Royal University of Fine Arts, 略称RUF）との共同プログラム。RUFは、カンボジアの多くの舞台芸術大家が亡くなった1970年代のクメール・ルージュ政権後、同国の舞踊及び音楽の伝統保存と継承を第一の責務として出ている機関であるが、これまでかなり苦しい状況の中で舞台芸術と視覚芸術の分野での教育、調査、研究プログラムの開発・維持に努めてきた。ロックフェラー財団からの助成金を受けて1997年より本格的に開始された当プログラムは、カンボジアの大家とそこで学ぶ若手への補助的支援を行い、これにより130名のプログラム参加者が、生活費を稼ぐために他業種での就労をほとんど行わなくても、上述の芸術分野に集中して学ぶことが可能となった。
- 7) 「オック・ラン文化財団フェローシップ・プログラム」：ソウルのオック・ラン文化財団とACCとの協力関係による当フェローシップ・プログラムは、韓国と米国、そして韓国と他のアジア諸国との間の文化交流を支援する目的で1985年に設立された。オック・ラン文化財団からのACCへの助成金により、米国において、（特に演劇の技術関係の）調査、研究、創作活動を行う韓国のアーティストと専門家に対して毎年2～4件の助成を行っている。今後は、韓国を訪問する米国の専門家や、韓国でワークショップを開催したり、同国の芸術活動を調査するアジアのアーティストへの助成も計画している。申請の申込はソウルのオック・ラン文化財団とACCのニューヨーク本部の両方で受け付けている。

ラルフ・サミュエルソン
(Ralph Samuelson)

アジア・カルチュラル・カウンシル(ACC)ディレクター。コーネル大学卒業後、ウエズレイン大学にて音楽の修士号を取得。イースタン・コネチカット州立大学にて民族音楽の講師、スミソニアン協会主催の米国民生活フェスティバルのリサーチャーを務めた後、1976年よりACCの前身であるJDR 3世基金に勤務。1992年より現職。ACCでの活動の他に、尺八の教師ならびに演奏家として広く活躍。



Photo by Masako Koyano

第5回制作実践セミナー

「地方公演のルート作り——効果的なアプローチとプレゼンテーションの方法」レポート

第5回目の開催となるセゾン文化財団主催の制作実践セミナーでは、「地方公演のルート作り——効果的なアプローチとプレゼンテーションの方法」をテーマとして取り上げ、2月6日に当財団の森下スタジオにて開催された。

■地方公演の状況

当財団の98年度募集要項の「創造環境整備プログラム」の重点課題に「現代舞踊の地方巡回公演のシステム作り（上演が東京に集中する傾向にある現代舞踊公演の、地方での巡回公演

の機会増加に向けた具体的な企画を募集）」とあるが現代演劇、現代舞踊ともに地方公演による上演機会の増加はマーケットの拡大に繋がっており、舞台芸術の活性化へ向けて大きなファクターとなることが予想される。

しかし、「東京以外の場所で多くの観客に作品を観てもらいたい」と芸術団体が考えても、経済効率の悪さや観客動員の難しさなど、地方公演を行うには様々なハードルがある。巡回公演となると、新劇や商業演劇では演劇鑑賞団体などが国内ツアーのルートとして活用されているが、当

財団が助成の対象と考えている若手の小劇場演劇やコンテンポラリーダンスに関しては、これといったルートが確立されていないのが現状と言ってよいだろう。

一方で、近年、自主事業に意欲的な公立ホールの増加が目立ってきており、ファンドソース、ハード、そして最近では人材においても、自治体のホールが芸術活動の活性化の基盤として非常に大きな役割を担いつつあるというのが、芸術関係者の共通認識ではないだろうか。

従って、前述のような芸術団体が本拠地以外



津村 卓氏

での公演を実施する手段として、小劇場演劇やコンテンポラリーダンスに理解のある公立ホール、もっと端的に言ってしまうと、そういったジャンルに理解のあるホールの担当者に直接アプローチをかけるというのが現段階で最も現実的な方法と言える。

■ レクチャー:「地方公演を実現するために」

では、具体的に、どういったところに、どのようにアプローチして行けば良いのか?そこで、今回は講師に(財)地域創造の芸術環境部チーフディレクターとして全国各地のホールの事情に詳しい津村卓氏を講師としてお迎えし、現状に関してお話いただいた。津村氏は大阪の扇町ミュージアムスクエア、伊丹市アイホールのプロデューサーとしての経験も持ち、芸術団体に対する理解も深く、今回のお話でも公立ホールと芸術団体の両者の間に立ち、どうギャップを埋めていけば良いのかという視点で話して下さった点は、芸術団体にとって大変有益だったのではないかと。

津村氏の話では、全国で公立ホール数は2,500館くらいあるが、その中で自主事業を行っているホールは600程度だという。「まずはそのホールがどういう形態でどのような自主事業を行っているのかチェックすること。また最近では民間の人材をホールが採用するケースも多いのでスタッフの構成を調べることも必要」と語る。

その後、プレゼンテーションの方法として「公演



坂手洋二氏

を打つということだけで完結せずに、まずはワークショップなど教育普及的な意味も含めて土壌を作っていく。小劇場演劇やコンテンポラリーダンスはやりたがらない所の方が多いと思った方がよい。徐々にホールの関係者や地域との信頼関係を築いて行くことが必要。」「数劇団が実施を始めた例だが、劇場費を無料にしてもいい、広報を依頼するという形で話を持ちかける。そうすれば予算の少ない地域のホールにとっては無理に自走で行わなくても、ホールは事業で埋まるというメリットがある。それを継続して理解を深めては。」という具体的な提案もしていただいた。

また最後には、北は北海道から南は鹿児島まで、全ての都道府県別に有力なホールと担当者の名前をリストアップして下さったため、真剣にメモを取る参加者の姿が目についた。

■ ケーススタディ:「燐光群『漱石とヘルン』の全国公演」

更に今回は、昨年、劇団創立15周年記念公演として『漱石とヘルン』を福島、岩手、東京、静岡、愛知、岡山、大阪、福岡、宮崎、熊本、鳥根、神奈川の12都市で上演した燐光群をケーススタディとして取り上げ、主宰者の坂手洋二氏にお話をお伺いした。

もちろんこれらの公演は一朝一夕に実現化した訳ではない。「昨年初めて公共の劇場に積極的に働きかけることに挑戦してみた。まず企画書

を作り送付したが、全く知己の無いところは少なく、人間関係的な繋がりが以前よりあった場所が多かった。」と坂手氏が語るように劇団として86年よりはば毎年、地方公演を実施してきたという長い実績があって、昨年これだけの規模の公演が実現したわけである(ただ、今回に関してはラフカディオ・ハーンという題材、佐野史郎という出演者を前提に企画が進行した面もあるので、一概に他の劇団の参考になるとは言い難いとのこと)。

「自分が以前所属していた劇団転位21は、前身の劇団である“つんばさじき”がテントを含めた旅公演を重視しており、ネットワークを持っていた。81、82年辺りで経験したが、自分の劇団を設立してから旅をやるのが当たり前という感覚があった。」と、ツアーを始めたきっかけをはじめ、坂手氏には初期の頃からの公演先の状況などをお話しいただいた。宿泊先や運搬、交通手段、劇場の運営スタイルなど、次第に公演条件が改善され、システムティックになって来ている点には、80年代から現代に至るまでの演劇環境の変遷を見る思いがした。

*

質疑応答時間では「これだけはしてはならないこととは何か?」という質問が出されたが、これに対しては「公演だけして帰ってしまうこと。劇場や地域側では何かを残したいという気持ちが強く、コミュニケーションを求めている。次のこともあり直後に帰りたいと思うが、何を置いていけるのか劇団として考えていった方がよいのでは。」(津村氏)「スタッフについては安全面もあるので、無理に兼任するなどして疎かにしてはいけない。」(坂手氏)「制作スタッフはできる限り立てて欲しい。劇団に制作がいなくて許されるのは小劇場だけ。ツアーして回る場合は制作という窓口が無いと劇場側が困る。」(津村氏)などの注意すべきポイントが述べられた。

*

ツアーの実績のある参加者から、他劇団の状況なども伺い知ることができたが、興味深かったのは地方公演のあり方がその団体のポリシーに直結しているという点である。目的も多様であればスタイルも多様。スタンダードというものとは特になく、千差万別と言ってもよい状況である。従って、今回の情報もその団体に見合った形で取捨選択し、個々の目的のもとに活用してもらえれば幸いである。(1)

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第6号
1998年5月25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
東京都中央区京橋1-6-13 〒104-0031
アサコ京橋ビル5F
Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定:1998年6月末

*本ニュースレターをご希望の方は送料(90円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。