

一九九〇年代ニューヨークの上演空間

戸谷陽子

はじめに

二〇〇一年九月一日、ニューヨーク市のワールドトレードセンターを直撃した同時多発テロ事件により、ニューヨーク市内の交通・通信網は遮断されて市の諸機能は停止したが、ニューヨーク市内で予定されていた舞台芸術公演も多くが中止となった。ブロードウェイ商業演劇のリーグに加盟するいわゆるブロードウェイ劇場は全て一時閉鎖され、当日と翌日のマチネ及び夜の合計三公演をキャンセルし、この二日間の損失は三〇〇万ドルとも言われている。その後ニューヨーク市当局の積極的な後押しにより一〇〇万ドルが投入されてキャンペーンを展開した結果ブロードウェイは観客を呼び戻し、同シーズン下半期の興行収入は破竹の勢いで快進撃を続けた。一方、オフおよびオフ・オフ・ブロードウェイに分類される諸劇場も俳優および観客の交通の確保ができない、俳優の心的外傷により公演が不可能であるなどといった理由で公演中止を余儀なくされたが、これに対して市はとくに積極的な援助をすることはなかった。

ブロードウェイ劇場街に対するニューヨーク市の援助はこの時突然に始まったことではなかった。一九九三年にルドルフ・ジュリアーニはニューヨーク市長に当選すると、州当局と共同して八〇年代に構想されたものの頓挫した形になっていたタイムズス

——ニューヨーク市・州当局の文化政策をめぐって

クエアの再開発に積極的に乗り出した。九〇年代のニューヨーク市の都市景観、とくにタイムズスクエアの変貌ぶりはこの再開発プロジェクトに支えられるところが大きかったのであるが、ジュリアーニ市長は周辺の劇場活性化をこのプロジェクトの大きな柱に据えることで、すなわち市の経済政策と文化政策を並行して行うことで、大きく効果を上げることができたといえる。

同時多発テロ事件直後、ジュリアーニ市長はニューヨーク市民へのメッセージを再三にわたり伝えたが、その中で家族や友人と時を過ごすよう、そしてレストランに出かけて食事をするよう、さらには芝居を見に行くようにという呼びかけにも力を入れたのは、市の経済危機に際してブロードウェイ劇場が大きな力と成り得ることを彼が確信していたためと言い換えることもできる。ここに象徴的に見られるのは、いかにニューヨーク市当局がブロードウェイ劇場を重要視しているかということにとどまらない。ブロードウェイ劇場の活性化に力を入れる州および市当局の文化政策は同時にブロードウェイの劇場とオフ・ブロードウェイ、さらにオフ・オフ・ブロードウェイ劇場の関係性、相互の存在の意味と性格を変容させる内容をももっていたからである。

本稿では、一九九〇年代のニューヨーク市におけるブロード

ウェイ劇場街の活性化が、州や市当局の文化政策の一環として推進され、これにより主流と反主流の関係性が再編成され、劇場空間といういわば外枠の変化が、結果として社会で了解される公共空間の概念や芸術・文化の内容に対する認識に影響をもたらした経緯をたどることで、八〇年代後半以来顕著になったアメリカのネオリベラルな経済政策がこれと有機的に結び付けた形で推し進めた文化政策の結果、二〇世紀後半のグローバル化する都市における芸術・文化の存在を変容させる役割を果たしたことを、ニューヨーク市の文化政策を例に検証するものである。

一九九〇年以降のニューヨークにおける演劇と上演空間を考察する際に重要であると思われる二つの要因が挙げられる。いずれも公的機関の芸術への介入という問題であり、ひとつは、ニューヨーク州の芸術助成金 New York State Council on the Arts (以下 NYSCA) や全米国家芸術基金 National Endowment for the Arts (以下 NEA) などの公的助成金に見られる公的機関の文化政策の問題で、一九八九年にロバート・メイプルソープ (Robert Mapplethorpe) の個展がワシントン DC で主催団体であるコーコラン・ギャラリーの自己検閲によって、キャンセルされたことに端を発する一連の NEA をめぐるスキャンダル¹や、舞台芸術の分野でも、一九九〇年、すでに助成が確定した四人のパフォーマンスティストらの活動が猥褻であるということを理由に助成の交付を取り消されるという事件などをきっかけに表面化した問題である。もうひとつは、ニューヨーク州および市当局の文化政策と結びついた経済政策に関する問題で、八〇年代に構想されたものの、頓挫した形になっていた The 42nd Street Development Project というタイムズスクエア界隈の再開発計画が、ルドルフ・

ジュリアーニ市長のもとで積極的に推進され、地域の経済活性化を標榜するプロジェクト (BID) と並行して、九〇年代ミッドタウンの街並みに劇的な変化を、さらに経済効果をもたらしたことの二点である。NEA など公的基金のことは後に触れるとして、まず九〇年代におけるニューヨーク市の街並みの変化を州および市の政策という観点から追ってみたい。

一 タイムズスクエア再開発計画とブロードウェイ演劇

一九七〇年代半ばに深刻な財政危機に見舞われたニューヨーク市は、市職員のレイ・オフなどにより公共部門を縮小し、同時に金融・企業サービス部門に公的助成を行い、また一九八〇年代初頭までに大幅な減税措置を推進して大規模なリストラを行った。減税の内容とは、財産税の減免、一般法人や営業地代税の引き下げ、株式譲渡税の段階的廃止などで、これによりサービス産業が成長し、またマンハッタン中心業務地区に建設ブームが起ったが²、その後グローバル資本主義の浸透がその後押しをした結果、貧富の差が拡大し、またこの経済的変容が都市空間の変容を誘発してジェントリフィケーションが助長された。八〇年代のニューヨークは、一方で住宅地区の高級化が進み、もう一方では南ブロンクス地区などのように、貧困と公共施設の老朽化などで、都市の荒廃が進んだのである。

一九八〇年代にニューヨーク市は、当時のエドワード・コッチ市長のもと、The 42nd Street Development Project という都心部の再開発計画を企画したが、不動産ブームが始まっていたとはいえ、八〇年代後半にミッドタウンのオフィス街の不動産市場が暴落したこともあり、このタイムズスクエア周辺の再開発

計画は猛反対を浴びて、さしたる変化を及ぼすことができずにこの計画は頓挫した形になっていた。³

タイムズスクエア周辺の古い劇場の改修と管理

一九九〇年、ニューヨーク市と州当局は共同で、The New 42nd Street Project という開発計画を実行するため非営利組織 The New 42nd Street を設立し、四二丁目にあつて廃屋となつていた七つの劇場（それぞれ、ヴィクトリー (Victory)、タイムズスクウェア (Times Square)、セルウィン (Selwyn)、リリック (Lyric)、リバティ (Liberty)、エンパイア (Empire)、アポロ (Apollo) のうち二つは非営利目的に利用することを条件に改修利用計画をゆだねる。The New 42nd Street は四つの劇場を企業にリースすることを決定し、リリックとアポロはフォード舞台芸術センター (Ford Center for the Performing Arts) というブロードウェイ劇場に改修され（一九九七年にオープン）、リバティとエンパイアは二五のスクリーンをもつ巨大な映画館とマダム・タッソー蠟人形館（二〇〇〇年一月オープン）を併せ持つ複合娯楽施設に生まれ変わることとなった。セルウィンはオフ・ブロードウェイ劇場のラウンドバルト (Round About) にリースされ、改修されて二〇〇〇年にオープンしている。一方、ニューヴィクトリー劇場 (The New 42nd Street) は、四二丁目通りの北側七番街の近く、ニューアムステルダム劇場のほぼ向かい側にあるヴィクトリー劇場を、約一四〇万ドルを投じてニューヨーク初の子どものための劇場に改装し、New Victory 劇場として九五年にオープンした。以来、ニューヴィクトリーでは、絵本作家のモーリス・センダックがデザインを担当するオペラや、前衛アーティスト、たとえば、ビル・

アーウィンやリー・ブルーアーらのパフォーマー、演出家を起用して子どものための公演を常時行い、また教育プログラムも充実させ好評を博している。

タイムズスクエア B I D

一九九二年、タイムズスクエア地域はニューヨーク市および州の肝いりで立ち上げた非営利組織の Business Improvement District (以下 B I D) の事業を開始した。B I D とは各州法で定められた「特別地区」の一種であり、商業地やビジネス街を活性化させるためにその地区の不動産所有者や商工会議所、小売業者を中心に組織される非営利団体が運営するもので、合衆国各地の都市に一二〇〇箇所以上制定されている。⁴ タイムズスクエア B I D は警備、環境美化、観光案内、イベントの企画、ビジネス活動の向上と維持、公共空間の規制、駐車場および公共交通の管理、都市デザイン、福祉サービス、消費者マーケティング、地域の構想戦略プランの提案を標榜して、総合的な再開発を行っていく。

ルドルフ・ジュリアーニは、一九九三年に市長に当選して四年に就任すると（九七年再選）、市内各地区の再開発計画をさらに積極的に推進し、また次々と市内の再開発の組織を再編成していった。その結果、二〇〇三年現在マンハッタン、ブルックリン、ブロンクス、クイーンズおよびスタテン島を包含するニューヨーク市内にこのような B I D は、グラントセントラル駅周辺、ローアーイーストサイド、ユニオンスクエア、五番街、マディソン街、リンカンセンター等々を含め四四地区に上つている。グラントセントラル駅の改修工事や、ハーレムの一二五

写真1



丁目通りの再開発による都市空間の変化や経済効果などがとくに話題に上っているが、再開発により活性化した地区がアーバンな空間を拡大して、街の概観は劇的に変化した。一方、不動産価値の値上がりなどの理由で低所得者を中心から遠ざけジェントリフィケーションを促進させることもなった。さらに、安全や秩序といった言葉をキーワードに警察やゾーニング、ホームレス対策が強化されたこともこの政策の副産物として挙げられる。

一九九四年市当局は、タイムズスクエア四丁目と七番街の角にありやはり廃屋となっていたニューアムステルダム劇場(De Amsterdam)を、ニー〇〇万ドルを年三パーセントの低金利でウォルト・ディズニー社にローンし、ディズニー側は八〇〇万ドルを投資して、総額約三〇〇万ドルをかけてこれを改装することを前提にウォルト・ディズニーと四九年間のリース契約を結ぶ。ディズニーはすでにこれに先立つ一九九四年、ミュージカル『美女と野獣』をもってブロードウェイに参入しており、この成功によってブロードウェイビジネスの可能性を確信したわけであるが、これをきっかけにタイムズスクエア地域には続々と大資本のコーポレート産業が、文化・娯楽施設を中心にビジネスを展開することとなった。タイムズスクエアBIDは積極的に大資本の企業誘致を進め、MTV、ヴァージン・レコード、ソニー・シ

ネマックス、ワーナーブラザーズといったエンターテインメント産業や、ヒルトン、マリオットなど大手のホテルチェーンが相次いで、四二丁目への参入を決定する。

一九八〇年代、ホームレスや浮浪者、麻薬の売人がたむろし、ポルノショップやストリップ劇場が立ち並び、地下鉄の駅はといえど悪臭を放って不潔なイメージ一色だった四二丁目通りとその周辺は現在、ディズニーストア、ワーナーブラザーズショップ、サンリオショップ、ミュージアムストア、マダム・タッソー蠟人形館、大型のインターネットカフェ、新しいホテルが立ち並び、また界限には大型おもちゃ店トイザラスや大型資本のレストランチェーンなど今や世界中の大都市にはどこにでも浸透したトランスナショナル産業が連なっており、観光客や家族連れが安心して出かけられるテーマパークのようなブロックに変貌した。(写真1 ニュータイムズスクエア) 犯罪の数も激減し、一九九三年と二〇〇〇年を比較すると、このタイムズスクエア地域の犯罪総数は六〇・六パーセント減少し、とくに殺人、強盗、レイプなどの凶悪犯罪の総計は八一・七パーセントも減少したと報告されている。(同時期のニューヨーク市全体の犯罪総数がマイナス六・九パーセント、凶悪犯罪はマイナス一九パーセントであることと比較すると、そもそもこの地域の犯罪密度が濃いことを考慮してもなお驚異的な数値である)と理解できる。)

ディズニーミュージカル『ライオンキング』のブロードウェイ参入

一九九七年秋、改修を終えたニューアムステルダム劇場は仮

面やパペットのデザイン・制作で知られる前衛アーティストで演出家、「天才」に与えられるといわれるマッカーサーグラントの受賞者でもあるジュリー・テイモア (Julie Taymor) の演出、エルトン・ジョンの音楽によるミュージカル『ライオンキング』The Lion King で柿落とし公演を行った。公演は大好評で、テイモアは九八年に、九七〜九八年シーズンのトニー賞ミュージカル演出部門でトニー賞史上初の女性 (ミュージカル) 演出家の大賞受賞者となり、また衣装デザインの部門でも大賞を受賞し、これがさらに公演の興行的成功に拍車をかけることとなった。以来五年間『ライオンキング』はロングラン中 (二〇〇二年二月現在) で、一二月公演のチケット売上を見ても二〇〇〇〜二〇〇一年シーズンのトニー賞受賞ミュージカル『プロデューサーズ』に次ぐ売上を記録している。⁷

こういったブロードウェイ劇場街の変貌や、『ライオンキング』の大成功などによるブロードウェイ演劇の活性化に対する演劇批評家や演劇研究者は受け止め方はどのようなものであったろうか。たとえばニューヨーク・ニューズデイ誌演劇批評家のリンダ・ワイナー (Linda Winer) は American Theatre 誌のインタヴューで、ブロードウェイのディズニフィケーションが長期的にアメリカ演劇そのものに与える影響を憂慮している。ワイナーの主張は、四二丁目の古い劇場を朽果てるに任せるよりはよいものの、かつてニューヨーク市がこのブロックにのみすべてのポルノショップを閉じ込めようとしたように、ファミリー娯楽やテーマパークミュージカル、フランチャイズ化された公演をこの地区に囲い込み、それ以外の場所で「真の演劇を」制作することがかたうたのであればまだしも、このディズニ化現象はディズニーのい

うように「芸術の境界を押し広げる」ものなどではなく、若い観客のディズニランドおよびディズニー製品に対する欲望を刺激し彼らを教育してディズニランドに行きたいという欲望をもつ大人を生産するのみで、ひいては「文化の幼児化現象」を招くというものであり、演劇の活性化に奉仕することはない。という、良心的かついささか図式的なディズニー批判である。しかし、ディズニー以外のブロードウェイ公演を見ても、後に詳しく述べるように、九〇年代にヒットしたブロードウェイ公演の多くが、もとは非営利の劇場で制作・初演されたものであるという事実があり、ブロードウェイの活性化が演劇にもたらす功罪については別の文脈でさらに検証する必要があるかと思われる。

『ライオンキング』の成功とディズニー批判が本稿の主目的ではないが、ディズニーのミュージカル『ライオンキング』によるタイムズスクエア参入についてひとつ指摘すべき事実は『美女と野獣』によるブロードウェイ演劇参入の戦略とは明らかに異なっているという点である。むろん従来からのディズニー戦略が強化されたことはいまでもない。この地にすでに存在した娯楽産業という環境に参入する際、ディズニーは商品の小売と広告を物理的に結びつけることによってパッケージ化したイメージ戦略を強化し、この地にもたらす利益を倍加した。ニューアムステルダム劇場にはディズニーストアが隣接し、観劇の折に劇場内で『ライオンキング』グッズを購入できるのみならず、となりのディズニーストアであらゆるディズニーグッズを購入できる仕組みになっている。ニューアムステルダム劇場のロビーにはジュリー・テイモアが制作した「オリジナル作品」が

展示されてアウラを放ち、「オリジナル」を見た観客はフェティッシュな欲望をかきたてられておみやげに『ライオンキング』Tシャツなどを買うという仕組みである。このロビーへは直接隣のデイズニーストアに入るドアが開かれていて、観劇の前後にもデイズニーストアの買い物をするのが可能になっており、このように演劇体験と消費がしっかりと結びつく物理的構造が確保されている。しかしながら、注目すべきデイズニーストアの新たな戦略とはむしろ、ミュージカル『美女と野獣』がアニメ映画のミュージカル版としてキャラクターからストーリー展開に至るまでアニメ映画版を前提とした作りでありバカバカしいほどにお子様向けであったのに対し、ミュージカル『ライオンキング』は、アニメ映画版『ライオンキング』の要素を残しつつも、完全に違うものを意識して制作している点であろう。単に視覚的表象についての印象から言っても、ミュージカル『ライオンキング』のキャラクター表象はアニメと違い、ひとことで言えば「かわいくない」のである。デイズニーストアは演出家に前衛演劇出身のジュリー・テイモアを起用したことでリスクを負いつつも、結果的には従来のデイズニーストアのパッケージイメージを一新したといえる。

演出およびパペットデザインを担当したジュリー・テイモアは、前衛演劇界でもユニークな存在である。一九五二年生まれのテイモアは、十六才でパリのルコックマイムスクールに学び、帰国してオーバリン大学の演劇学部でハーバート・ブラウに師事し、その後バリやマレーシア、日本で人形について学んだという経歴を開花させ、八〇年代に積極的に活動を展開し、シエイクスピア作品——『テンペスト』、『じゃじゃ馬馴らし』、『タイタス・アンドロニカス』——や、中米を舞台に少年「ファン」を主人公

にしたカーニバル『ファン・ダリエン』、画家フリーダ・カローの生涯を扱った『フリーダ』など独特のパフォーマンスを教会などのオルタナティブなスペースやボストンのアメリカン・レパートリー・シアターなど老舗のリージョンナルシアターで上演してきた。日本でもテイモアがデザインを担当したストラヴィンスキーのオペラ『オイディプス王』が九二年に小沢征爾の指揮により上演されている。

テイモアのデザインするパペットは単に人形と呼ぶにはあさわしくない。着ぐるみとは異なり身体の前面に装着して操るオブジェであったり、竹馬のようなつくりで背丈を高く見せたり、文楽人形のように操るものであったり、そのほかにも仮面やオブジェを多用して独特の世界を作り上げる。キャストがパペットの操作を行うことを隠さないというのも大きな特徴である。パペットは明らかに人間の「身体的労働」によって操作され、その操作の構造と過程をつつみ隠すことなく観客に見せるのである。『ライオンキング』では主人公のライオンの王子シンバをはじめ、ライオンのキャラクターを演じる人物は、頭の上にライオンの頭部の仮面ともいえるオブジェを載っている。テイモアはいたるところで彼女の作品がアフリカの仮面や東洋演劇に影響されていることを強調するが、たしかにこれはブレヒトやバルトが東洋演劇に見たような異化効果を発揮し、等身大の人間（動物）以上の表象が可能になる。デイズニーストアに演出にあたり、テイモアが強調したのは、「かわいさ」ではなく「エレガンス」であり（“I wanted to go for elegance, not cute.”）、観客に演劇の想像力のパワーや、演劇的体験を供給することであったが、これを「芸術」という言葉に置き換えればさらに

わかりやすいだろう。

モーリヤ・ウィックストロムは、テイモア自身の言説を引用して仮面やパペトリを従来のデイズニーアニメのキャラクターイメージとは異なる「人間らしさ」や「深み」をもつ作品であることを強調することで、作品に新たな商品価値を付加していると指摘しているが¹⁰、デイズニーの戦略は、テイモアの「アーティストリ」によって、商品に「芸術」という新たな価値を加えることで商品価値を上げ、デイズニーランドを訪れる（またはデイズニーの規格化された商品を買う）客を育てることにさらに奉仕するのである。

グローバル資本主義、文化の商品化や画一化を批判する言説は、近年のデイズニー研究の波及にともない枚挙にいとまがないが、演劇の文脈において考える際にここで指摘しておきたい重要なことは、デイズニー参入にともなうタイムズスクエアの変貌が、市や州政府の主導によって文化政策としてもたらされた結果であるということ、そしてそれには「芸術」という（商品）価値が付加されており、娯楽と合体し、経済効果を市にもたらしていることである。テイモアの意図はさておき、単なる「かわいさ」でなく「アートっぽい」仮面やパペット、アフリカっぽいまたはエコっぽい、またはアジアの人形舞台芸術の伝統を意識した文化満載で多元文化主義を商品に回収するブロードウェイ演劇のあり方が、経済政策を基盤にした文化政策として推進され、インフラストラクチャーが公的機関によって整備され強化されて結果的にニューヨーク市に経済的効果をもたらすというサイクルが確立されたのである。むしろ、「芸術性」と「娯楽性」を同時に併せ持ちこれをアイデンティティとして志向するブロードウェイのあり

方はこの時代に始まったことではない。とはいえ、近年のタイムズスクエア周辺のブロードウェイ演劇との関係においてオフ・ブロードウェイ演劇をして非営利の演劇活動を考察する際に、ますます重要なキーワードとなつていように思われる。

二 オフ・ブロードウェイとブロードウェイの接近

アメリカ演劇の代名詞「ブロードウェイ」

ブロードウェイ演劇をあえてあまり明確に定義せずに使ってきたが、実際ブロードウェイ演劇というカテゴリーは厳密には存在せず、文脈によってあいまいであり定義も一定していない。演劇史学者ボードマンの定義によれば、マンハッタンを南北に走る通りの名前がアメリカ演劇、少なくともニューヨークの演劇の同意語として使われてきたこと、一七三五年頃には「ブロードウェイ通りの劇場」が地図上に存在していること、今日ではタイムズスクエアから北の五三丁目までの間にある劇場街のブロードウェイ沿いというよりは東西に伸びるストリートにあることなどが記述されており、電気が導入されて以降多くの劇場の電飾のきらびやかさに「偉大なる白い道」(Great White Way)と呼ばれたこと、第二次大戦後にオフ・ブロードウェイ、オフ・オフ・ブロードウェイという呼び名が小さい劇場の呼び名として定着したことなどが挙げられている。¹¹ 現在、ブロードウェイ六三丁目にあるリンカンセンター内の劇場もブロードウェイ扱いとされているし、地理的条件で明確に定義することは不可能である。おおむねの了解事項は、マンハッタン島ミッドタウン以北のブロードウェイ上に存在し、客席数が三〇〇席以上（一二〇〇席以上をミュージカル劇場、一二〇〇席

写真2



未満で八〇〇席前後をプレイハウスと呼んでいる)の劇場で、大道具係や照明、俳優の加盟する組合の好労働条件が厳密に守られ、設定される広告料金が高く、リンカンセンターを除けば、「リーグ」といわれるプロデューサーや劇場オーナーの協会に加盟している「商業演劇」の劇場および演劇を指すといつてよい。オフおよびオフ・オフ・ブロードウェイとは、ブロードウェイとの差異において生まれたカテゴリーであり、ブロードウェイ上に存在しても客席数、組合労働条件や広告料金などがブロードウェイの条件に満たないとオフ扱いとなるし、オフはおおむね商業演劇であるが、オフ・オフは非営利である。漠然としたイメージとして想起されるだけにせよ、ブロードウェイという商業演劇が「アメリカ演劇」の代名詞として定着していることは確かであろう。

ブロードウェイ演劇における「芸術性」と「娯楽性」

——「よいものは売れる」原則(信仰?)

このブロードウェイの歴史的発展について内野儀は、一九世紀半ば以降ニューヨークという都市がアメリカ合衆国の中心となつてゆく過程で、ヨーロッパのような高級芸術対大衆文化という古典的対立によってではなく、資本主義と民主主義のイデオロギー

を媒介として構想される「国民」文化としての劇場として認知され発展してきたと指摘する。したがって実質的にブロードウェイで表象されるのは戯曲の上演であれ、ミュージカルであれ、「アメリカ」という国家のフィクションナルな全体性であり、それゆえブロードウェイ演劇は必ずや「大衆芸術文化」となるという。¹²

そのようなブロードウェイ演劇において、単なるエンターテインメントではない「芸術性」を保証するものと、メディア・スペクタクルと化した「ライヴの演劇体験」(娯楽)の魅力は、「アメリカ」を確認させてくれるブロードウェイ演劇の存在価値となるであろう。資本主義の進んだ消費社会ではスペクタクル化された(たとえばデイズニーの)魅力を実際に「体験」する「巡礼」(すなわち観劇)が大きな価値をもつこととなり、一方で切磋琢磨された台詞劇の公演は「芸術的」で「良質」であり、それゆえ売れるという信仰が生まれ、「大衆芸術文化」という一見矛盾した複合的な価値体系が確立するのではないだろうか。「アメリカ」を追体験する巡礼としてのミュージカル観賞、良質な演劇を見て「アメリカ」というフィクションを確認するブロードウェイ参りはかくして大いなる価値を発揮することになるであろう。この「良質」な演劇をブロードウェイに提供するオフ・ブロードウェイの仕組みとブロードウェイとの関係性をさらに考察してみたい。

『ライオンキング』以外の九〇年以降のブロードウェイ演劇で、トニー賞を受賞したりまたはノミネートされた作品だけを見ても、いわゆる「質のよい」作品をブロードウェイに送り出すという図式は健在でむしろ活発であるといえる。たとえば一

九三年、九四年の話題作でトニー賞を受賞したトニー・クシュナー (Tony Kushner) 作 *Angels in America* 二部作は、サンフランシスコの非営利劇場ユーレーカ・シアターで初演されている。九五年トニー賞受賞作品でテレンス・マクナリー (Terrence McNally) 作 *Love, Valor, Compassion* はミッドタウンの五七丁目に本拠地を置くマンハッタンシアタークラブの制作・初演であり、九六年トニー賞四部門受賞作品のミュージカルでジョン・サラン・ラーソン (Jonathan Larson) 作・音楽の *Rent* はイーストヴィレッジに本拠地を置く非営利劇団のニューヨークシアターワークショップで制作・初演、同じ年のトニー賞四部門受賞作品 *Bring in Da Noise, Bring in Da Funk* (のち *Noise, Funk*) は、毎年夏にセントラルパークでシェイクスピア作品を上演すること有名なダウンタウンのパブリックシアター制作・初演、二〇〇〇年トニー賞四部門受賞ダンスミュージカル *Contact* はリンカンセンター制作・初演、二〇〇一年トニー賞三部門受賞作品 *Proof* はマンハッタンシアタークラブ、二〇〇二年トニー賞演出賞受賞作品の *Metamorphoses* はシカゴの非営利劇場グッドマンシアターの制作・初演、同列にノミネートされた作品 *Topdog/Underdog* はやはりパブリックシアター制作・初演という具合であり、これらはいずれも非営利の国体や劇場により制作され、興行的に成功したことからブロードウェイ公演に昇格したものである。

ブロードウェイ演劇は基本的にプロデューサーシステムおよびロングランシステムを採用しているが、これはプロデューサーが資金を調達して公演を制作し、「トライアウト」として地方で公演を行い観客の反応を確認しながら改良を重ね、最終的にブロードウェイの劇場で公開して、成功すれば観客が来る限り公演をロ

ングランするというものである。しかし、上記のような九〇年代以降の傾向をみると、地方のリージョナルシアターなどで好評を博した作品がブロードウェイに昇格するというパターンが目立つ。ひとつには、リスクが少ないという理由が考えられる。すでに評価の定まった作品で、すでに作品が出来上がっているとなれば、ブロードウェイ移行に際して新たに加算されるプロダクションコストも低く、ロングランすることができれば収益も上がる。さらに、ここには単なる「商業演劇」ではなく、先に述べた「芸術性」があるという神話が介在しているように思える。

現在四二丁目にある子どものための劇場ニューヴィクトリー劇場に現在隣接するのは、かつてのリリックとアポロ両劇場が改修され一九九七年にミュージカル『ラグタイム』でオープンしたブロードウェイ劇場フォード舞台芸術センターで、ミュージカル『42nd ストリート』を上演しており(写真2 フォードセンター劇場、ニューヴィクトリー劇場)、並びはサンリオショップ、タイムズスクエア劇場、その隣は、上記の七劇場のひとつで、The 42nd Street が非営利でリハーサルスタジオの複合施設に改装することを決定し、ドーリス・デューク財団による多額の助成を得て二〇〇〇年にオープンしたデューク・オン・フォーティーセカンド (Duke on 42nd) であり、その並びはやはり上記の七劇場のひとつかつてのセルウィン劇場をオフ・ブロードウェイの老舗ともいえるラウンダバウトがリースして改修した新しい本拠地劇場アメリカンライン劇場である。ラウンダバウトは九〇年代に、いまやアメリカの古典とも目されるテネシー・ウィリアムズやアーサー・ミラーの作品を

写真3



上演して話題となっている。良質のオフ・ブロードウェイ演劇を恒常的にこの地区に供給しているというわけである。このようにオフや非営利と目される団体も、今や概観はもろろブロードウェイの劇場に劣らず華やかな様相を呈しており、物理的・地理的にも境界線が交錯して混在するようになった。(写真3 サマリオシヨップ、デューク・オン・フォーティーセカンド、アメリカンエアライン劇場) 先に挙げたリンダ・ワイナーの「真の演劇」が何を指すかはつまびらかではないが、少なくともこの地区のオンとオフは仲良く共存しているように見える。

三 オフ・オフ・ブロードウェイおよびオルタナティヴ演劇と公共機関の芸術助成

——「芸術は売れない」という原則の行方

アメリカ演劇において非主流から主流への昇格移行は一九四〇年代に活発化したと言われており¹³、今に始まったことではないとはいえ、この道筋が接近した経緯を概観したが、他方で反主流流すなわちオフ・オフ・ブロードウェイやオルタナティヴといわれる演劇活動が制度的に排除されつつある状況が着々と進んでいる。

一九九〇年、ニューヨーク市および州当局がタイムズスクエア

の再開発の一端として、古いヴィクトリー劇場を改修しニューヨーク市内初の子ども専用劇場ニューヴィクトリーを開設し非営利で運営することを決定した同年、ニューヨーク州は州の芸術助成金NYSCAの予算を半額に削減することを決定した。その結果、州内の非営利の芸術団体は深刻な財政危機に見舞われることとなった。しかも予算削減の対象となったのは、積極的に反主流を支援する団体で、例えばフランクリン・ファーンエス(Franklin Furnace)という前衛アートやパフォーマンスアートをプロデュースする団体のこの年の助成額は、前年の一四万四千ドルから四万ドルへ、すなわち一〇万ドルという大幅な削減となった。興味深いのは、この団体が一九八〇年代から後に九〇年NEA Fourとされたカレン・フィンリー(Karen Finley)、『ホーリー・ヒューズ(Holly Hughes)』、ジョン・フレック(John Fleck)、ティム・ミラー(Tim Miller)——その活動の猥褻さによりNEAから助成を取り消されたアーティスト四人——のうちカリフォルニア在住のティム・ミラーを除く三人の活動を積極的に支援していたという事実であり、このことと予算削減は無関係ではないと思われるのである。

これと前後して、NEAはフランクリンファーンエスの一九九一年の活動内容が「性的に露骨な内容」(sexually explicit content)であったことを理由に九二年、ヴィジュアルアート部門の助成交付を取り消している。フランクリンファーンエスは事実上、公演や展示のプロダクションコストをカヴァーする資金の途を断たれたことになる。九七年以降フランクリンファーンエスは、本拠地に使っていたスタジオを閉鎖し、現在はサイバースペースのみの存在となってしまった。この例は、八〇年代後半

に浮上した芸術助成の公的機関の介入という問題を端的に物語っている。

NEAは、一九六五年に設立された芸術を支援する合衆国内最大の公的助成金制度で、連邦政府の独立した機関として機能し、二〇〇一年の予算総額は約一〇五万ドル、大統領指名のアーツカウンシルメンバーにより方針や予算の配分が討議され、最終的に国会を通過して予算と配分が決定されるという仕組みである。NEAの設立の理論的根拠となったと言われているのが、W・J・ボウモル & W・G・ボウエン (W.J. Baumol & W.G. Bowen) による論文で、舞台芸術は技術革新と資本の蓄積による生産性の向上の余地がほとんどなく、製品(芸術作品)のコストは上昇する一方であり、芸術を市場原理にゆだねれば、芸術文化活動が弱体化するという。¹⁴ 芸術作品が利益を生み出さない以上、これを支援するのが政府のつとめであるという論理から、NEAは芸術活動の支援を行ってきたわけであるが、八〇年代後半にこのあり方が大きく取りざたされるスキヤンダルを経験する。(注1参照)

一九九〇年に、カレン・フィンリーらの助成交付が取り消された後、九六年には共和党上院議員のジェシー・ヘルムズ (Jesse Helms) らの圧力により、ほぼ四〇パーセントという大幅な予算削減を余儀なくされ、しかもヘルムズらは、一九九八年度以降は、NEAそのものの存続を廃止するという修正法案を提出した。結局この修正法案は採択されず、九七年度の最終決定額は前年度と同額、翌年の九八年度予算として、クリントン大統領は九七年度額の三七パーセントを増額することを提案したが、こちらにも採択されず、以後予算はわずかず削減されて、二〇〇〇年には九七六〇〇〇ドルにまで落ち込むこととなった。NEAは再編

成を余儀なくされ、以後助成申請のカテゴリは芸術活動を主催する独立行政法人が優先となり、個人のアーティストの申請カテゴリは文学の助成を除いて消滅する。団体や個人アーティストに交付される助成も消滅し、団体による企画そのもののみに助成が交付されることとなる。独立行政法人はその助成金獲得の活動を十七種あったプログラムから四種のカテゴリの申請へと移行し、またNEAの助成の方針自体も地域の芸術活動と教育の部門に重きを移行して置くこととなった。¹⁵ このような状況下にあつて、芸術家や劇団、プロデュース団体や組織は、プロジェクトの企画以前にまず資金集めに疲弊し、また基金の配分に神経をとがらせることになる。さらにはプロジェクトの企画や決定に、資金獲得のための裁量を反映させることもおおいにあり得るであろうし、また資金獲得のためのアイデンティティポリティクスが進行することも必至である。

メアリ・シュミット・キャンベル (Mary Schmidt Campbell) は「新たなNEAの使命」と題する論文の中で、これまでアメリカ的、とくにニューヨーク的、国際的なものとして知的な文化を形成してきたモダニズムの転覆的 (subversive) なイマジネーション——決してブルジョワ階級におもねることなく、芸術の境界を模索し押し広げるデュシャンやメイプルソープ、セラノといったアーティストのイマジネーション——を擁護する必要性をNEAに対して提言しているが、¹⁶ 「売れない」しかも「ブルジョワ観客を挑発する」たぐいのアートは、公の空間から、市場原理を基盤にした政策を推進する市や州の経済政策によって、または「モラル」を基準に介入を図る議会の決定や政府の機関によって、制度的に排除される傾向にあることは明らかである。

極言すれば、反主流のアートは、売れないということではしかその政治性をそして社会に対する批評性を発揮できず、さらに制度の面からも周辺に追いやられつつあるということであろう。

おわりに

二〇〇一年九月一日の同時多発テロ事件後、九月一六日のブロードウェイ劇場の総収益を見ると三四六〇三八ドルとなっており、前週の九六〇三四五二ドルから実に約七四パーセントの落ち込みを見せている。しかし、それから一ヶ月もたたない一〇月七日の総収益を見れば、一〇五三四一九五ドルと、テロ前の収益を上回っているのである。¹⁷その後ブロードウェイは破竹の勢いで売上を伸ばすこととなったわけであるが、二〇〇二年五月二二日付けのニューヨークタイムズ紙の記事には、同時多発テロ後のブロードウェイのプロデュース団体であるリーグが、積極的に州政府と市当局に働きかけた結果の産物であるとしている。州政府は一〇〇万ドルをつぎ込んでブロードウェイのキャンペーンを支持し、また市当局は二万五〇〇〇ドルのブロードウェイ公演のチケットを購入したといわれている。¹⁸これが、同時多発テロの被害を物理的にも受けた劇場があるダウンタウンのオフおよびオフ・ブロードウェイ劇場に当初まったくの援助がなかったことを考えると興味深い。

一九九〇年代のニューヨーク市および州当局による文化・経済政策を反映して、ブロードウェイ劇場街の都市景観が劇的に変貌を遂げた様子を中心に概観したが、この傾向はタイムズスクエア地域に限ったことではなかったことを付け加えておきたい。八〇年代後半から九〇年代にかけての再開発にともない、ジェントリ

フィケーションが進んで地価が高騰し、たとえばソーホー地区のギャラリーやパフォーマンススペースは大挙してチェルシー地区に移動した。そのチェルシー地区も地価が高騰し、最近ではブルックリンのDUMBO地区 (Down Under the Manhattan Bridge Overpassの略称) にオルタナティブなアートが移動しつつある傾向が見られ、ギャラリーやスタジオ、アトリエやアトスペースが増えている。(写真4 DUMBO倉庫街とギャラリー、マンハッタンブリッジ) 現代美術や音楽、パフォーマンスといったジャンルのオルタナティブなアートや演劇がこの地区のDUMBOアートセンター、セントアンズウエアハウスなど発信されるようになってきた。(写真5 セントアンズウエアハウス)

商業的なブロードウェイの演劇がグローバル資本主義を反映した都市空間の中で、主流とか中心といった精神を発信している一方で、いちごこのように、反主流やオルタナティブな演劇が場所を移しつつたかに政治性を発揮しているという構図はひとまず顕在ということができると思うが、当局の経済政策としての文化政策や公共機関の芸術助成の削減による反主流の周縁化という近年の傾向を鑑みると、これらの反主流のアートコミュニティがどのような形で存続していくかは興味深いところである。二一世紀に入り情報化や資本のグローバル化がさらに進む社会の中で、文化・芸術が経済的条件とますます固く結びついていくのは必至のこととして、舞台芸術の分野においてもその諸条件はさらに複雑化し、また再編成されるのであろうことも想像に難くない。一方で、情報化、サイバーネットワーク化によって、文化は(消費と結びつくにしろそうでな

いにしろ) 軽々と国家の枠を越えて増殖することも可能である。国家などの政治機構が文化をそのような存在として認識し長期的な展望で交渉するそのあり方が問われている。

註

1 一九八九年、フィラデルフィアのペンシルバニア大学の付属研究機関 Institute of Contemporary Art が *The Perfect Moment* と題するその年 AIDS で早世した写真家ロバート・メイブルソープ (Robert Mapplethorpe 一九四六—一九八九) の大規模な全国巡回回顧展を企画し、この企画に対して NEA 一部助成を受けた。メイブルソープの作品は、花などの生物、メイブルソープ自身の知人たちの肖像、同性愛およびサド・マゾヒズムの性的実践を主題にもつことが多い。一九五〇年生まれのアーティスト、アンドレス・セラノ (Andres Serrano 一九五〇—) もまた NEA の助成を受けて作品を制作していたが、彼は主に写真を媒体として八〇年代には血液、尿、精液などを題材にした作品を発表しており、一九八九年制作した *Piss Christ* というタイトルの作品は、キリスト磔刑の小像を自身の尿を入れたグラスに入れて写真を撮影したもので、カトリック教徒やキリスト教原理主義者たちの攻撃の的となっていた。八九年六月、共和党議員の Richard Arney はか一〇八人の議員が NEA に対しメイブルソープおよびセラノの作品を展示する Institute of Contemporary Art に対して助成を交付したことを批難する意見書を当時の NEA の会長に宛てて国会に提出した。巡回展示を予定していたワシントン D.C. のコロンギャラリー (Corcoran Gallery) は、NEA の助成に影響することを考慮し、展覧会を取りやめることを決定した。世論は大きく分かれ、同性愛の活動家はギャラリーの前にビケを張り、また建物の壁にメイブルソープの作品のスライドを映し出すなどの抗議行動を展開した。また全米各地ではこれに抗議する署名運動も展開された。一方キリスト教原理主義者たちもまた、ドナルド・E・ウィルドモン、ジェリー・ファルウェル両牧師らを中心に、連邦議会の議員全員にセラノの写真のコピー

を送りつけ、「モラルを欠いた」芸術の支援をする NEA を廃止するように呼びかけた。

2 伊藤章「グローバリゼーションと情報化のなかの八〇年代ニューヨーク」、『ポストモダン都市ニューヨーク: グローバリゼーション・情報化・世界都市』伊藤章編著、松柏社、二〇〇一年

3 この経緯は *Inventing Times Square* に収録された「Re-Inventing Times Square: 1990」という章に詳しく書かれている。Taylor, William R., ed., *Inventing Times Square: Commerce and Culture at the Crossroads of the World*, the Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996

4 ニューヨーク市の BID については、東京都知事本部企画調整部による調査報告書「ジュリアーニ市政下のニューヨーク」(二〇〇一年七月)を参照。http://www.chijihonbu.metro.tokyo.jp/chosa/chosa/ny/

5 タイムスクエア BID のホームページに公開された二〇〇〇年年初報告書に記載された数値。http://www.timessquarebid.org/books/ny/pdfs/TSBID2000.pdf

6 ニューヨーク州犯罪司法統計で検索した数値。

http://criminaljustice.state.ny.us/crimnet/ojsa/arcastat/arcast.htm

7 「リーグ」の名で知られるブロードウェイ劇場主宰者の組織 the League of American Theatres and Producers にある公式ホームページに公開されたブロードウェイ収益の統計による。

http://www.livebroadway.com/index.html

8 Gold, Sylvia, "The Disney Difference: Geography isn't the only thing changing on 42nd Street," *American Theatre*, vol. 14-10, Theatre Communications Group, New York, 1997

9 Zoglin, Richard, "The Lion King a Different Breed of Cats: Disney Hires an Avant-Garde Director to Stage the Broadway Version of Its Biggest Blockbuster," *Time Magazine*, VOL. 150 NO. 4, JULY 28, 1997

10 Wickstrom, Maurya, "Commodities, Mimeses, and *The Lion King*: Retail Theatre for the 1990s," *Theatre Journal* 51, the Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999, pp. 285-298

11 *The Concise Oxford Companion to American Theatre*, ed., by Gerald

- Bordman, Oxford UP, New York, 1987
- 12 内野 儀著『スロトランからパフォーマンクスへ』二一三頁、東京大学出版会、二〇〇一年
- 13 Auslander, Philip, "American Theater in Transition," *The American Century: Art and Culture 1950-2000*, ed. by Lisa Phillips, Whitney Museum of American Art, New York, 1999
- 14 Baumol, William J., and William G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: Twenty Century Fund.
- 15 The National Endowment for the Arts, 2000, *National Endowment for the Arts, 1965-2000: A Brief Chronology of Federal Support for the Arts, 2000*
- 16 Campbell, Mary Schmidt, "A New Mission for the NEA," *The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities*, ed. by Gigi Bradford, et.al, The New Press, New York, 2000, pp.141-146
- 17 註文に同じ。
- 18 Pogrebin, Robin, "How Broadway Bounced Back After 9/11," *New York Times*, May 22, 2002



写真4

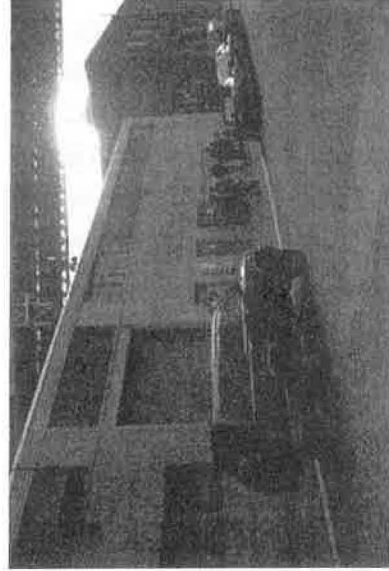


写真5