

非営利型芸術生産システムの形成

—「レジデント劇場革命」とフォード財団—

佐藤郁哉

アメリカ合衆国の舞台芸術にとって1950年代末から1970年代後半までの約20年間は、きわめて重要なターニングポイントであった。じゅうらい個人による寄付が圧倒的な比重を占めていた芸術支援の場に、民間財団、連邦政府（および地方政府）、企業という3種類の、組織をベースとした助成の担い手があいついで加わっていったのである。かつては興行収入と個人のパトロンからの寄付に頼るしかなかった芸術団体の場合でも、1980年代までにはこれら3種の新たな支援主体による助成の割合がその収入の4分の1前後にまで及ぶことも珍しくなくなっていった⁽¹⁾。芸術に対する助成システムに見られるこのような変化は、芸術生産システムそのものあり方にも大がかりな変化をもたらしていった。それは、演劇をはじめとする、それまで助成とは比較的無縁の関係にあった芸術ジャンルにおいて特に顕著な傾向であった。

じっさい、20世紀のアメリカ演劇史において1950年代末から60年代後半にかけての約10年は、「レジデント劇場革命の時代」とでもよべる時期なのである。それ以前はアメリカ合衆国において演劇といえば、19世紀末から20世紀初めにかけてニューヨークへの集中と寡占が成立している、ブロードウェイで制作された演劇作品が他の地域で上演されたり巡

演されるパターンが主流であった。これが、わずかに10年足らずのあいだに大きく変わり、60年代後半以降は逆に新作や実験的な試みのかなりの部分がリージョナルシアターないしレジデントシアターと呼ばれる全米各地の劇場でおこなわれるようになっていったのである。この革命的な変化を引き起こす上で決定的な役割を果たしたのが、1957年にはじまるフォード財団による芸術助成である。そして、その画期的な助成プログラムを斬新なビジョンと強力なリーダーシップで推進していったのは、同財団芸術助成部門の事実上の創設者であり、また17年の長きにわたって同部門の責任者をつとめ、1963年にはトニー賞（アメリカにおける代表的な演劇賞）の特別賞を受賞したW・マクニール・ロウリイである。

このロウリイが享年80歳で亡くなった年の1993年に、全米演劇連絡協議会（TCG）理事長のピーター・ザイスラーは、『アメリカン・シアター』誌上で次のように書いている——「アメリカにおける20世紀の舞台芸術の歴史についての書物が書かれる時には、かなり長い一章がW・マクニール・ロウリイの達成したはかりしれない業績にあてられるだろう⁽²⁾」。じっさい、ロウリイはアメリカにおいて非営利的な演劇活動というものが理念としてもまた組織的・制度的な基盤としても明確な形をとっていく上できわめて重要な役割を果たした。さらに、彼はアメリカ合衆国において非営利的な演劇活動を中心とする包括的な演劇界のネットワークが形成されていくプロセスの端緒となる団体を創設した。

本稿の目的は、一部から「ミスター・アーツ」「芸術界の専制君主」などと呼ばれたこともある、この稀有の財団人ウィリアム・マクニール・ロウリイの人となりとその発想に焦点をあてながら、フォード財団による芸術助成の概要とその影響について、特に演劇に対するプログラムを中心にして検討していくことにある。この問題については、従来あまり研究がなされてこなかったが、近年興味深い論考が博士論文の形であいついで発表

されている。なかでも、Bennett (1993), McNerney (1999), Bassin (2000) の3点は、いずれもフォード財団のアーカイブを主要なデータソースの一つとし、芸術に対する民間ないし国家による助成のあらましとその芸術界に対する影響について論じている。本論文では、この3点の論考をフォード財団の資料を吟味していく際の導きの糸として、レジデント劇場革命の概要と背景要因について「制度化 institutionalization」をキイ概念として用いて考察を加えていく。

レジデント劇場革命の概要

1967年に、業界紙の『ヴァラエティ』は、ニューヨーク以外の劇場で働いている俳優の数がはじめてブロードウェイの劇場で働く俳優の数を上まわったと報じた (Zeigler 1973: 1; LaHoud 1977: 29)。これはまさに革命的な事態であった。というのも、ニューヨークが「演劇の首都」になっていらいプロの俳優であることはすなわちブロードウェイの舞台にたつことを意味していたからである。地域の劇場の舞台にたつのはブロードウェイでつくられた作品の巡演においてか多くはアマチュアの俳優であり、稀にブロードウェイの俳優が地域劇場に客演することもあったが、それもほとんどの場合作品ごとの契約であった。それが、この頃になると、俳優養成所や養成校出身の俳優の卵にとって、レジデント劇場は職業キャリアの出発点として有望な雇用機会の一つになり、また、その雇用形態もブロードウェイに特有の作品ごとの契約ではなく、シーズン単位のものがかなりの部分を占めるようになってきていた。

ニューヨーク以外の地域における俳優の労働市場の拡大は、観客市場の変貌とも密接な関連をもっている。1976年に全米劇場連絡協議会 (TCG) がおこなった調査によれば、アンケートの対象となった176の劇場のうち

回答を寄せた151の劇場だけでも、年間観客動員はのべ1200万人であり、それに対してブロードウェイは860万人に過ぎなかったとされている(Novick 1977: 97)。もちろん、のべ動員数だけで単純な比較をすることには危険がある。というのも、レジデント劇場の観客は定期予約会員がかなりの部分を占めるのに対して、ブロードウェイの場合は年に一度か二度しか劇場に足を運ばない観客や観光客が相当部分を占めるからである。しかし、これも逆にいえば、この年までにレジデント劇場は比較的安定した観客基盤を得ていたことの証左であるとも考えられる。

大がかりな変貌を示したのは、単に労働市場や観客市場という、演劇活動を支える経済的・社会的基盤だけでない。肝心の演劇的成果という点でも、地域の劇場はかつての受信一方の状況を克服して、演劇生産においてある一定のイニシアチブをとれるところまで成長していた。この劇的な変化を象徴的に示しているのは、アメリカにおける代表的なレジデント劇場の一つ、ワシントン(DC)にあるアリナ・ステージが1967年——『バラエティ』が俳優の雇用状況の変貌について報じた同年——に制作・初演した『グレート・ホワイト・ホープ』である。黒人でボクシングチャンピオンだったジャック・ジョンソンの半生を描いたこの作品は、レジデント劇場が制作した作品としては異例の大ヒット作となり翌68年にはブロードウェイで上演されて2年間のロングランを果たし、69年にはピューリッツァー賞を獲得し、さらに70年には映画化もされている(Novick 1978: 116-117; Zeigler 1973: 193-195)⁽³⁾。

この作品の上演を機に、演劇制作、とりわけ新作戯曲の上演におけるニューヨークとそれ以外の地域の関係は大きく変わっていくことになる。すなわち、かつてニューヨーク以外の劇場は、ブロードウェイでつくられた新作戯曲を上演することがほとんどだったが、『グレート・ホワイト・ホープ』いらい、それは両方向になっていったのである(Novick 1978:

117).

さらに、ことは単なる演劇活動やその成果における地域分布のあり方にみられる変化にとどまらない。レジデント劇場革命は、地域分布という以上に、ブロードウェイにおける商業的演劇制作とは全く違ったコンセプトによる演劇生産の可能性を広く示すものでもあった。つまり、一つひとつの公演ごとに一時的なカンパニーを編成するのではなく、年間ないしシーズン契約の俳優・スタッフが共同作業を通してレパトリー・システムでおこなう演劇制作の有効性、あるいはまた、非営利的な組織形態という発想にもとづく演劇生産の可能性が広く認められるようになっていったのである。

フォード財団による芸術助成

1950年代末から60年代中期までのわずか10年足らずのあいだに生じたこの「レジデント劇場革命」の背景については、じゅうらい様々な社会的・経済的要因が指摘されてきた。たとえば、当時は娯楽における映画やラジオなどのマス媒体の興隆によってブロードウェイにおける商業的演劇活動やその派生物ともいえる巡演活動じたいが停滞し、それが製作コストの上昇と一種の悪循環の様相を呈していたとされている。また、投機的な興行が主流になってきたことにより、「正劇」や古典劇に対する満たされない需要がニューヨーク近辺だけでなく全米に存在していたことは、そのようなタイプのレパトリーに重きをおくレジデント劇場にとって有利に作用したという指摘もある。さらに、50年代から60年代にかけての一般的な好景気と教育水準の上昇により、芸術や文化一般に対する高い関心をもつ新しいタイプの観客が生まれてきたことなども重要な要因としてあげられてきた (Poggi 1968: 214; Novick 1978: 97)。

たしかに、「文化爆発」とよばれた一般的な傾向の中で時期を前後して演劇に限らず舞台芸術一般がその担い手という点でも観客のすそ野という点でも飛躍的な拡大を見せたことを考え合わせれば、上⁽⁴⁾にあげたいくつかの要因がレジデント劇場革命に寄与したことは疑いようもない。しかし、特に演劇に限っていえば1957年に開始されたフォード財団による芸術助成プログラムおよび財団が独自におこなった芸術関連プロジェクトの果たした役割を見逃すことができない。

フォード財団による助成プログラムは、はじめて全米的な規模でおこなわれただけでなく、一定のビジョンにもとづく系統的な芸術助成であったという点でも画期的なものであった。比較的良好に知られているように、ヨーロッパの場合とは対照的にアメリカ合衆国における芸術支援は歴史的に民間によるものが圧倒的に多く、しかもフォード財団が本格的な助成を開始するまでは個人による寄付が大部分を占めていた。民間財団による助成の例もないわけではなかったが、1920年代から30年代にかけてのカーネギー財団によるものを除いては、そのほとんどは少額の助成であり、また特定のビジョンにもとづく系統的な助成プログラムであるとは言えなかった (DiMaggio 1986; Weber and Renz 1993: 29-32; Kreidler 1996)。一方、連邦政府による本格的な助成は、1930年代の数年間だけニューディール政策の失業対策事業の一環としておこなわれた芸術プログラムの例を除けば、1965年に全米芸術基金 (NEA) が発足し66年に助成を開始するまではほとんど皆無に近い状況であった (Mulcahy and Wyzomirski 1995)。

このような状況は、1957年になって資産面においても全体の助成総額においても群をぬく存在であるフォード財団に「人文芸術部」が発足し芸術助成に乗り出す頃から大きな変貌を遂げていくことになる。当初部局の年間予算200万ドル足らずの試行プログラムとして出発したこの芸術プロ

グラムは61年には1300万ドル、さらに翌62年には2000万ドルに増額さ⁽⁵⁾れ、その後も1970年代半ばまでフォード財団の助成プログラムの中でも重要な位置を占めていくことになる。1977年までに実際に芸術団体や芸術家個人などに対して支給された助成の総額は、芸術に対しては約2億8400万ドル、人文科学に対しては約7540万ドルにのぼる。⁽⁶⁾また、フォード財団による芸術助成の開始と前後してロックフェラー財団やアンドリュース・W・メロン財団など他の民間財団も芸術助成に乗り出すことになる。もっとも、時に「マグロの群れの中のクジラ」にもたとえられたフォード財団の助成規模は圧倒的なものであり、70年代になって全米芸術基金の予算が十分な規模にまで成長するまでは、単一機関の助成額としては他に並ぶものがない存在だった。じっさい、フォード財団の助成額は、演劇に関しては、1965年と70年の助成額は他の主だった民間財団46団体の演劇に対する助成額を全てあわせた額を越え、またダンスについても1965年と70年代を通して、音楽については1965年にやはりそれらの民間財団の助成総額を越えている (DiMaggio 1986: 225)。

この画期的なフォード財団による一連の助成プログラムにおいて重点領域となったのがバレエそしてレジデント劇場を中心とする演劇であった。同財団の資料によれば、助成が本格化した1962年くらい1974年までの12年間に15劇場に対して1770万ドル、7つのバレエ・カンパニーに1470万ドルが支給されたとされている (Magat 1979: 127)。さらに、60年代後半から70年代にかけてはマイノリティの劇場に約600万ドルの助成をおこない、また29のレジデント劇場に対して1000万ドル以上の予備資金助成 (いわゆる「自転車操業」の状態を脱して十分なだけの資産を形成することを目的とする助成プログラム) がなされている (DiMaggio 1986: 117)。この他のプログラムをあわせて合計すると1957年から1976年までにフォード財団がおこなった演劇関連の助成プログラムは、演劇団

体を対象にしたものが39, サービス組織や大学を中心とするプログラムが42, マイノリティ対象のものが43, 芸術家個人に対する助成や財団独自のプログラムが43, テレビドラマに関するものが44にのぼる (La-Houda 1977: 38).

これに加えて特筆すべきは、フォード財団が1961年に創設した全米演劇連絡協議会 (TCG) である。この協議会は当初レジデント劇場のあいだのネットワーク構築を目的としたサービス組織であり、フォード財団はこの団体が発足してから約20年間の間に300万ドルを助成し、1971年まではその唯一の資金提供者であった。

上にあげた助成プログラム以外のプログラムを含めてフォード財団が1957年らい70年代末までにおこなってきた演劇関係の助成総額は約4300万ドル⁽⁸⁾にのぼる。

フォード財団人文芸術局とロウリーの役割

さきに述べたように、1950年代のアメリカにおいて民間財団が系統的な芸術助成に取り組むことじたい前代未聞の事態であったが、これに加えてその助成プログラムが全米規模のビジョンにもとづくものであることは誰もが想像さえしなかったことであった。これは、ひとえに1957年にフォード財団に人文芸術プログラムが創設されていらいその事実上の責任者をつとめ、また一時期は財団全体の理事長職を代行したこともあるロウリーの壮大な構想と強力なリーダーシップによるところが大きい。

(1) W・マクニール・ロウリーの略歴

財団関係者からも助成を受けた芸術団体関係者からも「マック」の愛称で呼ばれることの多かったウィリアム・マクニール・ロウリーがフォード

財団に職を得たのは、1953年のことであった。1913年にカンザス州のロンバスで生まれたロウリイはこの時40歳であったが、彼は財団職員になる以前に実に多彩な職歴を経ている。すなわち、ロウリイは学部と大学院を経て英文学の博士号を取得した母校のイリノイ大学で5年間助手をしたり講師として1年ほど教鞭をとったことを皮切りに、第二次大戦中は戦時情報局で記者として働いたのちに海軍中尉として兵役に出たり、終戦後には、オハイオ、ワシントン（DC）、チューリッヒで新聞記者をしたりしているのである。また、彼自身の証言によれば、イリノイ大学時代には戯曲を書いて学内の賞をとり、一時期は劇作家兼小説家になるという夢も持って1935年にはニューヨークに来たこともあるのだという。（彼の残した文書の中には未刊行の「ピランデロの戯曲に関する解釈の問題点」と題された原稿もある。ただし、ロウリイ自身は、彼のこの初期の演劇に対する関心と後年の演劇に対する助成のあいだに直接の関係はないとしている。⁽⁹⁾）

ロウリイが53年にフォード財団に職を得るにあたっては、記者時代の同僚であり当時既にフォード財団教育部門のプログラム・ディレクターになっていたウィリアム・マクピークの勧誘によるところが大きい。ロウリイは、はじめこのマクピークのアシスタントとして財団に就職したのであるが、2年後の55年には昇格してロウリイ自身が教育部門のディレクターの一人になっている。⁽¹⁰⁾その後57年に財団全体の組織再編があり、教育部門とは独立して人文科学および芸術に関する助成を担当する小部門としての人文芸術プログラムが新設された時に、ロウリイは同部門の責任者になる。さらに、64年に再度財団組織の改編があり人文芸術プログラムが人文芸術局に昇格した時に、ロウリイはその同局担当の副理事長となり、⁽¹¹⁾以後61歳でフォード財団を退職するまでの10年のあいだ同局の責任者として芸術助成および人文科学に関する助成を推し進めていくことになる。1974年にフォード財団を退職してからは93年に亡くなるまで、芸術関係

のコンサルタントとして活躍し、88年から91年まではサンフランシスコ・バレエの会長をつとめている。

フォード財団におけるロウリイ自身および彼が担当する人文芸術部門の昇格にあたっては、研究者やジャーナリストとしての豊富な経験に裏打ちされた類い稀なるロウリイの財団職員としての能力によるところが大きかったと考えられる。それは、彼が58年に財団に対して提出した欧州4カ国（フランス、英国、デンマーク、イタリア）における芸術助成に関する報告書などからも伺える。すなわち、ロウリイは約1ヶ月間という短い聞きとり調査期間のあいだに精力的に50人以上もの各地の芸術関係者を訪れて聞きとりをおこない、単に欧州の先進的事例の実態について詳細に報告するだけでなく、官僚機構の非効率性などその問題点についても鋭く指摘している⁽¹²⁾のである。また、後でもふれるように、ロウリイが助成プログラムを策定する際におこなった事前調査はきわめて徹底したものであり、彼が理事長や評議会に提出した助成プログラム案にはしばしば詳細なデータや資料が盛り込まれた分厚い文書が添付されていた⁽¹³⁾。

ロウリイの芸術助成に対する思想と理念を中心とする博士論文をまとめたレベッカ・マクナーネイは、このような実証データにもとづく助成プログラムの策定が当時フォード財団に求められていた「科学的フィランソピー」の理念に合致し、また彼の上司や評議会の信任を得る上できわめて効果的だったのではないかと推測している（McNerney 1999: 36）。

じじつ、ロウリイに対する歴代理事長や評議会構成メンバーの信任は厚く、人文芸術部門を含む複数の部門の総括責任者であったマクピークが63年に病におかされて職責を十分に果たせない状態になって以降は、ロウリイがその代理をつとめることが多くなっていった。さらに、64年4月にマクピークが亡くなった後には、当時の理事長のヘンリー・ヒールドに懇請されて、すぐさまロウリイがその後任として、理事長直属の「助成

政策・計画部」(財団全体の運営方針(ポリシー)やプログラム評価をおこない財団全体の将来計画を策定する機能をもつ部局)担当の副理事長をつとめている。さらに評議会との対立などを契機としてヒールドが65年6月に突如その年の年末に辞任することを宣言した直後に長期の休暇に出かけていらい、ロウリイは人文芸術局および助成政策・計画部担当の副理事長という2つの要職を兼ねながら、事実上の理事長として財団事務局全体をまとめていった。また、ヒールドが辞職し、当時連邦政府の要職にあったマクジョージ・バンディが次の理事長に就任するまでの66年1月から4月にかけての4ヶ月間は、正式に理事長代理として財団全体を統括することになった。このような重要な位置を占めていたことも、ロウリイのビジョンを現実のものにしていく上できわめて有効であったことだろう。

(2) 財団資産の急成長

芸術助成という、民間財団の助成対象としては当時ほとんど未開拓の領域にフォード財団が乗り出していくことになる背景として、ロウリイの財団人としてのすぐれた資質という要因に加えて見逃すことが出来ないのは、フォード財団じたいの資産の急成長とそれにともなう財団組織の再編成という相互に密接に関連した2つの要因である。

フォード財団は、もともと1936年に、フォード自動車の創設者であるヘンリー・フォードの長男エドセル・フォードによる現金2万5000ドルの寄贈によって出発し、1950年頃までは同社が本拠を置くデトロイト市にはほとんど限定されたフィランソロピー(民間公益)活動をおこなっていた。この間、財団は何度かフォード自動車の株券の寄贈(および遺贈)を受けていたが、その株は実際に市場で売却されることはなく、また1940年代末までは株の配当もそれほど無かったため、実際の助成活動にはほとんど影響を与えることがなかった。しかし、1940年代末から50年代にか

けては、税法の見直しがおこなわれ、税制上の優遇措置を受けている財団の資産から派生する利益に対するチェックが厳しくなり、また財団一般の活動に対する批判的な論調が議会や社会一般に広がるようになっていった。さらに 1956 年にはフォード財団が所有していたフォード自動車株の売却が始まり結果としてフォード財団の資産が急膨張していったこともあって、フォード財団は次第にその資産を大規模にまた全米的な範囲でフィランソロピー事業に使っていく必要に迫られるようになっていった (Nielsen 1972: 87; McNerney 1999: 34-36; 牧田 1999: 31-34)⁽¹⁴⁾。

じっさい、図 1 にみるように、フォード財団は 1950 年代半ばから 70 年代半ばにかけて毎年 2 億ドルから 3 億ドル程度の助成をおこない、中には 56 年度のように総額で約 5 億 6000 万ドルもの助成がなされた年もある (Magat 1979: 192)⁽¹⁵⁾。

ロウリイがマクピークのすすめに従ってフォード財団に就職した 1953 年は、ちょうど同財団が一地方財団から全米屈指の巨大財団へと脱皮していくプロセスの最中であった。なお、ロウリイはこれ以前に 1948 年にもマクピークから同財団を全米的な財団にしていく上での方策について相談をうけている (この時も財団への就職を誘われているが、この時は断っている)⁽¹⁶⁾。

全米的な財団への脱皮にあたっては、単に助成額や助成対象の地理的拡大というだけでなく、他の財団や公共機関が対象としたことのないような助成領域を設けることも有望な選択肢の一つとしてあった。その意味で芸術に対する助成はきわめて時宜にかなない、また生まれ変わったフォード財団を一般にアピールする上でもきわめて効果的な「ニッチ」としての魅力をもった領域であったと言える。

もっとも、先例がないということは、一面では大きなリスクをとることもである。また、財団の活動内容を決定する最終的な権限をもつ財団

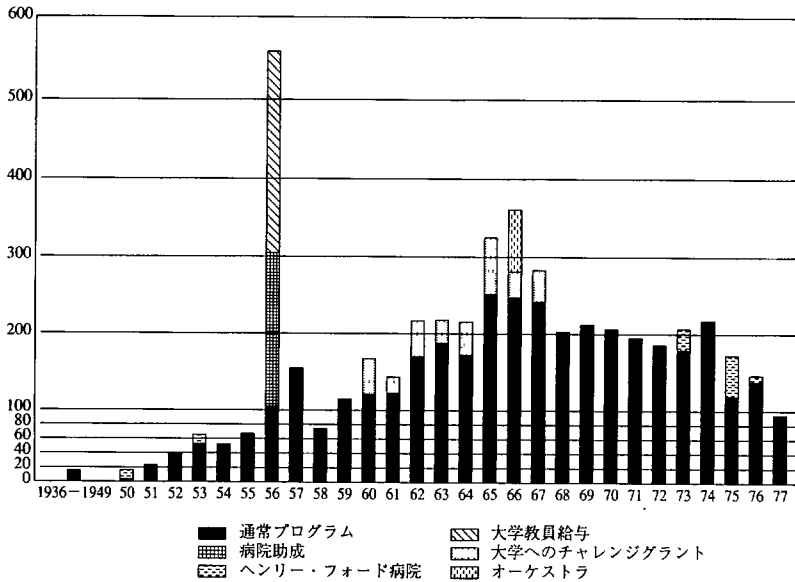
非営利型芸術生産システムの形成

の評議会の構成メンバーはビジネス界の出身者が大多数であり、必ずしも人文科学や芸術に対して特別な素養や理解があるわけではなかった。しかも、後で見るように、ロウリイが率いた人文芸術局が特に重点領域として選択したのは、演劇とバレエというジャンルであった。オペラや美術館あるいはオーケストラの場合は、当時アメリカ社会において既にかかなりの程度制度化された分野であり、また民間財団による助成の先例もないわけではなかった。これらの芸術ジャンルであったならば、ビジネスマン中心の評議会構成メンバーでもある程度鑑賞経験もあり、彼らの理解の範囲内におさまるはずのものであった。これに対して、演劇やバレエは、娯楽や「気晴らし」といった意味あいを越えた「芸術」としての資格があるかど

図1 年次別支出額

フォード財団助成およびプロジェクト：1936-1977

単位：百万ドル



出所：Magat (1979: 192)

うかについてさえ社会的認知が確立されていないジャンルであった。

(3) ロウリーの戦略

この難関をクリアする上で効果的だったロウリーの戦略として、3つのポイントをあげることができる。第一のポイントは、ロウリーがヒールド理事長の指示を受けてこの人文科学と芸術に関する新しいプログラムの企画案の提出を求められた際に、これを5年間限定の試行的プログラムとして提出したことにある。そして5年間の試行後の展開については「現状維持・廃止・拡大」という、3つの選択肢を示していた。5年間限定でありしかも「廃止」というオプション付きであることは、このプログラムの実験的性格を強調し、またそれにとまなうリスクに対する抵抗感を和らげる上で効果的であったことであろう。

さらに、第二の戦略として、ロウリーはこの試行期間の初年度の予算をフォード財団における他の助成プログラムの予算にくらべて相対的にきわめて低額の200万ドルにとどめておいた。また年間200万ドルの予算は、芸術団体じたいの運営費用や資産形成には用いられず、おもに芸術家個人に対する助成とそれぞれの芸術領域について調査をおこなうための予算に使われることになっていた。低額でありまた助成金受給者との長期にわたるコミットメントを前提としない予算計画は、前例のない新規の助成領域のもつ実験的性格をさらに強調することになったと思われる。

芸術に対する助成プログラムを人文科学に対するプログラムとのセットで提出した点も戦略の一つとして考えることが出来るかも知れない。ロウリーは1948年にマクピークからフォード財団の再編成についての意見を求められた時には、既に人文系の学術研究に対する助成プログラムを提案していた。この背景には、その頃の「行動科学」ブームに対するロウリーの批判的見解がある。すなわち、当時は研究資金の助成というだけでなく

社会全体の傾向として社会科学とりわけ行動科学とよばれる分野の果たした一見めざましい成果に対して関心が高まってきており、人文系の学問が軽視されがちだったのである。ロウリイの見解は、これを是正する意味でも純学術研究としての人文科学をサポートすべきだ⁽¹⁷⁾というものであった。また、ロウリイの構想の中で当初芸術は人文系の学問の一部として考えられていた。しかし、実際に人文芸術プログラムが開始されて以降は、むしろ芸術助成の方に比重がおかれるようになっていった。じっさい、既に述べたように、最終的にロウリイの在職中に人文系の学術研究に対して与えられた助成金の総額は芸術活動に対して支給された助成額の5分の1程度にすぎない。現在までに入手できた資料からは、この人文科学から芸術への比重の移動がどのような経緯によって生じたものであるかは必ずしも明らかではない。しかし、人文科学、しかも研究者や研究機関に対する助成は財団事務局の上司や評議会構成メンバーにとって理解しやすい領域であり、これと芸術を組み合わせたことは、芸術助成プログラムに対する抵抗感を和らげる上できわめて効果的であったであろうと思われる。

さきにふれたように、結果的には、人文芸術部門のプログラムは5年間の試行期間の終了を待たずして理事長のヒールドだけでなく評議会からも高い評価を受け、また財団会長が責任者となった財団内の委員会による61—62年度のプログラム評価報告の中で同プログラムがその後10年間における5つの重点領域の一つに選ばれたこともあって、61年には予算1300万ドル、翌年には2000万ドルに増額され、その後も順調な予算措置⁽¹⁸⁾を受けることになった。

芸術関連プログラムがこのように高い評価を受けるにあたっては、プログラム試行段階の成果についてメディアなどが好意的にかつ大きくとりあげてくれたという事実も大きく寄与していた。図2に見るように、現実には、芸術に関する助成総額の絶対額は、他の領域たとえば教育関連の助成

に比べて相対的にそれほど巨額なものではなかった。個々の助成プログラムの額にしても、芸術関連プログラムの助成額は通常、教育関連プログラムのその数の数分の一でしかなかった。しかし、全米屈指のフォード財団が芸術助成という目新しい領域に当時としてはかなり巨額の助成をおこなうということは話題性に富むトピックであり、中にはニューヨークタイムズのように、一面でそれをとりあげるメディアもあったのである。

プログラムの試行段階でロウリイおよび部門の職員がきわめて説得力に富むデータを提示したことも、芸術関連プログラムが財団内で好意的な評価を受ける上で効果的であったと言える。⁽¹⁹⁾ 既にふれたように、その助成額の相対的な大きさに加えて、フォード財団による芸術助成の顕著な特徴の一つとしてあげられるのは、徹底した事前調査にもとづく助成方針の策定である。その調査は、この種の調査からとかく連想されがちな外部委託によるおざなりな統計調査や郵送による質問紙（アンケート）調査などではなく、現地における徹底した聞きとりとフィールドワークによるものであった。すなわち、助成プログラムの策定にあたって、ロウリイ他数名の財団スタッフは、まず1957年3月から58年の10月までの間に全米175カ所⁽²⁰⁾で芸術関係者に対する聞きとりをおこなった。さらに、ロウリイは、さまざまなジャンルの芸術家を財団本部などに招いて会議を開いたりしてフリートーキングのような形でそれぞれのジャンルが抱える問題について意見を交換するような機会を何度か設けている。また、その会議の参加者の一部には、後で助成プログラムそれ自体に関する意見を求めたりもしている。⁽²¹⁾

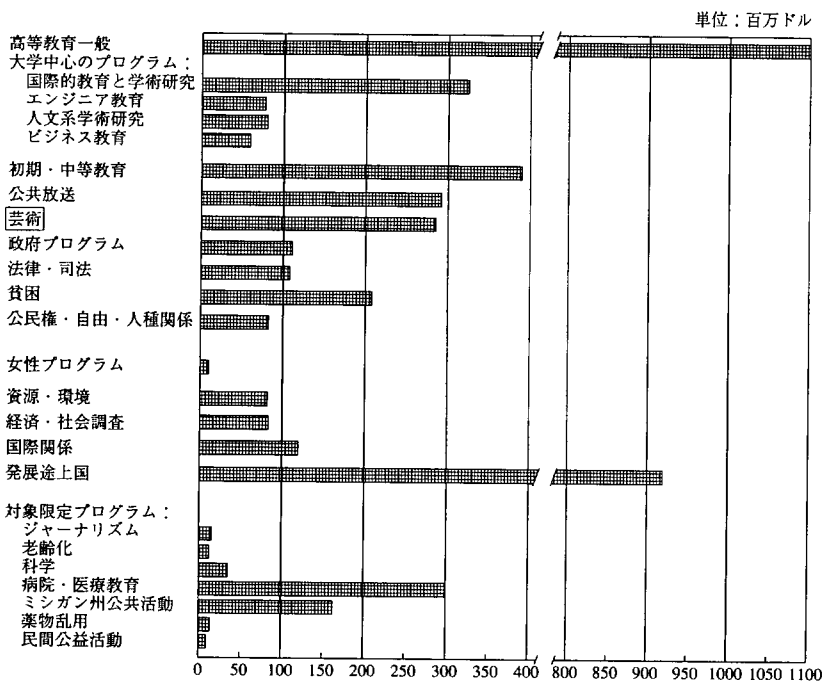
このような徹底した事前の聞きとり調査とフィールドワークの結果として、フォード財団の人文芸術局は、次第に全米規模の芸術の状況に関する情報集積所としての性格を帯びようになっていった。そして、そのような情報収集活動の結果の一つとして、有望な重点的助成対象として浮かび

非営利型芸術生産システムの形成

上がってきたのが演劇とバレエであった。ロウリイは、ある時インタビューに答えて次のように語っている。

……財団あるいは他のどんな形態の組織的な助成活動に関わる団体がやることの一つは、状況という面でもリーダーという面でも機が熟している領域を特に選んでサポートすることなんだ。当時は非営利的な前提のもとづく演劇（あるいはバレエ）の組織づくりの時代だった。状況的に見て機が熟していたし、リーダーとなる人材も揃っていたからこそ、サポートしたんだ。もし「演劇やバレエではなくて」他の分野がそういう状況だったら、そっちの方を選んでいた

図2 対象分野別支出額
フォード財団助成金および財団プロジェクト：1936-1977



出所：Magat (1979：193)

(22)
だろう。

じっさい、他の財団との比較で言えば相対的に巨額なものであったとはいえ、フォード財団の芸術プログラムの予算枠はとうてい全ての芸術ジャンルをカバーするだけのものではなかった。また、マンパワーという点でも、そのプログラムの運営にあたる職員はロウリイ以下数名に過ぎなかった。これに加えて、フォード財団の芸術関連団体に対する助成方針は、当初、収支ギャップの前提（芸術創造団体はその活動の性格からして事業収入のみによっては支出をまかないきれないものである、という想定）にはもとづいておらず、むしろ各芸術団体が事業収入によって経済的に自立することを目標にしていた⁽²³⁾。そのような場合一つの有力な選択肢として浮かび上がってくるのは、特定の領域に重点的に配分することによって助成の実効をあげるというものであろう。また、民間財団による芸術助成の場合は、税金が主な財源となる連邦政府や地方政府による助成の場合とは異なり、公平性や平等性に対してそれほど考慮する必要はなく、むしろ一種の実験としてそのような選択的な助成が可能であったとも言える。

演劇助成プログラムの概要と演劇の「制度化」における4つの側面

(1) 演劇助成プログラムの概要と演劇の制度化

ロウリイは、あるところで、1950年代後半から70年代中期にかけて彼自身を中心となって実施された一連の演劇関連の財団プログラムを17のカテゴリーとして整理している⁽²⁴⁾。まず1957年くらいおこなわれた一連の試行的助成プログラムおよび財団主体のプロジェクトとしては、次の11プログラムをあげる。

非営利型芸術生産システムの形成

- ① 非営利劇場の演出家やマネジャーのあいだでコミュニケーションをとらせることによって、互いの経験を共有させ、また職業上・組織運営上の目的を明確化させていった。
- ② 全米演劇連絡協議会（TCG）をつくらせ、アリー・シアター、アリーナ・ステージ、アクターズ・ワークショップなどの既存の劇場モデルをさらに確固たるものにし、また新しいレジデント・カンパニーの発展をはかった。
- ③ 新米の経営スタッフおよび事務方のオン・ザ・ジョブ・トレーニングのためのインターン制度に助成した。
- ④ 既存および新興のカンパニーのために観客開発のための技術的なサポートをおこなった。
- ⑤ クリーブランド・プレイ・ハウスを通して、若手俳優からなるカンパニーの教育・訓練事業に対して助成し、さらにそれらの俳優に全米を巡演させることによって中小都市における舞台公演に対する観劇ニーズを探った。
- ⑥ プロの演劇人によって選抜された演出家が独自の発想にもとづいて芸術的成果をめざす活動に対して助成金を提供した。
- ⑦ まだ自作が本格的なプロ公演にかかった事のない劇作家の新作戯曲の公演に対して助成した。
- ⑧ 演劇という表現形式に関心を持っている25人の詩人、小説家に対して、レジデント劇場（ないしオペラ）のカンパニーにおいて1年間暮らすための助成を提供した。
- ⑨ 劇場におけるアンサンブル・カンパニーのコンセプトの有効性を検証するために、マッチング・グラントとして、10人の俳優に週給200ドルの年間契約をするための助成金を提供した。
- ⑩ 若手の俳優のために、大学での専門教育によるトレーニングとレジ

デント・カンパニーに入るまでの間の中間ステップとしてのオーディション制度を確立した。

- ⑪ 新しい8つの劇場の設計モデルを構築する上で建築家と舞台美術家が演出家と共同作業できるように助成した。

ロウライは、1962年にフォード財団の芸術助成が本格化して以降の演劇関連プログラムとしては、次の6つをあげている。

- ⑫ 特定のいくつかのプロのレジデント・カンパニーを対象として、運営予算（時には、資産・資金助成）面での直接助成を開始した。
- ⑬ 非営利的演劇団体全般を対象とするさまざまな形態の技術的サポートを継続した。
- ⑭ 戯曲の改訂や稽古を通してレジデント・カンパニーの演出家と劇作家が共同作業できるように支援した。
- ⑮ 特定のいくつかのオフオフブロードウェイ劇場や実験劇場、特に新作志向を強く持つ劇場に対する助成を開始した。
- ⑯ 黒人主体のカンパニーの創設および発展を支援し、若い黒人にとってのプロとしての訓練の機会を増やすよう助成した。
- ⑰ 最低限の公演シーズンの条件を満たす全ての非営利劇場に対して、負債を清算し回転資金を蓄積できるようにすることを目的とした4年間にわたる助成を申請する機会を提供した。

これら17のカテゴリーの助成プログラムないし財団主導によるプロジェクトの要点を一言でまとめれば、「制度化」と言うことができる。そして、その制度化は、以下の4つの側面を持っていたと考えられる——組織、芸術界、職業、正統性。すなわち、フォード財団の助成プログラムは、演

劇活動の社会的基盤の整備という観点からすれば、劇場ないしその中のカンパニーの組織的・経営基盤の充実、全米各地の演劇人のあいだのネットワークの確立、演劇人の職業的基盤の充実、という3つのポイントに重点が置かれていたのである。そして、このようにして演劇活動の社会的基盤を整備することは、同時に演劇という舞台芸術が社会的認知を得て一つの「芸術」としての正統性を獲得するプロセスと不可分の関係にあった。

じっさい、以上のような一連のプログラムをとおして、レジデント劇場を中心とするアメリカの非営利的演劇は、数人の仲間の同志的結合による不定期的な活動から安定した基盤をもつ「組織」と呼ぶにふさわしい構造を備えた半永続的な活動へと変貌を遂げていき、それら組織間や演劇人同士のネットワークも個人ベースのインフォーマルなものからよりフォーマルなものになっていき、さらに、演劇活動それ自体がパートタイムのアマチュア的性格が強いものからよりプロフェッショナルなレベルの高いものへと変わっていったのである。また、それにともなって、演劇それじたいが娯楽あるいは主に経済的利益の追求をめざす商業的活動というステレオタイプを脱して、一種の芸術としての認知を獲得していくようになった。

以上のような観点から先にあげた17の助成プログラムを分類してみると、⁽²⁵⁾ おおよそ次のようになる。

組織的・経営的基盤の整備——②③④⑨⑫⑬⑯

演劇界ネットワークの形成——①②

職業劇基盤の確立——⑤⑥⑦⑧⑩⑭⑮

(2) 組織的・経営的基盤の整備

第一のポイントの組織づくりという点に関しては、1950年代当時アメリカ合衆国において演劇の主流であったブロードウェイの商業演劇が持つ

ていたいくつかの特質と切り離して考えることが出来ない。というのも、フォード財団の助成の対象となったレジデント劇場は、反ブロードウェイをスローガンとして掲げ芸術表現としての演劇を追求する演劇活動の系譜に連なる演劇ジャンルだからである。

商業演劇の場合にはプロデューサーあるいは製作会社が主体となって作品ごとにキャストとスタッフを集めて演劇制作をおこなう、「コンビネーション・システム」⁽²⁶⁾などと呼ばれる制作システムが主流であり、その主たる目的は興行的な成功による経済的な利益の獲得にあった。このようなシステムにおいては、作品づくりは「ヒットか失敗か hit or flop, hit or miss」という、一種の投機的ないしギャンブル的な性格が強くなり、演出家や作家が時間をかけて作品を練り上げたり、長期的な展望にもとづいて俳優やスタッフの訓練をおこなうことがきわめて困難になってしまいがちである。また、作品じたいが興行的に「当たる」ことを主な目的としてつくられることが多く、芸術的水準という点でも問題があるものが少なくなかった。また、当時は演劇の日常的な娯楽としての機能が新興のラジオや映画という媒体によるエンタテインメントにとって変えられる傾向があった。その結果として、演劇は恒常的な興行収入の途が次第に閉ざされるようになり、比較的多数の作品があげる中程度の興行成績で堅実にコストを回収しまた利益を得るというよりは、少数の作品で大ヒットを狙う傾向が強くなっていき、いきおい、ギャンブル的な要素がますます強くなっていったのである。⁽²⁷⁾

このようなブロードウェイにおける演劇づくりにみられる商業主義の弊害はかなり以前から認識されており、1910年代から20年代にかけての「小劇場運動 Little Theatre Movement」などを典型とする、反ブロードウェイを理念として掲げ芸術表現としての演劇を追求する活動はアメリカ史上何度かあった。その顕著な特徴の一つとして、一時的なカンパニーで

はなく永続するカンパニーによる、時間をかけた演劇づくりという理念があげられる。また、永続するカンパニーの場合には、いくつかの演目を日替わりないしシーズン単位で交替に演じていくレパートリー・システムも可能になる。すなわち、ブロードウェイのように、一つの作品をそれが興行的な収益が望めるかぎりはロングランするのではなく、むしろ、ある程度固定したカンパニーのメンバーがいくつかの演目を経験することによって（ある場合には、一つの作品の配役を変えることもできる）経験を豊富にし、その結果として芸術的な成果をあげることが期待できるのである。また、それによって一つひとつの作品に時間をかけて練り上げていくことも可能になる。

演劇が国家や地方政府の手厚い助成を受けているヨーロッパの幾つかの国では、伝統的にこのレパートリー方式の演劇づくりが一つの大きな流れとして存在していた。さきにふれたように、ロウリイは、1957年にはじまる試行プログラムの段階で58年には海外の芸術状況を調査するためにヨーロッパ4ヶ国の聞きとり調査に出かけているが、この調査を通して彼が見いだしたのも、この方式の有効性とヨーロッパにおける演劇を支える社会的基盤の充実度であった。

言うまでもなく芸術に対する公的助成がほとんど皆無の状態であり、しかも後でみるように一般社会においても演劇が正統な芸術ジャンルの一つとして認められていなかったアメリカにおいて非商業的な演劇活動をつづけていくことは至難のわざであった。じっさい、反ブロードウェイないし反商業主義を理念として掲げた演劇運動の多くは、ほどなくして経済的困難や社会的支援の欠如によって衰退していったり、それじたいが当初の志とは正反対の商業的な性格の強い演劇団体に变质していったり、あるいはまたアマチュア活動のレベルにとどまっていた。フォード財団が支援の対象として着目したレジデント劇場の場合も同じようにその多くは経営上の

困難に直面しており、参加者の多くは無給ないしそれに近い状態で厳しい経済的困難に直面しながら演劇活動を続けていたのであった。

ロウリイは、1957年にはじまる聞きとりとフィールドワークを通して、レジデント劇場のいくつかはそのような窮乏状態にもかかわらず優れた演劇的成果をあげていることを見だし、「持続的な組織を前提とした演劇づくりのアプローチ institutional approach」がアメリカにおいても有効性であるという感触を得た。とりわけ彼の関心をひいたのは、ゼルダ・フィチャンドラーが主宰するワシントンのアリナ・ステージ、ニナ・パンス率いるヒューストン（テキサス州）のアレイ・シアター、ジュールズ・アーヴィングとハーバート・ブラウが指導的立場にあったサンフランシスコのアクターズ・ワークショップであった。

フォード財団は、一方では、これらの劇場やカンパニーに事業助成や運営助成をおこなうことによって経営基盤の整備をうながした。さらに、他方では、これらの劇場を一つの経営上および演劇制作上のモデルとして提示することによって、組織を前提とした演劇づくりのアプローチをアメリカの土壤に根づかせようとつとめた。次に述べる、モデル劇場などを中心として互いの劇場を訪問したりコンサルティングをおこなうTCGが主体となって実施されたプログラム、経営スタッフの養成プログラム、定期予約客の拡大を軸とする観客開発に関するコンサルティング・サービスなどは、全てこの組織的・経営的基盤の整備に関わる助成プログラムであった。

組織づくりという点に関してここで特に銘記しておくべき点に、経営スタッフの専門性と劇場組織の法人格という2つのポイントがある。まず経営スタッフの専門性に関していえば、レジデント劇場が少数の同志の集まりであった頃には、主宰者が芸術上の指導者と劇場の経営と組織運営上の責任者の双方を兼ねるのが常態であった。これが、次第に組織の規模が拡大しより効率的な経営が求められるようになってくるにつれて、芸術上の

責任と権限をもつ芸術監督と経営上の責任を負う経営監督の役割が分化してくるようになってきた。ただし、もともと劇場に関わる人々には組織経営、特に会計管理などにはうといタイプが多かった。じっさい、ロウリイはじめフォード財団の職員は、聞きとりなどをとおしてレジデント劇場の多くが一貫した方式で会計処理をしてきた訳ではないことを知るようになる。フォード財団の経営スタッフ向けのプログラムには、③のように、このような事態を改善し、経営スタッフをより専門性の高い職能にすることを目的にしたものも含まれていた。

第二のポイントの法人格に関しては、フォード財団の演劇助成プログラムが本格的に開始される以前には必ずしもその対象となった劇場の全てが非営利組織としての法人格を取得していたわけではない、という点に注意を払う必要がある。たとえば、アリナ・ステージは有志による株の購入の資金で出発し株式会社として運営されていた。助成が本格化してからのフォード財団の助成条件には、受給団体が税法上 501(c)(3)の優遇措置を受けられる条件を満たす非営利法人格を所有していることが明記されており、また、ロウリイ以下財団職員も受給団体に対して積極的に非営利法人化を勧めていった。さらに、65年に発足したNEAも、助成受給の資格として 501(c)(3)の条件を満たす非営利法人格を要求していたこともあって、レジデント劇場は名実ともに次第に非営利組織としての性格を強めていき、またその点で互いに類似した組織構成⁽²⁸⁾になっていった。

(3) 演劇界ネットワークの形成

聞きとりやフィールドワークを通してロウリイおよび人文芸術プログラムに属するフォード財団の職員が見いだしたのは、演劇づくりに関する組織的アプローチの有効性そしてまたレジデント劇場が直面していた経済的窮乏だけではなかった。ロウリイは、調査活動を通して、アメリカ合衆国

の演劇人たちが驚くほど互いのことを知らず孤立していたということを知ることになる。彼は、これについて次のように語っている。

オーケストラはそうでもなかった [関係者が孤立していたわけではなかった]。オーケストラの場合は、全米シンフォニー・オーケストラ協議会と経営者協会があった。オペラもそうではなかった。メトロポリタン・オペラ協議会の中央オペラサービスがあった。……しかし、演劇の場合は完全にそんな状態⁽²⁹⁾だった。演劇人たちは完全に孤立し、互いに接触がほとんど無かったのだ。

フォード財団による全面的な経済的支援によって1961年に創設された全米演劇連絡協議会(TCG)は、まさにこのような状況を克服することを第一の目的としていた。既に指摘したように、フォード財団による調査活動の中には、ロウリイら自身が地域の芸術家を訪問して聞きとりをおこなうだけでなく、同じジャンルの芸術家を財団本部などに集めて意見交換をさせるというような活動も含まれていた。じじつ、TCG発足以前にも、ゼルダ・フィチャンドラーやニナ・バンス、ジュールズ・アーヴィング、ハーバート・ブラウ、あるいはまたニューヨーク・シェイクスピア・フェスティバル主宰者のジョセフ・パップなどは、そのような機会を通して初めて互いの存在を知り、それ以降は個人ベースでインフォーマルな接触を開始していたのである。それが、TCG設立以降は、全米の非営利的な演劇活動に関わる演劇人たちの接触はより広範でフォーマルなものになり、またさらに頻繁なものになっていく。TCGは1964年に非営利団体として法人化され、形式上はフォード財団から独立した組織になったが、フォードはこのTCGの活動に対して単に資金を提供するだけでなく、相互に情報を提供しあって緊密な連携を保っており、またロウリイ自身や他の財団職員は、しばしばTCG本部職員の相談にのったりしていた(McNerney 1999, Ch. 4)。

アメリカ合衆国における非営利的な劇場および演劇人のあいだのネットワークを形成しさらにこれを強固なものにしていく上で重要な役割を果たした TCG による事業の一つに、相互訪問プログラムがある。これは、異なる劇場に所属する演劇人（とくに主宰者と経営スタッフ）が互いの劇場を相互に訪問して演劇制作上および劇場経営上の情報を交換するというものであり、プログラムの参加者は TCG から交通と宿泊費を支給されることになっていた。これによって、参加者は手紙や電話などを介した間接的な情報交換にとどまらず、生きた知識や技術を現場における直接体験を通して身につけることができるようになったわけであるが、同時にこのプログラムは強固な人的、組織的ネットワークを形成していく上できわめて効果的であった。このようにして、かつてはブロードウェイを中心に形成されていた感のあるアメリカの演劇界が、全米的な広がりをもつものに変貌していく端緒が開かれていくことになった。

じっさい、きわめて初期の頃からのフォード財団による芸術助成プログラムにみられる顕著な特徴の一つは、特定の個人や団体に対する助成というよりは、芸術界全体の活性化を目指すというところにあった。実際には、結果としてアリナ・ステージやアレイ・シアターなど特定の数団体に対してさまざまな名目で継続的な助成をおこなうことにもなったが、その趣旨は、むしろそれら優れた芸術的成果をあげている劇場を演劇界にとっての組織モデルとして提示することにあったのである。そして、演劇は、このフォード財団による、芸術界全体を視野に入れたネットワークづくりの成功例の一つであると言える。

さらに、この演劇界ネットワークは、1972 年におこなわれた TCG の改組によってより広範なものになっていく。TCG の構成メンバーは創立当初の 60 年代初期について言えば、レジデント劇場を中心とする 20 劇場前後に過ぎなかったが、創立後 11 年目の 1972 年には全米の非商業的劇場の

実態について調査するためにサーベイを実施し、それをふまえて根本的な組織再編をおこなうことになる。その結果として構成メンバーの範囲をレジデント劇場中心の構成から実験劇場、エスニック劇場、個人メンバーにまで拡大し、劇場に限っていえば34州にある74の都市の175劇場にまで拡大することになった。また翌1973年には、出版事業が強化され、ニューズレター、劇場名簿、メンバー劇場のプロフィールを紹介した『シアター・プロフィール』などを刊行することになる。このようにして、TCGは「非営利的劇場のための全米的サービス組織」として成長していき、またそれと同時に非営利的劇場を中心とする全米規模の演劇界が形成されていったと言えよう。⁽³⁰⁾

(4) 職業的基盤の確立

TCGの設立目的は、「アーティストおよびその他の劇場スタッフ相互の情報交換を促進し、また構成メンバーが互いに運営方法や制作方法について学び合うことを可能にすることによって、演劇を訓練、創造、公演制作の面でよりプロフェッショナルなものにすること」(Theatre Communications Group 1986: 14)とされている。さきに述べた持続的な組織を前提とした演劇づくりのアプローチが当時のアメリカにおける演劇制作の常識に対する挑戦であったように、職業的基盤の確立すなわち「プロ化」もまた演劇に対する当時の一般人だけでなく当の演劇人たち自身の通念ともかけ離れたものであった。というのも、当時プロの演劇活動といえば、通常ブロードウェイにおけるそれを指すのが普通であり、地域で演劇活動をおこなう者の多くはアマチュアであるとみなされていたからである。じっさい、入場料収入だけでは人件費どころか劇場費もまかなえないような状況では、レジデント劇場に対するフルタイムでの関与はきわめて難しいものがあつた。また、当時非営利的な演劇活動の拠点としてはレジデント劇場

他に大学付属の演劇コースなどもあったが、その担当者たちもまた、卒業生の活躍の場としてはブロードウェイあるいはロサンゼルスしか視野になかったといえる。

もっとも、一般にプロとみなされるブロードウェイで活躍する俳優にしても、全てのジャンルの演劇に対応できるような技能を備えているわけではなかった。それどころか、エンタテインメントというよりは芸術的性格の強い古典劇ないし「正劇」は彼(女)らが不得手とするところであった。というのも、当時のブロードウェイのように娯楽性の強いギャンブル的な興行が主流の状態、しかも、公演ごとに一時的なカンパニーが組まれるだけで日常的な訓練がおろそかにされがちな状況では、戯曲のテキストの綿密な読みこみや日常的な訓練、あるいは長期的な視野にたつて試演の繰り返しをふまえて行われる公演などは望むべくもなかったからである。

ロウリイがゼルダ・フィチャンドラーらレジデント劇場の関係者たちとともにTCGを創設した背景には、このような通念と現状に真っ向から挑戦して、レジデント劇場を核にして水準の高いプロフェッショナルな演劇を構築していこうという目論見があったと考えられる。たとえば、1960年に財団の評議会あてにロウリイが提出したTCG設立のための企画書では、全米の劇場が次の5つのカテゴリーに分類されている。

- ① ニューヨークのプロの劇場
- ② オフブロードウェイ
- ③ ニューヨーク以外の都市にあるプロのレジデント劇場
- ④ コミュニティ劇場
- ⑤ 大学付属劇場

この文書の画期的な意義は、右にあげられている3番目のグループ、す

なわちレジデント劇場を明確にプロフェッショナルであると規定している点にある。そして、この文書では、これら5つのタイプの劇場間にコミュニケーションと相互理解が欠如しているために、地域のレジデント劇場が大学からの卒業生やコミュニティ劇場で修行を積んだ俳優にとっての雇用の場となりうることを大学で演劇を専攻する学生もその教師も見落としていると指摘し、さらに、これら5つのカテゴリーの劇場間でコミュニケーションを拡大・充実させることが、それぞれのグループの劇場における演劇公演の質をあげていくために必要であると強調している。

TCG 発足後ほどなくして同団体の関係者にもまた外部の者にも明らかになることではあったが、ロウリイたちの意図はあくまでもレジデント劇場を中心にして演劇のプロ化をはかるところにあった。TCG が実際に活動を開始した直後に作成された1961年の実行委員会報告書では、TCG は次の4つのタイプの劇場から構成されていると指摘している。⁽³¹⁾

- ① ニューヨークのプロの劇場
- ② ニューヨーク以外のプロの劇場
- ③ プロになりつつあるコミュニティ劇場
- ④ プロになるためのトレーニングを提供している大学劇場

実際には、設立後ほどなくしてTCGからは、当初の協議段階では参加していた①と④のタイプの劇場の関係者は離れていくことになり、そのほとんどが②と③の関係者だけになっていった。じっさい、ロウリイたちの意図は、②のタイプのレジデント劇場の経済的基盤を確立するとともに技術的水準を向上させ、またレジデント劇場の予備軍であると言える③のコミュニティ劇場のプロ化をサポートし、また、④の大学劇場で専門的な教育訓練を受けた卒業生が①の商業演劇だけを目指さないで②や③のタイプ

の劇場に就職できるようなルートを目指すことにあったと考えられるのである (McNerney 1999: Ch. 4).

この目的を達成するために TCG が実施したプログラムの一つに、1964 年に開始された「キャスティング情報サービス」がある。これは、TCG が収集した俳優のプロフィールに関する情報をファイリングし、各地の劇場の要請に応じてオーディションの機会を設定したり、TCG 事務局の判断で特定の俳優を推薦する、というサービスである。これによって、ニューヨークを中心とする従来の演劇関連の労働市場とはまったく異なる労働市場が形成される素地が出来上がったことになる。また、当時はブロードウェイ中心の商業演劇の労働市場は投機的な興行や製作費の高騰によって縮小傾向にあり、俳優およびその卵たちにとってブロードウェイ以外の雇用の機会は有力な選択肢の一つになろうとしていた。じっさい、既に指摘したように、非営利的な演劇活動に対する労働市場とキャリアパスは、TCG 発足後 10 年も経過していない 1967 年にはかなり実質的なものになっており、ニューヨーク以外の劇場で働いている俳優の数がこの年をはじめ
(32)
てブロードウェイで働いている俳優数を越えている。

言うまでもなく、演劇は俳優の活動だけで構成されるものではない。また、俳優の雇用が確保されただけで、演劇じたいのレベルが向上し真にプロフェッショナルと呼ぶにふさわしいものになっていくはずもない。さきあげた、フォード財団による一連の演劇助成プログラムには、⑥⑧⑭などのように、俳優だけでなく劇作家や演出家や技術スタッフあるいは劇場経営にかかわるスタッフの技能を向上させ、またそれらの職能にかかわる労働市場を拡大・充実することを目的とするものが含まれていた。

さて、著者が以前に発表した著作 (佐藤 1999) で示したように、演劇の「プロ化」には、少なくとも次の 3 つの次元が含まれている。

- ・職業化——演劇活動が生計を営むに足る十分な収入が保証される職業として成立すること
- ・専門化——演劇人の活動がエキスパートとよぶにふさわしい高度の技能水準を達成すること
- ・専門職化——演劇人の活動が専門職従事者としての権限を獲得すること

これまで検討してきたフォード財団の演劇助成プログラムおよびTCGの活動は、主にこのうち第一と第二の次元、すなわち職業化と専門化を中心に行っているが、ロウリーの芸術助成の理念には、第三の側面、つまり専門職化への展望もきわめて重要な要素として含まれていたと考えることができる。たとえば、ロウリーはあるところでおこなった講演で、アメリカ社会が芸術に対して経済的助成をおこなう上での動機ないし根拠を「地位的動機、社会的動機、教育的動機、経済的動機、プロフェッショナルな動機」の5つに分類した上で、このうち最後の「プロフェッショナルな動機」こそが芸術に対する助成の根拠として最も重要だとしている。⁽³³⁾ すなわち、ロウリーによれば、社会が芸術をサポートする時には、それが地域の威信を高めたり、観客個人の社会的地位のアクセサリーとして役立ったり、あるいはまた子供の情操教育や地域経済の推進に効果的だからという動機にもとづくべきではなく、あくまでも芸術それじたいの価値を認め、プロの芸術家の活動をそれじたいとして価値があるものとして評価するような動機にもとづくべきだとしているのである。⁽³⁴⁾ この講演では、ロウリーは芸術一般に対する助成について論じているが、全く同様の点が演劇に対する助成についても指摘できる。すなわち、ロウリーにとって、レジデント劇場を中心として演劇のプロ化をはかることは、とりもなおさず、演劇を正統な芸術として認め、それを振興することでもあったのである。

(5) 芸術としての演劇の正統性

「アメリカにおける演劇は商業資源ではなく、文化的資源である the theatre in America is a cultural rather than a commercial resource」——ロウリイ自身の発言や著作あるいはフォード財団の助成関連の文書には幾度となくこの文章が登場している。⁽³⁵⁾ また、1962年にフォード財団から発表され、新聞紙上などで大きな話題となった9つのレジデント劇場に対して610万ドル、そのほかのレジデント劇場関係のプロジェクトに対しては300万ドル、合計で910万ドルにもものぼる助成プログラムに関するある資料には、次のような一節がある。

アメリカでは、伝統的に、音楽や美術を文化としてとらえてきたのに対して、演劇についてはこれを商業活動やエンタテインメントとして見なしてきた。この助成プログラムは、これとはさわめて対照的な発想に基づいている。⁽³⁶⁾

演劇を芸術として明確に規定しそれに対して助成をおこなうことは、演劇を組織芸術として再構築すること、そしてまたブロードウェイ以外の地域でおこなわれる演劇をプロフェッショナルと見なすこと以上に通念に対する果敢な挑戦であった。というも、音楽や美術は、比較的早い時期からアメリカ社会においてエリート層から「高級芸術（ハイアート）」としての認知を受け、またその組織化された活動形態としてのオーケストラや美術館のあり方も社会的な評価を受けて経済的、社会的助成の対象となってきたのに対して、演劇は長いあいだ主に娯楽ないし営利目的の商業活動として見なされ、芸術としての評価はあまり高いものではなかったからである。これは一つには、演劇に関しては、ブロードウェイなどにおける公演の華々しい興行的成果（実際には一握りの事例に過ぎないのだが）によって経済的活動として成立しうることが半ば常識となっていたこともある。

これに加えて、音楽や美術がしばしば高度な象徴表現や抽象的な表現を用いることによって難解かつ神秘的な雰囲気をかもし出しているのに対して、日常言語を多用することの多い演劇表現の見かけ上の分かりやすさは、正統な芸術の一ジャンルとしての演劇についての認識を妨げてきたと言える(DiMaggio 1992)。じっさい、さきにあげたように、当時は民間財団による芸術助成したいが珍しい時代であっただけでなく、芸術の中でもとりわけ演劇やバレエという表現ジャンルは、ただでさえ財団の評議員たちにはなじみの薄いジャンルであった。いきおい、ロウリイやレジデント劇場の関係者たちは、ことあるごとに演劇が音楽や美術と同様に正統な芸術ジャンルであることを強調する必要に迫られていたと言えよう。

これまで検討してきた、演劇を支える組織的・経営的基盤の確立、演劇界ネットワークの形成、演劇人の職業的基盤の確立という3つのポイントが、演劇をめぐる社会的基盤の整備という意味での制度化であったとしたならば、演劇の芸術ジャンルとしての正統性の確立は、文化的な意味づけという点での制度化を目指す試みであったと言えよう。じっさい、いかにフォード財団による巨額の助成が提供されることによっていくつかのレジデント劇場が組織的に充実し、またレジデント劇場を中心としたネットワークが成立し、また新たな演劇人の労働市場が形成されたとしても、「非営利的な芸術活動としての演劇」という発想したいが社会的認知を受け、またそれがより広範な社会的支援に結びつかないかぎりには、真の意味での制度化はなしえないであろう。

このフォード財団による演劇の文化的な面での制度化の試みは、比較的短期間のあいだにかなりの程度の成功をおさめた。じっさい、その助成額それ自体もさることながら、全米随一の資産と助成額で知られるフォード財団がレジデント劇場という演劇形態に助成を与えた、という事実それ自体がもつ象徴的意義ははかり知れないものがあつた(Zeigler 1973: 64)。

特に、助成の対象となった個々の劇場に対するアナウンス効果は絶大なものがあった。たとえば、上にあげたレジデント劇場関連の910万ドルの助成に関するフォード財団からのプレスリリースには、単に助成プログラムの概要とその意義についての解説だけでなく、助成対象となった9つの劇場ないし団体——アクターズ・スタジオ、アクターズ・ワークショップ、アレイ・シアター、アメリカン・シェイクスピア・フェスティバル・シアター・アンド・アカデミー、アリナ・ステージ、フレッド・ミラー・シアター、ママーズ・シアター、シアター・グループ、タイロン・ガスリー・シアター——がそれまで達成してきた芸術的成果についてのかかなり詳細な紹介が補足資料として添付されている。一例としてアリナ・ステージに関する資料には、次のような一節がある。

その12年間の歴史の中でアリナ・ステージは、アラン・シュナイダー、ジョージ・グリザード、トム・ボスレイ、フランセス・スタンハーゲン、ジュラルド・ハイケンなど多くの演出家や俳優を輩出してきた。ロバート・アンダーソン、コンラッド・アイケン、ジョシュ・グリーンフェルド、ロビンソン・ジェファーズによる新作戯曲はアリナで初演され、一方アリナのレパートリーには、すぐれた現代戯曲からシェイクスピア、ピランデロ、モリエール、コングリーブ、シェラダン、ワイルド、ブレヒト、ベケット、アヌイ、オキャセイ、オニールの戯曲など幅広いものが含まれている。

フォード財団によって提供されたこのような資料などによってアメリカのメディアは、レジデント劇場という未知の演劇ジャンルを新たに発見するとともに、フォード財団の助成を受けた劇場をはじめとして全米のレジデント劇場およびそれに関わる演劇人たちに対してスポットライトをあてるようになっていったと言えよう。中には、『ウォール・ストリート・ジャーナル』のように、「今や地域にレジデント劇場がないことは、その地

域にとって恥である」とかなり誇張気味に論じる新聞まで出てきた。

ここで銘記しておくべきは、フォードの芸術助成プログラムの多くが「マッチング・グラント」という発想にもとづいていた、ということである。つまり、財団が助成金を支給するにあたっては、それと同額（ないしそれ以上の額）の資金を自助努力によって芸術団体自身が別途確保するという条件がつけられていたのである。これは一つには、既にふれたように、ロウリーの初期の構想の中に、レジデント劇場は最終的には興行収入によって経済的に自立すべきであり、財団からの助成はそのプロセスに対する支援である、という発想があったからに他ならない。また、ロウリーは、その一方で劇場の経常的な運営経費や固定資産などについては、最終的にはフォード財団のような全米的な財団ではなく、劇場が存在する地域の財団や個人による助成・寄付が主体となるべきだと考えていた。じっさい、フォード財団の助成を受けた劇場の多くは、年々その収入のうち地域からのサポートの占める比率が大きくなっていき、フォード財団からの助成の比率は次第に減少していくことになった。これも、最初にフォードからの助成を受けたということのアナウンス効果によるところが大きいと言えよう。じっさい、レジデント劇場が制度化されていき地域社会のエリート層の認知とサポートを受けていく中で、レジデント劇場それじたいが、アメリカの多くの地域社会において一つの「エスタブリッシュメント」、すなわち権威をもつ文化施設になっていったのである（Zeigler 1973: 17）。

結論——非営利劇場の多様化と第二次パラダイム革命

お金が少し入るようになった時には何が起るだろう？ それでは、フォード財団あるいは全米芸術基金（NEA）から、これまで使っていた劇場から10ブロックほど離れたところにあるアトランティック・シティ・ボードウォーク

非営利型芸術生産システムの形成

を手に入れられるだけの資金が得られた時は、どうだろうか？ 偏頭痛が起きる時だろうか？ 突如として組織化にともなう有り余る恩恵を受けられるようになった時には、何をなすべきなのだろうか？……組織図を作るべきだろうか？ 業務をもっと専門化すべきなのだろうか？ 少しは金銭的な余裕ができたのだから、それを内部で分け合うことを考えるべきなのだろうか？ 製品を宣伝し、マーケティングし、流通させること？ 効率を向上させる方法、時間と労力を合理的に使う方法、レパートリーを多彩なものにしてより広い観客層にアピールする方法、収支のギャップを埋める方法？ 頭が痛くなる時であり、驚きの時だ。

——ゼルダ・フィチャンドラー 「劇場それともエスタブリッシュメント？」⁽³⁸⁾

1950年代後半から60年代後半までの10年足らずのあいだに、アメリカ演劇は、演劇制作のあり方に関して、大がかりなパラダイム・シフトを経験した(McNerney 1999: 123)。20世紀に入ってからのアメリカには、ブロードウェイを代表とする商業演劇かアマチュア演劇のどちらしか存在しなかったと言っても過言ではない。それがわずか10年足らずのあいだに、「非営利的でありながらプロフェッショナル」という、いわば第三の形態の演劇生産システムが誕生し、一つの主流の演劇生産システムとして成長していったのである。

レジデント劇場革命の勝利は、アメリカにおける、ニューヨークに過度に集中化した演劇活動の地域的分布を是正したという意味での勝利であるとともに、「非営利演劇」という演劇生産システムの勝利であったとも言える。この新生産システムは、ヨーロッパのレパートリー・カンパニーを一つのモデルにしてはいるものの、英語圏をのぞくヨーロッパの多くの国に特徴的な、国家ないし地方政府による助成に全面的に依存した演劇とは異なる、アメリカ独自の形態としての発展を遂げていった。⁽³⁹⁾

演劇表現の面でも、この演劇生産のパラダイム・シフトによって、アメ

リカ合衆国においてはじめて古典劇や正劇を長い時間をかけて制作していく組織的基盤が形成されていった。また、各地のレジデント劇場の担い手たちは、そのようなジャンルの演劇を支持する広範な観客層と地域社会によるサポート体制をみずからつくりあげていった。このようにして、レジデント劇場革命は、アメリカにおける演劇表現の幅を広げていったのである。

しかしながら、新たな表現を可能にする手段として導入された演劇生産システムの制度化は、一面では、その表現を一定の幅に押し込めてしまう作用をも持っていた。言葉をかえていえば、非営利演劇ないしその中でもレジデント劇場という特定の制度的形態は、ブロードウェイ中心の商業演劇という既存の制度がもつ制約をうち破る上ではきわめて効果的ではあったが、半面でその制度がもつ独自の制約をアメリカの演劇人たちに対して課していく結果にもなったのである。

たとえば、TCGがフォード財団の全面的なバックアップのもとに実施した相互訪問プログラムやキャスティング・サービス、あるいは経営やマーケティングに関するコンサルティング・サービスは、たしかにレジデント劇場の組織的基盤を堅固なものにし、また演劇界ネットワークを確立する上では有効だったが、同時に、各地のレジデント劇場を組織構成の上で均質なものにしていった。それがひいては、公演制作上の類似性に結びつくことも少なくなかった (Zeigler 1973: 184; Poggi 1968: 235-236; Mc-Nerney 1999: 131, 151, 170, 195)。同じように、地域における定期予約会員を中心とした観客層の開拓は、一面では劇場の経営基盤を安定させまた演劇人のプロ化を促進していったが、半面ではその固定的な観客層からの支持を失うリスクをとめないがちな斬新なレパートリーの選択を非常に難しいものにしていった (DiMaggio and Stenberg 1985; Bassin 2000: Ch. 5)。これに加えて、かつては少数の演劇人たちの同志的結合であった

劇場も、いまや好むと好まざるとにかかわらず非営利組織として一定の形式を整えざるを得ない。非営利組織であることによって、理事会の意向との調整が新たな問題として浮かび上がってくることも少なくない。そして、その巨大で複雑な組織を維持していくには、劇作や演出とは全く異なる種類の作業が必要となり、それらの作業はしばしば演劇人たちが創造過程に投入することの出来る時間と労力をますます少なくしていくことにもなった（Poggi 1968 : 234-239 ; McNerney 1999 : 215）⁽⁴⁰⁾。また、そのような作業に関しては主に経営監督が担当し、芸術監督は芸術上の問題に専念するような組織構成にした場合、今度は、経営監督の権限が強大になり過ぎて芸術的成果よりは組織維持の方が優先されるような事態も生じてきた。

もっとも、フォード財団による助成プログラムがきわめて効果的な触媒になることによってひきおこされたレジデント劇場革命は、1965年に発足し66年に助成を開始した全米芸術基金（NEA）の活動とあいまって、アメリカの演劇シーンにレジデント劇場とは異なるさまざまな形態の非営利的な演劇活動を生み出していききっかけの一つにもなった。また、60年代後半から70年にかけては、演劇に対する助成の担い手もかつてのフォード財団による一種の「独占」的状态を脱し、ロックフェラー財団やメロン財団などの全米的民間財団、地域中心の民間財団、全米芸術基金あるいは企業や個人など多岐にわたっていくことになる。⁽⁴¹⁾

フォード財団の助成対象は比較的限定された数のレジデント劇場であったが、全米芸術基金の助成方針は「浅く広く」とでも形容できるものであった。70年代に入ってから同基金の助成額が飛躍的に増大していくのと前後して、民間からの芸術助成額も増えていき、非営利的演劇活動のすそ野は大きく拡大していった⁽⁴²⁾。1984年に発行された全米芸術基金の5カ年計画申請書によれば、50年代には同基金に申請してくる非営利劇場は30劇場前後に過ぎなかったのに対して80年代初期までにはその数は400を

越えていたとされる。(National Endowments for the Arts 1984: 302, 304)

この演劇団体数の増大は、非営利劇場の組織形態および活動形態の多様化をともなっていた。さきあげたように、TCGは創立後11年目の1972年におこなったサーベイの結果をふまえて根本的な組織再編をおこなっている。これによって構成メンバーの範囲は、レジデント劇場以外の実験劇場、エスニック劇場あるいは個人メンバーにまで拡大され、劇場に限っただけでも34州にある74の都市の175劇場が新生TCGの構成員になった。⁽⁴³⁾そして、この改組にともない、TCGには、以下のような5つのセクションが設けられることになる——レジデント劇場、実験劇場、黒人およびその他のエスニック劇場、職業的演劇教育訓練プログラム、フリーランスの舞台俳優。じっさい、この頃には、かつてはレジデント劇場がかなりの部分を担っていた演劇表現の革新という機能のかなりの部分は、オフオフロードウェイやエスニック劇場など他のタイプの非営利的演劇活動によって担われていたのである。

1950年代から60年代までのレジデント劇場革命がアメリカ合衆国における非営利劇場の第一次パラダイム革命だったとしたら、60年代から70年代にかけての非営利劇場の拡大とその多様化は第二次パラダイム革命であったと言えよう。第一次の革命がレジデント劇場という単一の組織パラダイムおよびそれと密接に関わる、古典劇などを中心とするレパートリーや演技スタイルの共通性を特徴とするものだったとしたら、第二次革命はレジデント劇場と非営利組織という点では共通項を持つものの、組織形態および組織目的という点では多様なサブ・パラダイムの存在を特徴とするものであった。

類い稀なる多彩な経験と強力なリーダーシップを持っていたとはいえ、

1950年代から60年代にかけてロウリイという一個人が第一次パラダイム革命において重要な役割を果たすことができたのは、まだ非営利的な活動を中心とする演劇界という芸術界そのものが創成期であったからであると言えよう。⁽⁴⁵⁾ じっさい、いかに精力的な調査活動をふまえていたとはいえ、フォード財団人文芸術局およびその責任者であるロウリイ自身がアメリカの演劇界に関する一種の「生きた情報集積所」になりえていたのも、演劇界がまだ小規模なものだったからであろう。70年代以降は、演劇界じたいが巨大で複雑なものになり、その調整には組織が必要になっていくことになる。劇場じたいがもっぱら個人の個性とカリスマを体現するものから「組織の時代」に入っていったように、演劇界全体の調整に関しても本格的な組織の時代に入っていったのだと言えよう。⁽⁴⁶⁾

謝 辞

本稿は、著者が現在プリンストン大学において客員研究員としておこなっている調査活動の成果の一部である。本調査研究は、国際交流基金からの資金の提供による、社会科学評議会および全米学術団体評議会の安倍フェローシップによる助成を受けている。

プリンストン大学では同大学社会学部 ポール・ディマジオ教授 (Professor Paul DiMaggio)、芸術文化政策研究センター・センター長スタンレイ・カッツ教授 (Professor Stanley Katz) およびスタッフのスティーブン・テッパー氏 (Mr. Steven Tepper) に、研究上様々な面で便宜をはかっていただき、また数々の貴重なご示唆をいただいている。ご厚意に深く感謝いたします。

ロウリイ関連の資料収集にあたっては、主にフォード財団のアーカイブを利用させていただいた。同財団のアーキビスト、アラン・ディバック氏 (Mr. Alan Divack)、ジョナサン・グリーン氏 (Mr. Jonathan Green)、

アンソニー・マロニー氏 (Mr. Anthony Maloney) には、資料の探し方からマイクロ・フィルム・リーダーの使い方にいたるまで懇切丁寧なご指導をいただいた。また、フォード財団での調査に関しては、トヨタ財団プログラム・オフィサーの牧田東一氏に数々の貴重なご示唆をいただいた。記して感謝の念を捧げます。

本稿の最初の部分でも述べたように、この論文は最近あいついで発表された3点のフォード財団関連の博士論文 (Bennett 1993; McNerney 1999; Bassin 2000) に多くを負っている。特にジョエル・バッシン氏 (Mr. Joel Bassin) には、同氏の論文が一般に入手できる以前に直接論文のコピーを送っていただいた。この場を借りて改めてお礼を申し上げたいと思います。

注

- (1) DiMaggio (1984: 69-70).
- (2) もっとも、ザイスラーは、ブロードウェイで舞台監督として活躍した後、ミネアポリスでフォード財団の巨額の助成を受けたガスリー劇場の創設にかかわり、さらに全米劇場連絡協議会 (TCG) のキイ・パースンの一人だった点などを考慮に入れると、この発言は若干割り引いて考えなければならぬだろう。
- (3) アリナ・ステージは、76年には、それまでに同劇場が達成した演劇的成果全般に関してトニー賞を受賞している。この受賞はニューヨーク以外の劇場で初めてのことであった。
- (4) 「文化爆発 cultural explosion」自体は、その現象の存在が1950年代末期から60年代にかけて指摘された当初は多分に誇張されたプロモーション的な性格をもつ一種のスローガンであったが、それが実際の文化政策や民間団体あるいは企業の行動に影響を与えていく中で次第に自己成就の予言の性格を持っていった (Zeigler 1973: 63; Lowry 1978: 5)
- (5) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. April 23, 1974. Ford Founda-

- tion Archives, p. 518.
- (6) Magat (1979: 179, 182). 非常に興味深いことであるが、ロウリーの業績に最大級の賛辞を送ったゼイスラー (Zeisler 1993) と地域劇場の拡張主義的な経営方針について批判的な見解を表明したランドロ (Landro 1995) は、ともに、70年代中期までにフォード財団が芸術助成として支出した総額である約2億8000万ドルないし2億9000万ドルを演劇に対する助成の総額と取り違えて論じている。これは、フォード財団による助成がいかに大きな象徴的意味を持っていたかを物語るものであると言えよう。
- (7) Nielsen (1972: 22) によれば、1968年当時のフォード財団の資産総額は市場価値で約37億ドルであった。これに対して、2位のロックフェラー財団は約9億ドルにすぎなかった。
- (8) Ford Foundation (1957-1979).
- (9) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 21, 1974. Ford Foundation Archives, p. 604.
- (10) マクピークは、この時副理事長の一人になっている。
- (11) 肩書の英語名称は「vice president」である。この当時のフォード財団は理事長が president であり、各局の担当の長が vice president という名称であった。
- (12) Lowry, McNeil. "Support of the Arts in France, the United Kingdom, Denmark, Italy." July 1958. Report #001570. Ford Foundation Archives.
- (13) 実演芸術に関するフォード財団による大がかりな調査研究には、1971年にデータ収集が開始されロウリーの退職前後に刊行された Ford Foundation (1974) がある。
- (14) フォード財団は64年に全米のオーケストラに対して8000万ドルという、一見、他の人文芸術局の助成額とは著しくバランスを欠くかのようにも見える額の助成をおこなっているが、これは蓄積されていた資産を大規模に使うためのプロジェクトであり、とくに他のプログラムを犠牲にしたものではなかった (Lowry, McNeil. Oral History Transcript. April 23, 1974. Ford Foundation Archives, p. 530; Lowry 1978: 15)
- (15) 1936年から49年までの13年間で同財団が助成や財団独自のプロジェクトに費やした額は合計で2000万ドル足らずに過ぎなかったのに対して、1950

年にはこの1年だけでヘンリー・フォード病院への1360万ドルの寄付を含む2000万ドル近くの助成をおこなっている。これは一時危機的状況にあったフォード自動車じたいの経営持ち直しにともなって財団の保有する株の配当による収入が財団にもたらされた事によると考えられる。牧田東一氏の示唆による。Nielsen (1972 : 78-86) をも参照。

- (16) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 7, 1973. Ford Foundation Archives, pp. 347-348.
- (17) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 7, 1973. Ford Foundation Archives, pp. 347-353.
- (18) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 30, 1973. Ford Foundation Archives, pp. 433, 436, 518.
- (19) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 7, 1973. Ford Foundation Archives, pp. 367-368 ; Heald, Henry. Oral History Transcript. (Interview by Charles Morrissey) January 7, 1972. Ford Foundation Archives. p. 99.
- (20) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 7, 1973. Ford Foundation Archives, p. 365.
- (21) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 17, 1973. Ford Foundation Archives, pp. 375, 377. Lowry, McNeil. Oral History Transcript. April 23, 1974. Ford Foundation Archives, p. 559. じっさい、ロウリイは、あるところで、助成金そのものよりも財団が実際に現地におもむいてスタッフワークをしたそのやり方が重要だったとしている。(Lowry, McNeil. "The Resident Professional Theatre." July 1, 1965. Report #001107. Ford Foundation Archives.)
- (22) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 21, 1974. Ford Foundation Archives, p. 601 ; Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 17, 1973. Ford Foundation Archives, p. 398 および Lowry (1978 : 15) を参照。
- (23) ロウリイは、ある時期まで演劇が入場料収入によって経済的に自立することが可能であると想定していた。
- (24) Lowry (1978 : 10).
- (25) 一つのプログラムが複数の機能を果たしていることもあるため、一部に重

- 複がある。また、どれにも分類できないプログラムもある。
- (26) Poggi (1968, *passim*).
- (27) Poggi (1968, Ch. 10).
- (28) レジデント劇場が非営利法人として類似した組織構成になっていくプロセスについては、McNerney (1999: Ch. 3) が詳しい。
- (29) Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 7, 1973. Ford Foundation Archives, p. 366.
- (30) さらに、1974年には商業演劇系の団体である全米劇場・プロデューサー協会 (League of American Theatres and Producers) との共催で第一回劇場年次総会 (First Annual Congress of Theater) をプリンストン大学を会場にして開催し、商業演劇との対話を模索している。なお、この会議の第二回目がつい最近2000年の6月にハーバード大学で開催されたが、これについては、Landesman (2000), Cameron (2000) 参照。
- (31) Theatre Communications Group. "Executive Committee Report." Feb. 25, 1961, PA06100137. Ford Foundation Archives.
- (32) もっとも、このキャスティング情報サービスは、その後持続的なカンパニーの構成メンバーを募るというよりは、各地の劇場が短期の公演プロジェクトのためだけに俳優を雇い入れる傾向を生み出した。また、俳優の側にも地域の劇場に拘束されることを敬遠する傾向があった。(Letter from Foster, Donald and Zeisler, Peter to Lowry, McNeil. April 9, 1971, PA 064480, Ford Foundation Archives, p. 3, p. 9; Theatre Communications Group. "Grant Proposal" May 1977. PA06400480. Ford Foundation Archives, pp. 20-22; Cf. Novick 1978: 122-124)
- (33) Lowry, McNeil. "The Commitment to Culture and the Arts." October 3, 1963. Report #003267. Ford Foundation Archives. 1963.
- (34) これは、人文科学について同様であった。すなわち、ロウリイは、人文芸術局の助成の主眼を一般教養的な人文科目に関わる教育とは独立した、人文分野の学問的達成それ自体の推進に置いていたのである。(Lowry, McNeil. Oral History Transcript. May 7, 1973. Ford Foundation Archives, pp. 347-353)
- (35) たとえば、"Professional Actors and the Residential Theatre" Docket Excerpt, Nov. 6, 1959. PA 06000018. Ford Foundation Archives, TCG

- (1986).
- (36) "Strengthening of Resident Theatre in the United States." Docket Excerpt, Board of Trustees Meeting, September 27-28, 1962. Ford Foundation Archives.
- (37) Press Release. "News from the Ford Foundation." Oct. 10, 1962. Ford Foundation Archives. B-8.
- (38) Fichandler (1970: 109).
- (39) もっとも、この、〈民間のイニシアチブによって芸術団体を形成し、「非事業収入」の資金源に関しては主に民間財団や個人による助成や寄付によって経営し、また組織面では非営利組織の形式をとる〉という組織形態は、演劇に限らずオペラ団体やオーケストラなどアメリカの芸術団体に特徴的な形態である。演劇の場合には、この既存のオペラ団体やオーケストラの組織構成をモデルにして非営利的な組織形態をつくりあげていったとすることもできる (Zeigler 1973: 171).
- (40) Zeigler (1973: Ch. 10), McNerney (1999: 215). 言葉をかえて言えば、これは、レジデント劇場がダイアナ・クレーン (Crane 1976) の言う「サブカルチャー型報酬システム」から「半独立型報酬システム」に移行していったのだとすることができる。これについては、佐藤 (1999) をも参照。
- (41) フォード財団における大幅な緊縮財政にともなって、ロウリイが辞職した直後の 1975 年に人文芸術局は廃止されることになった。かわりに芸術部が教育文化局の下位部局のような形で設けられたが、人文芸術局時代に創設されたプログラムのかなりの部分は削減ないし縮小されていった。さらに 1981 年には芸術部も廃止され、芸術関連のプログラムは教育文化局の管轄となった。その後 80 年代を通して、フォード財団の芸術助成は縮小の一途をたどることになる (Bennett 1973: 116-119)。もっとも、これはフォード財団だけの現象ではない。80 年代は、民間財団の関心が芸術以外の社会問題に向けられていた時期であり、他の民間財団においても同様の傾向が見られる。
- (42) NEA じたいの個々の劇場に対する助成額は比較的少額のものであるが、これが「マッチング・グラント」として民間からの寄付や助成の呼び水として機能し、また、NEA による助成を受けたという事実そのものが一種の「お墨付き」として機能したことにより、これら非営利劇場の非事業収入の基盤が確

立されていく上で重要な機能を果たした。

- (43) 2000年現在の構成メンバー数は約360劇場、個人メンバーは約1万7000人である(TCGホームページ www.tcg.org)。
- (44) ローリイ自身の表現を借りれば、彼が演劇界という「鍋をかき回す」ことによって鍋が「煮えたぎって」いったのである。Lowry, McNeil "The Resident Professional Theatre." July 1, 1965. Report #001107. Ford Foundation Archives, pp. 5, 9.
- (45) これに加えて、フォード財団じたいが地域財団から全米規模の財団に脱皮する過渡期にあったという点も忘れてはならないだろう。Nielsen (1972: Ch. 5) 参照。
- (46) ディマジオ教授の示唆による。その意味で、ローリイは、芸術助成の主体が裕福な個人のパトロン時代から財団や国という組織に移っていくプロセスにおける過渡期の存在であったと言えるかも知れない。なお、1930年代から1940年代にかけて全米のオーケストラ界を牛耳り、CBSの創始者の一人でもあり、「専制君主」とも呼ばれたアーサー・ジャドソンについては、Hart (1973), Horowitz (1987), Lebrecht (1997) 参照。

引用文献

- Anderson, Jack. 1993. "W. McNeil Lowry is Dead ; Patron of the Arts Was 80." *New York Times*. June 7, 1993, 8 (D).
- Bassin, Joel. 2000. "Dancing with the Devil : An Analysis of the Negative Impact of Federal Arts Support on the American Not-For-Profit Theatre." Unpublished Ph. D. Dissertation, City University of New York.
- Bennett, Anne. 1993. *The Management of Philanthropic Funding for Institutional Stabilization*. N. Y. : Garland.
- Cameron, Ben. 2000. "Finding the Right Way to Cross the Divide." *New York Times*. June 4.
- Crane, Diana. 1976. "Reward Systems in Art, Science, and Religion." In Peterson, Richard Ed. *The Production of Culture*. Sage.
- DiMaggio, Paul. 1984. "The Nonprofit Instrument and the Influence of the Marketplace on Policies in the Arts." In Lowry, McNeil Ed. *The Arts and*

- Public Policy in the United States*. Prentice-Hall.
- . 1986. "Support for the Arts from Independent Foundations." In DiMaggio, Paul Ed. *Nonprofit Enterprise in the Arts*. Oxford University Press.
- . 1992. "Cultural Boundaries and Structural Change : The Extension of the High-Culture Model to Theatre, Opera and the Dance." In Michèle Lamont & Marcel Fournier Eds. *Cultivating Differences*. University of Chicago Press.
- DiMaggio, Paul and Stenberg, Kristen. 1985. "Why Do Some Theatres Innovate More than Others ? : An Empirical Analysis." *Poetics*, 14 : 107-122.
- Fichandler, Zelda. 1970. "Theatres or Institutions ?" *Theatre* 3. New York : International Theatre Institute, pp. 105-116.
- Ford Foundation. 1957-1979. *Annual Report 1957-1979*. New York : Ford Foundation.
- . 1974. *The Finances of the Performing Arts*, Vol. 1, Vol. 2. New York : Ford Foundation.
- Hart, Philip. 1973. *Orpheus in the New World*. W.W. Norton & Company.
- Horowitz, Joseph. 1987. *Understanding Toscanini*. Alfred. A. Knopf.
- Kreidler, John. 1996. "Leverage Lost : The Nonprofit Arts in the Post-Ford Era." *Journal of Arts Management, Law and Society*. 26 : 79-100.
- LaHoud, John. 1977. *Theater Reawakening : A Report of the Ford Foundation Assistance to American Drama*. New York : Ford Foundation.
- Landesman, Rocco. 2000. "Broadway : Devil or Angel for Nonprofit Theater ? ; A Vital Moment Has Lost Its Way." *New York Times*. June 4, 2000.
- Landro, Vince. 1995. "Growing into Crisis. The Dangers of Growth in Regional Theatre." *Theater Studies*. 40 : 27-43.
- Lebrecht, Norman. 1997. *Who Killed Classical Music ?* Carol Publishing Group.
- Lowry, McNeil. 1978. "The Last Twenty Years." In W. McNeil Lowry Ed. *The Performing Arts and American Society*. Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall.
- Magat, Richard. 1979. *The Ford Foundation at Work*. New York : Harcourt

Brace.

牧田東一 1999 「フォード財団と戦後国際開発知識人ネットワークの形成：1950年代-1960年代のインドネシア関係の活動を事例として」 東京大学修士学位論文.

McNerney, Rebecca. 1999. "Institutionalizing the American Theatre : The Ford Foundation and the Resident Professional Theatre, 1957-1965." Unpublished Ph. D. Dissertation, University of Washington.

Mulcahy, Kevin and Wyszomirski, Margaret. 1995. *America's Commitment to Culture : Government and the Arts*. Boulder, Colorado : Westview Press.

National Endowment for the Arts. 1984. *Five-Year Planning Document 1986-1990*. National Endowment for the Arts.

Nielsen, Waldemar. 1972. *The Big Foundations*. New York : Columbia University Press. (林雄二郎訳 『アメリカの大型財団』 河出書房新社 1984年)

Novick, Julius. 1978. "The Theater." In W. McNeil Lowry Ed. *The Performing Arts and American Society*. Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall.

Poggi, Jack. 1968. *Theater in America : The Impact of Economic Forces, 1870-1967*. Ithaca, NY : Cornell University Press.

佐藤郁哉 1999 『現代演劇のフィールドワーク』 東京大学出版会.

Schechner, Richard. 1965. "Ford, Rockefeller, and Theatre." *Tulane Drama Review* 10 : 23-49.

Theatre Communications Group. 1986. *TCG Highlights*.

Weber, Nathan and Renz, Loren. 1993. *Arts Funding : A Report on Foundation and Corporate Grantmaking Trends*. The Foundations Center.

Zeigler, Joseph. 1973. *Regional Theatre : The Revolutionary Stage*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Zeisler, Peter. 1993. "They Broke the Mold." *American Theatre*. 10 : 5.

(フォード財団アーカイブ資料)

Division of Humanities and the Arts. "Professional Actors and the Residential Theatre." Docket Excerpt, Nov. 6, 1959. PA 06000018.

— "Discussion Paper for December 18-19 Conference on Communication

- in the American Theatre." November 24, 1959. PA06100137.
- Heald, Henry. Oral History Transcript. (Interview by Charles Morrissey) January 7, February 24, 25, 1972. Ford Foundation Archives.
- Lowry, McNeil. "The Role of the Foundation in American Society." April 16, 1958. Report #011191. Ford Foundation Archives.
- . "Support of the Arts in France, the United Kingdom, Denmark, Italy." July 1958. Report #001570. Ford Foundation Archives.
- . "Arts Program : Evaluation (1957-1961) and Statement of Current Objectives and Policies." December 1961. Report #007516. Ford Foundation Archives.
- . "The Commitment to Culture and the Arts." October 3, 1963. Report #003267. Ford Foundation Archives.
- . "The Resident Professional Theatre." July 1, 1965. Report #001107. Ford Foundation Archives.
- . "Opportunities for Philanthropy in the Arts." April 14, 1967. Report #002939. Ford Foundation Archives.
- . Oral History Transcript. (Interview by Charles Morrissey and Ronald Grele) December 4 1972, February 12, March 6, April 24, May 7, May 17, May 30 1973, April 23, May 21, 1974. Ford Foundation Archives.
- Theatre Communications Group. "Executive Committee Report." Feb. 25, 1961, PA 06100137. Ford Foundation Archives.
- . "Grant Proposal." May 1977. PA 06400480.
- "Strengthening of Resident Theatre in the United States," Docket Excerpt, Board of Trustees Meeting. September 27-28, 1962. Ford Foundation Archives.
- Press Release. "News from the Ford Foundation." March 20, 1961. Ford Foundation Archives.
- Press Release. "News from the Ford Foundation." October 10, 1962. Ford Foundation Archives
- Press Release. "News from the Ford Foundation." October 18, 1971. Ford Foundation Archives.