No. 23 February 2004

Theatre & Policy

都市の再生、揺らぐ創造の場

文化政策とアートマネジメントの関係

このところ、文化政策とアートマネジメントを考えるとき、言い知れない不安感にとらわれてしまう。理由は多々あるのだが、その一つが英国の名門地域劇場レスター・ヘイマーケットの閉鎖である。レスター市の文化政策は、２００６年に新しい最新設備の整ったアーツ・センターの建設を決め、そこにレスター・ヘイマーケットがレジデンスすることが決定している。ところが、劇場は財政難を理由に昨年７月から閉鎖、２００４年度内の再開をめざしているのだが、すでに６３人の常勤雇用が失われた。財政難というと、劇場経営の失敗と見なされる。しかし、この地域劇場はヒット作を輩出することでも知られている。実に、来日するアダム・クーパー主演『オン・ユア・トゥズ』は同劇場の製作である－劇場再開の命綱の役割をこの海外公演に託している。ヒットし、ウエストエンドにトランスファーし、海外公演にまで広がっても、劇場経営は成功するわけではない。幸い、イングランド芸術評議会とレスター市が救いの手を差し伸べ累積赤字の清算に務め、再開への道をたどっているのだが、劇場閉鎖がもたらした影響は計り知れない。

もう一つが、もっと怖くなるのだが、スコットランド芸術評議会が昨年１２月に提示したグラスゴーのＴＡＧシアター・カンパニーへの公的助成の半減である。問題があるのなら納得できる。しかし、スコットランドの児童青少年演劇のナショナル・カンパニーとして、芸術的にも運営的にも、非の打ちどころがないと誰もが、そして芸術評議会もが認める、いやむしろ誇りとして肩入れしてきたカンパニーへの突然の助成半減の決定は、アートマネジメントにこれから何を要求することになるのだろう？

いま、英国でも、多くの自治体で経済の活性化を目的とした文化による都市の再生が進められている。ブームの様相を示しているといっていい。ＴＡＧの拠点とするグラスゴーは、その先鞭を切った町である。クリエイティブ・シティを標榜するバーミンガム、マンチェスター、そして２００８年に「ヨーロッパ文化首都」を努めるリバプールといった大都市を皮切りに、様々な地方都市で文化による再生が進められている。だが、その一方で、その町の芸術家、そして劇場は、イベントの重要性を認識しつつも、どこか冷ややかである。

一過性に過ぎない現実を見ているからなのだろうか。また、街の巨大イベントの後に、経営困難に陥る芸術団体という話を聞くことはめずらしくないからなのか。ＴＡＧは、街の経済再生に取り残されている地域の青少年のための活動を続けてきた。グラスゴー市との関係は順調だが、いまだ「救済」の手は差し伸べられていない。

都市の再生という掛け声の背景から、喘ぎさえ聞こえてくる。そこにあるのは、サッチャー時代の苦難とはどこか意味が違う。

文化政策は、社会・経済や、他の公共政策とのリンクなしには、なんら実効力をもたない、きれいごとに終わる。芸術のための芸術が、そして、そのための芸術支援が、今日の文化政策の意図するものではないということはわかる。しかしながら、芸術の固有の性質や本質を理解しない文化政策や、地域のヒトを見ない社会政策を内包する都市の再生が何を意味するのだろうか。

私が英国演劇の話をするとき、「日本の近未来を見るようだ」とコメントされることがある。だからこそ、英国演劇と文化政策との相関関係を学び続けているのだが、ときに恐怖に震え上がることがある。というのは、英国社会と演劇が何十年もの時間をかけて変革し、築き上げてきたものを、日本は一夜にして強引に、だが致命的なまでに表層的に変革しようとするからである。特殊法人改革、指定管理者制度、平成の大合併、困窮する自治体財政…これらは芸術家や劇場に何を突きつけてくるのだろう。政府や自治体に欠くにもかかわらずアカウンタビリティの要求は高まるに違いない。納税者の金を使うことへのアカウンタビリティは果たさなくてはならない。しかし、忘れてならないのは、芸術家や劇場には「芸術」に対するアカウンタビリティも存在する。この責任を果たしてこなかったと気づいたときではすでに遅すぎるのである。**（中山夏織）**

続ドラマ教育体験記　その２

寺本　佳世

イギリスでの教科としてのドラマの授業は、スティミラス（想像力を刺激する物、またの名を“お芝居の種”。音楽、詩、写真、絵、新聞記事など）や、シンボル（その事柄を象徴する物や絵、写真など）などを使っての、インプロ（即興による寸劇）を発展させながら、他科目の授業（歴史、社会、算数、家庭科など）と関連しながら進めて行く国語（英語）の授業の一環です。ですから決してプロの俳優を養成しているわけではありません。またＹ９(１３－１４歳）から、選択科目としてドラマ授業を取れば、演じるのは苦手でも、衣装、装置や照明、音響を担当しても単位を取れるのです。

前号で書いたように、私の文化庁芸術家在外研修員として２００２年の９月から１年間にわたるミドルセックス大学のケネス・テーラー先生(以下、ケン)のもとでの研修は、大学院レベルのドラマ教師養成課程の授業を聴講し、また、その課程で学ぶクラスメイトがスチューデント・ティーチヤーとして実習する学校の授業を見学させていただくことでした。

俳優である私が、このような研修をした理由は、青少年演劇を多く上演する青年劇場に所属し、中学生、高校生の演劇講習の講師を何度か担当しながら、私が教えている方法はこれで良いのだろうかと、回を重ねるごとに疑問を感じるようになっていたからです。そんな折、東京でのＲＡＤＡワークショップや、他のワークショップを受け続け、イギリス演劇のシステムのすばらしさに感動し、演劇の楽しさ、難しさを改めて感じているときに、ケンの日本でのドラマ・イン・エデュケーション・ワークショップに出会いました。ケンのエキササイズでの一言、「ドラマの授業はセラピーに入ってはいけないから、ここまでしかしてはいけない。」が、私の心に響いたのです。それは、私は生徒に教えながら、『このままでは何時か生徒の心を傷つける』という確信に似た不安を抱いていたからです。そして、ケンが言った「ここまで」がどこまでなのかを知りたくて、無謀にもイギリスに行かせていただいたのです。

私にとってはたくさんの困難がありましたが（英語が解らないのもその一つです）、ケンをはじめ、私を理解しようとしてくれるクラスメイトや、セカンダリースクールの先生方、そして偶然に出会えた多くのすばらしい人たちに恵まれ、校内外で多くのドラマの授業を見学させていただきました。

そんな中で気がついたことがあります。それは、どのドラマ教師も、一人の生徒に向かって「大きな声を出しなさい！」とは言わないことです。これは、ケンの授業で習った事ではありません。もちろん、はっきり解りやすい声で相手に伝えることは、ドラマスキルとして全員に教えます。でも、その子がどんなに、か細い小さな声でも、「パードン・ミー」「イクスキューズ・ミー」をつけて、また、「空調の音で聞こえなかったから、もう一度言って」と言うように、教師は聞き返します。先生方は人として、また生徒としてのルールを守らない子供には烈火のごとく叱るのにも関わらず…。

このことが私は不思議でした。演じるには人に伝わらなくては意味がないし、意味合いは違いますが「始めに言葉ありき」とずっと思っていたからです。でも、研修が終わる頃になってきてやっとわかるようになりました。ドラマはまず「面白い」が基本です。つまり、その子に個人的に声の小さい事を指摘すれば、その子は声を出すことに、苦手意識を持ってしまうし、緊張感を与え、物を作り出す自由な発想力を妨げ、本来の表現することの楽しさを奪い去ってしまうからです。

また、Aレベルと呼ばれる、大学受験に必要な単位を取るシックスフォーム（高校相当）の生徒は別にして、多数でのダンスや動きが、バラバラなのも構わないのです。日本で私は生徒に、その身振りの意味が通るように、また、舞台できれいに見えるように、手足の角度や顔の向きまで、「皆で合わせなさい」と指導してきましたし、私も子供の頃からそのように言われながら育ってきました。ですから、人前で何かするのも心配で自信がなく、人に合わせることばかりに気を使っていたように思います（信じていただけないかもしれませんが）。

日本でもよく「個性を尊重する」と言っていますが、まさにイギリスでのドラマ教育は、民族や人種が違うように、個性を大切にするもの、つまり違うということを認めて伸ばすことだと感じました。

ケンが、授業やワークショップでつねに「子供たちは安全に守られなければならない。それはドラマ教師の仕事だ」といっていた意味は、ここにもあるように思います。ステージを使って、観客に見せることを目的にせず、見る人も演じる人も、信頼関係のできている友達や先生だけという環境で、自分の心を安心して開き、また、相手の心から発せられるものを、しっかりと受けとめて行く。まずは、人間が生きて行くために必要な最小限の人間関係を安心して作り、ソーシャルスキルを身につけ、義務教育を終えてからはその範囲（社会）を広げ、ケンがよく言う「小さな一歩から」一般社会に出て行く準備をするのが、ドラマ教育の意味だと思いました。

しかし、日本に帰国し、イギリスで習った事をそのまま実践する訳には行かないと思っています。前号で紹介した授業でのカトリーヌ（ドラマ教師）のような「技」（おしゃべりを辞めない生徒を突然大声で叱り、その生徒がしぶしぶ教室から出て行くのを「すばらしいインプロだった」と褒めて、ティーチヤー・イン・ロールＴＩＲのスキルを教える）を使って、生徒を叱ったら、その子は、そのまま屋上に行って自殺してしまうかもしれません。カトリーヌの場合は、その学校の教師として培った生徒との信頼関係の上での指導だったのです。また、ドラマ教師主任エマのように、戦争の悲惨さを伝える授業（本当にユダヤ人であるエマがＴＩＲでナチス兵士になり、ユダヤ人を演じている生徒たちを収容所に連行するシーンを使いホロコーストを教える）をするのは私にとって理想ですが、敗戦国であり、戦争に対しての考え方が、大きく違う日本人にとって、どんな方法が良いのか、今の私には皆目見当がつきません。残念ながら、結局私には、ケンの言う、「ここまで」が「どこまで」だったのか、はっきりつかむことはできませんでした。

帰国してすぐ、以前から指導のお手伝いをしていた中学校の演劇部の先生から、コーチの仕事をいただきました。しかし、ここでドラマ教育を生かすことはできませんでした。なぜなら、期日までに、観客に伝わる－大会に出る、多くの他人に見せる－一つの芝居を作らなければならず、表現を「楽しむ」時間はありませんでした。「大きな声で」「はっきり言いなさい」「そこは違うでしょ」と、威圧的な指導をせざるをえませんでした。

高校演劇部の地区大会の審査委員をさせていただく機会もありましたが、生徒がインターネットでダウンロードして選んだ戯曲の著者に対して、そのあまりに内容のなさ、上演許可を得るために連絡しても何の返事をくれない無責任さなどに無性に怒りを覚えました。そんな作品を、ドラマスキルも教わったことがないのに、一生懸命練習している、また作品を評価する心も育っていない生徒たちが、いじらしくて何にも言えなくなってしまいました。

日本においても、表現教育に目を向ける先生方は確実に増えていると思います。そんな学校で授業をする機会をいただきました。小学校５年生でしたが、私が思っていた以上に表現力をもち、恥ずかしがるより表現することを楽しんでくれました。でも、ただ２回の授業をし、先生方とお話しても、到底ドラマ教育を理解していただけるだけのプレゼンテーションはできませんでした。私のいたらなさもありますが、また同時に、確かな教科書やパターンのないドラマ教育の、短所と長所なのだとも思います。まさに、劇薬のように、使い方を間違えれば、子供の心を大きく傷つけるものなのです。私が「ドラマ教師」を名乗るのは、ずっと先のことになるでしょう。ケンが私を受け入れてくれるときの必要条件だった「イギリスにいる間に、必ずドラマを教える機会を持たなければならない」は、日本人学校にお願いしたものの、できませんでした。そのためにクラスメイトのように実習期間を経ていませんし、英語力不足のために授業をどれだけ理解できたのかということもあり、不完全な研修に終わったと感じています。

でも、いま私は、そのことを言い訳に子供たちの前に出るのを逡巡するのは止めようと思っています。できない事はできないと言って、背伸びをせず、同じ方向を見ることができる先生方や演劇人と手を結び、何とか前に進んで行きたいと思っています（本当は怖い…)。そして、演劇部の指導のあり方も否定するのではなく、自分なりに、お役に立てる方法も探して行きたいと思っています。

「ドラマ教師と俳優は両立できない」と言われていますが、私のなかでは両方を選択することに矛盾はありません。もちろん、両立することの大変さはわかっているつもりです。

昨年４月に書かせていただいた原稿（本紙１８号）では、私のようなものがイギリスに学ぶ、無謀さを、泳げないのにプールに飛び込んだ苦しさと表現して終わりました。あれから、たくさんのことを見、感じたことで、その苦しさのなかに楽しさや喜びを知り、少し成長したようにも思っています。

世界が激動するさなかにイギリスで生活できたことは、私の何よりの財産です。その一年の生活に反省はありますが、後悔はありません。もちろん、学校内に入るために２００２年秋から要求されるようになった犯罪暦のない証明書がもっと早く取れていれば、私が見せていただいていたW校《５０母国語を超える移民の子供たちが通う困難校》とは対極の、イートン校《王族も通っているエリート校》も見学できたかもしれない悔しさはありますが。

たったの一年間でこのよう表現は生意気ですが、イギリスの教育と生活を垣間見て、イギリス人は、平等、性差、教師と生徒、人種、戦争、平和、人間の尊厳（人を尊ぶ）、民主主義、大人になる事など、その時々にどのように考え、先択をするのかが、個人に求められ、義務、責任、権利の意味を学んでから、社会に巣立って行くように思えました。もちろん、凶暴な犯罪、麻薬、精神的な障害など、多くの問題があるのも事実です。その反面、日本ではこれらの持つ意味を、私を含め、どれだけの人が理解しているのだろうという曖昧さ、国際社会のなかでの日本に不安を覚えました。原稿を読み返すと、現実の私はオドオドしているのに大丈夫？と心配にもなってきますが、このかけがえのない経験をもとに、私も少しずつ育っていければと感じています。

（てらもとかよ／俳優・劇団青年劇場）

現代ドラマ教育確立への転換期

中山　夏織

英国のドラマ教育の発展期に、一つの不可思議な謎がある。戦後、公立学校にドラマ教育が導入され、広がりをみせた６０年代までと、８０年代以降の現代ドラマ教育の理念にとのあいだに、根本的な違いを感じるのである。多少の変遷はめずらしいことではないが、多分に本質的な部分での理念が、一転したように感じられるのである。

ドラマ教育の土台を創った二人の人物がいる。俳優・演出家ピーター・スレードは、バーミンガム市が任命した英国初のドラマ・アドヴァイザーとして、福祉国家としての英国再生の過程での演劇教育の発展に大きく寄与した第一の人物である。子どもの「自己表現」を重視し、自然発生的な遊びや、即興自体を一つの美しい芸術形態として見なす「チャイルド・ドラマ」の提唱者である。そして、子どもの芸術は大人のスタンダードで測られるものであってはならないとし、演劇教育を上演を目的とする「シアター」と、上演を目的としないが、その創造プロセスを教育として重視する「ドラマ」に区分した。

５０－６０年代に活躍したブライアン・ウエイは、「シアター」は俳優と観客のコミュニケーションであり、「ドラマ」は参加者による経験を重視するものだと定義し、非演劇的な手法をはじめてドラマ教育にもたらした。彼の関心は、演劇を越えた「個々人の個性」にあり、むしろアメリカの影響を強くうけたセラピー的な側面を内包した幅広い人格形成にあった。演劇よりも強く教育に関心をもちながらも、当時大きく変化しつつあった俳優トレーニングの手法とも密接に関連していった。「チャイルド・ドラマ」に留まらず、ウェイは演劇的なるものと、教育的なるものとを同時に追及した。彼らの理念は、時代の理想主義を内包し、ときの教師たちに熱狂的に受け入れられた。戦後期のドラマ教育の急速な発展は、彼らの功績なしには考えられない。その成果は、１９６３年、政府報告書が、ドラマは「飾り」ではなく教育の一環であり、子どもたちの現実把握能力の発展にとって最高のものであり、青少年が自分自身と向き合うために不可欠のものと位置づけたことで証明される。

ここで興味深いのは、同報告書が「社会的困難に立ち向かうドラマのサイコ・セラピー的な役割」をも指摘していたことである。しかし、現在のドラマ教育－そして演劇人による指導においても－セラピー的な役割を担うことを明確に拒絶している。その危険性を認識しているからでもあるが、セラピーはセラピーとして別種のものであり、同じ社会的困難に立ち向かうにしても、ドラマ教育の本質からサイコ・セラピー性は基本的に排除されている。さらにもう一つ、ドラマにつきまとう「感じる」といった抽象性や感傷、宗教性ができるだけ排除されている。もちろん、子どもたちは感じる。しかし、それは行動を通して、それぞれの尺度で感じるのであり、「感じなくては動けない」のではない。

それにつけても、スレードやウエイの「感じる」的情操教育としてのドラマから、現代ドラマ教育への転換は、どのようにして生じたのか？

英国の文化政策の黎明期の１９６７年。あるドラマ・インスペクターの報告書で紹介された一人の女性が一躍注目を浴びた。ドロシー・ヘスカットである。インスペクターらは（過剰な子どもの個性重視などのために）ドラマ教育の「リタラシー面の貧困さと、よろめいてくねくねするに過ぎないムーブメントの堕落」を指摘し、教育的水準の向上を求め、ヘスカットの実践にその活路を見いだしたのである。ヘスカットと、同時代の理論家ギャビン・ボルトンは、自己中心的な子どもの育成につながる危険性を伴う過剰な個性重視や、感傷に陥りがちな癒しの要素を廃し、客観性を伴った、確かな「学習」としての現代ドラマ教育を確立させていった。

この二人の考え方は、アメリカで一般的なクリエイティブ・ドラマ[1]でも、ロールプレイでも、サイコ・ドラマ[2]でも、ソシオ・ドラマ[3]でもない、日常の「教育」のためのドラマである。子どもは過去の経験を再現するのではなく、現在を演じていく。しかし、芝居作りが目的ではなく、子どもの認識を広げ、仮想の世界を通して現実を見られるようにし、行為の背景にある意味を探るためにドラマを活用する。「意味」を示し、探し、作り上げ、発見する媒体であり、学習のプロセスだと考えた。ボルトンはこれを「人間とは何かを理解するためのドラマ」と、ヘスカットは「生きる練習のためのドラマ」と位置づけた。「生きる練習」であるということは、必ず成功する安全な方策を選ぶのではなく、むしろリスクを冒すことを子どもたちに奨める。社会に溢れるただ一つの回答を出せないジレンマをドラマという安全な場で、体験させ、意味として認識させるのである。表現が単なる自己表現として完結するのではなく、生きていくためのスキルになったのである。

ドラマ教育では、子どもが自由に即興などで決定していくのだから、どんな方向性に行くかわからないという懸念がよく聞かれる。指導者が最も怖いと感じる部分でもある。これを確かな学びの方向へもっていく手法を実践し、理論化したのがヘスカットである。教師自身がドラマの世界のなかに役として入り、学習の方向へ子どもたちをナビゲートしていく**ティーチャー・イン・ロール**の手法を生み出したのである。教師はコントロールを失うことなく、学習すべき事項に引き戻し、深めていく。コントロールといっても、誤解して欲しくないのだが、教師の役割は－教師は、性質上、演出家に走りがちなのだが－むしろ劇作家の役を担うことになる。演出家になってしまうと、子どもたちのコミットメントが妨げられてしまうからである。このティーチャー・イン・ロールを通して、ドラマは行き当たりばったりの遊びから、明確な方向性をもった学習へと発展することとなった。

その特徴の一つが、絶えず繰り返される、その人物はいま「何をしているのか」「何を考えているのか」教師による「問いかけ」である。実際のところ、ひっきりなしの問いかけに、子どもたちは、情緒的に役にひたりきる余裕なく思考することになる。スレードやウエイの理念では、あるがままの自分の創造するドラマに没頭し、そのドラマを遊ぶ。しかし、ヘスカットは、子どもたちに、役に没頭することなく、客観的にその役や物語を批判的思考をもって検証するというプロセスを求めるのである。ここにブレヒトのエピック・シアターの影響をみてとれる。

彼らの台頭は、心理学的部分を多く持つ、アメリカ的な演劇教育との離反しての英国的なるものの確立でもあったといえるだろうし、また特別な芸術的素養をもたない普通の教師でもドラマ教育を担うことができる、言い換えれば、教師による学校でのドラマ教育そのものの真の確立といっていい－もう一つ言い換えれば、アーティスト崩れの教師から、プロとしてのドラマ教師の誕生という側面もある。かといって、ヘスカットらのドラマ教育に「芸術性」が欠くわけではない。むしろ、芸術を感性としてだけではなく、知性としても受けとめる素地作りに貢献したといっていい。それにつけても、ほとんど同じ時期に、きわめて英国的なプロ演劇人による教育演劇形態シアター・イン・エデュケーションが確立しているのは、歴史の偶然ではないだろう。英国演劇のブレヒトの受容と拒絶をも兼ね合わせて考えると、さらに興味深いものがみえてくるに違いない。

もちろん、一夜にして理念が一転したわけではない。だが、根本的な変化に結びついたのは、一つには、ヘスカットが教員養成課程の教師であり、彼女の手法を学んで、教師たちが世に出て行ったことにも起因する。さらにサッチャー時代の教育予算削減に端を発しての教員養成機関の大幅な減少も手伝って、ドラマ教師の養成の場自体が限られ（８０年代前半には７校にまで減少した）、全体としてのヘスカットの影響力が高まったともみることができる。面白いのは、ヘスカットは、権威に言いなりになる子どもたちを育てる英国の教育の伝統を痛烈に批判した人物であるということである。政府が教育界への圧力を強めれば強めるほど、ドラマ教師はそれに批判的な思考で対処できる、意思決定のできる子どもたちの育成をおし進めて行ったのである。ここにもブレヒトの存在が見え隠れする。

（なかやまかおり／アーツコンサルタント・ドラマ教育アドヴァイザー）

1　１９２０年代にアメリカではじまった子どもの全人格的発達を目的とした即興を中心とした劇活動

２　１９２０年代、ウィーン出身のサイコ・セラピスト、ヤコブ・モレノがはじめたドラマ・セラピーの一種。患者が自分自身の問題を演じる。

３　グループで社会的な問題などをわかちあうために即興を行なう。ドラマ・セラピーの一種とも見ることができる。

芸術団体の閉鎖性と非営利団体としてのアカウンタビリティ

中尾　知彦

私は大学卒業後に、財団法人となっている演奏団体に就職をし、事務局で働き始めました。

どの新入社員でも同じだと思いますが、最初は毎日が無我夢中で与えられた仕事をこなすだけで精一杯でしたが、しばらく経つうちにどうやったらうまく仕事ができるか工夫しようと考えるようになりました。自分がやるべきことのひとつとして、財務諸表を理解することは不可欠であると考え、そのころはまだその団体の予算書・決算書を見たことがなかったので、当時の上司に見せてくれるよう頼みました。そのとき返ってきた返事というのが、予算書・決算書は理事が見るべきもので職員には見せる義務も必要もないというものでした。

また、これももう何年も前のことですが、私の知人が大学の卒業論文のテーマとして演奏団体の運営を選び、様々な団体に調査の依頼をしました。多くの団体はデータを提供してくれたそうですが、ある団体からの返事は「あなたの卒業論文のためだけに情報を公開することはできない」というものだったそうです。

公益法人にアカウンタビリティがあることは言うまでもありません。もちろん主務官庁からの指導監督等の定められた手続きを怠っているわけではないのですが、演奏団体に閉鎖的な性格が脈々と受け継がれてきたことは事実でしょう。これはもう10年以上前のことで、公益法人のことが社会問題となり、公益法人改革が叫ばれている現在、状況はかなり変わってきていると思います。ではなぜ公益法人となっている演奏団体が閉鎖的な性格を持つようになったのでしょうか。推測ですが、いくつか考えられることがあります。

1) 他の団体との競争があるため。
データを公開すれば、業務の種類や詳細がわかり演奏の場を他の団体に取られてしまう可能性が増します。
2) 労働組合との春闘に影響があるため。
次年度の予算書の人件費の項を見れば、どのくらいのベース・アップを想定しているか労働組合は推測できます。
3) いくつかの音楽団体は、他の分野より公的助成の面で恵まれた状況にあったため。
音楽分野は、他の舞踊、演劇、文学などの分野に比べ、公的助成の面で比較的厚遇されてきました。なぜ特定の分野が恵まれた環境にあるのかという批判を避けたい気持ちがあったということも考えられます。

この他にも理由は考えられます。しかし、閉鎖的だからといって世間に認められている実演団体がやましいことをしているわけではありません。実演団体の被雇用者は平均的なサラリーマンの賃金と比べても低い賃金、良いとは言えない労働条件で苦労しながら活動をしております。もともと実演団体は黒字を出すのが困難な体質を有しているので、組織としてもぎりぎりの経営をしており、些細なことでも組織運営に大きな影響を及ぼしてしまいます。不正をしたり、私腹を肥やしたりしている団体があるとは考えられません。

それでは、それとは対局の例として、アメリカの非営利団体について考えてみましょう。アメリカの芸術団体は情報公開について非常にオープンな考え方をしており、理事はもちろんのこと、被雇用者、聴衆、寄付者、ボランティア、監督機関、同業の団体などを含め、すべての利害関係者に情報公開をします。その理由としては、

1) 非営利団体はオーナーシップがなく、特定の人の利益のために活動をしているのではない。
公益のために活動を行っているので、すべての利害関係者に情報公開をする。そして、どのような活動をして社会貢献していくかは、「ミッション・ステートメント」に明確に示し、それを広く社会に公開しアピールする。日本の団体の寄附行為あるいは定款の中に書かれている目的、事業、活動についての項が曖昧な表現で書かれているのと比べると、アメリカの非営利団体の「ミッション・ステートメント」は、明確かつ具体的で、極めて対照的だと思います。

2) いかに効率的で健全な経営をしようとしているか、いかに芸術的に実りが多い活動をしているかを、情報公開をすることによってすべての利害関係者に対し示すため。そして、公開することによって広く寄付を集めるため。寄付する側の人は、情報を隠匿する団体に自分のお金を託してしまって本当に社会の役に立つような使い方をしてくれるのか疑問を持ちます。どの芸術団体に寄付をするかを検討する際に役に立つように、様々な芸術団体の経営効率を点数化して示したウェブサイトさえあります。
3) 公的助成や、市民からの寄付を受けている団体は、納税者や市民に対し透明性を確保するのが当然と考えられる。周知のとおり、全米芸術基金National Endowment for the Artsなどのアメリカの公的助成は、日本や主要ヨーロッパ諸国と比べても多くはありませんが、厚い税制上の優遇措置と幅広く用意された寄付の方法（物納の寄付や生命保険の寄付もあります）によって市民から直接寄付が集まるような制度になっております。

アメリカにも大規模な団体から小規模な団体まで様々あり、小規模な団体はデータがなかなか整わないのは日本と同じ状況です。もちろん日本とアメリカでは、土壌、歴史、法律、税制など様々な違いがあり、単純に比較することはできません。しかし、同じ対象を気にかけていても、全く反対の行動となってあらわれるのは非常に興味深い気がします。

さて平成１７年までに公益法人の抜本的改革が行われます。これは芸術団体のあずかり知らぬ世界の出来事が発端になったものではありますが、この改革によって日本の芸術団体の性格はどのように変化していくでしょうか。

（なかおともひこ／シンシナティ大学大学院在学中）

英国の芸術助成財団

民間による助成・寄付の活発な合衆国に比して、英国の芸術助成財団は少しばかり影が薄い印象がある。かつての福祉国家の大きな政府の伝統のなかで、ヨーロッパ大陸諸国に比して、公的助成率は低いものの、芸術評議会や自治体からの助成が主たる支援の財源であるためでもある。実際に、１９９６年まで、助成財団や信託年次報告書の公開を義務づけられていなかった。アカウンタビリティの強化のための導入だったが、思いの外、遅かったのは、それだけ政府が民間財団の役割を認識していなかったからなのだろう。それでも、ナショナル・ロッタリー（国営宝くじ）制度が相当のマッチングを必要とし、また、さらなる財源の多様化を求める環境のもとで、芸術分野での助成財団の役割は高まりつつある。実際に、全支援額の３０％が、リクリエーションを含む芸術に対し提供されているという報告もある。

芸術支援をその目的にあげている財団としては、次の６財団が知られている（他にも、プロジェクトや目的によって支援する財団も少なからずある）。

Jerwood Charitable Foundation
Esmee Fairbairn Foundation
Calouste Gulbenkian Foundation
Paul Hamlyn Foundation
The Clore Duffield Foundation
Baring Foundation

それぞれの財団活動は、政府の政策（ソーシャル・インクルージョンや教育、コミュニティ重視）に沿いながらも、独自の活動を展開している。カローステ・ガルベンキアン（本部はリスボン）は、芸術、社会福祉などを中心にしているが、助成や調査研究を通して、とりわけ芸術教育に多大な貢献をしてきた財団として知られる。また、ソーホー・シアターのライターズ・センターの支援等でも知られる。ポール・ハムリンは、１９８７年設立、芸術や教育、インド関連の国際プロジェクトを支援してきた。ベアリングは近年、刑務所での芸術プロジェクトに支援を行ってきた。エスメア・フエァバーンは、芸術、遺産、社会発展、教育を支援するが、その芸術プログラムは、芸術的質とエクセレンスを重視するものであり、近年の文化政策が要求する社会的貢献とは異彩を放つ。新顔が、ジャーウッド・チャリタブルとクロア・ダッフィールドである。前者は１９９９年に設立（ロイヤル・コート・シアターの改装の際の赤字を支援したのは、１９７７年設立の親財団のジャーウッド財団）、後者は２０００年１２月設立（クロア財団とヴィヴィアン・ダッフィールド財団が合併）。

多くの芸術団体が支援を得ようと躍起になるなかで、これらの財団には支援要請が集中する。一度きりの助成を要件とする財団も多い。本業ではない資金調達に多大な労力をつぎこまなくてはならない芸術団体がため息をつきながら、「安定した公的助成があれば…」と望むのはいたしかたのないところである。

芸術、学校、地域をつなぐ思い
～アクセスから参加へ～

クリエイティブ・リンクス報告書

２００３年１１月に開催された「クリエイティブ・リンクス」の報告書が発行されました。基調講演（日本語版・英語版）、パネルディスカッション、ワークショップ記録にくわえ、資料として、英国政府のクリエイティビティをめぐる政策や、芸術教育の効果と有効性、劇場・劇団などによるエデュケーション＆コミュニティプログラムの現状などを掲載しています（A4判32頁）。

シアタープランニングネットワークのホームページから無料でダウンロード可能ですが、印刷冊子版をご希望の方は、郵便振替口座００１９０－０－１９１６６３（加入者名シアタープランニングネットワーク）まで、ご送金ください。

冊子版　頒布価格　７００円（送料を含む）
ダウンロード
http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn/ creativelinks.pdf
（ダ（ダウンロードにはアクロバットリーダーが必要です）

お問合先
シアタープランニングネットワーク
電話　０３－５３８４－８７１５
MAIL　tpn1@msb.biglobe.ne.jp

IDEA2004

国際ドラマ／シアター教育協議会第５回大会
２００４年7月2日から8日
於　オタワ（カナダ）
テーマ　"The Universal Mosaic of Drama"

世界のドラマ教師ならびに演劇教育に携わる人々の世界大会が、７月、カナダのオタワで開催されます（第５回）。学術的な研究発表や会議のみならず、多くの実践的なワークショップもプログラム化されています。また、児童青少年演劇のフェスティバルも併催されます。世界中のドラマ＆シアター教育のスペシャリストの意見交歓の場でもあります。

主なキーノート・スピーカーが掲げるテーマには、「いかに芸術がカリキュラム全体に影響を及ぼすか」（オーストラリア）、「コミュニティ創造の道具としての演劇」（メキシコ）、「エンパワメントのための芸術」（ニュージーランド）、「シティズンズシップについて」（英国）など。

参加費の割引の適用される早期申し込み期限が、３月１日、一般申し込み期限が５月１日（国によって参加費が異なります）。

詳細は、下記ホームページをご覧下さい。
http://www.idea2004.ca/index.html

編集後記

編集しながら、次元の異なる「アカウンタビリティ」（説明責任）の存在が浮かび上がってきました。オーケストラ運営を離れ、留学されている中尾知彦さんの日米の芸術団体の比較もそうですが、ドラマ教育にもアカウンタビリティがあり、また寺本佳世さんのあまりに正直な飾らない記述は、在外研修制度と特別な聴講生として学ぶ機会を得たものとしてのアカウンタビリティなのだと感じています。これらはまた自分に正直であるということ、取り繕わないということにもつながるのではないかなどと考えてしまいます。一緒に仕事をしてきただけに、ＴＡＧシアター・カンパニーの助成削減は、自分のことのように身にしみています。スコットランド芸術評議会のアカウンタビリティがいま論争になっていますが、その間に、就任したばかりの若い芸術監督は抗議のため辞任。スコットランドにやってきた才能を再びイングランドに流失する結果を招きました（中山夏織）

特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク

国際化時代の多様な文化という視点に立ち、舞台芸術関連の様々な職業のためのセミナーやワークショップをはじめ、調査研究、情報サービス、コンサルティングなど、舞台芸術にかかるインフラストラクチャー確立をめざすヒューマン・ネットワークです。国際的な視野から、舞台芸術と社会との関係性の強化、舞台芸術関連職業のトレーニングの理念構築とその具現化、文化政策・アートマネジメントにかかる情報の共有化、そしてメインストリームシアターとコミュニティシアターの相互リンケージを目的としています。２０００年１２月６日、東京都によりＮＰＯ法人として認証され、１２月１１日、正式に設立されました。

Theatre & Policy ＜シアター＆ポリシー＞

シ アタープランニングネットワークの基幹事業として、２０００年６月から定期発行（隔月刊・年６回）されています。定期購読をご希望の方は、シアタープランニングネットワークの準会員としてご参加下さい。年会費３千円（送料込み）を下記までご送金ください。送金の際には、住所、氏名、電話番号を忘れずにご記入下さいますようお願い申しあげます。

郵便振替口座　００１９０－０－１９１６６３　加入者名　シアタープランニングネットワーク

Theatre & Policy
２００４年2月２０日発行（通巻第２３号）
編集人　中山　夏織
発行　シアタープランニングネットワーク
Copyright 2004 by Theatre Planning Network
禁無断転載

特定非営利活動法人
シアタープランニングネットワーク
〒１８２－０００３
東京都調布市若葉町１－３３－４３－２０２
電話＆ファックス　０３－５３８４－８７１
e-mail tpn1@msb.biglobe.ne.jp
http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn