

文化産業システムの可能性と限界（第一部）

——演劇界の構造転換に関する文化生産論的研究——

佐 藤 郁 哉

I 「杏仁豆腐業界」がブレイクする時

大ヒットがないだの、[レコード (CD) が] 5 万枚売れば大喜びだの、溜め息まじりの悲鳴が聞こえてきますが、ここで演劇人である僕がはっきり言ってしまうと、「甘えないでよ！」となります。

僕の主宰する劇団「第三舞台」が、いくら今、飛ぶカラスを落とす勢いと言われて、客席を見ればネタをパクリにきた編集者やテレビのプロデューサーで一杯でも、小劇場界の最高の観客動員といっても、それでも、1 万 8000 人なのですよ！ いちまん・はっせんんん！

なのに僕は、演劇業界からは、「客を呼べばいいってもんじゃないんだよ！」などという田舎のジャズ喫茶の討論会のような、訳の分からない悪口を言われている現状なのです。

レコード業界の年間売り上げが 2000 億円で、これはちょうど、豆腐業界と同じだとは、よく言われることですが、これでいうなら演劇界なんていうのは、杏仁豆腐業界と同じですよ。えっ、そんなのがあるかって？ だから、あるかないのかわかんない業界だってことです¹⁾。

鴻上尚史は、劇団・夢の遊眠社を率いる野田秀樹と並んで、1980 年代のいわゆる「小劇場ブーム」の立役者の一人であった。彼は、レコード (CD) の売り上げが横這いであった 86 年当時、独特の筆致でこのように書いている。実際には、全体としてみた場合の演劇の興行収入の規模は、ここで鴻上がかなりの誇張とアイロニーをこめて語っているほどには小さなものではな

い。ある資料によれば、1993年現在の演劇の興行収入は約1210億円である²⁾。また、別の資料によれば観客が観劇の際に支払う費用の年間総額は1500億円から2000億円であるという³⁾。これに対して、CDやカセットを含むオーディオレコードの生産金額は5737億円であり、また、映画の興行収入は1637億円であるとされている。つまり、演劇全体の興行収入は映画のそれとほぼ同じであり、レコードの生産総額の3分の1から4分の1程度と推定されるのである。こうしてみると、他のジャンルとの比較という点からみても、演劇はそれほど極端に小さな市場規模とはいえず、鴻上が言う「豆腐業界に対する杏仁豆腐業界」という対比は、市場規模という点だけから見れば、それほどあたっていない⁴⁾。

しかし、それにも関わらず、あらゆる芸術ジャンルの中でも、演劇ほどわたしたち一般人の生活や認識の中でマイナーな位置しか占めていないものは少ないだろう。これは、特に現代演劇と呼ばれるジャンルの演劇の場合に顕著である。じっさい、歌舞伎や宝塚の場合はいざしらず、現代演劇の場合には、代表的な役者の名前を思い浮かべるのは難しい。ましてや、劇作家や演出家の名前となると、絶望的になる。そして、たまたま何人か俳優の名前を知っていたとしても、それは、彼らあるいは彼女たちの舞台の上での活躍ではなく、テレビや映画での活躍を通してである方が圧倒的に多いのである。また、日本社会では、義務教育までの授業の一環として行われる演劇鑑賞会（とてつもなく退屈である事が少なくない）などを除いては、舞台の公演に一度もふれずに生涯過すというのは、さほど珍しい事ではない⁵⁾。

こうしてみると、その実際の売り上げがどれくらいのものであるにせよ、一般の認識の中で現代演劇が占める位置について語る上で、「杏仁豆腐業界」や「あるかないのかわかんない業界」という表現は、あながち誇張とはいえないものがあることが分かる。

同じような事情、すなわち、日本の芸術団体ひいては芸術文化そのものについての社会的な認知がきわめて低く、また制度的にも保証されていない点を指して、国際的なフェスティバルのコーディネーションを主な仕事とす

る国際舞台芸術交流センターの曾田修司は、これを「透明人間」という言葉で表現する。この意味でいえば、演劇は、あらゆる芸術の中でも、もっとも透明人間的であると言えよう。すなわち、存在しているはずなのに、その存在が全くと言っていいほど認められていない芸術ジャンルなのである。

しかし、過去20年ほどのあいだに生じた日本の現代演劇をめぐる状況におけるさまざまな変化や動向は、このような事態を根本から変えていく可能性を秘めている。まさに杏仁豆腐業界や透明人間程度の認知しか受けてこなかった現代演劇が、その市場規模や演劇界内部の仕組みという点でも、ひいてはその社会的認知という点でもまったく異なるものに「ブレイク」する可能性が生じてきたのである。

この現代演劇のブレイクは、日本社会そのものが「文化小国」や「ソフト小国」の状態を脱してブレイクしていく上で重要ないくつかの貴重な示唆を含んでいるものと思われる。すなわち、日本においては、エンタテインメントや芸術に限らず文化のほとんどあらゆる分野で国際的に通用するソフトやそれを創る人材がきわめて乏しい。また、クラシック音楽や学術研究の例を見ても分かるように、たとえ国際的に通用する人材がいたとしても、そのような人々の多くがその主たる活動の場を海外に求めざるを得ず、その業績や成果が鑑賞人口の広がりや後進の教育という点で国内に蓄積されないという現状がある。

本論考では、このように文化の面で深刻な問題を抱えている日本社会そのもののブレイクの可能性をも視野に入れつつ、おもに現代演劇に焦点をしばって、その進展次第によっては、今後演劇をもっと目に見えるものにするかも知れないさまざまな兆候について検討していく。分析を進める上での基本的な枠組みは、文化社会学の中でも最も有力なアプローチの1つとされる「文化生産論」であり、本論では、この理論的パースペクティブに関連するいくつかの概念を用いて、三部構成で議論を進めていく。

まず第一部では、80年代から90年代にかけての日本の現代演劇をめぐる環境の変化について、これを商業化と制度化という2つの動向として素描し

ていきながら、これらの動向が演劇をもっと目に見える存在にする上でどのような可能性を持っていた（いる）かについて検討していく。

つづく第二部では、これらの環境の変化に対応する演劇界内部での変化について、これを、業界化、流動化、プロ化という3つの動向として整理して素描する。ここでキイ・コンセプトとなるのは、ポール＝ディマジオの提唱した「組織フィールドの構造化」という概念であり、ディマジオが分析対象とした、NEA（全米芸術評議会）設立以来の60年代から80年代にかけてのアメリカ合衆国における芸術界全般の動向と日本における80年代から90年代にかけての演劇界の動向を比較しながら論じていく。

最後に第三部では、以上の5つの動向が演劇生産の場のダイナミズムにとってもつ影響について分析する。ここでは、ダイアナ＝クレーンが唱えた文化生産における「報酬構造」モデルが鍵となる。文化生産におけるイノベーションに対する評価と報酬をめぐる権限の所在を中心とするクレーンの議論を踏まえた上で、これを「文化産業システム」（ポール＝ハース）におけるアカデミー的セグメント、非営利的セグメント、サブカルチャー的セグメント、商業演劇的セグメントの4種のセグメントの分業という観点から再定式化した上で、分業のあり方がイノベーションの頻度と質およびイノベーションを生み出し、かつシステム全体を維持していく上で必要な経済資源の獲得可能性という点とどのような関連を持っているかについて検討する。

II 商業化

80年代から90年代にかけて日本の舞台芸術とりわけ現代演劇をめぐる環境条件には、さまざまな面で「地殻変動」という言葉で形容できるほどの大きな変化があった。これらの変化は、大きくわけて商業化と制度化の2つの動向として整理して論ずることが出来る。

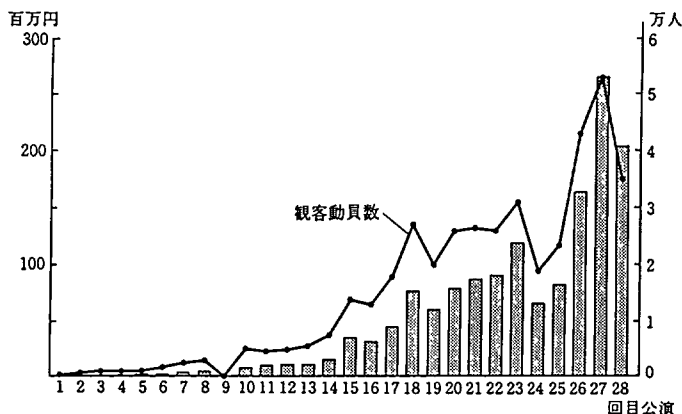
商業化とは、現代演劇が特定の演劇ファンの範囲を越えて比較的広い層の観客を動員するようになっていき、またそれに対応して劇団の組織面での充

表1-1 第三舞台上演実績(1981-1995)

題名	期日	会場	ステージ数	観客動員(人)	入場料(円)	推定売上げ(円)
1 朝日のような夕日をつれて	1981.5	大隈講堂裏テント	3	300	0	0
2 宇宙で眠るための方法について	1981.10	大隈講堂裏テント	6	660	600	396,000
3 プラスチックの白夜に踊れば	1982.5	大隈講堂前テント	7	900	600	540,000
4 電気羊はカーニバルの口笛を吹く	1982.10	大隈講堂裏テント	7	900	700	630,000
5 朝日のような夕日をつれて'83	1983.2	池袋・シアターグリーン	9	1100	1300	1,430,000
6 リレイヤー	1983.6	大隈講堂裏テント	10	1700	1000	1,700,000
7 デジャ・ヴ	1983.10	大隈講堂裏テント	13	2600	1200	3,120,000
8 宇宙で眠るための方法について	1984.2	ザ・スズナリ/東芸劇場	15	2900	1500	4,350,000
9 プラスチックの白夜に踊れば	1984.6	公演中止				0
10 モダンホラー	1984.9	ザ・スズナリ	21	5100	1500	7,650,000
11 朝日のような夕日をつれて'85	1985.2	紀伊國屋ホール	9	4500	2000	9,000,000
12 リレイヤー	1985.6	本多劇場	10	5000	2000	10,000,000
13 朝日のような夕日をつれて'85(追加)	1985.7	紀伊國屋ホール	11	5500	2000	11,000,000
14 もうひとつの地球にある水平線にあるピアノ	1985.10	ザ・スズナリ	30	7500	2000	15,000,000
15 デジャ・ヴ'86	1986.3	紀伊國屋/近鉄小劇場	27	14000	2500	35,000,000
16 スワン・ソングが聴こえる場所	1986.6	本多劇場	28	13000	2500	32,500,000
17 ハッシャ・バイ	1986.12	サンシャイン劇場	20	18000	2500	45,000,000
18 朝日のような夕日をつれて'87	1987.7	紀伊國屋ほか3カ所	49	27200	2800	76,160,000
19 モダン・ホラー特別編	1987.12	本多劇場	33	20000	3000	60,000,000
20 天使は嘘を閉じて	1988.7	紀伊國屋/近鉄小劇場	49	26000	3000	78,000,000
21 宇宙で眠るための方法について序章	1989.2	紀伊國屋/近鉄小劇場	51	26500	3300	87,450,000
22 ビルダリム	1989.9	スペース・ゼロ/近鉄アート館	53	26000	3500	91,000,000
23 ビー・ヒア・ナウ	1990.8	シアターコクーン/近鉄劇場	42	31000	3800	117,800,000
24 朝日のような夕日をつれて'91	1991.2	紀伊國屋ホール	34	19000	3500	66,500,000
25 ハッシャ・バイ	1991.9	紀伊國屋ホール	41	23500	3500	82,250,000
26 天使は嘘を閉じて	1991.11	シアターアプル/近鉄劇場	50	43000	3800	163,400,000
27 スナフキンの手紙	1994.7	アトスフィア/近鉄劇場	63	53000	5000	265,000,000
28 バレード旅団	1995.4	PARCO劇場/近鉄小劇場	54	35000	5800	203,000,000

出所：佐藤郁哉・佐々木克己 1996「演劇ブームと都市文化の社会的生産」井上俊他編『岩波講座現代社会学 18 都市と都市化の社会学』岩波書店

図1-1 第三舞台観客動員数とチケット売り上げの推移



出所：表1-1 参照

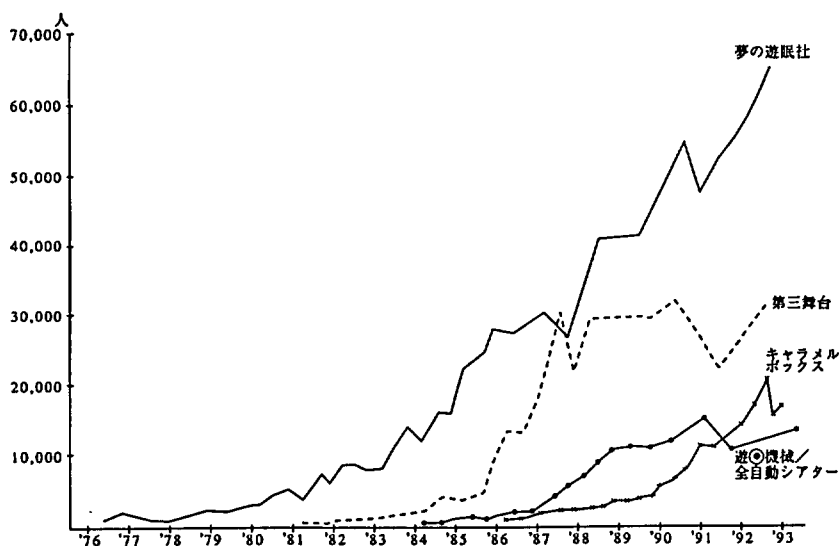
実がはかられ同時に顧客管理やマーケティングなどにおいて積極的な経営戦略を展開することによって、劇団が芸術団体としての顔だけでなく経営組織としての性格を兼ね備えるようになっていく事を指す。誤解を避けるためにあらかじめ明記しておかなければならないが、ここで言う商業化とは、必ずしも「商業主義化」、すなわち営利追求のために芸術性やその他の文化的価値をおろそかにしてしまう傾向を意味しない。商業化は、経済的な面だけに注目すれば、興行収入や関連商品（公演関連の「グッズ」等）の販売など芸術活動における市場による収入（earned income）の増加を意味するが、他方では、観客の層が拡大する事によって、演劇という芸術ジャンルそれ自体が、限られた「身内」的なファン層の特殊な趣味や娯楽を越えた、開かれたものになっていく可能性をも意味する。

1. 小劇場ブームとその後

鴻上尚史率いる第三舞台は、まさにこのような意味での商業化を体現した代表的な劇団の1つである。表1-1と図1-1にみるように、冒頭のエッセイを鴻上が書いた翌年の7月、第三舞台はこの劇団の代表作である『朝日のような夕日をつれて』で2万7000人以上の観客動員を達成している。同劇団は、その後もコンスタントに2万人から3万人前後の観客を動員し、91年の『天使は瞳を閉じて』では4万3000人、94年には『スナフキンの手紙』で5万3000人の動員を記録している。81年に旗揚げした前後は、1回の公演の観客動員が1000名以下でありチケット売り上げ（推定）も数十万円前後に過ぎなかったこの劇団が、約10年後にはチケット販売のみで2億円前後の（グロス）収入をあげるようになったのである。

図1-2に示すように、80年代には、夢の遊眠社や第三舞台などを代表とする、いわゆる小劇場系とよばれるいくつかの劇団が、それまで1万人程度の動員が限界だと言われてきた70年代までの「アングラ演劇」の時代とは比較にならないほどの規模の観客動員を果たし、いわゆる「小劇場ブーム」が起きた。紙幅の制約からここでは詳述を避けるが、この80年代の小劇場

図1-2 小劇団動員数の推移(1976-1993)



出所：佐藤郁哉 1996「文化生産と商業主義」『商学研究』37

ブームは、戯曲、演出、演技など様々な面で特徴的な「ポップ」な作風、チケットぴあやチケットセゾンなどの新しいチケット流通システムの積極的な導入、洗練されたマーケティング・システムの採用など劇団による様々な実験や試みがメディアによる「ブーム」演出の試みと相乗的な効果をあげることによって、それ以前のいわゆるアングラ・ファンとは異なる若い世代のあいだに未開拓の演劇需要 unserved demands を掘り起こした事によってもたらされたと考えることが出来る。

そして、もはやブームが去ったと言われた90年代初め以降も、小劇場系の劇団の観客動員力は必ずしも衰えてはおらず、1回の公演で常時数万人の観客を動員する劇団が幾つか存在している——たとえば、NODA・MAP(野田秀樹主宰・6万人前後)、第三舞台(鴻上尚史・3~4万人)、スーパー・エキセントリック・シアター(三宅裕司・2万人前後)、キャラメルボックス(成井豊・2万人~3万人)。

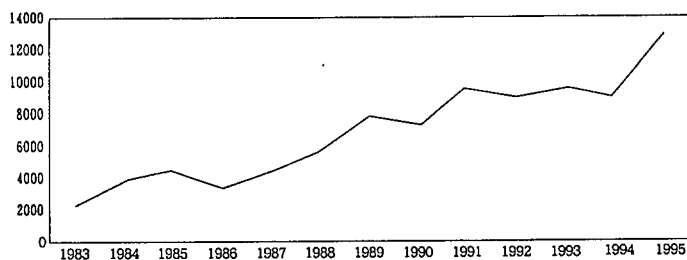
2. 劇団四季

これらの小劇団以上に商業化を通して演劇（主にミュージカルが中心ではあるが）に対する社会的認知を高める上で重要な役割を果たしてきたのは、劇団四季である。四季は、1劇団の全演目による1日の総観客動員数1万3710人、3000回を越える公演を達成した『キャッツ』の総動員数約304万人、『美女と野獣』による発売初日の前売り記録の34万5022枚と、ほとんどあらゆる面で日本の演劇興行の記録を塗り替えてきた⁶⁾。

四季は、1953年に浅利慶太をはじめとする10名のメンバーで学生劇団として旗揚げしたのち、1960年の有限会社化、1967年の株式会社化を経て、古典劇や海外演劇あるいは翻訳ミュージカルやオリジナルの子供向けミュージカルの上演によって実績をつみ重ねていったが、この劇団がブレイクする契機となったのは、1983年初演の『キャッツ』である。初期投資だけで通常の20倍の8億円をかけ、文字通り劇団の命運をかけて行ったこの公演に際し、四季は、企業との提携や観客の会員組織「四季の会」の発足、チケットぴあとの連動によるオンラインによるチケット販売など、従来の新劇系の演劇公演とはきわめて異なる発想の経営方針で公演を行った。日本で初めての1年間のロングラン公演で48万人を動員して画期的な成果をおさめたこの公演のあと、四季は『オペラ座の怪人』や『美女と野獣』など主に翻訳ミュージカルを中心にして着実に業績をあげ、図1-3に示すように、83年に約22億円だった売上高は、95年には約127億円と、松竹（94年度に212億円）や東宝（158億円）という商業演劇資本の演劇部門の売上と比べても遜色ないまでに拡大している⁷⁾。

演劇がいわば「杏仁豆腐業界」のように目につきにくい存在であった大きな理由の一つは、それが、極度に限定された観客層によって支えられてきた事による。たとえば、松竹や東宝を代表とする興行会社による商業演劇や歌舞伎や能の場合は、団体客が5割から7割を占めると言われる関東近辺の中年以上の女性観客層、俳優座や文学座のいわゆる「新劇団」による新劇系の

図 1-3 劇団四季——売上高の推移 (単位: 百万円)



出所: 川又啓子 1996「四季株式会社」 慶応義塾大学ビジネス・スクール
ケーススタディ

表 1-2 芸術活動への支出の負担者別内訳

負 担 内 訳			推 定 額	備 考
事業収入	入場料等の直接収入		3900億～4200億円	美術展: 370億～580億円 音楽: 1800億～1900億円 演劇舞踊: 1400億～1900億円
	派生収入		3000億～3500億円	教授収入: 2500億～3000億円 著作権収入: 500億～600億円
非事業収入—支援—	公的セクター	国 (文化庁)	200億円	1996年度予算
		芸術文化振興基金	15億円	1996年度予算
		国際交流基金	15億円	1995年度予算
		地方公共団体	2100億円	1994年度実績
		小 計	2330億円	
	民間セクター	企業支出	300億～500億円	最近は減少気味
		財団等の支出	60億～80億円	1994年
		個人寄付	1億～2億円	1990年
		小 計	400億～600億円	
	合 計		1兆円前後	

出所: 伊藤裕夫 1997「芸術産業のビジネス構造」佐々木晃彦編『芸術経営学を
学ぶ人のために』世界思想社

公演の場合は、かつてその多くが「労演（勤労者演劇協会）」などと呼ばれた地方の演劇鑑賞団体の会員、その昔「アングラ」などとも呼ばれた小劇場系の演劇の場合には30代までの男性観客という具合に、さまざまなジャンルの演劇は、それぞれに特化した「身内」的な、観客層によって支えられてきた。いきおい、演劇はファンの観客あるいは団体客以外には見えにくい存在になっていたのである。

劇団四季や小劇場系の劇団による観客動員の試みの成功は、この現状が今後変わっていく可能性がある事を示唆している。もちろん、これらの劇団のあげた成果にも関わらず、一般の認識の中では現代演劇は依然として不可視の存在に近いものであることは言うまでもない。しかし、四季や小劇場系の劇団の80年代のいわば「右肩あがり」の成長は、未開拓の観劇需要の掘り起こしが将来、演劇そのものをもっと目に見える存在にしていき、また、観劇という行為を熱狂的なファンの特殊な趣味ではなく、ごく普通の市民のライフスタイルの一部にしていく可能性を示唆していると言えよう。

III 制度化

80年代から90年代にかけて生じた演劇界をめぐる環境の変化として商業化とともに忘れてはならないのは、舞台芸術の制度化の動向である。商業化がどちらかといえば、大都市中心の現象だったとすると、制度化は、全国レベルでの演劇の可視化をもたらす可能性を秘めている。

ここで、制度化とは、演劇ないし舞台芸術という芸術ジャンルそのものが、自治体および国の両レベルでの文化行政と文化政策の進展、また、企業や民間財団等による助成の拡大とその内容の質的な充実によって本格的な経済的・物的・人的支援を受けるようになり、また、各種の文化行政や公共ホールなどの運営プログラムに組み込まれるようになっていく中で、芸術ジャンルとしての制度的な認知と市場によらない収入の基盤を獲得するようになってきた現象を指す。

伊藤裕夫は、芸術活動を産業としてとらえ、その産業の経営基盤についてこれを事業収入(市場による収入)と非事業収入(市場によらない収入——公的支援と民間支援)に分けて、その内訳を表1-2のように推定している⁸⁾。

演劇の制度化は、一面では、個々の演劇団体レベルや演劇界全体で非事業収入の部分が拡大し、新たな財政基盤が確立されるを獲得することを意味するが、他方では、それと同時に、日本の現代演劇が他の社会制度の中に組み込まれることによって広く一般の社会的認知を受ける可能性をも示唆している。

すなわち、演劇が一般の日本人にとって見えにくい存在になっている原因は、単にそれぞれのジャンルの演劇が特定の観客層に特化しているからだけではないのである。ある意味でより重要なのは、舞台芸術に対する制度的認知の立ち遅れである。高校までの学校教育の科目に音楽や美術はあっても演劇が無く、また国立の東京芸術大学に演劇学科が存在しないことに端的に表われているように、日本においては、西欧起源の芸術観にもとづく国家やエリート層による芸術に対する制度的・経済的支援は、演劇をはじめとする舞台芸術の場合、音楽や美術などの他の芸術ジャンルの場合に比べて著しくたち遅れている。その結果として、音楽や美術の場合は、日本人(および在日アジア人)がその実演家となることも、それを鑑賞者として享受することも、それほど奇異な事ではなく、またそれぞれ芸術であることがアタリマエの事としてとらえられている。これに対して、演劇は、海外(特に欧米)の「有名な」演劇人ではなく、観客と同じ肌と髪と目の色をした日本人(および在日アジア人)が俳優として舞台に立つ事やその演技を演出する事などは言うまでもなく、観劇という行為そのものがしばしば極めて奇異なこととして受け取られがちである。また、日本人ないし在日アジア人が主体となる演劇が真正の芸術の1ジャンルであるという認識もそれほど一般的なものとはなっていない。

80年代から90年代にかけては、このような状況を変えていく可能性をもった出来事や動向が幾つか見られた。その中でも特に現代演劇の制度化

の動向と深く関わる動向やターニングポイントともいえる出来事としては、以下の5つがあげられる。

- ①自治体による公立ホールの建設ラッシュ（1980年代初め以降）と「ハコモノ行政」からソフト重視への転換（1980年代中期以降）
- ②芸術文化振興基金の発足（1990年）とアーツプラン21の開始（1996年）
- ③企業メセナ協議会の設立（1990年）と本格的な芸術系の民間財団の発足（1980年代後期）
- ④新国立劇場の建設開始（1992年）と開場（1997年）
- ⑤NPO法案の上程（1996-97年）

1. 自治体の文化行政の転換

80年代は、小劇場系の劇団や四季の躍進の10年であったと同時に劇場建設ラッシュの10年でもあった。すでに述べたように、80年代には、小劇場ブームや四季の大躍進にも関わらず、演劇の不可視性そのものにはそれほど大きな変化はなかった。しかし、この時期、演劇公演がその中で行われる「入れ物」ないし「ハコ」としての劇場の数だけは確実に増加していき、日本の都市の景観を目に見える形で大きく変えていったのである。本多劇場（1982年開場）やシアターアプル（82年）、青山劇場・青山円形劇場（85年）、銀座セゾン劇場（87年）、東京グローブ座（88年、90年にパナソニック・グローブ座に改称）、シアターコクーン（89年）、東京芸術劇場（90年）などを代表とする東京の劇場が都市の景観を変え、また、演劇シーンに影響を与えていったことは言うまでもないが、数の上で圧倒的なのは、むしろ全国各地に建設されていった公共（公立）ホールである。文化ホールラッシュとも言われた時代にあって、全国公立文化施設協議会の加盟館は、1975年の450館から90年には3倍強の1415館と急増している。

さらに注目すべきは、これら地方の文化ホールの中から、他の地域（とりわけ東京）でつくられた作品を上演するための単なる入れ物としての「ハ

コ」を越えて作品づくりや人づくりの拠点としての劇場を志向するものが登場してきた事であり、その動きの中で、現代演劇の位置づけが変わる可能性が生まれてきた事である。

野田邦弘は、地方自治体による文化行政の歴史を以下の4つの時期に分けている。

- ①文化課や文化振興課などの担当部署を設置し、文化行政の基本的体制を整える段階(1950年代終わり～1970年代終わり)
- ②多目的ホールを中心とした文化ホール建設ラッシュの段階(1980年代初め～1980年代中期)
- ③ハード偏重や官僚的なホール運営の反省にもとづき、ソフト面を重視しはじめた段階(1980年代中期～)
- ④芸術的専門性を追求し、他都市との差別化をはかろうとする段階(1990年代初め～)

すなわち、1980年代中期以降、全国の自治体には、「ハコモノ行政」と呼ばれた、劇場の建設それ自体が目的とも思われるような文化ホール運営の段階から脱却しようとする様々な試みが見られたのである。その多くは、文化振興財団や文化振興条例を制定する事などによってソフト面での充実をはかる試みであったが、中には、もっと踏み込んで水戸芸術館や世田谷パブリック・シアターのように、多目的ホールではなく特定の用途に最適の専門ホールを建設したり芸術監督制を導入することによって、劇場の中にソフトの制作と人材の育成機能を持たせる事を模索しはじめたところが出てきた。

このような意欲的な取り組みはまだ文化行政の面で先進的な幾つかの自治体にとどまっており、また地方財政の不振もあって先行きにかなり不透明な部分もある。しかし、表1-2にみるように総額で2000億円以上と推定され、芸術文化活動にとって最大のスポンサーとも言える自治体が本格的に芸術支援に乗り出す時、日本の芸術のあり方は大きく変わることが予想される。特に、演劇の場合には、公演の6割近くが首都圏で行われ、また、おもだった劇団の実に9割近くが首都圏にその本拠をおいているという、東京一極集中

の演劇事情を変えていく力になる可能性がある。そうした場合、地方の文化ホールがその壮麗な外観や高度な設備に見合った質の高い演劇公演に舞台を提供するようになるだけでなく、首都圏の住民のみがほとんど特権的に享受できた豊富な観劇の機会が地方にも広がり、ごく一般の市民が演劇公演を目にする機会が増えていく事が予想できる。

2. 新国立劇場の建設と開場

専門ホールの建設や芸術監督制の導入あるいは文化振興財団や文化振興条例の制定が地方自治体による文化行政の転換を示す出来事だったとすれば、これから検討していく新国立劇場の建設、芸術文化振興基金の設立、アーツプラン 21 による芸術団体への助成開始は、文化庁を主な担当機関とする、国家による文化行政のターニングポイントを示す3つの重要な出来事であった。そして、それぞれの出来事は、演劇に対する社会的認知だけでなく演劇界のあり方を変えていく上で極めて重要な契機を含むものであった。

渋谷区本町（初台）に 97 年 2 月末に竣工し、同年 10 月に開場を予定している新国立劇場は、地上 5 階、地下 4 階で 1800 席のオペラ劇場、1000 席の中劇場と 450 席前後の小劇場の 3 つのホールを持つ敷地面積 2 万 8500 平方メートル、延べ面積 7 万平方メートルの劇場である。

現代演劇を上演する施設を備えた新国立劇場が開場するのは、千代田区隼町（三宅坂）にある国立劇場が歌舞伎や文楽をはじめとする伝統演劇の保存と振興を目的として 1966 年 11 月に開場してしまい実に 30 年以上もたってからの事である。これは、日本における国家と舞台芸術、とりわけ現代演劇との間のあまり幸福とはいえない関係を象徴する事実であると言える。

すなわち、まず 1959 年に出された国立劇場設立準備協議会の答申には、もともと古典芸能のための劇場とともに現代芸能のための劇場の建設案が盛り込まれていたにも関わらず、61 年には古典芸能のみにしぼった案に修正されてしまったという経緯がある。新劇を中心とした演劇関係者の積極的な働きかけもあって 66 年の国立劇場開場直前に急遽衆議院文教委員会の付帯

決議として「伝統芸能以外の芸能の振興を図るため、施設その他につき必要な措置を講ずべき事」が盛り込まれるが、実際にそのために調査費が認められたのは71年の事であり、92年の着工までにはさらに21年もの歳月を要する事になる。三宅坂の国立劇場の場合も調査費がついてから11年たつてようやく開場の運びとなったのであるが、新国立劇場の場合には、その約2倍の年月を要したことになる。

この間、79年3月には、国立劇場の施設の一つとして落語・講談などの伝統的な大衆芸能の保存と振興をはかるために演芸場が開場したのにも関わらず、現代演劇を上演するための国立の施設はいっさい建設されてこなかった。

この意味で、新国立劇場の建設・開場は現代演劇に関わる演劇人の悲願であったと言えなくもない。もっとも、現実には、80年代中期に建設が具体化し、さらに92年に実際に着工され、芸術監督の人選や運営方針についての議論が具体化するまでは、一部の演劇関係者を除いてはそれほど活発な議論は行われてこなかった。

現在、新国立劇場に関しては、運営費用が「バブル経済」の崩壊にともなって不足していることや今のところ専属劇団を持つ予定がないことなどさまざまな問題が山積している。また、本論の第二部でふれるように、演劇部門の運営にあたっては、同部門の芸術監督の人選や演目の選定あるいは上演母体の決定の過程で、日本の演劇界の「まとまりの悪さ」がはからずも露呈される事になった。

しかし、国立の専用劇場で現代演劇が上演されるということは、少なくとも現代演劇に対する社会的認知を高める上できわめて重要な象徴的意義を持つものと言えよう。また、芸術監督や演目をめぐる問題は、日本の演劇界が全体としてどのようなアイデンティティを持ちうるのか、また、国家と演劇の関係という問題についてどのような見解を示すのか、という2つの根本的な問題について演劇人が改めて考え直す上でも重要な契機となったといえる。

3. 芸術文化振興基金・アーツプラン 21 の創設

よく知られているように、欧米に比べると、日本における芸術活動に対する国家による資金的サポートの絶対額はきわめて小さい。国の文化行政所管庁である文化庁の 1996（平成 8）年度の予算は 750 億円であり、その支出額が国家予算に占める割合も 0.1 パーセント以下であり、0.8 パーセントのフランスなどと比較すると、ひどく見劣りする。さらに、表 1-2 にみるように、この中から文化財保護関係などの額を除いた「フロー」の支出部分である文化活動への補助金や文化庁が主体となった芸術文化事業経費などの合計額は 200 億円程度に過ぎない（表中の国際交流基金は外務省の管轄）。従来、これらの予算の中でも特に芸術団体が行う活動に対する枠としては、「民間芸術等振興費補助金」があった。これは、1959 年の開始以来増額を重ねて一時は約 12 億円にまで達したものの、80 年代には行財政改革の影響で半減し、90 年度には 6 億 9000 万円にまで落ち込んでしまった。

このような状況に対応して、1990 年に国からの 500 億円の出資と民間からの寄付 112 億円をもとにして創設されたのが、芸術文化振興基金である。当初の方針では年間 30 億円程度の助成額が見込まれ、実際に初年度には 28 億円（年度途中で申請・審査が行われた事も背景としてある）、2 年目には 30 億円以上の助成があったが、発足直後に低金利時代に入った事もあって、3 年目にはそれよりはかなり低い 22 億円と 3 分の 2 になり、1996（平成 8）年度には、800 件総額 17 億 2750 万円の助成となっている。しかも、その中にはアマチュアによる文化活動や町並み保存活動への助成なども含まれており、これらを除いた助成額は 574 件約 15 億円になってしまう。

助成件数と総助成額の数字からも容易に推測できるように、芸術文化振興基金の支給は広く浅くであり、芸術創造活動の質を向上させる制度としては大きな問題を抱えている。このような事情に対応して文化庁が新規の芸術活動支援事業として 1996（平成 8）年度から初年度の予算総額 32 億円でスタートさせた（構想では 2000 年までに 60 億円から 70 億円まで拡充）のが「アーツプラン 21」である。これは、21 世紀までに日本を芸術文化のソフト

を充実させることを眼目としており、「芸術創造特別支援事業」「国際芸術交流推進事業」「芸術創造基盤整備事業」「舞台芸術振興事業」の4本の柱からなっている。この1本目の柱の「芸術創造特別支援事業」というプログラムの内容は、音楽、舞踊、演劇の3ジャンルの舞台芸術における「わが国を代表する団体」に対して重点的に3年間継続で年間を通したすべての自主公演の経費に対して助成を行うというものである。初年度には、15団体がこの事業の助成対象団体として選ばれ、演劇に関しては5団体に総額2億円が支給された。

繰り返しになるが、日本の場合、自治体や民間の文化支援の総額と比べると国による助成金の総額はそれほど大きなものではなく、中央官庁、地方自治体、民間の3つのセクターの文化支出の総額のうち8~9パーセントに過ぎない。この点からだけすれば、芸術文化振興基金やアーツプラン21による助成は、「焼け石に水」程度の効果しかないと言えないこともない。しかしながら、第二部で詳しくみていくように、国家の助成が芸術団体に対して与える影響のうちでも最も重要なのは、その助成金の絶対額や支給対象となった団体に及ぼす直接的な影響である以上に、芸術界全体に対する影響やアナウンス効果である。ポール=ディマジオが1965年のNEA(全米芸術評議会)設立を端緒とする1960年代から1980年代にかけてのアメリカ合衆国の芸術への公共政策の展開の例にもとづいて明快に示しているように、非営利的組織に対する国家のプレゼンスの増大は、芸術団体間の相互作用や情報の流通を増大させ、さらに、アーツプラン21に典型的に見られているように、助成の支給対象となった団体にいわば「お墨付き」を与える(「我が国を代表する団体」!)ことによって各演劇界内部での序列や秩序に影響を与え、さらには、それまでばらばらにしか存在していなかった芸術界自体が1つのまとまりを持つ契機となりうるのである。

4. 企業メセナの進展・民間財団の活動

演劇に対する国家からの支援が、単に経済的な面でのサポートによる支援

効果だけでなく一種のアナウンス効果を持つとしたら、企業や民間財団による助成も同様の効果を持ちうる。すなわち、演劇という従来比較的マイナーな取り扱いを受けてきたジャンルの芸術活動に対して企業が支援を行うことは、そのような活動がそもそも世の中に存在するという事実を広く一般に知らせ、またその活動が単なる個人の「趣味」や「道楽」を越えた何らかの存在意義を持ちうるのだという事についてのアナウンス効果があるだろう。この意味では、とかく批判的になりがちな、宣伝広告を主体とした企業による協賛も、個々の劇団の個別の公演に対する宣伝効果以外に、副次的な効果として演劇というジャンルの芸術そのものについての社会的認知を高める上での（恐らくは当事者の主たる意図とはまた別の）効果を持ちえたとも考えられる。

この面でも 80 年代から 90 年代にかけて劇団四季や小劇場系の劇団は、従来の新劇系の劇団とはかなり異なる対応を示した。四季は、83 年初演の「キャッツ」の公演に際して日本生命と味の素の後援をとりつけ、演劇界における「冠」後援導入のさきがけとなったが、小劇場系でも夢の遊眠社がそのすぐ後の 1985 年から NTT や三菱自動車、JR 東海など、続いて第三舞台がサントリーのスポンサードを受けている。

表 1-2 に見るように、企業、企業系の民間財団、個人の芸術文化への支出は 1990 年代の段階で全体のうち 7 分の 1 から 5 分の 1 程度を占めるものと推定できる。このうち 300 億から 500 億円程度と最も大きな比率を占める「企業支出」とは、費目としては宣伝費、販売促進費、広報予算などという経費支出と寄付金からなる。1980 年代から 90 年代にかけては、この企業による文化への支出が、いわゆるバブル景気を背景に大幅に増加した後に急激に冷え込んだ。バブル期に一種のブームとなったいわゆる「冠イベント」は、91 年から 92 年頃には、急速に減少し、スポーツやコンサートなどの分野でスポンサー企業が主催者を辞退したり協賛を差し控えるようなケースが相次いだ。

演劇の分野でいえば、日英共同製作により 1991 年にエディンバラ・フェ

スティバルやジャパン・フェスティバルで英国上演された清水邦夫作・蜷川幸雄演出の「タンゴ・冬の終わりに」の1992年に予定されていた日本公演が日本企業のスポンサーがつかず取りやめになるという出来事が、しばしば象徴的な事件としてあげられる。

このように、企業の文化支出の絶対額自体は減少の傾向にあるが、むしろ近年の動向として注目すべきなのは、80年代後半から90年代にかけて企業や財団による文化支援の内容に質的な変化のきざしが見られるようになってきたという事である。すなわち、70年代から80年代にかけての文化イベント・ブームや冠ブームは、商品の販売促進やCI戦略がらみの、どちらかと言えば直接間接の宣伝効果を狙ったものが少なくなかった。これに対して、80年代後半からは、従業員が個人で行うボランティアの福祉的活動などを含めて企業の社会的役割についての再考という根本的な問題および企業の社会貢献や「フィランソロピー」という問題との関連で議論が行われるようになり、また、実際にそのような貢献活動を新たにみずから実践したり支援する企業も出てきたのである。

このような流れの中で1990年には、社団法人企業メセナ協議会が設立され、また、経団連の中に社会貢献部が新設されることになる。企業メセナ協議会では、「メセナ大賞」などによって優れたメセナ活動を行っている企業に対する顕彰事業を展開し、またシンポジウム、セミナーなどを通して啓発事業を行う一方、91年からは毎年『メセナ白書』を発行して企業の社会貢献活動についての実態調査を行っている。さらに、同協議会は1994年に文化庁から「特定公益増進法人」の認可を受けてからは、企業から与えられる寄付金の仲立ちをすることによって税制上の有利な扱いが可能になるようなサービスをはじめている。

時期をほぼ同じくして経団連は、1990年に新しい企業のあり方として「社会との調和」「消費者・生活者との調査」「国際社会における積極的な貢献」を提唱し、それらを活動指針の中に盛り込むとともに社会貢献部や社会貢献活動推進委員会を設置して、社会貢献の理念の普及やそれに関する調

査活動、そしてまた寄付金税制の改善などに取り組んできた。さらに、1990年からは、社会貢献部の中に「1パーセントクラブ」の事務局が置かれ、個人や企業の所得、利益の最低1パーセントを社会貢献活動に支出する呼びかけを行っている。

このような企業メセナの動向と並んで注目に値するのは、企業系の民間財団による芸術文化支援である。企業系の財団の設立のピークは、70年からの5年間と85年から90年代はじめまでの2つがあるが、80年代には、87年設立のセゾン文化財団（助成対象は演劇・舞踊中心）や89年に出来たアサヒビール芸術文化財団（美術と音楽）などのように、芸術文化活動に対する支援を中心とした財団が生まれた。これらの財団は、芸術団体や芸術家の制作・発表過程に対して経済的支援を行うだけでなく、より広い視点から芸術創造の基盤整備に関連するプログラムに取り組んできた。

特に演劇に関しては、設立時の資産総額約100億円、事業費約4億円（1992年度）と、芸術系の財団としては群を抜く存在であるセゾン文化財団の活動が注目される。同財団は、91年度からは、それまで含まれていた美術部門への助成をカットして演劇と舞踊を対象として限定するようになり、また、調査研究やシンポジウムへの助成も本格的に開始した。さらに、92年度からは、アーツ・マネジメント関連の海外留学への助成と劇団の年間活動への助成など、舞台芸術の基盤整備に関する助成や芸術団体の経営体制の確立を支援するプログラムを開始した。さらに、94年からは3つのスタジオを持った稽古場をオープンして創造育成活動にも着手し、調査研究に関しては96年からは特に文化政策に関する研究への助成に重点を置くようになり、徐々に公演に対する助成から創造過程に対する支援、さらに創造環境そのものの整備へと重心を移行させながら、市村作知雄が指摘するように、民間財団の可能性をはかる試金石となるようなプログラムを実施してきた⁹⁾。

以上のような企業メセナの質的变化と民間助成財団の活動は、必然的に助成を受ける側である芸術団体の活動の意味や質を問うことにつながってくる。すなわち、芸術団体の側も、ただ単に資金や資源が不足していから助成を要

請するというのではなく、芸術団体の活動やそのアウトプットがいかなる社会的意味や価値を持つのかという点に関して、論理的な説明をすることが要求されるようになってきたのである。この点からすれば、芸術としての制度的認知が遅れ、また、従来公的支援とも民間からの支援とも比較적縁が薄かったジャンルの表現にたずさわってきた演劇人の多くは、今それまであまりそれについて考えることもなかった全く新しい問いをつきつけられているとも言えよう。

5. 非営利法人(NPO) 法案の上程

商業化や制度化の動向の中で芸術団体がその経営規模を経営規模を拡大させていく中で必ずと言っていいほど直面するのが、法人格の問題である。活動範囲が広がりある程度以上の資金の出入りがある劇団や楽団の中には、組織を有限会社や株式会社にしているところが少なくない。これは、一つには法人格を持っていないと事務所、銀行口座、電話あるいは車両にいたるまで個人名義でなければならず、事故の場合には個人が全責任を負わざるを得ないからである。もちろん、税制上も社会的信用という点でも、法人格があった方が有利であることは言うまでもない。

しかし、主に便宜上の理由から企業として法人格をとっているにせよ、営利法人に対して芸術文化振興基金やアーツプラン21のような助成金や企業や民間財団からの助成が支給されるというのは、論理的に矛盾がある。(じっさい、欧米の事例では、助成の対象団体の資格要件として非営利の職業的団体に限定している国が多い。) また、実際の収入の額から言ってもきわめて小さく、本来の理念からして営利追求とはかなり異なる目的を持つはずの芸術団体が、利益が膨大なものになる事が多くかつ明らかに営利追求が第一の目的としてあると思われる商業演劇資本や芸能プロダクションと同様の有限会社や株式会社の形態をとっているというのも奇妙な話である。

この場合、代替策としてあるのは、社団法人や財団法人などの公益法人の法人格の取得である。じっさい、オーケストラのような大規模な楽団は、財

団法人や社団法人の法人格を取得し、しかも、特定公益増進法人となることによって、寄付税制上も優遇されているところが少なくない。しかし、現在の日本の法人制度では、公益法人の設立には極度に高いハードルが設けられている。たとえば、社団法人になるには、会費だけで事務所を借りて職員を雇える規模でなければならないし、財団法人も5億円程度の基金が準備できないと認められないのが通例である。さらに、社団法人や財団法人として認められても主務官庁の監督を受ける事になるが、組織の活動の種類によっては、これは大きな問題になる。

いきおい、芸術団体の中には、任意団体のままでいるか、有限会社や株式会社という、本来その主たる活動の理念や主旨とはそぐわない法人格をとっているところが少なくない。PAN（芸術文化振興連絡会議）が行った質問紙調査によれば、舞台芸術団体の半数以上が任意団体であり、3割が株式会社や有限会社の形態をとっているという。ボランティア団体やNGO（非政府組織）も、全く同じような問題を抱えており、かなり以前から日本の法人制度が抱えている問題が指摘されてきた。

山岡義典によれば、これは、約100年前につくられた、公益法人の設立に関しては民法で厳しく制限を設ける一方、営利法人については商法や有限会社法で自由に設立を認めるという骨格を持った民法の法人制度の根本的な発想が時代の趨勢と深刻なミスマッチを起こしているからに他ならない¹⁰⁾。このような問題に対して、ここ数年、大がかりな作業と多くの時間を要する民法そのものの改正は将来な課題として、とりあえず特別法の制定によって当面の問題を解決していこうという動きが出てきた。これがいわゆる「市民活動法案」あるいは「NPO 法案」と呼ばれている議員立法の動きであり、またそれと密接に関わる各省庁の動きである。

このNPO 法案に対する急激な盛り上がりの背景には、1995年の阪神・淡路大震災における目覚ましいボランティアの活躍がある。NPO 法案制定の動きは、これを直接の契機として、ボランティア団体に対して法人格を認め、また税制上の優遇措置を与えることを主旨として始まったのである。しかし、

既に述べたように、法人格の問題は、舞台芸術に関わるさまざまな団体（創作集団、ホールなどの施設＝事業団体、鑑賞団体や情報サービス・調査研究など芸術文化振興のための周辺サービスのための団体など）にも深く関わる問題である事は言うまでもない。

NPO 法案に対応した芸術界からの動きとしては、さきにあげた PAN がいち早く 1990 年代初めから精力的にこの問題に取りこんでおり、調査研究や国会請願を行ったりしている他、96 年には、APA（芸術振興協会）と舞台芸術環境フォーラムの共同主催によって開催された「NPO 法制定と芸術組織」というシンポジウムが特に突出したものとしてある。しかし、同シンポジウムへの芸術団体の参加の実態を見てもうかがえるように、全体的には、今のところ、ボランティア団体や非政府組織にくらべて、非営利法人法問題に関する芸術界からの対応はきわめて鈍い。

しかし、非営利法人格を取得することあるいは逆に取得しないという意味決定を行うことは、単に活動上の便宜だけでなく、舞台芸術に関わる団体がその活動の理念や組織としてのアイデンティティを確認する絶好の機会となり、また、その運営・経営のあり方について問い直す上で重要な契機になりうる。さらに、NPO 制度の本格的導入は、芸術文化の面のみならずわたしたちの生活全般における政府、市場における交換を中心とした市民社会、非営利的セクターという 3 つのセクター間の関係を組み替える可能性をもっており、必然的に、芸術の生産、流通、および消費（享受）と評価の関連構造を根底から変えることによって、個々の芸術団体のあり方だけでなく、芸術界そのもののあり方を大きく変えていく可能性を秘めていると言えよう。

以上で概観してきたように、80 年代から 90 年代までの約 20 年間は、演劇界が市場と国家という 2 つの環境に対してとりもつ関係性が大きく変わっていく萌芽が見られた時期であった。当然の事ではあるが、これらの変化にともなって演劇界の内部では、さまざまな変化が生じつつある。これらの変化の方向次第によっては、現代演劇が現在よりもはるかに目に見える存在に

なる可能性もある。第二部では、組織フィールド、個々の芸術団体、職能組織という3つのレベルで生じつつある変化や機運を、それぞれ業界化、流動化、プロ化の3つの動向として整理した上で検討していく。

【謝辞】 本論文のもととなったフィールドワークは、セゾン文化財団および日本証券奨学財団の研究助成によって可能になった。両財団のご厚意に深く感謝いたします。

- 1) 鴻上尚史 1988 『鴻上夕日堂の逆上』朝日新聞社 p. 55.
- 2) 佐々木晃彦 1994 『芸術経営学講座 3 演劇篇』東海大学出版会。伊藤裕夫 1997 「芸術産業のビジネス構造」 佐々木晃彦編 『芸術経営学を学ぶ人のために』世界思想社をも参照。
- 3) 日経 BP 出版センター編 1995 『エンタテインメント・キーワード '95—'96』日経 BP 出版センター
- 4) ちなみに、これをアメリカの場合でみると、1988-89 年度の TCG という団体の会員である非営利の劇団の総収入は約 3.51 億ドル、ブロードウェイとロードカンパニーの総収入は約 5 億ドルであるという。(Heilbrun, James & Gray Charles 1993 *The Economics of Art and Commerce* Cambridge University Press Pp. 29-30)
- 5) 『7 カ国国際レジャー調査 '89』によれば、日本における観劇への参加率は、主要先進 7 カ国中最低の 12.9 パーセントであり、これは、フランスを除く他の 5 カ国の参加率の約半分に過ぎない(ニュービジネス協議会編 1994 『娯楽ビジネスの未来』東洋経済新報社 p. 186) という。
- 6) 『アサヒグラフ・劇団四季のすべて』1995 年 12 月 8 日号 43 ページ。
- 7) 川又啓子 1996 「四季株式会社」「四季株式会社・浅利慶太」慶應義塾大学ビジネス・スクール ケーススタディ。
- 8) 伊藤裕夫 1997 「芸術産業のビジネス構造」 佐々木晃彦編 『芸術経営学を学ぶ人のために』世界思想社。
- 9) 市村作知雄 1993 「民間芸術助成財団に期待すること」『公益法人』22 号。
- 10) 山岡義典 1996 「新しい非営利法人制度は芸術文化団体の法人化とどのように関係するか」『これからの芸術文化政策』芸団協出版部。

(一橋大学助教授)