

文化産業システムの可能性と限界（第二部・前編）

——被助成化の可能性と限界——

佐藤郁哉

I. 本論文の概要と位置づけ

1. 先行論文とその概要

本論文は、著者が主に文化社会学における文化生産論の分析フレームにもとづいて1991年くらいおこなってきた、1980年代のいわゆる「小劇場ブーム」以降の日本の現代演劇界の変容に関するフィールドワークをもとにして発表してきたさまざまな論考の延長線上にある。既に発表された論考の中ではとりわけ、次の4本の論文における議論と記述を踏まえたものになっている。

①「文化生産と商業主義——分析フレームとしての演劇生産のエコロジー」『商学研究』第37巻（1996年12月）

商業主義（コマーシャリズム）という言葉に象徴される、芸術と商業を対比させてとらえる社会的通念を、1980年代における日本の小劇場ブームという事例研究を通して検討。「演劇生産のエコロジー」と名づけた分析フレームの3本の柱（集合名詞としての芸術家、対立と葛藤、文化生産の場の自律性）について解説した上で、日本における演劇という芸術ジャンルの位置づけを明らか

にし、また小劇団という組織のライフサイクル・モデルとしての「小劇団の自然史」について概説した。

②「サブカルチャーとビジネス——小劇場演劇の「商業主義化」についての組織論的分析」『茨城大学人文学部紀要』第28巻（1995年3月）80年代の小劇場ブーム当時、その動向に関して一部の評論家やジャーナリストによってかけられた「商業主義」という嫌疑について、これを大衆文化論の一亜型としてとらえて分析し、その基本的ロジックの問題点と実証の根拠の薄弱さを指摘した上で、文化生産論の視点から「小劇場の自然史」モデルを提出した。

③「演劇ブームと都市文化の社会的生産」（佐々木克己と共著）井上俊編『現代社会学講座 18 都市と都市化の社会学』岩波書店（1996年7月）

芸術的文化生産の土壌としての東京という都市の可能性と限界を、小劇団の中でも観客動員の拡大を中心とする公演収入の確保によって「ビジネス化」をめざした代表的な小劇団である第三舞台の事例研究を通して明らかにした。

④「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」『一橋論叢』第117巻第5号（1997年5月）

1980年代に起きた小劇場ブームの概要について解説するとともに、演劇市場の拡大と芸術に対する公的助成の拡充を背景として現代演劇界全体に生じた「商業化」と「制度化」という2つの動向について論じた。

著者は現在これらの論考をふまえ、またこれまでに集積された7年間のフィールドワークの成果を集大成したモノグラフを執筆中である。そのモノグラフの構成の概要は、以下のようなものである。

序章 芸術と社会の不幸な出会い

第1部 小劇場ブームから文化行政ブームへ

文化産業システムの可能性と限界（第二部・前編）

- 第1章 サクセス・ストーリーのてんまつ——ビジネス化の可能性と限界
- 第2章 新たな物語りのはじまり——被助成化の可能性と限界
- 第2部 演劇界の誕生、演劇人の誕生
 - 第3章 演劇界の誕生——業界化
 - 第4章 劇団制解体とオルタナティブの模索——多様化
 - 第5章 演劇人の誕生——プロ化
- 第3部 文化産業システムの可能性
 - 第6章 なぜ、芸術が必要なのか？——芸術の制度化の2局面
 - 第7章 文化産業システムの可能性

このモノグラフは全体として、80年代から90年代にかけての演劇界とそれをとりまく環境との関係性にみられる変化を「組織フィールド」の変容過程としてとらえ、それが演劇をめぐる新たな「文化産業システム」の構築にとってもつ意味を問うという構成になっている。以下、章立てにそって順を追って解説すると、次のようになる。まず第1部では、演劇界とそれをとりまく環境との関係性の変化をビジネス化と被助成化という2つの動向としてとらえる。ビジネス化とは、小劇場演劇をはじめとする現代演劇が従来の演劇ファンとは質の異なる比較的広い層の観客を動員するようになっていき、また、それぞれの劇団が専門の制作部門を備えるとともに、顧客管理やマーケティングなどにおいて積極的な戦略展開を示すことによって、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プロセスを指す。一方、被助成化とは、現代演劇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、民間財団等による助成の拡大と質的な充実によって従来とは比較にならないほどの経済的・物的・人的支援を受けるようになり、また、各種の助成金や公共ホール等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を受けるよう

になってきた傾向を指す。

第2部では、これら組織フィールドにおける変化が現代演劇のあり方に対して及ぼした影響を、「組織フィールドの構造化 structuration of the organizational field」の事例としてとらえ、さらにその詳細について、一種の「業界」としての演劇界全体（第3章）、演劇界を構成する個々の劇団組織（第4章）、職能団体（第5章）という3つの側面における「業界化」、「多様化」、「プロ化」という変化としてとらえる。ここで、業界化とは、助成金や補助金あるいは公共ホールにおける公演機会へのアクセスおよび各種公立・民間施設、機関におけるポストなど共通の利害の対象が形成された事が1つの契機となって、これまで固有の観客市場に特化していわば「すみ分け」の傾向にあった演劇界が全体として1つのまとまりを持った産業ないし業界として再構成される事を意味する。多様化とは、濃密な人間関係や共通の理念を基本原理（ないし建前）として成立する劇団を基本単位として行われてきた演劇公演にかわって、「プロデュース公演」などに典型に見られるように、劇団の枠を超えたより緩やかなネットワーク的關係にもとづく公演が行われるようになり、演劇集団の組織構成に多様なあり方が可能になってきた傾向を指す。プロ化には、演劇に関わるさまざまな職能が十分な収入を保証できる職業として成立するプロセス（職業化）、その職能がアマチュアと区別できるだけの専門性を獲得する過程（専門職化）、そしてまた、職能別組織が相当程度の凝集力と交渉力を持つようになるプロセス（職能団体化）という3つのサブプロセスが含まれる。

つづく第3部では、第1部と第2部で展開してきた、日本の演劇界の構造転換に関する記述と分析をふまえて、芸術の創造と社会的位置づけをめぐる制度化と脱制度化の弁証法的関係について検討し、ついで、文化生産における3つのサブセクター——営利セクター、非営利セクター、サブカルチャー的セクター——のあいだの分業のあり方について検討していく。

このモノグラフの構成にあてはめて言えば、上にあげた4本の論文の位置づけは、次のようになる。①は理論的前提と実証研究の基本的な枠組みについて解説する序章の部分にあたり、②はその分析フレームにもとづいて1980年代以降における小劇場演劇と呼ばれる演劇ジャンルの全体の動向について記述と分析を行う1章の前半部分であり、③がその後半で特定の小劇団の事例を扱った部分でとりあげたうちの一事例にあたる。④は、小劇場演劇だけでなく現代演劇界という組織フィールドの変容の背景となっている「ビジネス化」と「被助成化」という2つの動向を概説したものであり、モノグラフの第1部全体の内容を要約した内容となっている。そして、本論文は、モノグラフ第2章の前半部にあたり、形式的には④の続編にあたる。もっとも、これら4本の論文は、それぞれ異なる時期に書かれた論考であり、必ずしも視点や用語法が一貫しているわけでない。たとえば、右に述べたように、④では「商業化」「制度化」と名づけている動向を本論文では、それぞれ「ビジネス化」「被助成化」として論じている。また、本論文では、④でも解説した被助成化をめぐる4つの「事件」——自治体の文化行政の進展、新国立劇場の建設と開場、芸術文化振興基金・アーツプラン21の創設、企業メセナの進展——についての解説を一種の物語として構成し直して再説している。

2. 学術論文と物語形式

以上の先行論文をふまえて本稿で展開していくのは、いわゆる純粋な「科学論文」というよりは、日本の文化行政をめぐる悲喜劇とその背景についての一つの「物語」である。すなわち、本論文では、一切の修辞を排除し特定の視点を峻拒した中立的な言語を用いて万古不易の真理を述べるという科学的論文のスタイルはとらず、むしろ、あえて隠喩や誇張法などの修辞を含み、また特定の立場^{スタンス}に立っていることが明らかに見てとれる語

り口の物語仕立てで論を進めていくのである。

ドラマ・メタファーにもとづく社会分析や「社会的レトリック」についての研究が明らかにしてきたように、物語の形式は科学論文をも含めほとんどあらゆるタイプの文章に多かれ少なかれ含まれているものであり、また物語形式には、少なくとも次の3つの機能がある——認知機能、説得機能、娯楽機能。つまり、物語という叙述形式は、複雑で入り組んだ社会現象を一貫したひとつの筋のストーリーとしてまとめあげることによって社会現象を一定の枠組みで認知し理解 (make sense) する上でも、レトリックを駆使した社会的アピールによって人々を一定の方向の行動へと駆り立てる上でも、また、多彩な表現形式を活用することによって人々をたのませる上でもきわめて効果的なのである。⁽³⁾

科学論文にも物語としての側面があるように、行政機関から出される公文書もまた一種の物語形式の文章として考えることができる。本論文では、一方では文化行政の政策理念について解説したいいくつかの公文書に含まれる物語的側面を解明し、他方では、公式の政策ステートメントと現実に実施された政策およびその帰結とを比較対照することによって、80年代から90年代にかけて起きた「文化政策ブーム」と「メセナ・ブーム」の虚像と実像を明らかにしていく。つまり本論文は、それ自体が一種の真相解明の物語になっているのである。その意味で、本論文は公文書に含まれる物語について物語形式で語る「物語についての物語」ないし「語りについての語り」としての性格を持っている。この一種のメタ物語を展開する際に本稿およびその続編では、シカゴ学派社会学者による都市研究の例にならって、しばしば「マックレイキング muckraking」すなわち不正暴露ジャーナリズムに似た語り口を採用する。これは、とりもなおさず、このスタイルが、上にあげた物語特有の認知、説得、娯楽機能を生かす上で最も効果的であると考えられたからに他ならない。⁽⁴⁾

3. 物語の背景——小劇場ブームから文化政策ブームへ

既に上にあげた4本の論文で指摘したように、80年代は現代演劇界とその観客たちにとっては「小劇場ブーム」の時代であった。つまり、野田秀樹ひきいる劇団夢の遊眠社や鴻上尚史が主宰する第三舞台など小劇場演劇の第3世代ないし第4世代と呼ばれてきたいくつかの劇団は、80年代中頃から90年代初期にかけて、1公演あたり数万人という、それまでの小劇場演劇では考えられもしなかった規模の観客を動員し、一種の社会現象として注目を集めていたのである。そして、80年代は小劇場ブームの時代であるとともに文化政策ブームとメセナ・ブームの時代、すなわち芸術に対する行政および民間による助成が拡充していった時期でもあった。右にあげた4つの「事件」は、その芸術に対する助成拡充の動きを象徴する一連の出来事であったと言える。

この芸術に対するパトロネージ拡大の動きは、一面では、論文①と②で検討した「小劇場のディレンマ」というビジネス化の限界——市場収入のみによって経済的自立と芸術表現における自由の双方をめざそうという戦略が宿命的に抱えている限界——を乗り越える上での1つの方向性を示している。しかし他方では、助成拡充は、国家や自治体あるいは企業や財団などというパトロンからのサポートや庇護を受けながら、どのようにして表現の上での自由や自律性を維持していくのかという「被助成化の問い」をつきつけることにもなった。

この被助成化にまつわる問いは他の芸術ジャンルの場合にもまして現代演劇の場合に特に深刻な問題になるはずのものであった。というのも、現代演劇は、明治期いらい、政府による助成対象であるどころか永らく無視ないし軽視そして時には厳しい弾圧の対象であり、また、現代演劇の側でもそれに対応するかのようには国家や産業社会に対する異議申し立てをその

主要なテーマの1つにしてきたからである。

小劇場ブームが90年代の初頭に終焉を迎えたのに対して、文化政策ブームは90年代に入っても続いており、現代演劇の担い手たちにこれまで思いも及ばなかった新たな活動資源と機会を提供するとともに、他方では被助成化をめぐるさまざまな問題をつきつけている。小劇場ブームの主要なテーマの1つに当時「小劇団すごろく」とも呼ばれた、右肩あがりの観客動員の拡大による経済的自立という一種のサクセス・ストーリーがあったとするならば、文化政策ブームの背景には、「文化国家」と「文化都市」の建設という日本という国家およびそれを構成する自治体にとっての一種のサクセス・ストーリーが含まれていたと考えることができる。国家や自治体が呈示する文化政策のビジョン、すなわち、文化国家あるいは文化都市というビジョンと、演劇人たちが思いえがく夢、すなわち、公的助成を得て新たな芸術表現や生活と活動の基盤を求めようとする展望とのあいだにはさまざまなズレや食い違いが存在している。そして、そのズレや食い違いは、さまざまな悲喜劇を引き起こすことになった。

本論文では、その悲喜劇をめぐる物語の前編として、文化政策ブームの中で日本の政府と地方自治体が紡ぎだしていった文化国家と文化都市の建設をめぐるサクセス・ストーリーの概要について解説し、ついでそれらの成功物語と現実のあいだのギャップについて解説していく。

II. 「小劇団すごろく」のオルタナティブ

1. 公演チラシと小劇団すごろくの^{サクセス・ストーリー}成功神話

小劇場系の演劇公演における定番アイテムの1つに、公演チラシがある。劇場入り口でモギリを済ませロビーに入った時に決まって手渡されるズリとした手応えのある、B5ないしA4サイズの紙の束。その中にはその

劇団や劇場関係のチラシやアンケート用紙あるいは簡単な公演パンフレットに加えて、他の劇団の公演チラシが何十枚という単位で折り込まれている。時に40枚から50枚にもおよぶ折り込みチラシの数は、その公演を行っている劇団の人気をはかる上でのバロメーターである。人気の高い劇団ほど宣伝効果が高いと考えられているので、その劇団に指定された公演初日の数日前のチラシ折り込み期間には、劇場ロビーや階段は、何千枚ものチラシをひたすら手作業で折り込む側の劇団の制作担当者や若手の劇団員などでごった返すことになる。

チラシの数が人気のバロメーターだとしたら、チラシの内容はそれぞれの劇団のアーティスティックな思い入れだけでなく劇団をめぐる人間関係や経済状態そしてそれらの移り変わりを知る上でまたとない貴重な資料となる。たとえば、チラシに明記された、公演おこなう劇場や日数に関する情報によって、その劇団の「小劇団すごろく」——徐々に客席数の多い劇場に移行していくという一種の出世双六的展開——における到達地点を推測することが出来るのは言うまでもない。また、チラシに記載されているクレジットによって、その劇団の公演にどのような人がどのような立場で関わっているかを知る事が出来る。制作担当が他の役割との兼務ではなく専従になり、また技術スタッフに明らかに外注と分かる団体名や個人名が見られるということは、ビジネス化がかなり進行していることを示している。演劇関係者であったならば、劇団の連絡先の住所表記にも注目するかもしれない。「上り調子」の劇団の場合には、連絡先が「〇〇荘」や「〇〇アパート」といった、明らかに劇団員の自宅と分かる表記ではなく、マンションやオフィスビルの中にある独立した事務所であると分かる住所表記になっていることが少なくないからである。

ビジネス化が進行すると、チラシじたいが高名なイラストレーターや美術家あるいは写真家の手を経たものになっていき、劇団員の手書きで済ま

せていた時期にくらべるとはるかにあか抜けたものになっていく。チラシの紙質や印刷の際に使う色数も当然変わってくる。上質の紙を使いしかも1色から2色、3ないし4色（三原色と黒を使ったいわゆる「フルカラー」）と印刷に用いる色数が増えたり、文字の色を変えたり網掛けの効果を使用したりすることは、それだけ宣伝に経費が割けることを示している⁽⁵⁾。

チラシから受ける印象は記載されている広告によっても左右される。劇団員が行きつけであったり、あるいは劇団員自身のアルバイト先だったりする飲食店や喫茶店などの広告——したがって特定地域の店が固まっていることが多い——が多いあいだは、「駆け出しの劇団」というイメージが強い。じっさい、この段階では紙質もそれほど良質のものではなくせいぜい2色ですませている。上質の紙を使うようになり色数も増えてくるにつれてその種の広告の数は減っていき、かわりにその公演の台本を含んだ戯曲集や劇団主宰者の書いたエッセイ集などの広告だけが載るようになる。80年代の小劇場ブーム当時には、これに加えてチラシや公演パンフレットに大手企業がスポンサーとなった広告がつくようになるというパターンが加わった。たとえば、遊眠社の場合の三菱自動車やJR東海は小劇場演劇の場合のいわゆる「冠」公演のスポンサーのはしりであったが、第三舞台の場合もサントリーの後援を得て数回の公演をおこなった。チラシにかなりのスペースを使ってそれらスポンサーの広告が載るようになり、またクレジット自体に「協賛」や「後援」という名義で大手企業の名前とロゴが登場することは、小劇場ブーム当時は小劇団すごろくの1つの到達点を示す明確な標識であった。

このパターンに顕著な変化が表われてきたのが、80年代後半から90年代はじめにかけてである。「バブル経済」の崩壊とともに企業の名前やそのロゴマークが小劇団のチラシやパンフレットから姿を消していくのとちょうど入れ替わりのようにして、次にあげるような団体名やそのロゴを小

劇団のチラシで目にするものが多くなってきたのである——セゾン文化財団、国際交流基金、芸術文化振興基金、企業メセナ協議会、アーツプラン

21. 日頃街角やマスメディアで目にするものが多い企業の名前やロゴマークが、劇団の公演のチラシにあることは何となく理解できるだろう。これに対して、これらの、ある意味では「得体の知れない」団体の名前やロゴマークとその劇団の公演内容との関連についてチラシだけから読みとることは、ほとんどの観客にとって不可能に近いことであろう。もっとも、言うまでもなく大方の観客にとっての最大の関心事は、芝居の内容や俳優の演技なのであり、それらの団体の名前に興味をひかれるのはごく少数であるに違いない。しかし、そのような大多数の観客も、それらの中には税金によって運営され、特定の芸術団体の公演に対して少なからぬ額の助成をしている団体がある事実を知ったら果たしてどのような感想を持つだろうか？

チラシに登場してきたこれらの新しい団体名とロゴマークは、日本における本格的な芸術助成の幕開きと「小劇団すごろく」とはきわめて異質のサクセス・ストーリーが誕生する可能性を示すものであった。

2. もう一つのサクセス・ストーリー

1994年5月に駒場にあるこまばアゴラ劇場で初演された『東京ノート』は、劇作家兼演出家の平田オリザひきいる劇団・青年団の代表作の1つであり、平田は翌95年にこの作品で第39回岸田國土戯曲賞を受けている。1998年4月から6月にかけて同劇団の第三四回公演として再演されたこの公演のA4大のチラシの左隅にはチラシの半分以上のを占めるモノクロ写真のクレジット以外では最も小さな活字ポイントの斜体ゴシックで次のような2行がある——文化庁芸術創造特別支援事業、セゾン文化財団助成。そして、1行目の下には横長の黒い楕円を2本の白い曲線で3分割したよ

うなデザインのロゴマーク⁽⁶⁾が見える。さらに、そのマークの下には虫眼鏡でのぞかなければ判別できないくらい小さな字で「Arts Plan 21」とある。よほど注意してみなければ分からないようなこの2行から、青年団が文化庁とセゾン文化財団から合計で年間4000万円の助成を受けている劇団であるという事実を想像することは難しい。そして、この4000万円の助成を得て青年団は俳優の年俸制へと移行していくのである。⁽⁷⁾

これについて、平田はあるところで次のように述べている。

…… [1996年] 5月16日に、文化庁から「芸術創造特別支援事業」の助成対象団体の発表があり、私の主宰する青年団も、助成の対象に選ばれた。公平性を重視した芸術文化振興基金とは異なり、この「特別支援」は特定の芸術団体を重点助成する点が特徴である。今年は、演劇部門では五団体が選ばれ、各団体平均で4000万円の助成金が支給される。/青年団には、今後3年間、毎年約3000万円が助成されるらしい。ちなみに、私たちの劇団は現在、セゾン文化財団から年間1000万円の助成を受けている。合計すると、年間4000万円。これはちょっととてつもない額である。/現在青年団は、俳優の年俸制への移行を進めている。稽古期間中はまったくアルバイトをしなくても大丈夫なように生活を保障しようというわけだ。「特別支援」の決定で、この年俸制は、一気に現実のものとなった。この意味は小さくないと私は考えている。小劇団の俳優が、演劇だけを続けて、劇団ごと食べていける時代が来たのである。しかも、いささか唐突に。⁽⁸⁾

上の引用には「いささか唐突に」とある。じっさい、青年団が初めて文化庁による助成を受けたのは1993年の『ソウル市民』でその額は70万円に過ぎなかったが、それが約3年で一挙に3000万円、セゾン文化財団からの1000万円をあわせれば4000万円にまで増えたのである。⁽⁹⁾このような助成の急拡大によって、青年団のようにあくまで小さな劇場空間にこだわった芸術表現を追求しようとする——したがって遊眠社や第三舞台が達成

したような「右肩あがり」の動員拡大はとうてい望めない——劇団にとって経済的自立をはかる上での新しい展望が開かれることになった。じっさい、青年団は1983年の旗揚げくらい平田自身が経営する、客席数約150席のこまばアゴラ劇場を拠点にして活動を続けてきたが、その一公演あたりの観客動員数は旗揚げの1983年から92年までの約10年間は700名前後から1000人程度に過ぎなかった。

当然のことではあるが、これでは公演収入のみでは劇団員の生活はおろか劇団の運営もままならぬ状態であり、毎年赤字が累積していくような状況であった。しかしながら、青年団の場合は他の小劇団が模索していった、より大きな劇場への「進出」によって経済効率を高めるという戦略はとらなかった。むしろ、あくまでも小さな空間にとどまったままで独自の表現と芸術性を追求する戦略を採用していった。その背景には、作品内容に関わらず大きな劇場に進出していこうとする他の多くの劇団の方向性に対する、平田の痛烈な批判の目があった。平田はこれについてあるところで80年代型のサクセス・ストーリーを「小劇場すごろく」と呼び、次のように語っている——「小さい劇場から始まって最後は紀伊國屋で上がり。そうすると、本当に上がりになっちゃって、劇団解散になってしまう。そういうやり方は、もう限界が見えてきてますよ⁽¹⁰⁾ね」。

青年団が小劇場すごろく的な展開のかわりに選択したのは、小さな空間でこそ真価を発揮するという青年団の演劇スタイルの独自性を積極的に表に出して付加価値をつけていき、フランチャイズとしてのアゴラ劇場を重視していくという戦略であった。同時に固定的な劇団ファンのみを対象にしたカルト的な劇団になってしまうことを避け、また新しい観客との出会いを求めるために、91年夏の『ソウル市民』再演の東北巡業を皮切りとして旅公演に乗り出していった。その旅公演に際してもあくまでも小規模のホールにおける公演が基本となっていたこともあって、劇団員の持ち出

しも多く劇団経営にとっても大きな負担になった。しかし、この東北巡業の前後から劇評家からの注目を浴びはじめまとまった劇評が出てくるようになり、『北限の猿』が岸田戯曲賞にノミネートされるまでになった。

この段階で平田は、劇団員に対して「5年以内に、劇団員が演劇だけで生活できるようにする」と宣言している。平田のプランでは、アゴラ劇場でのロングラン公演、地方公演の増加、助成金の増加によって劇団員年俸制を可能にするという展望だったが、これは彼自身が認めているように実際には「無根拠」のものであり、また劇団員にも「ほとんど疑心暗鬼のままに受け入れられた」という⁽¹¹⁾。これが、平田がそのビジョンを提示してから3年も経たない1996年には急速に、まさに「いささか唐突に」現実味を帯びてきたのである。

唐突とも思える公的助成の拡大によって劇団経営と劇団員の生活についてこれまで日本では考えられなかった可能性が視野に入ってきたのは、青年団の場合に限らない。芸術文化振興基金の創設以前には、国家による文化庁を窓口とした演劇に対する助成は、「民間芸術等振興費補助金」が主なものであり、その額も演劇については総額で1億円程度に過ぎなかった。また、その受給も8~9団体前後の業界団体を通してであり、ごく限られたものであった。芸術文化振興基金の創設によってこの状況は一変し、毎年100件以上もの助成が行われ、総額も一時(91年)は5億円近くになった。

3. 芸術の収支構造と助成の拡大

このような助成の拡大は、その進展次第によっては個々の経営組織としての芸術団体の収支構造を変え、またよりマクロな観点からいえば一種の産業としての芸術界全体の構造を変えていく契機になりうる。そうなった場合には、個々の芸術団体が助成を得て経済的自立のサクセス・ストーリー

一を体現するだけでなく、芸術生産をめぐる報酬システムそれ自体が変化を遂げていくことも十分考えられる。

伊藤裕夫は個々の芸術団体レベルの収支の基本構造を「経済基盤」と呼び、それを図2-1のようなモデルとして示している。

支出の方からいえば、公演活動などの芸術事業をおこなうための直接経費と定常的な事務経費に加えて出演料や劇作料金などの形で芸術家が得る所得と芸術家と芸術団体が活動を維持し向上させていくための訓練や研修などに要する経費が含まれる。事業直接経費と芸術家所得をまとめて「事業活動経費」と呼ぶとするならば、訓練・研修のための費用と運営事務経費の2つをあわせて「日常的経費」と呼ぶことができる。

収入面では、大きく分けて市場からの収入、公的セクターからの助成、そして民間による支援が芸術団体を支える財政基盤の3つの要素としてあげられる。このうち市場からの収入としては、入場料等による収入、プロあるいはアマチュア対象の教授活動による収入や著作権収入などの派生収入、企業から宣伝費や文化事業費など経費支出の名目で出される資金の3つがあげられ、これらをまとめて「事業収入」と呼ぶことができる。これに対する「非事業収入」の最初のもは国や自治体など公的セクターによる助成である。主なものとしては、芸術文化振興基金（文化庁管轄）や国際交流基金（外務省管轄）など国の機関から出される助成金と自治体からの助成金を合わせた公的補助があげられる。最後に民間による支援としては、企業からの協賛金のうち寄付として出されるものがある。以上の3種類の収入で支出に見合う分だけの金額が調達できない場合のいわば「赤字」部分は芸術家ないし芸術団体の自己負担となる。青年団の場合には、はじめて旅公演に出た時には劇団員の「持ち出し」も多かったというが、これは自己負担の典型的な例である。⁽¹²⁾

図2-1は、あくまでもモデルであり、それぞれの費目が占める割合は芸

(支出)

事業活動経費		日常的経費	
事業直接経費(実費)	芸術家所得 (再生産費)	訓練・研修	運営事務経費

(収入)

市場からの収入 (事業収入)		支援(非事業収入)		(自己負担)
芸術事業収入(直接収入)	派生収入	企業協賛	寄付 助成	

図2-1 芸術団体の収支構造

出所：伊藤裕夫「芸術産業のビジネス構造」佐々木彦編「芸術経営学を学ぶ人のために」世界思想社1997年153頁

術ジャンルによって異なるし、同じジャンルの場合であっても団体ごとのバラツキはかなり大きなものがある。既に述べたように、日本における芸術とりわけ演劇やダンス・バレエをはじめとする舞台芸術の場合には、収入のうちで自己負担の占める割合がきわめて高く、芸術家たちは「自腹を切って」芸術活動をおこなってきたと言える。また、たとえばダンスやバレエのように、公演とは言っても教え子やその「身内」を主たる観客とした発表会的な性格をもつ公演が中心であり、またこの図では余り大きなウェイトを占めていないようにも見える派生収入、とりわけ教授活動による収入がほとんどの割合を占める場合も少なくない。これに対して企業からの協賛金や公的補助を受けられる団体はごく少なく、ある調査によれば支給があった場合でもその平均的な割合は音楽で19パーセント、演劇は3パーセントに過ぎない⁽¹³⁾。

したがって、実際の収入の割合は以下の図2-2のようになるとと思われる。

こうしてみると、日本における劇団の現状からして、「芝居で食うこと」がいかに遠い夢であるかが改めて明らかになるだろう。というのも、演劇の場合でいえば「芝居で食うこと」、より一般的には芸術活動を主たる生計の手段とするというのは、とりもなおさず、自己負担分がゼロに近い状

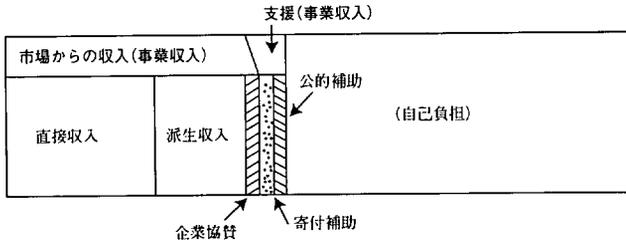


図2-2 芸術団体の収支構造の現実

態で収入総額が増え、支出の内訳の「芸術家所得」が十分なだけ確保されることを意味するからである。これに加えて、それぞれの芸術団体が健全な経営をおこなう組織として成立し、また新しい表現を生みだす場となるためには、最低限必要な運営事務経費が確保されるだけでなく、訓練や研修のための予算および研究開発的投資が可能なだけの予算が確保されなければならないということになる。

舞台芸術が「大量生産中心の社会の中に存在する手作りのアイテム」⁽¹⁴⁾である限り、このような、芸術家個人の生活と芸術団体の十分な活動を保証できるだけの入場料等による収入を確保していくことは極めて困難である。「小劇団双六的」なサクセス・ストーリーの限界はまさにこの点にあったのである。また、派生収入にも多くを期待することは出来ない。というよりは、教授活動など派生収入を得るための活動に時間と労力をとられることによって、表現行為に向けることができる資源が極端に減ってしまっている例が少なくないのである。また、海外の芸術団体の場合にはしばしば少なからぬ意味をもつ派生収入としての著作権収入の拡大にも限界がある。特に演劇のように、「孤立言語」としての日本語の特性が主な原因の1つとなって戯曲などについてローカルな市場しか形成できていない場合には、著作権収入にはほとんど期待できない。

ここで期待されるのは、公的補助や寄付による非事業収入の拡大である。

表 2-1 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「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 1997年 157頁

たとえば、さきに述べたように、青年団の場合には、図 2-1、2-2 に斜線で示した助成の部分が一挙に 4000 万円にまでふくらむことによって経済的自立の展望が開かれたのである。また、海外の例で言えば、欧米各国においては、非営利的な劇団ないし劇場はその収入のかなりの部分を行政ないし民間からの助成金によっており、最も少ないアメリカの場合でも総収入の 3 割以上、最も多いフランスの場合には実に 8 割以上を助成金によってまかなっている。⁽¹⁵⁾

ここで、よりマクロな観点から芸術界全体を一種の産業とみわたした場合の収入の内訳を推定してみると、表 2-1 のようになる。

この表は、伊藤が右にあげた図 2-1、2-2 に対応する形でよりマクロな視点から美術、音楽、演劇舞踊の 3 ジャンルの芸術の経済的基盤について、これを事業収入と非事業収入とに分けて、現在入手できるさまざまな資料をもとにしてその内訳の推定を示したものである。これを見ると、全体で 1 兆円前後と推定される芸術活動の市場規模のうち、4000 億円程度の入場料等の直接収入と教授活動や著作権などの派生収入の 3000 数百億円を合わせると、7 割ないし 8 割近くが芸術家ないし芸術団体が自らの力で市場から獲得する事業収入によってまかなわれていることが分かる。残りの 2 割ないし 3 割のうち、国や地方自治体による作品の購入代金（したがって、純粋な助成とは言えない）や支援が 3 分の 2 近くを占め、残りの 3 分の 1 を企業や財団あるいは個人からの支援が占めている。

この支援や助成が芸術事業それ自体に対する助成の形でおこなわれ、その総額が拡大していくことは、ほんらい経済効率の低い芸術にとって市場からの収入によらない「産業基盤」の獲得を意味することは言うまでもないが、助成や支援のあり方次第によっては、市場収入とその他の事業収入の拡大という効果もたらされることがある。たとえば、資金助成が芸術団体の効率的なマネジメントを促進するような形で効果的におこなわれるような場合が、これにあたる。

さらに、芸術活動に関する支援の種類は芸術団体の活動や運営に対する助成や補助金の支給という直接的な資金助成に限らない。それ以外に、芸術生産の社会経済的基盤の整備は、芸術活動に対する間接的な支援として重要なポイントの 1 つとなる。その例としては、たとえば、著作権などの芸術生産に関わる制度の整備や芸術団体に対する税制上の優遇措置、芸術家および芸術関連団体のマネジメントに関わる人材育成、芸術関連情報の収集と提供をめぐるサービスの充実、そしてまたホールや稽古場などの施設の充実があげられる。これらの施策によって、たとえ事業収入それ自体

は限られたものであっても、たとえば使用料金が低廉な稽古場やホールを借りて公演をおこなったり、人材を「自前で」育成する費用を節約でき、あるいはまた税制上の優遇措置を受けることによって支出を抑制することが可能となり、芸術家の生計や芸術団体の経営組織としての足腰が鍛えられるだけでなく、本来の芸術活動に専念する余裕が生まれてくることになるのである。また、芸術教育を学校の教育課程の中に組み込んだり、居住地域の周辺に劇場や音楽ホールなどの芸術施設が少なかったり経済的な事情あるいは身体上の障害などによってふだん芸術鑑賞の機会の少ない層に対してその機会を提供する、「アウトリーチ」などと呼ばれる活動に対する助成は芸術に対する潜在的な需要を掘り起こしていく上で効果的であろう。

80年代は、まさに芸術に対する直接間接の支援が一種のブームとなった時代であった。80年代は小劇場ブームの時代であるとともに「文化政策ブーム」の時代でもあったのである。もっとも、この文化政策ブームは、かならずしも以上に述べたような理想的な形で芸術生産の基盤が拡大され、また、その結果としてすぐれた芸術生産が行なわれるというような展開を示したわけではなかった。むしろ、さまざまな思惑の違いによって、現場に混乱がもたらされる事も少なくなかった。何よりも80年代後半から90年代にかけての芸術助成拡充の動向は、助成の受け手である芸術家および芸術団体の多くにとってだけでなく、支給側である政府関係機関や自治体関係者あるいは民間財団にとってもそれまで予想もしなかった、平田の表現をかりていえば「いささか唐突な」展開を示してきたのである。じゅうらい日本において絶対的に不足していた芸術助成が量的に拡大したという点だけをとらえた場合にはいわば干天の慈雨とでも形容すべき事態であったとは言えるが、受け手の側にも支給側にも助成に関する明確な理念や理論あるいは受け入れ体制が整わないままに出発した場合、むしろそれはし

しばしば青天の霹靂のような衝撃と混乱あるいは当惑を引き起こすことにもなった。特に、どの芸術ジャンルないし表現スタイルあるいは特定の芸術団体なり芸術家がどのような根拠で助成を受けるに値するものであるかについてある程度のコンセンサスが存在しない場合には、当惑と混乱そしてまた葛藤は激しいものとなっていった。

そのような混乱や当惑あるいは葛藤が生じた背景について検討していくためには、ここでもう少し詳しく助成拡大の動向の内容について吟味し、また、その動向の背景となっている公文書の中の公式バージョンの物語および芸術団体の描く経済的自立のサクセス・ストーリーそれぞれについても検討していかなければならない。

Ⅲ. 文化政策ブームと日本の芸術支援における4つの「事件」

あとで詳しくみるように、「文化の時代」と「地方の時代」は、日本の文化行政をめぐる議論のなかでしばしばワンセットで登場してくる2つのキーワードである。それぞれの言葉は、もともと1970年代末に当時の首相と神奈川県知事の公式の場での発言を契機として一般に流布するようになったものであるが、80年代後半から90年代にかけては、それから10年足らずのあいだにまさに文化の時代と地方の時代が芸術の分野においても現実のものとなったことを思わせるようないくつかの出来事があった。その中でも特筆すべき4つの動向ないし出来事としては、自治体文化行政の転換、新国立劇場の開場、芸術文化振興基金とアーツプラン21の創設、企業メセナの進展があげられる。そして、これらの出来事は、特に現代演劇のように、これまで支援とは無縁に近い関係にあった芸術ジャンルにとっては衝撃的な、「事件」とさえ言えるような性格を帯びていた。

1. 自治体文化行政の転換

1980年代から90年代中頃にかけての10数年の間には地方自治体の文化予算の総額は急激な上昇傾向を示し、また全国の文化ホールの数も急増していった。この2つの動向をみる限り、じゅうらい首都圏への一極集中が顕著であった芸術文化についてまさに「地方の時代」が実現される条件が着実に整備されつつあるように思えてくる。

図2-3は、地方公共団体および文化庁の文化関係予算の推移をグラフとして示したものである。これをみると、80年代ははじめから90年代ははじめの約10年間に文化庁の総予算額がほとんど変化していないのに対して、地方公共団体の文化予算は、約2400億円(1983年)から7400億円(1992年)と3倍以上の飛躍的な伸びを見せ、そのうちの大きな割合を占めているのが市町村や都道府県など地方自治体の予算であることが分かる。

一方、図2-4は、全国の公立ホールの総数を示したグラフである。80年代には首都圏でもホール建設ラッシュが起きており、本多劇場やシアターアプル、青山劇場、銀座セゾン劇場、東京グローブ座、シアターコクーンなどを代表とする東京の民間ホールが都市の景観を変え、また、演劇シーンに大きな影響を与えていった。しかし、右のグラフを見ても分かるように、数の上から見れば圧倒的なのはむしろ全ホールの7割前後を越える⁽¹⁷⁾と推測される、全国各地に建設されていった公共ホールの方なのである。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600館足らずから96年には1797館と急増しており、ピークの84年には93館すなわち4日に1施設が全国どこかで開館していたことになる。

中でも、80年代から90年代にかけて建設されたホールの中には、巨額の建設費(土地取得費を含まず)をかけた壮麗なものが目立つ。いくつかの例をあげると、次のようになる——東京芸術劇場—320億円、所沢市民文

文化産業システムの可能性と限界（第二部・前編）

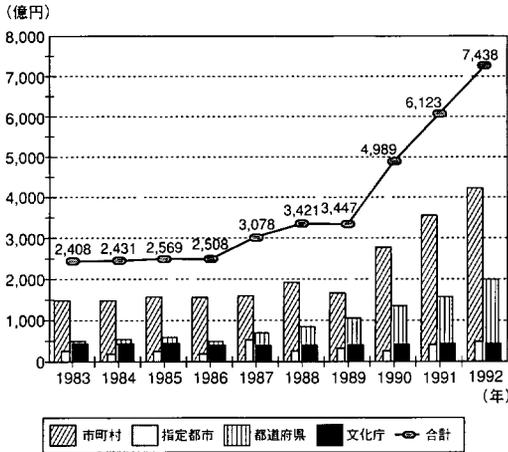


図2-3 地方公共団体および文化庁の文化関係予算の推移

出所：東京都生活文化局コミュニティ文化部「東京都における文化環境及び文化活動に関する調査」1996年23頁。

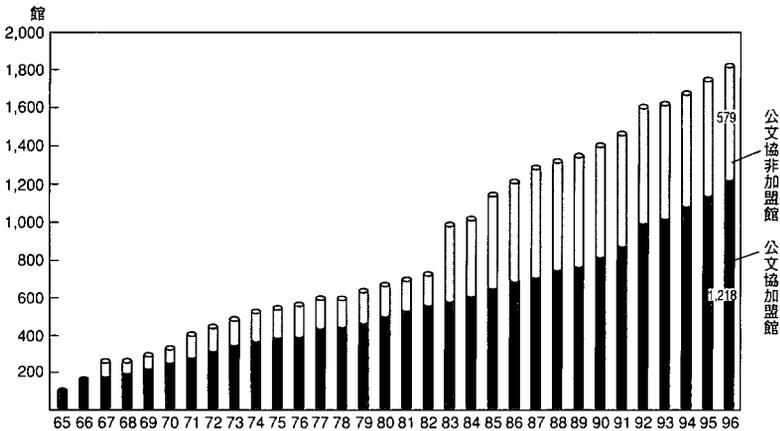


図2-4 全国ホール設置状況

出所：【芸能白書】日本芸能実演団体協議会1997年149頁。
 (注1) 公文協は「社団法人全国公文文化施設協会」の略称

化センター MUSE——300 億円，愛知芸術文化センター——630 億円，水戸芸術館——103 億円。

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公演するための単なる入れ物としての「ハコ」を越えて，ホールを作品づくりや人材育成の拠点としていこうとする志向をもつものが登場してきているという事である。その多くは，文化振興条例を制定したり文化振興財団を創設すること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多目的ホールではなく特定の芸術ジャンルに最適の専門ホールを建設したり芸術監督制の導入を試みるどころが出てきた。

さきにあげた表 2-1 にみるように，芸術文化活動に対する支出が総額で年間 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，全国の公演の 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にふれる機会が増えていく事が期待できると言えよう。

2. 新国立劇場の開場

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の創設や文化振興条例の制定が地方自治体による文化政策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、文化庁を主な担当官庁とする国家による文化政策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。特に演劇に関していえば、それぞれの出来事は演劇に対する社会的認知や演劇界じたいのあり方を変えていく上できわ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 月に開場した新国立劇場は、地上 5 階、地下 4 階で 1810 席のオペラ劇場、1000 席の中劇場と 450 席前後の小劇場という 3 つのホールを擁する敷地面積 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。

この新国立劇場じたいの総工費は 750 億円前後と言われているが、この劇場は隣接する東京オペラシティを含む総面積 24 万平方メートルの東京オペラシティ街区の中にあり、同街区の民間側の経費は 2100 億円以上である。この街区には地上 54 階建てで高さ 234 メートル、就業人口 1 万人を越えるインテリジェント・オフィス・タワーである東京オペラシティビルを中心とする民間の大型複合施設であるオペラシティ側にコンサートホール、リサイタルホール、美術館（1999 年オープン予定）があり、これらに加えて長さ 200 メートルの巨大な吹き抜けのあるギャラリーやアトリウム、サンクンガーデンなどの公共スペースもあり、中にはオフィスの他に多数のレストランや商店が含まれている。街区全体の劇場・ホールの総座席数は約 5200 席であり、年間 200 日稼働した場合、70 パーセントの入場率とすると年間 70 万人の観客が訪問することになり、また、年間数十億円（入場料の平均を 7000 円とした場合 50 億円）の興行収入が見込まれて⁽¹⁸⁾いる。

新国立劇場は、その設置目的に「我が国の現代舞台芸術に一層の充実を図り、国民が広く芸術文化を享受できる場とな」り、また、「我が国が国際的にも文化的な貢献をしていくための拠点となること」とあり、具体的

なジャンルとして「オペラ、バレエ、ミュージカル、現代舞踊、現代演劇等の現代舞台芸術等の公演、芸術家等の研修、資料・情報の収集・保存・公開、調査等を行うことにより、現代舞台芸術の振興及び普及を図り、もって文化の向上に寄与する」とされている。実際の部門構成は、オペラ、バレエ・現代舞踊、演劇の3部門であり、それぞれに芸術監督がおかれている。

新国立劇場の建設・開場は現代演劇をはじめとする舞台芸術に関わる人々の悲願であったと言えなくもない。というのも、現代舞台芸術を上演する施設を備えた新国立劇場が開場したのは、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月に開場している間に30年以上もの歳月が経過して後なのである。この間、79年3月には、国立劇場の施設の1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、現代舞台芸術を専門に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のである。

国立の専用劇場で現代演劇が上演されるという事は、オペラやバレエ、現代演劇という舞台芸術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。これらの期待に応えるかのように、開場記念公演における有料入場者比率は当初70パーセント前後と見込まれていたのだが、97年10月から98年3月までの半年間に関しては結果的には全部門平均で78.6パーセント、演劇に関しても平均で76パーセントを記録するまでになっており、日本における現代舞台芸術の「旗艦劇場」とも言える新国立劇場にとってさい先の良い船出となっている。⁽¹⁹⁾

3. 芸術文化振興基金・アーツプラン21の創設

もっとも、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。国の文化政策所管庁である文化庁の1996（平成8）年度の予算は約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パーセント程度に過ぎない。さらに、その総予算の4分の3前後を占めるのは史跡整備や重要文化財の保存の保存事業であり、芸術文化事業の振興には4分の1程度、96年の実績で200億円程度があげられているに過ぎない。

このような状況を改善する上でエポックメイキングだったのが、1990年に国からの500億円の出資と民間からの寄付約100億円をもとにして創設され日本芸術文化振興会（文部省系の特殊法人）によって運営されている芸術文化振興基金である。さきにもふれたように、これによって助成金の総額が増えただけでなく、助成対象となる芸術団体の範囲も飛躍的に広がっていった。

もっとも、96年の実績で助成総額が17億2750万円に対して助成件数が800件、すなわち、単純平均した場合の支給額が1件あたり260万円程度にしかならず、また、応募総件数の半数以上に対して助成金が支給されていることから明らかなように、芸術文化振興基金の支給は「広く浅く」である。したがって、芸術創造活動の質を向上させる制度としての性格は比較的稀薄である。

このような事情に対応して文化庁が従来いくつかの芸術創造活動支援事業を再編成して新規の事業として創設し、予算も初年度の1996（平成8）年度には前年度の支援事業の総額22億1600万円から一挙に32億600万円と約5割増の大幅な拡大を実現してスタートさせたのが「アーツプラン21」である。これは、21世紀までに日本の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。特に注目すべきは、この1つ目の柱の「芸術創造特別支援事業」

というプログラムであり、その内容は、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経費に対して助成を行うというものになっている。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（アゴラ企画・青年団、木山事務所、劇団青年座、劇団ブーク、文学座）に総額2億円が支給された。

芸術文化振興基金とアーツプラン21の創設によって、図2-5にみるように、1988（平成元）年の段階では13億円足らずに過ぎなかった文化庁系の芸術文化活動支援予算の総額は、1996年（平成8）年度には50億円以上にも増えており、これによって国は日本の中では相対的に非常に大きな支援体制を整えることになった。さらに特にアーツプラン21については、これまで国の芸術助成は個々の事業に対する助成が原則であり、特定の芸術団体の運営に対する助成が存在しなかったのに対して、実質的に芸術団体の経常経費助成に近い形の内容となっており、きわめて画期的な助

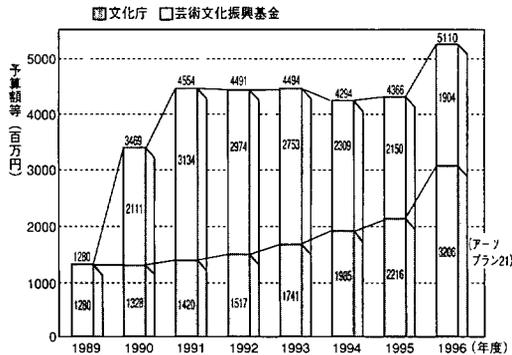


図2-5 芸術文化活動支援予算の推移

出所：文化庁ホームページ(www.bnnka.go.jp)
 (注1)平成7年度までの「文化庁」は、「民間芸術等振興費補助金」「日米舞台芸術交流事業」「優秀舞台芸術公演奨励」「舞台芸術高度化・発信事業」各事業の予算額の合計額。
 (注2)芸術文化振興基金は、助成額の実績。ただし、平成8年度は予算額。

成方針の変更であった。また、国家予算がほぼ軒並みマイナス・シーリングを適用されている中でアーツプラン 21 については異例の予算措置がなされており、1996 年度から 1998 年度まで一貫して増額されており、2000 年までに 60 億円から 70 億円まで拡充するという当初の文化庁の構想が実現するかどうかはやや不透明なところもあるが、今後かなりの進展が期待できる。

4. 企業メセナの進展・芸術系民間財団の活動

表 2-1 に見るように、芸術団体の側からみれば国や自治体の助成金とらんで非事業収入に分類できる企業、企業系の民間財団、個人の芸術文化への支出は 1990 年代の段階で社会全体の芸術支出のうちの 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 億円から 500 億円前後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、広報予算などの経費支出と寄付金からなる。1980 年代後半から 90 年前後にかけての「バブル経済」の時期にはこの企業による文化への支出が大幅に増加したが、これはバブルの崩壊にともなって急激に冷え込んだ。一種のブームとなっていた「冠イベント」も、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でスポンサー企業が主催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。

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（コーポレート・アイデンティティ）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かった。これに対して、80 年代後半からは、

従業員が個人の資格で行うボランティアの福祉的活動などへの支援をも含めた企業の社会貢献や「フィランソロピー」との関連で議論が行われるようになり、また、実際にそのような社会貢献活動を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、優れたメセナ活動、すなわち芸術文化に対する支援活動を行っている企業に対する「メセナ大賞」の授与などの顕彰事業やシンポジウム、セミナーなどを通じた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」の認可を受けて以降は、企業からの寄付金の仲介をすることによって寄付者が納税の際に税制上の優遇措置を受けられるというサービスをはじめ、1996（平成8）年度には109件の芸術活動に対する543社からの支援の仲介を行っている。

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、1970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・音楽中心）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、1988年には芸術活動を助成する9財団により芸術文化助成財団協議会が発足している。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ており、その加盟団体は1998年段階で22団体に達し、その助成金総額は1995年の実績で12億1239万円であった。

IV. 「文化国家」と「文化都市」のサクセス・ストーリー

以上のような80年代後半から90年代にかけての芸術文化政策における急展開の背景にはどのような政策ビジョンがあるのだろうか？ また、そもそも国や地方自治体が芸術や文化に対する支援をおこなう場合の根拠とは一体どのようなものなのだろうか？ このような問いに対する答えを求めて、行政機関が発行してきたさまざまな文書を検討する中で浮かび上がってくるのは、文化の時代、地方の時代、物の豊かさから心の豊かさへ、文化の発信という4つのキーワードであり、それを中心にして組み立てられる「文化立国」と「地方からの文化の発信」という一種のサクセス・ストーリーである。

1. 4つのキーワード

文化行政に関して国や自治体の機関が作成してきた文書（特に、文化行政の基本理念や目的について述べた部分）を吟味してみる時にしばしば目にするのは、次のような4つのキーワードないしそれと関連するいくつかの言葉や表現である——「文化の時代」、「地方の時代」（あるいは「（地方）分権」）、「物の豊かさから心の豊かさへ」（単に「心の豊かさ」とも）、「文化の発信」。

1995年7月に文化庁の委嘱を受けた文化政策推進会議の名前でも出された報告書『新しい文化立国をめざして』の場合には、4つのキーワード全てがその書き出しの部分に凝縮されている——

文化は国民一人一人にとって、人として生きるあかしであり、生きがいであるとともに、一国にとってはそのよって立つ最も重要な存立基盤である。

戦後 50 年の節目を迎え、経済的にはかつてない発展をみた今日、広く国民の意識において物的豊かさより心の豊かさを求める気運が高まっている。心の豊かさを満たすものは、まさに文化にほかならない。……

近年、我が国社会や経済界においても、既存の価値観の転換が図られ始め、創造力豊かな個性や美的な感性が尊重される「文化の時代」に移りつつある。また、「地方の時代」を迎え、各地域では伝統文化を見直し、独自の活力ある地域づくりを進め、対外的にもその特色ある文化を発信しようとする意欲も見られる。⁽²⁰⁾

この報告書が出される約 10 年前、文化庁の創立 20 周年にあたる 1986 (昭和 63) 年に出された「文化白書」とでも呼ぶべき『我が国の文化と文化行政』では、「文化の時代」「地方の時代」「心の豊かさ」の 3 つのキーワードが使われ、上の引用で「既存の価値観の転換」および「文化の時代」への移行としてごく簡単に説明されている状況について、もう少し詳しい説明がなされている。すなわち、同白書によれば、国民のあいだで強くなってきた物質的豊かさよりも「心の豊かさ」を求める気運の背景には、戦後の高度経済成長が物質的、経済的な繁栄をもたらす一方で日本社会全体に及ぼした様々な面におけるネガティブな帰結に対する反省の高まりがあるのだという。その経済成長のマイナス面としては、たとえば、急激な都市化や大量生産・大量消費の進展にともなう大衆社会への移行がもたらす「同質化」と「没個性化」の傾向、あるいは地域社会の変化による地域連帯感の衰退、管理社会の進行に付随する「人間疎外の状況や主体性の喪失」などがあげられている。その一方では、余暇時間の増大と高学歴化や高齢化の進行は国民の文化的な欲求の高まりを生みだし、また、経済面でも石油ショック以降の安定成長期の中で「従来の状況」に対して反省が加えられるようになっていった。そして、この 2 つの新しい傾向は、「失われかけた人間性を回復し、心の豊かさを求め、さらに積極的に自己実現を

図ろうとする意欲は、文化への強い志向となって現れ、『文化の時代』と言われる今日の状況を生みだすに至っている」のだという。

よく知られているように、「文化の時代」が一種のキーワードないしキャッチフレーズとして一般に流布するようになるにあたっては、この「文化白書」をさらにさかのぼること7年前の1979年1月に当時の大平正芳首相が行った第87回国会施政方針演説が直接の契機となっている。その演説の冒頭で大平首相は、戦後30年あまりにわたって行われてきた経済成長に向けての努力の功罪、ひいては明治期以来の欧米をモデルにした近代化や「近代合理主義の物質文明自体」の限界を指摘し、日本が「経済中心の時代から文化重視の時代に至った」という基本的な時代認識を示した上で、「文化の重視、人間性の回復をあらゆる施策の根本理念に据え」ることを宣言している。

この短い要約も明らかなように、『我が国の文化と文化行政』に書かれている内容で大平首相の施政方針演説の冒頭にみられる、しばしば「文化の時代の到来」というフレーズで要約される内容の間には、その基本的なロジックという点できわめて似かよったものがある。じっさい、この施政方針演説の冒頭の文章および翌80年8月に大平総理の政策研究会・文化の時代研究グループの名前で公表された報告書『文化の時代』⁽²¹⁾には、後に日本の文化行政に関する政策ステートメントの中に頻繁に表われてくる次のようないくつかのテーマのほとんどすべてが盛り込まれている——経済中心の時代から文化重視の時代への転換、中央集権の時代から地方分権の時代への転換、精神的・文化的豊かへの希求の高まり、地方における文化の振興と国際文化交流の必要性。

『文化の時代』および同じ政策研究会の報告書シリーズの一巻である『文化の時代の経済運営』には「文化の時代」とならんで「地方の時代」が1つのキーワードとしてあげられている。この言葉は、大平首相ないし

その政策ブレンたちによるオリジナルの造語ではなく、憲法と地方自治法施行30周年の翌年の1978年7月に首都圏の5自治体により設置された「首都圏地方自治研究会」が横浜市で開催したシンポジウム「地方の時代」とりわけ当時の長洲一二神奈川県知事が行った基調報告『「地方の時代」を求めて⁽²²⁾」に端を発して一般に流布するようになったものである。

長洲は、この基調報告の中で「地方の時代」を、環境エネルギー問題や管理社会の問題など先進工業社会に共通する難問、特に日本に関していえば明治いらいの国民国家中心の近代化と極端な中央集権化によってもたらされたさまざまな問題を解くひとつの「歴史的キー・ワード」として位置づけている。長洲は、地方の時代は単に自治体側からの主張にとどまらず今後の日本社会全体のあり方を考え、「行財政論の観点からだけでなく、経済、政治、社会、生活、文化などすべてを含む文明論的な意味で地方自治の新しい意義をとらえ直すことが、私たちの歴史的課題（少なくともその1つ）になっている」とする。そのうえで、現代社会が当面する歴史的課題は、国内、国際あるいは地球規模のあらゆるレベルにわたって「いまや、『地方』、『地域』、『自治』の問題を正面に据えなければならなくなっている」と指摘し、「〈地方〉や〈地域〉を新しい目で見直そうとする考え方は、今日世界的な1つの新しい潮流になっている」として、自治と分権に基づく「地方の時代」の考え方を強調したのである。⁽²³⁾（根木昭によれば、この「地方の時代」という発想もまた、地域住民の生活の質の向上の中核に文化をすえ、地域の文化面における主体性を確立しようとするものであり、「地域の側から提起された『文化の時代』の主張である⁽²⁴⁾」という。）

こうしてみると、現在「文化の時代」と「地方の時代」という2つのキーワードを用いて構成されるさまざまな文化政策のテーマは、基本的に1970年代末に神奈川県知事のシンポジウムにおける基調報告と首相の施政方針演説という形で相次いで発表された時代認識とそれにもとづく政策

ビジョンを何らかの形で踏襲していることがうかがえる。

文化行政に関する3つ目のキーワードである「心の豊かさ」に関しても、その基本的な発想のルーツは1970年代末の大平首相の施政方針演説と『文化の時代』にまでたどることが出来るが、両方とも「心の豊かさ」という言葉は使っていない。この2つのテキストで「経済的・物質的豊かさ」に対置されているのは、「豊かな人間性」ないし「精神的・文化的豊かさ」なのである。これが「心の豊かさ」という表現になり、一方で経済的・物質的豊かさが「物の豊かさ」となって、さらにこれら2種類の「豊かさ」が二元対立的な図式でとらえられていく上で大きな役割を果たしたのは、1958（昭和33）年いらい総理府が毎年行なっている「国民生活に

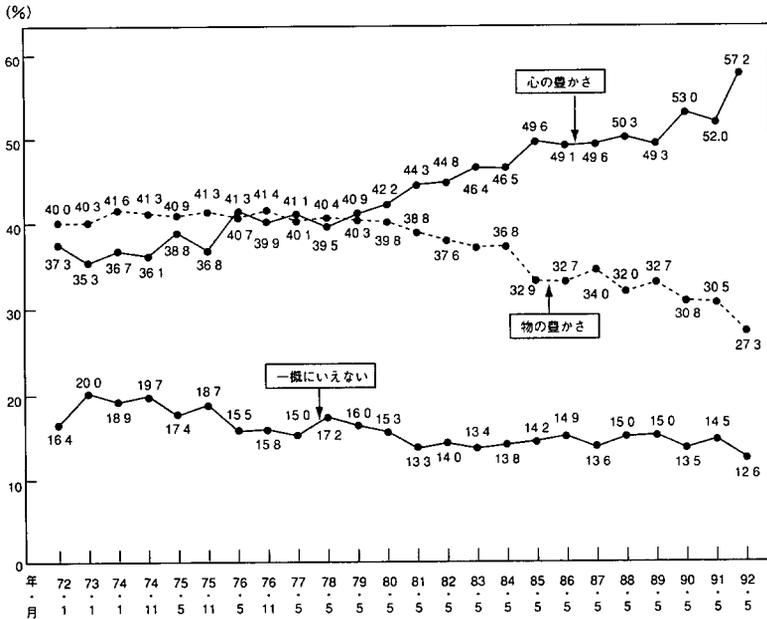


図2-6 「物の豊かさから心の豊かさへ」

出所：文部省編『我が国の文教政策』大蔵省印刷局1984年2頁。

関する世論調査」の調査結果である。図 2-6 は、その世論調査の質問項目のうち「今後の生活の仕方」についての質問項目に対する回答の構成比率の年次的変化を図示したものである。

これを見ると、回答者のうち生活の上で「心の豊かさ」を重視する人々の比率と「物の豊かさ」を重視する人々の比率が逆転し、前者が後者を上回りはじめたのがちょうど大平首相が「文化の時代」を唱えた 79 年であることが分かる。この調査結果あるいはこのグラフそのものは、文化行政に関するさまざまな議論の冒頭部や序章に登場し、しばしば文化重視の政策とりわけ芸術支援の根拠とされてきた。⁽²⁵⁾

4 つ目のキーワード「文化の発信」がいつ頃から使われているものであるについては必ずしも明らかではないが、文化行政の文脈で文化の発信という時には、多くの場合、地域の文化振興を通して日本内外の地域との文化交流が行われ、また、その地域の認知度が国内的にも国際的にも高まっていくことを指している。たとえば、山形県文化環境部文化振興課の「文化振興プラン」の第 2 章では、文化振興プランの基本理念の 6 番目のものとして、「さまざまな文化と交流し、自らの文化を高め、新しい文化を創造するとともに、山形の文化を全国にそして世界に発信し、文化の創造を通して日本そして世界に貢献して」いくことが掲げられている。同じように、鹿児島県の文化振興財団は、「文化活動を通じた国内外の人々との交流を促進し、世界と未来に開く文化の発信基地の役割」を果たしていくことを宣言している。⁽²⁷⁾

ここで注目すべきなのは、「『文化発信社会』に向けて」という副題のついた 1983（平成 5）年度版の文部省の白書『我が国の文教施策』である。というのも、その中では、「文化の発信」が、これまでみてきた他の 3 つのキーワードを統合する言葉として使われているからである。同白書は、まず第一章の冒頭で国民のあいだでゆとりと豊かさ、とりわけ「心の豊か

さ」を実感し充実した生き方を希求する傾向が強まり、それが文化振興への意欲への盛り上がり結びついているとする。他方では、国内外の困難や摩擦を克服し国際的にも貢献をしていくためには「自ら考え、創造し、表現することのできるような豊かな個性」や美的感性、優しさが重視される社会の構築が必要であり、また、「地方の時代」と言われるように、全国の各地域においても地域の個性ある文化を育て、発信していこうとする気運が高まっているとする。これらの議論を前提として、同白書は、次のように結論づける——「豊かな個性ある文化を、個人から、地域から、さらに国レベルで発信するとともに、相互の交流を通じて新たな文化創造を目指す社会を作ること、すなわち『文化発信社会』を構築していくことが21世紀に向けて我が国がとるべき道である⁽²⁸⁾」。

2. 「文化国家」と「文化都市」のサクセス・ストーリー

以上の解説を踏まえて、ここで改めて文化行政の基本理念に関わる4つのキーワードの相互の関連性を整理してみると表2-2のようになる。

すなわち、**文化の時代**とは、人々がひたすら経済的豊かさや物質的豊かさを求めて邁進し、また国策としても経済立国をめざした1950年代中期から70年代中期までの**経済の時代**の後に到来した（あるいは到来すべき）時代なのであり、それは同時に、高度経済成長あるいは明治期らしい欧米をモデルにした近代化がもたらした中央集権化の弊害が是正される自治と分権の**地方の時代**でもあった。この新しい時代にあって、人々の関心やニーズは物の豊かさをひたすら追い求める段階から**心の豊かさ**、つまり、精神的豊かさや文化的豊かさを求め、一人ひとりが生きがいを持てる状況を希求する段階へと移行していった。その国民のニーズを充足するための基本的な政策としては、従来のようなひたすら経済の高度発展の達成を目標とし欧米型の近代化や都市化を目指した政策はもはや有効ではない、む

表 2-2 図解・文化の時代の文化政策

政策立案の背景としての時代認識	経済の時代 中央集権の時代 (1950年代中期(ないし明治期)～ 1970年代中期)	文化の時代 地方の時代 (1970年代中期～)
政策の根拠としての国民・住民の基本的ニーズ	物の豊かさ ・経済的豊かさ ・物質的豊かさ	心の豊かさ ・文化的豊かさ ・精神的豊かさ
政策目標・施策	経済発展＝「経済立国」 欧米をモデルにした近代化と都市化	文化一般の振興、芸術の振興 (文化国家の建設＝「文化立国」) 近代を越える新たな成長モデルの構築と「田園都市」の建設
政策実施の帰結 ・実際の帰結 ・期待される帰結 ＝政策目標	〈実際のポジティブな帰結〉 高度経済成長の達成 〈実際のネガティブな帰結〉 大衆社会の進展 →個性・主体性の喪失……………→ 中央集権化・一極集中の進展 →地域の個性・主体性の喪失……→ 欧米崇拜・欧米追随の傾向 →文化面における日本の個性……………→ 主体性の喪失	〈期待されるポジティブな帰結＝政策目標〉 個人の自己実現 地域アイデンティティの回復と 構築＝地方からの文化の発信 (文化都市の建設) 日本独自のアイデンティティの 回復と構築＝日本から海外への 文化の発信

しる、その経済立国の政策にもとづくさまざまな施策が高度経済成長というポジティブな帰結をもたらした一方で生み出した大衆社会の進展、首都圏への一極集中、欧米崇拜といったネガティブな傾向を是正し、国民一人ひとりが個性と主体性を回復し、それぞれの地域が個性をもち、また日本全体としても国際社会の中で確固たるアイデンティティを示せるような施策が必要となってくるのである。その施策の要となるのが国と各地域の2つのレベルでの文化振興であり、また国内外に向けての文化の発信である。

以上の4つのキーワードから構成される文化政策にもとづく文化行政を通して国や自治体がめざす究極の目標は、「文化国家」および「文化都市」

の建設であると言えよう。文化国家としての日本とは、文化推進政策会議の報告書『新しい文化立国をめざして』によれば「日本人が日本文化に誇りを持ち、文化を重視した国づくりと文化を通じた国際貢献によって、世界から尊敬される⁽²⁹⁾」ような国家であり、文化都市とは、東京都文化懇談会の答申『都市文化の創造をめざして——21世紀東京のビジョン』によれば「多彩な文化活動が展開され、創造的な芸術文化が生まれる」都市のことである。こうしてみると、表2-2に図解した文化の時代の文化行政は、⁽³⁰⁾全体として、文化国家と文化都市の建設という一種のサクセス・ストーリーを構成していると見ることができるだろう。

また、1980年代から90年代にかけての文化行政の展開は、文化国家および文化都市の建設のための文化振興という基本的発想がとりわけ芸術政策という面で成功をおさめたという点で、それ自体が1つのサクセス・ストーリーであったように見える。つまり、前節でみたように、80年代から90年代にかけては、日本の文化政策の上でエポックメイキングな出来事が目白押しだったのである。地方の時代の到来を証明するかのようになり、自治体の文化関係予算は飛躍的に増加していくとともに全国各地には壮麗な文化ホールが次々と建設されていき地方住民にも芸術への接触や自己表現の場が提供されていった。同じように、文化の時代の到来を証明するかのようになり、日本から高度な現代舞台芸術を発信していくための拠点としての新国立劇場が誕生し、さらに広い層の国民の文化への希求を満たすための芸術振興策としての芸術文化振興基金やアーツプラン21が登場している。

こうしてみると、日本におけるこの時期の文化行政は、一見、政策科学の分野でいう、いわゆる「完全行政」の条件、すなわち「[政策実施に必要な] 資源の利用可能性および [政策に対する] 政治的受容という『外的』な要素と『行政』とが組み合わさって完全な政策実施がもたらされる

条件」を満たしているようにも見える。⁽³¹⁾じっさい、前節で概観したように、1980年代以降の文化政策ブームを経て、まさに1970年代末に大平首相と長洲神奈川知事が前後して表明した文化の時代と地方の時代が着々と実現されつつあるように見える。特に、全国各地に行政の手によって建設された壮麗な音楽ホールや劇場そしてまた1997年に竣工・開場した新国立劇場は、日本という国が文化都市がいたるところに存在する文化国家として新しく誕生したことを示すランドマークとしての偉容を誇っているかのようである。

完全行政が達成されるための重要ないくつかの前提条件の中には、「実施される政策が妥当な因果関係にもとづいていること」と「達成されるべき目的についての完全な理解および合意があり、それが実施プロセス全体を通じて維持されること」⁽³²⁾という2つが含まれている。特にこの点において日本の文化行政は完全行政の条件を満たしているように見える。というのも、図2-5に示したように、1970年代末いらい日本の国民の心の豊かさに対するニーズは物の豊かさに対するニーズを上回り、しかもその差は年をおうごとに拡大する勢いを見せているのである。つまり、心の豊かさを実現するための文化政策は広範な世論の支持を受けていると考えることができるのである。

これは、1995（平成7）年に総務庁が行った行政監察のレポート『芸術文化の振興に関する行政監察結果報告書』によっても再確認されている。このレポートは、文化庁に対して芸術文化振興に関して十分な情報収集が出来る体制に無いことを指摘したり公立文化施設に対する補助金の廃止を勧告するなどという点ではいわば「辛口」のものである。しかしながら、一方で同報告書は、文化振興を支持する基本的なロジックという点では、国や自治体が政策の根拠としてきた、「心の豊かさを実現するための文化政策」という基本的認識については、ほぼ全面的な支持を与えているので

ある。すなわち、この行政監察報告書の次のような書き出しで始まっているだけでなく、同様の記述を他の4カ所で繰り返し、さらに、その内の3カ所では次のように図2-5にあげた世論調査の結果を引用しているのである。

近年、「物の豊かさ」よりも「心の豊かさ」やゆとりのある生活を重視したいとする国民が多くなっていることなどを背景に、芸術文化の振興への認識が高まっており、国民全体としても芸術文化の振興基盤を整備していくことが求められている。

さきにあげた完全行政の定義にあるように、政策がスムーズに実施されるためには、その政策の実施を担当する行政セクションのみでなく他の行政部署や政治的グループからの政治的葛藤からも自由である必要がある。この意味で、総務庁の行政監察が文化振興策の根拠となるニーズという点で文化政策の基本的ロジックを全面的に支持しているという事実は、文化行政の完全行政としての性格を示唆するものであると言えよう。

3. 物語に関する疑念——神話としての「文化の時代」

不法駐輪の自転車の群れの中に埋もれてしまったパブリックアート、年間稼働率が50パーセントを割ることも珍しくない公立文化ホール、舞台正面と客席の両側を含む3面がガラス貼りの「音楽専用ホール」……日本の文化行政に対して批判的な論調の記事や論考には、しばしばこのようなケースが報告されている。これら芸術と社会の「不幸な出会い」を示すいくつかの事例は、いずれも、1980年代後半以降につくられた文化施設とパブリックアートに関するものである。これらの事例と上に描いた文化政策の「完全行政」としての成功物語サクセス・ストーリーのイメージとのあいだには明らかな

ギャップがある。じっさい、80年代以降の日本における現実の文化政策の論理構造とその実際の展開についてもう少し詳しく検討してみる時に見えてくるのは、完全行政の理想とはほど遠い現状である。そして、そのような検討作業を通して浮かび上がってくるのは、文化政策ブームは、表2-2の図式に示したものととはきわめてかけ離れたいくつかの異なる筋書きのもとに展開してきたのではないかという疑いであり、また、日本の文化行政をめぐってくりひろげられてきた不条理劇ともいべきドラマの数々である。

(1) 物語の論理破綻

A. 「物の豊かさから心の豊かさへ」

「今後の生活の仕方として、次のような2つの考え方のうち、あなたの考え方に近いのはどちらでしょうか」。

(ア) 物質的にある程度豊かになったので、これからは心の豊かさやゆとりのある生活をすることに重きをおきたい

(イ) まだまだ物質的な面で生活を豊かにすることに重きをおきたい

一概にいけない

わからない

上に示したのは、総理府の「国民生活に関する世論調査」のうちでも、これまで幾度となく文化振興に関わる政策の根拠として扱われてきた「物の豊かさ」と「心の豊かさ」についての設問である。この設問は、どのようなク

イブの社会調査をおこなう上でも最低限わきまえておかなければならない基本的な作法に関して少なくとも3つの点でルール違反を犯している。

およそ社会調査法に関する入門書やガイドブックには、必ずといってよいほど、質問票による調査において最低限おさえておくべき「禁じ手」の質問の仕方があげられているものだが、その中でも代表的なルール違反には次の3つがある——あいまいな質問、ダブルバーレル質問、誘導質問。右の質問文には、この3つの禁じ手が全て含まれている。

あいまいな質問とは、回答者が何を聞かれているのか判断や解釈に苦しむような表現や語句を含む質問である。（判断しかねるような質問であっても、特に選択肢式の質問形式のような場合にはとりあえず回答してしまい、結果としてもっともらしいデータが出てしまうのがサーベイ調査の怖ろしさでもある。）右の例でいえば、物質的な豊かさや「心の豊かさ」あるいは「ゆとり」という言葉がもつ意味の幅はあまりに広く、回答者がこれらの言葉から具体的に何を思い浮かべて（ア）ないし（イ）を自分の見解として選んだのかは必ずしも明らかではない。

ダブルバーレル質問とは直訳すれば二連発式質問であり、質問文中に2つ以上の論点を含んでおり回答者を混乱させるような質問である。右の例でいえば、（ア）の選択肢がそれにあたる。このような選択肢では、たとえば、自分の自由になる時間という意味での「ゆとり」はそれほど必要とは思わないが、充実したレジャー活動から得られる「心の豊かさ」には重点をおきたいというような人はどう答えていいか分からなくなってしまうだろう。

最後に誘導質問とは、いわゆる「誘導尋問」と同じように回答者の反応を一定方向に導くようなバイアスのかかった質問である。右の例では明らかに、俗に言う「衣食足りて礼節を知る」という発想に近い考え方、すなわち〈物質的な満足を得た人々は次のステップとして心の豊かさとゆとり

を求める) 裏を返せば、〈物質的な豊かさを達成していない人々は心の豊かさやゆとりを求める余裕などない〉というような二項対立的な発想が⁽³³⁾ある。

誘導質問であり、またダブルバーレル質問であることによって、この設問を用いて行われた世論調査の結果からは、たとえば次にあげるような見解は取りこぼされてしまうことになる。

- ・物質的には十分豊かになったが、特に心の豊かさやゆとりなど足りない。むしろ、もっともっと物質的に豊かになりたい。それだけで幸せだ。
- ・物質的には十分豊かになったので、心の豊かさが欲しい。しかし、ゆとりはいらぬ。
- ・物質的な豊かさは達成していない。しかし、特にこれ以上、物質的な豊かさを追求するつもりは無い。なぜならば、せっかく今感じている心の豊かさを失う恐れがあるから。

これらの見解に見られる微妙な差異を度外視し、それらをいわば十把ひとからげにしてしまったものが「世論」と呼ばれるものであるとするならば、世論調査というのは一種の暴力のようなものではなからうか。⁽³⁴⁾ また、その世論調査を根拠として行われるのが「文化」政策とよばれるものだとしたら、その政策にもとづいて行われる文化振興というものは緻密さや細やかさという点で何か重大な問題を抱えていそうにさえ思えてくる。

論理破綻は、政策の大前提となる国民のニーズである「心の豊かさ」を世論調査の結果から導き出す際の強引な論理展開だけに限らない。世論調査の結果をさらに文化振興や芸術振興に結びつけるためには、心の豊かさをもとめる欲求は必然的に文化への希求を産みだすものであるという点に

についての論証，そしてまた，文化活動その中でもとりわけ芸術こそが心の豊かさを実現する手段である，という点についての論証と実証的根拠が必要になるはずである。これらの点についても，文化国家と文化都市の建設をめぐる成功物語にはいくつかの点できわめて強引な論理展開が見られる。

まず第一に，「物から心へ」という変化を示す世論調査の結果を右に述べたような「衣食足りて礼節を知る」というような二元対立的な発想にもとづいて解釈する場合，文化活動への希求は経済的な豊かさが達成された後にはじめて生じてくるものである，ということになってしまう。これは明らかに奇妙な論法である。というのも，これでは，貧しい社会においては文化への欲求は稀薄であるということになってしまうからである。

「物から心へ」という論法は，文化振興をめざす文化政策にとって単に根拠薄弱（というよりはほとんど無根拠）であるだけではない。このような論法は，さらにある意味で致命的な欠陥をも抱えている。つまり，このような論法では，「経済状況が悪化した場合には再び『物の豊かさ』の方が優先されるべきであり，したがって文化活動に対する支援は切り捨てても構わない」というような議論さえ成立してしまうからである。

次に今度は少し角度を変えて，「経済状況の如何に関わらずとにかく心の豊かさを満たすものは文化である」という前提をおいた場合の論理展開について考えてみよう。さきに見たように，総理府の世論調査の質問文は「心の豊かさ」や「ゆとり」が具体的にどのような精神状態や生活状況を指しているのかについては明確にしていない。したがって，たとえこの調査の集計結果がある程度信頼できるものであったとしても，この結果から文化活動への欲求の高まりを導き出す根拠は何ら存在しない。ここであらためて考えてみるまでもなく，心の豊かさやゆとりへの希求を満たすものは，何もいわゆる文化活動に限らない。充実した福祉や快適で安全な住宅環境もまたある意味で「心を豊かにしゆとりを生みだす」もののはずであ

る。つまり、この調査結果は、芸術をはじめとする文化振興を強調する政策の論拠として使うことも出来れば、教育あるいは福祉や住宅環境の充実を文化振興以上に重視する政策の根拠として使うことも可能なのである。

これら他の選択肢に対して特に文化に優先権を与えるような論理的必然性はない。それにも関わらず、きわめて不思議なことに、上にあげた文化政策に関連するいくつかの文書の中では、ほとんどの場合、心の豊かさへの希求が文化への関心に結びつくという事は自明の前提として取り扱われている。たとえば、さきにあげた引用にみられるように、『新しい文化立国をめざして』では、「国民の意識において物的豊かさより心の豊かさを求める気運が高まっている」（強調筆者）としたそのすぐ後で単に「心の豊かさを満たすものは、まさに文化にほかならない」と述べるだけで済ませている。「心の豊かさ」も「文化」もきわめて多義的な言葉である以上、「心の豊かさ〔への欲求・をめぐる欠乏感〕を満たすものは、文化である」という文章は、それ自体は真ではないが、かといって偽でもない。しかしながら、この文章が次のようないくつかの文章に対して優越する真理としての価値をもち、したがってより多くの説得力を持っているという保証はどこにも無いのである——「心の豊かさを満たすものは、福祉である」「心の豊かさを満たすものは、住宅環境である」「心の豊かさを満たすものは、教育である」……。

さきにあげた例の中で、唯一、心の豊かさへの欲求を満たす上で最も有効なのが福祉や住宅環境ではなく他ならぬ文化であるという論点についての根拠らしきものを提示しているのは、『我が国の文教施策——「文化発信社会」に向けて』である。同白書は、図 2-6 の世論調査の集計結果を示すグラフをあげた後に、文化庁が 1993（平成 5）年に行なった意識調査の結果をグラフとして示し、回答者となった社会人のうち 7 割以上が自ら文化活動を行ったり芸術文化を鑑賞したりすることに「とても関心があ

る」ないし「どちらかといえば関心がある」と回答しているという事実を示しているのである。言うまでもなく、この調査結果は政策の裏づけとするには、あまりにも根拠薄弱である。まずこの意識調査の質問文は、さきにあげた「物の豊かさ、心の豊かさ」に関する世論調査の設問と同じようにダブルバーレル質問でもあるだけでなく曖昧な質問内容になっており、その集計結果に信頼をおくことはとうてい出来ない。また、1993年という時点のデータのみを用いて「我が国においても、文化に親しむことを通じて個人が真の豊かさゆとりを生活の中で実感し、充実した生き方ができるようにすることがますます重視されている」（強調筆者）という主張の根拠としているのも、いかにも苦しい論理展開⁽³⁵⁾である。

さらに、たとえ心の豊かさへの欲求を満たすものが文化であることが何らかの手段で立証されたとしても、それを前提として文化振興をめざして行われるさまざまな施策の中でも特に芸術の振興のための政策プログラム、すなわち前節で概観した特定の芸術ジャンルの制作や公演用に特化した文化ホールや新国立劇場の建設あるいはアーツプラン21の創設などの施策を位置づけるためには、別の根拠が必要になってくる。というのも、一言で「文化」の振興とはいっても、その中には芸術だけでなく伝統芸能も娯楽もあるいはいわゆる「お稽古事」も含まれるからである。

もし文化振興の主たる目的を心の豊かさへの欲求を満たすことにするならば、これら様々な文化活動の中でもとりわけ芸術が有効であるという点についての説明が必要になってくるだろう。この点についても、さきに見たいいくつかの文書は必ずしも説得力のある根拠を示してはいない。というよりは、この点に関しての説明は省略されてしまっていることの方が多い。たとえば、文化政策推進会議が1984（平成6）年6月に出した報告書『21世紀に向けた文化政策の推進について』の場合には、芸術が「心豊かな国民生活を支えるなどの公共的性格」を持つ一方で市場の原理のみによって

は成立が難しいという点を芸術に対する助成や支援を充実・拡大する必要について論ずる上での根拠としている。つまり、この場合は、心の豊かさを育む上での芸術の効果はあらかじめ自明の前提とされているのである。『我が国の文教政策』の場合は、単に「芸術は文化の精華とも言うべきものであり、文化の水準と創造性の高さを端的に示すものである」という一文で済ませている。すなわち、この例でも特に芸術が心を豊かにする上でもつ「効用」を何らかの形で証明しているわけではない。東京都文化懇談会の第7次答申「都市文化の創造をめざして——21世紀東京のヴィジョン」の場合には、真に世界に発信するに値するのは、人々の生活一般に関わる文化（「生活文化」）というよりは「独創的で新しい価値の創出」にかかわる「創造的な芸術文化」でなければならないとされている。こちらの方がまだ説得力がありそうだが、この例では、心の豊かさとは全く別の論拠、すなわち文化発信の必要性という論拠にもとづいて、芸術に対する支援策の強化が主張されているのである。

こうしてみると、「心の豊かさ」を政策の根拠とする国民ないし住民のニーズを指す最も重要なキーワードとして構成されている文化国家ないし文化都市の建設というサクセス・ストーリーは、政策ステートメントとしてはきわめて粗雑な論理構成によって組み立てられているだけでなく、その根拠も実に薄弱な一種の「作文」としての性格が強く、論理構成という点でも因果関係という点でも「完全行政」の理想からはほど遠いものであることが明らかになってくる。

B. 「文化の発信」

同じようなことは、もう1つのキーワード「文化の発信」についても指摘できる。この場合は、キーワードが含まれる物語全体の論理構成が破綻しているという以前に、この言葉それ自体が一種の語義矛盾を含んでいる。

すなわち、「熱い水」「冷たい炎」が形容矛盾であるように、文化振興や芸術振興という文脈における「文化の発信」というのは、ある意味で相容れない2つの言葉を不条理で不可能な形で組み合わせたものになっているのである。言うまでもなく、「発信」（あるいはその対義語である「受信」）は、もともと郵便や通信に関わる用語であり、発信者と受信者は遠く離れた場所におり、互いの接触は稀薄であることが前提とされている。これに対して、「文化」とりわけ文化交流という文脈における文化には、実際に人と人が長い時間をかけて直接接触し交渉を積み重ねていく地道な営みを通して知識や観念あるいはシンボルが形成されていくプロセスが前提とされている。したがって、「文化の発信」という表現は単に語義矛盾であるだけでなく、文化の発信と対のようにして使われてきた「文化交流」とはある意味で正反対の意味内容を含む言葉なのである。

皮肉なことではあるが、その点からすれば、少なくとも「文化の受信」という言い方に関しては、表2-2に示されている経済成長を至上命題とした経済の時代の政策が文化面でもたらした3種類のネガティブな帰結を言い表す表現としては、実に当を得たものだと言える。すなわち大衆社会化の進展にともなう受動的なマス・エンタテインメントの受容、東京一極集中による地方における東京で作られたソフトの受容、そしてまた文化受容における欧米崇拝と欧米追随の傾向は、まさに真の意味での文化交流や文化創造を欠く、いわば文化的「弱者」の側における文化の受信と言えるのである。そしてまた、「文化の発信」という表現が何らかの意味をもつとするならば、それは、その一方的な文化受容のプロセスを、文化を送り出す文化的「強者」側からみた場合にこそ当てはまる⁽³⁶⁾。

要するに、左に示したように、文化の発信および受信という概念と文化交流という概念とは、全体としてみれば二重の対立構造を構成しているのである。

は、そのような言説が全くの無内容であることを必ずしも意味しない。それは、しばしば答弁や文書が含む表向きのメッセージとはかけ離れた別の意図を糊塗したり、あるいはまた、政策の立案や実施をめぐる外部機関——より上級の官庁や議会——からの制度的圧力や要請に対処するための方便であったりする。⁽³⁸⁾（大学の新設学部や新設部門の表向きの「看板」である名称に「国際」「情報」「生活」などが頻繁に見られるのは、その好例である。）さらにはまた、行政文書特有のボキャブラリーと紋切り型の言い回しは、既存の制度の枠の中で定型的な業務を効率的に——したがって複雑な思考にける手間や時間や経費を省略して——とりおこなう上ではきわめて便利な道具でもあるだろう。

（2）4つの「事件」の実相

かつて新国立劇場の演劇部門の運用経費の試算にも関わり、また現在世田谷区が建てた世田谷パブリックシアターのディレクターをつとめている佐藤信は、あるところで次のように語っている。

「バブル経済」全盛のころ、「成熟した社会」や「ゆとりのある生活」といったお題目が盛んに喧伝された。元をただせば、どうせいつもの広告代理店かシンクタンクがひねり出した、無責任なキャッチフレーズの類だったのであるが、世間の風潮も多少なびいた。国や民間の芸術助成が始まり、さも新しげに使われ始めたのもこの頃だ。演劇の世界もいくらか騒めいが、正直いって、助成金がありがたかったが、「成熟」や「ゆとり」には最後まで首をかしげた。少なくとも、劇場や演劇にはあまり似合う言葉ではない。

その思いはいまも変わっていない。「成熟」や「ゆとり」とは無関係なところで、人々の生活と楽しくかかわり合っている劇場は、世界中のいたるところにある。「未熟」で「貧乏」な劇場こそが、これまでの演劇の歴史を切り開いてきた⁽³⁹⁾といっても、多分、そんなに間違っていない。

文化振興をめぐる政策に関わる文書の内容がいかに「お題目」だけのものであれ、またいかに「無責任なキャッチフレーズ」が散りばめられたものであろうとも、現実に全国各地にホールは建てられ、世界に日本で作られた舞台芸術を「発信」する新国立劇場は開場し、芸術振興のための予算は確実に増えていった。つまり、日本の文化行政は、政策内容の公式ステートメントや解説のレベルではいかに完全行政のモデルからはかけ離れたものではあっても、政策の実施の段階では着実に望ましい方向に向って行った、すなわちその意味ではサクセス・ストーリーと呼ぶに値する政策であった、と考えることができるかも知れない。

しかしながら、平田オリザが自分の主宰する劇団がその恩恵を受けた助成金の急増を「唐突」という言葉で表現したように、日本の文化政策の実施段階における状況について検討してみると、随所で不自然で不可思議な点が否応なく目についてきてしまう。それは、文化行政がその基本的な発想や構想のレベルだけでなく、具体的な施策に関わる意思決定や政策実施の段階においても根本的な問題を抱えていることを示唆している。じっさい、前節で概説した日本の芸術文化行政における4つの「事件」についてもう少し詳しく調べてみると、芸術と芸術家にとってバラ色の未来を示唆していると思われた文化政策ブームのきわめて異なる側面が見えてくる。

A. 自治体文化予算

まず、図2-3に示した自治体の文化予算の伸びについてみてみよう。この予算の「急伸」のもう内容について少し詳しく検討してみるとたちどころに明らかになるのは、1983年から1993年あたりまでほぼ一貫して急成長した文化関係予算の内の7割から9割を占めるのは、施設建設とその維持、すなわちハードである「ハコ」に関わる予算だということであり、また肝心のソフトに関わる予算である芸術事業費の占める割合は1割にも満

たないことも珍しくなかったという事である。つまり、ハコとしての文化施設が出来上がるまでは比較的潤沢な予算が割り当てられてはいても、そのハコが出来上がった後にそれを活用して継続的に事業を展開し、文化の創造や文化交流あるいは「文化の発信」を行なうための事業活動には極めて少額の予算措置しかなされていないのである。

たとえば、東京都の場合には、総文化芸術経費は1983年度から92年度までの10年間に4.8倍になり全国平均の伸びの平均3.1倍を上回り92年度には市区町村とあわせると923.4億円にまで達している。しかし、その内実は江戸東京博物館、東京芸術劇場、東京都現代美術館、東京国際フォーラムなど巨大施設の建設によるものであり、86年には2割程度に過ぎなかった建設費が92年度には8割5分近くにまで及んでおり、相対的にそれらのハコを使用して行うべき事業経費の割合は急速に下降していたのである。⁽⁴⁰⁾

しかも、その巨額な費用をかけて建設されたハコとしての公立施設は必ずしも芸術関連の事業にとって使いやすいものにはなっていない。というよりは、文化事業を展開する側やそれを観客や聴衆として鑑賞する市民にとってきわめて不親切で時には危険な設計にさえなっている事も珍しくないのである。じっさい、文化ホールがその地域の文化振興の拠点として有効に機能し一種のサクセス・ストーリーを体現している例もないわけではないが、むしろ、文化施設に関する文献や報告書は、文化ホールがそのような不条理劇の台本やホラー・ストーリーの源になっている例の方が圧倒的に多いことを示している。その中のほんの数例をあげると次のようになる。⁽⁴¹⁾

- ・音響ルームや照明ルームから舞台が見えにくい（あるいは全く見えない）

- ・メイク落としのための水場が稽古場や楽屋ないしその近くに無い
- ・楽屋裏の通路が無いので、上演中に出演者が舞台を通らずに上手から下手に移動するためには舞台あるいは劇場じたいの外に出なければならぬ
- ・舞台がまだ終わっていないのに、時間だからと幕を下ろしてしまう
- ・上演中にエレベータの音が響く
- ・2階席の両端から舞台の半分しか見えない
- ・2階と3階の手すりが高く危険で使用できない

たとえ構造上は優れていても、管理・運営上の問題があることも珍しくはない。たとえば、職員の勤務時間との兼ね合いで夜9時ないし10時以降の使用が出来ず、仕込み（舞台設営）に十分な時間が取れないことも多いだけでなく、閉館時間になった途端にメイクも落としていない出演者やスタッフが強制的に外に追い出されることさえある。演劇などの公演では舞台に釘を打って大道具を固定することが多いが、公立ホールの場合には規則上それが許可されていないところが少なくない⁽⁴²⁾。管理の厳しさや使いにくさでオープニング前後から悪名高かった東京芸術劇場では、一時期クラシック・コンサートの直後、まだ多くの聴衆が館内に残っていてコンサートの余韻にひたっているところに館内放送で「蛍の光」が流されていたことすらあった。

以上にあげた事業予算の少なさ、ホール設計上の明らかな欠陥、それに加えて管理・運営上の問題点を反映するかのようには、公共ホールの利用頻度はきわめて低く、各種の調査によればその稼働率は平均で50パーセント、つまり年に180日前後にしか過ぎない。しかも、稼働している日数の9割近くはいわゆる「貸し館」事業によって占められており、自主事業と共催事業が行なわれているのは年間に平均でわずか18日程度に過ぎない。

その「自主事業」にしても、いわゆる「バック買い」、すなわち外部の芸術団体や芸能プロダクションによって企画された催しを実際の入場料収入とは無関係に上演料を支払うという形式の一括方式で買い上げるものが6割以上を占めている。これに対して、本来の意味での自主事業、すなわち経理上の処理も含めてみずから事業を企画する事業は全体の1割程度に過ぎない。また、貸し館事業にしても、講演や式典その他の舞台芸術以外の集会場的な目的での使用が半数を超えている。かくして、せっかく多額の経費をかけて購入した設備や備品が実際に使用されることも稀れとなり、「本格的な照明装置や舞台セリなどの舞台装置がフルに稼働することが年に数回あればまだいい方」あるいはまた「1台2000万円前後で購入したピアノがほとんど使われることもなく埃をかぶっている」と言ったような事例が決して珍しくはないのである。

文化ホールの場合に限らず、このようなソフトや運営などの中身の問題を無視ないし軽視して建物の建設をとりあえず先行させる行政手法を指してよく「ハコもの行政」と言うが、さまざまな公共施設の中でも文化ホールはハードとソフトのギャップという意味でのハコもの行政批判を最も多く生みだしている公立建築物の1つになっているのである。

B. 新国立劇場

同じようなハコもの行政としての疑いは、新国立劇場についてもかけられている。つまり、地方自治体の公立ホールの場合と同じように新国立劇場の場合も、中身の問題よりはまず建物をという発想が文化庁や大蔵省など関係各省庁の間にあったとしか思えないような経緯がいくつもあるのである。

もし「我が国の現代舞台芸術に一層の充実を図り、国民が広く芸術文化を享受できる場とな」り、また、「我が国が国際的にも文化的な貢献をし

ていくための拠点となる」という設立目的の文章をその額面通りに受け取るとするならば、当然それと付随して公演制作や芸術家育成のための費用が予算に盛り込まれていると考えるのが普通であろう。あるいはまた、「あくまでも舞台芸術の振興が目的であり建物はその手段の1つに過ぎない」という考えが徹底されていれば、建物ではなく公演組織としての国立劇場を先行させ、その試行や成果の積み重ねにもとづいて練りあげられた公演の上演や公演組織じたいのあり方に最も適した構造と管理・運営上のノウハウを兼ね備えた劇場を構想した上で実際の建物としての国立劇場を建築することも1つのオプションとして十分考えられるだろう。(実際にイギリスではナショナル・シアター・カンパニーがまず先に1961年に出て来て活動を続けてから15年後の1976年に劇場が出来ている。⁽⁴⁴⁾)

たしかに、日本の新国立劇場の場合にも、72年12月に民間の舞台関係者など29名からなる第二国立劇場(新国立劇場の仮称)準備協議会が発足し、75年に最初の基本構想がまとめられた段階では、公演事業、養成事業、および資料収集・調査研究事業の3本柱がたてられていた。ところが81年に出された設置構想概要にいたるや、専属カンパニーは消え、養成事業、調査研究事業も大幅に縮小されることになったのである。実際に新国立劇場が1997年に開場して以来、バレエについては97年10月から同劇場専属のバレエ団が発足し、オペラについては98年4月から「新国立劇場オペラ研修所」がスタートしたが、バレエダンサーの月給は平均10数万円足らずであり、またオペラ研修所の募集定員は5名に過ぎない。⁽⁴⁵⁾そして、演劇については、現時点にいたるまで専属劇団、研修所のいずれも存在していない。

舞台制作費に関しても、確固とした見通しにもとづいて十分な手当てがなされてきたとは言い難い。新国立劇場の財源は、日本芸術文化振興会を経由した文化庁からの補助金、入場料収入、民間からの寄付金の3つであ

り、主な支出は振興会から運営を委託された形になっている新国立劇場運営財団の管理運営費（人件費など）と舞台制作費の2つである。当初の予算計画では管理運営費については国の出資でまかない制作費については新国立劇場が民間企業などからの拠出金によって運営する基金でまかなうことになっていた。しかし、当初50億円を見込んでいた基金構想は95年前後で2億円前後に過ぎなかったため頓挫し、かわって「賛助金」「協賛金」の名目で企業から集めた合計で13億円を集める予定の民間資金が開場後3年間の制作費を支えることになった。

つまり、三宅坂にある国立劇場が基本的に国が建物は建てて伝統芸能を担う研修所を備えたもののその興行に関しては結局は松竹と東宝とりわけ前者の企画や興行力に依存する形で運営され「ただの興行場、もう1つの歌舞伎座」⁽⁴⁶⁾になってしまったという見解があるように、現在のところ初台の新国立劇場も政府はハコとその維持費だけを負担してソフト制作と人材育成に関しては民間頼みの「独立採算」に近い形になっており、基本的にハコもの行政的な性格を強くもっている⁽⁴⁷⁾のである。

さらに、そのハコの建設それ自体にしても、三宅坂の国立劇場の場合は建設費のほとんど全てを国が負担したのに対して、新国立劇場の方は、750億円前後と言われる建設費に関しては政府は一切の資金を提供せず、建設省の指導もあって空中権（法定の容積率と実際にその土地にある建物の差から生ずる権利）を東京オペラシティに売却益をあてるという手法が採用されている。そのような手法によって建てられた劇場が「国立」という名に値いするかどうかは疑問のあるところである。さらに、新国立劇場の使用規定には劇場の賃貸条項が含まれている。つまり、「貸し小屋」としての性格もあるのである。たとえば、新国立劇場の自主企画による一連のオープニング企画の主催公演が終わって間もない98年8月にはそれまでは新宿コマ劇場でおこなわれてきた商業資本のホリプロの企画制作によ

るミュージカル『ピーターパン』がホリプロとフジテレビジョンの共同主催によって15日間にわたって上演されている。

C. 芸術文化振興基金

新国立劇場の建設の経緯とその後の運営に関するのと同じような不可解さは、芸術活動に対する補助金・助成金制度についてもつきまとう。前節でとりあげた芸術文化振興基金が1990年に創設される以前には芸術に対する主な国庫補助制度としては「民間芸術等振興費補助金」があった⁽⁴⁸⁾。この補助金は1959年の創設いらい増額を重ねて1981年には12億円以上にまで達したものの、その後それをピークに行財政改革の影響で減少に転じ90年度には半減に近い6億9000万円にまで落ち込んでしまっている。つまり、皮肉なことではあるが、大平首相が「文化の時代」を宣言した施政方針演説の直後から約10年間にわたって少なくとも国家による芸術に対する資金助成は増加するどころかむしろ減少の傾向にあったのである。

芸術文化振興基金には、このような補助金の減少を補うという意味もあり、基金構想じたいは1985年当時から超党派の音楽議員連盟および同連盟の活動を支える文化芸能団体の集まりである音議連振興会議を中心とした検討が始まっていた。これが、1988年7月以降に政府による検討の対象となり1990年に現実のものとなったのである。この経緯だけを見る限りは、新国立劇場の場合は衆議院文教委員会の付帯決議が出てから実に30年以上もたってようやく開場にまでこぎつけたのに対して、同基金の場合はまさに文化の時代にふさわしい芸術振興の発想を基礎においた構想の立ち上げからその実現まできわめて順調な形で事態が進行していったようにも見える。

しかし、これに関して音議連振興会議を母体として結成された「『芸術振興基金』研究推進プロジェクト」の報告書は次のように述べて、その背

景に文化国家や文化都市の建設をめざす「文化の時代」的な構想とはきわめて次元の異なる別の政治力学が働いていた可能性を示唆している。

今回、政府が芸術文化振興基金の設立に踏み切った背景としては、①貿易・経済摩擦の激化が“エコノミック・アニマル批判”から、さらに「日本は文化的に異質な国」という文化摩擦にまで深化してきた事への危機感、②リクルート事件、[政治] 倫理問題、消費税等による政治危機の中でのイメージ・チェンジ策、③ [参議院] 選挙を意識した海部 [内閣] カラーの強調——といった要素を指摘する向きも多い。そうした政治的思惑の絡み合う中で予想以上の税の自然増収が基金創設の財源調達を可能としたわけだが、肝心の「何のための基金創設か」という理念は、必ずしも明らかになったとは言い難い。⁽⁴⁹⁾

これに対して文化庁は、この基金は政府の急激な方針転換にあわせてにわか仕立てで作られたものではなく、1977年の「文化行政長期総合計画懇談会」(内村直也座長)の提言によって政策化されたものと弁明している。⁽⁵⁰⁾しかし、芸術文化振興基金創設前後のさまざまな経緯は、このような文化庁の説明では十分説明しきれない点がいくつかある。

まず、その総額じたいが当初の構想と比べて大幅に減額されている。音楽議員連盟音議連振興会議は、1989年8月に出した最終報告で基金総額4000億円(国の拠出金2000億円、地方公共団体および民間の拠出金2000億円)を提唱し、運用益を224億円と見込んでいた。⁽⁵¹⁾これに対して、政府が最初に宇野内閣当時(89年6月～89年8月)の89年7月に塩川正十郎官房長官が新聞発表した時の基金の規模は3000億円(国庫支出1000億円、地方自治体・民間団体から2000億円)というものになった。それでも、その運用益に関しては年間200億円前後という推定もあった。しかし、海部内閣の時代(89年10月～91年11月)になって実際に基金が創設された時には、「600億円(政府出資金500億円、民間出捐金約100億円)の

基金により年間 30 億円の助成」という内容になってしまったのである。つまり、音楽議員連盟音議連振興会議の最終報告書における構想からすれば基金額は 6 分の 1 以下、運用益をもとにした助成金額については 7 分の 1 以下に、政府発表の構想段階からみても、基金の額にして 5 分の 1、運用益については 6 分の 1 以下に縮小してしまったのである。

また、当初の音楽議員連盟音議連振興会議の構想では、芸術助成を主体とし名称も「芸術振興基金」であったものが、実際の成立までに「芸術文化振興基金」と「文化」の 2 文字が加わった名称に変わり、その過程でプロの芸術に対する助成に加えて町並み保存やアマチュア活動への助成など初めの基金構想からすればその本来の趣旨にそぐわない助成枠が追加されてしまったという経緯がある。⁽⁵²⁾ これについて河村常男は、これが参議院選挙直前の発表だったことから「参院選用のアドバルーン」だったという見方もあったとしている。また、赤坂治績は、次のように推測している——「票にならない芸術と抱き合わせて票に繋がる街並み保存やアマチュアの文化活動への補助も加えたところなどに政治家の狙いがよく現われている。発足後、全国高校演劇祭に 3000 万円の助成をすることを先に決めて、運営委員会に事後承諾を押しつけたことがあった。これも政治家の横槍であった」。⁽⁵³⁾

「急ごしらえ」の基金であるという印象は、基金運用の組織構成についても指摘できる。すなわち、行政改革の発想にもとづく「スクラップ・アンド・ビルド」の原則による制約を受けていたとはいえ、従来の国立劇場の改組による特殊法人・日本芸術文化振興会が創設され、その下に国立劇場、新国立劇場、芸術文化振興基金というそれぞれ異なる性格と機能をもつ事業体が置かれるという、きわめて不自然な組織構成になっているのである。同じような、既存の制度の枠組みに若干の訂正を加えただけの拙速とも思える処理は基金助成金の「募集案内」にあげられている助成対象団

体の要件規定にも見られる。この要件には、共通要件として公益法人、その他の法人格、任意団体ではあるが規約等を整備している団体がその順番で並べられ、また年間公演数が「実績要件」としてあげられている。現実の芸術団体は法人格を持っていないものが大多数であり、しかも芸術団体の場合に公益法人格を取得することがきわめて困難である点を考慮に入れると、この規定は非常に不可解にも思えるが、実は、この要件条項には「民間芸術等振興費補助金取り扱い要領」と同じ文言がほとんどそのまま使用されているのである。⁽⁵⁴⁾この点も、芸術文化振興基金が、急ごしらえのものであったという証拠になりそうである。

D. 企業メセナと「民活」

日本の文化政策における4つ目の「事件」であるメセナの進展については、以上のような政府の芸術文化助成の不可解さと切り離して考えることが出来ない。というのも、新国立劇場の場合にせよ芸術文化振興基金の場合にせよ、構想が具体化した時から既に民間からの資金や寄付を導入することが想定されていたからである。いわゆる「民活」すなわち民間活力の公的セクターへの導入である。

同じように、新国立劇場の開場以降の制作に関しても、基金や賛助金の形での民間協力が前提とされていた。また、1985年5月に音楽議員連盟振興会議事務局長の青木正久議員が私案という形で芸術振興基金の初期のアイデアを出した1年あまり後の1986年7月に文化庁は「民間芸術振興に関する検討会議」の結論をふまえて芸術活動に対する民活導入を提案している。⁽⁵⁵⁾

よく知られているように、民活は1982年に出された臨時行政調査会の「行政改革に関する第三次答申」において、一連の「小さな政府」をめざす施策の1つとして提唱されたものである。しかしながら、それが中曾根

政権下で民活法（1986年）やリゾート法（1987年）として本格的に具体化される中で、政府にとっては対外貿易摩擦解消のための内需拡大、民間企業側にとっては余剰資金の拡大を背景とした新しい投資先の開拓という思惑の中で、単なる経済対策に化してしまい、政府と民間の新しい役割分担の展望は稀薄なものになってしまったという経緯がある。

同様の点が、政府や中央官庁が主体となって行なう芸術振興に対する民間資金や寄付の導入についても指摘できるであろう。すなわち、いわゆる「奉加帳」方式によって国立劇場の建設やその後の運営資金あるいはまた芸術助成のための基金創設に関して寄付を要請するようなやり方は、民間が独自の判断でメセナをおこなうための資金を目減りさせることにつながりかねず、場合によっては、民間企業や芸術団体が芸術振興にとって持つ「民間活力」を殺ぐ結果にすらなりうるだろう。

ほんらい民間企業あるいは個人、民間財団による芸術支援が政府や自治体による支援と並んで存在することの重要な意義の1つは、政府や自治体とは異なる独自の理念、論理、そして判断基準によって助成をおこなうことにある。じっさい、資金助成やその他の支援が果たすべき目標には実に多様なものがありうる。たとえば、ある場合には質の追求が何よりも強調されることもあるだろうが、同時に現時点では質の評価が困難な先鋭的で革新的な表現活動が十分育成されるような余地を保証することも重要であろう。さらにはまた、過去につくられた優れた作品を保存も重要なポイントであり、また、広い範囲の人々が芸術に対して触れたり、自ら芸術活動に参加する機会を保証する方向での助成も重要であろう。芸術助成が目指すべきこのような多様な目標や価値があり、しかも、それら複数の価値にはしばしば「こちら立てればあちらが立たず」というトレードオフの関係がある以上、複数の異なる判断基準があった方がいいだろう。その意味で、政府や官庁がリーダーシップをとって資金の流れを一元化するのには必ずし

も好ましいやり方であるとは言えない。⁽⁵⁶⁾

以上のようにして80年代から90年代にかけての文化行政の展開を検討していくと、「心が豊か」になるどころか、まことに貧寒たる思いさえしてくる。また、文化政策ブームは、文化国家と文化都市の建設という確固たる政策ビジョンにもとづいて生じてきたというよりは、それとはかなり異なる政治力学が背景にあるのでないかとも思えてくる。

もっとも、完全行政を究極のモデルとして設定した上で政治家や行政当局の公式のステートメントと現実の行政とのあいだのギャップを指摘しそれを批判するのは、ある意味で「無いものねだり」であり、あまりフェアな議論の進め方ではなかったかも知れない。もともと完全行政じたい、現実に行われる政策のあり方を記述した政策がめざすべき目標を設定するための概念ではなく、むしろ、経済学における「完全競争」のモデルが一つの理念型を示すことによって現実の状態を分析するための概念装置であるように、一種の背理法によって政策が通常直面する以上のようなさまざまな現実的な制約条件を明らかにするための仕掛けなのである。

つまり、本稿で試みてきたのは、ユートピアが現実にはどこにもありえない理想郷のイメージを示すことによって現実の世界がもつ問題を明らかにする鏡であるように、意思決定の過程や政策ステートメントの段階においても、あるいはまた政策の実施の段階においても理想的な形で進行する文化行政の究極のサクセス・ストーリーをユートピア的な状態としてひとまず設定しておいて、それを一つのモノサシとして現実の文化行政が持っている問題点をあぶり出していく作業だったのである。

本論考の続編では、現実の政策上の意思決定と実施について明らかにする上で有効な次の3つの理論モデルを用いて文化政策ブームの実相を生みだした行政組織内部の事情について検討していく——ストリートレベルの

官僚制 street-level bureaucracy, 増分主義 incrementalism, 意思決定のゴミ箱モデル garbage can theory of decision making. まず前半部では、文化行政においては現場担当者のレベルで行政施策の実質的内容が決定されていくことがきわめて多く、したがって「政治が政策を決定し行政が政策を実施する」という古典的な政治・行政二元論とはきわめてほど遠い事情があることが示される。ついで、政策決定から実施までをも含む「政治・行政複合体」全般のあり方について検討し、日本の文化行政については「政策の大枠に関わる意思決定についてはゴミ箱モデルのプロセス、実施局面では増分主義」というパターンがさまざまな点で見いだされることが指摘される。結論部では文化政策ブームの一般的背景をとりあげ、「文化遅滞 cultural lag」の概念を援用して経済構造の変容と政策とのあいだのミスマッチについて分析する。そこでは、いわゆる「経済のソフト化、サービス化」の動向の中で芸術を含む「文化」が経済的にも政治的にも重要な役割を果たすようになってきたにもかかわらず、文化政策を総合政策として位置づけるために必要な知識、理論、人材が欠けているために一種の文化遅滞が生じていることが示される。

【謝辞】

財団法人清明會，セゾン文化財団，日本証券商学財団，如水会からいただいた研究助成は、本論文の骨格となった長期にわたるフィールドワークの遂行を可能とし、またさまざまな局面で本研究の支えとなりました。ご厚意に深く感謝いたします。

- (1) Hirsh, Paul "Production and Distribution Roles among Cultural Organizations" In Coser, Lewis ed. *The Production of Culture*. Sage, 1978 : 315-330.

- (2) 組織フィールドはさまざまなタイプの組織から構成される影響関係の「場」のことであり、「業界」ないし「産業 industry」に加えて政府組織や職能団体を含む。したがって、演劇生産に関わる組織フィールドには、狭義の「演劇界」としての劇団やプロダクションに加えて職能組織や政府機関が含まれることになる。組織フィールドの概念規定およびこの概念を用いた分析事例については、DiMaggio, Paul による一連の論考を参照—“State Expansion and Organizational Fields,” In *Organization Theory and Public Policy*, edited by Richard Hall and Robert E. Quinn, Sage Publications, 1983; “Structural Analysis of Organizational Fields,” *Research in Organizational Behavior*, 1986 (8) : 335-370; “Constructing an Organizational Field as a Professional Project: U. S. Art Museums, 1920-1940,” In *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Edited by Walter Powell and Paul DiMaggio, University of Chicago Press, 1991
- (3) 社会分析におけるドラマ・メタファーのレビューについては、佐藤郁哉「ホモ・ソシオロジクス／ルーデンス——『レジャー役割』のパラドックス (1)」『茨城大学人文学部紀要』23号 (1990) : 1-30 参照。また、ほとんどあらゆるタイプの「科学」文献にあらわれる物語的要素およびレトリック的性格については、以下の文献を参照—— Abbott, Andrew “What do Cases do? : Some Notes on Activity in Sociological Analysis” In Ragin, Charles and Becker, Howard eds. *What is a Case ?* University of California Press, 1992, Pp. 53-82; Gusfield, Joseph *The Culture of Public Problems*. University of Chicago Press, 1981; Van Maanen, John *Tales of the Field*, University of Chicago Press, 1988; Brown, Robert A *Poetics for Sociology*. University of Chicago Press, 1989; Hunter, Albert ed. *The Rhetoric of Social Research*. Rutgers University Press, 1990.
- (4) シカゴ学派の都市研究の文体とマックレイキングの関係については、Matza, David *Becoming Deviant*. Prentice-Hall, 1969 参照。
- (5) もっとも、90年代後半以降の小劇団は「ビジュアル志向」であり、多少の無理をしてもチラシの印刷経費をかける傾向があり、「駆け出し」の劇団でも上質の紙を使った3ないし4色のチラシを使用する傾向がある。
- (6) アーツプラン21のオリジナルのロゴマークの色は赤である。

- (7) 正確には文化庁芸術創造特別支援事業は青年団だけでなくアゴラ企画でも受けており、青年団の公演事業だけでなくアゴラ企画が中心となつて行なう他の事業にも使われている。
- (8) 平田オリザ「旅の空から⑤」『じゃむち』1996年8月号5頁。
- (9) 『join』（日本劇団協議会会報）17号（1997年5月）5頁
- (10) 『呼吸する劇場』扇町ミュージアムスクエア 1993年98頁。
- (11) 平田オリザ「劇団に経営戦略はあり得るか」『Viewpoint』（セゾン文化財団ニューズレター）第1号10頁
- (12) 平田オリザ「劇団に経営戦略はあり得るか」『viewpoint』第1号9頁。
- (13) 『芸能白書 1997』日本芸能実演家団体協議会 1997年117頁。
- (14) Poggi, Jack *Theater in America*. Cornell University Press, 1968.
- (15) 河島伸子「欧米の文化政策の推移」『季刊メセナ』（企業メセナ協議会機関誌）20号（1998年冬）20頁。
- (16) 伊藤裕夫「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 1997年。日本においては、助成に関するシステムティックな統計データは存在しない。これは伊藤がさまざまな資料を総合して整理したものである。なお、美術作品の販売についてはその多くが転売であるため除外されている。
- (17) 『芸能白書 1997』144頁。
- (18) 吉本光宏「東京オペラシティ」『季刊文化経済学会』16号（1996年6月）8頁。
- (19) 『日経新聞』1998年4月10日。
- (20) 文化政策推進会議『新しい文化立国をめざして』1995年7月。強調筆者。
- (21) 文化の時代研究グループ『大平総理の政策研究会報告書—1 文化の時代』大蔵省印刷局 1980年。
- (22) 長洲一二は1975年いらい5期20年にわたって神奈川県知事をつとめた。なお、「地方の時代」という言葉が最初に使われたのは、長洲が1977年4月に県職員向けに行った月例談話の「地方自治法三十周年と『地方の時代』」においてである。また、長洲は1976年11月の談話では、文化振興と自治権の確立のあいだに密接な関連性があると主張している。長洲一二『燈々無盡——「地方の時代」をきりひらく——』ぎょうせい 1979年 3,159,196-204頁。

- (23) 長洲一二『『地方の時代』を求めて』『世界』1978年10月号50頁。
- (24) 根木昭他『文化政策概論』晃洋書房 1995年31頁。
- (25) たとえば、文化政策推進会議『21世紀に向けた文化政策の推進について』（平成6年6月27日）13頁，同『新しい文化立国をめざして』（平成7年7月26日）1頁，文化庁『文化立国21プラン』（平成8年7月30日）1頁，松原隆一郎『豊かさの文化経済学』丸善 1993年，清水嘉弘『文化を事業する』丸善1997年。
- (26) 『我が国の文教施策——「文化発信社会」に向けて——』は、この言葉の由来については言及していない。
- (27) いずれもインターネットのホームページから、sv1.internet.pref.kagoshima.jp, www.pref.yamagata.jp。
- (28) 文部省『平成五年度 我が国の文教施策——『文化発信社会』に向けて——』大蔵省印刷局1984年4頁。
- (29) 『新しい文化立国をめざして』1頁。
- (30) 「はじめに」『都市文化の創造をめざして 第7次東京都文化懇談会答申』東京都ホームページ (www.metro.tokyo.jp/INET/KONDAN/)
- (31) Hood, Christopher, C. *The Limits of Administration*. Wiley, 1976, p. 6; 宮川公男『政策科学入門』東洋経済新報社 1995年200頁。
- (32) Hogwood and Gunn *Policy Analysis for the Real World*. Oxford University Press, 1984.
- (33) これは、いわば俗流のマズロー理論とも言える。これについては、『豊かさの文化経済学』第1章および『文化を事業する』14頁参照。
- (34) このような批判を展開した時に必ずといってよいほど出てくる反論に、次のようなものがある——「たとえ設問に重大な欠陥があったとしても、集計結果が図2-6のようにほぼ一貫した非常に『きれいな』パターンを示しているのだから、とにかく何かを反映しているのではないのか?」。しかし、この一見「きれいな」パターンが反映する「何か」が実際に何であるのかについての解釈はほとんど無限に可能である。たとえば、(イ)よりも(ア)の選択肢を選ぶ人々の数が増えていったのは、ただ単に人々の経済面での生活水準が上がったことを反映していると考えられるし、(イ)を選ぶことを恥とするような価値観が濃厚になってきたことを反映していると考えられる。

ほとんど無限に解釈できる設問をもとにした集計結果の情報価値は限りなくゼロに近いが、そのような多様な解釈を許容する調査結果は一見もってもらしい統計データを用いて政策の根拠としたがる行政関係者にはむしろ有効な道具となる。Eberstadt, Nicholas *The Tyranny of Numbers*. AEI Press, 1995. 平松貞実『世論調査で社会が読めるか』新曜社 1998 年参照。

- (35) 文化庁が 1992 年に公表した英文の *Cultural Policy in Japan: Current Situation and Future Issues* (我が国文化政策の現状と課題) の場合には、図 2-6 のグラフだけでなく、同じ世論調査に含まれている、回答者に今後の生活の上で「特に力を入れたい」と思っているものをあげさせるもう 1 つの質問項目の回答比率の年次的変化のグラフが論拠としてあげられている。そのグラフは、「レジャー・余暇生活」という選択肢を選択する回答者が年を追うごとに増加していることを示している。しかし、これを「心の豊かさ」への希求の増加との関連性を明らかにするデータは示されていない。
- (36) 平野健一郎「国際関係の中の国際文化交流」『国際問題』421 号 (1995 年 4 月) 7 頁参照。
- (37) 『アエラ』1994 年 8 月 15 日, 8 月 22 日合併号。
- (38) 制度主義的組織理論においては、このような、組織の構造的形式と活動の実体とを切り離すことを指して「脱連結 decoupling」などと呼ぶ。Meyer, John and Rowen, Brian “Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony,” In *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. University of Chicago Press, 1991, Pp. 41-62.
- (39) 佐藤信「演劇の確信犯 第 1 回」『シアトロ』1997 年 4 月号 104 頁。
- (40) 佐々木雅幸『創造都市の経済学』勁草書房 1997 年 137-138 頁。
- (41) たとえば、森啓『文化ホールがまちをつくる』学陽書房 1991 年、「特集『劇場を考える』」『せりふの時代』7 号 (1998 年春号) 76-113 頁参照。
- (42) 『文化ホールがまちをつくる』14,64,91,275-279 頁。
- (43) 『芸能白書 1997』145-147 頁。
- (44) 「座談会・第二国立劇場設計に望むこと」『シアトロ』1984 年 10 月号 61 頁。Kruger, Loren *The National Stage*. University of Chicago Press, 1992, p. 129.
- (45) 『日本経済新聞』1997 年 10 月 18 日, 『朝日新聞』1998 年 3 月 2 日。

- (46) 渡辺保「国立歌舞伎二十年」『テアトロ』1986年11月号109頁。
- (47) 歌舞伎の場合にはまだしも松竹があるが、オペラ、バレエ、現代演劇には松竹に該当する商業資本はないのである。「鼎談・新国立劇場を問う」『演劇人』第1号18頁。
- (48) 1985年までは民間芸術等振興費補助金が唯一のものだったが、88年までにこれに加えて日米舞台芸術交流事業、優秀舞台芸術公演奨励事業、芸術活動特別推進事業の3事業が加わっている。
- (49) 「芸術振興基金」研究推進プロジェクト『芸術文化振興基金の課題』日本芸能実演団体協議会 1990年9頁。
- (50) 「芸術文化振興基金の課題」『新劇団協議会機関誌 会報』96号（1990年4月）2頁。
- (51) 「芸術家が主導して芸術振興基金を実現させよう」『新劇団協議会機関誌 会報』94号（1989年10月）1頁。
- (52) 芸術文化という言葉はきわめて多義的に使われている。この言葉は文化を「生活文化」と「芸術文化」に二分する場合にも使われるし、この両者をあわせた意味——すなわち「芸術（文化）・（生活）文化」という意味で使われる場合もある。
- (53) 河村常男「実現待たれる芸術文化振興基金」『新劇』1989年12月号79頁。赤坂治績「新劇団協議会から日本劇団協議会へ」『テアトロ』1990年12月号、110-116頁。
- (54) 村井健『シチュアション』五柳書院 1991年46頁。
- (55) 『日本経済新聞』1992年7月22日。『新劇団協議会機関誌 会報』1985年7月号5頁。1989年10月号2頁。
- (56) 市村作知雄「民間芸術助成財団に期待すること」『公益法人』22巻（1993年8月）13-17頁。DiMaggio, Paul “Can Culture Survive the Market Place?,” *Journal of Arts Management and Law* 1983: 61-87.