

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」——

佐藤 郁哉

I. 文化と商業主義

商業主義という言葉がある。言うまでもなく、これは一種のダーティ・ワードである。レイモンド＝ウィリアムズによれば、「商業 commerce」が16世紀くらい今日にいたるまで一貫して記述的で中立的な言葉として使われてきたのに対して、「商業的 commercial」は18世紀中葉から否定的な意味あいをもつようになり、さらに19世紀中葉になってネガティブな意味をことさらに強調する言葉として「商業主義 commercialism」が登場したのだ⁽¹⁾という。

今日商業主義という言葉がもつ第一義的な意味もまた、この19世紀中葉の頃とさほど変わらない。すなわち、商業主義とは、何よりもまず利潤を先行させて考える思考様式ないし行動原理のことであり、代表的な同義語には、営利主義、営利本位、商売本位などがあげられる。そして、商業主義がとりわけ否定的な意味あいで見られるのが、科学、教育、宗教、出版、スポーツ、芸術など何らかの意味で文化と関わる領域であることから明らかなように、利潤の追求と対比されるのは、ほとんどの場合が文化的価値⁽²⁾である。

さまざまな文化領域の中でも、芸術は、文化と商業のあいだの関係を考える上でとりわけ興味深い対象となる。というのも、他の文化領域にもまして芸術は、一切の商業的、経済的、物質的関心から隔離され超越したところにこそ、その存在理由があるようにみえるからである。じっさい、われわれの通念の中にある芸術家は個性、天才性、創造性という3つの特徴をもつ、俗人の理解を超えた存在であり、世事に疎く、またしばしば貧窮の中で生活しながらも、時としてインスピレーションにつき動かされて作品をつくる人々、というイメージが濃い。トマス＝マンは、その生涯を通じて、芸術と生活、芸術家気質と市民気質、感情と思考、生と精神など一連の対立項のあいだで揺れ動く人間の姿を主要なテーマの一つとして扱ったが、彼は初期の小説『トニオ＝クレーゲル』の中で、主人公のクレーゲルに「本物の芸術家」について、次のように言わせている——「芸術を浮き世の商売にしていない芸術家、宿命的な呪われた芸術家」⁽⁵⁾。

そしてわれわれの通念からすれば、「本物の芸術家」は天才のことであり、芸術とは天才の技術の成果に他ならないが、この「天才」という概念にも世俗の超越という意味あい色が濃く含まれている。何しろ、天才はラテン語起源の「ゲニウス」(守護神)に由来し、守護神の技にも似た人間の天賦の才能、とくに創造的能力を指すようになったというのである。⁽⁶⁾

さらに、われわれが「本物の芸術家による本物の芸術」を享受する際には、しばしば宗教的儀式の際と同じようにそれにふさわしい敬虔な鑑賞態度が要求される。たとえば、高校までの学校教育で受けてきた芸術教育について考えてみよう。そこでは、多くの場合既に鬼籍に入った「楽聖」や「画聖」の手になるものであり、一種の「カノン(聖典)」として広く認められた作品を「鑑賞 appreciation」することが義務づけられている。ここでもまた、芸術は世俗の原理からはるかに隔たっているように見える。

こうしてみると、近代社会において芸術は一種の宗教のような聖性を帯

び、芸術家は、その聖性を自らの生涯と作品を通して体現するシャーマン
ないし司祭のような存在として考えられていることが分かる。これに対し
て、「商業」はいかにも世俗の泥と塵にまみれた営為のように見える。じ
っさい、「芸術と商業」という対比図式と類縁の深い、いくつかの対比項、
たとえば、芸術と芸能（エンタテインメント）、高級文化と大衆文化、芸術
と生活などの対比項を並べてみると、それらの対比を貫いて「聖と俗」と
いう二項対立的な構造が浮かび上がってくる。そして、商業主義の問題と
は、とりもなおさず、世俗の領域にあるものによる聖なる領域にあるもの
に対する瀆聖的な侵犯行為、商業的なるものが「本物の芸術」をそれとは
似て非なる紛^{まが}い物にしてしまう現象としてとらえる事が出来るのである。

しかし、本当に、文化的ないし芸術的なるものと商業的なるものとは水
と油のような関係にあるのだろうか。また、商業的なるものの介入は、必
然的に芸術の神髄を台無しにしてしまうのだろうか。芸術は、商業的なる
ものから慎重に隔離されたところでしか生存できないものなのだろうか。

フランクフルト学派などを中心とするいささか古いタイプの大衆文化
（マスカルチャー）論ないし大衆社会論を信奉する人々は、このような問
いに対して肯定的な答えを与えるかも知れない。古典的な大衆社会論は、
近代資本主義社会の発展にともなう産業化、都市化、一国規模のマーケッ
トやマスメディアの発達などが、伝統的なコミュニティを解体させ人と人
との密接な接触を断っていったと主張する。人々は、かつての地域社会や
階級社会の中で持ちえていた密接で生き生きとした接触とそのような人間
関係に根ざした文化とを失い、孤立したアトムと化したマス（大衆）とし
て存在するようになる。そのような、自ら文化を生み出す力を失った大衆
が享受するのは、マスメディアを中心とした「文化産業」が提供する、
「レディメイドの紋切り型」の均質化した大量の複製文化としての大衆文
化であるという。

この旧式の大衆文化批判論に関しては、学問レベルでは、その後さまざまな方面からの批判や修正がなされ、今ではそのかなりの部分が否定されたといつてよい。しかし、通念のレベルでいえば、今日しばしばなされる商業主義批判の中には、この古いタイプの批判論と余り変わらないものが⁽⁷⁾少なくない。

よく知られているように、この大衆文化批判論に対しては、価値的前提および事実認識の両面から反論が提出されてきた。価値前提に関する批判は、それがエリート主義的な、高みから下を見おろすような発想にもとづいており、実際には大衆文化——この場合、「マス・カルチャー」ではなく「ポピュラー・カルチャー」——には固有の豊かな内容やすぐれた表現形式が含まれているとするものである。一方、事実関係についての反論は、大衆文化批判論が想定するような、表面的には目新しい意匠を提供するが基本的には「最大公約数」的なソフトしか提供しない文化産業、あるいはまた、均質化したエリート層に操作された文化産業の提供するソフトを無反省に受容する無知蒙昧な大衆という図式が、何ら具体的な実証データにもとづかない、現実の姿とはかけ離れた図式である、と主張する。⁽⁸⁾

上にあげた商業と芸術の関連という問題との関連で重要なのは、前者の一種ポピュリズム的な文化観・芸術観にもとづく批判というよりは、後者の批判に連なる、事実関係についての実証的研究である。というのも、これらの研究は、フランクフルト学派（とりわけマックス＝ホルクハイマーとテオドール＝アドルノ）が想定したような抽象的な存在としての「文化産業」の実相を明らかにしており、⁽⁹⁾まさに商業的なものと芸術的なものの関連のあり方について実証研究を通して踏み込んでいるからである。

たとえば、ハリソン＝ホワイトとシンシア＝ホワイトは、フランスの美術界においてそれまでの200年以上にもわたるアカデミーによる支配を打ち破って19世紀後半に印象派が勃興してきた背景には、画商と批評家が

中心となって形成した新しいアート・マーケットの登場があるとしている。⁽¹⁰⁾

また、ポール＝ディマジオは、アメリカのポピュラー・ミュージックについて、ラジオ放送業界が、かつてのマス・マーケットをターゲットとしていた頃とは違って視聴者の年齢、人種、地域、性別などによるマーケット・セグメンテーションを進めるようになってからは、音楽の内容が劇的に革新的になった例をあげ、市場が芸術を均質化しレベルを下げる力として働くのは、主に大衆市場がターゲットになった時であると主張する。⁽¹¹⁾

同じように、ダイアナ＝クレーンは、文化産業（ハリウッド資本や音楽業界など）が文化を均質化する力として作用するというフランクフルト学派の主張は1950年代まではある程度妥当であるとはしながらも、それ以降はむしろ、テレビが大衆市場に圧倒的な力を持つようになる事によって、映画やレコードなどのテレビ以外のメディアは細分化した観客や聴衆のマーケットを目指すようになり、多様な質と内容のソフトが提供されるようになったと指摘している。⁽¹²⁾

このように、商業的なものは、場合によっては、芸術生産をそれまで従属していた力から切り離して自由に新たな表現の可能性を開く力として働き、また、表現上の革新と多様性を促す要因になる。さらに、いくつかの研究は、商業的なものと芸術的なものを対比させて考える芸術観や通念それ自体、あるいはまた、芸術が経済活動からある程度隔離して存在できる基盤自体が、商業的なものの力によって形成されてきたものであることを示唆する。

たとえば、ディマジオは、アメリカの演劇および芸術ジャンル一般に関して、現在通念として通用している、商業活動と明確に区別される対象としての芸術という考え方、特に「ファイン・アート」の概念が実は20世紀になって一般に普及するようになった極めて新しい起源のものであることを示唆している。また、ディマジオは、その区別や「高級文化」という

発想自体が、マス・メディアによって普及された考え方であると後づけ、さらに、ファイン・アートや高級文化についての認識が普及したのは、ヨーロッパでもアメリカでもほぼ同時期であったと推測している⁽¹⁴⁾。

同じように、ハリソン＝ホワイトは、ギリシャ・ローマ時代から現在にいたるまでの、芸術生産と商業活動の関連を概観して、歴史上のアイロニーについて指摘する。すなわち、彼によれば、商業化およびマーケットの地域的、量的拡大こそが職人仕事を特定の領主や教会からの請け負い仕事の制約や政治的な束縛から解放し、職人 artisan の芸術家 artist への変貌を促し、さらには「個性」「天才」「創造性」からなる近代的な芸術概念を形成したのだという。ところが、この商業化のプロセスそれ自体が可能にしたはずの芸術観が、後には、芸術生産にとって商業的なるものがもつ正統性を否定するように作用しているという⁽¹⁵⁾。

以上の一連の研究は、商業主義の問題を中心として芸術と商業の関係性について検討する際には、芸術、商業という概念について、それぞれを抽象的で総称的なカテゴリーとして論ずることがほとんど無意味であることを示唆している。すなわち、芸術にしる商業にしる、それぞれ種々雑多な活動を含むだけでなく、その意味づけも多様であり、したがって、「芸術（一般）と商業（一般）が果たして対立する原理であるか否か」という問いは全くといっていいほど意味をなさないのである。商業主義の問題について検討する場合には、どのようなタイプの芸術のどの側面が、商業的なるもののどのような側面と実際にいかなる関係を持っているかという問題を明らかにするとともに、それぞれどのような意味で「芸術」ないし「商業」と呼ばれているのかを吟味していかなければならない。

(1) レイモンド＝ウィリアムズ（岡崎康一訳）、1980『キーワード辞典』晶文社、80頁。

- (2) ある専門辞書による商業主義の定義は次のようなものである——【商業主義】…使用価値あるいは文化的価値を無視し、市場における交換価値・金銭価値に過度に指向する行動様式（福武直他編、1958『社会学辞典』有斐閣）
- (3) Frey, Bruno S. & Pommerehne, Werner W. 1989 *Muses and Markets* Oxford : Basil Blackwell, p. 6.
- (4) White, Harrison 1992 *Careers and Creativity* Boulder, Colorado : Westview Press.
- (5) トマス＝マン（高橋義孝訳）、1967『トニオ・クレーゲル／ヴェニスに死す』新潮社、44頁。
- (6) 国安洋、1991『〈芸術〉の終焉』春秋社、20頁。
- (7) もっとも、フランクフルト学派の大衆文化批判論の場合は、芸術的なものと商業的なものの他に第三項として政治的な要素が加味されることが多い。すなわち、フランクフルト学派の研究者は、しばしば商業的な関心によって均質化された大衆文化を批判するだけでなく、社会に対する実践関心を放棄した「芸術のための芸術」をも批判するのである。Bratlinger, Patrick 1993 *Bread & Circuses* Ithaca and London : Cornell University Press 参照。
- (8) Gans, Herbert 1974 *Popular Culture and High Culture* New York : Basic Books ; Gans, Herbert 1985 "American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure" In Balle, Judith H. & Wyszomirski, Margaret J. eds. *Art, Ideology and politics* New York : Praeger, pp. 40-57 ; Mukerji, Chandra & Schudson, Michael 1986 "Popular Culture," *Annual Review of Sociology* 12 : 56-57.
- (9) Mukerji, Chandra & Schudson, Michael 1986 "Popular Culture," *Annual Review of Sociology* 12 : 57.
- (10) White, Harrison and White, Cynthia 1965 *Canvases and Careers* New York : Wiley.
- (11) DiMaggio, Paul 1986 "Can Culture Survive the Marketplace?" In DiMaggio, Paul ed. *Nonprofit Enterprise in the Arts* New York and Oxford : Oxford University Press, pp. 88-89.

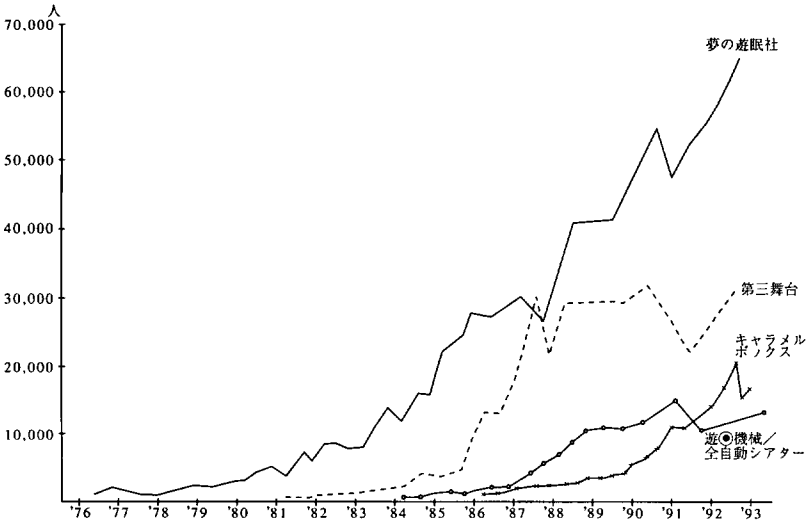
- (12) Crane, Diane 1992 *The Production of Culture* Newbury Park : Sage, pp. 2-3.
- (13) Raymond Williams 1981 *The Sociology of Culture* Chicago : University of Chicago Press, p. 103 参照.
- (14) DiMaggio, Paul 1990 "The Invention of High Culture," "The Extension of High Culture" Unpublished manuscripts, Princeton University ; DiMaggio, Paul 1991 "Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High-Culture Model to Theatre, Opera and The Dance" *Program on Nonprofit Organizations Working Paper* No. 160, Yale University. 日本における西欧的な芸術概念の導入と芸術ジャンルによる違いについては、市村作知雄 1993 「芸術における近代化とフィランソロピー」 林雄二郎・山岡義典編『フィランソロピーと社会』ダイヤモンド社、179—200 頁参照.
- (15) White, Harrison 1993 *Careers and Creativity* Boulder : Westview Press, pp. 79-81 ; Weber, Max 1979 "Religious Rejections of the World and Their Directions," In Gerth, H. and Mills, C. W. (eds. and trans.) *From Max Weber* New York : Oxford University Press. p. 342 参照.

II. 小劇場ブーム

芸術と商業のあいだの関係について考える上で、日本における戦後何度かのいわゆる「小劇場ブーム」、とりわけ 80 年代のそれは恰好の事例となる。小劇場演劇とは、かつてはアングラという名前で一般に知られた、1960 年代に始まる、その多くが客席数 200 足らずの小さな劇場を活躍の場とした演劇運動に連なる活動のことである。この小劇場演劇に関しては、これが、80 年代における日本の大衆消費社会としての急激な成熟といわゆる「バブル経済」とともに商業主義におかされ、その前衛としての意義を失っていったという指摘がしばしばなされてきた。

下図には、いわゆる小劇場「第三世代」ないし「第四世代」とよばれる劇団の中でも代表的な、夢の遊眠社、第三舞台、遊◎機械／全自動シアター、キャラメルボックスの4劇団の創立から1993年までの各公演における観客総動員数を示した。これを見ると、かつては通常の公演では1万人前後の動員が限度といわれていた小劇場系の演劇公演が80年代に入って驚異的な伸びを示した事が分かる。

中でも、トップランナーの夢の遊眠社と第三舞台は数万人の動員を達成することすらあった。このようなトップ集団の劇団の活躍に刺激されて、1980年代には20代を中心とした若い世代による小劇場の旗揚げと公演が続き、あまり正確な推計ではないが一時期は東京だけでもそのような劇団数は2000を越え、また東京およびその近郊で上演された公演数は年間3000にも及んだと言う。そして、この中からは、先輩格の劇団と同じようにきわめて短期間のうちに数千人という動員を達成し、また中には遊◎



小劇場動員数の推移 (1976-1993)

機械／全自動シアターとキャラメルボックスのように結成後4,5年で常時1万人をこえる観客動員を果たした劇団も出てきたのである。しかも注目には値するのは、この現象が生じたのは、いわゆる新劇団——「新劇」の劇団——の観客動員が都市部で伸び悩み、低迷していた時期であったという事である。

これが、1980年代のいわゆる「小劇場ブーム」を象徴的に示す観客動員の増加である。演劇誌や若者向けメディアは逸早く1983年前後からこのブームの担い手となった当時20代から30代前半の若者を中心とした劇団の活動についての記事や特集を組み、さらに1986～87年頃からは一般誌や新聞でも盛んに小劇場演劇についての特集が組まれるようになった。また同じ頃から、小劇場観劇のためのガイドブックやマニュアルのような体裁をとった単行本やムック、あるいは劇団主宰者の戯曲集、エッセイ集、役者の写真集などが盛んに出版され、公演を記録したビデオも市販されるようになった。劇団の主宰者や小劇場系の役者が雑誌や新聞、テレビなどに登場する機会も多くなり、中にはコメンテーターや一種の文化人としての役割を果たす者も出てきた。

図1に象徴される小劇場ブームについては、まさに、「商業化」ないし「商業演劇化」論が、一部の演劇評論家やジャーナリストたちによって展開されてきた。その議論によれば、小劇場演劇は、80年代に入って何回目かの小劇場ブームを迎える中で急速に「小」劇場としてのアイデンティティと芸術運動としての性格をうしない、また批評精神や前衛性を放棄して「娯楽」と化していったという。

すなわち、1960年代に同時多発的に始まった小劇場演劇——アングラ演劇とも呼ばれた——を担った第1世代（寺山修司、唐十郎、鈴木忠志など）やそれに続く第2世代の演劇人（つかこうへい、山崎哲、竹内銃一郎など）たちは、それまでの常識や固定観念に縛られずに戯曲と演技の関係

や劇場空間の使い方などの面でより自由な発想で多くの実験を行ってきた。これに対して、80年代の小劇場ブームの中心的な担い手となった「第3世代」ないし「第4世代」とよばれる、現在30代後半から40代前半の演劇人を中心とした劇団（夢の遊眠社、第三舞台、遊◎機械/全自動シアターなど）の担い手の多くは、観客動員数こそかつての小劇場演劇では考えられないほどの「成功」をおさめたものの、一方で「商業主義」に毒されて本来の実験精神や前衛性を失っていったというのである。そして、ブーム自体が90年代はじめに終焉を迎えた背景にも、その商業化が重要な要因の一つとしてあり、小劇場ブームはバブル経済とともに「はじけて」しまったのだという。

- (1) 各劇団のデータは、それぞれ次の資料によった。夢の遊眠社——野田秀樹『定本・野田秀樹と夢の遊眠社』（河出書房1993年）、第三舞台——『日経エンタテインメント』1992年2月19日号、遊◎機械/全自動シアター、キャラクター・ボックス——劇団提供資料。なお、ここにはいわゆる「本公演」のみをあげており、実験的な性格の強い公演やイベント的なものは除いてある。また、動員数はいわゆる「動員力」だけでなく公演の性格あるいは使用する劇場の客席数によっても変化するので、このグラフはあくまでも大まかな目安に過ぎない。

III. 小劇場演劇の商業主義化説

言うまでもなく、「商業主義」というのは分析的な用語というよりは、多分にイデオロギー的ないろどりをもつ言葉である。じっさい、80年代における小劇場演劇の変容について「商業主義」なり「コマーシャルイズム」という言葉を使って論難する評論家やジャーナリストの多くは、これらの言葉をきわめて安易に使っている。すなわち、彼らは、演劇作品が作

られていく文化生産の場とそれをとりまく環境の変容について、確かな資料やデータにもとづき、あるいは具体的な事例をあげて吟味している訳ではなく、動員規模の拡大や小劇団の組織形態についての断片的な情報から、表面的な印象を述べているに過ぎないのである。

この「商業主義化説」とでも呼ぶことができる主張の骨格を成す基本的なロジックについては既に他稿で論じ⁽¹⁾、また、その一部については後で検討していくので、ここでは詳述を避ける。(なお、commercializationの訳語としては「商業化」が最も一般的であるが、これはどちらかといえばニュートラルな意味内容をも含むので、ここではそれと区別するために「商業主義化」を用いている。)ここで興味深いのは、商業主義化説が基本的な発想という点で、フランクフルト学派の左翼的な大衆文化批判論にかなり近いものを含んでいるという事である。⁽²⁾

80年代の小劇場演劇の動向に批判的な論者は、まず、小劇場の商業主義化を促したマクロな要因に関しては、日本における大衆消費社会の本格的な成立を自明の前提にして、次のような特徴をもつ4つの社会組織の変容を想定する。

①社会全体の「システム」(あるいは特にそのエリート層の基本的志向性)

文化的価値を押しつぶしながら、「市場」「資本」あるいは「ビジネス」の原理にのっとり経済合理性だけを追求

②国および自治体(あるいは「政と官」)

かつては芸術集団の反体制的な志向を圧殺しようとしていたが、今やそれを「文化振興」や「文化政策」の名のもとに、よりソフトな形で支配や利権の道具として利用

③エンタテインメント業界および冠公演や「メセナ」を提供する企業

芸術を道具として利潤を追求あるいは一種の免罪符として芸術を利用

④大衆（観客）＝「大衆消費市場」

非合理的情緒と盲目的な欲望を持ち、質の高い芸術ではなく末梢的な刺激やセンセーショナルリズムを中心とした低レベルの娯楽を受動的に享受

一方、商業主義化説を唱える者たちは、文化生産の直接的な場である小劇団の「商業化」あるいは商業主義への同調については、これを以下の4点における行動原理の変質としてとらえる。

①観客動員の拡大

②劇団自体および個々の劇団員公演収入以外の収入の比重の増大（マスメディアでの仕事・企業等の助成金等）

③制作・マネジメント部門の役割の拡大

④劇団制の解体

すなわち、商業主義化説の骨子は、次のような主張にあると考えることができるのである——〈観客の数を増やし（①）、公演収入以外の収入の増加をはかり（②）、またそれに対応してマネジメント部門を強化することによって（③）経済性や経済効率を追求したことが、その結果として、密度の高い演劇表現を支えていた劇団の枠組みを解体させ（④）、ひいては上演される芝居の中味をやせ細らせてしまった〉。

上記の主張を構成する一つ一つの命題については確かにある程度あたっている部分もあるかもしれない。しかし、これが果たして全体として事実 に即した命題となっているかどうかについては、これまでのところ説得力のある根拠は示されていない。そもそも商業主義化説を唱える者たちは、

上にあげたマクロな社会状況の変容については、これを自明の前提としてとらえており、「資本」や「システム」の具体的な内容に踏み込んだ分析を行なう事はほとんど無い。また、劇団の変質については、断片的な情報を中心にしてこの主張を提示しているものであり、議論の前提は余り適切なものとは言えない。

要するに、かつて大衆文化批判論者が議論の前提として文化産業という一種のブラックボックスを仮定したのと同じように、小劇場演劇の商業主義化論者たちも、一連の議論の前提をブラックボックス化しているのである。

- (1) 佐藤郁哉, 1995「サブカルチャーとビジネス」『茨城大学人文学部紀要』第28号, 1-39頁。
- (2) ここで商業主義化論となづけている主張は、実際には、そのほとんどがまとまった論考というよりは、それぞれ演劇誌や一般紙誌に発表された比較的短いエッセイや論評である。ここでは、そのロジックの概要を一つの理論体系のように扱って素描している。

IV. 文化生産論

80年代における小劇場演劇の変貌の実相を明らかにしていくためには、商業主義化説を唱える者たちがブラックボックスにしている部分を実証研究を通して詳しく検討していかなければならない。すなわち、商業主義化論者たちが速記法的に使う「資本」や「システム」という言葉をパラフレーズしてその意味内容を明らかにし、また小劇団の組織構造の変容について具体的なデータや資料を証拠としてあげながら議論を進めていかなければならないのである。

既に他稿で論じたように、著者は、1991年⁽¹⁾いらい、若手の小劇団を対

象にしてフィールドワークを行ってきた。その結果は、80年代に生じた小劇場演劇および小劇団の変化については、小劇団という芸術集団の組織特性と行動原理を一方におき、他方には小劇団をとりまく環境の変化において、その双方の関連について、組織社会学や職業社会学の概念や知見を援用して分析していくアプローチが有効であることを示している。そのような分析にとって有効なのは、主に米国の社会学者たちが中心になって展開してきた「文化生産論 production of culture」とよばれる理論的パースペクティブである。

文化生産論は、1976年と78年に同名の *The Production of Culture* という2冊のアンソロジーが出版されたことを重要な契機として、それ以降まとまった一つの理論的視点として認知されるようになり、現在では文化社会学におけるさまざまな理論的アプローチの中でも、フランスのピエール＝ブルデューの文化理論やイギリスの「カルチュラル・スタディーズ」などと並んで最も有力なものの一つである。この理論的パースペクティブは、文化社会学のさまざまな理論アプローチの中でも最も実証志向が強いものの一つであり、この20年ほどの間に膨大な量の経験調査の成果が蓄積されている。これらの経験調査を行なうにあたって、社会学者たちは主に組織社会学、産業社会学、職業社会学などの分析用具と知見を駆使して、職業的、組織的、法的、技術的な要因が、いかにして芸術作品や書籍あるいは学術論文などの文化的生産物の内容に影響を与えているかについて綿密な実証研究を通して明らかにしてきた。⁽²⁾

言葉をかえていえば、文化生産論にもとづく分析は、フランクフルト学派の学者たちが、説得力のある実証データを提示することもなく、一種のブラックボックスとして自明の前提としてしまった「文化産業」の中味を、「文化を生産する組織」、とりわけ組織間の関係のあり方、あるいはまた、それらの組織と何らかの関係を持って職業生活を送っていく芸術家やその

他の文化関係者のキャリアのあり方として分析する。すなわち、アドルノやホルクハイマーが、映画・ラジオ・雑誌などのマス・メディアが緊密な連携のもとに作りだし「レディメイドの紋切り型」の作品を大量に生み出す「一つのシステム」として構成されていると想定したものが、現実にはどのような複数の組織や集団あるいは人々によって構成され、それがまた、作品づくりの現場にどのような影響を与えているかを明らかにするのである。⁽³⁾

文化生産論は、もっとも広い意味では、このパースペクティブの主導者の一人であるピーターソンが主張するように、科学、宗教、法律などの幅広い分野における多様な実証研究の基本的発想をひとつくりにして示す用語として使用可能であると言えないこともない。しかし、それらの実証研究を行なった研究者は必ずしも自らの研究を文化生産論の研究事例として位置づけている訳ではないし、彼（女）らとみずから文化生産論を自認する研究者との間に必ずしも現実的な影響関係がある訳でもない。したがって、ダイアナ＝クレーンが指摘するように、より限定的な意味での文化生産論的研究とは、芸術、マスメディア、および大衆文化研究の中でも、「報酬システム、市場構造、ゲートキーピング・システムが文化のクリエイターの活動とそのキャリアにどのような影響を与えたか」について分析したもの⁽⁴⁾を指すと見る方が当を得ているであろう。

ここで一つ注意しておかなければならないのは、文化生産論的研究で言う「生産」は、具体的な作品の制作やパフォーマンスの上演のプロセスという狭義の生産過程に限定されないという事である。ピーターソンが主張するように、文化生産論における生産とは、「制作、製造、マーケティング、流通、展示、教育、評価、そして消費」を含む一般的な意味として使われており、文化生産論は、⁽⁵⁾「文化の内容がいかにそれが制作され、流通され、評価され、教育され、保存される社会的文脈 milieu によって影

響されているか」を分析の対象にする⁽⁶⁾。じっさい、芸術をはじめとする文化生産においては、単に作品の物質的な生産だけでなく、評論家やジャーナリストなどによる評価や学校における芸術教育などを通して、その価値と意味づけが生産され再生産されていく「象徴的生産」が決して見逃す事のできない不可欠の要素となる⁽⁷⁾。言葉をかえて言えば、芸術の場合には、狭義の生産と広義の生産とを分けて考える必要があるのである。狭義の生産とは、作品の制作や上演を通して芸術家のアイデアが実体化されるプロセスである。しかし、この狭義の文化生産は、それ自体でそれに続く流通過程や消費過程の前段階である生産過程として完結する訳ではない。むしろ、狭義の文化生産は、象徴的生産を含む広義の文化生産過程に素材を提供する、いわば出発点に過ぎないとさえ言えるのである。

- (1) 佐藤郁哉, 1995「芝居をつくる力(1)」『UP』260号, 17頁, 佐藤郁哉「芝居をつくる力・文化を作る力」吉見俊哉他『カルチュラル・スタディーズ』新曜社(印刷中)。
- (2) Peterson, Richard 1994 "Culture Studies through the Production Perspective" In Crane, Diana ed. *The Sociology of Culture* Oxford and Cambridge: Basil Blackwell, pp. 163-189; Crane, Diana 1996 "Culture Syllabi and the Sociology of Culture" *Newsletter of The Sociology of Culture* vol. 10, no. 2 pp. 1, 6-8.
- (3) Mukerji, Chandra & Schudson, Michael 1986 "Popular Culture," *Annual Review of Sociology* 12: 57; ホルクハイマー, マックス・アドルノ, テオドール(徳永恂訳), 1990『啓蒙の弁証法』岩波書店。
- (4) Crane, Diana "Introduction" In crane, Diana ed. *The Sociology of Culture* Oxford and Cambridge: Basil Blackwell, p. 13.
- (5) Peterson, Richard A. 1976 "The Production of Culture: A Prolegomenon" *American Behavioral Scientist* vol. 19, no. 6, p. 672.
- (6) Peterson, Richard 1994 "Culture Studies through the Production Per-

spective" In Crane, Diana ed. *The Sociology of Culture* Oxford and Cambridge: Basil Blackwell, p. 165.

- (7) Bourdieu, Pierre 1993 *The Field of Cultural Production* New York: Columbia University Press, p. 37; Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain (Tr. by Beatie, Caroline & Merriman, Nick) *The Love of Art* Stanford: Stanford University Press, p. 42.

V. 演劇生産のエコロジー

「演劇生産のエコロジー」(ないし「文化生産のエコロジー」⁽¹⁾)は、著者が、以上の文化生産論の基本的発想と知見を援用し、小劇場演劇の80年代以降の変容過程をとらえるために設定した分析の枠組みである。この分析フレームは、①演劇作品をつくる主体、②芸術性をめぐる状況の定義、③演劇生産における分業の性格、という三つの問題をめぐる仮定からなる。

1. 集合名詞としての芸術家

この分析フレームの骨子は、まず第一に、演劇作品がつけられそれに対する意味づけと価値づけが行なわれていく過程について、これを、次の7種の仕事をめぐる様々な組織、集団、人々の関係のあり方としてとらえるところにある。

- ①企画を立ちあげる：劇団主宰者、プロデューサー、制作、劇場の仕事
- ②芝居を立ちあげる：劇作家、演出家、役者、スタッフの仕事
- ③まとめる：プロデューサー、制作、劇場の仕事
- ④知らせる・意味づける：メディア、ジャーナリスト、評論家の仕事
- ⑤なかだちする：チケット流通業者の仕事
- ⑥支援する：国・自治体・財団・企業の仕事

⑦鑑賞する：観客の「仕事」

すなわち著者は、まず、演劇作品をつくる主体に関して、これを、傑出した天才的な芸術家だけでなく、作品が制作され流通経路に乗り、最終的に消費されるプロセスに関わる多様な人々と集団、組織の協業と協同のシステムの総体として考える。ハワード＝ベッカーがその著 *Art Worlds* において明快に示したように、具体的なモノや実演行為としてだけではなく作品やパフォーマンスに対する意味づけと価値づけを含む社会的構成物としての側面をもつ芸術作品をつくっているのは、その作品のオフィシャルな作者としてサインをしあるいは銘を入れる個々の芸術家ではなく、むしろさまざまな人々や集団、組織が協業と協同を通して形成する社会制度としての芸術界 (art world)⁽²⁾ であるといえる。したがって、芸術生産とそれをとりまく社会的コンテクストの関係を理解するためには、個々の作品や作者と社会の関係だけではなく、この芸術界総体と社会との関係をも分析の視野に入れていかなければならない。

芸術をつくる主体に関してこれと全く正反対の視点をとるのは、芸術における商業主義を論難する論者たちである。かれらは、芸術作品を創造する主体に関して、これを基本的に一人ないしせいぜい数人の天才的な芸術家に限局してとらえる。これは、いわゆる美学的ないし文芸的なアプローチに特有の発想であり、天才の作品やその事績を中心にしていわば「固有名詞としての芸術家」を考察の中心にすえる視点である。これに対して、演劇生産のエコロジーは「集合名詞としての芸術家」を分析の対象にするとも言える。⁽³⁾

集合名詞としての芸術家を想定する事により、われわれは、「芸術生産における主体 (性)」という問題を論ずる際に商業主義化説を唱える者たちが陥りがちな二者択一的な発想を避けることが出来る。すなわち、芸術

における商業主義を批難する論者にとって、しばしば芸術とは天才がその独創的なアイデアを作品として主体的・能動的に実体化するプロセスであり、それ以外の何物でもない。このような視点からすれば、商業主義化とは、芸術家が営利追求の誘惑に負け、また、文化産業的な「システム」の圧倒的な力によって操られることによって、作品制作における主体性を失い、商品価値のある作品だけを「つくられる」過程ということになる。つまり、商業主義化説を唱える者たちにとって、芸術とは、個人がつくるかシステムによってつくられる——したがって、もはや芸術とは呼べなくなる——かの二者択一しかないのである。

これに対して、演劇作品がつくられ、それに対する意味づけと価値づけが行なわれていくプロセスを演劇生産のエコロジーの視点にもとづいてとらえていく時に明らかになるのは、「商業主義」は、本来、上にあげたさまざまな仕事のネットワークの総体の中に位置づけた上で検討すべき問題だということである。すなわち、商業性と芸術性の相対的比重のあり方やその変質といった問題は、特定の個人——たとえば劇団主宰者——の価値観や態度あるいは作品自体の本質的性格というような問題に還元してとらえるべきではないし、あるいはまた、狭い意味での「劇団」の行動原理に限定してとらえるべきでもない。むしろ、演劇生産のエコロジーを形成する分業ネットワークの総体において、どのような（複数の）組織原理なり行動原理がみられ、それが作品とその意味づけ、価値づけにどのような影響を与えているか、という問いを中心に検討していくべき問題なのである。

2. 「芸術性」の定義と文化生産の場の自律性

ここで注意すべきなのは、演劇生産をめぐる分業ネットワークは演劇作品を生産システムであるだけでなく、芸術性 artness そのもののあり方をめぐる「状況の定義 definition of the situation」を生産・再生産するシ

システムでもあるという事である。すなわち、演劇生産のエコロジーを構成する人々、集団、組織は、個々の作品をつくるだけでなく、個々の作品の制作作業と意味づけ・価値づけの作業を通して「芸術（としての演劇）とは何か」あるいは「芸術とは何であるべきか」「芸術の芸術たるゆえんは何か」という、芸術性についての「状況の定義」ないしは理念的枠組みを形成し維持し、ある場合には、それをつくり変えていく作業を行っていると見ることが出来るのである。言葉をかえて言えば、芸術性の定義は、個々の作品の制作やそれに対する評価という具体的な実践を支え、うながす前提としてあるだけでなく、それらの実践を通して逆に強化されたり、ある場合には改変されたりするのである。

これが、演劇生産のエコロジーの分析フレームを構成する第2の仮定である。この仮定は、上に述べた演劇生産の分業ネットワークに含まれる複数の組織原理と行動原理がどのようなものであるか、そしてまた、それぞれの原理がどのような社会組織的な基盤にもとづいているのか、という問題について考える上で重要な示唆を与える。

すなわち、ポール＝ハーシ、ピエール＝ブルデュー、ダイアナ＝クレオンがそれぞれ「生産者組織」、「限定生産の場」、「独立した報酬構造」という用語を用いて明らかにしているように、近代社会においては、⁽⁵⁾ 芸術家、学者、宗教家など文化生産にたずさわるさまざまなタイプのスペシャリストが、経済、政治、あるいは社会的価値など他の領域からかなりの程度独立した、自律的な独自の評価と報酬のシステムを備えた文化生産の領域を形成する可能性がある。学術研究における基礎分野の学界、芸術においてはかつてのフランスのロイヤル・アカデミーのような事例に典型的に見られるように、スペシャリストたち自身が経済的、政治的、社会的価値の影響から隔離された独自の相互評価システムと報酬・顕彰システムを兼ね備えた文化生産の場を築きあげることが出来た時にこそ、美、真、救済な

どは、最も純粋な形で自己目的な価値としての性格をもつのである。芸術の場合でいえば、これはまた、芸や芸能あるいは工芸などとは一線を画した文化生産の領域である「高級文化」ないし「ファイン・アート」としての芸術の存在そのものが仮定されるようになるという事でもある。いわゆる芸術至上主義⁽⁶⁾なり学問至上主義と呼ばれる価値体系は、とりもなおさず、このような、他の領域から隔離された自律的な文化生産の場が作りだし維持してきた芸術性（芸術の芸術たるゆえん）および学問性（学問の学問たるゆえん）についての状況の定義であると言える。芸術の場合でいえば、どれだけ新しくして創造的な表現形式、アイディア、パターンを生み出すことが出来るかが究極の価値であり、また評価の対象となるのは、この隔離が成功した時である。

しかし、この隔離は必ずしも完全なものではない。文化生産の場が自律性を持ちうるのは、ほとんどの場合、その場と国家ないし社会のエリート層との間にある種の交換関係が成立している時であり、この関係が破綻した時には、容易に他の領域からの侵犯が生じうるのである。すなわち、芸術や学問が独自の評価・報酬システムを形成しうるのは、それが法の規定によって制度的に保証され国家やエリート層によって経済的に支援され、かつまた、エリート以外の層も含む社会の構成員一般によって芸術界や学問界のアウトプットが十分には理解されないまでも賞賛され高い価値を認められて、その正統性が認められている時である。以上の制度的、経済的支援と引換えに、芸術界や学問界が国家やエリート層に対して提供するのは、一種の「文化資本」である。すなわち、芸術や学問の素養を蓄積することは、個人が排外的なエリートの社会サークルへアクセスする事を可能にし、「文化国家」や「文化都市」あるいは「文化を発信する地域」としての特定の市や国家そのものの相対的な地位を高めるための文化資本として機能しうるのである。（文化資本は、また、しばしば容易に経済資本に

転化可能である。)

この交換関係が崩れた時あるいはまた交換関係がそもそも存在していない場合、すなわち芸術や学問的活動やそのアウトプットそれ自体の正統性が認められず、また、文化資本としての機能を果たしていない時には、芸術や学問は、それぞれに固有の価値（美や真）の追求を第一の目的とするシステムとして自立できるだけの法的保証と経済的支援を確保することは出来ない。そのような場合、学者や芸術家の活動は、それ以外の領域の価値を実現するための手段としてのみ法的に許され、それ以外の場合には厳しい規制を受けることもあるだろう。また、別の場合には、活動の一部（あるいは大部分）をそのような目的への奉仕のためにあてる事によって正統性の保障と経済的な資源を獲得し、それによってかろうじて相対的に自立した評価・報酬システムを維持することもあるだろう。そのような場合、学問や芸術にたずさわる者のキャリア・パターンやアイデンティティもまた「スペシャリスト」や「プロフェッショナル」とはほど遠いものになりがちである。

こうして、学問や芸術が文化生産の場としての自律性を失っていく度合いに応じて、文化活動の領域においては、それ自体の価値を他の種類の価値とのバランスにおいて考えたり、またある場合には完全に他種の価値に従属させる現象が生じる。たとえば、学問や芸術は政治的な目的を実現するための道具と見なされる場合もあるだろうし、社会的価値の実現（啓蒙や教育など）の手段として役立つ限りにおいてその活動が認められるようになることもあるだろう。これを、学問や芸術の「政治化」、「社会化（公益化）」と呼ぶことが出来るだろう。そして、そのような状況では、商業化が政治や社会的価値の枷から芸術や学術研究を解放する力として働く場合も十分にありうるのである。

こうしてみると、芸術の商業化ないし商業主義化とは、芸術生産の場が

生産者組織ないし限定生産の場としての自立性を失い、スペシャリストの間で最も高く評価される価値（技量の卓越性、作品内容の革新性、多様性など）が経済的な価値（利潤の追求、効率性など）に従属させられる現象として考えることが出来ることが分かる。すなわち、ハーンが「流通業者組織」（テレビ、映画、ラジオ、新聞など）、ブルデューが「大規模文化生産の場」、クレーンが「半自律的報酬構造」ないし「異種文化混合型報酬構造」と呼んだ、最終的な消費者が象徴的・経済的報酬の決定権をもつ文化生産の場が圧倒的な力を持つような状態の事である。そのような場合は、しばしば紋切り型で馴染みのある表現を多用し、種々雑多な観客や聴衆に受け入れられる「最大公約数」的な内容の作品を提供する事によりどれだけ大きなマーケットを開拓し、どれだけ多くの利潤をあげうるかが最大の関心事となる。

この点に関連して銘記しておくべきは、相対的に自律した文化生産システムの成立過程やそのシステムが体現する価値観をそれを支える制度的な整備の度合いは、文化生産システムを包摂する社会のあり方によっても、また文化生産の領域（学問、芸術、法律、宗教など）あるいはそのサブ・ジャンル（たとえば、芸術の場合には、音楽、演劇、舞踊など）のあり方によっても、著しく異なるという事である。したがって、芸術の商業化という同じ問題を扱う場合であっても、欧米における知見を日本に適用する際には細心の注意が必要であるし、また、同じ日本の芸術に関しても、ある芸術ジャンルについての知見をそのまま別の芸術ジャンルの事例に当てはめる訳にはいかないのである。

したがって、演劇生産のエコロジーの分析フレームを用いて小劇場演劇の商業（主義）化について検討する際には、下にあげるような幾つかの問題を考慮しておく必要があることになる。

- ①演劇生産のエコロジーの中でも生産者組織的な性格を持つ部分は、どの程度、象徴的・経済的報酬の提供という点で自律性を持っているのか？
- ②日本という社会ないし国家の中で演劇は芸術の一ジャンルとしてどのような社会的認知を獲得し、また制度的な基盤を与えられているのか？
- ③演劇人たちの教育訓練および職業生活において、どの程度、プロフェッショナル・モデルが確立されているのか？

これらの問いとの関連で重要なのは、日本における、演劇をはじめとする舞台芸術の特殊な位置づけである。市村作知雄が指摘するように、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⁽⁷⁾遅れている。したがって、舞台芸術は、今日にいたるまでその経済的な存立基盤を大衆的な観客を対象にした「興行」収入にあおがざるを得ず、また、スペシャリストの教育においても、一般国民を対象にした芸術教育にしても、公的な教育制度からはほとんど排除されてきたのである。また、このような状況のもとでは、演劇に関するファイン・アートの芸術理念は、国立や準国立の劇場や劇団、大学、あるいは非営利組織といった制度的な仕組みに組み込まれたプロフェッショナル集団のイデオロギーとしてではなく、むしろアマチュア的な「演劇運動」の中で存在してきたという事もあわせて認識しておく必要がある。

3. 対立と葛藤

これまで述べてきた事からもある程度明らかなように、演劇生産のエコ

ロジーは協業と協同の場であるとともに闘争の場でもある。すなわち、「集合名詞としての芸術家」たちが形成する文化生産の場は、調和的な協業と協同のシステムとしての面だけではなく必然的に競争や対立あるいは葛藤という要素を含み、また、演劇作品と芸術性についての状況の定義は、上にあげたさまざまな人々、集団、組織が、時には強調しあい時にはせめぎ合いながら形成していく諸力の場から生み出されていくものなのである。これが、演劇生産のエコロジーという分析フレームにおける第3の仮定である。「エコロジー」という用語を使っているのも、演劇生産の場が、常に変化を含むダイナミックな場であるとともに、乏しい資源をめぐる展開される対立と葛藤を必然的に含んでいるという点を強調するために他ならない。

演劇作品の生産と芸術性についての状況の定義をめぐる対立・葛藤の中でも最も重要なのは、言うまでもなく、生産者組織ないし「限定生産の場」の自律性をめぐる闘争である。すなわち、現在では相当の変化と混乱があるとはいえ、未だに通念としてもまた芸術家たち自身の行動原理としても信念としてもかなりの影響力を持っている芸術至上主義的な理念、そしてまた表現における革新と多様性を称揚する価値観は、生産者組織を独自の文化生産の場として維持する力となっている。しかし、その一方で、既に述べたように、演劇のように経済的資源のほとんどを興行収入に依存せざるを得ない芸術生産のジャンルにおいては、生産者組織ないし限定生産の場に関わる人々、集団、組織は、「流通業者組織」ないし「大規模文化生産の場」において支配的な傾向、すなわち表現の質を犠牲にしてもより大きな市場を獲得しようとする傾向と何らかの形で対決せざるを得ないのである。ある場合には、より大きな市場への志向を完全に拒否して、少数ではあるものの表現上の実験や冒険を許容するような観客に向けた演劇制作を目指す場合もあるだろう。しかし、それは、十分な経済的資源の

獲得を断念することでもあり、演劇生産の場そのものが消滅してしまう危険性をはらんでいる。

もっとも、以上のように、生産者組織と流通業者組織の行動原理を、そのまま「芸術 対 商業」ないし「文化 対 商業」という二項対立的な図式としてとらえるのが過度の単純化である事は言うまでもない。芸術家集団やエンタテインメント産業についての幾つかの研究が明らかにしているように、ほとんどの場合、文化生産におけるこの2セクターには、それぞれ他方に特徴的な要素が何らかの形で含まれているのである。たとえば、いくつかの芸術組織についての組織論的な研究は、それらの組織が創作に関わる部門以外のセクションでは通常の企業組織とほとんど変わらないような経営原理で運営されている事を明らかにしてきた。そのような場合、「芸術 対 商業」の対立図式は、異なる産業セクター間の対立であるだけでなく、個々の芸術集団内部でのセクション間の対立でもありうるのである。

さらに、その関連でいえば、生産者組織に関わる複数の人々、組織、集団による芸術性についての状況の定義そのものも決して一様なものではない事を理解しておく必要がある。たとえば、芸術家の技量や芸術作品を評価する際に頻繁に採用される、卓越性（エクセレンス）、革新性、多様性という3種類の評価の軸にしても、その内のどれに最も重点を置くかという点に関しては、絶え間の無い対立がある。たとえば、確立された芸術ジャンルにおいて既にカノンとなった作品を卓越した技量でこなしていくことと、表現技術の上ではつたないものであっても、全く新しいコンセプトにもとづく前衛的な作品と表現法、さらには新しい芸術ジャンルを切り開いていくことのどちらが芸術の真髄であるかについては、深刻な見解の相違がある事はよく知られている事実である。そのような見解の相違は、単に議論のレベルにとどまるだけでなく、芸術に関する資格認証や各種の賞

の授与、経済的・物的助成の対象の選定、芸術家の教育訓練課程の編成、さらにはまた上演や展示など作品発表の機会へのアクセスなど、経済的・象徴的報酬の分配に関わる意思決定プロセスと密接に関連している場合には、きわめて政治的な色彩を帯びることになる。

そして、小劇場演劇の商業主義化説もまた、この芸術性の定義をめぐる生産者組織内部で繰り広げられる様々な対立・葛藤の一事例として見る事ができる。すなわち、80年代の小劇場演劇の「商業主義化」を論難する評論家やジャーナリストたちは、本稿であげた演劇生産に関わる仕事のリストの中では4番目の「知らせる・意味づける」仕事の一部を担っており、彼ら自身もまた生産者組織的な部分における文化的ゲートキーパーないし状況定義のエージェンシーを自認しているのである。彼らは、その権限を行使することによって、演劇生産のエコロジーに何らかの影響を与えようとしていたと見ることが出来る。つまり、彼らは、自分たちが理想型として考える60年代から70年代初期の前衛的な小劇場演劇のイメージを規準にして80年代の小劇場演劇の動向を批判し、規範としての前衛性・芸術性の復権を主張し、一方では彼ら自身のゲートキーパーとしての権限を主張しようとしていたと見ることが出来るのである。紙幅の制約からここで詳述する事は出来ないが、既に他稿で論じたように、彼らの主張は、事実認識においても議論の整合性という面でも様々な難点を抱えており、また、彼らが実質的な報酬構造を左右するだけの実質的なパワーを持っていなかった事もあって、演劇生産の場にはほとんど影響を与えることが出来なかった⁽⁸⁾。

以上検討してきた演劇生産のエコロジーに見られる対立・葛藤は、主に「芸術(としての演劇)とは何か」あるいは「芸術とは何であるべきか」という、芸術についての状況の定義をめぐるものである。これに加えてもう一つ忘れてならないのは、経済的および象徴的報酬の分配とその正当性

をめぐって演劇生産にたずさわる関係者のあいだで生じる利害の対立に関わる葛藤である。経済的報酬の問題とは、ある公演の制作にかかるさまざまなコスト（資金、労働力など）を誰がどのように負担し、最終的な収益を誰がどれだけ受け取るべきであるか（場合によっては、生じた損失を誰がどれだけ負担すべきか）という問題である。この経済的報酬の分配については、ある程度明確な規定や暗黙の了解が存在する場合もあれば、問題が起きる度に当事者間で交渉や駆け引きが行なわれる場合も少なくない。

経済的報酬の問題とならんで象徴的報酬の分配のあり方も関係者の強い関心と呼ぶ。それが最も象徴的にあらわれるのは、チラシやパンフレットに記載されるクレジットのリストである。劇作家、演出家、製作者、舞台美術家、照明家、俳優など、作品づくりに関わった人々の名前がリストアップされたクレジットは、絵画における「作者」のサインにも相当する。つまり、クレジットの順番や活字の大きさは、「その演劇作品をつくる上で誰がどの程度の貢献をしたか」そしてまた「誰がどの程度の評価と賞賛を受けるべきか」という点に関する判断の規準を当事者とそれ以外の者に向けて示していると言ってしまうのである。

そして、経済的報酬と象徴的報酬の間にはかなり高い相関関係がある場合もあれば全く逆のケースもある。たとえば、俳優の場合には、舞台に立ち観客や劇評家、ジャーナリストからの賞賛という象徴的報酬を豊富に受けている場合でも出演料がほとんど皆無の状態であったり、それどころか自らが公演チケットの販売を「ノルマ」として負担しなければならない場合も少なくない。それに対して、「裏方」と呼ばれるセクションの人々は、象徴的な報酬はほとんど無くても、明確な規準で規定された賃金を保証されることも多い。

生産者組織が経済的資源に乏しい状態にあるにも関わらず限定生産の場として存続していくためには、それに関わる関係者のあいだで経済資源が

ある程度納得のいく形で分配されるか、経済的報酬を上まわるだけの象徴的報酬が得られるという見通しがなければならない。この経済的報酬と象徴的報酬のバランスも、また、対立や葛藤の源泉となる。象徴的報酬が経済的報酬の欠乏を補償しきれなくなった時には、生産者組織は機能不全となって解体する場合もあるだろうし、別の場合には、何らかの形で経済的報酬を増大する事によって存続をはかるだろう。すなわち、生産者組織の大規模生産的な場への志向は、生産者組織というシステム自体の存立の必要性によって生じる場合もあれば、生産者組織内部における報酬の分配の問題を解決するために生じる場合もあるのである。

- (1) これは、ブルデューが「文化生産のフィールド」と呼ぶものかなり重複するところがある。ただし、ブルデューの場合は、階級社会がそのフィールドの構成要素として重要な位置をしめているのに対して、文化生産のエコロジーは、当面、それは考慮の対象から除いている。Bourdieu, Pierre 1993 "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed" In *The Field of Cultural Production* New York : Columbia University Press, pp. 29-73.
- (2) Becker, Howard 1982 *Art Worlds* Berkeley and Los Angeles : University of California Press, p. 198.
- (3) この仮定は、芸術と商業とを二項対立的にとらえる通念の一つの源泉である、伝統的な芸術観と対照的なものである。ヴェラ＝ゾルバーグによれば、その芸術観は次の三つの要素からなっている——「芸術は唯一無二のものである」「作品はただ一人のクリエイターによって発案され制作される」「芸術家は自らのインスピレーションの赴くままに作品に彼の天才的才能を表現する」。Zolberg, Vera L. 1990 *Constructing a Sociology of the Arts* New York : Cambridge University Press, p. 53 : Cf. Becker, Howard S. 1982 *Art Worlds* Berkeley and Los Angeles : University of California Press.
- (4) 佐藤郁哉, 1991「主体と構造」『社会学評論』第41巻, 2—15頁。
- (5) Hirsch, Paul 1978 "Production and Distribution Roles among Cultur-

al Organizations” In Coser, Lewis ed. *The Production of Culture* (special edition of *Social Research*), pp. 315-330 ; Bourdieu, Pierre 1993 *The Field of Cultural Production* New York : Columbia University Press ; Crane, Diana 1976 “Reward Systems in Art, Science, and Religion,” In Richard Peterson ed. *The Production of Culture* Beverly Hills, CA : Sage, 57-72.

- (6) アブラムによれば、それは①芸術のファイン・アートとの同一視、②他の真や善などの価値と独立した独自の価値による定義づけ、③自己目的的性格の三要素からなるという (DiMaggio, Paul 1990 “The Invention of High Culture” Unpublished manuscripts, Princeton University, p. 17 に引用).
- (7) 市村作知雄, 1993「芸術における近代化とフィランソロピー」林雄二郎・山岡義典編『フィランソロピーと社会』ダイヤモンド社, 179—200 頁
- (8) 佐藤郁哉, 1995「サブカルチャーとビジネス」『茨城大学人文学部紀要』第28号, 1—39 頁.

VI. 組織化と制度化の功罪

1. 問いの再定式化

以上に概説した文化生産論の発想およびそれにもとづく演劇生産のエコロジーの枠組みを用いて80年代における小劇場演劇の動向について検討してみると、それが、商業主義化説が描くイメージとはかなり異なったものである事が明らかになってくる。

既に述べたように、80年代の小劇場演劇の動向に批判的な評論家やジャーナリストは、小劇団の商業主義化の徴候として、大量動員、公演外収入の増加、マネジメント部門の強化、そして劇団制の解体の4点をあげる。これらの点について、演劇生産のエコロジーの観点にもとづき、また、文化生産に関する先行研究との比較を可能にするために、より一般的な形で整理してみると、次のような4つの側面における変容が演劇作品に与えた

影響がどのようなものであったか、という問題として再定式化できることが分かる。

①市場構造

②文化生産における生産者組織セクターと流通業者組織セクターとの関係

③個々の芸術集団の組織特性

④芸術家のキャリア形成における芸術集団の役割

商業主義化説を唱える者たちは、これら4点における変化の特徴とその背景要因を自明の事実として議論を展開している。しかし、ここでそれぞれの点についてこれを自明の前提ではなくむしろ資料やデータを通して検討すべき問題としてとらえると、次のような一連の問いとして整理することができる。

①大量動員（演劇の市場構造の変容）

80年代以降にいくつかの小劇団が達成した「大量動員」は、何を目的とし、また何によって可能になったのか？ それは、小劇場演劇のマス・マーケットへの移行と大衆文化化を意味するのか？

②公演外収入の増大（劇団と流通業者組織セクターの関係の変容）

「本来の」公演収入以外の収入、特に「映放」などと呼ばれるマスメディア関係の仕事の増大は、エンタテインメント産業による前衛芸術の取り込みを意味するのか？ また、それは小劇団の組織構成にどのような影響をもたらしたのか？

③マネジメント部門の強化（劇団の組織特性の変容）

小劇団の法人化や制作部門の役割の増大は、どのような組織運営上の

要請に対応するものだったのか？ それは、小劇場の営利組織への変貌を意味するのか？

④劇団制の解体（演劇人のキャリア形成における劇団の役割の変容）

「劇団制の解体」とはどのような傾向を指すのか？ それは、小劇場の集団としての凝集性を支えていた芸術理念の崩壊によるものなのか？ 劇団制の解体の徴候の一つと言われる「プロデュース公演」とはどのような意図で行なわれたものか？ 80年代の小劇場ブームは演劇人、とりわけ俳優の養成システムのあり方にどのような影響を与えたのか？

商業主義化説を唱える者たちの議論を吟味してみると、彼らは、上記のいくつかの問いに対して何ら説得力のあるデータにもとづく答えを提供せず、そのかわりに「商業主義」あるいは「演劇の大衆消費財化」という概念がいわば実証作業を省略する「速記法」的議論を展開するための便利な道具として使っていることが分かる。

2. 小劇団の自然史と組織化

他稿でも論じたように、著者のフィールドワークの結果は、上記の一連の問いに対して商業主義化説とはきわめて異なる答えが仮説として提示可能である事を示唆している。他稿では、その仮設的モデルを「小劇団の自然史」となづけたが、その概要は、右の表のような形にまとめることが出来る。

小劇団の自然史モデルの骨子は、80年代における小劇場演劇シーンの変容の鍵となる重要な要因について、これを商業主義化説を唱える者たちが主張するような商業化ないし商業主義化、すなわち劇団やその主宰者の行動原理や価値態度の変質としてとらえるのではなく、劇団ないし演劇集

小劇団の自然史モデル

	旗 揚 げ 当 時	「大量動員」前後
公 演 単 位	劇 団 + 身 内	劇団+多様な演劇関係者
組織特性 構造的特質 組織境界 成員構成 分 業	比較的明瞭 同輩集団 20代～30代 未分化 ・兼務が常態 ・「自前」で処理	あいまい・流動化 常連参加者と外部参加者 30代以上+若手の混合 分化 ・各部門の専門化 ・「外注」の増加 ・制作部門の比重増大
統制原理の特質	ゲマインシャフト的關係 ・同志的結合 ・先輩―後輩關係 ・師弟關係	ゲマインシャフト的關係+ ゲゼルシャフト的關係 ・同志的結合 ・契約關係
組織外環境との關係 観 客 組 織 体	比較的均質 同質組織との關係が主 ・学生劇団 ・小 劇 団	多様な層・分化 異種組織との關係の増大 ・チケット流通業者 ・マスメディア ・企 業 ・商業演劇資本
組織運営上の問題	組織外からの才能の活用 アマ志向と未分化な分業の制約 制作資金の調達 観客・批評によるフィードバ ック展望のレンジ	複数の目標間の調整 ・経営と文化生産 ・「現場」性の維持 ・経営リスク コミュニケーションコスト 成員の職業生活の維持

団の「組織化」の試みに見るところにある。

若手の小劇団は、多くの場合、はじめは学生や演劇養成所の出身者の数人が中心となって旗揚げした、きわめてアマチュア的な性格が強く、また

すぐれて生産者組織的な側面をもつ劇団である。すなわち、それぞれの劇団のメンバーにとって演劇とは生活の手段というよりは止みがたい表現欲求の発露の場であり機会なのである。この、小規模であること、アマチュア的事であること、そしてメンバーが若いという事は、一方ではさまざまな制約と制限をとまなうが他方では彼らにとって何よりの武器となる。つまり、このような組織構成とそれを取り巻くネットワークのあり方は、いくつかの点で、創造活動にとっては最も効率的であり、また経済的な面でも利点が多いのである。

小規模であるということは、ふつう〈小さな規模の劇団が小さな劇場で比較的少数の観客を相手に芝居を行なう〉ことを意味する。規模の小ささは、創造上の実験や表現の革新を何よりも価値あるものと認める芸術集団の場合、さまざまな点で利点がある。つまり、小さな規模で実験的な公演を行なっているあいだはたとえ失敗したとしても経済的にも評価という点でもリスクは小さく何度でもやり直しがきく。芸術家の特権とされる「失敗する権利 the right to fail」を行使できるのである。

しかし、このような「小」であることのいくつかのメリットは、それぞ(1)れ裏返しのような形で創造活動における限界をも内包している。学生の間や旗揚げ前後の2,3回の公演は、「熱気」や「盛り上がり」でやっていけるのだが、それ以上持続してロングレンジの展望のもとに創造と表現を維持していくためにはいくつかのハードルを越えていかなければならない。それが出来ない場合には、公演自体が次第に間遠になり、劇団としての実質が失われていくことになる。(実際、旗揚げ前後の数度の公演のみで解散していく劇団の数は少なくない)

まず第一に、小さな劇場での公演にとどまり回転資金が小規模な段階にとどまっている限りは、創造の場としての物理的条件を維持していく事がきわめて困難になってくる。学生劇団の場合には、大学内の部室や講堂を

稽古場や劇場として無料ないしそれに近い形で使用することも出来るが、それもメンバーのほとんどが大学を卒業してしまえば使えなくなる。現在も多くの劇団は、公民館や貸しスタジオを転々として稽古を行なっているが、移動や連絡のコストや使用上の制限条件が創造活動のネックになる。また、衣裳や照明、大道具などの資材や機材の置き場の確保も切実な問題である。さらに、自前の稽古場や倉庫が無いことに加えて専用の事務所が持てないことも、メンバー間や劇場、外部スタッフとの事務連絡や宣伝・広報関係の作業を行なう上で大きな制約となる。

また、小さな規模にとどまっている限りは、手持ちの資源や人材の制約から逃れることは出来ず、いつまでたってもアマチュアに近い成果に満足せざるを得ない。思い切った実験を行い作品の質を向上させていくためには、舞台装置や照明機材などに経費をかける必要がある。また、優秀な役者やスタッフを外部から雇い入れていかなければならない。

これらのいくつかの問題を解決する上で多くの劇団が目指したのが、観客の大量動員による経済基盤の確立である。劇団として演劇活動を続け、また「小」であることの制約をクリアしていくためには、徐々に劇場を大きなものにし、また公演期間を長くしていく事によって経営基盤の確立をはかる事が重要になってくるのである。また、観客を大量に動員し長期にわたって公演を続けていくことは、劇団の社会的認知を高め、企業の後援や協賛あるいは「冠」など公演収入以外の収入を獲得する上でも効果的であり、さらにこれは、個人的なレベルでも劇作家や演出家あるいは俳優がマスメディア等での活動で生活を支える基盤をつくり出す可能性にもつながる。

80年代の小劇場ブームは、こうした小劇団の創設初期の頃に特徴的な存在形態と戦略が未曾有の好景気という経済状況、そしてまた「バブル」とも呼ばれた消費ブームとうまくマッチした結果として出現した現象であ

ると言える。夢の遊眠社や第三舞台などによって「3000人の壁」「4000人の壁」などと呼ばれたいわゆる動員の「壁」が次々に乗り越えられ驚異的な動員が達成されていった事は後続の劇団にも組織運営上の1つのモデルを示すことになった。

このような観客大量動員の戦略によって公演の規模が大きくなるにつれて、それまでの劇団の枠を越えた人材が俳優やスタッフとして参加するようになってくる。既に述べたように小規模の公演の場合でも実際には外部からマンパワーを調達している事が多いのであるが、劇場の規模が大きくなり使用するテクノロジーが高度かつ複雑なものになればそれに見合った技術スタッフを外部から調達することが必要になる。また時には、観客動員のための戦略として集客力のある俳優を他の劇団や芸能界などから「借りて」くることも行なわれる。逆に劇団の社会的認知が高まれば俳優にとっても技術スタッフにとっても劇団の公演以外での活動の機会が多くなってくるし、俳優がマスメディアで活躍すれば、それだけ集客力が高まるという側面もある。このようにして、大量動員によって経済的自立を目指す戦略は、一方では劇団を中心とした演劇生産のネットワークを拡大し、また他方では劇団の枠自体をゆるやかなものにしていく方向に動く。

また、観客動員の増大や劇団員の映放活動への進出の結果生じた結果として重要なものの一つに、制作・マネジメント部門の活動のもつ比重の増大がある。市場規模と公演自体の規模が拡大し、また交渉相手（チケット取次業者、外部スタッフ、企業、助成団体など）が多様化する中で制作的な業務の幅が質・量ともに拡大してきたのである。つまり、学生劇団ないしセミプロ的な劇団の段階では、制作は役者やスタッフが兼任する「雑用係」的な側面もあったが、事務所を構え会社化したり多額の資金を運用するようになってプロの劇団としての陣容を整えるようになるにつれて、フルタイムの専任スタッフが業務を取り仕切る必要が生じてきたのである。⁽²⁾

一言でいえば、小劇団も（大劇団やオーケストラやオペラの団体と同じように）芸術家集団としての顔だけでなく経営組織としての顔が要求されるようになってきたと言えよう。

以上を要するに、80年代に特に目立った活動をした劇団は、運用する資金という点でもまた組織構成という点でも、ある意味では営利を目的とする経営組織と似通ったものになっていったと言えるのである。しかし、このような変化の表面だけを見て、〈芸術を志向するサブカルチャーで生まれたものがビジネスの論理によって支配されるようになってしまった〉と考えるのは速断である。ましてや、これを商業主義化という言葉でとらえるのは明らかに誤りである。むしろ、「組織化 institutionalization」、すなわち生産者組織としての劇団の経営的な足腰を鍛え、持続し安定した文化生産の仕組みに変えていく試みのあらわれと見る事が出来るのである。

3. 制度化の動向

80年代にいくつかの小劇団がとった大量動員と組織化の戦略は、実験的な演劇が短命のカウンターカルチャーやサブカルチャーから脱皮して持続する芸術生産の「ビジネス」へと変貌する可能性を模索する大がかりな実験であったと言える。当時の小劇団の活動に関わっていた人々の証言が示唆するのは、その実験の結論は、「バブル経済」の崩壊をまつまでもなく、既に80年代の終わり頃には出ていたという事である。すなわち、その頃には、さまざまな試行錯誤を通して既に大量動員の数量的な限界が見えはじめ、また、公演チケットの収入だけでは、結局制作コストをまかない劇団事務所の維持などにかかる経費をかううじてねん出できる程度にしかならず、しばしばそれも満足に出来ない事も明らかになってきていたというのである。

しかし、80年代は、一方で小劇場演劇の当事者がほとんど予想もしていなかった別の事態が進行していた時期でもあった。すなわち、1980年代後半から国や自治体による芸術に対する経済支援と基盤整備に関わる「文化政策」が急速に進展し、演劇をはじめとする舞台芸術が新たな制度的基盤を獲得することによって、演劇が持続する生産システムとして存続する新たな可能性が生じてきたのである。これは、演劇の「制度化」の動向と呼ぶことができるだろう。欧米における文化生産論的な視点にもとづく幾つかの先行研究においても、芸術生産の社会的基盤の充実において組織化と制度化が果たす役割の重要性が指摘されてきたが、ともに institutionalization という用語を用いて記述と説明が行なわれるこの2つの動向は、かなり異なる要素をも含んでいる。すなわち、組織化の場合は、芸術集団や劇場など主に個々の組織体の経営的基盤の充実を意味する。これに対して、芸術の制度化は、特定の芸術性についての理念とそれを具現化するための仕組みとしての複数の組織（大学、自発的結社、芸術団体、業界組織など）のネットワークが社会全体の規模で出現し、またそのネットワークを通して提唱される芸術性の理念が社会的認知を獲得することを意味する。

日本の場合、80年代から90年代にかけての芸術の制度化の動きは、一種の「文化ブーム」としてあらわれた。すなわち、1980年代には、自治体レベルでは、全国各地で文化関連予算の増額、文化ホールや劇場の建設、芸術文化関連の部局や財団の強化ないし創設といった動きが相次いだ。国のレベルでは、1990年の芸術文化振興基金の発足（年間助成総額20数億円）、1996（平成8）年度から開始された文化庁による「アーツプラン21」（当初事業費32億円、2000年までに66億円に増額の計画）、そして1997年に本格的な運営がはじまる新国立劇場の建設の3つが特筆すべき出来事としてあげられる。そして、1996年の国会審議上の懸案事項の一つとな

った非営利法人に関する法案の行方も一連の文化政策との関連で芸術団体の組織構成と芸術界自体のあり方に関して重大な影響を与える可能性がある。(この法案は、必ずしも芸術団体を主な対象にしてはいない。しかし、非営利法人としての認定が芸術団体が各種助成を受ける際の資格要件の1つになる可能性が高いために、非営利法人に関する法制度の行方は今後の芸術団体のあり方にとって重大な意味を持つと言えよう)

これらの政策が今後日本の演劇のあり方に与える影響については、未知数の部分が大きい。現在時点ですでに進行中であり、また今後の動向としてある程度予測可能な事態としては、次のようなものが考えられる。

- ・演劇団体と「国家」「行政」および「社会」の関係の変化(敵対ないし没交渉から新たな関係性の模索)
- ・演劇団体間の相互作用の増大
- ・業界団体的組織の活動の活発化と新たな組織の誕生
- ・自主的なフォーラムや「勉強会」などを通じた情報量の増大と議論の活発化
- ・演劇に関わるさまざまな職能(劇作家、演出家、役者、制作者、テクニカル・スタッフなど)のプロ化についての議論の活発化
- ・職能間の、役割分担、力関係、報酬配分のあり方の変容
- ・劇団制の見直しと新たな演劇団体のあり方の模索

上のリストは必ずしも網羅的なものではない。また、これらの動向の中には、文化政策の変化とは比較的独立に既に進行していたものもある。しかし、文化政策の変化がそれらの動向に対して重大な影響を与える事は疑いえない事実である。また、このリストを見ただけでも明らかなように、文化政策の進展は、単に個々の演劇団体の組織構成のあり方に影響を与え

るだけでなく、団体間の関係性を変え、文化生産のエコロジーそのものの布置を一変させてしまう可能性をもっているのである。

これに関連して特筆すべきなのは、これらの、文化政策の進展が契機となって生じた、あるいはそれによって影響を受けた舞台芸術をめぐるさまざまな環境変化によって、日本ではじめて種々のタイプの演劇団体や演劇人が共通の情報を共有し、また、直接・間接に利害を共有するような事態が生じたということである。言葉をかえていえば、日本においてはじめて演劇「界」（より広くは舞台芸術界）と総称できるような文化生産の一領域（組織フィールド）が誕生する可能性が生じたのである。これまでは、それぞれのタイプの演劇団体は、相互に異質な観客マーケットに特化して一種のすみ分けの状態にあったと言える。これが、国や自治体レベルの助成金や観客マーケットの拡大に対応しようとする場合には、否が応でも、同じ土俵の上へのぼらざるを得なくなってくるであろう。

小劇場演劇に関わる人々も、当然、これらの動向と無縁であり得るはずはない。特に、以上に概説したような事態の進展は、80年代にそれまで以上に明確になった「小劇場のディレンマ」とでも呼ぶべき状況に対する一つの解決の方向を示唆しているだけに、実験的な演劇活動に関わる人々にとって見過ごしに出来ないものであると言えよう。小劇場のディレンマとは、「実験と革新 対 持続と成長のディレンマ」と言い換えることもできる次のような二者択一的状況のことである——〈小さい規模にとどまって経営的に不安定なままに、かつ手持ちの資源の制約を抱えながらもその範囲内で思い切った演劇の実験と表現の革新をめざすか、それとも、実験と革新はある程度犠牲にせざるをえなく、でも、大量動員や経営組織化によって経営を安定させ、かつ比較的潤沢な資源を活用してより高度の表現活動をめざすか〉。

もちろん公的助成をはじめとする演劇に対する助成は、以上のディレン

マに対する万能薬ないし特効薬であるとは言えない。欧米における先例は、芸術に対する助成が、そのあり方次第によっては、しばしば煩瑣な官僚制のプロセスの増加に結びつき、また、芸術団体間の既存の力関係を温存する力として働く事によって、結果として芸術上の実験や冒険、表現上の革新を阻みかねない可能性を示唆している。

小劇場演劇に限らず日本の演劇界全体が今後どのような方向に進んでいくにしろ、それについて考えていく際には、演劇という文化生産に関わる様々な人々・集団・組織の行なう仕事がより大きな社会と文化の枠組みのなかで相互作用しながら形成する生態学的な場とその変化との関連で分析していかなければならないだろう。そしてまた、これは特定の演劇ファンや狭い意味での演劇関係者のみが関心を持ってばよい問題ではないだろう。過去10年ほどの動向からみても、今後芸術と公共政策との関連がよりいっそう密接なものになっていく事は十分に予想できる。したがって、演劇を含むさまざまなジャンル芸術全体が今後どのような形で社会の中で位置づけられていくかは、われわれ自身の問題でもある。われわれ自身が、「芸術とは何か」あるいは「芸術とは何であるべきか」という、これまであまり考えてみる事さえしなかった問いについて真剣に取り組むことが求められていると言えるのである。

- (1) 以下本文であげるものの中には、芸術集団に限らず組織のサイズと組織のパフォーマンスのあいだの関係一般に関わる問題もあるが、特に芸術集団という文化生産にたざさわる組織特有の問題も含まれている。Peterson, Richard & Berger, David "Entrepreneurship in Organizations : Evidence from the Popular Music Industry," *Administrative Science Quarterly* 16 (1971) : 97-106 ; DiMaggio, Paul "Market Structure, the Creative Process, and Popular Culture : Toward an Organizational Reinterpretation of Mass-Culture Theory," *Journal of Popular Culture* 11 (1977), pp. 436-

452.; Dubin, Steven, C. 1987 *Bureaucratizing the Muse* Chicago : University of Chicago Press 参照.

- (2) したがって、俳優や技術スタッフの場合とは正反対に制作スタッフは劇団への帰属性が高まる場合が多い。

【謝辞】

本研究のもととなっている調査・取材は、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行なうことが出来た。両財団のご厚意に深く感謝いたします。