

2008 年度卒業制作 小熊英二先生
平成 21 年 3 月 31 日 (火)

現代舞台芸術の文化政策
～芸術生産のネットワーク構築～

慶應義塾大学環境情報学部 4 年
深沢 祐一
deepriverb@gmail.com

【要 旨】

現代舞台芸術界は芸術性を保ちながらも経済性をもつ世界になり得るのか。この問いに基づき、問題認識とその解決策を提供することを本研究は目的とする。

本論では、まずダンス・現代演劇等の現代舞台芸術の市場規模と歴史的変遷について述べ、次に日本の舞台芸術の文化政策の現状を公共劇場やアート NPO の動きを中心にまとめた後、今後の活性化の可能性について議論を行なう。

現代舞台芸術にはどのような文化政策が今後求められるのか。本研究では社会調査手法と理論研究をふまえた考察を試みる。

キーワード：現代舞台芸術, 文化政策, 現代演劇, 現代ダンス, アートマネジメント

【目次】

序論

- 1-1. 研究背景
- 1-2. 研究目的
- 1-3. 研究方法
- 1-4. 研究構成

本論

第Ⅰ部：現代舞台芸術概説

- 1-1. 現代演劇
 - 1-1-1. 歴史的変遷
 - 1-1-2. 市場規模
- 1-2. 現代ダンス

第Ⅱ部：舞台芸術団体のマネージメント

- 2-1. 私営の舞台芸術マネージメント：劇団四季を事例に
- 2-2. 公共劇場：世田谷パブリックシアターを事例に
- 2-3. 舞台芸術NPO：アートネットワーク・ジャパンを事例に

第Ⅲ部：文化政策と芸術支援活動

- 3-1. 国家・地方自治体の文化行政
- 3-2. 民間企業の資金援助

結論

- 1-1. 産業化への道
- 1-2. 現代舞台芸術という<文化>

参考資料

序論

1-1. 研究背景

国家や地方公共団体が掲げる政策課題のひとつに、介護保険や環境問題と並び文化政策が掲げられるようになって久しい。日本における平成19年度の文化庁予算費は1016億5500万円（国家予算全体の0.12%）¹と、他の先進諸国に比べれば微々たるものであるが、地方経済の活性化や都市設計²にも影響を及ぼす文化の在り方について、今後ますます議論の必要性が増すだろう³。一方で、Throsby（2001）やAbbing（2002）を例にとる間でもなく、芸術性と経済性の間でジレンマを抱える制度設計者、制作者、アーティストは数多い。多様なメディアが混在する現代においては、文化団体もまた計画的なマーケティング戦略が求められている⁴。

日本における舞台芸術環境基盤の脆弱さは今に始まった議論ではないが、最近はこの分野で新たな動きが出現している。文化庁が1980年に発表した「文化の時代」宣言は、国立の諸劇場を管理する「日本芸術文化振興会」や財界による芸術支援団体である「企業メセナ協議会」が発足する流れをつくり、2001年には「文化芸術振興基本法」が公布、施行された⁵。中央政府による一連の動きもさることながら、地域行政と連動する形でNPOや財団法人などの特定団体の企画・制作や独自活動が盛んに行なわれてきている。指定管理者制度⁶の導入に伴い、マーケットか地域政府かの二者択一ではない新しい形での組織運営に注目が集まる中⁷、NPOや地方の文化財団が行政に委託されて芸術政策を遂行し、それと連動する形で企業メセナや文化財団、大学などの教育機関、市民参加のボランティア⁸が協力体制をとる等、舞台芸術業界全体が一つの繋がりを構築しつつある。

では、舞台芸術業界全体がこの繋がりによって芸術作品の生産サイクルを確立し、芸術性を保ちながらも経済性を得ることのできる業界になる可能性があるのだろうか。これが本研究の主題である。もっと踏み込んだ言い方をすれば、一般的に食えないといわれる舞台芸術業界は、この繋がりによって高い芸術性を保ちながら食える業界になりえるのであろうか。

本研究では商業演劇や伝統芸能、オペラ・バレエといった西洋舞台芸術ではなく、主に小劇場演劇や新劇というジャンルで構成される現代演劇と、モダンダンス・コンテンポラリーダンス・舞踏等の現代ダンスの2つのコンテンツを「現代舞台芸術」という括りの中で論じる（図1）。現代舞台芸術業界全体の構造を細かに調査し、業界全体のプレイヤーの繋がりを明示化させ、その生産サイクルを明らかにすることで、日本における現代舞台芸術の今後の市場の可能性について考察することが本研究の目標である。

¹ 日本の文化政策の現状については後藤（2001）を、文化政策の国際比較は小林（2004）を参照。ちなみに、フランス、韓国では国家予算費の0.96%が文化予算にあてられている。

² 白石、富野（2002）、端、中谷（2006）を参照。

³ 佐藤、吉見（2007）は現代における「文化」の語られ方の多様性と定義の曖昧さを指摘した上で、文化の生産およびそれを消費する受け手（audience）のリテラシーに対する議論の重要性を、南博の大衆文化研究やP.ブルデューの「文化資本 capital culturel」を引き合いに論じている。

⁴ Kotler（2006）は多様な「文化」はディスプレイされているミュージアムを事例に、これらの団体には政府や篤志家との協力関係や多様なマーケティング戦略が求められると指摘している。

⁵ 日本芸能実演家団体協議会（2001）

⁶ これまで地方公共団体やその外郭団体に限定していた公の施設の管理を、株式会社をはじめとした民間法人に委託する制度。2003年施行。

⁷ 介護保険や医療サービス等、文化政策以外の事例の研究とその概念整理については金子（2002）が詳しい。

⁸ 町村、吉見（2005.）では、2005年に開場した愛知万博をケーススタディに、20年弱に渡って万博のメインテーマが変遷する中で、2001年以降には「市民参加」というテーマが強調され、市民参加型パビリオンや複数のNGO、NPOが活動の主体となっていた経緯を綴っている。

ジャンル名	詳細	代表的な興行団体	教育制度	業界の特徴
伝統芸能	歌舞伎 能 人形浄瑠璃 日本舞踊	松竹 日本芸術文化振興会（行政法人）	家元制、弟子入り制	一部の演芸を除き人間国宝認定 国からの庇護を受けている。
オペラ	クラシック音楽の作曲家の手による作品 （「椿姫」、「蝶々夫人」等）	二期会 藤京歌劇団	音楽大学を修学後、若干名が歌劇団に所属	公演ごとの収益と企業からの援助
バレエ	クラシック音楽の作曲家の手による作品 （「白鳥の湖」、「くるみ割り人形」等）	K-Ballet Company 谷桃子バレエ団	バレエスクールに通い直属のバレエ団に所属	バレエ学校の経営が主たる収入源
商業演劇	森光子「放良記」 宝塚歌劇団「ベルサイユのばら」 劇団四季「ライオンキング」	松竹 東宝 劇団四季 宝塚歌劇団	劇団直属の教育機関	「儲かる作品」、「あたる作品」を上演 極めて保守的なスタンス
現代ダンス	モダンダンス コンテンポラリーダンス 舞踏	H・アール・カオス ダムタイプ 山海塾	ダンスカンパニーがスクールを経営	バレエの系統を汲み、独自の展開 独立組織の経営が困難
現代演劇	新劇 小劇場演劇 プロデューサー型演劇	劇団（文学座、青年団等） 演出家主導 （鶴川幸雄、平田オリザ等）	素人がそのまま俳優となるケースが大多数	「組織を経営する」という概念そのも のが無い団体が大多数

図1：舞台芸術のコンテンツ分類（日本芸能実演家団体協議会（2007）より・太字が本研究の研究対象）

1-2. 研究目的

舞台芸術の業界構造や市場調査についてまとめられた先行研究はいくつか存在する。米国の舞台芸術市場についてまとめられた Baumol, Bowen（1966）や、日本の現代演劇業界の研究として定評のある佐藤（1999）がある。また、公共劇場やアート NPO 等の評価研究としては、芸術文化振興連絡会議<PAN>（1997）、曾田（1999）、吉本（2003）、ニッセイ基礎研究所（2005）、中矢ら（2005）の論文、市橋ら（2006）、などがある。しかし、これらの研究の多くは毎年度毎に発行される来場者数や満足度等の数量データの分析が主たる論旨であり、フィールドワークやインタビュー調査を織り交ぜながら論じた先行研究は概して多くはない。また、これまで舞台芸術業界の消費構造研究は和田（1999）のように松竹や劇団四季、宝塚歌劇団といった商業演劇を対象としたものが主であり、日本の現代演劇業界全体を考察した研究は現在の所先述の佐藤（1999）以外には存在しない。更に、社会学の文化研究やメディア研究に目をむけてみても、マンガやテレビ、映画、広告等の大衆芸術の研究は存在するが⁹、演劇やダンスを対象にした先行事例はほぼ皆無¹⁰である。

本研究は現代舞台芸術分野に的を絞り、業界に関連する組織、具体的には、a) 劇団やダンスカンパニーなどに所属するアーティストやそのマネジメント団体（私営、非営利を含む）、b) 劇場や稽古場などのインフラ基盤、c) 企業メセナや文化財団など資金援助を行う団体、d) 観客、批評家、劇場の位置する地域の住民からの評価 以上の4グループの動きから、現代舞台芸術業界の構造を明らかにし、各団体の運営指針や発信している芸術プログラム、自

⁹ 吉見（2000）や、同（2001）を参照。

¹⁰ Williams（1985）第六章にて、著者が自身の専門である演劇史の文化論を展開しているものの、20年以上前の小論では極めて限られた議論しか提供出来てはいない。

主事業などのコンテンツを運営評価や集客数などの数量データと照らし合わせながら考察することで、これらの団体が市場を形成する為に必要とされる要素と、円滑な運営を行なうためのファクターは果たしてどのような点なのか考察をくわえる。特に、舞台芸術の「作り手」である a, b, c の各グループが発信するプログラムを、その「受け手」である d のグループがどのような社会的文脈で受け止めているのかについて、フィールドワークを通じた調査を試みたい¹¹。

近年では、舞台芸術の実演家からも舞台芸術団体のマネージメントの充実を臨む声があがり¹²、社会において芸術をうまく成り立たせるためのシステム、アートマネージメント¹³の重要性が叫ばれている。

芸術と経済というジレンマの狭間でアーティストが表現活動を継続して行く環境を創造し、日本の文化環境の充実を図るにはどのような形の制度設計が求められるのか。以上の課題をアートマネージメントの見地から検証することを本研究は目的とする。

1-3. 研究方法

調査手法としては、長期に渡る参与観察とインタビュー調査を併用したフィールドワークと、複数のインフォーマントを対象にしたマルチメソッド（多元的方法）¹⁴の社会調査手法を採用する。

筆者は 2006 年より東京都世田谷区三軒茶屋駅に隣接する公共劇場「世田谷パブリックシアター（SePT）」¹⁵を対象とした公共劇場の運営評価の研究を行ってきた。

1997 年に開場した SePT は、大小 2 つの劇場を有し、東京における演劇、舞踊公演の 4%前後のシェアを占めている¹⁶。また、舞台作品だけにとどまらず、舞台芸術を題材にしたレクチャーや地域にむけたワークショップ等の学芸プログラムを積極的に発信している。これまで、劇場運営の実務スタッフや世田谷区役所の担当者、SePT の運営・管理を行う「財団法人せたがや文化財団」の事務担当者等、SePT の協賛団体である「友の会」担当者を対象に、幅広くインタビューを行ってきた。

また、筆者は NPO 法人「アートネットワーク・ジャパン（ANJ）」¹⁷が開催した「2007 年東京国際芸術祭」にユース・ボランティアとして参加し、2 ヶ月余りに渡り同組織に関わった。ANJ は舞台芸術 NPO として平成 12 年に成立以来、国内外のアーティストを大規模に招聘する「東京国際芸術祭」の開催を主軸に、廃校した地域の中学校校舎を改装した稽古場の提供、ワークショップやレクチャーの開催、業務委託を受けた 4 つの文化施設の管理運営等の業務を行なっている。また、常勤の職員に留まらず、学生ボランティアや地域住民の参加を積極的に促し、ボランティアな組織運営を成立させている。他の舞台芸術の NPO が予算難や人材不足で苦戦を強いられている中、今後のアート NPO 運営のモデルケースの一つとして認知されている¹⁸。

これが縁となり、2007 年 4 月より、神奈川県横浜市に位置し ANJ と神奈川県が共同で出資し組織した「NPO 法人アートプラットフォーム」が管理運営を行なう「急な坂スタジオ」¹⁹に、アルバイトとして週 2 回計 9 時間のシフトで就労している。業務内容は事務作業が主であるが、変則的に自主企画事業の一環のワークショップやイベントの補佐などの業務に幅広く関わっている。月 36 時間の就労で参与観察を行いながら、これからも ANJ の理事、正規職員、地域住民や学生のボランティア、ANJ へ協賛を行なっている企業や地域行政の職員にインタビュー調査を行

¹¹ Hall (1980) の「エンコーディング/デコーディング」モデルを参考。

¹² 平田 (2001) の論考や小林 (2004) のアーティストへのインタビューを参考。

¹³ アートマネージメントの基礎概念の理解については清水、(菊池 2002) や根木 (2006) を参照。

¹⁴ マルチメソッドの手法については佐藤 (2006.) を参照。

¹⁵ 東京都世田谷区太子堂 4-1-1

¹⁶ 吉本 (2001) より。

¹⁷ 東京都豊島区西巣鴨 4-9-1 旧朝日中学校

¹⁸ 「アート NPO の取り組み その広がり」と課題 NPO 法人アートネットワーク・ジャパン」, アート NPO (2007)

¹⁹ 神奈川県横浜市西区老松町 26-1 旧老松会館

う予定である。

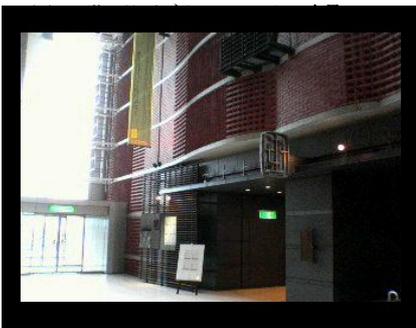
SePT と ANJ というふたつの研究の課程で、筆者はインフォーマントに紹介を得る形で公共劇場の関係者や地方公共団体職員、財団職員、劇団員やダンサーといったアーティスト、更に社団法人企業メセナ協議会²⁰や国際交流基金²¹といった外部の支援団体の担当者等多岐に渡る方々へのインタビューを継続する予定である。また、今後は出来るだけインフォーマントの生の声を探り、舞台芸術業界のキャリアデザインを探る趣旨から、ライフストーリー・インタビュー²²の手法を採用する。²³

フィールドワークの「質的調査」とアンケートサーベイの「量的調査」を併用し、多面的な側面からの考察・マルチメソッドの社会調査を本研究では試みる。



図3：アートネットワーク・ジャパン全景

図4：急な坂スタジオ全景



²⁰ 東京都千代田区丸の内1-8-2 第一鉄鋼ビル1階

²¹ 東京都新宿区四谷4-4-1（東京本部）

²² ライフストーリー・インタビューの手法については桜井厚、小林（2005.）を参照。

²³ インタビューやエスノグラフィーはWillis（1977）やWhyte（1993）を参考にした。

1-4. 研究構成

本研究の構成は、図5を想定している。

序論では問題意識、先行研究の検討、研究方法について述べる。

本論第Ⅰ部では、舞台芸術の文化政策についてまとめる。現代演劇と現代ダンスそれぞれについて、市場規模や観劇人口、現代舞台芸術のコンテンツ分類、上演回数等のデータから概説し、現代舞台芸術の歴史的変遷とそれに関連した文化政策の流れについて述べる (1-1, 1-2)。

第Ⅱ部では舞台芸術団体のマネージメントについてまとめる。現代演劇やダンスなどの舞台芸術のマネージメントを請け負っている私営団体がこれまでどのような運営手法をとってきたのかをまとめた上で (2-1)、近年地方公共団体が活発に公共劇場を設置していった歴史的・社会的背景を概説し、その変遷と現代の状況をまとめる (2-2)。また、現在舞台芸術分野でNPOが運営を執り行っている事例を紹介し、それらの団体の特徴と活動概況、今後の課題を考察する (2-3)。

第Ⅲ部では国家や地方自治体の文化政策と民間財団の芸術支援活動についてまとめる。国立の劇場設置や文化庁の助成金システムにはじまり、地方自治体による舞台芸術活動の支援 (3-1)、企業メセナ・財団法人からの資金援助活動等 (3-2)、現在舞台芸術団体が運営を行う上で不可欠な金銭的サポートについてまとめる。

結論では、これまでの事例研究を経た上で現状確認と理論的位置づけを明らかにし、今後の改善策を提案する。舞台芸術団体を結ぶ金銭的、人材的ネットワークをモデル化し、その問題点と改善策について議論するとともに、新たな政策立案を試みる。具体的には劇場インフラをネットワーク化する為の制度設計や舞台芸術作品を売買する市場・フェスティバル (芸術祭) の在り方、今後舞台芸術に従事する専門家を育成するための教育インフラの構築について等を想定している。

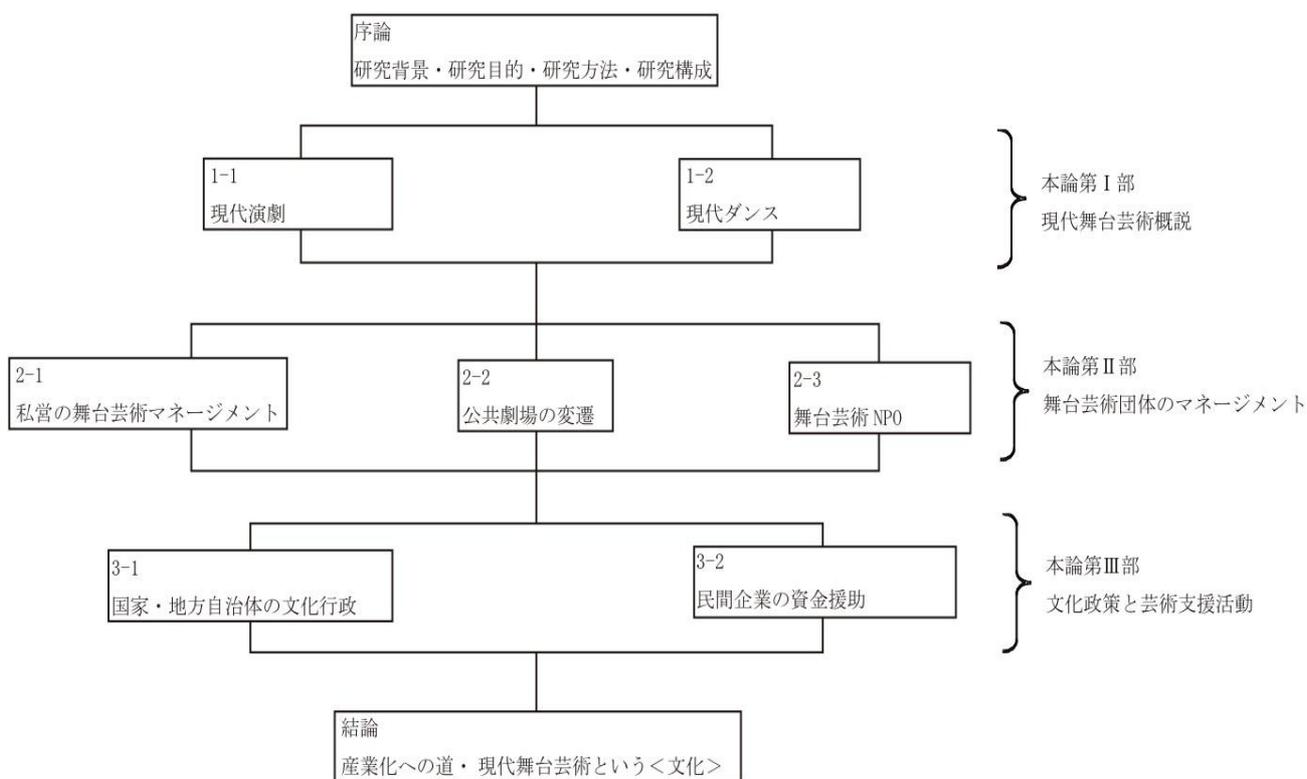


図5：研究構成

本論

第 I 部：現代舞台芸術概説

1-1. 現代演劇

1-1-1. 歴史的変遷

現代演劇の一分科として例示した新劇は、日本において明治以降に展開された演劇ジャンルであり、能・狂言、歌舞伎などの伝統演劇をさす「旧劇」に対する呼称として、日本の近代・現代演劇運動とほぼ同義に用いられていた。新劇とは戯曲を土台にして、俳優のアンサンブルで表現する芸術的な演劇形式であり、ヨーロッパの市民社会で成長した近代戯曲上演の日本版である。人気俳優を際立たせようとする娯楽的な上演傾向に対するものとして、劇団の理念によって統一された舞台表現を志向する劇場運動とも言い換える事が可能だろう。

一般に新劇の歴史は1906（明治39）年の坪内逍遙、島村抱月らによる文芸協会の設立に始まり、1909（明治42）年の小山内薫、二代目市川左團次らの自由劇場の設立に端を発する。森鷗外の新作劇にはじまり、シェイクスピアやイプセン、トルストイ等といった翻訳劇の上演を目指しながら、歌舞伎からまったく離れた世界構築を試みていた。

1924（大正13）年に創設された築地小劇場は、ヨーロッパ遊学中に関東大震災の報に接し帰国した土方与志が、師の小山内薫を擁し、私財を投じて建設した日本最初の本格的な近代劇場である。「演劇の実験室」、「民衆の見世物小屋」のスローガンを掲げた日本最初の「非商業主義的」、「理想的な小劇場」の誕生であり、日本演劇史上画期的であった。築地小劇場の5年間にわたる活動を通して、山本安英、千田是也、田村秋子、杉村春子、滝沢修、東山千栄子らの俳優が育ち、築地小劇場は、今日ある新劇の源泉としての機能を供えていた。

築地小劇場と並行して、1920（大正9）年ごろから労働者階級の成長を反映して、社会変革と演劇創造の統一を志向するプロレタリア演劇運動が展開され初めた。反体制を謳った演劇活動がバッシングをうけるようになったのもこの頃からである。現存する新劇の代表的な劇団である文学座（1937年結成）、俳優座（1944年結成）、劇団民藝（1950年結成）は、ここまでの歴史的な変遷をうけている。

1945（昭和20）年12月の新劇合同公演『桜の園』（チェーホフ）で幕を開けた第二次世界大戦後の新劇は、日本の近代戯曲の実験的上演、喜劇に力点を置くヨーロッパの古典劇・近代古典劇の上演に力を注いだ。俳優座劇場の建設（1954年）、付属の俳優養成所（桐朋学園芸術短期大学演劇専攻の前身）の開設（1949年）などもこの活動の一環であり、1954（昭和29）年には雑誌『新劇』が白水社より創刊、「新劇ブーム」が起こるに至った。木下順二、加藤道夫、椎名麟三、福田恆存、安部公房、三島由紀夫、秋元松代、福田善之、宮本研らの劇作家が育ち、モスクワ芸術座で創案された俳優メソッドであるスタニスラフスキー・システムの紹介、ブレヒトの叙事演劇、サルトルの実存主義演劇、ベケットらの不条理演劇など、外国の演劇界の動向にも関心が集まった。

こうして1960年代前半にかけて新劇の再編成がほぼ完了したが、60年代後半に入るところから自然主義的な方法への疑問からリアリズムの基調が後退し、非合理的な劇空間・時間を駆使した新しい戯曲・舞台が目立つようになった。60年代後半から始まった「アンダーグラウンド・シアター」（アングラ演劇）とよばれる小劇場運動が広がりを見せ、戯曲至上主義の否定、俳優の肉体の復権を旗印に、若い世代の支持を得て新劇界の一角を形成した。状況劇場、早稲田小劇場（後のSCOT）、アンダーグラウンド自由劇場、天井桟敷、現代人劇場（後の櫻社）などで、寺山修司、清水邦夫、別役実、唐十郎、鈴木忠志、佐藤信、斎藤麟、蜷川幸雄ら「第一世代」の作家・演出家の活動がこの頃よりはじまり、現在の小劇場演劇の先駆けとなった。

70年代に入ると『熱海殺人事件』で知られるつかこうへいを先頭に、山崎哲、竹内統一郎らいわば「第二世代」の活躍が始まる。ナンセンスやパロディーの笑い、ことば遊びの面白さなどを押し出す舞台表現であった。その後80年代に入ると好景気と結びついたような小劇場ブームがわき起こり、野田秀樹、鴻上尚史、如月小春、渡辺えり子（現・渡辺えり）ら「第三世代」らの虚構と現実を自在に行き交う舞台作品が人気を博した。

バブル崩壊後の90年代以降は主立った小劇場のムーブメントは出現せず、それまでの過剰な肉体表現や修辭的な

台詞まわしではない、日常生活をそのまま舞台上に移したかのような演劇表現が生まれ、代表的作家である平田オリザや岩松了らが「静かな演劇」といったジャンルカテゴリーで呼称されることが多い。一方で、80年代にロック歌手としてカリスマ的人気を博したケラリーノ・サンドロヴィッチや現在でも人気劇団の一つである阿佐ヶ谷スパイダースを率いる長塚圭史らの活躍がみられた。1997年の統計調査によって全国に9,199人の劇団員がいることが明らかになっているが²⁴、その2年後の1999年には10,682人に増加している。民間企業による人気劇団のタイアップ公演や劇場、公共ホールの増加に伴い、演劇人たちにかつて無い公演の機会が与えられてきたのがこの時期ともいえる。

90年代までの演劇シーンとは隔絶した世代区分として、2000年代の演劇人たちは括られるだろう。先行世代の影響を受けながら劇作・演出を手がけつつも、平行してコンスタントに小説作品を発表している岡田利規、三浦大輔、本谷有希子、前田司郎らの活躍が目立って来ている。

1-1-2. 市場規模

本節では現代舞台芸術の市場動向について概説する。2007年度の演劇市場は年商1,300億であった²⁵。他の芸術産業と比較するとその市場規模は音楽、映画等と比べ小規模であることが分かる。また、この調査には伝統芸能や商業演劇といったカテゴリーも含まれており、現代演劇の市場に限れば760億程度であると推測される²⁶。また、2007年度の観劇人口は1180万人²⁷であったが、商業演劇と現代演劇ではその総数に歴然とした差が見られる。劇団総数732名、全国8カ所に劇場を所有する劇団四季が年間2000万人以上の観客を動員しているのに対し、ある小劇団の場合は最も動員規模が大きかった年でも約12万人²⁸であり、その規模の小ささが分かる。また、先述の市場規模と同様、観劇人口も他の芸術産業と比較すると少ないことが分かる。

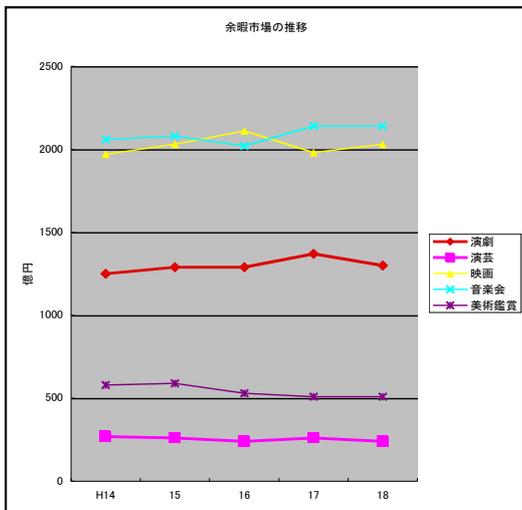


図6：余暇市場の推移 (余暇開発センター (2007) より)

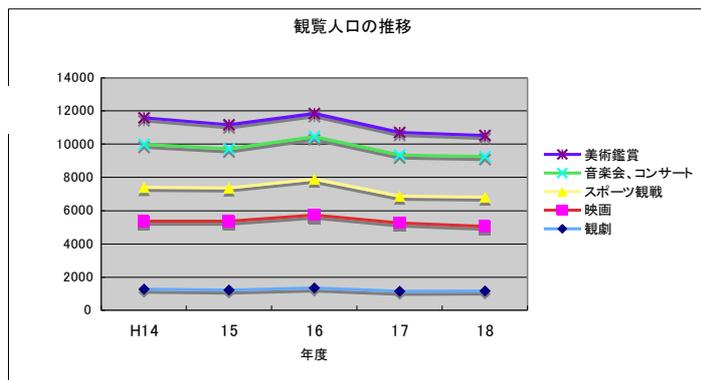


図7：観覧人口の推移 (余暇開発センター (2007) より)

²⁴ 芸能文化情報センター編 (2001)

²⁵ 余暇開発センター (2007) より。

²⁶ 前掲 (2007)、ならびに松竹、東宝、劇団四季等が発表した年間売上高より試算。

²⁷ 余暇開発センター (2007) より。

²⁸ 佐藤 (1999) より。

以下は、2005年に雑誌の座談会で行われた若手の演劇人たちの座談会²⁹の様子の一部である。

- 本谷 さっきお金の話を訊かれたときは焦りましたよね。そんな内部のことまで話さなきゃいけないの？ っつて。
- 江本 お金なんてどこも苦しいって。
- 本谷 みんな劇団経営では食っていきませんよね。一番儲かってるのはどこなんですか？
- 一同 儲かってるわけじゃないじゃん！
- 江本 うちは公演のために背負った借金がいま百万円くらい。
- 本谷 えーっ！ 旗揚げからいまままで？
- 江本 ここ二、三回が大きかったですね。この間のスペース・ゼロ（『お化けが出るぞ！！』（筆者註：公演名））が特に大きかった。あのセットの階段とか、スタッフの規模とか。採算度外視で好きなようにやっちゃった。
- 土屋 僕の借金は毛皮さん（筆者註：江本（純子）主催の劇団「毛皮族」の意）の1/3くらいかな。
- 三浦 僕も借金があります。
- 本谷 ちなみに皆さん劇団のお金の管理とかご自身でされたりしてるんですか。
- 土屋 軽くチェックぐらいは。
- 本谷 江本さんは？
- 江本 するねえ（笑）。結局、わたしは人を縛るのが好きなんだよね。
- 本谷 百円単位で気になるよね？（一同爆笑）

以上の会話からは、彼らの生活の厳しさと劇団経営の金銭的な余裕の無さが浮かび上がっている。その一方で、自身のクリエイション環境の持続に対するあつけられかんとした楽観さと無頓着さも目に付いた。実際にこの会話の後に参加者のひとりである本谷有希子は、小説やエッセイ等の「文章の仕事」で食いつないでおり、自身の祖母が与えてくれる年金も生活費の一部であることを暴露している。

企業メセナ協議会のあるスタッフは、劇団員らアーティストは「創作に没頭していい人たち」とであると定義した上で、

しかしまた彼らを支える制作、マネージャーがしっかり経営を監督しなければならないが、そうやりながらかつ創造に携われる様な人材が日本にはまだ少ないのよね。アーティストが創造作業と共に経営も兼ねるべきなのか、もしくは完全に切り離して考えるべきなのか、まだ議論の余地はあるけど、少なくとも意識的にはなっほいほしいものです。

と苦言を呈していた。

2-1. 現代ダンス

日本のダンスはバレエ教室とその発表会をベースにしているバレエ団の活動や、教育舞踊（体育として取り組むダンス）として発達してきた現代舞踊協会系のモダンダンス、土方巽を創始者とする舞踏、そして、こうした流れとは独立して生まれてきている舞踏以外のコンテンポラリーダンスの4つに分類することができる。本章ではバレエ団を除いた3団体についてその概略を述べる。

1948（昭和23）、日本の現代舞踊の発展を目的とする組織「日本芸術舞踊家協会」が発足し、1972年には社団法人

²⁹ 「居酒屋の片隅で、世界をめざす：わたしたちの夢と野望、あと金」『ユリイカ』2005年7月号より。座談会参加者は江本純子（「毛皮族」主催）、土屋亮一（「シベリア少女鉄道」主催）、三浦大輔（「ボツドル」主催）、本谷有希子（「劇団、本谷有希子」主催）、司会は内野儀（東京大学准教授）

人「現代舞踊協会」に改められた。以後現在にいたるまで同協会は、日本の現代舞踊家の多くを結集する最大組織として、全国でさまざまな発表会を開催している。

現代舞踊協会の舞踊は、戦前ドイツから持ち帰られた江口隆哉・宮操子夫妻のノイエ・タンツを土台に、戦後のアメリカ文化の強い影響とマーサ・グラハムのメソッドを取り入れたアメリカンモダンダンスを主軸に発展して来た。それに対し、コンテンポラリーダンスとは、このモダンダンスの系譜に続きながら、それをいかに乗り越え、新たな方法を模索することを大きなテーマとしており、いまだその模索途上にある現在進行形のダンスである。しかし、世界的にも見ても、「モダン」と「コンテンポラリー」境界は不明瞭になっており、その系譜を明示化する事は困難である。

一方で、1959年に土方巽が、「禁色」を発表し、日本固有のダンス「舞踏」が始まった。体育教育の一環として発展していった現代舞踊が教育的なものであるのに対し、舞踏はその逆によって成立している。「性」と「暴力性」を全面に押し出し、急速な西洋化に抗うかたちで日本古来の土着性、異様さを押し出した。西洋のダンスが上方への躍動であるのに対し、舞踏は重力に逆らわず下方に引かれる力と鈍重な動きが中心である。1980年に舞踏グループ山海塾がパリを本拠地にしたことで、舞踏は世界に確固とした地位を築くこととなった。

80年後半には、舞踏とは別に、また現代舞踊協会とは無縁ところから多くの舞踊家が生まれた。パントマイムを基礎にしながら緊張感あふれた独自のスタイルを築きあげた勅使川原三郎、建築、美術、ファッション等異分野とのコラボレーションで現代美術にも影響を与えたダムタイプ、日常の一風独特の動きから着想を得たコミカルなダンスが特徴的な井手茂太率いるデビアン・クルーなどがそれぞれにあたる。新人の発掘のために、神楽坂の「セッションハウス³⁰」や横浜の「STスポット³¹」等、若手ダンサーの登竜門と目される劇場も増えてきている。また、若手ダンサー向けの全国巡回の公演企画「踊りに行くぜ!!」や、(株)トヨタ自動車が世田谷パブリックシアターと提携し、新人の振付家を対象に贈与する「トヨタ コレオグラフィアワード」等、インフラ基盤や評価制度についても徐々にではあるが整備が始まって来ている。

以上が現代ダンスの概略であるが、市場規模については最新の統計データを扱っているものを見つけることができず、団体数等のデータを見つけることができなかつた。このことから、現代ダンスの市場規模が測定できない程の小ささである可能性もあり、研究を進める上では特定団体の収支をサンプルとしてとりあげる方法でしか、現代舞踊の市場を測定する手法はないものと考えられる。また、今回のインタビューを行った中で出会ったある企業メセナ協議会スタッフによれば、現代ダンスには市場がないと思った方がいいと答えていた。

筆者と関わったダンサーの中でフルタイムで芸術活動を行っている者は数少なく、大多数が表現活動とは全く関係のないアルバイトで生計を立てている印象である。20代のコンテンポラリーダンサーで、大学時代に舞踊の研究も行ってきたある女性は家庭教師で生計をたてており、自身を含め、周囲のダンサー仲間たちについてこのように語っていた。

生活が苦しいなんてモンじゃない。いやあ、私の回りなんか極貧ですよ。みんなヒドいんじゃないかな。

「現代ダンスには市場が無い」という事実と照らし合わせれば、彼女が言うところの「極貧」の程度が容易に想像できるだろう。

では零細であるとはいえ一定規模の市場を保持している現代演劇と比べると現代ダンスの方が「先が見えない」世界なのだろうか。そうではない、とある若手の舞台芸術制作者は指摘する。

演劇の方が先が見えない気がするんだけどな。ダンスやっている人って振り付けをするし、カンパニーでダンス

³⁰ 東京都新宿区矢来町158

³¹ 横浜市西区北幸1-11-15 横浜STビルB1

教室を開いてある程度自足できるじゃない？ それに、ダンスって明確に肉体的な縛りがあるから、演劇と比べるとダンサーが淘汰されるし、演劇は、俳優の数が無限にでてくるのに、淘汰されることがないのよね。

<結語>

ここまでの論をまとめるならば、現代演劇ならびに現代ダンスは共に市場が極めて小さく、劇団員・ダンサーの創造環境も決してクオリティが高いものとは言えないという点に尽きるだろう。また、2000年に行われた統計調査によって全国に75,773人いるとされる俳優、舞踊家、演芸家のうち実に4割にあたる29,646人が東京都に集中し、神奈川(7,994人)、大阪(4,819人)、千葉(4,007人)、埼玉(3,973人)を大きく引き離しているという事実がある。³² 映画や音楽産業のように複製がきかず、美術のような一点ものも無ければ保存性も無い舞台芸術の産業構造は他の芸術産業と比べると格段に東京を中心とした都市部偏重型の文化産業であるということが示唆されるだろう。また、右の図8をみると近年になって、現代演劇・現代ダンスの上演回数が、他の舞台芸術ジャンルと比較して年々増加傾向にあるという点が特徴的として挙げられる。

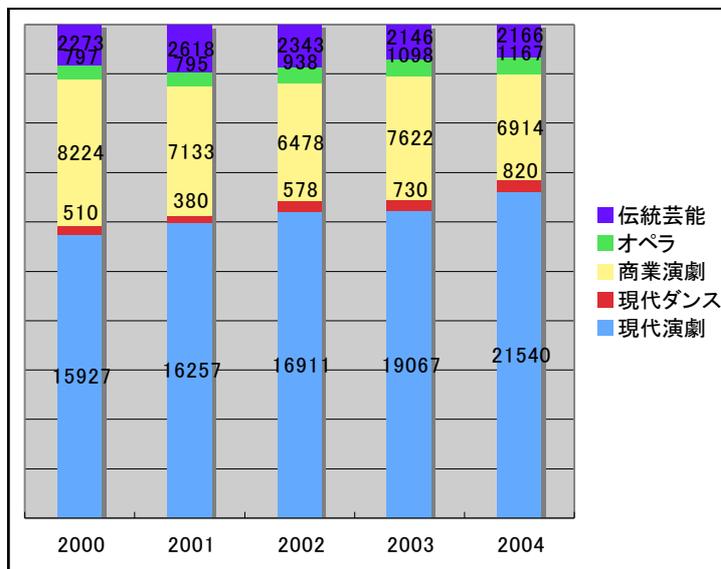


図8：ジャンル別上演回数の推移（日本芸能実演家団体協議会（2007）より）

以上の統計調査から予測できるのは、現代演劇市場の需要と供給の矛盾である。市場規模が他の芸術ジャンルと比較して小さく、観覧人口の母数が少ない上横ばい傾向であるにも関わらず上演回数が近年増加傾向にある点は、独立採算マーケットとしての品質が極めて低いものであるということをも物語っているのではないだろうか。

この傾向は舞台芸術業界で進行しており、演出家や劇団員、ダンサーといった作品を発信する側と、観覧する側との間には極めて特殊な内輪意識を育んでいるのだ。

筆者の10余年に渡る近く演劇、ダンスの公演観劇経験から鑑みると、劇場では「どこかで見たことのある」観客というものが存在する。それは別段、著名な批評家という訳ではなく、「演劇・ダンス好きの常連さん」といった風体であることが多い。舞台芸術は映画や美術、音楽のようなマス産業にはそぐわないとはいえ、この傾向は大衆に向けた芸術産業としては実に奇妙な現象である。一方でこの傾向は、舞台芸術の作り手と観客との間に強固な同胞意識が生まれ、佐藤（1999）が示唆した「タコツボ化」、或いは「ムラ社会的」な閉鎖的構造の促進されているのである。これらの観客が劇団やダンスカンパニーにとって「大事なお客さん」であることに変わりはなく、拭い難い風通しの悪さがここ数年の間続いて来たということが、現代舞台芸術界の特徴といえるだろう。

³² 日本芸能実演家団体協議会（2007）、p.66より。

第Ⅱ部：舞台芸術団体のマネージメント

2-1. 私営の舞台芸術マネージメント：劇団四季を事例に

本章では、私営の舞台芸術団体についてまとめている。現代演劇やダンスなどの私営で舞台芸術のマネージメントを請け負っている団体がどのような運営手法をとっているのかをまとめた上で、Boumol, Bowen (1966) が指摘する、私営団体のみが舞台芸術のマネージメントを行なう上での限界と、起こりうる問題点について検証する。

1953年、浅利慶太（現・劇団四季芸術監督ならびに四季株式会社代表取締役会長）を中心に、慶大、東大の学生らが結成した劇団四季³³は、私営の舞台芸術団体の可能性と限界を示す好例である。元は新劇系の学生劇団として出発した同劇団であるが、1960年に組織を有限会社化、1967年「四季株式会社」を設立し、現在では劇団総数732名（俳優329名、経営スタッフ179名（内役員10名）、技術スタッフ224名）を抱える大企業に発展した。1983年の『キャッツ』上演を転機に、専用劇場を建設し、日本で初のロングラン公演を敢行。その後も『オペラ座の怪人』、『ライオンキング』、『ウィキッド』等といったブロードウェイミュージカルの長期公演を全国規模で展開している。四季株式会社の平成14年の売上高189.5億円であり、これは2大商業演劇団体に次ぐ売り上げ³⁴である。

劇団四季が徹底したのは劇団の経営戦略である。非商業演劇系劇団としては異例ながら、組織に総務、営業、企画、制作、技術の各担当を設置、その下に通常の株式会社と同様の、部、課、系のラインを引いた。また、舞台美術、著作権管理等を一括して子会社に委託し、顧問の公認会計士、弁護士らに企業コンサルティングを一任している。

インフラ基盤についても、専用劇場を東京に4、名古屋、京都、大阪、福岡と計8（特設劇場を含むと9）棟所持し、レパトリー演目を長期に渡り低コストで上演することを実現している。1970年代には青年会議所（JC）を通し、まだ空きが多かった地方公共ホールでの長期上演をうつことで、チケット代を都心と同額に保ち同様の利益をあげながら本格的に全国展開を行なっていた。

広報戦略の面でも、日本で初めてテレビCMで舞台映像を放送したり、「チケットぴあ」と共同でチケット売買を効率化（オペレーター予約、オンライン取引等）を行ない、放送・通信事業と供託することで、チケットの流通度を飛躍的に高めることに成功した。上演プログラムの選定についても、『キャッツ』以降、稀に三島由紀夫や福田恆存のストレートプレイを上演する以外は、ロングランを見越したレパトリーを繰り返し上演している。

組織への支援・協賛についても、全国15万人規模の後援会「四季の会」を通じたサポーターの確保し、日本生命、電通、JR等と積極的に企業提携を行なっている。劇団の人材も付属の演劇研究所で確保しており、年収は新人でも400万円弱を支給している。スター制度を廃止し、完全実力制で団員を切磋琢磨させる環境を整えたものの、外部出演やTV出演が厳しく制限される等、人材が劇団側の言うままにスポイルされる傾向にある。

以上述べた通り、劇団四季がこれまでとってきた経営戦略は、劇団運営にマネージメントを導入した功績としては大きいものの、手法としては古典的4P（製品（product）、価格（price）、流通（place）、プロモーション（promotion））の域から出たはならず、一般の企業では当たり前とされている手法である。初めて演劇を知った人にチケットを買わせ、劇場まで連れてゆき、芝居を見せる、という一連の「観劇」プロセスをマーケティング手法で簡易化した功績は多大であり世代を超えた影響力があるものの、発信するプログラムが新鮮さに欠くという意見は多く、芸術的な評価は高くないというのが現状である³⁵。

2-2. 公共劇場：世田谷パブリックシアターを事例に

本章では、現代に於ける公共劇場が林立していく上での歴史的・社会的背景を概説し、その変遷と現代の状況をまとめる。

³³ 神奈川県横浜市青葉区あざみ野一丁目24番地7

³⁴ 松竹演劇部門同年売上高214.6億円、東宝演劇部門同年売上高135.5億円

³⁵ 大笹（2001）より。

現在全国 698 館の劇場のうち、実に 3 分の 2 にあたる 481 館が公共劇場である。³⁶公共組織・団体が劇場を設置し始めるのは 1970 年代末期頃からであるが、それ以前から欧州では第二次世界大戦後に地域に根付く形の劇場の設置がなされていた。東京都世田谷区三軒茶屋に位置する世田谷パブリックシアター (SePT) などは設立初期段階でこれら欧州の事例を参考にしたという。

本論第 I 部〈結語〉で述べたように、全国の俳優、舞踊家、演芸家の 4 割が東京都に集中しており、神奈川県や大阪府といった大都市以外を除いて、舞台芸術の供給は東京と同じ様なものを見込むことが現実的に考えにくい。事実、一部の成功例を除き、実際は多くの公共劇場が運営に苦戦し、閉鎖、もしくは予算縮小や自主公演の中止等に追い込まれている。折しも地域振興や NPO 活動などに関心が集まる中、2005 年度から指定管理者制度が制定されるなど、公共劇場を巡る状況はここ数年変化が著しい。

ある都内公共劇場の館長は、公共劇場の今後について質問をした筆者に対し、劇場の位置する自治体の文化産業を評価しつつも、

長期的な目標を立てにくいし、そのその場でやりくりしていくしかない。企業メセナも先が見えているし、小泉政権の地方切り捨てで財政状況も悪化している。文化産業にとってはかなり厳しいんじゃないだろうか

との見解を示していた。

公共劇場の運営形態はその劇場ごとに異なってくるが、そのおおまかな分類を下記にまとめた。

タイプ	運営形態	例
①貸し館タイプ (a) 完全貸し利用提供	ホールや練習室を文化団体に有料で提供し、その利用料金収入で運営	各地の市民会館等
(b) 貸し利用+自主事業	ホールや練習室の提供を主に行っているが、上演演目を企画することも	神奈川県民ホール 杉並芸術館 等
②専属の文化団体が所属しているタイプ	専門に劇場で公演活動を行う芸術文化団体が存在し、その公演によって運営	新潟市民芸術文化会館 静岡芸術劇場
③プロデューサータイプ (芸術監督)	芸術監督が存在し、上演プログラムなどを選定する。日本には 10 の劇場がこれに当たる	世田谷パブリックシアター 新国立劇場

このうち、現在注目されているのが③プロデューサータイプ (芸術監督) の公共劇場である。単純な貸し館タイプの劇場とは異なり、これらの劇場は事業 (コンテンツ) の内容を企画・立案できるため、その劇場の独自色を打ち出しやすく、オリジナル作品や劇場のブランドイメージを作りやすいことが特徴である。会館当時より芸術監督を導入している世田谷パブリックシアターの制作担当によれば、公共劇場がオリジナル作品を打ち出すメリットについて次のように語っている。³⁷

公共劇場の存在意義というのは、区全域に向かってアピールするのが確かに最大の目的ではあるんですけど、区民を集客する目的だけで公演リストを組んでいる訳ではないんです。集客力のある演目で確実に収益を上げ、海外招聘公演や先鋭的な「尖った」公演 (=上演することで意義のある公演) を行なうことが可能になりますし、劇場を満員にすることが劇場のためでもあるんですけども、上演する意義のある演目もまた必要ではあるんですよ。

³⁶ 平成 16 年特定サービス産業実態調査報告書より

³⁷ 2007 年 5 月 17 日のインタビューによる。

次の表では、プロデューサー型公共劇場の代表的な例について、その運営形態をまとめている。

劇場名	特徴	雇用	役割	予算の決定
新国立劇場	演劇・バレエ・オペラ、それぞれの部門に芸術監督を設置	財団の理事会が選任、理事長が任免。契約期間は3年間、再任も可。再任は理事会の判断による。	作品選びや劇団選び。(俳優選びなどは不明)	理事長が予算を編成し、理事会を通して決定される
静岡芸術劇場	日本初のプロデューサー型劇場	財団の理事会が選任、理事長が任免。契約期間は3年間、再任も可。	事業の企画立案、芸術局の人員(俳優、照明、音響、舞台、衣装、演出家、制作スタッフ)の任命。	予算案の作成と執行権を持つが、事前に理事会の承認が必要
世田谷パブリックシアター (SePT)	和泉流狂言師の野村萬斎がプロデューサーで、来場者数が増加	パブリックシアターの制作部が招聘。2002年に就任して、2007年より二期目。	事業の企画立案、人員の任命権はなし。	区と財団が決定する。

現在 SePT の芸術監督の職にある和泉流狂言師の野村萬斎は、2007年のインタビュー³⁸で自身が公共劇場の芸術監督の職責について次のように語っている。

今でも「なぜここ(筆者註: SePT)にいるのかな」という気はするのですが(笑)、折角、こういう役回りになったのですから、古典芸能出身の芸術監督がいることで、現代演劇の人にも問題意識を持ってもらいたいということもあるし、世界の人々に対しても、日本の古典芸能の技術や意識がいかに舞台芸術に有効かということを示したいと思っています。

では、他の公共劇場の芸術監督はどのようなスタンスで職務に望んでいるのだろうか。一例として、新潟県新潟市が1998年に設置した公共劇場「りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館」³⁹で、2004年から舞踊部門の芸術監督にあり、日本初の公立ダンスカンパニー「Noism」を設立したダンサー・振付家の金森穰はこのように語っている。⁴⁰

Noism 以外のダンスプログラムについても責任を持ちますが、予算に限りがあるのでなかなか難しいと思います。

自分にとってスタジオで作品をつくっている時間はかけがえのない、一番幸せな時間です。しかし、それを得るためにはスタジオ外でしなければならぬことがたくさんあります。芸術監督になると決めた時に、ただ作品をつくるだけではなく、そうした仕事もやるという認識でいることは新潟にも伝えました。前例のない公立カンパニーを立ち上げた以上、コミュニケーションをとらなければならないことも多いし、覚悟はしています。

以上の証言から明らかになるのは、各劇場に着任したプロデューサー、ないし芸術監督の職責の曖昧さである。劇場の独自企画の打ち出すことが求められているにも関わらず、人事の任免権や予算の決定といった重要な責務については、劇場を運営する行政の文化財団に丸投げされており、資金調達や作品のキャスト、スタッフまでも細かに企画することのできるテレビや映画のプロデューサーと比較した時に、その業務内容の歴然とした差異が明らかである。古典芸能やコンテンポラリーダンス等個人のスペシャリティが劇場のプログラムに生かされていると捉えられなくはないものの、公共劇場というハコをアーティストの個人的な稽古場確保に貸しているだけ、もしくはアーティスト

³⁸ 文化科学研究所編 (2007: 19-20.)

³⁹ 新潟市中央区一番堀通町3-2

⁴⁰ 同上 (328)

の知名度を利用した冠ポストなのではないかと思われる向きはあるのではないだろうか。

プロデューサー側の意思決定が取りにくい現状は、行政側と劇場運営の実務スタッフの間では更に明白である。SePT と劇場を擁する世田谷区の関係性を例にとってみよう。区側の担当部署である「文化・国際・男女共同参画課」の担当者は週 2 回 SePT で行なわれるミーティングに参加し、それ以外にも財団側と頻りに連絡を取り合い日々の運営に関する相談を行なっている。行政担当者に日々の仕事をこなしながら 3, 4 年後には異なる部署へ移動になるだろうが、無論専門的な舞台芸術の知識は持ち合わせておらず、日々の業務を淡々とこなしているだけである。区民の劇場認知度の低さ等の問題意識は財団側と共有している様子だが、そこから長期的視野を前提とした具体的な問題解決を計ろうとする動きは全く感じられない。実務運営はプロに一任するという姿勢は劇場のマスタープランが練られていた 10 数年前と相違してはいないものの、実運営と責任の所在を財団に丸投げしている印象は拭い難い。また、世田谷区が定めた文化施策目標が有機的に観客動員数や区民意識に結びついているのか疑問に残り、この点について SePT 技術部のある人物は、

あいつらは何も分かっていない

とにべもなく、「街と一体化している劇場」という SePT の呼び文句についても、

舞台芸術って云うのはね、そもそもがメディアとして小規模なものなんだよ。世田谷区が文化を発信しているという、それ以上の意味は無いワケで、もともと地域のリアリティが無いものなのだから、あんな呼び文句に実体がないんだ。

とかなり冷ややかな態度をとっていた。

2-3. 舞台芸術 NPO : アートネットワーク・ジャパンを事例に

本章では、舞台芸術分野の NPO の活動概況についてまとめている。舞台芸術のマネージメントを執り行ってきたアート NPO 団体の事例を挙げた後、現在舞台芸術分野で NPO が運営を執り行っている事例を紹介し、それらの団体の特徴と課題を考察する。

全国に存在するアート NPO の数は 2002 年の 500 件から 4 年間で 1,500 件にと 3 倍以上に増加している⁴¹。舞台芸術 NPO の強みは、私営のマネージメント団体や公共劇場と比べ、地域に根ざしながらより自由度の高い文化振興を行ないやすいという点にある。筆者が参与観察を行なっている横浜の演劇・ダンスの稽古場急な坂スタジオの運営を行なっている NPO 法人アートプラットフォームは、地域に根ざしたワークショップやレクチャーといった自主事業が数多く開催し、稽古場の利用も横浜市公演の割引が着く等といったプライオリティがある。また、行政と提携を行なっているとはいえ、複数の民間企業からの資金援助をうけていることもあり、公共劇場と比較すると組織体制の自由度が高く、豊富な自主企画や海外との提携事業など、より独自色の強い組織運営を実現しているものと考えられる。

しかしながら、舞台芸術 NPO に降り掛かる課題は公共劇場のそれと比較してより深刻である。

第一にヒューマンリソースの問題である。アート NPO は、正規職員が 10 人以上 30 人未満の組織が全体の 3 割⁴²を占め、営利企業と比べると格段に少ない。また、縦型組織としての傾向が弱いだけ、組織の中での意思決定や役割の所在があやふやであるという問題がある。大企業や官庁等で普通に行なわれるはずの教育指導や人材育成が行われない為、いわゆる「世間知のない」人材の温床になる危険性を孕んでいる。筆者参与観察先などでは、大学時代の

⁴¹ NPO アートデータバンク (2007) 調べ

⁴² 前掲 (2007) 調べ

半を演劇やダンスの制作に費やし、そのままアート NPO の職に就いた者も少なくはない。以下は会社勤めを経て ANJ に関わるようになった職員の証言である。

こういう組織に入るんだったら、ちゃんと他で社会人経験してからの方がいいんじゃない？ ここはフレックスだし、お昼ご飯なんかバラバラだけど、私が前に居た会社なんかは、お昼休みは全員一緒だったし、朝の準備運動だってやってたわ。ここはそういうしがらみがない自由はあると思う。だけれども、それで本当にいいのかっていう疑問も、無くはないし、もしこういうところへの就職を考えているんなら、ちゃんと考えてから入るなり決めた方がいいと思うのよ。

また、職員が何らかの形で関わった劇団に優先的にスタジオを解放する等と公私混同がまかり通っているところも目についた。更に、もともと人材が少ないことから、他の事業にすべての正規職員が回されることで、アルバイトにかかる負担が甚大になったこともあった。中間管理職が存在しないことで身分に関係ない自由な意思疎通がとれる組織体制であるとはいえ、人材育成については多くを見直すべきである。

これは、ある技術スタッフと筆者の会話の一部である。

—～さんって、割と「何でも屋さん」ですよ。

—うん、ま、自分ではそれはちゃんと自覚してるつもりなんだよね。

—なんかこう…配水管のチューブの水漏れを、ちがう部品を繋ぎ合わせながら防ぐみたいな便利屋…よろず屋、みたいな (笑)

—うん、そいで今そこかしこから水漏れ始まってて、その補填で忙しくしてるかんじ？ (笑)

第二に、資金的な問題である。アート NPO の法人収入の平均値は 1,047 万円と NPO 法人全体の平均である 2,140 万円と比較しても格段に小さい。また、職員の平均収入も 30%が年間 50 万円未満、80%以上が 250 万円未満であり、常勤だが無給の職員がいる団体も 37%であった。ちなみに、企業メセナ協議会のスタッフによれば、筆者の参与観察先のように、アルバイトにまで交通費や少なからぬ給与が与えられるアート NPO は稀だという。

筆者の上司でも 20 代後半で実家から職場に通っている者もあり、副業で技術職や翻訳の仕事などを受けている者もいた。また、

…もっと給料あげてくれないかな…

…今月苦しいんだけど…

…ウチ給料年間 300 万円だし、大手はいいよねえ (笑) …

という発言が少なからずみられたことも事実である。無論、そこから安直に生活が苦しいことを示唆することはしないものの、数量データと照らし合わせた時に、発言の切実さは推し量ることができるのではないだろうか。

アート NPO に集う人材は皆一様にして熱意に溢れており、薄給ながらも継続が見られるのは、一重にスタッフのボランティア精神である。以下は、ある日の企画会議での発言である。

唐十朗みたいな、30 年前のイメージで語られている演劇観をどのように覆すのが課題だし、最先端の演劇を見せるべきだけど、それを見せる機会が少ないし、場所もない、クオリティも低いし…この不景気、ここが何時つぶれてもおかしくないからね その時の為に手に職をつけておくべきなのだと思うよ。大きい組織に守られている自分を認識すべき。これが永遠には続かないからね。

アート NPO リンク（2007）の全国のアート NPO を対象に行なった調査によれば、「アート NPO が抱える課題」として全体の 3 割以上の団体が、「アート NPO の特性をふまえた助成制度が整備されていない」という点を問題視している。次章以降で芸術団体への助成制度について概説をしていくが、この調査結果がもたらす示唆は大いにあるのではないだろうか。

アート NPO の組織体制やその運営目的によってはこうしたデータを一概に扱うことははばかれる。今後の研究では、公共劇場の章と同様にアート NPO の分類作業や組織形態について更に細密な調査を試みたい。

第Ⅲ部：文化政策と芸術支援活動

3-1. 国家・地方自治体の文化行政

本章では国家や地方自治体による現代舞台芸術を対象とした文化政策について概説する。

劇場などのインフラ基盤のみならず主に文化庁の採択によって芸術団体に助成される芸術文化振興基金やアーツプラン 21 等の助成金システムは、現在舞台芸術団体が運営を行う上で不可欠な金銭的サポートである。

本論文冒頭で述べたように、2007 年度の文化庁国家予算である 1016 億 5500 万（前年度 1.0%）⁴³は国家予算に占める割合の 0.12%であり、フランス（0.96%）や韓国（0.96%）のそれと比較した時にその額の少なさが分かる。また、その 3/4 は古墳などの史跡等の整備保存、国宝・重要文化財の保存、修理などの文化財保護に使用され、新進家芸術家の人材育成や文化事業への支援は全体の僅か 13.5%の 24 億円程度にとどまっている。

この芸術支援政策を具体的に見ていくと、2001 年に制定された文化芸術振興基本法と、翌 2002 年に閣議決定された「文化芸術の振興に関する基本的施策」に基づき、複数の芸術支援事業が組まれている。1996 年にはじまったアーツプラン 21 は、2002 年に名称を文化芸術創造プラン（新世紀アーツプラン）に変更し、芸術創造事業の特別支援、国際交流事業のサポート、芸術創造基盤の整備等を行っている。

1990 年に設置された芸術文化振興基金は、文化庁の予算が少なすぎるという理由から補正予算で設立されたものである。国から 541 億、民間からは 112 億の支援を合計した資金を、国立劇場の管理を行っての独立行政法人日本芸術文化振興会が行っている。毎年 1500 件近くの応募の中から半分程度の件数を採用している。また、同財団が管理・運営を行っている新国立劇場⁴⁴（1997 年開場）は日本初のオペラ、バレエ、現代演劇、現代舞踊の上演を目的とした国立の劇場であり、国立の劇場が設置された意義は日本における現代舞台芸術のインフラ基盤にとっての画期的であった。

また、2003 年に独立行政法人化された国際交流基金は、諸外国への文化発信を主軸に事業を組んだ助成金事業の一つと言えるだろう。

次に地方自治体の資金援助について述べる。1950 年代から 70 年代初頭にかけての高度経済成長期から 80 年代末期のバブル経済期を頂点に地方自治体における美術館や公共ホールの建設が相次いだが、SePT などの希少な事例を除きその多くは中身の無い「ハコもの行政」であった。一方、文化関係経費は 1993 年の 9,553 億円を頂点に減少傾向にある。その主たる原因は自治体の「施設建設費」の減少であるが、経済が逼迫すればまず削減されるのが文化であるとの解釈も可能だろう。また、公共ホールの予算規模を見てみると自主事業等の純粋な独自財源のみでの予算回収は全体のおおよそ 1/3 から 1/4 にとどまり、自治体の事業予算やその他の助成金での収入が無ければ経営が成り立たない事が立証されている。⁴⁵

筆者がインタビューをした都内にある公共劇場の関係者は、このように嘆いていた。

やっぱりね、慶応の奴らがいけないんだよ（註：筆者の所属学部は慶応大学）。小泉、竹中の地方経済切り捨て政策が地方経済にどれだけダメージを与えたのか、それは推し量って然るべきなんだ。夕張みたく破綻する所も出てくる訳だし、そのあたりはどこも苦しいよね。

以上、国家と地方自治体からの文化支援事業を概説した。舞台芸術作品に金銭サポートが不可欠であるという点は Baumol, Bowen（1966）がブロードウェイでの舞台作品を対象として証明しているが、実際にアート NPO での参与観察ではこのような発言がみられた。

⁴³ 余暇開発センター（2007）より

⁴⁴ 東京都渋谷区本町 1 丁目 1 番 1 号

⁴⁵ 世田谷パブリックシアター、ならびに神奈川県民ホールの予算から試算。

助成金なんてさ、ケタが一ケタ違えば随分違うのよ。こんな細切れな金集めてきてさあ…アウトプットを発表する場でね、そこに人を集めることができれば違うんだろうけど…金さえあればウチらが企画をたてられるじゃん！最近無茶ぶりおおいよね。

上記の発言は、日本の現代舞台芸術団体への金銭的助成は小額であるということを物語っている。また、国家の助成金の場合、平等の原則の下どのような団体に対しても公平な予算配分を義務づけられる反面、民間企業からの援助と比べて柔軟性が低いことが難点であるとされている。一度申請した通りに事業を展開しなければ、助成を取り消されてしまうこともあるようだ。

3-2. 民間企業の資金援助

本章では、企業メセナや文化財団からの助成についてまとめる。

はるか昔を遡れば世阿弥を庇護し能楽を支えた足利義満や、茶の湯の大家である千利休もまた一時は豊臣秀吉の金銭的な支えがあった。20世紀初頭に入っても1909年に三越百貨店が編成した「三越少年音楽隊」、1913年の阪急電鉄「宝塚唱歌隊（後の宝塚歌劇団）」、1919年の「資生堂ギャラリー」、1927年の「三越ホール（三越劇場）」等多くの文化事業が民間企業の手によって花開き、日本においては個人の資産家が文化活動を歴史的に支えて行ったという経緯がある。第二次世界大戦で一時はそのような民間からの芸術団体に対する資金援助は途絶えたが、63年に日本生命社長（当時）弘世現の発案によって開場した日生劇場を皮切りに、66年に紀伊国屋書店が創設した紀伊国屋演劇賞、73年の「西武劇場（後のパルコ劇場）」、89年の東急 Bunkamura 等多くの文化施設、文化事業が企業によって設立された。

1990年に設立された公益法人企業メセナ協議会は、それまでの個人の寄付によって行われてきた芸術団体への資金援助をより開かれたものにし、メセナ（ラテン語で芸術文化を保護、支援の意。宣伝広告の意味合いが強い「スポンサーシップ」と区別する為にこの語が選ばれた）への意欲を高め、啓発・普及活動や調査・顕彰等の事業を行っている。設立当初からの目標が寄付税制の改革であり、協議会が認定した芸術団体であれば、企業からの寄付税を下げシステムを構築することを眼目としている。2005年度は一社あたりおよそ8,000万円（前年度費+0.8）という結果がでている。

諸外国にもBCA（米）、ABS（英）、ADMICAL（仏）といった日本のメセナ協議会に相当する機関が存在しているが、これらと比較すると、欧米では企業が設置した特定の財団が対応にあたる事が多いのに対し、日本では企業側の担当者が一企業人としてメセナ活動に携わっているケースが多い。また、日本のメセナは株主への配当よりも社会のために貢献活動を行なっているような意識が強く、ギャラリーはまだしも劇場を所有しているのは稀だという欧米企業に対し、企業が運営している文化施設が多いこともまた日本の特徴であり、この状況は多くの財閥が文化施設を所有する韓国と類似している。更に、行政の文化支援と比較すると、より柔軟性に富み、社会課題の解決をめざす傾向にあるのが日本のメセナの特色でだと、企業メセナ協議会のスタッフは指摘している。

反面、国家や地方自治体のように平等の原則が必ずしも当て嵌まらず、特定の団体への支援になりがちなのが民間企業からの資金援助の難点である。また、医療や環境といった分野と比較した際に、芸術分野の助成は「企業の支援にはアートが必要である」というメッセージを盛り込む方法が得意ではなく、欧米の芸術団体と比較すると金銭サポートへのフィードバックの手法が手ぬるいようだ。更に、企業イメージの向上にメセナがプラスに働くとはいえ、日本でのメセナの認知度は決して高いとはいえず、金を出して芸術団体を支援をするような篤志家は数が限られているというのが現状である。

企業メセナ協議会のあるスタッフは近年、劇団員・ダンサーらアーティストにとって「助成金の弊害」が顕われてきているのではないかと興味深い指摘をした。

アーティストにとって何かを創る、という欲求以前よりも協賛した企業向けのクリエイションになる傾向があるんじゃないかしら。それはまあ、舞台の人は昔から反骨精神に富んでいるし、そもそも芸術家って、こちら側と築き上げて来た信頼関係をさも簡単に裏切っちゃうこともあるし、こっちが不快な事も平気でやるからね。まあ、そういった人材とうまく付き合いながらお互いに成果をあげるべきなんだけど、評価を気にしすぎるあまり作品に「毒」が無い、当たり障りのない表現は求められないの。

また、平田（2001）のように「芸術立国」を謳いながら、その実芸術家のライフラインを布くためだけのようないんフラ提言については次のように釘をさした。

極論からいえば、環境や医療みたくアートが異分野と交流をもつべきなのよね。「その業界だけ」ではもう手遅れなのよ。劇団四季みたいなオーディエンスのマス化も重要なんだけど、それだけじゃなくて、「支え手」のマス化も図るべきなのよ、福原さん（筆者註：福原義春資生堂名誉会長・企業メセナ協議会理事長）が「これからは中間支援だ」ってしきりにおっしゃっているけど、税制の改革等で積極性を促して、官民とアートNPOがもっと連携できるシステムを作るべきね。

こういった外部からの現状認識について実際の舞台芸術関係者はどのような危機意識があるのだろうか。ある制作者は、これまでの演劇やダンスの制作手法がもたらした負の側面を次のように語った。

舞台芸術の分業の弊害はあると思う。音楽であれば自分でCDもつくるし、フライヤーもつくるのに。役者が自分のマネジメントをしなかったり、アーティストとマネジャーの対話が少ないのは、問題なんじゃない？

以上の発言をまとめると、舞台芸術業界での極めて限定された範囲内でのセクショナリズム争いは、劇団員やダンサーたちの表現活動への意識の在り方にも繋がってきているという点に尽きるのではないだろうか。佐藤（1999）が指摘した小劇場演劇人の「アマチュア性」と「プロ意識」の隔たりはこれまで述べて来た様な舞台芸術界の閉じられた制度設計が微に細に影響を及ぼしているものと考えられる。

結論

ここまでの論によって、舞台芸術業界の一種ムラ社会的とも言える閉鎖的な構造の一端が明らかになった。結論では、序論でも提示した本論文の主題、すなわち、舞台芸術業界の生産サイクルの可能性と、芸術性を保ちながらも経済性を得ることのできる業界へと発展できるのか、可能性を示唆する。

1-1. 産業化への道

金子（2002）は、市場や政府の失敗が続いた 20 世紀者社会の反省から、今後は行政や民間企業だけではなく中間組織の NPO や NGO、ボランティアがネットワークで結ばれた協力体制をとることで、社会資本を最大限に発揮し、取引コストを下げた問題解決を図るコミュニティ・ソリューションが望まれると示唆した。また、根本（2005）は、経済政策のみに偏らない芸術文化を振興したバランスのとれた日本再建の必要性を説き、大企業を中心ではない、中小企業の連携と都市同士のネットワークによって活発な相互作用を展開する文化政策のモデルを論じた。では、舞台芸術団体の金銭的、人材的のネットワーク構築と問題解決の為にはどのような手法が望まれるだろうか。

現状では芸術家とマネジメント団体がそれぞれが自分たちの足場を守ることで手一杯になっており、地方公共団体や財団、企業からの資金援助に頼りきっているという特徴がある。この問題を解決する為、各団体のネットワークを今まで以上に強固にすることで、舞台芸術作品を広く消費者に届けるインフラ基盤の充実させることが期待されるだろう。

また、各国からのアーティスト、プロデューサーを交えた国際フェスティバルをより活性化させることで、作品の質とバイヤーの競争力を高め、芸術作品の売買を促進させることが課題としてあげられる。2008 年まで ANJ が主催で毎年 2, 3 月に開催された東京国際芸術祭は 2009 年度から東京都や豊島区との提携で「フェスティバルトーカー⁴⁶⁾」と装いを改め、平田オリザや蜷川幸雄、山海塾など国際的に著名な日本人アーティストの作品をもってより大きな芸術祭を開催した。また、同時期に開催される東京芸術見本市は舞台芸術作品の売買の場としての昨日を有している。しかしながら、これらのイベントの規模が日本ではまだ小さく、舞台芸術業界全体を巻き込むだけの大きなムーブメントになっているとは言い難い現実がある。2007 年度の東京国際芸術祭へ参加した団体が 38 劇団であったのに対し、国際的な舞台芸術の祭典であるアヴィニョン演劇祭への参加団体は 600 劇団と、そもそもの規模が異なる。

更に、今後舞台芸術に従事する専門家を育成するための教育インフラの構築について議論が必要だ。現在、俳優、ダンサー、演出家等を育成する教育システムが桜美林大学等を中心に徐々に広がりつつあり、国立の養成所も開設される等、徐々に教育基盤が整いつつあるが、現状は俳優、ダンサーともにアマチュアあがりの者が大多数である。また、公共劇場で働く人材の育成のために、SePT では、「公共劇場のマネジメント講座」と題し、社会人経験者を対象に 10 ヶ月の研修プログラムを行なっている。毎年 5～10 名程度の応募者に現場での勤務を経験させることによって、将来的に育成した人材を地方の公共劇場に輩出する仕組みを構築することを目指している。一方で、この制度に学位はつかず、就職先の保証が無く、今後は大学や地方公共劇場との提携事業が望まれるだろう。

同じく SePT では、地域の小中学生を対象にした演劇のワークショップを開催し認知度を高めるとともに、若手のアーティストへの雇用機会とさせるような試みも広がっている。ただ、成績評価が関わることで既存の教育カリキュラムに取り込むことの困難であることや、演劇教育への理解の獲得がまだ難しく、お遊戯会・学芸会の延長としてみられてしまい、参加とクオリティのジレンマがあるという。⁴⁷⁾更に、このシステム自体がアーティストへ十分な経済援助になっているとはまだ言い難い現実がある。

舞台芸術のアートマネジャーの労働環境については、企業メセナ協議会シニア・プログラム・オフィサー・若林朋子氏が、アート業界全般に関わる問題として、人材育成と同時に安定した社会保障制度の促進を求めることを、「R25、

⁴⁶⁾ 2009 年 2 月 26 日から 3 月 29 日まで、豊島区の 3 劇場で国内外の約 20 団体が参加した。

⁴⁷⁾ 2007 年に実施した SePT 学芸部担当者へのインタビューより。

R35 問題」(25歳で働き過ぎで体を壊し、35歳で人生の岐路に立ち選択に直面するアート制作者たちの現状を憂いた若林氏の造語)として2007年9月の文化審議会文化政策部会で提言している⁴⁸。

1-2 現代舞台芸術という<文化>

大衆社会の中で芸術作品が消費され、文化が産業化されることへの懸念を示唆したのは Horkheimer, Adorno (1947) であるが、音楽や映画産業はまだしも、舞台芸術においては国家や民間企業からの援助と協力体制が不可欠である。他の芸術文化と比較した際に「公共圏」⁴⁹に位置する現代舞台芸術の立ち位置については、今後も調査を続けていきたい。一方で、Foulquié (1961) の”culture”の定義についての議論を例に挙げる間でもなく、「文化」といった言葉自体の捉え方が多様であり、定義は極めて曖昧模糊としている。さらに厄介な事に、Bourdieu (1979) が同じ文化や理念を共有している社会的領域でも、常にその変動が隣り合わせであることを立証している。

Nye (2004) のソフト・パワー論のように、ひとつの文化現象を相対的に体系化させる為には、外交政策、交流活動、ブランド戦略、技術開発などの長期的な投資が不可欠であり、仮に他の政策面で失敗した場合、この地道な努力が水の泡になる危うさも孕んでいるのだ。そしてまた、軍事力、経済力のように計量化ができない文化は、そもそも計量化できないものなのであるとはいえ、その効果の測定が困難であり、分散的で漠然としている感は否めない。

これまでの研究過程では制作側の声を中心にして現代舞台芸術の現状をまとめるに留まったが、今後は現代演劇、現代ダンスの歴史をより深く掘り下げ、日本の舞台芸術の文化政策にはどのような形が求められるのか、現行の文化政策は真に理想型なのか、改善する為にどのような議論が求められるのか、劇団員やダンサーの声を織り交ぜながら探って行きたい。

2年程前の話である。とある大手出版社の編集者とレストランで同席した際に、筆者が演劇・ダンスの研究をしていることを話すと、具体的にどのような作品を観ているのかと問われた。その時はたまたま歌舞伎や能、人形浄瑠璃などをよく観ていたこともあってそのように話すと、「随分、ちゃんとしたモノがお好きなんですね」と返答されムツと思った。その編集者はまた、今度自分が携わっている文芸誌で演劇特集を組むから楽しみに待っていてくれと筆者に自慢気に呟いたため、翌月発売になった雑誌を手にとったのだが、そこには小劇場の若手劇作家・演出家の座談会や戯曲が掲載されていた。それは「総力特集」と銘打たれた割に著名人の座談会と戯曲、インタビューにコラムだけで構成され、全体の1/3にも満たない掲載誌面であった。私は、先の編集者との会話を逡巡させながら、この貧しい誌面を煮え切らない思いで見つめていた時の事を昨日のように憶えている。

この編集者の発言から鑑みるに、小劇場演劇とは「ちゃんとしていないモノ」の部類に入るのだろう。では、舞台芸術において「ちゃんとしているモノ」と「ちゃんとしていないモノ」の境界はどこにあるのか。そして、「ちゃんとしていない」文化とカテゴライズされることを甘受してしまった現代演劇・現代ダンスは、いつの日か「ちゃんとした」文化と認知されるのだろうか。本論に学部3年を費やし、またこれから修士の2年間をかけて展開させる矜持は、芸術と文化という不幸なジレンマへ放り出された現代舞台芸術界への懐疑に他ならない。

⁴⁸ 文化庁 (09/03/17)

⁴⁹ Habermas (1962) や石山 (2006) を参照。

参考資料

序論

1-1. 研究背景

- Abbing, Hans “*Why are artists poor?*”, Amsterdam University Press, 2002. (ハンス・アビング著, 山本和弘訳 『金と芸術：なぜアーティストは貧乏なのか?』, グラムブックス, 2007.)
- Kotler, Philip., Kotler, Neil G. “*Museum strategy and marketing*”, John Wiley & Sons, 1998, (フィリップ・コトラー, ニール・コトラー著, 井関利明, 石田和晴訳 『ミュージアム・マーケティング』, 第一法規, 2006.)
- Throsby, David “*Economic and culture*”, Cambridge: Cambridge University Press, 2001. (デイヴィッド・スロスビー著, 中谷武雄・後藤和子監訳 『文化経済学入門：創造性の探求から都市再生まで』, 日本経済新聞社, 2002.)
- 金子郁容 『新版 コミュニティ・ソリューション ボランティアな問題解決にむけて』, 岩波書店, 2002.
- 後藤和子編 『文化政策学：法・経済・マネジメント』, 有斐閣, 2001.
- 小林真理 『文化権の確立に向けて：文化振興法の国際比較と日本の現実』, 勁草書房, 2004.
- 佐藤健二, 吉見俊哉編 『文化の社会学』, 有斐閣, 2007.
- 白石克孝, 富野暉一郎, 広原盛明 『現代のまちづくりと地域社会の変革』, 学芸出版社, 2002.
- 日本芸能実演家団体協議会編 『芸術文化にかかわる法制<資料集>：芸術文化基本法の制定に向けて』, 日本芸能実演家団体協議会, 2001.
- 端信行, 中谷武雄編 『文化によるまちづくりと文化経済』, 晃洋書房, 2006.
- 町村敬志, 吉見俊哉編著 『市民参加型社会とは：愛知万博計画過程と公共圏の再創造』, 有斐閣, 2005.

1-2. 研究目的

- Baumol, William J. and Bowen, William G. “*Performing arts the economic dilemma: a study of problems common to theater, opera, music and dance*”, MIT Press, 1966. (ウィリアム・J・ボウモル, ウィリアム・G・ボウエン著, 池上惇・渡辺守章監訳 『舞台芸術：芸術と経済のジレンマ』, 芸団協出版部, 1994)
- Williams, Raymond. “*Culture*”, William Collins Sons & Co., Ltd, 1981 (レイモンド・ウィリアムズ著, 小池民男訳 『文化とは』, 晶文社, 1985.)
- 芸術文化振興連絡会議<PAN> 「法人制度検討のための調査報告書」, 『NPO と芸術文化』, 芸術文化振興連絡会議<PAN>, 1997.
- 佐藤郁哉 『現代演劇のフィールドワーク 芸術生産の文化社会学』, 東京大学出版会, 1999.
- 曾田修司 「舞台芸術の国際交流支援活動」, 『NPO 基礎講座 (3)』ぎょうせい, 1999.
- 中矢一義他 『公共ホールの政策評価—「指定管理者制度」時代に向けて』, 慶應義塾大学出版会, 2005.
- ニッセイ基礎研究所 『北九州芸術劇場事業評価報告書』, 2005.
- 日本芸能実演家団体協議会編 『芸術文化にかかわる法制<資料集>：芸術文化基本法の制定に向けて』, 日本芸能実演家団体協議会, 2001.
- 吉見俊哉編 『メディア・スタディーズ』, せりか書房, 2000.
- 編 『カルチュラル・スタディーズ』, 講談社, 2001.
- 吉本光宏 「世田谷パブリックシアターの事業評価を試みる」, 『PT』2001年7月号.
- 和田充夫 『関係性マーケティングと演劇消費：熱烈ファンの創造と維持の構図』, ダイヤモンド社, 1999.

1-3. 研究方法

Hall, Stuart. 'Encoding/Decoding', in Hall, S. et al., ed. "Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972-79." (Routledge, 1980)

Willis, Paul E. "Learning to labour: how working class kids get working class jobs", Routledge, New York, 1977.

(ポール・ウィリス著；熊沢誠、山田潤訳 『ハマータウンの野郎ども』，筑摩書房，1996.)

Whyte, William Foote, "Street corner society. 4th ed.", Univ. of Chicago Press, 1993. (W.F. ホワイト著；奥田道大, 有里典三訳 『ストリート・コーナー・ソサエティ』，有斐閣，2000..)

「アートNPOの取り組み その広がり」と課題 NPO 法人アートネットワーク・ジャパン」，アートNPO (2007.)

小林進 『芸術と経営—理論・実務・リサーチ—』，雄山社，2004.

桜井厚, 小林多寿子 『ライフストーリー・インタビュー：質的研究入門』，せりか書房，2005.

佐藤郁哉 『フィールドワーク 書を持って街へ出よう』，1992, 新曜社

———— 『フィールドワークの技法 問いを育てる、仮説をきたえる』，2006, 新曜社

清水裕之, 菊池誠編著 『アーツ・マネジメント』，放送大学教育振興会，2006.

平田オリザ 『芸術立国論』，集英社，2001.

根木昭 『政策形成とマネジメント』，放送大学教育振興会，2002.

吉本光宏 「世田谷パブリックシアターの事業評価を試みる」，『PT』2001年7月号.

本論

第I部：現代舞台芸術概説

1-1. 現代演劇

岡田利規, 前田司郎, 三浦大輔, 柳美里 「新世代の超リアル演劇論」，『文學界』2007年11月号, 文藝春秋.

大笹吉雄 『日本現代演劇史 明治・大正篇, 大正・昭和初期篇, 昭和戦前篇, 昭和戦中篇 1-3, 昭和戦後篇 1-2』，白水社，1985-2001.

『如月小春は広場だった』編集委員会編 『如月小春は広場だった—六〇人が語る如月小春—』，新宿書房，2001.

芸能文化情報センター編 『芸能白書：数字にみる日本の芸能』，日本芸能実演家団体協議会，2001.

扇田昭彦 『才能の森 現代演劇の創り手たち』，朝日新聞社，2005.

———— 『日本の現代演劇』，岩波書店，1995.

———— 『劇談：現代演劇の潮流』，小学館，2001.

日本芸能実演家団体協議会 『芸能活動の構造変化：この10年の光と影』，丸善，2007.

長谷部浩 『野田秀樹論』 河出書房新社，2005.

『ユリイカ 特集*この小劇場を観よ!』，青土社，2005年7月号

『ユリイカ：臨時増刊号 総特集野田秀樹』，青土社，2001.

余暇開発センター 『レジャー白書 2007』，2007.

1-2. 現代ダンス

ダンスマガジン編集部編集・制作 『ダンス・ハンドブック 改訂新版』，新書館，1999.

乗越たかお 『コンテンポラリー・ダンス徹底ガイドHYPER』，作品社，2006.

原田広美 『舞踏 (BUTOH) 大全：暗黒と光の王国』，現代書館，2004.

余暇開発センター 『レジャー白書 2007』，2007.

第II部：舞台芸術団体のマネジメント

2-1. 私営の舞台芸術マネジメント

浅利慶太 『時の光の中で 劇団四季主宰者の戦後史』, 文藝春秋, 2004
大笹吉雄 「浅利慶太論—凍える青春」, 『戦後演劇を撃つ』, 中央公論新社, 2001.
川又啓子 「事例研究：劇団四季—文化とマーケティングの融合—」, 『文化経済学』 1 (1) : p.55-62. (1998)
劇団四季編 『劇団四季半世紀の軌跡：62 人の証言』, 日之出出版, 2003
紺野一彦 『劇団四季の謎』, ベストブック, 2003
松崎哲久 『劇団四季と浅利慶太』 文藝春秋, 2002

2-2. 公共劇場

衛紀生, 本杉省三編著 『地域に生きる劇場』, 芸団協出版部, 2000. 2.
衛紀生 「終わりの始まり」のあとに来るもの 地域劇場が果たすべき使命とは (『悲劇喜劇』, 2004 年 6 月号)
—— 「芸術監督に経営を委ねる公共ホールの「不思議」」 (『演劇人』 2005 第 19 号)
大岡淳 「魅力的な大人でいられる場所—世田谷パブリックシアターの五年間」 (『テアトロ』, 2002 年 12 月号)
清水裕之 『21 世紀の地域劇場：パブリックシアターの理念、空間、組織、運営への提案』, 鹿島出版会, 1999.
『世田谷パブリックシアター アニュアルレポート』 (財団法人 世田谷区コミュニティ振興交流財団, 2003 年)
中山浩男 『進化する劇場：舞台の裏側は面白い』, 新評論, 2006.
文化科学研究所編 「現代に呼吸する狂言師野村萬斎が挑む 新たなトータル・シアターの現在」, 『パフォーミング
アーツにみる日本人の文化力：アーティスト 30 人のロングインタビュー集 2004-2007』, 水曜社, 2007.
—— 「29 歳の芸術監督 日本発 金森穰が語る公立ダンスカンパニーの未来」, 出典同上
松井憲太郎 「演劇の公共圏にむかって—世田谷パブリックシアターの活動—」 (『舞台芸術 05』, 20004)

2-3. アート NPO

アート NPO リンク編 『アート NPO データバンク 2007』, アート NPO リンク, 2007.
吉本光宏 「アート NPO の原動力」, 『地域創造』, 2003 年冬号 Vol.15.

第Ⅲ部：文化政策と芸術支援活動

3-1. 国家・地方自治体の文化行政

伊藤裕夫他編集 『なぜ、企業はメセナをするのか?—企業とパートナーを組みたいあなたへ』, 企業メセナ協議会,
2000.
後藤和子 『芸術文化の公共政策』, 勁草書房, 1998.
日本芸能実演家団体協議会編 『芸術文化にかかわる法制<資料集>：芸術文化基本法の制定に向けて』, 日本芸能実
会, 2001.

3-2. 民間企業の資金援助

伊藤裕夫 「企業メセナ 10 年の歩みと今後の課題」, 『文化経済学』 1 (4) : p.19-26 (1999)
柿崎孝夫 『企業を文化で語る。：メセナ再考考え方から現状まで』, 東京美術, 2007.
加藤種男 「芸術文化支援 (メセナ) の新たな方向—企業メセナ活動の変化に着目して—」, 『文化経済学』 3 (2) :
p.21-27 (2002)
企業メセナ協議会 研究部会 『企業メセナの新たな展開—アート NPO との連携—』, 企業メセナ協議会 研究部
会, 2004.
根本長兵衛 『文化とメセナ：ヨーロッパ/日本：交流と対話：街が再生し、市民がよみがえる』, 人文書院, 2005.

3. 結論

3-1. 産業化への道

金子郁容 『新版 コミュニティ・ソリューション ボランティアな問題解決にむけて』, 岩波書店, 2002.

文化庁 『文化審議会文化政策部会 (第2回) 議事日程』

(http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/05_02/gijisidai.html) , 09/03/17.

根本長兵衛 『文化とメセナ：ヨーロッパ/日本：交流と対話：街が再生し、市民がよみがえる』, 人文書院, 2005.

3-2. 現代舞台芸術という<文化>

Bourdieu, Pierre. “*La distinction*”, Editions de Minuit, 1979 (ピエール・ブルデュー [著]; 石井洋二郎訳 『ディスタンクシオン：社会的判断力批判 I, II』, 藤原書店, 1990.)

Habermas, Jurgen “*Strukturwandel der Öffentlichkeit. Neuwied*”, Luchterhand, 1962 (ユルゲン・ハーバーマス 著; 細谷貞雄, 山田正行訳 『公共性の構造転換：市民社会の一カテゴリーについての探究』, 未来社, 1994)

Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. “*Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente*”, Amsterdam : Querido, 1947 (ホルクハイマー, アドルノ著; 徳永恂訳 『啓蒙の弁証法：哲学的断想』, 岩波書店, 2007)

Nye, Joseph S., Jr.,” “Soft power : the means to success in world politics”, Public Affairs, 2004 (ジョセフ・S・ナイ 著; 山岡洋一訳 『ソフト・パワー：21世紀国際政治を制する見えざる力』, 日本経済新聞社, 2004.)

Foucault, Paul “*Cours de philosophie 1 La Connaissance*”, Delmas, 1961. (P. フルキエ著; 中村雄二郎, 福居純 訳 『哲学講義 1. 認識 1』, 筑摩書房, 1997)

石山文彦 「多文化社会と文化の公共性 文化政策と多文化主義のアプローチ」, 『公共性の法哲学』, ナカニシヤ出版, 2006