

# 卒業論文 「演劇活動への助成」

1 0 1 - 1 1 5 金子朱江

## 目次

はじめに

第1章 助成の必要性

第2章 助成への期待の高まり

第3章 助成支援機関の誕生

3 - 国による助成

3 - 企業メセナ、企業メセナ協議会

3 - 地方自治体によるホール建設

第4章 助成の実際

4 - 被助成側（劇団）

4 - 助成側（国や地方自治体）

4 - ホールラッシュの裏側

まとめ

## はじめに

本論文のテーマは「演劇活動への助成」である。現代の日本における演劇業界は、巨大資本を武器に自前の劇団を建設し利益をあげている一握りの大手劇団を除くと、産業として成り立っているとは言い難い。しかし、そのような状況を改善し、文化としての芸術を盛んにするという名目で、1980年代から、文化庁をはじめとする各種の助成金支援団体が誕生し、地方自治体による公共ホールの建設ラッシュがおこった。本論では、それらの助成システムの成り立ちを踏まえた上で、助成金を得たことによって劇団の活動はどう変化したのか明らかにしていく。

## 第1章 助成の必要性

助成金は、芸術活動を行う上で必要不可欠なものではない。また、国や地方自治体、企業などからの助成金を受け取ることで、芸術が純粋なものではなくなってしまうと捉える演劇人は多い。しかしその一方で、青年団、劇団 新感線など、助成によって劇団の財政状況が改善し、演劇をして「食べて」いけるようになった、もしくは公演時の赤字が埋め合わされたという場合もまた、多く存在する。突き詰めていけば、助成を受けるか受けないかは結局本人の意思によることであるが、本論文においては、「助成を受けること」を前提として取り上げる。

また、助成を受けることは、劇団運営にとって非常に有効かつ、妥当な手段である。海外と比較してみると、劇団の総収入に対して助成金の占める割合は、最も少ないアメリカで30%、フランスでは80%になっている。日本においてこの値は、劇団にもよるが著しく低く、3%程度でしかない。また、助成を受けることができる劇団も限られている。このような状況においては、公演をするたびに赤字が増え、劇団員が自腹を切って活動を行うという劇団が多く存在するのも当然のことである。

もとより、演劇における収益性は極めて低い。具体例として、演劇集団キャラメルボックスの活動を挙げると、同劇団は旗揚げ以来着実に観客動員数を伸ばし、1996年の時点では東京公演と関西公演を合わせて2万2000人を動員した。それにも関わらず公演自体の収支は赤字で、銀行からの借り入れなどで埋め合わせているのだという。公演がうまくいった場合でも、制作費とほぼ同額にしかならない。これらの赤字や、人件費、稽古場と事務所の維持費などは、台本、DVD、CDなどのグッズ収入によってまかなっているのだという。

このような芸術活動の収支活動を分析し、助成の必要性を論理的に裏付けたのが伊藤裕夫の論「経済基盤」である。この論では、個々の芸術団体レベルの収支の基本構造がモデルとしてあらわされている。(表1-a)支出面では事業活動経費と日常的経費、収入では事業収入と非事業収入、自己負担によって示される。実際、日本における演劇、ダンス、バレエなどの舞台芸術では、収入のうちで自己負担の占める割合が極めて高い。(表1-b)先述のキャラメルボックスの例でも分かるように、興業的に見て「成功した」劇団ですら、自腹は切らないものの採算すれすれで運営されている。日本におけるこのような劇団の現状からして、「芝居で食うこと」がいかに難しいことであるかが明らかになる。劇団運営の理想像は、自己負担金がゼロに近い状態

で収入総額が増加し、芸術家の所得が十分に確保されることである。事業収入のうち、直接収入は拡大が簡単には見込めず、講演や教授活動による派生収入に頼れば、それだけ芸術活動そのものに割く時間が減少する。このような状況下で期待されるのが、公的補助などの非事業収入の拡大なのである。芸術が、大量生産できないという性格を持つ以上、それに見合った収支方法を確立しなければならないのである。

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	公的補助	

表1 - a、芸術団体の収支構造

市場からの収入			支援		自己負担
芸術事業収入	派生収入	企業協賛	寄付助成	公的補助	

表1 - b、芸術団体の収入構造の現実

## 第2章 助成への期待の高まり

1980年代の小劇場ブームと同時期に、文化行政ブーム・メセナブームが起こり、その先駆けとして全国各地で公立ホールの建設ラッシュが始まった。1990年代に入ると、芸術文化振興基金が創設され、企業メセナ協議会が発足した。さらに1997年には、新国立劇場が開場した。これらは、芸術に対する行政、民間からの助成が拡大してきたことを象徴する出来事であった。同時に、それまで大半が劇団員の持ち出しでまかなわれていた劇団運営費を、助成金という外部からの収入に置き換えることによって劇団の財政状況が好転し、より質の高い作品を生み出すことが可能であるという期待を、演劇人、特に小劇場公演を行う劇団員たちにもたらした。平成16年度の芸術文化振興基金助成対象採択状況を見てみると、「現代舞台芸術創造普及活動」（表2）として括られた音楽・舞踏・演劇の助成金交付予定総額は5億6780万円、その中で演劇は3億5710万円を充てられており、総額の約63パーセントを占めている。ただし、助成対象の採択件数も三分野の中で最も多く、一件あたりの交付額を単純計算してみると音楽が約325万円、舞踏が約187万円、演劇が約354万円となり、音楽分野と比較して大きな差がある訳ではない。

助成対象分野	応募件数	採択件数	助成金交付予定額（万円）
音楽	197	47	152,70

舞踏	97	31	58,000
演劇	362	101	357,100
合計	656	179	567,800

表2・平成16年度現代舞台芸術創造普及活動

とは言え、これまでの演劇分野と音楽分野の助成交付金額の差（表3）を見れば、ここ十年あまりでいかに演劇が文化として認知されてきたかは歴然としている。1980年代の黄金期から、バブル崩壊によって一旦は下火になりかけた文化活動への助成が、最近になって再び盛り上がりを見せている。

ところが、この文化行政ブームの裏側には、日本という国家や各地の自治体のビジョンと、演劇人達が思い描くビジョンとの間にずれや食い違いがあった。その食い違いは、現在の文化活動助成において良い方向に修正されているものもあれば、いまだに存在し続けているものもある。1980年代から現在までの、助成システムの成立過程を追って、その有効性と問題点を明らかにしていきたい。

	1990年	1992年	1994年	1996年	1998年
<b>演劇分野</b> 助成件数 (件)	151	126	107	112	109
同助成総額(万円)	28448	35090	36320	31920	27800
同平均助成額(万円)	559	278	339	285	255
<b>音楽分野</b> 助成件数 (件)	113	95	87	56	58
同助成総額(万円)	57676	37880	68380	38960	28500
同平均助成額(万円)	510	399	786	696	491

表3、芸術文化振興基金（現代舞台芸術創造普及活動）における演劇部門と音楽部門の比較

### 第3章 助成支援機関の誕生

1980年代、バブル期の日本では大企業による文化活動の支援が盛んになった。野田秀樹主催の「夢の遊眠社」には三菱自動車やJR東海、鴻上尚司率いる「第三舞台」にはサントリーといった企業がスポンサーとなり、公演の協賛や後援だけでなく、冠公演も多く行われた。この時期の公演チラシには企業名が大々的に印刷してあるものも少なくない。小劇場ブームとバブル期が重なったことにより、企業は自社の文化活動への貢献度の高さを表すため、また利益を消費者に還元するという姿勢を示すための格好の対象として、演劇への支援を行った。しかし、1980年代後半から90

年代にかけてのバブル崩壊によって、公演のチラシからは次第に企業名が消えていくようになった。それに代わって、芸術文化振興基金、アーツプラン21といった団体名が登場するようになる。

現在、文化活動に対して助成を行っている団体は、国、民間の公益法人、企業協賛（企業メセナ）、自治体とその公益法人、公益信託、地域メセナといったものが挙げられる。ここでは、主として国による支援と企業メセナ、そして地方自治体の公共ホール建設の三点について取り上げていきたい。これらの助成活動は1980年代からの文化行政ブーム・企業協賛ブームの担い手であり、現在の芸術活動に対する助成のあり方に大きく関わっている活動だからである。加えて、助成側と被助成側だけでなく、その仲介役を担う企業メセナ協議会という社団法人の活動についても注目したい。

### < 3 - 国からの助成 >

日本において、文化活動への国家的な資金サポートの値は低い。文化政策に費やすのは国家予算のわずか0.1パーセント程度なのである。バブルが終わり、劇団が企業からのサポートを見込めなくなった時期に、このような状況を打破し、文化行政ブームのきっかけを作ったのは、文部省系の特殊法人「日本芸術文化振興会」によって運営される「芸術文化振興基金」の設立である。それ以前にも文化庁は「民間芸術等振興費補助金」を設けていたが、演劇については総額一億円程度しか充てられておらず、一般公募制度もなかった。これによって助成金の総額が増え、助成対象は大きく広がった。その後、文化庁が民間芸術等振興費補助金に代わって「アーツプラン21（現在は「文化庁文化芸術創造プラン」。平成14年に改名）」を設立した。これは、芸術文化振興基金の問題点をカバーする目的で予算を再編成したものであり、この二つの活動は、お互いを補い合う形で助成活動を拡大してきたのである。（表4）ともに一件あたり最大数千万円の助成を行う場合もあるが、それぞれが助成対象とする芸術活動には若干の違いがある。

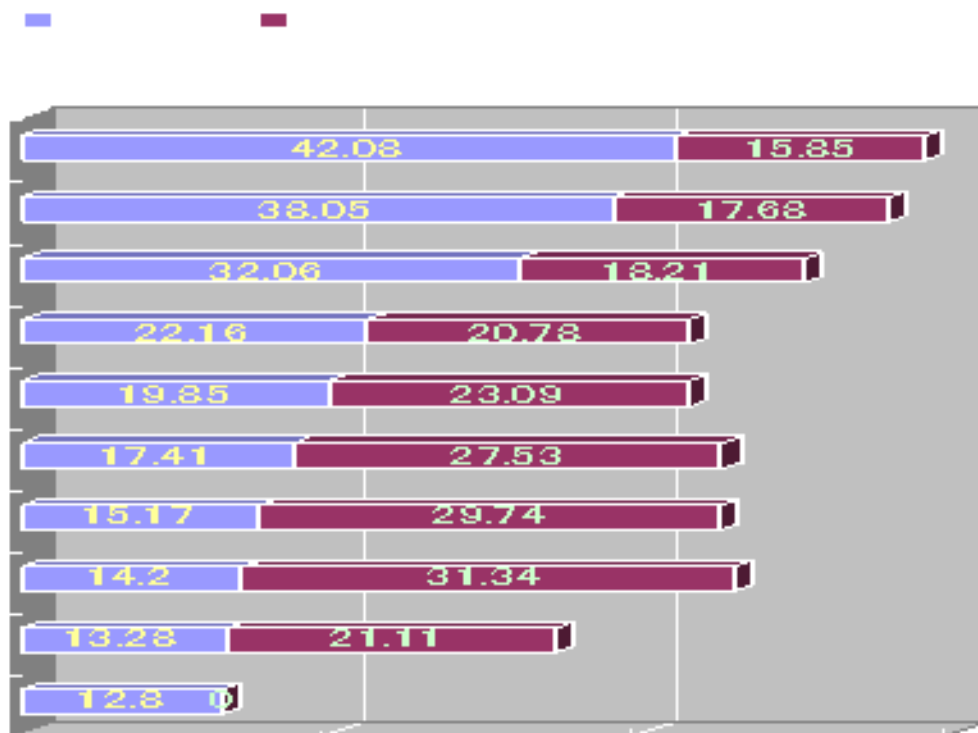


表 4、文化庁関連芸術文化活動支援予算の推移

芸術文化振興基金は、1990年に政府からの出資金530億円と、民間からの寄付112億円の計642億円を原資として創設され、「その運用益をもって我が国の芸術の創造、普及を図るための活動や地域の文化活動などを支援する」という目的を掲げている。寄付を行っている民間企業は、平成16年度4月1日の時点で126社あり、保険会社や銀行、電気機器といった業種が多い。「一社あたり一億円を一応の目途としてご寄付をいただいている」という説明が示すように、名を連ねるのは業界大手の企業ばかりである。助成対象は毎年度一回公募を行い、現代舞台芸術活動の他に、伝統芸能、美術、映画などの活動や、地域文化振興活動に対する交付なども行う。交付件数は毎年約100件、総額は年平均約12億5000万円になる（平成10年度～16年度の平均）。助成対象の審査については、芸術に高い識見を持つ15名の委員で構成された芸術文化振興基金委員会を設置し、その下に4つの分野別の部会、11の専門委員会を置く組織を形成している。前年の11月ごろから委員会内で審査の方法を審議するところから始まり、12月中旬までに応募された書類は、振興会の理事会からすべての部会・委員会を通して調査審議され、最終的に理事会に答申されるという段階を踏む。その後、助成対象となる活動と助成金額が決定される。審査期間は、約5ヶ月。書類を提出した翌年の4月に助成対象活動が決定する。

一方、文化庁による支援「芸術団体重点支援事業」は、芸術文化振興基金とは異なり、一回の応募で3年間継続した助成金を受けられることができる。この支援システムは、1996年に、文化庁が従来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た「アーツプラン21」を母体としている。文化庁において、1995年度の文化支援事業の総額が22億1600万円であったのに対し、1996年度は32億6000万円と約5割増大させ、21世紀までに日本における芸術文化を充実

させることを目的とした。このシステムが構築されたのは、先述の芸術文化振興基金の支給があまりに平均的であり、芸術活動の質を向上させるという目的に沿わないのではないか、という問題点を解決するためだった。アーツプラン21は、「我が国を代表する団体」に対して重点的に3年間の継続した助成を行うというシステムを取っている。初年度には青年団、文学座など15団体が助成対象として選ばれ、総額2億円が支給された。アーツプラン21は平成14年に再編成し「芸術団体重点支援事業」と名前を変えたが、根本的な理念は受け継がれており、あくまで「トップレベルの芸術創造」への支援をコンセプトにしている。

国家予算における割合は少ないものの、国による文化活動への関心は年々高まりを見せている。また、芸術文化振興基金は、「前衛的な芸術活動」も助成対象として交付を行っている。

### < 3 - 企業メセナ・企業メセナ協議会 >

企業メセナの大意は、支援の見返りを求めないという点にある。「メセナ (mecenat)」は、芸術文化支援を意味するフランス語であり、日本に企業メセナ協議会が発足した際にこの言葉が導入された。

1990年2月、企業によるメセナ活動の活性化を目的として、民間法人「企業メセナ協議会」が発足した。会長兼理事長には株式会社資生堂の福原義春名誉会長が就任した。主な事業は、企業メセナの普及、調査、助成認定などである。この中で特に注目したいのが「助成認定」活動である。認定を受けた芸術・文化活動に対して助成金支援を行う場合、企業はまず企業メセナ協議会に寄付金として支援金を収め、そのお金が協議会から芸術団体へ助成金として交付される。企業メセナ協議会を仲介することによって、その資金は「損金算入」「所得控除」として企業会計上の処理をすることができる。従って直接の資金援助を行うよりも企業にとってのメリットが大きくなり、助成額、助成件数の増大につながるのである。「助成認定」は一般公募されており、一回の公演ごとに認定される。ひとつの劇団が数回の認定を受けることも可能である。2004年では、消防官の活躍を描いた「ORANGE」という公演を行った劇団PEOPLE PURPLEが、二度に渡って認定を受けている。

企業がメセナを行う目的は、ほとんどが「社会貢献活動」による自社のイメージアップである。従って、その目的に沿う活動なのか、自社のイメージを崩さないか、厳しい審査が行われる。支援は協賛や広告費などの名目での資金援助が主流だが、企業メセナ協議会が発表した2003年度のメセナ活動実態調査を見ると、近年では、その支援方法も変化を見せている。資金以外の経営資源を提供するケースでは、マンパワーや公演の場所、製品・サービスなどといったものの提供が全体の2割程度ずつ行われた。また、メセナの実施方法として、他団体へ支援や寄付をするという一般的な手段に加えて、アサヒビールの「ロビーコンサート」のように企業が自主企画・運営を行い、より主体的に芸術に関わろうとするケースも増加してきている。このことから、企業が単に自社の宣伝のために芸術を利用するのではなく、文化活動そのものに重点を置き、より質の高い作品を生み出すという方向に動きつつあることが分かる。

### < 3 - 地方自治体の公共ホール建設 >

1980年～90年代、地方自治体の文化予算総額は急激な上昇傾向にあった。(表



5) この時期には、首都圏でもシアターアプル、青山劇場など、民間ホールの建設ラッシュが起こったが、全国的に見ると、各地方に建てられた公共ホールの数が全体の7割前後を占めている。(表6)何百億円という巨額の建設費をかけて建設されたこれらのホールによって、それまで首都圏に集中していた演劇公演が各地方に広まっていった。本拠地が東京であっても、東京の他に大阪や名古屋、神戸などの主要都市でも毎回公演を行うといったスケジュールが可能になっていったのである。また、ふるさときゃらばんのように、地域巡業型の活動においても、単純に公演場所が増加するだけでなく、音響や照明の設備が整った、より質の高いホールでの公演を行うことができるようになった。

公共ホール建設における文化への貢献はそれだけではない。首都圏や巡業型の劇団の公演を上演するためだけの入れ物、いわば「ハコ」としての役割だけではなく、作品作りや人材育成の拠点とすることによって、各地域からの演劇などの芸術活動の発信が増加していったのである。1990年、水戸市では、水戸芸術館の建設と同時に、専属劇団ACMが設立された。1994年には兵庫県立ピッコロ劇団が結成、1997年には静岡舞台芸術センター開場とともに専属劇団SPACカンパニーが設立した。このような活動が増加するにつれて、これまで演劇に触れる機会が少なかった地方の人々にとっても演劇が身近なものになり、ひいては日本の芸術のあり方を大きく変えることができるのではないかと期待されている。

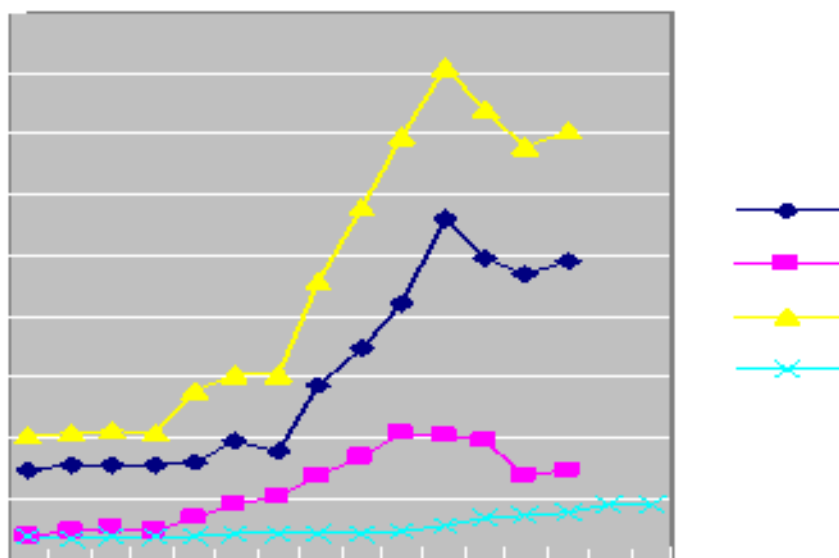


表5、公的文化予算の推移 出所：文化庁(1998)

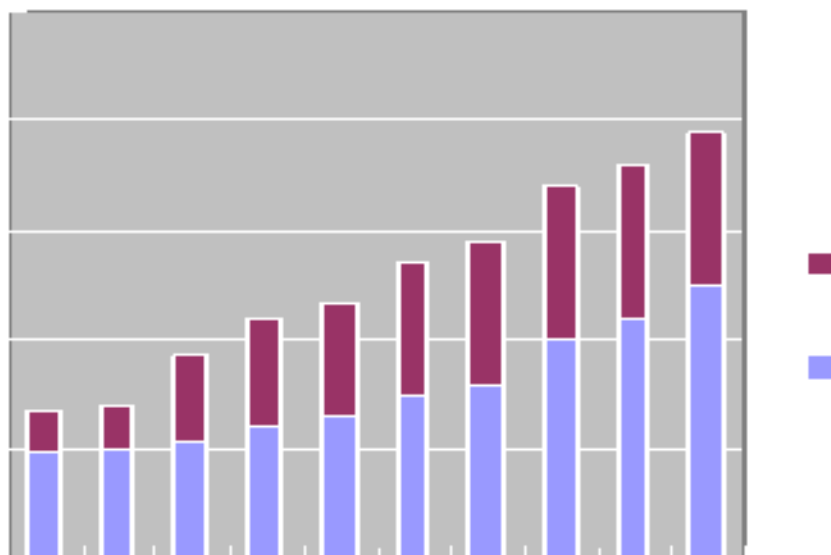


表6、公立ホール数の推移 出所：芸団協提供資料より

## 第4章 助成の実際

### < 4 - 被助成側 >

助成を受け、劇団の活動はどう変化したのだろうか。その成功例として平田オリザ率いる青年団が挙げられる。青年団は1996年5月に文化庁から芸術創造特別支援に採択された。その年に演劇部門で助成対象となったのは5団体で、各団体が平均4000万円の支給を受けた。青年団の場合は、以後の3年間、毎年3000万円が支給されることとなった。当時青年団は、セゾン文化財団からも1000万円の支給を受けており、計4000万円の助成金が受け取れることになったのである。

青年団は、1993年の公演『ソウル市民』で初めて助成対象となったが、その時点で助成金は70万円にすぎなかった。その上、青年団はあくまで客席数100から200程度の小さな劇場空間にこだわって活動しており、最も観客動員数の多かった1993年で8500人程度でしかなかった。従って、公演収入のみでは劇団員の生活もままならず、年々赤字が累積していくような状況であった。1992年の段階で平田は、劇団員に「5年以内に劇団員が演劇だけで生活できるようにする」と宣言していたが、その言葉が、5年もしないうちに現実味を帯びてきたのである。現在青年団は、公演期間だけでなく稽古期間、道具製作期間を含めた時給制システムを取っている。年に2、3本の公演に参加し、毎月何らかの形で公演に関わっていれば月10万円程度の収入を得ることができる。

このように助成金の支給によって赤字が解消され、苦しい経営状況を改善することが

できた劇団は多い。しかし、多くの場合、支給された助成金の大半は公演制作予算や海外渡航費用などに使われ、必ずしも劇団員の生活の向上や劇団経営の好転に直結している訳ではないと言える。助成金そのものが後払いであることも考えると、公演前に集められた劇団員の自己負担を、公演後の助成金で埋めるといった利用方法が一般的なのである。青年団のように巨額の助成金を受け取ることができ、劇団員の生活が保障されるというケースは、助成による一つの理想像であり、被助成側が最も望んでいることであると言える。

#### < 4 - 助成側 >

助成を行う国や地方自治体の目的は何であるか。それは、「文化芸術の発展によって、国民が生活の豊かさやゆとりを得ること」である、とされている。戦後の高度経済成長によって物質的豊かさが実現した現代では、生活の豊かさやゆとりが求められている、という世論調査に基づいて、そのような基本理念が定められた。また、「文化の時代」、「地方の時代」という言葉が提唱され、文化の見直しがはかられた。芸術活動に対する助成は、その主軸として構築されたものなのである。

しかし、そこで疑問が生まれる。芸術や文化は、本当に生活の豊かさやゆとりをもたらすものなのであるかという疑問である。例えば、ASEANで最下位国であるインドネシアを見ると、生活の中での文化は非常に豊かなものである。これに対して日本政府の考える「文化」の定義は、物質的豊かさが達成された次の段階での話にすぎない、表面的なものという見方が出てくる。文化や芸術の発展が、生活上の豊かさやゆとりとは直接関連がないにも関わらず、政府がそのことを基本理念として提示し続けるのは、とりもなおさず、助成活動の理念とするべき具体的な根拠や動機が見つけられない、もしくは見つけようとしていないからである。

そもそも「文化の時代」というキャッチフレーズが一般的に流布し始めたのは1979年、当時の首相太平正芳が行った、第87回国会施政方針演説からである。太平首相はその演説で、戦後の経済成長や欧米をモデルにした近代化の限界を説き、日本が経済中心から文化重視の時代に至り、人間性の回復をあらゆる施策の基本理念に据えることを宣言した。しかし実際は、この演説の直後から約10年間に渡って、国家による芸術への助成は逆に減少していった。芸術文化振興基金の設立以前に、主な助成制度のひとつとして1959年に設立した「民間芸術等振興費補助金」があったが、1981年に12億円以上に達していた補助金は、1990年には6億9000万円にまで減少したのである。この補助金制度を補うために構想された「芸術文化振興基金」は、1985年の着想からわずか5年後の1990年に現実のものとなり、順調に助成機関が発展してきたように見える。しかし、その背景には、文化の発展とは異なる、政治的な思惑がはたらいていた。「『芸術文化振興基金』研究推進プロジェクト」の報告書には、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、次のような要素を指摘する声大きい、としている。

貿易・経済摩擦の激化が「日本は文化的に異質の国」という文化摩擦にまで進化してきたことへの危機感

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

(参議院)選挙を意識した海部(内閣)カラーの強調

このような指摘に加えて、芸術文化振興基金の総額自体も、1989年には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）、運用益は214億円と見込まれていた構想が、実際に基金が設立されると600億円（政府出資金約500億円、民間出せん金約100億円《第3章-1参照》）の基金により年間30億円の助成」と6分の1以下に縮小されている。

さらに、現在においては、助成金の分配にも解決しなくてはならない問題点がある。今でこそ、多くの劇団が一般公募製によって助成を受けているが、その分配は平等であるとは言い難い。もちろん劇団の規模や公演日数、劇団員の数がそれぞれ異なる以上、助成の全件を同額にする必要は全くない。しかし、時に大きな偏りが見られる場合がある。

平成12年度の、文化庁アーツプラン21（注：当時の名称で表記）の助成金内訳が、その事実を物語っている。この年度の、公演ごとに支給される舞台芸術振興事業は全51件で助成金総額は2億6900万円だった。このうちの実に7%、1900万円が「劇団 新感線」一件に支給されている。さらに、翌年度には、同劇団はアーツプラン21の芸術創造特別支援に採択された。この劇団が急成長しており、良い作品をコンスタントに生み出しているのは事実だが、この明らかに多すぎる分配に疑問を投げかける声も少なくない。特別支援事業の審査部門には高名な演劇評論家が名を連ねているが、その選考の透明性は低く、具体的な補助金額は非公開とされている。助成が税金でまかなわれている以上、これらは重要な問題点と捉えるべきであり、改善が必要である。

もともとは芸術文化振興基金の助成があまりに平均的すぎる、という問題点を補う目的で作られたアーツプラン21だったが、このように不透明な巨額の助成が行われている一方で、数十万、数百万円の助成を受けるために、申請書作りに苦労している劇団も多数存在している。また、首都圏以外の地方を拠点としている劇団の評価については、東京在住の委員達が審査を行う以上どうしても不利にならざるを得ない。首都圏で活動している劇団と同程度の観客動員数をあげていても、受賞歴などの実績がないと助成対象として取り上げられるのは難しい。口では各地域からの文化発信を唱えていても、このように具体的な段階になると委員達の腰は重くなってしまふ。

助成機関の審査委員会は、申請から助成成立までの一連の流れの要であり、透明性と公平性が最も望まれる部門である。真に助成を必要とし、有効活用をすることができる劇団を見極めなくてはならない。先述の劇団 新感線においては、特別支援に採択された年に、ワークショップを拡大させた突発的な公演を行っている。「突発的」というのは主宰のいのうえひでのりによる誇張であるのかもしれないが、助成を受ける際に予定されていた公演ではなく、このような劇団任せの金遣いをさせているところにも公平性の欠如が見られる。なぜならば、他の劇団は助成を受けるために、何ヶ月も先の公演について事細かに説明し、予算を立てていなければならないからである。委員会の審査によって選ばれる一部の恵まれた劇団だけが、助成を受け生き残っているような現段階では、これらの助成支援機関が本当の意味で「芸術文化の発展に貢献している」とは言い難いのである。

#### < 4 - ホールラッシュの裏側 >

各地域に次々と建設された公共ホールは、豪華な設備や外観を備え、市や町のシン

ボルとして見られるものも少なくなかった。しかし、一步その中に入ってみると、豪華な外見とは裏腹に、劇場としての機能は非常に不便なものであった。演劇公演を行う場合、本番の公演を迎える前に、実際の舞台でリハーサルを行い、大道具などの搬入をする。本番後も、舞台セットの撤収など、様々な仕事をこなさなければならない。それらを行うにあたって、公共ホールは非常に不親切な建物になっているものが多いのである。

機能的な面から言えば、搬入・搬出口が狭い、楽屋と舞台が遠い、音響・照明ブースから舞台が見えない、外の物音がホール内に聞こえる、非常口の誘導等を隠すことができない、舞台に釘を打つことが許可されずセットの固定ができない、音が響きすぎる・響かなさすぎる、など、数え上げればきりがないほどの不備があらわになる。これらの原因は、公共ホールが演劇専門のホールではなく、多目的な性格を有していることによる。公共ホールは、演劇だけではなく、コンサート、講演会、市民の集まりなどにも使用されるために、必然的にそのような性格になってしまうのである。しかし、多目的であることは無目的と同じである。何をしても多少の不便を伴う公共のホールが、街の集会場という認識を超えてシンボルとして受け入れられるかは疑問な点である。

しかし、最も多く聞かれるのは、「公共」の建物であるために、閉館時間の融通が利かない、いわゆるお役所仕事の管理・運営の問題である。公演は多くが夕方6時ごろから開演する。公演そのものが1時間半程度だとしても、公演終了時刻は7時半。緞帳が下りた瞬間から、急ピッチでの舞台セット撤収が始まる。閉館時刻が9時だとしても、1時間半でセットの撤収、搬出を終え、役者やスタッフ全員の身支度を整え外に出ることは難しい。役者がスタッフを兼ねているような若手の劇団はなおさらである。中には、片付けが全て終わるまで閉館を待ってくれるホールもある。その場合はホールの延長使用料金が加算されることも多いが、まだ良い方だと言える。夜9時になった途端に全ての照明が落とされ、強制的に出て行かせるというホールも存在しているからである。役者はまだ着替えも済ませておらず、大道具のトラックへの積み込みも真っ暗な搬出口で行わなければならない。

ここで問題になるのは、施設そのものよりも、そこで働く職員の意識である。文化芸術の発展という目的を持っている人間であるか、そうでないかがホールの評判を左右する大きな要因なのである。職員の意識はそのまま、ホールの稼働率にも影響してくる。公共ホールの平均稼働率は一日50%かそれ以下であるが、それで良しとするか、それ以上を目指すのか。ハコとしてだけでなく文化発信の拠点とするという目的は良いが、実際の姿を見てみると、公共ホールがその段階に成長するまでには、その中身である職員の成長が必要であることが分かる。

## まとめ

文化や芸術への支援を行うことによって、芸術家たちは自分の発表の機会を多く持つことができ、日本における文化の水準は上がるものと見込まれていた。日本はこのような段階を踏むことで、自国を「文化国家」として確立させようという希望を抱いていたのである。しかし、それは必ずしも実現したわけではない。表面的には、国から

の支援を受けて劇団の公演が成功、劇団の運営は軌道に乗った、と見られるが、それは限られた一部の劇団においての話である。加えてその裏には、助成を受けても変わらない劇団経営の苦しさや、芸術表現の制限といったマイナス面さえも存在したのである。

文化庁をはじめとする政府や地方自治体と、劇団・芸術団体側の間には「助成によって何をするか」という根本的な所にズレがあったと言わざるを得ない。すなわち、助成側があくまでも「文化の向上」「国民のゆとり」などといった、芸術活動を通しての国や市町村のイメージアップを望んでいたのに対し、被助成側は「劇団員の自己負担でまかなわれている劇団の運営を軌道に乗せる」「公演ごとに赤字が出る状況を改善する」「劇団の活動だけで食べていけるようになる」という、いわば自分達の活動の土台を固めるための助成を求めていた。お互いに共通の認識がないまま、助成金だけが動いているのが実情なのである。「自分は絶対に助成金は受け取らない」と言い切る演劇人がいる中で、国や自治体による助成活動はどうあるべきか。今、単に「助成をする」だけでなく、その中身が問われているのである。

助成によって文化活動は発展したのか、現段階ではその答えはまだイエスではない。

## < 参考文献 >

- 佐藤郁哉（1990）『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
- 社団法人日本劇団協議会編（2003）『シアター・ナウ 劇場を駆けぬける言葉』  
 株式会社あづき
- 飯田亜弓（2001）『芝居ビジネス～天国と地獄 それでも人は舞台に集まる～』  
 株式会社はまの出版
- 森啓編（1991）『文化ホールがまちをつくる』学陽書房

## < 参考URL >

- 「社団法人 日本メセナ協議会ホームページ」 <http://www.mecenat.or.jp/>
- 「芸術文化振興基金ホームページ」 <http://www.ntj.jac.go.jp/kikin/index.html>
- 「文化庁ホームページ」 <http://www.bunka.go.jp/>
- 「DEN（Drama Education Network）」©有限会社フロントステージ <http://www.drama-edu.net/>
- 「Fringe」©Tatsuya OGINO <http://www.fringe.jp/>