

### 3節 オープンシステムによる日本の舞台芸術活動

#### 1) 舞台芸術活動に関わる各種組織の構成

##### 1-1) 舞台芸術団体の組織構成

ここでは我国の舞台芸術団体がどのような組織構成をとっているか考察したい。なお、ここで、筆者は、独自の研究ではなく、日本余暇文化振興会が昭和56年3月に文化庁補助事業としてまとめた報告書、『芸術文化団体の運営に関する実態調査』<sup>\*1</sup>に依っていることまあつかじめお断りしたい。

\*1 『芸術文化団体の運営に関する実態調査』  
昭和56年3月  
日本余暇文化振興会

同報告書では下記の劇団・楽団の運営実態が調査されている。

交響楽団 : NHK交響楽団, 読売日本交響楽団

オペラ : 二期会オペラ振興会, 藤原歌劇団

合唱 : 東京混声合唱団

バレエ : チャイコフスキー記念東京バレエ団, 牧阿佐美バレエ団  
舞踊 : 平岡志賀舞踊団

演劇 : 劇団四季, 文学座

いずれも、その分野では名が通っており、規模としても充実した代表的な組織である。これらについて、順次下記に、その組織構成を検討する。

図4-51にNHK交響楽団の組織図を示す。NHK交響楽団は財団法人の形をとっている。

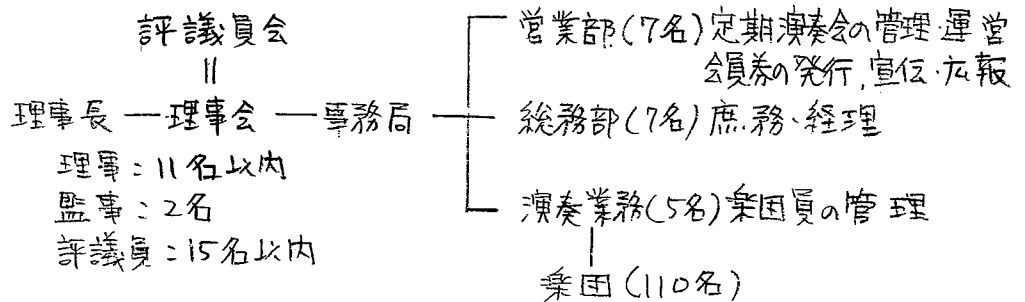


図4-51 NHK交響楽団の組織図

上記の組織をもつNHK交響楽団は、次に掲げる6つの形態の公演を行っている。

① 定期公演 : 1ヶ月3種類のプログラムを6日間NHKホールにて公演。7-8月はシーズンオフ。年に10ヶ月、約60日の公演となる。(NHKと共催)

- ②臨時・特別公演：大指揮者，大演奏家の公演，年末のパートベン第9交響曲の公演など年10回程度（NHKと共催）
- ③地方公演：ツースン・オフの7・8月中心にNHKと共催により約2～3週間の演奏旅行を2度ほど行う。昭和55年度は計27回の公演を行った。

④海外公演：2～3年に一度各国各都市で公演を開催

⑤契約公演：地方公共団体，各種音楽鑑賞団体主催の公演への出演  
昭和55年度は46回。

⑥放送出演：放送関係の出演。昭和55年度は年16回。

上記の活動を支える予算の総額は，昭和55年度で約14億円。このうち1/3の約4億6千万円についてはNHKからの補助金で充当されていると言う（前出報告書）。また賛助会員の寄付も受けている。

次に読売日本交響楽団の組織を図4-52に示す。やはり財団法人の形をとっている。

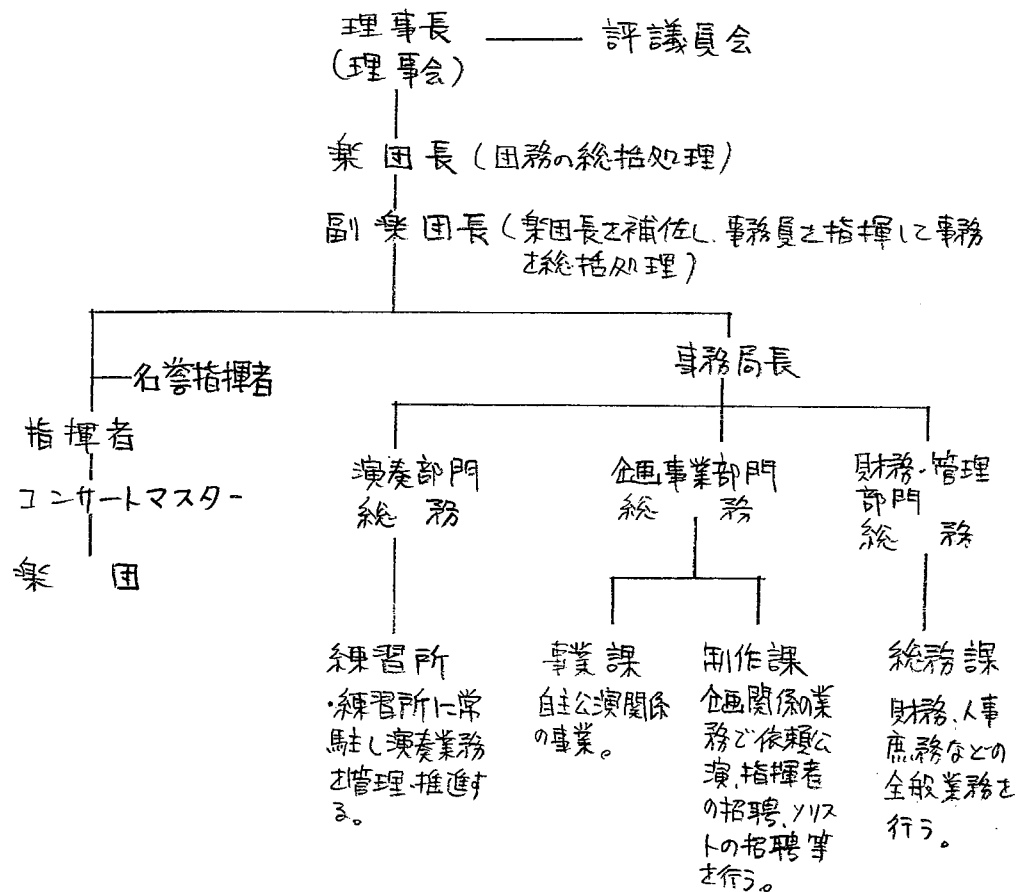


図4-52 読売日本交響楽団の組織図

読売日本交響交響楽団の活動は，NHK交響楽団に比してひとまわり小さいが，その性格は類似している。昭和54年度には年間119回の公演を行っており，その内訳は次のとおりである。

- ①演奏会開催： 定期演奏会11, 名曲シリーズ11, 特別演奏会20, 青少年コンサート5, ヒアリスイタル2,
- ②演奏出演： 都区内9, 地方41,
- ③放送, レコード： 放送16, レコード2,
- ④その他： 2.

基本的にNHK交響楽団の場合と類似し、定期的な演奏会、地方公演、放送関係の三本立てである。地方公演が年間公演の1/2と重要な事業となっていることもNHK交響楽団と類似している。それを支える事業収入は昭和54年度で7億7500万円である。その内、自主公演収入と依頼公演収入がほぼ1:1の比率で、合わせて3億円弱である。最も大きいのは、マスコミソ社の補助金である放送事業契約金で、全体の6割近くを占めているという。公演活動だけでは、楽団が維持できない状況を示しているといえる。

図4-53は東京混声合唱団の組織図である。当団体は企業組合の形をとっている。

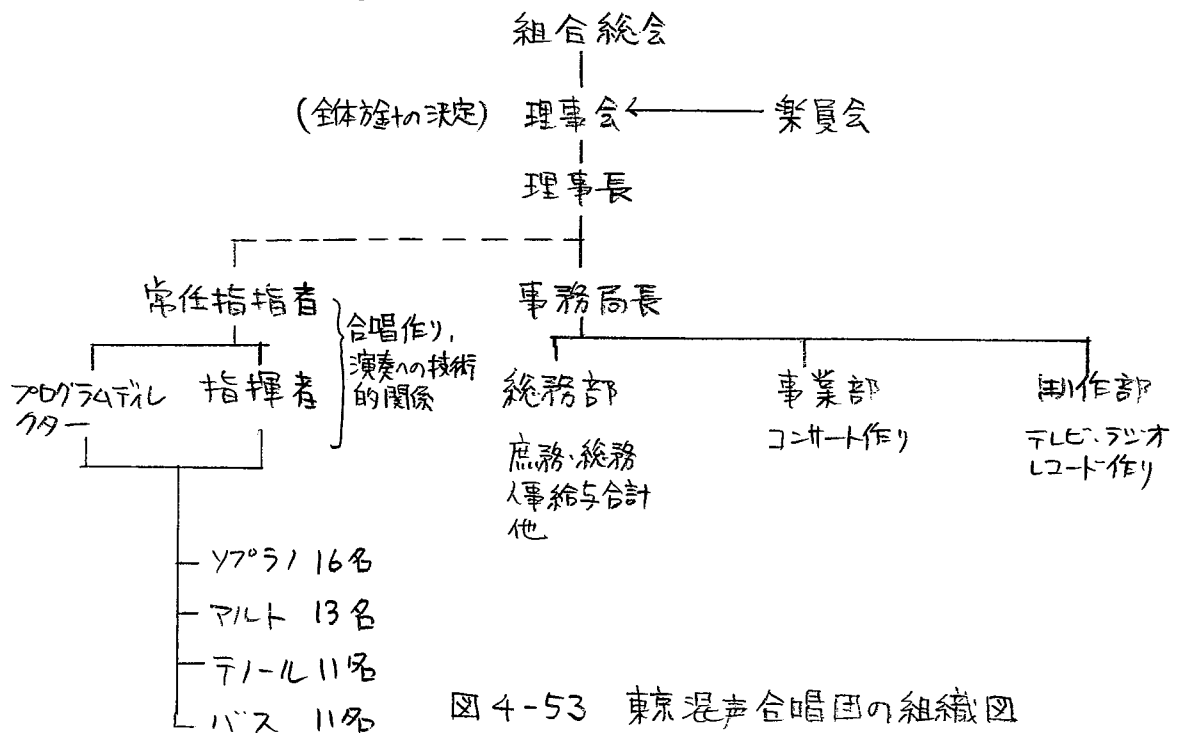


図4-53 東京混声合唱団の組織図

東京混声合唱団の年間の活動の全貌は、前出報告書では必ずしも明確にされてはいる。東混自体の定期演奏会及び特別演奏会は年6回行われている。しかし、これは全体の活動の一部を占めるにすぎず、全公演収入の約40%を占める地方公演やオーケストラとのジョイント

他の観覧団体への出演，レコードの吹込みなどがあるという。事業予算は1億54万円程度と報告されている。詳しい内訳は不詳である。唯、東混の活動は、演奏会収入のみでほとんど支えられるものではなく、種々の副収入に依存していること、そして、そのような企業努力の結果においてすら、「団員の平均年齢33才強で平均的収入税込みで12万円」と団員の生活は極めてきびしい状態にある。

次にオペラ団体について考察する。まず図4-54に財団法人二期会オペラ振興会の組織図を示す。ただし、声楽家集団としての二期会

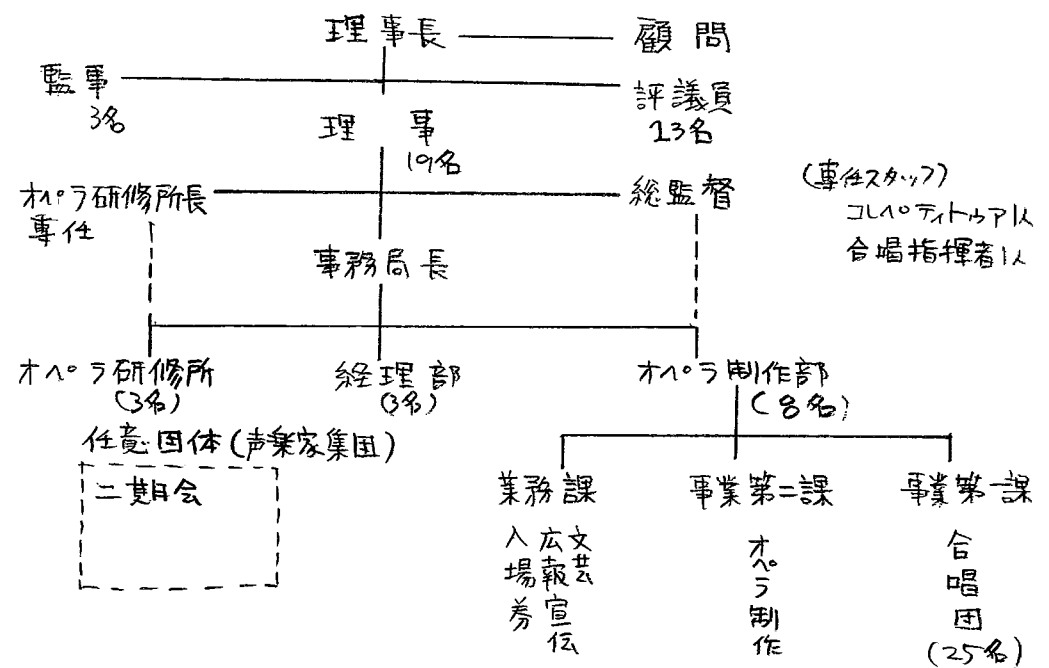


図4-54 二期会オペラ振興会の組織構成

は、財団とは独自の事務局(7名)を持つ任意団体として存在している。その会員は全国にわたっており、正・準会員合わせて619名にのぼっている。二期会オペラ振興会は、二期会のオペラ部門が独立して財団になったと解釈されている。(前出報告書) また、振興会には、専従の合唱団員がおかれており、その人数は25名である。

事業は、大別すると自主公演、依頼公演、その他の三つに分けられるという(前出報告書)。昭和54年度について言えば、自主公演は、年間5本、20日間の公演で、観客動員は約2万3000人である。依頼公演は、文化庁の2事業をはじめとし、全体で27日間の公演を行った。一回の定期公演で3000人から5000人の観客動員が必要である

とのことである。事業費としては、昭和54年度、収入約5億8000万円、支出5億7000万円となっている。自主事業は常に赤字で、それを他の収益事業でカバーするという形をとっているようである。

図4-55は藤原歌劇団の組織図である。藤原歌劇団は現在のところ

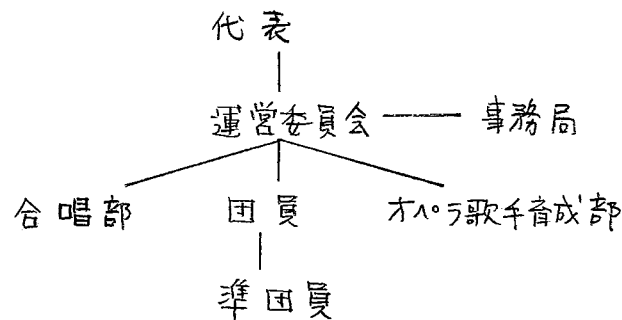


図4-55 藤原歌劇団の組織図

任意団体の形態をとっている。従って理事長ではなく、常任3人、非常勤3人の運営委員が最高の議決機関となっている。事務局は常勤2名、非常勤2名、団員は正団員24名、準団員10名、スタッフは5名とのことである。行事は大別すると自主事業、依頼事業、その他の事業の三本立てである。これは二期会オペラ振興会の場合と類似している。昭和55年度の事業についてみると、自主事業は3演目計9日間の公演を擁している。依頼事業は、自主事業の作品のうちの一つが千葉県文化会館で上演された。その他の事業としては、小中学校音楽鑑賞教室が長野県内で計31回実施された他、海外の有名指揮者の日本招聘、合唱団の放送録音等が行われている。自主事業の観客動員は作品あたり3000人～5000人とのことである。団員は独自のオペラ歌手育成部の修了者の中から採用している。事業収支については、昭和53年度で、約7000万円の支出、6100万円の収入で900万円近い赤字を出している。収入のうちの入場料収入は2600万円が約40%強を占めるのみである。支出のうちの出演費が2700万円であることを考えると、入場料収入は、一切の制作費とのぞいた出演費すらカバーしてはいるということになる。

次にパリエ、現代舞踊について見る。図4-56に、チャイコフスキー記念東京パリエ団の組織図を示す。形態は任意団体である。

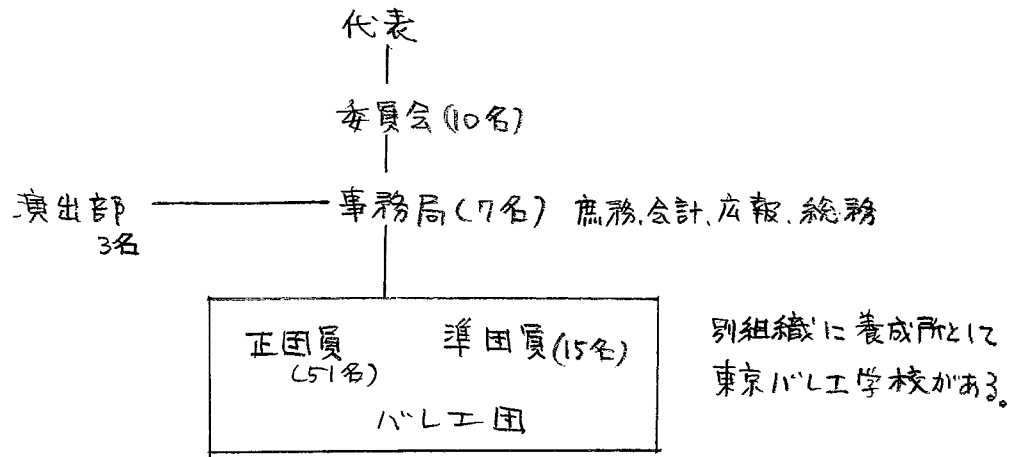


図4-56 千代ワフスキー記念東京バレエ団の組織構成

行事内容は、自主公演、地方公演、依頼公演に分けられている。自主公演は年4~5本の作品が上演される。依頼公演は、民音などの観客組織などの依頼を受け各地を回るもので、昭和54年の「かぐや姫」は、24回の公演を行って11る。外国公演も行われて11る。文化庁の移動芸術祭への協力も重要な活動の一環となっている。当組織には、正団員、準団員合わせて66名のバレエ団が所属して11るが、これらの団員の多くは関連組織である東京バレエ学校の修了者である。事業収支については、前出報告書には、詳しく記されて11る。しかし、経費が多くかかるにもかかわらず、入場料収入は一定の額しかとれない為、全体としては赤字構造となつて11ると説明されて11る。これは、他の舞台芸術団体と同じ傾向である。

図4-57は牧阿佐美バレエ団の組織構成である。任意団体の形態をとつて11る。

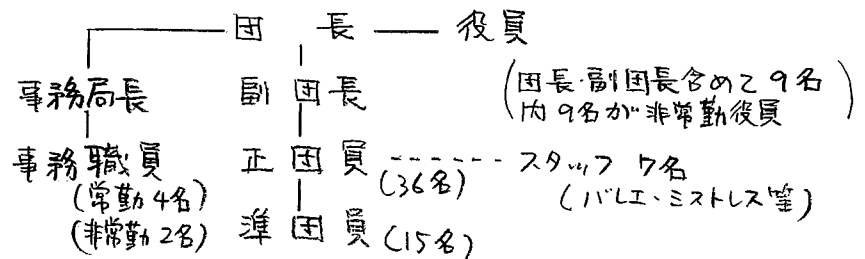


図4-57 牧阿佐美バレエ団の組織構成

行事内容は、自主事業と依頼事業の二本立てである。自主事業は1回につき2~3公演、年間最低5回の事業を行う。依頼事業は主として文化庁の移動芸術祭、青少年芸術劇場、子ども芸術劇場が中心となつて11る。団員の養成には、別組織である橘バレエ学校が要と

として機能している。事業収支については詳しい報告はないが、公演を行う場合、経費に比して、主たる収入源の入場料収入は限られ、新しい制作を行うときは赤字にならざるを得ないという悩みを持っているとのことである。これは、4チャイフスキー東京バレエ団の場合と同様である。

次に現代舞踊の平岡志賀舞踊団である。図4-58にその組織図を示す。

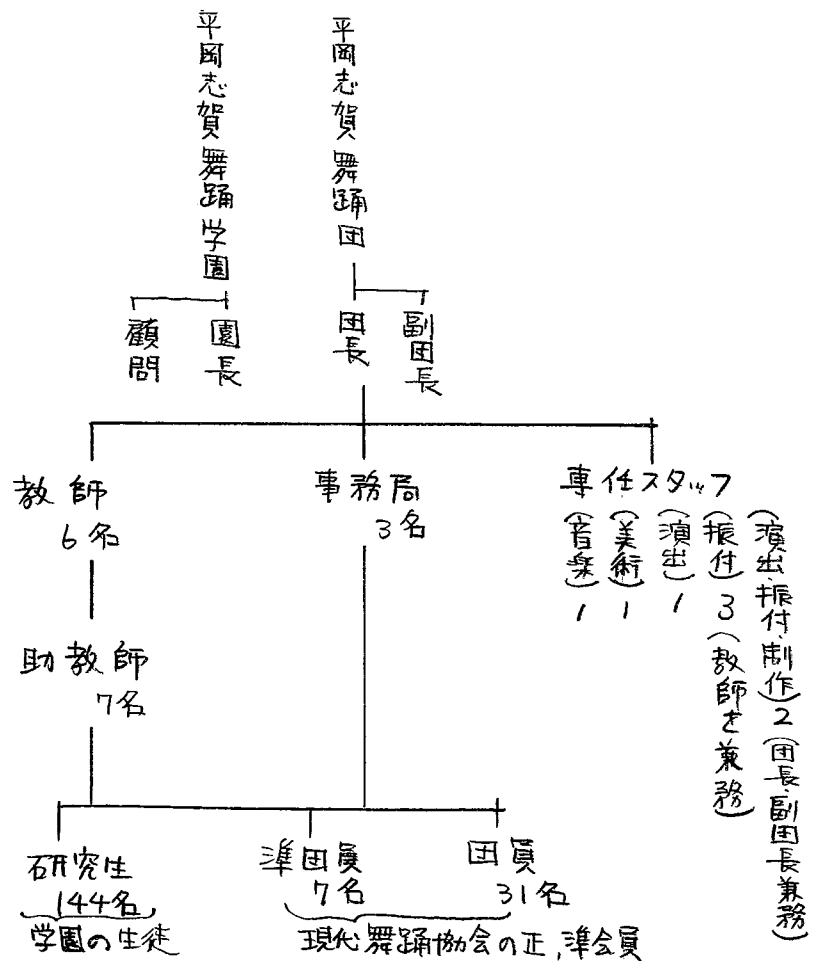


図4-58 平岡志賀舞踊団の組織図

同舞踊団は舞踊学校と抱き合せの形態をとっている。公演事業として定例的なものは合計して年4回ほど行っている。その他、他の組織の主催する公演への参加、依頼公演等を行っている。事業収支については、収入3100万円のうち約74%の2300万円が学園の月謝により、事業収入はわずかに800万円である。支出については、人件費が最も多く1300万円を占めている。やはり、他のバレエ団体と同様公演のみによって団体の維持が可能な構造となっている。公演の企画・振付に必要なスタッフは、最低数専任となっている。

最後に演劇の分野についてである。図4-59に劇団四季の場合の組織構成を示す。今までの組織に比してかなり複雑な形態となっているのが特徴である。その基幹は四季株式会社である。

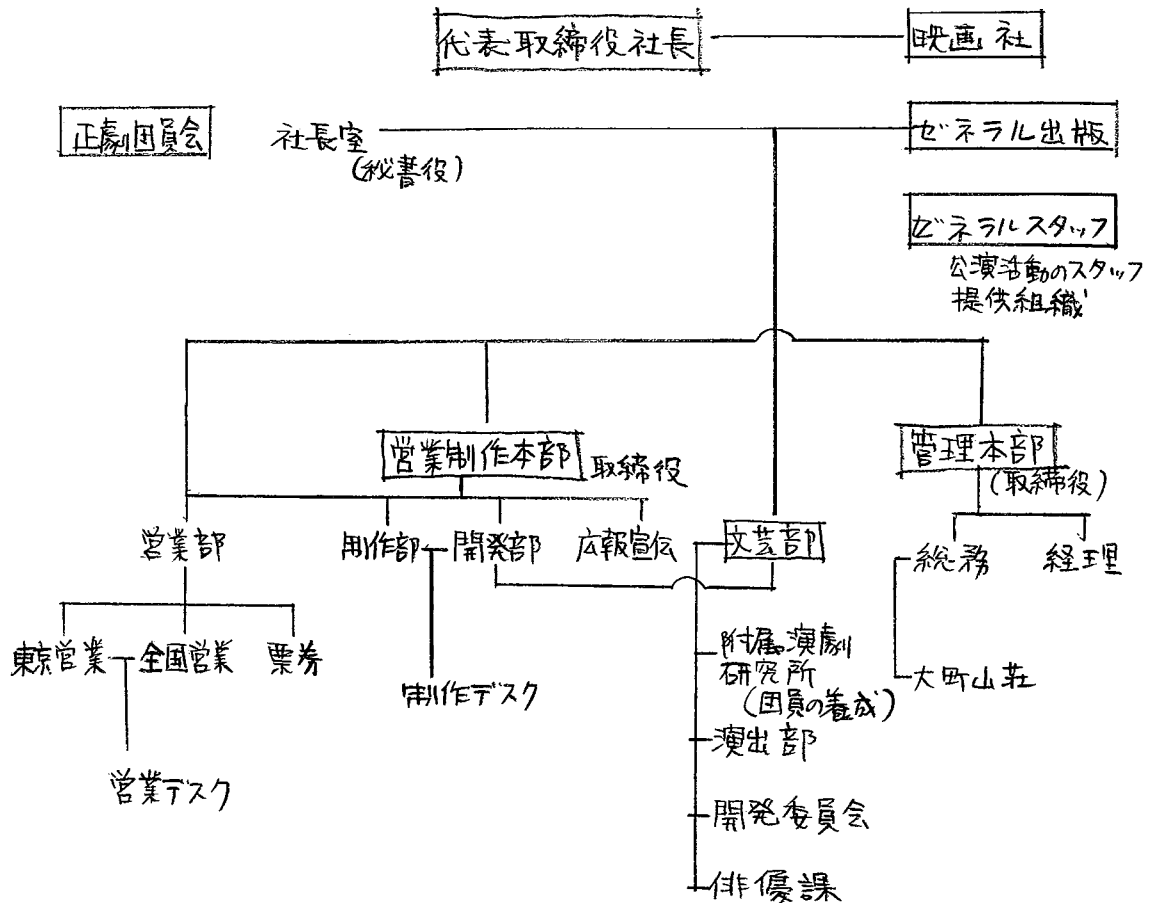


図4-59 四季株式会社及び関連会社系統図 (昭和55年4月現在)

代表取締役のもとに、営業制作本部と管理本部がある。営業制作に類する部門で文芸部のみは独立した組織となっている。劇団運営の最高決定機関は正団員会で年間の上演回数、出しもの等についての方針は正団員会が中心となるとのことである。関連会社には映画社、ゼネラル出版、ゼネラルスタッフがある。このうち、ゼネラルスタッフは、公演活動のスタッフ提供組織である。四季の劇団員の養成は付属の演劇研究所でなされている。

事業は、1)舞台芸術の企画・制作、2)海外の舞台芸術の招聘、3)海外公演の3本の柱がある。制作については、東京を中心とする自主公演と地方の各地で公演される地方公演が主である。その他、テレビ・映画への出演、関連出版物の発行を行っているとのことである。(前出報告



書) 年間の活動をみると、昭和52年で、東京公演の演目数6、公演数159回、各都市公演の公演都市数66都市74公演、名作劇場の公演都市数97都市201公演、計434公演を行っている。これは我が国の舞台芸術団体の中で群を抜いて多い。この事業を推進する予算については、昭和55年で14億7000万円である。非常に大きな規模であるが、劇団経費に対して入場料収入の割合が小さく、制作に苦勞しているという悩みが見られる。これは、今まで見てきた各舞台芸術団体と同じ悩みである。

次に文学座である。その組織図を図4-60に示す。

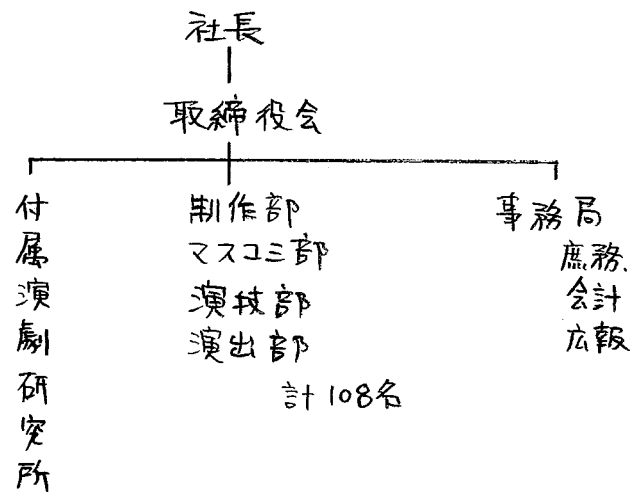


図4-60 文学座の組織構成

外見上は、劇団四季の場合とかなり異なっているが、本質的には同様の構造と考えられる。既に両者とも、劇団首脳部のもとに、企画運営を行う制作関係部局、一般経理・庶務などを行う事務関係部局が配置され、それを支える形で出演者集団、及びその養成にあたる付属演劇研究所が置かれている。違いとしては、四季は文学座に比して営業部門が大きいということである。これは四季の公演活動の規模が文学座に比して大きいことによると思われる。ちなみに昭和54年度の文学座の自主公演は6演目、通算公演回数85日である。その他、傍演依頼を主とした地方公演やテレビ、映画の出演を行っているということである。昭和54年度の収入は約7億8000万円、支出は7億6000万円とのことである。やはり、ここでも、入場料金と経費のアンバランスによる財政上の問題が大きな悩みとされている。

さて以上を、前出報告書「芸術文化団体の運営に関する実態調査」に報告された9つの舞台芸術団体の組織構成と活動の概要をひととおり観察した。ここで、それらを通して共通の性格として捉えられる特徴をまとめると次のようになるであろう。

- 1) 上記の舞台芸術団体は、そのジャンルの違いを越えて共通している点は、合理的な企業活動、あるいは、舞台芸術を手段として経済的な利潤を上げることを中心としているというよりは、むしろ、ある舞台芸術に魅せられた者がそれを実現させるために集まった同志集団、あるいは、その同志の生活維持のための共同体的側面が強いという点である。
- 2) しかし、こうした同志集団、あるいは生活共同体としての側面を持つ舞台芸術団体も、きびしい現実の経済的な条件の中で生きることがなくてはならない。ところが、その活動の本領たる公演活動の入場料収入だけでは、組織を維持することができない。
- 3) 従って何らかの副収入に頼ることになる。その主たるものは、テレビ・ラジオ等放送関係収入である。また、自主的な公演ばかりでなく、労春・労演などの観客組織や文化庁・地方自治体などの依頼による活動も重要な生活源である。これは、基本的に地方巡回公演という形態をとる。さらに、各界からの寄付や補助金も貴重な財源となっている。また、養成所、研究所と称する私設舞台芸術学校を併設しているところが多いが、これは、才能ある若手を育成し、団体の活動を盛り上げるばかりでなく、一種の活動後援機構として機能している。
- 4) しかし、このように種々の副収入や、後援機構によっても、団体の維持は非常に困難なようであり、その組織は、必要最小限にまとめられている。
- 5) 西ドイツの公共劇場と比較すると、まず第一に、劇場という上演施設にかかわる専門は、まったく持っていない。基本的に同志としての出演者を中心とした形態となっている。ただし、自主的な公演を企画し、それを制作するのに必要な基幹となる最小

限のスタッフは持っている。また、観客を集めるための営業・宣伝能力も備えている。団のトップのメンバーは、養成所、研究所の教師を兼ねることが多い。

- 6) 制作関係のスタッフについて、もう少し詳しく検討すると、これは、主として演出・振付面でのスタッフを中心で、舞台装置、照明、音響効果等の技術面でのスタッフは、他の組織や人に依存している傾向がある。特に公演におけるこの分野の作業に必要なスタッフ、作業員を十分に抱えているところはない。ただし、こうした組織を関連企業として持っている『四季』のような場合もある。
- 7) 劇団を維持・管理してゆく為に必要な庶務・経理・人事などの管理部門は、備えている。

## 1) - b) 劇場の組織構成

先に舞台芸術団体の組織構成について考察したが、ここでは、上演する場所を所有する側、即ち劇場(ホール)の側の組織構成について考察する。既に本論文第3章第4節3-a)において、文化会館の組織構成について詳しく考察を行っているので、ここでは主として民間の商業劇場と、我国唯一の公共劇場である国立劇場を中心として考察する。しかし、あらかじめ、お断りしなければならないのは民間の商業劇場や貸ホールの組織構成は千差万別の形態をとっている上、企業秘密に関することも多く、正確な実態が今の研究では十分に把握されていないということである。従って、この検討は既存の資料と筆者の見聞による経験的な判断に頼らざるを得なかった。詳しい研究分析は今後の課題としてさらに追求する必要がある。

さて、ここで、まず本論文第3章第4節3-a)において考察した文化会館の組織構成のおさらいをする。その特徴をあげると次のようであった。

- 1) 組織のタイプとして a) 少数の事務員のみで技術系は全て委託しているタイプ、b) 事務と技術系の職員が並列して存在し、技術管理主体の組織タイプ、c) 組織が大きく庶務と業務に分かれ、業務を技術管理センターにまとめられているタイプ、d) 組織は管理業務、施設業務などに二分されているが技術系を主とした業務の大半が委託され、館は主として事務業務のみを行うタイプ、e) 組織が大きく庶務・業務・技術(施設)系の3枝に分かれているタイプ、f) 組織が複雑に分化しているが舞台を中心とした技術系業務の大半を委託しているもの、g) 組織が複雑に分化し、特に自主事業などの企画の分野が独立し、かつ舞台関係の技術要員を組織内に取り込んでいるタイプの7タイプに分けられた。
- 2) このうち f)、g) のタイプは自主事業に特色のある会館であるが、これらはほとんど首都圏の施設であり、地方においては、自主的な企画を行うには組織の充実していない。b) あるいは c) のタイプが中心であった。

3) 従って文化会館の組織機構は、そこで何らかの独力による自主企画を行うというより、むしろ貸館業務を遂行するための事務機能と施設及び設備・備品の管理のための技術系機能が柱となっておりと見える。

4) そして、さらに、その技術系機能に関する職種を委託に出しているところもあった。

これに対して民間の商業劇場はどのようなようになっておるだろうか。

\*1) 『建築設計資料集』  
 第7巻  
 日本建築学会編  
 P76

図4-61は、明治座の組織である。<sup>\*1</sup>

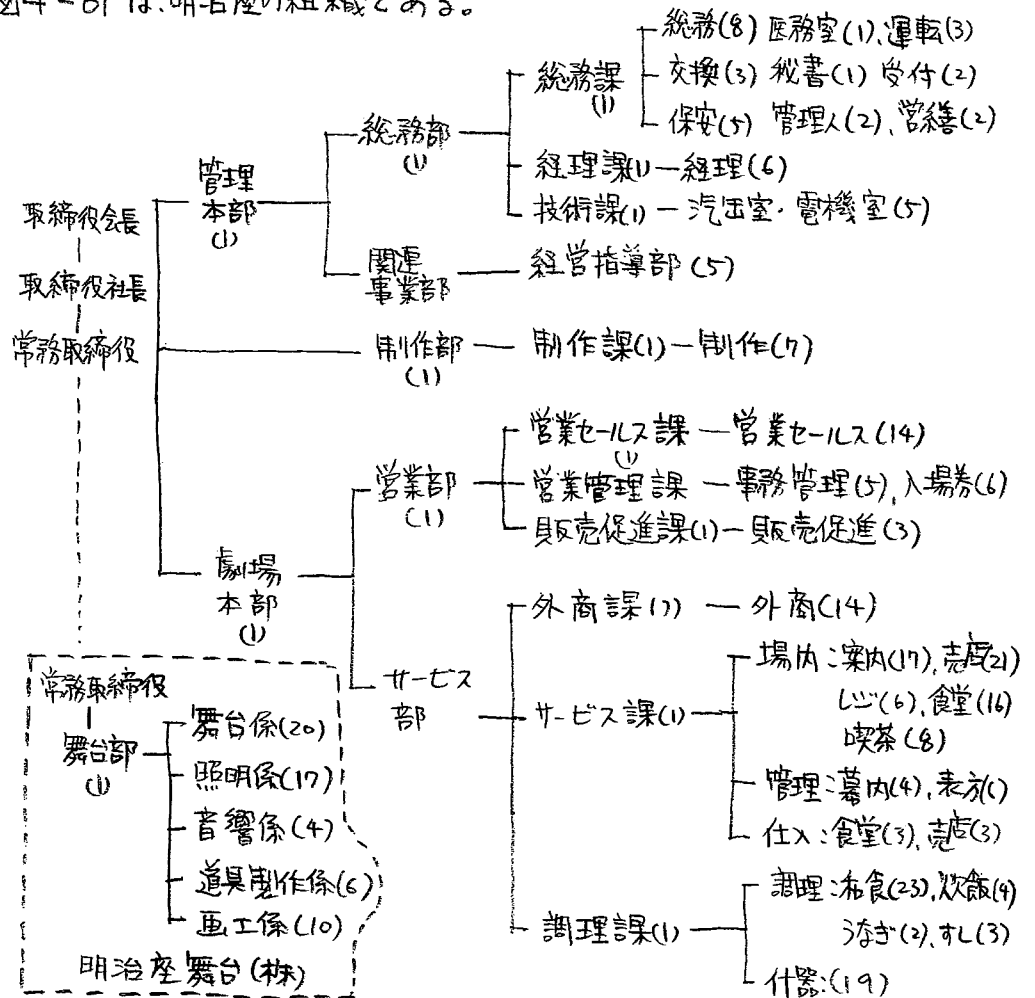


図4-61 明治座の組織構成 (1981年)

明治座は、劇場をいくつも抱える大興行資本の傘下にある劇場である。本図を引用した『建築設計資料集成』第7巻<sup>\*2)</sup>によると「興業資本翼下の劇場における組織形態には、大きく次の二つの場合がある。

(1) 劇場の表, すなわち経営面だけ、舞台裏方面は本社により出演劇団および上演狂言の決定がなされる場合

(2) 一つ、または同系の会社組織ですべて掌握されている場合。

\*2) 同上  
 執筆: 田辺健雄

(1)、(2) 差異は、主として制作部門をもちか否かである。(明治座は)(2)の例である。」とある。従って、ここに示した明治座の例は、我国の民間劇場組織の中で最も充実したものと考えて良いと思われる。その特徴を記すと次のようになる。

- 1) 劇場組織の基幹は 総務部、制作部、営業部、サービス部の四部から成っている。
- 2) 営業部が充実しているのは、明治座の客が主として団体客で、団体を顧客にする為の営業を充実させねばならない大商業劇場の特殊事情によるところが大きい。
- 3) サービス部のうち、レストラン関係が充実しているのも、ここで収益を上げる為の特殊事情による。
- 4) 劇場独自の企画を自らの制作部で行っている。
- 5) 舞台技術に関する部門は独立して明治座舞台(株)となっているが実質的には劇場組織の一部となっている。
- 6) 出演者、演出家、舞台美術家等のいわゆる舞台芸術家は雇員ではない。

次に図4-62に日生劇場の組織構成を示す。<sup>\*1</sup>

\*1) 出典  
『建築設計資料集  
7』P16  
日本建築学会編

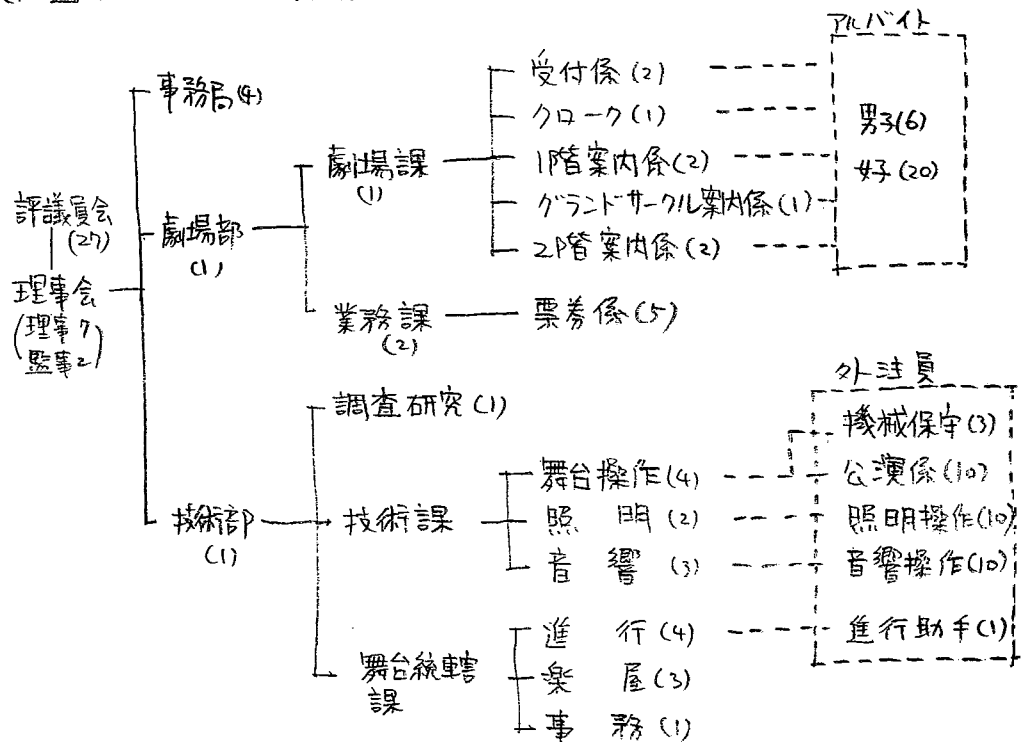


図4-62 日生劇場の組織構成(1977年)

日生劇場は、開場当初は制作組織を持っていたが、後年になって制作機能は外部のプロデュース組織に依頼するようになった。従って

形態としては、劇場と呼ぶよりは民間ホールと呼んだほうが正確かもしれない。しかし、提携するプロデュース組織は固定しており、日生劇場独自の企画を行っているという点でやはり劇場として扱うべき内容を持っている。その組織の特徴は次のとおりである。

1) 基本的に事務局、劇場課(サービス)、業務課(票券)、技術課(舞台技術)、舞台統轄課(進行・楽屋管理)の5つの部門によって構成されている。

2) 技術及び進行の職能の一部を外注している。ただし、舞台機構照明・音響設備の操作卓のオペレーターについては専属の職員が行う。

3) 企画部門は現在ないが、プロデュース組織と提携している。

4) 出演者、演出家、舞台美術家等のいわゆる舞台芸術家は所属していない。

さてここで、国立劇場の組織構成を参照した。これは、本論文が主として現代舞台芸術を中心に話を進めてきており、伝統芸能界のしきたりがこれらのものと大きく相違するところが多いという点で必ずしも直接の参考としかたない面もある。しかし、第一国立劇場(仮称)の建設もまた具体化されない今日、我国唯一の公共劇場であること、そしてその施設計画は、従来の伝統芸能のしきたりに増して欧米の劇場の概念を大幅に取り入れているという点で、考察しておく必要があると思われる。組織構成を見る前にその活動概要を示す。

『国立劇場法規集』  
帝国地方行政学会発行

『国立劇場業務方法書』<sup>\*1</sup>第4条によって国立劇場の対象とする伝統芸能の年間公演日数の最低基準が示されている。

1 雅楽	1日以上
2 文楽	40日以上
3 歌舞伎	150日以上
4 邦楽・邦舞	10日以上
5 民俗芸能	2日以上
6 大衆芸能	100日以上

つまり、上記に掲げる演目が現国立劇場の公演対象とされているのである。その專業の柱は、1、伝統芸能を古典伝承のままの姿で自主公演すること、2、芸能伝承者の養成と保護を行うこと、3、芸能に関する

る調査・研究・記録作成・資料の収集・展示を行うことの3本とされて11る。このため、現在、歌舞伎を中心として雅楽、邦楽、邦舞、民俗芸能の公演を行う大劇場、文楽・邦楽、邦舞、能狂言、声明、管絃楽を行う小劇場、大衆芸能を行う演芸場の3劇場が整えられている。これらの劇場では先の自主公演の他に、1)演劇その他の芸能を公開する場合、2)非公開で芸能の試演等を行う場合、3)芸能以外の講演会、講習会等の場合に劇場を貸与している。ここで、図4-62に国立劇場の組織構成を示す。

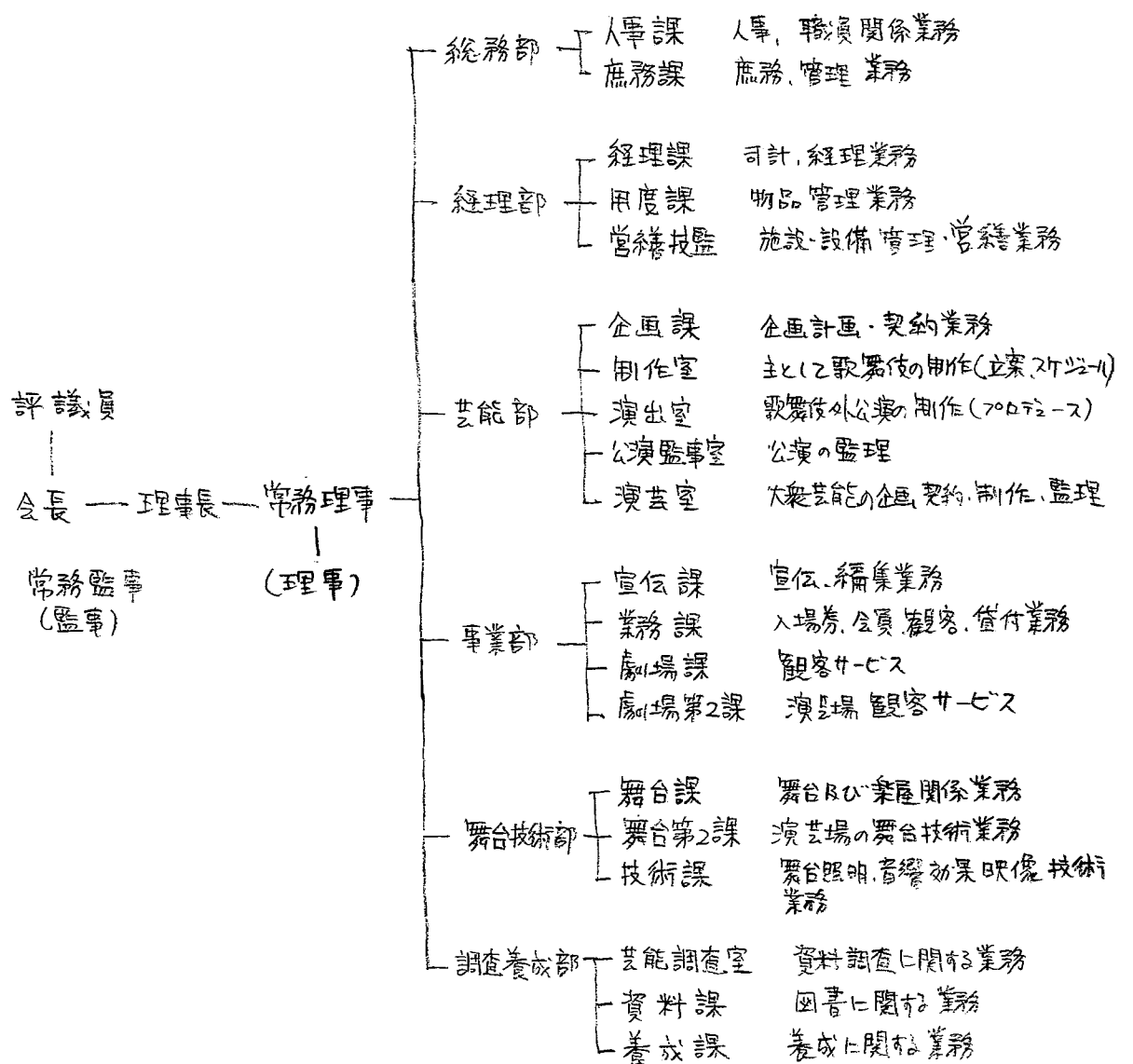


図4-62 特殊法人国立劇場の組織構成

国立劇場の組織構成を見た時、最も特徴的な点は、先の明治座あるいは日生劇場の場合と同様、出演者集団が所属している、つまり劇団構成をとっている点である。これは、西ドイツの公共劇



場のようにクローズドシステムの劇場組織の構成と大きく違うところがある。国立劇場で歌舞伎等に出演する俳優は大興行資本下に所属し、国立劇場は、この大興行資本と出演協定を結んでいる。オープンシステムによる一種のプロデュース制をとっていると言えよう。つまり、舞台芸術の創造という点について大雑把に言えば、劇場が劇場であるべき為の基本的な企画立案や予算計画、スケジュール調整などについては劇場が行うが、その具体的な作品の創造に必要な出演者等の芸術家的人材は、必要に応じて劇場組織外の人材に依存し、劇場は、その活動をバックアップするという考え方に立っている。そして、そのバックアップは、ひとつは経営的な側面、もうひとつは技術的な側面から行われる。もう一度組織図に戻って見ると、企画及び出演者との接触を行うのが「芸能部」、経営的なバックアップを行うのが「事業部」「経理部」「総務部」、技術的なバックアップを行うのが「舞台技術部」ということになる。ただし、西ドイツの公共劇場に比した場合、技術的な部分のバックアップも舞台機械、照明、音響効果という劇場施設と一体になった部分が中心となり、舞台装置の製作や衣裳の製作、メイクアップ、かつら等の扱いについては、外部の組織に依存している。

このように、舞台芸術の創造に必要な多くの部門を国立劇場では外部の組織に依存しているが、それども、それが劇場として扱われるのは、どうしてであろうか。それは、国立劇場が、あくまでも国立劇場でしか見られない独自の作品を制作しているということである。これは、先に見た、明治座や、日生劇場の場合と同じである。日生劇場は、自己組織として制作部門を持ってはいるが、やはり、他の組織の力を借りて、日生劇場でしか見られない作品を制作・上演している。最終的に劇場であるか、単なる貸ホールであるかはここで区別されると考える。

さて、以上に見た劇場は、公共、民間の比較的大規模な劇場で、いずれも、劇団を持ってはいる場合である。しかし、我国には、三百人劇場と劇団すばる、俳優座劇場と劇団俳優座のように、劇団と劇

場が結合して いるイメージの劇場も見うけられる。これらの劇場は比較的小さな規模の劇場に多い。しかし、いずれの場合も劇団と劇場は組織的に分離され、かつ、劇場は関連劇団の自主公演以外に積極的な独自のプロデュース公演や劇場の貸与を行ったりしている。また、これらの場合も基本的に舞台装置や衣裳の製作部門は持っている。このように我国においては劇団、劇場、あるいは、その補助組織は、分離されているのが一般的である。

12-c) 舞台芸術活動の補助組織

12-a), 12-b)に、舞台芸術団体、つまり劇団や楽団、及び劇場の組織構成を見た。そして、それぞれ、舞台芸術の制作上演を単独で完遂できないう構造とな、ていていることを示した。さらに我國では、舞台芸術の上演を支える各種の補助組織が存在している。それは、いわゆる仕込みに関係する組織が中心である。

\*1) 『新劇便覧』  
1981  
下アトロ

『新劇便覧1981』<sup>\*2</sup>によると次のような舞台仕込み関係会社が列記されている。

- |                  |   |     |      |
|------------------|---|-----|------|
| 1) 大道具(舞台装置)製作会社 | 関東地区  | 11社 |      |
|                  | 名古屋地区   | 2社  |      |
|                  | 関西地区  | 4社  | 計17社 |
| 2) 小道具製作会社       | 関東・関西・名古屋地区   | 1社  |      |
|                  | 関東・関西地区   | 2社  |      |
|                  | 関東地区  | 4社  |      |
|                  | 名古屋地区   | 1社  | 計8社  |
| 3) 照明関係会社        | 関東・関西・名古屋地区   | 1社  |      |
|                  | 関東・関西地区   | 2社  |      |
|                  | 関東地区  | 11社 |      |
|                  | 名古屋地区   | 2社  |      |
|                  | 関西地区  | 6社  | 計22社 |
| 4) 衣裳関係会社        | 関東・関西・名古屋地区   | 1社  |      |
|                  | 関東・関西地区   | 2社  |      |
|                  | 関東地区  | 3社  |      |
|                  | 名古屋地区   | 1社  |      |
|                  | 関西地区  | 2社  | 計9社  |
| 5) かつら関係会社       | 関東地区  | 6社  |      |
|                  | 関西地区  | 3社  |      |
|                  | 名古屋地区   | 4社  | 計13社 |
| 6) 音響効果関係会社      | 関東地区  | 7社  |      |
|                  | 名古屋地区   | 2社  | 計9社  |
| 7) その他           | 靴(2社), 口鳥物(1社), X-キャップ(2社), 髷(1社),<br>肉(1社), 煙火(1社) その他2社 |     |      |

この他、『新劇便覧』に掲載されている(1)、小さな舞台仕込み会社もか  
641

なり存在すると思われる。これら仕事関係会社は、舞台芸術の上演に必要な資材の作成、供給、及びそれらを操作・管理するスタッフを供給している。

また、上記の仕事関係会社の他に、舞台芸術活動の補助組織として重要な活動を行っているのが、各種の観客組織である。それには、労演、労音、おやこ劇場(子ども劇場)などがある。おやこ劇場については既に第2章第4節(1)のところで触れたのでここでは労演を例にとることとする。『新劇便覧<sup>\*1</sup> 1981』には全国各地の労演の所在地の一覧表が示されているが、それによると、函館市民演劇鑑賞会をはじめとして全国各地87箇所組織されている。そして、これらの組織によってその地域の演劇鑑賞需要を大きくまとめ、その力の背景にして全国的な演劇巡回公演を可能としている。従って演劇を中心とする舞台芸術活動を全国的な範囲で普及させている功績は大きいと言える。ただし、労演自体は、11かなる舞台芸術家も所属していないし、特殊な場合をのぞいて独自の劇場を持っていないわけでは無い。作品の制作は各種の劇団に依頼し、また公演場所としては公共・民間の貸ホールを借用している。従ってその活動の中心は、大きな観客動員力を背景にした、企画・制作のオルガニスムにある。<sup>\*2</sup>

x1 前出

x2) 『労演運動』、阿部文勇・菅井幸雄編(2すびす双書61 未来社)によると、労演運動は「勤員のための組織」ではなく、従ってカーニバル組織ではなく、勤労者の演劇需要を組織するカルチュラル活動であるとしている。(P270) 労演運動の理念としては、こうした捉え方が正しいと思うが本論文では現象面的に着目したので本文のよみ記述とした。

この他にも、俳優マネージメントを行うプロダクション組織のような舞台芸術活動の補助組織がある。我国の舞台芸術活動は、このように様々な補助組織の力を借りて行われているのである。

## 2) 舞台芸術の制作組織とプロセス

### 2)-a) 舞台芸術の制作組織

本節1項において、我国の舞台芸術活動に必要な舞台芸術団体、劇場、その他の補助組織の構成について考察を行った。ここでは、それが具体的にどのような形で組み合されて上演が行われるかを、考察する。但し、本論文での考察は公演パンフレットによるケーススタディにとどまり、その体系的な研究は今後の課題であることをおらかじめお断りしておきたい。

さて、まず、舞台芸術の中で最も大規模で複雑な組織を必要とするオペラについて考察する。

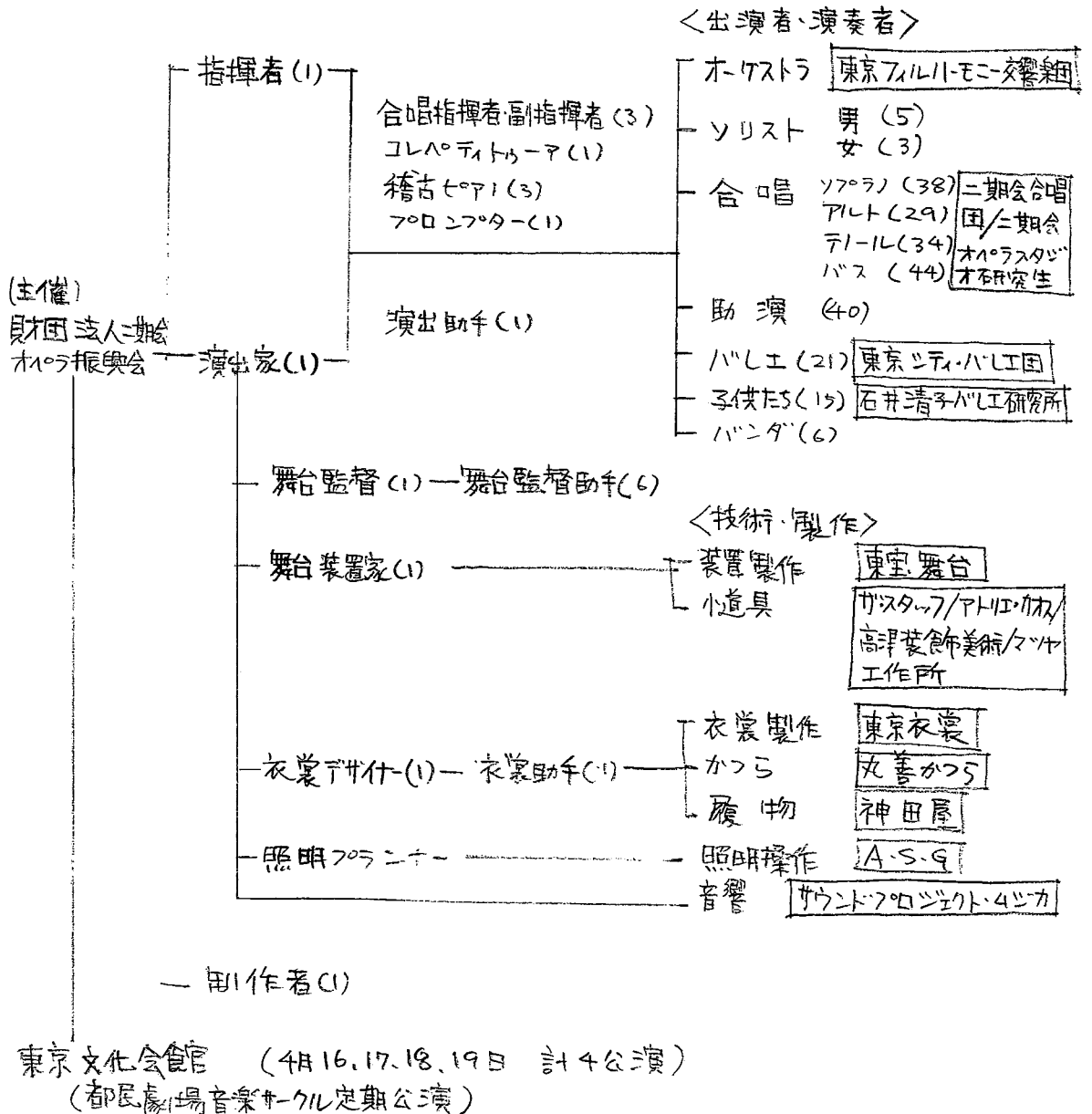


図4-63 二期会公演『アイ・タ』の制作組織 (1982年4月)

(注) アイ・タ・プログラムより引用作成

図4-63は、財団法人二期会オペラ振興会による1982年4月の「アイタ」(ウエルテ作)の公演における制作組織図である。これは、作品の規模及び、二期会創立30周年記念公演ということで「我国のオペラ団体の公演としては最大規模のものとして考えて良いであろう。主催の財団法人二期会オペラ振興会及びその直接の関係組織は、主として制作のとりまとめ、ソリスト及び合唱団の供給にあたり、他の多くの部門を外部の組織に依存して公演を成立させている状況がよく判る。出演者関係ではオーケストラ、バレエ部門を、技術製作部門では、装置製作、衣裳製作などを全てを外部の組織に依存している。指揮者、演出家、舞台美術家、衣裳デザイナー、照明プランナー等の主要スタッフはフリーの芸術家との個人契約によっている。場所は東京文化会館を利用しているが、都民劇場とも提携を行っている。

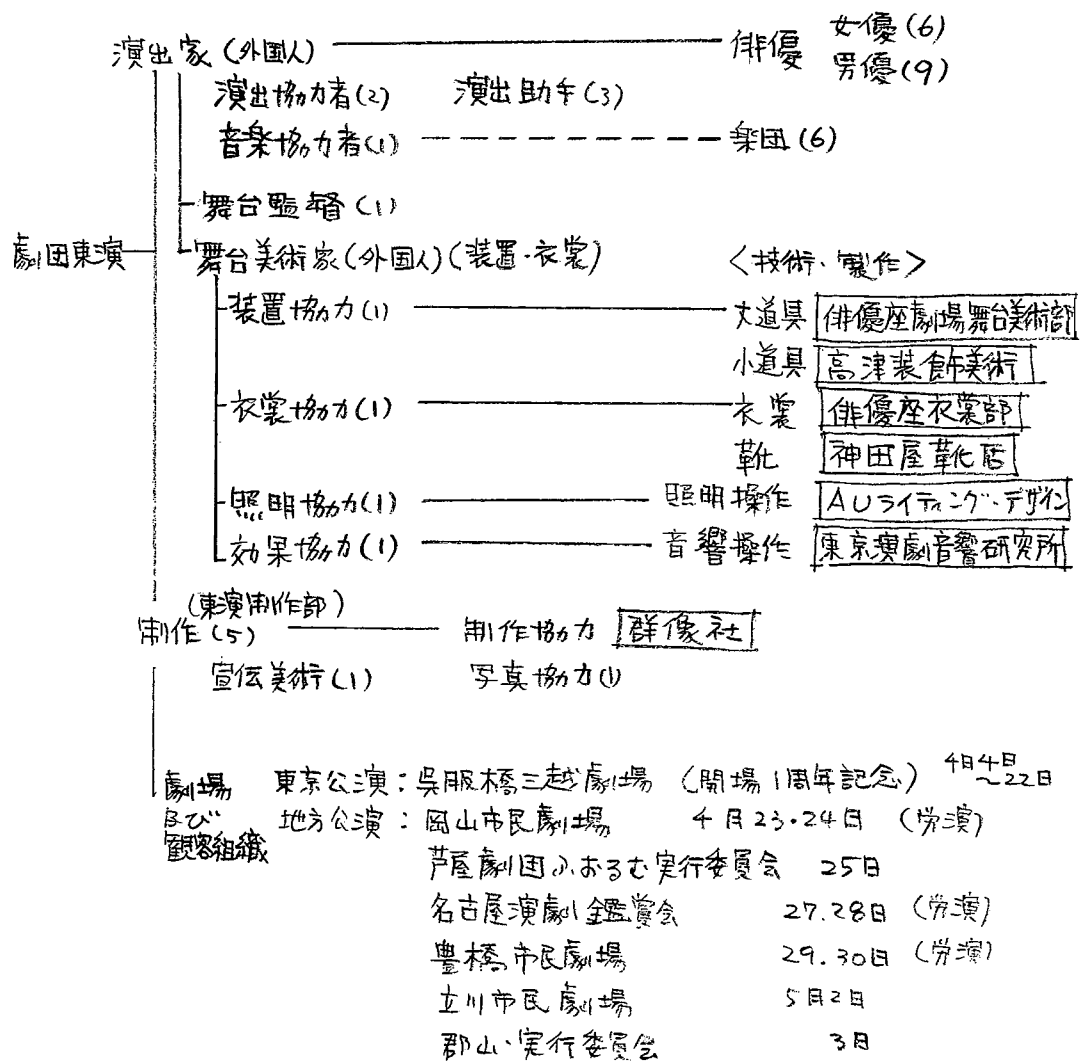


図4-64 劇団東演公演『桜の園』の制作組織(1981年4月~5月)

(注) 桜の園プログラムより作成

次に図4-64に中規模の演劇公演の例として劇団東演による「桜の園」の制作組織について示す。本公演では演出家・舞台美術家が外国人であった。従ってそれぞれ日本人の協力者がついているのが特徴である。二期会のオペラ公演の場合と同様、この場合にも、劇団は、制作と出演者の供給業務を主体に行い、技術・製作系の業務は全て外部の組織に依頼している。また当公演は東京公演ばかりでなく、全国のいくつかの都市を巡回するように考えられている。そして、この巡回公演には、労演やその他の観客組織の協力を得ている。

以上、オペラと演劇のふたつの公演の制作組織を観察した。このように、我国において、一般的に何らかの作品をある程度大きな規模で上演しようとする場合には、いろいろな組織の協力が必要となる。これを筆者は、既に何度も示したように、オープンシステムによる舞台芸術の制作と呼んでいる。特に、技術及び製作部門においてその傾向が強い。このようなオープンシステムによる舞台芸術の制作では、その組織相互の協力がうまくゆか否かが、作品の質に大きな影響を与える。従って通常これらの組織は、幾重にもわたる人脈によって結びつけられている。しかし、我国においては、これらの組織が独自の活動の場を確保でき、しかも、強い結び付きの保てる土壌を持つ都市の数は極めて少ない。ほとんど東京・大阪に限られている<sup>\*11</sup>と云って良いであろう。残りの都市では、その代りに、劇団東演公演の例に見たように、他の場所で制作された作品を招聘する観客組織が重要な役割を果たしている。

\*11 本節12-0に見るように名古屋もこのようなネットワークを小さい規模で持っている。

## 2) - b) 舞台芸術の制作プロセス

ここでは我が国で実際に舞台芸術がどのようなプロセスで制作上演されるかを見る。考察の対象として、1981年7月に東京文化会館を利用して二期会によって行われた「ニュルンベルグのマイスターツンガー」の例を選んだ。これは、前節2) - a) で考察した、西ドイツ公共劇場の場合と比較対照させやすい例である。図4-65が「二期会公演『ニュルンベルグのマイスターツンガー』の制作プロセスを図にしたものである。なお、これは、当公演の演出家であった西澤敬一氏の資料をもとに筆者が独自の判断で作成したものである。

さて、オペラは、他の舞台芸術、たとえば音楽コンサート、演劇公演に比べてその構成要素が多く、従ってその制作プロセスも複雑である。そして、そのオペラの中でも「ニュルンベルグのマイスターツンガー」は最大級のものであるからここに取り上げた例は、我が国の舞台芸術の制作としては最大級、かつ複雑な構造を持つていると考えられる。

まず、簡単に制作の流れを追ってみよう。演出家西澤氏に二期会オペラ振興会より演出の依頼があったのは、公演の約1年と3ヶ月前である。そして公演の約1年前に、二期会代表と指揮者、演出家により、キャストینگ会議が開かれ、ここで、出演者が決定されている。その後、演出家は二期会代表、及び指揮者などと基本的な構想を練るとともに、舞台装置家、衣裳デザイナー、照明プランナー、舞台監督の主要スタッフを選定、協力依頼をする。これが、公演の約7ヶ月前である。この後しばらく表立った活動はないが、この間に基本的な演出構想が組立てられていくと推測される。2月に入り、公演の5ヶ月前ごろに稽古や技術上の作業、打合せが開始されている。まず、稽古について順を追ってゆくと次のようになる。

1) まず、ソリストの演技を付けない歌唱稽古である音楽稽古が公演

の5ヶ月前に開始される。これは約2ヶ月間続けられる。

2) コーラスの音楽稽古は、ソリストの音楽稽古に、約1ヶ月遅れて開始される。

3) ソリストの音楽稽古が一応完了すると、次に演技を付ける立稽古



(注) 本図は演出家西澤敬一氏の資料に基づき筆者が作成した。

- 80年4月10日 二期会ホラ振興会刊 演出家依頼
- 80年7月3日 キャスティング会議 (二期会代表(3), 指揮者, 演出家)
- 80年11月10日 基本打合せ (指揮者, 演出家)
- 80年12月30日 スタッフ依頼  
(舞台装置家, 衣裳デザイナー, 照明プランナー, 舞台監督)

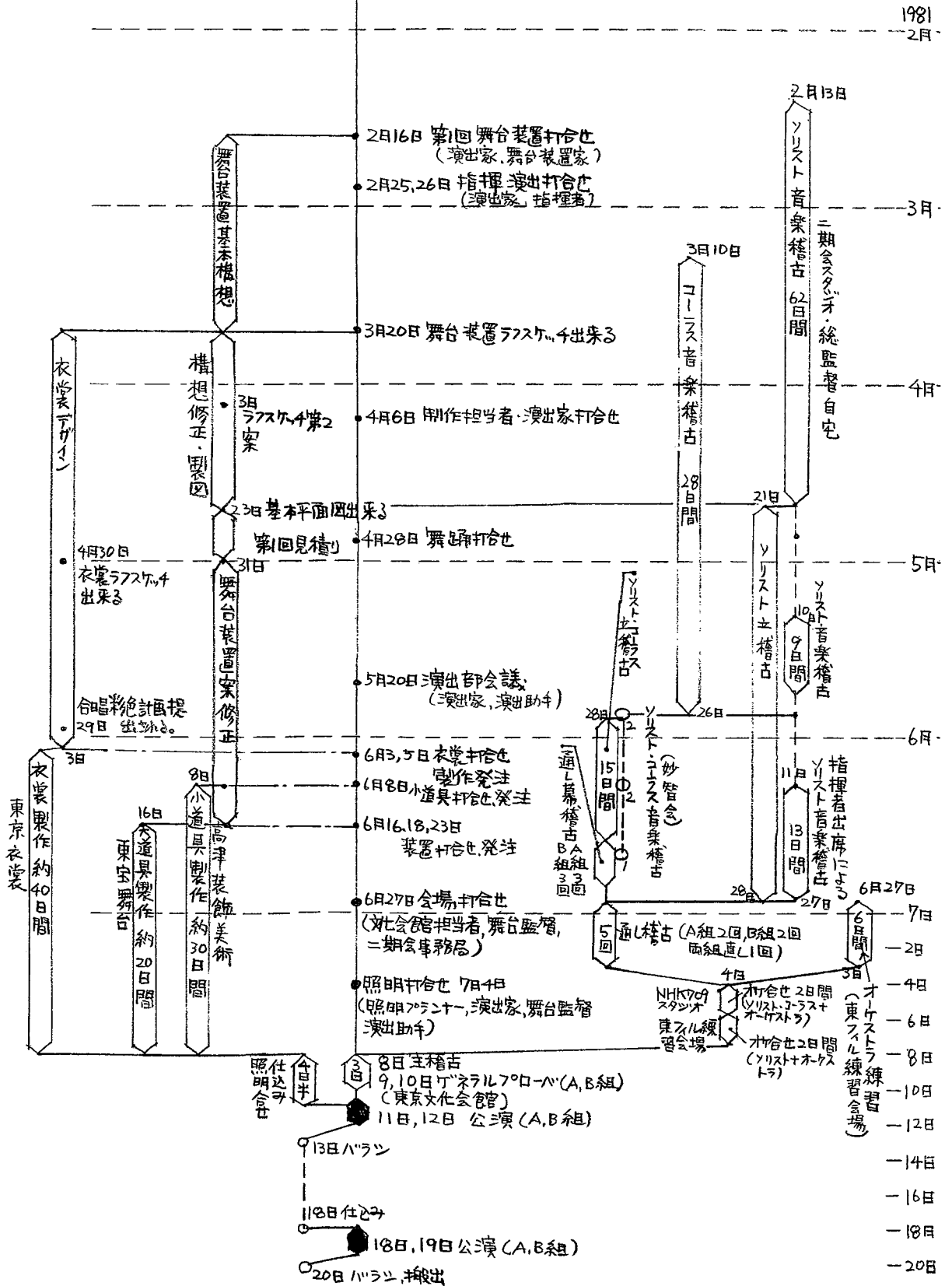


図4-65 1981年7月二期会公演『ニコルンハルグのマイスターツンガー』の制作プロセス (47)

に入る。これが公演の約2ヶ月半前である。この立稽古は公演直前まで続けられる。またこの間に必要に応じて音楽稽古も補足的に行われる。当公演の指揮者は公演の約1ヶ月前に来日したため、当初の音楽稽古に立合っていない。従って来日後に、指揮者立合の音楽稽古が計画されているのが特徴的である。

4) コーラスとソリスト合同の立稽古は公演の約40日ぐらいに始まっている。ここでは最初は、部分的な稽古、次に一幕ごとに通した幕稽古、そして全幕通した稽古へと段々総合的なレベルへと完成度を高めてゆく。なお、本公演はダブルキャスト制をとっているので、幕稽古、通し稽古、それぞれ組ごとに行われる。もちろんコーラスは共通である。この間ソリスト立稽古、音楽稽古は平行して行われている。

5) A、B両組の通し稽古が開始されたのは、公演のほぼ2週間前弱であるが、丁度これに重なる形でオーケストラの練習が始められている。この練習は少なく、6日間程度しか行っていない。

6) 公演の1週間前に、ソリスト、コーラス、オーケストラがようやく一同に会してオーケストラ合せが各組1日ずつ行われている。

7) その次に、ソリストとオーケストラのみのオーケストラ合せがやはり各組1日ずつ行われている。

8) 以上の稽古は、東京文化会館外の場所で行われていたが、公演の3日前になってはじめて、舞台での稽古が行われる。1日目は主稽古で、次の2日間は、各組の最終総稽古(ゲネラルプロバ)である。そして、翌日の公演へと引きつがれてゆく。

以上が主要な稽古のスケジュールである。これらの稽古のうちで文化会館を用いて行われるのは、最後の3日間のみである。その他は他の場所で行われている。二期会にはいくつかの稽古場が設けられており、ソリストの音楽稽古など小人数の稽古はそこで行われている。しかし大きく演技をつけた総合的な稽古を行える場所を持っていない為、後半になるとお茶(妙智会)やNHKのスタジオ、オーケス

トラ練習場などを借りている。演出家西澤氏によるとこれらの稽古が一箇所で行えないことで多大な苦勞があるとのことであった。

さて次に、舞台装置や衣裳の設計、制作等の技術的な準備のフローセスを見ることにする。

- 1) 公演の約5ヶ月前に第1回の舞台装置の打合せが演出家と舞台装置家の間で行われ、舞台装置は基本的な構想の作成に入っている。
- 2) 公演の約3ヶ月前に舞台装置のラフスケッチが完成し、それをもとに衣裳の打合せを始める。舞台装置は、さらに演出家と打合せながら基本構想の修正を行い、見積りの出来る段階にまで図面を整えている。
- 3) 公演の約2ヶ月前に基本平面図が完成し、第1回見積りに入っている。見積りは1週間程度で完成している。
- 4) 第1回の見積りが提出された時点で衣裳のラフスケッチも出されている。衣裳の計画はさらに続けられる。
- 5) 第1回の見積り後、予算調整のため、舞台装置案の修正を行い再度の見積りを繰返し、公演の約1ヶ月前ごろまでに最終案及びその図面化作業を行っている。
- 6) こうして、舞台装置及び衣裳が発注できる段階にまで整えられ、衣裳は公演の約40日前に、小道具は約30日前に、大道具は約20日前に各制作会社に依頼されている。
- 7) これらの舞台美術(装置・衣裳)の制作は、公演の4日前に完成し、公演会場である東京文化会館に持ち込まれている。
- 8) 持ち込まれた舞台装置は、直ちに組み立てられ、現場での修正を行う。これと平行して照明器具のセッティング、明り合せなどの照明の仕込みが行われる。また、衣裳のチェックなども行われる。これらの作業は舞台での主稽古、最終総稽古の時期と重なっている為、同時に進行できるものは平行して行なわれている。
- 9) そして公演を迎える訳であるが、当公演では公演の間に約1週間の間があり、他の公演がその間に行われるので、その間は舞台装置は1度解体される。また最後の公演の次の日に舞

台装置は最終的に解体され搬出された。

以上が、技術的な準備のプロセスである。ここから読みとれるように、稽古スケジュール、技術準備スケジュールとも極めて厳しいスケジュールとなっている。さて、そこで、このスケジュールを本章第2節第2項d)のミュンヘンオペラにおける制作スケジュールと比較すると次のことが言える。

- 1) 二期会公演に比べてミュンヘンオペラの場合のほうが全この面にわたって制作に費やしている期間が圧倒的に長い。
  - a) キャスティングの決定は、二期会公演では公演の約1年前、ミュンヘンオペラの場合は、2〜3年前である。これはミュンヘンオペラの場合、キャストが国際的な活躍をする者が多く、早い時期に予定を取っておかねばならないという状況によると考えられる。
  - b) ミュンヘンオペラの場合の音楽稽古の開始時期は詳しくは判らないうが、他との関係がみると、二期会公演の場合に比べて早く始められていると推測される。
  - c) ミュンヘンオペラの場合、舞台装置のスケッチが提出されるのは、公演の約1年前、二期会公演の例では約3ヶ月半前である。
  - d) 舞台装置の基本図面が出来上がり、立稽古が開始されるのは、ミュンヘンオペラの場合では公演の約半年前、二期会公演の例では公演の約40日前である。
  - e) 舞台美術(装置・衣裳)の製作にとりかかるのは、ミュンヘンオペラの場合公演の5ヶ月程度前、二期会公演の場合で、公演の1ヶ月半から1ヶ月前である。
  - f) 舞台を用いた技術準備はミュンヘンオペラでは公演の約1ヶ月前ぐらいから開始されるのに対して、二期会の公演では、会場借用の都合があり、公演の4日前になってようやく行われる。

1) 舞台を利用した稽古は、ミュンヘンオペラの場合、自分の劇場であるという利点を生かし、初日の1ヶ日以上前から必要に応じて適宜行われてはいるが、二期会の公演例では、会場借用の都合があり、公演の三日前になってようやく行われてはいる。

上記のようにミュンヘンオペラの場合に比較して二期会の例では、(a)~(e)に見た時期では、約1/4に制作プロセスが圧縮されている。この圧縮度は、公演直前に著しく厳しくなり、ほとんど比較することが出来ない差異がある。この差異には、公演場所を自分たちが所有しているか、借用しているかによる差異が大きく影響していると考えられる。ところで、ここで断っておかねばならないのは、二期会の『マイスターズ・ジガー』の制作が、決してお座なりに行われてはいるのではないという点である。おそらく我国のオペラ制作としては最も時間をかけて練られているもののひとつであろう。その比較において、これだけの差異が見られることに注目する必要がある。

2) 舞台を利用した技術準備と稽古は、ミュンヘンオペラの場合、はきりと時間を区別したスケツジュールを組んでいるのに二期会公演の場合には、会場利用の時間制限が強く、ほとんど重なった状態で行われてはいる。

3) ミュンヘンオペラでは、全ての制作プロセスに必要な場所を自分の施設として確保しているのに対して二期会の場合には、他の施設に大きく依存している。これは、特に大規模施設(オーケストラ・ソリスト・コーラスを収めた立稽古用の会場等)について言える。

以上のように、二期会公演の場合には、ミュンヘンオペラの場合に比べて極めて厳しい状況のもとで制作を行っていることが判るのである。そして、これは、二期会の場合ばかりでなく、我国の舞台芸術の全ての制作について大なり小なりあてはまる傾向なのである。

このように、我国の舞台芸術の制作が、スケツジュール的に極めて圧

迫られて行われてゐるのは次のような理由によると思われる。

- 1) 全く基本的に民間の資金をもとにして行われてゐる為、公共補助に80%以上依存してゐる西ドイツの場合に比して経済上の制約を大きく受ける。
- 2) クローズドシステムによる西ドイツの場合に比して我國のオープンシステムの場合には特に施設の利用の面での制約が大きい。特に、公演会場の舞台を利用しなければならない稽古(舞台稽古)技術準備(仕込み)が大きな圧迫を受ける。

長い時間をかけて制作を行うという事は、舞台芸術も一種の企業活動であるという立場に立つならば、必ずしも良いこととは言えないかもしれない。しかし、上記の例に見るように、我國の舞台芸術は、その制作プロセスにおいて必要以上に厳しい圧迫を受けてゐるのが実状である。舞台芸術の質を向上させるべくには、これをどう解決するかを考へてゆく必要がある。

### 3) まとめ

本節では我國の舞台芸術活動の組織機構が様々な小組織へと分割されている状況を観察した。それは大きく、公演の場を中心とする劇場組織、出演者を抱える劇団、そして公演を支えるその他の組織に分けることができよう。なぜ、我國の舞台芸術の組織機構がこのように様々な小組織へと分割されるようになったのであろうか。その背景をまとめると次のように考えられる。

1) ひとつの舞台芸術団体は単独で年間連続公演を行えるほど観客を集めることが出来ず、公演を続けねば続けるほど赤字になる体質を持っている。

2) 従って舞台芸術団体がその活動を維持するためには、団員がテレビ、ラジオに出演したり、あるいはその道(特に音楽・舞踊の分野では)の先達として教授活動を行うなど、劇場を離れた活動を行わなければならない。場合によっては、まったく違う職業などのアルバイトによって生計を立てることすら要求される。

3) また、公演をひとセットとして主催者に買いとってもらうことができ、観客動員のリスクを負わなくても良いため、労働条件はきびしいが一定した収入の見込める学校・観客組織、自治体等の主催による地方巡回公演を多く行わなければならないという状況にある。

4) 上記のような事情により、あるひとつの劇場が年間を通して自主的な連続公演を行うことは益々不可能となり、従って舞台芸術団体が自分の劇場を所有することが経済的に見ると必ずしも得策ではない。つまり、他の所有する場を必要に応じて借用し公演を行ったほうが良いということになる。

5) もちろん、舞台芸術の質の面から見れば、自分の手の内に入った劇場で自由に制作を行うことのほうが、はるかに良いものができるであろうことは明白である。しかし、そうした理念に基づいて独自の劇場を建設しても、自らの公演で年間スケジュールを埋めることが出来なれば、使用しない期間はできるだけ、他の団体に積極的に利用してもらったほうが得策である。

6) 従って舞台芸術団体と劇場の組織は運用上分離する方向にモーメントが働く。

7) こうした分離へのモーメントは舞台芸術団体と劇場との関係ばかりでなく、舞台装置や衣裳の製作、照明・音響効果などの技術系分野についても見る事ができる。やはり、この分野の職種を自己の組織として常に抱き込んでおくには、年間の公演活動の量が少なすぎる。

8) しかし、これらの専門の職種は独特の技術と経験を必要とするものが多く、職能としては何らかの形で常に維持される必要がある。

9) 従って、これら特殊な職能のスタッフを抱き、各芸術団体から依頼を受けて仕事を行う組織が独立して成立することになる。

以上が我国に舞台芸術の制作のオープンシステムが成立している背景である。

さて、次に少し視点を変えて、舞台芸術の制作プロセスから我国のオープンシステムを見てみたい。図4-66に舞台芸術の制作プロセスの基本的な流れを示す。

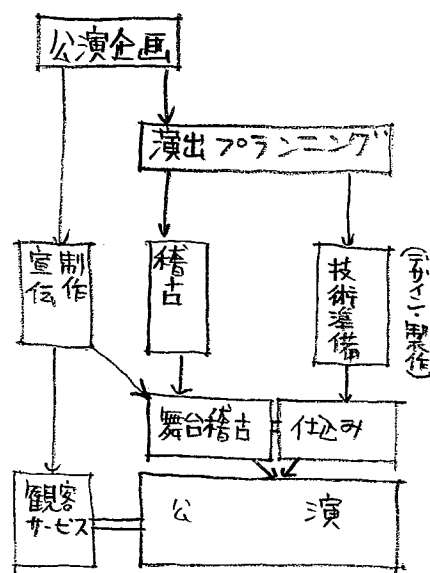


図4-66 舞台芸術の制作プロセス

スの基本的な流れを示す。まず「公演企画」が主催者によって構想され、実際の制作に入る。ここでは主として三つの作業が平行して行われる。稽古と技術準備と狭い意味での制作及び「宣伝」である。稽古作業は言葉通り、出演者の演技、歌唱振りの稽古及びその指導であり、技術準備は、舞台美術のデザインや製作などの他の公演を補助する技術的な準備作業である。狭い意味での

制作・宣伝作業は、主として、経営的な側面の作業である。さて、我国の舞台芸術の制作では、企画と稽古作業は基本的に舞台芸術団体が中心になって行っている。反対に技術準備については、他の組織に大きく依存している。宣伝・制作については



は自らの組織が中心になって行っているが、外部のプロデュース組織あるいは観客組織の力を借りることも多い。また近年では自治体や文化会館などの公共組織も、舞台芸術の振興保護の目的、あるいは自主事業の実施などで、この領域の業務に参画する傾向も出てきている。つまり、我国の舞台芸術のオープンシステムは制作の流れとして大きく捉えると、企画・演出プランニング・稽古・公演という基本的な活動の軸を、技術の側面と制作宣伝の側面で外部の組織が補佐しているという形態をとっているといえよう。また、施設の面で、公演場所や、場合によっては稽古場の提供も外部の組織によって支えられていくことも忘れてはならない点である。

以上で我国の舞台芸術の制作のオープンシステムを一通り見た。そして、それは、経済的に厳しい社会環境の中で、舞台芸術が生存してゆく一種の知恵として形成されたものであることが判った。しかし、他方、我国の舞台芸術は、このオープンシステムに支えられながらも、生存できるギリギリの限界のところどころで活動を行っていることも忘れてはならない。舞台芸術活動の苦しさについては、いたるところに記述が見られる。たとえば、土方与平氏は、ある文章<sup>\*2</sup>で氏が制作を担当する青年劇場について「たしかに青年劇場の場合を考えるとマスコミ収入はゼロに近く、公演収入のみで、それでも今年創立15周年を迎え、幸い今すぐつぶれるという状況ではないようだ。だからある意味では『まかなえていく』といえるかもしれない。しかしそれは私が昨年芸術協のニュース等で紹介した実例のように、わが劇団のベテランの演劇歴22年の女優さんが、東京公演とそのための稽古を通算した47日の間、日当に換算すると1日た、た745円で働いていたという『前提』の上での成立である』と語っているように極めて厳しい状態なのである。従って、我国の舞台芸術活動は、必ずしも、一人前の安定した活動のできる体制になっていないという側面も持っているのである。

\*2) 『地方自治体と演劇の協力(14回)』  
土方与平,  
テアトロ誌,  
昭和55年1月号、2月号  
(引用は1月号P83より)

## 4節 まとめ

本章では舞台芸術の制作のシステムをオープンシステムとクローズドシステムに区別し、クローズドシステムによる制作の例を西ドイツの公共劇場に、オープンシステムの例を我国の舞台芸術の制作に見、両者の基本的な考え方や体系の違いを観察した。ここでそれをまとめると次のようになる。

西ドイツの公共劇場は基本的に多額の公共補助の上に成立している。その補助の背景には「舞台芸術は、民間の手によっている限り出資者の意図に左右され営利に走り易く、真実の芸術的な高さには到達できない。従って最も色の無い公共の費用による保護育成が必要である。」という歴史的・国民気質的な信念がある。また、そうした補助を認めにくれる市民の支持を維持させてゆくには、劇場は休むことなく毎日活動を続けなくてはならないという見解も持っている。つまり、西ドイツの公共劇場では、手厚い公共補助、定常的な公演活動が大きな特徴である。こうした環境のもとでは、舞台芸術はとにかく生存してゆくかという悩みよりもむしろ、いかに安定した活動が出来るかということが大きな関心事となる。そしてこの為には、舞台芸術の制作に必要な全ての職能を自己の組織に取り込んだほうが合理的である。まず第一に、このほうが全体の制作プロセスが把握しやすくなる。従って、じっくり長い時間費して基礎のしっかりした作品を計画的に制作することができる。また定常的な公演活動が保証されているため、各職能に対して安定した業務計画を用意することができる。不必要な人材を遊ばせておかぬはならないという心配がない。従って、他の組織に、仕事の一部を委託して、マージンを取られるよりは、自己の職員として労務管理を行ったほうが結果として安くつく。これは、特に、舞台美術の製作等の技術部門にあてはまる。資材なども年間に使用するものをまとめて安く買いストックしている。さらに西ドイツの公共劇場での演出は空間のスケールの大きな、複雑な舞台機構を駆使したものが多い。このことは、周到な技術上の準備を必要とする。従って貸劇場のようなスタ

\*1) レポートリー舞は  
心こもることその  
為である。

イルをとりこむことは、作品の質の低下をもちたらずばかりでなく、大きな事故の原因ともなりうる。従って、習熟した技術者を抱え、自らの劇場を維持することが必要となる。これらが西ドイツの公共劇場にクローズドシステムをとりこせている背景である。

我国の舞台芸術はこれに対して、まったく対照的な背景をもつ。まず第一に舞台芸術は個人の趣味の世界であり、公共の資金を投下すべき性格のものではないという考え方が支配的であった。従って舞台芸術に関わろうとするものは、まず、自らが十分に生存できるかを考えなければならぬ。このためには、前節3)で述べたように組織をできるだけ身軽にする必要がある。また、それは共通の生活共同体として苦節をともにしていかなければならぬ為、あまりに大きな組織とすることは、意志の疎通が不十分となり組織の分裂を招きくことにも繋がる。従って組織はコンパクトであったほうが良い。さらに、劇場を定常的に維持する定期的な公演を打てる能力にも欠けるため、劇場は、借りたほうが良いという事情もあった。このような背景によつて、オープンシステムによる舞台芸術の制作が採られるようになる、たのである。従って我国の舞台芸術の制作システムは、民間の力によつてぎりぎりの生存可能な限界域で舞台芸術の創造を可能にするという点で極めて有利な方法であったといえよう。従って誰かが、何か新しい試みを行おうとする場合には、西ドイツのように確固と固定したシステムよりも、はるかに融通がきいて行い易いという利点を持っていて、我国で、これだけ多様なジャンルの舞台芸術が活動できるのもこの方法が背景にあるからである。ところが、反面、我国の舞台芸術制作オープンシステムは、次のように、いくつかの大きな欠点を持っていて、

- 1) 制作プロセスが、組織が分断されることによつて細切れとなり全体の統一を計画的にとることが極めて難しい。
- 2) 資金的な制約を受けて制作期間が著しく圧縮され、作品を充分に完成させる余裕をとることが困難である。
- 3) ホールを借用して上演を行うため、舞台を使用した稽古や仕込

みが強い圧迫を受ける。

- 4) 特に技術系の領域で業務が各職種に分断されるため、技術の蓄積、改良の回路が成立しにくく、技能が向上しない。特に舞台機軸や照明設備など劇場周辺の技術が著しく停滞している。
- 5) 施設が、年の中に入らないまま使用することが多く、劇場空間、技術設備を使いこなした制作がしにくい。これは特に大規模な作品について言える。
- 6) 舞台芸術団体が支払う見かけ上の制作経費は、小さいが、ある地域の舞台芸術活動をマクロに見た場合、組織が分割されていることにより、各所でマーヅンが吸収され、潜在的に経費が膨脹すると考えられる。

ここに見る欠点は、我国の舞台芸術その成熟への方角から遠ざかるように働いている。従って舞台芸術団体が年数を経て、成熟し、ひとつの文化資産としての価値が高くなればなるほど強く足を引かれる構造となっている。

他方で、世界的な趨勢を受けて、我国でも舞台芸術の社会的価値が次第に認められ、少しづつ公共の補助も得られるようになり、また自治体が舞台芸術の制作にも関与しはじめようとしている。この点については、本論文第二章で考察したとおりである。しかし、この関与の仕方について、"また"、は、きりした理念は成立してはいない。単に資金を拠出すれば良い、あるいは、出来上がった作品を買えば良いという安易な姿勢、消極的な姿勢が目立っている。文化政策として、我国の舞台芸術の質を高めることを目指すのなら、むしろ、上記に見られる我国の舞台芸術の制作システムの持つ欠点を少なくし、長所をのびしてゆく方策を考へることが、何よりも大切なことではないか。今日の文化行政、あるいは、文化会館の存在について、この視点が最も欠けていると思われる。