

公立文化施設の新たな役割

——公立劇場・ホールに専門家が関わることの意味について——

Redefining the role of “public” performing arts venues in Japan

曾 田 修 司

要 旨

日本の公立文化施設は、これまで「貸し館」といわれる運営方式が中心であったが、近年、芸術監督やプロデューサーを選定し、質の高いオリジナルな舞台作品の創造・提供を志向する劇場・ホールが次第に増えてきている。これまでは、専門家による劇場運営は地域の文化力向上につながるという考え方が一般的であったが、筆者は、むしろ専門家が文化施設の運営にもっと深く関わることによって、市民が創造力を身につけ、文化の発信力を高めていくことが可能になると考える。そのためには、行政機関が民間と協働し、民間のイニシアティブを活かすような取り組みが必要である。既にいくつかの地域の公立文化施設では、民間のアートNPOとの協働による個性的な運営のしくみづくりによって地域の文化活動に関する「新しい公共性」の形成に貢献している。今後、それらの取り組みが地域の文化的なオリジナリティの涵養、文化を活かした産業育成につながることを期待される。

日本の公立文化施設の特徴

日本の公立文化施設の特徴は、「貸し館」と俗に言われる運営形態が示すように、劇場の運営のためのごく限られたスタッフ（施設管理を担当する）のみを雇用し、実際の上演活動は外部の団体（＝事業主催者）がその施設を借りて行うというあり方が以前から一般的であった。つまり、劇場などの文化施設の運営者は、運營業務のうちのごく限られた一部でしかない施設の保守管理、利用申し込み者間の使用期間の調整等を行うのみで、文化施設に期待されるソフトの提供（上演活動など）は自ら行わない運営の形態が主流となってきたのである。

しかし、1980年代以降、このような運営形態は、「ハコモノ行政」、「ハードはあってもソフトがない」という批判をうけるようになってきた。加えて、多くの場合、建物としての特性が音楽にも演劇にも集会等のいろいろな催事に使えるような汎用的なつくりになっており、逆に言えばそ

それぞれの分野における専門施設に比べて専門性が弱いことから、「多目的ホールは無目的ホール」という揶揄を含んだ批判が浴びせられてきた。

その後、公立文化施設の設計自体が音楽専用ホールや演劇専用劇場など、高度な芸術創造に適合する仕様に変化してきたことに伴い、近年では、財団などの管理運営団体が自らソフトの提供に乗りだそうとする例が増えてきた。その際、ほとんどの公立文化施設は舞台制作の経験や専門知識を持った専門家を雇用していないため、外部（主として東京圏や関西圏）のソフト提供会社（音楽プロモーターや演劇・ダンス等のプロデュース会社）から、公演ソフトをパッケージ料金（プロダクションそのものと制作業務をセットにしたもの）で買い取る「買い公演」を行い、それを「自主事業」と称している。その場合、買い手の側の公立文化施設にはほとんど選択の主体性はなく、「自主事業」としてラインナップされるプログラムにも劇場・ホールごとの個性を感じることができないことが多かった。

作品創造に取り組んでいる公立文化施設の例

しかし、近年になって、外部から公演を買い取って上演するだけでなく、演目やアーティストの選定について独自の考え方・ポリシーを持ち、主体的に作品の創造（および公演の提供）に関わる公立劇場・ホールがある程度増えてきている。

その代表的な例として、彩の国さいたま芸術劇場（1994）、世田谷パブリックシアター（1997）、びわ湖ホール（1998）、新潟市民芸術文化会館（りゅーとびあ、1998）、可児市文化創造センター（2003）、北九州芸術劇場（2003）、山口情報芸術センター（2003）、まつもと市民芸術館（2004）などがあげられる（括弧内は開館年）。これらはいずれも、制作部門にプロデューサーをおき、自分たちの劇場でオリジナル作品を創作している公立劇場・ホールである。

公立文化施設をめぐる課題

一方、新しく建設される公立文化施設の存在意義が地元住民から厳しく問われる事例が近年相次いで起こった。特に、山口県山口市、長野県松本市では新しい公立文化施設の建設の是非が市長選挙の主要な争点となり、いずれも、慎重派・見直し派の新顔候補が推進派の現職候補を破って当選するという事態となった（山口市長選は2002年4月、松本市長選は2004年3月）。

一般的に地方自治体の財政が悪化する中で、自治体文化行政においては、巨費を投じて文化施設を建設する意味、さらに毎年数億円（まつもと市民芸術館の場合は施設運営費と事業費を合わせて6億円とされている）にのぼる運営費を出費し続けることの是非が問われている。

山口や松本で起こった、豪華な公立文化施設に対する住民からの反対運動については、共通点があるのだろうか。

松本の事例については、雑誌「地域創造」に神山典士氏による興味深いレポートがある。

それによれば、「まつもと市民芸術館」に対する反対運動の理由は、約145億円という建設費の大きさだけにあったわけではない。というのも、やはり105億円をかけて建設され2002年に開館した美術館については特に反対運動が起こったわけではなかったからである。反対運動の先頭に立った「新市民会館建設に関する住民投票の会」代表の西村忠彦氏は、「そもそも私は市民会館の改築には賛成だったんです。ところが私たち市民の知らないところでいつのまにか145億円もの巨費を使ってオペラハウスになると決まっていた。住民の知らないところで物事を決める前市長の市政の象徴だから、私たちは断固反対したんです」と語っている。とすると、「まつもと市民芸術館」の建設に対して住民が反対したのは、住民に対する情報開示、合意形成などの行政手法の問題が原因だったことになる。また、同じ記事によれば、松本市の文化担当職員は、「まつもと市民芸術館」の大ホールを「オペラもできる市民会館」と説明してきた。役所としては巨額の建設費を投じた新文化会館の「贅沢」批判に気をして、小澤征爾指揮の本格的なオペラ上演ができる仕様の本格的オペラ劇場ではあるが、決して市民から遊離しているわけではない、というスタンスを取りたいのであろうと推測される。これに対して、昨年同館の芸術監督に就任した演出家串田和美は、あっさりと「オペラハウス」と認めているという（神山2004）。

ここで明確にしておく必要があるのは、果たして、劇場をつくることが問題なのか、それを将来にわたって維持していくことが問題なのか。あるいは、豪華で運営費の高い文化会館でなければ問題ないのか、ということである。そうであれば、結局のところ、投入するコストと期待される成果とのバランスの問題に帰着する。

公立文化施設に期待される成果とは

ここで少し視点を変えよう。そもそも、公立文化施設に期待される成果とは何なのか。というのも、どうも、公立劇場・ホールにプロのアーティストや専門スタッフが関わるのが、地域住民の意識と遊離することであるというある種の決めつけがあるように思われるからである。この点に、誤解もしくは先入見があるのではないか。さらに興味深いことに、松本の場合、その先入見は、どちらかと言えば、むしろ劇場建設推進派の考え方の方により鮮明に見えるということだ。

「世界への発信」の架空性

東京圏と違い、プロのアーティストが多く活動していない地域では、普段はもっぱら市民文化団体、アマチュア団体が公立文化施設を利用することになる。しかし、それでは本来、公民館施設と変わらない簡素な設備で済んでしまう。そうすると舞台の専門家集団が使うような高度な機材や設備は宝の持ち腐れとなってしまう。それにも関わらず、そこに専門家が使うような高度な仕様の専門施設、豪華文化施設が出来てしまっているという mismatch の状況があり、それがかなりの数の公立劇場・ホールに及んでいることが問題なのだ。

日本の近代は、基本的に欧米に追いつけ追い越せという考え方で普遍化を目指してきた。「一流の舞台」という場合、それは海外や中央から一流の演奏団体や劇団を招くこととほぼ同義であった。「世界への発信」はほとんど夢想、夢物語であった。

川崎賢一は、その論文「文化政策としての〈Compartmentalization Strategy〉——政策・市場、イエモト的集団主義、同志的集団主義——」の中で、明治以来の近代日本の文化政策には、次のような特徴があると指摘している。すなわち、権威付けによる序列化、芸術各分野の細分化を前提とし、総合化・統合的アプローチを拒否するようなあり方である。さらに川崎は、日本の文化政策の特徴として、教育システム（東京芸術大学が頂点）、叙勲システム、補助金システムの3つのシステムによって、秩序を編成維持してきた、という（川崎1998）。

これは、鶴見俊輔が「限界芸術論」（1967）の中でつとに指摘していた「三重の事柄の系列」、すなわち、権威主義・模倣主義（受動性）・東京中心主義の3つが、非常に強く日本の文化状況を規定してきたことということ、今日的な視点からわかりやすく整理したものとも言える。

これまで、新しく文化施設が建設されるときには、ほとんどの場合、「世界への発信」ということが謳われるのが常であった。これは、そこで創作・上演される公演の質の高さ、他の劇場にはないその劇場ならではの「オリジナリティ」を獲得するための目標設定という意味もあったのだが、往々にして実質の伴わない宣言あるいは願望にすぎないことが多かった。

佐藤郁哉は、「現代演劇のフィールドワーク」（東京大学出版会）において、多くの公立文化施設が基本目標に掲げる「世界へ向けての文化発信」というスローガンは、実現性のない美辞麗句、建前にすぎないということを指摘した（佐藤1999）。アートに関する専門的なプロデュース能力もなければ、アーティスト集団も常駐していないという状況では、「世界に向けて発信」というスローガンに実体がないことは明らかである。

地域の「オリジナリティ」とは

公立文化施設が、その活動について、「質の高さ」と「オリジナリティ」を同時に獲得するための目標設定は必要だろう。ところで、何を持って「オリジナリティ」というのか。

そもそも、何をもってその劇場や地域の「オリジナリティ」というのかという点について踏み込んで議論されること自体が少ない。さらに、専属アーティストや専門的能力を有するスタッフの配置など、「質の高さ」と「オリジナリティ」を同時に生み出すための具体的な体制作りについては、一部の例外的な施設を除いてはこれまでほとんど顧みられることがなかった。

ひとつの有力なアプローチとしては、特定のアーティストを指名して、そのアーティストの創造面でのオリジナリティに期待するというやり方がある。

例えば、以下にあげる公立劇場・ホールでは、著名な演出家、振付家などを芸術監督に迎えている。このスタイルの例としてあげられるのは、静岡舞台芸術センター（芸術監督＝鈴木忠志、

以下同)、彩の国さいたま芸術劇場(蜷川幸雄)、世田谷パブリックシアター(野村萬斎)、新潟市民芸術文化会館(金森穰)、まつもと市民芸術館(申田和美)などである。

あるいは、その劇場やホールの目玉である世界的アーティストの創造性を前面に押し出し、世界への発信を謳うケースもある。彩の国さいたま芸術劇場が継続的にピナ・バウシュ率いるヴッパタール舞踊団やベルギーのダンスカンパニー「ローザス」などの公演を提供していることはこの考え方に沿うものだと考えられる。山口情報芸術センターでは、オープニング・プログラムにフランスのコンテンポラリーダンスの振付家フィリップ・ドゥクフレを招いて日仏共同制作公演を行った他、その後も山海塾やダムタイプなど、世界的に見ても注目度の高い先鋭的表現集団の公演を提供し、地域の芸術センターとしては異例の大胆な演目を提供してきた。

専属劇団(カンパニー)とプロデューサー制

その劇場・ホールでなければできない個性的な創造活動を行うために、劇場・ホールに専属の劇団やダンスカンパニー、音楽グループを設置したケースは日本でも少なからずある。これまでに、劇場やホールに専属のアーティスト(・グループ)を持ったところは、石川県立音楽堂(オーケストラ・アンサンブル金沢)、兵庫県尼崎市のピッコロシアター(ピッコロ劇団)、水戸芸術館(水戸カルテット)、静岡舞台芸術センター(SPACダンスカンパニー)、新国立劇場(新国立劇場バレエ団)、島根県八雲村「しいの実シアター」(劇団あしぶえ)、愛知県長久手町「長久手町文化の家」などがある。

なかでも最近最も注目される事例は、長くヨーロッパの一流舞踊団で活躍してきた新進気鋭の若手日本人ダンサー・振付家の金森穰が、新潟市民芸術文化会館りゅーとびあの芸術監督に就任し、オーディションによって専属ダンサーを選抜し、Noismという劇場専属のダンスカンパニーを設立して活動を始めたことである。

これに対して、日本の劇場の中でもプロフェッショナルの制作スタッフ・技術スタッフの陣容が最もととのっていることで知られる世田谷パブリックシアターの場合は、建設にとりかかる以前の設計段階から、劇場の専門家やコンサルタントが参画して、建物(ハード)の設計だけでなく運営方法(ソフト)の設計もしっかりと検討されていたという。ところが、財政的な制約があった、結局のところ専属劇団をもつことはできなかった(鈴木2004)。しかし、その結果として、世田谷パブリックシアターではプロデューサー機能を充実させるという方向性をとったわけである。

ここで問題になるのは、このような、アーティストあるいはクリエイターの持つオリジナリティに依拠する方法を採用した場合に、劇場・ホールの活動が地域住民の関心から遊離してしまうという事態が起こるのだろうか、ということだ。

稽古場、創造活動への支援

上記に述べて来たこととは別のアプローチとして、1990年代以降、特に地域の中核都市において、市民の芸術創造活動の振興のために、稽古場や練習場の重要性が強く認識されるようになってきたことが指摘できる。

1995年には金沢市民芸術村がオープンし、市民自治による「24時間365日オープン」という画期的な運営方式が全国的に注目を集めた。これを先駆として、地方自治体の文化政策の中で、稽古場・練習場への注目が無視できない流れとなる。

ほどなく、雑誌「地域創造」の第4号（1998年春刊）では、いちはやく「稽古場・練習場」が特集記事で紹介され、そこでは次のような事例が紹介されている。

金 沢 市 金沢市民芸術村

福 岡 市 パピオ・ピールーム（福岡市音楽・演劇練習場）

名古屋市 アクテノン（名古屋市演劇練習館）

新 潟 市 新潟市音楽文化会館

しかし、練習場が整備されても、アマチュアだけの取り組みでは、専門的な設備の整った劇場やホールを使いこなすだけの力量には実際のところなかなか到達しない。そこで、プロのアーティストに劇場やホールに居ついてもらって、創造段階から施設を活用してもらおう、という発想になる。ここまでは比較的わかりやすい。

アーティストを専属で抱えられない場合は、芸術監督や専門性の高い制作スタッフを雇用して、劇場・ホールのプロデュース能力を高めていく方法が考えられる。このとき、ただ単に一流のアーティストを外部（海外・東京）から連れて（買って）くればよいというのではなく、地元の文化状況を見極めながら、それに見合った活動を一貫したポリシーを持ってプロデュースしていく能力が重要になろう。

公立文化施設の役割をどう意味づけるのか

日本の場合、公立の劇場やホールは、特に何も活動もしていなくても、「芸術文化会館」などの名称がついていることから、そこにあるだけで「文化的施設」だと思われているかも知れない。しかし、名称が「芸術文化会館」だからと言って、その劇場やホールが実際に文化的活動を提供している施設かどうかとは関係がない。その意味では、論者には、日本では公立文化施設の存在意義が問われることがもっともっとあってよいと感じられるほどだ。

劇場・ホールの運営主体に関して、その主体的関与の度合の大小を考えると、もっともコミッ

トの割合が少ないのが、最初に述べた「貸し館」という形態である。次いで「買い公演」という形態が続き、その次の段階でようやく「自主制作事業」となる。自主制作事業の核となる劇場・ホール専属のレジデント・アーティスト（そこを活動の拠点として常駐的に活動するアーティスト）を抱えることについて、財源の手当てや地域住民の合意が得られればそれに越したことはないが、それに至らない場合も、自主制作を担う専門スタッフを雇用することは非常に大事なことである。

近年になって、このような考え方が次第に広がってきたためか、ここ5～7年以内にオープンした劇場は、その目的の一つに世界レベルの質の高い作品創造を掲げているところが多い。このタイプの劇場の代表格として世田谷パブリックシアターがあげられる。そこには、専門分野について豊かな知識と経験を備えたプロデュース・スタッフがいる。他に伊丹アイホール、可見市文化創造センターなどがあげられ、北九州芸術劇場、山口情報芸術センター、まつもと市民芸術館もこの仲間に入ると見てよい。これらは、(伊丹を除いて)いずれもつい最近オープンした劇場であることに注意したい。

地域の文化力の向上に向けて、劇場・ホールが出来ることとは何かを問うならば、劇場を地域文化のインキュベーション装置と考え、稽古場の充実、自前の滞在製作の試み、レジデント・アーティストの招聘などが行われることは非常に重要である。

しかしながら、上記に述べてきたような考え方は、少し以前まではまったく一般的ではなかった。10年以上前にオープンし、ある程度の実績を残してきた公立ホールや劇場においては、これまでは一流の演目を提供するというに活動を特化してきた劇場・ホールも多い。

たとえば、東京芸術劇場では、開館以来、ハイカルチャーの提供が当然の役割だと認識されてきた。これまでの文化行政における行政機関の役割は、施設の建設と貸し館に役割が限定されてきたと言ってよく、都の外郭団体である財団法人東京都歴史文化財団が運営する同劇場はそのような自己規定を当然のことと考えてきたのである。しかし、すでに時代が大きく転換して、従来の劇場運営のあり方では十分ではなくなっている。このことについては劇場のスタッフも認識しており、今後、運営方法にかなり大きな変更が加えられていくことになるだろう。

具体的には、同劇場では、「東京芸術劇場活性化検討委員会」を設けて、開場以来初めて根本的な運営方針の見直しに着手した。これは、財団法人地域創造が今年から導入した「公立文化施設活性化事業」の支援対象に選ばれたことが契機になって活性化の方策が討議されることになったものである。初年度（平成16年度）は活性化計画の策定を行い、来年度以降3年～5年をかけて、新たな運営形態を確立していくことを目指す。あらたな運営方針の中核には、地域に芸術を生かすサービスを提供するということが示されている。

東京芸術劇場に限らず、開館後ある程度の期間を経た全国各地の公立文化施設は、その社会的役割を再検討しなければならない状況におかれている。しかし、それにも関わらず、今後の公立

文化施設の運営を考えるに当たって参考となるべき事例がほとんど見あたらないのが現状である。というのも、こうした文化施設の活動評価については、その手法はいまだ開発途上にあり、ごく最近になって信頼するに足る評価の事例がようやく少しずつ報告されるようになってきたという段階だからである。

鈴木滉二郎は、東京都総務局による東京文化会館の事業評価の例を示し、また、それに対比させる形で世田谷パブリックシアターおよび北九州芸術劇場に関するニッセイ基礎研究所による評価をとりあげて、以前の「評価しないほうがマシ」（鈴木）という状況から現在に至る評価手法の大きな進化について論述している。それによると、東京文化会館は、従来、貸し館のみの運営を行っていたが、1998年に劇場施設の大改修を行ったのを機にソフト提供の面でも抜本的な見直しをはかり、「舞台芸術創造フェスティバル」の創設を始めとする非常に意欲的な事業展開を行った。しかし、そのことは東京都総務局の「事務事業評価」においてはまったく評価されず、それどころか、効率性（特に事業収支比率）のみに着目した非常に低い評価の数値が公表されたという（詳しい事情は鈴木論を参照されたい）。鈴木はそれに続けて、「当時の東京都総務局の評価は（中略）、『芸術創造』や『市民文化形成』の施設として文化会館を位置づけるのではなく、単なる『貸しホール事業』としか見ていないことを示している」と結論づけている（鈴木2004）。

課題への処方箋

——ハイアートとアマチュア文化活動の乖離はいかにして統合できるか——

さて、ここで、先に触れておいた課題に戻ろう。まつもと市民芸術館の場合は、「オペラもできる市民会館」なのか、「オペラハウス」そのものなのか。この点について、世田谷パブリックシアターの制作部長である高萩宏は、同芸術館について、新聞の寄稿記事の中で「たとえば、スポーツカーである」と述べ、さらに「低速でばかり走らせていると、性能も発揮できず、故障も多い。適切な速度で走らせ、機能を精いっぱい使ってこそ、実力を発揮できる」と説明している。その意味するところは、旧来の貸し館を中心とする市民会館と、創造的な公共劇場に求められる機能は根本的に違う、ということである。新文化会館に求められるのは、「地域の創造性を高める機能」「日本全国や世界へ発信する創造性」である、という（高萩2004）。ここで重要なのは、いろいろな形での「創造性」がキーになっているという指摘であろう。

「まつもと市民芸術館」をめぐる議論では、「オペラハウス」と「市民会館」という言葉が対比的に用いられていた。「オペラハウス」に代表されるハイアートと「市民会館」に代表されるアマチュアの文化活動とは、別々のものとして並立（または対立）するものと考えられがちだが、ここに、うまく相互乗り入れのしくみをつくれぬものだろうか。つまり、専門家が関わることによって、市民が創造力を身につけるようなしくみづくりを行っていくことが可能なのではないか。

論者は、ここに、劇場・ホールの運営に携わる専門スタッフの腕の見せ所があると考え。「オペラもできる市民会館」という言葉を、豪華なだけの公立文化施設に対する批判への苦し紛れの言い訳とするのではもったいない。やり方によっては、地元にとって、「オペラも出来る市民会館」が必要である積極的な理由を示すことができるのではないだろうか。

もしも、山口や松本での例のように、公立文化施設がその上演作品の先進性や専門性のゆえに地元地域でなかなか受け入れられにくいという事態があるとすれば、その原因は、住民に対して、公立文化施設の果たすべき（または、果たしうる）役割について「成功のイメージ」を提示できていないからではないだろうか。おそらくは、行政機関や劇場・ホールの運営財団が芸術の幅を狭く考えすぎてしまい、硬直的な対応に終始しているところに問題があるのではないかと思われる。

そもそも、芸術や文化を「創造する」という行為は専門家にだけ関わりのあることであって市民には関係のないことなのか。そうではないはずである。あるいは、専門家だけが特権的に作品を創造できるのか。これも、当然ながら、そうではないであろう。そのような考え方では、結局プロによるハイアートとアマチュアの芸術文化活動が分離したままになってしまう。では、どうすればよいのか。

行政機関が民間と協働し、民間のイニシアティブを活かす

たとえば、大阪市が推進してきた「アーツアポリア事業（未知の芸術創造）」は、評価の定まっていないものこそ行政機関が支援すべきだという、およそそれまでの行政機関が持ったことのないような発想から生まれたものである（吉本2003）。そこから、ある種先端的な分野の活動は、行政機関が直接主催するのではなく、民間の自由な発想を奨励しアート NPO のイニシアティブを活かすようにすべきだ、という考え方につながっていく。ここには「オリジナリティ」への視点の片鱗が見られる。つまり、行政機関の支援によって民間のイニシアティブを活かすという発想がここに具体化されており、これが今後に向けてのひとつの突破口になると考えられるのである。

産業化、まちづくりにつなげる

横浜市は、平成16年1月に「クリエイティブシティ・ヨコハマ —— 文化芸術創造都市」構想を発表し、文化芸術を都市活性化の核として活かしていこうという施策をスタートさせた。平成16年3月には、その一環として「都心部歴史的建造物文化芸術活用実験事業」がスタートし、その第一弾として、旧第一銀行横浜支店と旧富士銀行横浜支店という2つの歴史的建物をアートセンターとして活用する「BankART（バンカート）1929事業」が始まった。同事業では、キーコンセプトとして「交易」ということをあげている。さまざまな人やものや考え方が行き来する

ことで新しい価値が生まれ、共有化されていく場となることが期待されているのである。「Bank-ART」は、オープン以来、数々のメディアに取り上げられており、全国各地や海外からの事業視察も多く、非常に注目度の高い事業となっている。これまでの経過を見ると、同事業は、全国的または世界的に評価の高いアーティストとともに企画をつくる、ということだけではなく、アートの産業化、劇場の産業化、まちづくりとのつながりという視点を入れることで、「開かれた公共性」を実現している、と見ることができる。

新しい「公共性」が地域の「オリジナリティ」をつくる

これまで、日本では「公共性」というときに、主として官（＝役所）が手がけるという意味の official（正式な手続きを踏んでいる）ということだけを指してきた。しかし、本来、公共性とはそれだけではなくて、common や public という意味が含まれているものでなければならない（斉藤2000）。

つまり、すでに判断が決まっていること（official）に依拠して独自の判断を避ける（判断しない）のではなく、逆に、個別の「判断」や「選択」を積み重ねていくことがそれぞれの（地域の）「個性」「オリジナリティ」を形成すると言えるのである。

これまで、行政機関はその行動様式として、価値の基準が最初からはっきりしていて余分な判断をしないこと（「中立」であること）を、「公共性」とみなしてきた。しかし、そのことの弊が、「新しい公共性」の成立を阻害しているのである。そして、それはアートの特性には似合わないものであることは言うまでもない。

これからの公立劇場・ホールは、そこに携わっている人たちの自己規定はどうであれ、その運営に当たっては、さまざまな局面で個別の判断・選択をせざるを得ない。しかも、それは、閉じられた中での選択ではなく、公開性の中での選択であることが重要になる。

振り返ってみれば、日本の公立文化施設の歴史においても、いくつかの公立劇場・ホールが、自ら主体的に芸術監督やアーティストを「選ぶ」という行為を選択し実行したことにこそ重要性があったのである。

言い換えれば、アーティスト、またはディレクター、プロデューサーを選択し（選定）、そこで提供される作品や、それ以外にもさまざまに行われる活動のあり方を「選択」することが、そのまま地域の「オリジナリティ」を創っていくことになるのである。

あるいは、地域の人々が、劇場をつくり、支える（または、何らかの形でアートに関わり、支えていくこと）ということをも自分たちの生き方や価値観の表現としてとらえること自体が「地域のオリジナリティ」をつくっていくことなのである。

最後に、では、なぜ、その場が公共劇場・ホールなのか。

清水裕之は、劇場は「公共圏」を成立させる装置であると述べている。公共性とは、何よりも

公論によってつくられるものである。同様に、個性とは、論争、公論によって形成されるものだ。他人と関わること、関わり方のルールや距離を決める作業、それに対する多様な提案が可視化される空間と機会を保証するということが、これらのことがらについて、自分たちの現状のあり方、自分たちの問題意識を公に提示し、議論をオープンに開く場を提供することが劇場、公共ホールの役割のひとつであると考えられる。

実際、地域の公立文化施設の運営の実態を見ても、個性的な運営のしくみづくりを模索してきた活動のプロセスが、その地域において、文化活動に関わる公論を形成してきたと言ってよいのである。(例として、北海道富良野市における NPO 法人「ふらの演劇工房」の活動、福井市の NPO 法人「福井芸術・文化フォーラム」の活動、金沢市の金沢市民芸術村の活動などが挙げられるだろう。)

劇場には、そこに関わる人と人との間につながりをつくるという機能がある。それは劇場が本来、共同体の祝祭性として持っていた機能でもある。また、アートには、「私」とそれ以外の人たちとの世界の見え方に対する情報や意見の交換という側面がある。したがって、アートとは本来的にコミュニケーション・ツールであるという考え方が可能であり、それこそが地域の未来を開く鍵であることを主張して稿を終えたい。

参考文献

- 上野征洋「文化政策への視点と「公共性」」(文化経済学会〈日本〉「文化経済学」第4巻第2号、2004)
- 上山信一・稲葉郁子「ミュージアムが都市を再生する」(日本経済新聞社2003)
- 川崎賢一「文化政策としての〈Compartmentalization Strategy〉——政策・市場、イエモト的集団主義、同志的集団主義——」(文化経済学会〈日本〉「文化経済学」第1巻第2号、1998)
- 神山典士「反対運動を経て幕が上がったまつもと市民芸術館のこれから」(雑誌「地域創造」第16号、財団法人地域創造2004)
- 斉藤純一「公共性」(岩波書店2001)
- 佐藤郁哉「現代演劇のフィールドワーク」(東京大学出版会1999)
- 清水裕之「指定管理者制度と『新しい公共』のかたち」(文化政策提言ネットワーク編「指定管理者制度で何が変わるのか」水曜社刊2004所収)
- 鈴木滉二郎「公立文化施設における創造・市民文化形成と運営の効率性——指定管理者制度実施に伴う「評価」をめぐる——」(文化政策提言ネットワーク編「指定管理者制度で何が変わるのか」水曜社刊2004所収)
- 「造景」(No. 34, 2001年秋号、建築資料研究社)
- 曾田修司「芸術NPOと行政機関のパートナーシップのあり方」(文化政策提言ネットワーク編「指定管理者制度で何が変わるのか」水曜社刊2004所収)

高萩宏『『スポーツカー』的な劇場機能』（朝日新聞2004年10月22日）

雑誌「地域創造」第4号（1998年刊）特集「練習場を考える」

鶴見俊輔「限界芸術論」（勁草書房1967）

東京芸術劇場活性化検討委員会「報告書」（財団法人東京都歴史文化財団東京芸術劇場発行2004）

文化政策提言ネットワーク編「指定管理者制度で何が変わるのか」（水曜社2004）

吉本光宏「大阪市とNPOの新たな取り組み『新世界アーツパーク事業』」（雑誌「地域創造」第14号、財団法人地域創造2003）