

〈研究ノート〉

地域文化創出の社会的ネットワーク —名古屋の事例から—

甕 佳代子

【要旨】

文化審議会の報告書で、住民の身近な文化芸術活動の機会の確保が指摘され、文化芸術振興基本法は、文化芸術基本法に改正されたが、法整備に現状が追いついておらず、名古屋では、地域文化活性のためのアクションが東西に比べて顕著に低い。長く名古屋の芸術文化を担ってきた三大劇場のうち、御園座のみが残ることとなり、舞台芸術鑑賞機会格差は広がるばかりで、毎月1週間以上の中長期公演を提供しているのは、御園座と大須演芸場だけとなっている。行政による文化振興施策の恩恵に預かることができない地域ともいえる名古屋において、辛うじて地域芸術文化を支えているのは何なのか。本稿では名古屋における文化発信拠点を支える社会的ネットワークに着目、いかにその社会的ネットワークを維持・発展し、継続的な文化発信につなげていくかについて考察したい。

キーワード：地域振興、劇場、文化振興、社会的ネットワーク

1. はじめに

2001年公布の文化芸術振興基本法で示された、地域における文化芸術の振興についての条文は次のとおりである。

「国は、各地域における文化芸術の振興を図るため、各地域における文化芸術の公演、展示等への支援、地域固有の伝統芸能及び民俗芸能（地域の人々によって行われる民俗的な芸能をいう。）に関する活動への支援その他の必要な施策を講ずるものとする」¹。

2005年の「地域文化で日本を元気にしよう！」文化審議会文化政策部会報告書には「住民の身近な文化芸術活動の機会の確保」の項として下記の通り述べられている。

「文化を創造し、享受することは人々の生まれながらの権利であることを踏まえ、地域文化の振興に当たっては、住民がその居住する地域にかかわらず等しく文化芸術を鑑賞できる機会が得られるとともに、文化芸術活動に主体的に参加し、文化芸術を創造していく機会を拡充することが重要である。しかしながら、現在の日本では、文化芸術の鑑賞機会の提供や文化関連産業の活動は東京及びその周辺部に集中している。例えば、オペラや演劇等の公演活動のうち

約37%、企業によるメセナ活動の約40%が東京都で実施されている（芸能白書，2001、メセナ活動実態調査，2004）。文化芸術活動が全国のどこにおいてもそれぞれの地域の特性に即した形で存在し、国民が地域の特色ある文化芸術に触れる機会を確保するためには、文化芸術の東京一極集中を緩和し、地域文化の振興を図ることが強く求められている」。

文化芸術振興基本法は、2017年に文化芸術基本法に改正されたが、観光・まちづくり・国際交流・福祉・教育等も法律の範囲に加えており、振興の文字がなくなったことそのものが示すように、文化芸術が地域において活性化し花開く以前に意味合いを薄められてしまった。平成から令和へと時代が移っても、名古屋という地方都市圏において、これら条文や報告書におけるような地域文化活性のためのアクションが積極的に起こされた様子はなく、舞台芸術などの鑑賞機会格差はかえって広がっているように感じるほどである。

筆者は「都市部における文化活動団体の運営戦略」において、東西に比較して民間の劇場・ホールが少ない名古屋市中、住民団体の公共ホール獲得運動を調査、一部団体が施設運営への参画を目指していたことから、今後の名古屋の文化活性には従来の管理主体の行政運営ではなく、文化的起爆剤となる舞台芸術の自主公演企画などへ住民団体参画を提言した。結果として依然行政運営のまま、自主公演は年間数えるほどしかない。

また名古屋においては2015年に名鉄ホールが、2018年に中日劇場が相次いで閉鎖。名古屋三大劇場のうち、御園座のみが残ることとなり、ますます舞台芸術鑑賞機会格差が広がる一方となっている。現在中部圏において、毎月1週間以上の中長期公演を提供しているのは、御園座と大須演芸場だけとなっている。行政による文化振興施策の恩恵に預かることができないこの地域において、この両施設への期待は負担に比例して大きなものとなっている。当然のことながら、今日に至るまで両者の道程は順風満帆ではない。一旦はその灯が小さくなり、消え去る寸前までになりながらも持ちこたえてきた背景を調べてみると、どうやら名古屋独自の社会的ネットワークが両者を支えてきたのではないかということが見えてきた。本稿において両者の成り立ちまで遡り、現在に至るまでの名古屋における文化発信拠点を支える社会的ネットワークを解明したい。そのうえで、いかにその社会的ネットワークを維持・発展し、今後の継続的な文化発信につなげていくかを考察するものである。

2. 劇場の定義と分類

舞台と客席を持ち、舞台芸術の上演が可能な空間を舞台芸術施設と呼ぶ。この中には劇場、ホール、寄席等がすべて含まれることになる。ではこの劇場とホールの違いとは何か。「劇場」は演劇や演芸などの生身の身体表現を伴った舞台芸術を定常的または専門的に上演する場である。「ホール」は演劇や音楽の上演も行われるが、時には集会やシンポジウム、その他イベントなど多目的に利用されている空間である（清水，1999）。そのため、本稿では施設名ではなく、この定義の内容に基づいて舞台芸術施設を取り扱う。また寄席については劇場のうち、落

語などの演芸を主として定期的上演するものを指す²。

2.1 劇場の運営主体による分類

現在稼働している劇場の運営主体は大きく「興行団体」、「行政」、「出演団体」、「企業メセナ」の4種に分類できる。ここでは劇場・ホールの収容人数や知名度ではなく、基本的に毎月1週間以上の主催公演を行っている劇場を取り上げる。

2.1.1 興行団体主体

興行団体³が専ら主催公演上演のため保有・運営する劇場である。

東宝所有の帝国劇場・シアタークリエ、松竹所有の歌舞伎座・新橋演舞場・南座・大阪松竹座という二大興行会社傘下の劇場が有名である。これらに属さない商業劇場として「独立三座」とも呼ばれる明治座、御園座、大阪新歌舞伎座、加えて1996（平成8）年からと歴史の新しい博多座がある。上野鈴木演芸場、浅草演芸ホール、新宿末廣亭、池袋演芸場という東京の寄席、大須演芸場もこの分類となる。

また劇団四季の全国に点在する専用劇場⁴もこのカテゴリーとなろう。単一劇団ではあるが、売上高で東宝、松竹に追随⁵しており、一大興行会社としてみなすことがふさわしいと考える。この分類においては、座主（座元）、興行師、席亭が定席の確保により興行収入を得るべく設立されたものがほとんどであり、御園座と博多座においては設立経緯が異なるため後述する。

2.1.2 出演団体主体

大阪の天満天神繁昌亭、仙台の花座といった寄席がこのカテゴリーとなる。

天満天神繁昌亭については、東京のように定席寄席がないため、自分たちの研鑽披露の場を確保したい上方の落語家たちが中心となって地元商店街や行政の協力を得て設立運営をしているものである。花座は地元の要望に応じて公益財団法人落語芸術協会が運営しているものである。興行においては企画や出演交渉、収益を出しての出演料の確保といったものがネックとなるが、この形態の場合、当該地域在住の出演者側が制作に関与しているため、それらの問題を考慮せずに済むこと、また演芸がほぼ出演者のみで完結する芸態であることから運営ができている部分が大きく、汎用性のあるモデルではない。

明治以降、文芸協会や築地小劇場など新劇活動において多くの演劇団体が自分たちの公演を優先的に上演できる専用劇場を持ってきたが、運営は難しく、手放してきた団体がほとんどである。俳優座劇場や文学座アトリエなどは現在も稼働しているが、自主公演日数としては毎月という今回の定義をクリアしないため割愛する。劇団において演劇の企画・上演を行うことはできても、専用劇場を維持し、自主興行で利益を得ることの難しさが窺い知れる。

2.1.3 企業メセナ主体

支援母体があり、その社会貢献事業として設置運営されている劇場である。東急文化村⁶、PARCO劇場⁷、宝塚⁸、梅田芸術劇場のようなほぼ自主制作公演型と、三越劇場、日生劇場、紀伊國屋ホール、紀伊國屋サザンシアター、赤坂ACTシアターのような貸し劇場ではあるが、東宝や松竹、劇団四季やその他興行会社が代わる代わる継続的に使用⁹しているものがある。これらは大都市圏に集中している。

2.1.4 行政主体

国立は独立行政法人¹⁰、公立は公益財団法人の形式をとっていることが多い。国立は歌舞伎や文楽など日本の伝統芸能を主に上演する国立劇場、オペラ・バレエ・演劇を主に上演する新国立劇場、国立文楽劇場、国立演芸場がある。公立では都立東京芸術劇場、県立のさいたま芸術劇場と神奈川芸術劇場、区立の世田谷パブリックシアターなどがある。

行政という興行アマチュアには、そもそも企画が手に余るため、国立の伝統芸能劇場以外多くの劇場で芸術監督制を敷いているのが特徴である。東京芸術劇場は野田秀樹、さいたま芸術劇場は近藤良平、神奈川芸術劇場は長塚圭史、世田谷パブリックシアターは白井晃といずれも演者・演出家としても評価の高い人材を据えている。いずれの芸術監督も経験に裏打ちされた企画を打ち出し、それぞれの人脈から旬の演者を独自に確保、その発信力と企画力で高い集客力を誇っている。芸術監督側も、劇場利用の自由度が高く、制作事務等に煩わされることが自主制作よりも少なく、制作演出に集中できるというメリットがある。ただしこれは演者が確保しやすい首都圏の公共劇場だからこそ、可能な運営方式であろう。

中部圏において、穂の国とよはし芸術劇場と可児市文化創造センターがこの形式に近く、首都圏の話題の舞台を招聘上演するなどこの地域の文化振興に寄与している。自主公演なども試みているが、首都圏のような定常的興行は実現していない。

2.2 博多座モデル

福岡の博多座は、福岡市と松竹、東宝、コマ・スタジアム、明治座、御園座という興行五社と地元の経済界が官民一体となって運営するという第三セクターの形をとった画期的な劇場運営システムである。

こちらは九州唯一の興行を担う拠点として、1999年当初から歌舞伎、一般演劇、ミュージカル、宝塚と幅広く多彩な公演を行うことを前提とした劇場として建築されている。現在の御園座の興行形態に非常に近いが、行政主体であるところが御園座の運営形態とは大きな違いである。

出資企業は福岡市、興行会社として松竹、東宝、コマ・スタジアム、明治座、御園座、地域財界から九州電力株式会社、株式会社西日本シティ銀行、株式会社福岡銀行、九州旅客鉄道株式会社、株式会社九電工、西部ガス株式会社、西日本鉄道株式会社など¹¹主だった会社名がず

らりと並ぶ。

これに関しては御園座も、株式会社大丸松坂屋百貨店、中部日本放送株式会社、株式会社中日新聞社、株式会社三菱UFJ銀行、松竹株式会社、名古屋鉄道株式会社、東海東京フィナンシャル・ホールディングス株式会社、野村ホールディングス株式会社、トヨタ自動車株式会社、岡崎信用金庫などで、今回も中部圏の財界を中心に全面的にバックアップされている点は類似している。

取締役会長は松竹会長が兼任、常務取締役は福岡市と松竹より出向、取締役は東宝会長と東宝取締役演劇部長、西日本新聞社、九州旅客鉄道、福岡銀行、西日本鉄道、福岡市民ホールサービスの役員と福岡市 経済観光文化局長、福岡市教育委員会 教育長が名を連ねている。韓国・中国・台湾といったアジアからの誘客を視野に入れていることを明言しているところが他劇場とは出色である。

地方都市における商業劇場運営の一つのモデルである。ただこの形態は既存劇場への転用は難しい。第三セクターがいかに優良モデルであったとしても、福岡市の場合にはまったく何もないところの誘致のために軸として市が動いたということであって、御園座がこの形になるべく市が注力するというのは私企業への公的資金投入として認められることではないため現実的ではないだろう。

3. 名古屋における事例

3.1 御園座の成立と運営

3.1.1 第一期 1894（明治28）年から

御園座は、当時の政財界重鎮有志によって作られた珍しい形態の劇場である。設立の中心人物は長谷川太兵衛である。名古屋市の精藍問屋である長谷川商店の当主で、市議員や県議員を歴任した彼は大の風流人で芝居愛好家でもあった。長谷川は名古屋の芝居小屋が舞台構造も客席も満足いくものではなく、東西劇場のような充足感を味わえないのが不満で一念発起、今後の名古屋の発展のためには高級な娯楽設備があるのは当然で、それを自ら作り「自分の小屋に好きなものをかけて、皆と一緒に楽しみたい」と立ち上がった。そもそも芝居興行収益を上げられるとは考えておらず、損が出なければ上々、出たときには自分で補填するという気構えだったという。東京の最先端の劇場に倣って株式会社とし、長谷川の声掛けから広がり、加藤喜左衛門や磯貝浩、鈴木善六など名古屋の政財界双方で活躍する重鎮かつ芝居愛好家が役員に名を連ねることとなった。会社名は名古屋劇場株式会社、まさしく名古屋のための劇場が作られることになった。新築された劇場は会社名の「名古屋劇場」と地名から「御園座」の2案があったが、協議の末、後者を採用した。

でき上がった劇場は両端に大きなドームのある壮麗なルネッサンス式洋風建築で、洋風建築物が広小路の名古屋郵便局以外ない時代で、行き交う人々の目を奪った。定員は1,216名の大

劇場で、準備が整ったところ開場を1896（明治30）年5月15日とし、落成式を行った。1日置いて5月17日から初代市川左團次一座による柿葺落興行がはじまった。ともかく名古屋の人々が待ちに待った御園座の開場ということで、場内は人がぎっしりで、入れない客が劇場前に100人以上も小言たらたら立っていたという。1898（明治32）年8月、商法改正の規定により社長決定の必要が生じ、今まで専務取締役だった長谷川太兵衛が初代・社長兼専務取締役に就任している。

最初の危機は1920（大正9）年2月に起こった。関西の千日土地建物株式会社が名古屋進出の足掛かりとして事業好調であった御園座買収に乗り出したが、名古屋における最高の娯楽機関を他にゆずり渡すことは、名古屋人の面目にかけてもできないと会社は否決。名古屋人により名古屋のために劇場が守られることになる。

3.1.2 第二期 1925（大正14）年から

1925（大正14）年8月に劇場本館の修築工事に着手、劇場正面へ地階と屋上大型バルコニーを備えた大玄関を設置する。この工事により開場以来取り付けていた鼠木戸を取り除き、広いバルコニーを備えた鉄筋コンクリートづくりの洋風大玄関が増築された。

3.1.3 第三期 1935（昭和10）年から

その後昭和の不況期にも御園座は伝統ある演劇界の灯を守り続けた。興行界では、阪急電鉄沿線で宝塚歌劇を経営していた小林一三が、株式会社東京宝塚劇場（現 東宝）を、1934（昭和9）年に東京宝塚劇場を開場し本格的に興行界に進出。松竹は劇界統一を目指していた時期であり、名古屋は両陣営対立の重要な拠点となっていた。御園座は独立劇場の道を確立するため、老朽化した劇場施設を一新し、両陣営に属さない新装劇場として立場を主張することが急務だった。同年9月、時代の変遷に即応した劇場にするために近代的設備を備えた劇場改築作業に着手、ただし改修資金を資本金増資によって賄う際に、一部を松竹と東京宝塚劇場に募ることになり、取締役に両興行会社の役員が名を連ねることになった。

3.1.4 第四期 1947（昭和22）年から

1941（昭和16）年12月に開戦した第二次世界大戦末期になると日本本土への空襲が盛んに行なわれるようになる。名古屋中心部への空襲は1945（昭和20）年に入って日ごとに激しくなり、遂に3月19日、米機による大空襲によって御園座は被弾し、劇場の大半を焼失する。全国の劇場の大半が焼失した中、御園座は政財界の後押しを得て、1947（昭和22）年10月、鉄筋コンクリート造りの劇場として戦後日本中で一番早く再建復興した。その過程で、同年2月の時点でこれまでの名古屋劇場株式会社の社名を御園座株式会社に改称している。

この復興期、御園座復興に奔走したのが、初代社長長谷川太兵衛の孫で、のちに5代目社長となる長谷川栄一である。1961（昭和36）年2月猪飼社長の社葬後に御園座は不慮の火災に

より焼失するが、この時にも長谷川が陣頭指揮を執り、御園座会館ビル再建を成し遂げることになる。この時も名古屋財界の強力な後押しを得ている。再建協力会の主力メンバーは、会長が伊藤次郎左衛門（株式会社松坂屋 取締役社長）、このほかに佐々部晩穂（名古屋商工会議所 会頭、中部日本放送株式会社 取締役社長）、鈴木亨一（名古屋商工会議所 副会頭、株式会社東海銀行 会長）、千田憲三（名古屋商工会議所 副会頭、名古屋鉄道株式会社 取締役社長）、三輪常次郎（名古屋観光協会 会長、興和産業株式会社 取締役会長）、大島一郎（中部日本新聞社 会長）と財界一体での支援により御園座は次なる繁栄期に突入していく。

3.1.5 第五期 1963（昭和38）年から

5代目社長となった長谷川栄一の残した功績で特出したものが2つある。一つは1963（昭和38）年の再開場時に当時の最先端の舞台機構と客席を用意したことである。先見の明があり、これにより当時として最先端の舞台演出が行えたことはもちろん、これらの舞台機構は平成に入ってからのも十分に耐えうるものであった。もう一つが名古屋における歌舞伎顔見世興行の定着である。1965（昭和40）年10月に御園座は創立以来70年の念願であった歌舞伎の祭典「名古屋初顔見世興行」を実現、以降どんなに歌舞伎の不入りが続こうとも次世代の育成のためにこの10月顔見世興行を欠かすことはなく、恩恵を受けた六世中村歌右衛門や十七世中村勘三郎らの名優はこの恩を子息らに言い伝え、御園座の歌舞伎の質を高めていった。

御園座は1960年代後半から始まった劇団の衰退からスター芝居への激変期を、独立劇場の立場を生かし自由に興行を選択し企画することができた。それだけではなく自社プロデューサーを育成、芝居にこだわる名古屋の観客に飽きられないよう、御園座が独自に作品選びから共演者の選考もおこなう演劇制作事業を目指すようになり、1995（平成7）年の御園座百周年前後10年は、まさに御園座の黄金期となり、御園座初演の新作が東西劇場で再演されるまでになっていく。

しかし2000年代に入り数年後には不況もあり、御園座を支えていた団体客誘客が激減していく。2011年には事業再生ADRを申請、事業再生計画を発表し新規巻き返しを図ることとなる。事業再生計画において御園座経営支援委員会の設置とメンバー案が公表されている。委員会の常任委員として、中日新聞社、中部日本放送、名古屋商工会議所、三菱東京UFJ銀行、東海東京証券、野村証券が、オブザーバーとして積水ハウスと立ち上げ予定の名古屋演劇文化を守る会の名前がある。

こちらは2014年に名古屋歌舞伎と演劇文化を守る会がNPO法人として正式に発足。御園座が提供する歌舞伎を中心とした主催公演を観劇会開催などで支援するもので、当初理事長には盛田エンタプライズ会長の盛田和昭氏が就任、副理事長に松原武久・元名古屋市長、理事に高橋治朗・前名古屋商工会議所会頭、川口文夫・前中部経済連合会長、神田真秋・前愛知県知事ら名古屋政財界の要人が名を連ねた。このように幅広い支援を得て、御園座は2013年3月いったん閉館、再開場を目指すことになった。

この間前述のとおり名古屋の劇場文化は、名古屋三大劇場、通称名古屋三座のうち名鉄ホール、中日劇場が相次いで閉鎖するという転換期を迎える。唯一残ることになった「名古屋の劇場」御園座への期待は高まる一方であった。建替期間中は名古屋市の全面協力により、日本特殊陶業市民会館ビレッジホールを毎年10月に優先的に貸与、これにより名古屋における顔見世の継続がなされた。これ以外にも中日劇場を借りるなどによって公演を続け、御園座としての興業の伝統の灯をつなぐこととなる。

3.1.6 第六期 2018（平成30）年から

2017年、再開場まで一年を切ったところで御園座の人事のトップが交代する。長谷川栄一の孫で7代目社長の長谷川栄胤氏が経営責任を取って社長を退き、御園座の経営再建支援に尽力してきたメインバンク三菱東京UFJ銀行の小笠原剛常任顧問が会長として表舞台に登場、生え抜きで御園座の注力してきた宮崎敏明氏が社長に就任した。この時点で取締役のうち2名が御園座出身、2名が三菱東京UFJ銀行出身、1名が東海東京フィナンシャル・ホールディングス出身となり、社外取締役は松竹、中日新聞社、中部日本放送から1名ずつという構成となった。

2018年4月に再開場した劇場は、歌舞伎からミュージカルまで多彩なラインナップに対応できる仕様で、現在の観客の幅広い嗜好にマッチした公演が提供できるようになった。同年、12月の中間決戦で14年ぶりの営業黒字となり、新体制が見事功を奏した形となっている。小笠原氏自ら中心となって奔走した結果、180を超える企業・個人からの出資を引き出し、建替えにこぎ着け、名証二部の上場を維持している。名古屋の文化を守るには三大劇場のうち、唯一残った御園座を何とかするしかないの思いが原動力となり、東京に行かずとも地元で幅広い演目を楽しめればと公言¹²する小笠原氏の姿勢は初代長谷川に通ずるものがある。

3.2 大須演芸場の歴史と役割

3.2.1 樋口席亭時代

大須演芸場はストリップ劇場であった港座閉館後、経営者の妻であった樋口君子を席亭に1965年10月1日に落語とコントと漫才を上演する寄席としてオープンした。開場して数年は毎月大入り袋がでる大盛況ぶりで、これに刺激されて1966年には中村演芸場と今池演芸ホールが開場したが、中村は半年で、今池は約20日間で閉鎖した。1967年近くにシネラマ演芸場を開設されたことから、危機感を抱いた樋口は芸人を拘束して出演機会を増やしシネラマへ出演できなくしようと新たな演芸場を開設した。1967年3月1日に名古屋市中川区の尾頭橋に誕生した尾頭演芸場である。しかし立地条件の悪さから定員140名の尾頭は集客がうまくいかず、常打ちをやめて同年6月から全指定席の日曜寄席にし、最終的には9月で閉館になった。シネラマ演芸場を6月限りで閉鎖に追い込むことには成功したが、尾頭演芸場の失敗で赤字を抱え、大須演芸場の資金繰りにまで窮するようになった。そして大須演芸場は再び名古屋唯一の常打ちの寄席になった。

3.2.2 足立席亭時代

代わって1973年11月1日より席亭となったのが、以後40年以上にわたって席亭を務めた名古屋市中区出身の足立秀夫である。足立は大阪の不動産業で財産を築き、生来の寄席好きから芸能プロダクションも経営していた人物。樋口からの依頼で大阪の不動産会社と芸能プロダクションを閉め、運営資金として1億円を用意し、名古屋へ戻って経営を引き継いだ。

大須演芸場の地権者は大須観音で、営業権を取得した足立は建物も購入しようとしたが、これまでの経営による税金滞納のため国・県・市や金融業者から差し押さえられていることが判明したために購入は断念して、建物は賃貸で運営していくことにした。足立が席亭になった当初は運営資金の1億円があったことから、東西の人気芸人を呼んで繁昌していたが、その出演料は高く、また大勢のスタッフを雇っていたためにその人件費の負担が大きかった。放漫経営、井勘定で赤字の興行が続き、資金難に陥ると従業員もどんどん辞めていき2、3名となった。ギャラの高い有名芸人も呼ぶことができなくなり、ギャラの安い芸人や新人芸人しか呼べなくなって、客席には閑古鳥が鳴くようになった。

足立が経営を引き継いだ2年後の1975年について資金が底をつき、以後は入質して運営資金を捻出していたという。1978年頃にはその質草もなくなって金融業者から借金するようになり、1978年6月には借金2千万円で経営難が報じられた。翌月には事実上倒産したとされて、大須商店街の商店主らを中心に新会社を設立して、名古屋演芸場として再発足することで話がまとまりかけたが、最終的には流れた。

打開策として芸人のギャラを削減するため、1978年8月1日より売り上げに応じてギャラを配分する東京と同じ、割り興行のスタイルをとったことにより足立自身の金銭負担が少なくなり延命に成功した¹³。その後、1979年頃からの漫オブームで一息つくも1981年後半から再び客足が落ち、1983年8月から芸人の自主興行の形の割り興行から元の寄席経営のスタイルに戻した。

その後も経営難の連続で、1985年には3年間の家賃滞納で最初の強制執行を受けた。このときは話し合いで9月1日より未払いの家賃を毎日1万円払うことで合意して営業を継続。新聞で強制執行による閉鎖危機を大きく報じられ、強制執行にはマスコミが殺到。これが逆に宣伝となって、1986年の冬まで漫オブーム以来の大入りが続き、そのおかげで借金を返済できたという。1987年から再び1日の来客数が10名未満という閑古鳥状態に戻った。足立席亭時代の1990年からの10年間、古今亭志ん朝は格安の出演料で3日連続の独演会を引き受け、観客は東西から集まるプラチナチケットとなり、その収益は運営資金となり大須演芸場の火をともし続ける一助となった¹⁴。

2000年になり建物の所有者の負債を処理するため演芸場の建物は競売にかけられ、舞台美術を手掛ける地元企業が所有権を落札。新たな建物所有者とは月額30万円の賃貸契約で営業が続いた。平日の客入りは10人程度前後で、売上は1万円から2万円。芸人の出演料の3万円を支払うと赤字で、その穴埋めのために専属芸人の営業斡旋（「出張演芸」と称す）や席亭

自らの講演料等によって、興行収入の減少を補っていた。

建物の所有者は地権者に土地代を払いながら、大須演芸場の家賃滞納に悩まされ続け、2011年には30万円の賃貸料を20万円に値下げしたが、芸人への支払いを優先して賃貸料は支払われず滞納は改善されなかった。大家側は貸し小屋事業では収益を確保できていながら未払いを続けているとみて強制執行の申し立てをし、2014年2月3日に建物明け渡しの強制執行がなされ、営業が終了した。席亭の足立は以後も同演芸場の住居部分に居住していたが、2月25日に近隣のマンションに引っ越したため、3月3日に正式に所有者に建物が引き渡された。

3.2.3 一般社団法人大須演芸場として 矢崎支配人体制

このうち所有者側が、建物の現状確認を行った上で耐震等の補強工事を行ったうえで、新たな席亭による営業再開に意欲を見せた。この状態を受けて名古屋市内のロータリークラブ所属メンバーや大須商店街連盟の有志が支援のため立ち上がり、2015年9月に「一般社団法人 大須演芸場」を設立。社団法人理事による合議制により演芸場を運営することになった。

現在の理事長は株式会社エディオンの創設者 岡嶋昇一氏（現相談役）、支配人は矢崎通也¹⁵氏で、名古屋ロータリークラブの有志である矢崎氏の兄の声掛けで席亭になることが決まった。

矢崎氏自身は関東出身ということもあり、前席亭の足立氏とは全く面識がなく、これまでの数々の事件については噂で知っているだけだという。実際に経営に着手して、これまでの経営において大須演芸場のイメージがどん底¹⁶で、代変わりして新たにスタートするにも信用ゼロどころかマイナスからのスタートであることが大きな足かせとなりかなり大変だったという。しかし新生大須演芸場の最高顧問を海老名香葉子氏が引き受けたことにより、顔付の際、海老名氏の言葉添えもあって、子息である林家正蔵や三平¹⁷、笑点メンバーの林家たい平などを迎えることができるようになり、2023年12月現在では落語協会や落語芸術協会（協会主催）の襲名披露興行も定例として行われるまでになっている。2017（平成29）年からは文化庁より定席寄席については助成を受けられるようになったが番組付は基本的に関東と関西、名古屋の芸人をミックスさせるという名古屋ならではの形をとっており、毎月1日から7日までは11時からと14時半からの二部制で定例寄席が行われている。

2017年からは定席寄席については一部の経費について文化庁の助成を受けられるようにまで信用度は回復したが、どうしても出演者を東西から呼ぶため、交通費や宿泊費という経費がかかり、経営は苦しく、それでも何とかやっているといるのは社団法人の役員が無償で一部の仕事の肩代わり、本業からの寄付などを行ってくれていることが大きい。またスタッフもボランティアが多く、とにもかくにも名古屋の唯一の寄席である大須演芸場を守ろうという人々の好意で助けられている。

これからも何とか維持していくため、矢崎氏がイオンなどの出張寄席の企画などを請け負うことで収入を得るなどの努力を行っている。月のうち7日自主公演するのは大変だというが、矢崎氏自身大須演芸場を「ハコ」にしてしまいたくないという思いが強く¹⁸、定席継続を努力

していきたいと考えている。

4. 階層とネットワーク

行政主体型や企業メセナ型の劇場がない名古屋¹⁹において、劇場運営維持のための政財界支援が不可欠であることが分かった。ここでは御園座、大須演芸場それぞれの支援体制である社会的ネットワークについての分析を試みたい。

4.1 御園座モデル

1895（明治28）年の発起人総会時代には22名の政財界人からスタートしているが、いずれも名古屋の名士たちであり、裕福で文化弁別力の高いインテリたちのクラブ的な集いでもあった。

このクラブが株式会社となり、名古屋の興行の支柱となっていくが、取締役たちの政財界との社会的ネットワークは途切れることなく、再三の消失危機を迎えながらも、都度財界支援が得られるという暗黙の了解的な関係性を維持してきた。現在に至るまで、主だった支援団体は変わっていないのが特徴的である。増資過程において名古屋のクラブ財であった御園座に、東京の興行会社のメンバーが加わるようになったが、興行内容への関与であり、運営体制が大きく変更されることはなかった。

筆者は御園座支援の政財界キーパーソンの数人と数回同席する機会を得ている。いずれのメンバーもハイカルチャーに分類される歌舞伎への理解が深く、重要無形文化財保持者の後援会長を務めているような人物もいた。また彼らは政界財界の集いで度々同席しており、気心も知れている様子であった。何よりこのような文化活動支援についてはノーブレス・オブリージュとして、企業や政界を担うものとして当然行うべきという姿勢を折につけ感じさせられた。またこのような人々の交流というものが、社外での何らかの集いにおいて行われ、その関係性の積み重ねでの信頼協力関係が築かれて行く様子を伺い知ることができた。

明治から連綿と続く御園座への支援団体の担い手である名士たちは、子孫または後継者に代わりしつつも、本業の能力だけでなく身体化された文化資本やノーブレス・オブリージュが示すようなハビトゥスをも継承しているのだとも感じた。

御園座は創業経緯から、政財界と深いつながりがあったが、昭和38年の大再生以降、基本的には独力で運営してきたために、興行会社や出演者との関係性を深める一方で、それまでと比較して政財界との社会的ネットワークが薄れてしまったのである。この社会的ネットワークをリワイヤリングしたのが小笠原氏である（図1においてAで示す）。

事業再生計画時においても、御園座の中枢部および政財界キーパーソン（図1のD）同士の社会的ネットワークはもちろん存在している。小笠原氏自らが御園座に乗り込むことで、事業再生への本気度が伝わったこと、好調時のような待っているのではなく積極的な御園座側からのアプローチによって社会的ネットワークのパイプが強化されたことによる。

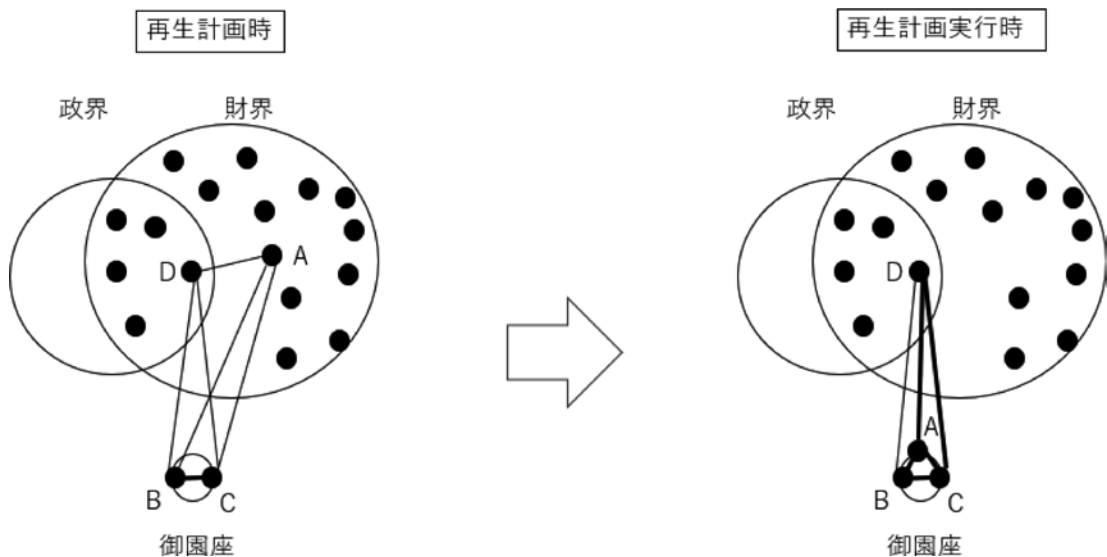


図1 御園座モデルにおけるリワイヤリング（筆者作成）

今後はこの強化されたパイプをいかにして維持していくか、まだ弱い社会的ネットワークをいかに強化していくかが一つのカギとなるであろう。

4.2 大須演芸場モデル

大須演芸場支援については、名古屋市内RC所属メンバーや大須商店街連盟の協力が大きいことは前述したとおりである。寄席の文化活動スコアは大衆文化に位置付けられ、歌舞伎のようなハイカルチャーと比較してブルーカラー率が高くなる傾向があるが、支援者に関していえば彼らは中小企業や弁護士事務所を率いる中区の政財界キーパーソンであり、歌舞伎を文化活動として選択する層はもちろん御園座の支援者層と階層や身体的文化資本に大きな隔たりがあるわけではない。彼らは無償で大須演芸場の事業の一部を代行するなどしているが、矢崎氏いわくRCの精神に則って地域のために当然のこととして行っている人々なのである。

一般社団法人大須演芸場の社会的ネットワークは図2の通りである。

着目点としては、一般社団法人設立時におけるキーパーソンが、設立後に変更されている点である。Gとして示した矢崎氏は関東在住であったが、名古屋RCメンバーである兄の声掛けにより参画している。矢崎氏の父が芸能プロダクションを経営しており、門前の小僧的に仕事を見聞きしていたこと、経営経験もあることから声掛けがあり参画している。設立当初は理事長であるBやCなどが多く取材を受けるなど表舞台に立ったが、徐々に矢崎氏が法人の顔として中枢を担うようになっていった。

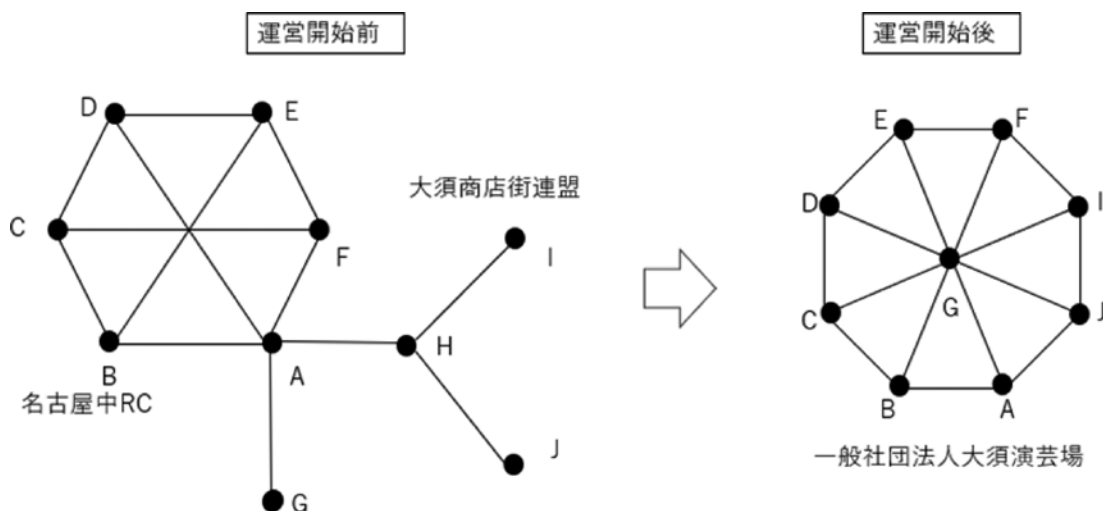


図2 大須演芸場モデルにおけるリワイヤリング（筆者作成）

また一期、二期の席亭時代には、地域との連携はまったく考慮されていなかった。それを反省点とし、大須商店街連盟・大須近代化事業協同組合ともネットワーキングを行い、各理事長が法人に加盟、連絡調整や商店街内の広報協力を得られるようにもなった。

5. 今後の課題

いずれの体制もまだスタートして数年、社会的ネットワークにおけるリワイヤリングの成功が功を奏し、おおむね上手く作用しているように思われる。御園座においてはさらに多くの団体とのパイプライン強化はもちろんだが、小笠原氏の担うノードとしての役割が大きすぎるため、小笠原氏の負担を軽減するような人材の新規登用や社員へのリワイヤリングが必要だろう。大須演芸場においては、役割を担う人材を増やすことで成員の負担を軽減することが必要になると考えられる。

もちろん興行面での収益が順調に伸びることが一番望ましいが、劇場不足で興行の名古屋飛ばしが多い中、行政の支援があっても容易なことではない。コロナ禍を乗り越えた今、これほど地域の人や企業によって支えられている劇場・寄席は希少である。より多くの人々が劇場へ訪れる形での「支援」を得られるような社会的ネットワークの拡張について今後提言していきたい。

【注】

- 1 文化芸術振興基本法 第三章 文化芸術の振興に関する基本的施策 第十四条
- 2 最近では「〇〇寄席」のようなホールにおける単発の演芸イベントの名称として使われることも

多いが、本来的には常設施設を指す。

- 3 興行団体とは基本的には営利団体である興行会社を指す。大須演芸場は非営利の一般社団法人であるため、ここでは広義に興行団体とカテゴライズする。
- 4 JR東日本四季劇場 [春]、JR東日本四季劇場 [秋]、自由劇場、電通四季劇場 [海]、有明四季劇場、名古屋四季劇場、大阪四季劇場がある (2023年11月現在)。
- 5 2017年度売上高221億超である。
- 6 オーチャードホール・シアターコクーン・東急シアターオーブ・セルリアンタワー能楽堂がある。シアターコクーンは2023年4月10日より2027年まで休館中。
- 7 本体である渋谷PARCO建て替えに伴い2016年8月7日一旦閉館、2020年1月、渋谷PARCO新装開店に伴い再開場。
- 8 宝塚大劇場、宝塚バウホール、東京宝塚劇場がある。
- 9 採算ありきではなくまずはグループや企業の「顔」として設置されており、ラグジュアリーな構造で立地もよいためと考えられる。
- 10 政府の行政活動から一定の事務・事業を分離し、担当する機関に独立の法人格を与えて、実務の効率化等を図る制度。国民生活・社会経済の安定等の公共上の見地から確実に実施されることが必要な事務・事業ではあるが、国が自ら主体となって直接に実施する必要のないもののうち、民間の主体に委ねた場合には必ずしも実施されないおそれがあるもの、または独占的に行うことが必要であるものを効率的かつ効果的に行わせることを目的として設立。
- 11 このほかに株式会社佐賀銀行、株式会社RKB毎日ホールディングス、株式会社岩田屋三越、コカ・コーラウエスト株式会社、株式会社大分銀行、株式会社九州朝日放送、株式会社十八銀行、株式会社親和銀行、株式会社ゼンリン、株式会社ゼンリンプリンテックス、株式会社テレビ西日本、株式会社西日本新聞社、株式会社博多大丸、株式会社肥後銀行、福岡信用金庫、株式会社福岡中央銀行、株式会社福岡放送、株式会社北九州銀行、株式会社TVQ九州放送、株式会社井筒屋、福岡地所株式会社が出資。
- 12 先言深語 御園座 小笠原剛会長 朝日新聞2018年12月9日朝刊 中部地域版 巻頭 他
- 13 この当時の状態について、名古屋出身の噺家である三遊亭円丈はほぼドキュメンタリーのような落語「悲しみの大須」で、まともな芸人が全くでない、スタッフが席亭以外まったくいないため出演者が手伝っていると語っている。また落語協会所属の漫才師ホームランは、当時のあまりの客の少なさを「出演者のほうが多い」寄席だったと述懐している。
- 14 最初に「古今亭志ん朝来演」と表に看板を出したものの、これまでのひどすぎる興行から、本物が来名するとは誰も信じず、急遽志ん朝のもとに赴いて共に写真を撮り中日新聞に記事を掲載して信じられたという経緯がある。ミヤコ蝶々も1993年からの3年間をノーギャラで出演、定員250名の寄席に600名の客を詰め込んでも人が入りきれないため、2回興行を行うほどだった。この他、漫才コンビの正司敏江・玲児も、1985年3月と1991年の2度にわたって大須演芸場を助けようと連日出演。志ん朝や蝶々と並んで足立が苦境を救ってくれた恩人と呼んでいる。

- 15 矢崎氏はもともと関東で事業を行っていたが、父親が矢崎興業という芸能プロダクションを営んでいたこと、また門前の小僧で、落語好きの父の影響故、落語の素養があったことが大きかった。
- 16 足立自身が著書で、日銭をやりくりするため嘘を並べ立てて金を借りていたと明言している。
- 17 2016年5月29日に笑点メンバー入りをする。
- 18 可能であれば名古屋市などの補助を求めたいところだが、名古屋市が保有するホールの自主事業のほとんどが落語会で、事業的にバッティングすることもあり、難しいとあきらめている。ただ名古屋市文化振興事業団が大須演芸場を借り受けることがたびたびあり、商売であるため借りてもらえることはありがたいが、若干不可思議にも感じるとのことであった。
- 19 中日劇場、名鉄ホールが企業メセナ型であったが、すでに閉館している。

【参考文献】

- 秋元律郎, 1971, 『現代都市の権力構造』 青木書店.
- 足立秀夫, 1993, 『え～泣き笑いを一席…』 郷土出版社.
- 黒川和美, 1993, 『公共部門と公共選択 第2版』 三嶺書房.
- 後藤和子, 1998, 『芸術文化の公共政策』 勁草書房.
- 佐々木晃彦監修, 1994, 『芸術経営学講座③ 演劇編』 東海大学出版.
- 佐々木晃彦, 1997, 『文化経済学への招待』 芙蓉書房出版.
- 佐々木雅幸, 1997, 『創造都市の経済学』 勁草書房.
- 清水裕之, 1999, 『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.
- 西口敏弘, 2007, 『遠距離交際と近所づきあい—成功する組織ネットワーク戦略』 NTT出版.
- 博多座, 2010, 『博多座十年史』 博多座.
- 藤野義雄, 1966, 『御園座七十年史』 御園座.
- 藤野義雄他, 1999, 『御園座百年史』 御園座.
- 湯浅利夫編, 1995, 『地域振興の戦略的展開』 ぎょうせい.
- < 翻訳 >
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction*, Editions de Minuit.
- (=1990, 石井洋二郎訳, 『ディスタンクシオンⅠ』, 『ディスタンクシオンⅡ』 藤原書店.)
- Fisher, Ernst, 1963, *The Necessity of Art*, Penguin Books Ltd.
- (= 1967, 河野徹訳, 『芸術はなぜ必要か』 法政大学出版.)
- James, Estelle, Rose-Ackerman, Svsan, 1986, *The Nonprofit Enterprise in Market Economics*, Harwood Academic Publishers.
- (= 1993, 田中敬文訳, 『非営利団体の経済分析』 多賀出版.)
- Wolf, Janet, 1993, *The Social Production of Art*, The Macmillan Press Limited.

(= 2003, 笹川隆司訳, 『芸術社会学』 玉川大学出版.)

<雑誌>

清水裕之, 2003.3, 「日本における公立文化施設の現状と課題」『文化経済学 第3巻第3号』文化経済学会.

片岡栄美, 1996, 「階級のハビトゥスとしての文化弁別力とその社会的構成—文化評価におけるディスタクシオンの感覚—」『理論と研究 11巻1号』数理社会学会.

<参考記録>

世田谷パブリックシアター 2017年～2022年 アニュアルレポート

<ホームページ>

御園座ホームページ <http://www.misonoza.co.jp/> (2023年11月30日)

大須演芸場ホームページ <http://www.osuengei.nagoya/> (2023年11月30日)

劇団四季ホームページ <https://www.shiki.jp/> (2023年11月30日)

東京芸術劇場ホームページ <http://www.geigeki.jp/> (2023年11月30日)

<ヒアリングデータ>

大須演芸場 支配人 矢崎通也氏へのヒアリング (2023年8月24日他)

Social Networks for Creation of Local Culture: Case Study of Nagoya

Kayoko Motai

Abstract

In Nagoya, the current situation has not kept up with the national legislation, and the number of actions taken to revitalize local culture is significantly lower than in the east and west. The three major theaters that have long played a role in Nagoya's artistic culture, only Misonoza theatre remains, and the gap in opportunities to appreciate performing arts continues to widen. Misonoza theatre and Osuengeijou are the only theaters that offer medium- to long-term performances for one week or more every month. In Nagoya, which can be said to be a region that cannot benefit from cultural promotion measures taken by the government, what is it that is barely supporting local art and culture? In this manuscript, I would like to focus on the network that supports cultural transmission centers in Nagoya and consider how to maintain and develop that network and connect it to continuous cultural transmission.

Keywords: regional development, theater, cultural promotion, social network