

日本の現代演劇史に見る民間企業による劇場文化支援

——大阪ガスの事例を中心に——

近藤 つぐみ

目次

はじめに	2
1. 日本の現代演劇史	3
1.1. 現代演劇前史と 1960 年代アンガラ演劇	3
1.2. 1970・80 年代小劇場ブームと劇場建設ラッシュ	4
1.3. 1990 年代以降：公共劇場とフェスティバル	5
2. 日本における企業の演劇支援	7
2.1. 西洋風劇場と多目的ホールの誕生	7
2.2. 現代演劇の劇場	8
2.3. ネーミングライツ取得による支援	10
3. 大阪ガスのメセナ活動	10
3.1. 扇町ミュージアムスクエアと関西の小劇場演劇	 10
3.2. OMS 戯曲賞の運営	13
3.3. ラジオドラマ・朗読劇とまち歩き演劇	16
結びにかえて	18
参考資料	20

はじめに

わが国における企業メセナを概観したとき、音楽・美術という二大芸術分野に対し、演劇という分野でのメセナ活動の事例は比較的少ない。その主な要因として考えられるのは、まずは演劇そのものが日本において、人々の親しむ芸術文化として、職業分野として、あるいは研究対象として新しいジャンルだということである。教育の現場においても音楽や美術と比べて演劇を専門的に学べる学校や学科ができ始めたのは近年の出来事であり、未だその数も少ない。

もう一つの要因として浮かび上がるのが、演劇は基本的に人々の集う特殊な〈場〉——観客の入る客席、役者が演じる舞台、そしてある程度の期間稽古を行う場所——を欠くべからざる要素とする芸術分野であり、外部の団体がそのような場を用意するのは難易度が高いということである。むろん、社会の中で演劇がそのような〈場〉を獲得するには外的な支援がなくてはならない。したがって、劇場という建築物の提供が演劇の企業メセナの大部分を占めてきたが、建物である以上老朽化は免れないことや、演劇がその発展とともに要請する〈場〉の性質を大きく変えてきたという事情から、閉業したり、商業的なステージや映画館などに役割を変えたりしたケースが多い。裏を返せば、企業によって建設された劇場のうち今でも現代演劇の現場として生き続けているものが少ないのであり、劇場提供の試み自体は、これまでに数多く行われてきたのである。

劇場というハード面以外にも、演劇が外的な支援を必要とする要素はいくつかある。その一つとして挙げられるのが、あらゆる芸術分野の振興に欠かせない、賞や批評などの〈評価〉の形成であろう。また、評価を受けたからといって上演・再演の機会に恵まれるとは限らない。フランス、ドイツ、イギリスなどのヨーロッパの演劇大国では、近代市民社会形成の産物として各地に散らばる公共劇場が演劇文化の基本単位であり、そこでの上演システムは、シーズンの初めにその年に上演する演目をすべて発表し、一年間のうちにそれらの演目を繰り返し上演するというレパートリー制が一般的である。レパートリー制の根底には、一度作られた戯曲は財産として蓄積されるという思想があり、「再演の機会に恵まれない」というケースが日本と比べて起こりにくい。

以上をまとめると、日本の現代演劇が継続・発展していくには、上演するための〈場〉、社会の中に位置づけられるための〈評価〉、そして持続していくための〈次の機会〉が与えられる必要がある。西洋と比べて公的資金に恵まれず、また公共劇場という確固たる基盤がなかった日本の現代演劇は、ほかのどの国の演劇にもない独自性と新奇性をもって発展を遂げた反面、一歩先に進むには常に新たな支援が必要な状況にあった。そのような中で、演劇の企業メセナが珍しいという一般認識に反して要所で演劇に手を差し伸べてきたのは、じつは民間企業であった。

本論文の第一章では、まず背景として 1960 年代以降の日本の現代演劇がどのような場所で展開されてきたかに焦点を当てながら歴史を紐解く。なお、関西の演劇シーンについては第三章に譲る。第二章では、日本における演劇分野での企業メセナの事例を概観する。以上を踏まえつつ、第三章では大阪ガス株式会社のメセナ活動を三つの取り組みに分けて紹介する。大阪ガス株式会社の取り組みが日本の現代演劇史の中でどのように位置づけられ、また演劇という分野においてどのような意義をもつのかを明らかにすると同時に、「日本の演劇が何を必要とし、企業はいかにそのニーズに応えられるか」という問いに答える試みとしたい。

1. 日本の現代演劇史

1.1. 現代演劇前史と 1960 年代アングラ演劇

日本の現代演劇を語る際、一般的にその出発点とされるのは「小劇場運動・アングラ演劇」が勃興した 1960 年代である。日本演劇の近代化は、1888 年に歌舞伎を「旧派」と見なして新しい演劇を志向した「新派」という演劇運動をもって始まる。その後 1900 年代からは、歌舞伎（旧劇）と新派に対するアンチテーゼとして、19 世紀末ヨーロッパの近代劇に倣った戯曲中心主義的な「新劇」が台頭した。1924 年には築地小劇場が土方与志と小山内薫によって開設され、西洋戯曲の翻訳劇を中心に新劇が上演された。文学座や俳優座の発足を経て新劇の時代は戦後まで続き、1955 年には岸田國土戯曲賞の前身である新劇戯曲賞が創始された。

1960 年代に入ると、安保闘争の反体制の気風を背負った若い演劇人たちが、西洋中心主義的で知識階級向けの新劇に反旗を翻して「小劇場運動・アングラ演劇」を創始した。寺山修司が《演劇実験室◎天井桟敷》を結成し、唐十郎の劇団《状況劇場》が新宿・花園神社での最初の紅テント公演『腰巻（月笛）お仙一義理人情いろはにほへと篇』を行った 1967 年はアングラ演劇元年といえる。

アングラ演劇の大きな特徴として、唐十郎の紅テントや佐藤信の黒テントによる移動演劇、そして寺山修司の市街劇に代表されるような、劇場という建物にとらわれない演劇の実践が挙げられる。2000 年代に入って、ドイツのリミニ・プロトコル（Rimini Protokoll）や日本の高山明率いる Port B などが野外劇または「ツアー・パフォーマンス」と呼ばれる屋外の公共空間での演劇を行うようになるが、日本のアングラ世代による野外劇はその先駆けであった。

唐や寺山の野外劇は、上演時に警察との衝突を起こしたことに象徴される通り、ある種の攻撃性と反体制的な運動としての意味合いを込めて実行されていた。他方で、実際に「稽古場・上演場所がない」という死活問題に直面し、工夫を凝らした結果として本来劇場ではない場所を劇場として転用する劇団が相次いで出てきた。串田和美、佐藤信、斎藤憐、吉田日出子らが 1966 年に旗揚げした《自由劇場》は、六本木のガラス店の地下を《アンダーグラウンド・シアター自由劇場》という劇場に改装して本拠地とした。早稲田大学の学生劇団から出発した鈴木忠志の《早稲田小劇場》は、早稲田大学南門通りにあった喫茶店モンシェリの二階を同名の劇場として使用した¹。唐の状況劇場は、野外劇のほかにもジャズ喫茶《新宿ピットイン》などを上演場所とした。沈黙劇で知られる太田省吾の《転形劇場》は、赤坂の木造アパートの一室を改造して小劇場《転形劇場工房》を作った。また、蜷川幸雄と清水邦夫が 1968 年に立ち上げた《現代人劇場》は、新宿の映画館《アートシアター新宿文化》で、映画館営業終了後の夜間に演劇公演を打った。

以上を踏まえると、日本の小劇場演劇は、野外へ出て市民を巻き込み、既存の体制に反旗を翻す学生運動的な気概と、新しい演劇の上演に適した既存劇場がないという困窮とをあわせもって出発したといえる。1970 年代に入ると、その状況は大きく変化する。

¹ 跡地は現在、早稲田大学が運営する《早稲田小劇場どらま館》として引き継がれている。

1.2. 1970・80年代小劇場ブームと劇場建設ラッシュ

1970年代に入ってもアングラ世代の劇作家たちは依然として活躍を続け、1970年、71年には唐十郎、佐藤信というテント演劇の旗手が立て続けに岸田國士戯曲賞を受賞した。また、早稲田小劇場の鈴木忠志は岩波ホールを経て1976年に富山県利賀村へ拠点を移し、SCOT（Suzuki Company of Toga）としての活動を始めた。合掌造りの家屋を改装して劇場を作るなど、村と連携した演劇活動は世界的な注目を集めた。

一方で、小劇場演劇第二世代としてつかこうへいの演劇が世間的な脚光を浴び、1970年代の小劇場演劇はアイロニックな笑いに富んだ喜劇が主流となった（扇田 1995:160）。劇団《つかこうへい事務所》は、メンズアパレルブランドのヴァンヂャケットが青山に設立した小劇場VAN99HALLを主な上演場所とし、1976年からは紀伊國屋ホールが目玉劇団となった。紀伊國屋ホールが開業したのは1964年のことだが、つかの登場までは専ら新劇を扱う劇場だった。

つかが紀伊國屋ホールに引き抜かれた1976年にVAN99HALLは新たな提携劇団の公募を行い、そこで発掘されたのが野田秀樹率いる《夢の遊眠社》だった。VAN99HALLは1978年に閉業するが、野田は81年につかと同様に紀伊國屋ホールへと進出した。この頃に劇場の序列のようなものが生まれたのは、新しい世代の劇団が競うように現れたと同時に、大中小さまざまな規模の劇場が誕生した結果だといえる。夢の遊眠社で演出などを担った高萩宏は次のように振り返っている。

六〇年代、七〇年代に、芝居のできる空間を求めてあふれ出したエネルギーは、八〇年代には小さなスペースでの上演から始めて、《本多劇場》《紀伊國屋ホール》で公演することを「上がり」とする「小劇場すごろく」という小劇団の成功への軌跡に纏め上げられていった。（高萩 2010:72）

時を同じくして、川村毅の《第三エロチカ》（1980）や鴻上尚史の《第三舞台》（1981）が野田や後述の女性劇作家らとともに小劇場演劇の「第三世代」としてもてはやされ、「小劇場ブーム」を巻き起こした。第二世代・第三世代の小劇場演劇は、初代のアングラ世代と比べてエンターテインメント性が強いと評される。その変化は作風だけではなく、高萩が述べたような、新人劇団が小さな箱からより大きな劇場にのぼり詰めていくまでの軌跡を見守るという、消費する観客側の姿勢にも表れていたのではないだろうか。

1980年代は女性劇作家の時代でもあった。木野花率いる女性のみからなる《劇団青い鳥》（1974）を筆頭に、渡辺えり子（渡辺えり）の《劇団3〇〇》（1980）、永井愛と大石静の《二兎社》（1981）、如月小春の《NOISE》（1982）、岸田理生の《岸田事務所+楽天団》（1984）などの台頭が続いた。

1970年代から80年代にかけては、小劇場演劇のほかにも児童演劇、ミュージカル、音楽コンサート、オペラ、バレエなどの上演に使われる多目的の民間劇場や地方自治体の公立ホールが数多く建設された。また、バブル景気の追い風もあって、企業による劇場建設も相次いだ。詳しくは次章で述べるが、特に渋谷・青山エリアには西武資本と東急資本による劇場と、スパイラルホール（1985）、こどもの城併設の青山劇場・青山円形劇場（同年）などが誕生し、文化の発信地と

なった。

民間劇場では、元映画俳優の本多一夫が私財を投じて下北沢に建設したザ・スズナリ（1981）、本多劇場（1982）、駅前劇場（1984）からなる劇場群が小劇場演劇の一大拠点となり、後続の OFF・OFF シアター（1993）、「劇」小劇場（1997）、小劇場楽園（2007）、シアター711（2009）、小劇場 B1（2014）とともに演劇の街・下北沢を作り上げた。同じ本多劇場グループによる新宿シアタートップス（1985）も旬の劇団の発信地として知られた。また、平田オリザの《青年団》の劇場として知られるこまばアゴラ劇場も、1983 年に下北沢と同じ京王井の頭線沿いに誕生した。

こうして 1970 年代から 80 年代にかけての小劇場演劇は、作風そのものが変化したこと、そして若者文化の根付くエリアを中心に劇場が増えたことで、ラディカルで知的な運動からポピュラーで都会的な文化へと様相を変えた。

しかし、バブルが崩壊に向かうと同時に演劇界もまた消沈していく。太田省吾の転形劇場は 1985 年、栃木県の大谷石地下採掘場跡の巨大な洞窟を劇空間に変えた記念碑的な公演『地の駅』を行った。しかしそのわずか 3 年後、太田は「今は機嫌のよい芸能がはびこっていて、芸術は壊滅した。（中略）もっと違う船を作って旅立っていかないといけない」（西堂 2006：222）という言葉を残して転形劇場を解散した。

人気の絶頂期にあった野田秀樹は、1986 年、電通の企画、フジテレビとニッポン放送の主催、NTT など三社の協賛のもと、国立代々木競技場第一体育館で『白夜の女騎士』『彗星の使者』『宇宙蒸発』から構成される「ストーンヘンジ三部作」を連続上演し、10 時間にもおよぶ公演に延べ 2 万 5 千人の観客を動員した（扇田 1995：201-2）。しかし、その 6 年後の 1992 年に野田は夢の遊眠社を解散した。

西堂行人は、80 年代演劇を表すキーワードとして「エンターテインメント」という言葉を示したうえで、60 年代演劇との差異を次のように説明している。

この言葉（筆者注：「エンターテインメント」）は本来、他人を「もてなす」、「楽しませる」という意味だったが、それまで「知的娯楽」として認識されていた演劇は、八〇年代の日本の土壌のなかで、「消費としての娯楽」へと変質していったのだ。これはアニメや漫画といった「サブカルチャー」と結びつく。六〇年代には「カウンターカルチャー」という用語が使われたが、これが「小状況化」とともに狭い枠内で流通する「サブカルチャー」へと転化していった。（西堂 2003：18-19）

演劇が小劇場ブームという隆盛期を迎えたにもかかわらず、太田は「芸術は壊滅した」と述べ、野田は大衆の熱狂に違和感を覚えた。カウンターカルチャーからサブカルチャーへと転身を遂げた演劇が次に目指すべき目標となったのは、メインカルチャーとしての地位の確立だった。

1.3. 1990 年代以降：公共劇場とフェスティバル

バブル崩壊と転形劇場や夢の遊眠社の解散に象徴されるように、1990 年前後の演劇は低迷期ともいえる時期に差し掛かった。その最中、新たな演劇スタイルへのパラダイムシフトを先導した

のが、平田オリザによる現代口語演劇の提唱だった。平田と世代を前後する劇作家たちは以後、それまでの小劇場演劇が用いていた演劇向けの強い言語や大げさな身振りを解体し、市井の人々の等身大の日常感覚に応答する言語や身体を模索し続けた。

一方、90年代の終わりに演劇への失望を示した太田やその他のアングラ世代の劇作家たちは、太田の言葉を借りるならば次に乗るべき「違う船」として公共劇場を選択した。90年代以降の日本の演劇は、環境や制度的な観点からいえば、公共劇場とフェスティバルという二つの項目によって特徴づけられるだろう。

地方自治体による公立ホールは、前節で述べた通りすでに多数誕生していた。ただし、公立劇場と公共劇場は必ずしもイコールでは結びつかない。伊藤裕夫は、西洋における「公共劇場」の概念が近代市民社会および国民国家に則って形成されたものであり、わが国の現状にはそぐわないことを指摘したうえで、現代日本の公共劇場に適用し得る「公共性」を次の二点から説明する。

第一が、舞台芸術がその時代の社会（近代においては「市民社会」）のニーズに応えていくという意味での舞台芸術創造、すなわち演劇という舞台芸術そのものが持っている公共性、第二が、舞台芸術の成果を広く市民社会が享受できるという意味での、アクセス面における公共性。（伊藤 2010：13）

平たくいえば、公共劇場とは「（演劇愛好者といった限定のない）市民を意識した創造が行われ、市民に対して開かれた劇場」のことであり、第一節で取り上げたガラス店の地下やアパートの一室といった私的な空間とは対極にある。また、パブリックな創造拠点であるためには、演劇創作を行う側の人々の養成機能に加え、外部すなわち地域と連携した教育、研究、文化発信などのアウトリーチ機能を兼ね備えることが重要になる。

1990年、専属劇団ACM（Acting Company Mito）とACM劇場を備える水戸芸術館と、市民シアターを併設する湘南台文化センターが続けて誕生した。ACM劇場の芸術監督には鈴木忠志が、市民シアターの芸術監督には太田省吾が就任した。これを皮切りに、愛知県立芸術劇場（1992）、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）、静岡県舞台芸術センターSPAC（同年）、新潟市民芸術文化会館 りゅーとぴあ（1998）、可児市文化創造センター ala（2002）、北九州芸術劇場（2003）、まつもと市民芸術館（2004）、兵庫県立芸術文化センター（2005）などが相次いで設立された。彩の国さいたま芸術劇場を管理する埼玉県芸術文化振興財団の芸術監督には蜷川幸雄が、世田谷パブリックシアターの芸術監督には黒テントの佐藤信が、SPACの芸術総監督には鈴木忠志が就任した。

1997年にはオペラ、バレエ、現代舞踊、演劇の部門を持つ新国立劇場が満を持して開場した。また、「公共小劇場」ともいうべき劇場として、吉祥寺シアター（2005）、せんがわ劇場（2008）、座・高円寺（2009）などが誕生した。座・高円寺の初代芸術監督は佐藤信が務めた。1990年開館の東京芸術劇場は、2008年に野田秀樹が芸術顧問（翌年から芸術監督）、高萩宏が副館長に就任して以来、小劇場演劇の精神を引き継ぎつつ大衆に開かれた劇場へと発展した。

公共劇場とともに日本の演劇シーンを変えた大きな出来事として、1990年頃から国際的な舞台

芸術の祭典が開催されるようになった。日本における最初の国際演劇祭は、利賀村の鈴木忠志による1982年の《利賀フェスティバル'82——第一回国際世界演劇祭》であり、6か国11劇団が参加した。毎年開催される利賀フェスティバルのほかに、鈴木は88年から96年まで隔年で開催された国際舞台芸術祭《三井フェスティバル東京》の芸術監督も務めた。追隨する国際演劇祭として、1988年に《東京国際芸術祭》として発足した《フェスティバル／トーキョー》（通称F/T）、95年に《芸術見本市》として発足した《TPAM》（2021年よりYPAM：横浜舞台芸術ミーティング）、《ふじのくににせかい演劇祭》（2011～、前身はShizuoka春の芸術祭）などがある。また、ダンスやインスタレーション・アートなどを含む広義のパフォーマンスの祭典として《KYOTO EXPERIMENT》（2010～）、《Dance New Air》（2014～、前身はダンスビエンナーレトーキョー）、《KYOTO STEAM 世界文化交流祭》（2019～）などがある。さらに、《大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ》（2000～）や《あいちトリエンナーレ》（2010～）のような芸術フェスティバルに舞台芸術のプログラムを含むものもある。多くの国際（舞台）芸術祭では、演劇、ダンス、パフォーマンス・アート、映像、インスタレーション・アートといったジャンルの垣根を超えた表現芸術が集結する。また、こうした流れと同時に、平田オリザや岡田利規などの日本の演劇界をリードする劇作家が意欲的に国際共同制作に取り組むようになり、海外に招聘されるなどの国際交流が活発化した。まとめると、国境およびジャンルの超越が1990年代から現在に至るまでの演劇の発展の一つのポイントといえるだろう。

1960年代からの流れを改めて振り返ると、日本の現代演劇は反体制的なカウンターカルチャー（60年代）から大衆的なサブカルチャー（70・80年代）へ、そしてあらゆる境界にとらわれないパブリックなメインカルチャー（90年代以降）へという道筋を辿ったことがわかる。

2. 日本における企業の演劇支援

2.1. 西洋風劇場と多目的ホールの誕生

前章で見てきた通り、日本の現代演劇は1960年代にテント公演や野外劇、そして地下や喫茶店などのプライベートな空間で始まり、70年代・80年代に入ってから劇場という容れものと積極的に手を結んでいくことになる。公共劇場という土壌があったヨーロッパと異なり、日本の現代演劇ははじめに劇作家個人が群雄割拠し、上演場所を探し求めてきた。日本の現代演劇そのものが手探りの歴史を歩んできたのと同様に、劇場を提供する民間企業もまた、手探りの状態で演劇に歩み寄ったといえる。

他方で、商業演劇の劇場や多目的ホールを視野に含めれば、劇場建設は日本の企業メセナ前史の重要な一角を占めている。それを象徴する出来事として、1914年の阪急電鉄社長小林一三による宝塚歌劇団の創設は、日本における企業メセナの嚆矢とされる。日本は1950年代から60年代にかけて鉄道会社、新聞社、百貨店、放送局などの企業による劇場・多目的ホールの建設ラッシュを迎えるが、なかでも鉄道会社は最も重要な位置を占めていた（小林 2010：99）。宝塚歌劇団のほかにその先駆けといえるのは、日本初の西洋式大規模劇場として1911年に誕生した帝国劇場である。現在では東宝が運営する帝国劇場は、開場時には西野恵之助ら山陽鉄道の経営陣が携

わった。1926 年には大阪朝日新聞社により朝日会館が、27 年には百貨店劇場の先駆けである三越劇場が建設された。その後、50 年代から 60 年代にかけて企業が建設した主要な劇場・多目的ホールは下記の通りである。

- 1952 年 サンケイホール（大阪）
- 1953 年 ヤマハホール、第一生命ホール
- 1954 年 東横ホール
- 1955 年 サンケイホール（大手町）、NHK ホール
- 1957 年 よみうりホール、名鉄ホール
- 1961 年 安田生命ホール
- 1963 年 日生劇場

2.2. 現代演劇の劇場

第一章第二節で述べた通り、1970 年代から 80 年代にかけては小劇場ブームと連動して次々劇場が誕生し、企業の手によるものも数多く含まれた。特にバブル期に差し掛かっていた 1985 年は、スパイラルホール、ベニサン・ピット、大阪の扇町ミュージアムスクエア、近鉄劇場・近鉄小劇場と、企業メセナによる劇場が相次いで誕生した年だった。この時期に企業によって建設された演劇のための劇場は下記の通りである。

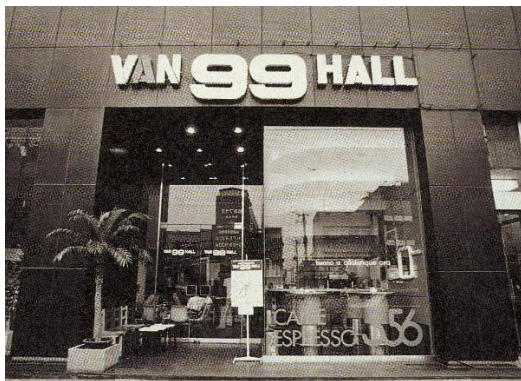
- 1972 年 VAN99HALL：ヴァンヂャケット
- 1973 年 西武劇場（85 年より PARCO 劇場）：セゾングループ
- 1978 年 銀座博品館劇場：株式会社博品館
- 1985 年 スパイラルホール：株式会社ワコール
ベニサン・ピット：株式会社紅三
扇町ミュージアムスクエア：大阪ガス株式会社
近鉄劇場・近鉄小劇場：近畿日本鉄道株式会社
- 1987 年 銀座セゾン劇場（2000 年よりル テアトル銀座）：セゾングループ
- 1989 年 シアターコクーン、オーチャードホール：東急グループ
- 1988 年 東京グローブ座（パナソニック・グローブ座）：松下電器産業（2002 年まで協賛）
下町唐座：セゾングループ
新神戸オリエンタル劇場：ダイエーグループ

いくつかの劇場について補足すると、第一章第二節でつかこうへいや野田秀樹の活動拠点として挙げた VAN99HALL は、メンズアパレルブランドとして当時若者の流行の最先端であったヴァンヂャケットの石津謙介によって構想・設立された。洒落を利かせて客席は 99 席、入場料金は一律 99 円という破格の安値だった。

1973 年開場の西武劇場は、堤清二のセゾングループが展開した「セゾン文化」の一角である。

セゾングループが行ってきた芸術文化活動は、「本業の投資と文化投資が区別できないほど」（加藤 2018：93）の規模を誇り、日本の芸術文化振興の一翼を担っている²。西武劇場は渋谷 PARCO 本体の開業に 1 ヶ月先立って開場し、渋谷 PARCO の営業戦略としての側面を持っていた（由井 1991：199）。音楽コンサートから落語まで幅広く扱い、演劇のラインナップはいわゆる商業演劇の色合いが濃い、他方で実験的な《安部公房スタジオ》の本拠地として開場した側面もあり、裾野の広い劇場である。PARCO 劇場の特色として、貸し館運営ではなく、また芸術監督も置かず、全ての公演を株式会社パルコが自主プロデュースし、「パルコ・プロデュース」作品として地方の劇場や都内の他の劇場に送り出している。

1985 年に劇場スパイラルホールを併設して誕生した青山の複合文化施設スパイラルは、衣料品メーカーの株式会社ワコールにより建設された。スパイラルは、開館と同時にワコールが関連会社として立ち上げた株式会社ワコールアートセンターによって運営されており、ワコールの企業メセナから株式会社ワコールアートセンターのメイン事業へと発展した。



VAN99HALL

出典：OMOHARAREAL

(<https://omoharareal.com/navi/review/detail/2050>)



ベニサン・ピット

出典：『メセナ白書 1993』206 頁

1985 年開場のベニサン・ピットは、染色会社の紅三が自社工場跡地を貸し稽古場および小さな劇場として改造した施設だった。下町の古い建物でありながら、坂東玉三郎などの著名人が舞台を踏み、蜷川幸雄のニナガワ・スタジオや永井愛の二兎社などが愛用する小劇場として注目を集めた。1992 年度にはメセナ賞を受賞したが、2009 年に建物の老朽化により閉業した。企業の視点に立ってみると、演劇を対象とするメセナ活動の難しさは、必ずしも上質で高機能なホールが好まれるわけではなく、むしろ日本の小劇場演劇がもつ独自の雰囲気に見合う空間を提供しなければならない点にあるだろう。その意味で、ベニサン・ピットと次章で取り上げる扇町ミュージアムスクエアは、演劇を創る側の需要と企業による供給が噛み合い、なおかつ環境が創作の刺激にもなった成功事例といえることができる。

² 堤清二が 1987 年に設立したセゾン文化財団は、演劇やコンテンポラリー・ダンスなどの舞台芸術の助成に力を入れている。

2.3. ネーミングライツ取得による支援

2000年代から見られるようになった企業による劇場支援の方法として、ネーミングライツ（命名権）の取得が挙げられる。ネーミングライツとは、企業が社名や自社商品名を施設の名称に冠し、命名権対価を施設へ支払うという契約である。1970年代からアメリカの球場などで取り入れられるようになり、日本では2003年に味の素株式会社が東京スタジアムのネーミングライツを取得した《味の素スタジアム》が最初の事例である。その後もプロスポーツの本拠地球場やスタジアムを中心にネーミングライツは増えていくが、劇場、美術館、多目的ホールなどの文化施設にも広く取り入れられ、芸術文化拠点の重要な資金源となっている。劇場のネーミングライツ取得では、劇場の自主性をそのまま尊重しつつ資金面を支えることができるため、民間企業による公共劇場の支援が可能となる点で有効なモデルケースだといえる。

企業が劇場のネーミングライツを取得した主な事例として、音楽の分野でメセナ活動を展開するローム株式会社による《ロームシアター京都》（京都会館）が挙げられる。2016年から50年間で52億5千万円という異例の規模の契約は、文化施設や日本国内の施設に留まらず、企業のネーミングライツ取得の代表的な事例とされる。また、兵庫県立芸術文化センターは、大ホール・中ホール・小ホールのネーミングライツをそれぞれ株式会社神戸製鋼所（2008～）・阪急電鉄株式会社（2009～）・学校法人神戸女学院（2008～）に売却している。さらに近年の契約事例として、東京建物株式会社の《東京建物 Brillia HALL》（豊島区立芸術文化劇場、2019～）がある。

3. 大阪ガスのメセナ活動

本章では、1985年から継続的に演劇の支援に取り組む大阪ガス株式会社のメセナ活動を紹介する。記述にあたっては、筆者が以下の概要で実施した同社へのヒアリング調査の内容を参照している。

実施日：2021年10月21日

実施場所：大阪ガス株式会社本社

話し手：ネットワークカンパニー 事業基盤部 地域共創チーム 山納洋氏

同席者：ネットワークカンパニー 事業基盤部 コミュニティ企画チーム 中村博一氏、田仲香子氏

大阪ガス株式会社は1985年から2003年にかけて複合文化施設《扇町ミュージアムスクエア》（通称OMS）を運営し、1994年から現在に至るまで《OMS戯曲賞》を主催している。さらに近年の試みとして、ラジオドラマ・朗読劇とまち歩き演劇を企画した。以上の活動を、本章ではその発端である扇町ミュージアムスクエアの創設から順を追って見ていきたい。

3.1. 扇町ミュージアムスクエアと関西の小劇場演劇

大阪ガスは、1985年に大阪市北区にあった大阪ガス北支社ビルを改装し、複合文化施設《扇町ミュージアムスクエア》（以降、OMSと表記）を開館した。元々は遊休地活用として3年間の暫

定運営の予定だった。施設は多目的スペース、ミニシアター、カフェレストラン、雑貨店、ギャラリーから成り、倉庫を改装した多目的スペース《フォーラム》は演劇の上演やイベントに使われ、やがて関西小劇場演劇のメッカと呼ばれるようになった。



扇町ミュージアムスクエア外観

写真提供：大阪ガス株式会社

OMS 繁栄の背景として、関西の演劇界は 1970 年代に入って東京の演劇の動向と連動し始めていた(西堂 2003:52)。関西劇団の代表格である維新派が松本雄吉によって旗揚げされたのが 1970 年であり、続いて未知座小劇場、劇団満開座、劇団犯罪友の会などの劇団が 70 年代に旗揚げした。70 年代から 80 年代にかけての関西劇団は、東京と同じく「学生演劇」、「小劇場」、「野外劇」などをキーワードとした演劇文化を形成した。こうした関西演劇の拠点として有名だったのが、京都大学西部講堂や島之内小劇場（島之内教会礼拝堂）、大阪の天王寺野外音楽堂などである。大学から生まれた劇団としては、大阪大学の第 2 劇場、京都大学の劇団そとばこまち、大阪芸術大学の南河内万歳一座、劇団☆新感線、劇団太陽族、同志社大学の劇団 M.O.P などが挙げられる(九鬼 2016: 20-21)。また、気鋭のパフォーマンス・アーティスト集団として国内外で旋風を巻き起こしたダムタイプも京都市立芸術大学から誕生している³。

³ 台詞とダンス、メディア・アート、サウンド・アートなどのコラボレーションによるジャンル横断的なパフォーマンス・アートのグループとして知られる。中心メンバーで演出を担った古橋悌二は、HIV 陽性の当事者としてセクシュアル・マイノリティや人種的マイノリティの問題意識を作品に込めた。代表作『S/N』(1992)では、初演の翌年、上演に付随して京都の無門館と湘南台文化センターで「S/N の為のセミナー・ショー」というトークを行い、小劇場演劇の客層からも注目を集めた。

関西演劇を語るうえで、いくつかの公共劇場の存在も無視できない。1970年代から地方の公立ホールが増え始めたことは前述した通りだが、関西ではとりわけ、90年代の公共劇場建設ラッシュに先駆けて、演劇に重点を置く公共劇場が70年代から誕生していた。その筆頭が1970年開場の芦屋市民センター ルナ・ホールである。また、78年開場の兵庫県立尼崎青少年創造劇場 ピッコロシアターは、後に演劇学校と専属劇団を備え、創造型公共劇場の先駆的事例となる。85年には吹田市文化会館 メイシアターが、88年には「現代演劇専門」を掲げる伊丹市立演劇ホール AI・HALL（通称アイホール）が設立される。



芦屋市民センター ルナ・ホール

出典：芦屋市ホームページ

(<https://www.city.ashiya.lg.jp/kouminkan/guide.html>)



伊丹市立演劇ホール AI・HALL

出典：伊丹市ホームページ (https://www.city.itami.lg.jp/SISETU_KIKAN/BUNKA/1392090579573.html)

企業建設の劇場では、商業施設の阪急ファイブ（梅田阪急会館、現・HEP FIVE）の中に1979年に併設されたオレンジルーム（現・HEP HALL）が、上述の劇団そとばこまちや劇団☆新感線、惑星ピスタチオなどの関西学生演劇の拠点となった。阪急資本の撤退後にオレンジルームの役割を継いだのがOMSだった（西堂 2017：128）。

OMSは単なる貸しスペースに留まらず、プロデューサーの津村卓の手腕もあり、利用する劇作家・劇団と親密な関係を築いた施設だった。南河内万歳一座と劇団☆新感線の本拠地となったほか、松田正隆の《時空劇場》、鈴江俊郎の《八時半》、深津篤史の《桃園会》、岩崎正裕の《太陽族》などの若手の劇団を発掘しては世に送り出した（西堂 2003：53）。また、東京の劇団と交流が生まれ、両地域の劇団が相互に行き来するきっかけをも作った。演劇の人材を育成し、世間に紹介し、他者との交流を促進するOMSの在り方は、民間企業の劇場でありながら創造型公共劇場の理念をいち早く叶えていたといえる。

OMSは2003年に建物の老朽化を理由に惜しまれつつ閉館したが、次節で取り上げるOMS戯曲賞はその後にも継続された。また、プロデューサーとして関西小劇場演劇を支えた津村卓はその知見を糧に北九州芸術劇場の創設に貢献し、2003年に館長に就任した。OMSの運営に携わった大阪ガスビジネスクリエイト株式会社もまた、その知見を活かして1996年開館の神戸アートビレッジセンター（通称KAVC）の運営を引き受けている。

3.2. OMS 戯曲賞の運営

OMS 戯曲賞は、扇町ミュージアムスクエア運営中の 1994 年、OMS10 周年記念事業の一環として創設された。その目的は「次代を担う新たな劇作家の発掘」と「中堅劇作家への刺激」にある⁴。選考の対象となるのは、「関西二府四県に在住、または関西を主たる活躍の場とする劇作家で、新作書き下ろしのうえ、募集前年の 1 月から 12 月までに上演（初演）された作品」⁵である。ただし、第 28 回は新型コロナウイルスの影響を考慮して未上演作も応募可とする措置を取り、実際に大賞を受賞した山本彩『花を摘む人』と佳作に選ばれた山村菜月『その桃は血の味がする』はいずれも未上演の作品だった。大賞・佳作が一作品ずつ選ばれ、賞金（大賞：30 万円、佳作：10 万円）と、大賞受賞作を受賞翌年度の 3 月末日までに再演する場合は別途再演支援金 50 万円が贈呈される。受賞作品は選評、選考過程とあわせて『OMS 戯曲賞』として書籍出版される。関西に地域を絞った公募であるが、毎年 50 作品前後もの応募がある。大阪ガス株式会社は OMS 戯曲賞の運営が評価され、2011 年のメセナアワード大賞部門・演劇ともしび賞を受賞した。

OMS10 周年記念企画の中心はイベント開催だった中、企画の一つに戯曲賞が選ばれた背景には、当時 OMS やアイホール、京都のアートスペース無門館（現・アトリエ劇研）などの小劇場で続々と才能が発掘されたにもかかわらず、関西の演劇人は評価の機会に恵まれないという状況があったという（言葉の劇場 2014：85）。1985 年に関西初の戯曲賞であるテアトロ・イン・キャビン（創設年はキャビン 85 戯曲賞）が創始されたが、92 年には終了していた。加えて、「イベントのように一度きりで終わらずに今後継続していくものを」という思いもあったようだ⁶。



第 4 回 OMS プロデュース『ここからは遠い国』

写真：谷古宇正彦

写真提供：大阪ガス株式会社

⁴ ヒアリング時提供資料より

⁵ OMS 戯曲賞 HP 募集要項より

<https://network.osakagas.co.jp/effort/oms/index.html#terms>（2022 年 3 月 9 日最終閲覧）

⁶ ヒアリング内容より



第7回OMS プロデュース『深流波』

写真：谷古宇正彦

写真提供：大阪ガス株式会社

大賞受賞作のその後の上演について、現在では50万円の再演支援金が贈られることになっているが、第7回の2002年までは「OMS プロデュース」公演としての上演が約束されていた。OMS プロデュース公演は、戯曲賞受賞作家をさらにその先へと後押しする試みだったが、OMS 閉館を前に、2002年の第7回公演をもって終了した。「プロデュース公演は作家、演出家、俳優を鍛える貴重な現場だった」（言葉の劇場 2014：92）という。

ここで、国内の他の戯曲賞に目を向けてみたい。日本で最も有名な戯曲賞であり、「演劇界の芥川賞」とも謳われるのが白水社主催の《岸田國士戯曲賞》である。新劇の戯曲賞として創始され、1979年の改称までは「新劇」の名を冠していたが、68年に別役実、70年に唐十郎、71年に佐藤信、78年に太田省吾とアングラ演劇の劇作家も度々受賞しており、80年代には小劇場第三世代の劇作家の受賞が目立つ。著名な劇作家の多くがこの賞を受賞しており、劇作家の登竜門とされる。受賞者は東京に活動拠点を置いていた劇作家の比率が高い。そのような中、第40回岸田國士戯曲賞では第1回 OMS 戯曲賞大賞の松田正隆と第2回同賞大賞の鈴江俊郎の両名が同時受賞を果たした。この出来事は関西演劇の偉業として語られ、OMS 戯曲賞の水準が全国的に見てもきわめて高いことを知らしめた（OMS とその時代 2003：39）。

その他の主な戯曲賞および作品や劇作家に対して与えられる賞を下表にまとめた。OMS 戯曲賞が再演への支援を特徴とすることから、基本情報のほかに受賞作の上演支援の有無の欄を比較材料として設けた。情報は2022年1月作成時点のものである。各賞の概要はそれぞれホームページを参照しており、出典は本稿末尾の参考資料にまとめて記載する。また、《関西えんげき大賞》は始動前であることから、設立発表の内容をもとにしている⁷。

⁷ 関西えんげきサイトより <https://k-engeki.net/about>（2022年3月9日最終閲覧）

賞名	設立年	主催	選考種別	選考対象作品	受賞作上演への支援
岸田國士戯曲賞	1955	株式会社 白水社	ノミネート	1年間に雑誌発表または単行本 にて活字化された作品	—
紀伊國屋演劇賞	1966	株式会社紀 伊國屋書店	ノミネート	1年間に東京で上演される作品	—
読売演劇大賞 (作品賞・演出家賞)	1992	読売新聞社	ノミネート	1年間に上演された作品	—
OMS 戯曲賞	1994	大阪ガス 株式会社	公募	関西在住もしくは関西にて活動 の劇作家が書き下ろした新作 で、1年間に初演された作品	大賞受賞作の再演支援 金50万円(翌年度3月 末までに上演の場合)
劇作家協会新人戯曲賞	1995	一般社団法人 日本劇作家協会	公募	1年間に書かれた作品で書籍あ るいは雑誌に未発表のもの	—
鶴屋南北戯曲賞	1998	一般財団法人 光文文化財団	ノミネート	その年に上演された新作戯曲	—
AAF 戯曲賞	2000	愛知県芸術 劇場	公募	新作および既発表・既上演作品	愛知県芸術劇場プロデ ュース公演として上演
「日本の劇」戯曲賞	2010	公益社団法人 日本劇団協議会	公募	未発表・未上演の戯曲	日本劇団協議会主催公 演として上演
北海道戯曲賞	2014	公益財団法人 北海道文化財団	公募	新作および既発表・既上演作品	大賞受賞作は北海道文 化財団プロデュース公 演として札幌市内で上演
関西えんげき大賞	2022	「関西えん げき大賞」 実行委員会	ノミネート	関西の劇団及び関西発のプロデ ュース公演、関西2府4県での 公演から「年間ベストステージ」 (作品賞)を選出	受賞10作品の再演支援 として、協力劇場の減免 および再演協力劇場を 複数用意

【図表】日本の主な戯曲賞および上演作品・劇作家を対象とする賞（2022年1月作成）

図表から、OMS 戯曲賞が受賞作の再演を視野に入れた戯曲賞の先駆けであることがわかる。受賞作の上演へのコミットメントは、むしろ2000年代以降の戯曲賞・作品賞の特徴となっている。

その他の特色として、OMS 戯曲賞の最終選考では、演劇創作をめぐる熱の込められた批評が繰り広げられる。その一部始終は毎年の出版物『OMS 戯曲賞』に収録されるほか、ウェブサイト上でもPDFで公開されている⁸。その議論はさらに打ち上げの場まで持ち込まれ、やがて選考委員から劇作家への細やかなアドバイスや演出の話に発展し、そこで出されたアイデアが実際に再演時に結実することもしばしばだという。さらに、応募者である新人作家と選考委員のベテラン作家が語り合うことで、「劇作家とはこういう仕事である」という作家意識の世代を超えた擦り合わせがなされるようだ⁹。再演への支援金だけでなく、演劇人同士の水入らずの議論が「戯曲を戯曲で終わらせない」ことに一役買うというのは、OMS 戯曲賞ならではの特色であるといえる。格式張らず、創作には妥協を許さないOMS 戯曲賞の性質は、若手劇作家とベテラン劇作家や年長プロデューサーが親密な関係を築いたOMS運営当時の気風を確かに受け継いでいる。

⁸ OMS 戯曲賞 HP トピックスより第27回選評・選考経過

https://network.osakagas.co.jp/effort/oms/topics/1299235_48943.html（2022年3月9日最終閲覧）

⁹ ヒアリング内容より

3.3. ラジオドラマ・朗読劇とまち歩き演劇

OMS という劇場と OMS プロデュース公演が失われたことで、戯曲賞を受賞した劇作家を他の演劇人を引き合わせるということができなくなった。テレビ局や出版社であれば、企業本体の仕事として劇作家に直接脚本執筆の依頼をすることもできるが、エネルギー企業の場合はできることが限られている。むろん、戯曲賞運営の継続だけでも企業メセナとしては類まれな貢献活動であるが、大阪ガスは戯曲賞で出会った才能のその先を支える方法を模索し続けた結果、二種類の新たなプロジェクトに着手した。劇作家が書いた朗読劇をラジオ放送や朗読公演で発表するドラマシリーズ「イストワール histoire」と、新しい演劇の在り方を考える「まち歩き演劇」だ。

「イストワール histoire」の企画概要は下記の通りである。

「イストワール histoire」は、大阪ガス（株）が提供する、関西に実在した人物や実際に起こった事件などを題材にしたドラマシリーズです。関西の劇作家育成と、地域に眠る物語の発掘・開発・伝承を目的に、OMS 戯曲賞の最終選考作家がドラマを書き下ろし、人物ゆかりの地での朗読公演を行っています。¹⁰

制作が始まった 2010 年から今までに 10 話の作品が生み出され、朗読劇として上演されている。また、第 1 話（2011 年放送）から第 7 話までは株式会社毎日放送ラジオ局（MBS ラジオ）でラジオドラマとして放送された。例外として、日本初の女性水先人を題材とする第 10 話の蟬螂襲『港でカモメがやすんでる日はね、千帆ちゃん』（2019）は朗読ではなく演劇としてクルーズ船内で上演された。朗読劇の上演場所は、たとえば千利休を主人公とする第 9 話の高橋恵（虚空旅団）『雪間の草』（2018）はさかい利晶の杜で行われるなど、人物にゆかりのある地が選ばれている。



イストワール第 6 話

三好長慶 朗読劇『蘆州のひと』

写真提供：大阪ガス株式会社

¹⁰ ヒアリング時提供資料より



イストワール第10話

『港でカモメがやすんでる日はね、千帆ちゃん』

公演フライヤー提供：大阪ガス株式会社



イストワール番外編

まち歩き演劇『忘れじの朝（あした）』

写真提供：大阪ガス株式会社

「イストワール」は、劇作家が自分の書きたい作品を書くだけではなく、外部から仕事の「発注」を受けることでプロの作り手として成長する機会を与えたいという思いから発案された。担当者は、戯曲賞などで評価された劇作家にメディアから声がかかって仕事が生まれるということが、東京と比べて関西では起こりにくいように感じていたと語る¹¹。ラジオ局や地域との協働を促すこの企画は、劇作家を戯曲賞の一步先へ踏み出させる契機と捉えることができる。

朗読劇の再演を重ねつつ、2021年3月に大阪ガスは新たに「まち歩き演劇」の第一弾として高橋恵の脚本・演出による『忘れじの朝（あした）』を上演した。与謝野晶子に取材した『忘れじの朝』では、観客は与謝野晶子を取り巻く登場人物を演じる4人の俳優の演技を観ながらゆかりの地をめぐる¹²。イストワールの番外編とされている通り、実在の人物を題材に取る脚本が作られ、その人物ゆかりの土地を観客が訪れる点は「イストワール」の応用といえる。

2000年代以降、まち歩き演劇のように劇場を飛び出し野外に出ていく性質の演劇は一つの国際的なトレンドにもなっている。第一章第一節でも述べた通り、その嚆矢はアングラ世代の野外劇にある。ドイツのリミニ・プロトコルや日本の高山明率いるPort Bは、「観客に町を歩かせる（ま

¹¹ ヒアリング内容より

¹² ヒアリング時提供資料より

たは乗り物で移動させる)」上演形態を取る「ツアー・パフォーマンス」を展開した¹³。ほかにも、飴屋法水の『わたしのすがた』(2010)や演劇集団ゲッコーパレードによる移動型演劇『リンドバークたちの飛行』(2016)がこれに類似する。

興味深いことに、大阪ガスの「まち歩き演劇」の発案者の山納氏は上記のようなトレンドを具体的に知っていたわけではなかったという。劇場を持たずして、企業メセナとして演劇に何ができるかを考える中で、いま一度「舞台とは何か、虚構とは何か」という根本的な問いに立ち返った結果生まれたアイディアであることが窺えた¹⁴。

大阪ガスの一連のメセナ活動は、劇場の運営、戯曲賞の開催、そして劇作家に創作の機会を与える新たな演劇の提案と、三種類の異なる仕事に大別される。しかし、その目指すところは OMS の開館当初から一貫して「作品を生み出せる才能を社会の中で守り育てること」であったといえるだろう。

結びにかえて

本論文では、日本の現代演劇史において企業メセナがどのような役割を果たしたのかを概観し、また大阪ガス株式会社の事例を通して、わが国の演劇に民間企業がいかに手を携えることができるのかを考察した。

第一章では、1960年代のアングラ演劇に端を発する現代演劇史を年代ごとに見ていった。野外空間や本来劇場ではない場所ばかりが上演の場となっていた 60 年代を経て、その反動のように 70 年代・80 年代には小劇場演劇に見合う民間の小規模・中規模劇場が次々建てられた。企業による劇場建設は 80 年代半ば頃にピークを迎えた。青山エリアや下北沢に顕著だった劇場建設ラッシュは、演劇が都会の若者文化と結びつき、60 年代のカウンターカルチャー的なものからサブカルチャーへと転身を遂げた流れと一致する。娯楽として消費される演劇の在り方に危機感を抱いた演劇人たちは、90 年代に入ると、社会との繋がりの中で継続的な創造を行う公共劇場に活路を見出した。同時に、国際演劇祭や国際共同制作の増加によって、国籍や既定のジャンルにとらわれない、ボーダーレスでパブリックな芸術が現代演劇の目指すべき一つの指標となった。

第二章では、日本における劇場と企業の戦前からの結びつきを指摘し、70 年代・80 年代に企業により建てられた劇場の事例をいくつか取り上げた。2000 年代からは、企業が劇場に冠する名前を取得することでその契約料を劇場に支払うネーミングライツ取得という支援形態が見られるようになり、そこでは企業が演劇創作に関与することはない。

劇場という〈場〉への支援が演劇の企業メセナの大半を占める中、1985 年から現在に至るまで、支援形態を変えつつ演劇に携わり続ける大阪ガスのメセナ活動は興味深いモデルケースである。第三章では、複合文化施設の運営、戯曲賞の開催、そして劇場にとらわれない演劇の企画という

¹³ 『東京／オリンピック』(2007)、『サンシャイン 62』(2008)、『光のないⅡ』(2012)、『東京へテロトピア』(2013)に始まり各国で行われた「ヘテロトピア・シリーズ」、「新・東京修学旅行プロジェクト」シリーズ(2017～)などがある。

¹⁴ ヒアリング内容より

三つの形態による大阪ガスのメセナ活動を、ヒアリング調査の内容とともに紹介した。その結果、1985 年開館の扇町ミュージアムスクエアという複合文化施設が関西小劇場演劇の一大拠点となったのみならず、劇団のプロデュースと新人作家の育成、地域間交流の活性化など、のちの創造型公共劇場の機能を先取りする要素を兼ね備えていたことが明らかになった。

また、関西の演劇を対象として 1995 年に創始された OMS 戯曲賞は、OMS の開館中は大賞受賞作のプロデュース公演の実現、閉館後は再演支援金の授与という形で、受賞後の作品上演を後押ししている。日本の戯曲賞や演劇作品賞に上演・再演への具体的なコミットメントが見られるようになるのは 2000 年代以降のことであり、ここでも OMS の姿勢は時代を少しばかり先取りしていたといえる。戯曲賞受賞作家にその後の仕事を提供する姿勢は、ラジオドラマ・朗読劇とまち歩き演劇という近年新たに着手した試みでも一貫している。

本論文のはじめに述べた通り、演劇は上演するための〈場〉、社会の中に位置づけられるための〈評価〉、そして持続していくための〈次の機会〉を常に求める。今回ヒアリング調査を実施した大阪ガスの一連のメセナ活動はまさに、扇町ミュージアムスクエアという〈場〉、戯曲賞という〈評価〉、そして朗読劇・まち歩き演劇という作家が羽ばたく〈次の機会〉を提供する網羅的な取り組みだといえる。

特に、COVID-19 の煽りを受け、公演中止や巡演の取り止めに追い込まれて演劇が窮地に立たされている今、演劇を持続させるために急務となるのは、作品が生まれる機会を絶やさないということに尽きる。第一章、第二章で見てきた通り、演劇が生き残るために企業ができることとして直ちに考えられ、また実際に数々の企業が行ってきたのは、専ら作品が生まれるための場や資金を提供することであった。大阪ガスの取り組みの調査を通して、ここにもう一つの展望が加わった。それは、「劇作家と社会を取り結ぶことで作品の強度を上げ、作品と劇作家自身の社会における生存力を高めること」である。こうした支援の継続が、社会に応答する芸術として演劇が社会の側から求められることにも繋がるはずである。

参考資料

【書籍】

- 伊藤裕夫「「公共」劇場とは」、伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編『公共劇場の10年：舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』美学出版、2010年、10-21頁
- 江本雅朗、大出和彦、小堀純、津村卓、山納洋「バックステージ座談会■OMSの18年—OMS戯曲賞の20年～これからはじまることへ向けて」、小堀純編『言葉の劇場—OMS戯曲賞20年記念誌—』大阪ガス株式会社近畿圏部、2014年、84-94頁
- 加藤種男『芸術文化の投資効果：メセナと創造経済』水曜社、2018年
- 企業メセナ協議会編『メセナ白書1993』ダイヤモンド社、1993年
- 九鬼葉子『関西小劇場30年の熱闘～演劇は何のためにあるのか～』晩成書房、2016年
- 小林康夫「コラム 日本の劇場の変遷」、伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編『公共劇場の10年：舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』美学出版、2010年、98-103頁
- 扇田昭彦『日本の現代演劇』岩波新書、1995年
- 高萩宏「《駒場小劇場》から公共の小劇場へ」、日本建築学会『劇場空間への誘い：ドラマチック・シアターの楽しみ』鹿島出版会、2010年、71-77頁
- 西堂行人・日本演出者協会編『八〇年代・小劇場演劇の展開：演出家の仕事③』日本演出者協会、2003年
- 西堂行人『現代演劇の条件：劇現場の思考』晩成書房、2006年
- 西堂行人『蜷川幸雄×松本雄吉：二人の演出家の死と現代演劇』作品社、2017年
- ぴあ編『OMSとその時代：柱のある劇場：扇町ミュージアムスクエアの18年』ぴあ、2003年
- 由井常彦編『セゾンの歴史：変革のダイナミズム・下巻』、リプロポート、1991年

【ウェブサイト】

- OMOHARAREAL：表参道&原宿のローカルメディア
記事「石津祥介氏トークショー@山陽堂書店」
<https://omoharareal.com/navi/review/detail/2050>（2022年3月9日最終閲覧）
- 愛知県芸術劇場ホームページ 第21回AAF戯曲賞【募集】
<https://www-stage.aac.pref.aichi.jp/event/detail/000607.html>（2022年3月9日最終閲覧）
- 芦屋市ホームページ ルナ・ホールのご案内
<https://www.city.ashiya.lg.jp/kouminkan/guide.html>（2022年3月9日最終閲覧）
- 伊丹市ホームページ アイホール（市立演劇ホール）
https://www.city.itami.lg.jp/SISETU_KIKAN/BUNKA/1392090579573.html（2022年3月9日最終閲覧）
- 大阪ガスネットワークカンパニーホームページ OMS戯曲賞募集要項
<https://network.osakagas.co.jp/effort/oms/index.html#terms>（2022年3月9日最終閲覧）
- 同上・トピックスより 第27回選評・選考経過
https://network.osakagas.co.jp/effort/oms/topics/1299235_48943.html（2022年3月9日最終閲覧）

関西えんげきサイトホームページ 関西えんげき大賞について

<https://k-engeki.net/about> (2022 年 3 月 9 日最終閲覧)

紀伊國屋書店ホームページ 紀伊國屋演劇賞

<https://corp.kinokuniya.co.jp/business/kinokuniya-theatre-awards/> (2022 年 3 月 9 日最終閲覧)

光文文化財団ホームページ 鶴屋南北戯曲賞

<https://kobun.or.jp/gikyoku/> (2022 年 3 月 9 日最終閲覧)

日本劇作家協会ホームページ 劇作家協会新人戯曲賞

<http://www.jpwa.org/main/activity/drama-award/guidance> (2022 年 3 月 9 日最終閲覧)

日本劇団協議会ホームページ 「日本の劇」戯曲賞 2021 募集！

http://www.gekidankyo.or.jp/gikyoku/2021/2021_01.html (2022 年 3 月 9 日最終閲覧)

白水社ホームページ 岸田國士戯曲賞

<https://www.hakusuisha.co.jp/news/n12020.html> (2022 年 3 月 9 日最終閲覧)

北海道文化財団ホームページ 北海道戯曲賞

<https://haf.jp/gikyoku.html> (2022 年 3 月 9 日最終閲覧)

読売新聞社ホームページ 読売演劇大賞

<https://info.yomiuri.co.jp/contest/clspgl/engeki.html> (2022 年 3 月 9 日最終閲覧)