

●目次

米国連邦政府(NEA)の演劇・ダンス支援政策の軌跡	片山泰輔	1
芸術団体の法人化をめぐる——「第3の選択肢」としての合資会社	桑野雄一郎	4
日本のダンス教育と舞踊家養成のプロジェクトについて	米井澄江	7
セゾン文化財団からのお知らせ		8
viewpoint バックナンバー		8

米国連邦政府(NEA)の演劇・ダンス支援政策の軌跡

片山泰輔

当財団では1996年度より、特定のテーマに関する研究への助成を開始した。テーマとして設けられたのは、Ⅰ、「わが国の現代演劇・現代舞踊界を活性化させるための政策提言」、Ⅱ、「舞台芸術の質的向上/革新に対してどのような支援策が過去に有効であったか」、Ⅲ、「世界をリードする現代演劇・現代舞踊の才能はどのようにして育まれたか」の3つである。助成の対象となった研究活動の成果を広く紹介するために、各々の研究内容を要約したものを今後本紙にて随時掲載する。

初回は、上記テーマのⅡの助成対象として選ばれた片山泰輔氏の「米国連邦政府による舞台芸術支援政策の研究」の中から、特に演劇とダンスに対する支援政策の部分を中心に、同氏に改めてまとめていただいた。

(編集部)

1. NEAの基本理念と政策の特徴

王室以来の伝統を引き継ぎ、政府が芸術のパトロンを務めてきた欧州諸国とは異なり、米国は芸術文化に対して政府が関与することに対してリクタントな社会である。「政府による芸術支援」は「政府によるコントロール」につながるという警戒感が強く、芸術文化は長年にわたって民間によって支えられてきた。このような米国において、ジョンソン政権の「偉大な社会」の一連の政策の中でNEA (National Endowment for the Arts) が設立され、連邦政府が芸術文化への直接支援を開始したということは特筆すべき出来事といえる。

NEAは1965年に設立された米国連邦政府の独立機関で、全米芸術基金あるいは全米芸術財団等と訳されることもある。National Foundation on the Arts and Humanities法に基づいて、NEH (National Endowment for the Humanities) という人文科学への支援を使命とする基金とともに設置されている。

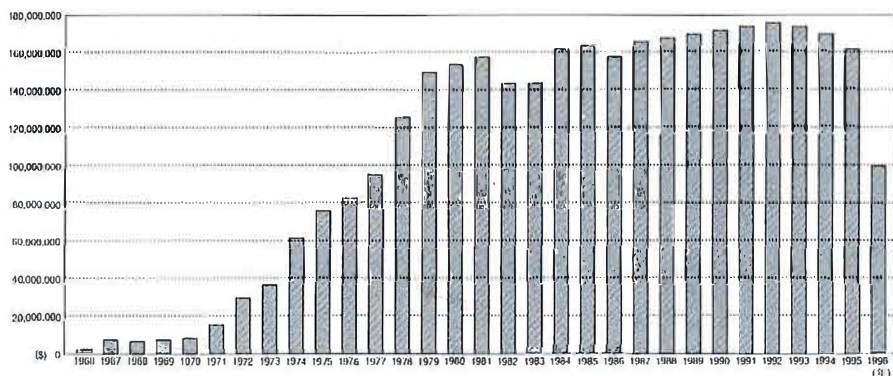
NEAの政策目標は、大きく次の2点に要約

される。

- 1) 米国の芸術における excellence (芸術性)、diversity (多様性) および vitality (活力) を振興させること。
- 2) その excellence、diversity および vitality に対する人々のアクセス (public access) を拡大すること。

この2つの目標を達成するために、NEAは今日まで様々な政策を実施してきている。NEAの政策の中心は補助金(グラント)プログラムであるが、これはマッチンググラントの仕組みをとっているという点に大きな特徴がある。マッチンググラントとは、連邦政府の補助金を受けるためには、連邦以外の他のソースからの資金を集めることが条件となるという仕組みである。NEAの場合、マッチングの比率は連邦1に対して1~3とされている。他のソースは、企業の寄付でも、個人の寄付でも、あるいは州や地方政府の支出でも良い。ここで意図していることは、連邦以外からも資金を集められるという事実をもって、連邦政府が支援するに足る活動であることの証にするというものである。納税者意識が強い米国においては、連邦政府の財政支出の使途は大きな関心事であり、NEAの補助対象の適格性についても細心の注意が払われている。

これらの補助金プログラムはいくつかのカテゴリーに分かれて実施されてきた。これは、Dance、Music、Theater、Visual Arts のような芸術分野別のプログラムと、Arts in Education や State and Regional 等の政策対象によって特徴づけられるものに大きく分かれる。それぞれのプログラムは専門のスタッフを擁するとともに、執行に関してアドバイスを与える有識者パネルを持っている。1965年の設立以来、NEAのプログラムは基本的には上記のような芸術分野別のプログラムと政策対象別のプログラムが併存する形で実施されてきたが、30年が経



資料:NEAの支出額の推移 (NEA Annual Report 各年度版より作成)

過して大きな変更が行われた。議会における共和党の躍進を受けて予算の大幅削減が行われる中で、1996年度以降は政策目的に従って、Heritage & Preservation(遺産と保存)、Education & Access(教育とアクセス)、Creation & Presentation(創造と発表)、Planning & Stabilization(計画と経安定)の4カテゴリーに整理されることになった。

2. NEAのダンス支援の成果

ダンスは第2次世界大戦後、特に1970年代の米国において急成長をとげた芸術分野の1つである。そして、その発展に対してNEAが大きな役割を果たした分野でもある。

NEAは純粋芸術としてのダンスを早くから認知し、積極的な支援を行った。NEA設立以前の時代においては、ヨーロッパの伝統的なバレエ等を除くと、ダンスカンパニーが民間企業等から支援を受けるのは難しく、NEAの支援はきわめて重要な役割を果たした。

NEAのダンスプログラムのミッションは「非凡な才能を持つダンスアーティストが、作品を創造、制作し、そして伝えるのを支援し、また、支援環境を整えるとともに、ダンスに対する人々の鑑賞力(appreciation)を育て国民を豊かにすること」とされている。

このプログラムが補助金の対象としているのは以下の2つに大きく分けられる。第1は振付家やカンパニー等のいわゆるアーティストそのもの。第2はダンスアーティストのプロフェッショナルニーズにサービスする機関、あるいは芸術に対する幅広い理解を助ける機関である。つまり、ミッションを達成するために、アーティストだけでなく、アーティストや鑑賞者を支援する機関も助成の対象としているのである。

ダンスツアーリングプログラム

NEAのダンスプログラムの中で、もっとも大きな役割を果たしたのは、ナショナル・ダンスツアーリングプログラムである。これは、NEA創設直後から実施されたプログラムで、当時はニューヨーク市に集中していた、というよりニューヨークでのみ存立可能であったダンスカンパニーを全米中にツアーさせるためのプログラムであった。連邦政府のダンスツアーリングへの支援はNEAのパイロットプロジェクトとして1967年に始まり、4つのカンパニーが2つの州の8都市における合計8週間の公演を行った。1980-81シーズンには、NEAの支援のもとで81のダンスカンパニーが50州の460市町村で350週間の公演を行うまでに拡大している。

ツアーリングの効果は非常に大きく、ダンスの観衆を全国規模で拡大する功績をあげた。これによって従来はニューヨークに集中していたダンスカンパニーが全米各地で誕生することとなった。1965年には、10団体にすぎなかったレジデント・プロフェッショナルカンパニーが、10年後の1975年には60団体に増加し、しかも、ニューヨーク市にとどまらず、全米中に拡大している。

ダンスの保存・記録活動

ツアーリング支援と並んで、NEAのダンス支援活動として注目すべきは、ビデオやフィルム等による保存・記録活動である。楽譜や脚本が存在する音楽や演劇とは異なり、ダンスはパフォーマンス・アーツの中でも最も伝達が困難な瞬間的な芸術であり、一般にその作品の寿命は創造者の生命の範囲にとどまってしまう。NEAが行ったダンスのフィルムやビデオの作成による保存、記録プロジェクトは、全国各地で誕生する新たなダンスカンパニーが創作活動を行う際の重要な材料として活用されてきた。

3. NEAの演劇支援の成果

第2次世界大戦後の米国における演劇の発展は大きく2つの局面から捉えることができる。第1はブロードウェイに代表される商業演劇の発展である。ハリウッドの映画産業と並び、ブロードウェイのショービジネスはビジネス投資であり、ニューヨークの重要な産業である。第2はオフ・ブロードウェイや、オフ・オフ・ブロードウェイ、そして全国の都市に広がる非営利プロフェッショナルのリージョナルシアターによる創作活動の活発化である。1965年に設立されたNEAのシアタープログラムは主として後者の非営利プロフェッショナルシアターの発展を促すのに大きな貢献を果たした。

演劇の非集中化

NEAの演劇プログラムは、ひとことで言えば「非集中化」という言葉で要約される。つまり、ヨーロッパのようなナショナルシアターを目指すのではなく、リージョナルシアター振興を重視した点が大きな特徴である。先にみたダンスとは異なり、演劇の場合は、古くからブロードウェイの劇場は有名であり、全米中に演劇ファンが存在したことは事実である。しかし、多くの米国人にとって、演劇とはあくまでニューヨークあるいはヨーロッパのものであって、地元のカンパニーが創作するものという認識はあまり持たれていなかったと言える。日本の観衆が、欧米のアーティストの来日をありがたがって、日本のアーティストの創作活動にはあまり興味を示さない状況ともある意味で似ていたと言える。

こうした中で、NEAは各地で設立されつつあったリージョナルシアターに対して支援を与えたのである。NEAの支援によって、短期間のうちに全米中で非営利のプロフェッショナルシアターが活動を活発化したことは米国演劇界の発展にとってきわめて重要なことであった。例えば、1965年には全米で15程度しかなかったレジデントカンパニーが1975年には50団体以上に増大したのである。これは、米国人の俳優がプロフェッショナルとして創造的な活動に取り組む機会を飛躍的に拡大した。

NEAによる演劇支援の最初の10年間の成果について、当時エール大学の演劇学部長であったRobert Brustein氏が、1975年の下院公聴会において以下のように概観している。

「NEAは、現在においては、アメリカの演劇にとって単体として最も重要な力であると結論できる。(中略)(このような成功をもたらしたNEAの政策が優れていた点としては)、アメリカのような多様な国にはヨーロッパのような単一のナショナルシアターはなじまず、むしろ多様な人々のニーズをくみ取った多くのレジデントシアター、実験的シアターがふさわしいということNEAは設立当初から認識していた。そのため、NEAはカンパニーの大小規模にかかわらず支援を与えてきた。その結果として、アメリカのレジデント及び実験的シアターはこの10年間に飛躍的に発展したのだ。」(下院公聴会記録より)

しかし同氏は、それは決してNEA自身が自ら新しいシアターを設立してきたという意味ではない点を強調し、そして、そのような政策を行わなかったことは賢明であったと評価している。

「政府や民間財団の基金で新たなカンパニーを設立する試みは失敗していると思う。もしコミュニティの人々とそれをリードするアーティストがシアターを望んでいるのなら自ずと設立されるはずである。NEAの助成条件である2年間の存続実績という規定は賢明なものだ。それは、そのシアターがコミュニティに属しており、望まれているということの証になるからだ。」(下院公聴会記録より)

このように、ニューヨーク以外の地域のシアターカンパニーが数多く

興隆し、米国人俳優の活躍の場を拡大していったのであるが、ここでNEAが果たした役割は各地のカンパニーに対する地元の認知を促したことである。これまでブロードウェイの演劇以外にはあまり注目したことがなかった経済界や地域の人々が、地元のカンパニーがNEAのグラントを受けたことによってその存在を認知するようになり、支援を与える契機を作り出したことが最も重要なポイントであった。

一般に、米国においては、芸術文化に限らず、教育、宗教等、多くの文化的な活動に対して民間の寄付金が大きな役割を演じており、こうした寄付金は所得税における税制上の優遇がそれを支えているというのが通説となっている。しかしながら、税制上の優遇があっても、どのアーティストに対して寄付を行ったら良いのかという判断は必ずしも容易なことではなく、NEAの補助金という「お墨付き」が触媒としての役割を果たしたことは日本の寄付金税制の議論においてもあまり指摘されていない点である。

商業演劇への影響

もう1点、NEAの演劇支援について付け加えるべきことは、NEAの支援対象となっていた非営利シアターの支援は、ブロードウェイの商業演劇にとっても重要な意義を持っていたという点である。

ブロードウェイで商業演劇のプロデューサーを務め、ニューヨーク劇場連盟のチェアマンであったAlexander H. Cohen氏は、1980年代の初頭、レーガン政権登場によるNEAの予算カットの影響についての下院公聴会において興味深い証言を行っている。同氏は『コーラスライン』や『アニー』等の多くのヒット作が、NEAの支援を受けた非営利の小劇場における様々な実験的取り組みを基礎として生まれたものだと紹介し、これらがあってはじめて、今日のブロードウェイの商業演劇の繁栄があるという点を指摘している。

「私は商業演劇のプロデューサーです。(中略)過去20年間にブロードウェイとロンドンのウェストエンドで60本以上のショーを手がけてきました。私は補助金等必要ありません。欲しくありません。くれるとしても貰いません。しかし、現在ブロードウェイの劇場にかかっている28本のうち11本、つまり3分の1以上が運営費のかなりの比率をNEAからの補助金に頼っているオフ・ブロードウェイの小劇場に起源を発するという点は大変興味深いことです」(下院公聴会記録より)。

4. 日本の芸術支援を考えるにあたって

米国においては1960年代のNEAの設立以降、州政府、地方政府、民間等といった連邦以外の芸術支援が飛躍的に拡大し、様々な芸術団体が全米中で誕生した。そして、こうした全国的な芸術活動の活発化は自由な芸術創造の機会を生みだし、ダンス、音楽、演劇、オペラ、ミュージカル等、様々な分野において米国の舞台芸術は世界の芸術界をリードする存在となった。

しかし、このようなNEAの芸術支援の根幹は、連邦政府自身が特定の芸術団体やアーティストを支えるのではなく、「芸術を支える社会」を作り出すための芸術家と市民、企業、自治体等の関係強化を支援することにあつたという点に大きな特徴がある。連邦政府の具体的支援は、経済的苦境にある芸術団体の赤字補填ではなく、ツアーリングやアウトリーチのためのプログラム等に向けられた。芸術団体はこうした活動を活発化することによって、観衆開拓やコミュニティ内の支援者確立を実現したのである。

しかし、こうした「芸術の普及」を重視する政策は、必ずしも芸術的なエクセレンスを軽視したのではない。むしろ、トップアーティストに対する集中的な国家的支援よりも、自由な創造的環境を全米に作り

出し、芸術的創造における全国的な競争を展開させた方が、よりエクセレントな芸術を生み出し得ると考えられていたのである。この点は米国の芸術文化政策を理解する上できわめて重要である。

このようにNEAの芸術支援プログラムは、芸術団体の自立のための支援、という一貫したポリシーにおいて特徴づけられる。それは、マッチンググラントという補助金供与の仕組み自体が、民間や地元政府の支援を集めることを不可避としている点に加え、支援の対象が、観衆開拓やファンディング力の強化等の経営自立への取り組みに対して戦略的に向けられている点が大きな特徴である。

ひるがえって日本の芸術文化支援をみると、採算がとれないような活動であるから公的支援によって赤字を補填する、という色彩が強い。言い方を変えれば、赤字であることが公的支援を受けるための必要条件、ということになる。

営利団体を支援対象から外すという点については、NEAも日本の芸術支援と共通であるが、非営利団体を支援する際の思想には大きな違いがある。米国においては、非営利団体は、その団体の活動を支持する人々によって支えられることが必要であり、人々の支持が得られないような非営利団体は存在意義がない、という考え方が徹底している。これは芸術団体に限らず、すべての非営利団体に共通している。非営利団体の税制上の優遇が広範に認められているのも、非営利団体がその税負担を他の納税者に肩代わりしてもらうに値するだけの社会的意義のある活動を行っていることが人々に認められているからである。連邦政府による非営利団体への支援は、非営利団体が自らの存在意義を市民や企業等に理解してもらい、市民や企業等からの支持や経済的支援を受けやすくするための活動に対する資金的、技術的援助として行われる。NEAから補助金をもらって、観衆開拓に向けたキャンペーンを行い、定期会員を拡大して公演が満席になり、黒字になったとしても補助金を返す必要はない。むしろ、そうなることこそがNEAの補助金政策の目標なのである。

行政、民間を問わず、日本の助成金の場合、公演を赤字にしておかないと補助金がもらえなくなる、というようなことがしばしば指摘される。このようなシステムのもとでは、公演を黒字にしようというインセンティブが失われ、半永久的に補助金なしでは公演が行えなくなる。我が国では、助成を受けた公演がかなりの空席を残したまま行われることがしばしばみられる。パフォーマンスアーツにとって、空席は最も避けなければならない資源の無駄である。100席の空席を残したまま公演が行われるということは、100人の人々が公演を楽しむ機会を無駄に捨てていることを意味している。赤字補填型の助成は、捨てるための座席を税金で買い取っていることにもなる。

すべてのチケットが売り切れて満席になっても、なおかつ赤字なので補助金が必要な場合は赤字補填にも意義があるが、いずれにしても、公演の空席はすべて埋められるべきである。100席の空席を残したまま100万円の助成をもらって公演の採算を成り立たせると、助成金の100万円をすべて使って、100席を売りさばき100万円分のチケット収入を獲得して公演の採算を成り立たせるとでは、芸術団体の外見上の収支は同じであっても、後者の方が明らかに望ましい。第1に、前者では無駄に捨てられるだけの100席によって、後者では100人が公演を楽しむことができるという点。第2に、満席の観衆がアーティストのモチベーションを高め、より高い芸術的創造を生み出す効果の重要性である。

NEAの芸術支援は後者を指向しており、日本の芸術支援は前者のケースがかなり多い。産業政策の場合も、衰退産業が安楽死できるように補助金を供与しつつづける後ろ向きの場合と、ベンチャー支援のように企業や産業が自立するために支援する前向きのものの2通り

がある。誰しも日本の芸術文化が前者だとは認めたくないであろう。米国でNEAの政策を支持する議員や圧力団体は、「アートは成長産業だ」と常に主張しつづけている。

今日も日本のどこかの会場では、助成を受けた公演が空席を残したまま上演されているであろう。しかし、この席に座ることで大きな満足を得られたかもしれないのに、きっかけや知識がなかったばかりに、その機会を逃している人々が数多くいるはずである。鑑賞して喜びを得る人にとっても、ステージの上で演じるアーティストにとっても、このチャンスは逃したくないものである。

芸術団体の法人化をめぐる ——「第3の選択肢」としての合資会社

桑野雄一郎

芸術団体の法人化への要望

芸術団体の中には、法人として活動しているものが少なくない。例えば多くのオーケストラは財団法人として活動しているし、劇団四季をはじめ、株式会社や有限会社として活動している劇団も増えてきている。しかし、芸術団体の多くは任意団体、すなわち法人でない団体として活動しているのが実情である。そのような芸術団体について、近年の国会における市民活動促進法案(NPO法案)の審議の動向と共に法人化の問題が注目を集めている。

法律的には、法人と任意団体の違いは、法律上の権利・義務の主体になるかどうか、端的に言えば団体の名前で契約を締結できるかという点にある。劇場の使用契約などの公演に際しての契約、事務所の賃貸借契約、リース契約など、芸術団体が活動してゆく過程では様々な契約関係が必要となる。任意団体では、これらの契約を団体として締結することはできず、団体のメンバーが個人として締結しなければならない。些細な契約であればよいが、契約によって動く金額が大きくなれば個人として契約することは負担となるばかりか、契約先によっては法人でない契約を断られる場合もある。また、近年は芸術創造活動に対する支援活動が盛んになっているが、助成金申請などに際して法人であることが要件となっている場合がある。さらに、海外で開催されるフェスティバルの中には、出演料の支払先が法人に限られているものもある。このように、法人でないことによって生じる芸術団体の活動における様々な支障が、法人化に対する切実な要望の背景となっているようである。

このように法人化への要望が高まっているにもかかわらず、芸術団体の多くが任意団体として活動することを余儀なくされているのは、現在の法律の下で芸術団体の受け皿となる法人形態がないためである。本稿では、そのような現状での一つの選択肢として、合資会社を提案してみたいと思う。

第1、第2の選択肢——株式会社と有限会社

どうして「営利」法人なのか

公益法人とは、「公益」を目的として「営利」を目的としない(公益・



片山 泰輔(かたやま・たいすけ)
三和総合研究所 経済・社会政策室シニア・エコノミスト
専門:財政・公共経済、文教政策
慶應義塾大学経済学部卒、東京大学大学院経済学研究科修士課程修了、同大学院博士後期課程単位取得。
三井情報開発(株)総合研究所研究員を経て現職。
1995年、日本経済政策学会50周年記念学会賞(奨励賞)受賞。

非営利目的)法人で、営利法人とは営利を目的とする(非公益・営利目的)法人である(※)。公益目的か非公益目的かは、その法人が不特定多数の者の利益の実現を目的とするか否かによる分類で、営利目的か非営利目的かは、法人の構成員の間で法人の活動により生じた利益を分配するか否かによる分類である。

まず、芸術団体の行う芸術創造活動は公益的性質を有している。また、公益法人は税制面での優遇措置なども整備されており、これが適用されれば芸術活動の促進にも有益である。このようなことからすると、芸術団体は公益法人となることが、その活動内容に最も適しているように思われ、実際にも前述のようにオーケストラの多くは公益法人(財団法人)として活動している。しかし、公益法人の設立には主務大臣の許可が必要とされており、特に社団法人(公益社団法人)の設立の許可を得ることはかなり困難である。また、財団法人の設立の許可にあたっての審査は社団法人ほど厳しくはないといわれているが、財団法人の設立に際しては数億円単位の基本財産のあることが要求されており、通常の芸術団体が財団法人化することも困難である。このように、芸術団体が公益法人となることはかなり難しかったため、法人化した芸術団体の多くは営利法人を選択しているのが現状である。もちろん、営利法人ということになれば公益法人について認められているような税制面などでの優遇措置は期待できない。また、そもそも民間企業と同様の営利法人になることに対する違和感・抵抗感が根強いのも確かである。しかし、法人化するためには他に選択肢がない以上、「やむにやまれず」営利法人となることを余儀なくされているわけである。ただし、中には「営利法人だから」という理由で助成を拒まれた事例もあるようなので、注意が必要である。

営利法人にはどんなものがあるか

営利法人は、そのほとんどが商法に基づく商事会社で、具体的には株式会社、有限会社、合資会社、合名会社の四種類がある。それぞれの差異は次ページの表のとおりである。

株式会社と有限会社

まず、合名会社は無限責任社員のみによって構成される会社である。無限責任とは、会社の債務に対して無制限に(最終的には私財をなげうってでも)責任を負うということである。要するにあらゆる会社の債務について連帯保証人になっているようなものだといってよい。これと正反対なのが株式会社と有限会社で、これらの会社は有限責任社員のみによって構成される。有限責任とは、会社設立時に出資する限度でしか責任を負わず、設立後は会社の債務には責任を負わなくてよいということである。つまり会社設立時に出資をすれば、その後は会社の債務には一切責任を負わなくてすむわけである。このように出資者の責任が限定されている点が、株式会社と有限会社の

	株式会社	有限会社	合資会社	合名会社
出資者の名称	株主	社員	有限責任社員 無限責任社員	社員
出資者の数	1名以上	1名以上 50人まで	2名以上 有限責任社員と 無限責任社員が 最低各1名必要	2名以上
出資者の責任	有限責任 の者のみ	有限責任社員 のみ	有限責任社員と 無限責任社員	無限責任社員 のみ
最低 資本金	1,000万円	300万円	制限なし	
設立手続	定款の認証 出資金保管証明が必要		定款の認証 出資金保管証明が不要	
業務執行 機関	取締役 3名以上	取締役 1名以上	無限責任社員 1名以上	各社員 2名以上
代表機関	代表取締役	(各)取締役 or代表取締役	無限責任社員 or代表社員	各社員 or代表社員
任期	2年	定款で定める	無期限	
監査機関	監査役が必要	置かなくても よい	なし	
最高意思 決定機関	株主総会 書面決議不可	社員総会 書面決議が 可能	全社員の同意	

メリットであり、このこともあって、税務統計によれば株式会社と有限会社は全国の法人の約98%を占めているとされている。芸術団体においても、法人化する際に株式会社か有限会社のいずれかを選択する場合がほとんどのようである。

有限会社は、株式会社の簡略版とでも考えるとわかりやすい。株式会社では1,000万円必要な資本金が300万円ですむほか、設立の際の登録免許税も有限会社の方が低額である。また、株式会社では取締役が3人以上であることが必要なのに対して、有限会社では1人でよく、その任期も株式会社では法律で2年と定められているため2年毎に登録手続を行う必要があるが、有限会社ではそのような制約がない。さらに、株式会社の場合は決算期毎に決算内容の公告が義務づけられているが、有限会社にはそのような義務はない。この他にも、様々な面で有限会社は株式会社よりも設立・運営面で手続が簡略化されており、費用も低額ですむ。このように、社員数が50人と限られている点を除けば、芸術団体にとって株式会社のメリットは少ないため、有限会社を選択する芸術団体が多いようである。

もっとも、株式会社より低額とはいえ、有限会社の設立に際しては、最低でも資本金として300万円、その他諸費用として50万円程度が必要である。これは多くの芸術団体にとっては相当な負担である。また、はたして芸術団体にとって法人化することにこれだけの負担に見合うメリットがあるのかという疑問もある。

「第三の選択肢」としての合資会社

合資会社とは

そこで株式会社、有限会社に次ぐ第三の選択肢として考えられるのが、合資会社である。合資会社とは、有限責任社員と無限責任社員から構成される会社である。例えば、10人が集まって1人を無限責任社員、残りを有限責任社員として合資会社を設立した場合、会社の債務に対しては1人の無限責任社員が無限責任を負い、残りの9

人の有限責任社員は、出資額を限度としてしか責任を負わないということになる。

合資会社のメリットは

この合資会社の最大のメリットは、まず設立手続が簡略で費用もかからないということである。株式会社や有限会社と異なり、合資会社では資本金に関する制限がない。もちろん、出資がなされることは必要であるから資本金ゼロというわけにはいかないが、例えば前述の例で10人が各自1,000円ずつ出資し、資本金を1万円として設立することも可能である。また、合資会社の設立に際しては、株式会社や有限会社における設立手続で時間と費用のかかる定款の認証と銀行の出資金保管証明が不要という点も大きなメリットである。例えば、有限会社の場合は少なくとも定款の認証に10万円程度、銀行の出資金保管証明には1万円程度が必要となり、これらの手続に1週間程度は必要となる。しかし、合資会社ではこのような手続は不要であり、その分時間も費用も節約できるわけである。さらに、合資会社では監査役が不要なことに加え、定款変更などの重要事項を除いては業務執行権を有する無限責任社員のみによって運営でき、株式会社における株主総会や取締役会などの会議体としての決議、議事録や書面決議などは必要ない。このように合資会社は運営面でも簡便である。

芸術団体にとっての合資会社のメリットは

以上のように、合資会社は設立・運用面で簡便で、例えば法人化したいが有限会社になるだけの資金はないという芸術団体が「とりあえず法人になる」ためには利用しやすい会社といえる。のみならず、合資会社は営利法人の中では比較的芸術団体に適した法人類型だと思われる。

合資会社では、会社の業務を執行できるのは無限責任社員のみで、有限責任社員は出資をするだけで会社の経営には関与できない制度になっている。つまり、有限責任社員は、無限責任社員の才能、そしてその行おうとする事業に将来性があると判断した場合に、出資をするという構造になっているわけである。芸術団体についていえば、優れた才能を持つ1人の無限責任社員が1人の有限責任社員に多額の資本を拠出してもらい、芸術創造活動を行うという場合が考えられる。この無限責任社員と有限責任社員の関係は、例えば演劇の分野における演出家とプロデューサー・スポンサーの関係にあてはめることが可能である。さらに、合資会社では有限会社のような総社員数の制限がないので、無限責任社員と有限責任社員の人数の組み合わせ次第で様々な特性をもった合資会社を設立することが可能となる。例えば、いわゆる友の会の会員に有限責任社員となってもらうという形態が考えられる。この場合、無限責任社員は1名または数名の芸術団体の中心的メンバー、有限責任社員は多数の友の会会員という組み合わせになる。有限責任ということであればリスクも少なく、また有限責任社員であるということに伴う負担はほとんどないといつてよいので、資金力のあるスポンサーのいない芸術団体でも多数の出資者を募ることで多額の活動資金を集めることが可能になるものと思われる。このように、合資会社は、個々の芸術団体の規模や資金源の態様に柔軟に対応し、その受け皿となることのできる会社類型ということができる。

合資会社のデメリット

ただし、合資会社にはデメリットもあるので、合資会社を選択する際にはこの点も充分考慮する必要がある。特に注意すべきなの

は、少なくとも1名の無限責任社員が必要とされている点である。通常は芸術団体における代表的な立場にある者が無限責任社員になるものと思われるが、既に述べたように無限責任社員は、合資会社となった芸術団体の負担する債務については最終的には私財をなげうってでも弁済をしなければならない義務を負うことになる。この点に対する懸念が、合資会社の設立を躊躇させる原因となっているものと思われる。

現実には、潤沢な資産を有する大企業を除いた多くの株式会社や有限会社では、主な契約については代表者が会社の連帯保証人となることを要求される場合がほとんどである。芸術団体が株式会社または有限会社となった場合にも、多くの契約において代表者が会社の連帯保証人になることになると思われる。その意味では、株式会社や有限会社における代表者は実質的には無限責任を負っているのと同然で、代表者の責任は少なくとも合資会社特有のリスクというわけではないと思われる。

もっとも、銀行取引などであればともかく、芸術創造活動に関係する契約では、契約書を作成せず、代表者が連帯保証人とならない場合も少なくない。このような場合でも、有限会社化したからといって、会社の債務だから個人には責任がないという建前を貫けば、以後芸術団体としての活動は相当困難になると思われるので、芸術創造活動に伴う損失を代表者ないし中心的メンバーが穴埋めすることになるとは思われる。ただし、無限責任社員としての法的な返済義務があるかどうかという点は大きな相違点であり、合資会社化の際には慎重に考慮すべき点である。

まとめ

以上からすると、少なくともある程度の活動規模を有し、資金的にも余力のある芸術団体の場合は、芸術創造活動に伴う芸術団体の負債も相当な額にのぼると思われるので、有限責任の徹底した有限会社を選択するのが穏当と思われる。これに対して、発展途上段階にあり、未ださほど大規模な活動を展開しておらず、有限会社化するだけの資金もない芸術団体の場合には、芸術団体としての負債が相当な額になるということも少ないと思われるので、合資会社を選択する余地もあると思われる。このように、「資金的には苦しいがとりあえず法人格が欲しい」という芸術団体には、合資会社という選択肢の検討をお勧めしたい。

なお、合資会社となった後、活動規模が拡大し、有限会社となるだけの資金力もついてきた場合、有限会社に組織変更することはできないが、新たに有限会社を設立し、合資会社を吸収合併するという手段をとることが可能である。他方、不幸にして活動が行き詰まった場合、合資会社では総社員の同意があれば任意清算という簡便な清算方法により会社を解散することが認められている。この点でも、合資会社は発展途上にある芸術団体の過渡的な法人形態として利用することができると思われる。

最後に——市民活動促進法案(NPO法案)

近年、市民活動促進法案(NPO法案)をめぐる議論が活発になされている。この法案は、公益法人として市民活動法人という新たな法人類型を認めるものであり、芸術団体としては、この法案の成立を待って市民活動法人となるという選択肢もある。

しかし、通常国会では与党案、新進党案、共産党案が出され、各々の開きが大きく、成立に至らないまま臨時国会での継続審議となり、現在も審議に進展はみられない。もともと、自民党内にはボランティア



97年7月29日開催 第3回制作実践セミナー「芸術団体の法人化」より(於 森下スタジオ)

には好意的でも市民活動全体を対象とすることには批判的な意見も強かったが、与党3党の枠組みを維持すると共に民主党を引き込むために成立したのが与党案であると言われている。従って、与党3党の枠組みが崩れると推進力が大きく失われる可能性が高く、市民活動促進法がボランティア団体も含めた形で成立するかどうかは、今後の政局の動き次第で流動的なのが現状である。

また、与党案の内容も、設立に際して所轄庁の「認証」が必要とされているが、「認証」基準の運用次第では現在の公益法人と同様に設立が困難になる可能性があり、また設立後も所轄庁の監督下に置かれる点など、芸術団体として活用しやすい法人類型といえるか、疑問も残る。このように、「市民活動促進法案」は、アメリカのNPO法とはかなり内容が異なっている点は注意する必要がある。

芸術団体としては、以上のように成立の可能性や芸術団体が対象となるかどうか流動的であること、そしてその内容もアメリカのNPO法とは異なっているということを認識する必要があり、「NPO法案」という呼称に惑わされて過大な期待をするべきではないと思われる。

※ 厳密には、営利法人にも公益を目的とする(公益・営利目的)法人と、公益を目的としない法人(非公益・営利目的)法人が考えられ、芸術団体は公益・営利目的の法人に該当しようにも思われるが、公益・営利目的法人は電気、ガスなどの公共事業について特別法に基づいてのみ認められており、芸術団体が公益・営利目的の法人として成立することは不可能なので、本稿では検討の対象外としている。

■本稿は、当財団主催の第3回制作実践セミナー「芸術団体の法人化」(97年7月29日・森下スタジオにて開催)における桑野氏のプレゼンテーションをもとに、同氏に新たに書き起こしていただいたものである。



桑野雄一郎(くわの・ゆういちろう)

1966年東京都武蔵野市生。91年早稲田大学法学部卒業。93年弁護士登録後、濱田松本法律事務所にて勤務。第二東京弁護士会司法制度調査会、高齢者財産管理センター運営委員会委員。(社)芸能実演家団体協議会主催の文化法研究会のメンバーとして、舞台芸術活動をめぐる諸問題の法的観点からの分析・研究を行っている。

日本のダンス教育と舞踊家養成のプロジェクトについて

米井澄江

日本のダンス教育と舞踊家養成のプロジェクトについて、国際舞踊夏期大学の14年を振り返りながら考えてみようと思います。

私は、84年のアメリカン・ダンス・フェスティバル東京を機に、国際舞踊夏期大学というダンス講習会の企画・制作に携わることになりました。国際舞踊夏期大学は、そもそもアメリカで最大規模のダンス・フェスティバルであるアメリカン・ダンス・フェスティバルの50周年記念の一環行事として、東京での開催が決まり、84年アメリカン・ダンス・フェスティバル東京という名称で開催されました。このフェスティバルは、パフォーマンス、レクチャー、展示、ダンス講習会を含む日本で最初のダンス・フェスティバルとなりました。現在は、ダンス講習会だけが名称を国際舞踊夏期大学と改め継続されています。ここ数年は、品川区にある日本音楽学校をお借りして講習会を開催しています。今年は、日本音楽学校の工事のため会場をお借りできず、開催をあきらめようかと思っていました。しかし幸運にも、セゾン文化財団の助成により森下スタジオで8月4日から15日の2週間、舞踊夏期大学を開催することができました。公共の文化施設や学校などが舞踊のフェスティバルに企画参加してもらえないだろうか。毎年、会場の確保に悩まされることなく運営したいものだと考える時、舞踊を育てる環境と社会のつながりがまだまだ薄いのだと痛感しています。

しかし14年を振り返ってみて、日本のダンス状況はかなり変わってきています。クラスの内容にしても、開催当初は、確かにアメリカの代表的なモダン・ダンス・テクニックやジャズ・ダンスといった形式中心のクラスが多く、創作や即興のクラスはごくわずかでした。ダンスの楽しさやテクニックの面が強調され、ダンスによるけがの対処など意識する程ではありませんでした。アメリカでは、そのころ既に、ダンス障害に関する専門書がたくさん発行されていました。舞踊夏期大学の講座で、ダンス解剖学を行ったのが14年前です。けがの原因に精神的なものが多分に作用されるということがいわれ、心と身体の関係を大切にするプログラムが年々増えていきました。ダンス解剖学、アレキサンダー・テクニック、ベラティ・メソッド、フェルデンクライス等、世界ではダンサーの必修科目といってもいいすぎではありませんが、日本にこれらが紹介されたのは、ここ15年ぐらいのことです。身体意識について考えるプログラムとして、今年初めてジョン・スキナーのリリース・テクニックを開講しました。このクラスは、詩的なイメージによって身体をニュートラルな状態にしながら身体の使用方を考えるクラスです。そして自然に即興や創作過程へと発展できるので、ダンスの経験のない人から上級者まで各自のレベルで一緒に楽しめるクラスです。今やリリース・テクニックは、即興やコンタクト・インプロビゼーションと同時に、モダンダンスのテクニックとして世界のダンスシーンの共通言語となりつつあります。

日本のダンス界で確実に言えることは、以前より多くのスタイルのテクニックをたやすく受けられるようになり、クラスやワークショップに参加する人の底辺も広がってきたことです。私もワークショップをすることがありますが、参加者は、ダンスに縁のない人、ただ身体を動かしたい人など、多くの人が参加するようになったと実感しています。ただまっすぐ立つという練習で、参加者の中には、バレエのポジションで足

をクロスして立ったり、何かポーズをつけたがる人、奇妙なことに何人もの勅使川原三郎氏もときを見かけます。参加者から受ける感想は、何かを身に付けてしまったという感じと、皆自分探しをしながらワークショップを転々としているということです。心と身体の動きのつながりを、直接感じられることが舞踊のおもしろいところであり、空間を共有したワークショップ仲間たちは、その後も、仲間同士のつながりを保っているようです。ダンスとしての舞踊、というより人間の動きとして舞踊を考えること、今、舞踊の価値をもう一度見直すときが来ているように感じます。

ダンス人口が増えている反面、いまだに、狭い意味でのテクニックにとらわれているタイプの人も少なくありません。舞踊夏期大学でも単なるテクニックのクラスは、すぐに初級からいっばいになっていきますが、即興や創作のクラスは、まだまだ敬遠されがちです。テクニックとは、どんな要求に対しても自分なりに対応できる想像力をもつために、身体を鍛えることだと思います。足を高く上げることや、くるくる回ることが最終目的ではないはずです。舞踊夏期大学では、教師からの一方通行のクラスではなく、受講生の可能性を引き出すようなクラス、フィード・バック・フォームで展開できるようなクラスや状況が増えることをこころがけるとともに、舞踊を通じて人と人、人と社会へのコミュニティの輪が広がっていくことを期待しています。

日本の状況と外国とを比較することはできませんが、これから、益々舞踊が社会とかかわる方法を支援、育成すべきだと思います。諸外国のダンス・フェスティバルや学校、もちろん舞踊家も社会とかかわりを持つために、例えばワークショップ活動、創作指導、学校施設の提供、安い公演チケットの発券など地域社会に対して一役買っています。舞踊が社会に貢献することによって、それが舞踊の活性化に役立っていくのではないのでしょうか。

舞踊夏期大学の作家育成プログラムについて

舞踊夏期大学は、来年15周年を迎えます。ただダンス講習会を続けるというだけでなく、そこからダンスのコミュニティのようなものが育っていくことを期待しながら、作家を育てる継続的なプログラム「コンポジション・コレオグラフ」を今年からスタートしました。内容は、次の通りです。

A. 1997年コンポジション・コレオグラフ

このクラスの目的は、参加者が創作の過程を経験することです。舞踊夏期大学の期間中に創作経過を参加者が発表しあい、お互いの作品を鑑賞しながら、意見の交換を行います。助言し合うことで公



中馬芳子氏(右)のコンポジションのクラス



国際舞踊夏期大学では教師と受講生との対話を重点を置いている
(95年ニナ・マーティン氏のコンタクト・インプロビゼーションのクラス)

正な鑑賞眼をもち、互いに吸収、成長することを目的としています。

今回は、この2年間、舞踊夏期大学でコンポジション・クラスを担当している中馬芳子がこのクラスの進行役を務め、その他オブザーバーとして舞踊批評家、他ジャンルのアーティスト、舞踊夏期大学講師等が参加しました。2週間の間、できたところまでを互いに見せあい、意見交換を行うという作業をくり返していきましました。踊るばかりでなく他の作品を観て、率直な意見の交換をするというものでした。他人をけなすための意見ではなく、ともに感じるためのクラスであること、2週間で作品を完成させる必要のないWORK IN PROGRESS、作っては捨てる過酷な作業をくり返しました。今後、参加者を継続的に支援していき、98年の舞踊夏期大学で作品を発表できる機会を計画しています。

B. トラベリング・プロジェクト

Aの参加者の中から有望な若手作家のトラベリング・プロジェクトを考えています。

具体的には、アメリカやオランダのダンス・フェスティバルでのレジデ

ンシー・プログラムに参加、他国の人々とのコラボレーションなどを体験できるよう、現在いくつかのフェスティバルと交渉が続いています。また海外で活動する若手作家が、日本で舞踊夏期大学の受講生とともに作品を作る交換プロジェクトも企画しています。

今回「コンポジション・コレオグラフ」の参加者は、作家が11名とその共演者達22名の計33名でした。舞踊夏期大学の最終日に発表を行いました、その後2グループがすでに自主公演を行い、他のメンバーもそれぞれに活動を続けています。来年の2月に再びこのメンバーで「コンポジション・コレオグラフ」のワークショップが企画されています。この小さな集団から、舞踊家同士のコミュニティが育っていくことを期待したいものです。

DANCE FOR ALL かつて舞踊は、人々の生活の中で重要な役割を演じていました。今日でも舞踊が生活に深く結びついている民族は存在しています。忘れてしまった身体の動きを回復すること、身体を通して感じることを、熟練を目的とした舞踊でなく運動として力性、空間、時間、とその流れに対して人の心がどのように作用していくかを意識することは、人間だれにでも必要なことです。繊細で必要なのが舞踊教育の中に含まれているのです。舞踊と社会の関わりを大切に考えていくことも舞踊夏期大学の今後の課題です。



米井澄江(よねいすみえ)

日本女子体育大学卒業後、順天堂大学体育学研究科修士課程を修了。

1978年～1989年 順天堂大学助手

1991年～1993年 日本女子体育大学非常勤講師、武蔵丘短期大学非常勤講師

1984～現在 第1回・第2回ADF東京国際舞踊夏期大学を故・市川雅と共に企画・制作

■1998年1月に新国立劇場より委託されている新作「現実をみるための空間」を公演予定。詳しくは新国立劇場ボックスオフィス(Tel.03-5352-9999)まで。

セゾン文化財団からのお知らせ

■1998年度《現代演劇・舞踊助成》へのご申請について

セゾン文化財団では、現在1998年度分の助成申請を受け付けております。対象となるのは、現代演劇、現代舞踊の分野で、1998年6月から1999年3月の間に行われる活動です。

詳しいプログラム内容につきましては、下記事務局までお問い合わせください。募集要項を送付致します。

財団法人セゾン文化財団 事務局
Tel. 03-3535-5566

viewpoint バックナンバー

創刊号(96年10月発行)

- アーツマネジメントの視点 ジョアン・ジェフリー
- 劇団に運営戦略はあり得るかー青年団の軌跡を通じて 平田オリザ
- viewpointの発行にあたって

No. 2(97年3月発行)

- トライアングル・アーツ・プログラムーコンセプトとしての過程 サミュエル・A・ミラー
- チェーホフを探してーばくろのロシア・東欧演劇巡り 松本修
- 第1回制作実践セミナー「海外公演の実施と問題点」(講師:曾田修司・小山田徹)レポート

No. 3(97年7月発行)

- 目から鱗の落ちた体験ージャック・ルコックのプロの演技教育 高橋昌也
- 演劇の力・文化の力 佐藤郁哉
- 第2回制作実践セミナー「ワークショップ活動の可能性ー自治体との取り組みを中心に」(講師:松本修)レポート
- セゾン文化財団 1997年度の現代演劇・舞踊助成対象者決定について

上記のバックナンバーは在庫がございますので、ご希望の方は当財団までご連絡ください。

viewpoint No.4

セゾン文化財団ニュースレター 第4号
1997年11月30日発行

発行者: 財団法人セゾン文化財団

編集人: 片山正夫

発行所: 財団法人セゾン文化財団

東京都中央区京橋1-6-13 〒104

アサコ京橋ビル5F

Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定: 1998年 春

*本ニュースレターご希望の方は送料(90円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。