

社会人演劇実践者のアイデンティティ

——質の追求と仕事との両立をめぐる——

高橋 かおり

本稿では、社会人劇団参加者の語りと実践の分析を通じ、主たる収入を芸術以外から得ながら質の追求をし続ける芸術活動の可能性と困難について論じる。これまで芸術活動に従事してその質を追求するためには、フリーターになることが当然であると論じられてきた。しかし本稿の調査対象者たちは、作品の質を追求しつつも収入や社会的地位など安定させようと試みていた。計画的に時間管理を行い独自の芸術生産の場を作り出した結果、彼女たちは「社会人演劇実践者」としてのアイデンティティを形成した。しかしこの活動は結婚・出産・看病など家庭問題に直面したときにその脆弱性が明らかになった。「芸術作品の質を追求しながら芸術を主たる収入源にしない人」たちは、芸術作品の質を追求したいからこそ、質が追及できなくなれば演劇を中断せざるを得なくなったのである。

1 はじめに——芸術生産と不安定な労働環境

本稿では、社会人演劇実践者の活動を民族的に描くことを通じて、安定して収入を得る仕事と質の高い芸術活動の両立について、その可能性と困難の分析を行う。

社会において芸術などの文化がどのように創造・流通・生産されるのか、という観点から調査・議論を行う文化生産論的研究において、近年では個々の芸術家（アーティスト）や創造者（クリエイター）、生産者、流通関係者のキャリアについての議論が行われるようになっていく（例えば佐藤・芳賀・山田 2011、Mathieu ed.2012、高橋 2012、2014）。マクロレベルで文化生産のシステムや制度を明らかにすることに加え、ネットワーク論・組織論にもとづきアクター同士のつながりを分析した研究（Uzzi and Spiro 2005、山下・山田 2010）や、個々

人のキャリア形成を追う研究（吉原 2013）などがある。そして創造階級（クリエイティブ・クラス）論（Florida [2002]2012=2014）とも相まって、文化の作り手、創造者に対する注目は高まっている。

しかし、芸術活動に従事する人々の多くは非正規雇用労働に就く者——いわゆるフリーター——にならざるを得ない。1990年代より問題視されてきたフリーターは、不安定な職に就きながら夢の実現に向けて努力する人々（定義上は15～35歳を対象）を指す造語として生まれ、その後労働社会学や若者論などにおいて論じられてきた（小杉 2003:1-2）。

日本労働研修機構（現労働政策研究・研修機構）の調査報告書はフリーターを3つに類型化している。経済事情や家庭の状況、あるいは雇先の都合によりやむを得ずフリーターになってしまった「やむを得ず型」、目的もなく成り行きでフリーターになってしまった「モラトリ

アム型」とは異なり、夢の実現に向けてフリーターでいる人は「夢追(い)型¹⁾と呼ばれる。「夢追フリーター」が目指す職業は、不安定な雇用を前提とし、訓練期間も長い(日本労働研修機構 2000:23)。つまり不安定さは個人の選択の「結果」なのであり、夢をかなえるためにフリーターにならざるを得ないととらえられる。

芸術活動から十分に収入が得られない「夢追フリーター」の人々の生活状況や困難の打開策については、「モラトリアム型」や「やむを得ず型」に比べればあまり問題とされてこなかったが、近年ようやく議論されるようになりつつある(佐藤 1999、米屋 2012)。例えば、吉澤弥生がアートマネジメントや文化行政従事者へのインタビューを通じて浮き彫りにするのは、生活を豊かにするはずの芸術活動を生み出す人や彼らを支援する人々の生活が、不安定で貧しいということだ(吉澤 2011)。文化芸術分野内外の非正規雇用をかけもち、十分な社会保障を受けることもなく長時間芸術のために活動している人々の声を吉澤は拾いあげ、問題提起を行っている²⁾。

では、芸術活動から十分な収入が得られない

のであれば、社会的地位や芸術活動以外からの収入を安定させた上で、質を追求する芸術活動を展開する方が現実的ではないだろうか。本稿ではこのような実践を行った社会人劇団の共同企画者(主宰者)2人の女性の語りと活動を分析する。両者の語りと活動実践から、安定した労働環境を維持しつつ芸術作品の質を追求し続けることの可能性と困難について考察する。

2 芸術家の実態——芸団協調査より

まず芸術家の生活はどのようなものなのだろうか。日本の芸術家の労働・収入状況については、舞台芸術や音楽の芸能実演家(performer)、放送業界の同業者団体が所属する日本芸能実演者団体協議会(芸団協)の「芸能実演家・スタッフの活動と生活実態調査(芸団協調査)」に詳しい³⁾。

図1は第8回芸団協調査(2010年)での実演家・スタッフの年代別平均個人年収と、同じく2010年の民間給与実態調査における個人の給与所得を比較したグラフである。

実演家について詳しくみると、全体では昨

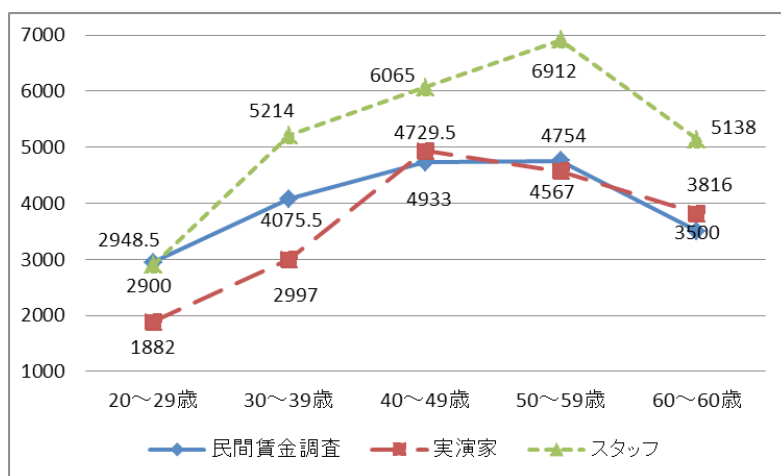


図1 実演家・スタッフの個人年収と民間給与所得の比較(2010年・千円)

年1年間の個人収入は「100～200万円未満」が19%と最も高く、「300万円未満」の人が全体の51.4%を占める。特に邦楽(66.5%)、邦舞(62.8%)、現代演劇(58.6%)でその割合が高い。なお300万円未満の実演家の割合は、前回の第7回調査(2005年・45%)に比べて増加している(芸団協2010:29-32)。つまり、低所得の実演家層が2005年から2010年の5年で特に増加しているのだ。

さらに、実演家たちの収入は年俸制や固定給制度よりも、「仕事に応じて支払われる報酬」の割合が6割を占める(芸団協2010:36-38)。また、仕事上の問題点(複数回答)は、「自分で仕事を開発していく余力がない」(34.1%)、「仕事が単発で継続して仕事来ない」(30.5%)、「仕事のスケジュール調整が難しい」(29.9%)などである。つまり仕事の量や質が変動しやすく、単発の仕事依頼は継続してくる保障がない一方、依頼が来たとしてもそのスケジュール調整が難しく、断らざるを得ない場合もあるのだ(芸団協2010:60-61)。

そして注目すべきは39歳以下で実演家の個人収入が特に低いということだ⁴。40代以上では民間個人給与の平均水準と並ぶが、39歳以下では100万円近く低い。さらに実演家の場合、芸術とは無関係な労働によって生活を支える人は半数にのぼることに加え、不動産管理などの不労収入や配偶者・親族などからの援助も含んだ回答であることに注意が必要だ(芸団協2010:28)。つまり芸術に関連する活動を通じて得る収入はこの数字よりさらに低いと推測できる⁵。芸団協調査からわかるのは、39歳以下の若年層は低収入で不安定な労働環境におかれていることである。

芸団協調査は業界団体に所属する芸術家(実演家)を対象にした調査ではあるため、ある程

度キャリアを積んだ実演家が対象である⁶。しかし若くしてキャリアラダーを順調にのぼった若年実演家でも、平均年収は民間企業で働く人よりも低い。とするならば、このような団体に所属が出来ない人々——キャリアラダーを一定の地位までのぼれていない人々——の収入はより低いはずだ。このことは芸術や文化を中心に生活を組み立て、(芸術業界内外の)複数の仕事や依頼を調整しながら収入を得ようとするならば、特にキャリア初期には多くの場合「フリーター」という状態を経ることの証左といえよう。

3 収入獲得手段と質の追求程度による芸術活動従事者の分類

舞台芸術分野のみならず音楽・出版産業や美術業界などは、作品が生産過剰であり、参加する人員がある程度過剰(競争状態)であることが、より質の高い作品を生み出すために不可欠である。また、ピエール・M・メンガーは、フランスの舞台芸術業界を例にあげ、アーティストの数と労働時間は増加しているものの、収入と雇用期間が減少しつつあることを指摘する。そしてアーティストは、収入を得るためには才能や努力だけではなく、リスク回避のための企業家的素質(マネジメント能力)を持ち合わせ、個人が複数の職(あるいはエージェント)と雇用契約を結びながら活動することが求められるようになったと論じる(Menger 1999)。芸術家として作品を作り続けるためには、一定の技術力やある程度の才能「だけ」では困難な場合も往々にして存在しうるのである。

芸術家の定義はさまざまにあるが、例えば①芸術活動を通じた給与や褒賞など芸術的基準、②団体・組合所属、③相互承認・自認の3つ

にわけられる (Jeffri et. al.1987)。本稿では芸術的基準のなかでも「主として芸術活動で収入を得ているかどうか (収入芸術/収入芸術以外)⁷」と「作られる芸術作品の質をどの程度重視しているのか (質の追求強/質の追求弱)」を軸に取り、図2のように整理してみたい。なお、収入を得る手段を「芸術」とした場合、自身の作品の売買などを中心とする場合と、芸術に関係する職業に就く場合 (教職やデザインなど) とに細分化できるが、本稿では両者をあわせて「主として芸術を通じて収入を得ている」こととする。

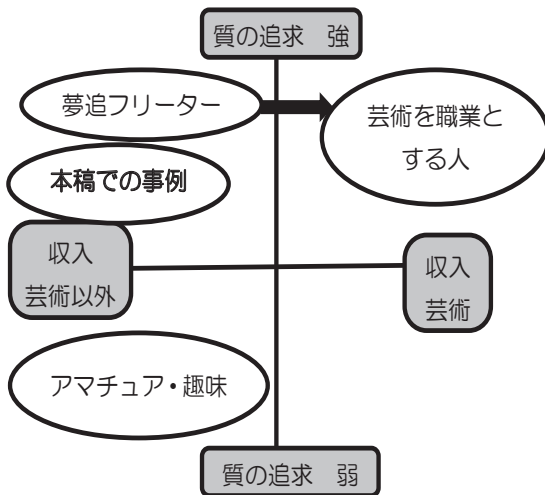


図2 芸術生産に関わる人の分類

芸術を職業とする人は、多くの収入を芸術から得、作品の質を追求する。他方、芸術以外に収入を得る手段があり、かつ質に強くこだわらない人は、アマチュア・趣味として芸術活動に従事する⁸。この場合の趣味とは、収入を得るための労働と対比され、自己充足や満足を得るための活動といえる。

これまでの議論では左上の象限にあたる人たちはまとめて「夢追フリーター」ととらえられてきた。彼らの多くは「芸術を職業とする人」

になることを目指しているが、それは狭き門である。そのため急にくる芸術に関する仕事や依頼にいつでも対応できるよう、好んで非正規雇用の労働 (アルバイトなど) に従事することもある⁹。ただし図2の左上の象限、「収入は芸術以外におきながらも、質を追求する」とすることは、夢追フリーター以外のあり方も考えられるのではないかと。積極的にこの状態を維持しようとする人々、つまり収入を得る手段として芸術外の仕事に従事し社会的地位や収入を安定させつつも、芸術活動の質を追求する人々である。本稿の事例はここに位置づけられる。

4 演劇活動の特徴

本稿では以下現代演劇の俳優を事例として取りあげる。演劇は前述の芸団協調査の結果より、収入が低いことが明らかである。日本の80年代小劇場ブームとその後の文化行政を分析した佐藤郁哉 (1999) は、演劇の専門職化と制度化の過程を描き、公的助成金や民間からの支援を上手く組み合わせて活動を行うことで、演劇専門になることが演劇人であることの1つの解であるとして論を進めた。他方、佐藤の提言から十数年以上たった現在でも制度改革は十分に進んでおらず (米屋 2012)、ある程度助成金制度の充実や演劇業界の改革が行われたところで、演劇専門として活動できる人はそう多くない。

そのような状況下で、田村公人 (2006、2007) はプロになれない俳優 (特に女性) に注目し、家族やパートナーとの関係から俳優の生活について考察を行った。結婚や出産は演劇継続の促進要因とも阻害要因ともなることを明らかにした上で、女性の俳優へのキャリア支援の必要性を示唆した田村の議論は意義深いとい

える（田村 2006）。

演劇は、時間的・空間的拘束が強い芸術活動である。演劇では本番のみならず、練習（稽古）においても皆が同じ場所・時間を共有することが強く求められる。メンバーチェンジがある程度容易なチームスポーツ、個人練習が可能な音楽やダンス、あるいは個々人のペースで進められる美術作品や工芸作品の製作とは異なる性質を持つ。演劇から収入を得ていない俳優は、演劇活動に時間を割かねばならない一方、自身の生活を支えられるだけの収入源の仕事——ただし稽古や公演日程に合わせて融通を効かせられる仕事——との両立を強いられる。そして、収入を得るための仕事や他の生活とのバランスが取れなければ、演劇（夢）を諦めなければならない。

しかし、演劇を生活の中心に置きながらも、収入を得る手段との両立を目指すという方向もありえるのではないか。本稿では、図2の左上の象限で「夢追フリーター」以外の在り方を模索した試みを描き出す。具体的には「趣味」・「余暇」として演劇活動を行うこと、本業が別にあることを、広報においても明確に打ち出した上で、質を追求し続けたある劇団の共同主宰者の女性2人の語りと実践を取りあげる。彼女たちは「趣味としての演劇」を行う社会人劇団でありながらも質を追求し、「夢追フリーター（演劇フリーター）」と自分たちを差別化した。まずはフリーター中心の演劇公演のスケジュールと彼女たちの活動を対比することで社会人劇団の特徴をあげる。そして、主宰者2人の語りから、彼女たち自身が社会人として演劇にかかわることによどのような希望や可能性を見出していたのか、描き出す。その後、時間管理・ライブイベントとの関わりから「収入を他で得ながら芸術活動の質を追求し続けること」

の困難もあわせて論じる。

5 事例紹介

ここでは2013年に社会人劇団を立ち上げ（旗揚げ）し公演を行った2人の主宰者の語りと、活動への参与観察の記録を用い分析を行う¹⁰。「社会人劇団」にはもともと労働者のための劇団という意味合いが強かったが、現在では俳優業ではない仕事で生活を支えながら余暇として演劇を楽しむ劇団に用いられる。ただし「社会人劇団」と名乗らない限り、参加者が演劇専業か、フリーターなのか、あるいは他にフルタイムの仕事を持っているかの判断は難しい。

インタビューは公演前にそれぞれ実施した¹¹。主宰者の1人はAさん（公演当時26歳）である。彼女は幼少期を海外で過ごした経験から英語が堪能であり、大学在学時から幼児・児童向け英語教師として働き、卒業後はインターナショナル幼稚園に就職した。その後1年間のフリーター期間をはさみ、2013年4月より幼児英語教育の会社に就職した。なお、2013年の公演終了後に結婚と出産を経験した。Aさんは、幼少期より演劇に親しみ、中学・高校では英語劇に出演、大学在学中は学外の学生劇団の旗揚げに参加した（卒業後解散）。また衣装スタッフとしても演劇に関わり、商業演劇や年長者の劇団での現場経験もある。

もう1人の主宰者Bさん（公演当時25歳）は、大学卒業後、銀行の一般職として就職した。現在も家族と同居している。中学から演劇を始め、大学でも学生劇団に参加した。所属劇団が大学2年の夏で解散した後、在学中は劇団に属せずに演劇活動を続けた。就職後も年2～3本演劇公演に出演しており、職場の人を公演に客として呼ぶこともしばしばある。

Aさんが大学卒業1年目、Bさんが大学3年の冬に、2人は初めて同じ公演に参加した。2010年頃からAさんとBさんはたびたび共演するようになり、その後同じ劇団に所属することになるが、他の劇団員との方向性の違いから2012年夏同時に退団した。AさんとBさんは退団前後に連絡を取り合うなかで、次第に自分たちが中心になって公演をすることができないかという考えに至る。そこで出たキーワードが「社会人劇団」であった。

「社会人劇団」「働きながら頑張る女性」という自らの劇団のキーワードは、チラシ・ウェブ・ブログなどの公演宣伝においてたびたび用いられた。例えば、公演チラシには『働く女子を応援する』ことを目標に、彼女たちの仕事以外での耀く場所を提供しようと立ち上げました」と記載されている。また、公演当日に配られた配役表には職業（職種）名まで記載され、観客にアピールされた¹²。

彼女らは2012年末から公演準備を始め、知人や友人を誘い始めた。そして2013年春に会場を予約し、5月頃から準備のための稽古（練

習）、7月から本格的に稽古を始めた。そして2か月半の稽古期間を経て、9月の連休を利用し3日間6ステージ公演を行った。

出演者は全員仕事を中心に生活をしてきた人であり、なかには8年ぶりに演劇公演に参加する人もいた。出演者10人の勤務先は金融機関、商社、保険会社、ウェブコンテンツ制作会社、ゲーム会社、学習塾、劇場、保育園などであり、演劇以外で出会った友人もいれば、共演経験から交流を続けている人までさまざまであった。またAさんもBさんも首都圏の私立別学中高一貫校出身のため、参加者の社会階層・文化資本は相対的に高い¹³。

以下では、公演概要と主宰者二人の語りをもとにして、作品の質の追求と仕事との両立について分析を行う。

6 公演概要——時間面に着目して

6-1 本番までのスケジュール

まず、表1より簡単に演劇公演概要とスケジュールを確認してみたい¹⁴。演劇は一度配役

表1 フリーター中心の劇団と社会人劇団の公演までのスケジュールの違い

	田村（2007:48）調査劇団（フリーター中心）	AさんとBさんの劇団（社会人のみ）
公演当日2か月半前より1か月前まで	週1～2回 18:00～22:00 (公演準備前のミーティング・稽古)	週1～2回 18:00～22:00
公演当日1か月前より10日前まで	週6回の稽古 18:00～22:00（日によって14:00～22:00）	週2～3回 9:00～12:00/13:00～17:00/18:00～22:00
公演10日前より公演前日まで	連日の稽古 14:00～22:00 劇場入り後は準備作業（仕込み）・リハーサル（場当たり・ゲネプロ ¹⁶ ） 9:00～22:00	週2回 9:00～17:00/13:00～22:00 週2回 9:00～12:00/13:00～17:00/18:00～22:00（計週4回稽古）
公演日	一週間程度 夜公演のみ 15:00～22:00 昼夜公演 10:00～22:00	3日間 10:00～22:00（本番初日 19:30～/2日目 12:00～・15:00～・19:30～/3日目 12:00～・15:00～）

や役割が決まると、原則として他人と交換することは出来ない。つまり、稽古や本番の為には相当の時間的拘束が求められる。事例としてあげた社会人劇団と、フリーターを中心とした劇団（田村公人が調査した劇団）との公演までのスケジュールを比較すると¹⁵、フリーター中心の劇団では、公演一か月前から集中的に稽古を行い、直前期は毎日午後から夜遅くまで稽古に励むことがわかる。しかし、社会人にとってこのスケジュールは難しい。

後述するようにAさんとBさんは、社会人になって演劇活動を継続しにくくなったと話した。その理由の1つが、仕事をしていることによりオーディションや稽古、本番に確実に時間を割くことができないからであった。会社勤めのため本番前や本番期間中に確実に休みが取れるわけではないのである。演劇は他の文化活動と比べて時間的拘束や制約の強いため特に障害となり、彼女たちの技術力ややる気だけでは解決しきれない。そのため稽古に出られる日数も少なくなり、平日の昼公演が設定される公演に出演することは難しい。結果としてオーディションなどを受けるという方法ではなく、自分の事情を知った人の誘いに乗り融通を効かせながら演劇を続けるという受け身の関わり方になるのである。演劇を続けるためにはフリーターにならざるを得ないのか、という疑問を2人は常々抱いていた。働きながらフリーター中心の劇団に出演する際の困難をBさんは次のように話す。

B：（公演にあわせて仕事の）お休みが確実に取れるともいえないから。平日の、夜公演に、7時はちょっとやめた方がいいと思います（笑）、みたいな。8時がいいなどかなくてくると¹⁷。（下線強調引用者・以下同）

AさんとBさんは当初、自分たちの活動を社会人劇団にしようというつもりはなかったと話す。しかし、彼女たちはコンセプトや方針、スケジュールや出演者候補を詰めるなかで、仕事を中心として稽古日程を組み（直前期に集中して時間が取れない代わりに、3か月前から稽古を開始するなど）、自分たちが演劇をやりやすいようにするためには出演者を社会人と限定するほうが好ましいことに気付く。自らがジレンマに苦しんでいるなかで社会人が参加しやすい条件を提示し出演者に声をかけたため、反応はおおむね好評だった。

A：仕事を犠牲にしてまでお芝居はやりたくないし、仕事をやりたいっていう気持ちはかたいんだけど。（中略）そんな社会人でもやれるもんならそれははやりたいさ、って感じらしくて¹⁸。

社会人として参加する人への工夫や配慮は、AさんとBさんがそれまで演劇フリーターたちとともに活動を続けてきたなかで感じた居心地の悪さの反映でもあった。結果としてそれが、「仕事と演劇の両立を目指し、かつ質も迫及する」という自身の活動実践、そして劇団そのもののコンセプト形成につながったのである。彼女たちは就職かフリーターかの二分法の打開策として、自らの劇団の活動を位置付けていた。

6-2 仕事と演劇の両立——日々のスケジュールから

では、演劇と仕事を両立させた日々の生活はどのようなものだったのだろうか。図3はBさんの公演直前の一日のスケジュールについて、平日（稽古に19～20時以降参加する場合）・

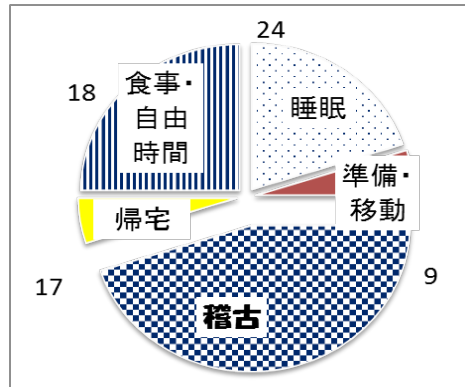
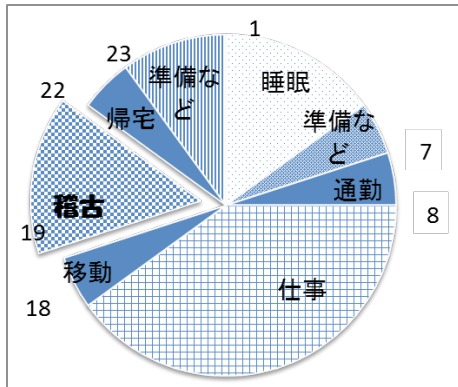


図3 本番前のBさんの一日のスケジュール (左が平日・右が休日)

休日(稽古が9時～17時の場合)に分けてグラフ化したものである。もちろん詳細については日々異なるが、社会人になってから出演している公演についてはおおむね図3のような時間配分だったという。図3に記載されたこと以外にも、台詞を覚える時間や衣装・小道具を用意する時間、あるいは打ち合わせや客への宣伝など細かい用事は数多く生じる。また、稽古終了後に、食事や飲み会に行くこともある。

この公演の場合、稽古日程が数ヶ月前に分かっていたため、出演者はそれぞれに職場で相談して稽古日程にあわせた勤務調整が可能であった。ただ、公演直前期になると、計画通りに稽古は進まずに稽古回数は増え、仕事と必要最低限の活動以外の時間はすべて演劇に費やす日々になった。

演劇か仕事かしか行っていない彼女たちの生活には、他のことが入り込む余地はほとんどない。Aさんは「社会人がジムに通うようなもの」と演劇をやるのが仕事に好影響を及ぼしていると話していた。演劇と会社を両輪においていた公演前の数か月は充実した日々であり、まさに理想の生活だったはずだ。このように「演劇を続けるためにフリーターになる」以外の選択

肢を、自ら劇団を作り出すことで作り出し、安定した収入を得ながら時間管理の工夫によって公演を成立させた意味で、彼女たちは独自の演劇生産の仕組みを作り出したといえる¹⁹。

7 「働いている」というプライド

7-1 進路選択の語り

前章では、時間面に着目して活動の特徴を記述してきた。ではそもそも、なぜAさんとBさんは社会人劇団を旗揚げしてまで演劇を続けようとしたのだろうか。以下彼女たちの語りをおっていききたい。まず、AさんとBさんの演劇とのかかわりと進路選択についてみてみよう。2人とも大学までの間、生活の大部分を演劇に費やしてきた。

幼少期の自身は「演劇しか取り柄がない子」だったとAさんは振り返る。他方彼女は、子供向けの英語教師という仕事は演劇で身に着けた人前で表現する能力も生かせる「天職である」と感じている。そして演劇を仕事にしなかった理由を次のように説明する。

A: 昼の仕事 (英語教師の仕事・引用者註)

ではすごいいろんな人に影響を与えていられるなって思うと、演劇を仕事として選択して、仕事をサブにする意味はない、って思ってる。

Aさんにとって、演劇を続けることはあくまで人生の一要素なのである。仕事柄人前で表現することの多いAさんは、子どもたちに英語を教える仕事にも演劇経験を大いに生かしており、演劇は彼女の仕事に好影響を与えている。他方Bさんはより明確に、演劇を仕事にする（「役者で食っていく」）ことを否定する。

B：（就職をちゃんとしろとは）親にいわれてたし。まあそこはしようと思って。なんだろう、そこはそれで色々すごい悩んだ時期もあったし。でも役者で食っていく、のは私はちょっと違うなって思ったので。

B：（就職の面接時も）「いや、続けません」と。「私はとりあえず、演劇を職業にはしないので」。まあそれは今も同じなんですけど。

就職活動当時のBさんにとっては「演劇を続ける」ことはフリーターになることと同義であった。そのため彼女は就職後演劇を続ける可能性について考慮したが自分にはあわないと判断した。一方で、演劇をやめて結婚や子育てをする将来のことも考えると付け加える。

B：SEとかITとか、広告とかって夜遅いじゃないですか。土日出勤とかも絶対嫌だし。転勤も絶対嫌だし。って思ったときに。銀行だと、割と総合職じゃないと転勤もないし。あと、女の人働いているのが多いので、あのーそういう、すごい整っているんですよ。制度が。

——産休育休とか？

B：そうなんです整っているし。それがいいなあって思って。土日休みだし。かなー。（中略）色々条件で考えて。だし、まあ演劇続けられたら、って思っていたんで、土日休みのほうがいいなあっていうのと。あんまりお仕事が遅くならないのいいなあっていうので。で金融を選んだのもあるし。

B：なんかかなり学生の時と気持ちが変わっている自分にちょっと驚いている。……それ（演劇）で成功したいわけではなかったの。（中略）でも、続けたいかな。いやー会社と家の往復だけだったら腐るなあって。（中略）精神的に、なんか、（芝居をやっていないと）何にもなく終わっちゃうじゃないですか。

Bさんの選択と発言からは、演劇を中心にした生活を否定する一方で、仕事だけを中心にした生活も回避したいということが読み取れる。就職後、職場環境に恵まれていたためBさんは社会人になっても結果的に演劇を続けており、「仕事と家の往復」にならないための緩衝材の要素を、演劇が果たしていた。

やりたい仕事があったAさんの場合、あるいは演劇を仕事にするという考えは自分にはあわないと感じたBさんの場合と、演劇フリーターにならずに就職した理由はそれぞれだ。他の参加者の理由と比べてみると、演劇を続けることが現実的ではないが、「仕事と家の往復は避けたい」とBさんのような理由を語る人がほとんどであった。つまり、Bさんの語りはこの社会人劇団参加者における「典型例」である一方、演劇を続けることが前提のAさんの語りは「特例」とみなすことができる。

7-2 演劇フリーターへのまなざし

AさんとBさんは、演劇を職業（収入を得るための手段）として選択しなかった。もちろん、彼女らのライフプランや仕事へのモチベーションなどポジティブな要因が作用しての選択でもあった。しかし一方で、「フリーターになって演劇を続けること」に対するネガティブな感情が、反面教師として彼女たちの進路選択に影響を及ぼしている。

演劇フリーターへの強い否定の語りはAさんのインタビューにおいて頻出した。彼女は大学在学中からスタッフとして商業劇団の公演に関わっていたが、様々な現場で出会う「売れない役者」について、Aさんは強い口調で語っていた。

A：私のなかで、お芝居だけで食べていけない人はみんな同じだって思うだけけど。劇をしている40近いおっさんとかが、すごい役者の大先輩みたいな感じで……いばっているのがすごい納得いかなくて。じゃああんたあたしより客呼べるの？って見たら、呼べてないし。そんな世界ばからしい。

Aさんは様々な俳優と出会うなかで、演劇のみを収入源として生活が成立しているような人のなかにも演劇フリーターが多く存在することを知る。そして次第にAさんは、演劇で食べることを目指すこと自体に、懐疑的になっていく。

他方大学卒業後幼稚園に働きながらスタッフとしては演劇に関わるなかで、もどかしさを感じる時があった。それは、ある劇団の衣装スタッフをやったとき、Aさんの演技もみたことがある作演出家が、出演しないかという誘いをしてきたときのことだ。

A：衣装やるってなったときに、「Aとかって出れないの？」ってなって、「いやでも仕事か」って。（すると作演出家に）「あ、そっか」って（諦められて）。で、仕事って嫌な防御線だなって思って。（中略）っていうのがあって、一回仕事を辞めようかな、って思った。

この「仕事」という「防衛線」を一度なくして演劇に関わってみたいという思いから、Aさんにも幼稚園をやめ演劇フリーターだった時期はあった。ただし、Aさんの場合、フリーターになった理由は「演劇は若いうちしかできないから」であり、1年だけだった。演劇で収入を得て生活していこうという決意を持ってフリーターになったのではない。つまり、時間管理が上手くできるのであれば、仕事を辞めずに演劇を続けたいという思いを常々持っていたのである。加えてAさんは演劇フリーターであることと技術は比例しないと話し、Bさんを褒めながら次のように話した。

A：（演劇フリーターの人とか夜）11時に稽古終わって次の日バイトとかでも昼からとかさ、の人もいるかもしれませんが、Bさんは6時台に起きてさ、8時過ぎに出社しているわけですよ。それで同じ稽古に行けるわけですよ。お前らよーって。（中略・Bさんが公演に出たとしても）ネットとかで評価されると思うんだよ、「Bさんがかわいかった」って。「久しぶりにBさんが見れてよかった」、って。それでフリーターのお前らは恥ずかしくないのかと。（中略）社会人に負けるってどうなのかしら、って思うの。

自身も演劇フリーターを経験し、彼らを間近

に見てきたからこそ嫌悪を覚えるのがAさんであるならば、Bさんにとって夢追フリーターは自分とは違う遠い存在である。Bさんに、フリーターをしながら演劇を続けている人をどう思うのかと問うたところ、Bさんは「すごい」と評価しつつも、私にはできないと答えた。そして、演劇を中心とした生活を送る人を「そっちの道の道」と距離感を持って表現し、さらに「働いていない人」ともいいかえる。同じ演劇をしながらも、別の活動をしている人であるかのようにとらえていた。

B:でもそれが例えば、自分のもっと近い人だったら、もっといっちゃうかもしれない。——あー。もっとしっかりしなさいよ、って。

B:「いいの?」みたいな。30、40になって、私(演劇フリーターの人と関係性が)近かったらいっちゃうかもしれない。(中略)どっちが大変かって絶対私はそっちの道の方、働いていない人の方が大変だと思うので。長い目で見たら。大変な道を選んでいるねって思っているの。それはそれで、とやかくいう気はない。いう権利もないし。でも身近な人だったら多分いっちゃう。

AさんもBさんも夢追フリーターとして演劇に関わることは「できない」から、社会人として働きながら質の高い演劇活動を目指すのである。しかしその含意は両者と異なる。Aさんにとっての「できない」という意思是、演劇を職業とする人を目指す演劇フリーターであっても演劇で十分に稼げなければアマチュアと変わらず、現実をみるべきという「私は(もう)やりたくない」という態度や発言にあらわれる。

他方、Bさんの語りに通底するのは、「私には不可能である」という考えである。演劇を職

業とする人、あるいは演劇フリーターは、演劇に時間や労力をかけることができても金銭的対価が保障されていない、オーディションを受け続けなければならない、出演機会があっても動員が常に保障されているとは限らない、など社会人として働くこととは別の厳しさや困難が多々ある。また現実をみるようにいうことが夢追フリーターにとって親切になるのか分からないという迷いも、Bさんの語りからは読み取れる。

演劇が好きであっても、不安定な状況を受けいれて演劇を続けることはまた別の問題である(田村 2006、2007)。同じ演劇をしても——収入を演劇以外から得ながら質の追求をする(図2の左上の象限に同じく位置づけられる)としても——、自身での位置づけが異なる。「演劇フリーターとは違う」、「働きながら演劇をしている」というあり方は彼女たちのアイデンティティ形成には多かれ少なかれかわっているのだ。

8 「働きながら演劇をする」芸術生産構造の困難

8-1 質の担保とスケジュール管理

AさんとBさんは公演準備段階、あるいは公演の稽古期間中や本番期間にも、さまざまな理想を語っており、稽古や本番の期間において充実した日々を過ごしているようにみえた。その一方で、いくつかの疑問も残る。

第一に、Aさんは稽古期間中「社会人で質の高い公演を目指す」・「公演の面白さももちろん大切だけど『働く女子』っていう企画の面白さがそれ以上にある」という趣旨の発言を繰り返してきたが、2人が目指していた「質の高さ」や「面白さ」は、どの程度達成できたのか、あ

るいは他の出演者や観客と共有できたのか批評・評価することは実際難しい²⁰。

では、社会人としての演劇生産の場を作るといふAさんとBさんの企画意図、つまり「仕事と演劇活動を両立し続けること」ほどの程度実現できていたのだろうか。確かに表1や図3を参照すれば、彼女たちの生活は充実していることが読み取れ、「働きながら演劇をする」可能性を広げたといえよう。しかしこれは同時に負の面を合わせもつ。1つ目の困難は余裕のない彼女たちの日々の生活が、全く仕事に悪影響を及ぼさなかったとはいいがたいということだ。彼女たちは「でも自分で決めたから頑張る」といい楽しみながらも、どことなく無理な表情が垣間みえ、疲れきった様子で稽古場に駆け込むこともあった²¹。収入を得るための仕事と演劇の両立は可能であるとはいえ、演劇をするために職場における責任を極端に逃れて仕事の量を減らすことは現実には難しい。そのため個人の負担は増す一方なのである。演劇と仕事の両立は可能であるというよりはむしろ、両立をしなければならぬという義務感のほうが彼女たちには強かったといえる。

8-2 ライフイベントとのかかわり

そして2つ目の困難は、中長期的に彼女たちの生活を見たときに明らかになる。仕事と演劇のみで占められたこの理想の生活は長続きしなかった。彼女たちの活動は旗揚げ公演をもって一度休止することになった。

AさんもBさんも、いずれは家庭を持つことを人生の目標に掲げていた。そして2人とも、家庭か演劇かという選択を迫られたら家庭をとると話していた。旗揚げ公演後活動を休止した理由はここにある。Aさんは結婚と出産であり、Bさんは家族の看病を経験した。

Aさんは公演後2013年秋に結婚し、2014年初夏に娘を出産した。Aさんのパートナーは、Aさんが演劇活動を趣味として続けることを応援しており、本人にもその意欲があるが、現実には子育て期間中に子供をおいて演劇の稽古に励むことは、Aさんにはできない。まずは2015年春からの仕事復帰が一番の課題である。

他方Bさんは、母と祖母の体調が悪いこともあり、2013年のインタビューにおいても「こんなことをしている場合ではない」と話していた。

B：(演劇をやっていることは) ちょっと嫌な顔されてますよね(笑)。(帰るのが)ちょっと遅かったり、やっぱり、今ちょっと、祖母も、お母さんも体調崩している。それで家のことやらずにふらついているってすごくいわれて。私もとても後ろめたさを感じている。なるべく、早く、何も無いときは早く帰り。一でるときはでる。

でるときは。「ごめん今日は！」って出る。気は遣っています(笑)。だって私も、そこまで、家のことが大変でそこまで無理して芝居をっていうのは最近は、思っている。まあ散々今まで自由なことしてきたからな、そろそろ抑えないとなーと思って。

Bさんは母と祖母の看病をする一方で、同居する父と弟のために(苦手な)料理を含む家事などもしなければならない。Bさんは演劇を続けたいと話しつつも、この公演以降は年に1本の出演と出演回数を以前よりも減少させていた。

自身の結婚と出産、あるいは身内の看病と、AさんとBさんが演劇活動を休まざるをえな

かった理由は仕事以外にあった。つまり「働きながら演劇をする」という芸術生産の場では「想定していなかった」理由によって維持することが難しくなったのである。

ここで注目したい点は、生活に無理をしないよう、作品の質だけではなく生活の質も維持しようとしていたAさんとBさんであったが、両方を維持しようとするためには一度演劇から離れなければならなかったということだ。彼女たちははじめから演劇中心の生活という選択肢を否定していたため、演劇の優先順位は相対的に低かった。加えて「質が低くても自分たちの満足のためだけに演劇をする」ということは選択肢にあがらない。演劇をするならば真剣に、かつ質の高い作品を作り上げていきたいのである。そのため仕事と演劇で密度の濃い日々であった彼女たちの生活は、家庭に関する問題に対処せねばならなくなったとき余裕がなくなり、生活の質を維持するために仕事ではなく演劇を中断せざるを得なくなったのだ。そして、演劇をしていた分の労力を家庭へと注いだのである。さらにAさんの場合は、結婚・出産を前にして、仕事も中断することになった。これは彼女にとっては避けがたいことだった。

芸術活動以外から収入を得ながらも質の高い作品作りを継続するという行為を阻害するリスクは、誰にでも起こりえる。出産や結婚、看病あるいは介護といったライフイベントは女性のみならず、男性にも影響を及ぼす²²。そしてもちろん、芸術活動の継続は周囲の人々や家族の協力が不可欠であり、彼らの支えや了解が得られなければ難しい。彼女たちの社会人劇団がいずれ活動を再開するのであれば、仕事と演劇と、さらに家庭とのバランスをとることを考えねばならないのである。

9 結論——芸術作品の質と生活の質の維持

本稿の目的は、安定した社会的地位と収入を持ちながら作品の質を追求する演劇を行うことにはいかなる可能性と困難があるのかを考察することであった。AさんとBさんは、俳優個人の努力のみならず「劇団」を立ちあげることで、特に時間管理の面での新たな仕組みを演劇生産に導入し、自身の演劇活動の幅を広げた。彼女たちのあり方は、単に自己満足や充足のみを求める「アマチュア」というに及ばず、演劇中心の生活を送りつつも収入の大半を演劇以外の非正規雇用の労働から得ている「夢追フリーター」とも異なっていた。そしてそもそも彼女たちは、質を追求しつつも演劇を職業とすることを目指していなかった。その意味で、図2に立ち返るならば、本稿の事例は、主たる収入源と質の追求の関係性において、芸術活動のあり方として新たな位置を占めるものである。

本稿の事例において参加者はいずれも「フルタイムで働く大卒の20代中盤の未婚女性」という属性を持っていた。この属性とインタビューにおける語りを踏まえるならば、参加者たちはいずれも若さと収入と体力がある程度あり、家庭生活の義務を回避できる「今だからこそ」できる活動として演劇活動を選択できたのである。

このような好条件がそろいながらも、Aさんは結婚と出産、Bさんは看病と、家庭生活の問題によって演劇を中断せざるを得なくなった。演劇フリーターとの差異化を図って活動をしていたAさんとBさんであったが、家庭に関する問題が中断の要因になったという点は、演劇フリーターが演劇を諦めた理由と図らずも一致してしまっただのである（田村 2006）。ただし、

その際、彼女たちが抱えたジレンマは、作品の質を十分に追及できなくなったために演劇を中断せざるを得なくなったというものである。これは、家庭問題の発生によって経済的に生活の維持が難しくなったから演劇を中断する、という先行研究で指摘されている理由とは性質の異なるものである。この新たな知見は、プロを目指さないものの自己満足に甘んじない、この種の活動に特徴的に見出されることであり、芸術活動の継続について分析するうえで重要な示唆を与えるものだと見える。

主たる収入を芸術外の仕事から得ながら質の高い芸術作品を生み出す活動を継続することは理想ではあるが、「夢追フリーター」であっても「社会人芸術活動実践者」であっても容易ではない。これは日本における演劇生産の困難、そして芸術に携わることの困難の一端を示す。この問題は「仕事か趣味か」という単純な二元論では収まりきらないのである。本稿で事例とした種の活動については今後、芸術業界を取り巻く人材とキャリアの問題（公的助成金における人件費の扱いや、人材の流動的な業界構造、創造的人材の育成など）について分析的に論じる中でより一層議論を深めていきたい²³。

【付記】 査読者のお2人をはじめとして、本稿に有益なご意見やコメントをお寄せいただいた方々に記して感謝いたします。なお、本稿は早稲田社会学会研究助成の成果の一部である。

注

¹ 労働研修機構の調査においては「夢追い（型）フリーター」と表記されるが本稿では「夢追」と表記を統一する。

² 同様に美大卒業者の実態については喜始（2014）に詳しい。ただし、日本では、美術作家などを含

めた芸術家全般の公的統計資料が充実しておらず、実態についてマクロレベルでの詳細な検討は難しい。

³ この調査は、四半世紀にわたり継続されており、芸団協所属団体の会員を対象に、収入・労働時間・雇用環境等を仔細が問われている。調査対象者は、同業者団体に所属する人であるため、芸術を通じて収入を得ようとする意欲が高い人たちと考えられる。

⁴ なおこの額は民間給与所得の個人事業者の平均給与 2867 千円よりも低い（2010 年）。

⁵ 他方、スタッフや映像関係者は芸能実演家よりも個人の平均年収は高い。ただし、スタッフや映像関係者で問題になるのは、仕事の不規則さや多忙さ、あるいは個々の依頼の単価低下であり、生活の質が高いとはいいがたいことである（芸団協 2010:120,148-150）。

⁶ 欧米の芸術家の同業者団体は皆加入が原則であるが、日本はある程度職歴を持ち推薦人がいないと加入できない団体がほとんどである。

⁷ もちろん、芸術を職業としている人の中には自身の芸術活動だけで生活が成り立っている人は少なく、商業的な演劇の仕事と芸術性の高い仕事を組み合わせている人や、芸術活動を通じた仕事とそれ以外の仕事を組み合わせている人たちも存在する。しかし本稿では図式化するため便宜的に「主として芸術活動で収入を得ているかどうか」という軸を用いる。

⁸ その活動を専業にする人が存在しない業界におけるアマチュア（学生・社会人）の文化実践については、よさこい団体を対象とした芳賀のフィールドワークに詳しい（芳賀 2010）。

⁹ ハンス・アビングは、アーティストは低い報酬にもかかわらずその仕事につく意欲を持つ人々、すなわち積極的にフリーターになろうとする人々と論じる（Abbing 2002=2008）。

¹⁰ 筆者は裏方スタッフとして本公演にかかわった。また、主宰2人以外の参加者にもインタビューは実施した。

¹¹ 録音をし、文字おこしをしたものを本人に確認してもらった。さらに、本インタビューを再編集したものは劇団ウェブに公開されている。掲載申し出はAさんよりあった。このインタビュー自体が本人たちにとって「社会人劇団である」ということを外部に示すための効果として再帰的に機能したことも付記しておきたい。

¹² 通常、個人名の後には所属団体（劇団や事務所）などが記載される。

¹³ 10名の参加者のうち首都圏近郊で大学時代は実家住まい（9人）、私立中高一貫校出身者（6人）であった。また、保育学科出身で現在は保育士として働く1人を除き、大学の偏差値ランクでいえばみな上位校の出身である。

¹⁴ もちろん金銭的負担の問題も大きいですが、これは作品の演出や作風に関係するため、紙幅の都合上本稿では扱わない。ただし、AさんとBさんの公演の場合、舞台美術を簡素にする、スタッフに謝礼を支払わない、公演場所も劇場ではなく飲食店を貸し切るなど、公演にかかるコストを下げる工夫がなされていた。また、収入の安定している社会人劇団参加者の場合、金銭的負担はフリーターに比べて相対的に問題になりにくいことが推測される。

¹⁵ 同調査からは10年近くがたっているが、インフォーマントの語りなどから、2010年代でも十分当てはまるモデルケースと判断したため、本稿で引用する。

¹⁶ 本番前に本番同様に初めから最後まで通して行うリハーサル。

¹⁷ Bさんのインタビューより。2013年4月4日実施。追記のない限りすべてこのインタビューからの引用である。

¹⁸ Aさんのインタビューより。2013年3月13日実施。追記のない限りすべてこのインタビューからの引用である。

¹⁹ 「自分たちで工夫して作り上げた」という点が彼女たちにとっては重要であり、その点でこの気づきはすでにある社会人劇団に途中から参加した人とは異なるといえる。

²⁰ 観客に身内が多かったため、公演後に回収されたアンケートや、twitterなどSNSには好意的な感想がほとんどであった。

²¹ 例えば他の参加者のなかでは、残業をしなければならぬのに担当者に「明日から本番です」と言い切り仕事を切りあげてきたという者や、他の同僚が緊急案件で休日出勤しているなか、公演本番中だからと出勤しなかった者などもある（インタビュー・フィールドノートより）。

²² さらに仕事の配置換えや昇進、転勤、転職などは、男女問わずに演劇（芸術活動）が続けられなくなる要因として想定できる。例えば参加者の1人は、公演後に会社を辞め、海外に留学した。また、この公演後継続して演劇活動を行っている人は多くない。

²³ 今後の課題としては、仕事と芸術活動の両立について性別や居住地域などによる比較考察、本稿の事例を通じて社会保障制度を批判的に検討することなどがあげられる。

文献

Abbing, Hans, 2002, *Why are Artist Poor?: the Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam University, Press. (= 2007, 山本和弘訳『金と芸術——なぜアーティストは貧乏なのか?』grambooks.)

- Florida, Richard, L., [2002]2012, *The Rise of the Creative Class, Revised*, New York: Basic Books. (= 2014, 井口典夫訳『新クリエイティブ資本論——才能が経済と都市の主役になる』ダイヤモンド社.)
- 芳賀学, 2012, 「踊る若者たち——よさこい系祭りが生み出す新しい絆」小谷敏・土井隆義・芳賀学・浅野智彦編, 『若者の現在・文化』日本図書センター, 327-64.
- Jeffri, Joan, Hosie, Joseph, and Robert Greenblatt, 1987, “The artist Alone: Work-Related, Human, and Social Service Needs—Selected Findings,” *Journal of Art Management and Law*, 17(3): 5-22.
- 喜始照宣, 2014, 「芸術系大学出身者と労働」『日本労働研究雑誌』56(4): 50-3.
- 小杉礼子, 2003, 『フリーターという生き方』勁草書房.
- Mathieru, Chris ed., *Careers in Creative Industries*, New York: Routledge.
- Menger, Pierre-Michel, 1999, “Artistic Labor Markets and Careers,” *Annual Review of Sociology*, 25: 541-74.
- 日本芸能実演家団体協議会(芸団協), 2010, 『第8回芸能実演家・スタッフの活動と生活実態——調査報告書2010年版』公益財団法人日本芸能実演家団体協議会.
- 日本労働研修機構, 2000, 『フリーターの意識と実態——97人へのヒアリング結果より』(調査研究報告書136).
- 佐藤郁哉, 1999, 『現代演劇のフィールドワーク——芸術生産の文化社会学』東京大学出版会.
- 高橋かおり, 2012, 「『芸術志向』と『関係志向』の二重性の維持——芸術家を主体としたアートプロジェクトを事例として」『年報社会学論集』25:96-107.
- , 2014, 「芸術世界論再考——アートプロジェクト参加作家のキャリア形成に着目して」『社会学年誌』55: 137-51.
- 佐藤郁哉・芳賀学・山田真茂留, 2011, 『本を生み出す力——学術出版の組織アイデンティティ』新曜社.
- 田村公人, 2006, 「夢を追いかけるために、結婚すること——在京劇団員を事例として」『上智大学社会学論集』30: 83-100.
- , 2007, 「不安定な人生を選択することをめぐって——在京劇団員における親子関係を事例として」『上智大学社会学論集』31: 45-64.
- Uzzi, Brian and Spiro Jarrett, 2005, “Collaboration and Creativity: The Small World Problem,” *American Journal of Sociology*, 111(2): 447-504.
- 山下勝・山田仁一郎, 2010, 『プロデューサーのキャリア連帯——映画産業における創造的個人の組織化戦略』白桃書房.
- 米屋尚子, 2012, 『演劇は仕事になるのか?——演劇の経済的側面とその未来』彩流社.
- 吉原真理, 2013, 「『アジア人』はいかにしてクラシック音楽家となったか』アルテス・パブリッシング.
- 吉澤弥生, 2011, 『芸術は社会を変えるか——文化生産の社会学からの接近』青弓社.

(たかはし かおり, 早稲田大学文学学術院、k.artkhs@gmail.com/k.artkhs@aoni.waseda.jp)
(査読者 芳賀学、久保田裕之)

The identification of theatrical practitioners:

From the point of keeping the quality of artworks and managing their schedule.

Kaori TAKAHASHI

This article is focused on theatrical activities which two women began to create their artworks as working-women. From the view point of “a dreamer who want to be an artist (actor/actress)” as a bad example, two women straggle to build an alternative field of cultural production. Their creation might be succeeded and they establish their own identification of an actress who earns money from other works. However marriage, raising-up babies, or nursing their families disturb their work and hobby balance. It’s arguable for us not only work-life balance, but also “work-life-hobby” balance.