

---

平成 25 年度 アーツアカデミー

東京芸術劇場

プロフェッショナル人材養成研修

# 研修生報告書

---

---

---

## はじめに

2012年、「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律」が施行され、専門人材の育成が劇場や音楽ホールの役割として明文化されました。公共劇場でのノウハウを持った人材の不足は慢性的な悩みであり、人材の不足ゆえに本格的な育成もできないという悪循環に陥っています。そこで、「劇場法」と通称されるこの法律が成立する前夜から、東京芸術劇場では人材育成を積極的なミッションとしてとらえ、継続的な育成システムの構築を目指してきました。そして、アーツカウンシル東京が行う「アーツアカデミー」の一環として位置づけられた「東京芸術劇場 プロフェッショナル人材養成研修」が、2013年からスタートしたのです。

クラシック専用ホール、演劇・ダンス専用ホールを併せ持つ東京芸術劇場の特性を活かして、制作系の「公演制作・劇場運営」では音楽、演劇の分野を設けました。「舞台技術」とともに長期コース、短期コースを設定し、研修を希望する若手人材の状況に応じて参加できるシステムとしています。初年度である2013年は募集開始の遅れのため、舞台技術は残念ながら長期コースを採用できませんでしたが、他の各分野で計6名の研修生を1期生として受入れました。さまざまな経歴をもつ6名が、職員の指導のもと、事務所や現場に常駐する形で研修に励んできました。研修とはいえ、プロと同等の質の実務を求められる中、研修生たちは緊張の連続だったことでしょうか、大きな成果があがったと思います。

その成果の一端をご紹介したく、研修生たちが各々に与えられた課題について書いた報告書をここにまとめました。実務の習得だけでなく、「公共」に対する意識と、現状への分析を忘れないよう、研修生には各自の適性に合った課題を与え、レポートを義務づけています。職員とも単なる職業体験とも違う、いわば「あいだ」の立場から書かれた意見・考察は、公共劇場に携わる者にとって非常に意義のあるフィードバックといえるでしょう。時に私たちの仕事を根本的に問い直す示唆すら与えてくれることに驚かされます。

この報告書集から研修生のがんばりとともに、公共劇場における人材育成の意義を感じていただければ幸いです。

東京芸術劇場  
副館長 高萩 宏

---

---

## 研修生報告書 目 次

はじめに 高萩 宏 (東京芸術劇場 副館長)

長期コース 公演制作・劇場運営〈演劇〉分野 .....	黒田 忍	3
長期コース 公演制作・劇場運営〈演劇〉分野 .....	手代木 麻里	30
長期コース 公演制作・劇場運営〈音楽〉分野 .....	大丸 敦子	60
短期コース 公演制作・劇場運営〈演劇〉分野 .....	木村 孔三	87
短期コース 公演制作・劇場運営〈音楽〉分野 .....	横堀 応彦	94
短期コース 舞台技術〈照明〉分野 .....	村田 彩香	104
付属資料		
平成 25 年度 研修内容一覧 .....		114

---

# 人材育成事業としての演劇公演

## ～ OUDS 来日公演・演劇系大学共同制作公演を通して～

長期コース・演劇分野 研修生

黒田 忍

### 実務研修概要

#### ■実務研修を行った事業

1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演 『間違いの喜劇』
2. 演劇系大学共同制作 Vol.1 『わが町 -Our Town-』

#### ■実務研修にあたっての課題

「人材育成事業としての演劇公演」

#### 事業の概要

1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演 『間違いの喜劇』  
日程 平成 25 年 8 月 24 日 (土) ～ 8 月 25 日 (日)  
全 3 ステージ  
会場 東京芸術劇場 シアターイースト  
作 ウィリアム・シェイクスピア  
演出・出演 オックスフォード大学演劇協会 (OUDS)  
主催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)  
/ 豊島区  
助成 平成 25 年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信イニシアチブ

#### 入場者数

計 747 人 (総座席数 816 席)

#### 事業目的

英国で最も伝統のある学生劇団 OUDS の招聘公演制作及び運営を通して日本の公共劇場における海外招聘公演に必要とされる人材を育成していく。

#### 事業目標

- ・将来の日本の公共劇場に必要とされる人材の育成
- ・演劇を志す英国、日本双方の学生たちへのスキルアップの場の提供
- ・英語に関心のある日本国内の学生と、英国の名門オックスフォード大学演劇協会の学生たちとの演劇を通じた国際交流の場の創出

#### 担当した業務

仮チラシ作成、チラシ・ポスター・パンフレット作成のためのデザイナーとのやり取り、プレスリリース作成、チラシ折込、貸切バスの手配、劇場使用申請手続き、チラシ・ポスター・パンフ等の原稿作成、印刷業者との連絡調整、宣伝先の検討、大学・高校への営業、SNS の配信用原稿作成、ボランティア受入れ、公演期間の表方周り 等

2. 演劇系大学共同制作 Vol.1 『わが町 -Our Town-』

日程 平成 25 年度 9 月 5 日 (木) ～ 9 月 8 日 (日)

全 5 ステージ

会場 東京芸術劇場 シアターイースト

作 ソートン・ワイルダー

訳 水谷八也

演出 桐山知也

出演 桜美林大学、玉川大学、多摩美術大学、桐朋学園芸術短期大学、日本大学の学生

主催 文化庁 / 日本大学

共催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)

後援 東京演劇大学連盟

助成 文化庁委託事業「平成 25 年度次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」

#### 入場者数

計 1,256 人 (総座席数 1,326 席)

#### 事業目的

各大学に個別に存在する演劇教育を交流、実践を通して学び、次代の演劇人を積極的に創造現場へ輩出する基盤の強化を行う。

#### 事業目標

- ・実践教育と共同研究の実施
- ・演劇を専門に学ぶ学生の交流と現場経験の提供
- ・次代の演劇人育成に寄与する演劇教育の共通テキストの創出



## 担当した業務

共催申込み書・承諾書・協定書作成、劇場使用の為の書類作成等フォローアップ、劇場入り後現場対応、表周り補助、理事会・実行委員会同席

## 1. はじめに

私は今期、「人材育成事業としての演劇公演」というテーマのもと、オックスフォード大学演劇協会（OUDS）来日公演（以下、OUDS 来日公演とする）と演劇系大学共同制作 Vol.1『わが町』公演（以下、『わが町』公演とする）に関わった。私自身が人材育成プログラムであるアーツアカデミー研修に参加しながらではあるが、だからこそ見える人材育成事業としての演劇公演の実態と今後の可能性を具体的に掘り下げてみようと思う。また、本論文は「人材育成としての演劇公演」の今後の改善策を私なりに明確にすることを目的とする。

## 2. 人材育成について

### 2-1. 現代社会における「人材育成」

「人材育成」。この言葉は自分の年齢が上がるにつれ、頻繁に耳にするようになった言葉であると最近感じている。もちろん、なぜこの言葉を耳にするようになったのかというと、自分自身が学校を卒業し、単純に一般社会に出たことが起因しているようにも思う。

しかし、社会において昔から今日ほど頻繁に「人材育成」は謳われてきたのだろうか。様々な分野におけるこの「人材育成」という言葉の流行は私には近年の傾向のように思える。これはあくまで仮説であるが、一昔前の若者に比べてみると、我々現代における若者世代の人間たちは、一般企業においても社会的スキルの自発的成長の見込みがあまりないのではないか（その原因については多岐にわたる様々な社会的背景が考えられるため、本論では詳しく触れないこととする）。それゆえ、現代社会において「人材育成」を行うことはより重要となっているように思う。

そしてそれは、演劇、美術、音楽等のいわゆる芸術分野を担う公立文化施設においても同様であると考えられる。

### 2-2. 演劇における「人材育成」

現在、「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律<sup>1</sup>（以下、劇場法とする）」が昨年成立したこともあり、全国的に演劇界における人材育成プログラムへの取り組みは活発化している。一口に「人材育成」と言っても、現在劇場では様々な取り組みが行われている。劇場における短期のインターンをはじめ、アートマネジメント講座の開催などの専門的

な人材育成事業、親子・子どもを対象とした観賞事業もまた「人材育成」として存在している。

劇場法の成立により、芸術分野の人材育成事業の取り組みは活発な動きを見せている。しかし、演劇界全体として人材不足や働く人々の入れ替わりの激しさなど「人材」に関する悩みはつきないことは、研修を通し様々な会議に同席させていただいて実感している。

また、大学機関をはじめとして、輩出された人材の流れも非常に不透明である印象を受ける。どのような人材を育成し、どのように現場に繋げ人材育成を担っていくのか、劇場、教育機関等、それぞれがそれぞれの視点から演劇において明確な「人材育成」のビジョンを持つのか今日特に重要となっている。

## 3. 期待できる人材育成の要素

まず、担当した各公演の実情に触れる前に、どのような人材育成の要素が考えられるか想定範囲内であるが仮説として述べることにする。

### 3-1. OUDS 来日公演における人材育成の要素

#### (1) アーツアカデミー研修生

この研修が始まると同時に、私を含むアーツアカデミー研修生2名がOUDS来日公演の実務を担当することとなった。この公演は上演団体があくまで学生団体であることもあり、海外招聘の実務面を学ぶにはリスクが少なく、適している公演であると言える。ある程度の英語能力は必要となるが、我々アーツアカデミー研修生にとって、このような海外招聘公演の実務経験は、招聘に係る書面上のやり取りから宣伝の作成時期や方法などの実践的研修として、専門的な人材育成の要素が考えられる。

#### (2) 学生ボランティア側

例年、OUDS来日公演に際し、制作補助、字幕作成、技術補助として学生ボランティアを募集し、公演のサポートに当たってもらっている。今年は、これまでの実績も踏まえた上で、ボランティア募集の目的や方法、内容を自分たちなりに考慮して実際の募集に当たった。昨年の状況を伺い、また、今年は実際の実務のアシスタントは我々研修生が担当していることもあり、特に制作補助チームの学生ボランティアについては、本来の制作補助という位置づけというより、実際の現場の空気を知り、劇場や演劇に興味を持ってもらうきっかけとして捉えてもらえればと思い、業務内容等を見直した。募集の文面にも国際交流ではなく、実際の劇場の現場を知ることの重きをおいた募集文を作成し、応募に際し、志望理由の記載など、例年よりも体裁を

整えての募集となった。全体的に「国際交流」の面よりも、「舞台芸術」に興味関心を持つ学生に、実際の現場、それも海外招聘公演の現場を知るきっかけづくりの一環の場の提供として、今回のボランティア募集を行った。

### (3) オックスフォード大学演劇協会 (OUDS)

オックスフォード大学演劇協会とは、その名の通りイギリスの名門オックスフォード大学の学生たちの団体である。この公演の大きな特徴として、海外の学生団体の招聘公演であることが挙げられる。彼ら OUDS メンバーにとって、東京芸術劇場における上演は、海外公演の経験（公演までにかかる準備等を含む）、またサポートにあたるプロフェッショナルな劇場側スタッフとの関わりという点において、人材育成の要素が認識できると考えられる。

## 3-2. 演劇系大学共同制作 Vol.1『わが町』公演における人材育成の要素

この演劇系大学共同制作というなんとも不思議な名称の試みは、首都圏近郊の主に演劇の実技教育を担う桜美林大学、玉川大学、多摩美術大学、桐朋学園芸術短期大学、日本大学の計5大学が連携し、演劇の実技教育、および舞台芸術創造の体系化構築を目指し、「東京演劇大学連盟（以下、演大連とする）」が結成されたことにより始まった。当初はこの演大連が主催となり公演を行う予定であったが、諸事情により、主催に文化庁及び日本大学が、制作に日本大学芸術学部及び演劇系大学共同制作実行委員会が付き演大連は後援という立場に回ることとなった。演劇系大学共同制作実行委員会は劇場との直接的なやり取りなどを担当し、それとは別に公演に関わる技術的なサポート役ということ各スタッフの部署に一名ずつ教員がアドバイザーとしてついた（実行委員会とアドバイザー兼任の教員も含む。）。私はこの演大連が誕生し、今年9月上旬の公演を目指して徐々に動き始めたところからこの公演に関わり始めた。

### (1) 専門教育を受ける学生たち

実際に『わが町』公演の中心となるのは、各大学で演劇の専門教育を受ける学生たちである。キャスト、スタッフ問わず、公演に向けた様々なワークショップや稽古、準備等を通して自分の所属する大学以外の指導に触れることができると同時に、「演劇」を学ぶ者同士で互いの違いを認識し、そういったカンパニーにおいてどうやってものづくりに取り組んで行くのか、非常に実践的に体得できるのではないだろうか。

スタッフに関して言えば、学内公演に比べ、実際の劇場での公演、他部署との連携の取り方、異なるスケジュール

の人間とどう仕事をすすめていくか、という点において制限が設けられ、よりプロの現場に近い公演制作が学べると考えられる。

また、役者においては、自分とは異なる環境で表現を学ぶ同世代の人間たちと直接触れ合うことができる。稽古時の直接的な接触のほかに稽古後の交流も考えられ、その中で自分はどう学び、表現者としてどうしていくのか、プロの現場に近い環境で向き合うことができるのではないだろうか。

以上のことから、『わが町』公演は次世代を担う若手演劇人とも言える学生たちにとって、他大学で演劇を学ぶ学生同士の交流や学外での公演経験は実践的であり、今後将来を考える上で必要かつ重要な人材育成の一端を担うと考えられる。

### (2) 各大学の教員たち

前項において、『わが町』公演の中心となるのは、各大学の学生たちと述べたが、資金の工面や劇場とのやり取りなど実際の公演制作においてはほぼ教員たちが実働を担っていた。私は、大学教員の方々が学校という垣根を越えて普段どのような交流を持たれているのかよく知らないが、この取り組みは教員間の交流を促すと同時に、まさに「これからの演劇教育」を考える上で、非常に刺激的なものとなると考える。それぞれの大学における演劇教育の共通点や違いを学生を通して認識し、今後の方向性を考える参考になるのではないかと。また、もし他大学連携という経験が浅いようであれば、この演大連の活動を通して複数の他組織との連携の取り方を学び、今後の活動に繋ぐ基盤を築くことができるのではないだろうか。

この『わが町』公演は学生間のみならず、教員を含んだ大学間の連携を促進し、次代の若手演劇人を積極的に輩出する一つの大きな機関としての可能性を広げる役割を担っていると考えられる。

## 4. 公演を通し浮き出た問題点

第4章では前章で挙げた仮説に対し、問題、課題であると私が実際感じた点を公演ごとに述べることにする。

### 4-1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演 (1) アーツアカデミー研修生

2013年5月下旬から東京芸術劇場での研修を開始した我々アーツアカデミー生にとって、この OUDS 来日公演はまさに公演制作研修の第一弾とも言える。すでに公演の為の OUDS、共同プロデューサーであるセルマ・ホルト氏、東京芸術劇場の三者間での契約は済んでいたた

め、我々研修生の主な業務は、まず OUDS のメンバーとコンタクトを取り、具体的なスケジュールの確認や必要書類の催促を行うこと、広報戦略を考え、必要物（チラシ、プレスリリース類）を作成するところからスタートした。また、時期に合わせてダイレクトメール・招待状等の発送や OUDS メンバー来日に係るバスやホテルとの連絡調整なども行った。そしてもちろん、彼らが劇場入りしてから現場対応も担当していた。このように、企画段階からというわけにはいかなかったが、この OUDS 来日公演の担当を通して、海外招聘に係る必要事項やその時期、また海外招聘公演のみならず、公演制作のおおよその動きを知ることができたと考える。敢えて問題点を挙げるとするならば、この OUDS 来日公演の企画の存在やコンセプトそのものに対して外の目線から掘り下げる機会が少なかったことが挙げられると考える。

## (2) 学生ボランティアについて

第3章第1節第2項において述べたように、例年募集していた学生ボランティアについて、今年是我々のような実践的な人材育成プログラムを行う研修生がいる中で、どのような位置づけで捉えるのか、OUDS 担当の研修生同士で何度も話し合い、ときには指導担当を交え、話し合いの場が持たれた。

過去の公演に関わるデータを遡ると、OUDS 来日公演の際には学生インターンまたはボランティアを採用していたことがわかる。その年度により、おそらく立場や関わりの度合いの違いはあるが、制作補助チーム、字幕作成チーム、技術補助チームといった主な業務内容に関しては大きく変更はないようであった。今年、我々研修生が公演の実務のほとんどを实践として担うため、この学生ボランティアにどのような仕事のサポートに当たってもらうか、位置づけを含め、再度考慮が必要であった。

学生ボランティアのうち制作補助チーム、字幕作成チームの募集は、例年、関東近郊の大学生を中心とした Model Production（東京学生英語劇連盟。以下、MP とする）に対しのみ、行われていた。この団体は毎年5月頃、英語劇の上演を行っていることもあり、参加者に対し一定以上の英語能力が期待できること、また舞台芸術への興味・関心、そして少しの知識があるであろうことが想定できるからである。今年も、例年にならい MP に募集を呼びかけることとなった。業務内容については、例年と変わらない内容となったが、今年、演劇に対し少しでも興味がある人間の関心を引けるように、募集文面で「国際交流」というトピックには触れず、募集条件の2番目に「舞台芸術に興味関心があるもの」という記載をした。我々は、学生ボランティ

アを募集する目的として、学生に対し、例年の「国際交流」メインというイメージよりも演劇により興味・関心を持つきっかけや、今後劇場に足を運びやすくなるような機会になればと目論んでいた。募集の結果、今年、制作補助として4名の参加が決定した。しかし、字幕作成には人員が集まらなかった。OUDS 担当の研修生の知り合いに個別に相談をし、字幕作成として2名の参加が決定した。また、技術補助チームには、劇場近くにある舞台芸術の専門学校・舞台芸術学院に呼びかけ、11名の学生の参加があった。ちなみに学生ボランティア全体で考えると、17名中15名が女子学生であり、男子学生は技術補助の2名のみの参加となった。

彼女たちボランティアの活動を見ていて私の予想と違ったことがあった。それは、演劇・劇場に興味関心を持つきっかけとなればと思っていたが、実際は「劇場の現場で働くこと」というよりも「社会で働く」ということを見ることができたということ自体が大きい印象である。また、当然であるが「国際交流」の方が彼女達の活動が中心となったことであったように思う。以上のことから、今年の学生ボランティアに関して言えば、次代の演劇を担う専門人材育成という部分はどうしても薄れてしまうと考える。

## (3) オックスフォード大学演劇協会 (OUDS)

OUDS 来日公演において、まさに主役の OUDS であるが、彼らは日本という異国で非常に積極的に活動を行っていた印象だ。来日した翌日に開催された舞台芸術学院（以下、舞芸とする）におけるワークショップから帰国にいたるまで、一つのカンパニーとして積極的に活動に取り組んでいた。

まず、スタッフメンバーは操作や仕込みのために、プロの劇場のスタッフとの直接的な関わりが必要であった。キャストメンバーにとっては異文化に囲まれた環境、しかも普段とは異なる観客に囲まれてのパフォーマンスには、また違うプレッシャーが存在していると考えられる。

この二つの点から OUDS 本体に対する専門的な人材育成は担っていると言える。また、前項の学生ボランティアでも述べているように国際交流もさかに行われていた。

しかし、その一方で、次代の若手演劇人間の交流と言える時間は少ないと私は感じた。メンバー来日の翌日に舞芸で行われたワークショップ（OUDS からは演出1名と役者の2名が赴き、舞芸の学生を対象に OUDS で実際に行っているウォームアップなどを中心に行われた）はまさに次代の若手演劇人の交流であったように思うが、時間にしてわずか2時間程度であり、OUDS が日頃どのような身体や呼吸の訓練をしているかといった紹介であった印象であ



る。ボランティアとの関わりは「次代の演劇人」という印象は薄い。この点に関して、今後はより発展した人材育成交流が望めると考える。

#### 4-2. 演劇系大学共同制作 Vol.1『わが町』公演

今節では、『わが町』公演との関わりを通して問題、課題であると感じた点について述べることにする。2013年9月上旬の上演に向けて、本格的に始動した頃、私はこの公演に関わることとなった。関わり初めた頃は、東京芸術劇場はあくまで共催公演ということもあり、何度か理事会、実行委員会に同席させていただく程度の関与であった。この時点では、学生との関わりはほとんどなく、上演のための資金面や運営面をどうしていくのかという理事会や実行委員会等における各大学の教員間の話し合いに同席することが中心であった。この公演と本格的な関わりを持ったのは団体が劇場入りしてから、つまり初日3日前からであった。

##### (1) 専門教育を受ける学生たち

参加大学の中には、学内公演時に役者・スタッフを兼任する大学もあったが、本公演においては、兼任ではなくキャストはキャストのみ、スタッフはスタッフのみの仕事を行う専任で行われた。

##### ア. スタッフとして参加した学生たち

劇場入りの日、つまりは仕込み初日ということだが、スタッフの学生たちは授業や実習で学内の公演には慣れているものの、それぞれ緊張の面持ちで非常に真剣に作業に取り組んでいた。作業全体の流れとしては、劇場の技術スタッフがついていることもあり、比較的スムーズに進んでいた。

スタッフの学生たちの中で問題であったと考えられることは、各大学により各部署やプランナー、チーフと言った立場の役割分担が異なる上に、その擦り合わせが上手くいかなかった点が挙げられる。今回、公演中から公演終了後にかけて、各部署の学生に行ったヒアリング調査によれば、この原因が多大学によるカンパニーであるからというよりも、各部署についたアドバイザーの存在が大きい印象である。それぞれ専門の教員が指導・サポートにあたる名目で各部署に配置されていたが、例えばアドバイザーの教員がA大学であった場合、そこのスタッフチーフの学生もA大学の学生というケースがほとんどであった。活動時期や作業効率を考えてもそうなるのは仕方ないことも言える。しかし、照明はA大学流、音響はB大学流、舞台美術はC大学流、と複数の考え方ややり方が存在する中で、それらを擦り合わせるフォローが足りなかったように感じる。特に、スタッフの取りまとめの仕事を担当する舞台監督や制作に属する学生がこの問題点に直面していた。私はこ

の原因の一つとして、実際の公演に対する準備期間の短さが指摘できると考えている。スタッフの実際の準備期間は2ヶ月程度であったと言う。「2ヶ月」という期間は、演劇公演の実働準備期間として決して短いものではないと考える。しかし、この『わが町』公演に関して言えば、公演を支えるあらゆる部署の人間が大学という機関に属し、日々の授業や仕事と並行して準備に当たる。しかも異なる大学機関の集合体だ。彼らにとって、この『わが町』公演の制作にはあまりにも準備期間が短く、話し合いやフォローのための時間も満足に取れていない状況であった。

##### イ. キャストとして参加した学生たち

先にも触れたように、本公演においてキャストとして参加する学生たちは、全員キャストにのみ専念するかたちを取っていた。そのため、仕込み時もほとんど劇場に足を踏み入れることはなく、東京芸術劇場地下2階のリハーサルルームで稽古に当たっていた。

私がキャストたちと明確な接点を持ったのは、仕込みが完了し、舞台稽古やゲネプロ直前になってからであった。それまでも顔合わせやワークショップなどで何度か様子を見ていたが、稽古開始前の7月下旬に行われたワークショップの頃と比べると、キャスト陣の交流はできていた印象である。キャスト陣にも20名中5名ほど今回の公演についてヒアリング調査を行ったが、もともと参加経緯の中に多大学での共同制作であるという点にきっかけがあると発言する学生がほとんどであった。ただ、5つの演劇の実技教育を担う大学の集合体であるという点が彼らを惹き付けた、というよりは、同世代との交流がしたかった、また、できてよかった、という意見が多く見受けられた。これは、彼らの日常的な「自分の大学で公演があるから、他の大学の公演には観劇に行けないことが多い」ということも起因している。ヒアリング調査ではなく、彼らとの雑談を通して知ったことだが、大学によるところもあるが、基本的に年間を通して、学内公演やカリキュラムでの公演でほぼスケジュールが埋まっていることが多いのだという。しかも、学年が上がるにつれ、重要なポジションにつくことが多く、稽古も可能な限り長時間かつ日常的に行われるため、他大学の公演には足を運べなくなるケースがほとんどなのだと言う。そんな中で本公演は、他大学の同世代の人間たちと交流を深めながら、公演ができるという点で魅力的に映ったのだろう。また、少ない意見ではあったが、『わが町』という戯曲に惹かれて参加した学生や「演出が桐山先生である」と言ったことも参加の動機となったと話す。

本公演については、OUDS 来日公演時同様にゲネプロから公演最終日まで現場についていたのだが、キャスト陣

に関して言えば個々人の意識の差というものが目に見えてはっきりしていたように思う。第3章第2節第1項でも述べているが、私は当初、本公演にはお互い何を学び、今後どうしていきたいかなどの意見交換など演劇的交流がさかに行われるのではないかと考えていたが、そういったことが活発に行われた印象はヒアリングを通して見受けられなかった。ただ、公演を通し、個人の「意識の差」がはっきりしたようだ。この公演が授業扱いであった大学もあり、単位のために参加していた学生にはモチベーションの低い者も見受けられたとの意見もあった。

私にとって、ヒアリングの中で「意識の差」という言葉が何度も聞かれたのは印象的であった。この演劇の実技教育を担っている大学の集まりというカンパニー内において、このような「意識の差」というものは専門的に実技を学ぶ以前の問題のように思えてならない。劇場に入ってから、本番直前、本番中に至るまで仮にもプロを目指している次代の若手演劇人とは思えない行動が見受けられたのも事実である。しかし、このような現状になっているのは大学入学の環境にもよるのだと言う。現在の大学入試において、自分の将来や大学で学べることよりも、どの受験内容であれば大学に受かるかを優先する学生が少なくない。そしてこの状況は芸術を学ぶ大学にも見受けられるのだという。さらに、大学で専門的に演劇を学んでいたとしても、仕事としてやっていきたいと考えている学生はわずかとのことである。このような現状を踏まえた上で、劇場として今後この演大連に対しどのようなアプローチが考えられるか、第5章で詳しく述べることにする。

## (2) 専門教育を担う教員たち

### A. 実行委員会

第3章第2節でも触れたように、演大連は『わが町』公演に対し、連盟内の教員により実行委員会を組織した。この委員会は実際に劇場とのやり取りや公演日にシアターイースト内ロビーに各大学のPR展示の作成等を行っていた。

公演の時期が近づくにつれて、施設利用、上演に際し、書類等のやり取りが行われるようになった。劇場と劇場を借用する団体として、いわば取引相手として書類等のやり取りが行われるようになったとき、劇場側から窓口の人間に一度申し伝えたことに対し、別の人間から同じ問合せが来たり、組織間で共有しておかなければならない施設利用(例えばリハーサル室をいくつ使うのか)に関して、劇場側に問合せがあったりと同じ組織内で起こりうる問題としておかしなことが多発していた。どこの誰が何を担当しているか、また組織の窓口として機能しているのはどこなのか全体での周知の不足が目立った。そしてそれは基本的な

組織作りの未熟さが原因と考えられる。

また、学生から寄せられた意見の中には実行委員会という存在が周知されていなかったということが見受けられる。一、二度顔合わせや下見の際に見かけたことはあっても、公演期間中にずっと劇場に入出入りしている教員たちに対し認識できていない様子の学生もいた。

### イ. アドバイザー

実行委員会よりも、「先生」として学生たちに存在が認識されていたのは各部署においてスタッフに対し直接指導に当たっていたアドバイザーと呼ばれる教員たちである。このアドバイザーと学生の距離感は、双方にとっての悩みの種となる部分が多かったようだ。第4章第2節第1項でも述べたように、学生間よりも教員同士や他大学の学生に対する遠慮があったとする意見が多かったのは事実である。また、反省会では教員側からもそのような意見が述べられた。

加えて、どこまでを学生に任せ、教員は何を指導するのか部署によりムラがあった。この『わが町』公演は実践を通し、「考える」ということが重要であると私は認識しているが、果たして学生たちは「考える」ことができたのか疑問に感じざるをえない。

また、反省会等の教員の発言を考慮すると、教員も多忙であり、現場につく時間が取れなかったということが学生に対し積極的に関わられなかった原因であると考えられるが、やはりこの点においても実働期間の短さが指摘できると考えられる。

## 5. 公共劇場としてのアプローチ

### 5-1. オックスフォード大学演劇協会(OUDS) 来日公演

前章において、公演を通しOUDS来日公演の人材育成としての課題点を3つの点から指摘したが、ここでは全体として課題点に対し、どのようなアプローチが考えられるか述べるとする。

#### (1) 専門性の確保

OUDS来日公演において、今後強化すべき点が人材育成の「専門性」の確保であると考えられる。もともと、「演劇」において表舞台に立つ俳優・女優に憧れや興味を抱く人間は多くても制作や裏方に興味を持つ人間は絶対数として少ないだろう。我々研修生のような人間がこの公演に携わることは、専門的人材育成と言える。しかし、学生ボランティアという立場に対し、もう少し高い専門性を加えることも可能ではないだろうか。

例えば、公演の宣伝に関してFacebookやTwitterなど

SNSを使った実践的な取り組みを任せることで、この公演とより深く関われると考える。また、前章でも触れた OUDS メンバーによる舞台芸術学院でのワークショップの発展もこの公演の専門性の確保に繋がると考える。ワークショップを通じた国際交流が可能であると同時に、イギリスと日本における演劇の共通点や相違点を次代の演劇人の可能性を持つ彼らが体感できる場となりうると考える。

## (2) 国際的な演劇人の育成

また、この公演の特色として発展していくことが望ましいのは「国際的な演劇人」の育成ではないだろうか。海外招聘作品ということもあり、招聘する側にとってもされる側にとっても、「国際性」は意識せざるを得ない。また、このような公演を通し、これからの演劇の発展の中に「国際性」が望まれることが経験をもって理解することができる。そしてこの理解が相互的に行われていくことがこの OUDS 来日公演のより発展した「人材育成」となると考える。これはあくまで私が公演を通して感じたことだが、OUDS メンバーにとって学生ボランティアや研修生の存在は、あくまで公演のサポートメンバーに過ぎないような印象だったのではないか。OUDS 側にもう少しこの公演が「人材育成」プログラムという認識の理解を求めることが必要であると考え。そして、ボランティアとの演劇的な接点や意見交換の場を増やすことで日英間の若手演劇人の育成と交流が期待できると考える。

公演制作の傍ら新たなワークショップや意見交換の場を設けることは、時間の制約や OUDS 側の都合もあるため、難しいかもしれないが、今後取り組む価値はあると考える。

## 5-2. 演劇系大学共同制作 Vol.1 『わが町』

前章において学生、教員という立場から『わが町』公演の課題点を指摘した。ここでは、その課題点に対してどのような劇場側のアプローチが考えられるか述べることにする。

### (1) 東京演劇大学連盟に対する提案

この東京演劇大学連盟の共同制作という試みは、次代の若手演劇人の実践の育成という非常に重要な役割を担っていると考える。大学内での公演経験では学習できない、学生たちにとって現実的な将来を考える貴重な機会であった。しかし、前章で指摘したように、演大連という組織にとって、劇場という学外機関での共同的な公演制作は急ぎすぎたのではないだろうか。もちろん、演劇を専門的に学ぶ者たちの集合体であるならば公演制作を行うことは当たり前のことであるように思う。しかし、この演大連という

組織においては、情報共有のミスや連携不足、また日常的に「公演を行う」ということが当たり前であるからかこの作品、試み自体がなぜこの場で行われているかということに対しても特に疑問を持つ様子は見受けられなかった。

また、連盟本来のねらいとして挙げられている「舞台芸術創造の基礎体系構築」に繋がる各大学の指導内容に関して、今回の公演と公演までの準備期間を通し、疑問を抱く結果となった。ヒアリングの際に「大学も養成所化している」との意見も寄せられたのだが、ダンスや歌唱など技術的な授業は多く開講されているが、舞台での立ち方や俳優としての基礎を学べる授業は少ないのだという。劇場側は演大連に対し、一つの公演のみのサポートではなく、より専門的・長期的視点で組織全体に対する提案や働きかけをどのような形で行っていくのか考慮しなければならないだろう。そのためにも演大連に対し、組織としてどのような人材を育成するビジョンを持っているのか、専門的な立場として意見交換の場を持つことは再度必要だと考える。

### (2) 演劇教育のサポート

上記で指摘した今後の提案として、演大連に対し、指導を行える専門的な人材の提供ということが挙げられる。前章でも少し触れたが、今回この公演の他にイラン・レイシェル氏<sup>2</sup>によるワークショップが行われた。受講する前は一つの異なる演劇の技法と思っていたが、「演劇」の根底にある難しさや面白さに初めて触れたという意見も寄せられた。前項でも述べたように、現在、演劇の実技教育を担う大学は、演劇や表現の根本を学び、考える場所ではなくなってきているのかもしれない。このような現状の中で、演劇本来の難しさ、面白さを提供できる専門的な人材をワークショップという形を通して提供することは学生にとって非常に有益となるだろう。今回、ワークショップで得た身体の使い方やリラックス法はウォームアップや稽古の合間に積極的に取り入れているとの意見もあった。大学のカリキュラムではカバーできていない部分を今回のようなワークショップによって補い、次代の演劇人である学生たちにより「演劇」を深く知る機会の提供ができるのではないだろうか。その人材の選定に対し専門家としての劇場の意見は重要であると考え。

### (3) 組織としてのミッションの明確化

演大連が一つの組織として明確なミッションを持った上で取り組みが行われることで、社会的かつ演劇的に充実したものとなると私は考えている。設立の目的には、

1. 演劇大学における演劇の実技教育および舞台芸術創造の



体系化構築をめざし、共同制作公演を実施するなど、実践的な舞台創作の機会を共有する。

2. 演劇実技教育の交流と共同研究を行う。
3. 次代を担う舞台芸術・演劇関係者の育成に寄与し舞台芸術分野の推進と発展に貢献していくため、演劇大学と公共文化施設との連携を計る。
4. 公共文化施設または関係機関と実践的交流を深めることによって、演劇大学の教育力また人材育成力を広く社会に還元する。
5. 実践的活動を通して海外の演劇大学との交流を模索する。

が挙げられている。ここで私が指摘したいのは、活動の中心となる学生たちについて、どのような人材の育成に努めるのかという点について言及されていないことである。大学のカリキュラム内において日頃から人材育成に取り組んでいるため、この演大連を専門人材を現場へとつなげる発展的取り組みと捉え、改めて設立目的には掲示されなかったかもしれない。しかし、実際の公演を通し、大学側がどのような人材の育成を目標にしているのか、またそのためにはどのような取り組みをしていくのか、再度振り返る必要があるように思う。

劇場側は、演大連に対し公演制作運営だけでなく、ワークショップや座学講座等の年間を通したプログラムの実施を提案してみてもどうか。もちろん今回のような外部公演という取り組みだけでも、なぜ自分達の公演を大学の「外」で行うのか、「演劇」や「公演」という存在そのものを捉える非常に貴重な機会となるだろう。しかし、小規模でも長期的に連携を試みることで、大学間において、よりスムーズな連携（大学間でのやり取りや金銭面等）が取れるようになるとも考えられる。

いずれにせよ、演大連が今年のような年一回の公演制作と年度末のシンポジウムの開催に留まるといった事態は避けるべきであると考えている。今後どのような人材を演大連が育成しようとしているのか、劇場として積極的に演大連に意見を求めることから演大連の組織としてのミッションの明確化は始まるのではないだろうか。

## 6. まとめ

この「人材育成としての演劇公演」というテーマが課せられたとき、まずはこの二つの異なる公演にどのような人材育成の要素があり、どうしたら他の事業や他館のプログラムになりうるか、モデルケースを抽出することが課題と考えていた。しかし、実際の現場を経験し、やはりこの公演は東京都にある東京芸術劇場での事業だからこそ存在していると感じ、細かいことであるが、各プログラムに対し

具体的な改善点を挙げるのが望ましいという結論にいたった。

二つの公演を通し、一口に「人材育成としての演劇公演」と言っても、対象や内容で方向性は異なることを体感した。理想論を述べれば、各プログラムが育成の対象である参加者により能動的に行われることであり、一つ一つが単独で動くのではなく、連携し、双方向的な交流や学習がさかんに行われることであるように思う。しかし、現状においてまだそこにいたる状況とは言えない。このような現状に対し、公立文化施設である劇場が専門の立場として、次代の若手演劇人たちをどのように牽引していくか重要な役割を担っていくと考える。

## 参考文献

- ◆ 社団法人全国公立文化施設協会（2009）「劇場ホール関係調査等委員会報告書 公立文化施設におけるアートマネジメント人材育成のあり方について」
- ◆ 中川真（2011）「これからのアートマネジメント ソーシャル・シェアへの道」フィルムアート社
- ◆ ジョアン・シェフ・バーンスタイン著 山本章子訳「芸術の売り方—劇場を満員にするマーケティング」英治出版
- ◆ 文化庁ホームページ  
([http://www.bunka.go.jp/bunka\\_gyousei/hourei/ongaku\\_houritsu.html](http://www.bunka.go.jp/bunka_gyousei/hourei/ongaku_houritsu.html)) 2013/9/13 取得
- ◆ 文化庁 / 文化庁月報 / 連載 芸術文化に関する人材育成  
([http://www.bunka.go.jp/publish/bunkachou\\_geppou/2013\\_03/series\\_13/series\\_13.html](http://www.bunka.go.jp/publish/bunkachou_geppou/2013_03/series_13/series_13.html)) 2013/9/15 取得
- ◆ 東京演劇大学連盟ホームページ (<http://endairen.net/>) 2013/9/17 取得
- ◆ エデュバ芸能・マスコミ進路 ガンバレ!東京演劇大学連盟  
(<http://www.edu-pa.net/contents/academy/index.html>) 2013/9/17 取得

## 注

- 1:文化庁より、平成24年6月24日施行された劇場・音楽堂・文化ホールなどの機能を活性化し、音楽・舞踊・演劇などの水準の向上と振興を図るために制定された法律。
- 2:英国王立演劇アカデミー（RADA）で20年以上にわたり講師を務めたあと、現在ロンドン・インターナショナル・スクール・オブ・パフォーミングアーツ（LISPA）講師を務める。アレクサンダー・テクニークの手法により数々の作品でムーブメント指導を行う。

# 公共劇場としてのホール運営について

長期コース・演劇分野 研修生

黒田 忍

## 実務研修概要

### ■実務研修を行った事業

貸館（プレイハウス・シアターイースト・シアターウエスト）業務

### ■実務研修にあたっての課題

「公共劇場におけるホール運営について」

#### 事業の概要

1. 貸館（プレイハウス・シアターイースト・シアターウエスト）業務

期間 平成 25 年 9 月 22 日（日）～12 月 25 日（日）

担当施設 東京芸術劇場 プレイハウス・シアターイースト・シアターウエスト

#### 2. 担当施設概要

(1)プレイハウス：座席数 834 席＋立席 90 車椅子席 7 席（演劇・歌劇・舞踊ホール）

約 60 人規模のオーケストラ・ピットが設けてあるほか、主舞台は 4 つの迫りを持ち、また、主舞台の左右には側舞台があり、廻り舞台が組み込まれた上手側舞台は、中央に向かってスライドする。演劇・舞踊等の公演に適している。

(2)シアターイースト：座席数 272～324 席（レイアウト可変）（演劇・舞踊ホール）

あらかじめ固定されたステージはなく、東立て方式の組床になっており、エンドステージ、スラストステージ、センターステージなど自在な舞台形式の公演が可能で、伝統的な舞台様式にとらわれない演劇・パフォーマンス・ミニコンサートなどに適する。

(3)シアターウエスト：座席数 195～257 席（レイアウト可変）（演劇・舞踊ホール）

シアターイーストと異なりプロセニウム（額縁舞台）の

ステージであり、また、3 分割の迫りのある張出しステージ（スラストステージ）も可能である。

#### 担当した業務

ホール使用承認起案作成、変更申請承認起案作成、後納申請、ホール料・附属設備使用料支払い時処理、公演確認書送付、劇場 HP 用情報入力、公演前下見・打合せ同席、入館時・退館時対応、公演時現場対応（東京都高校演劇祭）、カルトス入力（附属設備使用、公演集客数）、公演概要書及び事前説明書（提携団体宛）作成、平成 25 年度提携団体宛アンケート作成、シアターイースト・ウエスト備品確認・表訂正、ポスター貼替え

## 1. はじめに

アーツアカデミー研修の第 2 期目として、今回は「公共劇場におけるホール運営について」というテーマのもと、東京芸術劇場の有する 4 つのホールのうち、プレイハウス、シアターイースト（小ホール 1）、シアターウエスト（小ホール 2）の 3 つのホールの貸館業務を中心とした実務研修を行った。本テーマに取り組み始めた際には、稼働率などのデータをもとに開館から約 20 年経過した現在の東京芸術劇場が抱える問題点を指摘することを考えた。しかし、ここ最近の稼働率を例に挙げると、3 ホールともすべて 90% 以上で維持されており、数値上問題点を指摘できるとは言えない。つまり、データ上問題点と指摘できるほどの数値は見あたらなかった、というのが正直なところである。

しかし、稼働率などの数値的データが結果としてよかつたとしても、実際に問題がないとは言いきれないことも事実である（稼働率などの数値データについては第 3 章以降から具体的に触れていくとする。）。)

本論文においては、稼働率だけでなく、これまでのラインナップでもある各ホールの貸し出し状況を具体的に掘り下げることで、仮定ではあるが、これまでの東京芸



術劇場の社会的な位置づけを理解し、「公共劇場」としての東京芸術劇場が今後どのようなホール運営を行っていくことが望ましいか筆者の意見を明らかにすることを目的とする。

## 2. 「公共劇場」について

本章では、具体的に東京芸術劇場の事例について述べる前に、本論のタイトルにも含まれている「公共劇場」という概念についての見解を明確にすることとする

### 2-1. 「公共性」

そもそも「公共性 (public) とは」という点から整理していくとする。齊藤純一によると「公共性」は、以下の3つの意味に整理できると述べている。

1. 国家に関係する公的な (official) もの…公共事業、公的資金、公教育など
2. 特定の誰かにではなく、すべての人びとに関する共通のもの (common) …公共の福祉、公益、公共心など
3. 誰に対しても開かれている (open) …公然、情報公開、公開など

加えて、伊藤裕夫は『公共劇場の10年』(2010年、美学出版)の中で、パブリックという概念について「もともと『誰に対しても開かれている』という意味であったものが、『すべての人びとに関する共通のもの』という共同体原理に展開していったこと」、そしてそれが「(西洋)舞台芸術の発祥地でもある古代ギリシア・ローマ社会で形成された点」が重要であると指摘している(公共劇場の10年,2010,p14)。もともとは「誰にたいしても開かれている」という意味であったものが、古代ギリシア・ローマの都市国家において、共和国形成等の歴史を経て「国家に関係する公的なもの」という意味合いを強く持つようになっていたのだと言う。古代の都市共同体において、共同体構成員(市民)すべてに開かれている社会が、構成員共通の関心事という形で、構成員に対して共通性を一定範囲内に制限

していくようになり「公共性をめぐる内部紛争が生じるようになったといえる」としている。さらに伊藤はこの「公共性」の持つ「公開性」と「共通性」の差についても言及している。現代社会においては、公共性の「『公開性』自体が、『誰に対しても(すべての人に)』開かれているということではなく、『特定の誰かにではなく(不特定多数の人に)』開かれているというように捉えられている」と指摘している。つまり、これまでの公共性については、ある意味対象が限られているという前提であり、全ての対象に開かれている公開性ではない、ということであると言える。

### 2-2. 公共劇場が持つ公共性

また、同書において伊藤は公共劇場における公共性は二つに分類できると述べている。第一に舞台芸術そのものが持つ公共性、第二に舞台芸術へのアクセス面における公共性である。前者における公共性とは、純粋な舞台芸術創造の持つ普遍性の一機能であると言えるだろう。また、後者においては舞台芸術創造の成果を広く現代社会が享受できるという公共性であると考えられる。近年、後者の舞台芸術へのアクセス面における公共性については様々な現場で議論されている印象であるが、この舞台芸術のアクセス面における公共性についてはあくまで必要条件であり、十分条件ではないと考える。それは、舞台芸術自体の公共性が舞台芸術へのアクセス面における公共性に先立つものであると考えるからである。「公的機関が財政措置を講じてアクセスを保障するのは、アクセスの対象に公共性があるとされているからである」とも伊藤は述べている。つまり、そもそも前提として、舞台芸術(=劇場)そのものの公共性の存在が非常に重要となると考えられる。

## 3. 東京芸術劇場

さて、第3章では実際に東京芸術劇場におけるデータをもとに分析していくとする。

下記の表は、年報や公式ホームページにも掲載されている、これまでの東京芸術劇場の沿革である。

昭和44(1969)年5月	学芸大学附属豊島小学校跡地を国から取得(11,036.42)する。指定用途は、文化体育施設
昭和45(1970)年10月	施設建設用地を子どもの遊び場として豊島区に管理委託し開放する。
昭和47(1972)年11月	東京都総合芸術文化施設建設懇談会設置
昭和49(1974)年3月	指定用途を文化体育施設から芸術文化施設に変更承認
昭和52(1977)年5月	東京都総合芸術文化施設建設懇談会の報告を受ける。
昭和53(1978)年3月	国から土地を追加取得(3,981.22)
昭和55(1980)年11月	東京都総合芸術文化施設建設懇談会を再設置する。

昭和 57(1982)年 1 月	東京都総合芸術文化施設の基本構想について報告を受ける。
昭和 57(1982)年 12 月	「東京都長期計画」において事業化する旨発表
昭和 58(1983)年 8 月	東京都芸術文化施設建設経営調査委員会設置
昭和 59(1984)年 3 月	東京都芸術文化施設建設経営調査委員会報告
昭和 60(1985)年 3 月	基本設計委託(設計者 芦原義信)
昭和 61(1986)年 4 月	実施設計委託
昭和 62(1987)年 7 月	建設工事着工(工事施工者 大成建設 JV)
平成 2(1990)年 8 月	建設工事竣工
平成 2(1990)年 10 月	開館
平成 3(1991)年 5 月	パイプオルガン完成(製作者 マルク・ガルニエ)
平成 3(1991)年 5 月	初代館長 遠山一行就任
平成 5(1993)年 4 月	2代館長 小田島雄志就任
平成 14(2002)年 4 月	東京都教育庁から東京都生活文化局へ移管
平成 14(2002)年 4 月	(財)東京都歴史文化財団が管理委託開始
平成 18(2006)年 4 月	指定管理者として(財)東京都歴史文化財団が運営開始
平成 19(2007)年 11 月	3代館長 福地茂雄就任
平成 21(2009)年 7 月	初代芸術監督 野田秀樹就任
平成 23(2011)年 4 月	改修工事着工
平成 24(2012)年 6 月	改修工事竣工予定
平成 24(2012)年 9 月	リニューアルオープン

表1 東京芸術劇場の沿革

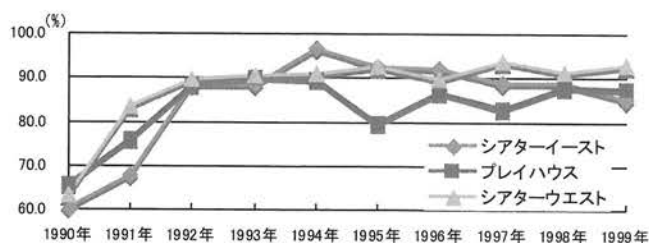
### 3-1. 1990年代

東京芸術劇場は東京都が都民のための音楽・演劇・歌劇・舞踊等の芸術文化の振興とその国際交流を図るため、東京文化会館（昭和36年開館）に続く芸術文化の施設として、1990（平成2）年10月に豊島区池袋西口前に誕生した。そしてこの目的を達成するために以下の4つの事業を行うことを掲げている。

- 1 施設の利用に関すること。
- 2 音楽・演劇・歌劇・舞踊等の芸術文化の振興に関すること。
- 3 音楽・演劇関係資料の収集・整理・展示及び利用に関すること。
- 4 1から3までに掲げるもののほか、目的を達成するために必要な事業

（東京芸術劇場年報2012,p.1）

1990年に開館した東京芸術劇場は、当初、施設の貸し出しを中心としたいわゆる「貸し館」として機能していた。要覧（1991～1999）を参照すると、各ホールの90年代の使用率の推移はグラフ1となる。



グラフ1 1990年代における東京芸術劇場の各ホール使用率の推移

グラフ1より、開館初年こそ3ホール全ての使用率が70%を下回っているものの、その後わずか2年で3ホールの使用率は全て約90%まで上昇している。

また、要覧に掲載されている月別催物案内を参照すると、各ホールにおけるラインナップの違いやその変化が見受けられる。過去の要覧の月別催物案内を参考に、過去の3ホールにおける様々な演目を8種類に分別し、その分布を見ていく。分別は演劇、ミュージカル、舞踊・ダンス、伝統芸能、オペラ、コンサート、演奏会・発表会、の8種類とする。主に公演名と主催団体からその内容を分類するため、(インターネットでの調査も含むが)ある程度誤差が生じる可能性があることを留意事項として述べておく。

	プレイハウス		シアターイースト		シアターウエスト	
	使用用途	演目数	使用用途	演目数	使用用途	演目数
1991年 1月～3月	演劇	1	演劇	7	演劇	4
	ミュージカル	1	ミュージカル	0	ミュージカル	0
	舞踊・ダンス	1	舞踊・ダンス	1	舞踊・ダンス	0
	古典・伝統芸能	4	古典・伝統芸能	3	古典・伝統芸能	0
	オペラ	1	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	2	コンサート	3	コンサート	5
	演奏会・発表会	0	演奏会・発表会	3	演奏会・発表会	4
	その他	1	その他	4	その他	10
1992年度	演劇	14	演劇	18	演劇	14
	ミュージカル	5	ミュージカル	1	ミュージカル	0
	舞踊・ダンス	8	舞踊・ダンス	9	舞踊・ダンス	5
	古典・伝統芸能	7	古典・伝統芸能	33	古典・伝統芸能	8
	オペラ	3	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	7	コンサート	3	コンサート	59
	演奏会・発表会	1	演奏会・発表会	11	演奏会・発表会	26
	その他	2	その他	12	その他	25
1993年度	演劇	8	演劇	24	演劇	29
	ミュージカル	6	ミュージカル	1	ミュージカル	2
	舞踊・ダンス	6	舞踊・ダンス	4	舞踊・ダンス	3
	古典・伝統芸能	7	古典・伝統芸能	7	古典・伝統芸能	37
	オペラ	3	オペラ	2	オペラ	0
	コンサート	3	コンサート	46	コンサート	2
	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	18	演奏会・発表会	9
	その他	4	その他	20	その他	10
1994年度	演劇	12	演劇	27	演劇	32
	ミュージカル	12	ミュージカル	3	ミュージカル	1
	舞踊・ダンス	7	舞踊・ダンス	13	舞踊・ダンス	6
	古典・伝統芸能	2	古典・伝統芸能	2	古典・伝統芸能	28
	オペラ	1	オペラ	2	オペラ	0
	コンサート	2	コンサート	47	コンサート	1
	演奏会・発表会	3	演奏会・発表会	27	演奏会・発表会	2
	その他	0	その他	19	その他	9
1995年度	演劇	12	演劇	35	演劇	33
	ミュージカル	8	ミュージカル	2	ミュージカル	4
	舞踊・ダンス	8	舞踊・ダンス	5	舞踊・ダンス	5
	古典・伝統芸能	3	古典・伝統芸能	0	古典・伝統芸能	32
	オペラ	2	オペラ	1	オペラ	0
	コンサート	3	コンサート	27	コンサート	1
	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	14	演奏会・発表会	4
	その他	3	その他	12	その他	8
1996年度	演劇	13	演劇	27	演劇	42
	ミュージカル	7	ミュージカル	5	ミュージカル	1
	舞踊・ダンス	10	舞踊・ダンス	8	舞踊・ダンス	2
	古典・伝統芸能	1	古典・伝統芸能	0	古典・伝統芸能	24
	オペラ	3	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	7	コンサート	17	コンサート	0
	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	16	演奏会・発表会	5
	その他	3	その他	11	その他	8
1997年度	演劇	12	演劇	35	演劇	28
	ミュージカル	5	ミュージカル	5	ミュージカル	4
	舞踊・ダンス	6	舞踊・ダンス	6	舞踊・ダンス	6
	古典・伝統芸能	4	古典・伝統芸能	0	古典・伝統芸能	27
	オペラ	2	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	0	コンサート	17	コンサート	0
	演奏会・発表会	3	演奏会・発表会	13	演奏会・発表会	8
	その他	4	その他	18	その他	10

1998年度	演劇	10	演劇	32	演劇	38
	ミュージカル	11	ミュージカル	4	ミュージカル	3
	舞踊・ダンス	12	舞踊・ダンス	7	舞踊・ダンス	1
	古典・伝統芸能	9	古典・伝統芸能	4	古典・伝統芸能	29
	オペラ	0	オペラ	0	オペラ	1
	コンサート	4	コンサート	17	コンサート	1
	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	9	演奏会・発表会	6
	その他	5	その他	14	その他	9
1999年度	演劇	9	演劇	27	演劇	34
	ミュージカル	11	ミュージカル	2	ミュージカル	1
	舞踊・ダンス	11	舞踊・ダンス	8	舞踊・ダンス	7
	古典・伝統芸能	3	古典・伝統芸能	1	古典・伝統芸能	27
	オペラ	1	オペラ	1	オペラ	0
	コンサート	0	コンサート	25	コンサート	2
	演奏会・発表会	3	演奏会・発表会	15	演奏会・発表会	11
	その他	1	その他	13	その他	9

表2 1990年代における3ホールの演目分類の分布

上記の表2を参考にすると、開館当初のプレイハウスではミュージカルや舞踊のほか、オペラやコンサートなども開かれていたことがわかる。シアターイーストでは演劇公演のほか、ピアノの発表会やコンサートなど音楽を中心とした公演が多く、シアターウエストでは突出して演劇公演や落語が比較的多く見受けられた。開館から3年経過した1995（平成5）年頃には、プレイハウスにおける使用率は一次低下するものの、1996（平成6）年以降80%以上を維持している。加えて、各演目の間に発生する空きの期間は現在と変わらない程度になっていた。3ホールのラインナップを参照すると、演目数の多さや分類の広さから、都民自身が日頃の芸術活動の成果をお披露目する場所の提供が成されていたと考えられる。これは、第2章第1項で述べた本来の意味から変化してしまったこれまでの「公共性」に準ずると考えられる。また、発表会以外のラインナップについては、民俗音楽や個人単独の歌謡ショーなど、客層がある程度絞られている非常にコアな印象を受ける演目が多いのも加えておく。

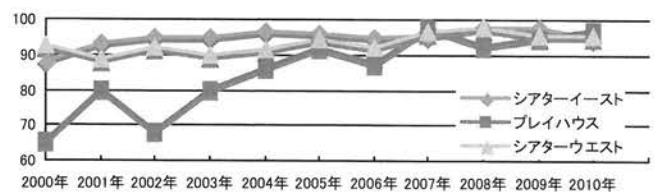
以上のことから、開館以降の90年代における東京芸術劇場は、ある程度限られていた利用者に対してではあるものの、開かれた芸術活動の場を提供する機能を果たしていたと考えられる。

そしてそれは、第2章で述べたこれまでの社会における「公共性」のもと運営されていたホールであったとも言えるのではないかと考える。

### 3-2. 2000年代

2000年代に入り、東京芸術劇場は二つの大きな転換期を迎えることとなる。一つは野田秀樹芸術監督の就任(2009年7月)、そしてもう一つは震災後のリニューアルオープ

ン(2012年9月)である。2000年代におけるホールの使用率は下記グラフ2の通りとなる。



グラフ2 2000年代における東京芸術劇場の各ホール使用率の推移

グラフ上プレイハウスの使用率が2000年、2002年と一時的に低下しているものの、2003年以降は3ホールとも80%以上の値で推移していることが確認できる。表1によれば、現在の東京芸術劇場の指定管理団体である公益財団法人東京都歴史文化財団が管理委託を開始したのは2002（平成14）年である。財団が劇場の管理委託を開始し、実際にその意思や効果が事業に反映され始めるのは、早くて翌年、もしくは2004年以降であるだろう。つまり、財団が管理委託を開始してからは常に高いホール使用率が維持されているということが確認できる。

次に、前項同様2000年代における各ホールのラインナップの違いを述べるとする。

	プレイハウス		シアターイースト		シアターウエスト	
	使用用途	演目数	使用用途	演目数	使用用途	演目数
2000 年度	演劇	17	演劇	42	演劇	41
	ミュージカル	16	ミュージカル	3	ミュージカル	11
	舞踊・ダンス	9	舞踊・ダンス	5	舞踊・ダンス	1
	古典・伝統芸能	7	古典・伝統芸能	2	古典・伝統芸能	20
	オペラ	0	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	6	コンサート	13	コンサート	3
	演奏会・発表会	3	演奏会・発表会	11	演奏会・発表会	15
	その他	3	その他	14	その他	10
2001 年度	演劇	5	演劇	44	演劇	20
	ミュージカル	16	ミュージカル	0	ミュージカル	0
	舞踊・ダンス	17	舞踊・ダンス	5	舞踊・ダンス	1
	古典・伝統芸能	8	古典・伝統芸能	1	古典・伝統芸能	12
	オペラ	3	オペラ	0	オペラ	1
	コンサート	10	コンサート	18	コンサート	0
	演奏会・発表会	6	演奏会・発表会	13	演奏会・発表会	5
	その他	4	その他	13	その他	4
2002 年度 14.4	演劇	11	演劇	31	演劇	39
	ミュージカル	14	ミュージカル	1	ミュージカル	1
	舞踊・ダンス	16	舞踊・ダンス	3	舞踊・ダンス	2
	古典・伝統芸能	8	古典・伝統芸能	2	古典・伝統芸能	20
	オペラ	2	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	5	コンサート	5	コンサート	0
	演奏会・発表会	4	演奏会・発表会	10	演奏会・発表会	5
	その他	14	その他	4	その他	10
2003 年度 15.4	演劇	7	演劇	47	演劇	33
	ミュージカル	14	ミュージカル	1	ミュージカル	4
	舞踊・ダンス	15	舞踊・ダンス	5	舞踊・ダンス	2
	古典・伝統芸能	6	古典・伝統芸能	1	古典・伝統芸能	27
	オペラ	3	オペラ	1	オペラ	0
	コンサート	12	コンサート	9	コンサート	0
	演奏会・発表会	5	演奏会・発表会	6	演奏会・発表会	7
	その他	12	その他	5	その他	9
2004 年度 16.4	演劇	11	演劇	40	演劇	39
	ミュージカル	13	ミュージカル	1	ミュージカル	2
	舞踊・ダンス	16	舞踊・ダンス	4	舞踊・ダンス	1
	古典・伝統芸能	7	古典・伝統芸能	1	古典・伝統芸能	24
	オペラ	0	オペラ	3	オペラ	0
	コンサート	5	コンサート	16	コンサート	2
	演奏会・発表会	3	演奏会・発表会	9	演奏会・発表会	5
	その他	5	その他	6	その他	7
2005 年度 17.4	演劇	10	演劇	41	演劇	41
	ミュージカル	17	ミュージカル	3	ミュージカル	2
	舞踊・ダンス	9	舞踊・ダンス	5	舞踊・ダンス	1
	古典・伝統芸能	8	古典・伝統芸能	2	古典・伝統芸能	29
	オペラ	1	オペラ	6	オペラ	0
	コンサート	7	コンサート	11	コンサート	1
	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	6	演奏会・発表会	5
	その他	7	その他	9	その他	11
2006 年度 18.4	演劇	8	演劇	37	演劇	33
	ミュージカル	15	ミュージカル	2	ミュージカル	2
	舞踊・ダンス	10	舞踊・ダンス	4	舞踊・ダンス	0
	古典・伝統芸能	8	古典・伝統芸能	0	古典・伝統芸能	33
	オペラ	1	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	7	コンサート	11	コンサート	1
	演奏会・発表会	4	演奏会・発表会	5	演奏会・発表会	4
	その他	6	その他	12	その他	7



2007年度 19.4	演劇	11	演劇	25	演劇	38
	ミュージカル	13	ミュージカル	5	ミュージカル	2
	舞踊・ダンス	7	舞踊・ダンス	6	舞踊・ダンス	1
	古典・伝統芸能	5	古典・伝統芸能	1	古典・伝統芸能	26
	オペラ	2	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	10	コンサート	10	コンサート	2
	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	10	演奏会・発表会	6
	その他	2	その他	10	その他	3
2008年度	演劇	14	演劇	30	演劇	37
	ミュージカル	11	ミュージカル	7	ミュージカル	1
	舞踊・ダンス	7	舞踊・ダンス	6	舞踊・ダンス	0
	古典・伝統芸能	9	古典・伝統芸能	1	古典・伝統芸能	17
	オペラ	2	オペラ	1	オペラ	0
	コンサート	1	コンサート	4	コンサート	1
	演奏会・発表会	3	演奏会・発表会	7	演奏会・発表会	6
	その他	5	その他	1	その他	2
2009年度	演劇	13	演劇	22	演劇	31
	ミュージカル	8	ミュージカル	1	ミュージカル	3
	舞踊・ダンス	10	舞踊・ダンス	5	舞踊・ダンス	1
	古典・伝統芸能	14	古典・伝統芸能	1	古典・伝統芸能	27
	オペラ	1	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	4	コンサート	4	コンサート	2
	演奏会・発表会	3	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	4
	その他	5	その他	2	その他	10
2010年度	演劇	8	演劇	17	演劇	25
	ミュージカル	5	ミュージカル	3	ミュージカル	0
	舞踊・ダンス	10	舞踊・ダンス	1	舞踊・ダンス	2
	古典・伝統芸能	8	古典・伝統芸能	0	古典・伝統芸能	13
	オペラ	3	オペラ	0	オペラ	0
	コンサート	2	コンサート	4	コンサート	0
	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	2	演奏会・発表会	2
	その他	2	その他	2	その他	1

表3 2000年代における3ホールの演目分類の分布

表3にもあるように、2000年代における東京芸術劇場の3ホールのラインナップは2007～2009年を境に変化している。2006年度までのシアターイーストにおける演劇の演目数は約40程度であったのに対し、2010年度には約半数まで減少している。

同時期、東京芸術劇場は野田秀樹芸術監督就任という大きな転換期を迎える。今までの貸館体制から舞台芸術を創造、発信、普及していく創造型劇場へと大きく舵を切ったのである。表3にはその結果が具体的に数値に表れていると言えるだろう。また、表中に記載はしていないが、演目数は減少しているものの、自主事業や提携事業が活発に行われるようになり、その一演目ごとが以前と比べ長い会期（2週間～1ヶ月程度の会期）を持っている。そのため、演目数は減少しているにもかかわらず、使用率は高い値を維持できていると考えられる。

#### 4. 東京芸術劇場の今後について

第2章ではこれまでの公共性について、第3章ではこれ

までの東京芸術劇場について述べてきた。本章では、それらを踏まえた上で、今後の東京芸術劇場の公共劇場としてのホール運営の形を探っていくとする。

##### 4-1. 現状から見た問題点

前章でも述べたように、東京芸術劇場は2009年に芸術監督を迎え、それ以降は芸術監督の意志が反映された海外招聘作品や若手育成事業などを中心にホール運営体制が取られている。そしてその影響は、貸館におけるラインナップについても同様である。東京芸術劇場では、通常、プレイハウスならば使用の14、15ヶ月前、シアターイースト・シアターウエストならば使用の13ヶ月前に申請受付を行い、選考委員会による審査の上、翌月使用承認がなされる。選考委員会には芸術監督、演劇・舞踊の専門家、並びに劇場の課長職以上、担当係長職、担当者が出席している。この選考委員会にて使用希望団体は提出した使用申請書、公演計画書、企画書、添付の前回公演資料をもとにホールの貸し出し先として適しているか内容が審査される。つ

まり、この選考委員会という機関を通して、東京芸術劇場の運営側の意思が直接的に今後のラインナップに反映される仕組みとなっている。筆者も貸館業務に携わるようになり、この選考委員会の場に同席させて頂いている。具体的には2013年9月の中小ホール選考委員会に同席させてもらっている。そして、ホール担当者にとって、葛藤となる要素が存在すると感じた。

### (1) ホール利用率

第一に、東京都からの評価基準はホール利用率に基づくものであるという点である。本論文において指摘すべきことではないのかもしれないが、「創造型劇場」という運営体制と「高いホール利用率」の間には大きな矛盾があると考えられる。例えば、委員会の結論として芸術的観点からの判断のもと、申請があった団体に対し、承認が下りなかったとする。この場合、該当期間ホールは空白の期間となり、利用率は減少する。また、「貸し」でなければ、ホール使用料金という外からの歳入も減少することとなる。一方で、逆にホールの空白期間を埋めるべく、特に内容を熟考せずホールを貸し出した場合、極論を言えばラインナップが減茶苦茶になり、端から見ると運営が貸館中心型から創造型へと移行したことが見えにくい状態になってしまうケースも考えられる。

つまり、貸館中心型から創造型へと運営が転換している現状に対し、これまでと同じような評価基準であるということは、矛盾と非常に厳しい条件を課せられていると言えるのではないだろうか。

### (2) ラインナップ

上記(1)でも触れたが、一般客から見た場合、主催公演、提携公演、貸し公演などどの公演も一つの「東京芸術劇場」のラインナップとして見えることは問題点として今更指摘すべきことではないが、ここでは、そのラインナップがどう見えているか、ということに着目していく。

今期の研修を通し、実際に貸館業務に携わるようになり、ふと感じたことがある。それは、もし自分が一般の観客で(ハードユーザーではなく)、今現在劇場で何をやっているか興味を持った場合、最も目にしやすいのは劇場と駅をつなぐ地下通路や、地上入り口前のポスターであるということである。実際に公演終了のため貼り替え作業をしている最中ですら流れる人々は立ち止まり、ポスターを眺めるといった姿が見受けられた。

また、前章でこれまでの各公演を各分類に分ける、という作業を行ったが公演名を見て果たしてこれは何の公演なのか判断に非常に苦戦した。ミュージカルはそのほとんど

が公演タイトルの頭に「ミュージカル」とついている場合が多いが、演劇は多くがよくわからないタイトルがあるだけ、という公演が多くあった。音楽系の公演については「コンサート」「発表会」の差が公演名からだけでは判断しかねるものが多くあった。そしてこの「〇〇という公演はどういったものかよくわからない」と感じることは、劇場が発信している情報の中で、一般客が捉えうる印象であるようにも思う。

### (3) 人員

既に周知の事実ではあるが、ここでは人員不足について具体的に述べていくこととする。劇場業界において、人員の不足という点に関しては常に耳にすることであると思う。しかし、どういった面に対し、どの程度の人員が不足しているか実務研修を通し、具体的に感じたことを述べていくとする。

今回、実務研修を通し感じたことは、貸館・提携公演の担当としてプレイハウス、シアターイースト・ウエスの3ホール全てを年間を通し、担当者が極少数であるということは指摘すべき点であると考えられる。

筆者が研修の一環として貸館業務に携わった時には、1つのホールを主催事業もしくは共催事業が1ヶ月程度のある程度の期間において、担当者を有する3つのうち1つないし2つのホールを占有していたため、大きな問題になることは無かった。しかしながら、もし同時期に3つのすべてのホールが貸館ないし、提携公演として機能していた場合、物理的に現在の人員では両立が困難であるということを書いておきたい。往々にして、演劇等何かを上演すると言った場合、客層の円滑な流れを視野に入れ、上演スケジュールは酷似すると考えられる。金曜、土曜などの週末は俗にいうソワレ(夜)公演を設けることが予想され、日曜はマチネ(昼)公演を設ける場合がほとんどである。また、担当者は実際にホールに団体が入っているときだけでなく、各公演に対し会場下見の他、技術スタッフを交えての打ち合わせを行わなければならない。現状では、担当者の采配でなんとか回っているがバッティングの可能性もある。現在の人員配置では物理的に非常に困難となるであろう。理想としては、各ホールに対し、担当者が一人ずつ配置されていることであるように思うが、現状に一人加えるだけで(例えば、貸館業務担当の他に提携業務担当がいるだけで)かなり変化すると考えられる。

### 4-2. 改善策について

前項では東京芸術劇場が現在抱えているであろう問題点について、現場を通し感じたことをもとに述べた。本項で

はその問題点に対し、筆者なりの改善策を提案する。

劇場の評価基準について単純に使用率ではなくなればよいということではなく、創造発信の拠点としてどう存在していくか、という劇場の根本に深く根付く問題である。そしてそれは、現在過渡期の最中であるように思う。

「拠点」として機能するということは、そこに人々が集まり、また集まった人々自身が何らかの発信性を持ち帰り、ある種の発信者を創造していくことだと考えている。そして、拠点に人々を導くには、目印や人々を惹き付ける何かが存在しなければならない。その目印や人々を惹き付けるアイキャッチ的要素として、劇場のラインナップは非常に重要な位置に存在していると考えられる。その劇場のラインナップには貸館のものも多く含まれている。つまり、内容選考でホールを貸し出している以上、その質の保証として芸術創造団体に対し干渉していく必要が出てくると考える。

## 5. まとめ

今期の研修において、事業の時期の関係から貸館業務中心の実務研修となったが、「ホール運営」を考えるということは、主催、共催、提携、貸館の全てを含めた一つの劇場としてのあり方について考えなければならないということを実感した。前章第2項でも述べたように、劇場が芸術創造の「拠点」として機能するということは、そこに人々が集まり、また集まった人々自身が何らかの発信性を持ち帰り、ある種の発信者を創造していくことだと考えている。本論文では、貸館業務ということを中心に今後のホール運営について述べたが、主催事業、共催・提携事業、貸館、普及事業等全ての事業のバランス（時期、量など）でもって劇場としての核を描かなければならないと感じた。

## 6. 参考文献

- ◆藤野一夫編（2011）「公共文化施設の公共性」水曜社
- ◆伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編（2010）「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
- ◆東京芸術劇場 要覧（1991～2010）
- ◆東京芸術劇場 年報（2012）



# 公共劇場としてのホール運営について

長期コース・演劇分野 研修生

黒田 忍

## 実務研修概要

### ■実務研修を行った事業

1. 貸館（プレイハウス・シアターイースト・シアターウエスト）業務
2. 提携公演業務

### ■実務研修にあたっての課題

「公共劇場におけるホール運営について」

#### 事業の概要

1. 貸館（プレイハウス・シアターイースト・シアターウエスト）業務  
期間 平成 26 年 1 月 6 日（月）～同年 3 月 9 日（日）  
担当施設 東京芸術劇場 プレイハウス・シアターイースト・シアターウエスト

2. 提携公演業務

公演名：芸劇 eyes ニッポンの河川 第 6 回公演 『大きなものを破壊命令』

日程：平成 26 年 3 月 1 日（土）～同年 3 月 9 日（日）  
全 12 ステージ

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

作・演出：福原充則

出演：峯村リエ 佐藤真弓 中林舞 光瀬指絵

主催：ニッポンの河川

提携：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

制作協力：プラグマックス & エンタテインメント

#### 入場者数

計 1,668 人（総座席数 1,782 席）

#### 事業目的

- ・若手劇団及び団体の支援を通し、新しい舞台芸術の発信を行う
- ・小ホールの活性化と新規顧客の開拓

#### 担当した業務

ホール使用承認起案作成、変更申請承認起案作成、後納

申請、ホール料・附属設備使用料支払い時処理、公演確認書送付、劇場 HP 用情報入力、広報誌「芸劇 BUZZ」原稿確認、公演前下見・打合せ同席、入館時・退館時対応、公演時現場対応、カルトス入力（附属設備使用、公演集客数）、選考委員会資料準備・委員会同席・議事録作成、公演概要書及び事前説明書（提携団体宛）作成、ポスター貼替え

#### 1. はじめに

前タームに引き続き、「公共劇場としてのホール運営」というテーマのもと、貸館業務及び提携公演業務を実務研修として取り組んだ。前回の報告書において、実務研修を通し学んだことや問題と感じたことを中心にこれからの公共劇場のホール運営のあり方について、「主催公演だけでなく貸館や提携、教育普及事業に至るまで、劇場で行うものをその劇場が持つ核として描かれていくべきである」と述べた。本タームにおいては、今回は会期の都合で関わらなかった提携公演業務に関わり、また首都圏における他の公共劇場 2 館に対し、貸館業務、提携公演業務及びホールの運営についてヒアリングを行った。これらを元に前回の報告書では踏み込むことができなかったこれからのホール運営について、筆者なりの具体的な考えを明確にすることを本論文の目的とする。

また、「ホール運営」について本論文で述べる際に実際にホールを運営する立場である「劇場」側、貸館等で施設を利用する「利用者」側の他、「一般客」についても視野に入れて考えていくこととする。ここにおける「一般客」とは公演を観に来場する観客、つまりは劇場「利用者」を示しているが、実務業務を通して感じた「利用者」における違いを明確にするために一般的に観劇等で来場する可能性を持つ人々全体を「一般客」、実際に自分たちの活動のために劇場を利用する人々を「利用者」とする。ただし、多くの利用者は自身の活動時のほか「一般客」同様、観劇・鑑賞等の行動が想定できるため「一般客」の中に含まれる

と考えられる。

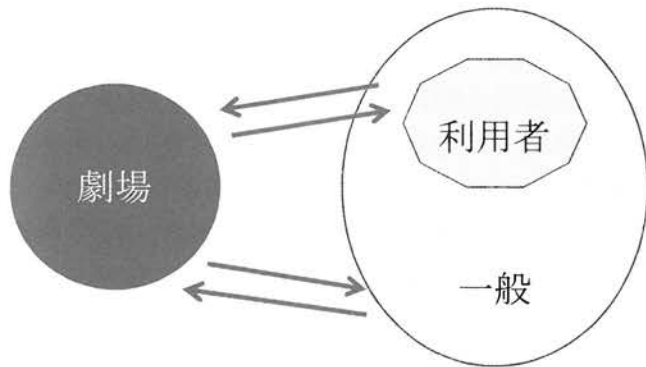


図1 劇場・利用者関係図

## 2. 東京芸術劇場について

本章では、前回の報告書で述べた内容を踏まえ、筆者が実務研修を通し学んだことをもとに貸館・提携業務とホール運営について述べることにする。

### 2-1. 貸館・提携業務について

東京芸術劇場（以下、TMTとする）については前回の報告書でも述べたが、プレイハウス（中ホール、以下PHとする）、シアターイースト（小ホール1、以下TEとする）、シアターウエスト（小ホール2、以下TWとする）の3ホールにおける貸館・提携公演業務担当が演劇・舞踊等の公演担当である事業第二係に所属する事実上1名と極めて少ない人員体制である（提携・共催公演については作品により別途担当者がつく場合もある）。この点については前報告書でも述べており、また後章で触れることからここでは触れないことにする。利用希望者は、使用の14、15ヶ月前（PH）、または13ヶ月前（TE・TW）に使用申請書と公演計画書を提出する。それら資料をもとに選考委員会による内容審査が行われ、承認または不承認の通知が利用希望者へ郵送される。選考委員会には芸術監督、演劇・舞踊の専門家、並びに劇場の課長職以上、担当係長職、担当者が出席している。つまり、TMTにおいては選考委員会を通すことで貸館公演についても劇場側の意志が働いていると言える。

今回筆者が関わった提携公演は、劇場の企画として「芸劇 eyes」という冠名がつき、若手支援を目的とした公演であった。「芸劇 eyes」の場合、主な提携先はまだ発展途中の若手劇団がほとんどである。劇場との提携により、通常の貸館公演であれば、劇場に入る3ヶ月前に納入しなければならないホール使用料の減額、さらに納入期限は公演終了後請求書をもって30日以内と金額と支払い時期の猶予が発生する。また、楽屋を除く附属設備使用料金についても同様に公演終了後請求書をもって30日以内の納入猶予が与えられる（通常は退館する日の19時まで現金支

払いとなる。）。経済的に厳しい状況であることが多い若手劇団にとっては、公演のチケット収入後の料金納入は劇場と提携を結ぶ上で大きなメリットとなると考えられる。また、招待に関しては、劇団と劇場の顧客の重複防止のため、劇団側が劇場の招待リストと自分たちのリストを照合し、劇場側が招待の案内を顧客に送付する（ただし、招待の返信先は劇団であり、座席手配も劇団が行う）。つまり、劇場が持つ宣伝力のある専門的な顧客に対し公演の案内が可能となることもメリットの1つになると言えるだろう。

「提携」については、芸劇 eyesのほか、芸劇 eyesの発展版とも言える eyes plusや舞踊・そのほか演劇公演なども行われている。公演時期や内容は様々であり、素人目には主催・共催・提携の違い明確ではない。しかし、今回関わった芸劇 eyesや eyes plusなどは冠名にあるように劇場が積極的に関与している印象を一般的に与えているように思う。

### 2-2. ホール運営について

TMTは2009年（平成21）年に野田秀樹氏が初代芸術監督に就任している。以降、主催事業として芸術監督の意向が反映された海外のフィジカルシアターなどの招聘公演や若手劇団との提携公演等を積極的に行っている。

TMTの特徴として、1990（平成2）年の開館以来行ってきた貸館事業から創造型劇場へと舵を切ったことのほか、その立地の良さがある。池袋駅から徒歩2分のところに位置し、地下には直通的の通路が通っている。他館へのヒアリングの際もこの立地の良さはTMTが持つ利点として頻繁に挙げられた。

演劇・舞踊等の公演を行うホールとして約800席の収容客席数を持つPH、約200～300席程度のTE、TWを持つ。PHの主催公演：共催公演（提携公演含む）：貸館公演の割合は約1：1：1である。TEにおいては基本的に主催・提携公演における使用がほとんどであり、TWにおいては逆に貸館公演がほとんどである。このように、主催公演のみならず提携公演や貸館公演でのホール稼働日も多いにも関わらず、最近においてはどのホールも稼働率が90%以上と非常に高い値を維持している。

また、TMTの特徴として、貸館時のみならず主催事業の場合もホール使用料金（50%減額）、附属設備使用料金の支払いが発生する。つまり、空きが発生したため急遽主催事業で穴埋めする、といった措置がとりにくい条件となっている。

最近の取り組みとしては、主催公演に関連した事前レクチャーやアートマネジメント等関連の人材育成プログラムが盛んに行われている。また、地下1階ロワー広場を利用

した観客を限定しないデモンストレーションのようなイベントも行われている。そのほか、三谷幸喜演出作品や有名俳優や女優などのいわゆるスターが出演する作品の上演により、ある種のブランド感を持っている。また、芸術監督である野田秀樹氏のカラーが年間を通し存分に出ているとは言いがたいが、国内で野田作品を観ることができる劇場として観客から注目されていることは事実であると言える。

### 3. 他館について～首都圏における公共劇場の事例～

第3章では本ターム中に行った首都圏における他の公共劇場に対し行ったヒアリングについて内容をまとめるとする。

#### 3-1. 彩の国さいたま芸術劇場

##### (公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団)

彩の国さいたま芸術劇場（以下、SATとする）は、「優れた舞台芸術等の芸術文化に身近に接する機会を提供し、及び埼玉県民の芸術文化活動を支援すること等により、芸

術及び文化の一層の振興を図り、もって真に豊かさゆとりを実感できる県民生活の実現に寄与することを目的とした劇場」として1994（平成6）年に埼玉県さいたま市に開館した。JR 埼京線与野本町駅から徒歩7分程度のところに位置する。指定管理団体は公益財団法人埼玉芸術文化振興財団、2006（平成18）年から埼玉県出身である演出家・蜷川幸雄氏が芸術監督を務める。演劇・舞踊、音楽、映像など専用ホールとして大ホール、小ホール、音楽ホール、映像ホールの計4つのホールと、稽古場・練習室、資料質を有する劇場である。今回は主に演劇・ダンス等の主催事業を担当する事業部の方2名と、貸館業務を行う利用調整課の方1名からお話を伺った。

#### (1) 貸館・提携業務について

まず、SATにおいて他館と大きく違うところは貸館業務を担当する利用調整課が公演・事業を担当する事業部から外れている点である（図2）。利用調整課は非常勤職員含め計7名が在籍し、シフトにより人員を調整し、施設利用者の来館に対応している。

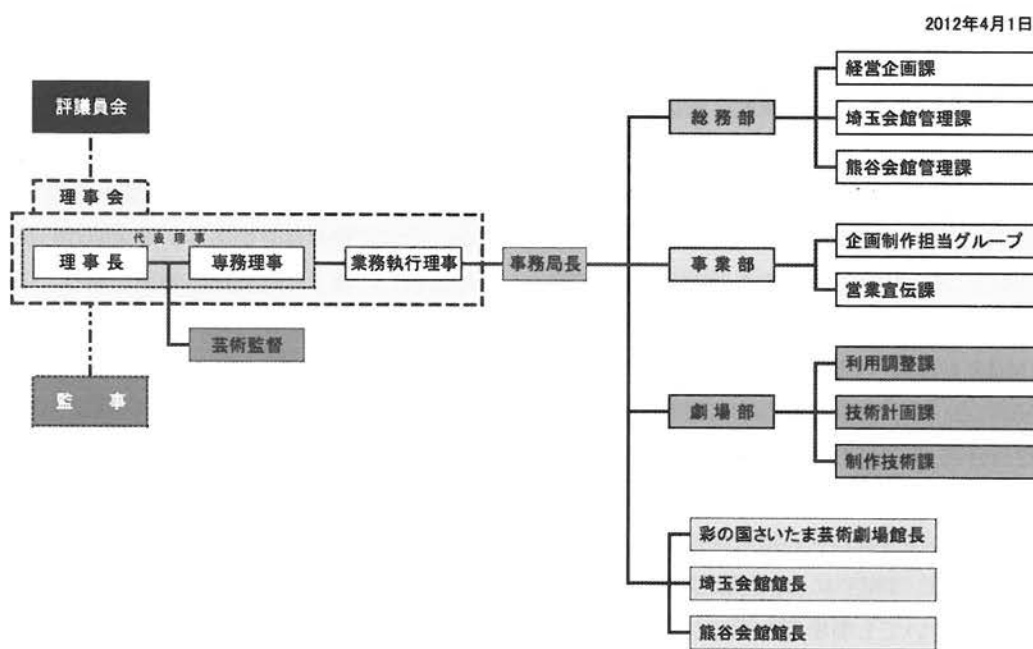


図2 公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団 組織図

利用者がホール使用を申し込む際は、利用希望の14ヶ月前の月に直接来館の上、ホール利用計画書（巻末資料1及び2）を劇場に提出する。利用計画書の様式は4ホール共通のものである。担当者によれば、施設利用の現状として、利用者のほとんどが個人の教室を含むアマチュア団体であり、土日祝日に集中した利用状況であるとのことである。主な要因として、SATで最も大きなホールである大ホールですら収容客席数が約800席、音楽ホールは約600

席、小ホールは約300～350席と首都圏においては比較的小規模なホールの構成であるという点が挙げられる。また、大ホールについては年間を通し、主催事業での使用がほとんどであるため、一般の利用は他ホールや練習室に多いとのことである。利用希望が同時期に集中した場合は、カルトス<sup>1</sup>により抽選を行う。抽選に外れた団体には他の時期を劇場側から打診し、基本的に利用希望団体をはじくことはないのだと言う。担当者が抱える問題点として、利用者が基本的にアマチュアであることから、公演に際し困難な

スケジュールを提案することが多く、その対応に多くの時間を費やしているということであった。

SATにおける「提携業務」とは、元々「共催公演」であったものを区別するために生まれたものであるのだと言う。そもそも、名義上「共催」となっているが、県との事業において、条例上施設使用料免除のためにとられた措置にしか過ぎず、内容には深く関わらない事実上の貸館に近いものであった。それに対し、高校演劇やNPO法人等の劇場側がより内部に関わっている事業が共催公演の中に増えたため、区別するために「提携」としている。元々が事業の幅を増やすために新設されたものではないため、今後この「提携」がTMTのように発展していく可能性は低いとのことである。

## (2) ホール運営について

SATが開館したのは1994（平成6）年、TMTや水戸芸術館が開館した1990（平成2）年と世田谷パブリックシアターや新国立劇場が開館した1997（平成9）年のちょうど中間に当たる。開館当初は諸井誠氏が芸術監督を務め、創造型劇場として先鋭的なプログラムが組まれていたが、その集客性はあまり高くなかったとのことである。2006（平成18）年からは蜷川幸雄氏が芸術監督に就任し、以降「彩の国シェイクスピアシリーズ」や「彩の国ゴールドシアター」「彩の国ネクストシアター」などが中心事業として取り組まれている。先鋭的なプログラムのみならず、スターを起用したポピュラーなプログラムを複合することで、客層の拡大へと繋がった。また、SATの名前が世間に知られるきっかけとなったのは、1995（平成7）年初演『身毒丸』（主演：武田真治 演出：蜷川幸雄）であったと言う。この作品はSATで稽古・初演を迎え、次いでBunkamuraシアターコクーン、大阪と旅公演を行ったが、埼玉で幕が開き、そこから一気に話題に火がついたのだと言う。このようにトライアウトの場として地方の劇場が創造の場を担うことは有用であると担当者は話す。

主催事業については比較的毎年同じ時期に公演を行うことで世間への定着化を図っており、時期から見たプログラムも考慮した上でラインナップを行っている。ただ、SATが他館と大きく異なる点として、上記のような主催公演の場合、施設使用料が100%免除となる点が挙げられる。前項において一般への貸出が土日祝中心となることから、稼働率の低下に繋がるのではないかと担当者に尋ねたところ、空きが出たところは使用料が発生しない主催事業が入ることが多いため、稼働率への影響はあまりないとのことである。

今後の方向性については芸術監督に交代があれば館とし

て大きく変わる可能性はあるが、現段階では現状の維持に務めるとのことである。

## 3-2. 世田谷パブリックシアター

### （公益財団法人せたがや文化財団）

世田谷パブリックシアター（以下、SePTとする）は1997（平成9）年に区民の生活と芸術・文化をつなぐという目的のもと、世田谷区三軒茶屋の駅前に開館した。指定管理団体は公益財団法人せたがや文化財団、開館から2002（平成15）年まで劇場監督として佐藤信氏が、2002年から現在まで狂言師の野村萬斎氏が芸術監督を務めている。

図3にあるように、財団は世田谷文学館、世田谷美術館、世田谷文化生活情報センターの3館で構成されている。SePTは世田谷文化生活情報センターにおける劇場部と技術部により構成されており、収容客席数約250席程度の小劇場・シアターラムと収容客席数700席程度の主劇場・世田谷パブリックシアター、ほか3つの稽古場と2つの作業場、録音スタジオ等を保有している。今回は劇場部の方1名からお話を伺った。



図3 公益財団法人せたがや文化財団 組織図

## (1) 貸館・提携業務について

まず、SePTが他館と貸館業務について大きく異なる点



として、一般に施設を貸出する期間がある程度決められている点である。現状として多少のズレはあるものの、4月（春の貸館期間）と9月（秋の貸館期間）を中心に、いずれも約1ヶ月間程度を一般に対し貸出を行っている。募集時期は他館と同じように16～14ヶ月前の月、ホームページ等を通し一般に募集をかけている。利用希望者は公演計画書（巻末資料2）、他企画書等持参の上、直接来館して申請を行う。受付後、内部の会議により貸出先が選出される。受付時や会計時は事務（2名程度在駐）が対応を担当するが、実際の技術打ち合わせや小屋入り期間中は別の制作担当者がシフトにより現場対応にあたる（7～8名程度）。貸出先については、世田谷区在住・在勤が基本的に優先となるが、比較的ホールの長期利用を予定している団体が優遇されやすいとのことである。2013（平成25）年に使用料に改定があり、改定前と比べ土日の使用料金が割高となっている。

SePTにおける提携公演とは他館で言う「共催公演」に近いものであると言う。提携先は公演に伴うホール使用料、及び附属設備使用料（特殊機材は除く）は免除となる。ただし、提携団体はチケット収入から手数料等を除いた純益のうち15%を財団に納めなければならない。この数値については明確に定められているものではないが、貸館時における劇場側の収益以上にならないよう、団体・公演により下げることもあるとのことである。まれに団体があまり公演に力を入れず、チケット収入が低下した場合は今後の提携を行わないといった措置をとるケースもあるということだ。提携先の選出については以下の3パターンがある。

- ① 貸館公演から提携公演へと発展。
- ② 劇場側からの打診。
- ③ 団体側からの打診。

①については、一度貸館公演として上演した団体がその後提携公演に発展するパターンであるが、これは非常に稀なケースであるとのことだった。②に関しては、通常劇場が行う自主企画公演とは異なり、演出家や出演者の選定等に対し劇場側が関与しない公演自体を劇団から買う、といういわばパッケージ買いに近いものであると言う。③については、最も多いパターンとのことであるが、その場合団体に企画書を提出してもらい、内部の会議により提携の是非が決定される。

#### （1）ホール運営について

SePTがホール運営上、他館と最も異なる点は、自主企画が事業の中心となっている点である。また事業収入のう

ち、主催公演によるチケット収入が約6割、残りの4割が区や文化庁等からの助成金収入であり、貸館・提携業務における収入の割合は非常に低い（約7億円弱の予算のうち主催による収入が約3億～4億を占め、貸館・提携公演による収入は1億円にも満たないとのこと）とのことである。現状として区からの助成金は年々減らされているが、収入確保のために今後貸館を増やすといった措置は考えていないと言う。設立以来の「生活と文化・芸術をつなぐ」という全体的な構想に基づき、自主企画のほか「学芸」と言われるワークショップやレクチャー等の人材育成・教育普及事業にも積極的に取り組んでいる。

2002（平成15）年以降、狂言師の野村萬斎氏が「芸術監督」を務めている。この「芸術監督」という立場については各劇場において相違があるが、SePTの場合、館の顔・シンボルとしてその役割を果たしているとのことである。

また、ホール稼働率については常に高い値を維持しており、区から特に言及・目標値の設定は定められていないとのことである。区からではなく区の議員から観客における区民の占有率等を聞かれることはあるとのことであった。SePT内部への区からの派遣としては区のOBが多く、役職も上級幹部以外となっている。彼らの賃金については区の別の財源から捻出されており、権限も通常の区からの派遣職員より低いとのことである（ただし、役職上低いというだけであり、区職員の直属の元上司であるため厳密にはそうとは言えない）。

## 4. まとめと考察

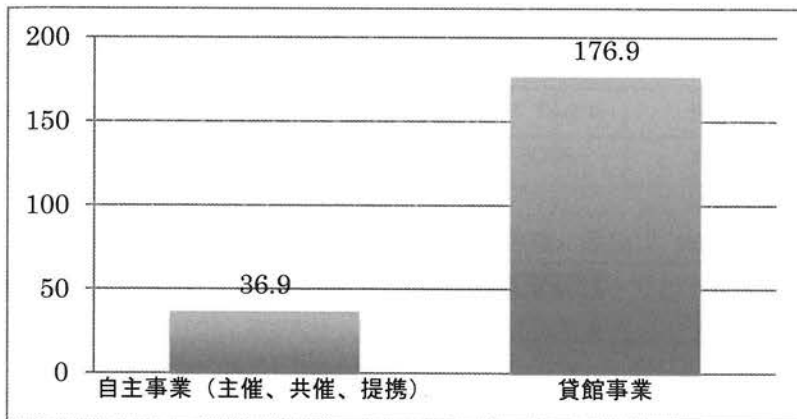
第2章では約6ヶ月間にわたった貸館・提携業務における実務研修を通し東京芸術劇場を、第3章では彩の国さいたま芸術劇場、世田谷パブリックシアターにおける貸館・提携業務及びホール運営についてヒアリングを通してわかったことをまとめた。本章ではそれらをもとに公共劇場におけるホール運営の現状とこれからのについて筆者なりの見解を述べることにする。

### 4-1. 現状の分析

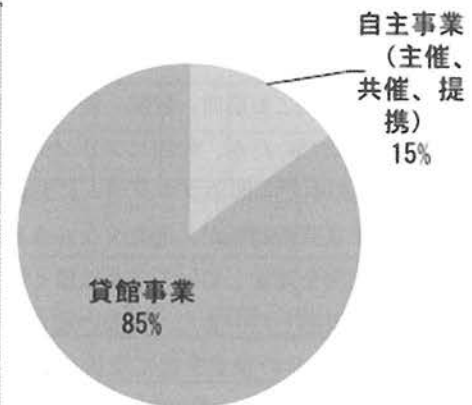
（公社）全国公立文化施設協会が全国の劇場・ホールを対象に行った「劇場、音楽堂等の活動状況に関する調査」において、2011（平成23）年度の施設の稼働状況は以下の通りである。

平均利用可能日数	平均利用日数	平均稼働率
300.7日	189.2日	62.9%

表1 公立の劇場・ホールの平均稼働状況 (2011年度) (n=1107)



グラフ1 公立の劇場・ホールの事業日数 (2011年度) (n=1065)



グラフ2 公立の劇場・ホールの入場者・参加者数 (2011年度) (n=1065)

前章でも触れた通り、TMT、SAT、SePTともに表1の平均稼働率を大きく上回っている。事業割合とも考えられる事業日数及び入場者・参加者数のデータから、全国の公立劇場・ホールにおいては1:4の割合で貸館事業がメインである劇場・ホールが多いと言えるだろう。しかし、前章で述べたSATとSePTにおいては、ヒアリングをしたところ、貸館事業よりも主催や提携・共催による自主事業が中心となっていることが明らかとなった。これは、2館がもともと自主事業などの「創造性」に特化した劇場として作られた劇場であることが大きく起因している。TMTにおいては開館当初こそ都民の芸術活動の発展の場として貸館業務が中心となっていたが、2009(平成21)年の初代芸術監督の就任以降、新たに創造型の劇場として途中から大きく舵を切った稀なケースであると言える。

また、SATにおいては彩の国シェイクスピアシリーズ<sup>2</sup>やゴールドシアター<sup>3</sup>、ネクストシアター<sup>4</sup>など芸術監督である蜷川幸雄氏のカラーが際立つような主催事業のラインナップが「創造性」の担保として構成されている。SePTにおいては芸術監督個人のカラーと言うよりは、SePTの館としてのカラーと言えるような開館以来のワークショップやレクチャー等を中心とした「学芸」事業により「創造型」が担保されている印象を受けた。

では、TMTにおいてはどうかだろうか。確かに、芸術監督である野田秀樹氏の創造的な作品を観ることができる劇場として全国レベルで注目をされている劇場であるとは言えるだろう。しかし、劇場自体の創造性については、最近着手し始めた事業であり、世間的にはあまり理解されていないことも事実であると言える。これまでの「貸館」とし

でのTMTのイメージから脱却を図るにはもう少しの時間と創造性の高いプログラムが必要であるように感じた。

#### 4-2. 公共劇場におけるホール運営の今後について

では、全国各地に存在する公共の劇場・ホール等が今後どのような展開が望ましいのか。

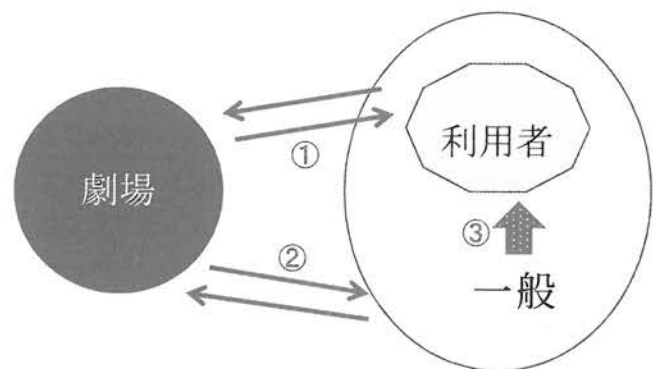


図1' 劇場・利用者関係図

第1章でも述べたが、劇場を取り巻く関係図を図1'とする。一般に貸出先である芸術活動に取り組む劇団や団体等の利用者は図1'のように一般の中の限られた一部であると考えている。(図1'における①)つまり、公共劇場の現状においては、限られた一部に対し開かれている「公共性」が公共劇場の「公共性」を担保しているケースがほとんどであると言えるのではないだろうか。しかし、TMTをはじめ「創造型」劇場として劇場が運営される場合、対象を限らない開かれた公共性(図1'における②)を担保していく必要があるように思う。SePTで取り組まれているワークショップやレクチャーなどは非常に有効であると言えよう。図1'の②の活動が充実することで③の

流れ（利用者の拡充、及び創客）が活発になると考える。また、③の流れについては短期間で成果が望めるようなものではなく、中長期的な範囲でもって取り組まれる必要があるだろう。

#### 4-3. まとめ

今年度の約三分の二の期間、貸館・提携業務の実務研修にあたらせていただいたが、今回ヒアリングした2館と比較しても、3館の中で年間のプログラムにおいて最も貸館の割合が高い東京芸術劇場が、最も少ない人員配置でもって貸館・提携業務を運営していることは驚くべき事実であると身をもって実感した。また、各館の設立時の状況や背景とともに、約20年の歴史を経て現状に至っているということも実感した。2012（平成24）年に劇場法が施行され、また2020年に東京オリンピックの開催が決定するなど、現在の公共劇場は過渡期であるとともにその環境は激動であると言えるだろう。そのような状況下において公共劇場としてどうあるべきか、全国各地の公共劇場が在り方を問われているのも事実である。

「創造型」の公共劇場として、SATやSePT、TMT等は「芸術監督」を置いているが、「芸術監督」とはいわば劇場のシンボルのようなものであることが望ましい形なのではないかと感じた。創造型劇場は芸術監督やその他の名称であっても劇場を象徴するようなもの、館のカラーを活かしたプログラムでもって質の高い作品を観客に提供すると同時に、「創客」に繋がる取り組みは必須であるように思う。ワークショップやレクチャー、最近では劇場ツアーなどが教育普及の一環として各館積極的に取り組まれている印象である。それらのような教育普及プログラムにおいては、区立、市立、県立等各館の持つ対象のサイズに合わせたプログラムを中長期的な目線で積極的に考案・運営されていくことが望ましいように感じた。

前回報告書でも述べたが、「ホール運営」は、主催、共催、提携、貸館の全てを含めた一つの劇場としてのあり方について各館それぞれが考えなければならないことである。劇場の創造性の担保の一つとして、自主企画作品の創造のみならず、教育普及プログラムのような一般の中におけるある種の発信者の創造に繋がる取り組みが最終的に創客に繋がるのではないだろうか。この「創客」に対する取り組みは、今後の創造型劇場に課せられている課題であるように感じた。

#### 注

- 1: SATに導入されている施設予約管理システム。TMTも同じ。
- 2: SATで蜷川幸雄芸術監督のもと、1998（平成10）年より取り組まれているシェイクスピア全37作品を上演するプログラム。
- 3: SATで取り組まれている55歳以上を対象とした劇団。2006（平成19）年創設。
- 4: SATで取り組まれている18歳以上を対象とした若手劇団。2008（平成21）年創設。

## 5. 参考

### 5-1. 参考文献

- ◆伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編（2010）「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
- ◆公益財団法人全国公立文化施設協会（2013）「平成25年度 劇場・音楽堂等人材養成講座テキスト 基礎編」
- ◆米屋尚子（2011）「演劇は仕事になるのか？」彩流社
- ◆藤野一夫編（2011）「公共文化施設の公共性」水曜社

### 5-2. 参考資料

- ◆彩の国さいたま芸術劇場 劇場広報誌
- ◆世田谷パブリックシアター（2014）「せたがやアーツプレス プレ創刊号」
- ◆早稲田大学 藪下史郎研究会（2007）「公共ホールはどうあるべきか」

5-3. 巻末資料

巻末資料 1 彩の国さいたま芸術劇場 ホール利用計画書-1

彩の国さいたま芸術劇場 ホール利用計画書

受付番号

ホール名	<input type="checkbox"/> 大ホール <input type="checkbox"/> 音楽ホール <input type="checkbox"/> 小ホール <input type="checkbox"/> 映像ホール												
催物名称													
希望日	第1希望	平成 年 月 日( ) ~ 年 月 日( )						午前・午後・夜間			日間		
	第2希望	平成 年 月 日( ) ~ 年 月 日( )						午前・午後・夜間			日間		
利用時間	1日目	2日目	3日目	入場料		有料 ・ 無料							
搬入・仕込	: ~ :			入場料金	自由席	(一般 ) 円							
リハーサル	: ~ :					(学生 ) 円							
開場(1回)	:	:	:		指定席	S席/1種のみ 円							
開演(1回)	:	:	:			A席 円							
終演(1回)	:	:	:			B席 円							
開場(2回)	:	:	:		※最高額が2,000円以上になると、施設料金が2倍になります。								
開演(2回)	:	:	:	出演者数		人							
終演(2回)	:	:	:	入場対象者		一般・関係者のみ							
撤収完了	:	:	:	入場見込数		人							

\* 搬入・仕込み、パシ・搬出及び技術スタッフ休憩時間を含め、安全のためにも無理のないスケジュールとしてください。

主催者	フリガナ							
	団体名							
	フリガナ				TEL ( ) - -			
	代表者名				FAX ( ) - -			
	住所	〒 -						
担当者	フリガナ							
	氏名				TEL ( ) - -			
					FAX ( ) - -			
					携帯 ( ) - -			
	住所	〒 -						

催物内容	ジャンル	<input type="checkbox"/> 音楽(オペラ) <input type="checkbox"/> 演劇(ミュージカル) <input type="checkbox"/> 舞踊(日舞) <input type="checkbox"/> 演芸・古典芸能 <input type="checkbox"/> 映像 <input type="checkbox"/> その他( )									
	曲目、演目等の具体的内容										
最近の公演実績・公演予定	① 年月日・催物名・会場			② 年月日・催物名・会場			③ 年月日・催物名・会場				
劇場利用	最近の利用	年	月	日	ホール	当劇場利用	回目				



内定番号(ホール)	内定番号(稽古場・練習室)	受付番号
-----------	---------------	------

ピアノの利用	無・有	機種	小・音楽ホール	<input type="checkbox"/> スタインウェイD274 ( )台
				<input type="checkbox"/> ヤマハCFⅢ-S 1台 (*注1)
			*注1 ヤマハCFⅢ-Sは1台のみとなりますので、先着優先になります。	
		大ホール	<input type="checkbox"/> スタインウェイC227 1台	
	調律	無・有 (*注2)		
*注2 調律は、当劇場指定業者へのご依頼となります。				

主催者側技術スタッフ	<input type="checkbox"/> いる ( <input type="checkbox"/> 舞台・ <input type="checkbox"/> 照明・ <input type="checkbox"/> 音響 ) ・ <input type="checkbox"/> いない (*注3)
------------	--

\*注3 技術スタッフは主催者様側でご用意いただくことになっておりますが、もし舞台技術スタッフがいらない場合は、お早めに当劇場にご相談ください。(TEL. 048-858-5501)

技術支援依頼の希望	<input type="checkbox"/> 有 ( <input type="checkbox"/> 舞台・ <input type="checkbox"/> 照明・ <input type="checkbox"/> 音響 ) (*注4) ・ <input type="checkbox"/> 無
-----------	---

\*注4 ご要望の内容と、劇場側のスケジュールによっては、依頼をお受けできない場合があります。

支払い方法	窓口現金(一括・分割)・振込(一括・分割)・後納(官公庁のみ) *分割払いとは、ホール利用料金全額のうち、内定後まず3割をお支払いいただき、残りの7割をホール利用日の7ヶ月前の末日までに支払う方法です。(従って内定から利用日までの間に7ヶ月以上ない「分割払い」はできません。また、7ヶ月経過後お支払がなければ、内定を取り消す場合があります。)
-------	--

**【記入上の注意】**

- 「催物名称」…30字以内(濁点は込みで1文字です)をお願いします。  
正式利用許可後は、劇場全体の広報等にも掲載できます。
- 「希望日」…第2希望までご記入できます。午前・午後・夜間の区分にも○をつけてください。
- 「利用時間」…開場・開演・終演時刻の記入をお願いします。  
搬入・仕込から撤収まで利用区分内に収めてください。  
また、安全管理のためにも、余裕のあるスケジュールを組んでください。
- 「入場料金」…最高額が2,000円以上になると、施設利用料金が2倍になりますので、ご注意ください。
- 「担当者」…内定通知の受け取り、公演内容の確認、打合せの日程調整を行う方をお願いします。
- 「催物内容」…審査の参考になりますので、できるだけ詳しくご記入ください。  
例:ピアノ発表会、合唱、演劇(作品名)、バレエ発表会、ダンス公演、映画上映(作品名)、等
- 「最近の公演実績」…当劇場以外での公演でも構いませんので、ご記入ください。

◎ホール利用計画書の提出から内定までの流れ

- 利用計画書の提出  
受付開始日…利用希望日の14ヶ月前月の初日から  
受付時間…9:00~19:00(休館日を除く毎日)
- 申込時期による取扱い区分
  - ①利用希望月の14ヶ月前 : 申込開始月になるため、同月申込分を同時申込とみなし、審査のうえ希望日程が競合したら抽選となります。
  - ②利用希望月の13ヶ月前 : 前月申込の調整期間となるため前月申込分の調整を優先、調整終了後は審査のうえ先着優先となります。
  - ③利用希望月の12ヶ月前 : 審査のうえ先着優先となります。
- 正式手続き期限  
審査の結果問題がなければ、内定通知書が計画書提出後2~4週間後に到着しますので、到着後2週間程度以内に施設利用料金の入金を含む、正式申請手続きを必ずお願いいたします。通知書に明記されている期限内に行わないと内定を取り消すことがあります。  
\*上記内容に関する問い合わせ先 : 劇場部 利用調整課 TEL. 048-858-5501 FAX. 048-858-5782

受付日	年 月 日	受付者	内定通知発送日	年 月 日
-----	-------	-----	---------	-------

## 公演（催物）計画書

受付番号第 号

申請者 (主催者)	ふりがな
	団体名
	ふりがな 代表者
	e-mail:
	ふりがな 住所
	Tel - - 携帯 - -
使用責任者	ふりがな
	団体名
	ふりがな 氏名
	e-mail:
	ふりがな 住所
	Tel - - 携帯 - -
緊急連絡先 (申請者・責任者と異なる方)	ふりがな
	氏名
	Tel - - 携帯 - -
使用目的	公演等： <input type="checkbox"/> 演劇 <input type="checkbox"/> 現代舞踊 <input type="checkbox"/> バレエ <input type="checkbox"/> オペラ <input type="checkbox"/> ミュージカル 式典等： <input type="checkbox"/> 式典 <input type="checkbox"/> シンポジウム <input type="checkbox"/> 講演会 <input type="checkbox"/> 会議 <input type="checkbox"/> その他（ ）
	[名称] [内容/作品名等]
使用施設	<input type="checkbox"/> パブリックシアター（主劇場） <input type="checkbox"/> シアター tram（小劇場）
入場予定人員	
使用希望日時	第1希望：平成 年 月 日（ 曜日）午前・午後 時から 平成 年 月 日（ 曜日）午前・午後 時まで
	第2希望：平成 年 月 日（ 曜日）午前・午後 時から 平成 年 月 日（ 曜日）午前・午後 時まで
	第3希望：平成 年 月 日（ 曜日）午前・午後 時から 平成 年 月 日（ 曜日）午前・午後 時まで
参考資料	<input type="checkbox"/> あり（ ） <input type="checkbox"/> なし

\*参考資料は紙もので、返却不要のものをご提出ください。

主な出演者	総数 約 名
公演回数	計 回
開催時間	開演：午前・午後 時 分 終演：午前・午後 時 分
	開演：午前・午後 時 分 終演：午前・午後 時 分
入場料	<input type="checkbox"/> 有料（ <input type="checkbox"/> 指定 <input type="checkbox"/> 自由席） <input type="checkbox"/> 無料 (最高額 席 円/最低額 席 円)

受付日	平成 年 月 日
担当者	

# オックスフォード大学演劇協会（OUDS）公演の 意義と今後の方向性

長期コース・演劇分野 研修生  
手代木 麻里

## 実務研修概要

### ■実務研修を行った事業

オックスフォード大学演劇協会（OUDS）来日公演『間違いの喜劇』

### ■実務研修にあたっての課題

OUDS 公演の意義と今後の方向性

### ■事業の概要

日程 平成 25 年 8 月 24 日（土）～8 月 25 日（日） 全 3  
ステージ

会場 東京芸術劇場 シアターイースト

作 ウィリアム・シェイクスピア

演出 オックスフォード大学演劇協会（OUDS）

出演 オックスフォード大学演劇協会（OUDS）

主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
／豊島区

助成 平成 25 年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信  
イニシアチブ

### 入場者数

計 747 人（総座席数 816 席）

### 事業目的

英国で最も歴史ある学生劇団 OUDS の招聘公演の制作及び運営を通して、将来の日本の公共劇場における海外招聘公演に必要とされる人材を育成していく。

### 事業目標

- ・ 将来の日本の公共劇場に必要とされる人材の育成
- ・ 演劇を志す英国、日本双方の学生たちへのスキルアップの場の提供

- ・ 英語に関心のある日本国内の学生と、英国の名門オックスフォード大学演劇協会の学生たちとの演劇を通じた国際交流の場の創出

### ■担当した業務

カンパニーとのメールでの連絡調整全般、ボランティア募集・対応、Web サイトでの広報業務、高校・大学営業、チラシ折込、当日パンフレット制作、招待者とりまとめ、カンパニー宿泊先との連絡調整、来日後のカンパニー対応、公演当日の表周りチーフ業務 等

### 1. はじめに

オックスフォード大学演劇協会（以下、OUDS）によるシェイクスピア作品の来日公演を行うようになってから、共同プロデューサーのセルマ・ホルト氏の言によれば、今年度で 15 年目を迎える<sup>1</sup>（但し、OUDS の初来日公演は 1988 年<sup>2</sup>）。15 年前、すなわち 1998 年には、シェイクスピア作品の連続上演の第 1 回目として、立命館大学以学館ホール、メイシアター小ホール、東京グローブ座で『ジャジャ馬ならし』と『マクベス』の公演を行っており、京都、大阪、東京の 3 か所で公演をしていたことになる<sup>3</sup>。その後は彩の国さいたま芸術劇場やシアター tram 等での公演を経て、2005 年からは東京芸術劇場の主催公演となった。

そもそも、OUDS とはどんな団体かという点、1885 年に創設された、イギリスで最も歴史のある学生劇団である。但し、OUDS そのものが劇団というよりも、オックスフォード大学内で行われる多くの演劇企画をまとめ、サポートする統括団体という位置づけである。英国演劇界、映画界、さらには世界で活躍する数々のスターを輩出しており、その中にはマギー・スミスやジュディ・デンチ、ヒュー・グラント、ローワン・アトキンソン等が含まれている。

この OUDS の来日公演が東京芸術劇場の主催公演となつてからは、受け入れ側にもインターンやボランティアとして学生に参加してもらい、日本とイギリスの学生同士

の交流を図っている。それだけでなく、人材育成の役割も担っており、演劇を志す日本、イギリス双方の学生のスキルアップを目指している。また、今年度からは筆者を含むアーツアカデミー研修生がこの公演を担当することにより、より実践的な人材育成の側面が表れてきた。

すでに今までの担当者の方々が考察し、実践してきた公演の意義を、筆者のような知識も経験も少ない者が考えてみたところで新しい何かが生まれるとも思えない。だが、経験がないからこそ生まれる新たな視点もあることを願って、OUDS 公演の意義と今後の方向性について私なりに考察してみようと思う。

## 2. OUDS 公演の意義

### 2-1 三つの意義

OUDS 公演は、学生劇団による公演である。それゆえ、プロの劇団による公演には及ばない部分が多い。その年の演出家と役者の力量によって変わりはするが、独りよがりな演出や、役者の力量不足が目立つことが多い。時には見事な演技をする役者もいるが、その場合は他の役者との差が目についてしまう。スタッフワークについては良く言えばシンプルだが、手作りの雰囲気が出ているという言い方もできる。普段は熱心に勉学をする学生達なのであるから、プロの劇団に劣るのは当然とも言える。実際、2012年のアンケートでは、「大学の文化祭レベルであった」や、「演じている学生はひとりよがり演技力もない素人学生。日本の観客何をメッセージしているのかも不明。公立文化施設税金で実施する企画内容とは思えない。非常に不愉快(原文ママ)」という意見があった。

もちろん、何年も見続けているファンの方がついてることからも分かるように、OUDS 公演にも魅力はある。学生ならではのエネルギーや、日本ではなかなか見る機会がないシェイクスピア作品のポップで現代的な演出がそれだ。今年度のアンケートにおいても、「出演者の若さあふれるパワーのこもった演技がとても印象的」や「学生さんならではの独創的な発想」という意見があった。また満足度を尋ねる設問に対しても、無回答以外は「非常に満足」か「どちらかといえば満足」が選択されていた。だが、アンケートを記入するという手間を取る人物は、よほど満足したかよほど腹を立てたかのどちらかが主だと考えられる。それを鑑みると、アンケート上の観客満足度が高いからと言って、公演そのものの質が高いということにはならないだろう。事実、東京芸術劇場内の評価はあまり高いとは言えないのだ。

しかし、学生劇団でありプロの劇団ではないからこそできることがあり、OUDS 公演の意義は主にそこにあると

考えられる。そのできることとは、国際交流の機会の提供、人材育成の場としての活用である。また、学生劇団であることとは関係ないが、海外招聘公演としてシェイクスピア作品の原語上演の提供をしていることも大きな意味を持つ。ここでは、その意義について詳しく述べたいと思う。

### 2-2 国際交流の機会の提供

#### (1) 観客と OUDS メンバーの交流

まず、国際交流の面である。一口に国際交流と言っても、OUDS 公演においては、二つの意味がある。観客と OUDS メンバーの交流、また日英の学生同士の交流である。

観客と OUDS メンバーの交流の場としては、今年度も例年通りトークセッションと交流会を設けた。そこでの観客の様子を見て、この交流の場が観客にとっても重要なのではないかと考えるようになった。まず、トークセッションにおいては、通訳がいたにも関わらずほとんどの方が英語で質問をしていた。参加者については正確な数は出していないが、半数以上が残っていたと見受けられる。交流会においても、大声を出さなければ互いの声が聞こえない程に盛況だった。ボランティアの学生に、通訳が必要そうな方には通訳をしてあげるように伝えていたが、こちらでも英語を話せる方がほとんどで、通訳が必要そうな人がほとんどいなかったという。それを見て、OUDS 公演に来場するお客様は、カンパニーのメンバーと会話すること、英語を使って会話することも求めているのではないだろうかと考えさせられた。

トークセッションはともかく、公演後の交流会を行うことはプロの劇団では不可能である。トークセッションのように手を挙げて多くの人の前で質問するのではなく、個人的に会話ができる交流会では、老若男女が楽しんで会話をしているように見受けられた。このような場を提供できるという点に、大きな意味があるのではないだろうか。

#### (2) 日英の学生同士の交流

これまでの公演においては、日本とイギリスの学生が共に舞台の現場に参加することで、より深く交流することを事業の目標の一部としていた。一方、筆者個人としてはボランティアの学生に公共劇場における舞台製作・海外招聘公演の現場を見てみるということを目的として参加してもらいたかったため、学生同士の交流については付随する結果としてついてくれば良いのではないかと考えていた。ボランティア募集に際しても、その考えに基づき、「国際交流」という言葉は募集の文面に盛り込まないようにした。しかし、公演が終わった今は、学生同士の交流も同時に重要であると考えている。

今回は東京芸術劇場のボランティアスタッフとして、制



作補助要員の学生4名、字幕要員の学生2名に参加してもらった。特に制作補助チームには、カンパニー来日後カンパニーのケアを主な業務として行ってもらったため、日英の学生同士の間で友情が育まれていた。OUDSメンバーのオフ日には観光に付き合い親しんでいたため、劇場入り後の連携もより上手くいっていたようである。制作補助チームの学生たちは、公演に必要な物資の内OUDSメンバーがオフの間に買い忘れていたものを上手く聞きだし、また、人数が少ないOUDSのスタッフメンバーをフォローしていた。また、帰国時には4人全員が朝7時という早い時間にもかかわらず見送りに来て、カンパニーとの別れを惜しんでいた。彼等はその後、Facebook上でつながりを持ち続けているようだ。

約1週間という短い期間で彼等がここまで親しくなることができたのは、一日中つきっきりだった日が数日あったというだけではなく、舞台製作現場という連帯感が生まれる場で共に過ごしたことが関係しているのではないだろうか。事実、劇場入り後の3日間しか共に過ごさず、またOUDSメンバーと会話する機会は初日乾杯と交流会しかなかった字幕チームの学生たちにも、イギリスの学生たちが親しく話しかける様子を幾度か見かけた。ボランティアを募集する前には、何故学生同士の国際交流を演劇制作の場で推し進めなければならないのだろうか、という疑問を筆者も持っていた。しかし、舞台製作という現場において、他の交流の場よりもより濃密に交流することができるのであれば、劇場が学生同士の交流を推進する意味もあるだろう。

また、劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（以下、劇場法）の前文においては、「劇場、音楽堂等は、国際化が進む中では、国際文化交流の円滑化を図り、国際社会の発展に寄与する「世界への窓」にもなることが望まれる。」との記載がある。公共劇場として、国際交流の場を提供していくことは大いに意味のあることであり、学生劇団であるOUDSによる公演ではその機会を創出することがより簡単となる。OUDS公演は東京芸術劇場における国際交流分野を担うべき公演であると言える。

## 2-3 人材育成の場としての活用

### (1) 未来の演劇人の育成

劇場法前文において「そこにおいて行われる実演芸術に関する活動や、劇場、音楽堂等の事業を行うために必要な人材の養成等を強化していく必要がある」と述べられているように、公共劇場において事業を執り行う専門の人材の育成が叫ばれている。その中で、OUDS公演は二段階の人材育成を可能にしてくれる公演と言える。つまり、未来の

演劇人の育成と既に劇場で働いている若手の育成である。

これまでも述べているように、OUDS公演は小規模であり、プロの劇団による公演ではなく学生劇団による公演である。そのため、ボランティアの学生に参加してもらうこともできるし、今回の公演のようにアーツアカデミー研修生が実務を担当することもできる。特別な配慮が必要となる有名俳優がいなければ、現場に不慣れた学生ボランティアや研修生が何かカンパニー側に迷惑をかけるような事態を起こしてしまっても、プロの劇団に対するほど大きな問題とはならないからだ<sup>4</sup>。つまり、トラブルの発生する要素が少ないのである。

ボランティアに公演を手伝ってもらい、公共劇場における海外招聘の現場を体験してもらうことは、未来の演劇人の育成につながる。OUDS公演を行うのはイギリスの学生であるが、その学生たちを支えるのはプロフェッショナルの劇場スタッフである。劇場制作や劇場の技術スタッフはどのような仕事をするのか。劇場の裏側はどうなっているのか。演劇に興味を持つ学生たちに見てもらい、多少なりとも理解してもらうことで、劇場スタッフという仕事に興味を持ってもらう。それにより、将来的に劇場で働きたいと思う人材も増えてくることだろう。また、実際の仕事を見ることは、同時に自分は本当にこの世界で働きたいのか、自分の想像と現実にギャップはないのか確認する機会ともなる。OUDS公演が、彼らの今後を考えるための一つの指針となってくれるはずだ。

実際、今回ボランティアスタッフとして参加してくれた学生2人に話を聞いたところ、劇場の仕事をのぞくことができると感じた、劇場の仕事の大切さを知った等という答えを返してくれた。実際に彼女たちが劇場で働くかどうかは分からないが、劇場における仕事を多少なりとも経験したことで、選択の幅は広がったのではないだろうか。

### (2) 若手の人材育成

一方、アーツアカデミー研修生が実務を担当することにより、若手の人材育成が可能となる。上記の通り、OUDS公演は小規模であり、トラブルの発生する確率が低いいため、海外招聘公演に必要なノウハウを学ぶ第一歩として適している。本来海外招聘公演に必要な業務が一部簡略化されてはいるが、来日までにやるべきことの流れはほとんど変わらない。よって、全体を通して事業を担当することで、海外招聘公演に必要なことがほぼ全てと言っていいほど分かるのではないだろうか。また、流れが分かるだけでなく、実際に実務のほとんどを担当することもできる。プロの劇団の招聘公演においては、研修生が実務全般を担当することは不安が伴い、困難であるが、OUDS公演であれば、

劇場職員の指導さえあれば問題がない。事実、今回は筆者を含むアーツアカデミー研修生二名が基本的に実務を執り行った。

研修生として実務を担当させていただいた身からしても、今回の経験は自らの利益となったと感じている。海外招聘公演に必要な事柄を概ね理解することができたと感じているし、また今後の研修の基礎となる知識も獲得できた。海外招聘公演だけでなく、劇場制作の基礎も学ぶことができたと感じている。

劇場法第三条五号において、劇場、音楽堂等の事業として「実演芸術に係る国際的な交流を行うこと」が掲げられており、また第十一条に「国は、外国の多彩な実演芸術の鑑賞の機会が国民に提供されるようにするとともに、我が国の実演芸術の海外への発信を促進するため、我が国の劇場、音楽堂等が行う国際的な交流への支援その他の必要な施策を講ずるものとする」と定められていることから、今後海外招聘公演はより多くなっていくと考えられる。そのことを鑑みると、海外招聘公演を担当することができる若手の制作スタッフの育成は急務である。海外招聘公演の基礎を学ぶために適している OUDS 公演は、人材育成の場として積極的に活用すべきである。

## 2-4 原語上演の提供

これまでは学生劇団による OUDS 公演であるからこそその意義を挙げてきたが、学生であることとは関係なく大きな意味を持つのが、シェイクスピア作品を原語で上演していることである。そもそも日本においてはシェイクスピアを原語で見ることができる機会が少ない。東京近郊（東京都、神奈川県、千葉県、茨城県、群馬県、栃木県、一部の静岡県）のシェイクスピア劇の公演をまとめた東京近郊シェイクスピア劇スケジュール<sup>5</sup>によると、2010 年は翻案なしのシェイクスピア劇のプロダクションの数 67 の内、英語で上演されたのは 6 公演のみである（英・独・韓・日の四カ国語上演含む）。2011 年は 67 公演中 4 公演、2012 年は 58 公演中 6 公演であった。また、この英語で上演された公演数には、日本人による英語上演も含まれているため、ネイティブスピーカーによる公演となるとより少なくなる。そのため、OUDS 公演は数少ない英語のネイティブスピーカーによるシェイクスピア作品の原語上演を見る機会を観客に提供しているということになる。

また、アンケートを見る限り、シェイクスピア作品だけでなく原語上演そのものへのニーズも大きいようだ。昨年のアンケートにおいては、全体の 11% ほどではあるが、今後の公演希望として英国の劇団による公演や英語を含む外国語劇を挙げる人が見られ、今年度も 13% ほどが同様

の意見を述べていた。シェイクスピアを英語で、という声もちろん見られたが、海外のカンパニーの招聘や英語だけではなく外国語での公演を望む声の方が多かった。

このような声に応え、公共劇場は様々な国からカンパニーを招聘し、公演を行っていくべきだと考えられる。そして、現在既にその声に応えている OUDS 公演は、少なくとも日本において様々な原語上演による公演を見ることができるようになるまで、続けてその役割を担い続けるべきだろう。

## 3. 問題点と今後の方向性

### 3-1 アーツアカデミー研修生について

これまでは、OUDS 公演そのものが持つ意義について述べてきたが、ここではその価値をより有効に活用するために、現状の問題点を指摘すると共に、今後の方向性を提案したい。

まず、第 2 章第 3 節第 2 項で述べた、アーツアカデミー研修生が実務を担当することで若手の人材育成とする、という点であるが、一つ問題がある。アーツアカデミー研修生が必ずしも英語ができるとは限らない、ということである。海外招聘公演の実務における重要事項の一つとして、カンパニーとのやり取りがある。広報宣伝活動に必要な素材を送付してもらい、舞台プランの確認、フライトの確認等、カンパニーにお願いしなければならないことは多々あり、その際英語は必須である。もちろん、劇場入り後もカンパニーとは英語でやり取りをしなければならない。研修生が英語が不得意な場合、劇場職員がフォローをしなくてはならないが、劇場職員の負担が増えると共に、若手が海外招聘公演を学ぶという目的からはずれてきてしまう。

そのため、アーツアカデミー研修生が英語を不得意としていた場合は、ある程度の英語力を持つ若手の制作者を外部から呼ぶというのはどうだろうか。2012 年は埼玉、東京、神奈川のツアーであったため、全体を統括する人物として若手の舞台監督が雇われていた。それと同様の形で制作者を雇い、海外招聘公演について学んでもらう。研修生と同様、制作の経験はあるが海外招聘公演の経験が全く、もしくはほとんどない人物である方が人材育成という目的に合う。英語を必要とする部分に関しては、こちらの若手の制作者に担当してもらい、他の部分は基本的に研修生が担当することで、2人で協力して事業を進めていけば良いのではないだろうか。

### 3-2 ボランティアについて

#### (1) 応募人数の変化

第 2 章第 3 節第 1 項で述べたボランティアに関してだが、

2008年から現在まで、一か月ほどのボランティア期間を設定し、東京英語劇連盟（以下、通称名であるMP）のみに募集をかけている。しかし、この点については変更すべきである。その主な理由は、応募数が減っていることである。今回は2010年から2013年の3年分のプロダクションに対し、2週間ほど応募期間を設け、制作補助担当と字幕担当を募集した。しかし、期間中の応募は制作補助4名のみで字幕は1名もいなかった。その後担当者の知り合いに個人的に声をかけ、シェイクスピアや演劇を専門とする大学院生2名が字幕担当として参加してくれることとなったが、字幕を希望する学生が応募締め切り時点ではいなかったことは大きな問題である。また、制作補助の応募も例年に比べて減っている。下記は2008年以降の各年のボランティア構成である。

	2008	2010	2012	2013
制作補助	5	6	6	4
字幕	5	4	5	2
舞台技術	4	-	-	-
計	14	10	11	6

#### ボランティア参加者の推移

舞台技術<sup>6</sup>を除くと例年おおよそ10人が参加しているが、今年度に入ってその数が減っている。字幕担当のボランティアがいないと公演に支障が出るため必死に探した2名がいなければ、例年の半数以下であった。この状況の中で、来年以降は増えるだろうと期待して、今年度応募数が少なかったことを看過することは得策ではない。

対策として考えられるのは、募集をかける場所の変更、業務内容の変更、活動期間の変更である。

### (2) 募集先の変更

募集先の変更としては、MPだけに限らず多方面に募集をかけることが考えられる。例としては、東京芸術劇場のホームページにおいて募集をかけることである。ボランティアに参加してもらうことは、劇場における仕事を知ってもらい、将来的に劇場で働きたいと思う学生を育てることを目標としている。先日東京芸術劇場にインターンを募集していないか、という問い合わせがあったが、ホームページに掲載することによってそのような学生まで拡散していくことができるだろう。但し、この場合応募書類や面接等、これまでよりもしっかりとした態勢を作る必要がある。また、公演そのもののみならず、ボランティアを募集しているということも宣伝しなければならない。宣伝が足りなければ、MPよりも母数が少ないということになりかねないため、注意が必要である。

もう一つの例としては、立教大学と提携することである。2005年には、立教大学の教授と協力し、学生に字幕を作成してもらっていたとのことである。また、助手の方1名に統括として付いてもらい、東京芸術劇場側の制作担当が学生たちの世話をする必要がない環境を整えたそうだ。これを再び行うことはできないだろうか。

林容子氏によれば、ボランティアをする側にとって、ボランティアとして参加する理由・メリットは六つに要約できるといふ。

- ①生きがい、社会の役に立っているという充実感、自己実現の場として。
- ②自己の信じる団体の活動に参加できる喜びなど。
- ③社会的な地位（コミュニティーの誇りともいえる芸術団体に関わることによる）。
- ④ボランティアとしての特典（無料招待、ショップでの割引）。
- ⑤活動参加による自己向上の機会（研究等）。
- ⑥新たな人脈、友人関係の形成（社交の場）<sup>7</sup>

（改行は筆者による）

シェイクスピアを専門とする学生たちに、字幕担当のボランティアとして参加してもらうことは、この⑤につながると考える。字幕制作を通して戯曲を読みこむことができる上、ネイティブスピーカーがどのようにシェイクスピアを捕えるかの一端を見る機会を得ることもできる。2011年6月に東京芸術劇場と立教大学は「各々の施設の活性化および各種の事業を通じて、東京都における芸術文化振興に寄与することを目的<sup>8</sup>」とした連携協定を結んでいる。立教大学には、蒲池美鶴教授というシェイクスピア研究者がいらっしやることでもあるし、その連携の中にOUDS公演を位置づけても良いのではないだろうか。

制作補助のボランティアを劇場ホームページで募集、字幕のボランティアを立教大学と連携することで集めることによって、ターゲットを絞った募集と母数の増大が見込めるのではないだろうか。

### (3) 業務内容の変更

業務内容の変更としては、字幕業務の外注が考えられる。字幕の作成作業とオペレーションを学生がやることにはオペレーションの質という問題がある。字幕のオペレーションにおいては、現在舞台上で進行しているのは台本のどこに当たるのかを把握するリスニング力が必要となる。そのため、参加した学生のリスニング力にオペレーションの質が左右されてしまう。今年度は字幕に対する不満はほとんどなかったが、昨年のアンケートにおいては、字幕があまり



にもお粗末で、リハをちゃんとしたのかも疑うという意見があったほどである。

この問題はオペレーションのみを外注することによって解消される。演劇の字幕制作、オペレーションをほぼ一手に引き受ける株式会社イヤホンガイドは、字幕原稿をお渡しし、オペレーションのみを依頼しても請け負ってくれる。実際、先述の立教大学の学生たちが字幕を作成した2005年のOUDS公演では、オペレーションはイヤホンガイドに依頼していたようである。ただし、外注という選択をすると当然これまでよりお金がかかるため、予算上の問題をクリアすることが必要不可欠となる。

#### (4) 活動期間の変更

活動期間の変更としては、現在よりも活動期間を短くし、参加しやすくすることが考えられる。今年度は、次のような条件で募集を行った。

ボランティア日程 7月25日～8月25日。7月25日～8月19日は週2～3日程度。8月20日 OUDS 到着日～8月25日は毎日出席のこと。

この条件に対して、ボランティアの活動自体に興味はあるが、活動日数が多く、自分が行っている他の活動（部活等）との兼ね合いがつかないため参加できないとの反応がいくつかあった。

演劇関係でボランティアを募集している他の企画を見てみても、基本的に活動日数が少ない。KYOTO EXPERIMENT は8月9日から10月末日という約2か月の期間の中で最低5日以上参加すれば良く、寺山修二演劇祭は業務ごとに1日か2日の出勤日が決められ、鳥の演劇祭に至っては「ご都合の良い時間で結構です」とのことだ。おそらくここには、無償のボランティアを長く拘束しようと思っても人が集まらないということが表れているのではないだろうか。

ボランティアの方々には当然他にもやっていることがある。特に学生ともなれば、サークル活動や資格試験の勉強、アルバイト等何かと忙しい。その中で、週2～3、また8月の終わりの一週間を拘束されるのは厳しいのではないだろうか。今回制作補助として参加してくれた学生も、活動日数が、例えば週1～2程度に少なくなれば、気軽に参加することができると言っていた。気軽に参加できれば、演劇界が合うか合わないかの判断もできるのではないかとのことだ。ただし、同時に彼女はせっかくの機会だから今と同じくらいの日数で色々経験できた方が良いとも述べていた。

ただし、活動日数を減らす場合でも、OUDS 到着日から公演が終わる日までの約一週間については日程を空けて

おいていなければならない。ここが参加できないのであれば、学生同士の国際交流の意味合いが弱くなってしまいうからである。参加できない日がある場合応相談という文章は募集要項に付け加えても良いかもしれないが、基本は全日参加が望ましい。

#### (5) どの方策が望ましいか

今年度ボランティアの応募が少なくなったことへの対策として、募集先の変更、業務内容の変更、活動日数の短縮を挙げたが、この内どれを取るべきだろうか。筆者としては、まず募集先の変更から試してみることが望ましいと考える。業務内容の変更、つまり字幕のオペレーション業務の外注については、予算上の問題が大きい。まず、立教大学の学生との連携を試してみて、やはりオペレーションを学生に任せるのは無理があるということになった際に考えても良いのではないだろうか。

また、活動日数の短縮に関しても、募集先を変更してみた結果を見てからの判断で良いだろう。一度に複数のことを変更すると、何が効果的であったのか見極めることが難しくなってしまう。再び応募人数が減少した際、適切な対処が分からないということになってしまいかねない。

よって、来年度 OUDS 公演を行う際には、制作補助のボランティアを東京芸術劇場のホームページにて募集すると共に、字幕ボランティアを立教大学と連携することで集めることを推奨する。

### 3-3 他劇場における公演

今年度は調整がつかず東京芸術劇場のみの単館公演であったが、2010年は彩の国さいたま芸術劇場で、2012年は同じく彩の国さいたま芸術劇場と新たにKAAT 神奈川芸術劇場において OUDS は公演を行っている。また、来年度についてもツアー公演を検討中である。しかし、内容の質が高くないため、他劇場ではあまりやりたがらないという話も漏れ聞く。そこで、アーツアカデミー研修生が海外招聘公演のノウハウを学ぶことと同様に、地方の劇場がノウハウを学ぶ場として活用するのはどうだろうか。

既に述べたように、現在公共劇場による国際交流の場の提供、また公共劇場における人材育成が重要視されている。また、劇場法前文において「地方においては、多彩な実演芸術に触れる機会が相対的に少ない状況が固定化している現状も改善していかなければならない」と述べられているように、地方においても様々な公演が行われるようにしていく必要もある。OUDS 公演は、地方が海外から公演を呼ぶことができるようになるための第一歩として適していると考えられる。このように活用することで、学生劇



団ゆえプロの劇団より公演の質が劣るというデメリットを超える付加価値をつけることができれば、他劇場にとっても OUDS 公演を行うメリットとなるのではないだろうか。

### 3-4 広報

#### (1) インターネットの活用

今回 OUDS 公演を担当し強く感じたことは、twitter や Facebook をもっと活用すべきではないかということである。もちろん東京芸術劇場の公式アカウントを利用して宣伝を行ったが、公演情報やチケット情報のみの掲載で、どの投稿に対してもリツイートやいいね！は一桁のみであった。実際、劇場の twitter や Facebook を見て来場したというアンケート回答はなかった<sup>9</sup>。

今年は、インターネットでの宣伝活動を積極的に行った。演劇情報、もしくはイベント情報の無料掲載サイト 24 箇所公演情報を載せた。その結果と考えて良いと思うが、Web を見て OUDS 公演を知ったというアンケート回答は 9% となり、割合的には昨年 (4%) の倍を超えた。インターネット上での宣伝は効果が期待できると言って良いと思う。その一環として、twitter や Facebook も十分に活用すべきではないだろうか。

その活用方法として、私が提案するのは OUDS 公演の Facebook ページの作成である。そして、そのページへの書き込みをボランティアの学生に任せる。当然研修生や職員による確認は必要であるが、学生によって行われ、学生が支える公演であるということを宣伝することで、同じ世代により興味を持ってもらえるのではないだろうか。同時に、学生というポイントを外部に押し出すことにより、期待値と実際の公演のギャップも多少避けることができる。

学生劇団の公演であり、日本の学生にもボランティアとして入ってもらい、多くの学生に見に来てほしいと願っているのであるから、若い世代が多く時間を費やしているインターネット<sup>10</sup>を活用しない手はない。twitter や Facebook の投稿がリツイート、いいね！され拡散されるような施策を考えるべきだ。

#### (2) 英語上演の宣伝

第 2 章第 2 節第 1 項で述べたように、OUDS 公演への来場者は英語でカンパニーのメンバーと会話することを求めている部分もあると考えられる。アンケートに書かれていたコメントに、英語が大好きな中学生たちがぜひ見たいと言うため難しいとは分かりつつ連れてきたというものがあった。これを鑑みるに OUDS 公演は、演劇は見たことはないが英語が好きという人が劇場に足を運ぶきっかけとなるのではないだろうか。

もちろん、何度も述べているように OUDS 公演はプロの劇団に比べ公演の質が劣る。よって、初めて演劇を見た方が演劇なんてこんなものか、とがっかりして二度と劇場に足を運ばなくなる可能性があることは否定できない。だが同時に、これがきっかけで演劇に興味を持つ人が現れる可能性も否定できない。良い作品を作って観客を獲得しようという考え方はまっとうではあるが、具体性がないと松井憲太郎氏も述べている<sup>11</sup>。英語というきっかけで観客を獲得し、今後足を運んでくれることを期待しても良いのではないだろうか。

そして、英語に興味がある人にこの公演を知ってもらうためには、英語上演であることをより知らしめていく必要がある。これまでも英会話学校などに宣伝は行っていたが、より積極的に宣伝しても良いのではないだろうか。

### 4. おわりに

OUDS 公演には、三つの意義がある。国際交流の機会の提供、人材育成の場、そして原語上演の提供である。公演の質という学生劇団であることによるデメリットは存在するが、学生劇団であるからこそそのメリットがあり、またシェイクスピア作品の原語上演という日本では稀な機会を提供している。今後はより一層このメリットを活かしていくべきだ。アーツアカデミー研修生や地方の劇場が学び、ボランティアが劇場を知り、英国の学生たちが日本の学生や観客と交わり、観客が英語に触れる。誰もが新たな知識や経験を得ることができる場所として、OUDS 公演が積極的に活用されていけば良いと心から願っている。

#### 注

1: オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演『間違いの喜劇』公演プログラム 参照

2: オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演『から騒ぎ』プレスリリース 参照。セルマ・ホルト氏の言葉と考え合わせると、1988年から1997年の間はシェイクスピア作品以外の作品を上演していたと思われる。

3: 早稲田大学演劇博物館 演劇上演記録 参照

4: 共同プロデューサーのセルマ・ホルト氏に対しては特別な配慮が必要だが、研修生の指導を担当する劇場職員が基本的に対応をすることにより、トラブルが発生しないようにすることができる。

5: 個人が見つかった範囲で作成しているスケジュールのため、抜け・間違いの可能性はある。

6: 2008年のみ、舞台技術分野においてもボランティアを募集している。

7: 林、p.158 II.14-18

8: 「11月28日(月)立教大学と東京芸術劇場が連携協定締結を記

念したシンポジウムを開催」より

- 9: 但し、Web というカテゴリーの中に、Twitter を見てという回答は 3 件 (全回答数 93 件) あった。
- 10: 『インターネット利用に関する意識・実態調査報告書』によれば、29 歳以下の個人的なインターネット利用は 2 時間以上が 43%、1～2 時間未満が 28% と、1 時間以上インターネットを利用する割合が 7 割を超えている。
- 11: 松井、p.207 参照

#### 参考文献一覧

- ◆「KYOTO EXPERIMENT 2013 サポートスタッフ募集」ネット TAM 2013 年 6 月 25 日 <<http://www.nettam.jp/career/detail.php?no=6314>>.
- ◆一般財団法人経済広報センター『インターネット利用に関する意識・実態調査報告書』, 2012 年. 2013 年 9 月 6 日 <<http://www.kkc.or.jp/data/release/00000081-1.pdf>>.
- ◆「【演劇・音楽ライブ・舞踏】演劇祭・劇場運営ボランティアスタッフ募集」ネット TAM 2013 年 6 月 25 日 <<http://www.nettam.jp/career/detail.php?no=6542>>.
- ◆「演劇上演記録検索結果一覧 (オックスフォード大学演劇協会 OUDS で検索)」早稲田大学演劇博物館 2013 年 9 月 3 日 <[http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/epkjouen/text\\_results.php?Max=30&joenshutaimei=%E3%82%AA%E3%83%83%E3%82%AF%E3%82%B9%E3%83%95%E3%82%A9%E3%83%BC%E3%83%89%E5%A4%A7%E5%AD%A6%E6%BC%94%E5%8A%87%E5%8D%94%E4%BC%9A%28OUDS%2](http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/epkjouen/text_results.php?Max=30&joenshutaimei=%E3%82%AA%E3%83%83%E3%82%AF%E3%82%B9%E3%83%95%E3%82%A9%E3%83%BC%E3%83%89%E5%A4%A7%E5%AD%A6%E6%BC%94%E5%8A%87%E5%8D%94%E4%BC%9A%28OUDS%2)>.
- ◆「11 月 28 日 (月) 立教大学と東京芸術劇場が連携協定締結を記念したシンポジウムを開催」立教大学ホームページ 2011 年. 2013 年 9 月 5 日 <<http://www.rikkyo.ac.jp/news/2011/10/9839/>>.
- ◆「東京近郊 シェイクスピア劇スケジュール」2013 年 9 月 4 日 <<http://www16.atpages.jp/iamnotthatiplay/>>.
- ◆「鳥の演劇祭」2013 年 9 月 5 日 <<http://www.birdtheatre.org/engekisai/volunteer.php>>.
- ◆林容子『進化するアートマネジメント』神奈川：レイライン, 2008 年.
- ◆松井憲太郎、「演劇の公共圏へ、ふたたび」『公共劇場の 10 年 舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編 東京：美学出版, 2010 年. pp.200-211.

# 東京芸術劇場の海外招聘公演の方向性について

長期コース・演劇分野 研修生  
手代木 麻里

## 実務研修概要

### ■実務研修を行った事業

パリ国立シャイヨー劇場 ジョゼ・モンタルヴォ『トロカデロのドン・キホーテ』

### ■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場の海外招聘公演の方向性について

### ■事業の概要

日程 平成 25 年 12 月 13 日（金）～12 月 15 日（日）

全 3 ステージ

会場 東京芸術劇場 プレイハウス

振付 ジョゼ・モンタルヴォ

主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
東京都／東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）

後援 在日フランス大使館／アンステイチュ・フランセ七日本

助成 平成 25 年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業  
オフィシャル・エアライン エールフランス航空

### 入場者数

計 1,461 人（総座席数 2,028 席）

### 事業目的

海外との演劇やダンス公演を通じた交流を目的として、良質な作品を招聘・上演し、リニューアルオープン後のさらなるイメージアップに努める。フランスの国立劇場であるパリ国立シャイヨー劇場との協働事業の第 1 弾として、シャイヨー劇場がプロデュースする舞踊作品を招聘する。

### ■担当した業務

後援名義使用許可申請、在留資格認定証明書交付申請、租税条約に関する届出に関する書類準備、契約書翻訳、カンパニーとのメールでの連絡調整（主に在留申請・宿泊関連）、カンパニー宿泊先との連絡調整、カンパニー出迎え手配、大学営業後のフォロー、子ども劇場営業、チラシ折込、Web サイトでの広報業務、来日後のカンパニー対応、公演当日の楽屋周り業務等

## 1. はじめに

1990 年 10 月に開館した東京芸術劇場が自主事業を行うようになったのは 1996 年以降のことで、「ミュージカル月間」や「現代舞台芸術セレクション」等の企画を行い、都民が良質な公演や先駆的・実験的な公演を鑑賞する機会を提供してきた。大きな変化が起きたのが 2005 年。自主事業がそれまでとは比較にならないほどに増え、その中に海外招聘公演も含まれていた。

東京芸術劇場における最初の招聘公演となったのはオックスフォード大学演劇協会（OUDS）によるシェイクスピア劇『間違いの喜劇』であり、同年ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー（RSC）による『夏の夜の夢』の公演も行われている。『要覧 2006』には、OUDS 公演は「日・EU 市民交流年にあたる 2005 年に、EU 加盟国の英国より、オックスフォード大学演劇協会の招聘を行い、英国文化の一つと言えるシェイクスピア作品の上演を行った<sup>1)</sup>」、RSC 公演については「世界最高峰の劇団である英国ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーを招聘し、日本の首都であり、文化の発信地になるべき東京に位置する公共劇場として、都民はもちろんのこと、広く一般に、海外の良質な文化に触れる機会を提供した<sup>2)</sup>」とある。

2006 年から 2008 年の間は、海外招聘公演は OUDS 公演のみという状態が続いていたが、それに変化が起きたのは 2009 年のことである（表 1 参照）。それまで毎年行っていた OUDS 公演は行わず、「英国から斬新な演出と高い演技力で評価を得る、全員男性キャスト<sup>3)</sup>」の劇団プロペラ

(Propeller) が招聘され、『ヴェニス商人』『夏の夜の夢』を上演した。2009年7月には野田秀樹氏が芸術監督に就任しており、この劇団プロペラによる公演も芸術監督セレクション・国際プログラムと銘打たれ、「芸術監督の指揮のもとに展開する国際的な事業<sup>4)</sup>」と位置付けられている。また、親子で楽しむことのできる作品を海外から招聘するTACT/FESTIVALも2010年から開始され、イギリスだけでなく様々な国の作品を観ることができるようになっていく。

この流れを俯瞰してみると、東京芸術劇場の海外招聘公演は海外の文化に触れる機会を提供するという意図のもと2005年に開始され、2009年以降は海外において評価されている上質な作品を鑑賞する機会を提供することが目的となり、ラインナップが多彩になっているとすることができるだろう。この方向性が他劇場と比較してみた際にどのように見えるのか、また担当事業を通じて見えてきたこと等から、東京芸術劇場の海外招聘公演について考えてみたい。

年度	シリーズ	公演名	上演団体等名称	国
2005		『間違いの喜劇』	OUDS	イギリス
		『夏の夜の夢』	RSC	イギリス
2006		『恋の骨折り損』	OUDS	イギリス
2007		『夏の夜の夢』	OUDS	イギリス
2008		『ロミオとジュリエット』	OUDS	イギリス
2009		『ヴェニス商人』『夏の夜の夢』	劇団プロペラ	イギリス
2010		『じゃじゃ馬ならし』	OUDS	イギリス
	TACT	『エコア』	カンパニー・アルコスム	フランス
	TACT	『名無しのエリーゼ』	シアター・メトロノーム	ドイツ
	TACT	『ロビンソン&クルーソー』	メリディアーノ・シアター	デンマーク
	TACT	『ひつじ』	コープス	カナダ
		『The Blue Dragon -ブルードラゴン』		カナダ
2011	TACT	『ひつじ』	コープス	カナダ
	TACT	『飛行隊』	コープス	カナダ
	TACT	『ピモ・ボトッ〜ピモのおにたいじ』	ハナ★ジョス	インドネシア
2012		『から騒ぎ』	OUDS	イギリス
	TACT	ジャンク・オペラ 『ショックヘッド・ピーター ~よいこのえほん~』		ハンガリー
	TACT	『ひつじ』	コープス	カナダ
		『ルル』	ルーマニア国立 ラドゥ・スタンカ劇場	ルーマニア
2013	TACT	『Chouf Ouchouf』		スイス・モロッコ
	TACT	『ひつじ』	コープス	カナダ
		『間違いの喜劇』	OUDS	イギリス
		『トロカデロのドン・キホーテ』	パリ国立シャイヨー劇場	フランス
		『プッチーニのラ・ボエーム』	イサンゴ・アンサンブル	南アフリカ

表1 東京芸術劇場の海外招聘公演

※ TACT/FESTIVAL は TACT と記載した



## 2. 他劇場の海外招聘公演

東京芸術劇場の海外招聘公演を考えるに当たり、まず他の劇場においてどのような方向性で招聘公演が行われているかを見てみたい。全ての劇場を網羅することはできないため、国立の劇場である新国立劇場、東京芸術劇場と同じく首都圏の都県の劇場として彩の国さいたま芸術劇場、区立の劇場ではあるが、海外招聘公演に力を入れている首都圏の劇場として世田谷パブリックシアター及びシアター ترام、そして公立の劇場ではないが、今年11月に招聘公

演『ザ・スーツ』を上演したパルコ劇場を比較対象としたい。

### 2-1 新国立劇場

新国立劇場においては、海外招聘公演はあまり多くない。平成22年(2010年)に行われた国立文化施設等に関する検討会(第3回)の参考資料である「新国立劇場の海外との交流・地方招聘公演の実績」を見ると、演劇系の招聘公演は下記の通りであった。

年	公演名	上演団体等名称	国
2001	『堤防の上の鼓手』	太陽劇団	フランス
2002	『ハムレット』	モスクワ国際演劇協会	ロシア
2003	『The Game/ザ・ゲーム』	劇場組合	香港
2005	『アルトゥロ・ウイの興隆』	ベルリナー・アンサンブル	ドイツ

表2 新国立劇場の海外招聘公演

新国立劇場の「2013/2014 シーズン演劇ラインナップ」に掲載されている、これまでの全ての演劇公演を観ても、これ以外の海外招聘公演は記載されていない。つまり、1997年の開場以来、新国立劇場では海外招聘公演は4回

のみ、それも2005年までしか行われていないことになる。一方で、共同制作などの国際事業には力を入れているようである。

年	公演名	国	詳細
2002	『その河をこえて、五月』	韓国	日韓コラボレーション企画
2005	『その河をこえて、五月』(再演)	韓国	
2006	『ガラスの動物園』	イギリス	演出：イリーナ・ブルック
2007	『下周村 一鼻に嵐のたとえもあるさー』	中国	日中共同制作
	『夏の夜の夢』	イギリス	演出：ジョン・ケアード
2008	『焼肉ドラゴン』	韓国	日韓コラボレーション企画
	『オットーと呼ばれる日本人』	ドイツ・アメリカ	一部英・独語上演
	『山の巨人たち』	フランス	演出：ジョルジュ・ラヴォーダン
2009	『夏の夜の夢』(再演)	イギリス	
2011	『焼肉ドラゴン』(再演)	韓国	
2013	『効率学のススメ』	イギリス	演出：ジョン・E・マグラ 作：アラン・ハリス
	『アジア温泉』	韓国	作：鄭義信 演出：孫振策
	『つく、きえる』	ドイツ	作：ローラント・ シンメルプフェルニ

表3 新国立劇場の国際事業

海外招聘公演を始めた年と同じく2002年に、日韓コラボレーション作品として、韓国の劇作家が共同執筆、そして韓国の演出家が共同演出する『その河をこえて、五月』が制作された。役者も韓韓それぞれがほぼ半数を占める割合となっている。この作品を皮切りに、招聘公演が行われなくなった2006年以降は演出と一部のスタッフワークの

み海外の方に依頼する公演や、日中共同制作、一部ドイツ語・英語を交えた上演等多彩な国際事業を行っている。特に2013年は、海外の演劇人との交流を通して日本を見つめる「With 一つながる演劇」という企画を執り行い、海外の作家が新作を書き下ろしたり、海外の演出家が演出したりする公演を三本上演している。

新国立劇場は、海外招聘公演を行わない代わりに、コラボレーション企画や共同制作等、様々な国際事業を行うことを目指していると考えられる。

## 2-2 彩の国さいたま芸術劇場

埼玉県芸術文化振興財団のホームページに事業報告書が掲載されていた平成20年度から平成24年度までの公演情報、また彩の国さいたま芸術劇場に掲載されていた今年度の公演情報から招聘公演を抜きだすと、下記の表4の通りとなる。2011年度（平成23年度）に招聘公演が行われていないのは、さいたま芸術劇場が改修工事に入っていた為、及び東日本大震災の影響で6月末に終了する予定であった工事が8月末まで延長されたためだ。特筆すべきなのは、その一年を除き、平均して年間約三本の招聘公演を行っている中で、そのほぼ全てがダンス公演という点である。数少ない演劇系の招聘公演は、オックスフォード大学演劇協会（OUDS）による『じゃじゃ馬ならし』と『から騒ぎ』である。

そのダンス公演を詳しく見てみると、2008年度（平成20年度）のナチョ・ドゥアトスペイン国立ダンスカンパニー『ロミオとジュリエット』、2009年度（平成21年度）の彩の国バレエ・ガラ『ブベニチェクとドレスデン国立歌劇場バレエ団の俊英たち』等バレエ作品もあるものの、コンテンポラリーダンスが中心となっている。2012年度（平成24年度）に招聘された『スタンド・アローン・ゾーン』はアニメーション映像と舞台上のパフォーマーをクロスさせた作品、2014年3月に公演が予定されているピナ・バウシュ ヴッパタール舞踊団は演劇とダンスを融合させたタンツテアターの先駆者である等、コンテンポラリーダンスの中でも様々なスタイルのダンスを上演しているような印象を受ける。2010年に国際交流基金ホームページに掲載された「コンテンポラリーダンスの最新動向」という解説においても、彩の国さいたま芸術劇場は海外の有名カンパニーの招聘に意欲的に取り組んでいる劇場として紹介されており、対外的にもコンテンポラリーダンスの招聘公演を行う劇場として認識されているようだ。

年度	公演名	上演団体等名称	国
2008	『アムジャッド』	ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス	カナダ
	『ロミオとジュリエット』	ナチョ・ドゥアト スペイン国立ダンスカンパニー	スペイン
2009	『寛容のオルギア』	ヤン・ファーブル	ベルギー
	『ツァイトウング』	ローザス	ベルギー
	彩の国バレエ・ガラ 『ブベニチェクとドレスデン国立歌劇場バレエ団の俊英たち』		ドイツ
	『ナイン・フィンガー』	池田扶美代+アラン・プラテル+ベンヤミン・ヴォルドンク	ベルギー
2010	『MAX マックス』	バットシェバ舞踊団	イスラエル
	『ポリティカル・マザー』	ホフェッシュ・シェクター	イギリス
	『じゃじゃ馬ならし』	OUDS	イギリス
	『3Abschied ドライアップシート（3つの別れ）』	ローザス	ベルギー
2012	『スタンド・アローン・ゾーン』	システム カスタフィオール	フランス
	『から騒ぎ』	OUDS	イギリス
	『Sadeh21』	バットシェバ舞踊団	イスラエル
	『DESH』	アクラム・カーン	イギリス
2013	Salves —サルヴズ	マギー・マラン	フランス
	『ピュディック・アシッド』	マチルド・モニエ	フランス
	『エクスタシス』		
	『KONTAKTHOF —コンタクトホーフ』	ピナ・バウシュ ヴッパタール舞踊団	ドイツ

表4 彩の国さいたま芸術劇場の海外招聘公演

埼玉県芸術文化振興財団の平成24年度～平成26年度中期経営計画を見ると、彩の国さいたま芸術劇場の舞踊部門の実施方針は「世界的な注目を集めるコンテンポラリーダンス公演の招へい、次世代を担う中堅、若手ダンサーによる新作の創作などを実施」となっている。その言葉通り、彩の国さいたま芸術劇場においては、世界的に名の知られた、ダンス界を牽引する立場の振付家・ダンスカンパニーの作品を招聘していると言える。

## 2-3 世田谷パブリックシアター／シアタートラム

彩の国さいたま芸術劇場と同様、公益財団法人せたがや文化財団ホームページ「せたがやアーツナビ」に掲載されている過去の事業報告書、及び世田谷パブリックシアター／シアタートラムのホームページ上に掲載されている公演情報を参照して、海外招聘公演の一覧を作成すると下記の通りとなる。

年度	公演名	上演団体等名称	国	ジャンル
2007	『Us-Band』	カンパニー・サミュエル・マチュー	フランス	ダンス
2008	『Le Sous Sol／土の下』	ピーピング・トム	ベルギー	ダンス
2009	『アルレッキーノ——二人の主人を一度にもつと』	ミラノ・ピッコロ座	イタリア	コメディア・デラルテ
	『胎（て）～The Life Cord～』	韓国国立劇場	韓国	演劇
	『神曲 煉獄篇』	ソチエタス・ラファエロ・サンツィオ	イタリア	演劇
2010	『ヴァンデンブランデン通り32番地』	ピーピング・トム	ベルギー	ダンス
2011	『カラス』	ジョセフ・ナジ	フランス	ダンス
2012	『カフカの猿』	ロンドン・ヤングヴィック劇場	イギリス	演劇
	『ボンビックス モリ with ラッシュ』	インバル・ピント&アヴシャロム・ボラック	イスラエル	ダンス
	『ゴールドフィッシュ』	ダンスカンパニー		
2013	『ヴォイツェック』	サダリ・ムーブメント・ラボラトリー +エジアナウ・プロダクション	韓国	フィジカルシアター
	『A Louer／フォー・レント』	ピーピング・トム	ベルギー	ダンス

表5 世田谷パブリックシアター／シアタートラムの海外招聘公演

これに加え、2011年度（平成23年度）にはフランス演劇界の巨匠、ジョルジュ・ラヴォーダンが演出する『テンペスト』の招聘を予定していたが、東日本大震災の影響を鑑みたカンパニー側の判断により、公演が中止となっている。

世田谷パブリックシアター／シアタートラムの海外招聘公演は、彩の国さいたま芸術劇場のように分類することが困難である。比較的ダンスが多い印象を受けるが、2009年度（平成21年度）は、コメディア・デラルテを演劇と分類するとして、三公演全てが演劇である。ただ、ダンス公演については、世田谷パブリックシアターが現代演劇とコンテンポラリーダンスに特化した劇場としてオープンしていることもあり<sup>5</sup>、コンテンポラリーダンスやフィジカルシアターのみとなっているようだ。

また、事業報告書を見る限り、カンパニー・サミュエル・マチューやピーピング・トムについては若手のカンパニーであることが、ジョセフ・ナジ振付・出演の『カラス』とインバル・ピント&アヴシャロム・ボラック ダンスカ

ンパニーによる『ボンビックスモリ with ラッシュ』『ゴールドフィッシュ』についてはダンス・音楽・美術の融合性が、招聘する理由の一端になっているように思われる。また、『カフカの猿』と『カラス』に対しては共に先鋭的という言葉が使われており、ただのダンス公演ではなく、時代の先端を行く作品を日本に呼び込もうとする意図が感じられる。公演が中止となった『テンペスト』も、『テンペスト』と『夏の夜の夢』を融合させた新感覚の舞台であったとのことで、オーソドックスからは外れた、尖った作品が多いと言えるのではないだろうか。

## 2-4 パルコ劇場

2003年から2013年の10年間、パルコ劇場で行われた海外招聘公演は下記の通りとなる。なお、株式会社パルコが企画・製作を行った作品とした場合はもう少し数が増えるのであるが、今回は劇場という視点で考えたいため、他劇場で行われた公演については省略した。

年度	公演名	上演団体等名称	国
2007	『世界の涯て』	フィリップ・ジャンティ・カンパニー	フランス
	『ラスト・ラフ』		イギリス
2013	『動かぬ旅人』	カンパニー・フィリップ・ジャンティ	フランス
	『ザ・スーツ』	ピーター・ブルック	(南アフリカ)

表6 パルコ劇場の海外招聘公演

これまで見た公共劇場に比べると、10年間で4公演は圧倒的に少ないと言える。それでいて、新国立劇場のように国際事業に力を入れているわけでもない。『トロカデロのドン・キホーテ』のアンケートにおいて、「お上には、民間では困難な海外カンパニーの招へいに今後も力を注いでいただきたい」という意見があったように、民間の劇場が海外招聘公演を行うことには限界があることが如実に表れていると言っても良いのではないだろうか。

また、6年のブランクの後に招聘公演を二作品上演したのは、パルコ劇場が40周年を迎えるにあたっての記念公演として、という意味合いが強いのではないだろうか。『動かぬ旅人』については不明だが、『ザ・スーツ』は空席が目立った公演もあったようである。カンパニー・フィリップ・ジャンティの公演は、1992年以降、来日の度にパルコで公演を行っているため、今後も続けていく可能性が大きいだろうが、他の招聘公演も行うかという点あまり期待はできないかもしれない。

## 2-5 他劇場と比較した際の東京芸術劇場の海外招聘公演

これまで新国立劇場、彩の国さいたま芸術劇場、世田谷パブリックシアター、パルコ劇場の四劇場の海外招聘公演のラインナップを見てきた。その中でまず言えることは、東京芸術劇場は公共劇場として、また東京にある劇場として海外招聘公演を行わなければならないということである。

劇場、音楽堂等の活性化に関する法律第十一条には、「国は、外国の多彩な実演芸術の鑑賞の機会が国民に提供されるようにするとともに、我が国の実演芸術の海外への発信を促進するため、わが国の劇場、音楽堂等が行う国際的な交流への支援その他の必要な施策を講ずるものとする」と定められ、また、劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針 第2の6のウには、設置者又は運営者は「必要に応じ、海外の劇場、音楽堂等又は実演芸術団体等と連携・協力して、海外公演の実施、国内への公演の招致、国際共同制作等を行うこと」とある。即ち、劇場には海外の舞台作品を国内に招致し、国民に鑑賞の機会を提供する役割もあるということであるが、パルコ劇場のラインナップから分かったように、民間の劇場がその役割を果た

すことは困難である。そうであるならば、公共劇場がその役目を果たさなければならない。

また、国立である新国立劇場が、同じく劇場の役目である国際共同制作等に力を入れており、海外招聘公演を行っていない以上、他の劇場がその役割を果たすことが必要である。首都であり国際都市である東京の劇場である東京芸術劇場がその任に就くことは妥当性があるのではないだろうか。

東京芸術劇場と同じく海外招聘公演に力を入れている彩の国さいたま芸術劇場と世田谷パブリックシアター、そして東京芸術劇場のラインナップを見てみると、ダンスやフィジカルシアター等、身体表現系ではない、いわゆる演劇という作品が少ないように感じられる。もちろん、比較している劇場が少ないため、他劇場で演劇の招聘公演を多く上演している可能性もある。しかし、さいたま芸術劇場がダンス公演しか行わないこと、世田谷パブリックシアターの演劇系の招聘公演が数年に一度であること、加えて2014年度（平成26年度）の東京芸術劇場の招聘公演が、サーカスとマイムの合作であるカミーユ・ボワテルの『L'immédiat』とズィメルマン エド・ペロのアクロバットの要素が強い作品『Hans was Heiri』であることを考えると、ストーリーのある戯曲を好む演劇好きには物足りない印象を与えてしまうのではないだろうか。『L'immédiat』と『Hans was Heiri』はTACT/FESTIVAL2014の作品であり、親子で楽しめる良質な作品を招聘するTACT/FESTIVALは東京芸術劇場の特色の一つではあるのだが、大人向けの演劇作品の招聘を増やしても良いのではないだろうか。

## 3. 担当事業から見た海外招聘公演

### 3-1 担当事業における問題点

#### (1) 広報

これまでは劇場のラインナップという外からの視点から東京芸術劇場の海外招聘公演について考えてきたが、ここでは第2タームで筆者が実務研修を行った『トロカデロのドン・キホーテ』という公演を通じて見えたことという内の視点から考えてみたい。



『トロカデロのドン・キホーテ』という公演を担当し、チラシの配布等の広報業務に携わって感じたのが、『トロカデロのドン・キホーテ』という作品の宣伝の難しさである。クラシックバレエ、コンテンポラリーダンス、ヒップホップ、タップ、フラメンコ、アフリカンダンスと様々なスタイルのダンスをミックスさせたこの作品は、どこに宣伝をすれば集客につながるのかが分からなかった。ダンス関連の公演や蜷川幸雄演出『ヴェニス商人』等の大規模な演劇公演にチラシを折り込んだが、自分がしていることが集客につながる正しい施策であるという自信もないままに行っていた。ダンスに詳しい広報担当の方も、その印象は持っていたようである。

実際にカンパニーが来日し、生の舞台を見た際に、事前にカンパニーから提供されていた舞台映像とも、楽屋裏でモニター越しに見ていた公演とも印象が違った。想像していたよりもパントマイムの要素が強く、ダンス公演としてだけでなく、パントマイムの公演としての宣伝もできたのではないかと感じた。事前に生で舞台を見ることができていたら、広報の仕方も違ったのではないだろうか。

## (2) 集客

広報の難しさが直結した形となり、集客も困難を極めた。最終的な入場者数は総座席数 2,028 席のところ、1,461 人。「ダンスを観に来る人口は、多くて 4,000 人、一般的には 2,000 人来れば成功と言われている」ようなのだが、同時にヒップホップやバレエのファンはこの 4,000 人の中に含まれないそうだ<sup>6</sup>。バレエもヒップホップも含む作品としては期待できる観客数は 4,000 人以上となり、1,461 人という数は決して成功とは言えない。一方で、様々なジャンルのダンスが同じ舞台上で行われる、どのジャンルにも分類することができない作品としては、健闘したと考えることもできるだろう。

ただ、問題は正規価格でのチケット購入者の少なさである。千秋楽の前日、12 月 14 日夜時点で東京芸術劇場を含むプレイガイドでの販売は三公演合わせて 401 枚。プレイガイド枠として押さえていたチケットの実に半分以下、総座席数から考えると五分の一以下であった。それが平均占有率 72% となるに至ったのは、都民半額観劇会と朝日マリオンを通じた購入数が多かったためである。特に無料となる朝日マリオンは、応募様式に従っていなかった等の不備を含んで 603 件、不備を除いても 570 件の応募があった。ただ、この応募数の多さはおそらく公演そのものへの興味からではない。落選者に対しては、朝日マリオン応募者特別割引を実施したが、3 公演通して S 券 3 枚しか購入がなく、懸賞を趣味とする人がその一環として応募していたの

ではないかと思われた。当選者の三分の一が劇場に訪れなかったことも、それを裏付けている。ただし、都民半額観劇会については当選者の内 96% 以上が来場した。

朝日マリオンは特殊なケースとして置いておくとして、正規の値段での購入が少なく、割引により購入者が増えるのであれば、元から値段設定を低くすることで正規の価格での購入者を増やすことも考えられる。チケットの割引や招待が増え、それが購買者の目につくと、「チケットが売れていない公演」として認識され、公演そのものの価値を下げられてしまう可能性があるからである。

しかし、実際チケットが安ければ見に行こうと思うものなのか、一般の方々の反応が知りたいと思い、SNS の Facebook を通してアンケートを取った。それについて次節にて述べたいと思う。

## 3-2 海外招聘公演に対する一般の反応

アンケートに際しては、筆者個人のアカウントを使用し、友人のみを対象とした。上記の通り、チケットの価格が安ければ見に行きたいと思うのかを知ると共に、海外招聘公演を見に行く理由とは何かということも知りたいと思い、下記のような質問内容とした。

① 舞台公演（演劇、ダンス等）をどの程度の頻度で見ますか？  
 1. 一年に12本以上 2. 一年に6～11本 3. 一年に2～5本 4. 一年に1本以下 5. 全く見ない（⑤にお答えください。）

②①で1～4と答えた方にお聞きします。海外招聘公演は見ますか？  
 1. 見る 2. 見ない

③②で1と答えた方へ。海外招聘公演を見る理由は何ですか？（複数回答可）  
 1. 内容が面白そう  
 2. キャスト・演出家・スタッフ等に惹かれる  
 3. その国の文化に興味がある  
 4. その他（理由をお書きください）

④②で2と答えた方へ。海外招聘公演を見ない理由は何ですか？（複数回答可）  
 1. 外国語上演だと躊躇する  
 2. キャスト・演出家・スタッフ等の名前を知らないため  
 3. 海外招聘ということに関係なく、興味がわからない  
 4. その他（理由をお書きください）

⑤チケットがいくらであれば招聘公演を見ようかなと思いますか。海外招聘公演を見る方はいくらであればもっと見に行こうと思いますか。  
 1. 1000円以下 2. 1001～3000円 3. 3001～5000円 4. 5001～7000円 5. 7001円以上  
 6. いくらであろうと招聘公演は見ない 7. 金額は気にしない

表7 Facebook アンケート

Facebook という SNS を利用したアンケートであるため、答えやすさを重視し、回答は選択制、また回答意欲を減退させないよう設問自体も少なくした。回答をしてくれたのは24歳から29歳の男女15名、結果は下記の通りである。アンケート自体も簡単なものであり、さらに演劇関係の職を目指す人が多い筆者の友人へのアンケートであるため、回答に偏りもある可能性もある。また、そもそも回答数が15と少ないため、有効な資料と言いきれない部分もあるが、参考程度にはなるだろう。

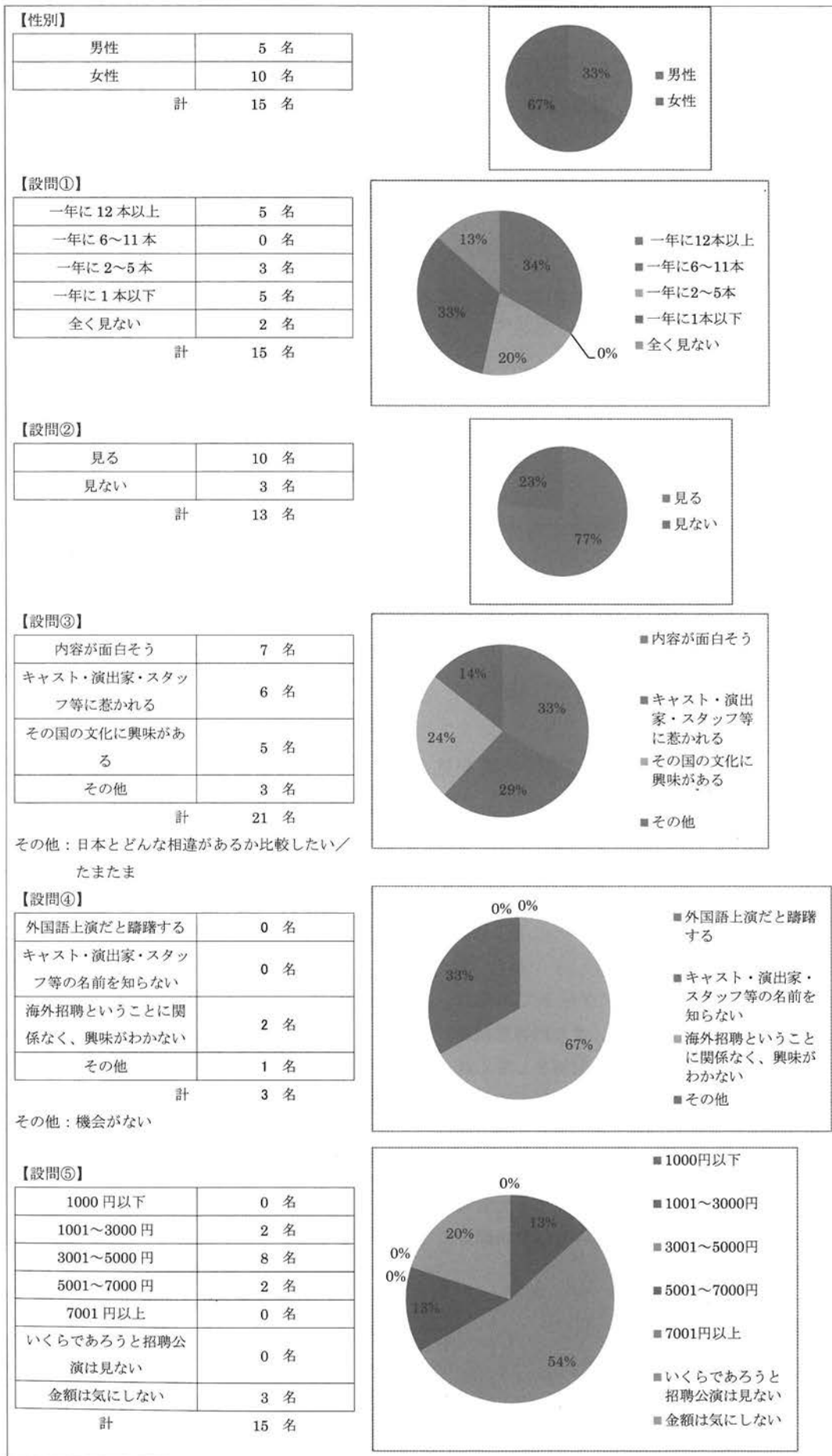


表8 アンケートへの回答

回答を見ると、少しでも舞台公演を観る人の中で、海外招聘公演を観るのは77%。内容が面白そうという理由で招聘公演を観る人が多かった。人数で見ると、キャスト・演出家・スタッフ等に惹かれる、その国の文化に興味があるという選択肢を選んだ人の数とさほど変わらないのだが、後者の二つの選択肢を選んだ人は、ほぼ必ずと言っていいほど、内容が面白そうという選択肢も選んでいた。また、海外招聘公演は見ないという3名の内2名は、海外招聘公演ということに関係なく、興味がわからないという選択肢を選び、その他を選んだ1名も機会がないということであった。やはり、公演の内容が興味をひくようなものであるか、ということが、観劇するかどうかを決める際に重要となってくると言える。

また、どの程度の価格であれば海外招聘公演を見に行ってみようと思うか、もっと見に行こうと思うかを尋ねた設問には、3,001円～5,000円という回答が多かった。映画より安くなければ見に行きづらいというのはよく聞く話であるが、映画の一般料金1,800円より高い金額設定でも構わないことが分かる。ただし、1,001円～3,000円と答えた2名は、舞台公演を全く見ないと答えた2名であり、舞台を観たことがない人が足を運ぶためには、ある程度低めの価格設定が必要であると言える。

### 3-3 担当事業から見た東京芸術劇場の海外招聘公演

#### (1) 担当者による事前の公演観劇

『トロカデロのドン・キホーテ』公演を通じて感じたこと、及びFacebookにおけるアンケートの結果から、ここでは今後海外招聘公演を行う際に留意すべきだと思われることを、細かいことになってしまうが述べたいと思う。

上記第3章第1節第1項で述べているように、自分の目で直接見る舞台と、モニターを通して見る舞台や録画された映像として見る舞台では印象が異なる。これは、生のエネルギーが最大の魅力である舞台公演にとっては当然のことであると考えられる。そして、その印象の差は、広報活動を行う際にも大きな違いを及ぼすだろう。

今後海外招聘公演を行う際には、事前に公演の制作担当者、またできれば広報担当者が事前に生で舞台を観ておく必要があるのではないだろうか。そのためには制作担当者と広報担当者が海外に赴く必要があるため、手続きが煩雑であったり、経費的な問題がでてきたり、様々な問題があるだろう。しかし、正しい公演の印象を元に、その公演にふさわしいマーケットに宣伝活動を行うことができるというのは、それを補って余りあるメリットである。

現在東京芸術劇場は他の劇場ではやらない公演を行うことで、独自の劇場のカラーを作ろうとしていると聞い

た。それは、これまで日本にあまり紹介されていないタイプの公演も積極的に紹介していくことにつながるだろうと思う。それは即ち、まだ日本に観客層が出来ていないタイプの公演を紹介するという点でもあるのではないだろうか。その際、担当者がどのような作品であるのかを把握できていなければ、『トロカデロのドン・キホーテ』のように、公演が終わった後にもう少し別の広報の仕方があったのではないかと後悔することになりかねないと感じる。

#### (2) チケット価格

チケットの価格設定については、多少金額を下げることを検討してみても良いかもしれない。『トロカデロのドン・キホーテ』はS席4,500円、同時期に行った南アフリカからの招聘公演『プッチーニのラ・ボエーム』はS席6,000円、昨年度行われたルーマニア国立ラドゥ・スタンカ劇場製作の『ルル』はS席6,500円であった。アンケートの結果では、3,001円～5,000円ならば招聘公演を見たいと思うという回答が最も多かったため、『トロカデロのドン・キホーテ』を除き、多少高い設定ということになる。また、『トロカデロのドン・キホーテ』についても、2,000人來場すれば成功と言われるダンス公演で、どのジャンルとも言い切れない作品が上限の5,000円に近いというのは、高いという印象を与えた可能性もある。

招聘公演を見る理由として最も選択されたのは、内容が面白そうという理由であったし、加えて3,001円～5,000円ならばもっと招聘公演を見ようと思うと答えた人が、内容によっては5,001円～7,000円でも可という補足をしていた。これを考えると、内容さえ良ければどのような金額設定でも、より多くの人の興味をひく作品であれば、來場者は増えると言えるかもしれない。だが、一般の人々の興味を確実に引くようなものが、すなわち上質の公演と言えるかという点とそうではないし、そのような作品ばかりを招聘しては同じタイプの作品ばかりが上演されることにもなりかねない。外国の多彩な実演芸術の鑑賞の機会を提供していかなければならない公共劇場として、このような事態は避けるべきである。

一方で、來場者が少ないという事態は深刻である。そこで、参考程度にしかならないアンケートの結果からの判断ではあるが、特にダンス公演やフィジカルシアター等、まだ日本で観客が育ちきっていない身体表現系の作品については、従来よりも少し安めの価格設定を行い、來場者数が増えるか確認してみても良いのではないだろうか。

#### 4. おわりに

海外招聘公演ではなく国際事業に力を入れる新国立劇



場、ダンス作品のみ招聘を行う彩の国さいたま芸術劇場、演劇・ダンスを問わず尖った作品を招聘する世田谷パブリックシアター、そして招聘公演を多く行うことが困難な民間劇場としてのパルコ劇場。この四劇場と比較した時、東京芸術劇場は東京都に存在する公共劇場として、これまでと同様、海外の上質の作品を招聘していくべきである。ただし、その際 TACT/FESTIVAL の公演のような子ども楽しめるような作品だけではなく、大人向けの演劇作品の招聘も今後増やしていくことも視野に入れるべきである。また、実務的な面では、招聘する公演を担当者が事前に観劇すること、またチケットの低価格化も検討した方が良い。

ただ、2009年以降東京芸術劇場が目指してきた、海外において評価の高い作品を都民、ひいては日本国民に紹介するという方向性は、東京の公共劇場としてかくあるべきという方向性である。今後共同制作等も増えていくと思うのだが、それに伴って招聘公演の数が減ってしまうことのないよう、期待したい。

#### 注

- 1:『要覧 2006』、p.19
- 2:同上、p.18
- 3:『要覧 2010』、p.20
- 4:同上。野田秀樹氏の芸術監督就任は2009年7月であるが、その準備期間として2008年4月より芸術顧問に就任しているため、2009年度のラインナップに野田秀樹氏の意向が反映されていることに矛盾はない。
- 5:「プロデューサーの仕事 vol.2 世田谷パブリックシアターのダンスプログラムって？」参照
- 6:同上。

#### 参考文献一覧

- ◆公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団「平成22年度事業報告書」公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団 2013年1月3日<[http://www.saf.or.jp/pdf/saf2010\\_rep.pdf](http://www.saf.or.jp/pdf/saf2010_rep.pdf)>
- ◆公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団「平成23年度事業報告書」公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団 2013年1月3日<[http://www.saf.or.jp/pdf/saf2011\\_rep.pdf](http://www.saf.or.jp/pdf/saf2011_rep.pdf)>
- ◆公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団「平成24年度事業報告書」公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団 2013年1月3日<[http://www.saf.or.jp/pdf/saf2012\\_rep.pdf](http://www.saf.or.jp/pdf/saf2012_rep.pdf)>
- ◆公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団「平成24年度～平成26年度 中期経営計画」2014年1月3日<[http://www.saf.or.jp/pdf/saf05\\_2012.pdf](http://www.saf.or.jp/pdf/saf05_2012.pdf)>
- ◆公益財団法人せたがや文化財団「平成22年度財団法人世田谷文化財団決算書」2014年1月3日<<http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/22/kessan.pdf>>
- ◆公益財団法人せたがや文化財団「平成23年度財団法人世田谷文化財団決算書」2014年1月3日<<http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/23/kessan.pdf>>
- ◆公益財団法人せたがや文化財団「平成24年度財団法人世田谷文化財団決算書」2014年1月3日<<http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/24/kessan.pdf>>
- ◆公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2010』2010年。
- ◆公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2011』2011年。
- ◆公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2012』2012年。
- ◆公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2013』2013年。
- ◆財団法人埼玉県芸術文化振興財団「平成20年度事業報告書」公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団 2013年1月3日<[http://www.saf.or.jp/pdf/saf2008\\_01.pdf](http://www.saf.or.jp/pdf/saf2008_01.pdf)>
- ◆財団法人埼玉県芸術文化振興財団「平成21年度事業報告書」公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団 2013年1月3日<[http://www.saf.or.jp/pdf/saf2009\\_01.pdf](http://www.saf.or.jp/pdf/saf2009_01.pdf)>
- ◆財団法人せたがや文化財団「平成19年度事業報告書」せたがやアーツナビ 2013年1月3日<[http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/19/jigyo\\_keikaku.pdf](http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/19/jigyo_keikaku.pdf)>
- ◆財団法人せたがや文化財団「平成20年度事業報告書」せたがやアーツナビ 2013年1月3日<[http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/20/jigyhou\\_houkoku.pdf](http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/20/jigyhou_houkoku.pdf)>
- ◆財団法人せたがや文化財団「平成21年度事業報告書」せたがやアーツナビ 2013年1月3日<[http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/21/jigyhou\\_houkoku.pdf](http://setagaya-bunka.jp/about/pdf/21/jigyhou_houkoku.pdf)>
- 財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2005』2005年。
- ◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2006』2006年。
- ◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2007』2007年。
- ◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2008』2008年。
- ◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2009』2009年。
- ◆坪内栄子「コンテンポラリーダンスの最新動向」国際交流基金 2010年。2013年1月3日<[http://performingarts.jp/J/overview\\_art/1005\\_07/1.html](http://performingarts.jp/J/overview_art/1005_07/1.html)>
- ◆「野田秀樹氏が東京芸術劇場の初代芸術監督に」シアターガイド

2008年. 2013年12月26日 <[http://www.theaterguide.co.jp/theater\\_news/2008/02/13.php](http://www.theaterguide.co.jp/theater_news/2008/02/13.php)>.

- ◆「プロデューサーの仕事 vol.2 世田谷パブリックシアターのダンスプログラムって?」『パブリックシアターのためのアーツマネジメント講座 講座の内容記録2010』世田谷パブリックシアター 2010年. 2013年1月3日 <[http://setagaya-pt.jp/lecture/archive/archive\\_c\\_2010\\_01\\_02.html#read](http://setagaya-pt.jp/lecture/archive/archive_c_2010_01_02.html#read)>

# 東京芸術劇場の国際プログラムについて

長期コース・演劇分野 研修生  
手代木 麻里

## 実務研修概要

### ■実務研修を行った事業

『障子の国のティンカーベル』

### ■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場の国際プログラムについて

### ■事業の概要

日程 平成 26 年 2 月 13 日（木）～2 月 17 日（月）

穂谷版 全 6 ステージ

平成 26 年 2 月 20 日（木）～2 月 23 日（日）

奥村版 全 5 ステージ

会場 東京芸術劇場 シアターイースト

作 野田秀樹

演出 マルチェロ・マーニ

出演 穂谷友子、奥村佳恵

企画制作 東京芸術劇場

主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
東京都／東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）

### 入場者数

計 2,555 人（総座席数 2,970 席）

### 事業目的

野田秀樹芸術監督の戯曲をマルチェロ・マーニ氏の演出で、穂谷友子・奥村佳恵による世代の異なる女優により交互上演する。

### ■担当した業務

稽古期間の制作補助業務、劇場入り期間中のお弁当手配、初日乾杯用ケータリング手配、公演当日の楽屋周り業務等

## 1. はじめに

第三タームに当たる今タームは「東京芸術劇場の国際プログラムについて」という課題が与えられた。東京芸術劇場では、音楽分野においてもエル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO といった国際的なプログラムが行われているが、筆者の専門が演劇分野であり、また音楽分野にも明るくないことから、この報告書においては演劇分野のみについて述べることとする。

この報告書における「国際プログラム」は、海外の方を出演者やスタッフ、講師に含む公演や普及・育成プログラム、また、日本から海外に向けて発信する公演を指すこととする。すなわち、海外招聘公演、国際共同制作公演、一部招聘による公演、外国人講師による普及・育成プログラム、そして、日本カンパニーの海外公演である。この分類に基づき、東京芸術劇場の国際プログラムの現状と今後について考察したい。

また、この報告書では敬称を省略させていただく。失礼ではあるが、お許し願いたい。

## 2. 平成 8 年度以降の東京芸術劇場における国際プログラム 2-1 定義

ここでは、平成 8（1996）年度以降の東京芸術劇場の国際プログラムを概観したい。平成 8 年度以降と限定されるのは、それ以前の要覧から国際プログラムであるかどうかの判断が付かないためである。東京芸術劇場の要覧（現在は年報）は、かつて劇場においてどのような事業が行われていたかを知るための最大の手掛かりなのだが、平成 8 年以前に発行されている要覧、すなわち平成 7（1995）年度以前の事業について掲載している要覧の月別催物案内にはタイトルと主催、チケット料金程度の詳細しか記載されていない。またインターネット等を利用して詳細の調べがつかないため、出演者やスタッフに外国人が含まれているか判断できないのである。そのため、平成 7 年度以前にも東京芸術劇場において自主事業は共催という形で行われて

はいたが<sup>1</sup>、ここでは平成8年度以降と限定をすることとする。

## 2-2 海外招聘公演

第二タームにおいて提出した報告書「東京芸術劇場の海外招聘公演の方向性について」においても東京芸術劇場の海外招聘公演のラインナップについては述べているが、東京芸術劇場の国際プログラムを俯瞰するためにも、今回も

再び一覧を掲載すると共に、簡単に概要を述べることにしたい。また、前章はじめにでも海外招聘公演と日本カンパニーの海外へのツアー公演を分けているように、ここで言う海外招聘公演とは、海外のカンパニーを日本に招聘することであり、日本のカンパニーが海外で公演を行うこととは区別する。

下記、表1が東京芸術劇場における海外招聘公演の一覧である。

年度	シリーズ	公演名	上演団体等名称	国
平成17 (2005)		『間違いの喜劇』	OUDS	イギリス
		『夏の夜の夢』	RSC	イギリス
平成18 (2006)		『恋の骨折り損』	OUDS	イギリス
平成19 (2007)		『夏の夜の夢』	OUDS	イギリス
平成20 (2008)		『ロミオとジュリエット』	OUDS	イギリス
平成21 (2009)		『ヴェニス商人』『夏の夜の夢』	劇団プロペラ	イギリス
平成22 (2010)		『じゃじゃ馬ならし』	OUDS	イギリス
	TACT	『エコア』	カンパニー・アルコスム	フランス
	TACT	『名無しのエリーゼ』	シアター・メトロノーム	ドイツ
	TACT	『ロビンソン&クルーソー』	メリディアーノ・シアター	デンマーク
		『The Blue Dragon -ブルードラゴン』		カナダ
平成23 (2011)	TACT	『ひつじ』	コープス	カナダ
	TACT	『飛行隊』	コープス	カナダ
	TACT	『ビモ・ボトッ〜ビモのおにたいじ』	ハナ★ジョス	インドネシア
平成24 (2012)		『から騒ぎ』	OUDS	イギリス
	TACT	ジャンク・オペラ 『ショックヘッド・ピーター ~よいこのえほん~』		ハンガリー
	TACT	『ひつじ』	コープス	カナダ
		『ルル』	ルーマニア国立 ラドゥ・スタンカ劇場	ルーマニア
平成25 (2013)	TACT	『Chouf Ouchouf』		スイス・モロッコ
	TACT	『ひつじ』	コープス	カナダ
		『間違いの喜劇』	OUDS	イギリス
		『トロカデロのドン・キホーテ』	パリ国立シャイヨー劇場	フランス
		『ブッチーニのラ・ボエーム』	イサンゴ・アンサンブル	南アフリカ

表1 東京芸術劇場における海外招聘公演<sup>2</sup>

平成17(2005)年度にオックスフォード大学演劇協会(以下、OUDSと記載)、またロイヤル・シェイクスピア・カンパニーを招聘したことを皮切りに、その後毎年、海外招聘公演を行っているが、平成21(2009)年度に劇団プロペラを招聘して以降、様々な国のカンパニーを招聘していることが特徴的である。親子で楽しむことのできる質の高い作品を海外から招聘するTACT/FESTIVALの開

催、学生劇団であるOUDSの招聘、海外で高い評価を得ている演出家の作品の招聘等、そのプログラムは多岐に渡る。平成26(2014)年度もTACT/FESTIVAL2014としてフランスからヌーヴォー・シルク作品『L'immédiat』、Chouf Ouchoufの構想・演出・舞台デザインを担当したズィメルマン エド・ペロによるアクロバット作品『Hans was Heiri』、毎年恒例となっている劇団コープスによる『ひ



つじ』と同劇団によるもう一作品、そしてタイのカンパニーによる作品を招聘予定である。

また、改修工事を行っていた平成 23 (2011) 年度を除き、平成 22 (2010) 年度以降は年間 4 本以上の作品を招聘している。平成 23 年度についても、水天宮ピットで TACT/FESTIVAL を開催し、2 カンパニー、3 作品を招聘している。TACT/FESTIVAL の開催により小規模の作品の招聘が増え、作品数が増えているという面も否めない。しかし、コンテンポラリーダンス作品の海外招聘公演に力を入れている彩の国さいたま芸術劇場<sup>3</sup>と同等の作品数であり、東京芸術劇場が海外招聘公演に力を入れているという印象を与えている。

### 2-3 国際共同制作

東京芸術劇場の国際共同制作作品について述べる前に、まず国際共同制作作品とは何か、ということを考えたい。日本の「プロフェッショナルな芸術団体が行う海外公演、国際共同制作公演及び国内で開催する舞台芸術国際フェスティバル<sup>4</sup>」を支援することを目的とする文化庁国際芸術交流支援事業の平成 26 年度の応募要領においては、国際共同制作公演の要件を下記のように定めている。

- ①企画段階から外国の芸術団体（劇場を含む）と共同で制作される舞台芸術公演であること。
- ②我が国の芸術団体が主催または共催する公演であること。
- ③国際共同制作公演は原則として 1 公演 3 回以上実施されること。<sup>5</sup>

目的に「プロフェッショナルな芸術団体」、要件の①に「外国の芸術団体（劇場を含む）と」と記載されていることから、日本側、外国側共に個人ではなく、劇場を含む団体でなければならないということである。すなわち、日本において団体のバックアップがない海外の実演家個人と日本の芸術団体が共に作品を制作すること、もしくは海外において日本の実演家個人が外国の芸術団体と共に作品を制作す

ることは、国際共同制作ではないということになる。

また、世田谷パブリックシアターのチーフプロデューサー、穂坂千恵子によれば、日本側のみが出資している場合は「国際的なスタッフによる日本での共同作業」であり、出資面においてもリスクを共同で負担している公演が名実ともに「国際共同制作」であると言えるのだと言う<sup>6</sup>。世田谷パブリックシアターでは、サイモン・マクバーニー演出『エレファント・バナニッシュ』(2003、2004 年)や『春琴』(2008、2009、2010 年)、フレデリック・フィスバックと結城座の日仏演劇コラボレーション『屏風』(2004 年)、フィスバック演出の『ソウル市民』(2005 年)、ロベール・ルパージュ演出の日本版『アンデルセン・プロジェクト』(2006 年)、ジョセフ・ナジ演出の『遊\* ASOBU』(2007 年)といった共同制作作品を制作してきたそうだ。この中では少なくとも、英国の劇団コンプリシテとの共同制作作品である『エレファント・バナニッシュ』や『春琴』、アヴィニョンフェスティバル、またフランス国立オルレアン振付センターとの共同制作作品である『遊\* ASOBU』が、穂坂が言うところの「名実ともに国際共同制作」である作品に当たるのではないかと思うが、出資面についてはまだ分からないため、真偽のほどは不明である。

また、国際芸術交流支援事業の応募様式の一つ、平成 26 年度文化庁国際芸術交流支援事業要望書においても、共催者及びその役割という箇所但し書きとして「共催者や国際共同制作公演における相手方芸術団体との費用分担については必ず記入してください。」<sup>7</sup>という記載があり、国際共同制作公演においては、費用を分担することが当然の事と見なされていることが示唆されている。

穂坂の定義と文化庁による定義を考え合わせると、国際共同制作とは日本の芸術団体（劇場を含む）と海外の芸術団体（同じく、劇場を含む）が、共に出資をし、共に作品を制作することであると言えよう。

この定義を元に、東京芸術劇場における国際共同制作公演をまとめると下記の表 2 の通りとなる。

年度	タイトル	団体	国
平成21 (2009)	『農業少女』『赤鬼』	出演：バンコク・シアター・ネットワーク (BTN)	タイ
平成22 (2010)	『Spicy, Sour, and Sweet』	出演：快快 (日本)、B-Floor (タイ)	タイ
平成22 (2010) ～平成24 (2012)	『トロイアの女たち』	共同主催：テル・アビブ市立カメリ・シアター	イスラエル
平成23 (2011)	『THE BEE』English Version	共同制作：Soho Theatre	イギリス

表 2 東京芸術劇場における国際共同制作公演

各公演の概要を簡単に述べておきたい。『農業少女』・『赤鬼』は野田の芸術監督就任記念の一環として行われた。タイの演劇人と演劇界を強化することを目的とし、劇団やジャーナリスト、大学教員などがメンバーとなって活動しているバンコク・シアター・ネットワーク（以下、BTN）と東京芸術劇場の共同制作事業であり、野田がワークショップ、またオーディションを行い、作品創造の最終段階にも参加した<sup>8</sup>。『Spicy, Sour, and Sweet』は日本の若手フィジカルシアターカンパニー快快とタイの劇団B-Floorによる共同制作作品である（主催は東京芸術劇場、東京都歴史文化財団及び東京都）。B-Floorの新作を上演すると共に、B-Floorと快快がこのプロジェクトのために創造したコラボレーション作品を上演した。B-FloorにはBTNのメンバーや『農業少女』に出演した役者が参加している。野田がB-Floorの作品を観劇した際に快快とのコラボレーションを思い付いたことが発端となり、企画が実現した<sup>9</sup>。『トロイアの女たち』では、演出家の蜷川幸雄を迎え、イスラエルのテル・アビブシアターと3年間に渡り国際共同制作事業を執り行った。1年目には日本で、2年目にはイスラエルでワークショップを行い、3年目の2012年に公演が実現した<sup>10</sup>。この企画を東京芸術劇場が行うことになったのは、蜷川が芸術監督を務めるシアター・コクーンや彩の国さいたま芸術劇場での実現が困難だったためという理由からで、積極的に、というより偶然に近い形

のようだ<sup>11</sup>。また、『THE BEE』English Versionは2006年にロンドンで初演されたものの再演であるが、この初演をプロデュースしたロンドンのソーホーシアター（Soho Theatre）との共同制作である。

表2を見てみると、海外招聘公演のラインナップに変化があった平成21（2009）年度に、国際共同制作公演も開始され、その後ほぼ毎年国際共同制作公演が行われている。平成25（2013）年度は実施されていないが、おそらく筆者が実務研修を行った事業であり、一部招聘による公演に分類される『障子の国のティンカーベル』が平成25年度の国際共同制作公演になる予定だったためであると考えられる。これについては次章にて詳しく説明したい。

#### 2-4 一部招聘による公演

一部招聘による公演とは、国際共同制作公演ではないが、すなわち海外の芸術団体と共に作品を制作するわけではないが、海外の実演家や演出家等と共同で作品を制作し、上演する場合を指す。当然、日本の実演家や演出家が海外の芸術団体と作品を制作するパターンも考えられるが、東京芸術劇場が関わる場合は芸術団体同士の共同制作になってしまうため、ここでは除外する。

平成8（1996）年度以降の、東京芸術劇場の一部招聘による公演は下記の通りである。

年度	作品名	国際要素	主催
平成8 (1996)	『DORA ～100万回生きたねこ～』	演出・振付： フィリップ・ドゥクフレ	東京ルネッサンス推進委員会・ 東京芸術劇場・東京放送・ホリプロ
平成24 (2012)	『100万回生きたねこ』	演出・振付・美術： インバル・ピント アブシャロム・ポラック	主催：TBS・ホリプロ 共催：東京芸術劇場
平成25 (2013)	『障子の国のティンカーベル』	演出：マルチェロ・マーニ	東京芸術劇場 東京都／東京文化発信プロジェクト室

表3 平成8年度以降の東京芸術劇場の一部招聘作品

『DORA ～100万回生きたねこ～』は、来日公演も何度も行っているフランスの演出家であり、振付家であるフィリップ・ドゥクフレが演出・振付を担当したオリジナル・ミュージカル。そのリメイク版が、平成24年に行われた『100万回生きたねこ』である。こちらは演出・振付・美術をイスラエルのインバル・ピントとアブシャロム・ポラックが手掛けた。

『障子の国のティンカーベル』は、世界的にフィジカルシアターの第一人者として認知されており、平成23年度の国際共同制作公演『THE BEE』English versionにも出演したマルチェロ・マーニによる演出で、ダブルキャストによる女優一人芝居<sup>12</sup>を上演した。今回の上演においては、

マルチェロ・マーニという演出家個人と日本人の役者・スタッフで作品を制作するという形態を取っているため、国際共同制作公演ではなく、一部招聘による公演という分類になる。しかし、企画当初は国際共同制作公演の予定であった。

予定していた相手方芸術団体はロンドンのブッシュシアター（Bush Theatre）。ブッシュシアターは、2001年に日本文化紹介行事「Japan2001」の公式プログラムとして日本の現代戯曲のリーディング公演を行う等、日本との交流を行った経験を持つ劇場である<sup>13</sup>。その劇場と共に、実際の上演に出演した穂谷友子、奥村佳恵に英国が誇る女優キャサリン・ハンターも加えて3バージョンを制作、英国

で英国人女優版のリーディング公演を行う予定であった。しかし、文化庁国際芸術交流支援事業に採択されなかったことも手伝ってか、英国人女優版は制作されることはなく、ブッシュシアターとの共同制作もなくなった。

つまり、当初の企画通りであれば『障子の国のティンカーベル』は国際共同制作公演であり、一部招聘による公演は『DORA～100万回生きたねこ』と『100万回生きたねこ』の2作品のみであった。東京芸術劇場は『DORA～100万回生きたねこ』については四団体いる主催の内の一つであり、『100万回生きたねこ』ではTBSとホリプロを主催とした、共催の立場にとどまっており、単独主催という積極的な形では開催していない。

海外招聘公演や国際共同制作公演に比べると公演数が少なく、積極的に行っていない印象があるが、国際共同制作

公演を行うのであれば、あえて一部招聘による公演を行う意味があまりないことがその理由なのではないだろうか。

## 2-5 外国人講師による普及・育成プログラム

外国人講師による普及・育成プログラムとは、公演ではないが海外の方を講師として招いて行う、セミナーやワークショップといった企画を指す。下記、表4が平成8(1996)年度以降の東京芸術劇場における外国人講師における普及・育成プログラムの一覧である。ただし、この表には企画単体で受講料や参加費を取っているものを掲載する。そのため、平成17(2005)年度以降はOUDS公演に付随して交流会やポストトークが行われているが、ここでは割愛している。

年度	企画	関連人物	関連公演	国
平成17年 (2005)	バックステージツアー	RSCスタッフ	RSC『夏の夜の夢』	イギリス
平成17年 (2005)	ワークショップ	フィリップ・ブリーン (演出助手)	RSC『夏の夜の夢』	イギリス
平成17年 (2005)	ヴォイストレーニング・ワークショップ	マーゴ・アネット (OUDSヴォイストレーナー)	OUDS『間違いの喜劇』	イギリス
平成17年 (2005)	セミナー「Drama Training in the U.K. ～英国での俳優教育～」	セルマ・ホルト (共同プロデューサー)	OUDS『間違いの喜劇』	イギリス
平成18年 (2006)	ヴォイストレーニング・ワークショップ	マーゴ・アネット (OUDSヴォイストレーナー)	OUDS『恋の骨折り損』	イギリス
平成19年 (2007)	ヴォイストレーニング・ワークショップ	マーゴ・アネット (OUDSヴォイストレーナー)	OUDS『夏の夜の夢』	イギリス
平成22年 (2010)	東京芸術劇場連続セミナー 『演劇から見る世界』	第2回：ヴァルダ・フィッシュ 第3回：ジルベール・ダヴィッド	日本・イスラエル国際共同WS/ 『ブルードラゴン』	イスラエル・フランス
平成24年 (2012)	ワークショップ 『障子の国のティンカーベル』	マルチェロ・マーニ	『障子の国のティンカーベル』	イギリス
平成24年 (2012)	公開セミナー 『俳優とは？演出とは？そして演劇とは？』	マルチェロ・マーニ	-	イギリス
平成25年 (2013)	俳優のためのフィジカル・ワークショップ	イラン・レイシエル	-	イギリス
平成25年 (2013)	ワークショップ 『演出家 デヴィッド・ルヴォーによる俳優のためのマスタークラス』	デヴィッド・ルヴォー	-	イギリス
平成25年 (2013)	スペシャル・トーク	デヴィッド・ルヴォー	-	イギリス

表4 東京芸術劇場における外国人講師による普及・育成プログラム

平成17(2005)年度から平成19(2007)年度に行われた海外招聘公演の際、付随するプログラムとして様々な企画を執り行っていたが、平成20(2008)年度から平成23(2011)年度は明らかにその数が減っている。だが、近年はプロ向けのプログラムが増えているようだ。ワークショップ『障子の国のティンカーベル』は『障子の国のティンカーベル』公演の前段階として俳優を集めて行われ、イラン・レイシエルによるワークショップは舞台上で活動する俳優が対象、デヴィッド・ルヴォーによるワークショップはプロとして活躍する俳優や演出家が参加者・オブザー

バーとして参加した。

『障子の国のティンカーベル』ワークショップが公演の前段階として行われたように、『俳優のためのマスタークラス』ワークショップも、いずれはルヴォーと公演を制作したいという意図も込めて行われている。しかし、レイシエルについてはそのような意図はなく、すぐれた講師の招聘により、俳優を育成することを目的としている。芸劇eyes等の企画にも見られる、東京芸術劇場が若手の支援・育成事業に力を入れているという方向性がこちらにも見えていると言える。

また、マルチェロ・マーニとデヴィッド・ルヴォーによるワークショップに関しては、それに付随して一般向けの公開セミナーやスペシャル・トークが行われた。ただ、直近に関連する公演がないため、二人の名前を知っている、既に演劇にかなり興味を持っている層が参加したと考えられる。

## 2-6 日本カンパニーの海外公演

これまでは、世界から東京芸術劇場に呼ぶことについて書いてきたが、ここでは東京芸術劇場から世界に出て行くことについて述べる。東京芸術劇場にはレジデント・カンパニーがないため、東京芸術劇場で上演された作品が、東京芸術劇場の主催、または共催で海外にて公演を行う場合について取り上げる。下記、表5がその一覧である。

年度	タイトル	ツアー先
平成23 (2011)	『THE BEE』 English Version	ニューヨーク (ジャパン・ソサエティ) ロンドン (ソーホーシアター) 香港 (香港文化中心 スタジオ・シアター)
平成24 (2012)	『トロイアの女たち』	イスラエル (テル・アビブ市立カメリ・シアター)
平成25 (2013)	『THE BEE』 English Version	イスラエル (レベッカ・クラウン・ホール) 韓国 (明洞芸術劇場) ルーマニア (ラドゥ・スタンカ劇場)

表5 東京芸術劇場主催/共催による海外公演

この他に、2013年3月に東京芸術劇場主催で上演された『マシーン日記』が同年4月にパリ日本文化会館にて公演を行っている。このパリ公演については、主催は国際交流基金（パリ日本文化会館）であり、東京芸術劇場は企画制作にとどまっているため、表からは除外した。

平成23年度の『THE BEE』English Versionと『トロイアの女たち』は国際共同制作公演として東京芸術劇場での公演が行われる中での海外公演であるが、平成25年度の『THE BEE』English Versionは東京公演のないワールドツアーである。また、平成26年度には、パリのシャイヨー劇場にて『THE BEE』English Version（5月）と2012年に東京芸術劇場で上演された、同じく野田秀樹作・演出の『エッグ』（3月）の上演が予定されており、今後東京芸術劇場発の海外公演は増えていくと予想される。

## 3. 国際プログラムの今後

### 3-1 国際プログラムのこれまでとこれから

平成8（1996）年度以降、東京芸術劇場の国際プログラムはまず一部招聘による共催公演という形で始められ、その後平成17（2005）年度に海外招聘公演が開始。野田秀樹が芸術監督に就任した平成21（2009）年度には、海外招聘公演のラインナップが大きく変化すると共に、国際共同制作公演が行われるようになった。また、平成23（2011）年度からは、東京芸術劇場発信の海外公演が行われ、一時は減少していた外国人講師による普及・育成プログラムも近年また増えてきている。劇場、音楽堂等の活性化に関する法律、及び劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針によれば、実演芸術に係る国際的な交流を推

進めることは劇場の事業の一つであり、そのために海外の芸術団体等と協力して海外招聘公演や、海外公演、国際共同制作等を行わなければならない。東京芸術劇場ではその全てに取り組んでおり、また普及・育成プログラムという形でも国際交流の場を用意している。東京芸術劇場は首都・東京に位置する都の劇場にふさわしく、「世界への窓」としての役割を果たしていると言えよう。

さらに、近年は一つの国際プログラムが次の国際プログラムにつながっている。平成24（2012）年度には、野田秀樹が現地で観劇、魅了されたルーマニア国立ラドゥ・スタンカ劇場製作の『ルル』を招聘し、その翌年には野田演出・出演の『THE BEE』English Versionがシビウ演劇祭に参加、ラドゥ・スタンカ劇場で上演された。同じく『THE BEE』English Versionが上演された明洞芸術劇場とは、平成26（2014）年度に野田作品の共同制作を予定している。また、平成25（2013）年度の招聘公演『トロカデロのドン・キホーテ』を製作したシャイヨー劇場でも『THE BEE』English Versionが上演予定である。加えて、既に第2章第2節に記載した通り、平成25年度の招聘公演『Chouf Ouchouf』の構想・演出・舞台デザインを担当したズィメルマン エド・ペロが平成26年度に、最新作の『Hans was Heiri』を上演するために再来日する。このように、ある国際プログラムで出来た海外の劇場や芸術団体とのつながりが、次の国際プログラムの呼び水となっているため、今後はこれまでのつながりをさらに強めていくと共に、新たにつながりを作っていくことで、東京芸術劇場の国際プログラムのカラーが生み出されていだろう。

だがその一方で、東京芸術劇場の国際プログラムと言え



ば野田秀樹関連という印象を与えている感も否めない。海外公演は『THE BEE』English Version がメインであり、国際共同制作作品は偶然のような形で主催することになった『トロイアの女たち』を除けば野田秀樹作品や、野田が発案した企画、野田に関連する人物が演出といったように、海外に出て行く作品や国際共同制作作品は野田が関わる作品ばかりである。芸術監督が作・演出を手掛ける人物である以上仕方ない事なのかもしれないが、「文化芸術の多様性、多様な価値の共存を意識すべき存在<sup>14</sup>」である公共劇場として、ある一人の作品に偏りが見えることは問題なのではなかろうか。

また、東京芸術劇場の国際プログラムを概観した際に、そして実務研修を行った際に、国際共同制作公演及び一部招聘公演の進め方や、普及・育成プログラムのラインナップについて改善の余地があるように感じられた部分がある。第2節及び第3節において、そのことについて述べたい。

### 3-2 国際共同制作公演及び一部招聘公演の問題点

#### (1) 稽古期間

東京芸術劇場の国際共同制作公演や一部招聘による公演においては、稽古期間の短さが大きな問題点である。『障子の国のティンカーベル』公演では、稽古期間は約5週間。また、『トロイアの女たち』は2012年11月10日にイスラエル俳優達が来日、稽古を開始<sup>15</sup>、東京公演の初日が12月11日だったため、約1カ月の稽古期間であった。これは、役者・スタッフ全員が日本人のカンパニーであれば通常の稽古期間である。昨年11月から12月に新国立劇場で行われた『ピグマリオン』は稽古期間が約7週間であったが<sup>16</sup>、出演者の平岳大が「稽古期間が普段の芝居より長い<sup>17</sup>」と述べており、また、市川猿之助は蜷川幸雄演出の『ヴェニス商人』に出演した際のインタビューで、「歌舞伎以外の舞台では稽古期間が1カ月ぐらいというのは普通<sup>18</sup>」と発言している。

しかし、言語が異なる者同士がぶつかり合う国際共同制作公演や一部招聘公演においては、日本人のみのカンパニーよりも稽古期間が必要となる。言葉の通訳、そして文化的意味合いの翻訳に時間が取られるため、「通常の1.5倍から2倍以上の時間を確保しなくては得心のゆく稽古時間が保証できない」そうで、世田谷パブリックシアターで行われた国際共同制作公演『エレファント・パニッシュ』はロンドンで5週間、東京で5週間の計10週間稽古を行っている<sup>19</sup>。

『障子の国のティンカーベル』では、その国際共同制作公演としては稽古期間の短かったことが、大きな仇となった。当初は穂谷友子版と奥村佳恵版で演出を変える予定は

なかったのだが、稽古の中で演出家が女優たちに触発されたことにより演出を変えることに決めた。これにより、異なる2つの作品を製作するのとはほぼ同じ事になり、共通する部分はあるものの、スタッフはほぼ2作品分のプランや道具、衣裳等を作らなければならなかった。

公演打ち上げの席で、野田秀樹は「異物(=マルチェロ・マーニ)を投入することで、大変な現場でしか生まれない何かを生み出すことが目的だった」と述べた。彼はまた、文化交流について、今ここ日本で起きている文化をぶつかることで、相手の「日本の文化」観が変わっていくことが交わるということであり、交わるところにだけ新しい文化が生まれるはずであると語っている<sup>20</sup>。野田の目指すところは、マーニと日本人女優・スタッフがぶつかり合い、交わり、新たなものを生み出すことだったと思うのだが、必要なものを作り上げ、初日に幕を開けるために、ぶつかり合う暇もなかったというのが傍から見ている印象である。

2つのバージョンの間で演出を変えることになったというのが、この状況を生み出した大きな原因ではあるが、初めから稽古期間がもう少し長ければ、まだ交流の余地があったのではないだろうか。文化の衝突と新しい文化の創造がないのであれば、海外から実演家や芸術団体を呼んで作品制作をする意味はない。日本人のみのカンパニーでも、稽古期間は最低でも1カ月必要であるらしい<sup>21</sup>。その最低のラインではなく、通訳や文化の翻訳の時間まで鑑みた稽古期間を用意すべきだろう。

#### (2) 通訳

続いて、国際共同制作公演や一部招聘公演の通訳について述べる。上記の通り、これらの公演において、通訳は重要な役割を果たす。もちろんその他の国際プログラムにおいても重要な役目を果たしているのだが、製作過程に大きく関わり、文化の溝を埋めていくという点で国際共同制作公演や一部招聘公演における通訳の重要度は高い。

しかし、『障子の国のティンカーベル』公演では、通訳がその役目を果たし切れていなかった。当該公演においては、2名いた演出助手の内の1名が通訳を兼任していた。自身も演出を行う人物であり、主にアメリカやイギリスで活動しているため英語についても問題はないためその役割に選ばれたと考えられる。また、当該公演の予算が少ないため、比較的安価でお願いできる人物がいいという事情もあった。

だがその結果、実際現場から聞かれたのは演出家と通訳が合わない、通訳が演出家の言ったことを訳した後に「でも気にしないでいいと思います」と発言した、通訳のスピー



ドが遅いという声であった。通訳のスピードが遅ければ、稽古の進みも遅くなる。また、通訳を信頼できなければ、コミュニケーションが円滑にできなくなり、やはり稽古の遅れにつながる。下記は、野田が通訳について語った言葉の引用である。

現場にいて、本当にこちらの言いたい事を伝えてくれているのか、一旦通訳を疑いだすと、あつという間に現場が壊れる。誰もが、通訳を疑いだし、言葉が伝わっていないと言う確信が生まれ始めるからだ。そして、それはコミュニケーション芸術である演劇にとっての致命傷となる。コミュニケーションが壊れた製作現場からいいものは絶対に生まれえない。もし時に生まれたというのなら、それは、ディスコミュニケーションによる錯覚である。<sup>22</sup>

予算が少ないという事情は理解できるし、他に割れるところがない故の決断だったのだろうとは思ふ。しかし、結局演出助手としても頼りなく、演出助手協力という立場で新たに人を呼ぶのであれば、初めからそのお金を上乗せして演出助手も通訳もこなせる信頼できる人物を探すか、もしくはそのお金を使って通訳に専任する人を探すべきであった。今後のためにも、通訳の重要性を今一度確認しなおすべきであるように感じる。

### 3-3 普及・育成プログラムの充実

第3章第1節において、一時は減少していた普及・育成プログラムが近年は再び増加していると述べたが、既出の通りその増加はプロとして活躍する実演家に向けたものが中心となっており、一般の方が参加できる企画に関しても既に演劇に強い関心を持っている層を対象としている。しかし、一般向けのプログラムの幅を広げることで、国際プログラムに足を運んでいただくためのきっかけとなるのではないだろうか。

第二タームの報告書において、日本で観客が育ち切っていない身体表現系の海外招聘作品については、従来よりも少し安めの価格設定を行い、来場者が増えるか確認してみても良いのではないだろうか」と述べた。しかし、現在はチケット代を安く抑えても鑑賞者が増えることは期待できない状況になりつつあるようだ。2003年に実施された『文化に関する世論調査』では、鑑賞しなかった理由として「あまり関心がないから」が前回調査（1996年）の27.9%から39.5%に大幅に増加していることに加え、自ら文化活動に参加することを大切だとする層も減少しており、芸術に対する興味が低くなっている<sup>23</sup>。芸術に対して無関心になっている人が増えているのであれば、公演のチケット価

格を低くしても購入にはつながらない可能性が高い。理論上ではなく、実際チケット代を安くしてみなければ本当のところは分からないため試してみる価値はまだあるが、観客数が増えなかった時に備えて他の施策も必要である。

そこで考えられるのが、公演に足を運ぶきっかけとなるような普及・育成プログラムの創出だ。第一タームで筆者が実務研修を行った OUDS 公演では、英語に興味のある層が英語上演や OUDS メンバーとの交流会及びトークセッションに惹かれて来場するというケースが見られた。このように、演劇に興味はないが国際文化に興味はあるという層の興味を引く企画を制作、公演と連動させることで公演にも興味を持ってもらうというシステムを作り出すことが、より多くの方に国際プログラムに来ていただくための一つの方法だろう。

## 4. おわりに

東京芸術劇場の国際プログラムは実に多彩である。それぞれの作品数に差はあるが、海外から質の高い作品を招聘し、海外の芸術団体や実演家と共同で作品を制作。近年は東京芸術劇場から海外へと作品が発信され、また一般・プロそれぞれに向けた、外国人講師による普及・育成プログラムも行われている。野田作品に偏りつつあるという問題点はあるが、海外の劇場や芸術団体とのつながりも深め、今後「東京芸術劇場の国際プログラム」としてのカラーが作られていくことが予想される。

研修が始まった5月より、筆者は一貫して国際プログラムに関わってきた。第一タームは学生劇団である OUDS による『間違いの喜劇』公演、第二タームは海外招聘公演『トロカデロのドン・キホーテ』、そして今タームは一部招聘公演『障子の国のティンカーベル』において実務研修を行った。その中で感じたことという形になってしまうが、一年のまとめとして述べておきたいと思う。

まず、公演が単体で終わってしまう傾向にある。海外招聘公演二作品でセット券を販売するということはあるが、横断的な企画が組まれることはほとんどない。多彩なプログラムがあり、今後カラーが生み出されていくのであれば、個々の独立した公演としてではなく、「東京芸術劇場の国際プログラム」というブランドとして考えていくべきだ。そうすることで、よりカラーを強めていくことができると共に、ブランドとしての広報宣伝活動や横断的な企画など、新たなフェーズに進むことが出来るのではないだろうか。

また、国際プログラムに対する観客のニーズの把握も必要であると感じる。もちろんニーズに合わせた作品ばかりを上演する必要はない。第二タームの報告書にも記載したように、一般の人々の興味を引く作品ばかりを上演して

いれば似たような作品ばかりが上演されることになりかねず、多彩な実演芸術に触れる機会を提供すべき公共劇場としてはプログラムの単一化は避けるべきである。ただ、今何が求められているのかを把握することで、ニーズから少しはずれた上質な作品についても広報活動の戦略を立てることができるのではないだろうか。一般企業では普通のこととして行われている市場調査を積極的に行っていくことが必要だろう。

多彩なプログラムがあるだけで終わらない展開が今後できるかどうか、東京芸術劇場の国際プログラムにとって重要であると感じている。

## 注

- 1: ただし、1996年の要覧には今後の課題として、「開館にあたってその運営を軌道にのせるため、開館記念行事以後は、当面専ら「貸し施設」としてのみ出発し、都民が優れた音楽・舞台芸術を鑑賞する場として運営するものとし、自主事業は今後の課題とした」という、自主事業をしていないと読み取れるような記載がある。一方で、1997年の要覧では設置目的の項目に「当劇場は「施設提供事業」を中心に行っているが、自主事業の実施に向けての要望も強く、開館当初より、共催事業の形で年間数本の自主事業を実施している。今後の自主事業の在り方については、引続き検討を続け、その充実に向けて努めているところである。」と、共催ではあるが開館当初より自主事業を行っているとはっきり記載しており、矛盾が感じられる。
- 2: オックスフォード大学演劇協会を OUDS、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーを RSC、TACT/FESTIVAL については TACT と記載した。
- 3: 彩の国さいたま芸術劇場は平成 24 年度～平成 26 年度の中期経営計画において、舞踊部門の実施方針として「世界的な注目を集めるコンテンポラリーダンス公演の招へい、次世代を担う中堅、若手ダンサーによる新作の創作などを実施」を挙げ、コンテンポラリーダンス作品を中心に海外招聘公演を主催している。
- 4: 『平成 26 年度文化庁 国際芸術交流支援事業 応募要領』 p.1
- 5: 同上。
- 6: 『プロデューサーの仕事 vol.3 国際共同制作作品のプロデューサー』参照。
- 7: 『平成 26 年度文化庁 国際芸術交流支援事業 応募要領』 p.11
- 8: 『ラコーン・タイ「赤鬼」「農業少女」公演のご案内』参照。
- 9: 『東京芸術劇場プロデュース 日タイ共同制作「Spicy, Sour, and Sweet」』参照。
- 10: 本来ワークショップは普及・育成プログラムに分類するべきであるが、公演を実現させるための準備期間という側面が強いため、公演とひとつながりのものとしてまとめて記載した。
- 11: 『トロイアの女たち Facebook ページ』参照。

- 12: 但し、人形遣いや転換等の役割を担うパフォーマーが一名いるため、厳密に言うところ一人芝居ではない。
- 13: 『プレゼンターインタビュー：新人作家育成と新作戯曲の重要拠点 スコットランドのトラヴァース・シアター』参照。
- 14: 米屋、p.177。
- 15: 『トロイアの女たち Facebook ページ』参照。
- 16: 『稽古がはじまりました！』参照。
- 17: 『石原さとみ主演『ピグマリオン』公開舞台稽古』より。
- 18: 『蜷川幸雄演出の舞台『ヴェニス商人』で悪役を演じる』より。
- 19: 『プロデューサーの仕事 vol.3 国際共同制作作品のプロデューサー』参照。
- 20: 野田、p.173 参照。
- 21: 土井、p.39 参照。
- 22: 野田、p.194。
- 23: 米屋、p.150。

## 参考文献一覧

- ◆『「THE BEE」English Version ワールドツアー 2013 決定！』東京芸術劇場 2013 年。2013 年 3 月 17 日 <<https://www.geigeki.jp/info/20130418/>>。
- ◆『石原さとみ主演『ピグマリオン』公開舞台稽古』シアターガイド 2013 年。2014 年 3 月 18 日 <[http://www.theaterguide.co.jp/theater\\_news/2013/11/12\\_03.php](http://www.theaterguide.co.jp/theater_news/2013/11/12_03.php)>。
- ◆『いよいよ今週！ 松尾スズキ作・演出『マシーン日記』パリ公演』東京芸術劇場 2013 年。2014 年 3 月 17 日 <<http://www.geigeki.jp/info/20130422/>>。
- ◆『稽古がはじまりました！』『ピグマリオン コラム & ブログ』新国立劇場 2013 年。2014 年 3 月 18 日 <<http://www.atre.jp/13pygmalion/blog/?p=280>>。
- ◆公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団『平成 24 年度～平成 26 年度 中期経営計画』2014 年 1 月 3 日 <[http://www.saf.or.jp/pdf/saf05\\_2012.pdf](http://www.saf.or.jp/pdf/saf05_2012.pdf)>。
- ◆公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2010』2010 年。
- ◆公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2011』2011 年。
- ◆公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2012』2012 年。
- ◆公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2013』2013 年。
- ◆財団法人東京都教育文化財団 東京芸術劇場『1996 要覧』1996 年。
- ◆財団法人東京都教育文化財団 東京芸術劇場『1997 要覧』1997 年。
- ◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報

2005] 2005年.

◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2006] 2006年.

◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2007] 2007年.

◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2008] 2008年.

◆財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2009] 2009年.

◆「東京芸術劇場プロデュース 日タイ共同制作「Spicy, Sour, and Sweet」 Corich 舞台芸術! 2010年. 2014年3月15日 <[http://stage.corich.jp/stage\\_detail.php?stage\\_id=21765](http://stage.corich.jp/stage_detail.php?stage_id=21765)>.

◆土井美和子「日本の演劇状況の今を考える ~現代演劇の変遷と課題~」『芸能情報アートエクスプレス vol.23] pp.39-42 公益財団法人全国公立文化施設協会 2014年3月18日 <<http://www.zenkoubun.jp/print/geijyutu/geijyutu23.html>>.

◆「トロイアの女たち Facebook ページ」2012年. 2014年2月26日 <<https://www.facebook.com/pages/%E3%83%88%E3%83%AD%E3%82%A4%E3%82%A2%E3%81%AE%E5%A5%B3%E3%81%9F%E3%81%A1/520852164608726>>.

◆「蜷川幸雄演出の舞台『ヴェニス商人』で悪役を演じる TOKYO HEADLINE 2013年. 2014年3月18日 <<http://www.tokyoheadline.com/vol599/interview.12884.php>>.

◆野田秀樹「ロンドンへの道」『総特集野田秀樹 新しい地図を携えて』中山真祐子編 東京:河出書房新社, 2012年. pp.170-197

◆「プロデューサーの仕事 vol.3 国際共同制作作品のプロデュース『パブリックシアターのためのアーツマネジメント講座 講座の内容記録 2010』世田谷パブリックシアター 2010年. 2014年3月14日 <[http://setagaya-pt.jp/lecture/archive/archpic\\_c\\_2010\\_01\\_03.html](http://setagaya-pt.jp/lecture/archive/archpic_c_2010_01_03.html)>.

◆「プレゼンターインタビュー:新人作家育成と新作戯曲の重要拠点 スコットランドのトラヴァース・シアター」国際交流基金 2006年. 2014年3月17日 <[http://performingarts.jp/J/pre\\_interview/old\\_list.html](http://performingarts.jp/J/pre_interview/old_list.html)>.

◆文化庁『平成26年度文化庁 国際芸術交流支援事業 応募要領』 2013年. 2014年3月14日 <[http://www.bunka.go.jp/geijutsu\\_bunka/07kokusaikoryu/pdf/26\\_kokusai\\_oubo\\_yoryo.pdf](http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/07kokusaikoryu/pdf/26_kokusai_oubo_yoryo.pdf)>.

◆「[マシーン日記] 松尾スズキ」パリ日本文化会館 2014年3月17日 <<http://www.mcjp.fr/%E6%97%A5%E6%9C%A C%E8%AA%9E/%E5%85%AC%E6%BC%94/%E9%81>

%8E%E5%8E%BB%E3%81%AE%E4%BA%8B%E6%A 5%AD-434/723/837>.

◆米屋尚子『演劇は仕事になるのか? 演劇の経済的側面とその未来』東京:彩流社, 2011年

◆「ラコーン・タイ「赤鬼」「農業少女」公演のご案内 NODA・MAP 2014年3月16日 <<https://www.nodamap.com/site/news/106>>.

# 劇場におけるエデュケーション・プログラム 企画と立案

長期コース 音楽分野 研修生  
**大丸 敦子**

## 研修概要

### ■研修期間

平成 25 年 5 月 20 日～平成 26 年 3 月 31 日  
(第 1 ターム：平成 25 年 5 月 20 日～8 月 31 日)

### ■実務研修を行った事業

- A. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」
- B. 「古楽ラボ」
- C. 「エル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO」  
(ワークショップ&シンポジウムのみ)

### ■実務研修にあたっての課題

音楽公演の教育プログラム 企画と立案について

### ■事業の概要

A. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」  
日程：平成 25 年 9 月 23 日(月・祝)～平成 26 年 3 月  
22 日(土)  
参加者募集締切：平成 25 年 9 月 20 日(金)  
オーディション：平成 25 年 9 月 23 日(月・祝)  
講座日程：  
①平成 25 年 10 月 19 日(土) ②平成 25 年 11 月 23 日(土・祝)  
③平成 25 年 12 月 14 日(土) ④平成 26 年 1 月 18 日(土)  
⑤平成 26 年 2 月 1 日(土) ⑥平成 26 年 2 月 22 日(土)  
⑦平成 26 年 3 月 8 日(土) ⑧平成 26 年 3 月 21 日(金)  
★ 2014 年 3 月 22 日(土) 読響マチネ公演開演前に発表  
演奏  
会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー  
スペースほか  
受講生募集人数：計 10 名  
事業内容：  
東京芸術劇場と事業提携を行う読売日本交響楽団と協同  
して、中学・高校生のためのアンサンブル・アカデミー

を開講。初年度となる今回は、金管アンサンブルをテーマに、プロを目指す中学・高校生を募集。半年に渡り、レッスンと公演鑑賞を合わせて行い、音楽の愉しみを知るプログラムを展開する。

主催：東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)  
事業提携：公益財団法人読売日本交響楽団  
助成：平成 25 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

### B. 「古楽ラボ」

日程：平成 25 年 12 月 22 日(日)～平成 26 年 1 月 26 日(土)  
参加募集期間：平成 25 年 10 月 14 日～11 月 15 日  
講座日程：  
①平成 25 年 12 月 22 日(日) ②平成 25 年 12 月 23 日(月・祝)  
③平成 26 年 1 月 13 日(月・祝) ④平成 26 年 1 月 25 日(土)  
⑤平成 26 年 1 月 26 日(日)

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー  
スペースほか

募集人数：約 20 名

事業内容：

モダン楽器(現代の楽器)経験者を対象に、古楽のアプローチ方法を学ぶワークショップ。ハイドンの交響曲「朝」の演奏を通して、古楽奏法について学ぶ。講師は、東京芸術劇場を中心に活動するクラシカル・プレイヤーズ東京に協力いただき、第一線で活動するプロの演奏者が務める。

主催：東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)  
協力：一般社団法人クラシカル・プレイヤーズ東京  
助成：平成 25 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

### C. 「エル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO」

日程：平成 25 年 10 月 10 日(木)～10 月 12 日(土)  
会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー  
スペースほか

事業内容：

南米ベネズエラの社会福祉政策の中で生まれた音楽教育システム「エル・システマ」。ベネズエラは貧困と犯罪という大きな問題を抱える国家であったが、その克服のために「エル・システマ」を立ち上げた。今回来日するオーケストラは、そのエル・システマの中でもトップクラスのユースオーケストラである。3日間のフェスティバルでは、公演と合わせて6つのワークショップ&シンポジウム事業を行い、エル・システマをさまざまな角度から紹介する。

- (A) ペーパーヴァイオリンを作ろう！
- (B) 12時間でシンフォニーを演奏しよう！
- (C) エディクソンと話そう！
- (D) 社会問題とエル・システマ
- (E) 日本におけるエル・システマ
- (F) ホワイトバンドコーラス

主催：駐日ベネズエラ・ボリバル共和国大使館  
東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
一般社団法人エル・システマジャパン  
協力：EYOC 日本ツアー支援委員会  
招聘制作：KAJIMOTO  
認定：公益社団法人 企業メセナ協議会  
助成：公益財団法人 朝日新聞文化財団  
平成 25 年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業

## ■担当した業務

### A.「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」

企画、運営全般

### B.「古楽ラボ」

企画、運営全般

### C.「エル・システマ・フェスティバル 2013 in TOKYO」

フェスティバル中のワークショップ・シンポジウム事業の企画、運営全般

その他

- \* 次年度教育普及系プログラムの予算案及び企画書作成
- \* 各種公演補助

## 1. はじめに —エデュケーション・プログラムとは何か

昨今、欧米の文化施設や演奏団体等において、エデュケーション・プログラム（以下「E.P.」とする）は社会的使命を担う非常に大切な事業と考えられている。機関内の一部門として成立し、事業の柱の一つとなっているところも少なくない。

そして近年、日本国内においても、「教育プログラム」「教育普及活動」「芸術普及活動」などと冠し、E.P.の要素を持つ

た事業を行う文化施設や団体も増えている。東京芸術劇場においても例外ではなく、2012年の再オープン後<sup>1</sup>2013年度より、人材育成担当係長が設置されるなどの取り組みが行われている。

本報告書は、筆者が東京芸術劇場平成 25 年度アーツアカデミーの研修生として受けた実務研修とゼミを元に、独自に調査した事項も含め、劇場におけるエデュケーション・プログラムについて考察する。

## 1-1. エデュケーション・プログラムとは

先に述べたように、現在「教育プログラム」や「教育普及活動」等、様々な名称が用いられている。本報告書では「エデュケーション・プログラム」と総称し、ここでは筆者が考える E.P. の範囲を示すこととする。

筆者の考える「エデュケーション・プログラム」の範囲は、主に以下の3点を満たすものである。

- ①教育的意図を持つプログラム
- ②普及的意図を持つプログラム
- ③社会的責任等の背景を持つプログラム

このように3点挙げたが、これらの条件を満たす、満たさないに関わらず、そのプログラムの主催者が E.P. についてどのような価値観を持っているかによってその範囲は変わるものと考えられる。尚、ここで「教育プログラム」等の名称を使用しないのは、エデュケーション=教育目的とは限らないからである。

## 1-2. 日本の芸術文化の状況

ここでは、劇場での E.P. への理解の前段階として、日本の芸術文化の状況を、文化施設と法律の二つの側面から確認したい。

### (1)日本の文化施設の歴史 —音楽分野を中心に

一般に、自治体、民間等設置団体に関わらず、音楽、演劇、舞踊、映画等、文化芸術事業のための機能を有する文化施設のことを「文化会館」や「ホール」などと呼ぶ。また、これら文化芸術事業のための機能を有するが、設置者や時代によって「音楽堂」「芸術文化センター」「芸術劇場」「生涯学習センター」等、様々な名称が存在している。名称の変化からも分かるように、日本における文化施設は、その時代のニーズに合わせてその形状を変化させてきた。ここでは、現在の文化施設の状況に至るまでの歴史を、それぞれの時代の特徴と共に辿りたい<sup>2</sup>。

### ア. 公会堂時代（1920～1960年代）

日本の文化施設の実態は、1945年の第二次世界大戦終戦を境に大きく変化した。第二次世界大戦以前は、集会を



目的とした施設である「公会堂」を中心とした施設が主であった。西洋式のホールではあるが、式典や講演などの催しを行う集会施設としての意味合いが強く、文化芸術の公演を行うに適す舞台形状ではなかった。しかしながら、戦後、文化芸術の公演の開催が急激に増えたために演奏会場が不足し、公会堂で演奏会等が開催されることも多かったが、仕方なく利用していた状態であったという。

#### イ. 市民会館・文化会館 ホール黎明期（1960年頃～1980年代）

その後、戦後の経済的な復興とともに、文化芸術に対するニーズは急速に高まり、「市民会館」や「文化会館」というような名称が付けられ、利用目的の中に文化芸術公演も含めた、現在へと続く「ホール」が全国に誕生する。しかしながら、音楽から映画、講演会まで、様々な目的に対応できるよう「多目的ホール」として建設されたものも多く、どの利用用途においても最適な空間とならないなど、どの当時から批判も少なくなかった。また、多機能化とともに大規模化も進み、2500席を超える客席を持つ施設も続々と建設されたが、ここでもやはり、音響等問題を露呈させることとなった。

#### ウ. 建設ラッシュ（1980年代中盤～1990年代）

1980年代中盤以降、バブル景気によって各自治体の財政に余裕が生まれたことに起因し、多くの文化施設の建設が行われた<sup>3</sup>。民間企業によって専用ホールが建設されるようになったとともに<sup>4</sup>、多目的及び大規模の公共ホールに対する批判—建物ばかりが出来て、内容の伴わない「ハコモノ」行政との揶揄や、多目的ゆえの無目的など—の機運も相成り、専用ホール及び劇場へと時代は転換した。

#### エ. 近年～現在

近年、文化施設の件数は、1800～1900件程度で比較的稳定して推移しており、1980年代後半から1990年代にかけての爆発的な増加に終止符を打った<sup>5</sup>。

これまでの文化会館の変遷から、現在では、「文化会館」「コンサートホール」「芸術劇場」から「文化ホール」「芸術文化センター」「生涯学習センター」など様々な名称を持つホールが存在する。また、現在、文化施設の多くは地方公共団体及び独立行政法人などによって設置されたものが多く、設置者が私立のものは1割未満である<sup>6</sup>。

#### (2) 芸術関連法

文化芸術も、行政や法律と決して無縁ではない。ここでは、現代の文化芸術、特に実演芸術と文化施設をとりまく

法律について簡単に述べ、日本の文化芸術のおかれる状況を理解するための一助としたい。

#### ア. 文化芸術振興基本法

2001年、「文化芸術振興基本法<sup>7</sup>」が成立、施行された。この法律は、日本の文化政策及び文化芸術振興の一般的な根拠法として機能している。文化芸術の振興に関し基本理念を定め、国及び地方公共団体の責務を明らかにするとともに、文化芸術の振興に関する施策の基本となる事項を定めているが、この法律はあくまで努力義務にとどまり、強制力は無い<sup>8</sup>。

#### イ. 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律

2012年6月、「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律<sup>9</sup>」（以下、「劇場法」）が国会で可決、施行された。劇場及び音楽堂等はこれまで、美術館や博物館のような根拠となる法律が無く、該当施設の本来期待されている役割を果たしていないと指摘されてきた<sup>10</sup>。しかし、この法律が施行されたことにより、劇場や音楽堂などは単なる「ハコモノ」としてではなく、事業の企画制作や人材の育成などを行う「機関」として法的な裏付けが出来た。

この法律は、前掲の2001年に公布された文化振興基本法の個別法として制定された。劇場法は、「我が国の劇場や音楽堂、文化会館、文化ホール等（以下「劇場、音楽堂等」という。）に係る現状や課題を踏まえ、文化芸術振興基本法の基本理念にのっとり、劇場、音楽堂等の活性化を図ることにより、我が国の実演芸術の水準の向上等を通じて実演芸術の振興を図り、もって心豊かな国民生活及び活力ある地域社会の実現等に寄与する<sup>11</sup>」ことを目的とする。

劇場法の概要は以下の通りである。

- ① 劇場、音楽堂等を設置・運営する者、実演芸術団体等、国、地方公共団体の役割を明確にするとともに、これらの関係者等が相互に連携協力することを明確にする。（第2条～第8条）
- ② 国及び地方公共団体が取り組むべき事項を明確にし、劇場、音楽堂等を取り巻く環境の整備等を進める。（第9条～第15条）
- ③ 劇場、音楽堂等の事業の活性化に必要な事項に関する指針を国が作成する。（第16条）

本報告書で特筆すべきは、第十四条国民の関心と理解の増進の項において「（前略）国民の関心と理解を深めるため、教育活動及び啓発活動の実施その他の必要な施策を講ずるものとする。」というように、E.P.について触れられている点である。また、対象は公が設置したものだけでなく、民間事業者によって設置された劇場、音楽堂等も含む

という点も画期的である。

劇場法の施行から9ヶ月後の2013年3月、関係各所へのヒアリング等を終え当該法律の運用指針が策定された。

### (3) 今日における課題

(1)で述べたように、日本の文化施設は戦後、急速に増加した。その中で最も大きな課題の一つとなっているのは、ハード（建物）偏重により、ソフト（事業や人材など）が不足する文化施設が多く存在することである。そのため、多額の資金（文化施設の9割が公立であるため、これは税金とも言える）をつぎ込み建設した文化施設が、それに見合うだけの活用がなされておらず、「ハコモノ」との批判も少なくない。この課題には、急激に増加した文化施設に対して拠出される予算が少ないこと、また文化施設のマネジメントをする能力を持つ専門人材の不足、そして、当該文化施設を“なぜ所有及び運営するのか”という目的やミッションが不明瞭であるという、問題もはらんでいる。

これらの日本の文化施設が今日持つ課題は、前述の劇場法の検討段階から数多く指摘されており、その声は劇場法に色濃く反映されていると考えられる。

## 2. エデュケーション・プログラムを取り巻く環境

### 2-1. 日本のエデュケーション・プログラムのあらまし

日本国内でも、さまざまなE.P.が実施されている。

現在、日本の文化芸術では、E.P.として、子どものためのコンサートやアウトリーチ活動など様々な形態で行われている。筆者は、これら日本における様々なE.P.は、その時代や手法、動機等によって大きく3種類に分けられると考える。ここでは、筆者の考えるE.P.の分類（3類）に分けE.P.の変遷を述べることにする。

#### 第I類：音楽鑑賞教室型（戦後～）

第二次大戦後間もない頃から、様々な芸術団体が、子どもたちのために音楽や演劇等の鑑賞機会を届ける活動が始められている<sup>12</sup>。音楽では、オーケストラによる移動音楽教室が学校において定期的に行われていることが特徴的である。

その後、文化施設の整備が進んだことから、1970年代以降には文化施設（音楽ホール等）で、夏休みなどに子供向けの公演を行うことも多くなった。始まった当初は主にオーケストラ等の演奏団体が主体となって行っていた。しかし、文化施設の運営がソフト重視になっていくに連れ、文化施設主体のものも増えてきている。現在では半々ぐらゐの割合で行われているのではないだろうか。

第II類：アウトリーチ活動、欧米的手法の導入の試み（1990年代後半～）

「アウトリーチ」と呼ばれる手法が取り入れられるようになったのは1990年代後半のことである。「アウトリーチ」とは、音楽家を学校や福祉施設に派遣し、ワークショップなどの事業を行うものである。元々欧米、特にアメリカで盛んであった「アウトリーチ」であるが、日本では文化施設の活性化や聴衆開発の為に行われたという経緯がある。戦後間もない頃からは行われてきた第I類の鑑賞教室型と大きく異なるのは、少人数対少人数で行われ、コミュニケーションが可能であり、会場も学校の教室や病院など、様々な場所で実施可能な点である。劇場や音楽ホールなどを飛び出し、地域コミュニティの中でのコミュニケーションのひとつの軸となるべく活動しているものもある。

#### 第III類：欧米的手法の直輸入（2000年代初め～）

近年、欧米のE.P.をそのまま日本で行う方法が盛んになりつつある。前述の第II類と大きく異なるのは、欧米で実際に行われている手法をそのまま日本へ持ってきて、文化施設もしくは芸術団体のE.P.事業として行う点にある。このような場合、現地で実際にE.P.に関わった音楽家やプログラムコーディネーターらが来日し、同様のプログラムを、通訳等を交えながら進めていくことが多い。

### 2-2. 劇場法の側面から

#### (1) 法律の条文から

先に述べたように、2012年6月に劇場法が制定、施行された。その条文の中には、第十四条国民の関心と理解の増進の項において「（前略）国民の関心と理解を深めるため、教育活動及び啓発活動の実施その他の必要な施策を講ずるものとする。」というように、E.P.について触れられている。これによりE.P.を行うことが明文化され、劇場・音楽堂等の使命として位置づけられた。次項で示すとおり、この法律の施行により文化庁の支援制度も少しずつ充実してきている。

#### (2) 文化庁による助成の側面から

文化庁では、劇場法施行により、その目的・内容をふまえた補助事業として「劇場・音楽堂等活性化事業」を平成25年度から実施している。「特別支援事業」「共同制作事業」「活動別支援事業」「劇場・音楽堂等間ネットワーク構築支援事業」の4種の事業を設け、「我が国の文化拠点である劇場、音楽堂等が行う、音楽、舞踊、演劇等の実演芸術の創造発信や、専門的人材の養成、普及啓発に対する支援を行うこと等により、我が国の劇場、音楽堂

等の活性化と実演芸術の水準向上を図るとともに、コミュニティに支えられた豊かな地域づくりを推進すること」を目的としている<sup>13</sup>。

そのなかでも「特別支援事業」では人材養成事業及び普及啓発事業に対し、「活動別支援事業」では人材養成事業に対し、支援の枠組みを設けている。

東京芸術劇場は平成25年度劇場・音楽堂等活性化事業の「特別支援事業」に選ばれており、「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」「古楽ラボ」等が人材養成事業の枠組みの中で助成を受けている。

### 2-3. 近年の取り組み

近年、E.P.は活発になってきており、文化施設を飛び出し、様々な場所で行われている。このような状況の中でも最近特に新しい動きとして見られたのが、オーケストラや文化施設の職員による横の連携である。事業を一緒に行うという連携ではなく、これまであまり見られなかったノウハウの共有を表立って行っている<sup>14</sup>のだ。

この動きの中心となっているのは、「日本のオーケストラ、劇場・音楽ホールスタッフの英国派遣プログラム<sup>15</sup>」した英国研修に参加者で、英国での先進的なE.P.の事例を見ている方々である。この取り組みは、これまで個々の団体が独自のプログラムを行い、情報の共有があまりなされなかったことからみると、非常に画期的な存在であると思われる。

筆者は2013年8月29日に東京芸術劇場で行われたシンポジウム「オーケストラがやってきた！のその先に」(主催：日本オーケストラ連盟)に参加をしたが、登壇者それぞれの経験や視察の内容を聞くことが出来たほか、フロアとの質疑も活発に行われており、E.P.に関心をもつ人が多いことを実感した。

## 3. 東京芸術劇場のエデュケーション・プログラム

### 3-1. 東京芸術劇場独自のエデュケーション・プログラム

東京芸術劇場で行われているエデュケーション・プログラムに類する事業について、本項では筆者の研修している部署である事業企画課事業第一係(音楽)でどのような取り組みが行われているか、確認したい。音楽以外の事業については次ターム以降、調査し報告したい。

尚、事業第一係の事業では何がエデュケーション・プログラムであるか、という規定はないため、筆者の判断のもと該当するであろう事業について掲載するものとする。

#### \*パイプオルガン講座

年間数回、不定期で行われるパイプオルガンの講座。ラ

ンチタイムパイプオルガン・コンサート<sup>16</sup>と同日に開催される。東京芸術劇場のオルガニストである小林英之氏が監修。内容は、講義形式でオルガンについて解説を行うこともあれば、ワークショップ形式でオルガンのパイプの構造を工作しながら学ぶものもある。受講券としてチケットを購入すれば誰でも参加可能。

#### \*中・高校生のための楽しい吹奏楽

プラス・ウィーク<sup>17</sup>の関連イベントとして開催されている。1日コンサートホールを使用し、東京都内に在住・通学し吹奏楽を志す中学・高等学校の生徒を対象に開催するバンドクリニックである。タイトルのおり楽しく吹奏楽を行うことを目的とし、楽器別のクリニックや参加者全員で課題曲の合奏を行う。講師は、プラス・ウィークに参加する団体等から派遣されたプロの演奏者である。

#### \*芸劇&読響みらいシート

東京芸術劇場と事業提携を行っている読売日本交響楽団の協力を得て行っている、小中学生を対象とした公演招待事業。読売日本交響楽団の公演のうち東京芸術劇場で行うもの(主に土曜のマチネシリーズ)について「みらいシート」の枠を提供いただいている。学校単位の公募制。

#### \*芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

2013年より初めて行う取り組み。東京芸術劇場と事業提携を行っている読売日本交響楽団と協同して、中高生のためのアンサンブル・アカデミーを行う。個人単位の公募制で、オーディションを予定している。

#### \*古楽ラボ

2013年より初めて行う取り組み。東京芸術劇場の主催公演事業でも行っている古楽の演奏団体、クラシカル・プレイヤーズ東京の協力のもと実施される。モダン楽器(現代に使われている楽器)の経験者を対象に、古楽演奏のアプローチ方法を学ぶ講座。個人単位の公募制。

### 3-2. 担当事業について(音楽分野)

5月下旬よりアーツアカデミーの研修が始まり、私は事業第一係の事業のうち3つのプログラムを担当することとなった。いずれも本報告書提出時点(9月15日)には情報の公開をし、参加者の募集を行っているもしくはその準備をしている段階である。まだ実施されていない段階ではあるが、筆者がそれぞれの事業に関わり、感じたことを述べたい(それぞれの事業の概要は、本報告書冒頭の「研修概要」を参照のこと)。

#### (1)「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」

この事業は読売日本交響楽団と協同して行う事業であり、お互い密な連絡と協力が必要だ。しかしながら、今年度開始の段階で読売日本交響楽団側の合意が取れていないことが分かるなどの問題点もあった。これは昨年度予算を作成する段階で行うべきものであっただろう。この問題により、実施の方針が決まるまでに時間がかかってしまったことは反省点である。また、現在参加者の募集を行っているが、これにより大変短い期間の募集になってしまった。

他団体と協力してひとつの事業を行う場合、双方の合意は勿論の事、その後の密な連絡と協力体制が不可欠である。次年度以降、この事業を行っていく場合は、気をつけたい点である。

#### (2)「古楽ラボ」

この事業はクラシカル・プレイヤーズ東京の協力を得て実施する事業である。この事業の場合、実際に講師を務めてくださる方々と一緒に企画の詳細を決定することが出来、また協力的で柔軟なこともあり、募集期間はまだ少し先であるが、現在のところスムーズに進んでいる。

前項でも書いたが、やはり他団体と一緒に事業を行う場合、合意と密な連絡、協力体制は不可欠であると感じている。

#### (3)「エル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO」

この事業のうち、ワークショップとシンポジウムの事業を担当。こちらは公演に出演するオーケストラの招聘元であるKAJIMOTO<sup>18</sup>と共に企画を行っている。

「エル・システム」を紹介するワークショップ&シンポジウムのため、実施趣旨を尊重しながら、フェスティバルのオリジナルも加えつつ企画を行った。通常、ワークショップ、シンポジウムひとつ行うだけでもかなりの労力を要するが、3日間に6種類を予定しており、更に実働可能な人員も少ないため、今後ボランティアの協力を得るなど工夫が必要である。

### 4. おわりに

#### 4-1. 提言—今後の課題と

##### (1)劇場としての統一性、計画性

東京芸術劇場の特徴として、演劇、ダンス、音楽など、単一ジャンルにとらわれず自主事業を行っている点がある。内部では主に事業企画課の事業第一係が音楽を、事業第二係が演劇とダンスの自主事業を担っている。そして、E.P.は、事業調整係内の人材育成担当、事業第一係、事業

第二係など様々な部署で行っている状況である。研修が始まり、1ターム目(約3ヶ月)が終わった段階でも、他部署の行っているプログラムは体系的に把握出来ない状況である。

「1.はじめに」においても述べたが、E.P.という言葉は曖昧なものであり、その劇場・ホールの方針によって範囲が変わってくるものであると考えられる。東京芸術劇場としての明確な方針及び計画があった上でE.P.が行われることが、今後の発展のためにも望ましいのではないだろうか。

##### (2)E.P.を担う人材の不足

これは東京芸術劇場に限らずE.P.を話題にしたときによく言われることであるが、E.P.を担う人材の不足が挙げられる。E.P.自体、重要視されてきたのは近年のことであるし、E.P.を担う人材の不足については東京芸術劇場に限ったことではない。そして日本におけるE.P.には明確なセオリーが確立されている訳ではないため、人材の育成方法についてもまた難しいことである。

E.P.は通常の公演事業とは異なり、手間はかかる上に収益が少ないことも多いものであるが、劇場法等でも言及されるなど、今後重要性は更に増すものと考えられる。人材育成は一朝一夕で出来るものではないため、今からでも真剣に方策を考えるべきだろう。

##### (3)ブランディング

(1)の統一性、計画性と(2)のE.P.の人材育成も合わせた上で、「東京芸術劇場のエデュケーション・プログラム」としてのブランディングを行うことが可能になるのではないだろうか。統一したロゴを付ければ良い、というような短絡的なものではなく、質・内容の保証、認知などを含めたブランディングである。

E.P.自体に自立した収益を求めることは非常に難しいことであると思うが、意志を持って継続して続けていくことで、劇場自体の社会的価値の向上に繋がるであろうし、そのノウハウは今後の資産ともなるだろう。

#### 4-3. 次のタームへ向けて

##### ■次期ターム課題：「東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義」

第1ターム目の3ヶ月は、驚くほど早く過ぎ去ってしまった。当初、企画と予算が付いている状態であったそれぞれの担当事業を、実施準備から関わることとなった。初めての経験で分からないことも多く、行き当たりばったりの状況で業務を行っている状況であった。今後は、目の前



のことだけにとらわれず、もう少し俯瞰できるよう、事業の運営を行っていききたい。

次期タームは引き続きエデュケーション・プログラム(教育プログラム)の実施、そして運営を行う。また、現在担当しているものだけでなく、来年度実施予定の事業についてもスムーズに実施出来るよう準備をしていく予定である。

また、「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」「古楽ラボ」のチラシ作成の段階で、音楽のE.P.の共通ロゴの作成を行い、いくつかのエデュケーション・プログラムのチラシには掲載されている状況である。今回作成したロゴについてはあくまで今年度のみ簡易的なもの、と考えていたため使用ガイドラインなどは作成していない。今後ロゴを付けていく場合はガイドラインの作成も必要になってくるので、ロゴの運用方法についても考えていきたい。



#### 参考文献

- ◆河原泰「わが国における公共ホール(劇場)の変遷(前編)」『ニュースレター: ARTS POLICY & MANAGEMENT No.15 こどもたちとアート』三菱UFJリサーチ&コンサルティング芸術・文化政策センター(2002年)  
[[http://www.murc-kawasesouba.jp/artspolicy/newsletter/no15/15\\_8.pdf](http://www.murc-kawasesouba.jp/artspolicy/newsletter/no15/15_8.pdf)]
- ◆河原泰「Ⅶ.【連載】わが国における公共ホールの変遷(後編)」『ニュースレター: ARTS POLICY & MANAGEMENT No.17 地域社会と音楽祭』三菱UFJリサーチ&コンサルティング芸術・文化政策センター(2003年)  
[<http://www.murc-kawasesouba.jp/artspolicy/newsletter/no17/>]
- ◆文化庁ウェブサイト「文化審議会第10期文化政策部会(第2回)配布資料」  
[[http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/10\\_02/pdf/shiryu\\_10.pdf](http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/10_02/pdf/shiryu_10.pdf)]
- ◆財団法人地域創造「Ⅰ.アウトリーチの広がり新たな可能性」『文化・芸術による地域政策に関する調査研究報告書 新「アウトリーチのすすめ」』財団法人地域創造(2010年)
- ◆財団法人地域創造「地域における文化・芸術活動の行政効果 文化・芸術を活用した地域活性化に関する調査研究 報告書」(2012年)
- ◆朝日新聞「文化:劇場法が成立 事業活性化へ国・自治体が環境整備」(2012年6月21日)
- ◆伊藤裕夫「文化政策入門5 今後の文化政策-課題と展望」ネットTAMウェブサイト内  
[<http://www.nettam.jp/learning/intro/cultural-policy/05>]

#### 注

- 1 東京芸術劇場は2011年4月から2012年8月まで全面休館し、施設設備の老朽化に伴う大規模な改修工事を行った。①劣化した施設・設備の適切な修繕・更新、②環境負荷の低減、③新たな芸術文化の発信拠点としての施設設備、の3点を改修基本方針とした
- 2 河原泰「わが国における公共ホール(劇場)の変遷(前編)」『ニュースレター: ARTS POLICY & MANAGEMENT No.15 こどもたちとアート』三菱UFJリサーチ&コンサルティング芸術・文化政策センター(2002年) [[http://www.murc-kawasesouba.jp/artspolicy/newsletter/no15/15\\_8.pdf](http://www.murc-kawasesouba.jp/artspolicy/newsletter/no15/15_8.pdf)] 及び「Ⅶ.【連載】わが国における公共ホールの変遷(後編)」『ニュースレター: ARTS POLICY & MANAGEMENT No.17 地域社会と音楽祭』三菱UFJリサーチ&コンサルティング芸術・文化政策センター(2003年) [<http://www.murc-kawasesouba.jp/artspolicy/newsletter/no17/>] を中心にまとめた。
- 3 文部科学省「社会教育調査平成11年度」より、「文化会館」の件数は1987年に782件であったが、1999年には1751件と、倍以上の増加を示している。
- 4 ザ・シンフォニーホール(1982年開館、朝日放送株式会社)やサントリーホール(1986年開館、サントリー株式会社)などがある。
- 5 文部科学省「社会教育調査平成23年度(中間報告)」における「文化会館」の件数を指す。
- 6 文部科学省「社会教育調査平成20年度」によると、「文化施設」が全体で1893件あるのに対し、設置者が私立のものは142件と、全体の1割未満である。
- 7 文化芸術振興基本法(平成13年12月7日法律第148号)
- 8 例えば、同法律第35条(地方公共団体の施策)では「地方公共団体は、(中略)その地域の特性に応じた文化芸術の振興のために必要な施策の推進を図るよう努めるものとする。」と記載されている。
- 9 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律(平成24年6月27日法律第49号)
- 10 朝日新聞「文化:劇場法が成立 事業活性化へ国・自治体が環境整備」(2012年6月21日)
- 11 文化庁ウェブサイト「文化審議会第10期文化政策部会(第2回)配布資料」 [[http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/10\\_02/pdf/shiryu\\_10.pdf](http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/10_02/pdf/shiryu_10.pdf)]
- 12 財団法人地域創造「Ⅰ.アウトリーチの広がり新たな可能性」『文化・芸術による地域政策に関する調査研究報告書 新「アウトリーチのすすめ」』財団法人地域創造(2010年)
- 13 文化庁ウェブサイト「平成25年度劇場・音楽堂等活性化事業」 [[http://www.bunka.go.jp/geijutsu\\_bunka/02gekijyo\\_ongakudo/h25\\_kasseika.html](http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/02gekijyo_ongakudo/h25_kasseika.html)]



- 14 Facebook ページ「オーケストラ・コンサートホールの教育プログラム」[<https://www.facebook.com/CreativeLearning2013>] による情報共有のほか、自主的な勉強会やセミナーを公開して実施、日本オーケストラ連盟やブリティッシュ・カウンシル主催のシンポジウムへの登壇者としての参加などを行っている。
- 15 2013年1月25日～2月4日にブリティッシュ・カウンシルとBBC交響楽団が共催で実施、日本のオーケストラや文化施設で働くスタッフを招き、イギリスでのエデュケーション・プログラムの取り組みを見学するなどした。(協力:公益財団法人アフィニス文化財団)
- 16 東京芸術劇場主催事業として年10回程度実施。2013年8月には100回目を迎え、これまで入場料は無料だったが2013年9月の101回目より500円の有料となった。
- 17 2010年より始まった、東京芸術劇場の音楽事業。約1週間の間に、いくつかの日本のトップレベル吹奏楽団が公演を行う。
- 18 KAJIMOTO…音楽事務所 (旧名: 梶本音楽事務所)。エル・システマのアーティスト他、国内外の著名な演奏家、演奏団体の招聘、マネジメントを行っている。

# 東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義とこれから —2020 年東京オリンピック開催決定を契機として—

長期コース 音楽分野 研修生  
大丸 敦子

## 実務研修概要

### ■研修期間

平成 25 年 5 月 20 日～平成 26 年 3 月 31 日（予定）  
（第 2 ターム：平成 25 年 9 月 1 日～12 月 31 日）

### ■実務研修を行った事業

- A. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」
- B. 「古楽ラボ」
- C. 「エル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO」  
（ワークショップ&シンポジウム事業のみ）
- D. 「ユース・ウィンド・オーケストラ」（来年度事業）

### ■実務研修にあたっての課題

東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義

### ■事業の概要

現在、第 1 タームからの業務を引き続き行っている状況である。

#### A. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」

日程：平成 25 年 9 月 23 日（月・祝）～平成 26 年 3 月 22 日（土）

参加者募集締切：平成 25 年 9 月 20 日（金）

オーディション：平成 25 年 9 月 23 日（月・祝）

講座日程：

- ①平成 25 年 10 月 19 日（土） ②平成 25 年 11 月 23 日（土・祝）
- ③平成 25 年 12 月 14 日（土） ④平成 26 年 1 月 18 日（土）
- ⑤平成 26 年 2 月 1 日（土） ⑥平成 26 年 2 月 22 日（土）
- ⑦平成 26 年 3 月 08 日（土） ⑧平成 26 年 3 月 21 日（金）

★ 2014 年 3 月 22 日（土）読響マチネ公演開演前に発表演奏

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー  
スペースほか

受講生数：4 名

事業内容：

東京芸術劇場と事業提携を行う読売日本交響楽団と協同して、中学・高校生のためのアンサンブル・アカデミーを開講。初年度となる今回は、金管アンサンブルをテーマに、プロを目指す中学・高校生を募集。半年に渡り、レッスンと公演鑑賞を合わせて行い、音楽の愉しみを知るプログラムを展開する。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

事業提携：公益財団法人読売日本交響楽団

助成：平成 25 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

#### B. 「古楽ラボ」

日程：平成 25 年 12 月 22 日（日）～平成 26 年 1 月 26 日（土）

参加募集期間：平成 25 年 10 月 14 日～11 月 15 日

講座日程：

- ①平成 25 年 12 月 22 日（日） ②平成 25 年 12 月 23 日（月・祝）
- ③平成 26 年 1 月 13 日（月・祝） ④平成 26 年 1 月 25 日（土）
- ⑤平成 26 年 1 月 26 日（日）

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー  
スペースほか

参加者数：27 名

事業内容：

モダン楽器（現代の楽器）経験者を対象に、古楽のアプローチ方法を学ぶワークショップ。ハイドンの交響曲「朝」の演奏を通して、古楽奏法について学ぶ。講師は、東京芸術劇場を中心に活動する古楽演奏団体クラシカル・プレイヤーズ東京に協力いただき、第一線で活動するプロの音楽家がつとめる。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

協力：一般社団法人クラシカル・プレイヤーズ東京

助成：平成 25 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

#### C. 「エル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO」

日程：平成 25 年 10 月 10 日（木）～ 10 月 12 日（土）  
会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー  
スペースほか

事業内容：

南米ベネズエラの社会福祉政策の中で生まれた音楽教育システム「エル・システム」。ベネズエラは貧困と犯罪という大きな問題を抱える国家であったが、その克服のために「エル・システム」を立ち上げた。今回来日するオーケストラは、そのエル・システムの中でもトップクラスのユースオーケストラである。3 日間のフェスティバルでは、公演と合わせて 6 つのワークショップ&シンポジウム事業を行い、エル・システムをさまざまな角度から紹介する。

- (A) ペーパーヴァイオリンを作ろう！
- (B) 12 時間でシンフォニーを演奏しよう！
- (C) エディクソンと話そう！
- (D) 社会問題とエル・システム
- (E) 日本におけるエル・システム
- (F) ホワイトバンドコーラス

主催：駐日ベネズエラ・ボリバル共和国大使館  
東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
一般社団法人エル・システムジャパン  
協力：EYOC 日本ツアー支援委員会  
招聘制作：KAJIMOTO  
認定：公益社団法人 企業メセナ協議会  
助成：公益財団法人 朝日新聞文化財団  
平成 25 年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業

## ■担当した業務

- A.「芸術ジュニア・アンサンブル・アカデミー」  
企画、運営全般  
募集→オーディション実施→レッスン開始（途中まで）
- B.「古楽ラボ」  
企画、運営全般  
告知・募集→応募者選定→講座開始（途中まで）
- C.「エル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO」  
フェスティバル中のワークショップ・シンポジウム事業の企画、運営、実施  
告知・募集→実施準備→実施（完了）

その他

- \* 次年度教育普及系プログラムの企画案作成
- \* 各種公演補助
- \* 「人材育成・教育普及担当」バックステージツアー企画補助

## 1. はじめに

### 1-1. 本報告書の概要

研修第 2 ターム目は、「東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義」を課題とし、研修を行った。研修第 2 ターム開始直後、2020 年のオリンピック開催地に東京が選ばれ、これにより、日本、特に東京の芸術文化が置かれる環境は 2020 年に向けて大きく変化する可能性が出てきた。

そこで、本報告書では、東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義、そして将来を、オリンピックの開催による環境変化の可能性を考えつつ、探っていききたい。

『1-2. エデュケーション・プログラムとは』では、エデュケーション・プログラムの定義や状況を再確認するため、第 1 ターム報告書を元に加筆・修正を行いまとめた。

『2. 東京都の環境』では、「特殊な都市である」と言われる東京都の環境、状況を、一般的事項と芸術文化環境に関する事項に分け、統計等の数値を基に提示する。

『3. 2020 年東京オリンピック開催と文化プログラム』では、オリンピックと文化プログラムの関係性、そして過去の事例について提示・考察し、2020 年のオリンピックにおける文化プログラム展開の可能性を探る。

『4. おわりに』では、以上のことを踏まえ、東京都におけるエデュケーション・プログラムが今後どのような意義を持つか、そして将来的にどのような方向に進んでいく可能性が有るのか、考察する。

尚、東京芸術劇場が扱う芸術文化の分野は、演劇、ダンス、音楽他多岐にわたるが、本報告書、特に事例部分では筆者の研修参加部門である音楽を主に取り扱うこととする。

### 1-2. エデュケーション・プログラムとは

昨今、欧米の文化施設や演奏団体等においてエデュケーション・プログラム（以下 E.P. とする）は社会的使命を担う非常に大切な事業と考えられている。機関内の一部門として成立し、事業の柱の一つとなっているところも少なくない。

そして近年、日本国内においても、「教育プログラム」「教育普及活動」「芸術普及活動」などと冠し、E.P. の要素を持った事業を行う文化施設や団体も増えている。東京芸術劇場においても例外ではなく、2012 年の再オープン後<sup>1</sup>2013 年度より、人材育成担当係長が設置されるなどの取り組みが行われている。

ここでは、エデュケーション・プログラムの定義や背景を再確認するべく、本研修第 1 ターム目の報告書よりエデュケーション・プログラムに関する項目を引用し、まとめている。

## (1)定義

先に述べたように、現在「教育プログラム」や「教育普及活動」等、様々な名称が用いられている。本報告書では「エデュケーション・プログラム」と総称し、ここでは筆者が考える E.P. の範囲を示すこととする。

筆者の考える「エデュケーション・プログラム」の範囲は、主に以下の3点を満たすものである。

- ①何らかの教育的意図を持つプログラム
- ②何らかの普及的意図を持つプログラム
- ③企業・組織の社会的責任等の背景を持つプログラム

このように3点挙げたが、これらの条件を満たす、満たさないに関わらず、そのプログラムの主催者が E.P. についての明確なミッションを持っていることが望ましく、E.P. についてどのような価値観を持っているかによってその範囲は変わるものと考えられる。

尚、ここで「教育プログラム」等の名称を使用しないのは、エデュケーション=教育目的とは限らないからである。

## (2)エデュケーション・プログラムの歴史

### ア. 海外におけるエデュケーション・プログラム

欧米の文化施設や芸術実演団体のウェブサイトを見ると、施設の規模や場所を問わず、多くの施設で「Learning」や「Education」等、E.P. に類する目的を持った部門が存在をすることがわかる<sup>2</sup>。通常の公演事業と並び、機関内の一部門として成立、事業の柱の一つとなっているところも少なくない。

これらのプログラムの開始・隆盛の背景には、それぞれの国・地域における問題—学校における芸術科教育の問題、地域のコミュニティの問題等多種多様である—があり、解決手段として E.P. が用いられたことがひとつの要因である。

日本でも知られるような E.P. が盛んな文化施設、芸術実演団体の共通する特徴としては、それぞれが、E.P. について「理念」や「目的」を明確に持っていることである。また、施設や団体が単体で行うのではなく、近隣の音楽院、地域の学校等、他の機関との連携を行い、1 回限りの単発のプログラムではなく長期的に実施しており、より発展的な E.P. を展開が出来ていると考えられる。

### イ. 日本のエデュケーション・プログラムのこれまで

日本国内でも、さまざまな E.P. が実施されている。日本の音楽芸術分野では、E.P. として、子どものためのコンサートやアウトリーチ活動など様々な形態で行われている。筆者は、これら日本の音楽芸術分野におけるこれまでの様々な E.P. は、その始まった時代や手法、動機等によっ

て大きく3種類に分けられると考える。

### 第Ⅰ類：音楽鑑賞教室型（戦後～）

第二次大戦後間もない頃から、様々な芸術団体が、子どもたちのために音楽や演劇等の鑑賞機会を届ける活動が始められている<sup>3</sup>。音楽では、オーケストラによる移動音楽教室が学校において定期的に行われていることが特徴的である。その後、1970年代になると文化施設の整備が進み、音楽ホールにおいて子供向けの公演を行うことも多くなり、この流れは現在でも続いている。但し、開始当時「エデュケーション・プログラムである」という意識は薄く、明確なミッションを持つものは殆ど無かったと推測される。

### 第Ⅱ類：アウトリーチ活動、欧米的手法の導入の試み（1990年代後半～）

「アウトリーチ」とは、音楽家を学校や福祉施設に派遣し、ワークショップなどの事業を行うものである。元々欧米、特にアメリカで盛んであった「アウトリーチ」であるが、日本では文化施設の活性化や聴衆開発の為に始まったという経緯がある。財団法人地域創造による公共ホール音楽活性化事業を始めとし、全国に広がりを見せた手法。

### 第Ⅲ類：欧米の手法の直輸入（2000年代初め～）

近年、欧米の E.P. をそのまま日本で行う方法が盛んになりつつある。前述の第Ⅱ類と大きく異なるのは、欧米で実際に行われている手法をそのまま日本へ持ってきて、文化施設もしくは芸術団体の E.P. 事業として行う点にある。「ハコモノ」型脱却のカンフル剤とも言えるかもしれない。

## (3)法律及び公的助成における位置づけ

### ア. 劇場・音楽堂等の活性化に関する法律

2012年6月、「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律<sup>4</sup>」（以下、「劇場法」）が国会で可決、施行された。劇場及び音楽堂等はこれまで、美術館や博物館のような根拠となる法律が無く、該当施設の本来期待されている役割を果たしていないと指摘されてきた<sup>5</sup>。しかし、この法律が施行されたことにより、劇場や音楽堂などは単なる「ハコモノ」としてではなく、事業の企画制作や人材の育成などを行う「機関」として法的な裏付けが出来た。

この法律は、2001年に公布された文化芸術振興基本法<sup>6</sup>の個別法として制定された。劇場法は、「我が国の劇場や音楽堂、文化会館、文化ホール等（以下「劇場、音楽堂等」という。）に係る現状や課題を踏まえ、文化芸術振興基本法の基本理念にのっとり、劇場、音楽堂等の活性化を図ることにより、我が国の実演芸術の水準の向上等を通じて実演芸術の振興を図り、もって心豊かな国民生活及び活力ある地域社会の実現等に寄与する<sup>7</sup>」ことを目的とする。

その条文の中には、第十四条国民の関心と理解の増進の

項において「(前略) 国民の関心と理解を深めるため、教育活動及び啓発活動の実施その他の必要な施策を講ずるものとする。」というように、E.P.について触れられている。これによりE.P.を行うことが明文化され、劇場・音楽堂等の使命として位置づけられた。次項で示すとおり、この法律に伴う形で文化庁の支援制度も少しずつ充実してきている。

#### イ. 公的助成の側面から

文化庁では、劇場法施行により、その目的・内容をふまえた補助事業として「劇場・音楽堂等活性化事業」を平成25年度から実施している。「特別支援事業」「共同制作事業」「活動別支援事業」「劇場・音楽堂等間ネットワーク構築支援事業」の4種の事業を設け、「我が国の文化拠点である劇場、音楽堂等が行う音楽、舞踊、演劇等の実演芸術の創造発信や、専門の人材の養成、普及啓発に対する支援を行うこと等により、我が国の劇場、音楽堂等の活性化と実演芸術の水準向上を図るとともに、コミュニティに支えられた豊かな地域づくりを推進することを目的としている<sup>8</sup>。

そのなかでも「特別支援事業」では人材養成事業及び普及啓発事業に対し、「活動別支援事業」では人材養成事業に対し、支援の枠組みを設けている。

東京芸術劇場は平成25年度劇場・音楽堂等活性化事業の「特別支援事業」に選ばれており、「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」「古楽ラボ」が人材養成事業の枠組みの中で助成を受けている。

#### (4)日本のエデュケーション・プログラムの現在とこれから ア. エデュケーション・プログラムの現在

##### ①ノウハウの共有

E.P.は活発になってきており、文化施設を飛び出し、様々な場所で行われている。このような状況の中でも最近特に新しい動きとして見られたのが、オーケストラや文化施設の職員による横の連携である。事業を一緒に行うという連携ではなく、これまであまり見られなかったノウハウの共有を表立って行っている<sup>9</sup>のだ。

この動きの中心となっているのは、「日本のオーケストラ、劇場・音楽ホールスタッフの英国派遣プログラム<sup>10</sup>」した英国研修に参加者で、英国での先進的なE.P.の事例を見ている方々である。この取り組みは、これまで個々の団体が独自のプログラムを行い、情報の共有があまりなされなかったことからみるに、非常に画期的な存在であると思われる。

##### ②人材育成を含めた一環型プログラム

ここ数年で見られ始めたE.P.の方法として、E.P.を実

施する側(制作者やファシリテーター、演奏者)の育成とE.P.の実施を同じプロジェクト内で一環して行うものがある。客・聴衆に対する単なる実施にとどまらず、人材の不足が言われるE.P.の実施側の育成も同時におこなうものだ。

例としては、2013年度、東京文化会館が行ったミュージック・エデュケーション・プログラム「国際連携プログラム「カーザ・ダムジカ」では、ワークショップリーダーの養成をするとともに、子供たちが海外のワークショッププログラムに参加することができるようになっている。

#### イ. 課題

##### ①日本の「ハコモノ」全体が持つ問題—専門人材不足、ミッション不明瞭

日本の文化施設は戦後、急速に増加した。その中で最も大きな課題の一つとなっているのは、ハード(建物)偏重により、ソフト(事業や人材など)が不足する文化施設が多く存在することである。そのため、多額の資金(文化施設の9割が公立であるため、これは税金とも言える)をつぎ込み建設した文化施設が、それに見合うだけの活用がなされておらず、「ハコモノ」との批判も少なくない。この課題には、急激に増加した文化施設に対して拠出される予算が少ないこと、また文化施設のマネジメントをする能力を持つ専門人材の不足、そして、当該文化施設を“なぜ所有及び運営するのか”という目的やミッションが不明瞭であるという、問題もはらんでいる。

これらの日本の文化施設が今日持つ課題は、前述の劇場法の検討段階から数多く指摘されており、その声は劇場法に色濃く反映されていると考えられる。

##### ②E.P.の持つ問題—曖昧さ、人材の不足

E.P.という言葉自体曖昧なものであり、その劇場・ホールの方針によって範囲が変わってくるものであると考えられる。運営主体者の明確な方針及び計画があった上でE.P.が行われることが、今後の発展のためにも望ましいだろう。

またE.P.を話題にしたときによく言われることであるが、E.P.を担う人材の不足が挙げられる。既に文化施設の専門人材の不足を指摘しているが、さらに特化し、近年取り上げられるようになった分野であるE.P.は、専門知識、経験、技能を持った人材はごく僅かである。そして日本におけるE.P.には明確なセオリーが確立されていないため、人材の育成方法についてもまた難しいことである。

E.P.は通常の公演事業とは異なり、手間はかかる上に収



益が少ないことも多いものであるが、劇場法等でも言及されるなど、今後重要性は更に増すものと考えられる。人材育成は一朝一夕で出来るものではないため、今からでも真剣に方策を考えるべきだろう。

## 2. 東京都の環境

この章では、本報告書の課題である「東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義」を探るにあたり必要となると考えられる前提条件として、東京都の置かれている環境について簡単に提示する。

### 2-1. 特徴

#### (1)首都機能及び行政

##### ア. 首都機能

東京都の最も大きな特徴と言えるのが、日本における唯一の「都」であり、首都機能を持っていることである。日本の司法、立法、行政、そして経済の中心地でもある<sup>11</sup>。

首都機能を持つ東京都は、国と都との二重行政<sup>12</sup>の状態になっている。

##### イ. 東京都

東京都は都道府県のうち最大の人口を誇り、行政としての予算も12兆円を超える額<sup>13</sup>である。ともすれば一国が成り立つことも可能な人口と予算を持っているのだ。(東京都の知事選挙が世間を騒がせるのは、このような理由により、与える影響力の大きいからであると考えられる。)尚、本報告書を提出する2014年1月10日現在、知事は空位である<sup>14</sup>。

#### (2)地理と人口

##### ア. 地理

###### ①面積

東京都の面積は島嶼部も合わせた総面積が2188.67平方kmである。

###### ②周辺環境

東京都は、周辺を埼玉県、千葉県、神奈川県、山梨県に囲まれている。交通網が整備されていることもあり、この4つの周辺県から東京都内への通勤・通学者は多くいる。

##### イ. 人口

###### ①東京都の人口

2013年12月26日総務局発表の統計データ<sup>15</sup>によれば、東京都の人口総数(推計)は13,296,019人である。これは都道府県の中でも最も多い人口であり、日本国内の人口の約10%<sup>16</sup>が東京都に住んでいるということになる。

但しこれは居住に関する人口統計であり、東京都はヒト・モノ・カネが集まるといった特性を持ち、周辺県から出向く人も多いため、昼間人口はさらに多いものと考えられる。

###### ②外国人の人口

東京都の発表した統計データ<sup>17</sup>によると、東京都に居住する外国人は約39万人である。国籍別では最も多いのが中国、続いて韓国・朝鮮、フィリピンと続く。東京都の人口の約3%が外国人である。統計からは、母国によって居住する市区町村に偏りが有ることが読み取ることが出来る<sup>18</sup>。

### 2-2. 芸術文化に関わる周辺環境

#### (1)文化政策・文化予算

東京都の文化政策は、主に東京都生活文化局文化振興部が担っている。文化振興施策の総合的な企画・調整・推進、都立文化施設7館(江戸東京博物館等)の管理等、東京都歴史文化財団及び東京都交響楽団の指導監督等、芸術文化の活動支援、芸術創造活動の振興、都民の日、東京都平和の日、名誉都民等の役割を受け持っている。

2009年の東京都生活文化局文化振興部の予算は140億円で、その年の都の総予算の0.2%である<sup>19</sup>。

#### (2)文化施設

東京都の設置している美術館、博物館、劇場・音楽堂は以下の通りである。

##### ア. 美術館・博物館(展示)系

- ①東京都庭園美術館
- ②東京都江戸東京博物館
- ③江戸東京たてもの園
- ④東京都写真美術館
- ⑤東京都現代美術館
- ⑥東京都美術館
- ⑦トーキョーワンダーサイト(TWS)3拠点  
トーキョーワンダーサイト本郷  
トーキョーワンダーサイト渋谷  
トーキョーワンダーサイト青山

##### イ. 実演を主とした舞台系(劇場・音楽堂)

- ①東京文化会館  
大ホールと小ホールを持ち、音楽を主とする
- ②東京芸術劇場  
大ホール(コンサートホール)、中ホール(プレイハウス、演劇向け)、2つの小ホール(演劇向け)を持つ、複合劇場である。

以上ア、イ、計11の施設は、東京都認可の公益財団法人である、公益財団法人東京都歴史文化財団が指定管理団体として管理運営に関わっている。

### (3)近年の動向

東京都の文化政策のなかで最も大きい動きと言えるのは、アーツカウンシル東京の設立だ。

東京都は平成18年に東京都文化振興条例を改正し、文化振興のための施策を総合的かつ効果的に推進するための政策提言を行う知事の附属機関として「東京芸術文化評議会」を設置した。都立文化施設の管理運営を行うとともに、東京文化発信プロジェクトなどの文化事業の実施や文化活動への助成など幅広い事業を展開してきたが、平成23年11月の東京芸術文化評議会からの提言も踏まえ平成24年には、「世界的な文化都市東京」を目指し、イギリスをはじめとした文化システムの先進国において取り入れられている「アーツカウンシル」を公益財団法人東京都歴史文化財団内に設置した。

## 3. 2020年東京オリンピック開催と文化プログラム

2013年9月7日、ブエノスアイレス（アルゼンチン）で開かれた第125次国際オリンピック委員会（以下IOC）総会において、2020年の夏季オリンピック・パラリンピック（以下オリンピック）が東京で開催されることが決定、発表された<sup>20</sup>ことは、記憶に新しい。2016年のオリンピック開催地選考にも立候補し、この時惜しくも落選した東京は、2007年から足掛け7年のオリンピック招致の活動を行っていたことになる。2020年東京オリンピックは、選手村を中心とした半径8km内に85%の競技場が設置される等、“都市の中心で開催するコンパクトな大会”をメインコンセプトとしている<sup>21</sup>ことが特徴だ。

### 3-1. オリンピックと文化プログラム

オリンピックといえば、一般的な認知では“スポーツの祭典”であろう。しかし、オリンピック憲章<sup>22</sup>では、「オリンピズムの根本原則1. オリンピズムは人生哲学であり、肉体と意志と知性の資質を高めて融合させた、均衡のとれた総体としての人間を目指すものである。スポーツを文化と教育と融合させることで、オリンピズムが求めるものは、努力のうちに見出される喜び、よい手本となる教育的価値、社会的責任、普遍的・基本的・倫理的諸原則の尊重に基づいた生き方の創造である。」とある。また、第5章39においても文化プログラムについて言及され、「OCOG（オリンピック競技大会組織委員会）は、短くともオリンピック村の開村期間、複数の文化イベントのプログラムを計画

しなければならない。このプログラムは、IOC理事会に提出して事前の承認を得るものとする。」と記されており、オリンピックでの文化プログラムの、スポーツ競技と両輪をなす形とも取れる位置付けがされていることがわかる。

ここでは、過去に行われたオリンピックの文化プログラムのあらましと、2020年東京オリンピックに大きく関係すると思われる過去の事例（1964年東京大会、2012年ロンドン大会）について述べ、2020年東京オリンピックにおける文化プログラムの可能性について考察する。

#### (1)オリンピックにおける文化プログラムの始まり

オリンピックで文化プログラムが開催される根底には、近代オリンピックの創始者であるピエール・ド・クーベルタンの理想があると考えられている<sup>23</sup>。1906年、クーベルタンは芸術と文学とスポーツに関する諮問会議における講演「偉大な結婚」において、スポーツと芸術の再統合、「芸術と精神で織られた」オリンピック本来の理念を取り戻すことを主張し、1912年ストックホルム大会（第5回）より正式に取り入れられることとなった。

当初は芸術競技（art competitions）として、1912年のストックホルム大会から1948年ロンドン大会（第14回）までの7回にわたり行われた。種目は絵画、彫刻、建築、文学、音楽の分野で、採点し順位をつけて金銀銅のメダル授与も行った。尚、出品される作品はスポーツを題材にした芸術作品（art works about sports）に限られていた。日本がスポーツ競技に参加をしたのは1912年ストックホルム大会（第5回）からであるが、芸術競技に参加したのは1932年ロサンゼルス大会（第10回）からであるようだ<sup>24</sup>。

しかしながら作品輸送、客観的審査の困難さから、1952年ヘルシンキ大会（第15回）より芸術展示（art exhibitions）となり<sup>25</sup>、以後、オリンピック憲章の規定に従い開催地の組織委員会が演劇、コンサート、絵画展などそれぞれ特色ある文化プログラムを行っている。

#### (2)過去のオリンピックからI—1964東京の事例

東京でのオリンピック開催は、2020年が初めてではない。1964年、東京オリンピックが開催された。アジア圏初の開催でもあり、戦後復興を象徴するイベントとなった。このオリンピック開催を契機とした道路建設等のインフラ整備、カラーテレビの普及等、象徴的に語られる出来事が多く有る。

日本にとって歴史的出来事となったこの大会でも、文化プログラムは行われていた。1959年に第55次IOC総会において東京招致が決定、翌1960年に開催されたローマ

大会（第17回）に調査・視察団を派遣された。

この大会での文化プログラムの特徴は、「わが国一流の芸術を示す」べく、芸術展示を日本の芸術に限定したことである。日本固有のものだけを展示すること、主題をスポーツ芸能に限定しないこと、諸外国からの参加は招請しないこと、というものであり、とても範囲が限られたものであった。

また、芸術展示とは別枠で“協賛芸術展示”として、日本固有でなくとも水準の高いものを文化プログラム内に組み込むということも行っていた（但し経費の援助は無い。）。クラシック音楽では、東京都芸術祭オペラ公演（プッチーニ《トゥーランドット》）、NHK交響楽団、読売日本交響楽団の3公演が選ばれた。

### (3)過去のオリンピックからⅢ—2012 ロンドンの事例<sup>26</sup>

2012年のロンドン大会（第30回）は、都市型、そして同都市における3回目のオリンピック開催であった。前回は1948年（第14回）と、実に74年ぶりの開催である。

#### ア. 期間

ロンドン大会の文化プログラム（Cultural Olympiad）は、オリンピック開催の4年前、北京大会（第29回）終了の2008年から始まり、2012年大会終了時まで5年間をかけて行われた。

このフィナーレとしてLondon 2012 Festivalがオリンピック開幕1ヶ月前からパラリンピック閉幕までの12週間に渡り行われた。

#### イ. 特徴、規模と国際性

2008～2012年の期間中、1800万人の人々が、文化プログラムの9000の上演、8000のワークショップに参加、鑑賞した。文化プログラムのもっとも重要な課題が国際性の推進であった。オリンピックに参加する204カ国全ての国から、40,464名のアーティストが参加。世界各国からアーティストが来英したことからも、その国際性に貢献していることが分かる。

また、開催都市であるロンドンを中心とし、英国内全土に渡りプログラムが展開され、舞台芸術だけでなく、ワークショップや週末の公開イベントに多くの人々が参加した。

#### ウ. プログラム選定と運営について

これらのプログラムはオリンピック・文化プログラム理事会のもとにディレクター、5名のキュレーター、約60名の運営チームが設けられ選定が行われた。

但し、全ての事業をフェスティバル事務局が運営しているわけではなく、英国全土の芸術機関、文化施設、芸術団体とパートナーシップに基づいて運営されていた。

#### エ. 予算と助成

文化プログラムの総予算は5500万ポンド（約70億円）で、メインスポンサーは英国石油、ブリティッシュ・テレコムで、公的な助成はアーツカウンシル、宝くじ基金が、その他にも複数の民間企業が支援した。

#### (4)これからの文化プログラムは何を目指すのか

現在に近づくとともに、オリンピックにおける文化プログラムはスポーツ競技と同様に高水準な内容を求められるようになっていくことが分かった。また、オリンピックの特性である、平和の祭典と国際性を重んじ、その開催地域の特徴を生かしたプログラムの展開がなされている。

そして私たちの記憶にも新しい2012年のロンドン大会では、正にスポーツ競技と両輪を成す形で文化プログラムがイギリス全土で展開されていた。

3-1(1)においてもあらまは述べたが、近代オリンピックにおける文化的要素の変遷は、概ね5つの時期に分けられるという研究結果<sup>27</sup>がある。

①文化的要素がない時代（1896～1980年／第1回アテネ～第4回ロンドン）

②「芸術競技」の時代（1912～48年／第5回ストックホルム～第14回ロンドン）

③「芸術展示」の時代（1952～88年／第15回ヘルシンキ～第24回ソウル）

④「文化プログラム（文化イベント）」の時代（1992～2008年／第25回バルセロナ～第29回北京）

⑤「新しい文化プログラム」の時代（2012年～／第30回ロンドン～）

つまりこれは、第30回のロンドン大会より文化プログラムの位置づけや役割が変化していることを指している。オリンピックを単なるスポーツの祭典に終わらせるのではなく、より社会的にインパクトを持ったものとするため、文化プログラムの意義があるのだ。

### 3-2. 東京オリンピックにおける文化プログラム

#### (1)立候補ファイルから

2020年東京大会に立候補の為、2013年にIOCに提出した“立候補ファイル”はウェブ上で閲覧が可能<sup>28</sup>になっており、大会全体のプランが細かに記されており、文化プログラムについても言及されている。

開催都市決定後から文化事業、展覧会、祭典など包括的

なプログラムに着手、大会期間中にピークを迎えるよう計画されているようだ。また、2016年の招致活動をきっかけに始まった「東京文化発信プロジェクト」をさらに発展させる形での文化プログラムの実施を考えているようだ。

また大会期間中のプログラムは「TOKYO2020 フェスティバル・オブ・アーツ・アンド・カルチャー」と題され、2012年ロンドン大会における「アンリミテッド」プロジェクト(障害のあるアーティストの支援を行うプロジェクト)を継承することも記されている。

## (2)文化庁の動き

東京都だけではなく、文化庁も2020年に向けて動き出している。文化芸術立国実現のための懇話会を2013年5月に2回実施、同年11月には「(案)文化芸術立国中期プラン～2020年に日本が「世界の文化芸術の交流のハブ」となる～」と題した資料を作成<sup>29</sup>している。あくまで現在のところ案であるため概要のみに留めるが、特定の分野を盛り上げるといよりは、オリンピックをきっかけとして、多様な分野を平均的に底上げしたい、という方向性を読み取ることが出来る。

資料に掲載されている基本構想、及び柱は以下の通りだ。

### 【基本構想(資料より引用)】

●2020年は、単なる五輪開催の年という位置づけではなく、これを契機として「新しい日本」を想像するための年にする。

●わが国は、世界に誇るべき有形・無形の文化財があり多様な文化芸術活動が行われている。日本は地域に根づいたお祭りや踊りに参加する伝統があったり、日常においても、お稽古事や趣味などを通して、様々な文化芸術体験をする機会が多い。

●こうした「世界に誇る日本各地の文化力」は、我が国の「強み」である。

### 【2020年までの流れの柱(資料より抜粋)】

- I. 人をつくる
- II. 地域を元気にする
- III. 世界の文化交流のハブとなる。
- IV. 施設・組織、制度の整備

以上4点を柱に強固な文化力の基盤形成を行い、2020年オリンピックにあわせて、日本中で魅力的な文化イベントを実施する。

## 4. おわりに

### 4-1. 今後の課題

#### (1)東京芸術劇場のエデュケーション・プログラムとして

全体的なエデュケーション・プログラム系事業の見直し

#### と方針の策定

現在、東京芸術劇場では演劇・ダンス、音楽等の各分野で自主事業が行われ、その中でE.P.に属する(であろう)プログラムが実施されている。興味深いプログラムも多いが、これらのプログラムは事業第一係(音楽系)、事業第二係(演劇・ダンス)、人材育成担当(演劇・全般)等、異なる担当部署の担当者レベルでの企画実施が行われている状況であり、体系的に把握することが難しいという点、明確な方針及び計画の必要性、人材の不足、ブランディングの必要性については研修第1ターム目の報告書でも既に指摘した通りである。

そこで、これらの問題点を解決する為に、以下の方法により劇場内で行うエデュケーション・プログラム系事業を見直すことを提案する。この見直しは決してこれまで行われてきたプログラムを否定するものではなく、これまで行われてきたプログラムをより魅力的で価値のあるもの、発展的、創造的にするべく行うものである。

1. これまで行われた、これから行われる可能性や必要のある事業の中からE.P.と思われるプログラムの洗い出し、それぞれのプログラムが持つ意義や目的を考える

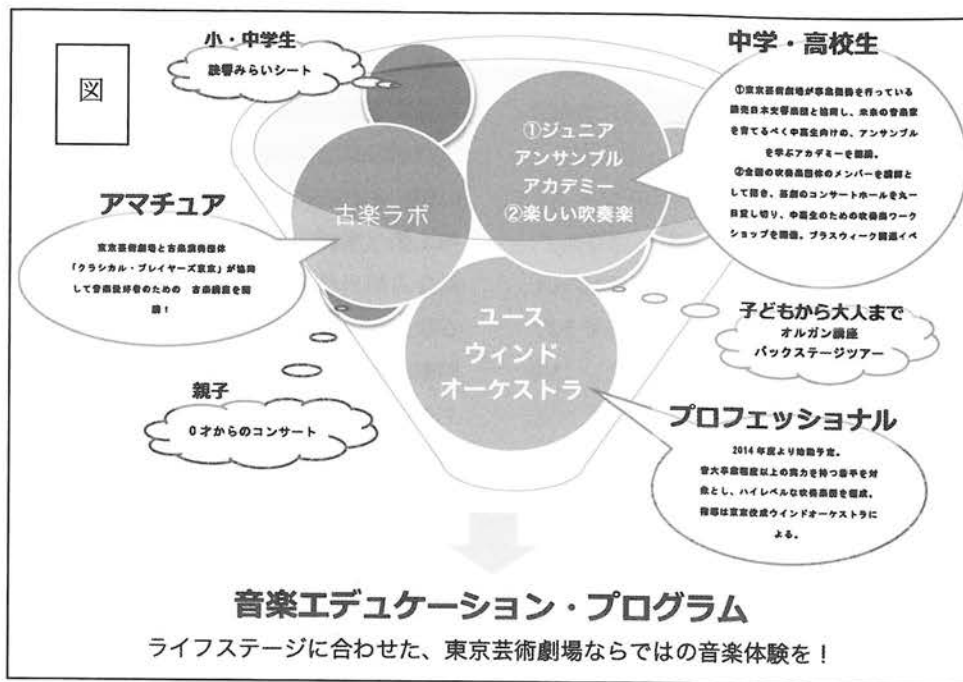
2. 劇場のミッション及び①のプログラムを参考に、東京芸術劇場の考えるE.P.の方針や目的を明確化する

3. ②で策定したE.P.の方針、目的を基に、これまで行われてきたプログラムを体系的・戦略的に分類・再配置する

現在東京芸術劇場で行われているプログラムはプロフェッショナル志向のものが多く見受けられるが、もしも、分類・再配置後、明らかに偏っていて、②で配置した方針にそぐわない場合は全体の内容を再検討すべきかもしれない。

また、次に示す図は、筆者が担当事業を行うにあたり、事業第一係で行っているE.P.について説明するために作成したものである。このときはライフステージ毎に参加出来るプログラムを提示している。このように視覚化されたプレゼンテーション資料があると、内部での理解促進、そして外部アピールがしやすいのではないかと思う。





## (2)東京都のエデュケーション・プログラムとして

東京芸術劇場は都設置の唯一の劇場であり、演劇、ダンス、音楽等、多岐にわたる実演芸術の事業を行っている。そのため、2020年東京オリンピックの文化プログラムにおいて東京芸術劇場が、様々な文化プログラムの展開を行う重要拠点となる可能性が高い。そのなかでは、通常の公演事業だけでなく、人々の参加を促すエデュケーション・プログラムに類する事業も行うこととなるだろう。そのような時に、現在のように「やらねばならぬから」といった理由に迫られてプログラムの企画を行うのではなく、劇場としての意志を持ってプログラム展開をすることが必要になってくるだろう。

そのためには、(1)でも述べたように、現在行っているプログラムの土台を固め、自らも、他からも理解しやすい体系を作ることが必要である。

### 4-2. 東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義とこれから

#### (1)東京オリンピック開催による芸術文化環境の変化の可能性

「3.オリンピックと文化プログラム」において述べたように、近年のオリンピックでは文化プログラムは重要性を増しており、その方向性もそして都市型のオリンピックとして、直近に開催された2012年ロンドン大会を参考とし、今後内容選定を行っていく可能性が高いと考えられる。

2012年ロンドン大会では5年間に9000の公演と、8000のワークショップ等が実施されたとの報告があるが、2020年東京大会がこれに倣うのであれば芸術文化の置かれる環

境が、特にワークショップ等のE.P.の環境が大きく変わるのとは明白である。

#### (2)東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義とこれから

芸術とは、自分とは異なる物を理解するためのよきツール、言葉や思考、地位や宗教等の壁を取り払い、フラットに他者を理解するための、最良の方法の一つと言えるのではないか。

これまででも、東京は国内他都市と比較して、国際性、多様性はあったように思う。しかしながら東京は、これから2020年、そしてその先の未来に向け、文化のみならず社会全般がさらに国際化が求められ、人種、文化が多様になっていくことは、想像に難くない。

そのような時代において、芸術文化、そしてとりわけエデュケーション・プログラムは、人、文化、等、“他”をつなぐコミュニケーションツールになりうる。これまで細く、でも着実にE.P.の実施数は増えていたが、これからは規模を大きく、対象を広く行うことが必要になる。

2020年東京オリンピックは日本におけるE.P.の一つの転換点、そして追い風となるだろう。



## 主な参考文献・資料等

- ◆財団法人地域創造「I. アウトリーチの広がり新たな可能性」『文化・芸術による地域政策に関する調査研究報告書 新 [アウトリーチのすすめ]』財団法人地域創造 (2010年)
- ◆文化庁ウェブサイト「文化審議会第10期文化政策部会(第2回) 配布資料」[[http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/10\\_02/pdf/shiryo\\_10.pdf](http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/10_02/pdf/shiryo_10.pdf)]
- ◆東京2020オリンピック・パラリンピック招致委員会「東京2020オリンピック・パラリンピック立候補ファイル」[<http://tokyo2020.jp/jp/plan/candidature/index.html>]
- ◆研究報告「近代オリンピックと音楽芸術—文化プログラムと芸術競技」(酒井健太郎、吉原潤) 日本音楽芸術マネジメント学会第6回冬の研究大会(2013年12月21日昭和音楽大学)
- ◆シンポジウム『東京オリンピックと音楽芸術—文化プログラムへの期待—』 日本音楽芸術マネジメント学会第6回冬の研究大会(2013年12月21日昭和音楽大学)
- ◆吉本光宏「文化の祭典、ロンドンオリンピック—東京オリンピック2020に向けて」『ニッセイ基礎研究所:基礎研レポート』(2012) [[http://www.nli-research.co.jp/report/nlri\\_report/2012/report120905.html](http://www.nli-research.co.jp/report/nlri_report/2012/report120905.html)]

※この他に使用した資料は脚注に記す

## 注

- 1 東京芸術劇場は2011年4月から2012年8月まで全面休館し、施設設備の老朽化に伴う大規模な改修工事を行った。①劣化した施設・設備の適切な修繕・更新、②環境負荷の低減、③新たな芸術文化の発信拠点としての施設設備、の3点を改修基本方針とした
- 2 日本でもプログラムが知られている英・ロンドン交響楽団 [<http://lso.co.uk/>] や米・カーネギーホール [<http://www.carnegiehall.org/>] を始めとし、場所・規模を問わず見受けられる。
- 3 財団法人地域創造「I. アウトリーチの広がり新たな可能性」『文化・芸術による地域政策に関する調査研究報告書 新 [アウトリーチのすすめ]』財団法人地域創造 (2010年)
- 4 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律(平成24年6月27日法律第49号)劇場法の施行から9ヶ月後の2013年3月、関係各所へのヒアリング等を終え当該法律の運用指針が策定された。
- 5 朝日新聞「文化:劇場法が成立 事業活性化へ国・自治体が環境整備」(2012年6月21日)

- 6 文化芸術振興基本法(平成13年12月7日法律第148号)この法律は、日本の文化政策及び文化芸術振興の一般的な根拠法として機能している。文化芸術の振興に関し基本理念を定め、国及び地方公共団体の責務を明らかにするとともに、文化芸術の振興に関する施策の基本となる事項を定めているが、この法律はあくまで努力義務にとどまり、強制力は無い。
- 7 文化庁ウェブサイト「文化審議会第10期文化政策部会(第2回) 配布資料」[[http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/10\\_02/pdf/shiryo\\_10.pdf](http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/10_02/pdf/shiryo_10.pdf)]
- 8 文化庁ウェブサイト「平成25年度劇場・音楽堂等活性化事業」[[http://www.bunka.go.jp/geijutsu\\_bunka/02gekijyongakudo/h25\\_kasseika.html](http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/02gekijyongakudo/h25_kasseika.html)]
- 9 Facebook ページ「オーケストラ・コンサートホールの教育プログラム」[<https://www.facebook.com/CreativeLearning2013>] による情報共有のほか、自主的な勉強会やセミナーを公開して実施、日本オーケストラ連盟やブリティッシュ・カウンシル主催のシンポジウムへの登壇者としての参加などを行っている。
- 10 2013年1月25日~2月4日にブリティッシュ・カウンシルとBBC交響楽団が共催で実施、日本のオーケストラや文化施設で働くスタッフを招き、イギリスでのエデュケーション・プログラムの取り組みを見学するなどした。(協力:公益財団法人アフィニス文化財団)
- 11 公の機関としては、最高裁判所、国会、中央官庁等が東京都内に集中している。また経済では、日本最大の金融商品取扱所である東京証券取引所がある。
- 12 国と都の所管業務が重複すること。一般に無駄が多いとされている。
- 13 東京都庁ウェブサイト内「平成25年度予算案」[<http://www.koho.metro.tokyo.jp/koho/2013/03/yosan2.htm>] より
- 14 前都知事は猪瀬直樹。2013年12月19日、辞任を発表した。前々知事である石原慎太郎より東京オリンピック招致活動を引き継ぎ、2020年の東京オリンピック招致を成功に導いた人物である。
- 15 東京都の統計 [<http://www.toukei.metro.tokyo.jp/jsuikai/2013/js13cf0000.pdf>]
- 16 分母値は総務省統計局発表「人口推計平成25年12月1日現在(概算値)」(総人口1億2727万人)による。
- 17 東京都の統計 [<http://www.toukei.metro.tokyo.jp/>] 内「区市町村別主要10か国外国人人口(平成25年10月1日現在)」参照
- 18 東京都生活文化局ウェブサイト内資料より [<http://www.seikatubunka.metro.tokyo.jp/bunka/hyougikai/8kai/220409siryou7-2.pdf>]
- 19 東京都生活文化局ウェブサイト内より [<http://www.seikatubunka.metro.tokyo.jp/bunka/>]

hyougikai/8kai/220409siryou7-2.pdf]

20 この開催地決定は、テレビ、インターネット放送などにより生中継されたほか、各種報道機関によりトップニュースとして数多くの報道がなされた。東京 2020 オリンピック・パラリンピック招致委員会が公式ウェブサイト上 [http://tokyo2020.jp/jp/] に声明を出している。

21 東京 2020 オリンピック・パラリンピック招致委員会作成の立候補ファイル [http://tokyo2020.jp/jp/plan/candidature/index.html] より。

22 オリンピック憲章とは、「国際オリンピック委員会 (IOC) によって採択されたオリンピズムの根本原則、規則、付属細則を成文化したものです。憲章はオリンピック・ムーブメントの組織、活動、運用の基準であり、かつオリンピック競技大会の開催の条件を定めるもの」である。(公益財団法人日本オリンピック委員会公式ウェブサイト内 [http://www.joc.or.jp/olympism/charter/] より引用)IOC が定めた規約であり、国家間で合意した条約とは異なる。尚、オリンピック憲章は時代に応じ加筆、変更がなされている。

23 日本音楽芸術マネジメント学会第 6 回冬の研究大会 (2013 年 12 月 21 日昭和音楽大学南校舎) における研究報告「近代オリンピックと音楽芸術—文化プログラムと芸術競技」(酒井健太郎、吉原潤) より

24 芸術競技参加に際し、大日本体育芸術協会が結成されたが 1940 年の東京大会返上、太平洋戦争突入により同協会は自然消滅した。その後再結成され、現在 NPO 法人日本スポーツ芸術協会が事業を引き継いでいる。

25 1949 年 IOC 委員会 (ローマ) において芸術競技から芸術展示への変更が決議された。しかしながらその後、存続と廃止の決議が二転三転し、1952 年ヘルシンキ大会 (第 15 回) では開催前年に芸術競技の開催決定がなされたが、協議開催の準備不足を理由に初の「芸術展示」が実施された。

26 日本音楽芸術マネジメント学会第 6 回冬の研究大会シンポジウム『東京オリンピックと音楽芸術—文化プログラムへの期待—』より「報告：ロンドンオリンピックの文化プログラムの紹介」(石田麻子、2013 年 12 月 21 日、昭和音楽大学南校舎) 及び『ニッセイ基礎研究所：基礎研レポート』(2012) より吉本光宏「文化の祭典、ロンドンオリンピック—東京オリンピック 2020 に向けて」を参考にしている

27 吉本光宏「文化の祭典、ロンドンオリンピック—東京オリンピック 2020 に向けて」より、(木下義之「グローバル化とオリンピック文化プログラム」(2012)) が出典元に記されている。

28 東京 2020 オリンピック・パラリンピック招致委員会ウェブサイト内 [http://tokyo2020.jp/jp/plan/candidature/index.html]

29 筆者が所持している同資料は、日本音楽芸術マネジメント学会第 6 回冬の研究大会シンポジウム『東京オリンピックと音楽芸術—

文化プログラムへの期待—』において、机上資料として配布されたものである。

# 東京芸術劇場における教育普及活動の方針

## —劇場を包括するエデュケーション事業の展開に向けて—

長期コース 音楽分野 研修生

大丸 敦子

### 実務研修概要

#### ■研修期間

平成 25 年 5 月 20 日～平成 26 年 3 月 31 日  
(第 3 ターム：平成 26 年 1 月 1 日～3 月 25 日)

#### ■実務研修を行った事業

- A. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」
- B. 「古楽ラボ」
- C. 「東京芸術劇場バックステージツアー」  
(人材育成・教育普及担当)
- D. 「ユース・ウィンド・オーケストラ」(来年度事業)

#### ■実務研修にあたっての課題

東京芸術劇場の教育普及活動の方針

#### ■事業の概要

現在、第 1 タームからの業務を引き続き行っている。

#### A. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」

日程：平成 25 年 9 月 23 日(月・祝)～平成 26 年 3 月  
25 日(火)

参加者募集締切：平成 25 年 9 月 20 日(金)

オーディション：平成 25 年 9 月 23 日(月・祝)

講座日程：

- ①平成 25 年 10 月 19 日(土) ②平成 25 年 11 月 23 日(土・祝)
- ③平成 25 年 12 月 14 日(土) ④平成 26 年 1 月 18 日(土)
- ⑤平成 26 年 2 月 1 日(土) ⑥平成 26 年 2 月 22 日(土)
- ⑦平成 26 年 3 月 8 日(土)
- ⑧ 2014 年 3 月 25 日(火)

芸劇自主事業読響公演開演前に発表演奏

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー  
スペースほか

受講生数：4 名

事業内容：

東京芸術劇場と事業提携を行う読売日本交響楽団と協働して、中学・高校生のためのアンサンブル・アカデミーを開講。初年度となる今回は、金管アンサンブルをテーマに、プロを目指す中学・高校生を募集。半年に渡り、レッスンと公演鑑賞を合わせて行い、音楽の愉しみを知るプログラムを展開する。

主催：東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)

事業提携：公益財団法人読売日本交響楽団

助成：平成 25 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

※ 8 回目日程に変更有り

#### B. 「古楽ラボ」

日程：平成 25 年 12 月 22 日(日)～平成 26 年 1 月 26 日(土)

参加募集期間：平成 25 年 10 月 14 日～11 月 15 日

講座日程：

- ①平成 25 年 12 月 22 日(日) ②平成 25 年 12 月 23 日(月・祝)
- ③平成 26 年 1 月 13 日(月・祝) ④平成 26 年 1 月 25 日(土)
- ⑤平成 26 年 1 月 26 日(日)

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー  
スペースほか

参加者数：27 名

事業内容：

モダン楽器(現代の楽器)経験者を対象に、古楽のアプローチ方法を学ぶワークショップ。ハイドンの交響曲「朝」の演奏を通して、古楽奏法について学ぶ。講師は、東京芸術劇場を中心に活動する古楽演奏団体クラシカル・プレイヤーズ東京に協力いただき、第一線で活動するプロの音楽家がつとめる。

主催：東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)

協力：一般社団法人クラシカル・プレイヤーズ東京

助成：平成 25 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

#### C. 「東京芸術劇場バックステージツアー」(人材育成・教育

普及担当)

コンサートホールに関わる vol.1 及び 3 のみ担当

日程:

2014年1月25日(土) 13:00~15:00 vol.1 ピアノ編  
(2014年2月23日(日) 13:00~15:00 vol.2 劇場のお仕事 プレイハウス編)

2014年3月20日(木) 14:00~16:00 vol.3 劇場のお仕事 コン서트ホール編

会場:東京芸術劇場内

事業内容:

全3回の日程で、一般の方向けに東京芸術劇場内のホールの舞台裏をめぐるバックステージツアーを開催。vol.1と3はコンサートホール、vol.2はプレイハウス。

参加人数: vol.1 13名、vol.3 22名

主催:東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)

助成:平成25年度文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業

※担当係:事業企画課人材育成担当

#### D.「芸劇ユース・ウインド・オーケストラ」(来年度事業)

日程:2014年9月~2015年3月(予定)

会場:東京芸術劇場内

事業内容:

若手演奏家を育成するユース・ウインド・オーケストラを発足。オーディションで選抜したメンバーに対し、演奏技術の他、キャリア観育成のプログラムも実施し、演奏技術のみにならない多角的な視野を育成するプロジェクト。

参加予定人数:30~40名程度

主催:東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)

協力:東京佼成ウインドオーケストラ、上野学園大学(予定)

助成:平成25年度文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業、財団法人地域創造

#### ■担当した業務

##### A.「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」

企画、運営全般、助成金報告書作成

募集→オーディション実施→レッスン→発表演奏

##### B.「古楽ラボ」

企画、運営全般、助成金報告書作成

告知・募集→応募者選定→講座開催

##### C.「東京芸術劇場バックステージツアー」

企画、ブッキング、当日の進行管理等

##### D.「芸劇ユース・ウインド・オーケストラ」

企画、助成金申請書類作成、ブッキング、進行管理、広報、他

その他

\*次年度エデュケーション系事業の企画案作成

\*自主事業公演、広報補助

## 1. はじめに

### 1-1. 本報告書の概要

#### (1)課題

筆者は平成25年度東京芸術劇場アーツアカデミー研修生(長期コース公演制作・劇場運営〈音楽〉分野)として1年間、主に事業企画課事業第一係において、各ターム一貫して「エデュケーション・プログラム(以下E.P.)」を課題に研修を行った<sup>1</sup>。本(第3)タームでは、「東京芸術劇場の教育普及事業の活動方針」が課題となっている。

#### (2)本報告書の趣旨

本報告書では、これまでの実務研修、座学研修及び研修報告書を踏まえ、東京芸術劇場の教育普及事業の現状と問題点を明らかにし、東京芸術劇場が今後より有効に事業を行うための方策を提案したい。

### 1-2. これまでの研修経過(課題及び報告書)

#### (1)第1ターム

##### A. 期間及び課題

###### ①期間

2014年5月20日~8月31日

###### ②課題

「音楽公演の教育プログラム 企画と立案について」

##### イ. 報告書

###### ①タイトル

「劇場におけるエデュケーション・プログラム 企画と立案」

###### ②内容

エデュケーション・プログラムとは何か

エデュケーション・プログラムの置かれる状況(制度、

法律、実施)

東京芸術劇場のエデュケーション・プログラム

エデュケーション・プログラムについて、提言

#### (2)第2ターム

##### A. 期間及び課題

###### ①期間

2014年5月20日~8月31日

###### ②課題

「東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義」

##### イ. 報告書

###### ①タイトル

「東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義とこれから」

## ②内容

第1ターム報告書より、エデュケーション・プログラムについておさらい

オリンピックとエデュケーション・プログラム

今後のエデュケーション・プログラムの方向性について、提言

### 1-3. 報告書内で用いる用語について

本報告書内では、類似する用語として「エデュケーション・プログラム」「教育普及事業」等を使用する。本報告書で用いたこれらの用語について、説明する。

#### ■「エデュケーション・プログラム (E.P.)」

劇場や演奏団体等で、社会的使命を背景に行われているプログラム、事業を指す。

「芸術普及事業」「教育普及事業」「教育プログラム」等名称は様々であるが、教育的、普及的意図及び社会的責任等を背景を持つこれらのプログラムの総称として、「エデュケーション・プログラム (E.P.)」を用いる。実施形態は、子どものためのコンサートやワークショップ、アウトリーチ活動など、多種多様である。通常の公演事業との線引きも難しいものもあるが、近年は「E.P.」(又はそれに類する言葉)と銘打って開催する劇場、演奏団体等も少なくない。

#### ■「教育普及事業」

東京芸術劇場で行われているエデュケーション・プログラムを特に指す。他の劇場等でも用いられることはあるが、本報告書では、要覧等公式書類に掲載されているため特に東京芸術劇場のE.P.を指す。

#### ■エデュケーション事業

筆者が考える、東京芸術劇場が次に目指すべき、「教育普及事業」の上の段階を指す。「教育」「普及」ととどまらない、幅広い「エデュケーション」の意味を含む事業。

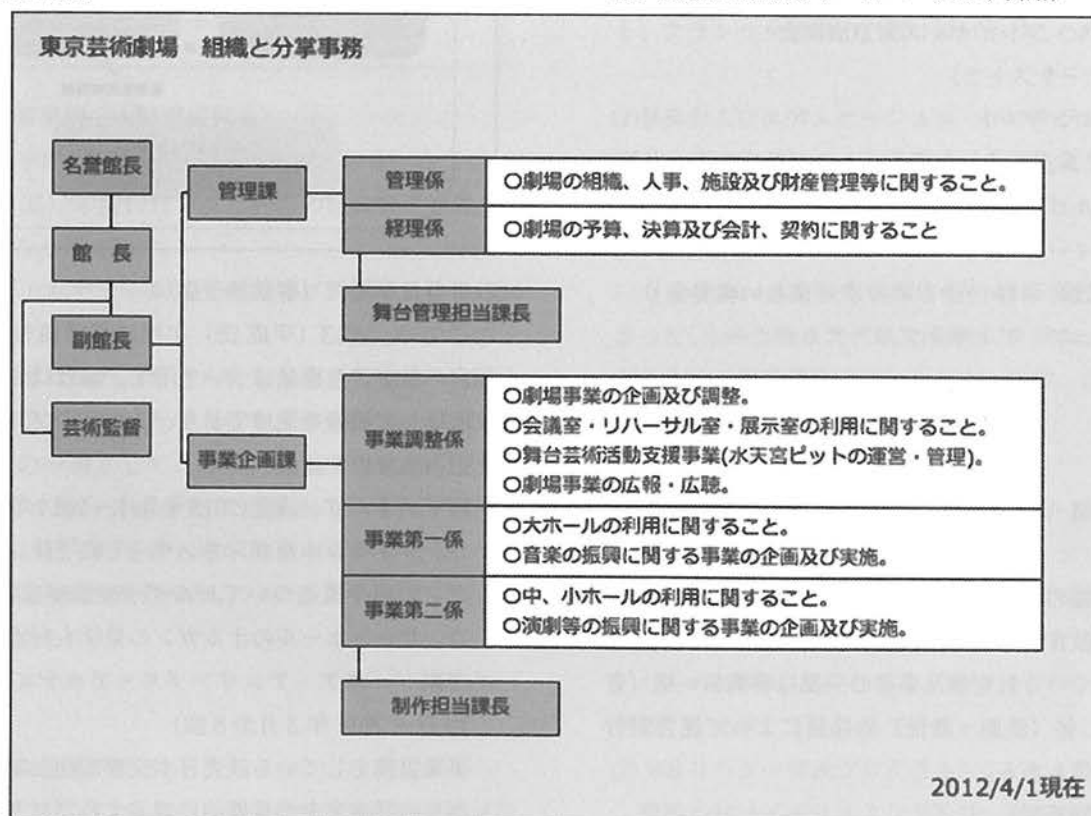
### 2. 東京芸術劇場の自主事業

東京芸術劇場は、東京都が都民のための音楽・演劇・歌劇・舞踊等の芸術文化の振興とその国際的交流を図るため<sup>2</sup>、1990(平成2)年10月に開館した。劇場発行の要覧によると1996年頃から徐々に自主事業が始まっており、その後2009年に芸術監督に野田秀樹氏が就任したことが東京芸術劇場の自主事業の一つの転換点となっているということだ。

#### 2-1. 東京芸術劇場の自主事業概観(2012年度～2014年度)

ここでは、東京芸術劇場で行われた自主事業について、主に『東京芸術劇場年報2013』を参照し、東京芸術劇場においてどのような事業が行われているかを示すこととする。

尚、東京芸術劇場内の組織形態は以下の図のとおりである。(東京芸術劇場ホームページより引用)





## (1)演劇・舞踊

### ア. 担当部署

東京芸術劇場の軸を成すのが、演劇公演の事業である。主に事業第二係が担当している。2009年、芸術監督に野田秀樹氏が就任したことにより、より一層演劇公演に力が入られるようになった。プレイハウス、シアターイースト、シアターウエストを使用しての公演を行っている。自主制作の公演のほか、共催公演も多くある。

### イ. 事業例 (順不同)

- \* 芸劇 eyes シリーズ
- \* TACT/FESTIVAL
- \* 芸劇 dance シリーズ
- \* パリ国立シヤイヨー劇場招聘公演
- \* NODA・MAP 公演 (共催)

他

## (2)音楽

### ア. 担当部署

オルガンコンサートを始めとする音楽公演の事業を行っているのが、主に事業第一係である。

### イ. 事業例 (順不同)

事業第一係で行っている主な音楽関連事業は以下の通りである。

- \* コンサートオペラ
- \* シアターオペラ
- \* 海外オーケストラシリーズ
- \* クラシカル・プレイヤーズ東京演奏会  
(室内楽、オーケストラ)
- \* オルガンコンサート  
(ランチタイム、ナイトタイム、オルガンコンサート等)
- \* パイプオルガン講座
- \* プラスウィーク  
(吹奏楽団公演、バンドクリニック「楽しい吹奏楽」)
- \* 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー
- \* 古楽ラボ

他

## (3)教育普及事業

### ア. 担当部署

東京芸術劇場の教育普及事業を担うのは、主に人材育成担当である。教育普及に関連する事業を行っているが、劇場内で行われている教育普及事業の一部は事業第一係(音楽)、事業第二係(演劇・舞踊)の係員によって運営が行われている事業もある。

### イ. 事業例 (順不同)

- \* アーツアカデミー 東京芸術劇場プロフェッショナル  
人材養成研修 (研修事業及び公開レクチャー)
  - \* ストリート・アーティスト・アカデミー
  - \* 舞台技術セミナー
  - \* バックステージツアー
  - \* オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演
  - \* 芸劇+トーク 異世代作家リーディング シリーズ
  - \* 演劇系大学共同制作 (共催)
- 他

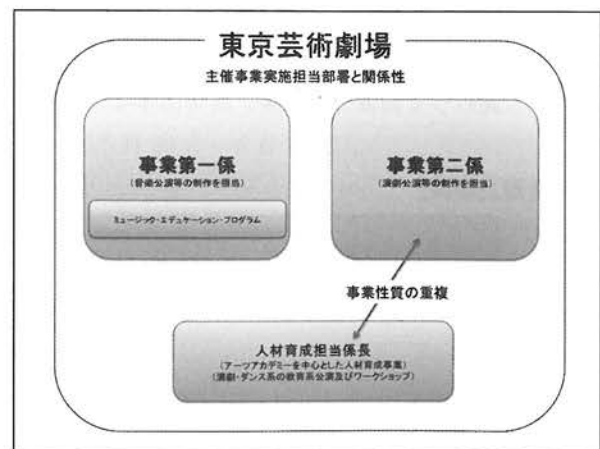
## 2-2. エデュケーション事業

### (1)内容と担当部署

現状、東京芸術劇場の教育普及事業の取り組みは、

- ①音楽に関わる教育普及事業
- ②演劇・舞踊に関わる教育普及事業
- ③レクチャーの実施
- ④インターン、研修生(アーツアカデミー)の受入、実施

主に①が事業第一係、②~④を人材育成担当係が行っている状況である。(事業第二係も②の一部ワークショップ等を担当している。)



### (2)教育普及事業例 (事業第一係)

ここでは、2013(平成25)年度に事業第一係で行われた独自の教育普及事業について示す。筆者は主に事業第一係に所属して研修を受けており、これらのプログラムの一部を担当していた。

- \* パイプオルガン講座(2013年5月~2014年1月全6回)  
ランチタイムオルガンコンサート終了後に実施、オルガンの曲や構造についてビルダーや演奏家等が解説し、コンサートホールのオルガンの見学も行う。
- \* 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー (2013年10月~2014年3月全8回)  
事業提携をしている読売日本交響楽団と協働して、中高生の音楽家を中長期的に育成するプログラム。初回

となる2013年度は、金管アンサンブルをテーマに開催。

**\*バンドクリニック『中・高生のための楽しい吹奏楽』**  
(2013年11月10日)

プラスウィークに付随して開催している。吹奏楽を学ぶ中高生向けに、1日コンサートホールでバンドクリニックを開催。

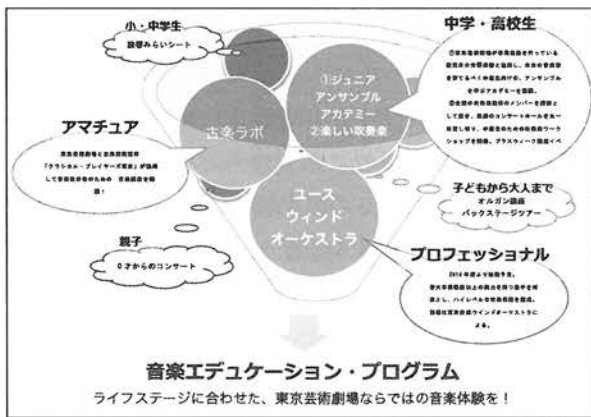
**\*古楽ラボ (2013年12月～2014年1月全5回)**

レジデンス団体であるクラシカル・プレイヤーズ東京の協力を得て、一般の楽器経験者向けに古楽アプローチを体験するワークショップを開催。

**\*読響みらいシート (通年)**

読響が定期的に芸術で開催するコンサートのうち、主に「東京芸術劇場マチネーシリーズ」に、都内の小・中学校の団体を無料招待する。

以下の図は、筆者が担当プログラムの外部プレゼンテーション用に作成した物である。



**(3)教育普及事業例 (人材育成担当)**

(1)②～④を人材育成担当が主に行っている。ここでは、2013(平成25)年度に行われた独自の教育普及事業について代表的なものを示す。

**\*アーツアカデミー東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修**

舞台芸術に関わる専門人材を育成するため、アーツカウンシル東京が行う人材育成事業「アーツアカデミー」の一環として、将来、公立文化施設やアートNPO等の舞台芸術分野で活躍する志を持つ研修生を募集、通年で実務と座学両面の研修を行う。レクチャーは一般公開で行う。

**\*舞台技術セミナー**

**\*バックステージツアー**

**(4)各事業の関係性**

現状、(1)①～③は、それぞれの事業単位で担当者がおり、

運営がされている。そのため、ノウハウの共有等の発展性は低いという問題点があるのではないだろうか。

**3. 国内外の劇場等におけるエデュケーション・プログラム例**

ここでは、筆者が研修期間中に調査、参加したプログラム等で、特に実績を挙げていると考えているものや、新しいエデュケーション・プログラムの実施例を紹介・報告する。

**3-1. カーザ・ダ・ムジカ<sup>3</sup> (ポルトガル・ポルト)**

Casa da Musica (=音楽の家の意、以下カーザ)は、ポルトガル共和国の第2の都市ポルトに2005年に開館した。ポルトのEU文化首都(2001年)就任を記念し、公演や教育、創造を目的として、ポルトガルで初めての音楽専門の施設として建設された。国内外の音楽シーンに刺激を与えることを目的として、クラシック音楽からジャズ、世界の民族音楽、ロック、電子音楽等様々な作品の上演を行っている。

尚、筆者は、2013年12月～2014年1月にかけて東京文化会館主催で開催された「Music Weeks in TOKYO 2014: 国際連携企画～カーザ・ダ・ムジカ ワークショップリーダー育成プログラム」に参加している。

**(1)所在地の芸術文化を含む周辺環境**

ポルトガルは、クラシック音楽の“本場”であるヨーロッパの西、イベリア半島に位置している。西と南は太平洋、北と東はスペインに接している。ヨーロッパにありながらも、クラシック音楽の土壌は無いとのことである。

**(2)事業およびエデュケーション・プログラム**

カーザで行われている事業は、公演事業とワークショップ事業の2種類に大別出来る。

**ア. 公演事業**

カーザは、あらゆる音楽を行う音楽専門施設として始まった。そのためレジデンス団体は、クラシック音楽のオーケストラ、現代音楽のアンサンブル団体、古楽オーケストラ、合唱団という、多様さである。

**イ. ワークショップ**

カーザは、開館する前の段階、建設中より、“誰もが音楽に触れられる場”を作るため、ワークショップリーダー(以下WSL)の育成と、ワークショップ(以下WS)の実施を行った。建設時からWSを行うことを念頭においていたため、劇場の施設もWSが実施しやすいような設備(照明等)が充実、工夫されている。

**① WS リーダー育成プログラム**

開始当初はイギリスよりWSリーダーの専門家を招聘し

育成を行ったが、10年以上経過した現在、育成されたポルトガル人のワークショップリーダーも講師を務めるようになる等、年を経るごとにレベルは向上している。WSリーダーは修了後、カーザにおいてWSを企画・実施するなど、実践的な人材を育成している。

尚、2013年より東京文化会館でもワークショップリーダー育成プログラムを開催している。

## ② WS プログラム

カーザでのWSプログラムは多彩で、行けばいつでも、WSプログラムを行っているだろう。

ポルトの人を音楽と結びつけること、学校の音楽教育を補うこと、社会的弱者の参加を促すこと、研究及び人材を育成すること、対象は幼児から大人まで、障害者や高齢者も参加できるプログラムもあり、すべてのライフステージの人が参加することが出来るプログラムが実施されている。また、料金は参加を促すために低価格（€2.5程度）に抑えられている。

また、特徴的なのは、WSでは音楽のジャンルを問わないことである。アコースティックな演奏は勿論のことPCのプログラムソフトを使つての作曲や、キネクト技術を用いる等最先端の技術を使うという、柔軟さを持っている。

## 3-2. 日本での「ディレクター」の導入事例

国内ではE.P.について新しい動きが見られている。E.P.に「ディレクター」を設けるという方法で、E.P.を活発に行なっていく。2014年3月、2件の「ディレクター」導入事例があったことをここで紹介する。

### (1)日本フィルハーモニー交響楽団（東京都）

日本フィルハーモニー交響楽団（以下日フィル）は、1956年創立、東京都を中心に活動するプロ・オーケストラである。

日フィルはこれまでも、コミュニティプログラムを始めとするE.P.を活発に行なっている。2014年3月7日、社会におけるオーケストラの役割を改めて見直し、これまでの活動をさらに発展させるために、新たな取り組みを開始するべく、元ロンドン交響楽団のヴァイオリン奏者でエデュケーター、ファシリテーターであるマイケル・スペンサー氏を、コミュニケーション・ディレクターとして登用することを発表した<sup>4</sup>。

### (2)日本センチュリー交響楽団（大阪府）

日本センチュリー交響楽団（以下センチュリー）は、1990年に創立した大阪府豊中市に本拠地を置くプロ・オーケストラである。

センチュリーは2014年3月19日、楽団創立25周年となる2014年4月より「～社会とオーケストラの新しいつながり～」を目的として「音楽による人の繋がり」と「社会におけるオーケストラの新しい価値」を創造すべく、一般の方を対象にした創造的でインタラクティブな芸術プログラム（以下「コミュニティプログラム」）を展開すると発表した<sup>5</sup>。

「コミュニティプログラムディレクター」として、国内外の様々なコミュニティで創造的な音楽実践をおこなっている野村誠氏を迎え、コミュニティプログラムの実践、監修を日本センチュリー交響楽団の楽団員と共におこなうということだ。

## 4. おわりに

### 4-1. 提案—劇場を包括するエデュケーション事業の展開

最後に、東京芸術劇場の行うE.P.（教育普及活動）について、劇場を包括するエデュケーション事業としての展開を見据えた具体的な方策を提案したい。

#### (1)具体的方針、ミッションの明示

現在、東京芸術劇場のエデュケーション事業の実施に関する方針は、担当者からの聞き取りによると「様々な人がアクセス可能なプログラムを行う<sup>6</sup>」であるようだ。“行う”ことを目的にしているため、その先にあるはずの発展性のある目的を見ることができない。

なぜ、ここでこうしたプログラムを行うのか、ということ何かしらの基準を持った方針、ミッションをもとに説明出来ることで、劇場の事業内での位置づけも明確になるだろう。これから2020年東京オリンピックに向けても、エデュケーション・プログラムの実施は増えていくだろう。そのようなときも、方針、ミッションが明示されていれば、その実施について、“ブレ”が生じることは少ないだろう。

#### (2)既存の教育普及事業の再編、担当人員の見直し

東京芸術劇場におけるエデュケーション事業は、音楽・演劇・ダンス等の各分野で実施されている。2013（平成25）年度より本格的に教育普及事業を実施するため、改修後の2012（平成24）年度から教育普及事業の基礎をつくるための事業を行ってきた<sup>7</sup>のだ。教育普及事業に関しては取り組みが本格的になってきていることは、2013年度より事業企画課内に人材育成担当係長が設置されていることから読み取れる。

しかしながら、現状、教育普及事業の取り組みは、2-2でも述べたように、

①音楽に関わる教育普及事業

②演劇・舞踊に関わる教育普及事業

③レクチャーの実施

④インターン（アーツアカデミー含む）の受入、実施

主に①が事業第一係、②～④を人材育成担当係長が行っており、事業第二係も②の一部ワークショップ等を担当しているという状況である。教育普及事業に該当する個々のプログラムは異なる部署で担当者レベルでの企画運営がなされており、“東京芸術劇場のエデュケーション事業”として体系的に実施することが難しいのは、前タームの報告書で述べたとおりである。これは、後述する広報面においても、損失が大きいと考えられる。

海外などでエデュケーション・プログラムに力を入れている劇場やホールには、専門の部署を、公演制作と同規模で持っていることも多いが、現在の東京芸術劇場においてはどのような方法が可能だろうか。

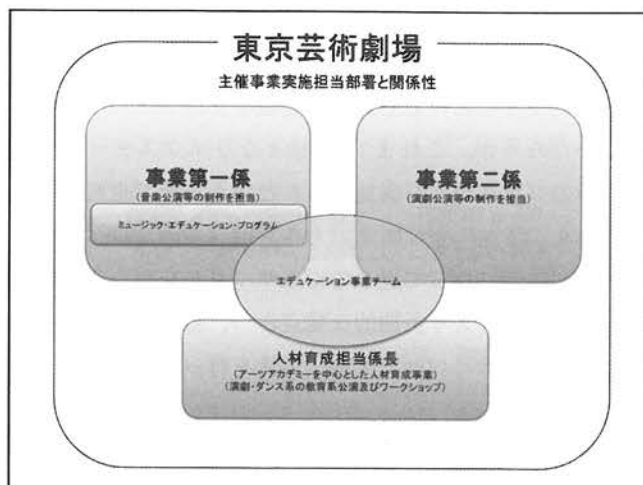
筆者は次のような案を考えた。

事業第一係、第二係、広報その他の各部署でエデュケーション事業担当を置き、通常の公演制作とは異なる“東京芸術劇場のエデュケーション・プログラム（事業）チーム”を編成。異なる部署でまちまちに行われていた教育普及事業を、一つの“東京芸術劇場のエデュケーション事業”として再編し、事業運営を行う。

この方法の利点としては、分野にとらわれず、一つのチーム内で“東京芸術劇場のエデュケーション事業”が管理でき、かつそれぞれの持つスペシャリティを活かすことが出来る。

問題点としては、様々な部署で人手が足りないという声がか聞こえる中で、果たして実際のチーム編成及び運営が可能であるか、という事である。

今後教育普及事業に力を入れていくのであれば、人員不足の点は熟慮しつつ、現状のまちまちな実施形態を変えていく必要があるだろう。各部署に散っていた教育普及事業を集約することで、劇場を包括するエデュケーション事業が可能になっていくのではないだろうか。

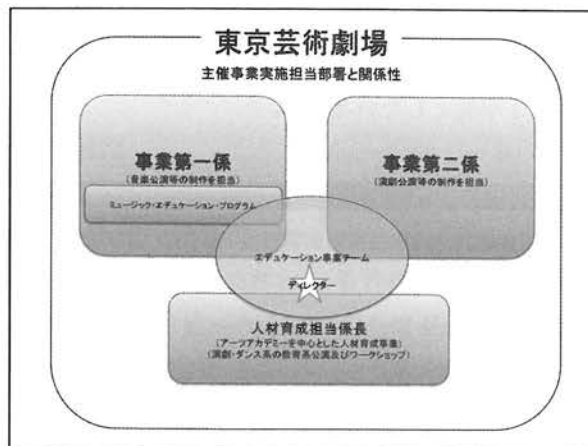


#### (4)広報強化

現在、東京芸術劇場でのエデュケーション事業の広報は（公演事業についても同様であるが）、ほとんどの場合個別の事業単位にしか行っておらず、効率的とは言いがたい。(2)においても触れたが、ある程度の数の教育普及事業を行っているにもかかわらず、全体像が見えにくいためにあまり知られていないのは、大きな損失ではないだろうか。

また、このところ、国内でシンポジウムや海外からのエデュケーション・プログラム関係のスタッフを招聘しての講演会などが多く開催されている。このようなプログラムに対する関心は、関係者の熱い視線は感じられるものの、最終受益者＝お客様になかなか届いていないように思われる。関心が全くない、とうわけではなく、需要があったとしてもその情報が届いていないのかもしれない。

そこで、(2)において提案したエデュケーション事業チームの編成とともに、広報の強化も併せて行うことを提案したい。“エデュケーション事業チーム”の中に、劇場の広報担当も参加し、事業単位ではないエデュケーション事業全体について、“広告”にとどまらない広報を行う。一つの事業ではあまり目立たなかったものでも、エデュケーション事業の一つとして紹介することで、その意図や内容を広く知ってもらうことが出来るだろう。



#### (5)長期的戦略を持つ

最後に、最も大切であると考えられるのは、エデュケーション事業においても長期的な戦略を持つということではないだろうか。これまで、「様々なライフステージの人のためのプログラムを実施する」という方針で企画を行ってきた。参加の先にある、たとえば「他のプログラムの参加者が講師になって戻ってくるサイクルをつくる」などの目標を持ち、より長期的な視点かつ、複合的な視野を持ってプログラムについて企画、実施を行っていくことだ。

このような視点に立って考えると、“エデュケーション・ディレクター”を置くのも有効かもしれない。(2)を踏まえると、エデュケーション事業チームの中に劇場の全てのエデュケーション事業を統括し、頭脳、目印ともなる“エデュケーション・ディレクター”を置くことで、プログラム全体を客観的にも見ることが出来、より発展的な事業の実施が可能になるのではないか。登用人材は、新しいノウハウ導入の観点から、最初は外部からが望ましいのではないかと考えている。このような人材は日本に少ない現状であるが、先に述べた日本フィルハーモニー交響楽団のように、海外のエデュケーション・プログラムが盛んな国から連れてくることも一つの方法であると思う。

#### 4-2. おわりに

1年間、東京芸術劇場アーツアカデミー研修生として、演劇、舞台技術、音楽の“研修同期”と共に学んできた。始まったばかりの制度のため、戸惑うことも多々あったが、自分の専門と異なる専門を持つ研修同期と過ごせた時間はとても貴重で有意義なものであった。また、音楽専門のホールで働いていたら見ることができなかつたであろう、ハイレベルな演劇の世界を垣間見ることが出来たのは、複数の舞台を持つ東京芸術劇場ならではのことであった。

1年間を通して共通するテーマの課題であり、実務研修を行いながら報告書を執筆することは大変であったが、報告書を執筆することで考えを深めることが出来た。

来年度の研修でも、積極的に新しい世界を沢山見聞きし、充実した1年間としたいと思う。

com/)

- ◆日本フィルハーモニー交響楽団ウェブサイト (<http://www.japanphil.or.jp/>)
- ◆日本センチュリー交響楽団ウェブサイト (<http://www.century-orchestra.jp/>)

---

#### 注

- 1 第1タームは「劇場におけるエデュケーション・プログラムの企画と立案」、第2タームは「東京都におけるエデュケーション・プログラムの意義」を課題とした。
- 2 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2013』「設置目的」(2013年10月)より引用
- 3 東京文化会館ミュージック・エデュケーション・プログラム公開講座『音楽が社会に果たす役割』講師：ジョルジュ・ブレンダス(2013年12月6日於：東京文化会館)より
- 4 日本フィルハーモニー交響楽団ウェブサイト内「【記者会見速報】2014年度日本フィルの新たな取り組み&マイケル・スペンサーコミュニケーション・ディレクター就任のお知らせ」([http://www.japanphil.or.jp/orchestra/news/detail\\_69.html](http://www.japanphil.or.jp/orchestra/news/detail_69.html))より
- 5 日本センチュリー交響楽団ウェブサイトプレスリリース「日本センチュリー交響楽団の新しいコミュニティプログラムについて～社会とオーケストラの新しいつながり～」参照 ([http://www.century-orchestra.jp/topics/pdf/20140319\\_the\\_work\\_press.pdf](http://www.century-orchestra.jp/topics/pdf/20140319_the_work_press.pdf))
- 6 担当者への聞き取りによる
- 7 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報 2013』より

#### 主な参考文献・資料等

- ◆東京芸術劇場発行『東京芸術劇場要覧 2013』(2013年10月発行)
- ◆東京文化会館ミュージック・エデュケーション・プログラム公開講座『音楽が社会に果たす役割』講師：ジョルジュ・ブレンダス(2013年12月6日於：東京文化会館)
- ◆Casa da Musica ウェブサイト (<http://www.casadamusica.com/>)



# 公共劇場におけるアーティスト等の支援・育成

短期コース・演劇分野 研修生

木村 孔三

## 実務研修概要

### 実務研修を行った事業

- ①ストリートアーティスト・アカデミー 2013 夏期
- ②芸劇 eyes 番外編・第2弾 「God save the Queen」

### 実務研修にあたっての課題

公共劇場におけるアーティストの支援・育成

### 事業の概要

- ①ストリートアーティスト・アカデミー 2013 夏期

日程：平成 25 年 5 月 28 日（火）～7 月 23 日（火）うち  
火曜日と木曜日 全 15 回

会場：リハーサルルーム、劇場前広場、池袋西口公園  
監修：橋本隆雄（大道芸プロデューサー、東京都へブン  
アーティスト審査員）

講師：ちゅうサン、サンキュー手塚

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
／豊島区

助成：平成 25 年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信  
イニシアチブ

### 参加者数

受講登録者 30 名、参加者数延べ 249 名

### 事業目的

パフォーマンス・アーツに関わる人材育成の一環として  
大道芸パフォーマーを対象に開講しているアカデミー。  
すぐれた大道芸には、アートのある景色を生み出し、街  
の雰囲気を変える力がある。劇場前広場や池袋西口公園  
に面した立地を活かし、実際に屋外でパフォーマンスす  
る場を提供しながら、ストリートアーティストのレベル  
アップを支援していく。

### 内容：

#### 【ワークショップ】

既に各ジャンルにおいてある程度の技術を身につけた  
方々に向けて、その技術を活かして「どう見せるか？」「何  
を見せるのか？」について考え、演劇的な見せ方や「お  
もしろい」ということに向き合って研究していく。また、  
劇場前広場でのパフォーマンスを通して、レベルアップ  
の機会を提供する。

### 【橋本隆雄氏による座学】

大道芸の成り立ちや、世界の現状、演劇と大道芸の違い  
など、時に映像を交えながらレクチャーする。

- ②芸劇 eyes 番外編・第2弾 「God save the Queen」

日程：平成 25 年 9 月 12 日（木）～16 日（月・祝）  
全 7 ステージ

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

### 参加団体（作・演出家）：

うさぎストライブ（大池容子）、タカハ劇団（高羽彩）、  
鳥公園（西尾佳織）、ワワフラミンゴ（鳥山フキ）、Q（市  
原佐都子）

企画コーディネーター：徳永京子

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
東京都／東京文化発信プロジェクト室（公益財団  
法人東京都歴史文化財団）

入場者数：計 1452 人

### 事業目的

東京芸術劇場が掲げたテーマである“劇場の賑わい”“若  
手育成”の実現に向けて「芸劇 eyes」という企画を立  
ち上げた。今回は芸劇 eyes 番外編として、今もっとも  
注目すべき 20 代～30 代の女性作家が主宰する劇団をセ  
レクト、ショーケース形式で上演する。

## 担当した業務

- ①ストリートアーティスト・アカデミー 2013 夏期  
講義・パフォーマンス会場準備、記録撮影、講義録書記  
など
- ②芸劇 eyes 番外編・第2弾 「God save the Queen」  
チラシ折り込み、ポスター掲示、web サイト更新など  
広報業務、パンフレット配布ほか当日補助など

## 1. はじめに

「公共劇場におけるアーティスト等への支援・育成」という課題をいただき、3カ月間の実務研修を終えた。担当した企画はストリートアーティスト・アカデミー（以下SAA）と芸劇 eyes 番外編・第2弾「God save the Queen」(以下GsQ)である。どちらも「支援」や「育成」という枠組みに当てはまる内容で、課題にマッチした実務研修となった。

さて書こうかと考え始めたところ、「公共劇場とはなんぞや」という疑問が立ちはだかってしまった。公的機関が立てた建物は「公立」または「公設」と呼ばれる。では何をもって「公共」と呼ぶのであろうか。日本実演家団体協議会（以下芸団協）のHPを参照すると次のような文章が出てくる。

(前略) 1997年に世田谷パブリックシアターと新国立劇場が開場すると、それまでの公立文化施設という呼称に代わって、「公共劇場」という言い方が頻繁になされるようになりました。何をもって「公共劇場」とするか、明確な定義は難しいですが、芸術の公共性を地域に活かしていくという理念にたって事業を行う組織が運営している点が共通項といえます。(後略)

また可見市文化創造センター館長である衛紀生氏は「公共劇場へ舵を切る」という連載の中で英国の劇場を例に挙げ、次のように指摘している。

たとえば、英国のリーズ市にあるウエストヨークシャー・プレイハウスは(中略)「公設」ではないが、誰一人としてリーズ市民が疑うことのない「公共劇場」である。「公共劇場」であるか否かは、「社会的・公益的効用」というアウトプットを受け取る側の顧客に決定権のある概念なのである。

つまり公共劇場は未だ定義が未解決なのである。前者は「理念」をもった組織つまり提供側が、後者は提供されたものを受け取る側が決定権を持っていると述べている。私としては前者後者どちらも重要だと感じる。この件に関しては関連している出版物を読んでも答えは出しておらず、「公共性」をいかに評価すべきかが議論となっている感がある。

では今回はどのように公共劇場を捉えるべきか。ひとまずここでは前者の「芸術の公共性を地域に活かしていく」という理念にたって事業を行う組織」が公共劇場であると考えていきたい。

さて今回の課題にあるように、支援や育成にはどのような意義があるのか。「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」(以下劇場法)では以下のように触れられている。

国及び地方公共団体は、制作者、技術者、経営者、実演家その他の劇場、音楽堂等の事業を行うために必要な専門的能力を有する者を養成し、及び確保するとともに、劇場、音楽堂等の職員の資質の向上を図るため、劇場、音楽堂等と大学等との連携及び協力の促進、研修の実施その他の必要な施策を講ずるものとする。

平成24年6月に施行され1年余り。法に基づきどう活動を展開していくべきか、まだ模索中であるのだろう。今回のアーツアカデミーや関わらせていただいた企画を振り返りながら、今後の展望を考察していこうと思う。

## 2. 担当企画について

### 2-1 SAAの現状と課題

#### (1) 担当して感じた現状

5月28日から2か月の間の火曜日と木曜日の週2回、SAAは開催された。私は6月以降から担当として加わったため冒頭の2・3回は見ていない。入ってすぐにとっても和気あいあいとした空気だと感じた。2、3回顔を合わせただけでは出せない関係性が見えた。これは大道芸のフェスティバルでお互いの存在は知っていたということと、昨年のSAAに参加したメンバーが大半を占めているためのものであった。今期初参加は4名でその他20名以上は継続して受講していることになる。

橋本氏による講義の内容はコスモスと中世のルネッサンスについて。昨年とは異なる内容で、次期からは大道芸そのものの講義に進んでいくとのことだった。講義後のワークショップでは「ステージに立つ意識」「集中」「自己開放」を主に取り上げ、観客と一体化するための研究を行っていた。また講義前に行われる参加者によるパフォーマンスは、屋外で(雨天時は屋内)行われ、講義後に講評が行われる。

講義ではたびたび演劇への批判が展開され、「きっかけや音源や小道具に操られている演劇は死んでいる。大道芸は自由でいつも生きている。」といった論調が多かった。ルネッサンス時代の歴史については勉強になることも多かったが、度々話が脱線し何をテーマにしているのか見失うこともしばしばであった。ここで感じたことは講師が一人だけというのも偏りが出てしまうのではないかと、という

ことだ。続けていくうえでは例えば大学で「日本文学」という授業があれば講師が2, 3人はいて受講内容が選べるように、「大道芸」という枠で講義を行える人材を増やすべきかもしれない。

ワークショップはイメージを五感で再現したりオフフォーカスでイメージを具現化させたりと、講義とは裏腹に演劇的な要素が強かった。大道芸の研究をしている部分もあったが大半は巷で行われているダンスワークショップやドラマワークショップに通ずる部分があったように思う。それならば相応のファシリテーターを招聘してワークショップを行うのはどうか。内容としてもワークショップとトレーニング（もしくはレッスン）のように区切りをつけなければ効率もよくなり成果もあがるのではないか。

屋外でのパフォーマンスは集客力が低く、観客はSAAメンバーがほとんどで一般客は毎回数える程度で二桁を数えればいい方であった。遠巻きに眺める人は若干名いるのだが、平日の白昼に大道芸をゆっくりと見れる人が限られているのか、近くに来て最後まで見ておひねりまで入れていく人は少なかった。もちろんパフォーマーによる部分も大きく、質の高いパフォーマンスには少ない中でも動員数が異なるが、結局見る側がSAAメンバーが多いこともあり常に盛り上がり欠けていた。事後の講評では鋭い意見も相次ぐのだが、如何せん観客が少ないために、音楽や道具などのダメ出しになる場合が多かった。会場が直前でないと定まらないため観客を用意することは難しいが、告知の方法は工夫すべきだろう。大道芸は気軽に見ることができるので、実施していることが知られさえすれば動員は増えるのではないか。

## (2) 今後の課題

(1) の中でもすでに触れてはいるが、今後の課題を考えていきたい。

### ・SAAはいつまで？

まずはSAAは今後何年間続けていく予定なのか。中長期の企画と捉えているのか、はたまた3～5年の短期の企画とする予定なのか。動き出して2年目の今、辿り着く目的地を見出ししておくべきだ。

### ・講師の充実

これだけ同じメンバーが受講し続けるのであれば、講師の増員をすべきである。全く同じ講師からワークショップや講義を何年も受け続けると内容が繰り返しになり、効果が薄くなる。事前にテーマが見えているのであれば前期後期で講師をわけるなど、内容にあった人材を提供していくべきではないか。

### ・会場の拡充

現在リハーサルルームのMを使用しているが狭い。30名近くになるととても窮屈である。今後の参加人数によってはリハーサルルームのLを基本的に使用するなど、会場を広くすることが必要である。

### ・SAAを世に広めるアプローチを

このアカデミーはとても珍しいものだ。私がこの存在を知った時も「へえこんな企画があるんだ。知らなかった。面白いな。」と素直に思った。しかしながらほとんど知られていない。宣伝次第では記事になることも可能な企画だと思うのだが、あまりにも地味にひっそりと活動してしまっている。このアカデミーの活動を外部に広めていけば、価値が高まり必然的に中身も向上していくのではないか。

### ・劇場側からの関与

上記のことを動かしていく上で、主催者側の関与がどうしても必要になってくる。現在はその日その日の進行や下準備をしているだけで、どうしても中身には踏み込めない。手を出し過ぎてはいけませんが、現状は機会を提供しているだけである。

講師である橋本氏は「東京芸術劇場が開催しているアカデミー」ということが大きいと常々言っている。確かに公立文化施設の支援は大道芸人側にとっても信頼できるよりどころになると思われる。SAAはまだ発展途上で、この先どうアプローチしていくかで今後の展開が大きく変わってくる可能性をもつ企画である。

## 2-2 GsQの現状と課題

### (1) 担当して感じた現状

芸劇 eyes 番外編は今回で2度目の試みである。もともと芸劇 eyes とは東京芸術劇場が注目する若手を取り上げる企画だが、番外編はさらに若いよりすぐりの才能を集めショーケース形式で上演する企画である。さらに今回は女性の主宰者のみを集め「God save the Queen」(女王陛下、万歳)というタイトルで上演した。

私が本格的に参加させていただいたのは6月下旬ごろからで、7月3日に行われた記者会見で初めて参加劇団や企画コーディネーターとお会いした。

まず印象に残っている出来事は担当者の交代である。当初担当するはずだった制作担当者が体調不良のため降板し担当者が別の2名となった。記者会見後、まずは制作の進行具合を確認するところから再スタートとなった。担当者でなくてはわからない部分も多く、終盤まで度々情報の正誤で混乱が生じていた。また劇場の制作と企画コーディネーターが別に存在し、都度確認を取りながら作業を進行させていくことも興味深かった。主催者側で誰が決定権を持っているのかが最後まで掴めなかった。

参加団体との連絡や情報のやり取りも困難を極めた。信頼関係を構築しようにも制作がない劇団もあり連絡がうまくいかず、参加団体の不満を募らせることもあったように感じる。業務委託で制作助手が入り情報の流通はスムーズになったが、それでも不和が生じる場面があった。劇場入りとともに解消されていたが複数団体と間接的にコミュニケーションをとり物事を進めることは難しかった。

主に担当したのは広報だったが、まず観客対象を絞ることで壁に当たった。劇場側のほぼ全員が見たことも聞いたこともない劇団で、もちろん私自身も不勉強であったためどんな観客が見に来ているのかがまったく掴めなかった。チラシやポスターの配布先を自分なりに考えては見たのだが、正解であったかわからない。こうなると劇団の顧客に頼らざるを得なく、結果券売に苦戦したように思う。

劇場入りの期間は1週間で火曜日入りの木曜日初日であった。そのため事前の通し稽古で劇場スタッフと綿密な打ち合わせを行い、劇場ではその確認のみというスケジュールが組まれた。シアターイーストの規模で公演を行うことが初めての劇団ばかりにも関わらず、いかに25分の作品とはいえ、あまりにも押し迫ったスケジュールであったように思う。

## (2) 今後の課題

今回の企画は大変危ない橋を渡っていたように感じている。予測や下準備が追い付かず場当たりの対応になり、不具合が生じてばかりいた。なぜそのような状態に陥ってしまったのか。

### ・参加団体を吟味する。

単刀直入に書くと、参加団体の決定方法に疑問を持った。今回は蓋を開けてみないとクオリティがわからない劇団ばかりであった。実際稽古場入りしてからはバイク事故や体調不良による降板、連絡の不行き届きによる舞台監督とのすれ違いがおき、スタッフとの打ち合わせではイメージをまともに伝えられない劇団も多かった。企画コーディネーターが呼んだ5劇団というように受け取っているが、どう吟味しているのだろうか。担当する制作も知らない団体ばかりでは双方に不都合である。次回以降は参加団体の選出方法から見直していくべきだ。

### ・東京芸術劇場と参加団体との関係性

この点はかなりずさんであったと感じる。参加団体からすると、単に東京芸術劇場が主催するショーケースに参加する程度の認識だったのではないか。そのため密なコミュニケーションが取れずお互いのハウスルールで揉まっていたように思う。広報の部分でも劇団ごとの戦略を知ることなく主催側と参加側で別個に広報展開をしてい

た。参加側からは業務委託で入った制作助手の印象が一番強く、主催側の制作の印象は弱かったのではないかと。またしても機会を提供するだけになってしまっている。

### ・公演の形式

今回のスタッフと参加劇団との関わり方は主催の作品を担当するというより、発注されたイメージを具現化させるのみだったように感じる。劇場入り期間が短すぎたということもあるが、主催公演で照明デザインも劇場スタッフが担当するのであれば創作段階から打ち合わせをしていくべきではないか。おそらく劇場スタッフ側にとっても、どう関わればよいか不透明だったのではないだろうか。

またショーケース形式にするのであれば、観客にとってはインターバルも含めて一つの作品である。今回はインターバルが長すぎた上に時間のバラつきもあった。「God save the Queen」という作品を観客に提供するのであれば、総合演出のような全体をまとめる存在が必要だろう。

### ・劇場使用期間について

(1) でも触れたように、企画内容に対して劇場入りから本番までの期間があまりにも短すぎる。ただハコを提供して上演してもらうだけでは貸館と何ら変わらないのではないかと。折角新進気鋭で伸び盛りのアーティストに機会を提供しているのであれば、劇場での試行錯誤の時間を与えるべきである。最低でも場当たりにもう1日かけ、またゲネプロと初日は別日に行く程度の余裕を持たせるべきである。劇場スタッフとモノづくりをする時間を用意することが参加団体にとっても大きな経験になるはずだ。

### ・アフタートークについて

これは余談ではあるが企画コーディネーターがアフタートークの場で自らの本の宣伝をすることには、強い違和感を覚えた。トークの最中にも「本にも書いてありますけど…」という遠回しな本の宣伝を入れ、かつ最後に時間を取って「本を出版しましたので手に取ってみてください。」というのはあまりにも露骨であった。

## (3) 発掘した才能を紹介するだけか、支援・育成の機会と捉えるのか。

芸劇 eyes 番外編という企画は普段知らない劇団を知る機会としては絶好の機会と、演劇に興味がある人々には好まれる企画のように思う。さらに今回は敢えて<女性>というキーワードで選別したため、そのキーワードに惹かれて観劇しにきた観客もいた。

今回のように“粗い”状態の劇団を紹介するだけであればこのままでも構わないだろう。しかし参加団体への支援を考えて運用していくのであれば現状では不十分である。なぜなら参加劇団のことを知らない状態から始まっている



ため、支援すべき団体かどうかさえ明らかではない。やはり参加団体を決定する上で一度篩いにかけてシステムにすべきである。しかし劇場制作スタッフには、そこまでの余裕がないのではないかと。

例えば番外編の制作そのものを支援・育成の対象にしてしまい、企画立案し出演団体をリサーチする段階から参加させてはどうか。いわばプロである劇場の制作スタッフの指導の下、一つの企画を創りあげていく経験ができるのであれば年度をまたぐことになっても希望者はいるのではないかと。そうすることで若手制作スタッフの育成にも繋がりが、より多くの候補の中から相応しい団体をピックアップできるのではないかと。結果的に現状よりもひと手間増えることになるかもしれないが、人材を育成するためにはそれなりに月日を要するものである。次世代のアーティストを発掘すると同時に、彼らを檜舞台に上がらせる制作スタッフの育成を行うことができるのであれば、いずれ一石二鳥以上の価値となるのではないだろうか。

### 3. 公共劇場で実施する意義とは

#### 3-1 支援と育成

##### (1) どのような形態が考えられるか

現在国内でアーティスト等が支援・育成を受ける場合、どのようなケースがあるのだろうか。まず真っ先に浮かぶのが助成金による金銭的援助である。文化庁の助成金から財団の助成金まで実に多くの助成金が存在する。次に場の援助も考えられる。例えばダンススタジオを割安で使用出来ることや、コンテンポラリーアートを展示する場を設けてもらうことがあげられる。さらには機会の援助も考えられる。前述した場を提供するケースにも似ているが、こちらは上演や発表の機会そのものを提供することを指している。他にも海外への研修など環境そのものを変える場合なども考えられる。

ではこの中で公共劇場を利用して実施可能なケースは一体何か。実現性が高いのは機会の提供や場の提供であろう。もちろん諸経費として金銭面の提供も行われていると考えられる。演劇やダンスなど上演芸術で考えると、1章で取り上げたGsQのような企画はこのケースに当てはまるのだろう。他にも劇場が主催となってアーティストを招聘する場合は“支援”しているということになるのだろう。

##### (2) 支援と育成の違い

前項で論述したように機会や場を提供することで“支援”することはできる。しかし果たして育成していることになるのだろうか。ここでいう育成は学校教育とは異なり、基礎知識を備えた人材をその社会の目的に応じて育成して

いくことを指す。こう考えるとSAAはパフォーマンスを披露する機会を提供することで支援をし、更にパフォーマンスの向上のために講義やワークショップを開催していることから育成も試みている企画と捉えることができる。そして私が今回参加したアーツアカデミーは実務研修を主軸にセミナーやゼミナールやフォーラムなどへの出席をし、タームごとに設定された課題をクリアしていく企画だ。この研修を受ける目的も明快で、間違いなく人材育成のカテゴリーに入るものである。また月報や報告書を書くことで金銭的な支援も受けている。これも支援と育成どちらにも当てはまる企画ということになる。

GsQとは、公演の機会を提供するなど支援はしている。参加団体は25分の枠組みの中で提供された稽古場で創作した作品を上演する。目的としては主催側と参加団体側両者にとって新規顧客の獲得は望め、またショーケース形式ということで一度に複数劇団を見ることができるといった観客側へのメリットはある。しかし“育成”と考えると、該当する要素は見当たらない。反対に育成を目的としてしまっていたら、参加団体へ干渉せざるを得なく、結果的に参加団体のありのままの状態を発表することはできなかつたのではないかと。GsQは支援のみに徹することで企画の目的を達成したということだろう。

#### 3-2 公共劇場の役割

##### (1) 「公共性」を考える

さて前項で取り上げた企画などは果たして公共劇場で実施する意義はあるのだろうか。報告書冒頭でも取り上げたが、<芸術の公共性を地域に活かしていくという理念にたつて事業を行う>公共劇場が実施している支援や育成の企画であるからには“公共性”が必要なのではないかと。しかし公共性の有無をどのように判断すればいいのだろうか。あくまで一意見ではあるが『これからのアートマネジメント』では<公共性が高い=わかりやすいということですか?>という問いに対して以下のように答えている。

まず『公共性』とは何かを考えてみましょう。(中略) ①国家に関する公的な (official) もの、②特定の誰かにではなく、全ての人々に関係する共通のもの (common)、③誰に対しても開かれている (open) という意味を挙げています。(中略) わかりやすい作品もあれば、わかりにくい作品もある。しかも、わかりにくい作品に人々が向き合うための、敬意、好奇心、寛容さ、批評性を促してくれるような場所。そうした場所こそが、公的で、全ての人々に共通し、誰に対しても開かれているという公共性を具現化するものだと考えます。

この文章の考え方によると公共性の有無というのは、何



よりもまず発信された芸術を受け取る側つまり観客に対して敬意、好奇心、寛容さがあり、批評性を促してくれるような場所であり、一つ一つの企画ではなく、全ての企画を通じて受け手によって判断されるものということになる。確かに受け手側からすると劇場に一度見に行っただけで劇場そのものの評価をすることはまずない。その他の作品や活動を総合的に捉えて劇場全体を評価するはずである。要するに、まずは対象の劇場の支援・育成プログラムがあり、その中で各企画があり、公共性の有無については一つ一つの企画では判断しきれないということである。

## (2) 地域に還元する企画へ～シュガーホールの取り組み～

今まで述べてきた内容は全て劇場に受け手である観客が赴くケースを取り上げてきた。しかし公共劇場の重要な役割である「地域へ活かす取り組み」を考えた場合、インリーチばかりでは単なる需要と供給の一方通行な関係になってしまいがちだ。アーティストもアウトプットするだけになってしまい、インプットの機会が減ってしまう。

これはあくまで参考としてだがある劇場の育成企画を紹介したい。私はこの夏沖縄のシュガーホールを訪問し中村透芸術監督に面会した。財団法人地域創造のフォーラムでパネリストとして出席していた中村氏のスピーチ内容に魅力を感じ、直接アポを取り訪問したのだ。中村氏はシュガーホールの立ち上げから関与し、一度離れたが2013年4月から再び芸術監督に再び咲いた方である。

1994年に開館した音楽専門ホール・シュガーホールでは当時から新人演奏会オーディションを実施し、オーディション合格者による新人演奏会を実施している。オーディション参加資格は国籍問わず、実に幅広く募集をしている。入選まで含めると実に170名以上<sup>1</sup>がこの演奏会に合格し、プロへのステップにつなげている。

シュガーホールは劇場内のコンサートだけでなくアウトリーチも盛んに行っている。今年度はSAAと同じ文化庁地域発・文化芸術創造発信イニシアチブ事業として「音楽と科学の旅 新世界を発見しよう」という企画<sup>2</sup>を実施した。①第1の旅＝学校でのワークショップ、②第2の旅＝シュガーホールでオーケストラの秘密を知る、③第3の旅＝コンサート「新世界より」と、アウトリーチ（シュガーホールでは「出前」と呼んでいる。）から始まりインリーチに繋げるユニークな企画である。

この企画の特筆すべき点はワークショップのファシリテーターを務める音楽家の面々にある。なんとメンバーのほとんどがシュガーホール新人演奏会出身者で構成されているのだ。演奏だけでなくファシリテーターとしての役割もそれぞれが担うため、ワークショップに行くまでの下準備

として演奏だけでなくワークショップの練習も多くするそうだ。

さらに第3の旅であるコンサートも入賞者を中心に編成されたシュガーホールオーケストラが演奏を担当している。演奏会を経て沖縄を飛び立ち活躍してきたアーティストが、再び沖縄に戻り人材育成の一端を担っているのである。

面会した日のホールロビーでは新人演奏会の準備が進められていた。担当の制作の方に声をかけると、シュガーホールの催しに子供のころから参加していたそうだ。子供のころの経験から制作の仕事を選び、この公演の制作を担当しているとのことだった。

中村氏は「組織の人材を育てるという考え方ではなく、育成企画で育った人材が戻ってくる環境を作っている。長い年月がかかるがこうして効果が出ている。2年前に実施した市民ミュージカルもいつの間にかボランティアスタッフが大量参加していた。沖縄の地域性を活かした芸術活動を通して、地域のコミュニティが活性化していくのを目の当たりにしている。」と語る。

東京と沖縄の文化や環境の違いは大きく、シュガーホールの例がそのまま東京に当てはまるわけではないが、地域との関係と継続的な活動に関して学ぶべき点が多くあるように思う。

## 3-3 「演劇を支える」から「演劇で支える」へ

この項のタイトルは米谷尚子著『演劇は仕事になるのか?』の最終章のタイトルの一つである。私が現時点で考える公共劇場の役割はこのタイトルと似ており「文化芸術で地域社会を支える一助になる」ことだと考える。

アーツアカデミー期間中にもう1カ所訪問させていただいた方がいる。座・高円寺の桑谷哲男館長である。桑谷氏には可見市文化創造センターについてヒアリングをさせていただいたのだが、冒頭にこのようなお話を頂戴した。「劇場に興味がある市民は全体の30%に満たない。残りの70%は興味を持っていない。劇場を活性化させても70%には届きもしない。だから町の活性化に貢献し地域にとって無くてはならない施設になり、興味がない人たちに劇場を応援してもらわなくてはならない。」この発言は強く印象に残っている。

参考までに平成23年度の鑑賞行動者の統計を調べてみた。

趣味・娯楽の種類	平均行動日数	行動者率 (%)
演芸・演劇・舞踊鑑賞(テレビ・DVDなどは除く)	6.5日	11.7%
音楽会などによるクラシック音楽鑑賞	6.6日	8.6%
音楽会などによるポピュラー音楽・歌謡曲鑑賞	8日	12.4%

出典(総務省「社会生活基本調査」)

図1. 社会生活基本調査(平成23年度)鑑賞行動日数・行動者率

確かに行動者率はすべて足しても32.7%である。国民の約3割しか訪れない劇場で文化芸術を披露しているだけでは公共性があるとは言えないのではないか。中にもっているだけではこの状態は改善しない。文化芸術“を”支えるのではなく文化芸術“で”支えるスタンスをとり、シュガーホールの例のように積極的に出前をし地域に浸透していかなくては公共劇場という冠をかぶってられないのである。

必然的に公共劇場におけるアーティスト等への支援・育成も、地域社会と繋がるプロセスに組み込まれていく必要がある。今回担当したGsQもSAAも地域に活かす視野までは持っていないように感じた。そして私が参加しているアーツアカデミーでの研修経験も、いつかは還元しなくてはならないと考えると強い責任を感じずにはられない。

様々な企画や機会を生かすも殺すもマネジメント次第である。舞台芸術に限らずアートの現場は多様化の一途を辿っている。そんなアートの現場と地域社会を繋ぎ、公立の劇場を公共性の高い劇場に変容させていく素質をもった人材を育成することが、課題を解決する手段なのかもしれない。またそのために劇場内部に劇場経営の今後を中長期的な目線で考える人材登用も重要である。アーツマネジメントのプロが公共劇場の総務的な役割で働き劇場運営をサポートしていく環境づくりも急務であろう。

#### 4. おわりに

前章で紹介した本の中で米谷氏はアーツマネジメントを担うために必要なことは、大半はビジネススキルで二、三割が関わりたい芸術分野の情報・人脈・経験等だと述べた後でこう付け加えている。「残りの一割くらいはその芸術分野への愛情を持っていること。この愛情がないと芸術家と対等に話せないし、(中略)逆に愛情ばかりでスキルがなければこれもまた乗り越えられないでしょう。」さらに最近では「今のままではいけない、変えていこうという強い意志。芸術創造を行う人への尊敬の念とともに、常に変わろうとする意志、不屈の闘志。」とも述べているようだ。

劇場法の第二条の中にとっても好きな一節がある。「(前略)文化芸術に関する活動を行うための施設及びその施設の運

営に係る人的体制により構成されるもののうち、その有する創意と知見をもって実演芸術の公演を企画し(後略)」

この「創意と知見をもって」という文が鮮やかかつ重く感じた。運営に係る人材は創造的かつ知的でなくてはならないということだ。米谷氏の言う不屈の闘志を持ったアーツマネジメントの人材が創意と知見をもって劇場運営に乗り出したら、今以上に劇場のあり方は大きく変わってくるであろう。

私自身アーツアカデミーで経験したことを踏まえ今後も芸術と関わり続け、愛情と闘志と創造性と知恵をもったアーツマネジメントの人材として活躍していきたいと考えている。

最後にアーツアカデミー研修生として採用して下さった皆様、実務研修の担当者の方々、突然の訪問に対し快く迎え入れて下さった中村芸術監督と桑谷館長ほかお世話になった皆様に厚く御礼申し上げます。ありがとうございました。

#### 注

1: 第19回おきでんシュガーホール新人演奏会オーディション募集要項 参照

2: 音楽と科学の旅 新世界を発見しよう リーフレット 参照

#### 参考文献一覧

- ◆ 芸団協 芸能花伝舎ホームページ「日本の劇場・ホールについて知る」  
< <http://www.geidankyo.or.jp/12kaden/net/theater.html> > .
- ◆ 可児市文化創造センターホームページ「公共劇場へ舵を切る」(2011.06.15)  
< <http://www.kpac.or.jp/column/kan02.html> > .
- ◆ 文化庁「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律(条文)2012年」
- ◆ 総務省「社会生活基本調査」鑑賞行動日数・行動者率、2011年
- ◆ 中川真+編集部「これからのアートマネジメント“ソーシャル・シェア”への道」東京:フィルムアート社、2011年.p.176-177.
- ◆ 米谷尚子「演劇は仕事になるのか?」東京:彩流社、2011年.p.188-190,p.202-203.

# 公立劇場のネットワークについて —共同制作オペラ《こうもり》の事例から—

短期コース・音楽分野 研修生

横堀 応彦

## 実務研修概要

### ■実務研修を行った事業

シアターオペラ vol.7 J. シュトラウス喜歌劇《こうもり》  
全3幕

### ■実務研修にあたっての課題

公立劇場のネットワークについて—共同制作オペラ《こうもり》の事例から—

### ■事業の概要

日程 平成 26 年 2 月 15 日（土）・20 日（木）  
全2ステージ  
会場 石川県立音楽堂 コンサートホール（15 日）  
東京芸術劇場 コンサートホール（20 日）  
指揮 ハンス・リヒター  
管弦楽 オーケストラ・アンサンブル金沢（金沢公演）  
東京交響楽団（東京公演）  
合唱 こうもり特別合唱団（金沢公演）  
武蔵野音楽大学（東京公演）  
芸術アドバイザー メラニー・ホリディ  
演出 佐藤美晴  
脚本 アンティ・キャロン  
出演 アイゼンシュタイン：ペーター・ベーディング  
ロザリンデ：小川里美  
アデーレ：小林沙羅  
ファルケ：セバスティアン・ハウプマン  
プリント：新海康仁  
フランク：妻屋秀和  
オルロフスキー：タマラ・ゲーラ  
アルフレード：ジョン・健・ヌッツォ  
フロッシュ：西村雅彦  
2 幕のスペシャルゲスト：メラニー・ホリディ

主催 公益財団法人石川県音楽振興事業団  
東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
公益財団法人東京交響楽団  
助成 文化庁 平成 25 年度「劇場・音楽堂等活性化事業」  
（共同制作支援事業）

入場者数 1,117 人（金沢公演）、1,553 人（東京公演）

### 事業目的

定番 J シュトラウスのオペレッタ「こうもり」を、現代感覚あふれる新台本、新演出により、日本・オーストリア（ウィーン）の国際的共同制作事業として日本公演を実施する。日本人歌手とウィーン・フォルクスオーパーの若手歌手の共演や、スタッフも日・ウィーンの合同で制作することを通して、新しい感覚の「こうもり」を創作、公演する。

### ■担当した業務

公演制作業務全般

[準備段階]

- \*ホール使用申請書類作成
- \*独・日台本異同確認
- \*公演プログラム編集
- \*来日アーティストの国内移動手配
- \*リハーサルスケジュール整理
- \*施設予約状況整理
- \*楽譜コピー・製本・送付

[コア期間中]

- \*リハーサル運営全般
- \*スケジュール調整
- \*来日アーティストアテンド

[公演終了後]

- \*文化庁助成金報告書作成
- \*次年度シアターオペラ リハーサルスケジュール案作成

\*このほか、コンサートホールで実施された自主事業の受付業務および次々年度に上演予定のホールオペラオー디션運営等にも携わった。

## 1. 目的

本報告書は、日本における公立劇場のネットワーク形成の可能性について、筆者が平成25年度アーツアカデミー東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修<sup>1</sup>において制作として携わった共同制作オペラ《こうもり》を事例としながら論じることを目的とする。

平成25年3月29日付で告示された「劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針」（平成25年文部科学省告示第60号）において「関係機関との連携・協力に関する事項」が定められているように<sup>2</sup>、劇場同士が手を取り合って一つの作品を創作する共同制作事業が持つ意義は、公立劇場間のネットワークを形成しようという話し合いが持たれている昨今ますます大きなものとなっている。共同制作によって得られる利点、あるいはその裏で生じる問題点は何か。特に予算および人員規模の大きなオペラ公演を共同制作する場合に直面する課題について、筆者が実務研修を通して得た経験をもとに論じていく。

本報告書は全5章によって構成されている。問題の所在を把握するために、公立劇場とそのネットワーク、そして東京芸術劇場におけるホールオペラについて第2章で論じたあと、第3章では一般的な共同制作オペラにおける利点とその課題について考察する。第4章の事例研究は本報告書の根幹を成す部分であり、一般論と実務研修を通して学んだ事例を照らし合わせながら、共同制作オペラの課題とその解決策について論じる。以上の内容を踏まえて今後の共同制作オペラの可能性について述べることで結語にかえる。

\*

本題に入る前に、この度筆者があえて「公共劇場」ではなく「公立劇場」という用語を用いていることについて補足説明をしておきたい。

高萩宏が「公共劇場の運営では最大のステークホルダーは税金を払っている地域の人々になる」<sup>3</sup>と述べているように、日本の公共劇場においてはその事業計画について細かい頻度で行政に確認をとる必要がある。その結果岡田利規がベルリンH A U劇場で客演した経験を振り返りながら「日本の公共劇場の公共性は どうしてこんなに、イコール最大公約数的、なんだろうとも思う。」<sup>4</sup>と述べるように、無難な最大公約数的なプログラムが並ぶこととなる。この背景には、「公共」という日本語が持つ意味合いの影響があるだろう。恵志美奈子は、「専門ホールが数多く設立さ

れていく中で、理念としての「公共」劇場（劇場の公共性）と、公の施設としての「公共劇場」（公共の劇場）が混同されていったとし、「公共劇場は、運営者や公的資金の投入の有無については考えずに、あくまでも「公立施設」であることを前提に考えていく方が良いのではないか。つまり「公共劇場」と「劇場の公共性」は区別して論じられる必要があると思われる。」<sup>5</sup>と論じているが、筆者もこの立場に与するものである。以上の理由から、本報告書では論点を明確にするために公立劇場という名称を用いることとする。

## 2. 問題の所在

2014年1月3日の週刊オンステージ新聞一面に掲載された長木誠司氏による文章は近年の音楽制作現場の現状を痛烈に批判したものであった。本報告書における問題の所在を考えるにあたり重要な視点をもたらしてくれるものであるので、以下に少々長いが一部引用する。

### 2013—2014 回顧と展望

内外楽団公演のバッティングに明け暮れ きたい創作現場の老化現象

ここ数年の実感として、東京ではいろいろな演奏会が異なる会場でバッティングして、一般の聴衆は戸惑い残念がり、批評家の間ですら共通の体験が難しくなっているということがあがるが、殊に2013年の後半はそれが痛切に感じられるものになった。ホールが氾濫する東京近郊以外ではそういうこともないのだろうが、東京芸術劇場がリオープンし、演劇でなく音楽関係でも順調な活動に復帰したため、またミューザ川崎も3・11の大崩落から前線復帰したこともあって、複数の異なったオーケストラ・コンサートが同じ時間帯に重なるだけではなく、その他のもろもろの魅力的な演奏会が同日同時刻に開催となり、聴き手としては悲鳴を上げることもしばしばだった。[中略] この傾向はこの先も続く。2014年3月には、新国立劇場とびわ湖ホールが、コルンゴルトの《死の都》でバッティングする。それくらいのリサーチは、互いにできないのだろうか？ もっとも、新国立劇場の活動は上辺の華やかさとは裏腹に、国が支援して運営される歌劇場にしてはいかにも貧しく、ひさびさの新作、香月修による《夜叉ヶ池》はオペラをほとんど知らぬ作曲家の駄作に過ぎなかったし、委嘱した音楽部門の芸術監督自身がオペラに不用意な人だったし、もう任期切れだからいいとしても、次の飯森泰次郎時代には二期にわたって国内新作オペラはなしということになったようだ。集客のための名曲上演と再演を多くするという無策振



りは、この敗北主義の劇場にはふさわしい態度かも知れないが、それにしてもお粗末だ。むしろ、地方や民間の劇場が、非力ながら全力投球でオペラ界を変えようとしている。コンヴィチユニーのマスタークラスを続けているびわ湖ホールはその最右翼であろうし、日生劇場は二年続けて現代ドイツのライマンの2作品を日本初演して、大きな成果を得た。なぜそれが新国立劇場にできない？ しようとしただけだ。[以下略]

東京においては「ホールが氾濫」しているという長木氏の指摘についてはドイツに留学しヨーロッパ各地の首都で鑑賞経験を重ねた筆者も同意するところであり、現代の東京はエンターテインメントが過剰に供給された飽和状態に陥っていると言えるだろう。この状態は音楽以上に演劇やダンスにおいて特に顕著である。コアな観客層は出来るだけ全ての作品を観に行こうと努力するが、ある1つの作品を見に行けば別の作品を見逃してしまうことはしばしばある。この疲弊感が東京の演劇界内に蔓延し、「新作の使い捨て」状態を脱却することが出来ずにいる。オペラ公演に関して言えば、1つのプロダクションを立ち上げることがそう簡単ではないことが幸いして、東京都内で年間に上演される本数は適正な数値に保たれている。新国立劇場において年間10本の作品が上演される<sup>6</sup>ほか、近年は「地方や民間の劇場」においても独自のオペラ公演が製作されている。本報告書では、このような現状を鑑みた上で「公立劇場のネットワーク」はどのような可能性を持ち得るのかについて以下考察する。本章ではまず近年の公立劇場のネットワーク形成をめぐる状況について、続いて東京芸術劇場におけるホールオペラの経緯について確認することで、次章以降での議論の土台を築く。

## 2-1. 公立劇場のネットワーク形成

これまで日本の舞台芸術現場にはいくつかの組織が存在していたが、それらは業界団体とも呼ばれ、団体間で交流が行われることはそれほど無かったと言っていい<sup>7</sup>。そんな中2013年に舞台芸術制作者オープンネットワーク (Open Network for Performing Arts Management、通称ONPAM) が設立された。同サイトによればオープンネットワークとは、「ヒエラルキー構造をもつ組織形態」で、「トップを中心として組織的な意思決定を行う」う、アソシエーション (Assosiation) とは異なり、「ヒエラルキーのない、水平構造を持つネットワーク」のことを指し、「互いの活動や文化を理解するプロセスを経て、新しい価値を創造し、有機的に持続性のあるネットワーク。メンバーシップの更新が行われやすく、自由に入会、退会、そして必

要になったときに戻ってくることのできるネットワーク」であるという<sup>8</sup>。このほかにも公益社団法人日本芸能実演家団体協議会は2013年7月と2014年1月に全国劇場・音楽堂連携フォーラムを実施し<sup>9</sup>、劇場・音楽堂等連絡協議会が設置されるなど公立劇場のネットワーク形成は、近年盛り上がりを見せている。

## 2-2. 東京芸術劇場におけるホールオペラ

日本においてオペラと聞いてまずイメージするのは、海外有名歌劇場の招聘公演だろう。NHKの「イタリア歌劇団公演」や、日生劇場のベルリン・ドイツ・オペラ来日公演を契機として、現在に至るまで日本舞台芸術文化振興会 (NBS) やジャパンアーツ等が招聘元となり世界有名歌劇場の招聘公演がNHKホールや東京文化会館、神奈川県民ホールで上演されている。一方日本国内で製作されたオペラ公演に目を転じてみると、実はあまり知られていないことが多い。

育成機関が対象とする職業分野の偏り、機会の不足といった状況は、日本でオペラを作ることが民間主体で行われてきたことに起因する。歌手集団であるオペラ団体が公演制作の役割を担ってきたため、どうしても、人材育成の目的や活動が歌手を対象としたものになってしまうのである。それが我が国におけるオペラ公演制作の歴史的経緯の結果なのだ。(石田2011:135)

これは石田麻子が、日本におけるオペラ演出家養成の必要性について論じた文章の一節だが、ここで論じられているように日本においてオペラ上演は長い間、藤原歌劇団や長門美保歌劇団、関西歌劇団、二期会といったオペラ団体が主体となって行われてきた<sup>10</sup>。

1990年代になると愛知県芸術劇場 (1992年開館)、よこすか芸術劇場 (1994年開館)、浜松アクトシティ (1994年開館)、富山市芸術文化ホール (オーバード・ホール、1996年開館)、新国立劇場 (1997年開館)、びわ湖ホール (1998年開館)、松本市民芸術館 (2004年開館)、兵庫県立芸術文化センター (2005年開館) など多面舞台を有するオペラハウス使用のホールが相次いで開館した。これらのホールはそれぞれ自主事業としてオペラ公演の制作に取り組み始める。

オペラ公演の企画制作にあたり、その予算規模の大きさを無視することはできない。歌手、指揮者、オーケストラ、合唱への演奏謝礼は勿論のこと、大規模な舞台装置製作費も必要となる。ドイツ語圏の公立劇場においてはオーケストラ・合唱団員、舞台装置を製作するための多数の技術者

が固有正規職員として雇用されているが、日本の公立劇場においてはこのような環境整備が大幅に立ち遅れており、ある一定規模のオペラ公演を製作するためには多額の事業予算が必要となる。特にレパトリー制を採用していない日本の公立劇場においては、一度製作された舞台装置は公演が終わると間もなく処分される運命にある。そのような点からもオペラをコンサート形式に漸近させた形で演奏（あるいは上演）することは、製作主体および作り手にとって敷居の低いオペラ公演を提供するための有効な手段であるといえよう。サントリーホールは1993年より「ホール・オペラ」と題した公演を開催し、2002年にはタン・ドゥン作曲の《TEA》を世界初演したほか、2008年～2010年にかけてモーツァルト&ダ・ポンテ三部作を上演するなど、日本においてコンサートホールでオペラが上演されることは少しずつその存在が認識されはじめている。東京芸術劇場も2007年より「シアターオペラ」シリーズに取り組み始めており、現在に至るまで実施したシアターオペラは以下の通り。詳しい公演情報については巻末資料2に記載した。

- 第1回：歌劇《カヴァレリア・ルスティカーナ》(2007/3/3)
- 第2回：レオンカヴァッロ 歌劇《道化師》(セミステージ形式) (2007/12/8)
- 第3回：マスカーニ 歌劇《イリス》全3幕 (2008/12/6)
- 第4回：プッチーニ 歌劇《トゥーランドット》(2009/7/25)
- 第5回：マスカーニ 歌劇《イリス》全3幕 (2011/1/30)
- 第6回：ビゼー 歌劇《カルメン》全幕 (2013/2/17)
- 第7回：J シュトラウス 喜歌劇《こうもり》全3幕 (2014/2/20)

巻末資料2から確認できることは、初回から読売日本交響楽団との強固な連携関係のもとに実施されていること。第3回からは指揮者にオーケストラ・アンサンブル金沢音楽監督である井上道義氏を迎え、第4回からは石川県立音楽堂との緊密な共同制作体制を築いていること。そして、文化庁や公益財団法人三菱UFJ信託芸術文化財団などの外部資金の獲得に力を入れていることの3点である。

### 3. 共同制作オペラにおける利点とその課題

共同制作オペラを行うことに得られる利点とは何か。真っ先に考えられるものとして文化庁が実施する共同支援事業助成について取り上げた後、共同制作を担当する劇場・音楽堂間でのスタッフの連携について、そして共同制作公演を行うことに伴う公演回数の増加とそのスケジュールについて順に論じていく。一見利点と思われるものの裏には課題が潜んでいるのが常であり、本章では一般的に生じ得

る課題について指摘する。

#### 3-1. 共同制作支援事業助成

文化庁が実施する劇場・音楽堂等活性化事業<sup>11</sup>の補助対象事業の一つとして共同制作支援事業（複数の劇場・音楽堂等が芸術団体と共同で行う実演芸術の新たな創造活動に支援）がある。過去3年度の採択事業は以下の通り<sup>12</sup>。

##### ■平成25年度採択事業

- \*東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）＝東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、公益財団法人石川県音楽文化振興事業団  
J・シュトラウス 喜歌劇「こうもり」全3幕（新演出）  
採択額：25,182千円
- \*石川県音楽文化振興事業団（石川県立音楽堂、オーケストラ・アンサンブル金沢）＝（公財）石川県音楽文化振興事業団、（公財）高岡市民文化振興事業団、（公財）金沢芸術創造財団、（一社）東京ユニバーサル・フィルハーモニー管弦楽団  
新作オペラ「滝の白糸」 採択額：28,387千円
- \*公益財団法人びわ湖ホール＝びわ湖ホール・神奈川県民ホール・東京二期会・日本センチュリー交響楽団・神奈川県フィルハーモニー管弦楽団  
ワーグナー生誕200年記念 ワーグナー作曲「ワルキューレ」全3幕  
（ドイツ語上演・日本語字幕付） 採択額：88,277千円

##### ■平成24年度採択事業

- \*東京芸術劇場、ハーモニーホール福井、石川県立音楽堂、名取市文化会館、新川文化ホール（応募団体：東京芸術劇場）  
5都市共同制作公演 ビゼー歌劇「カルメン」全幕 採択額：53,257千円
- \*神奈川県立県民ホール、びわ湖ホール（応募団体：公益財団法人神奈川芸術文化財団）  
ヴェルディ生誕200年記念 ヴェルディ作曲 歌劇「椿姫」全3幕  
〈イタリア語上演・日本語字幕付〉 採択額：79,601千円

##### ■平成23年度採択事業

- \*金沢市歌劇座、高岡市民会館、新国立劇場中劇場（申請団体：財団法人日本オペラ振興会）  
共同制作公演オペラ「高野聖」 採択額：39,197千円
- \*滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール、神奈川県立県民ホール（申請団体：財団法人びわ湖ホール）

ワグナー作曲 歌劇「タンホイザー」全3幕 採択額：  
102,197千円

興味深い点は、ここで採択されている全ての共同制作事業がオペラであるということだ。そもそも文化庁側が大規模な予算を見込んだ事業であることもあるし、逆に言えば公立劇場がオペラを製作する際には、この共同制作事業枠の大規模助成金を得ること＝共同制作公演を組むことが必要不可欠となっている。上の採択実績からも明らかなように、日本の公立劇場のうち、共同制作オペラに中心的に取り組んできたのは滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール、神奈川県立県民ホール、石川県立音楽堂、東京芸術劇場の4館である。

東京芸術劇場が石川県立音楽堂との協力関係を築いていることについては既に前章で述べたが、共同制作オペラについて考えるにあたっては、日本国内のみならず、海外のどのパートナーと手を組むかについても重要な要素であることを強調しておきたい。巻末資料3は東京二期会が2012年と2013年に上演した演目のうち、演出家と共同制作に着目したものであるが、近年日本のオペラ創作現場では海外の歌劇場等との共同制作の機会が増えていることはこの表からも明らかである。今回の《こうもり》においても、ウィーンとの国際的共同制作が銘打たれており、海外のパートナーとの協力関係がどのような影響をもたらしたかについては次章で考察する。

### 3-2. スタッフの連携

一般的な演劇公演とオペラ公演の創作過程を比べた際、そこに関わる人数はオペラ公演の方が圧倒的に多いだろう。共同制作を行うことで制作スタッフの頭数が増え、複数の館の制作担当者で仕事を分担することが可能となる利点があるが、その一方で十分な情報共有が行われないと情報が沈没する恐れがある。共同制作において、各館の制作スタッフがどのような線引きをして業務を行うか、については一般的に協定書に定められているものの十分な話し合いが必要だ。また公立劇場が自主事業を行う際、どこまでの業務を外部に依頼するかというのも重要な問題である。実務研修を開始する前は、公立劇場たるもの全ての業務は外注せずに自分たちで行うべきであると考えていたが、実際に日本の公立劇場の事務作業の煩雑を目の前にすると、テクニカル面を中心とするある一定部分の業務については外注することが現実的であることが理解できた。

### 3-3. 上演回数とスケジュール

前章の冒頭で、多くの演劇公演は「新作の使い捨て」が

繰り返されていると述べたが、これはオペラ公演においても例外ではない。ドイツ語圏の歌劇場では1度製作された作品は複数のシーズンにわたってレパートリー演目として上演され続けるのに対し、歌手やオーケストラ・合唱・スタッフを常勤的に雇用していない日本の公立劇場においては、舞台装置を保管する専用倉庫が用意されている新国立劇場を例外として、1度製作された作品は上演されるや否や舞台装置も破棄され再演されない運命にある。1度製作した作品が土地を変えてせめて複数回上演されることは共同制作公演の大きな利点の1つである。

ただしその一方で、複数都市で上演するにあたっては、毎公演固定のコアメンバー（指揮者やソリスト）を除くメンバー（合唱やオーケストラ）については都市毎に手配する必要があり、その都度音楽稽古、合唱に関しては演出稽古も行わなくてはならない。これは同時にそれだけの予算が必要ということでもあり、そのため共同制作オペラの制作においては予算と擦り合わせた上で最大限のリハーサルスケジュールを用意周到に練ることが必要となる。

## 4. 《こうもり》の事例から

本章では前章で取り上げた利点および課題について、実務研修を通して学んだ点をもとに事例研究として論じる。また2014年3月21日（金）筆者は「こうもり」の演出チーム（演出家および演出助手）と制作チームとで今回のプロダクションに関する振り返りの場を設けた。そこで議論された意見についても併せて記述することにしたい。

### 4-1. 助成金

この度の共同制作公演にあたっては文化庁から平成25年度文化芸術振興費補助金（劇場・音楽堂活性化事業）共同制作支援事業として25,182千円の助成を受けた。文化庁に提出した報告書にも記載したとおり、この度の補助による効果としては、簡素ながらも充実した舞台装置や照明効果を使用して、視覚的にも新しくオペラハウスでの公演に匹敵するコンサートオペラを実現したこと。そして充実した稽古期間を確保したことで来日アーティストと日本人アーティストによる芸術的な相乗効果を創出し、自己負担金だけでは到達できない高いクオリティの舞台を制作することが可能となったことが挙げられる。

### 4-2. 協力関係

#### (1) 国内パートナー

今回は石川県立音楽堂（金沢）と東京芸術劇場（東京）の2都市というミニマムな形の共同制作であった。各館の業務割り振りについて、金沢・東京それぞれの公演地にお



けるホールやオーケストラ（加えてテクニカルスタッフへのケータリングなど）の手配等は各館によって行われるが、その他の諸業務の割り振りについては協定書において以下のように定められている。まず東京側の業務内容は、「文化庁助成金に関する申請、精算、報告及び助成金の受入に関する事務手続き、共同口座の開設」「日本人アーティストとの契約締結及び出演料の支払い手続き」「共通経費に係る契約及び支払に関する事務手続き」の3点。続いて、金沢が担当する業務は「文化庁業務に関する協力」「全てのアーティスト、舞台スタッフの移動・宿泊の手配、契約及び支払い手続き」「招聘アーティストの招聘事務、渡航費手配、契約締結及び出演料の支払い（※西村雅彦氏を含む）」「共通経費に係る負担割合の芸劇への支払」とある。現場での業務において両館の制作スタッフの連絡体制は概ねスムーズに行われており、今回の両館での割り振りは概ね適切なものであると感じた。これは東京が長年金沢との共同制作を行ってきたことの成果であろう。なお今回テクニカルに関しては両公演共通のコーディネーターを立ててそこに情報を集約させる方式を採用しており、このように必要な一部分を外注することで演出部・舞台部から最大限のクオリティを引き出すことに成功していた。

ただし問題があった点もいくばくかあり、それは主に制作部と演出部・舞台部との連絡が長らく途絶えていたことに起因する。細かな業務の割り振りは決められている一方で、決定を下す権限を有すプロデューサーが金沢・東京それぞれに1名ずついるために、演出部からの問いかけに対しスピーディーに回答できなかった。例えばどちらかの館のプロデューサーが統括プロデューサーとしてオーソライズされた形で決定権を有していれば、演出家も統括プロデューサー宛に問いかけを行うことが可能となり、双方にとって物事がきまらないもどかしさを解消することが出来たかもしれない。

## (2) 海外パートナー

今回のシアターオペラではウィーン・フォルクスオーパーで長くソリストを努めたメラニー・ホリディ氏を芸術アドバイザーに迎え、「メラニーセレクト」の旬の歌手をヨーロッパ、アメリカから招聘<sup>13</sup>することが売りとなっていた。ホリディ氏のマネージャーを務めるアレクシア・リンドナー氏をウィーン側プロデューサーとして任命し、来日キャストのキャスティングは日本側のプロデューサーとリンドナー氏とで行った。ホリディ氏とリンドナー氏がセレクトした来日アーティストはいずれも音楽的・演技的に優れており、今回の海外パートナーは概ね成功したと言えるだろう。

問題があったとすれば、演出家と台本作家とのやりとりに関してであった。カール・ハフナーとリヒャルト・ジュネによる原作台本をアンティ・キャロン氏<sup>14</sup>が現代東京の設定に置き換えた台本を新たに執筆し、今回はこのキャロン氏が作成した台本をもとに上演された。キャロン氏が作成した台本はドイツ語で約30ページにわたるが、そのまま上演しては上演時間が3時間を超えてしまい、また演出家の演出意図と大きく異なる部分があったため、演出家の佐藤美晴氏と翻訳日本語台本・字幕の小宮正安氏<sup>15</sup>とで翻訳ならびにカット作業が行われた。その結果上演台本は半分以下の分量になった。その台本をキャロン氏に戻したところ、キャロン氏から台本に対するクレームが付き、度重なるやりとりを経て、結果として日本サイドの意向を優先して作業を進めることとなった。この台本作業が確定したのは2013年の年末であり、それが全体のスケジュール進行（特に衣装部に対して）を遅らせる結果を招いた。公演終了後の振り返りの場で演出家は、より早い時点で日本の制作サイドが強力なイニシアチブをもって台本作業に介入してくれれば、スムーズに進行していたのではないかと述べていた。当時演出家は研修のためドイツに滞在していたこともあり、制作サイドと演出家との連絡が密にとれていなかったことは反省点として挙げられるだろう。そもそもオペラや演劇を問わず、舞台芸術作品を新制作するにあたっては演出家と台本作家の間には強力な信頼関係が必要である。今回はまずリンドナー氏から台本作家のキャロン氏が推薦され、その後に日本の制作サイドで演出の佐藤氏を起用したという経緯がある。2013年6月の時点で1度リンドナー氏、キャロン氏、佐藤氏、小宮氏、そして東京・金沢のプロデューサーによる会議が行われたものの、それだけでキャロン氏と佐藤氏の信頼関係が生まれるとは考えづらい。今後の新制作にあたっては、演出家と台本作家の関係について十分な配慮が必要だろう。今回の場合、日本人が台本を担当していたとしても、ウィーン側との国際共同制作は充分に成立していたはずだ。

## 4-3. スケジュール

ドイツ語圏の公立劇場であれば、新制作の際には平均で6週間、長くて2か月の稽古期間が確保される。日本でも新国立劇場や日生劇場など正式なプロダクションであれば最低でも4週間が確保されている。その一方で、この度のシアターオペラの稽古期間は以下の通り非常に短いものだった<sup>16</sup>。

2月6日（木）コーラス演出稽古（3時間）

2月7日（金）顔合せ、音楽・演出稽古（6時間）



2月8日(土) 演出稽古(6時間)  
2月9日(日) 演出稽古(6時間)  
2月10日(月) 東京→金沢移動日、オーケストラ稽古(6時間)  
2月11日(火) オーケストラ稽古(3時間)、舞台稽古(3時間)  
2月12日(水) ソリスト個別稽古、H. P. (6時間)  
2月13日(木) ソリスト個別稽古、G. P. (3時間)  
2月14日(金) オフ  
2月15日(土) 最終稽古(1時間)、金沢公演本番

以上が金沢で初演を迎えるまでの稽古スケジュールであった。結果的に金沢公演は無事終了しものの、全体のスケジュールがタイト過ぎたことは否めない。この点については稽古中も公演終了後も演出から指摘されており、次年度以降の再考が必要である。

上のスケジュールを見れば分かるように、演出家が実際に演出をつけられる時間は実質丸5日間しかなかった。日本でも演劇公演であれば、通常6週間、短くとも4週間ほどの稽古期間が確保され、演出家が試行錯誤を重ねることが可能だが、稽古期間が5日間しかなければ稽古中に試行錯誤をする時間は全く無い。つまり今回の場合、演出家は稽古開始前に全ての演出プランを確定させ、それをソリストや合唱に伝えることしか出来ない。仮にオペラの演出家を「稽古が始まる前にほぼすべてのプランを決めて臨むタイプ」と「稽古で試行錯誤しながら演出プランを練り上げるタイプ」の2種類に分類するとすれば、この度起用した演出家は確実に後者のタイプであった。タイトな稽古期間でそのような演出が行われた結果、演出家は個々のシーンを作りこむことに腐心し、公演3日前のH. P.において初めて通し稽古が行われ<sup>17</sup>、そこで様々な課題が浮かび上がった。このことはテクニカルサイドの負担を招いたばかりか、出演者たちにとっても先が見えない状態が続き、特に出演箇所が多いソリストには精神的なストレスを与える結果になった。本番当日まで予定よりも1時間でも多く稽古時間を増やしたい演出側の意向に対し、制作部としてはこれ以上ソリストに負担を与えないためにも予定されていたスケジュールを遵守してもらうことで、また個々のソリストに対するケアを充実させることで、何とかバランスを保ちながら初日を迎えることが出来たが。

大雪などの天候対策の必要性も大きな課題であった。今回の実施期間中、大雪の影響により東京公演の仕込みが予定通りのスケジュールで進行できない事態に見舞われた。金沢公演の翌日が移動日兼東京公演の仕込み日として設定されていたが、移動日は移動だけとし、その翌日を丸1日仕込みに充てるなど、東京公演があと2日後、せめて1日後に設定されていれば天候の急変が発生しても調整するこ

とが可能であったらう。また今回はコーラス出演者および一部スタッフに東京金沢間の越後湯沢経由往復回数券を支給していたが、回数券では天災の際に振り替えることが出来ず、米原経由に変更するために煩雑な手続きが必要となったなど、実務的な面で浮かび上がった課題もあった。これらの反省点を踏まえ、実務研修終了時には次年度シアターオペラのリハーサルスケジュール案を作成した。次年度はより余裕をもったスケジュールが確保されることを期待する。

## 5. 結語にかえて

仮に公演に「成功」というものがあるとすればそれは様々な尺度で測られるべきだろう。商業ベースで運営されている公演であれば、黒字になった時点でとりあえずそれは興業的には成功であったと言える。公立劇場においても勿論、集客・動員は成功を測る重要な要素であるが、その他に芸術的な面での成功、制作的な面での成功、テクニカルな面での成功、それぞれについて検討されなくてはならない。今作で芸術アドバイザーを努め、2幕のスペシャルゲストとして出演されたメラニー・ホリディ氏は金沢公演の翌日筆者に「出演者たちが皆満足している今回の状況は、成功と言うに相応しいのではないかしら。」と語られた。長くウィーン・フォルクスオーパーで専属歌手を努めたホリディ氏によるこの発言には説得力があり、出演者たちが自身の舞台に満足しているということは制作サイドとしてもある一定の成功を取めたことの証左だろう。金沢公演・東京公演ともに音楽的・芸術的にある一定の成果を取めたことは疑いないが、既に述べたようにその一方で制作的・テクニカル的には多くの課題が浮かび上がったこともまた事実である。

最後に公立劇場のネットワーク形成に立ち戻って考えると、本プロジェクトが両館で1回ずつ上演されただけで立ち消えてしまったことについては残念な点であった。多くの音楽・劇場関係者から高い評価を受けた<sup>18</sup>プロダクションだと言われた作品であったにも関わらず、東京公演終了時に再演の目途が立っていなかったため舞台美術も保管されることなく廃棄されてしまった。舞台美術を保管することは多額の資金が必要となるため現実的な策とはいえないが、せめてプロジェクト立ち上げ時に金沢・東京以外にも上演可能な公立劇場の可能性を探っていれば、さらに複数の都市で上演することも出来ただろう。例えば舞台美術をもう少しコンパクトな形にして、中規模なコンサートホールでも上演できるようなフォーマットを開発することが出来れば、公立劇場のネットワーク形成において新たな可能性を提示することが出来るかもしれない。

2014年度には今回と同様の東京・金沢での共同制作オペラが、2015年度にはさらに多くの劇場を巻き込んだ共同制作オペラが計画されている。今回の経験と反省を踏まえて、今後の共同制作公演がより良いものになるよう今後とも活動を続けていきたい。

## 謝辞

本報告書は筆者が2013年12月9日(月)から2014年3月7日(金)にかけて参加した平成25年度アーツアカデミー東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修の成果として執筆したものである。本研修にあたっては東京芸術劇場の高萩宏副館長、高橋透事業企画課長、橋爪綾子人材育成担当係長、そして宮川育子事業第一係係長をはじめとする事業第一系の皆様(中村よしき・鋤田千里・曾宮麻矢・鹿倉雄介の各氏)および同係研修生の大丸敦子氏に大変お世話になりました。また共同制作パートナーである石川県立音楽堂の岩崎巖ゼネラルマネージャー、ケニー・チェン、山本美智子、端谷博人の各氏にも大変お世話になりました。以上の皆様方に、この場を借りて御礼申し上げます。

## 注

- 1: 研修期間は2013年12月9日(月)から2014年3月7日(金)まで。
- 2: 詳細は巻末資料1を参照。
- 3: 高萩2009: 264
- 4: 岡田2013: 147
- 5: 恵志2009: 84-85
- 6: 2014/2015シーズンの実績数
- 7: たとえば毎年文化庁が募集する「新進芸術家研修制度」のとりまとめ団体としては演劇部門に限っても、日本演出者協会、日本劇団協議会、日本演劇協会、国際演劇協会日本センター、日本児童青少年演劇協会、日本新劇俳優協会、日本俳優協会、能楽協会、日本劇作家協会、舞台芸術財団演劇人会議、協同組合日本俳優連合の11団体がある。
- 8: <http://www.onpam.net/whatopennetwork.html>。このほかにも「特定の目的のために集まったネットワーク組織で、そのプロジェクトが終わると解散し、「何館かの劇場で作品をまわすツアーや共同製作」の際に用いられるプロジェクト・コンソーシアム(project consortium)があるという。
- 9: 2014年1月20日に新国立劇場で開催された第2回フォーラムでは、ネットワーク構築事業の成果と課題、共同制作などさらなる連携促進の可能性、劇場・音楽堂等と芸術団体の役割などについて議論された。
- 10: 詳細については『日本のオペラ』第3章を参照。
- 11: 平成24年度までは優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業と

呼ばれていた。

- 12: 出典はいずれも文化庁ホームページより。なお平成25年度からは劇場・音楽堂等間ネットワーク構築支援事業(劇場・音楽堂等又は実演芸術団体が企画制作する巡回公演に支援)も補助対象事業として定められており、同年度は53件が採択されている。
- 13: 同公演チラシより引用。
- 14: オーストリア国内の歌劇場でスプレット役を務めた後、現在はフリーの演出家として活動中。
- 15: 横浜国立大学教育人間科学部准教授、前回(vol.6)のシアターオペラ《カルメン》でも台本と字幕を担当。
- 16: ここに掲載したのはコア期間に入ってからのものである。2014年1月9日に行われた制作ミーティングの時点で、演出家を早めに日本に帰国してもらうことを提案し、その甲斐あって1月末から日本人ソリストを中心に数回立ち稽古を行うことが出来た。
- 17: ここで初めて場当たりが行われた幕もあった。
- 18: 音楽の友に掲載された広瀬大介氏の公演評では「快挙といえる痛快な《こうもり》だった」と取り上げられた。

## 参考文献一覧

- ◆ 石田麻子「我が国のオペラにおける公共性の転換点」『オペラ演出家 ペーター・コンヴィチュニー』(アルファベータ、2012年) pp.133-139
- ◆ 恵志美奈子「『公共劇場』を問いかけつづける一世田谷パブリックシアター」伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編『公共劇場の10年』(美学出版、2010年) pp.78-89
- ◆ 新国立劇場情報センター編『日本のオペラ～海外からの受容と日本オペラの進化～』(財団法人新国立劇場運営財団、2012年)
- ◆ 岡田利規『遊行 変形していくための演劇論』(河出書房新社、2013年)
- ◆ 高萩宏『僕と演劇と夢の遊眠社』(日本経済新聞出版社、2009年)
- ◆ 長木誠司「2013—2014 回顧と展望:内外楽団公演のバッテリーに明け暮れ さけたい創作現場の老化現象」(週刊オンステージ新聞、2014年1月3日、1面)
- ◆ 横堀広彦「創作プロセスとドラマツルギーの変容に関する研究」(課程博士学位論文:東京藝術大学大学院音楽研究科、2013年)

## 巻末資料 1

劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針(平成25年文部科学省告示第60号)より一部抜粋

### 5 関係機関との連携・協力に関する事項

設置者又は運営者は、その設置又は運営する劇場、音楽堂等の事業の活性化を図るため、他の劇場、音楽堂等、実演芸術団体等、教育機関等との連携・協力を積極的に進め、

当該劇場、音楽堂等の設置目的及び運営方針との整合性に留意しつつ、長期にわたり相互に利点を享受できる効果的な連携・協力関係を構築するよう努めるものとする。この場合において、設置者又は運営者は、その設置又は運営する劇場、音楽堂等の実態等を勘案しつつ、次の事項に留意する必要がある。

ア連携・協力する内容を当事者間であらかじめ十分に協議し、必要に応じ、合意した事項を協定等の形で文書化し、定期的に連携・協力する内容の見直しを行うこと。

イ近隣に所在する機関同士の連携・協力にとどまらず、所在する地域にかかわらず目指す方向性の一致する機関との間でも連携・協力を行うこと。この場合において、特定の事業の領域において高い実績を有する劇場、音楽堂等にあつては、当該事業の領域における専門的知見を他の劇場、音楽堂等及び実演芸術団体等に積極的に提供するなど、広域的に支援を行う役割を果たすことが望まれること。

ウ利用者に対しより質の高い実演芸術の公演を鑑賞する機会を提供する観点から、他の劇場、音楽堂等及び実演芸術団体等と連携・協力し、共同制作、巡回公演、技術提供その他の取組や情報交換を行うとともに、施設の効果的な活用等について検討すること。

エ国立劇場及び新国立劇場にあつては、実演芸術に関する高度の専門的知見の提供など他の劇場、音楽堂等と積極的に連携・協力する方策について検討すること。他の劇場、音楽堂等にあつては、国立劇場及び新国立劇場が有する専門的知見の活用などの連携・協力について検討すること。

## 巻末資料2

東京芸術劇場においてこれまで実施されたホールオペラおよびコンサートオペラの一覧

### ■ホールオペラ

第1回:歌劇「カヴァレリア・ルスティカーナ」(2007/3/3)

O・レスピーギ:交響詩「ローマの松」(管弦楽による)

P. マスカーニ:歌劇「カヴァレリア・ルスティカーナ」(セミステージ形式、原語上演字幕付き)

指揮:マンフレッド・ホーネック

合唱:武蔵野音楽大学合唱団

管弦楽:読売日本交響楽団

出演:林正子、ジョン・健・ヌッツォ、山下牧子、初鹿野剛、牧野真由美

第2回:R・レオンカヴァッロ 歌劇「道化師」(セミステー

ジ形式)(2007/12/8)

I・ストラヴィンスキー:組曲「プルチネッラ」

R・レオンカヴァッロ:歌劇「道化師」(セミステージ形式)

指揮:ブルーノ・ダルボン

演出:光瀬名瑠子

管弦楽:読売日本交響楽団

出演:カニオ:アルベルト・クピード(カニオ)、ミナ・タスカ・ヤマザキ(ネッダ)、牧野正人(トニオ)、村上敏明(ベッベ)、与那城敬(シルヴィオ)

第3回:P. マスカーニ 歌劇「イリス」全3幕(2008/12/6)

指揮・演出:井上道義

出演:ジョン・ハオ(チェーコ(イリスの父))、ミナ・タスカ・ヤマザキ(イリス)、高橋淳(大阪)、大島幾雄(京都)、国光ともこ(ディーア)、小林沙羅(芸者)、鈴木寛一(乞食)

踊り子:橘るみ(東京シティ・バレエ団)、馬場ひかり

人形師:ホリ・ヒロシ

邦楽:杵屋利次郎社中

合唱:武蔵野音楽大学

管弦楽:読売日本交響楽団

音楽ヘッドコーチ兼コレペティトゥール:大藤玲子

副指揮:富平恭平

第4回:プッチーニ 歌劇「トゥーランドット」(2009/7/25)

指揮:井上道義

演出:茂山千之丞

出演:マリアナ・ツヴェトコヴァ(トゥーランドット姫)、鈴木寛一(皇帝アルトゥム)、ジョン・ハオ(ティムール)、アレクサンドル・バディア(カラフ)、小林沙羅(リュウ)、萩原潤(ピン)、与儀巧(パン)、牧川修一(ポン)、小林大祐(役人)

合唱:新国立劇場合唱団、東京FM少年合唱団

管弦楽:読売日本交響楽団

※金沢との共同制作

第5回:P. マスカーニ 歌劇「イリス」全3幕(2011/1/30)

指揮・演出:井上道義

出演:小川里美(イリス)、ジョン・ハオ(チェーコ(イリスの父))、ワン・カイ(大阪)、晴雅彦(京都)、市原愛(ディーア&芸者)、西垣俊朗(乞食)

踊り子:(美)橘るみ、(吸血鬼)馬場ひかり

人形師:ホリ・ヒロシ

邦楽師:杵屋利次郎社中

胡弓:篠崎正嗣

合唱:武蔵野音楽大学(合唱指揮:横山修司)

管弦楽：読売日本交響楽団  
 舞台監督：幸泉浩司  
 照明：足立恒  
 衣装デザイン：谷本天志  
 コレペティトゥール兼、音楽助監督：大藤玲子  
 副指揮：横山修司

**第6回：ピゼー 歌劇「カルメン」全幕 (2013/2/17)**

出演：ジュゼッピーナ・ピウンティ (カルメン)、ロザリオ・ラ・スピナ (ドン・ホセ)、ダニエル・スメギ (エスカミーリョ)、小川里美 (ミカエラ)、ジョン・ハオ (スニガ)、三塚至 (モラレス)、鷺尾麻衣 (フラスキータ)、鳥木弥生 (メルセデス)、晴雅彦 (ダンカイロ)、ジョン・健・ヌッツォ (レメンタード)  
 振付：中村恩恵 (コンテンポラリーダンス) 他  
 演出：茂山あきら  
 指揮：井上道義  
 管弦楽：オーケストラ・アンサンブル金沢  
 コーラス：武蔵野音楽大学 (合唱指導：横山修司)  
 児童合唱：世田谷ジュニア合唱団 (児童合唱指揮：掛江みどり)  
 主催：石川県立音楽堂  
 オーケストラ・アンサンブル金沢 (財団法人石川県音楽文化振興事業団)  
 ハーモニーホールふくい (財団法人福井県文化振興事業団)

新川文化ホール (財団法人富山県文化振興財団)  
 東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)  
 名取市文化会館 (財団法人名取市文化振興財団)  
 仙台フィルハーモニー管弦楽団  
 特別協賛：株式会社 JTB 法人東京  
 助成：文化庁  
 公益財団法人 三菱UFJ信託芸術文化財団

**第1回：バルトーク 歌劇「青ひげ公の城」(2013/9/13)**

オッフエンバック (ロザンタール編曲) / バレエ音楽「パリの喜び」  
 バルトーク / 歌劇「青ひげ公の城」※照明：足立恒  
 指揮：井上道義  
 管弦楽：東京フィルハーモニー交響楽団  
 独唱：コヴァーチ・イシュトヴァーン (青ひげ公 / バス)  
 メラース・アンドレア (ユーディット / メゾ・ソプラノ)  
 仲代達矢 (吟遊詩人)  
 主催：東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)  
 助成：平成25年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業

**巻末資料 3**

東京二期会が2012年と2013年に上演した演目リスト  
 \* 海外の歌劇場との共同制作は太字下線で示した。

上演年月	作品名	演出家	共同制作
2012/02	ナブッコ	ダニエレ・アバド	<b>イタリア・パルマ王立歌劇場との提携公演</b> 日本演奏連盟との共同主催
2012/03	タイホイザー	ミヒヤエル・ハンペ	びわ湖ホール・神奈川県民ホール・東京二期会・京都市交響楽団・神奈川フィルハーモニー管弦楽団 共同制作公演
2012/05	スペイン時間子どもと魔法	加藤直	
2012/07	カヴァレリア・ルスティカーナ / パリアッチ (道化師)	田尾下哲	
2012/09	パルジファル	クラウス・ゲート	<b>バルセロナ・リセウ大劇場とチューリッヒ歌劇場との共同制作</b>
2012/11	メデア	飯塚勲生	日生劇場・読響との共同主催
2013/02	こうもり	白井晃	日本演奏連盟との共同主催
2013/03	椿姫	アルフォンソ・アントニオツィ	びわ湖ホール・神奈川県民ホール・東京二期会・京都市交響楽団・神奈川フィルハーモニー管弦楽団 共同制作公演 <b>イタリア・ボローニャ歌劇場との提携公演</b>
2013/05	マクベス	ペーター・コンヴィチユニー	<b>ドイツ・ライプツィヒ歌劇場との共同制作</b>
2013/07	ホフマン物語	栗國淳	あいちトリエンナーレ 2010 プロデュースオペラ
2013/09	ワルキューレ	ジョエル・ローウェルス	神奈川県民ホール・びわ湖ホール 共同制作公演
2013/11	リア	栗山民也	日生劇場・読響との共同主催



# 公共劇場におけるこれからの舞台技術者のあり方

短期コース・舞台技術〈照明〉分野 研修生

村田 彩香

## 実務研修概要

### ■実務研修を行った事業

1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演 「間違いの喜劇」
2. 演劇系大学共同制作 Vol.1 「わが町 -Our Town-」
3. 芸劇 eyes 番外編・第 2 弾 「God save the Queen」
4. ナイトタイム・パイプオルガンコンサート
5. エル・システム・フェスティバル 2013inTOKYO
6. 平成 25 年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門 中央大会
7. その他、舞台、施設管理に関わる業務

### ■実務研修にあたっての課題

「公共劇場におけるこれからの舞台技術者のあり方」

### 事業の概要

#### 1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演 「間違いの喜劇」

日程 平成 25 年 8 月 24 日 (土) ～ 8 月 25 日 (日)

全 3 ステージ

会場 東京芸術劇場 シアターイースト

作 ウィリアム・シェイクスピア

演出・出演 オックスフォード大学演劇協会 (OUDS)

主催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)  
／豊島区

助成 平成 25 年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信イニシアチブ

入場者数 計 747 人 (総座席数 816 席)

事業目的 英国で最も伝統のある学生劇団 OUDS の招聘公演制作及び運営を通して日本の公共劇場における海外招聘公演に必要とされる人材を育成していく。

担当した業務 舞台照明に係る業務。

#### 2. 演劇系大学共同制作 Vol.1 「わが町 -Our Town-」

日程 平成 25 年度 9 月 5 日 (木) ～ 9 月 8 日 (日)

全 5 ステージ

会場 東京芸術劇場 シアターイースト

作 ソーントン・ワイルダー

訳 水谷八也

演出 桐山知也

出演 桜美林大学、玉川大学、多摩美術大学、桐朋学園  
芸術短期大学、日本大学の学生

主催 文化庁／日本大学

共催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)

後援 東京演劇大学連盟

助成 文化庁委託事業「平成 25 年度次代の文化を創造  
する新進芸術家育成事業」

入場者数 計 1,256 人 (総座席数 1,326 席)

事業目的 各大学に個別に存在する演劇教育を交流、実践を通して学び、次代の演劇人を積極的に創造現場へ輩出する基盤の強化を行う。

担当した業務 舞台照明に係る業務。

#### 3. 芸劇 eyes 番外編・第 2 弾 「God save the Queen」

日程 平成 25 年 9 月 12 日 (木) ～ 16 日 (月・祝)

全 7 ステージ

会場 東京芸術劇場 シアターイースト

参加団体 (作・演出家)

うさぎストライプ (大池容子)、タカハ劇団 (高羽彩)、  
鳥公園 (西尾佳織)、ワワフラミンゴ (鳥山フキ)、Q (市  
原佐都子)

企画コーディネーター 徳永京子

主催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)  
東京都／東京文化発信プロジェクト室 (公益財団  
法人東京都歴史文化財団)

入場者数 計 1,452 人

事業目的 芸劇 eyes 番外編として、今もっとも注目す

べき20代～30代の女性作家が主宰する劇団をショーケース形式で上演する。

担当した業務 舞台照明に係る業務（仕込み、撤収時）  
舞台転換における転換要員（本番時）

#### 4. ナイトタイム・パイプオルガンコンサート

日程 平成25年10月3日（木）19：30開演  
会場 東京芸術劇場 コンサートホール  
出演 オルガン／新山恵理 サクソフォン／福井健太  
主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
助成 平成25年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信イニシアチブ  
入場者数 393人  
事業目的 パイプオルガンのコンサートは、税金でつくられたオルガンを広く一般の人が聴く機会を提供するため、月に一度程度行われる。ナイトコンサートは、特に若い世代に来場してもらうことも目的のひとつである。  
担当した業務 舞台照明に係る業務。

#### 5. エル・システム・フェスティバル2013inTOKYO

日程 平成25年10月10日（木）～10月12日（土）  
会場 東京芸術劇場 コンサートホール エントランス、シンフォニースペース等  
主催 駐日ベネズエラ・ボリバル共和国大使館  
東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）  
一般社団法人エル・システムジャパン  
協力 EYOC日本ツアー支援委員会  
招聘制作 KAJIMOTO  
認定 公益社団法人 企業メセナ協議会  
助成 公益社団法人 朝日新聞文化財団  
平成25年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業  
担当した業務 コンサートホールエントランス、シンフォニースペースで行われたワークショップ等の会場セッティング

#### 6. 平成25年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門 中央大会

日程 平成25年11月9日（土）～11月10日（日）  
会場 東京芸術劇場 シアターイースト、シアターウエスト  
出演 東京都内の高校生  
主催 東京都教育委員会 東京都高等学校文化連盟  
東京都高等学校演劇連盟 東京都高等学校演劇研究会  
担当した業務 舞台照明に係る業務。

#### 7. その他、舞台、施設管理に関わる業務

上記の事業以外で、アトリウムで行われたイベント、リハーサルルームにてリノリウムを使用する際の作業、搬入作業、台風時の雨漏りチェック、保守点検日に行われた作業など、舞台、施設管理に関わる業務。

##### 1. はじめに

このたび、アーツアカデミー研修生として、東京芸術劇場において3ヶ月間研修をさせていただいた。その間、様々な人との出会いがあった。3ヶ月間という短い期間ではあったが、時間を共有し絆が生まれたことが、何より嬉しいことである。迎え入れて下さった東京芸術劇場の皆様は心から感謝の気持ちです。

研修にあたり、「公共劇場におけるこれからの舞台技術者のあり方」という課題を与えられた。この課題を常に念頭に置きながら、実務研修や講座などに取り組んだ。

全国には様々な環境にある公立文化施設、公共劇場が存在していると思うが、劇場において舞台技術者のあり方は共通してくる部分もあるのではないかと思う。この報告書では、実務研修に関しては主に照明分野における内容となるが、東京芸術劇場において学んだことを具体例に挙げつつ、自分なりに課題に対する考えを述べたいと思う。

現在、劇場について語られるときに「公共劇場」という言葉が用いられる場合、それは劇場法における「劇場・音楽堂」と同等の意味で用いられているように思う。劇場経営、運営、技術、実演、事業企画などについて専門性を有する人材を持ち、地域の拠点、「新しい広場」として機能している、もしくはそれを目指す劇場が、「公共劇場」と呼ばれているように思う。そのように考えると、劇場運営における各種の専門性を有する人材を持つ東京芸術劇場は「公共劇場」であると考えられる。

この報告書では、まず、公共劇場における舞台技術者の役割について、どのような仕事を具体的にしているのかをまとめ、次に、舞台技術者にとって最も大切な安全管理について、東京芸術劇場での実務研修を通して気づいたことをまとめた「東京芸術劇場における安全作業マニュアル（照明）」を提出し、最後に、劇場法における「広場」とはどのようなものなのか、また、舞台技術者としての視点はどのように持つべきなのかについて、私なりの答えを報告したいと思う。

##### 2. 劇場舞台技術者の役割—劇場舞台設備の運用と維持管理

劇場における舞台技術者の役割について、研修中に体験した、東京芸術劇場において日々行われている業務や、参考文献から、具体的にどのような仕事をしているのかま

とめたいと思う。

## 2-1 管理業務

### (1) 設備、備品の保守点検の実施

東京芸術劇場には、コンサートホール、プレイハウス、シアターイースト、シアターウエストという4つの劇場があり、舞台、音響、照明（映像含む）に関する様々な設備、備品が備わっている。それらの設備、備品を、安全に使用できる状態を維持するため、メーカー等による保守点検は必要である。保守点検日や、劇場の空き日を調整し、年間計画を立てて保守点検を実施する。また、保守点検に立ち会い、問題点等が出た場合、どのように対処するか検討する。

### (2) 備品の数量管理、点検

膨大な数の備品の数量管理は、安全性の向上にもつながると考えられる。作業する上で利用しやすいような備品の管理システムを構築し、運営する。

内部用、一般公開用などの備品資料作成、図面の作成を行う。

### (3) 舞台設備、備品の運用

主催事業などにおいて、劇場技術者自らが舞台美術、照明、音響のデザイン、オペレートを行う場合、舞台設備、備品の運用を行う。

### (4) 施設、設備利用時の現場対応、外来技術者対応

外来技術者が施設、設備や備品を利用する場合、劇場側技術者として事前下見～打合せを含め、その対応にあたる。

東京芸術劇場にて肌で感じたことは、4つの劇場がそれぞれ稼働している中で、職員のシフト管理には大変な苦労があると思われることだ。現場対応と点検、保守は両方とも重要な業務であり、安全性を維持していくためには、双方が作用しあうものであると考えられる。

## 2-2 技術部門の運営に関わる業務

(1) 各種マニュアルの作成、周知によって運営方法の統一、認識の共有を図る。

必要に応じて「運用マニュアル」「危機管理マニュアル」「安全管理マニュアル」等の作成を行い、職員に周知する。

(2) 技術者の育成

設備、備品の取扱い方法について正確な知識を持つことが求められる。また、自主制作事業などにおけるデザインやオペレートを通じて技術を研鑽する機会を作る。

(3) 他劇場技術者とのネットワーク

他劇場の技術者と交流を持ち、親睦を深める機会を持ち、互いに情報交換、意見交換を行う。

## 2-3 事業形態による対応の違い

公演には自主事業、共催、提携、協力、貸館と様々な形

態があり、劇場技術者としても公演形態によって関わり方は異なる。一般に、上記に挙げた順が関わりの深い順である。

実務研修において携わった公演を例にあげると、まず、オックスフォード大学演劇協会（OUDS）来日公演「間違いの喜劇」では、OUDS側のメンバーで照明、音響を兼任するデザイナーが一人いた。劇場技術者は事前のやり取りで照明プランを把握し、仕込み作業などはデザイナーの指示のもと劇場技術者が行い、デザイナーが明りづくりを行う際は劇場技術者が調光卓使用の際の技術的なサポートを行っていた。

次に、演劇系大学共同制作 Vol.1 「わが町 -Our Town-」では、照明デザイナー、オペレーターともに大学生が行い、アドバイザーとして大学の先生がいた。劇場技術者の関わり方としては、通常外来技術者が来る場合の対応とは少し異なり、学生が作業することが危険と思われる箇所については劇場技術者が作業を行うなど、きめ細かな対応が行われた。

芸劇 eyes 番外編・第2弾 「God save the Queen」、ナイトタイム・パイプオルガンコンサートでは、照明に関しては劇場技術者がデザイン、オペレートまで全てを担当した。

最後に、平成25年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門 中央大会では、各校の照明担当の高校生が考案した照明プランを基に、シアターイースト、シアターウエストで各12校分を総合した照明プランを劇場技術者が作成し、仕込み作業は劇場技術者が行い、リハーサル時に担当の高校生に確認しながら明り作りを行い、本番時のオペレートは担当の高校生が行うという方法であった。

以上のように、各催しによって劇場技術者の関わり方の度合いや方法は異なっており、事業の目的に沿うように、且つ、安全を確保できる方法がとられていることが分かった。

## 2-4 中長期的計画の作成

舞台設備の維持管理をしていく上で、数年から数十年先を見越して設備の補修工事や改修工事、備品の購入を検討することが必要である。それらの計画、判断を行うためには、劇場固有の運営コンセプトに沿った計画を立てる必要がある。運営の主体となる団体や組織に、舞台技術者がいることが重要だと思う。

## 3. 東京芸術劇場における安全作業について（照明）

研修を行う中で、主に照明に関する作業についての安全を確保するために注意すべき点を、自分なりに整理し、まとめたので、別紙にて「東京芸術劇場における安全作業マニュアル（照明）」として提出する。

今回の研修を通し、劇場における安全の大切さを改めて学ぶことができた。仕込み時、撤収時は、様々な立場の人

が同時に同じ空間で作業を行い、リハーサル中は各スタッフと出演者、本番時はお客様加わる。劇場における舞台技術者にとって、それぞれの場面において、気をつけるべき事柄がある。その場に関わる全ての人が、安全に対して共通した認識を持って行動することが必要である。また、地震などの災害が起こった際、劇場技術者がどのように行動するのか、普段から訓練を行い、いざというときに身体が自然に動けるようにしておくことが大切だと感じる。

## 4. まとめ

### 4-1 劇場法における「広場」とは

劇場法において、これからの劇場が目指す姿は、貸館だけでなく自主制作を行い、劇場経営、運営や舞台技術、事業企画、実演などの専門性を有する人材を持ち、地域の拠点「新しい広場」として機能している劇場なのではないかと思う。「広場」とは、「生きる喜び」と「社会的な課題の解決」が実現する場であると考え。「広場」という言葉からは、開かれた場所、誰もが入って来ることができ、そこでは人と人が出会い、繋がりが生まれる、というイメージが湧く。これからの公共劇場が担う社会的な役割は、地域社会、コミュニティの拠点になることではないだろうか。

### 4-2 アーツアカデミー講座「非営利組織のマネジメント」で学んだこと

研修期間中に行われたアーツアカデミー講座「非営利組織のマネジメント」（講師 中村陽一氏）では、社会デザインという視点から、劇場の社会的役割とは何かについて考えることができた。劇場が、人々がくつろぎ、自分の居場所を発見し、コミュニティを形成できる場であるなら、社会にとってなくてはならないものになると思う。そのために、アートや表現、芸術性といったものと、経済、福祉、環境などをつなげて考えて行くことが求められるのではないだろうか。

講座の中で、劇場法が求めるこれからの劇場の姿を具現化するためには、芸術、アートの分野に留まらず、異分野の専門家と手を組み、事業を行うことが求められるのではないかというお話があり、それらに取り組む人材に必要な資質は、高い専門性と技術、そして雑用などもこなしながら産みの苦しみに寄り添う力、それを中村先生は「知的体育会」と表現された。また、アートや芸術は、生きて行く上での優先順位が低いと思われがちだが、そうではなく、余裕があるときだけではなく、生きて行く上で必要なものなのだ、と、社会に実感してもらえるようになること、そのために知恵を絞って行かねばならないというお話が胸に残った。

### 4-3 「公共劇場におけるこれからの舞台技術者のあり方」

今後、劇場における舞台技術者は、自分たちの存在意義をより一層社会に認めてもらうための戦略を練ることが重要なのではないだろうか。そうすることで、雇用環境の改善が実現し、劇場の安全性の確保、よりよい作品づくりにもつながるのではないかと思う。

舞台上で上演される公演の安全性の確保、創造活動、施設・設備の維持管理、運用に際し、公共劇場の職員として、公共劇場の社会的役割を念頭に置いた姿勢が求められると考える。

## 5. 参考文献

1. 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（法律第四十九号（平成24年6月27日施行））
2. 劇場、音楽堂等の事業の活性化のための取組に関する指針（平成25年度文部科学省告示第60号）
3. 「劇場等演出空間の運用および安全に関するガイドライン～公演にたずさわるすべての人々に～」劇場等演出空間運用基準協議会
4. 「舞台技術基礎」——公演に携わるすべての人々に（見本版）劇場等演出空間運用基準協議会
5. 「公立文化施設職員のための制作基礎知識」財団法人地域創造
6. 「劇場管理技術—電気—」愛知県舞台運営事業共同組合 劇場管理技術者技能認定制度 技能認定試験委員会
7. 「劇場管理技術—劇場設備と作業の実践—」愛知県舞台運営事業共同組合 劇場管理技術者技能認定制度 技能認定試験委員会
7. 「劇場管理技術—劇場管理業務—」愛知県舞台運営事業共同組合 劇場管理技術者技能認定制度 技能認定試験委員会
8. 「びわ湖ホール劇場技術運営マニュアル—安全管理運営上の留意事項—」公益財団法人びわ湖ホール舞台技術課



# 東京芸術劇場における安全作業マニュアル (照明)

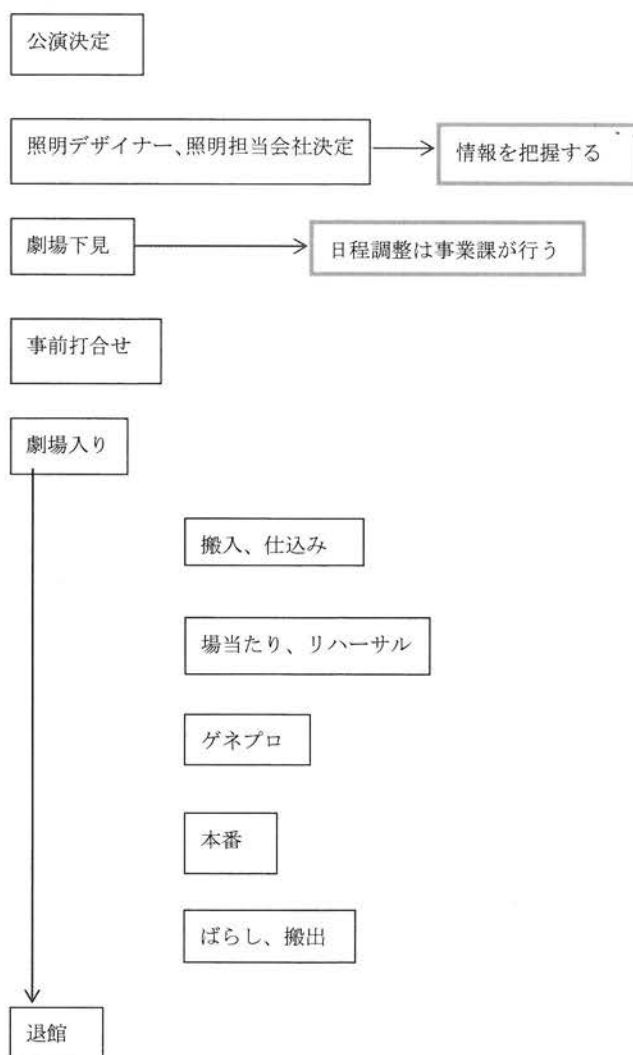
アーツアカデミー研修生  
村田 彩香

このたび、アーツアカデミー研修生として東京芸術劇場にて研修させていただきました。3か月間という短い期間ではありましたが、公共劇場における劇場技術者のあり方を学びました。研修する中で学んだことを大きく二つに分けると、公共劇場における劇場技術者とはどのようなものかについて考えを深めることと、劇場技術者として主に照明について、実務研修を通し、実践的な技術と、安全管理

についての認識を身に着けることができたように思います。

以下に、主に照明作業における安全を確保するために注意すべき点を自分なりに整理し、「東京芸術劇場における安全作業マニュアル（照明）」として提出します。

## 1. 公演の流れ



## 1. 公演の流れ

### 2. 事前

#### ・客席を本来の目的以外で使用する場合の注意点。

客席を舞台演出で使用する場合、照明、音響などの調整卓を設置する場合など、本来と違う目的で使用する場合、観客の避難動線と舞台鑑賞の妨げにならないように十分検討し、そのプランをもとに所轄官庁への使用変更届が必要となる。また、チケット売り出し前に使用できない座席についても制作者と十分打合せしておく必要がある。

#### ・搬入、搬出の事前調整を行う。

東京芸術劇場には、4つの劇場／ホールがある。搬入口はひとつなので、搬入時間が重なる場合、事前の打合せで物量や車両の種類、数を確認し、場合によっては搬入時間をずらし、劇場側でスケジュールを立て、調整する。同じ時間に複数の搬入が行われる場合は、限られたスペースで譲り合って作業を行って欲しい旨を伝える。警備の方にも事前に状況を伝えて、早めに到着したトラックが待機する必要がある場合は、対応を依頼する。

#### ・劇場入り後のスケジュール確認する。

#### ・劇場入り前の事前準備

##### ・照明仕込み図を確認する。

- ・ 機材リスト。(劇場機材、持込機材、重量、電気容量等)
- ・ 使用予定の劇場機材を準備する。  
(ムービングライトの事前チェック、各種機材や色枠等の準備。)
- ・ 共有機材、映像機材については、早めに希望を出してもらい、劇場内で調整する。映像関係の機材についても、優先順位を考慮して予約を受け付け、シフト管理を行う。
- ・ 移動型調光器、Node の追加の有無の確認をする。
- ・ バトン吊りの確認を行う。(バトンの重量、前後バトンの吊り物との干渉確認)

#### ・仮設電源を使用する場合、情報を把握する。

- ・ 必要電源リスト。
- ・ 特設電源盤使用の際の負荷容量。
- ・ 電源幹線配線図。
- ・ 電源車配置図。

#### ・連絡設備について確認をする。(インカム等)

#### ・外来技術者連絡先を確認する。

#### ・色枠について。

- ・ パーライト、1.5KW のスポットライトは、紙シート枠使用不可である。金属製シート枠又は劇場保有のハイパーシートを使用する。
- ・ パーライトには劇場保有の色枠落下防止ワイヤーを装着する。パーライト以外は、色止め金具を用いて灯体側にて落下防止を施す。
- ・ RIKURI の色枠のサイズ 19° はソースフォーと同じサイズ、26° 36° 50° はフィルタ保護アダプタがついているので、6 インチのハイパーシートを使用する。ズームは 18cm× 18.5cm で "Z" と表示のあるハイパーシートを使用する。

#### ・上吊りする場合は割ハンガーを使用する。

#### ・消防署申請書類の有無の確認(スモーク等)を行う。

#### ・防火区画の確認を行う。→防火区画の境界線には物を置かないこと。

#### ・仮設調光卓の設置位置及び調光システムの配線図の確認を行う。

#### ・ヘルメットと安全帯着用について。

原則、作業にあたってはヘルメットの着用をお願いしている。先方が持参できない場合や数量が揃わない場合は、劇場が保有しているヘルメットの数を伝える。

・ヘルメットと安全帯着用について

コンサートホール	プレイハウス	シアターイースト	シアターウエスト
・ヘルメット着用の作業条件			
・状況によって判断	・仕込み時必須	・仕込み時必須	・仕込み時必須
・ヘルメット+安全帯着用の作業条件			
・高所作業台での作業	・高所作業台での作業	・高所作業台での作業	・高所作業台での作業
	・ブリッジでの作業	・各グリッド中央部分での作業	・キャットウォークでの作業
	・ギャラリーでの作業	・キャットウォーク中央の通路での作業	・フロント、シーリング、ギャラリーでの作業
	・プロセニウムサスペンションライト、客席サスペンションライトを天井廊下からシュートする場合はフルハーネス着用 ・2階客席バルコニーの作業時※2人一組		

3. 搬入

- ・エレベーター6号機は劇場スタッフが操作すること。
- ・搬入作業中は劇場スタッフが立ち会う。
- ・必要があれば養生する。
- ・エレベータ使用の際は荷崩れ、扉及びレールに注意し積載荷重内に収める。
- ・プレイハウスは、主に迫りを使用しての搬入となるため、以下の点に注意。
- ・迫りの端ぎりぎりまで物を置かない。
- ・物を立てかける等して、途中で倒れる可能性がある積み方をしない。
- ・迫りの周辺に安全監視要員を4名（少なくとも2名）配置し、ステージ上の人に注意を喚起する。

・作業準備（照明）

- ・舞台及び客席を明るくする。
- ・調光システム電源 ON、調光卓電源 ON、DMX-Node の立ち上がりを確認する。
- ・作業灯切換え、送り回路を準備する。
- ・客電の球切れチェックを行う。
- ・灯体の球切れチェックを行う。
- ・催し物で使用する DMX-Node 設定を設定用 PC で行う。

4. 仕込み

・始業前ミーティング（KY ミーティング）

- ・全員が舞台に集合して行う。劇場技術者が進行役を担う。
- ・本日の作業内容、作業中に予測される危険とその対策について確認する。
- ・作業に参加する人のメンバー紹介（担当部署と名前程度）を行い、どの人がどの作業にあたっているのかお互いが把握する。
- ・ヘルメット着用、安全帯着用について確認する。
- ・大まかなタイムスケジュールを確認する。
- ・夏場は熱中症対策などにも注意する。

・セクション別始業前ミーティング（照明）

- ・ハンガー・・・蝶ねじを確実に締める。
- ・落下防止ワイヤー・・・灯体のアームの中を通す。
- ・色枠について・・・パーライト、1.5KW のスポットライトは、紙シート枠使用不可。  
金属製シート枠又は劇場保有のハイパーシートを使用する。
- ・パーライトには劇場保有の色枠落下防止ワイヤーを装着する。

パーライト以外は、色止め金具を用いて灯体側にて落下防止を施す。

#### ・ 照明仕込み中の注意点

- ・ ハンガー、アクセサリ（①エリプソイダルスポット、バンドアなどのハネ、②エリプソイダルオプションの落下防止）が確実に装着されているか確認する。
- ・ 落下防止ワイヤー、チェーンの確認をする。
- ・ 持込器具の漏電チェックを行う。
- ・ バトンの端にケーブルを固定する際は紐を使用する。
- ・ アルミハンガーは重量6kgまで、アオリ吊り、工具での締め付けはしない。
- ・ ライトやスピーカーのスタンドの下に袖幕などが敷きこまれていないか注意する。

#### ・ 照明ブリッジの昇降時

- ・ 乗り込むときは安全帯を着用し、頭上のランニングレールにかけ、昇降中はブリッジ内を移動しない。
- ・ 昇降時、ブリッジの真下に人がいたり、通過したりしないように注意する。
- ・ 昇降時は舞台作業灯を点灯する。
- ・ ブリッジ内作業灯は、人が乗った状態で昇降する場合は点灯、作業終了後必要ないときは消灯する。
- ・ 仮シュート時の回路送りをを行う。(100%送りの必要なものに注意)
- ・ サスの昇降中の揺れに影響されないよう、ハンガー、アームをしっかりと固定する。
- ・ コンサートホール・・・オルガン回転時に支障がないようにケーブルを整理する。
- ・ プレイハウス・・・ブリッジバトンの角度を確認する。
- ・ シアターイースト・・・スプリンクラーに注意する。

#### ・ 動線確保

- ・ 機材を舞台袖に設置するときは避難動線を遮らない。
- ・ 避難通路口、防火扉、消火栓、防火シャッターを塞がない。
- ・ 観客動線での引き回しは劇場側（制作）と相談する。
- ・ 舞台機構と干渉するケーブル類は安全な処理をする。
- ・ ギャラリー、奈落など舞台から直接目視できない場所へ移動する場合は舞台部門に声をかける。

#### ・ 高所作業台（アップライトタワー）利用時の注意事項

- ・ 平地で使用し、上昇する空間に障害物がないことを確認する。

- ・ アウトリガーを4本接地し、水平、垂直を確認する。
- ・ 電源ケーブルがひっかかったりしていないか確認する。
- ・ 3.5スケ3芯の専用ケーブルを使用する。
- ・ 高所作業者はヘルメットと安全帯着用、移動作業者はヘルメット着用する。
- ・ 移動の際には周囲や床面の状態を確認の上、一定の高さまで降ろしてから静かに移動する。
- ・ 必ず2名以上で支える。
- ・ 移動時は舞台作業灯を点灯する。

#### ・ 高所作業

- ・ 高所作業が行われている区域を明示し、立ち入り制限など適切な安全対策をとる。
- ・ 工具等に落下防止対策を施す。
- ・ 体調管理に気を付け、体調が不良のときは高所作業を行わない。
- ・ 照明ブリッジに乗り込みでフォーカシングする場合、ブリッジ乗降時は作業灯を点ける。
- ・ 高所作業要員は、ヘルメットと安全帯を装着し、移動時は作業灯を点ける。
- ・ 高所作業時は、高所作業者の指示を優先する。(無理をさせない。)
- ・ 高所作業が行われている直下での作業は基本的に行わない。
- ・ ブリッジ作業では必ず安全帯用ワイヤーランナーに安全帯をかける。

#### ・ 暗所作業

- ・ シーリングなど暗所作業時に作業員が行く可能性がある箇所には、手元明かりや足元灯、案内板などを表示する。

#### ・ 客席内作業

- ・ 仕込み時および仕込み完了時に制作者と、客席として除外する部分や設置方法、避難動線などの確認を行う。

#### ・ 整理整頓及び搬出作業

- ・ 余剰機器、ケース等を整理整頓する。

## 5. 場当たり・リハーサル・ゲネプロ

#### ・ 場当たり・リハーサル・ゲネプロ

- ・ デザイナーズデスクの手元明り、インカムを準備する。
- ・ 調光卓のシーン記憶など、技術支援を行う。
- ・ トラブル時にすぐ対応できるよう立ち会う。



## ・ プリセット

- ・ デザイナーズデスクの手元明り、インカムばらしをする。
- ・ 修正、直し作業が終了したか、開場明かりかどうか確認する。
- ・ 客席に私物が無いか確認する。
- ・ 非常口誘導灯消灯の諸注意や避難動線などを再確認する。
- ・ リハーサル時に非常口誘導灯を消灯した場合、再点灯されているか確認する。
- ・ レセプションистによる開場前客席チェック時に、十分な明るさが確保されているか 確認する。

## 6. 開場

- ・ 開場状態になったことを他セクションと情報共有する。
- ・ 開演 10 分前にはスタンバイして、直前にトラブルや変更があっても対応できるようにする。

## 7. 開演

- ・ 問題なく本番が進んでいるか見守り、また、オペレーターの操作に立ち会い、トラブル・変更が発生した時の対応ができるよう心がける。
- ・ 非常時にすぐ非常口誘導灯・客電・作業灯・足元灯を点灯できるように待機する。
- ・ ステージにいる場合、幕類にスポットが当たってないか見回る。
- ・ 非常口誘導灯を消灯した場合、点灯しているか確認する。

## 8. ばらし、搬出

- ・ ばらし打合せ
  - ・ ばらし、搬出の手順、さばき場所の確認をする。
  - ・ 立てかけ禁止の場所の確認をする。
  - ・ 当日のみ参加のスタッフもいるので概容を説明する。
  - ・ 各部が同時作業となるので、安全を考慮して段取りを調整し、十分注意して作業を行う。
  - ・ 退館時間に間に合わせるために作業を急がせたりしない。
  - ・ サスのスポットのハンガー・落下防止ワイヤーチェックを行う。
  - ・ 機材倉庫の整理整頓をする。
  - ・ 備品の数量チェックを行う。
  - ・ FR,CL のチェック
    - ・ 回路復帰、色、ネタの抜き忘れチェックをする。
    - ・ 曲吊になっていないか、落下防止ワイヤーのチェックをする。
  - ・ 搬入時以上に混雑する機会が多いので責任者は的確に判断する。
  - ・ 必要があれば養生する。

- ・ エレベータ使用の際は荷崩れ、扉及びレールに注意し積載荷重内に収める。

## 9. 退館

- ・ 機材等が所定の位置にあるか確認する。
- ・ 機材の数量及び形状の確認をする。
- ・ 忘れ物の確認を行う。
- ・ 公演にて使用したものを基本形に戻す。
- ・ 調光卓データのバックアップを行う。
- ・ ピンスポットの電源 OFF、転倒防止ワイヤーの確認をする。
- ・ 調光卓電源 OFF、調光システム電源 OFF を行う。
- ・ 舞台、客席作業灯を消灯し、ホワイエなど消灯する時は、人がいないことを確認する。

## 10. 日頃のメンテナンス

- ・ 機材の状態の点検。
- ・ 外形的に破損がないか、電球が汚れていないか、ねじの緩みはないか確認する。
- ・ 保守点検の日程調整、保守点検の立ち会いを行う。
- ・ 機材のメンテナンスを行う。
- ・ 頻繁に使用しない機材は、使用日以前の適当な時期に数量確認、作動確認など、使える状態であるか確認する。
- ・ 倉庫の配置などを使い易いように工夫する
- ・ 普段、清掃が入らない箇所の掃除をする。
- ・ スノコやギャラリーにボルトなど落下しそうなもの置き忘れがないかチェックする。
- ・ 作業灯や天井裏の通路など、作業する際の安全性が向上するように改善できる部分があれば工夫する。

---

## アーツアカデミー 東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修について

東京芸術劇場では、アーツカウンシル東京が行う人材育成事業「アーツアカデミー」の一環として、若手スタッフ、他業種からのキャリアチェンジを希望する人を対象とした研修事業を行っています。公立文化施設等の公的機関や芸術団体等でプロデューサーやコーディネーター、舞台技術者として活躍することを目指す若手人材に対し、本格的なクラシック音楽、演劇・舞踊等の専用ホール及びスタッフを有し、積極的な創造発信を行う東京芸術劇場の特性を活かし、レクチャーやゼミ、現場体験を通じて、それぞれの業務に必要な知識や技能を付与するとともに、他の劇場関係者とのネットワークをつくる機会を提供することにより、資質の向上又はキャリアチェンジに資することを目的としています。

### 研修目標

- ・リーダーシップ：クリエイティブな思考で、劇場運営の中核を担う人材に
- ・現場経験：机上の論で終わることなく、理想を実現できる人材に
- ・ナレッジ：キャリアの基盤となる豊富な知識をもつ人材に
- ・ネットワーク：研修の中で、将来のキャリアと事業展開のイメージをもつために

平成25年度は2013年5月20日（月）～2014年3月31日（月）までの長期コースに3名、約3か月の短期コースに3名と、計6名の研修生が参加しました。各研修生の志望に応じ、公演制作・劇場運営では演劇または音楽、舞台技術では照明を専門にして、職員の指導を受けながら、公演準備から本番までの業務の中で様々な役割を担当しました。

そして、ただ実務をこなすだけでなく、公共劇場で働く意味を考えるため、1人ひとりに合った課題を与え、月報と、タームごとの報告書の提出を義務づけました。公共劇場のあり方や自身の関わり方について洞察、分析を重ね、自らの言葉で語ることによって、研修終了後に進むべき道を探求する手立てとしました。

## 平成 25 年度 研修内容一覧

### I. 実務研修

#### 1. 公演制作・劇場運営<演劇>分野

##### ①ストリートアーティスト・アカデミー 2013 夏期

日程:2013年5月28日(火)~2013年7月23日(火)

監修:橋本隆雄(大道芸プロデューサー、東京都へブンアーティスト審査員)

会場:リハーサルルーム、劇場前広場、池袋西口公園

##### ②オックスフォード大学演劇協会来日公演 『間違いの喜劇』

上演日程:2013年8月24日(土)~2013年8月25日(日)

3ステージ

作:ウィリアム・シェイクスピア

演出:オックスフォード大学演劇協会

会場:シアターイースト

##### ③演劇系大学共同制作 Vol.1 『わが町 -Our Town-』

(共催公演)

上演日程:2013年9月5日(木)~2013年9月8日(日)

4ステージ

作:ソーントン・ワイルダー

演出:桐山知也

会場:シアターイースト

##### ④芸劇 eyes 番外編・第2弾 『God save the Queen』

上演日程:2013年9月12日(木)~2013年9月16日

(月・祝)7ステージ

参加団体(作・演出家):うさぎストライプ(大池容子)、

タカハ劇団(高羽彩)、鳥公園(西尾佳織)、

ワワフラミンゴ(鳥山フキ)、Q(市原佐都子)

会場:シアターイースト

##### ⑤パリ国立シャイヨー劇場 ジョゼ・モンタルヴォ

『トロカデロのドン・キホーテ』

上演日程:2013年12月13日(金)~2013年12月15日(日)

3ステージ

振付:ジョゼ・モンタルヴォ

会場:プレイハウス

##### ⑥野田秀樹作一人芝居×2バージョン

『障子の国のティンカーベル』

上演日程:2014年2月13日(木)~2014年2月17日(月)

2014年2月20日(木)~2014年2月23日(日)

10ステージ

作:野田秀樹

演出:マルチェロ・マーニ

会場:シアターイースト

##### ⑦芸劇 eyes ニッポンの河川 第6回公演

『大きなものを破壊命令』(提携公演) 12ステージ

上演日程:2014年3月1日(土)~2014年3月9日(日)

作・演出:福原充則

会場:シアターイースト

#### 2. 公演制作・劇場運営<音楽>分野

##### ①エル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO

公演日程:2013年10月10日(木)~2013年10月12日(土)

3公演

管弦楽:エル・システム・ユース・オーケストラ・オブ・カラカス(EYOC)

会場:リハーサルルーム/シンフォニースペースほか

##### ②芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー ~読響メンバーによる金管楽器スキルアップ・プログラム~

日程:2013年10月19日(土)~2014年03月22日(土)

講師:読売日本交響楽団 金管楽器セクションメンバー

会場:リハーサルルーム/シンフォニースペースほか

##### ③古楽ラボ~現代の楽器で古楽奏法にトライ~

日程:2013年12月22日(日)~2014年1月26日(土)

監修:有田正広(クラシカル・プレイヤーズ東京 音楽監督)

会場:リハーサルルーム/シンフォニースペースほか

##### ④シアターオペラ vol.7 J.シュトラウス 喜歌劇「こうもり」

5全3幕

公演日程:2014年1月11日(土)、2月20日(木)

2ステージ

会場:石川県立音楽堂 コンサートホール

東京芸術劇場 コンサートホール

指揮:ハンス・リヒター

管弦楽:東京交響楽団

コーラス:武蔵野音楽大学

演出:佐藤美晴

⑥東京芸術劇場バックステージツアー

日程：2014年1月25日(土) 13:00～15:00

vol.1 ピアノ編

2014年3月20日(木) 14:00～16:00

vol.3 劇場のお仕事 コンサートホール編

会場：コンサートホール

⑦芸劇ユース・ウインド・オーケストラ

(2014年度事業) 準備業務

日程：2014年9月～2015年3月(予定)

会場：東京芸術劇場内

3. 舞台技術<照明>分野

①オックスフォード大学演劇協会来日公演

『間違いの喜劇』

上演日程：2013年8月24日(土)～2013年8月25日(日)

3ステージ

作：ウィリアム・シェイクスピア

演出：オックスフォード大学演劇協会

会場：シアターイースト

②演劇系大学共同制作 Vol.1 『わが町 -Our Town-』

(共催公演)

上演日程：2013年9月5日(木)～2013年9月8日(日)

4ステージ

作：ソーントン・ワイルダー

演出：桐山知也

会場：シアターイースト

③芸劇 eyes 番外編・第2弾 『God save the Queen』

上演日程：2013年9月12日(木)～2013年9月16日

(月・祝) 7ステージ

参加団体(作・演出家)：うさぎストライプ(大池容子)、

タカハ劇団(高羽彩)、鳥公園(西尾佳織)、

ワワフラミンゴ(鳥山フキ)、

Q(市原佐都子)

会場：シアターイースト

④エル・システム・フェスティバル 2013 in TOKYO

公演日程：2013年10月10日(木)～2013年10月12日(土)

3ステージ

管弦楽：エル・システム・ユース・オーケストラ・オブ・

カラカス(EYOC)

会場：リハーサルルーム/シンフォニースペースほか

⑤ナイトタイム・パイプオルガンコンサート

公演日程：2013年10月3日(木)

出演：オルガン/新山恵理 サクソフォーン/福井健太

会場：コンサートホール

⑥平成25年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門

中央大会(提携公演)

日程：2013年11月9日(土)～11月10日(日)

会場：シアターイースト、シアターウエスト

II. レクチャー

1. 舞台技術セミナー

「安全なスピーカーの仕込みとワイヤレスマイクの今後」

日程：2013年5月21日(火) 10:00-17:00

講師：市来邦比古、本村実、渡邊邦男、松木哲志、

石丸耕一

<第一部>実演・体験「安全なスピーカーの仕込み・危険な仕込み」

解説：市来邦比古(音響アドバイザー・日本舞台音響家協会)

指導：本村実(KAAT神奈川芸術劇場 舞台技術課 音響主任)

進行：石丸耕一(東京芸術劇場管理課 施設担当主任・音響)

内容：移動用ラインアレイスピーカの移動とセッティング、

スピーカーのスタッキングやリギングの正しい方法

<第二部>実演・体験「ワイヤレスマイクの使われ方」

解説：渡邊邦男(新国立劇場音響課長・日本舞台音響家協会)

進行：石丸耕一

内容：プラグオン送信機によるマイクの使い方ほか

<第三部>シンポジウム「新周波数帯域への移行の傾向と対策」

パネリスト：松木哲志(日本舞台音響家協会) /

渡邊邦男/市来邦比古

進行：石丸耕一

内容：新周波数帯域への移行のロードマップ、機種選定など

2. 「非営利組織のマネジメント」(全3回)

日程：2013年10月22日(火)、2013年10月29日(火)、

2013年10月31日(木) 19:00-21:00

講師：中村陽一(立教大学大学院 21世紀 社会デザイン



①第1回「非営利組織とは何か」

公共劇場、NPOなどの非営利組織とは、そもそものような特徴をもつ組織なのでしょうか？ 組織のミッションや資金、そこで働く人のあり方など、まず知っておくべきこと。

②「舞台芸術と非営利組織マネジメント」

2012年、「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律」が施行され、舞台芸術における非営利組織の役割はますます大きくなっています。舞台芸術にとってより良い環境をつくりながら、成果を社会に還元していくには？ 効果的な組織マネジメントについて。

③「これからの社会における役割」

劇場を満員にするだけでなく、アートのもつ本当の可能性を社会に届けるには？ 非営利組織だからこそできることや、社会との積極的な関わり方など、これから果たしていくべき役割と可能性。

3. 「劇場にドラマトゥルクは必要か」(全3回)

日程:2014年01月21日(火)、2014年02月06日(木)、2014年03月01日(土) 19:00～21:00

講師:鴻英良(演劇批評家)

①第1回「ドラマトゥルクとは何か」

そもそも、ドラマトゥルクとは何をする人なののでしょうか？ ラオコオン・フェスティバルの芸術監督として、ドラマトゥルクと仕事をした経験を踏まえて、実際の役割・職能を紹介します。

②第2回「創作現場における役割」

演出家のイメージを広げ、創作現場を支えるスタッフとしてのドラマトゥルク。このような役割を創作現場に置くことには、どのような意味があるのでしょうか？

③第3回「劇場のドラマトゥルク」

日本の劇場では数少ないドラマトゥルクですが、ドイツの公立劇場では、必要不可欠な職能として確立されています。日本の劇場にこのような職能を置くことで、何が実現するのでしょうか？ まとめとして、これからのあり方を考えます。

4. 「アーツマーケティング～作り手目線から顧客目線への転換～」

日程:2014年1月23日(木) 19:00～21:00

講師:衛紀生(可見市芸術文化センター 館長兼劇場総監督)

岐阜県の可見市文化創造センター alaにおいて、徹底的に顧客目線で考え「受取価値」の最大化を目指し、創客のための数々のアイデアを実現してきた衛紀生氏が、これからの劇場スタッフや制作者が、どのようなマインド、理念・哲学をもつべきかについて語ります。

Ⅲ. ワークショップ

「手を使って考える 制作者のキャリアと未来の劇場」

(全3回)

日程:2014年1月8日(水) -10日(金) 17:00～21:00

講師:蓮沼孝(株式会社ロバート・ラスムセン・アンド・アソシエイツ代表取締役社長・LEGO®SERIOUS PLAY 公認ファシリテーター)

公演の準備や劇場での仕事は、雑務の連続。でも、これからの制作者や劇場スタッフに求められるのは、実務力プラスアルファの創造性です。ふだんの現場とは違う環境で、思考と感性をリフレッシュしませんか？ ブロックを用いる「レゴ®シリアスプレイ」を活用したワークショップで、頭だけでなく手を使いながら、グループワークを行います。

レゴ®シリアスプレイとは、デンマークのレゴ社が開発した手法。遊びと学びの融合の中に、問題解決のプロセスを巧みにおり交ぜた、「新しい学びの道具」といえます。大人でも子供でも、世代や上下関係を越えて、参加できるのが特徴です。

チームの個々人が、自分の考えを素直に表す、また、他のメンバーから、多角的な視点で自らの考えに啓発を受けるのが最初のステップです。チーム全体が、このプロセスを共有することにより、個々人の考えを、次元の高い、ダイナミックな考えへ統合・昇華することができます。

①第1回目:「自分のキャリアを構築、選択する」

自らの人生を俯瞰し、目指すキャリア(経営者、専門家、

---

他の職務、起業等)を明確にします。また、舞台芸術において個々人が貢献できる役割を見極めます。

②第2回目:「プロフェッショナルのマインドとアクション」

自らの仕事が生む価値を、劇場に関するステークホルダーである観客、創造団体、メディア等の関係者との関係から認識します。その中で、プロフェッショナルとしての「理想の制作者」のイメージを明確にし、実現するための姿勢とアクションを考えます。

③第3回目:「アイデア創成:未来の劇場を皆のアイデアで共創しよう」

ブロックの作品とグループ内での対話により、アイデアを創成することに挑戦します。複数の問題意識を持ったチームとの対話により、アイデアの視点や選択肢の広がりを経験します。

#### IV. ゼミ

1. 「東京芸術劇場の組織」 2013年6月18日(火)  
講師:富岡麻紀子(管理課長)
2. 「文書事務」 2013年6月21日(金)  
講師:大本靖(管理係長)
3. 「契約」講師 2013年6月21日(金)  
講師:鍋島直樹(経理係長)
4. 「日本の公共劇場状況」(ゼミ+セッション3回)  
2013年6月27日(木)、7月18日(木)、8月15日(木)、  
2014年1月10日(金)  
講師:高萩宏(副館長)
5. 「劇場の技術者と施設」 2013年6月27日(木)  
講師:白神久吉(舞台管理担当課長)
6. 「劇場法と公共劇場」 2013年6月28日(金)  
講師:高橋透(事業企画課長)
7. 「可児市芸術文化センター」 2014年1月24日(金)  
講師:衛紀生(可児市芸術文化センター 館長兼劇場  
総監督)

ARTS COUNCIL TOKYO



東京芸術劇場  
Tokyo Metropolitan Theatre

---

平成 25 年度 アーツアカデミー東京芸術劇場  
プロフェッショナル人材養成研修 第 1 期 研修生報告書

平成 26 (2014) 年 4 月 発行

編集・発行 公益財団法人東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京・東京芸術劇場