

令和4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10期
研修生報告書

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

はじめに

劇場・音楽堂等で働く専門人材の育成は、平成24年6月に公布された「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」に明文化されているように、公共文化施設の重要な役割の一つです。東京芸術劇場では公共劇場運営の専門人材育成をミッションの一つに位置づけ、継続的な育成システムの構築に取り組んでまいりましたが、その一環として公益財団法人東京都歴史文化財団の中にあるアーツカウンシル東京が行う「アーツアカデミー」事業の「東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修」を、平成25年度より開始し、今年で11年目を迎えています。

クラシック音楽専用ホール、演劇・ダンス専用ホール等の施設を併せ持つ東京芸術劇場の特性を活かして、①音楽、②演劇・舞踊、③教育普及の三分野に分けてコースを設定し、各研修生のバックグラウンドや専門分野に応じたきめ細かいプログラム運営を行っています。座学と実務の両輪から成り立つ本研修では、研修生は広範なテーマにわたるレクチャーとゼミをグループで受け、個別に制作現場での実務研修に臨みます。

本研修事業の修了生の数は、第10期（本年3月末）までで、長期研修2年間4名、同1年間23名、短期研修16名、合計43名にのぼります。多くの修了生が東京都内の劇場音楽堂をはじめ、全国の公共劇場等で職を得て、私たちの同僚として仕事に携わっていることは、嬉しい限りです。また、今年3月には10周年を記念し、修了生のうち22名が一堂に会して記念イベントを開催しました。

第10期となる令和4年度には、1年間の長期研修「教育普及分野」の1名が2年目を迎え、新たに「音楽制作分野」に2名、「教育普及分野」に2名、3か月間の短期研修「音楽制作分野」に2名、合計6名が研修生として参加しました。秋には、コロナ禍で途絶えていた「国際交流の復活」が実現し、演劇系ではルーマニアから招聘したラドゥ・スタンカ劇場や、音楽系ではサイモン・ラトル率いるロンドン交響楽団の公演など、ダイナミックな国際交流の現場を体験することもできましたが、夏の第7波、年度末の第8波でいくつかの公演が中止になるなど、まだ現場での感染防止対策は気を抜けない状況が続いていました。それに加えて、物価の高騰や円安の影響にも直面し、自主事業の収支面のコントロールの難しさも実感できたのではないかと思います。

いかなる状況においても「公共」に対する高い意識と、常に現状を客観的に分析する力を培うべく、研修生には週報、月報、そして報告書の作成が義務づけられ、さらに、各自の経験や適性、意欲に応じ課題が与えられます。各研修生が全期間を通じて課題に関する取り組みを重ね、現場の職員達からさまざまな指導・アドバイスを受けて報告書として仕上げた成果が、この報告書に収められています（本冊子には、審査に合格した報告書のみを掲載しています）。

職員とも、単なる職業体験とも異なる、いわば「あいだ」の立場から書かれた意見・考察は、公共劇場の運営に携わる者にとって、極めて意義深いフィードバックです。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。

この報告書から研修生の頑張りとともに、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。

令和5年7月

東京芸術劇場

副館長 鈴木 順子

第10期 研修生報告書 目次

はじめに 鈴木 順子（東京芸術劇場 副館長）

長期コース 音楽制作分野 半田 萌
芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインドの広報活動の提案
—持続可能な成長につながるステークホルダーとの関係について—…………… 3

長期コース 教育普及分野 新井 ひかる
【第1ターム】東京芸術劇場の教育普及事業について
—子供向け劇場ツアーを例に—……………21
【第2ターム】東京芸術劇場の多文化共生事業について
—日本語教室で行う演劇ワークショップの意義と可能性—……………40

長期コース 教育普及分野 小山 彩花
東京芸術劇場の社会共生事業について
—鑑賞サポートを中心に—……………57

長期コース 教育普及分野 松本 知珠
「劇場に行く」ことを「あたりまえ」に
—東京芸術劇場 劇場ツアーから考える—……………69

短期コース 音楽制作分野 竹中 梓
東京芸術劇場におけるオペラ制作のコンピテンシーモデルの確立への提案
—東京芸術劇場シアターオペラを事例として—……………93

短期コース 音楽制作分野 廣岡 美沙季
公共劇場における若手演奏家支援の意義
—芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインドの活動から—…………… 103

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 …………… 115

第10期研修プログラム概要…………… 117

芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインドの広報活動の提案 —持続可能な成長につながるステークホルダーとの関係について—

長期コース・音楽制作分野 研修生
半田 萌

はじめに

アーツアカデミー研修の第1タームにおいて、筆者は主に「芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド（以下GOA）」の制作・広報業務に携わった。GOAは、前身の「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー（以下WOA）」から含めて、今年で活動9年目を迎える東京芸術劇場の主催事業である。若手の管打楽器奏者のスキルアップを目的としており、これまで延べ83名が在籍、卒業生の中にはオーケストラへの入団を果たした者もいる。

そうして一定の成果を上げてきたGOAが、今後も成長を続けるためには、GOAのファンを増やし、GOAを取り巻く周辺の活発化が欠かせないと筆者は考える。若き演奏家を育てる人材育成事業であるGOAは、単年度ごとの短期的な目標達成だけでなく、複数年度にわたる長期的な視野が欠かせないが、ある程度時間をかけて行うべき施策の際たるものが「理解者・支援者を継続的に増やすこと」であるからだ。

筆者が「事業の継続的な発展のための広報活動」を報告書テーマに選んだ背景には、実務研修そのものに参加することになった経緯にも関係がある。地方の劇場で制作業務を担当していた筆者は、「良い企画であっても、その事業に価値を感じる人に広報が行き届かないと、チケットの売上に繋がらない」悩みを抱えており、東京芸術劇場のような知名度の高い劇場でどのような公演制作・広報活動が行われているのか興味があった。そこでまず、GOAが定期的に開催しているコンサートの集客数を調べたところ、あまり芳しくない数字であることがわかったため、一旦は「コンサートの集客改善策」が最も取り組むべきことであると仮定して調査していた。

しかし劇場関係者へのヒアリングを続けると、ある管理職職員より「一般のお客様にきてもらうことだけがこのコンサート、ひいてはこのアカデミーの目的ではない」との指摘があった。そこで改めて筆者は調査の幅を広げ、GOAが普段やり取りを行っている関係先（以下、「ステークホルダー」と呼ぶ）を整理することにした。その結果、ステークホルダーごとにGOAが行う広報手段の目指す成果が異なり、一概にコンサートの集客数だけが広報の成果指標と言えないことがわかった。そうして浮かび上がってきた複数の指標の総称として、筆者は広報のゴールを「GOAのファンを増やす」と捉えることにした。

GOAのファンを増やすにはどんな方法が有効だろうか。それは、すでにお互いを認知している、または潜在層も含めたステークホルダーに対して、GOAの活動理念を周知し、さらには共感してもらうために、適切な広報活動を行うことだと筆者は結論づけた。本稿ではその広報活動に着目し、現在の状況を整理するとともに、今後どのようなアプローチをするべきか考察する。

まず第1章では、現GOAの概略についてまとめる。名称やカリキュラムの変更はあったものの、前身のWOAから理念を変えずに、アカデミーが果たした成果を振り返る。第2章では、筆者が実務研修とリサーチを通して得た知見をもとに、GOAがこれまで築いてきたステークホルダーとの関係性を整理し、「ファンを増やす広報活動」について考察する。第3章では、第2章を踏まえ、広報活動の現状から課題点を整理し、最後の第4章にて筆者が考える改善案を提案する。実務研修にて筆者が取り組んでいる内容の報告も兼ね、今後の展望も合わせて記す。

第1章 GOAの概略

第1節 前身のWOAの成り立ちとその推移について

前身となる芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー（WOA）は、「次世代の管打楽器奏者のスキルアップ」を目的に

2014年に活動をスタートした。活動体制として、東京佼成ウインドオーケストラ（以下TKWO）と上野学園大学に協力を仰ぎ、それぞれ音楽レッスンとキャリア支援のためのゼミを委託していた。芸劇スタッフは方向性を決め、監督する立場をとっていた。

アカデミー生は最初3年間は増加しつづけ、2016年には40名が在籍した。その後2017年には一気に19名にまで減少するが、これは初年度に参加した24名が一度に卒団を迎えたからである。その後はおおむね20名程度で推移している。

アカデミー生数の推移

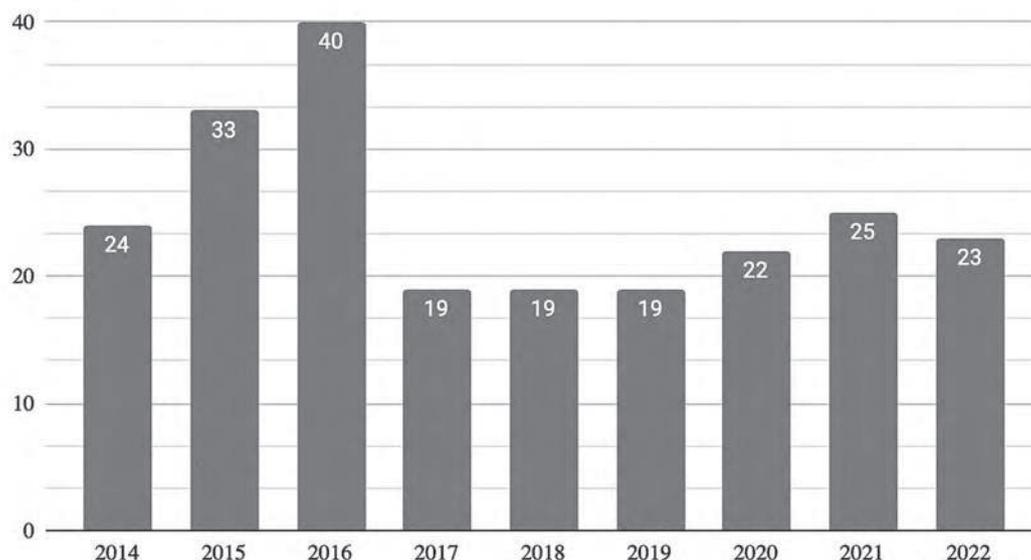


図1 アカデミー生数の推移（筆者作成）

これまでの在籍者でもっとも多い楽器は、サクソフォーン（13名）である。次いでクラリネット（12名）、トランペット（9名）と続く。これまで延べ12種の楽器奏者が所属しており、多くの管打楽器奏者に向けて門戸を開いてきた。楽器のバラエティが豊富であることは、アカデミー内でアンサンブルを組む場合においても役に立っている。在籍数が一番少ないコントラバス（そもそも管打楽器ではないが吹奏楽ジャンルでは加わることがある）とユーフォニアムは現在募集していない。

表1 これまで所属したアカデミー生の楽器内訳（筆者作成）

楽器内訳（2014年から2022年まで）	
サクソフォーン	13名
クラリネット	12名
トランペット	9名
パーカッション	9名
フルート	8名
ホルン	7名
トロンボーン	6名
オーボエ	5名
ファゴット	5名
テューバ	4名
ユーフォニアム	3名
コントラバス	1名

GOA卒業後、多くはフリーランスの演奏家として活動しているが、中には国内外のオーケストラや吹奏楽団へ入団を果たしたメンバーもいる。東京芸術劇場での活動を経て、卒団生が全国で活躍していることがわかる。

また、音楽団体への所属という道のほかに、鹿児島県の地域おこし協力隊に参加している卒団生も誕生しているのが非常に興味深い。これは、現GOAのキャッチコピーである「演奏家から〈音楽家〉へ」を体現するものとも言えるだろう。

表2 アカデミー生の主な就職先一覧（筆者作成）

国内オーケストラ	シエナ・ウインド・オーケストラ
	関西フィルハーモニー管弦楽団
	札幌交響楽団
	神奈川フィルハーモニー管弦楽団
	広島ウインドオーケストラ
	富士山静岡交響楽団
	東京シティ・フィルハーモニック管弦楽団
海外オーケストラ	ルセ歌劇場管弦楽団（ブルガリア）
ユースオーケストラ	兵庫芸術文化センター管弦楽団
その他所属団体	トルヴェール・クワルテット

第2節 WOAからGOAへの移行

アカデミーの体制に大きく変化があったのは2020年で、WOAはその活動名称をGOAに改めた。さらにその翌年、事務担当のチームメンバーも入れ替わりがあり、設立当初からのビジョンを実現するための活動方針もマイナーチェンジが図られた。

名称変更の理由として、事務局内でのビジョンと現状のギャップがあったことが挙げられる。名称変更についての文書内で当時の担当者は、その理由を「TKWOとの協力体制のもと行っていた事業のため、プロのウインド・オーケストラ（吹奏楽団）に入団するための育成機関という認識が広がった」ためとしている。

名称以外の変化は、おおむね以下の4つにまとめられる。

・講師の変化

音楽レッスンの講師は、WOAではTKWOに委託していたが、移行に伴い、ホルン奏者の福川伸陽氏をミュージック・アドバイザーに迎え、演奏家たちと一人ずつ講師契約する形になった。またキャリアアップゼミについても、外部コーディネーターから、芸劇職員によってカリキュラムを組み、講師を別途手配するようになった。

・カリキュラムの変化

WOAではそのカリキュラムの大枠を「定期演奏会およびアトリウムコンサート」、「セッション（次項目参照）」、「ゼミ」の3つで構成していたが、現GOAでは「音楽レッスン」、「キャリアアップゼミ」、「年度末公演（ショーケース、室内楽演奏会）」、「依頼演奏」の4つに分かれている。

・音楽レッスンの変化

WOAでは室内楽レッスンと個人レッスンを「セッション」と総称していたが、現GOAではそのような名称は使っていない。また、アカデミー生それぞれの課題意識や希望のヒアリングを受けて調整される室内楽・個人レッスンに加えて、オケスタ（オーケストラでの実際の演奏箇所を取り上げる実践的なレッスン）も強化している。

・年度末公演の規模の変化

WOAでは年度末にコンサートホールを使用して定期演奏会を開催していた。これには講師としてレッスンを担当していたTKWOメンバーと在籍生たちが一緒に演奏するジョイントコンサートの様相を呈していた。現GOAの年度末公演は、

会場をシアターイーストに移し、その年度の卒団生が自身のリサイタル企画を考案する「ショーケース」と、在籍生と講師が出演する「室内楽演奏会」を開催しており、会場の規模感だけで言えば大きくダウンサイズした。

以上の変化はそれぞれ数年かけて段階的に起こったが、総じてアカデミーにおける人材育成方針の変更によるものと言える。設立時から事務局で共有されてきた「劇場が人を育てる」「劇場だからこそその人材育成事業」というキーワードを解釈し直し、芸劇が持つ強みとして、大きな予算・人員規模の事業からアカデミー生一人一人への細やかな調整を重視するようになったのである。

また、2020年から続いているコロナ禍によってアカデミー生の置かれている状況が一変し、特に彼らの演奏機会が激減している状況も鑑み、事務局では外部からの演奏依頼を積極的に受けるようにしているという側面もある。

第3節 GOAの抱える広報課題

では次に、現GOAが抱えている広報課題について整理したい。前節で述べたように、現GOAへの体制変更に伴いカリキュラムのブラッシュアップが行われた結果、劇場担当職員の業務量が増えている。これまでTKWOと外部コーディネーターに委託していたレッスンやキャリアアップゼミについて、講師とのスケジュール調整ほかすべての連絡調整業務を事務局が一手に引き受けることになったからである。その結果、新しい組織体制や方向性の以降に沿った広報計画の検討まで手が回らず、十分な広報活動が行えていない。

「十分な広報活動が行えていない」という根拠を示す数字として、GOAが年度末に毎年行っている「ショーケース」と「室内楽演奏会」の入場者数が挙げられる。参考資料として、同じくホールが主体となって若手演奏家育成を行っているアカデミーである、サントリーホールのENJOY! MUSIC プログラム内の「オペラ・アカデミー」と「室内楽アカデミー」の修了演奏会の入場者数を記載した。

表3 コンサートにおける集客数¹（筆者作成）

GOA			
卒団生によるショーケース		室内楽演奏会	
2022/2/8	2022/2/9	2022/2/10	3日間の合計
57名	78名	100名	235名
サントリーホール			
室内楽アカデミー・フェロー演奏会(*)		オペラ・アカデミーコンサート	
2022/6/11	2022/6/18	2022/7/12	3日間の合計
230名	233名	205名	668名

(*) 6/11は別途有料オンライン配信あり

GOAとサントリーホールのアカデミーは、通学型であること、無償であることなどが共通点として挙げられる。しかし、それらのコンサート集客数を比較してみると約3倍もの開きがあることがわかる（表3）。

GOAがこれまでの活動において着実な成果を上げ、また卒団生の活躍なども後押しして、アカデミーの恩恵を受ける当該者たち（在籍生や在籍を希望する人）にとって認知度は上昇傾向にある。これは今年度の第9期生オーディションにおいて、1名のトロンボーン奏者の枠に23名の応募があったことから明らかである。しかしその認知度は局地的なもので、一般的な認知度は高いとはいえないということが、この表3に表れていると言えるだろう。

ではどうすれば認知度は上がるのか、という問いを検証する前に、そもそも、なぜ認知度を上げる必要があるのかについて確認したい。認知度が上がるということは、GOAの活動コンセプトについて理解を示し、共感してくれる人や団体が増えるということでもある。仮に彼らのことを「GOAファン」と名付けたとして、彼らはGOAの活動に参加したいと思ってくれる傾向にあり、自分ができる範囲で活動に貢献したいという思いから、GOAにとって今後の活動機会や展開につながるアイデアを自発的に提案してくれる方もいる。それは最終的に、GOAがより質の高いアカデミーへと成長し、在籍生の

アカデミー生活の充実や卒団生の自己肯定感の向上にもつながる。このような、認知度向上に伴う関係先からの機会提供が、GOAを含めた音楽業界の持続可能な成長につながると筆者は考える。

ここで認知度向上の必要性について、別の視点からも考察を試みることにする。令和3年度アーツアカデミー研修生としてGOAに関わった前久保諒氏は、その報告書の中で、GOAのロジックモデルを作成している（巻末資料1）²。プロジェクト評価の中期的成果の中に「GOAのブランド化」、「東京芸術劇場の実演家ファンの増加」を挙げているが、これが筆者の言う「GOAファンの増加」と重なる。

前久保氏が作成したGOAのインパクトマップを参考にしながら（巻末資料2）、筆者が考えた「ファン増加による成果」は以下の通りだ。

1. 年度末コンサートの入場者数が増える
2. GOAの新規応募者数が増える
3. 各関係先から新しい展開への糸口が生まれる
4. GOA生としての帰属意識・プライド形成に繋がる
5. GOAを実力の担保として考える関係者が増える

これらはすべて、GOAの信頼度と関連づけられている。すなわちGOAのファンが増えることは、GOAのブランディング形成と直接的な関係があると言えるだろう。

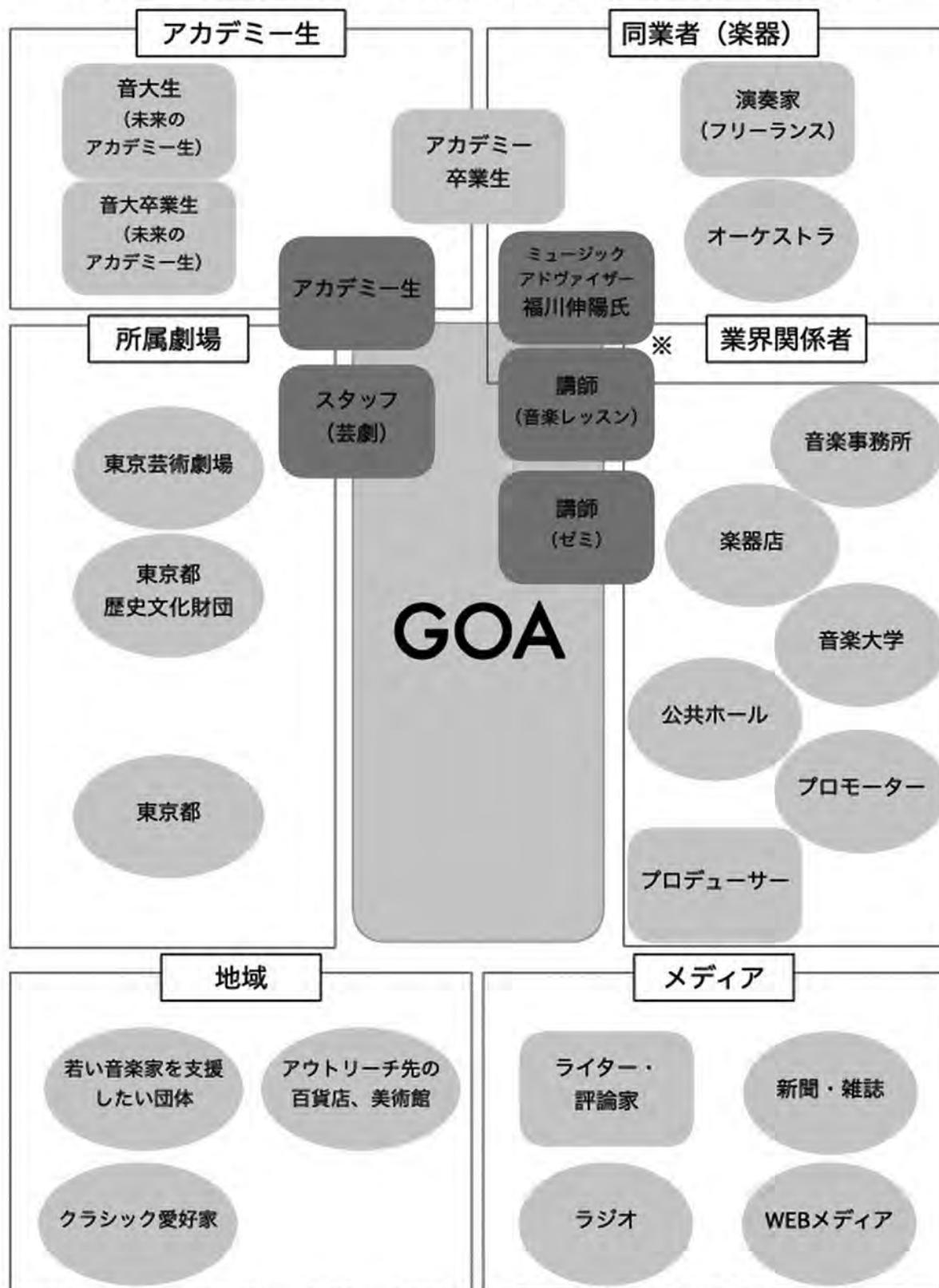
では誰が「GOAファン」になってくれるのか。既存のGOAの関係先において、ファンになってもらうにはどのようなアプローチが有効か、次章で詳しく分析していく。

第2章 GOAの関係先と彼らへの広報について

第1節 GOAを取り巻くステークホルダー

まずは、現状のGOAにはどんなステークホルダーが存在するのか、図を使って整理してみたい。

ステークホルダーを含めたGOAの利益還元図



※福川氏、音楽レッスン講師陣は、「GOA」、「同業者（楽器）」、「業界関係者」にまたがって関連がある。

図2 GOAを取り巻くステークホルダー（筆者作成）

まずGOA自体については、おおよそ5つの要素で構成されている。すなわちGOAに在籍するアカデミー生と、運営する芸劇スタッフ、ミュージック・アドバイザーの福川氏、そして音楽レッスンとキャリアアップゼミを担当する講師陣である。これらはそれぞれ異なるバックグラウンドを持っているため、それぞれにアプローチしやすいステークホルダーがいる。またこの5つ同士も、お互いがステークホルダーとなりうる。

GOAがそのビジョンを達成するためには、まずこの5つのグループが、同じ方向性を向いていることが必要不可欠である。そのため事務局は、アドバイザーや各講師との打ち合わせにかなりの時間を割いている。具体的には、本格的にレッスンが開始する前に、必ず1度は対面ないしZOOMで話しあう場を設けている。

ではこの図を元に、GOAのファン潜在層はどこにいて、彼らはいつ、どこでGOAの活動に触れるのか、さらにその接触時に、どのようなアクションが用意されていると効果的か、考えを巡らせてみたい。

第2節 各ステークホルダーとGOAの関係性

・アカデミー生

ここでは在籍生（卒団生も含む）だけでなく、未来のアカデミー生となりうる音大卒業程度の管打楽器奏者も潜在層として捉えている。

彼らにとっては、このアカデミーに所属することで、将来の展望が開けると思えるかどうか、参加したい意欲に直結するだろう。また、自分のなりたい音楽家像に近づく、自分の理想を体現するようなロールモデルの提示も効果的だ。

卒団生や在籍生が「実際に通ったことで、自分はこんな成果が得られた」と体験談を交えて発信してくれることが何よりの広報材料になりうる。そのような形の還元は、実際に通った者にしかできない。なおこの広報は、「自分がGOAから恩恵を受けた」と実感していることが前提条件となる。

では未来のアカデミー生たちがどのようにしてGOAを知るかというと、圧倒的に「知人・楽器の指導者経由」であることが多いと想像される。これについては次項で述べる。

・同業者・業界関係者

関係者にとっては、誰がレッスンを担当しているのか、また東京芸術劇場全体に対してどのような評価がされるのかも重要な判断要素だ。ここで東京芸術劇場のネームバリューが有利に働くことも、GOAの特性である。レッスン講師として関わる演奏家や同業者同志の口コミも、GOAの評価に直結している。

「将来有望な演奏家たちが集まってくる」と認識が変化すると、「ここなら後輩や若手演奏家を紹介しても大丈夫」と信頼してくれるようになる。成長が見込めそうな後輩に向けて、「こんなアカデミーがある」と利害関係なしに紹介してくれることもあるだろう。これが、関係者がファンになることの最大の還元である。

・メディア

メディアにとっての報道価値には、希少性や社会的意義などが挙げられる。これらがGOAにあると感じられれば、注視してくれるようになるだろう。

存在するメディア全てに働きかけるのは非現実的なので、GOAのファンになりそうな潜在層のいる利用者が多く利用しているか、影響力の大きさなどで取捨選択する必要がある。今回は、クラシック愛好家や池袋の地域社会につながりやすいようなメディアを図に取り上げた。

特にクラシック愛好家がよく読んでいる媒体としては、クラシック音楽情報誌『ぶらあば』（フリーペーパーとONLINE両方が存在する）や雑誌『音楽の友』（こちらもWebマガジン『ONTOMO』というWEBサイトを運営している）、新聞の批評記事などが挙げられる。そのほか音楽が音声による媒体であることを鑑みて、YouTubeやラジオなどの音声配信も、GOAの活動を端的に伝える有効な広報手段である。

・劇場

事業を進めるうえで組織内部の理解と協力が不可欠であることは言うまでもない。ここでいう内部の理解、協力とは具体的に以下の3つが挙げられる。

- ・劇場のミッションを体現する事業という組織および職員の認識が深まる

- ・職員が担当している別事業との関連性をGOAに見出し、連携強化に繋がる
- ・劇場の自主事業として意義深い事業である認識が組織内で高まる

組織内の理解・協力を得るためには、その前段階として、GOAの年間活動や規模感、メンバーの顔などが共有できていると良いだろう。

職員への広報は社内報が有効である。従来一般的だった紙媒体での回覧だけでなく、Slackなどの社内コミュニケーションツールを使っている事例もある。

・地域社会

クラシック音楽愛好家だけでなく、地域住民にとって、「若い世代の活躍に元気がもらえる」と感じたり、事業担当者が「街の賑わい作りに繋がる」と判断したりすれば、GOAの活動を応援するアクションに繋がるだろう。また東京芸術劇場が元々持っている関係先から、「高額な出演料を払わずに演奏をしてもらえる出演者」を探してGOAに出演依頼が来ることもある。

劇場以外の場所での演奏など、偶然演奏の場に居合わせることもありうるため、まずはGOAの名前を覚えて帰ってもらうために、形に残る印刷物が有効である。また事業担当者に向けては、活動が端的に理解できる営業資料も必要である。

これまでに述べたステークホルダーについて、その関係性と利益還元を図2に書き込むと図3になる。

灰色の矢印と白く中抜きした矢印、二種類があるが、これらは指向性が異なる。

灰色はアカデミーが受けたり、発信したりしているもの、そして中抜きは、GOAを直接介さずに、ステークホルダー同士で独自につながっているものだ。

それぞれの矢印を見ていくと、前久保氏作成のロジックモデル（巻末資料1）で言うところの、「アカデミー生のアピール機会の増加」、「東京芸術劇場のプロモーション」、「講師、卒団生とのネットワーク形成」、「他館や外部企業とのネットワーク形成」といった短期的成果が生まれていることがわかるだろう。ここで興味深いのは、アカデミーに好印象を持つステークホルダーたちの自主的な発信である中抜きの矢印だ。活動に理解を示している「GOAファン」は、GOAからの見返りを期待せずに、別の相手先に向けて発信を行っており、実質的にGOAの広報活動に協力してくれている。

GOAとステークホルダーとの関係がより良好になると、相手をよく理解している状態で、お互いにとって良い提案が生まれやすくなる。

ここで、ひとつの好事例を紹介したい。2022年初夏、第9期生のオーディションの折に、有料会員制のインターネットラジオOTTAVAにて、GOA講師であるチェリストの伊藤悠貴氏がもつインターネットラジオのレギュラー番組の中で、GOAメンバーが出演するのはどうかという提案があった。

伊藤氏の発案の発端は、彼が出演した年度末ショーケース公演にて、アカデミー生たちのトークスキルに伸び代があると感じたこと、またトークスキルはセルフプロデュースにおいて非常に重要であり、これらをサポートすることはGOAのカリキュラムにも繋がると考えたからと話していた。伊藤氏にとっては、自身の活動を間接的に広報することにもなるが、それ以上に、アカデミー生のためを思った提案と思われる。彼の発案の発端はアカデミー生のセルフプロモーションにあり、広報活動ではないものの、GOAアカデミー生のことを知らない人がほとんどであることが予想されるラジオリスナーへのアプローチは、またとない機会である。またさらにGOAにとっては、伊藤氏を介して、OTTAVAという新しいステークホルダーを得ることとなった。

以上のように、「GOAファン」に変化したステークホルダーは、アカデミー生の課題を理解・共有し、自分の利益以上に、GOAの利益を優先してくれるようになる。こうした利益が循環すればするほど、ステークホルダーたちは活動への理解が深まり、ファンに近づいていくと考えられる。すなわち、GOA内部も含めた各ステークホルダーは、すべて「ファン潜在層」と捉えられるのである。

ステークホルダーを含めたGOAの利益還元図

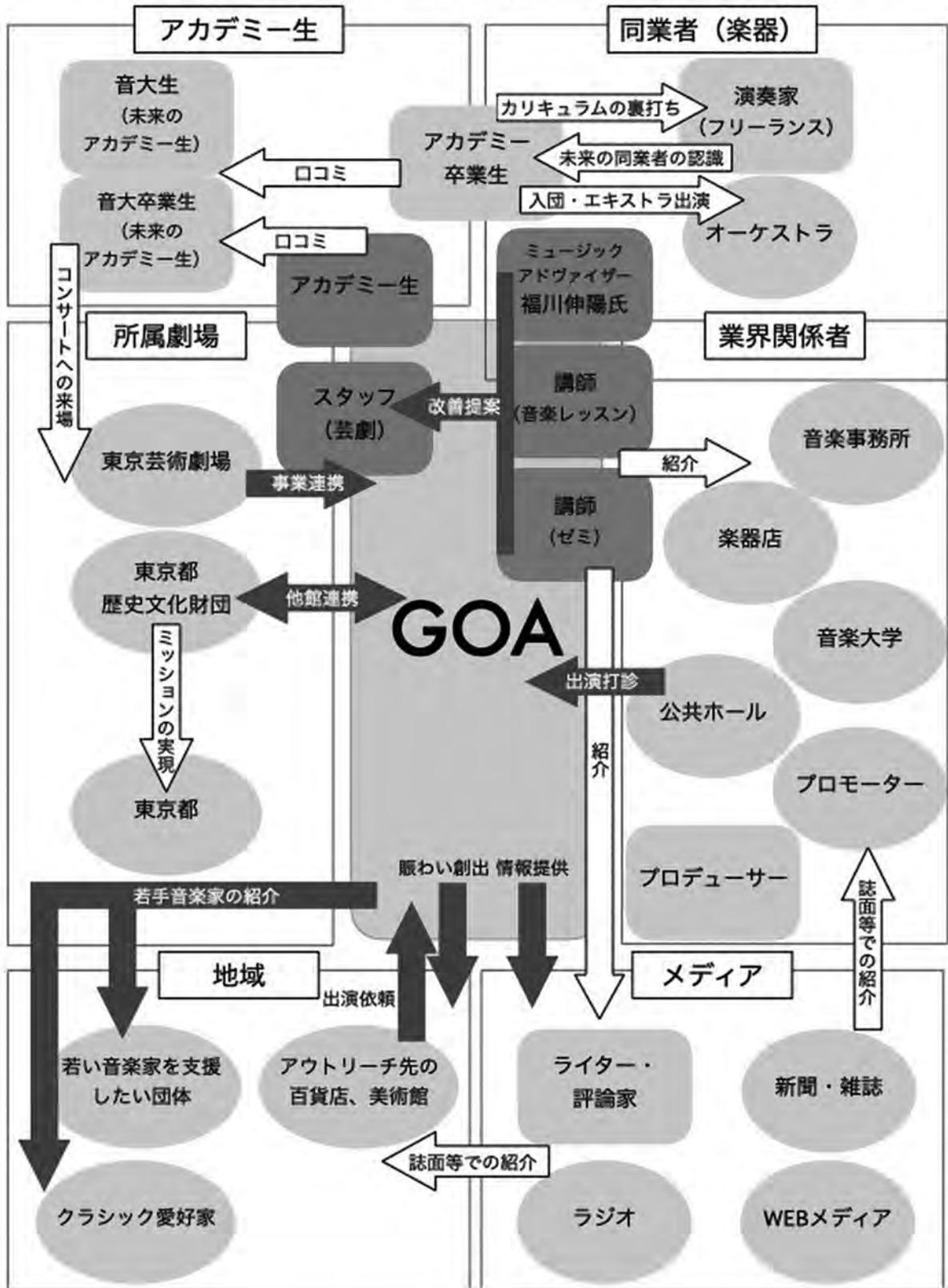


図3 ステークホルダーを含めたGOA世界の利益還元図 (筆者作成)

第3節 各ステークホルダーに何の目的で広報するのか

GOA事務局は、彼らステークホルダーに、何の目的をもって広報するのか。アカデミーを運営する側として、彼らにどんな協働を期待しているのか、整理すると次のようになる。

表4 GOA事務局がステークホルダーに期待する協働関係（筆者作成）

音大生	夢をかなえるためのステップとしてアカデミーに応募してほしい。
業界関係者	未来の同業者としてアカデミー生を認識してほしい。
地域	外部依頼演奏を通じて、地域全体でアカデミー生を応援してほしい。
劇場	劇場で行う主催・育成事業のひとつとして、劇場全体でアカデミー生を育てる当事者意識をもってほしい。
メディア	アカデミー生の活動を取りあげてもらい、芸劇が行う意義深い育成事業としての認知拡大につなげてほしい。

このように、それぞれ相手方に期待するアクションとゴール設定が異なることがわかる。

第3章 GOAの情報発信の現状

この章では、GOAが現在利用している広報手段とその活用方法、またそれが有効なステークホルダーについて考察する。

第1節 現在の情報発信の整理 広報媒体での発信

まずは現在の情報発信の取り組みを媒体別に整理し、既に行われているものがどのような効果を期待されているか、また取り組みで不十分な点があれば言及していく。

・ウェブサイト

ウェブサイトは全世界に向けて公開されており、ほぼすべてのステークホルダーが閲覧するため、最新かつ詳細な情報が載っていることが望ましい。

芸劇のウェブサイトでは、活動コンセプトやカリキュラム、在籍生・卒業生の名前、プロフィールの紹介のほか、過去に行ったクラウドファンディングについてのリンクが貼られている。ただし、卒業生のプロフィールについては、在籍当時のものがそのまま掲載されており、最新版ではない上に、最終更新がいつの時点なのか記載がない。また、すでに決定しているはずの年度末のコンサートや外部出演について、日付の記載がどこにもないため、今後の彼らの出演情報を追うことができない。

後述する年内コンサートカレンダーには年度末公演の日程が記載されているが、このページを見ている閲覧者にとっては、そこに辿り着くヒントは与えられていない。さらに、これまでの卒業生の実績も紹介されていないため、このアカデミーを経てどんなキャリアアップが期待されるのか、ロールモデルの紹介も不十分である。

・年間コンサートカレンダー

業界関係者と地域社会へのリリースの意味合いが強い印刷物である。

東京芸術劇場では毎年、音楽事業の「シーズン・プログラム」という年間コンサートカレンダーを作成している。ここでGOAは他事業と同じスペースを与えられ、事業内容を説明することができている。合わせて年度末公演の日程と会場が記載されているが、講師以外の出演者の名前は記載されていない（人数が多すぎるためスペースに掲載しきれない）。さらにこの時点では曲目は決まっていないため、ここに掲載することは難しく、コンサートの内容を端的に説明できているわけではない。

・プレスリリース

業界関係者や情報媒体にターゲットを設定し、業界内の周知や、より発信力の高い発信媒体での発信を目的としている。東京芸術劇場が発信するプレスリリースにおいて、2021年までは年度末公演に関する内容に絞ってGOAのプレスリリースを構成していた。2019年は、プレスリリース自体はシンプルな情報提供にとどめた分、プレスリリースを呼び水に取材交渉などを行ったが、2021年は、掲載内容を充実させた分、それ以外のフォローは行わなかった³。

・SNS

いまやあらゆるステークホルダーが使用するツールとして、音楽業界でも一段と注目が集まっている広報手段である。

GOAは、現在独自のSNSとしてFacebookアカウントを登録している。その他芸劇全体の運用SNSとしてTwitterとYouTubeにはしばしば活動内容が投稿される。

前述したSNSにはそれぞれの特性があり、コアユーザーも異なる。Facebookは、基本的に実名投稿という特性から、投稿内容もより改まったものになる傾向があり、Facebookの日本版サービスがスタートした2008年に自分のスマートフォンを持っていた30代以上の男女がコアユーザーとされている。20代以下になると、Facebookアカウント所持率はかなり低下するが、個人名で活動しているフリーランスの音楽家は、年齢を問わずアカウントを持っている傾向にある。ブログ記事のような文字を重視したインターフェースを活用し、GOAでは「アカデミー生レポート」としてアカデミー生による投稿をシリーズ化させているが、アカデミー生をビジュアル面で広報し、名前と顔を紐づけて覚えてもらうには向いていないプラットフォームとも言えるだろう。

東京芸術劇場のTwitterにもしばしばGOAの様子が取り上げられるが、Twitterは基本的に情報がタイムライン上で流れていく構造のため、一度投稿しただけでは大きな効果は期待できない。いわゆる「バズり」を狙うには、日々の情報収集などにより多くの時間と手間を割く必要があり、現状のGOAの投稿頻度では認知度アップにはなかなか繋がらない。

東京芸術劇場のYouTubeアカウントには、すでにGOAのブランドムービーともなる動画がアップされているほか、年度末コンサートに向けた福川氏のコメント動画も投稿されている。しかし事業本数の多さから、すでに埋もれている傾向にあるため、YouTubeでこれらの動画がを見つけ出されるのは難しい。これらの動画は事務局側が意識して複数回起用する必要があるだろう。

また、芸劇発信だけでなく、アカデミー生や講師たちの個人アカウントでの口コミは、信頼価値の高い情報として捉えられやすいが、これらを含めたSNS発信の効果をデータとして事務局が分析できておらず、発信した後の振り返りを行えていないことが、SNS運用の最大の課題として挙げられる。

・劇場広報誌「芸劇BUZZ」

クラシック愛好家を含む地域社会や業界関係者がよく読んでいられると思われる。1年に4回のスパンで制作され、各号約2万部発行し、館内ラックへの配架のほか、劇場周辺施設や全国の公共劇場等にも配布している。芸劇が行う事業全体の中から事業紹介や特集記事が組まれるほか、3か月ごとの劇場カレンダーも掲載し、ホール利用者も購読者対象としている。

最近では2022年4・5・6月分のvol.39に見開き2ページで特集が生まれ、営業活動等にも活用することができた。ただし、他の事業も合わせて掲載する媒体であるため、定期的な特集は確約されていない。巻末の演奏会情報には年度末公演が掲載されるが、年に4回の発行であるがゆえに、掲載頻度が高いとは言えない。

・応募要項

アカデミーに興味のある音大生・音大卒業生や、彼らを弟子に持つ演奏家、音大職員などが手に取る。

新規入団オーディションの応募要項を通して、未来のアカデミー生たちにGOAを自分ごととして捉えてもらうには、いくつか押さえておくべきポイントがある。

それは「手に取った時点で、今後3年間の過ごし方の選択肢があること」、「オーディション日時までに課題曲を仕上げられると判断できること」、「GOAの概要がすぐに理解できる要項であること」だ。応募要項の時点で必要な情報が全て揃っていれば、実際のオーディション応募へのハードルはおのずと低くなる。

応募要項については、4月下旬に主要な音楽大学に向けて発送し、芸劇HPにも掲載しているほか、プレスリリースも発表している。しかし本来応募してほしいはずの「音大をすでに卒業している演奏家」については、大学の掲示板を見る機会はないため、こちらからの広報が直接届くのは芸劇のウェブサイトのみといった状況だ。音大卒業生が応募要項にアクセスするためには、SNSなど窓口になる情報プラットフォームが別途必要になる。

・チラシ、ポスターなどの紙媒体、サイネージ

年度末の公演に合わせてチラシとポスターが作成され、およそ2～3か月前からコンサートでのチラシ挟み込みや館内チラシラックでの配架、館内のポスター掲示などが始まる。チラシには当年度の卒団生、在籍生、当日出演する講師の名前

や写真が掲載され、GOAの活動理念や全体像をつかむことができる。ただしこれらは、コンサートに特化した広報であり、GOAの通年の活動やカリキュラムを網羅的に伝えるものではない。また、紙媒体での広報は音楽業界では依然として有力ではあるものの、その効果検証を図ることが難しく、結果として少しでも可能性があるところに漠然とチラシを「ばら撒く」ことにつながっている。

劇場内アトリウムに設置されているサイネージには、2022年6月より、GOAの活動を紹介する3分程度の動画が定期的に放送されている。人の往来が定期的にある場所であり、一定の効果はあると考えられるが、その検証までは行っていない。

第2節 現在の情報発信の整理 演奏活動

アカデミー生たちの演奏活動による外部露出は、あくまで劇場内外での演奏機会の経験を主な成果とし、広報を主目的としていないが、普段の音楽レッスンを一般公開していないため、結果としてGOAの広報活動において大きな役割を担っている。聴衆は、たとえ東京芸術劇場を知らなかったとしても、アカデミー生を通じてGOAというアカデミーの存在を認知する機会に触れることとなる。また楽器演奏やトークでアカデミー生たちを直接的に知ることで、他の広報媒体よりも強いインパクトを与えられる。

・年度末公演

年度末公演のショーケースでは、卒団生がこれまでアカデミーで得た経験や、いまの自分を表現する場として、各30分の演奏時間を与えられる。室内楽演奏会では、在籍生と講師が合同演奏を行う。これらの「年度末公演」には、一般のお客様や在籍生の知り合い・家族のほかにも、事務局から招待した業界関係者が来場している。また、ショーケースについては、来場したライターや音楽事務所スタッフ、ホール関係者、音楽雑誌編集者などからアンケートを取り、関係者の忌憚ない感想やアドバイスが卒団生に届く。これらの還元システムは確立されているとはいえ、コンサート自体の集客の課題については、第1章第3節でも述べた通りである。

・東京芸術劇場で行われる他公演への出演

現状、東京芸術劇場の主催事業でのアカデミー生の出演は継続的にはない。共催事業においては、サラダ音楽祭の期間中、池袋付近での街中演奏（SaLaDミニコンサート）を担当している。TACTフェスティバルや、「0才から聴こう!!&4才から聴こう!! 春休みオーケストラコンサート」でも以前は出演機会があったが、現在はない。

芸劇内部での別事業への出演より、次項で述べる芸劇以外の場所での出演が増えたことにより、芸劇内部での活動周知がしにくくなった面はあるだろう。

ここで参考として、第1章で取り上げた、サントリーホールの事例をもう一度取り上げたい。「サントリーホール室内楽アカデミー」は、室内楽のフェスティバルとしてすでに認知度の高まっている「チェンバーミュージック・ガーデン」期間内に、アカデミーの修了演奏会を紐づけている。室内楽アカデミーのことを知らなくても、著名な音楽家のコンサートを聞きにフェスティバルを訪れた人が、共通パンフレットを見ると、色とりどりの音楽家たちに混じって、若き演奏家たちの安価なコンサートが目に入る仕組みになっている。さらに、アカデミー修了生が研鑽を積み、コンクールなどで優秀な成績をおさめてフェスティバルに帰ってくる構図も出来上がり（例：2022年の葵トリオ、もしくは在籍中にバルトーク国際コンクールにて優勝したクアルテット・インテグラなど）、室内楽アカデミーは若い室内楽アンサンブル奏者の登竜門としてのポジションを確立していると言える。

このように、元々の主催事業の中に、若手音楽家育成事業の発表の機会をうまく取り入れ、その存在を周知できている事例もある。

・外部依頼演奏

2022年の場合、合計で21回もの外部演奏機会があり、近年外部への出演に恵まれている年が続いている。長野県箕輪町（豊島区と交流都市）など、都外からも毎年変則的な依頼がある。東京都庭園美術館、サンシャインシティの屋外コンサートから毎年依頼されているが、その中でも西武池袋本店の屋上で行われる「IKESEI ミュージックライブ」は1年に6回もの出演依頼がある（4/5/6月の春期、9/10/11月の秋期）。

東京文化会館の「はじめましてクラシック」シリーズや、若手音楽家育成のための「アフタヌーンコンサート」への出演

は非常に有意義である。お客様が元々若手音楽家という境遇を理解した上で「これからの伸び代」に期待を持っている層が多いからである。



写真1 2022年5月8日 IKESEIミュージックライブでの外部演奏 筆者撮影

このように出演機会はあるものの、その場に居合わせたお客様に対し、GOAの存在を覚えて帰ってもらうための広報手段が不十分である。出張という形で演奏活動を行う場合、その場を取り仕切る運営者がイベントに際して何らかのチラシを用意していることもあるが、そこにGOAの情報がどの程度掲載されるかは、GOA事務局側ではコントロールできない。すなわち事務局が、GOAの活動内容について端的に示せる資料を持参したり、お客様がよほど感動しない限り、「良い演奏だった」以上の感想を持たずに、SNSのフォローや、次回演奏会への来場の機会を失うことになるのだが、筆者が研修に参加した当初は、GOAのプロフィールや次回以降の公演日時、SNSアカウントが記載されているようなものがなく、お客様に何も持ち帰ってもらえない状況になる。

これまで現状の課題について考察してきた。GOAの一番の広報課題は「数ある広報手段の中から一般的なものを従来通り行っているが、PDCAが回せていない」ことではないだろうか。その根拠として、筆者がこれまで考察した課題をここで表5にまとめた。

まずは現状GOAが行っている各広報手段について、ポテンシャルや相性を整理した図を、続いて広報手段ごとに、具体的に筆者が「精査できていない」と感じている点を一覧にした表をご覧いただきたい。

表5-1 GOAの広報手段とステークホルダーとの相性（筆者作成）

広報手段\ステークホルダー		アカデミー生	業界関係者	メディア	芸劇	地域社会
広報媒体	WEB	◎	◎	◎	○	◎
	年間コンサートカレンダー	△	◎	◎	○	○
	プレスリリース	△	○	◎	△	○
	SNS	◎	○	○	○	◎
	広報誌芸劇BUZZ	△	◎	△	○	○
	応募要項	◎	◎	○	△	△
出演機会	年度末演奏会	◎	◎	◎	○	○
	芸劇の他公演への出演	○	○	○	○	○
	外部依頼演奏	◎	△	○	△	◎

表5-2 現状のGOAの広報活動の課題（筆者作成）

広報手段	課題
WEB	外部出演を含めた今後の出演機会の情報が出ておらず、リピーターの増加につがっていない
	チケットが売られていない期間中はトップページに表示されず、情報が探しにくいために活動全体の理解につながらない
チラシ・ポスターなどの紙媒体	チラシを他公演に挟み込む際は渡す相手の絞り込みに限界があり、印刷枚数の精査が難しい上に、効果検証が難しい
	通年活動であるにも関わらず、年度末コンサートや外部出演に紐づいたパンフレットしか制作していないため、活動全体の説明が難しい
SNS	それぞれのSNSのコア層に偏りがあり、一部のステークホルダーに十分に情報が届いていない
	FacebookやTwitterではタイムライン上で投稿が埋もれやすいため通年の活動が蓄積されにくく、活動全体の理解につながらない
SNS	一番頻繁に更新しているFacebookが文字重視のインターフェースのためにアカデミー生の名前と顔を覚えてもらいにくい
出演機会	お客様の手元に情報が残らず、忘れられてしまう
	アウトリーチ活動から年度末公演（有料公演）に人が流れない

表5-1では、ウェブサイトが一番多く丸がついているが、それ以外は、それぞれに有効なアプローチが異なる。例えばアカデミー生、業界関係者に向けては、二重丸がついている手段が過半数であることから、現状の広報手段が相手にマッチしているものが多いと言えるだろう。一方「地域社会」に向けては、SNSも含めたウェブサイト上で情報が整っていることに加えて、劇場外での演奏活動が有効だが、広報媒体ではウェブサイト以外に二重丸がついている媒体がなく、より良い媒体が必要なのではという仮説が立てられる。このように各ステークホルダーは、広報目的も異なれば、有効な広報手段も異なるにも関わらず、それぞれに最適な広報手段の精査ができていないために、有効なネクストアクションの誘導ができていないのである。

表5-2にあるように、それぞれ解決すべき課題はあるものの、「誰のためにどのようにテコ入れ」するのか整理できていない現状のままでは、闇雲にSNSの更新頻度を増やしたり、チラシの印刷枚数を増やして配布先を拡大させたりしたとしても、全く効果が伴わないものになりかねない。

一方で見方を変えれば、各ステークホルダーに取ってもらいたいネクストアクションを逆算し、それに合った広報活動を戦略的に行っていくことで、より経費・人間的にもミニマムで、百発百中の広報に近づくことができるのではないかと筆者は考える。

第4章 情報発信の改善の取り組み

この章では、今年度より強化している広報活動において特筆すべきものを取り上げる。それらは自ずと、従来の広報からの改善案とも重なるものである。筆者発案のもの、すでに以前から進められてきたものがある。

・新しい広報物の制作

前章で述べた広報における課題を解決するため、筆者からGOAを知らない人に向けた新しいリーフレットの作成を提案した。2022年10月完成を目指して事務局内の調整を進め、7月29日にはデザイナーとの打ち合わせを行った。

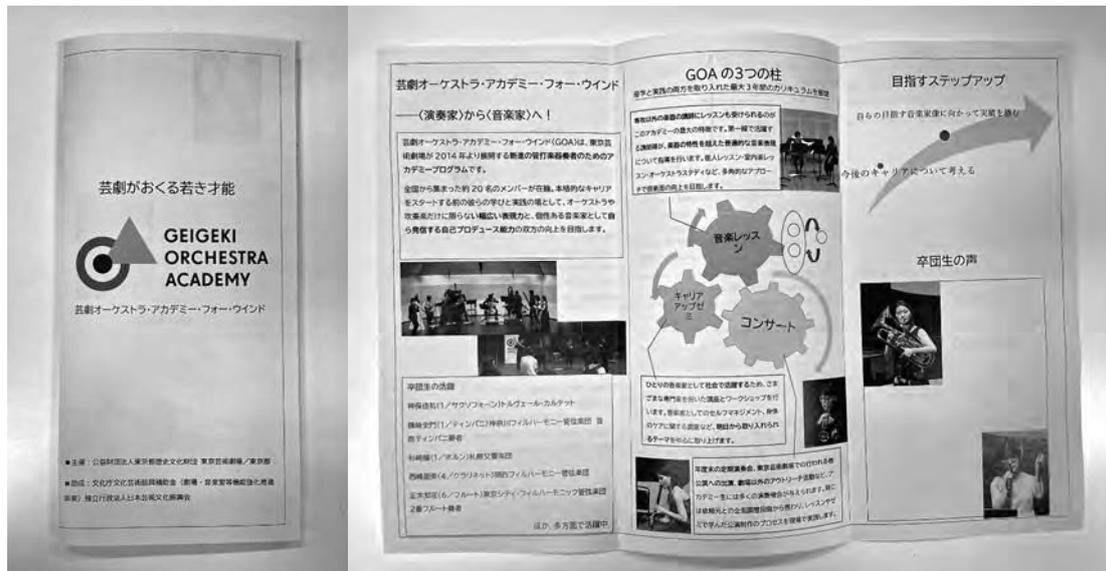


写真2 筆者がデザイナーとの打ち合わせに際して用意したラフ案（筆者撮影）

広報物を提案するにあたっては「出先で気軽に受け取ることができ」、「GOAを知らない人にとって全容がわかるような内容で」、かつ「今後のGOAの活動を追えるような誘導策が練られている」ことを心掛けた。掲載内容についても、以下の5点を意識した。

1. 活動カリキュラムなどを視認性の良いイラストを使って「見える化」する
2. 第一線で活躍する講師陣の名前やミュージック・アドバイザーの福川氏のコメントを掲載し、このアカデミーが音楽業界の最前線にあることを印象づける
3. ロールモデルとなる卒団生のコメントを掲載し、卒団後の可能性を示す
4. GOAに関する各種SNSがすぐにフォローできるようにQRコードを掲載する
5. 在籍生の顔写真を掲載し、若く将来の希望がある奏者たちが所属しているアカデミーであることを示す

このリーフレットは、外部依頼演奏先でのお客様への配布のほか、劇場内での配架、財団が運営する他館への送付などを予定している。

・Instagramの開設

Instagramは、画像が最優先で表示される構造のため、アカデミー生それぞれにクローズアップした紹介ができると考え、筆者が事務局に提案した。秋からの運用を予定している⁴。またフィード投稿が蓄積されていく構造から、アーカイブとしての機能も併せ持つことが特徴の一つとされる。Instagramを含めたSNS運用は、専門でスタッフを雇用するほど、事前設計（戦略）と労力のかかる手法でもあるが、その分これまでリーチできていなかった人に届くポテンシャルを秘めている。

GOAの場合は、既にFacebookを運用しているため、画像重視のインターフェースを有効に使い、ひたむきに努力しているアカデミー生がより身近に感じられ、GOAの活発な活動内容が伝わるような投稿が良いだろう。以上のことから、各ステークホルダーの中でも未来のアカデミー生に最も有効と考えられるが、その他業界関係者、地域の企業にも届きやすい。

・通年のプレスリリース

これは筆者発案ではなく、事務局内で既に始動していたことだが、年度末コンサートと紐づいていたプレスリリースを、通年の活動に合わせてスケジューリングし、複数回発信するようになった。2022年度は、第9期生募集開始に合わせて既に4月に発信しており、オーディションの結果を9月にも発信する予定が組まれている。これらを取り上げる報道媒体があれば、それだけ一般層にも届く機会が増える。

このプレスリリースの年間計画においては、同じく事業第一係で運営している「芸劇×読響 ジュニア・アンサンブル・

アカデミー」との連携が図られている。対象こそ違うものの（ジュニア・アンサンブル・アカデミーは高校生まで）、音楽分野の育成事業として足並みをそろえて発信することで、メディアに取り上げてもらいやすくする狙いがある。

・社内報（月報）

これも筆者発案ではなく、現在GOA事務局メンバーのひとりである前久保氏の発案である。毎月、その月に行われるレッスンやキャリアアップゼミ、コンサートに向けたリハーサルなどの予定を共有することで、劇場職員が活動を見学しやすい環境を作ることにつながるだろう。

・ラジオ出演などの音声配信

伊藤悠貴氏のインターネットラジオ局のレギュラー番組は、現在、2022年10月の放送からの実施を目標に、準備が進められている。今年度の実施に手ごたえを感じることを前提に、OTTAVA側に来年度以降の継続した出演に向けて積極的に働きかけたい。なおこのラジオ局には、ミュージック・アドバイザー福川氏の番組もあり、ゆくゆくはその番組にも出演できればという構想もある。

・若手演奏家育成事業の共通ファン層を狙うチラシラック新設案

これについては、この報告書で初めて提言するものであり、実現の見通しは全く立っていない。筆者が感じる傾向として、「若手演奏家であればなんでも応援したい」と感じる層は一定数存在する。第2章第1節では、この層を「これからの伸び代に期待を持っている層」とした。そこで、東京都内の若手演奏家育成に関係するコンサートのチラシを集め、この層に狙い撃ちするような見どころのあるチラシラックを置くことで、間接的にGOAへの周知に繋がると考える。一方で、「若さ」ばかりを前面に押し出すことは、ルッキズムやエイジズムの観点もあるため、取り扱うには配慮が必要だということも忘れてはいけない。

・音楽ライター目線での発信

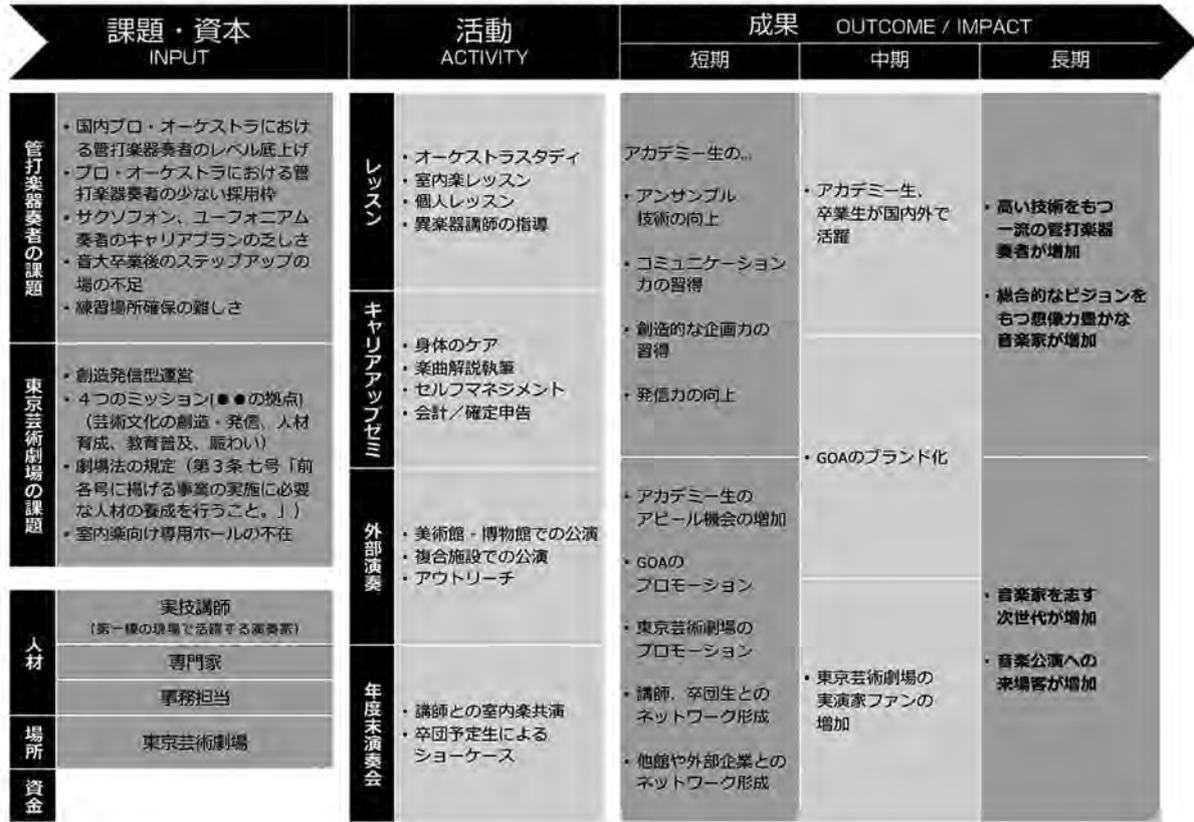
ここで最後に、もう一度サントリーホールのENJOY! MUSICプログラムの事例を取り上げたい。サントリーホールのウェブサイトでは、「公演レポート」と称して音楽ライターによる詳細なレポートが掲載されている。アカデミー生の現在の実力や今後の期待なども含めた公演の詳細なレポートは、アカデミー生たちの努力を第三者目線で称えるものである。これについては、予算上の問題はあっても、実現した際の効果は確実に見込まれる。

終わりに GOAステークホルダーのファン化が劇場にもたらすもの

最後に、これまで考察を深めてきたステークホルダーとの関係構築の重要性についてまとめ、本稿を締めたい。

GOAのファンが増える、すなわち各ステークホルダーとの関係性が「協働」に近づくことは、周り巡ってアカデミーの信頼性を高め、ブランディングの形成に寄与する。そしてそれは、芸劇全体のエデュケーションプログラムの一種の成果として外部に認識される。つまり、GOAの広報活動は、芸劇の広報活動そのものとも言える。

目の前にいるステークホルダーにGOAの活動を効果的に周知するための現場の努力は、劇場のブランディングの第一歩であり、GOAの持続可能な成長のためにも、これからも誠実で丁寧な関係性作りが求められている。



（前久保諒「公共劇場の音楽制作について―「芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド」を事例として―」（令和3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9期研修生報告書）より引用）

・アカデミー生に対して

カテゴリ	アウトカム	指標
長期	高い技術をもつ一流の管打楽器奏者が増加	GOA出身者の活動実績、公演評、音楽家のメディア掲載、来場者の満足度
	総合的なビジョンをもつ想像力豊かな音楽家が増加	
中期	アカデミー生、卒業生が国内外で活躍	国内外のコンクールへの入賞および表彰、国内外のプロ楽団へ入団、著名なスタジオ・プロジェクトへの参加、音楽大学への講師就任、動員数の高い演奏会を企画、自主的なユニット、楽団の結成
中期	GOAのブランド化	GOAへのオーディション倍率、プロフィールへの積極的な記載、GOA特別アンサンブルの結成、プロの楽団との共演
	東京芸術劇場の実演家ファンの増加	東京芸術劇場の他公演での出演
短期	アンサンブル技術の向上	外部演奏、年度末演奏会
	コミュニケーション力の習得	フィードバックシート、レッスン内外での講師との対話
	創造的な企画力の習得	外部演奏・年度末演奏会での選曲や企画、ショーケースの企画立案、ランスルーでのフィードバック
	発信力の向上	ショーケースの企画プレゼンテーション
	講師、卒団生とのネットワーク形成	カリキュラムの参加態度、他公演での共演

・東京芸術劇場に対して

カテゴリ	アウトカム	指標
長期	高い技術をもつ一流の管打楽器奏者が増加	公演ごとの来場者数、公演評、来場者の満足度
	総合的なビジョンをもつ想像力豊かな音楽家が増加	音楽家発案企画の上演、音楽家発案のアンサンブルの結成、音楽家のメディア掲載
	音楽家を志す次世代が増加	音楽大学および附属学校の倍率増加
	音楽公演への来場客が増加	公演の来場者数、チケット売上
中期	GOAのブランド化	GOA特別アンサンブルの結成、オーディション倍率の増加、事業の認知度、他館からの視察受け入れ回数
	東京芸術劇場の実演家ファンの増加	メディアでの言及、リハーサル室等の稼働率
短期	アカデミー生のアピール機会の増加	アカデミー生の外部演奏への出演回数
	GOAのプロモーション	メディア掲載 SNSでの事業PRのインプレッション数
	東京芸術劇場のプロモーション	
	講師、卒団生とのネットワーク形成	アカデミー生と講師、卒団生とのコミュニケーションの創出状況
	他館や外部企業とのネットワーク形成	プロモーションや広報の貢献度、GOAに対する関心度

(前久保諒「公共劇場の音楽制作について―「芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド」を事例として―」(令和3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9期研修生報告書)より引用)

注

- 1 サントリーホール職員へのヒアリングにもとづく
- 2 前久保諒「公共劇場の音楽制作について―「芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド」を事例として―」(令和3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9期研修生報告書)より
- 3 東京芸術劇場職員へのヒアリングより
- 4 2022年10月1日始動。2022年12月30日時点で、フォロワー数125を獲得した。https://www.instagram.com/geigeki_goa/

参考文献・資料

- ・上岡正明『現場のプロが教える 即戦力をつくる広報PRの教科書』株式会社すばる舎、2021年
- ・『公立ホール・劇場職員のための制作基礎知識 増補版 2021年』一般社団法人 地域創造、2021年
- ・前久保諒「公共劇場の音楽制作について―「芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド」を事例として―」(令和3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9期研修生報告書)
- ・サントリーホール「【公演レポート掲載】サントリーホール オペラ・アカデミー 2021/2022シーズン レポート5 (前編・後編)「サントリーホール オペラ・アカデミーコンサート」を終えて 香原斗志(オペラ評論家) <https://www.suntory.co.jp/suntoryhall/academytopics/detail/000956.html>、2022年8月23日最終閲覧。

東京芸術劇場の教育普及事業について

—子供向け劇場ツアーを例に—

長期コース・教育普及分野 研修生
新井 ひかる

はじめに

本タームでは、毎月実施されている劇場ツアーと、年に1度程開催されているバックステージツアーの業務を経て、最後に子供向けの劇場ツアーの企画に取り組んだ。劇場ツアーは、劇場や実演芸術に親しむ機会を増やし、新たな観客層を開拓することを目的として行われている事業であり、劇場のハードを中心に、ソフトにも触れながら毎月様々なルートでツアーを展開している。令和3年度よりプレスリリースの配信を導入するなど、新規顧客の開拓に取り組んでいるが、リピーター率がある程度高い状況が続いている。新たな観客層の開拓という目的を達成するための手段として何ができるのかを考えていく中で、これから観客になり得る層、つまり若年層に向けて、劇場との出会いの機会を創出していくことが必要なのではないかと考えた。

また、教育普及事業の研修生として業務に携わりながら、事業全体を俯瞰する中で、教育普及事業における子供向け企画がほとんど存在していないことにも疑問を持った。教育普及事業の一環として持続的に行っている劇場ツアーの中に、子供向けツアーのレパトリーを増やすことができれば、子供向け事業の機会を作りやすいのではないかと考えた。そういった考えのもと、8月の劇場ツアーでは子供向けのツアーを企画し、実践に取り組んだ。本稿では、まず、第1章で主に東京芸術劇場の子供向け教育普及事業について見た上で、子供向けの劇場ツアーを実施する意義を確認し、第2章で劇場ツアーの子供の参加状況を見ていきながら問題点を把握する。そして第3章として企画した子供向けツアーを例に、その特徴を見た上で、劇場ツアーとして子供と劇場の出会いの機会となるためにはどのようなプログラムが求められるのかを検証していくことを目的としている。最後に、今後の劇場ツアーにおいて、どのような展開の余地があるのか提案をしたい。

1 子供向けの教育普及事業

1-1 劇場のミッションとしての子供向け事業

東京芸術劇場のミッションについて「東京芸術劇場 令和3～8年度指定管理者提案書類（事業計画書）」¹（以下、「事業計画書」とする）を確認すると、4つのミッションの内の1つとして「教育普及の拠点」が掲げられ「次代を担う子供たちへの本物の舞台芸術の伝達」と明記されており、子供向け事業が重要な位置付けとなっていることが窺える。教育普及については「聴衆・観客の開拓・拡大事業」「参加・体験型事業」「子供たちに本物の芸術を体験させ豊かな感性を育む事業」とされており、公演事業に加え、子供向けに限らず、参加・体験型の活動としてレクチャー、ワークショップのようなプログラムの実施も想定されている。

また、「東京文化戦略2030」²内で「誰もが芸術文化に身近に触れられる環境を整え、人々の幸せに寄与する」ことを掲げる戦略1のプロジェクトでも、キッズ・ユースプロジェクトとして、良質な芸術文化に触れる機会の推進と、芸術文化に気軽に触れることのできる事業の展開を明記しており、東京都の文化施設としても、子供が芸術文化に触れる機会の創出は必須だと言える。

東京芸術劇場では教育普及事業の部署だけではなく、演劇やダンス、音楽等各分野で専門性が必要になる企画を中心に、音楽の担当部署である事業第一係、演劇・ダンスの担当部署である事業第二係が、それぞれ子供向けの公演事業は勿論のこと、ワークショップや講座なども展開している。これまでの主な取り組みとしては、大人から子供まで舞台芸術を楽しむフェスティバル「TACT FESTIVAL」³が代表的な取り組みとして毎年開催されている他、演劇事業では2017年にコドモ発射プロジェクト「なむはむだはむ」のような企画が誕生しており、音楽事業では「0才から聴こう!!&4才から聴こう!! 春休み

オーケストラコンサート」⁴のような継続的な子供向けの上演が行われている。上演以外でも、教育普及事業が行う「芸術こどものアトリエ」⁵シリーズを中心に子供向けのワークショップなどが実施されてきた。

令和4年度既に実施された子供向けの公演は、8月に上演予定だった「気づかいルーシー」⁶が公演中止となったため、TACT FESTIVAL内で上演された演目のみである。公演事業以外では、本稿で扱う子供向けツアー以外は、以下の内容が既に終了、もしくは実施中である。

事業名	開催日	対象	担当部署
「気づかいルーシー」ダンスワークショップ	6月28日	3歳以上子どもと保護者ペア	事業第二係
ボンクリ・フェス2022 子どもボンクリ	7月26日	小学1年生～3年生	事業第一係
ホワイトハンドコーラス	日曜日	ホワイトハンドコーラスNIPPON 小学生以上（小・中学生中心）	事業調整係 社会共生
	日曜日	東京子どもアンサンブル、 クリエイティブ・ワークショップ 小学生～高校生（小・中学生中心）	

※子供向けに企画されたもの（大人も参加可能なものも含む）

図1 令和4年度（8月まで）子供向け事業一覧（筆者作成）

図1を見てみると、いずれも人材育成・教育普及事業は関与していない企画だとわかる。令和4年度は、本稿執筆段階の8月時点で、教育普及事業内で実施された子供向け企画は、子供向けツアーを除けば0件で、この後も予定しているものはないとのことだ。このような状況となっている理由を教育普及事業の担当職員に確認したところ、令和4年度については非常に特殊な状況だということがわかった。コロナ禍の影響も多少はあるようだったが、大きな要因は、令和3年度から始まった新規事業にあるようだ。令和3年度から東京芸術劇場の教育普及事業は多文化共生事業をメインに進めることになっていた。そのため、予算のほとんどをそちらに回さなければならない状況に加え、新規事業に対して人員が増えていないことなどもあり、子供向け企画にまで手が回らなかったという。このように、子供向け企画はミッションとして重要な位置付けにあるにも関わらず、状況によって大きくその有無が左右されてしまっている。

それでは、次に他館の子供向け企画はどれほど確保されているのだろうか。本稿で扱う子供向けツアーが8月の夏休みシーズンの開催ということで、令和4年度の夏休みシーズンに行われる、他館の子供向け事業を見てみたい。下記は、それぞれの劇場のホームページより、タイトルや説明から子供向けとわかるもの、対象が子供と明記されているものを抜粋している。

まずは同じ東京都歴史文化財団の施設であり、東京都の公立劇場である東京文化会館を見ていく。東京文化会館では頻繁に子供向け事業を行っており、7・8月は以下のプログラムを実施している。

プログラム	種類	開催日
ミュージック・ワークショップ・フェスタ〈夏〉 「動物たんてい～かくれているのは、だあれだ？～」 「はじめましてクラシック～ピアノ～」 「ココとペペのわくわくカーニバル」 「ライオン・ビート」 「One Day セッション」 「音のアトリエ」 「リズムカル・キッチン」 「タネまき、タネまき、大きくなあれ！」 「ボディ・ビート」 ワークショップ・コンサート「バーバラの魔法のくすり」	WS	7月14日 ～17日
東京文化会館ミュージック・ワークショップ 「ハッピーとおともだち」 「はじめましてクラシック～サクソフォン四重奏～」 「One Day セッション」	WS	
夏休み子ども音楽会2022《上野の森文化探検》	上演	8月7日
東京文化会館バックステージツアー《夏休みスペシャル！》	ツアー	

図2 東京文化会館7月～8月の子供向け事業一覧（筆者作成）

次に、神奈川県 の 県立劇場である、KAAT神奈川芸術劇場（以下、「KAAT」とする）では「KAATキッズ・プログラム」として毎年子供向けプログラムを実施している。

プログラム	種類	開催日
「ククノチ テクテク マナツノ ボウケン」	上演	7月20日 ～24日
「ククノチ テクテク マナツノ ボウケン」 上演に伴い 【いっしょにへんしん！お面づくり体験】 実施	WS	
「さいごの1つ前」 ※6月12日に創作WS実施	上演	8月10日 ～21日

図3 KAAT神奈川芸術劇場 キッズ・プログラム2022一覧（筆者作成）

最後に、区の劇場ではあるが、学芸事業⁷を行っており、教育普及事業が盛んな世田谷パブリックシアターでは「せたがやこどもプロジェクト」として上演とワークショップが充実している。

プログラム	種類	開催日
子どもとおとなのための◎読み聞かせ『お話の森』	上演	7月30, 31日
『せたがや夏いちらくご』	上演	7月30日
夏の劇場・りんかん学校『流星スプーン』	上演	7月26日 ～8月4日
to R mansion プレゼンツ『注文の多い料理店』	上演	8月5日 ～7日
to R mansion 『音とからだと想像力で遊ぼう！マイムワークショップ』	WS	7月16日
夏休み『小学生のためのエンゲキワークショップ』 (小学1・2年生) (小学3・4年生) (小学5・6年生)	WS	7月・8月 コースに分 かれそれぞ れ実施
夏休み『中学生のための演劇ワークショップ』	WS	
夏休み『高校生のための演劇ワークショップ』	WS	

図4 世田谷パブリックシアター せたがやこどもプロジェクト2022一覧（筆者作成）

このように、他館では夏休みシーズンに上演からワークショップまで様々な子供向け事業が盛んに行われている。その一方で、東京芸術劇場は、本ツアーと「ボンクリ・フェス2022」で実施された「こどもボンクリ」のみの実施である。KAATや世田谷パブリックシアターのように劇場単位で行うことは現段階では難しいかもしれないが、教育普及事業では、少なくともこういったシーズンに合わせて継続的に展開する方法を模索する必要があるのではないかと。

1-2 子供向け劇場ツアー

では、子供向けに劇場ツアーを実施するとはどういうことなのか。子供に対して劇場を開くことについて考えていきたい。劇場ツアーは劇場のソフトとハードを公開し、解説することで、劇場がどのような場所か知ってもらうという役割がある。その役割には、オープンファクトリー⁸と等しいものがある。株式会社ソーシャルデザイン研究所が発行するオープンファクトリーガイドブックでは、参加企業のメリットとして以下の5点を挙げている。

- ①見せる、伝えることを真剣に考え、社員教育にも役立つ
- ②子供たちや後継者にモノづくりや地域の魅力を伝える
- ③自社が主役のファンづくりがビジネスに
- ④普段は認められていない自社の価値が評価される喜び
- ⑤製造卸、製造小売などへの業態転換、多角化のきっかけ作り

この中で②と③が劇場ツアーに通ずるのではないかと。また、来場者側のメリットの中の1つに「モノづくりへの理解」という要素が挙げられている。その説明の中で、「現場での感激や知識が、『モノづくりの魅力』や『そこでつくられたものを選ぶ理由』を与えてくれる」とある。現場での体験や知識を通して関心を持ってもらうことで、参加者が“ファン”になり得る。更に、子供たちをはじめ若い層に関心を持ってもらうことは、未来の顧客になり、もしかしたら未来の後継者になるかもしれないという可能性も考えられるだろう。

1998年10月刊行の「地域創造第5号 子どもの劇場」(一般財団法人地域創造)⁹の中で、地域創造プロデューサーの津村卓氏(刊行当時は地域創造チーフディレクター)は「子どもたちは5年後の観客であり、10年後の納税者ですから」と述べている。オープンファクトリーが前述したようなメリットを掲げるならば、それと等しい役割を担う劇場ツアーも、劇場に関心を持ってもらう入り口として、未来の観客を育てることに繋がると言えるのではないかと。

2 劇場ツアーの現状

2-1 劇場ツアー概要

劇場ツアーは、東京オリンピック・パラリンピック2020の開催期間中に実施することを目的に平成30年より立ち上げが行われた。当初は人材育成・教育普及事業で行っているシアター・コーディネーター養成講座¹⁰内でツアーガイドの育成が行われ、劇場の職員ではなく外部¹¹の講座参加者によってツアーが実施される仕組みが出来上がった。現在は、シアター・コーディネーター養成講座の劇場ツアー編は終了しており、令和4年の7月からは、事業第二係が行っている俳優の育成事業「演劇道場」に参加する道場生への声かけや、関係者からの紹介を経て、新たに6名のツアーガイドが加入している。ツアーガイドはボランティアではなく、有償のガイドとして、それぞれの個性を活かしながら劇場という空間の案内を行っており、それがこの東京芸術劇場の劇場ツアーの持ち味にもなっている。

劇場ツアーは毎月2~4回程度の頻度で行われ、内容としては劇場内の建築や美術品等、主にハード面の解説を行った後、どこかのホールに入り解説をするのが基本的な流れとなっている。システム上、ホールを押さえておくことができないため、毎月、翌月のホールの空き状況を確認し、他部署との確認を重ねた上でルートの決定に至っている。コロナ禍から徐々に劇場の状況が戻っていることもあり、最近では特別編として東京芸術劇場主催のフェスティバルとの連携など、ソフト面にも繋がる内容も提供している。長期間同じ作品が設置されている美術館のような施設とは異なり、日々変わりゆく劇場という空間に親しんでもらうため、毎月の開催を維持し続けている状況だ。

2-2 子供の参加状況

次に、劇場ツアー内のこれまでの子供の参加状況を確認しておきたい。以前、劇場ツアーは中学生以上を対象に設定されていたが、令和3年11月のツアーより、対象年齢を小学4年生以上に引き下げた。劇場ツアーの担当職員によれば、現在の劇場ツアーの台本の内容が小学校高学年ならば問題なく伝わるだろうと判断し、可能な限り多くの人に来てもらいたいということで変更したとのことだ。小学3年生以下の低学年が入ってしまうと、その年代の理解に合わせた案内が含まれてしまい、大人の満足度の低下にも繋がることから、この学年が妥当としたようだ。では、変更後どのくらいの参加があったのか確認すべきところだが、対象年齢を変更してから、令和4年5月のゴールデンウィークのツアーを除き、参加状況のデータは取られておらず、予約時の備考欄での申し出と、記録写真を確認するくらいしか手段がなかった。それらの情報をかき集めると、令和3年12月に備考欄にて1名小学生参加の申し出があったのと、記録写真に令和3年11月に1名、令和4年の3月に2名程それらしき年齢の参加者が写っていたのと、筆者が研修で劇場ツアーに参加してから記憶している令和4年4月に参加していた1名の合計5名が確認できた。担当スタッフの記憶としても2ヶ月に1名程度が参加するくらいで、上記の数が妥当とのことだった。データとしては脆弱なものだが、仮に上記の人数が実際の数だとすると、令和3年11月から令和4年4月までの全体の参加者数は合計353名(招待客を除く)のため、小学生はその内のほんの1%ということになり、決して多いとは言えない数字だろう。

では、唯一記録がある5月のゴールデンウィークのツアーはどの程度の子供が参加したのかを確認していくが、その前に、ツアーの概要に触れておきたい。東京芸術劇場ではTACT FESTIVALを5月のゴールデンウィーク期間中に開催しており、劇場ツアーも当初はそのソフトに触れるツアーを計画していたようだった。しかし、最終的に小学生以上を対象に、プレイハウスの中に入るツアーが実施された。担当スタッフによると、プレイハウスが空いて中に入れることになったため、滅多にない貴重な機会だということで、プレイハウスのツアーに方向性を転換したとのことだった。対象年齢を「小学生以上」に更に引き下げた理由については、TACT FESTIVALのTACTとは、Theater Arts for Children and Teensの略で、子供と10代の若者に焦点を当てたフェスティバルということもあり、子供の来場者数も見込めることからそのように設定したようだ。そういった背景があり、子供の参加人数のデータが残っている。それではなぜ子供向けのツアーにしなかったのかという疑問を持ち、担当スタッフに確認を取ったところ、プレイハウスを見られる機会ということで大人も含め広く受け入れたかったことに加え、コロナ禍で子供がどの程度来るのかその段階では測れない状況だったのが最大の理由とのことだった。

日時	大人	中学生	小学校高学年	小学校低学年
5月3日(火・祝) 12:00～13:00	15	0	1	1
5月3日(火・祝) 15:30～16:30	17	1	1	2
5月4日(水・祝) 12:00～13:00	18	1	1	0
5月4日(水・祝) 15:30～16:30	12	1	2	2
5月5日(木・祝) 12:00～13:00	22	0	0	2
5月5日(木・祝) 15:30～16:30	18	0	3	3

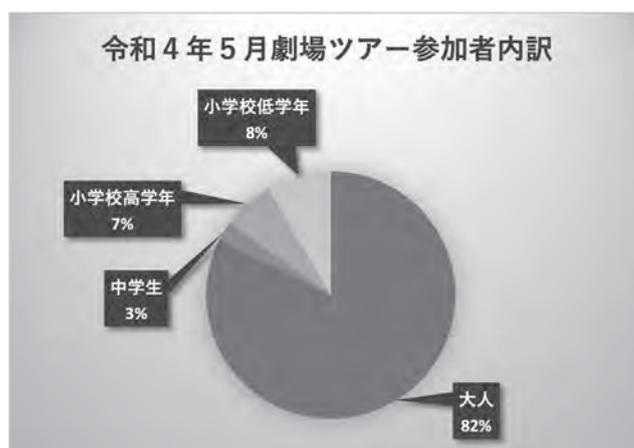


図5 令和4年度劇場ツアー5月 参加者内訳（参加者数一覧、割合を示したグラフ）（筆者作成）

図5が実際に5月のツアーに参加した人数の内訳だ。前半は15名ほどの大人の数に対して中学生以下が2～3名の参加に留まっているが、5日の最後の回は、6名の小学生が参加していた。全体の2割ほど（高校生、大学生を含めるともう少し増えるかもしれない）が10代以下と考えると、少なすぎるわけではないように思えるが、10代と1桁の年齢を別で考えると、それぞれ1割ずつということになり、やはり少ない。更にTACT FESTIVALの期間に合わせ、プレスリリースをいつもより子供向けのサイトに多く発信し、ホームページも「小学生から大人まで楽しめるスペシャルバージョンで実施いたします！」と比較的小学生も意識した広報にしたことを踏まえても、もう少し小学生以下の参加があってもよかっただろう。

筆者は4日の2ツアーと、5日の1回目のツアーに同行した。説明中に飽きてしまう子供たちも見受けられたが、アンケートを見てみると、小学生本人からの「すごく楽しかった。初めて見たから色々なことが知れた。また参加したいのでこういうツアーをやってほしい。また絶対行きたい！」(10歳代・小学生)という感想や、一緒に参加した子供が「劇場そのものにも舞台観劇というものにも興味を持った」(40歳代)という感想など、ツアーを楽しめた子供たちもいたようだった。一方で、アンケートの中には、子供が前に行き過ぎて保護者から離れている様子がヒヤヒヤしたというような、子供連れ以外の参加者からの回答も見受けられた。確かに、ツアー中に実際に動く舞台機構を見学する場面があったこともあり、通常ツアー以上に安全を徹底する必要があった。東京芸術劇場劇場ツアーの発案者である、高萩宏前副館長（現在は世田谷パブリックシアター館長）に、子供向けのツアーについて意見を求めた際、子供向けのツアーはやると良いが、一方で、危ないという声がかげってしまうと述べていた。もちろんツアーガイドも、舞台スタッフも安全面を配慮しながら進行していたが、他者の目からは特に危険に映ってしまうこともあるだろう。

また、アンケートの中で1件気になったのが「子供がうるさくしててすみませんでした」(40歳代)というコメントだった。そこまで深刻な謝罪ではなかったが、子供連れの参加者はそのような気持ちを抱くこともあるとわかった。子供まで広く対象を設定するということは、幅広い年代が安心して楽しめることを保証しなければならないということだ。

以上を踏まえ、5月のツアーを通して、劇場ツアーは小学生が楽しめるコンテンツとしての資質がある一方で、小学校低学年も含めた対象設定を行うと、彼らへの特別な配慮が必要になることがわかった。このことから、他の大人の参加者に気兼ねなく実施ができる子供向けツアーの必要性も見出すことができる。

3 夏休み子どもツアー

第2章で見てきた現状を踏まえ、子供向けツアーはどのような形で実現できるのか。本章では8月の劇場ツアーとして小学生を対象に実施した「夏休み子どもツアー『げきじょうのQを集めよう!』」(以下、「夏休み子どもツアー」とする)を事例として見ていく。本ツアーに筆者は企画の立案から、詳細設定、広報、予約管理、ツアーの中身の作成等ほとんどの行程に携わっている。企画側が想定した内容と実際の参加者の反応を見ていくことで、子供向けツアーにはどのようなものが適しているのかを外枠と中身の両面で検証していく。

尚、以下、夏休み子どもツアーと区別するために、毎月行っているツアーを「通常ツアー」と呼ぶ。

また、本章では実施後に取ったアンケート結果も掲載しているが、アンケートの回収率は以下の通りだ。

子供アンケート回収率 ※子供向けのアンケートは紙アンケートを配布

日時	ツアーの種類	保護者来場者数	保護者回答者数	回収率
8月8日(月) 11:00~	シアターイースト編 低学年の部	12	9	75%
8月8日(月) 14:00~	シアターイースト編 高学年の部	7	6	85.7%
8月17日(水) 11:00~	コンサートホール編 低学年の部	7	6	85.7%
8月17日(水) 14:00~	コンサートホール編 高学年の部	8	6	75%
合計		34	27	79%

保護者アンケート回収率 ※大人向けのアンケートはウェブで実施

日時	ツアーの種類	こども来場者数	こども回答者数	回収率
8月8日(月) 11:00~	シアターイースト編 低学年の部	13	13	100%
8月8日(月) 14:00~	シアターイースト編 高学年の部	7	7	100%
8月17日(水) 11:00~	コンサートホール編 低学年の部	8	8	100%
8月17日(水) 14:00~	コンサートホール編 高学年の部	8	8	100%
合計		36	36	100%

図6 夏休み子どもツアーアンケート回収率(筆者作成)

以上を踏まえ、ツアーができるまでと、実施後の反応を見ていきたい。

3-1 企画概要

まずは、企画の概要についてどのように設定したか見ていく。

本ツアーは8月の劇場ツアーの枠組みの中での実施という前提がある。令和3年度実施された「親子で参加!こどものためのパイプオルガンツアー」はこれまでの劇場ツアー内で実施された唯一の親子向けのツアーだが、パイプオルガン講座の要素も含まれたワークショップ形式のツアーで、通常ツアーと異なり特別に予算のついたものだった。本ツアーは、特別に予算はつかず、あくまで劇場ツアーの特別編としての扱いだ。よって、そこまで大掛かりな内容は想定していない。

それらを踏まえ、通常ツアーにゲームや体験の要素を織り交ぜた子供向けのツアー「げきじょうのQを集めよう!」を企画した。子供にとって劇場の入り口となり得るようなツアー内容を目指し、且つ、運営側の負担が少なく実施することで、今後も繰り返し実施を積み重ねられるようなものを目指した。

(1) 開催日時

今回は8月8日に劇場内を回った後にシアターイーストで舞台セットを見学¹²するツアーと、8月17日に同じく劇場内を回った後コンサートホールの中を巡るツアーをそれぞれ11:00からと14:00からの2回ずつ行うことになった。いずれもホー

ルの空き状況等の兼ね合いを見ながら設定した。平日の開催ということで人が集まるのか不安はあったが、夏休みの平日に開催してどれくらい集客があるかを知るためにもこの日にちで実施することにした。

(2) 対象

企画を詰めていくにあたり、「子供」の範囲を具体的に決めることが必要だった。「児童の権利に関する条約（子どもの権利条約）」によると、国際的には子供の定義を18歳未満としているため、中学生も高校生も子供の定義には当てはまる。だが、今回はあえて「子供向け」としてツアーを企画することを踏まえ、大人と同じアクティビティを楽しめることが想像できる中学生や高校生は対象から外すことにした。よって、対象は小学生以下というところから検討を始めた。次に、ツアーという「説明」が必ず伴う特性上、言葉によるコミュニケーションがある程度明確に通じる必要があるため、まだ学校に通っていない小学生未満は参加が難しいと判断し、小学生向けのツアーとなった。

通常ツアーの年齢制限は前述した通り、大人と同じ説明がわかるかどうかを基準とし、小学3年生と4年生を境に対象外、対象内に分かれている。小学4年生以上は通常ツアーも参加できることを考えると、普段は対象外の3年生以下にすることも考えられたが、これまで小学生の参加者の実績が少ないことを踏まえ、更に、現在の対象年齢の設定について検証する機会とするためにも、今回は高学年も含めた小学1年生から6年生と設定した。

また、対象を絞った方が、満足度が高いという担当スタッフのアドバイスから、今回は低学年（1年生～3年生）を11:00の回に、高学年（4年生～6年生）を14:00の回にと分けて実施することにした。ツアーにとって、別々にすることと、一緒にすることのどちらが良いかは判断が難しかったが、今回はそれぞれを比較することも視野に入れていたため、別々で行うことを選択した。

小学生対象の企画と決定した上で、保護者についての検討も必要だった。他館の子供向けツアーでは、保護者同伴を必須にしているところも、特別に明記していないところも様々だったが、東京芸術劇場の劇場ツアーが、小学生は保護者同伴を必須にしていることから、その方針に則り、本ツアーも保護者同伴必須とし、チケットもペア券を販売することにした。また、子供をきっかけに保護者が来るという形も劇場ツアーの目的である新たな観客層の開拓として正しい形なのではないかという意見も設定の後押しとなった。ちなみに、劇場ツアーが保護者必須にしている理由を担当スタッフに確認したところ、ワークショップのように目の届く範囲の部屋などで行うものとは異なり、パブリックスペースなども含め、様々なところを歩き回るといった劇場ツアーの特性上、安全面を考え、保護者同伴必須としているとのことだ。

3-2 予約状況

7月11日にホームページの公開に併せて予約を開始した。その後、12日に他の子供向けイベントとのスケジュールの兼ね合いで、SNSでの宣伝より先に急遽メールマガジンの配信をすることとなった。配信先は、主に劇場ツアーや各講座など、過去に実施した人材育成・教育普及のイベントへの参加者が登録しているメールマガジンと、子供向けイベントの参加者が登録しているメールマガジンだ。配信後、1時間で10件ほどの予約が入り、その日だけで合計21件の予約が入った。予約枠が各回10ペア20名で4回のツアーを実施予定だったため、全体の半がこの日で埋まったということだ。その後、7月15日の時点で低学年の回が、8日のシアターイースト編、17日のコンサートホール編共に満員となったため、7月16日の時点で枠を少し増やした。その頃からまた新型コロナウイルスの感染者数が急速に増え始めた状況もあってか、予約が落ち着いてきたため7月20日にSNSでの発信を行ったが、それから大きく伸びることはなかった。その後も何度か枠数を調整しながら予約数の経過を見守ったが、低学年の部が早々に埋まってしまう、高学年の部もある程度予約が入っていることから、その後大きな広報せず予約の経過を見守った。

(1) 低学年と高学年

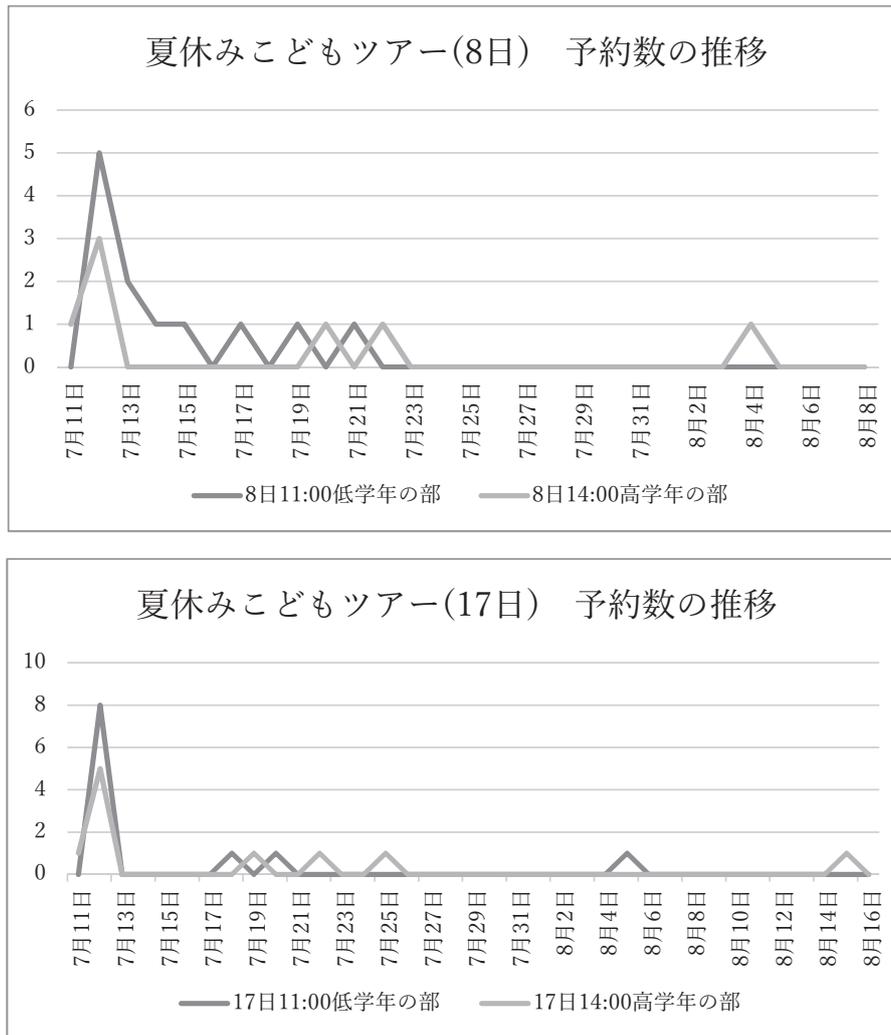


図7 夏休みこどもツアー 予約数の推移 (筆者作成)

何度か枠を増やしたため、若干わかりづらい部分もあるが、図7を確認してみても、低学年の部は早い段階で予約が入っていった状況が見取れる。小学6年生の子供を持つ知人に話を聞いたところ、小学校高学年は塾や習い事などで忙しくなるためあまり親と出かける機会が少ないのではないかという指摘もあったため、比較的低学年の方がこういったイベントの参加ニーズがあるのだろう。他館では、小学3年生以下を対象にしているイベントがよく見られるが、そういった理由もあるのかもしれない。

(2) 夏休みの開催

新型コロナウイルスの影響もあり、直前のキャンセルは何件が発生したが、最終的なツアー直前までの予約者数と来場者数は以下の通りとなった。定員は20名だが、人数の追加を可能としていたため、予約状況に合わせ最大26名まで対応可能としていた。

日時	ツアーの種類	当日までの予約数	来場者数
8月8日(月) 11:00~	シアターイースト編 低学年の部	25	25
8月8日(月) 14:00~	シアターイースト編 高学年の部	14	14
8月17日(水) 11:00~	コンサートホール編 低学年の部	19	15
8月17日(水) 14:00~	コンサートホール編 高学年の部	18	16

図8 夏休みこどもツアー 当日までの予約数と来場者数 (筆者作成)

子供向けツアーの実施にあたり、現在の新型コロナウイルスの状況を踏まえ、どのくらいの参加があるか未知数だった。第2章で触れた5月のTACT FESTIVALのツアーでの子供の参加状況や、夏休み子どもツアー予約開始時期に開催が迫っていたフェスティバル内の子供向けワークショップの予約が苦戦しているという話からも、そこまで多くは見込めないと予想していたが、全ての回が7割以上は埋まる結果となった。コロナ禍の影響が心配されたが、部屋の中で行うワークショップに比べ、広い空間を歩き回る劇場ツアーは感染リスクが低いという印象があることも考えられる。

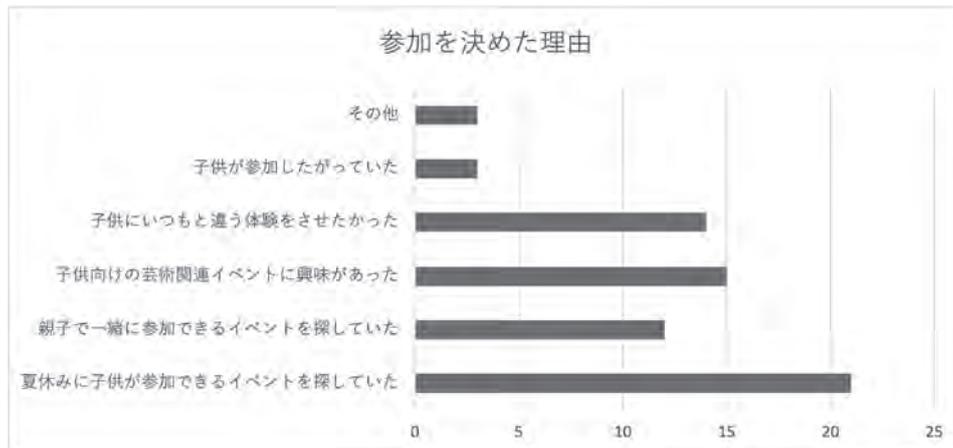


図9 夏休み子どもツアーアンケート結果 参加を決めた理由（複数回答可／全4回分）（筆者作成）

図9は今回の夏休み子どもツアーの参加を決めた理由についてのアンケート結果だ。回答者27名中21名の回答者が「夏休みに子供が参加できるイベントを探していた」を選択しており、改めて夏休みシーズンに子供向けイベントが求められていることがわかる。依然としてコロナ禍ではあるが、少しずつイベントにも足が向き始めているのかもしれない。いずれにしても、平日開催ということでも集客について懸念していたが、大きな影響がないことがわかった。

3-3 ツアー内容

本節では、ツアーの作成段階から実施内容、それに対するツアー当日の参加者の反応まで見ていく。今回は、研修課題として企画を託された筆者が大枠を決めた上で、劇場ツアー担当スタッフ、ガイドリーダー¹³、筆者の3名で話し合いを重ねながら内容を作成し、ガイドリーダーに台本を執筆してもらう流れとなった。

また、本ツアーのテーマとしては、主に以下の3点を共有した。

- ①子供たちに劇場が楽しい場所だという印象を持ってもらうこと
- ②これまでの劇場ツアーのノウハウを活かすこと
- ③できる限り汎用性の高いツアー作りを目指すこと

①については、これまで再三述べている通り、新たな観客層の開拓の一環として、劇場への関心の入り口となるように、子供が劇場に対して「楽しい場所」というプラスなイメージを持ってもらうことを前提とした。夏休みという時期を踏まえて、教育的なものに寄せることも検討したが、今回は初めての劇場体験という部分に主軸を置いた。②③については、持続可能な実施のために、これまで劇場ツアー内で培ってきた資源を活かすことで、ツアーガイドが対応しやすく、職員の負担も少ないパッケージにすることを目指した。特に②については、劇場ツアーは立ち上げから4年間の試行錯誤の中で、劇場を初めて訪れた人にも、何度か訪れた人にもわかりやすい内容が出来上がっており、劇場文化への入り口としても、更なる関心という点でも非常に満足度の高いものになっている。そういった点を踏まえても、②の方針で取り組むことが、本ツアーでも適切だと考えた。

(1) 台本

本ツアーは低学年の回と高学年の回に分けて設定したが、台本はどちらも共通のものとし、比較的低学年にもわかるようなラインに合わせて作成した。汎用性を考えると、それぞれの台本を作成すべきだったかもしれないが、小学生がどの程度理解できるのか、どのような雰囲気ですツアーが進行されるのかが作成段階では未知数だったため、当日の状況を見てツアーガイドが調整することを前提に台本が作られた。

実際に当日のツアーでは、ツアーガイドが参加者の反応に合わせて、言葉選びや補足説明を行っていく形で進行された。今回出来上がった台本通りに話せば、そこまで長くはならず、簡潔に劇場の諸要素が子供に向けて伝えられるが、そこにプラスアルファとして、通常ツアーでガイドが行っている説明を補うことで、高学年にも大人にも説明が届くという構造になった。

(2) Qカード

本ツアーは、劇場にあるものを示したQカードというカードを使い、そこに示された場所を探していく（QはQuestionを意味する）。図10は実際に出来上がったQカードだ。

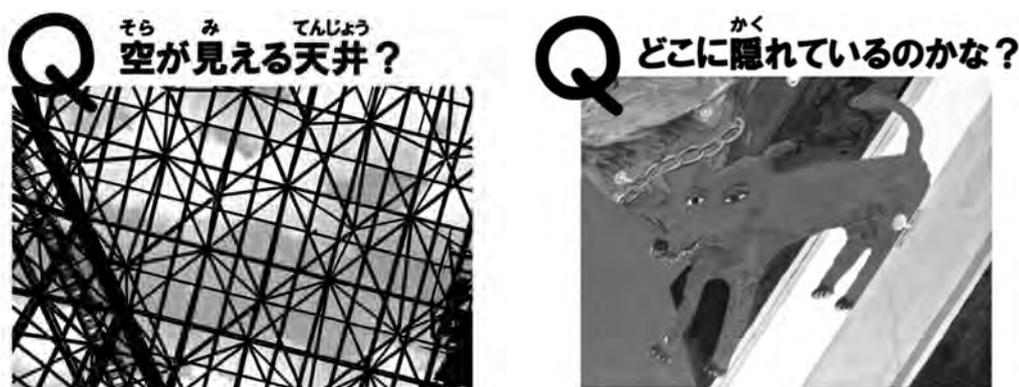


図10 夏休みこどもツアー Qカード

「カード」というと、トランプくらいのサイズのものイメージされるため、当初は子供たちに配布するなども検討したが、今回は感染症対策やオペレーションの簡素化の意味もあり、A3サイズのラミネートしたものをカードとしてガイドが鞆から取り出し、参加者に提示する形で進化した。



写真1 夏休みこどもツアー カードを引く様子

カードの写真の場所を探してみるところから始まり、見つけることができたならガイドがその場所に関する説明を行う。Qカードの内容は、「何だ、これ?」と思うような場所やものをベースに、劇場の説明に繋げることを意識して作成された。例えば、図12の「空が見える天井?」はアトリウムの空間の説明に繋げており、「どこに隠れているのかな?」は劇場内の美術品「天」「地」「人」の中の「人」に描かれている犬を示しており、そのまま作品の説明に繋げている。少し見渡せば簡単に見つかるものがほとんどだが、あまり難易度の高いものにしてしまうと、パブリックスペースで参加者が広がってしまうリスクもあったため、その場から見渡せる範囲で設定した。

当日の反応としては、カードが示す場所を指差したり、顔を向けたり、保護者と教え合ったりと、参加者それぞれに反応を示していた。保護者にびったりくっついて離れないような子供でも、控えめに指を差す様子が見られるなど、参加者の積極性の度合いに左右されない範囲でできるものとなった。

また、Qカードの中には「ミッション」に取り組むカードが含まれており、それが出てくるとゲームに皆で挑戦するという簡単なワークも取り入れた。ミッションもQカード同様、できる限りハードルの低いものを心掛けた。本ツアーはワークショップではなく、劇場ツアーというアクティビティの枠組み内にある。あまりハードルの高いものをミッションに設定してしまうと、気軽に誰でも参加できる劇場ツアーの良さを損なってしまうことにもなりかねず、また、ガイドにファシリテーターとしての高い技術を必要とするようなワークにすることで汎用性がなくなることも懸念されたため、あくまで「ツアーを楽しむための簡単なワーク」にすることを心がけた。図13が実際に使用したミッションカードだ。



図13 夏休み子どもツアー Qカード（ミッション）

ミッションと書かれたカードを取り出した上で、更に内容が書かれたカードを引いていくという流れで実施した。図11の中の「チケットもぎりをしてみよう」や「指揮者になってみよう」は劇場での体験としての要素がある一方で、「このエスカレーターは到着までに何秒かかる？」は、ただ到着までの時間を体感で測るだけの単純なゲームだったが、どの回でも参加者の反応が良く、最初のミッションとして、掴みに適したものだ。

(3) フリップの使用



写真2 夏休み子どもツアー フリップ使用の様子

小学生向けのツアーに伴い、口頭での説明だけではなく、視覚的な補足も必要ではないかということで、令和3年度から劇場ツアー内で実現に向けて準備が行われている「劇場ツアー〈やさしい日本語〉」のパイロット版のツアーで作成されたやさしい日本語で書かれたフリップを活用し、美術品のタイトルや回転後のパイプオルガンの写真などを見せながら説明を行った。

本ツアー実施後の8月28日に、立教大学文学部と豊島区の共同事業である「豊島こども大学」¹⁴の企画の1つとして、小学生に向けて劇場ツアーを行うこととなり、夏休みこどもツアーの要素を組み込んだツアーを実施するとのことだったので、見学に足を運んだ（筆者はその段階では劇場ツアーでの実務研修を終えていた）。その際フリップを使わずに行ってみたようだが、フリップを使った時よりも小学生に説明が響いておらず、注意力が散漫になっている印象だった。夏休みこどもツアーでもガイドをしたガイドリーダーや担当スタッフからも、フリップは必要ということで意見が一致したようだった。

大人であれば、ある程度イメージできることでも、子供には難しいことが多い。また、注目するものがあると子供たちの集中力の維持にも繋がるのかもしれない。

（4）ホールでの体験



写真3 夏休みこどもツアー（左：チケットもぎり体験 右：指揮に合わせて手拍子）

シアターイースト編では、自主公演の「気づかいルーシー」の舞台セットが組んであるホール内を案内した。公演自体は中止となってしまっていたが、舞台の仕込みは完了している状態だったため、予定通り入ることができた。ホールのエントランス部分でチケットもぎりの体験を行った後、ホール内ではホールの説明に加え、「気づかいルーシー」担当の舞台管理の職員に、スタッフの仕事や舞台美術の説明などを直接参加者の前で話してもらった。用語の説明など難しい部分はガイドがうまく補足をしながらアシストした。多少難しくとも、プロが話してくれるという付加価値もあったためか、参加者の反応は非常に良かった。第1章で述べたオープンファクトリーの事例を取っても、現場のプロの顔が見え、話が聞けるということは体験として大きな価値になるだろう。また、ツアーガイドという、橋渡しをする人がいるからこそ、子供向けでも対応しやすいようだった。

コンサートホール編では、ホールの空き日に入ることができたため、比較的自由に動けるような内容に組むことができた。3階席に上がって音の響きの違いを体感してもらった後、1階に降りて実際に舞台上上がり、指揮者の指揮に合わせて手拍子をすることで演奏者の気分を味わう体験を実施した。フィードバックで、やはり手拍子ではなくトーンチャイムなど楽器の使用ができた方がより良かったとツアーガイドから意見が上がった。今回の場合は音楽に精通しているツアーガイドがいたため実現できたかもしれないが、あまり音楽ワークショップに寄りすぎると、汎用性の面でどのガイドでも対応できるというものでは無くなってしまいうことに加え、教育普及事業で開催する額分を超えてしまう可能性もある。楽器を使用したら、あくまで、舞台上で音を出してみる体験としてのレベルを探りながら実施を検討する必要があるだろう。

ただ、いずれのアクティビティも参加者の反応は良く、アンケート内で感想が上がることも多かった。ホールに入るだけでなく、よりコアな部分に触れる体験ができると、参加者の満足度に繋がるのだろう。

3-4 「知識」と「体験」を通して

夏休みこどもツアーの内容を確認した上で、第1章で触れた、オープンファクトリーの例を思い出してみたい。オープンファクトリーは現場での知識や体験が、ファンを作ることに繋がるという効果がある。同様に劇場ツアーでも、この「知識」

と「体験」という要素が重要だと言える。夏休みこどもツアーでは毎月行われている劇場ツアーの蓄積を基盤に、内容の作成が行われているため、ツアーガイドの豊富な「知識」を、参加者の反応に応じて提供することができた。そして、そこに「体験」も加わり、ただ説明を受けるだけでなく、実際に自分の目や耳で確かめたり、手を動かしたりすることで、より深い知識を得ることができると共に、より親近感を抱いてもらえたのではないかと。実際の公演に興味を持ってもらうことも勿論だが、今回の体験を通して劇場の仕事や働く人にも目を向けてくれるかもしれない。特に、現場で働くプロの話を実際に聞いてもらったことは、その劇場の中身に、より深く触れる機会になり、劇場そのものへの関心に繋がる可能性がある。このような新しい知識や体験の思い出を通して、ファン作りの礎に繋がっていくことが重要だろう。

3-5 低学年と高学年



写真4 夏休みこどもツアー（エスカレーターでのアクティビティ）

これまでツアー内容について見てきたが、本節では参加者の特徴を見ていきたい。特に、体験やゲームなどのアクティビティに対する反応には違いがあり、同じ小学生でも、低学年と高学年では、年齢に応じて関心の対象に違いがあるようだった。

アンケート内の1番心に残っていることを聞いた設問で、シアターイースト編の内容を低学年と高学年で比較してみると、低学年の子供にはどちらかといえばエスカレーターの秒数を数えるミッションのように、ゲーム寄りのものの人気が高い傾向があったが、高学年の子供はホール内での舞台スタッフの話が印象的とのことだった。好きなツアーを書いてもらう自由記述欄でも高学年は「舞台監督体験ツアー」（4年生）「裏方ツアー」（6年生）など裏方への興味が高まっていたようだ。今回コンサートホール編ではスタッフの話を行程に入れなかったため、シアターイースト編のみの統計だが、低学年の子供はより楽しく参加できることが重視され、一方で高学年は職業としての興味が出てくる時期なのだろう。このように、「子供」や「小学生」で一括りにしてしまうのではなく、世代別の関心に合わせたものを行うことも必要ではないか。だが逆に、幅広い世代を混ぜて一緒に行うことで世代別交流を図ることも1つの手段ではあるため、イベントの性質や目的をよく考慮することも課題となる。



写真5 夏休みこどもツアー（左：低学年 右：高学年）

その他の違いとしては、低学年の子供たちは、大半がガイドの近くに行き、保護者が後ろから見守るという形だった。非常に賑やかで元気がよく、通常ツアーで保護者以外の大人の参加者と一緒の場合、子供たちのペースにならざるを得ないことが想像できた。低学年の子供たちは、やはり子供向けツアーとして特別に行うことが必要だ。一方で、高学年の子供たちは基本的には保護者と一緒に行動している様子が見受けられた。小学生向けのツアーというよりは、全員大人のツアーのように落ち着いた様子が印象的だった。高学年が大人と変わらないという認識はツアーガイドの説明にも現れており、全体を通して保護者への説明と変わりなく話している様子が見受けられ、子供たちもしっかりと説明に耳を傾けていた。また、シアターイースト編は小学4年生が4名、5年生が1名、6年生が2名と、比較的小学4年生が多い回でも、やはり前述のように落ち着いた様子が印象的だった。このことから、劇場ツアーが小学4年生以上を区切りとして「大人と同じ説明ができる」と判断したことは適切だったことが窺える。つまり、通常ツアーでも十分に楽しんでもらえるのではないかと。普段、通常ツアーには足を運ばない彼らが今回は来てくれた理由として、本ツアーのように「小学生向け」だと謳うことが重要なのか、夏休みという時期の問題なのかは本ツアーだけでは判断できなかったが、いずれにせよ、今後まずは通常ツアーでもより積極的に小学校高学年へのアプローチも行った上で、こういった子供向けの枠に入れるべきか否かを判断できるといいだろう。

3-6 まとめ

教育普及事業の職員からのフィードバックでは、「今後も無理なく続けられそうな企画になった」という声をもらい、当初の狙いである持続可能なツアーの足がかりになったのではないかと実感している。今回の2コースを2回ずつの合計4回の実施だったので、データとしてはまだまだ不十分だが、今後も続けられる可能性が残せたならば、是非続けた上で、子供向けツアーの更なる可能性を探ることを期待したい。特に、小学校低学年と高学年の違いに見られるような各年代の違いについては、今回のデータではその特徴を断言するにはデータが少ないため、引き続き模索していきたい。逆に、一緒に行った場合との違いを検証することも必要だろう。子供向け企画は、ただ「子供」として一括りにせずに、未就学児から高校生まで、それぞれの特徴や必要としていることに合わせて行っていくことができれば、より意義のある企画になるのではないかと。

また、各種プログラムにも、向き不向きや担える役割がある。劇場ツアーはすでに備わっているハードとこれまで培ってきたソフトを利用して、比較的安価にプログラムを提供できるが、やはりあくまでも劇場の入り口としての役割だ。今後、その入り口にどれだけ人を誘導できるか、また、その先をどのように導いていくかは重要な検討事項だろう。



写真6 夏休みこどもツアー 当日の様子

4 今後の展開

4-1 劇場ツアー全体として

夏休みこどもツアーで、小学校高学年の子供の参加がそれなりにあったことを受け、今後、普段の劇場ツアーにももっと呼び込めるようアプローチしてみることはできるだろう。例えば、劇場ツアーは毎月チラシを発行するのではなく、ずっと同じ内容で使えるチラシが作られている。現在のチラシの配架先は主に東京都歴史文化財団内の施設、劇場、学校、図書館などの公的機関、その他豊島区の若干数の楽器店や書店となっている。小学生への働きかけとしては、現在の配架先の内、図書館や文化豊島区内の地域文化創造館等は手に取ってもらえる可能性はあるが、児童館や楽器教室などまだ広げられる範囲はある。劇場ツアー担当スタッフの話では、役所のこども課のようなところに置くのもできるのではということだった。

豊島区で言えば子ども家庭部というところなので、そういったところに置くことも考えてみたい。

また、小学生に限らず、幅広い子供世代にアプローチする余地がありそうだ。配架先の学校は、基本的に大学と専門学校で、中学校や高校は、多少附属校が含まれているくらいである。学生たちには、舞台機構などよりコアな部分を見せることができれば良いが、劇場ツアーはルートによってたまに照明や音響の操作室に入れる場合やスタッフの話聞ける場合もあるものの、比較的機會が少ない。そういった専門的な内容は劇場ツアーとは別に、舞台機構や奈落など、より裏側の部分を見ることのできる「バックステージツアー」が担っている。バックステージツアーを指揮している舞台管理担当課長によると、大学生や高校生の実践の場が減っているとのことなので、そういった点でも、彼らにはバックステージツアーの方が必要な場だろう。その点を踏まえ、バックステージツアーが大学や専門学校に集中的にアプローチするのは必然だが、劇場ツアーとしてはその範囲だけでは少し的が狭すぎるのではないかと。勿論、バックステージツアーの頻度が1年に1回程のため、劇場ツアーがその範囲も含めてアプローチするべきだろう。その範囲への広報も継続しつつ、小学生は自らチラシを手取ることは少ないと想定されるので、豊島区内の中学校や高校の演劇部や音楽系の部活があるところには配架してもよいのではないかと。

4-2 夏休み子どもツアーとして

本節では、今後、仮に継続的に実施することを前提としてどのような展開ができるのかを提案したい。基本的には、あくまで4回分のツアーの例しか記録が取れていないため、今後も継続的に進んでいくことができれば良いだろう。それに伴いQカードのバリエーションを増やしたり、年齢の区分を変更してみたりと、様々に試してみることはあるが、特に今後考えていくべき点を挙げていく。

(1) 開催時期

今回は夏休みに実施したが、子供と保護者が休みであれば夏休みに限らず行うことはできる。例えば、世田谷パブリックシアターが2011年まで実施していた土曜劇場プレイパーク¹⁵のように、毎週コンスタントに実施できれば多くの子供たちに足を運んでもらえるかもしれない。しかし、劇場ツアーが月に2～4回の頻度の中で土日祝日を確保できる保証はない。また、確保できたとしても、毎月土日祝日を子供向けにしてしまうと、今度は参加できない大人が出てきてしまうことが懸念される。前述したように夏休みというシーズンに行くメリットを踏まえても、子供向けは長期休みなどイベント的に開催するのが適していると言える。ゴールデンウィークはTACT FESTIVALも開催しているので、可能であれば子供向けのツアーは実施できると良いだろう。保護者が休みを取りやすく、イベントに出かけやすいということを考えると、年末で慌ただしい冬休みや、新年度の準備がある春休みなどは多くの親子が集まるには難しいかもしれない。ただ、5月のTACT FESTIVALに繋げるという点では、春休みに行くことも検討した方がよいのではないかと。

現時点では、少しずつ検証してみることにしか提案ができないが、大掛かりなツアーにはならないはずなので、タイミングが合う時に実施し、データを積み重ねるのが良いだろう。

(2) 広報

今回はメールマガジンとSNSで発信しただけでほとんど広報をしていないので、今後どういった広報が見込まれるのか考えてみたい。

子供向けワークショップに慣れているガイドの話では、子供をこういったイベントに連れていくことを決めるのは親であることがほとんどのため、親のアンテナに引っかかるかも重要とのことだった。マシュー・リーズン著(中山夏織訳)『子どもという観客 児童青少年はいかに演劇を観るのか』¹⁶の中では、「子どもが演劇を観る選択は即時的であり、明らかに自分以外の力により統制される」と述べられており「子どもは善意の目的により強要された観客であり、学校、親、その他の庇護者によって連れて来られる」としている。子供が劇場に足を運ぶ1番最初のきっかけはほとんどが保護者や学校ということが考えられる。どのように保護者と学校へのアプローチをしていくかが子供向け企画の広報としては重要になる。

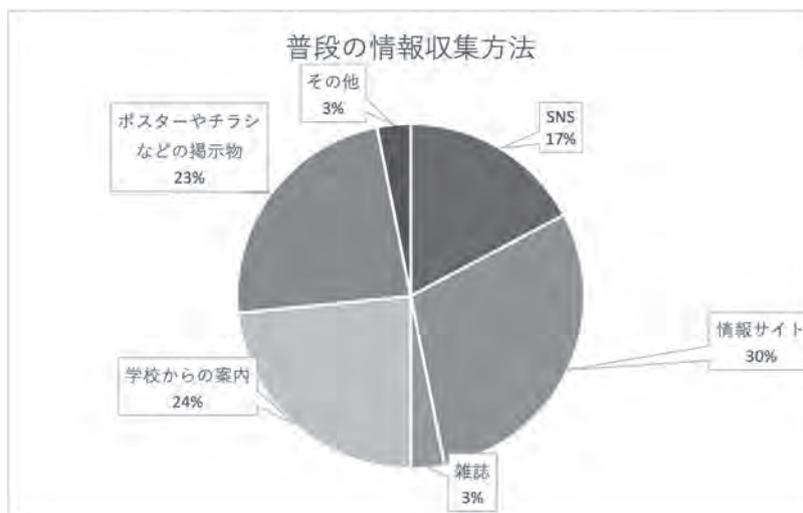


図12 夏休み子どもツアーアンケート結果 普段の情報収集方法

今回、普段の情報収集方法についてアンケートで質問してみたが、情報サイトが最も多かった。その他は口コミ等が入っている。具体的なサイト名などを挙げてもらった中で、親子向けのイベント情報サイト「いこーよ」¹⁷や東京都のホームページのような特定のサイト名も挙がっていたが、「Google検索」「検索しました」と、とにかく検索をかけて探すというパターンもあるようだ。

また、今回保護者へのアンケート内で、普段から芸術に関心があるかを質問したところ、1名「いいえ」を選択した以外は全員が「はい」と回答していた。今回のメルマガ中心の宣伝方法を踏まえれば当然の結果と言えるので、今後は芸術分野にアンテナを張っている層以外にも「子供向けイベント」というところでアンテナに引っかかっていくようなアプローチができると良いだろう。夏休みであれば、前述の「いこーよ」や「Walker plus」¹⁸で組んでいる夏休みイベント特集へのアプローチはあると良いかもしれない。また、前述の児童館等への案内の配架や、学校で案内を配布してもらうなどもできれば良いだろう。

(3) ツアー内容

ツアー内容は、劇場スタッフの話や舞台上に上がることなど、より具体的な「体験」に繋げることで関心を広げていければ望ましい。アンケート内での今後の要望として、通常ツアーでも要望の多いバックステージツアーに加え、「オーケストラの人・お芝居をやっている人の話を聞くツアー」（5年生）という子供の参加者からの意見もあった。例えば、東京芸術劇場では、「演劇道場」や「芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド (GOA)」¹⁹のように俳優や演奏家の養成を行う事業がある。新しいツアーガイドの中には演劇道場の道場生も加わっており、現在はコロナ禍で難しいが、彼らと一緒に舞台上で簡単な朗読体験をするだけで大きな価値になるだろうし、GOAの方々に協力してもらい実際に音の音色を聴いてもらうなども非常に良い体験となるだろう。演奏が入ると規模感的には少し大きくなってしまふことが懸念されるが、劇場に関わる人と交流があるだけで、より劇場への理解は深まり、価値も大きくなるのではないか。劇場ツアーという枠組みから出ない範囲で、そのような体験の要素を取り入れることは検討していくと良いだろう。更に、もし高学年の子供たちも引き続き子供向けツアーで対象とするならば、バックステージツアーほど大掛かりにならない程度で、職業に触れていくツアーは検討したいところだ。

また、体験以外にも、今後様々な工夫でより面白いツアーになることが期待できる。「スタンプラリーのような形式でできたらもっと楽しめる」とも言っていました。(子どもの意見です)(高学年の部参加の保護者アンケートより)という声もあったように、ちょっとしたアイテムが加わるだけでより魅力的なツアーになるだろう。

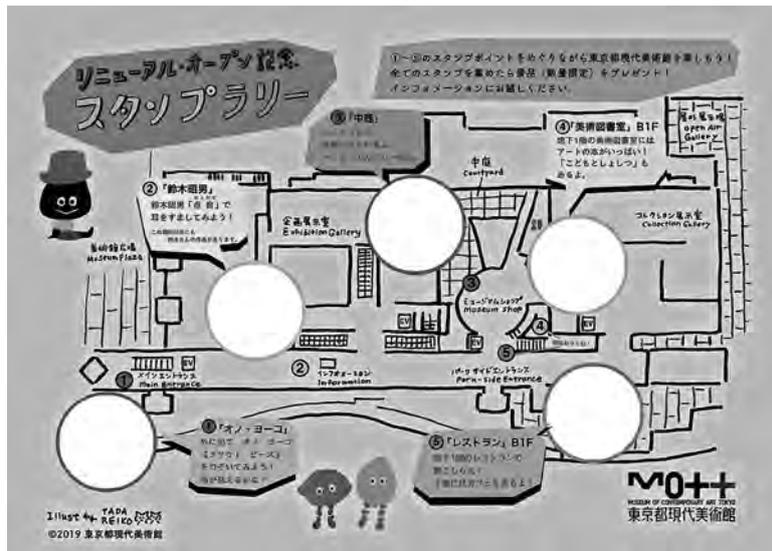


図13 東京都現代美術館で2019年3月29日（金）～6月16日（日）に行っていたスタンプラリー（ホームページより引用 <https://www.mot-art-museum.jp/events/2019/05/20190324142440/>）



図14 「Museum Start あいうえの」初めて参加する子供たちに配布されるミュージアム・スタート・バック

今回は、水分補給も必要なためツアー中は手ぶらの方が安全だと判断し、帰ってから回ったところを振り返れるようなパンフレット（図15）を用意したが、「親子で参加！こどものためのパイプオルガンツアー」で配布したパンフレット（図16）のように、より詳細な資料を作成すれば、夏休みの自由研究にも活用してもらうことができ、教育的な要素も満たすこともできるだろう。

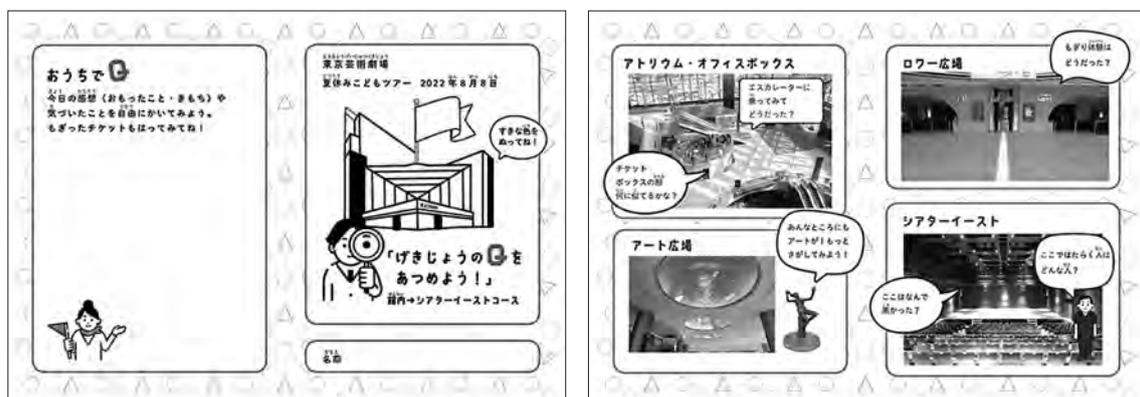


図15 夏休み子どもツアー パンフレット（シアターイースト編）



図16 親子で参加! こどものためのパイプオルガンツアー パンフレット

おわりに

本稿では、子供たちの劇場への入り口として子供向け劇場ツアーを提案したが、企画を進めるに連れて、入り口を作ったからにはその先へ繋げるべきではないかという考えが強まっていった。劇場ツアーが観劇体験へ繋げることを意識して案内をしているように、子供向け劇場ツアーも、劇場を楽しんでもらった上でその先の体験へと繋げていくことが重要だ。劇場の本質である鑑賞体験に繋げることができればより良いため、TACT FESTIVALのような子供向け事業を始め、通常のコンサートや観劇など年齢に応じて促すことができれば良いだろう。だが、それに加えて、もっと定期的に公演やワークショップなど子供向けの事業があれば、子供の体験としてのバトンを繋いでいくことができ、より子供たちが継続して足を運んでくれる流れになるのではないかと考えている。未就学児、幼稚園児、小学生（低学年、高学年）、中学生、高校生と、それぞれの年代に応じて楽しめるものや必要としているものは異なる。加えて子供は必ず成長するためどんどん入れ替わってしまう。子供たちの成長に応じて継続的に繋がるのが、劇場の子供向け事業としては必要だろう。夏休みに子供向け劇場ツアーを開催するにあたり、やはり本来は同じ日にもう1つくらいは子供が参加できるイベントがあれば、1日の家族の体験としては満足度が上がるのではないかと考えてならなかった。

劇場ツアーとしても、子供向け事業としても、子供向け劇場ツアーは継続できると良いが、劇場全体として、子供たちと繋がり続ける仕組み作りを期待したい。

脚注

- 1 東京芸術劇場「東京芸術劇場 令和3～8年度指定管理者提案書類（事業計画書）」、2020年
https://www.seikatubunka.metro.tokyo.lg.jp/bunka/bunka_shisetsu/files/0000001437/geigekihontai.pdf（2022年9月6日最終閲覧）
- 2 東京都生活文化スポーツ局「東京文化戦略2030 ～芸術文化で躍動する都市東京を目指して～】【概要版】、2022年
https://www.seikatubunka.metro.tokyo.lg.jp/bunka/bunka_seisaku/houshin_torikumi/files/0000001668/gaiyou.pdf（2022年9月6日最終閲覧）
- 3 日本では上演される機会の少ない海外の上質な親子向け作品を招致し、子供たちに本物の舞台芸術を提供する場として毎年開催されている（令和2年度、令和3年度は新型コロナウイルスの影響で中止）。
- 4 乳児の頃から上質なオーケストラに触れる機会を提供する場として毎年開催（令和元年度は新型コロナウイルスの影響で中止）。
- 5 観劇後にワークショップを実施する「かんげきのおみやげ」シリーズなど、子供のためのワークショップやイベントを実施。
- 6 大人から子供まで楽しめる芸劇発の音楽劇。（松尾スズキ原作／ノゾエ征爾脚本・演出）
- 7 世田谷パブリックシアターでは公共劇場として初めて学芸スタッフを擁しており、地域に向けたワークショップやアウトリーチ、人材育成事業等を実施している。
- 8 オープンファクトリーはいわゆる工場見学だが、「燕三条 工場の祭典」に代表されるように、実際に工場の中に入り、職人から説明を受けることができる。
- 9 井上允、吉本光宏、津村卓「子どもたちに劇場を開くために」『地域創造 第5号 子どもの劇場』一般財団法人地域創造、1998年、23頁
- 10 劇場と社会の間にとって両者を繋ぐ人材を養成する講座。

- 11 厳密には劇場ツアーの担当スタッフも必要に応じてガイドを兼務することがある。
- 12 当時、「気づかいルーシー」の舞台セットが組まれており、そのセットを見学した。
- 13 劇場ツアーの立ち上げから関わっており、劇場ツアーのガイドに加え、ガイドの指導や育成なども行っている。
- 14 豊島区の小学校に通う小学生たちを集め、立教大学のスタッフが考えた企画を行う立教大学文学部と豊島 区の共同事業
- 15 土曜プレイパークは毎月土曜日の午前中に劇場をオープンし、子供たちを中心に劇場ツアーやワークショップが行われていた。
- 16 マシュー・リーズン『子どもという観客 児童青少年はいかに演劇を観るのか』晩成書房、2018年、40頁
- 17 子どもとお出かけ情報サイト「いこーよ」 <https://iko-yo.net/> (2022年9月6日最終閲覧)
- 18 知りたい！行きたい！をかなえるニュースメディア「Walker plus」 <https://www.walkerplus.com/> (2022年9月6日最終閲覧)
- 19 東京芸術劇場で行なっている新進の管楽器奏者のためのアカデミープログラム。

参考資料一覧

- ・「オープンファクトリー ガイドブック OPEN FACTORY GUIDE BOOK」
<https://www.openfactory-japan.com/app/download/11510989288/OpenFactoryGuideBook.pdf?t=1511152512> (2022年9月6日最終閲覧) 株式会社ソーシャルデザイン研究所、2015年
- ・『地域創造 第5号 子どもの劇場』一般財団法人地域創造、1998年
- ・外務省「児童の権利に関する条約」 <https://www.mofa.go.jp/mofaj/gaiko/jido/zenbun.html> (2022年9月7日最終閲覧)
- ・KAAT神奈川芸術劇場 <https://www.kaat.jp> (2022年9月7日最終閲覧)
- ・許伸江「オープンファクトリーの意義と効果-墨田区の『スミファ』の事例-」
<https://www.osaka-ue.ac.jp/file/general/23942> (2022年9月5日最終閲覧)
- ・世田谷パブリックシアター <https://setagaya-pt.jp> (2022年9月7日最終閲覧)
- ・東京芸術劇場 <https://www.geigeki.jp> (2022年9月7日最終閲覧)
- ・東京都現代美術館 <https://www.mot-art-museum.jp/> (2022年9月5日最終閲覧)
- ・東京文化会館 <https://www.t-bunka.jp> (2022年9月7日最終閲覧)
- ・豊島こども大学 <https://www2.hp-ez.com/hp/toshimakodomodaigaku> (2022年9月5日最終閲覧)
- ・豊島勇士著「東京芸術劇場の教育普及事業について 一劇場ツアーを中心に一」『令和3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』、2022年
- ・マシュー・リーズン著、中山夏織訳『子どもという観客 児童青少年はいかに演劇を観るのか』晩成書房、2018年

東京芸術劇場の多文化共生事業について

ー日本語教室で行う演劇ワークショップの意義と可能性ー

長期コース・教育普及分野 研修生
新井 ひかる

はじめに

本タームでは、東京芸術劇場の人材育成・教育普及事業が取り組んでいる多文化共生事業の内、3つの事業に実務研修として携わった。「日本語とつながるワークショップ」、「『東京と変身』他、影絵掌編」の2つをメインに取り組み、「劇場ツアー〈やさしい日本語版〉」のモニターツアーにも部分的に関わった。第2タームのテーマは「ワークショップ」と設定され、多文化共生事業におけるワークショップの現場での実務研修となった。これまでワークショップというと、俳優養成などを目的とする、演劇による演劇のためのワークショップしか経験がなかった筆者にとっては、演劇を目的としないワークショップについて理解を深める機会となった。

本稿では、日本語教室で行うワークショップ「日本語とつながるワークショップ」について論じていく。ワークショップに携わる過程で生じた、「演劇ワークショップの効果が最大限に発揮されているのだろうか？」という疑問が出発点だ。日本語教育に精通しているわけではないファシリテーターたちが行うワークショップは、何が求められているのかという問いと、効果を最大限に発揮するためには何が必要かという問いを明らかにすることが本稿の目的だ。本ワークショップは、令和3年度に始まったばかりの事業のため、2年目としてどのように進んでいるのかを改めて整理し、その行先を考えていくことで、多文化共生における演劇ワークショップの可能性を考察していきたい。

本稿は、第1章で、本事業全体の目的である多文化共生について確認した上で、東京芸術劇場における多文化共生事業の取り組みを見ていき、第2章では、令和3年度からの流れを踏まえながら日本語とつながるワークショップの特徴を見ていくことで、日本語教室の中で演劇ワークショップを実施する意義と、2年目の現在どのような状況にあるのかを考察する。そして、第3章では本ワークショップを取り巻く関係者という視点で状況を整理することで、課題を考察し、最後に第4章で今後の展開を提案していく。

尚、本ワークショップは、令和3年度は音楽やダンスの要素も取り入れて行われていたが、令和4年度は演劇の要素が強くなり、日本語教室側も本ワークショップチームを「演劇の専門家」として受け止めているところが大きいように見受けられたため、演劇ワークショップとして考察している。

今回取り扱う日本語とつながるワークショップの令和4年度の実施期間は、令和4年11月～令和5年2月までだが、本稿はその内、令和4年12月～令和5年1月の段階で執筆をしている。終了しているプログラムもあるが、進行中のプログラムもあるため、その状況をご留意いただきたい。

1 多文化共生社会の実現

1-1 多文化共生のこれまで

1990年6月に「出入国管理及び難民認定法」が改正され、日本に滞在する外国人が増加した。更に2018年12月には同法が改正され、「出入国管理及び難民認定法及び法務省設置法の一部を改正する法律」が成立し、2019年4月からは、「特定技能」が創設されたことにより、更なる増加が見込まれていた。図1を見ると、2020年からコロナ禍に入りやや減少傾向にはあるが、それまでは右肩上がりの状況が見て取れる。今後入国制限の緩和等を経て、また増加していくと見られている。

図表-1 人口の推移(全国)

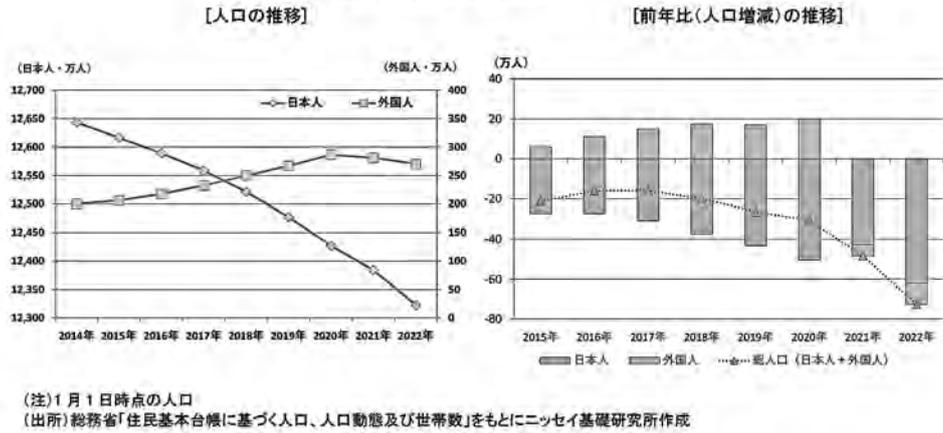


図1 ニッセイ基礎研究所HPより掲載 (<https://www.nli-research.co.jp/report/detail/id=72812?pno=2&site=nli>)

2006年に総務省は「多文化共生の推進に関する研究会報告書」¹の中で、「今後、日本の総人口は急速に減少していくことが予想される。グローバル化の進展により、人の国際移動がますます活発になる中で、社会の活力を維持するためには、外国人を含めた全ての人が能力を最大限に発揮できるような社会づくりが不可欠」としており、地域における多文化共生について「国籍や民族などの異なる人々が、互いの文化的ちがいを認め合い、対等な関係を築こうとしながら、地域社会の構成員として共に生きていくこと」と定義づけた。在留外国人の増加に伴い、多文化共生社会の実現は、重要なミッションとして全国的に取り組まれるようになった。

1-2 東京都における多文化共生

東京都総務局統計部が発表している区市町村別国籍・地域別外国人人口²によると、令和4年10月1日時点で、東京都の外国人人口は522,732人だ。出入国在留管理庁の資料³によれば、東京都は最も在留外国人が多く、その後に愛知県、大阪府、神奈川県、埼玉県と続く。

東京都は外国人人口が増え、多文化共生社会の実現が目指されていく中で、2016年2月に東京都多文化共生推進指針⁴を策定し、「多様性を都市づくりに活かし、全ての都民が東京の発展に向けて参加・活躍でき、安心して暮らせる社会の実現」をその基本目標に掲げた。また、新たな都政の羅針盤として策定する都の総合計画である「『未来の東京』戦略version up 2022」⁵の戦略6「ダイバーシティ・共生社会戦略」においても、やさしい日本語⁶の普及など、多文化共生社会実現に向けた取り組みについて挙げられている。

「未来の東京」戦略を推進する事業として策定された⁷「東京文化戦略2030」を実現するためのプロジェクトとして、東京都と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は、東京都の文化施設や文化事業の資源を通して、「クリエイティブ・ウェル・プロジェクト」(現在は「クリエイティブ・ウェルビーイング・トーキョー」に名称を変更)を展開している。その一環として、東京芸術劇場はクリエイティブ・ウェル・プロジェクト〈多文化共生〉を実施することとなり、令和2年度よりリサーチを開始した。

1-3 東京芸術劇場で行う多文化共生事業

東京芸術劇場は令和2年度からのリサーチを踏まえ、令和3年度から「多文化共生に向けたアートプログラム」を展開している。本プログラムは、「芸術文化による対話・表現活動などを通じて、外国にルーツをもつ人々がより日本に親しみをもって社会参画しやすくなること、人々が多様性を尊重し、その違いの豊かさから想像力・創造力を育むこと」⁸を目的としており、レクチャーやパフォーマンス上演、ワークショップなど、複数のアプローチで取り組んでいる。令和4年度の多文化共生に向けたアートプログラムは以下の通りだ(これから実施予定のものも含む)。

事業名	事業内容	
多文化共生とアートに関するリサーチ	リサーチ【圏内】	「東京と変身」他、影絵掌編ワークショップ、公演を実施
	リサーチ【海外】	※国外リサーチ
	クリエイション	y/n「フロム高円寺、愛知、ブラジル」 レクチャー・パフォーマンスを上演
ワークショップ	日本語とつながるワークショップ	
劇場ツアー	劇場ツアー<やさしい日本語版>	
シアター・コーディネーター養成講座	多文化共生・実習編 「東京と変身」他、影絵掌編、日本語とつながるワークショップにリサーチャーとして参加	

図2 令和4年度の多文化共生に向けたアートプログラム（筆者作成）

海外ルーツの人々と影絵作品を制作する『「東京と変身」他、影絵掌編』と、リサーチやドキュメンテーションに基づくパフォーマンスなどのプロジェクトを展開するユニットy/nによる『フロム高円寺、愛知、ブラジル』は、令和3年度に実施された、「多文化共生×東京芸術劇場 公開レクチャーシリーズ『アーティストの視点から多文化社会を捉える』』におけるレクチャーを経て、実施された企画だ。シアター・コーディネーター養成講座も、令和3年度基礎編を実施し、令和4年度は『「東京と変身」他、影絵掌編』の現場をメインに実習編として行われている。劇場ツアー<やさしい日本語版>はアクセシビリティの一環として、やさしい日本語で行うツアーを令和3年度より立ち上げ、現在は実現に向けてモニターツアーを重ねている。全体を通して、令和3年度で培ったものが、令和4年度の事業へと繋がっていることがわかる。

この中で日本語とつながるワークショップは、日本語教室を運営する学習院大学の教授（以下、「担当教授」とする）との出会いをきっかけに、学習院大学が運営する「わくわくとしま日本語教室」の授業の中で、令和3年度より実施することとなった。日本語教室は、日本で暮らす海外ルーツの人々が最初の段階で足を踏み入れるコミュニティであり、日本語を学ぶという目的を持って訪れている場所だ。その目的に対してアプローチしていくことで繋がりを深め、多文化共生を目指していくという段階を踏むためにも、日本語教室との連携は非常に有効だと言える。

また、法の観点から見ても、その重要性がわかる。本章の第1節で触れた特定技能の創設を機に、外国人労働者の増加が見込まれることに伴い、2019年6月には、「日本語教育の推進に関する法律」（日本語教育推進法）が成立した。同法は「多様な文化を尊重した活力ある共生社会の実現・諸外国との交流の促進並びに友好関係の維持発展に寄与」（同法1条）⁹することを目的としており、基本的施策としては国内外での日本語教育の拡充や日本語教育の水準の維持向上などが挙げられている。

「法から学ぶ文化政策」¹⁰では、以下のように述べられている。

文化芸術基本法19条には「国は、外国人の我が国の文化芸術に関する理解に資するよう、外国人に対する日本語教育の充実を図るため、日本語教育に従事する者の養成及び研修体制の整備、日本語教育に関する教材の開発、日本語教育を行う機関における教育水準の向上その他の必要な施策を講ずるものとする」と規定されている。日本語教育推進法は、単独で存在する者ではなく、文化芸術基本法19条の規定を具現化するものであり、文化政策を構成する重要な要素の1つとして日本語教育は組み入れられている。

このように、多文化共生社会の実現における文化政策において、日本語教育の推進が求められてきたという背景もある。

2 日本語とつながるワークショップ

第2章では、日本語とつながるワークショップについて詳しく検証していく。本ワークショップにはどのような特徴があるのかを確認した上で、令和4年度実施済みのワークショップの事例を元に、演劇ワークショップを日本語教室で行うメリットを考察する。

2-1 これまでの歩み

日本語とつながるワークショップを行っている「わくわくとしま日本語教室」は、目白駅にキャンパスを構える学習院大学が、豊島区を生活圏としている外国人を対象に行っている日本語教室だ。教材を独自に作成し、学習院大学の大学院生や学部のOB、OGなどが講師を担当している。

前述の通り、担当教授との出会いを経て、令和3年度から本ワークショップが実現した。東京芸術劇場の担当スタッフと、外部委託のファシリテーターたちを中心に、担当教授との話し合いや日本語教室の見学を経て、以下の通り、3パターンの構成でプログラムが組み立てられている。

【A】日本語教室のテキストに沿った内容のワークショップ	
内容	授業の中で日本語教室のカリキュラムに沿った授業内容を、ワークショップファシリテーターが実施。普段とは違う進め方で授業を進める。
【B】(テキストから離れ)表現活動を通して日本語に親しむワークショップ	
内容	授業内で、日本語に親しむ、日本語が好きになる、日本語を話すことに抵抗がなくなるなど日本語の習得につながるワークショッププログラム。
【C】アーティストとの創作によるワークショップ	
内容	授業後の午後実施するワークショップ。日本語教室の生徒の皆さん、生徒のご家族、大学院生など、海外にルーツのある方とない方の交流、相互理解につながるワークショップ。

図3 日本語とつながるワークショップ3つのパターン (筆者作成)

プログラム構成を見てみると、日本語教室というアウェイな領域に入っていくに当たり、慎重な姿勢が窺える。この3つのパターンは、並列的ではなく、段階的な構成となっており、1つのパッケージになっている。「わくわくとしま日本語教室」のカリキュラムは、授業ごとにテーマが設定されており、教材もそれに合わせて作成されており、パターンAは授業として設定されたテーマを元にワークショップを開発し、実施する。まずは日本語教室、及び学習者と出会っていくプロセスだ。更にパターンBはテーマからファシリテーターが考案してワークショップを行う。授業から一歩踏み込んで、創作や自分を表現することに取り組むことで、日本語によるコミュニケーションを深めていく。そして、最後にパターンCは日本語という要素を扱いつつも、授業とは離れた位置付けでワークショップを展開する。芸術を通し、学習者でも指導者でもなく一個人として、人々が交流を図り、繋がりを深め、広げていくような構成となっている。

令和3年度は上記の3つのパターンに沿って、以下のプログラムが展開された。

	日程	テーマ	クラス	パターン
第1回	2021年9月25日	「タクシーに乗る」	ぐんぐんクラス	A
第2回	2021年10月9日	「病院(初診受付)」	わくわくクラス	A
第3回	2021年11月27日	紙芝居(桃太良町・紙芝居をやってみよう)	ぐんぐんクラス	B
第4回	2021年12月25日	歌うこと・自分のことを話すこと・人の話を聞くこと	わくわくクラス	B
第5回	2022年2月26日	日本語とつながるワークショップ 「このコトバは、どんなカタチですか?」	両クラス、他	C

図4 つながるワークショップ令和3年度プログラム一覧 (筆者作成)

令和3年度は2つのクラスに分かれており、1つは日本語の学習経験がまだ浅い学習者の入門編「わくわくクラス」で、もう1つは、更に次の段階となる「ぐんぐんクラス」だ。どちらのクラスも学習院大学の教室を中心に授業が行われている。

図3のパターンAに当たる内容として、第1回「タクシーに乗る」、第2回「病院(初診受付)」が実施された。教材内の単語や例文を使用しつつも、いつもの学習とは異なるアプローチで演劇ワークショップのノウハウを用いて実施された。その後、ファシリテーターがテーマから考えていくパターンBに当たる、第3回と第4回では、グループによる紙芝居作りを通してコミュニケーションを図ったり、人前で自分のことを話したりするような内容が展開され、日本語を使ってできることを広げていくようなワークショップが行われた。そして最後に、パターンCに当たる第5回として、「日本語とつながるワークショップ『このコトバは、どんなカタチですか?』」が東京芸術劇場にて行われた。これまで行っていた教室から離れての実施だ。第5回はわくわくクラス、ぐんぐんクラス合同で開催され、且つ、これまで講師や見学者として日本語教室に携わっていた学習院大学の大学院生や学部生もワークショップに参加した。

どの回も、初年度ということで試行錯誤を経てプログラムが作成され、学習者たちからの評判も良かったことが、アンケートやヒアリングから窺えた。令和3年度のアーツアカデミー研修生豊島勇士の報告書では、第5回のフィードバックを総括し「自身のアイデアを、自身の内発的な動機をもとにして日本語で表現するという体験を促すことができたことが評価を受けた」¹¹と述べている。また、学習院大学の担当教授からは令和3年度の様子を振り返り、学習者たちの楽しそうな様子に加え、「日本語教室側の発想ではできないこともあった」「刺激を受けた」等の評価を受けた。初年度としての手応えを感じながら今年度の活動へと繋がったことがわかる。

2-2 令和3年度から令和4年度へ

東京芸術劇場は、令和3年度のリテレーター6名の内、令和4年度も続投することになった4名のファシリテーターに加え、新しいメンバーを増やす目的で3名のサポーターが加わった。この3名は、ワークショップ経験はあるが、海外ルーツを持つ人々へのワークショップは未経験だ。ワークショップのサポートを通して本ワークショップの経験を積むこととなった。

一方で、「わくわく日本語教室」側にも変更点があった。令和3年度は「わくわくクラス」と「ぐんぐんクラス」の2クラスを対面授業で展開していたが、令和4年度の「わくわくクラス」はオンラインを取り入れつつ夏休みに短期集中授業を実施し、「ぐんぐんクラス」は2クラスに分かれ、全て対面で行っているようだ。定員よりも多くの応募があり、更に言語レベルに差があったことが理由のようだ。よって、令和4年度は、夏休みに集中的に授業を行う「わくわくクラス」と、週に1回程度対面で授業を行う「ぐんぐんクラス」「のびのびクラス」の3クラスでの実施となったようだ。その内、本ワークショップは、「ぐんぐんクラス」と「のびのびクラス」で実施をしている。

クラス	形式	レベル
わくわくクラス	オンライン 対面	入門編
ぐんぐんクラス	対面	わくわくクラスより上のレベル
のびのびクラス	対面	ぐんぐんクラスより上のレベル

図5 令和4年度「わくわくとしま日本語教室」クラス一覧（筆者作成）

それに伴い、全体の授業実施回数が減り、ワークショップの回数も令和3年度より減少した。令和4年度の本ワークショップのプログラムは以下の通りである。

	日程	テーマ	クラス	パターン
第1回	2022年11月12日	「タクシーに乗って道案内をしよう」	ぐんぐんクラス	A
第2回	2022年12月17日	「短い時間に話してみよう」	のびのびクラス	A
第3回	2023年1月21日	自由テーマ	合同	B
第4回	2023年2月26日	※シンポジウム内ワークショップ	-	-

図6 日本語とつながるワークショップ 令和4年度プログラム一覧（筆者作成）

ぐんぐんクラスとのびのびクラス、各クラス1回ずつの開催に加え、合同で1回行い、最後は学習院大学が主催するシンポジウム内で公開ワークショップを予定している。第4回は、クラスに通う学習者だけを対象としているわけではないので、実質、本ワークショップは3回の実施となる。

2-3 令和4年度のプログラム

本節では、すでに実施済みの第1回、第2回のプログラムについて見ていく。第1節で触れた、A、B、C3つのパターンの内のA「授業の中で日本語教室のカリキュラムに沿った授業内容を、ワークショップファシリテーターが実施。普段とは違う進め方で授業を進める」に当たるパートだ。段階で言えば、「出会い」のプロセスのため、いかに日本語教室と、更には学習者と繋がっていきけるかが課題となる。そのためには、演劇的な手法を用いてその価値を示すと同時に、1つの授業としての役割を果たしていかなければならない。

(1) 第1回「タクシーに乗って道案内をしよう」

第1回「タクシーに乗って道案内をしよう」			
日時	2022年11月12日（土）	場所	学習院大学
クフス	ぐんぐんクラス7名	ファシリテーター	2名
参加者	学習者、院生、学部生、他	サポーター	2名
プログラム			
・ イントロダクション ・ アイスブレイク1「コピーミー」 ・ アイスブレイク2「コール&レスポンス」 ・ アウスブレイク3「クロス・ザ・サークル」 ・ プレアクティビティ「ムーブ」 ・ プレアクティビティ「ディスカッション」 ・ メインアクティビティ「目的地へ行こう」			

図7 第1回「タクシーに乗って道案内をしよう」概要（筆者作成）

第1回は、令和3年度も実施したテーマが再び設定された。大枠はほとんど変えずに、前年度の反省や所感を踏まえて部分的な修正が行われた上で実施された。

わくわくとしま日本語教室は、10時から開始し、最初の15分は主に授業の予習など各自自習をする時間として割り当てられている。この時間にファシリテーターは、名前を書いたテープを作って、貼ってもらったり、コミュニケーションを取ったりしつつ、場に馴染んでいく。



写真1 アイスブレイクの様子

ワークショップ開始時刻になり、予習用の机から、椅子が円形に並べられているエリアに移動するよう学習者たちを促した。今回は、学習者だけでなく、見学に来ていた大学院生や学部生も参加者としてワークショップに加わった。写真1の状態になると、アイスブレイクが始まり、まずはファシリテーターの動きを真似するワークで体をほぐした後、1人1人名前を確認しながら皆で声を合わせて復唱し、更に自分の名前を言う時にオリジナルの動きをつけて皆で繰り返すというワークも行った。その後、今回の教材で扱われている単語と絵が描かれたカードが配布され、単語の意味を確認し、また動きを付けながら単語を復唱した。全ての単語を全員で声に出した後、自分以外の人が持っている単語カードの中から1つ決め、そのカードを持っている人のところへ移動するという〈クロス・ザ・サークル〉が行われた。このワークは、参加者が一連の流れを把握した後、スピードアップするなどゲーム要素も盛り込まれており、序盤は固かった学習者の雰囲気もどんどんほぐれているのが見て取れた。



写真2 〈ムーブ〉の様子



写真3 〈ディスカッション〉の様子

次に身体を動かしながら単語や短い文章「右に曲がります」「まっすぐ進みます」などを繰り返していく〈ムーブ〉が行われた。(写真2)

その後、4～5名の小グループになって、「日本で、タクシーに乗ったことがありますか?」「タクシーに乗って行ってみたい場所」などのテーマについてディスカッションを行った。各チームにファシリテーターとサポーターがつき、丁寧に1人1人話を聞く時間となった。(写真3)最後に、話し合った内容を全体に共有する際に、各グループのファシリテーター・サポーターがフォローに入りつつ、学習者が自ら発表を行った。



写真4 〈目的地へ行こう〉ロールプレイの様子①



写真5 〈目的地へ行こう〉ロールプレイの様子②

最後に、今回のテーマのメインアクティビティである〈目的地へ行こう〉を行った。まずは全員がタクシーの乗客として座り、サポーターが運転手役、学習者が乗客役になり、教材の例文を使ってロールプレイを行った。(写真4)例文は、タクシーに乗って、自分の行きたい場所を道案内するというもので、タクシーに乗車してから、料金を支払うまでの一連の流れを練習した。次に、格子状に床に貼った白いテープを道に見立て、「コンビニ」など場所の名前が書かれた単語カードを目的地として配置し、学習者はテープの上を歩きながら、例文を元にタクシーの運転手役のサポーターに道案内をするロールプレイを行った。(写真5)

今回のワークショップのフィードバックで、日本語教室の関係者から、ある学習者の名前が頻繁に挙げられた。その学習者は、関係者の何名かが「これまでほとんど声を聞いたことがなかった」と言うほど、授業中の発言が少なかったようだが、今回のロールプレイでは、1番最初にロールプレイを実践する状況になっても躊躇うことなく、積極的に取り組む様子が窺えた。日本語教室の関係者にとっては、その出来事が衝撃的だったようだ。日本語教室の通常の授業でも、ロールプレイは行われており、演劇ワークショップ特有の方法論ではないにも関わらず、なぜ今回のワークショップではその学習者の積極性を引き出したのか。

理由の1つは、ワークショップという形式そのものにあるだろう。東京工業大学リベラルアーツ研究教育院教授の中野民夫の著書「ワークショップ」¹²では、ワークショップを「講義など一方的な知識伝達のスタイルではなく、参加者が自ら参加・

体験して共同で何かを学びあったり創り出したりする学びと創造のスタイル」としている。筆者が見学した範囲では、日本語教室の授業は、単語や文法などを参考イラストや講師の説明などを通して確認し、文章を復唱し、例文の会話に当てはめてロールプレイを行うというのが一連の流れのようだった。普段の授業に比べて、教材も机も椅子もほとんど使わずに行うワークショップは非常に新鮮に感じられただろう。中野は同著書で、ワークショップの特徴として「参加」「体験」「グループ」の3つの要素を挙げている。

「参加」¹³については「双方向的な『参加型』の学びを大切にする」とした上で『先生』の代わりに、『ファシリテーター(進行役、引き出し役)』が、参加者の興味や意欲を引き出しながら場を展開していく」ことで、参加者の積極的な参加を促すとしている。また、ファシリテーターの役割として「初めての人が自然に場に溶け込みながら参加しやすい環境をつくっていく責任がある」としている。この作業の1つが「アイスブレイク」と言われるもので、今回、〈コピーミー〉〈コール&レスポンス〉〈クロス・ザ・サークル〉の3段階に渡って実施された。アイスブレイクにおいて、声を出し、身体を動かすことで緊張がほぐれ、段階を踏んでロールプレイに入っていく準備が整えられていた。また、序盤の〈コピーミー〉〈コール&レスポンス〉では不安げな表情を見せている学習者だったが、〈クロス・ザ・サークル〉ではいわゆる演劇の現場で行うシアターゲームのような要素がありつつも、単語を使用することで“日本語学習”という要素が加わり、不安が少しずつ解消されていったように見えた。そのような導入も今回は重要なアイスブレイクの要素だった。

「体験」¹⁴については、〈ムーブメント〉やテープを道に見立てて行ったロールプレイなど、中野の説明する「言葉だけの理解よりも、身体を使ってやってみること、感じてみることなど、心身まるごとの『体験』を重視する」ワークが織り込まれている。日本語教育でも、TPR(トータルフィジカルレスポンス)¹⁵やVT法(ヴェルヴォ・トナル法)¹⁶のような、身体を使って語学を習得する勉強法があるように、動きをつけることで学習に繋がりがやすいという効果もある。更に、動きを取り入れることで、机と椅子だけでなく、教室全体が自分の空間となり、より最後のロールプレイに向かいやすくなったのではないか。

最後に「グループ」¹⁷について、今回のワークショップでは、ファシリテーターやサポーターとのやり取りがメインだったため、参加者同士のコミュニケーションの場は設けられていないが、クラス全体が1つのグループだと捉えると、輪になって、お互いの顔を見ながら、それぞれの話に耳を傾け、また自分の話をする機会があることは中野の述べる「一人や二人ではない集団での相互作用の中で学びあう」場として機能していると言える。

以上の内容は、ワークショップのファシリテーターとして提供した要素を挙げた。それでは、演劇の専門家としての能力を発揮できている部分はどこにあるのだろうか。最も大きな点は、演劇が「言葉」、「会話」を扱う芸術だということではないか。日本語教師は、日本語の意味や文法、発音などを教える専門家だが、演劇のプロは、相手に伝えるコミュニケーションとしての「言葉」を扱う専門家だ。彼らとの対話やロールプレイによるシーン作りは通常の授業とは違った価値を提供できるだろう。実際に、第1回のワークショップでは、一連の例文を読むだけでなく、学習者から自発的にアドリブが出てくる場面が多かった。例文を離れ、実際のシチュエーションに合わせたやり取りをできたのは、文法や単語よりも会話をすることを重視する側面が大きかったからだろう。また、ファシリテーターたちが表現のプロだということも非常に大きな利点だ。担当スタッフによると、前年度の感想として、ファシリテーターたちのリアクションについて言及があったとのことだ。学習者とファシリテーターは母語も文化も異なるが、伝えるための表現をすることに長けた俳優やパフォーマーであるファシリテーターは、「聞いている」、「面白いと思っている」などきちんとリアクションを示すことで場を盛り上げているように見受けられた。その様子が学習者に伝わることで、アドリブを入れるなど、表現する上での安心感に繋がったのではないか。

更に、前述したように、ファシリテーション能力自体が、演劇の現場で培ってきたものとも言えるだろう。ファシリテーターの1人は、「キャッチする力」が演出家や俳優には備わっている場合が多く、そういった能力が活かされているのではないかと述べていた。演出家や俳優は作品を集団で創作する上で、活用している能力がそのままワークショップにも活かされている部分もあるだろう。

第1回の観察に加え、ファシリテーターとのインタビューを通して、これらのメリットを挙げたが、更に、第2回のワークショップを経て、日本語教室側が求めている演劇の専門家としての強みを新たに理解することができたので、続けて第2回の内容を見ていく。

(2) 第2回「短い時間に話してみよう」

第1回「タクシーに乗って道案内をしよう」			
日時	2022年12月17日(土)	場所	学習院大学
クラス	のびのびクラス11名	ファシリテーター	2名
参加者	学習者	サポーター	2名
プログラム			
<ul style="list-style-type: none"> ・イントロダクション ・アイスブレイク1「名前を知る」 ・アイスブレイク2「1分間であいさつ」 ・「お知らせ」読解/単語を確認する ・プレアクティビティ「ディスカッション」 ・メインアクティビティ「ちょっとした会話」をしてみよう 			

図8 第2回「短い時間に話してみよう」概要(筆者作成)

第2回は、新しいテーマを取り扱うため、プログラム開発から行われた。同じマンションの人と挨拶だけでなく何気ない話ができるようになる、マンションの点検のお知らせなどわからないことを尋ねられるようになる、幼稚園のママ友と会話ができるなど、身の回りの人と少しでも言葉を交わすことができるようになることを目的としていた。教材は、大きく分けて、点検や授業参観などの「お知らせ」を読み解くパートと、短い会話をするパートで構成されていた。また、今回は会話の種になるように事前課題として「最近〇〇だったこと」を考えてきてもらった。

ワークショップの最初は、前回同様名前を一周復唱した後、全員と必ず挨拶して言葉を交わすというアイスブレイク〈1分間で挨拶〉が行われた。



写真6 〈アイスブレイク〉の様子

今回ののびのびクラスは、第1回のぐんぐんクラスよりも比較的自信を持って積極的に話せる学習者が多いクラスということもあり、且つ、決められた時間の中で全員と挨拶をするというゲーム性もあり、第1回よりもかなり早い段階で盛り上がりを見せた。1回目は「こんにちは、(名前)です」とお互いに挨拶と名前を言った後、「よろしくお願ひします」と言って別れる、非常にシンプルでハードルの低いものだ。次はお互いの趣味を紹介し、それぞれリアクションを返すという流れが基本だったが、ファシリテーターやサポーターが更に質問を重ね、学習者もそれに応えられる会話力を持っており、自然と会話が生まれている様子が見受けられた。



写真7 〈ディスカッション〉の様子



写真8 〈「ちょっとした会話」をしてみよう〉ロールプレイの様子

次に、お知らせの読解に移った。ここから3～4名のグループに分かれ、それぞれファシリテーターとサポーターがつき、教材に載っていた「水道点検」と「授業参観」のお知らせに何が書かれているのかを話し合いながら「何の」「誰から」「誰へ」「いつ」「どこで」「内容」に答えていく形で読み解いていった。それぞれ読み解いたことを発表した後、次はお知らせの内容を人に尋ねるロールプレイをグループ内で行った。

次の〈ディスカッション〉では、同じグループ内で、事前課題の「最近〇〇だったこと」を発表しあった。この時間も各グループとも非常に会話が盛り上がっている様子が見受けられた。グループ内での発表が一通り終わったら、各グループでどんな話をしたか全体に向けて発表を行い、最後のメインアクティビティ〈「ちょっとした会話」をしてみよう〉に移った。教材の例文を少しアレンジした会話の文章を練習し、その後、各グループのファシリテーター、サポーターを相手にそれぞれロールプレイを行った。最後に、学習者が1人ずつ前に出てきて、好きなシチュエーションと相手役のサポーターを選んでもらい、短い会話をするロールプレイを行った。これは、演劇でいうところのエチュード¹⁸のようなもので、それぞれの学習者が相手を同僚やママ友など具体的な人物を設定し、短い会話を行った。

今回は、最初と最後以外は、ほとんどグループに分かれてのワークとなった。アイスブレイクは十分行っていたものの、その後グループでの座学が続いてしまったため、その勢いを最後のロールプレイに繋げることができなかった印象だ。更に、早々にグループ分けをしてしまったことで、クラスとしての一体感を築くことができなかったようにも見えた。中野の著書を踏まえて見てきた「参加」「体験」「グループ」の要素が足りなかったのだろう。

フィードバックとして、担当教授から「日本語教師のような授業だった」「演劇の専門性が発揮されておらず残念だった」という評価を受けた。具体的な指摘としては、グループワークでお知らせの読み解きをする作業など、日本語教室でもできる範囲のものばかりだったこと、デモンストレーションは演劇のプロのお手本として行ってもらいたかったことなどが挙げられた。これらのフィードバックを踏まえて、日本語教室側はこのワークショップに対して、クリエイティブな場づくりを期待しているようだった。デモンストレーションやロールプレイなどお手本として演じる場面では、勿論、ファシリテーターやサポーターの力不足ではなかったが、例文をわかりやすく読み上げることを重視しすぎていた印象もあった。また、今回のようなテーマでは、小道具などを用意しても良かったかもしれない。演劇という芸術は、ただ台本通りに場面を作るのではなく、それぞれの表現や工夫があることで個性を持った魅力的な作品が形成されていく。クリエイティブなお手本や工夫があることで、参加者の表現意欲を増幅させることができ、個性を引き出し、より豊かなロールプレイが形成できるのだろう。今回は、全体を通して日本語教室のやり方に近づき過ぎてしまい、且つ、演劇の専門性があまり発揮されずに終わってしまった。

わくわくとしま日本語教室では、これまで演劇ワークショップ以外にも、消防士や学習院大学国劇部、学習院大学かるた同好会など外部から人を招いている。本物の消防士による授業を実際に見学したが、緊急時の通報をするロールプレイでは、消防士たちは学習者に合わせるのではなく、本当の通報を受けたようなスピードで対応していた。本物のスピードに触れ、対応していく練習をすることが、学習者にとって大きな価値となっているのがわかった。外部講師として、演劇ワークショップを提供するという立場を考えれば、この東京芸術劇場のワークショップチームにも同等の価値が求められていると言える。演劇の専門家として何が提供できるのかを常に問いながら取り組んでいく必要があり、また、その専門性を発揮するための土台をいかに作っていくかが重要だ。

今回の評価の原因は、日本語教室の意向に寄り添おうとする過程で、演劇の専門家としての立場を見失ってしまったことにあるだろう。それぞれの立場を保った上で、協働してより良い機会を学習者に提供するための試行錯誤が今後も求められる。

3 ワークショップを取り巻くアクター

第2章では日本語とつながるワークショップの特徴を確認した上で、日本語教室側から求められていたことが達成できず、専門性を発揮できなかった状況を見てきた。本章では、本ワークショップを取り巻くアクター（関係者）同士の関係性やそれぞれの状況を見ていくことで、現状の問題点について考察する。

3-1 日本語教室と劇場

「わくわくとしま日本語教室」は、学習院大学の国際センターが運営を行っている日本語教室だ。国際センターの職員である日本語教室コーディネーターを中心に、大学院の院生や学部のOB、OGなどが授業を行っている。一方で、東京芸術劇場は、過去実施した「ファシリテーター養成講座」¹⁹の受講生を中心に、外部委託という形でワークショップを依頼している。主な日本語教室側とのやり取りや各種調整、連絡、備品準備等は劇場が行い、ファシリテーターはプログラム開発とそれに向けた準備、当日のファシリテーションを担っている。

図9は、本ワークショップを取り巻く関係者をマッピングしたものである。

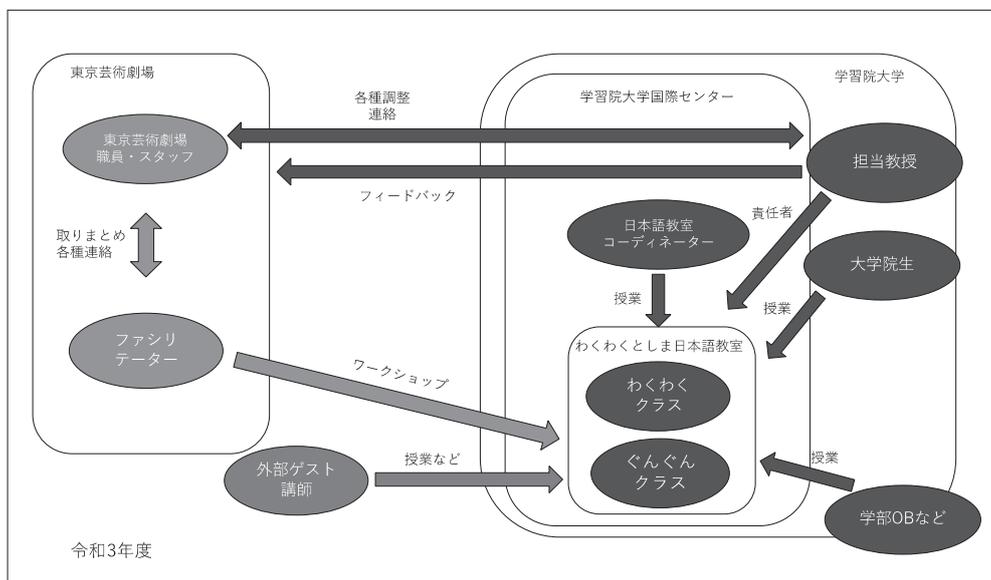


図9-1 令和3年度 日本語つながるワークショップ相関図（筆者作成）

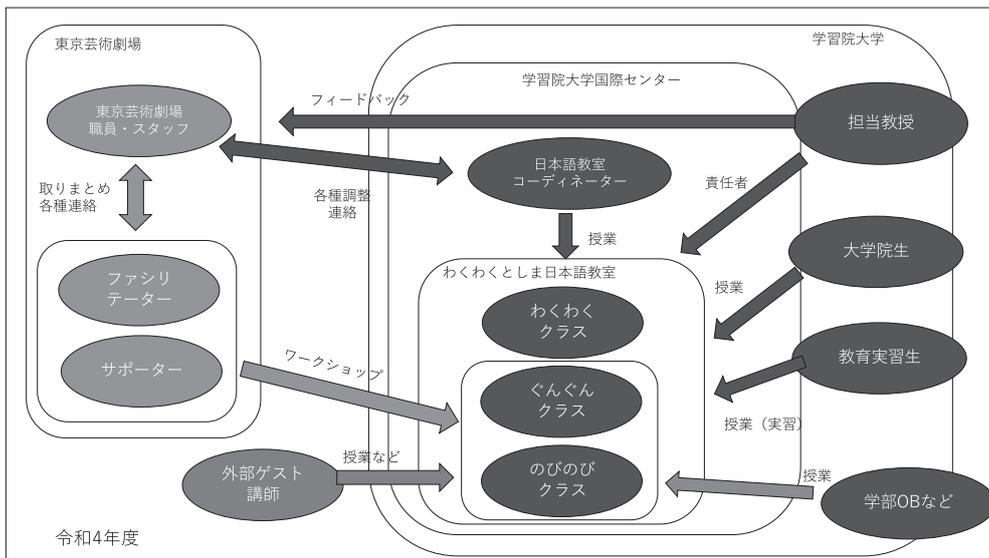


図9-2 令和4年度 日本語とつながるワークショップ関連図（筆者作成）

両方を比べ、いくつか変化はあるが、令和3年度から最も変化が大きかったのは、劇場とのやり取りをする窓口が変わったことだろう。令和3年度までは、本ワークショップの受け入れを決めた、日本語教室の責任者である担当教授自身が受け入れ以降の窓口も担っていた。ポイントは、演劇ワークショップにある程度の理解がある人物が受け入れから、実際のワークショップ実現までの過程、実施以降も伴走してくれていたことにある。担当教授は、もともと演劇的な手法が教育に用いられている事例をご存知だったことと、ご自身の教育方法としても、授業に歌やゲームを取り入れるという取り組みをされており、演劇ワークショップが行うことと近いことを実践していたという背景がある。そういった背景がなく、令和3年度のワークショップにも携わっていなかった日本語教室コーディネーターが窓口になるということは、それ相応の対応が必要になってくるのだ。

以前、音楽のアウトリーチを盛んに取り組んでいる、とある劇場の演劇担当職員に、なぜ演劇のアウトリーチはやらないのか尋ねたところ、演劇のワークショップは、受け入れ側の学校などが何をやるのか想像がつかないため、なかなか実現しづらいとのことだった。実際に、日本語教室コーディネーターは、最初に演劇ワークショップを行うと聞いた時「何をやるのだろうか?」「一緒に劇をやるのかな?」と思ったというのが率直な感想とのことだった。事前に前年度の報告等を見て内容を把握し、劇場側と全体の方向性について打ち合わせを経て、実際に第2回まで行って少しずつどういうものか把握できてきたようだが、それでもやはり、理解には時間がかかるようだった。劇場側、ファシリテーター側は、自分たちが認識しているよりも何倍も理解しにくいということを改めて認識し、協働先において常に理解の足並みが揃っている訳ではないことを想定しておく必要があるだろう。

日本語教室の中で活動を行っていくには、日本語教育としての専門的な知見や、これまで学習者に寄り添ってきた立場の意見を取り入れることは不可欠なため、お互いを理解した上で話し合いを進めることが重要だ。先方の専門性を発揮してもらうためにも、実施していく過程の中できめ細やかな説明や提案が必要だと思われる場面があった。

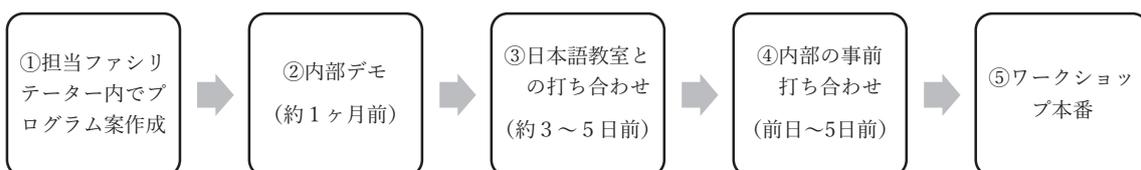


図10 ワークショップ作成フロー（筆者作成）

ワークショップのプログラムは主に図10の流れで作成されている。①担当のファシリテーターが事前に打ち合わせ、プログラム案を作成し、②ファシリテーター、サポーター、劇場スタッフが集まり、①のプログラム案をもとにデモンストレーションを行い、前年度の反省や今年度の日本語教室の様子を踏まえて内容の採り込みを行う。③完成したものを、担当の日

本語教室コーディネーターに説明し、意見などをもらう。④ワークショップ前の最終確認を行った上で、⑤当日ワークショップを実施するという流れだ。日本語教室側との擦り合わせは③のタイミングとなる。このタイミングで、日本語教室側にプログラムの内容を説明し、疑問、要望がないか確認をする。打ち合わせは、内容が書かれた資料を共有し、口頭で説明を行った。第1回の〈タクシー〉は、前回とほとんど同じ内容のため説明もしやすいが、第2回は新規のプログラム開発だったこともあり、なかなか想像が付きづらかったようだ。必要に応じて、簡易的にデモンストレーションを行うなど、具体的なイメージを共有することで、内容に問題はないのか、どういう要素があるとより良いのかなど、先方も判断しやすくなるのではない。

第2回は、第1回の③のタイミングで、プログラム開発に当たって、事前に日本語教室側の要望を聞いた。その際に、〈お知らせ〉の読み書きに関する言及があり、その要望に沿う形で検討していき、グループワーク中心のものになっていったという経緯がある。その段階で、演劇ワークショップチームとしては、「読み書き」という演劇ワークショップの利点を活かしづらい取り組みに対して、引っかけりはあったものの、先方の要望ということで応えていく方向で進んでいった。勿論、持ち帰ってどのように演劇ワークショップに落とし込めるかという試行錯誤も必要だが、この段階で、演劇ワークショップの有効性について説明したり、良い落とし所を話し合っただけで済ませる時間を持ってよかったのかもしれない。

3-2 双方の間を取り持つ役割

図9の関連図にも示した通り、日本語教室とやり取りをしているのは主に劇場スタッフだが、令和4年度は、前述のようにファシリテーターと日本語教室側が直接やり取りをする場面が何度かあった。劇場の担当スタッフは、できるだけ日本語教室とアーティスト（ファシリテーター）の間に入って、双方の意図を噛み砕きながらそれぞれに伝えていく役割を担っており、前節で挙げたような摩擦を防ぐようにしている。更に、ファシリテーターは全員が全回通して参加しているわけではないため、全ての現場に立ち会っているという点でも劇場スタッフの存在は不可欠だ。また、ファシリテーター側にも、日本語教室側の意図を汲み取りながら調整し、演劇ワークショップを立ち上げていくことに慣れている者もいる。そのことも踏まえ、令和4年度は図10のサイクルの中に、劇場スタッフも立ち会った上で、ファシリテーターと日本語教室側との直接的な打ち合わせが行われた。この直接のやり取りについては、プログラム開発を実際に行ったファシリテーターが直接内容を伝えて、その場で質問にも答えていけるという点でスムーズな一方で、噛み砕かれないままの意見が交わされることで、前節で挙げたように良くない方向性に進むリスクもある。メリットもデメリットもあり、且つ、向き不向きもあるため、今後もこの流れを継続するかはわからないが、双方の専門性を組み合わせる上で、どちらも尊重しながら調整する立ち位置の維持が非常に重要だと言える。

3-3 ファシリテーターとサポーター

これまででもファシリテーターに求められることについて述べてきたが、ワークショップ当日は更に多くのことが求められる。ファシリテーションをしつつ、やさしい日本語を使って、日本語習得中の学習者に伝えるという2つのことを同時進行で行っていかなければならない。更に、本ワークショップは、日本語教育というフィールドで行っているため、その視点も加わってくる。普段、子供向けワークショップに精力的に取り組んでいるサポーターに初参加の感想をヒアリングしたところ、難しい言葉を使わずにワークショップを進行するという点で、最初は子供向けのワークショップにも似た感覚はあったが、両回を経て、学習者のレベルも変わり、「本当に伝わっているのか」「学習者が何を求めているのか」など、難しさを感じたり、疑問に思ったりする部分も出てきたようだ。

このように、ファシリテーターが当日その場で求められるものは大きく、難易度が高いため、準備を周到に行い、当日に臨む必要がある。ファシリテーターは令和3年度から本ワークショップに取り組むに当たり、それぞれがやさしい日本語や日本語教育、多文化共生における理解を深めている。ただ、その過程で、日本語教育側に寄ってしまったという面もあるかもしれない。

また、サポーターのコミットの仕方も今後検討する余地があるだろう。サポーターは初参加だったにも関わらず、多くの働きを求められていたように見受けられた。全体の流れとしては、ファシリテーターが全体の進行を担当し、サポーターが主にデモンストレーションを行い、更にグループワークの時にはファシリテーターと同様にグループのファシリテーションも行っていった。このワークショップでサポーターは、デモンストレーションやロールプレイを実演する演劇の専門家としての立場と、グループワークのファシリテーションを行う上で、学習者とコミュニケーションを図るやさしい日本語のスキル、

日本語教育の要素という当日の重要な役割全てが求められていたと言える。特にやさしい日本語の講習など事前準備の機会はなかったため、ハードルが高かっただろう。勿論、前年度はファシリテーターも手探りで取り組んできたと思うので、同じ状況ではあるかもしれないが、プログラム開発の過程で取り組んできた準備などがサポーターはない分、やはりいきなり前述のような役割は荷が重かったように思える。本ワークショップの非常に重要な部分を担うからには彼らもファシリテーター同様の専門性とスキルが求められてしまうことは念頭に置くべきだろう。

3-4 まとめ

本章では、それぞれの関係性と役割を見てきた。日本語教育の専門性を持った日本語教室と演劇の専門性を持ったファシリテーターたちが、それぞれの専門性を持ち寄ることで、学習者により良い体験を提供することができる。しかし、出会い、相手への理解を深めながら試行錯誤を繰り返した1年目を経て、2年目は自身の専門性を欠くという方向に進みつつあった。専門性を発揮するためにも、まずは自身の求められていることを把握し、丁寧な相互理解の過程を省略しないよう努めていった上で、今後更なる提案ができるよう関係を構築していくことが望ましい。

4 今後に向けた提案

前章まで2年目の事業としてどのような状況にあるかを見てきたが、まだまだ演劇の専門性を発揮できる余地があるように思えた。本章では、来年度以降も継続できる場合、どのような展開ができるかを考えていきたい。

4-1 成果を考える

本節では、具体的な提案の前に、各アクターが掲げる目標や求めるものなどを整理し、本ワークショップに期待できる成果をまとめていく。

日本語教室はどのようなことを本ワークショップに期待しているのか。担当教授は、東京芸術劇場から何か一緒にできないかという打診があった時、その提案に飛びついたような感覚だったと述べていた。理由としては、演劇の専門家が、学習者に日本語を使って何かを行うことで、刺激になるのではないかという期待に加え、日本語教室で講師を行う大学院生たちの授業が画一化されている傾向に対して、何か突破口になるのではないかという想いもあったという。演劇ワークショップには、学習者、及び、講師側の双方への良い刺激になることを望んでいるようだ。

一方で、東京芸術劇場側のファシリテーターが掲げている方針と目標は以下の通りである。

〈方針〉

- ・日本の生活場面で日本語が使えるようになることを目指す
- ・コミュニケーション、意味・意図を伝えること、ことばを使って人と関係を作っていくことを重視する
- ・気が付いたら数多くのやりとりをし、相手に伝わる言い方ができるようになっていた

〈目標〉

- ・演劇的手法による授業の活性化
- ・いつの間にか日本語への自信と表現のきっかけとなることを目指す
- ・ことばを育てる

実践的なコミュニケーションに結びつくような機会を創出することを中心に掲げられ、授業の活性化にも言及されている。これらの内容に加え、本ワークショップが東京芸術劇場の多文化共生に向けたアートプログラムの一環であるということ踏まえ、本ワークショップにて上げられる成果として、以下の3つにまとめた。

- ①学習者の日本語の実践やコミュニケーション面で大きく貢献すること
- ②日本語教室の授業の活性化に繋がること
- ③学習者及び日本語教室関係者が芸術文化に触れる機会を創出すること

③に、日本語教室関係者を含んでいるのは、多文化共生において、対象となるのは海外ルーツを持つ学習者だけではない

と考えたためである。

これらの成果を踏まえ、達成に結びつくような幾つかの提案をする。

4-2 演劇ワークショップの強みを活かす

本節からは、第1節でまとめた成果を達成していくために具体的にどのようなことができるのか提案していくが、第3章で述べたように日本語教室とより互いへの理解を深めることを前提とした上で、更に踏み込んだ提案ができる状況を想定している。

(1) カリキュラムへの新しいコミットの仕方

第2章でワークショップの特徴の1つとして「アイスブレイク」があることを述べた。それを踏まえ、日本語教室全体のアイスブレイクをすることでその後の授業全体に良い流れをもたらすことができるのではないかと。第2章で自分の日本語に自信のないぐんぐんクラス（第1回「タクシーに乗って道案内をしよう」を実施）について、日本語教室コーディネーターは、5回、6回と授業を重ねてきた辺りでようやく慣れてきたにも関わらず、今回のワークショップでは1回でクラスの雰囲気を変えたことに驚きがあったようだ。その後も、クラスの雰囲気は少し明るくなったとのことなので、ワークショップを初回の方に配置できると、より良いコミュニケーションを早い段階で促すことができるのではないかと。

また、第2章から第3章にかけて述べた、第2回の「読み書き」に関するミスマッチについても、演劇ワークショップが向かない読み書きのような部分は日本語教室側に部分的に分担してもらうなど、カリキュラムの中でも臨機応変な棲み分けを提案させてもらえる可能性があるかもしれない。

(2) 学習者以外とのワークショップ

今後日本語教師として活躍する大学院生や学部の教育実習生にアプローチしていく展開も提案できるのではないかと。教員養成、現職教員の再教育に取り組んでいた、軽井沢風越学園校長及び軽井沢風越幼稚園園長の岩瀬直樹は自身の考えを書き記しているブログ²⁰の記事で、「学習者になってみること」の重要性を説いており、多くの先生は「1万数千時間に及ぶ『被学習者体験』」があり、「自分でも気づかないほど、この授業観が身体化している可能性が高い」としている。その結果、「『自分が受けてきた授業』を再現しがち」だと指摘しており、解決法として、「学習者として体験し直すこと」を挙げ、「学び手としての自分の変化に敏感になることで、学習者を理解する視点が少しずつ磨かれていくのではないのでしょうか」と述べている。また、岩瀬が過去に様々なワークショップへの参加を経験する中で、「学校教育のことを考える時に、学校教育のことだけ見ていては見えなくなる。広く社会で行われている学びを視野に入れよう」という考えに至ったとも述べている。ファシリテーターたちは、日本語教育のプロではないため、日本語教育側の関係者にとってはなかなか受け入れ難いこともあるかもしれないが、新しい学びの視点として何か提供できるものがあるのかもしれない。第1回「タクシーに乗って道案内をしよう」では、見学に訪れていた大学院生や学部の教育実習生も参加者としてワークショップに入ってもらった。その際は、「ワークショップに慣れていない日本語話者」という、比較的学習者の立場に近い立場の人が入ることによって、ワークショップ自体の助けになっていた。講師側と学習者の新たな交流の場という意味で役立てる可能性も考えられ、また、日本語教育を学んできた方々に実際の参加を通してフィードバックをもらえることで、ワークショップ側にも大きなメリットがある。そのように、より刺激を与え合える展開も望めるのではないかと。

4-3 日本語とつながるワークショップの可能性

第2章の第1節で、本ワークショップはA、B、Cの3つのパターンを積み重ねていくことで1つのパッケージになっていると述べた。同章の第3節で、第1回、第2回のパターンAに当たるワークショップに沿って、演劇の専門家が行う意義を述べたが、より演劇の強みを活かせるのはその後のBとCに当たるワークショップだ。パターンAはパターンB、Cにバトン繋いでいく役割も含んでいると捉えている。外部でも多文化共生における演劇ワークショップを行っているファシリテーターは、演劇と語学の学びは相性が良いと述べている。演じるという行為自体も日本語の練習になるが、演劇の創作過程はコミュニケーションを必要とするため、自然に話をするという行為を引き出すことができる。第2章の第3節で述べた、「言葉」と「会話」をより活かすことができるという点を踏まえても、創作を行ったり、自分のことを話し、表現したりする、パターンB、Cに当たるワークショップを実施することで、演劇の専門性がより一層発揮され、学習に活かされるのではな

いか。

第2章でも触れたように、令和4年度は、最後に学習院大学が行うシンポジウム内で公開ワークショップを行う。令和3年度のパターンCに当たるワークショップのプログラムを使うが、日本語教室とは別の位置付けで行われるため、実質、令和4年度はパターンCが存在しない。予算の都合など、様々な壁はあるかもしれないが、パターンCの「アーティストとの創作によるワークショップ」という体験を学習者や関係者に提供することは演劇ワークショップとして重要なのではないか。

本章の第1節で挙げた3つの成果の内の1つを「学習者及び日本語教室関係者が芸術文化に触れる機会を創出すること」とした。「芸術文化に触れる機会」は、ワークショップへの参加そのものに加え、その先続く、芸術文化鑑賞・体験へのアクセシビリティにも繋げていくことが期待できる。そういった点で、令和3年度はパターンCで創作を取り入れたワークショップを実施し、更にそれを劇場で行ったこと、劇場を紹介する劇場ツアーも併せて行ったことは非常に意義がある流れだったと言える。

令和3年度のパターンCのワークショップに参加した、別のクラスの日本語教室コーディネーターは、日本語教室を行っている大学の敷地から出て活動を行うことにも、メリットを感じたとのことだった。日本語教室は最終的に学習者を送り出していくことが重要なミッションであるため、外側で迎え入れてくれる場所があるというのは非常に意義があると述べていた。施設のカフェを利用したり、ベンチで時間を潰したりできる場所を知るだけでも、学習者にとっては大きな価値なのかもしれないし、鑑賞体験に繋がるなど、新たな選択肢を増やせるかもしれない。本ワークショップはそのような様々な可能性を持っており、継続していく上で、それらを活かす環境を維持することも必要だ。

おわりに

本稿では、2年目の事業として進行している日本語とつながるワークショップの状況を見ていき、最後に来年度以降続くことを想定していくつか提案を行った。異なるジャンルと連携する時、その連携先と自分たちが連携する意味を常に問い続けながら、相互理解を深めていく作業を怠らないことが重要だ。本事業は、新たな連携先の候補が浮上するなど、更なる広がりが生まれる可能性も見えているようなので、多くの人たちと繋がっていくプロセスにおいて、より意識していくことが必要だろう。

1人のファシリテーターから、ワークショップ後に、クラスの学習者同士が日本語で会話をしながら帰って行く様子を見た報告があった。これまであまり学習者同士の会話がなかったクラスだ。同じクラスでも、異なる国籍、母語、文化を持つ者同士が関係性を築いていくのは非常にハードルが高いものだろう。それが、まだ習得途中の日本語を駆使して繋がろうという気持ち呼び起こすことができたのは大きな収穫だ。ただ、それは今回のワークショップだけの成果ではなく、これまで日本語教室が提供してきた学習機会、学習者に寄り添ってきた経験の蓄積が生んだ成果でもある。今回の研修を通して、それぞれの専門性が組み合わさることで、今まで見られなかった変化が起こるような機会を作っていくことが重要だと実感した。まだ2年目の事業ということで、今後も新たな発見や困難が予想されるが、本ワークショップが継続することで、より豊かな変化が起こり続けることを期待したい。

脚注

- 1 総務省「多文化共生の推進に関する研究会報告書～地域における多文化共生の推進に向けて～」(2006年)
https://www.soumu.go.jp/kokusai/pdf/sonota_b5.pdf (2023年1月11日最終閲覧)、5頁
- 2 東京都総務局統計部「外国人人口」<https://www.toukei.metro.tokyo.lg.jp/gaikoku/2022/ga22010000.htm> (2023年1月11日最終閲覧)
- 3 出入国在留管理庁「令和4年6月末現在における在留外国人数について」https://www.moj.go.jp/isa/publications/press/13_00028.html (2023年1月11日最終閲覧)
- 4 東京都生活文化スポーツ局「東京都多文化共生推進指針～世界をリードするグローバル都市へ～【概要版】」https://www.seikatubunka.metro.tokyo.lg.jp/chiiki_tabunka/tabunka/tabunkasuishin/files/0000000755/shishingaiyou.pdf (2023年1月11日最終閲覧)
- 5 「未来の東京」戦略version up 2022
<https://www.seisakukikaku.metro.tokyo.lg.jp/basic-plan/versionup2022/index.html#page=1> (2023年1月12日最終閲覧)
- 6 外国人等にも伝わるよう配慮した簡単な日本語。主に、ふりがななどの配慮や短い文章への言い方などがある。また、外国人に限らず、子供、

高齢者、障害者等とのコミュニケーションにおいても有効な手段として、取り組みが広がっている。

- 7 複数ある戦略の中でも、戦略6「ダイバーシティ・共生社会戦略」、戦略10「スマート東京・TOKYO Data Highway戦略」、戦略15「文化・エンターテインメント都市戦略」、戦略19「オリンピック・パラリンピックレガシー戦略」に基づいている。
- 8 東京芸術劇場「多文化共生に向けたアートプログラム」<https://www.geigeki.jp/performance/event299/>（2023年1月12日最終閲覧）
- 9 文化庁「日本語教育の推進に関する法律」https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/other/suishin_houritsu/pdf/r1418257_02.pdf（2023年1月11日最終閲覧）
- 10 小林真理、小島立、土屋正臣、中村美帆著「法から学ぶ文化政策」有斐閣、2021年、281頁
- 11 豊島勇士著「東京芸術劇場が取り組む多文化共生事業の意義と課題」『令和3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』、2022年、168頁
- 12 中野民夫著「ワークショップ -新しい学びと創造の場-」、岩波書店、2001年、11頁
- 13 中野、前掲書、133頁、134頁
- 14 中野、前掲書、137頁
- 15 1960年にアメリカの心理学者James Asherが提唱した外国語教授法。講師が出す命令に対して、学習者が身体を使って反応していくことで言語を習得していく方法。（例：講師が「Stand up」と言うと、学習者は立ち上がる動作をする）
- 16 「言聴覚論」という言語理論に基づいて考え出された音声指導（矯正）法。歌を使用したり、身体を動かしたりしながら発音を覚えていく方法。
- 17 中野、前掲書、140頁
- 18 即興劇。演劇の練習等で行われる。
- 19 「英国のドラマ教育の現場より ファシリテーターのためのワークショップ」として2017年度より英国のドラマ教育にて活躍する講師を迎え、演劇ワークショップやレクチャーが開催された。
- 20 岩瀬直樹「視点と視野と視座のお話。」『いわせんの仕事部屋』<https://iwasen.hatenablog.com/entry/2019/10/06/092331>（2023年1月11日最終閲覧）

参考一覧

- ・ ECCジュニア教育研究所「TPRの指導」
<http://activities.eccjr.co.jp/no6/pdf/tpr.pdf>（2023年1月13日最終閲覧）
- ・ 軽井沢風越学園「岩瀬直樹」
<https://kazakoshi.ed.jp/staff/iwasenaoki/>（2023年3月12日最終閲覧）
- ・ クリエイティブ・ウェルビーイング・トーキョー「プロジェクトについて」
<https://creativewell.rekibun.or.jp/about/>（2023年1月12日最終閲覧）
- ・ 小林真理、小島立、土屋正臣、中村美帆著『法から学ぶ文化政策』有斐閣、2021年
- ・ 東京都「『東京文化戦略2030』策定」
<https://www.metro.tokyo.lg.jp/tosei/hodohappyo/press/2022/03/30/35.html>（2023年1月12日最終閲覧）
- ・ 東京都「東京文化戦略2030」31頁
https://www.seikatubunka.metro.tokyo.lg.jp/bunka/bunka_seisaku/houshin_torikumi/files/0000001668/senryaku2030/html5.html#page=33（2023年1月13日最終閲覧）
- ・ 東京都多文化共生ポータルサイト「やさしい日本語」とは
<https://tabunka.tokyo-tsunagari.or.jp/yasanichiabout.html>（2023年1月13日最終閲覧）
- ・ 豊島勇士著「東京芸術劇場が取り組む多文化共生事業の意義と課題」『令和3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』、2022年
- ・ 中野民夫「ワークショップ -新しい学びと創造の場-」、岩波書店、2001年
- ・ 日本言聴覚論学会：JAVET「言聴覚論とは」
https://javet.amebaownd.com/pages/2102328/page_201807181907（2023年1月13日最終閲覧）
- ・ 吉田 資著「コロナ禍における外国人の人口動態～外国人が転入超過の都道府県は「47」から「15」に減少。その影響は郊外・外縁部のほか東京23区にも及ぶ。』『ニッセイ基礎研究所』
<https://www.nli-research.co.jp/report/detail/id=72812?pno=2&site=nli>（2023年1月11日最終閲覧）

東京芸術劇場の社会共生事業について

—鑑賞サポートを中心に—

長期コース・教育普及分野 研修生
小山 彩花

1. はじめに

演劇制作分野で研修を受けた昨年度から分野を移し、今年度は教育普及分野で研修を受けることになった。教育普及分野の研修生は、東京芸術劇場の事業企画課に属する事業調整係が取り組む事業のうち、社会共生担当者が受け持つ事業（以下、社会共生事業）と人材育成・教育普及担当者が受け持つ事業（以下、人材育成・教育普及事業）のいずれか、あるいは両方に、研修生本人の希望や適性をふまえ振り分けられる。筆者は、第1タームでは主に社会共生事業に携わった。

本稿では、東京芸術劇場が取り組む社会共生事業のうち、鑑賞サポートを中心に取り上げる。実務を通して学んだ鑑賞サポートの状況を整理し、今ある課題に今後どのように取り組んでいくか、東京芸術劇場の鑑賞サポートが目指す方向性について検証する。本稿の目的は、鑑賞サポートに限らず、社会共生事業を行う上で必要なものは何かを明らかにすることである。

まず、本稿執筆の背景を述べておきたい。筆者は東京芸術劇場で研修を始めるまで、一部の公共劇場や実演家集団等で実施されている、障害者を対象とした事業にはどのようなものがあるのかをほとんど知らず、障害者の観劇・鑑賞に関しても、劇場の車椅子スペースを利用する車椅子ユーザーを見かけたことがある程度であった。そのような筆者ですら、舞台芸術に携わる制作者の一人として、障害者の観劇や鑑賞の妨げとなる見えない障壁を取り払う必要性だけは認識していた。これには、社会的情勢が大きく影響している。2013年に招致が決定した東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会（以下、東京2020オリパラ大会）では、2012年のロンドン大会で行われた「アンリミテッド」プロジェクトをモデルとする文化プログラムの実施が目標として掲げられた。その後、2016年に「障害を理由とする差別の解消の推進に関する法律」施行、2018年に「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律」施行など、法整備が進められ、障害者の文化芸術活動参画に対する社会的な意識が年々高まっていった。とはいえ、障害者や福祉に関する知識や経験がない筆者のような人間にとって、障害者を対象とした事業を実現するためには、何から手を付ければ良いのかも分からないというのが正直なところであった。

多くの公立文化施設の職員も似たような悩みを抱えていることが、全国公立文化施設協会による令和2年度障害者文化芸術活動推進に向けた劇場・音楽堂等取組状況調査報告書よりわかる。この調査では、障害者を対象とした事業を劇場・音楽堂等が行うことの意義について、90.8%の公立文化施設が「とてもあると思う・あると思う」と回答している一方、貸館以外の事業で主に障害者を対象とした事業を「実施している」と答えたのは全体の13.5%に留まり、86.5%が「実施していない」と答えた。障害者を対象とする事業を実施していない理由に関しては、「具体的にどういう障害者にどういう事業を実施したらいいかわからない」が41.7%を占めており、必要性を感じているものの、具体的な実施プロセスが思い描けないというもどかしさが伝わってくる。こうした悩みを抱く公立文化施設職員や筆者のような舞台芸術関係者が、これから障害者を対象とする事業を実施するためには、どうすればよいのだろうか。

昨年度の教育普及分野の研修生が執筆した報告書によると、東京芸術劇場の鑑賞サポートは国内の他の公共劇場と比較しても内容・件数共にトップクラスに充実しているという¹。東京都という日本の首都に設置された公共劇場である東京芸術劇場と、他の自治体に設置・管理されている公共劇場や民間の劇場、実演家集団等の状況を同列に語ることはできないが、東京芸術劇場が現在のような鑑賞サポートの充実を可能にしていった要因を紐解くことで、これから鑑賞サポートを始めとする障害者を対象とした事業を実施しよう、あるいは既に実施している事業を拡充していこうと考える舞台芸術関係者にとって意義深いものになるのではないかと考えた。以上が本稿執筆に至る背景である。

本稿は全6章構成である。第1章では、本稿執筆の目的と背景を述べ、第2章では東京芸術劇場における鑑賞サポートについて、社会共生事業における位置づけやサポートの内容・人員体制を整理し、約10年間の成果を検証する。第3章では、

鑑賞サポートを実施する上で最初のハードルとなる人材と予算の獲得に関して、東京芸術劇場がどのようにクリアしてきたのか、そのプロセスを探る。第4章では鑑賞サポートを始めとする障害者を対象とした事業を実施する意義を論じた上で、東京芸術劇場は今後鑑賞サポートをどのように発展させていくのか、予算獲得の可能性と絡め具体的に述べる。第5章では、本稿の総括を述べる。

2. 東京芸術劇場の鑑賞サポート

東京芸術劇場の鑑賞サポートは、2009年に野田秀樹が芸術監督に就任した際、野田が演出を努めるNODA・MAPの公演『ザ・ダイバー』にて実施したことから始まる。高萩宏前副館長が世田谷パブリックシアターで鑑賞サポートを行っていた劇団の公演を観て、同様のことを公共劇場が行うべきであると考えたことが、東京芸術劇場における鑑賞サポートの実施に大きく関わっているという²。翌年、同じくNODA・MAPの公演『ザ・キャラクター』でも実施し、2011年度の劇場リニューアルを経た2012年度以降、東京芸術劇場は年間を通じた鑑賞サポートを継続している。2012年度以降の、ヒアリンググループを除く鑑賞サポートの実施件数と参加者数は表1の通りである。

表1 東京芸術劇場の鑑賞サポート実績累計（東京芸術劇場の事業調整係で行っている鑑賞サポート実施件数の累計をまとめた資料をもとに筆者作成）

		演劇公演 聴覚		演劇公演 視覚		音楽公演 聴覚		音楽公演 視覚		合計	
		ポータブル字幕		舞台説明会 (一部:音声ガイド付)		ホディソニック		説明会			
年度		回数	参加者数	回数	参加者数	回数	参加者数	回数	参加者数	回数	参加者数
H21	2009	1公演	n.a.	1公演	n.a.	—	—	—	—	n.a.	n.a.
H22	2010	1公演	n.a.	1公演	n.a.	—	—	—	—	n.a.	n.a.
H23	2011	改修工事期間									
H24	2012	3公演4回	n.a.	3公演4回	n.a.	—	—	—	—	8回	n.a.
H25	2013	5公演8回	47	5公演8回	33	—	—	—	—	16回	80
H26	2014	4公演4回	23	3公演3回	16	—	—	—	—	7回	39
H27	2015	4公演4回	19	5公演5回	15	—	—	5回	26	14回	60
H28	2016	6公演7回	36	6公演7回	45	—	—	4回	20	18回	101
H29	2017	6公演6回	36	5公演6回*1	23	—	—	7回	37	19回	96
H30	2018	4公演5回	37	5公演6回*2	49	1回	12	9回	52	27回	150
H31	2019	2公演3回	30	2公演3回*3	18	2回	10	11回	35	19回	93
R2	2020	1公演2回	11	1公演2回	17	1回	1	3回	14	8回	43
R3	2021	5公演6回	50	5公演6回	42	1回	1	6回	31	19回	124
R4	2022										
合計			289	34公演42回	258	4回	24	36回	215	128回	786
R2予定		6公演9回		5公演7回*4		1回		9回		19回	

*音声ガイド(内数): *1=1回、*2=3公演4回、*3=1回、*4=3公演4回

*平成21年「ザ・ダイバー」(野田芸術監督就任記念公演)でのポータブル字幕/舞台説明会が初回。

2-1. 社会共生事業内での位置づけ

2022年度現在の東京芸術劇場の障害者を対象とする事業は社会共生事業と呼ばれており、①鑑賞サポート（アクセシビリティ）、②障害者アーツ（インクルーシブ）、③社会共生セミナーの三つに分類することができる。①の鑑賞サポートは、聴覚や視覚に障害を持つ方を対象に、ポータブル字幕機の貸出や公演前の舞台説明会を実施するなど、障害の特性にあわせたサポートを提供する事業である。②の障害者アーツは、障害の有無に関わらずすべての人が表現活動を行う機会を提供する事業で、『東京のはら表現部』や『ホワイトハンドコーラス』の活動がこれに該当する。③の社会共生セミナーは、舞台芸術における鑑賞サポートや障害者アーツの取り組みについて情報を発信し、参加者へ学びの場を提供する事業である。この事業は2021年度から始まったばかりで、①鑑賞サポート（アクセシビリティ）と②障害者アーツ（インクルーシブ）の双方の現場を通して得られたネットワークや知見を扱うため、「A&I（Accessible & Inclusive Theatre）セミナー」という副題が付けられている。毎回テーマを設けてゲストを招き、社会課題の解決と共生社会の実現を目指して、同じ関心を持つ参加者とともに学び、考えることを目的としている。東京芸術劇場の社会共生事業においては、①鑑賞サポートと②障害者アーツ

ツという、異なるアプローチの取り組みをつなぐ役割を果たしており、セミナーを企画・運営している社会共生担当者にとっても、複合的な視点で障害者の舞台芸術活動への参画について知識を深める機会となっている。

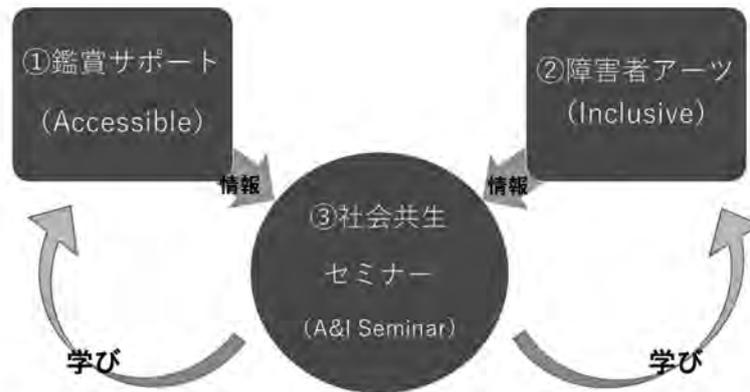


図1 東京芸術劇場の社会共生事業の関係性（筆者作成）

2-2. サポートの種類・内容

東京芸術劇場で行われている鑑賞サポートは5種類あり、視覚障害者を対象とするものと聴覚障害者を対象とするものに分かれる。視覚障害者を対象とする鑑賞サポートのうち、演劇分野の公演で提供されているのが舞台説明会と音声ガイドで、音楽分野では公演説明会が実施されている。聴覚障害者を対象とするのが、演劇分野のポータブル字幕機貸出と音楽分野のボディソニックで、演劇・音楽どちらの分野にも対応しているのがヒアリンググループである。



図2 東京芸術劇場の鑑賞サポートの種類（筆者作成）

このうち筆者が携わった共催公演『関数ドミノ』のポータブル字幕機貸出と舞台説明会の現場について、以下に詳しく述べる。

・ポータブル字幕機貸出

ポータブル字幕機は、株式会社イヤホンガイド(以下、イヤホンガイド)の提供による専用の字幕機を希望者に貸し出すサービスである。障害者手帳を持つ聴覚障害者を対象としているため、当日の受付と精算・会場案内時の情報保障として、手話通訳か要約筆記のいずれかを手配している。

社会共生担当者は手話通訳者／要約筆記者に受付から字幕機貸し出し、客席案内までの流れを説明し、申込者の場内案内を行う。字幕機の貸し出しと説明・回収はイヤホンガイドのスタッフがやっている。

字幕機には舞台上の上演内容にあわせたタイミングで該当シーンの台詞や音声情報が流れるようになっている。客席内でのみ受信できる電波を使用しており、イヤホンガイドのオペレーターが操作する。

字幕機に流れる台詞や音声情報は、カンパニー側から提供された台本をイヤホンガイドに渡し、字幕を作成してもらう。貸出実施日の数日前にリハーサルを行い、内容を確認する。一度に流れる情報量は適切かどうか、必要な音声情報が欠けていないか、読みやすさ・分かりやすさを意識しながら確認していく。その他、規制退場アナウンスなど、台本に書かれていない情報も表示し、他の来場者と同じ情報を受け取ることができるようにする。

筆者が現場に立ち会った公演より、スマートフォンサイズの機器が導入された。それまではカラオケボックスのデンモクのようなサイズであったため、より軽く・小さく改良されたことで利便性が増している。

・舞台説明会

障害者手帳を持つ視覚障害者を対象とする舞台説明会は、開場前のロビーにて、説明者が公演の概要やあらすじのほか、舞台装置の外見的特徴など、視覚情報を言葉で説明するものである。新型コロナウイルス感染症が流行する以前は、実際に舞台上に上がったり、小道具や美術に触れてもらったりしていたが、現在は感染症対策のためそうしたサービスは提供できていない。ただし、パイプオルガンコンサートの説明会に限り、パイプオルガンの模型があるため、それに触れて形を確かめてもらうことができる。

説明者だけでも舞台上に上がることができれば、舞台上の様々な場所から声や音がどのように響くかを実演することができるのだが、感染症対策の観点から難しく、ロビーで行っている。筆者が立ち会った回で説明を務めた柏木俊彦氏は、役者・ファシリテーターとしての経験は豊富だが、視覚障害者を相手にする舞台説明は経験が浅く、無意識のうちに視覚に頼った情報を言葉で説明してしまう場面もあったが、社会共生担当者との入念なりハーサルを実施し表現を適宜修正した。また、柏木氏のアイディアで舞台美術の簡易模型をリノリウム（実際に使われているものと同じ素材）とプラスチック板で作成し、実際に触ってもらいながら説明を行ったところ、参加者からは「素材感がイメージしやすかった」と好評であった。

以上が、今タームで筆者が現場に立ち会うことができた2種類の鑑賞サポートである。いずれの鑑賞サポートも、事前にカンパニー側から上演台本を共有してもらい、字幕内容や舞台説明会用台本の確認をお願いしているため、劇場の公演担当者だけでなく、カンパニーの制作者の理解・協力が不可欠である。

2-3. 人員体制

現在、東京芸術劇場の社会共生事業は、事業調整係に属する担当者が担っている。社会共生担当は4名のチーム体制で、社会共生担当係長1名が全体を統括し、鑑賞サポートの担当が1名、残りの2名は業務委託契約として、それぞれ障害者アーツ事業である『東京のはら表現部』と『ホワイトハンドコーラス』の活動を中心に担当している。社会共生セミナーや鑑賞サポート当日の運営は、研修生も加えた全員で行っている。

社会共生担当が成立したのは2019年度の途中で、発足していきなり新型コロナウイルス感染症の流行という非常事態に直面したことになる。それ以前は人材育成・教育普及事業の中に含まれており、担当者はいたものの、今よりも人手が足りていなかったため、係内で現場の当日ヘルプを分担し合って何とか事業を行っていたという。

2018年度に前任者と入れ替わる形で業務委託のスタッフCが鑑賞サポートの担当となり、2019年度に社会共生担当が発足したタイミングで職員Aが担当係長として、職員Bが鑑賞サポートの担当として就任した。2020年度には、前年度の教育普及分野研修生が1名、業務委託として社会共生事業に携わった。この元研修生の職員と入れ替わる形で、2021年度は業務委託のスタッフD（2020年度の研修生）が業務委託として加わった。2022年度現在の社会共生担当の人員体制をまとめると図3となる。

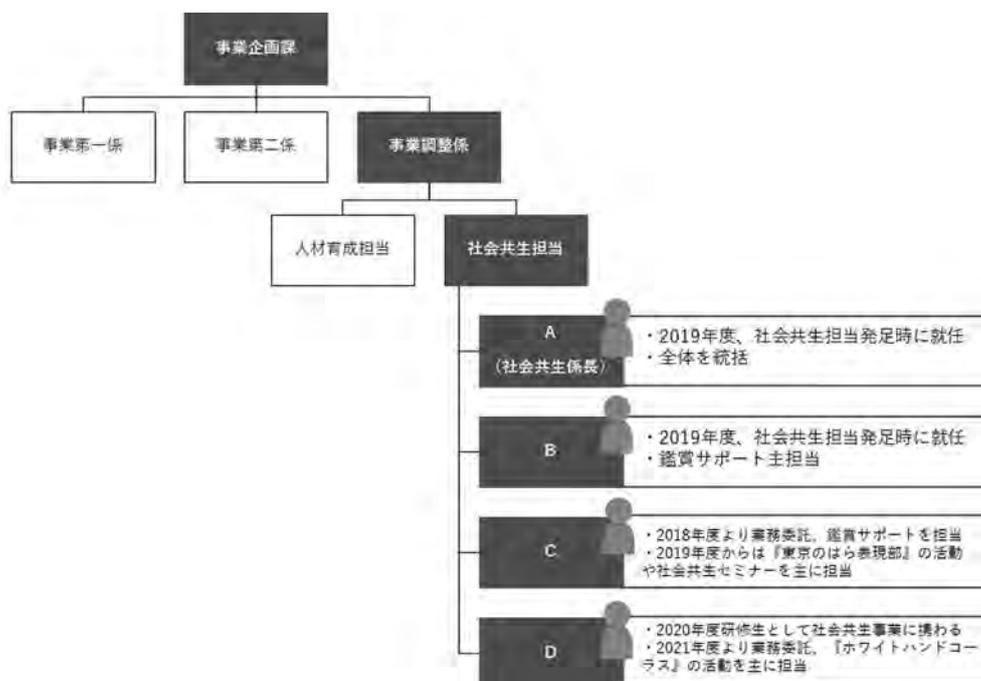


図3 東京芸術劇場の社会共生担当の体制（筆者作成）

研修生である筆者を除く4名という体制で、鑑賞サポートを含める社会共生事業をすべて担っている。業務上の専門的な部分は外部の人材や組織に委託しているとはいえ、年間の鑑賞サポート実施回数が多く、内容も多岐に渡るため、今の人数でなんとか成立しているという印象を受ける。

2-4. 現状の課題

これらのことから、東京芸術劇場の鑑賞サポートは新型コロナウイルス感染症の影響を受けながらも、サポートの種類を増やしつつ、コンスタントに実施してきたことがわかる。知的障害・精神障害・発達障害など、長時間の鑑賞・観劇に対してハードルのある人に向けたリラックス・パフォーマンスをサポートのラインナップに取り入れられていないこと、2019年度を最後に音声ガイドが実施できていないことといった課題はあるものの、月に一度は演劇あるいは音楽の分野で鑑賞サポートが実施されている。

また、約10年間の継続は劇場の内外にも影響を及ぼしている。東京芸術劇場の鑑賞サポートは、現在のところ主催事業と共催事業のみで実施しているが、共催先の実演家集団の鑑賞サポート実施に関する意識はこの10年で変化し、積極的になってきているという³。こうした状況を受けて、東京芸術劇場では現在、提携事業や貸館事業でも鑑賞サポートを行う方法を模索している。

加えて、ポータブル字幕機で協力を仰いでいるイヤホンガイドや、情報保障のための手話通訳士・要約筆者への定期的な業務発注のほか、音声ガイドや舞台説明者の育成・スキル向上に貢献している点も、見落とされがちだが重要な成果といって良いだろう。

だが、それでも障害者にとって舞台芸術鑑賞・観劇が日常的な出来事になったとは言い難い。図4は、平成30年度に東京都が実施した福祉保健基礎調査にて、「障害または難病のためにあきらめたり妥協したこと」という設問に対し「スポーツ・文化活動」と答えた人の割合を抽出したものである。前回（平成25年度）の調査と比較して僅かながら減少しているものの、視覚障害・聴覚障害を含む身体障害者に限れば横ばいとなっている。また、東京芸術劇場の鑑賞サポートの利用者数は実施回数の増加に伴い増えているが、リピーターが多く、舞台観劇・鑑賞をしたことがない障害者の初めての来場にはなかなか結びつかないという悩みを抱えている。舞台芸術業界が取り組む鑑賞サポートを含めた社会共生事業がより多くの障害者に届くためには、これまで以上に積極的に、長期的な視野を持って取り組んでいく必要がある。

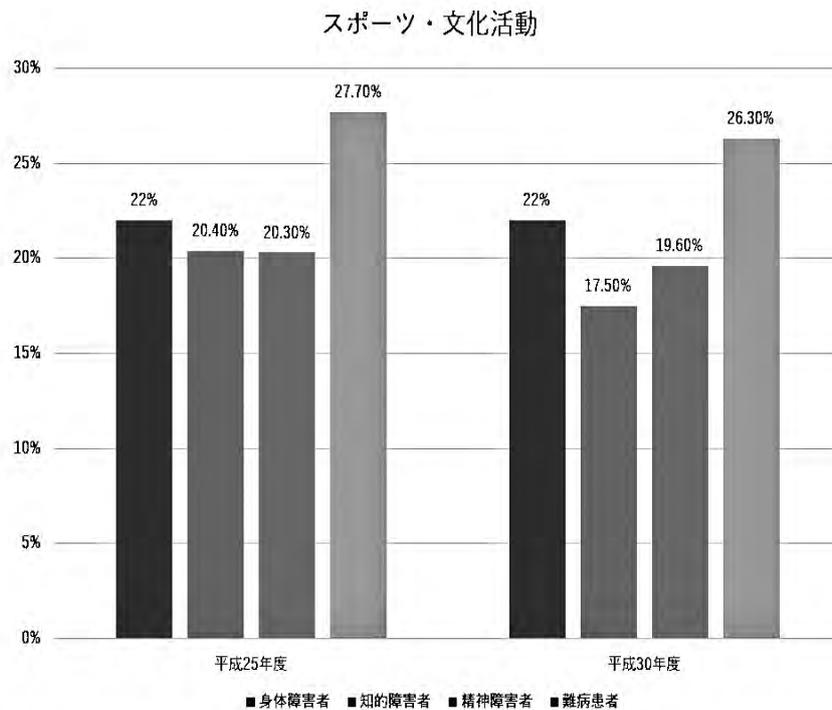


図4 「障害または難病のためにあきらめたり妥協したこと」への回答（東京都福祉保健基礎調査報告書『障害者の生活実態』をもとに筆者作成）

3. 鑑賞サポートを支えるもの

本章では、東京芸術劇場が前述のように鑑賞サポートを拡充し、約10年間継続し続けることができたのはなぜか、その要因を検証する。

第一章で取り上げた、全国公立文化施設協会によるアンケート調査では、どのような条件（サポート）があれば、今後障害者を対象とした事業を実施できるか、という質問に対し、53.5%の公立文化施設が「障害者を対象とした事業の企画や福祉について専門の知識を持った人の協力」と答えた。次いで回答が多かったのが、「予算の確保」（50.8%）である。この人材と予算という二つのハードルを東京芸術劇場はどのように乗り越えていったのか。

3-1. 人材

鑑賞サポートの実施について考えたときまず頭に浮かぶのは、福祉の専門的な知識を持たない自分が障害者の介助やサポートに手を出してもよいのだろうか、という不安である。だが、東京芸術劇場の社会共生担当者は、初めから福祉の知識や経験を持っていたわけではなかった。4名とも、自身が東京芸術劇場で鑑賞サポートに携わることになるまで鑑賞サポートの業務に携わった経験はなかったという。

業務委託の職員C、職員Dに関しては、東京芸術劇場での勤務開始以前に障害者アーツ関連の業務経験が多少はあったものの、鑑賞サポートに関しては未経験であった。係長である職員Aと現在の鑑賞サポートの主担当者である職員Bも、現場のヘルプとして何度か当日運営に携わった後（それだけの準備期間で）、新規立ち上げの社会共生担当に配属されたことで、本格的に鑑賞サポートを回していくことになった。2017年度まで在籍していたという前任者も同様で、歴代の担当者は全員、実務や自主的な研修会等への参加によって、現場に必要な知識と心構えを獲得していくほかなかった。当事者のニーズや前例をリサーチし、自分たちでできることから始め、当事者である参加者からのフィードバックを元に改善するという、地道なPDCAサイクルを回し続けて、現在のような鑑賞サポート体制を確立したのである。

舞台説明会や音声ガイドを行う委託スタッフについても、そもそも前例の少ない取り組みであるが故に、依頼できる経験者がいなかった。そこで、職員は映画の音声ガイドやパラスポーツの音声ガイドなどの類似業務の経験者に声をかけ、別分野での経験やノウハウを応用してもらって、職員と共に舞台芸術における音声ガイド・説明会のあり方を模索してきたという⁴。

福祉施設で障害者とともに演劇を創るプロジェクトを行っている「たんぽぽの家 アートセンターHANA」の佐藤拓道は、

重要なのはできることから取り組んでいき、トライ&エラーを繰り返していくことであるという⁵。佐藤のこの言葉によって、我々は障害者との関わりを、専門知識がなければ手を出してはいけないと無意識のうちに思い込んでいることに気づかされる。もちろん福祉や障害者に関する知識があるに越したことはないが、一口に障害者といってもその特性やしてほしいサポートは一人一人異なるため、一般論的な知識だけでは対応しきれない。障害者の自立生活センターで代表を務める中西正司も『当事者主権』の中で「車椅子の押し方や、視覚障害のガイドヘルパーなどについては、教室の勉強では学ぶことができないので、実際の現場で障害者本人や介助者の先輩から学ぶほかない」⁶と述べている。佐藤や中西の言うように、目の前のサポート利用者が求めるものに応える力を経験によって培っていくことが重要なのだとすれば、東京芸術劇場の社会共生担当者は、日々現場で専門人材としての鍛錬を積んでいる、「劇場における障害者対応の専門家」と呼んでも差支えないのではないだろうか。

3-2. 予算

そうは言っても、いや、人材が現場で育つほかない環境だからこそ、東京芸術劇場が鑑賞サポートを継続できた理由として、予算の重要性は増す。予算があれば、経験の浅い職員だけでは補えない専門性を外部の専門家に発注することができる。実際、東京芸術劇場の社会共生担当の鑑賞サポートへの関わり方は、あくまで業務委託先とカンパニー制作との間に入り、双方の事情や要求を調整することで、専門性よりも臨機応変な対応力が求められるものである。このように専門的な技術が求められる手話通訳や字幕作成などの業務を外部委託することができるのは、東京芸術劇場が東京という技術や人が集まる大都市の劇場であることに加え、予算が潤沢であるからにほかならない。

東京芸術劇場の過去10年間の鑑賞サポート予算は決して少なくない。2012年度以降の鑑賞サポート年間予算を、それぞれの年度の実施回数で割ると、およそ20万円~30万円のコストが一回あたりの鑑賞サポートにかけられている計算になる。鑑賞サポートは機材を必要とするものとそうでないものに分かれ、従って費用もサポートの種類ごとにかなりバラつきがあるため、おおまかな計算にはなるが、新作の演劇の音声ガイドの費用が20万円（台本作成料）+送受信機のレンタル料であるとも言われている⁷ことから、相場の範囲内の価格といえよう。他の劇場と比べて年間の実施回数が多いため、年間を通して少なくない予算が投入されている。

では、東京芸術劇場はそれらの予算をどこから捻出してきたのか。表1に年度ごとの予算の拠出元の項目を追加したのが表2である。2009年度のNODA・MAP『ザ・ダイバー』における初導入時から2011年度のリニューアルを挟み、2012年度までは、公演制作費に組み込む形で鑑賞サポートに必要な予算を確保していた。翌年2013年度から2016年度までは、事業調整係の人材育成・教育普及事業として予算がつけられた。表2からは、この間に音楽分野での公演説明会が始まっていることがわかる。2017年度以降は、東京都の受託事業として福祉サービス費が付き、急速に予算が潤沢になる。これは東京2020オリパラ大会に向けた環境整備のために必要な費用という扱いであった。2018年度には前年度比二倍以上の予算が付き、ボディソニックの導入が始まったのもこの年である。この年度は27回というこの10年間で最多の鑑賞サポート実施回数となっている。翌2019年度末から新型コロナウイルス感染症の拡大に伴う公演中止が相次ぎ、2020年度に予定されていた東京2020オリパラ大会の開催が延期となる中、翌2021年度分の鑑賞サポートの環境整備費としての予算が見つからないことが判明し、2020年度の予算を半分ほど繰り越すかたちで2021年度の鑑賞サポートを行うこととなる。

表2 鑑賞サポートの予算拠出元（筆者作成）

年度	公演年	演劇公演 聴覚		演劇公演 視覚		音楽公演 聴覚		音楽公演 視覚		合計		予算額 区分
		ポータブル字幕		舞台説明会 (一部 音声ガイド付)		ボディゾニック		説明会		回数	参加者数	
		回数	参加者数	回数	参加者数	回数	参加者数	回数	参加者数			
H21	2009	1公演	na	1公演	na	—	—	—	—	na	na	公演製作費
H22	2010	1公演	na	1公演	na	—	—	—	—	na	na	
H23	2011	改修工事期間										
H24	2012	3公演4回	na	3公演4回	na	—	—	—	—	8回	na	
H25	2013	5公演8回	47	5公演8回	33	—	—	—	—	16回	80	教育普及事業予算
H26	2014	4公演4回	23	3公演3回	16	—	—	—	—	7回	39	
H27	2015	4公演4回	19	5公演5回	15	—	—	5回	26	14回	60	
H28	2016	6公演7回	36	6公演7回	45	—	—	4回	20	18回	101	
H29	2017	6公演6回	36	5公演6回*1	23	—	—	7回	37	19回	96	オリパラ 環境整備費
H30	2018	4公演5回	37	5公演6回*2	49	1回	12	9回	52	27回	150	
H31	2019	2公演3回	30	2公演3回*3	18	2回	10	11回	35	19回	93	
R2	2020	1公演2回	11	1公演2回	17	1回	1	3回	14	8回	43	
R3	2021	5公演6回	50	5公演6回	42	1回	1	6回	31	19回	124	劇場維持管理費
R4	2022											
合計			289	34公演42回	258	4回	24	36回	215	128回	786	
R2予定		6公演9回		5公演7回*4		1回		9回		19回		

※音声ガイド(内数): *1=1回、*2=3公演4回、*3=1回、*4=3公演4回
 ※平成21年「サ・ダイバー」(野田芸術監督就任記念公演)でのポータブル字幕/舞台説明会が初回。

この費目の変遷だけを見ると、東京都が東京2020オリパラ大会の実施のためだけに予算を注ぎ込み、閉幕後すぐにそれまで潤沢だった予算の枠を無くしてしまったような印象を受ける。第2章の4節で述べたように、まだ障害者の生活を大きく変えるまでは至っておらず、これから鑑賞サポートそのものを上げていかなければならない状況にも関わらず予算が減るといことは、それまでの予算拠出元が必要性を理解していないと受け止められても不思議ではない。

事実、現在の鑑賞サポート予算は劇場の維持管理費から捻出されており、これは東京芸術劇場および東京都歴史文化財団が、鑑賞サポートは東京2020オリパラ大会終了後も無くしたり減らしたりしてはならないものであると強く認識しているためである。

3-3. ポスト東京2020オリパラ大会における課題

以上のことから見えてくるのは、現在の東京芸術劇場の鑑賞サポートが新たなスタート地点に立っている、ということである。

約10年前、東京芸術劇場が鑑賞サポートに取り組み始めた当初は、予算・人材ともに他の劇場と同条件であった。だが、予算に関しては東京2020オリパラ大会に向けた環境整備というこれ以上ない大きな名目があった。その東京2020オリパラ大会が閉幕した今、頭打ちの予算の中で、より多くの障害者に鑑賞サポートを利用してもらう工夫が必要となっている。社会共生担当者の中には、「鑑賞サポート一回あたりにかかる費用を抑え、実施頻度を増やせるようにすべきではないか」という意見も上がっている。ただし、当然のことながら鑑賞サポートの質を下げることは許されないため、経費削減の方法は慎重に検討しなければならない。

一方で、東京芸術劇場の鑑賞サポートを支える人材に関しては10年前と今とは状況が異なる。この10年間の継続の中で、鑑賞サポートに携わる人材の育成に一定の成果が現れている。障害者アーツ事業や社会共生セミナーによって、舞台芸術・障害者福祉双方の分野にネットワークも生まれつつある。これらのノウハウやネットワークなどの蓄積を活かし、鑑賞サポートをより広く社会に利便をもたらすものとして発展させることも可能ではないか。

次章では、鑑賞サポートに限らず、障害者の舞台芸術活動への参画を推進するための取り組みが、将来的に我々の生きる社会に何をもたらすのかを今一度見つめ直すことで、社会共生事業の発展の可能性について述べる。

4. 社会共生事業が目指す先

障害者も参加できる舞台芸術の企画制作に携わる南部充央は、障害者を対象とする事業を実施する上で重要なのは「やるかやらないか」とあり、企画の実施を阻む最大の壁は、その事業を行う必要性を、実施決定権を持つ人に理解してもら

えないことだと言う⁸。事業の必要性を証明していかなければならないという点において、これから障害者の舞台芸術参画に必要な事業を実施しようと考えている劇場・実演家集団等も、東京2020オリパラ大会を終えて新たなスタート地点に立つ東京芸術劇場も立場は同じである。

本稿冒頭で述べたような、法律ができたから、世の中の風潮が変わったから、と言った主体性のない根拠だけでは事業を実現にこぎつけるだけの人も資金も確保できない。それだけで障害者を対象とする事業が実施できているのであれば、全国公立文化施設協会のアンケート調査のような、多くの職員が必要性を感じていながらも実現できていないという事態にはならないはずである。鑑賞サポートをはじめとする社会共生事業の実現や現状以上の拡充を望む者は、その事業を必要としない人たちも説得できるような理論を用いて予算を獲得しなければならない。

本来であれば、障害当事者が劇場の運営に職員として携わっているような状態が理想だろう。だが、現実はそのくらい遠い。どうすれば我々はアクセシビリティの問題に主体的に取り組むことができるのだろうか。

そこで筆者は障害当事者の主張や運動がこれまで社会にどのような影響を及ぼしてきたかを知るため「障害学」に関連する書籍にあたり、当事者の主張に耳を傾けた。その結果わかったのは、障害者にとって生きやすい社会とは、障害者でない人を含むあらゆる人にとって生きやすい社会であるというシンプルな事実であった。

4-1. 合理的配慮や環境整備の可能性

鑑賞サポートや社会共生セミナーでの情報保障は、障害を持つ人が、障害を持たない人と可能な限り同じ条件で舞台芸術活動に参画するための合理的配慮である。合理的配慮は障害の社会モデルという考え方によって必要性を支えられている。障害の社会モデルとは、障害を持つ人が、ありのままに障害を持たない人と同じ体験を得ることができない原因を、障害者個人にあるとするのではなく、社会の制度や設計の側にあるとする考え方である。

今でこそ徐々に浸透しつつある障害の社会モデルだが、この考え方を構築していったのは1970年代から世界中で活発化した当事者運動である。日本では駅のバリアフリー化を求めた交通アクセス運動が代表的だが、障害者自らが障壁を取り除くために行った運動によって、現在ではすべての人が駅でエレベーターを利用できるという利便性を享受している。このことは、合理的配慮が決して障害者のためだけのものではなく、あらゆる人に利益をもたらすものであることを証明している。

劇場が提供する鑑賞サポートや情報保障などの合理的配慮や、施設バリアフリー化などの環境整備にも、障害者だけでなくあらゆる利用者の利便につながる可能性がある。例えば、今は障害者手帳を持つ人に限られているが、ポータブル字幕機は在留外国人の日本語学習に役立つ可能性があるし、英語字幕への対応ができれば、観光客に提供することも考えられる。能や歌舞伎などの古典演目は現代口語と異なるため、客席で紙の台本に目を凝らしながら鑑賞する観客の姿を見かけるが、そのような場合も作品理解の手助けとして活用できるかもしれない。舞台上の出来事を同時通訳するという性質には、音声ガイドが最も近いと言える。

舞台説明会も、すべての人にとって公演をより深く理解するための手助けとなりうる。観劇に慣れていない人の中には、複雑なストーリーや登場人物の関係性などの情報を予習してから観劇に臨みたいと考える人もいる。視覚障害者を優先しつつ、枠に余裕があれば晴眼者の参加を受け付けたり、説明会の様子を後日インターネット上で公開したりといった工夫も可能だろう。

また、社会共生セミナーで情報保障として手配している手話通訳とUDトークの文字支援も、希望者の有無に関わらず必ず手配することにすれば、アーカイブ配信の際に新たに字幕を作成する手間を省くことができる。6月9日に実施された社会共生セミナーの第5回では情報保障が必要な人の締切が通常の申し込み締切よりも早い日程で設定されていた。これは、情報保障を必要とする参加者がいなかった場合、手話通訳者・UDトーク支援者のキャンセル料が発生することを防ぐためであったが、合理的配慮としてはやや不親切であるという点が課題であった。この課題も、セミナーの様子を後日字幕付き・手話通訳付きでアーカイブ配信しことは、セミナーを見逃してしまった人や内容を見返したい人にとっても都合が良いようにしておくことで解決できないだろうか。

施設の設備面における環境整備もまた、我々の助けとなる可能性を秘めている。東京芸術劇場は補助犬利用者の要請によって職員通用口の横に補助犬用トイレが設置されており、今は職員の中に補助犬利用者がいないが、いつ補助犬を利用する事態になっても職場にそうした設備が整っていることは職員の心理的な安心感を確保することになると言えるだろう。

こうして事例を挙げていくと、劇場が提供する合理的配慮や環境整備はあらゆる人の利便につながる可能性があることがわかる。それは、現在進行形の課題を解決するだけでなく、将来訪れるかもしれない困難に対して先手を打って対策を練っ

ておくということでもある。

中でも鑑賞サポートには、障害者に限らず高齢者、外国人、子どもといったこれまで劇場がメインターゲットと想定してこなかった人たちの劇場に対する障壁を取り払うために活用できる可能性がある。その意味では、鑑賞サポートがこれまでの10年間で得た成果を、社会共生事業の中で完結するものとするのはあまりにも勿体ない。今後は社会共生担当だけでなく人材育成・教育普及担当や劇場外部の人・組織とも協働していく必要があるだろう。

だが、そうした最終的な成果を達成するためには、やはり先行投資としての予算獲得が必須となる。例えば、先に述べた社会共生セミナーの情報保障を必ず手配するという案では、そのことで得られる利益があることは事実でも、手話通訳の肖像利用料などの経費は今より増加する。これからの社会共生事業には、いずれ得られる利益のための投資的な取り組みに予算をつけるという考え方が重要となる。

4-2. 鑑賞サポートを発展させるためのファンドレイズ

そこで、東京芸術劇場では現在、次のようなファンドレイズの方法を模索している。

まずは2022年5月に施行されたばかりの障害者による情報の取得及び利用並びに意思疎通に係る施策の推進に関する法律（障害者情報アクセシビリティ・コミュニケーション施策推進法）に基づく助成金の確保を目指していくことが考えられる。この法律では、基本的施策の中に「意思疎通支援者」の確保、養成及び資質の向上を掲げている（13条）。既に舞台手話通訳養成講座を主催するなど、この「意思疎通支援者」の養成に実績のある特定非営利活動法人シアター・アクセシビリティ・ネットワーク（TA-net）や、舞台芸術の鑑賞サポートに興味のある個人だけでなく、団体向けの連続講座も行っているNPO法人シニア演劇ネットワーク（舞台ナビLAMP）などの民間団体と連携を図っていくことも一つの道だろう。

次に、これからの東京芸術劇場の鑑賞サポート事業のあり方を模索していく活動そのものを、公共劇場の次なる鑑賞サポート事業モデルの研究開発事業として捉えるという方法である。現在東京芸術劇場が人材育成・教育普及事業として取り組む多文化共生リサーチプログラム「東京影絵クラブ」のような、当事者や関連団体を巻き込みながら調査・研究・発表を行うことで、当事者のニーズを知り、現状の鑑賞サポートの成果と課題をより詳細に分析し、障害者だけでなくあらゆる人の利益につながる活用方法を探っていく。

社会共生担当係長によると、既にこうした育成・リサーチプログラムの展開方法として、筆者も参加するアーツアカデミープロフェッショナル人材養成研修のようなアーツカウンシル東京との協働も視野に入れているという。障害者情報アクセシビリティ・コミュニケーション施策推進法16条には、障害者による情報取得等に関する調査研究の推進・成果の普及も掲げられているため、なんらかの助成プログラムの対象となる可能性も高い。

4-3. 経費削減の危険性

このように、東京芸術劇場の鑑賞サポート事業はこれまで培ってきた成果の活用・持続を目指し、ファンドレイズの方策を探っているが、何より重要なのは設置・管理者である東京都、および東京都歴史文化財団の鑑賞サポート事業に対する理解である。社会共生担当者は第3章で述べたように鑑賞サポート事業一回あたりの費用を抑え、その分実施頻度を増やす方法も検討している。それには、これまで外部の専門家に委託してきた業務を劇場職員が担うことも含まれる。

わかりやすい例としては、舞台説明会の説明を職員自身が行うというものがある。公演担当者の方が委託した説明者よりも公演の内容をよく理解しているため、視覚障害の特性に関する知識を取り入れさえすれば、より内容の濃い説明を行うことができる可能性は高くなる。また、手話や要約筆記の技能を職員が身に付ければ、手話通訳や要約筆記を手配する必要はなくなる。今後、東京芸術劇場が社会共生分野の専門人材の育成に本格的に乗り出せば、そうした人材は遠くない未来に誕生するだろう。

だが、専門家の代わりを務められる知識や経験を持った劇場職員が今後増えていったとして、その分の経費が全く無くなるということにはならない。知識と経験を獲得した人材に対して、その努力に敬意を示すだけの適切な報酬は必須である。その上、劇場職員がいくら経験を積んだといっても、どこかで当事者や専門家の協力を仰ぐ必要があることに変わりはない。経費は専門性に対する安心や安全、信頼性の担保であると考えなければ、せっかく充実させてきた鑑賞サポート事業の中身が空洞化する事態を招くことにもなりかねないだろう。

5. おわりに

本稿は、東京芸術劇場が国内でもトップクラスに鑑賞サポートを充実させているという事実に基づき、その実績の再現可能性を探るところから始まった。冒頭に述べた「これから鑑賞サポートを始めとする障害者を対象とした事業を実施するにはどうすればよいのか」という疑問に対して、どのような鑑賞サポートがあるのか、人材や予算をどのように獲得していくのかといった具体的な方法や、事業を実現するために必要な考え方を整理することができた。今後、筆者自身が様々な現場で実践を試み、本稿で示したことの検証を続けていきたいと考えている。

鑑賞サポートを始めとする社会共生事業について、その意義を考える過程で「障害学」を始めとする当事者学の存在に辿り着いたことは、大きな収穫であった。もともとは社会学者の上野千鶴子が交通アクセス運動とフェミニズム運動の類似点を紹介していた⁹ことがきっかけだが、「ガラスの箱」¹⁰と「ガラスの天井」など、当事者と社会の隔たりを表現する言葉一つをとっても共通点があることに驚かされた。現在の社会に存在する、あらゆる見えない障壁を取り除くための当事者運動は連帯できるのではないかと、という希望を持つことができた。本稿でも述べたように、現在の東京芸術劇場社会共生事業は障害者を対象とした事業に留まっているが、将来的には、人材育成・教育普及事業である多文化共生プログラムや劇場の外部組織と連携し、より包括的な意味での社会共生に向けた取り組みが実現されることに期待したい。

謝辞

本稿執筆にあたってご協力いただいた方々に深謝する。まずは実務現場での指導のほか、ヒアリングを通して社会共生事業の意義と課題、方向性を示してくださった東京芸術劇場社会共生担当の皆様にお礼を申し上げる。実務やゼミのプログラムを組み立て、調整に尽力くださった人材育成担当の皆様、公共劇場の予算についてご教示くださった経理係長、劇場全体の運営における社会共生事業を俯瞰的に捉える視点を与えてくださった管理職の方々など、東京芸術劇場職員の皆様のご協力に感謝する。また、加齢に伴う身体の衰えや暮らしの上での困難を教えてくださいました母、肢体不自由者にとって、暮らしと劇場が如何に遠い存在であるかを気づかせてくれた祖父、そして発達特性を抱えながら社会生活を送る困難を、一年以上に渡る対話の中で根気よく伝え続けてくれた友人にも感謝を伝えたい。

脚注

- 1 豊島勇士「公共劇場の障害者アーツと鑑賞サポートー演劇・舞踊公演の鑑賞サポートを中心にー」（令和3年度アーツアカデミープロフェッショナル人材養成研修 第2ターム報告書より）
- 2 東京芸術劇場職員へのヒアリングより（2022年7月19日、東京芸術劇場にて実施）
- 3 東京芸術劇場職員へのヒアリングより（2022年7月11日、東京芸術劇場にて実施）
- 4 東京芸術劇場職員へのヒアリングより（2022年7月19日、東京芸術劇場にて実施）
- 5 東京芸術劇場 社会共生セミナー第5回 福祉の現場から生まれる演劇での発言より
- 6 中西正司、上野千鶴子『当事者主権』岩波書店、2003年、163頁
- 7 南部充央『障害者の舞台芸術鑑賞サービス入門——人と社会をデザインでつなぐ』（NTT出版、2019年、116頁）
- 8 前掲、118頁
- 9 上野千鶴子、田房永子『上野先生、フェミニズムについてゼロから教えてください！』大和書房、2020年、76-81頁
- 10 米・ホフストラ大のフランク・ボウ教授がコミュニケーションのハンディを表現した言葉。「『それは、ガラスの箱の中に住んでいるような気持ちです。人々はすぐそばにいて、近寄ればさわられるほどです。けれど、実際は遠く遠く離れているのです』（朝日新聞論説委員室+大熊由紀子『福祉が変わる 医療が変わる——日本を変えようとした70の社説+α』ぶどう社、1996年、46頁）

参考文献・資料

- ・朝日新聞論説委員室+大熊由紀子『福祉が変わる 医療が変わる——日本を変えようとした70の社説+α』ぶどう社、1996年
- ・李修京『多文化共生社会に生きる——グローバル時代の多様性・人権・教育』明石書店、2019年
- ・伊東正示、鈴木京子、南部充央、美月めぐみ『観劇サポートガイドブック』シアター・アクセシビリティ・ネットワーク、2018年
- ・上野千鶴子、田房永子『上野先生、フェミニズムについてゼロから教えてください！』大和書房、2020年
- ・加賀美常美代『多文化共生論——多様性理解のためのヒントとレッスン』明石書店、2013年

- ・小林真理、小島立、土屋正臣、中村美帆『法から学ぶ文化政策』有斐閣、2021年
- ・社会福祉士養成講座編集委員会『新・社会福祉士養成講座14 障害者に対する支援と障害者自立支援制度 第6版』中央法規出版、2019年
- ・東京都『障害者の生活実態——平成30年度東京都福祉保健基礎調査報告書』、2019年
- ・鈴木京子『インクルーシブシアターを目指して——「障害者差別解消法」で劇場はどうか変わるか』ビレッジプレス、2015年
- ・全国公立文化施設協会『劇場・音楽堂等アクセシビリティ・ガイドブック——すべての人に開かれた広場となるために』、2020年
- ・全国公立文化施設協会『令和2年度障害者文化芸術活動推進に向けた劇場・音楽堂等取組調査報告書』、2021年
- ・東京藝術大学Diversity on the Artsプロジェクト『ケアとアートの教室』左右社、2022年
- ・『東京都障害者差別解消法ハンドブック～みんなで支え合い、つながる社会をめざして～』2018年
- ・内閣府「障害者による情報の取得及び利用並びに意思疎通に係る背作の推進に関する法律（令和四年法律第五十号）」
https://www8.cao.go.jp/shougai/suishin/jouhousyutoku/pdf/jouhou_honbun.pdf 2022年7月31日最終閲覧
- ・内閣府「障害を理由とする差別の解消の推進に関する法律（平成二十五年法律第六十五号）」
https://www8.cao.go.jp/shougai/suishin/law_h25-65.html 2022年7月31日最終閲覧
- ・中西正司、上野千鶴子『当事者主権』岩波書店、2003年
- ・南部充央『障害者の舞台芸術鑑賞サービス入門——人と社会をデザインでつなぐ』NTT出版、2019年
- ・文化庁「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律（平成30年法律第47号）」
https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/shogaisha_bunkageijutsu/pdf/r1406260_02.pdf 2022年7月31日最終閲覧
- ・渡辺一史『なぜ人と人は支え合うのか——「障害」から考える』筑摩書房、2018年

「劇場に行く」ことを「あたりまえ」に ——東京芸術劇場 劇場ツアーから考える

長期コース・教育普及分野 研修生
松本 知珠

はじめに——2022年現在、「劇場に行く」ことを考える

先づ、私が訊ねたいと思ふのは、本誌（『改造』——引用者注）の読者で、「現在の芝居」を観に行く人が、どれだけあるかといふことだ。歌舞伎、新派、新劇を通じて、ある程度まで各人の好みがあることはあるだらうが、その何れでも、実際、時には観たいと思ひ、木戸銭を払つて観に行くといふ人があれば、余ほど「特別な事情」からではないかと思ふ（岸田國士「劇場と観客層」『改造』、1933年1月初出）¹

アートや映画、音楽に興味のある読者でも、劇場には久しく行っていない、という人もじつはいるだろう。どこか敷居が高く、入りにくいその建物。日本全国、様々な自治体で立派な劇場が作られているにも関わらず、映画館、コンサートホール、美術館などとは違って、万人が利用しているとは言いがたい。

劇場は、古代ギリシャの時代から人々が集う公共の場所として機能しており、ヨーロッパでは現在でも町の中心に位置する場所に設置されている一方、日本においては1980年代以降、全国に数多くの公立劇場が設置されてきたものの、どこかよそよそしさを感じてしまうのは何故なのだろうか？（大澤真幸・金森穰（インタビュー・テキスト 萩原雄太・編集 佐々木鋼平）「わざわざ足を運んで観ることの意味ってどこにある？「劇場」入門」、2014年11月27日公開、『CINRA』）²

冒頭に引用した二文の発表時・社会状況は異なる。ただ半世紀以上の時が過ぎ、劇場法が施行されようが³、日本に暮らす多くのひとにとって「芝居を観ること」・「劇場に行くこと」が「特別な事情」を有す事実は変わらないようだ。

その事実は、新型コロナウイルス感染症が猛威をふるい出した2020年、劇場関係者に否応なく突きつけられた。宮城聰は次のように語っている。

3月下旬ごろに「不要不急」という言葉が流行ったとき、世の中の多くのひとが、劇場はその代表的なものだと考えました。たとえば演劇人が「劇場を閉じていいのか」と声を挙げても「劇場が閉まってもだれも死なないが、コロナではひとが死ぬ」と言われてしまう。そして圧倒的多数のひとが、そうした声に賛同しました。

演劇人はもちろんのこと、多くのジャンルの表現者たちが、この事実を突きつけられた。そのときにぼくが思ったのは「自分たちの活動は社会インフラで、大事なんです」という言い方では、この圧倒的多数のひとには届かないということでした⁴

新型コロナウイルス感染症の流行拡大は、日本の多くのジャンルの表現がうすうす感じてはいたけれど、真摯に向き合おうとしなかった、自身が「公共性」⁵を獲得しきれていないという事実に直面させた。これをシニカルに捉えれば、劇場関係者をはじめとする表現に関わるひとたちは、自身に「よそよそしさ」を感じる「外側」の多くのひとに届くような言葉や行動を全面的にとりきれなかったツケが回ってきたと言えるかもしれない。

筆者が本稿を執筆している2022年、劇場法は施行から10年を迎える⁶。また「公共劇場」⁷という用語・特性を捉えなおす契機となった世田谷パブリックシアター・新国立劇場・すみだトリフォニーホール・SPAC 静岡県舞台芸術センターが相

次いで開場・本格的な活動を開始した1997年から25年を迎える⁸。さらに2022年は世田谷パブリックシアター芸術監督に白井晃、彩の国さいたま芸術劇場芸術監督に近藤良平がそれぞれ就任し、まつもと市民芸術館総監督 串田和美が退任するという劇場の芸術監督の就任・退任が相次いだ。2022年は、これらの事項が重なったことで「劇場法」、「芸術監督」、「公共劇場」、そもそも「劇場に行く」ことの意味とは何かを捉えなおす機会が多く設けられているように思われる⁹。

「劇場」再考の気運高まる2022年、筆者は、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生（長期コース・教育普及分野）となった。東京芸術劇場に正式に所属している職員ではなく、一般来場者や職業体験生と称するには劇場との距離が近すぎる、まさしく両者の「あいだ」¹⁰で「異人性」¹¹を有した「研修生」という立場で、「東京芸術劇場への入口」となることを期待される「東京芸術劇場 劇場ツアー」（以下「劇場ツアー」と略す）の制作業務を主に学んだ¹²。そこで劇場に「よそよそしさ」を感じる外側のひとに「わざわざ」劇場に来てもらうにはどのような方法があるのか、改めて問うようになった。

筆者は、2020年度より東京都美術館×東京藝術大学「とびらプロジェクト」アート・コミュニケータ（愛称：とびラー）としても活動している¹³。

劇場ツアー・とびらプロジェクトともに、大きく捉えれば「表現への入口」となる要素を有した事業である。

本稿は、研修生かつとびラーという立場である筆者が自身の当事性を活かし、劇場ツアーが「東京芸術劇場への入口」としてより強く機能し、劇場に「よそよそしさ」を感じる外側のひとが「わざわざ」劇場に来るようになり、そして最終的には誰もが「劇場に行く」ことを「あたりまえ」と思うようになるにはどのような方法が考えられるかを提案していく。第1章で2018年の事業構想から2022年現在までの流れを確認し、第2章で劇場ツアーのプログラム評価を行うことから展開していく。

第1章 劇場ツアーの「はじまり」から「現在」

第1節 研修生による劇場ツアーに関する報告

劇場ツアーの制作体制に関して一般公開されている資料は管見の限り、これまでの研修生の報告のみである。そこで本章では、劇場ツアー制作に従事したこれまでの研修生の報告内容及び劇場ツアーの事業構想から2022年現在までの流れについて確認していく。

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は、東京芸術文化評議会の提言、前文で事業運営に必要な人材養成の取り組み強化を明文化した「劇場法」施行の動き、自主事業を行う公立文化施設の増加と慢性的な人材不足を背景に、2013年度より開始され、本年度で10年目を迎える¹⁴。初年度は、「公演制作・劇場運営」〈音楽〉分野・〈演劇〉分野、「舞台技術」〈照明〉分野の研修生6名を受け入れ、研修を開始した¹⁵。2017年度より教育普及部門の募集も開始した¹⁶。

教育普及分野では2021年度までに短期3名・長期5名、計8名の研修生が報告書を提出した¹⁷。そのうち5名の研修生が劇場ツアーに言及した報告書を発表している¹⁸。

2019年度に提出された「シアター・コーディネーター養成講座〈劇場ツアー編〉」・「劇場ツアー 東京芸術劇場のトリセツ」の制作に従事した山本の報告書には、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は受講できないが、少しの時間でも劇場に関わりたいという人材向けに立ち上がったシアター・コーディネーター養成講座と連携して劇場ツアーの運営を行っていかうとしたが、劇場側と講座受講者側とのコミュニケーションがうまく取れず、当初の構想通りに進みきれなかった様子がまとめられている。

2021年度に提出された豊島の劇場ツアーをメインテーマとする第1タームの報告書は、劇場ツアー制作従事および関係者へのヒアリングをもとに、事業の変遷を追い、東京芸術劇場勤務歴の長い職員が制作を担当し、他係にも事業協力者が増加したことによって、内部のコミュニケーションが強化され、ツアー内容が充実するようになったことを確認している。そして今後の事業発展に向けて、他係とのさらなる連携強化を提言している。

これまでの研修生の報告書から、新型コロナウイルス感染症の流行拡大によってだけでなく、東京芸術劇場が掲げる4つのミッションを各セクションが各々実現していかうとする際に生じる制約の影響も受け、劇場内外で生じたコミュニケーションの問題によって当初の構想通りには進まなかった劇場ツアーの様子がうかがえる¹⁹。劇場ツアーの現在に関しては、本章第4節で後述する。

第2節 劇場ツアーの「はじまり」

劇場ツアーの発案者は、高萩宏前副館長である²⁰。劇場ツアー発案の背景には海外の劇場で実施されている劇場ツアーの事例および東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会があった。

ウィーン国立歌劇場、オペラ座、シドニー・オペラハウス、メトロポリタン歌劇場、ラジオシティ・ミュージックホール、リンカーン・センター、ロイヤル・オペラ・ハウス、ロイヤル・ナショナル・シアター…。

海外の劇場では数多くのツアーが開催されている。年に数回程度ではなく、新型コロナウイルス感染症の流行拡大以前は、毎日開催されているものも多くあった。毎日開催することで、もともと劇場や舞台芸術に興味があるひとだけでなく、普段なかなか劇場に行く機会が少ないひとがふらっと劇場に行くきっかけを提供しており、劇場の公共性獲得を促進している。高萩前副館長は、教会などの大きな空間に触れる機会が少ない日本で、空の客席、天井の高い劇場の裏を見られるという貴重な体験を提供したい、「もっと気楽に、もっと楽しく」劇場ツアーを開催したいという思いを、以前より抱いていたという²¹。高萩前副館長がツアーに対する思いを抱いている一方で、東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会の文化プログラムは動き出した。

東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会の文化プログラムは、「オリンピックの文化プログラムの歴史を変えた」²²と評される2012年開催のロンドンオリンピックの文化プログラムの成果を参照し、構想された。

2012年開催のロンドンオリンピックは、イギリス全土で、北京オリンピック終了後の2008年から「カルチュラル・オリンピックアード」を開始し、2012年にはそのフィナーレとしてオリンピック開会1か月前からパラリンピック閉会までの2か月半「ロンドン2012フェスティバル」という大規模な芸術祭を開催し、述べ4340万人が参加したという²³。オリンピックのスポーツだけでなく文化の祭典であるという側面を活かした文化プログラムを開催したロンドンオリンピックは、多くの人びとに文化芸術を楽しむ機会を提供し、祝祭感創出に成功した。

東京もまたロンドンに続くはずであった。しかし、東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会の文化プログラムは、「その理念や目的の実現」よりも「コロナ禍でいかに実現するか」に力が注がれるようになったのは周知の事実である²⁴。

劇場ツアーは、高萩前副館長の思いと東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会開催が重なったことで実現に向けて動き出した。祝祭感溢れる東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会開催1週間前から閉会式の翌日までの期間中に1日数回、ツアーを実施し²⁵、海外・国内含め多数の観光客をはじめとする多くの人びとがふらっと劇場を訪れる機会を設け、「東京芸術劇場への入口」となることを期待されていた。しかし、構想が実現されることはなく、新型コロナウイルス感染症の猛威が収まらないなかで、劇場ツアーもまた、いかに事業を実施するかに注力されるようになった側面があるように思われる。

第3節 劇場ツアーの「つまづき」

高萩前副館長の発案から始まった劇場ツアーは、2018年頃に東京都美術館×東京藝術大学「とびらプロジェクト」のプログラム「とびラーによる建築ツアー」をモデルに、「劇場と社会の間に立って、両者をつなぐための企画を考えたり、調整したり、発信したりする」役割を持った「シアター・コーディネーター」²⁶と協働して実施する方向に変更された。

「とびらプロジェクト」において、アート・コミュニケータ「とびラー」は、東京都美術館や所在地・上野の「文化資源を活かしながら、人と作品、人と人、人と場所をつなぐ活動」を展開している²⁷。

「とびラーによる建築ツアー」は、設計者 前川國男のこだわりや野外彫刻、デンマークのデザイナー フィン・ユールが手掛けた椅子があるアートラウンジなど東京都美術館の空間の魅力を、とびラーが美術館職員ではなく参加者と同じ一般人であるという当事者性を活かし、参加者に寄り添った視点でガイドを行う。ルート策定からガイド・受付・記録など当日の運営まですべてとびラーたちが中心となって行っている²⁸。開館時に誰でも入れる場所を案内しているため、職員が付き添わなくても実施できるように設計されている²⁹。

東京都美術館ととびラーの関係性を参考に、東京芸術劇場もまたシアター・コーディネーターと協働してツアーを実施しようとしたが、当初の構想通りには進むことはなかった。1・2期あわせて44名いたシアター・コーディネーター養成講座〈劇場ツアー編〉受講者で、2022年現在も劇場ツアーの制作に関わっているのは、1名のみである³⁰。協働構想を実現できなかった一因として、シアター・コーディネーターの立場や制度設計が甘かったことが挙げられる³¹。

とびラーは「ボランティアな活動」であるが、「美術館のサポーター」ではなく「学芸員や大学の教員などの専門家とともに活動する能動的なプレイヤー」であると位置付けられ、メーリングリストやWEB上の掲示板をはじめとする連絡・情

報共有手段、東京都美術館内に活動拠点となる場所も用意されている。新型コロナウイルス感染症の流行拡大が顕著な2020年3月以降はZoomも用いられるようになり、その活動はますます活発化している³²。とびらプロジェクトは「年齢は18歳以上、年代は70代まで幅広く、職業も会社員、教員、医師、フリーランサー、学生と様々で、多種多様な価値観を持つ人々」が参加していることを踏まえ、活動方針の共有を丁寧に行う。とびらー同士は「丁寧に対話し」、互いの価値観を尊重しながら、徐々に「共有」できることを増やし、活動を進める³³。

〈劇場ツアー編〉当時のシアター・コーディネーターは、主催側から丁寧に活動方針の共有が行われたうえで自発的に活動するとびらーに比べると、能動的なプレイヤー要素が弱く、劇場側の制約を理解し、さらに劇場の時間軸で動かざるを得ない、劇場のサポーター要素が強かったように思われる。それが協働構想を実現できなかったという「つまづき」につながったのではないだろうか。

第4節 実務研修のなかで捉えた劇場ツアーの「現在」

第2・3節で、当初の構想とはかけ離れた環境で実施せざるを得なくなった劇場ツアーの姿を確認した。本節では、前節までの流れを受け、2022年現在の劇場ツアーの運営体制を確認しながら、現在の課題について述べていく。

劇場ツアーは、2022年4月から7月にかけて、制作を担当する職員2名（固有職員1名・派遣職員1名）・制作とガイドを兼任する業務委託2名・ガイドスタッフ3名、計7名の体制で運営³⁴し、定員20名・所要時間60分・参加料500円のツアーを月4回程度開催している³⁵。毎回のツアーは基本、ガイドスタッフ3名・制作2名の計5名が従事する。また日々変わるパフォーマンスの現場を体感してもらいたいという意向で、前もって施設予約はせず、実施月の2ヶ月前頃から予約がない施設でツアーを実施すべく内部調整を行っている。

立ち上げ当初はコンサートホールや屋上、館内美術品の紹介に留まっていたが、内部に事業協力者も増えたこともあり、プレイハウスやシアターイースト・シアターウエストといった他の場所や仕込み見学も紹介できるようになり、ツアー内容の充実が図られるようになった³⁶。2021年度 劇場ツアー参加者アンケートによれば回答者190名中179名が非常に満足・どちらかといえば満足以回答しており、非常に高い満足度を得ている事業であることが確認できる（【図表1】参照）。

【図表1】2021年度 劇場ツアー参加者 アンケート

ツアー実施回数	総定員数(人)	総入場者数(人)			アンケート回答数	アンケート回答率
		招待	一般	合計		
33	575	41	414	455	190	40%

満足度				
非常に満足	どちらかといえば満足	普通	どちらかといえば不満	不満
139	40	8	2	1

来館回数				参加回数			
初めて	2回目	3回目	それ以上	初めて	2回目	3回目	それ以上
29	15	8	138	150	21	9	10

この参加者満足度の高さが、劇場ツアーが有すポジティブな要素として挙げられる。ネガティブな要素の洗い出しを含む劇場ツアー事業の現状把握のため、鈴木副館長や田室人材育成担当係長をはじめとする関係者にヒアリングを行った³⁷。

鈴木副館長から頂いた劇場ツアーへの要望は、大きく分けて次の3点である。

(1) 「東京芸術劇場への入口」となること（劇場の敷居を低くし、一部のファンだけでなく、できるだけ多くのひとに東京芸術劇場を楽しんでほしい。観劇習慣が定着していないひとが東京芸術劇場へ来場するきっかけとなり、劇場ツアーから公演事業の集客へとつなげたい）

(2) ルートの定型化・実施回数の増加（幾つかの定型ルートを作成し、1回ごとのツアー実施に対しては省力化を図ってほしい。実施回数増加に注力し、東京芸術劇場の多様さを見せてほしい）

(3) 収支改善（現状は収入に対し支出額が多いため、収入と支出のバランスを改善してほしい）

他の関係者からも鈴木副館長と同様に、ツアーを定期的に開催することの重要性、収益化や広報周知に対する取り組み強化の要望を伺った。

2021年度 劇場ツアー参加者アンケートによれば、劇場ツアーをきっかけに東京芸術劇場に初めて来館した参加者は回答者190名中29名、劇場ツアーのリピーター（2回以上の参加者）は190名中40名であった（【図表1】参照）。ここから劇場ツアーは、事業満足度は高いものの、リピーターが多く、鈴木副館長からの要望（1）を実現しきれていないことが確認できる。

また2022年度 劇場ツアーのチラシ配布先一覧を確認したところ、他の劇場や舞台芸術系の専門学校など59施設に2423部、豊島区内の図書館など観劇習慣が定着していないひとも多く立ち寄ると捉えられる15施設に1320部配布していることがわかった（東京都歴史文化財団管理運営施設除く³⁸）。他の劇場など観劇習慣が既に定着しているひとが集う場所に多くチラシを配布したほうが、劇場ツアーの新規参加者獲得に即座につながりやすいかもしれない。しかしこの選択は、劇場ツアーに課された「東京芸術劇場への入口」となることを実現するためには有効とはいえない。ここから広報方針と事業目的の乖離が確認できる。

広報だけでなく、劇場ツアーの制作従事及び関係者のヒアリングを通して、劇場内部で劇場ツアーの事業目的を共有しきれていない様子が伺えた。それは鈴木副館長からの要望にもあった「(1)「東京芸術劇場への入口」となること・(2)ルートの定型化・実施回数の増加」に対する姿勢である。アンケート結果に裏づけられるように、劇場ツアーははまだ「東京芸術劇場への入口」としては強く機能しきれておらず、事業フェーズとしては創業期にあたる。しかし前述の通り、事業協力者増加によるツアー内容の充実が図られたことによって、ルートの定形化・実施回数の増加の重要性を認識しつつも、リピーターの参加者満足度も高めようと各回のツアー内容を凝り、実施準備に手を掛けすぎている現場の様子が見受けられた。

2018年の事業立ち上げ準備から4年、制作担当の交代もあり、「誰のために、何のために、劇場ツアーを行うのか」という事業目的を共有する機会が減少し、事業目的に対する意識が弱まってきたのかもしれない。ここから劇場ツアーの課題として「東京芸術劇場への入口」としてより強く機能するために、広報方針をはじめとする事業内容を改めてデザインしなおす必要があることが挙げられる。課題解決案に関しては、次章で提示したい。

第5節 「劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業」採択施設の取り組み

本節では、独立行政法人日本芸術文化振興会「劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業」に採択されている他施設の取り組みを確認したい。

東京芸術劇場は「我が国のトップレベルの劇場・音楽堂等が自らの強み・特色を活かし、我が国の実演芸術の水準向上、並びに地域コミュニティの創造及び再生をはじめとする様々な社会的課題の解決を目指す戦略的な事業計画（5年間）」に対して支援される独立行政法人日本芸術文化振興会「劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業」に採択されている³⁹。

東京芸術劇場以外に15施設が同事業に採択されている。採択施設の各ホームページで確認したところ、新型コロナウイルス感染症の影響により中断しているものもあるが、いずれも劇場ツアーのように、公演事業以外でバックステージツアー要素を持つ事業を開催していることが確認できた⁴⁰。

愛知県芸術劇場は、「愛知県芸術劇場 オープンハウス」と称してコンサートホールを1日無料開放し、参加者がホワイエ、客席、ビュッフェを自由に見学できる「自由見学」・劇場スタッフが楽屋などの裏側を案内する「ガイドツアー」・「パイプオルガンミニコンサート」という3部構成の事業を開催している⁴¹。

すみだトリフォニーホールもまたパイプオルガンという自館の資源を活かし、「聴覚障害者・視覚障害者・車椅子利用者・未就学児・一般」を参加対象とするオルガンコンサートとセットのバックステージツアーを開催している⁴²。

KAAT 神奈川芸術劇場「みんなのKAAT バックステージツアー」では、舞台技術スタッフが自身の体験を交えながら、劇場に初めて訪れるひとにも理解しやすい平易な言葉で、「作品を創造する劇場」であるというミッション実現に向けた自館の取り組みを説明している⁴³。筆者が参加したツアーでは、ツアーの気づきを記入することもできるホールの平面図・断面図や見学した場所の画像が印刷されたノートも配布しており、細部にまでこだわりを感じられた。

兵庫県立芸術文化センターも「定期的に「バックステージツアー」を開催」していることを案内したうえで、KOBELCO大ホール・阪急中ホール・神戸女学院小ホール、各ホールの施設特性・それに付随した公演事業紹介や兵庫芸術文化センター管弦楽団（PACオケ）・設備など自館に関係する人々の仕事紹介など多彩な内容のツアーを2ヶ月に1回程度開催している⁴⁴。

上記のように他施設が「劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業」の目的に沿った「自らの強み・特色を活かし、我が国の実演芸術の水準向上、並びに地域コミュニティの創造及び再生をはじめとする様々な社会的課題の解決を目指す」ツアーを開催しているなかで、東京芸術劇場は、劇場ツアーでどのような展開が実現することができるか。この問いに対する答えを次章で改めて考えたい。

第2章 劇場ツアーの課題改善を目的とする「プログラム評価」

第1節 劇場ツアーのロジックモデル・インパクトマップ

「評価」という言葉から何を連想するだろうか。「評価」という言葉から「事後の結果や成果の達成度を見ること」と連想するひとは多くいるのではないだろうか。源由理子は、評価の英語表記である「evaluation」について次のように解説している⁴⁵。

評価の英語表記である‘evaluation’は、ラテン語の接頭句であるex-（外へ）とvalue（価値）を組み合わせた単語で、評価対象となるモノの価値やメリットを外へ引き出す、あるいは価値を見出すことを意味する

また源は「評価」を「何らかの改善の手段」とも述べている⁴⁶。本稿でも対象の価値やメリットを外へ引き出す・価値を見出すという評価姿勢を重視し、劇場ツアーを1つの「プログラム」（「めざす目的を達成するために、何らかの活動や制度設計が組み立てられたもの（＝プログラミングされたもの）」）と捉える。

本章第1節でロジックモデル・インパクトマップを、第2節で活動内容・広報活動案を提示することから前章までに確認した劇場ツアーが抱える課題改善を目的とする「プログラム評価」の計画に取り組む⁴⁷。

「プログラム評価」は、「プログラムの構造を手段と目的の関係で整理することにより、プログラムはそもそも何をめざすのか、誰のために実施するのか、どんな活動を行うのかを論理的に示す」「プログラムセオリー」⁴⁸に則って行われる。「プログラムセオリー」の概念図が「ロジックモデル」である。また「ロジックモデル」は4つの基本要素、「インプット（投入資源）」・「活動」・「アウトプット（活動の結果）」・「アウトカム（成果）」から構成される。

- ・インプット：プログラム実施に必要な人、モノ、カネ、情報、計画など
- ・活動：インプットを使い実施する活動の詳細
- ・アウトプット：活動の結果／活動実施により生み出される財、サービス、状態（たとえば活動回数、参加者数、サービスの利用者数など）
- ・アウトカム：プログラムの介入後にターゲット集団や組織・社会に現れる変化（複数のレベルで表されることが多い）⁴⁹

本稿では、アウトカムを、3つのレベル（直接アウトカム（意識）・中間アウトカム（行動）・最終アウトカム（状態））に分類し、事業目的を受け手／作り手、2つの立場から考える。受け手の事業目的を劇場に対する受け手の認識の3段階変化（①「よそよそしい」空間→②「わざわざ行く」空間→③ 行くことが「あたりまえ」な空間）を起こすことに、作り手の事業目的を劇場ツアーに関わることで、それぞれが主体的に劇場文化活発化に向けた取り組みを行うことに設定し、劇場ツアーのロジックモデルおよびアウトカムの成果を測る指標を【図表2】・【図表3】にまとめた。活動内容・広報活動案の詳細は次節で述べていく。

【図表2-A】受け手のロジックモデル 「劇場に行く」ことが「あたりまえ」となることを目指して

ステークホルダー（受け手）		活動	アウトプット（活動の結果）	直接アウトカム（意識）	中間アウトカム（行動）	最終アウトカム（状態）
想定される来場者	観劇習慣のない、普段劇場になかなか訪れることのない人（劇場＝「よそよそしい」空間と思っているひと（無関心層））	1	経済的・心理的な要因で劇場に来ることが難しい家庭	劇場ツアー参加	東京芸術劇場に興味を持つ。	東京芸術劇場に「わざわざ」行く。劇場ツアー以外の事業、バックステージツアーや公演・講座事業にも参加する。劇場内や周辺施設で飲食・買い物などの消費活動を行う。
		2	訪日外国人（インバウンド）			
		3	在日外国人			
		4	車いす利用者をはじめとする身体が不自由な方			
		5	高齢者			
		6	子ども・親子連れ			
		7	学生			
		8	市民			
		9	建築ファン			
		10	美術ファン			
		11	パートナー企業・団体の方々			
	観劇習慣が既にあるひと（関心層）	12	音楽ファン	東京芸術劇場や様々な分野のパフォーミングアーツに興味を持つ。演者だけでなく舞台機構の働きなどにも注意して、これまでよりも多角的に観劇する。	東京芸術劇場や他の劇場へ行くことの回数が増える。劇場ツアー以外の事業、バックステージツアーや公演・講座事業にも参加するようになる。劇場内や周辺施設で飲食・買い物などの消費活動を行う。	
		13	演劇ファン			
		14	ダンスファン			
		15	伝統芸能ファン			

【図表2-B】作り手のロジックモデル 劇場ツアー＝「東京芸術劇場の入口」としての事業イメージを共有するために

ステークホルダー	活動	アウトプット	直接アウトカム（意識）	中間アウトカム（行動）	最終アウトカム（状態）
施設設置者（東京都）	助成・後方支援（広報・信頼度の担保）	東京都民をはじめとする一般市民に「劇場に行く」という体験を提供する。	東京芸術劇場をビジョンに従い、「人材育成・教養普及」、「賑わい」の拠点化に取り組む施設としてさらに認識する。	劇場ツアー事業を東京芸術劇場への評価を向上もしくは維持する要素の一つとして認識する。	「劇場に行く」＝「あたりまえ」という共通認識が形成されたうえで、自身の活動を行うことができるようになる。劇場文化がより活発化する。
芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウィンド（GOA）生・演劇道場生	劇場ツアー出演	多様な受け手を前にしてのパフォーミングを経験する。観劇習慣のない、劇場を「よそよそしく」思っている人の存在・実態を認識する。	劇場ツアーに関わった経験を自身の活動に還元し、社会/自身の活動の関わり方について捉え直す。	劇場に「わざわざ」来てもらうためにはどのようなにしたらよいか、関心層以外の多様な受け手に届けることも目的とした、よりひらかれたパフォーマンスを行う。	
劇場ツアーガイドスタッフ	多様な受け手を前にしてのガイド				
劇場ツアー 劇場内協力者	後方支援（実施場所調整・テクニカルパフォーマンス提供協力）・ツアー出演	観劇習慣のない、劇場を「よそよそしく」思っている人の存在・実態を認識する。	劇場に対するイメージを変えるためには、またより多くの人に「わざわざ」東京芸術劇場に来てもらうためには、どのようにしたらよいか、現在よりも多角的に考えるようになる。普段とは異なる来場者（劇場ツアー参加者）に接することで、自身の事業活性化のヒントを得る。	東京芸術劇場に「わざわざ」来てもらうためにはどのようにしたらよいか、関心層以外の多様な受け手に届けることも意識した事業を制作する。	
劇場ツアー 制作担当	多様なステークホルダーと協力してのツアー制作	多様な受け手を前にしての事業を多く経験する。観劇習慣のない人の存在・実態、東京芸術劇場を取り巻く現実を知る。	「劇場ツアー」＝「東京芸術劇場への入口」としての意識を強く持つ。	劇場ツアーの効果的・効率的な事業運営に取り組む。	

【図表3】アウトカムの成果指標

直接アウトカム（意識）
芸劇HPやSNSへのアクセス及びいいね！件数・芸劇に関する投稿 増加 動画コンテンツの再生回数 増加 広報誌『BUZZ』の残部数 減少
中間アウトカム（行動）
ツアー実施回数 増加 「劇場ツアー」をきっかけに初めて芸劇に来場した人数 増加 「劇場ツアー」の収支改善（支出の赤字額 減少） 他館からの視察件数 増加 団体ツアー実施件数 増加 ガイドや出演者の活躍の機会 増加 芸劇内のテナントの売上 増加 周辺施設の売上 増加 メディア露出件数 増加
最終アウトカム（状態）
芸劇全事業参加者数 増加 施設利用件数 増加 指定管理者評価向上 パートナー企業・団体数 増加 「劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業」評価向上

第2節 劇場ツアーの活動内容・広報活動案について

劇場ツアー活動内容・広報活動案を述べる前に、筆者の劇場ツアーの案内空間に関する考えを述べたい。東京芸術劇場は開場当時「建物の外側のアトリウムの上の方に、「東京芸術劇場」その下に「TOKYO METROPOLITAN ART SPACE」と書かれたロゴが取り付けられていた。英訳がシアターではなくアートスペースつまり芸術空間であったことが東京芸術劇場の初期を象徴している」と高萩宏前副館長は述べている⁵⁰。東京芸術劇場は、建築にかかる予算の1%を美術品購入・製作のために支出しようという考え「1%・フォーアート」を取り入れて開場したため、館内には開場時間であれば誰でも楽しめるパブリックアートが現在でも多く設置されている。筆者は、このパブリックアートを東京芸術劇場の強み・特色の一つと捉える。また中央公論ビルディング（1956年）、ソニービル（1966年）など評価の高い建築物を数々手がけた芦原義信設計であることもまた東京芸術劇場の強み・特色の一つと捉えている。東京芸術劇場の強み・特色を公演事業以外の分野からも幅広く捉え直し、東京芸術劇場全体を「芸術空間」と認識していた開場当時にならば、劇場ツアー＝東京芸術劇場の4つの上演施設（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）のいずれかを案内するツアーではなく、劇場ツアー＝東京芸術劇場の全空間を案内対象とするツアー（上演施設の紹介が必須ではない）と捉え、活動内容・広報活動の提案を行う。

【活動内容】

（1）コンサートホール編ツアー 毎月開催

コンサートホール編ツアーは、東京芸術劇場の4つの上演施設で最もツアーの実施回数が多く、定型ルートを確立しており、実施調整がしやすい。KAAT 神奈川芸術劇場のように年度内の開催日程を全公開し、受け手がふらっと劇場に行きやすい環境をつくることのできるのではないだろうか。

（2）館内美術品編ツアー 毎月開催

管見の限り、これまで館内美術品編のみでツアーを開催したことはないと思われる。現在のツアーでは美術品に関してガイドスタッフが一方的な説明を行うことが多いが、ガイドスタッフととびラーのようなアート・コミュニケーターが連携し、参加者との対話を通して作品を楽しみ、鑑賞を深める「対話型鑑賞」⁵¹を取り入れたツアーを開催する。館内美術品編のみのツアーであれば、上演施設よりも会場・日程調整がしやすく、年度内の開催日程を全公開できる可能性が高い。また美術品に特化したツアーをあえて開催することで、劇場にあまり訪れる機会がない美術ファンのツアー参加を促し、観劇へのフックとする。

(3) パートナー企業・団体向けツアー 開催

東京芸術劇場のパートナー企業・団体を対象とする劇場ツアーを通常ツアーとは別枠で、有料開催する。例えば多摩美術大学・立教大学の新生向けにツアーを開催することで事業周知強化を図るとともに、事業収入増の手段を増やす。他にも池袋西口商店街連合会・東武百貨店・ルミネ 池袋店関係者向けにツアーを開催することで、劇場から半径500m範囲に住んでいる・働いている市民内に東京芸術劇場のファンを増やし、地域との関係強化に努めるなどが考えられる。

(4) 団体向けツアー 開催強化

(3) 以外の団体、例えば劇場が近くにない地域に住む学生の修学旅行・社会科見学などで劇場ツアーを開催する。地域差によって劇場に行く機会が与えられないひとを一人でも減らし、日本社会全体の劇場に行くことへの抵抗を少しでも軽減していく。

(5) 東京芸術劇場 他事業と連携したツアー開催 ((例) パイプオルガンコンサートとセットのツアー、芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウィンド (GOA) 生の演奏付ツアー、演劇道場生のパフォーマンス付ツアー)

他事業と連携し、通常よりも参加料を増額したツアーを開催することで、東京芸術劇場の事業紹介を行うとともに、事業収入を増やしていく。GOA生や演劇道場生はツアーに出演することで、いつもとは異なる多様な受け手を前にしてのパフォーマンスを経験し、さらなるスキルアップを図る。現在も民間業者と連携し、パイプオルガンコンサートとセットで劇場ツアーを開催することがあるが、東京芸術劇場側の利益はあまり発生していない。利益が発生するようなツアーを独自開催することで、事業収入増の手段を増やしていく。

(6) ツアー内での東京芸術劇場オリジナルグッズ・CDや館内テナント利用に関する広報周知実施

東京芸術劇場にはシアターアートショップが併設されており、長場雄のイラストが特徴的なオリジナルグッズや絵はがきが販売されている。ショップでの取り扱いはないが、東京芸術劇場が企画に関わったCD『超絶サウンド! 芸劇オルガン』も市場に流通している。例えば劇場ツアーをショップ・テナント前で解散し、ツアー参加者向けに東京芸術劇場に関わった商品や館内テナントの利用(ツアー参加者特典を設けるのも一考である)を促すなど、東京芸術劇場全体の収入が増えるような取り組みを行い、さらなる賑わいを創出する。

(7) 芦原義信に関するセミナー付ツアーの開催

現在のツアーでは、設計者 芦原義信や建築に関する専門的な説明はあまりされていない。設計者 前川國男に焦点をあてた東京文化会館バックステージツアー(建築編)のように、設計者 芦原義信に焦点をあてたセミナー付きのツアーを通常の参加料よりも増額して開催する。内容を建築に特化し、芦原はなぜこの建物の形に設計したのか、設計上のこだわりや都市に劇場をつくることの難しさについてより説明し、東京芸術劇場の魅力を参加者により伝えていく。美術品ツアー同様、建築に特化したツアーをあえて開催することで、劇場にあまり訪れる機会がない建築ファンのツアー参加を促し、観劇へのフックとする。

(8) 車いす利用者をはじめとする身体が不自由な方に特化したツアーの開催

現在も車いす利用者もツアーに参加可能なツアーを開催していることをチラシやホームページで呼びかけているが、これまでの参加者実績はゼロであるという⁹²。先述のすみだトリフォニーホールのツアーのように、あえて車いす利用者をはじめとする身体が不自由な方に対象を絞り、ツアーを開催する。まず身体の不自由な方が安心して楽しめるツアーであることを周知し、徐々に通常ツアーとの1本化を図る。初期投資(イニシャルコスト)は掛かるかもしれないが、あらゆる方のアクセシビリティに配慮した施設であることをアピールすることで、施設イメージを向上させ、初期投資を回収し、事業収入増加や賑わい創出の契機とする。

(9) 歩く距離を少なく・座る時間を長くした内容のツアーの開催

通常の劇場ツアーは、よく歩く。30分以上立ったままの時もある。通常よりも歩く距離を少なく・座る時間を長くすることで、親子連れや足腰が不自由な高齢者も参加しやすいツアーを開催する。ツアーのバリエーションを増やすことで、参加

へのハードルを下げ、新規ファンを獲得していく。

(10) 経済的・心理的な要因で劇場に来ることが難しいご家庭向けのツアー開催

日本の7人に1人が貧困状態にあるといわれている⁵³。可児市文化創造センターalaは2011年度より地元企業・団体からの援助で、ひとり親家庭・児童生徒就学援助制度を受けている家庭に鑑賞機会を提供する「私のあしながおじさんプロジェクト」を展開している⁵⁴。「私のあしながおじさんプロジェクト」のように開催にかかる経費は寄付で集めた経済的・心理的な要因で劇場に来ることが難しいご家庭向けのツアーをする。このツアーを開催することから、劇場に行く機会が与えられないひとを一人でも減らしていく。

【広報活動】

(1) 「裏方目線」視聴から「劇場ツアー」参加への導線作成

東京芸術劇場は「東京芸術劇場を舞台技術スタッフの“裏方目線”」⁵⁵で案内する動画「裏方目線」を7本作成し、YouTubeで公開している。「裏方目線」単体の視聴で終わらせるのではなく、動画説明欄に「劇場ツアー」が開催されている旨の案内文を一文追加し、オンラインからオフラインのツアー参加へ誘導する仕掛けをつくる。

(2) 受付フォームの変更

現在の劇場ツアーの受付フォームは、氏名などの個人情報とこれまでに劇場ツアーに参加したことがあるかどうか、つまりリピーターか否かを確認するに留まっている。このフォームを、劇場ツアーをきっかけに、東京芸術劇場に初めて来館したひとはどのようにして開催情報を入手したか・ツアーの参加理由などを確認でき、かつペルソナマーケティングが実施できるよう、申込時点で個人の追跡調査の承諾の有無を得られる仕様に変更する⁵⁶。

(3) 劇場ツアー ガイドスタッフ紹介コンテンツの新設

劇場ツアーの参加者アンケートのコメントには、ガイドスタッフへの応援や好感を示すものが多い。東京芸術劇場ホームページや東京芸術劇場 教育普及プログラムのFacebookページで、劇場ツアーのガイドスタッフの人物紹介をするコンテンツページ・投稿を行う。ひとへの興味から劇場ツアー参加を促す。

(4) 東京芸術劇場 教育普及プログラムFacebookページで事後レビュー投稿

劇場ツアーは、現在、事業実施前にホームページやSNS（Facebook・Twitter）に投稿し、事業周知を行っている。事業実施後にも東京芸術劇場 教育普及プログラムFacebookページにツアー実施の様子をまとめた事後レビューを投稿することで、さらなる事業周知強化を図る。

(5) 東京芸術劇場に関するエピソード（(例)好きなスポットや記憶に残っている公演）を公募し、ホームページや東京芸術劇場 教育普及プログラムFacebookページで紹介

東京芸術劇場に関するエピソード（(例)好きなスポットや記憶に残っている公演）をホームページや東京芸術劇場 教育普及プログラムFacebookページで紹介することで、東京芸術劇場をポジティブに捉えるひとを増やしていく。

おわりに——「劇場に行く」ことが「贅沢」で「貴重」な体験となりつつある社会で

金森：舞台は実演芸術であり、見ず知らずの人と隣り合わせで、目の前で生み出される表現、刻一刻と変化していく一回性の出来事を身体的に共有します。それは絵画や彫刻を観るのとはまったく別次元の体験なんです。個人的に作品を受け止めると同時に、多くの他者と同じ出来事を体験する。これはとても強烈なことです。非身体的な情報体験がどんどん幅をきかせていく時代に、観客に対してそのような体験の価値をどう提供していけるか、専門家の必要性をどう認めてもらえるかが、舞台芸術関係者、そして劇場関係者の抱えている課題ではないでしょうか⁵⁷

2022年現在、「即時的な満足」を求め、「速さ」と「手軽さ」が特徴的な「その瞬間を楽しむための消費」が目立つようになってきた⁵⁸。例えばAmazonプライムに加入すれば、1か月500円で「迅速で便利な配送特典」やコンテンツ数は非公開であるが、1か月では見切れないほどの映画やドラマ・アニメなどが見放題のPrime Video、200万曲以上の楽曲を楽しめるPrime Musicを楽しむことができる⁵⁹。

速さと手軽さが目立ち、実用性や効率化が重視される社会で「うっとり」と生きることが難しくなっているように思われる。若林幹夫は次のように述べている。

“うっとり生きる”というのは、自分がしていることや置かれている状況について取り立てて反省することなく、そこにすっぽり入り込んで楽しんだり、喜んだり、あるいは悲しんだりすることだ。ある状況や行為に「内在すること」と言ってもいい⁶⁰

AmazonプライムやNetflixなど「非身体的な情報体験」提供が台頭する社会で、わざわざ劇場に行き、作品を鑑賞する。身体を感じながら、他者と同じ時間・同じ場所で、同じ出来事を体験する。強烈な出来事にうっとりとする。そういった体験がますます贅沢で、貴重なものになるのかもしれない。うっとりできなくなる一方の社会で、1回分の参加料がAmazonプライムの1か月分の料金と同額の劇場ツアーは、今後どのように展開していくのか。第1タームの学びを活かし、これからも「劇場に行く」ことを「あたりまえ」にするための実践を行いつづけていきたい。

■参考資料

【参考1】「劇場法」・「芸術監督」・「公共劇場」をテーマに含む催し物・動画一覧（2022年9月2日時点）

(1)	劇場、音楽堂等連絡協議会主催	劇場法10年 連続シンポジウム「劇場法10年、日本の実演芸術の振興への貢献とこれからの20年」			
①	2021年11月11日開催	「第1回シンポジウム テーマ：劇場法の制定から現在まで～全国各地の劇場法の成果と検証～」	世田谷パブリックシアター・SPAC-静岡県舞台芸術センター・可児市文化創造センターala・三重県文化会館の事例報告及び進行 石田麻子による「公開ディスカッション 連携強化に向けた各登壇者による意見交換と議論」	オンライン配信、 https://www.youtube.com/watch?v=iwFobXc8MkQ （2022年9月2日（最終アクセス））	
②	2022年1月21日開催	「第1回シンポジウム テーマ：劇場法の制定から現在まで～全国各地の劇場法の成果と検証～音楽堂編」	基調講演 石田麻子「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」制定から10年にあたり今後を展望する～『芸術文化助成の考え方』の読み解き、そして「劇場圏」の概念提示～、ミュージアムシニアホール・石川県立音楽堂・滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール。の事例報告及びモデレーター 石田麻子による「公開ディスカッション：連携強化に向けた意見交換と議論」	オンライン配信、 https://www.youtube.com/watch?v=jEeZIKYmXX4 （2022年9月2日（最終アクセス））	
③	2022年7月6日収録・7月8日よりオンライン配信	「第2回シンポジウム テーマ：劇場経営と人材育成」	鈴木順子「東京芸術劇場の事例紹介」・栗田康弘「可児市文化創造センターalaの事例紹介」・平田オリザ「芸術文化観光専門職大学の挑戦～学生・大学院生のための人材養成」	オンライン配信、 https://www.youtube.com/watch?v=aEMGEIHIAYA （2022年8月29日（最終アクセス））	
(2)	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・KAAT神奈川芸術劇場の各主催で順次開催予定	芸術監督公開トークシリーズ			
①	2022年4月19日開催	白井晃・小川絵梨子・近藤良平・長塚圭史「世田谷パブリックシアター 新芸術監督就任イベントー公共劇場における芸術監督の役割を考えるー」		世田谷パブリックシアター主催、 於：世田谷パブリックシアター	
②	2022年4月19日収録	小川絵梨子、近藤良平、白井晃、長塚圭史「4人の芸術監督が集まって話し合ってみた～芸術監督ってどんな仕事？～」		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・KAAT神奈川芸術劇場の各ホームページもしくはYouTubeチャンネルで公開、公開期間：2022年5月16日～7月31日	
③	2022年9月6日開催	白井晃・長塚圭史・近藤良平・白神ももこ・小川絵梨子「芸術監督公開トークシリーズ Vol.2 ―公共劇場と地域性を考える―」		彩の国さいたま芸術劇場主催、 於：彩の国さいたま芸術劇場	
(3)	2022年7月発刊	内野儀「メディアとしての現代演劇―生活と世界を別の回路でつなぐ vol.1「演劇と劇場の公共圏―公共劇場とはなにか」」		『悲劇喜劇』(No.817)、2022年7月、48-53頁	
(4)	まつもと市民芸術館主催	「連続シンポジウム 地域における公共劇場の存在と役割～芸術監督のあり方とは～」			
①	2022年8月2日開催	宮城聰・多田淳之介・渡辺弘・串田和美「Vol.1 地域における公共劇場の役割と芸術監督の役割」		於：まつもと市民芸術館	
②	2022年12月17日開催予定	中貝宗治・吉本光宏・串田和美「Vol.2 地域における文化芸術の在り方と公共劇場の役割を考える1～芸術文化を支えと共、他の社会領域や角度から見る～」			
③	2022年12月18日開催予定	長塚圭史・渡辺弘・串田和美「Vol.3 地域における文化芸術の在り方と公共劇場の役割を考える2～芸術文化を創造し提供する拠点劇場の角度から見る～」			
④	2023年3月25日開催予定	佐藤信・吉本光宏・渡辺弘・串田和美「Vol.4 公共劇場における芸術監督の必要性」			
(5)	2022年8月発刊	「特集 芸術監督、何する人ぞ?」、「芸術監督対談シリーズ 会話は踊る SESSION4 野田秀樹×近藤良平」		公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団発行『埼玉アートシアター通信』第100号（2022年8月）、2-5頁	
(6)	2022年9月2日開催	高萩宏・宮城聰・米屋尚子・内野儀・内田洋一・後藤隆基「〔公開シンポジウム〕劇場法は何をもたらしたのか：施行10年とコロナ禍の3年」		立教大学主催、於：立教大学	
(7)	2022年9月26日から1月16日にかけて全10回開催	講師：内野儀 劇場創造アカデミー 公開ゼミ「今こそ公共劇場を問う」（松井憲太郎・恵志美奈子・宮城聰・佐々木敦・長塚圭史・橋本裕介・佐藤信らが登壇予定）			座・高円寺主催、於：座・高円寺

【参考2】2021年度 劇場ツアー内容一覧

No.	年	月	日	曜日	時間	分類	価格	時間	定員	見学場所・内容			備考	
1	2021	4月	11日	日	11時～12時	通常編	¥500	60分	15	コンサートホール				
2	2021	6月	27日	日	11時～12時	通常編	¥500	60分	15	屋上	館内美術品	シアターウエスト		
3	2021	6月	27日	日	15時～16時	通常編	¥500	60分	15	屋上	館内美術品	シアターウエスト		
4	2021	7月	11日	日	10時～11時	通常編	¥500	60分	15	コンサートホール			読響マチネ実施時	
5	2021	7月	16日	金	15時30分～16時30分	通常編	¥500	60分	15	プレイハウス				
6	2021	9月	14日	火	10時～11時	通常編	¥500	60分	15	プレイハウス	館内美術品		仕込み見学・二係貸館担当解説付	
7	2021	9月	14日	火	12時～13時	通常編	¥500	60分	15	プレイハウス	館内美術品		仕込み見学・二係貸館担当解説付	
8	2021	9月	17日	木	16時～17時	通常編	¥500	60分	15	コンサートホール			読響マチネ実施時	
9	2021	9月	19日	日	10時～11時	通常編	¥500	60分	15	コンサートホール			読響マチネ実施時	
10	2021	10月	2日	土	11時30分～12時30分	特別編	¥500	60分	15	ボンクリ・フェス2021				
11	2021	10月	2日	土	16時30分～17時30分	特別編	¥500	60分	15	ボンクリ・フェス2021				
12	2021	10月	8日	金	16時～17時	通常編	¥500	60分	15	コンサートホール			読響マチネ実施時	
13	2021	10月	10日	日	10時～11時	通常編	¥500	60分	15	コンサートホール			読響マチネ実施時	
14	2021	11月	15日	月	19時～20時	通常編	¥500	60分	15	プレイハウス				
15	2021	11月	20日	土	10時～11時	通常編	¥500	60分	15	プレイハウス	館内美術品	屋上	仕込み見学・二係貸館担当解説付	
16	2021	11月	20日	土	12時～13時	通常編	¥500	60分	15	プレイハウス	館内美術品	屋上	仕込み見学・二係貸館担当解説付	
17	2021	11月	21日	日	10時～11時	通常編	¥500	60分	15	コンサートホール			読響マチネ実施時	
18	2021	12月	17日	金	16時～17時	通常編	¥500	60分	20	コンサートホール			読響マチネ実施時	
19	2021	12月	19日	日	10時～11時	通常編	¥500	60分	20	コンサートホール			読響マチネ実施時	
20	2021	12月	27日	月	13時～14時	通常編	¥500	60分	20	プレイハウス			舞台技術スタッフ解説付	
21	2021	12月	27日	月	16時～17時	通常編	¥500	60分	20	プレイハウス			舞台技術スタッフ解説付	
22	2022	1月	4日	火	9時30分～11時	スペシャルツアー	¥1,000	90分	20	プレイハウス	シアターイースト	シアターウエスト	屋上	仕込み見学・二係貸館担当解説付
23	2022	1月	4日	火	14時～15時30分	スペシャルツアー	¥1,000	90分	20	プレイハウス	シアターイースト	シアターウエスト	屋上	仕込み見学・二係貸館担当解説付
24	2022	1月	12日	水	19時～20時	通常編	¥500	60分	20	コンサートホール				
25	2022	1月	26日	水	19時～20時	通常編	¥500	60分	20	コンサートホール				
26	2022	2月	1日	火	10時～11時	通常編	¥500	60分	20	プレイハウス	館内美術品	屋上	シアターウエスト	仕込み見学・二係貸館担当解説付
27	2022	2月	1日	火	12時～13時	通常編	¥500	60分	20	プレイハウス	館内美術品	屋上	シアターウエスト	仕込み見学・二係貸館担当解説付
28	2022	2月	6日	日	13時～14時	通常編	¥500	60分	20	シアターウエスト	館内美術品			舞台技術スタッフ解説付
29	2022	2月	6日	日	16時～17時	通常編	¥500	60分	20	シアターウエスト	館内美術品			舞台技術スタッフ解説付
30	2022	3月	11日	金	16時～17時	通常編	¥500	60分	20	コンサートホール				読響マチネ実施時
31	2022	3月	13日	日	10時～11時	通常編	¥500	60分	20	コンサートホール				読響マチネ実施時
32	2022	3月	28日	月	10時～11時	通常編	¥500	60分	20	プレイハウス	館内美術品	屋上		仕込み見学・二係貸館担当解説付
33	2022	3月	28日	月	12時～13時	通常編	¥500	60分	20	プレイハウス	館内美術品	屋上		仕込み見学・二係貸館担当解説付

【参考3】劇場ツアー 関連年表

	東京芸術劇場	劇場ツアー	シアター・コーディネーター養成講座	バックステージツアー	国・地方自治体の文化行政	企業の文化事業・メセナ活動	アート界の動向
2003年	8月			「夏休み親子 芸術ツアー Part2」			
2004年	1月			「中ホールバックステージツアー」			
2004年	8月			「夏休み親子向け バックステージツアー」			
2005年	1月			「中ホールバックステージツアー」			
2005年	2月			「一般向けバックステージツアー」			
2005年	8月			「夏休み親子向け バックステージツアー」			
2005年	12月			「ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー公演関連バックステージツアー」			
2006年	2月			「一般向け バックステージツアー」			
2006年	8月			「夏休みバックステージツアー」			
2007年	2月			「大ホールバックステージツアー」・「中ホールバックステージツアー」			
2007年	8月			「夏休みバックステージツアー」			
2008年	2月	東京芸術文化評議会「都立文化施設のあり方検討部会」（2月14日実施）において「東京芸術劇場の改革の方向性及びミッション」として①芸術文化創造発信の拠点/②教育普及・人材育成の拠点/③賑わいの拠点を旨とすることが提案される。					
2008年	3月					赤坂 ACTシアター開館(東京・TBS)	日本音楽芸術マネジメント学会設立
2008年	3月					日清製粉グループが「三鷹の森ジブリ美術館」に協賛開始	
2008年	4月				「地方税法等の一部を改正する法律」公布、ふるさと納税制度導入		
2008年	4月				十和田市現代美術館開館(青森・十和田市)		
2008年	5月				「地域における歴史的風致の維持及び向上に関する法律」公布	東京ミッドタウンマネジメント株式会社が「Tokyo Midtown Award」を創設	
2008年	7月					「トヨタ芸術環境 KAIZEN プロジェクト」公開プレゼンテーション開催(東京・トヨタ自動車)	
2008年	7月					DNP 文化振興財団設立	
2008年	8月	改修工事基本設計委託(設計者 松田平田設計)		「大ホールバックステージツアー」			「黄金町パザール」初開催(神奈川)
2008年	10月					アートエリアB1(京阪電気鉄道・大阪)	
2008年	11月						「ヨコハマ・パトリエンナレ」初開催(神奈川)
2008年	12月				新公益法人制度施行		
2009年	1月					ベニサン・ビット閉館(紅三・東京)	
2009年	1月					ニッサン印刷文化財団設立	
2009年	1月					「朝日舞台芸術賞」休止	
2009年	2月						日本ファンドレイジング協会設立
2009年	3月					社会創造のための緊急提言「ニュー・コンパクト」を発表(企業メセナ協議会)	シアター・トップス閉館(東京)
2009年	4月					NPOとアートプロジェクトを展開する「東京アートポイント計画」が発足(東京・東京都歴史文化財団)	東郷青児記念損保ジャパン日本興亜美術館が新宿区で「美術館教育」事業を開始
2009年	4月					「地域おこし協力隊」が制度化	
2009年	5月					座・高円寺開館(東京・杉並区)	毎日書道図書館開館(東京)
2009年	6月	改修工事実施設計委託				著作権法一部改正(インターネット等を活用した著作物利用の円滑化を図るための措置等)	滋地域文化支援財団設立
2009年	7月	初代芸術監督 野田秀樹 就任					「<東京の夏>音楽祭」終了(東京)
2009年	7月						「水と土の芸術祭」初開催(新潟県・新潟市)
2009年	8月						「水都大阪2009」開催(大阪)
2009年	8月						「所沢ビエンナーレ」初開催(埼玉)
2009年	9月					かわさき IBM 市民文化ギャラリー閉館(神奈川・IBM)	日本サードセクター経営者協会設立
2009年	10月					国立メディア芸術総合センター 案廃止(文化庁)	
2009年	10月					内閣府府参事・劇作家・演出家の平田オリザ氏就任	根津美術館、山種美術館がリニューアル(東京)
2009年	11月					高松市、保育所へ芸術の専門家「芸術士」を派遣開始(香川)	第一生命保険が「メセナワード」大賞受賞

		東京芸術劇場	劇場ツアー	シアター・コーディネーター養成講座	バックステージツアー	国・地方自治体の文化行政	企業の文化事業・メセナ活動	アート界の動向
2009年	11月					行政刷新会議が事業仕分けを実施		
2009年	12月						ヤギメセナファンデーション設立	
2010年	3月						金谷美術館が開館(千葉県富津市)	日本大学カザルスホール閉館(東京)
2010年	3月							アーツ千代田 3331 プレオープン
2010年	4月					東京都美術館が4月から改修へ(2年間の休館)	歌舞伎座、新築工事のため休館(東京・松竹)	
2010年	4月					静岡市美術館開館(静岡市)	三菱一号館美術館開館(東京)	
2010年	4月						野村財団設立	
2010年	4月						損保ジャパン東郷青児美術館大賞が休止へ	
2010年	4月						ヤマザキマザック美術館開館(愛知県名古屋)	
2010年	6月					文化審議会文化政策部会が「審議経過報告」に関する意見募集		アーツ千代田 3331 開館
2010年	7月						ルーブル美術館と日本テレビ放送網が新たなパートナーシップ基本合意文書に調印	「瀬戸内国際芸術祭」初開催(香川・岡山)
2010年	8月							「あいちトリエンナーレ」初開催(愛知県)
2010年	10月							「KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭」初開催(京都)
2010年	12月					東京都青少年健全育成条例改正案が可決 ※漫画やアニメなどの創作作品の表現も条例の対象となる	中村ブレイスが「メセナワード」大賞受賞	
2011年	1月					神奈川芸術劇場「KAAT」開館(神奈川県)	アーツスペース「エスバールイ・ヴィトン東京」オープン	
2011年	2月							「芸術見本市開催(Tokyo Performing Arts Market=TPAM)」横浜へ移動し、「国際舞台芸術ミーティング in 横浜」(Performing Arts Meeting in Yokohama)に改称(神奈川県)
2011年	3月					東日本大震災 ※全国的な文化活動の停滞と文化の被災の事象が相次ぐ。展覧会における美術品損害補償に関する法律の制定(美術品補償制度) ※2011年6月施行	阪急文化財団設立	
2011年	3月						佐藤国際文化育英財団設立	
2011年	3月						企業メセナ協議会 GBFund-東日本大震災芸術・文化による復興支援ファンド創設	
2011年	4月	改修工事着工(工事施工者 奥村・近藤建設JV)				東日本大震災被災文化財等救援委員会設立(2013.3 解散)	山形美術館設立	
2011年	4月						静岡新聞・静岡放送文化福祉事業団設立	
2011年	9月							「3331 千代田芸術祭」初開催(東京都千代田区)
2012年	3月							文化芸術による復興推進コンソーシアム設立
2012年	4月					東京都美術館がリニューアルオープン(東京都台東区)	井上靖文学館設立(静岡)	
2012年	4月						日本テレビ小鳩文化事業団設立	
2012年	6月	改修工事竣工 総事業費 約84億円					「劇場・音楽堂の活性化に関する法律」公布	
2012年	6月						著作権法一部改正(いわゆる「写り込み」等に係る規定等の整備)	
2012年	8月						沖縄版アーツカウンシル設立(沖縄県)	
2012年	9月	リニューアルオープン(9月1日)					「古典の日に関する法律」公布	
2012年	10月							おおさか創造千島財団千島土地が、鋼材加工工場・倉庫跡を大型アート作品の収蔵庫として活用するプロジェクト MASK [MEGA ART STORAGE KITAKAGAYA]を始動
2012年	11月				イキウメ・東京芸術劇場シアターイースト公演 バックステージツアー		アーツカウンシル東京設立	
2012年	11月						スタートトゥデイ(ソゾタウン運営)代表の前澤友作が現代芸術振興財団を設立	
2012年	11月					大阪市立現代美術館【仮称】心斎橋展示室閉館(大阪市)	アサヒビルが「メセナワード」大賞受賞	
2012年	11月					横尾忠則現代美術館開館(兵庫県神戸市)	トヨタ自動車がメセナワード2012「支援のこころ賞」受賞	
2013年	3月							「PARASOPHIA: 京都国際舞台芸術祭」初開催(京都)
2013年	4月						松竹が歌舞伎座開場、歌舞伎座タワーGINAZA KABUKIZAオープン(東京都中央区銀座)	
2013年	4月						長島文化財団設立	

		東京芸術劇場	劇場ツアー	シアター・コーディネーター養成講座	バックステージツアー	国・地方自治体の文化行政	企業の文化事業・メセナ活動	アート界の動向
2013年	4月						ユニクロ（ファーストリテイリング）がニューヨーク（MoMA）のプログラム「ユニクロ・フリー・フライデー・ナイト」の複数年スポンサーとなる	
2013年	5月					「国立近現代建築資料館」開館	大日本印刷がメゾン・デュ・ミュゼ・デュ・モンド [MMM] をオープン（東京都中央区銀座）	
2013年	7月					大阪アーツカウンシル 設立	日産自動車が「日産アートワード」創設（隔年開催）	
2013年	7月						「京都協会」が老朽化による改修費用捻出のため50年間のネーミングライツ権を売却、ローム株式会社が取得。「ロームシアター京都」に決定（京都）	
2013年	9月					2020年夏季オリンピック・パラリンピック開催地が東京に決定		「十和田奥入瀬芸術祭」開催（北海道）
2013年	9月					秋田県立美術館が新たに開館（秋田市）		
2013年	10月					アーツ前橋開館（群馬県前橋市）	東京放送ホールディングス [TBSテレビ] がウィーン美術史美術館 と10年間のパートナーシップ締結	
2013年	11月					「文化庁及び観光庁の包括的連携協定」締結	全日本製造業コマ大戦協会が「メセナワード」大賞受賞	「日展」文化庁後援の取り消し
2013年	11月						トヨタ自動車がメセナワード2013「タムタムしま賞」受賞	セゾン創業者の堤清二氏が逝去
2014年	1月				東京芸術劇場 バックス テージツアー Vol.1 「ピアノ編」			
2014年	2月				東京芸術劇場 バックス テージツアー Vol.2 「劇場のお仕事 プレイハウス編」			
2014年	3月				東京芸術劇場 バックス テージツアー Vol.3 「劇場のお仕事 コンサートホール編」			「中房総国際芸術祭いちいはらアート×ミックス」初開催（千葉県 市原市）
2014年	4月					文化庁が「文化芸術による子供の育成事業」を開始	公益財団法人 関西大版21世紀協会が「アーツサポート関西」を設立	「道後オンセナート」初開催（愛媛）
2014年	4月					国際交流基金アジアセンター開設		「札幌国際芸術祭」初開催（北海道）
2014年	5月					著作権法一部改正（電子書籍に対応した出版権の整備等）	企業メセナ協議会が「This is mecenat」認定事業を開始	ゲストハウスの仲介サイト「Airbnb」の日本法人「Airbnb Japan」設立
2014年	6月				東京芸術劇場 バックス テージツアー Vol.4 「劇場のお仕事 プレイハウス編」		寺田倉庫が「テラダ・アート・アワード」創設	
2014年	8月							「三陸国際芸術祭」初開催（宮城県気仙沼市、岩手県陸前高田市など）
2014年	9月					京都国立博物館に「平成知新館」開館	公益財団法人 福武財団が「犬島パフォーミングアーツ助成」を新設	「みちのおくの芸術祭 山形ピエンナレ」初開催（山形県）
2014年	9月							東京都写真美術館が9月から改修へ（2年間の休館）
2014年	10月						公益財団法人ギャラリーエークワッドが「メセナワード」大賞受賞	「国東半島芸術祭」開催（大分県）
2014年	10月						トヨタ自動車がメセナワード2014「文化庁長官賞」受賞	「大館・北秋田芸術祭2014」開催（秋田県）
2014年	11月							東京都庭園美術館、リニューアルオープン
2014年	11月							山形国際ドキュメンタリー映画祭が「311ドキュメンタリーフィルム・アーカイブ」を設立
2015年	2月				東京芸術劇場 バックス テージツアー Vol.5 「劇場のお仕事 コンサートホール編」		イセ・カルチュラルファンデーションNYが助成金制度「ISE NY 助成プログラム」新設	
2015年	3月					文化庁が「メディア芸術データベース（開発版）」サイトを開設		
2015年	4月	4代館長 荻田伍 就任				大分県立美術館(OPAM) 開館（大分）		
2015年	5月					日本遺産を初めて18件認定		
2015年	5月					トーキョーワンダーサイト青山のオフィスは東京都現代美術館内へ移転。レジデンスをアーツ菊川へ移転、名称をトーキョーワンダーサイトレジデンスとする	一般財団法人現代芸術振興財団が「CAFAA賞」を創設	石橋財団ブリヂストン美術館、ビル建て替えのため長期休館

	東京芸術劇場	劇場ツアー	シアター・コーディネーター養成講座	バックステージツアー	国・地方自治体の文化行政	企業の文化事業・メセナ活動	アート界の動向
2015年	7月				「文化プログラムの実施に向けた文化庁の基本構想～2020年東京オリンピック・パラリンピック競技大会を契機とした文化芸術立国の実現のために」発表		
2015年	9月					テルモ生命科学芸術財団「現代美術助成」新設	「アジアン・アート・ビエンナーレ 2015」開幕(台湾)
2015年	9月					NPO法人アートネットワーク・ジャパンがたちかわ創造舎の企画・運営を開始	
2015年	10月				豊田市美術館リニューアルオープン(愛知県)	テルモ株式会社が芸術文化支援(協賛)活動「TERUMO Arts and Crafts」新設	
2015年	10月					大日本印刷が「メセナアワード」大賞受賞	
2015年	12月					損保ジャパン日本興亜・公益財団法人パブリック・リソース財団による、障害者の芸術支援助成事業「Heart & Artsプログラム」創設	
2016年	1月			東京芸術劇場バックステージツアー Vol.6 「劇場のお仕事 プレイハウス編」	「文化庁文化交流使フォーラム2016」開催	「ロームシアター京都」新装開場	神奈川県立近代美術館 鎌倉館の一般公開が終了(神奈川県)
2016年	2月				国立新美術館、森美術館、国際交流基金アジアセンターが共同シンポジウムを開催		
2016年	3月				青柳正規文化庁長官が退任	アサヒ・アートスクエアが3月末で閉館(アサヒビール・東京)	
2016年	3月				「スポーツ庁、文化庁及び観光庁の包括的連携協定」締結	企業メセナ協議会が、2020年の東京五輪後の文化振興、社会創造の方向性を示す「創造列島」構想を発表	
2016年	3月				神奈川県立近代美術館閉館(神奈川県)		
2016年	3月				青森県立美術館が再開(青森)		
2016年	3月				高松市美術館がリニューアルオープン(香川)		
2016年	3月				13都県の知事が支援組織「障がい者の芸術文化活動推進知事連盟」を設立。参加したのは、長野、三重、宮崎など		
2016年	4月				文化庁長官に宮田亮平氏が就任	企業メセナ協議会が熊本地震への支援ファンド「GBFund 熊本・大分」を設立	東京都写真美術館館長に伊東信一郎氏(ANAホールディングス会長)就任
2016年	4月				文化庁移転協議会設置		
2016年	4月				「文化財活用・理解促進戦略プログラム2020」公表		
2016年	5月				東京都現代美術館が改修工事のため全館休館(平成31年3月まで)		
2016年	6月					損害保険ジャパン日本興亜株式会社助成金制度「SONPOアート・ファン」新設	
2016年	9月				「スポーツ文化ツーリズムアワード2016」10選発表		さいたまトリエンナーレ開幕(埼玉県)
2016年	9月				「国立劇場開場50周年記念式典」開催		「KENPOKU ART 茨城県北芸術祭」開幕(トリエンナーレ・茨城)
2016年	9月				アーツカウンシル新潟設立(新潟県)		
2016年	10月					アサヒ・アート・フェスティバルが終了(アサヒビール・東京)	「岡山芸術交流」開幕(トリエンナーレ・岡山)
2016年	10月					日本毛織株式会社が「メセナアワード」大賞受賞	
2016年	11月					資生堂が芸術文化に積極的に関わる企業に贈られる「CORPORATE ART AWARDS 2016」の世界第3位に選出	
2016年	12月				著作権法一部改正(TPP協定の締結に伴う制度整備)		「にしすがも創造舎」閉館
2016年	12月				富山県立近代美術館、リニューアルのため閉館(富山県)		
2017年	1月			東京芸術劇場バックステージツアー Vol.7 「劇場のお仕事 コンサートホール編」			
2017年	2月				「トーキョーワンダーウォール」終了(東京)	株式会社ストライプインターナショナル(前・クロスカンパニー)代表取締役社長 石川康晴氏が石川文化振興財団を設立	
2017年	2月					京都市美術館が老朽化に伴う再整備費用を賄うため50年間の命名権(ネーミングライツ権)を導入。京セラがこれを取得し、総称が「京都市京セラ美術館」に決定	

		東京芸術劇場	劇場ツアー	シアター・コーディネーター養成講座	バックステージツアー	国・地方自治体の文化行政	企業の文化事業・メセナ活動	アート界の動向
2017年	3月				東京芸術劇場バックステージツアー Vol.8 「劇場のお仕事 プレイハウス編」	「文化経済戦略特別チーム」発足		山代温泉にてアーティストインレジデンス事業開始(よるづや観光/旅館業渡利・金沢)
2017年	4月					「文化庁地域文化創生本部」設置	ホテルオークラ東京が芸術・音楽活動支援事業「ホテルオークラ 東京カルチュラルファンド」設立	東京藝術大学が研究活動に対し「クラウドファンディング」の全学的な活用により出す
2017年	5月					「文化芸術創造活用プラットフォーム形成事業」の中の『先進的文化芸術創造活用拠点形成事業』が開始。「大地の芸術祭」(新潟)など6団体に上限1億円、申請額全額補助で交付決定		
2017年	5月					全国美術館会議が、公益性・公共性の重視や、表現の自由、知る自由の保障などを盛り込んだ項目からなる「美術館の原則と美術館関係者の行動指針」を採択		
2017年	6月					「文化芸術基本法」施行(「文化芸術振興基本法」一部改正)	フランスの高級ブランド81社と14の歴史的文化施設によるメセナ組織「コルベール委員会」と東京藝術大学による共同プロジェクト展「2074、夢の世界」開催	
2017年	6月					アーツ・コンソーシアム大分設立(大分県)		
2017年	9月					「トーキョーワンダーサイト 渋谷」閉館	寺田倉庫の「テラダ・アート・アワード」が「Asian Art Award」へ移行	
2017年	9月						小樽芸術村全面開業(ニトリホールディングス・北海道)	
2017年	10月					「トーキョーワンダーサイト」が「トーキョーアーツアンドスペース」(TOKAS)に名称変更	三菱地所株式会社が「メセナアワード」大賞受賞	
2017年	11月					関係省庁による「文化芸術推進会議」が発足	ユニクロ、フランス北東部での初出店に際し、ボンビッドセンター・メッスをパートナーにメセナ活動を開始	青森アール・ブリュットサポートセンター開設(一般社団法人あおもりインクルージョンネットワーク・青森)
2017年	11月					「文化経済戦略」策定		「草間彌生美術館」開館(一般財団法人草間彌生記念芸術財団・東京)
2017年	12月				親子と一緒に楽しもう!東京芸術劇場バックステージツアー Vol.9 「劇場のお仕事 プレイハウス編」	政府が「文化経済戦略」を公表		
2018年	3月					「BankART Studio NYK」閉館(神奈川)	中国銀行が公益財団法人大原美術館と、美術品の「遺贈による寄付制度」に関する協定書を締結	ファーガス・マカフリー東京がオープン(東京都港区北青山)
2018年	4月					「国立映画アーカイブ」開館		著作権協会国際連合(CISAC)や日本美術著作権協会(JASPAR)などが、日本での「追求権」創設を求める
2018年	4月					文化庁「アート市場活性化事業」開始		インターネットユーザー2万5000人が共同購入したピカソの絵画がスイスのジュネーブ近現代美術館に展示
2018年	4月					浜松アーツ&クリエイション(浜松版アーツカウンシル)設立(静岡県浜松市)		
2018年	4月					おかやま文化芸術アソシエイト設立(岡山県)		
2018年	4月					あおもりアーツカウンシル設立(青森県)		
2018年	5月					著作権法一部改正(デジタル化・ネットワーク化の進展に対応した柔軟な権利制限規定の整備等)		
2018年	5月					アーツカウンシル高知設立(高知県)		
2018年	5月					文化庁による「リーディング・ミュージアム(先進美術館)」創設検討が報道され、アーティスト、美術関係者で議論が巻き起こる		
2018年	6月				東京芸術劇場バックステージツアー Vol.10 「劇場のお仕事 プレイハウス編」	「文化財保護法及び地方教育行政の組織及び運営に関する法律」一部改正		1983年、ワタリウム美術館の向かいのビルにキース・ヘリングが描いた壁画が建物老朽化に伴い取り壊し、修復保存される
2018年	6月					「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律」公布		
2018年	6月					「国際文化交流の祭典の実施の推進に関する法律」公布		
2018年	6月					「住宅宿泊事業法」(民泊)施行		
2018年	6月					アーツカウンシル 前橋設立(群馬県前橋市)		
2018年	7月					国立文化財機構に「文化財活用センター」設置		

		東京芸術劇場	劇場ツアー	シアター・コーディネーター養成講座	バックステージツアー	国・地方自治体の文化行政	企業の文化事業・メセナ活動	アート界の動向
2018年	7月					「Tokyo Contemporary Art Award 2019-2021」創設(東京)		
2018年	7月					西日本豪雨で国の文化財 93 件が被害		
2018年	9月					福島市が、JR 福島駅付近に設置したヤノベケンジの「サン・チャイルド」の撤去(福島県)		ミヅマアートギャラリー(東京)、Kips Gallery(ニューヨーク)、和田画廊(東京)共同経営によるギャラリーがニューヨークにオープン
2018年	9月							猪熊弦一郎現代美術館の屋外作品が破損被害に遭う(香川県)
2018年	9月							六甲ミーツ・アート芸術散歩 2018 屋外作品が破損被害に遭う(兵庫県)
2018年	10月					「大地の芸術祭」[瀬戸内国際芸術祭]のアートディレクター北川フラム氏が文化功労者に選出	株式会社講談社が「メセナワード」大賞受賞	
2018年	10月					名古屋ポストン美術館が閉館(愛知県)		
2018年	11月					「BankART1929」が横浜市内に新拠点 3 か所の開館を決定(神奈川県)		美術家・森村泰昌氏が私設美術館「M@M(セリムラ@ミュージアム)」を開館(大阪)
2018年	11月							原美術館が2020年12月で閉館することを発表(東京都)
2018年	11月							山本現代、URANO、ハンモトアートオフィスの共同運営によるギャラリー「ANOMALY」がオープン(東京都・天王洲)
2018年	12月			平成30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 シアター・コーディネーター養成講座<劇場ツアー編>(基礎編1期・公募、～2019年2月)				
2019年	3月			シアター・コーディネーター養成講座<劇場ツアー編>(応用編1期・非公募(基礎編受講者より受講者選抜)、～2019年8月)		「日本博」開幕	野村ホールディングスが「野村アートアワード」を創設	
2019年	3月					茨城県北芸術祭中止を決定(茨城県)		
2019年	3月					福岡市美術館がリニューアルオープン(福岡県)		
2019年	3月					東京都現代美術館がリニューアルオープン(東京都)		
2019年	5月							ICC(東京都初台)にて公開された作品の一部が黒塗りになっていたことに対し、美術評論家連盟が公開質問状を送付
2019年	6月			平成31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 シアター・コーディネーター養成講座 <劇場ツアー編>(基礎編2期・公募、～8月)		アーツカウンシルみやぎ設立(宮城県)		
2019年	6月					豊田市美術館がリニューアルオープン(愛知県)		
2019年	7月		劇場ツアー 東京芸術劇場のトリセツ 【2019年7月・8月】		東京芸術劇場バックステージツアー Vol.11「劇場のお仕事プレイハウス編」			新潟県燕市・国上寺本堂壁面に設置された「イケメン絵巻」(木村了子作)が同市教育委員会より撤去要請を受けるが、住職の意向により撤去は行われず
2019年	8月							「あいちトリエンナーレ 2019」に参加の企画展「表現の不自由展・その後」展示中止。多くの美術関係団体、アーティストなどから抗議、声明、アクションが発信された
2019年	9月		劇場ツアー 東京芸術劇場のトリセツ (コンサートホール編) 【2019年9月～12月】			文化庁が「あいちトリエンナーレ2019」に対し交付予定だった7,800万円の交付を決定		
2019年	9月					独立行政法人日本芸術文化振興会が「芸術文化振興基金」の要綱を「公益性の観点から不適当と認められる場合」に内定や交付決定を取り消すことができるよう改定		
2019年	10月					台風19号により川崎市市民ミュージアムの収蔵品約23万点が浸水被害に遭い、当面の休館を決定(神奈川県)	株式会社竹中工務店が「メセナワード」大賞受賞	「あいちトリエンナーレ 2019」の企画展「表現の不自由展・その後」が展示再開、閉幕
2019年	10月					首里城が火災消失(沖縄県)		

	東京芸術劇場	劇場ツアー	シアター・コーディネーター養成講座	バックステージツアー	国・地方自治体の文化行政	企業の文化事業・メセナ活動	アート界の動向
2019年	12月						
2020年	1月	劇場ツアー 東京芸術劇場のトリセツ (コンサートホール編) 【2020年1月～3月 ※3月 開催中止】				プリティン美術館が「アー ティゾン美術館」に名称変更 (東京都京橋)	
2020年	2月			東京芸術劇場バックステー ジツアー Vol.12「コン サートホール編】	新型コロナウイルス感染拡大 の影響により、多くの文化イ ベントの延期・中止、文化施 設の臨時休館、展覧会の会期 変更などが起こる		
2020年	4月	劇場ツアー 毎月開催へ (2020年4～7月、2021年 一部未実施・5月未実施)					
2020年	8月			東京芸術劇場バックステー ジツアー Vol.13「プレイ ハウスの舞台設備編】			
2021年	7月		令和3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 シアター・コーディネー ター養成講座 <ドラマ トゥルギー編> (～11月)				
2021年	11月		令和3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 シアター・コーディネー ター養成講座 <多文化共 生・基礎編> (～2022年2 月)	東京芸術劇場バックステー ジツアーVol.14「プレイハ ウスの裏側へ」			
2022年	6月			東京芸術劇場バックステー ジツアーVol.15「プレイハ ウスの裏側へ」			

本年表は公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場編集発行『東京芸術劇場要覧』（1991年度～2011年度）・『東京芸術劇場年報』（2012年度～2020年度）及び東京芸術劇場ホームページ「ネットTAM関連年表」『ネットTAM』https://www.nettam.jp/data/timeline/uploads/nettam_timeline.pdf（2022年9月7日（最終アクセス）を参考に作成した。

注

- 岸田國士「劇場と観客層」（『改造』、1933年1月初出、引用は『岸田國士全集22』、岩波書店、1990年10月所収に拠る）。
- 大澤真幸・金森稜（インタビュー・テキスト 萩原雄太・編集 佐々木鋼平）「わざわざ足を運んで観ることの意味ってどこにある？「劇場」入門」、2014年11月27日公開、『CINRA』<https://www.cinra.net/article/interview-201411-kanamoriosawa>（2022年8月29日（最終アクセス））。
- 「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」（平成24年法律第49号）、2012年6月27日施行、通称「劇場法」。
- 宮城聰【特集：コロナと演劇】宮城聰ロングインタビュー——東京芸術祭ワールドコンペティションにむけて（3）演劇は「不要不急」か？、2020年10月16日公開、『Webゲンロン』https://www.genron-alpha.com/article20201016_01/（2022年8月29日（最終アクセス））。
- 齋藤純一は「公共性」の主要な意味合いを次の3つに大別している。「第一に、国家に関係する公的な（official）ものという意味（略）国家が法や政策などを通じて国民に対して行う活動を指す」、「第二に、特定の誰かにではなく、すべての人びとに関係する共通のもの（common）という意味（略）共通の利益・財産、共通に妥当すべき規範、共通の関心事を指す」、「第三に、誰に対しても開かれている（open）という意味（略）誰もがアクセスすることを拒まれない空間や情報などを指す」。ここでは第二、第三の意味合いで「公共性」を用いる（齋藤純一『思考のフロンティア 公共性』、岩波書店、2000年、vii—ix頁）。また「演劇が劇場に閉じこもることなく、地域に広がる。それが新しい価値、ひいては公共性につながる」という試みのもと活動を続ける鳥の劇場芸術監督の中島諒人は、2018年9月に「市場性に対するものであり、地域社会の発展を支える概念」として「公共性」を用い、劇場法が施行されてもなお日本の多くの劇場が「公共性」を果たしていないとすでに指摘している。中島はさらに「戦後の日本の演劇は、戦前の共産主義運動との結びつきを引きずりつつ、「アングラ」という反社会的な姿勢が強く出たと言えます。それ自体が悪いのではないにせよ、演劇の社会的な役割を積極的に考えてはこなかったのではないかと思います」と日本の演劇、劇場が「公共性」を果たしていない要因の一つとしてその成り立ちを挙げている（中島諒人「#1 価値創造に向けた劇場の果たすべき役割」、2018年9月2日公開、『+O++O』、https://totto-ri.net/interview_nakashina001/（2022年9月2日（最終アクセス）））。

6 前掲注3参照。

7 本稿では、従来の多目的ホールのような貸し館主体の施設に対し、「公共圏ともつながる意味での理念を踏まえて運営される舞台芸術の専門ホール」の意で「公共劇場」を用いる。恵志美奈子「『公共劇場』を問いかけつづける—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—舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』、2010年11月、美学出版参照。また内野儀が「メディアとしての現代演劇—生活と世界を別の回路でつなぐ vol.1 「演劇と劇場の公共圏—公共劇場とはなにか」』『悲劇喜劇』(No.817)、2022年7月、48-53頁で「公共劇場」に関する考察をしている。詳しくはそちらを参照されたい。

8 世田谷パブリックシアターは1997年4月、新国立劇場は1997年10月、すみだトリフォニーホールは1997年10月にそれぞれ開場、SPAC 静岡県舞台芸術センターは1997年に本格的に活動を開始している。(『世田谷パブリックシアター ホームページ』「沿革」<https://setagaya-pt.jp/about/history/> (2022年9月2日(最終アクセス)), 『新国立劇場 ホームページ』「沿革」<https://www.nntt.jac.go.jp/about/foundation/history.html> (2022年9月2日(最終アクセス)), 公益社団法人全国公立文化施設協会『全国劇場・音楽堂等総合情報サイト』「全国公立文化施設検索 施設詳細情報 すみだトリフォニーホール」https://www.zenkoubun.jp/search/hall_0130468.html (2022年9月2日(最終アクセス)), 『SPAC 静岡県舞台芸術センター ホームページ』「SPACについて」<https://spac.or.jp/about> (2022年9月2日(最終アクセス))にてそれぞれ確認)。

9 2021年・2023年開催や本報告書執筆時以降のものも含むが、管見の限りでは、大きく分類して次の7つが挙げられる(2022年9月2日時点)。詳細は【参考1】を参照されたい。

10 高萩宏「はじめに」、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・東京芸術劇場編集・発行『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 第一期研修生報告書』、2014年。

11 佐藤郁哉『フィールドワークの技法 問いを育てる, 仮説をきたえる』、新曜社、2002年参照。

12 研修期間:2022年4月20日(水)~8月24日(水)。東京芸術劇場は、まず2つの課、事業企画課・管理課から構成される。さらに事業企画課は4つの係(事業第一係・事業第二係・事業調整係(人材育成担当・社会共生担当)・広報営業係)、管理課は2つの係(経理係・管理係・管理係(舞台管理担当))から構成されている。劇場ツアー制作は、事業企画課事業調整係人材育成担当が行っている。

13 東京都美術館×東京藝術大学「とびらプロジェクト」とは、「美術館を拠点にアートを介してコミュニティを育むソーシャルデザインプロジェクト。東京都美術館がリニューアルオープンしたことをきっかけに、隣の東京藝術大学と手を組み2012年にスタートした。広く一般から集まったアートコミュニケータ「とびラー」と、学芸員や大学の教員、そして第一線で活躍中の専門家がともに美術館を拠点に、そこにある文化資源を活かしながら、人と作品、人と人、人と場所をつなぐ活動」である。「とびラー」は「ボランティアな活動」ではあるが、プロジェクトを進める「能動的なプレイヤー」であり、その登録は1年ごとに更新され、3年を上限としている(東京都美術館×東京藝術大学 とびらプロジェクト編・稲庭彩和子・伊藤達矢著『美術館と大学と市民がつくるソーシャルデザインプロジェクト』、青幻舎、2018年及び東京都美術館×東京藝術大学「とびらプロジェクト」パンフレット参照)。

14 劇場、音楽堂等連絡協議会主催「劇場・音楽堂等連続シンポジウム「劇場法10年、日本の実演芸術の振興への貢献とこれからの20年」第2回シンポジウム テーマ:劇場経営と人材育成 鈴木順子「東京芸術劇場の事例紹介」、2022年7月6日収録、7月8日配信開始、<https://www.youtube.com/watch?v=aEMGEIHIAYA> (2022年8月29日(最終アクセス))。

15 前掲注10同書参照。

16 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・東京芸術劇場編集・発行『平成29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5期 研修生報告書』、2018年参照。

17 前掲注16同書、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・東京芸術劇場編集・発行『平成30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6期 研修生報告書』、2019年、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・東京芸術劇場編集・発行『令和元年度 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7期 研修生報告書』2020年、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・東京芸術劇場編集・発行『令和2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8期 研修生報告書』、2021年および『令和3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9期 研修生報告書』、未刊行参照。

18 (1) 植田祐子「東京芸術劇場における教育普及事業について~障害者の社会包摂の観点から劇場の在り方を考える~」『令和元年度 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7期 研修生報告書』、(2) 山本佳奈「東京芸術劇場における教育普及事業について—シアター・コーディネーター養成講座における意義と課題—」『令和元年度 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7期 研修生報告書』、(3) 山内佑太「コロナ下の取り組みを通して見えた教育普及事業における事業展開の課題について—劇場ツアーを事例として—」『令和2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8期 研修生報告書』、(4)

豊島勇士「東京芸術劇場の教育普及事業について——劇場ツアーを中心に——」・「東京芸術劇場が取り組む多文化共生事業の意義と課題」『令和3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9期 研修生報告書』未刊行、(5) 小山彩花「公共劇場が行う広報宣伝について——東京芸術劇場 劇場ツアーのチラシ制作を例に——」『令和3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9期 研修生報告書』未刊行参照。

- 19 東京芸術劇場は、4つのミッションを掲げている。(1) 作品創造と国内外への発信を目的とする「芸術文化の創造・発信の拠点」、(2) 舞台芸術の現場を支える人材の育成を目的とする「人材育成の拠点」、(3) 子供たちへの本物の舞台芸術を伝達することを目的とする「教育普及の拠点」、(4) 誰にとっても楽しく賑わいのある空間の創出を目的とする「賑わいの拠点」(公益財団法人東京都歴史文化財団【東京芸術劇場】令和3～8年度 指定管理者提案書類(事業計画書)概要)、https://www.seikatubunka.metro.tokyo.lg.jp/bunka/bunka_shisetsu/files/0000000873/geigeki_gaiyo.pdf (2022年9月5日(最終アクセス))。
- 20 前掲注18山本同書および劇場ツアー事業立ち上げ時主担当であった田室人材育成担当係長および高萩宏前副館長本人へのヒアリングによって確認(田室人材育成担当係長へのヒアリングは2022年6月7日・8月17日実施、高萩前副館長のヒアリングは2022年8月3日実施)。
- 21 前掲注20高萩宏前副館長本人へのヒアリングによって確認。
- 22 吉本光宏【「シリーズ」オリパラは日本の文化芸術に何を残したのか? (3) コロナ禍を乗り越えた、オリパラ文化プログラムの成果と展望】、2021年12月30日公開、『Tokyo Art Beat』https://www.tokyoartbeat.com/articles/-/olypara2021_series3 (2022年9月2日(最終アクセス))。
- 23 吉本光宏「ネットTAM講座 特別編 第1回 2020年オリンピック・パラリンピックに文化の祭典を～新たな成熟先進国のモデルを世界に提示するために」、2014年2月6日公開、『ネットTAM』、<https://www.nettam.jp/course/tokyo2020/1/> (2022年9月2日(最終アクセス))。
- 24 吉本光宏「オリンピック文化通信 第14回 新型コロナが問い直した文化プログラムの意味」2021年11月21日公開、『ネットTAM』<https://www.nettam.jp/olympiad-culture/14/> (2022年9月2日(最終アクセス))。
- 25 前掲注18山本同書によれば、劇場ツアーは当初、東京2020オリンピック・パラリンピック競技大会各開催日の1週間前から閉会式の翌日までの期間に1日数回実施する予定であった。オリンピックの場合は2020年7月17日から8月10日までの24日間・パラリンピックの場合は2020年8月18日から9月7日までの21日間、計45日間の開催を予定していた。ツアー内容も「初めて劇場に来る人を対象にしたスタンダードなツアーの他に、様々なプランを作り、海外から来る観光客向けの言語対応したツアー、障害を持つ人々を対象にしたツアー等、様々なツアー企画を行う方向性であった」そうだ。劇場ツアーの「現在」の様子に関しては、第1章第4節で後述する。
- 26 シアター・コーディネーターとは、「劇場と社会の間に立って、両者をつなぐための企画を考えたり、調整したり、発信したりする人々をイメージした名称」であるという。シアター・コーディネーター養成講座は、劇場ツアー編(2回実施)・ドラマツルギー編・多文化共生・基礎編がこれまでに開催されている。劇場ツアー編は第1期を2018年度に、第2期を2019年度に、ドラマツルギー編と多文化共生・基礎編は2021年度に実施している。2018年度に実施されたシアター・コーディネーター養成講座〈劇場ツアー編〉の応募チラシには「下記のような資質を複合的に活用できる人材を募集します!・プログラムを開発するプランナー/教育的視点を持ったエドゥケーター/運営に携わるマネージャー/企画やエピソードを横断的に考察し、工夫するドラマツルギー/ツアーガイドを務めるファシリテーター/サービスを熟知するコンシェルジュ」と記載されている。
- 27 前掲注13参照。
- 28 3年の活動を終えたとびらOB・OGが、東京都美術館と同じく前川國男設計の神奈川県立音楽堂・埼玉会館で、建築ツアーのノウハウを活かしたツアーを実施するといった広がりも見せている。
- 29 東京都美術館×とびらプロジェクト「とびらプロジェクト」運営スタッフへのヒアリング(2022年8月20日実施)にて確認。
- 30 前掲注18山本同書及びツアーガイドスタッフへのヒアリング(2022年7月16日実施)で確認。
- 31 前掲注18山本同書、職員ヒアリング(2022年7月5日・7月19日実施)にて確認。
- 32 前掲注13参照。稲庭彩和子・伊藤達矢(文・写真=中島良平)「コロナ禍でも止めない、美術館を拠点にしたコミュニティづくり。『とびらプロジェクト』の現在とこれから」、2021年1月29日公開、『美術手帖』<https://bijutsutecho.com/magazine/interview/promotion/23412> (2022年9月4日(最終アクセス))。
- 33 前掲注32稲庭・伊藤同書参照。
- 34 研修途中に担当派遣職員の退職があり、1名欠員の状況もあったが、制作担当は基本4名体制である。ガイドスタッフは7月途中に6名増員し、8月以降は9名体制となる。

- 35 劇場ツアーの参加料は基本500円設定だが、2021年2月25日開催「コンサートホール拡大版〈音響〉編 ミニワークショップ付きツアー」、2022年1月4日開催「新春スペシャルツアー」など90分開催の通常よりも内容がさらに充実したスペシャルツアーに関しては、参加料1000円と設定している。劇場ツアーの定員数は新型コロナウイルス感染症の流行拡大状況によって変化している。2019年度は各回20名で実施されていた（3月15日は開催中止）。2020年度は新型コロナウイルス感染症の流行拡大によって8月まで開催されなかった。開催再開された8月・9月は10名、2020年10月から2021年11月までは15名で実施されている。20名定員の劇場ツアーが再開されるようになったのは、2021年12月開催分からである。
- 36 参考までに2021年度 劇場ツアーの内容一覧を作成した。詳細は【参考2】を確認されたい。
- 37 鈴木副館長：2022年8月18日、田室人材育成担当係長：前掲注20参照、安田舞台管理担当課長：2022年5月12日・6月10日・8月18日、石丸舞台管理担当係長：2022年5月27日・6月2日、新島主任（舞台管理担当）：2022年6月2日、奥野主任（舞台管理担当）：2022年6月10日、前制作担当小林主事：2022年7月5日、ツアーガイドスタッフ：前掲注30参照、シアター・コーディネーター養成講座〈劇場ツアー〉編第2期受講生（現在は東京芸術劇場 事業企画課 事業調整係（人材育成担当）業務委託として活動中）：2022年7月19日、シアター・コーディネーター養成講座〈劇場ツアー編〉第1期受講生（劇場ツアーのパイロット版「東京芸術劇場のトリセツ」（2019年5月19日実施）の企画者）：2022年7月25日実施、高萩前副館長は前掲注20参照。また劇場ツアー制作担当の思いは、2022年5月23日の研修生に対するゼミや実務研修のなかで伺った。
- 38 東京芸術劇場は現在、公益財団法人東京都歴史文化財団が指定管理者として管理運営を担っている。東京都歴史文化財団は、ほかに東京都庭園美術館、東京都江戸東京博物館、江戸東京たてもの園、東京都写真美術館、東京都現代美術館、東京都渋谷公園通りギャラリー、トーキョーアーツアンドスペース本郷、トーキョーアーツアンドスペースレジデンシー、東京都美術館、東京文化会館、東京芸術劇場、東京舞台芸術支援センター（水天宮ピット）の管理運営も担っている。
- 39 他に（1）彩の国さいたま芸術劇場・（2）サントリーホール・（3）東京文化会館・（4）すみだトリフォニーホール・（5）世田谷文化生活情報センター（世田谷パブリックシアター）・（6）神奈川県立県民ホール（本館・KAAT 神奈川芸術劇場）・（7）ミュゼ川崎シンフォニーホール・（8）新潟市民芸術会館（りゅーとぴあ）・（9）可児市文化創造センター（ala）・（10）静岡県舞台芸術センター（SPAC）・（11）愛知県芸術劇場・（12）滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール・（13）兵庫県立尼崎青少年創造劇場・（14）兵庫県立芸術文化センター・（15）北九州芸術劇場が採択されている（「事業について」、独立行政法人日本芸術文化振興会『劇場・音楽堂等機能強化推進事業』<https://gekijou-ongakudo.ntj.jac.go.jp/results/index.php>（2022年9月5日（最終アクセス）））。
- 40 東京芸術劇場も劇場ツアー以外に、バックステージツアーを年に1回開催している。2021年度・2022年度は年1回開催であったが、例外もある。2013年度は3回、2014年度は2回、2016年度は2回、2019年度は2回開催している（公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場編集発行『東京芸術劇場年報』（2012年度～2020年度）及び東京芸術劇場ホームページにて確認）。
- 41 「自主事業：ファミリープログラム 愛知県芸術劇場 オープンハウス」『愛知県芸術劇場ホームページ』、<https://www-stage.aac.pref.aichi.jp/event/detail/000718.html>（2022年9月5日（最終アクセス））。2021年度は「自主事業：ミニセレ ノトミック+細井美裕『波のような人』」でマルチチャンネルスピーカーを活用した演出についての解説と実演を行うバックステージツアーも開催している（「自主事業：ミニセレ ノトミック+細井美裕『波のような人』」、『愛知県芸術劇場ホームページ』、<https://www-stage.aac.pref.aichi.jp/event/detail/000513.html>（2022年9月5日（最終アクセス）））。
- 42 公益財団法人墨田区文化振興財団『令和3年度事業報告書』、<http://www.disclo-koeki.org/10a/01031/2.pdf>（2022年9月5日（最終アクセス））。
- 43 KAAT 神奈川芸術劇場は、2021年10月より「みんなのKAATバックステージツアー」と題したバックステージツアーを毎月開催している（2022年4～7月は中断）（「みんなのKAATバックステージツアー」『KAAT 神奈川芸術劇場ホームページ』、<https://www.kaat.jp/d/bst2022>（2022年9月5日（最終アクセス）））。筆者は2022年8月13日開催ツアーに参加した。
- 44 「兵庫県立芸術文化センターのなるほどバックステージツアー2022 チラシデータ」によれば（1）「なるほど「KOBELCO大ホール」編」（5月20日（1日2回開催）・各回定員70名）・（2）「夏休みの「わくわく探検隊ツアー」編」（8月4日（1日2回開催）・各回定員110名（3歳から参加可能））・（3）「なるほど「PACオーケストラ」編」（9月28・29日（1日1回開催）・各回定員50名）・（4）「なるほど「阪急 中ホール」編」（11月29日（1日2回開催）・各回定員70名）・（5）「なるほど「建物と仕事人」編」（12月7日（1日2回開催）・各回定員70名）・（6）「なるほど「神戸女学院小ホール」編」（1月11日（1日1回開催）・定員160名）を開催している。（「兵庫県立芸術文化センターのなるほどバックステージツアー2022 チラシデータ」https://www1.gcenter-hyogo.jp/img/calender/2022/05/2022_BST.pdf（2022年9月5日（最終アクセス）））

- 45 源由理子「第1章「プログラム評価」とは」山谷清志監修・源由理子・大島巖編著『プログラム評価ハンドブック 社会課題解決に向けた評価方法の基礎・応用』、晃洋書房、2020年、19頁。
- 46 源由理子「第1部 参加型評価とは」源由理子『参加型評価——改善と変革のための評価の実践——』、晃洋書房、2016年、8頁。
- 47 前掲注45源同書、19頁。「プログラム評価」を行うにあたって（1）『ARTS NPO DATABANK 2018-19「実践編！アートの現場からうまれた評価』』、NPO法人アートNPOリンク、2019年、（2）熊倉純子監修・槇原彩編著『アートプロジェクトのピアレビュー——対話と支え合いの評価手法』、水曜社、2020年、（3）『六本木アートナイト事業評価報告書2018』、六本木アートナイト実行委員会、2019年、（4）前久保諒「公共劇場の音楽制作について 「芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド」を事例として」『令和3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9期 研修生報告書』（未刊行）を参考にした。
- 48 前掲注45源同書、37頁。
- 49 前掲注45源同書、43頁。
- 50 高萩宏「「有った方が良いものは要らない！そして、何処か変わったところ！！」東京芸術劇場の大規模改修 2011年4月から2012年8月の17ヶ月」『JATET vol.90』、2022年2月、85頁、<https://www.jatet.or.jp/bulletin/data/JATET90.pdf>（2022年9月5日（最終アクセス））。
- 51 詳しくは森啓輔「対話型鑑賞」『art scape』<https://artscape.jp/artword/index.php/対話型鑑賞>（2022年9月7日（最終アクセス））を参照されたい。
- 52 劇場ツアー制作担当の証言による。
- 53 「子どもの貧困対策」『日本財団ホームページ』https://www.nippon-foundation.or.jp/what/projects/ending_child_poverty（2022年9月7日（最終アクセス））。
- 54 「私のあしながおじさんプロジェクト」『可児市文化創造センターalaホームページ』<https://www.kpac.or.jp/ala/about/daddy/>（2022年9月7日（最終アクセス））。
- 55 「劇場案内<裏方目線>」『東京芸術劇場ホームページ』<https://www.geigeki.jp/ch/ch1/urakatamesen.html>（2022年9月7日（最終アクセス））。
- 56 ペルソナ・マーケティングに関しては高井紳二編『実践ペルソナ・マーケティング』日本経済新聞出版、2014年を参照されたい。
- 57 前掲注2 参照。
- 58 久保田進彦「リキッド消費」『青山学院大学 久保田研究室』<https://kubotalab.jp/research/lc/>（2022年9月7日（最終アクセス））。
- 59 「Amazonプライムについて」『Amazon』<https://www.amazon.co.jp/gp/help/customer/display.html?nodeId=G6LDPN7YJHYKH2J6>（2022年9月7日（最終アクセス））
- 60 若林幹夫「第一章「なぜ社会について考えるのか？」という問いに対する“正しい答え”とは違う答え方」『社会学入門一歩前』、NTT出版、2007年、11頁

東京芸術劇場におけるオペラ制作のコンピテンシーモデルの確立への提案 —東京芸術劇場シアターオペラを事例として—

短期コース・音楽制作分野 研修生
竹中 梓

はじめに

筆者は、2022年11月14日から翌年2月15日までの3か月間、全国共同制作オペラ歌劇『田舎騎士道（カヴァレリア・ルスティカーナ）』『道化師』の東京公演にて制作業務にあたった。本報告書では、公演の制作プロセスに実際に関わっていた筆者の立場から、本年度の全国共同制作オペラの事例をもとに、全国共同制作オペラの制作業務の特質と困難を整理し、制作スタッフのリーダーであるプロデューサーの職務について言及したうえで、オペラ制作におけるコンピテンシーモデルの確立を提言することを目的とする。

本報告書は全3章から構成される。まず第1章では、全国共同制作オペラの前身である東京芸術劇場シアターオペラシリーズの開催経緯と変遷について整理し、全国共同制作オペラの現状を論じる。第2章では、近年の全国共同制作オペラの状況を確認したうえで、筆者が実際に制作業務を行った際に感じた困難のうち代表的な例を挙げる。続く第3章では、制作スタッフおよびプロデューサーのマネージャーとしての職能に注目し、マネジメント担当者としてのコンピテンシー（行動特性）を可視化することによって、コンピテンシー獲得を目標とした人材採用・育成への提言を行う。

1 東京芸術劇場シアターオペラ（全国共同制作オペラ）の実施意義

1-1 これまでの歩み

まず、東京芸術劇場シアターオペラ（全国共同制作オペラ）の成り立ちについて確認する。東京芸術劇場シアターオペラは、東京芸術劇場が読売日本交響楽団と事業提携を開始したことを背景に、東京芸術劇場主催のオペラプロジェクトとして2006年度に開始した事業である。シアターオペラは第1回から第3回までは東京芸術劇場での自主事業として実施されていたが、第4回公演は金沢歌劇座（公益財団法人金沢芸術創造財団）およびオーケストラ・アンサンブル金沢（公益財団法人石川県音楽文化振興事業団）との共同制作として文化庁からの助成を受け、全国共同制作オペラ（全国共同制作プロジェクト）として実施されている。この公演を皮切りに、以降は他館と共同してオペラ制作をしており、東京芸術劇場のリニューアル工事期間中であった平成23年度を除いて毎年開催されることとなった。このため、「シアターオペラ」という呼称は東京芸術劇場における事業名と考えることができるだろう。

このシアターオペラ事業は、東京芸術劇場の事業企画課内で音楽事業を担当する事業第一係が企画および実施を担っている。東京芸術劇場にはコンサートホール（1,999席）、プレイハウス（834席）、シアターイースト（272～324席）、シアターウエスト（195～278席）の4つの劇場があり、このうちオーケストラピットを備えているのはプレイハウスのみである。東京芸術劇場内の運用として、コンサートホールの利用に関することと音楽の振興に関する事業の企画および実施は事業第一係が、プレイハウス以下3つのホールについては演劇事業を担当する事業第二係が企画管理を担うという事務上の振り分けとなっているため、シアターオペラは事業第一係によってコンサートホールの活用法の一つとして検討された。

こうした背景から、シアターオペラはコンサートホールで行うオペラ公演としてスタートした。コンサートホールで行う関係上、大規模な場面転換は機構上難しいため、第1回、第2回公演は、簡単な照明効果を入れた形での演奏会形式に近い形のセミステージ形式での公演であったが、第3回からは徐々に舞台上演に近い形へと変化を見せ、現在では本格的な舞台装置、衣装、演出がついた全幕上演の形となっている。東京芸術劇場の事業報告書では一貫して「セミステージ形式のオペラ」と記載されているが、その実態はもはや演奏会形式の延長上にあるものの域を超え、実態としては舞台上演に近い公演と言って差し支えないだろう。

1-2 全国共同制作の意義

シアターオペラが共同制作の形を取るようになったのにはいくつか理由があるが、第一に助成金の確保が挙げられる。オペラ公演には多数のスタッフが関わり、ある程度の大きさのプロダクションになればその総数は100名以上となる。日本の公共劇場は滋賀県立芸術劇場びわ湖ホールの特設声楽アンサンブルなどの例を除き、基本的にはオーケストラや合唱団を職員として恒常的に雇用しているわけではないため、公共劇場がオペラ公演を制作するには、事業予算内で出演契約を結ぶ必要があり、結果的に事業予算の中での人件費の割合が多くなる。シアターオペラはセミステージ形式とはいえ、舞台製作にも多額の費用がかかることもあり、こうした事業予算をチケット収入のみで賄うことは難しい。質の高い公演を安定的に行うためには助成金を得ることが不可欠であることから、2010年に文化庁舞台芸術振興の先導モデル推進事業（舞台芸術共同制作公演）の指定を受けることとなった。2018年以降、同助成金は文化庁から日本芸術文化振興会に移管され、名称も「劇場・音楽堂等機能強化推進事業（共同制作支援事業）」に変更となっているが、いずれも複数の劇場・音楽堂が複数の芸術団体と共同で行う舞台芸術の新たな創造活動による公演が対象となる点は変わらない。助成金を獲得し、公演の制作費を複数の劇場で共通経費として分担することによって、単館では実現できない水準の公演が可能となるのだ。

第二に、劇場同士の連携・協力の先導の側面がある。2012年に「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」（通称：劇場法）¹が交付・施行され、その条文には「実演芸術に関する活動を行う団体の活動拠点が大都市圏に集中しており、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」とあり、そのためには「劇場、音楽堂等を設置し、又は運営する者、実演芸術に関する活動を行う団体及び芸術家、国及び地方公共団体、教育機関等が相互に連携協力して取り組む必要がある」とある。首都圏に位置し、様々な条件に恵まれた東京芸術劇場が他館と連携して一つの作品を創作することによって、制作のノウハウや舞台技術などを含めた資本を地方へ展開する方策の一つとなっている。もちろん、東京から地方へといった一方的な流れだけではない。各館のスタッフが共同で制作を行うことによって、普段は交流することのない他劇場のスタッフとコミュニケーションを取ることとなり劇場間の横の繋がりができるだけでなく、日本各地のツアー上演を行うことで、日本人オペラ歌手を始めとした出演者に多くの出演機会を提供することができる。

1-3 全国共同制作オペラの特徴

東京芸術劇場コンサートホールから始まったシアターオペラ事業は、他館との共同制作の形を取ることによって全国共同制作オペラというプロジェクトとして歩を進めることとなった。表1は、これまでのシアターオペラ（全国共同制作オペラ）の一覧である。

表1 東京芸術劇場シアターオペラの上演記録

回数	公演日	演目・指揮者・演出家	その他の公演会場（公演日）
第1回	2007年 3月3日	レスピーギ：交響詩「ローマの松」（管弦楽による） 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 演出：三浦安浩	なし
第2回	2007年 12月8日	ストラヴィンスキー：組曲「プルチネッタ」（管弦楽による） レオンカヴァッロ：歌劇「道化師」（セミステージ形式、原語上演字幕付き） 指揮：ブルーノ・ダルボン 演出：光瀬名瑠子	なし
第3回	2008年 12月6日	マスカーニ歌劇「イリス」 指揮・演出：井上道義	なし
第4回	2009年 7月25日	プッチーニ歌劇「トゥーランドット」 指揮：井上道義 演出：茂山千之丞	金沢歌劇座 大ホール（7月18日）
第5回	2011年 1月30日	マスカーニ歌劇「イリス」 指揮・演出：井上道義	京都コンサートホール 大ホール（2月20日）
第6回	2013年 2月17日	ビゼー歌劇「カルメン」 指揮：井上道義、佐藤正浩 演出：茂山あきら	石川県立音楽堂 コンサートホール（2012年11月21日） 福井県立音楽堂（ハーモニーホールふくい）大ホール（11月24日） 新川文化ホール（ミラージュホール）大ホール（11月28日） 名取市文化会館 大ホール（2月24日）
第7回	2014年 2月20日	J・シュトラウス喜歌劇「こうもり」 指揮：ハンス・リヒター 演出：佐藤美晴	石川県立音楽堂 コンサートホール（2月15日）
第8回	2015年 2月22日	レハール喜歌劇「メリー・ウイドウ」 指揮：ミヒヤエル・バルケ 演出：茂山童司	金沢歌劇座 大ホール（2月28日）
第9回	2015年 10月22日 24-25日	モーツァルト歌劇「フィガロの結婚～庭師は見た！～」 指揮：井上道義 演出：野田秀樹	金沢歌劇座大ホール（5月26日） フェスティバルホール（5月30-31日） 兵庫県立芸術文化センター KOBELCO大ホール（6月6-7日） サンポートホール高松 大ホール（6月10日） ミューザ川崎シンフォニーホール（6月17日） 山形テルサ テルサホール（10月29日） 名取市文化会館 大ホール（11月1日） メデイキット県民文化センター（宮崎県立芸術劇場）演劇ホール（11月8日） 熊本県立劇場 演劇ホール（11月14日）
第10回	2017年 2月 18-19日	プッチーニ歌劇「蝶々夫人」 指揮：ミヒヤエル・バルケ 演出：笈田ヨシ	金沢歌劇座 大ホール（1月22日） フェスティバルホール（1月26日） 群馬音楽センター（2月4日）
第11回	2017年10月 27日、29日	プッチーニ歌劇「トスカ」 指揮：大勝秀也、広上淳一 演出：河瀬直美	りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館 コンサートホール（10月15日） 金沢歌劇座大ホール（11月8日） 新川文化ホール（ミラージュホール） 大ホール（11月12日） 沖縄コンベンションセンター 劇場棟 （12月7日）
第12回	2019年1月 26-27日	モーツァルト歌劇「ドン・ジョヴァンニ」 指揮：井上道義 演出：森山開次	富山市芸術文化ホール（オーバード・ホール） （1月20日） 熊本県立劇場 演劇ホール（2月3日）
第13回	2020年 2月22日	ヴェルディ歌劇「ラ・トラヴィアータ」（椿姫） 指揮：ヘンリク・シェーファー 演出：矢内原美邦	白河文化交流館コミネス 大ホール（2月9日） 金沢歌劇座 大ホール（2月16日）
第14回	2020年 10月30日、 11月1日	モーツァルト歌劇「フィガロの結婚～庭師は見た！～」 （再演） 指揮：井上道義 演出：野田秀樹	ミューザ川崎シンフォニーホール（9月19日） 北九州芸術劇場大ホール（10月18日）
第15回	2021年 10月30日	團伊玖磨歌劇「夕鶴」 指揮：鈴木優人、辻博之 演出：岡田利規	刈谷市総合文化センターアイリス 大ホール （1月30日） 熊本県立劇場 演劇ホール（2月5日）
第16回	2023年2月 3日、5日	マスカーニ歌劇「田舎騎士道（カヴァレリア・ルスティカーナ）」レオンカヴァッロ歌劇「道化師」 指揮：アッシャー・フィッシュ 演出：上田久美子	愛知県芸術劇場 大ホール（3月3日、5日）

1-3-1 共同制作館について

これまでに全国共同制作オペラに参加した館は計21館あり、最も多くの館が参加したのは2015年度実施の歌劇「フィガロの結婚～庭師は見た!～」(指揮：井上道義、演出：野田秀樹)であり、全国10館で上演された。

共同制作館は日本各地の劇場・音楽堂等の約65館の集まりである劇場、音楽堂等連絡協議会(劇音協)で定期的に開催される事業プレゼンテーションの場や、全国公立文化施設協会が毎年開催する全国劇場・音楽堂等職員アートマネジメント・舞台技術研修会の交流の場で募るほか、東京芸術劇場の職員が個別に打診する形で関係を築いてきた。公演制作にかかるコストをプロダクションコストとランニングコストに二分すれば、参加館が多ければ多いほどプロダクションコストを複数劇場の共通経費として拠出することができる。このため、なるべく多くの館に参加してもらうことが望ましいのだが、オペラ公演は先にも述べたように予算規模が大きい。助成金という援助があるにせよ、各館が公演のランニングコストをチケット収入で回収するのは難しく、参加館は結果的に該当年度の予算に都合をつけることができ、かつオペラ制作に理解や意欲のあるプロデューサーや技術スタッフが在籍する館に限定されがちである。

また、上演回数に注目してみると、例年各館で1、2回の上演となっている。東京二期会の主催公演が2022-2023シーズン演目では2～4回、新国立劇場のオペラ主催公演は4～6回行われていたことに比べると、全国共同制作オペラは各地での公演回数が少ないのが分かる。これは、出演者の出演料を公演回数によって契約していることや、特に地方ホールにおいてはオペラ公演の集客は困難が大きく、公演数を増やしたとしてもそのコストを回収できるだけのチケット収入が見込みづらいという背景がある。

1-3-2 上演会場のホール形式

ここで、共同制作館のホール形式の特徴について確認すると、共同制作館の公演は必ずしもコンサートホールで上演されているわけではないことが分かる。表2は全国共同制作に参加した各館のホール形式を記載したものである。

表2 全国共同制作参加館のホール形式

会場名	参加回数	ホール形式(総座席数)
サンポートホール高松 大ホール	1回	プロセニウム型多機能ホール(1,500席)
フェスティバルホール	2回	プロセニウム型多機能ホール(2,700席)
ミュージア川崎シンフォニーホール	2回	オープン形式コンサートホール(1,997席)
りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館 コンサートホール	1回	オープン形式コンサートホール(1,890席)
愛知県芸術劇場 大ホール	1回	プロセニウム型多機能ホール(2,480席)
沖縄コンベンションセンター 劇場棟	1回	プロセニウム型多機能ホール(1,739席)
刈谷市総合文化センターアイリス 大ホール	1回	プロセニウム型多機能ホール(1,541席)
メディキット県民文化センター(宮崎県立芸術劇) 演劇ホール	1回	プロセニウム型多機能ホール(1,112席)
京都コンサートホール 大ホール	1回	オープン形式コンサートホール(1,833席)
金沢歌劇座 大ホール	6回	プロセニウム型多機能ホール(1,919席)
熊本県立劇場 演劇ホール	3回	プロセニウム型多機能ホール(1,172席)
群馬音楽センター	1回	プロセニウム形式ホール(1,932席)
山形テルサ テルサホール	1回	オープン形式ホール(806席)
新川文化ホール(ミラージュホール) 大ホール	2回	プロセニウム形式ホール(1,186席)
石川県立音楽堂コンサートホール	2回	オープン形式コンサートホール(1,560席)
白河文化交流館コミネス 大ホール	1回	プロセニウム型多機能ホール(1,104席)
富山市芸術文化ホール(オーバード・ホール)	1回	プロセニウム型多機能ホール(2,196席)
福井県立音楽堂(ハーモニーホールふくい) 大ホール	1回	オープン形式コンサートホール(1,456席)
兵庫県立芸術文化センターKOBELCO 大ホール	1回	プロセニウム型多機能ホール(2,001席)
北九州芸術劇場 大ホール	1回	プロセニウム型多機能ホール(1,269席)
名取市文化会館 大ホール	2回	プロセニウム型多機能ホール(1,350席)

ここで一度、劇場・ホールの分類について整理しておこう。劇場・ホールを分類するにはいくつかの方法があるが、舞台形式によって分類すれば「プロセニウム形式」と「オープン形式」に二分することができる。「プロセニウム形式」とはその名の通りプロセニウムという額縁のような構造物によって客席と舞台面が区切られている形式のことで、舞台面の天井に

は舞台照明や舞台機構が収納されており、大規模な舞台転換や高度な舞台演出が可能となっている。一般的に、オペラは舞台装置が多く場面転換があるためプロセニウム形式の劇場で上演することが多い。一方「オープン形式」は「ノン・プロセニウム形式」とも呼ばれ、プロセニウムがなく客席と舞台の境界に明確な区画を持たない。舞台面の天井は大きく開けており、照明機材や舞台機構は最小限となっている。東京芸術劇場をはじめ、音楽を演奏し聴くための専用ホールであるコンサートホールはこのオープン形式の一形態である。これまでに全国共同制作オペラに参加した21館のうち、オープン形式のコンサート専用ホールはミュージア川崎シンフォニーホール、りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館 コンサートホール、京都コンサートホール 大ホール、山形テルサ テルサホール、石川県立音楽堂 コンサートホール、福井県立音楽堂（ハーモニーホールふくい） 大ホールの6館のみであり、それ以外はプロセニウム形式の劇場やシューボックス型の多目的ホールとなっている。全国共同制作オペラは東京芸術劇場コンサートホールが参加することを前提として舞台装置や演出プランが検討されることから、プロダクション自体がホールの形式に依らず上演可能となっているのだ。

1-3-3 演目および演出家の特徴

全国共同制作オペラでは、比較的知名度の高い演目を新演出で上演している。さらに近年では、これまでオペラの演出経験のなかった他分野のアーティストに演出を依頼していることも大きな特徴である。映画監督の河瀬直美氏（第11回）をはじめ、振付師・ダンサーとして活躍する森山開次氏（第12回）や矢内原美邦氏（第13回）、劇作家・演出家・小説家である岡田利規氏（第15回）や宝塚歌劇団で脚本・演出家として活躍した上田久美子氏（第16回）はいずれも全国共同制作オペラでオペラの初演出を手掛けた演出家だ。このように、他分野のアーティストが関わることによって新たな客層の開拓に繋がるだけでなく、新しい表現の可能性を模索する先進的なプロダクションとなっている。

なお、こうした演出家の選出は東京芸術劇場の事業第一係が行うが、その背景や決定時期についてはケースバイケースである。遅くとも助成金申請よりも前には決定しているものの、公演ごとに何をセールスポイントとするかは共同制作館のプロデューサーと調整する必要がある。集客の難しい地方ホールにとって公演のセールスポイントは慎重に決定すべき点であり、例えば誰もが知っている有名演目ではない場合などは特に、演出家や指揮者のネームバリューの影響を無視することはできない。このように、演出家を含めた座組や演目については、当人のスケジュールの都合以外にも、集客力や話題性まで検討しなければならない。なお、演出家の決定が遅いと、助成金申請時に提出する予算案に演出方針や稽古プランを十分に反映させることができず、稽古開始後に予算面での困難が生じることがある。

1-3-4 まとめ

以上より、全国共同制作オペラは、東京芸術劇場コンサートホールでのセミステージ形式上演をルーツとし、第4回公演以降、全国共同制作オペラプロジェクトという形で他館と協働しながら発展していき、コンサートホールを前提とした比較的小規模な舞台製作を行うことで予算を削減し、様々な形式のホールでの上演に対応できるプロダクションとなっている。また、近年では他分野で活躍するアーティストに演出を依頼することによって創造性と話題性を獲得してきたものであることが分かった。

2 2022年度全国共同制作オペラ（東京公演）の事例から

第2章では、筆者が携わった2022年度全国共同制作オペラ（東京芸術劇場、愛知県芸術劇場の2館での共同制作）の東京公演を中心に、公演の特性を踏まえたうえで、実際に体験した制作業務上の課題を「準備段階」「稽古・本番段階」に分けて確認していくこととする。なお、筆者が携わったのは本番までの3か月間のみであるため、公演の企画段階や公演後の後処理については論じないこととする。また、今年度はシアターオペラの第1回から第14回に至るまで一貫してプロデューサーを務めてきた職員が東京芸術劇場から他館へ異動したことや、2演目上演かつ1役を歌手とダンサーの2名で演じるスタイルを取ったため関係者数が例年よりも多く、制作が対応した業務内容についても例年と比べて条件に差があったことは留意しておきたい。

2-1 プロデューサー・制作スタッフの役割

日本におけるオペラ制作には、二期会や藤原歌劇団をはじめとするオペラ団体が主体となって制作する場合と、新国立劇場やびわ湖ホールなどの公共劇場が自主制作する場合がある。また、単館による自主制作だけでなく、複数の公共劇場によ

る共同制作や、二期会や藤原歌劇団と公共劇場が共同制作の形を取るケースも増加しており、近年では公共劇場がシリーズとしてオペラを実施することも珍しくない。

全国共同制作オペラは前章で述べた通り、東京芸術劇場の自主事業としてスタートし、現在では複数の公共劇場が制作業務を分担・協力しながら共同制作の形で進めている。プロデューサーは各館の劇場付きのプロデューサーが複数人で協働しており、制作スタッフも同様に、各館の劇場職員および劇場側が業務委託契約をした個人がチームとなって業務にあたっている。

ここで、全国共同制作オペラにおけるプロデューサーと制作スタッフの職務について簡単に確認すると、プロデューサーとは文字通り、そのプロダクションをプロデュースすることが職能であり、演目、キャスティング、予算案などの決定権を持ち、企画の準備段階、創作段階、本番、後処理などにおける全体の方向性を決定する権限を持つ。制作スタッフのリーダーとして実務にもあたり、出演者や関係者の連絡を取りまとめる窓口としての機能も果たす存在である。また、制作スタッフは、そのプロダクションが本番まで円滑に創作活動ができるよう、日々の稽古場の整備や出演者への連絡のほか、取材対応や起案の作成などのあらゆる作業をこなす。なお、今回の公演にはプロダクションマネージャーが外部から参加している。プロダクションマネージャーは、プロデューサーからの依頼の元、テクニカル面でのスタッフィングや各プランナーの契約、舞台製作における経理などを担当するスタッフである。制作スタッフの人数は公演ごとに変動し、今回の公演では関係者数が多いことから、東京芸術劇場と愛知県芸術劇場の両館で併せて8名体制で制作業務にあたった。

2-2 準備段階での困難

まず、オペラ制作の準備段階での困難を整理する。ここで準備段階とは、企画の立案から稽古開始までの期間を指すこととする。この期間に制作が行うべきことは、企画内容や座組の決定、助成金の申請、予算づくり、上演会場および稽古場の確保、稽古において必要なモノ・情報の整理などである。

【困難1】座組決定の遅れ

今回の公演では、2021年8月頃から座組の検討を開始し、同年10月頃に演出家が確定した。劇場・音楽堂等機能強化推進事業（共同制作支援事業）²の申請応募期間が同年11月19日までであったことを考えると、演出家の確定から予算案の作成までに1か月程度しかないことが分かる。このようにタイトなスケジュールであると、十分に演出プランや稽古プランを検討できないまま予算申請を行うこととなり、計画と予算案に乖離が生じてしまう。第2章で述べたように、演出家を含めプロダクション全体の座組を確定させるためには各人のスケジュールだけでなく公演のセールスポイントの整理や共同制作館との連携も考慮せねばならないため、必ずしもスムーズに決定できるものではない。しかしながら、演出家が早期に決定していないと予算への影響だけでなく演出プラン検討の時間が短くなるなど公演の質にまで影響が出てしまうため、なるべく避けるべきであろう。

【困難2】来日するマエストロやソリストへの連絡の遅れ

来日キャストへの連絡は、プロデューサーが仲介業者を経由して行う形となっているが、この連携が遅れ、マエストロに確認すべき案件への回答やソリストへの伝達が迅速に行われず、様々な問題が発生した。特に合唱の人数については、当初予定していた人数とマエストロの意向の調整に時間がかかり、2022年11月に入ってから人数を増員することが決まった。本番3か月前のタイミングでメンバーを追加することになった関係で、追加メンバーの予定調整が難航しただけでなく、合唱団員の中で稽古出席率にばらつきが出てしまった。

【困難3】組織の全体像が把握できる資料がない

出演者やスタッフの連絡先や組織体制が整理された資料が作成・展開されておらず、組織の全容を制作スタッフが把握できていなかった。制作スタッフ間で出演者の連絡先が共有されていない影響で、特定のスタッフしか出演者へ連絡をすることができない状況が続いたほか、演出部をはじめとしたスタッフメンバーの名簿が事前共有されていなかったため、組織体制を適切に把握することができず連絡系統に不具合が生じた。

【困難4】情報連絡ツールの制限と情報の流動性

東京芸術劇場内にチャットツールがなく、制作スタッフ内でも情報伝達に個人のLINEを使用する形となっていた。このため、情報伝達フローが整理されず、情報が特定のスタッフ間のみで完結してしまうことが多かった。加えて、プロデューサーのみが情報を握っており、他のスタッフへの伝達が行われず、情報の流動性が全体的に低い傾向が見られた。

【困難5】口頭コミュニケーションが多く、会話が文書化されない

制作業務は現場での対応が多いこともあり、必然的に口頭でのコミュニケーションが多くなる。このため、口頭で連絡されたことが文書化されず、あとで会話内容を確認することができないだけでなく、情報が特定の制作スタッフにのみ伝達され、全体に共有されないことが多々あった。また、会議や打ち合わせを実施した際も議事録を作成しないため、欠席者へのリカバリ体制ができていないほか、会議内容を振り返ることができず、資料として保管することもできない状態であった。

2-3 稽古・本番段階での困難

稽古が始まると、制作スタッフの業務は稽古場の整備が主となる。稽古場では日々細かい変更が発生し、都度対応する必要がある。制作スタッフはカンパニーが最大限の力を発揮できるように環境づくりを行うことに集中し、舞台監督や演出助手、制作部と密に連携を取って作業を進める必要がある。主な業務は稽古場のセッティングや空調管理、出演者の交通の手配、楽譜・台本の手配、稽古終了後の情報共有など様々である。

【困難6】演出家の要望と制作スタッフの職能のバランス

今回の公演では、ソリストの稽古に先行してダンサーの振付稽古を実施していた。このとき、稽古場にはコレベティや副指揮者をアサインしていなかったため、制作スタッフがCD音源をスピーカーから流して対応する形となった。楽譜や台本の練習番号とCD音源の再生時間を対応させるなどの対応が稽古開始直前期に制作スタッフへオーダーされたため慌ただしい対応となった。また、年内の稽古には舞台監督や演出部が不在だったため、大道具・小道具の転換を制作スタッフが演出部の代わりに行うシーンがあった。稽古場では不測の事態はつきものであり、制作スタッフは稽古場の環境づくりを行うことが職務であったとしても、本来の職務内容が明確化されていないため、別のスタッフが対応すべき内容を制作スタッフが代替して行うことが多発し、現場での混乱に繋がっていた。

【困難7】タスク管理とマネジメント体制の未確立

どのようなタスクが発生しており、どのスタッフがどのタスクに着手しているかを口頭でしか管理していなかったため、誰が何をしているのかをリアルタイムで確認することができない状況であった。2022年12月末からGoogleスプレッドシートにて作成した簡易的なタスク管理表の運用を開始したが、十分に活用されたとは言い難い。このため、タスク漏れや連絡漏れが多数発生しただけでなく、制作スタッフが体調不良などにより業務ができなくなった際の業務引継ぎに支障が出ることもあった。また、作業の進捗状況を逐一連絡する体制がなかったため、該当のタスクの進捗状況がブラックボックス化していた。加えて、タスクの期限や優先順位付けが明確に行われておらず作業が滞ることがあった。このように、タスク管理をしていないことでメールの見落としや確認漏れ、資料への反映漏れなどのヒューマンエラーが起きた際のリカバリが難しい状況であった。

【困難8】稽古場整備と事務作業の分業体制

スケジュール管理やデータ共有はGoogle社が提供するオンラインストレージサービスであるGoogleDriveを利用していた。このため、稽古場や外部の稽古会場であっても制作スタッフが所有しているPCやスマートフォンから確認でき、ある程度の事務作業を行うことが可能であった。しかし、起案や個人情報を取り扱う作業や印刷物の対応は事務所内でしか対応できず、稽古場整備と並行して対応することができない状況であり、現場に常駐していると事務作業が進まず、スタッフの残業時間が増えてしまった。

3 オペラ制作プロデューサーのコンピテンシーモデルの提案

これまで、東京芸術劇場におけるオペラ制作スタッフおよびプロデューサーは極めて属人的な運用がなされてきており、その職務に必要な特性などは明文化されてこなかった。また、オペラ制作のプロデューサーは制作スタッフとしての高い専門性が問われるだけでなく、マネージャーとして膨大な業務処理能力を問われるプレイングマネージャーであり、このマネージャーという特性についても論じられる機会はあまりない。

そこで、職業社会において21世紀のキーワードともいえるコンピテンシーという能力概念を用いることでプロデューサーの職能を可視化し、コンピテンシー獲得を目標とした人材採用・育成を行うことを提案したい。第3章では一つの試みとして、制作スタッフのリーダーであるプロデューサーについて、マネージャーとしての側面に注目してコンピテンシーの定義づけを行うこととする。

3-1 コンピテンシーとは何か

コンピテンシー (Competency)³とは、20世紀後半に、企業の人材マネジメントの概念として発展したものであり、その定義は様々であるが、基本的には「優れた成果を創出するための行動特性や能力」のことを指す語である。コンピテンシーは1970年代前半の米国文化情報局 (USIA) の職員採用選考をきっかけとして生まれた。職員を学歴やIQを基準として採用したとしても、その個人が必ずしも業務において良いパフォーマンスを発揮するわけではないという気づきから、実際に業務で高いパフォーマンスを発揮する個人に聞き取り調査をし、その特性を帰納的に言語化してモデル化したことが発端である。現在では多くの企業が社員 (職員) のことを評価するにあたり、コンピテンシー評価を行っている。

ここで重要なのが、コンピテンシーモデルは評価付け自体が目的なのではなく、人材育成におけるゴールや、成果創出に向けて身につけるべき能力を指標化して活用することが目的であるという点である。現在働いている職員の評価や今後の採用規準として用いることは本質ではなく、現状の改善や人材育成にあたってのモデル提示として活用することによって、コンピテンシーモデルは最大の効果を発揮する。また、コンピテンシーモデルの構築にあたっては、どの組織でも当てはまるような一般的なモデルを構築することは無意味であり、実務に直結したモデルを導き出すことが必要とされる。

本来であれば、職務上高い成果を上げているプロデューサーや制作スタッフを個別に調査し、彼ら/彼女らの実際の思考や行動を整理したうえで言語化・モデル化するのだが、これまで東京芸術劇場に限らず劇場スタッフやオペラプロデューサーという職能は極めて個人的な経験や人脈などを駆使した形で業務にあたっていることがほとんどであり、加えて東京芸術劇場においてはプロデューサーのサンプル数自体が少ないため、実在する人物からコンピテンシーの実在モデルを引き出すことは難しい。このため、ここでは第2章で整理した実務上の困難を念頭に置き、その反省からコンピテンシーの理想モデルを導く形を取ることとする。

3-2 オペラ制作プロデューサーのコンピテンシーモデル

東京芸術劇場におけるオペラ事業のプロデューサーは、劇場の企画プログラムを組み立て、劇場が創造発信をする際の方向性を決定づける権限を持つと同時に、制作チームのリーダーとして各プロダクションのマネージャー業務にあたる、いわばプレイングマネージャーである。制作スタッフとしての現場経験がなければマネジメントができないのは言うまでもないが、マネジメント教育なくしてマネジメントを行うこともまた難しい。プロデューサーが制作スタッフ業務で時間と労力が取られる中でマネージャー業務も並行して行っている現状において、まずはマネージャーとしてどういった職能が求められるのかを整理することは非常に重要である。

マネージャーとはその名の通りマネジメントを行う主体であり、マネジメントについてドラッカー (Peter F. Drucker) は、『マネジメント-基本と原則』⁴の中で、「組織に成果を挙げさせるための道具、機能、機関」と定義している。また、マネジメントの役割を①組織に任された特有のミッションを達成する、②仕事を通じて働く人の自己実現を図る、③社会の問題の解決に貢献する、の3つに大別しており、さらにマネージャーの仕事として①目標設定、②組織化、③動機づけとコミュニケーション、④評価測定、⑤人材開発の5つを挙げている。このことから、マネージャーとしてのプロデューサーのコンピテンシーの基盤となるのは、①プロダクションの目標設定・計画立案を正確に行い、②プロジェクト全体を組織化し、③関係者同士のコミュニケーションを促進して、トラブル発生時には折り合いを模索し、④制作スタッフを始めとしたメンバーの個性や力量を見極めて適切に作業を割り振り、⑤現場での対応を通して制作スタッフの人材育成に努めることであると考察できる。以下は、それぞれのコンピテンシーについて、第2章で見た実際の業務上の困難をベースとして、より具体的な

内容をまとめたものである。

(1) プロダクションの目標設定・計画立案

助成金申請時や事業報告書作成時にはプロダクション全体の目標を設定するが、そのためには座組の決定やセールスポイントの整理などを行う必要がある。プロダクションが目指す大きなビジョンを設定したうえで、実際にそれが実現可能なかを計画化するためには、第2章【困難1】で見たような、座組の遅れがあると綿密な計画を立てることができなくなってしまう。公演日から逆算して、早めに行動を起こし、プロダクションの実態と照らし合わせて実現可能な目標と計画を立てられる能力が必要とされる。

また、助成金申請時や企画立案時に立てた計画や目標について、プロダクションの途中で検証プロセスを設け、目標達成までの道筋を振り返ることも重要である。検証を行うためには、日々の業務状況をリアルタイムで把握し、打合せの内容を振り返ることができるよう文書化しておく必要がある。【困難5】【困難7】でも見たように、現在はタスク管理体制や会話・会議内容の文書化が十分に行われていない。このような状況では、計画のPDCAサイクルを回すことが困難である。

(2) プロジェクト全体の組織化

第2章の【困難3】でも見たように、現在の運用ではプロダクション全体を見通せる組織図やコンタクトリストが事前作成されていない。また、どのスタッフがどこまでの権限を持ち、どのような職務範囲であるかが明確化されていないことは、オペラ制作に慣れていないスタッフやアーティストにとっては不都合が大きい。特に近年の全国共同制作オペラでは、オペラ演出を初めて手掛ける演出家が選出されることが多いため、誰がどういった役職で、どういった権限を持つのかを整理しておくことはプロダクション全体を理解してもらうためには必要な配慮であろう。

また、各スタッフや出演者の個人的な経験に依らないシステムを構築することは、他分野アーティストの参入をサポートする体制確立にも繋がり、結果的に公演の質の向上や、新たなジャンルからのアーティスト参入の足掛かりともなる。こうした組織体制づくりは、企画初期から全体像を把握できるプロデューサーが行うのが適任であり、各プロダクションの組織化にある程度のモデルが完成すれば、プロデューサーの異動時の引継ぎについてもスムーズに行うことができるだろう。

(3) コミュニケーションの促進と折り合いの模索におけるバランス感覚

オペラ制作には多くの出演者やスタッフが関わっており、プロデューサーはプロダクションの総合窓口であるから、その全員と直接的な関係があるともいえる。こうした立場であるから、プロデューサーは彼ら／彼女らとの関係を良好に保ち、出演者やスタッフ同士が気持ちよくやり取りできるよう調整する役割を担うこととなる。実際に、何かトラブルが起きた際はプロデューサーの采配によって問題を解決し、スタッフ間の仲裁や情報伝達の風通しを良くするための手助けを行っている。オペラ制作の現場においては、演出の意向とソリストの意向が対立することや、上演の都合でアイデアを実現できないことは珍しくない。このように、必ずしも個々人の意見が通るわけではない状況において、プロデューサーには各人の意見をすり合わせながら取り入れていけるように働きかける能力、言い換えれば、折り合いの模索におけるバランス感覚が求められる。【困難6】でも見たように、演出家や指揮者の意向を絶対視してすべての要望に応えることが制作スタッフの職務ではなく、予算や本来の職務に照らし合わせ、全体像を把握したうえで各関係者と対等な立場で交渉する力が必要となってくる。

(4) スタッフの個性の把握と人員配置

プロデューサーは制作スタッフの中心として業務をメンバーと分担して進めていく。このため、プロデューサーは制作スタッフそれぞれのキャリアや個性を鑑みて、チームとして最も効果的に成果を上げられるよう、メンバーを適材適所に配置し業務を割り振る必要がある。今回の公演で言えば、【困難8】で見たように、稽古場での対応を行うスタッフと事務所内で契約書関連の事務を行うスタッフで分業する必要があった。また、プロデューサーは制作スタッフとしてのプレイヤーの側面がある一方で、あくまでもマネージャーであることを念頭に置き、自

身が作業を行うのではなくメンバーに情報と作業を割り振り、各メンバーが自立的に行動できるよう支えるために調整役に回ることが適切だ。

(5) 制作スタッフの人材育成

オペラ制作においてはプロダクションごとにメンバーが大きく変わるため、毎回同じメンバーで制作を行うわけではない。また、制作スタッフはプロダクションごとに業務委託の形で契約されることから、個人に対して育成コストをかけたとしてもそれが直接的に劇場のメリットに繋がるわけではない。しかしながら、そのプロダクションに関わったメンバーが将来的に別の劇場でプロデューサーになることや、担当プロデューサーが異動となる場合に備え、毎回の公演で制作スタッフに対する指導や育成を行うことは業界全体にとってメリットがある。プロデューサーはいわば制作スタッフにとってのOJT（On-the-Job Training）トレーナーでもあるのだ。

そのためには、業務の中でルーティンやルール、内規などが十分に整備されておらず、マニュアルが確立されていない場合は、教育コストが育成メリットを上回ってしまい現場全体に負荷がかかりOJTが有効に機能しない。制作業務をルーティンとイレギュラーに切り分け、適切に業務をマニュアル化することによって、指導する側・される側の双方の負荷を減らすことができるだろう。

おわりに

オペラ制作スタッフおよびプロデューサーに求められるマネージャーとしてのコンピテンシーを「プロダクションの目標設定・計画立案」「プロジェクト全体の組織化」「コミュニケーションの促進と折り合いの模索におけるバランス感覚」「スタッフの個性の把握と人員配置」「制作スタッフの人材育成」として定義づけて整理した。オペラ公演は演目や関係者、演出プランなどによって実態は様々であり、制作が果たすべき役割も多様である。本モデルは2022年度全国共同制作オペラから導き出されたものであるため、今後これを応用していく際には各プロダクションの特性や要素を加えて考慮する必要がある。オペラ制作の現場では、プロデューサー個人が持つ属人的な経験や技能によって柔軟な現場経営が可能となっており、そうした言語化されていない職能についてコンピテンシーモデルを活用することによって整理し、オペラ制作のシステム化を進めることによって、新たなマネジメントの担い手が育成され、創造活動をより安定してサポートすることができるのではないだろうか。

注

- 1 文化庁HP劇場、音楽堂等の活性化に関する法律について https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/gekijo_ongakudo/gaiyo.html
- 2 独立行政法人 日本芸術文化振興会HP <https://www.ntj.jac.go.jp/kikin/lp/2021/bosyuu.html>
- 3 OECD（経済協力開発機構）は、DeSeCoプロジェクトの2003年最終報告において、キー・コンピテンシーという能力概念を提案した。
- 4 ピーター・F・ドラッカー、マネジメント [エッセンシャル版]-基本と原則、ダイヤモンド社、2001

参考文献

- ・ 横堀広彦『劇場がオペラをつくる—東京芸術劇場シアターオペラの事例から—』、跡見学園女子大学紀要論文、2021
- ・ 永井聡子『劇場モデルに関する研究②—劇場の近代化から引き継がれる日本型劇場プロデューサーの意義』、静岡文化芸術大学研究紀要論文、2021
- ・ 三宅由美子『DX時代のPMコンピテンシー定義に関する一考察-PMCDM第3版を活用する-』、プロジェクトマネジメント研究報告、2022
- ・ ピーター・F・ドラッカー著、上田惇生訳、『マネジメント [エッセンシャル版]-基本と原則-』、ダイヤモンド社、2001

公共劇場における若手演奏家支援の意義

—芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインドの活動から—

短期コース・音楽制作分野 研修生
廣岡 美沙季

はじめに

本稿では、公共劇場における若手演奏家支援の意義について、報告者が東京芸術劇場の音楽制作研修生として携わった、芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド（以下、GOA）の活動から考察をおこなうものである。

GOAは東京芸術劇場の主催事業のひとつで、若手の管打楽器奏者のレベル向上を目的として2014年に始まった人材育成事業である。音楽レッスン、キャリアアップゼミを軸とする最長3年間のカリキュラムを劇場が若手演奏家に対して無償で提供している。その活動を通じて、アカデミー生と呼ばれる在籍生は幅広い音楽表現力と社会で活躍できるセルフプロデュース能力、双方の向上を目指し日々活動に励んでいる。卒団生にはオーケストラや吹奏楽団に入団した者もあり、10年近くにわたる活動のなかで着実に実績を積んできた。

GOAのように対象を管打楽器奏者に特化し、通年で実施されているアカデミーは数少ない取り組みである。加えて公共劇場が才能のあるアーティストを発掘・育成、国内外での活躍を支援していくことを示す特色ある事業¹であると考えられる。

こうした取り組みをおこなうGOAが、今後も充実した活動を続けていくためには、GOAの当事者であるアカデミー生にとって魅力的な活動であることが必要だ。

そのような考えに至った経緯として、報告者は公共劇場において若手演奏家における支援事業に携わっていた経験がある。そこにおいて報告者は、大学を卒業し活動をスタートしたばかりの演奏家にとって、本当に必要な支援ができているのだろうか、また単に演奏機会の場を提供することが彼らの経験として活かしているのか、という疑問を抱き続けていた。

音楽家としての成長を示す項目としては、音楽面の向上やメンタル面の強化などさまざまな要素があると考えられる。そのためにも、さまざまな経験を積むことが大切である。それは成功や失敗の経験だけでなく、またその経験を振り返ること、周囲からの学びもあるだろう。

このような点から、本研修においてもGOAがアカデミー生にとって魅力的な活動であるために何が必要か、について考えるようになった。GOAが魅力的な事業であることは、東京芸術劇場の評価にもつながり、それは公共劇場にとって有意義であると考え、本テーマを設定することとした。

本稿の構成は以下のとおりとなる。まず、第1章では主にGOAの概要について述べる。東京芸術劇場におけるGOAの位置づけを把握したうえで、その活動について確認と考察をおこなう。次に第2章では、第1章の考察をもとに、在籍するアカデミー生と卒団生にアンケート調査をおこなった。回答結果をもとにGOAの活動におけるアカデミー生の考えと課題を把握する。そして第3章では、公共劇場における若手演奏家支援についてのあり方をGOAの活動を通じて提言していくこととする。

第1章 芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド（GOA）の概要

第1節 東京芸術劇場におけるGOAの位置づけ

公益社団法人 全国公立文化施設協会が運営する全国劇場・音楽堂等総合情報サイト²によると、2023年1月時点の全国公立文化施設の件数は2,162件にのぼる。地域の活性化やまちづくりのひとつとして位置づけられる公立文化施設であるが、東京芸術劇場もそのひとつだ。東京芸術劇場は、東京都が都民のために音楽・演劇・歌劇・舞踊等の芸術文化の振興とその国際的な交流を図ることを目的に1990年に設置された芸術文化施設である³。東京芸術劇場は、1日の乗降客数が世界的にも多い池袋駅の眼前に位置し、毎年約100万人もの来館者を迎えている。2009年に演出家である野田秀樹氏を初代芸術監督へ迎えて以降、それまでの貸館中心の運営から創造発信型の劇場へと変化していった。

ここで、まず東京芸術劇場の主催事業であるGOAが劇場の運営においてどのような位置づけになっているのか確認をすることとする。「東京芸術劇場 令和3年度～8年度指定管理者 提案書類（事業計画書）」によると、東京芸術劇場は、①芸術文化の創造・発信の拠点、②人材育成の拠点、③教育普及の拠点、④賑わいの拠点、以上4つの事項をミッションとして掲げている。これらを具体化したものとして、8つの基本的使命（業務内容及び管理運営の基準）を定め、さらにそれに基づき6つの基本方針を定めている。GOAは②人材育成の拠点（舞台芸術を支えるプロフェッショナルの育成）に位置づけられ、基本的使命「(2) 若手アーティストの支援育成」及び基本方針「(3) 若手アーティストに場所を提供し、共に創造発信を行う」に基づいて運営されている。

また東京芸術劇場における人材育成事業は、GOAのほか「芸劇×読響ジュニア・アンサンブル・アカデミー」、報告者が所属する「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」、「東京演劇道場」、「シアター・コーディネーター養成講座」など劇場内部の係間を超えて、多岐にわたる事業が展開されている。

第2節 歴史

GOAは東京芸術劇場の主催事業として、プロフェッショナルな管打楽器奏者を育成することを目的に2014年に開始した人材育成事業である。「演奏家から〈音楽家〉へ」をスローガンに掲げ、音楽レッスンとキャリアアップゼミを軸とする最長3年間のカリキュラムで構成されている。対象を主に大学卒業程度から本格的なキャリアを始めるまでの20代の若き演奏家として、奏者のレベル向上を目指す。

しかし、2014年の活動が開始された当初、GOAは「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」(WOA)の名称で吹奏楽団として活動がおこなわれていた。東京佼成ウインドオーケストラと上野学園大学の協力により運営がおこなわれ、東京佼成ウインドオーケストラが主に音楽面の演奏指導と演奏活動の支援を、上野学園大学がキャリアアップゼミのコーディネートを担っていた。

このプロジェクトに転機が訪れたのは2020年であり、それまで吹奏楽に軸をおいて運営されてきたWOAは、活動の幅を広げ、オーケストラへと転換していくことになった。またそれまでの運営体制も改められ、東京芸術劇場が単独で運営していく形をとっている。翌2021年には、名称も現在の「芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド」(GOA)と改められ、オーケストラや吹奏楽に限らない幅広い表現力と、社会で活躍する音楽家としてのセルフプロデュース能力の双方の向上を目指したカリキュラムを提供している。

第3節 カリキュラム

前項でGOAは主に音楽レッスンとキャリアアップゼミの2つを軸にしたカリキュラムを構成していると述べたが、以下で詳しく述べていくこととする。

まずは音楽レッスンについて、GOAではNHK交響楽団で首席奏者も務めたホルン奏者の福川伸陽氏をミュージック・アドバイザーへ迎え監修を依頼している。福川氏を中心とする講師は全員で14名、それぞれがオーケストラの団員、またひとりの奏者として国内外第一線の現場で活躍している。GOAは管打楽器に特化したアカデミーであるが、14名の講師の中には、チェリスト、ピアニスト、ソプラノ歌手として活躍する講師もいる。

そのようなGOAのレッスンの特徴として、特筆すべきは楽器の垣根を超えた指導を受けることができることであろう。GOAの音楽レッスンでは個人レッスン、アンサンブルレッスンのほか、オーケストラ入団を見据えたオーケストラ・スタディの指導を受けることができる。そこでは、専攻以外の楽器講師からもレッスンを受講することができ、例えばフルートのアカデミー生がソプラノ歌手の講師から、トランペットのアカデミー生がチェロの講師からレッスンを受けるということも実現する。これは他に例をみない特徴であり、アカデミー生は広い角度から表現を磨いていくことができる。

既に述べたとおり、個人レッスン以外にも幅広い編成のレッスンを受講する機会があるが、個人レッスンを例に挙げると回数は1人年2回から3回という回数になっている。内訳は専攻楽器の講師1回と他の講師というような状況だ。

次にキャリアアップゼミについて、キャリアアップゼミはアカデミー生の音楽的能力の向上に留まらない、ひとりの音楽家として社会で活躍していくことを目的に実施する座学形式の講座である。WOAから続くキャリアアップゼミであるが、東京芸術劇場がGOAを単独で運営するようになってからは劇場職員が講座を組んでいる。講座のテーマは年度末にアカデミー生へアンケートをとり、希望を把握したうえで事務局が講師を手配する。2022年度は全8回の講座が開講され、MC、デザイン、プログラムノートの書き方、留学といった演奏現場や音楽家としてのキャリア形成に役立つ内容から、確定申告やビジネス

マナーといった社会人としてのマナーを身に着けることのできる内容までバラエティに富んだ講座を展開している。

以上のことから、これまで述べた2つを中心とするカリキュラムを展開するGOAであるが、これら学んだことを発揮する場として、年度末演奏会と外部依頼演奏がある。

年度末演奏会は毎年2月に開催される1年間の活動の集大成となる演奏会だ。その年の卒団生によるショーケースと室内楽演奏会で構成され、前者は卒団生が1人30分の持ち時間を与えられ、自らが企画演出をしたりタイトル形式のコンサートをおこなう。企画は最終年の4月からミュージック・アドバイザーの福川氏や事務局と会議を重ねて作り上げていくことから、まさに3年間の活動の集大成ともいえる。

一方の室内楽演奏会は、全アカデミー生と講師によっていくつかの組に分かれて編成された、室内楽のコンサートである。いくつかのリハーサルを重ね、講師と音楽をともにつくることで、プロの音楽づくりを近くで体感することができる。

そのほかアカデミー生は外部依頼演奏の出演機会も与えられる。依頼元の要望や条件を基にアカデミー生自身が演奏プログラム、MCを構成し考える機会となるため、より実践的にアカデミーで学んだことを活かせる場となる。重ねて外部依頼演奏では演奏して出演料をいただく機会にもなることから、プロとしての高い認識を持って臨む必要性もでてくる。2022年度（令和4年度）は、池袋西武本店屋上でのコンサートや、サラダ音楽祭など東京都内における演奏機会だけでなく、福島県のいわき芸術文化交流館アリオスでのコンサートや、長野県箕輪町でのコンサートなど地方での演奏機会にも恵まれた。

ここでGOAとしての演奏機会について考える。これまで述べたとおり、GOAでは音楽レッスン、キャリアアップゼミ、演奏機会を提供しカリキュラムを展開している。報告者は、このうち演奏機会こそが音楽家としての成長に必要な要素なのではないかと考える。その理由として、学んだことをアウトプットする場こそが、音楽家としての成長に必要な不可欠だと考えるからだ。ところが、直近の事例においては東京芸術劇場内における演奏機会はわずか年1度程に限られ、且つ近隣の商業施設等の外部依頼の演奏機会も1人あたりの出演機会としてはわずかな回数に留まっている。報告者は、GOAの目的のひとつ、音楽表現力の向上のためには演奏機会の提供を増やすべきだと考える。また、東京芸術劇場がGOAを運営している点を踏まえると、劇場での演奏機会の提供こそ有意義であると考えられる。

第4節 アカデミー生の構成

アカデミー生は2023年1月時点で、7期生6名、8期生12名、9期生5名の全23名で構成されている。楽器及び人数配分については次頁の図1のとおりとなる。アカデミーでは夏に新規のオーディションがおこなわれ、選抜された者だけがGOAに在籍することができる。活動は9月頃より開始される。入団すると最長3年間GOAに在籍することが可能だ。つまり、在籍3年目に該当する7期生が2023年3月を以って卒団となる。在籍生は関東圏以外の在住者もあり、北海道や関西地方と現時点では4名が関東圏以外の在住となる。またアカデミー生は大学や大学院に通っているメンバー、兵庫芸術文化センター管弦楽団（PAC）で活動するメンバーなど、アカデミー以外での活動もさまざまGOAに在籍しながら自らの音楽家としての生き方を模索しているようだ。

では、卒団生の活躍はどうだろう。これまで述べ83名がアカデミーに在籍しているが、その多くはフリーランスとしての音楽家として活動している。なかには、シエナ・ウインド・オーケストラ、神奈川フィルハーモニー管弦楽団、札幌交響楽団といったオーケストラや吹奏楽団への入団を果たしたメンバーもあり、GOAとして確実に実績を残していることが分かる。

楽器	人数	楽器	人数
フルート	2	ホルン	2
オーボエ	2	トランペット	3
クラリネット	2	トロンボーン	2
ファゴット	2	テューバ	1
サクソフォーン	5	パーカッション	2

図1 2022年度GOA在籍生における楽器及び人数の内訳

第2章 GOAアカデミー生へのアンケート調査

第1節 調査の目的と方法

ここまで述べたようにGOAの活動が、管打楽器奏者を対象にしたアカデミーであり、卒団生におけるオーケストラや吹奏楽団への入団実績を挙げ、運営体制が変化しつつも10年近くにわたり運営を継続させてきた点について述べてきた。

GOAのように管打楽器奏者を対象とした長期に在籍できるアカデミーは他に数少なく、また公共劇場が取り組む演奏家の支援育成事業としては実に貴重な事例であるといえる。

しかしながら、卒団生がオーケストラや吹奏楽団に入団し、着実に実績を残している現状はあっても、弦楽器奏者に比較すると管打楽器奏者がオーケストラや吹奏楽団に入団し活躍することはまだまだ非常に狭き門となる。そこで報告者が重要だと考えることは、GOAの目的のひとつでもあるセルフプロデュース能力を磨くこと、すなわちこれは自分の音楽家としての生き方について、今後の展望について考えることである。音楽家としてのキャリアについて、ベルンハルト・ケレス、ベッティナ・メーネは、その著書において「音楽を奏でたり、人前で演奏することは大好きでも、ビジネス面は二の次という人が多いでしょう。ところが、これこそがこの世界で生きていくために必要なことであり、じゅうぶんな暮らしを送るために知っておかなければならないことなのです」⁴と述べている。

以上のことから、本テーマである公共劇場における若手演奏家支援の意義を提言するにあたり、GOAのアカデミー生が活動を通じて考えていること、また今後自身の音楽家としての生き方をどう考えているのか、また公共劇場に求めることなどについて知る必要がある。そこで、GOAの活動内容及びキャリア志向に関するアンケート調査（参考資料①及び②）を実施することとした。アンケートの対象は在籍するGOAの7期生から9期生までの全23名と2021年度に卒団した6期生7名を調査対象とした。卒団生である6期生も調査対象にしたことについては次の2つの理由からである。

まず、GOAの目的である音楽表現力とセルフプロデュース能力の向上をより強く実感できるのは、その活動を経て卒団後からになると考える。このアンケートを通じて、GOAを卒団し改めて当時の活動を振り返ってもらい、いまの音楽家としての生き方にどう役立っているのかを知りたい。

また、6期生は旧WOAから現GOAへの運営体制の改変時にアカデミーに在籍していたことから、当時彼らが感じていたことについても回答が得られるのではないかと考えた。

調査期間は2022年12月19日(月)から12月26日(月)まで1週間にわたっておこなった。対象者へ回答依頼のメールを送信し、Webアンケートを用い、匿名で回答ができるよう設定した。その結果、在籍生23名のうち20名(87%)、卒団生7名全員(100%)から回答を得ることができた。なお、それぞれ入団期毎による回答者の内訳は図2のとおりとなる。

入団期	人数	回答者数	回答率 (%)	
6期生 (卒団生)	7	7	100%	100%
7期生	6	5	83%	87%
8期生	12	9	75%	
9期生	6	6	100%	

図2 GOAアンケート調査における回答者の内訳

回答結果については、次の第2節より活動内容、キャリア志向、ネット・プロモーター・スコア（以下、NPS）の3つの視点からみていくこととする。なお、アンケートの設問項目の一覧は参考資料①及び②を参照。

第2節 活動内容

GOAでは年度末に次年度の運営に向けて、その年度に実施されたレッスンやキャリアアップゼミについて、それぞれのカリキュラムの満足度を調査するアンケート調査をおこなっている。そのため、今回のアンケート調査の設問において各カリキュラムに対する項目は省略し、アカデミーの活動全体に関する設問をすることとした。なお、以下本文では、在籍生向けのアンケートでは「在籍生 問1」、卒団生向けのアンケートでは「卒団生 問1」のように、対象者と設問番号を記載して表記する。

まず始めに、本アンケート調査を実施するにあたりGOAの魅力とは一体なんなのだろうかという疑問がわいた。既に述べているとおり、GOAの在籍生には北海道や関西地方といった遠方に在住している者もいる。GOAの活動自体は無償プログラムであるためアカデミー生の費用負担はない。しかし、レッスンや活動の拠点は東京芸術劇場となるため、交通費及び必要であれば宿泊費は個々での負担となってくる。20代の本格的なキャリアをはじめの前という実に貴重な時間を用いてでもGOAを選択しているのだ。

これらを踏まえ、活動内容の観点からアカデミーの魅力について、アンケート結果を見てみることにする。該当する設問である「在籍生 問8」及び「卒団生 問6」での回答は図3のとおりとなった。

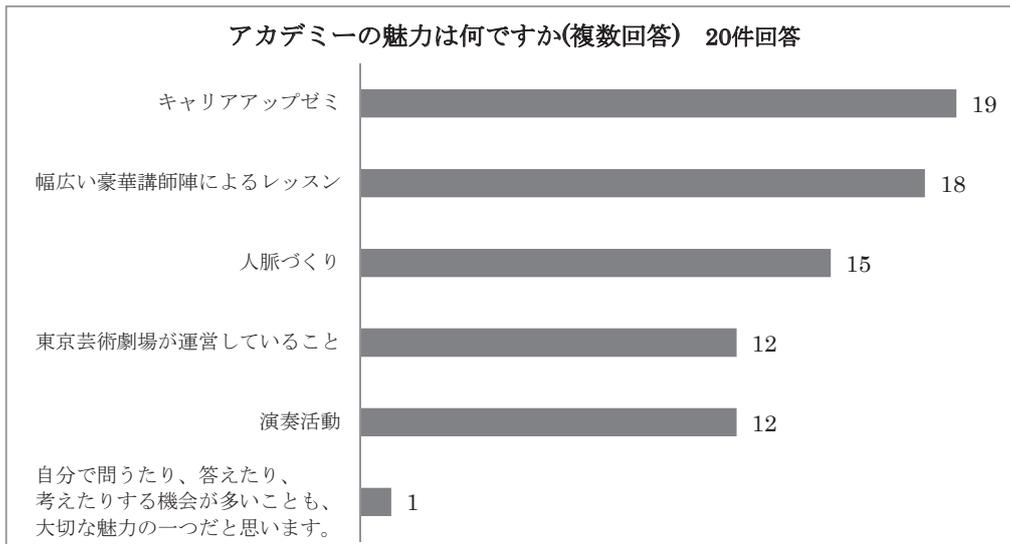


図3 GOAアンケート結果「在籍生 問8」

まず、「在籍生 問8」の回答で一番多く魅力を感じると回答のあった項目が、キャリアアップゼミとなった。続くレッスンと、GOAが軸とするレベル向上を目的とするカリキュラムをほとんどの回答者が選択している。そして、3番目に多い回答を得られたのが、人脈づくりという項目であった。本格的なキャリアを始める前の若き世代だからこそ、音楽家として生きていくにあたり人脈づくりを重要視しているアカデミー生が多いのだと考えた。さらに、演奏活動、東京芸術劇場が運営していることという回答が続いている。なお、その他と回答した意見としては「自分で問うたり、答えたり、考えたりする機会が多いことも、大切な魅力の一つだと思います」との回答となった。

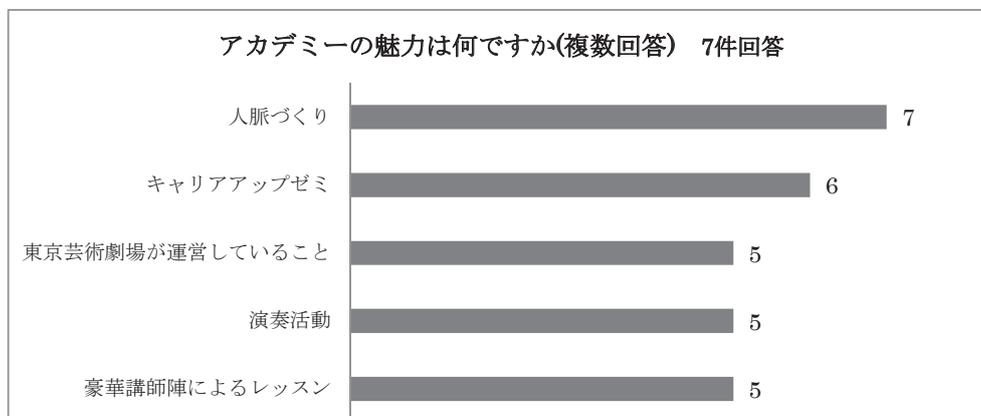


図4 GOAアンケート結果「卒団生 問6」

次に、図4「卒団生 問6」の回答をみることとする。こちらは、人脈づくりを回答者全員が選択し、それ以外の項目はほとんど同率の回答結果となった。ここで、卒団生には、現在の音楽家としての活動状況についても設問を問いかけた(「卒団生 問1」)。回答者7名のうち2名はオーケストラプレイヤーとの回答であったが、5名がフリーランスでの演奏活動と回答している。GOAを卒団し音楽家としての一步を踏み出したからこそ、在籍時のさまざまな人脈づくりが演奏活動に繋がるという点で魅力だと感じているのであろう。

今度は、GOAが提供する3つのカリキュラムについて、在籍生および卒団生に問いかけた。在籍生には現在の活動を踏まえ、最も強化してほしいと感じるカリキュラムについて(「在籍生 問3」)、一方卒団生には自身の音楽家としての生き方に最も役立ったと感じるカリキュラムについて(「卒団生 問3」)、それぞれ問いかけた。

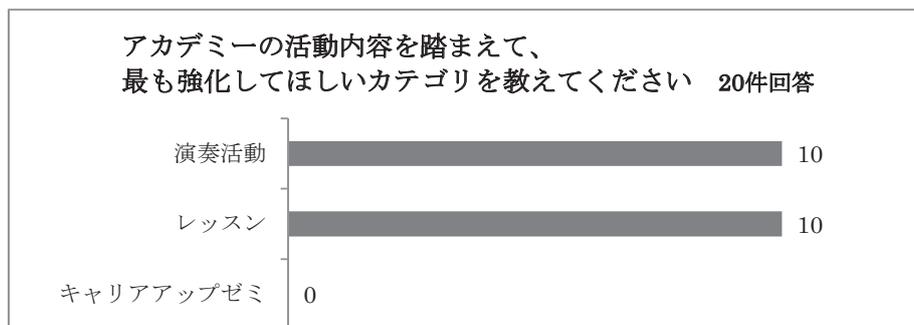


図5 GOAアンケート結果「在籍生 問3」

こちらをまず、「在籍生 問3」から見てみることにする。設問から得られた回答は図5のとおり、レッスンと演奏活動が同率という結果で強化してほしいカリキュラムとなった。続く「在籍生 問3-1」での選択理由として、レッスンについて「1回のレッスンで消化出来ないことを2、3回目のレッスンがあることで身に出来る為」「今の自分自身の理想の音楽家像を形成していく過程に、とても大切だと感じているから」「対面でなくても録音を送ってフィードバックをいただくなどの形でも良いと思う」などの意見が出てきた。次に演奏活動についての理由をみってみる。「学んだことを1番発揮できる場所が演奏の場だと感じるから」「一人ひとりが多くの演奏機会に触れることで成長できるものがあると感じるから」「実践の場を増やしたい」などの率直な意見を聞くことができた。音楽家を目指すアカデミー生にとって、自身の音楽表現能力のレベル向上につながるレッスンやアウトプットの場としての演奏活動については、彼らが物足りなさを感じることもあることが分かった。

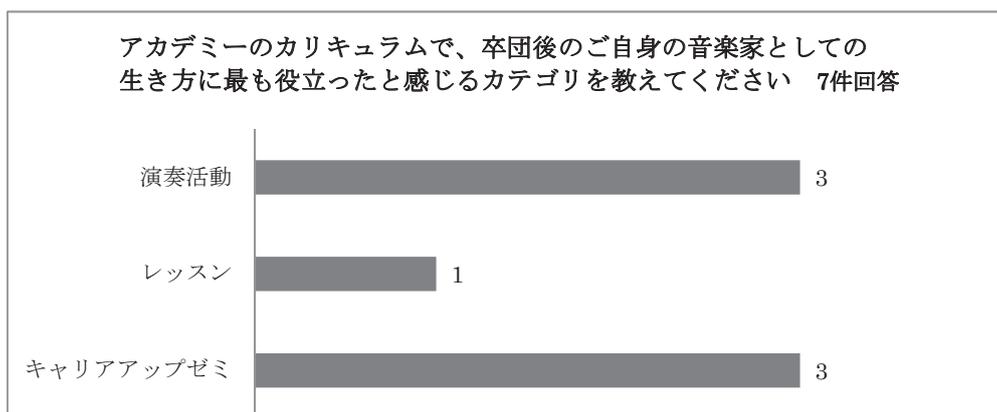


図6 GOAアンケート結果「卒団生 問3」

それでは、図6「卒団生 問3」の回答はどうだろう。こちらは、キャリアアップゼミと演奏活動が同率となり、3番目にレッスンという回答結果となった。続く「卒団生 問3-1」での選択理由として、まずキャリアアップゼミは、「自分1人では学べなかった」「新たな活動の目標ができた」など、キャリアアップゼミで学んだことが現在の活動に繋がっているという意見が得られた。また演奏活動についても、「実績として公表できる」「講師とのアンサンブルを通して演奏のアイディアの幅が広がった」など、音楽家としての活動に自信がついたというような好意的な意見を多く聞くことができた。

第3節 キャリア志向

ここでは、今後彼らが音楽家としてより豊かな人生を歩んでいくために、GOAでの学び及びその活動から、キャリアについて考えていくことにする。既に述べているとおり、GOAの目的のひとつとして、セルフプロデュース能力の向上が挙げられる。セルフプロデュース能力を磨いたからといって、オーケストラや吹奏楽団に入団しそこで活躍できるとは限らない。しかしながら、1人の音楽家として新しい一歩を踏み出す時、今後自分はどのような音楽家になりたいのかと思い描くこと、また音楽家として自分の強みを見出すことは非常に重要なことだと報告者は考える。これらを踏まえ、劇場は彼らにどのようなサポートができるのか、今回のアンケート調査から得られた結果をもとに次の章で考えていきたい。

今回のアンケート調査において、キャリアに関する設問は在籍生に4項目、卒団生に2項目問いかけた。設問内容に一部違いはあるが、どちらもGOAの活動を通じて、自身が音楽家としての生き方を考えるようになったか、を問うものである。それでは、詳しくみていくこととする。

まずは「在籍生 問2」において、GOAの入団前と現時点を比較し音楽家としての意識に成長を感じるかについて設問した。

設問回答	7期生	8期生	9期生
とても感じる	3	5	1
やや感じる	2	3	5
あまり感じない	0	1	0
まったく感じない	0	0	0

図7 GOAアンケート結果「在籍生 問2」(入団期毎の内訳)

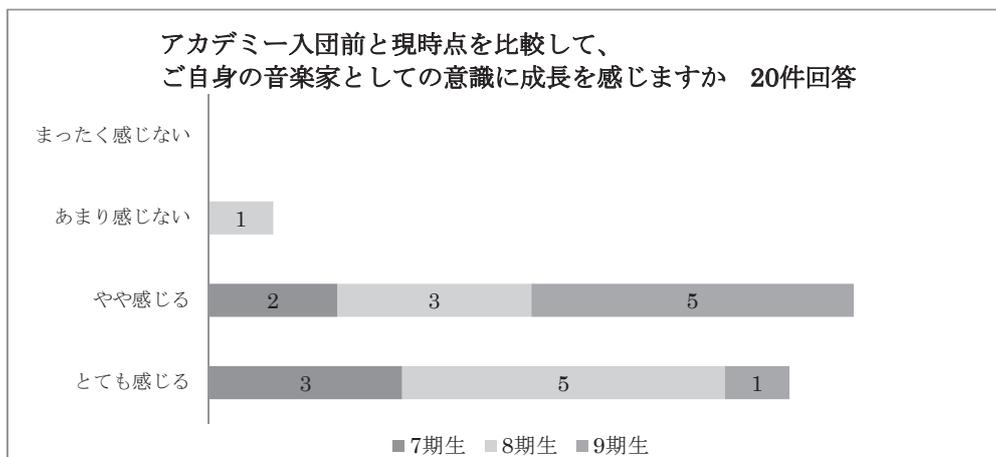


図8 GOAアンケート結果「在籍生 問2」(全体)

結果は図8のとおり、全体として95%がとても感じる、やや感じると回答している。続く「在籍生 問2-1」において選択理由としては、「キャリアアップゼミ、レッスン、海外公演の公開リハーサルの見学などを通じて、色々な価値観や音楽に触れて視野が広がったこと」「人との繋がり」「GOAに入団し演奏機会が増え、自身に繋がった」などが挙げられた。図7の入団期別にみても、9月に入団した9期生に比べると在籍期間が長い7期生、8期生ほど成長を感じるという回答が得られた。

そして、これらを踏まえて、「在籍生 問4」においてGOAに入団して自身の音楽家としてのキャリアを考える機会は増えたか、という問いには95%が増えたと回答、また「在籍生 問5」においてGOAの活動を通じてキャリアに期待を持てるようになったか、については図9のとおり回答となった。90%がとても思う、やや思うとの回答であったが、10%があまり思わない、まったく思わないと回答しており、自身が音楽家として生きていくことを考える機会が増え、意識するようになった反面、その先の未来に関しては不安があることを窺うことができた。

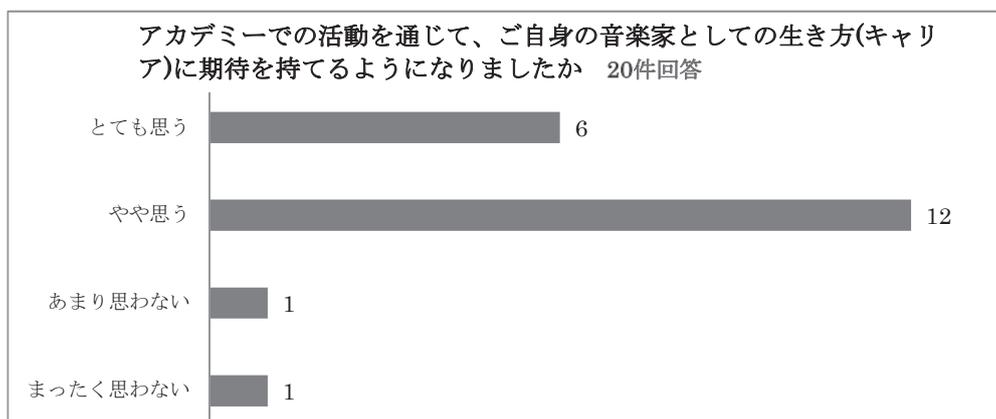


図9 GOAアンケート結果「在籍生 問5」

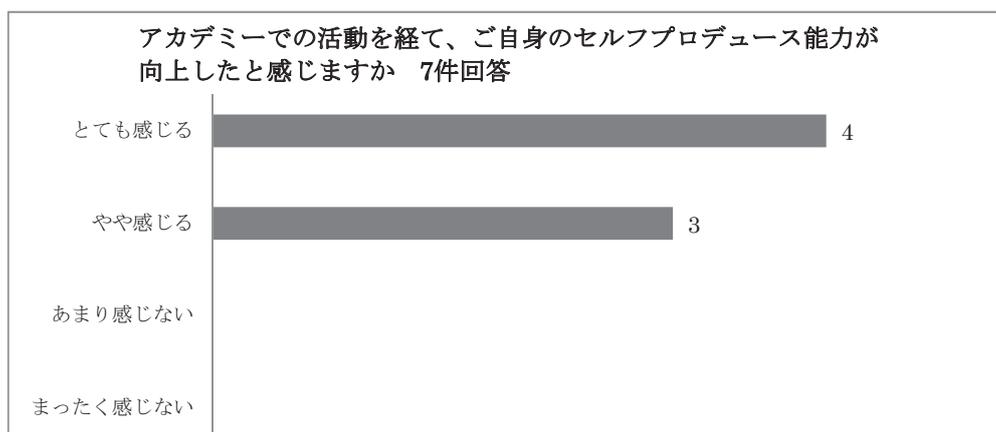


図10 GOAアンケート結果「卒団生 問2」

次に、卒団生の意見をみてみることにする。旧WOAから現GOAでの3年間の活動を経て、音楽家としてのキャリアを歩み始めた現在、当時の活動について振り返ってもらった。「卒団生 問2」でアカデミーでの活動を経て、自身のセルフプロデュース能力が向上したか、の問いについて、図10のとおり、全員がとても感じる、やや感じるに回答した。続く「卒団生 問2-1」での選択理由として、仕事現場での自身の売り込みといった見せ方、コンサートの組み立てなど、在籍時の学びを活かしているという回答が得られた。ショーケースやゼミといったGOAでの活動が、卒団後の現場で活かしていることを実感しているようだ。また得られた回答の中には「自分の強みは何で、どのように動きたいのか、分からないなりに考えるのを辞めないでいられた3年間のおかげで、自分というものがぼんやりと見えてきたと感じる」といった、GOAの目的を体現するような回答も得られた。

第4節 ネット・プロモーター・スコア (NPS)

ここではNPSを使用して、アカデミー生達のGOAに対する愛着度、信頼度について数値化してみる。そもそもNPSとは何かについてまず確認する。NPSは「Net Promotor Score (ネット・プロモーター・スコア)」の略で、顧客ロイヤリティを図る指標である。⁵今まで計測が難しかった、企業やブランドに対してどれくらい愛着や信頼があるかを数値化することができる。そのことによって、企業の評価及び改善に生かされている調査であり、欧米をはじめ日本国内でもこの調査を導入する企業が広がっている。なお、報告者が受講したドラッカーゼミにおいて、NPSとよく比較される調査に顧客満足度調査があるが、満足度の高いお客様が必ずしもその商品やサービスを今後継続して購入したり、評判を薦めたりするとは限らないことが経営学の世界で分かっているという。⁶

今回のアンケート調査においては、これまで10年近くの実績があるGOAが今後も継続して運営されていくため、アカデミー生の愛着や信頼度を測ることを目的に、NPSを用いて分析をおこなった。

この調査をGOAに当てはめてみると、報告者は東京芸術劇場が運営するGOAの顧客はアカデミー生であると考えた。つまり、アカデミー生のGOAに対する愛着度、信頼度を知ることはGOAの今後の運営にも大きく役立つと考え、この設問を

アンケート調査に組み入れた。なおNPSは、本来自分以外の第三者に対して、その商品やサービスを薦めたいかを問うものである。しかし、GOAはオーディションから選抜された者だけが所属することができるシステムであることから、設問内容は一部改変を加えた。

具体的な計測方法は以下のとおりとなる。「あなたは入団前の自分にGOAをどのくらい薦めたいと思いますか」と問い、0～10点の11段階で評価してもらおう。0～6点と回答した人を「批判者」、7～8点と回答した人を「中立者」、9～10点と回答した人を「推奨者」とし、3つのタイプに顧客を分類する。回答者全体に占める「推奨者」の割合から、「批判者」の割合を引いて出てきた数値がNPSの値となる。

では、結果をみてみよう。なお、NPS数値を抽出するにあたって、ここまでは在籍生と卒団生を分けて回答結果をみてきたが、多くのデータから計測をおこなうことでより精度の高い数値が抽出できることから、合算してグラフ化した結果が図11のとおりとなる。

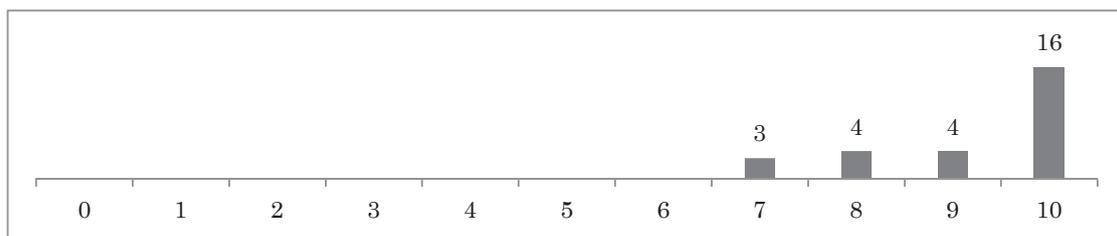


図11 GOAにおけるNPS指標

以上のことを踏まえ、調査結果を上記で述べた計測方法に当てはめると、 $NPS = \text{推奨者}74\% (20名) - \text{批判者}0\% = 74$ という数値がでてきた。一般的な日本企業におけるNPSの数値はマイナスに振れやすい傾向がある。今回の調査において「批判者」とされる0～6点を選択したアカデミー生は誰1人いなかったことに驚いた。これらのことから、この数値は決して低い数値とは考えにくく、アカデミー生にとってGOAの深い愛着度、高い信頼度が得られる結果であると考えられる。しかしながら、今回の調査に関して、現在の在籍生と昨年度の卒団生にのみ実施した結果であるため、より精度の高い数値を抽出するには、さらに多くのデータを収集する必要があると感じた。

またこの調査に関しても、回答者から選択理由を挙げてもらっている。それぞれ選択理由として、「交流の場が広がる」「大学時代には学べなかったことを学べる」「無償でゼミやレッスンが学べる」「多方面でレベルアップができる」などの意見を伺うことができた。第2節で述べたGOAの魅力と同様に、人脈づくりや多方面からの学びについての意見が多く、改めてGOAでの活動から得られる魅力について確認することができた。その一方、「入団してから各年で内容が違ったため、良い面もあり、不安な面も多々あった」「演奏機会が少ない」というように、旧WOAから現GOAへの運営体制の改変時には不安を感じていたという意見も得ることができた。

今回実施したNPS調査に関しては、単にGOAの愛着度、信頼度を知るための参考指標として計測しただけに留まってしまうが、継続して実施することで指標の変化を知り、その指標と向き合うことでGOAの活動のさらなる向上、すなわち東京芸術劇場のブランド力向上につなげることができる。そのことから、今後も継続して調査をしていく必要がある。

第3章 公共劇場における若手演奏家支援事業のあり方

第1節 アンケート調査を踏まえた公共劇場に求めるキャリア支援

ここまで、GOAの在籍生と卒団生から得られたアンケート調査結果を基に、GOAの活動におけるの魅力、改善点、そのほか卒団後のキャリア形成に関して述べてきた。これらを踏まえ、改めて東京芸術劇場、すなわち公共劇場における若手演奏家支援について考えていく。

前章で実施したアンケート調査のなかで、「在籍生 問6」及び「卒団生 問4」にて、彼らが自身のキャリア形成の支援として東京芸術劇場（公共劇場）に求めることについて設問した。その結果、自身の活動における資金面でのサポートを希望する声も挙げられたが、最も多く回答を得られたのは演奏機会の場を求める声であった。これに関しては在籍生、卒団生ともに挙げられた。それについて具体的には「卒団後も芸劇で活躍できる場がほしい」「今以上に依頼公演やあらゆる機会をアカデミー生にご紹介いただく、アカデミー修了後の関わり」「若手演奏家と公共劇場の相互に利益のある形態づくり」

といった、卒団してからも劇場主催事業等での活躍の場を求める内容であった。

GOA在籍時は事務局である東京芸術劇場を通して演奏機会をもらっているが、卒団すると自身で道を切り開いていかなければならない。しかしながら、GOAをとおして備わった能力がすぐ結果に結びつくということは容易ではなく、地道な活動を続けていくことが必要だ。そもそも、20代の名前も知られていない若手の演奏家が仕事を獲得することは厳しい。そのことから、第2章で触れたアンケート調査の各結果から「人脈づくり」というコミュニティの形成に関する回答結果が得られているのだと理解できる。

それらに加えて、前章でも既に述べているとおり、GOAの活動全体においても、在籍生からは演奏活動の場の強化を求める声、また卒団生からもGOA在籍時に役立ったカリキュラムとして演奏活動の声が挙げられていることが現状だ。これから本格的なキャリアを積んでいく若手の演奏家にとって、さまざまな演奏機会を得ることは実績として公表することができ、その後の音楽家としての生き方の自信に繋がるはずだ。

第2節 提案

冒頭でも述べたとおり、音楽家としての成長を示す項目は、音楽面の向上やメンタル面の強化などさまざまな要素がある。これらを向上させ、強化するためにも、さまざまな経験を積むことが大切である。それは成功や失敗の経験だけでなく、その経験を振り返ること、また周囲からの学びもあるだろう。

ここでは、これまで述べてきたGOAにおける取組みやアンケート調査の結果を踏まえて、アカデミー生がこれまで以上に演奏家として高い志をもち、GOAの活動に取り組んでいくための提案をしていくこととする。

既に述べているとおり、演奏活動が彼らの実績や自信につながることで、アンケート調査の結果からも把握することができた。だからといって、ただ演奏機会を増加することだけが、彼らのその後のキャリアに繋がることはない。そこで必要なのは彼らが主体性をもって音楽家としての活動に取り組む機会であると考ええる。

報告者は3か月間の実務研修をとおして、アカデミー生が意欲的に取り組む姿を何度も目にしてきた。GOAの活動以外にもコンクールやオーディションへの参加など、様々な活動に取り組んでいる。なかには、望んでいた結果にはつながらないこともある。しかし、GOAに入団し活動を始めたことが音楽家として成長していくことへの意識を高め、意欲的な行動のひとつの要素になっているのだ。

音楽家としてのキャリアを積んでいく若手演奏家にとって、周囲のサポートは特に重要であり、誰にでも開かれた場である公共劇場が担う役割であるといえる。そこで、東京芸術劇場の若手演奏家育成事業でもあるGOAが今後も継続して運営していくために、報告者の提言として、アカデミー生がより主体性をもってGOAの活動に取り組む機会の提供を挙げたい。それについては2点提案する。

1点目は「おさらい会」の継続である。2022年度はGOAにとって初の取組みとなる「おさらい会」が2日間にわたって開催された。「おさらい会」は、GOAでの1年間の学びを披露する機会であり、いくつかのアンサンブルがレッスンの受講曲、外部依頼演奏での曲などを披露した。入団2年目となる8期生2名が幹事となり、日程、事務局やアカデミー生との連絡調整、当日の進行表、プログラムノートの作成などに取り組んだ。「おさらい会」は他のアカデミー生の演奏を聞く機会でもあり、そこから学ぶこともあるのではないだろうか。またMCやプログラムノートの書き方など、キャリアアップゼミでの学びを実践する場でもあり、自身の活動を振り返ることもできる。

2点目は「演奏機会の増」である。外部依頼演奏においては、その時のテーマに沿ってアカデミー生がプログラムを構成し、MC原稿の作成、事務局スタッフとの連絡調整などをおこなっている。これらは、卒団後の音楽家としての活動におけるセルフプロデュース能力の実践となり、主体性をもって取り組むことが重要となる。現状アカデミー在籍期間中は東京芸術劇場が提供する演奏機会があるが、卒団後には自らの手で演奏機会を作り出すことが必要となる。そのためにも、GOA在籍中に多くの経験を積むことがアカデミー生にとって、その後の音楽家としての成長に繋がるものと考えられる。

おわりに

今回、GOAの活動に携わりながら公共劇場だからこそ出来る取り組みについて、若手演奏家の活動における支援の視点から考察を深めてきた。音楽家としてスタート地点に立ったばかりの若い演奏家達が、自らの手で実績を積んでいくことは個々の努力だけでは難しく、そこには周囲のサポートが必要である。だからこそ、誰にでも開かれた場である公共劇場が担う役割であるといえる。

また今回、アカデミー生に実施したアンケート結果の全体をとおして、改善点を挙げる声がありながらも、GOAの素晴らしさを伝える回答が大多数であった。そのことから、GOAがアカデミー生にとって魅力ある事業といえることに加え、東京芸術劇場が取り組む事業として大変有意義であるといえる。最後に、公共劇場における若手演奏家支援の意義をさらに深めていくためにも、本事業のさらなる発展が求められる。

注

- 1 東京芸術劇場 令和3～8年度指定管理者提案書類（事業計画書）
https://www.seikatubunka.metro.tokyo.lg.jp/bunka/bunka_shisetsu/files/0000001437/geigekihontai.pdf
- 2 公益社団法人全国公立文化施設協会 全国劇場・音楽堂等総合情報サイト <https://www.zenkoubun.jp/>
- 3 東京芸術劇場『東京芸術劇場年報2022』公益財団法人東京都歴史文化財団、2022年
- 4 ベルンハルト・ケレス、ベッティナ・メーネ著、後藤菜穂子訳、石田麻子日本語版監修『クラシック音楽家のためのセルフマネジメントハンドブック』株式会社アルテスパブリッシング、2020年、14頁
- 5 ベイン・アンド・カンパニー「ベインが開発したNPS®（ネット・プロモーター・スコア）とは？」<https://www.bain.com/ja/consulting-services/customer-strategy-marketing/about-nps/>
- 6 アーツアカデミー ドラッカーゼミ 講師 国永秀男氏 2022年12月14日（水）受講

参考文献

- ・ベルンハルト・ケレス、ベッティナ・メーネ著、後藤菜穂子訳、石田麻子日本語版監修『クラシック音楽家のためのセルフマネジメントハンドブック』株式会社アルテスパブリッシング、2020年
- ・東京芸術劇場編『東京芸術劇場年報2022』公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場、2022年
- ・公益社団法人 全国公立文化施設協会『全国劇場・音楽堂等総合情報サイト』
<https://www.zenkoubun.jp/>（2023年1月16日（最終アクセス））
- ・東京芸術劇場 <https://www.geigeki.jp/>（2023年1月16日（最終アクセス））
- ・公益財団法人東京都歴史文化財団「東京芸術劇場 令和3～8年度指定管理者提案書類（事業計画書）」
https://www.seikatubunka.metro.tokyo.lg.jp/bunka/bunka_shisetsu/files/0000001437/geigekihontai.pdf（2023年1月17日（最終アクセス））
- ・ベイン・アンド・カンパニー
「ベインが開発したNPS®（ネット・プロモーター・スコア）とは？」
<https://www.bain.com/ja/consulting-services/customer-strategy-marketing/about-nps/>（2023年1月17日（最終アクセス））

参考資料① GOAアカデミー在籍生を対象とするアンケート調査設問項目一覧

設問項目	回答項目
問1. 何期生か教えてください	・7期生 ・8期生 ・9期生
問2. アカデミー入団前と現時点を比較して、自身の音楽家としての意識に成長を感じますか	・とても感じる ・やや感じる ・あまり感じない ・まったく感じない
問2-1. 上記のように回答した理由を教えてください（自由記述）	
問3. アカデミーの活動内容を踏まえて、最も強化してほしいカテゴリを教えてください	・レッスン ・キャリアアップゼミ ・演奏活動の場
問3-1. 上記のように回答した理由を教えてください（自由記述）	
問4. アカデミー入団前と現時点を比較して、自身の音楽家としての生き方（キャリア）を考える機会は増えましたか	・増えた ・変わらない ・減った
問5. アカデミーでの活動を通じて、自身の音楽家としての生き方（キャリア）に期待を持てるようになりましたか	・とても思う ・やや思う ・あまり思わない ・まったく思わない
問6. 自身の音楽家としてのキャリア形成の支援として東京芸術劇場（公共劇場）に求めることはありますか（自由記述）	
問7. あなたは、入団前の自分にアカデミーをどのくらい薦めたいと思いますか 0をまったく思わない、5をどちらともいえない、10をととても思うとして11段階で回答してください	
問7-1. 上記を選択した理由を教えてください（自由記述）	
問8. アカデミーの魅力は何ですか （複数回答可）	・幅広い講師陣によるレッスン ・キャリアアップゼミ ・演奏活動 ・東京芸術劇場が運営していること ・人脈づくり ・その他

参考資料② GOAアカデミー卒団生を対象とするアンケート調査設問項目一覧

設問項目	回答項目
問1. 現在の音楽家としての活動状況を教えてください（自由記述）	
問2. アカデミーでの活動を経て、自身のセルフプロデュース能力が向上したと感じますか	・とても感じる ・やや感じる ・あまり感じない ・まったく感じない
問2-1. 上記のように回答した理由を教えてください（自由記述）	
問3. アカデミーのカリキュラムで、卒団後の自身の音楽家としての生き方に最も役立ったと感じるカテゴリを教えてください	・レッスン ・キャリアアップゼミ ・演奏活動の場
問3-1. 上記の回答についてどのように役立っていると感じますか（自由記述）	
問4. 自身の音楽家としてのキャリア形成の支援として東京芸術劇場（公共劇場）に求めることはありますか（自由記述）	
問5. あなたは、入団前の自分にアカデミーをどのくらい薦めたいと思いますか 0をまったく思わない、5をどちらともいえない、10をととても思うとして11段階で回答してください	
問5-1. 上記を選択した理由を教えてください（自由記述）	
問6. アカデミーの魅力は何ですか （複数回答可）	・幅広い講師陣によるレッスン ・キャリアアップゼミ ・演奏活動 ・東京芸術劇場が運営していること ・人脈づくり ・その他

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

公立文化施設やアートNPO等の舞台芸術分野で、プロデューサーやコーディネーターとして活躍できる人材を養成するため、また、若手人材の資質の向上およびキャリア形成に資するため、アーツカウンシル東京が主催し、東京芸術劇場が実施する研修事業です。

本格的なクラシック音楽、演劇・舞踊等の専用ホールと、高い専門性を備えたスタッフを有し、積極的な創造発信を行う東京芸術劇場の特性を活かして、以下の3つの目標のもと、レクチャーやゼミ、現場体験を通じて、舞台芸術の専門人材としての業務に必要な知識と技能を付与します。将来的には劇場運営の中核を担う、クリエイティブな思考を備えた人材の育成を目指します。

●研修目標

- ・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
- ・座学：キャリアの基盤となる豊富な知識を持つ人材
- ・ネットワーク形成：将来のキャリアにつながるネットワークを築く

●応募資格

本研修プログラムは、舞台芸術の担い手としてのキャリア実現に向けて、研修を通じて課題解決のための思考と経験を鍛えていく、自発的・自立的な姿勢が求められます。

- (1) 職業として劇場や芸術団体等での制作者（プロデューサー、コーディネーター）を目指し、研修期間中、高い意欲を持ち、真摯な態度で研修に取り組むことができる方。
- (2) 年齢22歳以上35歳位までで、社会人経験があること。
- (3) 下記①～③のいずれかに該当すること。
 - ① 演劇または音楽の分野で、概ね3年以上の制作経験がある方（劇団、制作会社、フリーランス、大学および大学院等）。
 - ② 文化施設での勤務経験のある方。
 - ③ 企業等において、概ね3年以上の実務経験がある方。
- (4) 基本的なパソコン操作が可能なこと（エクセル・ワード・メールソフトなど）。

●募集コースおよび内容

研修コース	分野	研修の内容（例）	
		現場実習	座学
■長期コース （10か月程度）	演劇制作 音楽制作	・公演制作 ・ホール運営 ・フェスティバル制作 ・広報業務 等	・レクチャー、ゼミ （アーツマネジメント、文化政策、講読、 リサーチ 等） ・レポート作成 （週報、月報および報告書）
■短期コース （3か月程度）	教育普及	・ワークショップ制作 ・劇場ツアー制作 ・地域連携企画 ・障害者アーツ運営 ・鑑賞サポート 等	

●研修期間

■長期コース

2022年4月下旬～2023年3月31日（金） 年間10か月程度

■短期コース

2022年4月下旬～2023年2月28日（火）のうち、3か月程度

●研修の流れ（長期コース例）

	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	1月	2月	3月		
	1ターム			2ターム				3ターム						
研修の内容	研修開始	研修生ゼミ			研修生ゼミ	実務研修	実務研修		研修生ゼミ	実務研修			研修生ゼミ	
		他館研修	実務研修		研修生ゼミ	他館研修		研修生ゼミ	他館研修			他館研修		
レポート提出		4・5月 月報提出	6月 月報提出	7月 月報提出	報告書提出	報告書講評会	8・9月 月報提出	10月 月報提出	報告書提出	報告書講評会	11・12月 月報提出	1月 月報提出	2月 月報提出	報告書提出 報告書講評会

第10期の研修プログラムを、次ページ以降にご紹介します。

平成25年度の第1期生から第10期生までの公立文化施設や芸術団体の就職先は、以下のとおりです。

- (公財) 岡山文化芸術創造 岡山芸術創造劇場
- (公財) 神奈川芸術文化財団 神奈川県民ホール
- (公財) 川崎市文化財団 ミューザ川崎シンフォニーホール
- (一財) 北上市文化創造 北上市文化交流センター さくらホール
- (公財) 京都市音楽芸術文化振興財団 ロームシアター京都
- (公財) キラリ財団 富士見市民文化会館 キラリ☆ふじみ
クリエイティブ・リンク・ナゴヤ
- (独) 国際交流基金
- (独) 国立美術館
- 座・高円寺/NPO法人劇場創造ネットワーク
- (公財) 静岡県舞台芸術センター SPAC
- (公財) 新日本フィルハーモニー交響楽団
- (一社) 瀬戸内サーカスファクトリー
- (公財) 東京都歴史文化財団 アーツカウンシル東京
- (公財) 東京都歴史文化財団 東京芸術劇場
- (公財) 東京都歴史文化財団 東京文化会館
- (公財) としま未来文化財団
- (公財) としま未来文化財団 あうるすぽっと 【豊島区立舞台芸術交流センター】
豊岡演劇祭実行委員会事務局
- (一財) 長野市文化芸術振興財団 長野市美術館
- (公財) 新潟市芸術文化振興財団 りゅーとぴあ 新潟市民芸術文化会館
- (公財) 練馬区文化振興協会 練馬文化センター
- (公財) 兵庫県芸術文化協会 兵庫県立芸術文化センター
- (公財) 福武財団
- (公財) 読売日本交響楽団

(令和5 (2023) 年9月現在)

第10期研修プログラム概要

I. ゼミナール、ワークショップ

1. 東京芸術劇場職員ゼミ・シリーズ

日程：月2～4回程度、通年

講師：鈴木 順子（副館長）、内藤 美奈子（事業企画課長）、立石 和浩（制作担当課長）、大島 千枝（運営担当課長）他

2. 講読ゼミ

日程：令和4年4月21日（木）～6月23日（木） 全6回

講師：横堀 応彦氏（跡見学園女子大学 専任講師）

3. レポート指導

日程：月1回程度、通年

講師：葛西 周氏（早稲田大学 講師）

4. リサーチゼミ

日程：令和4年5月17日（火）～7月21日（木） 全6回

講師：若林 朋子氏（立教大学大学院21世紀社会デザイン研究科 特任准教授）

5. アーツカウンシル東京について・助成について

日程：令和4年6月23日（木）

講師：今野 真理子氏（アーツカウンシル東京 企画室企画助成課 シニア・プログラムオフィサー）

6. 非営利組織のマネジメント～社会のニーズを知る働き～

日程：令和4年11月30日（水）、12月14日（水）

講師：国永 秀男氏（株式会社ポートエム代表取締役）

II. 外部研修

1. 劇場に関わる人のためのアーツマーケティング・ゼミ あーとま塾2022

テーマ：Step1「文化政策」今後求められるアーツカウンシル機能と戦略的対応について

日程：令和4年6月16日（木）、6月17日（金）

講師：衛 紀生氏（alaシニアアドバイザー兼まち元気そうだん室長）

ゲスト講師：田代 洋久氏（北九州市立大学法学部政策科学科教授、一般財団法人地域総合整備財団<ふるさと財団>アドバイザー、芸術文化振興基金運営委員会委員）

グループワーク・ファシリテーター：落合 千華氏（慶應義塾大学SFC研究所上席所員）

テーマ：Step2「社会包摂」文化芸術を活かした「社会的処方箋活動」の応用と実践

日程：令和4年9月15日（木）、9月16日（金）

講師：衛 紀生氏（前掲）

ゲスト講師：堀田 聡子氏（慶應義塾大学大学院健康マネジメント研究科教授、認知症未来共創ハブ代表）、

藤岡 聡子氏（「ほっちのロッヂ」共同代表、株式会社ReDo代表取締役）

グループワーク・ファシリテーター：落合 千華氏（前掲）

テーマ：Step 3 「マーケティング」 地域における社会活動人材の育成と活動支援のしくみづくり

日程：令和4年12月22日（木）、12月23日（金）

講師：衛 紀生氏（前掲）

ゲスト講師：湯浅 誠氏（社会活動家、東京大学先端科学技術研究センター特任教授、全国子ども食堂支援センター・むすびえ理事長）

グループワーク・ファシリテーター：落合 千華氏（前掲）

Ⅲ. 他館訪問研修

1. 世田谷パブリックシアター

日程：令和4年5月17日（火）

講師：高萩 宏氏（世田谷文化生活情報センター 館長）

2. 彩の国さいたま芸術劇場

日程：令和4年6月22日（水）

講師：渡辺 弘氏（ゼネラルアドバイザー）、荻原 文子氏（事業部企画制作課 兼 総務企画部 企画・地域振興課）

3. サントリーホール

日程：令和4年7月5日（火）

講師：河野 彰子氏（企画制作部長）、長谷川 亜樹氏（企画制作部副部長）、中鉢 智博氏（企画制作部副部長）、吉田 まさと氏（運営部）

4. まつもと市民芸術館

日程：令和4年7月13日（水）

講師：小川 知子氏（プロデューサー）

5. 新国立劇場

日程：令和4年10月24日（月）

講師：櫻井 拓朗氏（舞台課長）

6. SPAC- 静岡県舞台芸術センター

日程：令和4年12月11日（日）

講師：成島 洋子氏（芸術局長）、豊島 勇士氏（制作部）

7. 新潟市民芸術文化会館（りゅーとびあ）

日程：令和5年12月18日（日）

講師：榎本 広樹氏（事業企画部次長）、山本 幸重氏（事業企画部次長）、富永 広紀氏（広報営業課長）

IV. 実務研修

半田 萌（長期コース・音楽制作分野）

1. 芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド（GOA）

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場／東京都

助成：文化庁文化芸術振興費補助金（劇場・音楽堂等機能強化推進事業） | 独立行政法人日本芸術文化振興会

協賛：ブルームバーグ・エル・ピー

担当業務：オーディション応募要項発送、オーディション応募書類整理、所蔵楽譜整理、オーディション当日運営補助、オーディション合否通知（一次・二次）、合格者事務書類送付、合格者広報資料整理・取り寄せ、Facebook 広報用テキスト作成、外部依頼演奏同行、演奏活動の撮影、レッスン・ゼミ講師打ち合わせ応対、年度末ショーケース企画会議応対、アカデミー在籍生相談会応対、議事録作成、リーフレットデザイン打ち合わせ応対、リーフレット掲載素材取り寄せ、駐車場予約

2. ポンクリ・フェス2022 "Born Creative" Festival 2022

日程：令和4年7月15日（金）、7月16日（土）

会場：東京芸術劇場 コンサートホール ほか館内各所

主催：文化庁、公益財団法人東京都歴史文化財団

企画制作：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

助成：公益財団法人 ローム ミュージック ファンデーション

公益財団法人かけはし芸術文化振興財団

公益財団法人野村財団

文化庁委託事業「令和4年度戦略的芸術文化創造推進事業」

担当業務：チラシ送付、各ワークショップ部屋の設営、入場待機列整理、遅れ客応対、掲示物作成、会場アナウンス、ポスター掲示、部屋の消毒

3. 芸劇×読響 ジュニア・アンサンブル・アカデミー（弦楽アンサンブル）

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

事業提携：公益財団法人読売日本交響楽団

助成：文化庁文化芸術振興費補助金（劇場・音楽堂等機能強化推進事業） | 独立行政法人日本芸術文化振興会

担当業務：オーディション会場設営、受験者応対、タイムキーパー、部屋の消毒、チラシ配架、ポスター掲示

新井 ひかる（長期コース・教育普及分野）

<第1ターム>

1. 東京芸術劇場 劇場ツアー

日程：令和4年4月24日（日）10:00、4月27日（水）16:00／19:00、5月3日（火・祝）12:00／15:30、5月4日（水・祝）12:00／15:30、5月5日（木・祝）12:00／15:30、6月1日（水）19:00、6月15日（水）11:00、7月16日（土）11:00／17:00、7月28日（木）19:00

会場：東京芸術劇場 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、他

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

助成：令和4年度 文化庁 文化芸術創造拠点形成事業

担当業務：事前準備、当日受付、ツアー同行、記録撮影、打ち合わせの出席、ツアーガイド研修への同行

2. 東京芸術劇場 バックステージツアーVol.15「プレイハウスの裏側へ」

日程：6月16日（木）11:00/14:30

※6月15日（水）19:00 U25公開ゲネプロ

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

担当業務：広報関連の作業（Webページ・SNS広報依頼、メルマガ送信等）、当日パンフレット作成、ツアーの抽選作業、申込者等へのメール送信作業、アンケート作成、他

3. 東京芸術劇場 劇場ツアー

・劇場ツアー特別編 夏休み子どもツアー「げきじょうのQを集めよう！」

日程：8月8日（月）11:00/14:00、8月17日（水）11:00/14:00

会場：東京芸術劇場 シアターイースト、コンサートホール

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

助成：令和4年度 文化庁 文化芸術創造拠点形成事業

担当業務：企画、広報、予約管理、問い合わせ対応、書類の作成、台本の打ち合わせ、台本校正、本番で使用するカードやフリップ等の作成、アンケート作成、当日進行、記録撮影、アンケート集計、他

4. 東京芸術劇場 多文化共生に向けたアートプログラム「東京と変身」他・影絵掌編

開催日：月1回のミーティング

会場：東京芸術劇場 会議室、現地訪問（第1タームではマスジド大塚に訪問）

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

担当業務：リサーチャーとして月1回ミーティングに参加

<第2ターム>

1. 学習院大学わくわくとしま日本語教室 日本語とつながるワークショップ

日程：令和4年11月12日（土）、12月17日（土）

会場：学習院大学

主催：学習院大学

協力：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

担当業務：各所への連絡、スケジュール調整、打ち合わせ参加、備品準備、ホームページ作成、資料作成、当日準備、記録撮影

2. 東京芸術劇場 多文化共生に向けたアートプログラム「東京と変身」他・影絵掌編

・掌編1-「ニュー・トーキョー・アラベスク」インターナショナルイスラミーヤスクール大塚の児童による影遊び

開催日：令和4年10月26日（水）13:00~16:30

会場：南大塚地域文化創造館・第1会議室

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

協力：インターナショナルイスラミーヤスクール大塚

担当業務：広報関連業務、インタビュー同行、文字起こし作業、備品準備、当日準備、当日舞台補助、他

・掌編2-「東京と変身」

開催日：令和4年10月30日（日）15:30~17:00

会場：東京芸術劇場 シンフォニースペース

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

協力：学校法人 香川学園 メロス言語学院

担当業務：広報関連業務、インタビュー同行、文字起こし作業、備品準備、当日準備、当日舞台補助、他

・掌編3-「わたしのこもりうた」

開催日：令和4年1月7日（土）15:00～16:30

会場：東京芸術劇場 シンフォニースペース

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

協力：NPO法人Mother's Tree Japan

担当業務：広報関連業務、インタビュー同行、文字起こし作業、備品準備、当日準備、当日舞台補助、他

3. 東京芸術劇場 劇場ツアー<やさしい日本語版>モニターツアー

日程：令和4年11月27日（日）

会場：東京芸術劇場内

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

担当業務：打ち合わせ参加、フリップ・小道具の作成、アンケート作成、当日同行、記録撮影、他

小山 彩花（長期コース・教育普及分野）

1. 鑑賞サポート

・イキウメ『関数ドミノ』

日程：令和4年5月27日（金）19:00開演回 ポータブル字幕機貸出

令和4年6月1日（水）14:00開演回 舞台説明会

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

ポータブル字幕機提供：株式会社イヤホンガイド

舞台説明会担当：柏木 俊彦

主催：エッチビイ株式会社

共催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

後援：TOKYO FM

運営協力：サンライズプロモーション東京

・マームとジブシー『cocoon』

日程：令和4年7月13日（水）19:00開演回 ポータブル字幕機貸出<中止>

7月16日（土）13:00開演回 舞台説明会<中止>

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

ポータブル字幕機提供：株式会社イヤホンガイド

舞台説明会担当：持丸 あい

主催・企画制作：合同会社マームとジブシー

共催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

2. 東京のはら東京部

・定例ワークショップ

日程：令和4年5月1日（日）、6月4日（土）

会場：東京芸術劇場 シンフォニースペース、リハーサルルームL

チーフ・ファシリテータ：西 洋子

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場

協力：NPO法人みんなのダンスフィールド

・「だれもが文化でつながる国際会議」オープニング・パフォーマンス

日程：令和4年7月2日（土）

会場：上野恩賜公園竹の台広場（噴水広場）

主催：東京都／公益財団法人東京都歴史文化財団

協力：独立行政法人国立文化財機構東京国立博物館、文化庁 地域文化創生本部、独立行政法人国際交流基金、ブリティッシュ・カウンシル、一般財団法人東京都つながり創生財団

3. 社会共生セミナー 第5回 福祉の現場から生まれる演劇

日程：令和4年6月9日（木）18:30～20:00

会場：オンライン

登壇者：たんぼぼの家アートセンターHANA 上埜 英世、大西 照彦、佐藤 拓道、大井 卓也、行方 雄大

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場／東京都

助成：文化庁文化芸術振興費補助金（劇場・音楽堂等機能強化推進事業） | 独立行政法人日本芸術文化振興会

4. アーツアカデミー10周年記念イベント「舞台芸術の未来を担う人々へ」

5. 東京芸術劇場 多文化共生に向けたアートプログラム「東京と変身」他・影絵掌編

松本 知珠（長期コース・教育普及分野）

1. 東京芸術劇場 劇場ツアー（前掲）

担当業務：制作業務全般（広報（ホームページ・SNS（Facebook・Twitter）・プレスリリース作成）、票券発行依頼、当日受付業務、事務業務（館内連絡票作成・配布（受付・設備・警備委託業者）、開催前日リマインドメール・事後アンケート案内メール送信、受付フォーム作成管理、保険見積・加入申込書手配、保険加入起案作成、参加料収入起案作成）、ツアーガイド育成研修配布資料・参加者向け配布物事前準備、ツアーガイド研修・リーダーズミーティング出席、メールリスト新規加入者登録、参加者アンケート取りまとめ）

2. 東京芸術劇場バックステージツアーVol.15「プレイハウスの裏側へ」（前掲）

担当業務：制作業務補助（当日受付、記録撮影、フィードバックミーティング出席）

3. 『気づかいルーシー』ダンスワークショップ

日程：令和4年6月28日（火）

会場：東京芸術劇場 リハーサルルームL

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場／東京都／フジテレビジョン

助成：一般財団法人地域創造

担当業務：制作業務補助（当日運営サポート従事）

竹中 梓（短期コース・音楽制作分野）

・全国共同制作オペラ 東京芸術劇場シアターオペラvol.16 マスカーニ／歌劇『田舎騎士道（カヴァレリア・ルスティカーナ）』 & レオンカヴァッロ／歌劇『道化師』

日程：令和5年2月3日（金）、2月5日（日）全2ステージ

会場：東京芸術劇場 コンサートホール

指揮：アッシャー・フィッシュ

演出：上田 久美子

管弦楽：読売日本交響楽団

合唱：ザ・オペラ・クワイア

児童合唱：世田谷ジュニア合唱団

出演：【田舎騎士道（カヴァレリア・ルスティカーナ）】

トゥリッドゥ [護男]：アントネッロ・パロンビ／柳本 雅寛*

サントウツァ [聖子]：テレサ・ロマーノ／三東 瑠璃*

ローラ [葉子]：鳥木 弥生／高原 伸子*

アルフィオ [日野]：三戸 大久／宮河 愛一郎*

ルチア [光江]：森山 京子／ケイタケイ*

【道化師】

カニオ [加美男]：アントネッロ・パロンビ／三井 聡*

ネッダ [寧々]：柴田 紗貴子／蘭乃 はな*

トニオ [富男]：清水 勇磨／小浦 一優（芋洗坂係長）*

ペッペ [ペーペー]：中井 亮一／村岡 友憲*

シルヴィオ [知男]：高橋 洋介／森川 次朗*

【両演目出演】

やまだしげき*／川村 美紀子*

*ダンス出演

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場／東京都

共同制作：愛知県芸術劇場（公益財団法人 愛知県文化振興財団）

助成：文化庁文化芸術振興費補助金 劇場・音楽堂等機能強化推進事業（共同制作支援事業） | 独立行政法人日本芸術文化振興会

担当業務：公演制作業務全般

[準備段階] 楽譜/台本コピー、製本、送付・合唱メンバー出欠調査・打合せ・公演アンケート作成

[稽古期間] 稽古運営全般・スケジュール確認・note企画、調整、編集、更新・SNS広報の企画、調整編集

[本番・後処理] 楽屋整備・PCR検査対応・来場者対応

廣岡 美沙季（短期コース・音楽制作分野）

・芸劇オーケストラ・アカデミー・フォー・ウインド（GOA）

日程：令和4年10月1日（土）～12月28日（水）

主催：公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場／東京都

助成：文化庁文化芸術振興費補助金（劇場・音楽堂等機能強化推進事業） | 独立行政法人日本芸術文化振興会

担当業務：レッスン準備及び当日対応、駐車場予約、外部施設予約、アカデミー生MC原稿の校正、外部依頼演奏準備、外部依頼演奏当日対応、年度末演奏会舞台スタッフ打ち合わせ同席、議事録作成、所蔵楽譜整理、活動パンフレット発送、年度末演奏会チラシ発送、年度末演奏会プログラムテキスト作成、年度末演奏会広告テキスト作成、年度末演奏会プレスリリース作成、福川氏インタビュー同席

ARTS COUNCIL TOKYO



東京芸術劇場

Tokyo Metropolitan Theatre

令和4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10期 研修生報告書

令和5（2023）年9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