

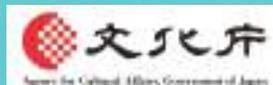
2019年度

---

次代の文化を創造する新進芸術家育成事業  
「**実演芸術連携交流事業**」

**実施報告書**

---



公益社団法人 日本芸能実演家団体協議会

2019年度

---

次代の文化を創造する新進芸術家育成事業

**「実演芸術連携交流事業」**

**実施報告書**

---

# 目次

<b>1</b>	<b>実演芸術連携交流事業の趣旨</b>	3
----------	----------------------	---

<b>2</b>	<b>事業実施の概要</b>	4
----------	----------------	---

<b>1</b>	<b>国内専門家フェローシップ制度</b>	
	公募、募集条件	5
	応募数と選考、マッチング	6
	研修実施結果	8

<b>2</b>	<b>実演芸術連携フォーラム</b>	
	実施結果（第10回）	10
	[レポート]	
	第1部 「人材交流から描く未来図～国内専門家フェローシップ研修報告から」	11
	第2部 「ユニバーサル社会の実現に向けて～芸術文化の取り組み事例から」	19
	実施結果（第11回）	30
	[レポート]	
	第1部 「人材交流から描く未来図」	31
	第2部 「地域の若者+実演芸術 地域のなかでのつながり方」	35

<b>3</b>	<b>実演芸術国際シンポジウム</b>	
	実施概要	45
	[レポート]	
	「舞台芸術における国際共同制作の最前線 -World Opera Meeting in Tokyo 2020-」	48

## 資料編

■ 「国内専門家フェローシップ制度」2019年度研修者〈二次募集〉募集案内	63
■ 2019年度〈二次募集〉国内専門家フェローシップ制度」申込書	67
■ 第10回実演芸術連携フォーラム リーフレット	72
■ 第11回実演芸術連携フォーラム リーフレット	73
■ 実演芸術国際シンポジウム リーフレット	74

# 1

## 実演芸術連携交流事業の趣旨

本事業は、国内外のプロデューサー、アートマネジメント人材、舞台スタッフ、実演家等の人的交流の促進を通じて、芸術文化を支えるグローバル人材の育成と、芸術文化の国内外への発信力の強化を図り、我が国の実演芸術の一層の振興に資することを目的として、平成27（2015）年度から文化庁が新たに開始したものです。

多様、多彩な実演芸術を創造し、あらゆる人々が享受できる環境を整備するとともに、国際的な発信、交流を推進するためには、実演芸術に携わる専門人材が不可欠です。芸術団体、劇場、音楽堂等、ならびにその担い手が連携し、実演芸術に携わる専門人材を育成する仕組みづくりが必要です。

本事業では、**国内専門家フェローシップ制度**、**実演芸術連携フォーラム**、**実演芸術国際シンポジウム**の三つの取組を通して、専門人材の育成と増強、専門家同士の交流を通じた発信基盤とネットワークの形成をねらいます。

2020年東京オリンピック・パラリンピック開催を目前に控えて、いよいよ全国で関連する文化事業が実施されるようになりました。とくに実演芸術分野において重要なことは、これを契機により多くの人々に向けた魅力的な発信の仕方や、鑑賞のためのサポートなど様々な工夫が行われるようになったことです。こうした動きを2020年以降も引き継ぎ、これからの実演芸術の担い手となる人材の育成とネットワークの形成は、さらに進展していくことが望まれます。

本事業では、短期間の研修では習得しがたい経験、知識、技術、人脈が得られるよう、**国内専門家フェローシップ制度**として、実演芸術に携わる実務者を対象とした中長期にわたる国内での実務研修の仕組みを作り出しました。

また、ジャンルや職域を超えて、実演芸術分野に様々な形で携わる人々の横断的なネットワークの構築を目指して、**実演芸術連携フォーラム**、**実演芸術国際シンポジウム**を継続的に実施しています。実演芸術を取り巻く環境や、取組の事例、そして課題を共有する場をもうけることで、国内外の専門人材同士の交流を促し、新たな事業展開へつなげることをねらいます。

とりわけ日本には、多様で多彩な実演芸術が存在します。各ジャンル、各地域に蓄積されてきた情報やネットワークを、横断的に、実演芸術の分野全体の財産として共有することができたならば、それは強固な文化芸術振興の基盤になるのではないのでしょうか。実演芸術分野全体を捉える視野を広げるとともに、中核的存在となる専門人材を各地に創出することにもつながるでしょう。

なお、このような事業が開始された背景の一つには、平成24（2012）年6月に「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」が施行されたことがあります。この法律で、芸術団体、劇場、音楽堂等の相互連携と、専門人材の必要性が言及されており、これらを実現するために必要な基盤形成を促すことは国、自治体の責務であるといえます。

そして、平成29（2017）年6月に施行された「文化芸術基本法」に、基本理念として新たに加えられた「年齢、障害の有無、経済的な状況又は居住する地域にかかわらず等しく、文化芸術を鑑賞し、これに参加し、又はこれを創造することができるような環境の整備」は、本事業を通して実現すべき大目的といえます。

# 2 事業実施の概要

本事業は、文化庁より公益社団法人日本芸能実演家団体協議会（以下、芸団協）が受託し、事務局を務めました。2019年度は、前年度の2月に企画提案の公募が行われ、4月初旬に芸団協への委託が決定し、事業が開始しました。

委託内容は大きく、（1）芸術団体や劇場等における実践的な研修の企画および実施、（2）実演芸術国際シンポジウムの開催、これらを実施するために必要な取組として「実演芸術連携フォーラム」の三つの取組を実施しました。

## 1 国内専門家フェロシップ制度

新たな学びの場となる多様な実務研修と人的交流の機会を設けることで、能力向上とより強固な専門人材ネットワークの構築を目的とした国内研修制度です。中長期にわたる実務を通じた研修機会を提供することで、短期では得がたい経験、知識、人脈の体得を目指します。研修実施に当たっては、研修目的、研修計画に沿って、事務局である芸団協が研修先や研修内容のマッチングを行います。

## 2 実演芸術連携フォーラム

芸術団体や劇場・音楽堂等が手を携えて、他ジャンルや異分野との連携を見据えながら共に実演芸術創造の未来を考えていくための、実務者同士の情報交流の機会として実施するものです。国内における実演芸術分野の課題や先進事例を共有しながら、地域、ジャンル、職域を超えた交流を生み出し、実演芸術の担い手となる人材の専門性を高め、視野を広げることをねらいます。

## 3 実演芸術国際シンポジウム

実演芸術活動を国内外で展開し、さらに活動を継続していくために、これまでに各ジャンルで個別に培われてきたネットワーク形成や国際的な協働の事例を、実演芸術全体の財産として課題を含めて共有し、ともに考えていくための国際シンポジウムです。

# 1

## 国内専門家フェローシップ制度

音楽、演劇、舞踊、演芸、伝統芸能等の実演芸術分野で活動する制作者や舞台技術者等に対し、現職以外の芸術団体や文化施設等で1ヶ月から6ヶ月程度の実践的な研修の機会を提供する「国内専門家フェローシップ」を実施しました。現職の現場だけでは経験できない新たな知識や技術の習得を目的とし、多様な実務研修の場、人的交流の機会を提供することで、実務能力の向上と新たな人的ネットワークの構築を促し、「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」にも謳われている、制作者、技術者、運営者、実演家等、実演芸術に係る専門人材の育成をねらいます。

### 公募、募集条件

2019年度は、前年度中に一次募集を行い、4月に選考を行ないました。また、当年度4月～6月にかけて二次募集を行い、7月に選考を行ないました。

### ▶ 2019年度二次募集

#### 【募集期間】

2019年4月26日（金）～2019年6月12日（水）

#### 【対象者】

音楽、演劇、舞踊、演芸、伝統芸能等の実演芸術分野において、プロデューサー、アートマネジメント人材、舞台技術者等として活動する者で、次の条件を満たす者。

- (1) 日本国籍又は日本の永住資格を有すること
- (2) 2019年4月1日時点で満20歳以上であること
- (3) 専門とする分野・ジャンル等において芸術活動の実績があること
- (4) 研修修了後も実演芸術活動に継続して従事し、後進の育成にも貢献し得る者

#### 【研修対象期間】

原則として、2019年9月頃～2020年2月頃の期間内に研修を開始、終了することとしました。ただし、研修先と研修内容のマッチングの状況により、この通りではない場合があります。

#### 【給付内容】

研修期間に応じて、研修者、研修派遣元、研修受け入れ先それぞれへ次の給付を行いました。

##### ●研修者（本人）

- ①研修開始時及び研修終了時の移動費（航空賃及び有料特急運賃の実費）※遠隔地の場合のみ
- ②研修日当 研修期間中一日当たり5,000円

##### ●研修派遣元

研修者が現所属団体に雇用されており、所属団体から研修派遣させる場合には、派遣元となる現所属団体に次の費用を給付しました。

- ①研修協力費 研修期間中一日当たり7,840円（月20日分を上限とする）

## ● 研修受け入れ先

① 研修指導料 研修期間中一日あたり 5,000 円（月 20 日分を上限とする）

### 【応募方法】

個人からの応募、または所属団体（派遣元）からの応募のいずれかとし、事務局である公益社団法人日本芸能実演家団体協議会（以下、芸団協）への郵送または持ち込みによる受け付けとしました。

なお、募集については、本事業及び芸団協のウェブサイトへの掲載、芸団協の SNS 等での告知、全国の公立文化施設等への募集案内の発送、メール案内等を行い、全国への周知を図りました。

## 応募数と選考、マッチング

一次選考は、事務局による書類審査（条件審査）としました。二次選考（面接）及び選考委員会では外部有識者を選考委員とし、研修計画及び研修目的の具体性、研修後の波及効果等、書類と面接による総合的な評価を実施しました。なお、研修者の人数に定員は設けず、申請時の希望研修期間等の諸条件から試算し、予算の範囲内で内定者を選考しています。

【一次募集】 応募件数 7 件、二次選考（面接）対象者 7 名、内定者 3 名

【二次募集】 応募件数 9 件、二次選考（面接）対象者 9 名、内定者 5 名

選考を経た内定者の研修目的及び本人の希望研修先、今後の活動計画を勘案した上で、事務局である芸団協が研修受け入れ先及び研修内容のマッチングを行いました。本事業の趣旨、内定者の略歴、研修目的、給付内容や保険等の研修受け入れに関する諸条件を研修受け入れ候補先へ説明し、調整を進めました。

研修受け入れ先、研修期間が決定した後に、フェローシップ対象者（研修者）として確定します。結果、右記表の通り、計 7 名が研修者に決定し、8 月より順次研修を開始しました。

なお、研修先については、内定者の研修目的や略歴を鑑み、選考委員からの推薦等を受けて、事務局から内定者へ提案することがあります。また、希望する研修期間等の条件の不一致により、申請時の本人の希望とは異なるケースもあります。

研修期間は、研修受け入れ先の業務スケジュール、研修者の所属元での業務スケジュール等を合わせて調整しています。研修内容については、研修者の研修目的、活動実績等に合わせ、研修期間中に携わることが可能な事業等のスケジュールを記した「研修計画書」を研修受け入れ先が作成し、研修者（及び派遣元）、研修受け入れ先、事務局の三者で共有した上で研修を開始しました。

## 【2019年度国内専門家フェローシップ制度 対象者一覧】

氏名	専門職能	活動拠点	派遣元 (団体からの申請)	研修受け入れ団体	研修期間
前田 瑠佳	アートマネジメント	大阪府		(公財)京都市音楽芸術文化 振興財団 /ロームシアター京都	2019年8月1日 ~2020年2月29日
永田 直子	制作・ アートマネジメント	広島県		ビッグ・アイ共働機構 /国際障害者交流センター ビッグ・アイ	2019年9月1日~9月11日 2019年10月1日~10月8日 2019年11月1日~12月2日
大川 智史	制作・ アートマネジメント	東京都	(公財)武蔵野文化事業団 /吉祥寺シアター	(公財)東京都歴史文化財団 /東京芸術劇場	2019年9月10日 ~2019年10月29日
植木 愛	制作・ アートマネジメント	東京都	(公財)八王子市学園都市 文化ふれあい財団	(公財)神奈川芸術文化財団 /神奈川県立音楽堂	2019年10月8日 ~2020年1月9日
谷 陽歩	制作・ アートマネジメント	東京都	合同会社 syuz'gen	(特非)鳥の劇場	2019年10月24日 ~2019年11月29日
本田 千恵子	俳優・ ファシリテーター・ アートマネジメント	兵庫県		(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	2019年10月26日~10月28日 2019年12月21日~1月14日
泰川 美喜	音響	福岡県		(公財)神奈川芸術文化財団 /KAAT 神奈川芸術劇場	2020年1月30日 ~2020年2月24日

※研修開始順 ※専門職能、活動拠点、派遣元は、2019年10月時点のものです。現在とは異なる場合があります。

※所属先がある方でも申請が「個人からの申請」の場合は、上表では「派遣元」は空欄にしていますことをご了承ください。

研修者には、研修期間中の月次報告書、研修修了後の修了報告書の提出が義務付けられています。事務局がこれらを集積し、実演芸術分野の専門人材育成の実例として、成果や課題等の集積を図っています。

2019年度は、フェローシップ対象者7名のうち、個人からの申請が4名、派遣元（団体からの申請）が3名でした。年代は20代~50代と幅広く、キャリア数年目の若手から、後進の育成に資するためのキャリアアップを図るベテランまで、自身や所属団体が抱える課題と向き合いながら研修に挑戦しました。研修日数は、結果として平均73日間でした。

## 研修実施結果

※研修開始順 ※申請書及び報告書より抜粋編集

※派遣元は2019年10月時点のものです。現在とは異なる場合があります。

**前田 瑠佳** 【研修受け入れ先】公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団／ロームシアター京都  
【研修期間】2019年8月1日～2020年2月29日

### 【応募理由・研修目的】

制作者として、関西を拠点に演劇公演に携わってきた。一方で、大阪アーツカウンシルのアーツマネージャーを経験し、芸術の公共性について考えるようになったと同時に、演劇が社会的課題に向き合うための様々な可能性を持っていることを実感した。演劇の公共性を捉え直し、劇団や演劇人、鑑賞者が、行政や公的機関、地域等とどのように連携していくことができるか、実践を通して学びたいと思い研修に応募した。

**永田 直子** 【研修受け入れ先】ビッグ・アイ共働機構／国際障害者交流センター ビッグ・アイ  
【研修期間】2019年9月1日～9月11日、2019年10月1日～10月8日、2019年11月1日～12月2日

### 【応募理由・研修目的】

前職である公立劇場で、障害者も健常者も参加する演劇ワークショップを担当した際に、障害の有無に関わらず芸術に親しむためには様々な準備やサポートが必要であることを痛感し、自身の知識と経験を深めたいと考えていた。障害当事者の芸術活動支援を通じた社会参加を促す人材になるためにも実践経験を得たいと考え、ビッグ・アイでの研修を希望した。鑑賞サポート、ワークショップや作品創作の運営、障害当事者とその家族への対応、情報保障、緊急の場合の医療的措置や医療専門家の手配など、研修を通して学ぶことを目的とした。

**大川 智史** 【派遣元】公益財団法人武蔵野文化事業団／吉祥寺シアター  
【研修受け入れ先】公益財団法人東京都歴史文化財団／東京芸術劇場  
【研修期間】2019年9月10日～2019年10月29日

### 【応募理由・研修目的】

所属元である吉祥寺シアターでは、企画制作力、発信力を高め、舞台芸術を通じた地域貢献ができるよう取り組んできた。しかし、首都圏だけでも、大規模な主催公演や芸術性の高い海外カンパニーの招へい等の素晴らしい取組を行う公立劇場が多数ある中で、他劇場では様々なステークホルダーが存在する中でどのように事業を推進しているのかを学びたいと考えた。また、個人としても息長く舞台芸術に携わっていくための力を身につける必要性を感じており、吉祥寺シアターではできない事業を経験したいと考えた。

**植木 愛** 【派遣元】公益財団法人八王子市学園都市文化ふれあい財団  
【研修受け入れ先】公益財団法人神奈川芸術文化財団／神奈川県立音楽堂  
【研修期間】2019年10月8日～2020年1月9日

### 【応募理由・研修目的】

所属元では、クラシック音楽を中心に多数の自主事業の企画制作、共催事業、提携事業、市民参加型プロジェクト等を担当し、現場を経験してきた。そうした中で、他者と目的や目標を共有しながら一つの事業を

推進していくプロセスを学び直したいと強く思っていた。制作者としての専門性を身につけるためにも、所属先だけでは得がたい現場経験を得るとともに、違った考えやノウハウを持った実務者との交流が必要だと感じ、研修を希望した。

**谷 陽歩** 【派遣元】 合同会社 syuz'gen  
【研修受け入れ先】 特定非営利活動法人鳥の劇場  
【研修期間】 2019年10月24日～2019年11月29日

#### 【応募理由・研修目的】

東京を拠点に制作者として活動する中で、実務経験に加えて、東京の舞台芸術業界のステークホルダーに対する課題や自身のキャリア形成を考えるようになった。同時に、自身のネットワークの狭さをもどかしく感じるようになり、もっと広い範囲で人々や地域がつながり、相互連携を生み出すネットワーク構築に取り組みたいと考えた。すでに存在する、あるいは新たに構築されるコミュニティやコンテンツにどう向き合い、つながることができるのか、地域に根差して芸術活動に取り組む実務者の考えを知りたいと思い、研修を希望した。

**本田 千恵子** 【研修受け入れ先】 公益財団法人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  
【研修期間】 2019年10月26日～10月28日、2019年12月21日～1月14日

#### 【応募理由・研修目的】

兵庫県立ピッコロ劇団に所属し、俳優、ワークショップ・ファシリテーター、ピッコロシアター併設の演劇学校の講師として長らく活動してきた。そうした中で、これまでのキャリアを活かしながら地域と劇場をつなげる役割を担いたいと考えるようになった。しかし、制作者としての経験はなく、マネジメントの視点が欠けていると感じ、地域交流を積極的に行う他地域の公立劇場で研修を行うことで、その地における事業企画の目的や市民へのアプローチ方法、制作者としての考え方に触れ、これまでの自身の活動では持ちえなかった視点を得たいと考えた。

**泰川 美喜** 【研修受け入れ先】 公益財団法人神奈川芸術文化財団／KAAT 神奈川芸術劇場  
【研修期間】 2020年1月30日～2020年2月24日

#### 【応募理由・研修目的】

福岡を拠点に活動する劇団ショーマンシップに所属し、劇団公演や小劇場の運営に携わってきた。しかし、劇団内では様々な業務を兼任することが多く、また地方では情報収集や技術習得の機会に恵まれているとはいえ、重ねてきた年数に対して音響家としての技術力が比例していないのではないかと自信を持てずにいた。確かな技術を習得する学び直しの機会を得て、さらには音響家として持続的に情報交換ができる人たちとの出会いを期待して、フェローシップ制度に挑戦した。

## 2

# 実演芸術連携フォーラム

## ■ 実施結果（第10回）

【日 時】 2019年7月16日（火）13：00～17：30

【会 場】 国立オリンピック記念青少年総合センター 国際会議室（渋谷区代々木神園町3-1）

【参加費】 無料

【時間割・パネリスト】

13:00～13:15 **開会挨拶** 坪田 知広（文化庁 参事官（芸術文化担当））

13:15～14:45 **第1部「人材交流から描く未来図～国内専門家フェローシップ研修報告から」**

小川 哲郎（JS文化フォーラム合同会社 東御市文化会館）

佐藤 拓矢（有限会社古典空間）

野田 景子（公益財団法人鳥取県文化振興財団 とりぎん文化会館）

進行：楯屋 一之（神奈川県国際文化観光局舞台芸術担当部長 兼 神奈川県立青少年センター参事）

15:00～17:30 **第2部「ユニバーサル社会の実現にむけて～芸術文化の取り組み事例から」**

●事例報告

樽松 大剛（ロングランプランニング株式会社 Tickets Today）

菊川 穰（一般社団法人エル・システムジャパン）

田辺 素子（劇団銅鑼）

●ディスカッション

笹川 康雄（国立劇場制作部 部長）

鈴木 順子（東京芸術劇場 事業企画課長）

田辺 素子（劇団銅鑼 制作）

進行：小山 久美（スターダンサーズ・バレエ団 総監督）

※（ ）内の所属は2019年7月時点のものです

【手話通訳】 東京手話通訳等派遣センター

【協 力】 公益社団法人全国公立文化施設協会／劇場、音楽堂等連絡協議会／公共劇場舞台技術者連絡会

## 第1部

## 「人材交流から描く未来図

～国内専門家フェローシップ研修報告から」

進行：楯屋 一之（神奈川県国際文化観光局舞台芸術担当部長 兼 神奈川県立青少年センター参事）

第1部は、各地での文化事業の実施に欠かせない、実演芸術分野の専門的人材の育成をテーマに取り上げました。文化施設、芸術団体などの枠組や職域、地域を越えた人的交流を通して生み出される専門的人材同士のネットワークや、各地のキーパーソンとなる人材の創出は、全国での実演芸術振興の基盤となり得るものです。本事業の取組の一つである「国内専門家フェローシップ制度」の平成30（2018）年度対象者による研修報告から、人的交流と実務を通じた研修がもたらす効果と可能性を考えました。

## 【国内専門家フェローシップ制度 平成30（2018）年度対象者一覧】

※50音順 ※専門職能、派遣元（所属先）、報告内容は、2019年7月時点のものです。現在の所属等とは異なる場合があります。

氏名	専門職能※	派遣元（所属先）※	研修先	研修期間
牛山 直美	制作	一般財団法人松本市芸術文化振興財団 まつもと市民芸術館	公益財団法人神奈川県芸術文化財団 KAAT 神奈川芸術劇場	2018年12月11日 ～2019年2月3日
小川 哲郎	舞台監督	JS文化フォーラム合同会社 東御市文化会館	公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団 彩の国さいたま芸術劇場	2018年12月20日 ～2019年2月28日
佐藤 拓矢	制作	有限会社古典空間	公益財団法人かすがい市民文化財団 春日井市民会館・文化フォーラム春日井	2018年8月1日 ～2018年9月13日
野田 景子	制作	公益財団法人鳥取県文化振興財団 とりぎん文化会館	公益財団法人東京都歴史文化財団 東京芸術劇場	2018年9月20日 ～2018年10月31日

## 小川 哲郎

## 応募に至った経緯、研修目的

10年程にわたって長野県内で民間小劇場の運営や演劇の創作現場に関わり、自身のステップアップを求めて2018年2月から東御市文化会館に勤務。しかし、会館では演劇公演はほとんど行われていなかったため、これまでの自身の経験を十分に生かしきれない物足りなさを感じていた。また、地元劇団などの多くは公共ホールではなく、民間劇場や店舗、空き地などを利用して公演することが多く、公共ホールと地元で芸術活動を行う人たちとのつながりの希薄さに漠然とした疑問を抱いていた。そこで、自身が舞台監督としてスキルアップすることで、地元の芸術活動を行う人たちと公共ホールとのパイプ役になればと思い、研修を希望した。



【研修期間】2018年12月20日～2019年2月28日

【研修受入団体】 公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団

【主な研修場所】 彩の国さいたま芸術劇場

【研修内容】 自主事業担当の舞台監督に随伴し、打ち合わせ、仕込み、ばらし、稽古や舞台での実務に参加

### 研修の成果と課題

研修先には総勢約70名のスタッフが在籍していて、部署が異なる中でも情報共有がとても丁寧に行われていることが印象に残った。また、実務の中で精鋭的な技術者の方々の働き方、考え方、仕事の手順などに間近に触れ、多くの発見があった。舞台監督は視野を広く持つことが必要だとは考えていたが、やはり経験や知識の蓄積こそが大事な財産になるのだということを再確認できた。文化芸術振興のためには、劇場スタッフの専門性や長期的計画だけでなく、それに関わる人たちの舞台芸術に対する愛情と理解を深めようとする姿勢が大切だと感じた。

研修を終えて、所属元での人事異動もあり、現在は制作にも従事している。公演に関わる資料作りには、研修で得た知識も活かしている。ただ、所属先では、企画・制作、広報、舞台技術という分業体制は取られておらず、公演担当として企画から実施まですべてを担うことになる。専門性の異なる業務を兼任する現状には限界を感じているが、共に働く職員に対しても業務を通じた様々な場面で育成の機会となるよう心掛けている。

### 今後の展望

地域で芸術活動を行う人たちと公共ホール等との関係を結んでいく中で、地域の文化の可能性をサポートし続けていきたいと思う。研修を終えてから、地域の公立文化施設が担うべき役割を意識するようになり、その成果の一つとして地域コーディネーターの役割を担えるよう意識して業務に取り組むようになった。事業を通して新しい出会いがあり、そこから新たなネットワークが生まれ、そして新しい文化が創り出されていく、そうした循環をイメージしながら取り組みたいと考えている。また、地域で芸術活動を行う人たちや、観客へ学びの機会を提供したいとも考えている。例えば、地元の高校生が授業の一環として舞台技術に触れる機会や、ボランティアとして本番運営に関わってもらうなど。

様々な出会いを大切にしながら、個人としても舞台監督としての経験を積み、技術向上を目指していきたい。そして、長野から生まれる舞台芸術作品の質の向上に役立てていきたいと思う。

## 佐藤 拓矢

### 応募に至った経緯、研修目的

伝統芸能を専門に企画・制作を行う会社で従事する中で、伝統芸能の普及・振興には国や地方自治体との連携が不可欠であると考えていた。自治体や公立文化施設が公的文化事業として伝統芸能事業に取り組む際に、伝統芸能専門の企画制作会社としてどういった提案や協力ができるかを模索していた。そうした中で、地域に向けた文化の普及として創客の成果を上げている春日井市民文化会館に注目した。各地での伝統芸能の普及・振興のための有効な方法を生み出すヒントが得られるのではないかと思い、研修を希望した。



【研修期間】2018年8月1日～2018年9月13日

【研修受入団体】公益財団法人かすがい市民文化財団

【主な研修場所】春日井市民会館・文化フォーラム春日井

【研修内容】財団が1ヶ月毎に発行している情報誌の取材や記事作成／展示会の設営、ワークショップやバックステージ等の制作補助スタッフ など

### 研修の成果と課題

研修を通して、広報と制作現場との関連性を体験できた。広報グループでの研修では、広報物のデザインや文章の工夫と、プレスリリースやPR等の外部へのアプローチという点を研修課題とし、企画の趣旨やメッセージの効果的な伝え方、事業情報の提供の手段と重要性、そしてメディアごとに異なるPR方法を学ぶことができた。観客や地域に向けて企画の趣旨やメッセージを明確に持つことは大切であり、それをいかに効果的に周知・発信していくのが重要だとあらためて感じた。企画・制作だけでなく、広報における視野を広げて知識とスキルを向上し、周知や集客につながるポイントを的確に提示できるようになることが、自身の勉強課題だと感じた。

また、公立文化施設では、県や市町村ごとに異なる行政の施策や条例などによって文化事業のあり方も大きく影響を受けるということを、現場で感じる事ができた。事業の企画・制作を請け負う側として、委託元の考え方や背景を理解しながら付き合っていかなければいけないと思えた。最も印象的だったことの一つに、地域への文化発信を使命と考える会館スタッフの姿勢がある。地域性や行政との関係性などをふまえて、市内の他施設や他団体と丁寧に熱意を持ちながらやり取りする姿勢が、大切な要素であると感じた。

### 今後の展望

伝統芸能の普及・振興において不可欠なパートナーとして、公立文化施設とのネットワークを築いていきたい。伝統芸能事業を手掛ける専門団体の一員として、地域ごと、組織ごとに異なる方向性や事情を考慮しながら企画提案をしていけるようになりたいと思う。

## 野田 景子

### 応募に至った経緯、研修目的

勤務する鳥取県文化振興財団とりぎん文化会館では、劇場職員がプロデュース力、企画力、制作力を身につけることを目標に、地域住民と一緒に創作を行うプロデュース公演も実施している。しかし、自身も事業を担当する中で独学で試行錯誤しつつも、自身の力不足を強く感じていた。他の現場ではどのようにやっているのかを知りたいという欲求も出てきた。特に、県民とプロと一緒に創作する事業においては、プロデューサーが、演出家やアーティスト、舞台芸術者とのように交渉や調整をしていくべきか、どこまで作品内容に関与してよいのか、プロデューサーの姿勢を学びたいと思い研修を希望した。



【研修期間】 2018年9月20日～2018年10月31日

【研修受入団体】 公益財団法人東京都歴史文化財団

【主な研修場所】 東京芸術劇場

【研修内容】 「カミーユ・ポワテル『間一エチュード』」「バック・トゥ・バック・シアター『スモール・メタル・オブジェクト』」の公演制作補助／その他の各種事業の視察／他館へのヒアリング など

## 研修の成果と課題

研修期間中は、東京芸術劇場の各部署の皆さんから話を伺う機会、できるだけ多くの現場を見られるように配慮していただき、いろいろな比較対象を得ることができた。とりぎん文化会館では一事業のほぼ全てを一人の担当者が担うが、東京芸術劇場では受付業務、貸し館の対応、自主事業の制作、広報など分業制が機能しており、さらには劇場職員の他にも外部委託の制作スタッフがいるという、所属元とは全く異なる制作環境を体験することができた。それぞれに求められる能力、役割が違うという認識がスタッフ間で共有されており、考えが違うときには粘り強く言葉を交わし合う場面に立ち会うこともあり、それでも最終的には公演を成立させ成功させることが制作者として大きな仕事だと実感した。そして、プロデューサーの行動や姿勢からは、どういった視点を持って事業に関わるのかを間近で感じることができた。

1ヶ月強の研修期間だったが、1年分くらいの情報と経験を得たような気持ちがあった。情報量とスピード感、関わる人たちの熱量が、地方と都市ではやはり大きく違うことを実感した。都内にいると、日常的に同業の人々と話ができる機会が多くある。しかし、鳥取県では舞台芸術に関わる人材自体がとても少なく、専門家同士の交流は難しいと感じている。地方の劇場職員としてのこの気づきは、都市部の劇場の人々に伝えなくてはいけないと感じた。

今回の研修で知り合った人々とは引き続き情報交換をしながら、地元での活動に生かしていきたいと思う。

## 今後の展望

専門性を習得することが難しい環境をどう乗り越えるのか、またプロデュース公演などで外部の専門人材にどのような関わり方をしてもらえるのかを考えることが今後の自身の課題だと考えている。また、所属元の体制の課題として、民間の制作者との協働の必要性を感じている。外部に制作委託し、劇場職員だけではない実行体制を作れないか考えて提案してみたい。さらに、将来的には、他地域の公共劇場との共同制作もやっていけたらと思う。

また、研修を通して、事業の予算規模が全く違うことを目の当たりにしたので、どう頑張っても鳥取で東京芸術劇場と同じ規模の企画はできないと、良い意味で諦めがついた。限られた予算の中でより良い鑑賞機会を提供していくためにも、自分たちの企画力を磨く努力を一層していかなければならないと、あらためて奮起した。

## ディスカッション



**楫屋** 3人それぞれ違ったタイプの研修を行われました。

まず、小川さんは舞台監督としての研修をされたわけですが、現在は制作的な仕事にもスライドしているということで、これは元々ご自身の考えにあったことなのか、それとも研修を経て考え方が変わったりしたのでしょうか？

**小川** 研修を経て、制作の必要性を強く感じたということがあります。ただ、実状として所属元の劇場では制作を担う人材がないという状態だったことが大きいです。自分にできる可能性があるのであれば、やってみよう。

**楫屋** 舞台の技術の専門家が、企画・制作にも携わっていくケースが昨今は増えています。良いことだと思います。制作者は一般的に見て技術には弱いので、舞台制作の企画段階から、役割分担が変わり始めているような印象を持っています。

新しいプロジェクトは東御市を中心に上田市、松本市と長野県内の地域ブロックを連携した形で行うとのことですが、この制作主体は誰ですか？連携先との進め方は、どのようにされましたか？

**小川** 実質的には、私が各所を回ったり、これまでの自分の人脈の中で連携をお願いしたようなところはかなりあります。ただ、東御市内でのネットワークは自分にはなかったもので、体当たりというか、この人に会うと良いのではという方を紹介してもらいながら会いに行くということを一定期間ずっとしていました。

**楫屋** そうした取り組み方というのは、研修で得た

経験と何か関連性は感じていますか？

**小川** 研修を経てから自分の中で、思考の引き出しが増えたなあと思うこと、動き出すまでのスピード感みたいなことは感じました。以前だと、動き出すまでに悩む時間があったので。

**楫屋** 先ほどの報告の中で、野田さんもスピード感ということを仰っていましたね。

**野田** 私も研修を終えてから、自分のフットワークが軽くなったと感じました。他劇場のやり方を見られたことで、だったらうちではこうできるかもしれないなど、判断が少し早くなりました。上司や同僚への相談の仕方も、前とは変わったなと思います。

**楫屋** 野田さんは、鳥取でプロデュース公演、自主企画をすることを盛んに考えられていらっしゃるわけですが、東京芸術劇場での研修で得たスピード感は、鳥取でプロデュース公演することと結び付きますか？

**野田** 研修を経て視野が広がったことで、自分の中で選択肢が増えてしまって、逆に企画が進まなくなってしまった部分もあります（笑）。劇場や財団として方向性を持っていないと難しいですね。

**楫屋** 鳥取県の人口は60万人くらいですか？配布されたとりぎん文化会館の「イベントインフォメーション」を見ると、年間14プログラムあります。歌舞伎、オーケストラ、バレエ、ミュージカル、落語もあって、このラインナップはすごいですよ。相当なブッキング力です。人口が少ないと言われる地域でも、これだけのものが観られる環境は幸せだと思います。必ずしも自主制作事業で埋め尽くすこと



が良いわけではなく、年間を通してどんなプログラムのラインナップを組むか、こうした運営能力や企画力を磨いていくことも、公共劇場のあり方の一つの方向性だと感じます。

佐藤さんは、民間の企画制作会社で働いていて、広報において、公共劇場との考え方ややり方の違いは感じましたか？

**佐藤** 普段は、自分たちである程度ターゲットを決めて、絞った形で周知することが多いです。公共劇場では、やはり公益性というか、なるべく多くの市民に周知しなければいけないという使命があるみたいですね。そうした意識の違いは感じました。

**楫屋** 伝統芸能を、公共劇場あるいは地域のネットワークを活用して広げていきたいという考えをさらに深く持たれたと思うのですが、今後そういうネットワークをどのように利用すれば有効に展開できると考えていますか？

**佐藤** 自分はまだまだ具体的に専門性の高いスキルや知識を持っているわけではないのですが、地域が抱えている問題だとか、財団が抱える課題というものをヒアリングして、その中で自分たちは何が提案できるのか、一緒に作っていきたいと思っています。

**楫屋** 小川さん、さっきの話をもう少し進めたいのですが、長野県内でのネットワーク作りを今後も続けていくと思うのですが、たとえば県の文化財団や他地域の公共劇場からは、何かサポートはありましたか？

**小川** 県の財団からは特にありませんでしたが、上田市のサントミュージゼには、広報や企画・制作を進めるに当たり、自分が分からない部分をご教授いた

だいたりしました。

**楫屋** 県の財団の力を借りられるといいですね。あるいは、県内の横断的な結び付きを小川さんが束ねることができるのであれば、もう少し領域を全県に広げてみたり。

**小川** ただ、自分の中では具体的な方法がまだイメージできていなくて。サントミュージゼの館長の津村さんにお会いした時も、自分から提案できる「何か」を持っていないことが課題だと痛感しました。

**楫屋** ほかに、それぞれの報告を聞いて、お互いに気になったことがあればぜひどうぞ。

**佐藤** 事前の打ち合わせの時に、野田さんが、魅力的な公演で、鳥取でもやれたらと思うけど、もし動員が厳しかったらとか、予算規模が大きすぎるとか考えると難しい企画もあり、買い取り公演でも地方でできるものは限られてしまう、と話していたのを聞いて思ったことなんですが、自主制作事業でも、民間からもアドバイザーや専門家を入れて一緒にやっていくプロジェクトとして、お互いの業務や専門性をつなげていくような形ができないのかなと。

**小川** 基本的な課題や問題は、規模の大小はあれども共通するのだなと思いました。野田さんの話を聞いていても、やはり地域の公共劇場の課題は、私も共感できる部分があります。

**楫屋** 野田さんは、スピード感を現場で活かすには、どうしたらできると思いますか？

**野田** 私が担当しているプロデュース公演は音楽、舞踊、演劇の3ジャンルに分かれていて、5年間で1公演ずつ公演します。2020年は音楽、2021年は舞踊、2022年に演劇の公演を行う予定です。演劇も「U-18シアタープロジェクト」という県内の18歳以下が創作した戯曲を上演するプロジェクトを平成28年度に立ち上げ、3年計画で準備をしました。現在、劇場の指定管理が取れて1年目なので、運営についてはまだ調整中の部分もありますが、実質的には3ジャンルとも同時進行しています。進行上のすべてにおいてスピード感を持っていくかというとなかなかそうはいきませんが、外部との情報交換の仕方や、得られた情報をすぐ反映するといった点は、以前よりスピード感が出たように思います。

**楫屋** ほかに、フロアの皆様からのご意見やご質問があればどうぞ。

**参加者A** 小川さんにお聞きします。研修後に立ち上げた公演の企画では、出演者はどのような形で選考されたのでしょうか。また、サントミュージゼから得た協力は、具体的にどういったものかを教えてください。

**小川** 実はこの公演は、約1年前に上演したもののリメイク作品です。初演にも出演した地元の俳優と、作・演出のシモン羽布さんと一緒に創作をしている地元の俳優が主たる出演者です。加えて、今回は東御市周辺で演劇活動をしている俳優も参加しています。

サントミュージゼには、企画・制作面で様々な相談にのってもらい、指導や情報提供をしていただきました。広報の協力としては、サントミュージゼで行われる催事で、関心がありそうな客層が予想される催しでチラシ配布をしていただいたりしました。

**参加者B** 野田さんの研修受け入れをしました東京芸術劇場の者です。研修期間はちょうど「東京芸術祭2018」に当たる期間で、東京芸術劇場にとっても初めてのスタイルでの芸術祭だったこともあり、圧倒的な情報量というふうに仰っていただきましたが、混沌とした中での研修が良かったのかどうか、未だに気になっている点です。これは、他の受け入れ先にも共通する思いかもしれません。

先ほどのお話にもありましたが、とりぎん文化会館のブッキングプログラムはクオリティが高いと私も思います。その中で、バランスの問題だと思いますが、野田さんたちが考えるプロデュース公演が生まれ、育まれていければいいなと思います。野田さんのカラーを出すというか、強力に自分がやりたいことを推進していくというやり方もあると思います。制作者やプロデューサーの、企画を生み出す思い、熱量の高さは、個人から発するところも大きいと思いますので、推し進めていけば面白いプログラムができるのかなと。

それから、鳥取という地域をリサーチして、企画を立ち上げていくことが必要なのかもしれないと思いました。今回の研修を通して出会った方々とでも良いと思いますし、足場を固めていくような作業ですね。鳥取にも、歴史的、文化的な面がいろいろあると思うので、そういったものが見られるならば鳥取に行ってみたくなる。そしてさらに他地域での公演にもつながっていくのではないかと期待しています。

**野田** 混沌とした状況というのも含めて、私にとっては新鮮で刺激的でした。劇場職員だけでなくいろいろな人たちが事務所に入ったりし、関わる人たちが各自が自分の考えを持っていて、業務内容も雇用形態もバラバラな人たちが一緒に働く現場を体験できたことは、大きな経験となりました。多くの人たちが動いているところを客観的に見ることができたので、情報交換の仕方や当日運営についても、自分自身の反省点も見い出せました。研修に関しては負のイメージは全くなくて、むしろ心配してもらったり甘やかしてもらえたように思います。

アドバイスいただいたように、鳥取という地域を掘り下げていくことは、少しやりかけていたところなのですが、やっぱり継続していかなければとあらためて思いました。

**楯屋** 研修に関して、本当に苦情とかはないですか？（笑）

**野田** 研修先に対する苦情というより自分に対する反省になりますが、研修先のマッチングの段階で、自分がどういうところに行きたいのか、何をしたいのか、うまく伝えきれなかったように思います。東京芸術劇場で携われたのは、招へい公演だったので、プロデュース公演の現場を体験したかったな、という思いはあります。ただ、自分が想像していたのとは違う環境に行けたことで得られたものもとても大きいです。

**参加者C** 小川さんの研修受け入れをしました、さいたま芸術劇場の者です。研修に適したプログラムが年間通してあるわけではないのですが、小川さんに関しては希望時期がちょうど劇場の自主制作公演が立て続けにある時期でしたので、研修に来ていた



だくことにしました。

小川さんには実働スタッフの一員として一緒に作品に関わってもらったので、さいたま芸術劇場のスタッフにとっても、いい勉強になったんじゃないかと思っています。報告を聞いて、僕らの作品との関わり方や情熱みたいなものをちゃんと受け止めてくれていたんだと、嬉しく思いました。

劇場としての方向性がなかなか決まらないというのは、どこも同じではないでしょうか。だからこそ、現場のスタッフからも、個々人が情熱を持って、他人の顔をうかがってばかりではなく突っ込んでいくしかないと思っています。舞台技術者も制作者も、同じではないでしょうか。

**小川** 研修後にも観客としてさいたま芸術劇場に行く機会があったのですが、そのときも劇場が近づくにつれて体が喜ぶようで。自分にとって、さいたま芸術劇場はそんな場所になりました。

研修の一環として、静岡で開催するツアー公演にも同行させてもらいました。当初の研修予定にはなかったのですが、ぜひ体験させてほしいと希望を出したところ、同行できるよう迅速に対応していただきました。ツアー公演での動き方、現場は本当に貴重な経験となりました。あらためて感謝したいです。

**参加者D** 私は都内を拠点に、フリーで企画・主催をしている者です。野田さんにお聞きしたいのですが、「U-18シアタープロジェクト」で、戯曲は県内から募集するけれど演出家は首都圏から招くということですが。地元の演出家に依頼するという選択肢はなかったのでしょうか？

それから、会館の年間ラインナップでは現代演劇が少ないように思いますが、鳥取では市民の演劇への関心度はどれくらいなのでしょう？

**野田** 私は勤続9年程になりますが、勤務を開始した当初は、年間プログラムには演劇も舞踊もありませんでした。なぜなんだ、と疑問がたくさんありました。企画提案は職員全員ができる環境がありますが、出てきた企画の中から年間9本を選定し、理事会評議員を通して約半年かけて決定するというプロセスになっています。私も毎年2～3本の企画を出し続けていましたが、ことごとく選考に漏れて。4年目の時にたまたま選考を通った企画がほぼ満席になり、やはり数字の結果を残さないといけな

なと感じました。

私の入職前も、鳥取県として演劇に力を入れていた時代があったそうですが、集客が思うように伸びなかったようです。今は財団として、有名人が出ていなくても良い作品はやりたいという意識になってきているのですが、収支のバランスを取りつつ公演の実績を積む必要性を実感しており、現状は、観客を掘り起こしているという段階です。

テレビドラマは見るのになぜ舞台は観ないのかなと、そこは私も疑問です。一般の方からは、難しい、よく分からないから、という声が聞かれます。そうした意識を変えるというか、それは劇場側からアプローチして取り組んでいかなければいけないなと感じています。

**楫屋** 今日は、佐藤さんの所属元である古典空間の小野木代表もいらしてます。スタッフ2名しかいない規模の企画制作会社から、研修に出すという思いきった決断をされたと思います。一言いただけますでしょうか。

**小野木** 野田さんから演劇では集客が難しいという話がありましたが、伝統芸能はもっと厳しい状況です。伝統芸能の普及・振興には、継続的な取り組みが必要です。それは民間ベースでは難しく、そのための最大のパートナーは、公共劇場だと思っています。

佐藤が研修させていただいた、かすがい市民文化財団は、いかに春日井市という地域に、取り組んでいるジャンルを定着させるか、ということに成果を出していらっしゃる。そうした現場に触れたことで、佐藤の意識にも少しずつ影響が見え始めたように思います。自治体や公立劇場のいろいろな事業のお手伝いをしていますが、早速、春日井で学んだことを踏まえて、地域への事業成果を見据えつつ仕事をしているようです。今後も少しずつでも、さらに研修が役立ってくるのではないかと期待しています。

**楫屋** ありがとうございます。「国内専門家フェローシップ制度」は、2015年度から始まって5年目になります。過去4年間を振り返っても、このフェローシップ制度の対象者は、現在も各地の劇場や団体で活躍されています。この制度を活用して、全国津々浦々で、実演芸術を未来に向けてより豊かに進めていくような才能の花が開き、ますます活性化されるようになればと期待しています。

## 第2部

「ユニバーサル社会の実現に向けて」  
～芸術文化の取り組み事例から～

言語、身体障害など、さまざまな障害や不安を抱えている人々が芸術文化を楽しむために、実演芸術の分野からはどんなアプローチができるでしょうか？第2部では、先進的な事例を共有するとともに、進めている中で劇場や芸術団体の立場からの気づき、そして今後の展開に向けた協働の可能性を考えました。

## 事例紹介

Tickets Today 外国人観光客を視野に入れた多言語対応の当日券案内所  
東京ホワイトハンドコーラス 障害児を中心とした音楽活動の展開  
若年無業者らの社会参加支援の一環としての演劇ワークショップ

## Tickets Today

樽松 大剛 | ロングランプランニング株式会社

2015年に開設したTickets Todayは、外国人が「その場で・気軽に・お得に」舞台等の公演チケットが購入できる対面販売の店舗である。2019年7月時点の店舗設置個所は、関東14ヶ所、中部1ヶ所、関西3ヶ所、九州1ヶ所の計19ヶ所で、そのうち12ヶ所は観光案内所内に出店している。

## もっと気軽に日本の舞台芸術を楽しむように

Tickets Todayのコンセプトは大きく二つ。一つ目は、エンタメを楽しみたいと思った時にまず立ち寄れる場所であること。訪日外国人だけでなく、居住・在留外国人や日本人も含めて、その日の予定を立てる時に気軽に立ち寄れる場所になることを目指している。二つ目は、Tickets Todayに行けばすべてが解決できるということ。鑑賞者は、まず公演や興行の情報を様々な形で得て、興味を持ち、チケットを購入し、ようやく鑑賞に至る。しかし多くのチケットカウンターは「チケット購入」に特化していて、公演・興業の情報は購入前に自ら調べていなければならない。しかしTickets Todayであれば、現在行われている公演の情報収集・提供からチケット購入までの一連の流れがまとめて可能なのである。

店舗では、分かりやすい表示、魅力的な公演案内、ストレスのない決済方法を心掛け、当日・翌日に行ける公演を中心に常時70公演程度を取り扱うようにしている。インターネット上では1,000以上の公演を取り扱っているが、これらすべてを店舗で表示すると情報が多すぎて選べないという顧客の声があったため、店舗での取扱方法を再検討して現在の形式にした。出店エリアによって好みの傾向も異なるため、店舗ごとに公演ラインナップを変えている。また、一部店舗のみだが「パトロン」と称した知識豊富なコンシェルジュを配置し、多言語対応も可能な接客のプロとして、顧客のニーズを聞きながら対応している。決済方法は、ウィーチャットペイやアリペイといったキャッシュレス決済を初期から導入しており、チケットは決済と同時に実券を手渡しし、できるだけ購入手順のストレスを軽減するよう工夫している。



## 訪日外国人を視野に入れた今後の展望

これまでの実績から、旅ナカ（すでに旅行中）で予定を決めていない人々に対しては店舗での対人アプローチは効果的で、欧米豪からの旅行客が多い。アジア圏からの旅行客は、旅マエ（旅に出発する前）に滞在中の行動を決める傾向が強く、インターネット上での事前販売の需要が高いと感じる。しかし、現地の人のお勧めを聞いてから決めたいという旅ナカの需要もしばらくは続くと思っており、店舗とインターネットの両方を組み合わせた販売展開が必要だと考えている。

一方で、Tickets Todayは開設から5年目となった現在も、まだまだ認知度が高いとは言えず、目下の課題である。そうした中、ブロードウェイ観劇のインフラとして根付いている「tkts（チケッツ）」のブランド使用が、tktsを運営するTheatre Development Fundから世界で初めて公認され、ロングランプランニング株式会社の運営のもと日本で展開することになった。コンセプト等は変えずに、これまでのTickets Todayを順次tktsとして置き換えていく方針である。tktsは特にミュージカル愛好者の間では世界的に知られているサービスであるため、このブランド力を活用し、日本の舞台芸術をますます盛り上げていく一助となれるよう進めていきたい。

【参考】 tkts Japan公式サイト <https://tkts.tokyo/>

## 東京ホワイトハンドコーラス

菊川 穰

一般社団法人エル・システムジャパン

エル・システムは、家庭の経済状況に関わらず誰もが参加ができるという、1975年に南米ベネズエラで始まった音楽教育の仕組みである。貧富の差が激しく、大多数の貧しい子どもたちが音楽に触れる機会がない中で、ホセ・アントニオ・アブレウ博士（2018年没）のリーダーシップの下で開始された。約20年前から、ヨーロッパの著名な音楽家たちがベネズエラに訪れ、そこで才能が発掘されて世界的オーケストラに入団する音楽家が輩出されたことで、世界から注目が集まるようになった。音楽の芸術としての高みを目指すことは共通ではあるが、刑務所での更生プログラム、末期がんの子どもたちのプログラム等、様々な形で社会に向けた活動を世界70以上の国や地域で展開している。



## 音楽を通したコミュニティづくり

日本での活動は2012年に開始。2011年の東日本大震災をきっかけに、背中を押される形でエル・システムジャパンを立ち上げた。福島県相馬市での「相馬子どもオーケストラ&コーラス」を皮切りに、2014年から岩手県大槌町で「大槌子どもオーケストラ」、2017年からは長野県駒ヶ根市で「駒ヶ根子どもオーケストラ&コーラス」を立ち上げ、音楽指導等に取り組んでいる。これらの事業は、各地の自治体と協力協定を結び、教育委員会の事業として実施している。自治体が主体になることで、生活状況の違いや障害の有無も関係なく参加できるオープンな仕組みとすることを日本の活動でも意識している。仲間と一緒に創作する喜びを味わうとともに、集団の中での自己表現を身につけ、音楽を介して異なる文化や世界とも繋がっていく体験をすることは、単なる情操教育ではなく、21世紀を生き抜く力になると考えている。そして、様々な問題や不安を抱えている子どもたちにとって、学校でも家でもない第三の居場所となることが、無償で参

加できることの大切な意義の一つである。将来的には、子ども、親、そして地域社会へ、音楽を通じたコミュニティが広がり再建されていくという大きなシナリオを描いている。

### 東京ホワイトハンドコーラス

今回紹介する「東京ホワイトハンドコーラス」は、東京芸術劇場との共催事業として、2017年に聴覚障害の子どもたちを対象に開始し、2018年には視覚障害の子どもたちも加わって一緒に創作した。歌詞を手話で表現した「手話歌（しゅわうた）」はよく行われているが、聴覚障害の当事者からは分かりにくいという声を聞く。ホワイトハンドコーラスでは「手歌（しゅか）」と名付けたオリジナルの表現方法を編み出し、手話としてのメッセージ性は残しつつ、聴覚障害の当事者が主体的にどう表現するかを創作していく音楽活動として取り組んでいる。ダウン症、自閉症、身体障害等の重複障害を持つ参加者もいるが、仲間と同じ表現はできなくても、一緒に自分なりに表現するということを体験する。個々人が主体的に音楽表現に取り組むことを通じて、包摂的な社会を構築する力を育み、尊重しあう社会の実現に繋がるというビジョンを持っている。

東京ホワイトハンドコーラスが大切にしていることは、大きく三つ。一つ目は、参加する子どもたちが主体的になることを尊重すること。練習に使用する歌詞カードも、個々の子どもたちが使いやすいものになるようにアレンジしていくようにしている。二つ目は、公共的事業と位置付けて取り組むこと。共同主催者である東京芸術劇場には主に練習場所の提供、資金調達等、協力団体である社会福祉法人トット基金・日本ろう者劇団には広報や手話指導・通訳者の派遣等、他にも民間企業から支援を募る等、官・公・民のパートナーシップを構築し、持続的な運営を可能にすることを意識している。そして三つ目は、様々な障害を持つ当事者同士のコミュニケーションを尊重すること。活動を進める中で、障害を持つ当事者同士の交流の場が少ないことに気付かされた。この取組が交流の場であり、継続的な支援を必要としていることを広く周知するためにも、広報も関係各位と連携して行なっている。

【参考】エル・システムジャパン「東京ホワイトハンドコーラス」

<http://www.elsistemajapan.org/whitehands>

### エル・システムジャパンの今後の展望

今後の展望としては、音楽指導者となる人材を増やすという課題をクリアしながら、様々な地域の学校や文化施設と共同して取組を広げていきたいと考えている。また、子ども対象だけでなく、企業等から就労障害者が参加できる取組の相談も受けていきたい。

## 若年無業者らの社会参加支援の一環としての演劇ワークショップ

田辺 素子

劇団銅鑼

劇団銅鑼（どら）は、2019年で創立47年目を迎えた。現在は約50名の劇団員が在籍し、多い時は年間100公演程を全国で行なっている。公演活動を主体としながらワークショップに着手したのは、日本で演劇鑑賞が日常化していないのは幼い頃から演劇に触れる機会がないからではないかという問題意識からである。演劇の魅力を伝えるためにも、演劇を活用した社会貢献活動に取り組めないだろうかと考え、国外の事例も学びながら劇団内でワークショップ



の手法の開拓やファシリテーター養成に取り組んでいた。

### 社会課題と向き合う演劇ワークショップ

一方で、2000年代に入ると就労していない若者の増加が社会問題となり、厚生労働省が主導する形で、3ヶ月間の合宿を通じて集団生活を行いながら職場体験などを行う若者自立塾が2005年から全国で実施された。自立塾の実施団体の一つであった日本労働者協同組合連合会（ワーカーズコープ）から、合宿中に演劇ワークショップをできないかと相談を持ち掛けられた。これが、就労支援の一環としてのワークショップに取り組むきっかけとなった。

合宿期間中に数回、コミュニケーションを促すワークショップを行い、寄り添いながら少しずつ参加者が心を開くのを待った。合宿の最後に集大成として演劇発表をするかどうか、参加者たちに話し合いで決めさせて、キャストینگ等も彼らに任せ、演出的な指導を含めて進行の手助けをした。この事業は約5年続いたが、参加者の顔触れや人間関係が変わっていく中で、参加者一人ひとりの課題や達成点をワーカーズコープと一緒に話し合いながら進めた。結果的にワーカーズコープが取り組んだ自立塾は、就学・就労率76.1%という成果を出したが、演劇ワークショップが影響したかどうかの検証はされていない。ただ、初めはバラバラだった人々が一緒に一つの事を成し遂げるといった目標を持って進めていくことで、合宿期間中に変化していく様子を目の当たりにしたことは、劇団員にとっても貴重な経験となった。参加者が数年後に、「チケットを買って観に来た」と劇団公演にスーツを着て現れた時は言葉にならない感動があった。若者自立支援塾は2010年に制度が終了したが、今も各地で若者サポートステーション等と名称を変えて若者支援が引き継がれているところが多い。

### 出会いを繋げて取組を広げる

こうした経験を土台にして、2017年度、2018年度は公益社団法人日本劇団協議会が実施した「やってみようプロジェクト」にも取り組んだ。劇団銅鑼の劇団員を講師に、ワーカーズコープと協力して実施したが、会場等の都合により合宿型ではなく通い形式で実施した。すると、急に不安になって会場に来られなくなる人や、逆に家に帰ることが怖くなる等、合宿の場合とは違った問題も発生したが、経験を活かしながら一人ひとりと話し合いながら進めた。ただ、一番の課題は、まず参加者を集めることが大変であること。なかなか家から出てこない人々は、募集情報を見てもすぐに挑戦しようと行動するには至らない。ワーカーズコープが連携している若者支援NPO団体や、劇団が独自に調査して知り合った団体等に協力を得て参加を呼び掛けた。対象となる人々のサポートを恒常的に行っている団体に協力を仰がなければ、ワークショップを企画しても実施は困難である。

2019年度は、劇団銅鑼が拠点とする東京都板橋区の文化会館の協力を得ることが出来た。今後は、会場提供や広報だけでなく文化会館とどのような協働が可能か、会館職員が来年もやりたいと言ってくれるような取組にできるか、劇団としてでき得る役割を考えたい。

**【参考】**公益社団法人日本劇団協議会「やってみようプロジェクト」

[http://www.gekidankyo.or.jp/news/news\\_071.html](http://www.gekidankyo.or.jp/news/news_071.html)

## ディスカッション

笹川 康雄（国立劇場制作部 部長）

鈴木 順子（東京芸術劇場 事業企画課長）

田辺 素子（劇団銅鑼 制作）

進行：小山 久美（公益財団法人スターダンサーズ・バレエ団 総監督）



**小山** 様々なユニバーサル社会に向けた活動に実際に取り組んでいる方々とのディスカッションを進めたいと思います。まずは笹川さんに、国立劇場として取り組んでいる多言語対応についてお伺いします。

**笹川** 国立劇場は1966（昭和41）年に特殊法人として設立され、2003（平成15）年に独立行政法人日本芸術文化振興会に移行しました。独立行政法人として、文部科学大臣が定める中期目標を達成するための計画を作成するんです。目標には、喫緊の課題として「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する文化プログラムの実施等を通じて（中略）わが国の舞台芸術の魅力を世界に発信する取り組みを強化していく」と明記しており、具体的な指標が示されています。例えば、外国人向け公演の入場者数は前中期目標期間の実績以上を達成することとしていて、2017年度は約4,300人、2018年度は約4,600人でしたから、2019年度は公演回数も増やして約5,000人まで伸ばす計画です。また、文化プログラムの中核的事業として、文化庁と日本芸術文化振興会では「日本博」を展開しています。「日本人と自然」というテーマの下、美術館・博物館の展覧会や舞台芸術公演等の日本が誇る様々な文化芸術を全国的規模で展開していくものです。

国立劇場では、まず一般観客向けのサービスとして、1976年に歌舞伎公演でイヤホンガイドを導入したのが最初ですね。これは、朝日解説事業株式会社（現・株式会社イヤホンガイド）という民間企業が初心者も含めて歌舞伎をより深く楽しむために開発したサービスです。その後、文楽公演でも導入し、1982年には英語のイヤホンガイドを開始しました。

劇場が主体的に行うサービスとしては、2001年に歌舞伎・文楽の鑑賞教室で、日本語の字幕表示を開始しました。能舞台では舞台側面等に字幕表示を取り付けることが難しかったため、国立能楽堂には2006年にすべての座席背面に字幕表示が可能なモニターを設置し、日本語と英語の字幕を表示しています。

そうしたハード面の充実だけでなく、外国人に向けた企画（ソフト）も展開するという方針のもと、2015年に開始したのが歌舞伎公演「Discover KABUKI」です。事前の広報でも外国人向けの公演であると謳い、ネイティブによる舞台上での事前解説、英語字幕や多言語での音声ガイド（日・英・中・韓）を付けました。リオデジャネイロ大会の閉幕後は、本格的に東京大会に向けた文化プログラムに取り組むことになり、2016年からは文楽公演「Discover BUNRAKU」、能・狂言公演「Discover NOH&KYOGEN」も展開しています。「Discover

KABUKI」では対応言語を、2017年にスペイン語、2018年にフランス語を追加しました。また2018年には、一部の歌舞伎公演でポータブル字幕装置の貸出を試行する等、取組を広げています。

昨年の「Discover KABUKI」、「Discover BUNRAKU」で観客に採ったアンケートの結果では、解説の利用言語は英語と中国語が圧倒的に多かったです。日本語の利用も多かったのですが、これは日本語学校等の留学生への集客を積極的に行った結果、日本語の勉強のために解説も日本語で見る人が多くいたようです。

**小山** ありがとうございます。続いては、東京芸術劇場の鈴木さんからお話を伺います。本日のテーマ「ユニバーサル社会の実現に向けて」には、多言語、身体障害、社会参加等、あらゆるケースが含まれると思いますが、東京芸術劇場におけるハード、ソフト両面の取組紹介をお願いします。

**鈴木** 東京芸術劇場では1990年の開場当初から、ハード面のバリアフリー設備が整っていました。エレベーター、車椅子用リフト、点字ブロック、多目的トイレ、身障者用駐車スペース、車椅子用客席スペース、避難用スロープ。他にも、聴覚支援システムとしてヒアリンググループ（磁気ループ）が施設内の4つのホール（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）に備えてあります。

それに加えて、法律が整備されたり世の中の意識が変わっていく中で、障害の有無に関わらず一緒に舞台芸術を楽しめるような環境整備に向けて、鑑賞サポートや創造活動に参加できるような企画づくりにも取り組んでいます。現状は限られたスタッフ人数と予算の中でできる範囲ではありますが、いくつか紹介します。

まず鑑賞サポートについては、2009年に開始して徐々に対象公演や回数を増やしてきました。現在は年間20回ほど、自主事業・主催公演で開催しており、利用者・参加者も年々増えて2018年度は延べ138人でした。演劇公演では、ポータブル字幕機の貸出、事前の舞台説明会。音楽公演では、事前の公演説明会の他、舞台上に歌詞を表示することもあります。劇場に備えているヒアリンググループは、補聴器や人工内耳を使用している方の聞こえを補助する役割を果たします。当初、ヒアリンググループに

よってハウリングを起こすと指摘されたことがありましたが、原因が補聴器の付け方にあると分かってからは、できる限り作動させるよう促しています。また、2017年度からは音声ガイドにも取り組み始めました。まだ実践例は少ないですが、セリフ以外の舞台上の様子等の説明補助をするものです。

こうした鑑賞サポートに加えて、障害の有無に関わらず創造活動に参加してもらおうと取り組み始めた事業の一つが、先ほど菊川さんからの事例紹介にもあったエル・システムジャパンとの共催事業である「東京ホワイトハンドコーラス」です。東京芸術劇場では、エル・システムの理念に共感し、ベネズエラで育成された音楽家を東京で紹介する公演に2008年から取り組んでいました。その後、エル・システムジャパンが立ち上がって日本での活動も活発になる中で、共催事業として「エル・システム・フェスティバル」を開催するようになり、その一環として「東京ホワイトハンドコーラス」の立ち上げ話が出て、ぜひ一緒にやりましょうと2017年度に開始しました。コロネりかさん、井崎哲也さん、土野研治さんたちに指導いただきながら実施しています。1年目（2017年度）は耳の不自由な子どもたちと、2年目（2018年度）は目の不自由な子どもたちも一緒に、「サイン隊」「声隊」という合唱団を結成して活動をしています。

音楽事業だけでなく、2019年度からはダンス事業として「東京のはら表現部」を開始しました。指導者にはNPO法人みんなのダンスフィールドの理事長・西洋子さんを迎え、インクルーシブなダンスワークショップという形で、現在約30名が参加しています。車椅子や自閉症の方もいれば、健常者もいます。2019度はワークショップだけですが、来年度は発表の場まで作りたいと考えています。また、このワークショップではファシリテーターの養成にも取り組んでいます。ファシリテーター志望者（実習生と呼んでいる）も一緒に参加して、終了後は毎回、西さんを囲んでの反省会を行います。「あの時の声がけにはこうした意図があって…」という話を西さんから聞き、指導者としての学びと実践に繋げています。

**小山** ハード面のバリアフリーだけでなく、あらゆる人々を劇場に迎え入れる工夫を進めているんですね。本日お集まりの皆様は、自治体や劇場、芸術団

体等の方が多いということで、2020年を契機に、共生社会、社会包摂、インクルーシブ、そうした活動を本来の仕事や芸術創造に加えて考えなければならぬ立場にいる方も少なくないのではないのでしょうか。一つだけ取り組みれば良いわけでもないですし、お二人に伺っただけでも内容は多岐にわたりますね。

劇団銅鑼の田辺さんには、先ほど社会参加を促す演劇ワークショップの事例を紹介いただきましたが、その他にも劇団で取り組んでいる鑑賞サポート等があればご紹介ください。

**田辺** 次回公演『Endless－挑戦』のチラシにも、バリアフリーサービスを掲載しています。劇団銅鑼がいつ頃からこうしたサービスに取り組み始めたか、はっきりと覚えてはいないのですが10年程前でしょうか。いろいろな人が演劇を観に来られるようにしたい、でも劇団には潤沢な予算はないという中で最初に始めたことは、障害者手帳をお持ちの方への割引制度でした。しかし、一人で観に行くことが難しいけれど付き添いを頼めない、頼みづらいという声を聞くようになり、障害者手帳を持っている当事者に招待・割引制度があるよりも、付添人が無料になる方が現実的だろうという話になり、制度を見直しました。日本では、障害を持った人たちは街へ出かけにくいという状況は根強くあるように思います。

音声ガイドを始めようと思ったのは、たまたま他劇団の公演を観に行った時に、自前でサービス提供しているのを見たことがきっかけです。エレベーターもない地下劇場で行われた公演でしたが、劇団主宰者が自分で作った音声ガイドや字幕を使っていました。かなりアナログな方法でしたが、これなら自分たちにもできるのではないかと思います。その主宰の方に相談をし、劇団銅鑼でも音声ガイドサービスを始めてみました。今は機材も進化していて、次回公演では俳優によるライブの音声ガイドを取り入れます。

ポータブル字幕サービスも実施したいのですが、すごくお金がかかりますよね。舞台上に字幕を出すことも試しましたが、完全暗転にできなくなるので演出家や照明家、美術家と折り合いをつけることが難しいです。観客も字幕を見ながら芝居を観るのも大変だと思うので、何か良い方法がないかと模索し



ているところです。

**小山** ここまでの3人のお話の中からも、実践の中での苦勞が見えた気がします。率直に、一番何が大変でしょうか？取り組んでみたからこそ得られた気付きがあればお聞かせください。

**笹川** 先ほど田辺さんから、字幕表示については演出家たちとの折り合いが難しいという話が出ましたが、伝統芸能も実演家たちの理解が得られるかどうかという話になります。また一方で、字幕を必要としない観客への理解促進と配慮も求められます。本来の演出にはないものが視界に入ることになるので。

出演者に対しては、「外国人向けの公演なので」と英語字幕だけを入れること、鑑賞教室や初心者への観客向けだと「普及のための公演なので」と日本語の字幕を入れることを説明する等、公演の目的を特定することで理解を促しています。実践を重ねていく中で、実演家たちの理解もだいたい進んできました。それでもまだ、古典芸能という空間の中に字幕があると芝居の世界に浸れないという観客の声や、字幕が目が行ってしまって芝居に集中してもらえないのではないかという実演家たちの不安の声がありますね。

**小山** 鑑賞サポートに関連してご紹介すると、私が所属するスターダンサーズ・バレエ団でもリラックスパフォーマンスに取り組んでいます。上演中も客席を真っ暗にしないとか、個人によって休憩が必要な時には客席を出入りしても大丈夫とか、通常公演とは違う鑑賞スタイルで行います。あらかじめ、上演中に多少の話し声がすることが予想されると告知

していますが、まだまだ実践する中では難しい点があると感じています。

**鈴木** 私からは、鑑賞サポートとして実施している事前の舞台説明会、公演説明会についてお話しします。これらは開演直前の開場時間に舞台上で行うことが多いのですが、現在は公演担当の制作者が舞台説明会のコーディネートも兼ねることにしています。できる限り舞台説明会を実施したい気持ちはあるけれど、公演だけでも多忙な中でコーディネートを行う余裕が持てないことも実情ですね。

**小山** スタッフ不足ということでしょうか。

**鈴木** ただ、単にスタッフの人数が多ければできるわけでもなくて、舞台説明会を実施するには公演の内容をきちんと理解していて説明ができる人材が必要ですからね。

**小山** ファシリテーター育成の必要性とも似た課題ですね。

**田辺** 私たちも、予算がない中で、かつ公演のことを一番よく分かっているのは劇団員だということで、外部に依頼せずに劇団員で実施しています。ただ、劇団員同士でも研修をしたりはするんですが、やはり場数を踏むことが必要です。いろんな体験をする中で身に付くんですよ。けれど、予算の問題もあって劇団も様々なサービスを各公演で実施できるわけではないので、経験できる場数は限られてしまう。それが問題点かなと思います。

それから、舞台説明会を開演前に始めた当初は、実は俳優たちからは不評でした。公演で使用する衣装や道具に触れるとか、出演する俳優から説明を受けられるのが一番嬉しいという観客の声もあったので、そのような形で実施することにしましたが、俳優にとっては本番直前の準備の時間でもあるので、その時間が削られてしまうことに抵抗があったようですね。ですが、実践を続けていくうちに、視覚障害がある方にセリフ以外の演出的な説明をしたりすることで俳優自身も発見があったとか、つい先程まで話をしていた人が客席で観ているということが新鮮だったとか、そうした経験を積んでいったことで俳優たちの抵抗感も薄れてきたようです。

**小山** 実施したくても費用面の問題はどうしても避けられないですよ。どのように予算を捻出しているのでしょうか。

**笹川** 国立劇場では東京オリンピック・パラリン

ピックを視野に入れた施策として事業展開をしていますから、2020年に向けて集中的に予算を確保して多言語対応も進めてきました。ただ、2020年以降もこれまでと同じように展開していくことは正直に言って難しいと思っています。音声ガイドは対応言語を増やすためにはかなりの費用がかかります。ポータブル字幕ならば、翻訳の経費は発生しますがオペレーターは1人で済むので、今後の活用も考えて試行しています。

最も効率的な方法は、舞台上に常時字幕を出すことですね。どの公演にも英語字幕が表示されていれば、いつでも外国人観客も観に来られます。しかしそれには、日本人のコアな観客の理解を得ることが難しいと感じています。舞台空間をどうつくるかという問題ですので、どういう形で鑑賞サポートを取り入れていくのが良いのか、まだ答えが出ないですね。

**鈴木** 東京芸術劇場では、文化庁「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」の「バリアフリー・多言語対応に関する取組（別枠支援）」に申請し、活用しています。それでもやっぱりお金はかかります。字幕機サービスを1回やるだけでも相当な費用がかかってしまって、なかなか対象公演の回数を増やせないのが現状です。

音声ガイドもライブで行うものなので、ガイド役を務められる人材がなかなか育っていない現状がありますね。映画だとシナリオが完成してから公開されるまでの期間が長いこともあって、映画業界では音声ガイドの普及は進んでいると聞きます。しかし、演劇など舞台芸術ではなかなか普及が難しいですね。音声ガイド役の人材育成も急務ではないでしょうか。

劇団銅鑼のように、芝居の経験がある人、俳優が音声ガイドを行うというのは素晴らしいことです。臨機応変なガイドをするためには、ストーリーを理解していることはもちろんですが、演劇そのものへの理解がないと難しいという現場からの声も耳にしますね。

**田辺** その通りです。字幕のオペレーターでも、音声ガイドでも、稽古から参加していないと難しいですが、そこにかかる経費をどうするかが悩みです。それからツアー公演はさらに予算が厳しいため、鑑賞サービスを取り入れることは難しいです。学校公

演の場合は、盲ろうの生徒がいる場合は台本を貸し出したり字幕をノートパソコンで見せたり、熱心な先生たちができるだけ個別対応してくれたことはあります。サービスを可能にする設備が全国各地の劇場に備わっていたら、もっとできることはあるんじゃないかと常々思いますね。

**小山** 実施に向けて困難なことはたくさんありますね。しかし例えば、劇場と芸術団体の連携、あるいは劇団銅鑼とワーカーズコープの例のような他分野・異業種との連携等、共同作業のような形ができるならば、何か可能性が生まれてくるのでしょうか。

**笹川** 国立劇場でも、パラリンピックを見据えて障害者対応の公演企画を実現したいという話が出ています。しかし、それはどんな公演であるべきか、我々の今までのノウハウの中からはなかなかイメージができずにいます。鑑賞の補助サービス以外に、どんな可能性があるのか、いろんなジャンルの芸術団体のノウハウもお聞きしながら、それを伝統芸能分野でも実現していければと考えています。

**鈴木** 連携という形では「東京ホワイトハンドコーラス」が一つの事例ですね。エル・システムジャパンと劇場が長らくコンサートを共催してきた経緯があって、新たな展開としてこのワークショップ事業が立ち上がって。ボランティアの育成や、指導者を探したり、対象となる子どもたちを募集したりするネットワークをエル・システムジャパンは持っていました。そして東京芸術劇場は、やはり劇場という場所があること、それから公演やコンサートの制作や広報のノウハウがあります。それぞれの専門分野、得意分野を活かして協力することで、自分たちだけではできない大きな事業に結びついたと思っています。

**田辺** いろいろなことを実践するためには、人材育成が本当に必要です。演劇ワークショップのファシリテーターも、やる気だけではなく、方法や工夫の引き出しを持つための経験値が必要なので、いきなり誰でもできることではないです。人材育成については、芸術団体と劇場が一緒に共同して取り組んでいけるような仕組みができないもの

かと思います。劇団銅鑼は東京都板橋区が拠点ですが、各地域に専門的な知識やノウハウを持っている人材はいると思うんです。そういう人たちを地域の劇場と結びつけていくというのは、劇場側だからこそアプローチできるのではないかと思います。

**小山** 公立劇場は、自治体との密接な関係もありますしね。だからこそ、自治体から求められるミッションを踏まえた上で、芸術団体とも協力しながら様々な活動に取り組んでいくという、難しい手綱裁きが求められているのかもしれない。

では、ここからは参加者の皆様からも質問やご意見があれば、いかがでしょうか？

**参加者A** 音楽ホールの者です。私どもも様々な鑑賞サポートを検討していて、他劇場とも情報交換をしていますが、私どものホールでは障害者割引のあり方を再検討すべきではないかという話が出ています。これまでは車椅子のお客様のみ割引を適用していましたが、来場者の障害も多様化しています。各自治体の考え方もあるのだらうと思いますが、公共施設としてこれから先をどう見据えて制度を作っていくべきか、お考えがあればお聞きしたいです。

先程、田辺さんの話の中で、劇団銅鑼では障害当事者ではなく付添人を無料にする方法にシフトしたという話がありました。もう少し詳しくお聞かせいただけたらと思います。

**鈴木** 東京芸術劇場では、障害者割引は音楽と演劇の両事業に取り入れています。完全に同じやり方ではありません。音楽事業では障害のある当事者のみの割引制度で、演劇事業では劇団銅鑼と同じように付添人を無料にする制度にしています。

障害がある方の来場はととても増えてきているので





すが、東京芸術劇場は建物の構造的に、有事の際にどう対応するかが課題となっています。特にコンサートホールの客席は建物でいうと7階～9階に当たるので、避難訓練でも車椅子のお客様を避難させるにはとても時間がかかるんです。現状の客席案内スタッフだけで避難誘導やケアができるかということ、人数が足りない。そうした問題もあって、音楽事業でも付添人を割引または無料にするかどうかを検討中です。

**小山** 国立劇場ではどうでしょう？

**笹川** 現在は、障害者手帳をお持ちの本人の割引と、車椅子のお客様の場合は本人と付添人（1人）にも割引サービスを導入しています。我々も、障害の有無にかかわらず1人でも多くのお客さまに伝統芸能の公演にお越しいただきたいという考えから、他の劇場がどのようにサービスしているのかを参考にしながら検討を進めているところです。

また、国立劇場は築50年以上の古い建物なので、2階や3階は動線に問題があり、車椅子のお客様に対応できるのは1階席の一部分だけです。障害がある方々の団体鑑賞がある場合には、その公演時だけ一部分の座席を外して車椅子スペースを拡大して対応することもあります。

**田辺** いろんな考え方があるので、すごく悩みますね。障害者手帳をあえて持たない人もいらっしゃるそうなので、障害を示すものは何だろうか、1人で自力で鑑賞に来られる人は他のお客様とどう違うのかとか、ちょっとうまく言えないんですが何ををもって判断したら良いのか本当に難しいです。

とにかく私たちは、劇場に来ることが本当に困難

な人たちをどう迎えられるかということに力を入れています。例えば、失業者を招待したこともあります。地域のNPO団体等と連携した形で公演等の周知の仕組みを作って、身体的な障害だけではないバリアを解いていけるように考えていきたいと思っています。

**小山** イギリスのリラックスパフォーマンスの報告書にも、劇場によっては付添人を無料にしている事例はありますね。

**参加者B** 国立劇場では多言語対応でも様々な取組をされているということですが、年間で何人くらい外国からの観客が来ているのでしょうか。

**笹川** イヤホンガイドの利用が何台あったかという数字は分かるのですが、チケット販売時にはデータは取っていませんので、来場者数ははっきりとは分かりません。

「日本博」としての取組では、インバウンドの誘客が重要な課題の一つになっていますので、必ず目標数値を掲げることになっています。ただ、来場者数の確認方法のノウハウはないので、現状は目視での確認に留まっています。

実感としては、外国人の観客は数パーセントだと思います。その割合をどうすれば引き上げられるのか、「日本博」を通して課題に取り組んでいるような状況です。

**鈴木** 東京芸術劇場でも、チケット販売は英語対応もしていて、カード決済ができれば海外からでも購入ができるような形を取っています。それからホームページについては、できるだけ英語でも掲載したいと思っているのですが、そこはまだ十分対応ができていないですね。

現場の実感としては、アジア圏からのお客様が多い印象がありますが、正確に数えたことはありません。ただ、以前チケットを購入した方に連絡をするために購入元を調べたところ、ニューヨークやヨーロッパからの購入もありました。公演によってある程度はいるのだと思いますが、統計は取っていません。

**笹川** 今まではどちらかというと在日外国人、留学生等を中心に集客していました。2020年のオリンピック・パラリンピックに向けては、訪日外国人へ情報をどう伝えるかということが、購入方法の問題とあわせて大きな課題になっています。劇場ホーム

ページに情報掲載するだけではなかなか来場には繋がらないので、SNS等の活用も検討中です。情報発信する内容も、現状では劇場ホームページ上にチラシをそのまま英訳しただけのような文章が載っているだけで、日本の芸能を全く知らない人がそれを見て、行こうという動機付けになるのかどうか疑問です。どういう情報が必要とされるのか、どういった情報発信をすれば魅力的なものとして関心を持ってもらえるか、というところから検討しているような状況です。

**小山** 多言語化も、障害者の対応にしても、それを必要とされる方にどうやってその情報を届けられるのが課題ですね。田辺さんから、参加者を集めるのが大変だったという話がありました。情報の内容とあわせて、伝えるための手段を考えることも求められますね。

それから、多言語化については、外国人にも魅力を伝えて、観客として引っ張り込む力が必要です。皆さんの知恵や情報を共有して、人材や経験も共有して、芸術団体と劇場、それから自治体も一緒になって、それぞれが点の存在ではなく面になっていければと思います。こうした意識や取組、そしてそれを促すための助成も、2020年で終わってしまわないように、真のユニバーサル社会の実現に向けてますます発展していくことを祈念して、このディスカッションを終えたいと思います。



## ■ 実施結果（第11回）

【日 時】 2019年11月11日（月）14：00～17：30

【会 場】 グランキューブ大阪 1202室（大阪府大阪市北区中之島5-3-51）

【参加費】 500円

### 【時間割・パネリスト】

14:00～14:10 **開会挨拶** 福島 明夫（芸団協 常務理事）

14:10～15:10 **第1部「人材交流から描く未来図」**

牛山 直美（一般財団法人松本市芸術文化振興財団 まつもと市民芸術館）

野田 景子（公益財団法人鳥取県文化振興財団 とりぎん文化会館）

進行：宮崎 刀史紀（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団 ロームシアター京都）

15:30～17:30 **第2部「地域の若者+実演芸術 地域のなかでのつながり方」**

柿塚 拓真（公益財団法人日本センチュリー交響楽団）

龍 亜希（公益財団法人北九州市芸術文化振興財団 北九州芸術劇場）

進行：齋藤 努（公益財団法人高知県文化財団 アーツカウンシル担当）

※（ ）内の所属は2019年11月時点のものです

【協 力】 公益社団法人全国公立文化施設協会／劇場、音楽堂等連絡協議会／公共劇場舞台技術者連絡会

## 第1部 「人材交流から描く未来図」

進行：宮崎 刀史紀（公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団 ロームシアター京都）

第1部は、各地での文化事業の実施に欠かせない、実演芸術分野の専門的人材の育成をテーマに取り上げました。文化施設、芸術団体などの枠組や職域、地域を越えた人的交流を通して生み出される専門的人材同士のネットワークや、各地のキーパーソンとなる人材の創出は、全国での実演芸術振興の基盤となり得るものです。本事業の取組の一つである「国内専門家フェローシップ制度」の平成30（2018）年度対象者による研修報告から、人的交流と実務を通じた研修がもたらす効果と可能性を考えました。

※国内専門家フェローシップ制度 平成30（2018）年度対象者一覧は11ページをご参照ください

### 牛山 直美

#### 応募に至った経緯、研修目的

まつもと市民芸術館では年2～4本の演劇作品の創造発信事業を手がけているが、制作者としての現場経験は限られてしまうため、制作者としてのスキルアップのためにももっと多くの創作現場の経験を得たいと考えていた。また、芸術監督制度を導入している他劇場の運営面の考え方や作品制作の進め方を学ぶことで、まつもと市民芸術館のミッションやビジョンを再確認し、事業運営をより円滑に進められるようになることを期待して、研修に挑戦した。



【研修期間】2018年12月11日～2019年2月3日

【研修受入団体】公益財団法人神奈川芸術文化財団

【主な研修場所】KAAT 神奈川芸術劇場

【研修内容】KAAT 神奈川芸術劇場とまつもと市民芸術館による共同制作公演『Mann ist Mann（マン イスト マン）』の制作業務（稽古場進行、取材対応、スケジュール管理、楽屋対応など）、その他 KAAT主催事業の視察 など

#### 研修の成果と課題

まつもと市民芸術館での事業では、俳優の所属事務所と直接やりとりして俳優のケアをする機会があまりなかったが、研修中に携わった公演では、スムーズに進行するための情報伝達の仕方、交渉等、具体的にどのようにケアをしていくかを体験することができた。自身にとっても普段と異なる制作環境や対人関係だったからこそその気付きも多かった。視野を広く持ち、物事を先読みする力が制作者には必要だと感じた。

KAAT 神奈川芸術劇場の自主事業では、プロダクションマネジャー、技術監督を配置しており、全公演に責任を持って携わる。劇場として舞台技術を支える体制が作られていることに感銘を受けた。各公演での舞

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

台監督・劇場技術者・制作担当で打合せを行う他、劇場の事業全体の進捗打合せ、芸術監督を交えた打合せも実施しており、劇場スタッフ同士の情報共有とあわせて、問題意識や目的意識までを共有していることを目の当たりにした。進捗報告だけでなく、制作者と舞台技術者との関係を大切に、お互いがチームであるという意識を持つことが重要だと感じ、研修後は現場進行の仕方や他スタッフとの関わり方をこれまで以上に意識するようになった。

また、KAAT 神奈川芸術劇場では芸術監督が、制作担当と話し合いをしたり、自身が直接関わらない現場にも立ち会う姿を目にした。芸術監督が劇場の自主事業に責任を持って取り組むことに重点を置いた劇場運営がされており、一つのモデルとして芸術監督制度について再考する機会を得た。

### 今後の展望

今後も現場経験を積みつつ、今回の研修で学んだことを現場にフィードバックすることが大切だと思っている。所属先では人員体制の問題もあるため現場経験はどうしても限られてしまうが、今後は一つの事業を終えて次の事業へと移る前に制作担当者同士で集まり、個人だけではなく全体として何が問題があったかをチームで話し合う時間を作りたいと考えている。それは、個人としても、チームとしてもスキルアップに繋がるはずだと思う。

また、プロデューサーが担っている打合せや交渉を、今後は制作担当者も分担し、将来的には新規事業の立ち上げや事業予算管理も任せてもらえるように成長したいと考えている。

## ディスカッション

※野田 景子さんの研修報告は13ページ（第10回実演芸術連携フォーラム）をご覧ください



**宮崎** 本日、研修報告をしてくださった野田さん、牛山さんは2人とも地方を拠点に活動している方々です。人材交流を考える上で、実演芸術や劇場に携わる専門人材が、地方でも活動できるようにすることも同時に考えなくてはいけないと思っています。実演芸術業界は、とにかく専門性を持った人材が不足しています。必要な人材を確保していくためにも、人材交流はキーワードになるのではないかと思います。

そこでまず野田さんと牛山さんにお伺いしたいのは、こうした研修のような、スキルアップのための場は日常的にあるのかどうか。それから、専門的な仕事をする中で、自身のキャリア形成をどう考えているかもお聞かせください。

**牛山** まつもと市民芸術館では、研修を受けられるような環境はなく、マンパワー不足が常態化していて日々の業務に時間を割かざるを得ない状態です。外に出る機会もなかなか取れないので、フェロシップ制度を活用することで、研修という名目で外部で学ぶ機会が得られました。外部でインプットしたものを、今度は地域にアウトプットしていかなければいけないと思っています。外に出て、見て知るということは、他の制作者にもお勧めしたいですね。

今後のキャリア展望としては、例えば買い取り公演の立案や予算組みまでを担えるようになり、ゆくゆくは企画制作公演の立ち上げもしてみたいです。芸術監督とプロデューサーとが決定した内容が制作担当者に下りてくるという流れを変えて、話し合い

の場から制作担当者も参加して、どういう目的を持ってこの事業を進めていくのかを一緒に考えられるようにしたいですね。

**野田** 座学での研修機会は、たくさんあります。鳥取県文化振興財団では、年1回は職員が順々に外部での研修やワークショップに参加するようにしていて、一般財団法人地域創造や公益社団法人全国公立文化施設協会が主催する研修にも参加しています。

フェロシップ制度を活用した自主的な研修は、送り出す側と受け入れる側との双方に負担はありますが、本当に貴重な経験でした。研修中は自分が普段やっている業務から離れるので、少し休養しているような感覚もあり、頭がリラックスしていました。そのおかげで、客観的に研修現場を見ることができましたし、自分の職場や業務のことも客観的に考えられました。研修を通して、「私にはこういうことが足りていなかったな」「どうしてこの壁を乗り越えられなかったのだらうか」と悩んでいたことも少し解決できた気がしますし、人材交流の成果の一つと言えるかもしれません。

キャリア形成について、研修を通して発見した課題でもあるのですが、私は誰かに向かって自分の考えを話したり、上手くまとめて伝えたりすることが苦手ですね。申請書や企画書は楽しんで書けるのですが、プレゼンや魅力を伝える広報的なアウトプットが苦手で、自分の言葉の力の弱さをすごく実感しています。今後はそうした力を強化していきたいと

思っています。

**宮崎** また別の質問になりますが、研修受け入れ先の方々の対応がどのような感じだったかお聞きしたいです。ロームシアター京都でも研修受け入れをしています。研修者には「トップシークレットだよ」と言いつつ何でも教えてしまうというか、予算その他の数字的な情報や、仕事の進め方、雰囲気、いろいろなものを隠さず全部さらけ出す感じ。2人の場合はいかがでしたか？

**牛山** 私の場合は、一緒に制作現場を共にする中で、劇場のことも予算や支出のことも、本当に親身になって教えていただきました。研修後も、本日の報告内容のことだったり、お互いの公演のチラシ折り込みのお願いだったり、連絡を取り合う関係が続いています。研修で出会ったKAATの舞台技術スタッフとも親しくさせていただいて、先日、松本市内で公演が行われた時にもお会いできました。舞台技術スタッフとも知り合えたことで、今後KAATに何かお願いする時も、これまでは違った切り口で相談がしやすくなるのではないかなと思っています。

**野田** お世話になった東京芸術劇場は本当にお忙しいので、「ようこそ」というよりは「また来たな」という雰囲気だったように思いますね（笑）。ただ、雇用形態も様々で日々いろいろな人の出入りがあるので、新しい顔が1人いるな〜くらいの感じでした。私はコピー機のすぐ横の机を使わせていただいたので、皆さんがコピーする合間に「私に話し掛けて！」という雰囲気を出すことで話し掛けていたり、あとは様子を見計らって「あの事業について教えてください」と自分から質問をしたりして。にこやかにいろんなことを教えてくださいました。隙間を探りながら自分から動くというか、こういう研修の仕方もあるのだと新しい発見でした。今まで自分なりにやってきた中での知識や経験を、この現場でどう生かすかが試されているみたいな面白さがありました。

研修を終えてからも、東京芸術劇場の方々との関係は継続しています。いつか共同制作をしたり、東京芸術劇場の主催事業を鳥取でやったり、鳥取県文化振興財団の主催事業を東京芸術劇場でやったり、と夢は広がります。すぐには叶わないでしょうが、一緒に何かやろうという話を少しずつ進めていきたいです。

**宮崎** なるほど、研修者の机はコピー機の横にする

と良いということですね（笑）

それでは、ご参加の皆さんからも質問やご意見があればお願いします。

**参加者A** 牛山さんに質問です。まつもと市民芸術館には芸術監督として串田和美さんがいらっしゃいますが、串田さんと現場のスタッフが話す機会はないのでしょうか。

**牛山** お話する機会はたくさんあります。串田さんはとても気さくな方なので、ふらりと事務所に立ち寄ってくださることも多く、もちろん公演現場でも話します。ご自身の芸術監督としての方針についても、年1回ぐらい伺う機会があります。ただ、やはりトップ間で決まる話や止まっている情報も多いので、制作担当者としてはやや消化不良な部分もあります。

**参加者B** 野田さんに質問です。マンパワー不足という話がありますが、研修を経て、休み方や働き方についてご自身の考え方に変化はあったのでしょうか。

**野田** 鳥取県文化振興財団では、公演事業の本番や自主制作公演の稽古時間などを除いて、通常はなるべく定時で退勤する体制が整っているので、そこまで大変さを感じていません。ただ、自主制作公演を担当していて公演直前3ヶ月程度の期間は、いつ休んだかを覚えてないぐらい忙しかったです。研修先の東京芸術劇場では多くの事業が同時進行していて、シフトは組んでいるものの、全員が忙しすぎる状態を目の当たりにしました。そうした中で、東京芸術劇場では外部からも現場制作を入れたり、時短休みが取れる等、運営面での工夫をしていました。短い時間でも休息を取ってメンタルも上手に自己管理していて、結局それが大事なのだろうと思いました。鳥取とは事業数も規模も違うので、単純に比較することはできませんが、ヒントを得ることはできました。

**宮崎** 他の劇場の雰囲気を感じ、研修先の人と仕事を共にすることで、働き方や芸術監督のあり方等、直接的な業務のノウハウだけではない様々なことを目の当たりにしたことは、非常に大きな経験になったのではないかと思います。これから先、劇場運営の肝となる考え方や視点、問題が起きた時の判断、ノウハウに結び付くのではないのでしょうか。劇場を動かしているのは人ですから、こうした人的交流が潤滑油となって、それぞれの劇場や自治体が抱える問題の解決に向けた可能性に繋がることを期待して、このディスカッションを終えたいと思います。

## 第2部

## 「地域の若者＋実演芸術

## 地域のなかでのつながり方」

第2部では、「地域の若者」をキーワードに、芸術団体、劇場それぞれの取組を紹介。地域の中での芸術文化の役割、接点を作り出す視点とプロセスを考えます。

## 事例紹介

## 異分野との協働で見えた芸術団体と地域社会との新しいつながり

柿塚 拓真

公益財団法人日本センチュリー交響楽団

本楽団は、コンサート公演事業、学校等に赴いて演奏するアウトリーチ事業の他に、参加者と音楽家と一緒に作りあげる相互交流型のコミュニティプログラムに取り組んでいる。コミュニティプログラムは2014年から開始し、現在は楽団員の3分の1が関わる事業となった。あくまでも芸術団体が主体となっていく芸術創造活動であることを大切にしながら、行政やNPO団体、大学等の教育機関や研究者等とのパートナーシップを組み、芸術以外の領域のアドバイスをもらったり意見交換しながら進めている。



例えば、「世界の庄内音楽ワークショップ」は、大阪府豊中市で実施している事業で、多世代の交流、地域のNPO団体と住民を繋ぐことを目的に取り組んでいる。同エリア内にある音楽大学にも協力を仰ぎ、大学が所有する楽器を使用したり、学生や先生に手伝いをお願いしている。その地域に存在するものを結び付けて、音楽祭を作っていこうという試みである。他には、高齢者の孤立を解消する一助となることを目的に、高齢者や認知症の方々と一緒に音楽創作や即興演奏を行うプログラムや、「家族でオーケストラ」という親子向けの1日体験プログラムにも取り組んでいる。

## 音楽を通して地域の人々の交流を支援

「The Work」という就労支援の一環としてのワークショップは、2014年からNPO法人ハローライフとの協働で取り組んでいる。ハローライフには、仕事に就いていなかったり、現在の仕事に不安や迷いがある人たちが訪れる。そうした、働くことや生きることに関心をもつ若者と、オーケストラと一緒に音楽を作るプログラムである。楽譜を用いずにみんなでアイデアを出し合いながら音楽を作る中で、人の話を聞いてみよう、自分の意見を言ってみよう、楽しいと声を出してみよう、と交流や変化が生まれ、発表までやりきることによって自信を身に付けることを目標にしている。

1年目は3ヶ月かけて6回のワークショップを行い、オリジナル曲を作りあげ、路上で発表コンサートを行なった。2年目は就職活動中や第二新卒の人々を対象として映像制作に取り組んだ。3年目は、イギリスのポーンマス交響楽団と連携し、彼らが創作したコミュニティオペラを模した作品を発表した。4年目は趣向を変え、ワークショップで創作した曲をプロの演奏家に提供し、オーケストラの通常公演の一曲として演奏されるという発表の形を取った。5年目は、ハローライフが行う「モデルハウス」という事業と連携させ、過疎化が進んだため改装された府営住宅で、新たに入居した若者と従来からの住民との交流をねらった音楽ワークショップを行なった。

## 共働によって芽生えた楽団員の変化

NPO団体と協働してワークショップを作ることで、こうした音楽創作の経験を就職活動に活用するにはどうしたらいいかを話し合ったり、あるいは指導する音楽家が若者たちに自身のキャリアについて話す機会にもなった。

特に4年目は、創作した楽曲をオーケストラ公演で演奏するという設定としたため、楽団員全員がワークショップにも参加した。すると、本番での演奏も、自分たちの音楽だという意識を強く感じたという。そうした感覚が芽生えたこと、そうした機会を楽団員に提供できたことは、私たち楽団にとって大きな経験ではないかと思う。

## オーケストラが担い得る役割

私たちがどんなに素晴らしい音楽を届けたいという気持ちを持っていても、そのためにはオーケストラが人々の生活の中に招かれなくてはいけない。一度関係ができれば、いつでも音楽を介して繋がることができる。

日本センチュリー交響楽団は、もとは大阪府が運営していたオーケストラだが、府から切り離されたため独立して民営化した。そうした歴史があるからこそ、どうすれば地域に必要とされるのか、楽団の存在意義を自分たちで考えて実践していくことに価値を置いている。

21世紀ではオーケストラは、演奏技術や音楽の知識等の差異によって社会を分断する存在になってはいけないと思う。高齢者、若者、あらゆる人々との繋がりを自ら模索していかなければいけないだろう。対象ごとに目的を明確にしてプロジェクトを組んでいく必要があるし、教育や福祉等の音楽以外の分野の人々や団体と連携して、互いに影響を与え合いながら課題や成果を共有することが重要である。

【参考】日本センチュリー交響楽団 活動紹介 <http://www.century-orchestra.jp/activities/>

## 公共劇場としての地域に根差した取組

龍 亜希

公益財団法人北九州市芸術文化振興財団 北九州芸術劇場

北九州芸術劇場は、「観る」「創る」「育つ」「支える」という4つのコンセプトを軸にして事業に取り組んでいる。

「観る」は、鑑賞事業によって街のにぎわいを作り出すこと。暮らしと人生を彩る多様な舞台作品を届けるというテーマで、東京や関西からの招へい作品や地元劇団の公演等、年間25本～30作品程の公演がある。劇場がオープンして15年以上経ち、大ホールで5～6ステージ、延べ7,000～8,000人程の動員がある公演もあり、観客の定着も感じるようになった。

「創る」は、北九州らしい作品を創造し、発信すること。市民参加型や、他地域から招いた演出家による滞在制作等に取り組んでいる。予算規模は公演によって異なるが、創造する劇場として作品をつくり続けることを目指している。

「育つ」は、劇場内では学芸事業と位置付け、市内の小・中・高校へのアウトリーチや、人材育成のための研修事業も行なっている。

「支える」は、支援事業と貸館事業を位置付けている。支援事業として地元劇団等の創造活動を支援し、貸館事業では「提案する劇場」をキーワードに、催事の安心・安全な開催に向けて劇場が総合的にサポート



している。

### 10代のうちに演劇との接点を作り出す

特に高校生を対象にした劇場の取組としては、「高校生〔的〕シアター」がある。多感な高校時代に、表現者や多様な生き方の大人に出会うことで様々な価値観に触れ、自分の将来像を見い出してほしいという願いから開始したプロジェクトだ。北九州の舞台芸術を担う若い人材の発掘と育成、未来の観客を創造することをねらっている。

#### ① 東筑学園高等学校・演劇類型との連携事業

このプロジェクトの特徴的な取組の一つ。九州で唯一の演劇専攻がある東筑学園高等学校・演劇類型と劇場が連携協定を結び、アーティストと生徒による演劇・ダンス作品の創作や、劇場スタッフによる講義等を授業に組み込み、公立劇場として教育に携わっている。

#### ② 高校生のための演劇塾

福岡県高等学校芸術・文化連盟との協働事業で、高校演劇部に所属する高校生を対象とした演劇創作のためのワークショップ。戯曲と書き上げる講座、夏休み期間に行う3日間の演技・演出講座、2日間のテクニカル面に特化した舞台・照明・音響の講座を行なう。演技・演出講座では、地元の劇作家、演出家、俳優等が講師となって生徒たちと一緒に作品発表まで行う。テクニカル講座は、劇場の舞台技術スタッフが講師を務める。

#### ③ 高校生〔的〕ワークショップ

第一線で活躍するアーティストを招いて実施する、高校生限定のワークショップ。ジャンルは、演劇、ダンス、舞台美術など。

#### ④ 高校生〔的〕チケット

劇場の主催・提携公演については、大ホール・中劇場の公演は1,500円、小劇場の公演は1,000円で鑑賞できるという高校生限定のチケット料金を設定している。公演ごとに上限枚数はあるが、できる限り高校生の鑑賞を促すために取り組んでいる。

### 地域とパートナーシップを組むことで広がる可能性

地域の様々な領域の団体・機関とパートナーシップを組んで取り組む事業の一つに、「ひとまち+アーツ協働事業」がある。地域の課題解決、多様性社会の実現を目指し、就労支援、障害者、高齢者等を対象として取り組んでいる。そうした事業においても劇場が最も大切にしているポイントは、芸術が起点にあること。そして、連携や協働をする相手とも、何を目指すのかというビジョンを共有した上で進めることを意識している。

事例として、北九州市子ども・若者応援センター「YELL（エール）」で行なったワークショップがある。若者支援、就労支援の一環として2013年～2015年の3年間実施したものだが、最終年に創作した「エールダンス」は、いまだに地元イベントでも踊ってくれるそうだ。事業終了後も踊り継がれていることを嬉しく思う。劇場としては継続したい事業だったが、YELL側の体制の変更等もあって2016年は休止。あらためて2017年に、まずはYELLの職員向けにワークショップを実施する形で再開した。実際に体験したことでYELLの職員自身も参加者の目線を理解する機会になり、またアーティストにとっても就労支援のプロたちから話を聞くことができ、その後の継続的な関係性を生み出すことに繋がった。

一時だけの体験で終わらせず継続することで、参加者同士の会話も増え、関係性が生まれる。継続的な目線を持って、一緒に進んでいけるパートナーを探すことがとても大切である。ぶつかることも、上手くいかないこともあるけれど、ビジョンを共有するという意識を持って、今後もあらゆるパートナーとの協働に取り組んでいきたい。

## ディスカッション

柿塚 拓真（公益財団法人日本センチュリー交響楽団）

龍 亜希（公益財団法人北九州市芸術文化振興財団 北九州芸術劇場）

進行：齋藤 努（公益財団法人高知県文化財団 アーツカウンシル担当）



**齋藤** 柿塚さん、龍さんに事例紹介をしていただきました。それぞれの事業の実施体制についても教えていただけますか。

**柿塚** コミュニティプログラム担当のマネジャーは私一人です。ただ、私が抱える業務のうちコミュニティプログラムは3割くらいで、楽団が指定管理者となっているホールの運営に関わる業務が7割です。日本センチュリー交響楽団は、豊中市立文化芸術センターの指定管理者の構成団体の一つになっていまして、私のデスクはセンター内にあります。基本はそちらで仕事をしていて、コミュニティプログラムや時々で発生する楽団業務がある時に、楽団の事務所に行きます。

**龍** 北九州芸術劇場は芸術監督制度がないので、私がプロデューサーという立場です。事業全体を見て、公演事業のラインナップを決めたり、各事業における交渉や予算組み等の業務が比率としては大きいです。現場自体は全て制作担当スタッフたちに任せているので、私が自ら現場を取り仕切るといっては現在はありません。

**齋藤** パートナーシップを結んでいる団体とは、こういった経緯があって事業が立ち上がることになったのでしょうか。

**柿塚** 我々の場合は、若者が対象の事業も高齢者が対象の事業も、全て楽団の方から要請しました。楽団の側からこういうプロジェクトをやりたいので、

と声をかけて人を紹介してもらったり、行政担当者にパートナーとなる団体がないかを聞いたり、NPO団体に会いに行ったり。話をしていく中で相手の分野の課題等もヒアリングして、じゃあこういうことができるんじゃないかと、楽団の方から発信して進めてきました。

**龍** YELLを例にお話ししますと、北九州市芸術文化振興財団は北九州市の外郭団体で、YELLも市の外郭団体の事業団の施設ということで、どちらも市役所から派遣された方が団体内にいます。私たちの財団にいた方が、異動して福祉事業団に行かれることがあります。そうした繋がりから話が進むこともあります。これは、公共ならではのかもしれませんが。

**齋藤** 確かに、公共ならではの繋がりですね。しかも、異動をうまく活用して良い形で引継がれている例です。

**龍** そうですね。たまたまなのかと思っていたのですが、北九州市芸術文化振興財団から福祉事業団へ異動になった方が2人いらして。北九州市芸術文化振興財団で、音楽ホールや劇場ではこんなことをやっているんだということを知ってくださったので、多角的な視点を持った人がいたことは、福祉事業団との連携を進める上ではすごく大きかったと思います。

**齋藤** 本日ご参加の皆さんには公共施設に関わる

方々もいらっしゃるので、こういう協働事業に取り組んでみたい気持ちはあるけれど、人員不足や予算の問題を抱えている場合もあるかもしれません。あるいは、指定管理者を受けて委託元から仕様が決められているので、教育や福祉との連携企画は通しにくいこともあるかもしれません。地方ではまだまだ文化芸術と他分野との連携という視点を打ち出しにくいこともあるのかなと、自分の実体験を踏まえて思うところもあるんですが。

私は施設に所属せずに財団の専門職員として中間支援の立場にあって、アートマネジメント講座等も企画しています。福祉や教育、地域活性にも活かし得る文化芸術の運用を考えながらいろいろな人を巻き込んでいっていますが、どうしても事業としては予算獲得ができないのが現状です。

連携事業の場合の予算面の話もお伺いしたいのですが、主財源は劇場や楽団で予算を確保しているのか、もしくはパートナー団体の予算を使いながら実施するのか、いかがでしょうか。

**柿塚** 私たちは民間のオーケストラなので、各プロジェクトあるいは年度ごとに助成金を申請したり、依頼主（主催者）を見つけたりしています。「The Work」に関しては参加費等の収入はゼロなので、単年度ごとに助成金申請をして全体経費の半分から3分の1程度の補助を獲得し、残りの部分は楽団の自己負担です。高齢者を対象とした事業も年度ごとの予算で、研修まで含めた大規模プロジェクトとして文化庁委託事業として受託したこともありますし、全体経費の3分の1程度の助成金を獲得して実施した年もあります。

「世界のしょうない音楽祭」では、豊中市に対して私たちオーケストラとで一緒に何かできませんかと持ちかけました。2012年から豊中市とセンチュリー交響楽団は「音楽あふれるまちの推進に関する協定」を結んでいたもので、演奏だけじゃない関わり方もできると提案しました。すると、庄内エリアの活性化が市の課題としてあるので、課題解決に向けた取組をしていくことになり、市の事業として市からも予算が下りました。

家族向けの事業は、楽団が主催で行うものや、他地域の自治体や財団、音楽ホール等から依頼されることもあります。なんとか継続できるように、いろいろなところからお金を集める努力をしています

が、楽団の自己負担という場合もあります。

**龍** YELLでの事業に関しては、2018年度は福祉事業団でも助成金を獲得してくださったのでそれも活用しました。それから、北九州芸術劇場は事業全体に対して文化庁から頂いている助成金や、北九州市からの補助金も充当しています。額は様々ですが、予算を出し合って、福祉事業団とどの部分を負担するかを相談しながら進めています。

北九州市身体障害者福祉協会アートセンターとの協働プロジェクトでは、アートセンターが獲得した助成金を合わせて、ダンス作品をつくりました。これもやっぱり活動を続けてきたからこそ、アートセンター側も何か形にしたいと考えて予算を取ってくれたんだろうと思っています。

劇場は公演事業も、収入がほとんどゼロの学芸事業もやります。ただ、北九州市からの補助金は年々減ってしまっていて、公演事業のチケット収入をできるだけ増やせるよう努力している状態です。黒字になる事業はほとんどありませんが、補助金や助成金も合わせて、収入が見込めない学芸事業で達成すべき目的を死守するという思いで、事業予算の配分を考えています。各劇場によって考え方は違いますが、北九州芸術劇場はオープン当初からその考え方でやってきています。

**齋藤** 2人は、組織の中でも10年以上のキャリアがあると聞きましたが、事業を何年くらい継続すれば成果のようなものが見えてくると感じていますか。公立劇場として行政からは1年ごとの成果を求められると思いますが、それに対して中長期ビジョンをどういう形で提示しているのでしょうか。

**柿塚** 楽団内で新事業を立ち上げる時には、順を追って説得しても埒が明かないので、その当時の専務理事に直談判をしました。オーケストラとして民営化して、楽団員たちも不安に思っているところで、何か新しいことをやってみませんかと言いましたね。専務理事も半信半疑でしたけれど。

ただ、オーケストラもこういうことができるのかという評価や見方の変化が起こったのか、事業立ち上げの初年に一般財団法人おおさか創造千島財団という民間からの助成金が得られました。この財団は、新しいことに挑戦したりクリエイティブな活動に対して支援をする団体なんです。そういう団体の助成金をオーケストラが取ったこと、こういう



助成金は普通の演奏活動では取れないでしょうと、過度な程に楽団内にアピールをしました。そうして継続していく中で、アートマネジメント界隈の人たちからも注目されたり、外部からも「日本センチュリー交響楽団の活動が面白い」と言っていたくようになりました。

楽団の中で変化を感じたのは、事業開始から3年目くらいです。楽団員が、義務感で取り組むのではなくて楽しいと思って参加する人が増えてきて、プログラムも増えてきて。プログラムが増えてくると、音楽家として子どものために何かしたいと思っている人や、自分の親と同世代の高齢者を対象にしたプログラムにはすごく興味があるとか、もっといろんな音楽家と一緒にやってみたい人もいて、楽団員それぞれの動機も増えていって気付けば3分の1程の楽団員が参加する事業になっていました。そうすると大きな助成が取れたり、他団体も巻き込んだプログラムができるようになり、これはもう楽団のオフィシャルな活動の一つだということで、楽団の年間案内にも掲載してもらえるようになりました。

**龍** 劇場の外で何かできないかとYELLで開始したのは2013年で、劇場オープンから10年経った頃なのですが、それはオープン当初はスタッフも必死で劇場外でやる余裕がなかったという実情もあります。市民も、劇場ってどんなところだろうと疑心暗鬼だったのが、10年かけて様々な取組をしてきたことで、面白そうだと期待を持ってくれるようになりました。そうしたタイミングで、劇場の外に出ることにしたんですね。学校に赴くアウトリーチ等には取り組んでいたのですが、劇場側から一緒にやり

ましようということはオープンから10年経ってからようやくできるようになったと思います。

一つの事業で考えると、何かしら形にできるまでのスパンは3年という実感がありますね。ただ、劇場としての体力や体制ができあがるまでには10年、15年ぐらにかかるとも思います。

**齋藤** そうですね。10年くらい継続していかないと、なかなか結果や成果を出すのは難しいなど、私も取り組みながら感じています。

オーケストラでは、外に出向いて行って若手や高齢者との交流プログラムを実施してきて、その参加者がコンサートへ観客として来ることはあるんでしょうか。

**柿塚** プログラムごとに実施地域や対象も違いますが、全員ではないですけど来場してくれる人はいました。豊中市で実施したプログラムに参加した方が、豊中市の音楽ホールでコンサートをした際に聴きに来てくださった際に、楽団員一人ひとりにプレゼントを持ってきてくれましたこともありました。若者が対象のプログラムを実施する場合には、必ずコンサートに招待するようにしていますし、公演で演奏する音楽に合わせたワークショップもやるので、来場に結びついたことがあります。公演に動員することが目的ではないのですが、今まで全くオーケストラとの接点がなかった人たちが、年1回でもチケットを買って聴きに来てくれるということは大きな変化だと思います。

**齋藤** 芸術団体として地域に携わるということを考えさせられますね。一方で、北九州芸術劇場は北九州市が設置主体である公立劇場ですが、福岡県との関係性や連携はないのでしょうか。

**龍** 県とは、情報共有はしていないのが現状ですね。県との関係はあまり意識していません。私たちとしても、県となると対象地域が広いので、そこまでの余裕はないということが正直なところあります。

**齋藤** 文化施設はそれぞれに実施することでマンパワーも目一杯なので、他との情報共有はかなり意識的にならないと難しいですね。

私自身は、高知県内のいろいろな人たちを繋ぐ役割であると思っていて、県内の施設にアーティストをコーディネートしたり、いろんな相談も受けています。例えば、県民や文化施設からイベントをやる

のでアーティストを紹介してくれないかという相談もあるんですが、なかなか団体間の垣根を越えて協働することは難しいです。まだまだシステムとしてうまく機能できていないと感ずることがあります。

それでは、参加者の皆様からも質問や意見があればどうぞ。

**参加者C** 龍さんにお伺いします。障害の有無に関わらず参加できるダンスワークショップについて、継続的に発展させていくに当たって、発表や公演を行う以外の発展形があるのかどうか、いかがでしょうか。

**龍** 手を携えて協働していった先に、劇場としては例えば地域のアーティストに事業を引き継いでいかなければいけないと思っています。劇場側にも体力の限界があるということもありますが、地域にはいろんな団体や人材がいるのでその輪を広げていくという意味でも、劇場でなければできないという状況は良いとは思ってなくて。ですから必ず、東京や関西から主講師となるアーティストを招へいしても、アシスタントは地域で活動するアーティストに付いてもらい、ワークショップや稽古を通して、意識的に地域のアーティストにとって研修の機会になるよう仕掛けています。そういう機会を増やして、市民と地域のアーティストとの関係性ができれば引き渡していくということ、発展と言えるかどうか分かりませんが目指しています。熱量の高い人材の存在というのはかなり大きくて、幸いなことに北九州芸術劇場のまわりにはそうした方々がいます。引き渡していければ、地域全体の活性化にも繋がるのではないかと希望があります。

障害の有無に関わらず参加できる「レインボードロップス」というプロジェクトでは、地元でダンス活動を行なっている人に入ってもらいましたが、プロジェクト後も協働先の団体から直接そのアーティストに別の依頼があったりと、関係ができてきたようです。そうした関係が作り上がってきたので、2020年2月のダンス発表の後は、プロジェクトとしては一度区切をつけようかと思っています。

ただ、そうした関係性ができたり、他分野の方々にダンスでこんなこともできるんだという実感を持ってもらえるまでに、5年程かかった感がありますので。次は、劇場が抜けたとして、自分たちだけで何ができるのかということ、を相談している段階

です。そうした熱量の高い担当者が相手先にいるかどうかで、発展も違ってきますね。

**参加者D** 宮崎県内の劇場の者です。私たちの場合は、劇場主催のワークショップを県内ツアーのような形で他の市町村の施設でも開催して、できるだけ県内各地域の情報を集めるように努力しています。また、地域の若者を視野に入れた事業として、演劇等の舞台芸術のワークショップを高校生や大学生向けに実施しています。

高校生向けにワークショップをすると、参加者もいろいろな思いを抱えていて進路相談のようになり、人生を左右しかねないような局面も出てくるのですが、ファシリテーターの質をどう高めるべきかと考えています。例えば、小学生を対象にしたアウトリーチ活動でも、一人ひとりを人間として誠実に向き合う姿勢ですとか、どうやってアーティストと共有していけば良いでしょうか。

**龍** ファシリテーターの質については、北九州芸術劇場も問題意識を持っていましたので、東京や関西から経験のあるアーティストを招いてワークショップやアウトリーチを実施する形が続いていました。ですが、交通費や滞在費もかかりますし、この形をずっと続けるのは厳しいということで、ワークショッププログラムを作る研修事業を企画して、地域で演劇活動を行う人々に声を掛けて受講してもらいました。ただワークショップの実施経験がない人たちが、プログラムを作ったからと言ってすぐに子どもたちに向けて実行するには怖さもあるので、まずは劇場職員向けや知り合いを集めてワークショップを試行してみるとか、経験値を上げることを劇場も一緒に付き添ってやっていきました。おかげで、今、劇場のアウトリーチ事業のアーティストのひとりとして学校に行っていただいています。そうした人材育成も、劇場としてはやっていかなければいけないと思っています。

**齋藤** 高知県でも、地域のアーティストをファシリテーターとしてどう育てていくかという課題があります。「発表の拡充事業」という県内アーティストの活動の場を広げる趣旨の事業があり、2019年度はアート教育をやっている保育園に人材育成という形でアーティストを派遣しました。その保育園もサポートしてくれますし、既にアート教育に携わっていたアーティストもいるので、まずはその様子を見

学して、その後に実際に自分が園児たちを相手にやってみて、何度か経験したら別の施設でも実行していく、という流れづくりに取り組んでいるところです。アーティストに声を掛けて人材発掘をしつつ、きちんと事業費でアーティストにも謝礼を支払って活動の場を提供する、ということを計画しています。

**参加者E** 今まさに、地域とのつながりを深めて、自分たちの活動を支持してもらうためにも何か取り組んでいかなければと考えているのですが。本日は事例をお伺いして、劇場やアーティスト側から見た成果というものは理解できました。しかし、文化芸術に興味がない地域だったり、熱心ではない自治体担当者だったり、そういう人たちが予算を決定する立場であることもあり得ると思うのですが、そうした人たちに対してはどのように成果をアピールしていけるでしょうか。

**龍** 難しいですよ。劇場にも来たことがないような人たちに見せられる成果は、まずは数字ですね。北九州芸術劇場では事業評価をオープン当初から作成していき、年間でアンケートを採って、定量的な評価も年度ごとに冊子にしています。経済波及効果や来場者数とか、そうした数字的な評価や統計をきちんと見せられるようにしています。

一方で、数字には表せない現場でのエピソードも語ります。例えば、障害の有無に関わらず参加できるワークショップでは、参加していた子どもの母親が、楽しそうでいつの間にか一緒に踊り出したことがあって。日常の生活では「〇ちゃんのお母さん」と呼ばれているけれど、この場では一人の人間として自分も表現をしていいんだと、子どもそっこのけで楽しんで踊るみたいなことも起きていて。現場の様子、参加者や観客の声を伝えていくこと、そうした積み重ねが大切だと思っています。

近年、助成金を申請する時にも定量的評価がかなり問われるようになってきていますが、とにかく実際に観てもらおうことでしか伝える手段がないものもあるのではないかと、個人的には思っています。

**柿塚** いくつかの側面があるのだと思うのですが、根底にあるのは公共をどう考えるのかということでしょうか。日本における公共の考え方がきちんと構築されていなければ、どんなに数字を出しても「それがどうした？」となってしまいます。

とはいえ、そうなるまでにはかなり時間がかかるので、やはり事業評価に使える数字はどんどん使うことですね。例えば「The Work」に関して、初年度に社会的機能尺度という数値を出しています。引きこもりがちな人々がどれだけ社会に出て行ったかというようなことを点数化するもので、こういう行動を起こしたら何点、こういう変化が起きたら何点みたいなことを足し上げて、プログラムの開始時と終了時で点数を出しました。そうすると、終了時には平均点が15点くらい上がっていて、それを社会変化としてどういうインパクト評価をするかという話になりました。それには、劇場や芸術団体のミッションだったり、助成団体や自治体のミッションだったり、あるいは協働先との戦略だったり、そういうことが密接にリンクしてくるので、その中で数字がどういう意味を持つのかをしっかりと蓄積していかなければなりません。

特定非営利活動法人アートNPOリンクが、2018年度に『実践編！アートの現場からうまれた評価』という報告書を発行していて、私は「The Work」と高齢者プログラムをどう評価したかを書いています。高齢者プログラムでは、高齢者心理学の専門家に協力を仰ぎ、プログラムを5分単位でビデオ撮影して観察し、プロの芸術家が即興的に相手の意見を聞きながら音楽を創作していくことが高齢者の行動にどんな影響を起こすかを見てもらい、記録にしました。

自戒も含めて言いますが、劇場や芸術団体、とくに実演芸術分野はアーカイブに時間と予算を割かないんですよ。北九州芸術劇場は、事業評価を自分たちできちんとしていて、評価とアーカイブのための予算を確保しているとのこと。例えば事業費が1,000万あるならば、全部を事業実施に使うのではなくて3割は事業評価とアーカイブのために確保しておけば、その方がずっと効果的なのではないかと思います。自分たちが何を目指して取り組むのかという目的から逆算すれば、評価やアーカイブが有効だという戦略もあるんだと思うんですね。だから大胆に自分たちの予算と時間と人の使い方を見直すことも必要なのかなと思います。

**齋藤** 今までと同じような評価の仕方では立ち行かなくなってきましたが、そうした考え方ややり方はまだ地方には届いていない感じがしますね。

高知県でも、現代美術分野でアーティスト・イン・レジデンスを7年実施している団体が、助成金を申請するに当たって予算の3分の1を事業評価の新しい仕組み作りで当てることにした例があります。助成金を出す側も今後ますます事業評価を重視すると思われるので、事業内容だけでなく、評価の仕方も考えなくてはなりません。評価の専門家たちとも協力して、芸術文化についての新しい事業評価、その地域ごとの事業評価を作っていくような仕組みや考え方ができていくといいなと思います。

**参加者F** 事業評価をどうしていくかは切実な問題で、いち早く取り組んでいる例をお聞きして感銘を受けました。予算自体が潤沢ではない中で、自分たちが考えていることは自分たちの強みとして内に抱えておく方がいいのか、他団体とも共有していく方がいいのでしょうか。評価のための取組を行うこと自体に大変な労力がかかりますが、事業の継続や発展のためにも自己財源だけでなく資金調達に本気で取り組むかどうか。そこが分かれ道なのかとも思います。

**柿塚** どんどん共有した方がいいと思います。自分たちのミッションやビジョンにどれだけ忠実か、ということが事業評価にも繋がりますから。とはいえ、芸術がどう社会と関わるか、どのような結果を出せるか、これらを調査して評価するのはアーツカウンシル等の役割だと思っています。劇場や芸術団体は、現場の記録を作って自己評価はしますけれども、それを広く社会に発信していくことは現場とは別のところが担うことだと思います。

自戒を込めて言えば、「何をやるか」ということに注目し過ぎです。どうしてやるのか、事業の目的にもっと注目すれば、今まで思いつかなかったような方法が出てくると思うんです。オーケストラは演奏家の集団なので、演奏することに集中しがちですが、それでは活動は行き詰まります。何のために音楽をするのか、自分たちの音楽活動を通して人々にどんな変化をもたらしたいのか、そこにもっとフォーカスを当てるべきだと自分自身も思っています。

**参加者G** 柿塚さんは、「The Work」等のプログラムもあくまで芸術創造活動であると仰いました。近年は、芸術活動が社会課題解決のための貢献度を測られる傾向にあるように感じます。社会解決のた



めにやるのか、芸術性の追求のためにやるのか、そうしたジレンマを抱えることもあるのですが、どのように考えていらっしゃいますか。

**柿塚** それについても様々な議論がありますが、実演芸術団体である以上はやはり芸術性の追求という側面は必ずあって、間違っても社会奉仕や金が欲しいからやるわけではない、ということは明言しておきたいです。私たちもこうした活動を通していろいろな人と会うことで、オーケストラとしての演奏やコンサートにもどんどんフィードバックされて、オーケストラ自体が豊かになっていくことが理想だと思っています。つまり最終的には芸術的な価値があると思っています。

ただし、いわゆる芸術のための芸術というか、芸術が芸術以外の価値を持っているとそれは芸術ではなくなるという考えは、私自身は違うと思っています。オーケストラは音楽の団体ですが、音楽そのものが目的ではないのです。音楽を聴いた後に、どう感じたかを語り合うことで社交の場が生まれます。だから、音楽が音楽以外の意味を持った途端に芸術ではなくなるような発想はしたくないと思います。芸術にはいろいろな価値があって、それが例えばコミュニティ形成や人の孤立を防ぐこと、家の外に出るきっかけになったり、そうした効果を発揮でき得るならば、それをきちんと証明するために証拠を揃えて説明していきたいと考えています。

**齋藤** オーケストラ自体が豊かになるという発想は、とても素敵だと思います。昨今の世の中の流れがあって社会包摂や高齢者に目が向きがちで、本日のフォーラムのテーマである「地域の若者」は、な

ぜか抜け落ちると言いますか、あまり語られないですね。さらに言うと、地域で芸術活動をしている人たちを対象にワークショップを企画することはあっても、一般の人たちを対象にした取組は少ないと思います。地域の若者からも、得られるものは大きいのではないのでしょうか。

**柿塚** 「あらゆる人々」なんて言っても、そんなの実態が見えないですよ。じゃあターゲットは誰なのかを考えた時に、やはりそれは、きっかけがなければ絶対にオーケストラを聴かない人々なんですよ。小学生や中学生だと音楽教室に通う子もいるし、高齢者施設ではアウトリーチのような機会があるけれど、働く世代だとオーケストラ公演に来る観客以外との出会いがないんですね。しかもそれが若者で、就労支援を受けているとなると、当然お金がない人もいます。それから、私がオーケストラに携わり始めたのは20代後半からですが、実感として若者がいないがしろにされているんじゃないかと思うこともありましたし。やはり、一番自分たちが出会わないような人たちと何かやりたかったことが、きっかけの一つでもあります。

それに、例えば彼らがこのまま年を取って親も亡くなり生活保護に頼ることになるとすれば、将来的に地域の大きな問題となる種みたいなものだと思います。ですから、この地域を拠点に活動する芸術団体である私たち自身の問題だと捉えて、向き合っていくべきだとも思っています。

**参加者H** 本日は「地域の若者」がキーワードでしたが、柿塚さんからも龍さんからも若者の就労支援の事例が出てきたことに驚きました。

目的に注目すべきだと柿塚さんは仰いましたが、NPOを長らくやっていた視点から言いますと、NPOの参加者は目的がバラバラなんですね。目的がバラバラなんですけれども自律的に動いていく瞬間というのがあって、そこから語り直しが起こるとも言われています。

**参加者I** 目的を共有して協働していくことが大切だというお話もありましたが、中には上手くいかなかった例もあるのでしょうか。

**柿塚** すれ違いは起こるものですが、プロジェクトが始まる前や途中で、言葉を尽くし、時間をかけて、そもそもの目的は何なのかを共有していくよう努めています。それでも失敗する時はありますが、

その状況も楽しむ。その過程がアウトプットする時の糧になります。専門の領域は違うけれど、相手の領域の状況や施策についても調べたり、教えてもらったり、そういう積み重ねを心掛けています。

**龍** 上手くいかなかったことはありますね。北九州市でも子どもの貧困というトピックが挙がったことがあり、こども食堂等と連携して、これまでの蓄積を生かして劇場から何か提案できないかと探りましたが、結果として話を進めることが難しく。手を携えて協働する相手側にも、劇場と一緒にどんな協働ができるのかを考えられる余地があるのかということも大きいですね。北九州市内のこども食堂の皆さんは活動を始めたばかりで、現場を回すだけで精一杯で、まだまだ他分野と協力するなんて段階ではないんだと劇場側も感じました。

劇場側がどんな意思を持って、何を目的として何をやっていくかということは、劇場スタッフ同士で話し合いますけれども、協働する相手先とどうやっていけるかは本当に丁寧に進めていかないとできません。無理に進めようとする、どちらも破綻してしまうことがあると思います。すぐに結果や成果に繋がらなくても、じっくりやっていこうということも劇場スタッフ同士では共有しています。

**齋藤** ありがとうございます。以上で、本日の議論は終わりにしたいと思います。



## 3

## 実演芸術国際シンポジウム

## 実施概要

## 舞台芸術における国際共同制作の最前線 -World Opera Meeting in Tokyo 2020-

【日 時】 2020年1月17日（金）14：00～16：30

【会 場】 国立新美術館 講堂（東京都港区六本木7-22-2 国立新美術館3F）

【参加費】 無料

【時間割・パネリスト】

14:00～14:10 開会挨拶 今里 譲（文化庁 次長）

14:10～16:00 **プレゼンテーション**

16:10～16:30 **パネルディスカッション**

※（ ）内の所属は2020年1月時点のものです

【制作協力】 昭和音楽大学 オペラ研究所

【協 力】 田村 かのこ、大野 はな恵

【同時通訳】 株式会社サイマル・インターナショナル

【後 援】 ブリティッシュ・カウンシル／公益社団法人全国公立文化施設協会／劇場、音楽堂等連絡協議会

※当初予定しておりましたソフィ・ド・リント氏に代わり、ヤン・ヴァンデンハウア氏が登壇しました。

## 登壇者

## ■ニコラス・ペイン Nicholas Payne（オペラ・ヨーロッパ・ディレクター）

1968年にロイヤル・オペラ・ハウス・コヴェントガーデンに加入し、デイヴィッド・ウェブスター総監督、ゲオルク・ショルティ音楽監督が在任した最後の2年間を経験。以来、長年にわたりオペラの仕事に携わってきた。1970年代初頭に英国アーツカウンシルに在籍した後、イギリスの4つのオペラ団体に延べ30年近く勤めた。カーディフのウェルシュ・ナショナル・オペラでは、財務、労使関係、マーケティング、企画、プログラムなどを担当。その後、リーズに本拠を置くオペラ・ノースの総監督に就任し、10年以上にわたり同団の発展に寄与した。

1990年代にはロイヤル・オペラ・ハウス・コヴェントガーデンのディレクターとしてロンドンに戻った。1998年にはロンドン・コロシアムのイングリッシュ・ナショナル・オペラの総監督に就任。この間、事業



運営の責任者として、歌手、指揮者、制作チームと上演に取り組んだ。

2003年からはオペラ・ヨーロッパのディレクターを務めている。様々なサービスを構築し、世界45ヶ国207に上るオペラ団体およびオペラフェスティバルにより構成される会員組織へと成長させ、欧州における主導的なプロフェッショナルのオペラ協会として確立した。2017年、オペラ・ヨーロッパはオペラのプロモーションと鑑賞のためのオンラインストリーミングサービス「OperaVision」を開始。彼は世界各地の芸術関係者や組織とのコネクションを有し、オペラや芸術一般についての執筆活動や、テレビ・ラジオ等への出演も行っている。

また、イタリアのコモで開催される若手歌手のための「AsLiCo」コンクールの審査員をはじめ、ウィーンの「ベルヴェデーレ音楽コンクール」、ドイツの世界オペラ歌唱コンクール「新しい声 (Neue Stimmen)」、ドレスデンとモスクワの「オペラ・コンペティション (Competizione dell'Opera)」、リガの国際音楽コンクール、モスクワのヘリコン・オペラが開催する「NANOコンクール」、ベラルーシの「ミンスク国際クリスマス音楽コンクール」、ワルシャワの第10回「国際スタニスワフ・モニューシユコ音楽コンクール」の審査員を務めた。また、ロンドンでの「キャスリーン・フェリア音楽コンクール」、2009年・2019年にアルバニアのティラナで開催された「オペラ歌手国際フェスティバル」、2013年「BBCカーディフ・シンガー・オブ・ザ・ワールド」、2017年「スヘルトーヘンボス国際音楽コンクール」では審査委員長を務めた。

#### ■ ヤン・ヴァンデンハウア Jan Vandenhouwe (フランダース・オペラ・バレエ オペラ芸術監督)

ルーヴェンとベルリンの大学で音楽学を学んだ後、ベルギーの新聞「デ・スタンダード (De Standaard)」にて音楽・オペラ評論を担当。2005～2008年までは、パリ・オペラ座のドラマトゥルクとして、ジェラルド・モルティエ総裁の右腕になるとともに、オペラ・バステューユ内円形劇場のアーティストック・プログラムの責任者を務めた。2009～2011年には、コンサートヘボウ・ブリュッヘ (ブルージュ) のクラシックおよび現代音楽に関するコンサート・プログラム責任者となる。以降、フリーの音楽ドラマトゥルクとして、マド



リードの王立劇場テアトロ・レアル、パリを拠点とする室内オーケストラであるアンサンブル・アンテルコンタンポラン、ブリュッセルの音楽祭クララ・フェスティバル等、さまざまな組織と共に仕事をしてきた。また、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル (パリ・オペラ座『コジ・ファン・トゥッテ』、ルール・トリエンナーレでの『我ら人生のただ中であって／バッハ無伴奏チェロ組曲』)、アラン・プラテル (マドリードでの『C(H)OEURS』、ルール・トリエンナーレでの『nicht schlafen』)、イヴォ・ヴァン・ホーヴェ (リヨン歌劇場『マクベス』、マドリード王立劇場『ブロークバック・マウンテン』、オランダ国立歌劇場『サロメ』、パリ・オペラ座『ボリス・ゴドゥノフ』)、ヨハン・シモンズ (パリ・オペラ座『フィデリオ』、マドリード王立劇場『ボリス・ゴドゥノフ』、ルール・トリエンナーレでの『ラインの黄金』および『アルセスト』) らとも協働した。2015～2017年には、ルール・トリエンナーレのエグゼクティブ・ドラマトゥルク (ドラマトゥルク統括者) を務めた。

2019年7月より、アントワープとゲントに劇場を持つフランダース・オペラ・バレエのオペラ芸術監督を務める。

### ■山口 毅（公益財団法人東京二期会 常務理事、事務局長）

1997年より東京二期会（旧・二期会オペラ振興会）にて、オペラ公演制作に従事。新国立劇場との共催『アラベッラ』、日生劇場との共催『ルル』（全3幕版・日本初演）、グランドオペラ共同制作『アイダ』（札幌・神奈川・兵庫・大分で公演）等の国内共同制作を手掛ける。また、2002年には、東京二期会とベルギー王立歌劇場モネ劇場との提携公演『ニュルンベルクのマイスタージンガー』を担当。以後、東京二期会が行うすべての海外との共同プロダクションに関わっている。2011年より事務局長、2018年より常務理事を兼任。また、2018年4月にマドリードで開催された第1回ワールド・オペラ・フォーラムに招待され、開幕の代表プレゼンテーションも行った。



### 【モデレーター】

### ■石田 麻子（昭和音楽大学 教授、オペラ研究所 所長）

昭和音楽大学教授、オペラ研究所所長、舞台芸術政策研究所所長、学長補佐。文化庁委託『日本のオペラ年鑑』編纂委員長、(独)日本芸術文化振興会プログラムディレクター（調査研究分野）、文化審議会文化政策部会委員。東京藝術大学大学院音楽研究科博士課程修了、博士（学術）。科研費・基盤（C）『アジアにおけるオペラ受容の構造分析と創造活動に関する研究』研究代表者、科研費・基盤（C）『芸術団体の創造活動の自律性を高める助成のあり方～英国のアーツカウンシル制度研究』研究代表者。文部科学省『オペラ劇場における人材育成システムに関する研究』プロジェクト研究員、『オペラ資料のアーカイブ化を通じた情報センター機能の構築』共同研究代表者、(独)日本芸術文化振興会委託『イングランド及びスコットランドにおける文化芸術活動に対する助成システム等に関する実態調査』研究統括責任者として、研究プロジェクトを実施。藤沢市民オペラ制作委員会委員、浜松国際ピアノコンクール運営委員他。オペラ・ヨーロッパの国際シンポジウム・パネリスト（2014）、第2回International Arts Administration Shanghai Forum（2018）での基調講演なども務める。



### オペラ界の世界的な様相

ニコラス・ペイン | オペラ・ヨーロッパ・ディレクター

#### ■共同制作とは何なのか

真の共同制作とは、少なくとも2つの対等なパートナーがそれぞれに貢献し、寄与し、一緒につくり上げていくことです。その後、3番目、4番目のパートナーを引き入れたり、出資者や投資家を見つけ出すことも可能になります。他の形として、劇場が割安でプロダクションを貸し出すこともあります。この場合は共同制作とは言わないでしょう。共同制作というのはリスクを負うことが含まれ、その制作が成功するかどうか分らなくとも投資をするということです。例えば共同制作者が2者いる場合、50対50でプロダクションに出資をするとしたら、



利益も平等に得ることであります。どちらかの出資が大きければ、より大きな利益を得ることもあります。どういう条件の場合にも、お互いがリスクを負うか負わないかが重要なことなのです。

また、共同制作にはメリットとデメリットの両面があります。共同制作者はコストを共有するということですが、やはり交渉をする前にも経費がかかることを考慮しなければなりません。例えば、ヨーロッパの国と日本とが共同制作に当たる場合は、輸送コストはどちらが負担するのか。そして、テクニカル等が自分の劇場の仕様に合わない場合には変更が生じますから、そのコストを誰が負担するか。もともとの作品制作の責任者なのか、それとも指示を適切に出さなかった側の責任なのか。そうした事前に検討しなければならない要件は多くあります。そして、リスクを負って出資をするわけですから、その分を回収したいわけです。ただ、十分な契約条件が確保されていないと、物理的な資産や知的財産権等の権利に関わる問題が起きる可能性があるため、それらを事前に明確にしておかなくてははいけません。

共同制作の最大のメリットは、より多くの国の観客に、鑑賞機会を提供できるということです。しかし、それにより劇場としてのアイデンティティ、スタイルが失われてしまう可能性もあるかもしれません。例えば、世界有数のホテルブランドには、どの国に宿泊しても同じような印象を受けますね。ですから、どの劇場も同じようなラインナップになってしまうような、そうしたアイデンティティの喪失をいかに防ぐかということも重要です。

最も大切なことは、アイデアを共有するということです。企画の最初の段階でアイデアを十分に理解していなかったり、有名だからというだけで出資したり権利を買ったり、そうすると共同制作者が違う方向に行ってしまう恐れがあります。劇場側とアーティストとの調整も含めて、どうやって細かく意識を共有していけるかが一番重要です。

そして、共同制作の一番のメリットは、新しい作品を普及させられることです。もちろん、『蝶々夫人』『カルメン』といった名作を取り上げることも素晴らしいことです。しかし、オペラという芸術は、新しい作品をより多くの観客に観てもらえることに大きな価値があると考えています。作曲家、アーティスト、クリエイティブチームが多く時間をかけて創作した作品が、音楽祭の中で限られた観客だけに向けて上演されることはあまりにも残念でしょう。

## ■新作の伝播

### ●『リトゥン・オン・スキン』(Written on Skin)

私は、英国の著名な作曲家であるジョージ・ベンジャミンに45分のオペラ作品『Into the Little Hill』を創作してもらったことがあります。パリで上演する際に、私の隣に座っていたベルナール・フォクルールに、ベンジャミンにオペラを作曲してもらうことがいかに難しいかと話をしたところ、フォクルールは『リトゥン・オン・スキン』をエクサンプロヴァンス (Aix-en-Provence) 音楽祭のために委嘱しました。私の記憶では、アムステルダム、ロンドン、ミュンヘン、フランクフルト、エクサンプロヴァンスの5者による共同制作となり、その後モスクワ他でも上演され、21世紀で最も成功したオペラ作品の一つとなりました。共同制作が価値を付加したという非常にいい例だと思います。

### ●『マルコ・ポーロ』(Marco Polo)

これは、中国とイタリアのカルロ・フェリーチェ劇場の共同制作です。『マルコ・ポーロ』の主題そのものが東西の国を繋ぐというテーマですし、作曲家はドイツ人のエンヨット・シュナイダー、演出家はデンマーク人のカスパー・ホルテンというプロダクションでした。

## ■象徴的なプロダクション

### ●『ラ・チェネレントラ』(La Cenerentola)

先ほど、共同制作の重要な役割として新作の普及を挙げましたが、共同制作では既存の作品を取り上げることが大半です。古い例では、ミラノ・スカラ座で非常に大きな成功を収めたジャン＝ピエール・ポネル演出の『ラ・チェネレントラ』。もともとロッシーニ作曲の有名なオペラですが、その後も多くの劇場によって制作されました。ジャン＝ピエール・ポネルの下には非常に多くのアシスタントがいましたが、その中には彼の死後、演出家や共同制作者として活躍している人たちがいます。そのうちの1人、アメリカの演出家フランチェスカ・ザンベッロも、やはりポネルのアシスタントとしてこの作品に関わり学んだのだと言っていました。

### ●『カルメン』(Carmen)

バルセロナ出身のカタルーニャ人である演出家、カリスト・ビエイトが、北スペインのペララーダ城音楽祭のために演出を依頼されたものです。カルメン役をベアトリス・ユリア＝モンゾンが演じ、ドン・ホセにはロベルト・アラニャ、ミカエラにはアンジェラ・ゲオルギューらがキャストイングされ、バルセロナ、イタリア、ロンドン他で上演されました。かなり評価が分かれるのではないかと思います。良い意味で期待を裏切り、共同制作が非常に成功したプロダクションです。

## ■共同関係

### ●イングリッシュ・ナショナル・オペラ×ニューヨーク・メトロポリタン歌劇場

20世紀に入ると、イングリッシュ・ナショナル・オペラと、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場でも良好な関係が築かれました。ほとんどがロンドン側から制作が始まり、その後ニューヨークで上演されました。これには、ロンドンを実験場にしようというメトロポリタン歌劇場のピーター・ゲルブの思惑があったのです。ロンドンでやって、それがニューヨークではどうなるのか、イングリッシュ・ナショナル・オペラをトライアルとして制作が行われたのです。

### ●ニューヨーク・メトロポリタン歌劇場×モスクワ・ボリショイ劇場

『ポーギーとベス』(Porgy and Bess) という近年の事例ですが、ニューヨークで大きな成功を収めています。メトロポリタン歌劇場とモスクワ・ボリショイ劇場が、良好な関係を築きました。ニューヨークとモスクワは政治的な緊張がある中で、いかに文化芸術がその橋渡しをすることができるのか、文化芸術が果た

ず役割が示されたと思います。

### ● ウェルシュ・ナショナル・オペラ×スコティッシュ・オペラ

これは古い例ですが、私に関わった共同制作の中でも、今でもベストな関係だと思っているものです。私がウェルシュ・ナショナル・オペラで勤務していたとき、ヤナーチェク作曲の『イエヌーフア』(Jenůfa)をスコティッシュ・オペラと共同制作しました。制作の条件は、ウェルシュ・ナショナル・オペラの音楽監督であるリチャード・アームストロングが指揮をすること、スコティッシュ・オペラ側からはデイヴィット・パウントニーが演出家として関わることでした。

当初は1度限りの共同制作の予定でしたが、あまりにも大きな成功を収めたので、パートナー契約を結んでヤナーチェク作曲の5作品を上演することになりました。初演は交互にすることにし、1作目はウェールズで、2作品目はスコットランドで上演しました。当時、ウェルシュ・ナショナル・オペラもスコティッシュ・オペラも、ツアーリングサーキットを形成しており、イギリス内の18の劇場でこれらが上演されました。ウェルシュ・ナショナル・オペラの財務ディレクターとしては、震える程の金額を初期投資しましたが、結果的には非常に大きなリターンがありました。初演から20年を経た頃、『オペラ座の怪人』(Phantom of the Opera)でもよく知られている舞台美術家のマリア・ビョルソンは、「このオールドレディーを引退させる時期が来たのでは？」と言いました。それだけ長く上演され、愛されてきた作品だったということです。それが叶ったのは、ウェルシュ・ナショナル・オペラとスコティッシュ・オペラとの関係が構築されていたからです。

1990年代には、私はロイヤル・オペラ・ハウス・コヴェントガーデンのディレクターとしてロンドンに戻りました。そこでも作品のレパートリーを増やそうと試み、ローマやトリノの劇場との共同制作に取り組みました。ロイヤル・オペラ・ハウス・コヴェントガーデンが、革命的な団体であると言われるのも、こうした取組があったからだと思っています。

### ■ これからの共同制作

理想的な共同制作を一言で表すならば、信頼関係だと思っています。共同制作者との強固で良好な関係を築いていくことが最も重要であることは間違いありません。単なる金銭的な取引や、Eメールで完結するような関係ではなく、お互いが目を見てきちんとメッセージを発信し合うことが大切です。

共同制作は、成長し、変化し、ますます国際的になるでしょう。私たち自身が、グローバルな思考を持っていかなければなりません。

私たちは、国によって基準が異なる混合経済の中を生きています。例えば、オペラはドイツではほとんどが公的資金で制作されますが、アメリカは民間出資が多いですね。日本やイギリスは、その中間くらいでしょうか。公的資金には大きな圧力がかかるため、民間からの出資も募る必要があります。これは、共同制作にも大きな影響を与え得るものです。



そして、活躍の場がどんどん広がってきていると感じます。アーティストは、自分が一番活躍しやすい場所を選びます。このような考え方は、「ワールドクラス」と言われます。どこに住んでいようとベストを追求することは変わりませんが、ワールドクラスと国際的というのは違います。ベストなアーティスト、コンディション、システム等、そうしたものを常に求めています。劇場によって、現代的なシステムが整ったところもあれば、人材が豊富なところもあるでしょう。それらを組み合わせていくという

ことが求められます。

また、起業家に関わることで功を奏する場合もあります。例えば、先程紹介したメトロポリタン歌劇場とポリショイ劇場との事例は、劇場の支配人同士ではなく、ある起業家が仲介したものでした。そうした事例は、今後も出てくるのではないのでしょうか。

オペラは、大きな利益を得ることは難しいですね。儲からないビジネスと言えるでしょう。しかし、オペラハウスや劇場を経営する者は、オペラをビジネスのように運営していくことができるのかを考えていかなくてはけません。

### ■共同制作のアンビション

私が共同制作に関わる上でのアンビションを紹介します。何年も前に考えていたことと、今抱えている野心も、似たものが多いことに自分でも驚きます。

- ◎国際的でありつつも、個性は維持したい。自分たちらしさとは、自分たちの劇場や観客のものであるということ。
- ◎様々な劇場からオファーが掛かるような最高の歌手を求めること。同時に、その歌手には稽古から真摯に関わってもらいたいということ。
- ◎時間をかけて制作を成功に導いていくため、最適なチームを作るということ。
- ◎その共同制作が、模範的であり、ワールドクラスであり、同時に幅広い観客にとって興味深いものであること。
- ◎約420年にわたるオペラの歴史、伝統に満足せず、今日的な観客に訴えかける作品を目指すこと。
- ◎オペラが、伝統を抱えつつ、未来のある芸術であってほしいと願うこと。

### ■オペラ・ヨーロッパが果たす役割

オペラ・ヨーロッパは、現在45ヶ国、207の団体が加盟しています。ヨーロッパ以外の国や地域からも加盟する、世界的なオペラ界のネットワークです。15年前は36団体でしたが、毎年、加盟団体数を増やすことを組織の方針として掲げここまで成長してきました。また、加盟料はここ10年以上にわたり変更していません。ここまで大きく成長できた理由の一つには、実務者たちが協働とお互いの繋がりを重要視し始めたことがあります。私自身、一昔前は自分の団体の外との協働についてはほとんど考えられていませんでした。しかし今日、人々は広く世界に向けて大きな視野を持っています。オペラ・ヨーロッパの成長は、そうしたオペラ界の意識変化を可視化したと言えるでしょう。

### ●情報共有の場づくり

年2回、300名以上が参加する大きな会議を開催しています。2019年は、春にアントワープ、秋は我々の目指す「協働」の象徴として、ライン川の両岸にあるストラズブルとカールスルーエという仏独2ヶ国で会場をシェアして実施しました。

また、専門家によるフォーラムも毎年開催します。テクニカル、マーケティング、資金調達、デジタルメディア、教育等の様々なトピックを立て、オペラに携わる専門家たちが集まり、より少数で議論を深めています。

また、2019年10月25日には、ユネスコ、国際演劇協会（International Theatre Institute）等の協力を得て、「ワールド・オペラ・デー」を初開催しました。毎年10月25日をオペラの日として、世界各国のオペラ愛好家、オペラ団体を巻き込んで取り組んでいきたいと思えます。

こうした取組は、オペラのチケットの販売促進のためではなく、オペラについての啓蒙、そして社会へ貢献していくために行うものです。

## ● リソースの提供

「OPERABOOK」というキャスティングとプロダクションのデータベースを作成しています。これまでに300のオペラ団体の過去10年間の包括的なデータが格納されており、4万人のアーティストの情報も掲載しています。これは加盟団体へはリソースとして提供しています。オペラ・ヨーロッパに加盟していなくても、低料金で購入することも可能です。

また、共同制作をバックアップするために、加盟団体の今後の制作予定もデータベース化しています。オンラインだけでなく冊子も発行しており、現在は1,000程の制作予定が掲載されています。これは、加盟団体の情報ですので、情報入手するためには自分も貢献しなければなりません。クリエイティブチームが、いつ、どこで、どのような活動をしているのか見ることができ、興味を引くものがあれば彼らに直接コンタクトを取ることができるようにしています。

この他、「ベンチマーキング・ツール」を作成し、多くの加盟団体の財務情報も収集しています。制作的なより良い判断をするために分析をしたり、補助金を出している団体へ提供する等、様々な形で活用されています。

「ドキュメント・センター」と呼ぶウェブサイトでは、過去の会議等の情報や、関係者の連絡先リスト、団体プロフィールもまとめています。他に、四半期ごとにニュースレターを発行し、今後開催される公演情報等も掲載しています。

## ● OPERAVISION

オペラについて、社会全体に対してより広く啓発していかなければならないという使命も感じています。オペラ愛好家だけでなく、そもそもオペラに全く興味がない人たちに対して、選択肢の一つとして知ってもらう必要があると考えています。そこで始めた取組が、「OPERAVISION」というインターネット上のプラットフォームです。サイトには誰でも無料でアクセスできます。ここでは、オペラ作品の一部やイントロ、短編作品等の動画を公開しています。これはEUからも資金を得ている他、コンテンツを提供してくれる団体や、加盟団体からも資金提供を受けて運営しています。これまでに約600万回の視聴がありました。

オペラ・ヨーロッパとしては、もちろん古典的な有名な作品も良いのですが、あまり知られていない作品や、新しい作品、国際的な作品、実験的な作品、いろいろなものを取り上げていきたいと考えています。もちろん、掲載するコンテンツの品質基準は守りたいですし、今後も多くのコンテンツを歓迎したいです。

## ■ 人材を見つけ、育てること

オペラの制作者に課せられた使命の一つは、オペラに携わる人材を見つけ、育成していくことだと思っています。何よりも、人々に訴える作品づくりができる新たな作曲家を見つけられない限り、オペラ界の未来はないと思っています。指揮者や、最高の演出家を見つけることも、制作者の重要な役割です。舞台づくりにはテクニカルも重要ですから、有能な舞台技術者も必要です。そして、制作者を発掘していかななくてはならないでしょう。どこで、どのように見つけ出し、育成していくのかを考えなくてはなりません。

すでに取組は各国で始まっています。オペラ・ヨーロッパでは、2013年から毎年20～30名を対象に、夏に6日間集中で行う「オペラ・マネジメント・コース」に取り組んでいます。このコースの参加者たちは、各国の劇場等で重要な役割を担って活躍しています。

また、ミラノ・スカラ座アカデミアでは、マネジメントコースの他、歌手、音楽家、ダンサー、舞台技術者向けのコースも設けられています。昭和音楽大学で行われているものも、このミラノ・スカラ座のアカデミアに通ずるものがあり、オペラのさまざまな側面に対応しているものです。

人材の交流、そして派遣というものも積極的に行っており、enoa (European network of opera academies) は、特に新しい作曲家、そして新しい制作チーム向けのもので、また、ヤング・アーティスト・スタジオということで、若手の人たちの育成を行っているスタジオもあります。

## ■コンペティション

コンテスト、コンペティション等も、人材発掘の有効な場です。賞金だけでなく、創作の機会を与えられたり、CDを出すことができたり、テレビ放送されたり、そうしたコンクールはアーティストにとっても宣伝の場になります。

オペラ・ヨーロッパのディレクター賞では、優勝者にはオペラ制作に携わる機会が与えられます。これは多くの場合、共同制作という形を取ります。審査員もオペラの専門家であり、劇場運営に携わる人も多いので、自分の劇場を会場として提供したり共同制作にあたります。

コンテストは、毎年開催されるものもあれば、2年ごと、4年ごとに行われるものもあります。何年かに一度のコンテストで受賞すれば、より評判が高くなるでしょう。

私個人的には、コモで行われる「AsLiCo」も良いコンテストだと思います。受賞した歌手には、賞金だけでなく、翌年に制作されるオペラで役を与えるという賞があるからです。また、ブッセートの「ヴェルディの声 (Voci Verdiane)」では、入賞者は、パルマのフェスティバルの間にヴェルディの故郷ブッセートの劇場で行われる小規模な公演に出演します。

「BBC カーディフ・シンガー・オブ・ザ・ワールド (BBC Cardiff Singer of The World)」も有名です。ここからは、カリタ・マッティラ、ディミトリー・ホロストフスキー、アニヤ・ハルテロス、ジェイミー・バートン等、本当に優れた歌手が多く輩出されています。テレビ放送されるため、ファイナルまで進んだ歌手は、その後のキャリアのためにも良い宣伝となります。

そして、ドイツの世界オペラ歌唱コンクール「新しい声 (Neue Stimmen)」では、CDを出す賞が与えられます。他にも有名なコンクールには、ワルシャワで行われるモニューシュコ声楽コンクール、チャイコフスキー国際コンクール等がありますね。

コンクールという形で、有能な人材を発掘し、制作のチャンスを与えることは、人材育成の有効な手段として活用されています。



### 現代におけるオペラ制作

ヤン・ヴァンデンハウア | フランダース・オペラ・バレエ オペラ芸術監督

#### ■多様な現代社会におけるオペラ

オペラの原点は何なのか、17世紀初頭にどのようにして始まったのかを知ることが重要だと思います。初期のオペラには、明らかに、いろいろな芸術領域間の区別はなかったのです。歌も踊りもありましたし、劇場の空間を共有して、いろいろな芸術が総合的に演出されていました。

オペラの今後の動向の一つとして、モンテヴェルディ等によって17世紀初頭にいろいろな芸術が一緒になって作り上げられていた形態、オペラの原点を再現するという流れがあるのではないのでしょうか。踊り、歌、演劇がオペラという形で一体化され、そ

うした作品が単なるエンターテインメントではなく、社会の重要な一部となっていたわけです。社会の中で起きていることを、芸術作品を通じて問題提起する。これがオペラの歴史として重要なことでしょう。オペラは愛、死、政治的紛争、人間社会、人間そのものをテーマとして取り上げている芸術であり、これほど多様な社会テーマを取り上げているジャンルはないと思います。さらに興味深いことは、現代を表すだけではなく、ユートピ的な理想郷を表す側面もあったことです。

なぜその作品を上演するのか、その作品は現代の私たちにとってどんな意味を持つのか、その意味合いを考えることは重要です。私自身がヨーロッパでオペラを鑑賞する時に、舞台上で観るものと街中で見えるものに違いがあると感じます。オペラは都市で発生した芸術形態です。現代のヨーロッパの都市はますます多文化にあふれ、いろいろな国の人たちが街を歩いています。しかし、オーケストラ、コーラス、オペラの制作現場には、やはりまだヨーロッパ系の白人が多いのです。

今後は、オペラのプログラムを企画し、キャストを選ぶ際にも、どういう現実を舞台上で示すのかを考えていかなければなりません。より現実的、現代的でなければなりません。オペラは現在の世の中を表すだけではなく、将来あるべき理想の社会をも示さなければならないのです。ですから、今や指揮者の半数は女性だということも、私にとっては重要な要素なのです。素晴らしい女性指揮者もいるのに、オペラの指揮者は99%が男性であるということ是不自然です。意識的に選択をし、私たちの現実世界を芸術に取り込んでいくことが重要だと思います。キャスト、歌手も、人種や肌の色、出身国は関係ありません。

#### ■フランダース・オペラ・バレエの取組

2019-2020シーズンから、私はフランダース・オペラ・バレエのオペラ芸術監督を務めています。アントワープとアントワープとアントワープ、二つの都市に劇場を持つ組織です。私自身がアントワープの生まれだということもあり、オファーを受けた時は本当に嬉しく思いました。フランダース・オペラ・バレエは、コーラス、オーケストラ、バレエ団体も二都市で共有しているので、近隣のブリュッセルやアムステルダム、パリと比べても特色があると思います。オペラとバレエが別領域ではなく、私たちは一つの組織のもとで一緒に制作を行うからです。また、フランダース地方は文化的にも豊かで、有名なビジュアルアーティスト、振付家等も輩出している大変興味深い地域です。

先程のオペラの歴史の考察から、こういったプログラムをアントワープとアントワープのために作るかと取り組み



始めた時に、最大の関心はいかにしてオペラを現代の社会や人々と関連づけることができるかということでした。そのためには、オペラが他の現代芸術分野から刺激を受けることが重要だと考えたのです。これまでに関わったオペラの作品の多くは、他の芸術ジャンルとの融合が必ずしもあるわけではありませんでした。オペラの世界ではカードボードで中世の街並みが表現される一方、演劇や映画、ビデオアートでは別の現実が映されます。私としては、オペラと、その他の現代芸術分野のギャップが大きいと思ったのです。

そこで、プログラムの初期段階からビジュアルアーティスト、映画制作者、演劇制作者、振付家にも参加してもらおうと考えました。オペラは演劇の一つの形態でもあって、歌唱ショーではありません。やはり演劇の要素を持っているべきで、普段はオペラ制作に携わっていない人たちに関わってもらうことが重要だと思ったのです。オペラの実験がない人たちにあえて参加してもらうことで、新たな視点や、生き生きとした別の要素を持ち込んでもらうのです。時には摩擦が起こることで、これまでの制作現場にはない興味深い状況が生まれるだろうと考えました。

### ●『ドン・カルロス』(Don Carlos)

ヴェルディ作曲の『ドン・カルロス』では、私にとっては演劇の演出家と協働することが重要でした。ドイツの劇作家であるシラーの台本に基づいた作品であることを踏まえて、演出家はドイツ演劇のスペシャリストであるヨハン・シモンズを選びました。それからビジュアルアーティストであるハンス・オブ・デ・ピークにも声を掛けました。

彼らは『ドン・カルロス』の時代である16世紀の、フランダース地方やスペインの絵画からヒントを得て舞台をつくりました。また、ドン・カルロスが死ぬ直前に万華鏡のように昔のことを思い出すシーンがあり、感情的に主観的に自分の人生を振り返るというメランコリーな側面をテーマとして取り上げました。この舞台では、映像のプロジェクションも効果的に使い、特にドン・カルロスの回想シーンは現代の動画と技術を使って表現しました。また、衣装は全て16世紀のブリューゲルの絵画を参考にデザインされました。このオペラ制作は、ビジュアルアーティストや演劇の人たちと一緒に創作することの重要性を示したと思います。

### ●『ルサルカ』(Rusalka)

ドヴォルザーク作曲のオペラ『ルサルカ』は、ノルウェーの若い振付家と一緒につくりました。オペラの実験が全くない人たちと制作を行うことはリスクでもありますが、今のところ成功しています。他ジャンルから新たにオペラに挑戦するという一方で、お互いの芸術領域から要素を持ち込み合い、ダンスと演劇が融合したオペラ作品になりました。

アンデルセン作『人魚姫』とも類似した物語で、陸に上がった水の精霊は声を失い、第2部は一切歌う場面がありません。『ルサルカ』のキャストは、歌もダンスも演じます。まさに水中の生き物のような、アイデア溢れた演出となりました。また、舞台セットはノルウェー出身のビジュアルアーティストであるアスムンド・ファラバークが担当し、すべて木材で製作しました。二つの木製の壁が、回転したり、方向を変えることで、違った空間を作り出します。抽象的ではありますが、水中世界を舞台上に表現しました。

### ●『ヘントの鍛冶屋』(Der Schmied von Gent)

新しい作品に取り組むことは重要ですが、同時に、あまり知られていない20世紀の作品も取り上げていく必要があると思います。現在、世界各地のオペラ劇場のプログラムのほとんどは19世紀に創作された作品で占められています。観客に新しい音楽、新しい作品に触れる機会を与えること、20世紀の音楽もどんどん取り入れていく必要があると思います。

アントワープ、 Gentでは今シーズン、フランツ・シュレーカー作曲のあまり知られていない作品を取り上げました。彼が最後のオペラを1932年に作曲した直後、彼がユダヤ人であることを理由にナチスドイツによって作品が封印されてしまったのです。彼が作曲した『ヘントの鍛冶屋』という作品は、Gentが舞台になっています。

し、音楽的にもとても面白いものです。これを30歳のエルサン・モンタークに演出を依頼して制作しました。モンタークはドイツで新進気鋭の演劇演出家で、これまでオペラを手掛けたことはなかったのですが、彼は衣装や舞台セット等の全てをデザインし、動く絵画のような舞台をつくり出しました。この制作の後、モンタークはベルリンで2作目のオペラ制作に取り組んでいます。オペラの世界に引き込まれた、若き旗手の一人となりました。

共同制作は、単なる財務的な契約ではありません。信頼であり、アイデアが出会うということです。今ではドイツのいくつかの劇場がモンタークに興味を示していますし、イタリアやフランスからも声が掛かっているそうです。

### ●『C(H)OEURS 2020』

2019-2020 シーズンの後半には、二つのプロジェクトを発表する予定です。一つは、アラン・プラテルと制作する『C(H)OEURS 2020』。今作の基になる『C(H)OEURS』は、プラテルが、テアトロ・レアルのためにジェラルド・モルティエから委嘱され、2012年に発表した作品でした。私は、モルティエのアシスタントとして働いた経験を見込まれて、この初演の制作のドラマトゥルクの依頼を受け、務めました。プラテル、モルティエ、そして私も一緒に、ヴェルディとワーグナーの中で最も有名な音楽を選曲し、新たな創作に当たったものです。当時、「アラブの春」と呼ばれる民主化運動が起きていましたので、そうした社会背景も舞台上での表現に大きく影響しました。

『C(H)OEURS 2020』は、ここ10年程に起こった出来事、社会的ムーブメント等を分析して制作する予定です。例えば、気候変動問題やフランスの「黄色いベスト運動」でしょうか。フランダース・オペラ・バレエには、ダンサーもいれば、合唱団、オーケストラもいますので、こうしたユニークな作品制作にも取り組むことができるのです。

### ■これからのオペラ制作のために

私も審査員を務めている「リング・アワード (Ring Award)」の審査団は、主に16人のヨーロッパのオペラマネージャーで構成されています。9月から選考が始まり、120以上もの応募された演出案を見るので本当に大変でしたが、つい数日前にセミファイナル審査を終えました。私自身も、審査員として才能に溢れる若いステージディレクターたちと出会う機会になりました。そうした新進気鋭の芸術家たちについての情報交換は、とても重要だと思います。

また今回、日本に来たことをきっかけに、日本では何が起きているのか、日本の新進気鋭の演出家やビジュアルアーティスト、振付家はどんな人がいるのか、そうした情報収集をしたいと思っています。情報を交換し、共有していくことが私たちには必要だと思いますし、それが本日のような専門家たちが集まる場の意義でもあると思います。

共同制作については、フェスティバル等との共同制作の方が、劇場との共同制作よりは容易だと思います。というのは、劇場にはやはり一定のルーティンがあります。企画や公演内容、そしてリハーサルについても効率性が求められるため、難しい場面が出てくることもあります。例えば、『C(H)OEURS 2020』では、プラテルは合唱団と8ヶ月にもわたるリハーサルを行っています。毎週土曜日にгентまで、ボランティアで参加してくれた人たちもいます。これは全く新しいリハーサルのやり方です。

劇場との共同制作だけでなく、もっと異なる組織との協働も非常に興味深いものだと思います。とにかく、共同制作において重要なことは、リスクを取ることに、お互いが良いバランスを見つけるということを考えることです。それができなければ、自分たちのアイデンティティーを失いかねません。世界中どこに行っても著名な演出家の同じ名前があるという事態がおこります。もちろんそこにも参加したいとは思いますが、やはりオペラ制作者としては実際に会ってアイデアを交換していくことが必要です。オペラ・ヨーロッパは、まさにそのプラットフォームを提供するものです。オペラ制作者たちは、毎年のカンファレンスを待ち望み、他の制作者がどのような活動をしているのか、どのような最新情報があるのかを常に検索しています。ヨーロッパだけでなく世界中のオペラ制作者や舞台芸術の専門家たちの繋がりを広げていくことが、オペラ・ヨーロッパの役割として今後ますます求められるでしょう。

## パネルディスカッション

ニコラス・ペイン Nicholas Payne (オペラ・ヨーロッパ・ディレクター)

ヤン・ヴァンデンハウア Jan Vandenhouwe (フランダース・オペラ・バレエ オペラ芸術監督)

山口 毅 (公益財団法人東京二期会 常務理事、事務局長)

モデレーター：石田 麻子 (昭和音楽大学 教授、オペラ研究所 所長)



**石田** 興味深いプレゼンテーションをありがとうございました。まず、ヤンさんに質問ですが、なぜ貴方がフランダース・オペラの芸術監督になって最初の作品に『ドン・カルロス』を選んだのでしょうか。この作品はフランドルの民衆が一つの大きなテーマですが、選んだ理由にも関係があるのでしょうか。

**ヤン** もちろん、それも理由の一つではありますが。『ドン・カルロス』はもともとフランダース地方の話ですし、やはり私たちの地域との関係が深い作品です。それから個人的な理由として、私の師であり、かつての上司でもあるジェラルド・モルティエが1981年にベルギー王立モネ劇場の芸術監督に就任して最初に上演した作品であることが挙げられます。

グランドオペラですから、大規模なコーラス、オーケストラと合わせて大きなプロダクションになります。私たち組織全員が参加できるということもありましたし、アレホ・ペレス (フランダース・オペラ音楽監督) も自己紹介として取り組むには良い作品でした。私たちの組織が持っている全ての要素を観客に示す機会になったと思います。

**石田** ジェラルド・モルティエさんは、いまだに影響力の大きいプロデューサーですね。とても印象的な話でした。ヤンさんの世代は、オペラ界でも「ネ

クスト・ジェネレーション」と呼ばれ、今後の活躍に期待がかかっています。芸術監督としての彼の最初のシーズンを、長くオペラ界を見ていらしたペインさんは、どのように考え、評価されているのでしょうか？

**ニコラス** すでにフランダース・オペラは、ヨーロッパでも有数のオペラ劇場の一つになったと思います。ヤンさんは、この劇場に新しい視点をもたらすだろうと思います。物事をこれまでとは違うやり方で見ると、ということを彼は実践していて、ドラマトゥルクとしてのあり様をまさに体現していると思います。コンテンツ、レパートリー、制作チーム、歌手、そうした様々な要素が目的を持ったオペラとして選ばれ、考えられていると思います。

ヤンさんを若手と言うならば、私は確かにオールドジェネレーションですね。近年のヨーロッパのオペラで非常に面白い点は、ヤンさんの世代のディレクターが多く出てきていて、有名な劇場のリーダーに就き始めたということです。これによって、オペラそのものが更新され、再生されていくと思うのです。もちろんこれは、一世代前の人たちを否定するわけではありません。これまでも素晴らしい仕事になされてきたのです。しかし、もう幾人もの手で上演し尽くしたと思えるような『魔笛』も、新しい人

の手でまたつくってみてはどうか、という時代に来ていると思います。ヤンさんが舞台上に表そうとしていること、つまり街中に見えているものを舞台上に乗せようという挑戦は、観客にとっても自分の人生に関係があると思える作品をつくり出し、提供していくということだと思います。それをフランダース・オペラは上手くやっているのです。

フランダース・オペラ・バレエは2つの劇場がありますが、アントワープとゲントどちらにオペラを観に行っても、私はそのコミュニティの一員だと感じることができます。アントワープの劇場には大きなパブリックルームがあって、開演前に上演作品についてのトークが行われます。そのトークを聞きに集い、オペラについて話している人たちは、上演の前からその場になじんで、作品に入り込んでいるようなのです。そうした聴衆との対話は、ヤンさんの世代がオペラ界にもたらした新しい潮流だと思います。

**山口** ヤンさんは、今シーズンも、オペラの演出をするのは初めてという人を起用していますね。ある意味でのリスクを取って、そうした新しい演出家や振付家、あるいはビジュアルアーツ等、いろいろな才能がある人を起用することには、何かポリシーや自分なりの観点はあるのでしょうか。

**ヤン** そうですね。例えば『ルサルカ』は、もともとがおとぎ話であり、ドヴォルザークがバレエのために書いた部分もあるのでバレエ要素が強い作品です。第2部では人魚姫が声を失うので、歌がほとんど出てきません。ですから、この作品は若い振付家に関わってもらいました。また、作曲家によって「大魔法オペラ」という副題が付けられている『ヘントの鍛冶屋』は、エルサン・モンタークに演出を依頼して、人形劇に基づいた衣装や舞台装置等のいろいろな要素を取り込みました。お城の怪物も大きな舞台セットを作りました。作品の分析をして、物語もよく見て、演出家として一番ふさわしいだろう人を選ぶことが重要だと思っています。それらを意識して人選をしていますね。

今シーズンの最後には、指揮者のフィリップ・ヘレヴェッヘと一緒に、ロベルト・シューマン作曲のあまり知名度が高くない作品『ゲーテの「ファウスト」からの情景』を上演したいと思います。ゲーテの『ファウスト』を、部分的に新しい分析をしたとても現代的な作品です。こうした取組は、現代の演

出家が必ずやらなければならないことですし、あまり知られていない作品の知名度を上げたいと思います。この作品では、ビジュアルアーティストとも一緒に、映像も用いながら『ファウスト』の作品を構成したいと考えています。どの作品でも、意図的な根拠があって演出家を選出していますね。

**ニコラス** 私からも山口さんに伺いたいのですが、日本は共同制作に何を求めていますか？

**山口** 日本の場合、オペラ団体は自分たちの劇場を持っていません。劇場を借りて公演するため稽古や日程が限られてしまい、なかなかヨーロッパ人の演出家と一から創作するという形は難しいですね。そこで、初演権は共同制作に当たる相手側に譲って、2番目に日本で上演する方法を取ることが多いです。相手側である程度完成されたものを日本に持ってくるので、一から日本で創作するよりは少し時間を短縮することができます。

僕が何本もご一緒している演出家のペーター・コンヴィチュニーも、演出して1回目を上演したとしても、他の地で上演する際には必ずまた稽古をし直すのだと言っています。作品は子どもと同じで、2回目、3回目と上演を重ねるたびに育っていくんですね。もちろん一流の人は初演が一番良いように創作に当たりますが、どうしても数ヶ月後に作品を見た時にもっとこうすれば良かったという箇所が出てくるんです。ですから、上演を重ねることで作品がより深まるという良さがあるので、共同制作を推進しています。

近年の日本の状況も少し変わってきていて、以前は海外で創作した作品を日本に持ってくる形がメインでしたが、日本からも発信して、日本文化としてのオペラをシェアしたいという思いが高まっています。2019年10月に上演した『蝶々夫人』の場合は、日本で初演を迎えましたが、衣装は日本で高田賢三さんのデザインで作られ、装置はドイツで作ったものを日本に運び、日本で2ヶ月にわたる稽古をして作り上げました。それを海外でも上演することによって、日本の演出家や、日本の技術を海外に紹介していくという新たな段階にあると思います。やはり、いいものをつくりたいという思いが基本にあって、一流の人たちとともに創作した作品を時間を経ることによって育てていくということが、共同制作に対する僕の考え方です。

**ヤン** とても興味深い話です。新しくパリ・オペラ座の総裁に就任するアレクサンダー・ニーフとも議論したことがあるのですが、劇場によっては自我を前面に出して、初演は絶対に自分たちの劇場でやるのだというところもあります。でも、そうではない考えもあることは、本当にいいことだと思います。観客にとっては、初演かどうかはそんなに重要ではなくて、良いプロダクションであるということが最も重要です。新しいプロダクションを観客のために作り、信頼できるパートナーと一緒に作業をするということが大切で、それによって良いプロダクションができると思います。

**ニコラス** 2者以上の共同制作であれば、いろんなメリットをお互いに持ち寄ることができると思います。オペラ・ノースではベルリオーズ作曲の『トロイアの人々』をやりたかったのですが、私たちの資源が十分ではなかったので、共同制作をするべくウェルシュ・ナショナル・オペラとスコティッシュ・オペラを説得しなければなりません。それぞれが違ったものを求めていたこともあり交渉は難航しましたが、最終的には私は、あまり知名度がなくてもよいから演出家のアイデンティティを確保したいこと、それにはティム・アルベリーがこの作品に最適な人材だと主張しました。『トロイアの人々』は二部構成の長編オペラなので、オペラ・ノースは2年かけて一部ずつ上演し、ウェルシュ・ナショナル・オペラは二部の通し上演での初演ができること、スコティッシュ・オペラは上演は3番目ですがロンドンでの上演ができること。それぞれのメリットを確保することができ、最終的に素晴らしいプロダクションになりました。誰かの主張に極端に偏っていれば、あまり良くない出来になっていたでしょう。

**山口** 共同制作は近年とても増えていて、二期会では4者と共同して『ファルスタッフ』を予定しています。上演館の一つであるマドリードのテアトロ・レアルは非常に新しい劇場で、テクニカル的に何でも可能ですが、その後上演するブリュッセルの王立モネ劇場と東京文化会館はテクニカル的にできないこともありました。なので、王立モネ劇場でもできるバージョンをつくり、それを東京に持ってくることにしました。複数との共同制作によって、作品が広がり、いろいろな可能性が出てきます。



それから、マーケティングの視点から言えば、プレミアの最初の権利を獲得できることはセンセーショナルですが、例えばチラシを作成するにも広報宣伝の際には、他の劇場で上演された映像や写真があると作品紹介がしやすくなります。プレミアの初日だと、それはできないですね。1番目というのはやはり大変ですし、私も良い面と悪い面とを体験してきました。だから、必ずしも上演が3番目になっても悪いということではなくて、良い意味で享受する方法もあるのではないかと思います。共同制作が増えてきた中で、お互いのメリットを考えられるようになってきたのではないかと思います。

**石田** 共同制作といっても、判を押したように同じものを上演するわけではなく、ワーク・イン・プログレスのようにやっていけばどんどん変わっていきますね。その土地ごとの様々な制約によっても、変わっていくということですね。

共同制作がリスクヘッジであるということと、もう一つ、アイデンティティの喪失になり得るという話がありました。どの相手とどういう作品をやるかを選んでいく時点で、その劇場のアイデンティティもどんどん作られていきます。共同制作が、アイデンティティの喪失というネガティブな要件に直結しないのではないか、と私は思うのですが。これについてご意見はありますか？

**ニコラス** アイデンティティの喪失の問題はデメリットとみなされることが多いとはいえ、危険とは言いきれないと思います。状況によってはメリットになることもあるでしょう。全ての芸術には、常にリスクを伴います。例えば上演時間が15時間にも及ぶオペラを書くことは、それ自体が大きなリスク



です。スポンサーが付かなかったり、上演しようとする劇場が出てこないかもしれません。それでも、リスクを負って創作に挑むのです。

**ヤン** 同僚との話し合いでも感じるのですが、誰と同じ考え方、同じ思考を持っているのかは分かりません。例えば、経験豊かなオペラ監督としか組みたくないとする演奏家や歌手もいるわけです。自分と全く同じ考え方の人もいれば、正反対の考え方の人もいます。ですから、自分なりの人脈、ネットワークを構成して、パートナーの目を見て話をすることが重要だと思っています。同じ土俵で、同じ言語で、コミュニケーションが取れるかどうかです。それができないと、結果として失望してしまうことが多いように思います。

**ニコラス** でも今、私たちが語ろうとしているリスクは、崖から飛び降りるということではありません。リスクを取るということは、注意深くリスク評価を事前に行うということです。資金面、芸術面のリスクは何なのか。そして、このパートナーと組むリスクは何なのか、今までの実績はどうなのか、注意深くパートナーの財務諸表も見るわけです。ですから、状況によっては信頼できないという結論になって、共同制作を進められない場合もあります。

**山口** 国によってもリスクは異なりますね。以前、ポルトガルの劇場との共同制作の際に、契約書には初日にお金を払うと書いてあるのに、振り込まれていないということがありました。理由を聞くと、「国の決裁がまだ下りていないから払えない」と。支配人が駆け回ってくれて、翌日には入金されましたが、契約書に書いてあることは絶対的だと思っていたのですが、国によっては意識も状況も異なる

というリスクもあるわけです。他にも、イタリアの劇場と2～3年先の共同制作の話をしていても、先方の劇場の支配人がしょっちゅう変わってしまうので頓挫することもあります。国際的な共同制作では、相手国の事情によってリスクも変わります。

**石田** そうですね。近年では、中東やアジア圏も含めて共同制作に当たる相手もバラエティに富むようになってきていて、ヨーロッパやアメリカだけではなくなっています。そうした中で、共同制作によって何を見せてもらえるのか、何をつくってくれるのか、期待を持ってその状況を本日も共有しているわけです。

それに関連して、オペラをつくる人材の話もさせていただきたいと思います。ヤンさんは、新たな人材を見つけ出すような仕事をされていて、グラーツで開催される「Ring Award」の審査員をされています。Ring Awardについても触れつつ、これからの演出家や舞台美術家たちの舞台づくりに何を期待するか、あるいは自分はこの人に信頼を置いて期待しているという例があればお話いただけたらと思います。ペインさんにも同じ質問で、ヨーロッパ、アメリカ、日本、いろんな国のこれから期待をしている次なる人材について、具体的な名前を挙げながらお話いただければと思います。

**ヤン** Ring Awardについては、少し批判的な部分もあります。というのも、直近のRing Awardの審査員はほとんどがドイツ語圏、ドイツ語系の劇場の人材で構成されていて、彼らの美学は限定的です。コンクールに参加する若い人材もそれをよく知っているので、ドイツ演劇のスタイルに沿った案を出してくるのです。コンクールそのものもグローバル化して、審査員もいろんな地域、いろんな大陸から招く必要があると思います。

そして、フランダース・オペラ・バレエで言うと、オペラとバレエに次ぐ第3の領域について検討を始めています。それは人材開発です。新しい若い演出家、歌手や、ビジュアルアーティスト等を集めて、私たちのプロダクションを拠点として彼らを育成していきたいと思っています。例えば経験豊かなオペラ演出家とだけではなく、若い人たちとも一緒に創作に当たっています。例えば、今年は若い演出家で3つの小さなプロジェクトを作り、来年は初めてオペラをつくってもらいます。彼らには資質はあ

るので、次に進める準備はできていると思います。一定のプロセスをたどって、オペラの演出まで経験してもらおうのです。若い人たちに、そうしたチャンスを提供するというのが重要だと思います。

**ニコラス** 私がウェルシュ・ナショナル・オペラに勤めていた当時、イギリスの制作スタイルはかなり閉鎖的でした。そこで私は、意識的にイギリスの外に出ようと目指しました。特に、当時の東ドイツではハリー・クプファーら最先端の演出家が活躍していました。

その後、オペラ・ノースに移ってからは、それとは全く異なる方法を取りました。若いイギリスの演出家で、これまでにオペラの経験がない人を発掘しようとしたのです。そこで、演劇も観に行き、天性の音楽的センスを持った演出家がいいるかと探しました。リチャード・ジョーンズ、ティム・アルベリー、デボラ・ウォーナー、フィリダ・ロイド、デイヴィッド・マクヴィカーは、後に有名な演出家になりましたが、彼らの最初のオペラ制作を私も共にすることができました。

今、一番興味があることは、やはり新しい人材を発掘することです。最も予期しない場所でも、深掘りすれば、人材はいるのだと思います。

**山口** ヤンさん、ペインさんともに、オペラを手掛けたことのない人に挑戦してもらおうという話が出ましたね。初めて音楽や歌手と関わる人を演出に迎えると、日本だと楽譜が全く読めないという問題が起きたりもするのですが、困難に当たった時にどうやって解決してきたか、経験談はありますか？

**ヤン** 私自身の経験から言うと、一番重要なのはドラマトゥルクでした。ですから、私の知識と経験を持って若い人たちを支援する、そのために私はいるのだと思っています。私自身、有名な演出家で楽譜が読めない人も一緒にやってきました。私は音楽を専門に勉強してきたので、全く楽譜が読めない人たちを助けることができます。若い人たちと関係を持つ時には、自分の経験を活用して、彼らと一緒に時間を過ごすことが重要だと考えています。オペラをつくれと一方的に指示するのではなく、若い人たちにいろいろプロセスを経験してもらって、稽古をして、分析をしていくという経験をしてもらうことが大切なのです。仲間としてサポートするということが重要だと思います。

**ニコラス** 特に、コーラスへの指示は難しいですね。個々への指導がすばらしい演出家でも、60名のコーラスに指示しようとする、パニックになることもあります。演出家は指揮者ではないので、必ずしも楽譜が読める必要はありませんが、感覚的に理解することは必要だと思います。ですから、私たちが演出家に求めることは、いかにパフォーマンスの動機付けができるか、歌手たちをやる気にさせることができるかということですね。

**ヤン** Ring Awardでも若い演出家が20分のリハーサルをしますが、コンセプトを伝えるだけだと、歌手はどうしたらいいのかわからないような表情をします。一方で、やる気にさせるということを本当に上手くやれる人たちもいます。時に、歌手が内から溢れ出すような気持ちで歌う、そういう気持ちにさせる演出家がいるのです。

**ニコラス** クプファー、ビエイト、(ドミトリ・)チェルニャコフ、彼らは現場でパフォーマーと一緒に創作に当たることのできる人たちです。それが演出家の真髄だと思いますね。

**石田** もっと聞いていたいですけれども、お時間になってしまいました。これにて終了させていただかなくてはなりません。本日は本当にありがとうございました。

**ヤン** 私からも御礼を申し上げます。私たちは、日本の皆さんと一緒に協働をしたいと思っています。日本の文化には素晴らしい要素が多いので、私たちも勉強して取り込んでいきたいと思っています。ありがとうございました。

