
平成 26 年度 アーツアカデミー

東京芸術劇場

プロフェッショナル人材養成研修

研修生報告書

はじめに

平成 25 年 5 月「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律」が施行され、26 年の 3 月には法律に基づいた具体的な指針が出され、劇場・音楽堂等で働く専門人材の育成が、劇場や音楽ホールの役割として明文化されました。公共劇場での運営の専門家不足は慢性的な悩みであり、専門家としての待遇が保障されない、そのため専門人材を確保できない、少ない専門家ゆえに次世代の本格的な育成もできないという悪循環からの脱出はこれからの課題です。

東京芸術劇場では人材育成を積極的なミッションとしてとらえ、継続的な育成システムの構築を目指しています。公益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」の一環として「東京芸術劇場 プロフェッショナル人材養成研修」を 25 年度からスタートさせました。クラシック専用ホール、演劇・ダンス専用ホールを併せ持つという施設の特性を活かして、制作系の「公演制作・劇場運営」では音楽と演劇・舞踊の 2 分野を設けました。技術系の「舞台技術」では、舞台・照明・音響の 3 分野を設け、ともに長期コース、短期コースを設定し、研修を希望する若手人材の状況に応じて参加できるシステムとしています。研修に際しては、最後のレポートを提出することで、その報告書に対して研修費が支給されます。

26 年度においては、長期が音楽と演劇分野で 1 人ずつ 2 名が 2 年目を迎え、舞台系の長期が舞台、照明分野で 1 人ずつ 2 名、短期が演劇系、音楽系で 1 人ずつ 2 名、舞台系が音響分野で 1 人の計 7 名が研修をしました。研修生たちが、この 1 年間で各々に与えられた課題について書いた報告書をここにまとめました。長期の演劇系の研修生の一人が、卒業後の進路への不安から研修途中で元の映像分野での仕事に戻るようになったことは、劇場・音楽堂分野の待遇がまだまだしっかりしていないからだと思います。

これまでの本研修の修了生は、本年 3 月末で長期研修 2 年修了 2 名、長期研修 1 年修了 3 名、短期研修修了 6 名、計 11 名となっています。研修生たちが、この 1 年間で各々に与えられた課題について書いた報告書をここにまとめました。長期の演劇系の研修生の一人が、卒業後の進路への不安から研修途中で元の映像分野での仕事に戻るようになったことは、劇場・音楽堂分野の待遇がまだまだしっかりしていないからだと思います。

実務の習得だけでなく「公共」に対する意識と、現状への分析を忘れないよう、研修生には各自の適性に応じた課題を与え、レポートを義務づけています。職員とも単なる職業体験とも違う、いわば「あいだ」の立場から書かれた意見・考察は、公共劇場に携わる者にとって非常に意義のあるフィードバックといえるでしょう。時に私たちの仕事を根本的に問い直す示唆すら与えてくれることに驚かされます。

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

平成 27 年 5 月

東京芸術劇場 副館長
高萩 宏

研修生報告書 目 次

はじめに 高萩 宏 (東京芸術劇場 副館長)

長期コース 公演制作・劇場運営<演劇>分野	黒田 忍	3
長期コース 公演制作・劇場運営<音楽>分野	大丸 敦子	27
長期コース 舞台技術<照明>分野	柴田 晴香	48
付属資料		
長期コース 舞台技術<舞台>分野	劉 周英	75
短期コース 公演制作・劇場運営<演劇>分野	師岡 斐子	103
短期コース 公演制作・劇場運営<音楽>分野	安藤 綾乃	111
短期コース 舞台技術<音響>分野	杉浦 綾	118
平成 26 年度 研修内容一覧		125

劇場法と公共劇場の役割について

長期コース・演劇分野 研修生

黒田 忍

実務研修概要

■実務研修を行った事業

1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 招聘公演「十二夜」制作業務
2. TACT/FESTIVAL 2014

■実務研修にあたっての課題

「劇場法と公共劇場の役割について」

■事業の概要

1. オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演「十二夜」
日程：【神奈川公演】平成 26 年 7 月 30 日 (水) 全 1 ステージ
【東京公演】平成 26 年 8 月 2 日 (土)～同年 8 月 3 日 (日) 全 2 ステージ
担当期間：平成 26 年 4 月 10 日 (木)～同年 6 月 20 日 (金)
会場：東京芸術劇場 シアターイースト
作：ウィリアム・シェイクスピア
演出・出演：オックスフォード大学演劇協会 (OUDS)
主催：東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団) / 豊島区
助成：平成 26 年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信イニシアチブ
2. TACT/FESTIVAL 2014
担当期間：平成 26 年 5 月 1 日 (木)～同年 5 月 11 日 (日)
主催：東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団) 東京都 / 東京文化発信プロジェクト (公益財団法人東京都歴史文化財団)
助成：平成 26 年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性事業
後援：豊島区

以下、個別プログラム詳細

公演名：「リメディア～いま、ここで」

日程：平成 26 年 5 月 3 日 (土)～同年 5 月 6 日 (火)
全 4 ステージ

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

構成・出演：カミーユ・ボワテル、アルド・トマ、パスカル・ル・コー、トマ・ド・プロワシア、マリオン・ルフェーヴル、ミッシェル・フィリス

アジアツアー助成：アンステイチュ・フランセ パリ本部
日本公演助成：在日フランス大使館 アンステイチュ・フランセ日本

協力：一般社団法人 瀬戸内サーカスファクトリー

公演名：劇団コープス「ひつじ」

日程：平成 26 年 5 月 9 日 (金)～同年 5 月 11 日 (日)

会場：東京芸術劇場 地下一階 ロワー広場

出演：劇団コープス

後援：在日カナダ大使館

公演名：劇団コープス「夢見るための 50 の方法」

日程：平成 26 年 5 月 9 日 (金)～同年 5 月 11 日 (日)

全 3 ステージ

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

出演：劇団コープス

公演名：「ハンスはハイリ～どっちもどっち?!」

日程：平成 26 年 5 月 3 日 (土)～同年 5 月 6 日 (火)

全 3 ステージ

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

構想・演出・舞台デザイン：ズィメルマン、エド・ペロ

出演：タレク・ハラビー、ディミトリ・ジュルド、ディミトリ・ド・ペロ、ゲール・サンティステイヴァ、メリッサ・フォン・ヴェピー、メティニー・ウォントラクーン、マルタン・ズィメルマン

構成：デイミトリ・ド・ペロ
振付：マルタン・ズイメルマン

公演名：劇団 B-floor「ユーディの冒険」
日程：平成 26 年 5 月 9 日（金）～同年 5 月 11 日（日）
全 3 ステージ
会場：東京芸術劇場 アトリエイースト
出演：劇団 B-floor
後援：豊島区 タイ王国大使館
協力：宮城県七ヶ浜町

入場者数 計 1,668 人

3. 担当した業務

【OUDS 招聘公演】

スケジュール作成、仮チラシ製作、プレスリリース作成、
本チラシ・ポスター作成業務、
チラシ配布・折込、各所 WEB 情報掲載依頼、DM 発送
作業、学校営業、起案・見積もり・

請求書作成（記録写真撮影）、パンフレット原稿作成、
ボランティア受入準備、

【TACT/FESTIVAL 2014】

打合せ同席、楽屋周り対応、初日乾杯手伝い、公演時現
場対応、片づけ

1. はじめに

東京芸術劇場での研修も今年で二年目に入った。本ター
ムでは「劇場法と公共劇場の役割について」という課題の
もと、実務研修に取り組んだ。

そもそも、「劇場法」とは「劇場、音楽堂等の活性化に
関する法律」の略称であり、平成 24（2012）年 6 月 27 日
に施行された法律である。筆者は劇場法が施行されて約
11 ヶ月経過した、平成 25（2013）年 5 月から東京芸術劇
場での研修を開始している。

法律が施行されて約 2 年と、比較的新しい法律であるが、
その設立の背景には少々複雑なものがあることが伺える。
劇場法ができたからと言って、劇場業界で働く人間にとっ
て全てが上手くいくとは限らないのが現状であろう。また、
筆者も含め、劇場業界を目指す人間にとって、劇場法の理
解は必須であるように思う。

本報告書では、劇場法制定までの背景と、そこで行われ
た議論などをまとめながら、劇場法の理解を深めるととも
に、本タームの課題でもある「公共劇場の役割について」
筆者なりの考察を論じることを目的とする。

2. 劇場法について

第一章でも述べたが、「劇場法」は「劇場、音楽堂等の
活性化に関する法律」の略称であり、平成 24（2012）年
6 月 27 日に文化庁により施行された法律である。文化芸
術振興基本法の理念ののっとり、劇場、音楽堂等の役割を
明確にし、その役割を果たすための施策を推進し、「心豊
かな国民生活、及び活力ある地域社会の実現と国際社会の
調和ある発展を期する」（劇場法 附則より）ために制定
されたとあるが、劇場法に関する資料や文献を読むと、こ
の劇場法制定までにはさまざまな議論がされたことが伺え
る。本章では、その一連の流れを具体的に明らかにし、「劇
場法」に関するこれまでのまとめを行うこととする。

2-1. 劇場法の提起

「劇場法」のもともとの提案者である芸団協¹が十余年
前に文化芸術振興基本法（当時は「芸能基本法（仮称）」）
の一環として劇場法の最初の喚起を行ったとされる。その
後、2001 年 12 月 7 日に「文化芸術振興基本法」が制定さ
れる。文化芸術振興基本法の制定を受け、芸団協は三次に
渡る「劇場プロジェクト」を設置、2009 年 3 月に「社会
の活力と創造的な発展をつくりだす実演芸術の創造、公演、
普及を促進する拠点を整備する法律」「劇場法（仮称）」を
提案した。大まかな内容は以下の通りである。

目的：「実演芸術の専門家、団体の育成および拠点とな
る劇場・音楽堂等を整備」

⇒「国民が実演芸術に鑑賞、参加する機会」を拡大。

⇒「文化芸術による我が国の社会の活力と創造的な
発展」をつくりだす。

また、劇場、音楽堂等に関しても「演劇、音楽、舞踊、
演芸、伝統芸能などの実演芸術の研究、創造、公演、普及、
育成を行い、国民の鑑賞、参加の機会をつくりだし、その
創造性、文化的教養に資する事業を行う文化芸術の発展に
寄与する機関」と定義している。加えて、取り組むべき事
業や経営責任者、芸術責任者、技術責任者等の専門人材の
配置についても言及している。伊藤裕夫氏によれば、共著
『公共劇場の 10 年 舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』
の第四章において、上記については基本的に博物館法²に
ならない規定が述べられているが、それに加えて博物館法
にはない「劇場」育成のための三つの規定が存在すると言
う。それは、第一が「国の認定」（博物館法では「登録」）、
第二が「国による（専門人材の配置に対する）支援」、第三
が指定管理契約の例外規定（期限を設けないこと）である。

そして芸団協は 2010 年 5 月に「実演芸術の将来ビジョ
ン 2010」（案）をまとめ、6 月に公表した。「劇場法」に
関する内容は基本的には上記で述べた提案を引き継いでいる

が、新たに三つの点を加えられている。第一に、国によって認定される「劇場・音楽堂」は「公立文化施設」に限られていたのに対し、公益財団として設置されたものであれば民間施設も含まれ得るということである。第二に、「劇場・音楽堂」の目的の中に「貸館により行われる実演芸術の創造・鑑賞・参加の機会も含まれる」としたこと、第三に「劇場・音楽堂」を創造型と提供型に分けたことが挙げられる。

2-2. 劇場法をめぐる議論

また、セミナーやインタビュー等で、さらに踏み込んだ発言をしているとして知られる青年団主宰・平田オリザ氏の意見において、特に演劇関係者間で物議を醸したのは次のような意見であったとされる。

内閣官房参与に就任した劇作家・演出家の平田オリザも、劇場法制定に向けて積極的に動いている。ただ、その構想は芸団協案より一步踏み込んでいる。

(1) 「劇場」を「作る劇場」と「見る劇場」とに分け、作る劇場で作った作品は、作る劇場相互間や見る劇場などで巡演する (2) 劇団などに直接支援されている公的助成を劇場にシフトしていく。劇団は、劇場と提携することで間接的に助成を受ける形になる——といった説明だ。

(朝日新聞大阪本社版2010年3月19日付夕刊 記 今村修)

つまり、これからの演劇への助成は「劇団」ではなく「劇場」へと移行していく、と受け取れる内容であった。これに対し、同記事において「劇団への助成を早急になくすのは無用の混乱を生む」(西川信廣氏)や「劇場法の必要性はわかるが、平田案では劇場を通して劇団が管理されるようで不気味。歌舞伎にしてもアンガラにしても管理に対抗してできたのではなかったか」(流山児祥氏)のコメントも紹介されている。また、大阪市を本拠地とする劇団態変ⁱⁱⁱの金満里芸術監督は同年3月23日付の個人ブログにおいて「小演劇の、何のものにも制約されずに自己の犠牲も責任も取る形を了解して、やろうとすれば自己の世界観を自由に世に問える完結した在り方、が壊されようとしている危機的な状況である。」と述べている。社団法人日本劇団協議会^{iv}では、2009年12月21日に平田氏を招いた「今後の文化行政の展開について」で劇場法構想の説明を受け、2月23日に意見交換会を実施した。同協議会理事である東京都練馬区を本拠地とする東京演劇アンサンブル^v共同代表の志賀澤子氏は、文化庁から公演助成を受けている立場から、劇場法への懸念をニュースサイトに寄稿し、平田氏の劇場法構想に対し異を唱えた。このように、民間劇場

等を中心に演劇業界を率いてきた劇団関係者からの反響は非常に大きかったことが伺える。

このような意見に対し、平田氏は自身が主宰を務める青年団のサイトに4月1日付で「多くの誤解と混乱が起こっているようで、たいへん遺憾を感じています」として、自身の劇場法に関する考えを改めて綴った。同記事内において、「劇団への支援が不要ということではなく、これ以上大きく伸びる余地は少ないのではないか」、「劇団への助成は現状維持のまま、劇場への助成を増やしていくことが予算獲得の大きな道筋である」と考えていると述べた。また、「劇場を通じて、劇団や個人へと助成をする制度の方が合理的で健全である」ということは自身の主張でもあった。加えて、「天下りや行政からの出向役員たちに独占されている劇場運営の主体を、芸術家とプロデューサーに取り戻す」ことが劇場法の大きな目的であり、劇場法の対象もあくまで公共ホールにとどまり、民間劇場の活動を縛るものではなく、「『劇場法』と『劇場への支援』はあくまで別の枠組みであり、民間劇場も『劇場への支援』の対象から外れるものではない」と述べた。

また、伊藤氏は共著「公共劇場の10年 舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来」の第四章において、上記にあるような劇場法をめぐる議論について、その論点を以下の三点に絞られるとしている。

- (1) 地域の公共ホールの最低のガイドライン(基本的機能や専門スタッフなどの配置など)づくりの必要性
 - (2) 地域における芸術拠点形成(「劇場」づくり)
 - (3) 舞台芸術への助成のあり方(助成制度見直しや文化予算倍増など)
- (以上、『公共劇場の10年 舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』p.220)

また、同氏は議論の混乱について、本来は別個の課題である事柄が綯い交ぜになっていること、特に(3)の舞台芸術への助成のあり方について一部誤解も含めた曖昧な理解による反発も多く、また、これらを切り離せないものとして一体化して提起していることに起因していると指摘する。伊藤氏は(1)について、以前はこうしたガイドラインが設置者である地方自治体が定めるべきであるとしていたが、その後の地方自治体の財政難や指定管理者制度導入、市町村合併が行われ、地方自治体だけに任せておくことの問題性が明らかになってきたとし、公文協^{vi}の主導性に期待したと、私見であるとした上で述べている。さらに、事業仕分けなどの動きを見ながらガイドラインについて国法化で考えることも必要と思うようになったと述べている。

また、(2)については、「『劇場』とはそこで創造行為が行われることにより政治から疎外されていった公共性の本来の意味を提示する空間」であり、法制化による政治の介入を危惧している。しかしながら、伊藤氏は地域における芸術拠点（劇場）形成の必要性は強く認識しているとし、法制化によらずに可能な事例として1950年代後半から1970年代にかけてアメリカでフォード財団^{vi}が主催となって取り組まれた地域劇場づくりを挙げている。この事例において、各地で実際に創造活動を行っている地域レベルの劇団を核としたこと、そうした地域のコアに対し、経済面のみならず、ネットワークを通じた芸術家の交流、新しい試みへの支援、その他プロフェッショナル化に向けての様々な研修などを図り、芸術的な基盤の強化を行ったことを最も参考になるとしている。しかし、日本にはこのような取り組みを行うフォード財団のような「長期的視点にたった推進母体が見当たらない」ことが最大の問題であると言う。確かに、地域の劇場において、芸術拠点として国や自治体が重点的に支援をするというやり方は一見解決手段であるようにも思えるが、一部の例外的な施設を除いた地域の公立文化施設がこれに応えられるとはとても考えにくい、と伊藤氏は述べている。

また、基本的に自由な活動を前提とする文化・芸術活動への団体助成は活動の自由を束縛しかねない問題を指摘している。

2-3. 劇場法に関する私見

本章第一節、第二節でまとめたように芸術（特に演劇において）関係者の劇場法に対する見解はその立場により異なったものとなっている。劇場法が施行されて約2年が経過したが、いまだ立場の相違による意見の食い違いは現存しているように思う。

文化庁の「劇場・音楽堂等活性化事業」の平成23年度から平成26年度までの採択結果をまとめた表1を参考にすると、劇場法の影響を受けていない平成24年度の採択結果に比べ、今年度の予算額は約2倍の額となっている。これにはおそらく様々な背景があることも考えられるため、一概に劇場法のもたらした結果であるとは言いがたい。また、一方では、平田氏が劇場法に組み入れたかったとする各劇場への明確な予算分配は実現しなかったため、助成を受けている劇場、団体は平成25、26年度の助成事業において、その多くが平成24年度以前よりも多くの助成金額を受けることができたが、現場としては何も変わっていないのが現状ではないだろうか。

しかしながら、設置者である国、都道府県、市町村等の自治体に対し、「劇場法」という法律があることはこのような助成を受ける上でも、劇場や団体にとって有効なものとなると私は考える。劇場法そのものの中に、市民などの享受者側にどのようなメリットがあるのかは明記されていないと捉えるが、それは劇場、劇団関係者などの演劇、引

	H26	H25		H24	H23	
予算額	2,829 百万円	2,602 百万円	「優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業」は平成二十四年度で終了	予算額	1,364 百万円	1,717 百万円
応募件数	205 件	200 件		応募件数	117 件	150 件
特別支援事業	16 件	17 件		重点支援劇場・音楽堂	19 件	19 件
共同制作支援事業	3 件	3 件		地域の中核劇場・音楽堂	93 件	127 件
活動別支援事業	114 件	113 件		共同制作公演	5 件	4 件
劇場・音楽堂等間ネットワーク構築支援事業	72 件	67 件				
採択件数	165 件	160 件		採択件数	71 件	81 件
特別支援事業	15 件	15 件		重点支援劇場・音楽堂	10 件	12 件
共同制作支援事業	3 件	3 件		地域の中核劇場・音楽堂	59 件	67 件
活動別支援事業	91 件	89 件		共同制作公演	2 件	2 件
劇場・音楽堂等間ネットワーク構築支援事業	56 件	53 件				
採択率	80.5%	80.0%		採択率	60.7%	54.0%

表1 平成23年度～平成26年度までの文化庁による劇場・音楽堂等活性化事業に関する結果一覧

いては芸術に携わる者たちが具体的に体現していくことが必要である。

3. 公共劇場の役割

第二章では、これまでの劇場法の流れとその内容制定の背景や中身について、演劇関係者を中心に行われた劇場法に関する見解や議論、著者の私見をまとめた。本章では第二章を踏まえた上で実際に施行された「劇場法」の内容を分析し、そこで制定されている公共劇場の機能を明確にした上で、事例を交えて公共劇場の役割について論じることとする。

3-1. 劇場法分析

まず、文化庁HPにて提示している「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（概要）」を参考に劇場法の概要について分析していくとする。概要にはまず「趣旨」がこう記されている。

我が国の劇場や音楽堂、文化会館、文化ホール等（以下「劇場、音楽堂等」という。）に係る現状や課題を踏まえ、文化芸術振興基本法の基本理念にのっとり、劇場、音楽堂等の活性化を図ることにより、我が国の実演芸術の水準の向上等を通じて実演芸術の振興を図り、もって心豊かな国民生活及び活力ある地域社会の実現等に寄与する。
（「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（概要）1. 趣旨」より）

長々とした文章だが、「劇場、音楽堂等の活性化を図ること」で最終的には「心豊かな国民生活」や「活力ある地域社会の実現等に寄与する」、つまりは劇場、音楽堂等が活性化することで国民、市民にとってよりよい生活や地域社会となるよう貢献する、と言った内容に取れる。また、現状として劇場や音楽堂等の機能を持つ施設の多くが、「文化会館」「文化ホール」といった施設であり、利用用途が多目的であること、そのような施設において文化芸術活動と言えるものは、大半が貸館公演中心であることを指摘している。主な課題として、文化施設の劇場、音楽堂等としての機能が十分に果たされておらず、また実演芸術団体の活動拠点が大都市圏に集中しており、相対的に地方では実演芸術に触れる機会が少ないという点が挙げられている。一見すると、地方等でよく見受けられるホールを有する貸館中心の文化施設の存在がただ嘆かれ、その状況を改善すべきであるという内容にも取れる。しかし、続く「概要」において、こう記されている。

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

また、劇場法第一章第二条において、「劇場、音楽堂等」は下記の通り定義されている。

この法律において「劇場、音楽堂等」とは、文化芸術に関する活動を行うための施設及びその施設の運営に係る人的体制により構成されるもののうち、その有する創意と知見をもって実演芸術の公演を企画し、又は行うこと等により、これを一般公衆に鑑賞させることを目的とするもの（他の施設と一体的に設置されている場合を含み、風俗営業等の規制及び業務の適正化等に関する法律（昭和二十三年法律第百二十二号）第二条第一項に規定する風俗営業又は同条第五項に規定する性風俗関連特殊営業を行うものを除く。）をいう。
（劇場、音楽堂等の活性化に関する法律 第一章第二条）

つまり、概要にもあるように、劇場法は、劇場、音楽堂等の指定管理団体等の設置者・運営者、劇団等の実演芸術団体、加えて国、地方公共団体等の劇場を取り巻く様々な立場の役割について明記するものである。（ここにおいては、観客は含まれないように思う。）そして、その主な対象となる施設を第二条で定義していると捉えることができる。ここから、貸館中心の施設に対してというのではなく、「自主的かつ主体的」に「実演芸術の水準の向上」に取り組む劇場、音楽堂等を設置・運営する団体や実演芸術団体が有効活用できる法律であることが伺える。全国全ての文化施設が、劇場法で指し示された「自主的かつ主体的」に「実演芸術の水準の向上」に積極的に取り組む、ということは非常に難しく、また、年1～2回の定期公演を活動の中心に据えているアマチュア団体等にしてみれば、貸館機能を有する文化施設は必要不可欠なものであると考えられる。

	類型	役割	公演事業			市民サービス		専門人材配置					芸術家・芸術団体との提携等
			作品創造	外部と提携	貸館	活動支援	地域貢献	経営責任者(プロデュー)	芸術監督	制作・事業スタッフ	舞台技術スタッフ	マーケティング・広報	
全公文	①公演芸術作品創造中心	地域のイメージづくり、国内外からの来訪者増加による観光振興、地域活性化	◎	○	△	○	○	◎ (部長*)	◎ (プロデューサー*)	◎	◎	◎	○
	②鑑賞機能中心	魅力的な各種の公演を数多く提供する	△	◎	○	◎	○	◎ (部長*)		○	◎	◎	△
	③地域住民支援中心	福祉や教育などと結びついた事業により、地域に貢献	△	○	○	◎	◎	◎ (部長*)		○	◎	○	△
芸団協	①創造型劇場	地域にとって魅力ある作品や企画を提供し、享受者の拡大も目指す	◎	○	△	○	○	◎	◎	◎	◎	◎	○
	②提供型劇場	プログラム提供に明確な方針をもって享受者拡大も目指す	○	◎	○	◎	○	◎	◎	○	◎	◎	○
	③コミュニティ・アーツ・センター	地域の人々の芸術活動の支援を主とした生涯学習センター	×	△	○	◎	◎			芸術コーディネーター*	○	○	
	④集会施設	地域の人々の活動の場所	×	×	○	○	○			△	△		

表2 日本における劇場のあり方についての提言

*用語に関しては文中参照。(※ここでは割愛する。)

(出典：(社)全国公立文化施設協会『公立文化施設の活性化についての提言』(2006)、

(社)日本芸能実演家団体協議会『芸能による豊かな社会づくりのために Part I』(2003))

(「劇場等の運営基盤のあり方に関する調査研究 社会の活力と創造的な発展をつくりだす劇場法(仮称)の提言」【2009】より)

3-2. 劇場、音楽堂等の機能

芸団協による「劇場等の運営基盤のあり方に関する調査研究 社会の活力と創造的な発展をつくりだす劇場法(仮称)の提言」(2009)の中で芸団協と公文協がそれぞれ出した公立文化施設に関する類型化について比較が掲載されている。

芸団協、公文協がそれぞれ提示した各施設の性質として表2中の公演事業、及び市民サービスの項目に着目すると、劇場の機能として①舞台芸術の作品創造を中心としたもの、②公演を提供し、鑑賞機能を中心としたもの、③地域住民、市民サービスを中心としたもの、④集会施設の4つのカテゴリーが提案されている。以下、各カテゴリーについての概要である。

① 舞台芸術の作品創造を中心としたもの

- ・ 質の高い舞台芸術作品の創造と上演を行う。
- ・ 芸術面の責任者(芸術監督)、経営面の責任者、技術面の責任者(舞台技術のディレクター)の存在が必要である。
- ・ 芸術監督やプロデューサーなどにより、芸術性、地域への公共的価値、実現可能性等を考慮した上でのプログラムの実施。
- ・ 享受者拡大のための働きかけを行う。
- ・ 次代を担う人材育成を行う。

② 公演を提供し、鑑賞機能を中心としたもの

- ・ 他の劇場や芸術団体により制作された作品を招聘、または提携、共催等により地域住民への鑑賞機会を提供する。芸術監督、プロデューサーと言った専門的な人間による選択が必要。

- ・ 享受者拡大のため、事業に付随したレクチャー、ワークショップの実施。
- ・ 貸館事業にも積極的な働きかけを行い、多様な支援を行う。

③ 地域住民、市民サービスを中心としたもの

- ・ 公文協によれば、鑑賞機会の提供もここに含まれる。(※鑑賞事業を行うには公演の選定を行えるプロデューサー、技術スタッフが必要となる。)
- ・ 芸団協によると、鑑賞事業は目的とせず、地域の人々の体験に重きを置いた生涯学習等により、地域住民の文化活動を広げる場。

④ 集会施設

- ・ 地域住民による多目的な利用(会議、アマチュアの文化芸術活動の発表など)。
- ・ 実際に借りる人=サービスの対象。

この4つの機能はそれぞれ独立したものではなく、基本的には各劇場において併存しているケースがほとんどである。

3-3. 劇場、音楽堂等の役割

前節では、これまで論じられてきた劇場の有する機能についてまとめたが、本節ではそれを踏まえた上で、「公共劇場の役割」について著者の見解を述べることにする。上記にもあるように、前節では劇場が有する機能についてまとめた。今回の調査を通じて実感したことではあるが、およそ10年も前から劇場の役割、機能については議論されている。しかし、前節でまとめた内容に関してはあくまで劇場という施設が有すると考えられる「機能」にしか過

ぎず、「役割」はまた別のものであると考える。「役割」とは果たすべき「対象」がいてこそ存在しうるものである。「公共劇場」については設置された経緯から、享受者である県民、市民等の地域住民がその対象であることは言うまでもないだろう。これまで述べてきたように、劇場法とは、市民、国民にとってよりよい生活や地域社会となるよう貢献するために劇場や音楽ホール等の文化施設を活性化するための法律であると言える。

では、具体的に公共劇場において取り組まれている事業をもとにどのような役割を果たしているのか、事例をもとに分析していくこととする。ここでは、各劇場特有と考えられる取り組みに着目することとする。

(1) WACCA project —地域と向き合う、地域と暮らす— —（茨城県・水戸芸術館）

演劇やダンスで「地域」を考えるプロジェクト。2012年度より取り組まれている教育プログラム。今年度は4都市と連携。

「W」=workshop（参加・体験型講座、共同作業）「A」=action（行動、働き、活動、実行）「C」=create（作り出す、創造する）「C」=community（地域社会）「A」=again（もう一度、再び）の頭文字を結んだもの。（WACCA=輪っか）

地域のこれからを考えるプロジェクトとして、参加対象者を年齢・性別で限らず、子ども連れも可能。「産み育てを考えるワークショップ」は進行役に自身も子育て中である演出家の阿部初美氏を迎え、「産み育て」について考える。

(2) 多文化共生プロジェクト（岐阜県・可児市芸術文化センター）

可児市の住民を中心に、国籍、年齢、障がいなど様々な違いを持った人々による公演を作るプロジェクト。2008年度より取り組まれている。本年度では参加者により物語が考えられ、舞台セットや衣裳なども作られるとのこと。

(1) の事例について、水戸市ならではのより、現代社会ではどこの地域においても当てはまることであるが「地域で暮らす」ことは昔とは違う難しさを伴っている。演劇やダンスをツールとして、世代・性別、ライフスタイルの違いを越えてタテ（異世代）とヨコ（地域）の交流を図り、地域について考えることは、地方の人間にとって必要であるように思う。また、(2) に関しては、可児市はその地域産業により、ブラジルなどの南米を中心とした非常に外国人の多い地域であり、演劇を通じた「多文化共生」は可児市民にとって重要であるように、その地域の特殊性を活かしたプログラムであると言える。このように、劇場側は時には演劇やダンスと言った自身の持つテクニックを活かし、その地域に合った取り組み（貢献）が求められていると考える。ただ単に地域のためのプログラムを行うの

ではなく、専門家としてプログラムやその効果を享受者である地域住民へ説明できること、また文化庁や同じ劇場、劇団関係者に対し専門的な観点で納得させる説明をすることが必要となるだろう。

4. まとめと考察

第2章では劇場法が成り立つまでの議論などを整理しながら、劇場、劇団等の関係者にとって劇場法というものがあるどのようなものであったかを、第3章では実際に施行された劇場法の内容をもとに公共劇場が有する役割について考察した。本章ではこれまでの考察のまとめとして、これからの公共劇場の役割について筆者が感じていることを論じることとする。

まず、現状として劇場法が施行されたことにより、特に創造型の公共劇場にとっては追い風とも言える状況であることは確かである。劇場運営にとって市町村、都道府県等の自治体や文化庁などから、助成を受けるにあたりきっちりとした法律が明文化されていることは有利であると考えられる。しかし、今一度ここで地域住民など一般的な享受者に対する具体的な説明ができるか、ということに立ち返ることが必要なのではないだろうか。様々な場所で言われているように芸術（特に演劇において）は「好きな人は好き」のオタク文化のような存在であると世間的思われていることは否めない。民間の劇場等で会社や自身の資金で活動に取り組む場合は、なぜ活動を行うのか、その活動により何がもたらされるのか、説明しなければならない義務は存在しない。しかし、公共劇場の場合は資金が税金であることから、その説明責任からは逃れることはできない。市民や地域住民が納得しない公共劇場が助成を受ける必要性などいくつか簡単に覆されてしまう可能性すらある。劇場、劇団関係者等が芸術的活動を税金で行う場合、一般的な享受者に対し、彼らが理解できる内容でもって説得できる、専門家ならではの見解を述べるのが今後はより必須となるのではないだろうか。その上で実演芸術の水準の向上というものが実現可能となると考える。また、一般に対し事業やプログラムのメリットを説明できるということは、当たり前前のことだが広報や宣伝にしても、非常に有効となることが予想される。専門家として、税金を使ってでも取り組むにふさわしい事業を行っている自負があるからこそ、説明すべきとも考える。また、それらを通して各劇場に合った事業を展開していくことが望ましい。今後の公共劇場については自治体を含め地域との共存が不可欠である。現在、「追い風」にある中で、専門家という立場で一般に寄り添った展開をしていくことが望ましいのではないだろうか。

参考文献

- ◆伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編（2010）『公共劇場の10年 舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』美学出版
- ◆米屋尚子（2011）『演劇は仕事になるのか?』彩流社
- ◆藤野一夫編（2011）『公共文化施設の公共性』水曜社

参考資料

- ◆季刊 文化経済学会 No.83「劇場法に望むもの」平田オリザ
[http://www.jace.gr.jp/book-nl/NL83\[20130131\].pdf](http://www.jace.gr.jp/book-nl/NL83[20130131].pdf)
2014/7/5 取得
- ◆芸団協サイト/セミナー On The Net
「『劇場』整備の課題～劇場法（仮称）の検討・制定を（基本法後、2002年～）」
<http://www.geidankyo.or.jp/12kaden/04pro/seminar/shinkoukadai3.html> 2014/7/5 取得
- ◆芸団協 「実演芸術の将来ビジョン2010」
<https://www.geidankyo.or.jp/02shi/pdf/vision2010-06.pdf> 2014/7/5 取得
- ◆金満里の庭「演劇に政治が介入していいのか」
<http://kimmanri.exblog.jp/13178906> 2014/7/5 取得
- ◆日刊ベリタ/文化「今法案化が進められている劇場法への懸念 文化統制につながる危険を演劇人が指摘」
<http://www.nikkanberita.com/read.cgi?id=201004022200405> 2014/7/5 取得
- ◆青年団サイト/主宰からの定期便「新年度にあたって 文化政策をめぐる私の見解」
<http://www.seinendan.org/jpn/oriza/msg/> 2014/7/5 取得
- ◆fringe「劇場法（仮称）に関する議論まとめ（2010年7月11日現在）」
<http://fringe.jp/topics/headlines/20100711.html>
2014/7/5 取得
- ◆「劇場活性化に関する調査研究」報告書 ダイジェスト版 - 「劇場」が行う事業の創造的展開のために -
<http://www.geidankyo.or.jp/12kaden/04pro/seminar/gekijoup2digest.pdf> 2014/7/6 取得
文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業
- ◆「平成26年度劇場・音楽堂等活性化事業採択について」
http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/02gekijyo_ongakudo/pdf/h26_gekijo_saitaku.pdf 2014/7/6 取得
- ◆「平成25年度劇場・音楽堂等活性化事業（特別支援事業、共同制作支援事業、活動支援事業）採択結果」
http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/02gekijyo_ongakudo/pdf/h25_gekijyo_saitaku.pdf 2014/7/6 取得
- ◆「平成25年度劇場・音楽堂等活性化事業（劇場・音楽堂等間ネットワーク構築支援事業）採択結果」
http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/02gekijyo_ongakudo/pdf/h25_gekijyo_network_ver2.pdf 2014/7/6 取得
文化庁 【優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業】
- ◆「平成24年度優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業 採択結果」
http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/02gekijyo_ongakudo/pdf/24_geijutsu_ongaku_saitaku.pdf
2014/7/6 取得
- ◆「平成23年度優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業 採択結果」
http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/02gekijyo_ongakudo/pdf/23_geijutsu_ongaku_saitaku_ver02.pdf
2014/7/6 取得
- ◆芸団協「劇場等の運営基盤のあり方に関する調査研究 社会の活力と創造的な発展をつくりだす劇場法（仮称）の提言」
<http://www.geidankyo.or.jp/02shi/pdf/0903gekijyo.pdf>
2014/7/6 取得
- ◆水戸芸術館 ACM 劇場 教育プログラム
http://arttowermito.or.jp/theatre/theatre_edu01.html
2014/7/6 取得
- ◆可児市芸術文化センター 多文化共生プロジェクト2014
http://www.kpac.or.jp/cms/cmsUpfile/event/53/530_f_1_o.pdf 2014/7/6 取得

注

- i. 日本芸能実演家団体協議会。1965年設立。俳優や演奏家、舞踊家、演芸家など、さまざまなジャンルの実演家の権利を守る実演家著作隣接権センター（CPRA）事業と、実演芸術の振興を図る事業及び調査研究・政策提言事業等を通じて、実演芸術の創造サイクルを円滑に機能、充実させることにより、豊かな文化に満ちた社会づくりに貢献することを目指す団体。
- ii. 社会教育法（昭和24年法律第207号）の精神に基づき、博物館の設置及び運営に関して必要な事項を定め、その健全な発達を図り、もって国民の教育と文化の発展に寄与することを目的として施行された法律。
- iii. 主宰・金満里により1983年に大阪を拠点に創設され、身体障害者にしか演じられない身体表現を追求するパフォーマンスグループ。
- iv. 現代演劇の振興を目的とした公益社団法人。
- v. 1954年に俳優座養成所を卒業生の有志により結成。当初の劇団名は劇団三期会。
- vi. 劇場ホール型の公立文化施設の全国協議会。社団法人公立文化施設協議会。
- vii. 社会、教育、公共事業の推進を目的に、1936年H.フォードとその子エドセルによって設立されたアメリカ有数の多目的財団。

公共劇場における演出家育成について ～『小指の思い出』の事例から～

長期コース・演劇分野 研修生

黒田 忍

実務研修概要

■実務研修を行った事業

・平成26年度 創造発信事業「小指の思い出」制作業務

■実務研修にあたっての課題

「公共劇場における演出家育成について」

■事業の概要

1. 「小指の思い出」

期間 平成26年7月15日（火）～10月15日（水）
日程 平成26年9月29日（月）～10月13日（月祝）
全15ステージ
会場 東京芸術劇場 プレイハウス
作 野田秀樹
演出 藤田貴大
出演 勝地涼 鮎屋法水 青柳いづみ 山崎ルキノ
川崎ゆり子 伊東茄那 小泉まき 石井亮介
斎藤章子 中島広隆 / 宮崎吐夢 山内健司
山中 崇/松重 豊
(ミュージシャン) 青葉市子 Kan Sano 山本達久
主催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)
東京都/東京文化発信プロジェクト室(公益財団法人東京都歴史文化財団)
助成 平成26年度 文化庁劇場・音楽堂等活性化事業
制作協力 マームとジプシー
入場者数 計8,157人

事業目的

野田秀樹芸術監督の傑作戯曲を野田以外の演出で上演する本企画は、野田本人による旧作の再演が稀であることもあり、芸劇ならではのラインナップであると来館者に好評を得ている。

2010年の松尾スズキ版「農業少女」、2013年度のマルチェロ・マーニ演出「障子の国のティンカーベル」に続く第三弾として、野田の夢の遊眠社時代の秀作「小指の思い出」を、今最も活躍目覚ましく、芸劇 eyes、eyes plus でも高い評価を得たマームとジプシーの藤田貴大の演出で上演する。

本事業によって、若手のステップアップ支援と利用者へ魅力あふれる作品の提供を実現する。

担当した業務

起案作成補助、アンケート作成、稽古場業務、楽屋番、鍵管理等

1. はじめに

アーツアカデミー研修において、今期は平成26年度創造発信事業『小指の思い出』に関わることとなった。概要にも明記したように、この作品は東京芸術劇場の芸術監督である野田秀樹氏の戯曲を新進気鋭の演出家により公演を行うというものだ。第一弾『農業少女』（演出：松尾スズキ/2010年）、第二弾『障子の国のティンカーベル』（演出：マルチェロ・マーニ/2013年）に続く、第三弾として上演された。演出を手がけるのは、若手劇団の中で、今最も活躍が目覚ましいと言えるマームとジプシーの主宰・藤田貴大氏である。1985年生まれの29歳、史上最年少でプレイハウスの演出を務める。また、主演には映画、テレビ、CM等でも活躍が目覚ましい勝地涼（28歳）を据え、チェルフィッチュやマームとジプシーなど今や現代演劇作品には欠かせない存在となっている青柳いづみ（28歳）のほか、鮎屋法水、宮崎吐夢、山中崇、松重豊と個性豊かなキャスト陣がそろった。

筆者は本事業において、稽古場や楽屋周り等のいわゆる現場付きを中心に、「公共劇場における演出家の育成について」というテーマのもと関わった。たった三ヶ月の間で

はあったが、実際に創造の現場というものに触れながら、客観的にテーマについて考察を続けた。

本報告書においては、「公共劇場における演出家の育成」というテーマについて、『小指の思い出』の現場を通し考察したことを中心に、公共劇場における演出家の育成のあり方を筆者なりに明確にすることを目的とする。

2. 「公共劇場における演出家育成」について

第2章では、事例内容に入る前にテーマである「公共劇場における演出家育成」に関して具体的に掘り下げていくこととする。

2-1. 「演出家」育成について

最近、我々アーツアカデミー研修生のように、技術スタッフや制作スタッフなどの舞台芸術を支える人材育成については、公共劇場をはじめ、積極的に取り組み始めた印象がある。しかし、「演出家育成」という言葉は筆者にとってあまり聞き馴染みの無い言葉であった。芸術系の大学の中には演出家育成を標榜している学科もあるが、そもそも、今現在世間的に名前が知られている演出家たちを考へても「育成された」末に、演出家として大成しているような印象もない。それぞれが個人で活動を続けた結果、今日に至っている、といったところである。

文化庁が行っている「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」における「演劇」の採択事業は下記の通りである。

採択年度	事業件名	団体名
H25	「国際演劇年鑑」(海外編・日本編)の編集・発行	社団法人 国際演劇協会
H25	新国立劇場ドラマスタジオ公演：①試演会②修了公演	公益財団法人新国立劇場運営財団
H25	80年代韓国演劇・リーディングとシンポジウム	日韓演劇交流センター
H25	「演劇年鑑」の作成	社団法人 日本演劇協会
H25	【次代の若手演出家育成事業】 ①演出家・俳優養成セミナー 2013 演劇大学 ②国際演劇交流セミナー 2013 ③若手演出家コンクール 2013 ④日本の近代戯曲研修セミナー 2013	日本演出者協会
H25	「年鑑・国際演劇交流セミナー 2012」編纂	日本演出者協会
H25	戯曲朗読研究会	一般社団法人日本劇作家協会
H25	次代を担う劇作家のための戯曲創作指導講座	一般社団法人日本劇作家協会
H25	日本の演劇人を育てるプロジェクト	公益社団法人日本劇団協議会
H25	次代の児童・青少年演劇人育成 連続講座	日本児童・青少年演劇劇団協同組合
H25	児童青少年演劇「新進芸術家育成公演」	社団法人日本児童演劇協会
H25	世界をめざす劇場芸術家養成事業-利賀演劇人コンクール	公益財団法人 舞台芸術財団演劇人会議
H26	日本の演劇人を育てるプロジェクト	公益社団法人日本劇団協議会
H26	「国際演劇年鑑」(日本編・海外編)の編集と発行	公益社団法人 国際演劇協会日本センター
H26	次代の児童・青少年演劇人育成 連続講座	日本児童・青少年演劇劇団協同組合
H26	世界をめざす劇場芸術家養成事業-利賀演劇人コンクール	公益財団法人 舞台芸術財団演劇人会議
H26	次代の若手演出家育成事業 ①演出家・俳優養成セミナー 2014 演劇大学、②国際演劇交流セミナー 2014、③若手演出家コンクール 2014、④日本の近代戯曲研修セミナー 2014	一般社団法人日本演出者協会
H26	「演劇年鑑」の作成	公益社団法人日本演劇協会
H26	「年鑑・国際演劇交流セミナー 2013」編纂	一般社団法人日本演出者協会
H26	次代を担う劇作家のための戯曲創作指導講座	一般社団法人日本劇作家協会
H26	韓国劇団戯曲ドラマリーディングⅦ (仮題)	日韓演劇交流センター
H26	児童青少年演劇「新進芸術家育成公演」	公益社団法人 日本児童青少年演劇協会
H26	新国立劇場ドラマスタジオ公演 ①試演会 ②修了公演	公益財団法人新国立劇場運営財団
H26	戯曲朗読研究会	一般社団法人日本劇作家協会
H26	伝統を生かした現代の試み	一般社団法人 沖縄県芸能関連協議会
H26	桐朋学園芸術短期大学企画製作「見よ、飛行機の高く飛べるを」による演劇人育成事業	学校法人桐朋学園 (桐朋学園芸術短期大学)
H26	移動型トラック演劇公演「<青頭巾>東海道横断プロジェクト」を通して行う地域連携型若手アーティスト人材育成	国立大学法人 横浜国立大学

表1 文化庁による「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」の演劇分野採択事業一覧

「演出家育成」として執り行われている事業もあるが、コンクール形式のものや通常の作品制作の場の提供と取れるものが多い。事業によっては「演出家育成」を掲げていても実際は「俳優育成」の特性を色濃くもつものがたいである。

これまでの経緯を踏まえても、「演出家」としてあるべき姿なのは「作品を創ること」ができる演出家である。それもできるだけ「質が良い」とされる作品を作り出していることが望ましい。(けれども、その「質」の判断はこれといった基準がなく、おそらく確かに存在はしているものの、わかりづらく、ややこしい。このことがいつも報告書をまとめる上で厄介である。) そうなる為に様々な素因の提供をすることが「演出家育成」に当てはまると考える。表1の事業内にもあるように、作品創出の機会の提供や意見交換等もそれらに含まれるだろう。

2-2. 公共劇場での取り組み

今回のテーマのもう一つの重要な点は、演出家育成が「公共劇場」において行われる場合、ということである。以前の報告書でも述べたが、「公共劇場」で行われるということは、その取り組みのなんらかの効用が最終的に社会に還元されなければならない。「演出家」という個人の育成により社会に何を還元できるか、劇場側には根拠が必要である。

2012(平成24)年6月に施行された劇場法において、「劇場、音楽堂等の活性化を図ること」で最終的には「心豊かな国民生活」や「活力ある地域社会の実現等に寄与する」とある。前回報告書内でも述べたが、簡単に言えば、「劇場、音楽堂等の活性化により、国民や市民にとって、よりよい生活、よりよい地域社会となるような貢献をすべし」という内容に取れる。求められる還元について具体的な明文はない。単に、地域住民を優先した観劇機会の提供や、公演に絡めたアウトリーチ活動をするだけでなく、各劇場が立っている地域やその特性により、求められる還元は異なる。地域からの要求に応える、ということだけではなく、何をどう行えばどのような効用が期待できるのか、劇場側は、その公演規模や内容、参加者の人的特徴を踏まえた上で、事業ごとに判断し実行することが望ましい形であると考えている。

2-3. 公共劇場における演出家育成とは

「演出家」はどこまでいっても作品を創る演出家でしかない。作品を創り続けることが使命である。「公共劇場における演出家育成」とは、劇場が演出家と還元される地域、社会との間に立ち、何を還元できるか判断した上で、その演出家に必要な素因を提供することが望ましいと考える。

3. 事例『小指の思い出』を通して

さて、第3章では実務研修で現場について『小指の思い出』公演に関して「公共劇場における演出家育成」という視点のもと、具体的な事例としてその内容に踏み込んでいく。なお、本事業は実務研修概要にも記した通り、事業目的には若手のステップアップ支援とあり、「演出家育成」という明確な冠は標榜されていないことをあらかじめ加えておく。

3-1. 「若手」演出家

第1章でも述べたが、『小指の思い出』の演出家・藤田貴大氏は1985年生まれの29歳と、プレイハウスにおける東京芸術劇場主催公演では史上最年少の若さである。藤田氏の略歴は下記の表2に記す。

個人の演劇活動自体は小学生から地元劇団に所属するなど長い経歴を持つが、演出家として作品制作を行うようになったのは、2007(平成19)年からである。旗揚げからわずか4年で芸劇 eyes に参加、5年目には岸田国土戯曲賞を受賞するなどまさに新進気鋭といったところである。

今回の実務研修を通し強く感じたことは、よくも悪くも「若い」ということが第一に挙げられる。例えば、稽古はたいてい午後の早い時間から始まり、遅くとも20時~21時の間で終了する。その間、10分~20分程度の休憩はあるが、食事休憩等の時間は一切なかった。時々、考えたり整理をしたりするために少し長めの休憩を入れることはあったが、藤田さんが休んでいるところを見かけることはほとんどなかった。マームとジブシー(以下、マームとする。)のメンバーは慣れた様子でそのちょっとした合間にさくっと食事を摂るなどしていた。(ちなみに、稽古中は役者はほぼ動きっぱなしである。)また、稽古前にも別件の仕事や取材対応、帰宅後も台本や演出プランに取り組んでいたらしく、常に寝不足のまま翌日の稽古に臨む、という印象であった。自己管理ができていない、という指摘ではなく、若さゆえに走れるところまで本作品の創作に関して常に全力で向かい合っていたように思う。この創作に関する比重のかけ方は、今後年齢、経験を重ねていくことで変化していけよう。また、本作品は飴屋法水さんや松重豊さんをはじめとして、異なる背景、世代を含む役者陣であったが、藤田さんは演出家としてきちんと各役者と対峙できていたように感じた。

今回、本作品を支えるスタッフ陣には、舞台監督、演出部、衣裳プランナー、照明プランナー・スタッフ、音響、いずれも過去にマーム作品に関わったことがある人間が揃っていた。また、アシスタントという形で小道具や映像等様々な面においてフォローをするマームメンバーも配置された。いずれも懸命に取り組んでいたように思う。しかし、今回

年	出来事	団体名上演作品
2007	マームとジブシー旗揚げ	9月『スープも枯れた』 (創造界限 ZAIM・神奈川、桜美林大学徳望館小劇場・東京、同大学明々館地下教室・東京) 12月『冬色コート／クラゲノココロ』 (カフェギャラリー&窯 ばおばぶ・神奈川)
2008		3月『ほろほろ』(PRUNUS HALL・神奈川) 6月『ドコカ遠クノ、ソレヨリ向コウ 或いは、泡ニナル、風景』(PRUNUS HALL・神奈川) 10月『ごほんごほんとは絵本は鳴く』(こぐま・東京、カフェギャラリー&窯 ばおばぶ・神奈川、サボン cafe・京都) 11月『ブルーとベリーの小さな惑星』(横浜 ST スポット・神奈川)
2009		1月～2月 冬の暇人ワークショップ開催 6月『夜が明けないまま、朝』(下北アートスペース・東京) 11月『コドモもももも、森んなか』(横浜 ST スポット・神奈川／ST スポット提携)
2010	6月 坂あがりスカラシップ2010 対象者として選抜される	2月『たゆたう、もえる』(こまばアゴラ劇場・東京／こまばアゴラ劇場演劇フェスティバル冬のサミット2009 参加) 5月『しゃぼんのころ』(横浜 ST スポット・神奈川／ST スポット提携) 10月『ハロースクール、バイバイ』(アトリエ劇研・京都／KYOTO EXPERIMENT2010 フリンジ企画 "HAPPLAY " 参加) (シアターグリーン BASE theater・東京／F/T 公募プログラム参加)
2011	芸劇 eyes 特別編参加	2月『コドモもももも、森んなか』(再演) (横浜 ST スポット・神奈川／坂あがりスカラシップ2010 対象公演) 4月『あ、ストレンジャー』(SNAC・東京) 6月『帰りの合図、』(水天宮ピット・東京／芸劇 eyes 特別編『20年安泰。』参加) 7月『待ってた食卓、』(だて歴史の杜カルチャーセンター・北海道) 8月『塩ふる世界。』(ST スポット・神奈川／ST スポット共催) 10月『Kと真夜中のほとりて』(こまばアゴラ劇場・東京)
2012	第56回岸田國士戯曲賞を受賞	2月『塩ふる世界。』(再演) (横浜赤レンガ倉庫1号館3Fホール・神奈川／TPAM2012 大平勝弘ディレクション参加作品) 3月『LEM-on／RE:mum-ON!!』(元立誠小学校・京都／坂あがりスカラシップ2011 対象公演) 5月『マームと誰かさん 大谷能生さん(音楽家)とジブシー』(SNAC・東京) 6月『マームと誰かさん 飴屋法水さん(演出家)とジブシー』(SNAC・東京) 6月『ドコカ遠クノ、ソレヨリ向コウ 或いは、泡ニナル、風景』 7月『マームと誰かさん 今日マチ子さん(漫画家)とジブシー』 9月『ワタシンち、通過。のち、ダイジェスト。』(PRUNUS HALL・神奈川／GALA Obirin 2012 主催) (三鷹市芸術文化センター星のホール・東京／(公財)三鷹市芸術文化振興財団主催) (北九州芸術劇場小劇場・福岡)
2013	初の海外公演を行う	1月2月『あ、ストレンジャー』(再演) (吉祥寺シアター・東京／いわきアリオス・福島／のげシャール・神奈川) 4月5月『てんとてんを、むすぶせん。からなる、立体。そのなかに、つまっている、いくつもの。ことなった、世界。および、ひかりについて。』(十六夜吉田町スタジオ・神奈川) 5月『てんとてんを、むすぶせん。からなる、立体。そのなかに、つまっている、いくつもの。ことなった、世界。および、ひかりについて。』(Stazione Leopolda・イタリア／フィレンツェ) 6月『てんとてんを、むすぶせん。からなる、立体。そのなかに、つまっている、いくつもの。ことなった、世界。および、ひかりについて。』(GAM・チリ／サンティアゴ) 8月『cocoon』(東京芸術劇場シアターイースト・東京) 9月川上未映子×青土社×マームとジブシー―初秋のサプライズ (VACANT・原宿) 11月12月『モノパノラマ』(神奈川芸術劇場・神奈川、りゅーとびあ 新潟市民芸術文化会館・新潟、北九州芸術劇場・福岡)
2014		1月『Rと無重力のうねりて』(のげシャール・神奈川) 2月『マームと誰かさん・よにんめ 穂村弘さん(歌人)とジブシー』(VACANT・東京) 2月 川上未映子×マームとジブシー『まえのひ』東京公演 (早稲田大学 小野梓記念館・東京／東京国際文芸フェスティバル2014 クロージング参加) 3月『Rと無重力のうねりて』(いわきアリオス・福島／I Play Fes2014 参加) 3月 川上未映子×マームとジブシー『まえのひ』福島公演 (MUSIC & Bar Queen・福島) 3月『マームと誰かさん・よにんめ 名久井直子さん(ブックデザイナー)とジブシー』(VACANT・東京) 4月5月 川上未映子×マームとジブシー『まえのひ』全国ツアー (まつもと市民芸術館・長野、元・立誠小学校・京都、味園ユニバース・大阪、早川倉庫・熊本、桜坂劇場・沖縄、風林会館・東京) 6月『△△△ かえりの合図、まっていた食卓、そこ、きっと -----』(東京芸術劇場シアターイースト・東京、だて歴史の杜カルチャーセンター・北海道)

表2 藤田貴大氏略歴

に関して、舞台監督をはじめ、スタッフのほとんどがこれまでの作品創作時のメンバーとほぼ変わらないことは「演出家育成」という視点からするとその意味合いは少し欠けていたように思う。実際に、スタッフの経験の浅さもあってか、段取りの悪さや必要な時間に必要なスタッフが揃っていないといったまさかの事態も発生した。これらは通常のこの規模での公演ではあまり見受けられないように思う。

3-2. 演出助手の不在

前項にも通ずる問題点として、今回「演出助手」が不在であったことが挙げられるだろう。先にも述べたように、小道具整備や映像、役者のケアなど様々な面において演出助手とまではいかないものの、マームからアシスタントとしてサポートメンバーが配置されていた。会期中日以降、マームの海外公演のため、藤田氏とサポートに当たっていたマームメンバー数人が離脱することになっていた。実際に藤田氏たちが離脱してから、その日の公演を藤田氏に繋ぎ、役者へのダメ出しを行うということもやっていた。しかし、こちらも経験の浅さゆえか、懸命に取り組んでいるものの、他のスタッフや役者からも仕事の内容ややり方について度々指摘があった。演出助手は演出家と役者を実際に作品創造の場で繋ぐ重要なポジションであると考えられる。今回のような若手演出家として大きな挑戦となる公演において、プロとして演出助手をこなせるスタッフがいなかったことは問題であったように思う。

4. 改善策の提案

前章において、『小指の思い出』公演に関する実務研修を通して感じた問題点を述べた。本章では、その改善策に

ついて具体的に述べていくとする。

4-1. 創作における外部の介入の必要性

前章で述べたように、今回のスタッフ配置において完全な外部（プロ）の少なさは「演出家育成」という視点からするとその意味合いは少々欠けていたように思う。実際のスタッフについての参加経緯は下記の表3にまとめる。

表3からもわかるように、今回のスタッフ配置はそのほとんどが通常のマーム公演と変わりがない。もちろん、演出家—各プランナー間やプランナー—各部署スタッフ間において、これまでの信頼関係のもと組まれた座組であり、このような配置は演劇公演の性質上よくあることなのかもしれない。おそらく、公演規模を考えても、マームとしては一つの挑戦であり、その為にできるだけベストなスタッフ配置を図ったのだろう。

しかし、今回に関して言えば、そのプランナーもこのような作品創作の場の経験が少ないメンバーが揃った印象がある。経験豊かな他のスタッフからは彼らのやり方に対し、指摘の声もあがっていた。このようなことを踏まえると、キーとなるポジションにマームとまだ仕事をしたことがない外部のスタッフを配置することも少々必要であったように思う。マーム側としてはやりにくさが先行するだろうが、それも仕事の一つである。また、個人的な印象だが、藤田氏の作品は演出家、美術家、作家等様々なジャンルのアーティストたちから非常に評価が高い。そして、彼はまだ20代であるにも関わらず、異世代のアーティストたちともコミュニケーションを取ることに非常に長けている印象がある。今後を踏まえた「演出家育成」という視点からすると、劇場側から新たに、プランナーというアーティスト

部署	経緯
音（プランナー）	マームより
照明（プランナー）	マームより
衣裳（プランナー）	マームより
ヘアメイク（プランナー）	衣裳プランナーより
舞台監督	マームより
技術監督	劇場より
音響部	音プランナーより
照明部	照明プランナーより
演出部	舞台監督より
衣裳部	劇場より
ヘアメイク部	ヘアメイクプランナーより
アシスタント	マームメンバー
アシスタント・映像プラン	マームメンバー
制作	劇場より+マームメンバー

表3 主なスタッフ配置とその経緯

トをぶつけてみることも育成に繋がるように感じた。外部と創作に取り組むことで、自分たちだけの公演という感覚ではなく、仕事として外に発信しているものであることの認識、更には作品自体の進化に繋がるだろう。

4-2. 演出助手の配置

ここで今回具体的に触れたいのは「演出助手」の配置についてである。今回のスタッフの座組についてはそのほとんどが筆者が関わる前に決定しており、その具体的な背景は知らない。しかし、技術監督の配置や衣裳スタッフ、パンフレットの編集等劇場側の意志で経験豊かなスタッフを配置させてもいた。外部から演出助手を入れる、ということももちろん話に挙がったがマーム側の意向で今回はマーム側からアシスタントが複数名入る、ということになったのだと言う。

演出助手とは一般にどのような仕事を行う立場を指すのか、不明瞭であることは否めない。しかし、演出家とも役者とも他のスタッフとも強い信頼関係を築かなければその存在自体が不要になる印象がある。そのために台詞、動きをはじめ、創作に関わる全てのことを把握している必要があるのだろう。

今回、役者陣には勝地涼さん、松重豊さんといった世間一般には芸能人と呼ばれる俳優も混在していた。他にもテレビや舞台で活躍をしている俳優も多くいた。この規模もマーム側にとっては初の試みであっただろう。稽古場までは演出家と外部からの俳優陣との距離はあまり感じなかったが、劇場入りしてからはどことなくその距離が開いた印象があった。楽屋の配置上仕方のないところもあるが、藤田さんはよりマームメンバーと、役者陣はそれぞれの楽屋で個別でギリギリまで過ごしていた。演出助手として、役者とも演出とも信頼関係を築ける人物がいたならば、作品創作の現場がより効率よく回ったように思う。

今回のように「若手」演出家との作品創作の場には、一概に全て演出助手が必要ということではない。藤田さんにとってこれまでで一番大規模な公演であり、俳優陣、演出スタイル（セットはほぼ組まない、バンドによる生演奏、ワイヤレスマイクの使用）等、あくまで今回の特性を考えるとやはり必要であったのだと考える。若手育成事業のように劇場としても新しい試みを行う場合は、どのような座組で行うのか慎重な判断の上、交渉していく必要があると考える。

5. まとめ

今回、この『小指の思い出』公演に約三ヶ月間関わり、そのうちの半分は実際に稽古場で創られていく様子を目にし、劇場入りしてからはあの独特な空間で、これまでにな

い経験をさせていただいたと思う。今回の演出家・藤田氏にしても、マームメンバーにしても非常に真剣に作品制作自体には取り組んでいた。しかし、実際のところ、これまでの経験のほとんどがマームとジプシーという団体であり、東京芸術劇場という公共劇場との仕事、外部との仕事であるという認識が足りなかったように思う。この点に関して本事業が今後の「育成」に当たるとも考えられるが、その場合は還元先である市民、都民に何を還元できるのか非常に不明瞭であろう。

第2章でも述べたが、結局のところアーティストの社会への還元方法は作品を通してしか行えないと考えている。一概に地域を考えたアウトリーチを行うことや、アフタートークをすることだとも言えないだろう。やはり、劇場が還元先である社会とアーティスト（作品）との間に立ち、両方を取り持つ仲人のような役割を果たすことが非常に必要であるように思う。その際、地域の特性を考え、どのような還元が考えられるか明確に示すことが望ましい。今回のケースで言えば、東京だからこそできる若手育成であったと個人的には考えている。地方においては、こんなに早く急成長を遂げている演出家はいないだろう。また、芸術監督である野田秀樹氏をはじめ、役者陣や観客の目など演出家に提供できる刺激も東京芸術劇場であるからこそ可能であった規模、レベルであったと考える。それらを駆使し、最終的な還元先である社会に何をどう還元できるか具体的な内容に触れていくことは今後必要となってくるのではないだろうか。

二年目のアーツアカデミー研修を通し、劇場の内部がいかに忙しく、演劇制作においても一人一人の仕事量もどれだけ多いかは理解しているつもりである。しかし、公共劇場においては、社会に何をどう還元できるかを今一度振り返りを行うことが必要なのかもしれないと感じた。

6. 参考

参考文献

- ◆藤野一夫編（2011）『公共文化施設の公共性』水曜社
- ◆伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編（2010）『公共劇場の10年 舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』美学出版
- ◆徳永京子・藤原ちから（2013）『演劇最強論』飛鳥新社

参考資料

- ◆文化庁ホームページ「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/O5ikusei/ 2014.11.1 取得
- ◆マームとジプシーホームページ <http://mum-gypsy.com/> 2014.11.1 取得

これからの公共劇場の在り方への一考察 ～研修のまとめとして～

長期コース・演劇分野 研修生

黒田 忍

実務研修概要

■実務研修を行った事業

1. 平成 26 年度 芸劇 dance ダンスファーム「近藤良平のモダン・タイムス」制作業務
2. 平成 26 年度 アーツアカデミー研修生企画
オトとカラダのコラボレーション「OFF-CLASSICS
～失われたリズムを求めて～」

■実務研修にあたっての課題

「研修のまとめとして」

■事業の概要

1. 「近藤良平のモダン・タイムス」

期間 平成 26 年 11 月 15 日（土）～1 月 17 日（土）

日程 平成 27 年 1 月 16 日（金）～1 月 17 日（土）

全 3 ステージ

会場 東京芸術劇場 プレイハウス

構成・演出・振付 近藤良平

出演 北尾亘 小林十市 近藤良平 篠原ともえ 清水
ゆり スズキ拓朗 たむらばん デシルバ安奈

那須野綾 野坂弘 三輪亜希子 + 一般参加者

主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

入場者数 計 1,995 人（総座席 2,289 席）

事業目的

実力のある現代舞踊振付家による、ワークショップを基に作る創作舞踊作品の創造及び上演。人気ダンスカンパニー“コンドルズ”を主宰し、NHK 連続ドラマ「てっぺん」の振付や 2013 年の東京スポーツ国体 2013 開会式式典演技総演出なども手掛ける近藤良平が振付・演出を担当し、出演者は、プロのダンサーに加え、一部を広く一般から公募し、ダンス作品を通じ

て地域交流を図る。

また、本公演は、前年度より実施している創造型ワークショップで発見した独創的な表現を積み重ねて作品に繋げることを目標としており、東京芸術劇場が発信するダンス作品の目玉として上演する。

担当した業務

起案作成補助、稽古場づき、楽屋番、その他制作雑務及び補助

2. 「OFF-CLASSICS」

期間 平成 26 年 10 月下旬～平成 27 年 2 月上旬頃まで

日程 平成 27 年 2 月 3 日（火） 全 1 ステージ

会場 東京芸術劇場 シアターイースト

出演 中川賢一（ピアノ）／田畑真希（コンテンポラリーダンス）

主催 アーツカウンシル東京／東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

入場者数 計 190 人（総座席 198 席）

事業目的

アーツカウンシル東京が実施する人材養成育成事業「アーツアカデミー」の一環として、東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修の二年目を受けている研修生が企画の立案から実施までを担当することで、実践的な人材育成を行うことを目的とする。

担当した業務

出演者オファー（ダンサー）、起案作成、プレスリリース作成、広報業務、招待発送、リハーサル現場づき、公演時表周りその他諸雑務目次

1. はじめに

筆者は、平成25年度6月中旬～平成26年度2月までの約2年間に渡り、アーツカウンシル東京が実施する人材育成事業「アーツアカデミー」の一環である、東京芸術劇場の「東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修」に長期(概ね1年)・公演制作・劇場運営<演劇>分野に参加した。

研修は1年を3つのタームに区切り、各タームではメインとなる担当実施業務(演劇制作の場合は主に公演)と報告書作成にあたり与えられる課題が異なる。

1年目は、まず劇場主催であるオックスフォード大学演劇協会(以下、OUDSとする)のシェイクスピア作品の公演および東京演劇大学連盟(桜美林大学、玉川大学、多摩美術大学、桐朋学園芸術短期大学、日本大学芸術学部)との共催事業を第1タームに、第2、3タームでは貸館および提携事業が主な実施業務であった。2年目となった今年度は、第1タームでは、OUDS公演における広報およびTACT/FESTIVAL現場業務、第2タームでは主催事業『小指の思い出』の稽古場付きから公演時現場業務まで、第3タームでは主催事業『近藤良平のモダン・タイムス』現場業務および研修生企画『OFF-CLASSICS』の企画立案から運営までの全ての業務、といった事業が中心となった。

約2年間のアーツアカデミー研修において、カンパニー(団体)を受け入れる場合の制作業務から始まり、貸館・提携業務、主催事業における稽古場や楽屋周り等のいわゆる現場付き、最終的には1つの公演を企画立案から動かすという劇場制作における基本的な仕事を段階的に学ぶことができたと感じている。しかしながら、同時に、「公共劇場」が持つ根本的な問題点が存在しているのではないかと感じた。

本報告書は、これまでの約2年間のアーツアカデミー研修を振り返りながら、自分なりに何を問題点として感じたのか、考察したことを中心に、これからの公共劇場のあり方の1つを提言することを目的とする。

2. これまでの研修を振り返って

第2章では、2013年6月中旬～2015年2月末日における東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修で筆者が行った業務を、東京芸術劇場で実際に執り行われている事業(主催事業、共催事業、貸館・提携事業)ごとに分けてまとめることとする。

2-1. 主催事業について

まず、筆者が実務研修として携わった主催事業は2013年8月及び2014年8月のOUDS来日公演、2014年9月

上演の『小指の思い出』、2015年1月上演の『近藤良平のモダン・タイムス』そして2015年2月上演の研修生企画『OFF-CLASSICS～失われたリズムを求めて～』である。

OUDS来日公演については、英国オックスフォード大学のオックスフォード大学演劇協会に所属する学生たちによるシェイクスピア作品の日本公演受け入れに関わる準備を行うことが主であった。宣伝、広報はもちろん、日本における彼らのホテルや移動時のバスの手配、来日以降の現場対応、そのほかアテンドとなる学生ボランティアの手配等も行った。OUDSは、2013年時はイギリスでツアーをしてから日本公演を、また、2014年はイギリスツアーの前に日本公演を行ったが、稽古等作品創造の過程は本国イギリスにて行われるため、作品創造に関して言えばほぼノータッチであった。

『小指の思い出』は1987年に現・東京芸術劇場芸術監督である野田秀樹によって作・演出された戯曲である。その作品を、マームとジプシーの藤田貴大演出で再構築したものだ。この事業については、本格的な稽古の前にコアなメンバーや、日により他の出演者も混ぜて、作品創造への準備を図るプレ稽古というものが行われた。筆者は、そのプレ稽古から公演最終日まで主に稽古場・楽屋周り等現場での業務に携わり、まさにリアルタイムで作品創造の過程を目の当たりにしていた。

『近藤良平のモダン・タイムス』は“芸劇 dance ダンスファーム”として2013年より取り組まれたダンス・プロジェクトの集大成として行われたダンス公演である。30人の一般出演者をオーディションにより選出し、約1ヶ月間の稽古により創作された。本作品もまた、一般参加者との稽古が開始されるより前に、オファー組等のコアメンバーのみによるプレ稽古が開始された。筆者は、『小指の思い出』同様、プレ稽古から公演最終日まで現場での業務に携わった。

研修生企画については、アーツアカデミー研修2年目の研修生2名が中心となり、実際に企画の立案から運営までを行う、というものであった。本作品に関しては、上で述べた作品とは少し違い、アーティストの創造活動に寄り添うだけではなく、どのような企画にするのか、作品にするのか、プロデューサー役としてまさにアーティストやプランナー役の技術の研修生とともに創造活動を行った。

2-2. 共催事業について

筆者がアーツアカデミー研修において携わった共催事業は、2013年9月に上演された実技として演技を指導教科に持つ5つの大学連盟による共同制作『わが町』公演である。本事業に関しては、ある程度組織が固まり始め、どう

動かしていくのかと言った内容の話し合いがなされる理事会から関わらせていただいた。実際の作品創作に関しては、稽古が何度か東京芸術劇場地下2階のリハーサル室でも行われたものの、ほぼ関わることはなかった。

2-3. 貸館・提携事業について

貸館・提携事業については、2013年9月から2014年3月までの約6ヶ月間、実務研修として携わった。該当期間中の各ホールの公演状況は下記表1～3の通りである。

開催日	公演名	
9月 19日(木)～25日(水)	芸劇 eyes キリンバズウカ「マチワビ」	提携
10月 28日(土)～6日(日)	劇団 ZAPPA「風-ふう-」	貸館
11日(金)～16日(水)	新宿梁山泊「月の家」	貸館
25日(金)～3日(日)	L Equipe (レキップ)「秋のソナタ」	貸館
11月 9日(土)～10日(日)	東京都高等学校演劇コンクール 中央大会	貸館(東京都)
14日(木)～15日(金)	フェスティバル/トーキョー	共催
16日(土)～17日(日)	フェスティバル/トーキョー	共催
21日(木)～24日(日)	フェスティバル/トーキョー	共催
12月 28日(木)～8日(日)	フェスティバル/トーキョー	共催
11日(水)～13日(金)	五十田安希ひとり芝居	貸館
16日(月)～25日(水)	アトリエ・ダンカン×ブルミエ・インターナショナルプロデュース「On The Stage-クランク★イン-」	貸館
1月 13日(月)	勅使河原三郎 U18「今、何してるの?」	主催
15日(水)～17日(金)	芸劇+トーク 朗読「東京」	主催
18日(土)	芸劇+トーク 異世代作家リーディング	主催
23日(木)～2日(日)	梅棒「ウチの親父が最強」	貸館
2月 4日(火)	芸劇+トーク 異世代作家リーディング0	主催
7日(金)～9日(日)	芸劇+トーク 朗読「東京」	主催
13日(木)～17日(月)	「障子の国のティンカーベル」(穂也友子版)	主催
20日(木)～23日(日)	「障子の国のティンカーベル」(奥村佳恵版)	主催
1日(土)～9日(日)	芸劇 eyes ニッポンの河川「大きなものを破壊命令」	提携

表1 シアターイースト公演一覧(2013年9月19日～2014年3月9日)

開催日	公演名	
9月 19日(木)～23日(月・祝)	宇宙食堂「プラネタリウムを作りました。」	貸館
25日(水)～26日(木)	Reach「Dance Live Reach vol.17」	貸館
28日(土)～29日(日)	いわき演劇の会「東の風の吹くとき」	貸館
30日(日)	芸劇落語会	貸館
10月 10日(木)～16日(水)	ピープルシアター「蝦夷地別件」	貸館
19日(土)～1日(金)	劇団文化座「GO」	貸館
11月 9日(土)～10日(日)	東京都高等学校演劇コンクール 中央大会	貸館(東京都)
13日(水)	防災のつどい	貸館
14日(木)	自作自演	主催
16日(土)～17日(日)	芸劇落語会	貸館
20日(水)～24日(日)	てがみ座「地を渡る舟」	貸館
12月 30日(土)～8日(日)	フェスティバル/トーキョー	共催
11日(水)	トム・プロジェクト「あとは野となれ山となれ」	貸館
16日(月)	三沢恵子ダンス「女の情景-シンデレラ編-」	貸館
17日(火)	リリカル・スウィング・ジャズオーケストラ	貸館
18日(水)～19日(木)	林家たい平 独演会	貸館
21日(土)～25日(水)	橋爪功×シーラハ「犯罪/罪悪」	貸館
1月 13日(月)	日本吟剣詩舞道宗家連盟「將軍乃木希典」	貸館
15日(水)	平野啓子「語りの世界-絆-」	貸館

開催日	公演名	
17日(金)	朗読がたりの会「The・瑠璃」	貸館
18日(土)～19日(日)	芸劇落語会	貸館
24日(金)～30日(木)	劇団山の手事情社「ドン・ジュアン」	貸館
2月 1日(土)～2日(日)	【公演中止】インターミューズ・トウキョウ 「岡田昌巳スペインを踊る」	貸館
3日(月)	芸劇落語会	貸館
7日(金)～16日(日)	都民芸術フェスティバル Project Nyx「宝島」	貸館
19日(水)～23日(日)	Initial Film「サロメ」	貸館
3月 2日(日)～16日(日)	「おそるべき親たち」	主催

表2 シアターウエスト公演一覧(2013年9月19日～2014年3月16日)

開催日	公演名	
9月 18日(水)～24日(火)	松竹「40カラット」	貸館
10月 4日(金)～24日(日)	NODA・Map「MIWA」	共催
11月 29日(金)～1日(日)	フェスティバル/トーキョー	共催
12月 6日(金)～8日(日)	フェスティバル/トーキョー	共催
13日(金)～15日(日)	パリ国立シャイヨー劇場「ジョゼ・モンタルヴォ トロカデロのドン・キホーテ」	主催
19日(木)～22日(日)	イサンゴ・アンサンブル「プッチーニのラ・ボエーム」	主催
25日(水)	バレエ団ピッコロ「くるみ割り人形」	貸館
1月 13日(月)	大東文化大学モダンダンス部	貸館
15日(水)～16日(木)	都民芸術フェスティバル	貸館
19日(日)	東京都特別支援学校	貸館(東京都)
22日(水)～4日(火)	キューブ「ミュージカル シャーロック・ホームズ」	貸館
2月 7日(金)～11日(火)	テレビ朝日	共催
14日(金)～16日(日)	パルコ DAZZLE「二重/裁ク者」	貸館
22日(土)	石見神楽東京公演	貸館
3月 1日(土)～2日(日)	都民芸術フェスティバル	主催
7日(金)	石川須妹子 & 田中いづみダンス公演	貸館
8日(土)	としま未来シアター「やってきました小朝です」	貸館(豊島区)
9日(日)	舞踊への招待「目白三人の会」	貸館(豊島区)

表3 プレイハウス公演一覧(2013年9月18日～2014年3月9日)

表1～3にもあるように、シアターイーストの利用者状況の特徴として、概ね3日～10日程度の公演日を持つ団体が多く、一方、シアターウエストでは最短1日～最大6日程度の公演日が多く、貸館としての機能が目立つ。中には、小屋入りしたその日に公演、バラシをして退館する団体もある。担当者はこの全ての利用者に対し、事前打ち合わせや現場対応を行う。

主な実務研修の実施内容としては、各ホールの利用者の受け入れに係る書類の確認・管理や施設・附属設備利用料金に係る処理、実際に利用者がホールに入ってから対応であった。提携公演に関しても同様である。作品創作に関わる、というより受け入れ対応を通し、様々な利用者のホール利用時のサポートがメインであった。

3. 現場に関わって

第3章では、第2章でまとめた実務研修を通し、筆者が感じた問題点について具体的に触れていくこととする。これまでの報告書では、毎ターム、1つのテーマのもと、事業単位での問題点及び改善策を論じてきたが、今回は事業ごとの細かい問題点ではなく、各事業に共通する全体的な論に昇華できればと考えている。

3-1. 演劇制作時における組織形態と業務の多様さ

第2章において、筆者が実務研修として担当した事業を「主催」「共催」「貸館・提携」業務に大きく分類したが、細かい点に言及すれば、各分類の中でも公演に向けて共に働くメンバーの特性は毎回大きく異なる。例えば、第1項で述べた主催事業の中でも、OUDS公演はイギリスのプ

ロダクションメンバー（OUDSの中から選出された公演参加メンバー）、日本公演時の現場スタッフ（外部スタッフ、劇場スタッフ等）が主な協働メンバーとなる。（図1）

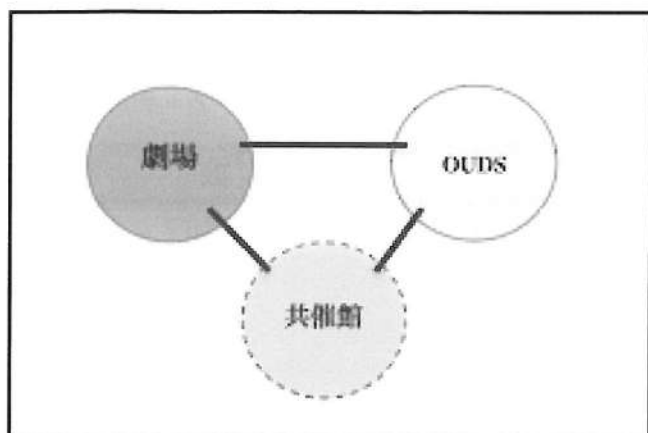


図1 組織形態例1
(OUDS公演の場合)

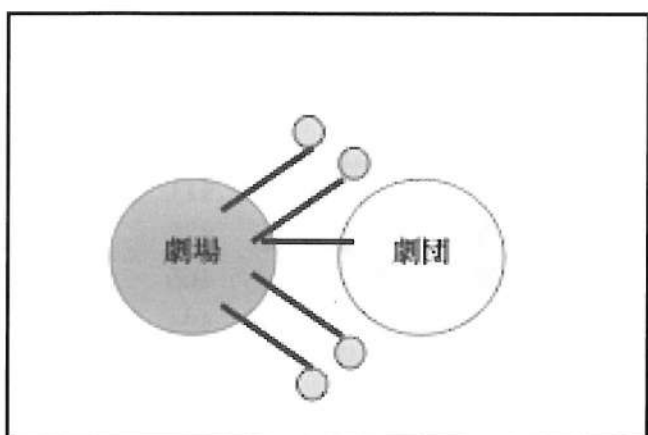


図2 組織形態例2
(『小指の思い出』の公演の場合)

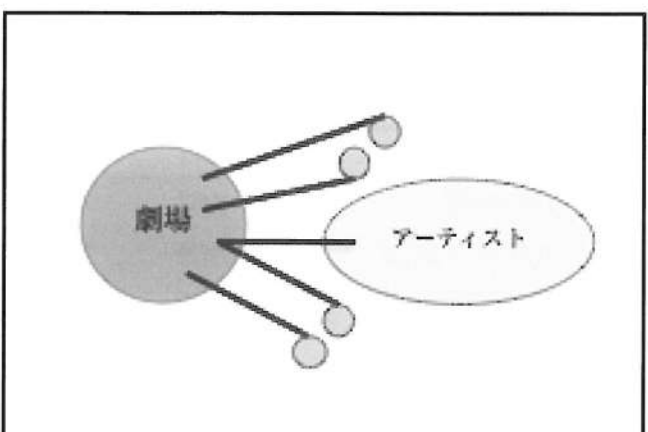


図3 組織形態例3
(『近藤良平のモダン・タイムス』公演の場合)

一方、『小指の思い出』公演については、演出家が主宰を兼ねる劇団メンバー（出演者、スタッフ含む）と劇団以外の出演者とその関係者（事務所等）、外部スタッフ、劇

場スタッフが存在（図2）し、『近藤良平のモダン・タイムス』では、アーティスト、オファーをした出演者とその関係者、オーディションにより選出された一般参加者、外部スタッフ、劇場スタッフが主な協働メンバーであった（図3）。このように、東京芸術劇場における演劇制作の現場は、公演ごとに毎回異なる質の相手との業務となっており、これは東京芸術劇場のみならず、創造型の公共劇場において多く見られる傾向と言えるだろう。

つまり、担当者には毎回異なる質を持った相手との効率的な業務遂行が基本として求められる。これは一般企業においても、外部との業務を行う上で求められる基本的なことであろう。しかし、演劇制作の場においては、協働相手である劇団やアーティストに対する独特の空気が存在しているのも事実である。多様な相手と巧くやっていくというビジネス的な関係というより、奉仕的な度合いが少々強く、担当者への身体的及び精神的負荷は大きいようにも考えられる。

3-2. 多様な業務と運営体制について

前項でも述べた通り、毎回特性の異なるコアメンバーとの公演制作に連動して、担当者が処理しなければならない業務もまた毎回少しずつ異なることが予想される。そしてその中には、公演にまつわる契約処理から宣伝、現場対応まで、非常に幅広い業務が存在している。担当者は主に必要となる書類の作成のほか、稽古、打ち合わせ、撮影等のスケジュール管理と同席、と身体的拘束も非常に多いのが常である。

筆者が関わった実務を振り返ると、通常、劇場の制作担当者がメインとして1名~2名つき、委託という形で現場担当役に外部から経験豊かな制作者を1名程度の配置形態が多く見受けられた。ある種のチーム体制とも取れるが、現場とデスクでの「分業」感が強いのが特徴であるように思う。

印象的であったのは、毎年ゴールデンウィークの時期に行われるTACT/FESTIVALでの現場業務である。2014年度は地上2階のプレイハウスから、地下1階のシアターイースト、アトリエイースト、ロワー広場と、複数の会場を時間差で開演することで一種のハシゴ観劇ができるように組まれていた。つまり、それにかかる劇場仕込みやカンパニーの稽古はほぼ同時多発的に動くこととなる。そのため、制作チームは5人体制でシフトを組み、各人員が担当するメインをある程度決めての現場対応となった。例えばAが現場対応のために朝9時に出勤する必要がある場合、Aは18時までの出勤とし、Bは13時に出勤、22時までの対応を行う、といった形である。（なお、引き継ぎの際

は共有事項を伝える。)非常に当たり前のことを申し上げて恐縮だが、このようなチーム体制での業務遂行は1人の担当者に責任が強く集中しやすい演劇制作の場においては、今後非常に有用であるように思う。

3-3. 雇用状況について

	度数	%
男性	1452	57.6
女性	1022	40.5
無回答・不明	48	1.9
合計	2522	100.0

表4 性別

	度数	%
10代	3	.1
20代	287	11.4
30代	626	24.8
40代	642	25.5
50代	556	22.0
60代	354	14.0
70代以上	16	.6
無回答・不明	38	1.5
合計	2522	100.0

表5 年代

	度数	%
正規職員	1488	59.0
非正規(週30H以上)	666	26.4
非正規(週30H未満)	184	7.3
業務委託	124	4.9
その他	40	1.6
無回答・不明	20	.8
合計	2522	100.0

表6 雇用形態

2011年度全国公立文化施設職員キャリアパス実態調査によれば、公立文化施設職員における雇用環境は下記の表の通りである。なお、この調査は全国の公立文化施設1,384施設の職員に対し、2012年2月20日～同年3月31日の期間に質問紙調査(郵送・自記式)により行われたものである。(東日本大震災から間もないことより東北地方につ

	度数	%
設置自治体	762	30.2
指定管理者団体	1524	60.4
委託団体	186	7.4
その他	29	1.1
無回答・不明	21	.8
合計	2522	100.0

表7 雇用主

	度数	%
1年未満	411	16.3
1～3年未満	675	26.8
3～5年未満	465	18.4
5～10年未満	404	16.0
10～15年未満	217	8.6
15年以上	316	12.5
無回答・不明	34	1.3
合計	2522	100.0

表8 現在の職場での勤続年数

	度数	%
200万円未満	603	23.9
200～400万円未満	869	34.5
400～600万円未満	590	23.4
600～800万円未満	330	13.1
800～1000万円未満	64	2.5
1000万以上	1	.0
無回答・不明	65	2.6
合計	2522	100.0

表9 年収

	度数	%
希望した	1536	60.9
希望していない	934	37.0
無回答・不明	52	2.1
合計	2522	100.0

表10 現在の職場を希望したか

	度数	%
職種・業務内容	1127	73.4
給与	89	5.8
給与以外の待遇	90	5.9
職場の立地	400	26.0
施設イメージ	233	15.2
専門性が活かせる	374	24.3
安定性	217	14.1
将来性	52	3.4
舞台芸術への関心	532	34.6
その他	96	6.3
合計	1536	

表11 希望した理由(複数回答)

いては調査対象外とした。)

表4～12の調査結果を参照すると、正規職員が約6割と筆者の予想よりも高い数値となっているが、残りの約4割は非正規雇用であり、全体的な雇用主としては指定管理団体が約6割となっている。また、着目すべきは表6の現在の職場での勤続年数である。最も高い数値は勤続年数1～3年未満の26.8%、次いで3～5年の18.4%となっている。つまり、1～5年未満が45.2%と、約半数を占めると言える。筆者は当初、女性が多い職場であることから結婚や出産等での早期離職が多いのかと考えていたが、表5を見ると本調査においては20代が所属する割合は60代よりも少なく、わずかに11.4%にしか過ぎないようだ。また、30代～40代を合算すると50.3%と半数を占める結果となっている。さらに、表10「現在の職場を希望したか」の結果を踏まえると、「希望した」が60.9%と非常に高い数値となっている。このことから、新人や新卒毎年入社するというよりは、ある程度何かしらの経験を積んだ社会人層が中途採用のような形で多く存在することが伺える。実際、制作の現場においても、委託という形で公演担当者を置くことが多く見受けられるが、たいいてい経験豊富なフリー制作者を雇うことが習慣化されている。この場合、考えられる問題点としては、後進育成の遅れではないかと考えられる。もちろん、

	度数	%
貸し館	1394	56.8
自主事業の企画実施	1027	41.8
舞台技術	588	24.0
総務経理人事	684	27.9
広報宣伝	737	30.0
友の会の運営	192	7.8
外部資金獲得	157	6.4
実演	20	0.8
受付案内	831	33.8
施設維持管理	858	34.9
その他	162	6.6
合計(無回答・不明除く)	2455	100
無回答・不明	67	
合計	2522	

表12 担当業務(複数回答)

(以上、「2011年度全国公立文化施設職員キャリアパス実態調査」より)

業務を遂行する上では、効率と質が求められ、実際の現場においては、新人を指導することなど非常に難しいように思う。しかしながら、一般企業においてはOJT(On-the-Job Training)やOffJT(Off-the-Job Training)が並行して企業内教育として行われているが、「組織として人材を育成する」ということに関しては特に演劇業界、劇場業界ではあまり重きを置かれていないように感じる。一人一人の技術の高さや雇用形態、所属を強く意識するような組織構造ではないため、現状に至っていると考えられるが、今後人口が減少していく中で、これまで通り有能な人材が流入してくるとは考えられにくいだろう。組織としての人材育成については、今後、より一層発展の必要性が高くなるのではないだろうか。

4. 今後に向けて

前章第3項において、雇用状況と組織としての人材育成について述べたが、本章では組織の在り方について具体的に探っていくとする。

4-1. 劇場のミッションについて

組織にはミッション(使命)が存在する。それは、公共劇場のような非営利組織だけでなく、営利組織である企業

も同じである。企業においては、それぞれのホームページ等にてミッションは明確化されていることが多い。これは企業にとっては自社のブランディングに繋がり、所属する人々に対し、その組織の存在理由として共通の概念を持たせる。

<企業のミッション例>

株式会社 資生堂

私たちは、多くの人々との出会いを通じて、新しく深みのある価値を発見し、美しい生活文化を創造します。

アサヒビール株式会社

アサヒグループは、最高の品質と心のこもった行動を通じて、お客様の満足を追求し、世界の人々の健康で豊かな社会の実現に貢献します。

株式会社オリエンタルランド

自由でみずみずしい発想を原動力に すばらしい夢と感動
ひととしての喜び そしてやすらぎを提供します。

一方、公共劇場についてはどうだろうか。東京芸術劇場の場合、公式ホームページの「東京芸術劇場について」というページの最後に「東京都の音楽・舞台芸術を代表する『顔』として、長期的な視点に立った『芸術文化の創造発信』『人材育成・教育普及』『賑わい』『国際文化交流』のそれぞれの拠点となり、都民の皆様の期待に応えられる劇場を目指す」とある。また、KAAT 神奈川芸術劇場もまた公式ホームページの「ミッション」という項目にて下記の通り、ミッションを明確化している。

P.F. ドラッカーによれば、組織はすべて人と社会をより良いものにするために存在し、ミッション（使命）は組織が存在する理由である。また、「ミッションとは、組織に働く者全員が、自らの貢献を知りうるようにするものでなければならない」としている。「なぜ、何を行うのか」というミッションの明示は、組織で働く人間にとっての活力になると考えられる。営利を目的としない非営利組織であるからこそ、この大義が重要なキーとなるだろう。しかしながら、公共劇場が掲げているミッションは具体的にその手段や内容について明文化しているものの、各組織で働く人々に対し「我々は何を、なぜ行うのか」というアプローチが足りていないように感じる。ドラッカーの提唱するマネジメント論が絶対的なものではないとしても、第3章で指摘したように、所属する人間の約4割が非正規雇用、さらには勤続年数も1～5年未満が半数を占めるという現状を鑑みると、それぞれの組織内において自分たちが存在する理由であるミッションを明確にし、共有することは重要であるように思う。また大義的なミッションの明確化・共有は、経験を積んだ有能な人間の乖離の減少に繋がると考えられる。

4-2. チーム体制と知識共有による人材育成

前章でも述べたが、筆者が実務研修を通し、演劇制作の現場において非常に有効であると感じた手段は、積極的なチーム体制の導入であると考えられる。とは言え、現状も1つの公演に対し制作チームは数人でのチーム体制で運営されている。しかしながら、演劇制作の現場における現在の多

ミッション

「3つのつくる」をテーマとする創造型劇場

【モノをつくる 芸術の創造】

演劇、ミュージカル、ダンス等の舞台芸術作品を創造し、発信します。県民の財産となるようなオリジナル作品を創造し、次代に引き継ぎます。

【人をつくる 人材の育成】

舞台技術者、アートマネジメント人材など文化芸術人材を育成します。より良い作品創りのために、劇場スタッフが施設利用者をサポートします。

【まちをつくる 賑わいの創出】

公演事業の積極展開、創造人材の交流及びNHK横浜放送会館を始めとした近隣施設との連携により、賑わいや新たな魅力を創出し、地域の価値を高めます。

(「KAAT 神奈川芸術劇場 ミッション」より)

くのチーム体制とは、一般企業におけるプロジェクトに対するチーム体制とは少々違う印象が否めない。筆者が経験した一般企業におけるチーム体制は、チームリーダーの下、中堅社員、新人社員を混同させ、それぞれに何かしらの担当を当て、ある程度縦の序列を意識しながら、1つのプロジェクトに取り組んでいくものであった。このチーム体制において、最も功を奏した点は、自動的な人材育成の推進であったと考えている。自分にわからない点があれば、1つ上の層に相談し、さらにわからなければもう1つ上の層に共に相談し、問題解決に務める。連携を取ることで、1人で仕事を背負うという心的圧力はある程度緩和され、またチーム内での情報共有も積極的に行うようになった。また、経験層の違うチーム体制は、先輩層の知識が後輩層に共有され、後進の育成に大きな影響をもたらす。現在多くの演劇制作の現場では、経験層が多く配置され、何よりも効率良く現場を円滑に進めることが求められており、性質として仕方の無いところなのかもしれない。しかしながら、人口減少が進む中で、後進の育成を意識的に増やさなければ、今後、演劇制作の現場に入ってくる人間の数は減少していくのではないだろうか。一般企業のようなチーム体制での運営により、人材育成を兼ねた現場の運営は今後より必要になると考える。

5. まとめ

2年間のアーツアカデミー研修を通し、団体の受け入れから主催事業時の現場業務など非常に幅広い実務業務を担当させていただいた。また、業務を通し、劇場以外の演劇制作を取り巻く人々と関わらせていただいたことで、外部からの劇場に対する考えを知り、それぞれの立場を俯瞰して考えることができたように思う。それらを通し、改めて感じたことは、公共劇場で働く人々の組織の強化が今後より必要なのではないだろうかということである。筆者が関わった演劇制作の現場には、劇場、劇団、会社等の組織に所属をしている制作者のほか、フリーと呼ばれる、どこの組織にも属さず、単発的に制作業務を請け負う制作者も存在する。いずれも制作としての能力を評価されて、その現場に存在している。演劇制作の現場では、一般企業に比べ、個人の能力に対する評価が強く、組織からの拘束意識も少ない印象がある。現場の円滑な運営に関しては、いずれも問題がないと考えられるが、組織として中長期的な運営に関わる場合、所属する組織の一員であるという認識が今後必要となるのではないだろうか。劇場法に掲げられている劇場や音楽堂の存在理由だけでなく、各劇場や組織単位での具体的なミッションの明文化と共有はその組織に属する人々の糧となると考える。演劇業界、劇場業界自体が非常

に狭くある中で、各組織が組織としてより強化されることで、今後の公共劇場業界が発展していくように思う。

6. 参考

参考文献

- ◆ P.F. ドラッカー (2007) 『ドラッカー名言集 4 非営利組織の経営』ダイヤモンド社
- ◆ 藤野一夫編 (2011) 『公共文化施設の公共性』水曜社
- ◆ 伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編 (2010) 『公共劇場の10年 舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』美学出版

参考資料

- ◆ 中山夏織「演劇の組織と雇用をめぐる日英比較研究」
http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/download.php/AA11893297-00000003-04211144.pdf?file_id=12265 2015.3.15 取得
- ◆ 2011 年度全国公立文化施設職員キャリアパス実態調査集計結果
<http://www.tottori-artcenter.com/img/top/2011careerpass.pdf> 2015.3.15 取得
- ◆ KAAAT 神奈川芸術劇場 ミッション
<http://www.kaat.jp/about/> 2015.3.17 取得

公共劇場における演奏家の育成 — 劇場が発信する実演人材としての育成の可能性 —

長期コース 音楽分野 研修生
大丸敦子

実務研修概要

■研修期間

平成 26 年 4 月 10 日～平成 27 年 3 月 31 日（予定）
（第 1 ターム：平成 26 年 4 月 10 日～6 月 20 日）

■実務研修を行った事業

- A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
- B. 「古楽ラボ vol.2 ～現代の楽器で古楽にチャレンジ！～」
- C. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」

■実務研修にあたっての課題

公共劇場における演奏家の育成について

■事業の概要

- A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
日程：プログラム開始／平成 26 年 9 月～
参加者募集締切／平成 26 年 6 月 10 日
オーディション／平成 26 年 7 月 9 日、10 日
会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

事業内容：

東京芸術劇場の“ミュージック・エデュケーション・プログラム”の一つとして、今年度から実施するプロフェッショナル演奏家を育成する吹奏楽プロジェクト。吹奏楽団としての活動を通して、演奏技術の向上のためのレッスン及び演奏会やプロフェッショナル演奏家としてのキャリアアップゼミを提供し、次世代のプロフェッショナル演奏家を育てる。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
協力：東京佼成ウインドオーケストラ／上野学園大学
助成：文化庁平成 26 年度劇場・音楽堂等活性化事業

- B. 「古楽ラボ vol.2 ～現代の楽器で古楽に挑戦！～」

日程：未定

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

事業内容：

昨年度初開催し、好評だった「古楽ラボ」の第 2 弾！
モダン楽器（現代の楽器）経験者を対象に、古楽のア
プローチ方法を学ぶワークショップ。ハイドンの交響
曲「めんどり」の演奏を通して、古楽について体験的
に学ぶ。講師は、東京芸術劇場を中心に活動する古楽
演奏団体クラシカル・プレイヤーズ東京に協力いただ
き、第一線で活動するプロの音楽家がつとめる。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

協力：一般社団法人クラシカル・プレイヤーズ東京

助成：文化庁平成 26 年度劇場・音楽堂等活性化事業

- C. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」
未定

■担当した業務

- A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
企画、運営全般（プログラム立案、調整、オーディショ
ン実施）
- B. 「古楽ラボ」
企画、運営全般（内容決定）
- C. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
企画、運営全般（関係団体調整）

1. はじめに

1-1. 本ターム内の実務研修の内容

アーツアカデミー研修生 2 年目 1 ターム目の研修として、
「公共劇場における演奏家の育成について」をテーマのも
と、昨年度から引き続き、東京芸術劇場“ミュージック・
エデュケーション・プログラム”に含まれる 3 つ事業、プ

ロフェッショナル演奏家育成吹奏楽プロジェクト「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー（以降、芸劇 WOA）」（平成 26 年度～）、古楽体験ワークショップ「古楽ラボ」（平成 25 年度～）、中高生向けプログラム「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー（以降、芸劇 Jr. EA）」（平成 25 年度～）で実務研修を行った。

本タームのメインとなったのは、本年度初実施となる芸劇 WOA であり、報告書提出日現在（2014 年 7 月 13 日）までに、参加者のオーディションが終了したところである。プロフェッショナル演奏家を育成することを目的とした事業としては、東京芸術劇場初の事業である。

1-2. 本報告書の目的

演奏家育成を目的とした事業は近年、公立か私設であるかを問わず全国様々な公共劇場で行われ始めている。ジュニア・オーケストラの活動、音楽家に演奏機会を提供するもの、アウトリーチ技能向上のための講座、演奏技術向上のためのマスタークラスの実施、中長期的なアカデミー等その内容や対象は様々だ。そして、文化庁をはじめとした公の機関及び財団等により、これらの事業には助成金が付いていることも多い。しかしながら、このようなプロフェッショナル演奏家を育成することを目的とした事業は、始まって日が浅い事業も多く、特に日本国内に置いては“研究・実践しつくされた”分野ではないと言えよう。

現在担当している 3 つの事業（芸劇 WOA、Jr. EA、古楽ラボ）のうち、2 つ（芸劇 WOA、Jr. EA）は演奏家育成を目的としたプロジェクトである。芸劇 WOA は音大卒業以上を対象にプロフェッショナル演奏家の育成を、Jr. EA はプロフェッショナル演奏家目指す中高生を対象に育成を目的に行っているが、いずれも昨年度または今年度から始まったものである。これらの事業にも、文化庁劇場音楽等活性化事業や一般財団法人地域創造（芸劇 WOA のみ）の助成金がついている。

自ら学費を支払い音楽教室や音楽学校等に通い勉強をすればいいと思われるかもしれないが、このような演奏家育成の事業を公共劇場で（多くの場合、受講者の費用負担は軽く）行う意味はどこにあるのだろうか。

そこで、本報告書では、「2. 既存の演奏家育成システム」においてこれまでの演奏家育成システムに関わる事項を確認、問題点を明らかにし、「3. 公共劇場、実演団体等による実践的な演奏家育成」においては、これまで教育機関を中心に行われてきた演奏家育成とは異なる、近年より実践的な方法で行われている演奏家育成の事例について紹介する。「4. 劇場と実演団体が協働して行う演奏家育成」では、芸劇 WOA について現状と問題点を明らかにし、今

後どのような運営を行っていくことが望ましいか筆者の意見を示すとともに、公共劇場がこのような演奏家育成事業を行っていく意味について考察する。

2. 既存の演奏家育成システム

クラシック音楽の世界、特に日本における演奏家育成には、ほとんど決まりきったコースがあるといっても過言ではないと筆者は考えている。日本で活躍する演奏家の多くが音楽大学に入学、卒業していることから、ここでは日本において音楽を志す学生（演奏家）がどのような経緯を経て音楽大学に入学し、その後どのような進路を辿るかを紹介し、その問題点を提示する。演奏家の範囲は、ピアノ、オペラ、弦楽器、管楽器、打楽器等と幅広いことから、本報告書では、本タームにおいて実務研修を行った芸劇 WOA の対象分野である吹奏楽に属する主な楽器（木管楽器、金管楽器、打楽器）¹ を対象とする。

2-1. 音楽大学に入学するまで

演奏家になるための修行年数は個人差があるが、一般的に管打楽器は、他の楽器に比べ音楽開始年齢が遅いと言われている²。ピアノやヴァイオリン等は 4～5 歳頃から習い事として始める人も少なくないが、管打楽器の多くは、学校の課外活動として行われている部活動において始めるとみられ、その開始年齢は中学～高校年代と考えられる。

(1) 学校の部活動への参加

学校の吹奏楽部から楽器を始める人は多いと考えられる。アマチュア吹奏楽団を統括する全日本吹奏楽連盟に所属する中学・高校の吹奏楽部は合わせて 11,015 団体³あり、100 万人以上のいるとされる吹奏楽人口の大多数が中学・高校生である。これらの団体の多くは、各地で開かれる吹奏楽コンクールでの入賞を目指し練習に励んでいる。

部活動における吹奏楽の大きな問題点として、部員は技術的に未熟な中学・高校生であるが、学校によっては満足に正しい楽器の指導を受けることが出来ず、先輩から後輩へ誤った練習方法が受け継がれてしまうということが挙げられる。基礎の段階で正しい演奏法が身につけられなかったために、技術向上の妨げとなってしまう場合がある。また、稀ではあるが、吹奏楽部ではなくオーケストラ部を有する学校もある。

(2) ジュニア・オーケストラ

学校の吹奏楽の他に、自治体や公共ホール、市民団体等が主催する“ジュニア・オーケストラ⁴”で楽器演奏を経験する人もいるだろう。初心者でも管打楽器であれば弦楽

器よりも比較的加入しやすく、費用も無料～年間数万円程度で参加することが出来、講師も充実していることが多い。吹奏楽部経験者よりも人数は少ないと思われるが、ジュニア・オーケストラへの参加を経て音楽大学に進学する人もいる。

(3) 個人教授

本格的に音楽の道を志す場合、ソルフェージュ^{vi}や楽典^{vii}等、演奏以外にも音楽大学の入学試験に向けて学ぶことはたくさんある。技術の向上と知識の修得のために、音楽大学の教授、講師を始めとした先生の個人レッスンを受け、入試に備える場合が多い。(音楽大学の先生に個人教授を受けていなくても、音楽大学では“夏期講習”“冬期講習”等、入試のポイントを教え、個人レッスンも受けることが出来る講習会を用意している。)

2-2. 高等教育機関

(1) 国内の音楽大学への進学、卒業

ア. 国内の音楽大学

クラシック音楽の道を志す人の多くは、音楽を専門とする大学(もしくは短期大学、専門学校)への進学が一般的な道だろう。首都圏には音楽大学オーケストラ・フェスティバル^{viii}に出演する大学だけでも9大学^{ix}、関西には関西版音楽大学オーケストラ・フェスティバル^xに出演する大学が8大学^{xi}、その他に教育学部の音楽専攻や芸術学部の音楽専攻等、音楽大学と比べ規模が小さいが学ぶことが出来る大学は全国に多数あり、年間数万人が卒業して行くのではないかとされている。

イ. カリキュラム

筆者が卒業した東京音楽大学で器楽演奏(管打楽器)を専攻した場合^{xii}、教養科目、外国語科目のほかは、週に1回のレッスンを4年間、吹奏楽とオーケストラの授業を3年間、ピアノを1年間、ソルフェージュ、和声(音楽理論)、西洋音楽史をそれぞれ2年間が必修となっている。その他選択科目として、前述の必修科目をさらに高度にした内容の科目、指導法や指揮法、オペラ研究や民族音楽研究等を学ぶことが出来る。また、卒業の際は、一人ひとりがステージに立ち卒業演奏を行うことが必須である。

(2) 国外の音楽大学への留学

国外の音楽大学への留学も選択肢の一つである。高等学校卒業後、海外の音楽大学に進学する、日本の音楽大学を卒業後、海外の音楽大学・大学院の留学のいずれかが大半を占めるとされる。

2-3. その他

(1) コンクール

コンクールへの参加、そして入賞することは、演奏家にとって一つのキャリアアップの方法でもある。コンクールに参加することで舞台に立つという実践の場を踏めることや、入賞することで客観的な“実力”の証明をすることが出来るからだ。

(2) マスタークラス

演奏家が大学以外でキャリアアップ、スキルアップをする方法の一つに、マスタークラスへ参加する、ということがある。マスタークラスでは、世界で活躍する優れた音楽家から直接レッスンを受けることができ、技術面、音楽面での向上が期待出来る。夏の長期休暇の期間など世界各地で行われており、日本国内でも音楽祭と平行してマスタークラスが開催されているほか、楽器店主催でも行われている。

2-4. 演奏機会の獲得=最良のトレーニング

さて、このような道を辿る“演奏家”は多数いるが、卒業後演奏活動のみで生活の糧としていくことは、非常に難しいことである。演奏家側から見る問題点は、大きく以下の2点であると筆者は考えている。

(1) 不安定な就業環境

日本オーケストラ連盟に正会員として加盟しているプロフェッショナル・オーケストラは25団体と、非常に限られたポストしか無いのだ。演奏職に就くことを目標としていた場合でも、安定した演奏関係の職につくことが出来なければ、フリーランスとして、中学・高校の吹奏楽部の指導や自分の生徒を受け持つ“教え(レッスン)”をするとともに、師からレッスンを受け、自らの演奏活動、金銭的に厳しければ音楽とは直接関わりのないアルバイト等をして生活することになるのだ。

(2) 演奏機会の少なさ

また、大学で基礎を積み、卒業して社会に出た演奏家にとって重要かつ最良のトレーニング方法は、人前に出て演奏することである。しかしながらそれらの機会は待っていても勝手に来るものではないため、自ら開拓することが必要になってくる。プロフェッショナル・オーケストラに所属していれば、年間100回程度の演奏機会^{xiii}が殆ど自動的に与えられることを考えると、フリーランスで活動する演奏家は明らかにその回数を下回ることになるだろう。

3. 公共劇場、実演団体等によるより実践的な演奏家育成

近年、公共劇場や実演団体等の主催により、教育機関とは異なる形態での演奏家育成が行われている。ここでは、実務研修で携わった芸劇 WOA の企画段階で参考にした国内外3つの事例—ベルリン・フィルハーモニー・オーケストラ・アカデミー、N響アカデミー、兵庫県立芸術文化センター管弦楽団について紹介する。

3-1. ベルリン・フィルハーモニー・オーケストラ・アカデミー^{xiv}

実践的な演奏家育成の代表と言えるのが、ドイツのベルリン・フィルハーモニー管弦楽団によるオーケストラ・アカデミーだろう。

(1) 概要

1972年、ヘルベルト・フォン・カラヤンがベルリンフィルハーモニー管弦楽団の団員養成を目的として設立したのがこのアカデミーである。オーケストラの中で実践的な力を養うために実施されている。

(2) 参加条件

以下の通り出願資格が決まっている。欠員が出た場合にオーディションが実施される。

- ▶大学の学位があること
- ▶25歳まで

(3) 内容

アカデミーは、研究生とインターンシップの2つの側面を併せ持ったようなシステムになっている。一方で技術を磨くレッスンを受けながら、オーケストラに実際に入って演奏することで実践的に学ぶ機会も設けている。

- ▶オーケストラに属する各楽器を欠員時に募集
- ▶研修期間：2年間（毎年9月1日から）
- ▶個別レッスン：週に1回、2時間（教師は各セクションの首席奏者）
- ▶オーケストラ：各2ヶ月の期間内に3コンサートのプログラムへの参加
- ▶室内楽：ベルリンフィルハーモニーホールでの公開コンサートの実施
- ▶研修費：月950ユーロ支給

(4) 成果

主催であるベルリンフィルハーモニー管弦楽団のみならず、ロイヤルコンセルトヘボウ管弦楽団やミュンヘンフィルハーモニー管弦楽団など、世界各国のプロの楽団に卒業

生を輩出している。

3-2. N響アカデミー

NHK交響楽団が実施しているN響アカデミーは、参加（採用）人数は少ないものの前項で紹介したベルリン・フィルハーモニー・オーケストラ・アカデミーと類似した事業であると筆者は考えている。

(1) 概要

N響アカデミーは、2003年からNHK交響楽団（以下N響）が開始したプロジェクトで、次代の優れたオーケストラ演奏家を育成することを目標としている。N響のオーケストラワークに精通する楽員のレッスンを受け、練習・ゲネプロ・コンサートを見学・経験する中から、オーケストラで演奏するためのさまざまなノウハウを学び、優れたオーケストラ演奏家として巣立たせることを目的としている。^{xv}

(2) 募集条件

- ▶18歳以上（高等学校在校生を除く）27歳までの日本に居住している方
- パートで一斉に開講するものではなく、N響として重点的に育成したいパートごとに募集する。

(3) 活動内容

- ▶レッスン：月1回程度
- ▶期間：1年契約で最大3年まで
- ▶研修費：支給有り
- ▶オーケストラリハーサル見学、コンサート視聴をし、レポートを提出
- ▶受講パートの講師から推薦があった場合、N響の各種コンサートにエキストラ出演（この場合、出演料が支払われる。）

(4) 成果^{xvi}

2013年度までに30人の若手音楽家が育成プログラムを修了しており、このうち3人がN響の楽員に採用されている他、N響以外のオーケストラに入団するケースもある。2013年度は2人の受講生が修了し、2人が新たに採用され、現在はフルート、オーボエ、クラリネット、チェロで1人ずつ在籍している。

3-3. 兵庫県立芸術文化センター管弦楽団（PACオケ）^{xvii}

(1) 概要

兵庫県立芸術文化センター（以降PAC）と専属のオーケストラである兵庫県立芸術文化センター管弦楽団（以降

PAC オケ) は全国的にも“特殊”な例と言われている公共劇場である。

PAC は約 200 億円をかけて建設され、阪神淡路大震災の復興のシンボルとして 2005 年に開館した。現在、PAC の運営予算は総額約 30 億円、うち PAC オケの運営に約 7 億円が充てられている。(通常のプロ・オーケストラの運営費が約 9 億円と言われている。) 芸術監督として指揮者の佐渡裕が、音楽、演劇、楽団それぞれにディレクターがおり、大、中、小それぞれのホールの自主事業が企画されている。

PAC は、関西の中心地である大阪駅から阪急電車に乗って約 10 分の西宮北口駅に位置し、周囲は再開発された新しいマンションや住宅が立ち並ぶ。この周辺は比較的年収が高い層が集まるとされる地域である。

(2) PAC オケとは

PAC オケは、阪神淡路大震災からの復興のシンボルとしてオープンした PAC の開館と同時に、専属の兵庫県立オーケストラとして 2005 年に設立された。その内容はユニークで、世界的にも珍しい“育成型”のオーケストラだ。在籍期間は最長 3 年とし、日本をはじめ海外でもオーディションを行い、世界各地から将来有望な若手演奏家を集め、様々な公演を通じオーケストラ奏者としての経験を積み、優秀な人材を輩出する“アカデミー”の要素も持つ、世界でも類を見ない新しいシステムを持つ。日本オーケストラ連盟にも加盟しているプロフェッショナル・オーケストラでもある。

(3) 活動内容

2012 年度は、年間 124 公演行い、その半数以上 (54%) が主催公演である。その他兵庫県立オーケストラとして、県内の中学一年生向けに兵庫県が行っている「わくわくオーケストラ教室」も 40 公演 (32%)、依頼されての (いわゆる営業公演) の比率は 17 公演 (14%) ととても少ない。

(4) メンバー構成及び待遇

PAC オケのメンバー構成は、通常のオーケストラとは異なる形式をとっている。根幹をなすのは、オーディションを通して集められた「コアメンバー」、最大 3 年間の在籍だ。それらのメンバーが卒業した後は、芸術監督の推薦があれば「アソシエイトプレイヤー」として残ることもある。また、「ゲストプレイヤー」として国内外の一流奏者を招聘し、ゲスト首席等でオーケストラに参加。その他、「アフリエイトプレイヤー」「レジデントプレイヤー」「エキストラプレイヤー」がおり、コアメンバーを中心としてフ

レキシブルなオーケストラの編成を行なっている。

PAC オケのメンバーは、世界各国からオーディションを経て集められている。在籍期間が最大 3 年であるため、定期的にオーディションが開催されているのが、ほかのオーケストラと異なる点だろう。また、35 歳未満を対象とし、“若手演奏家の育成”に重点が置かれていることがわかる。

設立当初は、アジア (中国、韓国等) 圏でもオーディションを行っていたが、現在では欧米を中心にオーディションを設定しているとのことだ。結局のところ、アジア圏の優秀な演奏家は欧米に留学をし、その地でオーディションを受けるため、アジア圏ではなかなか集めにくかったからだという。

PAC オケは“アカデミー”としては破格の扱いかもしれない。コアメンバーとして世界各国から集められた若手演奏家は、海外から来日する場合は渡航費支給、給料は年間 360 万円 (税込)、防音室を備えた住宅も 1 万円程度で貸与され、海外の楽団にオーディションを受けに行く際は往復渡航費程度の額が手当として支給される。

(5) トレーニング方法

PAC オケは、アカデミー要素を持ったオーケストラであるが、基本的に個人レッスンは行ってはいない。年間 9 回 (× 3 公演) ある定期演奏会や室内楽演奏会にはメンバーだけでなく、外部のプロの演奏家やゲストも交え演奏を行うことでトレーニングを行っている。一定の技術を持っていることはオーディションを通過していることから分かるため、演奏技術のトレーニングというより、演奏そのものの経験を積むことが重要視されている。(ゲストが講師となったマスタークラスも行っているという。)

また、リハーサルは全て英語で行っている。これは応募条件にも“英語または日本語の就業に支障のないこと”と書いてあるように、楽団設立当初から、芸術監督の佐渡裕氏が「世界に通用するためには必須」とのことで、この方式が取り入れられているようだ。

(6) 成果

活動開始から 10 年が経過し、世界各国のプロの楽団に卒業生を輩出している。日本国内の楽団に 15 名以上が在籍しているほか、欧米圏、アジア圏の楽団にも多数の卒業生が在籍している。

4. 劇場と実演団体が協働して行う演奏家育成

4-1. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」

(1) プロジェクト概要

東京芸術劇場が今年度から開催する、プロフェッショナル演奏家を育成する吹奏楽プロジェクト。吹奏楽団としての活動を通して、演奏技術の向上のためのレッスン及び演奏会やプロフェッショナル演奏家としてのキャリアアップゼミを提供し、次世代のプロフェッショナル演奏家を育成する。

協力:東京佼成ウインドオーケストラ(レッスン及び演奏支援)
上野学園大学(キャリアアップゼミコーディネーター)

(2) 平成 26 年度実施内容(アカデミープログラム)

ア. アカデミー生選考

①対象者

- ▶プロを目指す若手演奏家で18才以上、概ね28才まで(2014年4月1日時点)
- ▶音楽大学卒業程度の専門性を有する者
- ▶オーディション(7月9日、10日)を受験可能なこと
- ▶指定する日程(キャリアアップゼミ全6回)に参加可能なこと

②内容と日程

- ▶一次選考:書類審査/提出締切:2014年6月10日消印有効
- ▶二次選考:演奏審査(課題曲演奏)、面接/2014年7月9日、10日いずれか一日

イ. アカデミープログラム内容

①条件

- ▶参加費:無料
- ▶1年間、アカデミー生、東京芸術劇場双方の合意があれば最大3年間の在籍が可能
- ▶実践の場として、受講楽器の講師から推薦があった場合は、東京佼成ウインドオーケストラの各種コンサートにエキストラとして出演することがある。(所定の出演料が東京佼成ウインドオーケストラから支給される。)

②プログラム内容(平成26年度)

A. 演奏レッスン

活動期間中8回の個人レッスンの提供(東京佼成ウインドオーケストラ楽団員が講師)

B. 演奏会

室内楽演奏会1回、ウインド・オーケストラ演奏会1回

C. キャリアアップゼミ

活動期間中6回(プロフェッショナル演奏家として社会で活動していく時に必要な技能に磨きかける場として)

(2) プロジェクト展望

このプロジェクトは、今年度が初実施であるため、手探り状態で行っている状況である。今年度約40名のアカデミー生の在籍を予定しており、今後5年、10年と継続して実施できるよう、展開を考えていかなければならない。

以下3点は、今後プロジェクトの一環として行っていく予定である。

- ▶プロジェクトの一環として、アカデミー生を起用したアウトリーチ活動の実施
- ▶演奏機会を増やし、実践の場をさらに設ける
- ▶修了生が演奏家として、演奏だけではなく社会と関わりを持った活動を行って行く

4-2. 公共劇場における演奏家育成とは

現在、公共劇場における演奏家の育成の事業に携わり、まだまだ未知数のことが多いと実感している。このような大規模な演奏家育成事業の前例が少ないこと、また一口に“育成”と言ってもその方法は多岐に渡るものであるからだ。

このような演奏家育成事業を行うとすれば、その育成事業は“これからその劇場がどのようになっていきたいのか”という劇場の意志を端的に表しているのではないだろうか。

育成事業とは非常に手間と資金と知が必要であり、そのいずれも惜しまず出せる劇場でなければ、開催、継続は難しい。運営体制はパッケージ公演の担当者と同様の考え方でなく、劇場全体でプロジェクトチームを組み、ヴィジョンを共有し、一丸となって取り組む姿勢が必要ではないだろうか。

主な参考文献・資料等

- ◆[書籍]公益社団法人日本オーケストラ連盟『日本のプロフェッショナル・オーケストラ年間2012』(2013年、公益社団法人日本オーケストラ連盟)
 - ◆[冊子]兵庫県立芸術文化センター管弦楽団『2014-2015シーズンオーケストラ紹介冊子』(2014年、兵庫県立芸術文化センター管弦楽団)
 - ◆[書籍]アンジェラ・マイルズ・ピーチング/箕口一美・訳『BEYOND TALENT 日本語版 音楽家を成功に導く12章』(2008年、水曜社)
- ※直接本報告書には関わりがないが、本チーム中の実務研修で企画するにあたり、参考とした。

注

- ① 木管楽器(フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット)、金管楽器(ホルン、サクソ、ユーフォニアム、チューバ)、打楽器

- ii. 東京音楽大学ウェブサイト [<http://www.tokyo-ondai.ac.jp/graduate/instrument.html>] より (2014年7月10日閲覧)
- iii. 2012年度。 社団法人全日本吹奏楽連盟会報『すいそうがく No.193』 [<http://www.ajba.or.jp/suisougaku193.pdf>] (2013年7月発行)
- iv. 主に小学校～高校、大学生を対象とした青少年市民オーケストラを指す。1965年に岡山市ジュニアオーケストラが全国初の地方自治体直属の下創設されたのを初めとし、現在では全国各地にある。
- v. 三重ジュニア管弦楽団は、三重県文化会館と地域拠点契約を結んでいる新日本フィルハーモニー交響楽団の団員が、仙台ジュニアオーケストラは、仙台フィルハーモニー管弦楽団の団員がそれぞれ教えるように、プロのオーケストラ団員による継続的な指導が行われているものもある。
- vi. ソルフエージュ (仏: solfège) とは、楽譜を読むことを中心とした基礎訓練のことを指す。
- vii. 楽典とは、楽譜を読むための初歩的な知識 (音楽理論の一手前) の科目を指す。
- viii. 2009年より東京芸術劇場とミュゼ川崎シンフォニーホールが共同開催している事業。
- ix. 上野学園大学、国立音楽大学、昭和音楽大学、洗足学園音楽大学、東京音楽大学、東京芸術大学、東邦音楽大学、桐朋学園大学、武蔵野音楽大学
- x. 関西版音楽大学オーケストラ・フェスティバルは2011年開始、主催は京都市／京都コンサートホール (公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団)、関西の音楽大学オーケストラ・フェスティバル IN 京都コンサートホール実行委員会
- xi. 大阪音楽大学、大阪教育大学、大阪芸術大学、京都市立芸術大学、神戸女学院大学、相愛大学、同志社女子大学、武庫川女子大学
- xii. 東京音楽大学ウェブサイト内「管打楽器専攻カリキュラム・マップ」 [http://www.tokyo-ongakudaigaku.jp/houshin/policy/de_policy/kanda.pdf] 参照
- xiii. 公益社団法人日本オーケストラ連盟発行『日本のプロフェッショナル・オーケストラ年鑑2012』 (2013年、日本オーケストラ連盟) p.130より、正会員楽団の殆どが年間100回前後の公演を行っている。
- xiv. 本項の内容はベルリンフィルハーモニー管弦楽団ウェブサイト [<http://www.berliner-philharmoniker.de/en/academy/>] を翻訳引用
- xv. NHK 交響楽団『N響アカデミー募集要項 (ホルン)』より [http://www.nhkso.or.jp/about/audition/academy_hr14Mar.pdf]
- xvi. NHK 交響楽団『2013年度事業報告』 [https://www.nhkso.or.jp/data/document/about/bizreport_2013.pdf] より引用
- xvii. 筆者は第1ターム期間中平成26年5月16～17日に研修の一環としてPACを訪問し、オーケストラのプロデューサーである

横守稔久さんにお話を伺った。本項ではそのインタビュー内容をもとに記述した。

公共劇場におけるエデュケーション・プログラムの意義 - “啓蒙” “教育” との違いと関わり、3つの観点からエデュケーション・プログラムを再考する -

長期コース 音楽分野 研修生
大丸敦子

実務研修概要

■研修期間

平成 26 年 4 月 10 日～平成 27 年 3 月 31 日（予定）
（第 2 ターム：平成 26 年 7 月 15 日～10 月 15 日）

■実務研修を行った事業

- A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
- B. 「古楽ラボ vol.2 ～現代の楽器で古楽にチャレンジ！～」
- C. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」
- D. 研修生企画「OFF CLASSICS」

■実務研修にあたっての課題

啓蒙・教育とエデュケーション・プログラム

■事業の概要

- A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
日程：プログラム開始／平成 26 年 9 月～
参加者募集締切／平成 26 年 6 月 10 日
オーディション／平成 26 年 7 月 9 日、10 日
 - ▶第 1 回（9 月 15 日）「セルフ・プロモーション術①」
箕口一美（上野学園大学音楽文化研究センター研究員）
 - ▶第 2 回（9 月 27 日）「現場に強い人材になる～吹奏楽の演奏法～」
真島俊夫（作曲家、編曲家）
 - ▶第 3 回（10 月 11 日）「セルフ・プロモーション術②」
箕口一美（上野学園大学音楽文化研究センター研究員）
 - ▶第 4 回（10 月 25 日）「身体性×即興性」
新井英夫（体奏家）
 - ▶第 5 回（11 月 8 日）「演奏力 + a としての“ファシリテーション”」
マイケル・スペンサー（ファシリテーター、上野学園大学客員教授）
 - ▶第 6 回（1 月 17 日）「指揮者の視点で捉えて見る」

下野竜也（指揮者）

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

事業内容：

東京芸術劇場の“ミュージック・エデュケーション・プログラム”の一つとして、今年度から実施するプロフェッショナル演奏家を育成する吹奏楽プロジェクト。吹奏楽団としての活動を通して、演奏技術の向上のためのレッスン及び演奏会やプロフェッショナル演奏家としてのキャリアアップゼミを提供し、次世代のプロフェッショナル演奏家を育てる。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

協力：東京佼成ウインドオーケストラ／上野学園大学

助成：文化庁平成 26 年度劇場・音楽堂等活性化事業

- B. 「古楽ラボ vol.2 ～現代の楽器で古楽に挑戦！～」

日程：第 1 回 2015 年 1 月 11 日（日）10:00～13:00

第 2 回 2015 年 1 月 18 日（日）10:00～13:00

第 3 回 2015 年 2 月 1 日（日）10:00～13:00

第 4 回 2015 年 2 月 7 日（土）10:00～13:00

第 5 回 2015 年 2 月 8 日（日）10:00～15:30

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

事業内容：

昨年度初開催し、好評だった「古楽ラボ」の第 2 弾。モダン楽器（現代の楽器）経験者を対象に、古楽のアプローチ方法を学ぶワークショップ。ハイドンの交響曲「めんどり」の演奏を通して、古楽について体験的に学ぶ。講師は、東京芸術劇場を中心に活動する古楽演奏団体クラシカル・プレイヤーズ東京に協力いただき、第一線で活動するプロの音楽家がつとめる。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

協力：一般社団法人クラシカル・プレイヤーズ東京

助成：文化庁平成 26 年度劇場・音楽堂等活性化事業

C. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」

日程：2014年11月23日（日） オーディション
2014年12月20日（土） レッスン①
2014年12月27日（土） レッスン②
2015年1月17日（土） レッスン③
2015年1月25日（日） レッスン④
2015年2月8日（日） レッスン⑤
2015年2月15日（日） 本番

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

事業内容：

「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミーで、読響の先生のレッスンを受けよう！」

東京芸術劇場と事業提携を結ぶ読売日本交響楽団による、未来の演奏家育成のためのアカデミーを開講。今年は弦楽&金管アンサンブルをテーマに、本気でアンサンブルに取り組みたい中学・高校生を募集。3か月に渡り、国内トップレベルのプロ・プレイヤーによる指導が受けられる。

アカデミー参加期間中には、読響演奏会の鑑賞などレッスンにとどまらない“音楽の愉しみ”を知る、多彩なプログラムを展開する。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

事業提携：読売日本交響楽団

助成：文化庁平成26年度劇場・音楽堂等活性化事業

■担当した業務

- A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
企画、運営全般（プログラム運営実施）
- B. 「古楽ラボ」
企画、運営全般（広報、運営準備）
- C. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
企画、運営全般（関係団体調整）
- D. 研修生企画「OFF CLASSICS」
企画全般

1. はじめに

1-1. 本ターム内の実務研修の内容

アーツアカデミー研修生2年目2ターム目の研修として、本タームは「啓蒙・教育とエデュケーション・プログラム」をテーマのもと、昨年度から引き続き、「芸劇ミュージック・エデュケーション・プログラム」に含まれる3つの事業、プロフェッショナル演奏家育成吹奏楽プロジェクト「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー（以降、芸

劇 WOA)」（平成26年度～）、古楽体験ワークショップ「古楽ラボ」（平成25年度～）、中高生向けプログラム「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー（以降、芸劇 Jr. EA)」（平成25年度～）で実務研修を行った。本タームのメインとなったのは、本年度初実施となる芸劇 WOA であり、本ターム中に、キャリアアップゼミとレッスンが開始された。

尚、詳細な内容については、「実務研修概要」を参照されたい。

1-2. 本報告書の目的

これまでのタームでは、エデュケーション・プログラムの意義や展望、実際に劇場で行われているエデュケーション・プログラムと実際の状況考察等について、各タームの報告書を執筆してきた。

本タームの課題として、「啓蒙・教育とエデュケーション・プログラム」というテーマが与えられている。筆者がエデュケーション・プログラムをテーマに研修を行い、報告書を執筆する上で、「啓蒙」「啓発」「教育」「学校」という言葉には頻繁に触れる事となった。これまで、「エデュケーション=教育」ではない、と各種報告書にて再三述べてきたが、それでも本タームの課題となっているのは、エデュケーション・プログラムが啓蒙や教育と強い関連性を持っているからであろう。

そこで本報告書では、多くの場合創造性や独自性を求められ、かつ広範囲な分野をカバーする、劇場における「エデュケーション・プログラム」と、圧力的かつ非融通的に捉えられがちであり、相対する概念とも言える「啓蒙」「教育」が、どのような関わりを持っているか俯瞰するとともに、今後の公共劇場におけるエデュケーション・プログラムのあり方について考察したい。

「2. 啓蒙・啓発、学校・教育」においてそれぞれの言葉の指し示す意味や現状を提示、「3. 芸術分野でエデュケーション・プログラムはなぜ行われているのか」においては3つの観点からエデュケーション・プログラムの背景について分析する。最後に「4. エデュケーション・プログラムのあり方」において、啓蒙・教育が、エデュケーション・プログラムとどのように関わりながらあるべきか考察するとともに、公共劇場がエデュケーション・プログラムを行う意義とはなにか、筆者の意見を述べることにする。

2. 啓蒙・啓発、学校・教育

エデュケーション・プログラムについて調べると、今回の課題にも入っている「啓蒙」「教育」という言葉はキーワードの一つとなる。そして前者に類似する「啓発」、後者に関連性の強い「教育」も同様である。この章では、それぞ

れの意味を調べ、エデュケーション・プログラムに関連することとしてどのように使用されているか、またどのような関連性があるか、提示することとする。

2-1. 「啓蒙」と「啓発」

エデュケーション・プログラムについて調べていくと、必ずと言っていいほど「啓発」、そして類似する言葉として「啓蒙」という言葉が出てくる。例えば、劇場のエデュケーション・プログラムに類すると考えられるプログラムにおいて、名称が「普及啓発活動」などとされている場合だ。(筆者の見るところによると、「啓蒙活動」と名打たれることはほとんどなく、「啓発」という言葉が使われている方が多いように思う。) まずはこれらの本来の意味について、探してみたい。

ア. 「啓蒙」ⁱ

【啓蒙】《「啓」はひらく、「蒙」はくらの意》人々に正しい知識を与え、合理的な考え方をするように教え導くこと。「大衆を一する」「一書」

イ. 「啓発」ⁱⁱ

【啓発】《「論語」述而の「憤せざれば啓せず、(ひ)せざれば発せず」から》人が気づかずにいるところを教え示して、より高い認識・理解に導くこと。「彼の意見には一された」「自己一」

「啓蒙」も「啓発」も一般には同じような意味に捉えられるかもしれない。両者の共通する事項は「教える」ことが念頭に置かれている点である。但し、前者は無から啓かせ百までを与える、後者はある程度の前提があった上で百まで引き上げる、といったような微妙なニュアンスの違いはある。

また、今回の課題に入っている単語のひとつ「啓蒙」はあまり芸術文化において使用される単語ではない。それは、エデュケーション・プログラムとは、創造性や自主性に重きが置かれたものと考えられているからではないだろうか。「啓発」に対して「啓蒙」は、“暗闇から啓かせる”、教育は“上から教え込む”といったイメージが強い。また、「啓蒙」という単語は、“(そのことについて) 暗い人を、上から教える”、という一方的、高圧的な意思が感じられる。類似する単語として「啓発」という言葉があるが、これは「他者と平たい関係の上で情報を普及する」という意味を持っており、芸術文化においてはたびたび使われているように思う。劇場や芸術団体において、そして文化・芸術というベースでこのようなことを語るとき、「啓蒙」か「啓発」か、というと、「啓発」のほうがより近い意思を表しているの

かもしれない。

2-2. 「教育」と「学校」

エデュケーション・プログラムと深く関わりのあるもう一つの言葉として、「教育」が挙げられる。そして、「教育」に多くの場合付随するのは「学校」という言葉である。日本における「教育」とは、「学校」と強く結びついていると考えられる。「学校」では「教育」を受け、「学校=教育の場」とみなされているからだ。しかしながら「教育」や「学校」は、公平や平等の下、“画一的な”ものであると一般に考えられやすいだろう。

ア. 「教育」ⁱⁱⁱ

【教育】1 ある人間を望ましい姿に変化させるために、身心両面にわたって、意図的、計画的に働きかけること。知識の啓発、技能の教授、人間性の涵養(かんよう)などを図り、その人のもつ能力を伸ばそうと試みること。「一を受ける」「新入社員を一する」「英才一」2 学校教育によって身につけた成果。「一のある人」

イ. 「学校」^{iv}

【学校】一定の教育目的に従い、教師が児童・生徒・学生に計画的・組織的に教育を施す所。また、その施設。特に、学校教育法では幼稚園・小学校・中学校・高等学校・中等教育学校・高等専門学校・特別支援学校・大学のこと。

3. 芸術分野でエデュケーション・プログラムはなぜ行われているのか

エデュケーション・プログラムは現在国内外様々な劇場を含む文化施設、実演団体等により実施されている。それらが行われるようになった背景には、様々な事情が隠されているのではないだろうか。3つの観点—“社会的責任”“作品創造”“聴衆育成”—から、エデュケーション・プログラムについて考えたい。

3-1. “社会的責任”の観点から

近年日本においてもしばしば耳にする「CSR」という言葉がある。これは「corporate social responsibility」の略称で、日本では一般に「企業の社会的責任」と訳される。この言葉は、企業が事業活動において利益を優先するだけでなく、顧客、株主、従業員、取引先、地域社会などの様々なステークホルダーとの関係を重視しながら果たす社会的責任を指す。社会貢献やメセナ活動と混同され誤用されている例も少なからず存在するが、CSRの基準とは、地域社会への貢献、企業の情報公開、環境マネジメント体制の

整備、機会均等の確保と対策、経営の監視と分離など多岐に渡る。

劇場や実演団体の多くが、非営利の団体^vとして活動を行なっている。これらの組織が非営利とはいえ、通常の企業におけるCSR活動と同様一つの組織として社会に与える影響について責任を持ち、それに対する具体的な行動の一つとしてエデュケーション・プログラムが存在する、とも考えられるのではないだろうか。

このような観点においては、エデュケーション・プログラムは単なる組織のイメージ向上のための施策として行われるべきではなく、その社会の持つ課題が何であるかを正しく見極め、そこに劇場や芸術の特性をかけ合わせながらプログラムの考案を行っていく必要があるだろう。

3-2. “作品創造”の観点から

エデュケーション・プログラムは、“作品創造”にも一役買っていると考えられる。現在の文化組織の持つ課題は、創造性とコミュニケーションの二つである。フォクルール(2012)は、劇場や楽団、音楽祭等の総監督は、運営の中心にこの2点を置く責任があり、観客は作品上演の一部である、という。そこで作品の上演の場に立ち会った観客は、作品の外にいる単なる傍観者の“聴衆”ではなく、その作品に美しさや意味を与える重要な作品の一部となる^{vi}。(劇場で場を共有するとは、そういうことだ!) 同じ作品を観るにもその客の質が高いと、作品の質も作品の質が高くなると考えられ、つまり、観客をエデュケーション・プログラムによって巻き込み、作品の質の向上を図る一助とする、という考え方だ。

この観点においては、“作品創造”のためとは言いつつも、エデュケーション・プログラムを実施することで聴衆の作品鑑賞に対する意識や知識のベースアップも同時に行われていると考えられ、長期的な視点に立った“聴衆”の育成にも一役買っていると考えられるのではないだろうか。

3-3. “観客育成”の観点から

日本において、音楽鑑賞教室や出張演奏が行われ始めたきっかけとして、“観客育成”という観点があったことは否定しがたい。“観客育成”とは、3-2で述べたような長期的視野にたった発展性のある“聴衆育成”ではなく、「公演や演奏会に来る客を増やす」という短期的、短絡的な目的を持ったものだ。

3-4. その他

第4の観点として、筆者が近年の問題と考えていることがある。それは、3-1~3-3までに書いた背景が特段

ない状況で、“これをやれば助成金がつくから”等の理由から開始されるエデュケーション・プログラムが少なくないことだ。勿論書類上の建前は見られるが、実際プログラムが動き出す段階で人手が無い(人材不足以前の問題である)、ベースとなる考えが無い、共有されていない等により、プログラムが上手く運営出来ず、「果たして意味が有るのだろうか」と思われるような状態になってしまうのだ。

筆者は特に、劇場法が施行されて以降、このような事態が増えているように感じている。東京芸術劇場も2013年度から受け取っている、劇場を対象とした助成金「劇場・音楽堂等活性化事業」や、大学によるアートマネジメント系事業を対象とした助成金「大学を活用した文化芸術推進事業」は、関係者からは疑問が出る内容となっているものもあるだろう。

劇場法に明記されたことにより、急激にエデュケーション・プログラムを対象とした助成金が増えた。そのためこのような助成金のために突発的に書類上発案された、“エデュケーション・プログラム”も少なくない。これらのプログラムが増えたことは喜ばしいことではあるが、歴史も浅い分野であるため質も安定せず、また劇場法に関連する助成金の多くは税金から支出されているため、このような状態を発展的に解消する方法を模索しなければならないだろう。

4. 公共劇場とエデュケーション・プログラム

—劇場の特徴を生かした創造性豊かなエデュケーション・プログラムを実施するために

4-1. 「啓蒙」「教育」と「エデュケーション・プログラム」の関係性

(1) 様々な呼称と多種多様な事業がある現状

これらのプログラムをまとめる名称には、「啓発活動」「教育普及活動(プログラム)」「教育プログラム」「エデュケーション・プログラム」等があり、類似する内容であってもそれぞれ主体となる団体によって異なった名称が使用されている。様々な名称が存在する理由として、欧米では同様のプログラムが日本で始まる以前から行われていて、「輸入」に近い形で日本でのプログラムが徐々に散発的に始まってきたことによるためとも考えられるかもしれない。

エデュケーション・プログラムと表記をすると、日本人には真意が伝わりにくい。しかしエデュケーション・プログラムを日本語表記に、と思い「教育普及事業」「普及啓発活動」「アウトリーチ活動」などと訳すことがあるが、それもまた違う、狭く硬直した意味に捉えられてしまう。現在日本においてエデュケーション・プログラムの活動を

行っている人は、「良い日本語名称はないか」と探している人も多いと思う。

そして、エデュケーション・プログラムには、様々なタイプのプログラムがある。0歳からのコンサートのような「鑑賞型」、一般市民のために作品や楽器についてわかりやすく解説する「講座型」、少人数を対象に参加体験型のプログラムを行う「ワークショップ型」、プロを育成する「アカデミー型」等・・・何が“エデュケーション・プログラム”であるかは、非常に幅広く、事業の主体者がどのように考えているかに依るだろう。（ここに書きたいだけのタイプも東京芸術劇場では行っている。音楽系事業で言うと「鑑賞型…0才から聴こう！春休み譜例愛コンサート」「講座型…オルガン講座」「ワークショップ型…古楽ラボ」「アカデミー型…芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー、芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」。）

全国の劇場・ホールで、様々な取り組みが行われていて「エデュケーション・プログラム」「教育普及事業」「教育プログラム」と呼んでいるが、それぞれによって指す対象が少しずつ異なるなど、抽象的な言葉でもあると思う。エデュケーション・プログラムのひとつの課題であるが、この名称が独り歩きしないよう、また、受け手に分かりやすいような名称を考えることが必要かもしれない。

(2) 筆者の考える「エデュケーション・プログラム」の方向性

昨年最初の報告書において、「エデュケーション＝教育ではない」という、エデュケーション・プログラムの根本的な意義について記した。一般には、エデュケーション・プログラム＝（学校教育に近い）音楽教育活動と捉えられがちであったと思う。しかしながら、筆者は「教育」という形式にとらわれたものではなく、音楽を通してコミュニケーションをより多く密に取ることが出来るプログラムを、大学のゼミやアルバイト、卒業論文研究等で、実際に目にしてきた。筆者はエデュケーション・プログラムを“まだ知らぬ何かとの出会い”を、よりフラットで開かれたものにする活動であると考えている。

全国の劇場・ホールでは近年、エデュケーション・プログラムに関する様々な取り組みが行われている。劇場におけるエデュケーション・プログラムとは、それが演劇であれ音楽であれ、芸術という分野を取り扱う以上、その創造性や芸術の持つ特徴（多様性、独自性等）を生かしたプログラムを行うことが期待され、求められるだろう。どのような形態のプログラムであっても参加者に対して画一的な“答え”を押し付けるものとなってしまってしまうことは、望ましいものとは言えないのではないだろうか。

(3) 「啓蒙」「教育」は無視して良いのか？

創造性、多様性、独自性を尊重するプログラムが現在の先端とも言える状況であるが、果たして「啓蒙」や「教育」という方向性を排除して良いのだろうか。

近年の風潮として“創造性”“独自性”“多様性”をポイントとしたプログラムの実施が望ましいと耳にする。しかしながら、啓蒙的、教育的な意図を少なからず持つプログラムも多く実施されており、これらのプログラムも決して軽んじてはいけない、と筆者は考えている。公共劇場においてエデュケーション・プログラムを行う場合、そして、不特定多数を対象に行うよりも、目的と対象を明確にしたほうが、より効果的に行うことができる場合もある。芸術という分野を扱う特性上、啓蒙、教育に偏りすぎたエデュケーション・プログラムの実施は好ましいとは言えない。しかしながら、「啓蒙」や「教育」を上手く取り入れれば効果的なプログラムとなる可能性も排除してはならないだろう。

地域の特性や問題、劇場全体の事業の方向性等、様々な事情を俯瞰した上で、エデュケーション・プログラムの実施方針を策定し、発展的なプログラムを実施するほうが良いのではないだろうか。

4-2. エデュケーション・プログラムを公共劇場で行う意味

最後に、エデュケーション・プログラムを公共劇場で行う意味とは何か。筆者は、研修を通して特に以下の3点において、公共劇場がエデュケーション・プログラムを行う意義が有るのではないだろうか、と考えた。

(1) あらゆる作品を元に、あらゆる人を対象にプログラミングができる

劇場で取り扱う分野は学問ではなく、広義の「芸術」という分野だ。一つの同じ作品であっても、見方を変えれば様々な方法でエデュケーション・プログラムとして応用することが出来る。創造性を活かし、関わる人の違い、見る角度の違い、対象者の違い等に合わせたプログラミングが可能であるのではないだろうか。

(2) アーティストの、劇場の、社会的役割を考え直す場として

前世紀的な“社会への反抗者としての芸術家”ではなく、社会に芸術をどう活かしていくか、アーティストや劇場が社会との新たな関係の築き方を考える時代となっている。エデュケーション・プログラムは、アーティストとして、劇場として、どのように社会と関わっていくか、を考える

絶好の機会とも捉えることができるのではないだろうか。

(3) 劇場の意志を示す場として

(2) に関連することであるが、エデュケーション・プログラムは、劇場が社会との関わりを考えた結果が端的に現れるものであると思う。逆に言えば、劇場の意志がどのようなものであるか、示す場ともなっているのだ。

4-3. おわりに

劇場が行うエデュケーション・プログラムに“これが正しい”というメソッドは無いと思う。ただ、机上の空論で色々議論するのではなく、いろいろなことを見聞きし、調査するとともに、まずはやってみる、という思い切りも必要だろう。

より良い形で劇場の持つ文化的資産を社会に還元し、劇場の活動もより豊かに活発に方法を考え実施するのが、エデュケーション・プログラムを行う劇場の命題ではないだろうか。

主な参考書籍、資料

- ◆ 上野学園大学音楽文化研究センター『エオリアン論集第1号』(2013年発行)
- ◆ 大久保和孝、高 巖、秋山をね、足達英一郎、深田静夫 他 著『会社員のためのCSR入門』(2008年、第一法規)

参考講演等

- ◇ 地域創造フェスティバル(2014年8月4日～7日於：東京芸術劇場)
- ◇ 芸術ウインド・オーケストラ・アカデミー 第1回キャリアアップゼミ
2014年9月15日 於：東京芸術劇場
講師：箕口一美「セルフ・プロモーション術①」

注

- i. デジタル大辞泉第3版より
- ii. デジタル大辞泉第3版より
- iii. デジタル大辞泉第3版より
- iv. デジタル大辞泉第3版より
- v. 公益財団法人、NPO法人等。非営利とは“利益は追求しない”という点を指し、職員には正当な報酬・給与等が支払われる。
- vi. 上野学園大学音楽文化研究センター編集『エオリアン論集第1号』ベルナルド・フォクルール「第1回講演会：芸術はなぜ必要か抄録」(2013年11月30日発行、上野学園大学音楽文化研究センター)より

公共劇場とエデュケーション・プログラムに関する一考察 — 2 年間のアーツアカデミー研修を通して考えたこと —

長期コース 音楽分野 研修生

大丸敦子

実務研修概要

■研修期間

平成 26 年 4 月 10 日～平成 27 年 3 月 31 日（予定）

第 1 ターム：平成 26 年 4 月 10 日～6 月 20 日

第 2 ターム：平成 26 年 7 月 15 日～10 月 15 日

第 3 ターム：平成 26 年 12 月 15 日～平成 27 年 3 月 15 日

■実務研修を行った事業

- A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
- B. 「古楽ラボ vol.2 ～現代の楽器で古楽にチャレンジ！～」
- C. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」
- D. 東京芸術劇場アーツアカデミー研修生企画
「オトとカラダのコラボレーション OFF CLASSICS ～
失われたリズムを求めて～」

■実務研修にあたっての課題

研修のまとめ

■事業の概要

- A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」
日程：プログラム開始／平成 26 年 9 月～
参加者募集締切／平成 26 年 6 月 10 日
オーディション／平成 26 年 7 月 9 日、10 日
 - ▶第 1 回（9 月 15 日）「セルフ・プロモーション術①」
箕口一美（上野学園大学音楽文化研究センター研究員）
 - ▶第 2 回（9 月 27 日）「現場に強い人材になる～吹奏楽
の演奏法～」
真島俊夫（作曲家、編曲家）
 - ▶第 3 回（10 月 11 日）「セルフ・プロモーション術②」
箕口一美（上野学園大学音楽文化研究センター研究員）
 - ▶第 4 回（10 月 25 日）「身体性×即興性」
新井英夫（体奏家）
 - ▶第 5 回（11 月 8 日）「演奏力 + a としての“ファシリテ

ション”]

マイケル・スペンサー（ファシリテーター、上野学園
大学客員教授）

▶第 6 回（1 月 17 日）「指揮者の視点で捉えて見る」

下野竜也（指揮者）

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

事業内容：

東京芸術劇場の“ミュージック・エデュケーション・
プログラム”の一つとして、今年度から実施するプロ
フェッショナル演奏家を育成する吹奏楽プロジェクト。
吹奏楽団としての活動を通して、演奏技術の向上のた
めのレッスン及び演奏会やプロフェッショナル演奏家
としてのキャリアアップゼミを提供し、次世代のプロ
フェッショナル演奏家を育てる。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

協力：東京佼成ウインドオーケストラ／上野学園大学

助成：文化庁平成 26 年度劇場・音楽堂等活性化事業

- B. 「古楽ラボ vol.2 ～現代の楽器で古楽に挑戦！～」

日程：第 1 回 2015 年 1 月 11 日（日）10:00～13:00

第 2 回 2015 年 1 月 18 日（日）10:00～13:00

第 3 回 2015 年 2 月 1 日（日）10:00～13:00

第 4 回 2015 年 2 月 7 日（土）10:00～13:00

第 5 回 2015 年 2 月 8 日（日）10:00～15:30

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

参加人数：26 名

事業内容：

昨年度初開催し、好評だった「古楽ラボ」の第 2 弾。
モダン楽器（現代の楽器）経験者を対象に、古楽のア
プローチ方法を学ぶワークショップ。ハイドンの交響
曲「めんどり」の演奏を通して、古楽について体験的
に学ぶ。講師は、東京芸術劇場を中心に活動する古楽

演奏団体クラシカル・プレイヤーズ東京に協力いただき、第一線で活動するプロの音楽家がつとめる。

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
協力：一般社団法人クラシカル・プレイヤーズ東京
助成：文化庁平成26年度劇場・音楽堂等活性化事業

C. 「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー」

日程：2014年11月23日（日） オーディション
2014年12月20日（土） レッスン①
2014年12月27日（土） レッスン②
2015年1月17日（土） レッスン③
2015年1月25日（日） レッスン④
2015年2月8日（日） レッスン⑤
2015年2月15日（日） 本番

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

事業内容：

「芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミーで、読響の先生のレッスンを受けよう！」

東京芸術劇場と事業提携を結ぶ読売日本交響楽団による、未来の演奏家育成のためのアカデミーを開講。今年度は弦楽&金管アンサンブルをテーマに、本気でアンサンブルに取り組みたい中学・高校生を募集。3か月に渡り、国内トップレベルのプロ・プレイヤーによる指導が受けられる。アカデミー参加期間中には、読響演奏会の鑑賞などレッスンにとどまらない“音楽の愉しみ”を知る、多彩なプログラムを展開する。

※今年度は弦楽アンサンブルコースのみの開講となった。
主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
事業提携：読売日本交響楽団
助成：文化庁平成26年度劇場・音楽堂等活性化事業

D. 東京芸術劇場アーツアカデミー研修生企画

「オトとカラダのコラボレーション OFF CLASSICS ～失われたリズムを求めて～」

日程：2015年2月3日（火） 19:00 開演

会場：東京芸術劇場シアターイースト

公演内容：

「現代音楽×コンテンポラリーダンス」

ジョン・ケージ、スティーヴ・ライヒなどを代表とする実験性の高い現代音楽と、今なお進化を続けるコンテンポラリーダンスのコラボレーション企画。音楽とダンスの思いがけない化学反応によって、新たな表現の可能性を追求しつつ、そこに潜む確かな魅力に迫る。既成の概念にとらわれない現代芸術ならではの自由で

斬新な表現を楽しむ。

曲目：S. ライヒ／ピアノ・フェイズ

G. リゲティ／ピアノのための練習曲より

J. ケージ／ソナタとインターリュードより 抜粋

J. ケージ／トイピアノのための組曲より 抜粋

M. カーゲル／MM51 ～ピアニストのための映画音楽

ヤコブ TV / The Body of your Dreams

L. フェラーリ／失われたリズムを求めて

出演：中川賢一（ピアノ）、田畑真希（コンテンポラリーダンス）

主催：アーツカウンシル東京／東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

■担当した業務

A. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」

企画、運営全般（プログラム運営実施）

B. 「古楽ラボ」

企画、運営全般（広報、運営準備）

C. 「芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー」

企画、運営全般（関係団体調整）

D. 研修生企画「OFF-CLASSICS」

企画制作全般

1. はじめに

1-1. 東京芸術劇場アーツアカデミー研修制度

筆者の参加する東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修アーツアカデミー（以降、アーツアカデミー）は、将来、公共劇場やアートNPO等で活躍するスタッフを育成するためのプログラムだ。アーツアカデミーは、2013（平成25）年度、筆者を含む長期研修生3名（演劇2名、音楽1名）、短期3名（演劇1名、音楽1名、照明1名）から始まった。2年目を迎えた今年度は、昨年度からの継続2名を含む長期4名（演劇1名、音楽1名、照明1名、舞台技術1名）、短期3名（演劇1名、音楽1名、音響1名）が研修を修了した。

そもそもこの制度は、東京芸術劇場の独自の制度ではない。東京都が文化振興条例を改正し、2006年に文化振興のための施策を総合的かつ効果的に推進するための政策提言を行う知事付属機関「東京芸術文化評議会」を設置。この評議会での提言から2012（平成24）年にアーツカウンシル東京が設立された。また、東京都が策定した長期計画「2020年の東京」¹において、「芸術文化の創造発信を充実させ、創造性あふれた人材や活動を発掘、支援していくことによって、東京の文化を世界に発信していく」という長

期目標が掲げられ、短期達成目標として「アーツカウンシルによる文化政策の戦略的展開」が示されたⁱⁱ。この中でさらに具体的な施策が幾つか示されているが、その一つが“若手人材育成”である。その“若手人材育成”について具現化するべくパイロット事業の一つとして実施されたのが、アーツアカデミーである。アーツカウンシル東京独自のアーツアカデミー調査員という制度のほか、劇場人材の育成を行うために実施されているのが、東京芸術劇場アーツアカデミーだ。

1-2. 2年間の研修について

筆者は、2013年度より、2015年3月までの約2年間、長期・音楽分野の研修生としてアーツアカデミーの研修を受けた。

実務研修においては、「芸劇ミュージック・エデュケーション・プログラム」(教育普及・エデュケーション事業)の企画・運営を中心に、事業企画課事業第一係において音楽系事業に携わった。今年度の実務研修の内容については、「実務研修概要」を、昨年度の研修内容については、参考資料「2013年度実務研修概要」を参照されたい。

研修最後のタームの与えられた課題は、「研修のまとめ」であった。本タームでは、これまで実務研修で行ってきた3つのエデュケーション系事業(古楽ラボ、芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー、芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー)の事業の実施から終了まで関わった他、研修生企画として2015年2月に行った『OFF-CLASSICS』の企画制作を行った。

本稿では「研修のまとめ」として、2章において実務研修で携わった実務について、3章においては企画立案から制作まで携わった研修生企画『OFF-CLASSICS』について述べる。4章において、このアーツアカデミー研修制度で学んだ事を元に「公共劇場」と「エデュケーション・プログラム」について考察する。

2. 実務研修まとめ:芸劇ミュージック・エデュケーション・プログラム

本研修における筆者の実務研修は、主に教育普及・エデュケーション系の事業であった。2年間を通し、主に3つの事業に関わった。ここでは、企画の経緯から実施まで、各事業について述べることにする。

2-1. 古楽ラボ

(1) 実施概要

古楽ラボは、主催公演にも定期的に出演している古楽演奏団体であるクラシカル・プレイヤーズ東京の協力のもと、

2013年度より実施されている演奏ワークショップである。すでに楽器の演奏経験がある、アマチュアのオーケストラプレイヤーを対象とし、現代の楽器で古楽へアプローチを試みるワークショップである。

その他詳細は、「実務研修概要」を参照のこと。



(2) 企画経緯

このワークショップは、2013年度から始まった。クラシカル・プレイヤーズ東京の音楽監督の有田正広氏、メンバーの前田りり子氏、小野萬里氏と芸劇スタッフとの共同企画で始まった。

企画の段階で、オーケストラは、演奏・聴衆の両方とも人口が多くいるが、とりわけ古楽となると極端にその人口は減る。それは、①演奏会の少なさ、②演奏機会の少なさ(古楽は編成が小さく、楽器も異なるため)、③指導者の少なさ、などが原因ではないか、という指摘があった。

そこで、このワークショップでは、①すでに現代の楽器での演奏を経験したことのあるアマチュア演奏家を対象とし、②古楽器の演奏法ではなく現代の楽器を使って古楽の“アプローチ”を学ぶ、③日程最後には発表演奏会を行いワークショップの成果を披露する機会を設ける、という方法をとることにした。尚、あらかじめ詳細な日程は決めず、参加者の進度に合わせて講師が都度判断し、柔軟に対応することにした。

(3) 実施

① 広報

昨年度は、広報は劇場ウェブサイト、SNS、講師からの口コミ、参加予定者からの口コミ等で、28名の参加者が集まった。(つまり、特段広告媒体を使用しなかった。)

今年度は、参加者の幅を広げることを目標とし、音楽専門雑誌に文字広告を掲載した。

その結果、昨年から引き続き参加する人、新たなアマチュア演奏家層に加え、プロとして活動する演奏家の参加もあった。

② 楽譜の整備、配布

オーケストラ活動を行う上で大切なことの一つとも言えるのが、楽譜の整備である。今回は、アシスタントとしてクラシカル・プレイヤーズ東京のライブラリアン(楽譜整備管理担当)もスタッフとして参加していただき、参加者へ配布する楽譜の整備をお願いした。

楽譜は、作曲家自身によって書かれた“自筆譜”の他、現代に至るまで各出版社が書き加えたり削除したりして、“版”によって書かれていることが少しずつ異なっている。どの版を使用するかは、指揮者の方針によって異なるため、同じ曲を演奏するにも、指揮者ごとにどの版を使用するか、確認しなければならない。

今回は指揮者の希望によりオイレンブルク版を使用することになり、ウェブ上のフリー楽譜サイト IMSLPⁱⁱⁱのものに、オイレンブルク版の書き込みを施したものを参加者に配布した。

③ワークショップの実施

計5日間のワークショップ日程で行った。講師は指揮者を含め計8名が参加。メイン講師の他、主要楽器に講師を配置し、細やかな指導をできるよう対応した。

最終日の午後には、発表演奏会を実施。衣装も揃え、参加者の家族、友人知人も来場し、今回の成果を発表する機会となった。

(4) 参加者の反応

①日程について

参加者の多くはアマチュアオーケストラに参加している。そのため、土曜、日曜の午前中にワークショップの時間を設定することで、その後そのままそれぞれの参加するオーケストラ活動に行くことができる、と好評であった。次年度以降も同様の日程設定にすることになった。

②内容について

古楽に触れる機会が一般的に少ないため、ワークショップとして参加して、新たな発見があった、という反応がアンケートに多く見られた。

一方、古楽にもともと興味がある人からすると“古楽器の演奏法について学べるのかと思った”といったような反応も見られた。これは広報方法について検討の余地がある。

(5) その他

このワークショップの後に開催された東京芸術劇場主催のクラシカル・プレイヤーズ東京の演奏会には、ワークショップ参加者の顔も見られた。実際にアプローチを演奏家から直接学んだことで、古楽への興味が増し、演奏会へ足を運ぶきっかけへと繋がったのではないだろうか。

2-2. 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

(1) プロジェクト概要

芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミーは、若手を対象とし、吹奏楽を通じたプロフェッショナル演奏家育成プ



ロジェクトである。

年間を通じてゼミ、レッスン、演奏活動を行う。

初年度となる2014年度は343名の応募があり、38名がメンバーとして活動することになった。

(2) 企画経緯

2013年に企画が持ち上がり、2014年度から実施することとなった。筆者も企画案の段階からこのプロジェクトに参加した。

当初、ジュニア吹奏楽団の設立が持ち上がったが、東京の劇場として何ができるか?ということ踏まえ、①若手を育成する、②吹奏楽団としての活動を行う、という2点に焦点を当て、現在のプロジェクトとなった。尚、企画段階よりプロの吹奏楽団である東京佼成ウインドオーケストラと、音楽家のキャリア教育に定評のある上野学園大学音楽文化研究センターにも参画いただき、前者は演奏活動支援、後者はキャリアアップ支援をしていただくこととなった。

(3) 実施

①募集

約1ヶ月の募集期間で、342名の応募があった。書類選考を行い、約100名が2次選考に進んだ。木管、金管ごとにオーディションを行い、38名がメンバーとして選ばれた。

②キャリアアップゼミ

活動の一環として、全6回のキャリアアップゼミを実施。上野学園大学監修。音楽について、社会、作曲家、指揮者、等、様々な角度から考える内容となった。

③レッスン

演奏技術の向上のために、メンバー1人につき8回のレッスンを東京佼成ウインドオーケストラのメンバーが行う。

④演奏活動

a. 室内楽演奏会





12月15、16日に、コンサートホールエントランスでアンサンブル演奏会を行った。あらかじめ演奏会前に、アンサンブルレッスンと、コンサートのMCについての指導を受けた。

b. アウトリーチ演奏会

依頼があった場合、活動の一環として演奏会を行った。芸劇バックステージツアー、豊島区勤労福祉会館コンサート等。

c. 芸劇ウインド・オーケストラ演奏会

年度の最後の演奏会として、指揮者に井上道義氏、委嘱

作曲家として権代敦彦氏を招いた。

曲によりメンバーだけでは演奏者が不足する場合、東京佼成ウインドオーケストラのメンバーがエキストラとして参加した。

(4) 参加者の反応

①ゼミの反応

「これまで考えたことがなかった」「知りたかったことだが誰に聞けば良いか分からなかった」「新しい視点を持った」等、各ゼミの後にとったアンケートの反応は良かった。

②次年度継続参加

年度末のオーケストラ演奏会后、次年度の継続について調査を行った。結果継続希望者は38名中35名程度（未確定）であった。この結果から、参加メンバーの満足度はある程度高いものであったことがうかがえる。

(5) 課題

①楽器を持たない吹奏楽団？

吹奏楽曲の場合、近現代曲が多く、使用する楽器も多種多様だ。そして特に打楽器の種類は様々だ。ティンパニやバスドラム、シロフォン等、よく使用される楽器はあるが、組織の形態や助成金の都合上、今回のプロジェクトのために楽器を購入することが難しい。

演奏会のために借りることはやむを得ないが、レッスンやアウトリーチの演奏会でもその度借りることになってしまうため、費用が膨大になってしまう。今年度は、協力団体である東京佼成ウインドオーケストラの協力や、メンバー、スタッフの伝手で安く借りるなどをしたが、一回一回が大事になってしまう。“楽器を持たない吹奏楽団”は大変なのだ。

次年度以降も活動を続けるにあたり、“楽器を持たない吹奏楽団”という問題をどう解消していくかが課題である。

②演奏会の集客

今年度は、アンサンブル演奏会とオーケストラ演奏会の2回の公演を行った。前者は無料、後者は全席指定2000円である。これらの演奏会では特に集客の面では課題があった。

プロジェクトに対しては、“関係者”の中では注目をされていたことは応募者の数からも推察できるが、演奏会としての注目度は、あまり高かったとは言えない。広報の方法の問題もあると思われるので、今一度、演奏会の方向性や方法について考える必要があるだろう。

2-3. 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

(1) 概要

芸劇が事業提携を行う読売日本交響楽団の協力を得て開

催する、中学・高校生の若手演奏家を対象としたアンサンブルアカデミーを開講する。

初年度（2013年度）は、金管コース、今年度は金管と弦楽コースを募集した。（開講は弦楽コースのみ）

(2) 企画経緯

この企画は2013年度より始まった。“室内楽クリニック”として予算枠が確保されており、“読響の協力を得ておこなう”ことが一つの条件であった。単回のクリニックではなく、複数回連続して行うことで、より効果的なプログラムになるのではないかと、という意図から、複数回連続のアカデミーとなった。また、レッスンの他、期間中に演奏会の鑑賞も行うことで、音楽の楽しみを知るプログラムとなっている。

(3) 実施

①参加者募集

中学・高校生の弦楽器7名（ヴァイオリン6、ヴィオラ1）がオーディションを受ける。

※金管楽器は応募者が少なかったため、開講しないこととなった。



②レッスン

講師の伝田正秀氏を中心に、参加者の様子を見ながらレッスンを行っていた。途中からサポートの読響団員も入り、プロの視点を感じながらのレッスンとなっていた。

③発表演奏

このプログラムでは、最後に発表演奏を行う。今回は2015年2月15日の読売日本交響楽団マチネ公演の演奏会前開場中に、コンサートホールのステージで行った。ヴィオラ、チェロ、コントラバスは読響メンバー3名が入り、生徒をサポートして下さった。

(4) 参加者の反応

アンサンブルを経験することができて良かった、コンサートホールのステージ上で演奏できたことに興奮した、楽器の友達ができたと等、普段の学校生活では経験できないことが多々あったようだ。

(5) その他

中学、高校生の年代であると、弦楽器の場合個人レッスンが多く、アンサンブルを経験することが少ないようだ。また、コンサートホールに立つという最終目標もあったた

め、より練習に気合が入っていたように見えた。本番では、中学・高校生とは思えない音楽的に豊かな音色をステージ上で出していた。

2-4. まとめ

筆者は音楽大学で音楽教育と声楽を専攻し卒業した。これらのプログラム（プロジェクト）では、すべて自分の専門とは異なる音楽ジャンルを扱うこととなり、戸惑いも大きかった。同じ「音楽」という分野であっても、楽器や編成ごとに習得方法や習慣が異なるからだ。しかし、これらのプログラムに関わることで、一部ではあるが、それぞれのジャンルの特性を実際に垣間見ることが出来た。

エデュケーション・プログラムは、扱う分野が音楽であるか否かに関わらず、多種多様なジャンルを扱う可能性がある。近年、劇場法の影響もあり、公共劇場においてエデュケーション系事業は増えていると言えるが、分野ごとの専任の担当者がいることは少ない。担当者は、「私はわからないから」と言ってそのジャンルを避けたり、丸投げしたりするのではなく、知る努力をすること、興味を持つこと、そしてそのジャンルのスペシャリストと共にプログラムを作っていくことで、より質の高いプログラムが実現するのではないだろうか。

3. 研修生企画『OFF-CLASSICS』

2015年2月3日、長期2年目の研修生2名（演劇・黒田忍、音楽・大丸敦子）を中心とし、企画・運営を行った“アーツアカデミー研修生企画”『オトとカラダのコラボレーション OFF-CLASSICS ~失われたリズムを求めて~』が、東京芸術劇場シアターイーストで開催された。この公演は、アーツアカデミーでの研修の一環として行われたものである。

3-1. 企画経緯、意図

(1) 企画経緯

今回の企画については、“アーツアカデミー研修生企画”として、2年目の研修が始まった2014年春より高萩副館長の下、企画ゼミを行っていた。当初、公演、ワークショップ等形式は問わないとのことであった。しかし、ゼミが進むにつれて、現代音楽をシアターイーストで公演する、という企画案をベースに、公演を実際に行うこととなった。



(2) 企画意図

今回の公演企画について、特に以下の3点に重点を置き、

企画を考えることとなった

- ①これまで東京芸術劇場で取り組まれてこなかったジャンルを取り上げる
- ②研修生企画として、長期2年目研修生2名のそれぞれの分野を活かした企画とする
- ③劇場の人材、機材、空間を存分に活かした公演にする

①公演ジャンルについて

今回の企画では、これまで東京芸術劇場の公演で扱うことがほとんどなかった現代音楽の分野を、ダンスとのコラボレーションで行うことにした。

②音楽・演劇の各分野を活かした企画

現代音楽、コンテンポラリーダンスの二つの異なる分野をクロスオーバーさせることで、研修生それぞれの活動する分野を活かして一つの舞台とすることを目標にした。

③劇場の人材、機材、空間を存分に活かす

3つめの指針は、劇場の人材、機材、空間を存分に活かす、だ。通常音楽公演であればコンサートホールで行うが、今回は2分野のコラボレーションということもあり、あえて会場はシアターイーストを選んだ。アコースティック楽器で演奏するには適さない空間ではあるが、今回は現代音楽ということもあり、あえて音響を入れての演奏を行うことにした。また、これは公演2ヶ月ほど前からであるが、長期の舞台技術、照明の研修生2名も加わり、シアターイーストの空間を最大限に活用することを目標とした。

ピアノは、現代音楽に造詣の深い中川賢一氏を、ダンスは、若手コンテンポラリーダンサーとして期待されている田畑真希氏にご出演を快諾頂き、また企画にも多大なるご協力を頂き、公演開催の運びとなった。

3-2. 公演制作の過程

今回の公演の制作の主な流れは、以下の(1)～(3)の通りである。

(1) 初期

- ①企画立案、予算の決定
- ②出演者の選定
- ③開催日の決定、会場の押さえ
- ④公演概要(タイトル、内容)の決定

(2) 中期

- ①曲目の選定
- ②リハーサル日程の決定
- ③公演チラシの作成

- ④公演の広報(チラシ配布、招待等)
- ⑤舞台プラン打ち合わせ
- ⑥舞台技術打ち合わせ
- ⑦楽曲演奏用録音(ピアノフェイズ)

(3) 後期

- ①配布プログラムの作成
- ②リハーサル
- ③仕込み、G.P.
- ④本番
- ⑤公演事後処理

(4) その他

①技術部門の研修生の参加について

この公演には、途中(12月初旬)より長期の技術部門の研修生2名(舞台技術・劉周英(舞台美術含む)、照明・柴田晴香)も加わることとなった。これにより、シアターイーストの空間を使って、音楽、ダンス、舞台美術、照明、音響と、それぞれをより充実した形で使うことが可能になった。

②録音、音響について

今回の公演では、シアターイーストで行うため、音響を入れることが前提となった企画であった。また、一部楽曲(S.ライヒ:ピアノ・フェイズ)において2名で演奏する楽曲を、1名で演奏するために、もう1名分を録音、そして再生をプログラミングする、ということになった。リハーサルとは別日で録音日を設定し、音響の石丸耕一さん、渡辺和之さん(明治座舞台)に今回のために特別な機材とプログラミングをしていただいた。

③特殊な演奏法のために外部からピアノの借用

今回の公演では一部曲目(J.ケージ:ソナタとインターリュード)においてプリペアド・ピアノという奏法をおこなうため、劇場にあるピアノは使用できないため、外部からの借用を行った。今回は、同じ財団内のトーキョーワンダーサイトより、ピアノをお借りし、公演を行った。ピアノの扱い方、運搬、公演に至るまで、トーキョーワンダーサイトには多大なるご協力をいただいた。

3-3. 反省

・制作担当の研修生兩名とも、企画当初からどのように手を出して良いかわからない状態であったため、通常の公演制作より時間がなかった上に、色々なことが後手に回ってしまった。

- ・自分のあまり知らない他分野について取り組むにあたり、あまりにも知識が少なく、探りながらの進行となった
- ・現実的な公演としての予算を上回る支出であった。現代音楽をやるにはお金がかかる、とよく言われるが、その通りであった。しかしもっと工夫もできるのではないかと思うので、今後このような公演を行う機会があれば、今回の公演を元に、試行錯誤を行ってみたい。

4. 考察：「公共劇場」と「エデュケーション・プログラム」

4-1. “手法”とは

東京芸術劇場の場合、事務所の中でも音楽、演劇、舞台技術、とそれぞれの部署が存在する。事業第一係（音楽）と事業第二係（演劇・ダンス）が主に主催公演を担当している。研修生も、音楽・演劇・舞台技術の3分野で募集を行っている。東京芸術劇場の場合、国内でも最も大きい劇場の部類であるため、また他の劇場に比較して主催事業が多いこともあり、別々の係にして行うことも成り立つ。これは、“つくる、発信する”公共劇場としてある意味理想であると思う。しかし他の公共劇場を見てみると、その多くがそのような状況にはなっていない。地方の劇場は一部署の中に両方の担当が存在することも多く、さらに言えば一人の担当者が複数分野を扱うこともあり、“マルチプレイヤー”にならざるをえない現状もある。

この研修期間中、東京以外にある劇場を見学する機会を多くいただいた。東京にはたくさんの人、物、事が集まる。東京で学ぶ、ということは、ある意味分業化された一部の世界しか見ることしかできないのかもしれない。地方からすれば“東京は特別”な状況である。一見すると東京対地方という対立項のように思えてしまう。しかし東京も一つの地方ではないか。“地方”にも、その地域、地域で、異なる文化や習慣を持っているということを忘れてはいけない。それぞれの特性に合わせ、劇場の運営をする必要があるからだ。

2年間の研修を終えた今、「公共劇場」や「エデュケーション・プログラム」についての考え方や運営手法にその時代ごとの“主流”はあれど、“絶対的に正しい”“これではいけない”ものは無い、と感じた。

4-2. おわりに

アーツアカデミーの研修制度では、自分の参加する分野の他、演劇、舞台技術、照明、音響等、他分野の研修生も参加している。特に今年度は研修生企画を行ったこともあり、他分野の研修生と関わる機会も多かった。直接的に関わることは無くとも、席が近いことや、同じ企画に近い距離で携わることで、他分野に興味を持つことができ、コン

サートホールにいたるだけでは見えてこなかった事が多くあることに気づいた。議論し、話し合い、試行錯誤し・・・と、ここまでじっくりとできる時間は、本当に貴重であった。今後の研修では、年に1～2公演でも、異なる分野の制作過程を見る機会や、技術について学ぶ時間を取ってみたいだろうか。また、数年研修期間があるのであれば、エデュケーション系の事業だけではなく、コンサートやオペラ等音楽事業の公演制作や、小規模で良いので、音楽部門の研修生であっても演劇・ダンス公演の公演制作に一度でも入っていれば、今後の選択肢が増えるのではないだろうか。

他分野で活動する研修同期と過ごせた2年間はとても刺激的であったし、今後のキャリアにおいても大きな礎となるであろう、と確信している。この研修で得た経験を糧とし、日本の芸術文化の発展、ひいては社会へと貢献できる、知識と経験、価値観を持った人材に成長したい。

謝辞

この研修への参加機会を頂きましたこと、日頃ご指導ご鞭撻いただきました東京芸術劇場の皆様、そして研修に関わってくださった皆様に、心より感謝申し上げます。

参考講演等

- ◆公益財団法人全国公立文化施設協会主催『全国公立文化施設協会アートマネジメント研修会2015』『文化政策プログラム1：自治体版アーツカウンシルについて考える』（2015年2月18日13:00～15:00、於：国立オリンピック記念青少年総合センターセンター棟102）

注

- i 都庁ウェブサイトより「2020年の東京」[<http://www.metro.tokyo.jp/INET/KEIKAKU/2011/12/70lcm101.htm>] “「2020年の東京」計画は、「10年後の東京」計画（平成18年策定）の理念、基本的な考え方を着実に継承し、これを充実・強化するとともに、東日本大震災後の新たな社会経済状況に対して、中長期的な視点からの確に対応し、日本の再生と東京のさらなる進化を目指して策定した新たな都市戦略です。”（以上引用）
- ii ON-PAM文化政策委員会「理想と現実のはざま～日本版アーツカウンシルの動向から考える文化行政の未来～」(2013年9月3日於神奈川芸術劇場中スタジオ)より[<http://act.onpam.net/wp-content/uploads/2014/02/6dc2d859657e4ccf83414082a3cd0472.pdf>]
- iii IMSLP [<http://imslp.org/>] とは、International Music Score Library Project（国際楽譜図書館プロジェクト）の略。世界中のパブリックドメインの楽譜を集めたウェブライブラリーである。

劇場照明担当としての安全管理について

—劇場内作業から災害時まで—

長期コース・舞台技術<照明>分野 研修生

柴田晴香

実務研修概要

■研修期間

平成 26 年 4 月 10 日～3 月 7 日
(第一ターム 平成 26 年 4 月 10 日～8 月 5 日)

■実務研修を行った事業

TACT/FESTIVAL 2014、舞台技術セミナー vol.4、
OUDS など

■実務研修にあたっての課題

「照明担当としての安全管理について」

■事業の概要

『TACT/FESTIVAL 2014』
(主に「リメディア～いま、ここで」「ハンスはハイリ～どっちもどっち?!」)
公演日程：平成 26 年 5 月 3 日～11 日
主催：東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)
東京都/東京文化発信プロジェクト室(公益財団法人東京都歴史文化財団)
公演：豊島区

—上記二作品詳細—

「リメディア～いま、ここで」
公演日程：平成 26 年 5 月 3 日～6 日 全 4 ステージ
会場：東京芸術劇場 プレイハウス
構成・出演：カミーユ・ボワテル、アルド・トマ、パスカル・ル・コー、トマ・ド・プロワシア、マリオン・ルフェーヴル、ミッシェル・フィリス
アジアツアー助成：アンスティチュ・フランセ パリ本部
日本公演助成：在日フランス大使館 アンスティチュ・フランセ日本
協力：一般社団法人 瀬戸内サーカスファクトリー 岩

永絵美(国際交流基金)

「ハンスはハイリ～どっちもどっち?!」
公演日程：平成 26 年 5 月 9 日～11 日 全 3 ステージ
会場：東京芸術劇場 プレイハウス
構想・演出・舞台デザイン：ズィメルマン エド・ペロ
構成：ディミトリ・ド・ペロ
振付：マルタン・ズィメルマン
出演：タレク・ハラビー、ディミトリ・ジュルド、ディミトリ・ド・ペロ、ケール・サンティステイヴァ、メリッサ・フォン・ヴェピー、メティニー・ウォントラクーン、マルタン・ズィメルマン
後援：在日スイス大使館

『舞台技術セミナー vol.4』
公演日程：平成 26 年 6 月 25 日
会場：東京芸術劇場 プレイハウス
主催：アーツカウンシル東京/東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)
共催：公益社団法人日本照明家協会

『オックスフォード大学演劇協会(OUDS)来日公演「十二夜」(内、東京公演のみ)
公演日程：平成 26 年 8 月 2 日～3 日 全 2 ステージ
会場：東京芸術劇場 シアターイースト
主催：東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団) / 豊島区 など

■担当した業務

照明に関わる業務全般(事前準備、仕込み作業、撤収作業、打合せ同席 など)

1. はじめに

4月からおよそ4か月間、実務を交えながら研修を行ってきた。筆者に与えられた課題は「照明担当としての安全管理について」である。舞台技術者は高所作業も多く、重量物を扱う機会が多いため、常に危険を考慮し、安全な状況を維持することが求められる。そのため、安全管理に関わる業務は多岐に渡り、決して現場のみで行われているわけではない。本報告書では、普段の作業時における安全管理と、災害や事故発生等の緊急時における安全管理の、大きく分けて二つの観点から考察する。まず、照明担当の業務である各ホール、または全般的な現場対応について、そしてそれに付随するメンテナンスについて述べた後、災害時や緊急時の対応について述べ、研修を通して感じた改善点や筆者の所感をもってまとめとする。

2. 劇場照明担当について

劇場照明担当とはどのようなポジションなのか、世間一般が抱いているような、単に照明を担当し空間演出を作り出す、というイメージとは違い、少々複雑な背景がある。しかし、各劇場によって劇場照明担当のポジションは少しずつ変化する。なぜなら運営の仕方や、システムが劇場ごとに違うからだ。まずは東京芸術劇場における照明担当の役割について整理する。

2-1 照明担当の区分

先述したとおり、筆者の今タームの課題は「照明担当としての安全管理について」であるが、一口に「照明担当」と表記しても、劇場に関わる照明担当の立場は決して一つではない。まず区分されるのが「乗り込み」いわゆる劇場を利用する側の照明担当と、受け入れ側である劇場管理の照明担当だ。そしてその劇場管理を行う照明担当にも2つの立場があり、役割が分かれている。指定管理者制度により指定されている「東京都歴史文化財団」の技術管理者とそこから更に委託管理を受けている民間会社「㈱明治座舞台」の技術管理者である。このように、利用者と劇場管理の2つの立場、の大きく分けて3つの異なる立場が存在し、業務内容も異なる。利用者として来館する照明担当は、上演作品に直接関わる照明担当であり、その作品の照明デザインやオペレート、つまり仕込みから撤退までの行程を担う。劇場照明担当である、「東京都歴史文化財団」と「㈱明治座舞台」はそれぞれの立場から、その行程をサポートし、作品作りにおいて利用者に不利益が出ないよう備品や設備の管理を行う。大きく分けると、「㈱明治座舞台」が利用者と直接関わり、「東京都歴史文化財団」がその全体を統括する、といったところである。本報告書では焦点を

劇場照明担当に絞り、そしてあえて「東京都歴史文化財団」と「㈱明治座舞台」の2つの立場を分けずに「劇場照明担当」とし展開する。

3. 劇場照明担当の業務

次に劇場照明担当の具体的な業務内容について述べる。利用者や公演に関するものは勿論だが、劇場照明担当は一般の照明担当と違い、施設運営に関する業務もこなす。メンテナンスや、備品の在庫管理、緊急時の対策に至るまで幅広い。この章ではそれぞれの業務がどういったところで安全に繋がるか、整理する。

3-1 設備・備品の管理・メンテナンス

劇場内には多種多様な機材が揃えられている。照明の灯体だけでも10種類以上保有しており、それらが各ホール数十台ずつ配備されている。またそれに付随するアクセサリや、電球・カラーフィルター等の消耗品など、数えだしたら切りがない程だ。劇場照明担当はそれらの全ての備品を管理する。なぜなら、備品に欠品もしくは不具合があると、利用者の不利益に繋がるからだ。空間そのものや備品の貸し出しを行っている限り、利用者が希望する空間演出を表現できるよう、不利益なく、できる限りのサポートに努めるべきである。そして重要なのは、それらを安全に利用できることである。

照明機材は重量物が多く主に頭上に設置されることとなる。そしてそれは舞台上に限ったことではなく、観客席の上にも設置されている。灯体自体は、使用頻度の高いプロファイルスポットを例にすると1台あたり約8kgある。無防備な頭に8kgの機材が上空1mの高さから落下するだけでも大怪我を負うだろう。東京芸術劇場では、一番低い位置に照明ボタンが設定されているホールでも、舞台面から5m弱あるため、最低でもその高さから重量物が落下する可能性があるということだ。備品の劣化により、頭上から灯体が落下した事故は他の施設にて前例がある。メンテナンスの不備による事故は人災であり、責任の所在は劇場側にある。確実に防がなければならないため、備品が劣化していないか、破損箇所はないか等、日頃の管理やメンテナンスは安全を維持するためには欠かせないものとなっている。

3-2 各ホールにおける現場対応

東京芸術劇場は特色の違う4つのホールから構成される。特色や主な公演内容が各ホールで異なるため、留意点も異なる。この節ではそれらについて触れていく。

(1) コンサートホール

コンサートホールは客席数 1999 席、音の響きに非常に長けており、巨大なパイプオルガンを保有している。利用者は主に楽団、音楽家で、音楽事業を中心に行っているホールである。

照明サスバトンは 3 本で、キャットウォークは存在しないため、シュートは基本的にバトンの昇降もしくは竿を使用して行われる。先述の通り、主に音楽関係の催し物が行われるため、仕込み時間は演劇の催し物に比べて少なく、機材を多数吊り込むような大掛かりな照明プランは少ない。そのため、他ホールでは基本的に仕込み・撤去時はヘルメット着用が義務づけられている中、当劇場では唯一着用義務は定められていない。しかし、舞台面からバトンまでの距離は非常に高いため、吊り込み終了時には必ず、「ハンガー」と呼ばれる灯体をバトンに直接掛けるアクセサリーの緩みがないか、落下防止安全ワイヤーのかけ忘れがないか、確認が必要である。また、楽器の破損がないよう細心の注意を払う必要がある。

舞台背面に巨大なパイプオルガンを保有しており、その周囲に照明機材を仕込む際は、オルガンに影響がない位置に設置されているかの確認も必要だ。このオルガンは表裏に違ったデザインが施されているため、上演中に回転させて違ったデザインをみせる演出がなされる場合もある。その場合はオルガン周囲の照明機材が回転にも差し支えなく仕込まれているのかも確認する。

(2) プレイハウス

プレイハウスは客席数 834 席、オーケストラピットも備えており、また、盆舞台にも仕様を変更できる。主な利用者は演劇のカンパニーであり、コンサートや舞踊に使用されることもある。基本的には演劇事業を中心に行っており、一ヶ月程のロングラン公演なども行われる。

4 本のライトブリッジが設置されており、シュート作業がブリッジ上から行える。そのため 4 つのホールの中で最も高所作業の割合が高いと考えられる。また、2 階客席部分のヘリにあたるバルコニーにも調光回路が設置されているため灯体の仕込みが可能である。吊りものバトンが豊富であり、照明以外にも舞台美術や幕類などが上空に吊るされ使用されることも多い。そのため、仕込み・撤去時はヘルメット着用、高所作業であるライトブリッジ上での作業時、バルコニー上での作業時には安全帯の着用が義務づけられている。また、ライトブリッジ上での作業を行う際には、落下する恐れのあるものは何一つ身につけずに乗り込むことが原則である。この場合、劇場照明担当は、ポケットの中などに物が残っていないか、漏れがないよう注意を

促す。安全帯のランヤードを受け金具に掛けるよう促すことも必要である。ライトブリッジ上にてシュート作業を行うと、安全帯だけでは不安な面もあり、フルハーネスを着用する方がより安全だと考えられるが、現在は採用を検討中である。

そしてプレイハウスは高所作業台を使用する頻度が高いホールである。高所作業台上での作業時もヘルメット、安全帯着用を義務づけている。高所作業台を使用する際は作業者と高所作業台を移動させる補助者の両方に危険がないか確認、または注意喚起を行うことが必要である。

作業が終了し退館する際は防火シャッターと緞帳のラインに障害物がないよう撤去する必要がある。その時々照明プランによって、灯体が設置される場合や、ケーブルが這う場合もあるので、その際は毎回必ず一時的に位置をずらす、もしくはケーブルの縁切りを行ってから退館する。基本的には利用者にその作業を依頼するが、退館前にはそれらが行われているか確認が必要である。

バトンに吊られた灯体のハンガーに緩みがないか、落下防止安全ワイヤーの掛け忘れがないか確認を怠らないようにするのはここでも同じである。

(3) シアターイースト

シアターイーストは、最大客席数 324 席、ブラックボックスと呼ばれる全体が黒い壁で覆われた空間である。四方を客席で囲むなど、空間の形状変更の自由度が高く、ダンス公演の利用も多い。

このホールは唯一スノコが存在せず、電動の吊り込みバトンは存在しないため、高所通路部分から一定の区画ごとに存在するグリッドに直接照明機材を吊り込む。手の届かない範囲に吊り込みの希望があった場合は、安全帯を着用した上でグリッドに上って行く。下に降りてくる電動サスバトンがあるホールとは違い、作業自ら高所に登り、直接手を伸ばして各区画に吊り込みを行うため、一時的に高所に作業者の腕のみで灯体を支える瞬間ができる。作業者が手を離せば機材が落下し事故に繋がる瞬間が同時に起こるので、劇場照明担当は舞台上の作業者にヘルメット着用を促すなど、注意深く安全を確認しなければならない。そしてシアターイーストでは「芸劇 eyes」などの若手を対象とした企画が行われることもあり、経験の浅い照明スタッフが利用することも少なくない。そのため第三者の視点に立つ劇場照明担当が目や光を光らせなければならない場合もある。

プレイハウスと同じく仕込み・撤去時はヘルメット着用。ただし、2 階部分にあたる、ギャラリーではヘルメットは着用しなくてもよい。なぜなら、ギャラリーのすぐ上に存在す

るのは高所通路部分であり、頭上に物が落下する危険はほとんどないからである。また、プレイハウスとは保有しているバンドアの型が違い、使用する際は細かな部分までねじが噛み合っているか確認する必要がある。バトンに吊られた灯体のハンガーに緩みがないか、落下防止安全ワイヤーの掛け忘れがないか確認を怠らないようにするのは同じである。

(4) シアターウエスト

シアターウエストは、最大客席数270席、シアターイーストとは異なりプロセニウム型の舞台である。背面の白壁を水平線として利用しており、客席面の一部が3分割のセリになっているので、張り出し舞台や、階段状の張り出し舞台も作ることが可能である。演劇中心だが、落語などを上演する場合もある。

照明サスバトンが舞台上に4本存在するが、プレイハウスのようにブリッジの仕様ではないので脚立もしくは竿を使用してシュートを行う。客席上にも3本サスバトンがあるが、ブリッジが併設されているので上空から灯体に触れることができる。また、構造的な制約が他のホールよりも多く、注意しなければならない。シアターウエストには舞台上に常設の作業灯が存在せず、3サスバトンに灯体を吊り込みそれを作業灯代わりとしている。調光回路を一つ、その作業灯に割り振らなければならないため、利用者には事前の説明が必要である。また、1サスバトンの両端に灯体を吊り込むと、昇降中に上空で張り出しているキャットウォーク部分にぶつかってしまうため、吊り込まない、もしくは、ぶつからない範囲に吊り込み、バトンがあがりきってから希望の位置へずらす作業が必要となる。その旨も事前に説明が必要であるが、現場での確認も必ず行う。仕込み・撤退時のヘルメットは着用だが、安全帯は義務づけられていない。シアターウエストは改修の関係上、プロセニウムアーチが、改修前の舞台前方ラインと、改修後の張り出した舞台前方ラインにそれぞれ存在しており、二重となっている。奥側と前方のプロセニウムアーチの間に存在する上手・下手の壁にはグリッドが取り付けられており、そこにも灯体を仕込むことが可能だ。その場合は脚立にのぼって作業することが得策だが、脚立でも届かない上部に仕込む場合は直接よじ上ることとなる。その際は危険がないか十分確認、監視することが必要だ。今後は、現在配備されているものより高い脚立を配備し、直接のぼることを避けるのが理想的ではないだろうか。

バトンに吊られた灯体のハンガーに緩みがないか、落下防止安全ワイヤーの掛け忘れがないか確認を怠らないようにするのは同じである。

3-3 主催事業について

前節では主に自主対応でない事業形態の場合について述べた。しかし東京芸術劇場は創造型劇場を謳っており、劇場職員自ら作品を創造することもある。それは主催事業の事業形態を取る場合であり、劇場職員は管理者でありながら利用者として作業を行うことになる。そして主催事業の中にも関わり方の違う二種類が存在する。劇場照明担当自らが利用者と同じ立場となってデザインからオペレートまで全ての工程を担う場合と、デザイナーやオペレーターは劇場外の人材が存在しサポートをしながら仕込みや撤退作業を行っていく場合だ。後者は特に海外招聘公演に多く見られる。主催事業の場合は自らが作業となるため第三者の監視がなくなってしまうことになり、一層の危機意識を持たなければならない。この項では二種類の主催事業での必要な安全への視点について述べる。

(1) ナイトタイムパイプオルガンコンサートの事例から

表題の公演は定期的にコンサートホールで行われているものであり、自主対応の公演である。デザイナー、オペレーター共に劇場照明担当が行い、勿論仕込み・撤退作業も行う。先述もした通り、第三者的視点がなくなってしまうため、自ら作業を行いつつ安全管理も行わなければならない。ここから伺えることは、劇場照明担当には安全への厳格な砦となることも必要であるが、一利用者として作業が行える能力も必要だと言うことである。どのような段取りで作業を行うと効率が良いのか、どう仕込むとより安全なのか、知識や経験がなければ成り立たない。

そして、作業者が内部の人間だけになることから、劇場で定めた規定に甘くならないことが重要である。各ホールをよく知る分、劇場照明担当者同士は信頼のおける作業者であることは確かだが、危険回避のために定められた規定を守らなければ利用者への公平性は保てない。

(2) TACT/FESTIVAL 2014 の事例から

表題の公演は、ナイトタイムパイプオルガンコンサートと違い、デザイナーとオペレーターが劇場外の人材で行われたものである。海外のカンパニーを招聘する企画だったため、スタッフも海外カンパニーの人材が担当した。この場合は、仕込み・撤去時の実働作業は劇場照明担当が中心となる。特にシュートの際は、デザイナーとの綿密なコミュニケーションが必要となる。そのコミュニケーションの中でデザイナーの意図を汲み取り、描いているデザインを再現できる能力が求められる。劇場を管理する立場としては、不可能なことや危険なことに関しては敏感に反応し、デザイナーに交渉しなければならない。多少離れた目線で作品

と関わるができるため、一利用者として作業に従事しているが、全工程自主対応の現場よりも劇場管理の立場に近づくと考えられる。

4. 事故・災害時の対応

先述もした通り、劇場内には高低関わらず同時多発的に作業が行われており、それぞれが重量物を扱う場合が多い。そのため、事故が起きると大～中規模に発展してしま

う恐れがある。また、天災はいくら備えていても問答無用で起こるため、いざ起こってしまった場合にどう対処するかが大変重要であると考えられる。

4-1 全国で発生している舞台芸術における事故

舞台芸術に関する事故は全国で発生しており、先述もした通り規模の大きなものになってしまう傾向がある。以下表は過去に起きた事故のほんの一部を抜粋したものである。

年代	場所	事故内容
1958年	東京宝塚劇場	小道具が袖幕に引火し火災
	宝塚大劇場	出演者がセリに巻き込まれ死亡
1981年	NHK ホール	出演者がセリから転落し、全治二か月の怪我
1989年		ライティング技師が過労により心筋梗塞を起こし死亡
	東京ドーム	照明技師がイントレから落下し骨折
1994年	新宿コマ劇場	照明技師が綱元で7m吊り下げられ、その後落下し死亡
1996年	愛知芸術劇場	シュート中に照明技師が落下し死亡
1997年	名古屋御園座	出演者が仕掛けから転落し、全治一か月の怪我
	新国立劇場	仕込み中に窓建具が落下し、下にいた操作係に直撃し頸椎損傷
1999年	新国立劇場	リハーサル中、奈落に気づかず通訳者が落下し死亡
2000年	劇団俳優座の公演中(会場不明)	出演者が仕掛けから手を滑らせ落下、手首骨折の怪我
	名古屋御園座	出演者が空中回転の着地の際に靭帯損傷の怪我
2001年	北とびあ・さくらホール	セリの定期点検中、舞台とセリの間挟まれメンテナンス会社の5人死傷
2005年	梅田芸術劇場	出演者がライティング中に転落し、骨盤骨折で全治1か月
2006年	新橋演舞場	舞台装置などを焼くほやが発生し、公演中止
	宮崎県グランディ・21 総合体育館	スピーカーが落下し、スタッフ一人が重傷
2007年	シアタートラム	照明技師がギャラリーから落下し、死亡
2012年	国立劇場	舞踊中の出演者がセリから奈落へ転落し、公演中止
2013年	東京国際フォーラム	公演中に照明機材が落下、近くにいた観客が怪我

表 全国で発生している事故の例

この他にも、主に照明関係では、

- ・ イントレを組んでいる最中にバランスを崩して落下
- ・ 3段組のインスタントイントレ上で2名が作業中、内1名が2段目から飛び降り、反動でイントレが倒れたため、もう1名が落下
- ・ はしごを使っている際に足を滑らせて落下
- ・ ポータルブリッジを移動中、サル梯子の入り口が開いていることに気づかず落下
- ・ ストッパーのかけ忘れにより、2m弱の高さから7kgのシズが落下
- ・ 仕込み時、タワー上で作業中、足元に何枚かカネシートを置いていたところ、そのまま蹴り落とし、タワーを支

えていた作業者の額に角が直撃した

- ・ 配線の仕方を間違えたことが原因で、マルチケーブルが炎上

なども事例としてあり、これらを見ると、公演関係者の事故は奈落やセリ、シュート時など、高所からの落下が群を抜いて多く、スピーカーや灯体の落下による事故も少なくはない。照明関係に絞ると益々落下事故の割合は高くなる。本人の不注意が原因のこともあるが、中には他者の不注意によって巻き込まれてしまうケースもある。自分自身の身を守るためでもあるが、他人を巻き込まないためにも安全意識を欠如させることなく慎重に作業に当たらなければならない。また、ヘルメットや安全帯、フルハーネスの

着用を徹底することも対策の一つだろう。

4-2 cirque du soleil のレスキュートレーニングから学ぶ事故時の対応

研修の一環として、パフォーマンスカンパニー cirque do soleil のレスキュートレーニングを見学する機会があった。レスキュートレーニングとは、本番中または作業中のハプニングを想定して、発生から病院への搬送（救急車に乗せるまで）を、安全かつ迅速に行う訓練だ。負傷者の搬送を的確に無駄なく行うと同時に観客の「安心」にとっても配慮されていると感じた。なぜなら、事故が起こった後もBGMをあえて止めず急激な変化を避け、繰り返しアナウンスを流しその場で待機するよう具体的な指示を流していた。スタッフがそれぞれの判断でバラバラに動くのではなく、各自の役割を確実に実行しており、必要最小限の人数のスタッフが負傷者の対処にあたっていたことも、落ち着ける要素の一つであったと感じる。

cirque do soleil では定期的にこのレスキュートレーニングが行われている。様々な演目がありその日ごとに勤務するスタッフも交代するため、レスキューの条件も様々である。予想される全ての条件でのトレーニングが必要だということもあるだろうが、なによりも回数を重ねて体に覚えさせる、というのが、頻繁に行われる大きな理由ではないだろうか。大きなハプニングが起こると、冷静さに欠け、思考が停止することもある。そうならず咄嗟に動けるように日頃から体に落とし込むことが必要だ。これは一般的な劇場における演劇・ダンス・コンサートでも同じであると考えられる。しかし cirque du soleil と大きく違う点は、演目が目まぐるしく変化していくために、どういった事故が起こるか見当がつかず訓練を行い辛い、ということだ。例えば仕込み中の落下事故などに関してはほとんどの演目で共通して起こりうる可能性があると考えられるため、cirque du soleil のように日頃からの訓練の機会を設けても良いのではないだろうか。もしくは、応急処置のレクチャーなどを開くことも意義があると考えられる。

4-3 とよはし芸術劇場避難訓練コンサートに学ぶ災害時の対応

2011年3月11日、福島県沖の海底を震源として最大震度7の大規模地震が起こり、公共劇場にも多くの被害が出た。東京芸術劇場では地震発生当時、いくつかのホールが本番期間となっていたが幸いにも夜公演だったため本番中ではなく、数日間の閉館の後、公演を再開した。万が一公演中だった場合は、観客・利用者の避難誘導等の安全確保、対応をする必要がある。これらも劇場職員の重要な役割で

ある。

様々な劇場で行われている避難訓練コンサートに、今ターム期間中参加する機会があった。コンサート中に地震がおこった想定で、コンサートを中止し劇場職員の方々の指示に従って外へ避難するところまでが訓練となる。単純に一観客として参加したが、揺れている（想定）最中、その場に待機する旨のアナウンスが聞こえづらかったり、避難するうえで全面ガラス張りのメインエントランスをくぐり抜けることが不安に感じたり、自分の身の安全に関して気づく点があった。また、参加者には年配者の姿が目立った。深刻な少子高齢化の日本にとって、年配者の避難についてはより一層重要になっていくと考えられる。

訓練のあとにはパネルディスカッションが行われ、複数の劇場から「劇場における防災管理について」の報告や意見が述べられた。東日本大震災に被災した水戸芸術館やいわきアリオスの防災管理対策は他の劇場よりも具体的であり、特に、いわきアリオスの行っている、「すぐに災害対策本部となるような部屋を設けている」という報告は、経験者ならではの視点で、根底を固める必要性を感じた。いくつかの劇場からあがっていたが、「災害プロジェクトチーム」をつくる、というのはもっともであるように思う。最近では、避難訓練＝地震発生の想定、というパターンが多く見受けられるが、実際には火災や水害の場合もありうる。それらによって避難の仕方等、臨機応変にしていかなければならないため、地震以外を想定した避難訓練も必要である。

そして様々な状況に対応していくためには、パネルディスカッション中であがっていたように、設定を変更しながら「継続的に」訓練を行っていくことが重要だ。ディスカッションに参加していた愛知芸術文化センターや北九州芸術劇場ではなかなか訓練が行えていないとの報告があり、東京芸術劇場でも困難であることが伺えるが、公共施設として災害時の対策は無視できない。避難訓練コンサートは膨大なマンパワーが必要、という報告があがっていたように、コンサートなどの公開型は頻繁には行えない。しかし、「災害プロジェクトチーム」を発足し、職員のみで内部で行う避難訓練を定期的に行うことで、劇場の体制を固めることに繋がるため、大変有効であると考えられる。

4-4 東京芸術劇場では

東京芸術劇場では「危機管理マニュアル」が設定されており、火災・地震等の場合と、人身事故が起こった場合、それぞれ行動チャートが設定されている。また、災害発生後の避難所としての受け入れについて東京都総務局総合防災部により作成された「都立施設を活用した一時滞在施設の運営マニュアル」も保有しており、それに伴う水などの

配布物も備蓄している。しかし、危機管理マニュアルの認知もまだ十分とは言えず、具体的な避難訓練を行う目処も今のところは立っていないのが現状だ。東京芸術劇場は4つのホールを保有しているため、仮に全てのホールが満席で公演中だとすると、3000人以上の観客を抱えることとなる。この人数を一度に避難させるのは大変困難であり、避難訓練の行われていない現状ではより困難であることが予想される。今後、危機管理に関する勉強会などが開催される予定だが、そういった機会を継続して設けると同時に、災害プロジェクトチームを常に機能させることが重要であると考えられる。

そして各係から一人ないし二人を集めた災害プロジェクトチームを発足させると、具体的な対策がよりとりやすくなると考えられる。現在は管理係を中心として検証やレクチャーの企画が行われている。確かに有事の際には、基本的には公演現場に直接関わる舞台技術員やレセプションスタッフが中心となり緊急対応や避難誘導を行うと予想されるが、公演の中止もしくは続行の判断も関わるため、事業担当にも協力を仰ぐことが望ましいのではないだろうか。

5. おわりに

本報告書では、大きく分けて2つの安全管理について述べてきた。普段の作業における安全管理と、災害等の緊急時における安全管理についてである。第3章にて各ホールの現場対応、第4章にて劇場における事故について述べたが、東京芸術劇場では閉館以来一度も大きな事故は起きていない。これは、利用者・管理者それぞれの努力の賜物であり、現場対応において未然に事故を防ぐことに成功していると言える。しかし、事故・災害はいつ何時起こるかわからない。引き続きメンテナンスや各現場対応を行うのは勿論のこと、今後は万が一事故が起こったことを想定しての、事後対応を見直し検討していくことが必要であると考えられる。

筆者が以前研修に通っていた他劇場では、消防署と連携して、劇場職員のための避難訓練を行い、その後人命救助に必要な人工呼吸と心臓マッサージ、AEDについてのレクチャー、そして劇場に設置されている避難器具の使い方のレクチャーと実践を行う機会を設けていた。また、劇場安全委員会と称し、技術職員内で月に一度程度ミーティングを行い、舞台・音響・照明の各セクションから代表者が参加して劇場内の防災設備の現状や作動時の具体的な動作や注意点を調査し直し、財団職員、業務委託スタッフ関係なく情報をシェアする場を設けていた。以前、東京芸術劇場でも、普段の作業時における安全対策について情報をシェアし意見を言い合える場として「安全衛生大会」を行っ

たが、それと同じように、災害時における対応についても積極的に検討する場を設けてはどうだろうか。今後は「災害対策チーム」の発足・活性化や、職員のための非公開型避難訓練や事故に対しての応急処置のレクチャーなど、事故や災害が起こった時のためにより一層備えていく必要があると考えられる。

参考文献一覧

1. 劇場等演出空間運用基準協議会『劇場等演出空間の運用および安全に関するガイドライン～公演にたずさわるすべての人々に～』（劇場等演出空間運用基準協議会、2012年）
2. 劇場等演出空間運用基準協議会『舞台技術の共通基礎—公演に携わるすべての人々に』（株式会社フリックスタジオ、2014年）
3. 東京芸術劇場『危機管理マニュアル』
4. 斉藤譲一「創造を支える劇場技術者 舞台裏から感動を伝える」(新評論、2009年)
5. 村田彩香「東京芸術劇場における安全作業マニュアル(照明)」『平成25年度アーツアカデミー東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修研修生報告書』（東京芸術劇場、2014年）
6. 「劇場における技術職員の配置状況（公共劇場舞台技術者連絡会加盟施設）」
7. Wikipedia 事故の一覧「劇場・舞台空間での事故」
<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%BA%8B%E6%95%85%E3%81%AE%E4%B8%80%E8%A6%A7#.E5.8A.87.E5.A0.B4.E3.83.BB.E8.88.9E.E5.8F.B0.E7.A9.BA.E9.96.93.E3.81.A7.E3.81.AE.E4.BA.8B.E6.95.85>
8. 舞台ネットワーク [舞台人のための支援サイト] 「過去に起きた舞台での事故」
<http://stagenetwork.web.fc2.com/ziko.htm>
9. 舞台萬屋本舗 舞台保守管理コーナー 「舞台労働災害事故例」
<http://sound.jp/yorozuya/page014.html>
10. 六工房 研究室 「安全管理」
<http://www.rokukobo.com/kenkyu.htm>

主催・共催公演と貸館における照明業務 —自主対応であるか否か、また学生への対応—

長期コース・技術分野 研修生

柴田晴香

実務研修概要

■研修期間

平成 26 年 4 月 10 日～3 月 7 日
(実務研修第 2 単位目 平成 26 年 9 月 1 日～11 月 24 日)

■実務研修を行った事業

歌劇「ドン・カルロス」、東京芸術劇場ナイトタイム・
パイプオルガンコンサート vol.6、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」など
(仕込みから撤退まで関わり、主催事業であるものを記載)

■実務研修にあたっての課題

「主催・共催公演と貸館における照明業務」

■事業の概要

東京芸術劇場 コンサートオペラ vol.2
ヴェルディ 歌劇「ドン・カルロス」
公演日程：平成 26 年 9 月 6 日
会場：東京芸術劇場 コンサートホール
指揮：佐藤正浩
管弦楽：ザ・オペラ・バンド
出演：佐野成宏、浜田理恵、カルロ・コロンバーラ、堀
内康雄、小山由美、妻屋秀和、ジョン・ハオ、鷺
尾麻衣、佐藤美枝子、ジョルジュ・ゴージェ、
武蔵野音楽大学 (合唱指揮：横山修司)
主催：東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)
助成：平成 26 年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業

文化庁委託事業「平成 26 年度 次代の文化を創造する新
進芸術家育成事業」桐朋学園芸術短期大学企画製作 演
劇系大学共同制作 Vol.2「見よ、飛行機の高く飛べるを」
公演日程：平成 26 年 9 月 12 日～15 日 全 6 ステージ
会場：東京芸術劇場 シアターウエスト

作：永井愛

演出：越光照文

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

主催：文化庁／桐朋学園芸術短期大学

共催：東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)

後援：東京演劇大学連盟

『小指の思い出』

公演日程：平成 26 年 9 月 29 日～10 月 13 日 全 15 ステージ

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

作：野田秀樹

演出：藤田貴大

出演：勝地 涼、鮎屋法水、青柳いづみ、山崎ルキノ、
川崎ゆり子、伊東茄那、小泉まき、石井亮介、斎
藤章子、中島広隆／宮崎吐夢、山内健司、山中
崇／松重 豊

(ミュージシャン) 青葉市子、Kan Sano、山本達久

主催：東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財団)

東京都／東京文化発信プロジェクト室 (公益財団
法人東京都歴史文化財団)

助成：平成 26 年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

制作協力：マームとジブシー

東京芸術劇場ナイトタイム・パイプオルガンコンサート
vol.6

公演日程：平成 26 年 10 月 16 日

会場：東京芸術劇場 コンサートホール

オルガン：近藤 岳

主催：東京芸術劇場 (公益財団法人東京都歴史文化財
団)、豊島区

助成：平成 26 年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信
イニシアチブ

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」

公演日程：平成26年10月19日 全2ステージ

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

助成：平成26年度文化庁劇場・音楽堂等活性化事業

第37回 東京都高等学校文化祭演劇部門中央大会、第68回 東京都高等学校演劇コンクール中央発表会

公演日程：平成26年11月8日～9日

会場：東京芸術劇場 シアターイースト、シアターウエスト

主催：東京都教育委員会、東京都高等学校文化連盟、東京都高等学校演劇連盟、東京都高等学校演劇研究会

■担当した業務

照明に関わる業務全般（事前準備、仕込み作業、撤収作業、ピンスポット担当 など）

1. はじめに

研修の第2期目は「主催・共催公演と貸館における照明業務」を課題として研修を行った。東京芸術劇場ではいくつかの事業形態が存在する。「主催事業」「共催事業」「提携事業」「貸館事業」の4つである。今期は、前期に比べ主催事業が集中しており、作品の創作に携わる機会も多くあった。また、利用者が学生であったり、中心となる利用者が海外カンパニーであったり、通常の形態から少々外れた公演をサポートする機会も多くあった。それらを通して感じたのは、「主催・共催公演と貸館における照明業務」の違いは特に見受けられない、つまり、「照明業務の内容の変化は、事業形態に付随しない」ということである。事業形態というよりは、乗り込み業者の存在によるところが大きく、自らが作品創作に携わるか否かで著しく違いがある。つまり、「音響や照明などテクニカルスタッフを全て劇場のスタッフが担当する場合（以下、「自主対応」とする）であるか否か」が関わってくるということである。

そして、その自主対応を行うことで自館のスタッフにはどういったメリットがあるか。各公演にて筆者が経験したことを踏まえながら、考察していく。

1-1 各事業形態の違い

「主催・共催公演と貸館における照明業務」とあるが、そもそも主催と共催、そして貸館と呼ばれる事業形態はそれぞれどういったものなのか。ここでは劇場運営において

区別されている各事業形態について述べる。

(1) 主催公演

主催公演は、その名の通り、全てを自己負担する公演だ。費用や稽古場、スタッフワークまで劇場が負担する場合と、スタッフワークは劇場外のスタッフが担当する場合がある。主催公演であるからといって、劇場費が発生しないわけではなく、支払いの必要があるが、額面は半額となる。今期筆者が携わった公演ではバックステージツアーや歌劇「ドン・カルロス」、「小指の思い出」などが当てはまる。

(2) 共催公演

共催公演は、劇場費の面で言うと、主催公演同様半額となる。しかし、作品の創作面においては基本的には主催である団体が中心となる。細かい条件や、両者の関わり方などはその都度の契約によって変化するため、定型があるわけではない。例えば、今期筆者が携わった公演の演劇系大学共同制作 Vol.2「見よ、飛行機の高く飛べるを」では、楽屋が通常料金の半額で貸し出しとなっていた。しかし、これは他の公演では違った条件となるだろう。また、一つの作品でも公演形態が変化する場合もあり、東京芸術劇場と明洞芸術劇場の国際共同制作「半神」では、韓国公演と日本公演のうち、韓国公演の際は東京芸術劇場が共催、明洞芸術劇場が主催、日本公演の場合はその逆、ということになっていた。

(3) 貸館公演

貸館公演は、主催公演の真逆といえる公演形態である。劇場という環境とそれに付属する機材等の貸し出しを行い、作品の創作に関して劇場側は介入しない形態だ。しかし、形態が貸館だからと言って、誰もが簡単に利用できるわけではなく、利用希望者は選考委員会により篩にかけられる。

(4) 提携公演

最後に提携公演だが、これも共催公演のようにその都度の交渉によって条件が変化する。若手芸術家への支援が目的とされる場合が多く、人材育成の一環ともいえる。条件によって使用料金が1割から7割減額、支払猶予が与えられる、付属設備の一部の支払いが免除、公演当日の場内案内やチケットもぎりの人員に限り劇場側からの補助が受けられる、劇場の招待リストを使用し利用団体の持つ顧客以外にも広報を広げることができる、など多くのメリットがある。主な公演は「芸劇 eyes」などがあげられる。

2. 劇場照明担当の業務

先述のように、劇場運営においては4つの事業形態が存在する。しかし、技術スタッフの業務においては業務形態に付随してはつきりと4種類に区別されているわけではなく、更に、一括りに主催事業と言っても自主対応か否かによって業務内容は著しく異なる。筆者が今期に経験した主催事業は後述する4パターンだ。その内の一つ、「利用者側で全セクションをまかなえるだけの人員を用意している場合」では、劇場技術スタッフの業務は、通常の貸し館公演とほぼ変わりがない。そしてそうした公演以外にも、基本的に提携公演や共催公演も貸し館公演における業務と変わりがない。その場合、特に創作に介入することはなく、基本的には安全管理や、劇場を一番よく知る者として利用者へのサポートに徹することとなる。

後述する、東京芸術劇場と明洞芸術劇場の国際共同制作「半神」¹の場合は自主対応とそうでない場合の丁度間のようなであったため、それは特殊な例とすると、今期の課題である「主催・共催公演と貸し館における照明業務」は「自主対応とその他の公演における照明業務」と言い換えられるのではないだろうか。このことから、主催事業の中で自主対応であったものとそうでなかったものを中心に展開していくこととする。

2-1 主催事業

先述の通り、同じ主催事業でも自主対応かそうでないかによって業務の内容は大きく変化する。以下、今期私が携わった4公演について述べる。

(1) 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」ⁱⁱから

表題の公演は、一般来場者に劇場の裏側を見せスタッフワークを体験してもらうという企画で、自主対応のものであった。単純にその名の通りバックステージツアーを行うだけであれば、ありのままを見せれば良いわけで、特段事前準備はいらなかったのかもしれないが、今回は本編の一部として、舞台機構・音響・照明を組み合わせる5分程のショーを行った。そのため、照明ではデザイン（明かりを組み合わせシーンのデザインを行う）からプログラム（デザイナーの要望通り調光卓を操作しプログラムを行う）、オペレート（きっかけに合わせて調光卓を操作し、明かりを催し物と共に進行させる）まで劇場技術スタッフが担当した。

そのため、サポート業務以前に、吊り込みや、シュート（明かりを狙った箇所にあて直す作業）など、全ての作業を劇場職員で協力しながら進めていった。この場合、自ら安全確認を行いながら、普段利用者が行っている作業を自分た

ちで行うことになる。また、こうした自主対応現場は、少ない日程で仕込みから本番・バラシまでを行う場合が多い。そのため素早く且つ安全に作業を行うことが重要となる。また、短時間で全てをこなさなければならないため、劇場を通常利用する場合よりも、効率性を重視する傾向があり、特別なサポートや仕込み方を必要としない場合が多い。

他にも、定期的に催される「パイプオルガンコンサート」などが自主対応の公演である。

(2) 「小指の思い出」ⁱⁱⁱから

これはバックステージツアーに反して自主対応ではなかった主催事業で、照明に関しては基本的にデザイナー、オペレーター、ピンスポット、テクニシャン全てのセクションが、カンパニー側で手配されていた。そのため、主な劇場スタッフの業務内容は、安全管理と利用者のサポートであった。これは先述した貸し館事業の業務内容と特別な差はない。この場合、主催事業といっても、劇場のソフト面と言えるスタッフワークは外部に依存しているといえるのではないだろうか。主催事業と名のつく限り、全てを自らで担うのが本来あるべき姿では、と思うのが筆者の正直な考えだ。主催公演は行われるが、自分たちが直接的に創るわけではない、という矛盾が生まれている、と考える。

(3) コンサートオペラ vol.2 歌劇『ドン・カルロス』^{iv}から

この公演は、出演者と指揮者（演出家）は外部から招いたものであったが、業務内容的には、デザイン、プログラム、オペレート、ピンスポットと全てを劇場技術スタッフで担当したため、業務の種類としては自主対応である。「バックステージツアー」との違いは演出家が外部の方であるということであり、事前に打ち合わせを行い、Cue（きっかけ）の確認や照明への要望を聞いた上で具現化する、という行程があった。

(4) 「半神」から

この場合は、韓国公演の際のチーフであった韓国人オペレーターと、日本公演を支える日本人サポートスタッフ（以下サポートスタッフ）数名、そして劇場技術スタッフの構成で行われた。直接本番に携わるピンスポットに関しても、劇場スタッフが一人加わり、サポートスタッフと共に担当していた。仕込みなどの作業時は、安全管理や作業のサポートを行いながら、積極的に吊り込みやシュートに参加し、作業員として含まれていた。仕込み時のサポートも多く必要とし、一作業員としての能力も必要とされるため、単純に業務内容は「自主対応現場とそうでない主催事業を足したもの」と考えてよいだろう。つまり作業内容的には一

番負担が大きいものであったように思う。

しかし、果たしてそれは良いことなのか、という考えがある。劇場スタッフが一作業員として動いている間は、安全管理をするスタッフが不在となってしまう。また、灯体を用意したり、回路を引いたり、サポートを行うが、それと並行して作業も進めなければならない状況は、単純に業務の負担となっているのではないかと、ということだ。確かに「半神」の仕込みの最中は、灯体の準備、ムービングライトの配線、必要な回路の引き回しなど、生意気にも筆者でさえもサポート業務と仕込みの進行作業のどちらにも関わっていた。その間、安全管理に目が配れていたかという点、筆者個人に関してはそれどころではない状況であった。しかし、筆者のような新人ではなくベテランのスタッフであったとしても、ただでさえ慌ただしい状況の中で全てを完璧にこなすのは、確かに負担が大きい、という実感がある。

ならば安全管理とサポートに徹する立場の劇場スタッフと、一作業員として作業を行う劇場スタッフで区別をすればよいのではないだろうか。そういった体制をとれば、理論上は理にかなった携わり方となるが、乗り込み側としては、自社の作業員に混じって普段仕事を共にしない作業員を動かすのは、かえって仕事がしづらい場合がある、という意見もあるのが実情だ。しかし、劇場スタッフが作業員の一人となって動く機会が多いというのは、劇場内の人材育成といった点からは利点があるのではと考える。そして、乗り込み業者と共に動くことは、閉塞的になりがちな劇場に刺激をあたえ、人材育成といった点からするとプラスであると考えられる。総じて、今回の「半神」のような共同で作業をする機会は、メリットが大きいと感じている。

しかし、先述のように安全管理とサポートと仕込み作業の全てに完璧に目を配るには、今のままでは人数が足りないため、増員する必要がある。また、乗り込み側または劇場側で事足りてしまい、人員が手持ち無沙汰とならないよう、共同で作業する計画や目的がはっきりしていないといけな。手持ち無沙汰になるかならないかは、基本的には人数によるところも大きく、お互いが頼らなければ作業ができない人数配分であるとうまくいくのではないだろうか。現段階では事故は起きていないが、安全面からも負担の面からも考えて、すぐに人材を増やすことができないことがネックとなっていると考える。現状で応急的に行える対処として、劇場内で人員を回す、つまり会場となるホールの技術スタッフは安全管理に務め、他のホールから作業員として応援に来てもらうことが考えられるが、長期的な拘束は難しいことが難点である。

(5)「半神」から感じた、劇場技術スタッフの責任

「半神」の仕込み時、仕込み図面の通りにストレスなく仕込みが行えるよう、不足している回路を供給したり、ネットワークへの接続口を用意したり、図面の通りに仕込むと生じてしまう不具合を続々と埋めていきつつ、並行して仕込みを行った。共同制作の文字通り、韓国サイドと日本サイド、乗り込みの照明スタッフと劇場の照明スタッフの、両者が協力して仕込みから本番まで創り上げていった。

その中で、劇場側が用意した機材やネットワーク構成にいくつか問題が生じ、当然ながらその都度それらに関しては劇場技術職員が対処を行った。その際感じたのは、今のままでは劇場技術職員の各機材についてや、ネットワークの把握が十分ではないということだ。筆者を含め、知識や記憶、確認が十分でなかったために機材の不具合が度々あり、作業がスムーズに進まなかった場面もあった。利用者からの要望やトラブルに冷静に確実に対処できるようになるまでは、より知識を深めるために努力すべきだと感じた。各機材に添付されてくるマニュアルをたかがマニュアルと思わず目を通し、そしてそれを記憶しておくことが大切であるように思う。劇場内には膨大な機材があり、従ってマニュアルも相当数存在する。全てを常時記憶しておくことは困難であるが、久しく使用していない機材を使用する際は事前に目を通して確認しておくこと手堅いように思う。利用者に劇場管理者の立場として接する上での責任を漏れなく果たし、不信感を抱かせてはならないと学んだ。

2-2 機材の貸し出し

劇場には、スモークや特殊機材など別料金となる有料機材や、全ホールで共有する予備機材が存在する。事業形態に関わらず、仕込みの前には、送られてきた図面をチェックし、劇場の備品で賄える台数に収まっているか、収まっていなければ機材を持ち込むのか、それとも共用の予備の機材を使用するのか、その場合既に他のホールで使用された予備機材さえもあてがえないということにはならないか、予め算段を取っておかなければならない。また、有料機材は台数が少ないものもあるため、全ホールの利用者が一斉に利用しようとする、希望通り行き渡らせることができない場合もある。

実は、唯一この機材の貸出業務に関しては自主対応かそうでないかは関係なく、事業形態が大きく関係する。結論から言えば、有料貸し出し機材や共有の予備機材に関しては、主催事業の方が希望のものを確保しやすいということだ。例えば極端な例を出すと、1つしかない貸し出し機材に対して複数の団体から借用希望が出たとする。そうなった場合は、その時の状況にもよるが、主催事業にて優先して使用する機会が多い。なぜならば、主催事業は劇場自ら

が創作に大きく関与するため、初期の打ち合わせの段階から情報が入ってくる。稽古場にも劇場の関係者が立ち会うため、稽古中に使用希望がでた機材も、すぐに伝達が可能である。そしてそれらは、貸館の利用者からの使用希望の連絡よりも段階的にずっと早い。そのため、結果的にいくつかの団体から希望が重複した場合でも主催事業で使用できる可能性は高い。

主に貸館公演の場合であるが、いよいよ仕込み日が近づいてきた段階で、各ホールの常設台数以上の機材の使用を希望する利用者もいる。そうした場合は、劇場全体の予備機材である共有機材を持ち出すことになるのだが、仮に他の公演で使用していた場合貸し出しは不可能なため、こうした利用者には注意を促している。このような貸し出し機材の采配に関しては、4つのホールを有する芸術劇場独特の業務ではないだろうか。

主催事業は早い者勝ちという視点から優位に立て、そして少なからず、劇場自らが主体となって創作する方が優先して機材を使用できる。この二点から、貸館公演と主催公演の間ではかなり機材確保に優劣が生じていると考えられる。

2-3 学生への対応

今回は学生が利用者である公演に二度携わった。以下の二公演は、利用者がプロのスタッフである通常の形態とは違い、事業形態がどうであろうと劇場技術スタッフが指導役のような形で携わった。しかし各公演で携わり方は違い、プロが外部から招かれサポートをしているために、どちらかという貸館事業に近い携わり方となったものもあった。共通することは、学生が安全に利用できるよう各部署に関してだけでなく、全体に目を配り指導するという点である。

(1) 演劇系大学共同制作 Vol.2「見よ、飛行機の高く飛べるを」^vの場合

この公演は共催公演だが、東京芸術劇場にて行われる共催公演の中でもかなり特殊な公演なのではないだろうか。今年度の場合は主催である桐朋学園芸術短期大学の体制がベースとなり、ほとんどの学生はキャストとスタッフを兼任していた。そのため学生に接する機会が多く、劇場スタッフが学生にアドバイスをする場面も多く見受けられた。しかし、各部署にプロのスタッフがサポートとして関わっており、演出家の要望により、照明に関しては仕込みからシュート、デザイン、明かり作りまでプロが行った。それにより、学生が担当するのは、若干の仕込みの体験と本番時のオペレートとピンスポットのみであった。昨年度

は違った大学が主催となっていたため、作品の作り方や学生の携わり方は異なっており、来年度もまた違った大学が主催となる為、同じ企画であり同じ共催公演だが、携わり方は年々変化すると予想される。

そして大学生の劇場の使い方には劇場技術スタッフが考えているものと若干ズレがあったように思う。演劇系の大学は各々でホールや劇場を併設している学校が多く、学生はそこを利用する機会が多い。そういった環境に慣れているためか、劇場内の備品は自由に使用できるという認識であるように感じた。ましてやそこに料金が発生している感覚は極めて薄いだろう。それと関連して、劇場の使い方もどこか奔放で、借りている・きれいに使ってきれいに返す、というような感覚は薄いように感じた。大学にホールや劇場を併設していることは、自分たちの公演のためや実習のためには大変良い環境だと思うが、その反面、実際の劇場とのギャップを生みだしてしまっているのではないだろうか。そういったズレを埋めていくため、本来の劇場の使い方や劇場スタッフとの関係の作り方を教えていく場としても成り立っていた。

(2) 東京都高等学校文化祭演劇部門中央大会^{vi}の場合

これは要するに高校演劇部の都大会である。各地区の大会を突破した学校が集い、更に上の関東大会への出場権をめぐって作品を披露しあう。一昨年から東京芸術劇場の施設内にて行われており、2012年度はプレイハウス、2013年度はシアターイーストとシアターウエストの2会場同時開催であった。今年度も2013年度と同じ形態で行われ、筆者はシアターウエストの担当となった。また、出場校の内一校の明かりづくり（シーンのデザインを行いながらプログラムする一連の流れ）を僭越ながら筆者が担当させていただいた。まず劇場スタッフが、事前打合せの内容通りにたたき台となるシーンをリハーサル中に創り上げ提案し、そこから生徒とともに修正をしていく方法を取った。

一般の舞台スタッフをサポートするのであれば、リハーサル時の段取りや、暗転中の転換など欠かさず場当たりをしなければならないシーンなど、漏らさず自主的に行ってもらえるが、今回のように利用者が高校生の場合は、照明担当とはいえ全体の動きを誘導する必要があった。生徒は照明を担当することが初めてのことが多い。要望があったとしても「プロの現場とプロのスタッフ」に圧倒されなかなか言い出せないことがあったり、創りたい明かりへのイメージが弱いために要望が言い出せずにいたり、それは校風や生徒の性格にもより様々である。1対1のコミュニケーションを図るという面で、学ぶことも多かった。

安全面に関しては勿論、明かりの良し悪しをある程度は

こちらで判断しなければならない。こちらが当たり前に思っていることが当たり前と思っはならず、逐一確認をしなければならない。例え生徒が良しと言った明かりでも、観客目線で観づらい明りであれば、提案をして誘導してあげる等、生徒の要望やイメージをくみ取りながら、更に、稽古を見たことがない作品の明かりを創ることの難しさを痛感した。

そして一校あたり1時間20分とりハーサル時間に限りがある。上記のような配慮を、短時間の中で明かりを作りながら段取り良く進めていくことが大変難しかった。時間制限があるため生徒たちの気持ちは焦っており、しばしば「安全」への注意力は散漫となってしまう。常に劇場技術スタッフは安全に配慮し、各校のリハーサル時間が減ることのないよう進行への配慮する必要があった。シアターイーストもウエストもリハーサルが始まってしばらくは高校生との明かりづくりの時間となる。しかし、その時間の使い方は少々異なる。シアターウエストではリハーサルが開始したと同時に、事前打合せの内容を加味しながら生徒と共にシーンを創っていくが、イーストでは予めリハーサル前日にたたき台となるシーンをプログラムしておき、それを生徒に見せながら修正していく、という方法をとっていた。それにより、シアターイーストでは、基本的にどの学校に対しても平均30分ほどの所要時間で明かりづくりが終了していたようだ。ウエストでは、当然のことながら各校により差があり、30分以内で終了する場合も、30分以上所要する場合もまちまちであった。全国の高校演劇の大会では、明かりづくりのプロセスは統一されているわけではなく、会場ごとに違う方法を取っている。同じ中央大会だが、シアターイーストとシアターウエストはホール自体全く違う構造であり、劇場側としては全く別会場、という認識のため、プロセスの違いは特に問題視されていない。しかし、大会は毎年開催されているため、中には常連校と呼ばれるような、毎年出場している高校もある。そういった高校が両会場を経験した際に、不平等に感じる可能性も否めないのではないだろうか。予め劇場側としての認識を大会事務局や高校生たちに説明し、理解を得ることも必要ではないだろうか。

3. 現状からの考察と筆者の私見

正反対である主催事業と貸館事業の間で、特に業務的に差が見られないのはなぜだろうか。その理由として、主催公演だとしても、カンパニー側で全セクションをまかなえるだけのスタッフの人員を用意していることが挙げられる。

しかしそれは、以前から共に作品を創作している信頼関係の下に成り立っており、作品の創作において容易に崩せ

るものではない。例えば、当劇場芸術監督である野田秀樹氏の作品は毎回照明家の小川幾夫氏が担当されている。また、リニューアルオープン以降、毎年のように演出作品が上演されている三谷幸喜氏の公演には、株式会社ライティングカンパニーあかり組の服部基氏、今年八月に当劇場にて新作ダンス公演の発表を行った勅使河原三郎氏の公演には、有限会社ハ口の清水裕樹氏、というように、多くの場合、アーティストとスタッフは一対となっているのである。それは、作品を創作していく過程で成り立っていく当然の関係であり、劇場を提供する立場としては、利用者間の仕事のやりやすさを尊重すべきである。そのため、自主対応を行おうとするのであれば、作品の創作に0から劇場が携わることが確実に望ましいと考えられる。静岡県舞台芸術センターは「SPAC」、水戸芸術館は「劇団ACM」、彩の国さいたま芸術劇場は「さいたまネクストシアター」もしくは「さいたまゴールドシアター」、と自主対応事業が盛んな劇場は、自らで団体を保持していることから、自主対応と0からの創作に劇場が携わることが有効な関係であることがわかる。

団体を持たないまでも、バックステージツアーのような単発の企画としての自主対応を増やしていくことが出来ればより活性化するのではないだろうか。例えば、一つの企画として、オーディションで若手アーティストを発掘し、選ばれたアーティストの公演を、音響や照明などのテクニカルスタッフワークも含め劇場でバックアップする、というのはどうだろうか。アーティストとスタッフのどちらも人材育成ができるのではないかと考える。劇場特有の企画や、団体はその劇場のイメージを創る、ブランディングする、という利点もあると考える。

3-1 自主対応と人材育成の関係性

4月からの研修を通して、筆者が痛感しているのは、「劇場技術スタッフの門の狭さ」である。新卒者にとっては、研修生として劇場に関わただけでも運の良いケースであるように思う。なぜなら、劇場技術スタッフとしての専門的能力や知識は、一般的な照明スタッフとしての能力や知識・経験がベースとなっており、その能力や知識があった上で、劇場技術職員としての専門的な知識を身につけていくのが一般的な筋であるように感じている。貸館や提携公演の割合が多いため、自らで作業経験が積める機会が限られており、筆者のような新人が、その中で照明スタッフとして必要な基本的なスキルを身につけるには長い時間が必要であるように思う。先述のように、一般的な照明スタッフとしての能力も持ち合わせている前提で成り立っており、時には仕込みを行い、ピンスポットやオペレーター、

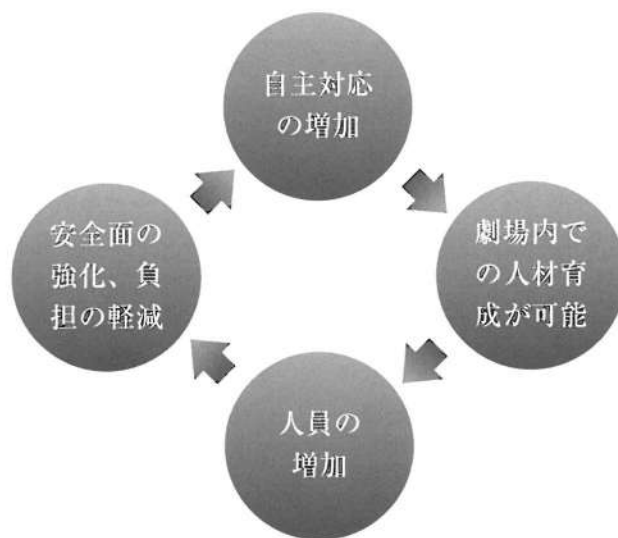


図1 自主対応、人材育成、人員増加、安全の強化のサイクル

デザイナーを務める機会があるため、即戦力となるスキルは持ち合わせていないといけない。そうなると、まずは劇場ではなく技術スタッフの専門会社で腕を磨いてから、というワンクッションを経るのがどうしても必要であるように思ってしまう。勿論中には、新卒から民間の委託会社に就職され、劇場技術スタッフとして現在まで活躍されている方も知っている。しかし、ピンスポットなどを自館のスタッフで担当する場合には、筆者の知る限り劇場技術スタッフとなる以前に現場の経験がある方、いわゆる利用者としての照明スタッフを経験した方が毎回担当している。つまり、「創造型劇場」を目指し、自ら作業が行えるスタッフとなるには、少なからず自らが作業員として動く現場を経験していなければならない。

「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」(以下「劇場法」)の第十三条には、

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

とある。「専門的能力を有する者を養成し、及び確保する」と掲げるならば、劇場スタッフは常に技術の向上を図り、そしてそれを発揮する場を与えられるべきであると考えられる。技術の専門的能力を有する者を確保していたとしても、宝の持ち腐れ状態になってしまえば大変勿体ないように感じる。

また、自主対応の機会が多ければ、技術スタッフ専門の

会社を経る、というワンクッションを介さず直接人員の確保に繋がるのではないだろうか。つまり、劇場内で他の会社と同じように人材育成することも可能であり、すでに一定のスキルを持った技術スタッフも更にスキルを伸ばす機会が得られる、と考えられる。東京芸術劇場のコンサートホールでは定期的にパイプオルガンの自主対応の主催事業が行われており、その都度プログラムとオペレートを担当している特定の劇場技術スタッフについてスキルアップが見られる、という結果もあり、やはり自主対応は人材育成と切り離せない面があると考えられる。

現状のまま自主対応の機会だけが增加したとしても負担が増加するばかりである。自主対応の増加に伴い、人材育成が可能となることによって、人員の増加が望めれば、自主対応の際も安全管理を行う人員と作業に臨む人員に分けることが出来、より安全に、一人あたりの負担も少なく業務をまわすことができるようになっていくと考える。(図1参照)

3-2 静岡県舞台芸術センター

自主対応を事業の中心とし、人材募集の条件に関して「門が広い」劇場に関しても記述する。

国内で唯一、海外の多くの劇場と同じスタイルをとる「静岡県舞台芸術センター (SPAC)」では、劇団 SPAC という独自の劇団を抱えており、俳優から技術・制作スタッフまで総勢約 90 人^{vii}が、基本的には静岡県内に常駐し活動を行っている。貸館事業は行っておらず、「ソフトがあるから劇場がある」^{viii}と、劇団の活動場所として劇場が存在している。ここでは当然のことながらほとんどの演目が自主対応であり、また、人材募集も幅広く行っている。経験者と経験不問の 2 枠を設けているものの、経験不問の枠で

は「年齢、学歴、国籍不問」とするほど門が広い。それは、自主対応がほとんどである環境の中で一からの人材の育成が可能だからであろう。また、その一からの育成は、外部からの利用者への対応という観点について考える必要がないため、可能なことだと考える。このように、劇団の為に劇場がある、という在り方は自主対応を行うには大変理にかなった方法であると考え。そしてその環境で育った人材は、自らの務める劇場に益々詳しくなっていく。しかし、web上で検索をかける限り、2011年から毎年人材募集を行っており、「3年くらい所属して辞めるといふ人の流れは常にありました」¹⁸と芸術総監督である宮城氏が語っていることもあり、人材の回転が早い事は否めないようだ。その理由として、自らの劇場であるが故に就業時間に融通が利いてしまい長時間労働に繋がりがやすい、ということが考えられるのではないだろうか。

4. まとめ

今回の「主催・共催公演と貸館における照明業務」を課題に研修を行っていった結果、主催公演と名のつく公演でも貸館と同じスタッフ業務である状況に疑問を感じた。いっそのこと、「主催事業と自主事業」というように区別をつけてしまった方が、分かりやすいのではとも思う。筆者は決して自主対応ばかりを推進したいわけではない。貸館事業や提携事業も盛んな当劇場にとって、自主対応で全てを埋めてしまうのはただスタッフの負担となるだけである。しかし、自主対応は人材育成につながり、また、劇場のブランディングにもつながる。そして、自らが利用者と同じ立場となることで、客観的に見た劇場の使いやすさやウィークポイントが見えてくることもあるため、劇場を活性化していくために有効な手段であると考え。

しかし、劇場技術スタッフが自主対応時に照明のデザインを行ったとしても、そこにデザイン料は発生しない。本来であれば発生するはずの、デザイナーの持つ知的財産への対価が支払われず、普段の業務の対価に含まれてしまうのは、ある意味、技術スタッフの地位を社会的に高くしていこうとする動きの妨げとなりうるともいえるのではないだろうか。人数の増員、技術スタッフの地位向上は、公共劇場における今後の課題だといえる。

参考文献一覧

1. 齊藤譲一「創造を支える劇場技術者 舞台裏から感動を伝える」(新評論、2009年)
2. 伊藤裕夫・藤井慎太郎編『芸術と環境』(論創社、2012年)
3. 黒田忍「公共劇場としてのホール運営について」『平成25年度アーツアカデミー東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修研修生報告書』(東京芸術劇場、2014年)
4. 「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」
http://www.bunka.go.jp/bunka_gyousei/hourei/pdf/jyoubun_ver2.pdf
5. 静岡県舞台芸術センター (SPAC) ホームページ
<http://www.spac.or.jp/>
6. 国際交流基金 アーティストインタビュー 宮城聡
http://performingarts.jp/J/art_interview/1209/art_interview1209j.pdf

注

- i. 2014年10月24日(金)～2014年10月31日(金)
東京芸術劇場 プレイハウスにて上演
- ii. 2014年10月19日(日)
東京芸術劇場 プレイハウスにて開催
- iii. 2014年09月29日(月)～2014年10月13日(月・祝)
東京芸術劇場 プレイハウスにて上演
- iv. 2014年09月06日(土)
東京芸術劇場 コンサートホールにて上演
- v. 2014年09月12日(金)～2014年09月15日(月)
東京芸術劇場 シアターイーストにて上演
- vi. 2014年11月08日(土)～2014年11月09日(日)
東京芸術劇場 シアターイースト・ウエスト 二会場にて開催
- vii. 2012年10月29日掲載 国際交流基金 アーティストインタビュー P2
- viii. SPAC HP 概要「2. 舞台芸術作品を創造するための劇場・稽古場施設があります」より
- ix. 2012年10月29日掲載 国際交流基金 アーティストインタビュー P3

公共劇場の照明担当の業務の可能性

—また、研修生企画を経てのまとめ—

長期コース・技術分野 研修生

柴田晴香

実務研修概要

■研修期間

平成 26 年 4 月 10 日～3 月 31 日（予定）
（実務研修第 3 単位目 平成 26 年 12 月 5 日～平成 27 年 3 月 7 日）

■実務研修を行った事業

芸劇 dance 勅使河原三郎ディレクション U18 ダンスワークショップ・プロジェクト「ビヨンド 先に向かって」、芸劇 + トーク 異世代リーディング「自作自演」＜第 11 回＞、芸劇 dance ファーム「近藤良平のモダンタイムス」、研修生企画「OFF-CLASSICS」、東京芸術劇場ナイトタイム・パイプオルガンコンサート vol.8、東京芸術劇場シアターオペラ vol.8 レハール 喜歌劇「メリー・ウィドウ」全幕 など
（仕込みから撤退まで関わり、主催事業であるものを記載）

■実務研修にあたっての課題

「公共劇場の照明担当の今後の可能性」

■事業の概要

芸劇 dance 勅使河原三郎ディレクション U18 ダンスワークショップ・プロジェクト「ビヨンド 先に向かって」
公演日程：平成 26 年 12 月 20 日～21 日 全 2 ステージ
会場：東京芸術劇場 シアターイースト
監修・演出・振付：勅使河原三郎
出演：U18 ダンスワークショップ・プロジェクト参加者、
鱈川枝里、加藤梨花
主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
東京都／東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）
助成：平成 26 年度 文化庁 劇場・音楽堂等活性化事業
協力：チャコット株式会社

芸劇 + トーク 異世代リーディング「自作自演」＜第 11 回＞

公演日程：平成 26 年 12 月 25 日
会場：東京芸術劇場 シアターウエスト
出演：平田オリザ、三浦大輔
トーク聞き手：徳永京子（演劇ジャーナリスト）
主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
東京都／東京文化発信プロジェクト室（公益財団法人東京都歴史文化財団）

芸劇 dance ファーム「近藤良平のモダンタイムス」
公演日程：平成 27 年 1 月 16 日～17 日 全 3 ステージ
会場：東京芸術劇場 プレイハウス
構成・演出・振付：近藤良平
出演：北尾亘、小林十市、近藤良平、篠原ともえ、清水ゆり、スズキ拓朗、たむらばん、デシルバ安奈、那須野綾、野坂弘、三輪亜希子、一般参加者
主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
制作協力：ロックスター／コンドルズ
企画制作：東京芸術劇場

東京芸術劇場アーツアカデミー研修生企画 オトとカラダのコラボレーション「OFF-CLASSICS ～失われたリズムを求めて～」
公演日程：平成 27 年 2 月 3 日
会場：東京芸術劇場 シアターイースト
出演：中川賢一（ピアノ）、田畑真希（コンテンポラリーダンス）
主催：アーツカウンシル東京／東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

東京芸術劇場ナイトタイム・パイプオルガンコンサート vol.8

公演日程：平成27年2月12日
会場：東京芸術劇場 コンサートホール
オルガン：徳岡 めぐみ
主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、豊島区
助成：平成26年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信
イニシアチブ

東京芸術劇場シアターオペラ vol.8 レハール 喜歌劇「メリー・ウイドウ」全幕

公演日程：平成27年2月22日
会場：東京芸術劇場 コンサートホール
出演：セバスチャン・フップマン、小林沙羅、ペーター・ボーディング、小川里美、ジョン・健・スツツォ、城宏憲、晴雅彦、戸田ダリオ、新井克、武藤直美、津田俊輔、外山愛、根本龍之介、石井藍、メラニー・ホリディ

指揮：ミヒャエル・バルケ
管弦楽：読売日本交響楽団
コーラス：東邦音楽大学合唱団
ダンサー：山井絵里奈、高岡優貴、石橋静河、岩崎美来、宮河愛一郎、竹内英明、宮原由紀夫、傳川 光留

演出・台本：茂山童司
振付：小尻健太
主催：東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、公益財団法人石川県音楽文化振興事業団、金沢歌劇座（公益財団法人金沢芸術創造財団）、公益財団法人読売日本交響楽団

■担当した業務

照明に関わる業務全般（事前準備、仕込み作業、撤収作業、ピンスポット担当 など）

1. はじめに

研修最後のタームは「公共劇場の照明担当の業務の可能性」という課題で研修を行った。公共劇場において、照明担当がその技術や能力を生かして活動するには、多くの場合他のセクションの協力が必要となってくる。そのため、本報告書でも照明担当のみに焦点を当てるだけでなく、「公共劇場の技術スタッフ」まで範囲を広げて考えていくこととする。

本報告書では、現在では照明担当が担っている「映像」分野について、また劇場全体で取り組んでいる「人材育成」に

ついて主に取り上げ、筆者の考えを述べることを目的とする。

また、2月3日に行われた、「東京芸術劇場アーツアカデミー研修生企画 オトとカラダのコラボレーション『OFF-CLASSICS ～失われたリズムを求めて～』」にて照明デザインを担当させていただいた。デザイナーとして公演に関わることで普段の研修からは気がつくことができなかった点や見えてこなかった面も多々あり、学ぶことが多くあった。それらの一連の過程、成果、課題についても併せて記述する。

1-1 公共劇場とは

公共劇場を辞書で検索すると「国や地方自治体などが運営する劇場」¹と定義されている。また、「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」では、「劇場、音楽堂等は、文化芸術を継承し、創造し、及び発信する場であり、人々が集い、人々に感動と希望をもたらし、人々の創造性を育み、人々が共に生きる絆を形成するための地域の文化拠点である。」とある。つまり、運営形態が民営ではなかったとしても、ただ貸し館のみを行う、芸術団体の発表・興行の場となっているだけでは定義として不十分であると受け取れる。また、それに付随して「今後は、そこにおいて行われる実演芸術に関する活動や、劇場、音楽堂等の事業を行うために必要な人材の養成等を強化していく必要がある。」とある。これらから、民営の劇場と公共劇場の間で大きく違う点は、主に「(自らの)文化芸術の創造、発信」「地域の文化拠点」「人材育成」であると考えられる。これらの要素の中で、照明ならびに技術スタッフがどう業務の可能性を広げていけるか探っていく。

2. 照明担当の役割

2-1 映像の扱い

劇場照明担当の主な業務として、自ら作品創作を行うこと、また作品創作を行う劇場利用者へのサポートがある。他にも機材メンテナンスや、外部業者へ発注しなければならないメンテナンス・部材の購入等にまつわる選定・交渉、照明に関係する機構の保守点検の注文・計画なども挙げられる。また、照明機材以外にも、映像用のプロジェクターの管理も照明担当の業務だ。

近年映像を演出的に作品に取り込むものが増えている。東京芸術劇場でも4000ルーメンのプロジェクター1台、10600ルーメンのものを2台、計3台保有しているが、それらの稼働率は高い。以下は、2015年3月のプロジェクターの稼働予定である。

当劇場だけではなく、他の多くの劇場でも、映像機器の管理は照明担当の業務となっている。確かに映像を照明のよ

3月

月	火	水	木	金	土	日
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

表1 2015年3月のプロジェクター使用予定表
 ※3月2日から8日まで(うち1台分)は4000ルーメン、その他は10600ルーメン

うに扱う作品も存在し、同じ光に関する機器なので照明の担当となるのは納得できるところもある。映像と舞台芸術の融合の発達は近年急速に高まっており、今まで映像担当部署が劇場に備わっていなかったのは当然のことだ。また、技術者が照明分野だけに固執せず技術の幅が広がることは悪い事ではないと思う。

しかし、作品に映像を組み合わせる手法はもはや珍しい事ではなく、インターネット上の映像配信も度々行われる状況を目の当たりにしていると、行く行くは照明担当者の手に負えない領域にまで映像分野が成長するのでは、と想像できる。

(ア) 新国立劇場を例にして

新国立劇場では、開場時から映像担当という部署が設けられている。業務内容としては、『公演記録映像』の収録・編集、劇場内の映像システムの管理及び公演時のカメラ、映像モニター等の仕込み・ばらし、公演のプロジェクター運用(新国立劇場技術部映像係 倉石和幸氏)ⁱⁱ だという。一つの担当部署が成立するくらい、以前と違って映像は作品に関わる頻度が増えており、私見であるが観客もどこか映像とのコラボレーションを期待しているように感じる。そうした状況の中で、照明担当としての業務と並行して行っていくと、負担は増大していくだろう。また、新国立劇場の映像係では、映像素材の作成も行うようだ。それは、提示された素材を投影するよりも、ずっと主体的に映像を自主制作の作品に取り込める。自ら映像のプランニン

グ、デザインができる、という要素は、映像専門部署を設ける意義を確固たるものになっているように感じる。

新国立劇場では、年間40本と、自主制作公演が非常に多い。そのため、映像を自ら担当する機会も多いということがある。しかし注目すべきは、開館時の17年前に既に映像専門の部署が設けられていたということである。映像部署を設けていたことによって、自主制作公演時に自由に映像を用いることができているのである。そしてそうした映像を多用する公演を受け入れる体制としても整っている。映像をコーディネートする役割や、その都度合ったプロジェクターの選出、演出家からの映像に関する相談に乗るなど、照明担当者が兼任していくにはやはり負担が大きい業務ばかりであるように思う。

新国立劇場映像係の倉石氏は「プロジェクターの映像送出はメディアサーバー(コンピューター)を使用し、照明設備の光ネットワークを使い映像をデジタル信号でプロジェクターまで送ります。また、メディアサーバーを照明卓とリンクさせて照明機材の一部としてプロジェクターを扱っていくことになると思います。」ⁱⁱⁱ と語っており、照明と連携していくことを考慮されている。照明担当者が兼任するには負担が大きいのが、やはり照明と映像の関係性は深い。両部署を設け、協力して作品を創造していくことは、作品創造のある劇場においての理想形であるように思う。

2-2. 人材育成について、また地域との関係性

これまで二度にわたり執筆した報告書内で、筆者は「公

共劇場にて行われるべき技術スタッフの人材育成」について述べてきた。そこでは、「自主制作の公演を行うことで、自館のスタッフを起用し、経験を踏むことで人材育成につながる」ということを主張した。しかし、それはあくまで「一技術スタッフ」としての人材育成であり、「公共劇場の技術スタッフ」の人材育成ではないのではないだろうか。

研修の一環として水戸芸術館に見学に行った際、東京芸術劇場とは劇場職員の捉え方が異なるように感じた。水戸芸術館では主催事業しか行わないという、劇場の基本理念自体が異なることもあるが、如何におもしろい公演を行い、地域に還元するか、という考え方が一貫してあったように思う。技術スタッフであっても公共劇場のスタッフは、地域社会への貢献を考え、地域とのコミュニケーション能力が求められるのだと考える。以下、可見市文化創造センター館長 衛紀生氏の言葉を引用する。

「公共劇場」の人材には、社会や時代の変化に対するフレキシビリティとクリエイティビティに富んだ対応が求められる。合わせて懐の深い人間力と高い事務能力が求められる。要するに、学問的な「方程式」を多く知っているだけでは適任ではなく、日々刻々に起こる「応用問題」に応じて行動する力量が求められる。通常、「専門家」というと、演劇、音楽などの芸術分野に通暁している人間を指したりするが、それは間違っているばかりか、狭隘な器量からの発言である。劇場人はアーティストではない。アーティストや市民も含めた人間に対応する、人間関係をマネジメントする高い能力が必要となる職業である。^{iv}

技術スタッフに関しては時にはアーティストとなって、作品を創造する必要があると思われるが、「アーティストや市民も含めた人間に対応する、人間関係をマネジメントする能力」というのは大変重要に感じる。前述したとおり、以前水戸芸術館に見学に行った際、制作スタッフの方からお話を聴くことが出来たが、「常に市民と同じ目線や感覚を保つことを大切にしている」とおっしゃっていた。公共劇場で働く以上、より市民を身近に感じ、寄り添う姿勢が必要ではないだろうか。

しかし、もちろん一技術スタッフとしての人材育成も重要である。そして、東京芸術劇場の場合は、地域の住民だけでなく、全国から観客が集まる。そこは地方の公共劇場と大きく違う点だと考える。市民に寄り添いながらも、東京を代表する劇場として、常にリードするような面白いラインナップを提供することも必要だ。そこで、市民と劇場が共同制作する公演の機会を増やしていくのがよいのではと考える。

1月に携わった「近藤良平の MODERN TIMES」(以下、「MODERN TIMES」)は、オーディションで募集した一般市民枠の参加者とプロのダンサーが共同で創作した作品だった。そしてそれを支えたテクニカルスタッフのチームは一部を除き劇場技術スタッフで構成されていた。普段は基本的に利用者のサポートをする立場である劇場技術スタッフが、利用者と同じ立場に立ち、現場をまわすことで「技術スタッフとしての人材」を育成する効果は大きい。また、一般参加の枠を設けたことで公演を身近に感じることができるが、オーディション制であったため作品のクオリティは高いものが保たれた。「作品の創造性」「市民との交流」「人材育成」の全側面を持った公演であったと思う。このような自主制作公演を毎年恒例にするなど、もっと機会を設けても良いのではないだろうか。劇場としても市民との交流を図るチャンスであり、技術スタッフとしてもスキルアップを図るチャンスとなる。また、市民との交流の中で、劇場技術スタッフとしての意識も育まれると考える。

(ア) 自主制作公演を行うにあたっての問題

前項のような自主制作が劇場にとってプラスな要素が多い反面、技術スタッフにとっては現状のままではただ負担の増加となってしまいうことも予想される。現状のままでは技術スタッフの人数が少なく、定期的に「MODERN TIMES」規模の自主制作を行うには不十分でないかと考える。東京芸術劇場では、「公益財団法人東京都歴史文化財団」(以下、財団)と「明治座舞台株式会社」の二者が協力しあってスタッフワークをまかなっている。財団側の技術スタッフが主導となって動くことが多く、現在は舞台・照明・音響各2名ずつで劇場全体をまわしている。現に「MODERN TIMES」が公演終了を迎えるまでは各セクション1名ずつ公演に掛かりっきりとなり、その公演を行っているホール以外の3つのホールの対応、劇場外部からの問い合わせなど、他の業務はもう1名のみでまかなう形となっていた。よってその公演中は、2名とも休みを取ることは難しくなる。また、仮に各セクション3名体制となれば、1人が自主制作公演の対応をしている中で、もう1人が他のホールの対応、もう1人は次の自主制作公演に向けて動き出すことが出来、自主制作公演の増加も見込める。規模の大きな自主制作公演を多く行っていくのであれば、まず司令塔となる財団側を増員することが必要であるように思う。増員が見込めれば、より自主制作の公演が行いやすくなり、人材育成も行いやすくなる。しかし、気軽に増員が出来ないのはとても歯がゆいことだ。

(イ) 研修制度について

筆者が一年間受けた研修制度も、人材育成の一つとして捉えられる。多くのことを経験し大変勉強となった研修であったが、研修制度自体にもまだまだ改善の余地があるように感じた。技術分野の研修生にとって、学びたいことは、募集要項の中の研修目的に「それぞれの業務に必要な知識や技能を付与する」とあるように、専攻分野に関しての技術・知識・経験だ。そのためには見ているだけでなく、自ら経験することが望ましい。しかし、自主制作公演の機会が多くなると、結果的に基本的に現場を見ているだけになってしまう。見学から学ぶことももちろんあるが、自ら作業員として働くことができればより多くの経験が得られる。劇場の素晴らしい設備の中でただ見ているしかない状況は、非常に勿体なく感じる。

期間を一年間とただ漠然と設定するのではなく、研修生の責任元である事業調整係と受け入れ先である管理課各技術部署間での話し合いから、計画的な受け入れ期間を設けることが望ましいのではないだろうか。先述した「MODERN TIMES」のような大規模な自主制作公演を定期的に行っていくのであれば、その公演期間と公演準備期間、また、その前段階として劇場のことを知るための勉強期間を設け、計3ヶ月ほどが丁度良いのではないだろうか。

3. 研修生企画『OFF-CLASSICS』から学んだこと

2月3日、東京芸術劇場シアターイーストにて、現代音楽とコンテンポラリーダンスのコラボレーション作品である「東京芸術劇場アーツアカデミー研修生企画 オトとカラダのコラボレーション『OFF-CLASSICS～失われたリズムを求めて～』」が催された。(公演概要は「実務研修概要」を参照)その際筆者は照明デザインを務め、1ステージ限りの公演ではあったものの、大変貴重な中身の濃い研修をさせていただいた。

公演に向けて行った準備段階から公演終了までの過程、またその成果、筆者自身の今後の課題をまとめる。

3-1. 公演前の事前準備

全てを同時期に行ったわけではないが、公演前に行った事前準備としては以下が挙げられる。

- ・ 作品の方向性の相談
- ・ 顔合わせ、打ち合わせへの出席
- ・ 予算のすり合わせ
- ・ 稽古見学
- ・ 舞台美術とのイメージの共有、実験
- ・ 出演者とのイメージの相談
- ・ アドバイザーとのイメージの共有、相談

- ・ 必要機材の手配
- ・ 図面作成
- ・ チャンネル表の作成
- ・ Cue シートの作成

まずこの段階では、曲を実際に聴きダンスの動きを見ながら自分の中のイメージを固めること、出演者の要望を聴くこと、アイデアを実行しても出演者のアクトに支障はないかの確認、に重きを置いて活動していた。同時に、舞台美術にどうアプローチするのが効果的なのかを、舞台監督・舞台美術担当であった同じく研修生の劉と共に、実際に試作した美術に照明を当て、検証した。

しかし、この段階の作業に関しての自身の反省点は群を抜いて多く、それらをうまくこなせなかったためにチームの中心として満足に機能することもできなかった。その根本の要因として、「自分が人を動かす立場である」という意識が欠如していたことが挙げられる。自分がどういった照明を作りたいか、どうしたら出演者とマッチした世界観が作れるかばかりを考えていたため、それらをどうすれば実現できるか、どう実現して「もらえばいいか」はアドバイザーからのフォローがあるまで具体的に考えられていなかった。劇場に入る前の段階でどれだけ計画的に、また、周到に用意ができるかによって自身が作り上げたいものが実現できるかどうか左右される。外部から機材を借り入れる場合は特に、前もって交渉・連絡を行わなければならない。そして、仕込み一週間～数日前にかけて、公演に携わる照明チーム全体と情報を共有し不安を持たせないことも重要であり、それらが信用に関わってくることもある。

イメージを図面に起こすということは、自分のイメージした世界観の方向性を決定することとほぼ同じだ。そこに至るには、圧倒的なインスピレーションがない限りは、経験に基づく、あるいは条件等を加味した上での判断力が必要であると考え。そしてその判断はその後の段階にまで引きずられるため、優柔不断であると周囲が困り、仕事が進まない結果となる。イメージを具現化するために必要な能力にプレゼンテーション能力が挙げられることが多いが、その更に前段階として、判断能力が重要であると考え。

また、外部からの借用機材を必要とする場合、予め借用を予想した予算を配当してもらえるように交渉しておくこと、運搬方法はどうか、借用先からの清算時期や領収書の送付についてなども事前に話しておくことなど、留意点は多い。技術スタッフだからといって、事務的な作業と無縁なわけではなく、それらをこなす能力も必要となる。

3-2. 仕込みから公演まで

(ア) 吊り込み、シュート

今回仕込み時の照明チームは私を含めて5人で臨んだ。照明の仕込みの流れとしては、グリッド上の仕込み（並行してギャラリーの仕込み）→ギャラリー下バトンの仕込み→フロア関係の仕込み、と作業を進めていった。舞台がリノリウムを仕込んでいる間に、照明は干渉のないグリッド上の仕込みを、舞台面が落ち着いてきたのを見計らって、舞台面に干渉する仕込み位置のものに着手し、入れ替わるように美術がグリッド上での作業に入る、という流れだ。

仕込み時の安全面の留意点としては、

- ・ 舞台面の作業者のヘルメット着用の徹底、作業開始時の呼びかけ
- ・ 灯体自体に備わっている落下防止措置が確実に施されているかの確認
- ・ バンドア（特定の機材に付けて明かりの範囲を区切ることができるアクセサリ）の落下防止措置が確実に施されているかの確認
- ・ Par ライトに限り、カラーフィルターを入れる色枠と灯体をチェーンで繋ぎ落下防止措置を施すため、その確認
- ・ フロアの仕込みに関しては、出演者のパフォーマンスの妨げにならないよう、ケーブルをまとめる、灯体を固定する

などが挙げられる。

シュート（明かりを意図した位置に落とすために角度や大きさに調節する作業）時に留意した点は、照明を細かく区切り、点ける灯体の組み合わせによって明かりの範囲を調節できるようにすること、また、客席に座って見たときに視界の邪魔になるかどうか、であった。今回の公演は、舞台の両サイドにも客席が作られ、客席が舞台を囲むようにコの字型の形状をしていた。最も一般的な、舞台に対して客席が一方にしかない場合だと、観客の視線を配慮するのは一定の方向のみで済むが、今回のような客席に囲まれたような形状であると配慮する方向は単純に三倍である。明かりが客席に座っている観客にあたってしまうと、舞台上との境目がはっきりしなくなる。また、照明があたってしまった観客は居心地の悪さを感じるだろう。しかし、観客席ばかり気にしていると、肝心のダンサーが明かりのあたる範囲が狭まってしまうということもあり、そのせめぎ合いが難しくもあった。

また、図面を作成した段階では、グリッドから床面に伸びている美術（別添資料 図1参照）に対して、床面に置

いた灯体で下から、グリッドに吊り込んだ灯体で上から、それぞれ一本の美術に二方向から明かりをあてることを考えており、試してみたが、グリッドに吊り込んだものから思ったように明かりが伸びなかったため、この時点で断念した。その他にも、舞台上手奥床面から客席側へ、空間自体に明かりをうち、スモークを焚くことで林立する美術と美術の間から照明の筋が漏れ出ることを狙ったものがあったが、美術と美術の間が広く、うまくいかなかったため、急遽舞台奥の壁へ照明をあてるよう変更したものもある。また、同じような理由で、内蔵されたプリズムを利用して照明の光として虹を出す機材で、下手前床面から美術に当たることを狙ったものも、うまくいかず舞台奥の壁にあてるように変更した。

参考までに、初期に作成した図面と、最終的な変更点も含めた図面を添付する。（別添資料 図面1～4参照）

(イ) 明かりづくり

明かりづくりでは、アドバイザーからのアドバイスを聴きながら、自分のイメージに近づくように進めていった。以下、曲ごとの明かりのイメージや留意点である。

- ・ 「ピアノ・フェイズ」（別添資料 写真1、2参照）

同じフレーズを弾き続けているようで実は少しずつ変化していく曲と同じように、照明も気がつかない間に変化を起こしていく。呼吸をしているような感じ。最終的に何事もなかったかのように最初と同じ明かりに戻るように構成した。

- ・ ソナタとインタリユードより

「Sonata1」（別添資料 写真3参照）

叙情的に。美しく。印象を一気に変えて、ひらけたように。

「Sonata2」

何か抜け落ちたような感じ。綱渡りをしているような感覚。穴の空いたスプーンでスープを食べているような感覚。

- ・ 「虹」 - （別添資料 写真4参照）…

ダンスからのインスピレーション。一点の光にダンサーが手を伸ばしているように見せたかった。ある一点から照明機材で虹を大きく映し、不規則に並ぶ美術をかすめさせることによって、虹の欠片が散らばっているような印象にしたかったが、先述したように、各美術の間が広く、また美術自体が細いので、狙った効果は薄かった。そのため、ホールの壁に映す方向に転向した。

- ・ 「悪魔の階段」（別添資料 写真5参照）

ダンサーが上手のリノリウム上のみでパフォーマンスを行うので、そこに道（階段）をつくりたかった。併せて石畳の模様をだしたが、草木も育たないような乾いたイ

メージと「大変登りづらそうないじわるな階段」のイメージの結果である。

・ソナタとインタリュードより

「Sonata1」「Sonata5」「Sonata8」「Sonata12」(別添資料 写真6参照)

ダンサーが椅子に座るというアクトに合わせ、ピアニストとダンサーだけに明かりを限定した。ダンサーの意向もあり、それぞれ曲調は違うがあえて基本的に明かりは変えず、明暗の変化だけに留めた。

「Fourth Interlude」(別添資料 写真7参照)

ダンサーとの意見交換の中で生まれた照明で、「舞台下手前方からダンサーを狙った明かりを作ろうと思うが、サイドの観客が眩しい思いをしないように留意すると、結果的に脚しか明るくならない」とダンサーに相談したところ、その「脚しか明るくならない」という点をとて面白がってくださり、それを逆手にとった「脚」を見せるパフォーマンスとして成立させた。

「Sonata16」

足元から明かりを広げる。家路を辿るようなイメージ。

・「MM51」(別添資料 写真8参照)

特殊なメトロノームの装置をピアノと併せて使用し演奏する曲なのだが、装置は小さく、遠くから見るとわかりづらいため、どうにかしてその装置を観客にわかりやすく見せる必要があった。打ち合わせの段階で「以前、カメラを使って大きなスクリーンに装置を映したことはある」という話から、同じことをしても面白くないので、映像に代わるものとして、メトロノームの影を舞台奥の壁に映した。「例えるならB級ホラーのような曲」と演奏家がイメージを話していたこともあり、影の方がそのような雰囲気が出るのでは、と考えた。

・トイピアノのための組曲 より

「No.1、No.2、No.5」(別添資料 写真9参照)

昼下がりに森の中をさまよっているイメージ。

・「The body of your dreams」(別添資料 写真10、11参照)

古いアメリカンコミックのようなイメージ。または、古いアメリカのテレビショッピングのようなイメージ。コンサートホールや劇場に来たのではなく、小さなライブハウスに来たように感じてもらいたかった。「現代音楽」のイメージを一気に変えられるようなポップで動きのある照明にしたいと思い、Cueの数が群を抜いて多い。光の方向性ではなく、色でインパクトを与えたいと思っていため、LEDやParライトで原色を多く使用した。

・「失われたリズムを求めて」

世紀末、終末のようなイメージ。曲の力強さと破壊的なイメージからストロボライトを使用した。この曲だけは、

演奏者が演奏しているものを初めて聴いた時から決めていた。ストロボライトの効果が考えていたよりも強く、ストロボ効果は保ちつつ如何に緩和するかを探ることとなった。ストロボライトの仕込み位置を、インパクトの和らぐ位置に変更したり、ストロボライトのみが点灯するCueの継続時間を短くするなど工夫をした。

(ウ) オペレート

オペレートは基本的に、フェーダーの動きがそのまま反映される、マニュアル操作で行った。各Cueに秒数を設定してボタン一つで進行するようにもできたのだが、筆者の経験不足から丁度良い秒数の見当がつかなかったこと、また、ダンスの細かい動きは即興ということもありその場のダンサーの動きに対応できるよう、マニュアル操作を選んだ。しかし、ダンサーの動きや音楽的にきっかけが取れない一部の曲では、タイムキープをしながら、Cueに秒数・分数を設定し進行した。例えばストロボライトを使用した「失われたリズムを求めて」では、ストロボライトのみが点灯する時間を極力抑えるために、演奏開始から6分後にストロボライトを点灯し始め(全体の演奏時間の3分の1が経過したと、ダンサーへ知らせる合図も兼ねていた)、そこから5分間かけてストロボライト以外の照明を消していくCueをつくった。その後、50秒かけてその他の明かりを復帰させ、ストロボライトも消していった。演奏者から、演奏開始から10～11分で演奏のピークをつくと話があったため、それに合わせてストロボライトが一番効果的に見えるよう計算し、タイムを設定した。

今回のような1ステージで完結する公演は、マニュアル操作で丁度良いと感じたが、デザイナーとは別にオペレーターが存在する場合、頭の中で考えているものを一度言葉に変換し明確にきっかけやタイムを決めていかなければならない。しかし、デザイナーがオペレーターを兼ねると、客観性が若干薄れるため、良し悪しがあるように感じた。また、仮にいくつかの劇場にツアーに周るような公演であったとしたら、毎回同じものを再現するために、明確にきっかけを決め、タイムを定めるべきだと感じた。

3-3. 今後の課題

筆者がこの研修生企画で一番学んだことは、チームプレイを計画的に円滑に進めることが自分のやりたいことに直結する、ということだ。この「チーム」はカンパニー全体でもあり、照明のチームでもある。

個人でイメージを膨らませているだけでは、それは実現しない。実現するには周囲の協力が必要であり、周囲に協力してもらうためには事前準備をぬかりなく行う必要があ

る。そしてそれは計画的に、公演には何が必要か、何をいつまでに手配し、誰と連携を組まなければならないのか、など明確に理解して一つずつ実行していかなければならない。筆者はこの段階の考え方が非常に甘かったため、アドバイザーのフォローがなければ公演に漕ぎ着けないところであった。

そして、全てを飲み込まず、交渉を行う重要性も学んだ。例えば、作品創作において出演者と技術スタッフが具体的に動き出すのは稽古が始まってからとなるが、その稽古始めの日から劇場入りまでが決して長い期間とは言えなかった。技術スタッフたちは短い日取りで毎回変化していく稽古内容を踏まえながら各自の仕事を進めることとなった。また、今回の公演では、開演時間・上演時間の関係で、ばらし時間は実質1時間ほどしかなかった。予め延長申請をしていたため、2時間ほどに延長されたが、それでも時間に余裕があったとは言えなかった。こういった点に関しては、筆者を含めテクニカルを担当する者で強く主張しなければならない点であったと思う。

しかし、普段から制作側と技術側がお互いの仕事内容を理解しあえていたら、また違った結果となっていたのでは、とも考える。技術スタッフの仕事内容を少しでも理解している制作スタッフであれば、無茶なスケジュールを組むことはないだろうし、制作スタッフの仕事を理解している技術スタッフであれば、どういった段階でスケジュールが決定されるかがわかり、全てを任せきりにするなんて無責任なことはしないだろう。

今回学んだことは研修生として責任のない立場にただけでは気が付けないことである。計画的に先を見通すことと、おかしいと思う点には声を上げていくこと、そしてまずおかしいと気づけることが筆者の今後の課題である。

4. まとめ

筆者が本報告書にて触れた「映像分野の独立」「市民とのコミュニケーションの図れる機会」「研修制度も含め人材育成が行える機会」は全て自主制作公演の有無につながっている。劇場内部で作品を創る、というのはこれらにも直結するだけでなく、劇場設備をよく知るものが企画・創作することによって、劇場内部でしかできない作品の創り方・劇場職員にしか生み出すことのできない作品が誕生する可能性もあることから、劇場・劇場技術スタッフの可能性を拓けていく上で絶対的に必要なものであると考える。今後、この研修で得たもの・経験したことを踏まえて、いつかその可能性を拓ける一員となれるよう努力していきたい。

参考文献一覧

1. 斉藤譲一「創造を支える劇場技術者 舞台裏から感動を伝える」(新評論、2009年)
2. 伊藤裕夫・藤井慎太郎編『芸術と環境』(論創社、2012年)
3. 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律
http://www.bunka.go.jp/bunka_gyousei/hourei/pdf/jyoubun_ver2.pdf
4. さいたま舞台技術フォーラム 2013「舞台における映像の可能性」より
<http://www.saf.or.jp/uploads/Notice/28/52ce1e37-0f6c-49f4-ae96-3f5d0a077159.pdf>
5. 可見市文化創造センター ホームページ
<http://www.kpac.or.jp/>

注

- i. コトバンク「公共劇場」より
<https://kotobank.jp/word/公共劇場-494717>
- ii. さいたま舞台技術フォーラム 2013「舞台における映像の可能性」より
- iii. 同上
- iv. 可見市文化創造センター 「連載「公共劇場」へ舵を切る」より
<http://www.kpac.or.jp/column/kan18.html>

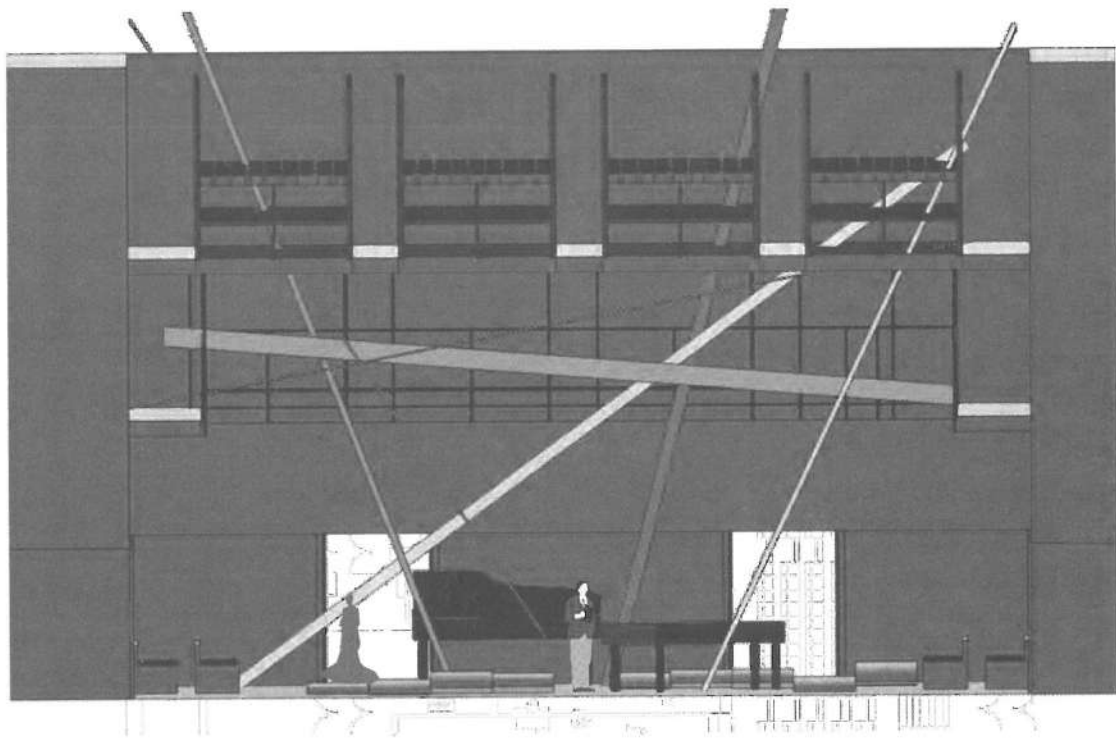
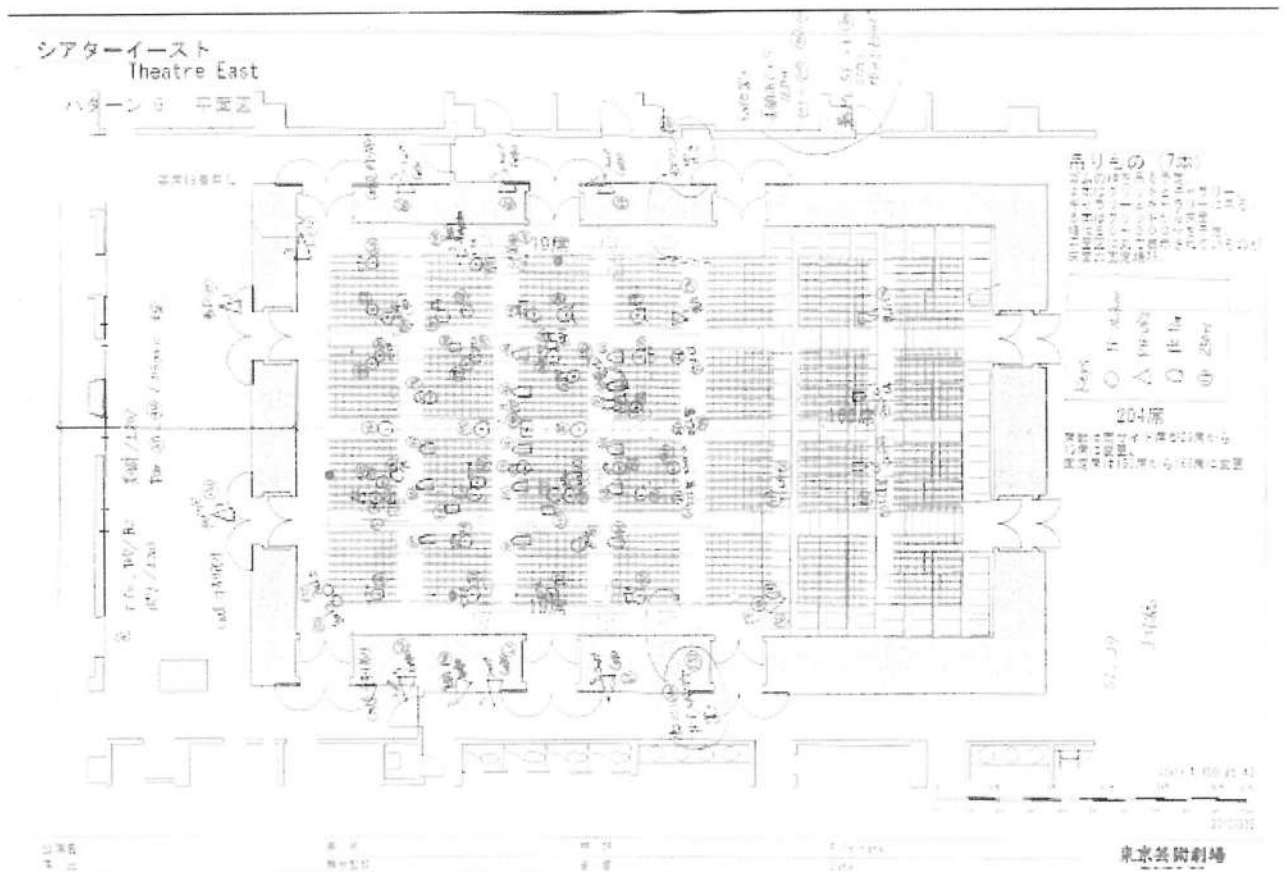
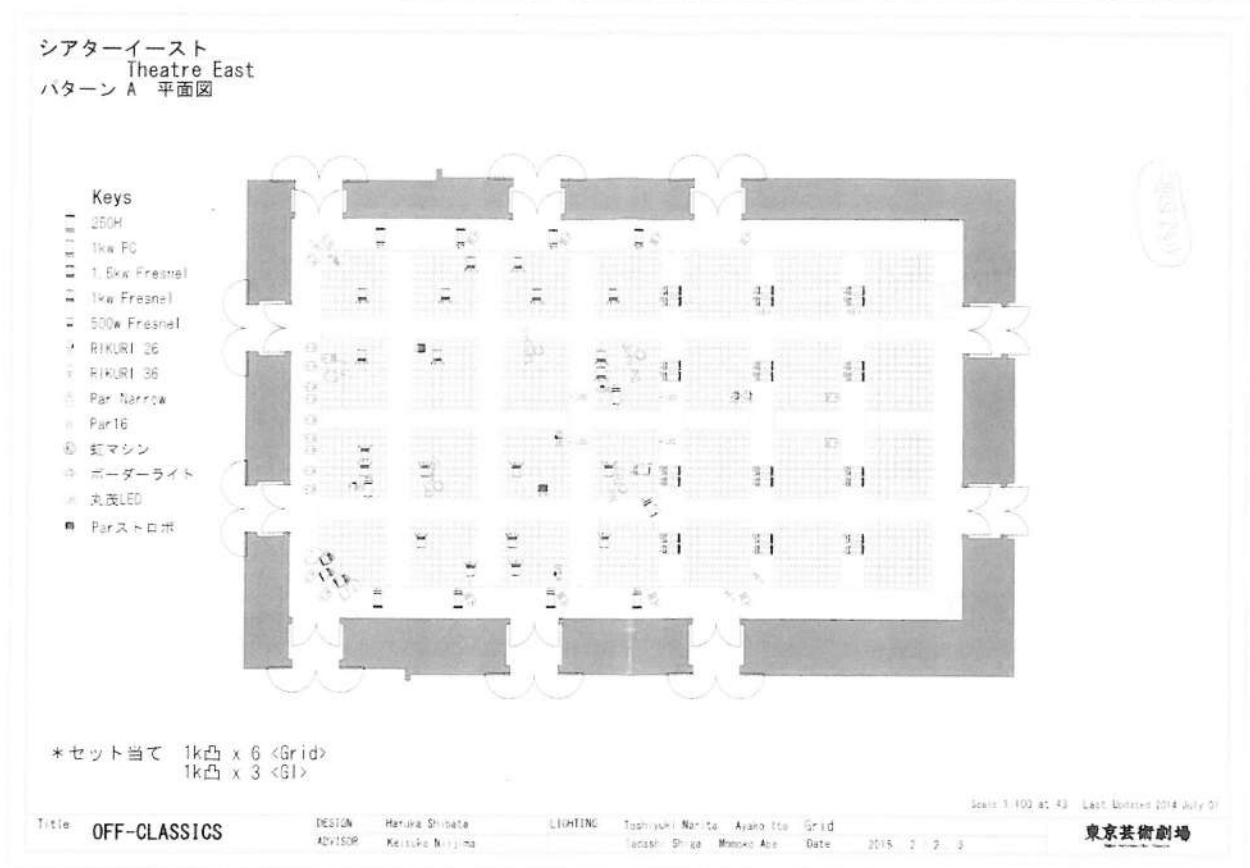


図 1：舞台美術の正面図

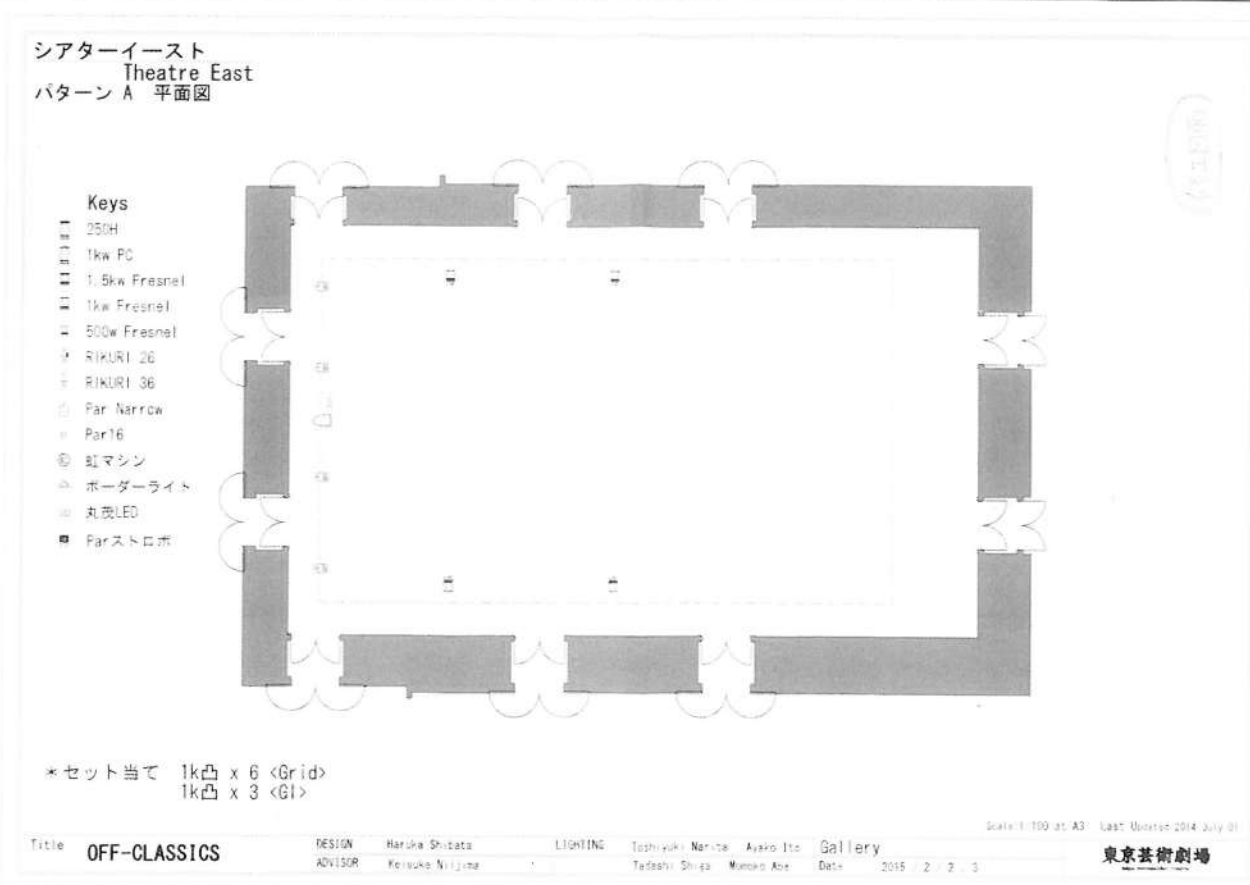
図面 1：準備段階で作成した初期図面



図面 2：最終図面 (Grid) ※赤文字→劇場入り後の修正部分



図面 3：最終図面 (Gallery)



図面 4：最終図面 (Floor)

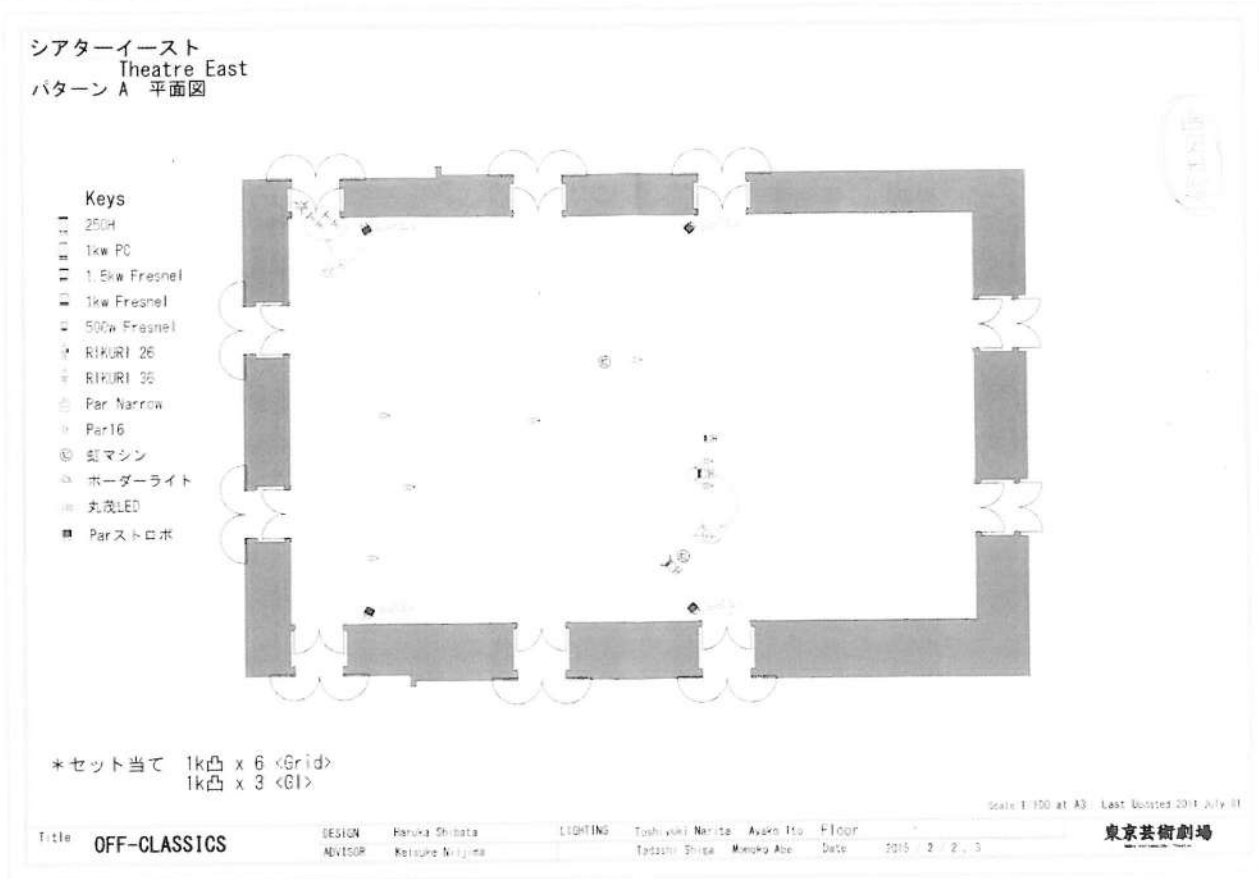


写真 1：ピアノ・フェイズ



写真 2：ピアノ・フェイズ (後半)



写真 3：Sonata1



写真 4：虹



写真 5 : 悪魔の階段



写真 6 : Sonata1,5,8,12



写真 7 : Fourth Interlude



写真 8 : MM51



写真 9 : トイピアノのための組曲



写真 10 : The body of your dreams



写真 11 : The body of your dreams

舞台担当としての安全管理

～より安全な作業環境を作るため～

長期コース・舞台技術（舞台）分野 研修生
劉 周英

実務研修概要

■研修期間

平成 26 年 5 月 19 日～平成 27 年 3 月 7 日
(第 1 ターム：平成 26 年 5 月 19 日～8 月 7 日)

■実務研修を行った事業

- A. 「仕込みとバラシの時の安全管理」
- B. 「搬入搬出時の安全管理」
- C. 「施設管理」
- D. 「事務作業－備品管理、図面作成」

■実務研修にあたっての課題

「舞台担当としての安全管理について」

■事業の内容

本チームは研修の開始時期に伴い、貸館時対応および劇場の図面作業が中心となった。

■担当した業務

- A. 「仕込みとバラシ時の安全管理」
作業中の安全確保
- B. 「搬入搬出時の安全管理」
作業中の安全確保
- C. 「施設管理」
メンテナンス作業
- D. 「事務作業－備品管理、図面作成」
備品のリスト作成、劇場図面の整理 (CAD)

1. はじめに

1-1. 期間中の研修内容

東京芸術劇場アーツアカデミーの研修が始まってもう 3 か月が経った。本チームでは「舞台担当としての安全管理

について」という課題が与えられ、安全について改めて考えられる期間となった。本チームでは、仕込みやバラシ時の安全、施設の管理、備品の管理、図面の作業が経験でき、特に昨年世田谷パブリックシアターで研修生として経験したことと比べながら研修することが出来た。

1-2. 報告書の目的

本報告書ではこの 3 か月間筆者が経験したことを基にし、劇場での事故の例や対策、東京芸術劇場の安全管理の問題点、我々舞台担当者の今後の課題について述べる。筆者が経験したことが舞台担当者を目指している人や東京芸術劇場の安全管理に役にたてれば幸いである。そして、劇場で働いている人がより安全な環境で働けるようになることを願いながらこの報告書を執筆する。

2. 舞台担当者の役割

舞台担当者は現場では安全な作業環境を確保するために努力し、定期的な施設管理や機構のメンテナンスをすることで事故を予防し、備品の管理や図面整理などの作業で劇場を管理する。ここでは筆者が本チームで経験したことを基に、舞台担当者について述べたい。

2-1. 仕込みとバラシ時の安全管理

事故が起きる確率が一番高いのは仕込みとバラシの時である。大勢の人達が動いていると同時に機構（ボタン、セリ等）も動いているため、瞬間的なミスが大きな事故につながることが多い。現場での安全管理は舞台担当者の一番大事な役割である。全体的な流れを把握しなければいけないし、危険な形で働いている人がいたら注意を促すことが必要だ。以下は筆者が本チーム中、経験したことである。

- (1) CASE 1. アマチュア団体の仕込み時における安全管理～高野山真言宗東日本 お待ち受け特別伝道大会・5/25～26 CH 貸館～

5月25日にコンサートホール（以下「CH」）で行われた仕込みはアマチュア、つまり舞台技術の知識をあまり持っていない団体によるものであった。普段、貸館の場合は劇場側の舞台技術者はあまり手を出さないようにしているが、アマチュア団体による仕込みの場合は劇場側が空間を提供するだけでなく、無事に仕込みを終わらせられるように最後まで見守りながら、安全な仕込み方の方法を教えている。そして、事故が起きないように全体の事を注視し、危険な行動をした場合はすぐ止めさせるようにする。

筆者もアマチュアによる仕込みを見るのは初めてであったので、劇場の対応に興味を持った。以前、世田谷パブリックシアターでインターンをしていた時、貸館の場合はカンパニー側の仕込み方を優先にするため、劇場側は注意事項などを伝え、最小限の手伝いだけをするという聞いた。そして、アマチュアはほとんどの場合、劇場側の主催により行われる場合が多く、仕込みとバラシはすべて劇場側で業者を雇って行う形だった。これは東京芸術劇場も一緒であるが、今回の場合も仕込みを行う人員がアマチュアで、お年寄りの方々が多かったため、安全確保のために劇場側も直接作業に加わったのだ。

このように現場では業界のルールも重要であるが、なによりも安全が一番重要なことであるため、舞台担当はその時の状況に合わせて正しい判断をし、安全な作業環境を作ることが大事だと考える。

(2) CASE 2. プロフェッショナル団体の仕込み時の問題 ～マームとジブシー「△△△帰りの合図、まった食卓、そこ、きっと——」・6/4 TE 提携～

プロフェッショナル団体による仕込みの場合は不注意によるケガをすることが多い。プロフェッショナル団体の人は経歴も長いことが多く、現場でのルールも熟知しており、また現場での安全に関する知識も持っている。しかし、脚立から転落して骨折、ギャラリーで転落して死亡、スチールデッキを運ぶ時、足を踏まれ怪我するなど不注意で発生する事故が起きている。これは作業者が、現場は慣れていから経験上「これぐらいは大丈夫だ」というような考え方を持っているからである。

一つの例として、筆者が見学した6月4日のシアターイースト（以下「TE」）で行われた仕込みについて述べたい。舞台装置はスチールデッキによるものであり、皆スチールデッキを運んで組む作業をしていた。舞台上には仕込む順番にスチールデッキが並んでおり、運ぶ際には足元に気を付けなければ足が引っかけかかってしまい大けがをする可能性が高かった。加えて、普通のスニーカー（通常は安全靴）を履いてデッキを運んでおり、手袋もしていなかったため、

手から滑り落ちる事もあった。そして脚立に上って作業する時も、支える人がいない状況で一人で作業したりする人も見受けられ、筆者はこの安全管理について不安に思った。幸いにも仕込みは事故なく終わったが、自分の経験を過信し安全について軽視する人が多いのではないかと思った。

スチールデッキを組む時は指を挟まないようにし、足に落とさないように気を付けなければいけない。また素手よりは皮の手袋を使ったほうが手から滑りづらくなり安全である。靴は足指の所に鉄が入っている安全靴を履いた方がいい。昔は足袋雪駄を履いて作業する人が多かったが、今日では安全のために安全靴を履いて作業する人が多くなっている。そして脚立を使用して作業をする時、特に脚立に乗ったまま作業する時は必ず、押さえてくれる人と二人で一組になって作業した方が安全である。この他、高所で作業を行う時は安全帯を着用し、空中作業が行われている時は必ずヘルメットを着用するなど、知っているが軽視されている安全の確保に関する事項はたくさんある。舞台担当者は小さいことでも安全を確保する為に軽視してはいけないのではないだろうか。

参考：仕込みバラシ時の注意事項（「Handbook」第6章舞台業務 P85より）

作業に十分な明るさを確保し、無理のない作業環境をつくる。
舞台上での駆け足を禁止する。
舞台上の作業者は落下物に備えてヘルメットを着用する。
舞台床の稼働や舞台吊り物機構の昇降では、舞台全般を目視できる担当者を配置する。
せり、スライディング・ステージ、回転盤などを稼働させるときや大がかりな吊り物の昇降、大規模な道具を移動するときは、必ず声を掛け合い、作業員全員に周知徹底する。
舞台床が稼働しているときは、原則として各作業を止め、音を立てない。
吊り物昇降は直下に人がいないことを確認した後に行う。
舞台機構、設備の無理な操作、見込み操作を行わない。許容重量を守る。
すのこやギャラリー、ライトタワーなどでの高所作業や吊り物機構を操作する網元作業には細心の注意を払う。
高所作業者は安全帯を着用。また、不要な持ち物を持って高所に上がらない。高所への物の置き忘れを防ぐために常に持ち物を確認する。
バインド線（電気工事用の絶縁線）で吊り物を固定しない。ワイヤロープと麻ロープ、ナイロンロープなど異質のロープを同じ吊り物には使わない。

2-2. 搬入搬出時の安全管理

舞台担当者は搬入搬出の時、全体の流れを把握し、現場の状況を常に確認しながら指示を行う。東京芸術劇場では搬入が1つのホールしかない場合は問題ないが、それぞれ

のホールの搬入が同時に行われる場合は3つのホールの仕込みの状況や搬入する物の量、搬入にかかる時間等を事前に計算し、状況を見ながら指示しなければならない。セリを使って搬入をする場合は、安全に注意しながら搬入ができるように指示を行う。

(1) CASE 1. セリを使う搬入搬出 ～京劇「霸王別姫」・5/28 PH 搬入～

搬出入時セリを使用して搬出入を行う劇場があり、東京芸術劇場もその1つである。セリを使用して搬出入する時は常に舞台担当者が立ち会うようにしている。というのは、セリが誤作動を起こしたり、セリに挟まるなどして事故が起こる危険性があるからである。東京芸術劇場の場合はCH、PH、TE、TWの4つのホール、そして4つの展示スペースがあり、PHの搬入がセリを使って行われる。

PHのセリは4つに分かれており、物を載せるとき安全に注意しなければならない箇所がある。セリは機械であるため誤作動する可能性があり、セリの分かれる部分には物を載せないようにカンパニー側に注意させる。そして舞台担当者は、セリをアップする前にもう一度チェックしオペレーターに作動させる。舞台には機械の作動も多いため、舞台担当者は常に安全をチェックし安全な仕込みが出来るように導くことが重要だ。

(2) CASE 2. 他のホールとの同時進行搬入 ～「カッコーの巣の上で」、「おとこたち」、「鏡の国のハサミ」・6/30 PH/TE/TW 搬入～

複数のホールの仕込み日が同じ日である場合、舞台担当者は指揮者となり各ホールと搬入口の状況を把握し指示しなければならない。東京芸術劇場の場合は1つの搬入口に4つのホールの搬入が行われるようになっていたため、搬入エレベーターを使う順番や物の積み方、セリを使用しての搬入の際の安全チェックなど、全てを確認しながら指示を行う必要がある。

例として、6月30日に行われた搬入について述べる。当日はPH、TE、TWの3か所の搬入を同時に行ったが、特にPHの量が一番多く時間がかかる搬入だった。そのため比較的量が少ないホールから先に済ませて、PHの搬入を始めるようにした。この日は予定よりTWの搬入が早く終わったので、PHの搬入を早めに始められることをPHの舞台監督に伝え、予定より少し早めに搬入が始まった。TEとは搬入時間が同じであったため、エレベーターを分け、TEは5号機、PHは6号機とセリを使って搬入を行った。このとき舞台担当者は、状況を確認しながら6号機が空いていればTEの方に6号機を使用した搬入を許可するなど、

全体的にスムーズに進行できるように指示した。

搬入が1つのホールしかない場合は問題ないが、3つのホールの搬入が同時に行われる場合は、人が多く使用出来るエレベーターも限られているので、誤って他のエレベーターに物を載せたり、他のカンパニーと動線が重なりぶつかったりしないようにする必要がある。そして、舞台担当者は搬入のために事前に搬入のスケジュールを組み、時間帯を決めて搬入口に貼っておく。東京芸術劇場の場合は、搬入口調整簿を作成し、毎週金曜日に警備員に渡し警備員に搬入の予定を知らせ対応できるようにしている。(詳細は参考資料AおよびBを参照)

2-3. 施設管理

舞台担当者は現場での安全管理だけでなく、劇場内の施設も定期的に管理する。例えば、劇場の椅子のチェックや舞台の機構のチェック、劇場の状態チェックなど小さいことから劇場全体のことまで全てのことを管理する。

(1) CASE 1. 劇場の設備保守点検 ～停電作業・6/22～23 全館～

劇場では舞台担当者だけでなく、専門の点検員による施設保守の安全管理も行っている。6月23日、東京芸術劇場は全館停電になり劇場の点検作業が行われた。この点検は劇場などの公共施設では義務になっており、定期的に行われている。点検の前日(22日)には主電源を全部落とす作業を行った。この作業は火災等の事故を予防する為の作業である。停電作業を行う際は、順番に気をつけながら落としていく。停電から復旧した際は、一気に電流が流れて逆流し色々な物を壊してしまう恐れがあるので、事前に注意しておかなければならない。舞台には色々な所にケーブルやコンセントなどがある。つまり色々な所で電流が流れているということである。そのため電流が一気に流されたとき、舞台の色々な所から問題が発生し、劇場全体の大きな問題になってしまう恐れがある。そのため停電作業が行われる前に色々な場所をチェックし、事故が起きないように注意しながら作業することが重要である。

(2) CASE 2. 劇場のメンテナンス作業 ～ホール天板のメンテナンス・7/7 CH～

劇場では定期的にメンテナンスを行い、事故を未然に防ぐために施設のチェックを行っている。しかし定期的にメンテナンスが行われていても、事故を完全に防ぐことはできない。その例として、7月7日に行われたメンテナンスについて述べる。

7月7日に行われたメンテナンスは、定期的なメンテナ

ンスではなく、最近 CH で発生し報告された事項について確認する為に行われた。2～3週間ほど前に CH の天板から石膏の破片が落下し、天板の状況を確認するために急遽行われたのだ。落下した時は幸いにも公演中ではなかったので何も起こらずに済んだが、万が一公演中に落下したら大事故となったに違いない。破片が演奏者に当たり怪我をし、それを見ているお客さんにも大きな不安感を与えることになっただろう。

天板を確認してみた結果、天板の老朽化はかなり危険な状態であった。CH の天板は石膏で作られているが、時間の経過で老化し少しずつ割れてきていたのである。元々石膏ボードは天井に良く使われる素材で 30 年程度は問題なく使えるそうだが、CH の場合は少し老朽化が早いのではないかと考えられる。東京芸術劇場は開館してから 24 年経過し、2012 年にはリニューアルオープンして綺麗な劇場となった。筆者自身は施工に関する知識はないため、詳しいことは分からないが、再塗装をするなどして修理した方が容易なのではないかと考える。しかし劇場の運営などの現実的な事を考えると、今すぐに出ることは定期的に天板の状況をチェックして割れて散乱している破片を掃除することしかない。ところがこの掃除というのも、とても手間がかかる作業である。天板を下降させ上部に乗り、鉄骨の所だけを踏みながら作業しなければ作業者が危険である。危険な作業である為、安全確保のために万全の準備をし気を付けながら作業をしなければ大事故につながる危険性が高い。ホールの管理や、お客様の安全確保も重要だが、一番重要なのは舞台担当者、自身の安全も守りながら安全確保の為に働くことではないだろうか。(詳細は写真 A および B を参照)



写真 A：割れている天板の石膏



写真 B：天板の上に乗って掃除している舞台担当者

2-4. 事務作業-備品管理、図面作成

舞台担当者は現場でのことだけでなく色々な事務作業を行う。備品のチェックや倉庫の管理、図面作業など、どれも舞台担当者には欠かせない大事な作業だ。備品管理はカンパニー対応をするためにも大切であり、図面作業の場合は劇場施設の専門知識が必要になる。

(1) 備品管理・B1,B3 倉庫 / B2 工房

舞台担当者は劇場にある備品の種類と数を把握していなければならない。平台やスチールデッキ、箱馬などの備品はカンパニー側に貸すので、しっかり把握していないと後で貸したものが戻って来なくても気づかず、無くなったりする可能性もあるからだ。そして、主催公演で使用した小道具や稽古場で使用できそうな小道具を保管したりし、必要な時は出すこともあるので、備品はしっかり把握していなければならない。参考資料 C は筆者が作成した小道具リストの一部である。カテゴリーごとに分けて、名称とサイズ、保管場所などを記入し、誰が見ても分かるように作成しておくことが重要だ。

(2) 図面作成

仕込みとバラシやプランナーがデザインをする際、また修理などのメンテナンスをする際に劇場の詳細な図面が必要になる時がある。そのために舞台担当者は劇場の図面を作成しなければならない。劇場のウェブサイトなどに載っている図面は一般の利用者のために簡略化した図面で誰でも一目で分かるように描いてあるが、現場で必要になる図面は詳細情報まで必要になるため正確に計測して作成しなければならない。

正確な図面は安全管理にもつながる。改修工事の際は図面を見ながら工事を行うため、この場合は精密な建築図面や配線の図面まで必要になる。しかし舞台担当者が担当す

る図面は、プランナーのための舞台図面までである。舞台図面を作成するためには劇場に関する専門的な知識を持っており、作成前に劇場についてよく観察し理解する必要がある。筆者は本タームにおいて東京芸術劇場の図面の修正作業を行った。計測までは行っていないが、これまで自分が知らなかった舞台の構造が分かるようになった。例えば、PHとTEの図面を修正しながら各ホールの構造や舞台の変更可能な範囲（PHのスライド式の舞台の構造、TEの舞台構造による舞台変形の問題点など）などが分かるようになり、劇場に関しては勉強となった。

筆者は学生の時、他の劇場の図面を作成したことがある。当時の筆者としては正確に作成したつもりだったが、実際には微妙にずれているところが多々あり「責任感を持って図面を描いてください」と言われたことがある。この時はまだ学生だったので怒られるだけで済んだが、図面は安全管理にも大きく関わるため、自らが見るために作成するのではなく、実際に現場で使われることを想定して正確に責任感を持ちながら作成しなければいけないのである。

3. 舞台担当としての安全対策と事故対処

安全に注意しながら作業しても、事故は起きることがある。事故は起きないのが一番だが、いつどこで起きるのかは予測不可能であり、事故が起きた場合の対処能力も必要である。以下、これまでに筆者が経験してきたことや見学したことについて述べる。

3-1. 安全対策

舞台担当者は作業中事故が起きないように監督する。作業員の服装やヘルメットの着用等のチェックなども行う。

(1) 東京芸術劇場の安全対策と問題点

東京芸術劇場では仕込みとバラシの際には安全靴の着用とヘルメットの着用、高所作業（すのこなど）の際には安全帯の着用を勧めている。またバトンの上下、セリの作動を行う際には回りの人に大きい声で危険を知らせている。しかし、これにはいくつかの問題点があると考えられる。

まず劇場で用意している備品のヘルメットの数が少し少ないのではないと思う。東京芸術劇場はまだ主催公演の数が少ないため、備品のヘルメットの数が少ない。何回か貸すヘルメットの数不足があり、手伝いにきても舞台に入れないことがあった。もう少し数を増やしてもよいのではないだろうか。

また脚立作業の際に一人で作業をしている人、バトンの上下を知らせたのにも関わらずその下を通る人、セリが動いている時にセリの周辺を単管などの大きい物を持って通

る人など、危険な状況が時に見受けられる。もう少し厳しく注意を促した方がよいのではないかと思う。特にセリを動かす際に、より安全に気をつけた方がよいと思う。東京芸術劇場のセリの回りには床面に小さいランプが仕込んであり、セリのラインを知らせる周りには舞台担当者が立ち他の作業員が近づかないようにしている。しかしこの方法では、舞台担当者も他の作業員も少し危ないのではないだろうか。安全を知らせるために舞台担当者が立っている位置がセリラインから少し近いと警戒範囲がセリから近くなり、セリの回りにも舞台担当者も危ないのではないかと思う。少し警戒範囲を広げて、周りにコーンとコーンバーを使って舞台担当者もそのコーンバーの外側の立ち危険を知らせた方がより安全になるのではないかと思う。回りに赤いランプがあるとしても、床面に仕込んであるため遠くからは見えず、黒の床に赤いランプはあまり目立たないので危ない。ちなみに、安全色彩的にも赤と黒の配色は使っておらず安全色彩といわれる色ではない。舞台担当者としてより安全な作業環境を作り、事故が起きるのを未然に防いでいくのが我々の役割ではないかと思う。

(2) 他の劇場の安全対策～世田谷パブリックシアター～

世田谷パブリックシアターは安全に関して厳しい劇場である。定期的に安全講座を開き、他の劇場の舞台担当者との情報交換をして、安全について改めて考えられる時間を作り、舞台稽古が始まる前に必ず非常時対応のミーティングを行っている。そして、仕込み時には必ず安全靴の着用を義務付け、脚立作業は二人一組で行い、高いところで作業するときは安全帯を着用する。セリを動かすときはコーンとコーンバーを使って周りに危険を知らせ近づけないようにし、バトンを上下に動かすときは、下を誰も通れないようにするなど、数多くの安全規則がある。

3-2. 事故対処

筆者は今まで舞台担当者は事故が起きないように安全に気を付けながら作業することだけが大事だと思っていた。事故が起きたらどうすればいいのかについては、救急車を呼ぶことしか考えていなかった。しかし本タームで事故対処に関する2つの見学を経験し、安全対策について改めて考えられることができた。

(1) シルク・ドゥ・ソレイユのレスキュー訓練・6/15 見学
シルク・ドゥ・ソレイユは規模が大きいサーカスの公演をしているカンパニーである。サーカスの特性上危険な演出が多いので、事故が起きた場合のことを常に考え定期的にレスキューの訓練をしている。まず事故が起きたと設定

し、自分に与えられた役割を本番のように訓練する。これは実際に事故が起きてでも焦らずにすぐ対応出来るようにする為の訓練である。筆者が見学に行った際は公演中に出演者の一人が転落し安全網に落ちたと設定して、他の出演者やスタッフが各自に与えられた役割を実行する訓練であった。安全網の上で行われるレスキューであったので、参加者は怪我した人に負担がかからないようにゆっくり接近し、応急処置をして外に運ぶまでの訓練を行った。

事故が起きないようにすることも大切であるが、事故というのはいつどこで起きるのが分からないので、事故が起きた場合の対処能力も大事だ。多くの劇場では事故が起きないように注意しているものの、起きた場合の対処の訓練は行っていない。サーカスとは異なり常に違う演目を行っており、色々なカンパニーが劇場で公演をしている。常に同じメンバーで同じ内容で公演しているシルク・ドゥ・ソレイユのように定期的に練習することは難しいだろうが、舞台担当者も事故が起きた場合の応急処置が出来るように定期的に訓練を受けるのも1つの方法ではないかと思う。

安全に注意しながら作業しても事故の発生率はゼロではない。したがって、舞台担当者として、事故が起きたとき焦らずに対処出来るような応急処置の知識を持つのも大事な役目ではないかと思う。

(2) とよはし芸術劇場 避難訓練コンサート・6/24 参加

通常の事故ではなく、震災が起きた場合は舞台担当者としてどのような動きをした方がいいだろうか。6月24日穂の国とよはし芸術劇場で行われた避難訓練コンサート&パネルディスカッションに参加し、震災が起きた場合の舞台担当者としての対処方法などについて学ぶ機会があった。公演の途中で地震が起きたと想定し、参加者自身が観客となり劇場スタッフの指示に従って劇場の外まで避難する訓練であった。今回は客として参加した訓練であったが、筆者自身もスタッフ側になって訓練してみたいと思った。

舞台担当者は劇場に訪ねてくるすべての人達の安全を守らなければいけない。特に震災の時はお客さんを安全に避難所まで避難させなければならない。意識は持っていても、経験がないと実際に動くことが出来ないかもしれない。これはシルク・ドゥ・ソレイユのレスキュー訓練を見学した時と同じ感想だが、定期的に訓練し役割をしっかり分け、取組もはっきりして色々なパターンを想定して訓練しなければ、ただ見ていることしかできず何の助けもできなくなる。

2011年に発生した東日本大震災の時、ディズニーランドではアルバイトのキャスト(案内係員)がお客さんを見事に避難させたというニュースを観たことがある。職員ではない人たちが自分が働いているところに遊びに来たお客

さんを助けるため、最後までお客様を避難させ多くの人たちが怪我もなく帰宅できたそう。これはアルバイトでありながらも、安全に対する意識をきちんと持ち、定期的な訓練を行っていた成果だったと思う。

筆者自身も韓国の映画館でアルバイトをしていた際、定期的に火災が起きたことを想定した避難訓練を行っていた。ほとんどの人がアルバイト従業員であるため、面接時からお客様に対する意識を持っているかどうかを判断し、サービス講習も月1回の頻度で行われた。避難訓練も月1回の頻度で行われ、避難経路なども当たり前のように覚えるようになった。幸いにも実際に火災が発生したことがないため、実践することはなかったが、定期的な訓練は役に立っていたように思う。

地震がない韓国の映画館でも火災に備えて月1回の頻度で訓練している。日本は地震の恐れも多分にあるので、更に定期的な訓練が必要ではないだろうか。舞台担当者も安全に対する意識を持ち、震災の色々なパターンの練習を重ね、緊急事態には慌てずに自らの役割ができるように訓練しなければならないと思う。

4. まとめと考察

本タームでは舞台担当者としての安全管理について色々考えることができた期間となった。筆者の場合、世田谷ブリックシアターでの一年の研修を経て東京芸術劇場での研修をしているので、異なる性格を持つ二つの劇場を比べながら考えることができた。特に安全管理面の方法が異なるところが多々あり、どちらの方が正解とは言いがた。安全管理に関しては、正解はないと思う。劇場によって特性も異なり環境もそれぞれ違うため、同じ安全対策方法をとることはできない。筆者が経験した二つの劇場以外の劇場では、また違う形の安全管理をしているだろう。すべての劇場の安全に対する内容を経験することは事実上不可能である。しかし定期的に劇場の舞台関係者が集まって、セミナー形式の安全対策の講座を開くのもよいと思う。避難訓練のセミナーはいろんな劇場で行われているが、現場での安全のためのセミナーはそれほど行われていない。舞台担当者として安全を守り、今後はより安全な環境で作業できるように努力していくべきである。

5. 参考文献・資料等

参考文献

- ◆劇場等演出空間運用基準協議会(2014)『舞台技術の共通基礎・公演に携わるすべての人々に』株式会社ブリックスタジオ
- ◆加藤正信(2009)『舞台監督の仕事』レクラム社

参考資料

◆「Handbook」第6章舞台業務 全国公立文化施設協会

http://www.zenkoubun.jp/artmanagement/pdf/handbook08_6.pdf#search='%E8%88%9E%E5%8F%B0%E6%8B%85%E5%BD%93%E8%80%85+%E5%AE%89%E5%85%A8' (2014/08/01 最終アクセス)

*参考資料 A

「2. 舞台担当者の役割 / 2-2 搬入搬出時の安全管理 / (2) 他のホールとの同時進行搬入」

詳細資料 (6/22 の CH,PH,TE,TW の同時搬入) ① 搬入口調整簿

(平成26年6月分) 搬入口調整簿 毎週金曜日 警備へ提出 / 警備 ヴォートル

日付	ホール名	9:00	10:00	11:00	12:00	13:00	14:00	15:00	16:00	17:00	18:00	19:00	20:00	21:00	22:00	23:00
16 日 (月)	コンサートホール フレイハウス シアターイースト シアターウエスト ギャラリー1 ギャラリー2 その他															
17 日 (火)	コンサートホール フレイハウス シアターイースト シアターウエスト ギャラリー1 ギャラリー2 その他															
18 日 (水)	コンサートホール フレイハウス シアターイースト シアターウエスト ギャラリー1 ギャラリー2 その他															
19 日 (木)	コンサートホール フレイハウス シアターイースト シアターウエスト ギャラリー1 ギャラリー2 その他															
20 日 (金)	コンサートホール フレイハウス シアターイースト シアターウエスト ギャラリー1 ギャラリー2 その他															
21 日 (土)	コンサートホール フレイハウス シアターイースト シアターウエスト ギャラリー1 ギャラリー2 その他															
22 日 (日)	コンサートホール フレイハウス シアターイースト シアターウエスト ギャラリー1 ギャラリー2 その他															

* 参考資料 B

「2. 舞台担当者の役割 /2-2. 搬入搬出時の安全管理 / (2) 他のホールとの同時進行搬入」
 詳細資料 (6/22 の CH,PH,TE,TW の同時搬入) ② 搬入口調整簿を基にして創った計画書

6月22日(日)搬出計画		
	EV6号機	EV5号機
16:00	TW 「そして今夜もニコラシカ」搬出	CH 「読売交響楽団」 搬出
	4t×1	6t×1 2t×1
	CHの車両が出るまでTWの車両が使用。なるべく早くこのレーンを開けて、PHの車両を入れる。TWの作業が残った場合は隣のレーンへ	
17:00	PH 「泣かないで」搬出	TW 「そして今夜もニコラシカ」搬出
	11t×2	4t×1
	4t×1	ハイエース×1
		TW の車両が出次第 TEの車両を入れる
	以降PH車両が占有可	
18:00		TE 「かえりの合図」 搬出
		4t×1
		以降TE車両が占有可

* 参考資料 C

「2. 舞台担当者の役割 /2 - 4. 事務作業 - 備品管理、図面作成 / (1) 備品管理・B1,B3 倉庫 / B2 工房」
 詳細資料 (小道具リストの例・家具)

小道具リスト
家具

2014.06.06

No.	カテゴリー	名称	サイズ・特徴	個数	場所	写真
1	家具	スツール	横: 360mm 縦: 360mm 高さ: 450mm	15	B4倉庫内	
2		2段 ステップ	横: 900mm 縦: 520mm 高さ: 360mm	8	B4倉庫内	
3	家具	ちび椅子		1	B4倉庫内	
4	家具	デラックス 椅子		2	B4倉庫内	
5	家具	テーブル	横: 1060mm 縦: 370mm 高さ: 455mm	1	B4倉庫内	

日韓演劇交流について

～日韓共同制作『半神』の事例から～

長期コース・舞台技術分野〈舞台〉研修生

劉 周英

実務研修概要

■研修期間

平成 26 年 8 月 8 日～平成 26 年 11 月 30 日

■実務研修を行った事業

日韓共同制作『半神』

■実務研修にあたっての課題

「舞台技術の面から見た日韓共同制作について」

■事業の概要

1. 東京芸術劇場×明洞芸術劇場 国際共同制作『半神』
期間 平成 26 年 8 月 4 日（月）～10 月 31 日（金）
日程 明洞芸術劇場・ソウル
平成 26 年 9 月 12 日（金）/ 9 月 20 日（土）～
10 月 5 日（日）
全 14 ステージ
東京芸術劇場・東京
平成 26 年 10 月 24 日（金）～10 月 31 日（金）
全 8 ステージ
会場 明洞芸術劇場
東京芸術劇場 プレイハウス
原作・脚本 萩尾望都
脚本・演出 野田秀樹
翻訳 ソン・ギウン、石川樹里
美術 堀尾幸男 照明 服部基 衣裳 ひびのこづえ
選曲・効果 高都幸男
振付 謝珠栄 美粧 柘植伊佐夫
編曲 ハン・ジョンリム
出演 チュ・イニョン、チョン・ソンミン、オ・ヨン、イ・
ヒョンフン、パク・ユニ、イ・ジュヨン、ソ・ジュ
ヒ、キム・ジョンホ、イ・スミ、キム・ビョンチョ

ル、ヤン・ドンタク、チョン・ホンソプ
主催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)
東京都/東京文化発信プロジェクト室(公益財団
法人東京都歴史文化財団)
共催 明洞芸術劇場、国際交流基金
企画協力 NODA・MAP、株式会社小学館
制作協力 NODA・MAP
オフィシャル・エアライン ANA
後援 外務省、駐日韓国大使館 韓国文化院
フェスティバルトーキョー 14 連携プログラム

2. 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」
日程 平成 26 年 10 月 19 日（日） 全 2 回
会場 東京芸術劇場プレイハウス
主催 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)
助成 平成 26 年度文化庁 劇場・音楽堂等特別支援事業
3. 平成 26 年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門 中央大会
日程 平成 26 年 11 月 8 日（土）～9 日（日）
会場 東京芸術劇場シアターイースト、シアターウエスト
出演 東京都の高校生
主催 東京都教育委員会、東京都高等学校文化連盟、
東京都高等学校演劇連盟、東京都高等学校演劇
研究会
4. FESTIVAL TOKYO 2014 アジアシリーズ VOL.1 韓国
特集 多元芸術
『いくつかの方式の会話』クリエイティヴ・ヴァキ
構成・演出：イ・キョンソン
『1 分の中の 10 年』 構成・振付：イム・ジェ
日程 平成 26 年 11 月 13 日（金）～16 日（日）

会場 東京芸術劇場シアターウェスト・シアターイースト
 主催：フェスティバル／トーキョー実行委員会、豊島区、
 公益財団法人としま未来文化財団、NPO 法人ア
 ートネットワーク・ジャパン

5. アジア舞台芸術祭 2014

日程 平成 26 年 11 月 28 日（金）～ 30 日（日）

会場 東京芸術劇場シアターウェスト

主催 アジア大都市ネットワーク 21 アジア舞台芸術祭
 組織委員会

アジア舞台芸術祭実行委員会（構成団体：東京都、
 公益財団法人東京都歴史文化財団、公益財団法人
 東京観光財団）／豊島区

＊ ＊ 舞台芸術国際共同制作育成事業「A P A F
 アートキャンプ」

フェスティバル／トーキョー 14 連携プログラム

■担当した業務

A. 「小道具」

韓国：小道具のアシスタント

日本：小道具のメンテナンス

B. 「舞台美術、仕込みバラし」

韓国：舞台美術の手伝い

日本：仕込み、バラしの手伝いと舞台美術の直し

韓国：稽古場や劇場での通訳

C. 「通訳」

韓国：稽古場や劇場での通訳

1. はじめに

1-1. 期間中の研修内容

本チームでは「舞台技術の面から見た日韓共同制作について」という課題が与えられ、母国である韓国の演劇界のことや日韓演劇交流の現在と未来などについて考える期間となった。特に日韓共同制作の『半神』という作品を通して韓国の明洞芸術劇場と日本の東京芸術劇場の2カ国での経験できたことは、日韓演劇交流について深く考えられる機会となった。

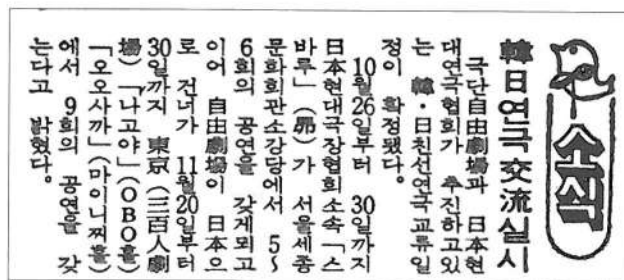
1-2. 報告書の目的

本報告書では、筆者が参加した作品である『半神』での出来事を基にし、日本と韓国の演劇界の違いや現在の日韓演劇交流の問題点、現在と未来などについて述べることにする。本報告書が現在までの日韓演劇交流のことにについて知りたいと思う人々のために役立てば幸いである。そして

両国の文化の違いや演劇界の演劇界の違いを理解し合い、より楽しく作品が作れるようになることを願いながらこの報告書を執筆する。

2. 日本と韓国の演劇交流

日韓演劇交流は近年頻繁に行われている。日本の良い作品や演出家が韓国で公演したり、韓国のミュージカルや演出家が日本で公演したりすることが多い。このような交流が始まったのは1920年以降からである¹が、日本と韓国の関係が緩和してからの本格的な交流は2000年以降ではないかと筆者は考える。なぜなら2000年代のいわゆる韓流ブームで韓国ドラマが流行し、2002年に日韓共同開催ワールドカップがあったことにより両国の交流が急増したからである。このような理由により、この頃から対等な立場での演劇交流ができたのではないだろうか。本章では日本と韓国の演劇交流の歴史について述べる。



2-1. 日本と韓国の演劇交流の歴史

日本で発行されている資料には、日本と韓国の演劇交流

が本格化したのは1920年以降のことだと書かれている。しかし当時の交流は植民地支配等の歴史的背景から対等な立場ではなかったのではないだろうか。そのような事情から筆者は植民地支配解放後の1945年を分岐点にするべきではないだろうかと考える。日本の場合は戦争後にも演劇活動の歴史は続いたが、韓国の場合は植民地支配解放後に南北戦争が起こったため、過去の演劇の流れは分断されてしまった。

日本と韓国の両国が国交を再開したのは1964年である。以降、韓国の演劇界は



維新体制¹¹により自由な表現ができなかった。その後、70年代から部分的に演劇交流が行われ、80年代には第3世界演劇祭がきっかけとなり交流がより本格化になったと言える。しかし80年代は組織的な状態で交流が行われたわけではなく、お互いの情報も十分ではなかった。情報交換等が活発になったのは90年代に入ってからのものであり、日韓の演出家交流が本格的に日韓演劇交流の扉を開けた。

韓国の若い人々が日本にわたって演劇の勉強をすることが少しずつ増え、日本演劇の情報や状況などをより正確的に把握し韓国に紹介しようとする試みが90年代から現在に至るまで続いている。そして、2000年には日韓演劇交流センターが2002年には韓日演劇交流協会が設立した。次の表は1945年以降（解放以降）からの日韓演劇交流の流れである。

年度	交流内容
1940年代	1947年 劇団文化座第10回公演『春香伝』（張恩重脚色、佐々木隆演出）東京・新宿
1950年代	1958年 韓国芸術座『国劇春香伝』新宿・松竹座で公演
1960年代	1960年 劇団七曜会『朴達の裁判』（金達寿原作、八木柁一郎脚色） 1963年 韓国初の児童劇団『鳥たち』日本巡回公演 1964年 グランドバレエ『自鳴鼓』（柳致真作、青山圭男構成・演出） 日本と韓国による共同制作 1968年 劇団山河『解ってたまるか!』（福田恒存作、車凡錫翻訳、表在淳演出）韓国国立劇場で公演 → 終戦後、韓国で初めて上演された日本の戯曲
1970年代	1972年 状況劇場『二都物語』（西江大学でゲリラ公演） 劇団民芸の米倉齋加年が金芝河『銅の李舜臣』などを砂防会館上演 1976年 SKD松竹歌劇団・国際劇場ミュージカル『沈清伝・美しき水連の物語』（星野和彦作・演出）→ 日韓合同公演 1978年 劇団架橋『稼ぐ日』『平和の王子』（東京・恵泉女学園） 1979年 劇団昂『海は深く青く』世宗文化会館 ¹² → 公式的な日韓演劇交流の始まり 劇団自由劇場『何になるといのか』三百人劇場
1980年代	交流公演。交流事業の増加 → 日韓両国関係の不平等、新たな演劇形式への関心
1990年代	日本文化解放、交流公演の急増 → フェスティバルなどのイベントを中心とした交流
2000年代	ワールドカップ共同開催、韓流など、交流の大衆化 → 韓国：日本演劇、日本戯曲の上演が一般化 → 日本：韓国ミュージカルへの関心
2010年代	交流から創造へ、交流からビジネスへ → 日韓共同制作 → ミュージカル → 商業演劇的な作品の上演

表【1945年以降の日韓演劇交流の流れ】

(*「東京芸術劇場主催『半神』事前レクチャー」より)

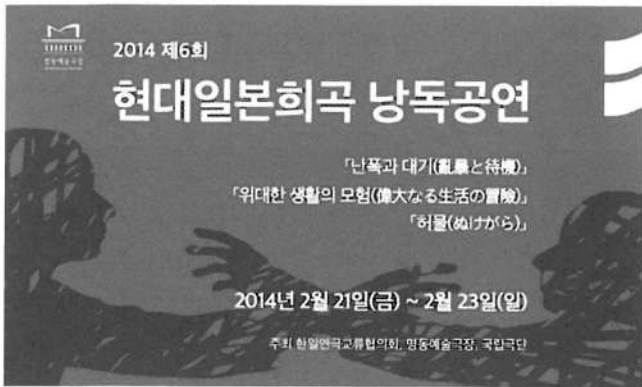
2-2. 日本と韓国の演劇交流のための努力と問題点



左/韓国現代戯曲集(日本) 右/現代日本戯曲集(韓国)

筆者は韓国現代戯曲ドラマリーディングが第2回目(全体的には3回目)からシアターラムという認知度が高い劇場において盛況で行われている様子を見て少し驚いたが、嬉しかった。しかし韓国側では少し問題点も見られた。韓国の明洞芸術劇場で行われている現代日本戯曲朗読公演にもコアなファン層が沢山いて、完成度の高い翻訳と構成で好評を得て上演されている。問題なのは、このような完成度高





い翻訳をするためには予算が必要であるにも関わらず、翻訳事業に国家的な支援が全く無いことだ。

韓日演劇交流協議会には今後の活動において大きな課題がある。それは財政的な問題だ。現在、韓日演劇交流協議会の運営は7つの加入団体の年間会費や、韓国文化芸術委員会等の支援金に頼っている状況であるが、関連団体の会費延滞と年々減っていく支援金が少しずつ運営に困難をもたらしている。朗読公演やシンポジウムは劇場との共同主催で行われるが、様々な支援があったとしても劇作家を含む7.8名を日本から公式に招待する費用、作品の朗読公演の制作費、翻訳戯曲集の出版費など、少なくとも2000万ウォン（200万円相当）以上の費用がかかる。しかし関連者が私費を投じたりも、後援金をもらうための努力を行って公演を開催しているのが現実である。

3. 日本と韓国の演劇界の違い

韓国と日本の演劇界の違いは、その国民性から来ているのではないかと筆者は考える。筆者が5年間日本で暮らしながら思ったことは、日本人はすべてのことを慎重に考え計画的に行動するということである。反面、韓国人は計画を立てて動くより、即興的に行動することが多い。これは演劇界でもよく見られる傾向である。

日本ではシステムが徹底しており、事前に準備したものをスケジュールの通りに進行するが、韓国では瞬発力はあるもののディテールに弱い。大体よいと思ったらそこで終わらせる傾向がある。韓国人には最後に実行する体力があるため、幕があがるまでには出来上がり結果だけはほぼ同じレベルにはなるのだが、最初から入念に準備し着々と進行していけばもっと焦り無く作業できるのではないかと思う。

3-1. システムの違い

ここでは『半神』を通して筆者が経験した日本と韓国の演劇界の違いについて述べる。

(1) 部署の違い

筆者が『半神』で韓国に行って最も苦勞したのは、部署の役割の違いであった。筆者は日本で演劇の勉強を始めたため、日本のシステムになれている一方で、韓国のシステムはよく分からない。どちらが正しいとは言えないが、筆者の場合は計画的で微細なところまで厳しい日本のやり方になれていたため、韓国のやり方には直したくなる点や疑問点が見えてきた。今後韓国に帰国して自分自身のやり方を変えられるかどうかは分からないが、努力してみたいと思った。

ア. 「演出部」の役割

「演出部」と言う言葉は、日本でも韓国でもよく使う言葉である。韓国で一般的に「演出部」とは「制作で演出を担当するパーツ。演出家を定点とし、助演出たちで構成される。大体、演出家一人と第1助演出、第2助演出、第3助演出等で構成されている。」と定義されている。つまり、日本での「演出家」と「演出助手」までが「演出部」の役割になる。

一方日本での「演出部」とは、舞台監督と一緒に稽古場から楽日まで公演を担当し、その場に必要物を調達や管理など公演が円滑に進められるようにする人たちを言う。つまり同じ言葉を使っているものの、役割が違うのである。また日本という「演出部」の仕事を担当しているセクションは韓国には無い。どちらかと言うとヨーロッパのシステムに近いと言えるだろう。「演出部」だけではなく制作の仕事も異なるのだが、ここでは「演出部」についてのみ述べることにする。

筆者を含む日本からのスタッフは、韓国の稽古場に行ってから韓国における「演出部」の役割の違いが分からず、色々な疑問を持ち始めた。はっきり自分たちのことを「演出部」と紹介しているのに、なぜ演出部の仕事をしていないのか。一緒に仕事しようとしても慣れてない動きをしたり、「なぜ『演出部』である私たちがこのような仕事をしなければならないのか。」といった摩擦も生じた。お互いが言っている言葉の意味が分からず、誰一人として「演出部」の言葉の使い方の違いについて疑問を持たなかったのである。その結果、摩擦は徐々にヒートアップしていき、お互いに頼ることをやめる結果となった。ある日それぞれの国の事情を話す機会があり、お互いの色々な誤解を解くことができたのだが、最初から「演出部」の違いを知っている人が一人でもいたら、このようなことは起きなかったのに違いない。お互いに理解し合い事前にある程度の準備があれば、もっとスムーズに全スタッフが楽しく仕事できたのではないかと思う。

韓国に日本の「演出部」の役割が無いのは少し残念な気

もする。「演出部」がいるからこそ稽古場から楽日まで全体的な流れを知っている人がいて、スムーズに進行ができ、急に大道具や小道具を直すことができてもすぐ対応できるのではないかと思う。『半神』の時には韓国方式で行われたため、その「演出部」が無かった。稽古場には舞台監督がおらず、稽古場でセットや家具の変更が出てもすぐ対応できないため、電話して確認して舞台監督が来るのを待つなど不便な点も多かった。そして小道具のメンテナンスは別のセクションの仕事なのでやらないと言われたこともあった。

イ. 小道具の担当

筆者が『半神』において主に担当した業務は、小道具のアシスタントであった。小道具を担当している酒井ちはる氏と稽古場で作業し、演出家である野田秀樹氏の注文があれば、その場ですぐ作ったり直したりなどの作業を行った。後で出演者から聞いた話によると、彼らはその作業を行っていた私たちを見て非常に驚いたようだ。韓国ではプランナーや舞台監督、演出部は稽古場に稽古を見に来ないのが通例だ。稽古用の舞台も無く、バミリだけで稽古する。小道具が届くのは早くても初日の4～5日前で、直しが必要になった場合もその場で直すのではなく、小道具の会社に持って行って直すのだそうだ。つまり時間がかかるため、役者はずっと仮の道具で稽古することになる。そのため初日には使い慣れていない小道具を使うことになり、やりづらいいことも多いそうだ。それゆえ日本のスタッフが稽古場にずっとつき、すぐに物を作ってくれたり直してくれたりすることに驚いて感動したと言われた。

韓国の場合、稽古場に居るのは演出家と演出助手だけで舞台監督や演出部が付くのは劇場に入ってからである。つまり韓国での舞台監督とは、日本でいういわゆるステージハンドのことである。そのため演出部の人たちは小道具の直しができなくて本番中に物が壊れた場合は小道具会社の人に連絡し、来て直してもらうシステムなのだそうだ。このシステムが間違っているとは言えないし、ヨーロッパの国々や、日本では東宝舞台がこのようなシステムでやっているようだ。ただし効率を考えると、このシステムはあまり良いとは言えないかもしれない。非常に簡単な小道具の直しも自分の担当ではないのでできないと言い、小道具会社の人を呼んで直してもらうために時間がかかることになる。もし一日2回の公演の時に物が壊れたらどうするのだろうか。今回の『半神』では本番には付いていなかったのですが、実際どうなるのかは見ることはできなかったが、機会があれば一度韓国の本番にもついてこういうことを経験してみたいと思った。

(2) その他の違い

ア. 安全に対する認識（仕込み、バラシ）



仕込みやバラシの際、安全靴やヘルメットを着用する習慣が日本で普及したのはつい最近のことだと聞いた。仕込みやバラシの際には、バトンや照明機材、音響機材が動き、大道具の転倒などの危険があるためヘルメットの着用は大切である。今回韓国の仕込みの時を見学して一番驚いたことは、ヘルメット無しで作業していること、そして普通の靴を履いて作業していることであった。脚立を使う時も、押さえてくれる人がいないまま上る場面を見かけ、何か起きたら大けがになるのではないかと心配になった。実際今回も照明が落ちる事件があった。舞台上に誰もいなかったのが人がいなかったが、もしも作業中だったら大けがになったに違いない。また単管が倒れたり、舞台美術の螺旋階段を固定しておいたワイヤーが切れたりすることもあった。それにも関わらず誰もヘルメットを被ろうとせずにいたことも驚いた。一日でも早く安全のことを認識してヘルメットを被るようになってほしいと思った。

イ. 単語の違い

筆者は今回の『半神』で通訳を手伝いながら思ったことが一つある。挨拶もちろん重要ではあるが、互いの国の簡単な舞台用語を覚えておけば、現場で舞台に関する簡単な会話ができるようになり、通訳を介して話すより意志の伝達が円滑にできるのではないだろうか。つまり、お互いの言葉は事前にある程度知った上で現場に行った方がいいのではないか、ということだ。日本と韓国は同じく漢字を使う国だったため、一般的に似ている発音の言葉が多い。漢字の単語は発音が似ている言葉も多い。しかし、舞台用語の韓国語は全然違ったため、筆者も韓国のスタッフに聞きながら覚えた。

韓国で使っている舞台用語は英語、漢字、日本語、純粹

の韓国語を使っている。下記は筆者が現場で経験しながら「これは必ず覚えておいた方がよい」と思った単語である。基本的な単語だけを記しておくが、舞台に関わる人には役に立つだろう。

日本語	韓国語
舞台	ムデ
袖幕	ダリマツ
文字幕	モリマツ
上手	サンス
下手	ハス
上	ウイ
下	アレ
上げる	オルリダ
下げる	ネリダ
平台	ドンマル

ウ. 計画に対する認識の違い

『半神』の日本公演の時はだいぶ落ち着いた状態だったため、仕込みでも本番でも問題は起きなかった。筆者がここで一つ述べたいのは韓国と日本の仕込みの違い、そして慎重さである。既にかいたとおり、韓国と日本では国民性の違いがあるため進行方法が違う。日本人は慎重に計画的に準備しスケジュール通りする反面、韓国人は期限ぎりぎりになってから底力を見せて頑張るタイプである。

韓国の稽古場に作られていたセットを観たときとても驚いた。役者の安全が全く考えられておらず、揺れもひどく、図面通りでも作られていないセットだったからだ。大道具会社からは「稽古場だから大丈夫。劇場に行けば、丈夫に作るから。」と何回も言われた。しかし劇場に行き、仕込みを行った結果、何も変わらず、盆舞台も回らず、何一つうまくできた物がなかった。結局図面と違う形に変わり、状況に合わせて盆舞台を直し、何回も徹夜で舞台を直すことになった。初日までには間に合ったが、日本側のスタッフは皆不安な気持ちを持って帰国することになった。

そして日本公演の仕込みの日、日本側のスタッフは韓国にいる時から日本の仕込みの計画を立てていたため、スムーズに進行することが出来た。日本の細かさに韓国側のスタッフは皆驚いている様子であった。例えばセリの床埋め作業をしている時、水平を合わせる姿を見て「なぜここまでやるのか。見えないところなのになぜここまできれいに作ったのか。」と聞かれた。確かに韓国での奈落の作り物はおおざっぱな形が多かった。逆に筆者はこれでいいのかと思ったが、その日本の細かさを見て羨ましいと勉強になると言った。

筆者の日本の知人に聞いた話によると、この『半神』だ

けでなく他の韓国の公演の仕込みに行った時、知人も韓国の仕込み方法に驚いたと言った。やはり問題は、段取りと時間のギリギリさで、初日の前日まで大道具作りが終わり、初日に美術を調整したとの話だった。その場で焦っていたのは日本人の知人だけで、韓国のスタッフは余裕の様子だったらしい。しかし、結果的に出来上がった物は良かったようだ。「スケジュール表は無かったのか」と聞いたところ、スケジュール表はあったが、かなり押ししてしまったということだ。韓国の演劇界でも日本の慎重さは学ぶべきだ、と筆者は思う。

4. 『半神』に見る日韓共同制作の持つ課題

『半神』は韓国と日本の2カ国で上演したため、日本で公演する際に字幕を使うかイヤホンガイドを使うかの議論があった。韓国での公演のうち数日間、外国人のための字幕公演を行ったが、作品の特性上台詞が多く、字幕が早すぎて読みづらかったとの意見があった。また美術的にもあまりよくなかったようだ。そのため日本公演ではイヤホンガイドを使おうという案があがり、ゲネプロの前に何度かイヤホンガイドで同時通訳を使う実験をした。その結果は半々であった。生の役者の声が聞きたい観客にとっては字幕の方が好ましく、その反対にイヤホンガイドでも良かったという観客もいた。

筆者としてはイヤホンガイドと字幕の両方を用意して、観客に選択を任せてもよかったのではないかと思う。演劇を見に来る観客は、キャストと共に息をしながら作品を観たい人が多い。それにも関わらずイヤホンガイドだけしか選択肢がなかったのは、少し強圧的な行動ではなかったのかと思う。実際のところイヤホンガイドは慣れるのに時間がかかってしまい、前半部では違和感を覚え大変だったと言う観客が多数いた。さらには、舞台上でキャストたちが激しく動き強しゃべっているのに、イヤホンガイドの声は落ち着いていて違和感があると、結局外してしまった人もいた。言語が違う国の演劇を観客に見せるためにもっといい方法を工夫するべきではないかと思う。

5. まとめと考察

今日、日本と韓国の交流は演劇だけでなく、テレビや映画、音楽等の様々な分野に広がり文化交流の壁もほぼなくなった。しかし近年、両国で政治的な反発が起き、日韓文化交流自体が凍結されているのが事実である。正直今回『半神』で韓国に行った時も日韓関係があまりよくなかった時期であり、少し不安な気持ちもあった。日韓関係は歴史や政治的な問題を抱えているため、お互いの動きを警戒しているのも事実であり、色々心配であった。当初韓国で公

演する予定だった作品は『半神』ではなく、『キル』という作品だったらいい。しかし内容に帝国主義の内容が入っていたため、『半神』に変更したようだ。このように日本と韓国の関係は近い国でもありながら色々な問題を抱えているため、難しいのである。

これからの日韓演劇交流に関して、どのような努力が必要なのだろうか。以下は『韓日演劇交流のための提言』という本から引用したものだが、日韓演劇交流の未来のためには、

- ①文献的作業を通じ、両国間のより深層的な相互理解のための基盤を築く。
- ②このような基礎情報を基にし、交流できそうな公演または戯曲等を選ぶ。ただ、相対国の作品の中母国語で公演できるかも考慮すること。
- ③必要経費の調達のため、共同に努力する。

この3つを守りながら交流を続けていけばさらにいい作品が出来上がるのではないかと思う。

筆者は本報告書で日本のいいところを学ぶべきだと述べたが、韓国はただ真似をしてはいけぬ。韓国のいいところを活かしながら、自分たちの個性は守りながらいいところを導入しなければいけない。単純に日本の現代戯曲を韓国語に翻訳し、それを演じ韓国の演劇界に紹介するだけでなく、より積極的に我々が思っている韓国の代表的な現代戯曲を日本語に翻訳し、日本の演劇界に紹介する事業も行うことが大事である。最近韓国ミュージカルの日本への進出は多いが、韓国演劇の進出はあまり見られない。日本の演劇は韓国でよく上演されているが、韓国の戯曲を日本で上演することはあまり無い。これは韓国でも演劇よりミュージカルの方にお金を使い人気があるからでもあるが、演劇もいい作品が沢山あるのでとても残念なことだと筆者は思う。

日韓共同制作という大きいプロジェクトに参加し、筆者自身のこれからの役割について改めて考える良い機会になった。政治家になって日韓関係の回復のため努力したり、演出家になっていい戯曲を日本で公演したりすることはできないが、自分がやりたい分野で日韓両国にて活動しながら、日本のいいところを韓国に紹介し韓国のいいところを日本に紹介するなど、かけ橋としての役割ができればいいと思う。

6. 参考文献・資料等

参考文献

- ◆ Review&Issue 「一方進んだ韓日演劇交流」2012・石川十里
- ◆ 演劇評論 19号・「韓日演劇交流の現時点」・イウンテク

- ◆ 演劇評論 19号・「オテソクと韓日演劇交流」・イサンラン
- ◆ 演劇評論 19号・「韓日演劇交流を振り返ってみる」・キムムンハン
- ◆ 演劇評論 19号・「演劇交流の昨日と今日」・座談

参考資料

日韓演劇交流センター

<http://www.tckj.org/index.html>

「半神」事前レクチャー・参考資料

東亞日報・1979.10.24

東亞日報・1979.04.13

毎日経済・1979.08.04

注

i. 「東京芸術劇場主催『半神』事前レクチャー」より

ii. 維新体制

韓国の第4共和国の別称である。1972年10月17日朴正熙大統領が全国に非常戒厳令を宣布して樹立した共和国である。これを10月維新と言う。当時内外的に政権維持に困難を経験していた朴正熙は、権力維持のために国家の正常な機能を中断させ、「統一主体国民会議」という団体を構成し、新しい維新憲法を制定した。

iii. 劇団昂『海は深く青く』

日本の「昂」劇団、韓国で演劇交流初挑戦『海は深く青く』公演
東亞日報・1979.10.24

本格的な韓日演劇交流の第一回目の試図で日本劇団「昂」が来韓し、27日から30日まで(土、日曜日は午後3時7時、平日午後7時)世宗文化会館小劇場でテレンス・ラティガン作『海は深く青く』を福田福田恒存、表在淳共同演出で公演する。

「昂」と韓国の劇団「自由劇場」の相好交換公演で行われる今回の交流で日本劇団が日本語で公演するのは初めてである。

「自由劇場」は11月20日から東京の三百人劇場と名古屋のCBCホール、大阪の毎日ホールで朴牛春作「何になるというのか」、ジョルジュ・ペイド作「ポケットの中でタンゴを」をキムジョンオク演出で9回公演する。

テレンス・ラティガンは国内に初めて紹介される英国の作家である。『海は深く青く』もそうであるが、劇的な構成が抜群である。

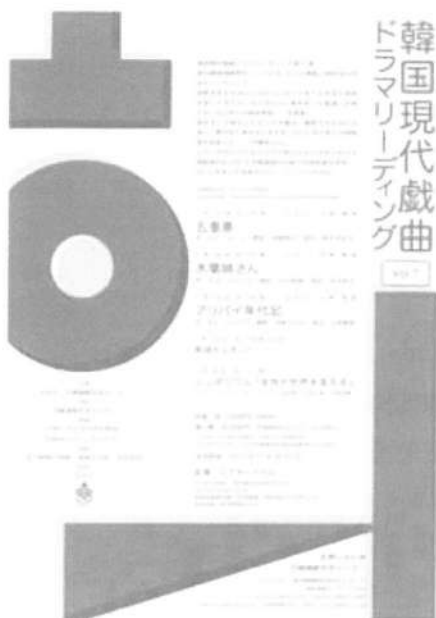
「東亞日報・1979.10.24」より



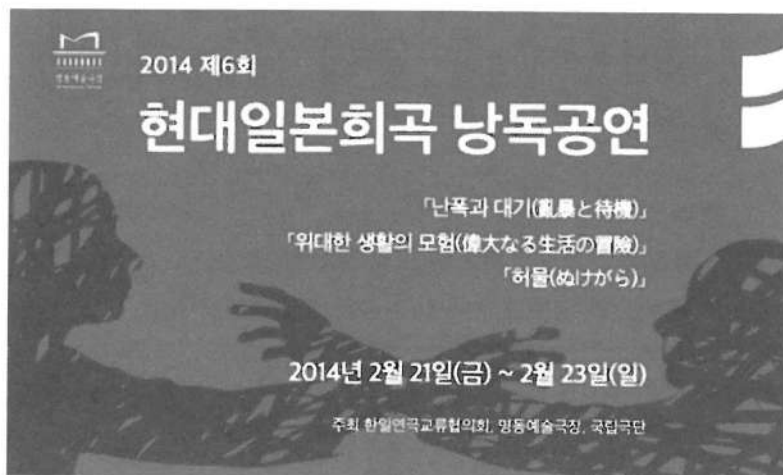
添付

*参考資料 A

・2014~2015年 韓国現代戯曲ドラマリーディング(日本)/現代日本戯曲朗読公演(韓国)



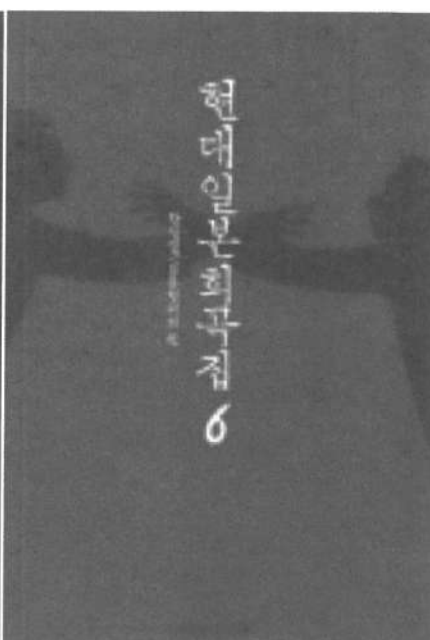
世田谷パブリックシアターの
『韓国現代戯曲ドラマリーディング』
第7回 2015年1月15日~18日



明洞芸術劇場の
『現代日本戯曲朗読公演』
第6回 2014年2月21日~23日



左/韓国現代戯曲集



右/現代日本戯曲集

* 参考資料 B
・ 新聞資料

韓日演劇交流 실시
 日本演劇界와 日本演
 劇界의 交流가 추진되고있
 는 韓・日演劇界가 교류인
 정이 확정됐다.
 10월 26일부터 30일까지
 日本演劇界가 演劇界「스
 바루」(昴)가 서울세종
 문화회관 소강당에서 5
 6회의 공연을 갖게되고
 이어 自由劇場의 日本이
 30일까지 東京(三百人劇
 場)「나카무」(中村)
 「에이사카」(飯塚)를
 11월 6일이 무렵에 장
 구하며 演劇한다.



毎日經濟・1979.08.04
 韓日演劇交流實施

東亞日報・1979.04.13

「鳳仙花」東京公演・韓国語で歌いました。
 六歳から演技授業する日本の風土はよかった。

東亞日報・1979.10.24日

「昴」劇團韓国へ
 初演劇交流「海は深く青く」

**「포선화」東京공연...유리밀러 기념공연
 6일부터 연기수업하는 日중통근배출반**

첫 韓・日演劇교류 演劇 自由劇場

「유리밀러」가 10월 6일부터 10월 11일까지 東京(三百人劇場)에서 「나카무」(中村) 「에이사카」(飯塚)를 공연한다. 유리밀러는 6살부터 연기수업을 하는 일본의 배우이다. 「포선화」는 유리밀러의 첫 번째 작품이다. 유리밀러는 1979년 4월 13일 「포선화」를 공연했다. 유리밀러는 1979년 4월 13일 「포선화」를 공연했다. 유리밀러는 1979년 4월 13일 「포선화」를 공연했다.



「유리밀러」가 10월 6일부터 10월 11일까지 東京(三百人劇場)에서 「나카무」(中村) 「에이사카」(飯塚)를 공연한다. 유리밀러는 6살부터 연기수업을 하는 일본의 배우이다. 「포선화」는 유리밀러의 첫 번째 작품이다. 유리밀러는 1979년 4월 13일 「포선화」를 공연했다. 유리밀러는 1979년 4월 13일 「포선화」를 공연했다. 유리밀러는 1979년 4월 13일 「포선화」를 공연했다.

**日 「스바루」劇團 한국에
 演劇交流첫시도 「깊고 푸른 바다」 공연**

「스바루」와 韓國의 演劇界가 交流한다.

「스바루」가 10월 26일부터 30일까지 서울세종문화회관 소강당에서 「나카무」(中村) 「에이사카」(飯塚)를 공연한다. 「스바루」는 1979년 10월 24일 「깊고 푸른 바다」를 공연했다. 「스바루」는 1979년 10월 24일 「깊고 푸른 바다」를 공연했다. 「스바루」는 1979년 10월 24일 「깊고 푸른 바다」를 공연했다.



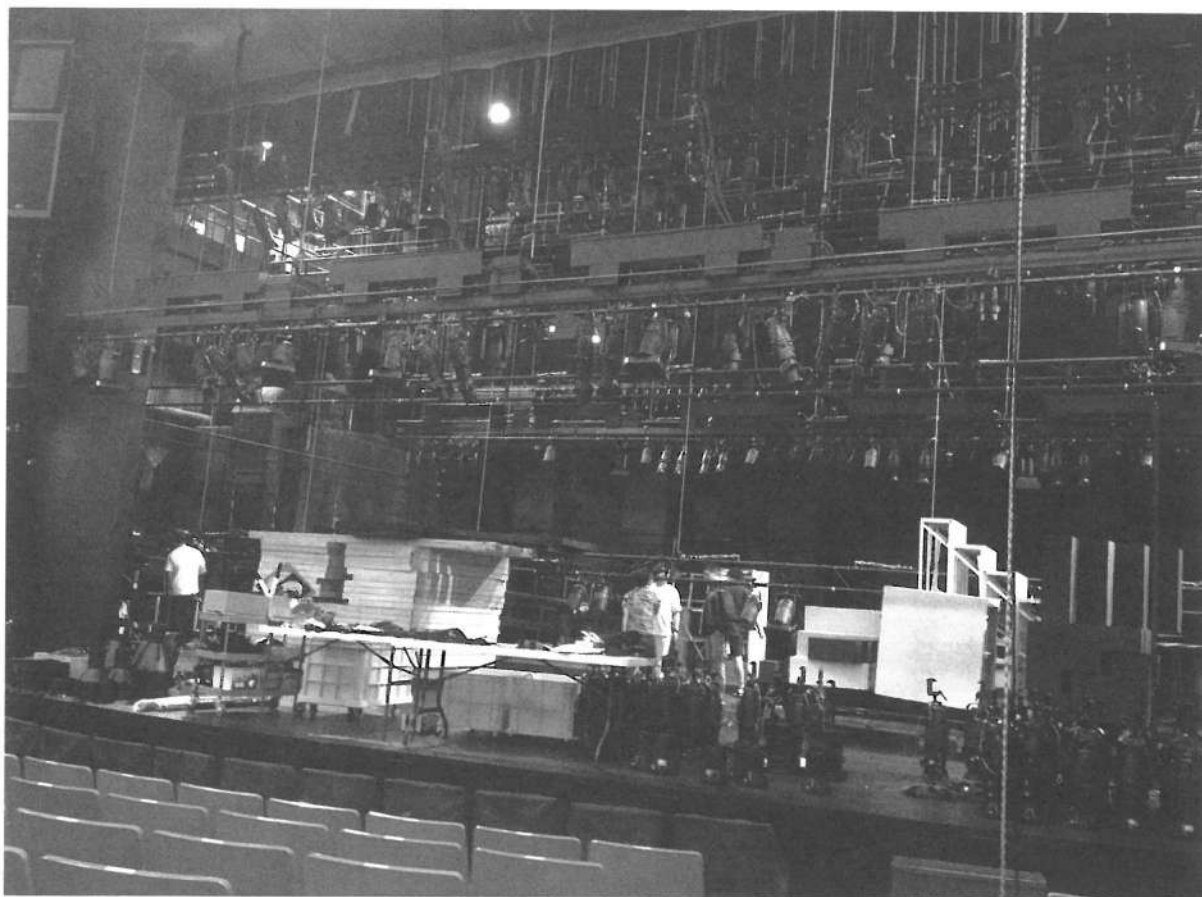
「스바루」가 10월 26일부터 30일까지 서울세종문화회관 소강당에서 「나카무」(中村) 「에이사카」(飯塚)를 공연한다. 「스바루」는 1979년 10월 24일 「깊고 푸른 바다」를 공연했다. 「스바루」는 1979년 10월 24일 「깊고 푸른 바다」를 공연했다. 「스바루」는 1979년 10월 24일 「깊고 푸른 바다」를 공연했다.

添付

*参考資料C

・(2)その他の違い/ア. 安全に対する認識(仕込み、バラし)
仕込み中、ヘルメットを着用していない様子。

(韓国・明洞芸術劇場)



公共劇場の舞台担当の業務の可能性

～三つの視点から見た舞台担当者～

長期コース・舞台技術〈舞台〉分野 研修生

劉 周英

実務研修概要

■研修期間

第 3 単位目：平成 26 年 12 月 15 日～平成 27 年 3 月 7 日

■実務研修を行った事業

研修生企画『OFF-CLASSICS』

■実務研修にあたっての課題

「公共劇場の舞台担当の業務の可能性」

■事業の概要

期間 平成 26 年 12 月～平成 27 年 2 月 4 日（水）

日程 平成 27 年 2 月 3 日（水）全 1 ステージ

会場 東京芸術劇場 シアターイースト

出演 中川賢一（ピアノ）

田畑真希（ダンス）

舞台監督／空間デザイン：劉周英★舞台技術

舞台：伊藤義拳、柳生貢市、榎木涼子

照明デザイン：柴田晴香★照明

照明操作：成田敏幸、伊藤綾子、志賀正

音響デザイン：石丸耕一

音響操作：渡辺和之

技術指導：白神久吉、尾中孝次、新島啓介

衣裳：月岡彩

衣裳協力：株式会社 JET CHOP

宣伝美術：安藤聡（Signal inc.）

広報：前田圭蔵、久保風竹、菅原渚

票券：奥村和代、井上由姫

企画・制作：大丸敦子★音楽、黒田忍★演劇

制作指導：鈴木順子、出口マミ、橋爪綾子、阿部晃久、

田室寿見子

★アーツアカデミー研修生

主催 アーツカウンシル東京／東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

協力 トーキョーワンダーサイト（公益財団法人東京都歴史文化財団）

株式会社プロ アルテ ムジケ

■担当した業務

舞台監督：スケジュール調整、進行表作成、美術の設置
図面作成、美術の検証

舞台美術：空間デザイン、図面作成、制作

1. はじめに

1-1. 期間中の研修内容

本タームでは研修生企画や他劇場での研修が主な研修内容であった。ここで筆者は劇場側、公演を作る側、劇場に入る（美術）側の三つの経験が出来、色々な立場の視点から劇場を見て「公共劇場の舞台担当の業務の可能性」を考えることが出来た。

まず本タームで最も長い時間を使った『OFF-CLASSICS』では舞台監督や舞台美術を担当し、作る側になって劇場との関係や舞台担当者の役割等について色々考えることが出来た。そして他の劇場に行って東京芸術劇場との違いや劇場に入るスタッフとしての劇場との関係や問題点等を考え、自分が劇場側にいる時は知らなかったこと等が分かるようになり、客観的に物が見えた期間であった。

1-2. 報告書の目的

本報告書では筆者がこの3か月間経験したことを基にし、劇場側、公演を作る側、劇場に入る（美術）側の三つの視点から見た舞台担当の今と今後について述べる。特に自分が研修をしながら考えた東京芸術劇場の舞台研修についても述べ、筆者が経験したことが劇場や舞台担当者を目指している人の役にたてれば幸いである。そして劇場で

働いている人がより良い環境で働けるようになることと、劇場がより発展していくことを願いながらこの報告書を執筆する。

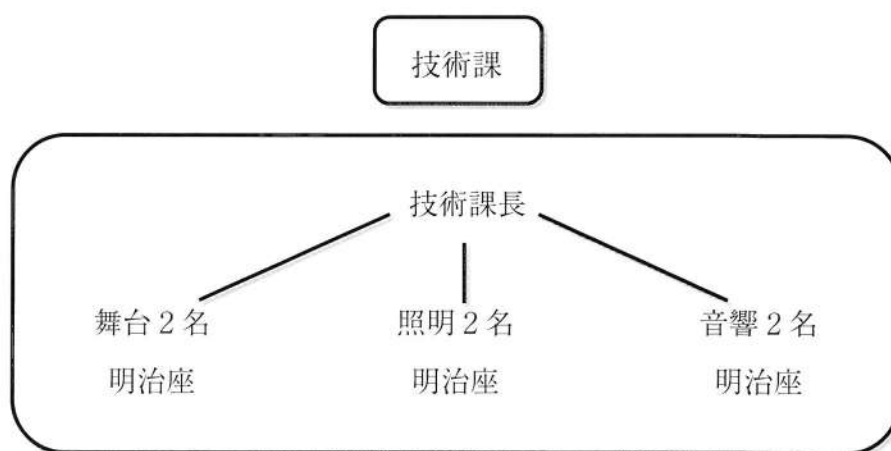
2. 舞台担当者の役割

舞台担当者には劇場現場での安全管理はもちろん、機構の操作や施設管理、備品管理、貸し館の対応など色々な役割がある。主催公演が多く劇場自体で物を作る劇場では、舞台担当者の仕事はさらに増える。つまり舞台担当者の仕事は劇場のシステムや特徴によって変わり、さらに東京か地方かによっても変わる。ここではいくつかの劇場の舞台

担当者の役割を挙げ、劇場による舞台担当者の役割について述べる。

2-1. 東京芸術劇場

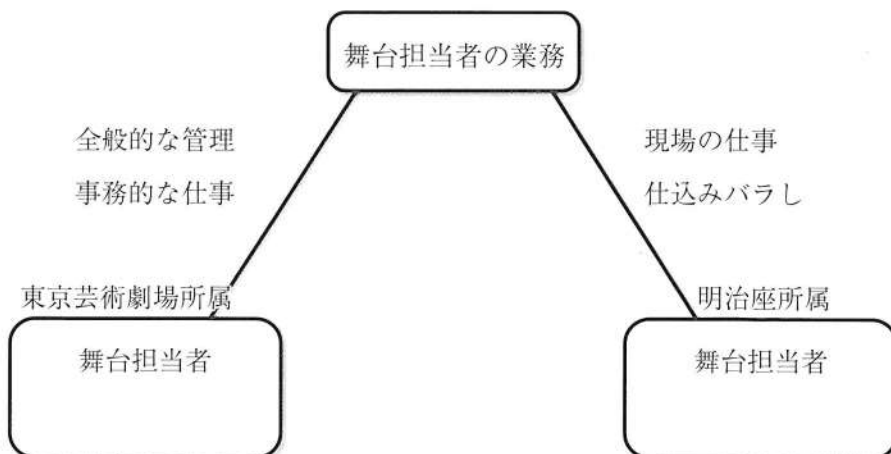
まず本題に入る前に東京芸術劇場の技術担当の構成について説明する。東京芸術劇場は技術担当課長の下に舞台、照明、音響が各2名の構成になっている。そして、明治座が委託として入っており、各セッションが明治座と役割を分担して仕事を行っている。



*東京芸術劇場の技術担当

舞台担当は施設管理や安全管理などの管理の仕事を中心にしている劇場所属の舞台担当者とは各ホールの機構や仕込み、バラシ等を担当している明治座の二つに業務が分かれている。つまり全体的な管理は劇場所属の舞台担当者の役

割であり、現場の仕事は明治座が担当する。劇場所属の舞台担当者は仕込みやバラシの時、搬入搬出や現場の安全を担当する。



*東京芸術劇場の舞台担当者の役割

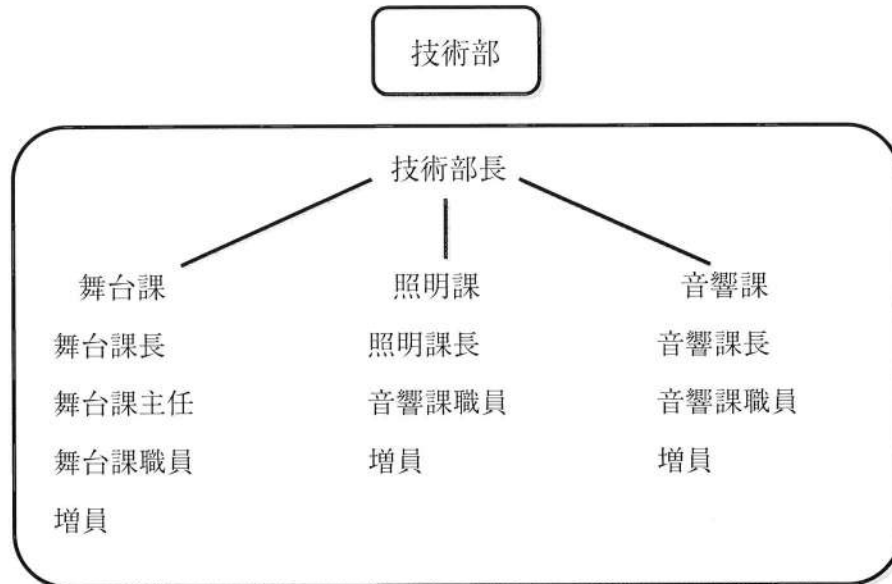
このように役割を分担しているのは、四つもホールを持ちながら劇場所属の舞台担当者が二人しかおらず人手不足のため、東京芸術劇場としては事務や管理のことは劇場所属の舞台担当者が行い、実務に関することは明治座に任せることが効率的だからである。東京芸術劇場が4つのホールを持っているのに舞台担当者が2人しかいないのは、劇場の歴史とも関係がある。

東京芸術劇場は野田秀樹氏が芸術監督に就任する前は貸し館業務を中心に行っていた劇場だった。主催公演をやるとしてもコンサートホールの方が多く、演劇の方はあまり無く、物を作らない劇場であった。それは現在の東京芸術劇場のリハーサル室を見れば分かりやすいと思う。東京芸術劇場はリハーサル室をたくさん持っていないながら、演劇の稽古が出来るリハーサル室はない。リハーサルルームL(リハーサル室の中で一番広いところ)は空間的には広くて稽古は出来るが、場ミリを取るのに空間が細長いので、プレイハウスの空間が取れない。つまり、主催事業として物を作ろうとしても東京芸術劇場にあるリハーサル室は使えず、別のリハーサル室を借りなければならない。つまり最初から物を作るために作られた劇場では無かったため、舞台担当者をたくさん雇う必要が無かったのである。

現在は主催公演も増えたので、舞台担当者を増やして明治座に任せ、分けている仕事を一つの部署で全部やってもいいのではないかと思う。二つに分かれているために、情報の共有や仕事のやり方などの問題が起きていることも事実である。それゆえ、二つに分けずに劇場所属の舞台担当者を増やした方が情報の共有や打ち合わせ等もより行いやすくなるのではないだろうか。

2-2. 世田谷パブリックシアター

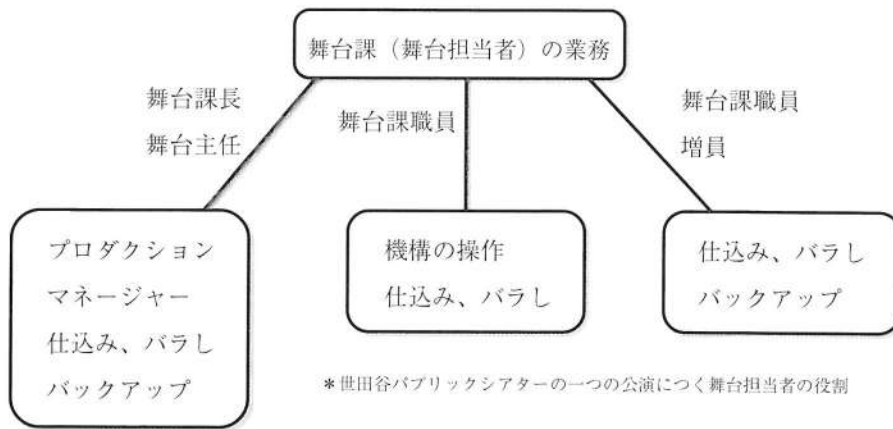
世田谷パブリックシアターの場合、技術部は舞台課、照明課、音響課の三つに分かれており、各課は課長以下、主任、一般職員の各5～6名で構成されている。世田谷パブリックシアターは主催事業が多く、直接物を作ることが多い。舞台担当者は仕込みやバラシを仕切るとはもちろん、安全の管理や機構の操作まで担当している。主催公演の時は3人が担当になり、プロダクションマネージャー、機構の操作、本番の時のバックアップを担当する。世田谷パブリックシアターは2つのホールを持っており、担当の人が足りなくなった場合は増員を使い、舞台担当者の3人と増員アルバイトの構成で仕込みとバラシを行っている。



*世田谷パブリックシアターの技術部

リハーサル室も劇場内に3つあり、2つのホールのサイズが取れる広さで、照明も組めるようになっている。一番広いリハーサル室は天井が高く、ギャラリーもあるため色々な演出がリハーサル室で出来るようになっている。稽古の時にはプロダクションマネージャーを担当している舞

台担当者がいつも立ち会い、舞台監督と装置のことや小道具のことなどを相談しながらいつでもすぐ対応出来るようにしている。仕込みやバラシの時は大きい声を出し、周りに危険を知らせて安全に注意するようにしている。



2-3. 水戸芸術館

水戸芸術館の場合、コンサートホールと劇場の2つのホールを持ち、舞台担当者は舞台の仕事だけでなく必要によって音響や照明のセクションにもなる。これはすべての公演が主催公演で行われているため、劇場に所属されている職員の人数が足りず、全部出来るようになっていないと手が足りないからだそうである。制作を担当している人が舞台監督にもなる場合もあり、舞台担当者だけでなく、各セクションの人たちがプロほどではなくても全部出来るようになってきているため、情報の交換がやりやすくなり、打ち合わせ等でもとても理解しやすくなりそうだ。水戸芸術館での舞台担当者としての仕事は管理や操作、仕込み、バラシはもちろん、他のセクションの仕事まで担当している。

2-4. その他の劇場

東京でもそうだが、特に地方の劇場の場合貸し館だけをやっている劇場は多い。そのような劇場に勤める舞台担当者の仕事は、貸し館の受けが役割になるため、劇場の開閉や施設管理、事務作業だけが仕事になっているところも多い。仕込みやバラシの時の管理はあまりなく、現場に関する管理は舞台監督の仕事になるところもある。

実際に筆者がある劇場に仕込みで行った時、その劇場の舞台担当者は搬入口の開閉、舞台の説明だけをして事務所に戻り、仕込みの終わりまでいなかった。何か分からないことがあれば事務所にいる舞台担当者呼びに行き聞いたが、問題が解決すると担当者はまた事務所に戻っていった。仕込みの途中で万が一事故が起きたら、誰の責任になるのかなどをとっても疑問に思った。

舞台担当者の役割は劇場の特徴によって少しずつ違いはあるものの、基本的な施設管理や安全管理等の仕事は同じである。安全を守りながらより安全な環境で作業が出来るようにすることが舞台担当者の役目である。

3. 三つの視点から見た舞台担当者

ここでは劇場側、公演を作る側、劇場に入る(美術)側から見た舞台担当者の役割について述べる。筆者が劇場側の舞台担当者として研修をしながら感じたことや、自分が公演を作る側として見た劇場の舞台担当者のこと、そして他の劇場に舞台美術側として入った劇場の舞台担当者のこと等の三つの視点から、舞台担当者の問題点や今後の舞台研修で舞台担当者を養成するとき改善してほしいところなどを述べる。

3-1. 劇場側からの舞台担当者

筆者は2013年4月から2014年3月まで世田谷パブリックシアターで、2014年5月から2015年3月まで東京芸術劇場で舞台担当として研修をした。以下、2年間の舞台研修を終え自分が2つの劇場で舞台担当者として経験したことを基に述べる。今後の舞台担当者養成の時、役に立てれば幸いである。

(1) 東京芸術劇場と世田谷パブリックシアター

筆者は主催公演が多く、物をつくる劇場と、これからの発展が期待出来る劇場の2つで舞台担当者としての研修をした。前者は世田谷パブリックシアターで、後者は東京芸術劇場のことである。

東京芸術劇場が後者である理由は、東京芸術劇場は間違いなく立派な劇場であるが、貸し館の劇場から主催公演で物を作るようになった歴史がまだ長くないため、色々な問題を抱えていると思うからだ。それゆえ主催公演の時に劇場所属の舞台担当者の体制がまだはっきりしていない。劇場の特徴として、物を作らない劇場に分類することも出来るのだが、筆者が1年間経験しながら見た東京芸術劇場は、物を作る劇場として発展していこうとしているように思った。野田秀樹氏が東京芸術劇場の芸術監督に就任してからは、野田氏の影響もあり、主催公演で少しずつ物を作るようになっていく。

世田谷パブリックシアターは開館した当時から物を作る劇場だったため、技術部の体制が整っていると思う。工房もあり、常に工房で大道具や小道具を作ってくれる人もおり、稽古中に必要な物があれば舞台担当者はもちろんカンパニーの人でも作業が出来る空間が整っている。無論東京芸術劇場にも工房はあるが、劇場の舞台担当者（芸劇所属と明治座所属）は使ってもカンパニーの人には開放はしていないようだ。もう少し開放的な空間として使い、カンパニー側とも積極的に一緒に作業することも大事ではないかと思う。

筆者は東京芸術劇場が東京を代表とする劇場として、今後主催公演を増やし舞台担当者の活動領域を広げ、持っている力を発揮できるような環境を作ることで、より良い劇場、舞台担当者に成長していくのではないかと思う。そして舞台担当者を目指して東京芸術劇場にくる研修生にも、舞台担当者の安全や施設管理はもちろん実務研修の機会が与えられれば、より広い領域でより豊富な研修ができ、東京芸術劇場での研修を活かして一人前の舞台担当者として活動できるようになるのではないかと思う。

3-2. 公演を作る側からの舞台担当者

公演を作る側からの舞台担当者の役割は、プロダクションマネージャーか舞台監督の役割を持つことになる。両方とも現場の責任を持つ大事な役割で、公演の流れや劇場、舞台、現場の知識を持っていなければいけない立場である。劇場所属の舞台担当者は主催公演の時にこの役割を担当することが多く、主催公演でも劇場が物を作る場合に限ることが多い。

(1) 研修生企画『OFF-CLASSICS』から

筆者は第3ターム目の期間中、研修生の修了制作とも言える研修生企画に参加することになった。研修生は各セクションのことを担当し、自分たちで企画からデザイン、舞台監督までを担当した。筆者は舞台担当の研修生であったため舞台監督を担当し、舞台担当者としての責任を持って公演の準備に入った。

今回の公演での筆者の特徴は、舞台監督をやりながら空間デザインもしなければならなくなった点である。舞台監督とは、すべての流れを把握して稽古スケジュールを組んだり、本番での進行表を作ったりなど公演の準備から目を見せない立場である。そのため美術デザインとの時間配分を行うことが大変で、指導担当である舞台担当の尾中孝次氏のサポートがなかったら、両方とも出来なかったのではないかと思う。特に仕込みスケジュールを組むことは今まで一度もやったことが無く、尾中氏の手伝いがなかったら出来なかったと思う。

仕込みのスケジュールを組む仕事は舞台監督としてはとても重要な仕事である。仕込み、バラし時に各セクションの動きや出演者の動き等をすべて把握してまとめて決めなくてはならない。これまで仕込みの時はずっと舞台担当者として関わってきたため、あまり他のセクションの動きを気にしたことが無く、舞台監督が決めてくれたスケジュールに合わせて動くだけだった。このスケジュール表で重要なのは、音響チェックや照明のフォーカス作業など舞台の使用時間の仕分けであり、これを間違えてると全体的に押しつけて迷惑をかけてしまうので、一番気をつけながらやらなくてはならない。今回の仕込みとバラしで一番問題であったのは時間の問題だった。仕込みとバラしの時間があまりにも短く、仕込みの量はなるべく少なめにし、バラしの時にバラしやすくする物を使うなどの時間的な問題があった。色々心配だったが、無事に時間内に終わらせた。

本番の進行表作りも、本番時のスタッフ（演出部）の動きを決める大事な仕事である（進行表は参考資料Aを参照）。稽古を見ながら出演者の動きをチェックして、出演者と相談しながら舞台の出ハケのタイミングや小道具・転換などのことを全部決めて、それを演出部に知らせるため作る表である。特に今回は音楽もあったため、音楽の順番や時間などに気にしながら進行表を作り全体的な時間を決めた。

舞台監督としてもう一つの大事な役割は、美術が舞台上で実現出来るかどうかを検証し、出来るようにする工夫をする等図面を書き仕込みを準備することである。そして舞台美術家からもらった図面を仕込み図に変更し、仕込みの時に分かりやすくベニヤやリノ等のことを細かく図面に書くことも舞台監督の仕事である。舞台美術の図面と舞台監督が書く図面の違いはその図面を見る人が誰かによる。舞台美術家の図面の場合は演出家や舞台監督が見るため仕込みのことなどは書かれていない。素材の指示や仕上げの図の指示は書かれているが、リノリウムをどうやって敷くかまでは書かれていないのが舞台美術家の図面である。一方で舞台監督はそのような情報を仕込みにくる大道具などの人たちが見て分かるように書いておく。

舞台監督が書く図面はもう一つある。稽古場の中に美術プランの空間が入るかどうかを図面上で検証し、稽古場で分かりやすい空間を作るのも舞台監督の仕事である。今回は筆者自身がデザインし仕込み図を書いたため自分では分かりやすかったが、仕込みメンバーとの打ち合わせが無かったため仕込み日に全然違う方向で仕込みが行われてしまうトラブルがあった。筆者は自分のことだけでバタバタしたために、仕込みバラし打ち合わせが出来なかったのだ。舞台監督は全体的な流れを把握し、各セクションとコミュ

ニケーションを取るのが大事な仕事である。しかし今回筆者はそのコミュニケーションが出来ず、仕込みバラシの打ち合わせが出来なかったのである。舞台担当者は舞台監督の仕事が出来るようにいつも勉強し、現場の知識や経験を増やして行くことが大事だと思う。

3-3. 劇場に入る側（美術）からの舞台担当者

第3ターム目の研修期間中、他劇場での研修をする機会をいただき、舞台美術家のアシスタントとして他劇場での仕込みに参加することになった。自分の劇場では無いところで仕込みに参加するのは日韓共同制作の『半神』以外は一度も無かった。しかも今回は舞台担当者ではなく他のセクションの立場から入ったため、他劇場の舞台担当者の仕事を見ることができ、どのような対応をしているのかなど色々勉強になった。しかも筆者は東京芸術劇場の舞台担当者であるため、自分の劇場との違いも分かるようになった。東京芸術劇場で1年間舞台担当者として研修をして劇場の知識や仕込みの知識等がある程度勉強できたことは、舞台美術家のアシスタントとして働く上で大変役に立った。

舞台美術家の中には、劇場の知識や経験が全くない人もいる。デザインする時に図面で空間を確かめたりすることはあるが、舞台美術家も美術家として活動する前に舞台担当者として1年程度の経験を積み、劇場の状況把握や他のセクションのことを気にしながらデザインする人になってほしい。机の前でデザインする前に現場を知ってからデザインした方が、もっと良いデザインが出来るのではないかなと思う。

4. まとめと考察

本タームを最後に東京芸術劇場での約10ヶ月間の研修が終わった。自分が舞台担当者としてどれほどの勉強ができ、どれほどの技術を身につけたのかはまだ分からない。多分、これからの仕事場で確認することが出来るだろう。

筆者はそもそも舞台美術家としての勉強をするため日本に来た。その中、舞台経験が全くなかった筆者に、劇場の研修を勧めてくれた堀尾幸男さんのおかげで日本の舞台システムが分かるようになり、日本の舞台担当者の仕事も経験することが出来た。舞台担当者の劇場での役割や、舞台担当者が身につけなければいけないスキル（図面作成や書類作成、舞台の知識など）も勉強が出来、自分の国の演劇界の舞台担当者との違いも分かるようになった。

劇場に入る前の自分のデザインは、ただの紙の上の絵にすぎなかった。舞台のことも分からず、ただきれいに書いてあるデザインであった。しかし舞台担当者としての研修

をしながら、筆者は舞台に関する知識を持つようになり、自分のデザインの間違えているところがどこか分かるようになり、実際できるかどうかを検証する方法も分かるようになった。

最後には舞台監督という舞台担当者として全ての知識が無いと出来ないプロの仕事も経験できた。この1年の研修は自分がこれから進もうとする道でとても役に立つと思う。

5. 参考文献・資料等

参考文献

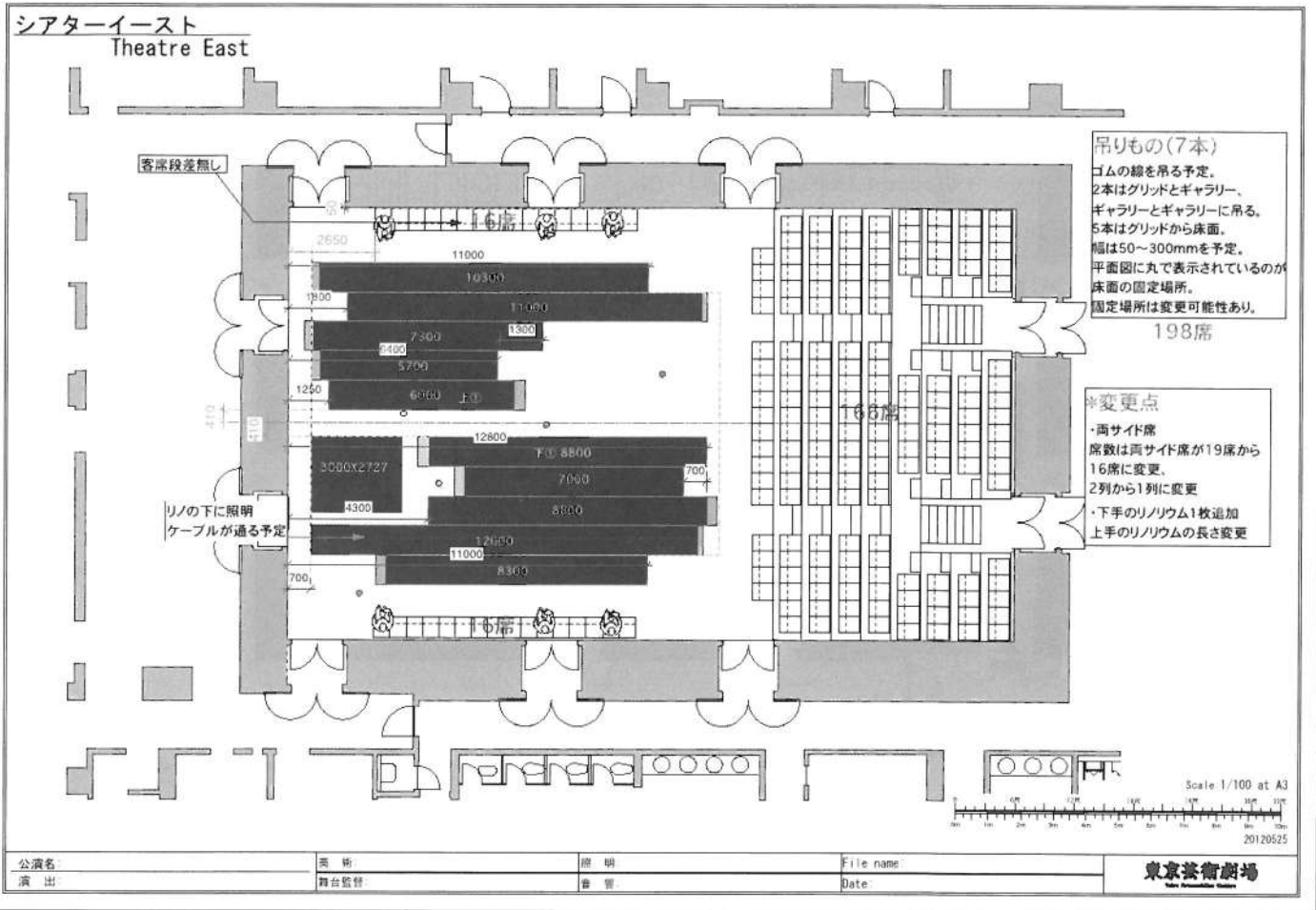
- ◆ 大山礼二（1996）『舞台芸術専門家という仕事』ペリかん社
- ◆ 加藤正信（2009）『舞台監督の仕事』レクラム社

参考資料

- ◆ 水戸芸術館
<http://arttowermito.or.jp/about/about01.html>
(2015/03/14)

*参考資料 B

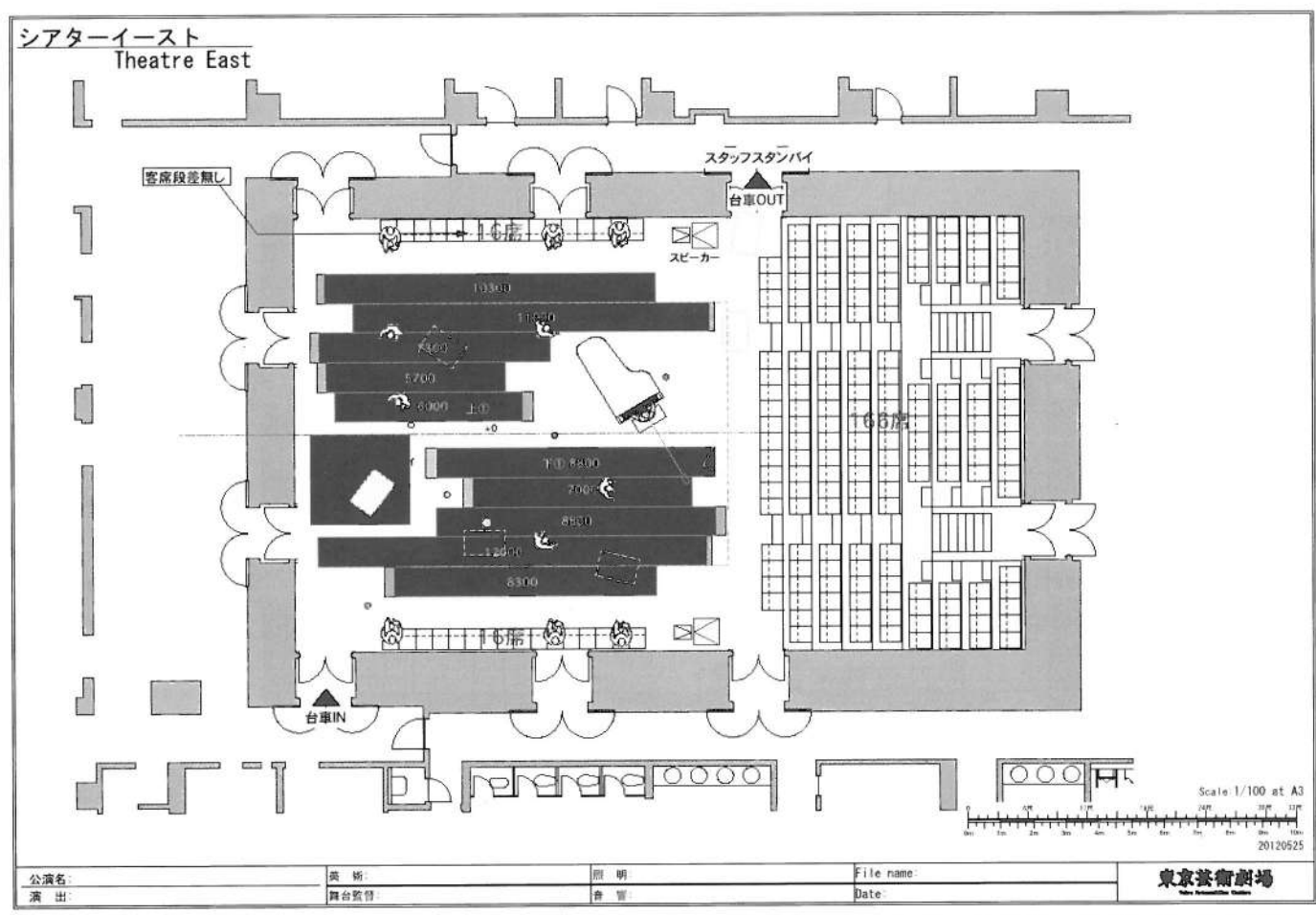
「3-2. 公演を作る側からの舞台担当者」 (1) 研修生企画『OFF-CLASSICS』から」
 詳細資料②『OFF-CLASSICS』の仕込み図



*参考資料 C

「3.2. 公演を作る側からの舞台担当者_ (1) 研修生企画『OFF-CLASSICS』から」

詳細資料②『OFF-CLASSICS』の美術プラン図面



公共劇場における劇作家・演出家の育成について

短期コース・演劇分野 研修生

師岡斐子

実務研修概要

■実務研修を行った事業

自作自演・東京を読む

■実務研修にあたっての課題

公共劇場における劇作家・演出家の育成について

■事業の概要

a) 自作自演 第10回～12回

実施日 第10回 平成26年12月22日(月)
第11回 平成26年12月25日(木)
第12回 平成27年2月2日(月)

会場 シアターイースト、シアターウエスト

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

出演 立川談春×前川知大、平田オリザ×三浦大輔、
飴屋法水×江本純子

入場料 全席指定 一般:3,000円、65歳以上:2,500円、
25歳以下:2,000円、高校生割引:1,000円

入場者数 664人

b) 朗読「東京」

実施日 平成26年1月7日(水)～9日(金)3回公演

会場 シアターイースト

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

助成 平成26年度文化庁 地域発・文化芸術創造発信イニシアチブ

演出 山本卓卓

出演 川口寛・藤井美菜(『白痴』)、百瀬朔・名見

耶ゆり(『少年』)、橋本淳・宮菜穂子(『品川心中』 古典落語より)

入場料 全席指定 一般:3,000円、65歳以上:2,500円、
25歳以下:2,000円、高校生割引:1,000円、
3公演セット券 6,000円、2公演セット券 4,500円

事業目的

○目的:平成23年度「自作自演」から取り組んできた、リーディングとトークを組み合わせた企画を継続するとともに、さらに発展させる。

○方針:小説を著者自身が読む「自作自演」の形式を発展させ、テーマ性のあるリーディング&トーク企画に取り組む。「東京」をテーマに朗読作品を選び、トークを行うことで、さまざまな切り口から東京の文化について考察し、都民と共有する。

○「自作自演」は、劇作家を中心に出演者を選び、異世代の劇作家や、小説家を組み合わせることで、出演するアーティストにとっても観客にとっても刺激的な出会いを提供する。

○「東京を読む」は、東京の各所を舞台にした小説を題材に選び、東京芸術劇場ならではの名物企画に発展させることを目指す。無数に存在する作品の中から、読み手との相性を考えて選び、東京という街のさまざまな顔が浮かび上がる仕掛けを目指す。

■担当した業務

チラシ・プレスリリース・招待状発送作業、チラシ管理(手折り込み、業者発注)、

チケット発売日対応、打ち合わせ立ち合い、稽古場借用及び管理・対応、劇場使用申請書・公演計画書・減免申請書・履行確認書・出演契約書・会場管理計画書・附帯設備使用申込書・後納申請書・公演打ち合わせ表作成、SNS告知文章作成、ラジオ収録・コメント撮り立ち合い、

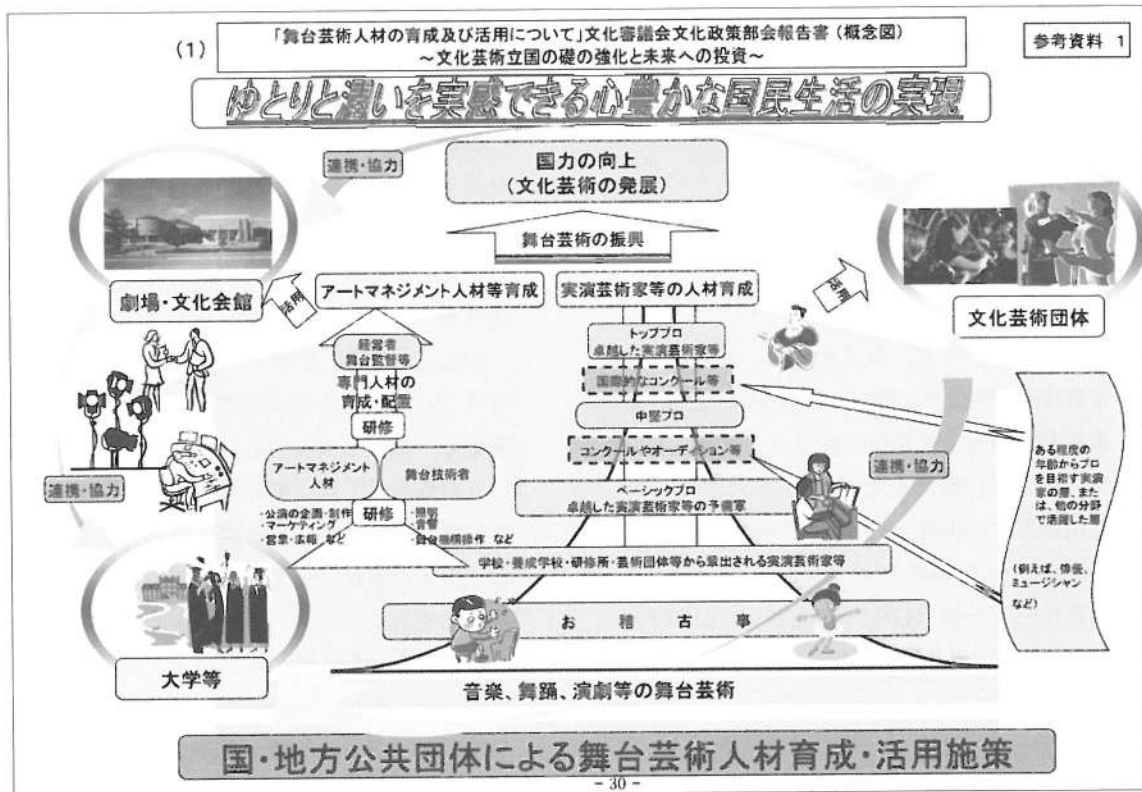
台本印刷、当日パンフレット作成（デザイナー・印刷会社へ発注・連絡、入稿、文字原稿作成など）、アンケート作成・集計、進行管理（出演者等連絡）、現場対応、ケータリング・ステージドリンク管理、出演者誘導・マイクランナー、乾杯対応、着券表記入、JASRAC 連絡、予算管理、平成 26 年度 文化庁 地域発・文化芸術創造発信イニシアチブ帳簿作成、事業実績報告書作成、起案作成

多くの公共劇場には“プロデューサー”が不在であるということだ。アートマネジメント系の人材育成が不十分であるのに劇作家・演出家の育成について考えるというのが、ずいぶんと気が遠くなる話で正直言うとお手上げなのである。また、筆者は埼玉県立芸術総合高等学校舞台芸術科、日本大学芸術学部演劇学科、同研究室助手と 10 年の間、演劇教育機関に在籍していた。育成にあたり何が問題なのか常に直面し、答えがすでに出ているところからスタートしなければならないのだ。

1. はじめに

“育成”という言葉には、立派に育て上げることという意味がある。公共劇場が劇作家・演出家を“立派に育て上げる”という、壮大な課題を頂いた。筆者自身、戯曲を書き演出してきたので両者の育成について注目されるのはとても嬉しいのである。ただ、はじめに頭に浮かんだのは

劇作家・演出家の育成においては、まずは公共劇場に優れたプロデューサーの育成・配置が伴う条件だ。公共劇場だけで育成するというのも考えにくい。文化審議会文化政策部会報告書「舞台芸術人材の育成及び活用について～文化芸術立国の礎の強化と未来への投資～」の概念図がとても分かり易く理想を示している。



「舞台芸術人材の育成及び活用について」文化審議会文化政策部会 報告書（概念図）

本章は序論だが、結論から言うと育成は、劇場と諸機関の連携が必須であると言え、単独で出来るものではないのだ。ただ課題は“公共劇場における”とある。本報告書は、育成に必須な全体像を眺めるのではなく、あくまで現段階の状況から“公共劇場における”という定義で考察していく。また育成にあたり“どのような劇作家像・演出家像を目標に置くか”が軸となると考える。文化審議会文化政策

部会報告書では概念図にもあるように“育成を強化すべきは、卓越したプロフェッショナルな人材”とある。しかし、私は“公共劇場における”という定義が単なるプロフェッショナルを育成することに留まらないような気がしてならない。本報告書ではどのような人材の育成を目指すべきかの答えを出すことを目標とする。

2 演出家・劇作家の育成を探る

2-1 日本における演出家・劇作家の現状

(1) 演出家・劇作家になるには

俳優座養成所を卒業し、劇団文学座に入団、その後、自由劇場を設立した申田和美。日本大学芸術学部演劇学科在学中に三谷幸喜らと「東京サンシャインボーイズ」を結成し、卒業後は東宝演劇部に所属している山田和也。ギャグユニット「ラジカル・ガジベリピンバ・システム」から、作品ごとに俳優を集めて上演するスタイルの「遊園地再生事業団」に変貌し活動している宮沢章夫など劇作家・演出家になる道は様々である。日本においては下記の手段が考えられる。

【日本における劇作家・演出家になる過程の標準例】

1. 劇団（事務所・製作会社など）へ入団
2. 自ら劇団を立ち上げる
3. コンクールに応募
4. フリーランスとして活動

前提として

- ア. 高等教育や養成所にて学ぶ
- イ. セミナーやワークショップに参加する
- ウ. 助手や俳優など他のポジションも経験する

文化庁及び一般社団法人日本劇作家協会（以下、劇作家協会）主催『月いちリーディング』¹の開催趣旨によると劇作家育成の場は、「現在の日本に於いて、劇作家としての道を開く方法は、コンクールで賞を獲得すること、もしくは自身で劇団を立ち上げることしかありません。」と述べている。このことから「育てる」という環境が整っていないと言えるだろう。また、13歳のハローワーク公式サイトでは、演出家について記載はあるが劇作家については記載がない。特に劇作家という職業は社会への認知度が低いのではないだろうか。従って社会的危機感は薄いと言えるだろう。

また、筆者が標準例に公共劇場をいれていないのは、若手起用公演などは一過性のものであり、尚且つ指名された極僅かな者しか対象にならないからだ。

(2) 何をもって劇作家・演出家というのか

両者には資格がないので何をもって劇作家と名乗れるのか、演出家と言えるのか。失礼だが、自称と言っても過言ではない。

劇作家協会の入会資格は「自らを劇作家と認めた人」であり、一般社団法人日本演出者協会は「協会所属の演出家

二人以上の推薦が必要」とある。協会の趣旨を尊重してはいるが、任意の職業と言えるだろう。決して協会に入ったらゴールではなく、どの時点で職業として言い切れるのか。

収入においては、原稿料や演出料のみでの生活は難しく講師料やアルバイト・副業で収入を得ている。もしくはメインがアルバイトであったりもする。プロとアマチュアの境目が難しいと言える。何を持って一人前と言えるのだろうか、賞を取れば認められるのか。講師料を含め自立した収入があり“食っていける”のがプロの条件なのだろうか。職業として非常に達成度がわかりにくい。現状として職業だけの収入で自立出来るように育成している印象はない。

劇団を持つ公共劇場は日本にいくつか存在するが、海外と比べて雇用の数は少ない。日本では、劇作家・演出家を雇用しているというよりは芸術監督になっているケースが目立つ。しかし、日本の芸術監督は若手ではなくトッププロだ。

本報告書は公共劇場が劇作家・演出家を雇用することを仮定するものではないが、両者の収入と雇用については検討事項であり尊重しなければならない。

2-2 劇作家・演出家における公共劇場の育成の現状

(1) 国立の養成所から見ると

公共劇場が運営する養成所のほとんどが俳優を育成することに特化しているといえる。中でも新国立劇場演劇研修所が創設された時、国立で初の舞台俳優の為の養成所が出来たと話題性は大きかった。しかしながら未だに劇作家・演出家のコースが設置されていない。

国立劇場養成所においても歌舞伎俳優の為のコースは設置されているが、歌舞伎脚本部門は設置されていない。ここで注目したいのは、歌舞伎には演出家がおらず俳優たちが伝統に基づき行ってきたということだ。日本の演出家においては築地小劇場が確立したという1924年頃からの職能であり、歴史が浅いのである。日本では俳優主導の構造が根強く残っているのではないだろうか。しかし、「国立劇場歌舞伎脚本募集」²というコンクールを実施していることから、歌舞伎脚本の人材育成に力を入れたいのは何える。

なぜ、国立の養成所が劇作家・演出家の養成所を設けられないのだろうか。劇作家・演出家の育成はこれまで劇団の養成所等が行って来たことから、優先度が低くなっていたのだろう。それに育成しなくとも、自分で勝手に劇団を作っている間にか完成しているのだ。国としては新進芸術家海外研修制度³等にて海外の優れた劇場、システムが出来ている環境に行ってもらう方が戦略的なのだろう。

そもそも筆者が訴えたいのは、義務教育に演劇がなく、

さらに国立大学に演劇学部がないのが問題だということだ。演劇論や方法論がバラバラであり、指導法・カリキュラムが確立されていないと言えるだろう。育成は公共劇場だけの問題ではないのである。また、社会的に根付いていない演劇の人材育成を国民はどう考えているのか。意味のあるものだと自信を持って言えるだろうか。

(2) 公共劇場の若手育成事業

筆者調べであるが公共劇場が行う若手育成事業をまとめると以下の通りである。

【劇作家・演出家の育成を対象にした育成事業例】

1. 劇団の提携公演の実施（会場費の減免）
2. 若手起用公演
3. ワークショップ・講座等の開催
4. コンクール開催（提携含む）

劇団が劇場に提携公演をしてもらうには、ある程度の実績を積み集客力があることが条件になる。若手起用公演においても公共劇場が先取りしてピックアップしているというより、注目度の高い人材をピックアップしているので、「あーこの人、賞をとったからねえ」という印象だ。若手“育成”公演ではなく若手“起用”公演に留まっているのだ。育成対象の人材はどの時点のレベルで牽引していくのか。“磨きをかける”というのが公共劇場の現状ではないだろうか。

劇作家・演出家育成の事業は、公共劇場よりも公益社団法人日本劇団協議会が開催する「日本の演劇人を育てるプロジェクト」⁴が印象に残る。中でも新進芸術家海外研修制度を受けた人材を多くキャスティングした公演が研修の成果発表の場になっている。ここで問題にあげるのは公共劇場が行う育成事業の優れた事例の評判を聞くことはなく、結果報告がなされていないことだ。公共劇場は育成事業に対しての振り返りを広く公開するべきではないだろうか。

2-3 優れた事例から考える

(1) 優れた育成プログラム

- ロイヤルコートシアター「インターナショナルレジデンシー」-

公立劇場が養成所を構え劇作家・演出家を育成するのではなく、優れたプログラムを提供する取り組みを考えていきたい。

新作戯曲誕生の地と言われるロイヤルコートシアターの

「インターナショナルレジデンシー」は、世界数カ国から若い劇作家たちを招き、新作を作るという20年以上の歴史を持つプログラムだ。演出家、翻訳家、スクリプト・アドバイザー、そして作家（参加者）というチームが組まれる。ロンドン中から俳優が集まり、翻訳された脚本を俳優と読み、その後、4人で意見を出し合い、脚本の問題や修正方向を話し合い書き直す。そしてまた俳優たちと、今度はワークショップというより稽古に近いかたちで脚本を検証する。そのフィードバックでまた本を直し、仕上げていく。また、様々な特別セッション、第一線で活躍する作家たちのワークショップや講義、現地の同世代の作家との交流会、週3本ほどの観劇予定などがある。

これらが約一ヶ月間というのが驚きである。日本人で初めて「インターナショナルレジデンシー」に参加した前川知大は以下のように語っている。

特にスクリプト・アドバイザーという肩書きはそれまで聞いたことがありませんでした。私達は台本について丹念に議論しました。台本に書かれている、あるいは書かれていない情報を整理する。また個々の情報を物語のどこで出すことが効果的なのかを考える。主人公の行動目的を明確にし、ストーリーラインを太くする。テーマを自覚する。全ては観客により伝わりやすくするための作業です。語りたいたい物語があるなら、伝える努力を怠ってはいけない。私は劇作する時常にそう思っていましたので、彼らとの共同作業は心地よく、刺激的で、とても生産的でした。

日本の公共劇場で行うには、スクリプト・アドバイザーの育成、⁵「指導者」⁶「評価者」⁷を育てることが課題である。指導者のための育成プログラムの提供が必要なのではないだろうか。そして、リーディングを根付かせることだ。劇作家にとって読まれること、上演されることが重要であるのだ。新作戯曲のリーディングの場を増やすことがまずは取り組めることではないか。

(2) 『ニセS高原から』

演出家と観客の育成において優れた参考事例を紹介する。『ニセS高原から』（2005年）は平田オリザの戯曲『S高原から』を島林愛（蜻蛉玉）、関美能留（三条会）、前田司郎（五反田団）、三浦大輔（ポツドル）が同時に演出する企画として開催された。舞台美術は平田氏演出版のものを採用していたと記憶している。それぞれの回で転換はない。戯曲と舞台美術は同じであるから、まさに⁸「演出」が浮き彫りになり力量が試される。観客の目も養うことが出

来ただろう。そして最大の魅力はコンクールではない点だ。しかし、観客は優劣をつけ評価したはずだ。それに小劇場で公演期間が1ヶ月というのも挑戦的であったといえる。

『ニセS 高原から』開催日程

2005年8月	14:30	19:30
28日(日)		五反田団
29日(月)		三条会
30日(火)		ポッドール
31日(水)		蜻蛉玉
9月		
1日(木)		五反田団
2日(金)		三条会
3日(土)	蜻蛉玉	ポッドール
4日(日)	五反田団	三条会 ★
5日(月)		三条会
6日(火)		ポッドール
7日(水)	五反田団	蜻蛉玉 ★
8日(木)		三条会
9日(金)		ポッドール
10日(土)	三条会	蜻蛉玉
11日(日)	ポッドール	五反田団 ★
12日(月)		ポッドール
13日(火)		蜻蛉玉
14日(水)	三条会	五反田団 ★
15日(木)		ポッドール
16日(金)		蜻蛉玉
17日(土)	三条会	五反田団
18日(日)	蜻蛉玉	ポッドール ★
19日(月)	三条会	蜻蛉玉
20日(火)	蜻蛉玉	五反田団
21日(水)	ポッドール	三条会 ★
22日(木)	五反田団	蜻蛉玉
23日(金)	ポッドール	五反田団
24日(土)	ポッドール	三条会
25日(日)	五反田団	蜻蛉玉 ★
26日(月)	五反田団	三条会 ★
27日(火)	ポッドール	蜻蛉玉 ★

★…アフタートーク開催

開催日程を見ると、観客の為に考えられた企画というのが分かる。これだけの日程があれば観客が4組を観に行けるだろう。誰もが自分の趣味の為に前もって予定を開けることは難しいはずだ。それに月に4日間となれば尚更だ。土日休みの人が二日間かけて観られるようにも組まれている。また、チケット代金は、前売り・当日券共に2,000円、セット券6,000円であった。前売り・当日券が同じ金額なのは、当日にならないと行けるかわからないという観客のニーズ

に答えているからだ。

ただ、観客が身内や友人・知人だけになってしまっただけでは、評価がされようがない。それぞれの劇団についていた顧客が他の劇団を知る機会になったはずだ。演出家にとってもかなり刺激的な場になっていたと思う。この企画のプロデューサーは前田司郎だった。このような場を演出が求めているのだ。育成には演出家と観客にとって、刺激的で魅力的な企画が必要でありプロデューサーの育成が急務なのである。

3. 担当公演について振り返る

3-1 自作自演

(1) はじめに

『自作自演』の事業目標に「出演するアーティストにとっても観客にとっても刺激的な出会いを提供する」とある。確かに刺激的な場になっていたが、今回の出演者にとっては育成というよりは“完成された劇作家”の公演であったといえる。受け手の観客(劇作家志望者)の育成になったか、あくまで課題からの視点であるをご理解頂きたい。

(2) 企画内容についての提案

ア. テキスト配布

『自作自演』は、世代の異なる2人の作家が、それぞれ自作の短編小説・エッセイ・戯曲などを読み、その後のトークで互いの言葉を聞いて感じたことを語り合う、2部構成である。

様々な問題があるが、テキストを配布すると理解が深まりそうだった。筆者は舞台袖にて朗読を聞いていたが、自然に手にしていたテキストを読んでいた。作家の言葉を目にし、耳にする。作品への捉え方(姿勢)が深くなるのではないだろうか。本読みに参加しないと劇作家の“音”は聞けないのである。それは、劇作家を志望するものにとって贅沢なことだ。まず、テキストの配布を提案する。

イ. 朗読作品の事前決定

現在は、公演の直前に朗読作品を決定している。チラシの段階で朗読作品を発表できないだろうか。テキストを配布しなくとも事前に観客が作品を読めるからだ。確かに作家にとって伸び伸び出来て刺激的な場ではあるが観客目線の企画と言えるのだろうか。事前に作品が決まっていれば宣伝も戦略的に出来るだろう。

ウ. トーク

朗読前のトークは朗読作品の説明を十分に行うと観客の想像力の助けになるだろう。劇作家は表に出ることはほと

んどないので、朗読後のトークの際に質問コーナーを長くとることが望ましい。事前にアンケートを取れば段取りの良い進行になるはずだ。

3-2 朗読東京

(1) はじめに

『朗読東京』は東京を舞台とし、東京を描く短編、戯曲、エッセイなどを二人の俳優が読み、朗読後のトークで自分と東京を語る企画である。演出家に、劇団「範宙遊泳」山本卓卓⁵を迎えている。山本氏は、桜美林大学在学中の2007年から活動を開始し、いわゆる学生劇団から現在に至っている。本章は筆者が顔合わせから稽古場、本番まで立ち会った日誌・レポートとして報告する。

(2) 稽古場からのレポート

まず、朗読というと身軽なイメージを持つが、『白痴』（坂口安吾 作）、『少年』（谷崎潤一郎 作）、『品川心中』（古典落語より）というまずそれぞれが大作である。「ただ読むだけじゃなく視覚的に魅せたい」と、舞台上にはスクリーンが3つ置かれる。そして、リアルタイムで1つのスクリーンに舞台上に置かれたビデオカメラの映像が映し出されるという。稽古を見ているとまるで立ち稽古を見ているようだ。短い期間で創り上げるには挑戦的であると思う。稽古を見ていると若い演出家による“課題・問題”が見えてきた。

演出家というよりは学生の演出を見ているような雰囲気だった。稽古初日は役者の質問にほんやりとしか答えられておらず、直感で話しているように思った。歯切れが悪く、答えもないまま次に進んでいたりした。役者が次に始めるシーンを指示している時も何度もあり、演出助手も機能していない。役者も不安な顔をしていた。普段は、劇団という家族の中で演出しているからだろう。

今回の公演は、山本氏にとってチャンスであると思う。自分の劇団では、キャスティングしないであろう組み合わせであり、小劇場の役者ではなく“タレント”を扱う。今後、劇団が大きくなっていく際に必要な“感覚”になると思う。だが、チャンスを楽しむというより、三作品を演出する負担が感じられる。舞台セットの視覚的な演出プランは出来ているが、中身のプランが曖昧なのだ。せっかくの役者とのセッションが勿体ないのである。役者と向き合っている時間を過ごしているようには思えない。

稽古を見ていると、山本氏は自分で指示して決定するというよりは、役者の持ってきたもので判断するタイプのようにだ。役者の質問に対して「どうします？」という答えも見受けられた。なので、舞台経験の多い役者は彼を引っ張っていくことができるが、経験の浅い役者は不信感を抱くだろう。

役者が進めないと進まないし、テキパキと指示（オーダー）を出してはしない。時間もなし発表会ではないのである。今までに稽古が時間通りに終わったことはない。稽古時間の少なさは理由になるが、演出助手があまり機能していないのである。稽古のスケジュールを組んできているように思えない。もう少し経験値のある演出助手を配置したほうが限られた時間の中で出来る稽古を進行出来るように思う。それよりも“演出補佐”がいた方がいいのかもしれない。

役者・スタッフの中に劇団の“身内”がいるということは、山本氏にとってプラスにならないだろう。劇場のやり方と劇団のやり方の違いがあり、冷やりとする場面もあった。衣裳合わせをタレントのマネージャーがいない中、はじめようとした。“身内”が入ることで公演の進行の妨げになりかねない。「朗読東京」は、小劇場の若手演出家が公共劇場サイズ（空間、そして劇団のやり方・創り方ではない）に向き合うチャンスになると思う。“育成”に必要なことだと思う。それに、衣裳合わせはマネージャーが決定権を握って発言していた為、演出家の意見というか発言は少なく、何も言えない状況になってしまっていた。経験の浅い演出家（でなくとも）にとっては、その場に間に入る人間（監修・プロデューサー）が必要だと思った。

演出の山本氏が稽古場に台本を置いて帰っていた。映像操作も兼任していたので、その専用の台本なのかもしれないと信じたいが、演出が台本を置いていくくらいの思い入れなら、カンパニー全体のやる気がなくなるだろう。私は、『朗読東京』の台本の印刷もしていたし、“本の大切さ”を自分が役者だったり演出助手だったりした時は、演出に教わっていた。“演出家の振る舞い”を学ぶことも必要だと思う。演出家以前に“演劇人”にならないといけないのである。むしろそちらが優先されるべきなのではないだろうか。

小屋入りするとスタッフとの距離も近づき、雑談程度だが、演出助手に普段の山本氏について聞いてみた。自分の劇団では、劇団員に厳しく接しているという。今回は、外部の公演でありスタッフはベテラン揃い、役者はタレントなのでかなり気を使って、自分を抑えていたという。その話を聞くと、これまでの言葉がなかなか出てこない・曖昧な発言は、言葉を選んで悩んでいたのだと思う。その為に、役者は不安になっていたのだ、それは彼にとっても役者にとっても損なことではないのだろうか。演出に言いたいことをなかなか言えない環境をつくってしまったのだ。ただ、経験としては必ず通る道なので良い機会になっていたが、もし、役者がベテランだったら、肩をかりて飛び込んでいけたのではないかと思う。

演出助手は、普段は舞台監督をしている為、初めての演出助手だったようだ。演出を支える側もおどおどしていた

ので、そうなる山本氏が頼れる先がなかった。“演出家”の育成にあたり、公演をする場合は、演出助手はそれなりに経験があり演出が気を使わない人間を配置した方が良く、という結論を得た。

また、『朗読東京』においては文芸というポジションも必要だと思った。綺麗な日本語を聞いたかったし、知らない言葉に直面した際に、「なんとなくこんな感じか」というような雰囲気が稽古場にあった。あくまで“育成公演”の場合であるが、そもそも監修というポジションがチラシ・プログラムに明記されているのだから文芸の役割を果たし、稽古場に来て見守る作業を出来れば良かったのだと思う。

4. まとめ

(1) 公共劇場ができること

人材育成を目的とした若手公演を観に行きたいという観客はどれくらいいるのだろうか。公共劇場では劇団を大きくするにあたって、活動拠点である小劇場から“公共劇場サイズ”に対応できる手助けは出来るであろう。平たく言えば場の提供だ。しかし、観客はあたたかく劇作家・演出家が育つ経過を見守るのだろうか。劇作家・演出家の育成は、やはり何かしら上演をさせてあげたいと思うし、ただ、観客が身内だけになってしまえば、評価がされようがない。観客にとって魅力的な企画が必要だと考える。育成対象者と観客ともに刺激的で魅力のある企画が必要だ。

(2) 求められる人材とは

『自作自演』朗読後のトークにて、平田オリザ氏は、劇

作家が台詞を書けることは“特殊技能”だと言っていた。その言葉を聞いたとき嬉しくなった。演出家・劇作家の“特殊技能”を社会に生かすことは出来ないだろうか。平田オリザ氏が総理大臣のスピーチライターをやっていたように、“特殊技能”を社会に応用できる“何か”が見つければ、市民に還元するという公共劇場のミッションが果たせるのではないだろうか。

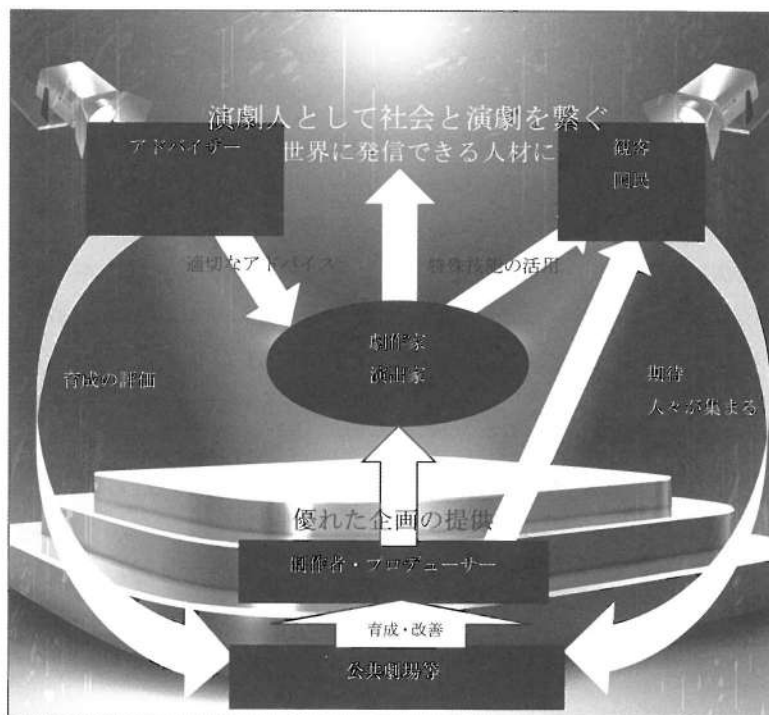
そして、専門家を育てるよりも“演劇人、を育てることが育成に必要である”と考える。“演劇人として社会と演劇を繋ぐ。劇作家・演出家が公共劇場に求められる人材だと筆者は思うのである。その定義があればどのような育成プログラムを組めばいいのか見えてくるはずだ。

(3) これからの育成のために

今回、筆者が公演の報告を第三者からの目として行ったが、育成にあたり公演の評価をする人物なるものが必要なのではないか。この育成公演がほんとに意味のあるものなのか、稽古場から立ち合い調査・評価し、同時に育成対象者に適切にアドバイスが出来る人材がいたらと想像を膨らませたのである。プロデューサー・指導者の不在を考えていたが、もしかしたら今までにいない職種が必要なのかもしれないと、ふと思ったのである。

(4) おわりに

“演劇人として社会と演劇を繋ぐ。劇作家・演出家という答えを出すことが出来たが明らかに調査不足ではある。しかし、自分なりに素直に考えられたと思う。一週間のま



劇作家・演出家の育成理想図

とめの週報、一カ月のまとめの月報を経て、三カ月の集大成の報告書へと向かっていった。研修を通じて私は「考えること」を今までしていなかったと実感した。10年後の劇作家・演出家たちはどうなっているだろうか？公共劇場は？私は社会と舞台芸術をどれだけ繋げられているだろうか？税金を使ってまで舞台芸術をやる意味を考え続けないと、と思う。

最後に、アーツアカデミー研修生として東京芸術劇場にてこのような機会を頂戴し、心から厚く御礼申し上げます。研修が無駄にならないよう次のステージに向かいたいと思います。

注

1. 『月いちリーディング』は定期開催の戯曲ブラッシュアップ・ワークショップ。俳優によるドラマリーディングのあと、その場集った全員で戯曲についてディスカッション。戯曲のブラッシュアップの場であるとともに、劇作家・演出家・俳優・制作者、そして観客の出会いの場でもある。
文化庁委託事業「平成26年度 次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」
主催：文化庁／一般社団法人日本劇作家協会
制作：一般社団法人日本劇作家協会
協力：NPO法人 劇場創造ネットワーク／座・高円寺
2. 独立行政法人日本芸術文化振興会（国立劇場）が、歌舞伎振興のため、新しい優れた作品を求め、広く一般から脚本を募集している。
3. 文化庁では、次代の芸術界を担う創造性豊かな人材の育成を図るため、昭和42年度から若手芸術家を海外に派遣し、研修の機会を提供している。（平成13年度までは芸術家在外研修、14年より20年度までは新進芸術家海外留学制度）
4. 文化庁委託事業「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」として「日本の劇」戯曲賞や在外研修の成果公演等を行っている。
5. 脚本家、演出家、俳優。1987年生まれ、山梨県出身。2007年に範田遊泳を旗揚げし、すべての脚本と演出を手がける。文字・映像・光・間取り図などアナログな2次元のエレメントを用いた“生命”や“存在”への独自のアプローチが注目を集め、国内に留まらず海外公演も意欲的に行っている。

参考文献一覧

- ◆毛利三彌 編著（1993）『東西演劇の比較』放送大学教育振興会
- ◆佐藤郁哉（1999）『現代演劇のフィールドワーク - 芸術生産の文化社会学』東京大学出版会
- ◆日本演出者協会（2006）『演出家の仕事 - 六〇年代・アングラ・演劇革命』れんが書房新社
- ◆伊藤裕夫・藤井慎太郎編（2012）『芸術と環境 - 劇場制度・国

際交流・文化政策』論創社

- ◆文化審議会文化政策部会報告書「舞台芸術人材の育成及び活用について ～文化芸術立国の礎の強化と未来への投資～」
〈http://www.bunka.go.jp/bunkashingikai/seisaku/pdf/houkoku_220731.pdf〉
- ◆「viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第53号」
〈<http://www.saison.or.jp/viewpoint/pdf/10-12/viewpoint-no.53.pdf>〉
- ◆一般社団法人 日本劇作家協会ホームページ
「日本劇作家協会とは」
〈<http://www.jpwa.org/main/about>〉 2015年2月16日アクセス
「月いちリーディング」
〈<http://www.jpwa.org/main/activity/reading-workshop>〉 2015年2月16日アクセス
- ◆一般社団法人 日本演出者協会ホームページ
「日本演出者協会とは」〈<http://jda.jp/about.html>〉 2015年2月17日アクセス
- ◆公益社団法人日本劇団協議会ホームページ「日本劇団協議会とは - 事業報告・事業計画 -」
〈<http://www.gekidankyo.or.jp/about/jigyoku.html>〉 2015年2月21日アクセス
- ◆13歳のハローワーク公式サイト「舞台演出家」
〈http://www.13hw.com/jobcontent/02_07_08.html〉 2014年12月1日アクセス
- ◆文化庁ホームページ
「平成27年度次代の文化を創造する新進芸術家育成事業の募集について」〈http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/05ikusei/h27_boshu.html〉 2015年2月23日アクセス
- ◆独立行政法人日本芸術文化振興会ホームページ「養成事業」
〈<http://www.ntj.jac.go.jp/training.html>〉 2014年2月23日アクセス
- ◆「平成25・26年度国立劇場<歌舞伎脚本募集>のお知らせ」
〈<http://www.ntj.jac.go.jp/topics/kokuritsu/25/25262.html>〉 2015年2月23日アクセス
- ◆KAAT ホームページ「イキウメ主宰・前川知大の劇作ワークショップ」
〈http://www.kaat.jp/news_detail?id=87〉 2015年2月17日アクセス
- ◆こまばアゴラ劇場ホームページ「ニセS高原から」
〈http://www.komaba-agera.com/line_up/2005_8/nise-skougen.html〉 2014年12月4日アクセス

コンサートホールの活用について

—共同制作オペラ『メリー・ウィドウ』の事例から—

短期コース・音楽分野 研修生

安藤綾乃

実務研修概要

■実務研修を行った事業

シアターオペラ vol.8 F.レハール喜歌劇『メリー・ウィドウ』全幕（全3幕、字幕付（ドイツ語、英語、フランス語）&一部日本語上演）

■実務研修にあたっての課題

コンサートホールの活用について—共同制作オペラ『メリー・ウィドウ』の事例から—

■事業の概要

日程 平成 27 年 2 月 22 日（日）、2 月 28 日（土） 全 2
ステージ

会場 東京芸術劇場 コンサートホール（22 日）
金沢歌劇座（28 日）

指揮 ミヒャエル・バルケ

管弦楽 読売日本交響楽団（東京公演）
オーケストラ・アンサンブル金沢（金沢公演）

合唱 東邦音楽大学合唱団（東京公演）
メリー・ウィドウ特別合唱団（金沢公演）

演出 茂山童司

脚本 茂山童司、谷竜一

副指揮 佐藤正浩

コレペティトール 大藤玲子

舞台監督 黒柳和夫

美術 杉原邦生

照明 伊藤雅一

音響 石丸耕一

振付 小夙健太

演出助手 谷竜一

台本翻訳 John Ogievee

ドラマトウルク、字幕：横堀応彦

出演 ミルコ：セバスチャン・フップマン
ヴァランシエンヌ：小林沙羅
ダニロ：ペーター・ボーディング
ハンナ：小川里美
カミーユ：ジョン・健・ヌツォ
カスカーダ：城宏憲
サンプリオッシュ：晴雅彦
ボグダノヴィッチ：新井克
シルヴィアンス：武藤直美
クロモウ：津田俊輔
オルガ：外山愛
プリチッチ：根本龍之介
プラスコーヴィア：石井藍
スペシャルゲスト（3 幕）：メラニー・ホリデイ

主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）
公益財団法人読売日本交響楽団（東京公演）
公益財団法人石川県音楽文化振興事業団
公益財団法人金沢芸術創造財団

助成 平成 26 年度文化庁「劇場・音楽同等活性化事業」
（共同制作支援事業）
公益財団法人 三菱 UFJ 信託芸術文化財団（東京公演）

入場者数 1,618 人（東京公演） 1,310 人（金沢公演）

事業目的

コンサート専用のホールで、音楽面と演劇面のドラマ性を重視したセミステージ形式のオペラを制作し、オペラ上演とホール利用の新たな可能性を示す。今回は、昨年実施し、大きな成功を収めた『こうもり』の続編としてオペレッタ『メリー・ウィドウ』を取り上げる。

■担当した業務

公演制作全般

- ・公演プログラム編集
- ・リハーサルスケジュール整理
- ・施設予約状況整理
- ・楽譜コピー、製本、送付
- ・リハーサル運営全般
- ・広告、インタビュー、プログラムデザイン、印刷等の起案書作成

※このほか、コンサートホールで実施された自主事業の当日運営に携わる。

1. はじめに

「コンサートホールの活用について」という課題のもと、コンサートホールで開催するオペラ『メリー・ウィドウ』の制作に携わらせていただいた。日本に存在するホールの多くは、いわゆる多目的ホールと呼ばれる、どんな目的にも対応できるホールである。本来、音楽、演劇、講演はそれぞれ必要とされる構造が異なるのだが、あらゆる要素を一つの施設に押し込んでいるが故に、結局どの目的にも微妙に適しておらず、「他目的ホール」と揶揄されることも少なくない。しかし最近では、コンサートホール、劇場、能楽堂、オペラハウス、映像ホールなど、舞台芸術の公演を主用途とする専用ホールが増えつつあり、ホールが主体性をもって行うプロデュース型の事業も増加傾向にあるようだ。本報告書では、コンサートホールでも特に公共のコンサートホールの活用やあり方について、共同制作公演『メリー・ウィドウ』の事例を挙げながら述べるものとする。

2. コン서트ホールとは

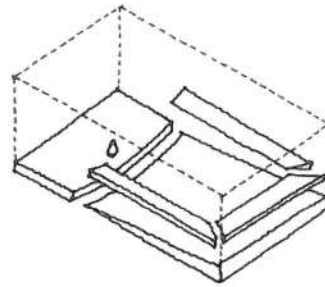
コンサートホールとは、主にクラシック音楽の演奏会を催すことを目的としたホールのことで、狭義では「オペラ以外のクラシック音楽を演奏する」と定義されている。(オペラ専用ホールは歌劇場またはオペラハウスと呼ばれる。)本章ではコンサートホールの特徴とそこで上演するオペラの問題点について述べることにする。

2-1 コン서트ホールの形状

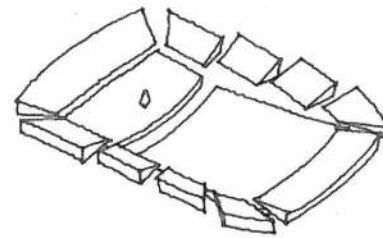
コンサートホールは大きく二つの型にわけられる。直方体の形をした「シューボックス型」と客席が段々畑のようにブロック分割された「ワインヤード型」である(「シューボックス型」「アリーナ型」「扇型」とする研究者や「長方形タイプ」「扇型タイプ」「馬蹄型タイプ」「多角形タイプ」とする研究者もいる)。日本で初めて建設された大型のコ

ン서트ホールは、シューボックス型ではザ・シンフォニーホール(1982年/大阪)、ワインヤード型ではサントリーホール(1986年/東京)である。1990年に開館した東京芸術劇場のコンサートホールもワインヤード型のホールであるが、この形状はさまざまな角度から舞台を観ることができるため、音楽を聴くだけでなく、演奏を観るという視覚的な効果も持っている。

(シューボックス型)



(ワインヤード型)



2-2 コン서트ホールの響き

シューボックス型であってもワインヤード型であっても、コンサートホールの最大の魅力は「響き」である。ホールで奏でられる生音がどのような状態で聴衆の耳に届けられるかということが最も重要な要素であり、そのため、大掛かりな舞台転換装置や照明装置、音響機器類は殆ど必要とされない。コンサートホールの特性を示すものとして「残響時間」が挙げられるが、劇場のコンセプトや部屋容積、演奏される音楽の種類や演奏形態によっても、理想的な残響時間というのは変わってくるので、それが全てではないが、音響を測る尺度のひとつにはなる。

2-3 コン서트ホールで上演するオペラの問題点

オペラは演劇、音楽、美術とあらゆる要素が詰まった総合舞台芸術で、器楽合奏の伴奏による歌手の歌が物語の大半を占める。歌唱には会話を表現するレチタティーヴォ(朗唱)とアリアや重唱、合唱といったソロ(独唱)がある。オペラの種類には、歌ではない台詞を含むオペラ・コミック(代表作『カルメン])や台詞と踊りのついた喜歌劇・

オペレッタなどがある(『メリー・ウィドウ』はオペレッタ)。オペラの基本は音楽であるが、歌と台詞が付いて演じられることから演劇の要素を持ち、また、視覚的な舞台効果も非常に大切なので衣装や舞台美術、装置にも重きを置いている。オペラハウスは、オーケストラピット、舞台転換の為に3~4面の舞台を有し、アコースティックの演奏にも適するような音響環境が整っている。つまり前項のようなコンサートホールでは、そもそもオペラを上演するための装置が備わっていないのである。また、台詞付きオペラを上演する際には、残響時間の長いホールほど台詞が聞き取り辛くなるという問題点もある。さらに今回の『メリー・ウィドウ』公演は、東京ではコンサートホール、金沢では多目的ホールという違いもあり、これらの課題をすべてクリアする必要があった。

3. コン서트ホールとクラシック音楽

「敷居が高い」「入場料が高い」「マナーがわからない」というような話は、よく耳にする。特定のファンはいるものの、一般の聴衆は減少しつつあるというのがクラシック音楽。コンサートホールがクラシック音楽の演奏会を行う場所ならば、クラシック音楽ファンを増やすこと、クラシック音楽をより身近に感じてもらう為の取り組みをすることもコンサートホールの役割である。本章では、国内のホールの取り組みについて述べることにする。

3-1 平日昼間のコンサート

クラシックコンサートは平日の夜や週末に開かれるのが一般的であるが、ここ数年の間に平日昼間のコンサートが都市部を中心に広がっている。東京オペラシティの「ウィークデイ・ティータイム・コンサート」「ランチタイム・コンサート」や、横浜みなとみらいホールの「オルガン・1ドルコンサート」、ミュゼザ川崎シンフォニーホールの「MUZA ランチタイムコンサート」、王子ホールの「銀座ぶらっとコンサート」、サントリーホールの「オルガン・プロムナードコンサート」、浜離宮朝日ホールの「浜離宮ランチタイムコンサート」、東京芸術劇場では「ティータイムコンサート」「ランチタイム・パイプオルガンコンサート」などを開催している。平日の昼間にそんなに人が集まるのだろうかと思うが、どのホールも集客は上々で、東京芸術劇場のランチタイムコンサートは毎回1000人前後が来場している。会場周辺で働く人も聴きにきているが、この時間のメインターゲットは主婦、そしてアクティブシニア層である。日本の総人口のうち、30%以上が60歳以上で、個人金融資産の6割以上をこの世代がもっているとされている。2014年度は団塊世代最後の組が65歳を迎え

る年度でもある。団塊世代のおよそ±5歳の人たちは、時間とお金に余裕があるだけでなく、かつてビートルズ、グループサウンズ等にはまり、ジーンズやミニスカートを取り入れてきたように、好奇心旺盛で消費欲が高い。彼らが定年を迎え始める年から、様々な企業がこぞって「団塊ビジネス」を展開しているが、コンサートホールも例外ではない。ただし、ただコンサートを開催すればよいというものではない。彼らは時間もお金も好奇心もあるが、自分が本当にやりたい(聴きたい)と思うものにしかそれを使わない。誰が何を演奏するかも大事だが、それに投資することによって自分たちにどのような特典があるかも気にする。浜離宮ランチタイムコンサートのように、お食事券つきセット券があるというのや、通常のコンサートよりも低価格であるというような目に見える特典も素敵だが、演奏会を聴きにいくことによって、どのような知識や教養が身に付くのかということも彼らにとっては特典である。芸術劇場のランチタイムコンサートでは、曲目の紹介に加え、パイプオルガンのしくみを解説したパンフレットを配っているが、そういった工夫はとても大切な要素なのだ。また、アクティブシニアで「社会貢献をしたい」と思っている人はとても多いのだが、似たような演奏内容であれば、そのお金の一部が義援金として使われるという文言があるほうを選ぶように、「自分が素敵な時間を過ごせた上に、誰かの役に立てる」というのも彼らにとっての特典である。平日昼間のコンサートのほとんどは、短時間・低価格で開催されており、敷居が高いと思われがちなクラシックを気軽に楽しむ良い機会なので、こうした特典を意識してプログラムを構成するとより充実した内容になるだろう。

3-2 聴衆育成・アーティスト育成

「ホールは特別なことを行う場所」という認識を改め、地域住民の生活の中にホール(クラシック音楽)の方が近づいていくというのが聴衆育成事業の基本的な考え方だ。近年普及しているアウトリーチやレクチャーコンサートはこの聴衆育成事業のひとつで、これまでクラシック音楽を体験したことがなかったりチャンスがなかったりした人たちが身近にクラシック音楽にふれる場をつくることで、クラシックに関心をもち、観客としてホールに足を運んだり、参加型事業に参加する人も現れるかもしれない。また、特に公共ホールは住民の税金によって運営されている為、ホールに足を運んでくれる人たちだけが顧客ではない。芸術文化に関心のない人たちも含めて、自分たちの街には劇場が必要だと感じてもらう為にも、こうしたホールから近づいていく活動を周知して理解してもらうことも大切である。そして、アウトリーチやレクチャーコンサートを実施

する際には、こういったパフォーマンスができるアーティストが必要不可欠だ。ただ演奏するのではなく、わかりやすく曲や楽器の解説ができる、参加者と交流することができる能力が求められる。例えば、財団法人地域創造では、「公共ホール音楽活性化事業（おん活）」やアウトリーチフォーラムなどの事業を行っているが、ここではオーディションで選ばれたアーティストがコーディネーターのアドバイスを受けてその技を磨き、全国の公共ホールでアウトリーチとホールコンサートを実施している。演奏家としての力量をきちんと発揮できるホールでのコンサートとコミュニティプログラムをセットにすることで、アーティストと地域のホールとの関係をより豊かにできる可能性をもっている。また、東京芸術劇場で開催している「芸劇ウインドオーケストラアカデミー」では、単に演奏技術を高めるためのクリニックを受けさせて本番を迎えるのではなく、キャリアアップゼミなるものを開催して、セルフプロモーション術などを学んでいく。国内の音楽大学では、学生時代に演奏以外のパフォーマンスを学ぶ機会は少なく、場数を踏んで自分なりのスタイルを確立していかなければならないアーティストが多い中、若いうちにこうした技を習得できるのは、素晴らしいことだと思う。聴衆育成とアーティスト育成もホールの重要な役割である。

3-3 レジデント事業・フランチャイズ事業

1名のピアニストからオーケストラまで、レジデントないしはフランチャイズでアーティストを有するホールがある。オーケストラ（民間含む）でいうと、「すみだトリフォニーホール - 新日本フィルハーモニー」「石川県立音楽堂 - オーケストラ・アンサンブル金沢」「京都コンサートホール - 京都市交響楽団」「兵庫県立芸術文化センター - 兵庫県立芸術文化センター管弦楽団」「札幌コンサートホール - 札幌交響楽団」「ミュゼ川崎シンフォニーホール - 東京交響楽団」「水戸芸術館 - 水戸室内管弦楽団」「オーチャードホール - 東京フィルハーモニー管弦楽団」「紀尾井ホール - 紀尾井シンフォニエッタ東京」など。この事業の基本的な考え方は「オーケストラ（アーティスト）がホールに住む」ということ。オーケストラ（アーティスト）がホールに住むことによって、本番と同じ会場で練習できるため、上質な公演を定期的に行うことができ、アウトリーチ事業などの普及活動も十分に行うことができる。アーティストが長いスパンで地域に根付いた活動ができるということは、特に地方では地元ファン拡大に結びつき、ホールにとっても強い味方になる。しかし、こういった制度はアーティストにとっても単純な依頼公演とは言いにくい場合を含んでおり、ただ定期的に演奏するだけではな

く、ある種の自己実現的な場にもなるため、受け身ではなくホールスタッフや市民と一緒に作り上げていくという姿勢が求められる。また、ホールがアーティストを持つためには、ホール側にアーティストを抱えるだけの予算と能力が必須となる為、地方の小規模のホールでの実現は難しい。専門知識があり、尚かつアーティストと住民の言葉を聞くことのできる常勤のプロデューサーを配置し、アーティストを持つホールが中心となって近隣のホールとのネットワークを築いていくことも考えていかなければならない。あるいは、りゅーとびあ（新潟市民芸術文化会館）やアーラ（可児市文化創造センター）のように、既に都内に拠点をもつ楽団が地方拠点をもつというような仕組みが広がると良いかもしれない。なお、「石川県立音楽堂 - オーケストラ・アンサンブル金沢」については次項で詳しく述べることとする。

3-4 芸術監督・プロデューサー制

「さいたま芸術劇場 - 蜷川幸雄氏（演出家）」「世田谷パブリックシアター - 野村萬斎氏（狂言師）」「東京芸術劇場 - 野田秀樹氏（演出家）」「まつもと市民芸術館 - 串田和美氏（演出家）」「神奈川芸術劇場 - 白井晃氏（演出家）」「座・高円寺 - 佐藤信氏（演出家）」「サントリーホール - 堤剛氏（チェリスト）」「東京文化会館 - 小林研一郎氏（指揮者）」「石川県立音楽堂 - 井上道義氏（指揮者）」「兵庫県立芸術文化センター - 佐渡裕氏（指揮者）」など、芸術監督・プロデューサー制を採用している劇場がある。地域創造の平成22年の調査によると、芸術監督・プロデューサー等が1人以上いる施設は約1割（回答数1182施設）あるという。人数の合計は152人で、芸術監督（音楽監督等含む）が39人、プロデューサーが47人、その他が57人となっている。常勤は68人、非常勤は84人である。意外と多いように感じる。美術館に学芸員がいて、図書館には司書がいるように、劇場にも専門家を配置すべきというところで、この制度を導入しているとは思いますが、単に、有名人を招けばよいというものではない。公共の施設である以上、その劇場は芸術監督の持ち物ではなく、住民のものであり、実験的に好きな演目ばかりを行ってよい場所ではない。公共劇場における芸術監督・プロデューサーには、その施設の特性を活かして一定レベル以上の実演芸術を発信できることに加え、劇場の組織マネジメント能力に優れ、特に地方では、地域の特性を理解し、住民との関係について考えられることが求められている。そういった活動をするには非常勤では難しいように思うが、もし芸術監督が実演芸術の発信能力に優れていて、それ以外の能力や意識が足りないようなら、それらができるプロデューサーを必ず

配置するべきだと思う。また、芸術監督はその施設のカラーである。芸術監督が演劇系なら、演劇活動が盛んな施設になるのは当然のことで、良いことだと思う。だが、東京芸術劇場のようにコンサートホールも備えているような施設では、ジャンルごとに監督を配置したほうがより充実した取り組みができるように思う。

3-5 石川県立音楽堂とオーケストラ・アンサンブル金沢

ソフトに関する明確なプランがないまま、ホールを建ててしまい、色々やってみるものの何も定着せず行き詰まるホールは珍しくはない。だが、『メリー・ウイドウ』金沢公演で演奏する、オーケストラ・アンサンブル金沢（以下OEK）と石川県立音楽堂の関係はそうではない。OEKは日本で最初のプロ室内オーケストラとして1988年に誕生した。地方オケは地元の音楽家を中心となることが多いが、OEKは創設当時から出身、国籍問わず楽団員を募集し、はじめから“世界水準”を意識していた。また、座付作曲家の制度を設け、新作の演奏に取り組み、県内のみならず、国内外で積極的に演奏を行った。しかしながら、OEKには拠点となる音楽ホールがなく、金沢市内の多目的ホールや練習場を使用していた。これは創設者の岩城宏之氏の考えで、まずはヨーロッパ並みのソフトを充実させた上でハード（音楽ホール）をつくるというものだった。こうして完成したのが2001年に開館した石川県立音楽堂である。これまでの活動により地元ファンも多数存在しており、専用ホール建設を望む声が出ていたこともあって、ホールをつくっても観客が一人もいないという事態はおこらないという保証があった。また、国内外のあらゆるホールで演奏してきたOEKがホールの良し悪しを十分に経験していたことと、裏方の仕事に理解のある岩城氏がスタッフの細かい要望をとりまとめて提出し、それが反映されるように動いたことも功を奏したという。このように、ホールありきでソフトを考えるのではなく、ソフトがあるからホールをつくることは、ニーズにあった無駄のない建築ができるため、税金を払う住民も納得しやすいだろう。

OEKと石川県立音楽堂は一つの組織（石川県音楽文化振興事業団）が、オーケストラとホールの運営を行っているため、言い方は悪いかもしいが、オーケストラをツールとしてホールの事業に最大限に活用することができるのも特徴のひとつである。実際、邦楽とのコラボレーションやジュニアアンサンブルやコーラスなどの育成事業、他団体との共演など、OEKを軸にした事業が多数行われている。もちろん組織が一本化することによるデメリットもあると思うが、こうして広く地域の音楽文化に携わることができるのは、事業団がたんにオーケストラだけ、

ホールだけの運営にとどまらない故なのだ。

4. 共同制作公演 喜歌劇『メリー・ウイドウ』について

本章では、筆者が実務研修として制作に携わった、石川県音楽文化振興事業団・金沢芸術創造財団と東京芸術劇場による共同制作公演について述べることにする。

4-1 共同制作

昨年の『こうもり』、今年の『メリー・ウイドウ』は石川県立音楽堂（石川県音楽文化振興事業団・金沢芸術創造財団）との共同制作、『カルメン』は石川、福井、富山、宮城との5都市共同制作公演。そして来年度開催される『フィガロの結婚』（井上道義氏×野田秀樹氏）は、10都市（金沢、兵庫、香川、神奈川、大阪、東京、山形、宮城、宮崎、熊本）の全国共同制作公演である。単なる引越し公演ではなく、合唱団など、出演者の一部を地域住民に担当してもらったり、現地の管弦楽団が演奏したりする。制作においても各会館で分担・協力して制作していく。こうした他の劇場と協力して事業を行うことは、地域の観客創出と育成を図り、各ホールの制作能力の向上にもつながることができる。後者は、ハコはあるけど、人材もノウハウもないというホールにとってはかなりのメリットといえる。しかしながらデメリットもある。キャストもスタッフも全て同じ人間による引越し公演であれば、一定のクオリティを保ち、想定外のトラブルが起こることも少ないが、一部キャストが変わること（他のキャストと一緒に稽古ができるのは本番の為に現地入りしてから）で演出に制限がかかってしまうことや、素人が参加することで作品のクオリティが保てない可能性が出てくる。さらに複数の会館スタッフが制作を担当することにより、単純な連絡ミスや想定外のトラブルが起こりうる可能性も十分ある。本公演では、事前に金沢と東京の各館の業務について協定書により役割を定めていたことと、長年、共同制作を行ってきたこともあり、概ねスムーズに進んでいたが、それでも、情報が十分に伝わっていないことがあった。特にオペラは、他の演奏会と比べても、関わる人数が圧倒的に多いので、些細な連絡ミスで多くの関係者に負担をかけてしまうこともあり得る。他の劇場と一緒に何かを作り上げるときには、演出家・舞台スタッフ・キャストの理解を得て、各会館ときちんとコミュニケーションをとること、指示系統を明確にすることが大切であると痛感した。

4-2 稽古期間と上演回数

『メリー・ウイドウ』の稽古スケジュールは以下の通り。

2月9日（月） コーラス稽古（音楽2時間、演出3時間）

- 2月10日(火) コーラス演出稽古(3時間)
 2月12日(木) ソリスト音楽稽古(4時間)
 コーラス演出稽古(3時間)
 2月13日(金) 顔合わせ、音楽稽古(3時間)
 演出稽古(3時間)
 2月14日(土) ソリスト演出稽古(6.5時間)
 2月15日(日) ソリスト演出稽古(6.5時間)
 2月16日(月) 演出稽古(6.5時間)
 2月18日(水) オーケストラ付音楽稽古(4時間)
 2月19日(木) 場当たり(3時間)
 2月20日(金) H.P.、演出稽古(4時間)
 2月21日(土) G.P.(3時間)
2月22日(日) 東京公演本番
 2月24日(火) オーケストラ付音楽稽古(6時間) ※
 コーラス参加3時間
 2月25日(水) B.O.(6時間) ※コーラス参加3時間
 2月26日(木) G.P.、コーラス演出稽古(5時間)
 2月27日(金) コーラス演出稽古(3時間)
2月28日(土) 金沢公演本番

通常、オペラの稽古には最低でも丸1ヶ月は要することを考えても、今回の稽古スケジュールが非常にタイトであるということがよくわかる。全キャストの顔合わせから本番までは約1週間。もちろん上記の時間以外で、ソリストが自発的に集まり読み合わせをしたり、個人稽古をしたりしている。(それでも昨年の『こうもり』公演よりタイトではなかったらしい。これは実際の稽古時間というよりも、最初の公演が東京であったこと、天候等による障害がなかったこと、昨年からのシリーズでキャストが重複していること、演出・脚本を同じ人が担当していたことが理由のひとつであろう。) 今回の脚本は、歌は原曲通りドイツ語で、台詞に関しては、大部分が英語、日本人同士の台詞は日本語、一部フランス語で構成されており、その量は、昨年の『こうもり』と比べても、膨大であった。さらに、稽古中に演出プランや台詞の変更が多々あった。一部キャストからの提案が多かったのも事実だが、議論して、変更して、稽古しながら作品をつくりあげていくにはあまりにも時間が足りなかった。また、金沢公演においては、コーラス隊の殆どが昼間は別の仕事をしている為、練習は夜3時間しかできないという状況であった。東京公演本番直前で変更になった動きも多かった為、コーラス隊は実質4日間(12時間)で、動きをマスターしなくてはならなかった。東京での稽古がせめてあと1週間多ければ、もう少し早い段階で、動きを伝えることもできたかもしれない。結果としては、東京公演も金沢公演も無事終えることができ、特

に金沢ではスタンディングオベーションが起こる程であったが、稽古期間を増やすことは、ぜひ今後の課題としていただきたい。また、今回の『メリー・ウィドウ』公演は全2ステージ。再演の予定もないので、舞台装置は破棄されてしまう。こういったことは珍しいことではないが、せめて東京でもう1ステージ行ってもよかったように思う。事実、東京公演のチケットは完売であった。地域を変えて公演回数を増やすのも良いが、同じホールで複数回公演できればよかったように思う。

4-3 舞台について

コンサートホールで上演するオペラの課題は前章の通りである。当然、大掛かりな舞台装置はない。今回の舞台は、「PONTEVEDRO」という文字がいっぱい書かれた床と壁の上に椅子やテーブルがあるだけというシンプルなものの。床は4度の傾斜があり、壁の中心は移動式の扉になっている。そして舞台の両サイドには照明のスタンドが複数設置されている。衣装は、演出家の「設定は現代の日本ですが、パラレルワールドのようなもので、今みなさんが生きている日本とは違う日本なのです。」という意図もあり、近未来の民族衣装といったモダンなものであった。(ただし、この演出家の意図が観客に伝わっていたかは些か疑問である。近未来的なイメージというのを理解していなければ、特にクラシックなオペラファンは、衣装について若干なりとも抵抗があったかもしれない。公演終了後、やはりプログラムに記載すべきだったと反省した。) 東京公演では、コンサートホールでの開催の為、台詞の聞き取りやすさについては若干の課題が残ったものの、音楽の響きに関しては問題なく終わった。筆者が驚かされたのは金沢公演である。コンサートホールの響きに慣れていたこともあって、その違いに愕然とした。しかも舞台セットの関係からか、反響板が降りていない。オペラ歌手として訓練しているソリストは、反響板がなくても響かせる技を持っているが、合唱団はそうではないし、しかもその技を持ってしてもリハーサルでは、全くといっていいほど言葉が聞こえず、逆に、オーケストラピットからのオケサウンドは非常によく聞こえてしまっていた。ところが、ゲネプロでは台詞がクリアーに聞こえるようになり、本番ではさらにクリアーに聞こえるようになっていた。公演後、マイクを4カ所に設置して声を拾っていたことがわかったが、あまりにも自然なボリュームでクリアーに聞こえていたので、気がつかない程である。台詞のクリアー加減でいうと、東京公演より格段によくなっていたし、歌声もしっかり響いていた。金沢歌劇座のような多目的ホールは、全国の公共ホールに多く見られるタイプのもの。今回、舞台技術の力でこ

ここまでできるというのが実感できたのは大変よかった。

5. おわりに

この度の研修で私が学んだことは大きく二つである。一つは制作という仕事について。筆者はこれまで制作とは、簡単にいうと、お客様が楽しむ・感動するステージをつくることだと思いき、最大の顧客は観客であると認識していた。今回、中村よしき氏のもとで、オペラ制作に携わり、観客はアーティストの最大の顧客であり、制作が顧客とすべき相手は、アーティスト、演出家、舞台スタッフであり、本番で、それぞれが持つ力を最大限に発揮できるように尽くすことが制作の役割であると感じた。アーティストが持つ全ての力を出し切って、自身が納得できるパフォーマンスができれば、観客を感動させることができる。

2つ目は、税金についてである。前述の通り、筆者はこれまで、お客様が楽しむ・感動するステージをつくることすべてだと思っていたが、「税金」というワードが入ってくるとそれだけではいけない。公共の劇場は当然ながら住民の税金によって運営されている。住民の中には、当然、芸術文化に関心がなく、ホールに足を運んだことがない人も沢山いる。そういう人たちに、自分たちが住むまちの劇場の必要性や意義を認識してもらうことも、公共劇場を運営する上で非常に大切なことである。今回、「コンサートホールの活用について」という課題をいただき、はじめは集客のことばかりに気をとられていたが、研修が進むにつれ税金の重みについて考えるようになり、公共のコンサートホールが発信する事業は、住民に還元されるべきものではなくてなはならないと強く感じた。

最後に、本研修にあたって、ご指導くださいました鈴木順子事業企画課長、橋爪綾子人材育成担当係長、東京芸術劇場第一係の皆様（出口マミ係長、中村よしき・鋤田千里・曾宮麻矢・鹿倉雄介の各氏）、オーケストラ・アンサンブル金沢の皆様に、この場を借りて感謝申し上げます。

参考文献一覧

- ◆ 公益財団法人全国公立文化施設協会ホームページ FAQ
<http://www.zenkoubun.jp/faq/faq01.html>
- ◆ 「古都のオーケストラ、世界へ！」 潮博恵著 / アルテスパブリッシング出版
- ◆ 「公共ホールのフランチャイズオーケストラと指定管理者制度」 中村晃也著 / 芸術情報アートエクスプレス 21 号より
- ◆ 「コンサート・ホールの音を訪ねて」 萩原光男著
<http://www.kreis.be/sound-music/visit-concert-hall-sound/>
- ◆ 「地域創造レター」 / 財団法人地域創造

音響担当としての安全管理について ーワイヤレスケアスタッフの目線からー

短期コース・舞台技術 音響分野研修生

杉浦 綾

実務研修概要

■研修期間

2014 年 9 月 1 日～11 月 30 日

■研修を行った事業

1. 演劇系大学共同制作 Vol.2 『見よ、飛行機の高く飛べるを』
2. 『小指の思い出』
3. 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』
4. 平成 26 年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門 中央大会
5. その他、舞台・施設管理に関わる業務

■実務研修にあたっての課題

「音響担当としての安全管理について」

■事業の概要

1. 演劇系大学共同制作 Vol.2 『見よ、飛行機の高く飛べるを』

日程 平成 26 年 9 月 12 日（金）～9 月 15 日（月）全
6 公演

会場 東京芸術劇場シアターイースト

作 永井愛

演出 越光照文

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

主催 文化庁／桐朋学園芸術短期大学

共催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

後援 東京演劇大学連盟

助成 文化庁委託事業「平成 26 年度次代の文化を創造
する新進芸術家育成事業」

事業目的

東京都内で演劇の実践教育を行っている演劇系の 5 大
学が集まり、文化庁の力添えを得て、演劇実技教育の

実践交流と共同研究を行い、俳優並びに舞台芸術ス
タッフ教育のための共通テキスト作りを目指して、共
同制作プロジェクトとして行われた。

2. 『小指の思い出』

日程 平成 26 年 9 月 29 日（月）～10 月 13 日（月）

会場 東京芸術劇場プレイハウス

作 野田秀樹

演出 藤田貴大

出演 勝地涼・鈴木法水・青柳いづみ・山崎ルキノ・川
崎ゆり子・伊東茄那・小泉まき・石井亮介・斎藤
章子・中島広隆・宮崎吐夢・山内健司・山中崇・
松重豊

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

制作協力 マームとジブシー

助成 平成 26 年度文化庁 劇場・音楽堂等特別支援事業
事業目的

東京芸術劇場の芸術監督である野田秀樹の戯曲を若手
演出家の手によって上演する東京芸術劇場のシリーズ
第 3 弾。芸劇プロデュースにより、新たな出演者、ス
タッフとの出会いを創出し、演出家のステップアップ
を支援する。

3. 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』

日程 平成 26 年 10 月 19 日（日）全 2 回

会場 東京芸術劇場プレイハウス

主催 東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）

助成 平成 26 年度文化庁 劇場・音楽堂等特別支援事業
事業目的

本劇場の中でも機構が一番複雑なプレイハウスを使用
し、舞台・音響・照明の操作の体験や、普段見ること

のない裏側を公開することで劇場への興味を持ってもらう企画である。

4. 平成26年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門 中央大会

日程 平成26年11月8日(土)～9日(日)

会場 東京芸術劇場シアターイースト、シアターウエスト

出演 東京都の高校生

主催 東京都教育委員会、東京都高等学校文化連盟、東京都高等学校演劇連盟、東京都高等学校演劇研究会

など

■担当した業務

音響に関わる業務全般

1. 事前準備 (使用機材に故障がないか確認をする)
2. 打合せ (事故の危険がないよう、機材の置き位置などを確認する)
3. 本番 (機材トラブルが起きた際の対応や、公演中に事故が起きた場合に迅速に対応する)
4. 仕込み・撤収作業 (貸出機材の対応や、高所・暗所などの安全確認をする)

1. はじめに

東京芸術劇場アーツアカデミー研修生としてこの研修に参加し、3ヶ月が経過した。短期間ではあったが、たくさんの人に出会い、言葉を交わすことで非常に内容の濃い研修となった。筆者には、「音響担当としての安全管理について」という課題が与えられ、劇場音響担当としての安全管理について考えるきっかけとなった。機材のメンテナンスや、仕込みや撤収の際の高所作業、重量物の取り扱いなどは日常の中で事故を防ぐため、そして災害に備えた安全対策として重要な業務の一つである。しかし、舞台技術者にとっての安全管理は、このような物理的危険を避けるものだけではないと考える。本報告書では、劇場音響担当の役割をはじめ、様々な視点から見た安全管理についての記述、最後に研修を通じての所感をもってまとめとする。

2. 本劇場における音響担当について

東京芸術劇場には、コンサートホール、プレイハウス、シアターイースト、シアターウエストと4つのホールが存在する。劇場音響担当は、各ホールについての知識を必要とし、特色の違う様々なホールに合わせての機材の選定や使用法を考慮しなければならない。自主制作事業においては、仕

込み・撤収だけではなく、プランナーやオペレーターについても、劇場音響担当が行うこともあるため、技術的観点や、創造性についても高めていく必要がある。東京芸術劇場では、指定管理者制度により指定されている東京都歴史文化財団の技術者と、委託管理を受けている(株)明治座舞台の技術者の2つの立場で技術管理が構成されている。各ホールに配置された(株)明治座舞台の人材が主に公演担当とのやり取りをし、それらを統括する形で東京都歴史文化財団の人材が入っている。視点が増えることにより、機材面からも施設面からも安全管理能力が高まると考えられる。

3. 音響担当者の役割

音響担当というのは、大きく分けて2つ存在する。1つは、劇場の管理を行い、カンパニーを受け入れる側の劇場音響担当である。彼らは、劇場についての知識はもちろんだが、カンパニーのイメージする音響プランを汲み取り、安全に実現できる方法を提案することが求められる。そして、もう1つは乗り込みと呼ばれる、利用者としての音響担当である。作品に直接関わり、プランを立て、稽古から搬入、仕込み、本番、撤収といった全ての行程を担当する。劇場の音響担当と打ち合わせを重ね、スピーカーの置き場所や使用機材などを決めていく。ここでは、2つに分けているが、劇場音響担当も、自主制作事業の場合は利用者となることを忘れてはならない。だからこそ、現代における劇場技術担当者は、外部オペレーターにも匹敵する技術や知識、そして創造性が求められることになる。

4. 公演の流れ

本劇場に研修に来て、劇場入りから退館までの劇場音響担当としての役割を見てきた。本来であれば打合せの段階からの記述が必要となるが、この短期間では適わなかったため、貸しホールの際の劇場入りから撤収までの劇場音響担当の仕事内容の記述とする。

4-1 搬入、仕込み

(1) 搬入

4つのホールで構成されている東京芸術劇場だが、搬入口は1つのみとなる。そのため、いくつかのホールの搬入及び搬出が同時に行われることも少なくない。事前の打ち合わせで車両の種類や数、物量などを確認し、劇場がスケジュールを作製するなどして調整が必要となる。また、警備の人材とも連携を計り、待機車両が発生する場合は、対応を依頼するなどして、スムーズに搬入が行われるよう統率する。音響担当は、搬入された際に上手・下手・客席などの置き位置に機材をおおまかに振り分けておくことで、

他部署の仕込みが始まった際にバトンの下をくぐったりする必要が減る。単純なことではあるが、高所作業が多い仕込みの時間は、このような配慮で事故を防げると考える。

(2) 仕込み

(イ) 始業前ミーティング

まず、仕込み作業を始める前に、劇場の公演担当と、カンパニー側の技術スタッフによる顔合わせを行う。進行役は劇場の人材が担当する。当日の作業内容を中心に、考えられる危険への注意喚起と、万が一の場合の対策について確認、説明をする。また、参加するメンバーの担当部署と氏名を紹介することで、混沌とした仕込みの際でも、どの人がどの作業に当たっているのか、お互いが把握できる。そして、ヘルメットの着用、安全帯の着用についての確認をする。

(ロ) セクション別ミーティング

仕込み図を見ながら、スピーカーの吊り位置や置き位置、持ち込み機材、使用回線など、再度確認する。危険が考えられる場合には、対策を提案する等、別の方法を取れるように準備する。どこのホールもステージ上だけでなく、袖、客席など至る箇所に電源や音声回線、スピーカー回線のパッチ盤があるが、これらは、劇場音響担当が生かさなければ使用することが出来ない。事前の打ち合わせでも確認が必須であり、出来るだけ人の動線に被らないように指定することも劇場音響担当の大事な役目である。

(ハ) 仕込み中の注意点

- ・スピーカーをバトン等に吊る際には、落下防止ワイヤーやチェーンを忘れずに使用する。
- ・人の動線になる場所にやむを得ずケーブルの引き回しが必要な場合は、マットやテープを使用し、養生する。
- ・照明の電源ケーブルと同じ経路をたどった場合、双方ノイズが発生する可能性があるため、注意する。
- ・音を出す際には、ホール内にいる人に呼び掛け、突然大きな音を出さないようにする。
- ・バトンやブリッジなどが降りている時には、絶対に下を通過しない。また、降りる旨の呼びかけがあった際には、きちんと応答することで、お互いが危険を予測できる。
- ・スピーカーを積む際には、ラッシングベルトで固定することを忘れない。またキャスト付きの場合は転倒防止のためロックをかける。
- ・セリや盆などの舞台機構を使用する際には、ケーブルの挟み込みにも注意しなければならない。
- ・消防法の条例に違反する場所には物を置かないように注意する。

4-2 場当たり

仕込みから大きく変化し、場当たりになると、役者が参加することになる。劇場音響担当は、「運営系」と呼ばれる楽屋周りのスピーカーに音声を送ることが必須となる。場当たりの際には、演出家の指示や、現状行われている場の確認、出番のタイミングなどを楽屋で過ごしている役者にも状況を把握してもらうためにも重要な音響の役割となる。場合によっては、制作などの人材がロビーで作業している場合もあるため、状況に応じてロビーも送る必要がある。劇場音響の担当としては、この行程が最も重要な安全管理だと考える。舞台連絡架に設置されている運営系用のミキサー卓にはプラスチックで出来たカバーがされている。これは、舞台監督や出番待ちの役者などが常駐する下手袖にあるため、台本などちょっとした物を置きやすい。万が一、物が触れて設定などが変わってしまうと、音声は切れてしまう可能性が十分にある。このようにちょっとした工夫で、危険を防ぐことも、音響担当の安全管理の一つだと考える。

また、場当たりの際には、照明担当や舞台監督にインカムを用意するのも劇場音響担当の重要な仕事である。様々な情報が飛び交う中で、数人で直接やりとりするためには、この手段を使用することが望ましいだろう。そして、演出家には、ガナリマイクを用意する。これにより、ステージ上にいる役者にも指示や指導がきちんと伝わり、楽屋にいる人にも空間を拾う Air マイクからの音声として情報が送られる。本番を滞りなく行うためには、この場当たりという時間が一番大切であり、本番への事前準備の時間として充実させなければならない。そのためにも劇場の音響担当はホール内の状況を、どこにいても確認できる環境を用意することが重要である。

4-3 ゲネプロ・本番

これまでの場当たりを踏まえ、ゲネプロ以降は毎公演システム的な違いがない環境を作っていくのが、劇場音響担当の任務である。そのためにも、公演の音響担当が劇場に来る前に、スピーカーまでの経路で異常がないかのチェックは欠かすことが出来ない。東京芸術劇場は、どこのホールもミキサー卓や、マトリックス回路がデジタル制御で稼働しているため、通常では起きないようなエラーやノイズが突如出ることも少なくない。だからこそ、日々の点検を欠かさないと、機材についての知識、エラーが起きた時の対処法など、しっかりと把握しておくことが重要であると考えられる。公演音響担当が、音を出すことに、不安がなく、やりやすい環境を整え、より良い公演となるように準備するのが、劇場音響担当の安全管理の重要な項目の一つである。

(1) ゲネプロ・本番時の注意点

- ・ 開場したら、ロビーにホール内の音声を送出し、遅れた来場客や客席案内係にもホール内の様子がわかるようにする。
- ・ 避難通路口や防火扉、防火シャッターなどを通過せざるを得ないケーブルは、毎日の退館の際に縁切りをしてもらう。またそれを確認することを忘れてはならない。
- ・ 本番中に調整室に滞在できない場合でも、控え室などにモニターを用意し、ホール内の様子を常に把握しておく。

4-4 ばらし、搬出

仕込みに比べ、時間に追われることの多いばらしは、他の行程に比べて事故の確率が多いのではないだろうか。各セクションが、ステージ上を行き交い、バトンなどの昇降が多く、高所で作業をしているスタッフもいるため、より一層安全に気を配る必要がある。そのためには、舞台監督を中心としたばらし打合せで、各セクションの動きを確認し、それぞれがどんな状況なのかを把握しておくことが重要である。

(1) ばらし打合せ

仕込みの時とは違い、各セクションが同時に動いてしまうので、全体での打合せを行う。ばらしや搬出の手順、さばき場所の確認をし、段取りを確認する。また、当日のみ参加するスタッフも多くいるため、各セクションでの説明を忘れずに行う。仕込みと同様にヘルメット、安全帯の着用も確認する。

(2) ばらし・搬出時の注意点

- ・ 仕込み時に比べて時間に追われるため、より一層の安全に注意する。
- ・ バトンやブリッジの昇降が多く、幕や照明機材がばらされていくので、音響担当は 早いうちにスタンドに立てたスピーカーや這わせたケーブルなどを片付け、全体の動線を確認する。
- ・ 貸し出した機材は、元の状態に戻してもらい、数量を数え所定の位置に戻す。
- ・ ばらしが終了したら、貸出機材が全て戻っているか確認し、また忘れ物がないかチェックする。

5. ワイヤレスマイクケアスタッフについて

この研修期間の中で、約半月という長期間担当した『小指の思い出』では、バンド周りを担当するステージスタッフと、ワイヤレスマイクのケアスタッフの役割を分けた2名を劇場側で補うことになり、筆者はワイヤレスケアのア

シスタントとして公演に着かせて頂いた。この章では、主に、ワイヤレスケア担当者の役割や、注意点を中心に記述していく。

5-1 ステージスタッフ

ワイヤレスマイクを使用した公演の際の音響担当は、音楽や効果音などを主にオペレートするメインオペレーター、ワイヤレスマイクや仕込みマイクなどの拡声を主にオペレートするマイクオペレーター、役者にワイヤレスマイクを着けたり、バンドなどのステージ周りのケアをするステージスタッフによって構成されている。ステージスタッフの本番時の役割として、音響に関わる転換時の対応や、生演奏が入る際などのモニターのケア、ワイヤレスマイクの装着や、電波状況の確認などが挙げられる。オペレーターに比べ、役者やバンドメンバーとやり取りすることが多く、信頼関係を早くに築くことが重要である。

気温や湿度などによっても聞こえ方は大きく変わってしまうが、毎日のチェックの際にそれらに気付き、オペレーターと相談するなどして、役者やバンドに常に同じ環境を用意する。

5-2 ワイヤレスケアスタッフ

ワイヤレスケアの人材は、他の音響スタッフと比べ、役者と関わる時間が長くなり、装着時には触れる必要も出てくるため、技術的なスキル以上に気遣いが何よりも重要だと考える。女性の役者の場合も、衣装の下にケーブルを通すことも多いため、ワイヤレスケアスタッフも女性が多いのが特徴的である。稽古場から信頼関係を築き、困ったことがあっても、ワイヤレススタッフには声を掛けやすい、という環境を作っておく必要がある。そのため、技術スキル以前に、人間としての常識や、立ち居振る舞い、雰囲気、話しやすさ、といった人間力が見られる役割であると考えられる。普段から、雑談などでコミュニケーションを取る中で、役者それぞれの体調や精神状況を把握し、オペレーターに伝えることも重要な仕事の一つである。また、役者だけではなく、オペレーターよりも衣裳スタッフや床山スタッフと動くことが多いため、他セクションのスタッフとコミュニケーションを取ることで、トラブルが起きた際に、協力的体制が取れ、大きな事故とならずに済むことも多い。マイクオペレーターがやりやすい環境を作ることが第一ではあるが、その先に観客がいることを忘れてはならない。

(1) ワイヤレスケアスタッフの役割

- ・ 出ハケを把握し、香盤表を作成する。特に、ワイヤレスマイクを役者間で付け替える場合は必須となる。

- ・オペレーターと相談し、それぞれの役者に使うマイクヘッドを決定する。ミュージカルなど、歌を歌う場合は単一指向性が適しているが、芝居の場合は無指向性の方が自然である。
- ・オペレーターと相談し、ヘッドを着ける位置を決める。頬などの顔面に着ける場合は、衣装スタッフと、前髪の生え際など頭部を回す場合は、床山スタッフと、など、音響以外のセクションとの兼ね合いがある場合は先に相談することが重要である。
- ・送信機（トランスミッター）を入れるベルトバックを作製する。役者の体格や、装着する位置に合わせてゴムベルトの長さを調節する。向きや位置なども役者本人と相談をし、殺陣などで床面に打ちつける芝居や、寝そべる芝居などの際に、干渉しないように注意する。
- ・ケーブル部分の養生をする。針金を這わせたり、衣装を着た状態で、ケーブルの色が目立つ箇所は、衣装に合わせた加工をするなど、出来る限り、来場者から目立たないように注意する。
- ・場当たり以降は、本番日も含め、毎日チェックを行う。断線、ネジの緩み、接点のノイズ、電波状況など、毎公演ごとに問題がないか確認をする。場合によっては、接点復活剤などを使用し、起こりうるトラブルを回避する。
- ・電池の電圧を計る。乾電池の場合、新品でもいくらか差がある。チェック時に電圧の低いものは除外する。充電式電池の場合も、余裕をもって準備しておく必要がある。
- ・電波状況を確認する。ワイヤレスマイクを着けた役者が、楽屋など、ステージ上から離れた場合に、電波が落ちてしまう可能性がある。もしも本番中に落ちた場合は、まず検聴を行い、電波の問題なのか、機器の問題なのかを把握する。ステージから離れてしまっているだけであれば、様子を見る。機器の問題の場合は、オペレーターと相談をし、早急に予備機に変える、周波数を変更する、などの対応を取る。
- ・本番時は、役者の出ハケに合わせて、袖で待機する。汗をかきやすい役者の汗を拭いたり、マイクヘッドに入りこんだ汗を出す。ダンスや殺陣など、激しい動きをする役者は、マイクヘッドの位置がずれていないか、テープが剥がれていないかの確認をする。
- ・公演終了後は、ケーブルの養生が汚れている場合は修復する。ベルトバックを洗濯する。除菌・消臭効果のあるスプレーを吹きかけることでも代用できる。
- ・送信機とマイクヘッドはデシケーターで保管する。

6. ワイヤレスマイクの加工について

公演の稽古が始まった時に、ワイヤレスマイクケース

スタッフが最初に行うのが、ワイヤレスマイクや、それに付随するものの加工である。出演する役者それぞれの顔の形や体系に合わせてマイクヘッドの向きや、耳かけの大きさ、ベルトバックなどを作製する。場合によっては、衣装やヘアメイク、床山といった他セクションのスタッフとも相談し、見た目としても邪魔にならず、良い音で収録できる方法を探らなければならない。そのためにも、早い段階でそれぞれの役者がどんな動きをするのか、どんな衣装や髪型なのか、を把握しておく必要がある。この章では、『小指の思い出』で行った加工を例に、作製時や使用時の注意点や安全面への指摘などを記述していく。

6-1 ベルトバックの加工

ワイヤレスマイクを使用する公演の場合は、送信機を身体に身に着ける必要がある。衣装自体にポケットがある場合は、それを利用することも可能ではあるが、ミュージカルなどのように、動きが激しかったり、殺陣の芝居のように転んだり、身体をぶつけるような芝居の際には、ポケットは落ちてしまう危険や、大きく揺れてしまう可能性があるため向かないと考える。そのため、ワイヤレスマイクを使用する場合は、ベルトバックを作製する方が安全だろう。

今回の『小指の思い出』では、ウェットスーツで使用される特殊な布を使って作製した。(写真1参照) ウェットスーツの布の特徴は防水性と伸縮性である。音響機材は、電気を使っていることもあり、汗などの水を嫌う。動いて汗をかいても、機材に入らないようにするためには、この防水性が特化しており、布自体に厚さがあるため、ショックから送信機を守るためにも、非常に効果的である。汗をかく量が多い時には、ビニール素材の袋に入れて、強化する。ベルト部は、ある程度(今回は男性:85cm、女性:75cm)の大きさとゴムベルトを使用して作製する。折りたたんで二重にすることで、強度もあがり、腹部から落ちにくくなる。片側には引っかけ金具を縫い付け、もう片側には等間隔(今回は2.5cmごとに5つ)でループを作る。(写真2参照) 金具を取り付けるのではなく、糸を巻き付けて縫い付けることにより、万が一取れてしまってもすぐに付け直しができること、緩い、きついなどの要望に応えやすいこと、などというメリットがある。これらを、役者一人につき2つずつ作製することで、マチネ・ソワレと2公演行う日でも、汗などで濡れていないものを使用でき、機材にとっても役者にとっても良い環境となる。今回は、激しく動く役者が一名いたので、ベルトを短くし、ループ部と金具部にマジックテープを付け、腹部から落ちないように工夫をした。

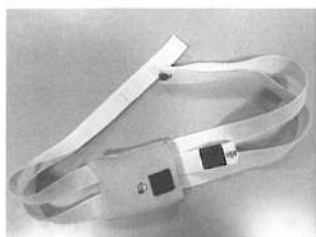


写真1 ベルトパック

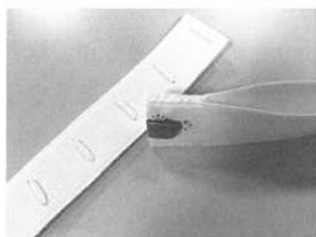


写真2 ベルト部

6-2 ヘッドセットの加工

ワイヤレスマイクには、大きく分けて2つある。1つは手持ちのワイヤレスハンドマイク、もう1つが、ヘッドセットや、ピンマイクと呼ばれる小さなヘッドを持ったマイクである。そして、この章では、ヘッドセットと呼ばれる、あらかじめ頭の形のフレームに取り付けられているマイクの加工について書いていく。

ヘッドセットは、基本的には耳かけの位置とマイクの位置を変えるだけで使用できる仕組みになっている。しかし、耳かけだけに頼ると、少し動いただけでも口元からずれてしまい、突然拡声がなくなってしまうという事故になりやすい。そのような状況を出来る限りなくし、常に同じ様に客席で声が聞こえるという環境を作り出すのも、ワイヤレスケアスタッフにとって重要な役割である。まず、口元からずれないようにするためには、耳かけだけではなく、首の後ろにもきちんとフレームが触れている必要がある。そのためには、金属でできたフレームを曲げたり、場合によってはテーピングを巻いたものや、筒状のゴムパイプなどで補強をし、首の回りに隙間ができないように加工をする。(写真3参照) それでも外れる危険がある場合には、アデランスピンを取り付け、直接髪の毛に留めるという方法がある。(写真4参照) これにより、前以外の方向を向いた際にも、しっかりとマイクヘッドの部分が着いてくるようになるため、突然声が聞こえなくなる、という危険が一気に減る。次に多く起こるのが、耳かけから耳が外れてしまう、という事例である。ヘッドセットは、いくら首回りがしっかりと作られたとしても、耳から取れてしまったら、マイクが取れてしまうのと同じことである。耳かけの形が耳に合わない事も多いので、これらも形を変えるなどして、他の方法で加工する必要がある。今回の『小指の思い出』でも、耳かけが取れてしまった役者が何人かいた。1人は、耳かけ部に輪ゴムを取り付け、耳かけの上部から輪ゴムを耳の下にかけることによって解決した。他には、耳が小さく、本来の耳かけだと緩いという役者がいたので、写真4のように耳かけに針金を足し、長さを出してから、テーピングで耳に傷をつけないように加工した。針金の先端には、プラスチックで出来たキャップをし、その上からテーピン

グで巻くことで、痛みもなく、しっかりと耳にかかるようになった。それでも取れてしまう場合は、この耳かけを長くしたものを、更に伸ばし、耳のくぼみ部分に入れ込むことで対応する。(写真5参照)

マイクヘッド部分は、金具が入っているので、使用するマイクによって、位置を変える。単一指向性の場合には、正面から見て口の端にくるように、無指向性の場合には、真横から見て口の端にくるようにすると良いとされている。ポップノイズが気になる場合は、ポップスクリーンやウィンドスクリーンを使用したり、位置を変えてみるなどして軽減させる。

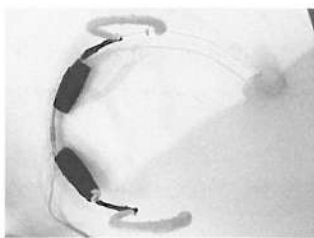


写真3 ヘッドセットの加工



写真4 アデランスピンでの加工と伸ばした耳かけ



写真5 耳のくぼみに入れ込む場合の加工

6-3 ピンマイクの加工

ピンマイクの場合は、衣装に取り付ける場合と、直接肌に着ける場合と主に2種類ある。衣装に取り付ける場合は、顔に触れないので役者のストレスは少ないが、顔の向きが変わると音量が変わってしまったり、服の衣擦れがノイズとして入ってしまう可能性がある。そのため、可能であれば、顔周りに着けるのが得策だと考える。今回の『小指の思い出』でも、半数以上の役者がピンマイクタイプのマイクを使い、全員が顔に着けるという形を取らせてもらった。当初、頬骨の位置にテープで貼り、周りのケーブルをアデランスピンで髪に留める、という方法をしていたが、マイクをもっと口元に近づけたいというオペレーターの要望により、耳かけを作製し、針金で補強した上で近づけるというやり方に落ち着いた。(写真6、7参照) 元々のケーブルは非常に柔らかく、肌に触れても痛みなどはないが、長さを出すために針金を入れたため、保護するために医療用のテープを使用して加工することで、安全に使用できるように工夫した。黒いケーブルは、観客からも目立ってしまう

ので、髪の毛以外の部分のみ肌色にテープで色を変える必要がある。今回は、赤い衣装から肌色のケーブルが見えてしまう役者がいたので、赤い油性ペンで塗ったテープを巻きつけることで対応した。マイクヘッドの部分が肌に触れてしまうと、汗が入る可能性が高まるため、少し離しながらも、動いたり寝そべったりした際に動いて触れても事故にならぬよう、吸水材を巻いたり、防水テープを張ることで予防した。

今回の公演は、袖まで見切れてしまうため、あまり動くことはできなかったが、本来であれば、役者がはけて来る度にチェックをし、汗が入りそうな場合は拭き取る、位置が変わっていたら直す、不具合がないか直接確認する、などということを行い、ステージ上で役者がマイクを気にすることがないようにすることが、マイクケアスタッフにとって重要な役割である。

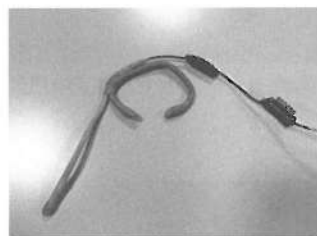


写真6 耳かけのピンマイクの加工 写真7 耳かけのピンマイク 拡大図

7. まとめと考察

本報告書は、音響担当の仕込みから撤収までの職務内容および安全管理についてと、ワイヤレスケアの安全管理という2つを題材として作成した。劇場の技術者は、日々の公演中に事故が起きないようにすることだけではなく、地震などの災害に備えた安全管理も重要な任務となる。常設機材として、スピーカーが吊られているホールもあるため、年に幾度か行われる保守点検などで異常がないかの確認をしたり、使用頻度の高いマイクやスピーカースタンドが問題なく使用できるかを確認することも劇場音響担当の役割だ。また、機材や機構だけではなく、事故や災害が起きた際に、人身を守るのも劇場技術者の役割だろう。そのためには、観客や利用者を守るための訓練以上に、劇場のスタッフが自分で身を守る、という訓練も大切なのではないか。特に、東京芸術劇場は、建物の造りも複雑であり、災害時の避難経路の把握が重要になるため、月に1度くらいの頻度で、劇場スタッフ全員で避難訓練をしたり、避難経路に無駄なものが置いていないか、その経路は本当に安全なのか、を全員で考える機会がもっとあっても良いのではないかと考える。

また、本報告書では、音響担当の役割の中でも、あまり取り上げられないワイヤレススタッフについても大きく

扱った。安全というと、どうしても危機管理や災害対策ばかりを考えてしまうが、筆者は、公演の際に「音響」の中でも仕事内容が全く違うワイヤレスケアスタッフの危機管理も重要な役割だと感じている。音響担当の仕事は、ミキサーの前に座っていることだけではない。客席にもステージにも絶対に現れないが、バックヤードを上手、下手と駆け回る音響担当がいることを知ってもらえたら嬉しい。楽屋の隅でテープや針金を使って加工をし、電池の電圧を計り、洗濯をし、という誰よりも地味な作業だが、これを怠ったら音が出ないという大事故になるという責任のある役割である。「安全管理」という同じ言葉を使用しても、オペレーターのように電源やケーブルなどといった機材以外のケアも重要になる。例えば、ワイヤレスステーションには、常にハサミや針、針金などが常備されているが、役者が身に着けるベルトバックに針が刺さっていたら、大問題だ。そのため、ステーションは常に清潔に、整頓しておくことも安全管理の一つだろう。また、役者の肌に直接触れながらマイクを着けるため、ワイヤレスケアスタッフの爪が伸びていたら、傷をつける可能性もある。だからこそ身だしなみに気を配ることも重要だと考える。今後「創造・発信する劇場」として、東京芸術劇場でも自主制作公演が増えていく中で、ワイヤレスマイクを使用する機会も増えていくだろう。単なる機材の取り扱いだけではなく、こういった目線からも安全に目を配ることも大切だと感じる。

この3ヶ月間の研修で、劇場のスタッフが東京芸術劇場をいかに良い劇場にするか、を常に考えていることがわかった。しかし、まだまだ技術面からのアウトプットが弱いようにも感じる。今後、劇場を知り尽くした技術者による、劇場の公演を数多く行うことで、東京芸術劇場の名をもっと大きくし、地域の人が来たくくなるような場になることを願っている。

以上をまとめとし、報告書とする。

8. 参考資料

参考資料

- ◆平成25年度アーツアカデミー研修生 村田彩香「東京芸術劇場における安全作業マニュアル（照明）」
- ◆写真：「小指の思い出」公演より

アーツアカデミー 東京芸術劇場プロフェッショナル人材養成研修について

東京芸術劇場では、アーツカウンシル東京が行う人材育成事業「アーツアカデミー」の一環として、若手スタッフや、他業種からのキャリアチェンジを希望する人を対象とした研修事業を行っています。公立文化施設等の公的機関や芸術団体等でプロデューサーやコーディネーター、舞台技術者として活躍することを目指す若手人材に対し、本格的なクラシック音楽、演劇・舞踊等の専用ホール及びスタッフを有し、積極的な創造発信を行う東京芸術劇場の特性を活かし、レクチャーやゼミ、現場体験を通じて、それぞれの業務に必要な知識や技能を付与するとともに、他の劇場関係者とのネットワークをつくる機会を提供することにより、資質の向上又はキャリアチェンジに資することを目的としています。

研修目標

- リーダーシップ：クリエイティブな思考で、劇場運営の中核を担う人材に
- 現場経験：机上の論で終わることなく、理想を実現できる人材に
- ナレッジ：キャリアの基盤となる豊富な知識をもつ人材に
- ネットワーク：研修の中で、将来のキャリアと事業展開のイメージをもつために

平成26年度は2014年4月10日（木）～2015年3月31日（火）までの長期コースに4名、約3か月の短期コースに3名と、計7名の研修生が参加しました。各研修生の志望に応じ、公演制作・劇場運営では演劇または音楽、舞台技術では舞台、照明、音響を専門にして、職員の指導を受けながら、公演準備から本番までの業務の中で様々な役割を担当しました。

長期コースの中の2名は平成25年度から継続しており、2年目の研修課題として「研修生企画公演」を実施しました。企画から実施まで「プロデューサー」としての責務を担い、アーティストの選出、交渉、スタッフの調整、スケジュール管理、予算の配分、広報など一連の仕事を担当しました。また、創作の過程では舞台と照明の研修生が「プランナー」兼「オペレーター」として参入し、職員のアドバイスをもとに自身のイメージを舞台上に演出させました。これらは通常のインターンシステムでは体験出来ないポジションと職務内容であり、大盛況のうちに幕を降ろした公演の記憶は、研修生たちが今後キャリアを築く上での自信につながっていくことと思います。

それらの激務の傍ら、公共劇場で働く意味を考えるため、一人ひとりに合った課題を与え、月報とタームごとの報告書の提出も義務付けました。公共劇場のあり方や自身の関わり方について洞察、分析を重ね、自らの言葉で語ることの積み重ねが、プロフェッショナルとして進むべき道を探求する手立てとなることと思います。

平成 25 年度 研修内容一覧

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

作：野田秀樹 演出：藤田貴大

I. 実務研修

1. 公演制作・劇場運営<演劇>分野

① TACT/FESTIVAL 2014

公演名：「リメディア〜いま、ここで」

日程：平成 26 年 5 月 3 日（土）～同年 5 月 6 日（火）

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

構成・出演：カミーユ・ボワテル、アルド・トマ、パスカル・ル・コー、トマ・ド・プロワシア、マリオン・ルフェーヴル、ミッシェル・フィリス

② オックスフォード大学演劇協会 (OUDS) 来日公演「十二夜」

日程：平成 26 年 8 月 2 日（土）～同年 8 月 3 日（日）

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

作：ウィリアム・シェイクスピア

演出・出演：オックスフォード大学演劇協会 (OUDS)

公演名：劇団コープス「ひつじ」

日程：平成 26 年 5 月 9 日（金）～同年 5 月 11 日（日）

会場：東京芸術劇場 地下一階 ロワー広場

出演：劇団コープス

公演名：劇団コープス「夢見るための 50 の方法」

日程：平成 26 年 5 月 9 日（金）～同年 5 月 11 日（日）

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

出演：劇団コープス

公演名：「ハンスはハイリ〜どっちもどっち?!」

日程：平成 26 年 5 月 3 日（土）～同年 5 月 6 日（火）

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

構想・演出・舞台デザイン：ズィメルマン、エド・ペロ

構成：ディミトリ・ド・ペロ

振付：マルタン・ズィメルマン

公演名：劇団 B-floor「ユーディの冒険」

日程：平成 26 年 5 月 9 日（金）～同年 5 月 11 日（日）

会場：東京芸術劇場 アトリエイースト

出演：劇団 B-floor

③ 「小指の思い出」

日程：平成 26 年 9 月 29 日（月）～10 月 13 日（月祝）

④ 「自作自演」

実施日：第 10 回 平成 26 年 12 月 22 日（月）

第 11 回 平成 26 年 12 月 25 日（木）

第 12 回 平成 27 年 2 月 2 日（月）

会場：東京芸術劇場 シアターイースト、シアターウエスト

出演：立川談春×前川知大、平田オリザ×三浦大輔、飴屋法水×江本純子

⑤ 朗読「東京」

実施日：平成 26 年 1 月 7 日（水）～9 日（金）

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

演出：山本卓卓

⑥ 「近藤良平のモダン・タイムス」

日程：平成 27 年 1 月 16 日（金）～1 月 17 日（土）

会場：東京芸術劇場 プレイハウス

構成・演出・振付：近藤良平

⑦ 「OFF-CLASSICS ～失われたリズムを求めて～」

日程：平成 27 年 2 月 3 日（火）

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

出演：中川賢一(ピアノ)/田畑真希(コンテンポラリーダンス)

2. 公演制作・劇場運営<音楽>分野

① 芸劇ウインド・オーケストラ・アカデミー

日程：参加者募集締切/平成 26 年 6 月 10 日

オーディション/平成 26 年 7 月 9 日、10 日

プログラム開始/平成 26 年 9 月～

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム/シンフォニースペースほか

② 芸劇ジュニア・アンサンブル・アカデミー

2014 年 11 月 23 日（日）オーディション

2014 年 12 月 20 日（土）レッスン①

2014 年 12 月 27 日（土）レッスン②

2015 年 1 月 17 日（土）レッスン③

2015 年 1 月 25 日（日）レッスン④

2015 年 2 月 8 日（日）レッスン⑤

2015 年 2 月 15 日（日）本番

会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム/シンフォニー

スペースほか

③古楽ラボ vol.2 ～現代の楽器で古楽に挑戦！～

第1回 2015年1月11日(日) 10:00～13:00
第2回 2015年1月18日(日) 10:00～13:00
第3回 2015年2月1日(日) 10:00～13:00
第4回 2015年2月7日(土) 10:00～13:00
第5回 2015年2月8日(日) 10:00～15:30
会場：東京芸術劇場 リハーサルルーム／シンフォニー
スペースほか

④「OFF-CLASSICS ～失われたリズムを求めて～」

日程：平成27年2月3日(火)
会場：東京芸術劇場 シアターイースト
出演：中川賢一(ピアノ)／田畑真希(コンテンポラリー
ダンス)

⑤東京芸術劇場シアターオペラ vol.8 レハール 喜歌劇「メ
リー・ウィドウ」全幕

日程：平成27年2月22日
会場：東京芸術劇場 コンサートホール
指揮：ミヒャエル・バルケ
管弦楽：読売日本交響楽団
演出・台本：茂山童司

3. 舞台技術<舞台>分野

①東京芸術劇場 × 明洞芸術劇場 国際共同制作「半神」
日程(ソウル):平成26年9月20日(土)～10月5日(日)
(東京):平成26年10月24日(金)～10月31日(金)
会場：明洞芸術劇場／東京芸術劇場 プレイハウス
原作・脚本：萩尾望都 脚本・演出：野田秀樹

②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」

日程：平成26年10月19日(日) 全2回
会場：東京芸術劇場プレイハウス

③平成26年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門 中央大会

日程：平成26年11月8日(土)～9日(日)
会場：東京芸術劇場シアターイースト、シアターウエスト

④FESTIVAL TOKYO 2014 アジアシリーズ VOL.1 韓国
特集 多元芸術

クリエイティブ・ヴァキ「いくつかの方式の会話」

日程：平成26年11月14日(金)～16日(日)
会場：東京芸術劇場 シアターイースト
構成・演出：イ・キョンソン

「1分の中の10年」

構成・振付：イム・ジエ
日程：平成26年11月13日(木)～16日(日)
会場：東京芸術劇場シアターウエスト

⑤アジア舞台芸術祭 2014

日程：平成26年11月28日(金)～30日(日)
会場：東京芸術劇場シアターウエスト

⑥「OFF-CLASSICS ～失われたリズムを求めて～」

日程：平成27年2月3日
会場：東京芸術劇場 シアターイースト
出演：中川賢一(ピアノ)、田畑真希(コンテンポラリー
ダンス)

4. 舞台技術<照明>分野

① TACT/FESTIVAL 2014

「リメディア～いま、ここで」
公演日程：平成26年5月3日～6日
会場：東京芸術劇場 プレイハウス

「ハンスはハイリ～どっちもどっち?!」

公演日程：平成26年5月9日～11日
会場：東京芸術劇場 プレイハウス

②舞台技術セミナー vol.4

日程：平成26年6月25日
会場：東京芸術劇場 プレイハウス

③オックスフォード大学演劇協会(OUDS)来日公演「十二夜」

日程：平成26年8月2日～3日 全2ステージ
会場：東京芸術劇場 シアターイースト

④ヴェルディ 歌劇「ドン・カルロス」

日程：平成26年9月6日
会場：東京芸術劇場 コンサートホール
指揮：佐藤正浩 管弦楽：ザ・オペラ・バンド

⑤演劇系大学共同制作 Vol.2「見よ、飛行機の高く飛べるを」

日程：平成26年9月12日～15日 全6ステージ
会場：東京芸術劇場 シアターウエスト
作：永井愛 演出：越光照文

⑥「小指の思い出」

日程：平成26年9月29日～10月13日 全15ステージ
会場：東京芸術劇場 プレイハウス
作：野田秀樹 演出：藤田貴大

⑦東京芸術劇場ナイトタイム・パイプオルガンコンサート vol.6

日程：平成26年10月16日
会場：東京芸術劇場 コンサートホール
オルガン：近藤岳

⑧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」

日程：平成26年10月19日 全2ステージ
会場：東京芸術劇場 プレイハウス

⑨第37回 東京都高等学校文化祭演劇部門中央大会
第68回 東京都高等学校演劇コンクール中央発表会

日程：平成26年11月8日～9日
会場：東京芸術劇場 シアターイースト、シアターウエスト

⑩芸劇 dance 勅使河原三郎ディレクション U18 ダンスワー
クショップ・プロジェクト

「ビヨンド 先に向かって」
日程：平成26年12月20日～21日 全2ステージ
会場：東京芸術劇場 シアターイースト
監修・演出・振付：勅使河原三郎

⑪芸劇+トーク 異世代リーディング「自作自演」<第11回>

日程：平成26年12月25日
会場：東京芸術劇場 シアターウエスト
出演：平田オリザ、三浦大輔

⑫芸劇 dance ファーム「近藤良平のモダン・タイムス」

日程：平成27年1月16日～17日 全3ステージ
会場：東京芸術劇場 プレイハウス
構成・演出・振付：近藤良平

⑬「OFF-CLASSICS ～失われたリズムを求めて～」

日程：平成27年2月3日

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

出演：中川賢一（ピアノ）、田畑真希（コンテンポラリー
ダンス）

⑭東京芸術劇場ナイトタイム・パイプオルガンコンサート vol.8

日程：平成27年2月12日
会場：東京芸術劇場 コンサートホール
オルガン：徳岡 めぐみ

⑮東京芸術劇場シアターオペラ vol.8 レハール 喜歌劇「メ
リー・ウィドウ」全幕

日程：平成27年2月22日
会場：東京芸術劇場 コンサートホール
指揮：ミヒャエル・バルケ
管弦楽：読売日本交響楽団
演出・台本：茂山童司

5. 舞台技術<音響>分野

①演劇系大学共同制作 Vol.2「見よ、飛行機の高く飛べるを」

日程：平成26年9月12日（金）～9月15日（月）
全6公演
会場：東京芸術劇場シアターイースト
作：永井愛 演出 越光照文

②「小指の思い出」

日程：平成26年9月29日（月）～10月13日（月）
会場：東京芸術劇場プレイハウス
作：野田秀樹 演出：藤田貴大

③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」

日程：平成26年10月19日（日） 全2回
会場：東京芸術劇場プレイハウス

④平成26年度 東京都高等学校文化連盟演劇部門 中央大会

日程：平成26年11月8日（土）～9日（日）
会場：東京芸術劇場シアターイースト、シアターウエスト

II. レクチャー

1. 舞台技術セミナー

「舞台照明の役割～空間演出における光と影の技法～」

日程：平成26年06月25日（水）13:00-16:30

※仕込み見学あり 10時～12時

<第一部> 実演「照明の基礎」

講師：磯野 睦（元新国立劇場 舞台照明家）、
乳原一美（東京芸術劇場 管理課 照明担当主任）

内容：照明の基地と役割、角度・光量・色合いの検証

<第二部> 解説・実演「舞台照明の役割」

講師：公益社団法人日本照明家協会 講師陣

内容：舞台照明が表現するもの、時間の変化と光量、色温度など

2. 「これからの劇場運営と社会デザイン——劇場人「財」に求められるデザイン力——」（全5回）

日程：平成26年10月2日（木）、9日（木）、16日（木）、
17日（金）、23日（木） 19時～21時

講師：中村陽一（立教大学大学院21世紀 社会デザイン
研究科教授）

- ①これからの劇場運営と社会デザイン～環境と社会の変化のなかで
- ②非営利組織の運営（公共性・地域性）とビジネス力（SB/CB）
～いま求められる創造性とは？
- ③<ワークショップ>これからの劇場運営と人「財」像をシェアする
- ④課題の整理をしてみよう！
- ⑤<まとめ>時代と社会の変化に答え得る魅力ある人「財」をめざして

3. P.F. ドラッカーに学ぶ「非営利組織と自己のマネジメント」（全3回）

日程：平成27年1月20日（火）、2月7日（土）、2月
25日（水） 17時～21時

講師：国永秀男氏（株式会社ポートエム 代表取締役）

- ①「われわれの使命は何か」
経営学の父と呼ばれるほど、この分野に大きな足跡を残したP.F. ドラッカー教授は、物事を考える技術を提供してくれた先人でもある。「ドラッカーの5つの問い」に答えていきながら、組織全体のコアをいかに作り上げていくのかを学び、同時に自らのキャリアをどう築き上げていくべきか考える。
- ②「われわれの顧客は誰か」

顧客という概念は経営にとって非常に大切なテーマである。自分たちの顧客については、分かり切っているようでも、顧客を知る技術を十分に体得している経営者は、とても少ない。顧客を通して、自分たちの事業や日々の仕事を見直し、新しい価値を作り上げていくマネジメントを始めていく。

③「われわれの成果は何か」

意味のない仕事を続けることほど不幸なことはないと思いつつ、仕事に意味を持たせることに気を配ることに重きを置く経営が少ないのはなぜだろうか。組織が毎日の目先の利益を追ったり、過去の過ちの修正に終始することなく、真の成果を達成するために、有意義な方法を学び、実践していく。

Ⅲ. ワークショップ

「手を使って考える 制作者のキャリアと未来の劇場」

日程：平成26年8月26日（火）～8月28日（木）
17:00～21:00

講師：蓮沼孝（株式会社ロバート・ラスムセン・アンド・アソシエイツ代表取締役社長／LEGO®SERIOUS PLAY 公認ファシリテーター）
石原正雄（株式会社ロバート・ラスムセン・アンド・アソシエイツ／LEGO®SERIOUS PLAY 公認 チーフファシリテーター ラスムセン・アカデミー校長）

- ①「“理想のチーム”のイメージを創る！」
多様な価値観をもったヒトの集まりである組織において、異なる価値観を統合するためのステップを学ぶ。
- ②「ゼロからのチームづくりを体感する！」
偶然集まったメンバーが混乱から統合を経て、理想のチームに変化するプロセスを“Real Time Strategy for Team”モデルを応用したセッションで体験する。
- ③「危機的状況を乗り越えるコミュニケーション技術とは？」
マーシャル・ローゼンバーグの提唱するNVC（非暴力コミュニケーション）の考え方を基に、チームとして危機的な状況を乗り越えるためのコミュニケーション技術を学ぶ。

IV. ゼミ

1. 「東京芸術劇場の組織」

平成 26 年 4 月 23 日 (水)

講師：富岡麻紀子 (管理課長)

2. 「文書事務」

平成 26 年 4 月 23 日 (水)

講師：大本靖 (管理係長)

3. 「契約」

平成 26 年 4 月 23 日 (水)

講師：山崎光子 (経理係長)

4. 「劇場の技術者と施設」

平成 26 年 4 月 28 日 (月)

講師：白神久吉 (舞台管理担当課長)

5. 「国内外の公共劇場と、その歴史について」

平成 26 年 5 月 26 日 (月)、7 月 2 日 (木) 7 月 31 日 (木)、
8 月 29 日 (金)

講師：高萩宏 (副館長)

6. 「企画作成」と「進路ガイダンス」

平成 26 年 5 月 30 日 (月)、6 月 27 日 (金)、7 月 23 日 (水)

講師：高萩宏 (副館長)

7. 「音楽ホールの運営とプロデュース」

平成 26 年 6 月 11 日 (水)

講師：鈴木順子 (事業企画課長)

8. 「劇場法と公共劇場」

平成 26 年 6 月 12 日 (木)、2015 年 1 月 27 日 (木)

講師：高橋透 (調整担当課長)

9. 「演劇プロデューサーの仕事」

平成 26 年 7 月 15 日 (火)

講師：内藤美奈子 (制作担当課長)

10. 「研修生、その後のキャリア」

①平成 26 年 10 月 17 日 (金)

講師：橋爪綾子 (人材育成担当係長)

②平成 26 年 10 月 23 日 (木)

講師：田室寿見子 (Sin Titulo)

③平成 26 年 11 月 5 日 (水)

講師：北川陽子 (国際交流基金)

④平成 26 年 11 月 5 日 (木)

講師：吉川剛史 (とよはし芸術劇場 PLAT)

⑤平成 26 年 11 月 24 日 (月)

講師：横山恭子 (オフィスケイワイ)

⑥平成 27 年 1 月 23 日 (月)

講師：古川真由実 (水戸芸術館)

V. 研修生企画公演

「OFF-CLASSICS ～失われたリズムを求めて～」

日程：平成 27 年 2 月 3 日 (火)

会場：東京芸術劇場 シアターイースト

出演：中川賢一 (ピアノ) / 田畑真希 (コンテンポラリー
ダンス)

ARTS COUNCIL TOKYO



東京芸術劇場
Tokyo Metropolitan Theatre

平成 26 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 2 期 研修生報告書

平成 27 (2015) 年 5 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