

全国劇場・音楽堂等職員
アートマネジメント
舞台技術
研修会 2020

報告書

はじめに

「全国劇場・音楽堂等職員アートマネジメント・舞台技術研修会」は、公益社団法人全国公立文化施設協会が文化庁から受託している「劇場・音楽堂等基盤整備事業」の中核をなす研修会で、劇場・音楽堂等の活性化や実演芸術の振興を支援するため、毎年実施しています。

当研修会は、文化行政から施設運営、事業実施に至るアートマネジメント及び舞台技術に関する知識を体系的に習得するために、現下の課題に対応した様々な専門研修を実施することで、職員の皆さまの専門性の向上を図ってまいりました。

平成31年度(2019年度)の研修会は東京の国立オリンピック記念青少年総合センターで、開催されました。本報告書はその研修会の内容を取りまとめたものです。劇場・音楽堂等に関わる職員の皆さまが、それぞれの職場で職務を遂行する上でご参考にしていただければ幸いです。

末筆ながら、研修会の実施にあたり、また本報告書の編集にあたりご協力いただきました講師、モデレーターをはじめとする関係者の皆さまに、心より御礼申し上げます。

令和2年(2020年)3月 公益社団法人全国公立文化施設協会

目次

はじめに	1
開催概要	4
プログラム	5
基調講演 文化芸術の力で未来を切り拓く	6
アートマネジメント関連講座	
文化政策 超・文化政策入門ー文化芸術組織の運営からみた各国の文化政策のいまー	7
事業企画 公共劇場と連携した事業展開の可能性を考える ー中小規模館の事業の活性化のためにー	11
事業企画 伝統芸能の企画・制作…今改めてその第一歩 ー『劇場・音楽堂等 伝統芸能事業 企画制作ハンドブック』の活用ー	15
文化政策 劇場、音楽堂等の助成の在り方と評価制度 Ver2	19
事業企画 公立文化施設の著作権 超実践講座	23
事業企画 「子どものためのプログラム」を企画する	27
管理・運営 公立文化施設における表現の自由を考える	31
管理・運営 新しい施設を開館して分かったこと、今後に共有したいこと	35
文化政策 劇場・音楽堂等のアクセシビリティを考える！ ーすべての人に開かれた劇場・音楽堂であるためにー	39
文化政策 劇場、音楽堂等の指定管理者制度を取り巻く現状と今後の対策 ー自治体の動向と指定管理者基本条例についてー	43
管理・運営 改めて考えよう、「チケット販売」の「今」と「これから」総整理	47
文化政策 現場から提案・改革する自治体文化政策のあり方 ー劇場・音楽堂経営の現場に携わる実務者のためにー	51
管理・運営 PFI手法による大規模改修事業の取り組み ー所沢市民文化センターの事例ー	55
舞台技術関連講座	
舞台幕設備の比較 ー素材の比較と照明・音響との関係ー	58
ファイナルプログラム	
あらためて問う！ー文化と芸術の違いとは？そしてどんな力があるのか？ー	72
開講式・閉講式	76

平成31年度文化庁委託事業 全国劇場・音楽堂等職員アートマネジメント・舞台技術研修会 開催概要

事業名	平成31年度文化庁委託事業 「全国劇場・音楽堂等職員アートマネジメント・舞台技術研修会2020」
テーマ	劇場・音楽堂等の将来を考えるー2020年を超えてー
事業の目的	劇場・音楽堂等の活性化、地域の文化芸術の振興を目的として、アートマネジメントと舞台技術に関する専門的研修を体系的に実施することにより、専門性の向上と劇場・音楽堂等の活性化を支援する。
主催	文化庁・公益社団法人全国公立文化施設協会
開催日	令和2年2月5日(水)・6日(木)・7日(金)
会場	国立オリンピック記念青少年総合センター
対象者	劇場・音楽堂等職員、地方自治体の文化芸術振興行政担当者、アートマネジメント教育関係者、舞台技術関係者、学生、アートマネジメント・舞台技術に関心のある方、その他一般の方

企画委員

岸 正人 (公社)全国公立文化施設協会	コーディネーター
草加 叔也 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
柴田 英杞 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
間瀬 勝一 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー

モデレーター

石田 麻子 (公社)全国公立文化施設協会	コーディネーター
太下 義之 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
小野木豊昭 (公社)全国公立文化施設協会	コーディネーター
岸 正人 (公社)全国公立文化施設協会	コーディネーター
木全 義男 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
草加 叔也 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
阪本 洋三 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
柴田 英杞 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
田村 孝子 (公社)全国公立文化施設協会	副会長
中川 幾郎 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
長野 隆人 (公社)全国公立文化施設協会	コーディネーター
間瀬 勝一 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー
本杉 省三 (公社)全国公立文化施設協会	アドバイザー

(50音順)

プログラム

共通講座	2 講座
アートマネジメント関連講座	13 講座
舞台技術関連講座	1 講座 (2 日間 連続プログラム)

2月5日 (水)		
11:00 ~ 11:15	開講式	
11:15 ~ 12:00	[共通講座] 基調講演 文化芸術の力で未来を切り拓く	
	アートマネジメント関連講座	舞台技術関連講座
13:00 ~ 15:00	超・文化政策入門 －文化芸術組織の運営からみた各国の文化政策のいま－	舞台幕設備の比較 －素材の比較と照明・音響との関係－
	公共劇場と連携した事業展開の可能性を考える －中小規模館の事業の活性化のために－	
	伝統芸能の企画・制作…今改めてその第一歩 －『劇場・音楽堂等 伝統芸能事業 企画制作ハンドブック』の活用－	
15:30 ~ 17:30	劇場、音楽堂等の助成の在り方と評価制度 Ver2	
	公立文化施設の著作権 超実践講座	
	「子どものためのプログラム」を企画する	
2月6日 (木)		
10:00 ~ 12:00	劇場・音楽堂等のアクセシビリティを考える！ －すべての人に開かれた劇場・音楽堂であるために－	舞台幕設備の比較 －素材の比較と照明・音響との関係－
	公立文化施設における表現の自由を考える	
	新しい施設を開館して分かったこと、今後共有したいこと	
13:00 ~ 15:00	劇場、音楽堂等の指定管理者制度を取り巻く現状と今後の対策 －自治体の動向と指定管理者基本条例について－	
	改めて考えよう、「チケット販売」の「今」と「これから」 総整理	
15:30 ~ 17:30	現場から提案・改革する自治体文化政策のあり方 －劇場・音楽堂経営の現場に携わる実務者のために－	
	PFI 手法による大規模改修事業の取り組み －所沢市民文化センターの事例－	
2月7日 (金)		
10:00 ~ 11:45	[共通講座] ファイナルプログラム あらためて問う！－文化と芸術の違いとは？そしてどんな力があるのか？－	
11:45 ~ 12:00	閉講式	

基調講演

文化芸術の力で未来を切り拓く

2月5日(水) 11:15～12:00 カルチャー棟 小ホール

講師…………… 宮田亮平 文化庁長官

2018年、文化庁は創設50周年を迎え、文化芸術基本法の成立を踏まえた抜本的組織再編による「新・文化庁」が発足しました。この基調講演では、宮田亮平文化庁長官が、豊富なスライド資料を用いながら、多方面にわたる文化庁の取組について紹介しました。また、文化庁長官であり、芸術家でもあるという立場から感じる「文化芸術の力」についてお話しいただきました。



文化政策

超・文化政策入門
—文化芸術組織の運営からみた各国の文化政策のいま—

2月5日(水) 13:00～15:00 センター棟 417号室

講師 …………… 山口壮八 文化庁 地域文化創生本部事務局 暮らしの文化・アートグループ リーダー
モデレーター・講師 …… 石田麻子 昭和音楽大学 舞台芸術政策研究所 所長・教授

はじめに

文化芸術組織の運営は、その国や地域の文化政策を映す鏡です。本講座では、最初に文化庁の山口壮八氏から、日本の文化政策全般を概説していただきます。次に、講師・モデレーターの石田麻子氏が文化芸術基本法などの解説を通じて、近年の日本の文化政策の構造変化についてお話しします。さらに、先行する英国のアーツカウンシルの現状について、制度運用の現状や助成に関わる人材などの観点からお伝えし、我が国でのアーツカウンシル運営の参考にさせていただきたいと思えます。加えて、文化庁と大学との共同研究の成果などによる諸外国の劇場の状況把握を通じ、複数の観点から世界の文化政策について考えます。

石田 講師兼モデレーターの石田と申します。本日のプログラムのタイトル「超・文化政策入門」の「超」には意味があります。本日は、比較的マクロな視点から、各国の文化政策に関するお話を通じまして、単なる入門ではなく、皆さまにいろいろなことを考えていただくきっかけづくりができればと考えています。

まず文化庁の山口壮八さんから、日本の文化政策全般についてお話をいただきます。よろしくお願いいたします。



日本の文化政策の変化と世界の劇場・音楽堂をめぐる現況

—文化庁の組織変革—

山口壮八

文化庁地域文化創生本部の山口と申します。どうぞよろしくお願いいたします。

まず文化庁の組織改編についてお話しいたします。文化庁は平成30年10月から、文化芸術基本法を踏まえた文部科学省設置法の改正によって、新しい組織に生まれ変わりました。それまでは「長官官房・文化庁・文化財部」の三つの部に分かれ、それぞれの下に課がありました。新しい組織では、部課制を廃止し、11の課に変わりました。

部制が廃止されたのは、より機動的な対応をするためであり、分野別のタテ割り構造から機能重視の活動をするための変化です。

新たな働きを持つ課をいくつかピックアップしてお話しします。「文化資源活用課」は、建造物や史跡などの文化財の活用に関することや、世界文化遺産などを担当しています。さらに「参事官(文化創造担当)」は、無形の文化財の活用に関すること、生活文化振興、文化創造支援、共生社会推進に関わっております。また「参事官(芸術文化



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

担当)は、舞台芸術や、映画・メディア芸術、学校における芸術教育等を担当しております。

この他にも、従来の文化振興ではなく、文化を文化経済という面から施策を展開していこうという課も設置されています。

ご存知のように文化庁は、京都に全面的移転をします。その先行組織として、平成 29 年に地域文化創生本部が京都に設置されました。

この地域文化創生本部には「総括・政策研究グループ」「暮らしの文化・アートグループ」「広域文化観光・まちづくりグループ」という 3 つのグループで組織されています。

たとえば私の所属する「暮らしの文化・アートグループ」は生活文化を扱っており、食文化フォーラムなどを行っています。生活文化とは、衣食住に関わる文化芸術であり、例えば食文化は、和食・フランス料理などといった料理だけでなく、器や食材や調理法、さらに作法なども入ると考えています。これまで文化の概念にないものまでを広くふくまれると考えています。

文化庁は、今回の移転を契機に従来取り組んでこなかった分野に力を入れていきます。たとえば文化財も保護するだけでなく、さらに活用を図ろう、観光拠点としての活用

具体的な事業について

文化庁が現在、注力している事業についてお話しします。その一つは「日本博」です。日本博は 2020 東京オリンピック・パラリンピック競技大会をきっかけに、「日本の美」を体現する美術展や演劇、芸術祭などを行うもので、「縄文から現代」「日本人と自然」という 2 つのコンセプトで、2020 年の前後の期間、日本全国で開催されます。

このほかにも、皆さんに関係する事業の一つとして、文化芸術創造拠点形成事業があります。これは、2020 東京大会とその後を見据え、地方公共団体が取り組む文化芸術事業を支援しています。地域の芸術祭や文化財を用いた公演、地域の音楽、踊り、ワークショップなどが対象になります。令和 2 年度の予算額はまだ案の段階ですが、10 億 100 万円です。

採択状況ですが、ホール事業で見ると、平成 30 年度は 51 件、今年度は 31 件と減ってきています。

これは僕の印象ですが、採択されなかった事業というのは、単純にホールで演劇やオペラの公演をします、出演団

を図ろうという発想を持っております。新たに京都で始まった試みとしては大学との共同研究があります。その他、全国高校生伝統文化フェスティバルなど、地域連携の事業も行っています。

文化庁の予算について少しお話しします。令和 2 年度の予算額(案)は 1,166 億円です。昭和 45 年、文化庁ができた頃は約 68 億しかありませんでした。それからさまざまに増やしてきて、平成 15 年に 1,000 億を超えました。

文化庁では様々な支援事業を行っておりますが、目立つ傾向として事業目的が変わってきているという傾向があると思っています。以前の事業は、劇場の活動やオーケストラの活動を支援しましょう、という分野等への支援が多かったんです。しかし近年は、観光振興など事業そのものに目的を持ったものにシフトしている傾向があると思います。

例をあげると瀬戸内国際芸術祭ですね。海外の方が非常に多く訪問される。単純に文化振興だけじゃなくて、文化を観光に活用している。このような、文化芸術をインバウンドの獲得など観光振興にも資するような取組への支援が行われ、その流れは今後も続いていくと考えられます。

体の方を講師に招いてワークショップをやります、そういった事業が多いんですね。

こうした事業に関しても、地域振興を考えるなどといったことが必要で、劇場内で閉じた事業は採択されにくいような状況になってきているのを感じます。採択されているのは、劇場がランドマーク的な位置付けになったり、外へ展開している事業なんですね。

それともう一つ、やはり事業運営するにあたって財政面が課題になると思うんですね。しかし単純にお金を取りに行く、という動機で申請した事業は採択されづらい傾向にあると思います。

このあたりは、文化庁側が求める事業と申請する方々のずれが生じてきているのを感じます。申請準備も大変ですので、どうぞ徒労で終わらないようにこの点もご留意いただければと思います。

文化芸術基本法による変化

石田麻子

皆さんにとって最も関心が深いのは、平成 24 年度にできた「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」かと思いますが、その前提となる法律として「文化芸術基本法」があり、文化芸術に関するさまざまな施策の根拠となっています。ご存じのように、これは、「文化芸術振興基本法」の一部を改正して、平成 29 年 6 月 23 日に公布・施行されたものです。

文化芸術基本法の趣旨にはまず、「1. 文化芸術の振興にとどまらず、観光、まちづくり、国際交流、福祉、教育、産業その他の各関連分野における施策を法律の範囲に取り込むこと」があげられています。さらに、「2. 文化芸術により生み出される様々な価値を文化芸術の継承、発展及び創造に活用すること」にも言及されていて、文化芸術の本質的価値を謳ったものと言えるでしょう(「文化芸術振興基本法の一部を改正する法律概要」より)。



文化芸術基本法を推進するため、「文化芸術推進基本計画（第1期）」が策定されました。これは、5年間（2018～2022年度）の文化芸術政策の基本的な方向性を示すものです。私は現在も務めている文化政策部会の委員として、部会内に設置されたワーキンググループでの議論をはじめ、「文化芸術推進基本計画」策定にむけた様々な検討の場に参加してきました。

今後5年間の文化芸術政策の基本的な方向性を示す概念図（本講座当日配布資料、「文化芸術推進基本計画、参考資料」、2ページ、文化庁発行）では、「本質的価値」に関わる戦略1「文化芸術の創造・発展・継承と豊かな文化芸術教育の充実」、それを生み出すための戦略5「多様で高い能力を有する専門的人材の確保・育成」と戦略6「地域の連携・協働を推進するプラットフォームの形成」が挙げられています。さらに、戦略2、3、4で「社会・経済的価値」に関わる戦略が3つ言及されました。

この点に文化政策の構造変化を見出すことができます。これまでの、「芸術文化」「文化財」「国語」「著作権」「宗教

などの分野に対して施策が行われるという整理でした。現在では、文化芸術基本法に記載されている「芸術」「メディア芸術」「伝統芸能」「芸能」「生活文化」「日本語」「著作権」に加えて「文化財」などの分野に関して、「観光」「まちづくり」「国際交流」「福祉」「教育」「産業」などの視点をもって取り組むという考え方へと変わってきています。「メディア芸術」などを対象領域にあげつつ、それらに社会的・経済的価値を生み出す視点である「観光」などを「掛け合わせる」という考え方へと具体的な施策が変化してきています。

このように我が国の文化芸術に関する政策は、現在文化芸術が有する社会的・経済的価値を意識したものに変わっており、そのことを我々は認識する必要が出てきています。

英国のアーツカウンシル

では諸外国の文化芸術への取り組みはどうなっているか。とりわけアーツカウンシルに関しては、皆さん、いったいどう捉えればよいのかという疑問を抱いていらっしゃるのではないかと思います。ここでは、先行する英国のアーツカウンシル制度の実態についてご紹介します。

私が教鞭をとっております昭和音楽大学では、日本芸術文化振興会からの委託研究として、『イングランド及びスコットランドにおける文化芸術活動に対する助成システム等に関する実態調査』を実施しました。ここでご紹介するのは、2017年から2018年の調査当時の状況に基づく内容です。

英国政府には、DCMS（デジタル・文化・メディア・スポーツ省）があります。ACE（アーツカウンシル・イングランド、以下ACE）は、主にそこからの政府交付金と、国営宝くじ基金から拠出された資金を元に運営されている組織です。

ACEは「10年戦略」を策定し、それに基づいて助成事業を行っています。特徴的なのはACEの組織を構成する人材です。組織でのリーダーシップ体制が明確になったうえで、リレーションシップ・マネージャー（以下RM）と呼ばれる人たちが配置され、活動しています。RMは、2018年の調査時にはフルタイム換算で、184名配置されていて、被助成団体との窓口を務め、助成事業の最前線で働いています。ACEのRMをはじめとする人材起用では、ダンサーやミュージシャン、演劇の制作現場や劇場運営に携わっていた人など、特定のジャンルに専門性をもった「I字型人材」を採用します。それから助成の現場での経験を積むことで、例えば「国際」「オーディエンス」などのジャンル横断的な課題にも通じた「T字型人材」を育てるというコンセプトを持っていることが特徴です。

RMが日常的に行っているのは、被助成団体とのコミュニケーションです。各種助成事業の実施状況のモニタリングや被助成団体へのアドバイスなどを行います。彼らの中には、週の半分だけRMとして働き、残り半分はアーティストとしての活動をするなど、その働き方は融通がきくようになっています。各人の都合に合わせて、1つのポジションを複数人でジョブシェアする働き方が柔軟に採用されていることがわかります。

この調査を通じて、イングランドとスコットランドには

助成に関する専門家（コーディネーター）という職業がしっかりと根付いているということを実感しました。例えばACEのRMとして何年か働いてから、芸術文化組織のディレクターに就任して創造現場で働いた後、またACEに戻ってディレクターを務めるといったキャリアパスがしっかりと形成されています。

アートマネジメント人材として、あるいはアーティストとして現場で創造活動に携わるだけでなく、助成する側にもなる。このように立場を変えることを通じて、政策に通じ、助成金についてしっかりと理解した人たちが、芸術文化をつくる人達の中に、一定数確保されていくのです。このことが、今のイギリスの強みであると感じました。

さらにACEの活動では、「レジリエンス」ということが意識されていることも特徴です。レジリエンスとは、直訳すると「回復力、弾力」といった言葉になりますが、元の形に戻るということではなく、環境の変化に動的に応じていく力であり、相互に作用しながら次の関係を築いていくことを指しています（河野哲也著『境界の現象学』より引用改変）。我々の世界では、芸術文化活動を行う組織が、助成のあり方の変化に対応することだとも言い換えられます。レジリエンスという概念は、今後、我が国の芸術文化活動、助成現場においても、重要なテーマとなることでしょう。



劇場運営の特徴を、収入構造比較から考えてみたいと思います。英国、フランス、米国、そしてアジアです。

劇場は各都市の文化政策を映し出す鏡だと言えます。補助金の入り方、総収入のうちの寄付金や協賛金、さらに入場料収入の比率、各種事業からの収入などです。ロイヤル・オペラ・ハウス、パリ・オペラ座、メトロポリタン歌劇場、新国立劇場などの収入構造を比較してみるとそうした特徴が良くわかります。ロンドンにあるロイヤル・オペラ・ハウスは入場料収入、寄付金・協賛金収入、補助金収入、事業収入の4つの項目がほぼ同率ですが、補助金収入の割合が年々低くなってきていて、現在は18%です。パリ・オペラ座は補助金収入が4割強であることが目立ちますし、ニューヨークのメトロポリタン歌劇場は寄付金収入が5割ほどと突出しています。そして、今やどこの劇場運営に対しても、レジリエンス確保の要請がなされ、強く意識づけられるようになってきました。

また、アジアの状況もお話ししておきましょう。昭和音楽大学は文化庁との共同研究の一環として、2018年に「日本・中国・韓国の実演芸術の現在と未来を問う」というシンポジウムを開催、中国・韓国の文化芸術創造の現場はどうなっているのかという話合いの機会を設けました。加えて、科研費で実施した個人研究や、私自身が招聘されミラノ・スカラ座の総裁やパリ・オペラ座の総裁と共に基調講演をおこなった中国・上海での国際フォーラムの機会に、中国の劇場関係者によって話し合われた内容などから、中国をはじめとする東アジアの現状を知ることができたのです。これらの機会を通じてわかってきたことは、大規模な劇場整備を通じた文化芸術の世界における中国の躍進でした。

いま、世界の劇場地図がどんどん変わりつつあります。これまでは欧米を中心とする国々が芸術文化創造の場の

中核をなしてきました。日本でも、欧米から盛んにオーケストラ、バレエ、ダンス、オペラ、演劇等を招聘して、「国際交流」や各国芸術分野の「ブランドの受容」を行ってきました。その後、各種の招聘公演は、舞台を通じた優れたアーティスト達の「見本市」としての役割、日本国内各地につくられた「劇場機能の補完」をする役割を担う招聘事業の位置づけへと変わってきたのです。

現在では、世界の劇場文化の中心として、欧米以外に、東アジアという拠点が生まれつつあります。東アジアの中でも特に中国です。中国には、次々に新しい劇場が生まれています。すでに上海や北京などに大規模な劇場があったのですが、さらに広州、天津、哈爾濱（ハルビン）、南京などにも建設されました。なぜか、故ザハ・ハディドさんの設計が複数あるのですね。中国の人は彼女の設計が好きなのでしょうか（笑）。

ヨーロッパの劇場や芸術祭も、今や中国をターゲットに動いています。中国各地に建設された劇場等が、欧米の舞台芸術作品を中心に、盛んに購入、上演しているからです。今や東アジアにおける主たるマーケットは、日本から中国にはっきりと移りつつあります。韓国にも、ソウルやテグに大きなオペラハウスがあり、ヨーロッパからの招聘公演や自主制作公演を盛んに行っています。また、民間の団体活動も活発です。

その他、これまで大きな劇場がなかった世界の国々にも新しく劇場が建設されています。カザフスタン、中東のオマーン、ドバイ（アラブ首長国連邦）などです。この領域での新興国の劇場の勢いが、いまの世界の劇場地図を塗り替えていこうとしています。こうしたことも、我が国の文化政策を考える際、さらに劇場の事業企画・運営にあたって知っておくべきことだと思えます。

事業企画

公共劇場と連携した事業展開の可能性を考える — 中小規模館の事業の活性化のために —

2月5日(水) 13:00 ~ 15:00 センター棟 501号室

講師…………… 乗越たかお 作家・舞踊評論家
岩崎ゆう子 (一社) コミュニティシネマセンター 事務局長
モデレーター・講師…………… 木全義男 (公社) 全国公立文化施設協会 アドバイザー

はじめに

劇場にとってコンテンポラリーダンスや映画上映の事業実施は、音楽や演劇の事業と比べて敷居が高く感じられます。またアーティストや上映者と劇場とのコミュニケーションも不足しており、それが活用の機会をさらに少なくしています。ダンスと映画、二つの分野の専門家から国内外のさまざまな事例を聞き、予算・人員が限られた劇場の事業実現へのヒントとします。

木全 本日のこのテーマを設定した趣旨を少し私の方からお話しさせていただきます。

全国公文協に加盟する約1,300の公立文化施設の9割ぐらいが、お金や人手がなくてなかなか文化事業ができないと聞きます。その中でなぜダンスと映画を取り上げたか。劇場側にとっても音楽や演劇は比較的なじみやすいと思うんですね。しかしダンス公演、とくにコンテンポラリーダンスをやるということは集客リスクなど考えるとなかなか難しい。一方、ダンスアーティストは稽古場を求めています。公共劇場とつながれないという現状があります。そうした状況で、間に誰か入って劇場とダンスアーティストが繋がれば、活動の幅がさらにひろがるのではないかと考えたのです。

また映画も、シネコンで上映するようなお金を取れる映画ではなくて、芸術映画とか監督の思い入れのある映画は、たいていなかなか稼げない。中には配給されることもなく終わってしまう作品もあります。劇場とつながることによってそうした作品ももう少し観てもらえる機会を増

やせるんじゃないか。ダンスと映画に関わっているお二人からお話をお伺いしたいと思います。乗越さんは舞踊評論家で、国内外で最も多く作品を観ている方のお一人ではないかと思います。よろしくお願ひいたします。



世界のダンススペースの多彩なアイデア

乗越たかお

私は舞踊評論家ですが、世界各地のフェスティバルに関わっております。国内でもダンスの講座や講演をしておりますが、施設の皆さんが努力をされているけれど、なかなか根付かないという声を伺います。ではどうしたらいいか。今回は世界のダンススペースのアイデアをご紹介しますと思います。ダンスの活動については、これをやれば正解だというような簡単な答えは存在しません。でも代わりにこうしなきゃいけないという縛りもありません。ダンスと地域の人を結びつけるさまざまな実践をご紹介しますと思います。

まずフランスの例からお話しします。フランスでは国立の振付センターが各地にあります。パリに一極集中することなく地方にさまざまなセンターを置き、若いアーティストを送りこんでいます。またEDN(ヨーロッパ・ダンスハウス・ネットワーク)という組織がドイツに事務局を置き、東欧や北欧などダンスでは発展途上国にあたる国にダンスハウスをつくる支援をしています。アジアにもそういう動きはありまして、韓国には「HANPAC」という団体があります。「ハングク(韓国)パフォーミングアーツセンター」という意味で、日本の場合、パフォーミングア

ーツセンターという発想自体、ほとんどないんです。

ロンドンのサドラーズウェルズ劇場の活動もよく知られています。ここはすごいんですよ。劇場って言うと、貸館が多いですよ。しかしここは自分たちで作品を作って、それを世界のマーケットに売り込むまでをやっています。来場者は毎年50万人を超え、驚くべきことに助成金は3割しかもらっていないんです。7割は自分たちのチケットセールスで賄うという驚異的なことをやっています。逆にいえば、そういうこともできるんだ、ということですね。サドラーズウェルズは、アソシエイトアーティストという形で才能のあるアーティストをピックアップして、サポートして作品を作らせるという形の活動も行っています。マシュー・ポーンやシルヴィ・ギエムなどがそうですね。たまたま去年、サドラーズウェルズのラーニング&エンゲージメントの人とフェスで会って話をしたんですが、彼らは今「オーディエンス・エンゲージメント」という言葉を使っています。以前は観客を育てるという言葉を使っていたんですが、そういう上から目線ではなくて、劇場と地元の人たちの間の絆をつくるということがすべての基本なんだ、とっていました。

世界三大バレエ団の一つ英国ロイヤルバレエ団の前身は民間であるサドラーズウェルズ劇場を拠点に作られました。現在のアソシエイトアーティストからは自らのカンパニーを立ち上げたり大劇場の芸術監督などの人材を多く輩出しています。

フランス「モンパリエ国際ダンス・センター」には、「芸術監督は現役のアーティストでなければならない」などのユニークな決まりがあります。

イスラエル「スザヌ・デラル・センター」は、上演と国際フェスティバルに特化しています。「教育はしない。そのかわり素晴らしい作品があれば、責任を持って世界で紹介していく」というスタイルです。イスラエルのダンスはあまりなじみがないかもしれませんが、バットシェバ舞踊団など、今世界で最も注目されている国の一つです。

アジアにはメインストリームの大きなフェスに満足できない若いダンサーが自分で小さいフェスを立ち上げて、国を超えたネットワークを作って繋がっているという例が山ほどあります。これは皆さんもちょっとやる気を出せばすぐにできることだと思いますよ。

アジアには、利用しやすい施設もいろいろあるんですね。これは韓国の「ソウル・ダンス・センター」ですが、スタジオとレジデンススペースがある施設です。とにかく安いのが特徴で1時間借りて1,000円くらい、レジデンススペースも一泊同じくらいです。皆さんの所でも、空き家の一軒家などが近くにあってそこをリノベーションして、アーティストを招いて滞在させてクリエーションしたらいいのでは、と思います。

シンガポールには、「グッドマンアーツセンター」という大きな施設があります。この中にひとりのダンサーが立ち上げたインディペンデントなダンススペースがあり、1時間あたり500円くらいで借りることができます。ダンスに限らず、いろんなアーティストが表現活動をしていて、僕が見た時は、頭の上に流木を乗せて歩くというよく

映画館の空白地域にコミュニティシネマを 岩崎ゆう子

私はコミュニティシネマセンターで事務局長を務めています。「コミュニティシネマ」という言葉は私たちが2001年頃に作った言葉で、上映活動を指す言葉です。多様な映画映像作品の上映を通して地域社会に豊かな映像文化を根付かせることを目的として、映画上映の地域間格差の是正と作品の多様性を確保するための上映活動を行う場所や団体を指す言葉です。

日本における映画上映のアウトラインをご理解いただくために、少し資料を見ていただきます。まず映画館の観客数ですが、最も多かったのは1958年で年間11億2,745万人、それに対して2019年は約1億9,400万人でした。最盛期には今の約10倍の人が映画館で映画を見ていたんですね。全国における映画館やスクリーン数の推移を見ると、映画館が最も多かったのが1960年で約7,500館、2018年は584館と10分の1以下になっています。2018年のスクリーン数は3,583です。映画館は1993年にはまだ1,350館ありました。その後、急激に減少していますが、スクリーン数はむしろ増えています。これは、1993年に「シネマコンプレックス」という、一つの映画館に多くのスクリーンをもつ映画館ができて、その後、それが映画館の主流になったことによるものです。シネコンの多くが大都市とその郊外に集中的につくられました。その状況が極端に進んだのは2000年代に入ってからです。2010年代に入ると東京・大阪・名古屋・福岡など大都市

わからない人がやっていました(笑)。だけど借りる料金も安いから、アーティストも別に集客を考えなくていいんです。そして下のスタジオでクリエイションしているアーティストも暇だからひょこっと見に来たりするわけですよ。ここで1日ゴロゴロしていると1時間ごとにいろんなものが見られる。スペースにはソファとコーヒーがあって1日中過ごすことができとても居心地がいいんです。この居心地の良さって皆さんの劇場でも大事なことだと思います。何かを見に行き帰ってくるだけの場ではなくて、そこに行きたくなる、その空間にいることが楽しい、そう思わせることが大事だと思います。

最後にもう一つ、4月23日にオープンする「Dance Base Yokohama(ダンスベースヨコハマ)」です。ここ数年来、久々の明るい話題ですけど、セガサミー文化芸術財団がバックアップしています。アーティストック・ディレクターは、愛知県芸術劇場で独自のプログラムを20年やって来られた唐津絵理さん、ダンスアーティストと観客を結ぶエバンジェリストは小尻健太さんです。ここは、本当にやる気のある人をがっちり育てて世界につなげるといった性質のところ、今後は楽しみです。



の中心市街地に多くのシネコンがつくられ、中小都市の多くの映画館が閉館しました。その結果、全国各地に映画館がない「映画館空白地域」ができました。

1年間に国民一人あたりが映画館で何本の映画を見ているかをみると、日本は平均1.4本となっています。韓国は4.3本です。日本人は韓国人の3分の1しか映画を見ていない。なぜこんなに差があるのか考えてみます。スクリーンの数を比較すると、日本の方が多いのですが、1スクリーンあたりの人口を比べると韓国は18,591人に対して1スクリーンですが、日本は35,894人に対して1スクリーンしかありません。アメリカは8,064人に1スクリーンです。単純に数値だけを比較すると日本には韓国の2分の1、アメリカの4分の1しかスクリーンがないことになります。映画館が少ないから映画館で映画を見られないとみることもできるわけです。

特に中小市町村には映画館が少ない、映画文化の享受という点では非常に大きな地域格差が生じています。そこで、コミュニティシネマの必要性が出てくるわけです。

コミュニティシネマのあり方を具体的に言うと、地域密着型の映画館や多様な映画を上映するミニシアターや名画座、また、映画アーカイブやシネマテークなど公共の映画専門施設があります。映画館や映画専用施設以外の場所で映画を見ることができ環境を作ることも必要です。自主上映が行われる公共ホールもコミュニティシネマとな

る大きな可能性があります。コミュニティシネマの活動には、公共的なセクターが関与すること、公共的な支援が重要です。

映画館と、映画館以外の上映の場を地図上にドットで示してみました。東北地方の岩手県の三陸沿岸では、映画祭や公共ホールでの上映が映画館の空白を補完しているのを見て取ることができます。中国四国地方でも日本海側の大きな空白地域に力強く緑色のドットが見られます。これも公共ホールの方たちの上映活動です。商業活動としては映画上映が成り立たない地域では、こうした公共ホールや公共セクターが大きな役割を果たすことができる時代になっています。

現代では、ネット配信とかDVDなど、映画を鑑賞するいろんな手段があるのに、どうしてわざわざホールで上映しなければいけないんだと言われることがあります。確かにネット配信はすごく広がっていますが、映画館で映画を見る人の数は減っていない、むしろ増えているんですね。やはり、多くの人と一緒に大きなスクリーンで映画を見た人が多いし、大きなスクリーンで見られてこそ、映画が映画として完成すると思います。ですから、ご自身の公共ホールで映画の上映を行ってほしいと思います。

具体的な事例を少しご紹介します。埼玉映画ネットワークというNPOは埼玉会館やさいたま芸術劇場といった公共施設と連携して上映事業を行っています。ドキュメンタリーや、レバノン、インドなど多様な国々の映画などを上映しています。岩手県宮古市は東日本大震災で大きな被害を受け、三陸沿岸唯一の映画館であった「みやこシネマリーン」は2016年閉館してしまいました。でも、この映画館を運営していたみやこ映画生協は、釜石市、大槌町、岩泉町など各地で移動上映を続けて、地元の人が携わる上映者のネットワークを作り、釜石市では、震災後にできた「釜石PIT」という公共文化施設と連携して定期的な上映を行い、震災後にできた復興公営住宅のコミュニティづくりのために公民館での上映も行っています。上映している作品は、岩手県のドキュメンタリー『山懐に抱かれて』や、『母べえ』など古い映画も含めて多彩な作品を上映しています。また、沿岸部各地にできた「おしゃっち」や「陸前高田コミュニティホール」といった新しい公共ホールを使って「ジモトエイゾウサイ」という映画祭を開催し、地元で撮られた映画を上映しています。上映会には地元のボランティア団体などが協力しています。宮古市では、古い

蔵を改装した場所でも上映会が行われるようになりました

最後に岡山県・真庭市の図書館の事例をご紹介します。真庭市は、人口44,000人ぐらいの小さな市です。ここでは、2018年にできた中央図書館で毎月「月イチ上映会」が行われています。収録DVDの無料上映ではなく、上映会のために映画作品を借りて、52席ぐらいの映像ホールで、入場料1,000円で開催しています。上映会の運営は「図書館サポーターズ」というボランティアグループに委ねられています。

昨年は地元の上映団体と連携して「ポーランド映画祭2019イン真庭」を行い、ポーランド映画を3本上映してポーランドの文化と歴史に関する座談会なども行われました。こうした作品は東京でも多くの人を集められる作品というわけではないですが、多くの人に来て、とても好評だったそうです。真庭から最寄りの映画館までは、電車や車でも最低1時間ぐらいかかります。しかし毎月多様な映画が見られる環境が整っていれば、自分たちの地域には映画文化がないという風には感じないんじゃないかと思います。

皆さまのところでも、300席ぐらいの小ホールがあり、それがほとんど貸館でしか使われていない状況の場所がありましたら、ぜひ定期的な上映会を計画していただきたいと思います。そうすることが公共施設の活性化につながるんじゃないかなと思います。



クロストーク

木全 それでは、それぞれの講師の方にお話をもう少しお聞きしたいと思います。

まずダンスについてですが、公共劇場でダンスを専門にやっているところは本当に少ないです。また日本で公共劇場にいるダンスのプロデューサーも両手で数えられるくらいです。ですから皆さんの施設が10年間我慢してダンスをやっていけば、日本の拠点になれると思います。同時にプロデューサーもかなり著名なプロデューサーになれるんじゃないかなと思います。

ダンスの可能性は幅広く、先ほど乗越さんのお話にも出てきたサドラーズウェルズ劇場は、コミュニティーに向けた活動も盛んですが、高齢者に特化した「カンパニー・オブ・エルダーズ」というダンスカンパニーを主宰しています。高齢化社会の中でダンスの可能性は大きいものです。認知症の予防に体を動かすことは有効ですし、パーキンソン病もダンスの振り付けが病気の改善にいいそうです。も

し財源がないということであれば、福祉や医療の予算を持ってくるとか、また中学校の体育の正課になりましたから、教育的なプログラムとして立ち上げれば教育予算を持ってくることができるのではないかと思います。予算不足の状況は確かにあると思いますが、劇場にやる気がある人がいれば、ブレイクスルーできる道はあるんじゃないかと思います。乗越さん、それについてはいかがですか。

乗越 ほんとに、ダンスのアーティストは場がなくて困っているんです。公演を打つよりもクリエイションをするためのリハーサル室を確保する方がお金がかかってしまうのが実情です。場所を一つサポートしていただけるだけでも全然違うと思います。

お金がない、人手もない、何もなくて困る、っていうのをよく聞くんですけど、それについて一つお話をしたいと思います。イスラエルのネゲブ砂漠で行われている、ダンスフェスティバルがあるんですね。砂漠ですから何もあり

ません。ちょっとした施設だけがあって、一週間ぐらいその時期だけ世界中からダンサーが集まってくるんです。皆、砂漠にテントを張って、朝から歌ったり飲み食いしながらやっているんです。

僕はそこのディレクターを取材するために、テルアビブからバスで一時間半ぐらいかけて砂漠に行きました。するとディレクターが言ったんです。確かにここは何もないと言われるかもしれない、けど、「We have a lot of nothing」って言うんです。我々は何もないっていうものをたくさん持っているんだって。

何もないことをできないことの原因にするのではなく、だから何だ、それを逆手にとろうと。たとえば砂漠では騒音をどれだけ出そうが問題がありませんね。皆さんは砂漠に比べたら、はるかに魅力のある街からいらっしやっているといるんです。その環境を活かすか活かさないかという問題だと思うんです。

じゃあ何をどう頑張ったらいいんだよ、と思われるかもしれないですけど、それには二つ申し上げたいです。一つは、福岡のダンスフェスティバルを始めた時のことです。僕は公式アドバイザーなんですが、やってる人から何度も「ワークショップをやってるけど東京みたいには根付かないんですよ」と言われたんです。それで僕は、「当たり前じゃないですか。東京じゃないんだから、東京と同じようにやろうとするのが間違いないですよ」と言ったんです。「あなた達は日本地図だけ見ているから福岡は東京から離れているように見えてしまう。もっと広い地図を見たら、大陸が一番近いのはあなたたちじゃないかと。船で韓国に行けちゃう距離にあるんだから、我々が日本のダンスの窓口だと言っちゃえばいいんですよ、わかりやすいんだから（笑）。」それだけ言ったら、彼らの目がぱあっと明るくなり、自分たちでアジアのネットワークを作ること考え始めたんです。ほんとに考え方一つでしょう？できないという方向だけ見るとそこで閉じちゃうけれど、もうちょっと上とか違う角度で見たら開ける道がある。ぜひ自分の視点をもっと高く上げて欲しいと思います。

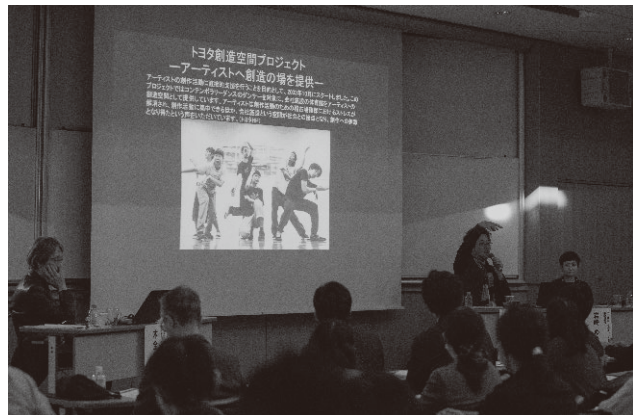
また何をやるかを考える時に、「協道の考え方」というのがあります。これは建築の世界では有名な話らしいです。たとえば新しく病院を作ったとき、建物の前に大きい庭があるとしますね。するとたいていバス停からの道を作るそうです。でも道を作っても必ず協道ができちゃうらしいんですね。誰かが、勝手に歩いて踏みならして道ができちゃう。それなら、始めに道を作らなきゃいいんじゃないか、と言った建築家がいるらしいです。スペースを自由に

歩いてもらって、歩いた跡を舗装して道にすればいい、と。このように、道をあらかじめ決めずに第一歩を踏み出すことって大事なんですね。皆さんに置き換えて考えると、何かをするといったとき、書類書かなきゃ、予算とらなきゃと考えて、大変だ、面倒くさいな、となりがちなんですね。でも大事なことはとにかく数を行うことです。いかに人を集めるか、その道を踏みならさせるか、その機会を作ることが大事なんです。

先ほど岩崎さんのお話にありましたが、映画のイベントに遠くから車で来る、1,000円払ってでも来るというのは、おそらくその場と来る人の間に信頼関係があるからだと思うんです。ここがやってるなら面白いだろうと思って彼らは来るんだと思います。そういう信頼関係をいかに作るかっていうことが大事だと思います。

岩崎 乗越さんが「オーディエンス・エンゲージメント」ということをお話しされましたけど、地元の人たちとの絆をつくるということは大切ですね。私が考えるのは、公共ホールの人や文化事業に関わる人は必ずしも専門家である必要はないと思うんです。それより、地域の中でこの人に相談すればこれができるっていうことを沢山知っている方が重要なんです。たとえば映画上映するにしても映画の専門家である必要はない。協力してくれる人とのコミュニケーションが、仕事をしていく上でもものすごく大切だと思います。

そしてこれは希望なんです。年に10回ぐらいはやっぱり映画館に足を運んで欲しいなって。映画館で映画を見ることは、家でDVDを観るのとはまったく違いますから。地域の方が生のものに触れる機会を、私たちはできるだけ作っていければと思います。



事業企画

伝統芸能の企画・制作…今改めてその第一歩 —『劇場・音楽堂等 伝統芸能事業 企画制作ハンドブック』の活用—

2月5日(水) 13:00～15:00 センター棟 416号室

講師……………小松淳子 (公財) かすが市民文化財団 事業推進グループ プロデューサー
 中尾友彰 (公財) 新潟市芸術文化振興財団 事業企画部 音楽企画課 課長代理
 福田裕美 東京音楽大学 准教授
 モデレーター……………小野木豊昭 伝統芸能プロデューサー

はじめに

伝統芸能事業を手がけてみたいが、どうしても消極的になってしまう、そんな施設の声を耳にします。伝統芸能は日本の風土や地域に根ざした衣食住の営みの中で生まれ、時間をかけて熟成し、継承されてきたものです。しかしグローバル化やIT化が加速し、効率化や変化が価値観の現代日本の社会にあっては、共感が得られにくいものになっています。だからこそ、伝統芸能の普及・振興に果たす劇場・音楽堂等の役割は大きいものといえるでしょう。本プログラムでは、日本文化、地域文化の色彩が薄まりゆく現代ゆえ、伝統文化の価値を再認識し、継承への取り組みのあり方などを提案します。専門館ではない一般の公共ホールの成果事例や次世代への普及のモデルケース、郷土芸能支援のアイデアなどを通して、伝統芸能の魅力を伝える方法を探ります。

伝統芸能事業への手がかりとして 小野木豊昭

このプログラムは、伝統芸能の公演をやってみたい、でもやり方がわからず腰が引けてしまう、そんな施設の方の参考になるように企画しました。

始めに私の方から、伝統芸能の普及・振興のために必要な具体的なアプローチの方法と姿勢についてお話をしてから、三名の講師の方から事業の成果事例、郷土芸能支援などについてご報告いただきたいと思います。

私は主に公共事業の枠組の中で伝統芸能の企画・制作に取り組んできた関係より、平成30年3月に発行されました『劇場・音楽堂等 伝統芸能事業 企画制作ハンドブック』の執筆や編集にも携わらせていただきました。

皆様のお手元にも届けられたことと思いますが、このハンドブックも「伝統芸能事業に取り組みたいが、何から始めていいかわからない」という、皆様の声に応えたものです。

ひと口に伝統芸能といっても、その間口は広く、その整理から始める必要があります。大きく分けると、音楽、演劇/舞踊、演芸、郷土芸能の4ジャンルになります。

音楽は、雅楽、箏曲、各種三味線音楽など日本の伝統楽器が活躍するものです。演劇/舞踊は、能、狂言、歌舞伎や文楽、日本舞踊など身体表現がメインとなるもの。さらに、講談、落語、浪曲などの話芸を中心とした演芸です。この3つのジャンルの担い手は、基本的にプロフェッショナルで、劇場で上演されるので劇場系伝統芸能とします。

もう1種類は郷土芸能です。これには神楽や獅子舞、地芝居や各種人形の芸能などが含まれます。郷土芸能の担い手は、地域の方々です。

伝統芸能事業に取り組まれるときは、この多様なジャンルの中から何を選択するかが重要になります。その地域や施設の特性に合ったものをよく考えて選び、継続的に取り組む必要があります。

そもそも伝統芸能事業に消極的になる側面には理由があります。すでに伝統芸能は、現代の日常生活と接点が希薄で、「難しい、わからない」という先入観が定着していて、

集客に多大な苦勞をされています。

また伝統芸能の世界自体も問題をはらんでいます。流派や家元、慣例主義など、複雑で不透明さのある世界であり、手を出しにくい、と避けられてしまいます。

こうした現状を打開していくには、伝統芸能そのものの魅力に再注目することです。伝統芸能には「面白い、楽しい、カッコいい」要素がたくさん発見できます。ゆえに伝統芸能事業を行うことは、地域を活性化し、日本文化へのアイデンティティの体感につながります。

また特に若い世代には、その魅力を、踏み込んで伝える必要があると私は考えています。公共の文化事業に今、最も求められていることであり、大きな期待が寄せられています。

民間のプロモーターやイベンター、広告代理店などの皆さんは、どうしても経済の論理優先にならざるを得ません。ですから伝統芸能の普及・振興は、公共の文化事業ゆえに実現できることなのです。

現状では、上演の機会そのものが少なく、育ちつつある若い世代はワークショップなどの普及活動をやりたがっているのですが、その機会も稀少です。



まとめると、伝統芸能の普及・振興には、自治体や公立文化施設との連携が不可欠であり、その際に求められることは「文化政策」の視点に他なりません。

つまり、具体的に「ビジョンを描く」こと、伝統文化で街を地域をどう変えたいのか、あるいはどんな芸能によって、何年後にどんな成果を出したいのかです。

そのプロセスには、基本知識の習得や人間関係の構築、

“まず飛び込んでみる” 勇気 小松淳子

私の属する愛知県・かすがい市民文化財団は、春日井市民会館と文化フォーラム春日井という二つの管理運営する施設を管理運営しています。

春日井市民会館は昭和41年開館という古い施設。座席数1,022席の大ホールがあり、愛知県内で戦後建てられた会館としてはもっとも古いのですが、建て直しの声は出ていません(笑)。

これまで私が企画した事業の中で話題になったものとしては、「茂木大輔の生で聴く“のだめカンタービレ”の音楽会」があります。原作は『のだめカンタービレ』というマンガなのですが、TVドラマ化されて人気を博し、この公演も全国で100回以上上演される人気公演になりました。

一方で、伝統文化事業としては、「日本舞踊鑑賞会」を3年に1度、「松竹大歌舞伎」を毎年開催しています。

「松竹大歌舞伎」は、毎回2公演がほぼ完売と、全国有数の集客力を誇っています。歌舞伎の公演を開催するにあたって、当館では工夫を凝らして事前に3つのレクチャーを行いました。「葛西聖司の極付！歌舞伎セミナー」「おくだ健太郎の直前！歌舞伎解説」「青少年向けの直前解説」です。

伝統芸能は知識がないと楽しめないと思われる方も多く、入門編を作り、まずは聴いて見てもらう機会を作ることが大切と考えたからです。

そして伝統芸能に触れる機会がない世代をどう取り込むかも課題でした。そこでEテレ「にっぽんの芸能」に登場した南野陽子さんにオファーをし、「南野陽子 & 葛西聖司 伝統芸能の魅力発見！～弾き物編～」という公演を行いました。南野陽子さんは、40、50代の男性からの支持が厚い女優さんです。

結果的には、入場者数は479名、来場者公演満足度は99%を達成しました。「まるでTV番組をみているような、豪華出演者と構成！」「テンポもすごくスピーディでよかった」と大絶賛でした。

私は伝統文化事業の中で、民謡や踊りなど市民団体の参加が多いものは、市民の方にお任せし、私たち財団が支援しないとすたれてしまう事業に特に力を注いでいます。

また心がけているのは、新進気鋭の方を紹介することです。「津軽三味線★三絃士」では、売り込みを受けてこちらから逆提案をし、地域に合ったものを作り出しました。業者さんから三重県の伊藤君という素晴らしい三味線奏者の売り込みがあったのです。しかし春日井市には広報大使にもなっている馬場君という優れた三味線奏者がいるのです。ためらっていたのですが、ふと考えたのです。「イケメンだからユニットを組ませたらよくな〜!？」

しかし二人組のユニットにはすでに吉田兄弟がいます。そこで5人集めればいいんじゃないかと考えました。結局5人は無理でしたが、もう一人、杉山くんが加わってイケメン津軽三味線演奏ユニットが誕生しました。「津軽

抵抗勢力・単年度事業・各種制度と向き合うなど、エネルギーは必要ですが、諦めずに取り組んでいただきたく思います。

では、実際に施設で事業を行っている方から事例や成果をご紹介します。どうぞよろしくお願ひいたします。

三味線★三絃士」は、今、公演数が増えてきており、ファンも増加中です。

私自身、伝統芸能の知識は豊富な方ではありませんでした。大学は日本史専攻、芸術に関したことはピアノを習っていたくらいです。しかし春日井の会館に来てみたら、お茶会ができる和室があったんです。そこで、職員が施設を詳しく知らないのもいけないんじゃないかと思い、習い事を始めました。今、着付け・日本舞踊・書道・茶道・華道など五つ習い事をしています。

そこで気づいたのは、伝統芸能にチャレンジするには、とにもかくにも飛び込んでみることだ、と。どこが時代遅れなのか、どこがやりにくいのか、飛び込んでみないとわからない。飛び込んでみて、やっぱりこれは難しいわ、と感じることもあるんですが、それもその世界を知らないといけないんですね。

こうした実体験が企画に影響することは多々あります。着付けを習って知ったことですが、着物には3つの季節があり、夏は絹や紗の着物の季節、その前後は単衣、それ以外は袷の着物なんですね。ところが真夏に着る絹や紗の着物は持っている方は多くない。たいていの人は袷の着物を沢山持っているんですね。だから公演も真夏の時期を避けよう、そういう風に考えることができました。

こうして一つひとつ、覚えながら企画を立ててやってきました。やはり担当者自身が知らないといけないことって多いです。ぜひ怖がらずに一步入ってみられてはいかがでしょうか。

それと同時に、事業の未来の継続性を考え、何を支えるか、何に見切りをつけるかを決定することも大切だと思います。その芸能の性質をきちんと把握して、手がけていきたいと思っています。



ジュニア邦楽合奏団の育成を通じて 中尾友彰

新潟市民芸術文化会館 リューとぴあ事業企画部の中尾です。会館には1,884席のコンサートホールをはじめ、劇場、能楽堂など3つの専門ホールを持っています。

主催事業は、約90本のアウトリーチを含めて音楽事業だけで年間約130本を行っており、とりわけ子どもたちの育成事業に力を入れています。新潟市ジュニアオーケストラ教室・新潟市ジュニア合唱団・新潟市ジュニア邦楽合奏教室の3つを主宰していますが、今日はジュニア邦楽合奏教室のことをお話しします。

教室の対象は小学2年生～高校3年生。団員数は約40名で、少子化時代ですが毎年団員数が少しずつ増えています。演奏形態としては、箏・三味線・尺八を用いたの現代邦楽合奏です。古典曲も学びますが、その割合は2割ほどです。うちは流派にこだわらないのが特徴でして、講師の方は6名、そのうち2名が当団のOBです。

ジュニア邦楽合奏教室の目標は、シンプルに3つです。「日本の伝統楽器に触れ、親しみ、楽しみながら邦楽合奏を行うこと」「それを通じて仲間づくりをすること」「常に演奏レベルの向上に努め、質の高い演奏を市民をはじめ多くの聴衆に提供すること」。この3つを心がけています。

演奏会は、リューとぴあの1,900席のコンサートホールで年1回定期演奏会を行い、3教室合同のスプリング・コンサートも年1回開催します（約1,500名動員）。定期演奏会は毎回500人程度の集客になりますが、こんなに素晴らしい会場で演奏できるなんて、環境に恵まれた子ども達だなあ、とつくづく感じます。その他、新潟市や国のイベントをはじめとした依頼演奏を年4、5回行っています。

これからこの日本で唯一のジュニア邦楽合奏団の誕生から今日までをお話したいのですが、それは紆余曲折のある長い道のりでした。

誕生したのは1995年です。市民からの設立の働き掛けがあったのですが、なぜ「現代邦楽合奏」だったかといいますと、現代邦楽合奏に取り組むなら、民間ではまず難しいことですので市がやるべき価値があるという判断と、子どもたちが和楽器をやるなら合奏形式の方が楽しめるだろう、という理由です。

私が財団に入り、合奏団を担当し始めたのは設立7年目の18年前ですが、練習室のドアをガラッと開けたとき、大変驚きました。子どもたちは楽器の練習よりも、遊びに夢中だったのです。先生方にも、「子どもには和楽器は難しい。通ってくればそれでいい。」という固定概念がありました。そこで私は、設立8年目以降、子どもたちのやる気とレベルを向上させるために教室を変えることにしました。

まず、実力別にクラス編成をし、頑張った子はちゃんと報われるシステムを作りました。そして世の中に「ジュニ

アのための邦楽合奏曲」がないことを逆手にとって、作曲家川崎絵都夫氏にこの教室のための新曲を委嘱したのです。川崎氏には、6年かけて難易度別に計7曲を作っていただきました。

しかし設立10年目、「中尾改革にはついていけない！」という声が関係者から出たのです。団員が9名辞める事態も起こりました。

「こうなっては担当を辞めます」と私は上に言いました。しかし「間違ったことをしているわけではない」と引き留められ、現在に至っています。その後は、講師の方々の多大なるご理解や若手講師陣への世代交代もあり、子どもたちの上達もぐっと早くなりました。

設立25年目の現在では、NHK全国放送で特集されたり、中国から招きを受けて演奏するなど、難曲も演奏可能な合奏団に育っています。

この合奏団があることの利点で、私なりに考えたことを申し上げます。まずシティプロモーションへの寄与があります。全国唯一ジュニア邦楽合奏団があることが他の地域にも広く知られています。また合奏団の子どもたちも、進学や就職で地元を選ぶ傾向にあります。

さらにホールの顧客獲得にもわずかながら貢献しています。合奏団の卒業者が社会人になり、チケットを買ってまた聴きに来てくれるのです。「和楽器」ファンも増加して、演奏会には一般のファンも聴きに来て下さいます。

さらに、学校になじめない子どもの受け皿となっている側面も見逃せません。そういう子どもたちも皆、楽しみに練習にやってきました。合奏団が新たなコミュニケーション力育成の場として機能していると感じます。

伝統楽器を用いた伝統芸能の育成事業は、手間や時間、経費がかかるし苦勞が多いものです。しかしそれだけの効果はあるものだ実感しています。ただし、子どもたちが関わることだけに、始めたら永遠に主催し続ける覚悟がホールと行政には必要ですね。



郷土芸能と公共ホールをつなぐもの 福田裕美

私は研究者としての立場から郷土芸能と公共ホールについてお話しさせていただきます。

郷土芸能とは、たとえば岩手県の鹿踊（ししおどり）や里神楽のように地元の祭りなどで披露され伝えられてきたものです。

郷土芸能が今日抱える課題とその環境を整理することで、アートマネジメントの視点から何ができるのか、今後の方向性を考える一歩としていただきたいと思います。まず伝承する立場から郷土芸能が今日抱えている課題として挙がる声で多いのは、「伝承者の減少」「どのように

次の世代に伝えていけばいいのか」「価値がいまいちわからない」などです。背景には、過疎・少子高齢化があり、生活・信仰に関する住民の意識の変化があります。

また「モチベーションの低下」という声もあり、これには「観客の変化」という要因も関わっています。郷土芸能が地元住民より観光客によって鑑賞されることも多くなり、伝承者とそれ以外の地元住民の間で意識差が開いてしまうこともあります。ほかに、とくに都市部では、練習場所がない、という問題もありますね。練習では大きな音を出すことがあり、練習場所を得にくくなっているのです。郷土芸能の支援者は、かつては土地の有力者が大半だったのが、現在、行政等による支援が増えていきます。

こうした「伝承」の課題を解決するための、いくつかの視点を提示します。①潜在「伝承者」を開拓する、②伝承の「拠点」を整備する、③情報・魅力を発信する、④現地以外での公開機会を増やす、⑤他の団体との交流機会を増やす、など。

今回は、これらを「×公共施設」で考えてみたいと思います。その前提として郷土芸能を取り巻く環境を整理しますと、行政の中でも、郷土芸能は多くの課と関わりを持っています。文化財課・産業観光課・文化課・国際課・社会教育課・生涯学習課・学校教育課など。これは裏を返すと、さまざまな価値が付されて多面からのアプローチがあり得るということです。

実は、郷土芸能に特化した公共施設はすでに全国に存在しています。郷土芸能の展示・映像上映・実演・体験を提供する施設の多くは、文化財保護の目的で建てられていますが、生涯学習の場としての機能を持ち合わせている施設もあります。また、各地にある「山車会館」は、観光課が担当していることが多いです。

一方で、国の政策で、郷土芸能も対象となり得る子ども

たちへの取り組み例として、「伝統文化親子教室（文化庁）」と「放課後子供教室（文部科学省）」があります。これらが実施される場合は、前者が公民館や社務所など、後者が小学校の余裕教室や体育館、公民館などで、例えば地域の神楽保存会による定期的な教室などが開かれています。

以上の他の公共施設の事例を踏まえ、且つ「公共ホール」ならではという視点から、郷土芸能の伝承と公共ホールがクロスする場の可能性をまとめると、以下のとおりです。すなわち、公共ホールに集まってくる郷土芸能に関心がなかった新しいファン、将来の伝承者といった「人と郷土芸能の出会いの場」、それまで郷土芸能が交わることのなかった他ジャンルの舞台芸術など「多様な文化の交流の場」、伝承者自身が気付かなかった、また文化財としての価値とは別のところにある「舞台芸術としての魅力発見の場」、練習場所と成果発表ができる場所を兼ね備えた「子どもの居場所」などであり、これらの機能をいかに展開していくか考えることが重要であると思います。



文化政策

劇場、音楽堂等の助成の在り方と評価制度 Ver2

2月5日(水) 15:30～17:30 センター棟 501号室

講師 …………… 矢田文雄 (独) 日本芸術文化振興会 基金部長

モデレーター …………… 柴田英紀 (公社) 全国公立文化施設協会 アドバイザー

はじめに

昨年の当講座では、日本芸術文化振興会のアーツカウンシル機能と芸術団体の評価を中心にご紹介させていただきました。今回は、劇場・音楽堂等に本格導入された評価とその成果について、今後の効果的な支援のあり方を考える契機にします。

柴田 私は全国公文協アドバイザーの柴田と申します。まず初めに講師のご紹介をさせていただきたいと思えます。(独) 日本芸術文化振興会 基金部長の矢田文雄さんです。矢田部長には昨年の講座で、アーツカウンシル機能と芸術団体の評価を中心にお話しいただきました。今回は劇場・音楽堂の評価方法と成果をご報告いただきたいと思います。どうぞよろしくお願いいたします。



劇場・音楽堂等に関する助成事業について 矢田文雄

今日は劇場・音楽堂等に関する助成事業について説明しますが、その前にまず、全体のアウトラインをお話します。日本芸術文化振興会で行っている助成事業は、芸術文化振興基金による助成事業と文化芸術振興費補助金による助成事業の大きな二つのカテゴリーのもとに行っています。

平成2年3月、平成元年度補正予算として政府の出資金500億円で基金を設置し、当振興会の助成事業が始まりました。その後、文化庁から補助金を頂戴して行う助成事業と当振興会で行っていた事業と一元化するという事で、平成21年度に文化庁のトップレベルの舞台芸術や映画製作に対する補助事業と、振興会の舞台芸術振興事業を一元化し、平成21年度分から文化庁の補助金により舞台芸術や映画製作への支援を行っております。また、日本版アーツカウンシルについては、平成23年度に試行導入を行い、平成28年4月から本格導入を行っております。

それから、平成29年度から30年度にかけて、劇場・音楽堂等機能強化推進事業を、平成30年度から31年度にかけて、国際芸術交流支援事業を文化庁からの移管という形で始めています。

芸術文化振興基金による助成には、芸術家や芸術団体が助成対象となる「芸術創造普及活動」、文化施設で行う公演・展示が対象となり、皆様にご活用いただける「地域文化振興活動」、アマチュア・青少年の文化団体等が助成対象となる「文化振興普及団体活動」の3つの助成のカテゴリーがあります。助成金の額は助成対象経費の2分の1以内、かつ自己負担金と同額以下の支援をする赤字補填型のスキームとなります。平成31年度の文化会館公演は130件の応募に対し78件採択され、1億300万円の助成を交付しております。

文化振興費補助金による助成は、「舞台芸術創造活動活

性化事業」、「国際芸術交流支援事業」、「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」、「映画製作への支援」の4つのカテゴリーがあります。そのうち、「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」では平成31年度に266件採択され、25億1,600万円の交付予定となっております。

これらの補助事業の実施にあたっては、PD(プログラムディレクター)・PO(プログラムオフィサー)と言われる専門家集団が関わりながら、運営委員会で審査を行い、採択を決めています。

ここから、劇場・音楽堂等あるいは文化会館に関する助成制度である「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」について説明いたします。この事業は平成24年6月に施行され



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

た「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律（劇場法）」を踏まえ、劇場・音楽堂等が行う実演芸術の創造発信や専門人材の養成、普及啓発のための事業、また劇場・音楽堂等間のネットワーク形成に資する事業を支援するということが、劇場・音楽堂等が地域の核として文化の発信を牽引し、文化芸術立国の実現に資することをめざすことを目的にしています。

メニューとしては、日本のトップレベルの劇場・音楽堂等が行う戦略的な事業を支援する「劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業」、地域の中核的拠点である劇場・音楽堂等に対して、公演、人材養成、普及啓発の三つの事業に活動別に支援をしていく「地域の中核劇場・音楽堂等活性化事業」、複数の劇場・音楽堂等が実演芸術団体等と共同して新たな実演芸術の創造活動を行う「共同制作支援事業」、劇場・音楽堂等相互の連携を促進していく「劇場・音楽堂等間ネットワーク強化事業」があります。

これらの事業では、各劇場・音楽堂等のミッション・ビジョンの確認あるいは再設定をしていただき、それを踏まえた事業計画を策定し、さらに成果目標、成果指標（アウトカム）の設定をしていただくことが必要になります。

柴田 助成事業のアウトラインについて教えていただきましてありがとうございました。

私は公文協のアドバイザーを平成17年度から務めているのですが、これまでにいくつかの劇場と関わって仕事をして参りました。平成24年度からは日本芸術文化振興会で芸術団体の評価に関わるプログラムオフィサーを務め、平成30年10月からはプログラムディレクターを務めさせていただいております。芸術団体と劇場の評価、両方に関わることになったため、透明性を期すために、公立の劇場の仕事を一回リセットし、今は、自治体の文化行政の方々と主な仕事をしております。

いかに助成金を獲得するかということは、劇場運営にとって至上命題です。助成事業は、何度もフレームが変化しております。2002年度から芸術拠点形成事業がスタートし、2010年度には優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業になりました。その後、2011年から地域の中核となる劇場・音楽堂からの創造発信事業に変わり、劇場法の成立後、劇場・音楽堂等活性化事業になりました。そして現在は、劇場・音楽堂等機能強化推進事業に取り組んでいます。

事業のフレームワークが見直されると、助成事業が求めている趣旨目的も変化していきます。現場はそのフレームワークの変化に翻弄されます。つど対応を迫られます。

しかし、私はその見直しをマイナスに捉えることは決してしませんでした。大変なことは事実ですが、負担に捉えることは決してしなかったです。これは劇場の文化事業における改革のチャンスと捉えるという姿勢を貫いてきました。

劇場の助成事業に申請する時には、人材育成の一環でもありましたので、職員にプロポーザルを書かせてチェックしました。私とその劇場を去った後でも、職員が申請書を記述できるよう、変化に対してポジティブに考え挑戦することを指導してきました。

助成事業の変遷の過程にはとても興味深いものがあります。国の都合で勝手にフレームワークを変えてるのではありませんか、そう思われる方もいらっしゃるかもしれませんが、振り返ってみますと、芸術活動に重点がおかれていた助成事業の内容が、優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業では、公演・人材・普及それぞれの事業を包括して段階的な事業規模で助成金を配分するしくみになっています。地域

の中核となる劇場・音楽堂からの創造発信事業では、劇場単体ではなくて劇場が地域社会との連携を強くして、地域社会の中で劇場を捉えるしくみに変化していきました。その後、劇場法が成立してからは第16条に位置付けられた指針の事業項目をベースに助成事業が見直されました。そして現在では、先ほど矢田部長からご説明いただいたように劇場のミッション・ビジョンの達成度に重点が置かれ、審査基準が国際標準となり、評価はアウトカムベースになったということでございます。

劇場法の制定は、劇場関係者にとっては非常に喜ばしいことです。指針に掲げられたさまざまな事業をベースに申請している内に、その事業が目的化して、劇場は一体社会の中でどういう存在意義が求められているのか、が見失われてしまったような側面もございました。そこへ、劇場のミッションとは何か、ビジョンとは何か、というスキームが立案され、ミッションを達成することが目的であり、事業はミッションを達成するための手段であることが明確になったのです。

芸術団体と劇場の相違する点は、最終着地点です。芸術団体の最終的な目的は優れた公演、作品を制作することですが、劇場はそれだけではなく、さまざまなことを行わないといけない社会機関でもありますので、ミッションをどれだけ達成できたかが問われる。目標や指標があっても事業がしっかり体系化されているか、またその事業を実施するためのしっかりとした基盤が組織にあるかどうかを試されているということです。

私はこの流れに関して、大いに理にかなっているものだと受けとめています。財務省への予算要求に対応する文化庁の政策立案の結果、ということもありますが、むしろそれよりも時代の変化や経済活動の動向、政治の動きや劇場・音楽堂の成熟度、あるいは進化度と言ってもいいかもしれませんが、国民からの要求や要望、地域住民のニーズから考えられた当然の流れであると私は認識しています。

劇場の現場はフレームワークの変化を怖れてはいけません。いやがってもいけないと思います。劇場の活動を見直すひとつのツールとして、ピンチをチャンスに変えるきっかけだと思い、ポジティブに捉えることが必要だと思えます。

私もその変化の嵐を乗り越えて劇場に関わってきた過去がございます。現場の苦しみや楽しみ、その全部を受け入れます。それは私自身が体験したことでもあるし、皆さんも現在苦しんだり、悩みながら活動をしてきていらっしゃるかと考えております。フレームワークの変化を怖れず、半歩でも一歩でも前進あるのみです。

それでは、当プログラムの本題となります、日本のアーツカウンシルの機能強化と劇場・音楽堂等の評価の現場を矢田部長にお伺いできればと思います。



劇場・音楽堂等機能強化推進事業の評価の取組

矢田 アーツカウンシルとは、一般的に芸術文化に対する助成の審査・決定、助成された活動の評価等を行う専門家等による第三者機関のことを指すと言われております。平成23年に「第3次基本方針」が策定された折に、諸外国のアーツカウンシルに相当する新たな仕組みを導入することとされ、当振興会で専門家による助言、審査、評価、調査研究等の機能（アーツカウンシル機能）の強化を図ることとされました。

どのようなことを行っているのかといえますと、当振興会の行う助成事業について、専門家による助言、審査、事後評価、調査研究等の機能を強化していくということで、音楽、舞踊、演劇、伝統芸能・大衆芸能の4分野について専門家であるPD、POを配置しています。その専門的知見を生かして、文化芸術活動に対する助成システムの充実を進めています。具体的には、審査基準の作成・事前公表、文化芸術団体からの相談への対応、助成対象活動の採択のための審査、それから、助成対象活動の調査、評価です。助成対象活動の評価は「舞台芸術創造活動活性化事業」、「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」といった助成事業への助成に対する評価を行っています。そして調査研究の実施があります。

当振興会の評価の考え方をご説明します。当振興会ではPDCAをまわす一計画の作成があり、計画に沿った実行があり、実行の結果を目標と比較する検証があり、その課題に対するアクションをする、そういった観点から、助成対象活動が採択にあたり期待された成果を実際に挙げたのかどうか、エビデンスに基づいて、評価を実施するというのが、評価の考え方です。評価の目的として国の文化芸術政策のPDCAのための評価、助成対象団体のPDCAのための評価の2つがあります。評価に当たっては評価基準を用い、エビデンスに基づいて実施します。

次に、「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」における評価への取組についてお話しします。

「劇場・音楽堂等機能強化推進事業」の評価では、事前評価、中間評価、最終年度評価、事後評価を実施します。この事業では劇場・音楽堂等に対し、ミッション、ビジョン、目標・指標の設定をしていただき、それぞれの強み・特色を生かした事業展開を促すということになっていますが、評価の仕組みを導入することで、自律的・持続的な事業改善ができる組織への質的な転換を図っていただくことを意図しております。こうした評価によって得られた成果は、他の劇場・音楽堂等にも生かすなど、劇場・音楽堂等の活性化と連携強化を促進できればと思っております。

評価の種別は大きく4つございます。①採択審査となる事前評価、②中間評価は「劇場・音楽堂等機能強化総合支援事業」対象館（以下、総合支援館）の2年目に実施する評価です。1年目の実施状況を点検・把握し、必要に応じて事業改善を促すとともに、目標及び指標の達成見込み、アウトカムの発現見込みの観点から、3年日以降の継続助成の可否を見極めるために実施します。それから③最終年度評価は総合支援館の5年間のうちの最終年度、5年目に実施をする評価です。事業の実績、実施プロセス等から評価を行い、次期サイクルの採択審査に反映できるように

行う評価です。最後が④事後評価です。評価対象館の事業計画終了の翌年度、予定していた効果の発現状況等を点検し、主体的な分析・検証と事業改善を促すために実施するものです。評価の実施後、劇場・音楽堂等とPD・POとの意見交換会を実施し、評価結果を伝達するとともに、劇場・音楽堂等の今後の活動及び運営の改善に向けた意見交換及び助言を行い、劇場・音楽堂等の自律的・持続的な事業改善を促します。

本事業における評価は、事業実施前から実施後まで、劇場・音楽堂等の活動の全体をとらえて評価をしたいと考えております。このため、事業の目標・指標の設定、実施プロセス、アウトプット・アウトカム等の視点が十分盛り込まれるよう、評価基準を設定しております。評価基準は、国際的に広く用いられている基準ということで、OECD開発援助委員会が提唱された国際的な評価基準を参考としつつ、「妥当性」・「有効性」・「効率性」・「創造性」・「持続性」の5項目を用いています。総合支援館、「地域の中核劇場・音楽堂等活性化事業」対象館（以下、地域の中核館）はこの5つの評価を用いますが、共同制作支援事業館（以下、共同制作館）は評価対象が公演単位となるため、「持続性」を除いた4基準で評価を行います。

評価に当たってのエビデンスが必要になりますが、大きく2つございます。劇場・音楽堂等から提出される各種書類が1つ。今回、総合支援館には自己点検報告書、地域の中核館と共同制作館には成果報告書を新たにお願いしました。この自己点検報告書と成果報告書は、劇場・音楽堂等が実施結果や進捗状況を自己評価することで、自律的・持続的な事業改善を促すとともに、振興会ウェブサイトにおいて広く公開することで、その成果を広く社会、国民に説明していただきたい、またピア・レビューとしての効果も期待したいと考えています。

もう一つが、公演等調査によって入手するエビデンスです。調査には、活動調査とヒアリング調査があります。活動調査は公演事業や人材育成事業、普及啓発事業等、個々の活動状況を把握するために行います。ヒアリング調査は、総合支援館・地域の中核館を対象に、各館の担当者へ聞き取りと意見交換を行い、個々の活動や提出書類からでは測ることができない実態や成果等を確認するために実施します。

評価対象館については、地域の中核館は年間100館程度が助成対象になり、全部を評価するのは無理ということで、20館程度を抽出して評価対象とすることとしており、初年度は13館ほどを地域バランス、設置者の種別等を考慮して、抽出させていただきました。総合支援と共同制作に関してはすべての館を評価対象とさせていただきました。

各事業の評価のアウトプットを説明しますと、総合支援については中間評価の結果ということで、各評価基準の評価コメントとその総評、継続して支援を行うか否かの「継続の可否」を評価の内容とさせていただきました。地域の中核館は、事後評価書ということで、改善点を含めた総評と各評価基準の評点、それから全体の評点、これは点数化したものです。共同制作についても同様に、評価コメントと総評と評価基準ごとの評点を評価の内容とさせていただいております。

今年度の評価を概観して

今年度、評価をした概観としましては、総合支援については各館濃淡ありますが、全体としてはおおむね適切に進められているという評価で、継続支援の可否に関してはすべて「可」という結果となりました。地域の中核館も同様で、全体としてはおおむね適切に実施されたという評価でございました。公演事業・人材養成事業・普及事業単位、あるいは評価基準単位、すべてについて事前評価よりプラスの評点になっております。共同制作も全体としてプラスになっております。評点が事前評価よりも低下したものが一部ありましたが、全体を見た感じでは評点としてはプラス1の増という結果でプラスの判断であったということでございます。評価結果については9月の下旬から下旬に意見交換会をさせていただき、各館にPD・PO、事務局の方からお話をさせていただきました。各館の方では、その結果を踏まえて、今後の改善を図っていただく、ということになるかと思えます。

今回、評価を実施した結果として、いくつか気になる点がありました。ミッション・ビジョン、目標・指標を求めています、ミッション・ビジョンが必ずしも明確でないというものが見受けられたのではないかと。それからミッション・ビジョンと各助成対象事業との連関を求めているわけですが、それが必ずしも明確でないということがあって、ちょっと評価がしにくかったということがございました。目標・指標との関係でいいますと、目標を達成したかどうかを測る指標の設定に関して、評価しづらいケースがいくつかございました。明確な指標が設定されていないことであつたり、根拠となるデータが明示されていないことであつたり、アウトカムと目標との連関が不十分であつたりとか、ちょっと評価しにくいところがあつたということで、各館にはできるだけきちんとした連関を求めたいというふうに思っております。

それから専門委員の方から指摘されたのが予実の管理です。団体の計画と実績の間に乖離があるものがあつたので、予実の管理に関しては徹底してもらいたいという意見がけっこう強くございました。

意見交換会の結果を踏まえた印象も少しお話ししておきたいと思えます。基本的には各館には評価結果を異議なく受けとめていただいた印象がございました。ポジティブな意見としては、「全体を見た上での射た評価をしていただいた」とか、「今まで自分たちがやってきた役割成果に関してエビデンスをもって語ることをやってこなかったけれども、評価制度の導入ということで、国の助成金を使う

ということに対して、エビデンスをもってきちんと説明することができるようになった」などがありました。

一方でネガティブな意見としましては、「予実の厳格な管理を求められることはあるけれど、正直、要望時の段階で実効性の高い計画をたてることは難しいので、ちょっと勘弁していただけないか」という意見があつたのも事実です。それから成果報告書の公表について、「公表することの危険性も少しあるのではないかと」という意見や、評価の作業は各館の方に負担をおかけしており、「作業負担を軽くしていただけないか」という意見もございました。

評価の結果や成果報告書に関しては劇場・音楽堂の特設サイトを設け、公表しております。

ご参考にしていただければ幸いです。

柴田 評価を通じてPDとして各劇場の方々とお話をさせて頂いておりますが、劇場・音楽堂等の皆さんは、芸術団体と違って評価慣れをしています。評価そのものに不安を覚える芸術団体とは違って、評価制度を受け入れる懐の深さを十分に備えています。

今後、評価される側と評価を実施する側の信頼関係を構築することが重要です。打ち解けてなんでも意見交換できる関係づくりが必要です。

どうすれば信頼関係が構築できるか。それにはまず双方の考え方や共通する言語づくり、考え方の共有が重要なのではないかと思います。PD・POが公演調査を行い劇場の方々や意見交換すること、専門委員の先生方の言葉を正確に伝えること、この相互の関係の積み重ねがよりよい評価につながっていくと考えます。本日はどうもありがとうございました。



事業企画

公立文化施設の著作権 超実践講座

2月5日(水) 15:30 ~ 17:30 センター棟 416号室

講師…………… 福井健策 骨董通り法律事務所 代表パートナー
 モデレーター…………… 岸正人 前 東京建物 Brillia HALL (豊島区立芸術文化劇場) 劇場運営課 課長

はじめに

公立文化施設の運営や事業展開などにおいて、楽曲や戯曲、写真などの使用の際に「著作権」が問題になることが増えています。このプログラムでは、「超実践講座」と題して、事前に現場の皆さんからお寄せいただいた疑問や課題を基にして、日本の著作権の第一人者としてテレビなどさまざまなメディアでも活躍の弁護士：福井健策さんからレクチャーをいただきます。

著作権に関する現場での対処方法や最新の情報をご紹介しますので、今後の施設や事業の運営にお役立てください。

岸 本日は、「公立文化施設の著作権 超実践講座」というタイトルで開催させていただきます。基礎的な内容を超えて、講座をより実践的なものとするために、参加される皆さんには事前に福井さんの著作である「18歳の著作権入門」(ちくまプリマー新書)をご一読いただくようお願いするとともに、現場で直面した具体的な課題や疑問をお送りいただきました。それを基に解説をいただきます。



著作権侵害によって刑事責任を問われることも 福井健策

どんなものに著作権があるか

皆さま、本日はどうぞよろしくお願いいたします。まず、著作権の定義からお話したいと思います。法律上、著作権があるとされているもののことで、これは基本中の基本ですね。

まず「著作物」の定義です。「著作物」とは、思想・感情を創作的に表現したものであって、文芸、学術、美術又は音楽の範囲に属するもの、とされています。

具体的な例をあげてご説明しましょう。まず「①小説・脚本・講演など」です。これは、文章にかかる著作権ですね。この「など」の部分には、詩や短歌が入ります。次に「②音楽」があります。音楽は、作詞・作曲のこと。楽譜にできるものにかかる著作権で、ミュージシャンはこの著作物を使用している側になります。「③舞踊・無言劇」これは、ダンスとパントマイムを指しています。舞踊では振付の方に著作権があり、ダンサーが持っているわけではありません。

「④美術」これには絵画・彫刻作品などの他、イラストやCG、マンガなどが入ります。「⑤建築」、表現性を重視して作られたような建物はそれ自体が著作物にあたり、たとえば建売住宅のように実用一辺倒のものは一般に著作物になりません。

「⑥図形」これは地図と設計図です。イラストマップの流用は著作権侵害になるケースがあります。「⑦映画」これには広く動画もふくみます。動画というのは、アニメ・CM・ゲームの画面などですね。よくご質問があるのは、ゲームをプレイしている動画を舞台に映写したい、ある

いはゲーム実況動画をYouTubeにアップしたい、などのケースです。

これはゲームメーカーの著作権の問題になり、ゲームメーカーによって対応が分かれます。たとえば任天堂は、我が社のゲーム動画の投稿利用は自由ですと言っており、「太っ腹」といわれています(笑)。その他、「⑧写真」「⑨プログラム」が著作権を有しています。

逆に、著作権がないものをお伝えしましょう。「①ありふれた・典型的な表現」「②事実・データ」「③アイデア」「④タイトル・名称・単純なマーク」「⑤実用品のデザイン」です。

この中で、「③アイデア」に関しては誤解が生じがちです。アイデアの内訳は、「基本的な着想・企画案」などで、作風、演出法の模倣があげられますが、著作権で守られているの



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

は、具体的な表現そのものであり、実はアイデアは守られないのです。

着想や企画案は、借用自由になっています。「うちの館の人気企画が真似された！」そう感じられる場合もあるかもしれませんが、これは侵害にはあたりません。シナリオ

著作権侵害かどうか迷うケース

「これは著作権侵害にあたるのか？」と迷うケースをお話します。

これもご質問が多いのですが、「SNS上の発言・画像・動画」。多くの場合は、アップした本人に著作権があります。YouTubeの動画も無断借用は原則として禁止です。

「スポーツ映像・ゲーム映像」、ゲーム映像は先ほどお話しした通り、著作物である可能性が高いです。

一方、スポーツには著作権がないと一般的に考えられています。スポーツそのものは創作的な表現でなく、ただ競技しているだけなので著作物とはみなされません。しかし画像編集や構図でスポーツ映像を工夫していれば、映画の

どんな無断借用が禁止されるか

では、「著作権者にはどんな権利があるか」、つまり「どんな無断借用が禁止されるか」をお話しましょう。

まず①は複製権です。印刷、コピー、録音、録画などの方法によって著作物を再製することは禁止されています。さらに、②上演権・演奏権。公衆に聞かせるための上演・演奏の無断借用は禁止されています。これは不特定又は多数の人々に聞かせるために上演・演奏する場合です。難しいのは、CDやダウンロード音源を流す場合ですが、これも演奏権侵害にあたります。また音楽教室での楽曲練習ですが、これは最近、話題になりましたね。JASRACと某音楽教室の間で著作権侵害をめぐって訴訟になり、一番はJASRACに軍配が上がりました。

③は上映権、また④は公衆送信権となっています。公衆送信権というのは、放送・有線放送したり、インターネットにアップロードして公衆に伝達した場合です。では、メルマガやSNSでの発信は？と疑問を持つ方がいるかもしれません。これもやはり、メルマガ掲載、インターネットに公開することは公衆送信にあたるので注意が必要です。

引き続き、著作権を侵害する無断利用にあたるのは、⑤展示権。美術・写真の原作品の展示です。それではポスターの展示はどうなるんだろう？そう思う方がいるかもしれません。ポスターはそもそも複製物になるので侵害にはあ

権利処理の責任は誰にあるのか？

では、権利処理の責任は誰にあるのか？ということをお話しましょう。権利侵害には2つの責任が発生します。民事・刑事の2つの責任です。民事（差止・損害賠償）について、損害賠償請求は、過失があるときに発生します。しかし故意も過失もなく行った場合にも、差止だけは認められます。刑事ですが、故意にやった場合は刑事責任があります。

気になる民事・刑事の責任ですが、いったいどういう場合に主催者や制作会社に責任が生じるのか、そういうご質問はかなり多かったですね。これは責任の種類によるんですよ。差し止めは故意でなくても受ける。刑事責任は、クレームを受けているなど故意で強行すると、生じる。複雑なのは、すでにやった行為に関して損害賠償請求が発生するかどうですか。

これについては、「注意義務」に反しているかどうかを

やビジュアルを借用すると著作権侵害になりますが、作品作りの方法論・技法などは自由利用となっています。

これは、いいアイデアは自由にとり入れ、表現の幅を広げてもらいたい、という考えが根底にあるためです。

著作物にあたることがあります。

また「肖像権」の問題ですね。著名人や一般人の姿の写真や画像を使用する場合です。これは、最高裁の2005年の判決基準では、「①被撮影者の社会的地位、②撮影された活動内容、③撮影場所、④撮影目的、⑤撮影の態様、⑥必要性等」を総合考慮し、“受忍限度を超えるか”どうかで判断するとしています。

これらの基準に照らし合わせて“程度問題”で判断します。公開のイベント時に群衆のひとりとして写り込んでいた、という程度なら肖像権侵害にあたらない場合が多いでしょう。

ありません。

これはご質問が出たのですが、この権利は少し変わっていきまして、絵画や彫刻のような美術と写真にしか適用されません。それ以外の作品なら展示可能ということですよ。

その他、無断利用を禁止する権利には、⑥貸与権、⑦翻訳権・翻案権等、⑧二次的著作物の利用権などがあります。

この⑦翻訳権・翻案権等とは、著作物を無断で翻訳、編曲、変形、翻案するなという権利です。ではパロディやコスプレは？と疑問が沸くかもしれません。たとえば、コミケの会場には、マンガ・アニメの二次創作、パロディがあふれています。コミケは日本が世界に誇るパロディ文化ですね。

そしてコスプレも日夜、巷にあふれています。これらは本来、多くは著作権侵害にあたります。日本のパロディを支えているのは、著作権者の“見て見ぬふり”または“あうんの呼吸”です。ファン活動の一環だよね、と考えられているのです。こうしてパロディは日本文化として花開いたともいえます。しかし同時にそれは脆さも持っており、しばしば、怒られたとたん終了になります。



判断します。音楽公演中の事故に関する裁判が過去いくつかありました。その際、主催者や制作会社には公演を安全に行う注意義務があるという判決が下りました。「うちは現場にタッチしていないから」と言っても恐らく通用せず、損害賠償請求が発生します。現場に注意を払わなかったこと自体が、安全配慮に欠けていたという判断になるのです。著作権侵害についても同様に、厳しめの判決になりがちなので、どうぞご注意ください。

貸館の場合はここまで厳しくはありません。ただ侵害についてはどこかで知ることになるので、知った後はそれなりの対処を考えるべきだと思います。

また公募・コンクールでの侵害と主催者の責任についてですが、たとえば公募のコンテストで寄せられたものに著作権侵害があった場合、これも、公演中の事故と同じく厳しめの責任が予想はされます。

主催者は、少なくとも作品の内容をある程度把握しチェックする責任があり、侵害物は出品しないようにする呼びかけ等が求められそうです。ただし過度な萎縮はいけません。

そして著作権に関するおもと、誰が著作物の権利を持つか、ということですが、これは著作者（＝著作物を創作

した個人）になります。ご質問があったのは、職員の制作物はどうなるか？ ということです。

これは職員が業務の範囲内で制作し、団体の名義で公表された場合は、団体そのものが著作権者になります。

さらに共同著作・集団創作の場合ですが、この場合、著作権は共有になり、全員の同意がないと使えなくなります。しかし文章と挿絵、作詞と作曲などは、単独の著作物とみなされています。

また著作権は譲渡可能です。しかし皆さんの施設で公募の応募要項を作るときなどは気をつけてくださいね。著作権の利用範囲の規定をちゃんと設けおかないと、しばしばトラブルになります。

さらに著作者人格権というものがありまして、クレジットやその改変にはご注意ください。

そして楽曲をアレンジされる場合もあるかと思いますが、アレンジは理論上、「編曲」「改変」という行為にあたるので、著作権に関わってきます。森進一の『おふくろさん』が歌詞を変えたことで著作権者の許可がもらえず、しばらく歌えなかったのはこれが原因です。

著作権者の許可がいないケース

それでは、著作権者の許可をとらなくても使用できるケースをお話しします。

まず「私的な複製」です。個人的・家庭内で使用するために使用する本人が複製する場合です。しかし業務目的での複製は、通説上は私的とは認められていません。

次に「引用」です。引用は人の作品を紹介する行為で、一般に公開された作品しか引用できません。手紙やスナップ写真は引用できません。またたとえば文章などを引用す

るときは、引用した箇所のそばに出典を書いておくことも必要です。

その他、視聴覚障害者等のための複製や非営利の公表著作物の演奏・上演・上映などは許諾がいりません。

さらに質問が多かったのは、建築物の利用ですね。建築物や公開の屋外に常設置された美術作品は、一定の例外を除いて自由利用できます。これはど〜んとクローズアップして撮影利用しても大丈夫ですよ（笑）。

著作権の保護期間について

これは皆さまには関心が深いでしょう。著作権の保護期間についてです。日本では最近、著作権の保護期間が著作者の死後 50 年から 70 年に延びた、そう思っている方が多いと思います。しかし実際には例外も多く保護期間の計算方法はもっと複雑です。

骨子の部分を、できるだけ簡単にまとめてみました。次のようになります。

- ①まず、著作者の死亡の翌年（匿名・変名・団体名義と映画は公表の翌年）から 50 年で計算
- ②映画は 2003 年末に存続していたら更に 20 年延長。かつ、旧著作権法により監督の死後 38 年間などの期間は消滅せず
- ③映画以外は 2018 年 12 月 29 日に存続していたら更に 20 年延長
- ④ただし写真は、1956 年以前に発行された作品は名義を問わず原則消滅
- ⑤全てについて、本国での保護が日本より短い（米国以外の）外国作品は「相互主義」により本国での保護終了と共に日本での保護終了
- ⑥さらに全てにつき、戦前・戦中の連合国の作品は戦争期間分（戦前作品は 10 年 5 ヶ月など）、「戦時加算」で保護が伸びる

もちろん、いくらかの例外はありますが、ここまでまと

め得た人間は日本にはいないと自負しております（笑）。どうぞ皆さん、ご活用ください。



権利処理と許諾について

復習用にと「作品利用と著作権」のまとめの表と、権利処理のフローチャートをつけました。

権利処理の考え方はこのようにフローチャートで考えられるといいかもしれません

- ①「著作物」を「利用」しているか NO →利用可能
YES ↓
- ②利用を許す例外規定はあるか YES →利用可能
NO ↓
- ③権利は存続中か NO →利用可能
YES ↓
- ④権利者・管理者と連絡可能か YES →連絡・条件協議
NO ↓
- ⑤利用裁定が得られるか YES →申請後利用可能
NO ↓
- ⑥（利用法の見直しを検討・工夫）

このうち、許諾をとる必要が出てきた場合のことをお話しします。まずしなければいけないのは、許諾を得る窓口をさがすことです。見つかったら許諾条件を協議したり、利用規約に注意して使ってください。

もっとも、過去の作品の半分くらいは著作権者や管理者と連絡がとれない状態になっています。その場合は、文化庁が代わりに許可をくれます。

こんなご質問がありました。これは許諾を出す側の疑問ですね。

「団体のマスコットや施設画像についてはどんな条件をつければいいですか？」それについては、対価や使用期間、使用範囲を定めることです。さらにそれに実効性をもたせるためには規約に同意してもらわないといけないんですね。どんな形で同意を促すか、Web 画面でクリックさせ

るか、申請書を作るか、方法を考えてみてください。

許諾の方式として有名なのは、パブリック・ライセンスですね。オープンソース・ライセンスともいいます。これは条件に従っていれば、世界中の人が申請なく自由に使用していいですよ、という許諾のしかたをとっているライセンスです。

クリエイティブ・コモンズライセンス（CC）が著名ですね。「非営利」「改変禁止」など、4つのマークで条件を表示しており、海外の言葉ができなくてもわかりやすいので、世界で最も広がっているライセンスです。

最後におまけとして、95%の楽曲の著作権管理窓口をしている JASRAC の資料を付け加えておきました。

本日は駆け足で著作権についてご説明しましたが、どうぞご自分が関わっている施設の日々の活動に活用していただければと思います。



事業企画

「子どものためのプログラム」を企画する

2月5日(水) 15:30 ~ 17:30 センター棟 417号室

講師…………… 下山久 演劇プロデューサー
 森本真也子 NPO 法人子どもと文化全国フォーラム 代表理事
 笠原広一 東京学芸大学 教育学部 准教授
 モデレーター…………… 阪本洋三 近畿大学 文芸学部芸術学科舞台芸術専攻 教授

はじめに

子どものためのプログラムを企画したい。そう考えたとき、立案者はこんな難題に直面します。「子どものため」とは、いったいどういうことなのか？ 何を観せればいいのか？ どのような効果を期待するか？

子どもをめぐる状況は社会環境を色濃く反映するだけに、ときには社会学的、哲学的な洞察が必要とされます。昨年度発行された『劇場・音楽堂等子どものためのプログラム企画ハンドブック』の編集委員と芸術教育の研究者から、子どものためのプログラムを企画するための留意点や実体験を報告してもらいます。さらには、現代日本の子どもをめぐる文化環境、その課題を改善していく手だてについて話し合います。

阪本 本日は「子どものためのプログラムを企画する」と題しまして、三名の方からお話を伺います。どなたも子どもをめぐるプログラムを実施され、実体験が豊富な方揃いですので、多くの示唆をいただけるかと存じます。現代日本では、公的支援を必要とする非営利目的の芸術活動が貧弱で、営利目的のエンターテインメント産業の文化力が絶大である中、子どもが成長していきます。別言すれば、私たちは資本主義環境の文化に強い影響を受けているとも言える訳ですが、ここでは「民主主義とその教育」という視点に根ざした次世代の文化活動、芸術活動について考えてみたいと思っています。ここで言う「民主主義」とはその理念を指していて、「自由」「平等」「人権」など、人類が社会的に勝ち取ってきた権利で、私は広義の芸術教育には民主主義の理念を守り、伝え、またさらに高めていく使命があると考えています。



ボランティアと協働しながらプログラムを実施 笠原広一

私は現在研究者ですが、以前は子供のための文化施設で仕事をしていました。90年代には学校へのアウトリーチをしたり、自治体の商工観光課と一緒にイベントをするなど、さまざまな取組を行いました。

その一例をお話ししますと、2012年に始め現在も続けている「子どもアートカレッジ」があります。内容は、子どもたちが絵を描く、人形劇をする、粘土で彫刻をつくるなど、多彩なプログラムが実施されています。子どもに粘土で彫刻作品を作らせるって、けっこうハードルが高いですよ。だから、事前にスタッフとアイデアをよく考えました。例えば、こういう設定で行いました。「うちの美術館のネーミングは、“ブーブル美術館”です。ブーブル美術館はお金がなくていつも困っている。しかも彫刻展オープンの前日に破れた窓から猫が入ってきて彫刻を壊してしまった。すごく困っている」そうすると、子どもたちが「彫刻を作ってあげる！」と、いろいろなものを作ってくれました。このように半分冗談のような設定も織り交ぜて企画をつくっていきます。

「子どもアートカレッジ」が美術表現のワークショップだとしたら、身体表現の方では「子ども×からだ×かんじる×つながる」というワークショップを行っています。これは、研修会も附属したワークショップというところが

特徴です。地域で表現活動している方たちがワークショップをやるようになったけれど、子どもと活動をしてきていないのでやり方がわからない、そういう声があったんですね。それを受けてワークショップの前後に研修会を組み込み、他の方のワークに参加してもらおう企画を立てました。そして子どもたちと接して一緒に活動しながら研修をするという内容です。具体的には、舞踏家の岩下徹さんの「親子のためのボディワーク」や、演出家の西田豊子さんの「親子で遊ぶコミュニケーションワークショップ」などに参加



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

してもらって、子どもと一緒に取り組んでもらいました。今回、私なりに子どものプログラムをつくるポイント、というのを考えてみました。大切なことは次のようなことかと思えます。

まず最初に、どこのどんな子どもたちにどういった形式で行うのか、しっかりと練ること。企画の趣旨によって子どもたちの参画のしかたが変わってくるので、これは大事な工程です。それから年齢や発達段階に適合しているかどうか、内容は子どもにふさわしいものであるかどうか。これはいわゆる子ども向けという意味ではないです。意味があるかどうか、楽しさ、面白さがあるか、心身の負荷がかかりすぎないか。さらに保護者の理解や費用などに対応しているかが関わってきます。

講師の選定ですが、趣旨を理解してくださる方がいることが大事ですね。アーティストとして素晴らしいけれど子どもとやるのは難しい方もいらっしゃいます。それから季節・時期・室内外などの場所・交通なども実施にあたっては大切な要素です。また実施体制に関しては、人的配置、子どもに理解のある経験者がいるかどうか、スタッフの割り振りなどの問題もあると思います。支援が必要な子どももおりますから、個別対応が必要になる場合もあるし、そうした前提の上で来た子どもみんなが安全にいい体験ができるよう調整していくことが大事ですね。こうしたイベントは蓋を開けてみないとわからない面がありますから、事前によく準備をし、当日も状況を見て調整を行いたいですね。

さらに予算やサポーター、コラボレーターの有無も大事

フェスティバルを通してアジアの文化的ハブをめざす 下山久

国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ（愛称：りっかりっか*フェスタ）というフェスティバルの総合プロデューサーをしております下山と申します。りっかりっか*フェスタは、毎年夏に沖縄でやっているファミリー向けの国際舞台芸術フェスティバルで、1994年から開催し今年で17回目を迎えます。

「0歳から大人まで楽しめる作品」をモットーに、フェスティバルでは世界各国から選りすぐった作品を上演しております。公演だけでなく、アジアの児童青少年演劇アーティストのためのシンポジウムやネットワーキング、ワークショップなども行っており、地元の家族に楽しい舞台を提供するだけでなく、アーティストにとって貴重な交流の場になっているのでは、と自負しております。

さらにフェスティバル期間の活動に留まらず、中国・韓国・台湾・香港・シンガポール・フィリピンなどアジアの児童青少年演劇フェスティバルとネットワーク（ATYA：アジア児童青少年演劇フェスティバルネットワーク）を組み、アジアにおける児童青少年演劇の発展に励んでおります。東京や埼玉、長野、静岡、九州など国内の劇場やフェスティバルとの連携も広げておりまして、アジアの芸術文化の交流拠点としての役割を果たしております。

では、どういう公演を観ていただいているのか、これまでやってきた作品をごく一部ですがご紹介いたします。

これはロシアの劇団の『旅立ち』です。ロシアの芝居って非常にセリフが多いんです。これは1994年に初めて沖縄に来てくれたシベリアのカンパニーに、一切言葉を使わない作品を作ってくれないかとお願いして、一年かけて作ってもらったものです。

これはベルギーの楽団の演奏です。小さな子どもたちが

な要素です。実は私が関わっているワークショップでは、ボランティア向けの研修会「子ども×くらし×アートを考えるワークショップ研修会」というものを行いました。

これは講座形式で、子どもの遊びとくらしを学ぶところから始めて、美術作品づくりの実技などを行い、地域の子どものアート・フェスティバルを企画するものです。そしてリハーサルを経て企画本番を迎え、ふり返りを行います。

このように、講座を受講することからスタートし、やって来た人とともに協働して企画を考え、実践するという形を半年かけてやってもらいました。ボランティアの方向けには、その他にもアカデミックな理論を学ぶ「子どもアートボランティア講座」なども開講しています。

参加した方がそれぞれのステップで学び、協働でコミュニティを築くことで、地域の子どものワークショップもバリエーションが広がると思います。また実践を通して、子どもや大人が生き生きとした時間を過ごせるとか、表現を通してお互い受け止め合うような場づくりができると思います。

最後になりますが、子どものプログラムを考える時に心がけたいことがあります。子どもたちに感受性を育んでもらうとき、現在の地域や国の文化的歴史的背景を固定されたものと捉えるのではなく、非常に長期的なビジョンで考えることが重要だと思います。子どもたちが未来に向けて自由に挑戦していけるように、自身のイメージーションを遠くに投げかけられるように、楽しみを一緒につくっていく、そうした感覚が大切になるかなと思いますね。

入って演奏していますね。演奏者側に入って子どもが楽器に触れていい舞台なんです。子どもが楽器に触ったりするとお母さん方がひどく心配されるんですけど、ぜひ触って！ということで触れまくりながら音楽体験をしています。

チリの劇団の『アナのはじめての冒険』。これもとてもいい作品ですね。南米のラテン音楽に乗っけて3人くらいで演じるミュージカルです。

これはイタリアの『あべこべ』という作品です。ポローニャという町にあるカンパニーで、ずいぶん昔から乳幼児のための作品を作っており、もう30年くらいの歴史があります。

またフェスティバル自身、作品を作るということをやっております、これは『沖縄燦燦』という作品ですが、沖縄の伝統的な舞踊を入れましてノンバーバルで作っています。評判がよくて世界各国ずいぶん回っております



国内外で100回以上公演を行っております。共同制作ではこれまで40本ぐらい作ったんじゃないかと思えます。せっかく海外の優れたアーティストと出会う機会がありますので、日本のアーティストにも反映させたいということで共同制作を行っております。

最近は乳幼児のための作品を作るアーティストが増えてきています。これはリトアニアのベビーサウナというアーティストと観客の赤ちゃんが交流をしているところです。ヨーロッパではかなり前からベビードラマという乳児向けのプログラムが重視されておりまして、ポーランドなどもう30年も前からベビードラマのフェスティバルをやっております。ヨーロッパではEU教育機構が中心になり、ベビードラマを作るカンパニー、またフェスティバルに大きな支援を行っております。

このように毎年スタッフが手分けして海外をふくめ約300公演ほどを観に行き、その中から選りすぐりの約20ステージを招きます。17年間で非常に多くの作品を紹介しております。

りっかりか*フェスタのミッションですが、親子で・家族で・友達同士で感動体験ということが一つのミッションです。そしてアジアにおける児童青少年の舞台芸術のハ

ブとなることを目標にしております。さらにフェスティバルの関わりを通じて創造的な人材育成をすることもミッションの一つです。

フェスタのテーマは「ヌチグスイ」です。ヌチグスイとは沖縄方言で「命の薬」「長寿の薬」です。薬といっても心の薬、心の栄養剤のことですね。沖縄ではお年寄り、良い舞台を見た後などは「ああ今日はいいヌチグスイをした」と言います。

沖縄は日本の中では一番アジアの諸外国に近く、琉球王国として交易の歴史も長いです。フェスティバルの持続的な開催を通してアジアにおける国際文化交流拠点をめざしたいと思っております。

今年の沖縄のフェスティバルは5月2日から10日までです。また東京では「第20回アシテジ世界大会/2020国際子ども舞台芸術・未来フェスティバル」が行われます。世界中から応募された1,300作品の中から選ばれた招待作品31作品、自主参加作品約110作品が上演されます。アシテジ世界大会とは、1966年から続く児童青少年のための舞台芸術の国際会議とフェスティバルで、今年日本で初開催されることになりました。皆さんもぜひ機会がありましたら、観ていただきたいと思っております。

子どもたちに忍び寄る経済格差 森本真也子

私がお二方とちょっと違った角度から子どものためのプログラムのことをお話ししたいと思います。私は大学を卒業して40年近く、西多摩や東京都、全国で子ども劇場の仕事を続けております。そしてNPO法人子どもと文化全国フォーラムの代表理事を務めさせていただいております。お手元に子どもと文化全国フォーラムのパンフレットをお持ちだと思いますが、この団体は、日本中すべての子どもに、多様なあそび・芸術文化体験のアクセスチャンスを作るために専門のプラットフォームを作って活動しています。

しかし近年、そのアクセスをつくるのが難しいと実感しています。というのは、子どもたちに経済的な格差が忍び寄ってきているからです。

300円のワークショップに毎月来る子がいたので、このワークショップやってる楽団の人たちは来月公演があるんだよ、と言って2,000円のチケットのチラシを渡したんです。すると、これは持って帰れないと言われました。1,000円以上の参加費のものは親に怒られるんだと言うのです。

そういう子が確かに出てきています。皆スマホを持っていますし普通の格好をしています。でも家へ帰ったらご飯が食べられないなど、暮らしが非常に苦しい子が沢山いて、今、子どもの貧困率はとても高くなっています。そういう中でアクセスチャンスはどうやったら作れるんだろうか。

それには、子どもについてわかっている大人のネットワークを広げることだと思います。子どもは遊びの中でしか育たない。遊びや暮らしの中で芸術的な感動とか自分のことをちゃんと表現する活動とか、そういう時間を作ってあげなければ子どもの力だけでは難しい。

しかしネットワークを広げてもアクセスを阻むのは社会のシステムなんです。だからできれば社会のシステムごと作りたい。そう考えて40年間活動してきました。大げさなようですが、私が作った社会のシステムについてお話しします。東京都・青梅市の青梅市立第二小学校区域の活動

です。この区域の子どもたちが年に1回は無料で生の舞台に触れるチャンスを作れないかと思い、子どものお祭りの中で無料公演をしたいと思ったんです。地域の皆さんにサポーターになってくださいと言ったら、去年は1枚1,000円のサポーター券が100口以上集まりました。私は地域にいますから、1,000円以上のチラシは持って帰れないと言った子の顔もわかるんですね。その子がそのお芝居を観て嬉しそうにしている。そして楽屋でクラウンのメイクをした人の化粧を落とした顔を見たらしいんです。「正体を見た!」と、とても嬉しそうに言っていました。そういう機会を増やしていきたいと思っております。

地域のシステムまでを変えて子どもを芸術体験に触れさせる、その中でもどうしてもここはおさえておきたい、と考えていることをお話しします。

子どものためのプログラムという時に何を目的に考えるかということなんですが、子どもたちに優れた芸術を与え、次代の担い手が育つことを期待する、という考え方もあると思います。しかし別に芸術的な手法を学ばせたいわけではない。子どもたちの感性や創造力、行動力を育て、自己肯定感を持たせたい。そして自分の人生は自分で決める、自分の街は自分の手で作る、そういう子どもたちが育ってほしい。それを手助けできるのが公立文化施設だと



思います。

しかし先ほど触れた料金の問題があるんです。できれば、500円とか300円、子どもがワンコイン握ってくれば入れるという機会を増やしてほしい。予算もふくめ難しい部分はありますが、なんとか挑戦していただきたいと思っています。

最後に今の子どもたちに一番必要なものは何か、と問われると、私は自由裁量の時間とすることにしています。自分ですることを自分で決めていい時間。これは中川幾郎先生が言って下さった言葉ですが、国連で採択され日本が批准して25年となる子どもの権利条約の中に、子どもには「休息余暇」の権利がある、と記されています。今の子ども

ディスカッション

阪本 お三方のお話は非常に面白かったです。最後にそれぞれひと言ずつお聞きできればと思います。

笠原 最近の子どもへの傾向といえば、さっき森本さんもおっしゃったように、自分で選んだり自分でやってみようと思うことが少ない。それは時代の影響も大きいんですね。いろんなツールや情報がある、でもだからといって自分が何をしたいのかって聞かれるとわからない。子どもたちは、今小学生から大学生までそうなんですけど、何かこちらがプログラムを出して提起すると参加するんだけど「これやって何の意味ありますか？」と聞くんです。そうではなくて、やはり自分で動き出すこと、もしくは仲間と何か一緒にやって発見する、やってみたらこうなったという表現活動の面白さが、生きる原動力になり、意味もそこに生まれるのだと思います。そういう体験や感覚が今を生きる子どもたちの中でアクティベートされていくと、状況が変わるのではないかと思います。

森本 よく子どもを持つお母さん達に言うんです。ともに楽しむってことは大事だよ、と。でも若いお母さんたちは、子どものための時間か親のための時間しかないというんです。子どもと親と一緒に楽しむことができるわけじゃない、たとえば子どもはお酒飲むこともできないし、一緒に楽しめない、と。これは同質の人としか楽しめないと思っているんです。でも自分と違った人がいるから面白い、それに気づかせてくれるのが文化・芸術活動だと思うんです。その中に絶対的にあるのが人間への信頼感。人間っていいなって思うような体験を子どもに沢山してほしいですね。

もう一つ、思春期の子どもたちは、親からもらった文化を壊して新しい自分を生み出す、第二の誕生をされると言われます。今、この第二の誕生をしようとするときにサンプルがなくて困っている子どもが多いんです。サンプルって何かといたら先輩であり、地域のおじさんおばさんといったいろんな大人たちのこと。舞台芸術を観ると、こんなことで生きてる人がいるんだな、おかしな人だなんて感じることもあるじゃないですか。

でもそのことが人間賛歌に繋がっていくんだと思うんですね。人間ってこんなに面白い、そう感じさせる場面を作ることも文化芸術の役割だと思います。

下山 おっしゃっている多様性とは、個人の違いもふくめ国際的な異文化まで広がると思うんですが、それが私たちのフェスティバルの大きなテーマというふうに理解して欲しいですね。

さっき申し上げたように、劇場は「ヌチグスイ」。いい舞台を見せること、いい音楽を聴かせることが大事ですけど、悲しいかな観客が何人入りましたとか聞かれるんです。

もは学校から帰ったら塾、スイミングなどの習い事、あとはご飯と寝るだけ。「ずっとゲームしてるじゃないか」って皆さん思われるかもしれませんが、遊びの時間としてしているんじゃないんだそうです。何人かに聞いたらあれは暇つぶしって言ってました。だから今の子どもは、自分たちが主体的に何かをしようという時間がなかなかないんだと感じました。

自分で遊んでいいと判断して自分がやりたいことをする時間、そして公共施設で今日あの舞台やってるから、あのワークショップやってるから、行きたいっていう風に思う、そんな子どもたちが街に溢れたらいいなと、夢みたいなことですが思っています。

ヨーロッパの作品を見ますと、観客は最大でも150人ぐらい。さっきご紹介したベビードラマなんか10人とか15人。

文化というとき、この側面をまず変えないと駄目だと思います。皆さんぜひ施設に戻ってどうぞ上の方に伝えてください。やはり、いい作品を見せることが一番大事だなあと思います。

でもいい作品というのはそんなに多くない。私が尊敬するフェスティバルは、エジンバラで5月に開かれるイメージネートというものです。その芸術監督のトリイリッキーさんが年間、作品を250本見るそうです。でも10本作品が選べたらその年は豊作だと言っていました。ヨーロッパですらそう、子どもの文化に関するものの地位は日本だけじゃなくて世界的に低いんです。ここはぜひ皆さんに戦っていただかないと駄目だなという風に思えますし、もう一つ違う観点でも考えられます。

皆さんそれぞれの劇場を、10年、20年後はどんな劇場にしようかとお考えになっていらっしゃるじゃないですか、計画を立てるとき、その地域にいる子どもたちは一番大事な観客ですね。その子ども時代からちゃんと楽しんでもらう、そして成人になった時に自分の子どもを連れて劇場と一緒に来てもらう。そんな劇場や地域を作ることが今一番大事かなと思います。

子どもたちは、今大変な目にあっています。その中でも、よし明日も生きていく、人間ってやっぱりいいな、と生きる勇気もらえることが大切じゃないでしょうか。そういう舞台が私としては「ヌチグスイ」だろうなと思います。

阪本 講師の先生方、ありがとうございました。『劇場・音楽堂等 子どものためのプログラム企画ハンドブック』は、全国公立文化施設協会のHPからもダウンロードして無料で読んでいただけますので、ご興味おありの方はぜひ読んでいただければと存じます。本日はご静聴ありがとうございました。



管理・運営

公立文化施設における表現の自由を考える

2月6日(木) 10:00 ~ 12:00 センター棟 416号室

講師…………… 加藤種男 クリエイティブ・ディレクター
 モデレーター・講師…………… 太下義之 文化政策研究者

はじめに

2019年、愛知県で開催された国際芸術祭「あいちトリエンナーレ 2019」。その展示の一つ「表現の不自由展・その後」では、過去、公的な美術館に展示されて撤去された作品が展示されました。

しかしその展示に対して、政治的な作品を展示すべきでない、不敬である、など多くの非難、抗議が寄せられました。さらに京都アニメーションの事件を彷彿とさせるような脅迫まで寄せられ、展示は一時中止になりました。

まだ記憶に新しいこの事例を背景に、表現の自由の確保について考えます。

太下 本日はまず私と加藤さんが、表現の自由に関する事例をお話しします。その後、二人のクロストークでそれを掘り下げるとい進捗ですすめたいと思います。では加藤さん、よろしくお願いいたします。



厄介なのは芸術文化サイドからの規制 加藤種男

最初に3例ほど表現の自由への侵害事例をお話したいと思います。一つは私が体験したことです。表現の自由を考えるとよくあるのは、芸術文化、たとえば企業メセナでいえば、担当者ががんばっていても会社の幹部は無理解で敬遠する、ないしは禁止する、そうした方向があると思います。

しかし厄介なのは、ご自身が芸術家であるとか、その周辺の芸術文化に詳しい方が強固な芸術文化観を持っていて、それに合致しないものに激しい攻撃を加えることです。

典型的な例は、ナチスによる頽廃芸術の弾圧が挙げられるでしょう。実はヒトラーはなりそこなった絵描きです。アートを志して挫折したあげく、弾圧に乗り出したのです。

私はさまざまな企業のメセナ活動に携わってきました。その一つ、ある企業の芸術文化財団の理事会でのことです。助成金の支援については審査会を経て、その後、理事会から承認を受けて決定するという流れになります。私は事務局長をしていましたが、理事会のあと、ある理事をエレベーターでお送りしました。するとその方が、「今日の場合の中に〇〇というものがありましたな、あれは事務局長はどうご覧になりましたか?」と聞かれるのです。鑑賞したことはあるけれど、とあえて漠然と答えると、「あれだけはいけません、あれは演劇ではありません」そうおっしゃったのです。

その方は舞台技術の大御所、著名な方です。そう強い口調で言って立ち去られました。その団体に関する助成は予

定通り実施されたのですが。

その演劇カンパニーは、「チェルフィッチュ」です。ご存知の方も多いかと思いますが、斬新な舞台をやっています。日常的なたわいのない会話が繰り返される、ドラマや起伏もないように見える芝居でした。しかし実は非常に精緻に演出されていて、演技者も訓練されています。

劇団を主宰する岡田利規さんは、20代の頃から横浜で活動を始められ、2005年に『三月の5日間』という芝居を上演されて岸田國士戯曲賞を受賞されました。その頃からようやく国内で認められるようになり、その後、ベルギーの演劇祭に招聘されました。先鋭的なプログラムで知られるアンテナ・フェスティバルです。そして公演を海外のディレクターたちが観て世界的にブレイクしました。

表現の自由については、こうした内側からの固定観念に基づく批判もあるのです。



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

二つめはピアソラのタンゴの事例です。ピアソラという作曲家はタンゴの革命を起こしたといわれています。しかし彼は1970年代、アルゼンチンの批評家やジャーナリストにうんざりしていました。あれはタンゴではないとさんざん批判され、これ以上続けたらおまえの命はないとまでいわれたそうです。

問題とされたのは、タンゴはダンスミュージックですが、ピアソラの曲ではうまく踊れなかったということです。結果的にピアソラは故国を捨て、ヨーロッパに旅立つことになりました。

三つめの事例は木戸敏郎さんの例です。国立劇場演出室長だった木戸敏郎さんは、雅楽楽器を使った新作をシュトックハウゼンに委嘱しました。その結果、『光一歴年』

あいちトリエンナーレ 展示中止の顛末 太下義之

私は文化政策の研究者として、日本の文化施設や行政とさまざまな関わりを持っています。たとえば劇場法ができたときは、その検討委員会の委員を務めたほか、複数の自治体で指定管理者制度の事業者の選定委員会の委員も担当しました。

本日はまず始めに、皆さんもご承知だと思われるが、2019年あいちトリエンナーレのお話をします。

あいちトリエンナーレは国内では最も大きな芸術祭のひとつで、2019年の芸術監督は津田大介さんでした。

あいちトリエンナーレ「表現の不自由展・その後」の展示中止が決まった直後に、愛知県の大村知事から私あてに直接の依頼があり、検証委員会の委員を仰せつかりました。委員として検討を開始してすぐに理解しましたが、クローズしてしまった「表現の不自由展・その後」を再開しないとトリエンナーレ続行が不可能になってしまうという状況でした。

展示中止に抗議して、自身の展示を禁止するアーティストが続出しました。海外のキュレーターに聞き取りをしたのですが、これに対処しないと今後も出品を取りやめるアーティストが頻発するとのことだったのです。

さて、あいちトリエンナーレの展示の中で話題を集めたのが「表現の不自由展・その後」です。実は「表現の不自由展」は、2015年、東京・練馬区のギャラリーで開催されたのです。そういうことから、あいちトリエンナーレでの展覧会名は「表現の不自由展・その後」になっており、日本でなんらかの意味で排除されてしまった作品を展示することが目的でした。

そして、その中でも最も反響をよんだのが、二つの作品です。

大浦信行さんの『遠近を抱えて Part II』。大浦さんには『遠近を抱えて』という昭和天皇の若い頃の写真をカラー化した古い作品があり、1986年に富山県立近代美術館で展示されましたが、批判を受けて作品が掲載されたカタログが焼却処分されました。

あいちトリエンナーレに出品されたのは、『遠近を抱えて Part II』です。天皇の写真を燃やし、それを足で踏みつけるというシーンを含む、短い映像作品です。

もう一つ、大きな話題になった作品は、キム・ソギョンとキム・ウンソン夫妻の『平和の少女像』です。この作品は、新聞などのマスコミでは慰安婦像として紹介されています。第二次世界大戦時、日本軍に連行されたといわれている従軍慰安婦をモデルにした作品です。

この二つの作品が展示されてから、いわゆる“電凸”（で

という作品が誕生したのですが、これに批判が寄せられました。「日本の伝統の中枢に外国人を関与させた」「皇室の音楽を侮辱した」というのです。

しかしこれにはけっこう面白い話がありまして、雅楽の大家である芝祐靖によれば、奈良時代、大仏の開眼供養のとき、海外から大楽団が来て演奏した、これにショックを受けた日本人がまねしたのが雅楽だということです。そもそも外国のものだったのが、その後に、雅楽は日本で生まれた日本のもの、古来から続く伝統的な音楽という概念が定着していったのですね。

このように、芸術文化には造詣が深いサイドからの批判や規制が存在しており、それがより厄介なものといえるのです。

んとつ)という電話行為やメールによる攻撃が殺到しました。その数は、電話が3,936件、メールが6,050件、FAXが393件でした。電話ではぶち殺すぞ、というような非常に激しい発言がありました。

たかが電話でしょ、と思われるかもしれませんが、電話はとても厄介なんです。多くの自治体では、市民からかかってきた電話を一方的に切ることができないのです。それは不文律になっています。そして部署や名前を聞かれたら名乗るのです。

しかしこういうご時世なので、応答した職員が誰で、どこに住んでいるかも調べればわかってしまうのです。下手をすると家族構成もわかってしまうんです。こうした電話に、延々2、3時間つき合わされ、心理的ダメージを受けて出勤できなくなった職員の方もいます。

しかしこれだけでは終わらなかったのです。その後、京都アニメーションの事件を想起させるような脅迫FAXもありました。そして、ついに展示をクローズするという判断がなされたのです。

誤解されている方が多いようですが、作品の内容に問題があったから展示を中止したのではないのです。内容については誰も判断していないのです。電凸や脅迫によって続行できないと判断されたのです。

しかし展示をクローズしたあとも電凸は続きました。実は中止直後の方が内容的にはひどかったですね。トリエンナーレの実行委員会だけでなく、愛知県庁の各課にかけてくる。また愛知県内の小学校にも脅迫の電話がきました。これでは県内の安全が保てない、そう判断されたのです。

実はこうした電凸や脅迫をしてくるような人は、ほとんど展示をみていないのです。いわば“エビデンスなき脅迫”なんですね。しかしこれだけの数が集合すると一種のテロではないかと思えます。



これはとても大きな課題で、今年はオリンピックも開催されますが、万博や超大型の国際イベントなどもつづいたと思ったらずぶすことが可能なんですね。本腰を入れて対策しないとイケない問題かと思えます。

アーティストの中には、クローズしたことで作品に再度の検閲が行われた、と誤解した方もいます。電凸などの攻撃によって政治判断でクローズした、これもまた検閲である、というのです。ラテンアメリカ系のアーティストが多かったですね。というのも、ラテンアメリカの国々では、毎年ジャーナリストが殺されています。電話くらいで止めるなんてヤワなことをするな、それ自体が検閲だ、というわけです。

本日のテーマは表現の自由と規制の問題。この問題は、本当に根深く古い問題です。ナチス・ドイツの「頽廃芸術」や「非ドイツ的著作物の焚刑」、いわゆる“焚書”をはじめ、海外、そして日本の文学・映画・演劇・アートの分野でさまざまな検閲が行われてきました。その歴史を分野別にざっとご紹介しましょう。

たとえば、文学では、『ボヴァリー夫人』(1956)、『北回帰線』(1934)、『ライ麦畑でつかまえて』(1951)、『華氏451度』(1953)、『ロリータ』(1955)、『裸のランチ』(1959)、『走れウサギ』(1960)、『リタ・ヘイワースの背信』(1968)、反戦的な主張が米国では引っかかるのか、『スローターハウス5』(1969)、『ちびくろ・さんぼ』(1899)、『悪魔の詩』(1988)、『断筆宣言』(1993) などがあります。文学の歴史は検閲の歴史そのものと言えます。

また、映画では、『米国女優フラー嬢胡蝶舞』(1897)、

日本で初めて上映禁止になった『仏国大革命 ルイ十六世の末路』(1908)、『フリークス』(1932)、『風とともに去りぬ』(1939)、永遠に短縮版しかなくなった『姿三四郎』(1943)、『太陽の季節』(1956)、『恋人たち』(1958)、『ラストタンゴ・イン・パリ』(1972)、『ソドムの市』(1975)、『愛のコリーダ』(1976)、『ライフ・オブ・ブライアン』(1979) などがあります。

そして、歌舞伎にも検閲の歴史があり、遊女歌舞伎禁止(1629)、若衆歌舞伎禁止、実在の人物名使用の禁止(1644)、狂言綺語(作り話)禁止(1872)、GHQにより「仇討ち」演目上演禁止などがあります。

大衆演劇の事前検閲としてルネサンス演劇(16C～17C前半)があります。その他、『春の目覚め』(1891)、『ゴドーを待ちながら』(1952)、ジャン＝ポール・サルトル『出口なし』(1945)は、平田オリザがロボットによる上演を企画し、遺族の反対により中止になったそうです。

アートでは、リチャード・セラ『傾いた弧』論争(1981)、富山県立近代美術館天皇コラージュ事件(1986)、ロバート・メイプルソープ回顧展(1990)等では政府の支援のあり方について大きな問題になりました。その他、レスリー・キー(2013)、光州ビエンナーレ(2014)、などがあります。

さらに、マンガ・アニメでは、『アシュラ』(1970-71)、『ブラック・ジャック』の一部封印(1977)、『境界のないセカイ』連載中止(2015)、『TERRAFORMARS』(2014)などの事例があります。

クロストーク

加藤 検閲の歴史について、ご説明をありがとうございます。

ではまた私の体験をお話します。富山県の美術館では図録が焼却処分になりましたが、その後、長期的な裁判となりました。私も似たようなケースで関係者になりそうになったことがあります。

横浜市芸術文化振興財団で専務理事を務めていた時のことです。美術館で、ある作品を展示しようとしたのですが、取りやめになったんです。障害者の性的な活動が含まれていたのですね。そして学芸員が市役所に相談したというんです。すると市役所が警察に照会した。警察では展示されたら動かざるをえないからということで、展示ができなくなった。

私は、相談したなんて、なんて馬鹿なことを！と思ったんですよ(笑)。もし摘発されたら引っ込めればいだけの話です。

しかしやむをえない。「事情により展示できなくなりまして」と告知し、作者にもお話しして納得してもらったのです。しかし理事長が、図録からも作品を削除してくれ、と言うんです。

私は抵抗しました。それでは被告になってしまう、富山の二の舞になる、なんとか展示しようとした事実は残さなければ、と。結局、理事長、館長と大喧嘩になったんですけどね(笑)。

私にいわせると、財団の理事長ひっくるめて考え方が甘いと思うんですよ。表現の自由はデリケートで厄介な問題、主張することがすべて正しいわけではないが、むやみやたらと軋轢を生じさせるのは得策ではない。守るべきところは断固として守らないと。この時は図録に残って、事なきを得た。

あいちトリエンナーレでも、脅迫した人は間違っているけど、そのような作品をめぐって必ず事件は起こる。そこを慎重に考えないといけない。

表現の自由を守るということは表現者の自由も守るけれど、公演や展示する側の安全も守ること。そのためには展示する側の覚悟が必要なんですね。いつ鉄砲で撃たれてもいい、という覚悟が。責任者は、いざとなったら俺がやめれば片が付くだろう、そういう肚のくくり方をしていなければいけないと思います。

太下 あいちトリエンナーレに紐付けて話をしますと、すべての表現が許されるわけではない、しかし一方で、忤度などで表現の自由を侵害すべきではないと思います。

でも作品の出し方によって論点がずれてもっぱら政治的な問題になってしまうことがあり、その点が残念ですね。とりわけ少女像は論点化しやすく、また、明らかに政治的な文脈で批判を招きやすい作品です。

しかしあの作品が持っているメッセージは、必ずしも日



本を批判したいというわけではなく、戦争という非人間的なことが起こるときには少女のような弱い存在に被害が集中しがちだ、そういうことを表現していると思うのです。

実はあの作者の夫妻は違う作品も作っています。『ベトナム・ピエタ』という作品です。それは、ベトナム戦争のとき、韓国軍が米軍と一緒にベトナムで戦ったのですが、韓国軍は従軍慰安婦みたいなことや非人道的なことをしました。『ベトナム・ピエタ』は、作者は韓国人だけど、韓国軍の批判をしている作品です。

だから少女像と『ベトナム・ピエタ』が並べて展示してあったとしたら、だいぶ文脈が変わりますよね。展示をするときも、作品が本来持っているメッセージにきちんと配慮しているかどうか、慎重な議論をしたいところですね。

加藤 このように、さまざまな表現をめぐる議論が分かれるのは、芸術の性質そのものに原因があります。

表現に関する価値判断は、100人いたら100人違う。全員一致の意見をみるのは難しい。重要なことは、文化施設に芸術的判断をできる専門家がいます。

肩書きはどういう人になるのかわかりませんが、芸術監督とか館長になるのでしょうか、彼らが判断し、最終的には責任をとってくれたらいいですよね。また作品が気に入らなければ、ディレクターを変えるなどすればいいんです。そうでないと、芸術そのものに内在している厄介な問題は、永遠に議論が尽きないと思います。

もう一つ、表現と自由において忘れられていることがあります。

それは、我々が扱っている芸術活動の中身はなんだろうということです。純粋芸術というものが崇高で高尚な芸術である、という価値概念ができ上がってしまっている。ホールでクラシック音楽を上演するといえば許されるけど、アジアのエスニックな音楽や神楽をやりたいと言ったら、ここは音響的にも優れたホールだからと、受け付けません。

だけど、たとえばヘッドホンで音楽を聴きながら通りを歩いている人で、クラシックを聴いている人は少ないと思うんですね。皆、それ以外の音楽を聴いている。しかし圧倒的に多くの国民が支持しているものをなぜか我々のホールはやってくれない。結局、純粋音楽というものだけが、

我々の表現手段になっているんです。

鶴見俊輔さんが、限界芸術ということを行っています。作り手も受け手も一般庶民、庶民が作って庶民が受ける芸術。鶴見さんは限界芸術の事例を三つ挙げています。

一つは柳田國男が発掘してきた民俗学的なもの、その最も完成されたものが祭りです。祭りとは何かというと、観客と作り手の区別がなされていない、自分たちが作って自分たちが楽しむ。

純粋芸術では、専門家が高みにいて聴衆はボトムにいて押しいただく。しかし祭りは本来、見物人がいない。地元の人しか見物していない。誰が本来の見物人かといえば神様ですね。神様に見せて神様を喜ばせるんだから人間が喜ばないものを神様は喜ばない、そう考えているんです。

鶴見さんが挙げて第二の事例は柳宗悦の民芸、第三は宮沢賢治です。

宮沢賢治は、子供たちと一緒に創作活動をした。詩を作ったり歌を歌ったり、子どもたちのアイデアをどんどんとり入れて作品を作った。

そのように、ホールでアートを表現するときも、一般の人の表現活動を考慮しながら行うことが肝要だと思いますね。

つまり、表現の自由を巡っては、専門家の表現、芸術家の表現の自由だけが議論される傾向にあります。実は重要なのは、広く一般の人々の表現の自由にも配慮する必要がある、ということです。



管理・運営

新しい施設を開館して分かったこと、今後に共有したいこと

2月6日(木) 10:00～12:00 センター棟 417号室

講師…………… 渡辺昌明 東大阪市文化創造館 館長
 伊藤久幸 (公財) 札幌市芸術文化財団 市民交流プラザ事業部 舞台技術部長
 モデレーター…………… 岸正人 前 東京建物 Brillia HALL (豊島区立芸術文化劇場) 劇場運営課 課長

はじめに

公立文化施設の建築と開館は、建て替えをふくめて全国各地で続いており、今後も複数の計画が進められています。施設の開館にあたってどのような準備が必要となるのか、またタイムスケジュールはどういうスパンが望ましいか、さらにどのような運営体制が必要になるか。

新施設に開設準備から携わったモデレーターと二人の講師により、それぞれの事例を語ってもらい、新規の開館に向けて開館時の体験や課題を共有します。

岸 このプログラムの企画意図ですが、私が関わった豊島区立芸術文化劇場もそうですが、昨年から今年度にかけて新しい施設がいくつもでき、今後も開設予定があります。新たな施設の開設に向けて、ここに注意してほしい、ここはもっとこうすればよかった、という点を共有し、参考にさせていただければと思います。まず東大阪と札幌で施設の開設に携わったお二方からお話をいただき、その後、クロストークをしたいと思います。よろしくお願いいたします。



竣工から開館まで2カ月半 タイムスケジュールを振り返る

渡辺昌明

東大阪市文化創造館の館長の渡辺と申します。最初に言い訳をさせていただきますが、私はこの施設の開設に携わったのは2年前からです。基本構想や設計の現場には立ち会っておりません。それについては資料などでご確認いただくことになると思います。よろしくお願いいたします。

東大阪市文化創造館の簡単な紹介からさせていただきます。1,500席の大ホールと300席の小ホールがあります。施設の特徴としては、約220㎡の多目的室というものがあり、普段は何もない広いスペースですが、音響照明付きで演劇の公演やレセプションなど多目的に使用できます。その他、創造支援室としてダンス・バレエ用が3室、音楽用が3室、美術用2室、会議室が6室、和室が2室、音楽スタジオが3室という構成です。この施設の目的としては、市民の方の文化芸術活動を支援することがあります。東大阪市にはもともと市民会館と文化会館という二つの施設がありましたが、老朽化で取り壊され、その後に建設された文化創造館です。

施設の建物と外構工事が終了したのは2019年7月です。竣工記念式典が8月3日にあったのですが、私が非常に驚いたのは、開館スケジュールを聞いたときです。

グランドオープンが9月1日、そして大ホール小ホールふくめて9月2日から一般貸し出しを開始するということです。もちろん理由があってその日程になってはいるのですが、開館準備期間としては異例の短さです。更に1

年前の8月、まだ建物に屋根がない状態のとき、すでに9月2日からの貸出しの抽選を行いました。

これだけ大規模な新設施設ですが、実際に使ってみなければわからないことも沢山あるだろう、私としては利用者に問題なくお使い頂けるだろうか、今日一日無事に済むように、という気持ちでした。まあ細かい問題はいくつかありましたが、大きなトラブルもなく今日まで来られたのは、本当に職員や皆さまの努力のおかげであると同時に、運もよかったのだと思います。

今回の研修会にはPFI事業に関するプログラムもありますが、当館はPFI事業で誕生しております。契約金額は183億円です。これは建設費と、開館して15年間の運営費の合計です。PFI 東大阪文化創造館株式会社という



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

特別目的会社（SPC）を設立しまして、15年間を運営する。その15年間は指定管理期間にもなっております。ですからちょっと腰を落ち着かせて長期的な運営に取り組める、一年一年で成果を見るのではなく、市民の方たちと時間をかけて文化事業に取り組むことができると思います。これは館の運営について非常にプラスの要素です。

これから新しい施設をつくる方へ参考にさせていただきたいことですが、なんととっても竣工から開館、一般貸し出しまでの準備期間を確保することです。当館はそれが短かったのも、利用受付前の内覧会やテスト公演など事前に十分な準備ができませんでした。そして9月10日の利用

者もギリギリまで下見ができませんでした。利用者も初めての利用で下見が不可欠ですが、すぐに貸し出しが始まっていたので、11月以降の利用者も下見の日程調整に苦労しました。ぜひとも余裕を持って施設をスタートしていただきたいと思います。当館のコンセプトは「鼓動・協同・躍動 ワタシをうごかす場所～ワクワク・感動工場～」です。町工場が多い、もの作りの町、東大阪にちなんで、工場という言葉を入れております。USJに遊びに来られたついででも結構ですので、皆さまにもぜひ一度、足をお運びいただければと思います。

3カ月間スタッフをトレーニング 伊藤久幸

札幌文化芸術劇場（hitaru）の伊藤です。うちの施設は、2,300席の大劇場、練習室、スタジオなどを備えています。札幌市図書館・情報館、レストラン、カフェなどを併設した複合施設の中にあります。

僕は東京の新国立劇場に勤務していましたが、札幌市の方々から北海道の新たなフラグシップ劇場をつくって欲しいというオーダーを受けました。札幌市で、オペラやバレエ、大型のミュージカルなどもできるようにして欲しい、とのことでした。

開設準備と運営は、札幌市芸術文化財団という公益財団が行っています。

劇場は2018年の10月、オペラアイダでオープンしました。僕はその約3年半前に札幌市の方に図面を見せていただいていたので、かなり早い段階から開設準備業務を委託されていたので、さまざまな準備が順調に進められたと思います。

劇場の竣工は、2018年の4月だったのですが、僕は5月から約3ヶ月間、スタッフをトレーニングする期間をいただきました。トレーニング期間に何をしたらかという、施設の見学、照明・音響・機構をオーダーに従って動かせるようにするなどのトレーニングです。たとえば、「あそこに入って〇〇をとってきて」と言っても、「すみません、そのあそこってどこでしたっけ？」みたいな感じだと、およそ仕事にならないと思ったのです。

そして8月には模擬コンサートと避難訓練コンサートを行いました。コンサートについては、札幌交響楽団さんの協力を得て反響板を出してのチェック、オーケストラピットのチェックなどを行うものです。こうしたチェックはやはり実演家目線で見させていただくのが基本的かなと思います、お願いしました。避難訓練コンサートでは、800人から1,000人近くのお客さんを入れて、演奏を聴いてもらいつつ避難訓練を行いました。

館の運営体制ですが、創造型の劇場をめざすということだったので、職員のトップには地元の舞台監督を据えました。そして地元の会社7社で委託会社を作っていただき、

現在も運営しています。これは、入札で無駄に低いコストで落として自分で自分の首を絞める構図はとりたくないと思ったためです。それをすると地元の会社やスタッフが疲弊して、結局、劇場にいいものが残らないのです。

パワーポイントで劇場内のご紹介をしましょう。これは反射板のセッティングです。巨大な反射板なんですけどここでコンサートできるようになっております。これは大道具倉庫。倉庫は、設計されるときに目を通しておきたい箇所のひとつです。たとえば配線・配管の位置が低すぎたり、ダクトを通したい場所に柱が立っていたり。必要な場所にコンセントや電源がなかったりします。これは搬入口ですね。あえて地下にしました。雪国なので雨雪でも同じ条件で搬入ができます。これは工房です。劇場に工房を設けて、パネルなど簡単な大道具を作れるようにしました。創造型劇場ということで、そういうものも備えておきたいと思ったのです。

僕のメインテーマは、実は“地域のならわし”ということなんです。たとえば、どこかの自治体に呼ばれて作りに行った時、我々はお仕着せをやっていないか。その地域のならわしをちゃんと考えて、備品や料金体系、スタッフの動き方を考えたご提案をすること、それが僕の最大のテーマとなっています。



開館直後に起こった東日本大震災の影響 岸正人

私もいくつかの施設で開設準備から手がけてきました。2001年から山口市で山口情報芸術センター（YCAM）の開設準備を行い、2003年秋に開館になりました。この施設の特徴的なのは美術や舞台にメディアテクノロジーを用いることで、設置条例にも「情報と文化芸術の交流拠点」と、「情報」が入っています。

しかし、この施設はスタート前から難題に巻き込まれました。一部で建築反対の運動があり、選挙で代わった新しい市長が建設見直しを表明したのです。工事が一時中断され、見直し委員会が設置されました。その後の、まつもと市民芸術館でも開館時に市長が建築反対の方に変わりましたが、建築や施設特性について首長や議会、文化団体など地元の十分な理解を得ておくことが大切だと思います。札幌もそうですが、特に地域になかった創造型などの新たなスキームの施設の場合、また、地域に近く関心が持たれやすい基礎自治体の場合、事前に丁寧な説明が必要だと思います。この施設も開館から15年以上が経ち、今では地域に親しまれる施設となっています。

次に神奈川芸術劇場（KAAT）の開設準備を行いました。こちらは開館が2011年1月11日だったのですが、2ヶ月後に東日本大震災があり、予定されていたオープニング事業の多くが中止になりました。それに加えて、利用のキャンセルも多発して、利用率がぐっと落ちました。当初予定されていた運営費が足りなくなったのですが、県はそれを補填してくれず、結果的に事業費を減らして運営費

クロストーク

岸 後半は三人でフリートークをしたいと思います。先ほど渡辺さんから、開館まで短かったというお話がありました。具体的には、運営にどう影響したのでしょうか。

渡辺 うちの場合、なにしろ貸し出しの予約をとった頃はまだ出来上がっていなかったですから、出来上がって我々も初めて中に入り、空間の広がりや設備を確認しました。ですから思わく通りにいかないこともありました。一部の例だけご説明すると、うちの施設はホールを入るとロビーギャラリースペースとロビーイベントスペースがありまして、そのロビースペースを貸し出しできるんです。

PA装置もあり、ロビーコンサートができますよ、と謳っているんですね。そして我々事業者が主催して、ロビーコンサートを2回ほどしてみたんです。ところがロビーコンサートを行うと、我々の受付業務が全くできないほど音が大きくて。また一般のお客様の動線も確保できないくらい混雑したんです。それで、これでは一般の方に貸すのは無理だろう、ということになり制限をかけました。全館事業のレベルじゃないと貸し出さない、ということにしました。

またホールでも予想外のことがありました。一般的にこのホールでも舞台上がる階段をつけますね。その階段のために、前の席を8つ外してくれと言われたんです。

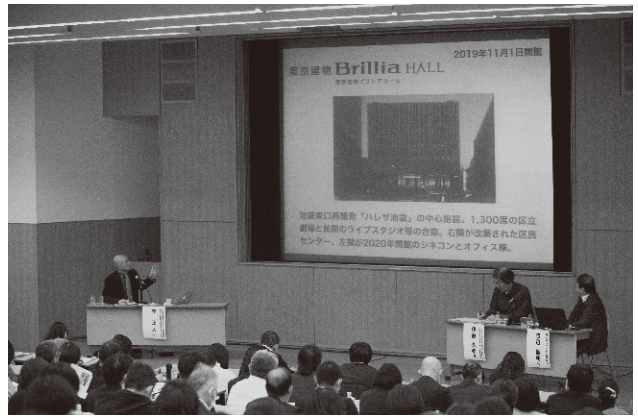
階段がついていると、消防法上前の席との間にスペースが足りないんだそうです。しかしホールの運営直前に言われたので、大変でした。明日のお客様は階段を使うから椅子を外さなきゃねって前の日の夕方に外すんです。こういうことも、前からわかっていたら、何とかしておいて欲しいなと思いますね。愚痴ですが（笑）。

伊藤 僕の場合は3年半前から図面を見せていただき、

に当てました。こうした災害など想定外のアクシデントもありえます。

その後、あうるすぽっと（豊島区立舞台芸術交流センター）を経て、2019年11月の東京建物 Brillia HALL（豊島区芸術文化劇場）の開館に携わりました。1,300席で、貸館でミュージカルや大型の商業演劇等で利用いただき、街の賑わいづくりが目的となっています。設計段階から十分に時間をかけたのですが、それでも実際にできると見えづらい席などがあり、開館直前や開館後も手直しや是正工事を行いました。

こうして振り返ると、ひと口に開館といっても直面する問題はさまざまという風実感しています。



全体会議の中でこちらの想いも伝えていたので、どうしてもここは変えられないと言われた場合でも、僕らの方が飲み込める時間があつたので幸いでした。やはり運営スタッフが早めに入るか遅れるかは大きな分かれ目だと思います。

早めに入るメリットは沢山あるんです。たとえば僕は動線はかなり大事に考えています。動線にも、スタッフ動線とかお客様動線とかいろいろありますが、僕は搬入動線とスタッフ動線が重要だと思っています。

うちのホールには共通ロビーがあってセキュリティカードでドアが開くんですね。しかし搬入作業とセキュリティの解除時間にズレがあつたんです。スタッフは朝早めに集まるけど、時間になるまでドアは開錠できない。そうすると、皆、外で待っているしかないんですよ。だからその部分も再度検討してもらいました。

岸 私が担当した施設の開館では、工事の遅れや追加工事



で手直しするなどの事例がありました。だから竣工から開館まである程度時間があっても、追加や変更工事などがあることも見込んでおいた方がいいですね。

先ほど伊藤さんが報告の際にちょっと触れていらした“その地域のならわし”ですが、もう少し詳しくご説明いただけますか。

伊藤 そうですね、一つはたとえば創造型施設をつくるといったとき、その地域で本当に理解されているのかどうかなんです。たとえば、僕が床の色を黒くしたいと思っても、地元とある程度協議をしながらしないと決められない。地元の方と一緒に作っていくということが大事だと思います。僕らみたいに外から乗り込んでいったメンバーが何の打ち合わせもせずにはホールを作ってしまうと、“お仕着せ”になってしまう。ここは注意しなければいけないところだと思います。

岸 運営面の話もしていきたいのですが、それぞれ利用料金制をとられていると思いますが、その利用料金や会場使用、備品の決め方などで何かあれば。

渡辺 利用料金の設定について、利用するのが営利団体なのか、非営利団体なのか、それによって料金が違ってくるので、難しい点がありますね。

申請者が、法人の株式会社であれば明確にわかるんですが。それにたとえば市民サークルが自分達の発表の場にする、といえ非営利と判断できる。ですが、ピアノ教室の先生がピアノの発表会でお借りいただくのであればそれは営利になります。でもピアノの先生は、営利っていわれても儲かってないんだけど、とおっしゃるんです。

うちの近隣の施設も分け方が異なっているので、ルールを決めるのはなかなか大変ですね。

伊藤 ルールを決めるのはすごく難しいですよ。一日のうちでも利用時間帯によって利用料金が違います。うちは利用区分は三つあって、午前・午後・夜間なんです。それぞれの間に1時間ほどの小休憩がある。この空白の時間をどうするかで、地元のスタッフは悩んでいるんです。というのも、午前区分から借りるのは高いので、午後区分を前倒しして早めに使わせてもらえないですか、という利用者があるんですね。それならば、3区分借りても安くなってれば利用者にとって使いやすいですよ。

渡辺 うちはある小休憩がないので、鍵を返しに来るのが2分、3分遅れちゃう方がいるんです。

でも次の方も時間の始めから借りる権利がありますよね。まだオープンしたばかりなので利用率がそんなに上がってないのでトラブルが少なめですけど、利用率が上がってきたら毎日のようにこの問題が出てくる可能性があります。時間貸しはメリットがあると思うんですが、今運営はどうしたらいいか、いろいろ考えています。何時間か借りていただいても、最後の一時間は55分にしますよ、とか。

岸 最後にこれだけは伝えておきたいということがありましたら、お願いします。

渡辺 私どもの場合はPFI事業で15年契約です。そうすると、計画の段階から建設が終わるまでだけでも何年もたっているんですね。その間に社会情勢はどんどん変化している。東大阪市も、住んでいる人たちの状況も変わってくる。だから世の中の流れをそのつど捉えながら、運営していく必要があるんじゃないかと思います。

法律だって変わってゆく。たとえば最近制定された、障害者による文化芸術活動の推進に関する法律なんて計画段階ではなかったわけですからね。計画、開館、指定管理期間終了までが長期にわたる事業は、臨機応変に世の中の動きに対応していくことが必要だと思います。

伊藤 先ほどからもお伝えしているんですが、早い段階から運営するスタッフを入れていただきたいと思います。それと、それまでその地域にない新しい施設をつくるのであれば、できること・できないことをどんな尺度で決めていくか。古い尺度で測っているのは、新しいものはできないと思います。かなり努力が必要かもしれませんが、新しい尺度をきちんと出して活動していくことが大切だと思います。

岸 私の方からも二つだけお伝えします。設置される自治体の方が、何の目的でどういった使命を持ってその劇場を開館されるか。それをきっちりと考えておいていただきたい。そこがぶれるとその施設の役割もぶれてきてしまいます。

また、開館するとき「あれも、これもできる」と盛り込みすぎるのにも要注意ですね。以前、神奈川県のある施設を見学に行ったんですが、ボタン一つで椅子が全部床に収納できるんです。だけどそれ、一年に何回使いますか。はたしてその維持管理費は効果に見合っているのかどうか。劇場は、作っただけでは終わらない。継続して使い続けていく中での予算も大いにご検討いただきたいと思います。本日はありがとうございました。



文化政策

劇場・音楽堂等のアクセシビリティを考える！
—すべての人に開かれた劇場・音楽堂であるために—

2月6日(木) 10:00～12:00 センター棟 501号室

講師……………尾上浩二 認定NPO法人DPI日本会議 副議長
鈴木京子 国際障害者交流センター(ビッグ・アイ) 副館長
モデレーター……………間瀬勝一 (公社)全国公立文化施設協会 アドバイザー

はじめに

障害者差別解消法が制定されてから6年が過ぎました。そして昨年度には、「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律」が施行されました。劇場・音楽堂等で鑑賞者となるだけでなく、実際に舞台上で芸術活動を行う障害者の方は、今後、さらに増えてくることが予想されます。全国公文協では今年度、文化庁委託事業として「劇場・音楽堂等バリアフリー化推進プロジェクト」を事業化し、皆さまの理解を深めるために『劇場・音楽堂等アクセシビリティ・ガイドブック』を制作、配布する予定です。施設での望ましいアクセシビリティを実現するためにどんな配慮が必要となるのか、障害者施策や施設の活動に実際に携わるお二人からお話を伺います。

間瀬 本日はDPI(障害者インターナショナル)日本会議副議長の尾上浩二さんと、国際障害者交流センター(ビッグ・アイ)の副館長でいらっしゃる鈴木京子さんからアクセシビリティをふくめさまざまなお話をさせていただきます。また現在公文協では『劇場・音楽堂等アクセシビリティ・ガイドブック』を制作中です。そのガイドブックをどのように活用していくか、それについてもお聞きして皆さまの事業運営のご参考にしていただければと思います。どうぞよろしくお願いいたします。



すべての人が同じ水準で楽しめる「場」をつくる
尾上浩二

DPI日本会議の尾上です。本日は劇場・音楽堂等のアクセシビリティというテーマでお話をさせていただきます。

アクセシビリティという言葉は初めて聞く方が多いのではないのでしょうか。先ほど間瀬さんがおっしゃったガイドブック制作に私も関わらせていただきましたが、そのテーマがアクセシビリティなんです。

アクセシビリティは、直訳すると接近するとか利用するという意味ですね。それは、劇場・音楽堂でしたら障害のない人と同様の体験、同様の水準でサービスを楽しめることを指しています。

私について少しだけ自己紹介をいたします。私は子供の時から障害を持って生まれ育ってきました。1歳で脳性マヒと診断され、養護学校などを経て大学時代から障害者運動に関わり、今年でもう42年間になります。自分でも長くやってきたなと感心しておりますけど(笑)。

そして今から16年前にDPIの事務局長に選任いただき、国の障害者政策委員会に参加し、そこでいろいろな経験をさせていただきました。その結果2013年に出来上がったのが、障害者差別解消法です。

また2014年1月、日本は障害者権利条約の締約国にもなりました。この権利条約や差別解消法をきっかけに、劇場や音楽堂でも障害者のアクセシビリティを意識せざるを得ない状況になりました。

では劇場や音楽堂のアクセシビリティにはいったいどん

な問題があるか。それを示す例として、象徴的な事例をお話させていただきます。

2015年に、車椅子を使用している青年から受けた相談です。ある日、彼は大好きなロックグループのコンサートチケットを手に入れたそうです。「アンコールまで楽しむぞー!」、そう盛り上がって会場に行きました。するとコンサートが始まってから、会場スタッフに言われました。「今日は満員で混雑しています。もし何かあったらいけないので、途中で会場を出てください」。そのタイミングが、ラスト3曲のところまで出てくれといわれたら幸いです。



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

ラスト3曲といえば、コンサートでも一番盛り上がっているときですね。彼は粘りに粘って断わって、最後までいることはできたらいいんですが。でも、当日のコンサートを思い出すと、そのスタッフとのやり取りだけが思い出される「残念な思い出」になってしまったというんですね。

ここでポイントとなるのは、「もし何かあったら」という考え方です。その発想からこれまで障害のある人の行動の制限や拒否がまかり通って来ました。しかしそれは障害者差別解消法以降、通らないことになりました。

こうした事例はなくなければいけません。さらにいえば、障害者権利条約に基づいて、スポーツや文化芸術の国際スタンダードが変わってきているんです。

わかりやすい例で申し上げます。東京2020のパラリンピックの国際委員会にIPCというところがあります。そこがアクセシビリティのガイドラインを出しております。「アクセシビリティとインクルージョンの基本原則」の重要性が書かれています。そこには、「公平」「尊厳」「機能性」を重視すると謳っているんですね。

インクルージョンというのは「包摂」や「包容」といった意味合い、世界中のあらゆる人々が共生している状態ですね。障害者差別解消は何のためにあるかというところ、インクルージョンを実現するためにあるんです。それくらい、インクルージョンは重要な言葉です。

一方、オリンピックやパラリンピック競技大会では、レガシーを残すということが重視されています。競技大会が一時的なお祭りに終わるのではなく、それを通してレガシーを残す。

今回のオリンピックのレガシーといえば、インクルージョンが確保され、社会全体がスポーツや文化芸術を楽しむこと、それが重要だとお伝えしておきます。

実現するためには何が必要か、それについては、今春出るガイドブックに具体的に書いております。また、障害のある人が劇場・音楽堂等で公演を鑑賞する際の様々な障壁についてもガイドブックで示しています。

その一部をご紹介します。たとえば劇場だったら車椅子座席は一箇所に固めずに多様な席から選べるようにしてください。また、同伴者と席が離れないようにしてください。

まず、イベントの情報を取得する時点から課題があります。視覚障害のある人が音声で情報を得られるでしょうか。また動画を流しても聴覚障害のある人はアナウンスが音声だけではわからないんですね。その場合は動画に字幕や手話をつけることが必要になります。

さらに最近では、バリアフリーの会場なら車椅子の座席図程度は出てくる施設が多いですが、最寄駅はバリアフリーに対応しているか、最寄駅から会場まで車椅子で行けるような道かどうか、こうしたことは実際に足を運ぶ日までわからない場合が多いですね。さらに会場内のアクセスです。車椅子の人はエレベーターを、古い建物なら荷物用のエレベーターなどを使うこともあります。でも入館したとき、外の掲示では、エレベーターがどこにあるかわからないことも多いのです。

マニュアルを自館に合わせてカスタマイズする 鈴木京子

ビッグ・アイの鈴木と申します。まず始めにビッグ・アイの施設の紹介を少しさせていただきます。国際障害者交流センター(ビッグ・アイ)は、大阪の堺市に2001年にオープンした障害福祉施設です。そして他の福祉施設と違うところは、劇場とまでは言えない規模ですが、ホールがあっ

さらにプログラムへのアクセシビリティの問題もあります。字幕表示で映画が上映されているとき、表示する機器は貸し出してもらえるのだろうかということ。またチケットの予約システムが電話のみという場合があるのですが、その場合、聴覚障害の人は申し込みできません。メールやFAXなど別手段があるかどうか。さらに、チケット予約の電話で、苦勞してやっとつながったと思ったら、車椅子席は劇場に直接お問い合わせください、そう言われることがあるんですね。それなら最初から言うておいてよ、そう思います。

またチケットの支払い方法ですが、劇場に直接お問い合わせ下さい、という場合がありますね。その場合、クレジットカード使用はダメで現金払いのみのところが多いんです。ウェブで申し込む場合は、クレジットカード払いが多いので楽なのですが。

こうしたハードルを越えてやっと公演当日。でも入場までのアクセスにもまた課題があります。

視覚障害の方はタクシーを使うことも多いと思いますが、車寄せからの移動ルートはどうなっているのかわからないのです。さらに入口から座席までの移動で、誘導や筆談をしてもらえるのかも。

トイレの表示を見て行ったら、多目的トイレがなかったり、座席への着席も車椅子のままがいいのか、椅子に乗り換えなきゃいけないのか、事前にわからないことは本当に多いんですね。

またスポーツやロックコンサートは、盛り上がると会場の人がウェブをしたり総立ちになりますね。すると、他の国々では違うんですけど、日本の車椅子席はだいたい、前の人立つと背中しか見えないんです。盛り上がっている瞬間に前の人背中を見て、一人だけショボンとなる、そういう状態が訪れます。

今日は、公立施設の方がお集まりですので、さまざまな課題を具体的にお話ししましたが、自分たちの劇場では何がどこまでできるか、一つひとつ見つめ直していただきたいと思います。そして今春できるガイドブックを活用して、すべての人が同じ水準で楽しめる場を作りだしていただきたいと思います。



てそこで文化事業を行っています。

ビッグ・アイは今から約20年前に障害者の文化芸術の拠点として国が作った施設です。その頃、私は舞台やイベントを作る側だったので、障害のある方が参加できる事業を行うことになり、かなり苦勞しました。

今みたいに情報やサポートのテキストもなかった時代です。なので、怒られたり失敗したりしながら、手探りで仕事をし、今年で21日目になります。

うちの施設は年間2万人ぐらい来場されるんですけど、そのうちの半数が障害者の方です。たくさん障害のある人に来ていただく仕事を続けていると障害者の方が来たというより、〇〇さんが来た、と具体的な顔がみえてくる。そうすると、テキストやマニュアルを見る時も、ちょっと読み方が変わってくる気がします。

先ほど尾上さんもおっしゃった劇場の施設内の課題ですが、それを見つけるためには、障害そのものの特性を知っておくことがすごく重要だと思っているんです。たとえば聴覚障害の方に来ていただけるコンサートを作ろうとした時、字幕や手話を、とサポートを考えますが、そういう風に決めてかからない方がいいと思うんです。

たとえば聴覚障害の特性を見ると、さまざまなタイプがあることがわかります。補聴器を付ければ音声が聞こえる方から、耳元でジェット機のエンジン音のような爆音を立てないと聞こえない方もいる。これだけの差があるわけだから、聴覚障害という言葉でひと括りにはできないんです。

もちろん、どんなサポートが必要かとイメージしていくことは大事です。しかしイメージするためには、この障害にはどういう特性や振れ幅があるんだろう、そういうことを知る必要があります。こうした情報はネットを探れば沢山出てきます。中には誤った情報が出てくることもあるかもしれませんが。

つまり聴覚障害だけを見ても、特性が違うと手段もさまざまなんです。そこを決めつけなくて考えることが大事です。たとえば聴覚障害者がすべて手話をわかるわけじゃない。途中で聴覚障害になった方もいるし、そもそも手話を勉強してこなかった方もいる。それに手話には種類があるんです。皆さんご存知ですか？ 日本語対応手話とか日本手話などがあります。

視覚障害も聴覚と同じでさまざまなんです。ものが欠けて見える視覚障害者の場合、右側が欠けている方では、左端の座席にいと舞台が見えなくなってしまうんです。

障害にもさまざまな特性がある、それを頭の中にインプットしていると、必要なサポートの想像をリアルにしていけます。

知的発達障害や自閉症の子どもたちなどの対応では、さらに特性が分かれます。それぞれのケースによって特性が沢山あるんです。

うちの施設では、事業で試行錯誤をしているうちに、少しずつ対応がわかってきました。たとえば音が聞こえすぎて困るといって聴覚過敏の方には、イヤーマフをお貸しするとか、発達障害の方が来られる鑑賞会では休憩室を設けるとか。鑑賞を60分間続けるのがもたない方もいるんですよ。そういう方がちょっと出てきて一人になって心を落ち着かせ、もう一度鑑賞にチャレンジできるように休憩室を設けました。この休憩室内にも、舞台の映像は流れているんですよ。それを作るスペースがないときは、ホワイエのあまり人が通らない部分にパーテーションを立てて休憩室にあてました。

また、知的発達障害児(者)のための劇場体験プログラムっていう、サポートだけでなく障害のある方に劇場のマナーを学んでもらう公演も行っています。ちょっと違う角度のアプローチなんですけど、サポートするばかりではなく、障害のある方にも劇場を理解してもらおう機会を作ります。これは双方にとってメリットが大きいんですよ。参加した人から劇場についてのニーズを聞くこともできま

す。先ほど尾上さんとお話しになった具体例は、劇場へのアクセスとして良いチェックリストになると思うんですが、自分の施設をチェックしてみることも大事ですね。

ふだん何気なく通勤で歩いている駅から施設までを、もう一度チェックしながら歩いてみる。ビッグ・アイがあるのは大阪ですが、大阪でも歩道に自転車がいっぱい止まっていることがあります。それで点字ブロックが使えなくなりそれって施設に来るまでのアクセス障害のひとつですね。

また常備している車椅子に、職員自らが乗ってみて動線をチェックする。すると、このトイレ入りづらいとか、こっちのエレベーターの方が使いやすいとか、発見ポイントが沢山あると思います。

さらに、舞台の裏側は、物が沢山置いてあってバリアだらけなんです。ビッグ・アイでは障害のある方のパフォーマンスなども行っていますが、一般的に舞台の袖ってものがいっぱい置いてありますね。下はコードだらけ。でも車椅子でコードだらけのところを舞台までは進めない、また知的・発達障害の子どもがそれを触ることで危険なことが起こるかもしれない。そうした動線をふさぐ物を全部片付けるのはすぐには無理かもしれません。でも、整理しておくことはすぐにできますね。

昨年度、「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律」が施行されました。おそらく現在、皆さんのいらっしゃる自治体でも基本計画を作っているところも多いと思います。今後は鑑賞だけではなく、パフォーマンスや演奏などの活動を行う事業もどんどん出てくると思います。また厚生労働省の方でも障害者の芸術活動支援事業を行っているので、劇場を貸してくださいとか、一緒にやりませんかという声が掛かってくる可能性もあります。そのような時、自身の施設が実際に使えるかどうか、チェックしておくことは必要だと思います。

さらにハード面だけでなく、劇場に来られるときに情報を取得するソフト面も大事です。事前に、どんな障害のある方が来られ、どういう準備をしておかないといけないか、劇場側も情報をキャッチしておくことです。実際に車椅子の方が何人くるのか。どういう方がどういうサポートを求めてその公演に来るかということ、こちらがキャッチしていくのが重要です。

最近、私は講座や研修に呼んでいただくことが多いんですが、そこで、実際に皆さんに考えていただくんです。ここにいらっしゃる皆さんも、多分いろんなセクションを担当されていると思いますが、公演はさまざまなセクションの仕事に分かれますね。例えば、仕事の役割ごとにグループを作ってグループワークをしてもらうことです。



受付のグループはチケットの申込みから当日の受付、会場運営のグループは入場から着席・鑑賞してもらうまで。自分たちの劇場で行った時の状況を具体的に考えていただきます。

このグループワークをすると、実際の公演運営の参考になります。ぜひ試していただきたいですね。グループワークから施設の課題も見えてきます。受付部門と運営部門は分断されているわけではないので、当日は一連の流れになっています、双方で共有していかないといけないことも明確になってきます。

このようにマニュアルやチェックリストを自身の施設に落とし込んで考えてみるといいですね。マニュアルを皆さんの施設によってカスタマイズしていくことが重要だと思います。劇場だけでなく地域との連携をどう図るかそれも含めて見えてきます。たとえば聴覚障害の方に手話を提供するとき、地域の福祉団体や障害者の活動団体をお願いする。そういう場合も、どこと連携すればいいかなど、連携のしかたもわかってきます。

マニュアルやテキストには、それぞれの施設にあわせてカスタマイズしていく必要があります。単純に読むだけでなく、施設での実践や話し合いを通して、どんどんカスタ

マイズしてスキルを上げていく。そうやって、いつか「テキストが必要なくなった」というのが理想です。今後、サポートできる対象者もさらに増えていくと思うんですね。障害のある人から高齢者、女性や子どもまで。皆さんに楽しんでいただける施設に近づいていく。さっきインクルージョンというお話をされましたが、こうしたことを実行すれば、劇場はどんどん外へ開かれていくのかなと思います。



文化政策

劇場、音楽堂等の指定管理者制度を取り巻く現状と今後の対策
—自治体の動向と指定管理者基本条例について—

2月6日(木) 13:00～15:00 センター棟 417号室

講師……………片山善博 早稲田大学公共経営大学院 教授
太田雅幸 弁護士
モデレーター……………柴田英紀 (公社)全国公立文化施設協会 アドバイザー

はじめに

指定管理制度が導入されてから17年が経過します。劇場・音楽堂等を取り巻く環境は、この制度によってどのように変化したのでしょうか。

このプログラムでは、平成22年に指定管理者制度の運用に関して通知を発出した元総務大臣、片山善博先生にお話を伺います。片山先生は図書館政策に詳しく、現在の図書館指定管理者制度についての課題やそれを解決するためのアイデアを示唆してください。さらに指定管理者制度の基本条例モデル案を提唱されている弁護士、太田雅幸先生から現状を改変する刺激的なモデル案によって、制度の内容と実施方法を問い直していただきます。

柴田 今回の講座では、この指定管理者制度の現状を半歩でも前へ進めるような講座にしたいと思います。

まず、指定管理者制度の現状について全体像を共有します。社会教育調査では、文教施設の中でも図書館や美術館・博物館、劇場・音楽堂等の導入率が突出して高いです。公文協の調査では指定管理者の種別が、財団が55.4%でそれ以外が45%。共同事業体が増えてきています。

選定方法としては、非公募の割合が一番高い施設が中核市です。民間の参入も進んでおりまして、2010年には民間参入が11%でしたが、2016年には44%になっています。

一方、指定管理期間は長期化傾向にあり、5年間で一番多いですが、8年、10年、さらに20年というところも出てきております。

指定管理料について、2010年度の1施設あたりの指定管理料が2億3,000万円強だったのが、2016年では1億2,400万円強と半減してしまっております。また職員の平均人数は増加していますが、常勤と非常勤の割合が逆転しており、現在は非常勤・非正規労働者の方が多くな

っています。また専門職員の配置は不十分であるとする割合がどこの自治体でも急増しています。

こういう状況に対して、いったいこれからどうすればよいか。それを片山先生と太田先生のお話から学びたいと思います。まず片山先生、どうぞよろしくお願いたします。



図書館に指定管理者制度はなじまない
片山善博

私は指定管理者制度に深い関心を持っており、特にフィールドとしては図書館に関心を寄せています。図書館では、今指定管理者数は増えているんですが、本当にうまく行政サービスが提供されているのだろうか、そういうことが問題になっています。

本日は、制度についていろいろな課題があるということ率直に申し上げたいと思いますが、これは皆さんの日頃のご努力を否定するものではなく、よりよく推進するためにはどうすればいいかという観点からお話をします。

指定管理者制度は2003年に施行されておりますが、導入された理由は、行政サービスの質の向上と行政コストの削減とよく言われますね。しかし実態はコストカットだけ

じゃないかという批判があります。

私は図書館には指定管理はなじまないと、当初からずっと言い続けております。図書館は無料で本を貸してくれる“貸本屋”という認識であれば、指定管理はなじむかもしれません。しかし公立文化施設にはそれぞれのミッションがあり、それに照らし合わせて考えると、およそなじまない。

図書館は、万人に対する知的支援施設です。情報や資料を必要としている人の知的自立を支援する。そのために司書さんという専門職がいるんですね。同時に公共図書館は、地域の知的拠点です。地域の歴史・文化・伝統など知的情報を収集・保存して現在および将来の利用者に提供す

る使命があるわけです。そうしたミッションを遂行するためには、長期的な視野が必要です。またそれを担う人材も必要です。ですから3年間くらいの短期で指定管理者が変わる可能性のある制度にはなじまないのです。これから指定管理に出すか出さないかをお考えになる施設もあると思いますが、そういう時は、施設の性質とミッションとを照らし合わせて点検されることをおすすめします。

またこれも気になる点ですが、図書館を指定管理に出している職場で働いている方はたいてい待遇が悪いですね。非正規雇用が多く、時間給なども非常に安い。こういう知的な作業をする施設で働く人たちの処遇は、やはりそれなりに考えなきゃいけないと思います。

本日は自治体の職員の方もいらっしゃるようですが、図書館を指定管理に出されているところがありましたら、職員の待遇を確かめてみてください。もし自分がそういう立場だったらどうだろうか、その人の身になって考えてみると、ちょっとこれはまずいよねという自治体が多いんじゃないかと思います。確認して話題にしてみてください。

図書館や皆さんの劇場とか音楽堂などは本当に大切に扱わなきゃいけない施設です。競争原理にさらしたり、効率主義によって儲け主義一辺倒にしてはいけないですね。それと指定管理者制度の原理とは、矛盾するところがあるというのが私の意見です。

ではどのような方法で解決していくか。それには、ネットワークが大切だと思います。図書館は一つだけぽつんと存在しているわけではないですね。たとえば県立図書館と市町村立の図書館はネットワークを形成しているはずですし、大学などの図書館や行政などともつながっています。そうした連携を元に活動していくという方法があります。

たとえばヨーロッパでは、お年寄りが図書館でさまざまな知的活動をしているんですね。日本の場合、お年寄りが集うのは病院が多いですが（笑）。NHK でやっていたので本当のことかと思いますが、近くに図書館があってそこで生活している高齢者は、脳溢血などの疾患が少ないんだそうです。図書館に通って運動もするし知的な活動もする。

また図書館を拠点にして一風違った行政サービスを受けることもできるんですね。

たとえばヨーロッパでは、図書館で子どもたちの歯磨き指導をやっているところがあります。歯科衛生士さんや保健師さんから歯磨き指導を受けられるのです。また妊婦にマタニティ教室を行っているところもあります。

そういう一般行政とのネットワークを考えると、やはり直営でないと仕事を広げることが難しいんじゃないでしょうか。だったら今の指定管理の下でそういう連携ができるようにするにはどうすればいいか、それをお互いに考えてみましょう、というのも私の問題提起です。

それには指定管理問題から地方自治を点検することが重要です。自分の口からいうのもおかしいですが、私は地方自治のプロを自認しています。地方自治とは、自分たちの地域のことを自分たちの責任で決めるということです。これが地方自治の基本的なしくみです。

ところがそういう観点で見ると、図書館を指定管理に出す時の状況は、おかしなものが多いんです。市長が指定管理者を勝手に決めて議会で根回しして、ある日突然決まるということも多い。これはもう地方自治の体をなしていないです。だから、市長が自分の都合を押しつけようとしてきたら、住民の代表である議会は毅然として欲しいですね。地域のことは自分たちで責任をもって決める。各施設でそうした主体性を持っていただきたいと思います。



指定管理者制度を改革する条例案 太田雅幸

私は弁護士で、指定管理者制度についての新たな条例案を提案しております。提案したのは三年前で、グループ弁護士の研修班で知恵をしぼって作りました。日弁連のビルでセミナーを行ったときは片山先生にもおいでいただき、お話しいただいたんです。

この条例案は、具体的にどこの自治体で立案中であるとかそういうものではなくて、むしろこんな過激なものを取り入れる自治体があるかどうか、ちょっと危惧されるところでございます。指定管理を導入するにあたって、こういうことを考えなければいけないのではないかとこの点を条例案の形にまとめたものです。

研究の発端にあったのは、公の施設とは単なる箱ものではなくてそれを回していく人との結合体、つまり行政サービスの供給体全体を指すものだという認識です。建物があるだけでは全く機能することができず、専門的な技術知識を持っている人が備えられて初めて運営できるんですね。その認識を元に、次のような提案を行っています。

現行の地方自治法の244条の2第3項第4項では指定管理の指定手続きを定めています。その指定手続きについ

て、さらに詳しく書きましょう、と提案しています。「申請の方法、選定基準、選定方法、評価等」について書き、指定管理をモニタリングできるものにします。

もう一つの提案は、おそらくどの自治体もやっていないと思うんですが、そもそも指定管理に出すのがいいのかを検討する、という部分を条例に付け加えることです。指定管理導入の可否についても検討しましょう、ということですよ。この二つの試み、手続き的な事項を厚くする部分と、実体的な内容部分を精査するという二つの要素を条例案には盛り込んでいます。

指定管理導入の可否については、「公の施設の管理に関する指定管理者制度の採用の是非の検討」という条文を置きました。これは、公の施設を初めて作る場合はもちろん公の施設の運営を大きく変更する時は必ず直営と指定管理本当にどっちがいいかよく考えましょうということですよ。また、指定管理に出して直営に戻りたいと考えた時のための条文も盛り込みました。指定管理から直営に戻ることケースとしてあり得るんだということを示唆したんです。

この指定管理者制度は、発足当時、総務省から経費の節減・コストカットに軸足を置いたかのような通知が示されておりました。制度が導入されてまもなくのアンケートでは、何を目標に導入したかを各自治体に聞くと、経費削減が85%ぐらいに及んでいました。それに対して残念なことに、地域の文化振興への貢献評価は37%弱にとどまっていた。さらに導入効果があったと思われる事項については、経費削減が65%弱、それに対して地域の文化振興への貢献強化に効果があったという回答は20%に満たないような状況だったんですね。その後、平成22年片山大臣の時にちょっと揺り戻しがありまして、公共サービスをきちんと提供するための制度だという認識は少し上がりました。

そういうことから、我々はこのような条文を提案しました。「・・・検討は、公共サービスの水準の確保からの観点から行わなければならない、経費の節減を目的として指定管理者制度を導入してはならない」(3条2項)これにはいろいろな議論があり、内部でも経費の節減を主な目的として指定管理者制度を導入してはならないぐらいが無難じゃないかという意見もあったのです。

さらに指定期間については、5年でも10年でもいいけれど、期間はきちんと定めなさいとしております。期間を定める意味は、一定期間ごとに交代可能性があることによってきちんとした主体が指定管理を担うこと、また職員が仕事に習熟するために、一定期間を設け、それを一定期間ごとにシャッフルすることによって効果的なサービスが提供できる、そこをバランスさせましょうという条文です。

また、指定管理者の指定の手続き要件については、先ほど片山先生のお話にもあったように、外部の有識者の意見も聞いて選定するしくみを取り入れております。

さらにこういう人は指定管理者として排除していかうというのを規定しました。「議員、首長等と一定の関係にある法人等(1号から3号)」と、はっきり明文化しております。さらに、労働基準法や個人情報保護条例その他公の施設の管理を適切に行う上で遵守することを要する法令の遵守に関し規則で定める基準審査に合格しないもの、わかりやすく言うとブラック企業ですね、これを排除しております。指定管理者の従業員が長時間労働で疲れきっているようなことだと利用者の安全さえ守れないですからね。

また、管理目標を決めてくださいという条文も置きました。これから3年間や5年間でどういう目標が達成できるようにしますか、そこをお約束下さいという目標です。そして、それができたかできないかによって点数をつけま

クロストーク

柴田 では、改めて先生方にお話を伺いたいと思います。片山先生からお願いいたします。指定管理者制度の目的である行政サービスの質の向上とコスト削減の両立はとても難しいですね。太田先生の条例案などを踏まえてご意見を伺えればと思います。

片山 太田さんが最初、過激な条例案という表現を使われましたけれど、本来は過激でもなんでもなく、これが常識的でなければいけないと思います。

私が特に気になるのは、次のことです。今、指定管理制度では首長が提案して議会が決めるというしくみになっているんですね。そうすると、表現はちょっと過激かもしれませんが、決めるに足るだけの形式がありますか、ということです。特に芸術の評価は難しいですね。よほどの見識がないといけません。そこで危惧するのは、

すよ、次のシャッフルの時にそれを参考にしますということです。指定管理協定の中で管理目標をきちんと約束していただくしくみは重要だと考えました。また評価するしくみも作りました。指定管理期間の活動を総合評価する、評価モニタリング組織を置くということです。

こうした条例案を作るにあたって我々が考えた指定管理者制度の課題は、いくつかあります。一つ目はやはり有期でシャッフルされる関係では、常用雇用の労働者の割合がだんだん減少していくこと、それに応じて専門家が枯渇していく危険性があることです。「期間ごとのシャッフル」と「事業者が安定的に仕事を展開していくためにはなるべく長期じゃなきゃいけない」、その二つの調和点をどうするか。これは大きな課題ですが、施設ごとに考えるべきものかもしれないですね。図書館や文化会館など専門家をじっくり育てる必要がある施設については、期間を長めに設定することが望ましいということです。

また地域経済への影響も課題になっています。たとえば図書館の場合、指定管理者は大手の書店だったりする。そこで自分が売っている本をドカッと図書館に入れる。こうなると地元の本屋さんにさまざまな影響がありますね。

また、指定管理者の事業をモニタリングするといっても、どうやってその事業を的確に評価するか、これもまた難しい問題ですね。スポーツ施設などは利用者の数で考えるなど、比較的数量的なモニタリングになじむと思うのですが……。

最後に、これは制度の宿命なんですが、指定管理に出していたけれど、やはり直営に戻そうということになったとき、これまでの指定管理業者が排除されてしまう。そうなった時の従業員の方たちの雇用をどうするか、これも課題になってくると思います。



たとえば首長さんとか議会の議員さんが気になるのは、選挙の時協力してくれたかどうかです。そうなると政治的に評価する可能性もあるわけです。そういうことからすると、今の選挙で選ばれた人で構成される政治の舞台が芸術とか文化を評価するのにふさわしいかどうかという難しい問題があります。文化を評価するには、やっぱり専門家の目を通した方がいい。そういう専門家をリスペクトする社会にしなきゃいけないですね。

そもそも日本の地方議会は、首長が出した案を丸のみするところが多いですね。でも本来、彼らの仕事で必要とされるのは、首長が出した予算や条例案をみんなの前にさらけ出すことなんです。そういう場を提供するのが議会なんです。場ができることによって、市民の間からさまざまな意見が出て、より良い方向に合意が形成されていく、そ

れが期待されています。皆さんに提案したいのは、議会の議員さんを嫌がらないで接してみてくださいということです。悪い人ばかりじゃありません。本当に理解したら、いい意味での応援団になってくれます。ちなみに鳥取県では図書館がずいぶん立派になりまして、ライブラリーオブザイヤー賞ももらいました。これは議員さんがいろいろ意見を聞いて議会に持ち込んだ成果でもあるんですよ。

柴田 太田先生、自治体においてモデル条例案の実現可能性についてどのようにお考えですか？

太田 まずこの条例案がパッケージで導入される可能性は私はゼロだと思っています。

私はこれが条例として制定されなきゃいけないというのではなくて、この考え方が何らかの形で導入されればいいと思っています。こうした発想を入れるのは、条例でなくて要綱でもいいんですよ。あるいは、指定管理者の選定手続きに関する条例に付け加えてもらうだけでもいいんです。要するに必要なものだけを指定管理に出し、指定管理者をきちんと選定するという規律があればいいんです。この条例案の意味合いはどこにあるのかというと、首長の影響が大きい議会において、これからもずっと私たち自身が自治体を縛っていきますよ、という志の表現です。首長へのハードルとして設定することに意味があるのだと思います。

片山 先ほどもお話ししましたが、指定管理に出した結果、ブラックになってしまっている、そういう事例はやはり現実にあります。最近はブラックにならないように指定する時にそういう要件を出しているところも多いですね。それは一歩前進だと思うんですが、そのうちブラック化してゆくところもあるようです。ですから自治体はフォローしていただきたいですね。ブラックになってないかどうかちゃんと調査して、もしなっていたら次の指定の時には候補から外すとか、しかるべき措置を取らないといけないと思います。

また自治体の予算についても、もう指定管理業者に渡しているからと、他人事になって削られてもいいやと思ってしまふ。自分たちの予算が守られる方が重要だと。だけどこれは市民目線で考えていただきたいですね。自分たちの内輪の事務費より、市民の皆さんに提供する文化行政の方が価値があるという目線を持っていただきたいです。

自治体の方はすぐお金がないって言いますが、正確に言うと嘘です。小さな自治体でも結構な予算を使っていますから。お金はあるんだけど、あんなのところに回すお金がないって言っているんです。それは、あんなのところでやっていることは価値がないって言っているのと同じな

んです。道路を作ったりさまざまなことにお金を使い、優先順位が一番最後になっているんですよ。本当にその優先順位の評価が正しいかどうか、皆さんは財政当局に確認してうまく渡り合ってください。あなたは本当に芸術に対して無見識ですね、なんてときには茶化したりしながら(笑)。もう少し文化芸術など価値のあるものに予算が回ってくるような算段に取り組んでいただきたいと思います。

太田 今、行政官の評価の対象って防災や道路に思考がシフトしており、舞台芸術を評価しきれていない部分があるかもしれません。それに対して、私たちの活動が地域おこしとかシティープロモーションになっていけば、それは役人に対するアプローチの一つになるのではないかと思います。また職員の平均人数の問題ですね。若者が入ってこないとか専門家が枯渇してきているとか、やはり予算が削られているのは、指定期間が短いことによって人件費を捻出できないからなんですね。これでは文化芸術を支える基盤がなくなっていきますよ、ということを経営当局にしっかり訴える必要があります。エビデンスのあるプロモーションをつくることによって、説得力が増し、財政当局に働きかける材料になるのではないかと思います。そこは攻撃的に(笑)、証拠を作って挑んでいただければと思います。

柴田 先生方のご発言を伺っていると、やはり我々が自治体や国に対して「政策提言できる力」をつけることが必要であると感じます。先方を説得できるようなロジックを私たちがつくっていく必要がありますね。本日はどうもありがとうございました。



管理・運営

改めて考えよう、「チケット販売」の「今」と「これから」総整理

2月6日(木) 13:00～15:00 センター棟501号室

講師……………藤山貴子 文化庁 文化経済・国際課 興行入場券流通対策専門官
 林健次郎 愛知県芸術劇場 企画制作部長代理 兼 広報・マーケティンググループ チーフマネージャー
 佐藤仁宣 いわき芸術文化交流館アリオス 経営総務課 広報グループ サブチーフ
 モデレーター……………長野隆人 いわき芸術文化交流館アリオス 経営総務課 広報グループ チーフ

はじめに

公演チケットの販売方法は、インターネットの普及によって劇的に変化しました。販売促進のツールも増え、ユーザーの利便性も飛躍的に高まっています。しかしチケットングに関する状況が変化しているのに比べ、券売状況は相変わらず厳しいままです。地域において必要な「実演芸術」を普及させるための、チケットングのあり方とは？ 各文化施設で企画制作や広報に携わる林健次郎氏、佐藤仁宣氏、モデレーター長野隆人氏が、自らの施設でのチケット販売の現状を報告、チケット販売の「今」と「これから」を語り合います。また、2019年6月には「チケット不正転売禁止法」が施行されました。本プログラムでは、文化庁の藤山貴子氏から、同法律の内容や施設側の対応例をうかがいます。

ズレが生じている「市場の現状」と「業界の意識」

長野隆人

最初にモデレーターの私から、今回のプログラムの狙いをお話しさせていただきます。私はつねづね、人生100年時代と言われ生活環境が劇的に変わった現代、お客様が何十年もの間、劇場・音楽堂に通って“生の”実演芸術をお金を払って観続けるということは、非常に困難なことになっているのではないかと考えています。それは観客だけでなく、私たち劇場・音楽堂の職員にとっても同じです。

ですから今回のプログラムは、時代や市場もふくめ自分たちが今置かれている状況と、今後どうなっていくのかを共有した上で、チケットングの具体的な話をできればと考えています。「チケットをより多く売るための方法」を考えるのではないので、それを期待してきた方は残念ですが(笑)。

本日は三名の方をお招きしています。愛知県芸術劇場の林健次郎さん、いわき芸術文化交流館アリオスの佐藤仁宣さん、お二人からはチケットングの現状や提案をお聞きます。その後、文化庁の藤山貴子さんから、昨年施行された「チケット不正転売禁止法」についてご説明いただきます。どうぞよろしくお願いたします。

お話をうかがう前に、私から少し、時代の傾向をお話しておきたいと思います。というのも、私たちが扱う市場は大きく変化を遂げつつあるけれど、しかし公立文化施設業界とは意識のズレがあるように感じるからです。

たとえば、「若者の劇場離れ」ということが言われます。しかし、ニッセイ基礎研究所の研究員、久我尚子氏のレポート「所有から利用へと変わる消費」を読むと、「現在お金をかけているもののうち、『スポーツ観戦・映画・コンサート鑑賞』の選択割合」は、15～19歳は34.6%、20～29歳は26.6%なのに対し、30～39歳は13.8%、以降70代まで10%台前半で横ばいになるんです。

これは消費者庁「平成28年度消費者意識基本調査」によって得られたデータです。「若者の劇場離れ」と言われますが、一概にそうとは言えなさそうですね。

ちなみに若者の支持を得てこの5年で2倍以上成長している市場にはマンガやアニメを原作とした「2.5次元ミュージカル」があります。これは226億円規模でステージ市場全体の11.3%を占めています。またアニメ関連ライブは200億円規模で音楽市場全体の5%を占めています。

これらのデータは、ぴあ総研が調査した『2019ライブ・エンタテインメント白書』によるものですが、ライブ・エンタテインメント界全体の市場規模はこの10年で約2倍も拡大していますが、公立文化施設界にいるとその実感は全くない。今挙げた成長ジャンルや、ドーム・アリーナ級の公演が伸びているだけで、私たちが大事にしている生身の実演芸術は、端的に言うとも見向きもされない状況になりつつあるのでは？ という危機感があります。

考えてみれば、我々の公立文化施設では市場設定も広報の手法もチケットの売り方もここ10年15年ほとんど変わっていないんじゃないかっていう印象があって、このままでいいの？ ってというのが私からの問題提起です。

じゃあ、流行りの分野の公演を手掛け、顧客の利便性ばかりを追求すればいいのか？ 劇場職員として忘れてはならないのは、施設のミッションやまちの未来像から逆算し



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

た事業展開であって、チケットリングもそこを起点に考えるべきでしょう。また職員の働き方改革を、チケットという側面からどこまで追求できるかも重要です。

最終的には、チケットリングが充実することによってお客様がいろんな選択肢の中から、我々が手がけている生の実演芸術の魅力っていうものを選べる環境をどうやって

チケット販売の今とこれから

林健次郎

愛知県芸術劇場の林健次郎です。のっけからマーケティング用語を出しますが、マーケティングの4Pという言葉があります。それは製品 (Product)・価格 (Price)・流通 (Place)・販促 (Promotion) の4つです。今日のテーマであるチケットリングが関与する領域っていうのは主に価格と流通かなと思いますので、まず、価格のお話をしたいと思います。適正価格って何だろうという話です。

入場料金の設定のしかたは、コストや需要などから決めるなど、いろいろな方法があると思います。しかしとりわけ芸術文化においては、“慣習価格”に引っ張られやすいと考えられます。簡単に言うと、これまで見たことがない、得体の知れないものに一般のお客さんが払える金額ってアッパーリミットがあるということですね。しかしそうなる黒字化が難しい収支構造になってしまう。そこで重要になってくるのが目標なんです。その目標も黒字にしたのか、満席にしたいのかによって変わってくる。

目標に向けて販売を拡大するには、枚数の事も考えないといけません。枚数っていうのは顧客の数。長くなるので細かい説明はしませんが、顧客数を因数分解すると、商圈とか市場浸透率とかロイヤリティとかLTVなどの素数が出ますよね。私は販促には、この素数をひとつひとつ丁寧に拡大することが定石かと思います。闇雲にお客を増やせという根性論だけで動いても、結局数字は動かないという悲しい現実がありますから。

そして適正価格を考えた後は割引を考えていく必要があります。いつ、どこで、誰にどれだけ割引を考えるか、それを考慮する。割引に関しても、なぜ割引引くのかということを確認しておく必要があるかなと思います。

販売促進もまたチケットリングの重要な要素の一つですね。これにはいくつか種類があるんです。しかしどうしても最終消費者向けの販売促進に目が行きがちですが、販売促進の対象はもっと広いものなんですね。たとえば販売業者向け・社内向けの販売促進があります。社内向けの販売促進は、忘れられがちなものなんですが、たとえばプレイ

いわきアリオスの取り組み

佐藤仁宣

いわき芸術文化交流館アリオスの佐藤です。今お話しになった林さんの施設はどちらかといえば“都市型”ですね。それに対してアリオスは“郊外型”の施設です。ですから“郊外型”施設の取り組みにおいて、今抱えている課題とか問題提起をさせて頂ければと思っております。

“郊外型”施設といいましたが、あえて言えば田舎でございます。福島県いわき市に位置していますが、いわき市は人口が多く面積が広いということを入れていただければいいと思います。なにしろ南北が50kmあり、東京都心から横須賀までの距離くらいなんです。

いわきアリオスの前身は2006年に閉館したいわき市平

作りですか。そうした世の中の現状と業界のギャップを埋め、その困難を克服していこうという試みを、チケットリングという観点から考えるきっかけにしたいと思います。では林健次郎さんから、お話をよろしくお願いたします。

ガイドでチケットを売ってくれるアルバイトさんに今度の催し物のポイントや次のイベントを話しておく。そういうことをきちんとしておく、そうしたことも販売促進活動の一つだと思っています。

関連企画をされる方もたくさんあると思います。しかし関連企画は注意が必要です。これは販促なのか、付加価値なのか、それとも露出を増やすための話題作りなのか、そうしたことを事前に決めて取り組まないと、いったい何のためにやってるんだっけ？と疲労感が増すだけになることも多いと思います。

ということは、一番重要なのは実は目的なのです。それが、腑に落ちるチケットリングっていうことにつながるのかなと思っています。

今年の1月に愛知県内のホールにアンケートをしました。票券管理システムの利用の有無を聞いたところ、半分くらいが導入されてないという結果になりました。導入しない理由としては、自主事業が少ないから、コストがかかるから、などだったのですが、票券のブラックボックス化を避ける意味でも票券管理システムの導入は非常によいと私は考えています。



市民会館でしたが、そのときはチケットの取り扱いはしていませんでした。

2006年の9月、市内最大のプレイガイドで5店舗あった楽器・レコード店が閉店します。アリオスは2008年4月にオープンしたんですが、従来型のプレイガイドにチケットを扱ってもらうことを選択肢として失っているんですね。

そこで票券管理システム [Gettii] ((株)リンクステーション)を導入、現在まで稼働させています。[Gettii]を利用したチケットの販売方法としては、電話予約・Web予約・窓口販売を行っています。主催公演以外の預

かりチケットに関しても「Gettii」を利用し、チケットの販売方法も同じ。ただし支払い・受け取りはいわきアリオス窓口のみに限られ、支払いも現金のみです。

うちの特徴としては、主催事業に関してはよそに配券をしていないことがあると思います。チケットを一箇所に集めることで、アクセス先着順による座席確保ができるようにしています。いわば配券のブラックボックス化を防いでいるのです。

開館から10年、まだ未達成の課題は、預かりチケットの問題です。預かりチケットが主催公演に比して5倍くらいの発券枚数になっているんです。これをなんとか館窓口に取り替えて来なくて済むようにしたい。このままでは大変不便、Web上の決済が可能になれば、公演当日に受け取るだけで済むと思います。

またアリオスペーパーという広報紙を出してまして、そこでの先行予約に関しては、プレイガイド機能を強化したものとします。アリオスで買えばいい席がとれる、という戦略ですが、結果的に預かりチケットの枚数を増やすことになり、マンパワー的にはいっぱいいっぱいです。しかし主催者からの評価は高くなっています。

現在はアリオスを会場とした公演のみを扱っていますが、今後は他地区や他分野イベントへも手を広げていきたいですね。そうした要望も多くなります。

最後に業界の慣習への疑問をお話しておきます。まずチケット販売手数料の設定が料率となっていること。なんでチケット代の何%なんだ、という疑問はずっと持っています。それから配券があった後、事前にどのあたりの席であるかを案内しないこと。また、予約キャンセルや購入後の自己都合によるキャンセルができないことなどがあります。

いずれにせよ、自分が購入者であった場合、「こうだったらいいのになあ」と感じることに正直でいることが大切だと思います。



「チケット不正転売禁止法」について 藤山貴子

チケット不正転売禁止法のご説明をさせていただきます。現在の不正転売対策の状況などをご紹介したあと、法律のご説明をいたします。2019年6月にチケット不正転売禁止法が施行されました。法律の規制の対象としたチケット（特定興行入場券）の不正転売と、不正転売を目的とした特定興行入場券の譲り受けを禁止しております。

特定興行入場券に該当させている興行は現在どのくらいあるかをご紹介します。今年開催のオリンピック・パラリンピック大会のチケットは特定興行入場券です。その他、チケット適正流通協議会という団体のHPに特定興行入場券に該当させている興行の一部が掲載されています。2020年1月15日現在では37件あり、今後はさらに増えていくと考えられます。

チケット不正転売禁止法では違法行為には罰則があり、現在、警察による摘発事例は3件あります。

一方で、チケット転売という行為に、法律による規制を及ぼすことには否定的な考え方もあります。チケット転売は自由な経済活動として保護されるべきではないか、また、高くても欲しい人がいるのに、最初の販売価格が低すぎるのではないかという販売価格に関するご意見もあります。販売価格に着目して、ダイナミックプライシングという方法で不正転売を防ぐという対応をとっている興行があります。チケットを購入する時の需要と供給などの販売状況に応じて価格が変動する販売方法です。これは人気の興行は価格が上がるため、転売者も高値で買うことになり、不正転売防止にも一定の効果を発揮します。

以上が不正転売対策の現状でして、これから法律の説明に入ります。チケット不正転売禁止法は、「興行入場券の適正な流通を確保し」「興行の振興を通じた文化及びスポーツの振興」と「国民の消費生活の安定」に寄与し、「心豊かな国民生活の実現」に資することを目的とし、文部科学省と消費者庁が担当しています。芸術やスポーツを広く対象としていますので、花火大会なども該当します。罰則

は、違反者は1年以下の懲役若しくは100万円以下の罰金または併科です。日本国民は国外のサイトを使って転売しても処罰の対象となります。

第2条に定義があり、ここは大事なので詳しくご説明します。

「興行主等」は、「興行主又は興行主の同意を得て興行入場券の販売を業として行う者」です。

「興行入場券」とは、それを提示することにより興行を行う場に入場できる証票であり、不特定又は多数の者に販売され、次の三つの要件をすべて満たしているものです。①興行主等が、販売時に、興行主の同意のない有償譲渡を禁止する旨を明示し、かつ、その旨を当該入場券の券面等に表示し、②興行が行われる特定の日時及び場所並びに入場資格者又は座席が指定され、③興行主等が、販売時に、入場資格者又は購入者の氏名及び連絡先を確認する措置を講じ、かつ、その旨を当該入場券の券面等に表示しているもの、です。「興行入場券」にはQRコードやICカードを入場券とする場合も含まれます。

資料に特定興行入場券の見本を掲げておりますが、座席指定の場合、特定興行入場券の券面には、次の二つの記載が必要になります。「主催者の同意なく、有償で譲渡することは禁止します。この入場券は、購入者の氏名及び連絡先を確認した上で販売されたものです。」明示又は確認の行為の上、この二つの文言の記載が必要です。

「特定興行入場券の不正転売」は、興行主の事前の同意を得ない特定興行入場券の業として行う有償譲渡であって、興行主等の当該特定興行入場券の販売価格を超える価格をその販売価格とするもの、すべてに該当すると違法行為になります。

そして、不正転売の防止に関する措置については、自らチケット販売を行い、興行を主催する立場にある興行主等が実施することが、最も適切かつ効果的であると考えられ、努力義務規定が置かれています。興行主の皆さんが対

応にお困りになっている点だと思いますので、二つの努力義務規定の例をご紹介します。

一つは入場時の本人確認措置です。全員に実施する例とランダムに実施する例を挙げてみました。昨年12月にスポーツの興行の全員に実施している本人確認を見学させてもらいました。その興行は紙チケットと電子チケットの両方を販売しており、電子チケットは事前に顔写真を登録してもらって入場時はその写真と本人を見て確認するというものでした。紙チケットの場合は、会場にテントを設け、何時間も前からチケットの名前と身分証明書の名前を確認するということをしておられました。

ランダムに実施している例としては、本人確認をする可能性を事前に示しておき、事前に転売状況を確認して、もぎりで転売が見受けられたブロックのチケットのみ本人確認をするというようなものです。

もう一つの努力義務規定が、適正な流通を確保するために必要な措置として、リセールサイトの整備になります。この努力義務規定は、消費者契約法等の他の法律との関係で重要です。三つの例を挙げてみました。一つは、独自のリセールサイトを構築している例です。また、他のリセールサイトを指定している例もあります。そして、リセールサイトの指定まではできていませんが、興行主が認めた譲渡方法を明示している例です。

以上、「チケット不正転売禁止法」についてご説明させていただきました。何か疑問のある方は、ご遠慮なく文化庁へお問い合わせいただければと思います。

長野 どうもありがとうございました。最後に少し気づいたことを申し上げます。今は結局チケット販売と広報、そして事業評価などの仕事が全部分かれてしまっているじゃないですか。それをたとえば票券システム等を使って一つの流れ、一元管理できたらとてもメリットがあると思うんですね。

たとえば公演アンケートも、票券システム直結のWEBアンケートになれば、自動集計で「事業評価」が蓄積される。その結果を各地の施設間で共有できれば、各種報告書で全国平均との比較でエビデンスも示せ、働き方改革にもつながるはず。未来のチケットングのためには、そうした枠組みを変えていくことも必要だと考えます。



文化政策

現場から提案・改革する自治体文化政策のあり方
— 劇場・音楽堂経営の現場に携わる実務者のために —

2月6日(木) 15:30～17:30 センター棟 417号室

モデレーター・講師 …… 中川幾郎 日本文化政策学会 顧問

はじめに

本講座は、公立文化施設の経営や事業企画の実務に携わる方、さらに自治体の各担当部局の方を対象にしています。自治体の文化政策をめぐる現況、「市民文化政策」と「都市文化政策」の違い、さらに文化芸術基本法の新法と旧法の違い、新しく制定された障害者文化芸術活動推進法の意義などをお話し、「自治事務」としての自治体文化政策のあるべき姿を追求します。また指定管理者制度の現状と、それに関わる人々が留意すべき点についても言及します。

公立文化施設のミッションを問い直す
— 劇場・音楽堂は“公設演芸場”化していないか？

皆さんこんにちは。本日は、モデレーターを務める私がお話もさせていただきます。

まず「自治体文化政策は何のために存在するか」という話から入ります。昨今の美術館・博物館はまるで“見世物小屋”になっているかのような印象があります。公民館もそう、安上がりの“カルチャーセンター”というか、個人的な自己実現のお楽しみの世界に化けてしまっているようです。さらに劇場・音楽堂は、ただの“公設演芸場”になっているのではないか、という疑いがあります。公設演芸場だったら作る必要ないですよ、それは公共的な使命を果たす施設ではないですからね。

今から30年くらい前、文部科学省が日本全国の隅々まで高級な芸術を供給できなかったら地理的に不平等が生じてしまうと申しましたが、結果的にはまったく進歩しなかったなあと思うんです。

現状を見ると、文化施設は、暇と金と健康と家族に恵まれている人のお楽しみの場になっている。時間がない人、経済的に恵まれない人、健康でない人などは、そこから阻害されています。小金を持っていて暇もあり自分の体も健康、そして家族も健康でバックアップしてくれる、幸せいっぱい市民が集う場所が公民館であったり美術館であったり文化ホールであったりするって、何か不公平じゃないですか。

ユネスコも、かつて機械的平等主義は結果として不平等を再生産すると警告を出しました。いまそれを反省すべきじゃないでしょうか。今こそ暇やお金、健康、家族に恵まれない人たちにどのようにアートを提供するのかを文化ホールは考えて欲しいと思います。

こうした状況を来した原因の一つに、「市民文化政策」と「都市文化政策」が混同されていることがあります。「市民文化政策」と「都市文化政策」は違います。あらゆる人が公平平等に芸術にアクセスする機会を与えられなければならないという「市民文化政策」と、地域の経済活性化を目的に行われるべき「都市文化政策」はきちんと峻別されなければならない。

「文化芸術基本法」の旧法と新法

平成29年、国の「文化芸術基本法」が改正されました。この法律は、平成13年に出た旧法より、国民の文化的権利の概念をさらに踏み込んで確立してくれています。お手

元が分けられていないために、今、路線が非常に混線しています。市民の文化的な人権を保障するための政策という柱を見失って、都市の文化的な活性化・経済活性化のためにアートを使っていいんだ、というように軸足がぶれてしまっている。

こうした状況を整備するために、私は各自治体に条例を作ってくださいと言っています。現状を見ると、図書館・公民館・博物館・文化ホールの活動はすべて自治事務であるがゆえに、義務づけが非常に緩くなっている。それが原因で、首長が変わるたびに急に大型文化事業がなくなったり、文化ホールの上演演目も議会の会派構成が変わったとたん、ガラッと変えられてしまう。また施設や財団そのものが廃止に追い込まれることさえある。こういう不安定な状態で文化政策をすることは、もういい加減にしてもらえないかと思えます。

それぞれの自治体文化基本条例を持ち、活動の基本計画を定める、そして市民参加の文化審議会を持つ。つまり条例・基本計画・文化審議会の三点セットが揃って初めて、市民の自主的な力の及ぶ、安定的かつ長期投資ができる文化政策が可能になると思います。



元に資料があると思います。第一章の（基本理念）第二条の3を見てください。

「文化芸術に関する施策の推進に当たっては、文化芸術

を創造し、享受することが人々の生まれながらの権利であることを鑑み、」ここまでは旧法と同じです。その続きが違います。「国民がその年齢、障害の有無、経済的な状況又は居住する地域にかかわらず等しく、文化芸術を鑑賞し、これに参加し、又はこれを創造することができるような環境の整備が図られなければならない」。ここまで踏み込んでいそうですね。社会包摂、いわゆるソーシャルインクルードですね、社会的少数者といわれる人を社会全体で包み込んでいきましょう、という精神が貫かれています。

旧法では、文化的な地域の偏差を克服するということにのみ力点があったんです。新法では、環境の違い、経済や所得にまできちんと踏み込んでおります。

こういう変更があると、地方自治体の文化条例に何を書くべきかもはっきりしてきます。「市民の文化的人権を具体的に保証する」とはっきり宣言すべきなんですね。国が書いているからもういいでしょ、ってことじゃないんですよ。国の法律はあくまで文化庁のする仕事、結果的には地方公共団体の細やかな施策がなければ実現できません。地方自治体が市民の文化的人権を具体的に保証します、と宣言するべきだと私は思っています。

さらに、平成 24 年には「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（通称：劇場法）」が施行されました。その前文では、「劇場、音楽堂等は、個人の年齢若しくは性別又は個人を取り巻く社会的状況等にかかわらず、全ての国民が、潤いと誇りを感じることでできる心豊かな生活を実現するための場として機能しなくてはならない」という書き方がされています。

また劇場法は、第 16 条に大臣告示を掲げているんですね。大臣告示とはこの場合、文部科学大臣による指針です。ここに「劇場・音楽堂等は社会参加の機会を開く社会包摂の機能を有する基盤である」と明記されているんです。そして、「その他教育機関だけではなく福祉施設や医療機関との連携も図るべきである」と明記されています。

ここが大事なんですね。「社会包摂」という言葉が現れ、そして他機関との連携が明文化された。しかし教育機関だけでなく、福祉施設や医療機関との連携を意識して事業展開している文化ホールがどれだけあるのでしょうか。さらに、新法にある年齢、障害の有無、経済的な状況、居住する地域にかかわらず等しく文化芸術を供給するべきであるという精神に基づいた事業展開はどれくらいされているのでしょうか。

具体的には、学校教育と連携をしているホールはどれだけあるんだろう。福祉施設との連携あるいは福祉施設の要望を聞いて事業供給するアウトリーチ事業を実施しているホールはどこにあるだろう。さらに医療機関にまで供給するという力を持っている文化ホールはどこにあるだろう、そういったことですね。

多くの自治体の現状はこうしたことかと思えます。いまだに条例も持たず、基本計画もないまま、「現場の文化ホールはとにかく赤字出すなよ」「とにかく集客率、利用率を上げよう」と、暴力的な発注仕様書を示して団体に投げつけるというような“暴力”をやっているのではないですか。さらに、指定管理者制度に関しても、指定管理者に委ねるのが妥当かどうかという前段階の点検もしていない。コストダウンのためだけの指定管理者制度が席卷している。いい加減にしたらどうですか、と私は思うんです。

これには、ちゃんとブレーキをかけるべく法律も謳っているわけですよ。でも現場にブレイクダウンできていな

い、これは国の法律だから、文化ホールは自治事務だから私たちは勝手にできる、そういう妙な理屈が通っているわけですよ。だったら文化条例と基本計画を作ってきちんと実施して欲しいですね。

また法律の話に戻ります。もう一つ、新たにできたものを紹介します。平成 30 年度に「障害者による文化芸術活動の推進に関する法律」ができました。この第 3 条（基本理念）には、「文化芸術を創造し、享受することが人々の生まれながらの権利であることに鑑み、国民が障害の有無にかかわらず、文化芸術を鑑賞し、これに参加し、又はこれを創造することができるよう、障害者による文化芸術活動を幅広く促進すること。」と明記されています。この法律に基づいて、障害者の文化芸術基本計画を現在、都道府県市町村で作っております。

これは非常に良いことですね。私は、この障害者の文化芸術活動推進法はまた次の大きな突破口になると読んでいます。どういう突破口かっていうと、児童の文化芸術活動推進法という法律に次は火がつくだろうと予測しているんです。2020 年には、オリンピック・パラリンピックと対応して「第 20 回アシテジ世界大会／2020 国際子どもと舞台芸術・未来フェスティバル」という催しが日本国内で展開されます。北は北海道から南は沖縄に至るまで行われるんですね。そうすると、一気に子どもの文化芸術活動の意義が国民の中で広がるのではないかと思います。そしてそれをバックアップする法律として、児童の文化芸術活動推進法というものができる機運が盛り上がり私は想定しています。

というのも、最近の青少年の文化環境はひどい状況になってきているのです。文化ホールって行ったことない、あんなお金持ちの人が行くところでしょう？美術館？あんな高いお金払うところよう行きませぬわ。県で美術公募展をやっても、30 歳未満の若者の応募がほとんどなくなった。若者だけをターゲットにしたコンテストを作ったら、応募者があつたらしいですけど。彼らはすでに美術展や文化ホールの催しに対して潜在的な不信感と反感を持っているようなんです。

これではまずい、彼らを積極的に呼び込み信頼と愛情を勝ち取るようなプログラムを開発しないと間に合わん、そう私は思いました。で、子ども文化地域コーディネーター協会というものを設立して、一生懸命地域でコーディネーションできる人材を育てています。地域でいろいろ“こと起こし”をして、しだいに成果が出てきています。もう子どもたちから始めないと手遅れになるぞ、そういう危機感が私にあるのです。



自治体の文化政策をどう展開するか

では、自治体の文化政策をどう展開するかということですが、自治体の文化政策がうまく機能して、市民がアートに触れる機会が増えると、この町は私たちにアートに触れる機会を沢山供給してくれるという認識が広がります。そうすると、やっぱり街に対する愛着が増えるじゃないですか。

より多くの市民を対象とした事業では、このようなものがあります。たとえば、宮城県のあるホールでは、不登校になっている子どもたちを集めてミュージカルの練習をしています。演劇練習から学校に復帰するということを実践しているんですね。こうして教育プログラムを展開している自治体もありますね。それは結局、傷ついていた子どもが、その町によって救われたと感じ、町への愛着と町の人間に対する信頼を回復することになる。つまり人間を大事にすることになるんですね。

私は自治体が扱うアートと芸能などの範囲は、自分たちで決めればいいと思います。たとえば東大阪市では、囲碁将棋が文化政策の対象になっている。なぜかといえば、囲碁の井山裕太名人がいるからです。それから愛知県の春日井市、ここは書道が非常に盛んです。これは小野道風が生まれた町ということからきているそうです。このように、それぞれの町の個性を大切に選べばいいと思います。

さらに、文化政策を実施するにあたっては、自治体でミッションを明確にしておくことも大切です。劇場法に基づく特別交付金の申請書類に、ホールの運営指針を書くページがあるんですね。すると、自治体の文化ホール設置条例をそのまま書くところがある。これでは何か言ったことにはなりません。また誰が読んでも説得力がない。今、この時代においてこのホールは当面どんな重点戦略をひまえてどんな活動をするか？ そうということが問われているわけですね。ホールそのものが戦略的なミッションを持っており、それを示すことが必要なんです。ここはそれぞれのホールでぜひ明確にしておきたいところです。

また今後、専門家の配置はさらに望まれるようになるでしょう。現場にアートマネージャーが在籍していることも、より重要になります。だから皆さん、アートマネジメント研修を積極的に受けてください。この研修でも、

もっとこんなプログラムをして欲しい、という要望を出してください。アートマネジメントは成長しつつある分野です。たとえば補助金を申請する時も、研修を受けた専門家がこれだけいます、というすごい説得力です。この公文協の研修のような機会もあれば、市町村アカデミーがやっている文化政策研修もある。あらゆるところに皆さん参加してください。

一方、アーティストと現場をつなぐコーディネーターも増やさないといけないですね。市民文化政策は芸術鑑賞の機会を供給するだけでなく、それを広く行き渡らせることができる中間的な市民人材をたくさん育成しないと駄目でしょう。コーディネーターを作るための研修プログラムも充実させる必要がありますね。アーティストを派遣する事業をやっている自治体に聞くと、市民とのコミュニケーションがうまく通じないときもあるという。必ずしも、アーティスト＝コミュニケーションが達人とは限りません。地域とアーティストをコーディネートできる人、時にはアーティストに対しても説教ができる人、「それじゃダメですよ、子どもには通じませんよ」そういうことが言えるぐらいのコーディネーターを市民社会が持たなければいけないと思います。



指定管理者制度の功罪

指定管理者制度においてもミッションは大事ですね。この施設は何のためにあって誰を対象としているか、どんなことを供給するか、ミッションを明確にしておくことです。ミッションが明確でないまま指定管理者に委ねるのは、暴力、あるいは墮落です。

さらに指定管理者制度の適用に関してまだ触れられていないのは、最低制限価格を設けるべきだということです。これより下にしたら失格にしますよ、と。さらに最低賃金の保障をしなかったらそれでも失格、そして非正規労働者の比率を全体の何%で止めるか、非正規労働者が存在する必然性を審査すること。それが私の指定管理者制度運用の考え方です。安かろう悪かろうは認められませんね。

指定管理者制度というのは本来、行政が直接雇うより外部から専門能力を持つ人材を借りて運営する方が高いサービス効果が得られるからやるんです。安いからやるというのは邪道なんですよ。コストダウンのためだけで、非正規労働者を大量に増やし芸術に従事する人たちの身分を相対的に低下させてるわけですよ。そんなことでホール

は育つわけがない。

図書館という施設はとりわけそうです。私は図書館に指定管理者制度を適用するのは望ましくないと思っています。そこで育つはずの司書が育たなくなる、市民も育たなくなる。見かけのサービスのよさにだまされて、ニコニコ対応してくれるからいいなんていう。見かけ上のサービスはよくても、能力はどうなの、ということです。レファレンス能力は？ 調査能力は？ それこそ勝負のポイントじゃないですか。図書館は市民の研究所ですよ。

それと同じように博物館は郷土史の研究及び学習の場所、資料を体系的に整理し、教材化していく場所じゃないですか。また公民館っていうのは、そこに住んでいる人が、ほんまこの街大好きやで、という市民になって行く場所じゃないですか。文化ホールもそうでしょ、子供や青年たちが体や心が傷ついた時、改めて自分の心が癒され勇気が出てくる、そういう再生の場所じゃないですか。

指定管理者制度は、文化に関する専門職は非正規労働者でいいという誤った信仰を作ってしまった。その結果、こ

の業務に乗り込んで来ようという新規の大学卒業者たちがいなくなっている。大学でアートマネジメントの一流の講義を受けて育ってきた人でも、最近文化ホールに勤めるのは難しいという。低賃金労働になるから、民間の企業に就職するという。司書や博物館の学芸員も似たような運命ですよ。今、いい司書や博物館の学芸員が減ってきているんです。キュレーションの能力を持った人がどんどん減ってきています。

これは指定管理者制度の反作用です。だから皆さんにこそ、それを食い止める努力をして欲しいんです。本庁の人に向かって、文化ホールの公共的目的を明示した指定管理者制度の運用にしてもらわないとえらいことになりますよ、そう警告していただきたいです。



管理・運営

PFI 手法による大規模改修事業の取り組み — 所沢市民文化センターの事例 —

2月6日(木) 15:30 ~ 17:30 センター棟 501号室

講師…………… 吉田謙治 所沢市市民部 文化芸術振興課長
モデレーター…………… 本杉省三 劇場計画研究者(工学博士・日本大学 名誉教授)

はじめに

「公共施設の維持・更新にいかんにか財政的当てをするか」全国の自治体は頭を悩ませています。施設を長寿化するためには大規模改修が欠かせませんが、資金的にそれがままならない現状です。その一方で、民間資金を活用した手法が採用されるようになり、注目を集めています。今回はその一事例として、PFI 手法により大規模改修を行った所沢市民文化センターのお話を担当者から伺います。同センターでは、公立ホールにおける初の大規模改修として客席天井改修を行いました。準備から約7年かけて取り組んだ改修の内容や経緯を聞いて、参考にしたいと思います。

本杉 このプログラムでは大規模改修事業の取り組みということで、所沢市民文化センターの事例を紹介したいと思っています。大規模改修に関するテーマは、この研修会で私が何年にもわたって取り組んで来ている課題であり、毎年それぞれ異なった事例を紹介しています。しかしどの事例にも共通しているのは、簡単な改修はないということですね。所沢市の改修は、PFI 事業で取り組まれましたが、やはり紆余曲折あったようです。

改修検討の方式としては、庁内で検討するということが一つあります。このメリットは経費がかからず、比較的短時間で改修の考え方・方針を決められるということです。また委員会を開催する方式では、専門家の意見を聞き、幅広い視点から考えられますが、時間と経費を要します。そして今日お話しいただく PFI を導入する方式ですが、これは設計・工事・運営などを複数の民間事業者が協力するやり方です。この方式は年間支出を何年かにわたって平準化して拠出することが可能ですが、時間・経費を要します。またフタを開けたら事業への応募者がゼロというリスク

もあります。

本日は PFI 事業の事例を、所沢市の職員、吉田謙治さんからお話しいたします。具体的な例を伺って、ご自分の施設に活かしていただければと思います。では吉田さん、よろしく願いいたします。



必要になるのは改修のコンセプトを明確にすること 吉田謙治

埼玉県・所沢市の文化芸術振興課長の吉田と申します。私どもの所沢市民文化センター(愛称ミュージズ)では、PFI 事業により大規模改修を行いました。

ミュージズは1993年の11月に開館いたしました。そして平成18年度からは指定管理者制度によって企画運営を行っています。ミュージズの施設概要としましては、2,002席の大ホールに加え、中ホール、小ホール、展示室や練習室などを有しています。

大ホールは、アコースティックなクラシック演奏に適したシューボックス型のホールです。演奏者の方も音響効果が非常に良いと言って下さり、『のだめカンタービレ』のロケにも使われました。また日本最大級のパイプオルガンも備わっています。それぞれのホールは独立し、分棟型になっています。ホールの稼働率ですが、非常に良好で、改修前も80%以上の利用率をキープしておりました。

今回の大規模改修では、7年越しでこれらのホールの改修を行いました。これからどのように進めていったかをお

話します。

改修事業に取りかかる前に、市長との協議の場で改修の大方針を確認しました。そして、「市の象徴の一つでもある施設のため、施設の規模や機能は維持させる」という市長の見解のもとにスタートすることになりました。

平成25年度には、劣化診断調査を行いました。さらに庁内検討組織を作り、定期的な会議を持つことになりました。

検討組織は、副市長を筆頭に経営企画部・総務部・財務部・建設部・市民部といった構成です。それぞれの部署からは部長や次長、課長クラスの間が集まり、その場できちんと取り決めができることを目指しました。平成26年度にはこの庁内調整会議を2回行っております。

そして改修内容の方向性を決定することになりましたが、財政難ということは非常に大きな課題でした。ですから、まず「上限金額」を決めました。それと「必須改修項目」も決めました。その結果、上限金額を35億円とする

ことになり、必須改修項目は、天井の耐震化をふくむ安全性に関わるものと、バリアフリー対応の2点に絞られました。このとき、休館せずに修繕で対応できるものや、美観的要素からの改修は基本的に先送りしました。

こうして改修の目途が立った時はほっとしたんですが、実はほっとしてはいけなかったんですね(笑)。平成27年の年末になって、財務部から35億を支出することは実際にはできません、という申し出があったのです。当時、市の東部クリーンセンターという清掃工場の改修に何十億円も必要な状態でした。それが、当市がPFI手法を検討したきっかけになりました。

市のお財布の方にもお金がないとなると、どうにかしてやりくりしないといけないですね。そのため、PFI手法を真剣に考え始めました。PFI手法ですと、改修費に起債が使えます。そして起債以外の部分については、平準化して支払うことができるということも分かってきました。

そこで翌年、「導入可能性調査」を行い、いくつかの手法を検討しました。その結果、改修費縮減効果や起債活用などにより、PFI手法が最も有効であるということが分かってきました。

そしてこのとき、「ホール運営」のことが問題となったのです。当時いろんな方にお話を聞くと、ホールの運営もPFIの中に入れるものなんだよ、と誰もがおっしゃるので、ホール運営が含まれないとPFI手法にはうまみがない、そういうことでした。

しかしこれには頭が痛い点があったのです。ミュージアム開館当初に所沢市文化振興事業団(第三セクター)を作り、その後指定管理者制度導入後もずっと運営はそこに任せていたのです。ところがSPCの下に文化振興事業団が入ると、どの企業体に入ればいいのか分からない。さらにおそらく争奪戦にもなるだろう。いったいどうしたらいいのだろうか。

PFI事業の事業者が決定する

平成29年度には、いよいよ事業者を決定することになりました。当市としては2グループが応募してくれるという感触を得ていたのですが、最終的には1グループの応募の中で事業者が決まりました。事業期間は、設計・建設から開館準備・維持管理期間までで、平成30年から令和12年までです。事業を統括管理するのは八千代エンジニアリング(株)、設計・監理は(株)NTTファシリティーズ、建設は(株)安藤・間、西武建設(株)ということになりました。

元々ミュージアム事業団の方でやっていた業務では、警備や清掃の部分などがSPCに移りました。しかし受付やオルガンのメンテナンス、レストランの経営などは事業団に残りました。大まかに言うと運営面のうち市民と接するようなどころや専門性が高い部分は事業団に残ったという形ですね。

PFI事業者決定には、有識者による選定委員会を設置しました。内訳は大学教授3名、中小企業診断士1名です。また、事業者決定においては、財務、法務、建築等の専門知識を持つ方が必要であり、コンサル業者とアドバイザー契約を結び、プロの視点からアドバイスをもらいました。

こうしていよいよPFI事業が始まりました。これは特に問い合わせが多いことなので、先にお話ししておこうかと思えます。「休館期間の決定と周知」に関することです。

うちでは休館が始まる1年6カ月以上前から周知を開始

悩んでいたところ、先ほどお話しした調整会議で、運営面は切り離してもいいんじゃないか、という声が出ました。さらに事業に興味を持ってきている複数の民間事業者を確認すると、運営をやらなくても問題ない、という回答があったのです。従来は運営を含めないとPFIというのは成り立たないと言われてたんですが、そこで所沢市の場合は切り離して考えることになりました。

その後、市ではサウンディング調査というのを実施しました。ホール運営を切り離して改修事業を実施する時、果たして業者が手を上げてくれるかどうか、皆目見当がつかなかったんですね。事業の請け手がいないこと、これが本杉先生のお話にもあったように、PFI手法の大きなリスクです。そこで、サウンディング調査として複数の業者に説明会をしたんです。このような改修を行い、予算はこれくらい、といった膝をつき合わせた説明ですね。すると6社ほどが反応して下さり、その他の調査なども元にして、PFI事業の導入が決定したんです。



しました。というのも、施設予約が1年前から可能なため、周知期間を6カ月以上確保したかったのです。周知の手段は、ミュージアムで出している月刊誌やHP、市の広報などで行いました。

さらに施設を定期的にご利用いただいている個人や団体の方に、ミュージアムからも個別にご案内しました。休館中の事業団の体制ですが、プレハブの仮設事務所を敷地内に設け、事務所全員がそこへ移りました。

また休館中も職員の人員は削減せず、以前の体制のまま業務にあたりました。何をやってたかということ、貸館業務やリニューアル記念事業の検討、そしてアウトリーチですね。まちづくりセンター(公民館)という施設が市内にあり、そちらを中心に自主事業を行っていました。

改修計画もしだいに明らかになってきて、PFI事業者の方からは、施設に関していろいろな提案をいただきました。これはPFIのいいところかもしれません。

その結果、次のような独自提案がありました。まずは洋式トイレの増設です。和式より洋式便器の方が使いやすいということもありますし、それまで女性トイレに長蛇の列ができるという傾向があったので、大ホールには個室を4つ増設しました。

さらに客席では、通路側客席に手すりを設置しました。これは大中小ホールすべてに付けました。あとはトイレに安全センサーを設置し、案内サインを多言語に刷新しました。対応言語は英語、中国語、韓国語です。そしてその日

の行事が掲示できるデジタルサイネージも設置しました。開館時期は、2020年春と決めてありました。オリンピックイヤーは文化の祭典の年でもあり、それに間に合わせることを考慮しました。またもう一つ、2020年7月に出版社のKADOKAWA

大臣認定取得が必要になった大ホール特定天井

いよいよホールの設計が始まりました。設計についてはSPCの一業者の方が担当になるわけですが、従来行われている営繕課の方で設計事務所に頼むというのではなく、設計から建設に至るまで一括発注して行っていただくことになるので、細かな調整が必要になりました。

こちらは、「こういう水準にしてください」と伝え、業者さんの方ではどうするか、と考えてくれるわけです。設計や改修の中でも調整や追加が必要になるので、隔週で定例打合せを実施しました。

しかし改修を進めていくと、大きな問題に突き当たりました。建物内部を剥がしてみると、想定以上に劣化していたのです。新たな漏水箇所も判明し、コンクリート剥離も進行していました。そこで、急きょ安全対策が必要になりました。これにあてる予算は、まず増減調整での対応を検討しましたが、含めきれなかったものは補正予算で対応しました。

また当市の場合、特に大ホールは音響の良さを維持したいということで、既存の天井を天井裏から補強するという手段を選んだのですが、これには、国土交通大臣の認定をもらわなければなりません。

認定までのスケジュールはこのように進みました。まず平成29年度、補強図面などの資料作成をしました。さらに平成30年6月～平成31年2月まで、国から認定を受けた評価機関の審査がありました。その後、平成31年3月～令和元年11月まで国の審査があり、11月に国土交通大臣の認定書を取得したわけです。

この大臣認定取得に係わる委託料などの合計は、約6,000万円に上りましたが、張替ではなく既存天井を活用することで改修費用を約3億円削減することができました。しかし時間的には、評価機関の調査、国の調査、どちらも想定していたより時間がかかり、もどかしい思いをしました。この天井は、実際の施工例が少なかったんですね。

PFI事業のメリットと苦慮した点

最後にまとめとして、PFI事業のメリットと苦慮した点を申し上げます。

まず苦慮した点ですが、スケジュール調整や手続きが多いことがあげられます。もちろんこれは、市として初めてのPFI事業だったことも影響していますが。

また市の中での手続き準備が必要だということですね。庁内で役割分担をし意見調整をしておく。さらに市民や庁内の理解、議会への説明と理解が必要ですね。また契約後にも調整箇所や追加改修箇所が次々出てきますから、その都度対応も必要になります。

進めやすかった点は、次のことになります。早い段階で首長まで改修の方向性を確認できたこと、さらに会議体で方向性を決定できたこと。そして業務委託したアドバイザーからの支援を活用することで、少ない人数体制でも進めることができました。

今回、私なりに改修から学んだことがいくつかあります。まず改修のコンセプトを明確にすることですね。何をどこまで改修するかをはっきり決める。安全に関わる改修や長

さんが所沢市に本社ごと移転してくるんです。その時、所沢の文化の殿堂であるミュージアムが改修中、というのではないんじゃないかということで、それより前にリニューアルオープンすることにしました。

赤坂のサントリーホールが最初、ミュージアムは2館目でした。それで審査に非常に時間がかかったのです。

そしていよいよ工事の完了と引き渡します。市の完了検査には、モニタリングの業者に入ってくださいました。

事業費の総額は、令和2年1月末現在で、78億1,957万2,501円です。このうち設計・建設に係わる対価は、54億205万3,021円です。PFI手法を導入したことで当初先延ばしせざるを得なかった項目まで改修することができたのです。さらに開館準備業務に係わる対価は5,665万円です。また今後10年の維持管理業務については、23億6,086万9,480円を見込んでおります。

これはPFI事業の利点ですが、工事中の支払いはその年はありません。工事完了をもって起債の金額が使える。以降10年間平準化して支払っていくことができます。

またVfM(バリューフォーマー)ですね。従来の手法に比べてどれだけ経費が節減できたかの目安になるパーセンテージですが、今回のミュージアムの場合は当初の契約金額から算定すると11.68%ぐらいのVfMが生まれました。金額で言うと10億円ぐらい従来の方法よりも少なくて来たことになります。



期休館を要するケースでは、これは必須といえるでしょう。

また日頃から施設の現場を見に行き、施設の状況を“自分事”としてとらえることが大事ですね。さらに施設所有者と施設運営者の日ごろからの連携体制は欠かせないと思います。



舞台幕設備の比較 —素材の比較と照明・音響との関係—

2月5日(水)・6日(木) カルチャー棟 小ホール

講師…………… 渡邊邦男 舞台音響
服部基 (株) ライティングカンパニーあかり組 顧問
黒尾芳昭 舞台照明
稲生真 (株) 永田音響設計 理事
尾中孝次 東京文化会館 管理課 管理係 主任
矢野森一 舞台監督
モデレーター…………… 草加叔也 (公社) 全国公立文化施設協会 アドバイザー

はじめに

草加 これから2日間の舞台技術者講座を行うにあたり、最初に今回のような講座企画に至った経緯と講座の企画意図、そして進め方について説明します。

そもそもこの舞台技術者講座は、長年各地の劇場・音楽堂等を会場として、開催されてきました。しかし、予算を含めた諸般の事情から、ここ数年この国立オリンピック記念青少年総合センターを会場に、例年開催されているアートマネジメント研修会と併催されることとなりました。

もちろん、併催することで舞台技術担当者だけでなく、劇場・音楽堂等の施設管理や、事業、普及などを担当する方々との交流が期待される反面、会場の制約もあり座学が中心の講座形式が主体にならざるを得ない状況から、参加される方々が舞台技術を視覚的に体験する機会や、実際に実物に触ったり、試したりしにくいことが懸念されるようになってきました。

昨年もこの舞台技術講座を担当させていただきましたが、研修のテーマや内容に限らず決められた時間枠で研修を進めることや、研修枠ごとに会場を移動していただくことなどをお願いしなければなりません。そのことも踏まえ、もう一度、各地の劇場・音楽堂等で開催されてきた舞台技術研修会の進め方なども参考に、今回の舞台技術者講座を再考し、実際に劇場で体験できるプログラムとしました。

今回の企画は、舞台幕をテーマに選びました。舞台幕はこの劇場・音楽堂等にもあるものですが、皆さんが関わる前から設置されていたものであり、与えられたものであることから、あるがままに受け入れてきていると思います。

しかし、その舞台幕も種類や性能を比較してみるとそれぞれに異なった特性があり、特殊な仕様のものもあります。そのことを比較し、検証することを講座のプログラムに据えてみました。そのことから今回の講座を舞台技術者の「共通基盤研修」と位置付けたいと考えています。

ある方の言葉を借りれば、「舞台技術に必要な知識や技能の6割は共通の基盤として、全ての舞台技術者が備えるべき必要がある」もので、「3割は舞台機構、舞台照明、舞台音響等の専門的知識や技能」として習得することが求められ、さらに「残りの1割が、舞台技術者としての才能やセンス」だといわれています。

今回は、その6割にあたる「共通基盤」の一つとして、舞台幕に焦点を当ててプログラムを考えてみました。参加者の皆さんだけでなく、手伝ってくれるスタッフも含めてもう一度舞台の最も身近にある幕について知り、考え、検証をしたいと考えています。

もちろん、今後参加していただいた皆さんの劇場・音楽堂等の幕設備の改修の参考にしていただいても結構ですし、旅公演を受け入れる際の劇場インフラのあり方として、幕設備を用意するなどの時に参考にしていただけることも期待しています。



1日目 仕込み

1日目は、舞台幕設備を比較するための仕込みを行った。受講者は日頃舞台技術業務に従事している人も多いため、自分の専門ではない分野を体験するよう班分けを行い、舞台、音響、照明の3班に分かれ、安全事項などの指導を受けながら仕込みを行った。

仕込み図は70~71ページに掲載

舞台担当 矢野森一、尾中孝次
 音響担当 渡邊邦男、稲生眞
 照明担当 服部基、黒尾芳昭



基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

2 日目

草加 今回は、舞台幕設備を取り扱う専門業者のフジハル商事の田原さん、今里さんにお越しいただきました。これから、各幕の特性等をご説明いただきます。

今回の研修では全て黒色幕を用意しました。黒色幕は、劇場では視覚的に「見えない」あるいは「見せない」という役割を果たすために使用することが多い素材です。そのことから、視覚的に「見えなくなる」ことが幕設備の条件のひとつになるかもしれません。

ただし、ただ「見えない幕」としてだけではなく、「舞台美術」の一部として使用することもあります。

たとえば、黒幕に絵を描くこともありますし、グラデーションをつけていくこともあります。

そういった「幕の使い方」にも注意しながら、説明を聞いていただければと思います。

■ 幕の特性などのまとめ

9A (葛城)	<p>舞台では「9A (キュウエー)」と呼ばれることが多いが今回用意したのは「葛城」という種類の布。9Aは質の悪い布が多く、葛城に切り替わってきている。ただし、今でも「9A」と呼ばれることがある。主な使用用途は、ダメ黒・雑黒といって、主に隠すことを目的にした使用。</p> <p>布地が薄いので、裏からの照明の明かりが漏れることや、照明のあたり方により赤みがかって見えることから、一般的には袖幕や一文字幕、暗幕として使用されることはない。</p>
アーネスト	<p>化学繊維でできており、9Aと同程度の薄い布。防災は後加工ではなく、布自体が難燃性の性質を持つ。素材がポリエステルなので、照明の熱で生地が萎縮する。また、光も反射する。そのため、舞台の幕としてはあまり使用されない。ただし、9Aに比べて強度があることから、9Aと同様の使い方をすることもある。</p> <p>使用用途としては、美術館などで絵を展示する時の背景パネルとして、アーネストを張り込んで使用するなど。舞台照明のように熱くならない照明であればあてても問題ない。</p> <p>9A(葛城)と同じく、照明をあてると赤紫のように見えることがある。</p>
帆布	<p>帆布は号数が減るほど生地の厚みが出る。11号帆布にも種類があり、今回用意したものは市販のものよりも厚く織っており、暗幕としても使用できる。</p> <p>主に、古典物を行う劇場の一文字幕や袖幕などに使用されている。帆布は地紺としても使用されるが、非常に重い。</p>
別珍 (逆目・順目)	<p>一般的に「貫八別珍」と呼ばれている。「貫八」は「一貫八匁 (いっかんはちもんめ)」という重さの単位を示す。別珍は、毛足があり、「順目」で飾るか「逆目」で飾るかによって見え方が異なる。逆目のほうがより黒く見えるが、逆目は毛足が上に向いている状態なので、長く吊っていると埃がたまってしまう。順目と逆目のどちらを使うかは使用用途によって異なる。</p> <p>舞台で利用する場合には、一般的には裏明かりが抜けないようにひだをとって飾る。</p> <p>新しい幕の場合にはしわが気にかかるが、新築の劇場・ホールでは、コンクリートに含まれている湿気によって、1ヶ月～2ヶ月経過するとしわが伸びていく。吊ってからすぐの場合、霧吹きで水分を与えることがある。ただし、防災加工に塩素系の薬剤を使用しているため、あまり霧吹きをすぎると塩を吹いたような状態になるので注意が必要。</p>
フェルト	<p>織ってある布ではなく、綿くずを圧縮させるような製法でできている。吊ると布地が伸びてしまう。幕として使用することはあまりなく、毛氈などに使うことが多い。素材は、ウール100%のものもあるが、今回用意したものはウール60%、レーヨン40%のもの。防災品。</p>
ウールサージ	<p>フェルトに似た質感だが織物。冬場のウールコート程度の厚みがある。素材がウールなので防災品。最近では、大規模な劇場の一文字幕や袖幕などに使われることが多い。ウールサージは吊った後に一定程度伸びるので3ヶ月後、半年後と縫直しが必要になり、製作側としては手間がかかる。また、大変重いので、ひだをとることはあまりない。袖幕、一文字幕、割幕など様々な幕地として使用されている。</p> <p>重たい生地なので、幕の重さ(大きさ)によっては幕に直接チチ紐を縫い付けてしまうと、そこから破れる場合がある。幕自体が重くなる場合は「ハトメ(穴の空いたリング上の金具)をしてからチチ紐をしばってほしい」と発注するのがよい。</p> <p>※劣化した緞帳が落下する事故は数年に1度の頻度で、どこかの劇場で起きている。ワイヤーや綿ロープで、緞帳のチチ紐が劣化しても落下しないよう安全策を講じることが望ましい。</p>
ドンゴロス	<p>素材は本麻でコーヒー袋などに使われる生地。装飾にも使用する。生成りで納めて、布地の上に絵を描くこともある。舞台幕として使うことはない。</p>
スクリーン (グレーと黒の2種類)	<p>正式名称を「リアスクリーン」。通常だと接ぎ目ができるが、ウェルダー加工という熱処理をし、スクリーン地を熱で溶かして接合してあるため、大きなサイズでも接合部分がわからないようになっている。今回用意したものは英国製。</p> <p>水平幕として利用されることが多い。</p> <p>畳んで収納しておくことで油分のようなものがスクリーンの表面に出てきて使えなくなってしまうことがある。製造メーカーによると、温度管理をした状態で保管しなければならない。</p>
パンチカーペット	<p>建築素材として使用されていて、安価。正式名称は「ニードルパンチカーペット」といい、繊維を圧縮して固めてある。舞台幕として使用することはない。もっぱら床材として使用する。見栄えをよくするための安価な絨毯のような役割。また、色が豊富にあるので、クロマキーの床材やレッドカーペットなどでも使用する。</p>

幕の種類まとめ

草加 最近では大きな劇場では袖幕、一文字幕にウールサージを選択することが多くなる傾向にあります。理由としては、他の幕地と比較しても、より黒く見え、「見えない」「目立たない」幕として機能するからです。舞台美術家は幕が舞台美術を邪魔しないことを希望することが多いです。そのため、幕にひだなどをつけることで存在感を増さないことが望まれます。

ただし、どんな場合でもウールサージが良いわけではありません。例えば、小さな劇場ではウールサージの生地厚みのために捌きが悪くなる場合があります。また、吊り下げた状態で畳む際に、別珍は比較的布地が薄いので畳みやすいですが、ウールサージは幕地に厚みがあり畳みにくいです。そのため、ウールサージの袖幕の場合、幕がたるまないような開口の微調整が難しいことがあります。反面、別珍の場合は、ひだをとること、また明かりの透けを考えなければなりません。

例えば、集会や講演会が中心の劇場であればひだがある別珍の幕の方がいいかもしれません。オペラや演劇などを行う大型劇場では、舞台をきっちりと切り取れるウールサージの方がいいかもしれません。そういった、用途を考えながら幕を選択していただければと思います。

防災加工について

フジハル商事 今里 劇場では消防法上、幕類は防災品を使わなければなりません。防災加工には「後処理」のもの、もともとの繊維が防災の性質を持つ「難燃性」のものがあります。例えばアーネストは、素材自体が難燃性の性質を持ちあわせています。

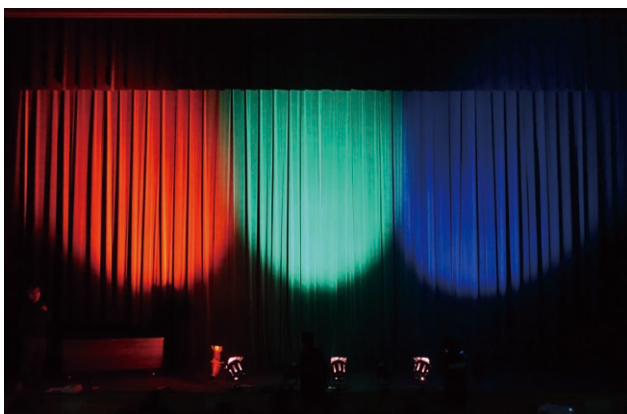
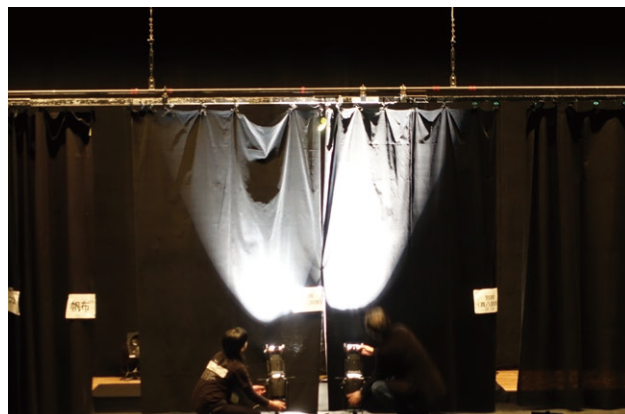
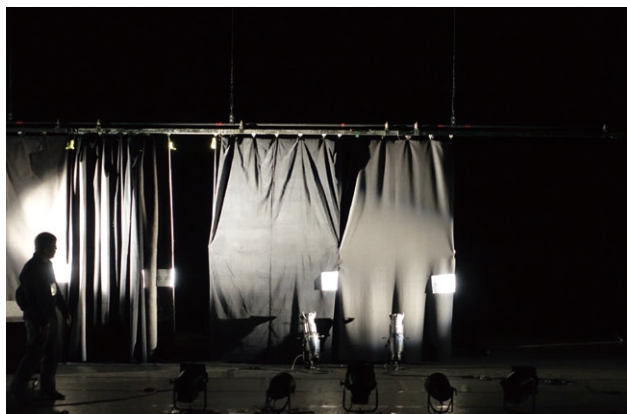
後処理で防災加工を行う場合、防災液をいれた水槽の中に、幕地をロールごと浸していく様子をイメージして貰えればと思います。既に使われている幕（縫製されてある幕）に再度防災加工をする場合は、劇場に吊ってある幕に防災剤を吹き付けていくしかありません。

防災加工済であることを示すための目印として、幕の裏に防災シールまたはブラベルが貼ってあります。アーネストなどの難燃性のはブラベルの表示、後加工のものはシールで表示があります。これは、ブラベルの場合は洗っても防災性がなくなりませんが、シールの場合は後処理をしているので、洗うと防災性がなくなる（シールも一緒に洗われて剥がれる）ことを示しています。

後処理で防災加工がされた幕をクリーニングすると、防災加工のための性能もなくなってしまうため、再度防災加工をしなければならないことを覚えていてください。

照明による幕地の見え方について

次に、それぞれの幕地に舞台照明をあて、各幕の質感や照明の抜け具合、変色の様子などを実際に試してみた。各幕に照明や映像をあてた結果は 62 ページのとおりとなった。



■ 照明による幕地の見え方について

幕の種類	明かりの方向	変色の結果
9A (葛城)	フロント	青色の照明 (71 番や 72 番のゼラ) で赤紫のように見える。
	斜め	明かりが透ける、漏れる。
	バック	明かりが透ける、漏れる。
アーネスト	フロント	青色の照明 (71 番や 72 番のゼラ) で赤紫のように見える 9A と比較し、アーネストの方がより赤みがかって見える。
	斜め	明かりが透ける、漏れる。
	バック	明かりが透ける、漏れる。
帆布	バック	多少透けるが抜けが少ない。幕の裏で人が動いているのがわかる。帆布と 9A を重ねると明かりの透けはない。
別珍	フロント	下からナメた明かりだと、順目は黒く見えるが逆目は白く見える。逆目の場合より黒くは見える。
	斜め (SS)	ひだなしで見ると、順目、逆目とも同じ見え方だが、毛足がある素材のため、光の方向と見る方向により、多少見え方が変わる。また、光のあたり方にムラがあるように見える。
	バック	逆目と順目で見え方が異なる。逆目の方が透けにくい。ひだがないと明かりの透けがわかるが、ひだがあるとほとんど明かりの透けがわからない。ひだなしの場合、LED の照明でも抜けがわかる。
ウールサージ	フロント	別珍 (逆目) に比べ黒さはないものの、あたり方のムラがない。厚みがあるため、ひだが柔らかく、規則性があるように見える。LED ライトでもほとんど抜けがわからない。
	斜め (SS)	あたり方がムラなく見える。マットな印象に見えるので幕の存在感を感じにくい。
	バック	透けがない。
フェルト	フロント	あたり方にムラが少なく、マットな印象を受ける。
ドンゴロス	フロント	多少あたり方にムラがあるように見える。道具の一環として絵を描いて明かりをあてると面白い使い方ができるのではないかな。
	斜め (SS)	完全に透ける。背景に人が立つと人影がわかる。ムラはあるが、紗幕の見え方に近い。
	バック	完全に透ける。背景に人が立つと人影がわかる。ムラがあるが紗幕の見え方に近い。(バックフットの場合、光源がわかる)
スクリーン (グレー)	フロント	白に見える。ハロゲンと LED では、色味が異なる。
スクリーン (黒)	フロント	グレーに見える。ハロゲンと LED では、色味が異なる。
ホール常設の袖幕 (グリーン) の別珍	フロント	赤系の明かりだとくすんだオレンジのような色に見える。このことから緑の衣裳を着た出演者に照明をあてる場合には、照明の色を考えなければならない。

舞台技術

舞台幕設備の比較—音響との関係—

舞台照明による比較に続いて、音響との関係として、渡邊邦男氏の進行のもと、稲生眞氏より、ヒトの聴覚や音の科学・物理のレクチャーと幕地の聴こえ方の比較が行われた。

※なお、当日使用したスライドの説明を〈 〉内に示している。

渡邊 音響では、幕とスピーカーとの関係に焦点を絞って実験をしたいと思います。

今、このホールのスピーカーから私の声が客席の皆さんに伝わっているように、劇場やホールのスピーカーには、マイクの音を拡声する役割があると同時に、主舞台上に仕込んで、音楽や効果音を表現するという役割もあります。

講演会などであれば舞台上に設置したスピーカーが見えている状態でも問題ありませんが、演劇や舞踊公演の場合、舞台美術や照明との関係もあり、スピーカーをむき出しで仕込めないのが当たり前です。その場合、袖幕や文字幕、背景幕や大道具の裏に隠します。効果音などの音源再生では、場面の情景に合わせた方向性や距離感、奥行き感を表現するために数多くのスピーカーを仕込みます。スピーカー自体の存在が邪魔になるので、バトンに吊るものも含めて幕の後ろに設置することになります。



今回はスピーカーの前に幕がある場合、音にどのような現象が起きるのかを、体感してもらいます。照明も幕によってあたりが変化しましたが、音も幕の種類によって聴こえ方が異なります。用意した幾つかの音源を、表示されるグラフを参考に聴き比べ、評価してください。

まずは、人の聴覚と音の科学や物理を稲生さんに解説していただきます。

稲生 音を数値で表せるようになったのはここ 100 年くらいのことです。数値といっても統計的な値で、音は分子の位置が不確定な空气中を伝播するので、大まかな圧力の変化が伝わってゆくものといえます。

例えば、生の声（拡声してない声）からゆっくり口にマイクを近づけていくと、段々と拡声が入る（生の声からマイクで話している声に変化していく）ことが感じられると思います。また、私が動くと、「音像定位」というものですが、生音の場合音像が移動している感じがすると思います。拡声を入れてお話すると、スピーカーからの音が主体となり固定的になってしまいます。

〈スライド『舞台芸術を支える音響技術』連関図、を示しながら〉ここ 100 年くらいの音響技術の発達についてですが、最初はギリシャ時代から、記述科学と言われていますが、耳で聴こえる音を言葉で表現したり、音楽にしたり、いろんな記述が残されています。しかし、それは数字ではなかなか伝えづらいものでした。「デシベル」という数値はここ最近出てきたものです。数値で表すには何かきっかけが必要でした。

そのきっかけとなったのが産業革命です。電話ができ、電気を通じて遠くと話ができるようになりました。拡声ができるようになったのは 1900 年を過ぎたあたりで、三極管という真空管で増幅ができるようになり、やっと拡声ができるようになりました。

それだけでなく、マイクなどが使われるようになり、業務上、またお金を扱う上で音を数値で扱うことになりました。産業革命からはコミュニケーションや庶民の楽しみが盛んになりました。そうするとレコードがでたり、スピーカーが普及したりします。1912 年～1918 年頃にアメリカで初めて、1～2 万人という人を集めて拡声した音を聴かせるということがアメリカで始まったと言われていました。

数値でメーターが読めるなどの条件が整い、なんとなく物理っぽくなってきて、数値を扱う人が数式を用いて、伝送や空气中の伝搬、残響時間などが計算されるようになりました。響きの良し悪しについては、「残響 2.0 秒がいい」などといわれたこともありますが、建築費などの大金が動く条件では、お金と数値的な性能を引き換えにして皆を説得するために数字が有効な手段となりました。

ただし、音は人間が聴くもの。聴いてどうかということが大事です。劇場設備にしても、21 世紀になってから、例えば演出などに音響技術がどう使えるかを考えながら、照明と機構の取り合いや舞台設備のバランスをみながら、つくるようになってきました。



次は耳の構造です。〈スライド『ヒトの聴覚器官の構造』を示しながら〉人は蝸牛と呼ばれる部分で音を分析します。音は外から入り、パイプ状の外耳で共鳴もします。ただし、個々の耳は同じ形ではないので、音の入り口からして共鳴周波数がひとりひとり異なります。そのため、誰かにとってはいい音が誰かにとってはそうでもないこともあります。音が鼓膜に届いて三半規管と一緒にいる蝸牛で周波数が分析されています。蝸牛は 1 円玉ほどの大

基調講演

アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

きさで、目の奥あたりにあります。蝸牛から神経パルスがデジタルで発生し、脳の中で信号処理をしながら音をパターンとして感じる仕組みになっています。皆さんの音の感覚は、経験や音楽、言葉など色々なものがまじって、形作られます。それなのに数式を持ち出してきて音響をはかるというのはどういふものなのか。特に現場ではまずは仕組みを知った上で、数字上ではどうなるのか、ということが重要になってきます。

〈スライド『音の波形と音の性質』を示しながら〉我々が聴いている音は波形でみることができます。音色という問題もあります。現場の方は倍音が大事とされていますが、これは音楽でも芝居でも非常に重要な音色に関わるものです。

－音の聴き比べ（純音、ノイズなど）－

音圧にしても空気中で常に大小変化しています。その中で実効値、平均的な音を「○デシベル」と呼んでいます。場所によっても大きな違いがあります。

こういった波形や周波数特性が見られるように Smart（音響測定ソフトウェア）を設置しています。

－色んな音で波形の見え方の確認－

〈スライド『聴感：音の評価と感覚尺度』を示しながら〉先程も言いましたが、聴感が大事であることを故永田穂（元NHK技研、永田音響設計創業者）は言い続けていました。ギリシャ時代以前から、いい音、悪い音が議論されてきましたが、音の味わい方にも様々な表現があり、色んな要素が関係しているということを知って音響技術を使わねばなりません。

例えばコーヒーで「雑味が少ない」という感覚的な表現をするように、またある鰻屋では「飽きのこない、また食べたくなるような味を目指して、それを『かみ』と表現する」と言っているように、音にも様々な表現があります。こういった感覚を数値的な尺度に当てはめて、音響技術では再現性を確保することを目指しています。

〈スライド『等感曲線とマスキング（隠ぺい）効果』を示しながら〉我々の耳の問題で、「マスキング」という性質があります。マスキングというのは例えば1キロヘルツの音を聞いたときに、それより高い音が聞こえづらくなります。マスキングの問題は倍音が消えてしまったり、クリアさがなくなるという要因ですが、それは機材というよりも我々の聴覚～脳の問題です。

〈スライド『空間と音の関係』を示しながら〉次は伝搬です。劇場の大きさによって音の響きが変わります。例えば、ダンボールに頭を突っ込んだ状態で話すと、この小ホールよりもずっと狭い部屋の中で話す声になり、ホールで話す声とは聴こえ方が異なります。劇場では椅子の間の空間も共鳴しています。そのため、話しながら座席の間に潜り込んでいくと、それもまた響きが異なります。そういった変化があることから、調整するマイクをどこに置くか、どこで観測するかが難しいということがわかります。

小さい部屋は音の密度が高く、広い空間は反射音が引き伸ばされて聞こえます。スピーカーを選ぶときは空間の性質にあわせて、指向性や種類を選ばねばなりません。

〈スライド『音と物体の関係』を示しながら〉入射音に対して反射音、透過音、吸音、回折音があります。回折音はもの大きさによっても変わるので、波長を考慮して判断しないとなりません。

〈スライド『建築材料と大まかな吸音・遮音の性質』を示しながら〉遮音と吸音は相反する性質があります。吸音は空気の貫流率との関係もあります。例えば、口に幕をあてて息をすると、息がしにくい種類の幕もあります。息をしやすくと音もとおりやすい、息をしにくいと遮音性があるということです。

〈スライド『舞台上使用する幕類の比較聴感結果』を示しながら〉新国立劇場で使われている幕を中心に2012～2013年に幕の実験をしたときに、試聴者の皆さんの話をきいてまとめたものです。後ほど、聴こえ方を実際に確認していきたいと思います。

〈スライド『舞台幕類の透過音の周波数特性例』を示しながら〉500Hzを超えて700～800Hzから上が大きく変化します。その変化の仕方が材料によって異なります。これはわかりやすいように Smart で、幕のない状態とある状態を比較して表示しています。グラフは縦横の比率が合っていないと全く意味がありません。幅と高さはISOで決められた比率（オクターブ：10dB = 3：4）で表示しています。

渡邊 人によって音の聴こえ方、感じ方は違います。目は年をとると共に悪くなりますが、耳は若いうちから退化が始まり、高い周波数帯の音は10代後半から少しずつ聴こえなくなるといいます。音の物理現象を各自の耳（脳）がどう捉えて感じているか？自分の感覚という基準の中で、良い音だ！悪い音だ！好きだ！嫌いだ！という判断をしています。その感覚を、どのように表現するのは難しいですが、自分の感じた音の感覚を他者と共有するためにも、語彙を豊かにすることが重要です。

音の聴き比べ (SmartV8 (音響測定ソフトウェア))

各幕地を、舞台上に設置したスピーカーの音を遮るようにスライドさせ、それぞれの幕で音の聞こえ方を比較した。

・人の声 (アナウンス)

アーネスト	聞こえ方は変わらない。グラフもほぼ変わらない。
9A	聞こえ方はほぼ変わらない。中音域から上が少し下がる。
帆布	音の聞こえ方が大きく異なる。籠もっているような印象。中音域から上のレベルが大きく下がる。
フェルト	聞こえ方はほぼ変わらない。低音部も少し下がる。
別珍	順目、逆目とも聞こえ方はほぼ変わらない。
ドンゴロス	聞こえ方はほぼ変わらない。
ウールサージ	聞こえにくくなる。
スクリーン	かなり聞こえにくくなる。音が籠もったような感じになる。色による違いはなし。
ベニヤ	幕に比べ最も聞こえにくくなる。

・音楽 「星に願いを」

アーネスト	聞こえ方は変わらない。グラフもほぼ変わらない。
9A	聞こえ方はほぼ変わらない。中音域から上が少し下がる。
帆布	聞こえにくくなる。中音域から上が大きく下がる。
フェルト	聞こえ方は変わらない。グラフは全体的に少し下がる。
別珍	少し聞こえにくい。高音域が下がる。
ドンゴロス	聞こえ方は変わらない。低音域が少し下がる。
ウールサージ	聞こえにくくなる。グラフが全体的に下がる。
スクリーン	聞こえにくくなる。中音域から上が大きく下がる。

・SE：波の音

アーネスト	中音域から上が少し下がる。
9A	中音域から上が下がる。
帆布	中音域から上が大きく下がる。
フェルト	ほぼ変わらない。
別珍	中音域から上が下がる。
ドンゴロス	ほぼ変わらない。
ウールサージ	中音域から上が少し下がる。
スクリーン	中音域から上が大きく下がる。

・SE：ひぐらしの鳴き声→倍音の音がかなり入っている

アーネスト	中音域から上が少し下がる。
9A	中音域から上が下がる。
帆布	中音域から上が大きく下がる。
フェルト	ほぼ変わらない。
別珍	中音域から上が下がる。
ドンゴロス	ほぼ変わらない。
ウールサージ	中音域から上が少し下がる。
スクリーン	中音域から上が大きく下がる。

※この他、「ME：音楽的な効果音」「音楽 (ライブ生バンド風)」でも比較を実施

稲生 ME（ミュージックエフェクト：音楽的な効果音）の前に聴いた、「波音」や「ひぐらし」など、頭の中でパターン化している音と比べ、このMEは何の音か認識しにくいと思います。聴いたことがある効果音に比べると、幕地による差が分かりにくいですね。例えば、ひぐらしの鳴き声などは情景が思い浮かべられますが、MEはどう考えていにか迷う部分があります。

渡邊 音楽にもそういうジャンルはありますが、いま再生したMEのように、初めて聴く効果音は、芝居や物語のなかでその音が流れ、舞台上の対象となる人物の置かれている立場や心情と結びついて、効果音として成立するものなので、このMEだけ聴いていると想像できないと思います。

まとめ

渡邊 それぞれの幕の特徴が分かったと思います。プロの音響家は、このように幕などの影響を受けたスピーカーはもちろんですが、他のスピーカーも含め、劇場の構造や壁・天井・床・バルコニーと舞台美術で変化する音場特性を考慮して、1台ずつのスピーカーを、グラフ表示と前日のスピーカーチューニングで使った SmaartV8 や SIM-3 などの音響測定用 FFT アナライザーで、客席の幾つかのポイントに立てた測定用マイクで測りながら、今回使用した EQ プロセッサー AMQ3-SR などのイコライザーで補正する作業をしています。また、昔からの声によるマイク EQ でも、近年はこの FFT アナライザーを併用して、目と耳で効率的で正確な音場補正を実施し、良い音を追求しています。

文末をお借りし、この講座に共に学ぼうという姿勢で、技術者の派遣と音響機器を提供していただいた、ヤマハサウンドシステム株式会社に心から御礼を申し上げます。



幕の燃焼実験（映像）

比較に関連して、過去に行われた幕の燃焼実験の映像を通して防災加工の有無等による発火の違いについても示された。

草加 これは、平成 19 年に愛知県舞台技術セミナーで幕の燃焼実験を行ったときの映像です。これだけの燃焼実験は法令等との関係もあり、なかなか行うことができないので、映像で皆さんに見ていただきたいと思います。

この映像の中では、防災加工の有無で、複数の種類の布が用意されています。何分くらいで燃えてくるのか、燃え方などどのような違いがあるのかを見てください。また、当初防災加工をされていた幕で、何年も劇場で使用されてきた幕でも実験を行っています。これは参加されている皆さんの劇場でも実際に起こりえることです。実際に使われている幕がどうなるかをよく見ていただければと思います。

発火の原因は舞台照明に幕がかぶってしまい放置された状態、あるいは袖幕がスポットライトを巻き込んでしまい放置された状況を想定しハロゲン 500W のローホリ、ハロゲン 1kw のパーライト、ハロゲン 1kw のカッターの 3 種類の照明を用意しています。

また、準備段階の実験で熱が逃げづらい状態の方が発火が早いことがわかりましたので、ひだをつけるなどして意図的に、より危険な状況を作り出して実験を行っています。

【幕の燃焼実験】

幕の種類	実験結果
帆布（黒） 防災加工あり	10 秒程で煙が出てくる。1 分たないうちに大量の煙が出て、直接照明にあたっている部分に穴が空き、その部分から焼け焦げた黒色の部分が広がっていくように炭化しはじめる。
帆布（白） 防災加工なし	防災加工がないため煙が出にくい、一気に炎上する。また、白の方が黒に比べ熱を吸収しにくく、光を反射するため熱がこもりにくい。
英国紗 防災加工あり	短時間で煙が出始める。焦げたところが炭化しはじめる。炭化した部分がボロボロと落ちてくる。最初から網目状になっているので熱は抜けやすい。
PVC（ミルクイエロー） 防災加工あり	短時間で煙が出始め 1 分ほどで発火。光源に近い部分が縮れて穴が空く。
別珍 防災加工あり	5～10 秒で煙が出てくる。だんだんと多量の煙が出てくる。発火はしないが、段々と焦げて炭化していく。
別珍 防災加工なし	30 秒程で発火。煙が出ず、いきなり燃えたように見える。
9A 防災なし	10 秒程で発火。生地が薄く透けているので燃えるのが早い。
ジョーゼット（白） 防災加工なし	煙が出るが、生地が薄く、また白いため燃えにくい。
ジョーゼット 防災加工後 15 年経過	薬品が燃えている臭いではなく、生地が燃えている臭いがする。さきほどまでの防災加工のものは灰色っぽい煙だったが、黒の煙が出る。しばらくすると発火する。
コットンサージ 防災加工あり	煙が出てくる。1 分程度で発火。
ウールサージ 防災加工あり	煙が出てくる。ウールなので髪の毛が燃えるような臭いがしてくる。4 分ほどで臭いがだんだんと強くなっていくが発火しなかったため消化。

草加 全体として、防災加工をしているの方が、より煙が出るのが早い様子がわかっていただけたと思います。また、防災加工をしてある方が発火しにくい傾向にあります。それに対して、防災加工をしていないものは煙の出が少なく、一定の時間経過後にいきなり発火することがわかっていただけたと思います。

また、防災加工をしてから 15 年ほど経っているものは、ほとんど防災加工の性能が残っていない状態であることもわかっていただけたと思います。つまり、後加工の防災というのは、時間経過とともにその性能を失っていくということです。ハロゲンの表面温度は 230～250 度、1kw だと電球の表面温度は 800 度ほどになります。

映像 スクリーンの黒とグレーの投影

草加 最後に、PVCの黒とグレーを比較し、映像がどのように見えるのかを見てみましょう。

黒のスクリーンは照明を落とすとスクリーンの存在が見えにくくなるので、そのような意図で使われることはありますが、映像の映りを考えるならば、グレーの方が発色がよく、明るく見えますね。

PVCはリアからホリをあてることもできるので、主舞台の奥行きを取りたいときにはリアから投光できるPVCが有効ことがあります。最近ではアップーもローホリもリア投光することがあります。また裏にもう一枚ホリをいれて、奥のホリにあてた明かりをバウンドさせてPVC経由でフロントに出すこともあります。通常はローホリをフロントに転がすのに6~7尺くらい離すので、演技エリアが狭くなります。それをリカバリーするために裏から直接アップーをあてることもあるし、アップーとローホリとの色味を馴染み良くするために、リアホリにバウンドさせることもあります。ただし、ある程度光量がないと暗くなってしまいます。リアからの投光だけでも光量がなければ効果的ではありません。

■ アーティストのプロモーションビデオを流して見え方を比較

PVC (黒)	映りはわかるもののグレーに比べて発色が悪く、暗く見える。フロントからの映像に重ねるように照明をあてると更に見えにくくなる。
PVC (グレー)	黒色のPVCに比べ発色がよく、映像が明るく見えやすい。フロントから映像に重ねるように照明をあててもよく見える。



舞台技術

質疑応答

2日間の講義の中で、日常業務における幕の取り扱い方法について質疑応答が行われた。

- Q 40年ほど別珍の幕を使用しています。業者にクリーニングと再防災加工の相談をしたら、新たに買った方が安いと言われましたが、どのようにするのがよいでしょうか。
- A まず、ここ数年、クリーニングと再防災に、対応できる業者が少なくなっています。他にも懸念があり、大きな幕だと一度縫製を解く必要があること。洗うことで布の伸び縮みが出て、再縫製しても長さが揃わなくなる可能性があること。また別珍の場合は毛足部分が抜けてはげたようになる可能性もあります。クリーニングに出したほうが新規に購入するより若干安いとは思いますが、それならばもう少し予算を足して購入したほうがよいという選択肢もあります。
- Q 別珍に霧吹きをしすぎて粉がふいたような状態になった場合どうすればよいですか。
- A 完全に乾いてからはたけばある程度は取れます。それ以上はクリーニングするしかないでしょう。ただし、大きなものはクリーニングができないので、ある程度の大きさに分けられるかもしれません。
- Q スクリーンについて、照明をあてない前提であれば、黒のスクリーンを大黒幕として利用できますか。
- A 黒のスクリーンでは映像の映りが良くないので、代わりにはならないでしょう。あくまで舞台美術の一環としてならば黒の部分に投影することもありますが、映像投影が目的ならば、黒よりも白が好まれます。ただし、最近の機材は光量が上がっているので、機材によっては黒でも問題なく投影できるかもしれません。照明からみても、大黒代わりにPVCを使うのは色味が異なるので難しいと思います。
- Q ウールサージについて、破れや熱などの耐久性はどうか。
- A 破れに対してはウールサージの方が別珍よりも強いです。また、別珍は年数が経つと毛足が抜けて地の生地が見えてきます。また、ウールサージは伸びやすいので、レベルを揃えるためのメンテナンスが必要になります。ウールサージの方が丈夫ですが、一定期間は幕の伸びを調整する必要があります。
- Q PVCを水平幕として使用しています。針で刺したような小さな穴が空いてしまったのを補修したいがどうすればいいでしょうか。
- A 畳んだり広げたりすると、折れ線の角の部分がすれて小さな穴が空くことがあります。防ぎようがありません。仮に修復したとしても、修復跡の方が目立つと思います。針の穴程度ならば何もしないのが一番目立たないと思います。保管方法としては、畳むよりは吊ったままにしておく方が、穴が空く危険性はないでしょう。
- Q スクリーン周りに字幕を映すことがあります。ウールサージと9Aとに投影するとどう見えますか。
- A (実際に投影してみて) 9Aよりもウールサージの方が発色がよく見えます。アーネストと9Aはほぼ見え方に差がないですね。ドンゴロスと9Aでは、9Aの方が多少発色がよいでしょうか。ドンゴロスはバックから照明をあてると、背景にいる人が透けて動きがわかります。光量のあるプロジェクターであればもっと見やすく映るでしょう。

協力

フジハル商事株式会社
株式会社俳優座劇場
株式会社ライティングカンパニーあかり組

機材協力

ヤマハサウンドシステム株式会社

報告書 原稿執筆協力

有限会社空間創造研究所

当日配布資料

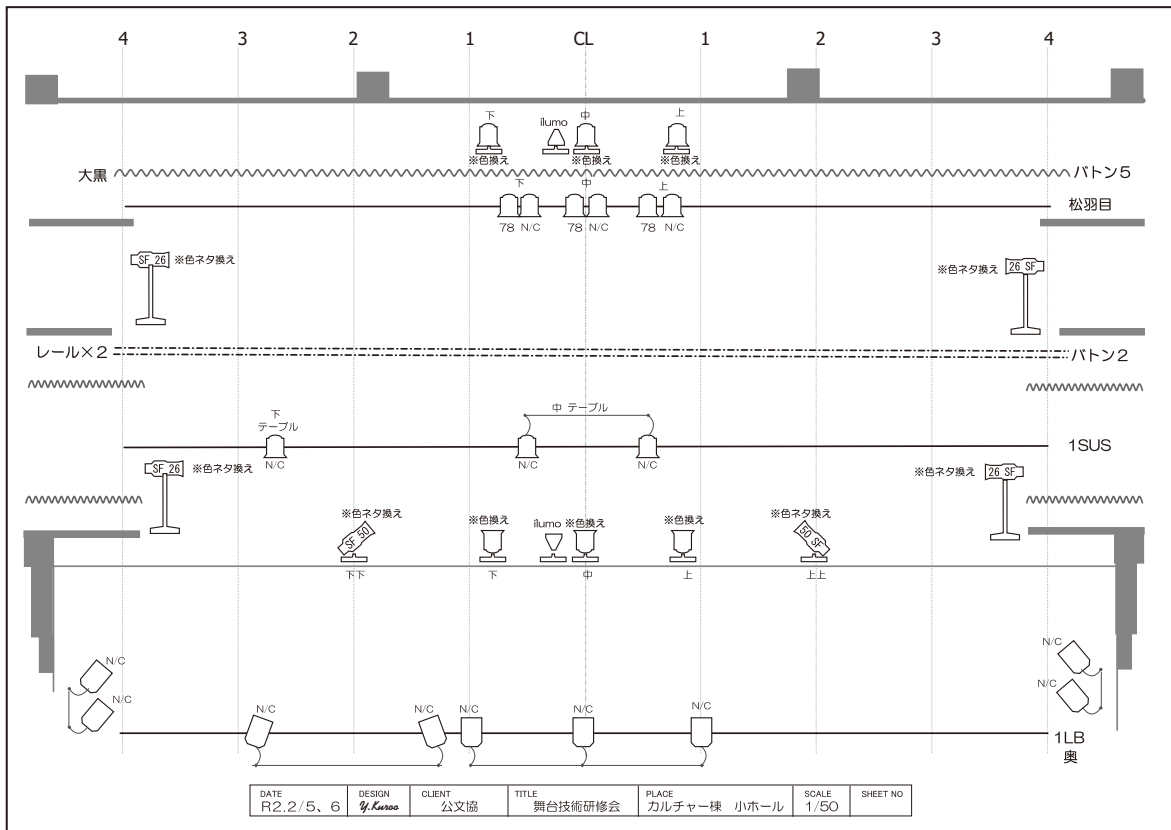
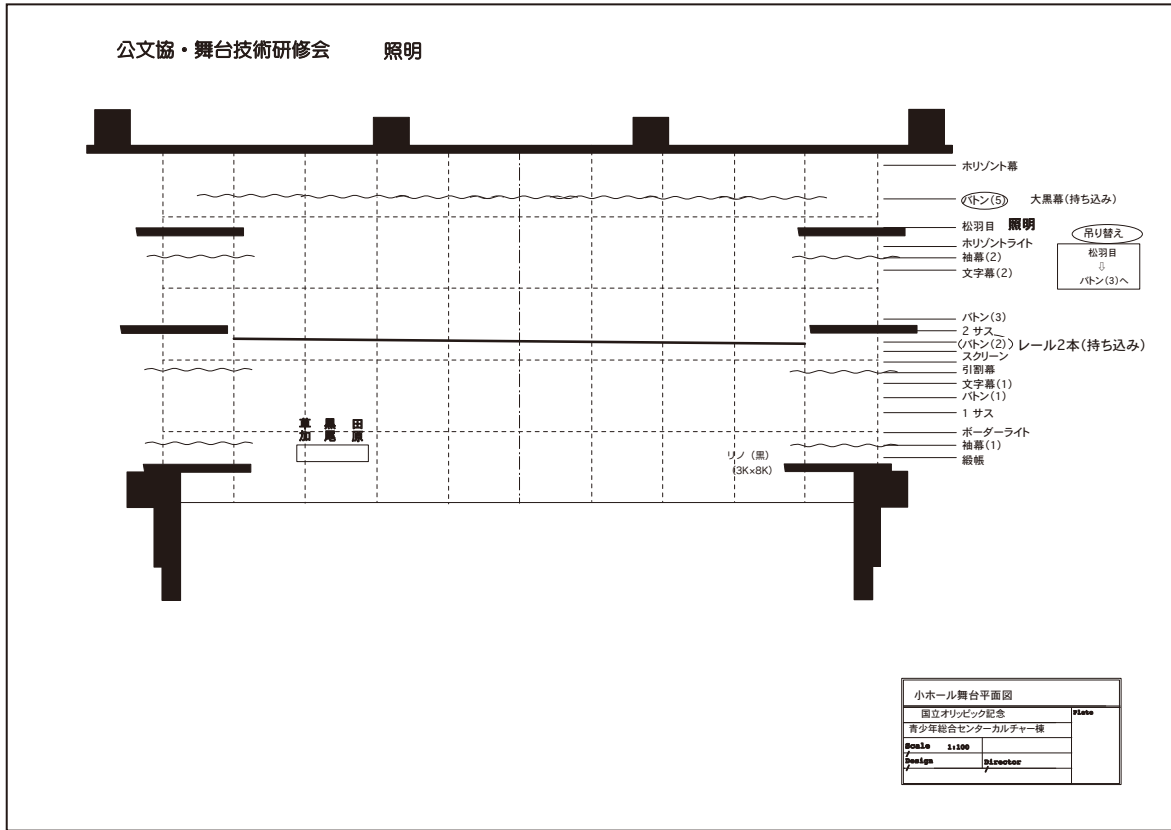
基調講演

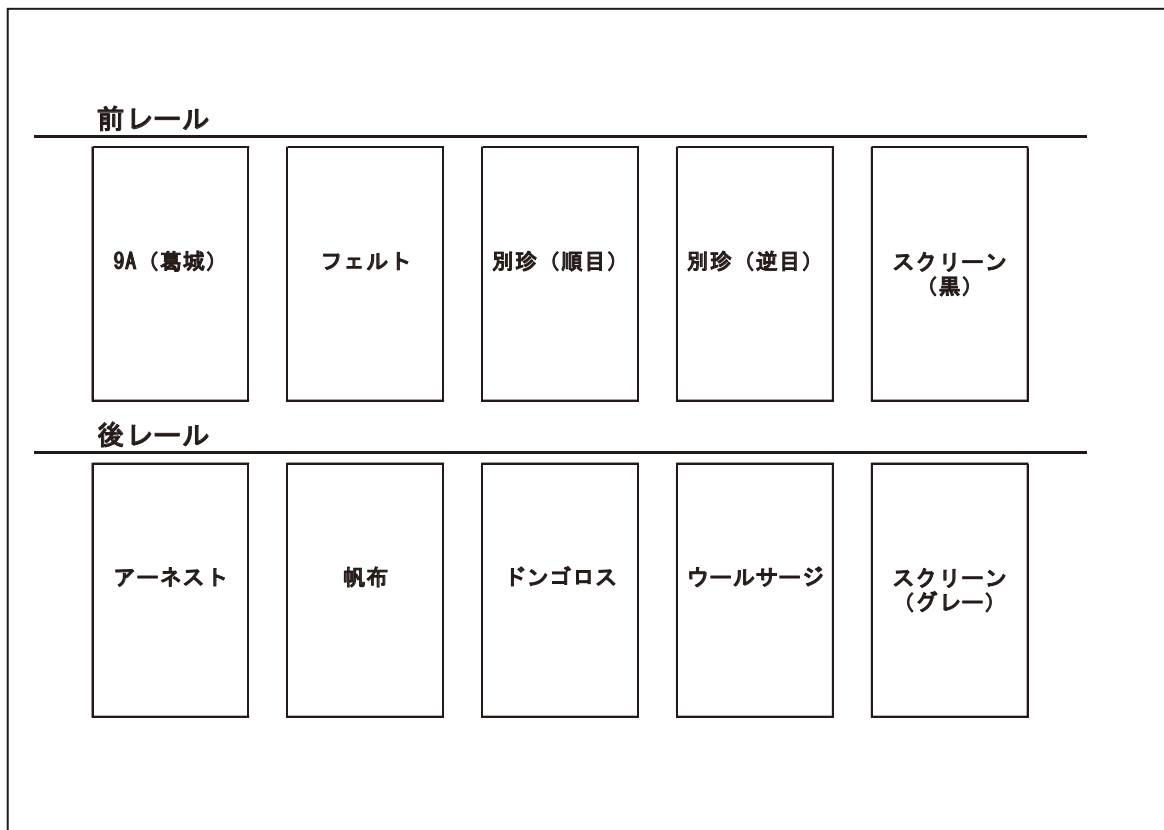
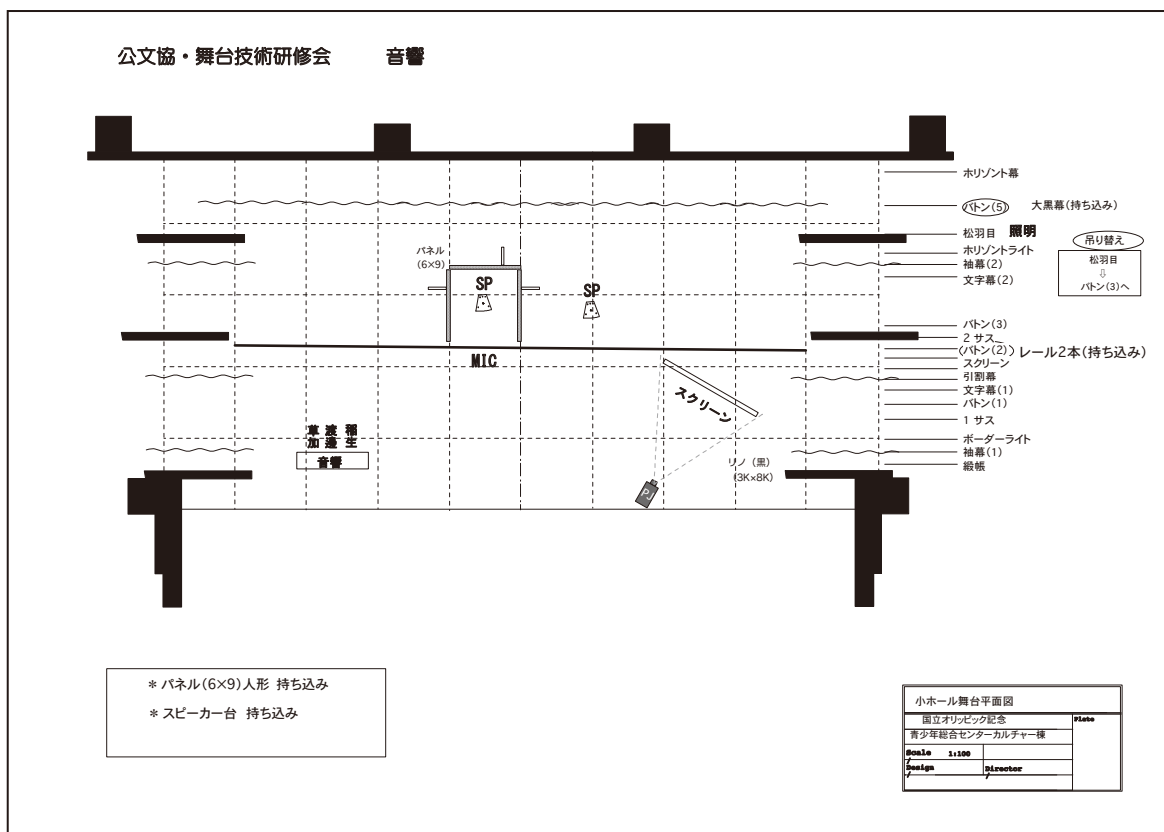
アートマネジメント 関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式





あらためて問う！ —文化と芸術の違いとは？そしてどんな力があるのか？—

2月7日（金）10：00～11：45 カルチャー棟 小ホール

講師…………… 美山良夫 慶應義塾大学 名誉教授
金森穰 リューとぴあ舞踊部門芸術監督／Noism 芸術監督・演出振付家・舞踊家
司会…………… 堀尾正明 フリーキャスター・元NHK エグゼクティブアナウンサー
モデレーター…………… 田村孝子 (公社) 全国公立文化施設協会 副会長

はじめに

東京五輪に向けて、文化施設や教育・企業、地域活動の場でさまざまなプログラムが展開され、文化や芸術の力がクローズアップされている日本。一方で、「文化芸術」とひとくくりにされますが、「文化」と「芸術」は本来違う意味を持つものです。その違いを明確にすることが、アートマネジメントを望ましい形で推進する上で重要になるのではないのでしょうか。

ファイナルプログラムでは、日本の大学で初めてアートマネジメント講座を始められた慶應義塾大学名誉教授、美山良夫さんからまず「文化」と「芸術」の違いをうかがいます。その後、リューとぴあ新潟市民芸術文化会館 舞踊部門芸術監督で、舞踊団「Noism Company Niigata」を率いて世界的に活躍されている金森穰さんから、地域との関わり、現場で感じる日本のアートマネジメントについて伺います。

アートマネジメントは、芸術と社会を結びつけるものであると同時に、日本の未来を切り開くファクターです。それを講師、会場の皆様とともに、どのように展開していくのかを探ります。司会は当ファイナルプログラムではおなじみ、堀尾正明氏にご担当いただきます。

田村 研修会もいよいよファイナルプログラムとなりました。本日は「文化」と「芸術」について語りあっていただきたいと思います。文化と芸術という言葉は、よく使われますが、似ているようで違います。いったいその違いは何なのかというところから始め、芸術と社会の出会いをアレンジするアートマネジメントの大切さ、課題についても話し合いをしていただければと思っています。

ご登壇いただきますのは、慶應義塾大学名誉教授の美山良夫さんと、舞踊家でNoism 芸術監督の金森穰さん、司会は例年おなじみ、元NHK エグゼクティブアナウンサーで、フリーキャスターの堀尾正明さんです。

美山良夫さんは音楽学がご専門で、1990年日本で最初に慶應大学でアートマネジメントの講座を開かれました。「芸術・文化と現代社会との最も好ましい関わりを探求し、アートの中にある力を社会に開放することによって、成熟した社会を実現するための知識、方法、活動の総体である。」とアートマネジメントを定義され、学生をはじめとし広く社会に芸術の力を伝える教育を目指してこられました。金森穰さんは17歳でスイスのローザンヌにあるベジャールのバレエ学校へ、以降27歳まで欧州の舞踊団で活躍されました。そこで学んだものは「バレエ、各国の民族舞踊はもちろん、歌に演技そして剣道も」そして「リハーサルは、公演のためだけではない。毎日身体を鍛える努力をして、初めてプロのダンサーになれる」ということ。帰

国後は、リューとぴあ新潟市民芸術文化会館の舞踊部門の芸術監督、舞踊団Noism 芸術監督として、新潟を活動拠点に世界へ発信しておられます。堀尾正明さんは将来は演劇をと思い放送界に入られた方、言葉の専門家として楽しい話し合いを願っています。お三方のお話から、「文化」や「芸術」の意味を改めて問いなおし、未来を切り開くためにはどう活用したらよいか、そのヒントを今日は皆さまと考えられたらと思っています。では、よろしくお願ひ申し上げます。



芸術と文化の違いとは？

堀尾 堀尾です。よろしくお願ひいたします。それでは、田村さんからお話がありました芸術とは何か、文化とは何かというアカデミックなテーマから始めたいと思います。美山先生、芸術と文化、そしてアートマネジメントは何かというのをちょっとガイダンスしていただけますか。
美山 最初から非常に大きなテーマですが（笑）。私は1990年から大学でアートマネジメントの講座を始めました。そうすると、教室で目の前にいるのは一般の学生、皆

さんのように劇場などアート関係の方じゃないんですね。でも、本人たちは相当いい展览会やお芝居を観に行っている。そこで考えました。この学生たちは、花屋さんで切り花を買ってきて自分の部屋の花瓶に飾ることは知っている。だけどその花がどんな枝や幹を持ち、どのように根を張っているかを知らない。それを教えてあげるのがアートマネジメントだと。アートを育てるためには養分も必要だし、肥料をあげる人間もいて、お金を出す人も要る。花を

咲かせるまでにどういふことがあるのか、それを切り花しか知らない人に教えてあげよう、そう考えました。

堀尾 慶應義塾大学で美山先生が講座を始められた際に、アートマネジメントとは芸術文化と現代社会との最も好ましい関わりを探求し、アートの中にある力を社会に開放することによって成熟した社会を実現するための知識方法活動の総体である、と定義されました。アートマネジメントという言葉は今日では時折聞かれるようになりましたが、日本にはなかなか根付かない部分があったのでしょうか。

美山 アートマネジメントという、どうしても実践的なノウハウだと思われるんですね。たとえばアーティストを呼んでイベントを行う方法とか。でも芸術、文化はもっとトータルで考えないといけない。アートはどのような役割を果たしている、その力をどう活用してこの街を、この社会を変えていくか、そうした大きなポリシーで考えるべきものだと思います。

堀尾 美山先生には美味しそうなお写真が載った資料を用意していただいています。きれいに盛りつけられたマグロや鯛のお刺身。皆さん、美味しそうですね。これを元に文化と芸術についてお話し下さるといふことですが……。

美山 綺麗に盛り付けてあるお刺身、これを作った人は職人さんです。アルティザン（職人）であってアーティスト（芸術家）ではないんですね。

この美味しそうな一皿のように、皆が共通して大事にしていこうと考えている生活様式が文化、それに対して、ここに何か新しいものを付け加えよう、もっとすごい革新的なものを生み出そうとするのが芸術です。

精神の冒険に根ざして、つねに現状を超えていこうと練習や訓練を重ねて困難を克服し、今までになかった表現を求めめるのがアーティスト、芸術家だと思います。

堀尾 なるほどよくわかりました。その芸術活動を舞踊を通して実践している方が金森穂さんです。金森さんは新潟に拠点を置き、コンテンポラリーダンスの分野で日本のみならず広く海外でも活躍しているらしいです。今日は作品の映像を見せていただきながらお話を伺いましょう。これは何の作品でしょうか。

金森 昨年1月に発表した『R.O.O.M.』という作品です。舞台上に部屋を作り、上から舞踊家達が降りてきて物事が展開するというきわめて抽象的な作品です。

堀尾 芸術監督を務めていらっしゃる舞踊団「Noism」は、今年で16年目になるということですね。そして日本で唯一、舞踊家にフルタイムの契約料を払っている舞踊団とお聞きしましたが……。

金森 そうです。そうなった経緯をお話ししますと……。私が日本に帰ってきた時、課題となったのが舞踊家の質の向上でした。そこで新潟市から芸術監督就任の要請が来て専属舞踊団を立ち上げたとき、「毎日稽古をして鍛錬さ

せてください。それが叶うのであれば私も新潟に移住します。」と申し上げたんです。

舞踊家の質を上げるためには稽古や鍛錬が欠かせない。しかし稽古そのものがお金になるわけではない。それどころか、稽古代を払う場合すらある。だからバイトなどに忙しくなって稽古する時間が充分にとれない、それが日本の現状。それを根本から変えることが必要で、劇場はそのための拠点であるべきだと考えたんです。

現在、舞踊家たちは新潟市の公共劇場であるりゅーとぴあの事業予算で年間契約をしています。だからうちはアルバイトをしている子はいないんです。

堀尾 チケット収入などもあるのでしょうか、大きな財源となっているのは新潟市の事業予算なんですね。

金森 そうです。それまでは、りゅーとぴあが海外などから作品を招聘するために使っていた事業費を、代わりに専属の舞踊家の契約料とすることに使い方を変えました。その事業費の9割は人件費に使っています。

堀尾 そもそも「Noism」ってどういう意味なんですか？

金森 主義がないということです。主義を持たないことで、既存の主義を再検討するという意味も持っています。

堀尾 そうした理念が、舞踊団の活動にも反映されているという感じがしますね。

美山 先ほど私は、切り花を買ってくるだけでなく幹や根っこから見せるという話をしたんですが、金森さんの構想された理念、また新潟市の決定は素晴らしいものだと思いますね。日本ではアートの公演でも海外から買ってきた切り花を見せるだけ、という活動が多い。それを新潟で芽を出して太い幹になるまで育てようという活動に切り替えられたわけですからね。

やはり植物が育つためには土地の広さが必要だし、ある程度ゆったりとした時間感覚が必要、またそれを支える人が必要。そうした時間・空間・人のゆとりが新潟市にはあった。それは大変素晴らしいことだと思います。



芸術と社会をつなぐアートマネジメント

堀尾 舞踊団の活動ではどのような点に留意しているのでしょうか。

金森 先ほど既存のやり方を踏襲するのではなく新しいことをするのが芸術、というお話がありましたが、それに関してはやや複雑に考えています。単純に見たことがない新しいものを作るというのとはちょっと違うかな。ひと口に新しいといっても、今の社会や自分にとって新しいことというのはあまりシンプルではないですね。

20世紀、私たちの先輩方、素晴らしいアーティストたちが新しいことを求めて既存のものを否定し破壊した。そ

して脱構築して新たな表現を生み出した果てに今の時代がある。私の持論としては、もう一度過去を振り返って20世紀がどのように解体されたかっていうことを再学習し、そこで今忘れられているけど、これ大切だよっていうものを拾い集めて再構築するのが21世紀のあり方なんじゃないかと考えているんです。

堀尾 温故知新みたいなことですか？

金森 そうですね。時代が忘れていたものをこれ大事だよってポンと拾い出す。そうした試みは、みんなが忘れていただけにまたとても新しいと思うんです。

そして、あらゆる方法論をもう一度リスタディするとき、そこでは当然のように総合芸術としての舞台を意識しています。音楽、演劇、喋るとは何かということをお我々なりに考え、そして出てきたものを表現に取り込んで行きたい。

うちの舞踊団は東京を経ないで直接海外で活動をするということを標榜しているのですが、海外で活動すると表現のしかたはさらに多様になるんですね。

たとえば昨年行ったモスクワのフェスティバルは舞踊ではなく演劇祭ですし、サイトウ・キネン・フェスティバル松本で小澤征爾さんが指揮するオペラの演出振付を行ったりもしています。だから音楽・演劇・文学、あらゆる要素をつねに意識しながら活動していますね。

堀尾 アートマネジメントとは、芸術と社会を結びつける行為だというお話がありました。日々の活動の中で、そうしたことは考えていらっしゃいますか。

金森 考えますね。一昨年に市長が替わったこともあってNoismの活動継続問題に直面し、継続の条件として市民への還元をさらに強化していくことになりました。今そのための努力を色々しているんですが。

そこで私が考えたのはまさに今日のテーマでもある芸術と文化です。

芸術家の感性によって培われ創造されたものは、演じられる場に行って上演するとき文化になると思うんですね。動きが始まった瞬間に、それが文化になる。

舞踊家の身体を鍛錬するといっても、そこに行くまでの様子が含まれるし時間もかかる、もはやそれは文化の領域

文化施設は街の未来を築く

堀尾 Noismは、地域への還元は具体的になさっているんでしょうか？

金森 ワークショップや学校などへの出張公演は、舞踊団の設立以来、ずっと続けています。

たとえば新潟は中学校・高等学校のダンス部の活動がすごくさかんで、全国大会でも1、2位になっています。彼らが1位になったのは、毎年Noismの舞踊を見ているからだ、と先生方が言うてくださるんですね。16年間地元でやっていますから、当時小学生だった子が社会人になり、子どもを連れて観に来てくれる。そうした時間の中で育まれていく劇場文化というものに貢献できているという実感はあります。

学校に出前公演するときも、ただ観せて終わりじゃなくて、観たものをちょっと体験してみて、それについて知識の部分でレクチャーするといった、総合的な市民還元になるように心がけています。

その他、親子向けワークショップなどもやっていますし、昨年末には視覚障害者向けワークショップを行いました。舞踊は普通、目で観るものですが、そのときは舞踊家の身体に触っていただきつつ一緒に踊るという形式にしました。ある方は涙を流して喜ばれ、「人間として一番深いところに触れられ、たまらなく感動した」とおっしゃった。これは、生身の体と体の非言語的コミュニケーションが成立したということですね。

新潟でこういうことができたのは、新潟が専門家を擁しているから。専門家が活動しているうちに、歳月をかけて地域の文化ができていくんですね。それが「切り花」とは違うところです。劇場に専門家集団が属していることによって、その土地に根ざした花が芽生え、幹を伸ばして開花する。そうした地域の文化の循環を行ってきたのが我々の

なんですね。芸術的なことを達成するために文化が必要になってくる。

この16年間であまたの舞踊家たちを輩出し、彼らが今、日本の舞踊文化を支えている。その私たち独自のメソッドとか活動から見いだした身体的な知識を市民に還元するために市民向けワークショップなどを開催する、そのとき、それはもう文化ですね。だから、芸術と文化の差異について明確になるってことは重要だと思います。

そして、同時にどのようにしてそれを共存させるかということも考えていかないと公立文化施設としては難しいでしょうね。

私個人の見解としては、日本の劇場文化のあり方は、「文化的」が強くて「芸術的」要素が弱いという感じを持っていますが。



16年間かなと思います。

美山 地域で生きた花を育てていくとき、ワークショップは非常に大切だと思います。そして同時に大事なのが、芸術家と市民をつなぐファシリテーターですね。

金森 そうですね。我々は芸術的な活動を、今、目の前にいる人ではなくて遠く見えない人と、精神的なもの、高次元のものを共有するためにやっている。だから、そのことと目の前の現実である文化とどのように折り合いをつけるかが大事になります。そのとき美山先生がおっしゃるようなファシリテーター的な存在がいてくださると少し楽かなと思うんですけどね。

美山 アートマネジメントの役割は、地域のアートを育てるだけでなく、街の未来も育てることにつながります。

街は、つねに移り変わっていくもの。新しい生命を取り込んで変貌していかないと、街は存続できない。街と街の競争に負けてしまうんですね。ヨーロッパでは、都市間競争が顕著になってきています。

そして、産業構造が変化したりして街が生まれ変わらざるをえないとき、それをシンボライズするのが劇場や美術館などの文化施設なんですね。

たとえば造船の街、グラスゴーは重工業が廃れてきたとき、劇場文化に力を入れることによって再生を果たしました。日本でも金沢は、「いつまでも加賀百万石ではないぞ」と、金沢21世紀美術館の活動をクローズアップしています。

新しい街のシンボルを具体的に見せるとき、劇場や美術館で市民が触られる創造活動が大切になるんですね。そういう意味で、劇場は都市の未来を創るという重要な役割を担っています。

日本のアートマネジメントを活性化してゆくための課題

堀尾 では、日本でアートマネジメントをより機能的に展開していくためには現在、どのような課題があるのでしょうか。

美山 日本で残念なのは、たとえば金森さんの専属舞踊団のように、施設に芸術の専門家が共働している例が少ないということです。ヨーロッパは国ごとに違いはあるものの、劇場と呼ばれる施設では専門家が働いています。アート専門家が独自のものをつくって上演するというのが海外では当たり前、ところが日本ではそうではない。それこそ切り花のように、買ってきて上演するだけなんです。

金森 そこは大きな違いですね。私が最も強く願っているのも、劇場に専属する舞踊家集団がさらに増えることなんです。

美山 たとえば産業構造が変わったとき、都市がスムーズに変化できないのも、そういうことが関係しているのでしょうか。

北九州市八幡は、官営八幡製鉄所が廃業したとき、跡地に遊園地を作りました。けれどどうもいかになくて営業終了してしまっただけなんです。街を変化させるとき、既存のものをもって来ただけなんです。そうしたことが関係しているのか、なかなか閉塞感から抜け出せない。

そうではなくて、新しい都市のイメージを体現して見せるには、文化施設で行われる芸術の創造がふさわしいと思います。

堀尾 アートを市民に開くにしても、やはり予算不足という面があるのでしょうか。

金森 先進国の中で日本は文化予算が抜きんでて低いことは確かですが、予算が増えればいいのかというと一概にそうともいえないと思うんです。

大切だと思うのは、たとえば劇場なら、何を目的に劇場運営するかということがまず明確であること。それに伴ってどのような予算が必要かが明らかになり、それを理解して、国が助成金の制度を明確に使うことだと思います。それをじっくり劇場に任せるという形では、理念がしっかりしていない場合はいい結果を生まないですね。

また、多くの方が指摘されることですが、文化施設の人事異動ですね。首長はコロコロ変わるし、職員の方もコロコロ変わる。それによって来るゲストもそのつど変わる。こうした現状では成熟していかないのは致し方ないという気がします。

美山 やはり日本人は、芸術となると特別視する部分があるんですね。だけど大事なことは、自分にはわからないけれどこの人のやっていることは凄いことだ、そういう人の存在を認める寛容さが世の中にあるってことですね。

多くの人がやっているのと違うことをやっている人、それを認める社会であるか、排除する社会であるかが大きな別れ道だと思います。

私は慶應義塾大学の教師をやっていましたが、大学の創設者、福沢諭吉が言っているんです。「世の中が前に進んでいくのは異端者がいるからだ」と。いい言葉ですね。

異端と正統は移り変わる。今、正統になってることを考えてみると、ある時代に異端だった人間が始めたことなんです。ですから異端がいない社会っていうのはとても恐ろしい社会です。

堀尾 でもその異端は、公共というか、みんながお金を出して作っている空間の中では許容するのが難しいっていう側面もありますよね。

美山 ですが単一的な思考の人間だけを許す社会っていうのはとても危険で弱い社会なんです。

新しいことを始めることは社会の中で必要である、たとえば最初は理解者が少なくても、そういう営みがあることが健全な社会なのだという考え方が重要だと思います。

堀尾 元々芸術とは、私たちの日常とはステージの違う「異端」の場所にあるからこそ感動も大きいのだと思います。どうか、ご参加の皆様も今日のお話を生かしながら自信を持って新しいことに挑戦してください。ありがとうございました。



全国劇場・音楽堂等職員アートマネジメント・舞台技術研修会 開講式・閉講式

基調講演

アートマネジメント関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式

開講式



(公社) 全国公立文化施設協会
会長 日枝久氏



閉講式



文化庁 企画調整課長
榎本 剛 氏



(公社) 全国公立文化施設協会
副会長 田村 孝子 氏

会場風景



基調講演

アートマネジメント
関連講座

舞台技術関連講座

ファイナル

開講式・閉講式



文化庁

平成31年度文化庁委託事業
劇場・音楽堂等基盤整備事業

**全国劇場・音楽堂等職員
アートマネジメント
舞台技術研修会2020 報告書**

令和2年(2020年)3月発行

編集・発行 公益社団法人 全国公立文化施設協会
〒104-0061
東京都中央区銀座2丁目10番地18号 東京都中小企業会館4階
TEL: 03-5565-3030 FAX: 03-5565-3050
E-mail: bunka@zenkoubun.jp

表紙デザイン 武者 寛

編集協力 株式会社ぎょうせい

