

The theater sphere: concepts, methods, analytical example, and significance

Summary

Using “theater sphere,” a new concept derived from research on German theaters and their opera performances, this study clarifies a part of the characteristics of Japanese opera performances.

German theaters not only attract the arts market, but also take root in the community where they are located and foster personal connections within such communities through their activities. They operate with a large amount of subsidies and are required by local societies to become the cultural identity of the region. Good theater management can be achieved through communicating well with the actors in the “theater sphere” i.e., the arts market, the community and politics or administration, and creating a balanced harmony between them.

Similarly, in Japan, building a harmonious balance between these actors is necessary for a good opera performance. In this study, the elements that make up the “theater sphere” in Japanese opera performances are defined. Then, their characteristics and associated problems peculiar to Japanese society are pointed out.

In the second half of this paper, the “theater sphere” of the Sapporo Cultural Arts Theater “hitaru” opened in 2018, and that formed in “Madame Butterfly” performance (hitaru opera project pre-performance) held in February 2021 are researched and analyzed.

“Hitaru” is mainly used as a rental public hall, but also hosts opera performances that bring local artists together biennially. Even if the budget and opportunities are limited, it is trying to fulfill its social mission through “hitaru opera project”. This case can be seen as a good example of public-private partnership in the recent trend of cultural administration.

劇場圏試論 ―その概念、方法、分析事例、そして意義

江藤 光紀

はじめに

筆者を代表とした研究チームはドイツの劇場のオペラ制作システムの研究からスタートし（「歌劇場の分析を通してみるドイツの文化・公共政策」、基盤研究（C）22520127、2010-2012年、研究分担者：城多努、辻英史）、続いて日本のオペラ上演との比較を行った（「公共圏における劇場の役割―ドイツの選択、日本の針路」、基盤研究（B）26284029、2014-2017年、研究分担者：城多努、辻英史）。第三期となる現在は日独英三か国の国際比較研究に取り組んでいる（「地域におけるオペラ上演・劇場運営についての日独英の比較研究」、基盤研究（B）20H01215、2020-2025年、研究分担者：石田麻子、城多努、辻英史）。

ドイツの劇場はそのほとんどが州立や市立、あるいは複数の自治体によって設置され、中規模以上の都市の社会インフラの一つとして維持・運営されている。そこにはオペラ・演劇・バレエ・ダンスといった部門それぞれに専門のスタッフやアーティストがいて、行政から選出された支配人が全体を統括しながら運営している。その維持・運営には多額の補助金・交付金が投入されており、支配人は劇場の運営・経営を通じて良質なコンテンツを提供し、劇場を地域社会の文化の中核、都市のアイデンティティとするべく外部へ働きかけ、政治や社会にその成果を示す責務を負っている。とはいえ芸術文化活動の成果の評価が容易でないのは、日本だけでなくドイツでも同じである。

活動の成果はまずはオペラ、演劇、バレエ、ダンスといった劇場が提供するコンテンツのクオリティやインパクトとなって表れるが、毎回異なる観客を集め行われる上演は同じ演目であっても毎回異なり、その体験の質は一般化しにくい。また劇場は上演を成り立たせるために、集客・広報活動以外にも立地場所を中心に外部と様々な関係を取り結び、その関係性も直接・間接に上演に影響するが、前提条件は立地によって大きく変わる。そこで私たちは第一期の研究を通じ、公演のクオリティや体験の質を決定する要因としての、劇場の関係性の全体を包括する劇場圏という概念を設定した。これをモデルとして示したのが図1である。

劇場はコンテンツを制作することで芸術市場に対してアピールするが、劇場がチケット販売等で直接挙げられる収益は多くても全体の経費の4割にも満たず¹、運営コストの多くが設置母体からの補助金・交付金などによってまかなわれている。したがって劇場は芸術市場にアピールするだけでなく、行政から与えられたミッションを果たすために、地域社会に対しても働きかけなければならない。図1は、「劇場」が「行政」「芸術市場」「地域社会」の三つのアクターとかかわりあいながらバランスをとっていることを示しており、アクター間の方向性を調整し全体の調和を築くことが、結果的にその劇場が都市のアイデンティティをシンボライズし、広義での文化を形成することにつながる、ということを示している。

本考察では分析対象をオペラに絞っているが、ドイツの劇場の多くはオペラの他にも演劇やダンス・バレエと複数の部門を持っている。オペラは演劇・バレエ・ダンスなどを包含する性

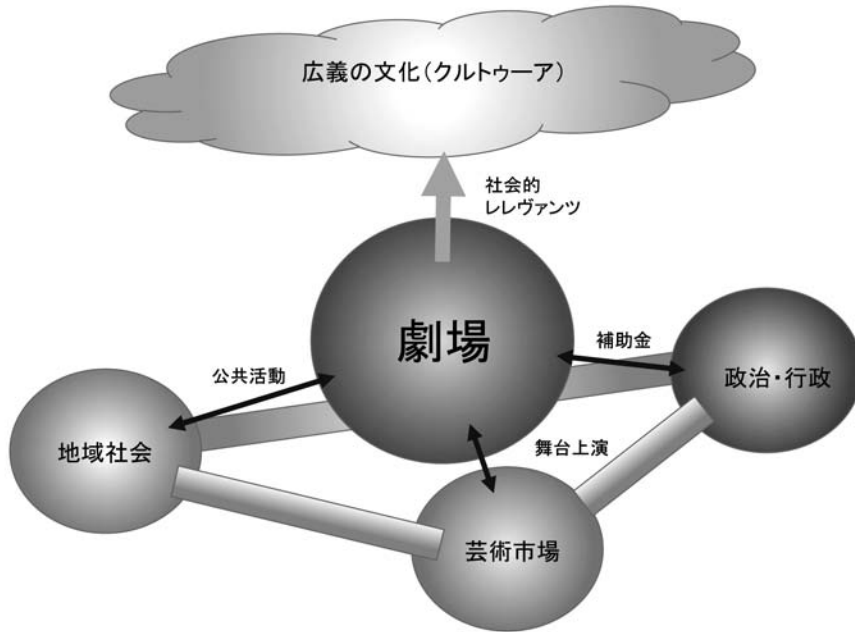


図1 劇場圏(ドイツにおけるモデル)

格を持ち、劇場のコンテンツ制作においてもっとも多くのリソースを要する上演形態である。また出演者が数人で伴奏はピアノのみという小規模のオペラも数多く存在するが、大規模公演の劇場圏は小規模公演の劇場圏も包含すると考えられる。

こうした考え方を基礎に第二期ではドイツとの国際比較を行うべく、日本のオペラ上演の実態調査に取り掛かった。この概念はおおむね日本にも有効であると思われたが、幾つかの問題が明らかになった。劇場が様々な議論を呼びながらも、今なお文化的な社会インフラの一つとして認知されているドイツに対し、日本のオペラ上演は社会的ミッションがそれほど明確ではなく、制作主体や方法も千差万別で、プロフェッショナルとアマチュアもはっきりと線引きできない。またドイツ語の Theater は劇場という建築物・場を指す以外にも、劇の上演も指すが（例えば Musiktheater は音楽劇のことである）、劇場という日本語はもっぱら立地にかかわり、上演を含意しない。多くのアーティストや専門家を擁し制作と上演の場が一体化している Theater に対し、日本では劇場やホールの多くは貸館であり、上演は様々な要素をその都度アレンジして制作される。

オペラの制作・上演は、それぞれの国・地域・団体の歴史的な変遷を背景に、慣習や制度として定着したものに規定されており、その国際比較からは各国の芸術文化に対する捉え方・考え方の違いが見えてくる。上演の意義・価値を一定の基準で測れないのは、このような背景があるからである。

そこで本稿ではまず、日本のオペラ制作・上演の特性を、ドイツの劇場システムから抽出された劇場圏モデルを修正・拡張しながら明らかにする。

次に日本のオペラ上演を、劇場圏という概念を用い具体的に分析することで何が見えてくるかを、2018年にオープンした札幌文化芸術劇場 hitaru、ならびに同館で2021年2月21日に行われた《蝶々夫人》の上演を題材に考察する。

劇場圏は非常に多くの要素を包含しているので、ここではその中でもオペラ上演に必要な要素に絞って考察する。法律・制度などについても現行の問題点について触れているが、本来は個別に専門的な議論が必要なものばかりである。近年増えている上演形式として、期間を限定したフェスティバル方式もあるが、これについては今後の検討課題とする。本稿執筆中は昨2020年から続くコロナ禍の影響によって、世界のオペラ上演は大打撃を受けているが、この影響についても本稿には含めない。

第一章 劇場圏とは何か―オペラの公共圏、その目的と意義

オペラは装置や照明などの上演機構を必要とするため、どの国でも基本的にはそうした機構を持つ劇場で上演されるが、オペラの制作方法やプロセスは地域・国ごとに大きな違いがある。日本のオペラ上演は、ドイツのように制作の諸要素・要件が劇場という場に必ずしも一元化されていないので、各要素・要件を精査し、劇場圏の中により詳細に定位する必要がある。ここでは大劇場で行われる標準的なケースを想定し、中小規模公演については必要に応じて言及する。

A) 制作主体

まず概念図の中心にくる「劇場」についてみていきたい。すでに述べたように、ドイツ語の Theater には建物のみならず、コンテンツを制作する能力を併せ持った場という含意があり、場合によっては上演そのものを指すこともある。しかし日本では場と制作が一致するのは新国立劇場やびわ湖ホール、音楽大学などの教育機関に限られており、多くの場合、制作は上演の場としての劇場とは一致しない。また制作主体はオペラ・カンパニー、文化財団、市民団体、NPO 法人、財団と市民団体が連携したもの（公民連携）、実行委員会、複数の主体による共同制作など様々な組織形態をとっている。他にも海外の歌劇場の引越し公演（座付きのオーケストラ、合唱団から劇場スタッフまで、ほぼ全てのメンバーが来日する）では制作主体は海外の劇場だが、主催するのは日本の音楽事務所などであり、演奏会形式、セミ・ステージ形式の公演はオーケストラやホールが制作主体である。

ここでドイツに対応するものがあまりない地域オペラについて補足しておきたい。日本ではオペラの上演は大都市圏に集中しているとは言え、上演機会は全国に広がっており、2019年に関して言えば、全ての都道府県で最低一回はオペラが上演されている²。移動巡回型のカンパニーによる上演もあるが、その地域で独自に制作される上演もある。これは市民オペラ・県民オペラなどと呼ばれる市民参加型・市民主導型のものであったり、地域振興のミッションを帯びた文化財団等が主導する上演だったりする。いずれにせよ、地域オペラは貴族をはじめとする各地の有力者の所有だったオペラを公営化したドイツとは異なる特徴である。

日本では1960年代以降、戦前からの公会堂建設の延長に多目的ホールが全国的に整備されてきた。音楽大学や声楽を学ぶことのできる教育機関も整い、ベビーブーム世代が成人年齢に達してくると、日頃は音楽大学などで教鞭をとる地域の声楽家などを核にオペラを作ろうという流れが、ホールの整備に遅れる形で広がっていったのである³。1996年には日立市科学文化情報財団が全国の地域のオペラ177団体に呼び掛ける形で、全国オペラフォーラムが発足し、さらに2003年には全日本オペラネットワークへと発展⁴、横のつながりを整えつつ、ひたち野外オペラのように2000年代にはまちづくりと結びついて大きな成果をあげるものも現れた。

しかし近年は初期から続く団体の中心人物が高齢化し、活動を休止する団体もみられるようになった。長年に渡って培われたノウハウや人脈が引き継がれないのは、まちづくりの観点からも大きな損失である。また東日本大震災によって、全日本オペラネットワークの事務局のある日立シビックホールが被災したことの影響も大きく、2010年代には同団体の活動は停滞した。コロナ禍によるさらなるダメージも避けられないだろう。

一方で、こうした活動を地域の文化的リソースとして、行政側が積極的に後押しするケースもみられる。1973年に発足した藤沢市民オペラは公と民が歩調を合わせながら現在も続いているし、複数の市民オペラ団体が積極的に活動し「オペラのまち広島」を掲げる広島市では、市の財団がそうした活動を支援している。いずれにしてもこのような性格を持った地域オペラは、日本のオペラ上演において少なからぬプレゼンスを持っている。

さて、制作主体の定位が必要なのは、活動の理念、公演の目標や意義が、制作主体ごとに少しずつ異なるからである。言うまでもなく、実演芸術は上演し鑑賞すること自体に最大の意義・価値があるが、そうした体験が何を指して生み出され、また劇場圏においてどのような意味を持つかは、それぞれの劇場圏のアクター間の関係や志向性に影響をうける。熱意のある民間人が立ち上げたオペラ公演は、その理想の実現が優先されるが、文化財団などが制作する場合には教育・啓発・地域振興など一定のミッションが課されるし、アカウントビリティも求められる。こうした方向性の違いは公民連携において障壁にもなることもある。

また制作それ自体が特定の目的を持つケースもある。子供むけに翻案・短縮し解説などを加えた子供オペラや地域にゆかりの題材を扱う創作オペラ（“ご当地オペラ”などと呼ばれる）などがこれにあたり、また学校公演、鑑賞教室、あるいはフェスティバルなど上演自体が特定の枠を持つ場合には、上演は多かれ少なかれその枠組みの制約を受けることになる。

上演は基本的には劇場で行われるものの、このように日本では単発の実行委員会、公演ごとに異なる開催場所を選定するオペラ・カンパニーなど様々な制作主体がおり、劇場=制作主体では必ずしもないので、劇場圏の中心に何を置くかはその都度明確にする必要がある。一つのオペラ上演についてのデータを分析すれば、それによって明らかになる劇場圏はその公演のもつ劇場圏となり、一つのカンパニーの属性を分析すれば、明らかになるのはそのカンパニーの劇場圏ということになる。後者の劇場圏は前者のデータを積み重ねることで明らかになる。

B) 公演を担う人々

次に制作主体が束ねる人々についてみていこう。上演にはアーティストの他にも、様々な専門的職能を持つ人々がかかわっている。

① **歌手・合唱** まずはキャストである。タイトルロールを始め主役クラスの歌手は、歌唱力・演技力・表現力において抜きんでたものがなければいけない。オペラには様々な性格の人物が登場するが、キャスティングに当たっては音域に加え、声の質が役柄にふさわしいかも考慮される。才能と人気を兼ね備えたアーティストは限られるので、キャスティングは集客を左右する要素となる。海外から招聘するケースもある一方で、東京二期会や藤原歌劇団のように会員制の大規模なカンパニーは、主に会員からキャスティングしている。また各地域には当該地域で長く活動し著名になっている歌手もいる。

地域オペラにおいては、主要キャストに大都市圏で活躍する歌手を招聘することもあるが、その地域で著名な歌手やそれぞれの団体の実力者が出演することもある。オーディションは、制作主体がある程度公的な性格を帯びている場合には、採用されやすい方式で、主要キャスト以外をオーディションで決めるなど複合的なケースもある。前述したようにオペラの役には音域・声質などの条件があるので、地域や所属を限定するとすべての役柄に理想的な歌手を配置することは難しくなる。これは公演のクオリティに直結する要素である。

合唱団が加わる作品も多い。劇場専属の合唱団は新国立劇場やびわ湖ホールのごく限られており、オペラにも対応できるプロの合唱団も存在するが、アマチュアや学生が参加する公演も多い。合唱は人数も多いので、地域オペラでは制作や集客において大きな力を発揮する。

他に演目によってはバレエ・ダンスが加わり、《蝶々夫人》のような演目では日舞などが出演することもある。演出家が台本にないダンサーや黙役を加えることもある。

② **音楽スタッフ——オーケストラ、指揮者ほか** 音楽面で歌手を支えるのはオーケストラである。現在、日本オーケストラ連盟に加盟しているプロフェッショナルのオーケストラは正会員・準会員合わせ全国に38団体あり、大阪音大のオペラ公演に出演するザ・カレッジ・オペラハウス管弦楽団のように、オペラ上演を主たる活動目的としているところもある。公演ごとに臨時編成されたり、特定の団体名を名乗っていてもメンバーが固定的でないケースもある。市民オペラなどではオーケストラがアマチュアであることも珍しくない。

指揮者はオーケストラだけではなく、舞台上の歌手・合唱団・舞台技術など多くの人々を束ねなければならない。歌手の音域、ブレス、声の伸び、響きやすさなどの歌唱上の諸要素なども考慮しつつ舞台とピットのバランスをとり、自然でドラマティックな流れを作るのは職人技である。

この他にもオペラの下稽古には合唱指揮者、副指揮者、コレペティトウアー（稽古のための伴奏ピアニスト）らが参加する。大規模公演では出演者が舞台のどこに立つかによって、指揮者の見え方や響きが届くまでのタイム・ラグが生じるので、合唱指揮者や副指揮者は、本番では指揮者の動きを見ながら関係の歌手にサインを出し、観客が整って聴こえるように微調整を行う。

小規模の公演もあり、室内楽やピアノのみという作品もある。オリジナルを縮小・編曲した版を用いる場合もあれば、近年はエレクトーンなど代替的な編成を用いた公演もある。エレクトーンのサンプリングは近年クオリティの向上が目覚ましく、予算の制限が大きい制作においては有効である。

③ **そのほかのスタッフ** オペラには観客の目に見える場所以外でも、様々な職能を持った専

門家が働いている。

演出家は作品世界を舞台上にどう再現し物語をどう伝えるかについての基本プランを作成する。オペラのレパートリーの大半は100年以上前に作られた作品なので、演出は作品に新味を加える重要なポイントである。ドイツでは台本の設定を全く違う世界に置き換えてしまう大胆な演出（ミュージックテアター、読み替え演出）も多くみられるが、こうした演出では作品の印象が全く変わってしまう可能性があり、その成否は観客のオペラに対するリテラシーや好みに大きく左右される。演出と劇場圏の関係は興味深く、改めて扱ってみたいテーマである。

ドイツの劇場には作品の時代背景や原作の歴史的意義などについて専門知識を持ったドラマトルクという職能があり（文芸部員などと訳される）、調査やディスカッションを通じて演出家の作品に対する理解や演出コンセプトの深化を手助けする。日本ではまだ一般的ではないが、その存在が知られるようになってきた。

演出家は美術や舞台装置、衣装などの専門家とチームを作っていることも多く、演出コンセプトやプランが決まったら、彼らがそのアイデアを形にしていく。劇場に工房があれば作業は工房で行われるが、そうでなければ外注となる。公演本番では、大道具・美術・衣装の他に、舞台の進行に合わせ照明・音響・字幕・プロンプター（舞台上の歌手に歌詞などを伝える）などのスタッフが必要な作業を行っていく。彼らを束ねるのは舞台監督であり、それとは別に技術専門のとりまとめを行う技術監督が入る場合もある。近年はプロジェクション・マッピングなど高度な投影技術を用いる上演も増えており、その場合には演出チームに映像作家や操作に通じたスタッフが加わることもある。オーケストラにはステージマネージャーや楽譜などを手配するライブラリアンといった仕事があるが、この仕事はオペラ上演でも必要である。

④ 制作プロセス—複雑な工程管理 オペラ公演とは、極めて多くのアーティストとスタッフが連携しながら、コンマ何秒という精度で進めていく作業であり、その準備にも膨大な時間と労力がかかる。

公演計画は、通常、上演日の2、3年前からスタートする。人気のある歌手のスケジュールはそのくらい前には埋まってしまう。日本では大きなホールの貸館の申し込みは公演の一年前というところが多く、公演日程は一年前に確定する。一つのプロダクションは複数日上演されるケースが多いが、集客面を考慮してほとんどの公演が週末か、週末をはさんだ形で行われる。プロフェッショナルな劇場やカンパニーは人気のプロダクションを保存し、一定の間隔を置いて再演するが、舞台装置の保存には倉庫が必要で、相応の経費がかかるため、地域オペラや市民オペラでは、多くのプロダクションは上演が終了すると解体される。

本番までの練習スケジュールの作成と稽古場所の確保も、制作側の重要な仕事である。場面ごとの登場人物をみながら、効率的な稽古日程を作る。重唱部や合唱などの音楽面を作ってから舞台の位置を考慮した立稽古を経て、オーケストラを交えた総稽古となる。経費や手間の面からも、オーケストラが入るのは最終段階のみ、限られた時間で行われるのが普通で、それ以外はコレペティトゥーアと呼ばれるピアニストが音楽面を支える。

資金調達から決算までの資金繰りも重要である。次のC)項で述べるようにオペラに必要なコストは入場料収入ではとてもカバーできないので、助成金や補助金が必要だが、実際に入金は通常公演が終了してからであるし、審査で不採択になれば予算を補正しなければならな

い。出演者にはチケット・ノルマが課されたり、市民オペラの場合には、合唱団が参加料を払ったりする。

これだけの準備をしたうえで臨んでも、本番では何が起こるか分からない。直前に歌手が体調を崩せば、代役を探さなければならない。オペラの役柄は全て暗譜なので、出番の多い役柄はその役を歌ったことのある人でないと、短時間で代役を務めることは難しい。また現在日本では字幕付き原語上演が一般的だが、音韻上の特性は言語によってそれぞれ違うので、一般的でない言語の作品を取り上げる場合や、歌手の熟練度によって発音やディクシオンのトレーニングが必要になる。

C) 収支

前項目で述べたように、オペラの制作と上演は基本的に人で成り立っており、制作費がかさむのは人件費の割合が大きいからである。この性格は欧州でオペラの生まれた16世紀末から基本的には変わっておらず、機械化などによる効率化の余地はそもそも大きくない。日本で市民参加型の地域オペラのような形態が広まったのは、各地域の声楽家などのボランティア活動を基礎としていたからだが、オペラは公演に至る複雑な工程を協力して実現していくなかで多くの人をつなげ、参加者の能力や教養を深める芸術であり、この公共性は公的助成を受ける根拠に十分になりうる。

本項目では「劇場」と他のアクターとの関係を明らかにするお金の流れに絞って見ていく。

実演芸術には各種補助金・助成金があり、芸術文化振興基金をはじめ国や自治体による公的なもの以外にも、民間企業が出資する文化財団による助成もあり、申請に際して制作主体は公演計画と共に、実施意図も説明しなければならない。民間の文化財団をどのアクターとみるのかは、地域社会への貢献を主旨としているか、卓越性を重視しているかなど、活動意図によって分かれてくるだろう。また公益法人には税優遇措置があるので、民間の文化財団も「政治・行政」と無関係ではない。

各種の協賛・寄付などは、劇場圏の中のアクター「地域社会」との間に流れるお金である。先ほども述べたが、出演者はプロフェッショナルであってもチケット・ノルマが課されることがあるが、そのチケットは主に出演者の友人・知人の手に渡ると考えられる。また出演者、参加者から徴収する会費なども「地域社会」との間に流れるお金と考えていいだろう。

一方、その演目や上演団体、アーティストなどに関心がある観客がチケットを購入すると、それは主に「芸術市場」との間のお金の流れとなる。「地域社会」「芸術市場」の正確な区別は難しいが、関係者を通じて手売りされるものは前者が主、プレイガイドなどの販売網を通じた販売は後者が主であると言えるだろう。しかし観劇のための移動距離には特殊なケースを除き、おのずと限度があるので、「芸術市場」はある程度「地域社会」に包含されると考えられる。

助成金制度には審査プロセスがあるので、採択された公演は何らかの形でそれぞれの制度のもつミッションを帯び、これは「政治・行政」側の上演に対する評価軸となる。「芸術市場」との間のお金の流れが多ければ、その公演は市場的価値の高い公演であり、「地域社会」との間に流れる金額が多ければ多いほど、地域貢献度の高い公演である。

劇場内の資金管理や上演コストをどう評価するかについては、アクター間の動きには直接反

映されないので、ここでは省略する。

D) 公演を支える仕組み

広報活動やチケット販売、後援・協賛集めなどは、制作主体にとっては公演を実現するための手段にすぎないが、劇場からの社会環境への働きかけは、劇場圏を考える上では重要な要素である。これらは劇場と「地域社会」や「芸術市場」をつなぐと同時に、それ自体が「地域社会」の構成要素の一つである。

① 広報活動 オーケストラが入るような大規模な公演は大ホールで行われることがほとんどで、仮に1000席の会場で土日二日間の公演を行うと、2000人を集めて満席となる。これを関係者の友人・知人・家族で埋めることは難しいので、広報活動は必須となる。

インターネットの公演検索サイトは全国規模のものから地方に特化したものまで様々である。音楽専門誌も公演カレンダーを掲載しており、注目の公演は紹介記事が掲載される。地方紙、地方局、ミニコミ誌なども取り上げる他に、当該会場や近隣会場の先行する演奏会ではチラシが配布される。人通りの多いところにはポスターなども掲示される。

恒常的にオペラを手掛けている制作主体は、他に年間プログラム冊子・ニューズレターなどを独自に刊行しており、FacebookやTwitterなどSNSも用いている。また友の会を作って、チケットの優先販売などを行っている。知られていない珍しい作品を取り上げる場合には、作品・作曲家などについての啓発や、出演者によるイベントなど関連企画を開催し、関心を喚起していく。

② そのほか 制作主体は広報活動と合わせてチケットも販売するが、民間のプレイガイドに委託するほか、制作主体が独自にシステムを持つケースもある。シーズンに複数の公演を行う団体は一回券のほかに座席指定や割引のあるセット券、シーズン券、定期会員券、学生券など、様々な販売設定を行っている。

協賛・後援・共催などは資金面の支援だけではなく、業務の一部負担や物品の提供を通じて行われる場合もあれば、信頼度が上がるなどの理由で名前を掲載しているだけのものまでさまざまである。協賛・公演・共催を行う動機も、企業のイメージアップを狙ったものから、協力が制作側と個人的なつながりがあるようなものまで多様である。

上演を収録してソフト販売することも行われるが、オペラの映像化には収録そのものの難しさに加え、字幕作成や著作権などコストがかかるうえに、音楽市場には世界の名門歌劇場のソフトが溢れているので、国内団体の上演のソフト化は一般的ではない。コロナ禍でライブ配信などは一気に進んだが、その影響を総括するのは時期尚早であろう。

E) 質を計る

芸術の質を定量的に評価することは難しい。新聞・雑誌・SNSなどを通じて公表される評論家・専門家の批評や感想は、巧拙を含めたその上演への判断であり、一種のピア・レビューである。評価には個人の嗜好や評者のバックグラウンドなども反映されるし、技術的に正確な演奏と感動する演奏が必ず一致するわけでもないため、多くの意見が集まることが望ましい。また評価の数の数も公演への関心の多寡を反映する。

制作側自身の自己評価・反省もよい上演を作る上では欠かせない要素である。それぞれの団体が上演後、何らかの反省を行っているものと考えられるが、意識していない点については反省が及びにくい。イギリスのアーツカウンシルは質問に回答する形で自らの強味や成長分野を分析してくれる自己評価ツールキットを提供している。⁵これは他から閲覧されたり、統計に利用したりはせず、あくまでも気づきを促すためのツールである。そうした統一的なフォーマットは、管見の限りでは日本にはまだない。

F) 観客

舞台と客席の感動体験の共有こそが実演芸術の醍醐味である。感動体験とは技術的な巧拙によってのみ生じるわけではなく、観客の反応は舞台や他の観客にも影響を与えるので、来場者は単なるコンテンツの購入者・消費者ではなく、公演を構成する本質的な一部でもある。感動は会場では拍手の量や熱気などを通じてかなり実体的に感じられるもので、個々人の体験を大きく形作る。感動には大きさがあるが、主観的なもので数値化できず、共有されることで増幅されうる。

観客が劇場に足を運ぶ理由は様々である。「芸術市場」のコアにはオペラや音楽に知識があり、観劇経験も豊富という観客がいる。彼らはオペラ界・音楽界の動向に詳しく、自らの嗜好が分かっている。特定の歌手の公演に足を運ぶファンもいて、歌手によっては独自のファン・クラブを持っている。特定の劇場・カンパニーのシーズンチケットなどを購入している観客は、制作主体についている愛好家である。

音楽愛好家はオーケストラ、オペラ、ピアノなど、ジャンルにつくことが多いと言われる。オーケストラ公演に足を運ぶ層が必ずしもオペラに来るとは限らないが、作曲家や指揮者、演目など、関心に触れるケースでは来場する。オペラに限らず伝統芸能の鑑賞にはある程度、知識や経験も必要で、高齢層の割合は高い。現代の社会には様々な娯楽が溢れているので、若年層を劇場に導くための啓発や育成は「劇場」や「政治・行政」にとっても重要課題であり、そのための取組は子供向け上演や鑑賞教室の実施となって現れる。

「地域社会」に属する観客は、出演者・関係者の友人・知人・家族などである。日本のホールや劇場は貸館が多いため地域団体の発表会などの割合は大きく、観客の多くは主として「地域社会」のネットワークに属している。もちろん中にはコアなオペラ・ファンもあり、ここでも「芸術市場」と「地域社会」は明確には区別できない。

実演芸術の直接的な意義とは、心を揺り動かし、感興を共有する機会の創出にあらう。オペラ制作・上演プロセスには極めて多くの人々がかかわり、複雑な工程を経て、本番では予想外のハプニングなどにも瞬時の判断で対応しながら進めなければならない。上演はそれを準備し実施する過程で、他者への理解と共感を涵養する。来場者は劇場を中心に広がる地域社会に属しているため、上演の感動を客席と共有することは直接・間接にコミュニティを強化すると考えられる。

ドイツが地域の社会インフラとしての劇場を維持しているのは、「劇場」が人間性の陶冶やコミュニティの強化に貢献していることへの信頼があるがゆえだが、ボランティアも多く参加

する日本においては、上演を通じてのコミュニティ強化の力は一層強く作用すると考えられる。

第二章 日本の劇場圏の近年の傾向

本章では、劇場圏に影響を与える近年の変化や動向を押さえる。

1) 劇場法の制定

オペラはそれに必要な機構を持った劇場で上演されるから、地域の公共ホールの建設は地域オペラの広がりへの前提となる。しかしコミュニティの創造の場としての劇場は、建物があれば自然に出来上がるものではない。

文化政策論、文化経済学が流行し「地方の時代」がさかんに唱えられた70年代以降、商業的な利益を目的としない文化ホールが全国に作られたが、ホールを地域の文化基盤としてどのように活用するかというヴィジョンも、市民による議論も欠いたまま、各種補助金によってホールの建設だけが進んだ例も多く、後年、“ハコモノ行政”の批判を呼ぶ原因となった。また日本の公共ホールは博物館の学芸員や図書館の司書のような公的な専門職も持たず、長年に渡って法的な存立基盤も曖昧だった⁶。

日本では芸事は個人の趣味としてとらえられる傾向が強く、実演芸術の公共性は未だ十分な認知を得ているとは言えないが、次の節で触れるように、90年代に入ると専門的なコンテンツ制作機能を一部備えた劇場も増えてくる。また文化芸術振興基本法（2001年）に続き、2012年に「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律」、いわゆる劇場法が制定され、法的な整備も進んできている。

劇場法は前文でその精神をうたっているが、これは劇場を単なる場としてではなく、影響圏としてとらえる本稿の基本姿勢にも合致するので、少し長くなるが主要な部分を引用する。

劇場、音楽堂等は、文化芸術を継承し、創造し、及び発信する場であり、人々が集い、人々に感動と希望をもたらし、人々の創造性を育み、人々が共に生きる絆を形成するための地域の文化拠点である。また、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の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。その意味で、劇場、音楽堂等は、常に活力ある社会を構築するための大きな役割を担っている。

さらに現代社会においては、劇場、音楽堂等は、人々の共感と参加を得ることにより「新しい広場」として、地域コミュニティの創造と再生を通じて、地域の発展を支える機能も期待されている。また、劇場、音楽堂等は、国際化が進む中では、国際文化交流の円滑化を図り、国際社会の発展に寄与する「世界への窓」にもなることが望まれる。

このように、劇場、音楽堂等は、国民の生活においていわば公共財ともいうべき存在である。

これに加え、劇場、音楽堂等で創られ、伝えられてきた実演芸術は、無形の文化遺産で

もあり、これを守り、育てていくとともに、このような実演芸術を創り続けていくことは、今を生きる世代の責務とも言える。

我が国の劇場、音楽堂等については、これまで主に、施設の整備が先行して進められてきたが、今後は、そこにおいて行われる実演芸術に関する活動や、劇場、音楽堂等の事業を行うために必要な人材の養成等を強化していく必要がある。また、実演芸術に関する活動を行う団体の活動拠点が大都市圏に集中しており、地方においては、多彩な実演芸術に触れる機会が相対的に少ない状況が固定化している現状も改善していかなければならない。

こうした劇場、音楽堂等を巡る課題を克服するためには、とりわけ、個人を含め社会全体が文化芸術の担い手であることについて国民に認識されるように、劇場、音楽堂等を設置し、又は運営する者、実演芸術に関する活動を行う団体及び芸術家、国及び地方公共団体、教育機関等が相互に連携協力して取り組む必要がある。

また、文化芸術の特質を踏まえ、国及び地方公共団体が劇場、音楽堂等に関する施策を講ずるに当たっては、短期的な経済効率性を一律に求めるのではなく、長期的かつ継続的に行うよう配慮する必要がある⁷。

ポイントは劇場・音楽堂が地域コミュニティの創造・国際交流の実現に寄与することであること、劇場・音楽堂が公共財であり、実演芸術が無形の文化遺産であること、後継者育成・大都市と地方の格差解消に努めなければならないこと、公民の連携が推奨されていること、中長期的な視点で運営しなければならないこと、などであろう。

この法律は公立施設か民間なのか、プロフェッショナルかアマチュアか、自主制作なのか買取公演なのかといった具体的な区別のない⁸ 指針的な性格が強いものであるが、劇場圏はこうした趣旨に沿って、劇場や上演の個別性を一つの枠組みで測ることのできる概念である。

2) 卓越性と多様性

文化芸術の評価は、上演そのものの卓越性の度合いだけでなく、制作主体がどんな理念をもち、上演の目的がどこにあるか、さらには評価側がどのような意図で評価するのかによって変化するものである。理念や目的、上演そのものの多様性は卓越性と並んで、芸術文化の豊かさの重要な指標である。アクター間の関係性を把握することによって、上演を支える様々な要素——制作主体がいかなるリソースを持ち、それをいかに効果的に束ね、運用し、上演に結び付けているかを明らかにする劇場圏という概念は、こうした評価においても有効である。

例えば地方都市でのオペラ上演にあたり、大都市圏で活躍している歌手でキャストを組めば一定のクオリティを実現できるだろう（卓越性を優先）。他方、地元の歌手やオーディションを通じてキャストした場合、全てが理想的にはならないかもしれないが、参加者のモチベーションの向上をうながし経験を積む機会となり、地域社会に対する貢献度が高くなる。大都市圏以外ではオペラ上演の機会は多くはなく、日常的に観劇している聴衆層もおらず、そうした環境では卓越性のみを優先すると、地域文化としてのオペラは育ちにくい。大都市との格差是正は劇場法の意図するところでもある。

また上演と地域コミュニティとの関係についていえば、地元の学校や音楽教室、ステージ制

作関連会社、障害者団体など、公演に多くの団体がかかわるほどコミュニティへの貢献度は高くなり、集客によって劇場の近くの商店街やレストランにも関連消費の効果が生じる。こうした地域への貢献については、オペラの実施者自身ですら自覚的でないこともあるので、劇場圏の分析がさまざまな気づきをもたらすかもしれない。

3) 劇場を巡る目下の制度的問題

この節ではオペラの上演には必ずしも直接関係はしないが、劇場圏の中核にくる劇場、音楽堂が直面している制度・設備上の問題点について簡潔に整理する。

① 指定管理者制度、日本版アーツカウンシル 日本の公共ホールは自治体が設立した文化財団によって運営されているケースが多い。自治体文化財団は公共ホールの建設が進んだ80年代から90年代にかけて急増したが、2000年代に入り、指定管理者制度の変更、公益法人改革、平成の大合併など外部環境の変化に影響を受けている。特に指定管理者制度の変更が与えた影響は大きく、劇場運営に関しては、業務が文化財団以外にも開放され、民間の参入が可能になった。2019年に(一社)地域創造が行った調査によると、回答のあった専門ホール(コンサートホール、劇場、多目的文化ホール、能楽堂、オペラハウス、映像ホールなど)のうち、62.5%が指定管理を導入し、うち38.1%が公益財団法人、21.3%が営利法人によって運営されている⁹。

民間企業にとって貸館運営などの定型的な業務は、公共事業と同じで確実に収益が上がる。しかし文化財団は基本的に指定管理料の中で人件費と事業費を賄わなければならないため、算段してコストを圧縮すると指定管理料が減額されるとか、新規事業にチャレンジする意欲がそがれる、という構造的な問題が生じている。経費削減を主たる目的として指定管理者を選定するならば、地域の文化振興が停滞するのは当然である。

また2011年以降、英国のアーツカウンシルをモデルとした文化庁・芸術文化振興会による「日本版アーツカウンシル」や地方自治体による「地域版アーツカウンシル」(2020年時点で全国に12自治体)なども創設され、審査、事後評価、調査研究、改善提案などによる地域文化の活性化に取り組んでいる¹⁰。アーツカウンシルは文化財団の活動範囲を越え、より積極的に地域の文化振興にコミットしていくことが期待されているが、既存の仕組みとの役割分担や活動内容や目的が認知されていないなど、未だ模索中という印象を受ける。

② 貸館／自主事業、芸術監督、プロデューサー 日本の公共ホールは地域文化の振興、地域住民の鑑賞や参加を主たる目的として設置されており、ドイツのように劇場を創造の主体とする発想は薄く、貸館として外部団体にホールを提供しつつ、そこに自主企画を加えていく形をとってきた。この傾向は現在も続いており、2018年の調査では、対象専門ホールの年間平均貸館日数は148.1日に対し、自主事業は26.3日であった¹¹。

90年代に専門ホールが多く設置されるようになり、その専門性に沿った形でコンテンツ制作の機能を備えた劇場も増加したが、そうした劇場には経営、技術の専門家に加え、芸術監督、プロデューサーといった芸術面の責任者が置かれることがある(2018年度の調査では芸術監督がいる専門ホールは3.3%、プロデューサーは5.0%¹²)。演劇をメインとした劇場には比較的多くみられる制度である。

しかし芸術家は自らの個性によってキャリアを築いてきたために、その方向性が設置母体の期待するものと一致しないこともある。貸館として使われることの多い日本の劇場では、芸術監督やプロデューサーの力量が発揮できる場も限定的である。芸術監督、プロデューサーはその人選に始まり、経営・技術など他の責任者との間の権限のすみ分け、設置母体との良好な関係性を築けているか、などの点でしばしば問題が生じる¹³。

③ 劇場・音楽堂の老朽化 高度経済成長期に建設された公立ホールは開館から半世紀近くを経て耐用年数にさしかかっており、80年代から90年代に建設された公共ホールも大規模改修の時期を迎えつつある。とりわけ1981年の新耐震基準に準じた補強は喫緊の課題であるが、耐震診断を行っていない、あるいは行っても工事の予算が確保できないというケースも少なくない¹⁴。稼働率が低いなどのマイナス要素があると予算が通りにくく、市民や議会への丁寧な説得には時間もかかる。ひっ迫する財政を前に、建て替え・改修・統廃合などの判断を迫られる自治体も増えていくことだろう。とりわけ建て替えには当該自治体の文化行政に、新施設をどう位置付け、自治体の文化的発展に生かしていくのかという視点が不可欠になる。

第三章 事例研究——札幌文化芸術劇場 hitaru をめぐって

日本の劇場圏が持っているこうした特性や問題点を踏まえた上で、「札幌文化芸術劇場 hitaru (ヒタル)」(以下 hitaru と略記)の劇場圏を見ていきたい。最大収容客数 2,302 席の hitaru は高機能の舞台設備を持ち、市民の文化芸術活動を支えていく「札幌文化芸術交流センター SCARTS (スカーツ)」、課題解決型の図書館「札幌市図書・情報館」からなる複合施設として 2018 年にオープンした。(公財)札幌市芸術文化財団の一部門である札幌市民交流プラザが運営している。本章では hitaru を中心として形成されつつある劇場圏、さらに 2021 年 2 月 21 日に hitaru で行われた公演《蝶々夫人》の劇場圏の輪郭を描く。

1) hitaru ができるまで

hitaru は上田文雄前札幌市長のもとで長年に渡り進められた文化政策から誕生した。

上田氏は弁護士出身、2003年の札幌市長選で初当選し、2015年まで3期市長を務めた。札幌交響楽団ファン・クラブ「札幌くらぶ」の会長も務めており¹⁵、文化芸術を生かしたまちづくりを目指す「創造都市さっぽろ」宣言(2006年)、映画ロケの誘致のためのコンテンツ特区の認定(2011年)¹⁶、ユネスコ文化都市・メディアアーツ都市認定(2013年)¹⁷など、その市政期に様々な成果をあげ、文化芸術に深い造詣と理解を持つ市長として知られた。現市長の秋元克広氏は上田市政下で副市長を務め、施政方針では「『札幌市民交流プラザ』を核とした札幌・北海道発の舞台芸術の創造・発信により文化・芸術を活用した豊かなまちづくりを進める」¹⁸と述べるなど、文化政策に関しては前市長の路線を踏襲している。

歴代市長の方針に基づいて、市は文化振興に継続して取り組んできた。平成 19 (2007) 年には条例第 12 号で札幌市文化芸術振興条例が定められ、翌年これに基づいて現在の施設計画のひな形にあたる「(仮称)市民交流複合施設計画」が策定されるとともに、平成 21 (2009)

年には「札幌市文化芸術基本計画」が発表され、新たな複合施設案を含めた文化振興のプランが定められた。基本計画は5年ごとに新しく作られ、現在は第三期にある。

新しい劇場建設は、市の中心地の再開発事業（創世 1.1.1. 区）と前述の基本計画が重なり発案された。対象となった3街区のうち、北1条西1丁目街区は「創世交流拠点」とされ、市民生活の質を向上し、新しい都市空間を創出するための中核施設が設置されることになった。2015年には新施設運営の具体的な指針である「(仮称)市民交流複合施設管理運営基本計画」が策定された¹⁹。

札幌市の大規模多目的ホールもまた、戦後全国に広がった公共ホール建設整備の流れで生まれ、新施設建設もこれら既存施設の老朽化がきっかけになっている。200万人弱の人口を有する札幌市には、北海道厚生年金会館（2,300席、昭和46年設置）、札幌市民会館（1,592席、昭和33年設置）、教育文化会館（1,100席、昭和52年設置）という三つの多目的公共ホールがあり、いずれも高い稼働率を記録していた（複合施設計画案が出される直前の2005年時点でそれぞれ60%、77%、87%）。このうち最も古い札幌市民会館は改修の見込みが立たず、平成19（2007）年に閉館。また厚生年金会館は制度改革によって市が国から取得、「さっぽろ芸術文化の館」と改名して再スタートを切ったが、老朽化も激しかった²⁰。こうした問題に直面した市は多目的ホール3館体制を維持するため、短期間のリース契約で市民会館を新しく建設し（現カナモトホール。教育委員会の管轄、指定管理は大和リース）、市民活動の発表の場としての機能はそちらに引き継いで、「さっぽろ芸術文化の館」の後継施設としては、同規模の席数を持った多目的高機能ホールを建設するという案を採用した。教育文化会館は今後大規模改修を行う予定である。

2015年10月には、札幌市民交流プラザの指定管理者として、公益財団法人札幌市芸術文化財団が選定された。交流プラザは市内既存施設や既存イベントをつなげ、アートマネジメント人材の育成を横断的に行うことを目的としているため、それらの運営に実績をもつ同財団が一体的に管理運営に当たるのが最もふさわしいとされ、指定管理は非公募で決定されている²¹。これを受けて、2018年10月7日の同劇場オープンに向けて財団内に設置準備室が設置された。

初代館長となった石井正治氏は札幌市職員で、札幌国際芸術祭を担当した後、2016年4月に文化振興課に異動し、2017年4月に交流プラザに出向した。正式な肩書は市民交流プラザ事業部長だが、対外的には館長として同館のスタート・アップに尽力した。オペラプロジェクトのスタートを見届けるために任期を延長した後、2020年度末をもって異動している²²。

この人事には、hitaruを多目的ホールとして運用しつつ、地域の文化振興にも貢献するという設立過程で明確になった行政ミッションを、運営に正確に反映させようとする意図が読み取れる。hitaruには芸術アドバイザーとして長く札幌交響楽団の要職にあった指揮者・尾高忠明氏が2017年4月1日から2021年3月31日まで任に当たったが、その役割はアコースティックチェックやメッセージ発信に限られ、一定の役割を終えたことから現在は廃止されている。

札幌市民交流プラザのスタッフは調査時点で計56名、内訳は市職員4名、プロパー職員28名、契約職員24名、パート3名となっている。想定していた人数では足らなかったため、契約社員として追加採用しているという。交流プラザはhitaru、SCARTS（札幌文化芸術交流センター、市民やアーティストが発表や交流の場として利用できる）、札幌市図書・情報館（仕

事やくらしに役立つ図書を集め、カフェを併設する)と複合施設全体を管理するが、図書館・情報館は教育委員会の管轄で、交流プラザが手掛けるのは施設管理や広報などに限られている。

貸館と自主企画の比率は8:2で、全体で8割の稼働率を目標とし、コロナ前までは目標値は達成されていた。交通の利便性、採算の合う客席数、オペラだけではなくミュージカル、演歌、ポピュラーなど多様なジャンルに対応できる多目的性など、貸館としての使い勝手のよさを重視して設計されたこともその要因だろう。主催事業は事業専門委員会からの助言をもとに hitaru が決定する。センター全体がさまざまな世代・ジャンルの交流の場となるように、2階にアートセンターを設置、ロビー・コンサートも音楽に限らずダンスや人形劇など、多彩な内容にしているという。

札幌市には3館の多目的ホールの他に、音響重視の音楽専門ホール・札幌コンサートホール Kitara があるが、同館を拠点とする札幌交響楽団も、年間20回の定期公演のうち4公演を hitaru に移している。クラシックの聴衆層は高齢者が多いため、東西線、南北線、東豊線と3本の地下鉄路線が交差する「大通」駅と地下歩道で直結している hitaru の立地優位性は大きい。

市民の発表の場を市民会館に移し、貸館はもっぱら市内のプロモーターやプロフェッショナル団体をターゲットにすることで、先行施設「さっぽろ芸術文化の館」よりも、文化拠点としてのプレゼンスは強化されたと言えるだろう。

2) 《蝶々夫人》の劇場圏

次に2月21日の《蝶々夫人》の上演における劇場圏についてみてみよう。まずはA)制作主体の状況と上演意図を確認する。

hitaru は他劇場との共同制作で《アイーダ》(2018年10月)、《トゥーランドット》(2019年8月)、《カルメン》(2020年1月)を上演しているが、キャストはほとんどが他地域を基盤に活動する歌手で、これらは実質的に招聘公演に近い。《蝶々夫人》は北海道二期会のプロダクションを公募形式で舞台にかけた2019年3月の《椿姫》に続く地域連携オペラの二度目の取り組みとなる。

今回の上演は hitaru オペラプロジェクトプレ公演と銘打たれており、本公演ではない。hitaru はもともと空路が乱れやすく招聘に不向きな2月にオペラ自主事業を立ち上げる予定だったが、北海道二期会がすでに会場(教育文化会館)、指揮者、札幌交響楽団、助成金などを押さえていたため、このプランを hitaru との共催に切り替えてもらった経緯がある。オペラプロジェクトはバレエとの隔年で行い、次回2022年度から hitaru の単独主催のオペラ上演となる。

次にB)公演を担う人々、つまり出演者、スタッフについてみてゆく。

タイトルロールの蝶々夫人を歌う佐々木アンリは東京芸術大学を卒業した後、ドイツ・ライプツィヒ音楽大学進み、ドイツ各地の劇場や音楽祭で経験を積んだ。ピンカートンの岡崎正治は札幌出身、国立音楽大学を卒業した後、各地のオペラ、コンサートに出演している。二人とも北海道二期会の会員であり、岡崎は2015年の創立50周年記念では《アイーダ》のラダメス役、

佐々木は2016年の《修道女アンジェリカ》でアンジェリカ役、また2019年のhitaru 公募公演《椿姫》では、それぞれヴィオレッタ、アルフレード役で出演するなど、北海道を代表する歌手といえる。キャストは北海道二期会の会員を中心にオーディションにて決定した。

札幌交響楽団を指揮する柴田真郁は国立音楽大学声楽科を卒業後、2003年以降ドイツ各地の劇場、オーケストラを指揮、さらに2010年にはイタリアの劇場を中心に研鑽を積んだ。現在は首都圏を始め全国各地のオペラ、オーケストラ公演を指揮している。

演出の岩田達宗は大学卒業後に栗山昌良に師事して演出の経験を積み、ヨーロッパ各地を遊学して、現在は日本各地で舞台を手掛ける人気演出家である。美術の松生紘子は英国に学び、日本とイギリス双方で舞台を手掛け、照明の成瀬一裕は多摩美術大学の教授の任にある。衣裳の下斗米大輔は株式会社エフ・ジー・ジーの社員として全国の公演を手掛けている。

ところでhitaruはオープンに当たって、舞台技術の専門チームを組織化している。舞台技術は新国立劇場などでの経験が豊富な伊藤久幸氏を筆頭に4名で構成。また照明・音響・舞台美術の会社は市内に散在しているが、うち7社が合同出資しhitaruの業務を一括して請け負う北海道ステージアートアライアンス(HSA)を設立²³。劇場には15名が常駐し公演ごとに9名のスタッフが参加する。今回も美術製作には同社があたった。

以上をまとめると、指揮者、演出チーム以外は地元のアーティスト、スタッフで構成されている。また主に制作面については経験のある北海道二期会が行い、広報活動などについてはhitaruが行うという役割分担のもとに実施された²⁴。

次に今回の上演をC)費用の面から見ていこう。

支出の総額は2,633万円である。

収入の内訳は次のようになっている。日本芸術文化振興会からの助成413万円に加え、花王芸術科学財団、道銀文化財団、三菱UFJ信託芸術文化財団、北海道ライブ・エンタテインメント連絡協議会から計548万円の支援を受けている。

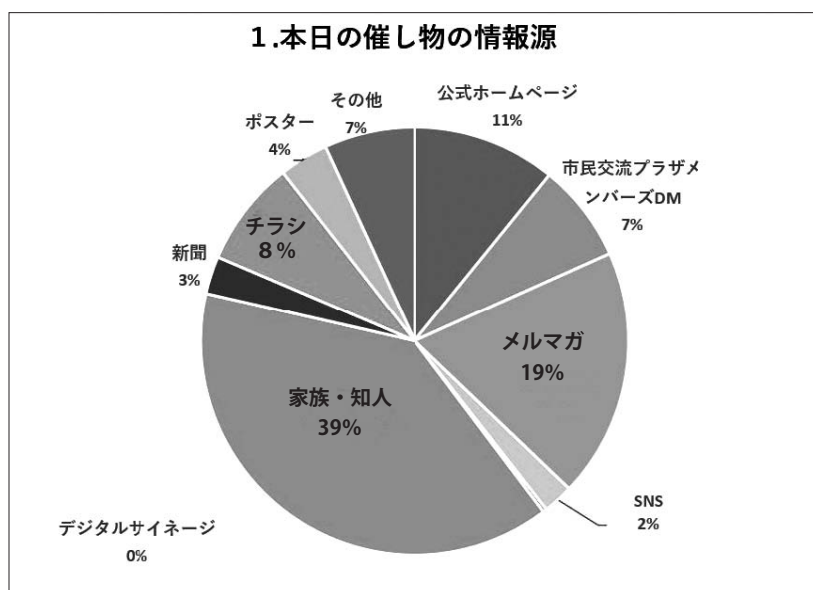
チケットはコロナによる50%の座席制限下でSS席14,000円、S席12,000円、A席10,000円、B席8,000円、C席6,000円、U25(C席)3,000円という券種が販売された。972名の来場者があり、売券870枚に対し945万円の売り上げがあった。不足分を財団が支出したが、うち500万の原資となったのは篤志家による市への寄贈で、1億円の寄附のうち500万を10年間、このプロジェクトに使うことになっている。客席制限がなければ、チケットの売り上げ次第では、この寄贈分を充てずとも黒字となる可能性もあった。

例えば新国立劇場のプロダクションを招聘した場合、費用は2公演で約8500万円になる。単日とは言え本公演を低予算で実現できたのは、全キャストを地元から起用したため出演料を押さえられたこと、キャストの滞在費が発生しなかったことが大きい。また、hitaruは劇場内に工房持ち、専属スタッフが作業にあたったが、hitaru共催のためその人件費は製作費には含まれていない。

当日主催者が来場者を実施したアンケート(N=972、n=290)を見ると²⁵、公演をどこで知ったかという問いに対し(表1)、家族・知人が全体の4割を占め、人的ネットワークが集客の原動力になっていることが分かる。これはおそらく出演者の多くを占める北海道二期会

を支持する観客であろう。ちなみに「その他」7パーセントについては自由記述で「音楽関係、出演者(8)、二期会報、保険医会、道二期会よりDM、会社から、出演する人から、二期会維持会員、合唱サークル、ご本人、医師会の案内、医師会のパンフレット、関係者、市民交流プラザ、二期会、学校の先生」といった回答が寄せられており、家族・知人以外にも様々なネットワークがあることが伺える。「知人・友人」39パーセントと「その他」7パーセントを加えると46パーセントとアンケート回答者の約半分となり、ここから推測される「地域社会」と「芸術市場」の割合はほぼ半々といったところであろうか。

表1 公演の情報源（札幌市民交流プラザが行ったアンケートより、hitaru 提供）



次にD) 公演を支える仕組みについて検討する。

石井前館長はメディア対応の部署での経験があったため、市内のメディア関係者に人脈があり、コンサルタントなどは入れていない。劇場のスポンサーは108社あり、ロゴをチラシやプログラムに掲載している。札幌市民交流プラザにはメンバーズ(友の会)制度があり、チケット先行販売や施設見学会、各種優待などが受けられる。2021年2月時点で28000名が加入している。また他部門と連携して、様々な層からの関心を引くように工夫しているが、今回も図書・情報館では《蝶々夫人》の関連書籍やパネル展示が紹介されていた。

E) 公演の質について検討する。

本公演の大きな特徴は、現在広く上演されているパリ版をそのまま用いるのではなく、失敗に終わったミラノの初演版やそのおよそ三か月後に上演されたブレスシア改訂版を検討しながらそれらの長所を取り込み、三幕版として再構成した点にある。これは演出の岩田達宗のアイディアで、hitaru オリジナル版と銘打たれた。

筆者も鑑賞したが、冒頭でゴローが刀を振るい武士道精神を表すなど、とかくコロニアリズム的に受容されがちな《蝶々夫人》を、日本人として読み直そうとする意図が伝わってきた。歌唱については、佐々木アンリと岡崎正治という二人の実力派が屋台骨をしっかりと作っていた。特に岡崎は少々粗削りながら豊かな声量を持ち、魅力的な歌手である。またあでやかな衣装、鮮やかな照明色彩、広くて高い舞台を生かした舞台美術も極めて印象的で、美しい美術と照明に支えられた岩田演出は「日本の伝統的な精神と現代的な美とを見事に融合させていた」（中村隆夫）²⁶との公演評を北海道新聞が掲載した。また専門誌『音楽の友』にも「地元勢だけでここまでできるのかという感嘆の念を抱かせる上演であった」（本堂知彦）²⁷という絶賛に近い評が載った。

次に前述のアンケート結果をもとにF)観客の構成と反応を確認する。972人の来場者に対し、290名（紙面273名、WEB17名）が回答したが、反響の大きさは回収率29%という数字からもうかがえる。

来場者は市内が83%、道内16%、道外（東京）1%で、《蝶々夫人》の劇場圏は立地場所である札幌市を中心に広がっている。年齢層は60代以上で50%、40代以上で全体の83%となっている。オペラは高齢者の需要によって成り立っているという事情は、札幌でも同様である。

来場理由については「演目に惹かれて」が53%、「出演者に惹かれて」が32%、「hitaruに興味があって」8%、「その他」7%（オペラが好き、などの理由）となっており、《蝶々夫人》を取り上げたことが奏功したと言えるが、知られていない演目は取り上げにくいということでもある。

公演の満足度については満足（86%）、まあ満足（11%）が合わせて97%で、観客からは高い評価を受けたと判断できる。自由記述欄で多かったのはタイトル役の佐々木アンリに対する賛辞で、他に演出・装置・衣装・札幌の演奏を評価するコメントも多かった。札幌で高水準の舞台に接することができたことへの素直な感動なども記されている。

一方、細いエスカレータを登っていくホールの動線に対する不満は、アンケートの随所からうかがえた。この点は筆者も実際に現地を訪れて感じた点である。

まとめ——hitaru ならびに《蝶々夫人》の劇場圏

hitaru は市が長年かけて練ってきた文化政策プランに沿って開館した劇場であり、先行する多目的ホールの機能を引き継ぐと同時に、新たなまちづくりの拠点として、果たすべき役割は当初より明確に規定されていた。市は札幌国際芸術祭などで実績のある市職員・石井氏を館長に据え、氏はそのミッションに沿った仕事をしてきたと言えるだろう。

hitaru がプログラミングで個性を出せる演目は全体の2割で、オペラについては年間1本を外部からの招聘で賄い、隔年で開催される自主制作では北海道二期会を中心に、地元中心のスタッフ、hitaru の最新の舞台機構・装置をできる限り効率的に生かしながら、要所には全国的に活躍するアーティストを据え、安価で良質の地域オペラを制作、市民に好評をもって迎え

られた。

こうした公演が可能になった背景には、長期間にわたる市の政策によって札幌市が一大文化拠点となっており、一方でまた札幌交響楽団や北海道二期会などの民間団体も実力を蓄えていたからである。特に北海道二期会によるオペラ公演の自主制作は主に1,100席の教育文化会館で行われていたの、倍以上のキャパシティを持つ最新鋭劇場での経験は、大きな自信につながっていくのではないか。

2022年のオペラ公演では hitaru の趣旨と活動に理解のある市内各団体のメンバーからなるボードを作り意見交換を行いながら、オーディションでキャスティングしていく予定で、北海道在住、北海道出身の歌手を積極的に集めるといふ。地元の公民連携という性格が強いオペラプロジェクトと、首都圏等から招聘する鑑賞事業という二本立てで、hitaru は高水準の芸術を地域に提供すると同時に地域文化を振興するというミッションを果たそうとしている。

課題としては次のような点が考えられよう。2年に一本という自主公演の間隔は長く、2019年の《椿姫》、今回の《蝶々夫人》ともにメインキャストが同じという点も気になる。アンケートからは演目に惹かれた観客が半分以上となっているが、制作本数が少なければ演目も有名作から選ばざるを得ないだろう。また市内には他にも音楽団体・オペラ団体が存在するので、団体間のバランスをどうとっていくのかも課題となろう。

より広域の「芸術市場」への働きかけにあたる国内外への発信については、石井前館長は「実際には言葉で言うほど簡単ではない」と語っていた。札幌市では札幌国際芸術祭、パシフィック・ミュージック・フェスティバル、サッポロ・シティ・ジャズなど国際的に有名なイベントが行われているが、hitaru がこうしたイベントで中心的な役割を果たすようになるには、まだ時間がかかりそうである。

結びに

上演は様々な意図や目的、基礎条件に影響を受けているので、そうした要素の交じりあいとしても解釈できる。劇場圏の諸要素を調査し記述することで明らかになるのは、それぞれの劇場圏の特性・差異である。

プロフェッショナルが可能になる需要は大都市圏にしか存在しないため、プロフェッショナルを目指すアーティストは大都市に生活の拠点を置く。そうなれば地方との差は開く一方である。他方で劇場がまちづくりに有効であるとか、コミュニティの拠点となるべきであるという議論も長くなされてきたが、地域貢献の度合いが把握できなければ議論は進まない。

劇場圏による上演の把握と解釈は、劇場や上演を通じてコミュニティ内外に生じる社会的紐帯を可視化し、比較可能にし、その劇場がどのようなミッションのもとに活動しているのか、その長所・短所は何なのかを示す。とはいえそれは上演の環境・背景や結果を概形的に示すだけで、上演の最終的な意味は出演者と観客が芸術的な体験を分かち合う上演そのものの中にあることは言うまでもない。

【謝辞】

本論文は科学研究費助成課題「地域におけるオペラ上演・劇場運営についての日独英の比較研究」、基盤研究（B）20H01215 の成果である。

執筆に当たっては石井前館長へのインタビューを始め、札幌市民交流プラザからは様々な協力をいただきました。また北海道二期会理事長の三部安紀子氏からも貴重なお話をうかがいました。謝して記します。

-
- 1 2017/18 のシーズンの統計を見ても、人気も高く座席占有率の高いバイエルン州立歌劇場ですら、総収入 112,291 ユーロのうちチケットや物販の売り上げは 42,475 ユーロに過ぎず、その割合は 37.8 パーセントにとどまる。Deutscher Bühnenverein (Hrsg.), *Theaterstatistik 17/8*, Köln, 2019, S.151.
 - 2 文化庁・学校法人東成学園昭和音楽大学オペラ研究所『日本のオペラ年鑑 2019』、2021 年、p97。
 - 3 この経緯については例えば関根礼子著・昭和音楽大学オペラ研究所編『日本オペラ史（下）』水曜社、2011 年、「2-5 地方自治体の参画と地域の動き」（pp.67-70）を参照。
 - 4 この経緯については全日本オペラネットワークの HP を参照。<https://triade3.wixsite.com/japan-opera-nw> 2021 年 9 月 13 日取得。
 - 5 石田麻子『芸術文化助成の考え方—アーツカウンシルの戦略的投資』、美学出版、2021 年、pp.150-153。
 - 6 小林真理「自治体文化行政論再考—文化行政が目指すもの」（小林真理編『文化政策の現在』東京大学出版会、2018 年所収）、pp.89-90。
 - 7 「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（平成二十四年法律第四十九号）」前文。
 - 8 平竹耕三『自治体文化政策 [まち創生の現場から]』、学芸出版、2016 年、p.106。
 - 9 （一財）地域創造「2019 年度 地域の公立文化施設実体調査」、2020 年、p.15。
 - 10 太下義之『アーツカウンシル—アームズ・レングスの現実を超えて』、水曜社、2017 年、pp.26-44。
 - 11 「2019 年度 地域の公立文化施設実体調査」、p.30。
 - 12 同報告書、p.33。
 - 13 オペラの事例は少ないのでここでは特に触れないが、芸術監督制度の持つ問題点や矛盾は、例えば以下を参照。竹内利江「芸術監督と『公共性』—『座・高円寺』芸術監督としての佐藤信試論」（藤野一夫編『公共文化施設の公共性—運営・連携・哲学』、水曜社、2011 年）。
 - 14 株式会社ニッセイ基礎研究所「『劇場、音楽堂等の設置・管理に関する実態調査』報告書」、2017 年、「5. 施設の耐震診断や大規模改修」、pp.14-23。
 - 15 札幌くらぶ HP (http://sakyoclub.net/sakyoclub/rules_officer.html, 2021 年 9 月 6 日取得)
 - 16 「メリット生かし初・本格映画 『コンテンツ特区』札幌／北海道」朝日新聞朝刊・北海道総合、2015 年 5 月 23 日。
 - 17 「『メディアアーツ都市』札幌 ユネスコ認定、初音ミクなど評価／北海道」、朝日新聞朝刊・北海道総合、2013 年 11 月 23 日。
 - 18 秋元克広「私の市政への思い」、2019 年 6 月 13 日 (https://www.city.sapporo.jp/city/mayor/aisatsu/documents/20190613_shiseihoushin.pdf 2021 年 9 月 6 日取得)
 - 19 札幌市「(仮称) 市民交流複合施設管理運営基本計画」（平成 25 年 5 月）(https://www.city.sapporo.jp/kikaku/downtown/project/documents/kihonkeikaku_honpen.pdf 2021 年 9 月 12 日取得)
 - 20 同基本計画、pp.12-14。

- 21 「札幌市民交流プラザ（札幌文化芸術劇場及び札幌文化芸術交流センター）の指定管理者の選定結果について」、札幌市 HP、<https://www.city.sapporo.jp/shimin/bunka/fukugou/documents/sennteikekka.pdf> 2021年9月6日取得。
- 22 2021年2月22日に同館において実施した石井氏への聞き取りによる。以下の記述はこの時の聞き取り調査ならびに追加調査に基づいている。
- 23 同社は2017年8月に設立された (<http://h-s-a.jp/>)。
- 24 北海道二期会理事長・三部安紀子氏からの聞き取り調査による（2021年9月28日）。
- 25 このアンケート結果は筆者が札幌市民交流プラザから提供を受けたもので、情報源の他に、来場理由、来場手段、公演の満足度など9つの質問からなる。
- 26 北海道新聞、2021年2月27日付夕刊。
- 27 『音楽の友』2021年4月号、p.177。