公益社団法人

日本演劇興行協会

会報－No.52

Japan Association of Major Theaters

目次

事業報告・事業計画……3
平成二十八年度助成金交付者　受賞のことば……6
平成二十八年度助成金受賞者インタビュー　九代目 田中 佐太郎氏……8
平成二十八年度助成金受賞者インタビュー　常田景子氏……12
劇場とわたし（第十二回）……16
平成二十八年度海外研修報告……18
法人会員・賛助会員・特別会員 名簿　加盟劇場 名簿……24

役員

五十音順

◇会長
大谷 信義　松竹株式会社　代表取締役会長

◇常務理事
安孫子 正　松竹株式会社　取締役副社長
池田 篤郎　東宝株式会社　取締役
川瀬 昌弘　株式会社新歌舞伎座　代表取締役社長

◇理事
糟谷 治男　公益財団法人都民劇場　理事長
相良 直文　株式会社博多座　代表取締役社長
白井 文吾　株式会社中日新聞社　代表取締役会長
武市 玲子　公益財団法人東京都歴史文化財団　副理事長
成毛 由和　弁護士
長谷川栄胤　株式会社御園座　取締役副会長
松岡 功　東宝株式会社　名誉会長
三田 芳裕　株式会社明治座　代表取締役社長
森本 哲夫　財団法人放送セキュリティセンター　理事長
渡邊 守章　京都造形芸術大学 舞台芸術研究センター　所長

◇監事
安藤 知史　弁護士
迫本 栄二　公認会計士

公益社団法人 日本演劇興行協会　平成二十八年度　定時総会・理事会開催

公益社団法人日本演劇興行協会の理事会を、平成二十九年六月五日(月)午後二時から、東京プリンスホテルにおいて開催した。

理事会議題

第一号議案　平成二十八年度事業報告書承認について
第二号議案　平成二十八年度決算承認について
第三号議案　決議の省略の方法による平成二十九年度定時社員総会招集について
第四号議案　賛助会員の入会承認について

各号議案は全員異議なく承認可決した。

平成二十九年六月五日、代表理事 大谷信義が社員全員に対して定時社員総会の目的である事項について提案書を発した。当該提案につき、平成二十九年六月二十日までに社員の全員から書面により同意の意思表示を得て、定時社員総会の決議の省略を行ったので、一般社団法人及び一般財団法人に関する法律第五十八条第一項に基づき、当該提案を可決する旨の定時社員総会の決議があったものとみなされた。

定時社員総会の決議があったものとみなされた事項の内容

承認事項　第一号　平成二十八年度事業報告書承認の件
承認事項　第二号　平成二十八年度決算承認の件
決議事項　第三号　理事選任の件　公益財団法人東京都歴史文化財団副理事長武市玲子氏を理事に選任する件
決議事項　第四号　議事録署名人選任の件　代表理事 大谷信義及び理事 安孫子正を議事録署名人とする件

【平成二十八年度事業報告】

平成二十八年度は定款四条に定められた事業を下記の通り実施いたしました。

本協会が実施している助成事業(演劇の関係者への助成金交付、海外研修者に対する助成、脚本家養成に対する助成)、普及事業(半額観劇会、学生対象の演劇教室)及び調査事業等の公的事業活動は充実し、演劇の振興と普及を図るという事業目的は達成いたしました。

Ⅰ. 助成事業

(1)演劇関係者への助成金交付

演劇興行および演劇製作に寄与した団体または個人の功績をたたえ、表彰する助成金交付は、委員会の答申を受け、常務理事における審議の結果、本年度は下記の四氏が承認されました。表彰式は平成二十九年二月二十七日(月)午後二時から、ザ・プリンスパークタワー東京に理事、監事、委員出席のもと、大谷会長から各表彰者に助成金と賞状を贈呈いたしました。

(受賞者と授賞理由)

①立田　豊　殿

昭和二十九年に舞台大道具の世界に入り、爾来六十有余年にわたってこの道ひとすじに歩んでこられました。そして大阪道頓堀の中座を皮切りに京都南座、大阪松竹座の大道具の責任者となり、松竹新喜劇や上方歌舞伎を始めとした数々の公演を裏方として支え、その的確な仕事ぶりには数多くの俳優や関係者が深い信頼を寄せています。

また、たつた舞台株式会社の責任者として数多くの後進の育成にも尽力されています。

これまでの多年に亘る演劇界への貢献と功績を称え、推薦するものです。

②田中　佐太郎　殿

幼少期よりたゆまぬ研鑽を重ねられ、歌舞伎囃子方の演奏家として優れた成果をあげてこられました。

長年、国立劇場の養成事業の講師、また歌舞伎囃子協会会長として、後進の育成にも尽力され、貴殿の薫陶を受けた多くの演奏家が、古典芸能の世界で第一線として活躍しておられます。

歌舞伎囃子の継承と発展に対する多大なる貢献に、深く敬意を表するとともに、これまでの功績を称え、推薦するものです。

③常田　景子　殿

東京大学文学部心理学科に在学中から俳優としての活動をスタートされ、パルコ劇場制作部を経て、数々

の戯曲翻訳に精力的に取り組まれてこられました。

二〇〇一年には、「パウダー・ケグ」「パーフェクト・デイズ」の翻訳等の成果が認められ、湯浅芳子賞を受賞し、近年でもシアタークリエ公演「ピアフ」「グレイ・ガーデンズ」「姉妹たちの庭で」、新国立劇場公演「負傷者十六人」「やけたトタン屋根の上の猫」等の話題作の翻訳を世に送り出してこられました。

原作戯曲の持つ魂をそのままに、観客に伝えるためのご努力、ヒットミュージカルからストレートプレイまで幅広い作品の翻訳に臨まれてきた真摯な姿勢は日本演劇界に大きな足跡を残すものであります。

これまでの功績を讃え、今後一層の活躍を願って推薦するものです。

④小川　美也子　殿

早稲田大学第一文学部演劇専攻卒業後、ミュージカル劇団フォーリーズを経て一九九一年からフリーの演出スタッフとしてそのキャリアをスタートされました。

以後、数多くの作品に携わり、近年では帝国劇場『エリザベート』『モーツァルト!』『ダンス オブ ヴァンパイア』『レディ・ベス』等の大作ミュージカルで演出補として作品の根幹を支えています。

音楽の扱い方、出演者の個性を生かした表現の指導に定評があり、『ファントム』『フットルース』での歌唱指導、高知市民ミュージカルの演出も手掛けてこられました。

また、舞台現場の最前線で活躍する傍ら、母校の舞台芸術学院では講師を務められ、後進の育成にも力を尽くされています。

これまでの長年の功績を讃え、今後一層の活躍を願って推薦するものです。

(2)海外研修への助成

本年度の海外研修は、昨年に引き続き研修志望者を募り、各自が日程、行動を事由に設定し、滞在中は各自が責任行動する方法で実施いたしました。協会は往復の航空運賃、宿泊費、観劇チケット代金を助成いたしました。

本年はニューヨークに十五名、ロンドンに三名の計十八名が参加いたしました。今年度で二十六回目となり、研修参加者の延べ人数は五〇八名となりました。

(3)新人脚本家養成のための助成

今年度も引き続き「脚本家養成講座」を開講し、「初心者コース」五名、「中級コース」十二名、「マスターコース」九名の計二十六名が受講いたしました。

通常の講義以外に、外部より講師を招いて特別講義を一回実施いたしました。

演劇の基盤を広げるためには優秀な脚本が求められます。演劇の脚本は一朝一夕に生まれるものではなく、長期的な養成が必要であります。継続して講座を維持してまいります。

II. 普及事業

(1)半額観劇会

東京都、公益財団法人東京都歴史文化財団、公益財団法人都民劇場、大阪府、独立行政法人日本芸術文化振興会、公益財団法人名古屋市文化振興事業団、公益財団法人福岡市文化芸術振興財団と本協会とで共催している半額観劇会は、低価格で質の高い舞台芸術を鑑賞する機会を提供する事業として、都民、府民、市民から幅広く支持され、演劇人口の裾野を広げております。

本年度は、加盟十劇場と一社の協力を得て、東京地区四回、大阪地区六回、名古屋地区三回、福岡地区九回の合計二十二回実施いたしました。

なお、平成二十八年四月、東京都、公益財団法人東京都歴史文化財団、公益財団法人都民劇場、大阪府、独立行政法人日本芸術文化振興会、公益財団法人名古屋市文化振興事業団、公益財団法人福岡市文化芸術振興財団と本協会とは、普及事業に関わる協定書に調印いたしました。また、公益財団法人名古屋市文化振興事業団、公益財団法人福岡市文化芸術振興財団と本協会とは、普及事業に関わる取り扱い手数料について覚書に調印いたしました。

(2)学生対象の演劇教室

加盟劇場の観劇と組合せ、学生を対象とした演劇教室を開催し、若年層へ演劇の普及を行いました。

「学生のための歌舞伎教室」を、平成二十八年六月に博多座(参加者一〇〇名)にて行いました。

「学生のためのミュージカル教室」を、平成二十八年六月に帝国劇場(参加者一二〇名)、平成二十九年一月に博多座(参加者一三〇名)にて行いました。

(3)高校生劇評グランプリへの協賛

平成二十五年度より、公益社団法人国際演劇協会日本センター主催の「高校生劇評グランプリ」に協賛し、高校生の演劇への関心を高める一助となっております。

III. 会報の発行

協会の事業及び情報の周知を図るため、会報五〇号、五一号を発行いたしました。会報は会員、賛助会員、所轄官庁、関係団体、演劇評論家、演劇記者、業界紙、舞台関係者等々に配布いたしました。

IV. 調査事業

ロンドン劇場協会が作成した加盟五十三劇場で実

施された一年を通じたボックス　オフィスデータの調査結果とロンドン劇場協会提携会員の十六の準会員劇場の主要事項を内容としている「Box Office Data Report 2014」を入手し、演劇関係者の参考資料として翻訳、編集しました。

また、ぴあ株式会社が事業委託を受けて作成する「ライブエンターテインメント市場調査報告書」の調査・編集に協力しました。その報告書を入手し、加盟劇場と情報を共有いたしました。

報告事項

1. 一般社団法人日本音楽著作権協会(JASRAC)との音楽著作権料に関する交渉を継続して行う。
2. 委員の異動
平成二十八年十月　シアタークリエ支配人・柴田淳氏就任、芦山典子氏退任。
3. 委員会の開催
協会加盟劇場の支配人を委員とする委員会は、協会の事業活動方針を審議するために、平成二十八年度は六月、九月、十一月、二月の四回開催いたしました。

【平成二十九年度事業計画】

演劇の普及と演劇に関する助成によって、文化の向上に寄与することを目的として活動する本協会の助成事業(演劇関係者への助成金交付、海外研修への助成)、普及事業(半額観劇会、新人作家養成及び演劇に関する講座開催)調査事業等、公的諸事業は順調に推移し、成果をあげている。

本年はこれらの諸事業を遂行することによって更なる公的事業の充実を図る。

Ⅰ. 助成事業

1. 演劇関係者への助成金交付

演劇制作・興行の発展に寄与されたと認められた団体または個人に交付するもので、内外からの推薦を募り、これを委員会及び理事会の審議を得て決定する。

(助成金は一件五〇万円)

2. 海外研修への助成

平成元年に発足した海外研修は、研修者が欧米の演劇と文化に直接肌に触れることで大きな実績となる。海外演劇、特にミュージカル公演は盛況であり、本場のニューヨーク、ロンドンの舞台を研究したいという要望は強く、二十八年間計二十六回の延べ参加人員は五〇八名に達している。本年度も例年通り演劇業界に携わり、新しい分野に取り組む意欲を持つ人たちに、海外文化、演劇を勉強する機会を提供する事業として、内外から申請を募り実施する。本年度もニューヨーク・ブロードウエイ、ロンドン・ウエストエンドの劇場視察を行う。

(研修費は一人二十五万円及び研修先での観劇代金)

3. 脚本家育成への助成

(脚本募集及び脚本家養成講座)

演劇の基盤を広げるためには優秀な脚本が求められる。演劇の脚本は一朝一夕に生まれるものではなく、長期的な養成が必要である。

平成二十五年度より、「初級コース」「中級コース」「マスターコース」の三コースとした「脚本家養成講座」を引き続き開催する。演劇に親しんで、戯曲の創作を学んでもらう。また、今年度も試演会や各分野のゲスト講師を招き、講座の充実を図る。

Ⅱ. 普及事業

東京都、公益財団法人東京都歴史文化財団、公益財団法人都民劇場、独立行政法人日本芸術文化振興会・国立文楽劇場、大阪府、公益財団法人名古屋市文化振興事業団、福岡市と本協会とが共催している半額観劇会は、低廉な価格で質の高い舞台芸術を鑑賞する機会を提供する事業として、都民、府民、市民から幅広く支持され、演劇人口の裾野を広げている。

本年度は加盟十劇場と一社の協力を得て、東京地区四回、大阪地区六回、名古屋地区三回、九州地区六回、計十九回を実施する。

加盟劇場を利用した演劇教室を実施し、若年層を中心に演劇人口の拡大に努める。

平成二十五年度より、公益社団法人国際演劇協会日本センター主催の「高校生劇評グランプリ」に協賛し、高校生の演劇への関心を高める一助となっている。

Ⅲ. 会報の発行

協会の事業及び情報の周知を図るために会報を年二回(七月・十二月)発行し、会員、賛助会員、所轄官庁、関係団体、マスコミ関係に配布する。

Ⅳ. 調査事業

わが国の演劇関係の参考資料として、海外の演劇興行の実情を調査、研究し報告書を作成する。

ぴあ株式会社が経済産業省及びデジタルコンテンツ協会より事業委託を受けて制作する「ライブ・エンターテインメント市場調査報告書」を入手し、加盟劇場と情報を共有する。

日本演劇興行協会　平成二十八年度助成金交付者　受賞のことば

立田　豊

この度は、日本演劇興行協会様よりこのような栄誉ある賞を賜り心より御礼申し上げます。

舞台大道具という職業は賞と名のつくものには縁のない職業だと思っておりました。

受賞のお話を聞いたときは本当に驚きました。

大道具の仕事を始めたころはまだまだ未熟で何もわからないまま手探りで仕事をしていました。そんな私にたくさんの方々がご指導下さいました。そして様々な方に出会い多くの刺激を受け来ました。

今は大阪松竹座で仕事をさせて頂いていますが、それまでは道頓堀の中座を本拠地としており、その時の十三世片岡仁左衛門さん、二代目中村鴈治郎さん始め歌舞伎界の人達、松竹新喜劇の生みの親二代目渋谷天外先生、また藤山寛美さんとのお付き合いは、役者、大道具という立場を越えての心温まるものでした。

今振り返ると、そういった方々から大変貴重で大変意味のある事を教わってきたのだと心から感じ、こうして今日を迎えられたと感謝しております。

思えばあっという間に六十年という年月を大道具という職業に徹し生きてきました。

歳を重ね、作品を重ねていくことで細かなとこまで理解し手を加え、より良い作品を構築するという楽しみを感じここまで続けることができました。

その結果この様な賞を受賞できたことは、大変光栄に思っております。

この賞に恥じぬよう、大道具という仕事に自信をもち、更に深めていきたいと考えおります。

また微力ではございますが、これから続く若者たちにも良い手本となりますようこれからも皆様のご協力を得て励んで参りたいと思います。

改めてご選考頂き本当にありがとうございました。

田中　佐太郎

この度は日本演劇興行協会の皆様より助成金交付者にお選びいただき、栄誉ある賞を賜りまして御礼申し上げます。

表彰の折、これまで歩んで参りましたことが書かれた賞状に再度、感激をいたしました。

私は六世・中村歌右衛門丈のお許しをいただき十六才より正式に歌舞伎囃子の世界に入りました。

父(十一世田中傳左衛門)の元で歌舞伎囃子方として、一言では申しつくせない厳しい修行を積み重ねて参りました。

私は単に一人で歩むことだけでなく、後に続くものを育てるという大事な役目がございました。

国立劇場の開場で養成課での研修の準備が始まり、まず歌舞伎俳優研修の鳴り物の稽古を父の助手として参加いたし、その後、鳴り物研修の主任講師となりまして、多くの囃子方を育てて参りました。

古典歌舞伎、新作歌舞伎、スーパー歌舞伎等「歌舞伎」がある限り歌舞伎囃子方の存在は「大」であります。

現在は次男の田中傳左衛門、三男の田中傳次郎が主となり脈々と教えを守りつつ束ねてくれております。

私も皆々の手本となり力続く限り後継者養成に勤めて参りたいと存じます。この度はありがとうございました。

常田　景子

この度は、身に余る賞を賜り、誠に光栄に存じます。

私は、英語で書かれた海外戯曲を上演台本として翻訳することを仕事としております。最初は俳優をしておりましたが、ふとしたことから始めた翻訳が、いつしか本業となりました。演劇に目覚めたきっかけは、小学校六年生の時に、大劇場でミュージカルを見たことです。その時、「劇場で芝居を上演して、観客に見せる」ということを職業としている人たちがいるのだ、ということに初めて気がつきました。そして、いつかその人たちの一人になりたいと思ったのです。ですから、この度、日本演劇興行協会より賞をいただき、喜びもひとしおです。

英語と日本語は、文法的にも音韻的にもかなり異なるので、原作戯曲の風合いをなるべく生かし、原作のクォリティを保ちつつ、日本の観客の皆様の心に届く生きた台詞にしたいと願っております。文化の違いも大きいですが、お客様が違和感や疑問を抱くことなく、すんなりと芝居の世界に入りこんでいただける台詞を心がけております。演出方針や出演者の演技スタイルによっても、台詞は変わってきます。稽古場で演出家や出演者の方々と話し合って言葉を変えることもあり、俳優をしていたことも翻訳の仕事に役に立っているように思います。今後も、海外の優れた戯曲を日本のお客様に楽しんでいただけるよう努力を重ねていく所存ですので、どうぞよろしくお願いいたします。本当にありがとうございました。

小川　美也子

この度は、日本演劇興行協会様よりこのような栄誉ある賞を賜り、心より御礼申し上げます。

私はミュージカルというジャンルの中で、演出助手や演出補、演出、歌唱指導とその時々で異なるクレジットにて仕事をさせて頂いております。

このようなミュージカルへの携わり方の原点は、作曲家いずみたくの主宰するオリジナルミュージカルの劇団で、女優修行をしながらミュージカル創作の過程をつぶさに見ていたことになりますでしょうか。

演劇と音楽の融合する瞬間がミュージカルの醍醐味であると常々思っておりますが、演出サイドのポジションにいるときは音楽の在り方に心を砕き、音楽サイドのポジションにいるときはその曲の中の演劇性に心を砕き、といったスタンスでいることが多いように思います。表彰状の文言に「音楽の扱い方に定評があり」と入れて頂いたことに、そのような評価をいただくなんて、どこで見ていて下さったんだろうという驚きとともに喜びを感じております。

稽古場でたくさんの方達と関わりながら作品の方向性を作り上げていく作業は楽しく、また、才能が開花していくさまを目撃できる後進の指導もとてもやりがいがあります。

思えば進路を決める十代の前半から、演劇を学ぶのか音楽を学ぶのか迷いながらの歩みでしたが、何とかここまで歩んできた中、ミュージカルというジャンルの中でその両方を仕事にさせていただいていることは幸運であり、周りの方々への感謝しかありません。そしてこの受賞を励みとして、これからもなお一層研鑽を重ねたいと思います。選んで頂き本当にありがとうございました。

歌舞伎囃子方

九代目　田中　佐太郎さんインタビュー

歌舞伎囃子方の修行を幼少の頃より積まれてきた田中佐太郎さん。演奏家としてのみならず、国立劇場の養成事業に講師として携わられるなど、これまでに多くの後進を指導されてきました。現在では三人のご子息も伝統芸能の世界を牽引する演奏家として活躍されています。修行時代から数々の出会いに至るまで、さまざまにお話をうかがいました。

―どのようにして歌舞伎囃子方の稽古を始められるようになったのでしょうか。

私は五人きょうだいの四番目なのですが、どちらかというと友達と外で遊ばない内気な子供だったんです。家ではいつも歌舞伎囃子方の田中流家元である父・十一世田中傳左衛門の側にいたものですから、「それじゃあお稽古しようか」と、お茶やお花を習うように自然と鳴り物のお稽古をはじめました。

家には歌舞伎役者さんも稽古にいらっしゃるのですが、そのうち父は「一緒に稽古を聞いていなさい」と私を同席させるようになります。小学生になると、一対一で稽古を受けるのではなく、〝人に教える〟という稽古が始まりました。私と同世代の中村梅玉さん・魁春さんのご兄弟が稽古におみえになると、隣で父が三味線を弾き、私がお二人に鼓や太鼓を教えるんです。

―子供時代から佐太郎さんが教える立場になることを念頭において、お父様はお稽古をされていたんですね。人に教える稽古とはどのようなものだったのでしょうか。

人に教える場合には、これから演奏するものがどういったものなのかを、しっかりとわからせることが必要になります。相手に理解してもらうように話すのはなかなか難しいことで、大きな声で相手に語りかけてみたり、話し方にも工夫が必要です。また、鼓のこの部分を打つと「タ」の音が出て、ここを打つと「ポ」の音が出るというように、演奏手法や音のこともわかるように伝えなければいけません。自分が演奏するよりも二倍も三倍も力を入れないと、相手にわかってもらえないんですね。

隣には三味線を弾く父がいますから、常にチェックされていました。稽古の途中でもおかまいなしに、「声が小さいとわからない、もっと大きい声でわかるように」と、すぐその場で注意されました。私が自宅でお弟子さんの稽古をしている時も、廊下を隔てた隣の座敷にいる父が、ちょっとでも間違えるとパンパンと手を鳴らす

父・11世田中傳左衛門との稽古

んです。それで父の元に行くと、「あそこが違う」「ここが違う」「ちょっとさらってごらん」と。狭い座敷ですからお弟子さんにも全部聞こえていますよね。それで部屋に戻って、「いまちょっと間違いましたので…」と訂正して稽古を続けていく。そういうことの積み重ねでした。

また、父の稽古だけではなく、日本舞踊の世家真ますみ先生が「あなたはゆくゆくは後継者を育てなくちゃならないのだから、人に教える稽古をもっと増やしましょう」とおっしゃってくださったんです。先代の藤間の宗家も「うちに出稽古にいらしたら」と、藤間の宗家の踊りのお稽古の時に、別室に私が教えるための稽古場をつくってくださった。そこに三代目藤間勘祖さん、歌舞伎役者の中村東蔵さん、中村又五郎さん、中村歌六さんなどが集まってお稽古をしていました。いろいろな方のお力添えもあり、そうやって徐々に人に教えるということに慣れていったんです。

―一九七〇年からは国立劇場の養成研修事業が始まりますね。

私は第一期から現在に至るまで、ずっと研修生の講師を勤めさせていただいています。結婚して子供が産まれてからは、父がしていたように今度は私が息子たちに稽古をつけるようになっていくんです。

国立劇場の研修生に稽古をつける様子

黒御簾で演奏するということ

―実際の舞台で初めて演奏をした時はいかがでしたか。

実は初めて勤めた舞台は代役だったんです。高校生になる春休みのことで、その頃、六代目中村歌右衛門さんが自主公演「莟会」をされていて、渋谷にあった東横ホールへ父について行っていました。するとうちの社中で病気の人が出てしまい、急遽、私が黒御簾で鼓を打つことになったんです。突然だったこともあり、その時はあっという間に終わってしまいました。その後、病気の人が戻って来たことを父が歌右衛門さんに報告しにいくと、「お嬢さんも続けたらどうですか」というお話をいただいたんです。そして、高校一年生になった一九六四年十月に、歌右衛門さんの『京鹿子娘道成寺』の陰囃子で正式に初舞台を踏むことになりました。演奏で何をやるかはもちろんわかっているのですが、とにかくドキドキしたことを覚えています。父から厳しい稽古をつけられていたこと、歌右衛門さんから「続けてみたら」との言葉をいただいたことで、女性の私が黒御簾に入ることになったんです。

ただ、入るにあたり父からは、〝地味な格好をしなくてはいけない〟〝他の人と雑談をしてはいけない〟〝笑ってはいけない〟という条件を付けられました。今は歌舞伎の裏方でも衣裳さんや付き人さんなど女性の方が増えましたが、当時女性といったらお琴の先生くらいしかいらっし

やいませんでした。伝統ある男の世界に女の私が入っていくわけですから、父もいろいろ考えたのだと思います。

―お父様から教えられた心得にはどのようなことがありますか。

父がよく言っていたのは、「毎日を一だと思わなくてはいけない」ということです。歌舞伎の興行は通常二十五日間です。その中の一日を二十五分の一と考えると、二十五日間の興行が終わっても一しか得られない。けれど、毎日を一と考えれば、得るものは二十五になるんだ、と。初めの日に一が取れなかったとしても、初日と千穐楽とでは大きな違いが出ているように、毎日真剣に向き合いなさいということですね。

それから、何か用事がない限りは、演奏をしていない時でも黒御簾にいなさい、というのも父の教えの一つです。音を出さない場面になると、通常だと黒御簾の演奏者たちは楽屋に戻るのですが、私は一人でずっと黒御簾に座っていました。その時はどうしてそうするのかわからなかったのですが。つまり父は、芝居の台詞を全部覚えなさいということと、音を出す場面に行き着くまでにはどういう雰囲気があったのか、だからこの音を出さなければならないんだ、ということをわからせたかったのだと思います。楽屋にいたのなんて、父と二人並んで、母の作ったお弁当を食べている時くらいでした(笑)。

黒御簾の中で大太鼓を打つ

舞台人としての意識

―転機になった出来事をひとつ教えていただけますか。

十四代目守田勘弥さんには大変かわいがっていただきました。勘弥さんが国立劇場で『唐人殺し』という芝居をなさった時のことです。開演前に「お昼をとったから食べにおいで」と誘ってくださり勘弥さんの楽屋にうかがうと、舞台に出演される先代(九代目)の坂東三津五郎さんや片岡秀太郎さんもいらっしゃる。その公演では黒御簾で中国の楽器を使って音を出すことが多かったのですが、勘弥さんが、「今月の芝居ではどうしてああいう楽器を使っているのか」とか「なぜお父さんはこのように作調されたのか」とか、わざと聞き出して、みなさんの前で私にしゃべらせるんです。

父の〝雑談してはいけない〟という教えがありますから、私はそれまで役者さんとお話をしたり、近しくお付き合いをしたことがなく遠い存在だと思っていました。私の立場をわかってくださっていて、勘弥さんはあえてそういう場を設けてくださったと思うんですが、そのおかげで、女性だから…と卑屈にならなくていいんだ、こうやってお話ししてもいいんだと思えるようになったんです。勘弥さんとの出会いがその後、坂東玉三郎さんとの出会いに繋がり、息子たちが玉三郎さんの舞台を勤めることにも繋がっていきます。大変ありがたいご縁をいただいたと思っています。

―長男・亀井広忠さんは能楽囃子の大鼓方、次男・田中傳左衛門さんと三男・田中傳次郎さんは歌舞伎囃子方の世界で活動されています。ご主人である能楽師葛野流大鼓方・人間国宝の亀井忠雄さん、そして佐太郎さんのもとに生まれ育ったという環境があったからこそ、三人のご子息は能と歌舞伎の世界に新たな風を吹き込む「三響會」も始められました。それぞれ活躍されているご子息をどのように見ていらっしゃいますか。

息子たちを教育する時に私が一番大切にしていたのは、〝その時代にらしく生きる〟ということです。子供時代に大人の真似事のようなこま

っちゃくれた舞台をしてはいけない。子供は子供らしい舞台を、青年時代は青年らしく、そして大人は大人らしく、ということです。現在では、傳左衛門は囃子部長であり、田中流の家元でもありますから、自分が手本にならなくてはと懸命に勤めています。息子たちを見ていると、〝その時代にらしく生きる〟は今も脈々と生きていると感じます。

また、「三響會」は能と歌舞伎の世界それぞれを崩さずに様々な形式でご覧いただこうという試みです。出演してくださった方々も皆さん興味を持って楽しんでくださる「三響會」のような公演は、それまでになかったことだと思っています。

3人のご子息とともに

—開設当初より講師をしていらっしゃる国立劇場の養成事業では、短期間で研修生たちにいろいろなことを教えなければならないと思います。どんなことを大事にしてほしいと考えていらっしゃいますか。

養成事業では鳴物の囃子方だけではなく、歌舞伎俳優の研修生たちも一期から教えています。研修生に言うことは、まず「自分の切り札をもちなさい」ということ。役者なら、踊りがうまい、滑舌がいい、台詞覚えが早い、雑用をさせると気が利いているでもいいんです。何でもいいから切り札をもつことが大切です。

歌舞伎俳優養成の授業には、踊り、長唄など、いろいろな先生の授業がありますが、全体をつかまないとなかなか囃子の稽古にはなりません。ですから、鼓がポンと鳴るとか太鼓がうまく打てることよりもまず、「行儀のいい役者になることを目指しなさい」と口を酸っぱくして言っています。自分の家から出た瞬間からとは言いませんが、研修所の最寄り駅に降り立った時から、自分は国立劇場の研修生なんだという、人に見られている意識のもと劇場まで歩いてこなくてはだめだと。二、三年の研修期間では、その意味が伝わるところまではなかなかいかないのですが、〝舞台人〟としての意識をもつこと。それは私自身も含め、常に心がけていなければならないことだと思っています。

取材・文／高橋涼子
写真協力／有限会社三響会企画

■プロフィール

たなか・さたろう

一九四八年、歌舞伎囃子方・十一世田中傳左衛門の三女として生まれる。六四年十月、六世中村歌右衛門の『京鹿子娘道成寺』の陰囃子で歌舞伎の本興行へ初出勤。同時に田中佐太郎を名乗る。七二年二月、第一回「邦楽と舞踊の会」で九代目田中佐太郎の襲名を披露。後に「古典邦楽の会」と改称し父・十一世と共宰。九二年夫である亀井忠雄と「囃子の会」を発足させる。二〇〇四年、田中流の家元の継承と十二世田中傳左衛門を襲名。半月後にもとの田中佐太郎に復し、子息の田中源助に田中流の家元職を譲り、十三世田中傳左衛門を襲名させる。九一年伝統文化賞、〇三年伝統文化ポーラ賞奨励賞を受賞。一二年十月、重要無形文化財保持者(総合認定)認定。現在、歌舞伎囃子協会相談役、伝統歌舞伎保存会理事、国立劇場養成課(歌舞伎俳優研修「鳴物」・歌舞伎音楽「鳴物」)講師。

翻訳家

常田景子さんインタビュー

これまでに数々の海外戯曲を翻訳されてきた、常田景子さん。けれど翻訳家に至るまでには、俳優、舞台制作の仕事など、さまざまな経験をされてきたといいます。劇作家の頭の中をのぞき見るような興味深い作業を経て、日本の観客に魅力的な戯曲を提示する。そんな翻訳家という仕事の持つ面白さとともに、これまでの歩みをお聞きしました。

―演劇に興味を持った最初のきっかけは。

小学六年生の時に学校行事として、今も続いている「ニッセイ名作シリーズ」を観るために日生劇場に行ったんです。それまでも学校にくる小規模の演劇公演なんかは観たことがあったと思うのですが、その時、初めて大劇場に入ったんですね。きれいで立派で、劇場って素敵だなあと思いました。

その時二階席で観ていたんですが、一幕終わりの幕間にキャストが出てきて、「みんな、歌ってと言ったら一緒に歌ってね」と、短い歌を練習するんです。すると男の人の大きな声がして、振り返ると二階席にもアンサンブルの方が入ってきて。扮装した人が一生懸命歌っているのを間近で見た時、「これは仕事でやってるんだ」と思ったんですよ。「こんな仕事ありなんだ、これが仕事なら楽しそう」って。芝居に感動して目指しましたっていう話じゃなくて、申し訳ないんですけれど(笑)。

―仕事という観点から演劇の存在を意識するというのは面白いですね。

その後すぐ、父の転勤で富山に引っ越したんです。富山には労演(勤労者演劇協会)でまわってくる公演や劇団四季が来ていて、観に行ってはセリフを覚えて自分で言ってみたりして遊んでいました。高校一年の途中からは演劇部に入りましたが、受験もあるので一年半くらいしか活動はしませんでしたね。

―東京大学へ進学されますが、演劇活動はすぐ始められたのでしょうか。

さすがに成長して、演劇を仕事にすることってそんなに甘いものではないだろうということには気づき始めていて。周りに演劇に関わる仕事をしている人もいなくてスタッフワークにまで目がいかず、やるなら俳優だろうと思っていたので。どうしたもんかなあ……と。その迷いが消えたのは、野田秀樹さんのお芝居を観たからなんです。

ちょうど野田さんが東大の劇研に入った時で、

その後拠点となる駒場小劇場の前身の寮食北ホール(駒場寮食堂北ホール)で公演していました。「この人、天才かもしれない」って思いましたね。戯曲は言葉遊びが独特だし、俳優としてもほかの人にはないものを持っていて。すごく刺激を受けて、私もやっぱり演劇をやりたいと思うようになったんです。

―そして、「夢の遊眠社」に俳優として入団されます。

同じクラスの人が野田さんの芝居にアンサンブルで出ていて、「いいなあ、どうしたら出られるの?」なんて言っていて。その頃、野田さんたちはオーディションに受かってVAN99ホールで公演をうつことになり、夢の遊眠社を名乗り始めていました。たまたま、たむろしている喫茶店で野田さんに会った時にお話をしたら、「興味あるならきてみれば?」「じゃあ、いきます!」と。

今もそうですが、野田さんの芝居って飛んだり跳ねたりするのでけっこう大変なんです。私のようにもともと運動が得意じゃない者にとっては、特に。野田さんは普段の訓練に、篠崎光正さんが考案した演技訓練法「シノザキシステム」を取り入れていて、これがかなり肉体的に過酷で。同じ頃にこのシステムで訓練されていた俳優の浅野和之さんなんかはよくご存知だと思います(笑)。『走れメルス』『怪盗乱魔』『少年狩り』など、夢の遊眠社の初期作品に出演していました。

大学を卒業して夢の遊眠社を退団した後は、演劇を職業にするための道筋をつけたいと考えて、文学座の養成所に一年いて。紹介いただいた木山事務所はじめ、いくつか新劇の舞台に立たせていただいた後、遊眠社時代に仲良くなった如月小春さんが、主宰する劇団「NOISE」に誘ってくださって。立ち上げからしばらくして参加したんです。

翻訳者としてのデビュー

―翻訳はいつ頃から始められたのでしょうか。

NOISEの途中からで、最初は書籍の翻訳でした。能力開発なんかをする会社の受付や会報の編集のアルバイトをしていたんですが、その社長から「心理学科を出てるなら、これ訳してくれない?」と、ストレスマネジメントについて書かれた英書の翻訳を頼まれました。それから、俳優と並行して翻訳もやるようになったんです。翻訳って家でできるしいい仕事かもしれない、と(笑)。戯曲翻訳のきっかけは、NOISEが渋谷パルコにあったスペースパート3で公演をした時に制作の人と知り合ったことです。まず海外の資料や劇評を訳すようになって、そのうち上演するかはわからないけれど読んでみたいからと言われて、戯曲の下訳をするようになりました。

―その後、パルコ劇場制作部の仕事に就かれるんですね。

俳優と翻訳を並行してやっている期間がしばらく続いたのですが、三十代になると徐々に仕事の分量としては翻訳のほうが多くなっていって。私は女優ですと言ってみても、翻訳家なんじゃないかって。そんなことを考えている時に、パルコ劇場で制作をやってみないかと誘っていただいたんです。約二年間携わりました。でも私、制作という仕事が性格的に全然向いていなかったんです。人の面倒を見ることが苦手だし、うっかり者だから雑誌社からの取材依頼を忘れてしまうし……。

下訳の仕事はその頃も続けていて、ある時、宮本亜門さんが持ち込んでいらした作品の下訳

『グレイ・ガーデンズ』(2009年)

をしたんですが、それが上演されることになって。『滅びかけた人類、その愛の本質とは…』（一九九三年、パルコ劇場）という作品で、それが翻訳家としてのデビュー作ということになりました。

パルコの制作を辞めた後も、実は小劇場公演に二本くらい女優として出ているんですが、翻訳を仕事にしていこうと決めて。出版社に勤めている大学の同級生が紹介してくれて書籍の翻訳をしたり、パルコからも引き続き仕事をいただきましたし、パルコ時代に知り合ったｔｐｔ（シアタープロジェクト・東京）からも仕事をいただいたり。最初の頃は、そうやってみなさんがいろいろと紹介してくださったんです。

それで身に染みたことは、仕事は自分で選んでいくものでもあるけれど、周りの人の存在が大きいんだなということです。俳優は特にそれが顕著で、俳優になりたくていくらがんばっても、キャスティングされなければダメですよね。だから私も、俳優として仕事を任せてみようというオーラはなかったのかもしれないけれど、翻訳家としては頼んでみようと思ってもらえる何かがあったのかな、と。自分ではそんな納得の仕方をしていましたね。

時代の変化が与える影響

―翻訳の面白さとはどんなところでしょうか。

翻訳っていうのは誰かが書いたものを、違う言語の言葉にしてく作業です。文は人なりというけれど、言葉の選び方に特徴がすごく表れていて、その人の頭の中を探検していくような面白さがあります。俳優はセリフを自分で肉化して出すという全然違う表現だけど、ある意味、誰かがやったことを違ったふうに語るということなので、私の中では翻訳と俳優には多少の接点もあって。そして、紙の上に書いてあった言葉が俳優さんの肉体を通して立ち上がっていく瞬間には、ものすごくワクワクするんです。

訳している時というのは、作者と二人で寄り添ってダンスを踊ってるようなものですね。文体のクセやテンポにもよるんですけど、すごく早く駆り立てられるように訳さざるを得なくなる人、少し訳しては考えゆっくりゆっくり進めていく人、いろいろです。それは相性の問題よりも文体そのものがもっている特徴で、それによってこちらの作業のテンポも決まってくるという感じです。だけど、できあがった翻訳は、常田さんの文体だよねと言われるから不思議です。

でも、最終的には翻訳に正解はないと思っていて。もちろん自分ではこれが一番いいと思って出しますけれど、数学のように決まった答えがあるわけではありません。同じ戯曲でも、私が訳したものと、小田島恒志さん、青井陽治さん、松岡和子さんが訳したものとでは、おそらく違ってくるでしょう。だから、稽古場で俳優さんから「ここの言い回しを変えたい」という相談を受けても、それもありだなと思えるんです。演出家にも、稽古場での演出を見ていて、「そういうやり方だったらこんな言い方もありますよ」と、提案させていただくこともありますね。

―これまでに手強かった戯曲はありますか。

アメリカの劇作家、デヴィッド・マメットの戯曲はすごく難しいです。自身の翻訳での上演数は少ないのですが、これまでに何本か下訳していて。翻訳するようになってからも長いことマメットの芝居を海外では観たことがなかったんですが、ある時、ニューヨークでアメリカ人の俳優によって演じられているのを観て、なる

『ピアフ』（2011年初演）

ほど、こういう芝居なのかと納得するものがあって。それからは訳しやすくなりましたね。翻訳する作家の作品を元の言語で観ておくと、いろんな意味で楽なんだなあ、と思いました。

翻訳を手がけた後で別の作品も訳してみたいと思う作家はたくさんいますが、なかでもテネシー・ウィリアムズはやっぱりすごい作家だなと思いました。『やけたトタン屋根の上の猫』（二〇一〇年、新国立劇場）を手がけた際、言葉の選び方や紬ぎ方に魅せられました。

―時代の変化は翻訳に影響を与えますか。

『姉妹たちの庭で』（2011年）

最近の戯曲は、普段私たちがしゃべっているようなリアルさを求めるものが非常に多くなりましたね。セリフもあえてオーバーラップさせたりする書き方も増えてきていますし。昔の芝居はこれはセリフです、という書かれ方をしているというか、演劇性が高いんですね。その良さはやっぱりあると思いますし、そういう芝居を訳すと少しホッとしたりしますね。

言葉にも時代の移り変わりを感じることは多くて、若い俳優に「この言葉はどういう意味ですか？」と聞かれて、「ええっ、知らないの？」と驚くことがあります。いろいろな言葉がどんどん死語になってきているんですね。そういう意味では、新しい言葉も仕入れていかないと、若い作家が書いた戯曲を訳せなくなってしまうと思ったりもします。

―翻訳家を目指したい方に何かアドバイスをいただけますでしょうか。

翻訳家になるのなら、最終的なアウトプットは日本語なので、日本語力を磨くことはすごく大切だと思います。あとはいろいろなお芝居を観ることですね。もちろん原語と日本語に訳された戯曲を読み比べるのもいいとは思うのですが、生の舞台にたくさん触れることで得るものは多いと思います。

―常田さんが翻訳家として目指されていることとは何でしょうか。

翻訳家の役目は劇作家にかわって日本の観客のみなさんにその戯曲を紹介すること。その作家が描きたいテーマや描きたかったことを、なるべくみなさんが納得のいく形で出していきたいと思います。それが翻訳を始めた時から私が目指している、一番の願いですね。

取材・文／高橋涼子
写真協力／東宝演劇部

■プロフィール

つねだ・けいこ

神奈川県出身。東京大学文学部心理学科卒業。俳優、舞台制作を経て、翻訳家となる。二〇〇一年、第八回湯浅芳子賞、翻訳・脚色部門受賞。主な上演戯曲は、『ヒストリーボーイズ』、『負傷者16人』、『エンロン』、『ピアフ』、『太陽に灼かれて』、『姉妹たちの庭で』、『グレンギャリー・グレン・ロス』、『やけたトタン屋根の上の猫』、『グレイ・ガーデンズ』、『サンデー・イン・ザ・パーク・ウィズ・ジョージ』、『回転木馬』、『シカゴ』、『6週間のダンスレッスン』、『ペテン師と詐欺師』、『奇跡の人』、『伝説の女優』、『ウィンズロウ・ボーイ』、『デモクラシー』、『ア・ナンバー』、『滅びかけた人類、その愛の本質とは…』など。翻訳書に「リディキュラス！」、「戯曲の読み方」、「現代戯曲の設計」などがある。

劇場とわたし（第十二回）

演劇エリア↓

演出家　小林　香

小学校に上がる頃には、チャップリンのような映画監督になりたいと夢見ていました。そんな私が、いつの間にやら演劇人として暮らしています。それは「劇場」と出会ってしまったからです。

思い起こせば、私の劇場デビューはとても遅かったと思います。生まれ育ったのは京都市。能楽堂や南座など伝統芸能を観られる劇場はたくさんありましたが、ミュージカルなどの商業演劇は阪急電車に揺られて大阪梅田まで行って観るものでした。我が実家からは2時間近くかかる距離です。そのせいもあって子供時代にせっせと通っていたのは映画館で、現代演劇を上演する劇場と接することはほとんどありませんでした。自力で劇場に通うようになったのは映画よりも舞台の世界に進もうと決めた大学四年になってからです。家庭教師と豆腐屋で稼いだバイト代でチケットを買うところからスタートし、電車に乗って劇場・飛天（今の梅田芸術劇場）かシアタードラマシティ、または宝塚大劇場に向かい、三時間だけ別世界にいざなわれ、帰り道はだいたい電車に座れず吊り革につかまって、これから大阪にやってくる公演のチラシを隅々まで読む。これぞ歓び。その頃観たのは高嶋政伸さん主演の『ハウ・トゥー・サクシード』や山本耕史さん主演の『RENT』、真琴つばさんや姿月あさとさんが主演を務めてらした宝塚歌劇、のちに師事することになる謝珠栄先生のオリジナル作品などなど。

でも「劇場」との本当の出会いは、前述の劇場通いが始まるきっかけとなった『レ・ミゼラブル』、帝国劇場です。大学三年の時でした。

私はその時まで映画監督を夢見ていましたのでNYに行きたくて、その奨学金の面接を受けるために初めて上京しました。その時、せっかく東京まで来たのだからと観たのが帝劇の『レ・ミゼラブル』でした。鹿賀丈史さんがジャン・バルジャンで、ジャベールは……わかりません。なぜならこの瞬間まで私は日本のミュージカルのことは何一つ知らず、出演者たちの名前も知らず、そもそもキャストがダブル、トリプルだったこともわからず、とにかく何か面白いもの

を吸収したいという思いだけで2階席の一番安い席を買って、地図を片手にたどり着いた帝国劇場に足を踏み入れたのでした。

この時初めて、人の手で生み出された「魔法」がこの世にあることを知りました。二階席から観たジャベールの自殺のシーンは今でも忘れられません。私は、ジャベールの最後の独白を聞きとげ、橋から身を投げて黒く暗い濁流に飲み込まれて行く彼の、運命の目撃者となりました。それはまさに「魔法」でした。帝国劇場の慎しみ深い空気の中で、私は『レ・ミゼラブル』と一体となったのでした。

そこからです。私は〝ミュージカル映画〟ではなく、〝ミュージカルの舞台〟を目指すようになったのです。まさかそのほんの三年後、自分が「あの帝国劇場」で「あのレ・ミゼラブル」のスタッフとして働かせていただけるなんて、思いもよりませんでしたが。

大学の卒論は、法学部政治学科であることと無理やり関連づけて、小林一三先生の文化的戦略について論じたのですが、この卒論を書きながら、「劇場」という生命体を強く意識しました。電車に乗る客を増やすために終点に温泉と劇場を作り、出し物として少女歌劇を始めた……。劇場は必ずしも崇高な目的から自然発生するわけじゃない。もっと生々しいエネルギーで雑草のように生まれてくる劇場もある……。人を喜ばせるために身をよじらせて伸び、時の風雪に打ち克ち、やがて大木に育ち、いつか果実を実らせて人の心を潤す。小林一三先生の劇場づくり・舞台づくりのヒストリーを追いながら、劇場というのは変化し進化し、時に衰退するがまた復活できる、強い強い生命体なのだと知りました。時代の流行り廃りがあっても、人は必ず劇場に戻ってくる。そう思います。

小林一三先生を卒論テーマにすると、自ずと宝塚大劇場のことや、帝国劇場の秦豊吉社長や芸術座の菊田一夫先生のことも知ることになります。特に、東宝のプロデューサーでもあり、今も知られる傑作をいくつも書いた演出家でもある菊田一夫先生のことは、卒論を書きながらどんどん憧れが募って行く演劇人でした。この卒論をもって無事に卒業した数年後に、菊田先生と同じ東宝のプロデューサーになり、菊田先生が愛した芸術座の後身となるシアタークリエの柿落としに奔走し、そのあと独立して菊田先生のように演出家として再びシアタークリエで舞台をやらせていただけるようになるなんて、この時の私は想像もしていませんでした。夢のようですよね。この卒論を通して知った、ミュージカル&レビューの黎明期に奮闘した先人の理想と夢見る力の強さは、今も私のバイブルの一つです。

シアタークリエの開場準備には三年近く関わったと記憶しています。舞台機構関係、客席の仕様、楽屋の使い勝手の検証やら、楽屋裏の動線やら、ロビーの床の素材選びまで、各セクションでああだこうだと知恵を出し合った日々でした。そして三谷幸喜さんの『恐れを知らぬ川上音二郎一座』でいよいよ初日を迎えるぞという時、ピカピカの劇場にはまだ魂が入ってないように思われました。それから来年でいよいよ十年。毎年演出で呼んでいただいて伺うのですが、今はこの劇場に棲む舞台の神様の息吹と「魔法」を感じます。結局、その「魔法」こそ、舞台の上でも舞台の外でも人が作っているのだと思います。劇場を運営するスタッフの毎日の一つ一つの行動、毎日の佇まいが、小屋の魂を一滴一滴育んでいるのだと知りました。劇場は機能であり、祝祭場であり、街のヘソでもありますが、なんといっても生命体。お客様の目に触れない所にある、舞台裏の人々の考えと心を肥やしに生きている生命体なのでしょう。だからなんとも気を抜けない相手だなと思います。そのぶん、可愛いとも思いますが。

初めて東京に来た時、日比谷駅の地下に「映画・演劇エリア↓」という標識があって、そこに帝国劇場をはじめとする幾つもの劇場名が書かれていました。それを見た時、こここそ聖域だ、と身体が熱くなりました。今は地下鉄工事のためその看板は無くなってしまったようですが、あの時感じた熱はいつまでも冷めることはありません。

平成二十八年度海外研修の報告

中日劇場　劇場部　部長
土本順治

〈はじめに〉

ロンドンの人口は８３０万人。周辺を含めると東京都に匹敵する１３００万人ほどの大都市圏。更に海外からの観光旅行客も年間１４００万人に及び、欧州の都市ではいずれも最大規模。

ホテルなどで入手できるシアターガイドには、52もの商業劇場の演目が紹介されている。しかもそのうち44施設は、ＴＫＴＳもある繁華街レスタースクエアから地下鉄で１区圏内、すなわち徒歩圏内に集中している。

更に文化的な土壌を考えると、ロンドンには何年間も同じ演目をロングラン公演できるだけの素地とマーケット規模が充分にあると言える。観客の年代層は幅広いが、基本的に白人か、海外からの旅行者に限られる（現地在住の黒人やヒスパニック、東アジア系は劇場スタッフ以外に見かけない）。

なおウエストエンドの劇場は原則、日曜休演でマチネは週２回（水または木と土曜）。蛇足ながら移動はヒースロー空港にも直結する地下鉄ピカデリーラインが便利。さらにプリペイド式の「オイスターカード」券売機はタッチパネル仕様で日本語画面もある。

〈超大作の英米競演：マッキントッシュ卿とディズニー帝国〉

「キャッツ」「オペラ座の怪人」など英国発の大作ミュージカルを生み出した世界的なミュージカルプロデューサー、サー・キャメロン・マッキントッシュの代表作「レ・ミゼラブル」は今年で初演からロングラン30周年を迎えた。一方米国でアニメ映画からアミューズメントパークまで手掛けて巨大王国を築いたウオルト・ディズニーの遺志を継ぐディズニー・シアトリカル社は近年、ミュージカル界にも進出しロンドンでも「ライオン・キング」と新作「アラジン」を上演中だ。

毛色の全く異なる２大作品だが、それぞれの魅力の源を探りながら観劇した。

蛇足ながら「アラジン」のプログラム巻頭に、マッキントッシュのあいさつが載っている。

「あれ？」と思ったら上演劇場を含むウエストエンド８劇場の経営にも参画しているという。

■「レ・ミゼラブル」クィーンズ劇場

到着日に観劇。時差ぼけも考慮して、まず見慣れた「レミ」を、と思って向かったＴＫＴＳは売り切れ。カウンターで「劇場ならまだ当日券があるかも」と言われ、徒歩２～３分の劇場窓口へ。開演１時間前なのに11列目ほぼセンターの席を購入できた（ただし正価）。

劇場は１９０７年に開場。二層式でおよそ１３００人収容。

この劇場では２００４年４月から12年以上、「レミ」を上演しているという。

場内に入り、一番驚いたのはステージ間口の小ささ。日本式に言えば６間ほど。高さも額縁

まで6〜7間。日本では、2013年に新演出版が公開され話題になる一方「ウエストエンドやブロードウエイではまだオリジナル版をやってる」と新版の出来を疑うような風評が立った。しかし周辺の道路事情も含め、とても新演出版の機材(11トントラック30台分)を運び込める舞台規模ではない。新版を「やらない」のではなく、「できない」というのが実態だろう。

日本よりも舞台が小さいだけに俳優の動き一つ一つに視線が集まる。驚くほど高速で回す盆を使った転換はテンポがよくキレもある。ベッドや机などが舞台奥から盆に乗って次から次に現れる。荷馬車とバルジャン家の門、バリケード以外に大仕掛けはないが裏方は相当な力量を求められるだろう。そして俳優たちの演技力、歌唱力も半端ない。結果としてスペクタクル性よりもドラマ性に比重がかかる演出。プリンシパルによる重唱は、ハーモニーはもちろんバランスもよく心地よく聴ける。また「民衆の歌」などアンサンブルの歌声は、均整のとれたオーケストラのように全体を包み込み、盛り上げる。

30周年にして今夜も満場のスタンディングオベイション。すぐ後ろの若い女性は、感動のあまり嗚咽を漏らしていた。「レミ」を初観劇する観客がいまだ後を絶たず、世界中からロンドンを訪れているのだろう。

■「アラジン」 プリンスエドワード劇場

TKTSでは正価だったので劇場窓口で購入。舞台機構を上方から見たくて2階席を選択。

1930年開場、客席約1700。開場5年

後にはキャバレーになり78年「エビータ」で再開場。92年、デルフォン・マッキントッシュ劇場グループの傘下に。アラジンはこの16年6月から(それまでは「ミスサイゴン」を上演)。

純英国産の荘厳で重厚な「レミ」とは対照的に、超ヒットアニメ映画をベースにした破天荒で陽気な、いかにもアメリカらしい作品(2014年3月にブロードウエイ初演、翌15年5月に劇団四季が日本で初演)。

アニメそのままの「お子さまランチ」的な作品かと思いきや、タップありレビューありマジックあり、果てはステージ左右を花火が飛び交い銀玉が客席に舞う始末。アラジンとジャスミンを乗せた絨毯も、フライングシステムでファンタジックに宙を舞う。ここまでやられちゃったら見立ての甘さを認めるしかない。舞台機構も全て特注で、例えば直径50センチほどのスッポンが付いた1mほどの盆を一緒に作動させ、スモークとともにジーニーがグルグル回転しながら地面から現れるという趣向。他にも演出上で必要な位置に必要なサイズの小型の迫りが随所にあり、ディズニーランドばりのこだわりが満載だ。

またジーニーを演じるトレバー・ディオン・ニコラスも秀逸。ぼってりとした体型といかがわしい面相ながら、機関銃のようなテンポと間の良いセリフ回し、ソウルフルな歌唱で、あのキュートで頼りがいのあるキャラクターを演じている(ブロードウエイ公演にも出演した米国出身の黒人俳優)。

終演後は劇場前の車幅6mほどしかない歩道へ、観客が一気に流れ出て付近は大混雑。誰もが当たり前のような顔をして三々五々散って行く有様も、おおらかだ。

〈大西洋を行き交うヒット作:「シェイクスピア」とシンディー・ローパー〉

王立シェイスクピア・カンパニー(RSC)が手掛け、英演劇界の頂点ローレンス・オリビア賞を総なめにして米国に渡り、トニー賞も獲った「マチルダ」(日本未公開)。一方シンディー・ローパーが全曲を書き下ろし米トニー賞をかっさらった後にウエストエンドへやってきた「キンキーブーツ」。海を挟んでの作品交流も、ミュージカル界を活性化している。

偶然ながら両作品とも、女装の男性が登場する。この倒錯キャラクターが、物語の鍵になっているのは当節ならではか。

■「マチルダ」 ケンブリッジ劇場

TKTSで正価販売のため劇場窓口で購入。

一階席最後列センター通路沿いを希望。

TKTSのあるレスタースクエアの北東、大通りを渡って少し歩いた七叉路サークルにある1930年開場の3階層シアター。約1200席で、客席通路が劇場のど真ん中を突っ切っているのは珍しい。

「チャーリーとチョコレート工場」のロアルド・ダールによる児童文学が原作。RSCによる試験興行を経て2011年末、この劇場で一般公開するや大評判になり、翌年のオリビア賞で当時史上最多の7部門を獲得。早くも13年4月には海を渡ってブロードウエイでも公開、同年の米トニー賞でも5部門を獲得、15年には全米各都市およびオーストラリアでも公演した超強力作。

俗物で子供に関心の薄い両親を持つ聡明な少女マチルダが、入学したての級友たちと女校長の虐めに立ち向かう一方、空想のお話を紡ぐうちに担任の女性教師の心の救済を支えるというジュブナイル。観る者を子供の心に引き戻す、不思議な引力を持つ寓話。

場内に入ると、舞台の両袖やプロセニアムにびっしりと積木のピースがランダムに張り付けられていて、まず寓話の世界に引き込まれる。

袖からは、高さ6mほどの本棚が現れたり、床から学校の生徒用の机やイスが8つ、それぞれに迫り上がったり。客席通路も、キャストが(花道みたいに)頻繁に行ったり来たり。登場する大人たちも皆、どこか浮き世ばなれしたキャラクター。父親はロシア人に不良中古車を売りつけようと躍起だし、母親は社交ダンスに夢中のあまり臨月までマチルダを宿したことに気づかない。サディスティックな女校長は、五輪の元ハンマー投げチャンピオンというありえない設定(ゲシュタポのような風体で髪を束ねた大柄な男優)。気に入らない生徒の三つ編みを両手でつかんで遥か遠くに投げ飛ばしたりする。全体を通じた雰囲気は、リアリティよりもファンタジー性が強い「海辺のカフカ」や「百万回生きたねこ」に近い。

唯一リアルなキャラクターがマチルダ。大人たちの身勝手や無責任に敢然と立ち向かいながらも、子供らしい健気さが愛らしい。楽曲も秀逸で終演後は心がほっこりするような暖かい気持ちになり「もう一回観たい」と思った作品。

ちなみにポスターのシルエットは、大人たちに立ち向かって「エヘン!どう?」と勇むちっちゃな彼女のポーズ。

なお日本の法律では、夜9時以降は児童は出演できない(厳密には9時までに楽屋退去)。従って夏休みなどに昼公演を集中上演するなどの日程でなければ、残念ながらこの作品の日本版上演は極めて難しいと思われる(ウエストエンドの終演は夜10時過ぎ!)。

■「キンキーブーツ」 アデルファイ劇場

TKTSでおよそ3割引。2階席5列目センター。

19世紀に建てられた劇場で、1930年に現在の建物に立て替え。三層式で客席およそ1300。

2005年の英米合作の同名映画をミュージカル化。経営の傾いた靴工場が、女装癖を持つ男性(ドラァグクイーン)向けのヒールブーツ生産に眼を付けて息を吹き返したという実話がベースという。

13年にブロードウエイで公開され同年トニー賞で6部門を受賞。15年9月からウエストエンドでも公開。16年7~9月には日本版(主演は小池徹平)が、10~11月にはブロードウエイオリジナル版がそれぞれ東京・大阪で公開された。

ストーリー自体は「行き詰まった主人公が、たまたま出会った人物の助けで希望を見つけ、

紆余曲折を経て最後には成功を勝ち取る」という、ガッチガチのアメリカンストーリー。

ミソは2つ。靴工場の若き経営者が「たまたま出会った人物」がドラァグクイーンという性癖愛好者であること(パンクなデザインで、男が履いても折れない頑丈なピンヒールを持つブーツを探している)、そしてシンディー・ローパーが全曲を書き下ろしていること。

ドラァグクイーンのローラ(本名サイモン)を演じる黒人俳優マット・ヘンリー(日本版では三浦春馬)は、ブラックミュージック界の大御所スモーキー・ロビンソンに似た容貌と歌声を持ち、8ビートからバラードまで緩急織り交ぜた歌唱でグイグイと惹き付ける。シンディー・ローパーも彼女らしいキャッチーでソウルフルな楽曲を多数提供、エンディングではシンディーの曲に合わせ出演者全員(ニュートラルな男性も)がキンキーブーツを履いてファッションショー会場のランウエイで踊りまくる。客席もノリノリでもうロックコンサート状態。終演後は皆、憑き物が落ちたようなスッキリした笑顔で劇場を後に。とにかく理屈抜きで楽しめる。

ちなみに「キンキー」とは、「変態の」という意味。

〈ポップスターたちの半生記：ジュークボックス・ミュージカル2題〉

オリジナル楽曲による通常のミュージカルと異なり、既存曲をストーリーに散りばめて作られる「ジュークボックス・ミュージカル」。全編でABBAの楽曲を用いた「マンマ・ミーア」の成功に触発され、1960～70年代に一世を風靡した米国のキャロル・キングやフランキー・ヴァリの半生を描く作品が現在、ウエストエンドでも上演されている。

■「ビューティフル」 アルドウィッチ劇場

TKTSでほぼ半額のチケットを入手。一階席6列目の上手席。

ウエストエンド東南部、繁華街というよりもビジネス街に立地。1905年建造で60年から82年にかけRSCの本拠地になりその後は「フェイム」「ダーティダンシング」などを上演。本作は15年2月末からの上演。客席は2層式で1200。

60年代から70年代にかけヒットを連発したアメリカの女性シンガーソングライター、キャロル・キングの半生を描いた日本未公開作品。タイトルは彼女の代表作にちなむ。観客の年齢層は高く、現在50代中盤の小生すら、間違いなく若僧。60年代にヒットした「ココモーション」「オン・ブロードウエイ」「ワン・ファイン・デイ」やソロ曲「きみの友だち」など名曲が続く。

舞台セットは当時流行したポストモダンなデザイン。彼女の最初の伴侶ゴフィンや友人のシンシアらとのかけあいで笑いを巻き起こしながら物語は進む。キャロル役のキャシディ・ジャンソンのピアノ、共演キャストによるギターやベースの演奏は、オケピのバンド演奏に合わせた完全な「アテ弾き」(フレット上を滑る指は完璧にタイミングが合っている)。殊にジャンソンは、プログラム写真を見る限り恵まれた容姿とはいえないがステージ上では一転、キュートな笑顔と情感込めた演奏(正確には「エアピアノ」)、キャロル本人を思わせる力強い歌声が、とても魅力的で印象に残った。

奇しくも今回の渡航中に、日本版の製作が発表された。

■「ジャージーボーイズ」 ピカデリー劇場

TKTSで正価販売のため劇場窓口で購入。8列目最下手席。

1928年開場。41年に立て替え。ロンドンのメイン繁華街ピカデリーサーカス駅から最も近くの立地。三層式で客席1300ほど。

本作は2005年ブロードウエイで初演(17年1月に千秋楽＝公演数4600回超)。ウエストエンド上陸は08年2月(現在「アラジン」を上演中のプリンスエドワード劇場で。当劇場では14年3月から)。そして16年夏にはシアタークリエで日本版が公開され即完売、既に再演が決定している。

60～70年代にヒットを連発したフランキー・

ヴァリ&フォー・シーズンズの足跡をたどり、輝かしい時代のアメリカを支えたポップソングとメンバーそれぞれの人生を辿る。

客層は「ビューティフル」同様シニアが中心。フォー・シーズンズのメンバーを演じるキャストのハーモニーは均整が取れていて心地よい。ヴァリを演ずるマット・コーナーの歌声は、本人のそれを彷彿とさせるような甘いハイトーン。「シェリー」「バイバイベイビー」などの大ヒット曲が終わると、拍手が鳴り止まず本編の進行が滞るくらい。

本番中の歌唱をライブカメラで近撮してテレビ放送を想起させる演出は日本同様だが、ステージ両袖の映像コラージュのディスプレイではなく、シンプルにホリゾントヘドーンと映写。盆は使用せず、メンバーのスタンドマイクは袖から滑り出てくる。

バンドは舞台裏に隠れて演奏、キャストはアテ弾き。80年代にカバーされ日本で最も有名な「君の瞳に恋してる(Can't Take Eyes Off You)」だけは、本物のブラス奏者が4人が登場、キャットウオークに並んで演奏し大詰めを効果的に盛り上げる。それぞれの悩みを抱えたメンバーたちが、ブラスセクションを従え堂々と歌う姿は本当に格好良い。因みにエンディングで現在のヴァリたちが往年を懐かしむシーンはなく、全編で繰り返し使われるピアノのリフレインが印象的な「Oh What a Night」で終演(もちろん客席総立ち)。

日本では、欧米ほどヴァリの知名度がない。独特のロックテイストを持つ中川晃教がヴァリ本人の公認を得て起用され、変幻自在のパフォーマンスでミュージカルファンを魅了した。しかしヴァリの往年をリアルタイムで謳歌した欧米の人たちには、独特の味付けをするよりも、ストレートに格好よく楽曲の魅力を再現した方が嬉しいだろう。この辺りのさじ加減は、本当に難しいと思う。

〈コンサート系エンターテインメント〉

むしろ個人的な好みで選んだ2公演。ほかにもブラックミュージックの巨大レーベルを扱ったミュージカル「MOTOWN」も上演していたが都合がつかなかった。

■「ザ・ストンプ」 アンバサダーズ劇場

1913年開場。客席数400弱の小劇場。TKTS扱いがなく、劇場窓口で購入。

1991年、英国ヨークシャーで結成され25周年を迎えたストンプは現在、ウエストエンドのほかブロードウエイとワールドツアー巡演の3チームで世界を股にかける。日本でも何度かツアー来日をしているが観る機会がなく、今回の研修に乗じ本拠地で観せてもらった。ウエストエンドでは2001年から上演。

ドラム缶(ビンディングで固定したスキー靴を履いてタップ)、金属製ポリバケツやその蓋、大型車両のタイヤチューブ(直径2m)、デッキブラシ、樽、鍋、ビニールや紙袋、オイルライター、マッチ箱、歯ブラシとありとあらゆる生活用品を打楽器にしてリズムを奏でる8人構成のパフォーマンス。会話もメロディーもなく、集団でさまざまなビートを重ねて、エキサイティングなサウンドを披露する。ダンスもふんだんに盛り込まれ、ポリバケツの蓋を西洋盾のようにぶつけあったり長さ2mを超すパイプを槍のように打ち合ったりと視覚的にも退屈しない。さらにコメディーの要素も存分にあり、団体で来た子供たち(この日は日曜)の笑いが弾けていた。

プラスティック製大型ポリバケツで大太鼓のような重低音を出したりと、鼓童やTAOなど日本の和太鼓集団そっくりのサウンドとテクニ

ックには舌を巻く(鼓童が、新作でタイヤチューブを叩いていた)。彼らは日本の伝統芸能をウリに世界から注目されているがストンプは、どこにでもある日常用品を使った庶民目線のストリートパフォーマンスで世界を巡る。

言葉や文化の枠を越え、だれもが肩肘張らずに楽しめるのが最大の魅力。

…舞台の床は、相当傷んでるだろうな。

■「スリラー・ライブ」 ライリック劇場

ピカデリーサーカス近くにある1888年開場の老舗劇場。数十m先の劇場では「レミ」や「ジャージーボーイズ」を上演している。この劇場では2009年から公演。TKTSで半額近くで購入。

休憩含め2時間半の公演は、女性1人を含む黒人歌手4人が入れ替わり「King of Pop」マイケル・ジャクソンの代表曲34曲を歌いあげるヒットパレード。ムーン・ウオークなどキレのあるダンスを再現するマイケル似のダンサーが男女ダンスチームと共にステージを盛り上げる。

いわばマイケルのトリビュート(正確にはモノマネ)コンサート。LEDディスプレイを多用した舞台装置は安っぽく、MCは洗練されていない。「デンジャラス」や「オフ・ザ・ウォール」を熱唱する男性歌手はグッチ裕三みたいな体型(歌だけは上手い)で、二幕はご無礼して近所で見つけたラーメン屋へ行こうかと思ったくらい。ところが満員の観客は1曲終わるごとに拍手喝采。明らかにミュージカルの客層と盛り上がり方が違う。自分はミュージカルの延長線上のイメージを勝手に膨らませて来たが他の観客は皆、マイケルの歌とダンスを楽しめるライブを観たくて来ているのだ。「これはこれでエンターテインメントとして成立している」と思い直し、終演まで観客ウオッチに専念した。

帰国後に事務局から届いた「2016ライブ・エンタテイメント白書」によれば、15年の日本のミュージカル市場規模は、ポップス系コンサートの$\frac{1}{5}$ほどにとどまる。音楽ライブ業界のマーケットが「浅くて広い」とすれば、商業演劇のそれは「狭くて深い」のかも知れない。

もともとライブステージも観てみようと軽い気持ちで選んだものの、クライマックスの「スリラー」や「バッド」(のモノマネ)に大喝采を送る人々を見ながら、いろいろと考えるところが多いステージだった。

〈謝辞〉執筆にあたり、東宝株式会社の池田篤郎様、米久保宏様、岡本義次様からお聞きした内容を「独断で」参考にさせていただきました。紙面をお借りして御礼申し上げます。また、事実誤認があれば小生の文責であることも申し添えさせていただきます。

平成28年度海外研修者名簿

劇場名	所属・役職	氏名
歌舞伎座	歌舞伎座 販売課 マネージャー	田村健一
歌舞伎座	新橋演舞場 販売課	益子雄輝
新橋演舞場	演劇製作部 演劇製作室	三浦麻利絵
新橋演舞場	演劇興行部 国内公演室	梅垣美夏
帝国劇場	演劇部 演出部	上田一豪
帝国劇場	帝国劇場 営業係	田中正典
シアタークリエ	演劇部 国際室	世継彩乃
シアタークリエ	演劇部 宣伝室	柴原愛
明治座	営業部 課長代理	石田陽子
明治座	宣伝部 主任	岸明香
中日劇場	劇場部 部長	土本順治
中日劇場	劇場部 制作課	里中友行
新歌舞伎座	業務部 宣伝	川田悠紀雄
新歌舞伎座	制作部 舞台課 照明	戸城禎之
大阪松竹座	演劇興行部 関西演劇室	早田希
大阪松竹座	新橋演舞場 販売課	成田彩子
南座	演劇開発企画部 演劇営業室 マネージャー	島崎千秋
南座	演劇開発企画部 演劇ライツ室	温井英哉

公益社団法人 日本演劇興行協会　会員名簿

法人会員

株式会社イヤホンガイド	代表取締役社長	久門　隆	104-0061	東京都中央区銀座3-14-1 銀座3丁目ビル5F
有限会社大久保化学工業	代表取締役	大久保政彦	103-0008	東京都中央区日本橋中洲4-15
松竹株式会社	代表取締役社長	迫本　淳一	104-8422	東京都中央区銀座4-1-1
松竹衣裳株式会社	代表取締役社長	海老沢孝裕	104-0041	東京都中央区新富2-2-8
松竹ショウビズスタジオ株式会社	代表取締役社長	飯島　義裕	104-8422	東京都中央区築地4-1-1 東劇ビル6階
株式会社タカサゴ	代表取締役社長	新倉　康榮	171-0031	東京都豊島区目白1-1-1
東宝株式会社	代表取締役社長	島谷　能成	100-8415	東京都千代田区有楽町1-2-2
藤浪小道具株式会社	代表取締役社長	野村　哲朗	111-0032	東京都台東区浅草6-3-4
株式会社明治座	代表取締役社長	三田　芳裕	103-0007	東京都中央区日本橋浜町2-31-1
株式会社WOWOWコミュニケーションズ	代表取締役社長	黒水　則顯	220-8080	神奈川県横浜市西区みなとみらい4-4-5 横浜アイマークプレイス3階
株式会社中日新聞社	代表取締役会長	白井　文吾	460-8511	愛知県名古屋市中区三の丸1-6-1
株式会社御園座	代表取締役社長	宮崎　敏明	460-8403	愛知県名古屋市中区栄1-6-14
株式会社新歌舞伎座	代表取締役社長	川瀬　昌弘	543-0001	大阪府大阪市天王寺区上本町6-5-13
株式会社博多座	代表取締役社長	相良　直文	812-8615	福岡県福岡市博多区下川端町2-1

賛助会員

有限会社アトリエ・カオス	代表取締役	田中　義彦	156-0056	東京都世田谷区八幡山1-1-15
株式会社エス・ピー・ディ明治	代表取締役社長	井田　浩司	103-0007	東京都中央区日本橋浜町2-31-1 明治座アネックスビル
演舞場サービス株式会社	代表取締役社長	迫本　淳一	104-0061	東京都中央区銀座6-18-2
株式会社歌舞伎座	代表取締役社長	大谷　信義	104-0061	東京都中央区銀座4-12-15
歌舞伎座舞台株式会社	代表取締役社長	荒牧大四郎	104-0061	東京都中央区銀座7-15-5 共同ビル4階
有限会社菊地商事	代表取締役	菊地　正夫	162-0834	東京都新宿区北町40番地
熊谷印刷株式会社	代表取締役社長	岡田　智夫	104-0045	東京都中央区築地3-3-12
サンピアンかわさき	館長	足立　公司	210-0011	神奈川県川崎市川崎区富士見2-5-2
新橋演舞場株式会社	代表取締役社長	迫本　淳一	104-0061	東京都中央区銀座6-18-2
成旺印刷株式会社	代表取締役社長	江原　浩一	101-0047	東京都千代田区内神田2-14-6神田アネックスビル
株式会社総合医学社	代表取締役	渡辺　嘉之	101-0061	東京都千代田区三崎町1-1-4
東京帝国警備保障株式会社	代表取締役社長	島居　眞文	170-0005	東京都豊島区南大塚3-47-1 オーエスビル6F
東京エンジニアリングシステムズ株式会社	代表取締役社長	佐野　博一	108-0023	東京都港区芝浦4-3-4 田町きよたビル5F
株式会社東宝コスチューム	取締役社長	國井　祐嗣	151-0043	東京都渋谷区笹塚3-22-3
株式会社東宝サービスセンター	代表取締役社長	守屋　俊男	100-0006	東京都千代田区有楽町1-7-1 有楽町電気ビル
東宝舞台株式会社	代表取締役社長	加藤　陽則	339-0025	埼玉県さいたま市岩槻区釣上新田1048-1
TOHOリテール株式会社	代表取締役社長	加藤　芳章	100-0006	東京都千代田区有楽町1-5-2
株式会社トーショー	代表取締役	岩田　敏雄	187-0004	東京都小平市天神町3-10-3
杜陵印刷株式会社	代表取締役社長	大野　志郎	104-0045	東京都中央区築地2-3-4築地第一長岡ビル9Ｆ
株式会社宝円堂	代表取締役	阿多　亨	104-0042	東京都中央区入船1-1-21
株式会社宮澤商店	取締役社長	宮澤　武	111-0032	東京都台東区浅草6-5-1
明治座事業株式会社	代表取締役社長	三田　芳裕	103-0007	東京都中央区日本橋浜町2-31-3
明治座舞台株式会社	代表取締役社長	北村　純一	103-0007	東京都中央区日本橋浜町2-31-3
鵜飼興業株式会社	代表取締役社長	神谷　武彦	460-0008	愛知県名古屋市中区栄2-1-1日土地名古屋ビル4F
有限会社藤井照明	取締役社長	藤井　幹伸	464-0075	愛知県名古屋市千種区内山3-1-15
株式会社山二製材所	代表取締役	児玉　正光	454-0012	愛知県名古屋市中川区尾頭橋通1-25
大阪府公衆浴場組合	理事長	浦田　充	543-0071	大阪府大阪市天王寺区生玉町9-3
株式会社関西再資源ネットワーク	代表取締役社長	福田　裕司	592-8331	大阪府堺市西区築港新町4丁2番5号
有限会社関西照明設備研究所	代表取締役	河本　康夫	552-0007	大阪府大阪市港区弁天3-15-9
三精テクノロジーズ株式会社	代表取締役	中川　実	532-0003	大阪府淀川区宮原4-3-29
たつた舞台株式会社	代表取締役	立田　豊	542-0071	大阪府大阪市中央区道頓掘1-9-19 大阪松竹座
学校法人野辺野学園	理事長	山中　理	514-1121	三重県津市久居二ノ町1855
山田不動株式会社	代表取締役社長	山田　崇博	604-8414	京都府京都市中京区西ノ京小倉町22

特別会員

公益財団法人都民劇場	理事長	糟谷　治男	104-8077	東京都中央区銀座5-1-7 数寄屋橋ビル6F

公益社団法人 日本演劇興行協会・加盟劇場名簿

歌舞伎座	松竹株式会社	吉浦　高志	104-0061	東京都中央区銀座4-12-15	03-3545-6800
新橋演舞場	松竹株式会社	千田　学	104-0061	東京都中央区銀座6-18-2	03-3541-2600
サンシャイン劇場	松竹株式会社		170-8630	東京都豊島区東池袋3-1-4文化会舘	03-3987-5281
帝国劇場	東宝株式会社	阿部　聖彦	100-0005	東京都千代田区丸の内3-1-1	03-3213-7221
シアタークリエ	東宝株式会社	柴田　淳	100-0006	東京都千代田区有楽町1-2-1	03-3591-2400
明治座	株式会社明治座	野田　勇樹	103-0007	東京都中央区日本橋浜町2-31-1	03-3660-3939
中日劇場	株式会社中日新聞社	森　茂樹	460-0008	愛知県名古屋市中区栄4-1-1中日ビル	052-263-7190
御園座	株式会社御園座		建替え中		
新歌舞伎座	株式会社新歌舞伎座	大塚　博之	543-0001	大阪府大阪市天王寺区上本町6-5-13	06-7730-2121
大阪松竹座	松竹株式会社	市村　昌也	542-0071	大阪府大阪市中央区道頓掘1-9-19	06-6214-2211
南座	松竹株式会社	藤田　孝	605-0075	京都府京都市東山区四条大橋東詰	075-561-1155
博多座	株式会社博多座	山本　哲郎	812-8615	福岡県福岡市博多区下川端町2-1	092-263-5858

発　行　日　平成29年7月
編集・発行　公益社団法人　日本演劇興行協会 事務局
発　行　所　東京都中央区銀座１丁目２７番８号セントラルビル　TEL. ０３（３５６１）３９７７