公益社団法人

日本演劇興行協会

会報－No.55

Japan Association of Major Theaters

目　次

東京アート&ライブシティプロジェクトの発足とそのねらい……3
平成二十八年度助成金受賞者インタビュー　宮崎紀夫氏……8
平成二十八年度助成金受賞者インタビュー　藤沢文翁氏……12
劇場とわたし（第十五回）……16
プレスリリース紹介……18
法人会員・賛助会員・特別会員 名簿　加盟劇場 名簿……19

表紙・目次写真は本年11月1日新装開場成った京都四條南座（写真協力　松竹（株））

東京アート&ライブシティプロジェクトの発足とそのねらい

東京アート&ライブシティ構想実行委員会　幹事・事務局担当
（公益社団法人日本芸能実演家団体協議会参与）
大　和　滋

1　プロジェクトがめざすもの

「東京アート&ライブシティ」構想記者発表が二〇一八年二月二十一日に東京銀座の観世能楽堂で開催された。

冒頭「東京アート&ライブシティ」構想実行委員会を代表して、大谷信義氏（実行委員会代表幹事・公益社団法人日本演劇興行協会会長）から、「実行委員会が一月に発足したこと、芸術の分野を越えたこのような連携は初めてで、伝統から現代までの劇場、ギャラリー、映画館の集積は世界的に誇れるものであり、東京五輪に向けて芸術でこの地域の国際的な文化イメージづくりに貢献したい」とのプロジェクトのめざす方向性が示された。

続いて、観世清和氏（一般社団法人観世会理事長・能楽師）から、「昨年、久々に渋谷から銀座に帰還し、新たな活動を開始し、このまちと芸術の未来を切り開くため、能楽で尽力すること」、銀座のギャラリー界を代表して山田聖子氏（銀座ギャラリーズ理事長）から、「銀座には世界に類を見ないほどギャラリーが集まっており、他の分野との交流を通し、創造の活性化に貢献したいこと」、銀座に生まれ育った実演家として、尾上墨雪氏（公益社団法人日本芸能実演家団体協議会理事・実演芸術振興委員長・日本舞踊家）から、「この地のさまざまな実演との分野を越えた交流、美術や映画と新たな創造の試みが始まることに期待したいこと」、と各界から抱負が述べられ、東京アート&ライブシティが産声を上げた。

この構想は二〇一六年の秋から検討が進められて来たが、二〇一八年一月の「東京アート&ライブシティ」構想実行委員会発足の基本コンセプトは以下の点に集約される。

・わが国の多様なアートとライブを生かした世界に誇れる拠点を形成するため、連携し、「東京アート&ライブシティ」の魅力を世界に発信する

・日比谷、銀座、築地は、伝統から現代まで多様な実演芸術、美術、映画の世界的に稀にみる集積地であり、その魅力を国内外に発信し、観光客、来街者を迎え、グルメ、ショッピング、芸術創造の新たな交流をつくり出し、二十一世紀の新たなまちのスタイル、ブランドを創り出す。

このコンセプトの第一歩は、劇場間の地域的な連携もこれまで薄く、ましてやギャラリーと映画館まで含めての連携となると、どのような形が可能で発展性があるのか、このまちと芸術との連携のあり方はどう発展させるのか、である。

芸術集積として世界へ発信し、このまち、東京、日本の文化芸術イメージを高めていく連携の大目的をしっかり押さえ、個々の劇場、ギャラリー、映画館がさらに創造的になり活性化し、多くの人々を迎え入れることをねらい、芸術拠点や協力団体の貢献をまとめ、発展させる事業展開がこのプロジェクトとして必要となる。構想は二〇二二年までの五年までのグランドデザ

インに基づき、具体的な展開として二〇一八年度計画が立てられている。

Ⅱ　二〇一八年度の二つの事業展開

一．芸術情報を発信するＷＥＢサイト（日英）の構築　www.artandlive.net

プロジェクトの中心課題は、世界に稀に見る多様な芸術集積を発信することである。初めてこのまちを訪れた観光客、仕事、レジャーでの来街者がこのまちの芸術を発見し、芸術への道に誘い、記憶に刻んでもらうこと。もちろんフアンも。

まず、劇場、ギャラリー、映画館などがどのような特色を持つ芸術拠点であるかの情報、さらに公演や展示、上映内容は日々に変わっていく。この最新情報を一つに集め、日本語と英語で発信する。そのためのＷＥＢサイトを四月二〇日に立ち上げた。その特長は、

・今日の催し情報（劇場・ホール、ギャラリー・美術館、映画館）が一目でわかる
・劇場、文化拠点の特徴、位置情報とこれからの催し情報がカレンダーで検索可能で、さらに周辺グルメ情報がわかる
・英語での入場券の購入の経路がわかる
・「芸術のまちの歴史と今」をコラムで週一回掲載。このエリアの魅力を再発見できる
・これらの情報が日本語、英語で読める

このサイトに入ると、多様な入り口から新たな発見があり、自身の関心をより広く、より深く持てるような構造を創っている。

日比谷フェスティバル・オープニングショー

特にコラムは、これまで「日比谷をエンタテイメントの街にした男　小林一三」「東をどりと料亭」「画廊に入らないのはもったいない」「観世大夫と銀座」「歌舞伎＠ＴＯＫＹＯ」「開場五十五年を迎える日生劇場」「築地小劇場のこと」「ワルツの調べで新たな幕開け　王子ホール」「宝塚歌劇と東京公演」「花のお江戸の『新富座こども歌舞伎』」などこのまちの芸術の歴史と今の再発見をめざし、芸術のまちの文化的なイメージを高める取り組みを加えている。

二．連携共同事業による認知拡大と連携の可能性の模索

もう一つの重要な事業は、文化的イメージを高め芸術集積の認知を広げていくため、全国に芸術の魅力を広く伝えていく企画とインバウンドを対象とした企画、の二つを試行している。

①日比谷フェスティバルとの連携による構想のアピール

日比谷の東京宝塚劇場の隣、三月に東京ミッドタウン日比谷が開場した。この開発を担ったのは三井不動産で、日比谷の劇場と連携してこの地をエンタテイメントのまちとして発信していこうと、「日比谷フェスティバル」を四月二十六日から開催した。ビル前広場は「フローラ」と呼ばれるオブジェとカフェ、特設ステージ「日比谷ステップ広場」が設置され、宮本亜門演出によるオープニングショーを皮切りに、ゴールデンウイーク期間、青空のもと日替わりで日本舞踊、ダンス、パントマイム、ジャズ、ブラスなどの約六十ステージが行われ、約八十万人が訪れ、約三万人のお客様に芸術を楽しむ機会を提供し、東京アート&ライブシティ発信の一歩を標した。

②東をどり＋画廊の夜会の連携

春恒例の新橋演舞場「東をどり」と銀座ギャラリーズ「画廊の夜会」が連携してイ

画廊の夜会・銀座ジャンセンギャラリー　フルート・竹山愛

ンバウンドを意識した実験を試みた。企画は、「東をどり」三日間を海外発信すること、五月二十五日には新橋演舞場で東をどりと料亭の弁当を楽しみ、次に画廊めぐりを行うという芸術三昧コース、さらに画廊では、フルート、尺八、囃子など演奏を組み込んだものである。絵画鑑賞と演奏の相乗効果による深い体験を創り出すとともに美術と音楽のアーティストが交流するシーンも生まれるなどの効果が生まれた。

③『初めての日本舞踊―日本の文化と人を知ろう』〈英語対応プログラム〉

春の東をどりの経験を活かし、次なるステップにつなげるための試みとして十月二十四日(水)から二十八日(日)まで五日間、尾上流稽古場で毎日実施した。歌舞伎振付、東をどりの指導など銀座の地で日本舞踊を継承する尾上墨雪、紫氏が大和楽との絶妙のライブで、日本舞踊の基本とともに日本の四季と女心を表現する踊りで、参加する外国人女性客の心を捉える企画であった。

④観世能楽堂×王子ホール連携企画『日仏宮廷恋愛模様』

東京アート&ライブシティ構想実行委員会を構成する二つの拠点、銀座四丁目交差点を挟んで三越裏の王子ホールとGINZASIX地下の観世能楽堂が初めて連携する試みである。十一月一日(木)に公演された内容は、元宝塚スター野々すみ花を語りに迎え、王子ホールの歴女西山まりえのチェンバロ・ハープによるバロック音楽演奏、武田宗和ほか能『葵上』で、日仏宮廷の女の情念の世界を描く競演企画、王子ホール星野支配人と観世会武田常務理事との実行委員会の出会いから生まれたプログラムである。

⑤アフタヌーンギャラリーズ

現代作家、多彩な技法、近現代の洋画、多様なジャンルのアートの四つのテーマごとに、三つのギャラリーを巡るツアーに実演芸術も参加し、春同様、実演家が画廊を事前に訪れ、展示される美術と空間を確認し、演出する企画である。新たに新技術を活かしたイヤホンガイドつきの全十三画廊ツアーが十一月三日に実施された。

⑥具体的な取り組みを通しての成果と課題および長期的な取り組みに向けて

「初めての日本舞踊－日本の文化と人を知ろう」

弧の会・日比谷ステップ広場

今年の事業は、WEB構築の第一歩であり、劇場、ギャラリー、映画それぞれ、分野を超えた連携、まちとのつながりの創出し、深め、連携により新たなものを生み出す試行錯誤の段階にある。

WEBについては、まだまだ周知不足であり、芸術拠点からの情報提供、集積としての魅力発信、外国人の入場券購入の回路づくり面で不十分であり、サイトづくりの改善が必要である。さらに、何処まで英語以外の多言語化を着手できるかの課題がある。

連携共同事業について、春は準備期間の関係からインバウンドは狙いどおりの成果は得られなかったが、秋の舞踊体験を含め、海外への情報発信の回路づくりの経験と蓄積が進んでいる。

これらの事業は、文化庁事業として、アーツカウンシル東京の助成を受けて実現した。さらに、東京メトロは全一七〇駅、秋は一部のポスター駅貼りの協力、全銀座会はオータムギンザの中での企画位置づけ、日本ホテル協会は東京支部四十八ホテルへの情報提供と周知への協力を得ている。これは個々の芸術拠点だけでは出来ない文化芸術の集積と世界への発信といった公共的な枠組みを形成することができたことの効果であろう。

また、実行委員会には発足後、新たな参加を得ている。芸術拠点として国立映画アーカイブ、TBS、事業者としてチケット販売二社、広告代理店など八つの団体が新たに加わり、実行委員会二十六団体と多彩な広がりを見せてきた。実行委員会の発足から十か月余、まだまだ東京アート&ライブシティの文化芸術資源を十分に掘り起こせていない。この潜在的な魅力を顕在化し、掘り起こすための企画力、実行体制の強化とさらなる資金調達の必要がある。

現在、実行委員会構成団体の若手・中堅を中心に来年度以降の共同事業企画を検討する企画部会を発足させ三回の検討を行い、並行して事業者団体に集まって頂き、このプロジェクトを盛り上げて行くための懇談会を開催した。さらに中央区、千代田区の積極的な関与を得て、よりまちと芸術の連携を深める必要がこれからのステップに必要な時期となっている。今、二〇二〇年に向けた企画及び事業推進とさらなる連携を進める計画を検討している。

Ⅲ　東京五輪、二〇二〇年に向けて

二十一世紀に入って日本社会の少子高齢化、デジタルネットワークの急激な浸透、過疎化とグローバル化の社会変化の中で日本のこれからの発展をどのように図るのか？　そんなテーマが政治の課題として浮上してきている。

二〇〇一年にこれまで根拠法さえ無かった「文化芸術振興基本法」が超党派・文化芸術振興議員連盟により議員立法で成立したことを皮切りに、「知的財産基本法」、「コンテンツの創造、保護及び活用の促進に関する法律」が制定され、食文化やエンタテイメントの世界への発信を狙ったクールジャパン戦略が展開されている。並行して観光立国をめざし観光庁の設置、オリンピック招致などによる文化資源を活用したインバウンド拡大、これまでの日本の物づくり産業だけでなく文化芸術などソフトを日本の経済発展に活かそうとの政策が展開されるようになってきた。実際、観光客は急増、二〇二〇年の目

標は前倒しで達成され、新たな目標四〇〇〇万人が掲げられている。

そして二〇一七年、文化芸術振興基本法は文化芸術そのもの振興にとどまらず、観光、まちづくり、国際交流、福祉、教育、産業などを視野に入れ、新たに「文化芸術基本法」に改正された。国の力は、「軍事力」「経済力」だけでなくこれからは「文化力」と言われる時代にもなっている。

そして東京五輪の招致決定により、五輪はスポーツと文化の祭典であるとの認識で東京都、文化庁は文化プログラムの展開を進め、五輪を契機に日本の文化芸術のさらなる発展を期したいとしている。

そして今、東京では文化芸術を軸としたまちづくりのプロジェクトが複数存在する。国立博物館、都美術館など公立文化施設が集積する上野をアートゾーンとしてアピールする「文化の杜」構想、東京芸術劇場、フェスティバル東京などを軸に豊島区を中心とした豊島区国際アート・カルチャー都市構想、渋谷の東急資本を中心とするエンタテイメント都市づくりなど多様な試みが進められている。

東京アート&ライブシティの特長は、世界との交流による日本の永い歴史蓄積と明治からの近代化の中で創造、形成されてきた多様、多彩な文化芸術が集積していることで、世界に稀に見るものである。そしてそのほとんどが民の力で創造、発展し、集積度は群を抜いている。東京アート&ライブシティの独自性、固有性は日本の世界に向けた顔、東京の顔ともなるものである。

観光庁の調査によると外国人観光客の九十六%が日本食を楽しんでいるが次回来日したときの希望は五十八%に減少する。一方で舞台鑑賞の体験は四%余であるが次回は十二%が体験したいと回答している。また来日する観光客の半分は東京に滞在し、全国から東京に来る来街者は延べ五億人とも言われている。

都市は、人々の交流、文物の交換の場として生まれ成長する。芸術もそのなかから生まれ、独自の新たな創造が生まれてくる。観光による交流は、日常生活を離れ、異なる空間や異文化体験を通して人生をリフレッシュし、新たに生きる活力、創造を生み出す源泉である。

「東京アート&ライブシティ」構想は、実演芸術・美術・映画が、食やショッピング、交通との連携によって、まち、社会と共生し、アート&ライブ文化を活性化し、さらに豊かにしていくための、明治一五〇年を迎える二〇一八年を契機とした、現代における「新たな都市づくり」へのメッセージである。

このまちが、新たな芸術活動も迎え、集積がさらに魅力を高め、広がるよう願っている。皆様のご協力をお願いしたい。

「日仏宮廷恋愛模様」　語り野々すみ花と演奏西山まりえ

演劇プロデューサー

宮崎紀夫さんインタビュー

長きにわたり東宝の演劇プロデューサーとして、『マイ・フェア・レディ』、『屋根の上のヴァイオリン弾き』、『ラ・マンチャの男』など、数々の作品を手がけてこられた宮崎紀夫さん。恩師ともいうべき菊田一夫氏との出会いや、日本のミュージカル界の変遷を見守ってきた、五十五年のミュージカル人生を語っていただきました。

―演劇の原体験を教えていただけますか。

小学校、中学校とサッカーばかりしていたんです。が、体を壊して高校では文芸部で小説の真似事を書いたりしていました。ところが担任の先生が演劇青年で、「文化祭で役者がいないから頼む」と言われて、関口次郎の一幕物『乞食と夢』をやることになったんです。意外と評判がよくて先生からも演技をほめられるし、役者の才能あるのかな？なんて思ったりして（笑）。それが演劇に触れた最初ですね。

それから高校時代にはシナリオ研究所に通っていたんです。〝これからはテレビの時代　シナリオを書いてみませんか？〟なんて広告を見て、授業が終わってから週に一回半年間、大宮から東京まで通っていました。毎回お題が出るんです、窓とか駅前交番とか公園のベンチとか。それで次の週までに三〇枚シナリオを書いてくる。厳しかったけれどかならず批評してくれるんですね。振り返れば小学生の頃から、みんなが一、二枚しか書かない作文を三〇枚書いたりとか、書くことが好きだったんです。

高校卒業後は浪人生活を送っていたはずが、その頃ＮＨＫで「灰色のシリーズ」という推理ドラマのテレビ番組があって、良い脚本を書けば採用される状況があったんです。シナリオ研究所の仲間四人と月に一、二度集まっては、いろんなトリックのアイディアを語り合ったりするのが楽しくて。僕は推理小説に夢中になってしまい一年で二百冊ぐらい読破したかな。当然、勉強なんかに身が入らないですよね（笑）。

ミュージカルとの出会い

―その後はどうされたのですか？

なんとか日大藝術学部の文芸学科に潜り込みました。そして、大学の新入生歓迎会でミュージカル研究会の公演を見て、ヴァイタリティあふれる姿に感動したんです。俳優だけではなくて、脚本や演出、作曲希望の学生が集っている

『マイ・フェア・レディ』(1963年9月、東京宝塚劇場)

し面白いかもしれないと入会したんです。年二回の公演に歌詞や脚本を書いたり、衣裳や小道具をかき集めたり、群衆シーンで歌ったり踊ったりして充実していました。でも上演するとかならず赤字になって、それでまたみんなでバイトして……それはそれですごく楽しかったです。

そうそう、一年先輩に振付家の一の宮はじめがいて。西条秀樹の「ヤングマン」、ジュディ・オングの「魅せられて」、チェッカーズの「涙のりクエスト」、ドリフターズの「ひげダンス」なんかも手がけた人物で、当時から人を喜ばせるのが大好き。親の仕事の関係で海外経験が長いから感覚も鋭くて、僕たちの何倍も先にいっていた。彼からはすごく刺激を受けましたね。僕にミュージカルの台本を書いてみないかと言ったのも彼で、『ショーボート』の台本と楽譜を見せてくれて。音楽とドラマがどう融合しているのかとか一生懸命勉強しました。振り返ると『ショーボート』は、僕にとって唯一のミュージカルの教科書かも、いやいやガーシュインの『ポーギーとベス』とかロジャース&ハマースタインの『南太平洋』とか、いろいろありました。

―東宝に入ることになったきっかけは。

ある日、〝東宝がブロードウェイミュージカル『マイ・フェア・レディ』を上演する〟という記事を新聞で読んで。ブロードウェイの大ヒット作(一九五六~六二年までロングラン上演)を日本でやるのは五年早いよなんて、仲間うちで言っていて。でも、このチャンスを逃したら後悔する。「俺は東宝へ行ってくるぞ」と宣言! それで知り合いのツテを頼って、東宝の演劇部につないでもらうことができたんです。

―今年は仕事を始められて五十五年だそうですね。

第一作が一九六三年七月『ブロードウェイからきた十三人の踊り子』(作・演出 菊田一夫、東京宝塚劇場)、二作目が九月のブロードウェイミュージカル『マイ・フェア・レディ』(東京宝塚劇場)、三作目が十月のブロードウェイミュージカル『カーニバル』(芸術座)、そして四作目が十二月『雲の上団五郎一座 ブロードウェイへ行く』(東京宝塚劇場)。つまり、東宝に入った年は、〝ブロードウェイ〟尽くしだったんです(笑)。

『~十三人の踊り子』は、菊田一夫先生が向こうのミュージカルを体感するにはどうしたらいいか考えた結果、当時の日本はダンスが遅れているからと、ブロードウェイから振付家とダンサーを招聘したんです。彼らから何かを得よう、勉強しようと。十三人の中に、あの「ウエスト・サイド物語」の映画に出演したダンサーが四人もいました。『マイ・フェア・レディ』には『~十三人の踊り子』のダンサーも出演しているんです。当

『王様と私』(1965年12月、東京宝塚劇場)

時のアンサンブルは歌専科、踊り専科、芝居専科と分かれていましたね。出演者の数は総勢一〇一名。今からは考えられない大人数ですよね。

初日の客席の反応はすごかった。拍手が鳴りやまない、追い出し音楽が終わっても観客は帰らない。それを見た菊田先生が「もう一回幕を上げろ、上げろ！」。舞台の上手袖に駆け込んできて叫んだんです。慌ててヒギンズの書斎を飾り直して、出演者全員が並んで再びカーテンコールです。菊田先生は「みんなよくやった、これが日本のミュージカルの始まりだ」と。先生もキャストもスタッフも、みんな泣いていました。その時に僕は、ミュージカルの世界で生きていくほかないと思った。学生時代、ブロードウェイへの道は遠かったけれど、東宝に来てみたらその道は繋がっているんだと肌で感じたんです。

すべてはお客様のために

―日本のミュージカルの質を高めるために菊田先生は様々な取り組みをされたそうですね。

『マイ・フェア・レディ』のすぐ後の『カーニバル』もその一環でした。菊田先生は役者もスタッフもミュージカルを勉強しなければと、芸術座で一週間上演したんです。僕も三作目にして舞台監督で現場をすべて仕切ることになりました。菊田先生発案で、社内ミュージカル脚本募集というのもありましたね。一九六五年の年末が締切だったと思うんです。十二月公演の『王様と私』（再演）の舞台についていましたが、一生懸命書いて応募しました。大賞は該当作なしだったけれど、佳作四本のうちに入ったのはうれしかった。当時、東京宝塚劇場の十二月というと「年忘れ爆笑公演」がお決まりでした。ところが『王様と私』の再演だった。ミュージカルの時代になってきたんですね。いかに『マイ・フェア・レディ』の功績が大きいかです。

―菊田先生からは多くのことを学ばれたと思います。

会社の重役でありプロデューサーであり演出家であり、我々にとっては本当に先生で、舞台稽古でも稽古場でも、先生が来たとなると役者とスタッフの間に緊張が走りました。その菊田先生が、ブロードウェイミュージカル『ノー・ストリングス』（一九六四年、芸術座）の時に、「二十代の君が四十代になる頃には、東宝のミュージカルも向こう（ブロードウェイ）に持っていけるようになる、がんばらなきゃダメだよ」と言われたことがあります。「そのために俺はいろいろな作品を買ってきて、みんなに勉強してもらっているんだ」と。

菊田先生の姿から一番学んだことは、やはりお客様に喜んでいただく、どうしたら喜んでもらえるか、お客様が芝居を見て、「あ～楽しかった！」「あ～面白かった！」「明日からまた頑張ろう」と、〝心の糧〟になるような作品を作れ！ということ。その姿勢は僕もずっと貫いてきました。

―菊田先生は、今なお上演されている多くの作品を立ち上げられました。

『ラ・マンチャの男』（1977年5月、日生劇場）

菊田先生が亡くなって、それらの作品を引き継いでいくことになります。プロデューサーの佐藤勉さんについて、そのうち演出補に昇格しました。『マイ・フェア・レディ』、『王様と私』、『屋根の上のヴァイオリン弾き』、『ラ・マンチャの男』……。勉さんには「演出補だけど製作補でもあるんだぞ」と言われていたし、そういう教育をしてもらいました。だから勉さんが歳をとられて、市村正親さん・細川俊之さんの『ラ・カージュ・オ・フォール』（一九九三年）や西田敏行さんの『屋根の上のヴァイオリン弾き』（一九九四

年)の頃には、自分はプロデューサーとして勉さんが築き上げた作品をしっかり守っていかなければと覚悟を決めました。

―プロデューサーはどうあるべきだと思いますか。

経済的面と芸術面、両方の責任者でないといけない。それを背負えなければダメだと勉さんによく言われました。僕は常日頃から、スタッフとキャストがいいものを作ろうという強い気持ちで一丸となることに一番気を使ってきた。コミュニケーションで信頼関係を築いて素晴らしいカンパニーを作る。それがうまくいった公演はいずれも大成功しています。

『屋根の上のバイオリン弾き』(1986年3〜5月、帝国劇場)

―多くの俳優さんたちとも出会われてきました。

そうですね。女優さんで言えば第一作目から越路吹雪さん、草笛光子さん、浜木綿子さん、寿美花代さん、水谷八重子さん、『マイ・フェア・レディ』の江利チエミさん、『ノー・ストリングス』の雪村いづみさん、『サウンド・オブ・ミュージック』の淀かおるさんなど……。男優さんでは高島忠夫さん、宝田明さん、『王様と私』で二代目松本白鸚さん、『スカーレット』で北大路欣也さん、そして『屋根の上のヴァイオリン弾き』の森繁久弥さんとも思い出深いです。

『屋根の上のヴァイオリン弾き』初演(一九六七年)は興行的に大ヒットとまではいかなくて、再演までに八年かかりました。再演は評判になって、打ち上げの席で森繁さんにかけられた言葉が「お前の言う通りに稽古してやったぞ」。怒られたのか褒められたのかいまだにわからないのですが(笑)。でもそこから今に至るまで上演が続くことになる。『屋根の上のヴァイオリン弾き』森繁さんは日本中にミュージカルを広めた最大の功労者です。『ラ・マンチャの男』の松本白鸚さん、『マイ・フェア・レディ』の大地真央さんは、プロデューサーとしての自分を一回りもふた回りも大きくしてくださった俳優さん。で、今日のところは語りつくせませんね。

『マイ・フェア・レディ』、『屋根の上のヴァイオリン弾き』、『ラ・マンチャの男』、『王様と私』……どれも五十年間上演され受け入れられてきた財産です。若い人に引き継いでもらって次の五十年も続いてほしいですね。

―日本でのミュージカルの発展を見続けてこられました。

「我がミュージカル人生に悔いはあり」、ですね。菊田先生の言葉「君が四十代になった頃には東宝の作品を向こうに持って行けるようになるだろう」が、まだ果たせていません。多くの作品とともに、この夢も若い人たちに引き継いでいかなければなりませんね。まだまだ見果てぬ夢を追い続けます。

取材・文/高橋涼子
写真協力/東宝演劇部

■プロフィール

みやざき・のりお

日本大学藝術学部文芸学科卒業。一九六三年、東宝演劇部に入社。以来、半世紀以上に亘り、主にミュージカルの製作現場で活躍。日本のミュージカル文化の幕開きである東京宝塚劇場『マイ・フェア・レディ』をはじめ、『サウンド・オブ・ミュージック』、『王様と私』などの数多くの名作の日本初演で、演出スタッフを務める。プロデューサーとして『ラ・マンチャの男』、『屋根の上のヴァイオリン弾き』、『ラ・カージュ・オ・フォール』、『ジキル&ハイド』などの作品を手掛ける。現在もエグゼクティブ・プロデューサーとして活躍、話題作の製作に携わっている。

劇作家・舞台演出家

藤沢文翁さんインタビュー

従来の朗読劇の概念を打ち破る「藤沢朗読劇」と呼ばれる音楽朗読劇を、一ジャンルに育て上げた藤沢文翁さん。海外の芸術文化から日本の古典芸能まで深い知識に基づいた戯曲は、ゲーム化やコミカライズされるなど圧倒的な支持を集めています。常にオリジナルストーリーを生み出すことがテーマだと語る藤沢さんに、演劇との出会いと今日までの道のりをうかがいました。

祖父と過ごした劇場で

―演劇に興味を持ったきっかけは。

一番は、私の祖父(本田技研工業の創業者の一人である藤沢武夫氏)の影響です。祖父は会社を退いてから趣味人になり、やれ歌舞伎だオペラだと劇場に通っていました。子供や孫たち中でその趣味に合う人間がいなかったのですが、私は小二の時だったか、ミュージカル『オペラ座の怪人』の初演をロンドンで観まして。杖から炎が飛び出したり、鏡の中から人が出てきたり、舞台はこんなに自由なのだと子供心にすっかりハマり、以来ずっと『オペラ座～』の音楽を聴いていたんです。そこに目をつけたのが祖父で、いろいろな舞台に連れて行ってくれました。とはいえ情操教育とはほど遠く、例えば『女殺油地獄』という歌舞伎を観に行こうというので「どんな話？」と聞くと、「油にまみれて女を殺す話だよ」と(笑)。孫の年齢はまるで気にせず説明してくれました。実際に舞台を観ると、子供ながらに心を打つシーンはそうだし、いい曲はいいとわかる。そのうちに、小六のクリスマスプレゼントに祖父が一緒に行こうと、翌年に来日するボリショイ・オペラのチケットをくれたんです。『ボリス・ゴドゥノフ』という作品で、祖父曰く、ムソグルスキー作曲のこれがオペラの最高峰なんだと。ずっと生で観たかったけれど、戦争があり冷戦があり、当時はソビエト連邦だったので来日が叶わなかったのがようやく来るんだと、口角泡を飛ばしながら話をしてくれました。ところがその十二月三十一日に祖父が他界したんですね。それからはめまぐるしい日々で、ホンダの社葬に行くと祖父の巨大な遺影があり、経済界の偉い人たちから聞く話は、私の知っている祖父とまるで違う。好きな歌舞伎やオペラを観て、子供みたいに笑っている祖父がどんどん遠ざかっていった時に、手元に残ったのがあの二枚のチケットでした。母を誘ったら「あんたが二枚持って観てきなさい」と。一人劇場に行くと、話半分で聞いたつもりの祖父の言

『プレミア音楽朗読劇 VOICARION II～ GHOST CLUB ～』(2017年・シアタークリエ)

葉が蘇ってきたんです。そうしたら、葬式でも納骨でも流れなかった涙が出て。以来、舞台を観に行くと祖父を思い出せる気がして、劇場に通ううちにどんどんハマっていきました。それがこの道に入ったきっかけかなと思います。

―高校卒業後、パリ、それからロンドンの大学に進まれますね。

海外に出たのも祖父の言葉が大きいです。「失敗しても成功してもいいけれど、語り継げる人生を歩むように」というのが私への遺言でした。そのために自分が持っている道具は何だろうと考えた時に、芝居かなと。イギリスの大学を選んだのは、アメリカは国土も広く、金に任せてすごいことができる。一方でイギリスは『ウーマン・イン・ブラック』など二人芝居が生まれているし、エジンバラのフリンジフェスティバルやパブなどの小さなスペースで演劇をする土壌がある。日本はイギリスに近いので得ることが多いだろうと決めました。

ロンドンで劇作家としてデビュー

―もともとは演出家志望だったそうですね。

そうですね。でも私の場合、演出をしていると戯曲を書き換えたくなってしまうんです。シェイクスピア劇でもこの台詞はカットしたほうがいいと思う、とか先生に冗談を言っていたら「だったら自分で書いてみたら」と言われ、初めて書いた戯曲が『HYPNAGOGIAヒプナゴギア』でした。上演したKingsHead劇場は行きつけのパブ・シアターで、店員に戯曲を書いてみようと思うと話したら、「ぜひ読ませてくれ」と言われて持っていたら、「上演しよう」と言ってくれて。初演はとても評判がよく、それから書く仕事をもらうようになりました。その後、日本に帰国し、たまたま知り合った山寺宏一さんにその話をしたら興味を持って下さり、戯曲を読んでもらったら「これをやりたい」と言って下さり、すでに五回再演を重ねています。『ヒプナゴギア』に引っ張られて、劇作家としての道が拓けました。

―それまでに芝居を書かれたことは。

なかったんですよ。脚本の勉強をしたわけでもないので、いまだに箱書きはできないし、プロットも書きません。『ヒプナゴギア』では古びたピアノで演奏しているピアニストを見ていて、でも誰も聴いていない。彼はどんな気持ちなのだろう…とイメージが自然に膨らみました。

―イギリスで演劇を学んで良かったことは何でしょう。

ロンドン大の演劇学科ではまず、ジャンルというのを習います。歌舞伎や能、バレエもオペラなどジャンルは違っても、必ず根底には物語があり、それをどう出すかがジャンル。その全てをパフォーミングアートというもので包んでいる、という。大学では歌舞伎や暗黒舞踏、演出術で使えそうな心理学や催眠術のかけ方の授業までありました。ポストモダニズムのムーブメントが起こって以来、演劇という固定概念をいかに取り払うかがテーマになっていて。いわゆるプロセニアムの劇場から路上の演劇まで、幅広く演劇に触れることができたのは良かったです。

―そのまま海外で活動しようと思ったことは。

それは考えたものの、日本人の私があちらで芝居をやるとなると、求められるのはジャポネスクなんです。古典芸能も好きで書きたい思いはありつつ、侍ジャパンみたいなのはあまり興味がない。そうかと言って欧米ものを白人社会

で日本人が書くのは難しい。何より当時、ヨーロッパではミュージカルが演劇収入の七割を占める時代になっていました。それもあり、日本で演劇をやろうと帰国した時に起きたのが、サブプライムローンの破綻です。なかなか演劇が作れない中、知り合いのツテで深夜帯の「日本史サスペンス劇場」というテレビ番組の脚本を書き始めました。今では当たり前になっているジャンルですが、当時は歴史上の人物をワイドショー的に取材する作りが新しくて受けて、ゴールデンタイムに移りました。すると担当者も予算も増えるとともにNG事項が多くなり、面白いものが作れなくなって、視聴率が落ちて。そこでテコ入れがされるのですが、次第に当初のテーマからずれていき、増えつつあった歴史好きの女性ファンが離れたんです。さらにサブプライムローンで製作費も減り、テレビ業界にいても能力が発揮できない。だったら一回演劇に戻ろうと。自分に何ができるかと思いついたのが、朗読劇でした。

『プレミア音楽朗読劇 VOICARION Ⅲ 博多座声歌舞伎 ～信長の犬～』(2018年・博多座)

私はオペラの来日公演などの通訳翻訳の仕事もしていたので、すると損益分岐点が九〇％。満席でも利益が一〇％で、足りない分は国の補助金で補う。これではビジネスとして成立しないと思っていました。朗読劇ならセットもあまり組まなくていいし、立ち稽古がないからリハーサルも少なく済む。なんといっても人間の想像力は無限ですから、損益分岐点は下げられるという狙いが当時はありました。それが今やっている藤沢朗読劇の始まりです。

―興行を成立させるためのビジネス的な観点が最初からおありになったのですね。

常にそこは考えます。イギリスには朗読の文化があるので、声に出して口触りの良い言葉を選ぶ。シェイクスピアがそうですよね。そこに日本の落語の掛け合いの面白さみたいなものを足してみたらどうだろうと思ったんです。例えば川端康成作「雪国」の冒頭〝トンネルを抜けたらそこは雪国だった〟というのは文学としては美しいですが、絵がなくてもSEで電車がトンネルを走る音を聞かせたり、照明でその描写はできる。そのほうが感動するものがあるかもしれないし、ト書きがなくても劇中の情景描写は掛け合いで表現できるなと。落語で「布団を敷いてくれ。寝るんじゃないよ、座布団だよ」といえば、いる場所はわかるので。そういうことをつなぎあわせれば、臨場感とテンポ感のある朗読劇ができるという、いわゆるイギリスの朗読からの引き算をやっています。結果、観ている人が頭の中で世界を作り上げられるものができたらいいなと思っています。

物語の種を作る

―物語が頭の中で動き出す藤沢さんの朗読劇は、まさに一つの発明だと感じます。今の活動を始められてからの転機は。

一つは、二〇一二年にシアター・クリエで『CROSS ROAD～悪魔のヴァイオリニスト　ニコロ・パガニーニ～』をやらせていただけたこと。日本では朗読劇はどこかで演劇じゃないとずっと言われてきたのが、東宝主催でやれたことで市民権を得た瞬間だったと思います。その後、舞浜のアンフィシアターと東京国際フォーラムAという大きな劇場でやれたことによりビジネス的にも作品的にも可能性が広がりました。ただ読んでいるだけでは大劇場には対応できないので、朗読劇というジャンル自体のパワーが必要で、それができたこともターニング

ポイントでした。そして二〇一八年にはクリエプレミア音楽朗読劇『信長の犬』を博多座でやらせていただき、帝劇、梅田芸術劇場、博多座という大きな作品がたどる流れがある中、朗読劇としてその一つで上演できたのは光栄でした。

―今後の目標を教えて下さい。

スティーヴ・ジョブズが大学生向けのスピーチで語った「点と点をつなげ」という名言がありますが、朗読劇も点と点を頭の中でつなげるパフォーミングアートだと思います。言葉、特殊効果、照明など、観た人が頭の中で再構築し、誰も覗き見ることができないそれぞれの人の舞台を持って帰っていく。自分はそのための物語の種を作る人間だと思っています。物語の出口となるジャンルはさまざまで、一つが朗読劇であり今はその比重が高い。アクロバットみたいな動きをする台湾の人形劇と絡むとか、朗読劇でやりたいことはまだまだあって。それを実現できる信頼しているスタッフもいて半分は舞台、半分は音楽業界の方たちです。そういう方たちに支えられていますし、多くの才能によって舞台が作られているとわかったほうが、舞台を観るのが楽しいはずなので、できるだけ彼らの名前を前に出すんです。私自身は向き不向きはあるでしょうが、ミュージカルも書いてみたいですし、ディズニーの原作も作ってみたい。自分がどこまでできるかに興味がありますね。

取材・文／宇田夏苗

写真協力／東宝演劇部・㈱ iNK ENTERTAINMENT

写真上　リーディングハイ
写真下　シアトリカル・ライブ

■プロフィール

ふじさわ・ぶんおう

東京都港区六本木出身。高校卒業後パリで二年間過ごした後、渡英。ロンドン大学ゴールドスミスの演劇学部に入学し、同大学にて戯曲脚本・演出術を学び卒業。ロンドン大学より学位(Bachelor of Arts Drama and Theatre Arts)を授与されている。在学時代からロンドンを拠点に演劇活動を開始し注目を集め、二〇〇五年十二月四日、日本人で初めて英国ロンドンのKings Head劇場で『HYPNAGOGIA』を上演し劇作家デビュー。バイリンガルであり、国内外で活動を続ける。現在は東宝主催 クリエプレミア音楽朗読劇『VOICARION　ヴォイサリオン』Production I.G主催『Theatrical-Live』、ソニー・ミュージックエンタテインメント主催『READING HIGH』の原作・脚本・演出を担当し、音楽朗読劇の第一人者と評される。また、生み出した戯曲は、ゲーム化やコミカライズ、アニメ化など様々な展開を見せている。自身が育った西洋の芸術文化のみならず、日本の古典芸能にも精通しており、昨今では能楽五流派の一つ、喜多流(公益財団法人十四世六平太記念財団)の理事に就任している。

劇場とわたし（第十五回）

魂が循環する劇場

演出家／東宝演劇部所属　寺﨑秀臣

平成元年、八月。当時再ブレークしていたクレイジー・キャッツのメンバーで、日本を代表するコメディアンであった植木等さんが舞台に出演すると聞いて、他の出演者のことも、作品のことも一切知らずに初めて観劇した舞台が、宮本亜門さん演出、大地真央さん主演の傑作ミュージカル「エニシング・ゴーズ」でした。その時私は大学四年生で、本来であれば就職活動真っただ中のはずでしたが、教育系大学であったにもかかわらず、先生になるつもりはこれっぽっちもなく、所属していた演劇ゼミナールの助教授の影響もあり、役者にでもなろうかと漠然と考えていた時期でもありました。一番安い三千円のチケットを手に向かった場所は、日比谷の日生劇場。客席数一三五八（当時）、建築家村野藤吾氏による外観、内装は流麗で美しく、ロビーには真紅の絨毯がひかれ、天井には無数のアヤコ貝があしらわれ、「ああ、これが本物のミュージカルの劇場か」と三階席の一番上から見下ろし、ため息をつきました。幕間の休憩中、手持無沙汰でロビーを徘徊する途中手にしたのが、この作品のパンフレット。何の気なしに眺めている中で目に留まったのが、「東宝演劇部演出部募集」の広告で、それに応募したおかげで平成二年四月より、東宝の演出部として契約し、今に至ることになります。以来、東宝製作の作品を中心に、持ち小屋である旧東京宝塚劇場、帝国劇場、芸術座、シアタークリエ、そして日生劇場、青山劇場、池袋芸術劇場、国際フォーラム、銀河劇場、ル・テアトル銀座、博品館、新宿コマ劇場、オーチャードホール、シアターオーブ等々、地方劇場も含めれば本当に数えきれない劇場で仕事をさせていただきました。（今でも日生劇場で仕事をする際は、必ず三階のその座席に行き、舞台を眺めることにしています。）しかし、残念ながらその中のいくつかは既に閉館してしまいました。劇場が無くなるということは、仕事場が無くなることよりももっと大きな喪失感があります。

劇場には二つの顔があります。観客が利用する正面入り口からロビー、売店、客席といった表の顔と、スタッフ・キャストが利用する、楽屋口から搬入口、楽屋、舞台機構、奈落といった裏の顔です。私たちは主に劇場の裏の顔を見つめながら仕事をしてきました。劇場によってその顔は様々で、間口の広い劇場もあれば、タッパ(高さ)の低い劇場、舞台袖が全くない劇場、搬出入が大変な劇場、音響設計が難しい劇場、センターピンが少ない劇場などなど、本当に各劇場によって特徴が様々で、そのことで苦労することも度々ありました。帝劇で公演した大作は当時、地方の劇場で旅公演が行われることが多く、袖中の転換やバトン割、早替え場など、観客に気づかれないところで公演の質を落とすことなくいかに上演するか、みんなで知恵を絞るものも、私たちの仕事であり、腕の見せ所でもありました。そして不思議なことに、どんな不便な劇場であっても、最終的にはなぜかそこで上演される作品が一番輝いて見えるのです。

劇場には独特の匂い、空気、磁場というものがあります。初めての劇場に入る時は、とても胸がワクワクします。舞台装置も、照明もない素舞台の上に立った時、このなにもない空間に、これからどんなセットを組み、照明を当て、音楽を奏でるかと頭の中で思いを巡らせるときが、私たちクリエイターの至福の時間だといえます。そこには無限の宇宙が存在します。

とある作品を演出した際、その作品のテーマの一つに「存在と無の循環」というものがありました。これを聞いた時、まさに舞台こそ「存在と無の循環」なのだと気づきました。

演劇はとても儚い芸術です。映画、テレビ、雑誌などと比べても、演劇は形として残ることはありません。さらに、どんなにロングランされた公演でも、一つとして同じ舞台はありません。かつてある女優さんが、ご自身の代表作である演目を長年演じられ、とある記者に「今まで同じ役を演じて来て、一番の舞台はどの舞台でしたか?」という質問を受けた際、「舞台は毎回ほんのちょっとした役者の間であったり、観客の反応であったりで変化するもの。一度たりとも完全な舞台を経験したことはなく、これからも無いだろう。それこそ舞台を続ける理由の一つ」とおっしゃったことがありました。一度たりとも同じ舞台はない。だからこそそこには他の芸術とは異なる魅力、熱があり、人を引き付けるのだと思います。そして膨大な時間とお金をかけて作り上げそこに〝存在〟した舞台も、公演を終えれば撤去され、その場にはまっさらな素舞台しか残りません。まさに〝無〟に還ります。しかし、その時真っ赤に発光したエネルギーは、それを目撃した観客、それを創り上げたキャスト・スタッフの心の中に確かに焼き付きます。さらには劇場にもその作品の魂が残り香のように、いつまでも存在します。それが劇場の記憶となり、歴史となります。

もう一つ、劇場はその外観にもっと気を配って造られるべきだと思います。ブロードウェイやウエストエンドの劇場に比べ、近年の日本の劇場は特徴がないと言われることがよくあります。高層ビルの上層階や地下に誕生した劇場などは、その前を歩いていても表の顔が分かりにくく、またスタッフへの配慮のない、デザイン重視の使いづらい劇場が増えていることは確かだと思います。劇場は文化の発信地なのだという心意気こそが、観客を、スタッフを、キャストを育て、演劇がアイデンティティーを構築する重要な一部になるのを強く後押しするのではないでしょうか。東京は二〇二〇年にオリンピックを控え、建設ラッシュの真最中です。レガシーという言葉で莫大な予算がつぎ込まれているようですが、箱を作ってそこに文化を生み出すことが出来なければ、きっとそれは後日無用の長物になって廃れてしまうでしょう。無の空間にいかに生を産み出すことができるか。それが出来れば、そのエネルギー、情熱、魂が必ず循環し、人々が集い、文化が生まれるはずです。劇場を仕事場として生活する一人の舞台人として、そのことにこれからも真摯に向き合っていかなければと思っています。

二〇一八年十一月七日、衆議院第二議員会館において、チケット高額転売問題に関するフォーラムが開催され、当協会からも阿部聖彦委員（帝国劇場支配人）他計三名が参加致しました。以下、同フォーラムのプレスリリースをご紹介致します。

一般社団法人コンサートプロモーターズ協会
一般社団法人日本音楽事業者協会
一般社団法人日本音楽制作者連盟
コンピュータ・チケッティング協議会

コンサート・ミュージカル・演劇・スポーツ界で連携、高額転売問題の解決に向けたフォーラムを開催

私共、音楽関連四団体は十一月七日、フォーラム『チケット高額転売の現状と規制法案を語る』（会場：衆議院第二議員会館）を、文化芸術推進フォーラムと共同で開催しました。

当日は文化芸術振興議員連盟の伊藤信太郎事務局長の司会で、チケット転売問題を協議。中西健夫ＡＣＰＣ会長より、コンサートにおける高額転売対策の経緯が語られ、ライブ・エンタテインメント議員連盟の平将明幹事長代理は、チケットの不正転売規制法案の内容と、今国会での法案提出に向けた取り組みを説明。チケットの高額転売はコンサートに留まらず、日本２・５次元ミュージカル協会の松田誠代表理事、川崎フロンターレの藁科義弘代表取締役社長、帝国劇場の阿部聖彦支配人からも、チケット高額転売の深刻化が伝えられました。また、個々の企業での転売対策には限界があり、ユーザー保護のために高額転売の法規制を求める声も多く聞かれました。

ミクシィの奥田匡彦取締役執行役員統括管理本部長は、同社が以前運営していたチケット転売サイト「チケットキャンプ」が高額転売の温床となったことを謝罪。今後はサービス運営を通して得たデータを活用し、ライブ産業に貢献する意向が述べられました。

また、中西健夫ＡＣＰＣ会長より、ライブ産業にはチケット高額転売以外にも多くの課題が存在すること、そしてライブ産業の課題解決と、日本の芸術文化のさらなる発展を目標に、文化行政の機能強化を求めた「文化省の創設」への協力に取り組むことも語られました。

私共は今後も各方面との連携を図り、ユーザー保護と産業の健全な発展に資する取り組みを進めて参ります。

〈本件に関するお問い合わせ先〉
一般社団法人コンサートプロモーターズ協会
ＴＥＬ：０３－５７６８－１７３１
http://www.acpc.or.jp/

写真左より、浮島智子文部科学副大臣、文化芸術振興議員連盟の伊藤信太郎事務局長、ＡＣＰＣの中西健夫会長、日本２・５次元ミュージカル協会の松田誠代表理事、川崎フロンターレの藁科義弘代表取締役社長、帝国劇場の阿部聖彦支配人、ミクシィの奥田匡彦取締役執行役員統括管理本部長

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	東京都中央区築地4-1-1 東劇ビル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
株式会社オガワフレッシュ	代表取締役社長　小川　晃司	104-0044	東京都中央区明石町5-15 明図ビル1階「すし処築地」内
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　石塚　英生	135-0052	東京都江東区潮見2-3-4
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
株式会社テクノ三紫	代表取締役　小野　雅司	103-0008	東京都中央区日本橋中洲4-15アーバンローズ日本橋401
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
新明和パークテック株式会社	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
東宝ファシリティーズ株式会社	代表取締役社長　髙橋　昌治	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　榊原　昭夫	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	代表取締役社長　良知　昇	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

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文化会館	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
御園座	株式会社御園座	森　孝治	460-8403	愛知県名古屋市中区中区栄1-6-14	052-222-8201
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30年12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

脚本募集

あなたのシナリオを演じたい。

応募要旨

■部門
●歌舞伎　●時代劇　●現代劇　●ミュージカル

■応募資格
不問

■原稿枚数
100枚以内（400字詰め原稿用紙）

■応募規定
●日本語によるオリジナルの未発表・未上演の作品。脚色は不可。
●参考資料、引用については末尾に明記のこと。後日、応募作品について問題（第三者によるクレーム）が発生した場合は応募者の対応となります。

■応募方法（原稿形式・必要記載事項・注意事項）
①表紙（2部）……応募部門名とタイトル
②あらすじ（2部）……800字以内
③脚本（2部）
●手書きの場合は、市販の400字詰め原稿用紙使用。
●パソコン・ワープロ原稿の場合は、A4サイズに20字×20行（縦書）。
●ページ番号をつける。
④別紙（1部）
●応募部門名、住所、氏名（筆名の場合は本名も）、年齢、性別、電話番号、メールアドレスを記載。

上記①～③を1部ずつ順に重ね、ダブルクリップまたは紐でとめたものを必ず2部（1部はコピー可）送付する。④の別紙は、1部のみ。
応募作品は、**書留郵便**または**宅配便**にて期間内必着で送付下さい。（持参不可）

■加盟劇場（50音順）
東京／歌舞伎座、サンシャイン劇場、シアタークリエ、新橋演舞場、帝国劇場、明治座
名古屋／御園座　京都／南座　大阪／大阪松竹座、新歌舞伎座　福岡／博多座

賞

最優秀作	1作品	100万円
優秀作品	2作品	各50万円
佳　　作	若　干	各20万円

募集締切
2019年12月末予定

■入選発表
2020年年末頃予定
・入選者には、直接連絡いたします。
・選考結果は、当協会ホームページ上にて発表いたします。（URL　http://www.enkokyo.or.jp/）

■選考
当協会が依嘱した選考委員が選考にあたります。

■留意事項
・入選作の上演権・出版権は、入選発表の日から5年間、公益社団法人日本演劇興行協会が保有します。
・応募作品は、一切返却いたしません。あらかじめコピーをとっておいて下さい。
・選考に関する問い合わせには応じられません。
・応募者から取得いたしました個人情報は本募集の目的以外には利用いたしません。
・履歴詐称等の不正行為が判明した場合には、入選を取り消します。
・事務手数料は必要ありません。

脚本家養成講座 2019年度受講生募集 4月開校予定

■ご応募/お問い合わせ先
公益社団法人 **日本演劇興行協会**
〒104-0061 東京都中央区銀座1-27-8セントラルビル
TEL.（03）3561-3977（平日10：00～18：00）