

Symposium Report

【文化庁と大学・研究機関等との共同研究事業】
昭和音楽大学舞台芸術政策研究所・オペラ研究所公開講座
東アジアの実演芸術による国際文化交流を展望する国際シンポジウム

International Symposium
Joint Research Project
by Agency for Cultural Affairs of Japan and Showa University of Music

新たな文化芸術創造活動の 創出に向けて

～日本・中国・韓国の実演芸術の現在と未来を問う

Toward the New Creative Activities of Art and Culture

Present and Future of Performing Arts in and among Japan, China, and Korea

【文化庁と大学・研究機関等との共同研究事業】
昭和音楽大学舞台芸術政策研究所・オペラ研究所公開講座
東アジアの実演芸術による国際文化交流を展望する国際シンポジウム

新たな文化芸術創造活動の創出に向けて ～日本・中国・韓国の実演芸術の現在と未来を問う

シンポジウム概要

日 時 2018年3月17日(土) 17:00～19:30

会 場 昭和音楽大学 南校舎 C511

[主催] 文化庁

昭和音楽大学舞台芸術政策研究所・オペラ研究所

[後援] 中華人民共和国駐日本国大使館文化処

駐日韓国大使館 韓国文化院

「音楽のまち・かわさき」推進協議会

NPO 法人しんゆり・芸術のまちづくり

シンポジウム趣旨

文化庁と昭和音楽大学舞台芸術政策研究所では、「文化庁と大学・研究機関等との共同研究事業」の一環として「東アジアの実演芸術による国際文化交流の展望」というタイトルで共同研究を行っています。

このたび、東アジア地域での文化芸術による国際交流が要請される現状を踏まえ、大規模な実演芸術における協働を展望するために、日本・中国・韓国3か国の劇場や団体で、オペラをはじめとする実演芸術創造の第一線にいるリーダー、ジャーナリストを招き、今後の国際共同制作の可能性と課題を検討する国際シンポジウムを、2018年3月に開催いたしました。

シンポジウムは、前半に各パネリストによる基調講演、後半に基調講演にもとづくパネルディスカッションという構成といたしました。基調講演では、パネリストが日中韓それぞれの国におけるオペラの状況について報告し、続くパネルディスカッションでは、3か国のオペラをめぐる現状とその差異を確認し合った上で、将来の共同制作の可能性について議論が交わされました。各国のオペラの制作体制の差により、大規模な協働にはいくつもの課題があるとの認識が共有されるとともに、西洋由来のオペラの共同制作を東洋の国々によって行うのであれば、東洋ならではの新しい解釈と意匠とで発信すべきなどという意見が出され、今後の協働や共同制作を見据えた建設的な議論を展開することができました。

今回、このシンポジウムの内容を報告書として刊行し、その研究成果をご関心のある方々と広く共有することで、今後の東アジアにおける国際文化交流に向けての一助となれば幸いです。

2019年3月

Contents

シンポジウム概要	1
----------	---

シンポジウム趣旨	2
----------	---

パネリスト	4
-------	---

唐若甫 (中国) TANG Ruofu / 音楽ジャーナリスト

イ・ギョンジェ (韓国) LEE Kyoung-Jae / ソウル市オペラ団団長、オペラ演出家

下八川共祐 (日本) SHIMOYAKAWA Kyosuke / (公財)日本オペラ振興会常務理事

モデレーター:

石田麻子 ISHIDA Asako, Ph.D. / 昭和音楽大学教授・舞台芸術政策研究所所長・オペラ研究所所長

シンポジウムまとめ	8
-----------	---

松岡昌和 MATSUOKA Masakazu

はじめに ——— 8

唐若甫氏による報告 (中国) ——— 9

イ・ギョンジェ氏による報告 (韓国) ——— 11

下八川共祐氏による報告 (日本) ——— 14

総合討論、質疑応答 ——— 16

おわりに ——— 18

シンポジウム書き起こし	20
-------------	----

※本誌内に登場する人物の肩書・プロフィールは、いずれもシンポジウム開催時のものです。

Panelist (China)



唐若甫 (中国) TANG Ruofu

音楽ジャーナリスト

上海生まれ。同済大学で英語学および英文学を学ぶかたわら、『愛楽雑誌』(北京 SDX 出版社)の特別通信員や、『音楽愛好者』誌(上海音楽出版)で、この業界での仕事をスタートさせる。21歳(2001年)で、初めての演奏会評が『愛楽雑誌』に掲載される(タン・ドゥン作曲「水の音楽」について)。その後、中国の様々な出版物に、世界各国での演奏会やオペラの新制作上演などを含む600以上の評論が掲載される。

卒業後に、編集補助、編集者を経て、北京で『グラモフォン』誌(中国版)の編集チームに加わる。2008年から2013年にかけて、中国交響楽振興基金会およびアジア・太平洋地域オーケストラ連盟における、オーケストラのビジネスモデルと運営方法についての調査でリーダーを務めた。学術的な調査の一方で、『das Orchester』『The Podium』『Auditorium』『フィナンシャル・タイムズ』(中国版)、『China Daily』『GQ』『Noblesse』『Slipped Disc』へ寄稿している。2006年から2013年にかけて「北京音楽台」(ラジオ)に頻繁にゲスト出演を行い、「Music Radio Shanghai」にも定期的に出演している。その他、MIDEM、ABO、LAO、FIM-IOC、EMC-IMC、ISPA、IAMA、C:N、PEARLE*、FACP、AAPROなどの国際会議にも登壇している。

最初の著書『中国における音楽家の多面性』(北京普通大学出版、2014年9月)は、2005年以来の自身の音楽評や記事を集めたもので、他に『China Creative Digest』2014年版、2015年版(中国文化省発行)での共著者も務める。

2015年以来、「Classical: NEXT's Innovation Awards」の審査委員、執筆のかたわら、上海音楽学院で音楽評論の講義も行うことがある。

Panelist (Korea)



イ・ギョンジェ (韓国) LEE Kyoung-Jae

ソウル市オペラ団団長、オペラ演出家

国立ソウル大学で声楽を専攻し、インディアナ大学(ブルーミントン校)オペラ演出コースで修士号を取得ののち、成均館大学の芸術学博士課程を修了。

インディアナ大学在学中には、奨学生に選ばれ、また、ブルーミントン校のミュージカル・アート・センターの舞台監督として活躍した。その間、オペラ、バレエ、ミュージカル演出などで多くの経験を重ねた。

オペラ演出家としては、ソウル市オペラ団で本格的なキャリアをスタートさせて以来、韓国国立オペラ、ソウル・アートセンター、大邱オペラハウス、大田アート・センターなどで研鑽を積んだ。

演出したオペラ作品は、『バスティアンとバスティエンヌ』、『劇場支配人』、『フィガロの結婚』、『コジ・ファン・トゥッテ』、『ドン・ジョヴァンニ』、『魔笛』、『セビリアの理髪師』、『愛の妙薬』、『ドン・パスクァーレ』、『リゴレット』、『椿姫』、『ロメオとジュリエット』、『道化師』、『カヴァレリア・ルスティカーナ』、『ラ・ボエーム』、『ジャンニ・スキッキ』、『泥棒とオールドミス』、『真夏の夜の夢』、『カーリュウ・リヴァー』および韓国新作オペラなど、50を超える。

彼の正統的で考え抜かれた演出が評価され、2016年にはソウル・アート・センターの演出家賞を受賞した。大学でオペラ演出の講義を受け持つとともに、韓国経済新聞や音楽雑誌にも寄稿している。

Panelist (Japan)



下八川共祐 (日本) SHIMOYAKAWA Kyosuke

(公財)日本オペラ振興会常務理事

立教大学法学部卒業。1973年、藤原歌劇団公演《カルメン》より公演に関わる。1978年から2003年には藤原歌劇団公演《愛の妙薬》等35演目のオペラを制作および新国立劇場公演《蝶々夫人》等7演目をプロデュース。

1980年、藤原歌劇団代表に就任。学校法人東成学園（昭和音楽大学・昭和音楽大学短期大学部・昭和音楽大学大学院）理事長就任。1981年、日本オペラ協会総監督大賀寛氏とともに、財団法人日本オペラ振興会を設立、常任理事に就任。現在、学校法人東成学園理事長、公益財団法人日本オペラ振興会常務理事、公益社団法人日本演奏連盟常任理事、公益財団法人スターダンサーズ・バレエ団理事、公益財団法人神奈川フィルハーモニー管弦楽団理事、日本音楽芸術マネジメント学会理事、一般社団法人日本クラシック音楽事業協会副会長。

Moderator

石田麻子 ISHIDA Asako, Ph.D

昭和音楽大学教授・舞台芸術政策研究所所長・オペラ研究所所長



はじめに

2018年3月17日、文化庁と昭和音楽大学舞台芸術政策研究所・オペラ研究所の共催による「東アジアの実演芸術による国際文化交流を展望する国際シンポジウム」として、「新たな文化芸術創造活動の創出に向けて～日本・中国・韓国の実演芸術の現在と未来を問う」が昭和音楽大学南校舎において開催された¹。本企画は、「文化庁と大学・研究機関等との共同研究事業」採択事業の一環として開催された昭和音楽大学舞台芸術政策研究所・オペラ研究所による公開講座であり、また、中華人民共和国駐日本国大使館文化処、駐日韓国大使館韓国文化院、「音楽のまち・かわさき」推進協議会、ならびにNPO法人しんゆり・芸術のまちづくりの後援によるものである。パネリストとして、中国、韓国、日本（登壇順）よりオペラ上演に深く関わる登壇者をそれぞれ1名ずつ迎えた。中国からは音楽ジャーナリストとして活躍し、また上海音楽学院で音楽評論を講じる唐若甫氏が、韓国からはオペラ演出家であり、ソウル市オペラ団団長を務めるイ・ギョンジェ氏が、日本からは公益財団法人日本オペラ振興会常務理事で学校法人東成学園理事長を務める下八川共祐氏が登壇し、それぞれの国のオペラ上演をめぐる現状について紹介を行った。モデレーターは昭和音楽大学教授で同大学舞台芸術政策研究所・オペラ研究所所長の石田麻子氏が務めた。シンポジウムには文化庁より松坂浩史氏、中華人民共和国駐日本国大使館文化処より榮蓉氏、韓国文化院より金現煥キムヒョンファン氏が来場し、本事業への期待を込めた挨拶を頂戴した。

1 本シンポジウムについては2018年4月3日に日本経済新聞に掲載されている。「日中韓でオペラ 協働の可能性探る」『日本経済新聞（電子版）』2018年4月3日 (<https://www.nikkei.com/article/DGKKZO28876770S8A400C1BC8000/>)

唐若甫氏による報告（中国）

各国の現状については、まず唐若甫氏が登壇した。唐氏の報告は東アジアでオペラについて論じ、共同事業を行っていく際に直面する根源的な問いを因らざるも提起することになったと言える。それは、そもそもオペラとは一体何を指すか、オペラの定義とは何かという問題である。中国においては、ヨーロッパ由来の舞台芸術としてのオペラも、中国が歴史的に継承し、西洋の要素を取り入れながらも中国芸術の独自性を示すものとなった舞台芸術の一形式とともに「歌劇（歌剧）」と表現する。唐氏は中文での一般的な表現に従って、前者を「西洋クラシック・オペラ（西方经典歌剧）」、後者を「中国オペラ（中国歌剧）」と表現している。また、中国オペラでは多くの「創作オペラ（原创歌剧）」が制作されており、そのなかでも特に民族性を強調したものを「民族オペラ（民族歌剧）」と呼んでいる。中国の舞台芸術は、日本でもよく知られる北京の京劇（京剧）をはじめとして、各地の言語文化に根ざした多くのジャンルが存在する。また、中華人民共和国建国後には文化大革命期に革命思想を表現するため中央文化革命小組が統制する「革命劇（革命样板戏、样板戏）」が制作、上演されるようになる。地域の言語文化に根ざした舞台芸術が各地のオペラ制作に反映されるというのは、東アジアの他地域にもあるだろうが、それがもつ政治性において、中国は顕著な性格を示している。唐氏の報告はこうした中国の舞台芸術の歴史を前提としたものであり、中国のオペラ事情の複雑さを理解することが、東アジア各国間での相互のコミュニケーションや共同事業において必要となろう。

報告において唐氏はまず、中国のファースト・レディである彭麗媛国家主席夫人²と彼女がプリマ・ドンナを務めた関峽作曲によるオペラ《木蘭詩篇（木兰诗篇）》³について触れて、オペラが中国政府の支援を受けていることに言及しながらも、一方で、中国においてオペラが依然として小さな市場であることを示した。統計によれば、戯曲（戏曲）や児童劇（儿童剧）など他の舞台芸術に比べて、チケット売上額は明らかに低い。こうしたなか、中国政府が振興するオペラには二つの大きな動きが見られるという。

第一に、中国政府による創作オペラの支援である。特に政府は政治イデオロギーに沿う民族オペラを支持しており、政府はそのためのプラットフォームを整えている。そうした中で近年では「プラス・エネルギー（正能量）」⁴や「中国の夢（中国梦）」⁵といった概念を

2 中国人民解放軍総政治部歌舞団で活動し、同団団長、中国人民解放軍芸術学院院長などを歴任したソプラノ歌手。

3 古代中国で北方の異民族に立ち向かうために父親に代わって男装して従軍した少女花木蘭を主人公とした物語で、南北朝時代の民謡に由来すると考えられている。のちに戯曲、小説、雑劇、京劇などで多く取り上げられ、20世紀になると映画化も行われている。1998年にはディズニーのアニメーション作品『ムーラン』にもなっており、中国のみならず世界的に知られる物語となった。《木蘭詩篇》は中国人民解放軍総政治部歌舞団によるオペラで、2004年に北京で初演が行われ、ニューヨーク、ウィーンで上演され、2009年11月には東京の学習院創立百周年記念会館でも上演されている。

4 2012年から習近平中国共産党中央委員会総書記と王岐山中国共産党中央規律検査委員会書記によって使用されるようになった政治スローガンで、同年のネット流行語の一つとなった。

5 2012年に習近平中国共産党中央委員会総書記によって提出された概念で、1997年以降中国共産党の執政理念となっている「中華民族の偉大な復興（中华民族伟大复兴）」の構想の一つ。習近平による「新時代の中国の特色ある社会主義思想（新时代中国特色社会主义思想）」の一つとして、中国政治における中心的な理念の一つとなっている。

伝える、現実主義的、歴史的、革命的な作品が多く制作されている。唐氏によれば、オペラは国ごとに言語面でも音楽面でも異なったものであるという点を踏まえ、中国オペラをそのような政治的なイデオロギー性で定義すると、当然その定義に当てはまらない「中国オペラ」も存在するという。実際、中国人の手によるものや中国をテーマにした創作オペラの中には中国で上演されていないものも少なくない。習近平政権のもとで、中国の創作オペラが一度きりの上演や補助金で取り決められた上演回数で消えていくことに対して懸念が呈され、国際的にも高い水準を誇る作品が制作されている。それでもそれはごく一部にとどまる傾向であり、唐氏によれば、中国オペラには、音楽的な問題、社会の価値とそぐわないという問題、芸術政策によって創作の自由度が低下しているという問題があるという。

第二に、西洋クラシック・オペラの上演である。中国における西洋クラシック・オペラは長らく北京の中央歌劇院と上海歌劇院がその中心的な組織となっていたが、近年では他の地方都市が「オペラのある都市（有歌劇的城市）」として存在感を示しているという。なかでも特に力を入れているのが天津とハルピンである。天津大劇院では錢程院長のもと、2013年の《トスカ》上演を皮切りに、多くの西洋クラシック・オペラを上演してきた。また、2014年からは毎年国際オペラ・ダンス・フェスティヴァル（天津国際歌劇舞劇節）を開催し、そこでも多くの西洋クラシック・オペラを上演している。ハルピンでは2015年に劇場⁶が竣工し、2016年には天津で活躍していた錢程を院長に迎えている。中国における西洋クラシック・オペラはこうした独立経営の劇場が支えているという側面がある。

唐氏は今回の報告のために、資料として北京の道略演芸産業研究センター（道略演艺产业研究中心）による『歌劇年報（歌劇年報）』を配布した。この資料は2016年の中国におけるオペラ市場についての基本情報を記したものであり、見出しには「チケット売上は微増の5,500万元、創作オペラのスタミナ不足（票房微增至0.55亿元，原创歌剧后劲不足）」とある。本資料の本文では、冒頭部分で2016年に全国での上演数271のうち、「中国共産党結党95周年」と「長征勝利80周年」といった革命をテーマとしたオペラが59あったことが紹介されており⁷、中国におけるオペラと政治あるいは現代史との深い結びつきがこの資料で示唆されている。

この資料が示しているのは、主として2012年から2016年までに至るオペラの興行成績の変化と2016年時点でのオペラ上演の現状についてである。具体的には、2012年から2016年までの全国の上演数の変化、2012年から2016年までの全国の観客数の変化、

6 大劇場で1,538人収容、小劇場で414人収容。「記者探营投用前的哈尔滨大剧院」『哈尔滨新闻网』2015年8月26日 (<https://harbin.dbw.cn/system/2015/08/26/056774686.shtml>)。

7 中国共産党は1921年7月に、コミンテルンの指導のもと、北京大学の陳独秀らを中心として結成されたとされている。長征は中国国民党軍との交戦のなかで、中国共産党が1934年中華ソヴィエト共和国の拠点であった江西省瑞金を離れ、1936年まで徒歩によって12,500kmを移動したできごとを指す。その過程で毛沢東の指導が確立し、中国共産党の拠点は延安へと移った。

2012年から2016年までの全国チケット売上の変化、2016年の地域別の状況、2016年の劇場別の状況、2016年の国内団体と国外団体の比率、2016年の上演団体別の状況、2015年と2016年の創作オペラの状況、2016年に新たに上演された創作オペラの演目一覧がグラフや表とともに示されている。

2012年から2016年までの変化としては、2016年のオペラの観客動員数が32万人と、2012年以降年平均8.1%増加しているが、話劇、音楽劇、音楽会などと比較して少ないことが指摘されている。また、チケットの売上では《トゥーランドット》、《魔笛》、《フィガロの結婚》の三作が474万元と全体の8.7%を占めるなど、これらが市場に歓迎されている様子が述べられている。地域別の状況では、北京が上演数で42.2%、観客動員数で50%、チケット売上で53.3%と、上海やその他地域に対して優位であり、また北京でも中国におけるオペラの殿堂である国家大劇院が上演数、観客動員数、チケット売上のいずれにおいても70%から80%程度と圧倒的優位にあることがデータで示されている。上演団体でみると、国内団体が団体数で77.6%、上演数、チケット売上でそれぞれ85.6%と82.8%と国外団体に対して圧倒的多数を占めていることがわかる。そのなかでもやはり国家大劇院合唱団および管弦楽団が上演回数で圧倒的優位を誇っている。創作オペラの状況については、厳しい状況であることが述べられており、演目数が34（34.6%）、上演数が119、チケット売上が1,417万元にとどまり、水準としては前年とほぼ同じ、上演数については前年よりも減少していることが示されている。また新たに創作された作品は9と前年比で60%減少しており、上演された演目は《長征（长征）》、《杜鵑山（杜鹃山）》⁸、《紅色娘子軍（红色娘子军）》⁹など革命をテーマとしたオペラ（紅色題材歌劇）が多数を占めている。このように、この資料からは中国におけるオペラ上演が革命の歴史や京劇など中国オペラの歴史と深く結びついていることがうかがえる。

イ・ギョンジェ氏による報告（韓国）

続いて、イ・ギョンジェ氏が登壇し、韓国の現状についての報告があった。イ氏の報告は、韓国におけるオペラ上演の概観にとどまらず、ソウル市オペラ団を事例として、具体的にどのようなプロセスでオペラのプロデュースが行われているのかにまで踏み込んだものであり、今後の国際共同制作についての見通しを含んだものであった。前述のように、イ氏自身がソウル市オペラ団団長としてオペラの演出に携わっており、現場の様子について、具体的な数字や行政とのかかわりあい、オペラ制作現場の映像などを用いて紹介した。

報告は大きく、1. ソウル市オペラ団の紹介、2. 韓国のオペラについての概略、3. オペラにおける国際交流と国際協働からなる。まず、1. ソウル市オペラ団の紹介では、その

8 1920年代後半の中国国民党と激しく対立していた時期の中国共産党を描いた物語で、1963年に話劇として、ついで京劇として上演された。文化大革命（1966～1976）の時代には「革命劇」として位置づけられた。

9 1930年代における中国共産党の女性部隊を描いた、1958年に制作された演劇で、1962年に映画化、1964年にはバレエとして改変され、文化大革命の時代には「革命劇」と位置づけられた。

歴史、プログラム、世宗文化会館（ソウル市）についての紹介があった。第二次世界大戦後の韓国で最初にオペラが上演されたのは、1948年のことであり¹⁰、本シンポジウムが開催された2018年はそれから70年目にあたる。ソウル市オペラ団は、独立したオペラ団として存在しているのではなく、1985年に世宗文化会館の傘下の組織として設立され、2018年現在9つある芸術団体のひとつで、ソウル市のもとで活動を行っている。韓国では1950年代以降、韓国の伝統的な題材に基づくオペラに注力していたが、現在では、オペラと言えば世界的レパートリーを一般的にさすようになり、ソウル市オペラ団でも、2008年から2010年にかけてヴェルディの五大作品というテーマを設け、《リゴレット》、《ドン・カルロ》、《ラ・トラヴィアータ（椿姫）》、《仮面舞踏会》、《運命の力》の公演を行った。2008年には交流公演としてイタリアのトリエステ・ヴェルディ劇場（Teatro Verdi Trieste）の招聘を受け、現地公演を行っている。韓国では一般的に原語と原作に忠実な上演が求められるが、このときのソウル市オペラ団の公演においても、作品の初演時の再現を試みて現地での高評価を得ている。そのほか、ソウル市オペラ団では《ドン・ジョヴァンニ》、先ほどの《運命の力》、《トスカ》、さらに創作オペラとして《ラブレター》という作品を上演している。さらに、バロック・オペラや現代オペラにまでレパートリーは広がっている。

続いて、ソウル市オペラ団のプログラムについての紹介があった。世宗文化会館には3,022席の大劇場、609席のMシアター、443席の室内楽ホールがあり¹¹、それぞれの規模に応じたプログラムが組まれている。大劇場では年間1～2作品の公演が行われている。Mシアターでは夏のシーズンに1作品が上演されており、たとえば、《コジ・ファン・トゥッテ》やベンジャミン・ブリテンが日本の能楽作品「隅田川」をもとに作曲した《カーリュー・リヴァー》の公演がここで行われている。室内楽ホールでは、サロン・コンサート形式で、大規模な舞台装置を使用せず、観客と近い形で歌を中心として解説を加えた形式のものを提供している。そのほかにも、現代オペラ・シリーズや韓国創作オペラ・シリーズの企画も行われており、1年に1作品の上演を目指している。その中には、原作や演出を日本に求めた作品もある。

世宗文化会館におけるオペラ公演の新たな動きとして、世宗カメラータの存在があげられる。これはソウル市オペラ団の事業として、結成5年になる活動であり、そこでは韓国で活動する作曲家や劇作家が集まり、勉強会を実施している。その成果として、1年に1回声楽家によるリーディング公演を行っている。前述のように、世宗文化会館には、大劇場、Mシアター、室内楽ホールがあるが、これらに加え、2018年秋には小規模の劇場が新たにオープンするとのことである。

10 大韓民国政府樹立前の1948年1月16日に行われたヴェルディ《椿姫》の上演が韓国における最初の本格的なオペラ公演である（石田、関、2016：23）。

11 座席数は公式サイト（공연대관 | 대관안내 | 세종문화회관 <http://www.sejongpac.or.kr/rent/service/performance.asp>）による。

韓国におけるオペラハウスの状況は、2. 韓国のオペラについての概略で紹介があった。ソウル特別市とその近郊には、ソウル・アート・センター「芸術の殿堂」（ソウル特別市）、世宗文化会館（ソウル特別市）、城南アート・センター（京畿道城南市）、高陽アラム・ヌリ劇場（京畿道高陽市）、韓国国立劇場（ソウル特別市）がある。そのうち、「芸術の殿堂」はオペラハウスとして設立されたものであるが、同センターではオペラ制作を行っていない。一般的には、韓国の劇場ではオペラの自主制作システムがないのである。韓国国立劇場では、オペラは上演されているが、音響がオペラに適していないため、ミュージカルや演劇が多い。地方都市では、大田アート・センター（大田広域市）、大邱オペラハウス（大邱広域市）、光州文化芸術センター（光州広域市）をはじめとして、20ほどの都市に1,000席前後の客席数を備えた施設がある。そのなかでも、大邱オペラハウスは韓国で唯一制作システムを備えたオペラハウスである。

韓国におけるオペラ団としては、国立オペラ団と市立オペラ団、そして民間のオペラ団があり、国立オペラ団はソウル・アート・センターに常駐し、韓国政府の文化体育観光部の支援を受けている。市立オペラ団のうち、大邱オペラハウスは市から支援を受けつつ、独自に制作運営を行っている。ソウル市オペラ団および光州市オペラ団は市に所属している。そのほか、韓国には60あまりの民間オペラ団があり、また、30あまりの文化財団が各都市で活動し、オペラによるイベントを支援している。韓国全体で、500席以上の規模をもつ劇場は2018年時点で209あるとのことである。

過去10年間で、韓国のオペラ団が上演した作品数は以下の通りである。韓国国立オペラ団：40作品、ソウル市オペラ団：36作品、55の市立オペラ団：小規模の公演を含めて720作品、大邱オペラ・フェスティバル¹²：73作品（国内外との共同制作を含む。うち8作品は西洋の都市との共同制作）、大邱オペラハウス：76作品、大田アート・センター：10作品、高陽アラム・ヌリ劇場：7作品、城南アート・センター：8作品、ソウル・アート・センター：9作品。

ここで、ソウル市オペラ団を例に、韓国においてオペラ制作がどのようなプロセスで行われているかの紹介があった。ソウル市オペラ団の場合、予算の制約上、オペラの公演は1年に1作品のみとなる。これは、オペラ団自身が劇場を保有していないことによる制約でもある。また、韓国の特徴として、オペラ制作にかかる時間が1年ほどと、通常3～5年かけるヨーロッパと比べて短い点があげられる。ソウル市オペラ団の場合のオペラ制作のプロセスは以下の通りである。まず、企画が決まると指揮者と演出家の人選が行われる。そして、歌い手、オーケストラ、デザイナー、振付師の選定がなされる。作品が決まり、演出家が決まると具体的な構想の段階に入り、流れが決まると、再び予算の練り込みが行われる。その後、出演者による共同の練習に入るというものである。ソウル市オペラ団では、オペラの上演にあたり劇場を2週間借り切る。これは韓国における一般的なケー

12 2003年8月の大邱オペラハウスの開館とともに始まり、通常10月初旬から11月初旬までの1ヶ月間、大邱オペラハウスを中心として大邱広域市内の各ホールで上演される（石田、関 2016：30）。

スと比較して長い期間にわたる貸し切りとのことである。そこでセットアップ、ドレス・リハーサルが行われ、公演に臨むこととなる。イ氏は、こうしたプロセスを3分間に編集してまとめた映像を紹介した。《魔笛》の公演に向けた制作の様子が紹介されており、具体的な現場の様子を垣間見ることができた。

最後に、オペラの国際共同制作に向けて、韓国のこれまでの実績と可能性について語られた。大邱オペラハウスでは、大邱オペラ・フェスティバルを通じて8つの都市と交流している。韓国では、自前で制作するよりも安価であるという理由もあり、海外のプロダクションの輸入も多く、そうした実績も蓄積している。さらに、冒頭で紹介があったように、イ氏が団長を務めるソウル市オペラ団では、過去にイタリア、トリエステでの公演を行っている。イ氏の報告からは、韓国がこれまで西洋のオペラを積極的に受容し、予算や時間などさまざまな制約があるなかで、オペラ制作のシステムを構築し、高い水準の公演を可能にしている様子がうかがえる。

下八川共祐氏による報告（日本）

唐若甫氏、イ・ギョンジェ氏に引き続き、下八川共祐氏が登壇し、日本の現状について紹介を行った。下八川氏は中国、韓国のそれぞれの事例紹介を踏まえ、報告に先立ち、自身の経験をもとに国際共同制作への展望を語った。下八川氏は、1960年代から70年代にかけて、イタリアやドイツでオペラを学ぶアジア人は圧倒的に日本人が多かったと語る。それが、1980年代から90年代、2000年代と下るにつれ、韓国人が多くなり、現在では日本人は少数で中国人が多いという。下八川氏が理事長を務める昭和音楽大学でも中国からの留学生が多いとのことである。こうした状況の中で、イ氏、唐氏両者の報告にもあったように、韓国はシステムを確立しており、また中国はこれからの力量を感じさせるものがあると下八川氏は語った。そのうえで、日本のこれまでと現状について、報告を行った。

まず、日本におけるオペラ上演について概観するにあたり、劇場・音楽堂等の整備状況について紹介があった。文部科学省の調査によると、2015年10月1日時点における全国の劇場・音楽堂は1,851あり、その整備状況を開館年別で見ると、1991年から95年をピークに増えていったことがわかる。こうした劇場・音楽堂等の整備の背景には、多目的ホールの整備に対して助成を行う文化庁の政策があった。オペラが上演可能な主要な劇場・ホールとしては、1958年に開館した旧フェスティバルホール（大阪市）が最も古く、その後1961年には東京文化会館（東京都台東区）、1963年には日生劇場（東京都千代田区）、1992年には愛知県芸術劇場（名古屋市中区）、1997年には新国立劇場（東京都渋谷区）、1998年にはびわ湖ホール（滋賀県大津市）がそれぞれ開館している。

続いて、オペラの上演の歴史についての概観があった。日本では20世紀の初頭以降オペラが上演されるようになったが、その水準を大きく高めたのはヨーロッパ出身の音楽家であった。日本人による最古のオペラ上演は1903年の東京音楽学校と東京帝国大学の教員・学生によるグルック《オルフェオとエウリディーチェ》である。1917年から23年に

かけてはオペレッタを主とした大衆向けの「浅草オペラ」が好評を博すようになる。1927年になると、マサチューセッツ工科大学での留学から帰国した堀内敬三を中心として東京中央放送局（現 NHK）で放送歌劇が開始され、その延長線として、1934年に後に藤原歌劇団となるオペラ団が藤原義江によって創設された。その後の日本のオペラの水準を高めたのがベルリン生まれの指揮者・作曲家であるマンフレッド・グルリットである。ユダヤ系との疑いからドイツを追われて1939年に来日したグルリットは、1940年代以降藤原歌劇団によるオペラ公演を指揮する他、二期会のオペラ公演についても1952年の創立公演をはじめとして大きく貢献している。グルリットとともに戦後日本のオペラに大きく貢献したのがイタリア出身の指揮者ニコラ・ルッチである。1956年の東京藝術大学第1回オペラ公演《椿姫》など、本格的なオペラを日本で上演した。

その後日本の音楽市場に大きなインパクトをもたらしたのは、ヨーロッパのオペラ団の来日公演であった。1956年から76年にかけて、NHKの招聘によりNHKイタリア歌劇団が8回来日し、公演を行った。20世紀を代表する歌手によるこれらの公演は、日本のオペラ・ファンの心をつかむことになる。日本オペラ振興会が財団設立にあたって集めた資金は、このイタリア歌劇団によってオペラに親しんだ経営者たちによるものである。1960年代から80年代にかけては、欧米主要歌劇場の引っ越し公演が、日生劇場をはじめとして行われた。この引っ越し公演では、複数の作品を一度に上演している。1981年にはミラノ・スカラ座が初来日を果たし、大型プロダクション4作品を上演しているが、これだけの規模の4作品を一度に上演するということはミラノにおいてもできないことであり、引っ越し公演を行っている東京でこそ実現したものであった。下八川氏は、日本が「豊かな時代」だった頃の産物であると回想している。

現在の日本は、ホールが整備されてコンスタントにオペラ上演が行われている一方、下八川氏によれば、財政的には厳しい状況にあるという。現在、ホールに芸術監督を設置している劇場として、東京都の新国立劇場と滋賀県のびわ湖ホールがあげられる。新国立劇場では2017年に9作品44回のオペラ上演を行っている。びわ湖ホールでは、2015年に4作品9回、2016年に4作品11回、2017年に4作品9回の上演を行っている。一方で日本独自のシステムとして劇場をもたないオペラ団体も活動している。そのうちのひとつ、東京二期会では、2015年に6作品24回、2016年に5作品22回、2017年に4作品21回の上演を行っている。西洋の作品を上演する藤原歌劇団と日本の創作オペラを上演する日本オペラ協会の2団体からなる日本オペラ振興会もまた、劇場をもたないオペラ団体である。2015年には6作品14回、2016年には5作品14回、2017年には4作品15回の上演を行っている。また、新たな試みとして、東京二期会と藤原歌劇団という劇場をもたない2団体と新国立劇場の3者による共同制作が2019年から2020年にかけての実現に向けて計画されている。日本のオペラは国や東京都のような地方公共団体による補助や民間からの支援によって実現されているものの、財政的には厳しいと下八川氏は語る。一方で、そうした状況のなかで異なる2団体と劇場との共同制作という新たな試みも行われている。

下八川氏の報告は、日本のオペラ上演について1903年の《オルフェオとエウリディーチェ》から数えて100年以上となる歴史をたどるものであった。その過程でヨーロッパからの指導者を受け入れることでその水準は高いものとなり、また経済的繁栄のもとで実現した大規模な西洋の歌劇場の引越し公演は聴衆の裾野を広げ、オペラ振興への支援をもたらすなど、100年以上の歴史は日本のオペラを大きく発展させてきたと言えよう。現在の日本の芸術をとりまく状況はオペラにとどまらず財政的に厳しいということは否定できないだろう。そのような状況のなかで、あらたな共同制作を行う動きも見られるようになってきている。さらにこれを東アジアでの国際共同制作に広げていく上で、その蓄積してきた歴史から日本の果たせる役割は大きいものであると言えよう。

総合討論、質疑応答

総合討論では、3人の登壇者に加え、司会の石田麻子氏を加えて議論が行われた。ここでは、まず唐氏に追加の説明を求めるところから始まった。まず、司会から、唐氏が配布した資料（『歌劇年報（歌劇年報）』）の内容について、質問が上がった。それに対して唐氏の解説があったが、それでもなお、中国のオペラ事情について全体像を把握することの難しさが述べられている。そこで、基礎的なデータとして、劇場数、運営・公演の主体についてさらに司会より質問が上がった。唐氏によれば、2013年時点で劇場数は800から900程度、2017年には10の劇場が開館しており、2018年には1,000を超える見通しで、また2019年には2つのオペラ専用劇場が開館見通しであるとのことである。さらにこれまで劇場を所有していなかった北京の中央歌劇院が専用劇場を2019年に開館し、上海の音楽学院の劇場は2018年中に、上海グランド・オペラ・ハウスは2023年にそれぞれ開館する見通しであるとのことである。運営・公演の主体については、全国に70ほどの劇場を所有する保利集団（中国保利集团公司）¹³や中国对外文化集团公司（中国对外文化集团公司）¹⁴によって行われている。政府はチケットの価格の調整などの役割を担っているほか、北京の中央歌劇院、上海歌劇院、国家大劇院の運営を担っている。

続いて、司会より公演準備期間について、各国の違いが国際共同制作を行うにあたって課題となるのではないかという提議があった。韓国については、イ氏が述べたように1年前からの準備であるが、下八川氏は日本オペラ振興会の例をあげて3年前から準備を始め

13 中国における企業グループで、国際貿易、不動産開発、軽工業などで大きな業績をあげるとともに、保利文化グループ（保利文化集团股份有限公司）のもとで、劇場や映画館など文化芸術経営を手がけている。その傘下の企業として北京保利劇場などがある。同グループの事業については公式サイト「文化藝術經營」（<http://www.poly.com.cn/1099.html>）を参照。

14 2004年に設立された国営企業。1957年に設立された中国政府文化部直轄の中国对外演出公司（中国对外演出公司）と1950年に設立された中国对外芸術展覽センター（中国对外藝術展覽中心）が合併するかたちで設立された中国最大の創造産業企業である。中国政府文化部の直接の管理下におかれ、大規模な文化・芸術プロジェクトの企画・運営、国際文化交流のほか、劇場やホールでの運営、チケットの販売など、その事業は多岐にわたっている。「中国对外文化集团公司」（http://www.caeg.cn/whjtgs/index_x.shtml）。同会社が関わったオペラの公演については、公式サイト「歌劇」（<http://www.caeg.cn/whjtgs/geju/contents.shtml>）、同会社が直接運営している劇場ならびに同公司に加盟している劇場の一覧については、公式サイト「演出院線」（<http://www.caeg.cn/whjtgs/zyjy/theaters.shtml>）を参照。

ていることを指摘した。イ氏によれば、公演準備期間が1年という短い期間になってしまうのには2つの要因がある。ひとつはオペラ団長の任期の問題である。民間のオペラ団体では決まった任期がないため、4～5年にも渡る準備を行うことができるが、国や市が運営する場合は一般的に2～3年の任期であり、継続的なプロジェクトを行うことが難しいとのことである。ただし団長が再任されることもあり、また口頭によって1年を超えるプロジェクトの口約束はできるものの、もうひとつの問題として行政の予算の問題が生じるという。一方日本でも、下八川氏によれば、政府の予算が確定するのは1年毎であり、補助金を見込んでの準備を行っているという事情が明かされた。

こうした制度面における共同制作の困難さが浮き彫りになっていく一方で、イ氏からはより根本的な問題提起、つまり何を協力するのか、西洋のオペラを上演するにあたって何を協働で分かち合うのか、といった提起がなされた。イ氏は例えば、韓国が声楽家を、日本がオーケストラを、中国が劇場のシステムを提供するかたちでの共同制作を提案した。イ氏の問いかけを受けるかたちで、司会からも民族文化、言語、政治体制、スケジュールの違いを意識しつつ、何のための協働なのかという目的意識の共有の重要性が訴えられた。

フロアからは日本経済新聞の記者より2つの質問があがった。ひとつは前述のイ氏の提起を受けるかたちのもので、唐氏が日中韓でどのような協働を構想しているか、という質問であった。これに対して唐氏は、日中韓での共同制作の難しさについて言及した。それは政治環境によるものであり、オペラの準備に必要な3年の間にさまざまな政治上の変数が生じるために、日本や韓国との共同制作に難しさが生じるとのことであった。こうした点から、中国では欧米との共同制作が多くなっている点を唐氏は指摘した。しかし、一方で彭麗媛中国国家主席夫人の例を出しつつ、今後の良好な環境整備への期待を表明した。唐氏は韓国大統領夫人もまた声楽出身である例を示したが、イ氏によれば、韓国大統領夫人は政治の透明性を保つために芸術への関与を薄めているとのことであった。こうした両国の相違もまた、政治文化の違いによる国際共同制作の難しさの一因なのであろう。

フロアからのもうひとつの質問は、やはり唐氏に対してであり、天津とハルビンがオペラに力を入れている背景についての問いであった。唐氏によれば、それは錢程院長の存在の大きさがあるという。

これまでの議論や、唐氏から上がった日中韓の国際共同制作の困難さの指摘などをふまえ、イ氏からは何が問題かについて焦点を当てるよりも、何ができるかに焦点を当てるよという提案があった。ここでイ氏が具体的に示したのは以下の2点である。第一に、東洋のテイストのあるオペラを共同で制作し、西洋に向けて発信するという、第二に、中国のもつオリジナルのオペラのノウハウを共有できるのではないかということである。イ氏は、オペラは自国のスタイルや文化を反映しながら発展していくものであるとの考えから、3カ国の国際共同制作は世界のオペラにおいて興味深いイシューとなるのではないかと語った。その上で、明確な目標があるなら、時間や予算の問題は解決できるのではないかという見通しを示した。

おわりに

本シンポジウムでは、日中韓でオペラの国際共同制作を行うにあたって、さまざまな課題と可能性が浮き彫りになったと言えよう。時間や予算など、総合討論でも議論された問題のほか、本シンポジウムでは時間の関係で議論されなかった政治体制や政治文化の違いも大きな課題として指摘できよう。唐氏が配布した資料にもあるように、オペラを含めた中国の芸術文化には、中国の政治的なメッセージが強く反映される。歴史的に見ても、中国では革命思想を広めるために京劇など中国由来の舞台芸術の手法が用いられてきている。現在でもそうした思想を広める革命劇が中国オペラとして上演されている。また、改革開放後に現れ、今世紀に入って強く唱えられるようになった伝統回帰や、近年の習近平思想などが中国の文化政策に強く影響を与えており、オペラについても例外ではない。「中国の夢」といった習近平体制のスローガンがやはり中国オペラの創作に大きな影響を及ぼしている。こうした政策は文化部直属の中国対外文化集团公司などを通じてさまざまな芸術文化プロジェクトとして実施される。中国における民主集中制のもとでの文化政策、さらに習近平体制のもとでの政治文化が強く現れているというのが、現代中国のオペラ事業の実態であろう。近代化のなかで、ヨーロッパのオペラを導入してきた歴史をもつ日本との政治文化の差異は無視できない。

これは、オペラをどのように定義するのかといった問題にも直結しよう。韓国や日本においては、イ氏が報告のなかで触れていたように、一般的にはヨーロッパのスタイルのオペラを指す。下八川氏の報告の前半が日本における西洋オペラの受容の歴史として語られたのも、その証左と言えよう。そうしたなかで、中国における中国オペラ、特に革命劇の存在感は驚きをもって受け止められよう。イ氏がまとめとして「オペラは自国のスタイルや文化を反映しながら発展してきた」と語っている。そこには日本、中国、韓国の近現代が歩んできた近代化の歩みや文化ナショナリズム、公定ナショナリズムが強く反映されている。このことを正面から受け止め、そして互いの政治文化についてその「わかりづらさ」差異も含めて尊重することが、文化事業の協働には必要となろう。オペラはそうした側面を、「わかりづらさ」という点も含めて、極めて明確なかたちで示しているように考えられる。

参考文献

石田麻子、関鎖京（2016）「韓国におけるオペラの受容と創造」『音楽芸術マネジメント』（8）、23-34。

文：松岡昌和（立教大学アジア地域研究所特任研究員）

シンポジウム書き起こし

登壇者：

◎パネリスト

唐若甫（中国）TANG Ruofu / 音楽ジャーナリスト

イ・ギョンジェ（韓国）LEE Kyoung-Jae / ソウル市オペラ団団長、オペラ演出家

下八川共祐（日本）SHIMOYAKAWA Kyosuke / (公財)日本オペラ振興会常務理事

◎モデレーター

石田麻子 ISHIDA Asako, Ph.D / 昭和音楽大学教授・舞台芸術政策研究所所長・オペラ研究所所長

石田 本日は日中韓それぞれの国から、実演芸術の現場で活躍されていらっしゃる第一人者の方をお招きしまして、各国の状況をお伺いしたいと思います。

これは文化庁と昭和音楽大学との共同事業になります。まず皆さまに、文化庁から趣旨説明ということで、本日は京都の文化庁地域文化創生本部事務局長、松坂浩史様からごあいさつを賜りたいと思います。

(文化庁 松坂浩史氏ごあいさつ)

石田 松坂様、どうもありがとうございました。それでは、本日は中国大使館文化部の栄蓉様から、一言いただきたいと思います。

(中華人民共和国駐日本国大使館 栄蓉氏ごあいさつ)

石田 栄様、どうもありがとうございました。

それでは、本日のパネルディスカッションの主題について、皆さまに簡単にご説明を申し上げます。本日は中国から唐さん、韓国からイさんを、それぞれパネリストとしてお招きしております。お一方ずつプレゼンテーションをしていただくことになっております。唐さん、それからイさんの順番です。その後、日本オペラ振興会の下八川常務理事より、日本の状況についてお話をいただきます。

今回のテーマは、これから日中韓の舞台芸術、実演芸術の世界でどのように実質的な協働ができるのか、その道筋を明らかにできればということなのですが、そのためには、それぞれの国の現状というものを、まず、われわれは知らなければなりません。それは今日のゲストの方、それぞれ皆さん同じ思いだということです。相手の状況を知った上でどのような協働ができるのかということが、最後に導き出せばなと考えております。

それでは早速、唐さんのプレゼンテーションに入りたいと思います。唐さん、よろしくお願いいたします。

唐 ご来場の皆様、こんにちは。先ずはお招き頂きました文化庁および昭和音楽大学、そして私を推薦して下さいました銭程（Qian Cheng）先生に厚く御礼を申し上げます。本日は誠にありがとうございます。

銭先生は急なアクシデントにより、今回、来日できませんでした。銭先生からの依頼を受け、代わりに私が中国における現在のオペラの事情についてお話をさせていただきます。

今回の話題は実に大きなテーマです。というのは中国におけるオペラそのものの概念が非常に複雑だからです。話は少しそれますが、我が国のファースト・レディはソプラノ歌手であり、ジュリアード音楽院の名誉博士でもあります。彼女はファースト・レディになる前に最後にステージに立ったのが、関峽（Guan Xia）という作曲家が彼女のために特別に書き下ろしたオペラ《木蘭詩篇》でした。

最高権力の支持を得ることができたとしても、中国のオペラ市場の収益は依然として微々たるものです。北京にあるオペラ制作、管理会社の調査結果によると、2016年までの中国全体でのオペラのチケット収入は545万人民元、それに対し京劇など芝居のチケット収入は1.5億人民元、児童劇の収入は3.9億人民元、バレエとダンスのチケット収入は3.24億人民元、ミュージカルのチケット収入は1.74億人民元でした。このデータは全国の873か所の劇場から得られた数字です。なお、これは2013年文化部の調査により得られた数字でもあります。

しかし、オペラという芸術は社会的認知、形態、意識などの一面をあらわす特徴があるため、中国政府としても非常に重要視しています。現在、中国のオペラ界には2つのプラスのエネルギーが存在していると思います。最もエネルギーがあるのは、中国政府が支持している、先述したような《木蘭詩篇》に代表されるオペラで、中国作曲家による時代を反映した創作オペラです。作品により西洋的なものもあれば中国的な作品もありますが、中国風のオペラは「民族オペラ」と呼ばれています。しかし元々、中国におけるオペラと



唐若甫氏

いうものは、定義が非常に曖昧で、言葉によって様々な劇音楽、民族的な歌謡曲、舞踊、そして各種の舞台劇などのすべてが含まれています。

現在、中国政府は積極的にその民族的オペラの創作に力を入れています、それが現在の中国の政治意識において、大変重要なことであると認識しているからです。例えば、文化部芸術課が3年毎に開催している中国オペラ・フェスティバルがありますが、実質的にこれは中国政府からの贈り物といえるもので、制作費、会場費等すべての経費が政府から付与されます。因みに、この音楽祭の第1回は2011年に開催され、2014年に2回目、3回目は2017年に南京で行われたばかりです。今回の音楽祭では23作の新作が登場し、大部分の作品は現実的、歴史的、そして革命的な内容となっており、伝えられたメッセージは「プラス・エネルギー」と「中国の夢」というものでした。

ご存知のようにイタリア、フランス、ドイツ、ロシア、スペインといった国々のオペラは国ごと、あるいは言語、音楽的な特徴など、様々な側面に基づいて分類することができます。もし中国のオペラを政治的、思想的な側面から区分するとしたら、明らかに数多くの作品は、中国のオペラから排除されてしまいます。例えば、譚盾 (Tan Dun) のオペラ《マルコ・ポーロ》や《始皇帝》、そして中国系アメリカ人作曲家ブライト・シェン (Sheng Zhongliang) の作品、昨年ピュリッツァー賞を受賞した作曲家、杜韻 (Du Yun) の作品、また、ジョン・アダムズ (John Adams) の《中国のニクソン》、ドイツ人作曲家のクリスティアン・ヨスト (Christian Jost) が作曲した《The Red Lantern》(原作は蘇童 (Su Tong) の小説『妻妾成群』。張芸謀 (Zhang Yimou) が監督した同じ原作による映画『紅夢』はアカデミー賞ノミネート) など、数々の作品が海外では大変な話題になっ

ていたにもかかわらず、中国では一度も上演されていません。

現在、政府に認められ、制作権を持っている演奏団体は数多く、北京だけでも10程度の団体があり、その中には国家大劇院、中央歌劇院、中国歌劇舞劇院、中央音楽学院などといった名門も含まれています。その他、地方における40以上の省、市レベルの団体および劇場が政府からの豊富な資金を得て、オペラの創作活動に対して積極的に取り組んでいます。しかし、残念なことに大半の作品は一度上演されると、ほとんど再演されることがありません。当然、政府から得られた制作費はどこかに消えているわけです。習近平国家主席はいち早くこの現象を察知し、2014年に開かれた文化芸術座談会では「文化芸術の創作において、高原はあるが、高峰がない」とコメントしていました。その後、オペラ界に喜ばしい新風が吹き始めて数作の新作が誕生し、特に2014年に天津大劇院がノルウェー人の劇作家イブセン (Henrik Ibsen) の作品を原作に制作したオペラ《ノラ》(杜薇 (Du Wei) 作曲) は、ノルウェーの三都市で上演されました。また、唐建平 (Tang Jianping) が作曲したオペラ《ラーベの日記》は、イギリス・インターナショナル・オペラ・アワードで最優秀初演賞にノミネートされました。

中国のオペラの発展において、確かに政府からの支持を得られてはいますが、依然として問題は山積しており、特に新作において次の3つの問題が目立っています。第一に、多くの作曲家は良い旋律を書けていません。昔からの中国オペラの名作である《白毛女》、《紅湖赤衛隊》などは革命的、政治的な色彩が大変濃いですが、音楽の素材は民謡や民族音楽から発展してきたものが多く、大衆的には受け容れられやすいものです。第二に、現在の中国のオペラは社会の普遍的価値と乖離しています。歴史に残った名作を見れば分かるように、オペラという芸術は常に愛を謳って人間性を強調しており、シンプルな手法ほど高い効果があるものです。第三には、芸術政策により、創作の自由度が低くなっています。政府が口も手も出すというのは、まるで諸刃の剣のようであり、政府が創作に関われば関わるほど、自由な創作に対する干渉の危険性は大きくなり、また干渉すれば市場価値が低くなる上に政府からの援助額は益々増加し、止まるところがない状態になります。

中国の現在のオペラ界はどこに進もうとしているのか？ なかなか方向性は見えてきません。しかし、その中で第二のパワーが出現しています。それは西洋オペラの名作です。長いこと、ヨーロッパのオペラ作品の企画と上演を主に担っていたのは、北京中央歌劇院と上海歌劇院でした。1998年、余隆 (Yu Long) さんを中心に北京国際音楽祭が創設され、さらに2008年の北京国家大劇院の開場を機に、状況が徐々に変わったことで、北京は一時期、国内で唯一ヨーロッパ・オペラ作品の鑑賞が可能な場所となりました。しかし、それから新しい劇場が誕生し、有能な経営者が出現したことで、オペラの鑑賞ができる都市はどんどん拡大していき、特に天津とハルピンの存在は際立っています。2012年には天津大劇院が開院し、銭程先生が院長を務め、2013年3月からオペラの公演を始めました。その第一作はプッチーニの《トスカ》で、この公演は天津にとって、35年間オペラが上演されなかったという歴史に幕を閉じる大きな出来事となりました。それ

は海外のメディアにも注目され、その年に銭先生が手がけた計9作のオペラを公演することができました。その後、天津大劇院は他の都市と連携し、北京などの大都市も含め、次々とオペラの制作、上演を行いました。その中には普段なかなか目にすることも耳にすることもできない作品——例えばストラヴィンスキーの《放蕩者のなりゆき》やバルトークの《青ひげ公の城》など——も含まれております。銭先生はこれらの作品を手がけた際、劇演出家である易立明（Yi Liming）さんを大胆にも起用し、予想を遥かに超える結果を残し、中国人名演出家の発掘に繋がることとなりました。

2014年、天津大劇院は中国では初となる国際オペラ、舞劇芸術祭を開催しました。音楽祭では数々の名作、例えば《フィガロの結婚》、《ドン・ジョヴァンニ》、プロコフィエフ《戦争と平和》などの他、普段なかなか鑑賞する機会のない、多くの作品が紹介されました。なお天津大劇院の経営システムについてですが、これまでの国家による経営管理システムとは異なり、一部分のプロジェクト運営は国家の助成金で賄い、それ以外は全て民営で行うことにより、チケット収入を発生させることが可能となっております。

これまでのオペラ制作プロジェクトは国内のみで行っていたものもあれば、海外のローマ歌劇場、パルマ王立歌劇場（パヴァロッティ歌劇場）、ロシアのスタニスラフスキー・オペラ劇場などといった名門劇場との共同制作プロジェクトもあります。2012年から2017年の5年間、天津大劇院は274回ものオペラ公演を行って来ました。

続いて2016年に銭程先生はハルピン大劇院の院長に就任されました。中国の最北端の都市ハルピンにあるこの劇場は、かつてアメリカの建築新聞「アークデイリー」に取り上げられ、2016年の最も美しい建築物と評されました。

現在、中国の大部分の劇場は保利劇院（Poly Theatre）と中演院（中演演出院线发展有限责任公司／Zhong Yan Yuan, CPAA Theatres）という二大グループに独占され、非常に派手なパフォーマンスを行っていますが、これに対して銭先生は「劇場は、行うイベントの数だけで評価されるものではない。大事なのは行われるイベントの中身であり、その内容は世界レベルに達しているのか、また劇場の運営は国際基準に適しているのかどうか、これが劇場を評価する基本基準である」と仰っています。

やはり独立した経営を実現している劇場は最も魅力的で、競争力も高いといえます。その例としては北京の国家大劇院、上海大劇院、天津大劇院、ハルピン大劇院などが挙げられます。最後に、銭先生に代わり、「機会がありましたら、ぜひ中国北部にあるハルピン大劇院へご来場下さい。大歓迎です！」とご挨拶させていただきます。ご来場の皆様、本日は誠にありがとうございました。

石田 唐さん、ありがとうございました。今のお話は本当に概略でしたので、これでいろんなご質問が出そうだなという予感がいたします。

それでは早速、次のパネリストのイ・ギョンジェ様をお招きしたいと思います。それでは早速、お願いいたします。

イ こんにちは。ソウル市オペラ団団長、イ・ギョンジェと申します。本日は日中韓でオペラをテーマにシンポジウムを開催することになり、これは非常に歴史的な出来事だと思っております。その時間を皆さまとご一緒させていただき、非常に光栄に存じます。

今年は韓国でオペラが初めて上演されてから70年目を迎える年になります。これまで1948年から今年2018年まで、さまざまなオペラの上演が行われてまいりました。その全てをこの時間でお伝えすることはできませんので、そのうち一部につきまして、韓国ソウル市オペラ団の話を中心にお伝えできればと思います。

ソウル市オペラ団は、1985年に創立されました。ソウル市オペラ団は創立からオペラ団そのものとして存在していたというよりも、ソウルにある世宗文化会館^{セジョン}というソウル市が管理している劇場の中にあるものとして——ご覧いただいておりますとおri——、9つある市の芸術団体と共に活動を行っております。オペラ団の他に、国楽管弦楽団、舞踊団、ミュージカル団、合唱団、ユースオーケストラ団、少年少女合唱団、劇団、青少年国楽管弦楽団がごぞいます。共同で作業をすることもあります。また、自主的に各団体のそれぞれのプロダクションを持っております。このシステムを維持するために、世宗文化会館の企画チームがサポートを行っております。そして、この世宗文化会館は、ソウル市の管轄の下、予算を受け取って運営を行っております。

このソウル市オペラ団について、もう少し詳しくお話しさせていただきます。1950年から1900年代後半までは、韓国の伝統オペラを上演することに力を注いでいました。しかし、現在、韓国では一般的に、世界的なレパートリーを上演することがメインとなっております。最近の例をご紹介させていただきますと、2008年から2010年までの間、「ヴェルディ・ビッグ5」というテーマのもとにヴェルディの代表的なオペラを選定し、上演をいたしました。2008年の《ラ・トラヴィアータ》公演では、イタリアのトリエステ・ヴェルディ劇場に招聘をされまして、交流公演も行いました。

当時、われわれはこのオペラを舞台に上げるために、実際に初演のときに行われていたものを再現することに力を注ぎました。そして、これはソウル市オペラ団だけでなく、韓国で上演されているオペラ公演の場合には一般的に、原語と原作に忠実であるということに努めております。この作品の場合は、韓国人がイタリア語の作品をイタリアの現地に行って上演をするという作品になったわけですが、興味深いことにイタリアの観客の非常に熱い声援を受けまして、非常に評価をされた代表的な作品となりました。

それ以外にもさまざまな公演が行われているのですが、代表的な上演に《ドン・ジョヴァンニ》、《運命の力》、《トスカ》、《ラブレター》などがごぞいます。この《ラブレター》は韓国の創作オペラです。その他にもバロック・オペラを公演することもありますし、現代オペラを脚色して公演することもごぞいます。

ソウル市オペラ団は、平均的に年間を通して大劇場規模の作品を1本ないしは2本上演しております。ここで言う大劇場というのは3,000席以上の劇場を指します。それ以外にも世宗文化会館は、650席規模の中劇場を所有しております。今ご覧いただいているの

は、《コジ・ファン・トゥッテ》《カーリュウ・リヴァー》という作品です。《カーリュウ・リヴァー》は「隅田川」という日本の能の作品をイギリスのベンジャミン・ブリテンが翻案したものです。これは、これまで公演されることが珍しかったレパートリーなのですが、韓国初演を行いました。この作品は、日本の能から非常に影響を受けて、その様式を取り入れている作品でしたので、当時、日本についての勉強もたくさんさせていただきました。また、これ以外に中劇場規模の作品を1年に1本ほど上演をしています。

それ以外には、小さな規模の小劇場の作品があります。世宗文化会館では大劇場と中劇場の他に、400席と300席の小劇場、2つの劇場を所有しています。こちらの劇場では、今ご覧いただいていますサロンコンサートの形式で、観客の皆さんと近い距離で、大きな舞台セットはなく、歌を中心に解説などを添えて進行するイベントなどを行っています。それ以外にも現代オペラシリーズ、また韓国創作オペラシリーズなどを企画しまして、なるべく1年に1本は上演できるように努力しております。なぜならば、一般的に大部分の韓国のオペラの上演というのは、モーツァルト、ドニゼッティ、プッチーニ、ヴェルディなどの代表的な西洋のレパートリーを中心にしているからです。

こちらにご覧いただいていますのは韓国の創作作品《月が水にかかるように》ですけれども、興味深いことにこの作品に関しましては、演出を日本の齋藤理恵子さんが務められていまして、共同で演出作業をした作品となっています。なぜならば、この作品の台本の原作となる戯曲の舞台演出が齋藤さんによるものだということで、そのような経緯になりました。また、この作品は韓国の創作オペラとしては非常に高い評価を得て、言論賞、マスコミの賞もいただきました。

それ以外に私どもソウル市オペラ団で行っている事業につきましては、「世宗カメラータ」オペラ公演というのがあります。これは、つくられて5年経つ集いなのですからけれども、こちらは韓国で活動、活躍をされている作曲家5、6人と、劇作家5、6人が集まって一緒に勉強会を行う、そういったものです。その成果として1年に1回、作品のリーディング公演、声楽家の方たちが実際に演技をしないで歌唱する形態での公演を行っています。先ほどご覧いただいた《月が水にかかるように》も、こういったリーディング・スタディーの結果としてでき上がった作品です。

今ご覧いただいている写真が、世宗文化会館です。右上にありますのが3,050席の大劇場です。中央が650席の中劇場。一番下の写真が400席のチェンバーホールです。今年の秋には300席のブラックボックスシアターがオープンいたします。こちらについては先ほどご説明いたしましたので、割愛させていただきます。ここまで簡単に、ソウル市オペラ団について概要をご説明いたしました。

それ以外に、世宗文化会館以外の劇場についてご紹介させていただきます。ソウルにはオペラ劇場と呼ばれる劇場の代表的なものとして、ソウル・アート・センター「芸術の殿堂」という場所があります。今ご覧いただいているのがそのオペラハウスですけれども、興味深いことに、オペラを制作しておりません。にもかかわらずオペラハウスです。なぜ



イ・ギョンジェ氏

ならば、一般的に韓国の劇場というのはオペラの自主制作システムというのを備えていないからです。なぜそのような状況になってしまったのかについては、この後また改めてご紹介いたします。

こちらは先ほどご覧いただいた世宗文化会館です。そして、ソウルの外郭に城南^{ソナム}アート・センターというオペラが上演できるホールがあります。約1,800席規模です。こちらは、高陽^{コヤン}アラム・ヌリ劇場です。この劇場は1,600席余りの規模となっています。年間数回にわたるオペラの公演が行われています。こちらは国立劇場です。約2,000席サイズです。こちらでもオペラは上演されているのですが、一般的にはミュージカルや演劇の上演が多く行われている劇場となっています。なぜならば劇場の響き、音響があまり良くないため、オペラの劇場としてはあまり注目を集めていない劇場だからです。それ以外には、大田^{テジョン}という別の地方都市にある劇場です。こちらは、大邱^{テグ}という地方にあるオペラハウスです。こちらの大邱オペラハウスというのは、韓国で唯一制作システムを備えているオペラハウスとなっています。それ以外には光州^{クワンジュ}という地方に、文化芸術センターがあります。このほか全国の20カ所に1,000席前後の劇場があります。

こちらは、韓国のオペラの劇場に関する現状となっています。文字が多くて申し訳ありません。韓国には一つの国立オペラ団と、市から財政支援を受けている市立オペラ団があります。先ほどご覧いただいた大邱オペラハウスは、大邱市の支援を受けて運営しております。ですが、大邱オペラハウスのスタッフたちは、独自に制作運営をしてオペラ制作を行っています。ソウル市オペラ団と光州市オペラ団は、市の所属となっているオペラ団です。国立オペラ団は、先ほどご覧いただきましたソウル・アート・センターに常駐してい

る団体となります。国立オペラ団は韓国の文化体育観光部の予算の支援を受けまして、ソウル・アート・センターを基盤に上演活動を行っています。それ以外には、60余りの私立の民間のオペラ団があります。これらの民間の団体は、それぞれの状況に応じて大小さまざまなオペラを全国で行っています。

そして、各都市には30余りの文化財団があり、これらの文化財団がオペラを通じて何かイベントを行うということもあります。全国的に見ますと、500席以上の劇場というのは、約209カ所となっているのですけれども、これらの劇場はほとんどが政府や市が管轄している劇場です。主に地域社会の文化活動、例えば演劇ですとかミュージカルや、それ以外の音楽などのために、ステージを貸し出しているという状況です。このステージは地域の芸術家によって成り立っています。

こちらは、これまで最近10年の韓国のオペラで行われてきたことをまとめたものなのですが、国立オペラ団ではこの10年、40のオペラを作ってきました。私どもソウル市オペラ団では、ここ10年の間に36作品を作ってきました。そして、全国にある55の私立団体では720の公演を全国で行ってきています。

大邱オペラ・フェスティバルでは、73のプロダクションをこれまで作ってきているのですけれども、このうち20の作品については他の都市、または他の国々との共同作業で行われた作品となっています。この20のうち8つが、海外の国々とのものです。

大邱オペラハウス単館では76の作品がありました。大田では10の作品、またそれぞれ、高陽では7つ、そして城南アート・センターでは8つ、ソウル「芸術の殿堂」では9つの作品を作ってきました。私立の団体を除くところについては、市や政府の予算の支援を受けて制作がなされます。

こちらは、一般的にオペラの制作がどのような過程で行われているのかという構造を表したものですけれども、時間があまりない関係で、そのまま次のページにいきたいと思います。例えば、私どもソウル市オペラ団の場合は、オペラの作品を作るにあたって毎年、予算が限られているため、大劇場では1年に1作品しか作ることができない状況に置かれています。これがまさに劇場を保有していないところから来るシステム上の短所であるといえます。ヨーロッパの場合は、3年、5年後にわたるプロダクションが計画されていますよね。いずれにしましても1年前に作品を企画し、その企画が決まると、指揮者と演出家を人選します。彼らの人選とともに、実際に歌手とオーケストラ、デザイナー、振付師なども選定されます。

作品が決まり、演出家が決まりますと、どんな作品を作るのか、演出家が構想を始めます。作品の構想が終わって具体的な流れが決まりますと、それらが予算とどのような兼ね合いで実現可能なのか、細かくもう一度、予算の練り込みが行われます。そして、音楽の練習を終えた歌手とオーケストラは共同で作業、一緒に練習を行うようになります。ソウル市オペラ団では通常、公演を行うにあたって、オペラ劇場を2週間ほど借りるようになります。これは、韓国の一般的な場合と比較すると、期間としては長く借りている方

す。セットアップとドレス・リハーサルが終わりますと、その次は公演となります。これからご覧いただく映像は、私が3年前に演出をいたしました《魔笛》ですけれども、これまで口頭でご説明した内容を3分間の映像でご覧いただきます。ご覧ください。

(映像上映)

イ このようなプロセスでオペラが作られているわけですが、これは全世界どこでも共通したものだと思います。

それ以外に、海外と交流をしているいくつかの例があります。大邱オペラハウスでは、先ほど申し上げました大邱オペラ・フェスティバルを通じて、8つの都市と交流を行っています。また、いくつかの私立のオペラ団の場合は、本国で制作するよりも多くの海外のプロダクションを輸入しているケースもあります。作るよりも安いからです。ソウル市オペラ団では、先ほど申し上げましたトリエステの劇場とも交流を行っています。このような部分については、後ほどのパネルディスカッションでももう少し深い話をできるのではないかと思います。

以上をもちまして、終えさせていただきます。ご清聴いただきましてありがとうございました。

石田 イ・ギョンジェ先生、ありがとうございました。

それでは皆さま、少し長くなってしまいましたので、ちょっとここで休憩を入れましょうか。先ほど申し上げたこととちょっと異なりまして、申し訳ございません。休憩の後、下八川常務理事のお話、それからパネルと続けたいと思います。いったん休憩させていただきます。

(休憩)

石田 それでは皆さま、後半を始めたいと思います。後半は、日本の状況を日本オペラ振興会の下八川共祐常務理事からお話をいただきたいと思います。それでは、よろしく願いいたします。

下八川 日本の現状をお話する前に、今、中国、韓国のお話を聞いていて、私は勉強しに行ったわけじゃないのですけれども、オペラを聴きにヨーロッパへ、1960年から1970年ぐらいに行った時に、日本人でオペラを勉強しに行っている人が、イタリアでもドイツでもものすごく多かったことを思い出しました。

それから1980年代、1990年代、2000年頃ぐらいに、韓国の方が大変に多くなった。今は中国の方が、ほとんど。日本人は少なくなってきて、勉強しているのは中国人の方が多いですね。私どもの昭和音楽大学にも大学院生として、中国から留学される方が多く



下八川共祐氏

なっています。お話を聞いていて、韓国のシステムが確立されて来つつあるのかな、これからは中国のパワーがオペラにおいても、ますます盛んになってくるものではないかなと感じました。

日本の舞台芸術が、オペラを中心に、どうなっているのかを見えます。文部科学省による平成27年度の『社会教育調査』によると、現在、全国で1,851館の劇場・音楽堂が整備されています。これらの劇場・音楽堂は主に戦後にできたわけですが、特に1966年から1970年の5年間で106館、1981年から1985年にかけて232館、1991年から1995年では406館と、急激に増えているわけです。これは主に文化庁の政策によって、地域の文化会館、多目的ホール設置に対して助成が出たこともありまして、ここまでホール、劇場・音楽堂が整備されてきたわけです。

そして、日本においてオペラ上演ができる主要な劇場としては、まずは大阪のフェスティバルホール——新しくできた大阪のフェスティバルホールは建て替えられたものです——初代のフェスティバルホールが、最初に1958年にできている。それから1961年に東京文化会館。1963年に日生劇場ができ、間が空いて、愛知県立劇場、新国立劇場、びわ湖ホールと続くわけです。これらが大体1,800席から2,300席、フェスティバルホールはもう少し大きい2,700席という席数です。NHKホールもありますが、NHKホールをオペラができる劇場とするには、少し大き過ぎるのではないかと思います。

日本でのオペラのそもそも論からいきますと、1903年に、今の東京藝大、東京音楽学校で、グルックの《オルフェオとエウリディーチェ》が上演されたという記録が残っていて、それが日本人によって上演された最初のオペラであるといわれております。続いて大

正時代にいわゆる「浅草オペラ」が流行しますが、非常に大衆的なもので、これをオペラとってしまっていていいのかどうか分かりません。作品としては主にオペレッタがかかっていました。これが関東大震災を契機に壊滅してしまいました。

その後、NHKの放送歌劇が1927年から始まります。堀内敬三さんが、マサチューセッツ工科大学への留学から帰ってきて、なぜか音楽の評論家となられ、彼を中心としてラジオで放送歌劇が始まって、その延長上に1934年、海外から帰ってこられた藤原義江さんが、《ラ・ボエーム》を上演します。この時には、藤原歌劇団と名乗っていませんでしたが、藤原歌劇団としては、この1934年の《ラ・ボエーム》が、創立ということになっています。

その後、なぜ日本でオペラがある程度のレベルに達したかという、マンフレット・グルリット (Manfred Gurlitt) さんの存在が大きいです。彼はオペラ指揮者としてドイツで活躍されていましたが、ユダヤ系の疑いをかけられて、ドイツから追われて日本に来られました。グルリット先生のレパトリー、特にドイツ・オペラが主だったと思いますが、それを藤原歌劇団や二期会を中心に教えられたわけです。日本のオペラの水準を、かなりのレベルにまで上げたということが言えるのではないのでしょうか。

二期会は、1952年の《ラ・ボエーム》が第1回の公演になっていますけれども、これもグルリット先生の指揮です。二期会は、東京藝大で勉強された方々、それもかなりきちんと基礎的にできている中山悌一先生、柴田陸先生、川崎静子先生、三宅春恵先生といったような方が——「四天王」と言っていますけれども——中心となって創立されました。

他にもニコラ・ルッチ (Nicola Rucci) というイタリア人指揮者が、東京藝大に指導に来られて、東京藝大での本格的なオペラとして、1956年に《椿姫》を上演しています。当時は東京だと日比谷公会堂とか日本青年館といった所しかオペラが上演できる場所がない時代でした。

続いての衝撃的な出来事として、1956年から1976年まで20年の間、NHKが招聘したイタリア歌劇団。このイタリア歌劇団によって、《オテロ》とか《トスカ》を、それもマリオ・デル・モナコ、レナータ・テバルディ、フィオレンツァ・コッソット、ジュリエッタ・シミオナートといった素晴らしい、20世紀を代表するような歌手で上演して、ここでオペラ・ファンをつかんだと、私は思っております。

日本オペラ振興会として、財団をつくるために、財界からお金をいただいた時にも、そのトップの方々が、このイタリア歌劇団でオペラを知り、素晴らしいものだという事で、当時の経営者の方々が、お金をを出してくださったという思い出がございます。

さて、このイタリア歌劇団だけでなく、欧米の主要な歌劇場の引越し公演が次にはじまります。日生劇場のベルリン・ドイツ・オペラを皮切りに、バイエルン国立歌劇場、メトロポリタン・オペラ、英国ロイヤル・オペラハウス、ウィーン国立歌劇場、ミラノ・スカラ座等が引越し公演として、次々と来日しています。日本が非常に豊かな時代だったのでしょう。1981年にミラノ・スカラ座が招聘された時、その当時のスカラ座の芸術監

督に、「今回持ってきた4本のオペラは、本当に素晴らしいですね」って言ったら、ご本人が、「そうだろう、俺もそう思うよ」って言われたのです。いや、「俺もそう思うよ」って、何だか不思議だなと思っていたら、「この4本は、ミラノ・スカラ座でも一遍には上演できないだよ」と言うのですね。この4本は、非常に大型のプロダクションで、スター歌手を揃えていましたから、この4本を一遍にやるってことは、実は本拠地のスカラ座でもおいそれとできないんです。確か東京文化会館だったと思いますが、そのロビーで芸術監督が、そのようにおっしゃったのが、今でも耳に残っています。日本の経済の勢いが良かった時代です。

それから新国立劇場が1997年に開場しました。新国立劇場は、ここ最近3年間ですと、2015年に11演目50回、2016年に10演目46回、2017年9演目38回の公演を行っております。ホールに芸術監督を置いて公演しているもう一つの劇場として、びわ湖ホールがあります。これは滋賀県の県立ホールですが、2015年は4演目9回、2016年に4演目11回、2017年に4演目9回で3年間合計29回の公演を行っております。新国立劇場のレベルも高いですが、びわ湖ホールも、ホールのオペラとしては、レベルの高い公演を行っています。

それから、これは日本の特殊事情だと思うのですが、劇場を持たない代表的なオペラ団体に東京二期会と日本オペラ振興会があります。これは歌手の団体といわれておりますが、正しくは歌手を中心とした団体です。二期会は2015年に6演目24回、2016年に5演目22回、2017年に4演目21回と、合計3年間で67回の公演を行っています。日本オペラ振興会は、藤原歌劇団と、日本オペラ協会という二つの公演団体が傘下にあり、藤原歌劇団は主にイタリア・オペラ、日本オペラ協会は、文字通り、日本の創作オペラを公演しております。両公演団体あわせて2015年に6演目14回、2016年に5演目14回、2017年に4演目15回と公演を行っております。

日本オペラ振興会は、私が関わっております、非常に厳しい運営が続いておりますが、国からの補助、東京都からの補助、それから民間からのご支援をいただいて、なんとか続けているというのが現状でございます。今ご紹介した劇場を持たない二つの団体は東京にある団体ですが、日本の各地にもあり、関西には関西二期会、関西歌劇団という伝統のある団体があり、この関西の二つの団体も劇場を持っておりませんので、劇場を借りて、公演をしております。

新国立劇場が開場して初期の公演は、日本オペラ振興会との共同制作という形で、年に2本ぐらい新国立劇場とやらせていただいております。私もその間に、公演プロデューサーという形で関わらせていただいたことがありました。実は今度、2019年に新国立劇場で、東京二期会と藤原歌劇団の三者で、共同制作をしようじゃないかという計画がありまして、2019年は東京二期会さんが主体になって、2020年は藤原歌劇団が主体になってやろうということでは話が進んでいるところでございます。劇場を持たない団体としては、こういった機会というのは大変喜ばしいことではないかと思っております。

これがオペラを中心とした日本の現状でございます。また後で、韓国、中国の方々との

お話をさせていただきたいと思っております。どうもありがとうございました。

石田 ありがとうございます。それでは、今からパネルに移りたいと思っております。早速ですが、唐さん。今、皆さんのお手元に、新たに資料が配られました。このグラフについて、お聞きしたいと思います。これは、なんの資料でしょうか。漢字なので、何となく察せられるのですが、教えてください。

唐 この資料は、北京にある道略演劇産業研究センターでつくられた資料でございます(「歌劇年報：票房微增至0.55亿元，原创歌剧后劲不足」http://www.sohu.com/a/128267100_273545 をプリントアウトしたものです。以下、その資料に基づいて説明)。

石田 ありがとうございます。それでは、グラフについて教えてくださいませんか。

唐 最初のグラフは、2012年から2016年の5年間に中国全土でオペラが公演された回数です。2012年の公演数は249回ですが、2013年に入ると4%減少して、239回となっています。そして2014年は15.1%増の275回、2015年になると再び10.2%減少して247回、その後2016年は9.7%増の271回と、数値の変化がはっきりと見えます。ちなみに、この団体はオペラだけでなく、その他の音楽劇や児童劇などの年報も公表しています。

次に観客数の変化です。例えば、2012年の来場者数は23万人でしたが、2016年になると32万人を突破しています。したがって、この5年間は、オペラに興味を持つ人が徐々に増えつつあったと言えます。また、チケット販売の総額ですが、チケット収入が最も良いのはプッチーニの《トゥーランドット》、モーツァルト《魔笛》、《フィガロの結婚》と全て外国の作品でした。

続いて、そのチケットの売れ行きの変化ですが、2013年と2014年はあまり良くありませんでしたが、2015年以降は少し上昇して、2016年は5,456万人民元となっています。チケットが一番よく売れた場所は、首都である北京の市場が群を抜いて大きいことが分かります。全国のチケット収入の半分以上の53%を占めており、総額でおよそ2,097万人民元のチケット収入を得ています。2016年は北京の国家大劇院が、最もオペラの上演回数が多く、82回となっていて、ここは北京全体のオペラのチケット収入の80%以上のシェアを占めています。この国家大劇院では、2009年から毎年5月にオペラのフェスティバルが行われておりまして、中国のオペラ事情にご興味のある方は、ぜひ一度足を運んで頂ければと思います。

次に、2016年に上演を行った国内団体と国外団体の上演回数ならびにチケットの売れ行きの対比ですが、中国国内の団体が圧倒的に観客の人気を得ていることが分かります。2016年の中国全体での団体別上演回数では、国家大劇院の合唱団・管弦楽団が147回となっており、やはり他を圧倒しています。劇場には、例えば1カ月連続同じ演目を行って、その後また他の演目に変えて上演するスタジオオーネ・システムと、メトロポリタン・オペラやウィーン国立歌劇場のように、毎日違う演目を上演するレパトリー・システムとがあります。中国の劇場は皆、スタジオオーネ・システムだと言え、一つの作品に対して

数日、あるいは数回続けて公演し、それが終わってから、新しい作品に切り替えます。

次の中国人作曲家による創作オペラの上演回数については、2015年と2016年を比較すると、2016年は2015年に比べて若干減っております。その下に2016年における創作オペラの公演団体、初演年月日、会場が示されており、オペラの創作活動および発展は、今のところ安定しているように見えます。以上でございます。

石田 どうもありがとうございました。ということで、お手元の資料で概略が把握できたかと思えますけれども、中国に関しては、全体像が掴みきれていないところがございます。この辺りは、私どもも研究をこれから進めていく上で、唐さんとも協力しながら、中国の歌劇場の数、それから誰がそれを運営しているのか。それから公演をつくっている主体、それが誰なのかといったことを、十分、把握していかなければならないと思います。その辺は、今、何か簡単にご説明いただける場所ありますか。中国全体でどのくらいの劇場がありますか。

唐 2013年文化部の統計調査によると、全国に800～900ぐらいの劇場があるとのことですが、これは2013年の数字ですので、2018年には恐らく1,000以上の劇場があると思います。2017年に私が調べたところ、今後さらに10か所の新しい劇場が完成予定で、来年2019年にはオペラ専用の劇場が二つ誕生します。一つは北京の中央歌劇院ですが、ここはプロの歌劇団でありながら、長い間、専用の劇場を有していませんでした。現在工事中で来年完成予定です。もう一つは上海音楽院のオペラハウスです。建物はほとんど完成し、現在は内装の工事を行っています。予定通りであれば、来年9月の開場予定です。その他、ほぼ同時に上海グランド・オペラハウスという大規模な劇場が建設されており、2021年（*同準備室によると、現在は2023年の開場予定とのこと）に完成予定です。

石田 それを運営しているのは国家なのでしょう。

唐 大部分の劇場は保利劇院と中演院という二大運営グループの下で運営されています。保利劇院は保利グループのことで、中演院は中国对外文化集团公司という会社であり、中国の劇場はほとんどこの二大グループの下で運営され、保利劇院だけで中国全土の70前後の劇場を傘下に収めています。劇場の経営に関しては政府から直接の経済援助はないが、チケットの販売には協力してもらえます。しかし、オペラ・カンパニー、いわゆる二大劇院の中央歌劇院と上海歌劇院に対しては、経営に関わる全てのお金を政府が負担しています。なおオペラ公演数で断トツの1位を占める国家大劇院も政府からの援助で成り立っています。2013年、文化部も劇院と歌劇院に対して調査を行いました。調査後のデータがここにありますので、後ほど皆さま一緒にご覧ください。

石田 ありがとうございます。全体像を把握するまでには、もう少し時間がかかりそうですねけれども、せっかく韓国からもいらっしやっています。先ほどのプレゼンテーションで、全体像は非常にクリアになったかと思うのですが、ちょっと興味を引かれたのが、韓国は公演を立ち上げるのが1年前だということなのです。日本はどのくらいで、その違いというのが、これから国際協働をしていく際に、どのような課題につながりそうか



パネル・ディスカッションの様子

ということなのですが、日本は何年前からかということ、簡単に教えてください。

下八川 演目が決まるのは、日本のクラシック業界では遅い方なのですが、3年ぐらい前に大体、決めていきますね。新国立劇場とか東京二期会は、もう少し早いかもしれませんが。大体、でも、3年目安ですかね。具体的にキャスティングまでいくのは、1年ぐらい前ですけども、指揮者、演出家は2年ぐらい前に決めるというような状況です。

石田 イ・ギョンジェさんに聞きますけれども、日本では3年前から、スケジュールが組まれるということです。韓国では1年前だということ、この時間のタイムラグ、時間的な差があるということが、皆さんにお伝えできたわけです。国際共同制作で、何か一つのものをつくろうとするときに、韓国は1年前からじゃないと動けないということであれば、それをわれわれも考えながら動かなければいけないのですが、1年前というのは、どうしても動かせないものなのでしょうか。

イ 韓国のオペラ団の団長は任期が決まっています。でも、私立のオペラ団の場合は、それがありません。私立のオペラ団の場合は、その団長が、そのオペラ団の主人ということですので、4年、5年と準備の期間を持つことも可能なわけです。ですが、国立や、市が運営するオペラ団の場合、団長に任期があり、一般的に2年から3年なのです。連任は可能ですが、もし一期で任期を終える場合には、その次の団長に事業を引き継いでもらう必要があるため、新しい事業を立ち上げることが、非常に困難になる状況になります。任期の中で、プロダクションをつくっていくことができれば、具体的な契約を結ぶことは難しいかもしれませんが、3年後を目指して、この事業を継続して行っていきたいという、口頭の約束は可能だと思います。

最も大きな問題は、予算の執行の部分の問題で、口頭での約束しかできないということ

です。予算はオペラ団ではなく、ソウル市の行政が執行するものだからです。しかし、この場合も対話を重ねていくことで、解決策というのは、見いだせるのではないかと思います。

私が思うに、この場合かえって難しいのは、何を協働していくかという部分です。そこが一番、難しい問題になってくるのではないかと思います。なぜならば、東洋の3カ国が、西洋の芸術であるオペラで、何を協働して分かち合えるのか、何を協働して作業を行えるのかという、根本的な問いかけが、そこにはあると思います。

例えば、韓国は、良質な声楽家をサポートし、日本はオーケストラをサポートし、また中国は劇場のシステムをサポートするというアプローチも可能かと思われます。これは、必ずしもこうあるべきだということではなく、一つのアイデアです。

下八川 日本も、私、3年と申し上げましたが、確定するのは1年前です。国の予算が成立し、芸術団体が国の補助金に申請してOKが出るのが間際ですから、資金的なことが確実に決定するのはそうなりますね。ある程度、見込みでもってやる場合があります。ただ新たな試みをしたけれども、補助金が出なくて、失敗する例もあります。10年ぐらい前に韓国との共同制作で、かなり大きなプロジェクトを組んだのですが、これは見事に失敗しました。国から補助金が出なかったのです。これには大変な苦心をしまして、その年は大きな赤字になりました。

石田 国際共同制作と一口に言っても、これほど大変なことではないのは、要するに、いろいろな民族、それから文化のバックグラウンドの違い、言語の問題、体制の問題、スケジュールの問題など、いろいろあるからです。それから各国での政治とオペラの近さ、遠さの違いみたいなこともあると思います。そういったことを乗り越えながら、何のために協働をするのか、協働のための協働というのでは、大変もったいないことでして、目的意識を共有するということが、大変重要なのではないかと考えております。

それでは、皆さまのほうから、お聞きしたい、質問したいということがございましたら、挙手いただいて。ちょっといろいろなことが漂っている海の中に、ポンと放り込まれたような感じかもしれませんが、ぜひこの機会ですので、ご発言いかがでしょうか。はい、ではお願いいたします。

質問者 3カ国の協力が、例えば可能と思うかということに関してご意見があったので、唐さんなりに想像で構わないので、日中韓でどんな協働作業が可能と思われるか、ご意見が伺いたいのと、先ほどプレゼンテーションで、ハルピンや天津のオペラハウスが非常に面白いことをやっているという話がありまして、なぜここがそんなに面白いことができるのかとか、お金を集めるのがうまいのかとか、その辺について、ご意見伺えればと思います。

唐 日中韓も含めて、あらゆるオペラハウスとの協力は次に挙げる三つの形になるかと思っています。一つは「互いの国での巡回公演」、二つ目は「資金を出し合って、第三者に委託する」、三つ目が「共同制作」。実は過去にそれに近いようなコラボレーションがあり、私

は2012年に国家大劇院で、日本の新国立劇場と中国の国家大劇院による合作オペラ《アイダ》を観ています。ソプラノ歌手は中国人の和慧（He Hui）さんでした。私は日中韓の共同制作において、主に政治環境というのが大きな課題だと考えます。オペラ制作には相当な時間が必要、と先ほど伊さんが仰いました。最長で3年の準備期間が必要という事ですが、その3年の間に政治的な状況がどう変化するかによって、芸術作品創作に大きな影響を与えることになると思うのです。よって現在、中国の歌劇院がヨーロッパやアメリカのオペラハウスとのコラボレーションを数多く行うのは、それが大きな原因であるでしょう。しかし、中国のファースト・レディはソプラノ歌手であり、また韓国のファースト・レディも同じくソプラノ歌手と聞いていますので、必ずそのようなことは解決できると思います。中国では「成事在人」ということわざがあります。つまり「事が成るかどうかは人がすることである」という意味です。ですから、全ての事象の背後には人が存在し、人間こそが鍵なのです。その「人」というのは正に銭程先生みたいな方で、彼は天津、ハルピンの二大劇院の院長を務める以外に、自ら北京駆動文化傳媒有限公司（Qudon Chuanmei）という会社も経営しています。その経営方法を見れば一目瞭然に、彼が非常に勇敢かつアイデアに溢れる人間であることが分かります。

イ 韓国のファースト・レディの場合は、声楽を専攻されていますけれども、透明な政策を行っていくために、敢えて音楽の分野に対する支援は控えているという状況もございませぬ。私たちは今、オペラというテーマでシンポジウムを行っておりますけれども、3カ国が協働作業を行って、どのような問題点があるのかというところにフォーカスを当てるよりも、3カ国が協力をしたときに、何を最もうまくやり遂げられるのかというところに焦点を当てて、お話しできればいいのではないかと思います。

例えば、先ほど紹介でもありましたように、日本の文化に影響を受けた韓国の作家が、新しい作品を、日本のスタッフと一緒に、また、中国の演奏者、韓国の演奏者と共に、東洋のテイストがある独特なオペラを作り上げて、西洋にこちらをお披露目するということが、非常に意義があることではないかというふうに思います。また、唐先生のお話を伺っている中で感じたのは、中国では既存の西洋のレパートリー以外にも、中国のオリジナルの歌劇をたくさん作ってこられているので、その中国がこれまで蓄積してきたノウハウを、このプロセスの中で学んでいけるのではないかともしました。

僭越ながら、オペラというのは、自国のスタイル、そして自国の文化を反映しながら、音楽劇として成長、発展を遂げてきた歴史的事実がございませぬ。先ほどご説明にありましたが、1903年に、日本は西洋のオペラを受け入れていて、そして韓国がオペラの歴史が70年となっていますが、これまでの西洋のオペラの文化が、どのように、東洋で新しく解釈されて、新しいものに作り上げられるのかというのは、世界のオペラ界にも、非常に興味深いイシューになるのではないかとします。政治的な問題、そして時間や予算の問題、また、団体間でどのような役割を担うかという問題については、明確な目標があれば、そしてお互いにその中で最善の道を見いだせるのであれば、解決策が出てくるのでは

ないかと思えます。

石田 ありがとうございます。大変に素晴らしいまとめをしていただきました。本当にそのとおりだと思います。先ほどのご質問に、一つ最後に、天津とハルピンがなぜ面白いのですかというのがあったと思うのです。それについて一言。なぜそれが可能なのか。

唐 先ほども申し上げたように、それは人材ですね。人というのが一番、大事な要素だと思います。今回いらっしゃらなかった銭先生は、この二つの大劇院の責任者です。その銭先生は運営会社を持っておりまして、非常に有能で才能があり、それが成功を導いた。

石田 ということによろしゅうございますか。また、それは今後、明らかにしていけるのかと思いますけども、やはり人、それからイ・ギョンジェ先生の方からありました、目的、目標、それから何をやるのかという到達点をはっきりしていれば、あらゆる困難も乗り越えることができるのではないかとこの場では展望しまして、まとめとさせていただきますかと思えます。

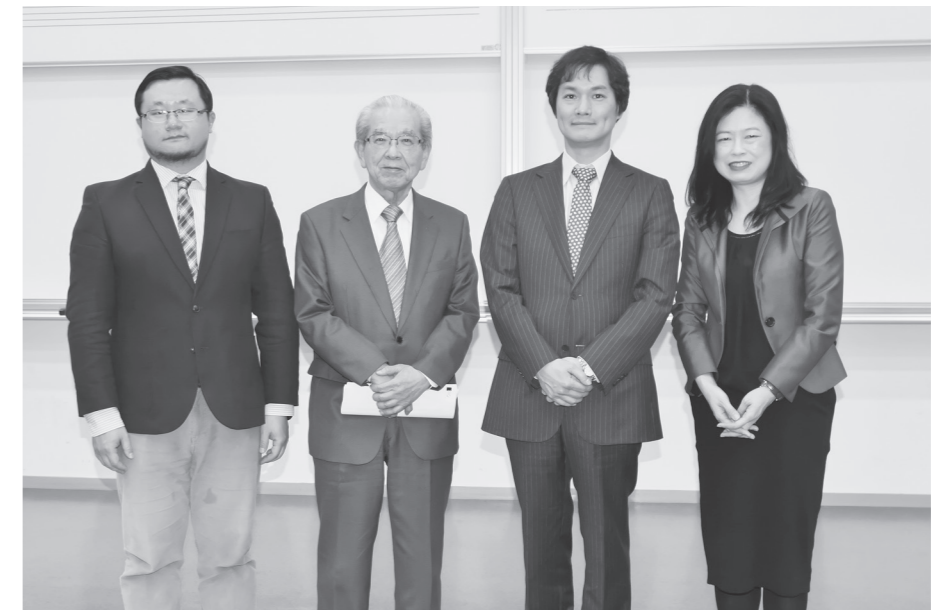
2時間半という時間で進めてまいりました。まだほんの糸口というか、途についたばかりというか、まだまだこれからだなという研究の状況になりそうですが、今後これを続けていきたいと考えております。どういうふうに進んでいくかということは、これからまたじっくり、文化庁とも協議しながら取り組んでまいりたいと思えます。

最後になりましたが、きょう、韓国文化院から、院長の金現煥様ご来場くださっております。最後に皆さまに簡単にごあいさついただけるということで伺っておりますので、金様、よろしくお願いたします。

(駐日韓国大使館韓国文化院長 金現煥氏ごあいさつ)

石田 それでは、このシンポジウムはこれにて閉会とさせていただきます。皆さん、長い時間ありがとうございました。また、いろいろご指導ご鞭撻いただければと思えます。ありがとうございました。

(了)



左よりパネリストの唐若甫氏、下八川共祐氏、イ・ギョンジェ氏、モデレーターの石田麻子氏

Symposium Report

新たな文化芸術創造活動の創出に向けて

～日本・中国・韓国の実演芸術の現在と未来を問う

Toward the New Creative Activities of Art and Culture

Present and Future of Performing Arts in and among Japan, China, and Korea

編集：学校法人東成学園 昭和音楽大学舞台芸術政策研究所

発行： 文化庁

発行日：2019年3月13日

Symposium
Report

新たな文化芸術創造活動の
創出に向けて

～日本・中国・韓国の実演芸術の現在と未来を問う

Toward the New Creative Activities of Art and Culture
Present and Future of Performing Arts in and among Japan, China, and Korea
