

地域の劇場モデルに関する考察 – 市民参加の可能性について

Considerations and possibilities for citizen participation in local area theater models

永井聡子

文化政策学部芸術文化学科

Satoko NAGAI

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

本稿は、地域の劇場としての公立文化施設に焦点をあて、「市民参加」は劇場運営において、どのように機能すべきか、その可能性を考察する。文化の力を創造し、展開していくための核となる方法を考察するために、文化創造の核となる市民及び、大学における劇場文化に対する教育とを併せて考察する。考察の方法は、制作者、演出家、劇場関係者の言説を中心とし、地域の劇場運営に関する資料とする。

This paper aims to consider the possibility of a theater for citizen participation in local area theater. Most important thing is the function of the multipurpose all as the creation in a local cultural power. The materials are the statement of a producer, a director, etc.

1. 研究の背景と目的

本論文では、地域の劇場としての公立文化施設に焦点をあてて、「市民参加」をキーワードに、劇場をプロデュースするための方法と課題を考察する。

「市民参加」の形の一つとして、「ホールボランティア」や「文化ボランティア」という言葉が使用されるようになり、平成14年には、「文化庁ボランティア通信」が発行された。¹⁾以後、各地で「ボランティア」を導入する動きがおこる。文化庁では、「文化ボランティア推進モデル事業」や「芸術拠点形成事業」といった助成を設け、地域市民が公立文化施設において創作活動の力とみなされて運営の核となっているかどうか、そのような環境を創る「芸術監督」や相当する専門スタッフが配置されているかどうか、ということ併せて条件に助成した。また、90年代以降は、地域における活動として、愛知の「ふそう夢応援団」、2000年以降の10年間では、知立市文化会館ホールボランティア（パティオ・ウェーブ）、びわ湖ホール（劇場サポーター）等のホールボランティアの活動や、可児市文化創造センターの取り組みのように²⁾、開館後だけでなく、建設の計画時に参画する場を用意し、開館前から市民参加の活動を開始する例もある。だが、実際の多くの文化施設に、「市民参加」という形が真に根付くには、行政、専門スタッフのみならず、市民自身にもその覚悟が必要となってくるのだが、いまだにそのための環境づくり以前に、「ボランティア＝お手伝い」という労働力の補填としての位置づけであったり、または密接な関わりを避けた、形式上の「市民参加」を謳うところもある。平成15年（2003年）の地方自治法改正以後、運営体制は、「直営」または「指定管理」かのいずれかを選択することになり、現在までにわずかではあるものの民間事業者の参入が進んでいる。民間事業者の中でも、事業（イベント）のプロはいるが、市民が関わる場を地域の劇場にどのように設定するのかということは重要な視点であるのに、「市民参加」という側面に馴染みはなく、基本的には排除したい考えだ。直営にし

ても指定管理者にしても、その運営体制の中に、「市民をいかに位置づけて劇場を運営するか」という観点を抜きにしては、「地域の劇場」は成立しない。しかし、その方法論に関しては、舞台芸術作品の製作環境との接点において、地域の劇場が抱えている大きな課題がある。「市民参加」はなぜ必要なのか。「市民参加」は、地域の劇場とどう結びつくのか。文化の力を創造し、展開していくための核となる方法を考察するのが目的である。

2. 既往の研究、用語の定義、研究対象及び方法

「公立文化施設」の運営に対する考え方として、「劇場」という言葉を使用する。既往の研究には、清水裕之氏の『21世紀の地域劇場』³⁾があるが、「劇場」の意味を劇場史から考察し、公立文化施設の建設過程から1999年当時の地域の劇場環境まで網羅的に取り扱っている。本論文では、地域の劇場が担う役割を、10年後の現在に設定して論じたい。

公立文化施設は、通称「公共ホール」という言葉が使用されるが、本論では、「舞台芸術作品が施設の中で企画立案し、創造し、発信されること」と「舞台作品が発信される舞台空間および客席、創造に必要なリハーサル室等の諸室が関連していること」、そして「市民が何らかの形で関わる仕組みがあること」を「地域の劇場」と捉えることとしたい。また、「市民参加」という言葉を、市民が演じたり、演奏したりするだけでなく、「市民が地域の劇場において参画する仕組み」そのものを指すこととする。

考察の方法は、劇場及び、地域の劇場運営に関する資料として、現場の制作者、演出家、劇場関係者の書籍等の言説、本人へのインタビューを中心としている。

3. 「公立劇場」の成立について

「演劇はその誕生に於いて野生である」というのは、昭和二年、演劇人・小山内薫が残した言葉である。⁴⁾舞台作

品は、「自分が時代に許容されて、エスタブリッシュメントになると、もうおしまいです。抵抗感をもっていい仕事ができると思う」²⁾と、演出家・蜷川幸雄氏が言うように、既存の価値を否定し、組織や計画に反発しようとする面を強く持っている。現在、60年代に活躍した、蜷川幸雄氏（現・彩の国さいたま芸術劇場・芸術監督）、齋藤憐氏（現・杉並区座・高円寺館長）、串田和美氏（現・まつもと市民芸術館芸術監督）、鈴木忠志氏（前・静岡芸術劇場芸術監督）、80年代には、野田秀樹氏（現・東京芸術劇場芸術監督）、宮本亜門氏（現・神奈川芸術劇場芸術監督）等、演劇人が公立劇場に関わっている例が増えつつある。中でも蜷川幸雄氏は、60年代、現代演劇史の中心にいて、「反体制的」なスタンスに身を置いて闘ってきた演出家である。2003年には、桐朋学園大学短期大学部（現・桐朋学園芸術短期大学）の学長に就任、2006年より、公立文化施設である彩の国さいたま芸術劇場（財団法人埼玉県芸術文化振興財団）の芸術監督に着任し、舞台作品を発信すると同時に、かつて闘った体制に寄り添いながら、舞台芸術の「猥雑さ」³⁾を忘れずに発信しようとしている。蜷川氏のこれまでの経緯については、下記の自身の言葉に表されている、

演出家自身の目の中にも、千差万別な感情をもって生活している人間の何百人、何千人という目はたぶん入っているだろうと思います。ただし、そう豪語するには、日常のディティールから観念の高みまでを、おれは背負いきれているかということ、どこかで点検しておかなければ、独善になります。どこかで自分をいつもとらえ直す軸を用意していないと危ないですね。⁵⁾

本来、芝居小屋とは、興奮した観客も舞台の世界と融合するという非日常の中で、「聖」と「俗」が交差する空間である。明治の欧風化政策の流れの中で、我が国にも国を代表するような劇場づくりを目的として、明治44年に民間資本による「帝国劇場」が開場した。歌舞伎もオペラも近代演劇も上演するという我が国独自の行き方を容認したもので、「国を代表する」清潔感も、芝居小屋の世間で卑しまれた時代にあって、その意味を解消すべく実業家・渋沢栄一が参画した驚きとともに、劇場のイメージを一新させた。一方で、いわゆる「多目的」で「多機能」型ホールの原型を誕生させることで、我が国独自の多目的劇場を成立させた。ただ、明治44年開場当時の帝国劇場は、独自の舞台作品を創造し、大道具製作場、附属の楽団等、作品を発信するためのソフトウェアとハードウェアが融合した仕組みもあったことを確認しておきたい。しかし、大正末期より昭和期には、地域の行政機構が設置した公会堂が建設されると、日比谷公会堂（昭和4年／1929年）や名古屋市公会堂（昭和5年／1930年）の二つの公会堂は、舞台芸術の表現の自由を広げる舞台機構を設置した、舞台芸術の上演も可能な場所として建設されたものの、そこには、「劇場」の本質であった「聖」と「俗」を象徴する非日常性はもはや存在しない。それは市民が公平に利用できるという公平性を持たせることを第一義とした、利用と空間の実現を目指したものであった。市民の利用の「公平性」という視点も、利用、鑑賞行為に適用されると、それは市民

がどんな内容の利用でも、また演目でも見ることのできる「公平性」として捉えられ、結果として劇場が専門性をもった行き方とはかけ離れてしまった。つまり、「劇場」という捉え方もなければ、施設の運営の柱も独自の企画作品や市民参加のプログラムを内包しない。それは文化施設自体が拠点としての価値を高めることをしないということの意味している。現在は「多目的ホール」をさらに「多機能型ホール」として、演劇にも音楽にも高質な作品を提供できる舞台機構を備えた施設が模索され、建設されている。しかし、実際には、「多目的に使用できること」＝「公共性」であるとの認識が根強い。

現在、公立文化施設数は、（社）全国公立文化施設協会発行の「平成21年度全国公立文化施設名簿」によれば、約2,200館となっている。そのうち、「芸術監督」「プロデューサー」「その他」芸術監督等を雇用しているところは、わずか153館となっている⁶⁾。つまり、ほとんどの館において、本当の意味での自主企画事業を行っていない。「文化ボランティア」「ホールボランティア」と謳ってから、20年、公立文化施設への活発な取り組みが「プロ」と「市民」とを結びつけ、改革に向かってさらに前進しなければならない時期にきている。

4. 「市民参加」の可能性

「文化振興」に寄与すると謳ったときに、「劇場」となるための重要性は、運営者側が、どのようなスタンスで地域の市民を「劇場」という場を通して位置づけるか、ということにある。日本の劇場運営を考えるときに、地域の劇場数のほうが多いという現状からは、東京というマーケットと地域を同様に考えることはできない。地域の劇場において、「市民」がどのように劇場に参加していくかということを考えずして劇場の改革はできない。

「公立文化施設」の代名詞となった「多目的ホール」という呼び方とイコール「無目的ホール」と揶揄された時代を経て、その反省をもとに、80年前後から「専用劇場」の必要性が望まれ、各地に「演劇専用ホール」や「音楽専用ホール」が建設された。伝承芸能が伝わる地域でも、何もない地域でも、作品を創造し、発信し続け、市民に劇場の意味、ボランティアの意味を毎日のように、個人個人と対話しながら伝えていくことが、「地域の劇場」の文化的素地を作る。何もないところからの開拓では、受け取る市民にとっても、職員にとっても、互いに意志の疎通はかなりの負担であるのだが、最終的には、その地域の文化的環境を作っていくことが使命であると考え、抱えている課題は劇的に変化する。改革以後は、その町が持つ力で続けていくことが重要となる。

例えば、平成22年に開場した刈谷市総合文化センターは、地元の祭りに取材した音楽劇「万燈の輝く夜に」で幕を開けた。何もないところから立ち上げ、プロの指導者を委嘱して、舞台作品を上演した。本番までには、ボランティアを組織し、ボランティア育成講座も開講し、舞台作品の資料収集等の取材もして士気を上げた。公演のすべての過程が終了した後、祭りの元締めが、「よそ者」の演出家に半被をかけた光景も、その種が残っていれば運営していけるはずである。筆者自身も、ボランティア育成講座の

講師の一人として参加し、舞台制作をプロと市民が一緒になって創り上げる、その理念と具体的プロセスを共有できるような環境を作った。このホールの場合は、開館後も専門スタッフが常駐するような「劇場」としての機能を持つところではないが、オープニングの音楽劇の制作を通して、市民の「ここから地域の文化を発展させよう」という意欲を感じた。一方で、神奈川芸術劇場は、著名な演出家・宮本亜門氏を芸術監督に置き、館長には、世田谷パブリックシアターの技術監督であった眞野純氏が就任。劇場空間は、客席の勾配も変えられるという最新技術を注いだ空間だ。東京とは違う、地域密着を目指すホールとして、両極の劇場に今後が期待される。

今の地域の劇場に、常に日本一、世界一のものを目指す意気込みは必要ない。一度、種がまかれた後は、文化がその町に合うような歩み方をすることが一番重要であると思う。また、新しい試みや改革は、別の地域が担っていくということでもかまわない。目指すところは、日本のどこへ行っても、文化が成長しているような実感を住民が持つことである。

現在、可児市文化センターの劇場総監督である衛氏が言うように、「地域の劇場を東京と同じマーケットで論じることができない」。東京に行かなければいいものは見ることができないというのではなく、地域から質のよい作品が発信されること、また作品を育てようという環境があること、財産としての文化力を受け取って様々な地域へとその気概が、または作品や人的資源が相互に浸透していくというサイクルが重要なのではないか。全国の公立文化施設が均一に、しかも都市型の劇場とは区別され、「創造型」「地域密着型」などというタイプでより分けて、劇場の方向性が決められるところに、劇場を拠点とした地域の文化が育つとは思えない。

劇場をどのように成長させるか、その過程が市民とどのように結び付くのか、市民の関わりを運営のミッションに折り込む姿勢を構築するには、5年、10年、15年の劇場運営の成果を、一つ一つ確認していくところに大きく違いが出る。担当の職員は、舞台をプロデュースしていく専門の領域を作っていくとともに、市民が劇場に関わる仕組みを日常的に構築していく過程では、互いの目標や責任が大きく、相当のエネルギーを必要とするために、前述したように「労働力の補填」か、建前上、ボランティアを導入することで「市民参加」の仕組みを作っているように見せている。結果として、体制が変われば、そもそも理念と実態が遊離してしまえば、ボランティア組織はすぐに崩壊する。実際は、劇場に関わる市民が「いいと思うこと」と、専門家が考える地域の劇場としてあるべき姿を追求する上での選択に大きな隔たりがあり、それを乗り越えなければならないが、蜷川氏の言うように、演劇作品づくりに集まった「ゴールド・シアター」⁷⁾の市民は、「矛盾の集合体」であり、しかし、「ういういしい」「矛盾の塊」なのである。⁸⁾ それをすべて引き受ける覚悟が、劇場のスタッフには必要であるということである。そのためには、専門ホールが建設されたところより言われ続けている、全体像を把握し、リーダーシップを取る「芸術監督」や「プロデューサー」の存在が必要であると同時に、一人のリーダーシップとスタッフ、市民によって生み出される力が「個性」と

なって、定義したような「劇場」をつくるのである。アートマネージャーは「アートと社会をつなぐ」ことに重点を置くというよりも、今は、強いリーダーシップを必要するのではないか。従って、この意味での「プロデューサー」とは、市民を取りまとめる「市民代表」の立場ではなく、あくまで専門領域として舞台作品を創造し、舞台芸術の世界を通して地域の文化環境を作り上げる義務を負うプロのプロデューサーを意味する。いまは、この時期であると思う。このプロデューサーが、「ホールボランティア」という存在を地域の劇場において定着させるためには、いくつかの段階を踏む必要がある。段階を、①準備期（開館前から3年目まで）②展開期（3年目から5年目）③発展期（5年目以降）と分けたとき、この①の段階においては、劇場としての役割と組織体制とその中における「ホールボランティア」の位置づけを専門職員はもとより、行政職員の意識、そしてボランティアや市民に伝えることが重要で、そのための準備期間としておよそ3年を要する。特に、開館前の準備期間において、「舞台作品」をどのように創造するかということと、「創客」として市民がどのように関わり、劇場の応援者となるのか、「市民参加」の方法を吟味し、運営に位置づけていくかが鍵となる。②の展開期に移行するまでに、市民がまずは「楽しい」「役に立っている」等の充実感を味わう環境を創ることが重要である。③では着地点として、実際は10年の年月を要する長期的な視点が必要であるが、この劇場は「わたしたちの活動拠点だ」という認識を持ってもらうことと、それだけに留まらず、目指すところは自治体、専門のスタッフのみならず市民自身も、専門家との違いを認識した上で、「市民の財産」を創造していくという、強い意志を持つ人々を生み出すことである。目配りしたいのはボランティア活動に関わらずにいるその外側の市民である。「あの劇場の公演を観に行ったことはないが、何かおもしろそうなことをやっている」という認識があれば十分であり、やがて、その市民はボランティアの市民とともに劇場の応援者となっていくところが重要である。こうしたプロセスに必要なのは、長期的視点の上に立った専門スタッフという人材の育成であり、この人材こそが、継続的に日常的に劇場の理念と活動の両輪を、市民に発信し続けていく実行部隊であることである。すぐに数字等の結果の出るものではない。加えて、単発のボランティアプログラムでは到達し得ない領域である。その点を行政、職員が認識し運営していく必要がある。

今後の課題は、すでに貸館中心に運営を行っている多くの文化施設がこれからの運営を考えるにあたり「いかに市民を取り込むか」という難題に、取り組みきれずにいるという現状である。

5. 「大学劇場」の可能性

演劇制作を「コミュニケーションに役立つ」ツールだと思っている人は多い。この場合の「コミュニケーションに役立つ」とは、意見を「皆がいい」と思うところへ持っていくプロセスを指し、結果として「皆」が満足する結果に落ち着くことを指している。しかし、教育の現場である大学が、制作者という立場から、舞台のプロデュースを行うことには、舞台芸術の中にある“見えない部分”をいかに

伝えるかという難しさがある。昨年12月、本学において、舞台作品を企画制作し、上演した。創立10周年の機会に、舞台芸術作品を自主企画制作して本学学生への教育とするとともに、一般公開することによって、地域における文化環境創造へのトライアルを目指したもので、初年度の平成21年度は、舞台の制作準備を「学長特別研究」として行い、翌年の平成22年度は創立10周年記念事業として舞台公演を制作、「大学劇場」の育成拠点としての役割とその可能性を追求した⁹⁾。本学で企画、キャスティングから、ミュージカル舞台公演の制作というすべてのプロセス自体を実行したのは初めてであったが、大学での事例と公共ホールでの舞台作品の製作と市民ボランティアとの活動とを照らしあわせ、「地域における劇場」の意義を別の角度から考察したときに、本公演は、プロの領域とまだ未成熟な学生の領域の接点をつくり、それが文化の力を育成する、という点においては共通している。

舞台作品のスタッフにはプロが結集し、舞台公演の制作と教育的側面との狭間で、「プロが学生に指南」しながら舞台制作の過程を見せ、体験させる環境を作った。プロが創る舞台芸術の一端を授業として学生が関わり、また大学として作品を企画制作しようというトライアル公演である。2回だけの公演だが、準備過程には3年、学生の活動には1年弱を要した。これだけ時間をかけた理由は、文化政策を学ぶ大学だからこそ、現場に接する環境を創造することが重要であるというスタンスからで、学生にはプロの舞台に触れる授業であり、教員は舞台芸術と教育との接点を見出す環境を創造したわけである。新作ミュージカル・ドラマ「いとしのクレメンタイン」には、学生、プロ（学外の演劇人）、教員が企画・制作・プロデューサーとなり、監修、広報、舞台芸術のアドヴァイスに教員があたった。大学の教員が制作としてソフトを統括すること、学生が舞台に様々な角度で関わることで舞台制作の動きを現実のものとして学ぶこと、大学の講堂を使用することによって学生が講義の場合と同様、日常的に教育を受ける場を与えることを意味する。殊に舞台芸術を学ぶ学生には、「地域に根差した創造的な」劇場運営の柱ともなるこれからの担い手として、また地域そのものの文化力向上を担える人材として育てていくことを期待するものだ。地域の劇場を拠点として文化を創造しようとする、その中心に必要な人材育成は、文化施設の課題でもある。舞台芸術に関わる教育の現場において、実際の舞台芸術創作過程の現場との連携は必須であるという前提のもと、「非日常」の創造が「日常的」に進められている状況を学生が理解し体感していること、問題があれば、その環境創造過程からあぶり出すことが重要である。特に、「参加していない」学生に、「制作している学生」の空気を浸透させること、これは公立文化施設における市民参加の機能として最も重要な点である。一日限りで、著名人と呼ぶところに意味があるのではなく、環境を創造する過程に多くの市民や学生が身を置くことに意味がある。佐藤信氏の言う、劇場空間における演劇側と建築側の主張から生み出される、「空間の触発力」に似ている。¹⁰⁾

6. 結論

現代において、「劇場」というところを「作品を企画制作し、市民が供する非日常空間を創出するところである」と同時に、「市民が日常的に関わることを可能とする空間である」とすると、我が国の公立の施設における「劇場」の歴史は非常に浅い。「劇場」成立の出発点に、都市型の劇場、地域密着型の劇場という括りは必要ない。作品のプロデュースと市民が参加する仕組みが共存することが前提になるべきであると考えられる。ただし、両者の二つのバランスは各劇場の方針によって決まる。2年前に開館した、東京都杉並区の座・高円寺は、200席程度の2つのホールを「プロ」と「市民」の利用に分けて運営している。開館して2年目であるため、今後の動向に注目したい。

公立文化施設の運営者は、「あの劇場はおもしろそうなことをやっている」という認識が地域に浸透する努力をすべきである。その認識の上に、継続的な運営を行えば、市民はやがてボランティアの市民とともに劇場の応援者となっていくということを、ほとんどの行政担当者が実感する前に異動する。ただ、配置された短期間でのプロのリーダーシップを基礎としたコミュニケーションによっては、行政担当者も数年経て部署が変わっても、応援者として劇場を支えてくれる。

大学でも、卒業した学生が専門領域で活躍すること、または舞台芸術に対する理解を持ち、社会人の基礎力も備えて、また地域の文化力を支える市民ともなることは、地域の持つ文化力を形成する。「舞台芸術」に関わる以上、劇場における市民参加の意味と同じである。蜷川氏の言う、「いかがわしさ」と教養をゴブラン織りにする¹¹⁾べく、「市民参加」という活動を地域の公立文化施設に導入するとき、最も重要なのは専門領域を担うスタッフと、市民が関わる仕組みを運営のプログラムの中に位置づけ、その前提に、リーダーシップを発揮する人材が、「やわらかく、したたかに」¹²⁾運営プログラムと行政との信頼関係を築くことである。「芸術家」の価値は、そのときの「ひらめき」によって評価の高い作品を発信することもあるが、劇場は、創造性のひらめきの上に、多様性と拠点性とを併せ持つ場所であるならば、一回の企画がすべての部分において結果を出すものという考え方ではなく、次のステップへ展開される芽をいかにつくるべきか、という視点もなければ、公立文化施設はもはや成立しない。「公共性」と「創造性」がうまく共存することを前提とし、合わせて「猥雑さ」を織り交ぜ、「教育的配慮」に見える工夫をし、「創造性」という感性の産物との両立しがたい二つ側面のバランスをとる人材を置くこと、そして、行政が「文化や芸術はわからない」と言うのではなく、理解を示し、その理解を実行に移すことが鍵となる。その姿は、市民に徐々に浸透していく。そこに、「劇場」の地域における存在意義があると考える。

□註

- 1) 「文化ボランティア通信」(平成14年2月～平成16年3月発行)
- 2) 前掲1)

- 3) 清水裕之『21世紀の地域劇場』、鹿島出版会、1999年
 - 4) 小山内薫『舞台芸術』、早川書房、昭和23年、p.12
 - 5) 蛭川幸雄『Note 蛭川幸雄』、河出書房新社、2002年、p.191
 - 6) 文化庁・社団法人全国公立文化施設協会「平成21年度地域の劇場・音楽堂等の活動の基準に関する調査研究」、平成22年3月
 - 7) 彩の国さいたま芸術劇場の55歳以上の市民公募による演劇集団「ゴールド・シアター」がある。「個人史をベースにした新しい演劇形態を模索したい」と、2008年に発足し、日本を代表する演出家、蛭川幸雄氏による育成体制は全国の注目を集めた。2009年には、次世代を担う無名の若者を集めた「ネクスト・シアター」が発足している。2009年10月15日～11日1日の第一回公演『真田風雲録』では、延べ5,000人を動員。
 - 8) 蛭川幸雄氏へ、筆者インタビューより（2009年11月18日シアターコクーンにて）
 - 9) 「演劇文化論」「演劇史」「舞台芸術論」「芸術文化基礎演習」等の授業を通して、歴史、理論を学ぶとともに、「舞台作品」を実践として、ドラマを舞台化することとは何かを追求する姿勢、また「鑑賞者」を意識しながらも、制作運営スタッフの任務を理解こと、プロフェッショナルとしての意識を持ちながら仕事をする専門家から舞台作品製作過程を延べ1～2年の期間で設定。
 - 10) 日刊建設通信社、「建設通信新聞」、2010年8月26日
 - 11) 12) 前掲8)
- 参考文献
1. 上野芳太郎『帝国劇場案内』、大正7年3月
 2. 杉浦善三『帝劇十年史』、玄文社、大正9年
 3. 新関良三訳、カアル・ハアゲマン『舞台芸術』、内田老鶴園、大正9年
 4. 小山内薫『芝居入門』、プラトン社、大正14年
 5. 渋沢栄一「帝国劇場の創立」『青淵回顧録』、青淵回顧録刊行会、昭和2年
 6. 森律子『女優生活廿年』、実業之日本社、昭和5年
 7. 佐藤武夫『公会堂建築』、相模書房、昭和41年
 8. 帝劇史編纂委員会編『帝劇の五十年』、昭和41年
 9. 小泉嘉四郎『劇場舞台設計計画』、近代建築社、1965年
 10. 扇田昭彦編『現代演劇は語る 劇的ルネッサンス』、株式会社リポート、1983年
 11. 扇田昭彦『現代演劇の航海』、株式会社リポート、1988年
 12. 倉林誠一郎『演劇制作者』、有限会社而立書房、1993年
 13. ピーター・ブルック『秘密は何もない』、株式会社早川書房、1993年
 14. 藤代幸一『謝肉祭劇の世界』、有限会社高科書店、1995
 15. 千田是也・藤田富士男『激白・千田是也』、(株)オリジン出版センター、1995年
 16. 服部幸雄『花道のある風景』、株式会社白水社、1996年
 17. 永井聡子・清水裕之「明治末期より昭和期に至る劇場空間の近代化に関する研究－前舞台領域の空間的変遷」日本建築学会計画系論文集、第513号、1998年
 18. 清水裕之『21世紀の地域劇場』、鹿島出版会、1999年
 19. 『世界劇場会議 国際フォーラム2011 論文・報告集Vol.14』、2011年
 20. 立木定彦『現代の公共ホールと劇場』、株式会社蒼人社、1999年
 21. 蛭川幸雄+長谷部浩『演出術』、紀伊國屋書店、2002年
 22. 北村明子『だから演劇は面白い!』、株式会社小学館、2009年
 23. 高萩宏『僕と演劇と夢の遊眠社』、日本経済新聞出版社、2009年
 24. 扇田昭彦『蛭川幸雄の劇世界』、朝日新聞出版社、2010年
 25. 扇田昭彦責任編集『井上ひさし』、白水社、2011年