

## 伝統芸能の現状調査

- 次世代への継承・普及のために -

## 報 告 書

2008.6

(社)日本芸能実演家団体協議会

## はじめに

社団法人日本芸能実演家団体協議会[略称：芸団協]では、日本財団の助成を受け、2000年4月から2006年3月までの6年間にわたって、学校教育を中心に伝統文化普及プログラムを実践してきた（報告書『実演家が学校にやってきた～和楽器授業ガイドブック』2006）。その過程で、より広範囲にわたって、社会的認知度を高め、理解を深めるためには、もう少し別の視点からの取り組みも必要であることが明らかになってきた。

伝統文化は、どの程度、現代社会に受け入れられ、根付いているのか。国や民間で、どのような支援が行われているのか。未来に継承してゆくためには、いま何が最も求められているのか。それも博物館のなかでの保存・展示ではなく、同時代に息づく文化として多くの人々に認知され、興味関心を抱く存在となり、発展してゆくためには、何が必要なのか。伝統文化に関わる実演家たちが、将来に「夢」をもって活動できるためには、何が必要なのか。これらの諸問題に対して、解決の糸口をつかみ、必要なプログラムを構築・提供するためには、まず客観的な現状把握が不可欠である。

伝統文化のなかでも、とくに実演芸能である「伝統芸能」の領域においては、現状を把握し分析するための資料収集・データ整備は、ほとんど未着手といって良い。かつて芸団協では、『芸能白書～数字にみる日本の芸能～』（1997、1999、2001）を編集・発行した際に、伝統芸能の活動状況を数値的に捉える試みを行った。しかし、その後、同様な調査は行われていない。複雑に入り組んだ現代日本の音楽社会のなかで、歴史も担い手も異なる多種多彩なジャンルが混在し、それぞれに立場や領域を異にする人々が分業で支える構造が、単純な比較や現状分析を難しくしている側面は否めない。

数百年にもわたって過去から受け継いできた文化遺産は、とくに、人間の身体を通して表現される伝統芸能に限ってみれば、一度その伝承を失えば、再生することはほとんど不可能である。将来に向けて、伝統芸能の継承・普及・発展を真摯に考え、あるべき像を確実に捉えるためには、何よりもまず伝統芸能に関する現状の正確かつ客観的な把握が急務である。そうした作業に立脚してこそ初めて、継続可能、かつ効力のある提言を行うことが可能となる。

以上のような観点から、伝統芸能領域に限って、まず『芸能白書 2001』と比較可能な数値データを収集・分析した上で、実演家やその周辺に位置する方々へのヒアリングを通して数値化が困難な状況の把握につとめ、より多角的・客観的に、現代における伝統芸能の実態解明を目指した。他の調査との比較の便を考慮して、2006年を対象とした。こうした作業を経て、将来に向けて実現可能な伝統芸能の継承・普及・発展プログラムの可能性について考察を行った。

この報告が、伝統芸能の未来を拓くためのきっかけとなることを願って止まない。

# 目次

## はじめに

### データに見る現状

---

#### 1．邦楽

公演活動データの収集方法と対象領域	8
都道府県別公演回数	9
ジャンル別公演回数	12
入場料金分布	13
演奏会場の变化	14
公演の種類（主催者別、公演形態別）	15
自主公演の実態	16
ジャンル別コンサート	16
月別公演回数の傾向	18
ジャンル別演奏曲目の傾向	20
全体の傾向と今後の課題	20

#### 2．邦舞

公演日数と公演回数	22
都道府県別公演回数	23
レポーターに見る特色	26
流派別公演回数	27
主催者別公演回数	28
会場と公演の関わり	30
入場料金分布	32
全体の傾向と今後の課題	33

#### 3．能楽

都道府県別公演回数	35
会場と公演形態の関係	36
流儀別公演回数	37
レポーターに見る特色	38
月別公演回数	40
入場料金分布	41
役割別年間出演回数	43
全体の傾向と今後の課題	45

#### 4．演芸

データの収集方法について	46
関東圏内公演回数	47
年間高座回数	47
ジャンル別公演回数	48
月別公演回数 - 「寄席定席（よせじょうせき）」との関わり -	49
入場料金分布	50
全体の傾向と落語ブーム	51
《コラム》現代大阪落語事情～天満天神繁昌亭からはじまる落語の輪～	52

5 . 歌舞伎	
データの収集方法について	54
公演日数と公演回数	55
主催者別公演回数	56
都道府県別公演回数	56
海外公演	58
地域別上演比率	58
レパトリーに見る特色	60
観客の世代交代	61

6 . 文楽	
公演活動の動向	62
本公演 - 東京と大阪の受容の度合い / 地方公演の現況	
人材育成の現状と課題	65
文楽の養成研修制度 / 憂慮される太夫の育成 / 養成事業の将来に向けて / 観客育成	
上演演目の傾向	67

### ヒアリングから見えてくる現状（実演家・プロジェクト委員）

1 . 邦楽	
1 - 1 財団法人日本伝統文化振興財団 理事長 藤本 草	70
(1) 仕事の内容	
(2) 現在の邦楽界について プロデューサー、専門家の不在 / 公演の在り方 / 鑑賞について	
(3) 将来に向けて 国の制度 / 拠点となる場 / 歴史的音盤アーカイブ / 海外との違い / 実演家の育成	
1 - 2 地歌・箏曲演奏家（男性）	73
東京の地歌の現状 / 芸の道 / 芸と曲の後継 / お稽古 / 舞の地としての演奏 / いま最も切実な問題	
1 - 3 地歌・箏曲演奏家 藤井 昭子	75
キャリア形成 / 公演活動 / 公演の機会 / 現在の三曲界と問題点 / 支援について	
1 - 4 尺八演奏家（男性）	77
事務所に所属して / CD制作にあたって / 演奏活動について / スタッフについて / 稽古について / 観客と動員について	
1 - 5 常磐津節演奏家 常磐津文字兵衛	79
キャリア形成のプロセス / 創作活動 / 活動の場とマネジメント / メディアでの活動 / 稽古について / レパトリーの伝承 / 道具について / 期待する支援 / この 10 年の変化	
2 . 邦舞	
2 - 1 日本舞踊家（女性）	82
公演について / 会場について / お稽古について / 舞踊界の課題	
2 - 2 日本舞踊家（男性）	83
公演について / 会場について / お稽古について / 踊りの道 / 期待する支援 / 舞踊界の課題	
2 - 3 日本舞踊家 尾上 青楓	85
日本舞踊の現状 / 稽古について / 職業舞踊家（プロ）と公演 / 観客 / お金にまつわるアンケート / 経費の考え方	
3 . 能楽	
3 - 1 社団法人日本能楽会 事務局長 瀬山 栄一	88
能楽の特性 / 公演について / 能楽の将来のために	

3 - 2 能楽師・シテ方(男性)	89
能の公演回数と集客の関係 / 公演の種類と性格 / 教授業、お弟子さんについて / 能のレパートリーについて / 今後の取組みについて	
<b>4 . 演芸</b>	
4 - 1 社団法人落語芸術協会 事務局長 田澤 祐一	92
(1) 仕事の内容、演芸との関わりについて 個人史 / 「落語芸術協会(芸協)」の役割	
(2) 演芸の世界について 大衆娯楽化 / 演芸の組織構造 / 関西事情 / 落語ブーム	
(3) 将来に向けて こども事業 / 実験としてのコラボレーション / 将来の寄席の姿 / その他のアイデア	
(4) その他 人材の育成と質の維持 / 資金確保・スポンサー獲得 / 広報 / 他のジャンルの手法	
4 - 2 浪曲師(女性)	95
浪曲師となったきっかけ / プロとしての修業 / 公演について / 教授の仕事 / 層が薄い浪曲界 / プロとアマチュア / 浪曲の可能性 / 曲師(三味線弾き)の問題 / 今後に期待すること	
<b>5 . 制作・その他</b>	
5 - 1 伝統芸能プロデューサー 小野木豊昭	100
制作者になったきっかけ / 会社設立 / 制作の仕事とは / 制作が育成するもの / 古典芸能の制作例 / 仕事としての領分 / 必要な支援	
5 - 2 マネージャー(女性)	103
マネージャーの仕事 / 事務所と演奏家の関係 / 公演にあたって / その他	
<b>伝統芸能の構造と課題</b>	
芸能活動から見る3つのグループ	106
芸能の供給状況 - 公演活動を中心に -	110
実演家人数と公演活動 / 公演の場との関係 / 公演を行う主体と実演家の関係	
芸能の受容 - 愛好者・観客の育成	114
鑑賞の機会について / 国民の関心の度合い / 義務教育との関わり / 稽古事文化としての現状	
実演家をめぐる環境 - 職業としての在り方	121
実演家の人数の変化 / 教授業としての邦楽・邦舞 / 期待される実演と制作の分業化 / プロと愛好家の境界線 - 協会組織の役割 - / レパートリーの伝承 / 後継者の育成 - 国の対応遅れる邦楽・邦舞 / メディアとの関係 / 道具・衣裳その他 / 伝統的な表現の維持の難しさ	
<b>結び - 伝統芸能の未来に向けて -</b>	
子どもと伝統芸能 - 新しい関係づくり	134
「和の空間」 - 循環型の伝統芸能社会の再構築を目指して	135
あとがき	136
図表一覧	137
出典一覧	140
情報提供	140
プロジェクト委員、執筆者一覧	141



## . データに見る現状

# - 1 . 邦 楽

## 公演活動データの収集方法と対象領域

この項では、能楽、文楽、歌舞伎、演芸など舞台芸能に付随した音楽や舞踊の伴奏を除き、演奏本位の邦楽公演を主たる対象としている。データは、前回調査した『芸能白書 2001』と同様、月刊誌『邦楽ジャーナル』の2006年1月号～12月号掲載の演奏会情報を基礎資料とし、『邦楽と舞踊』『邦楽の友』『芸能新報』の公演情報・広告・批評などを適宜参照して精度を高めるとともに、偏向を避けるよう努めた。このデータには、おさらい会的な性格の強いものや初心者向けのワー

クシヨップなども含まれている。対象とするジャンルは【1-1】のとおりで、経年変化を見る必要から基本的に『芸能白書 2001』に準拠した。ただし今回、上記の雑誌類とは別に専門誌を持つ和太鼓・津軽三味線に関しては公演データを集積していない。また、これまでは「その他」としていた中から「能・狂言」を新たなジャンル項目として独立させた。なお、浪曲に関するデータは、一部「演芸」の項と重複するものがある。

### 【1-1】対象ジャンル一覧

雅楽	端唄・小唄
声明	民謡
三曲（地歌・箏曲、尺八楽、胡弓楽）	琵琶（平曲、筑前琵琶、薩摩琵琶ほか）
義太夫	浪曲
長唄（鳴物を含む）	能・狂言
常磐津	邦楽ジョイント（*）
清元	他分野とのジョイント（*）
新内	その他
古曲（荻江節、一中節、河東節、宮園節）	

\* 「邦楽ジョイント」とは邦楽の複数ジャンルによる演奏会、「他分野とのジョイント」とは邦楽以外のジャンルとの組み合わせによる演奏会をさす。



## 都道府県別公演回数

2006年の年間国内公演回数は3,468回。これは前回1999年の3,194回より大幅に増加しており、1日平均10公演程度の演奏会が行われていた計算になる【1-3、1-4】。都道府県別公演回数ランキング【1-2】では、前回同様、東京が全体の約半数を占め1位。続いて大阪（前回2位）、兵庫（前回5位）、京都（前回6位）と関西地区が上位に名を連ねた。この3県の公演回数は全体の約2割にとどまるが、前回に比べ増加率が著しく、各分野で東京の一極集中が叫ばれる昨今において注目される現象といえよう。その他、目立った変化としては、神奈川、埼玉、栃木の公演回数の増加、愛知、北海道、静岡の公演回数の減少が挙げられるが、これらはこの7年間における東京近郊と地方都市との邦楽公演をとりまく環境の変化、具体的には経済格差、人口差、指定管理者制度の影響などが浮き彫りにされた結果だと思われる。

ジャンルごとの都道府県別公演回数は【1-4】のとおりで、1999年と同様、ほとんどのジャンルが東京に集中しているが、三曲の公演はどの地域でも行われており、とりわけ関西方面に根強い伝承が見られる。また今回、全国的にジョイントの公演回数の増加が顕著だが、関西では必ずしもこの傾向が当てはまらない。総じて、関西方面の演奏会のあり方の特異性を指摘することができよう。

【1-2】都道府県別公演回数ランキング

順位	都道府県	公演回数	%
1	東京	1,737	50.1
2	大阪	310	8.9
3	兵庫	198	5.7
4	京都	191	5.5
5	神奈川	181	5.2
6	愛知	114	3.3
7	広島	56	1.6
8	埼玉	53	1.5
9	栃木	49	1.4
10	北海道	46	1.3
11	千葉	40	1.2
12	福岡	39	1.1
13	岡山	34	1.0
14	奈良	32	0.9
15	新潟	29	0.8
16	長野	27	0.8
17	静岡	26	0.7
18	石川	24	0.7
19	山口	21	0.6
20	長崎	20	0.6
21	熊本	19	0.5

# 1. 邦楽

【1-3】都道府県別邦楽公演回数（1999年）

	雅楽	声明	三曲	義太夫	長唄	常磐津	清元	新内	古曲	端唄・小唄	民謡	和太鼓	津軽三味線	琵琶	浪曲	邦楽ジョイント	他分野とのジョイント	その他	総計	
北海道	2	0	48	0	4	0	0	0	0	2	3	5	0	0	0	5	14	1	84	
青森	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	7	
岩手	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	1	6	
宮城	0	1	6	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1	5	0	15	
秋田	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	3	0	2	0	0	0	4	0	10	
山形	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	3	5	0	11	
福島	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	5	
茨城	0	0	6	0	1	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	2	0	13	
栃木	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	3	
群馬	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	2	1	0	8	
埼玉	1	0	18	1	0	0	0	0	0	2	2	1	4	0	1	3	7	6	46	
千葉	1	0	11	0	0	0	0	0	0	0	0	7	1	1	0	3	10	0	34	
東京	23	9	397	48	184	12	12	36	8	119	22	108	30	51	168	90	335	59	1,711	
神奈川	6	1	56	0	4	0	0	0	2	3	5	6	7	2	1	7	46	17	163	
新潟	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	6	0	14	
富山	0	0	10	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	1	0	15	
石川	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	8	
福井	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	
山梨	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	2	6	
長野	0	0	24	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	5	0	32	
岐阜	0	0	11	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0	0	1	2	0	20	
静岡	0	0	13	0	0	0	0	13	0	0	0	3	0	0	0	4	10	1	44	
愛知	0	0	93	0	15	0	0	2	0	3	1	10	2	1	0	12	14	6	159	
三重	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	3	1	14	
滋賀	0	0	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	3	0	16	
京都	0	0	80	0	2	2	0	2	0	5	0	3	1	2	0	9	25	2	133	
大阪	3	0	182	7	10	17	1	4	0	5	4	3	3	7	5	11	36	2	300	
兵庫	1	0	61	0	2	2	0	1	0	7	2	6	1	0	0	11	15	4	113	
奈良	0	0	14	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	2	23	
和歌山	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	7	
鳥取	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	3	1	9	
島根	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	5	
岡山	0	0	8	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	1	3	0	15	
広島	0	0	14	0	1	0	0	0	0	0	0	3	1	0	0	4	7	0	30	
山口	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	5	
徳島	0	0	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	9	
香川	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2	6	
愛媛	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	8	
高知	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	2	
福岡	0	0	14	0	0	0	0	1	0	0	0	1	2	2	3	4	7	0	34	
佐賀	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	3	
長崎	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	8	
熊本	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	5	0	16	
大分	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	1	4	0	7	
宮崎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2	
鹿児島	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	5	
沖縄	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	6	0	9	
不明																				
総計	39	11	1,151	56	223	33	13	59	10	146	46	172	71	69	178	201	604	112	3,194	

\*このほかに海外公演が、移動日を含めて延べ20日あった。

【1-4】都道府県別邦楽公演回数（2006年）

	雅楽	声明	三曲	義太夫	長唄	常磐津	清元	新内	古曲	端唄・小唄	民謡	琵琶	浪曲	能・狂言	邦楽ジョイント	他分野とのジョイント	その他	不明	総計
北海道	0	0	23	0	0	0	0	0	0	1	3	0	0	0	7	12	0	0	46
青森	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
岩手	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	0	7
宮城	0	0	10	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	1	3	0	0	16
秋田	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	2
山形	0	0	2	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	4
福島	0	0	4	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0	3	2	0	0	12
茨城	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5
栃木	0	0	41	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	3	3	1	0	49
群馬	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	11	1	0	17
埼玉	0	0	12	0	1	0	0	0	0	7	13	0	1	0	1	16	2	0	53
千葉	2	0	12	0	0	0	0	0	1	5	0	1	2	0	7	9	1	0	40
東京	20	6	329	85	146	12	12	31	10	116	32	36	223	11	221	393	44	10	1,737
神奈川	1	1	91	1	14	0	0	1	0	1	2	8	7	3	20	30	1	0	181
新潟	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	4	14	3	1	29
富山	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	9	0	0	17
石川	0	0	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	4	3	0	24
福井	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	2	0	0	6
山梨	0	0	9	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	14
長野	0	0	10	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	7	1	0	27
岐阜	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	4	0	0	10
静岡	1	1	5	0	2	0	0	0	0	1	2	0	0	1	5	6	2	0	26
愛知	0	1	54	0	2	1	0	1	0	3	6	0	0	0	25	18	3	0	114
三重	4	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	1	0	14
滋賀	0	0	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	0	11
京都	6	0	109	4	2	3	0	2	0	3	2	1	1	13	18	19	7	1	191
大阪	7	2	164	7	21	6	0	0	1	6	4	7	12	5	37	20	6	5	310
兵庫	4	2	154	0	1	0	0	0	0	0	4	3	2	0	10	17	5	0	198
奈良	4	0	20	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	2	1	4	0	0	32
和歌山	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	3	3	1	0	12
鳥取	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
島根	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	6
岡山	0	0	17	0	1	0	0	0	0	0	3	0	0	0	1	12	0	0	34
広島	1	0	30	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	5	14	1	0	56
山口	0	0	11	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	2	3	3	0	21
徳島	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
香川	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	2	1	1	13
愛媛	0	0	11	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	12
高知	0	0	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	6
福岡	0	0	15	0	1	0	0	0	0	1	0	3	0	0	4	15	0	0	39
佐賀	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
長崎	0	0	8	0	0	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	8	1	0	20
熊本	0	0	10	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	2	6	0	0	19
大分	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
宮崎	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
鹿児島	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	1	0	0	4
沖縄	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	1	3	7	0	16
不明	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	4
総計	46	13	1,222	98	194	22	12	38	12	146	93	64	250	36	414	690	100	18	3,468

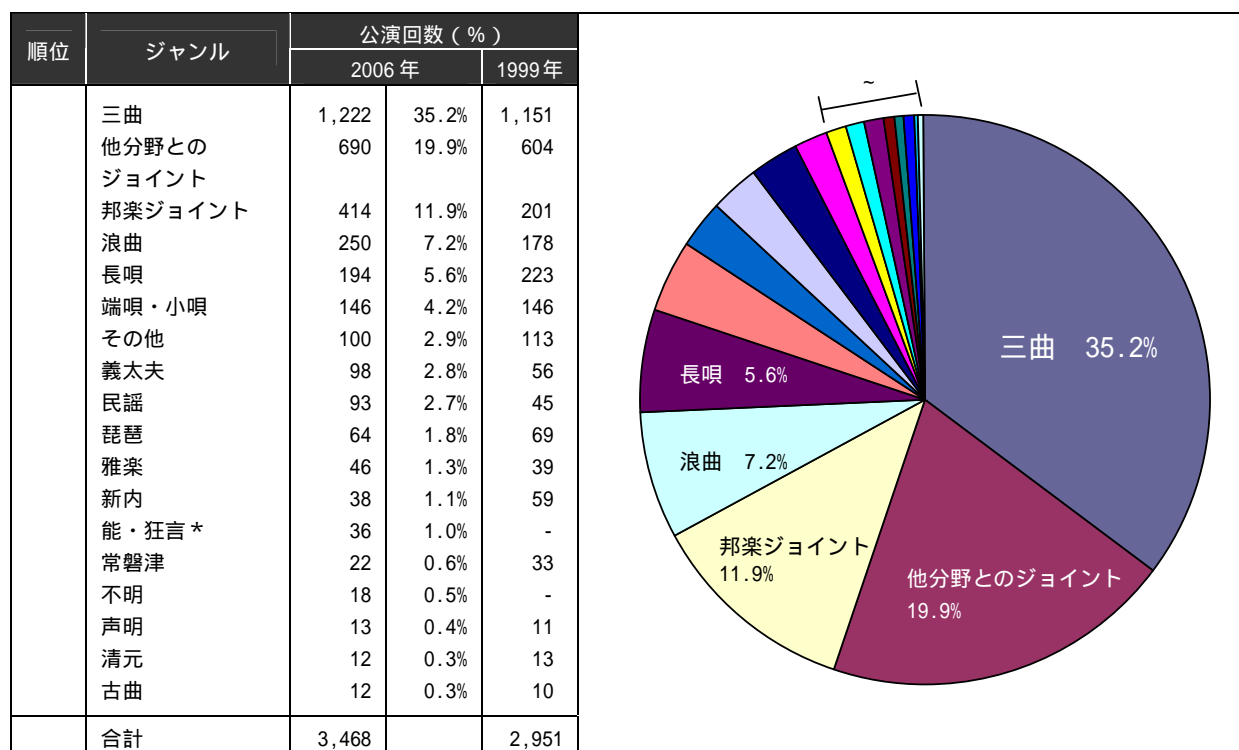
## ジャンル別公演回数

ジャンル別に見ると、1999年、2006年ともに全体の4割近くを三曲の公演が占め、「他分野とのジョイント」がこれに続く【1-5】。以下の順番に変動があり、1999年には津軽三味線・和太鼓・民謡 長唄 邦楽ジョイントの順であったのが、2006年では邦楽ジョイント 浪曲 長唄になっている（もっとも今回は、和太鼓や津軽三味線を調査対象外としているので、「民謡」単独では公演回数が減っているのは当然である）。

ここで大きな変化として注目されるのはジョ

イントの全公演に占める割合が増していることで（3割強）1つのジャンルに限った演奏会よりも邦楽を多様なスタイルで鑑賞しようとする動きが活発化ないし定着化している様子が窺われる。とくに三曲の演奏家がジョイントに積極的な傾向にある（別項にて詳述）。また、能や狂言の音楽を舞台と切り離して個別に鑑賞する形が顕在化し始めており、各ジャンルにおいて新しい鑑賞法が模索されている。

【1-5】ジャンル別公演回数ランキング（1999-2006年）



\* 能・狂言については、1999年は分類に含まず。

## 入場料金分布

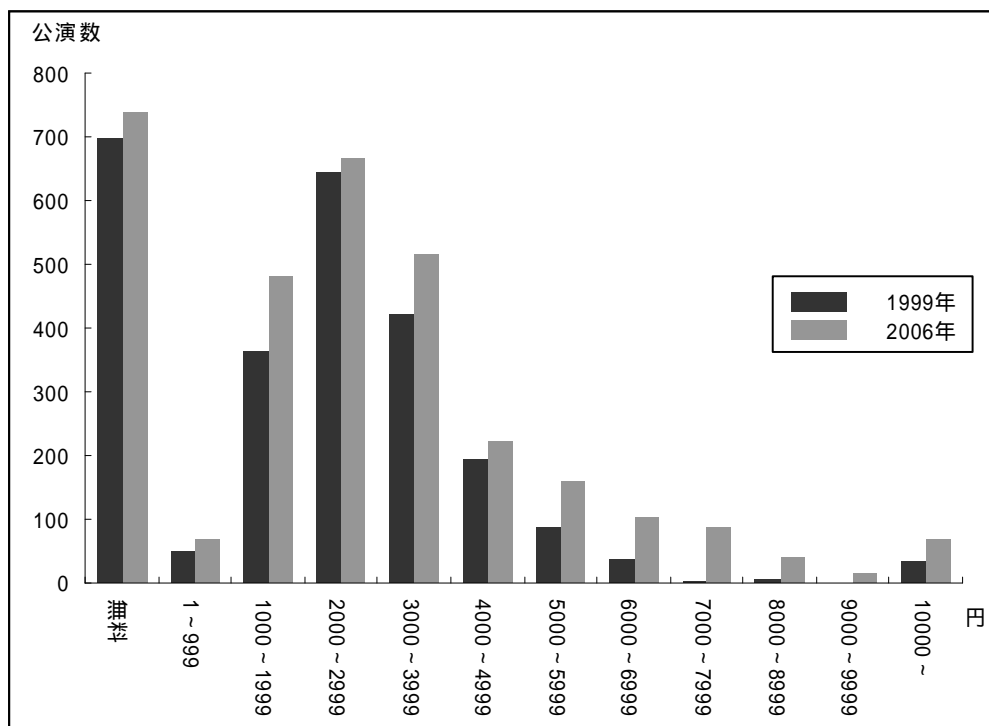
各公演の平均入場料金を算出し、1,000 円ごとに区分にしたのが【1-6】である。入場無料公演が 23%と最も多く、次いで 2,000 円台、3,000 円台と続く。無料から 3,000 円台までの公演回数の合計は、全体の 8 割弱に上り、この傾向は 99 年と変わらない。ただし、入場無料公演の全体に占める割合は減少傾向にある(98 年は 39%)。おさらい会自体の公演回数の減少が影響として大きいのではないかと(別項にて詳述)。一方で、10,000 円を超える演奏会が 2%見られるなど、5,000 円以上の比較的高額な料金設定の演奏会が急増している(15%)。これは従来のコンサート会場にとどまらない演奏活動の場の多様化(例えば料亭での飲食付コンサートや宿泊・楽器代込みのワークショップなど)とも関係があると思われる。

(前島 美保)

【1-6-1】入場料金分布(1999年-2006年比較)

平均料金(円)	1999年		2006年	
	公演回数	%	公演回数	%
無料	696	27.5	736	23.2
1~999	49	1.9	70	2.2
1,000~1,999	363	14.3	480	15.2
2,000~2,999	645	25.5	665	21.0
3,000~3,999	421	16.6	516	16.3
4,000~4,999	195	7.7	222	7.0
5,000~5,999	87	3.4	160	5.1
6,000~6,999	36	1.4	104	3.3
7,000~7,999	2	0.1	89	2.8
8,000~8,999	5	0.2	41	1.3
9,000~9,999	1	0.04	17	0.5
10,000~	33	1.3	68	2.1
総合計	2,533		3,168	

【1-6-2】入場料金分布グラフ(1999年-2006年比較)



## 演奏会場の変化

近年、一般的に邦楽の演奏会場に適しているとされる会場、すなわち客席数が400席前後で屏風や山台等の備品を備え、邦楽演奏会の舞台をセッティングするためのスタッフを擁し、ほどほどの残響で邦楽器や邦楽の声の特性にあった会場が次々に閉館に追い込まれている。

『芸能白書 2001』で「人気の高い邦楽演奏会場ベスト 20」に含まれる会場のうち、日刊工業ホールおよび同ホール和室、邦楽ジャーナル倶楽部“和音”、abc会館ホール、渋谷ジャンジャン、東邦生命ホール、銀座ガスホールなど、特に人気のあったホールが軒並み閉館している【1-7】。このうち邦楽ジャーナル倶楽部“和音”と渋谷ジャンジャンは小規模ないわゆるライブハウスだが、それ以外はいずれも邦楽演奏会場としては定番の会場であった。

一方で、閉館したホールに代わるような新しい邦楽演奏会場はほとんど現れていない。1999年に閉館した日本橋劇場が唯一挙げられるだろうか。結果、日本橋劇場では受け皿になりきれない、演奏の場を失った邦楽実演家は、やや客席数の少ない紀尾井小ホールに流れたと見え、紀尾井小ホールの公演回数は大きく伸びている。

ほかに今回目立ったのは箏三絃なかにし2階スタジオであるが、ここでは楽器店が年間を通じてワークショップをコーディネートしており、回数が抜きん出る結果となった。また洗足学園音楽大学現代邦楽研究所も通年でワークショップを企画しており、それが回数に反映されている。

総じて演奏会という意味では、邦楽に適した条

【1-7】人気の高い邦楽演奏会場（上位20会場）

	会場	席数	公演数
1	箏三絃なかにし2階スタジオ（兵庫）	30	107
2	紀尾井小ホール（千代田区）	250	105
3	浅草 木馬亭（台東区）	131	102
4	東京証券会館ホール（中央区）	342	74
5	国立文楽劇場・小（大阪市）	159	64
6	国立劇場・小（千代田区）	594	60
6	お江戸上野広小路亭（台東区）	100	60
8	洗足学園音楽大学 現代邦楽研究所（川崎）	不明	44
9	川治温泉 一柳閣本館（栃木県藤原町）	不明	40
10	三越劇場（中央区）	543	36
11	清風園（新宿区）	不明	30
11	元離宮二条城内「桜の園」「清流園」「二の丸御殿台所」他（京都市）	不明	30
13	国立劇場演芸場（千代田区）	300	28
14	日本橋劇場（中央区）	440	27
14	人形町スタジオ（中央区）	20	27
16	大日本家庭音楽会スタジオ（千代田区）	約30	26
17	お江戸日本橋亭（中央区）	150	22
18	紀伊國屋サザンシアター（渋谷区）	468	19
18	三越劇場（中央区）	514	19
18	イイノホール（千代田区）*	694	19

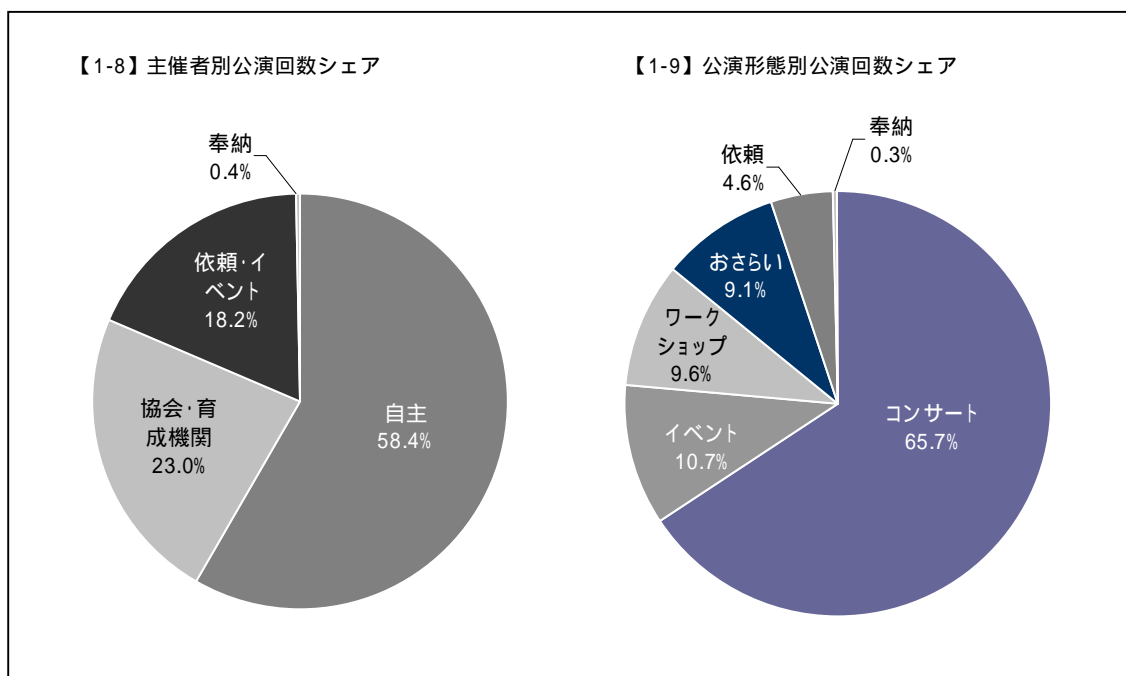
\* イイノホールは2007年10月閉館

件を備えた会場は激減していると思われ、行き場を失った演奏家はより小規模な会場に分散するか、回数を減らして（毎年1回の演奏会を隔年にするなど）より大きな会場へ移行するか、コンサートという形にこだわらない演奏の場に活躍の場を求めるか、選択を迫られているように思われる。このことについては次項でも詳しく見てみる。

## 公演の種類（主催者別、公演形態別）

『芸能白書 2001』では、主催者別という視点からコンサート、おさらい、依頼・イベント、協会・教育機関、奉納に分類したが、当時関わった筆者が今になって振り返ると、ここには主催者の別と、公演形態の別が混在しているように思われる。したがって今回の調査では、主催者別として、自主、協会・育成機関ベース、依頼・イベント（第

三者の主催者によって依頼される場合）、奉納に分け【1-8】、別に公演形態としてコンサート、イベント（第三者の主催する邦楽に限らない音楽公演にゲスト出演する場合）、ワークショップ、おさらい、依頼（第三者が主催し、音楽公演以外に主たる目的のある公演にゲストとして依頼される場合）、奉納に分けて分析を試みた【1-9】。



## 自主公演の実態

【1-8】を見ると、自主公演が6割弱(2,025件)を占めるが、ここには演奏家個人が主催するワークショップが74件、弟子のおさらい会を個人の演奏家が主催しているものが14件含まれている。なお、主催者として協会・育成機関ベースが増えているのは、先に触れた洗足学園音楽大学現代邦楽研究所のワークショップが数値を押し上げているからである。

一方、公演形態別に見てみると、こうした傾向がワークショップやイベントの割合の大きさとなって顕著に表れる【1-9】。ワークショップはこれまでの『芸能白書』では依頼・イベントの一部と見なしていたが、昨今ではワークショップのシェアが急速に伸びていると感じ、今回新たに公演形態別の集計を考えるきっかけともなった。ワークショップは、これまで邦楽に関心を持ちながら敷居が高いと感じていた人々に、実体験を通して音楽に触れてもらう良い機会であり、長い目で見れば後継者の育成にも繋り、教授活動の導入と捉

えられる一方、演奏家の表現者としての活躍の場とは言えず、ワークショップの増加が自主公演の数を押し上げたからといって、邦楽界にとって良い兆候とばかりは言っていられまい。つまり前項で述べたように、邦楽公演に好適な会場の不足から、あまり場所にこだわらないワークショップに転じたり、教授者としての演奏家の見地から、観客や後継者の拡大および育成が切実に感じられている表れと見ることもできるのではないか。そしてこのような見方は、イベントの増加と考え併せると、より現実味を帯びてくる。イベントの増加には、従来の邦楽演奏スタイルにこだわるのが難しくなってきた、あるいはそのようなこだわりを捨てることで新たな領域に進もうとしている演奏家の現状が見え隠れしているのではなからうか。また、おさらいが全体に占める割合を減らしているのも、手軽に借りられる会場の減少と無縁ではなからう。

## ジャンル別コンサート

経年変化を見るためにコンサートについて、ジャンル別に表したものが【1-10】、同様におさらいについて表にしたものが【1-11】である。コンサートについては、三曲をはじめ多くのジャンルが僅かながら減少する中、他分野とのジョイントと邦楽ジョイントが増加しているのが目立つ。『芸能白書 2001』で指摘した、他ジャンルすなわち西洋音楽や他の民族音楽とのジョイント、コラボレート式演奏会数が引き続き堅調に伸びているようだ。観客層にも世界音楽の中の邦楽という捉え方が定着しているためだろうか。

また、浪曲のコンサートが増加している点も目立つ。『芸能白書 2001』との大きな違いとして、以下の三点が挙げられる。第一に、日本浪曲協会が関わる公演として、従来からの木馬亭の「浪曲定席」や「新鋭女流花便り寄席」に加えて「若手浪曲広小路亭」が継続的に開催され、公演回数を押し上げている。第二に、個人名を冠した公演の増加が目立ち、前回以上に国本武春の公演が激増しているほか、中堅・若手の意欲的な公演が相次いでいる。第三に、定期的に「浪花ぶしの会」が開催されていた湯宴ランド等、複合的娯楽施設な



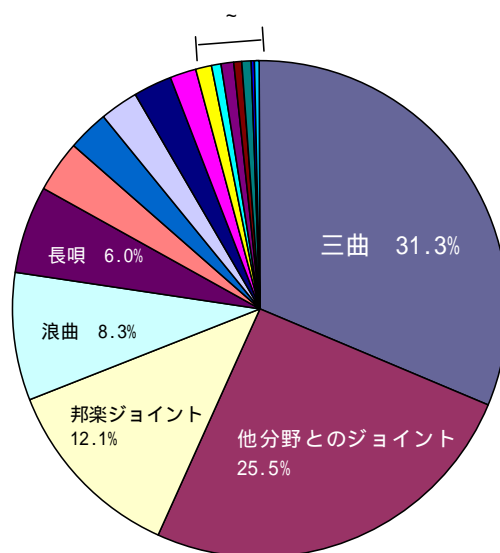
どのように、会場の拡がりが見られる。

なお、端唄・小唄のコンサートの増加については、時間的制約から、不確定情報の追跡が充分にできなかったために、「おさらい」に分類すべきものも相当数混在している可能性があることをお断りしておく。

一方おさらいについては、三曲もやや減少しているが、長唄や端唄・小唄のおさらいが減っていることも目立つ。これは両ジャンルのおさらい会場として人気のあったホール、例えば日刊工業ホールの閉館が影響しているように思われる。

【1-10】ジャンル別「コンサート」回数シェア

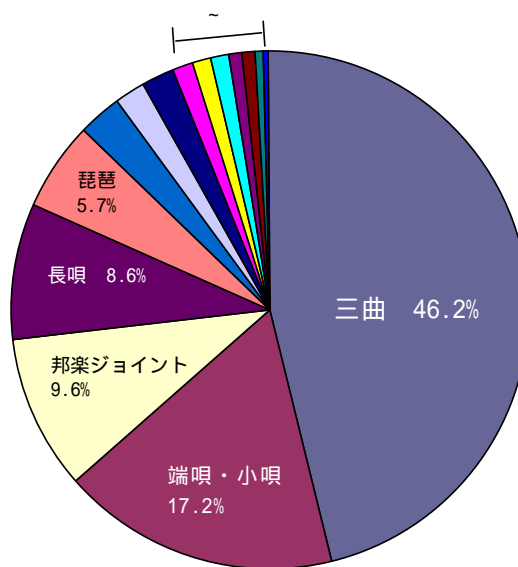
順位	ジャンル	2006年		1999年
		公演回数	%	公演回数
	三曲	711	31.3	671
	他分野との ジョイント	578	25.5	374
	邦楽ジョイント	274	12.1	125
	浪曲	189	8.3	20
	長唄	137	6.0	95
	端唄・小唄	74	3.3	20
	民謡	60	2.6	33
	義太夫	59	2.6	11
	その他	54	2.4	69
	琵琶	41	1.8	41
	雅楽	22	1.0	23
	新内	17	0.7	21
	常磐津	15	0.7	9
	能・狂言	15	0.7	-
	声明	11	0.5	7
	清元	7	0.3	9
	古曲	7	0.3	5
	合計	2,271		1,533



\* 能・狂言については、1999年は分類に含まず。

【1-11】ジャンル別「おさらい」回数シェア

順位	ジャンル	2006年		1999年
		公演回数	%	公演回数
	三曲	145	46.2	258
	端唄・小唄	54	17.2	103
	邦楽ジョイント	30	9.6	19
	長唄	27	8.6	100
	琵琶	18	5.7	5
	他分野との ジョイント	9	2.9	13
	新内	6	1.9	9
	その他	6	1.9	9
	民謡	4	1.3	3
	清元	4	1.3	3
	常磐津	3	1.0	4
	雅楽	3	1.0	4
	古曲	2	0.6	4
	義太夫	2	0.6	1
	能・狂言	1	0.3	-
	浪曲	0	0.0	1
	合計	314		536



\* 能・狂言については、1999年は分類に含まず。

## 月別公演回数の傾向

1年を通じての演奏形態別公演回数および、1ヶ月の公演回数に占める演奏形態別の割合が【1-12】である。これまでと明らかに異なるのは、8月の公演回数がかなり増加していることである。これまで8月は公演回数が大きく減る月であったのに対し、今回の分析では3~5月に劣らない公演回数を確認した。

この8月の演奏形態の内訳を見てみると、件数、割合ともにイベントとワークショップの増加が顕著である。秋の芸術祭シーズンに次ぐ公演回数を誇る7月に比べても、イベント、ワークショップともに増えており、夏休みの学生向け、あるいはファミリー向けの公演として多くのイベントやワークショップが企画されていると思われる。ちなみに、月毎の演奏形態に注目した場合、1ヶ月の公演回数におけるコンサートのシェアが50%台に落ち込むのは8月だけである。

これらの現象を併せ考えると、演奏家が8月はイベントやワークショップに力を入れていると

捉えられよう。通年で見た場合、これまでは春秋に公演が集中していた公演が、8月のイベント、ワークショップの増加によって、夏から秋にピークを迎える傾向を見せはじめているようだ。

次にコンサートおよびおさらいに演奏形態を絞って平日、週末・休日の開演時間の統計を取る【1-13、1-14】。まずコンサートの開演時間を見てみると、平日は『芸能白書 2001』とほぼ同じ傾向、すなわち17時~20時という夜間開演の公演が多い。また週末・休日には12時~17時という午後早めの開演時間に集中しているのも『芸能白書 2001』と変わらない。しかし平日の午後、週末・休日の夜間開演公演回数が伸びているのも確かであり、コンサートの開演時間は、平日か否かに関わらず、時間帯に幅があるようである。

また、おさらいについても同様に見てみると、平日は以前に増して午前中開演が増加し、週末・休日には午後がかなり公演回数を伸ばすとともに午前開演も増えている【1-15、1-16】。

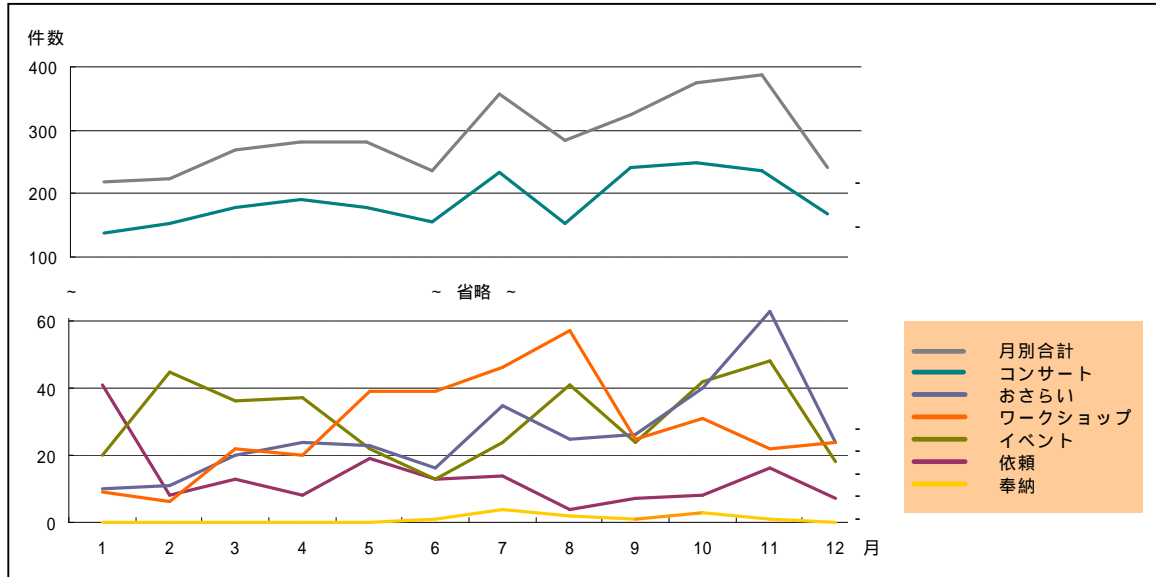
【1-12-1】演奏形態別公演回数（月別）

演奏形態	1月		2月		3月		4月		5月		6月	
	件数	%	件数	%	件数	%	件数	%	件数	%	件数	%
コンサート	138	63.3	153	68.6	177	66.0	192	68.3	179	63.5	155	65.4
依頼	41	18.8	8	3.6	13	4.9	8	2.8	19	6.7	13	5.5
イベント	20	9.2	45	20.2	36	13.4	37	13.2	22	7.8	13	5.5
おさらい	10	4.6	11	4.9	20	7.5	24	8.5	23	8.2	16	6.8
ワークショップ	9	4.1	6	2.7	22	8.2	20	7.1	39	13.8	39	16.5
奉納	0	0.0	0	0.0	0	0.0	0	0.0	0	0.0	1	0.4
月別件数	218		223		268		281		282		237	
演奏形態	7月		8月		9月		10月		11月		12月	
	件数	%	件数	%	件数	%	件数	%	件数	%	件数	%
コンサート	233	65.4	154	54.4	241	74.4	250	66.8	237	61.2	168	69.7
依頼	14	3.9	4	1.4	7	2.2	8	2.1	16	4.1	7	2.9
イベント	24	6.7	41	14.5	24	7.4	42	11.2	48	12.4	18	7.5
おさらい	35	9.8	25	8.8	26	8.0	40	10.7	63	16.3	24	10.0
ワークショップ	46	12.9	57	20.1	25	7.7	31	8.3	22	5.7	24	10.0
奉納	4	1.1	2	0.7	1	0.3	3	0.8	1	0.3	0	0.0
月別件数	356		283		324		374		387		241	

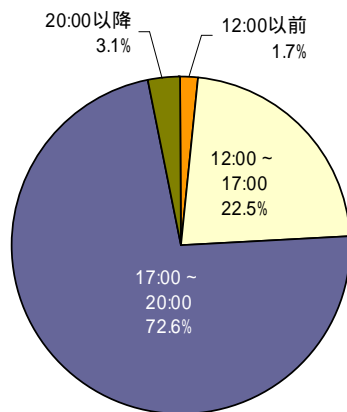
総じて、コンサートは平日夜か週末・休日の昼間、おさらいは平日の昼間か週末・休日の夜間といったこれまでの傾向が曖昧になってきている

ようである。これも、平日であれ週末・休日であれ、会場の予約できる時間に開演する、という会場の不足を反映しているのだろうか。

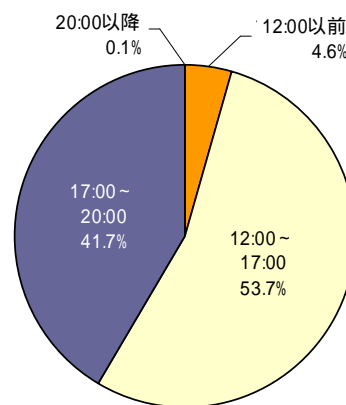
【1-12-2】演奏形態別公演回数、月別推移



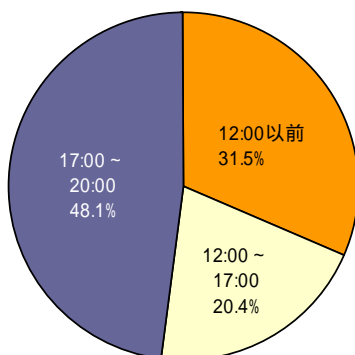
【1-13】開演時間別「コンサート」(平日)



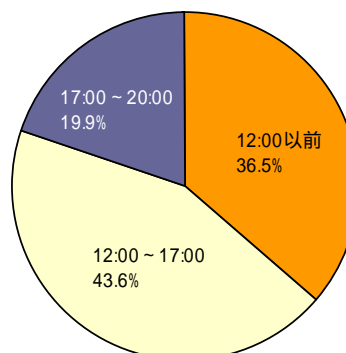
【1-14】開演時間別「コンサート」(週末・休日)



【1-15】開演時間別「おさらい」(平日)



【1-16】開演時間別「おさらい」(週末・休日)



## ジャンル別演奏曲目の傾向

邦楽公演における演奏曲目の傾向を知るために、今回の調査では、プログラムを「古典」、「現代」（三曲では「明治新曲」以降）、「アレンジ」およびそれらの組み合わせによるプログラムに分類して分析を行った【1-17】。

一目瞭然なのは、古典作品のみのプログラムによる演奏会が極めて少ないということである。現代邦楽作品のみによる公演より少ない。何らかの形で古典作品が演奏される公演に枠を広げてみたところで、全体に占める割合は4割に満たない。これは古典作品のみによる公演では観客を呼べないということによるのだろうか。そうであれば、邦楽の将来に一抹の不安を覚える。

古典作品のみによる公演の占める割合が最も小さく、かつ現代邦楽作品のみによる公演の占める割合が最も大きいのは三曲である。三曲は同時に、古典作品のみ、または現代邦楽作品のみ、と

いう極端な演目の傾向にこだわらない、アレンジを含めた複数の傾向の演奏曲目による公演の割合も高く、三曲の柔軟性、つまり古典のみでも現代のみでもアレンジ作品を交えても、現代と古典を織り交ぜても、それぞれのプログラムに対応できる演奏家が多く、観客もそのような三曲の多様性を受け入れていると言えよう。

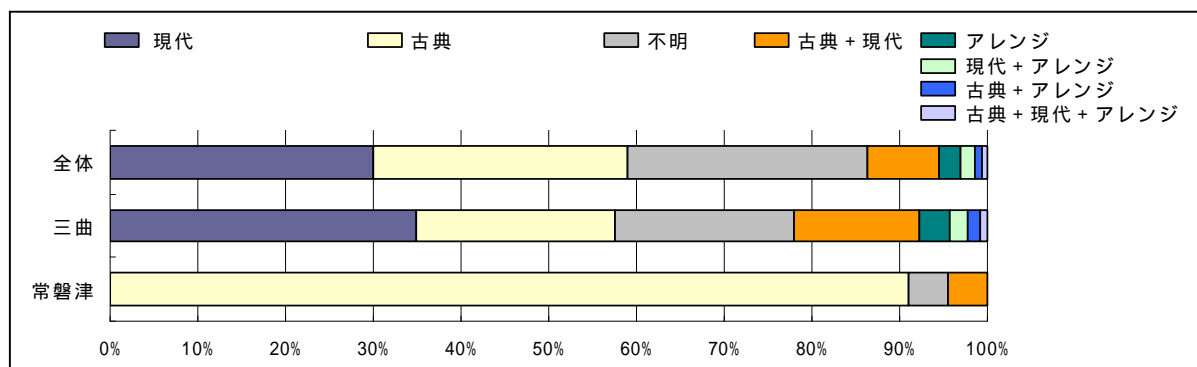
逆に古典作品のみの公演の占める割合が最も大きいのは常磐津節である。もっとも、常磐津というジャンルを超えて複数ジャンルにまたがった現代邦楽作品の公演に参加している常磐津演奏家もいるので、このグラフをもって即ち常磐津が古典の演奏活動のみに依存しているとまでは言えないだろう。また、そもそも常磐津の公演実数が非常に少ないことを考えると（三曲の6分の1）、古曲や清元と並び、寂しい現状と言える。

（前原 恵美）

【1-17-1】ジャンル別の演奏曲目傾向

演奏曲目の傾向	全体		三曲		常磐津	
	公演回数	%	公演回数	割合	公演回数	%
現代	1,039	30.0	426	34.9	0	0
古典	1,004	29.0	277	22.7	20	90.9
不明	946	27.3	250	20.5	1	4.5
古典+現代	281	8.1	175	14.3	1	4.5
アレンジ	87	2.5	42	3.4	0	0
現代+アレンジ	60	1.7	24	2.0	0	0
古典+アレンジ	26	0.7	17	1.4	0	0
古典+現代+アレンジ	25	0.7	11	0.9	0	0
<b>合計</b>	<b>3,468</b>		<b>1,222</b>		<b>22</b>	

【1-17-2】ジャンル別の演奏曲目傾向グラフ



## 全体の傾向と今後の課題

今回の調査で、特に東京では邦楽演奏会場の定番とされてきた会場が減少し、演奏家達の間にある種の戸惑いが見て取れたような気がする。これを機に、これまでは邦楽の演奏会場として広く知られていなかった新たな「場」(美術館、博物館、建物内ロビーなど)を求めたり、第三者からの様々な依頼に応える形で幅広い「機」(育成機関や、楽器店、演奏家個人などによるワークショップはもとより、野外での観光イベント、テレビや映画等のメディア主催イベントなど)をつかんだり、アレンジやセッションを通じて未知の「音」(ジャズやロック、クラシックのアレンジ、他ジャンルとのセッションなど)に挑んだり、様々な面で岐路に立たされている感がある。邦楽の世界に起こりつつあるこの動きを必ずしも悲観することは無いと思う一方で、一度途絶えたら復活することの難しい古典作品の伝承という視点からは、より一層厳しい局面を迎えたとも言えるかもしれない。このような現象の要因を探り、これか

らの邦楽の在り方を探るには、今回行ったようなサンプルとしての演奏家へのヒアリングはもとより、より多くの演奏家あるいは観客、企画者の意識調査が必要となろう。

一方で、「地域」による邦楽をめぐる環境の違いも浮き彫りになってきたように思われる。例えば、芸所・愛知で公演回数が減っているのは気になる点の一つである。東京での公演が微増に甘んじているのに対して、大阪(現在閉館が報じられているワッハ上方は、【1-18】ではランク外ながら年間12回の邦楽公演を確認した)京都、兵庫といった関西府県が健闘しているのに比して、愛知に元気がないのには(人気会場の常連だったザ・コンサートホールでの公演回数も激減している)何かしら原因があると思われる。今回の調査ではその理由まで行き着くことができなかったが、その反省も込めて、今後は邦楽公演の地域格差にも注目していきたい。

(前島 美保、前原 恵美)

## - 2 . 邦 舞

邦舞を稽古事として習得する人口が減少したと囁かれて久しいが、邦舞に触れる機会としての公演活動については、どのような現状であろうか。今回の調査では、『芸能白書 2001』（調査対象は1999年の現状）における集計方法と統一し、「邦楽と舞踊」など主たる定期出版物を媒体としてデータを集積した。

掲載情報に依拠しているため各公演について必ずしもすべての情報、あるいは日本各地で開催された催しがすべて網羅されているわけではない。しかし大多数が個人主催の形態を採る邦舞公

演の全体像は、主催者すべてに情報提供を呼びかけねば知られぬものであり、その方法はおよそ不可能である。よって結果として示されたパーセンテージに些少の変動があろうとも、邦舞界の広報および情報交換の場として定着している媒体誌から活動傾向を知ることは可能であり、現状を反映したものであることは疑いない。

『芸能白書 2001』同様（そのうち月刊『舞踊』は廃刊となったが）の方法をもとに、適宜データの比較を行いつつ2006年の傾向を分析したい。

### 公演日数と公演回数

邦舞と一口に言っても、歌舞伎舞踊を基盤とする各流派の活動のほか、東京新橋の「東おどり」、京都の「都おどり」に代表される花柳界の催し、または沖縄の琉球舞踊も含まれる。このうち毎年定期的で開催される「都おどり」や「鴨川おどり」をはじめとする京都花街の公演、あるいは（社）日本舞踊協会主催の「創作舞踊劇場」（ダブルキャストを組む）などごく少数の例外を除いて、邦舞は1日限りの公演、あるいは複数日にわたる催しにおいても、各回異なるプログラムを組むこと

が非常に多い。

つまりは単発上演がほとんどである。曲目の上演レパートリーが重なるものの、歌舞伎公演とは異なる邦舞上演の特徴であろう。これは公演回数のうち高い割合を占める発表会形式の舞台だけでなく、各流派の総力を挙げての大規模な上演やリサイタル等、芸術的・研究的内容が充実している活動でも、1回限りの上演が基本であるからである。

よって都道府県別に見ても、日数と回数との間

に大差がない。その中で京都のみ、1999年も2006年も日数に対し回数が3倍弱にも及んでいるのは、前記花街の興行が1日複数回上演を行っているからであり、例外の部に入ると言えよう【1-18】。

年間統計をみると、2006年【1-20】では国内延べ753日1,005回という公演回数にのぼり、単

純計算すると1日あたり国内どこかで3公演行われている計算となる。古典芸能の普及活動としては一見活発な現状と思われるが、1999年データ【1-19】では1,125日1,455回を示していた。これを比較するとき、7年の間に公演回数が激減していることが浮かび上がってくる。

## 都道府県別公演回数

国内の邦舞公演について、2006年の日数上のデータでは、約44パーセントが東京に集中するという偏向が見られた。ついで都道府県別では京都、大阪、愛知と上位を占める。これらの都市は歴史ある大劇場が存在し、能楽や歌舞伎、邦楽の公演も定期的に行われている。公演活動および教授活動が活発で、古典芸能が根ざした地域と言え、邦舞もその一翼を担っていると言えよう。

情報源とした媒体誌に漏れただけという可能性も否めないものの、北海道や東北では活動が認められるのに対し、福岡以外の九州や鳥取、島根、高知では公演がほぼ皆無に近い。その一方で、沖縄は、2004年1月に開場した国立劇場おきなわでの公演活動も定着を見せ、琉球舞踊の舞台が月3回の割合で実施されている。

しかし、1999年と比較すると、日本舞踊の公演が集中する東京でさえ、439日(506回)であった数値が、248日(265回)と格段に低下した。同様に大阪も138日(145回)が71日(73回)、京都も127日(336回)が101日(286回)に、愛知も70日(82回)が40日(51回)と減少を見せ、北海道や宮城、福岡もその例外ではない。あるいは古典から離れ、歌謡曲を用いて普及をみせている新舞踊でも、公演回数は55日(57回)

から24日(25日)と低下している。

なお、今回のデータではジャンル不明の公演回数が増加しているが、これは演目詳細が知られず、古典か新舞踊か、あるいは合同公演か判断がつかない催しであり、それらを仮に足してなお1999年の公演回数には遠く及ばない。合同公演も含め、邦舞の公演回数は確実に減少しているのである。

またデータ数値に加えて、日本文化の発信事業の一環として、海外における舞踊家の招聘出張も見落とせない。これらは純粹な舞踊公演よりもむしろ、解説をまじえ一曲を部分的に見せたり、教授したりというワークショップ形態が主流なので、本データ集計の対象外ではあるが、国外にまで及ぶ重要な普及活動として付言しておきたい。

【1-18】邦舞公演回数(2006年、上位7都府県)

順位	都道府県	日数	回数	%
1	京都	101	286	36.9
2	東京	248	265	34.2
3	大阪	71	73	9.4
4	愛知	40	51	6.6
5	兵庫	13	13	1.7
6	広島	10	10	1.3
7	石川	6	8	1.0

## 2 . 邦舞

【1-19】都道府県別邦舞公演回数（1999年）

	1999年											
	日本舞踊		新舞踊		合同		民俗舞踊		不明		国内総計	
	日数	公演数	日数	公演数	日数	公演数	日数	公演数	日数	公演数	日数	公演数
北海道	18	21	0	0	0	0	1	1	0	0	19	22
青森	6	6	0	0	0	0	0	0	0	0	6	6
岩手	3	3	0	0	0	0	1	1	0	0	4	4
宮城	8	10	3	5	0	0	0	0	0	0	11	15
秋田	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
山形	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
福島	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
茨城	2	2	1	2	1	1	0	0	0	0	4	5
栃木	8	9	1	1	0	0	1	1	0	0	10	11
群馬	4	4	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4
埼玉	9	11	4	6	0	0	0	0	0	0	13	17
千葉	6	7	1	1	0	0	0	0	0	0	7	8
東京	439	506	55	57	31	35	6	7	1	2	532	607
神奈川	21	24	4	4	5	6	0	0	0	0	30	34
新潟	8	8	0	0	0	0	0	0	0	0	8	8
富山	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
石川	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
福井	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
山梨	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
長野	1	1	0	0	1	2	0	0	0	0	2	3
岐阜	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
静岡	7	7	0	0	0	0	0	0	0	0	7	7
愛知	70	82	4	4	0	0	0	0	0	0	74	86
三重	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3
滋賀	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3
京都	127	336	2	3	3	3	0	0	0	0	132	342
大阪	138	145	14	14	0	0	1	1	2	2	155	162
兵庫	22	24	2	2	0	0	0	0	1	1	25	27
奈良	5	6	1	1	0	0	0	0	0	0	6	7
和歌山	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
鳥取	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
島根	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
岡山	6	6	2	2	0	0	0	0	0	0	8	8
広島	10	10	0	0	0	0	0	0	0	0	10	10
山口	3	3	1	1	0	0	0	0	0	0	4	4
徳島	2	2	1	1	0	0	0	0	0	0	3	3
香川	5	5	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5
愛媛	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
高知	7	7	0	0	0	0	0	0	0	0	7	7
福岡	15	18	0	0	0	0	0	0	0	0	15	18
佐賀	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
長崎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
熊本	1	1	0	0	1	2	0	0	0	0	2	3
大分	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
宮崎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
鹿児島	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	1
沖縄	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
不明	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	2	2
合計	971	1,284	98	106	42	49	10	11	4	5	1,125	1,455



【1-20】都道府県別邦舞公演回数（2006年）

	2006年													
	日本舞踊		新舞踊		合同		他と合同		琉球舞踊		不明		国内合計	
	日数	回数	日数	回数	日数	回数	日数	回数	日数	回数	日数	回数	日数	回数
北海道	3	3	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	5	5
青森	5	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5
岩手	3	3	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	4	4
宮城	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	3	3
秋田	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
山形	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
福島	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	1
茨城	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1
栃木	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3
群馬	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	4	4
埼玉	5	5	0	0	0	0	0	0	0	0	4	6	9	11
千葉	4	4	2	2	0	0	0	0	0	0	3	5	9	11
東京	248	265	24	25	17	19	6	6	2	2	31	41	328	358
神奈川	5	5	1	1	2	2	2	2	0	0	1	1	11	11
新潟	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
富山	4	4	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	5	6
石川	6	8	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3	8	11
福井	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
山梨	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1
長野	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
岐阜	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	1	2	2
静岡	3	4	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	4	5
愛知	40	51	2	2	0	0	0	0	0	0	13	13	55	66
三重	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
滋賀	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1
京都	101	286	2	2	1	1	0	0	0	0	7	19	111	308
大阪	71	73	10	10	5	5	0	0	0	0	4	4	90	92
兵庫	13	13	2	2	0	0	0	0	0	0	3	3	18	18
奈良	2	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3
和歌山	2	2	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3
鳥取	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
島根	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
岡山	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3
広島	10	10	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	11	11
山口	3	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3
徳島	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
香川	5	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5
愛媛	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
高知	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
福岡	4	4	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	5	5
佐賀	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
長崎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
熊本	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
大分	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
宮崎	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
鹿児島	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
沖縄	0	0	0	0	7	8	0	0	28	29	0	0	35	37
不明	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
合計	556	775	45	46	38	41	8	8	30	31	76	104	753	1,005

## レパートリーに見る特色

公演演目の上位を占めるのは、京都の春に恒例行事となっている都おどりや鴨川おどりといった花街の公演での演目である（【1-21】の1,2,4位）。これらは古典作品や新曲をアラカルト式に構成した舞台であり、長く演じ継がれる目的で作られてはいないが、様々な曲をコンパクトにまとめた花街の演目が、広く日本舞踊に触れる機会を提供していることは意識してよいであろう。それらを除き、各日本舞踊流派のレパートリーとなっている古典舞踊に限定して言えば、最上位が「藤娘」（全順位3位）次位が「鷺娘」（同5位）と、観客にも実演家にも人気と想定されるものが上位を占める。歌舞伎の世界でも「京鹿子娘道成寺」（6位）「春興鏡獅子」（7位）「藤娘」（10位）「連獅子」（18位）となっており（「歌舞伎」の「人気演目」の項参照）。「鷺娘」は41位、「二人椀久」は96位と、それぞれ上演頻度が高くなっている。また、古典作品が多数みえる一方で、22位までには花街以外の公演で初演された新作も複数みえ、例年は上位に想定され得ない（稀曲の部類に入る）古典作品「十二段君が色音」「枕獅子」がランクインしている。

公演プログラムの演目構成について整理してみると（【1-22】）、古典のみの公演が47パーセント、編成（1演目のなかで古典と新作を取り合わせた構成）を含む「古典＋新作」の公演が37.2パーセントにも上っている。名作を多く上演しながら、新作や稀曲に取り組む現状が読み取れ、伝承と創作という二面に注目するとき、この結果は理想的な数値と言えよう。

なお、新舞踊（民謡舞踊とも）は伝統芸能の範

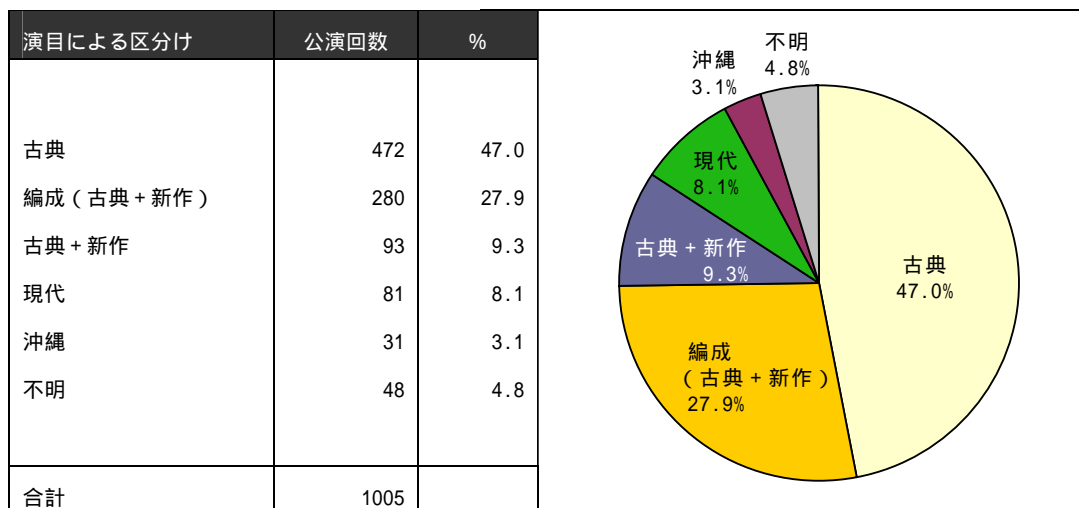
疇に含むには疑問があるが、古典作品との混合番組である場合も多く、邦舞普及の現状としては看過し難い。また、古典芸能相互の交流も含め、他ジャンルとの共演も確認される。古典伝承を根幹としながらも、新たな展開を見せる現状が表れている。

【1-21】公演上位演目（2006年）

順位	演目	回数	ジャンル
1	「京舞歴史絵鏡」全8景	120	
2	雪女御扇面姿絵	72	
3	藤娘	53	長唄
4	「花遊々都四季」全7景	48	
5	鷺娘	44	長唄
6	水仙丹前	43	長唄
7	連獅子	37	長唄
8	北州	34	清元
9	山姥	32	常磐津
10	京鹿子娘道成寺	32	長唄
11	新曲浦島	31	長唄
12	時雨西行	31	長唄
13	老松	24	長唄
	助六	24	長唄
	越後獅子	24	長唄
16	浅妻船	23	長唄
17	鐘の岬	22	荻江
	二人椀久	22	長唄
	玉屋	22	清元
	賤の芋環	22	長唄
21	まかしよ	21	長唄
22	青海波	20	清元
	七福神	20	長唄
	道行旅路花髻	20	清元
	華扇抄	20	
	十二段君が色音	20	清元
	鬼火	20	
	歌舞伎三段草紙	20	
	名扇抄	20	
	枕獅子	20	長唄
	オルフェの詩	20	

\* 複数ジャンルに同名曲がある場合は、それらによる上演を含むこともある。

【1-22】公演プログラムに見る演目傾向



## 流派別公演回数

邦舞には実に様々な流派が存在する。多様化が著しいのは公演比重が高い東京においてであるが、延べ公演回数から統計をとると、やはり京都花街の公演が基盤となって、井上流が多い結果となった。次いで花柳、若柳、藤間、西川の順で上位を占めている。対照的に、歴史ある流派でも坂東、山村が示す公演回数は少ない。

そして注目すべきなのは流派を超えての合同公演が東京では都内公演総数の24%(85/358回)、藤間・花柳の公演回数に匹敵する数字に上がっていることである。ここに、(社)日本舞踊協会主催の公演をはじめとして、各流の舞踊家が互いに交流・共演する機会の増加が顕著に示されている。一方、愛知の西川流が毎秋「名古屋おどり」を開催するように、地域における流派の基盤を守って公演を存続させている例もある。

【1-23】流派別公演回数（2006年）

順位	流派	公演回数	%
1	複数流派の合同	166	16.5
2	井上	127	12.6
3	花柳*	102	10.1
4	主に歌舞伎俳優が出演	86	8.6
5	若柳*	73	7.3
6	藤間	69	6.9
7	西川	48	4.8
8	吉村	16	1.6
9	山村	14	1.4
10	坂東	12	1.2
	他分野とのジョイント	12	1.2
	総公演回数	1,005	

\* 各流派が主導となった合同公演の数も含む

### 主催者別公演回数

前述「公演日数と公演回数」では、1999年データと比較して公演の激減が明らかとなった。これを形態別に分析すると、依頼公演の回数が若干増加しているのを例外に、自主公演、合同、育成公演すべての数値が下降した【1-24、1-25】。実演家以外の主催者が企画を増やしているにもかかわらず、公演活動の低迷が進んでいる。

特に古典を主とする日本舞踊に関しては、1999年には455回（コンクールを含む）あった育成公演が、181回と半数以下にまで落ち込んだ。以前は新聞社主催によるコンクールが複数あったが、現在では打ち止めとなっており、育成の場が減少する傾向が進んでいる。この背景には、邦舞を習

得する人口が少なくなり、必然的にコンクール等研鑽機会の需要も低くなったことがある。

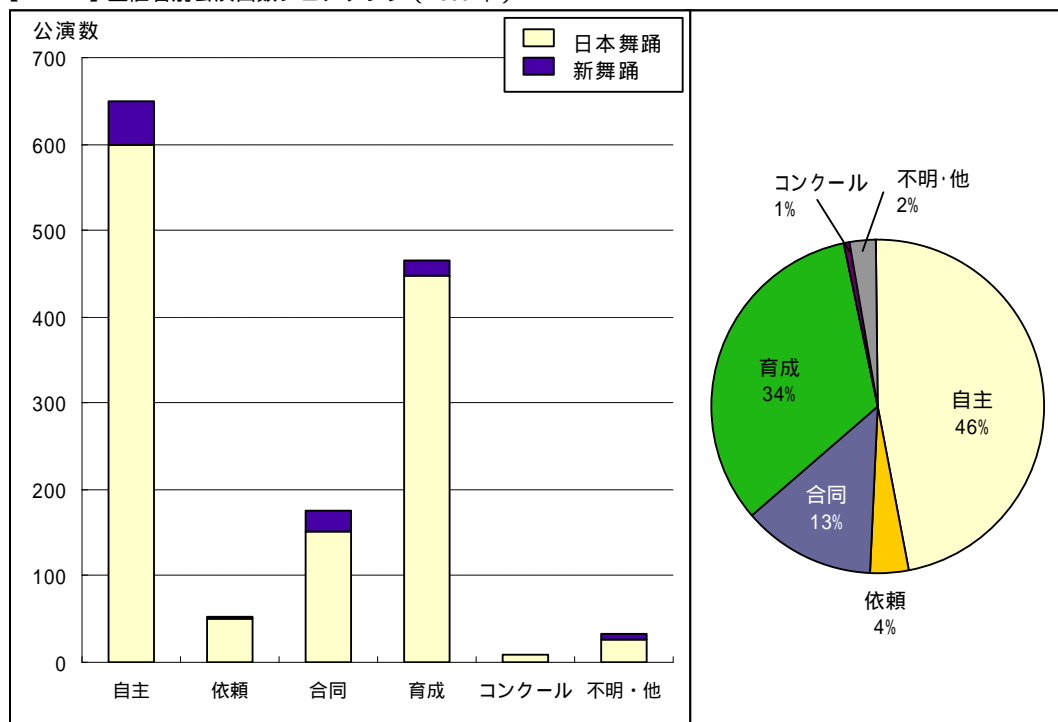
また、新舞踊も自主公演が減少し、公演回数が半数以下となった。しかし、合同や育成の催しは増加を見せ、日本舞踊とは異なる方向性を示している。新舞踊は1曲の時間が短く、そのために1日の催しで多曲多人数の参加が可能である。よって合同公演は会場費等諸経費の節減ができ、効率的に公演活動を存続させる方向を工夫したといえる。

なお、依頼公演を軸に琉球舞踊が活動しているのは、国立劇場おきなわが開場し、定期公演を開催している成果である。

【1-24-1】主催者別公演回数シェア（1999年）

	自主	依頼	合同	育成	コンクール	不明・他	合計
日本舞踊	600	51	151	447	8	27	1,284
新舞踊	49	2	25	19	0	6	101
合計	649	53	176	466	8	33	1,385

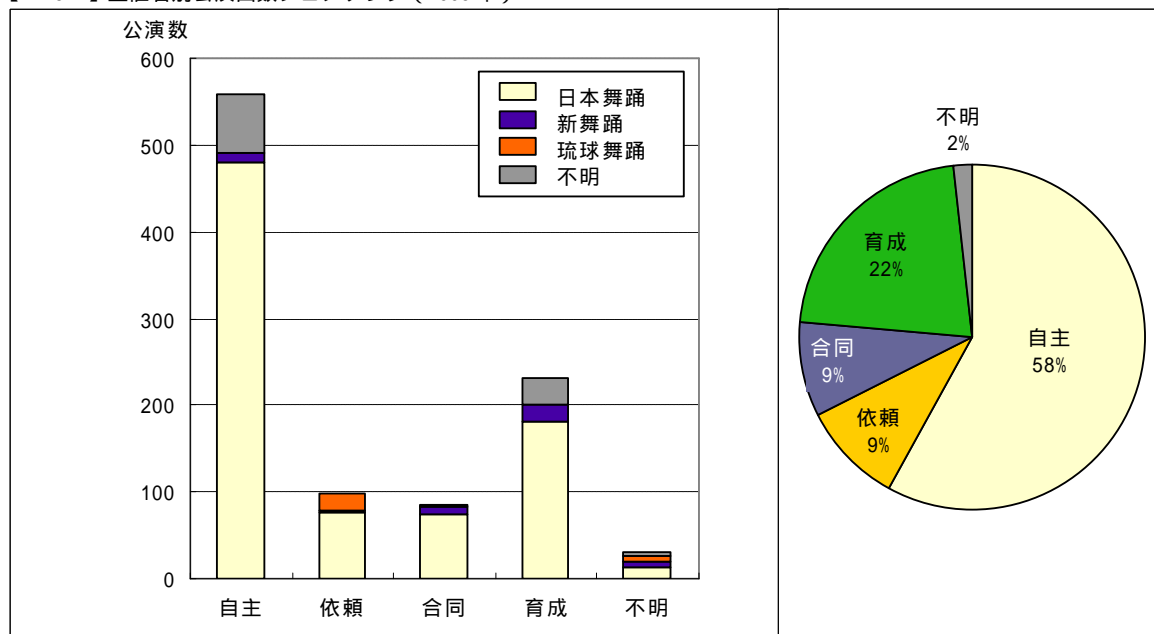
【1-24-2】主催者別公演回数シェアグラフ（1999年）



【1-25-1】主催者別公演回数シェア（2006年）

	自主	依頼	合同	育成	不明	合計
日本舞踊	479	77	74	181	13	824
新舞踊	11	1	8	20	6	46
琉球舞踊	2	21	1	0	7	31
不明	67	0	2	31	4	104
<b>合計</b>	<b>559</b>	<b>99</b>	<b>85</b>	<b>232</b>	<b>30</b>	<b>1,005</b>

【1-25-2】主催者別公演回数シェアグラフ（2006年）



### 会場と公演の関わり

邦舞は古典の歌舞伎舞踊を基本としており、江戸歌舞伎の舞台構造に則った上演空間を求めている。よって会場については、必然的に古典作品上演に不可欠な所作舞台、および花道を常備した劇場の利用頻度が圧倒的に高い。かつキャパシティは会場経費だけでなく舞台空間の緊密さにも影響する。

その意味で席数 600 前後である国立劇場小劇場、国立文楽劇場の空間が東西を代表しているのは、充分肯首できる結果といえよう。また、1位は国立劇場小劇場を上回って祇園甲部歌舞練場、3位は国立文楽劇場を上回って先斗町歌舞練場となったが、これらは花街の公演は1日に3~4回の舞台を勤めるので、延べ回数が多い結果に起因する。

これら頻繁に催しがある会場が定着している一方で、これまで邦舞利用が高かった会場の消滅がある。例えば東京朝日生命ホールもすでに取り壊され、本統計中 13 位のイイノホールも 2007 年 10 月末日で閉鎖された。この現状も邦舞における会場利用の偏重を促進する原因といえるのではないか。しかし年間 1~3 回のみ邦舞使用が確認できる会場も非常に多く、厳しいなかで新たな会場を模索していることが表れているように思う。結果、使用会場の数は増加を見せ、実に様々な会場での開催が増加していることが分かる。すでに定着した会場だけでなく、今後も作品表現や主催者の状況によって使用会場も広がりを見せることであろう。

【1-26】会場別公演回数（2006年）

順位	会場	場所	公演回数	席数
1	祇園甲部歌舞練場	京都	128	868-928
2	国立劇場小劇場	東京	85	522
3	先斗町歌舞練場	京都	78	579
4	国立文楽劇場	大阪	69	677
5	宮川町歌舞練場	京都	48	600
6	国立劇場大劇場	東京	47	1520
7	国立劇場おきなわ大劇場	沖縄	34	578-682
8	日本橋劇場	東京	33	440
9	上七軒歌舞練場	京都	28	600
10	中日劇場	愛知	21	1,540
11	浅草公会堂	東京	18	1,082
12	名古屋市民会館、中ホール	愛知	17	1,146
13	セルリアンタワー能楽堂 イイノホール	東京	16	201 694
15	菊の会スタジオ	東京	15*	不明
16	紀尾井ホール、小ホール	東京	13	250
17	ル・テアトル銀座	東京	11	772
18	石川県立音楽堂、邦楽ホール	石川	9	720
19	歌舞伎座	東京	7	1,866
20	国立文楽劇場、小ホール	大阪	5	159
	三越劇場	東京	5	514
	深川江戸資料館、小劇場	東京	5	300
	神戸国際会館こくさいホール	兵庫	5	2,022

\* 1 日の公演回数不明のものを含むため、最低値を記載

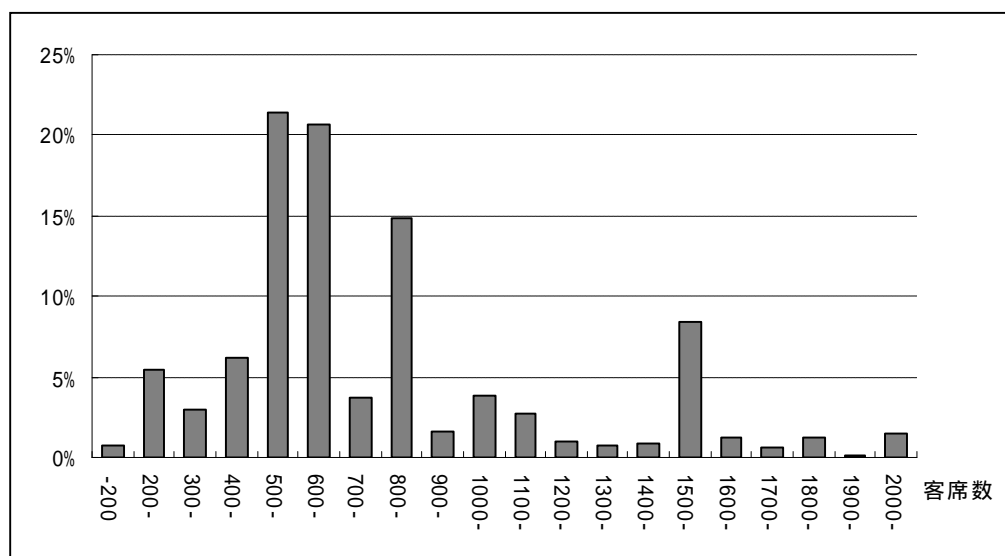
邦舞公演の会場利用を、キャパシティに着目して統計すると、右の結果となった【1-27】。もっとも高いパーセンテージを占めるのが500～599席の会場（21.4%）、次いで600～699席の会場（20.7%）であり、これは「会場別公演回数」データと照合するとき、具体的にそれぞれ国立劇場小劇場、国立文楽劇場の利用頻度が反映されての数字である。

舞台機構が完備されている点では、歌舞伎公演も催される国立劇場大劇場や中日劇場が上位に入っていたが、これら劇場が含まれる1,500～1,599席の大劇場利用は8.5%に留まっている。会場費の問題だけでなく、邦舞にふさわしい空間の大きさとしても500席～700未満の会場が、舞台の印象が拡散しない理想的なキャパシティとして認識され、使用希望が高い結果を示しているのだと考えられる。

【1-27-1】1公演ごとの座席数分布（2006年）

客席数	公演回数	%
200以下	6	0.7
200-299	48	5.5
300-399	26	3.0
400-499	54	6.2
500-599	187	21.4
600-699	181	20.7
700-799	32	3.7
800-899	130	14.9
900-999	14	1.6
1,000-1,099	33	3.8
1,100-1,199	24	2.7
1,200-1,299	9	1.0
1,300-1,399	7	0.8
1,400-1,499	8	0.9
1,500-1,599	74	8.5
1,600-1,699	11	1.3
1,700-1,799	5	0.6
1,800-1,899	11	1.3
1,900-1,999	1	0.1
2,000以上	13	1.5
<b>合計</b>	<b>874</b>	

【1-27-2】1公演ごとの座席数分布グラフ（2006年）



## 2. 邦舞

### 入場料金分布

最高料金で最も高いパーセンテージを占めるのは、4,000～5,000円未満の設定（37.4パーセント）であり、ついで5,000～6,000円未満（16.9パーセント）である。料金設定については1999年のデータと傾向を同じくしているが、前者は1999年のデータでは29.8パーセントであり、最高額を5,000円未満に抑える公演の割合が増加していることが分かる。逆に10,000円以上の料金が設定された催しは4.4パーセントであった

のに対して、減少傾向が見える。

最低料金については、3,000～4,000円未満が21.6パーセントでもっとも高い比率を示し、無料の催しは約10パーセントを占める。また確認されただけでも学生割引を設定した公演は4.5パーセントあった。上演に際し、大道具や衣裳、音楽など経費がかかるジャンルにもかかわらず、能楽や歌舞伎と比較して、邦舞は廉価に抑えた料金設定を存続させている。

【1-28-1】邦舞の料金帯分布（1999年）

料金帯	最低料金		最高料金	
	公演回数	%	公演回数	%
無料	71	7.0	70	6.9
1,000未満	0	0.0	0	0.0
1,000～1,999	150	14.8	11	1.1
2,000～2,999	55	5.4	32	3.2
3,000～3,999	212	21.0	170	16.8
4,000～4,999	164	16.2	301	29.8
5,000～5,999	179	17.7	195	19.3
6,000～6,999	75	7.4	76	7.5
7,000～7,999	59	5.8	85	8.4
8,000～8,999	16	1.6	19	1.9
9,000～9,999	8	0.8	8	0.8
10,000以上	22	2.2	44	4.4
合計	1,011		1,011	

平均料金	最低料金	最高料金
無料含む	4,154円	4,896円
無料含まず	4,468円	5,230円

\*いずれも不明分については除外

【1-29-1】邦舞の料金帯分布（2006年）

料金	最低料金		最高料金	
	公演回数	%	公演回数	%
無料	84	9.7	83	9.6
1,000未満	2	0.2	2	0.2
1,000～1,999	127	14.7	6	0.7
2,000～2,999	130	15.1	25	2.9
3,000～3,999	186	21.6	100	11.6
4,000～4,999	57	6.6	322	37.4
5,000～5,999	152	17.6	146	16.9
6,000～6,999	58	6.7	59	6.8
7,000～7,999	40	4.6	45	5.2
8,000～8,999	8	0.9	40	4.6
9,000～9,999	5	0.6	8	0.9
10,000～14,999	11	1.3	17	2.0
15,000～19,999	1	0.1	7	0.8
20,000以上	1	0.1	2	0.2
合計	862		862	

平均料金	最低料金	最高料金
無料含む	3,620円	4,321円
無料含まず	4,447円	5,330円

当日券・割引	公演回数	割合
当日券あり	34	3.4%
学割あり	45	4.5%

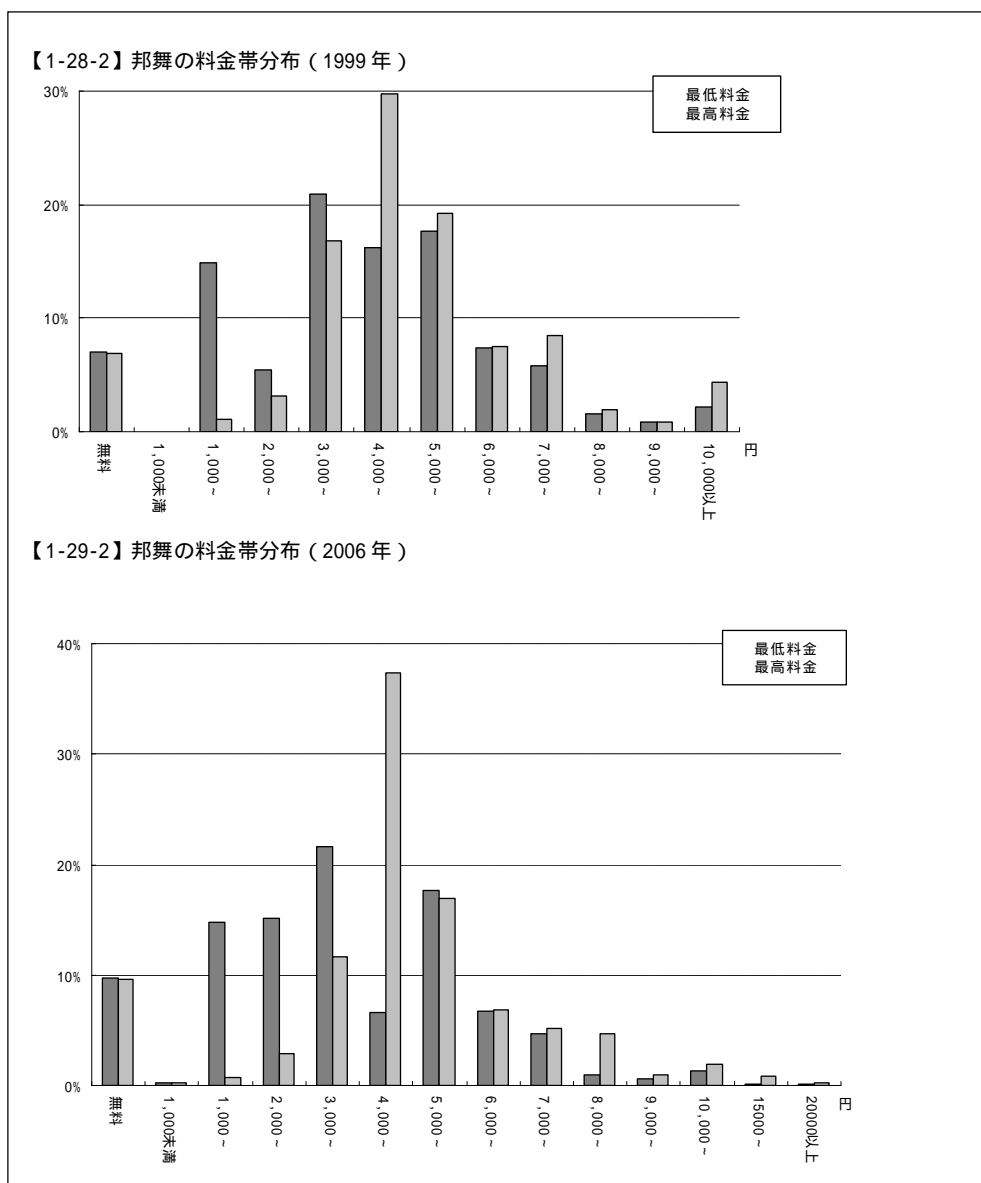


## 全体の傾向と今後の課題

以上のように邦舞をとりまく現状は、これまで利用頻度の高かった会場の閉鎖、全国的な公演回数減少など、非常に厳しいものがある。しかしそれにもかかわらず、入場料金を廉価に抑えつつ普及活動を続けようと意図している傾向をデータは示している。むろん公演回数の増加が、そのまま質の高い舞台の増加を示すことにはならない。実演家の過度の多忙は、技芸練磨の時間を削

減してしまう恐れもあり、よっていかに人口が集中していようと、首都圏に公演が偏る現状は改善すべきであろう。その点に留意した上で、邦舞に触れる機会として意識的に地方における公演を企画し、あるいは教授活動やワークショップなどの活動を並行させて、公演減少の傾向に歯止めをかける必要がある。

(金子 健)



## - 3 . 能 楽

能楽は室町時代の大成以来 600 年以上の年月を経て、今なお恒常的に公演を開催している。定期公演を催し、入場料金を支払って享受する観客を動員できる、つまり「興行」を定期的に継続している点において、古典芸能のなかではもっとも長い歴史を有する芸能といえよう。室町から江戸時代にかけて幕府の庇護があり、第二次世界大戦前までは財閥の力添えが存続していた能楽も、現在では強力な後援におもねることなく、幅広い享受層を対象に愛好者を増やす姿勢が必要である。

一口に能楽と言っても、能だけでなく笑いや風刺をねらった狂言も含まれ、狂言のみ独立した催しも少なくない。能楽は特に心身の緊張感を求められる本質もあって、1 日限り（1 回）の公演形

態が基本であるが、料金や会場、演目などは様々であり、また実演家が所属する各流儀の状況も、公演回数の多少に影響を及ぼしているであろう。例として 2006 年の公演活動について、『芸能白書 2001』掲載の 1999 年のデータと適宜比較しつつ、現状を分析してみたい。

なお調査方法としては『芸能白書 2001』同様、『能楽タイムズ』掲載情報をもととし、『観世』『宝生』など各流儀発行の機関紙を補完的に用いた。

## 都道府県別公演回数

能楽公演は、大別して能楽堂をはじめとする屋内での催し（通常公演）と、野外舞台での薪能とがあるが、2006年は両者合計で全国1,586回の公演が確認でき、1999年の1,486回から100回もの増加があった【1-30】。都道府県別に注目すると、公演回数1位は東京、2位京都、3位大阪、4位神奈川、5位愛知となり、これは1999年の統計でもほぼ一致をみている（1～3位が共通、4位愛知、5位神奈川）。1999年と2006年を比較すると、東京、京都、大阪における公演回数が増加した一方で、愛知が減少している。また薪能も67公演減少をみせている。

公演回数1位の東京は、年間全国総公演回数の3分の1以上を占めており、能楽公演は東京に集中していることが明白である。東京では1983年に国立能楽堂が開場して以来、月4～5回の自主公演が続けられている。従来は各流儀の月並能（定例会）が定期公演の主流であったが、それに加えて国立能楽堂制作公演も東京では定着した。金剛流（京都）を除くシテ方四流の家元が東京に居住し、拠点とする能楽堂が存在することも公演活動の基盤となっている。

上位にある京都や大阪にも、例えば京都観世会館や大阪能楽会館、大槻能楽堂など定期公演の歴史が長い能楽堂が存在するが、東京近郊ながら神奈川も肩を並べる回数にのぼっているのは、横浜能楽堂が意欲的に活動を行っている成果であろう。

この他愛知には名古屋能楽堂、兵庫には湊川神社神能殿、福岡には大濠公園能楽堂と、やはり地域に浸透した能楽堂がある場所の公演回数が多い。しかし年間で見ると、ほぼすべての都道府県において能楽公演が開催されており、例えば年間

【1-30】都道府県別能楽公演回数（1999-2006年）

	1999			2006		
	通常公演	薪能	計	通常公演	薪能	計
北海道	10	0	10	11	0	11
青森	0	0	0	0	0	0
岩手	2	1	3	3	3	6
宮城	6	0	6	8	1	9
秋田	1	1	2	1	1	2
山形	2	1	3	1	0	1
福島	0	0	0	5	1	6
茨城	6	5	11	3	3	6
栃木	2	11	13	3	3	6
群馬	3	1	4	6	0	6
埼玉	13	10	23	14	13	27
千葉	7	4	11	11	2	13
東京	520	19	539	561	17	578
神奈川	63	16	79	63	13	76
新潟	9	10	19	18	5	23
富山	8	4	12	7	3	10
石川	30	2	32	28	1	29
福井	3	1	4	6	1	7
山梨	3	2	5	3	7	10
長野	3	5	8	12	3	15
岐阜	1	4	5	4	2	6
静岡	21	6	27	16	6	22
愛知	82	20	102	66	7	73
三重	5	9	14	6	4	10
滋賀	14	5	19	17	0	17
京都	158	9	167	194	5	199
大阪	127	6	133	162	8	170
兵庫	51	13	64	56	11	67
奈良	28	8	36	33	0	33
和歌山	2	2	4	1	2	3
鳥取	1	0	1	2	0	2
島根	1	0	1	3	0	3
岡山	4	3	7	8	0	8
広島	14	6	20	20	4	24
山口	3	1	4	3	0	3
徳島	1	0	1	0	2	2
香川	4	2	6	2	1	3
愛媛	2	2	4	2	2	4
高知	1	1	2	1	0	1
福岡	41	3	44	53	1	54
佐賀	1	0	1	1	0	1
長崎	5	4	9	2	4	6
熊本	10	4	14	8	1	9
大分	5	2	7	11	1	12
宮崎	2	1	3	1	2	3
鹿児島	0	1	1	4	0	4
沖縄	1	0	1	6	0	6
不明	3	2	5	0	0	0
総計	1,279	207	1,486	1,446	140	1,586

1 公演も確認できない都道府県が多い邦舞とは異なる結果を見せている。

## 会場と公演形態の関係

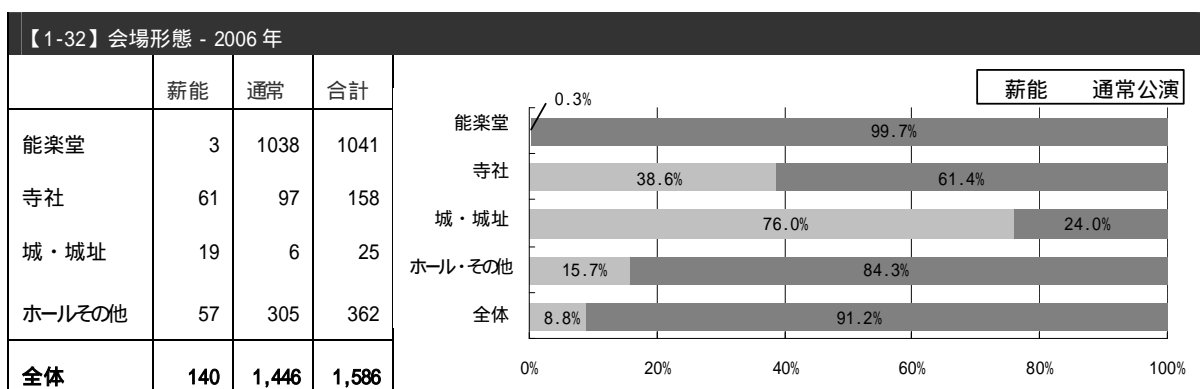
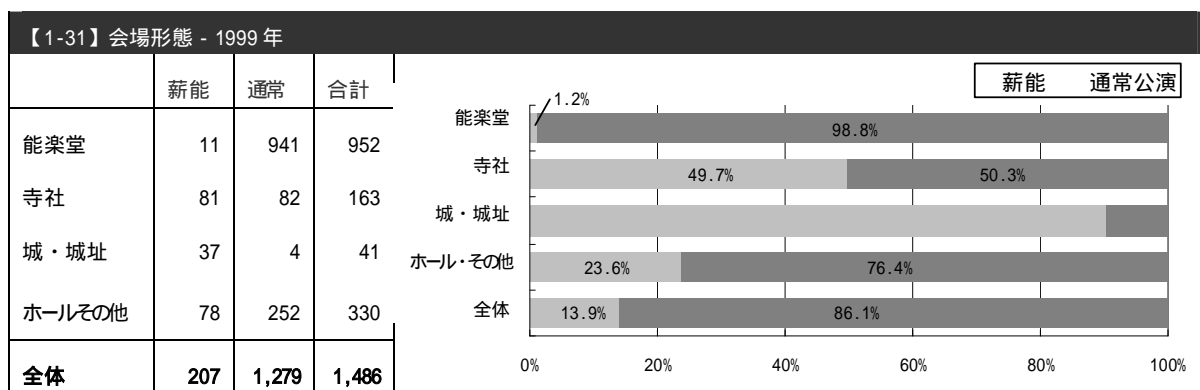
能舞台は特殊な形式を有するため、専用公演場である能楽堂での催しが主流である。2006 年では総公演回数 1,586 回のうち、約 3 分の 2 にあたる 1,041 回が能楽堂公演であった。1999 年より公演総数が 100 回増加しており、能楽堂のみならず、ホールや劇場での公演もその数を伸ばしている。

以前はホールでの公演は、能楽堂のない地方都市において開催されることが多く、舞台上に能舞台の空間を組み上げる(舞台床に邦舞の所作舞台を敷いて仮設する)方法が主流であった。

しかし現在では必ずしもそうではなく、能舞台からあえて離れ、そのホールの空間を生かす開催意図をもった催しも増加しつつある。屋内での催しが増加する一方で、寺社や城址での屋外の催しは、1999 年より減少している。これらは屋外に常設された能舞台を活用するケースとともに、寺

社や城の敷地内に仮設舞台を組んでの公演であることが多い。屋外での公演は、夜に篝火を焚いての薪能がほぼすべてという認識が強いが、予想に反して寺社では薪能よりも通常公演の公演回数が上回っている。これは夜間の薪能に限らず、昼間の奉納能が多数開催されているからである。

昭和 50 年代以降、薪能はチケット入手が困難なほどの盛況をみせたこともあるが、減少傾向をみせる背景には、天候による変更・中止、寒暖が実演・鑑賞の環境にそのまま影響することなど、主催者側にも観客側にも不透明な部分に対する敬遠があるのだろう。また屋外では必然的にマイクでの拡声がなされるが、実演家の肉声、専用空間での落ち着いた鑑賞が望まれる現状に置かれているといえる。



## 流儀別公演回数

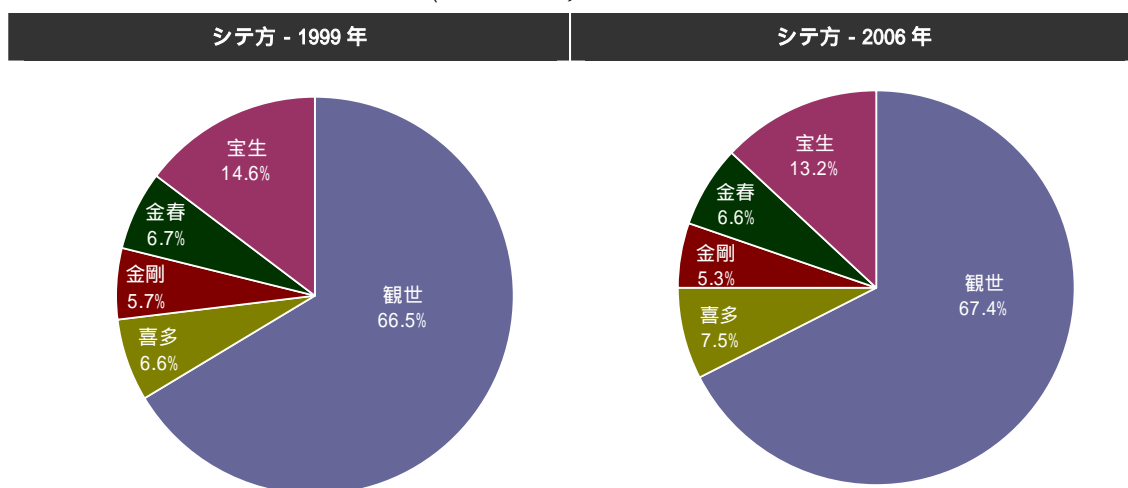
公演をシテ方五流の割合でみると【1-33】、実演家の人数も多い観世が圧倒的な数値を示している。2006年は67.4%、1999年は66.5%と若干の比率を高めており、観世に次いで宝生の公演回数が多く、逆に最も少ないのが金剛であった。

公演回数3位については、1999年はかろうじ

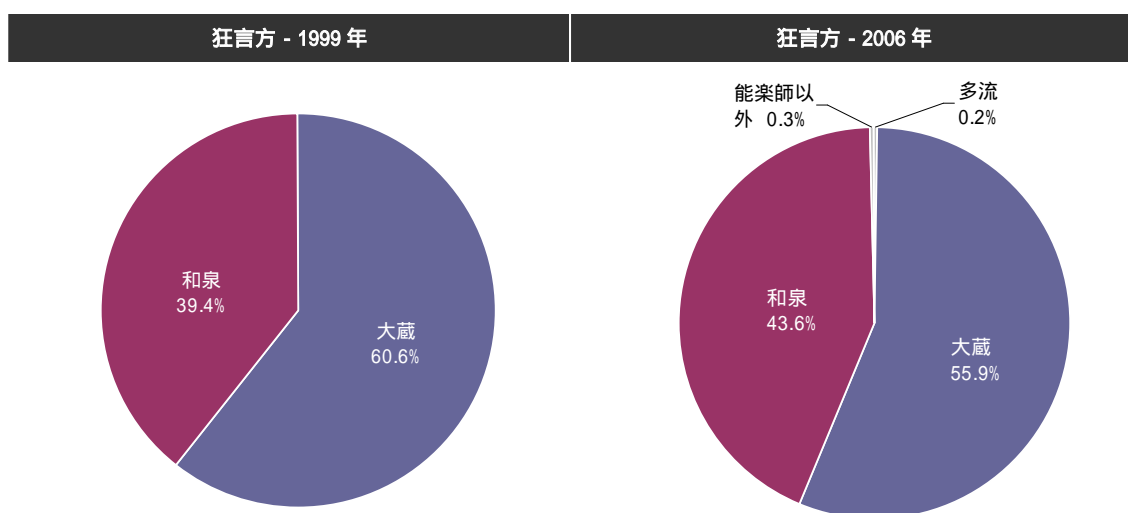
て金春が喜多より多く位置を占めたが、2006年には金春が6.6%、喜多が7.5%と逆転している。

また狂言は大蔵が和泉をしのぎ、過半数の割合を保持している【1-34】。この背景には、京都の茂山家による非常に活発な公演活動がある。

【1-33】流儀別シテ方番組上演数の割合変化(1999-2006年)



【1-34】流儀別狂言番組上演数の割合変化(1999-2006年)



## レパートリーに見る特色

年間の統計で、上演頻度の高い能・狂言の人気曲は何か。能では2006年の1位は「羽衣」、2位「清経」、3位は「船弁慶」であった。上演回数も含め詳細は【1-35】(30位までを扱う)を参照されたいが、1999年において「羽衣」は2位、「清経」は6位、「船弁慶」は同じく3位であった。

両年を比較すると、ランキングに上下があるものの、30位までの上位を占める作品はほぼ限定される。その中で注目されるのは1999年の1位(71回)であった「葵上」は2006年では9位(34回)となり、回数としては半数以下に下がっていることである。折しも「源氏物語一千年紀」を迎える平成20年は、再び上位にランク・アップする可能性は高い。

名曲として定評ある鬘物では「井筒」(2006年9位、1999年21位)が上位につけているが、1999年12位であった「松風」は上位に漏れ、「熊野」「江口」「野宮」も名が見えない。いかに優美であろうとも、2時間近くを要する大曲よりも1時間前後の作品が好まれている。その中では、視覚的な華やかさは欠けるものの「隅田川」が人気を博しているのは、普遍的な内容が心に響くゆえであろう。

【1-35】上演頻度の高い能の演目(1999-2006年)

1999年			2006年		
順位	演目	回数	順位	演目	回数
1位	葵上	71	1位	羽衣	72
2位	羽衣	68	2位	清経	48
3位	船弁慶	55	3位	船弁慶	43
4位	殺生石	39	4位	融	38
5位	杜若	38		土蜘蛛	
6位	清経	36	6位	安達原	37
7位	半部	33	7位	猩々	36
8位	巴	32		高砂	
9位	三輪	29	9位	井筒	34
	石橋			葵上	
	小鍛冶		11位	半部	32
12位	松風	28	12位	杜若	31
	安達原		13位	小鍛冶	30
	土蜘蛛		14位	海士	27
15位	百万天鼓	27	15位	巴	26
				殺生石	
17位	道成寺	26	17位	巻絹	25
	融			屋島	
	花月		19位	石橋	24
	班女		20位	隅田川	23
21位	千手	24	21位	百万天鼓	22
	井筒			山姥	
	紅葉狩				
24位	藤戸	23	24位	鉄輪	21
25位	隅田川	22	25位	田村	20
	高砂			三輪	
27位	邯鄲	21		紅葉狩	
	山姥		28位	頼政	19
	葛城			藤戸	
30位	菊慈童	20	30位	道成寺、他	18

いっぽう狂言では、2006年1999年ともに「蝸牛」が1位を占めた【1-36】。このほか、上位曲は能同様、定着を見せている感があるが、これらは人物も2、3名に留まり、囃子も入らない30分前後の作品であることが共通している。

例外としては1時間近くを要する「素袍落」があり（2006年、1999年とも19位）笑劇ではない「月見座頭」が2006年23位に入っているが、やはり作品内容の充実がその理由であろう。

なお、能では年間上演総数1,956曲のうち、流派のレパートリーに数えられる通常の古典作品は1,927曲と圧倒的な割合だが、新作を流派別にみると観世が抜きん出て意欲的に発表している【1-37】。これは長年にわたり、意識的に新作に取り組む実演家を流内に複数抱えているからであるが、他流でも少数ながら新作の実績が確認でき、必要性を感じていることがデータから読み取れる。

また2006年は観世以外での復曲がない。こちらは新たに創作する必要がないものの、過去の記録や節付、囃子、演出を調査する研究過程が不可欠なので、新作よりも発表までに労力を要する点もあり、実演家と研究者の連携が必要となるからと考える。

【1-36】上演頻度の高い狂言演目（1999-2006年）

1999年			2006年		
順位	演目	回数	順位	演目	回数
1位	蝸牛	52	1位	蝸牛	49
2位	千鳥	40	2位	寝音曲	42
3位	寝音曲	34	3位	萩大名	37
	仏師		4位	鬼瓦	35
5位	佐渡狐	30	5位	棒縛	31
6位	清水	29	6位	附子	30
7位	鐘の音	28		仏師	
8位	附子	27	8位	清水	29
9位	棒縛	26	9位	昆布売	27
10位	萩大名	25		千鳥	
11位	茶壺	22	11位	蚊相撲	26
	蚊相撲		宗論		
13位	二人袴	20	13位	鐘の音	24
	磁石		茶壺		
	口真似		文荷		
16位	二人大名	18	16位	魚説法	23
	呼声		17位	佐渡狐	22
18位	六地藏	17	18位	末広	21
19位	柿山伏	16	19位	柿山伏	20
	鬼瓦		素袍落		
	伯母ヶ酒		伯母ヶ酒		
	素袍落		22位	柑子	19
23位	止動方角	15	23位	月見座頭	17
	太刀奪		口真似		
	酢薑		船渡聲		
	文荷				
27位	悪坊	14	26位	鎌腹	16
	昆布売		呼声		
	柑子		酢薑		
30位	文相撲	13		水掛聲	
	成上り			土筆	
				二人袴	

【1-37】新作・復曲能公演回数（2006年）

流派	新作	復曲	通常	合計
観世	20	3	1,296	1,319
喜多	1	0	146	147
金剛	1	0	102	103
金春	2	0	127	129
宝生	2	0	256	258
合計	26	3	1,927	1,956

【1-38】狂言公演回数（2006年）

流派	新作	復曲	通常	合計
多流	0	0	3	3
大蔵	19	3	941	963
和泉	9	0	741	750
能楽師以外	3	0	3	6
合計	31	3	1,688	1,722

## 月別公演回数

年間のうち、もっとも公演回数の多い月は秋のシーズン 10月であり、1999年、2006年ともに共通している。屋外で演ずる薪能も10月は多数開催をみているが、8月はそれを上回る公演回数で薪能が催されている【1-39】。この暑い時期での開催は、実演家にとっては過酷であるが、鑑賞者が屋外に身を置いて心地よい気候という理由でもっとも多くなっているのであろう。

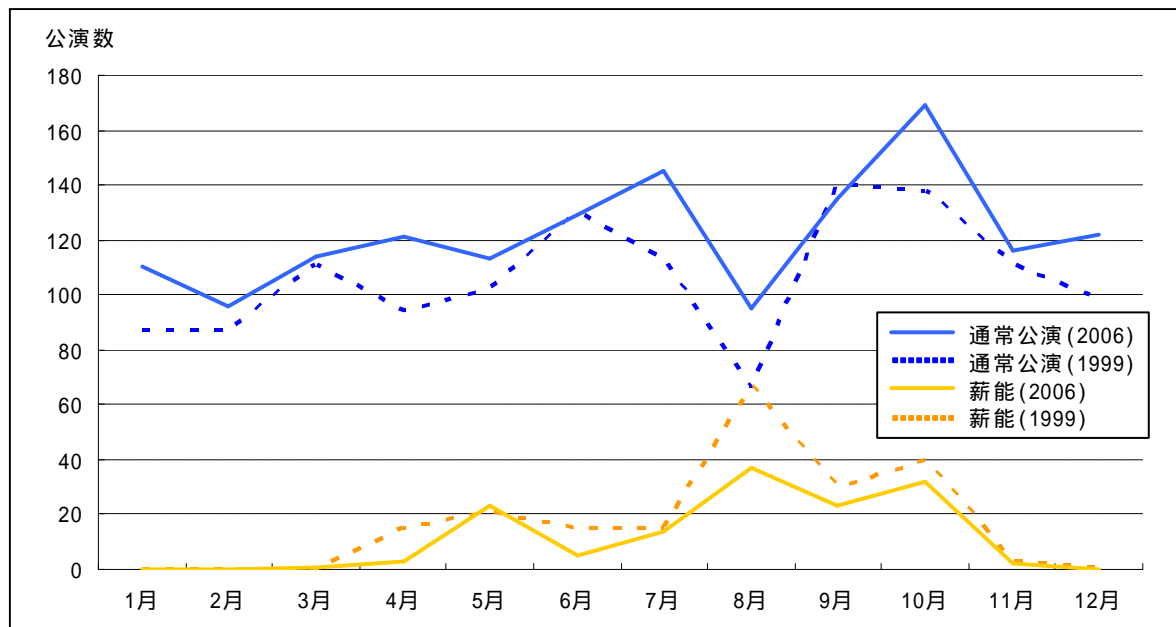
元旦の神事能や、12月に催される奈良春日大社の「おんまつり」の能を例外として、冬の開催がないのも同様の理由によるものと考えられる。

月別公演回数で少し意外に思われるのは、3、4、5月の春から初夏にかけてのシーズンよりも、7月や9月の公演回数が1999年、2006年ともに上回っていることである。実際には春のシーズンは発表会が多く催され、土日を主に能楽堂の使用頻度は高いが、その分実演家による公演回数は抑えられる。とは言え月別の公演回数には、急激な偏向はない。これは冷暖房の普及により、寒暖に大きく左右されない公演環境が整えられたことが大きいと思われる。

【1-39-1】月別公演回数（1999-2006年）

	形態	1月	2月	3月	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	合計
1999	通常公演	87	87	111	94	102	130	113	66	141	138	111	99	1,279
	薪能	0	0	0	15	21	15	15	67	30	40	3	1	207
	合計	87	87	111	109	123	145	128	133	171	178	114	100	1,486
2006	通常公演	110	96	114	121	113	129	145	95	135	169	116	122	1,465
	薪能	0	0	1	3	23	5	14	37	23	32	2	0	140
	合計	110	96	115	124	136	134	159	132	158	201	118	122	1,605

【1-39-2】月別公演回数推移（1999-2006年）





## 入場料金分布

1999年データと比較するとき、最大の変化は無料の催しが格段に減少したことである【1-40、1-41】。1999年で385公演あった無料の催しは、2006年では約100公演にその数を減らしている。年間の総公演回数は、「都道府県別公演回数」に見られたとおり、1999年の1,486回から06年の1,586回と増加した。にもかかわらず、無料の催しの数値そのものが減少したということは、99年に無料であった催しも、有料化の傾向をたどった結果だと言えよう。

無料の催しを除いて、総公演の平均料金を割り出すと、最高料金で1999年は5,875円、06年は6,157円と7年間で282円値上がりした。また最

高料金で10,000円以上に設定された公演は、99年は123公演(8.7%)、06年は191公演(13.5%)と増加している。しかし、料金設定でもっとも高いパーセンテージを占めるのは、99年と同じく最高料金4,000～5,000円未満、最低料金2,000～3,000円未満のラインであった。

またデータに内訳は採らなかったが、個人主催も含め、ほぼすべてにおいて、学生席を設ける配慮がなされていることも、能楽公演の特徴であろう。経年とともに料金の値上げは確実に訪れているものの、5,000円未満で提供する催しが多いことに変化はなく、廉価のまま据え置きを試みる姿勢が表れている。

【1-40-1】能楽の料金帯分布（1999年）

1999年 料金（円）	最低料金		最高料金	
	公演回数	%	公演回数	%
無料	385	27.0	385	27.1
1,000未満	7	0.5	1	0.1
1,000-	192	13.5	14	1.0
2,000-	349	24.5	50	3.5
3,000-	248	17.4	150	10.5
4,000-	100	7.0	268	18.8
5,000-	58	4.1	162	11.4
6,000-	21	1.5	115	8.1
7,000-	10	0.7	65	4.6
8,000-	28	2.0	76	5.3
9,000-	4	0.3	14	1.0
10,000-	18	1.3	104	7.3
15,000-	2	0.1	15	1.1
20,000-	3	0.2	4	0.3
<b>総公演回数</b>	<b>1425</b>		<b>1423</b>	

	最低料金	最高料金
平均料金（無料含む）	2,297円	4,193円
平均料金（無料含まず）	3,149円	5,875円

【1-41-1】能楽の料金帯分布（2006年）

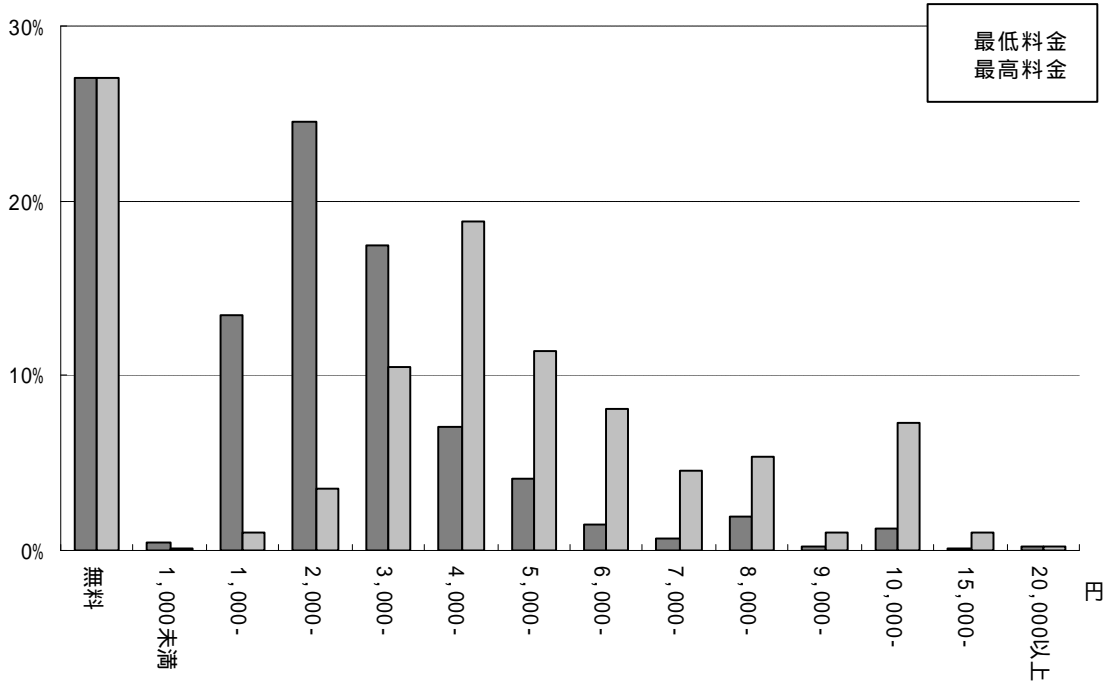
2006年 料金	最低料金		最高料金	
	公演回数	%	公演回数	%
無料	104	7.4	100	7.1
1,000未満	17	1.2	4	0.3
1,000-	179	12.8	25	1.8
2,000-	381	27.2	58	4.1
3,000-	311	22.2	143	10.2
4,000-	151	10.8	270	19.3
5,000-	116	8.3	192	13.7
6,000-	51	3.6	180	12.8
7,000-	27	1.9	108	7.7
8,000-	25	1.8	106	7.6
9,000-	2	0.1	24	1.7
10,000-	33	2.4	170	12.1
15,000-	5	0.4	16	1.1
20,000-	1	0.1	3	0.2
30,000以上	0	0.0	2	0.1
<b>総公演回数</b>	<b>1403</b>		<b>1401</b>	

	最低料金	最高料金
平均料金（無料含む）	3,193	5,717
平均料金（無料含まず）	3,449	6,157

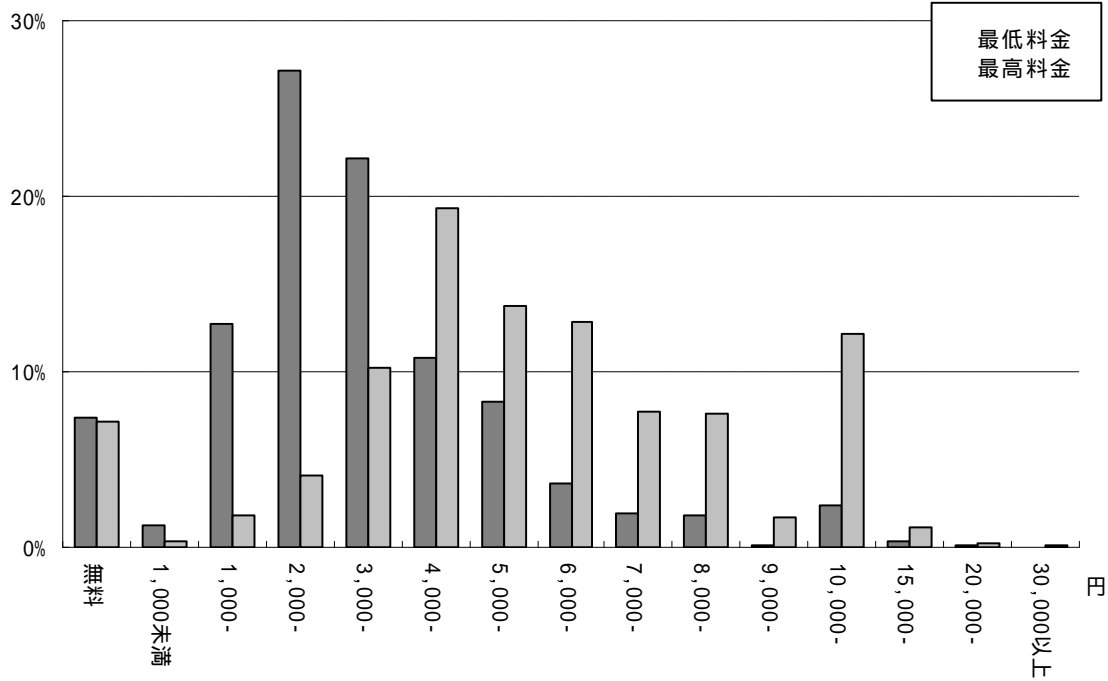
\* いずれも料金不明のものは数に含まず

# 3. 能楽

【1-40-2】能楽の料金帯分布（1999年）



【1-41-2】能楽の料金帯分布（2006年）



## 役割別年間出演回数

2006 年において、シテ方では観世流の能楽師が圧倒的に上位を占め、それぞれの年間公演回数は、1 位は 62 回、2 位は 44 回、3 位は 29 回という結果が出た【1-42】。各流儀に属し、年間 3~1 回程度シテを勤める機会を得る実演家が過半を占めるなかで、上位者はかなり限定された人数となっている。それでもそれぞれの出演回数には大きな開きがある。

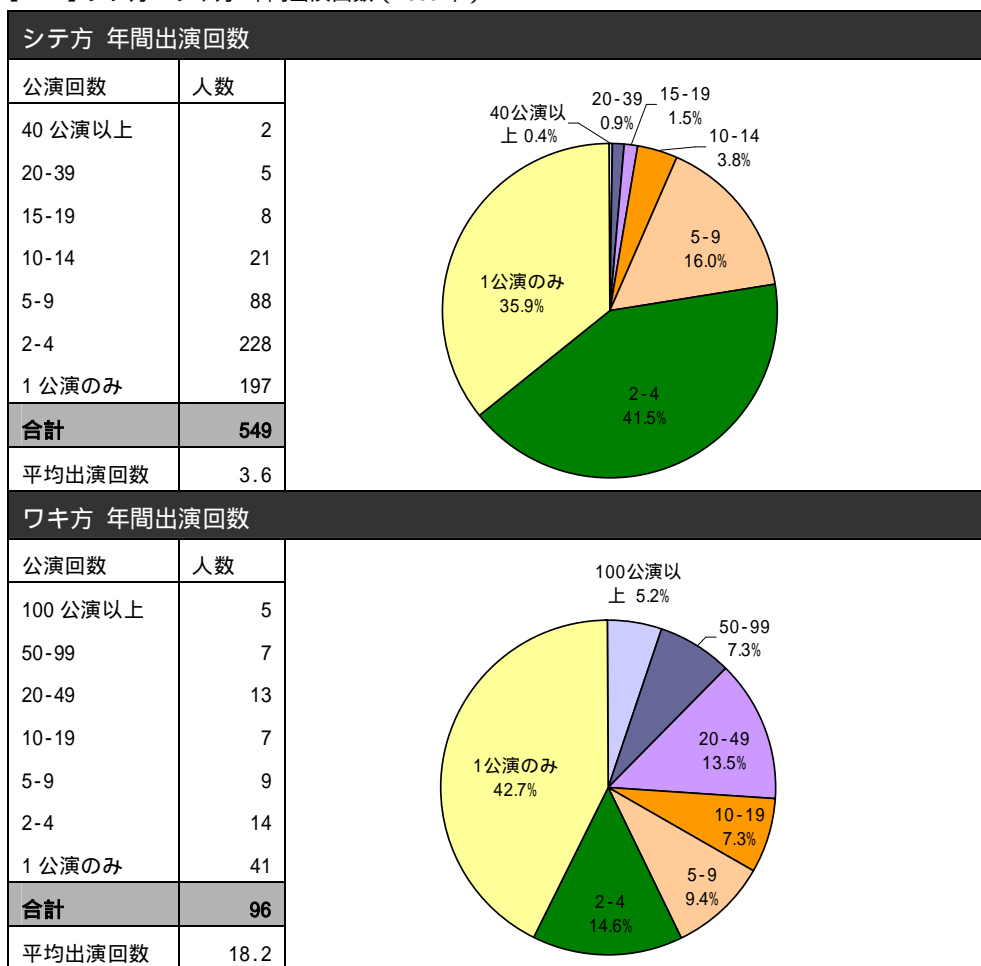
シテは一曲の中心となるばかりでなく、特に重量のある装束や、視界を遮る面をつけることで体力的にも精神的にも負担が大きい。制作面での問題に限らず、その本質的特徴ゆえに連日の公演が許されないこと、また稽古の時間等を考慮すると、

上位者は目まぐるしい公演活動に追われていると言える。

更にワキ方は多忙を極め、1 位は 174 回の出演にのぼり、シテ方 1 位の数字の 3 倍近い回数となっている。

また囃子方も笛・小鼓・大鼓は年間 100 回以上の出演を記録している(太鼓は曲目によっては入らないものがあるので若干低い数字となっているが、その上でも 100 回近い出演回数である)【1-43】。

【1-42】シテ方・ワキ方 年間出演回数 (2006 年)



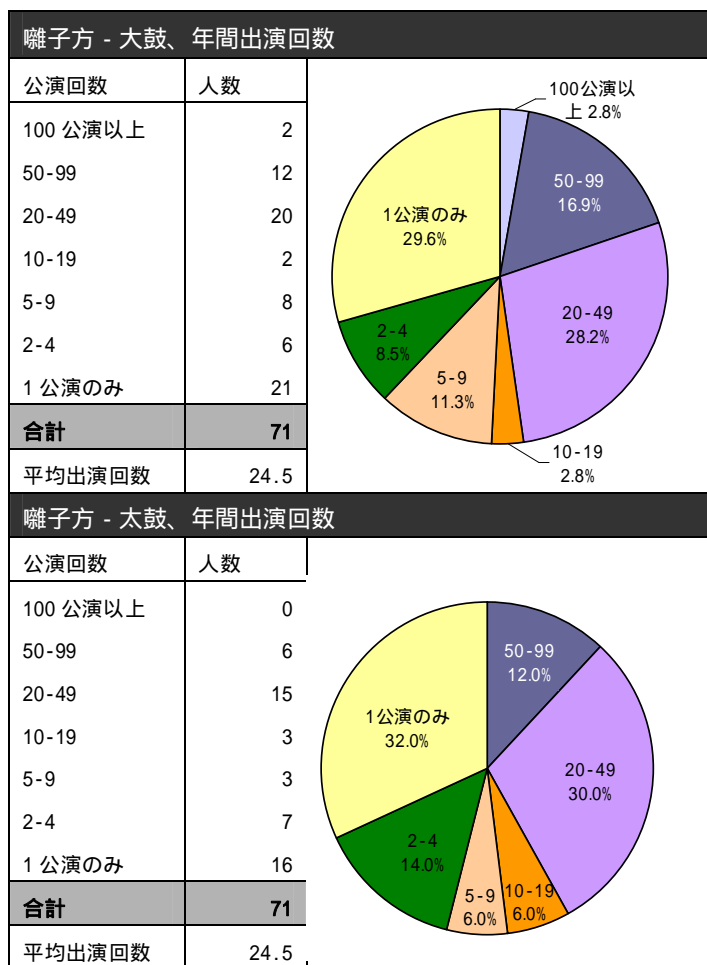
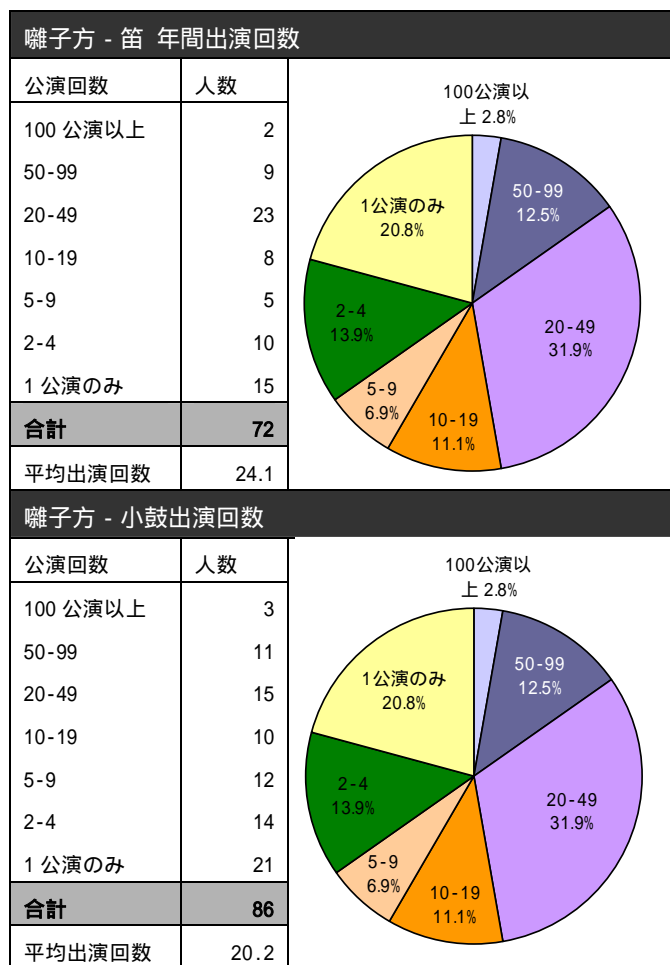
### 3 . 能楽

狂言方も1位の和泉流狂言師を筆頭に頻繁な活動を見せているが、狂言そのものの出演だけでなく、本統計に加えていない間狂言も担当しているため、更に多忙な出演状況であろう【1-44】。

また媒体紙に詳細が掲載されていない活動としては、各流派社中の発表会がある。これら

においても、ワキ方や囃子方、狂言方の三役は依頼出演があるので、実際には本表の数字をはるかに上回る舞台出演をこなしていると想像される。三役の不足、過密スケジュールはすでに指摘されているところではあるが、本統計もその事実を裏付けるものと言えよう。

【1-43】 囃子方 年間出演回数 (2006年)



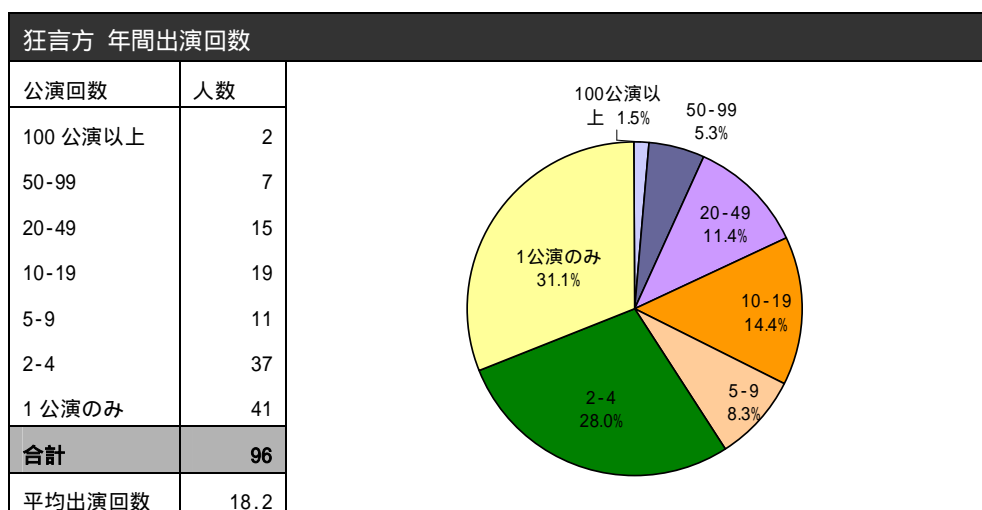
## 全体の傾向と今後の課題

2006年の統計を1999年と比較すると、薪能の開催が減少しているにもかかわらず、7年間で公演回数が100回増加している。それは主に東京、大阪、京都の三都での公演増加であるが、出演者の舞台回数と照合するとき、ごく限定された少数のシテ方実演家による舞台数が、更に増加した結果と考えられる。現代を代表するシテ方が多忙を極めるだけでなく、共演するワキ方、囃子方はそれを遥かに上回る舞台数をこなしている。定評ある実演家による上演は集客力、

そして舞台の質の高さを考えれば需要が高まるのはもっともであり、現在のとおりの料金の低廉を意識しつつ、公演活動が活発化する傾向は好ましい。しかしながら代表的な実演家に公演活動が集中する現状は、疲弊や稽古時間の不足を招き、舞台成果の低下を招きかねない。その点に問題意識をもち、実演家それぞれの出演回数の偏向を緩和しながら、公演回数を維持してゆくことを検討すべきではなからうか。

(金子 健)

【1-44】狂言方 年間出演回数 (2006年)



## - 4 . 演 芸

### データの収集方法について

東京を中心とする関東近県の寄席演芸を扱った情報誌『東京かわら版』が集めた公演データをもとに、開催日が2006年1月1日から12月31日までのものを加工・集計した。東京圏と並ぶ寄席演芸の中心地として、大阪を中心とする関西圏があるが、割愛した。『芸能白書2001』においては、関西圏は『関西版ぴあ』のデータを集計したが、『ぴあ』の情報誌としての性質が大幅に変わった(情報を網羅的に集めるというスタンスでなくなった)ため、ソースとして用いるのに適当でないと判断したからである。

その他、演芸公演は全国各地で行われていることは言うまでもないが、信頼できる精度での情報収集が非常に難しいので割愛した。過去の『芸能白書』においては、上記情報誌や各演芸プロダクションから提供されたデータを補足的に用いて情報収集を行っていたが、極めて不十分なものであったことは否めない。

関東圏については、身軽な芸能の常として、ごく小規模で観客を制限した催しや、間に公演が決まる例も多いので、多少の漏れはあると思われるものの、ほぼ実態を反映していると思われる。関西圏ならびに全国各地の演芸公演データについては、前述のように情報収集が容易でなく、収

集方法についての検討が今後の課題である。こうした事情から、ここでは、『芸能白書2001』で数値化を試みた「観客動員数」については取り上げなかった。

同じく、自主公演と依頼公演の別についても、実演家個人の経費負担による公演を「自主公演」、それ以外の公演を「依頼公演」という視点からすると、誌面情報のみからその判断を行うことは極めて難しく、また、公演の性格上どちらともいえないものも少なくないため、正確なデータ化は断念せざるを得なかった。

その背景には、次のような特性がある。つまり「寄席定席」(後述)は、席亭(寄席のオーナー)と落語家の協会との共同主催ではあるが、個々の実演家にとっては出演を「依頼」されるものである。(社)落語協会・講談協会のように実演家が集まって組織している団体の主催公演も、個々の実演家の立場に立つと「依頼公演」となる。けれども実際には、各協会や寄席定席については「自分たちのもの」という意識を持っている実演家も少なくなく、そうした事情からこれらの公演も「自主公演」的な要素を多く持つことになっている。

寄席定席の出演料は破格に安いのが、このことは、

寄席定席が「依頼公演」でありながら「自主公演」的な性格を持っていることの現われといえる。さらに、協会主催の若手の勉強会などでは、実質的

には若手の自主公演である場合が少なくない。単なる形態別で把握することが難しい所以である。

## 関東圏内公演回数

収集した関東圏内での演芸会の全公演回数は、8,600件。『芸能白書 2001』の東京を中心とする首都圏（東京・神奈川・千葉・埼玉）の公演回数は7,185件であったので、明らかに公演回数は増加している。後に述べるように、寄席演芸公演における落語公演の比重は極めて高く、落語家の人数が増えていることに呼応し

ているものと考えられる。

落語は、数多くの本番公演（「高座」と呼ぶ）をつとめることで少しずつうまくっていくタイプの芸能であり、そのことを落語家自身も自覚している。したがって、落語家の人数が増えれば、落語公演の数も必然的に増えることになる。

## 年間高座回数

一人の落語家は、年間どのぐらいの高座をつとめているのだろうか。収集したデータの中から、同年代の中堅真打を二人、ピックアップして比べてみた。

落語家Aは年間で634高座、Bは38高座であった。Aの634高座は、他ジャンルの実演家に比較しても驚異的に多い数だと思われる。

これが可能なのは、都内に複数の寄席定席があり、掛け持ちが容易であるという物理的理由がまずあるだろう。売れている演者は、年間を通して掛け持ちが常態となっている。もう一つの理由は、「本番」と「稽古」が峻別されていないという演芸独自の性格があると思われる。「落語は毎日高座に上がって少しずつ上手く

なる芸」「自分はプロだから、お金をもらって稽古をするのだ」という言葉をさる演者から聞いたことがある。

一方、Bの高座数は、Aに比べるとかなり少ない。これは寄席定席への出演が限られていることが大きい。ただ、収集したデータは東京圏で行われたものだけなので、地方などで高座をつとめている可能性はある。

それにしても、同じ落語家でも、高座回数の多い人と少ない人とではかなりの開きのあることがわかる。

## ジャンル別公演回数

ジャンル区分としては、「落語」「講談」「浪曲」「漫才・音曲・マジック・太神楽等」(落語・浪曲・講談に入らない公演全般)「演芸一般」(コラボ・異種格闘)「不明」(「出演者未定」などデータ不備の場合に限る)を立てた上で、会の「趣旨」を考慮して振り分けを行った。

「趣旨」の判断に際してはまず、「公演名に含まれるジャンル」「公演名に含まれている出演者のジャンル」「主催者の所属するジャンル」に優先的に振り分け、これで判断できない公演については「より多くの出演者が所属するジャンル」に入れた。

さらに、講談師と落語家の二人会など「別のジャンルを対等に組み合わせた」という意図が明らかかなものは、「演芸一般・コラボ」とした。ただし、落語以外の芸が落語の合間に演じられていると思われる場合には、「落語」に分類した。

数字を見ると、「落語」の公演が87.4%と圧倒的に多い。現在の演芸シーンは落語を中心としていると言えるだろう。何よりも都内で数件の寄席定席を持っていることが落語の強みだと考えられる。

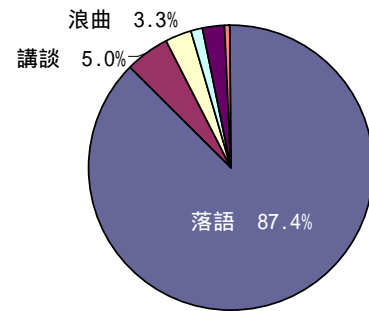
『芸能白書 2001』では、落語に次いで「漫才・演芸一般」(今回の「演芸一般」とはジャンル区分が違うので注意されたい)が全体の33.2%を占めていたが、今回は、5.0%で講談が第二位につけている。これは、ひとえに今回のデータが、関西データを含んでいないことに起因するものと見られる。演芸の世界においては、東西の文化需要の相違が顕著であることの反映だろう。しかし、これだけの前提を置いてなお、落語・講談・浪曲いずれにも属さない「コラボ」ものが、235公演にも上ることは注目すべきで、演芸の世界にもより多彩な試みが多くなっていることを示している。

【1-45-1】ジャンル別公演回数

ジャンル	1999年		2006年		
	公演回数	定席率(%)	公演回数	割合(%)	定席率(%)
落語	6,298	14.6	7,517	87.4	50.1
講談	449		428	5.0	
浪曲	307	5.5	280	3.3	39.1
漫才・音曲・マジック・太神楽	* 4,139		102	1.2	
演芸一般・コラボ	284		235	2.7	
不明	169		38	0.4	
合計	11,646		8,600		

\* 『芸能白書 2001』では漫才・演芸一般(3,872)、コント・お笑い(267)となっていたものの合計

【1-45-2】ジャンル別公演回数シェア



【1-46-1】月別公演回数

ジャンル	1月	2月	3月	4月	5月	6月	7月	8月	9月	10月	11月	12月	総計
落語	667	549	638	616	639	616	660	580	635	640	670	607	7,517
講談	37	35	33	33	34	31	47	30	37	33	46	32	428
浪曲	21	19	24	22	22	24	28	21	26	23	24	26	280
漫才・音曲・マジック・太神楽	6	4	12	6	12	2	15	14	6	7	10	8	102
演芸一般・コラボ	14	18	19	17	22	18	18	25	20	21	20	23	235
不明	5	0	1	0	11	4	5	3	2	3	2	2	38
合計	750	625	727	694	740	695	773	673	726	727	772	698	8,600



## 月別公演回数 - 「寄席定席（よせじょうせき）」との関わり -

演芸ジャンルに特徴的な公演形態として「寄席定席」がある。これは決まった会場（「寄席」）で基本的に毎日開催されている演芸会のことである。プログラムは原則として10日間ごとに変更される（（社）落語芸術協会の寄席定席では、10日をさらに二つに分けて5日間ごとにプログラムの変更を行うようになっている）。基本的に昼夜2回興行である。そのために原則として、月別公演回数は大きな変動は生じにくい【1-46】。伝統的に寄席は2月、8月に観客減少の傾向がある。講談が7月、11月に突出しているのは、怪談や義士伝などを先取りして演じているからかもしれない。

東京にある4軒の寄席は、いずれも落語の定席である（上野鈴本演芸場・新宿末広亭・浅草演芸ホール・池袋演芸場）。三宅坂にある国立演芸場も寄席定席に近い興行形態を採用している（月20日間興行、基本的に昼席）。落語の総公演回数7,517のうち、寄席定席は3,158公演と、42.0%を占めている。いかに定席が大きな比重を占めているかがわかる。

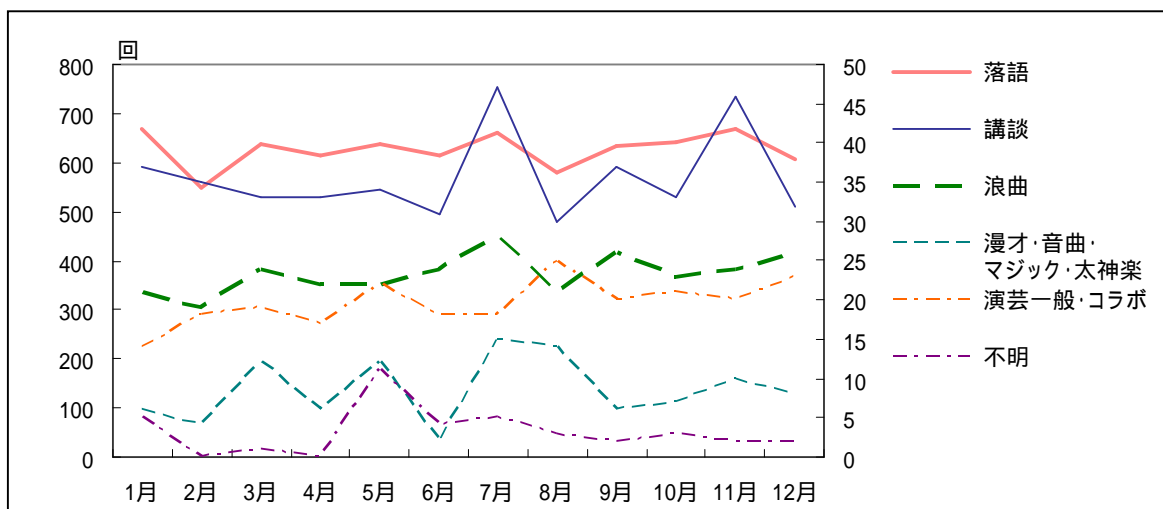
ほかに、浪曲の定席として「浅草木馬亭」があ

るが、現在は月の上旬10日間のみ興行。したがって、年間では120回の公演回数である。しかし、公演回数は少ないものの、寄席の施設そのものは浪曲公演の専門施設であり、これは浪曲の定席としてカウントすべきだと考える。

「本牧亭講談定席」という名称の会も開催されているが、これを講談の定席とカウントすべきかどうかは微妙なところである。講談定席としては、もともと上野・本牧亭があったが、1990年に閉幕し、席亭は池之端に日本料理店として再出発した。その店内の一室を用いて、現在も講談の公演が行われている。これが「本牧亭講談定席」の会である。が、毎日開催ではなく、会場も講談を行うための専門の施設ではないことから、落語定席と同様に扱うことは難しいだろう。「本牧亭講談定席」は、年間50公演の開催である。

漫才協会、東京演芸協会、ボーイズバラエティ協会、（社）日本奇術協会でも、定期的に主催公演を開催しているが、年に数回程度の頻度であり、会場も専門施設ではないことから、定席とは言えない。

【1-46-2】月別公演回数グラフ



落語に関しては左の項目軸（回）、その他は右の項目軸（回）に対応

## 入場料金分布

「当日料金」「割引一切なし」「複数等級の場合は最高額」という条件で、入場料金が明らかとなる分を集計したところ【1-47】のようになった。それぞれの料金帯のパーセンテージを累積して行くと、3,000円までのところでぐっと伸びを示すのは、寄席定席を含んでいるからだと思われる。チケット代が1,000円くらいになると「ドリンク」「軽食」などがつき始め、5,000円を超えるようなものは、「食事つき公演」か「有名人が出るホール公演」という傾向がある。ちなみに最高値は28,000円で、有名な料亭で会席料理付きで落語を楽しむ催しである。観客層の変化ないしはニーズの多様化を反映したものと見られる。

1公演あたりの平均入場料金は2,298円。他ジ

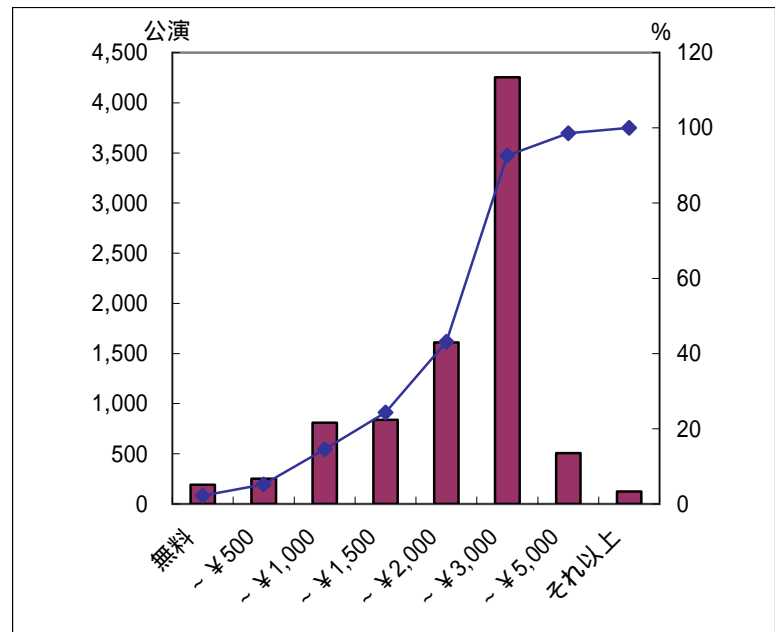
ャンルに比べてかなり安く設定されている。これは大衆のための芸能であること、制作のコストパフォーマンスが良いことから来ているのだろうと考えられる。公演時間は寄席定席で1公演4～5時間、それ以外の公演で2～3時間と考えられるから、単位時間あたりの入場料を考えると、ますます割安になるはずである。

なお、ジャンル別料金集計については、全8,600公演のうち落語が7,500以上、講談が500足らずに過ぎないので、数値集計そのものがあまり意味をなさないと考え、今回は見送ることとした。

【1-47-1】料金帯分布

料金	頻度	累積 (%)
無料	191	2.22
～ ¥500	251	5.15
～ ¥1,000	809	14.57
～ ¥1,500	838	24.33
～ ¥2,000	1,612	43.10
～ ¥3,000	4,255	92.65
～ ¥5,000	508	98.57
それ以上	123	100.00

【1-47-2】料金帯分布グラフ



## 全体の傾向と落語ブーム

2004年ごろより「落語ブーム」という言葉が巷でささやかれはじめ、2005年に放映されたテレビドラマ「タイガー&ドラゴン」が決定的な引き金となって火がついた。

「タイガー&ドラゴン」は、1月に単発ドラマとしてTBS系列で放映され、その後4月から6月にかけて毎週放映された。タレントの長瀬智也・岡田准一が若手落語家に扮するもので、それまでは落語を知らなかった若い世代が、このドラマを通じて、その世界を知ることになった。このブームにより、寄席や落語会の観客動員数は飛躍的に増えた。

関西圏では、落語定席「天満天神繁昌亭」が2006年9月15日に旗揚げした。上方に長い間途絶えていた落語定席が生まれた影響は極めて大きい（別稿コラム参照）。

2007年5月23日に浪曲師の玉川福太郎が61歳で死去。もともと層の薄い浪曲界にあって、二代目東家浦太郎とともに浪曲界を背負っていく大黒柱の立場にあった福太郎の死は、浪曲というジャンル自体の存亡にかかわる事件だったと言ってよい。しかし、そのことが逆に、若手浪曲師たちの危機感を目覚めさせた気配もある。上方では東大出の元タレント・春野恵子という若手スターも登場し、国本武春・太田ももこという二人の中堅を中心に、新しい胎動も感じられるようにな

った。

とくに浪曲は「邦楽」領域で扱われる例も少なく、近年では邦楽コンサートとして取り扱われる例が増加している。邦楽コンサートとしての浪曲は、1999年は1.3%（1,519公演中20公演）に過ぎなかったが、2006年には8.3%（2,271公演中の189公演）に上っている。いずれも前掲の若手中堅の浪曲師を中心に、定席にこだわらない自主的公演が増えていることに起因しているように見受けられる（詳細は「邦楽」の項を参照されたい）。

ジャンルの存亡といえば、「ボーイズ」も同様である。「ボーイズ」とは、1937（昭和12）年にデビューした「あきれたボーイズ」を元祖とする演芸の一形態で、ギターや三味線などの楽器を使っておこなう、ミュージカル仕立ての漫芸である。ボーイズバラエティ協会に所属しているボーイズは、灘康次とモダンカンカン、玉川カルテット、東京ボーイズ、バラクーダの4組しかなく、それぞれかなりの老齢に達している。モダンカンカンは一人抜けて4人になり、東京ボーイズはリーダーが死去して2人となった。そして、若手が全く育っていない。

（大友 浩、坂部 裕美子）

## 《 コラム 》

## 現代大阪落語事情～天満天神繁昌亭からはじまる落語の輪～

『よせびっ』編集者 日高 美恵

2006年9月にオープンした上方落語の定席「天満天神繁昌亭」。昭和初期以来、絶えてなかった上方落語悲願の常打ち小屋は、開席前の存続を危ぶむ声に反して、連日大入り満員の活況を見せている。座席数216席の小屋で、「前売り券は入手困難」と言われ、当日の立ち見もいつもいっぱい。開席1年10ヶ月の今年7月上旬には、30万人を突破する勢いだ。繁昌亭は、土地を無償提供した大阪天満宮と、活性化を願う地元の天神橋筋商店街、そして上方落語協会が三位一体となって実現に動き、建物の建設費用はすべて企業や個人の寄付によってまかなわれた。寄付者の名前が提灯に書かれ、繁昌亭の外壁や中の天井から吊り下げされている。オープン1年で商店街の来客者数は大幅にアップし、店舗も増加。その経済効果は、116億3000万円という試算も発表された。

現在、繁昌亭では(社)上方落語協会に所属する落語家8人の落語に加えて、漫才などの色物が2組週替わりで出演する昼席、貸し小屋として独演会などが開かれている夜席のほか、朝席と夜席終演後のレイトショーが不定期に開かれている。昼席には来阪した東京の落語家の出演や、ビッグゲストの飛び入りなどのサプライズもある。夜席には枝雀一門ら、上方落語協会所属以外の落語家もゲストとして高座に上がる。

現在、繁昌亭以外でもワッハ上方やさまざまなホール、寺社や飲食店など、近畿各地のいろいろな場所で多くの落語会が開かれている。落語会は同じ一門や同期との会が多い。しかし繁昌亭ができて、今まではなかなか会う機会がなかったほかの一門の落語家にも昼席で出会うようになり、落語家同士の交流が深まって、繁昌亭以外で開いている会にも出演する機会が増えている。若手は袖でシャワーを浴びるように、連日いろいろな噺を聞き続け、楽屋では師匠連の芸談を聞き、また礼儀作法を習うなど、貴重な勉強の場になっている。出番がなくても出入りする者も多く、今や“拠点”となっている。

繁昌亭では、昼夜の公演以外にも一般向けの「落語入門講座」、学校寄席や子ども向けの落語会の開催、入門25年以下の落語家を対象にした繁昌亭大賞各賞の創設など、バラエティに富んだ企画を打ち出している。落語家の企画によるオリジナルグッズを商品化し、売店での販売も行われている。季節に応じた小屋まわりの飾りつけなど、臨機応変に動いてくれるスタッフの機動力も強い味方だ。終演後には、その日出演した落語家たち自らが客を送り出す。握手をしたり、一緒に写真を取ったりのサービスに、観客は大満足で家路に着く。

定席がなかったため、上方では落語そのものが新鮮な人が圧倒的に多い。それまでは落語会をやっている場所を見つけることから始めないといけなかったが、今では繁昌亭に行けばいつでも落語を聞けるようになった。見てみれば楽しい。観客と落語家の距離の近さも魅力だ。お気に入りの落語家を見つけ、繁昌亭以外の会にその人を見に行く。また、別のお気に入りの落語家に出会う。繁昌亭に人が集まり、繁昌亭を起点に落語の輪が広がっている。

. データに見る現状

## - 5 . 歌舞伎

### データの収集方法について

集計対象公演は、『芸能白書 2001』に倣って「プロの歌舞伎俳優」( (社) 日本俳優協会および劇団前進座に所属する俳優 ) による公演のみとし、地歌舞伎・子ども歌舞伎などは含めなかった。また、歌舞伎俳優による「朗読」の公演も対象から外してある。

また、主催者の区分も『芸能白書 2001』と同様とした。すなわち、

松竹が制作し、松竹傘下の劇場で開催した公演 ( 松竹系 )

松竹が制作し、同社以外の商業劇場が主催した公演 ( その他の商業劇場 )

日本芸術文化振興会が自主制作し、国立劇場で行った公演 ( 国立劇場 )

( 社 ) 全国公立文化施設協会 ( 公文協 ) や文化庁などによる地方巡演 ( 公的機関の主催公演 )

歌舞伎俳優の所属する事務所などが自主制作し、主催した自主公演 ( 俳優の自主公演 )

主に若手の歌舞伎俳優が技芸の研究や研修の成果を発表するために開催した公演 ( 研究公演 )

劇団前進座が自主制作し、主催した歌舞伎公演 ( 提携公演も含む ) ( 前進座 )

その他のプロデュース公演・イベント ( その他 )

の 8 区分である。

2006 年公演回数は、通常の劇場公演は『演劇年鑑』からデータを集め、自主公演や特設舞台での公演などは、雑誌「演劇界」や歌舞伎俳優の公式 H P などを参照して情報を収集した。前進座の公演情報については、前進座 H P 掲載情報に拠った。

公演データのうち、一部の「公演回数」データ取得不能分は、表中では空欄とした。『芸能活動の構造変化～この 10 年の光と影～』所収の 2005 年公演データでは全公演について公演日数・公演回数が網羅されているので、必要に応じてそちらも参照されたい。

## 公演日数と公演回数

2006年の総公演日数は1,160日で、2005年と比べて約120日の減少であった。総公演回数は、回数不明分の1日当たり公演回数が今までと同様だったと仮定した場合約2,030回となり、2005年の2,238回を200回ほど下回ることになる。

ただ、「公演回数が前年より大幅に減少した」

とは言っても、これらは1996年の1,183日・2,075回とほぼ同水準である。全国での歌舞伎公演回数を調べたデータが『芸能白書』以外に存在しない現状では難しいが、総公演回数の長期的な趨勢を見るには、中間年のさらなるデータ補完が必要と思われる。

【1-48】歌舞伎公演データ

	2006公演		2005公演	
	日数	回数	日数	回数
歌舞伎座	294	607	294	600
新橋演舞場	50	100	96	162
浅草公会堂	25	46	25	46
三越劇場	21	35		
京都南座	27	54	52	96
大阪松竹座	83	165	107	204
日生劇場			22	34
(以上、松竹系)	500	1,007	596	1,142
名古屋御園座	50	89	49	98
中日劇場	22	36	23	36
シアターコクーン	38	54	22	35
PARCO劇場	25	44		
博多座	50	100	75	130
(以上、その他の商業劇場)	185	323	169	299
国立劇場	159	225	157	264
(以上、国立劇場)	159	225	157	264
公文協東コース	28	51	28	53
公文協西コース	26	43	25	48
公文協中央コース	22	44	23	37
松竹大歌舞伎巡演(文化庁巡演)	16	32	20	29
関西歌舞伎鑑賞教室	14	*	15	20
南座歌舞伎鑑賞教室	7	11	7	10
四国こんびら歌舞伎	19	38	16	32
国立・歌舞伎鑑賞教室地方公演	3	6	4	7
(以上、公的機関の主催公演)	135	*225	138	236
坂東玉三郎舞踊公演	14	14	16	16
坂東玉三郎舞踊公演	16	16	10	10
坂東玉三郎舞踊公演			3	3
九世三津五郎の七回忌を偲ぶ会			1	1
亀治郎の会	2	3	2	3
平成若衆歌舞伎	3	5	2	4
(以上、俳優の自主公演)	35	38	34	37

	2006公演		2005公演	
	日数	回数	日数	回数
稚魚の会・歌舞伎会合同公演	4	8	2	4
音の会	2	2	1	1
上方歌舞伎会	2	4	2	4
たけのこ会	2	3		
ときわ会	1	1	1	1
若伎会	2	3		
伝統歌舞伎保存会研修発表会			1	1
竹登会			2	3
(以上、研究公演)	13	21	9	14
前進座歌舞伎公演	30	51	30	51
前進座歌舞伎巡業	47	47	79	92
(以上、前進座)	77	98	109	143
NHK古典芸能鑑賞会	1	1	1	1
中村勘太郎・七之助錦秋特別公演	11	22	8	16
江戸博歌舞伎 歌舞伎フォーラム公演(2月)	21	28	18	27
江戸博歌舞伎 歌舞伎フォーラム公演(9月)	17	22	21	41
比叡山薪歌舞伎			9	9
宮島歌舞伎2005			2	2
醍醐寺薪歌舞伎	3	3	3	3
瓜生山歌舞伎 市川亀治郎の挑戦	3	3		
日本伝統芸能フェスティバル「義経」			2	2
みんなの歌舞伎			1	1
新潟県・中越地震復興支援チャリティー舞踊公演			1	1
(以上、その他)	56	79	66	103
<b>合計</b>	<b>1,160</b>	<b>*2,016</b>	<b>1,278</b>	<b>2,238</b>

## 主催者別公演回数

公演主催者別の公演回数を 2005 年と比較することで、この変化の要因を探ろうと思う。

「松竹系」の公演回数は 89 日・124 回減少しているが、2006 年は日生劇場で公演が行われなかったこと以外にも、2005 年には「ヤマトタケル」のロングラン上演があったことや、2006 年は南座で 1 ヶ月単位の歌舞伎興行が行われたのが 12 月の顔見世 1 回しかなかったことの影響も大きいと思われる。また、「その他商業劇場」の公演回数は、16 日・24 公演の増加である。博多座公演の減少分(3 ヶ月 2 ヶ月)を、コクーン・PARCO 劇場公演分が上回った(ちなみにこの年のコクーンは 2 ヶ月にわたる長期公演)形である。国立劇場の公演回数は、日数は 2 日増えたが、回数は 39 回減っている。これは、2005 年は 1 日 2 回公演だった 11 月・12 月の公演が、2006 年はすべて 1 回公演になったためである。

これら 1 ヶ月単位で興行を打てる劇場の公演回数の変動に比して、巡業や自主公演の公演回数ははるかに安定的で、2005 年・2006 年を比較す

ると公演日数・回数にほとんど変化がない。特に自主公演で、大規模な地方巡演を含む「坂東玉三郎舞踊公演」と、若手俳優では唯一の自主公演「亀治郎の会」が毎年の興行として定着している意義は大きい。

そして、『芸能活動の構造変化～この 10 年の光と影～』記載の 1996 年・1999 年・2005 年公演データと 2006 年の公演データを比較して感じるのは、「その他」区分に含まれる、屋外の特設舞台等で行われる単発のイベント系の公演が減ってきていることである。2006 年は、公文協巡業の東・西コース「中村勘三郎襲名披露」が各地の芝居小屋公演を組み込んで開催されたため、さらに新たなイベント公演に関わるだけの余力が松竹になかった可能性もあるのだが、歌舞伎をいわゆる「日本古来の伝統的なもの」の看板として扱う興行に限界が見えてきた、とも考えられる。

## 都道府県別公演回数

『芸能活動の構造変化～この 10 年の光と影～』で、都道府県別公演回数の長期的変化を見ている。公演の全国分布傾向は、本来の形で歌舞伎を上演できる装置を持つ大阪松竹座や博多座の開場により、東京一極集中が解消される方向に進むかに見えたのだが、その後の推移を見ると、大阪府も福岡県も、劇場開場の頃をピークとし、それ以降歌舞伎公演回数は減少している【1-49】。2006 年のデータを見ると、全公演のうち東京で

行われた分は日数比で 60.3%にも上り、2 位の大阪(9.1%)を大きく引き離している。

それぞれの都道府県における公演が、全国での公演のどのくらいの比率を占めたかを表した分布図が【1-50、1-51】である(但し前進座公演分は除いてある)。全国的な歌舞伎公演回数の多寡の傾向は、2005 年の図により明確に表れている。まず東京、次いで大阪、それに愛知・京都・福岡が続くという按配である。その次には神奈川・香

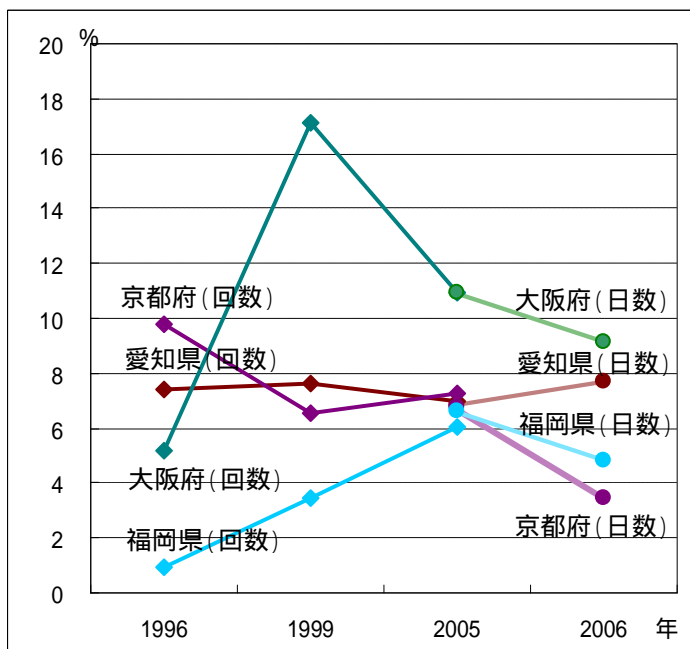


川・熊本がつけているが、香川は金丸座でのこんぴら歌舞伎、熊本は八千代座での坂東玉三郎舞踊公演が毎年比較的長期間開催されることによる。

ちなみに【1-50】において真っ白の「0%」は0日、「0.1%以下」は1日、「0.5%以下」は2~5日公演があった道県であり、その稀少な「道県内で上演された歌舞伎公演」は公文協巡業であるケ

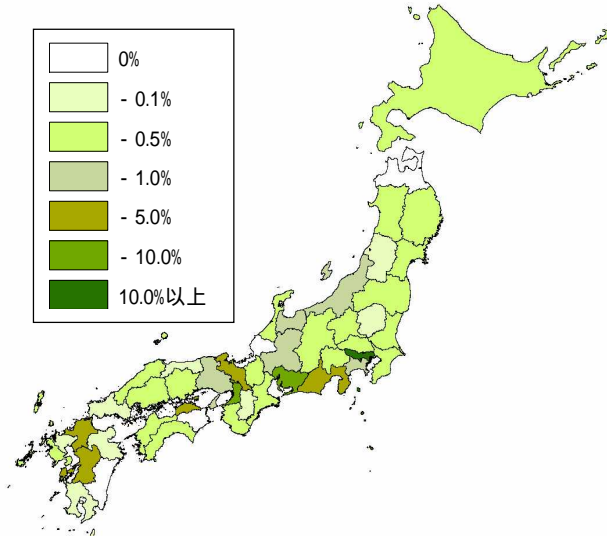
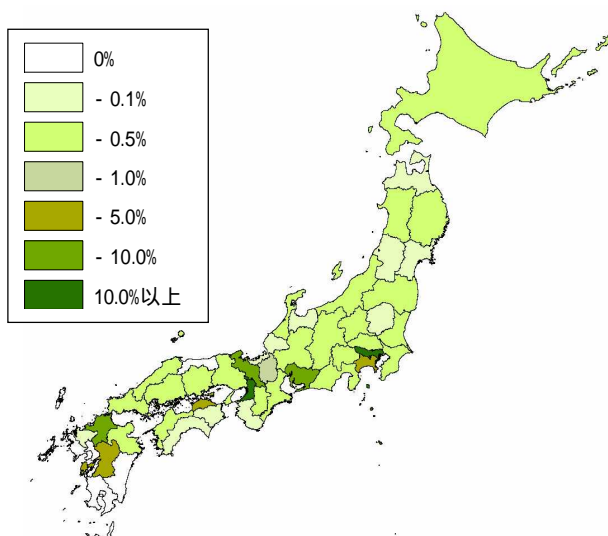
ースがほとんどである。公文協巡業は、関係者の一団が全国を巡回する、という形にならざるを得ないため、途中経路に乗りにくい宮崎・鹿児島・沖縄などではなかなか公演が開催されないのが実情である。2006年は「勘太郎・七之助錦秋公演」が沖縄で開催され、久しぶりの沖縄での歌舞伎公演となった。

【1-49】全国の上演回数に主要府県での公演が占める比率（東京を除く）  
 < 1996-2005回数、2005-2006日数 >



【1-50】総公演日数に占める比率（2005）

【1-51】総公演日数に占める比率（2006）



### 海外公演

今回の公演集計には含めていないが、近年、海外公演も盛んに行われている。2005年には現・坂田藤十郎を中心とする近松座が韓国・アメリカで、2006年には海老蔵・亀治郎らがイギリス・オランダで公演を行った。海外公演は2007年以降も行われているが、近年の海外公演は、かつて

大幹部の俳優を看板に据えた大一座で行われていた頃の文化交流を目的とした公演とは異なり、「歌舞伎」という演劇ジャンルが、日本語の通じない世界でどのように受け容れられるかを体感しに行く、という、かなり実験的な意味合いの強いものに変貌している。

### 地域別上演比率

「歌舞伎上演の東京一極集中の進展」は、人口問題・労働問題等と言われる「東京一極集中」と同義で語られる内容以外に、「上方歌舞伎のさらなる衰退」も意味している。

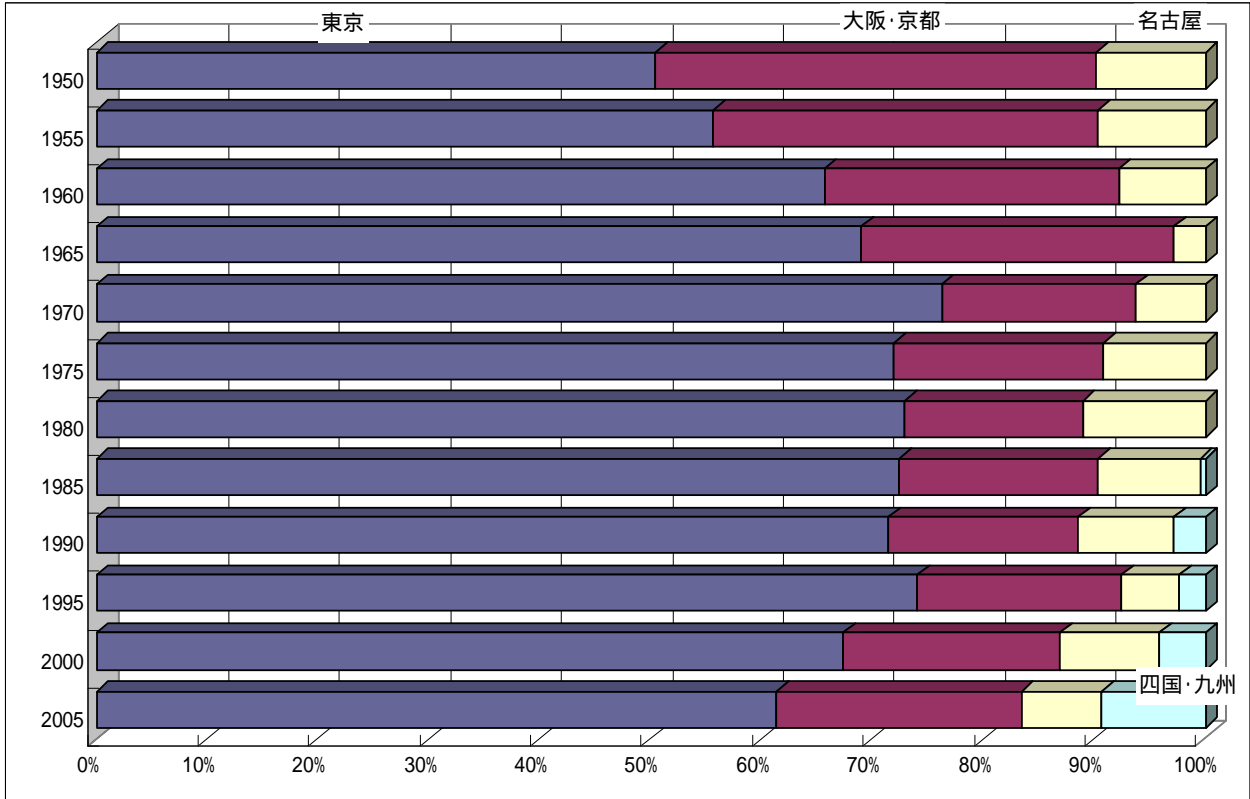
もともと歌舞伎には江戸と上方の二つの潮流があり、それぞれが拮抗することで歌舞伎の人気は続いていた。しかし、関西の劇界を支えた名優の死や大阪経済の停滞などにより、次第に上方歌舞伎は翳りを見せ始めた。第二次大戦後は、関西の俳優だけで座組みをすることも難しくなるほどで、十三代片岡仁左衛門（現・仁左衛門の父）らの尽力で消滅こそ免れたものの、関西歌舞伎は長くぎりぎりの状態が続いていた。そんな中、「上方歌舞伎の衰退は歌舞伎全体の衰退に繋がる」と考えた東京出身の歌舞伎俳優・二代澤村藤十郎の働きかけで、1978年に政財界からの支援者も含む「関西で歌舞伎を育てる会」が発足した。この組織は、船乗り込み（次回興行に出演予定の俳優たちが、沿道の観衆の声援を浴びながら船に乗っ

て川筋をめぐる行事）を復活させ、新たな若い観客を取り込むなど関西歌舞伎の復興に多大な貢献をなした。1992年には会の名称を「関西・歌舞伎を愛する会」と改め、現在も活動を続けている。

が、関西歌舞伎界の前途は、いまだに明るいとは言えない状況が続いている。大阪松竹座の開場と共に始まった若手俳優養成機関「上方歌舞伎塾」は第4期以降の卒塾生を出しておらず、関西の俳優の自主公演・若手研修公演の両方を兼ねる存在だった「平成若衆歌舞伎」も、2006年の第5弾を最後に上演が途絶えている。そして、上述のとおり大阪および京都での歌舞伎の本公演の数も減っている。

（社）日本俳優協会が作成した戦後の歌舞伎上演データから、開催地別の公演回数比率を集計してみた。その時系列比較結果を【1-52】に表す。大阪・京都での上演が長期的にも減少傾向にあるのが分かる。

【1-52】各地での上演比率（5年累積値の比率）の時系列比較（東京 / 大阪・京都 / 名古屋 / 四国・九州）



## レパートリーに見る特色

(社)日本俳優協会の戦後上演データを用いると、個々の演目の上演傾向も調べられる。歌舞伎は「助六」など上演のたびに外題の違う同一演目があるため集計に困難が伴うのだが、これらを可能な限り名寄せし、また、「吉野山」や「落人」が単独上演された場合も「義経千本桜」「仮名手本忠臣蔵」に合算することとして、基本的に1幕を1データとして1946～2005年の上演演目を集計した結果が【1-53】である。「三大狂言」と言われる「忠臣蔵」<sub>1</sub>、「千本桜」<sub>2</sub>、「菅原伝授」が上位3位を占めるといふ、予想に違わない結果になっている。また、襲名披露で演じられることも多い、「鏡獅子」<sub>3</sub>、「娘道成寺」などの舞踊の大曲が入っているのも納得がいく。

ここで、単幕の演目としては最上位につけている「勧進帳」の上演傾向について調べてみる。昨今は九代松本幸四郎の「弁慶上演1000回」に絡めて話題になることの多い演目だが、大歌舞伎の舞台での上演傾向は、近年変化があるのだろうか。

ある時「勧進帳」が上演されたら、その次の「勧進帳」は何ヶ月後に上演されたか(どこで上演されたかは考慮せず、東京で上演された翌月に大阪で公演された場合も「1ヵ月後」とする)という「勧進帳の上演間隔」を、50年のデータで辿ってみた。結果が図5である。意外なことに、2000年以降、劇場での「勧進帳」公演は間隔が伸びているのである。ただ、このデータには巡業公演は含まれていないので、地域によっては必ずしもこれだけの間隔はあいていない場合もある。(ちなみに幸四郎が2006年に上演900回を達成したのは「松竹大歌舞伎巡演」中の秋田・康楽館公演だった。)そしてこれを見ると、「勧進帳」人気は最近だけのことではなく、昔から年に数回ずつどこかで演じられていた演目である、ということもよく分かる。「またかの関」と揶揄されるのも理解できる。

【1-53】上演回数上位演目(1946 - 2005)

順位	演目名	回数
1	仮名手本忠臣蔵	613
2	義経千本桜	344
3	菅原伝授手習鑑	237
4	口上(襲名披露口上・追善口上等も含む)	185
5	勧進帳	177
6	京鹿子娘道成寺	132
7	春興鏡獅子	117
8	天衣紛上野初花(河内山/直侍含む)	107
9	恋飛脚大和往来	104
10	藤娘	103
11	弁天娘女男白浪	103
12	一谷嫩軍記	100
13	妹背山婦女庭訓	88
14	鬼一法眼三略巻 (「菊畑」「一条大蔵譚」単独上演も含む)	87
15	春夏秋冬(所作事)	85

順位	演目名	回数
16	双蝶々曲輪日記	83
17	元禄忠臣蔵	81
18	連獅子	80
19	梶原平三誉石切	77
20	本朝廿四孝	76
21	与話情浮名横櫛	76
22	心中天網島(「時雨の炬燵」「河庄」を含む)	73
23	傾城反魂香	70
24	平家女護島	68
25	伽羅先代萩	67
26	寿曾我対面	67
27	身替座禅	66
28	廓文章	64
29	六歌仙容彩	64
30	ひらかな盛衰記	60

出典：「歌舞伎の上演傾向分析 - 『またかの関』についての一考察 - 」(坂部裕美子、「ESTRELA」2007年2月号、(財)統計情報研究開発センター)、「歌舞伎の上演傾向 - 『4代目歌舞伎座』の時代における歌舞伎三大狂言の上演について - 」(坂部裕美子、「統計」2007年4月号、(財)日本統計協会)より作成

## 観客の世代交代

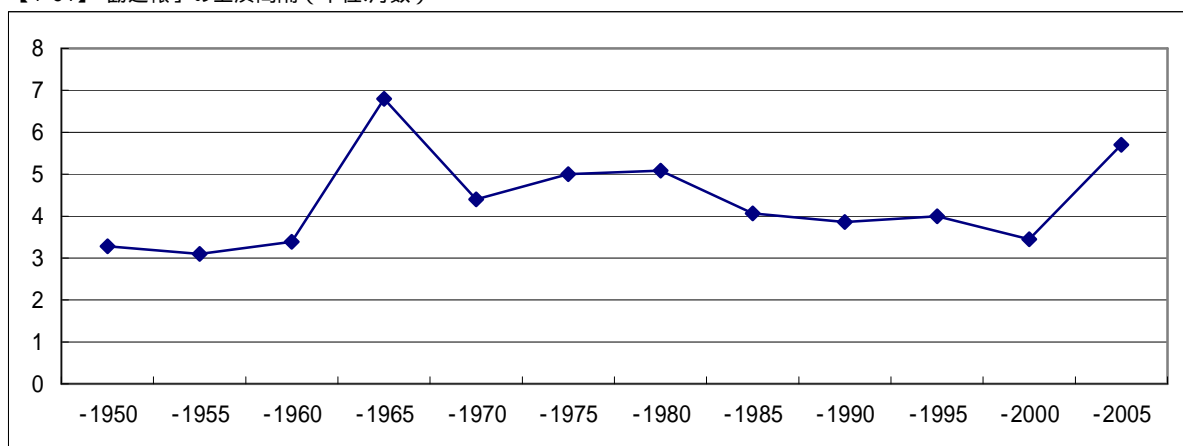
歌舞伎俳優の世界も大幅に世代交代が進み、最近では平成生まれの俳優も役付きで舞台上がるようになった。が、世代交代は演じる側だけの現象ではなく、歌舞伎の劇場には最近急激に若い観客が増えている。しかし、俳優側と違うのは、かつてのような「歌舞伎好きの親から子へ」という世代交代ばかりではなく、斬新さを売りにしたコクーン歌舞伎・平成中村座や、大胆に路線変換した正月の浅草歌舞伎を見て「歌舞伎」の世界に入ってきた若者たちも多いことである。となると、今までの歌舞伎ファンが至極当然と思っていたことが分からない観客も増えてくる。こういった事情を察してなのか、国立劇場の「歌舞伎鑑賞教室」の他にも、全くの歌舞伎初心者を対象とする公演が最近増えてきた。2006年巡業中央コースおよび松竹大歌舞伎巡業（「歌舞伎噺」という、俳優が歌

舞伎の所作や決まりごとを説明する幕が含まれている）や、国立劇場の「社会人のための歌舞伎入門」公演がそれである。そして、それらも活況を呈していると言う。

しかし逆に、最近の歌舞伎は、誰でも知っている演目の再演や、外部の著名な演出家を招いての公演などあまりに初心者の側を向きすぎて、長年の歌舞伎ファンに見応えのある公演が減っている、という印象も否めない。そのような中で、2006年の国立劇場開場40周年記念の「元禄忠臣蔵」3ヶ月連続全段通し上演は、非常に意義深い公演であった。滅多に上演されない演目も、一度舞台に掛ければ、俳優・裏方・観客のすべてに「経験」という新たな蓄積をもたらす。今後は、こういった「次代に繋げる」ことを主眼とした公演も増やして欲しいものである。

（坂部 裕美子）

【1-54】「勸進帳」の上演間隔（単位：月数）



## - 6 . 文 楽

### 世代交代期を迎えて - 新たな方向性の模索

前回の白書から6年を経た文楽は、データにも示されたように、東京・大阪の本公演の観客増、地方公演の現状維持、後継者養成事業の順調な展開、という様相が読み取れる。またデータには表

れないが、三業のうち太夫・人形に顕著な世代交代が起こりつつある。大きな変化の予感を感じざるを得ない。

#### 公演活動の動向

本公演 - 東京と大阪の受容の度合い

1999年と2006年の東京と大阪の本公演の日数・回数・観客数は【1-55、1-56】に示した通りである。本公演（文楽協会所属の太夫・三味線・人形遣いの全員出演の公演）の観客増は、もっぱら東京公演の盛況によるものである。2000年頃以降の東京における文楽公演は、毎公演入場券の入手が困難なほどの盛況を見せていた。国立劇場小劇場のキャパシティを考えると、90%を超える入場率になるはずである。

一方、大阪の文楽公演は、入場率では東京に大きく水をあけられている。これは文楽劇場のキャパシティ（東京より200席以上多い）や公演回数

の差によるものである。年間入場者数では東京を上回っているものの、ほぼ横ばい或いは微減状況である。文楽の発展のためには、大阪での観客増加に力を注がなければならないことは自明である。もちろんこの間、文楽劇場・文楽協会をはじめとする関係者の努力は、大阪府・市・経済団体・文化団体等を巻き込み、さまざまの方策を試み、徐々にその成果は表れ始めているように思える。ユネスコ世界無形遺産への登録も追い風になったと思われる。

東京公演の盛況に潜む問題点については、後に記す。

【1-55】本公演の回数と入場者数

	公演日数			公演回数			入場者数		
	1998	1999	2006	1998	1999	2006	1998	1999	2006
東京	74	74	76	149	149	153	67,863	61,840	83,841
大阪	109	107	103	241	236	223	88,573	94,610	92,423
<b>合計</b>	<b>183</b>	<b>181</b>	<b>179</b>	<b>390</b>	<b>385</b>	<b>376</b>	<b>156,436</b>	<b>156,450</b>	<b>176,264</b>

出典：(独)日本芸術文化振興会よりデータ提供

【1-56】月別公演実績

公演		日	回数	入場者数	場所
2006年	1月文楽公演	22	44	20,055	大阪
	2月文楽公演	16	48	21,841	東京
	4月文楽公演	22	44	15,997	大阪
	5月文楽公演	17	34	17,472	東京
	6月文楽鑑賞教室	16	32	18,922	大阪
	6月若手公演	2	2	913	大阪
	7・8月文楽公演	19	57	19,612	大阪
	9月文楽公演	17	34	25,998	東京
	11月文楽公演	22	44	16,924	大阪
	12月文楽鑑賞教室	13	24	12,414	東京
	12月若手公演	13	13	6,116	東京
	小計		179	376	176,264
	巡業公演3月	18	36	16,772	各地
	巡業公演9・10月	16	32	13,970	各地
	本物の舞台芸術(文化庁)	9	9	4,100	各地
	本物の舞台芸術(公文協)	5	5	3,000	各地
小計		48	82	37,842	
<b>合計</b>		<b>227</b>	<b>458</b>	<b>214,106</b>	

出典：文楽協会、(独)日本芸術文化振興会よりデータ提供

【1-57】2006年巡業プログラム

3月

第1部	解説	新版歌祭文(野崎村の段) 勸進帳
第2部	解説	冥途の飛脚(羽織落しの段、封印切の段) 花競四季寿

10月

第1部	解説	菅原伝授手習鑑(寺入りの段、寺子屋の段) 釣女
第2部	解説	曾根崎心中 (生玉神社前の段、天満屋の段、天神森の段)

その他(解説と体験、公演)

大阪市内中学校 4日4ヶ所 1/31・2/1、2/4・5 1259人  
大阪府「おおさか・元気・文楽」2日4回 1/28・29 2596人

出典：文楽協会よりデータ提供

## 6. 文楽

### 地方公演の現況

文楽協会が、主催あるいは実行主体となっている地方公演は、前回白書からほぼ横ばい状態であるといえる【1-58】。文楽技芸員の年間スケジュールからいっても、これ以上、地方公演の日数を増加させることは難しいだろう。各地の主催者は、地方自治体・教育委員会・公共ホール等の公的機関がほとんどを占めるようになってきたが、昨今の地方の経済的困窮が、このような地方公演の実施を難しくしている側面もある。

文楽はその芸態上、地方公演であっても、50

人程度の演者・技術者を必要とする。現今のような経済的状況が続くようであれば、地方公演の実施は、ますます困難になると思われる。教育の現場で、和楽器や日本の伝統に対する認識が高まった、とは言え、文楽のようなかなり大がかりな伝統芸能を各地の学校で（地域の数校単位でも）上演・鑑賞することは、経済的にも技術的にもかなり困難である。国および地方公共団体のこれまで以上の積極的な支持・援助が必要であろう。

【1-58】都道府県別巡業公演回数

	1998	1999	2006				1998	1999	2006			
			本物の舞台芸術体験事業*	協会主催地方公演		本物の舞台芸術体験事業*			協会主催地方公演			
				10月	3月				10月	3月		
北海道	0	2	5	3	2	0	0	0	0			
青森	0	0	0	0		1	0	3	3			
岩手	2	0	0	0		2	0	0	0	2	2	
宮城	0	2	3	1	2	0	0	4	0			
秋田	0	0	0	0		0	0	0	0			
山形	0	0	0	0		0	0	0	0			
福島	2	2	2	0		2	0	2	2		2	
茨城	0	0	3	1		0	0	2	0	2		
栃木	0	0	2	0	2	0	0	0	0			
群馬	0	0	2	0	2	0	0	0	0	2		
埼玉	0	2	0	0		0	0	2	0		2	
千葉	6	4	2	0	2	0	0	0	0			
東京	14	11	10	0	4	6	0	0	0			
神奈川	4	2	6	0	4	2	0	0	0			
新潟	0	0	3	1		0	0	0	0		2	
富山	2	2	2	2		0	0	2	0		2	
石川	0	2	4	2		0	0	0	0			
福井	2	0	1	1		0	0	0	0			
山梨	2	1	2	0	2	0	0	2	0		2	
長野	0	2	0	0		0	0	2	0		2	
岐阜	2	2	2	0	2	0	0	2	0		2	
静岡	2	0	4	0	2	2	0	0	0			
愛知	6	4	6	0	4	2	0	0	0			
三重	0	2	2	0		0	0	0	0			
滋賀	0	0	0	0		0	0	0	0			
京都	1	0	3	0		0	0	0	0			
大阪	10	3	0	0		0	0	0	0			
兵庫	5	6	4	0		0	0	0	0	2	2	
奈良	0	0	0	0		0	0	0	0			
和歌山	0	0	0	0		0	0	0	0			
鳥取	0	0	0	0		0	0	0	0			
島根	0	4	0	0		0	0	0	0			
岡山	2	2	2	0		0	0	0	0	2		
広島	2	4	2	0		0	0	0	0		2	
山口	2	0	2	0		0	0	0	0		2	
徳島	0	0	0	0		0	0	0	0			
香川	2	0	0	0		0	0	0	0			
愛媛	0	0	0	0		0	0	0	0			
高知	0	0	0	0		0	0	0	0			
福岡	2	4	2	0		0	0	0	0		2	
佐賀	0	2	0	0		0	0	0	0			
長崎	0	2	0	0		0	0	0	0			
熊本	0	2	2	0		0	0	0	0		2	
大分	0	0	2	0		0	0	0	0		2	
宮崎	0	0	2	0		0	0	0	0		2	
鹿児島	0	0	0	0		0	0	0	0			
沖縄	0	0	0	0		0	0	0	0			
<b>合計回数</b>	<b>44</b>	<b>40</b>	<b>82</b>	<b>14</b>	<b>32</b>	<b>36</b>						
<b>入場者数</b>	<b>25,556</b>	<b>24,911</b>	<b>44,942</b>	<b>7,100</b>	<b>13,970</b>	<b>16,772</b>						

\*文化庁・公文協 主催

出典：文楽協会よりデータ提供



## 人材育成の現状と課題

### 文楽の養成研修制度

国立劇場(日本芸術文化振興会)の養成研修制度については、すでに20期を越えその修了者は60人以上、うち40人が文楽の舞台に立っている。全技芸員中の46%を占めている。三味線については半数以上が養成出身者である【1-59、1-60】。すでに中堅として活躍し、将来を期待されている人たちもいる。国立での養成研修制度は、能楽・歌舞伎・太神楽等でも行われているが、最も効果をあげたのが文楽であるといえよう(その他の領域も含めて人材育成については、第4章の「後継者の育成」も参照されたい)。

さまざまな問題点はある。平成に入る頃から志望者数が減少し、それが常態になったため、三業の就業者に偏りが現れてきた。具体的には人形志望者がいなかったり、就業して後比較的早く、健

康問題等で数人が廃業して人形遣いの若手層が不足するという、年代構成のアンバランスが生じた。勿論これは養成制度だけの問題ではなく、就業後のスケジュール管理・健康管理等の問題が絡み合った複合的な原因と思われる。三業の将来のバランスを見通して着実に運用するとともに、総合的な視点で制度の点検をする必要があるだろう。

【1-60】文楽技芸員数

		大夫	三味線	人形遣い	合計
2001	文楽技芸員数	24	20	44	88
	うち養成研修修了者	9	11	19	39
	研修修了者比率(%)	37.5	55.0	43.2	44.3
2007	文楽技芸員数	27	19	41	87
	うち養成研修修了者	11	10	19	40
	研修修了者比率(%)	40.7	52.6	46.3	46.0

【1-59】文楽研修修了生の状況

	修了者	大夫	三味線	人形遣い	『白書2001』時点		2007年6月時点	
					就業者	転業者	就業者	転業者
第1期生(昭和47.5~49.3)	11				4	7	3	8
第2期生(昭和49.5~51.3)	5				4	1	3	2
第3期生(昭和51.5~53.3)	2				2	0	2	0
第4期生(昭和52.5~54.3)	5				4	1	4	1
第5期生(昭和53.5~55.3)	1				1	0	1	0
第6期生(昭和54.5~56.3)	1				0	1	0	1
第7期生(昭和55.5~57.3)	7				4	3	4	3
第8期生(昭和57.5~59.5)	1				1	0	1	0
第9期生(昭和58.2~60.3)	2				2	0	2	0
第10期生(昭和60.5~62.3)	0				0	0	0	0
第11期生(昭和61.5~63.3)	0				0	0	0	0
第12期生(昭和62.5~平1.3)	3				3	0	3	0
第13期生(昭和63.5~平2.3)	4				4	0	3	1
第14期生(平成2.4~4.3)	3	1		2	2	1	1	2
第15期生(平成4.4~6.3)	3		1	2	2	1	3	0
第16期生(平成6.4~8.3)	1	1			1	0	0	1
第17期生(平成8.4~10.3)	3	3			3	0	3	0
第18期生(平成10.4~12.3)	2		2		2	0	2	0
第19期生(平成12.4~14.3)	2		1	1			1	1
第20期生(平成14.4~16.3)	2	2					2	0
第21期生(平成16.4~18.3)	2		1	1			2	0
第22期生(平成18.4~18.11)	0	0	0	0			0	0
第23期生(平成19.4~研修中)	4							
合計	64						40	20

出典:(独)日本芸術文化振興会『伝統芸能伝承者養成研修概要 平成19年度版』より作成

### 憂慮される太夫の育成

養成も含めてより重い問題は太夫の育成である。現在文楽の太夫は、幹部クラスと中堅以下との実力に大きな落差が存在する。1945 年以後生まれの太夫達の足踏み状態が続いている。第二次大戦後は、さまざまな要因がからみ、文楽も含めた古典芸能の低迷時代で後継者の入門も少なく、養成研修制度を発足させる大きな要因にもなった。文楽の芸術的価値の根幹は義太夫節浄瑠璃の演奏表現であり、従って太夫の実力が文楽の芸術的感動を左右する。三業による総合的な芸術であるとは言え、まずなによりも優れた太夫の存在が

### 養成事業の将来に向けて

文楽の養成研修制度は、1972 年の開始以来試行錯誤、修正を加え、現在の形になっている。しかしながら、三業志望者とも 2 年間の研修期間であることは当初から変わっていない。研修は最初約半年間は全員が共通の基礎科目を行う。その時点で適性等の再調査をし、太夫・三味線・人形志望を確定する。その後はそれぞれの志望に重点を置いた座学・実技研修を行う。修了後各人師匠に入門し、芸名を与えられ、文楽協会と芸員として出演契約を交わし舞台を踏むことになる。

前述の通り生得の条件に強く左右され、育成に長い期間を要する太夫は、養成研修段階から少し異なる方法をとることを考えても良いのではないか。例えば太夫志望が確定したら、その後半年か 1 年後を目途に入門先を決める。師匠は三味線の協力を得てそれから 1 年半から 2 年間徹底して太夫の基礎訓練を行う。従って太夫志望者は養成研修期間が 3 年間になる。現在のようになるべく

### 観客育成

前述のように東京の文楽公演はまれに見る長期間の盛況が続いている。文楽愛好者の掘り起しにも成功しているように思われる。一方で公演日

欠かせない。

元来太夫は、いわば自らの体を楽器に改造していくのであり、生得の個人的条件に特に制約される。もちろん三味線や人形の芸の習得が容易である、と云うのではない。だが三味線・人形という物を介し視覚・聴覚を用いて、ある意味では客観視ができ、また比較も可能である。それに比べると太夫の育成にはとりわけ長い時間と労力が必要となる。現在の中堅以下の太夫には以前に比べ、基礎的な訓練が十分ではないように思われる。

早く舞台を踏み、実戦による訓練を行うことも大切である。だが一方では公演スケジュール上、舞台での役の稽古に追われ、認識しても不足している基礎訓練を行う余裕が無いのではないか。1 年半・2 年間の基礎訓練は、十分ではないかもしれないが有効ではないだろうか。またこれは集団で行う事は避けるべきだろう。太夫の芸は個人の条件に大きく左右される事は前述の通りである。従ってこの訓練は尊敬する師匠・三味線と個別に行うことで効果が発揮されるだろうと思われるからである。

これは所詮周辺の素人の、見当はずれの案かもしれない。或いは逆に 1 年で師匠に入門し、舞台を踏ませる方がいいのかもしれない。いずれにせよ優れた太夫の育成は急務だろう。国立劇場は文楽講師陣を中心に現役太夫・三味線の率直な意見を聞き取り、実効性のある制度構築の検討を早急にされることを望みたい。

数の関係で土・日曜が 3 回のみとなる為、勤労者は前売りでの席の確保が困難である、という声が聞こえる。比較的時間が自由な学生初心者層・高

年齢層の占める割合が増えていることが推測される。学生や若者客は入れ替わりが早く、長期にわたるリピーターとはなりにくい傾向がある。また周囲の動向によって行動パターンが変化する傾向もあり、観客としての安定性に不安もある。

古典芸能は観客にもそれなりの経験と知識の蓄積を要求するが、勤労者層が学生初心者層に取

って代わられるとすると、文楽にとって長期的な安定したよい観客の動員が見込めなくなる。良い観客の存在が良い実演者を育て、良い舞台を作り上げて観客にフィードバックされる。さらに観客の年代構成からも勤労者層の確保は常に追求していかなばならない課題である。

## 上演演目の傾向

東京の盛況はもう一つの大きな問題を抱えている。上演演目の減少・偏りである。

1998年からの東京での文楽公演を検討してみると、上演演目の種類が減少している。「曽根崎心中」が4回、「冥途の飛脚」が3回、「仮名手本忠臣蔵」(通し上演、部分上演含め)7回などである。東京での文楽は近松門左衛門作品を特集して上演する公演月が有り、1公演で3・4作品が上演される。現在の文楽には上演できる近松の世話物は決して多くないことは承知しているが、それでも10年以内でこの状態はいかがかと思う。だが一方でこのような知名度の高い作品に誘われて学生初心者層が引き寄せられた、と考えれば東京の観客増の理由は納得がいく。また「忠臣蔵」はさまざまな上演形式がとれる作品だが、それにしても2年に1回以上の上演は、中長期的な計画があつての事とは思えない。

さらにこの期間中、大阪・文楽劇場では上演されたが東京では出されなかった作品が相当数ある。主なものだけでも「紙子仕立両面鑑」「楠昔噺」「桜鉦恨鮫鞘」「新薄雪物語」「大経師昔暦」「太平記忠臣講釈」「日蓮聖人御法海」等である。多くはかつて東京公演で発掘し徐々に上演して伝承の途絶から救った作品であり、それ以後も何度か上演していたものである。東京では20年以

上も上演されないものもある。舞台芸術は上演されなければ伝承が途絶える。かつて国立劇場(東京)は積極的に復活・掘り起し作業を行い、通し上演できる作品数を増加させ、それが若い観客層を誘引し、文楽を活性化させた。伝承上複数の演者に経験させる事が必要であり、異なる嗜好の多くの観客の批評を経る事で上演の意義を確認することもできる。

文楽には現在上演可能な作品が長短合わせて200曲近くある。東京でももっと多様な作品が上演されるべきだろう。

独立行政法人としての採算性の問題があることは十分理解できる。だが他の伝統芸能と異なり、文楽の正当な上演の場は日本芸術文化振興会国立劇場しかない。

厳しい環境の中でもさまざまな上演方法を工夫して稀曲・難曲も確実に伝承を図ること、さらには復曲・掘り起し等でレパートリーを増加させるべく努力することは、国立劇場こそが行うべき使命ではないだろうか。

世代交代期を迎え、新たな方向性を模索する文楽のために、関係各位の一層の努力を希う次第である。

(後藤 静夫)



## . ヒアリングから見えてくる現状

## （１）仕事の内容

ワールドミュージックの制作に長く関わってきた。ちょうど 80 年代の終わり、CD の時代になった頃から、民族音楽の領域で 150 ~ 160 タイトル作った。この間、海外の民族音楽をずっと見たり聴いたりして、日本は自国の音楽に冷淡だと思った。

現在は、演奏会などのプロデュース、邦楽コンクール、オーディションによる CD 制作、歴史的音盤アーカイブの作成など、伝統文化の将来を見据えた活動をしている。今後は網羅的に、横のつながりをもって伝統音楽を推進する全国的なネットワークづくりを進めたいとも考えている。

## （２）現在の邦楽界について

### プロデューサー、専門家の不在

このままだと伝統音楽はなくなってしまう、というのが危機感としてある。実演だけでなく、研究的立場、メディア等の制作、道具の製作など、さまざまな立場で邦楽に関わる方は少なくない。けれども、もともと邦楽領域は多種目にわたっていて、それぞれの固有の特性や慣習もあるので、全体をリードしたり、総合的にプロデュースできる人材はほとんどいないといっても良い。研究的立場の方も少なくはないが、専門領域の細分化が進んでいるせいか、邦楽界全体を俯瞰して発言できるような人はとても少ないように思う。

### 公演の在り方

仕事上、録音のときに一番いい音を間近で聴く機会が多かったせいか、普通のホールで邦楽を聴くと物足りなく感じていた。昨年からは始めた演奏会シリーズのなかで、従来よりも思い切って PA を大きくしてみたら、アンケート結果の反応が良

かった。

もともと邦楽の多くは、音の隅々まで聞き取れる室内空間のものなので、大きいホールでは後ろの席の人にその繊細な味わいを十二分に伝えられるくらいの PA が必要だと感じ始めている。ナマの音本来の良さが薄れてしまうと抵抗のある演奏家もいるが、ロックやポップスの形態に慣れている現代の聴衆の耳は小さい音に満足できない。もちろん邦楽にあった PA の工夫は必要だし、演奏家もナマと PA の違いをわかって、効果的に演奏できることが求められる。何よりもまず「聴く」姿勢を作り出すことが必要だと感じている。

一方において、狭い室内空間で PA なしでも十分にナマの音を楽しめるような公演も制作している。邦楽は、もともと魅力があって聴かれてきたものだから、場所やジャンル、アーティストなど、さまざまな条件に応じて、その魅力が現代の人たちにも伝わるような工夫が必要である。

会館の企画者などは、古典よりも目新しいものを求めがちだが、企画者自身が古典を敷居が高いものと思い込む一方で、実際には良いものを聴いたことがないように感じる。古典の良いものを目前で聴いてもらって、純粋に感動してくれなかった試しは本当はない。古典は演目によって長かったりわかりづらかったりするため、良さを知ってもらうためのプレゼンの工夫も必要である。見せ方・聴かせ方など、聴衆のニーズをキャッチしつつ、魅力を体感してもらえよう企画制作に関わる人材・場所・機会は不可欠である。

### 鑑賞について

邦楽を「教える人」「習う人」はいるが、「聴かせる人」「聴く人」がいない。社中の人には来て、演奏家に伝手のない一般の人には情報が届かな

い。世論調査でも、邦楽に興味があるという人は多く、潜在的なニーズの存在は感じられるが、どの公演が良いか、どこに行けば良いか、一般の人にはなかなか切符に手が届かないのが現状。新聞もテレビも伝統文化に関してあまりにも取り上げなさ過ぎる。

また、伝統芸能の世界は、いろいろな約束事を知っていたり、「間」や「音」に慣れないと、その良さがわかりにくい。とくにそうした側面は若い人には面倒くさがられるので、ビートとメロディがはっきりし、演者が若くてカッコ良いロックやポップスに、試合前にすでに負けている。今日では、伝統文化の違う形のは少しずつ台頭しているが、日本古来の美意識を残すためにも、放っておいて廃れさせるのではなく、良い鑑賞の機会を提供するなどの工夫が、実演家にも会館側にも必要だと感じている。

### (3) 将来に向けて

#### 国の制度

中国では芸術家に対して人間国宝のような制度も1級、2級とレベルを設け、それぞれの段階に応じて国として評価し、仕事を依頼するような制度が整っている。それだけ自国の伝統芸能を大切にし、長い間培われてきたものを尊重する精神を反映していると見られる。また韓国の人間国宝制度は、芸能と工芸技術に限定された日本と異なり、無形民俗文化財を含む広範囲の顕彰となっていて、さらに国立の国楽院による伝統音楽の継承も行っている。

しかし、日本の人間国宝はハードルが高い上に、年齢的なもの、協会の推薦や序列のようなものもあったりして、極めて限られた人しか入れない。なかなか演者個人が目指すべき将来像としてイメージが描きにくいように見える。例えば、3級、2級、1級、国宝といった具体的な基準、システムを整えて、恒常的に専門家を支援し、生きた芸

能として持続可能な環境を整備すべきだ。

#### 拠点となる場

京都では、伝統的なものに観光資源としての経済的効果があるということを活用した「祇園コーナー」(ショーがあったり、京料理、着付けなどの体験ができる)がある。東京には優れた演奏家が集まっているのに、コンパクトに良いものを見せる場所がないのはおかしい。例えば、海外の人が東京に来たときに紹介できるような場所で、いつでもいろいろな領域の伝統文化を観たり、聴いたり、触れたりできるような拠点があれば、もう少し伝統芸能への関心度が高まるのではなからうか。

#### 歴史的音盤アーカイブ

S P 盤の時代は、録音技術は低かったが、多様な演奏があった。そうした人類共通の文化資源を後世に残せるようにと、アーカイブ化のプロジェクトを推進している。こうしたアーカイブを一般公開し、活用できるようにするための国立の音楽博物館創設も考えられる。

#### 海外との違い

今春に行ったオランダでの日本音楽公演では、聴衆は150から200人程度しかいなかったが、良い聴き手が集まっていた。少人数の聴衆しか期待できなくとも、それを聴きたいという人をサポートしている政府の支援体制が窺えた。一方の日本では、コマーシャルイズムが先行して、少人数の対象では効果が低いと、質ではなく量で評価されてしまう。本来、文化は資本主義と相容れないものなのに、経済的な効果があるものが是とされる社会となっている点には大きな問題がある。ある意味では、かつては当たり前だった価値観や意識そのものに、大きな変化が生じているということなのかもしれない。

大恐慌に対して行われたアメリカ合衆国のニューディール政策では、ダムを作る一方で映画館や劇場を作った。当時はアメリカでも、お金を使うだけで何もならないじゃないかという議論もあったが、結果として今日のブロードウェイやハリウッドにつながった。このように、文化はすぐに結果は出ないが、人の心を癒し、結果として国力を高める。種を蒔いて何十年もたって刈り取るものへの発想は官からは出ないし、そうした絵を文化面で描ける政治家は日本にはずっと長い間いなかった。

海外からの公演依頼では、邦楽器を用いながらも今風なアレンジ系のものではなく、純粹に古典のまっとうなものが聴きたいというリクエストが多い。ところが、日本だと逆に純古典ではなく、今風な聞きやすいものが求められる傾向がある。何を尊重するかという点に、文化の視点の違いを感じる。

## 実演家の育成

「現代邦楽」は、道具は伝統的な楽器を用いてはいるが、明らかに「伝統音楽」とは異なる主張がある。音楽創造・再生の道具としての「楽器」という「現代」の視点に対して、伝統芸能の世界では「古典を固く守る」ことこそが絶対であり、「挨拶」「目上の人との接し方」「立ち居振る舞い」など、その世界の根底に日本古来の美意識や精神を宿している。文化としての伝統の継承こそ、国が力を入れて取り組まなければならないのではないか。

音楽としてならば、才能と技術があれば、それなりに魅力的な音楽を作るのは難しいことではない。着物を着ることができなくても演奏はできる。けれども、伝統芸能には才能や技術だけでは

決して得ることの出来ない、何百年もの歴史の篩（ふるい）にかけられながら現代まで伝えられ、磨き抜かれてきた魅力がある。伝統芸能の美意識は、そうした空気の中で習い育まれて初めて自然と身につくものであることが多く、あとから学んで身に付けるのは難しい側面もある。

「落語家は小鳥を飼っているようなもの。お客さんから褒められたり、『お足』をもらって、育ててもらってきれいな声で鳴く。」と笑わせたのは林家三平真打披露舞台での古今亭志生生だった。邦楽家も水をやって、餌をやって、育ててあげないといけないのに、聴衆のみならず師匠も、自分の弟子でもよその弟子でも、真剣に育てるといふ姿勢が薄らいで来ているように見える。そのためかどうかわからないが、緊張感のあるお稽古や舞台が減っているように感じられてならない。

芸術は精進してやっていると、結果は出て来る。例えば、山本東次郎家の家訓は、「乱れて盛んならんよりは 固く守って滅びよ」だと伺った。強い信念をもって伝承ひとすじに精進を重ねてきた結果が、一門の素晴らしい成果につながっていると思う。

こうして見てくると、実演家にも二通りの姿勢があって、わかりやすく、現代の多くの人々の興味関心をひきつける活動を得意とする人もいれば、理解はされ難い伝承の道をコツコツと積み重ねている人もいる。それぞれの立場を認め合い、役割分担がうまくできるような環境づくりも考えねばならないのではなからうか。



## 1 - 2 地歌・箏曲演奏家（男性）

### 東京の地歌の現状

現代の東京における地歌(箏の音楽と密接に関わり合って発達してきた三味線音楽)には、明治の終わり頃に九州から上京してきた川瀬里子師(1873 - 1957)に代表される九州系と、大正の初めに大阪から上京してきた富崎春昇師(1880 - 1958)に代表される関西系の芸系の二つがある。富筋(大阪に伝えられた地歌の芸系の一つ)の富崎春昇師の流れを汲む富山清翁師(初代富山清琴。1913 - 2008)は独自の伝承曲を数多く受け継ぎ、他に伝承する人のいない曲目を今日に伝えていた。大阪系の地歌は東京に移ったことで、洗練の度合いを増したが、それでも変わってはいけない本質的な部分は保持している。ある程度、時代や地域的な趣味に応じて変わっても良いところがあるのは、実演芸能の宿命である。

大阪系の地歌では「ひとつの言葉としてわかるところまで一息で歌う」のが基本だが、古典をきちんと歌える人が減っている。他派の方と一緒に舞台をつとめる機会も多くなっているが、流派によって息継ぎの仕方なども違うので、合わせる際にはそのときどきで工夫が必要になる。生田流といっても地域・芸系による違いも大きく、ときとして同じ生田流よりも山田流のほうが近い場合もある。とくに大阪の系統と九州系とは地理的に隔たりもあるせいか、異なる部分が多いように思う。

### 芸の道

尺八の人間国宝だった山口五郎先生(1933 - 1999)は、「年齢にあった頂を狙う」ということをおっしゃっていた。若いときはいろんなものを盛り込みたがるが、ある時からそれを削ぎ落としにかかる。こうしたプロセスを積み重ねることが

芸のあるべき姿であり、はじめから削ぎ落としたものを狙うことはできない。

「師匠のものを全部とれるとは思わな。弟子は師匠の半芸、あとの半芸は別なところから取ってきて自分の工夫をする」というのが基本。師匠は同性の方がいるんなものが引き継げる。ただ、父と似ているところが多くても、声質も音域も違うので全く同じことはできないし、自分なりの工夫が必要だった。

素人で自分では演奏しないけど、いろいろ聴き込んでいる人が一番的確な意見を言ってくれる。近頃はそういう人が少なくなった。演奏家にとっては、ほんとうのことを言ってくれる人がどれだけ自分のまわりにいるかが大切だと思う。

### 芸と曲の後継

他では伝えていない曲だけを取りに見える方がいる。曲をきちんと受け入れる基本ができていないと、曲の形だけを移植することになってしまい、次の段階に行くこともできない。指導しても吸収することができない場合もある。守り伝えて来たものを学ぶことの意味が分かっていないと、芸の継承は難しい。変えてはいけない芸の本質をどのくらい見極められるか、すでに持っている下地をどれだけ変化させられるかも問題である。

歌舞伎の世界では、子役は上手下手ではなく、むしろ個人差が出ない方が大事とされているように思う。子どものころから舞台に立って、その空気のなかでいろいろなことを少しずつ身につけて行くという、芸を継承するための教育方針が確立されているように見える。自分が子どものころに学んだ「子どもらしい曲」は、結局、二度と弾く機会はなかった。それで、自分の子どもには大人と同じ曲を教えた。子どものころにやった曲

は一生忘れないので、将来に実になる曲を取り上げる方が良いように思う。

## お稽古

今のお稽古は、月3回、一人30分程度で楽譜を使って行っている。昔は毎日5分から10分くらい、楽譜を使わず覚えるお稽古だった。そこで自然に細かい緩急や音の強弱、間の取り方などが身についてしまう。毎日通うというのが難しい世の中でもあり、三味線とお箏の両方を習う場合でも、それぞれ30分ずつ、だいたい1時間ぐらいで1回で両方のお稽古が終わるようにしている。

指導者は、門人が演奏できる曲を増やすことよりも、まず人間を育てることを心がけなければいけない。人間性がきちんとしていないと、きちんとした芸は生まれにくい。芸そのものに人格が出て来ることは心したい。人柄そのものが芸に出てくるから、同じ師匠に教えを受けた弟子でもそれぞれ違う。

## 舞の地としての演奏

地歌「雪」は最もよく取り上げられる演目。舞踊家によってさまざまだが、演奏の際には、たいいてい舞を見ないで合わせている。所作のあるものなので、舞踊家の注文に合わせて寸法を伸ばしたり（演奏時間を伸ばす）、詰めたりという調整を求められる場合もある。できることならば、演奏だけでも聞けるようなテンポが理想だと思う。かつて先代の井上八千代先生（1905 - 2004）の伴奏をさせていただいたときは、舞い手にうまく弾かせていただいたように感じたのを、今でもはっきり覚えている。年配の舞い手は地方を育て、逆に年配の地方は若い舞い手を育てる。その繰り返しは芸の伝承である。

古典の舞とは異なる「新舞踊」については、あまりご縁がないのでよく分からないが、舞踊の世界が残るための一つの方便となるのではないかと

と感じる。

## いま最も切実な問題 - 会場と道具

演奏するのに適当な会場が少ない。楽屋の仕様・広さ、舞台との位置関係、機構等の条件を考えると、都内で使えるのは国立劇場小劇場と紀尾井小ホールぐらいだが、後者は客席数が250席で少ない。できれば、350~400席ぐらいのキャパシティの会場がほしい。

三味線やお箏などの楽器の材料は、ほとんどが輸入に頼らざるを得ないのと、職人さんも減っている。今のままでは良い楽器が手に入らなくなる。職人さんも次世代の職人さんを育てていなければ、道具だけ残っていても、使い方が分からなくなってしまう。今までは民間で何とか維持してやってこられたが、国家的な補助制度がないと難しいのではないだろうか。もっとも、象牙、ベッコウ、紫檀などはワシントン条約に関わるし、猫の革（三味線の革）は動物愛護精神の高まりとの兼ね合いもあるので、積極的な支援が難しいのかもしれない。

かつては演奏家と職人さんが協力して良い音を求める環境があった。自分の場合は、父が自宅に職人さんを呼んで駒や撥にいろいろ工夫していた場を見ていたので、見よう見まねで自分でも削ったりして使いやすくしたりしている。現代では、そうした関係づくりはほとんどできなくなってしまっている。

三味線そのものもさることながら、駒や撥などの小物も、父の代に使っていたような良いものは、今日ではもう新たに入手できない。主に職人さんの技術の衰退と材料の入手難が理由である。幸い少しまとめて手に入れてくれていたので、今はそれを大切に使っているが、消耗品なので、いつまでも使えるわけではない。次の代になると、不足することになる可能性が高い。道具の維持・管理、継承は、とても大きな問題である。

## 1 - 3 地歌・箏曲演奏家 藤井 昭子（談）

### キャリア形成

祖母も母も地歌箏曲家だったので、小さい頃から箏と三弦の響きはいつも生活の中にあった。二人とも、子どもだからと言って容赦はしない。厳しいお稽古が私の土台となっている。地歌、特に「歌」がずっと好きだったが、傘の下にいて何とかなっていたので、自分の道として性根を据えるのは遅かった。

転機は母が倒れてから。一人生きて行くにはこのままではいけないと痛感し、母との命がけの稽古が始まった。来る日も来る日も、休むことなく指導してくれたその頃の稽古が、どれだけ身になったか分からない。何事も遅いということはない。気がついたことが良かったと思っている。

母は舞台人だったので、私が舞台に立っている姿を見て満足してくれていたと思う。舞台とお稽古の両方に力を発揮するのはなかなか難しいことだが、どちらにもベストを尽くして行きたい。

### 公演活動

自主公演としては、年5回のライブ、年1回のリサイタルを活動の基本にしている。主たる広報手段はDMでの告知で、メールは使っていない。HPなどもあれば良いとは思いますが、実際に機能させるとなると、管理・運営に時間もかかるので、なかなか踏み出せないでいる。まだこの世界は、紙ベースでの広報が主流のように感じる。

依頼公演の合間に自主公演の準備をするのは大変で、制作を全部どなたかに委ねることはできないものの、少しずついろんな方の協力を得ている。演奏家として「いつかこの人にこの曲を弾いてもらいたい」「この人のこの曲が聴きたい」と思ってもらえるようになりたいと願っている。ライブは足かけ8年になるが、毎回一曲一曲を真剣

に丁寧な演奏を心がけている。演目は年間を通じて勉強すべきテーマを決め、第三者の意見も聞き、独りよがりのプログラムにならないように工夫するよう努めている。

お弾き初めや浴衣会、会の創立記念演奏会など、いわゆるお祝い会が減ってきているように思う。お弟子さんの人口が減ってしまったことに加え、会場不足も関係していると思う。昔は早朝から夜遅くまで長時間にわたり、様々な曲が出て、糸も竹も大変勉強になったと聞いている。

今年の年明けに、青山円形劇場で各国大使館関係者をはじめ日本在住の外国人の方々を主に対象とした地歌のコンサートを行った。英語の舞台解説をつけ、敢えて幕のない会場で立ち居振る舞いなど、日本の古典的な所作の美しさも含めて目にして頂き、より関心を持って頂くという試みである。来場者には様々な反響を頂き、新聞でも取り上げられた。海外での演奏会経験も考え合わせると、場所や観客のニーズをキャッチした演奏会の見せ方や聞かせ方をもっと工夫する必要があると感じる。

### 公演の機会

以前は、年配の観客の方が多かったが、ここ数年若い人が増えてきたように思う。会場は大きなところよりも比較的小さなところの方が鑑賞の耳も養えるし、フィードバックが多く、演奏家を育てるのにも良いと思う。演奏の完成度を追究して行くためには、何度も舞台上げないといけなないので、とにかく発表の場とチャンスが必要。その為には場や機会を提供して下さる方がいないと、個人の力だけでは厳しい。8年間の個人活動で少しずつ層は広がって「継続は力なり」と痛感しているものの、微々たるものでしかない。も

っと力をつけなければと感じている。

地方自治体に古典中心の企画を提案し、売る事例もあるが、古典人口を増やすにはどうすれば良いかと考えるようになった。ちょっとでも興味をもっとくださる人に一緒にやりませんかと言いたい。専門家同士でもなかなか他の領域については知らないことも多いので、それぞれの現状について意見を交換したり、ノウハウを共有したりした上で、相互に協力し合って伝統芸能全体の底上げをはかれるような組織やシステムがあると良いと思う。

昔は古典が身近にあったから、わざわざ学校で教える必要もなかった。今は普通に生活していても古典に触れる機会がどんどん少なくなっている。ここ数年古典ブームらしいが、本物の良いものを身近に鑑賞出来るかという程遠いと思う。けれども古典を聴きたい、演奏してみたいという要望があった時に、もうありませんとは言いたくないし、きちんと演奏を提供できるように私たちの世代が努力していかなければならないと思う。現在の三曲の演奏会のプログラムなどでは、古典と現代の比重が逆転しているが、自分としては古典一筋に頑張っていきたいし、それが自分の生き方だと思っている。ただ、古典を専門に学べる機関・研究所などがあると良いと感じる。

## 現在の三曲界と問題点

絶滅危惧種候補と言われるくらい、現在の三曲のレベルは決してベストではないと感じる。お稽古をするにしても、我慢、辛抱が著しく低下している。ちゃんと地歌らしく歌えるようにするのは大変なせいか、歌をやらない人が多い。分かりやすく取り組みやすいアレンジものが全盛期で純古典は少ない。古典と現代は全く違うものという

べきで、現代的な作品の多くは、邦楽器を使っても洋楽的な思考で作られている。それを無理に組み合わせているように思う。かつては、素人の方でも見識のある見巧者といわれるような人が大勢いたし、専門家同士でも厳しい批評が行き交った時期があったと聞く。目と耳が肥え、知識をもった人がもっとうてくれれば、演奏家も育ちやすいのではないか。

楽器が高価なのも問題で、専門家の家に生まれた方以外でプロを目指そうと思っても、なかなか楽器の購入が難しい。撥や駒も良質のものは手に入りやすく、メンテナンス等も経費が嵩む。いろいろな要因があるとはいえ、才能や意欲のある人にプロへの道を拓く方法が検討できないだろうか。

邦楽に適した会場が少ないのも問題だが、幕や形にこだわらず、いろいろなホールを使ってみるのも良いと思う。その際には、ホールに適したプランを考えることも大切である。ただ、音響の技術やスタッフの育成も必要になる。実演家、楽器製作者、プロデューサー、舞台技術者等々、総合的に人材育成を検討する時期に来ていると感じる。

## 支援について

40、50代は若手。60代でようやく中堅、70歳以上で長老といわれる邦楽界。職業的実演家を目指しても、個人での活動が基本なので、日常的な勉強をするための支援がない。いろいろな助成金の申請は、“団体”になっている方がやりやすく、個人では不利なことが多い。プロとして活動をしていく上で、現代では家元制度を維持するのも難しければ、中庸をいくのも難しい。邦楽界全体として見直す時期にきているのではないだろうか。

---

## 1 - 4 尺八演奏家 (男性)

---

### 事務所に所属して

2001年にコロムビアから初のCD「UTA」をリリース。ただ尺八ということだとなかなか売れないから何かアイデアはないかというリクエストがあり、あまり聴くことのなくなった唱歌にスポットをあて、アレンジに凝った。いろいろ趣向を変えて4枚目まで出したとき、いろんなメディアにも取り上げられるようになって対応しきれなくなり、レコード会社からプロダクションを紹介してもらった。

2004年から事務所に所属。それとともに仕事の内容が変化し、とても幅が広がった。今まで縁のなかった人と一緒に仕事する機会が生まれ、舞台や映画の仕事も行うようになった。

一方、それまでに行っていた尺八演奏家としての活動も続けている。とくに古典を学ぶ場が少なくなってしまうので、門人のお稽古や会費を負担して出演するおさらい会などは、事務所を通した仕事の領分とは切り離して関わっている。

自分ではできないところをやってもらうのは大切だと思う。人に委ねることで広がることもある。先行投資の考えをもっとしてもいいのではないか。

### CD制作にあたって

やりたいことはいろいろあったが、一般の人にも聴いてもらえるもので、レコード会社としても売れる商品をとということだったので、まず入りやすいところから手がけた。アレンジは自分でもすることもあるが、友人にもお願いしている。最初に「お客さんありき」で考えて、耳馴染みの良いものから入ってもらって音を知ってもらう。そうして、様々なものを出していく流れを考えていた。とはいっても毎回何らかの異なるアイデアを凝

らして、変化のあるものを工夫した。

### 演奏活動について

小さいものを合わせると年間160ステージくらいの公演を行っている。全国どこでも、依頼があれば出かけて行って演奏をしており、おさらい会等にも出ている。もちろん仕事の一環でもあるが、「自分が育ってきた場」という気持ちがあり、何よりも自分の勉強の場としての意味も大きいし、やっていて楽しい。一緒にやっている人たちがお箏や尺八は良いものだ、と広げてくれる気がする。

去年から新しいユニットを立ち上げ、バンド活動も開始した。メンバーは、2004年ごろからお互いのコンサートに呼び合うようになって協演を重ねていたことから、ユニット結成につながった。全員所属事務所が違うので、事務所的には大変なようだが、みんな違う活動をしているから、刺激になってとても面白い。

現代音楽の公演では、尺八を知らない人に曲を書いてもらうと、演奏困難というケースも多いが、挑戦せずにできないというのは恥ずかしいことだと思う。自分としては、尺八のさまざまなテイストを見せたいので、いろいろなアイデアを出し、さまざまな形にしている。お客さんは自分の好みで聴いてくれればいい。

### スタッフについて

出会いは大事だと思う。良いものに出会うと、今まで知らなかった良いものがあったと思うが、出し方・見せ方次第でもっと違うものに出来るのではないかとも思う。ステージなどでは、視覚的な要素もとても大きいので、どう見えるかということも考えている。また、自分一人の意見だけで

はなく、自分と違う意見を言ってくれる人がいる事で新たな見え方が生まれて来る。

誰でも自分自身のこだわりを持っていると思うが、そのこだわりをどこに出していけば良いかを知らない人が多いのではないだろうか。公演をするときも、裏を支えるスタッフと話し合う事で、また別の工夫も考えられる。そうした協同作業そのものが出会いだと思う。

知らない世界を知ろうとするのは面倒なことだし、難しいことではあるけど、交流することから新しいものが生まれてくる。自分たちで個別にいろいろとやるだけでなく、みんなで意見を出し合って演出も考えてみる。特に、古典のライブをやるときは、音響、照明等の技術スタッフの方は邦楽を知らないことも少なくないが、逆に興味をもってけると全く違った視点からの意見ももらえることが有り難い。知らないからこそ、一生懸命知ろうとしてくれる。演奏家としての主張を伝えつつ、その世界について理解してもらう努力は惜しんではいけないと思う。少なくとも、邦楽について一から教えることを苦に思っていると人材が育たない。

例えば、邦楽の演奏に適した会場も少なくなっではいるが、世田谷パブリックシアターでやったときも、緞帳がなければ、じゃあどうすればいいか考える。「足りない」ことは、そこに「補おう」という意識を生むことになる。それが、新しいものを生み出すきっかけになると思う。無いことをマイナスと考えるか、そこからスタートしてプラスの方向を目指すかで、結果は大きく違って来る。

### 稽古について

活動の大半は公演ではあるが、弟子をとって月3回レッスンしている。教える機会がないと、舞台上で良くやるもの以外の曲をできなくなる。吹く機会がなくなると急に対応できなくなるし、教えるということは自分を客観視するとともに、かつてのお稽古を思い起こすことでもあり、新たな発見と勉強の機会にもなる。いわば自分の稽古として、意識して教えている。自分自身は年に何回かは先生のところに行くようにしている。

### 観客と動員について

地方のほうが、コンサートが少ないので楽しんで来てくださる気がする。都内は飽和状態な感もあるので、公演を行うときは普段聴けないものをやりたいと思う。お客さんの年齢層は古典と他の活動と、会によって違う。

チケット販売はネットを通じてというケースが多く、プロダクションのチケットセンターもある。チケットの売れ行きは宣伝でも変わってくる。普通、個人の演奏家だとプロモーションという考えがあまり見受けられないが、仕事とする以上、公演は収益を上げてこそ成立するものだし、次の機会につながるもの。ときには日帰りでも地方にプロモーションに行くこともある。

邦楽専用のプレイガイドのような情報源が出来たり、発信源を広げるようなネットワークが出来てくると良いと思う。いまはNPOなど個々がばらばらな活動をしているが、それらがまとまるともっと広がっていくのではないだろうか。

## 1 - 5 常磐津節演奏家 常磐津文字兵衛 ( 談 )

## キャリア形成のプロセス

4歳からお稽古を始めた。はじめは浄瑠璃で、三味線は小学3年生から。10歳で初舞台。常磐津の演奏は家業だったが、無理強いをされたことはない。中学を卒業するときに名取になり、将来を考えたとき、常磐津演奏家になろうと決めた。4人の兄弟のうち、3人が常磐津関連の職業に就いた。三味線の手ほどきを父には面と向かっては習っていないので演奏法は父とやや異なる。

高校の進路に関して、大学は東京芸大への進学を考えていたので、それまでの芸の勉強量では充分ではないと感じ、堀越高等学校の芸能コースに進んだ。1日6~8時間の楽器及び常磐津に関する習熟の時間が作れ、実演家を目指すのに良い環境が整っていた。演奏を仕事として行うようになったのは、東京芸大に入学してからである。まず舞踊会で演奏の機会を得るようになり、歌舞伎公演における演奏には、大学卒業後から携わり始めた。

## 創作活動

三味線音楽の普及のために、創作は有効な手段だと思う。古典と現代の橋渡しとなるような活動を心がけている。

文字兵衛家は代々作曲を多く手がけており、とくに三味線演奏者は五線譜での演奏、記譜をすることができることが必修なので、楽譜の問題もなく、アレンジや作曲を行っている。作曲は高校から始めたが、作曲家としての技術習得の礎となったのは、大学での作曲科開講の黛敏郎師の実習や授業、そしておりおりに作曲専攻の友人に教えられたことである。作曲を父から直接教わったこと

はなかったが、やむを得ない事情で代わりに舞踊曲を作曲したことはとても勉強になった。大学3年(1983年)のとき、芸大同期の作曲専攻学生が作曲した、三味線とオーケストラのための作品のソリストとして、ミュージックフロムジャパン主催のニューヨーク・カーネギーホールでのコンサートに招かれたことがある。

三味線の音だと、オーケストラとの協奏というスタイルではなく、対峙するかたちが合っていると思う(武満徹作曲「ノヴェンバー・ステップス」が好例であると考え)。器楽曲で1時間に及ぶものの作曲などは体力的に大変だが、歌詞のあるものは比較的手がけやすい。自作による作品演奏会をこれまでに8回行っている。物語性が強くて刺激があり、セリフがたくさんある(自ら「ハード浄瑠璃」と呼んでいる)ものにも挑戦している。器楽曲の分野では、西洋楽器と日本楽器のためのアンサンブル作品を多く作曲した。また、長唄、地歌、常磐津、義太夫の4種の三味線を用いた「三絃四重奏」シリーズは現在までに第5番までを完成公表しており、2009年にはニューヨークで開催される、ミュージックフロムジャパン主催の現代音楽コンサートで演奏される予定である。

創作に用いる歌詞は文語体のものがほとんどであるが、現代語に挑戦した作品もあり一部には良い評価も受けている。創作曲の多くは古典の世界を題材にする趣向のことが多い。JASRACと、自身の死後50年間にわたる作品信託契約を結び、著作権使用料の分配を反復継続して受けているが、現在のところ四半期ごとの分配額は少額である。

## 活動の場とマネジメント

近年は、前に依頼が多かった場所（イベント、元気のある場）でやらなくなった。パブルのころはスポンサー主導イベントへの出演もあったが、今ではそういう話も少ない。珍しいのではロックアーティストのツアーに演奏者として同行したこともある。

自身主催の演奏会にマネジメント代行を依頼したこともあったが、コストに見合わないので現在は依頼していない。仕事は個人的なつきあいに起因して依頼されるものがほとんどで、全部セルフマネジメントでこなしている。依頼元は、主として個人の舞踊家、1995年より立（タテ）三味線として出演するようになった、歌舞伎公演の依頼元である松竹（株）など。歌舞伎公演は、1年前に巡業が決まるが、歌舞伎座などの常打ち劇場は出演依頼も演目が決まるのも遅めである。

チケットは手売りが原則。数百人程度の顧客にご招待の案内をして、もう1人お連れいただくように依頼するなど、関係者以外の方に広め、知ってもらうように努めている。メディアにプロモーション（告知用の枠をとってもらう）を個人でするのは難しいが、新聞などによっては古典芸能に関心の薄いものも見受けられる。平成20年度の文化庁文化交流使の指名を受け、文化庁からの派遣により平成20年10月に約一ヶ月間、韓国において三味線と常磐津に関する宣伝周知活動、韓国楽器と三味線の合奏作品の試演等の活動に従事する。制度上の要請からこのマネジメントも全て自分で行う。

## メディアでの活動

伝統芸能の放送そのものが激減している今日では、主な放送メディアはNHKくらいしかない。年に数回程度出演機会があるが、間際になって依頼が入ることが多く、都合がつかず断る場合もある。（社）日本舞踊協会主催の公演のライブ録

画が、放送素材になる場合も少なくない。

NHKの放送と国立劇場主催公演は、文部科学省主催事業、民放における放送、他の公立ホール、財団系ホール等の主催公演の出演料と比べ、出演料が著しく低く、楽器運搬などの経費を差し引くと赤字に近い状況になることがほとんどで、有料の練習場所で練習を行えば確実に赤字となる。組合活動組織を持たない邦楽実演家にとっては、有効な交渉手段がなく憂慮すべき状況である。

民放のある音楽番組には2年に1回ぐらいのペースで出演している。はじめは懇意にしている歌舞伎俳優の方に誘われて、その番組の中で、オペラのオーケストラ・パートを常磐津で編曲演奏することになった。それがきっかけでその番組に対して、継続しての出演やマネジメントを行っている。

テレビコマーシャル音楽の作編曲を行っていた時期があり、4-5本のメジャーな商品に関する作品がある。

CD制作、録音は自身の自主作曲作品に関してはあまりやっていない。基本的に売れる商品ではないから、積極的になりにくい。いろんな人に聴いてもらうという点ではYouTubeも魅力的だが、参入方法が難しい。プロデュースしてくれる人がいれば、もっといろんなことをやりたいが、いまひとつ歯車がかみ合わず、いまは1人でやることをやっている状況である。

## 稽古について

お弟子さんの稽古は、自分の稽古にもなるので大切にしている。大学での授業（東京芸大非常勤講師として、常磐津に関する実技及び、三味線作曲法を担当）も含めて東京と熱海で、月の6割程度の日程を稽古に当てている。時間を予約する方法を試みたことがあるが、結果的に師弟双方に効率が良くなかったため現在はしていない。東京ではひと月の間で土日を含んだ6日を設定し、その



うち4日来てもらうようなやり方をしている。お弟子さんは女性が多く、年齢は9歳から80歳代までいる。20年前に比して花柳界の関係者は激減した。

演奏活動だけでなく、教授業を続けることは仕事のリスクを分散させることにもなる。ただ、専門家の育成は非常に厳しいのが現実で、プロになってもその後の生活を保障することができない。そのためプロを目指す人には、他の生活手段や仕事があるかを十分に聞き取っている。

#### レパートリーの伝承

数多くの演目のなかで、すべてを伝えて行くことはたやすいことではない。歴史的に見て常磐津は、歌舞伎や舞踊とともに発達・伝承されてきたものなので、そのときどきの市場の動きに影響される側面が少なくない。

歌舞伎では、常磐津の出演演目にはあまり大きな変化がなく、レパートリーが比較的固定する傾向が強い。実演家人数も減少し、演奏の機会も少なくなっている現代では、意識的にレパートリーの伝承、記録の充実を検討しないと維持は難しい。門弟とも協力して、浄瑠璃パートの記譜を充実させた楽譜の整備を進めている。

#### 道具について

撥に用いる象牙はまだ手に入るが、駒を作る職人が少なくなっていると聞く。楽器そのものが高価なので、プロ用の道具を整えるのは容易ではな

く、専門家を目指す際のハードルの一つになっている。

#### 期待する支援

手軽な演奏会の助成システムがもっとあると良いと思う。しかしながら、芸術表現は、いかなる苦境をも超越しての自己表現への耐え難い欲求から生まれ出るものだと思っているので、単に安易な助成で甘やかされれば良いというものでもない。例えば若手演奏家の勉強会に十分な助成を行うなど、必要なところに適正な助成を行うことと、その使われ方について公開するようなシステムの工夫が求められるのではないか。

#### この10年の変化

とにかく舞踊公演が激減した。生の実演ではなくて、テープを用いている会も少なくない。舞踊曲の創作委嘱も少なくなってきたと感じる。演奏においては、ジャンル内での役割分担がはっきりしているので、タテという立場になるとワキはできず、出演する公演も限られる。旧来の領域では、仕事量がとても少なくなっているのは事実だ。

タテにも次の世代が出てきていい時期だが、良い環境が整っていない。かつては歌舞伎の舞台を勤めるための経験を積む場としても大きな役割を担っていた舞踊公演(おさらい会)が減っているために、舞台を通してプロを育てることが難しくなってきている。

### 2 - 1 日本舞踊家 (女性)

#### 公演について

出演を依頼される場合がほとんどで、平均して月に1回程度。主催しているものとしては、戦前から続いている一門の会があり、現在まで60回を数える。ずっとつながっているのは幸いだけど、今は若い人があまりいない。

#### 会場について

所作舞台を劇場がもっているかがポイント。国立劇場が最も使いやすいが、抽選が1年半前。それ以外では、浅草公会堂、日本橋公会堂(客席の広がりがない)、三越劇場(奥行き、タッパが足りない)、青山劇場(創作、演目が限られる)、能楽堂(制約がある)など、どれをとっても問題点があり、日本舞踊専用の劇場がほしい。客席が大きくて、2階があるといい。

#### お稽古について

今は簡単に楽しめるものが他にあり、伝統芸能に触れたことのない人が多く、役所の理解も薄い。踊りが学校の科目になく、個人教授で続いているが、国をあげて日本文化を広めることが必要ではないか。幼稚園などでやっても、そのとき喜んで終わってしまう。週に何回と継続的にやって、次第に身に着けることが重要で、そうしたシステムが必要。今のお母様方も知識や関心がない方が少なくないので、お教えする機会があると良いと思う。日本舞踊協会では支部が学校公演をやっているが、その先なかなか個人教授にはつながらない。お稽古にくる子どもも勉強などを理由に小学校4年が区切りとなる。

舞踊も盆踊りと同じ状態(踊るのが楽しい人=見る人)になりつつあるが、見せる踊りではない。趣味でやる人、プロの公演をみる人を育てたい。

「新舞踊」をやっている人は古典との違いをちゃんと認識しているが、外の世界の人からは区別されにくい。歌謡曲は馴染みがあり、間口を広げるためには簡単なものも取り入れざるをえないが、やって楽しむものと見て楽しむものの違いを知ってほしい。一門の会は、切符を買ってみていただくので、稽古は厳しくしている。

日本舞踊協会の貢献もあって、舞台で舞踊家として活動している方の流儀の垣根は低くなった。同じ舞台創作に携わったり、他派の舞踊家に教えるを乞うなどの交流も行われる。もとをただせばひとつであり、他派の流儀を研究して取り入れるのも舞踊界の発展のためには必要だと思う。ただ、お弟子さんレベルではそういうことはない。

自分のための稽古は夜中や休みの日。昭和20、30年代は花柳界もあり日本舞踊が盛んだったため、9-12時は花柳界、15-18時はお嬢さん方、18-22時は専門家、22-0時に研究会、0時から自分の稽古をするといった日々だった。

#### 舞踊界の課題

「日本舞踊」という言葉では無形文化財になっておらず、舞踊家が国宝となった際にも、「歌舞伎」のジャンルから派生したのものとして、便宜上「歌舞伎舞踊」とつけられている。それが一般の人々に誤った認識をさせてしまうこともある。もとをただせば舞踊は歌舞伎から派生したものはあるが、独立したジャンルとしての価値を作っていないといけな

## 2 - 2 日本舞踊家（男性）

### 公演について

1年前から番組選定などを始めるが、実際の稽古は新作だと4ヶ月程度。新作を作る場合、20～25分の詩と音楽が必要。作りたいイメージがあり、長唄か清元か、作詞が必要な場合はこの方に頼みたいというプランがあってお願いして、あとはなりゆきを楽しむ。自分の場合は、自分で作詞することが多い。新作は、発表の後、弟子から再演の希望がきたら教えるという形で、消えていくものも多い。一門会では研究公演を行っており、そこでは祖母の作を50年ぶりに改訂して公演する試みも行っている。祖母は新作の多くを門弟のために作っていたため、再演するための資料も得やすい。

### 会場について

舞台づくりから、かつら・衣装などは借用し、演奏は外注しないといけないので、切符の売り上げと経費がイコールになることはない。料金は従来の設定と洋舞の値段等を考えると5千円～1万円が普通で、慣例的に枚数がだせる自由席が多い。三越劇場などでは当日指定（座席引換券で）ができ、指定席の方が落ち着いて見られるという声も多い。検討すべき課題の一つと感じている。

### お稽古について

都内2カ所で月5回お稽古をしている。1対1が基本。地方からいらっしゃる方のための稽古も月3回あるが、地方に出稽古に行くことはない。8割が専門家向け。一カ所は、歌舞伎研究会で学生に教え始めたのがきっかけで、生徒さんは10代後半～30代の10人足らず。勤め帰りの時間帯（19:00-22:30）に稽古している。

### 踊りの道

母に「好きなことがあれば何をやってもいいよ、でもあなたは踊りが好きでしょ」といわれて育ち、自分が好きで選んでいると思い込んでいたので反発のしようもなかった。日本舞踊に必要なさまざまなお稽古ごとは、学ぶというより、常識だから身につけた。

### 期待する支援

舞台経費がかかるのが一番の問題。普及を主眼にした「本物の舞台芸術体験事業」は良かったが、「舞台芸術の魅力発見事業」だと衣裳等の借用費の捻出が難しく、収益の前提がないといけないため、二の足を踏んでしまう。衣裳、かつらなどは不要だったり、こじんまりとした機動力のある団体が地方をまわるといいが、現実的には難しい。恒常的な活動への支援をして欲しい。

### 舞踊界の課題

お弟子さんが陰ながら支えてくれている状況が続いているが、別な形でもスポンサーが必要。また、お弟子さんでない観客をどれだけ確保できるかが課題。日本舞踊協会が主催している「創作舞踊劇場」も30年以上続いているが、新しい観客の開拓が不十分で、一般的に売るのは難しい。

日本舞踊の公演は、ご祝儀が必要などのイメージもあって、公演に出かける際に付随事項を懸念するわずらわしさもあるようだ。切符が高くてもオペラが売れるように、現代の相場と鑑賞の際の常識ができるといい。

日本舞踊、伝統芸能に欠けているのは制作がないこと。家内工業的で外部へのアピールがあまりなされていない。事務的なことは制作請負事務屋さん（番頭さん業務）に頼むことが多い。日本

## 2 . 邦舞

舞踊協会の主催公演では、担当の舞踊家が分担して事務を行っている。

歌舞伎、おさらい会で人気のある演目は決まっている。その他は時代の良さを取り入れていかないと残らない。公演の際は素人の方に知ってもらう工夫も重要。プログラムの充実、解説など、学校公演などでは、とくにきっかけを作っておける

ことが大事。舞踊家のしゃべる能力も開発しないといけない。

「本物の舞台芸術体験事業」など、「邦楽・邦舞」と題していても、舞踊家と演奏家とで出演料に差があったりしたが、とくに公的な催しなどでは依頼する側とされる側といったような姿勢ではなく、同等な責任の持ち方が求められる。

## 2 - 2 日本舞踊家 尾上 青楓 (談)

### 日本舞踊の現状

現在の日本は、あらゆることが多様化していて、娯楽の種類も多く、世界の波が押し寄せ、日本らしさがどういふものかということが問われている。日本舞踊の世界も娯楽の多様化と共に厳しい状況に直面している。

日本舞踊にとっての良い時代というのは、花街・花柳界が活気にあふれ、それによって日本舞踊のみならず古典芸能に携わる者の需要が高かったり、テレビなどで頻繁に取り上げられ、古典から新作まで数多くの作品が放映されていた時代ではないかと思う。現在の日本舞踊界は、戦後その良い時代を力強く作り上げた世代と、その良い時代をほとんど知らない私などの若い世代が存在している。これから先、日本舞踊の未来を思った時、若い世代の人間が真剣に考え、リーダーシップをとっていかなければいけないと感じている。

最近の傾向として、自ら「踊る」ことについてはお稽古場の情報も増え、時代の変化に沿った進化の過程にあると思えるが、一方「観る」ということに関しては、何を見れば良いのかわからないケースも多いようだ。

先細りの傾向はあるものの、毎日のように踊りの催しはある。しかし、一般の人に対して情報が開けていない。歌舞伎は松竹、文楽は国立が後押ししているが、日本舞踊に対しては国も民間もサポートが確立していない。日本舞踊の唯一の公的機関である(社)日本舞踊協会が関わっている公演は年間4本のみ。他にも多くの魅力ある公演はあるが、何を見れば良いのかを示すのはとても難しい。

最近では劇場入り口でチラシを山ほど渡されることが多いが、日本舞踊の公演ではチラシの折

込すらほとんどないのが現状である。舞踊家自身が自分たちの置かれている状況をきちんと把握した上で、協会組織の機能をもっと活用して、普及のためのプログラム開発、情報発信を積極的に展開する方向を検討していく時期に来ている。インターネットを活用した情報発信も大いに検討すべきだと思う。

### 稽古について

お稽古は一人ひとり対面して行うもの。けれどもマンツーマンで教える人数には限界があり、1日20数人が限度。予約制にはせず、来た方から順番に稽古するので、待ち時間もかなりある。他人の稽古を見るのも勉強なので、こういうシステムにしているが、あまりに待ち時間が長くなると、かえってお弟子さんたちのモチベーションが低下することもあるので難しいところだと思う。どんなに忙しい月でも、お弟子さんへのお稽古日をなくすことはない。教えるのは自分にとってとても良い勉強になるし、お稽古が中止になるとやる気も低下すると思う。

最近ではインターネットなどの普及により、お稽古情報は開かれてきているが、まだまだ閉ざされた印象の強い世界なので、どんどん情報を公開していかなければと考えている。例えば、入門希望者には紹介制だけではなく門戸を開き、レッスン料も明示している。対価としてのお月謝はいただくが、それ以外はいらない。お中元、お歳暮はご自由というスタンス。お中元とお歳暮などがあって決まっていたほうが考えなくて済むという人もいるが、金額が決まっているのもどうかと思う。今までは慣習にしたがって何となく曖昧なままにしていた側面についても、シンプルに分かりやすく示すことが必要だと思っている。

### 職業舞踊家（プロ）と公演

舞踊家としての職業意識（プロ意識）を持って取り組むようになってから、常に日本舞踊の将来には強い危機感を抱いてきた。例えば、日本舞踊協会には、6千人余りの会員がいるが、その中にプロはどれだけいるのか。「名取」は、流派ごとに工夫された「免状」による資格であり、必ずしもプロであることの認定ではない。プロと名取の区別が明確にしにくい日本舞踊の組織構造は、業界の生成・発達のプロセスで生まれ、定着してきたシステムではあるものの、どこかで改革をしないと、舞踊の世界そのものが成り立たなくなるのではないだろうか。お客さんとなってくれる人を増やすこと、信頼される情報を流すことが大切なカギとなるに違いない。

日本舞踊協会に所属する舞踊家には120以上の流派があるため、それぞれのやり方をまとめることは困難だが、協会が中立的な立場で、何らかのリーダーシップをもって、関わる公演を増やすなどの試みはあっても良いのではなかろうか。

もとより日本舞踊は、ビジネスとして成立しないというイメージがあって、プロデューサーがいない。しかし、職業舞踊家として活動するには資金は必要だし、きちんと予算を組んで事業を行うことが求められる。お金の話題はなるべく避けるという時代は終わったと思う。公演は赤字にはしないが、多くのお客様にご来場いただけるよう、できるだけ安く、意義のある公演を心がけている。

最近、「コラボレーション」といわれる公演が増えている。けれども、1つの舞台にいろんなジャンルの人が出演しているだけでは、本当のコラボレーションとは言えない。他のジャンルとの共同は、いろんなことが見え、我が身を客観視できる良い機会だが、いろんなことをやって生まれてくる次のステップこそが、本当のコラボレーションではないかと思う。違った領域のお客さんにも

みてもらうことは、新たなお客さんの開拓にもなるが、逆にその一回の機会ですべて判断されることになるので注意深く行わねばならない。

### 観客

楽器は音が出せるので興味も持ちやすいし、上達の度合いも分かりやすい。しかし、踊りはちょっとやって面白さをわかってもらうというのは難しい。その意味で、ワークショップなど、その場限りの体験の効果は、どの程度あるのかよく分からない。逆に、日本舞踊はなかなか手の届かないもので、習得するのは大変だということを肌で感じることも多いのではないだろうか。

日本舞踊は自分で「習う」お弟子さんが、そのまま「観る」お客さんという状況が長く続いている。それ以外の人にはなかなか触れる機会がない。歌舞伎や能では、一流の演者が集まった会が数多く催されているが、日本舞踊ではそうした公演自体が少ないように思う。そういった公演を増やすことと同時に、厳選されたお奨めの公演というものを知りやすく宣伝することが必要だと思う。平等という大儀が日本舞踊の世界の発展の大きな足かせになっているともいえるのではないか。

### お金にまつわるアンケート

舞踊家は自分たちの現状を知らなければならぬという意図で、日本舞踊協会の東京支部が実施したアンケートがある（「大江戸かはら版」19号、2008年1月、日本舞踊協会東京支部）。設問には、「師匠以外の公演を見に行くか？」とか、「師匠以外に好きな方がいるか？」「名取になったのは失敗だと思うか？」など、かなりつまんだものが掲げられていた。

その集計結果は、なかなかシビアな動向を示している。例えば、月謝に対して高いと感じる人はほとんどいない一方で、おさらい会に経費がかか

るのは仕方がないが、その内訳が分からないという内容のものが多かった。例えば、当たり前のように受け取られているご祝儀なども、慣習的に行われている側面も少なくなく、かつてお給料制ではなかった時代に、裏方スタッフの方に感謝の意味でお渡ししていたものが、形だけ残っていたりする。そうした面が、不透明な印象を与える要因になっているのかもしれない。

教授する側からすれば、慣習となっていることについて、普段あまり気がつかなかったり、習っている人たちがどのように感じているかなどを知るチャンスはあまりない。自分だけ他の同業者と違うことを始めるのも勇気がいる。こういう具体的な数字で目に見えるかたちにすると、いろいろなことを考えたり、気づいたり、変えてゆくきっかけになることは確かだ。

#### 経費の考え方

お能の世界では道具拝借料などが定められているが、舞踊だと流派によっても全く違う。例えば、人気曲の「藤娘」は衣装と鬘だけで40万円かかる。それに劇場等々で100万円という規模になる。「日本舞踊はお金がかかる」「おさらい会は高い」というのは、こうした経費を積み重ねて行くとやむを得ないところがある。けれども、そもそもさまざまな道具や人の技術等に対して定価がないので、慣例を参考に実施している状況といえる。

コストダウンして見せることも可能だが、組織ではいろんな意見をもっている人がいる。常に最

高のセットによる舞台を求められると、費用がかかり過ぎて維持できない。何ををもって「ほんもの」とみなすのか。判断が難しい面もある。チープなものになっては絶対にいけないが、状況に応じた変化・工夫で、逆に普通の舞台より面白いものが出来ると思う。

その意味では、舞踊の公演は一日一回の単独上演が専らであり、そのときどきで作り上げる傾向が強い。公演のパッケージ化、あるいは商品化に力を入れている人はあまりないように見受けられる。けれども、今後は、そうした企画・制作を計画的に行ってゆくことが必要だと感じる。個人単位では難しいならば、舞踊協会として「5年間は経費半額に」というようなことを各出演者、スタッフにお願いして、邦楽界や裏方さんと協力して活性化を図るなど、思い切った試みがあっても良いのではないかと。日本舞踊は、踊る舞踊家以外に演奏者や裏方の支えがあればこそだが、日本舞踊自体が下火になっては各業界も活気がなくなる。長唄、常磐津の演奏を専門とする実演家たちも、踊りの会がなくなると困るのではないだろうか。

公演の機会が少なくなれば、新人を育てる機会も減るし、舞踊の会で取り上げられないと曲そのものがなくなってしまう恐れもある。そういった危機意識を共有できるジャンルとの共同企画を打ち出しても良いのではないかと。経費的には厳しいかもしれないが、そうした試みであれば、業界の活性化のために助成金なり資金を調達することも可能ではないかと考えている。

### 3 - 1 社団法人日本能楽会事務局長 瀬山 栄一（談）

#### 能楽の特性

いつの時代でも、文化は行政、政治、経済と密接に連動しているように思われる。江戸時代には、幕府はもちろん、地方の藩においても能楽はステータスを保つことができた。現在は、時代の波を受けやすい状況にある。例えば、地方分権・指定管理者制度等の問題に、少なからず影響をうける。財政問題と関係し、データから、薪能の減少がみられるように思われる。

能楽は一人では上演できず、能の上演についてはシテ方・ワキ方・囃子方（笛・小鼓・大鼓・太鼓）・狂言方の何人もの能楽師のチームワークで舞台が成り立つ。また、演者だけではなく、専用の舞台（能舞台）・能面・装束・道具等は一体不可分であり、貴重なものも多く伝承されている。これを踏まえるとき、固定資産税・相続税にかかわる対応がのぞまれる。

#### 公演について

公演に関しては、定期能・同門会など、定期的な公演と、演者自身の主催する単独の公演がある。神社・仏閣への奉納から始まり、時代をへて芸術性を高め、屋根ごと屋内に設置された能舞台の演能はそんなに古いことではない。しかし、大きい能楽堂でも観客席は600席弱である。それゆえに、薪能をはじめとして、野外・ホール等の公演は、普及の意味で多くの観客の参加が可能である。

能の演目には、季節感が漂い、折々の味わいが楽しめる。また、常の演式とは違った小書（特別

演式）があり、いつもと違った楽しみ方もあって、長い年月に及ぶ伝承過程で、伝統を受け継ぎつつ新しい工夫を加える試みの蓄積を経てきた。新しい創作の試みも演じられており、流儀・家単位の公演とは別に、若手による新しい試みや活動も少しずつ増えてきている。

#### 能楽の将来のために

能楽師の家に生まれた子以外、一般の人でも、学生時代に興味をもってこの世界に入ってくるケースもある。東京芸術大学・国立能楽堂で研鑽を積み活躍している人もいる。しかし、現代は、楽しむ選択肢が増え過ぎている。パソコンでことを済ます人も多く、ネット等の映像世界で満足する傾向もみられる。その場に足を運ばなければ体感できないという当たり前のことが、遠のいていくことは問題であり、ナマで見てみたいと思わせるためのきっかけづくりもまた求められている。

演者による解説・お話をする公演も増えてきているが、鑑賞の楽しみ方やこの世界に興味関心を抱く愛好家を育てていくためのプログラムの構築が必要であろう。演者と観客、そしてそれを取りまく望ましい環境の存在が重要であり、将来を見据えるとき、持続可能な世界の方向性が見えてくる。

時代の趣味・趣向の変化もあるかもしれないが、人々の心に脈々と流れてきた伝承にいただく理念・感性は、そう簡単に大きく変動することはないのではないと思われる。



### 3 - 2 能楽師・シテ方（男性）

#### 能の公演回数と集客の関係

公演の状況について知るために、2007年10月の「能楽タイムズ」を調べたところ、全国で150公演、東京で72公演と決して少なくはない。学校での鑑賞教室や個人レベルの仕事までは分からないが、現実にはもう少し多いのではなかろうか。観客の入りが少ないと下火なのは、というような感覚にとらわれることもあるが、公演の性質によって集客に違いはある。

例えば、綴り券を販売する「例会」では、期限が切れる直前の6月と2月の入りが多かったり、演者側の研鑽が目的なので時間も長く、演目も通向けだったりする。また、ほとんどが出演者のノルマ制なので、自腹で負う人もいて、結果として集客につながらない場合もある。公演回数と集客数を追わないと正確な実態は見えないし、そうしてデータを収集することも不可能ではない。

統計をとるのなら、手法を明らかにして協会に呼びかけていただいてもいいのではないか。謡本の販売実数などから動向を見ることもできるが、昨今はコピーやネットでの転売も多いため正確な把握は難しい。

#### 公演の種類と性格

「例会」はもともと関係者が集まる顔見世的なもので、旦那衆がいわばパトロンのようになっていたため、演者は集客や収入のことを考える必要はなかった。それが、戦後興味がある方や一般の方々にご覧いただくようになってきた経緯がある。

例会の形は変えず、むしろ、特別公演で一般の人が楽しめるような演目、役者を揃え、値段を設定する必要がある。消費者の側で、できるだけ安くという風潮が強いなか、提供したものに見合う

対価として払うべきものは払うという価値基準、意識を醸成したい。

顔を出して説明を入れるのも、演じているときは能面に隠れて見えない姿をみせることで、より公演への親しみが増すという声がある。能楽堂以外の場所で公演をする際は、既存のステージをうまく使った舞台づくりを工夫するようにしている。その際には、能の公演に慣れていない現場スタッフとの連携が重要になってくるが、その部分に手を抜かないことが、今までにない成果や可能性を生むことになる。

#### 教授業、お弟子さんについて

弟子は年を取れば減るものなので、個人の感覚で以前より減ったという声があったとしても、業界全体で減ったというのには必ずしも当てはまらないのではないかと。大学のサークルも少ない人数でも興味のある人たちで続いている。ただ、会社のクラブ活動、福利厚生で補填があって、能楽研究会に教えに行く、というような仕事はなくなってきたようだ。

地方でのお稽古に関しては、地元の人たちとの人間関係、師弟関係の作り方次第だと思う。昔からのお弟子さんがいて体制で縛ったり、60代で始めるような人を準備、世話係などの新入りとして扱うようでは、新規開拓は難しい。先代以来の稽古場などを受け継ぐときは、古いかたちを尊重する場所と、新しく入りやすい場所の共存などの配慮が必要だろう。

最近は、インターネット上で稽古風景を紹介したり、お試し体験講座のような気軽に参加しやすい機会を工夫することが、入門者を増やすきっかけになっているように見受けられる。

### 能のレパートリーについて

もともと200曲ぐらいあるなかで、人気のある100曲ぐらいがよく演じられている。例会などは、配役上の制約があるなかで、2年続けて似通った内容の公演をしないなど、いくつかのポイントを勘案して番組を編成する。個人のリサイタルでは、また別の視点からの選曲になる。

復曲に関しては、演出の見直しはあっていいと思うが、家元の許可が必要な場合は大変。新作を作るのは、とても難しい。テキストは古文でやる

のか現代文でやるのか、能とは何かといったことを見直す必要もある。能楽師が出ていれば能なのか、能舞台でやっていれば能なのか、という疑問も出てきている。

### 今後の取り組みについて

インターネットのおかげで客層、お弟子さんが広がったのは確か。もっとそうしたメディアをうまく活用して外部に宣伝、広報したいが、費用の面で難しい。能楽堂の維持・管理、装束や面の継承も問題だ。

. ヒアリングから見てくる現状

### 4 - 1 社団法人落語芸術協会事務局長 田澤 祐一（談）

#### （1）仕事の内容、演芸との関わりについて 個人史

昭和 35 年 6 月、千代田区内神田生まれ（産院がそこにあった）荒川区育ち。幼いころ両親が共働きだったので、日中は布団屋を営む祖父の家に預けられていた。祖父宅では手仕事のかたわら、常にラジオかカセットテープで浪曲や落語が流れていた。それを耳にして育ったせいか浪曲や落語好き。高校卒業後、営業のアルバイトから正社員になったが、縁があって落語芸術協会に勤めることになった。民間の会社で営業部に勤めていたことがあるため、アイデア、空想、人付き合いには自信がある。自分で実演するのは無理だが、演芸を広げていくという事務局の仕事は性にあっていく。

#### 「落語芸術協会（芸協）」の役割

演芸会の企画・出演依頼・出演料の交渉など、本来なら自治体が芸人に直接打診して行うような仕事をしている。いわばマネージャー代行のようなものと言っても良い。しかし、派遣業のような契約形態はとっておらず、公益事業として行っている。一方の寄席定席公演は、番組編成を含め、「上がり（入場料収入）」は小屋（寄席）と折半する共催の立場なので、協会としては自主事業に位置づけられる。また、二ツ目・真打昇進の認定等やこども体験・小学校公演等の普及活動を行っている。

#### （2）演芸の世界について

##### 大衆娯楽化

江戸時代に武士が嗜んだ能・狂言、良家の子女の嗜みとされた箏曲等以外は、庶民の間で生まれ、育まれてきた芸能である。落語、講談、色物（紙

きり、曲芸、漫談など）と、雑多な演芸を寄席で見ることができた江戸庶民の文化水準は相当に高かったと思われる。寄席が一番盛んだった明治・大正年間には、東京に 100 ヶ所を越える数があり（ほとんど各町会に）、床屋とほぼ同料金だったそうだ。寄席を途中で出て銭湯で一風呂浴びてまた戻るといようなことも日常茶飯事で、日々の生活のなかに定着し、親しまれる存在だった。

#### 演芸の組織構造

演芸（落語）の世界はとても封建的な組織で、年齢・学歴に関係なく、1 日でも前に入った人が先輩。身分関係（見習い・前座・二ツ目・真打）がはっきりしている。楽屋でのお茶出しも上から。香盤表で上の人に前座がお茶を出しても、複数の落語家がいる場合など「兄さんが先」と序列を重んじることで和が保たれるところがある。こうした環境のなかで、芸人は「下」でお客様が「上」という意識構造もしっかりと植えつけられる。何事もトップがやらないと士気が上がらないが、体育館での公演も「芸協らくごまつり」も会長は積極的に表に出てくれている。「芸協」は少数のよさがあり、みんなのヴィジョンが合致して組織力が上がっている。事務局と理事会（芸人）側の役割が明確になっている点が特徴で、それが両輪となってうまく回っている。

#### 関西事情

関西には吉本、松竹の直営劇場があるが、そこでは落語が関東で言う「色物」と扱われ、1 番組に 1 本程度しか出演できないので、上方落語協会では地域寄席を中心にやってきた。昨年念願の天満天神繁昌亭の建設にあたっては、市民の方々から

の寄附を募り、寄附者（高額寄付）の名前が提灯に入っている。開場以来入りがいいのは、市民に自分の寄附でできた寄席という意識が、支援したい、一度は足を運びたいという気持ちで続いているのだと思う。ただ、他の小屋を持つ大手プロダクションからは反感を買うタネにもなり、所属芸人の出演を控えさせるなど、番組編成等に影響が出て来る可能性がある。演芸家は儲からないが、タレントは儲かる。そうした利害関係でものごとが動くこともあるのが怖いところ。

#### 落語ブーム

テレビドラマ・映画等で取り上げられたため、寄席人気は高まっている。落語のテレビ番組は民放では「笑点」ぐらいしかないので、看板芸人の数は薄い。テレビドラマで人気グループのメンバーが主演をしたこともあり、若い女性等を中心に全体として興味を持つ人が確実に増えた。先祖より伝わった遺伝子はそうすぐには変わるものではなく、日本人は元来三味線（三弦）の音に慣れ親しんでいるし、時代は返るもの。最近は寄席の回りに立ち飲み屋も増えたりして、寄席帰りにちょっと一杯ひっかけると、そのレトロ感がうけてもいる。女性の噺家が少ないのは、落語の題材自体が男性向きに作ってあるためだが、現代的なバージョンにうまく転換し女性向きにすることも不可能ではない。

#### （３） 将来に向けて

##### こども事業

落語芸術協会では、北海道「ちえりあ（札幌市生涯学習センター）」、台東区「浅草演芸ホール」、  
「横浜にぎわい座」等で、地域と協力して子どもを寄席に招待する取り組みを実施している。北海道「ちえりあ」では、子どもたちにポスターを貼ったり提灯に絵を描くなど、何かしら手伝ってもらって、そのご褒美として寄席公演に招待する形

を採っている。いわばキャリア教育的な役割も担っている。とくに台東区は寄席発祥の地なので、寄席定席の数も多い。子どもたちに地域の歴史文化を知ってもらうという目標を掲げて、文化庁人材育成支援事業の助成をいただいて小学生を招待している。横浜にぎわい座も同様に仕掛けた。いずれも単に見てもらうのではなく、能動的に参加できるような関連性を工夫して、とっかかりを作ってあげることで子どもの受け止め方も違ってくる。このほか、教育に生かすアイデアとしては、落語には「地口（駄洒落）落ち」、「夢落ち」などがあるが、子どもには「下げ」なしで続きを感想文で書いてもらうようなことがあってもいいのではないかと思っている。寄席がない地域へは、積極的に出向いて行って、体験と鑑賞をセットにするなど、良い雰囲気を入れて楽しんでもらえる工夫を心がけている。

##### 実験としてのコラボレーション

現在、「創遊シリーズ」と銘打って、落語と洋楽のコラボレーションを企画・実施している。事務局のある芸能花伝舎で制作して、それを下敷きに、東京文化会館のモーニングコンサート「楽落ライブ」という形でも定着しつつある。本来、コラボレーションというのは、本物と本物が一歩進んで新しいものを生み出すこと。もともとあるネタと楽曲を組み合わせ、演じるだけでは真のコラボにはならない。一歩進んで新たな世界を創造するのは大変だが、止まったら終わり。今後は、邦舞や邦楽を加えたり、いろんな試みをしていきたい。最初に洋楽とのコラボレーションから取り組んだのは、伝統芸能の世界だけに閉じこもらないためや、海外公演実施の仕掛けとして必要だと思ったからだ。

##### 将来の寄席の姿

1 階は通常のように料金一律出入り自由のま

まで、2階は駐車場みたいに時間料金制にできると良いと思っている。1階はじっくり聴きたい人向き、2階はちょっとした時間を有効に使いたい人向きになる。その際には、エントランスロビー、待合スペースも必要で、既存の建物では難しいが、新しく寄席を作る機会があったら、是非実現させたい。

#### その他のアイデア

- ・ 企業がノー残業デーを作ってその日は文化的なものを奨励すると良い。そのとき活用してもらえるように東京の公演カレンダーを企業に配る。
- ・ 東京文化会館の夏休みこども音楽会《上野の森文化体験》は、コンサートチケットで上野公園内の文化施設に入れる企画だが、そこに上野広小路亭などの寄席も入れて、もっと多彩な文化を楽しめるようにできると良い。

自分だったら何が良いと思うかをいつも考えている（観客目線）。いろんなアイデアは、ずっと頭の中であって、あとは機が熟したときに実行するだけ。何とんでも演芸は、庶民から支持されてきたものなので、やはりいつでも気軽にいける場所であることが大切。子どもを持って、子どもは親の影響を受けることを実感した。大人の押し付けや思い込みはいけない。子ども自身の選択肢を増やすために、色々見せてあげることが大事だと思っている。日本は全員参加、横並びのものを是とする風潮が強いが、個性や想像力を否定するような教育には疑問を感じる。数学には答えがあるが、国語には答えがない。勉強ができるのと頭が良いのは違う。記憶力がよければ勉強ができて学校の成績はいいかもしれない。でも想像力や発想力がないと、社会で生きていくのは大変。芸術の世界では肩書きは関係なく、人としてつきあう。そうした正常な社会のコミュニケーションの

醸成を文化がやらないといけないのではないか。

#### (4) その他

##### 人材の育成と質の維持

東京の落語の世界では、(社)落語芸術協会(略称:芸協)と(社)落語協会(略称:落協)がある。前者では、限られた公演機会(パイ)の取り合いで噺家が職業として成り立たなくなることを懸念して、ちょうどベビーブーム世代が成人する頃、3年間ほど新しい弟子をとらなかった時期がある。後者はその間も新しい会員を増やしており、その孫弟子まで数えた差が現在の所属人数の差となっている。芸協でももちろん寄席に出ることができない人もいるが、落協では出られない人の割合がさらに大きい。弟子の取り方は師匠の考え次第で、「来るもの拒まず」の師匠もいれば、モノになると見た人だけを弟子にとる人もいる。けれども、どうしようもないと思っていた人が精進して「大化け」することもあれば、見所があってもやめる人もいるので、こればかりは計算できるものでもない。

落語の強みはネタを共有できること。真打になるのに最低100ネタ(但し稽古を付けてもらう数が100位であり、モノになるのは20~30位)は必要なので、自分の師匠だけでなく、あちこちで教わってくる。噺家から教えて欲しいと請われれば、どの師匠でも快く無料で教えるのが当たり前になっている。それこそが落語界の良さで、大看板の師匠の十八番の芸を習得でき、同時に自分自身がまた後輩に伝えて行くことで、未来に向け限りなく伝承できる。演芸界にあってこのシステムを構築しているのは、落語と一部講談でしかなく、全盛を誇った浪曲は一子相伝であるため大看板を襲名しない限り、その演目は上演することができずに絶えてしまっているのが現状。また、漫才等に見られる人の芸(ネタ)は盗まないとの不文律のために、大変面白い言い回しなども絶えてし

まっている。こう考えると、人材を育成して行く上でもっとも大切なことは、演芸界ではネタの共有だと思われる。師匠から弟子へそして孫弟子へと大衆受けする芸(ネタ)を継承して行くことが新たな育成へと繋がる。

#### 資金確保・スポンサー獲得

2007年に第1回となった「芸協らくごまつり」の資金確保のため、今年各地で先行落語会を行い、上がりの一部をプールしている。スポンサー集めに苦労するより、自分たちの仕事である落語会の売り上げを資金に回すことで、参加しているとの意識が強くなる。同時に協会役員たちもみな協力し、いい番組を格安で提供できることに繋がる。そのことも大切なファン感謝でもある。(噺家への支払いは皆一律で、「祭りのためだからいいよ」という人もいるくらい。)ステージや番組をもっとイベント化したいという考えの人もいるが、あくまでも祭りはファンサービスの一環であり、演芸の枠からかけ離れてはいけな思考えている。スポンサーも落語家や演芸家はその本業である芸を、子ども達や大人に向け楽しんでもらう企画だからこそ応援してくれるのであって、悪ふざけぎみの出し物や利益重視の販売などが目立っては、スポンサーにも見放されるだろう。協

会員が団結してファン感謝の精神で行うことで、寄席の観客動員にも繋がり、強いては協会の資金確保にもなると考えられる。

#### 広報

インターネットの普及率は非常に大きいですが、それだけでは不完全で、紙ベースのチラシ・冊子は不可欠。「芸協らくごまつり」の目的はファンサービスなので、チラシは寄席に来たお客さんに配れば無駄なく十分告知できる。その意味からも寄席のお客様は大変ありがたい存在である。但し最近の若い観客はインターネットでの情報が大切であることを考えれば、両方をその時々を活用することが求められる。

#### 他のジャンルの手法

地域の名前を冠したサッカーのJリーグは成功例。企業名のついた野球は下火。住民感情としても、地域のチームだから、と感じて応援するのは前者。寄席も「ちえりあ」(北海道札幌市)「浅草演芸ホール」(台東区)、「横浜にぎわい座」(横浜市)等、それぞれの地域に根ざした子ども事業を行ったり、サラリーマン、主婦など客層をとらえたプランを練っている。演芸は庶民に嫌われたら終わり。その姿勢を忘れてしまっはいけない。

### 4 - 2 浪曲師（女性）

#### 浪曲師となったきっかけ

たまたま木馬亭の前を通りかかり、気になって入ってみた。節回しを聴かせるという在り方がひどく単純で、それに感動した。初代東家浦太郎師の口演など、ネタも啖呵（せりふ）も忘れられないぐらい印象に残り、「やってみたい」と思って木馬亭に通ううちに、浪曲大会があり、そこでプロダクションの社長に声をかけられた。女流で味のある富士琴路さんが好きだと言ったら、プロダクション所属の別の浪曲師の方に紹介してくれた。いまの芸名は、その師匠の姓を譲っていただいたもの。

#### プロとしての修業

浪曲は意味も分からないうちから訓練するほうがいいとも言われるが、社会に出て、苦労してきたほうが客観視できて良い面もある。意識して訓練するのはある程度の年齢に達していないとできない反面、頭で良いものが分かっている、技が身体に染み付いていないと実際にはできない。なかなか思うように出来ずに苦しんだ。

浪曲の習い方は、一門によって違う。入門したてで教える演目ではなかったようだが、訳も分からないまま1席目に「文七元結」をやらされた。落語では大ネタだが、浪曲では渋い小ネタの扱い。2席目まではまるまる一緒に稽古してもらった。3席目をもっていったら、「2席教えたから、あとは自分でやりなさい」という感じだった。

浪曲は台本に節をつけたものなので、自分の身体で覚えないと仕方がない。教えるといっても、よほど変な声でも出さない限り、細かいことは言われなかった。他所では10年経っても全部師匠に節付けしてもらおう例もあると聞く。それぞれだが、自分の場合は、このやり方が良かったと思う。

浪曲のネタの7、8割が講談ネタ。歌舞伎と講談が浪曲の基礎だと思うので、今の講談を聞きに行ったり、歌舞伎の公演に出かけたり、古いテープも集めたりして勉強している。

#### 公演について

いつの間にか中堅と見なされるようになり、若手の枠の公演は遠慮するようになった。高座は月平均5、6回。多くても10回かない。寄席だけのこともある。木馬亭はつくばエクスプレスの影響でちょっとお客さんが増えた。浪曲は舞台に立つことが勉強。年間500席やっていると、何もなくてもそれだけでうまくなる。そこまでいなくても、100席、150席ぐらいやると、また違うと思う。とにかく芸を磨くためには、舞台に立つ機会がもっと欲しい。

仲間から舞台を頼まれることもある。噺家と組むこともあるが、浪曲を落語と同じ舞台でやるのは難しい面がある。浪曲には軽いネタもあるが、「忠臣蔵」などの重いネタをやると、硬くて浮いてしまったりするからだ。けれども、不本意なネタをやると自分もつまらないので、好きなものを演じるようにしている。仕事上、どうしても年に1席ぐらいは、やりたくないネタを覚えざるを得ないこともあるが、自分が単純に感動して、これをやりたい、というものでないとやりたくなくなっている。客層に合わせる段階から、自分の世界を作っていく段階に来たということかもしれない。

マネジメントは、初めはプロダクションにいたが、いまは実質的に1人でやっている。全部1人でやるのは大変だが、それが身に合っている。



### 教授の仕事

広小路亭で月1回教えている。1人5、6分。普及活動の一環と捉えている。教えるのは短い1席だが、全員同じ文章を扱っても違う節回しになる。そこが浪曲の面白いところだと思う。

お弟子さんは、定年退職して、お金も時間もあ  
る人が多い。広沢虎造節を教えてほしいと言って  
みえる人もいるが、私はコピーはやらないので、  
そういう場合は別の場所を紹介するようにして  
いる。

### 層が薄い浪曲界

ベテランの福太郎先生、二代目浦太郎先生以降  
がいらっしやらない。福太郎先生が亡くなられた  
ときは言葉も出なかった。もとより60代は枯れ  
ていくころ。脂ののった40代、50代がわずかし  
かないのが本当に厳しい。

70年代から80年代にかけて、噺家は大勢入門  
したが、浪曲を志した人は少なかった。テレビで  
歌謡曲が流行ったことも一因だが、お弟子さん  
をとっても教えないで付き人にしていたのが原因  
だという人もいる。村田英雄、三波春夫は浪曲か  
ら出たが、その後、歌謡浪曲に転向した。その次  
の世代はフォークやロック世代で、浪花節を嫌が  
る傾向があるのかもしれない。

浪曲のネタは何千となくあるが層は薄い。落語  
の場合は噺の数は増えていないのに、噺家は増え  
ている。競い合える人とレパートリーがあること  
が羨ましい。

### プロとアマチュア

アマチュアとプロの境界をなくそうとする人  
もいる。しかし、何をもちてプロとするかは難し  
い。名前は最初にいただいて、前座修行(3、4  
年)後、年季(ねん)明けのお披露目(落語だと  
二つ目くらい)の後は独り立ちというプロセスを  
たどる。少なくとも、師匠のものをコピーしてい

れば良いという感覚はアマチュアのものだと思  
う。浪曲師は顔も声も年齢も違うから、同じ台本  
でも自分なりのものを出さないといけない。

プロとアマの違いを明らかにして、どんどん教  
えれば良いのではないか。舞台だけで食べている  
というジャンルはほとんどない。噺家さんも寄席  
だけではなくて、何かやっている。仲間が仕事を  
くれるという良いシステムがあるから、お金を儲  
けたい、というのがなければなんとなかなる。

### 浪曲の可能性

浪曲には大きく分けて、大舞台芸と寄席芸があ  
るといわれている。大舞台芸は、浅草公会堂クラ  
スの大きな舞台でやって映える話。大勢の聴衆を  
集めた興行が成り立ち、地方を1年間巡業して回  
るので、同じネタを修行できる。声の良し悪しが  
セールスポイントにもなる。これに比して寄席芸  
は、前日に作ったような台本をすぐ本番にかける  
こともあるくらい、アドリブと芸のうまさで聴か  
せる違いがある。

大舞台芸をやっていた人は寄席芸を下に見る  
傾向があるが、寄席芸ができる人を育てて欲しい。  
今は巡業を経験した人たちが中心なので、コピー  
的な風潮が強いように感じる。将来に向けて継  
承・普及を考えるならば、浪曲の楽しみ方みたい  
な、初心者向けの会があっても良いと思う。例え  
ば、料理のメニューに節をつけて読むこともでき  
る。浪曲の自在さを活かしたアイデアはいろいろ  
考えられる。ただ、どのような試みも、浪曲自体  
を知らないと面白さが伝わらない可能性があり、  
そこにジレンマがある。

いま、技の面でレベルが落ちている。解決する  
ためには、浪曲師自身が自分の公演に対して疑問  
を持つしかない。お客さんの顔を見ていればわか  
ることもあるし、お客さんや同業者の目が厳しく  
ないと衰退していく。落語などでは、きちんと仕  
切る事務局があるが、浪曲はもともと自営業者の

ようなもの。協会も親睦会のようなものだから、1人1人がきちんとしないといけない。常打ちの場所がなくなり、貸し小屋制になると、もっとアマチュア的な人が増えるのではないかと懸念される。伝統芸能はどの領域でも60、70代の師匠たちは楽観的だが、40、50代が危機感をもっている。

### 曲師（三味線弾き）の問題

浪曲では、三味線弾きのことを曲師という。曲師がいないことには公演を打てない。ここ1年で若手の浪曲師は4、5人入ってきたが、機動力のある曲師が3、4人しかいない。その人数で、30、40人の浪曲師の伴奏をしている。協会では曲師を育てようと努力しているが、残ったのは2人。

浪曲は基本の型はあるから、最低それだけ押さえていけば三味線もついてくる。けれども、声、節回しなど、その場で変えるため、三味線は息が合うかどうかの問題である。浪曲師以上に浪曲を知らないと弾けない。

浪曲の基本は歌ではなく、ドラマを語る芸能である。民謡などで三味線の経験がある人がきても、うまく浪曲に染まれないこともある。国本武春師匠も三味線を弾くときは歌になっていて、浪曲の

弾き語りはしているわけではない。落語界も一時、出囃子に危機があったが、国立劇場の後継者養成事業で育成されたため、今は増えている。そういうことをやってもいいのではないか。昔は奥さんが弾いていることも多かったが、今はそんなこともない。国から援助がもらえるときにやっていかないといけないと思う。

### 今後に期待すること

「演芸」領域に、国立の養成所ができたのは喜ばしいが、浪曲はそこにも入っていないし、若手の公演への支援がもっとあって欲しい。芸術文化振興基金の助成対象は新基軸のものである場合が多いが、業界を支えるためには、当たり前のことへの恒常的支援が必須。

協会としてそういった目的で助成申請することも可能ではあるが、なかなか組織として新しいことをしようとするのは難しい面もある。とくに事務方は専門の人がいた方がいいが、今は芸人が兼ねている。事務所があるのは大きな利点だが、専ら稽古場として使っている状態で、組織としての機能は十分に発揮しているわけではない。

. ヒアリングから見てくる現状

### 5 - 1 伝統芸能プロデューサー 小野木 豊昭 (談)

#### 制作者になったきっかけ

大学時代に映画を年間 200 本ぐらい、芝居も相当見ていた。ある時、歌舞伎座の前を通ってみた。学割で幕見 500 円という文字が目飛び込んできた。敷居が高いと思っていたわりには手ごろな値段だったので、演目も読めなかったけれど入ってみた。

長唄の「な」の字も知らなかったが、演奏される音楽のグルーブがすごくて、「やられた〜」と思った。それから、「何だかわからないけどすごい」と思って通い続けた。大学では日本史を専攻していたが、歌舞伎のゼミも面白くて履修していた。大学 3 年の終わり頃に制作をやっている先輩に誘われて稽古を見に行った先で、「揚幕やらないか」と言われたり、代役で舞台に出たりしているうちに、楽しくてやめられなくなってしまった。

大学院に進学することとなり、文楽と出会った。義太夫に大きな魅力を感じ稽古をしたくなり、その御縁で文楽や竹本の若手の皆さんと親しくなると、勉強会等の制作を始めた。公演には若いお客さんが多かったのもっと触れ合える機会を作りたい、もっと「このジャンルの敷居を低くしたい」と思い、翌年は見台や床本や三味線などをロビーに展示したり、当時話題になったお座敷ライブハウスでのライブ形式の演奏会を企画したりした。バイトで収入を稼ぎ、寝る時間はなかったが、楽しかったので苦にはならなかった。

大学院では歌舞伎の荒事や市川家の研究等を中心に勉強したが、研究よりも現場に関わりたかったので、修了後は歌舞伎舞踊の宗家を紹介されて、そこで弁当の手配から、いろいろな下働きの仕事を勉強させて頂いた。歌舞伎座を走り回っていたら、だんだん顔見知りも出来てきて、研究公演やリサイタルの制作に誘われるようになった。

最初から制作者を目指していたというよりも、いろいろ関わっていたらそうなっていたというほうが正しいかもしれない。

#### 会社設立

社名は、客席とステージの間で火花が散っているような空間を、伝統芸能、古典芸能の世界で作り出したいと思って命名した。仕事としてやっということはっきり意識したのは、31、32 歳ぐらいのとき。ひと歌、ひと撥、ひと舞でまさに場の空気が変わる。そんな空間に身を置いたことで、来て下さったお客様に明日のエネルギーを差し上げられる仕事に魅力を感じた。制作だけでは生活は成り立たず、アルバイトはせざるを得なかったが、声をかけていただく機会も多くなった。やがてそれぞれの領域や立場などに応じて、求めていること、対応の仕方などを何となく感じられるようになって行った。

全国各地の自治体などから少しずつ規模の大きな仕事の依頼もされるようになってきた。そこで、有限会社にすることにした。伝統芸能に特化した企画制作会社をスタートさせてから、ちょうど 10 年が経つ。

#### 制作の仕事とは

歌舞伎の狂言作者の心得にある 3 つの「心得」。お客様、演者、制作者が満足する環境づくりをすることだと思っている。つまり、お金を払って足を運んで下さるお客様が満足し、こんなものを観て頂きたい聴いて頂きたいという思いの演者が思いきりその実力を発揮でき、それをうまくコーディネートし結果としてビジネスにする。正直なところこの 3 者の思いは相反発することが多い。たまにピッタリ重なってワクワクするときもあ

るが、まずはこの3者のバランスにどのくらい配慮できるかが重要だと思う。

本番そのものは氷山の一角、本番当日までに見えない水面下の諸作業を丁寧に固めていくのが制作の仕事。例えばチラシ一枚にしても、タイトルやキャッチコピー、デザインは魅力的か、文字情報や地図はわかり易いかなど、自分がお客様の立場になれるか。演者に対しては、こちらからアクションを起こすタイミングや言葉遣い、その世界での序列や個人的な事情も含めて様々な関係性など、一瞬一瞬で細やかに気を遣う。

当初は、会を成功させたいと必死だった。2年、3年とこの世界で仕事をさせて頂いていると、いらっしゃるお客様の顔ぶれは同じだし、何ら内輪の会と変わらない感じを抱いたので、もっと裾野を広げたいと思った。もう十数年も前になるが、歌舞伎の竹本の皆さんの勉強会をエンターテインメントの要素を盛り込んだ企画として公演したり、細棹三味線と太棹三味線を同時にオンステージさせるライブを行ったり、このジャンルを「企画のフィルターを通して」提示することに頑張っていたところ、各地の公共ホールから自主公演の企画制作を依頼されるようになった。そうして様々な関係者とお付き合いしていくうちに、この世界を俯瞰するとどうなるかと考えるようになった。

日々の生活、つまり衣食住の延長に、日本の伝統芸能を「あたりまえ」のものとして位置付けることができれば素晴らしいと思っている。そして芸能に接することで、世代を問わず多くの方々に何か明日への活力を見出すキッカケをつくってさしあげたい。そこで、どんなものを観れば聴けば良いかわからないというお客様と、芸能との接点づくりをするのが「プロデュース」。それを実際に形にすること、つまり本番までの諸作業が「制作」なんだという思いに至った。それぞれ別物だと思うが、人手不足のこの世界では、実際は

両方をやらないといけない現実がある。

今、この世界に携わる自分たちが心得ていたいことは、「伝承」「普及」「創造」という3つのキーワード。伝統芸能の未来を考える上で、もっとも大切な視点だと確信している。

#### 制作が育成するもの

伝統芸能では企画のパッケージ化は基本的には難しいと思っていた。しかし、東儀秀樹さんや吉田兄弟などから、そうした展開も現実的になってきている。けれども、それで観客が育成されたかと言うと、必ずしもそうは思わない。伝統芸能との機縁づくりとしては大きな効果があると思うが、それがこのジャンルを展開して行くためのすべての価値観ではない。実力を伴った若い演者も増え、教育現場やメディア等でスポットが当たったことにより「受け皿」としての観客層も広がった。そんな中で、単に「売れる」ことだけに価値観を置かないアーティストをどう育てるか。このジャンルを継続的にまたより深いアクセスに向かう観客層をどの角度から育てるか。「アーティストと観客」という両輪を考えていないと、伝統芸能の制作の仕事は将来的に成り立たないのではないか。

#### 古典芸能の制作例

昨今、公共ホールを取り巻く状況は、大変厳しくなっている。文化予算大幅削減、指定管理者制度、市町村合併等々、全国的な傾向であることはご存じのとおり。企画の話も、前年度の三分の二ぐらいの予算でやって欲しいといわれたりする例が多くなってきた。厳しいですと断ると「次がない」ので受けざるを得ない。クオリティを落とさずに地域に貢献するのは制作会社とても辛いし、ホール側も地域の顔として地域の文化の発信基地としてのミッションを遂行する上で何とも苦しい状況が続いている。

中には頑張っている会館もある。例えば、茨城県のある公立文化施設では、邦楽でアウトリーチ活動を展開している。それも学校の体育館で一括ではなくて、音楽室を使って30人ぐらいを対象にして、いわゆる「小時間、小空間、小人数」、PAなど使用せずにストレートに子どもたちにぶつけるミニレクチャーコンサートを、企画制作能力のあるホールが町の各施設で実施するものだ。毎年10日～二週間近く通って行って来た。今年で3年目になるが、継続していくうちに先生の意識も変わってきて、邦楽の「普及」においては良い関係が生まれてきている。

東京都内のある市では、指定管理者制度に移行するため財団が解散することになった。その財団最後の企画として「アウトリーチ・鑑賞型・市民参加型」すべての要素を盛り込んだ企画で、しかもそれを邦楽で実現してほしいという企画の依頼をいただいた。事前の市内の小学校をまわってのアウトリーチ。そして本公演。舞台を市内のあるお屋敷に設定して、屋敷の女主人が「邦楽の演奏家に空いている部屋をお稽古場に提供する」という趣向の芝居仕立てで進行する演出を考えた。第1部は、若い三味線奏者がやって来てお稽古を行う。そのお稽古シーンが客席にはライブに映る。1曲終わって女主人との茶飲み話が楽器の話。そこへ今度は箏と尺八の奏者がやって来て。第2部は近くの神社のお祭りに太鼓演奏を奉納する若手太鼓奏者たちという設定で、第1部の演者以下、観客も参加して大いに盛り上がった。終演後はロビーで、今舞台上で演じた奏者たちによるミニワークショップを実施。大変だったが一つのサンプルができたのではないかと思っている。古典芸能の見せ方としては、演者・観客が共有できる場面を設定してテーマ性のあるプログラム構成を工夫するのもひとつの方法だと思う。

#### 仕事としての領分

このジャンルを仕事として成立させるのは正直難しい。会社経営である以上、赤字は出さないという意識は基本である。一般の芸能界のようにアーティストを抱えてプロダクショナルな経営を主とするのも難しい。コミュニケーションを重ねながら、アーティストの良いところを伸ばし、意外な側面を発見しつつも、仕事につなげ生活ができる状態もおぜん立てするという視点も大切だし、スタッフも含めそれぞれの仕事の領分をきちんと分担し意識することが大切だと思う。昔ながらのように、とくにアーティストも自分のできないことを制作サイドにやってもらうというだけの関係では長続きも発展もない。今後の伝統芸能の展開には、それぞれの立場と仕事の内容を尊重する姿勢が大きな要素になっている。

#### 必要な支援

公立文化施設は、伝統芸能の公演会場として最も必要な「場」であると考えている。公立ホールこそ伝統芸能にとっての最大のパートナーと言える。

(社)全国公立文化施設協会が主催するアートマネジメントセミナーなどには必ず参加するようにしている。現場の担当者の方と顔を合わせて、ナマの声を聞いたり、現状を知ったりする機会を増やす。こうした場で、いろいろなネットワークが生まれることもある。

伝統芸能が抱えている問題は、200年、300年の間に蓄積してきたもの。必要なものもある一方で、今の時代のフィルターには通らないものもある。だからといって、全部がつながって複雑に絡み合っているために風通しを良くするのはとても難しい。ともかく、どうすればいいかが、少しでも見えるまでは制作の仕事が続けたいと考えている。

ただ、この10年でやるべきことが見えてきた

ように感じる。少人数、小空間で実施する機会を増やしたり、脱パッケージのホールの「顔」にあった良質の企画をホールの皆さんと共につくっ

て行きたい。機会が増えれば経済も回ると確信している。そういう活動内容と実績を広く知っていただけるようなツールがあると良いと思う。

---

## 5 - 2 マネージャー（女性）

---

### マネージャーの仕事

2005年頃から尺八の演奏家を担当している。その前は別アーティストのマネージャーを務めていたが、自分の視野を広げる意味もあって、違う領域のアーティストにも興味を持ち、何人かの演奏家のライブを見に行ったりしていた。そしてたまたま、いまのアーティストに関する書類を目にしたことがきっかけで、事務所に所属することになったら担当したいと考えていた。会社としても今まで伝統音楽には馴染みがなかったために、契約までには相応の時間はかかったが、今では注目される存在になっていると思う。

もともとお芝居に興味があって、この世界に入ったので、音楽は門外漢だった。アーティストとは1年くらい手探り状態だったけれども、その過程で、価値観、仕事のペース、優先順位が近いことが分かった。価値観が近いのが一番一緒に歩みやすい。今は信頼関係が築けており、いろいろな活動の可能性を開拓できる環境になってきている。

営業活動で一つの仕事に着地するまで、だいたい半年から1年はみている。焦って取れる仕事でもないが、スケジュールはだいたい1年先まで決まっている。演奏と自ら創り出す活動はどちらも必要だと思う。大変だとは思うものの、乗り越えてやっていって欲しい。

今のところ、なかなか海外の仕事を入れられないのが課題となっている。この種のものは半年前に依頼がくることが多く、3日連続でスケジュールが空いている日がないのが現状だからだ。3ヶ

月先に空きがあっても、以前種まき（営業）していた案件がちょうど実るようなことも多い。最近収録があったNHKの「課外授業～ようこそ先輩」も1年前から打診を続けて、ようやく決まったところだ。本人のキャラクターを活かせるような、料理番組、旅番組など、タイミングを見つつ、本人が興味を持っているからというだけでなく、彼ならではの話題を提供できるような内容の企画を考えて実現させたいと思っている。

### 事務所と演奏家の関係

古典芸能としては高校生の三味線演奏家が1人いる。クラシックの領域では、会社もエンターテインメントが強みだから、演奏以外のセールスポイントがないと所属にはならない。基本は、本人のやりたいことを尊重しつつ、個人では取れない仕事を提供することといえる。

タレントとマネージャーは会社の都合などで3ヶ月おきにも変わることもある。なかなか信頼関係が築けないケースもあると思う。制作担当者は10人くらいいるが、事務所の中だけでなく、領域を超えて人材の紹介をし合うことも少なくない。

### 公演にあたって

資金面でのスポンサーシップは今のところ現実的ではないが、共催、協力というような形で会場費の免除などお願いしている。時には先行投資のような形で公演を打つこともある。とくに都心と地方で料金設定は変わるのは通常だが、主催者

の意向も尊重しながら対応している。仕事のオフアワーはできるだけ受けるようにしているが、エリアのバッティング、同地域で同時期の公演はしないように努めている。

最近、鑑賞会を主催しているような一般の方から電話をいただくことも増えている。地方公演、サイン会やテレビの効果だと感じている。ただ、制作に馴れていない担当者の方の場合、当日行ってみると必ずしも打合せどおりに準備されているとは限らないこともある。長い目で見れば、ファン層の拡大につながることであり、出来る限り対応している。

年に1回の主催公演では、メインスタッフは舞台監督、音響、照明の3人。演出は舞台監督とアーティスト自身のアイデアを形にしていって、マネージャーは客観的な立場から意見を言う。かつて初めて邦楽のおさらい会に行ったとき、緞帳があることに驚いた。邦楽のコンサートだと緞帳にこだわる人が多いが、ない場所ならむしろないことを生かした演出ができるのではないかと思った。そうしたアイデアが具体化できると、手応え

を感じる。ただ、あまり踏み込んで本質的な部分を壊してしまうといけないので、その点には気をつけている。

舞台監督はアイデアを実現させるために、細かくサポートしてくださっているので、とても助かっている。契約に則って固定しているわけではなく、むしろお互いの信頼関係で毎回関わってくださっている。お弁当や宿の手配、気持ちよく仕事してもらうには細かい気配りが重要だが、それはマネージャーとしては当たり前のこと。チームで目的が共有できていれば何の問題もない。

### その他

新しいユニットの活動は「邦楽」のジャンルにも収まらないために、クラシックとして扱っている。古典を収録したアルバムは「壺」しかないが、2枚目を楽しみにしているファンの方も多い。伝統的な尺八演奏家としての側面と、尺八アーティストとしての側面が、バランス良く仕事に生かされているように思う。今後も、現状にとどまらずもっと幅広い活動の可能性を探ってゆきたい。



## . 伝統芸能の現状と課題

これまで、邦楽・邦舞・能楽・演芸・歌舞伎・文楽と、ジャンルごとに、公演データやヒアリングを通して、現在の活動状況や課題などをみてきた。その中には、ジャンル固有のものもあれば、いくつかのジャンルを横断して共通するものもある。

ここでは、各ジャンルを芸能活動の点から大きく3つに分け、その他の調査結果なども参照しながら、伝統芸能の世界が置かれている現状を総合的に捉え、抱えている課題について立体的に探ってみたい。

## 芸能活動から見る3つのグループ

「芸能活動」と一口にいても、その内容は、公演活動やそのリハーサルと、メディアでの実演活動、企画・創作などの活動、教授活動など、多岐にわたっており、それらを一人の実演家がいくつも兼ねて行うことが多い。この活動の配分の割合から、当調査で扱う伝統芸能ジャンルを3つのグループに分けて、それぞれの境界線が各局面によってどのように変動するかを示したのが【3-1】(pp108-109)である。

グループ分けの基本は、各ジャンルの実演家の公演活動と教授活動のバランス【3-2】に置いた。芸能実演を職業とする人々の存在の根幹だからである。ここから、公演活動が多く教授活動が少ない「歌舞伎・演芸(落語)」、公演活動が少なく教授活動が多い「邦楽・邦舞(日本舞踊)」、その

中間の性格を持つ「能楽」という業態が見えてくる。「文楽」は、このデータの原拠とした『第7回芸能実演家・スタッフの活動と生活実態 - 調査報告書 2005年版』(2005)では特立していないが、明らかに「歌舞伎・演芸」のカテゴリーに属する。

従事する実演家の性別にも特性がある。「歌舞伎・文楽」は男性が専ら従事し、「落語」や「能楽」は近年女性の実演家も健闘しているものの、男性が大半を占める。一方、「邦楽・邦舞」は、絶対数は女性が多い。もっとも邦楽の一部のジャンルの男性は、歌舞伎興行への出演という仕事があるため、活動内容は男性と女性で大きく異なっており、この点に関する限り、男性の活動形態は比較的「能楽」のグループに近い【3-2】。

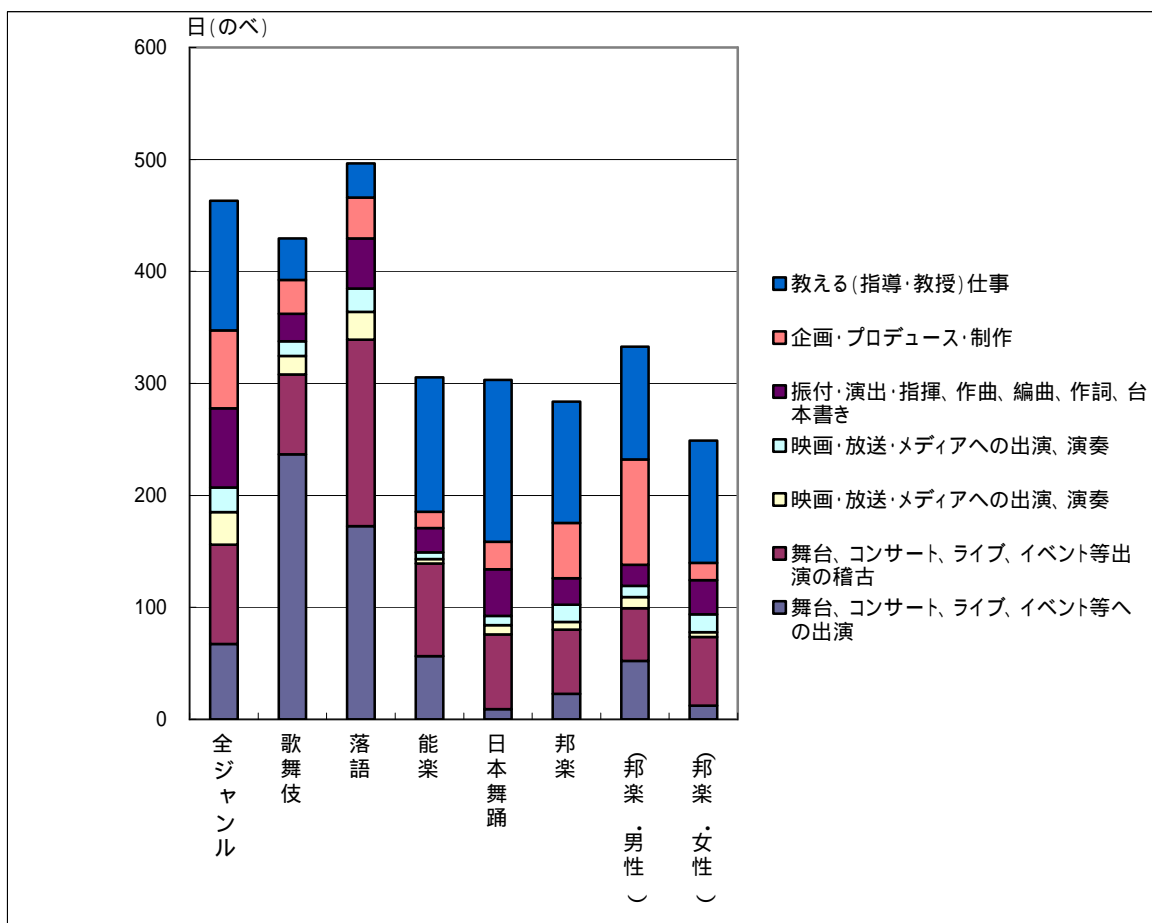
【3-2-1】1年間の平均活動日数

(単位=日)

	全ジャンル	歌舞伎	落語	能楽	日本舞踊	邦楽	邦楽	
							男性	女性
舞台、コンサート、ライブ、イベント等への出演	67.3	236.7	172.5	56.5	9.1	22.7	52.1	12.3
舞台、コンサート、ライブ、イベント等出演の稽古	88.6	71.4	166.7	82.8	66.7	57.4	47.1	61.2
映画・放送・メディアへの出演、演奏	29.3	16.5	24.7	3.9	8.3	7.0	10.1	4.4
映画・放送・メディアへの出演、演奏	21.7	13.0	20.7	5.9	8.3	15.4	10.0	16.0
振付・演出・指揮、作曲、編曲、作詞、台本書き	70.8	24.7	45.0	21.6	41.7	23.5	18.6	30.4
企画・プロデュース・制作	69.5	30.0	36.3	14.8	24.4	49.4	94.3	15.5
教える(指導・教授)仕事	115.9	37.3	30.7	120.0	144.6	108.4	100.5	109.1

出典:『第7回芸能実演家・スタッフの活動と生活実態 調査報告書 2005年版』より作成

【3-2-2】1年間の平均活動日数グラフ



【3-1】構造図

	歌舞伎・文楽・演芸			能楽		邦楽・邦舞	
	演芸(落語)	歌舞伎	文楽	狂言	能	邦楽	邦舞
活動形態	公演活動が多い/教授業が少ない			公演活動・教授業とも多い		公演活動が少ない/教授業が多い	
性別	男性が多い(男性が公演活動の中心)				女性が多い		
公演活動	安定・飽和					1人当たりの公演活動量が少なく、かつ全体量が減少/おさらい会も減少	
公演会場	東京・大阪に定席あり。寄席以外でも、場所をあまり選ばずに公演できる	上演に適した会場は主要都市に整備されている				公演に適したホールが、ここ10年ほどの間に相次いで閉鎖	
公演を行う単位(主体)	個人単位	集団で公演を行う		流派または家、あるいは個人単位で会を形成する		基本的には個人単位で依頼を受けたり、主催したりする	
稽古事・参加するものとしての文化	趣味として落研などで活動する人がいる程度	各地で地芝居を行う人がいる程度	趣味等で行う人は少ない	趣味として習う人が少しはいる	習い事としての文化が定着しており、趣味で活動している人も一定数いる		
国民の関心	上がっている				下がっている		
義務教育	取り上げられていない			国語の教科書に狂言作品が一つある程度	取り上げられていない	2002年より、中学校の学習指導要領に「3年間を通じて1種類以上の和楽器を用いる」	取り上げられていない

	歌舞伎・文楽・演芸			能楽		邦楽・邦舞	
	演芸(落語)	歌舞伎	文楽	狂言	能	邦楽	邦舞
雇用関係	ほとんどが個人事業主						
制作と実演の 分業	制作を実演 家が兼ねたり 分担すること も多い	進んでいる (松竹が大半 の公演を制 作)	進んでいる (国立劇場が 制作)	制作を実演家が兼ねたり分担することが多い			
協会組織の 役割	職能団体として、排他性を保持し、会員のレベル維持・出演機会や権利処理などの調整・管理機能もあり					職能団体として機能している わけではなく、職業として活動 している人から趣味で活動し ている人までが混在している	
レパートリー の伝承	師弟関係に 縛られず、レ パートリーを 共有できる	家・流派・個人(芸系)などの単位で受け継がれることが多い					
国の文化政 策	国立劇場があり、危機的職能を中心に、後継者育成事業が行われている					専用劇場はなく、特別な育成 事業は行われていない	
後継者	先細りはして いない	中堅・ベテランの死亡、若い世代の不足					
メディアへの 露出・知名度	多い(テレビドラマ、CM、バラ エティなど、実演家が出演し たり、ドラマの題材になったり する)	少ない	比較的多い (テレビドラ マ、CMなど に実演家 出演)	少ない	少ない(邦楽 CD もタイトル数 は少ない)		
道具・衣裳等	道具は使わ ない	道具・楽器等の維持・管理も重い負担、それらに使われる材料と作る職人の技術の伝承、後継 者とも不足					

## 芸能の供給状況 - 公演活動を中心に -

### 実演家人数と公演活動

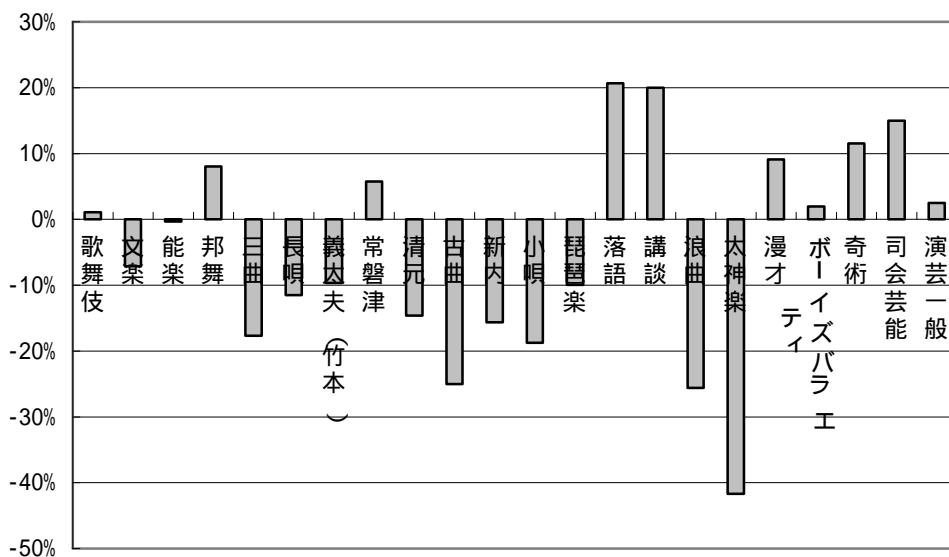
現在の実演家数を各ジャンルの協会員数で見ると、表のようになる【3-3】。「能楽」は1,444人（能楽協会）、「歌舞伎」は555人（日本俳優協会）、「文楽」は84人（特定非営利活動法人人形浄瑠璃文楽座）、「落語」は706人（落語協会、落語芸術協会、上方落語協会の各会員数合計。この他に、立川談志一門、三遊亭円楽一門、桂米朝一門などがある）である。この人数で、第

章で見たような公演回数をこなすのは、物理的に限界に近く、飽和状態といって良い。

一方、「邦楽」は19,154人（表中の「三曲」から「琵琶楽」までの合計。邦楽関連団体としては、ほかに「名古屋邦楽協会」もあるが、邦楽のみの実演家だけで構成されているわけでないの省いた）、「邦舞」は6,221人（日本舞踊協会）である。公演回数と照らし合わせてみると、一人当たりの公演活動は非常に少ないといえる。実際に、『第7回芸能実演家の活動と生活実態』（2005）でも、年間の平均公演日数はそれぞれ邦楽22.7日、邦舞8.7日となっている。

[3-3] ジャンル別協会会員数の増加率

ジャンル	2001年	2008年	'08-'01	増加率	ジャンル	2001年	2008年	'08-'01	増加率
歌舞伎	549	555	6	1.1%	小唄	1394	1174	-220	-18.7%
文楽	90	84	-6	-7.1%	琵琶楽	508	462	-46	-10.0%
能楽	1449	1444	-5	-0.3%	落語	560	706	146	20.7%
邦舞	5722	6221	499	8.0%	講談	32	40	8	20.0%
三曲	15010	12755	-2255	-17.7%	浪曲	206	164	-42	-25.6%
長唄	3652	3275	-377	-11.5%	太神楽	34	24	-10	-41.7%
義太夫(竹本)	91	83	-8	-9.6%	漫才	100	110	10	9.1%
常磐津	378	401	23	5.7%	ボーズバラエティ	101	103	2	1.9%
清元	188	164	-24	-14.6%	奇術	169	191	22	11.5%
古曲	250	200	-50	-25.0%	司会芸能	85	100	15	15.0%
新内	740	640	-100	-15.6%	演芸一般	392	402	10	2.5%



出典：『芸団協名簿』バックナンバーより作成

公演の場との関係

伝統芸能は、公演の場所によって上演内容が左右されるケースが多い。適した「場」の確保は、質の高い公演を提供する際の大切な要件の一つである。「能楽」では、各流儀・各家などで保有・運営している能楽堂や、国公立の能楽堂、寺社や城址などの能楽堂が主要都市に整備されていることから、一定数の公演量は保持されている。そのほか、ホールでの公演も行われ、劇場の個性を意識した企画も生まれつつある。

「歌舞伎」は、歌舞伎座、国立劇場、御園座、南座、松竹座、博多座、金丸座など、長期興行ができる劇場が大都市を中心に存在する。地域によっては回数が減少するなどの傾向はあるが、総体として極端に減少しているわけではない。また、各地の公立文化施設を巡回する公演なども行われており、公演を行う場の数としてはほぼ十分といえる。

「文楽」は大阪の文楽劇場を本拠に、東京の国立劇場でも長期興行が行われている。「落語」は東京に国立演芸場を含め定席が5つあり、大阪にも2006年に天満天神繁昌亭が開場。大がかりなセットを必要としない芸能であるため、会場による制約が少なく、機動的に動ける。その利点を生

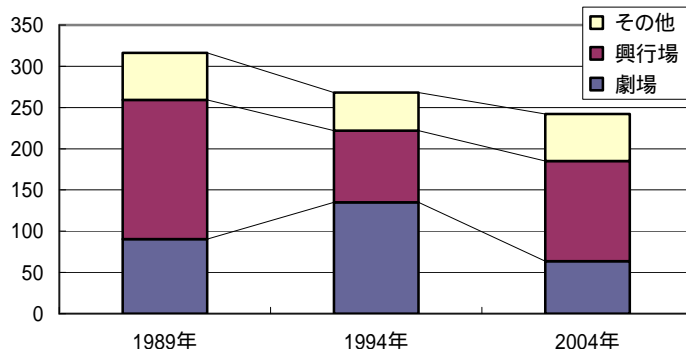
かして、全国的に、全容を把握できないほど多くの公演が行われている。

これらのジャンルに比して「邦楽・邦舞」は、ホールの条件はそれほど制約が多いわけではない。しかし、とくに都内では、この10年くらいで、邦楽や邦舞の公演が行われていた人気会場が相次いで閉鎖されている。その多くは企業による私設ホールであり、老朽化に伴う建て替えを機に閉鎖する例が相次いだ。そのために、公演スタイルに変化が生じたり、公演そのものの減少につながっていると見られる。

5年ごとに行われる「サービス業基本調査」(1989・1994・2004)から、劇場・興行場の事業所数・従業者数(うち常用雇用者数)の推移を表にすると【3-4】のようになる。参考のために、「文化会館・公会堂・その他」を含む「集会場」の数値も併記した。ここから民間の劇場が、1994年に一旦増加したものの、2004年にはかなり減少した様子が見取れ、従業者数・常用雇用者数も減少の一途をたどっている。また、集会場も事業所数は減少しているが、従業者数(常用雇用者数)は増加しており、結果的に一事業所あたりの従業員数は増加している。

[3-4] サービス業基本調査詳細分類による劇場関連施設数の推移

産業詳細分類	事業所数			従業者数			うち常用雇用者数		
	1989年	1994年	2004年	1989年	1994年	2004年	1989年	1994年	2004年
劇場	90	135	64	2,431	3,154	1,975	1,955	2,446	1,764
興行場	169	87	121	7,900	4,844	2,847	2,971	3,824	1,973
その他	57	46	57	1,051	540	1,032	964	430	984
<b>劇場・興行場 計</b>	<b>316</b>	<b>268</b>	<b>242</b>	<b>11,382</b>	<b>8,538</b>	<b>5,854</b>	<b>5,890</b>	<b>6,700</b>	<b>4,721</b>
集会場	2,200		2,081	11,293		12,929	8,913		10,743

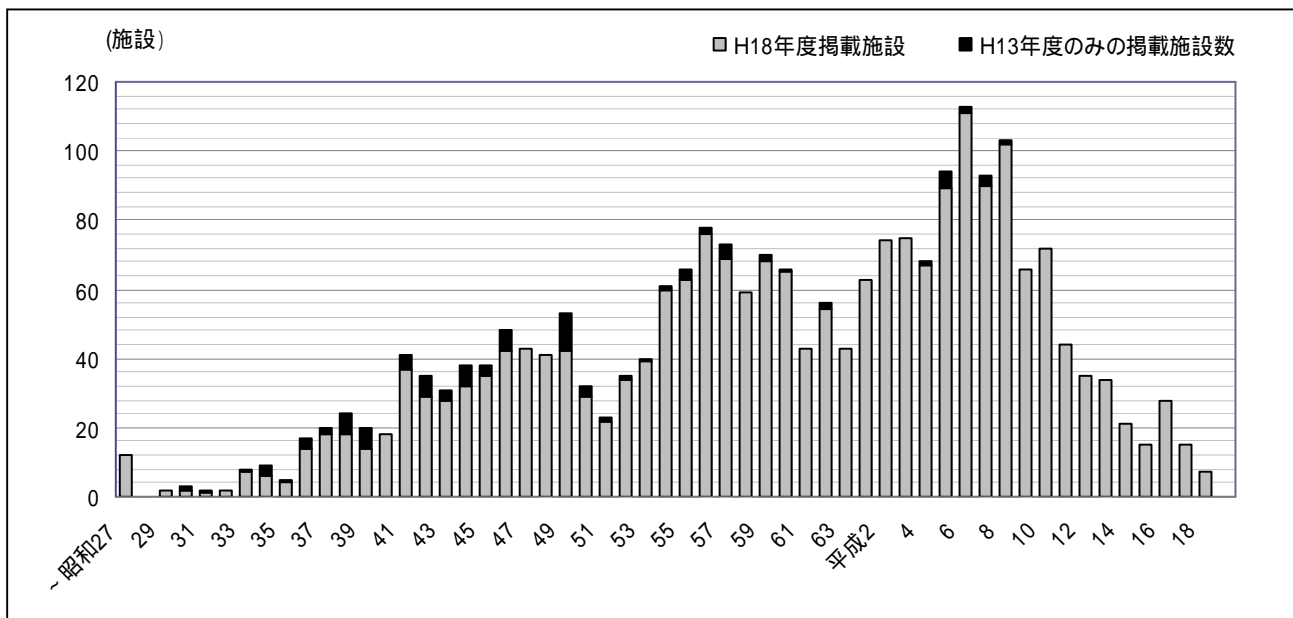


出典：『実演芸術組織・劇場の経営のあり方に関する調査研究』

1977年から2006年までの間に開館した公立文化施設数を追跡した「公立文化施設 開館年推移」のデータ【3-5】からも、1994年のピークを境に、開館施設数が激減している実態が指摘されている。また、1996年以降の公立文化施設数の推移をまとめると【3-6】のようになり、指定管

理者制度が開始された後、公立文化施設は全体数としては微増しているものの、(社)全国公立文化施設協会加盟館も少しずつ減少している。こうした「場」の減少が公演活動に及ぼす影響は大きな課題である。

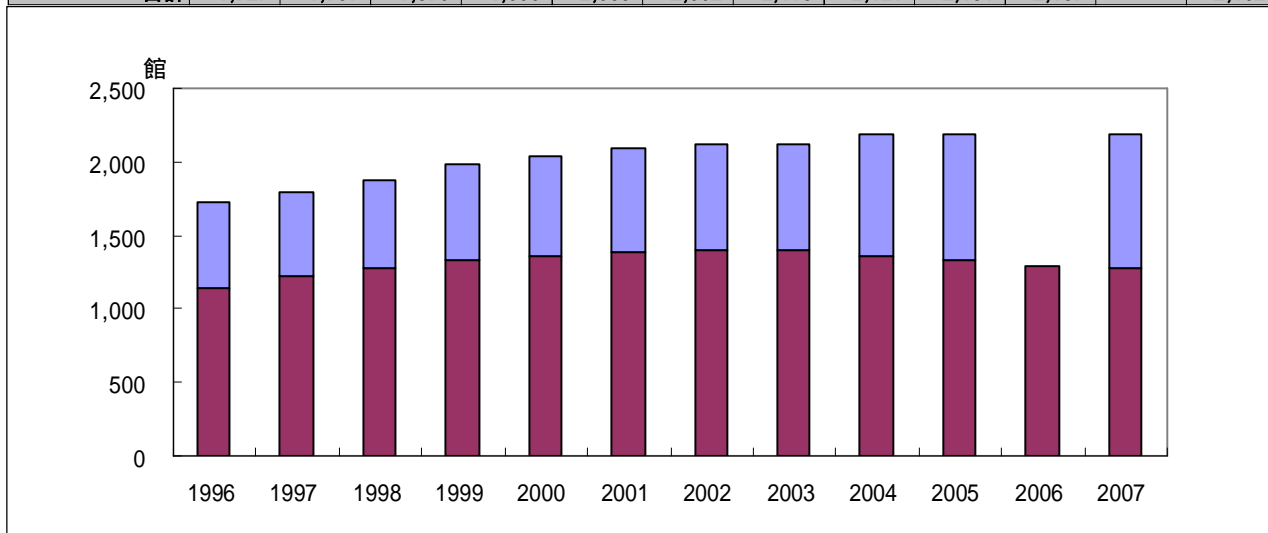
【3-5】公立文化施設開館年推移



出典：『劇場等演出空間運用基準の策定に関する研究』（2008）

【3-6】公立文化施設数の推移（1996年以降）

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
公文協会員館	1,139	1,218	1,277	1,338	1,355	1,391	1,396	1,394	1,363	1,335	1,284	1,272
非加盟館	588	579	593	652	678	701	717	727	818	852	-	920
合計	1,727	1,797	1,870	1,990	2,033	2,092	2,113	2,121	2,181	2,187		2,192



出典：(社)全国公立文化施設協会 『全国公立文化施設名簿』より作



### 公演を行う主体と実演家の関係

伝統芸能の公演を行う単位は、ジャンルによって異なる。歌舞伎・文楽・能楽は、チームで舞台を作り上げる芸能である。とくに前二者は、松竹ないしは国立劇場・国立文楽劇場(独立行政法人日本芸術文化振興会)が制作に関わっている。歌舞伎の公立文化施設巡業も、主催は各ホールであるが、制作自体は多くの場合、松竹が行っている。しかし、実演家は松竹と雇用関係があるわけではなく、個々の実演家は個人として出演依頼を受ける形である。

「能楽」では、いくつかのケースがある。国立能楽堂の自主公演は、能楽堂に所属するスタッフが外部の有識者の意見も取り入れつつ企画・制作を行い、それ以外の能楽堂では、公立・私立を問わず能楽堂を有する組織が企画・制作を行っている。伝統的には、流儀単位ないしは家単位で公演を催すやり方が標準だが、能楽師個人が意欲的な自主公演を行う例も多い。近年では、能楽師たちがユニットを組んで共同制作を試みることも多くなり、公演形態の多様化が進んでいるように見受けられる。

「落語」の場合は、定席については、各寄席に

落語協会・落語芸術協会が交代で所属会員を出演させる形である。その他、個人で依頼を受ける例も少なくはないが、各地のホールや学校、企業、個人など、多様な依頼の窓口として協会が機能し、依頼内容によっては適した人材の派遣、企画の提案などの相談にのっている。

「邦楽・邦舞」は、花街おどりを除くと、興行会社やホールなどが主催して長期公演を行うことはなく、かろうじて協会組織が主催して複数回の公演を行う例がある程度である。公演活動は個々の実演家か、実演家を中心に随時結成されるユニット単位、あるいは流派・一門などの単位で作られるのが普通である。なお、「邦楽」では、一門・社中単位で、歌舞伎や邦舞への出演という形もある。

一般的に、「劇団」「オーケストラ」「舞踊団」などの芸術団体は、その団体自体が恒常的な組織であり、芸術団体を対象とした経営などの実態調査も行われ、その状況が分析されているが、そのような恒常的「カンパニー」を持たない伝統芸能分野では、活動の実態が外から把握されにくい。

## 芸能の受容 - 愛好者・観客の育成 -

### 鑑賞の機会について

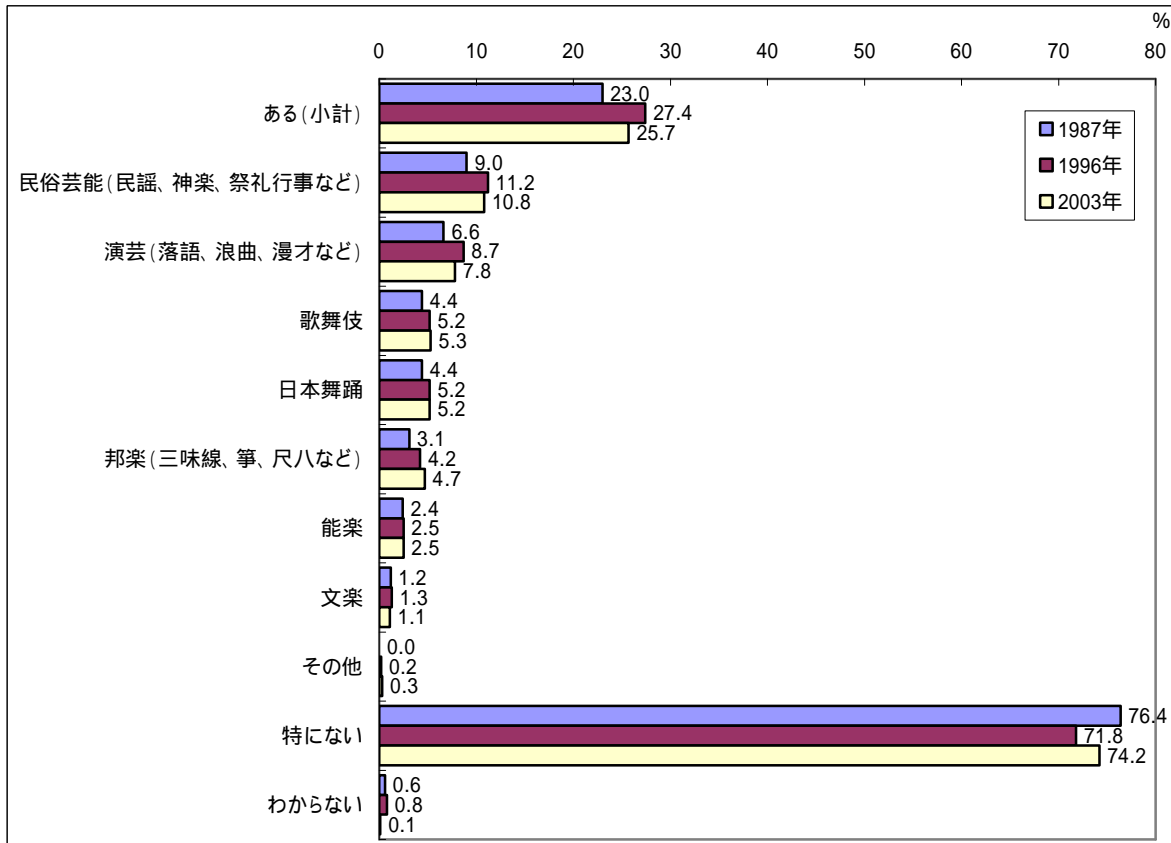
『文化に関する世論調査』(2003)によると、伝統芸能を会場で直接鑑賞したことがある人の割合が最も多いのが、民俗芸能である【3-7】。これは、地域の祭礼やイベント、観光などと結びついているためだろう。その他に、いわゆる劇場での芸能鑑賞となると、最も多いのは演芸である。やはり公演機会の絶対数が圧倒的に多いことを反映していると見られる。

次いで日本舞踊が多いのは、供給量の多い歌舞伎公演が大都市に集中する一方で、稽古事として全国的に教授所が展開していることが影響して

いると思われる。もっとも、このなかには、観光資源となっている花街おどり等も含んでいる可能性が高い。これらに比して、能楽や文楽は、専用の舞台を用いること、歌舞伎などに比べて客席数の少ない劇場で行われることが多いことから、公演回数に比して鑑賞経験者が少ないと見られる。

いずれにしても、全ジャンルを通じて、公演の場が首都圏に偏向する傾向は強く、鑑賞機会の地域格差は大きいといわざるを得ない。

【3-7】会場で伝統芸能の直接鑑賞経験



出典：『文化に関する世論調査』(2003)より作成

国民の関心の度合い

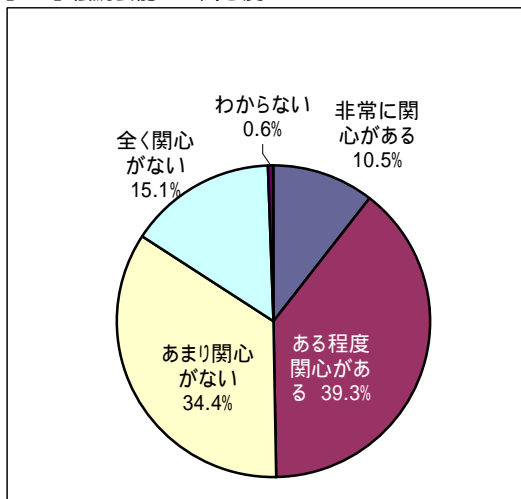
前出『文化に関する世論調査』(2003)では、伝統芸能への関心は「ある(非常に関心がある+ある程度関心がある)」人の割合は約半数に及ぶ。年代別にみると、50代~70代の関心が特に高く、最も関心が低いのは30代である。20代は逆に30代よりも関心が高く、関心のない人の割合も低い。むしろ、若い世代の方が「古くさいもの」という固定観念すらなく、「未知なるもの」としてニュートラルに伝統芸能を受け入れているのかも知れない【3-8、3-9】。

また、同調査の「今後もっと鑑賞したいと思う伝統芸能」では、全体で「特にない」が減少して

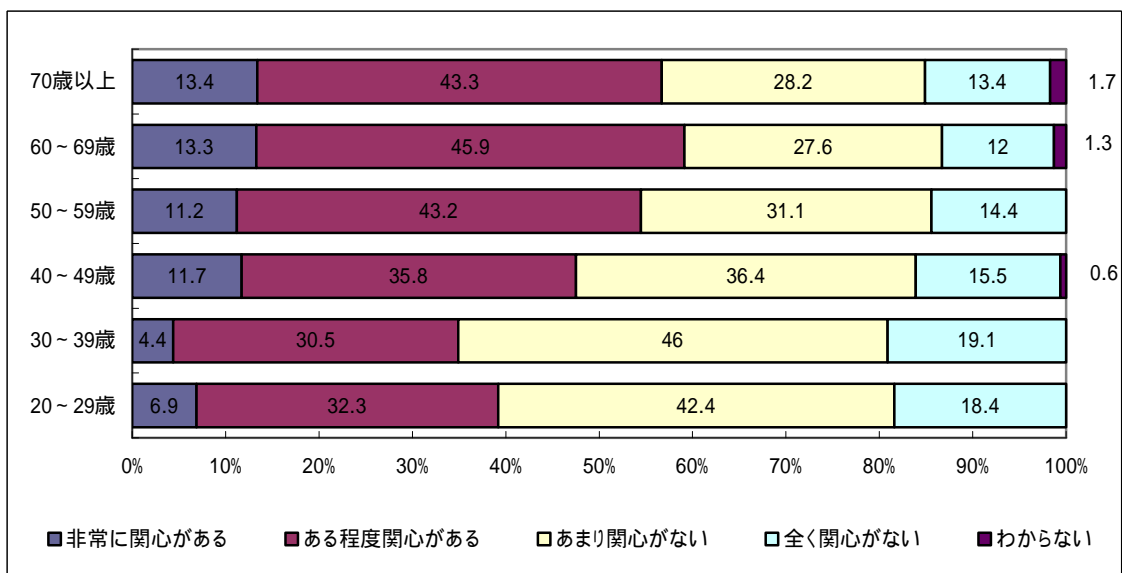
いるという喜ばしい傾向がみられる。ジャンル別にみると、演芸、歌舞伎、邦楽、能楽、文楽とも、前回調査を上回っている。特に、義務教育に採り入れられた年をまたいで、邦楽は対前回調査比で最も鑑賞希望者が増えている。

そのなかで唯一、希望者が減少傾向にあるのは日本舞踊である【3-10】。近年は、大衆演劇の中からスターも生まれている。彼らが着物姿で演じる舞踊は、日本舞踊ファンを拡大する可能性を持っているものの、日本舞踊界が定義する「日本舞踊」ではない。その活力をうまくつなげることができるかが課題となろう。

【3-8】 伝統芸能への関心度



【3-9】 年代別関心度



出典: 『文化に関する世論調査』(2003)より作成

### 義務教育との関わり

日本に近代的教育システムが採り入れられたのが明治時代初期であるが、それ以来、学校で扱われる音楽といえば、邦楽ではなく西洋音楽であり、演劇や踊りに至っては学校では扱われてこなかった。

日本舞踊がどのくらい学校教育に採り入れられているかを調べた、日本大学芸術学部のオープンリサーチセンター事業「NANA」の調査（2008）によると、教育プログラムに日本舞踊を採り入れない学校の多くが、その理由として「(教育プログラムとして日本舞踊は)念頭にない」「(日本舞踊を学校でやるという)具体的なイメージが持てない」と回答している。

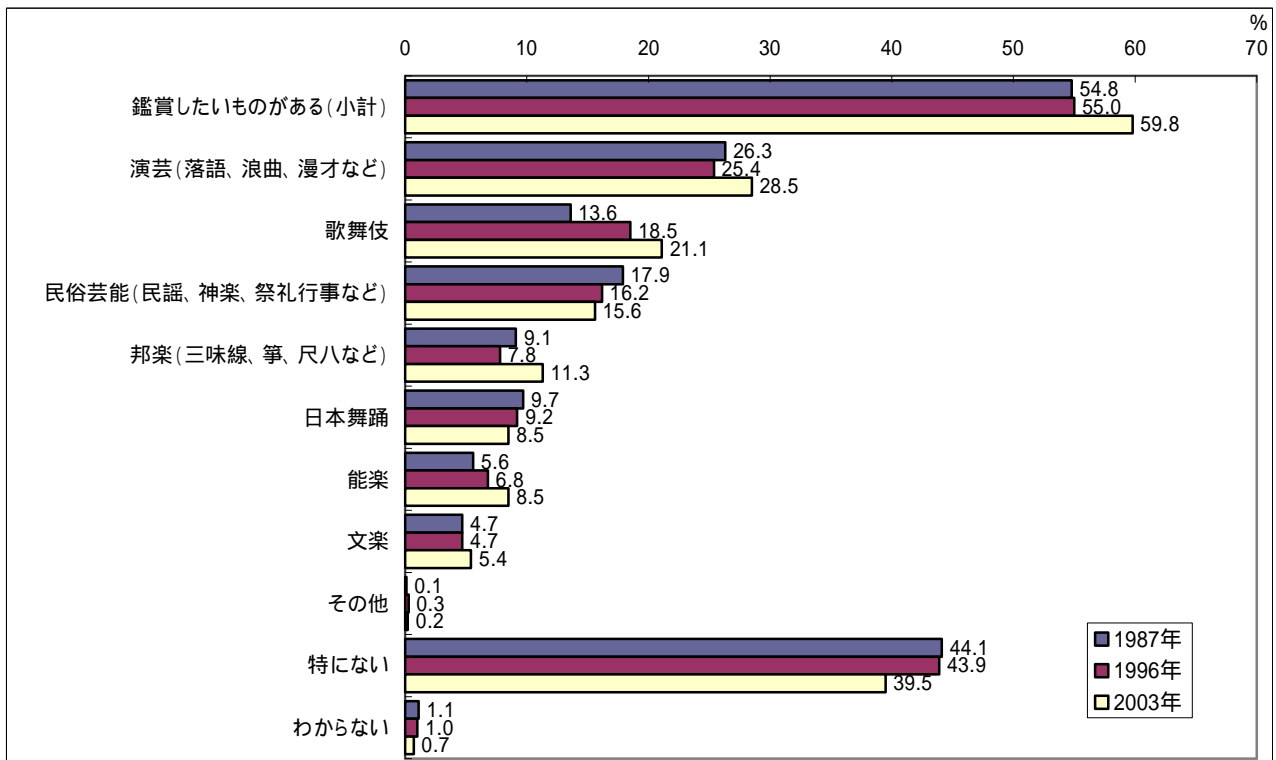
こうした邦舞に比べて邦楽は、2002年の「学習指導要領」の改訂以来、状況が若干変わり始め

ている。中学校の「学習指導要領」に「和楽器については、3学年間を通じて1種類以上の楽器を用いること」という項目が加えられたことから、教員養成の場である音楽大学で邦楽への対応が増え【3-11】、学校で行われる芸術鑑賞の内容に邦楽が増えている【3-12】。

また、前述したように、『文化に関する世論調査』でも、邦楽に関して今後もっと鑑賞したいという人が、他の伝統芸能に比べて大きく伸びている【3-10】。まずはその存在を知ってもらう、という点において、義務教育に「和楽器」が採り入れられた影響は大きいと言えるかもしれない。

「邦楽」領域の公演に、ワークショップ等の普及活動が増加しているのも、こうした背景を反映したものとも見られることできる。

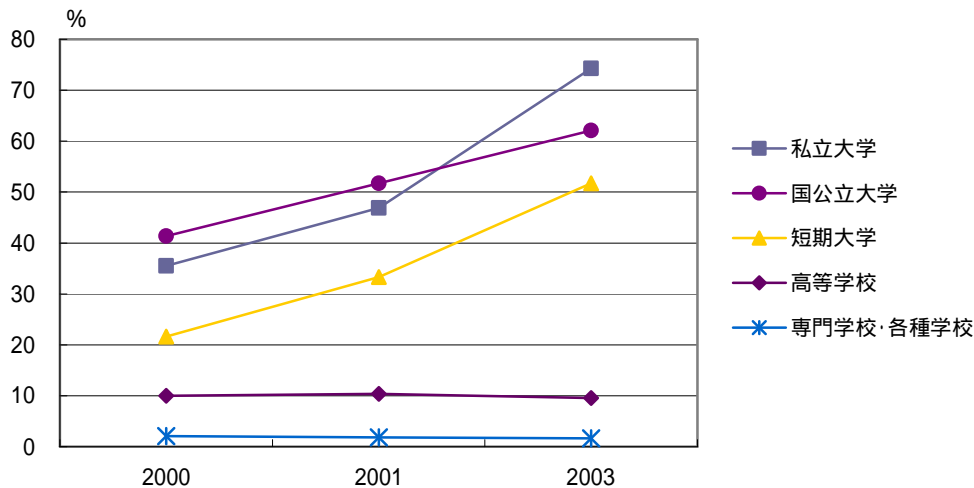
【3-10】 今後もっと鑑賞したいと思う伝統芸能



出典：『文化に関する世論調査』（2003）より作成

【3-11】音楽学校の邦楽対応

	2000年度					2001年度					2003年度				
	邦楽	専攻	なし	計	対応率 (%)	邦楽	専攻	なし	計	対応率 (%)	邦楽	専攻	なし	計	対応率 (%)
国公立大学	24	3	34	58	41.4	30	3	28	58	51.7	2	2	56	58	62.1
私立大学	11	6	20	31	35.5	15	7	17	32	46.9	5	5	30	35	74.3
短期大学	8	4	29	37	21.6	11	4	22	33	33.3	4	4	25	29	51.7
高等学校	10	7	90	100	10.0	11	8	95	106	10.4	3	3	102	105	9.5
専門学校・各種学校	1	1	47	48	2.1	1	1	53	54	1.9	1	1	61	62	1.6
<b>合計</b>	<b>54</b>	<b>21</b>	<b>220</b>	<b>274</b>		<b>68</b>	<b>23</b>	<b>215</b>	<b>283</b>		<b>15</b>	<b>15</b>	<b>274</b>	<b>289</b>	



出典：『全国音楽大学学校案内』（音楽之友社）バックナンバーより作成

【3-12】学校での鑑賞教室、作品の種類

	1998年	2003年	2008年
現代演劇	31.7	27.7	24.8
室内楽	13.4	10.6	12.7
ミュージカル	10.7	9.5	10.2
伝統音楽(日本)	4.9	7.3	7.0
人形劇、影絵	6.9	6.6	6.6
民族/民俗		6.0	4.6
オーケストラ	5.0	5.8	7.8
ポピュラー音楽	5.2	5.1	6.2
合唱	3.4	3.5	4.1
オペラ・オペレッタ	1.7	3.5	3.6
映画	6.1	3.3	
民俗芸能	3.4	2.8	1.8
落語・演芸	3.0	2.6	3.0
能・狂言	2.0	2.5	2.5
歌舞伎・文楽	1.1	1.3	1.3
バレエ・ダンス	0.4	0.9	0.8
日本舞踊	0.1	0.3	0.3
その他	3.4	4.8	8.9
無回答	5.0	4.6	2.9

『学校における鑑賞教室実態調査』1998, 2003, 2008より作成

### 稽古事文化としての現状

能楽、邦楽、邦舞においては、「教授」が実演家たちの職業基盤の一部をなしている。つまり、稽古事としてどの程度の需要があるかは、その領域の活動の度合いを知る重要な手がかりとなる。

趣味等の活動についての定期的な統計としては、1977年(昭和52)創刊の『レジャー白書』がある。そのうちレジャー活動の「趣味・創作部門」の中に、「邦楽、民謡」や「踊り(日舞など)」の2項目がある(現在の項目は80年代半ばに確立された)。それだけ、メジャーな趣味の一つとして認知されていたと捉えることができる。

最新のデータで、趣味・創作部門に並ぶ30項目を見てみると、参加率のワースト5に「邦楽、民謡」が、ワースト1に「踊り(日舞など)」がランキングされている【3-13】。「音楽会、コンサート」や「観劇」は上位にあるが、これらは伝統

芸能だけでなく、ポピュラーな歌手・アイドルのコンサートやミュージカルなども含まれている数である。むしろ、伝統芸能領域の比率はかなり低いと見ても良いかもしれない。

さらに参加希望率をみると、「邦楽、民謡」「踊り(日舞など)」が最も低い【3-14】。しかも年間にかかる費用は、「踊り(日舞など)」が最も高く、「邦楽、民謡」も高い。いずれも、参加回数、1回あたりの参加費用とも、他のレジャー活動に比べて高くなっている【3-15】。時間とお金を要する活動は、忙しくて景気も良くない現代社会では、続けにくい活動というほかない。

【3-13】参加率ランキング

趣味・創作	参加率 (%)
ビデオの鑑賞(レンタルを含む)	37.7
パソコン(ゲーム、趣味、通信など)	37.0
映画(テレビは除く)	35.1
音楽鑑賞(CD、レコード、テープ、FMなど)	33.4
園芸、庭いじり	29.5
音楽会、コンサートなど	22.1
スポーツ観戦(テレビは除く)	16.0
学習、調べもの	15.4
美術鑑賞(テレビは除く)	11.4
観劇(テレビは除く)	10.7
編物、織物、手芸	9.7
日曜大工	9.4
写真の制作	9.2
料理(日常的なものは除く)	8.6
洋楽器の演奏	6.5
絵を描く、彫刻する	5.8
洋裁、和裁	5.4
ビデオの制作、編集	4.6
演芸観賞(テレビは除く)	3.7
趣味工芸(組み紐、ペーパークラフト、革細工など)	3.4
文芸の創作(小説、詩、和歌、俳句など)	3.3
お花	3.1
書道	2.9
コーラス	2.5
模型づくり	2.4
邦楽、民謡	1.8
お茶	1.8
洋舞、社交ダンス	1.6
陶芸	1.4
踊り(日舞など)	1.1

【3-14】参加希望率ランキング

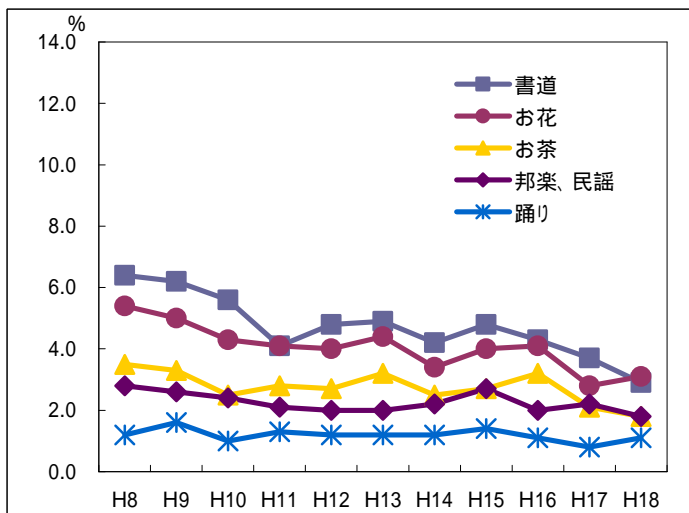
趣味・創作	参加希望率 (%)
パソコン(ゲーム、趣味、通信など)	38.8
映画(テレビは除く)	37.0
音楽会、コンサートなど	30.9
園芸、庭いじり	30.2
ビデオの鑑賞(レンタルを含む)	29.7
音楽鑑賞(CD、レコード、テープ、FMなど)	28.2
スポーツ観戦(テレビは除く)	22.1
観劇(テレビは除く)	17.5
料理(日常的なものは除く)	15.4
学習、調べもの	15.0
美術鑑賞(テレビは除く)	14.0
日曜大工	12.6
絵を描く、彫刻する	12.2
編物、織物、手芸	11.8
洋楽器の演奏	11.0
写真の制作	10.0
陶芸	9.1
演芸観賞(テレビは除く)	8.7
書道	7.6
洋裁、和裁	6.8
お花	6.0
ビデオの制作、編集	5.3
洋舞、社交ダンス	5.3
趣味工芸(組み紐、ペーパークラフト、革細工など)	5.2
文芸の創作(小説、詩、和歌、俳句など)	5.1
模型づくり	5.0
お茶	5.0
コーラス	3.9
邦楽、民謡	2.2
踊り(日舞など)	1.9

出典：『レジャー白書 2007』より作成

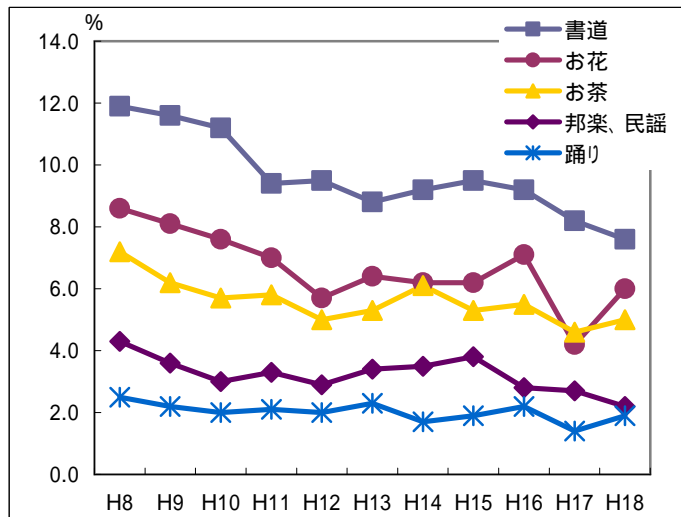
参加率、希望率から、過去 10 年ほどの推移を見てみると（比較のため、芸能以外の伝統文化活動である書道、お茶、お花も合わせて集計）「邦楽、民謡」「踊り（日舞など）」とも、参加率・参加希望率ともにほぼ横ばいかやや下降ぎみで、他

の伝統文化活動に関しても、参加率・参加希望率ともに減少傾向を示している。なお、書道、お茶、お花は、参加率に比べて参加希望率が 3～5 ポイントほど上回っている【3-16、3-17】。

【3-16】 伝統文化関連活動の参加率



【3-17】 伝統文化関連活動の参加希望率



【3-15】 年間平均費用ランキング

趣味・創作	年間平均費用(千円)
踊り(日舞など)	126.6
洋舞、社交ダンス	80.3
お茶	43.7
お花	41.2
邦楽、民謡	40.1
洋楽器の演奏	35.0
書道	34.4
陶芸	34.1
パソコン(ゲーム、趣味、通信など)	33.8
写真の制作	31.7
ビデオの制作、編集	30.7
絵を描く、彫刻する	30.4
日曜大工	27.2
料理(日常的なものは除く)	24.9
学習、調べもの	23.4
趣味工芸(組み紐、ペーパークラフト、革細工など)	21.1
観劇(テレビは除く)	20.0
音楽会、コンサートなど	16.2
洋裁、和裁	15.9
スポーツ観戦(テレビは除く)	15.6
模型づくり	15.1
園芸、庭いじり	14.8
コーラス	14.6
編物、織物、手芸	14.1
音楽鑑賞(CD、レコード、テープ、FMなど)	11.8
演芸観賞(テレビは除く)	11.1
ビデオの鑑賞(レンタルを含む)	10.6
文芸の創作(小説、詩、和歌、俳句など)	8.2
映画(テレビは除く)	8.2
美術鑑賞(テレビは除く)	6.4

出典：『レジャー白書 2007』より作成

ここで、年代別の参加率を見てみると、「邦楽・民謡部門」「演芸鑑賞(テレビは除く)」「踊り(日舞など)」いずれのジャンルにおいても、全世代にわたって微減の傾向がみられる。60代以上の参加率も微減していることから、しばしばいわれる「伝統芸能への参加者の高齢化」というよりも、過去10年間で高齢者層にも嗜好の変化が生まれ始めている、と考えたほうが実態に即しているのではないだろうか。また、「邦楽・民謡部門」で、

60代女性の参加率減少に比して10代女性の急増がみられる点も、注目すべきである。

ポピュラー文化の中で青春時代を過ごした高齢者層が増加し、また若年層も多様なメディア、そして近年は学校教育の中で伝統芸能に触れる機会が増えてきている。「伝統芸能になじみの深い高齢者層、なじみの薄い若年層」といった既成の世代の概念が、徐々に変容を見せているといっても過言ではない。

【3-18-1】年代別参加率<邦楽、民謡>

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
全体	2.3	2.8	2.6	2.4	2.1	2	2	2.2	2.7	2	2.2	1.8
男性	2	2.2	2.6	1.9	1.4	1.3	1.4	1.8	2.5	1.6	1.7	0
10代	1.6	2.6	6.3	6.3	3.2	1.4	2.6	4.9	2.4	0	1.4	0
20代	0.7	0.3	0	0.3	0.7	0	1.4	0.5	2.2	2.2	2.3	3.3
30代	0.7	0.7	1.8	0	0.4	0	0.5	0.9	0	0	0.5	0.9
40代	1.3	0.6	0.7	0.9	0.3	1.5	0.5	0	0.5	1	0	0
50代	2.2	3.1	2.6	2.7	1.4	1.6	0.9	0.5	2.4	0.5	1.9	2.2
60代以上	5	5.9	6.1	3.6	2.9	2.7	2.8	4.2	5.6	3.9	3.1	2.7
女性	2.6	3.3	2.7	2.8	2.7	2.7	2.6	2.6	2.8	2.4	2.6	1.8
10代	0.8	0	0.8	3.8	4.1	4.3	3	3.3	6.3	2.7	5.4	9.6
20代	1.6	1.5	0.3	1.4	0.3	1	1	3.2	0.5	0.6	1.2	0.6
30代	0.3	0.3	0.6	1.1	0.7	0.9	0.8	0	0.4	1.3	1.6	0
40代	1.1	0.6	0.9	0.3	1	1.4	0	0.5	0	0.9	1.3	1
50代	2.7	4.3	4.4	3.4	0.9	2.6	3.7	2.1	1.2	3.2	2.6	1.3
60代以上	7.5	10	7.1	6.6	6.9	6	5.8	6.1	8.7	4.4	4.7	3.3

【3-18-2】年代別参加率<演劇鑑賞(テレビは除く)>

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
全体	5.4	5.5	4.7	4.8	5.5	4.6	5.2	5.1	3.6	4.4	3.5	3.7
男性	4.7	4.4	3.4	3.9	4.2	3.1	4.7	3.8	2.8	3.8	2.8	3.2
10代	4.4	5.3	3.6	3.2	3.2	1.4	3.8	4.9	1.2	2.7	1.4	1.5
20代	1.4	2.3	1.8	1.2	2.5	1.6	2.4	1.1	0.5	1.7	1.2	2.6
30代	1.5	3.7	2.4	2.4	1.7	1.5	2.8	2.1	1	2.2	0.5	1.3
40代	4	2.2	2	3.7	2.9	3	2.6	2.8	2.1	1.9	2.7	2.8
50代	8.7	4.6	4.8	5.5	6.1	3.3	7.5	3.8	4.3	3.4	3.7	4
60代以上	7.7	8.3	5.5	6.4	7.6	5.8	7.4	6.8	5.3	7.8	5	4.9
女性	6	6.6	6	5.6	6.7	6.1	5.7	6.2	4.3	4.9	4.2	4.2
10代	8.7	3.4	6.6	6.8	5	7.2	7.6	3.3	3.1	6.8	1.8	3.8
20代	3.2	1.9	2.7	2.8	3.3	4.2	4.5	4.2	1.6	1.7	3.5	3.2
30代	3.7	4.1	3	3	4	4	2.9	1.6	2.7	3.4	4.5	2.3
40代	4.4	8.2	3.8	2.9	5.7	4.2	6.2	5.9	3.9	4.1	2.6	2.5
50代	8.9	9.3	11.5	9.6	9.6	8.1	8.6	8.6	7.6	6.3	4.3	4.8
60代以上	8.4	9.6	8.3	8.5	10	8.5	5.8	10.5	5.2	7	5.7	6.6

【3-18-3】年代別参加率<踊り(日舞など)>

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006
全体	1.4	1.2	1.6	1	1.3	1.2	1.2	1.2	1.4	1.1	0.8	1.1
男性	0.1	0	0.3	0.2	0.1	0	0.3	0.6	0.4	0.3	0.2	0.3
10代	0	0	0	0	0	0	0	2.5	0	1.4	0	0
20代	0	0	0.4	0	0	0	0	0	0	0	0	0
30代	0	0	0.3	0	0	0	0	0.5	0	0	0	0
40代	0	0	0	0	0	0	0	0.6	0.5	0	0	0
50代	0.3	0	0.4	0.3	0	0	0.5	0.9	1	0	0.5	0.4
60代以上	0.3	0	0.7	0.8	0.3	0	0.7	0.6	0.7	0.7	0.3	0.6
女性	2.7	2.4	2.7	1.8	2.5	2.5	2.2	1.8	2.3	1.9	1.4	2
10代	0.8	0	0	0	0	2.9	0	0	0	2.7	0	0
20代	1.1	0.6	1	0.3	1	1	0	1.1	0.5	1.1	1.2	0.6
30代	0	0.7	0	0.7	0.4	0.4	0	0	0.8	0.8	0.8	0.8
40代	2.1	1.1	0.9	0.7	0.7	0	1.5	0.9	0.5	0.5	0.4	2
50代	2	3.7	5.5	2.6	3.8	3	3.3	2.1	1.2	1.6	0	1.7
60代以上	8.1	5.9	6.6	4.7	6.3	6.4	5.5	4.7	7.1	4.1	3.8	3.9

出典：『レジャー白書』バックナンバーより作成



## 実演家をめぐる環境 - 職業としての在り方

### 実演家の人数の変化

実演家の人数を 2001 年と比較してみると、歌舞伎・文楽・能楽などのように変動の幅が少ないジャンルに比して、「邦楽」はジャンルによってはかなり激減している【3-3】。常磐津の人数が増加している事情については、確認できなかった。「落語」の人数が増加しているのは、昨今の落語への社会的関心の高まりを反映したものといえる。

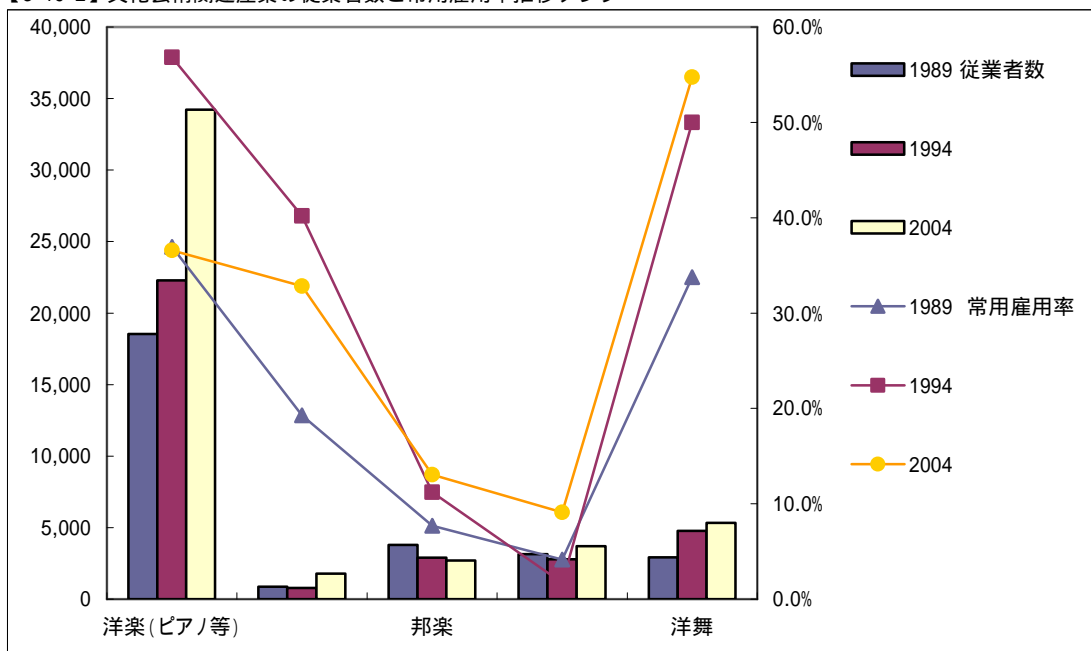
歌舞伎・文楽・能楽などでは、急激な実演家の増減は生じにくく、それぞれの領域のなかで微妙

なバランスが維持されてきている。集団による上演ないしは興行という形態との関係が深いせいではなからうか。それに比して、個人の活動が中心となる領域では、その時々さまざまな情勢が、実演家の数にそのまま影響しているように見える。なお、邦舞では人数が増加しているにもかかわらず、全体の公演回数が減少している現状を考えると、さらに個人の公演活動は下降線をたどっている状況が浮かび上がってくる。

【3-19-1】文化芸術関連産業の事業所数、従業者数、事業支出（1989、1994、2004 年の推移）

	事業所数			従業者数(常用雇用者数)			事業支出(1事業所あたり)		
	1989	1994	2004	1989	1994	2004	1989	1994	2004
洋楽(ピアノ・エレクトーン)	8,607	9,998	15,979	18,542 (6,848)	22,279 (12,660)	34,229 (12,523)	24,745 (2.9)	32,403 (3.2)	41,895 (2.6)
洋楽(その他)	494	440	854	880 (170)	786 (316)	1,789 (587)	971 (2.0)	1,444 (3.3)	3,459 (4.0)
邦楽	3,135	2,424	2,145	3,784 (291)	2,905 (326)	2,701 (352)	3,151 (1.0)	2,500 (1.0)	5,153 (2.4)
日舞	2,782	2,467	3,072	3,154 (131)	2,794 (48)	3,706 (338)	2,794 (1.0)	2,281 (0.9)	5,170 (1.7)
洋舞	911	1,491	1,601	2,913 (983)	4,773 (2,386)	5,327 (2,916)	4,862 (5.3)	12,865 (8.6)	24,444 (15.3)

【3-19-2】文化芸術関連産業の従業者数と常用雇用率推移グラフ



出典：『実演芸術組織・劇場の経営のあり方に関する調査研究』（2008）

### 教授業としての邦楽・邦舞

邦楽・邦舞の稽古事としての受容状況については前述の通りだが、稽古の機会提供（教授業）の視点から現状を探ってみよう。【3-19】は、1989年・1994年・2004年の「サービス業基本調査」から、文化芸術関連産業の事業所数と従業者数（常用雇用者数）、一事業所あたりの事業支出を抽出し、比較のために、他の実演芸能もいくつか併記して、その推移を示したものである。（この調査では、洋楽（ピアノ・エレクトーン）・洋楽（その他）・邦楽は「音楽教授業」に分類され、日舞・洋舞・演劇・社交ダンス等は、絵画・手工芸等とともに「その他の教養・技能教授業」にまとめられている。

ここからまず、洋楽（ピアノ・エレクトーン）は音楽教授業のほとんどを占め、事業所数・従業者数ともに順調に伸びている。邦楽・邦舞（データでは「日舞」）は、伝統的な教授業としてある程度は成立していることは認められる。とくに邦舞は、1994年に一旦減少したものの、04年には増加に転じ、結果的に1989年より増加。従業者数・常用雇用者数・事業支出等もその推移に比例

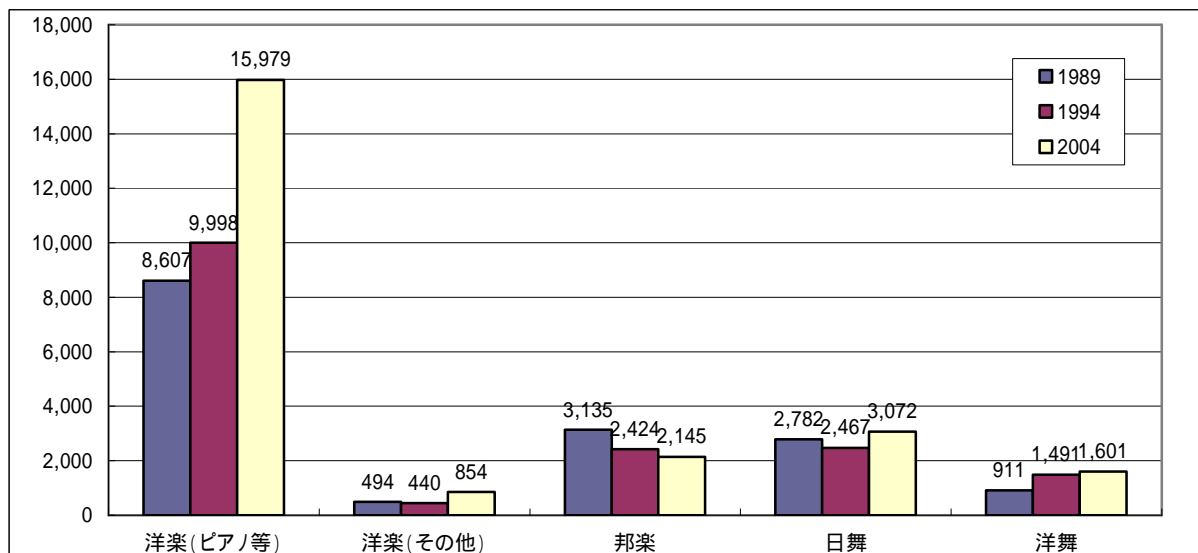
した動きを見せている。

これらに対して、邦楽は事業所数（89/04年比68%）・従業者数（89/04年比71%）ともに減少の一途をたどっているにもかかわらず、常用雇用者数は増加しており（89/04年比121%）、事業支出も1994年に一旦減少した後に、2004年には1994年のほぼ倍になっている。

ところで、「平成16年サービス業基本調査」から、一事業者あたりの収入と経費に注目すると【3-20】のようになる。邦楽・邦舞ともに、他の領域に比して従業員数が少ないだけでなく、常用雇用者の比率も非常に低い数値を示している。一事業者あたりの収入額も決して多いとはいえない。とくに邦楽では収入に対する経常経費の割合が98.5%と異常に高いのが目立ち、邦舞の68.0%と対極を示している。結果、邦舞の一従業者当たりの給与支給額は最低となっている。

なお、邦楽・邦舞ともに、従業者数に占める男性割合もそこそこの数値を示しており、男性で職業として従事している人が相応に存在することを意味している。

【3-19-3】文化芸術関連産業の事業所数の推移グラフ

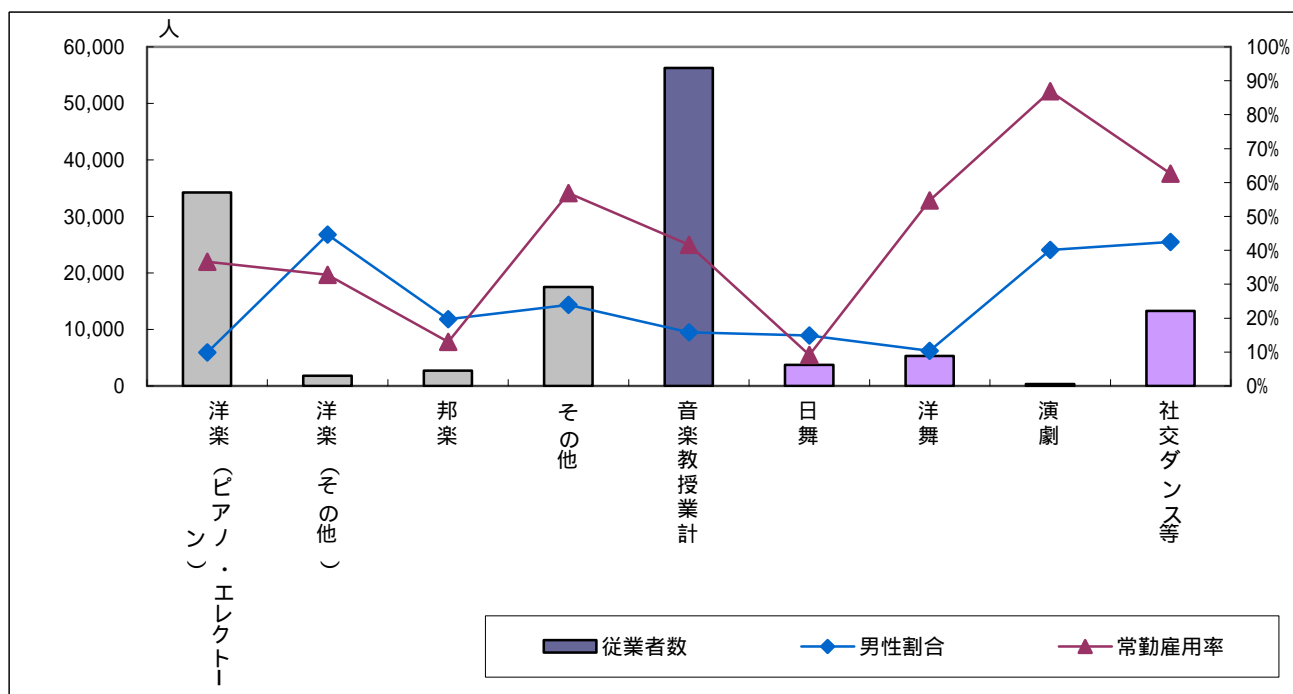


出典：『実演芸術組織・劇場の経営のあり方に関する調査研究』（2008）

【3-20-1】1事業者あたりの収入と経費（2004年）

サービス業基本調査における 教授業項目(抜粋)		事業所数		全事業所				1 従業者当たり			
		個人及び 会社	その他	従業者数	男性 割合	常勤 雇用者数	常勤雇用 の割合	収入額 (万円)	経費総額 (万円)	(給与支給 総額)	経費/収入
音楽教授業	洋楽(ピアノ・エレクトーン)	15,977	2	34,229	9.9%	12,523	36.6%	175	122	46	69.7%
	洋楽(その他)	854	0	1,789	44.6%	587	32.8%	239	193	58	80.8%
	邦楽	2,126	19	2,701	19.7%	352	13.0%	194	191	59	98.5%
	その他	2,814	116	17,526	23.9%	9,966	56.9%	363	290	122	79.9%
	<b>音楽教授業計</b>	<b>21,772</b>	<b>137</b>	<b>56,245</b>	<b>15.8%</b>	<b>23,429</b>	<b>41.7%</b>	<b>235</b>	<b>180</b>	<b>71</b>	<b>76.6%</b>
その他	日舞	3,072	0	3,706	14.9%	338	9.1%	206	140	21	68.0%
	洋舞	1,601	0	5,327	10.4%	2,916	54.7%	532	459	169	86.3%
	演劇	25	0	358	40.1%	311	86.9%	1,173	1,168	223	99.6%
	社交ダンス等	3,075	0	13,261	42.5%	8,305	62.6%	439	341	139	77.7%

【3-20-2】1事業者あたり従業者数、男性割合と常用雇率（2004年）グラフ



出典：『実演芸術組織・劇場の経営のあり方に関する調査研究』（2008）

### 期待される実演と制作の分業化

劇団やオーケストラなど、一定の規模以上で恒常的に活動する芸術団体では、実演家と制作者の分業が進んでおり、実演家は実演に集中しやすい環境にある。しかし、先に見たように、個人単位で仕事をすることが多い伝統芸能領域では、松竹が大半の公演を制作する歌舞伎や、国立劇場が制作に関わる文楽以外は、実演家個人やその家族が企画や会場ブッキング、宣伝、チケット販売等、諸々の制作実務を兼ねることが多い。

そうした制作部分の負担を減らし、より実演の中身を磨くことに集中したいという声や、もっと戦略的にその分野の活動を展開できるような企画・制作のできる人材を求める声は、例えば「芸能による豊かな社会作りのために 提言と具体化への道筋」(2004、芸団協)や本調査などでも再三出されている。

けれども、実際には、ジャンルの多さ、領域ごとに異なる特性が存在するので、専門的な知識を

備えるまでに相当な時間が必要となる。その一方で、市場規模が小さく、なかなか専門の制作者が育ちにくい状況にあるといえる。

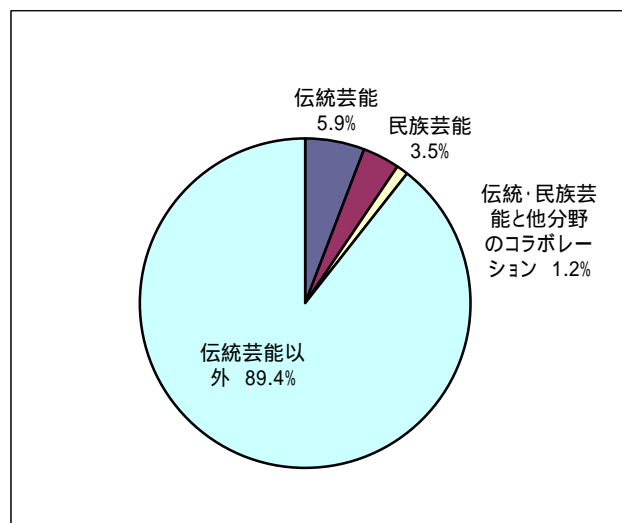
ところで、全国に公立文化施設は2,192館(『平成19年度全国公立文化施設名簿』2007年8月現在)あり、地域での文化振興の役割を担っている。また主要各地には、おやこ劇場、こども劇場などの鑑賞団体があって、地域の芸術鑑賞の推進役となっている。そうした団体に向けた公演企画のカタログに『公演事業資料』がある。その最新版『平成20年度 公演事業資料』(2007)に掲載されているプログラムの内訳を見ると、伝統芸能は5.9%で、民族芸能と合わせても約1割程度である。ほとんどが個人事業という職業基盤の脆弱さと、実演と制作の分業が進んでいない伝統芸能の領域においては、公演の企画・制作そのものが、長期的計画として行われにくく、全国展開もしにくい状況を反映したものと見られる【3-20】。

【3-21-1】公演事業資料における伝統芸能プログラムの割合(2007)

ジャンル	数
伝統芸能	188
民族芸能	113
伝統・民族芸能と他分野のコラボレーション	39
伝統芸能以外	2,855
合計	3,195

出典：『平成20年度 公演事業資料』(2007)より作成

【3-21-2】公演事業資料における伝統芸能プログラムの割合(2007)グラフ



#### プロと愛好家の境界線 - 協会組織の役割 -

「歌舞伎」「文楽」「落語」「能楽」に関しては、それぞれのジャンルに協会組織が一つまたは複数あり、それらが職能団体として、技芸のレベル維持や、職業倫理の確立などの役割が機能していて、プロとアマチュアの線引きがはっきりしている。

しかし、「邦楽」「邦舞」に関しては、それぞれジャンルごとに協会組織はあるが、協会組織イコール職能団体とはなっておらず、プロとしてアク

ティブに活動する人から上級の趣味として行う人まで、会員構成は幅広い。したがって、プロとアマチュアを明確に線引きすることが難しくなっている。各ジャンルの活性化のために戦略的かつ具体的に協会全体として取り組む余地は、特に邦楽と邦舞にあると考えられる。

#### レパートリーの伝承

いずれのジャンルも、過去に確立された古典作品が今もレパートリーとして存続しており、かつ一定量の新作が発表され続けている。その伝承は、主に師弟関係によって行われているが、歌舞伎や文楽は興行のプログラムによって、家や流派などを超えて引き継がれている。

また、落語は、師弟関係にない人でも、新しく演目を学びたいという専門家には教えるという慣習がある。噺家の個性を発揮させる余地を保ちつつ、幅広くレパートリーが共有されていく可能性のあるオープンな世界といえる。その対極として、いま実演家の激減が危ぶまれている「浪曲」は、一子相伝という伝承スタイルをとっており、それが先細りを加速させていると指摘されている。

邦楽・邦舞を問わず、実演のチャンスが減少すれば、レパートリーの存続は難しい。相当に意識

的に伝承を行わないと、やがて廃曲と化してしまう。とくに新曲の創作活動の著しい領域では、時代趣味に合わないレパートリーを扱うチャンスは少なくなる一方で、古典習得に要する時間の長さに実演家自身も耐えられなくなりがちである。

観客動員率が結果のすべてと見なされる興行の世界も例外ではなく、一般の大衆に好まれる演目が繰り返し取り上げられる傾向が強い。その過程で、上演頻度の少ない演目を取り上げることによって、経験を共有し蓄積する場や機会が減少し、消えて行く演目も少なくない。

それぞれのジャンルごとに、伝承のスタイルはさまざまであり、レパートリーはいつの時代でも消長はある。しかし、レパートリーの共有あるいは分担伝承、記録メディアの活用など、伝統芸能の実演家たちが、意識して協力し合いながら芸能の保存を検討する時期にきているといえる。

#### 後継者の育成 - 国の対応遅れる邦楽・邦舞

国レベルの文化政策として、それぞれのジャンルごとにどのような対応がなされているだろうか。まず、各ジャンルの公演のための専用劇場が作られているのは、「歌舞伎」「演芸」「能楽」「文楽」「組踊」である。また、「歌舞伎」(俳優、竹本、鳴物、長唄)、「演芸」(寄席囃子・太神楽)、「文楽」(太夫・三味線・人形)、「能楽」(ワキ方、狂言方、囃子方)では、日本芸術文化振興会が国立劇場で後継者養成事業を行っており、いまや歌舞伎俳優の約3割、文楽(太夫・三味線・人形)の約半数、竹本の約4分の3はこの養成事業の出身者で占められるまでに至っている【3-22】(就業者における研修修了生の割合)。

このなかで、全就業者における研修修了生の比率が10%以下の「長唄」と能の三役については、他の危機的領域に比して、まだ多少なりともゆと

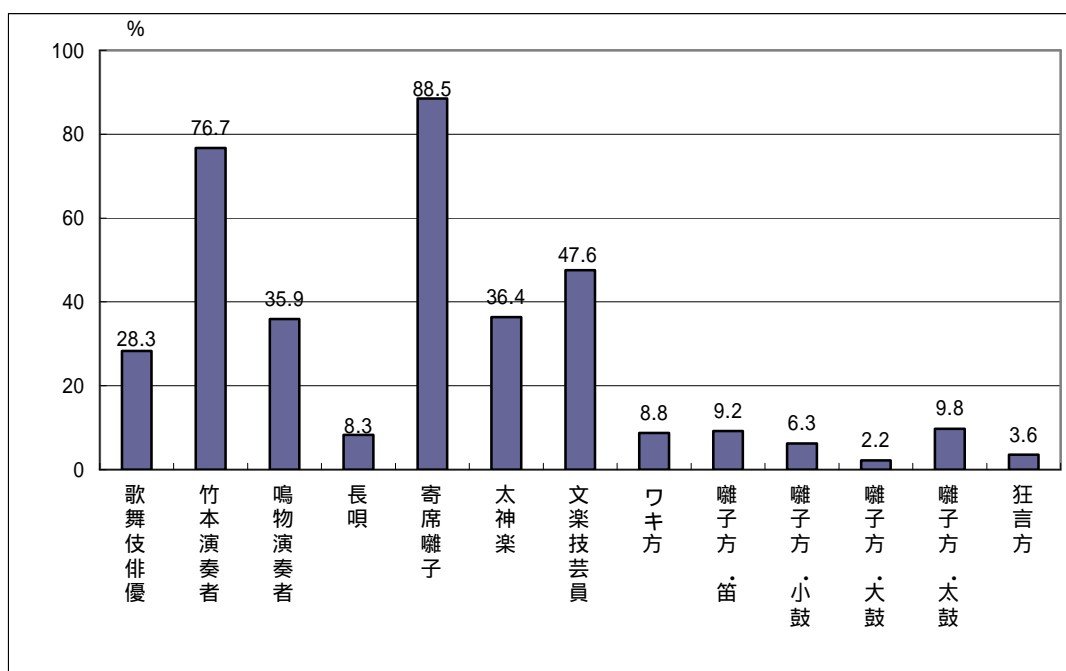
りのある領域といえる。参考までに2008年6月現在の能楽師(就業者)のうちの役ごとの人数比率を示した【3-23】。第 3章で見た公演回数に見合った人数は確保できていると見て良い。むしろ、持続的な芸能供給の観点からは、修了後のキャリアアップの支援も検討されるべきだろう。

なお、「歌舞伎」のうち、竹本、鳴物、長唄は、ジャンルの的には本調査でいうところの「邦楽」に該当するが、ここでは主に歌舞伎に出演する実演家の養成を目的としており、「邦楽」の公演活動を活性化するための養成事業とはいえない。結果的に、専用劇場もなく、人材育成事業も行われていないのは「邦楽・邦舞」といえる。

【3-22-1】 就業者における研修修了生の割合

	就業者数	研修修了生
歌舞伎俳優	315	89
竹本演奏者	30	23
鳴物演奏者	39	14
長唄	48	4
寄席囃子	26	23
太神楽	22	8
文楽技芸員	84	40
ワキ方	57	5
囃子方・笛	65	6
囃子方・小鼓	64	4
囃子方・大鼓	46	1
囃子方・太鼓	41	4
狂言方	140	5
<b>合計</b>	<b>977</b>	<b>226</b>

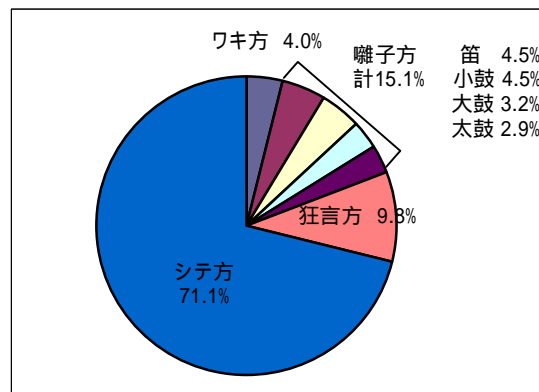
【3-22-2】 就業者における研修修了生の割合グラフ



【3-23-1】 能楽師の構成 (2008年6月現在)

	実演家数	割合 (%)
ワキ方	57	4.0
囃子方・笛	65	4.5
三役		
囃子方・小鼓	64	4.5
囃子方・大鼓	46	3.2
囃子方・太鼓	41	2.9
狂言方	140	9.8
シテ方	1,017	71.1
<b>合計</b>	<b>1,430</b>	

【3-23-2】 能楽師の構成 (2008年6月現在) グラフ



## メディアとの関係

『文化に関する世論調査』(2003)では、「(伝統芸能を)会場で直接鑑賞しなかった理由」について問うた回答の筆頭は、「時間がなかなかとれないから」だが、次いで多いのは「関心がないから」で、約4割にのぼっている【3-24】。

伝統芸能がどのくらい人々に興味をもってもらえるか、関心をもってもらえるかは、どのくらい知られているかにかかっている。そのためには、どれだけメディアで扱われ、一般に知られる機会があるか、という視点が大きな鍵となる。

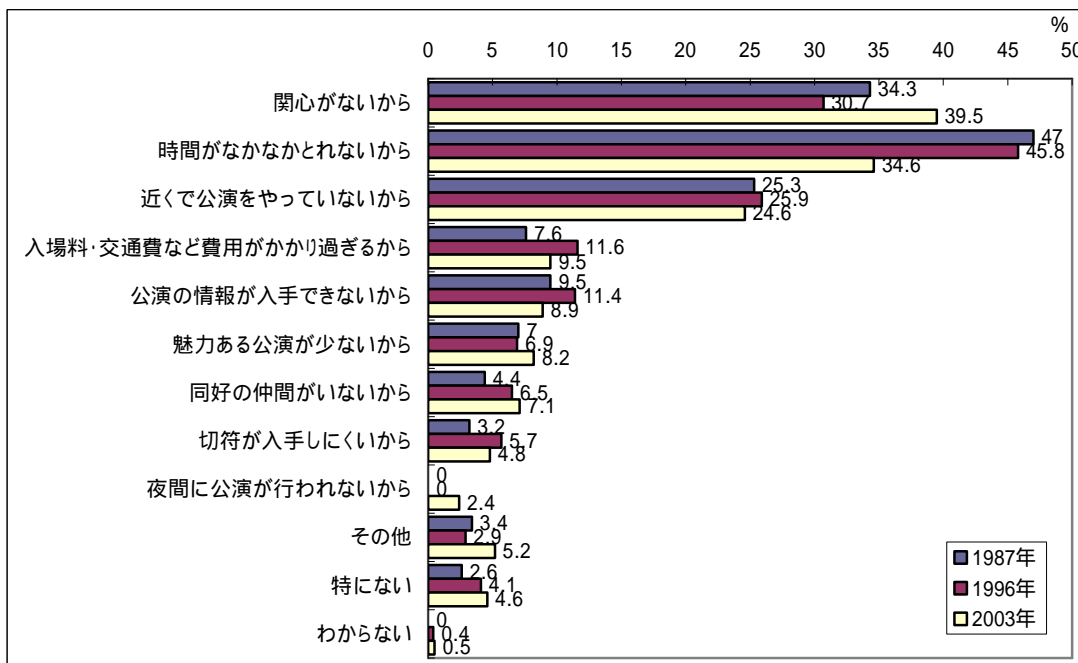
例えば、落語は、ラジオやテレビメディアが登場した当初から、人気の高いコンテンツとしての地位を築いており、落語だけでなく、落語家個人が司会やバラエティ番組などでも活躍する場面がみられ、「笑点」のような人気長寿番組もある。また、近年は「タイガー&ドラゴン」や「ちりとてちん」などのテレビドラマや「しゃべれども、しゃべれども」のような映画の題材として落語家

が主人公になるなど、追い風を受けている。

また、歌舞伎俳優は大河ドラマに欠かせない存在になっており、近年は若手の俳優がドラマや映画、CMなどで活躍したり、ワイドショーをにぎわせたりすることもあり、歌舞伎自体の知名度は高い。能楽分野では、シテ方や囃子方がメディアに登場することは少ないが、狂言方がテレビドラマなどで活躍する場面が続いている。これらに対して、邦楽・邦舞は、メディア(特にテレビ)を通じて一般に知られる機会は非常に少ない。

『文化に関する世論調査』でみると、「テレビ等による伝統芸能の鑑賞経験」は、全体的に1987年の調査時点に比べて落ちている。依然最も鑑賞経験が多いのは演芸(落語、浪曲、漫才など)で、約4割を超える。しかし歌舞伎、邦楽は1割強、日本舞踊、能楽、文楽に至っては1割に満たない【3-25】。

【3-24】会場で直接鑑賞しなかった理由



出典：『文化に関する世論調査』より作成



また、CDの新譜タイトルは、邦盤の中で邦楽(「民謡、純邦楽」)が占める割合は2%程度と、かなり少なく、CDショップでは売り場の片隅にひっそりとあるだけ、という印象である【3-26】。

広く一般に、伝統芸能に関心をもってもらい、

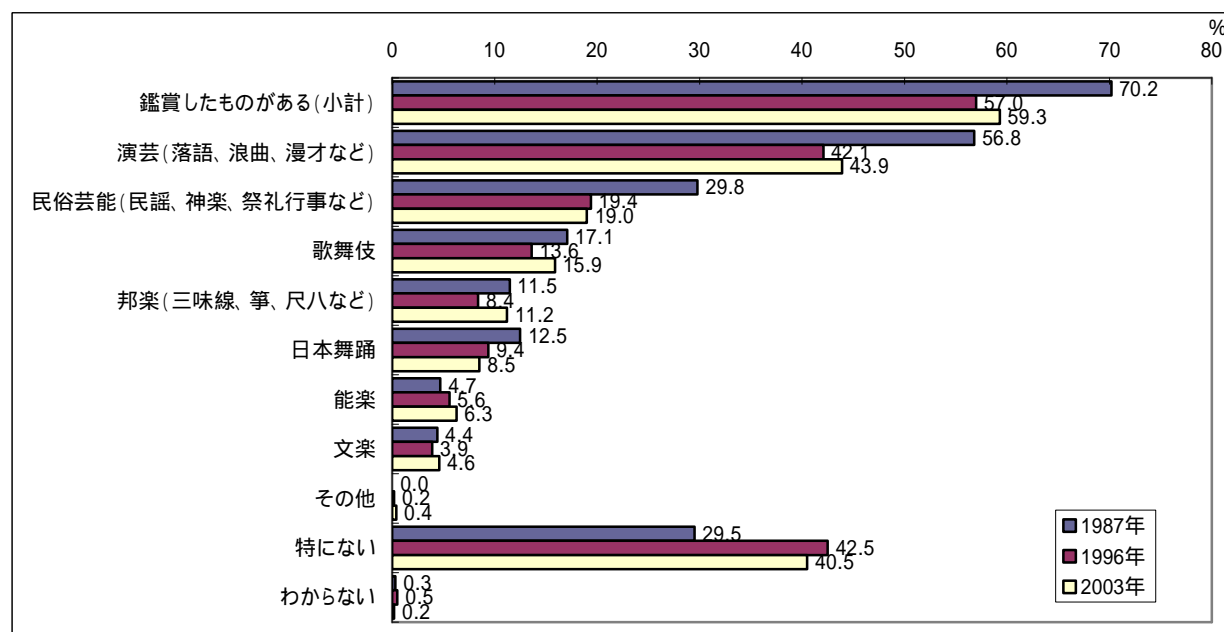
実際に会場に足を運んで鑑賞したり、体験したりする行為に結びつけるためには、まずその存在や魅力が「知られること」が前提となる。メディアを通じた恒常的な情報発信のしくみが工夫されるべきであろう。

【3-26】レコード新譜タイトル数のジャンル別推移(邦盤)

	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
演歌	1,915 17.7%	2,010 19.3%	2,214 20.7%	1,744 17.8%	2,068 23.3%	1,790 22.1%	1,659 21.7%	2,230 25.2%	1,721 18.5%	1,674 16.5%	1,615 15.5%	1,493 13.9%
ポップス 歌謡曲	1,845 17.1%	1,415 13.6%	1,604 15.0%	1,553 15.9%	1,122 12.7%	1,244 15.4%	1,400 18.3%	1,617 18.2%	1,966 21.2%	2,205 21.7%	2,439 23.4%	2,527 23.6%
ニュー ミュージック	3,127 28.9%	3,219 31.0%	3,563 33.3%	3,522 36.0%	3,293 37.2%	3,116 38.5%	2,970 38.9%	3,079 34.7%	3,299 35.5%	3,604 35.4%	3,605 34.5%	3,980 37.1%
軽音楽	625 5.8%	493 4.7%	371 3.5%	418 4.3%	445 5.0%	295 3.6%	190 2.5%	205 2.3%	270 2.9%	473 4.7%	475 4.5%	430 4.0%
民謡・純邦楽	406 3.8%	582 5.6%	570 5.3%	423 4.3%	327 3.7%	256 3.2%	169 2.2%	203 2.3%	155 1.7%	233 2.3%	168 1.6%	142 1.3%
教育・教材・ 童謡・童話	457 4.2%	442 4.3%	343 3.2%	290 3.0%	190 2.1%	207 2.6%	131 1.7%	135 1.5%	141 1.5%	299 2.9%	292 2.8%	334 3.1%
アニメーション	1,340 12.4%	1,138 10.9%	1,145 10.7%	935 9.6%	717 8.1%	727 9.0%	770 10.1%	814 9.2%	796 8.6%	764 7.5%	752 7.2%	755 7.0%
クラシック	329 3.0%	389 3.7%	386 3.6%	368 3.8%	272 3.1%	187 2.3%	121 1.6%	235 2.7%	288 3.1%	184 1.8%	208 2.0%	220 2.1%
カラオケ	430 4.0%	264 2.5%	214 2.0%	161 1.6%	17 0.2%	4 0.0%	1 0.0%	0 0.0%	3 0.0%	26 0.3%	0 0.0%	0 0.0%
その他	347 3.2%	446 4.3%	279 2.6%	375 3.8%	409 4.6%	260 3.2%	224 2.9%	344 3.9%	642 6.9%	707 7.0%	888 8.5%	837 7.8%
合計	10,821	10,398	10,689	9,789	8,860	8,086	7,635	8,862	9,281	10,169	10,442	10,718

出典：『日本のレコード産業』より作成

【3-25】テレビ等による伝統芸能の鑑賞経験



出典：『文化に関する世論調査』より作成

## 道具・衣裳その他

伝統芸能の実演には、専用の道具・装束は欠くことができない。いずれも伝統的な技術を駆使し、自然の素材を材料として生み出されてきた。地球規模で環境変化が進んでいるなかで、実演そのものを成立させるための基盤が維持できなくなっている。第一に道具を作るための原材料の枯渇であり、もう一つは製作を担う人的資源の激減である。とくに後者は伝承技術の低下となって顕在化してきている。

伝統芸能では、多彩な楽器・道具・衣裳が用いられる。その原材料の多くは輸入に頼っている。例えば、箏や三味線などに用いられる象牙やタイマイ、紫檀、紅木、花梨などはワシントン条約(「絶滅のおそれのある野生動植物の種の国際取引に関する条約」)に関わる。尺八に用いられる竹、箏の主な材料になっている桐、三味線の胴に張られるネコヤイヌの革、太鼓に使われる馬や牛の革、絹糸、その他、かつては国内で材料が入手できていたものも、農業生産の在り方や生活環境の変化、価値観の多様化(動物愛護の精神)とともに最適な材料が入手困難になっている。歌舞伎の世界では、舞台に不可欠な道具類を維持することも難し

## 伝統的な表現の維持の難しさ

生活環境の変化は、伝統的な世界を支えてきた実演家の身体能力や感覚にも影響を及ぼしている。インターネットやメディアを通して耳にする音が氾濫するなかでは、伝統的な世界が尊重してきた微妙な音の感覚を維持すること自体、非常に困難になっている。

演奏の場が狭い室内空間から大きなホールへと移行する過程で、音楽表現そのものに変化が生じている。声を大切にしてきた姿勢のなかで、明確なビート感があり、分かりやすい器乐的表現が好まれるようになってきている。かつては微妙な音

なくなっている。伝統芸能の将来は、いま最もホットな環境問題と深い関わりをもつ。

道具を製作する職人も減少している。伝統芸能には数多くの種目が存在し、それぞれに独特な習慣や市場・流通機構を持つ。しかも個々の市場規模は非常に小さい。機械化への道は歩みにくく、匠の技が生きる世界である。芸能市場そのものが縮小するなかで、需要の拡大は望みうるべくもなく、原材料の入手難に伴う高騰も加わり、技術料そのものは低く抑えられたままである。材料や職人が少ないと調達単価が上がり、実演活動そのものを圧迫する要因となる。道具が調達できなくなってしまったら、芸能の継承そのものが成り立たなくなる。実演家の努力だけでは解決しない難しい課題のひとつである。

なお、能楽では専用の舞台・能面・装束などは、代々大切に伝えられてきた文化財であり、美術・工芸品としての価値を有する例も多い。高い評価額ゆえに、芸能の継承そのものに困難な状況が生じている。実演になくてはならない道具等については、芸能継承の観点から、評価額の圧縮などの措置を講ずることはできないだろうか。

程が色彩感の表現に欠かすことができなかつたが、ジャンル間のボーダーレス化が進んだ結果、洋楽器やその他の領域の楽器とのアンサンブルも多くなり、ピッチそのものにも変化が生じている。微妙な音程幅は、むしろアンサンブルを損なうものと意識され、標準化された音の響きが増えつつある。

さまざまな要素が総合的に絡み合っただけで練り上げられてきた伝統芸能では、実演家も時間をかけて、丁寧に育まれる。観客も実演家の成長に合わせて、鑑賞眼を養う文化が存在していた。家庭の

なかでも親から子へと文化の受容者としての伝承が行われていた。さまざまな環境変化が、そうした伝承のスタイルを変えつつある。分かりやすさ、明瞭さ、手っ取り早さを望む社会のニーズの変化もその要因である。その結果、時間をかけて

ゆっくりと人と文化を育てる環境の存続そのものが危うい。

(編集部)



. むすびー伝統芸能の未来に向けて

今回の調査のなかで、とくに課題としてクローズアップされてきたのは、活動を行うのに適した場の確保、職業としての実演環境の整備、中長期的展望をもった人材育成の必要性などであった。伝統芸能の世界では、長い年月の間に作り上げられてきたシステムが、現代の社会変化に適応できず、さまざまなひずみが生じ、負の連鎖反応を起こしていることは事実である。けれども、それぞ

れの関係性を整理し、新しい枠組みを模索・再構築することで、プラスの方向に転換することも不可能ではないと思う。そのためには社会的な支援が必要なことは言うまでもないが、支援を得るための努力、きっかけづくりもまた必要である。即効力のある処方箋は、そう簡単には見出せそうにないが、以下に、未来に向けて具体化したい二つの可能性を示しておきたい。

### 子どもと伝統芸能 - 新しい関係づくり

義務教育に「和楽器」が導入されて以来、少しずつ教育現場で邦楽が取り上げられる機会は増えており、ワークショップ的な要素を含む公演も多くなっている。その一方で、プロによる公演活動という面では、実質的なレベル低下を誘引している側面もあるように見受けられる。

学校では、「音楽」の授業であったり、鑑賞教室の機会であったり、受容される「場」と「機会」が限定される傾向が強い。もっと広い視点から将来に通じるような伝統芸能の提供方法と内容が検討される必要があるように感じる。

学校での取り組みもさることながら、一過性の体験に終わらせないための工夫も行われている。例えば、(財)伝統文化活性化国民協会が平成15年度から実施している「伝統文化子ども教室」(文化庁委託)は、年々その規模を拡大し、地域に根づいた活動として定着しつつある。それによって、子どもたちが伝統文化に接する機会を増やしていることは確かである。ただ、その対象は広く「伝統文化」全般であり、その主たる部分は、全国各地における伝統的な年中行事・お祭りなど、また、民謡などの音楽や民俗舞踊などに比重がある。そうした地域文化から発し、日本国民共有の文化財となった各種の舞台芸術については積極的な対象としているわけではない。

こうした状況から、平成20年度、(社)芸団協は、東京都・(財)東京都歴史文化財団と共催して「キッズ伝統芸能体験」をスタートさせた。この事業は、子どもを対象にした、かつて例のない規模と内容の体験事業である。概要は、都内10カ所に設けたお稽古場で、子どもたちが8カ月にわたって、能楽・日本舞踊・箏曲の3つのジャンルのプロの実演家から直接指導を受け、最後に国立劇場小劇場、宝生能楽堂、東京芸術劇場大ホールでその成果を発表するというもので、発表会ではプロの実演観賞も予定している。

子どもたちが、決められた期間内に「発表」という目標をもって、定期的にお稽古を行うことから、技術だけでなく、伝統的な世界がまわっている空気を肌で感じ、より深く理解を進めることができるに違いない。その周辺に位置する家族や同級生たちもまた、子どもたちの体験を通じて、伝統芸能に興味を持つことになるだろう。実演家にとっても、決まった期間内で他のジャンルと共通の目的をもって指導に臨むために、通常の稽古とは違う姿勢が求められる。1クラス15人のグループに対して、チームで指導に当たることになるので、日ごろは目にすることのない他の実演家の指導法に接したり、相互に指導法を検討する場面も生じると予測される。このことは、実演家にと

っても新しい試みとなるだろう。実施にあたり、関係企業の協賛を募ることも検討しており、伝統

芸能を支えるための新しい枠組みづくりが期待できるのではないかと考えている。

### 「和の空間」 - 循環型の伝統芸能社会の再構築を目指して

伝統芸能を支える人的資源には、実演家、企画・制作者、道具の製作や舞台に関わる各種技術者、観客、さまざまな立場がある。それぞれが自らの位置をしっかりと意識し、相互に関連しあって初めて、良い舞台を作り、良い実演家を育て、良い観客を育てることが可能になる。これらをうまく循環させるためには、その拠点となる「場」の確保が必要である。

いつでも、確実に、質の高い伝統芸能に触れることができる「場」は、芸能を供給する立場からだけでなく、受容する立場においても、不可欠である。寄席が一定数の集客率を維持できている背景には、多彩な芸能をうまく組み合わせ、ほぼ年中無休で提供出来ていることが最大の要因である。同時に、その場が、実演家たちの日々の修業の場として機能している点も見逃せない。

いつ、どこで、何を観ることができるのか。その切符はどうすれば入手できるのか。基本的な情報発信システムが育っていない伝統芸能の世界では、「和」のムードを象徴し、確実に出会える場が求められている。とくにここ数年来の邦楽・邦舞における公演回数の落ち込みの最大の理由は、相次ぐ劇場の閉鎖が引き金になっている。

しかし、単純に場所があれば良いわけではない。それを管理・運営し、企画を提案・制作するための人材も必要である。しかも、その時々の大衆のニーズに従うだけでなく、未来の伝統芸能のあるべき姿を視野に入れて、中長期的展望をもったプログラムを構築し、実施できることも求められる。初心者も、リピーターも、どちらも視野に入れた企画・制作を提供できる柔軟性も大切だ。

循環型の芸能社会を構築する際には、道具の確保も大きな課題となる。原材料の確保については、国際的な視点からの対応が必要だが、そのほかに、国内に埋もれている既存の道具を発掘し、再利用の道を検討する可能性も考えられる。道具の修復を通して、かつての技術を学び、新しい道具づくりに活かす。技術者の育成と道具不足を改善する方法ではなかるうか。その過程で、一部の道具は専門家を目指す人材に貸与し、その他の道具については、前掲のような体験の場で有効活用する方向が考えられる。修復と平行して、製作技術力の保持のためにも、ある一定量の楽器や道具を買い上げてストックしておき、必要に応じて貸与することも検討されるべきだろう。

こうした人や物の資源循環を目的とし、推進するための場があれば、実演家、制作者、観客の育成に大きく資することは言うまでもない。そのため情報発信の工夫も必要となってくる。確実に質の高い伝統芸能に出会える場であれば、観光資源としての意義も持ち得る。かつて神社仏閣の境内を中心に、数多くの日本の芸能が生まれ育まれてきたように、場合によっては、移動可能な組み立て式の場を設定することもあり得る。ある場所で一定の機能を果たしたら、別の場所に移動して、そのノウハウを移植・定着させることも考えられる。まずはこうした動きの拠点となるべき「場」と、そこを拠点として活動し、交流する「人」の確保が必要である。この調査報告が、こうした検討をスタートさせるための第一歩となることを切に願っている。

(編集部)

## あとがき

プロジェクト委員 座長 徳丸吉彦（放送大学客員教授）

今回も日本財団のご援助を頂き、『伝統芸能の現状調査』を行い、その成果を公表することができました。日本財団に心よりお礼を申し上げます。「次世代への継承・普及のために」という副題が示しますように、この調査は、近い過去と最近の状況との比較を通して、次の世代が伝統芸能を継承し、それをさらに広く普及させるためにはどうしたらよいのかという方策を考えるものです。今回の調査によって、伝統芸能とそれに従事している方々の置かれた状況が、比較可能なデータとして明らかにされました。そこから、伝統芸能への若い世代の関心が極めて薄いことも読み取れます。

音楽の領域を例にしますと、中学校における音楽の教育課程が2002年度に変更され、日本の中学生が在学中に和楽器を経験することになりました。これは外国の話ではありません。1世紀以上、日本の音楽教育のシステムは、伝統音楽を軽視したまま作られてきましたから、新しい課程を実現するための教員も教材も不足しています。教育におけるこうした状況に対応しているのが、放送・新聞・雑誌などのマス・メディアです。ここでも、伝統音楽についての情報が、他のジャンルに比べて極めて少ないままです。

こうした状況にあっても、伝統芸能に関する情報を発信し続けている専門的な定期刊行物があります。今回の調査でも大変にお世話になりました。長年のご努力に敬意と謝意を表します。

日本の伝統芸能は、日本国のものでなく、日本人だけのものでもありません。ユネスコが優れた無形文化を世界遺産として認定しているのは、それが当該国の遺産としてだけでなく、世界の人々の遺産でもあるからです。実際、日本の伝統芸能は第二次大戦後、アメリカ合衆国の大学で教え始められ、21世紀になっても、ニューヨークのコロンビア大学で雅楽のコースが開設されました。また、ハワイ、ロサンゼルス、あるいは、南米のコロンビアやブラジルで、日本音楽を伝承してきた方々の苦勞を忘れることはできません。今回の調査では、こうしたデータを組み込むことができませんでしたが、これは今後の重要な課題であると考えます。

日本の伝統芸能について状況を把握するためには、常勤の研究員による連続した調査が必要です。今回の報告を出発点にして、日本の伝統芸能をさらに活性化し、さらに国際化するための方法が提案され、実行されることを願っています。



## 図表一覧

### データに見る現状

#### 1. 邦楽

1-1	対象ジャンル一覧	8
1-2	都道府県別公演回数ランキング	9
1-3	都道府県別邦楽公演回数（1999年）	10
1-4	都道府県別邦楽公演回数（2006年）	11
1-5	ジャンル別公演回数ランキング（1999-2006年）	12
1-6-1	入場料金分布（1999年-2006年比較）	13
1-6-2	入場料金分布グラフ（1999年-2006年比較）	13
1-7	人気の高い邦楽演奏会場（上位20会場）	14
1-8	主催者別公演回数シェア	15
1-9	公演形態別公演回数シェア	16
1-10	ジャンル別「コンサート」回数シェア	17
1-11	ジャンル別「おさらい」回数シェア	17
1-12-1	演奏形態別公演回数（月別）	18
1-12-2	演奏形態別公演回数、月別推移	19
1-13	開演時間別「コンサート」（平日）	19
1-14	開演時間別「コンサート」（週末・休日）	19
1-15	開演時間別「おさらい」（平日）	19
1-16	開演時間別「おさらい」（週末・休日）	19
1-17-1	ジャンル別の演奏曲目傾向	20
1-17-2	ジャンル別の演奏曲目傾向グラフ	20

#### 2. 邦舞

1-18	邦舞公演回数（2006年、上位7都府県）	23
1-19	都道府県別邦舞公演回数（1999年）	24
1-20	都道府県別邦舞公演回数（2006年）	25
1-21	公演上位演目（2006年）	26
1-22	公演プログラムに見る演目傾向	27
1-23	流派別公演回数（2006年）	27
1-24-1	主催者別公演回数シェア（1999年）	28
1-24-2	主催者別公演回数シェアグラフ（1999年）	28
1-25-1	主催者別公演回数シェア（2006年）	29
1-25-2	主催者別公演回数シェアグラフ（2006年）	29
1-26	会場別公演回数（2006年）	30

1-27-1	1 公演ごとの座席数分布 (2006 年)	31
1-27-2	1 公演ごとの座席数分布グラフ (2006 年)	31
1-28-1	邦舞の料金帯分布 (1999 年)	32
1-28-2	邦舞の料金帯分布 (1999 年) グラフ	33
1-29-1	邦舞の料金帯分布 (2006 年)	32
1-29-2	邦舞の料金帯分布 (2006 年) グラフ	33

### 3. 能楽

1-30	都道府県別能楽公演回数 (1999-2006 年)	35
1-31	会場形態 - 1999 年	36
1-32	会場形態 - 2006 年	36
1-33	流儀別シテ方番組上演数の割合変化 (1999-2006 年)	37
1-34	流儀別狂言番組上演数の割合変化 (1999-2006 年)	37
1-35	上演頻度の高い能の演目 (1999-2006 年)	38
1-36	上演頻度の高い狂言演目 (1999-2006 年)	39
1-37	新作・復曲能公演回数 (2006 年)	39
1-38	狂言公演回数 (2006 年)	39
1-39-1	月別公演回数 (1999-2006 年)	40
1-39-2	月別公演回数推移 (1999-2006 年)	40
1-40-1	能楽の料金帯分布 (1999 年)	41
1-40-2	能楽の料金帯分布 (1999 年) グラフ	42
1-41-1	能楽の料金帯分布 (2006 年)	41
1-41-2	能楽の料金帯分布 (2006 年) グラフ	42
1-42	シテ方・ワキ方 年間出演回数 (2006 年)	43
1-43	囃子方 年間出演回数 (2006 年)	44
1-44	狂言方 年間出演回数 (2006 年)	45

### 4. 演芸

1-45-1	ジャンル別公演回数	48
1-45-2	ジャンル別公演回数シェア	48
1-46-1	月別公演回数	48
1-46-2	月別公演回数グラフ	49
1-47-1	料金帯分布	50
1-47-2	料金帯分布グラフ	50

### 5. 歌舞伎

1-48	歌舞伎公演データ	55
------	----------	----

1-49	全国の上演数に主要府県での公演が占める比率（東京を除く）	57
1-50	総公演日数に占める比率（2005）	57
1-51	総公演日数に占める比率（2006）	57
1-52	各地での上演比率（5年累積値の比率）の時系列比較	59
1-53	上演回数上位演目（1946 - 2005）	60
1-54	「勸進帳」の上演間隔（単位：月数）	61

## 6. 文楽

1-55	本公演の回数と入場者数	63
1-56	月別公演実績	63
1-57	2006年巡業プログラム	63
1-58	都道府県別巡業公演回数	64
1-59	文楽研修修了生の状況	65
1-60	文楽技芸員数	65

## 伝統芸能の構造と課題

3-1	構造図	108
3-2-1	1年間の平均活動日数	106
3-2-2	1年間の平均活動日数グラフ	107
3-3	ジャンル別協会会員数の増加率	110
3-4	サービス業基本調査詳細分類による劇場関連施設数の推移	111
3-5	公立文化施設開館年推移	112
3-6	公立文化施設数の推移（1996年以降）	112
3-7	会場での伝統芸能の直接鑑賞経験	114
3-8	伝統芸能への関心度	115
3-9	年代別関心度	115
3-10	今後もっと鑑賞したいと思う伝統芸能	116
3-11	音楽学校の邦楽対応	117
3-12	学校での鑑賞教室、作品の種類	117
3-13	参加率ランキング	118
3-14	参加希望率ランキング	118
3-15	年間平均費用ランキング	119
3-16	伝統文化関連活動の参加率	119
3-17	伝統文化関連活動の参加希望率	119
3-18-1	年代別参加率＜邦楽、民謡＞	120
3-18-2	年代別参加率＜演劇鑑賞（テレビは除く）＞	120
3-18-3	年代別賛歌率＜踊り（日舞など）＞	120

3-19-1	文化芸術関連産業の事業所数、従業者数、事業支出推移（1989、1994、2004年の推移）	121
3-19-2	文化芸術関連産業の従業者数と常用雇用率推移グラフ	121
3-19-3	文化芸術関連産業の事業所数の推移グラフ	122
3-20-1	1事業者あたりの収入と経費（2004年）	123
3-20-2	1業者あたり従業者数、男性割合と常用雇用率（2004年）グラフ	123
3-21-1	公演事業資料における伝統芸能プログラムの割合（2007）	124
3-21-2	公演事業資料における伝統芸能プログラムの割合（2007）グラフ	124
3-22-1	就業者における研修修了生の割合	127
3-22-2	就業者における研修修了生の割合グラフ	127
3-23-1	能楽師の構成（2008年6月現在）	127
3-23-2	能楽師の構成（2008年6月現在）グラフ	127
3-24	会場で直接鑑賞しなかった理由	128
3-25	テレビ等による伝統芸能の鑑賞経験	129
3-26	レコード新譜タイトル数のジャンル別推移（邦盤）	129

## 出典一覧

- ・音楽之友社『全国音楽大学学校案内』バックナンバー
- ・(財)社会経済生産性本部『レジャー白書』バックナンバー
- ・(社)全国公立文化施設協会『全国公立文化施設名簿』バックナンバー
- ・(社)全国公立文化施設協会『平成20年度 公演事業資料』(2007)
- ・内閣府大臣官房政府広報室『文化に関する世論調査』(2003)
- ・(独)日本芸術文化振興会『伝統芸能伝承者養成研修概要 平成19年度版』(2007)
- ・(社)日本芸能実演家団体協議会『芸能白書2001』(2001)
- ・(社)日本芸能実演家団体協議会『第7回芸能実演家・スタッフの活動と生活実態調査報告書2005年版』(2005)
- ・(社)日本芸能実演家団体協議会『芸能活動の構造変化 - この10年の光と影 - 』(2007)
- ・(社)日本芸能実演家団体協議会『実演芸術組織・劇場の経営のあり方に関する調査研究』(2008)
- ・(社)日本芸能実演家団体協議会、劇場等演出空間運用基準協議会『劇場等演出空間運用基準の策定に関する研究 - 安全で円滑な創造活動を進めるために - 』(2008)
- ・(社)日本芸能実演家団体協議会『学校における鑑賞教室実態調査』(1996,2003,2008)
- ・(社)日本レコード協会『日本のレコード産業』バックナンバー

## 情報提供

- ・財団法人 文楽協会
- ・全日本舞踊連合
- ・独立行政法人 日本芸術文化振興会
- ・(有)東京かわら版
- ・(有)邦楽ジャーナル

## プロジェクト委員（座長）

- 徳丸 吉彦 （放送大学客員教授・お茶の水女子大学名誉教授）  
瀬山 栄一 （社団法人 日本能楽会事務局長）  
田澤 祐一 （社団法人 落語芸術協会事務局長）  
藤本 草 （財団法人 日本伝統文化振興財団理事長）  
大和 滋 （社団法人 日本芸能実演家団体協議会 芸能文化振興部長）

## ワーキングチームメンバー

- 大友 浩 （演芸研究者）  
金子 健 （早稲田大学 演劇博物館 助手）  
坂部 裕美子 （財団法人 統計情報研究開発センター）  
新藤 浩伸 （昭和音楽大学 舞台芸術センター 助教）  
前島 美保 （東京芸術大学大学院 博士後期課程）  
前原 恵美 （玉川大・昭和音大・聖心女子大各非常勤講師、常磐津節演奏家）

## アドバイザー

- 福井 恵子 （アート・アシスタント）

## 執筆者一覧（執筆順）

- 前原 恵美  
前島 美保  
金子 健  
大友 浩  
坂部 裕美子  
日高 美恵 （『よせびっ』編集部）  
後藤 静夫 （京都市立芸術大学 伝統音楽研究センター 教授）  
福井 恵子  
新藤 浩伸

## 協力者

- 水田 佳穂 （早稲田大学大学院 文学研究科芸術学 博士後期課程）  
綿貫 潤 （能楽研究家）  
秦野 五花 （法政大学大学院 国際日本学インスティテュート）  
鈴木 環 （慶応義塾大学 政策・メディア研究科 博士課程）

## 編集スタッフ

- 谷垣内 和子 （社団法人 日本芸能実演家団体協議会）  
大井 優子 （社団法人 日本芸能実演家団体協議会）

肩書、所属はいずれも2008年3月末時点



日本財団  
The Nippon Foundation

2007 年度日本財団助成事業

伝統芸能の現状調査 次世代への継承・普及のために

2008 年 6 月 30 日発行

編者 芸能文化振興部

発行 社団法人日本芸能実演家団体協議会

[問い合わせ先]

〒160-8374

東京都新宿区西新宿 6-12-30 芸能花伝舎 2 階（芸能文化振興部）

TEL : 03-5909-3060 FAX : 03-5909-3061