

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアートマネジメントハンドブック

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-03-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1449

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



TCM

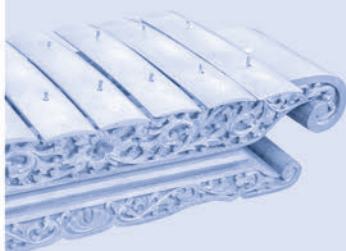
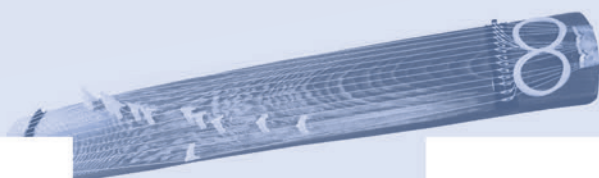
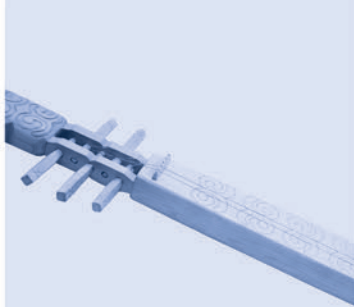
TCM
Tokyo College of Music
東京音楽大学



日本とアジアの伝統音楽・芸能のための アートマネジメント ハンドブック



日本とアジアの伝統音楽・芸能のための
アートマネジメント
ハンドブック



はじめに

日本とアジアの伝統音楽・芸能は、グローバル社会における共生や自国の文化の再発見、地域アイデンティティの共有や新たな創出が求められる今日において、そのコンテクストの面から文化資源としての価値が認められつつあります。また多様な価値を認めあいながらコミュニケーションを促すこれらの音楽・芸能それ自体の持つ特質が、昨今の文化芸術に社会包摂の機能が求められる動きの中で見直され、重視され始めています。

一方で、アートマネジメント従事者からは「日本の音楽・芸能、アジアの音楽・芸能をどう扱ったらいいのか?」「ほかの分野とどう違うのか?」という疑問から、関心がありながらもなかなか踏み込めないという声が聞かれます。また伝統音楽・芸能の実演者からは「アートマネジメントの考え方を自分たちの活動に取り入れられるのか?」と疑問視する声も聞かれます。これらは日本とアジアの伝統音楽・芸能が、楽器音響、実演形態の面でも西洋の音楽・芸能とは大きく異なること、その一方で、アートマネジメントの分野ではこれまでほとんど検討の対象とされてこなかったことに起因すると考えられます。

以上より、日本とアジアの伝統的な音楽・芸能の基礎的な知識を習得したうえで、総合的に公演等を企画・運営できるアートマネジメント人材の育成は急務であると考え、東京音楽大学では「日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアートマネジメント人材育成～『伝統×伝統』、『伝統×現代』、『伝統×地域』のクロスオーバーによる新たな価値の創出を目指して～」(2019年度～2021年度文化庁「大学における文化芸術推進事業」採択事業)を実施しました。事業の受講者は、文化行政や文化施設関係者から、伝統音楽・伝統芸能団体、教育機関、実演家、ベテランのアートマネジメント従事者、学生まで多岐にわたり、事業をとおして、伝統音楽・芸能に対する関心の高さと

ジャンルの幅広さ、そして全国的にこの分野のアートマネジメント人材育成が求められていることが明らかになりました。

本書は三ヵ年の事業の集大成に位置付け、想定している読者は上記の受講者に見られる幅広い層です。制作にあたっては、事業を展開する過程で新たに浮上した課題や、講師・受講生の要望も参考に構成と内容を検討し、以下の三部構成としました。なお、執筆にあたっては事業内の各講師による講座や対談等を中心に、さらに本書の構成に沿って新たなトピックの執筆を依頼しました。

■第1部：伝統音楽・芸能のマネジメントの概要

伝統音楽・芸能を捉える視点、関連する政策・法律・制度、支援機構等について体系的に示した。

■第2部：多様な発信と場の広がり

伝統音楽・芸能の場の広がりとして、劇場・音楽堂、地域、創作、ワークショップ、映像・動画、海外等の視点から様々な事例を示した。

■第3部：コーディネーターの役割、ネットワークの構築

これからの伝統音楽・芸能のマネジメントに必要なコーディネーターの役割や、地域や芸能等でのネットワーク構築について、様々な立場から展開をまとめた。

本ハンドブックを、伝統音楽・芸能のアートマネジメントに少しでも役立てていただき、またあわせてこの分野のアートマネジメントの議論のきっかけとなり、今後の発展につながると嬉しく思います。

日本とアジアの伝統音楽・芸能のための
アートマネジメント人材育成事業
統括 福田裕美

CONTENTS 目次

はじめに	3
冒頭インタビュー 伝統音楽・芸能のアートマネジメント ——これまでとこれから	6
アートマネジメントにおける日本とアジアの伝統音楽・芸能	12

第1部 伝統音楽・芸能のマネジメントの概要

1 政策・法律・制度

1 文化財政策における伝統音楽・芸能の位置づけ	18
2 伝統音楽・芸能のマネジメントにおける現状と課題	22
3 「舞台公演」と著作権法について ——実演家の権利を中心に	26

2 伝統音楽・芸能の推進と支援

1 近年の文化政策の動向 ——文化芸術基本法の成立，文化庁移転・組織再編，文化財保護法改正	30
2 芸術はだれのもの？ ——主体性と資金と支援をめぐる	34
3 全日本郷土芸能協会の取り組み	38
4 地域における助成金活用の取り組み ——乙女文楽の実践	42

第2部 多様な発信と場の広がり

1 劇場・音楽堂からの発信

1 対談 「渋谷能」の制作 ——「渋谷能」の講座より	48
2 伝統を踏まえた邦楽公演の新しい見せ方	54

2 地域に根ざした活動

1 公立ホールにおける邦楽公演の実例	58
2 地域に根ざす劇場の伝統芸能支援 ——継承と創造	62

3 あらたな創造

1 現代音楽と能	66
----------------	----

2	ジャワガムラン —— 創作公演の基本知識と事例紹介	70
3	未来につなげる伝統芸能の創造 —— 浄るりシアターの試みと「アジア芸能の未来」を通して	74

4 アウトリーチ・ワークショップの実践

1	伝統音楽・芸能のアウトリーチ・ワークショップをとらえるために	78
2	伝統音楽・芸能のアウトリーチ・ワークショップ実践のための論点整理	80
3	学校における伝統音楽とアウトリーチ・ワークショップ	81
4	グランシップ伝統芸能普及プログラム	82
5	地域に向けた民俗舞踊講座	86
6	楽器を使用したワークショップ	90
7	モノを通してコトを学ぶ —— 博物館の総合型ワークショップ	94

5 映像・動画による発信

1	国立民族学博物館における芸能の映像記録作成と活用	98
2	オンラインを生かして伝統音楽を現代につなげる ——「箏をめぐる現代～オンラインで魅せる楽器」を通して	102

6 海外における伝統芸能

1	女流義太夫の海外公演実施の経験から	106
2	海外における日本音楽 —— ブラジルに見られる尺八の国際化について	110
3	伝統音楽・芸能の場の広がり —— インドネシアを例に	114

第3部 コーディネーターの役割, ネットワークの構築

1	民俗芸能コーディネーターの役割	120
2	国内・海外の地域伝統芸能の招聘公演を支えて 61 年目の指針	124
3	創造的な復興と地域フェスティバルの設計図 —— 現代の視点で芸能の魅力を引き出すために	128
4	対談 アジアの伝統音楽・芸能公演の現在と未来 —— 私と公の間から	132
5	日本とアジアの芸能ネットワークづくり —— オンライン芸能村	138

おわりに	142
------	-----

事業の記録	143
-------	-----

索引	145
----	-----

執筆者一覧	148
-------	-----

冒頭インタビュー

伝統音楽・芸能のアートマネジメント——これまでとこれから

お話 徳丸吉彦（お茶の水女子大学名誉教授）
聞き手 福田裕美・加藤富美子（東京音楽大学）

1 はじめに

福田 これから「伝統音楽・芸能のアートマネジメント——これまでとこれから」として、日本におけるこの分野の先駆者の徳丸吉彦先生にお話を伺わせていただきます。はじめに先生から、これまでの伝統音楽・芸能のアートマネジメントとの関わりについてお話いただきます。

徳丸 このたび、本ハンドブックのインタビューを受けることになり、ハンドブックの多くの原稿を拝読させていただきました。それぞれ、重要な問題を的確に処理してこられたことに感銘を受けました。

私は、1960年代から音楽学の研究に従事しておりましたが、1970年代後半からは、多くの機関から委員や顧問を委嘱されたため、芸術文化政策に関わることになりました。例えば、日本文化の海外への紹介に関して外務省・国際交流基金・日本製鉄文化財団、音楽教科書の検定で文部省・文部科学省、芸術選奨や芸術祭賞の選考で文化庁、現代邦楽の活性化に関して国立劇場・日本芸術文化振興会・日本製鉄文化財団。こうした組織での議論と作業から、私は芸術文化政策を考える機会を得ました。また、ロサンゼルス・アート・フェスティバル、ベトナム国立文化・芸術研究所、紀尾井ホール（日本製鉄文化財団）、宮崎県立芸術劇場との関係が、私にとって日本と他のアジアの音楽の活性化と伝統概念を考える機会になりました。三曲のグループ『新しい風』と日本音楽国際交流会（代表：長瀬淑子氏）との仕事から、私はアートマネジメント、特に演出の問題を

考えるようになりました。私は、こうした作業をこなすのに忙しく、それらの成果を実証することも、また、大きな枠組みに置くこともできませんでした。しかし、2002年放送大学に大学院が開設された機会に、アートマネジメント研究の先駆者である利光功氏と『芸術文化政策Ⅰ 社会における人間と芸術』（徳丸；利光 2002）を担当し、氏と議論を重ねることで、また放送大学の『世界の芸術文化政策』（笠原；西村 2008）への参加で、問題を整理することができました。アートマネジメント学会と楽劇学会は、それぞれ私に意見を纏める機会を下さいましたので、それらの機関誌における拙稿（徳丸 2009、徳丸 2013）もご参照ください。

2 これまで

多様な音楽・音楽観を社会に繋げる

福田 徳丸先生は多様な音楽を社会に発信する企画をこれまで次々と立案・実施されてきました。その姿勢はどこから生まれたのでしょうか。

徳丸 これは多分私の育ちと関係していると思います。私は1936年生まれで、終戦の時は国民学校（小学校）の3年でした。戦争が始まった日のこともよく覚えています。学校は日本精神を強調しましたが、学校で行進するときには軍楽隊（洋楽器）の録音を使うわけです。私は、矛盾した文化政策のもとで育ったことになります。

家にはかなり楽器がありました。母のピアノ・箏・三味線、父のヴァイオリン・筑前琵琶。しかし、1945年の空襲で家とともにすべてが焼けま

したので、私は音楽をなかなか習えませんでした。

もう一つ逸話ですが、戦後の小学校の担任の先生に「今日の土曜日は日本交響楽団（現在のNHK交響楽団）の定期演奏会があるので、早引きさせてください」とお願いすると、「行ってきたまえ！」って言って気持ちよく送り出してくれました。しかし、「今日は長唄の会があるので、早引きさせてください」と言うと、「君はそんなとこ行く必要がない！」って言って、なかなか許可をくれない。一方、祖父母は、孫がヴァイオリンをさらっていると、「そんな品の悪い音楽をやらなくて、三味線をさらいなさい」と怒るんです。そのため、複数の音楽と複数の音楽観があることを小さい時から意識していました。それがやはり私の根本にあるのではないかと思います。

福田 戦争で大きな変化を体験されていますが、その後、国の文化政策も変わってきていますか。

徳丸 もちろんです。文化政策を音楽について言えば、ある音楽文化を「抑圧」するか「促進」するかを決めることです。戦後には、抑圧される音楽も促進される音楽も変わりました。私は国の政策とともに、世間一般の考え方や見えない差別を意識しています。たとえばNHKの番組で占める邦楽の時間が洋楽に比べて非常に少ないことを、皆さんはおかしいと思いませんか。

「アジア伝統芸能の交流(ATPA)」の3つの視点

加藤 お茶の水女子大学での最終講義（2002年3月）で、「芸術文化政策について論文を書くのではなくて、芸術文化政策の実行に携わった」とされました。実行に携わられたきっかけは何でしょう。

徳丸 それは、「アジア伝統芸能の交流(ATPA)」からですね。これは、小泉文夫さん・山口修さん、それに私の3人の監修で始めた長期プロジェクトです。

ATPAで3人が考えた1つ目は、中心と周縁の区別を無くすことでした。そのため、周縁的と思われる音楽にも、光を与えることをとても大切にしました。

マレーシアからは、ボルネオのクチンから2日もかかるところに住むクニャという少数民族のサペの奏者2人を呼ぶこと、そして、フィリピンからは、カリंगाというルソン島北部の少数民族を招いて、音楽を紹介することを計画しました。

そうすると、「クニャはマレーシアを代表しない」、「カリंगाはフィリピンを代表しない」とそれぞれの政府から言われるのです。でもそこを諦めずに、周縁と思われてきた音楽も、人間の音楽性を知るためには必要だとして、計画を実行しました。

2つ目は、記録を作成することです。単にやりっぱなしのフェスティバルではなく、記録をしっかり取り、そのために1年を使うと決めました。ATPAは1976年から1987年まで合計で5回開催しましたが、それぞれ準備に1年、実行に1年、記録に1年という形を取りました。記録としては英文による報告書、LPレコード、16mmフィルムの3つを出すことを考えました。映像の製作に関しては、お亡くなりになったミツ・プロダクションの高橋光則さんが大きな役割を果たしました。

3つ目は、アジア人がアジアの音楽を見たらどうなるかという、新しいパースペクティブを提示することでした。当時、インドネシア、タイ、フィリピンなどについては、欧米の研究者による研究が盛んでした。ところが、彼らの考え方には、西洋文化のバイアスがあったのです。そこで、新しく我々の見方でアジアを見てみようと考えました。第1回のATPAの報告書を *Asian musics in an Asian perspective* (Koizumi; Tokumaru; Yamaguchi 1977) としたことに繋がります。

また、異なる文化に所属する演奏家の間の相互影響を評価することも考えました。実際に、異なった文化の演奏家が一同に会することで興味深いことが起こりました。

例えば、保守的なタイの宮廷音楽家たちが、ATPAで他の国の魅力あふれる演奏に刺激を受けたのか、普段使わない楽器の組み合わせで合奏を試みたいと言ってきました。もう1つ例を挙げ

ると、沖縄とスダ（インドネシア）の音楽家が自分たちは親戚だと言い出し、舞台の上でお互いに相手の曲をやってみたり、とっさに新しい曲を作ったりするようになったのです。それが後に、スダと沖縄を混ぜたポピュラーミュージックが世に出ることにつながったと考えています。

ATPAの役割・内容について

徳丸 もう1つ大切なことは、ATPAの全体的な役割です。私たちは、個々の伝統の伝承がうまくいくように触媒になろうとしました。こちらが伝統を変えるのではなく、伝承者が伝統に変化を起こすなら、それを見守ろうとしました。この触媒の役割は、世界各地の音楽フェスティバルを考える上で役に立つと思います。

加藤 ATPAの事前準備での、現地の人々との関わりや協働の実際を伺わせていただけますか。

徳丸 先ほどふれたクニャのサベという楽器の場合、楽器作りの過程の映像は事前にマレーシアの人類学者が作ってくれました。サベは1本の木を2つに割って、それぞれの外側からくり抜いて1組の楽器をつくります。それぞれが船に見えるんですが、「船みたいですね」というと、演奏者は怒って「船は歌わない、これは人間だ!」と言うのです。

加藤 人との関わりで音楽を捉えることをATPAで大切にされたことが、とてもよくわかりました。「芸術文化政策の実行に携わる」ことについて、ATPAでの具体をまとめていただけますか。

徳丸 まず、自分たちの文化政策の考え方と相手政府のものとの妥協点を見出すこと。そして、研究成果と記録を公表することで、次の時代の文化政策の実行に役立てるようにすることでした。

ベトナムの宮廷音楽の復興について

加藤 海外の政府から依頼されて伝統音楽の復興にも携わってられました。ベトナムの雅楽の復興についてお話をいただけますか。

徳丸 ベトナムの皇帝が1945年に退位したので、

宮廷はなくなりました。ATPAでベトナムの旧・宮廷音楽を呼ぼうと、私は1974年の12月にサイゴンに行きましたが、ベトナム戦争が終わる直前でしたので、宮廷があったフエに行くことができませんでした、あきらめました。

それから20年後の1994年、突然ユネスコから電話がかかってきて、ベトナムの少数民族の音楽と宮廷音楽が危機的な状況にあるから、その両方を救うための会議にハノイに来てくれと言うのです。一緒に参加した山口修さんと、まず宮廷音楽から取りかかることにしました。

宮廷音楽の復興にあたっては、現地で昔の音楽家に会って調査しましたが、一番の成果は、後継者育成のために国立大学の中に宮廷音楽コースを作ったことです。奨学金も出して、学生を4年間育て、卒業後は、フエにある遺跡保存センターの音楽団に入れる仕組みです。ところが、これまた文化政策に関わりますが、このコースの入学式の直前に、ベトナムから電話があって、共産党の幹部が反対しているというのです。「徳丸教授は、現代の社会主義国家の子供になにゆえ封建主義の音楽を教えるのか。その回答によってはコースの開設を許可しない。」というものでした。私は「分かった、じゃあ申請を取り下げよう。そのかわり、ベトナム政府もヨーロッパの宮廷音楽であるオーケストラを禁止しなさい。」と言い返しました。2日くらい経ってから、この幹部が意見を変えたと連絡があり、コースの入学式を無事に行うことができました。

ベトナムのプロジェクトでは、山口さんと宮城教育大学の小塩さとみさんが大切な役割を果たしてくれました。その後も小塩さんと私はベトナムに行き、雅楽がベトナムのユネスコの無形文化遺産の第1号になるように協力しました。

雅楽の場合、復興というより再活性化 revitalize したと言った方がいいでしょう。宮廷音楽はベトナムの少数民族の音楽なので、計画が実行しやすかったです（徳丸2008：297～300参照）。

ところが少数民族の音楽の方は、いくつも問題

がありました。ベトナム政府が外国人を少数民族の地域に入れるようになった2000年から、この計画を始めました。その目的は、芸能の録音・録画の方法をベトナムの人々に指導することでした。1週目はハノイでこれから訪問する少数民族と撮影法を勉強する。2週目は村に入る。3週目はもう一度ハノイで編集作業をする、という形です。村によっては電気も水道がないのですが、それでも人々が大切にしている音楽がありました。

この仕事では、代表の山口さんに、小塩さん、そして、大阪芸術大学の月溪恒子さんや中島貞夫さん（映画監督）が協力しました。中島監督は、「ドキュメンテーションは映画ではない。できるだけ自然に撮影せよ。」と指導しました。

人々が記録に残したいというものを撮影・録音しましたので、社会的脈絡と強く結びついているものは録画しませんでした。例えば、村の人が亡くなったことを告げるためにしか使わない角笛は収録しませんでした。このようにして作成された記録をハノイの民族学博物館に置き、村の人が必要になったら見に行けるようにしました（映像を含む報告書は中島2006）。

加藤 では、次は楽器の開発、邦楽演奏家グループをつくって海外に発信する、ホールと提携してシリーズ企画公演を行うなど、これまで展開してこられた幅広いアートマネジメントについてお話をください。

楽器の開発——新福山箏と絹糸

徳丸 新福山箏は、経済産業省の地域振興活性化事業（代表：山口修）として福山市から頼まれた仕事でした。福山は箏をはじめ木工品の産地です。

私は箏作りの名人たちに会い、学校の授業で箏を使いたいけれど、180cmの箏では教室の机に乗らないので、長さを短くしたいと相談しました。私の提案で、箏を180cmから15cm単位で短くしてもらい、120cmでも大丈夫だと考えました。し

かし、弦の間の幅は将来を考えて、普通の箏の幅にし、自分で糸締めが出来るように、糸をネジで留めるという提案もしました（平田2008）。

新福山箏は学校教育と結びついたアートマネジメントですが、箏の国産絹弦の開発の方は、プロフェッショナルの演奏活動と学校教育に結びついたもので、21世紀に入ってから始めたものです。

絹の箏弦が弱くなったと言われ始めた1980年代から、私は調査にとりかかり、養蚕に人工飼料を使うことが絹糸の弱さと関係しているのではという仮説をたてました。その研究を行うためには、普通の育て方をした蚕と最初から桑の葉だけで育てた蚕を作る必要があります。養蚕農家に「最初から桑の葉だけで蚕を育ててくれませんか」と言っても、断られます。

皇居の中の紅葉山御養蚕所だけが桑の葉だけで蚕を育てていることが分かり、2007年に両陛下に私の仮説をお話しました。翌年から、皇后さまが毎年繭を送ってくださいましたので、研究を進めることができたのです。

切れにくく、音色が良い箏弦を作るために、蚕の種類と弦にする方法を比較しました。できた箏弦のテストのために、自分で機械を設計し、工業試験場で検査をしました。また、箏弦の弾きやすさを演奏家に判断してもらい、さらに、東京藝術大学の亀川徹さんによる箏弦の音響分析も参照しました（映像による説明は国産絹箏弦普及の会2021）。

「新しい風」

——若い邦楽演奏家を羽ばたかせる

徳丸 日本音楽を優れた演奏で世界の人に聴かせたいと個人的にずっと願ってきました。日本とソ連の文化協定の締結にあたり、1989年に外務省と国際交流基金から邦楽の演奏会をソ連で開くことを依頼されました。現代的な曲も入れる必要があったため、家元ではなく、家元のお子さんたちの世代の演奏家を集めました。初代米川敏子さんではなくて米川裕枝（現・二代米川敏子）さん、

初代富山清琴さんではなくて富山清隆（現・二代富山清琴）さんなどです。これがグループ「新しい風」です。私は、このグループとともに、その後もヨーロッパの多くの国で、国内でも大阪、宮崎、東京で演奏会を開き、グループのCD（『三曲・新しい風』東京：コジマ録音、Ebisu-2）を出しました。それが文化庁の芸術作品賞に選ばれました。

紀尾井小ホールのシリーズ企画公演

徳丸 紀尾井ホールと紀尾井小ホールは新日鐵（今の日本製鉄）が作ったホールです。私は、主として紀尾井小ホールで韓国、台湾、ラオス、ベトナム、そして、パラオの音楽を紹介しました。一方で、日本の地域の音楽として、アイヌの音楽、奄美大島の音楽、岩手県遠野の御祝、宮崎県の椎葉村の神楽などを紹介しました。

「行動科学的な音楽学」の提唱

加藤 先生は「行動科学的な音楽学」を提唱されています。アートマネジメントとの関わりについて教えていただけますか。

徳丸 「行動科学的な音楽学」のもっとも基本的なことは、個人や集団の音楽行動を研究することです。グイード・アドラーの音楽学の分類では、楽器の歴史は歴史部門に属します。モノとしての楽器の歴史も重要ですが、人間が楽器をどう使うか、あるいは使ってはいけないか、という行動に関する研究も必要です。行動科学的な音楽学と歴史的、体系的な音楽学は相互依存の関係にあるということを言いたかったのです。アートマネジメントもこれを意識する必要があります。

3 これから

福田 それでは、これからの伝統音楽・芸能のアートマネジメントの在り方について伺います。世の中の変化、芸能の担い手ならびに一般の人たちの意識の変化をどうとらえるか、伝統と現代のとらえ方などについて、ご意見を伺いたいです。

芸術の概念の拡大

徳丸 まず、芸術の序列化に反対することです。大きな音楽様式だけではなく、小さな音楽様式も芸術文化政策の対象としてほしい。アートマネジメントは、それを差別せずに扱う必要があります。これに関係するのが、芸術概念です。私は、芸術概念を人間の多様な仕事に結び付けて拡大すべきだと考えてきました（徳丸：青山 2003, 2006 参照）。また、世界の音楽がすべて分かっているとは思わないことが必要です。2000年代になっても、まったく知られていない音楽、つまり、記録されていない音楽が世界各地にあるからです。

担い手の意識と聴き手の意識を広げる

徳丸 担い手の意識と聴き手の意識を広げること。これがこれから芸術伝承を確保出来るかどうかの重要なファクターではないかと考えています。

担い手の意識を広げる1つの方法は、「担い手が日本と外国の両方を意識する」ことです。日本では多様な外国音楽が実践されているのに、外国人には日本音楽は理解できない、と思っている人がいます。日本の伝統音楽家が外国で演奏することを希望するのは、優れた聴衆がいるからです。また、日本音楽を聴くだけでなく、日本音楽を演奏している人たちも外国にいます。そのため、アートマネジメントは、海外の日本音楽も視野に入れる必要があります。アメリカの大学では20世紀後半から雅楽や三曲を教えてきました。ポーランドのワルシャワ音楽院やロシアのモスクワ音楽院は、箏曲の指導者の定期的な派遣を望んでいますが、これを実現する制度はまだ作られていません。これもアートマネジメントの課題です。

このハンドブックにも具体的な研究が記されていますが、アートマネジメントの大きな課題は日本における聴衆の育成です。私は、とくに日本音楽の聴衆の育成が気になります。親が子供を日本音楽の演奏会に連れていくと、事態が変わるはず

です。私が今心配しているのは、日本の鐘に対する聴き方の変化です。鐘の独自性は、絶対音高よりも、豊かな音色と余韻にあります。鐘は、それぞれの地域の音楽文化を作っています。しかし、鐘の微妙な響きに耳を傾けず、単なる雑音と考える人が増えているように思います。この傾向が進むと、鐘の聴き手が減少します。これも聴き手の教育に関わるアートマネジメントの課題でしょう。

仲介者Vermittlerの役割

徳丸 それからもう1つ、様々な音楽を国内と国外で紹介する時、とりわけ国外で紹介する時に仲介者 Vermittler（ドイツ語）の役割が重要だということです。当該の音楽をよく知っていて、その解説を現地語で行い、演奏者と聴衆を結び付ける人のことを指します。たとえば、国際文化会館のケルン日本文化会館にいたハインツ＝ディーター・レーゼ氏は、義太夫節他のヨーロッパ公演では、対訳を全部自分で作り、ラジオで説明してきました。最近、彼の多様な業績をアートマネジメントの観点から研究した博士論文（田辺 2021）が提出されました。仲介者を見つける、あるいは、育てることも、アートマネジメントの課題だと思っています。

伝統を将来につなげるための文化政策

徳丸 日本音楽学会が1990年に大阪で開いた国際音楽学会SIMS 1990 OSAKAのテーマがTradition and its future in musicでした。伝統は将来があると捉えることの大切さを示したものです。

日本の伝統音楽は、成立時に固定されているのではなく、新しい作品を生み出しながら、変化をしながら、伝承されてきました。日本におけるアートマネジメントが、これを意識すれば、伝統を将来につなげることが可能になると思います。

4 おわりに

福田 たくさんの素晴らしいお話をありがとうございました。先生がこれまでつくってくださって

きた伝統音楽・芸能のアートマネジメントの道筋が、今、このハンドブックのなかで大きく展開していることを改めて感じました。これからの文化政策の在り方に向けての重要な示唆を、今後の活動に生かしていきたいと思います。

【参考文献】

笠原 潔；西村清和（編）

2008『世界の芸術文化政策』東京：放送大学教育振興会。

国産箏箏弦普及の会

2021『箏弦の製作と演奏』東京：国産箏箏弦普及の会。

田辺沙保里

2021『日本音楽の海外公演における「仲介者」(Vermittler)の役割—ドイツ語圏でのハインツ＝ディーター・レーゼ Heinz-Dieter Reese の実践—』お茶の水女子大学 人間文化創成科学研究科博士論文

徳丸吉彦

2008『音楽とは何か：理論と現場の間から』東京：岩波書店。

2009「伝統音楽が興す新しい風」『アートマネジメント』10：4-12。

2013「文化政策の面から見た楽劇」『楽劇学』20：28-40。

2016『ミュージックスとの付き合い方 民族音楽学の拡がり』東京：左右社。

徳丸吉彦；青山 昌文（編）

2003『芸術・文化・社会—芸術概念の拡大をめざして』東京：放送大学教育振興会。

2006『改訂版 芸術・文化・社会』東京：放送大学教育振興会。

徳丸吉彦；利光 功（編）

2002『芸術文化政策Ⅰ 社会における人間と芸術』東京：放送大学教育振興会。

中島貞夫（監修），月溪 恒子；山口 修（編）

2006『音をかたちへ：ベトナム少数民族の芸能調査とその記録化』京都：醍醐書房。

平田 勉

2003『箏・わざ・産業』大阪大学 大学院文学研究科博士論文

Koizumi, F.; Tokumaru, Y.; Yamaguchi, O. (eds.) 1977

Asian musics in an Asian perspective. Tōkyō: Heibonsha.

（文責 加藤富美子）

アートマネジメントにおける 日本とアジアの伝統音楽・芸能

1 アートマネジメントへの違和感

アートマネジメント (Arts management) は、諸芸術 (アーツ Arts) のマネジメント (経営) です。欧米で 1960 年代初頭から体系化が進んだアートマネジメント (以下「AM」という) の日本への導入は、この 20~30 年余りの間のこのようです。1989 年に文化庁文化政策推進会議が、AM を我が国の芸術創造活動振興の基盤にとり重要なものと位置づけました (渡辺 2018: 3)。慶應義塾大学文学部で AM 講座が開講されたのは、1991 年でした (小川 & 美山 1998: 32)。1998 年には、日本アートマネジメント学会が設立されました。しかしこの学会では、日本とアジアの伝統音楽・芸能はほとんど議論されなかったように見えます¹⁾。これには、「アーツ＝諸芸術」に含まれるものをどう捉えるかが関係しているようです。

18 世紀フランスで生まれた「芸術」概念「ボ・ザール beaux arts」は本来、音楽、詩、絵画、彫刻、舞踊の個別芸術を含みました (利光 2000: 4-5)。明治期の日本には、19 世紀のロマン主義に根ざす「狭い」考え方が導入されました。世俗を超越した想像力によりロマンを描く高尚な精神活動としての芸術との見方です。音楽におけるこの見方への批判は、20 年前でも表明されていましたが (徳丸 & 利光 2002: 11-15)、芸術に値する音楽は主に西洋音楽であり、マネジメントの対象は「高級」で「真面目な」音楽 (渡辺 2004: 23-31) であると見られたのだと思います。

AM は「芸術・文化と現代社会との最も好ましいかわりを探究し、アートのなかにある力を社会にひろく解放することによって、成熟した社会を実現するための知識、方法、活動の総体」「アートと社会との関係をアレンジすること」 (小川 & 美山 2000: 33, 38) ですから、その力を社会

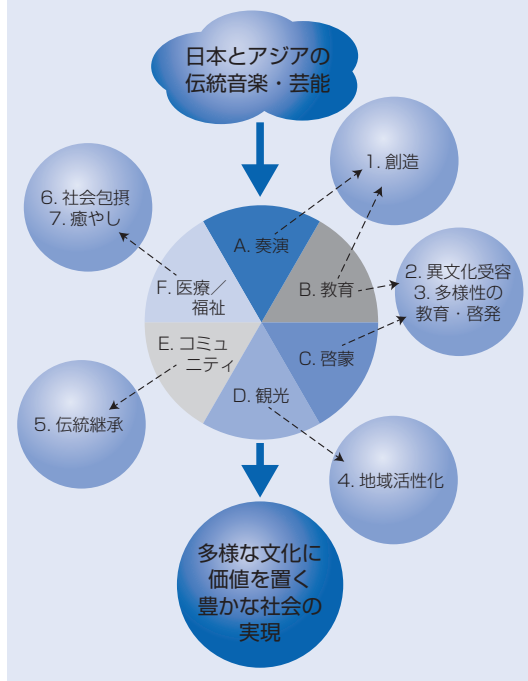
に解放するためには、「アーツ＝諸芸術」概念それ自体をひろく解放する必要があります。アジアや日本のさまざまな地域の伝統音楽・芸能も含めて考える必要があります。

2 日本とアジアの伝統音楽・芸能のAM

わが国の文化政策の面で、日本の伝統芸能・音楽の振興がすべて無視されたわけではありません。2001 年施行の文化芸術基本法第十条は、「伝統芸能の継承及び発展」について触れています。2018 年文化芸術推進基本計画でも、「歴史・風土に根ざしたふるさとの文化芸術に触れる体験学習等の文化芸術に関する教育 (以下略)」について触れています。また、アジアの伝統芸能・音楽に関しても、国際交流、文化対話、文化多様性の相互理解と相互交流が重要であるとしています。その上で、劇場や音楽ホールでの教育、福祉、医療セクターと協働した社会包摂やコミュニティの創造や再生による地域発展と国際文化交流の機能、また文化芸術の多様な価値観を尊重し他者理解を進める社会包摂機能についても触れられています (文化庁 2018)。グローバル化の進展とともに国内に「移民」が増加する中、文化の多様性への理解、文化の相互理解は、今後の日本社会にとり重要です。上記の諸領域を念頭に、日本やアジアの音楽・芸能を対象とした場合に想定される、AM の全体イメージ案を簡略に示します (図 1)。

項目③以降で具体的な音楽・芸能の特徴を考える際も、図示した AM の各領域にどのように適用できるかをイメージしてみてください。日本やアジアの伝統音楽・芸能をどのような場でどのような方法で社会へつなげられるか考えることは、社会における「幸福＝善」²⁾の追求において、AM が果たし得る 1 つの役割を発見することにつながる

〈図1〉日本とアジアの伝統音楽・芸能に関する
アートマネジメントの6大分野



でしょう。

3 音楽と芸能

音、身体、言語による人間のさまざまな表現行為のなかで、音楽は体系化された音によるもの、舞踊は体系化された身体運動によるものです。通常、この2領域は別個のものであると捉えられます。ただ、アジア諸地域のさまざまな音楽・芸能の実践と理論を検討すると、音楽と舞踊は別の領域ではなく、その両者を含む上位概念として認識される例があります。たとえば、古代インドの「サンギータ」は、その代表的なものでしょう。サンギータは、歌、器楽、舞踊から成る領域（＝音楽＋舞踊）です。古代インドでは、舞踊が表現する物語が、演劇の構成要素として重要な位置を占めました。音楽と舞踊が重要な現代のインド映画は、この考え方を踏襲しているように思われます。こうした姿は、日本の神楽や歌舞伎、タイの仮面劇（コーン）、インドネシアの仮面劇（チャ

ロナラン）などとも通底しています。アジアの「伝統音楽」には、舞踊や演劇的なものが多分に含まれることに注意する必要があります。

4 演奏の場と空間

西洋の古典（クラシック）音楽のコンサートホールでの演奏、J-POPの巨大アリーナでの公演、日本や世界の民俗芸能の劇場での上演など——音楽や芸能に触れる場が劇場やホールであることに、私たちは何の違和感も抱きません。文化装置としての劇場・ホールは、戦後日本の経済発展期を経て充実し、文化振興に寄与しました。

一方、アジア諸地域の音楽・芸能の演奏の場はどこでしょう。たとえば、南アジア・インドの古典音楽の演奏は、ヒンドゥー諸王国や、イスラーム宮廷、ヒンドゥー教寺院、藩王国宮廷などで行われてきました。20世紀初めから演奏の場が劇場やホールへ広がり、より多くの聴衆が同時に聴けるようになりました。筆者が暮らした北インドの地方都市でも、寺院での無料音楽公演や街中の簡易テント会場での公演は、年間行事としてなつかしく思い出されます。ただ、本当にすばらしい演奏会は、「パイタク baithak」と言われる個人宅の音楽パーティーです。音楽を良く知るホストがその知人を招待して濃密な空間で音楽を楽しむのです。また一年をつうじてさまざまな祭礼があり、それにともなう多様な民俗音楽が鳴り響きます。インドネシアのガムラン音楽や舞踊にしても、バリ島のヒンドゥー寺院、ジャワ島の宮廷（クラトン）、村の祭り、結婚式など多様な演奏の場があります。日本の太神楽や流しの演歌師などの門付けのように「戸別訪問」で芸能を届ける方法も世界で多く見られます。英国のモーリスダンスなど、欧州の民俗舞踊にも野外で演じられるものが多くあります。音楽や芸能がどのような空間で演じられてきたかは、演目の理解にとり重要です。

こうしたアジアや日本の音楽・芸能を日本で上演する場合、演奏の元々の文脈を照明・音響設備、大道具・小道具などの舞台装置で「演出」す

ることも可能かもしれません。またテキストや音声で、補足説明を聴衆に提供することもよいかもしれません。印刷プログラムはもとより、携帯端末などの利用も可能性があると思います。いっそのこと、劇場・ホールを出て街路で実施する企画がよいのかもしれません。音楽・芸能の演奏はコンサートホールで見せるとの「常識」から解放された企画力が求められると思います。

5 時間

アジア諸地域の音楽・芸能では、音楽的時間と日常的時間が明確に区切られない傾向もあります。チューニングから音楽へ自然に移行する場合があります。聴く者は、いつ始まったかわからないうちに、音楽が始まったと感じるかもしれません。また聴取態度も異なります。上演のすべてを「真面目に」通して聴く（見る）のではなく、聴きたいものだけ聴く（見る）態度も、多くのアジア音楽に見られるように思われます。しかし西洋音楽でも、「真面目な態度」が定着したのは、19世紀になってからのことでした（渡辺 2004：8-22）。

アジアの伝統音楽には、一定の拍節感がない自由リズム（音の長さが自由）によるものもあります。アラブ音楽の「タクシム」、イラン音楽の「アーヴァーズ」、インド音楽の「アーラップ」のように、西南アジアではこうした様式がよく見られます。もちろん、拍節リズムを持つ音楽も多いのですが、その場合も西洋音楽の「拍子」と比べて長いリズム周期になる傾向があります。韓国音楽の「長短（チャンダン）」、インドネシア音楽の「ランチャラン」や「クタワン」といったリズム周期、インドの「ターラ」、アラブ音楽の「イーカー」などがあります。こうした時間構造の中で、演奏者は即興性も含めた演奏を繰り広げます。したがって、演奏時間が固定されなくなります。「作品」として楽譜に固定された西洋音楽の古典（クラシック）音楽とは異なる点です。曲の概念も異なり、タイトルがない場合もあります。

6 種別

西洋の古典（クラシック）音楽や日本、アジアのものも含めて世界の音楽を分類すると、大きく4つに分かれるでしょう。つまり、1. 宗教音楽、2. 民俗音楽、3. 古典（芸術）音楽、4. ポピュラー音楽です。

本来、宗教音楽は宗教の儀礼を成立させるために、儀礼の場で演奏される音楽です。現代では宗教的な場から切り離されて舞台上で上演されることも多くなりました。民俗音楽は、元々地域の人々の生活の場において演奏されるものです。現代では、アジア諸国の「国立〜舞踊団／楽団」などがこれを舞台化している場合もあります。これは、後の真正性（オーセンティシティ）の問題とも関連しますが、音楽の演奏の場が元々どのようなもので、誰が演奏しているかについては、慎重に吟味する必要があります。古典（芸術）音楽の多くは、宮廷音楽として限られた場で、ごく限られた人々にのみ共有されていました。20世紀になると世界中で音楽の「民主化」が進み、こうした音楽の演奏が一般に公開されるようになりました。現在では、異国の古典（芸術）音楽に関心を寄せる人々が増えました。世界のどこからでもそれを習い、教える手段が提供されているからです。Skype, YouTube, Zoomといったツールが駆使されています。AMでもこうしたツールの活用は考慮してよいでしょう。最新の伝統音楽の姿を共有したり、演者と直接話をするのが可能になる優れたツールです。

7 音の善し悪し

歌や朗唱にしろ、日本やアジアの伝統音楽では西洋のオペラやリートとは異なる声質に価値を見出します。西洋音楽的価値観では、「悪い声」に聞こえるかもしれません。また、アジアの歌には、豊かなメリスマ（日本民謡の「こぶしまわし」のような装飾音）が付くことも一般的です。

日本やアジアの楽器は、雑味を排した「純粋な響き」を求めず、なにか「味」を加えて音を洗練

させてきました。楽器学ではこれを「ミルリトン」といいます。膜などで楽器の振動音を「乱す」わけです。三味線の「さわり」、韓国のテューグム（横笛）の「チュンコン」、インドの弦楽器の「ジャワリー」など枚挙にいとまがありません。またインドネシアのガムラン楽器では、音高を意図的にずらして「うなり」を生じさせます。

南アジアの楽器のように共鳴弦を追加して、残響を多く残す仕組みを持つ例があります。また、ドローン音（持続低音）の響きの上に旋律を展開する様式も多くあります。

いわゆる微分音程を多く含み、西洋音楽の観点からは非協和的な音程で成り立つ音楽もあります。協和的なハーモニーではなく、繊細な旋律の個性を際立たせる方向にあるのです。

8 音量

一般に、アジア諸国の歌や器楽演奏は、東アジアや東南アジアの大きなアンサンブル以外は、ソロ演奏や小アンサンブルが多く、個々の楽器の音量も相対的に大きくありません。アジアの歌や楽器を大ホールで演奏するにはPAシステムが必須になります。PAシステム自体も楽器の一部になるのです。

9 音楽の担い手

アジアの古典（芸術）音楽の担い手の多くが、かつては宮廷音楽家でした。その多くは担い手の「家」に生まれ、専従者になっていきました。第二次世界大戦後に独立した多くの国が、ナショナルな音楽の生成に取り組む中、音楽家の一部は教育機関の教員にもなりました。

伝統音楽の一部は「音楽の民主化」の中で一般市民にも開放され、だれもが古典音楽を習い演奏する道が開かれるようになりました。バリ島のガムラン演奏者たちの多くは音楽以外の生計手段を持ちながら、質の高い音楽を演奏する非専従者です。非専従者の音楽が専従者のそれに劣るとの考えは誤りです。民俗音楽の場合にも、同様です。

10 真正性（オーセンティシティ）

アジアの伝統音楽はその歴史の長さが強調されるあまり、当該様式の真の歴史が誤解される場合があります。当該の様式がいつからどこで始まったのかといった事柄が、歴史史料の欠如や不足から、あやふやになる例も多くあります。また文化内部の担い手たちが、意図的にその歴史を「創造」する例も存在します。ナショナリズムや音楽家の生存戦略などを考察し、伝統に関する言説を批判的に見る必要があります。音楽研究のさまざまな研究成果を参照し、研究者とともに企画を練り上げることもよいと思います。

今後のAMにとり、本稿が何らかの参考になればと思います。

- 1) 日本アートマネジメント学会編『アートマネジメント研究』初号から第21号までの目次を参照。
- 2) アリストテレスが考察した善と友愛＝フィリア（快樂的、実利的、善的の3種）（アリストテレス2019：第1巻第5章、第8巻～第9巻）を軸に、人々の間のさまざまな共同関係に焦点を当ててAMを応用する。

【参考文献】

- アリストテレス．2019．ニコマコス倫理学（上）（下）（渡辺邦夫・立花幸司訳）．東京．
- 小川，光彦．美山，良夫．1998．アート・マネジメント教育の展開－慶應義塾における教育と研修の現場から（アート・マネジメント）．ブックレット（慶應義塾大学アート・センター）．03，pp.32-42．
- 徳丸，吉彦．利光，功（編著）．2002．芸術文化政策1：社会における人間と芸術（放送大学大学院教材；2002）．東京．
- 文化庁．2018．文化芸術推進基本計画－文化芸術の「多様な価値」を活かして、未来をつくる－（第1期）（平成30年3月6日閣議決定）．文化芸術推進基本計画．東京．
https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/hoshin/pdf/r1389480_01.pdf（2021-09-15）．
- 利光，功．2000．アートマネジメントの理念．アートマネジメント研究．Vol.1，pp.4-9．
- 渡辺，裕．2004（初版＝1989）．聴衆の誕生 ポスト・モダン時代の音楽文化．東京．
- 渡辺，通広．2018．転機に立つ日本のアートマネジメント教育．アートマネジメント研究．Vol.19，pp.3-6．
（小日向英俊）

第 1 部

伝統音楽・芸能の マネジメントの概要

1

文化財政政策における
伝統音楽・芸能の位置づけ

1 文化財政政策における伝統音楽・芸能

(1) 文化財の種類

現在、文化財保護法（以下、保護法）で文化財として位置づけられているものは六種、「文化財ではないけれども保護すべきもの」とされているものが一種、全部で七つの類型があります。

第一は「有形文化財」で、この中には、建造物、美術工芸品、歴史資料が含まれています。これは伝統芸能や音楽には直接関係ない文化財ですが、奏楽堂のように音楽の演奏に使われる建物が有形文化財として保護されているケースもあります。

第二は「無形文化財」というカテゴリーです。保護法第2条第1項2号で「演劇、音楽、工芸技術、その他の無形の文化財所産で、わが国にとって歴史上または芸術上価値の高いもの」という定義がされていて、この前半の「演劇」、「音楽」が伝統的な芸能に位置づけられる分野といえます。

第三は、「民俗文化財」というカテゴリーで、同2条第1項3号で「衣・食・住、生業、信仰、年中行事等に関する風俗慣習、民俗芸能、民俗技術、及びこれらに用いられる衣服、器具、家屋、その他の物件で、わが国民の生活の推移の理解のために欠くことのできないもの」という定義がなされています。つまり、「衣・食・住、生業、信仰、年中行事等に関する」風俗慣習、民俗芸能、民俗技術が無形の民俗文化財とされています。この無形の民俗文化財のうちの民俗芸能は、日本の伝統的な芸能のうちでプロフェッショナルでない一般の人たちが祭礼等で行う芸能です。また風俗慣習にも芸能を含むものは数多くあります。例えば、ユネスコの無形文化遺産になった祇園祭を筆頭とする山・鉾・屋台行事は、制度上は風俗慣習に分類されていますが、祇園ばやしを演奏し、あ

るいは踊り屋台が出るという芸能や音楽の要素も当然含んでいます。なお民俗技術には現在のところ音楽や芸能に直接関係するものではありません。

第四は「記念物」、第五は「文化的景観」、第六は「伝統的建造物群」ですが、音楽・芸能とは関係がないため省略します。

最後は、「文化財ではないけれども、文化財を未来に伝えるために欠くことのできない伝統的な技術」と定義される「文化財保存技術」です。その中には、建造物・美術工芸品を保護するための技術に加え、芸能や音楽を未来に伝えるための技術も含まれます。典型的なものとしては、三味線などの和楽器の製造・修理等の技術があります。そこには三味線の弦を作る、革の張り替え、棹や駒を作るなど、さまざまな技術の集積があります。

(2) 保護施策の概略

次に、実際に国が文化財施策の中で、音楽・芸能を保護するとはどういうことか、についてみていきましょう。まず、限りある予算・人員から、すべての対象を保護することは不可能なため、おのずと優先順位に基づく保護施策を取る必要があります。そこで国は一定の基準を設けセレクションを行う、これが「指定」「選定」「認定」という行為です。原則的に、国はこの指定・選定された対象に対して保護施策を展開しているといえます。以下、カテゴリー別に見ていきましょう。

①重要無形文化財

重要無形文化財の場合、技の指定と保持者の認定が必ずセットで行われます。指定するのは芸能や音楽の技芸であり、あわせてそれを身につけてパフォーマンスできる人を保持者として認定します。認定方法には、個人を保持者として認定する「各個認定」（一般に「人間国宝」と称されます）

と、複数の保持者が団体を構成する「総合認定」の二種があります。これは抽象的に技艺を指定するだけでは実際の保護が図れないからです。一方どのように重要な技艺であっても、保持者がすべて亡くなると指定も解除されてしまう、という問題があります。

重要無形文化財に対し、国は保護施策として、恒常的にお金を支出しています。その額は定額で、実際の補助額が最初の予算計上の段階で決められ、それがずっと続きます。また各個認定と総合認定ではお金の性格が違います。各個認定では「特別助成金」とよばれ、どの分野の保持者であっても一律200万円が毎年支給されます。時々、「人間国宝になると国から年金がもらえる」と誤解されますが、何にでも自由に使える年金とは違い、後継者養成や自身の技艺錬磨など、使用できる目的が限定され、計画の提出と報告が求められます。

一方総合認定では、保持者の団体等が行う、後継者を養成する伝承事業、その芸能を公開する特別公開事業に補助金が出ます。これは、会計監査の対象ともなり、書類も完備する必要があります。

②重要無形民俗文化財

次に重要無形民俗文化財の場合は、保持者等の認定制度はなく、指定しかありません。例えば、どこそこの盆踊り、どこそこの何々神楽を指定して終わり、保護団体を認定しません。

「指定に至る手順」としては、基本方針に従って進められます。基本方針とは、分野や地域的バランスなどを配慮して策定され、さらに具体的な5年間を目途とした中期的候補表を作り、文化庁の調査官による最終的な現地確認調査が実施されます。民俗文化財の指定で注意すべきは、地元の方々の伝承意欲の確認です。いろいろな研究者の論文で、「この芸能が重要である」と分かっている、特に過疎地の場合、伝承状況が確認できないと国が指定して短期間で伝承が途絶える可能性があります。それでは指定の意味がないので、今

後続ける伝承意欲を地元が持っているかを確認することが非常に重要です。また、地元が必ずしも国に指定されることを望んでいない場合もあります。まれに、「うちの祭りは国の指定になったりすると観光客が増えて嫌だから、指定しないでくれ」という場合もあります。法律上は、地元拒否権はありませんが、実際は地元の望まない指定を行うことは好ましくない、地元の意向も十分に確認し、その年の指定候補が決定されます。

次に保護施策に関して無形と大きく異なるのは、地元の申請を前提としていることです。無形の場合は、指定されると同時に自動的に支援が行くシステムですが、民俗の場合は地元が必要な事業を計画し国に補助申請をすることになります。補助も定率で、基本、国は半分を補助します。これは、無形の民俗文化財はあくまでも地元主体で伝承努力がなされるべきで、国はそのお手伝いととどまるという考え方を示すものといえます。

③選定保存技術

選定保存技術の場合、選定・認定の方法や補助の制度は、基本的に重要無形文化財と同様だといえます。技の選定と保持者・保持団体の認定がセットになっている点、支給される補助金は定額で恒常的な補助である点等です。

以上が国の保護施策の概略ですが、詳細は以下の文化庁の情報をご参照ください。

文化財補助金関係要項

<https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/joseishien/hojo/hojokin.html>

令和3年度文化財補助金交付一覧

https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/joseishien/hojo/r03_kofu/index.html

2 文化財政策における課題

(1) 保存と活用のバランス

まず考えるべき課題は、保存と活用のバランスをどうとっていくかという点でしょう。平成30年に文化財保護法が改正¹⁾され、「これまで価値づけが明確でなかった未指定を含めた有形・無形

の文化財を町づくりに生かしつつ、文化財継承の担い手を確保し、地域社会総がかりで取り組んでいくことのできる体制づくりを整備するため、地域における文化財の計画的な保存・活用の促進や地方文化財保護行政の推進力の強化を図る」ということを掲げています。

国が発表している法改正の概要では、「都道府県は、文化財の保存・活用に関する総合的な施策の大綱を策定できる」、「市町村は、都道府県の大綱を勘案し、文化財の保存・活用に関する総合的な計画（文化財保存活用地域計画）を作成し、国の認定を申請できる」となっています。

これは、国による細かな管理の権限を少し地元に移譲しようということですが、主に有形文化財から出てきた意見です。無形文化財、無形民俗文化財に対してどういう影響があるかは、まだはっきりと見えてはいません。「無形文化財や無形民俗文化財も計画に含める」と記されてはいますが、主眼は、史跡、名勝、建造物などです。

また併せて地方教育行政の組織及び運営に関する法律の一部改正が行われました。地方公共団体の文化財保護の事務は、従来基本的に教育委員会の所管でしたが、この改正により、条例を定めれば地方公共団体の長が担当できるようになります。つまり、教育委員会から外して、首長部局へシフトすることが可能となり、現実にはその動きは加速しています。これにより、今まで以上に保護よりも活用を重視した対応が多くなっていくと考えられます。それが芸能や音楽にこれからどう影響していくかは、注意深く見守っていくべきでしょう。

(2) 無形民俗文化財の大会等における公開

次の課題は、「無形民俗文化財の大会等における公開」の問題です。無形文化財は、舞台上で観客に見せることが伝統的なのであまり問題になりません。しかし無形民俗文化財の「民俗芸能」は、本来、祭り、年中行事といった、特定の日、特定の場所での公開（これを「現地公開」といいます）が伝統でした。ところが、戦後から現在まで、

様々な場所で民俗芸能大会が盛んに行われています。そこには検討すべき課題が幾つかあります。

第1は、大会における現地性の程度により、どのような内容にすべきかが変わってくるという点です。例えば、外部の愛好者から「祭りは非常に日が限られるから、それ以外のときに地元の本来の場所で特別公開してくれないか」という場合があります。これは現地公開ではありませんが、本来の場所であるべく祭りと同じ形での公開が求められるものです。また、所在の市町村の郷土芸能大会も、地元の人が地元の大会に出るという意味で、現地性は比較的高いといえます。これが都道府県の大会に、全国大会へ、さらに海外に招聘されて演じるとなると、現地性はどんどん低くなります。その現地性の高低によって、あるべき演じ方も変わってくるという考えが出演者・主催者で共有されるべきだと考えます。

またその大会の事業目的を明確にすることも重要です。当初は、いわゆる普及啓発を目的に掲げていました。これは当時の交通事情から、国内でも地方の芸能を現地で見るのが困難であった状況から生まれたものでしょう。しかし現在は、ネットも発達し、旅行も比較的短時間で自由にできます。そうした状況の中で、普及啓発の意味が薄れていきました。今日では、伝承を活性化させる意味が重視され、観客のための大会というよりは、出演者のための大会という位置づけを明確にしている場合が多くなっています。そこでは観客に注目されることに加え、他の出演団体との交流も伝承意欲喚起につながる効果が期待されています。今後大会の関係者は、前例主義に陥ることなく、事業の意義・目的を十分再検討し、あるべき内容を再構築することが求められていると思います。

(3) ユネスコ無形文化遺産保護条約と国内保護システム

最後の課題は、ユネスコ無形文化遺産保護条約と国内保護システムとの関係性です。

従来は、無形文化財も無形民俗文化財も文化財

保存技術も、未指定文化財、市町村指定、都道府県指定、国指定という国内的ヒエラルキーを前提とした保護システムが存在しました。

それに対し、2003年にユネスコで無形文化遺産保護条約²⁾が採択されました。この条約は、無形文化遺産保護のための国際枠組みを形成するためのもので、日本は世界で3番目に批准しました。当時文化庁は、公式見解として「国内の保護施策には影響しない」と発表しています。ところが、現実にはいろいろな影響が生じています。ひとつには、「ユネスコの代表一覧表へ記載されることは、国の指定よりも上位である」といった風潮がみられることです。これは先行する有形の世界遺産との混同も原因と考えられます。世界遺産は、世界的に「顕著な普遍的価値」を有することが登録の条件ですが、無形文化遺産の記載条件にはこのような価値判断はありません。無形文化遺産は相互に価値の上下は存在せず、等しく同価値であるというのが基本的考え方です。しかし現実には、「うちもユネスコの無形文化遺産になりたい」という運動が各地で展開されています。国内でうまくいっていた保護施策に、条約の影響が今後マイナスに働かないか、というのが現在の私の懸念です。

世界では、無形文化遺産保護をユネスコの条約とともに始めた国が大多数です。つまり、条約の後、国内法を整備が始まったため、当然両者には整合性があります。また、韓国のように、既存の国内法をユネスコ条約に合わせて変えた国もあります。日本はそのどちらでもありません。この関係も整理すべき時期に来ていると思います。

3 結びにかえて

最後に、文化財の立場から見たアートマネジメントに求めるものについて考えてみましょう。文化財がアートマネジメントの対象であるとする、それは一方で、消費される文化資源でもあります。マネジメントに携わる人は、どこに立ち位置を持つのかということが重要だと考えます。

私は文化遺産保護の立場から、守るべき文化遺産の側に重心を置いてもらいたいというのが希望です。しかし、現実には単純ではないと思います。

では、「文化遺産を保護するとはそもそも何だ」ということを考えましょう。もともと、「文化財保護法の方途は保存と活用である」というのが国の公式見解でした。では、何が保存かという、あまり明確ではありません。ユネスコの条約では、全体の保護を「セーフガーディング」と言っています³⁾。条約の中にはセーフガーディングとは何かが定義されていて、

「認定 (identification)」、「記録作成 (documentation)」、「研究 (research)」、「保存 preservation」、「保護 (protection)」、「促進 (promotion)」、「拡充 (enhancement)」、「伝承 (transmission)」、「再活性化 (revitalization)」の全てがセーフガードだと言っています。

「preservation」や「protection」は、従来の日本の保存に近い考え方ですが、「enhancement」、「revitalization」も無形文化遺産の保護だということです。であれば、「enhancement」や「revitalization」という、いままで官が意識することの少なかった部分をアートマネジメントは積極的に貢献できる可能性があると思います。

※本稿は2019年8月の講演内容を基にしたものです。その後、新型コロナウイルスにより、伝統芸能・音楽も大きな影響を受け、それに対する国の支援策も、十分とはいえないまでも追加されました。それらについては、本稿に反映させることができませんので、以下を参考としていただければ幸いです。

※「コロナ禍における無形文化遺産への支援」(『無形文化遺産研究報告 15』2021年3月 東京文化財研究所) https://www.tobunken.go.jp/ich/wp-content/uploads/05_miyata_2021.pdf

※新型コロナウイルスの影響を受ける文化芸術関係者に対する支援情報窓口

https://www.bunka.go.jp/koho_hodo_oshirase/sonota_oshirase/2020020601.html

1) <https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunkazai/1402097.html>

2) <https://ich.unesco.org/en/convention>

3) 『無形文化遺産用語集』(2020年3月 東京文化財研究所) 参照

<https://ich.unesco.org/en/conven> (宮田繁幸)

2 伝統音楽・芸能のマネジメントにおける現状と課題

本稿では、伝統音楽・芸能を伝統芸能と記し、近代化以前に興ったものと定義し、話を進めます。いわゆる邦楽や能楽、歌舞伎、人形浄瑠璃などです。伝統芸能の現状と継承の仕組みを概観することで、現代的な課題について考えていきたいと思います。

1 伝統芸能の現状

伝統芸能に関する統計データ等はほとんどなく、客観的に現状を把握することが難しい状況ですが、『レジャー白書』（日本生産性本部）のデータから、伝統芸能を含む伝統文化全般の現状の一端を知ることができます。

伝統文化への参加人口は全体的に減少傾向で、特に1990年代以降の減少幅が大きいです。いわゆる生活文化とされる茶道や華道の参加人口は、邦楽や日本舞踊などに比べると多く、学校での部活動等が影響していると思われます。市場規模も全体的に減少していますが、参加人口と比較すると減少が緩やかです。つまり、参加人口は減って

いるが、一人当たりが支払う金額が増えることで、市場規模の縮小が抑えられていると言えます。

伝統芸能の担い手に関しては、『芸能白書－数字にみる日本の芸能2001』（芸能文化情報センター）に収入源に関するデータがあり、芸能別に舞台出演、教授活動、その他に分けて知ることができます。2000年のデータで、舞台出演による収入の占める割合がもっとも高いのは歌舞伎（商業的なもの）の約94%、次に能楽の約33%が続きます。邦楽（長唄）は約20%、日本舞踊は約6%です。教授活動による収入は、舞台で収入を得ることが難しいものほど高くなります。注目すべきは、その他による収入です。能楽はその他収入が約35%、邦楽（長唄）は約50%、日本舞踊は約43%で、これは西洋音楽など他のジャンルと比較して高い割合です。伝統芸能、特に邦楽と日本舞踊では、舞台出演や教授活動以外の収入源がないと生計を立てていくことができないのが現状ということがわかります。

伝統芸能の担い手の収入源

2000年データ	全体	邦楽		伝統演劇		邦舞
		長唄	三曲	能楽	歌舞伎	日本舞踊
舞台・コンサート寄席出演	29.4	20.4	2.6	32.8	93.7	6.6
教授活動	24.4	26.7	31.0	30.3	1.5	46.3
その他	27.4	49.4	65.0	34.7	0.3	43.0

2014年データ	邦楽	伝統演劇	邦舞
舞台、コンサート、ライブ、寄席、ショー等への出演	13.2	43.6	6.7
教える仕事（ワークショップ・体験指導も含む）	33.9	24.0	50.1
芸能に関するその他の仕事	30.0	2.2	2.6
年金、不動産、その他の事業経営	26.2	14.9	21.2
上記以外の収入	21.2	13.1	15.0

日本芸能実演家団体協議会『第9回芸能実演家・スタッフの活動と生活実態調査』芸団協出版部、2015、p.45。

商業的な興行が行われている歌舞伎以外の伝統芸能では、技芸で得られる収入としての教授活動は重要です。雑誌『上方芸能』が日本舞踊を対象に行ったアンケートでは、2000年から2014年のデータを比較し、弟子の数が減っていることが明らかにされています（上方芸能編集部2004, 2014）。しかし、弟子獲得のための活動は特にしていないと回答した人が70%以上という結果でした。

以上のことから、伝統芸能では、享受者一人あたりの支払い金額が全体的に高くなっており、年々「一部の愛好家のためのもの」、「お金のかかるもの」になっている可能性があることが指摘できます。加えて、歌舞伎以外の伝統芸能では、教授活動やその他収入がなければ、生計を立てていくことができないこともわかりました。芸能による差は大きく、特に邦楽と日本舞踊では、その他収入への依存度が高く、これは担い手の多くが女性であることも影響していると思われます。

享受者が少なくなる中で、上記のような状況が続けば、担い手の減少、現在の担い手の技芸向上に対する意欲の低下、少ないパイの奪い合いが生じることが考えられます。拡大しない市場で競争が激しくなれば、新しい担い手が育たず、伝統芸能全体の衰退へ繋がっていくことが危惧されます。

そこで、享受者を増やすことと、担い手を育てることに着目し、伝統芸能の継承の仕組みと組織を見ることで、今後の可能性を考えていきたいと思えます。

2 伝統芸能の継承方法

伝統芸能の継承方法は大きく4つに分けられます。1つは家元制度で、能楽、邦楽、日本舞踊などがこの方法で継承されてきました。2つ目は公的支援です。これは文楽が該当します。歴史的には、文楽は人形浄瑠璃の一座でしたが、現在では国の公的支援によって継承されています。3つ目が家による継承を元にした商業的な公演です。松

竹が興行する歌舞伎がこれに当てはまります。最後は地域の民俗芸能（地歌舞伎や人形浄瑠璃など）に見られるボランティアな組織による継承です。地域の担い手や支援者を中心とした保存会で活動をしているところが多いです。本稿では、日本の伝統芸能の多くで採用されている家元制度を取り上げます。家元制度を理解することで、上述した伝統芸能の現状における継承方法の持つ課題、課題解決に向けた今後の方向性を検討します。

3 家元制度

家元制度とは、家元を頂点とした組織であり、以下の3つの特徴を持ちます。1つは、伝統的な技芸があり、伝統の正統性を保有し独占している家のもとで技芸を継承していきます。2つ目は、二人以上の集団を形成し、教える人と教えられる人という構造のもと、弟子を無制限に広げていくことができます。3つ目は、技芸は無形で秘匿されていることです。技芸を有形化し（テキスト化する、体系的に学べるような教育プログラム化するなど）、公開すると、家元組織に入らなくても技芸を身につけることができるため、無形で公開しないことは家元制度を維持する上で重要な点となります。家元制度は権限を家元に集中させ、不完全相伝と免状制度をもとに弟子を増やし、実演家を育てる制度です。

家元制度は、実演活動への家元の関与の程度によって、大きく2つに分けられます。現状では、家元の実演活動への関与が深いのが能楽、そうでないのが邦楽や日本舞踊と言えます。

能楽（ここではシテ方観世流を例にします）は家元、職分、準職分、師範、研修生という職制を設け、職制ごとの役割を明確にしています。能楽の公演は基本的には職分を頂点とした家組織が担います。職分はプロの実演家を育てる役割を持ち、能楽の家元組織はプロの実演家である能楽師を管理する側面が強いです。家元、分家、職分は基本的に世襲ですが、試験が設定されており、全

員の合意が必要とされています。非世襲の部分においても試験はあります。

流派で継承される演目は100程あり、難易度別に身につけていく演目の順番が決められています。能楽では演目別に免状が設定されており、この点が邦楽や日本舞踊とは異なります。ただし、すべての演目に免状が必要なわけではなく、難易度別に流派の中で重要な演目のみに設定されています。

家組織や能楽師個人にとって、素人弟子は公演の鑑賞者でもあり、能楽師の収入源でもあります。能楽師は師弟の関係でも、互いの弟子の数はほとんど把握していません。定期公演のような実演では家組織で動きますが、素人弟子の管理や他の公演に出演することなどの個人的な活動はほぼ自由で、これらは能楽師自身に任されています。つまり、演目ごとの免状制度で実演の質や能力をコントロールしているため、個人の活動の自由度は高く、能楽の家元制度は能楽師と名乗れるプロの質と数をコントロールする制度と言えます。

一方、邦楽の例を見ると、邦楽は素人弟子の数をコントロールする側面が強いといえます。邦楽の免状制度は階級制になっており、素人弟子にもプロの実演家にも、すべての人に免状が適用されます。実演に関しては、師匠クラスの実演家の判断で自由に行えます。素人弟子で技芸が優れていなくても、師匠が許可を出せば舞台上上がることができます。邦楽では、素人弟子も含めた発表会がしばしば行われますが、弟子間に不公平が生じないようにすることや、発表会の費用負担の問題から、すべての弟子が舞台上出演することが多いです。つまり、邦楽では、免状によって素人弟子の数をコントロールし、教授活動で所得が得やすいように「制度」設計されているといえます。

4 伝統芸能のマネジメントの難しさ

以上のことから、家元制度とは、家元という伝統の正統性を背景に、実演の質の保障、または所得を保障する、どちらかの側面を持っていると考

えられます。世襲や試験によって伝統の正統性を示し、その伝統の習得に時間と費用がかかることで実演家の価値を高め、それが実演家の収入の源泉になっています。ただし、所得のために免状を多く発行し、素人弟子の数を増やしすぎると、免状の価値と実演の質の双方が低下し、長期的には所得保障がなされない可能性があることには注意が必要です。

家元制度には批判も多いですが、伝統の正統性を与える家元という存在がない場合、どのように伝統であることを人々に示すのか、その仕組みを考えなければなりません。現代における「伝統」という言葉には、今の時代にはない希少性が暗示されており、伝統が容易に習得できるなら、伝統に対する価値は低下し、伝統芸能を学ぶ人や公演チケットを買う人を減らしてしまうことになります。継承のために多くの人に広めたい一方、誰でも手に入れやすいものになると価値は低下し、鑑賞者であり担い手でもある弟子の減少を招く、という矛盾を抱えています。伝統芸能のマネジメントは、この矛盾とどう向き合っていくのかということでもあります。

5 伝統芸能の現代的課題

伝統芸能のマネジメント上の課題は、(1)伝統の所在とその正統性をもとにルールの変更を考えていくこと、(2)従来とは異なる鑑賞者と担い手の育成を検討することの2つと考えられます。

伝統芸能が今後も「伝統」という戦略を採るのであれば、人々のライフスタイルにあった継承方法を考えていくほかありません。現代における伝統の所在と正統性を再検討し、変更できる部分で時代に適応していくことが求められます。例えば、歌舞伎や文楽では、男性しか舞台には立てないルールを守り、ここに伝統の1つを見出していると言えます。しかし、能楽は女性や外国人の実演を認めるようになりました。時代とともに、何を伝統とするかは少しずつ変化しています。伝統は不変ではないことを踏まえて、現代において伝

統として守ることと、変えていく部分を考える必要があります。同時に、伝統の正統性をどのように示すかも検討しなければなりません。家元制度、世襲制の中で、家元や師匠、家が正統性を示すのか、技芸の型や芸能の形式が示すのか。世襲制をなくし、公的支援で継承される文楽は、技芸の型を継承することに伝統を見出しています。経営学的に言えば、ブランド化と品質保証の方法を考えるとということになるでしょう。

もう1つは、これまでのように素人弟子を中心に、鑑賞者＝担い手という構造を続けるかどうかです。かつては素人弟子が多く、彼（女）等が公演の鑑賞者にもなり、非世襲のプロの実演家が育つこともありました。しかし、現在は伝統芸能を習う人、素人弟子の数は減少する一方です。現代的な生活スタイルと日本の今後の人口減少を踏まえると、この流れを変えることは難しいと言わざるを得ません。

鑑賞者や担い手の育成方法を検討する上でも、上述した伝統の所在の問い直しが重要になります。外国人の実演家を積極的に育成することもあり得るかもしれません。伝統芸能は組織、制度として継承されていることから、個人、特に芸歴の浅い人が既存の伝統芸能の組織や制度から逸脱し、伝統の問い直しを行うことは難しいです。逸脱した時点で、伝統とは見做されなくなるからです。伝統芸能の世界においては、既存の組織、制度の中で一定の地位のある人が、今後の伝統とそのルールの見直しを担わなければ、変化していくことができないのかもしれません。

伝統芸能の鑑賞者や担い手の育成が難しい理由として、伝統芸能を理解し楽しむには一定の知識と経験が必要ということもあげられます。例えば、学校公演で1回能楽を見ただけで理解することはできないでしょう。継続的に触れる機会があることで、少しずつ分かることや、経験を積み重ねて面白くなることも多いです。人々の継続的な経験をどうやって作り出すのかを検討する必要があります。一般に、20～50代は、仕事や育児、

介護等が忙しく、ゆっくり文化・芸術に触れる機会を持つことは難しいと言われています。生活にゆとりができ、何かをはじめたいと思ったときに身近に機会があるような環境づくりにも目を向けることが求められます。

これを実現するには、個人の活動だけでは限界があります。組織での取り組み、組織と組織の連携が不可欠です。例えば、能楽の流派同士が協力をして、人々が気軽に能楽に触れることのできる場づくりをするといったことが考えられます。能楽と日本舞踊など、異なる伝統芸能同士が連携するということがあってもいいと思います。現在は、伝統芸能への関心が低下する中で、小さなパイの範囲で活動をしている、または個人単位で可能性を模索しているという状況と思われます。ジャンル、流派、社中や家組織を超えて協力することで、新たな活動領域の開拓、パイの拡大へと舵が切られることに期待したいです。

【参考文献】

- 塩原勉・日置弘一郎（1989）『伝統と振興の組織 13 地域に根差す技と心と家の潮流』第一法規。
 高島知佐子（2014）「能楽の家元組織とその制度にみる伝統芸能の継承メカニズム」『文化経済学』第11巻第2号、10-18頁。
 西山松之助（1982）『家元の研究 西山松之助著作集 第一巻』吉川弘文館。
 八木匡・白井喜法・高島知佐子（2012）「伝統芸能における実演家組織の収益システム」『文化経済学』第9巻第1号、23-32頁。

【資料】

- 上方芸能編集部『上方芸能』153号、2004年9月号。
 上方芸能編集部『上方芸能』192号、2014年6月号。
 芸能文化情報センター（2001）『芸能白書 2001—数字にみる日本の芸能』芸団協出版部。
 日本生産性本部『レジャー白書』（1992～2014年）。
 日本芸能実演家団体協議会（2015）『第9回芸能実演家・スタッフの活動と生活実態調査』芸団協出版部。

（高島知佐子）

3 「舞台公演」と著作権法について ——実演家の権利を中心に

1 はじめに

ひと言で「舞台公演」といっても、演劇をはじめ、ロックやポップス、クラシックなどのライブやコンサート、バレエやミュージカルなど舞踊に演奏や歌を伴うもの、歌舞伎や能・狂言、文楽などの伝統芸能、落語や漫才、コントなどの演芸と実に多種多様なジャンルがあります。

こういった舞台公演は、本来は、劇場やコンサートホールなどで、舞台と観客とが一体感をもって行われるものです。しかしながら、2020年に始まった新型コロナウイルス感染症の拡大防止のために、インターネットを通じたライブ配信も数多く行われるようになりました。このような舞台公演のライブ配信では、著作権法との関係が、より一層クローズアップされます。

そこで、本稿では、舞台公演をライブ配信する場合を念頭に置きつつ、著作権法が、どのように関係してくるかを、出演者たる実演家を中心に見ていきたいと思います。ただ、ジャンルによって、実務上の違いがある場合もあるため、注意が必要です。

2 「舞台公演」を構成する様々な著作物や実演

多種多様なジャンルがある舞台公演は、どのような要素で成り立っているのでしょうか。例えば、演劇に関する本を見ると、演劇とは、「俳優」、「戯曲」および「観客」という三つの基本的要素から、あるいは、これに「劇場」を加え、四つの基本的要素から成り立つものと言われています（河竹登志夫『演劇概論』4頁、東京大学出版会、1978）。しかしながら、舞台演劇では、演じる俳優や脚本だけではなく、音楽であったり、セットや小道具、また、衣装であったり、照明で

あったりと様々なもので構成されています。

このような舞台演劇を、著作権法の観点から整理すると、著作権法により保護される、もしくは保護される可能性のある著作物、又は著作隣接権により保護される実演やレコードなど、実に様々なもので構成されています。

例えば、演劇の基本的要素の一つである「戯曲」、すなわち脚本があります。書き下ろされた脚本もあるでしょうし、小説などの原作をもとに創作された脚本もあるでしょう。このような原作をはじめ、脚本は、著作物として保護されます。この場合、小説などの原作をもとに脚本を書き上げるためには、原作を脚色（翻案）することになるため、原作者からの許諾を得なければなりません。さらに、舞台公演を行う際にも、脚本を創作した脚本家から許諾だけではなく、原作となる小説を創作した著作者からも許諾を得なければなりません。そして、舞台公演をライブ配信する場合にも、脚本の著作者たる脚本家だけではなく、原作者となる著作者から、舞台公演で上演に関する許諾だけではなく、ライブ配信するための許諾についても得なければならぬことになります。

また、舞台公演では、舞台上の俳優の演技を盛り上げるために音楽を使用することがあります。新曲が書き下ろされたり、既にある楽曲が使用されたりすることもあるでしょう。音楽には、歌詞を伴う場合も、歌詞を伴わない場合もありますが、このような音楽は、著作物として保護されることになります。そのため、ライブやコンサートで生演奏したり、歌唱したりするためには、許諾を得なければなりません。そして、舞台公演をライブ配信する場合にも、舞台公演で音楽を聴かせるだけではなく、ライブ配信するための許諾を得なければなりません。

さらに、音楽の生演奏、生歌唱に代えて、例えば、音楽CDに収録された音楽を、BGMとして使用する場合もあります。一つの音源、例えば、一枚の音楽CDには、作詞・作曲する作詞家・作曲家、音源の中で演奏・歌唱する実演家、そして音源を製作するレコード製作者と、三者の権利が関係します。したがって、コンサートなどをライブ配信する場合には、作詞家・作曲家による音楽の著作物は著作権により、音源の製作に係るレコードと、演奏・歌唱による実演は、それぞれ著作権隣接権により保護されることになり、それぞれ許諾を得なければならないことになります。

そして、舞台公演では、舞台上に一つの空間を作り上げるために、セットなどの大道具や出演者が用いる小道具などの「舞台美術」も必要です。さらに、出演者が身にまとう「衣装」、踊りの場面では「振付」も必要となってくるでしょう。そして、舞台の演出内容に合わせて、照明のプランを考え、ライトニングを変えたりして、日常にはない空間を舞台上に作り上げる「照明」なども考えられるでしょう。ただ、こういった「舞台美術」や「衣装」、「振付」、「照明」などは、著作権法により著作物として保護されるかどうかは、微妙なケースがあります。なぜならば、著作権法では、「著作物」を「思想又は感情を創作的に表現したものであつて、文芸、学術、美術又は音楽の範囲に属するものをいう」（傍点は筆者）と定義しているため（著作権法2条1項1号）、著作物として保護されるためには、創作的な表現がなければなりません。どこにでもあるような、ありふれた表現は、著作物として保護を受けるのは十分ではないと言われています。したがって、どこにでも見受けられるような「舞台美術」や「衣装」などは、著作物として保護される可能性は低いものと考えられます。結局のところ、「舞台美術」や「衣装」などが、「著作物」として保護されるかは、ケース・バイ・ケースで判断されることになるのではないかと思います。

そして、舞台公演において、もっとも中心的な

役割を果たすのが、舞台上で演技する俳優、歌ったり、演奏したりする歌手や演奏家、バレエやミュージカルで、踊る舞踊家といった出演者と言えます。このような俳優や歌手・演奏家、舞踊家などは、著作権法では「実演家」として、著作権隣接権により保護されます。

このように、「舞台公演」は、著作権法によって保護される、様々な著作物や実演などで構成されています。このことは、舞台公演の主催者であったり、製作者であったり、プロデューサーというような名前で、舞台公演の企画・製作を行い、出演者やスタッフ、会場の選定、資金繰りや予算の管理など舞台公演の全責任を負う立場からすると、舞台公演を構成する様々な著作物を利用する立場に立つことになります。したがって、舞台公演で利用する脚本や音楽などを上演や演奏するためには契約をする必要があります。例えば、ある舞台公演のために、新しい脚本の書き下ろしをお願いするのであれば、脚本家との間で、いつまでに脚本を仕上げて下さい、脚本の原稿料は、いくら支払いますといったことのほか、著作権法との関係では、脚本に基づいて上演するための許諾を得る必要があるため、その許諾の対価として使用料をどうするかということも取り決めておく必要があります。また、例えば、音楽をコンサートホールで演奏する場合には、音楽を演奏するための許諾を得る必要もあるのです。

そして、舞台公演をライブ配信する場合には、上演や演奏などに関する取り決めとは別に、ライブ配信における利用条件などの取り決めが必要になってきます。そこで、劇場における上演や演奏などに関する契約を結ぶ際に、劇場での上演や演奏などに関する事項だけではなく、インターネットを通じてライブ配信したりする場合の利用条件なども、予め取り決めておいた方が、都合が良い場合もあるのです。

では、舞台公演に出演する俳優、歌手・演奏家、舞踊家など出演者との間ではどうでしょうか。舞台公演だけであれば、稽古や舞台公演の期

間ですとか、出演料などに関する契約をすることになります。が、舞台公演をライブ配信する場合には、次に見ていく出演者である実演家の権利が関係してくるのです。

3 実演家の権利とは

舞台公演において中心的な役割を果たす出演者である「実演家」や「実演家の権利」は、わが国の著作権法では、どのように定められているのでしょうか。

(1)「実演」と「実演家」とは

まず、著作権法では、俳優、舞踊家、演奏家、歌手その他「実演」を行う者を、「実演家」として保護し、さらには、実演を指揮し、又は演出する者も「実演家」としています（著作権法2条1項4号）。「実演」とは「著作物を、演劇的に演じ、舞い、演奏し、歌い、口演し、朗詠し、又はその他の方法により演ずること」とされ、「著作物を演じないが芸能的な性質を有するもの」も含まれます（著作権法第2条第1項第3号）。著作物である脚本に基づいて演技をしたり、著作物である音楽を歌ったり、演奏したりすることが、「実演」にあたります。実演家の権利は、その「実演」を保護するものですから、ある歌手が同じ歌を歌ったとしても、時と場所が違えば、それぞれ別個独立した「実演」として保護を受けることになります。

では、このような著作権法の条文に照らした場合、「実演家」として、例示されている歌手や演奏家、俳優、舞踊家以外に、どこまでが「実演」や「実演家」と言えるのでしょうか。いくつか具体的な例で考えてみましょう。

例えば、「手品師」はどうでしょうか。手品師は、著作物とは言えそうもないマジックを演じることになりますが、「著作物を演じないが芸能的な性質を有するもの」として、「実演」を行う実演家にあたることになります。

次に、人形劇の場合はどうでしょうか。泣いたり、笑ったりといった表情を見せているのは、人

形そのものですが、人形は「実演家」とはなりませんので、人形を操作している人が、人形を通じて、「実演」を行っていることになります。例えば、わが国の伝統芸能である文楽では、人形遣いの方が、「実演家」として保護されることになります。ただし、人形それ自体が著作物として保護される可能性もありますので、注意が必要です。

(2)「実演家の権利」とは

次に、わが国の著作権法において「実演家」として保護される俳優や歌手・演奏家には、どのような権利があるのでしょうか。

まず、「実演家の権利」は、実演家の人格的利益の保護を目的とした「実演家人格権」と、財産的利益の保護を目的とした権利、財産権とに、「ざっくり」分けることができます。

そして、「実演家人格権」について見ていくと、実演家人格権には「氏名表示権」と「同一性保持権」とがあります。

「氏名表示権」とは、実演を公衆に提供又は提示する際に、その実演家の氏名や芸名などを表示し、又は表示しないこととする権利をいいます（著作権法90条の2第1項）。例えば、音楽CDを発売する際に、ジャケットなどに自分の名前や芸名などを表示するのか、表示しないのかを求めることができる権利ということになります。

また、「同一性保持権」とは、実演の同一性を保持する権利をいい、自己の名誉又は声望を害する実演の変更、切除その他の改変を受けない権利をいいます（著作権法90条の3第1項）。今日のデジタル技術なら、例えば、演技している俳優の顔の表情や大きさなどを変えたり、裸にしたりすることもできます。さらに、最近では、ある俳優が言ってもいないことを、あたかも言っているかのような「フェイク動画」が問題になっていますが、このような社会から受ける実演家としての評価を下げるような実演の改変を受けない権利が「同一性保持権」と言えます。

次に財産権について見ていきましょう。財産権は、大きく二つの種類に分けることができます。

一つには、例えば、実演を利用しようとするときには、権利者の許諾を得なければならず、もし仮に許諾を得ないで実演を利用しようとする場合には、その利用を差し止めることができたり、刑事罰が適用されることもある強い権利である「排他的権利（＝著作隣接権）」があります。もう一つには、実演を利用する際、利用者は権利者から許諾を得る必要はありませんが、一定の金銭を支払わなければならないという「報酬・補償金請求権」があります。この報酬・補償金請求権は、生の演技や演奏歌唱といった、生の「実演」ではなく、録音、録画された「実演」が関係します。したがって、舞台公演における、生の実演については、とりわけ排他的権利が及ぶ利用について注意する必要があります。

(3)「舞台公演」と実演家の権利

では、このような実演家の権利は、ライブやコンサート、演劇などの舞台公演において、どのように関係してくるのでしょうか。

まず、舞台やコンサートをDVD・ブルーレイ化やCDなどに音源化する場合には、舞台やコンサートに出演する実演家の録音権・録画権が適用されることになります（著作権法第91条第1項）。ただ、著作権法では、「録画」とは「影像を連続して物に固定」することであるため（著作権法2条1項14号）、例えば、舞台での演技を写真撮影する行為には、この録画権は及びません。ただし、著作権法上の実演家の権利とは別に、撮影された写真の利用態様などによっては、肖像権やパブリシティ権が問題になることがあるので、注意が必要です。

次に、舞台での演技やコンサートでの生の演奏や歌唱を、テレビやラジオで生放送する場合には、実演家の放送権が適用されることになります（著作権法92条1項）。また、舞台やコンサートを、インターネットを通じてライブ配信する場合にも、送信可能化権が適用されることになります（著作権法92条の2第1項）。

このように舞台公演を録音し、録画したり、ラ

イブ配信したりするためには、著作権法に基づく実演家の権利に基づいて出演者から許諾を得なければなりません。したがって、舞台公演をライブ配信する場合には、出演者たる実演家からライブ配信について許諾を得なければなりませんので、出演に関する契約において、単に出演に関する事項だけではなく、ライブ配信の許諾条件について、予め許諾について取り決めておく必要があります。一方、出演者たる実演家の立場からしても、自分の出演した舞台公演が、どのように利用され、出演料とは別に追加で、いくら貰えるのかなどを、出演に関する取り決めにおいて明確にしておく必要がある場合もあるのです。

4 結びに代えて

これまで舞台公演を、インターネットを通じてライブ配信する発想は、そう多くはなかったと思います。しかしながら、今後は、劇場やコンサートホールにおいて生で鑑賞するだけではなく、画面を通じて観ることも一つの鑑賞方法として成り立ち得るのではないかと思います。そうすると、「舞台公演」と著作権法との関係も、より一層注目されることになるのではないかと思います。

本稿では、誌面の都合上、権利者の許諾を得ないで著作物等を自由に利用できる場合や、著作者の死亡などから一定期間を経過し、保護期間が満了した著作物等を自由に利用できる場合などについて触れることができませんでしたが、「舞台公演」と著作権法との関係について関心を持つきっかけとなれば、幸いです。（君塚陽介）

1

近年の文化政策の動向

——文化芸術基本法の成立、文化庁移転・組織再編、文化財保護法改正

1 はじめに

2001年、文化芸術全般の基本的な法律として、「文化芸術振興基本法」が制定されました。政府はこの法律に基づき、4次にわたる「文化芸術の振興に関する基本方針」を策定し、各種の施策を行ってきました。その後、16年が経過した2017年、「文化芸術振興基本法の一部を改正する法律」（以下「改正基本法」という。）が成立し、法律題名が「文化芸術基本法」に改められるとともに、基本理念や基本政策等についても改正されました。

また、2016年には、文化庁の京都移転が決定され、改正基本法の附則には、「政府は、文化芸術に関する施策を総合的に推進するため、文化庁の機能の拡充等について、その行政組織の在り方を含め検討を加え、その結果に基づいて必要な措置を講ずるものとする。」と規定され、文化庁が担うべき仕事や体制についての検討が求められました。

こうした動きと前後して、2016年文化審議会より「文化芸術立国の実現を加速する文化政策答申 ―『新・文化庁』を目指す機能強化と2020年以降の遺産（レガシー）創出に向けた緊急提言―」（以下「緊急提言」という。）が答申されました。文化審議会はこの緊急提言について2015年、「文化芸術の振興に関する基本方針 ―文化芸術資源で未来をつくる―」（第4次基本方針）が閣議決定され、施策の推進を図っている中、文化行政に関係する状況の変化や進展があったことから、それを第4次基本方針に加味し、「文化芸術立国」の実現に向けて答申を取りまとめたと説明しています。

また、一方で社会状況の急激な変化、過疎化・少子高齢化の進行に伴い、これからの文化財の確

実な継承に向けた検討も行われ、文化財保護法の改正や今後の文化財保護行政が目指すべき方向性が示されています。

このように、政府は社会状況の変化に対応して、文化政策を大きく転換しているところであり、その背景、経緯及び目指している方向性について確認し、共有することとします。

2 文化芸術基本法の成立

改正基本法成立の背景について政府は、「文化芸術立国の実現に向けた文化芸術の振興に関する取組みが進められてきた中、一方で少子高齢化・グローバル化の進展など社会の状況が著しく変化しており、観光やまちづくりなど幅広い関連分野との連携を視野に入れた総合的な文化芸術政策の展開が、より一層求められるようになってきた。また、2020年に開催される東京オリンピック・パラリンピック競技大会は、スポーツの祭典であると同時に文化の祭典でもあり、我が国の文化芸術の価値を世界に発信する大きな機会であるとともに、文化芸術による新たな価値の創出を広く示していく好機でもあった。」と説明しています。

また、文化審議会は緊急提言の背景として、(1)文化庁の京都移転の決定、(2)2020年東京オリンピック・パラリンピックの開催決定があったとしています。緊急提言には、2020年以降への遺産（レガシー）創出に向け、日本の伝統文化から現代芸術に至るまでや、芸術、芸能、文化財から生活文化、国民娯楽など、歴史と伝統に基づいて、多方面で質の高い日本文化の特徴を総体的に捉えて国内外に発信するとともに、北海道から沖縄まで、離島や山間部もあるという、各地固有の風土に根ざした文化多様性を尊重しつつ、あらゆる人々が日本の文化芸術の魅力を享受できる「文

化芸術立国」の実現を目指す新しい文化庁が求められているとし、(1) 目指すべき姿、(2) 政策展開や2020年以降の遺産（レガシー）創出の方向性が明記されています。この緊急提言は、文化政策の大きな転換の方向性を示すものであり、それに対応した「新・文化庁」を求めるものでありました。

改正基本法においては、文化芸術そのものの振興に加え、観光、まちづくり、国際交流、福祉、教育、産業その他の関連分野における施策についても本法の範囲に取り込むとともに、文化芸術により生み出される様々な価値を文化芸術の更なる継承、発展及び創造に活用することの重要性を明らかにしています。

また改正基本法は、文化芸術に関する施策の総合的かつ計画的な推進を図るため、これまでの「文化芸術の振興に関する基本的な方針」に代わり、「文化芸術推進基本計画」を策定することとし、国の基本計画を参酌して、地方公共団体においても、その地方の実情に即した「地方文化芸術推進基本計画」を定めるよう努めることとされました。このほか、文部科学省、内閣府、総務省、外務省、厚生労働省、農林水産省、経済産業省、国土交通省等による政府横断的な「文化芸術推進会議」を設けることとされました。

2018年、政府は改正基本法の精神を前提として、「文化芸術推進基本計画（第1期）—文化芸術の「多様な価値」を活かして、未来をつくる—」を策定し、中長期的な視点から目標を掲げ、今後5年間の文化芸術政策の基本的な方向性等を戦略とし、講ずべき基本的な施策を示しました。

今後の文化行政は、今回の基本法改正の趣旨を踏まえ、観光、まちづくりなど幅広い分野も含めた施策を推進するとともに、行政機関・文化芸術団体・民間事業者・学校・地域等の連携などにより、文化芸術に関する施策のさらなる推進が期待されています。

3 文化庁移転・組織再編

2014年、政府の人口減少問題に関する有識者会議により、消滅可能性都市が発表され、地方公共団体の経営が危惧されました。全国知事会は、「少子化非常事態宣言」を発表し、同年9月には、総理大臣より東京一極集中を是正し、地方の人口減少に歯止めをかけることで、日本全体の活力を上げることが目的とする「地方創生」の政策と方針が発表されました。こうした背景から、2014年、「まち・ひと・しごと創生法」が制定され、内閣に「まち・ひと・しごと創生本部」が設置されるとともに、「まち・ひと・しごと創生総合戦略」が策定されました。

2014年以降、地方創生に関する諸政策が推進される中、政府は道府県に対し、「政府関係機関の地方移転」についての提案募集を行い、京都府から文化庁移転の提案があり、2016年「まち・ひと・しごと創生本部」は、「政府関係機関移転方針」を決定しました。文化庁については、地方創生や文化財の活用など、期待される新たなニーズ等の対応を含め機能強化を図りつつ、全面的に移転することとし、2016年「文化庁移転協議会」が設置され、具体的な検討が進められてきました。さらに、前出の緊急提言にも、「文化政策の形成機能・推進体制の強化」として、様々な関連分野との連携による文化庁の政策総合推進体制整備の必要性が示されています。

この「新・文化庁」の発足に求められたのは、文化行政に関する新たな社会のニーズに対応できる組織体制を整備することであり、同時に文化政策の根本となる改正基本法の理念を実現する行政組織の構築でありました。

改正基本法の基本理念には次のとおり、(1) 児童生徒等に対する文化芸術に関する教育の重要性等、(2) 文化芸術の固有の意義と価値を尊重しつつ、観光、まちづくり、国際交流、福祉、教育、産業その他の各関連分野における施策との有機的な連携などの内容が追加されました。

文化庁が担うべき役割に関する政府内の検討を

経て、2018年2月、文化庁の任務及び所掌事務を定める文部科学省設置法の一部を改正する法律案が国会に提出され、同年6月成立しました。その改正の主たる内容は以下のとおりであります。

(1) 文化庁の任務について、文化の振興に加え、文化に関する施策の総合的な推進が位置付けられました。その所掌事務には、①文化に関する基本的な政策の企画及び立案並びに推進に関すること（文化芸術推進基本計画の策定事務）、②文化に関する関係行政機関の事務の調整に関すること（文化芸術推進会議の運営事務）が追加されました。

(2) 芸術教育に関する事務を文部科学省から文化庁に移管することにより、芸術に関する国民の資質向上について、学校教育における人材育成からトップレベルの芸術家の育成までの一体的な施策の展開を図ることとなりました。

(3) これまで一部を文部科学省が所管していた博物館に関する事務を、文化庁が一括して所掌することにより、博物館の更なる振興と行政の効率化を図ることとなりました。

2018年10月、「文部科学省設置法の一部を改正する法律」が施行され、文化庁は、総合的な文化行政の推進に向けた機能強化と京都への全面的な移転を見据え、抜本的な組織再編を行いました。これまでの分野別の縦割り型から、政策課題への柔軟かつ機動的な取組みを可能とする政策目的に対応した組織再編であるとしています。

文化財保護行政に関する体制については、後に述べる文化財保護制度の見直しとともに変更されました。文化庁組織の再編は、二部体制（文化財は「文化財部」、それ以外の文化的所産は「文化部」）を廃しました。文化財とそれ以外の文化的所産をまとめて「文化資源」として捉え、これらを一体的に活用する体制としています。さらに、文化財の着実な継承・保存を可能とするため、文化資源の活用を担う「文化資源活用課」（文化に係る資源の活用、文化財の保存及び活用に関する総合政策、文化遺産国際交流、世界文化遺産及び

日本遺産を所掌）、文化財の保存を専門的に担う「文化財第一課」（建造物以外の有形文化財・無形文化財・民俗文化財・文化財の保存技術の保存等を所掌）及び「文化財第二課」（建造物・記念物・文化的景観・伝統的建造物群保存地区・埋蔵文化財の保存等を所掌）を新設しています。

文化庁は当初、遅くとも2021年度中に京都への本格移転を計画していましたが、庁舎整備の工期延伸に伴い、2022年度以降「文化庁移転協議会」で決定することとしています。

4 文化財保護法の改正

2017年12月、文化審議会より「文化財の確実な継承に向けたこれからの時代にふさわしい保存と活用の在り方について」の答申がありました。検討の背景として、「我が国の社会状況は急激に変化し、過疎化・少子高齢化の進行により地域の衰退が懸念され、豊かな伝統や文化が消滅の危機でもあり、文化財は未指定のものも含め、開発・災害等による消滅の危機のみならず、文化財継承の担い手の不在による散逸・消滅の危機にも瀕している。このような厳しい状況の中、これまで価値づけが明確でなかった未指定の文化財も対象に含めた取組みの充実や、文化財継承の担い手を確保し社会全体で支えていく体制づくり等が急務である。」と説明しています。

また、答申では文化財の保存と活用に関する基本的な考え方として、「(1) 文化財は、有形・無形の多種多様な文化的所産からなり、細心の注意が不可欠な脆弱な文化財が存在する一方で、社会の中で適切に活用されなければ継承がままならない文化財も存在し、文化財の種類・性質による違いについての正しい認識の下に、適切な取扱いがなされる必要がある。(2) 文化財の保存と活用は、互いに効果を及ぼし合い、文化財の継承につなげるべきもので、単純な二項対立ではない。(3) 文化財の保存に悪影響を及ぼすような活用があってはならない。その一方で、文化財を次世代へ継承していく上で、その大切さを多くの人々に

伝えていくことが不可欠であり、このため文化財の活用による理解の促進が必要である。」としています。

また答申は、このような基本的な考え方に基づき、(1) 総合的な視野に立った地域における文化財の保存・活用の推進強化、(2) 個々の文化財の計画的な保存・活用と担い手の拡充、(3) 地方文化財行政の推進力強化等について具体的な提案をしています。

政府はこの答申を踏まえ、2018年3月「文化財保護法及び地方教育行政の組織及び運営に関する法律の一部を改正する法律」の改正案を国会に提出し、同年6月成立しました。

文化財保護法改正の趣旨は、「過疎化・少子高齢化などを背景に、文化財の滅失や散逸等の防止が緊急の課題であり、未指定を含めた文化財をまちづくりに活かしつつ、地域社会総がかりで、その継承に取り組んでいくことが必要である。」と説明しています。また、地方教育行政の組織及び運営に関する法律改正については、地域における文化財の計画的な保存・活用を促進するため、都道府県、市町村及び文化財の所有者・管理団体が積極的な役割を果たすことが期待されています。

さらに、2021年4月、「文化財保護法の一部改正」が成立しました。この法改正の趣旨は、「社会の変化に対応した文化財保護の整備を図るため、無形文化財及び無形の民俗文化財の登録制度を新設し、幅広く文化財の裾野を広げて保存・活用を図るとともに、地方公共団体による文化財の登録制度及び文部科学大臣への文化財の登録の提案等について定める。」と説明しています。

文化財登録制度は、1996年、経済発展に伴う開発による取壊しの危機と阪神・淡路大震災の教訓を踏まえ、建造物について創設され、2004年、滅失・散逸の可能性が高いことを踏まえ、美術工芸品や記念物に対象を拡大してきました。近年は過疎化や少子高齢化の急速な進行により、無形の文化財に関する危機意識が高まっています。2001年の文化芸術振興基本法（生活文化）、2006

年のユネスコ無形文化遺産保護条約の発効、2017年の改正基本法（食文化）など気運の高まりを示しています。

今回の法改正で無形の文化財・民俗文化財の登録制度が新設されたことにより、未指定の文化財に幅広く保護の網がかかり、新たな価値づけが可能となることで地域の人々が地域の文化資源であることを認識し、国内外の関心の高まりや継承につなげていくことが期待されています。

5 おわりに

改正基本法の成立により、政策対象の幅が広がりをみせ文化活動の基盤が整い、文化庁の移転・組織再編により総合的な推進体制が整いつつあります。また、改正基本法及び文化財保護法の改正に伴い、地方公共団体・地方文化財保護行政の役割・推進力の強化が期待されることにより、地域における専門家やアートマネジメント人材の養成が急務であると考えられます。

文化庁が推進している大学における文化芸術推進事業は、まさに我が国の文化芸術の振興を図るための人材養成として重要な施策であります。東京音楽大学においても現在進行中の当該事業『日本とアジアにおける伝統音楽・芸能のためのアートマネジメント人材育成』の推進はもとより、今後も芸術を専門分野とする高等教育機関として、我が国の文化芸術の振興、文化財の保存・活用の推進に貢献する人材養成に努めていきます。

【参考文献】

- ・文化審議会 [2016年] 『文化芸術立国の実現を加速する文化政策（答申）—「新・文化庁」を目指す機能強化と2020年以降への遺産（レガシー）創出に向けた緊急提言—』
- ・文化審議会 [2017年] 『文化財の確実な継承に向けたこれからの時代にふさわしい保存と活用の在り方について（第一次答申）』
- ・河村建夫、伊藤信太郎編著 [2018年] 『文化芸術基本法の成立と文化政策 真の文化芸術立国に向けて』水曜社

（永井義美）

2 芸術はだれのもの？ ——主体性と資金と支援をめぐる

1 はじめに

舞台内外での音楽・芸能の公演活動を実現するには多額の資金が必要です。チケット販売で賄えれば理想的でしょうが、質の良い公演、あるいは聴衆の負担の少ない公演をめざすなら、チケット以外に外部からの資金援助も必要です。一般に、公演を制作する主体は誰なのか、誰が資金を出すのか、あるいは、演奏会とは誰のものなのか。本稿は、公演制作の主体性や資金の在り方、理念について、考察します。

2 市民運動型から企業主導型へ

戦後しばらく、芸術分野の演奏会の多くは、経済的には「社会貢献事業」とも言える状態でした。大衆音楽分野は別として、芸術分野の音楽公演は国（文部省や外務省）や大手新聞社等が制作を主導し、あるいは資金援助する形が多く、興行会社だけで採算の取れる公演は限られていました。そこで1950年代から一世を風靡したのが市民運動型鑑賞団体、すなわち、労音（全国勤労者音楽協議会）を始めとする各地の市民団体でした。ちょうど生活協同組合のように、市民が主体となっていくつかの「良質な」公演を制作（供給）して会員に提示し、入会した会員は、それらから選択して比較的安価に演奏会を楽しむことができる、という方式です。「演奏会を聴きに行く」という文化を育て、多くのアーティストを育てたという意味で、また、市民自らの資金調達によって演奏会を実現していったという意味でも、市民鑑賞団体の意義は大きかったと思います。

しかし、日本経済の高度成長により、人々の購買力が高まると、1970年代以降、欧米のオペラ劇場の「引越し公演」に代表されるような大規模な公演も興行会社の力で制作されるようにな

り、大きな資金力を持つ経済団体や宗教団体の進出もあって、市民主導型の演奏会作りは影を潜めてきたように思います。

その一方、より優れた音楽への要求の高まり（演奏者も、聴衆も、愛好者も）を背景として、各種の演奏会企画は大量に増加し、芸術音楽のためのより多くの資金援助が求められるようになりました。そのため、企業による芸術家への資金提供の動きも次第に目立つようになり、後に「企業メセナ」の言葉が生まれます。

この時期、先行したのはホール建設でした。いちばん目に見える形で芸術音楽を身近に感じさせる装置がホール（市民会館）で、地方政治の“ハコ物行政”の象徴のように、自治体ごとに次々と建設されました。ところが、立派な建物に対して、実際の制作というソフトの立ち遅れとのギャップが顕著になったため、2012年、国は「劇場法」（劇場、音楽堂等の活性化に関する法律）を制定し、制作機能の強化を求め、そのための人材育成のための施策に乗り出しました。

3 企業メセナ

一方、ソフト面で注目されるのは、1970年代から始まった企業メセナの動きです。企業メセナとは、企業の行う文化芸術支援のことで、演奏会や芸術家への資金援助のほか、ホールを建設して運営したり、演奏会やコンクールを主催するなど、さまざまな形態があります。

興味深い事例が、大阪城ホールで1万人を集めて行われる「第九」の演奏会です。1983年、大阪城築城400年の記念イベントとして、また大阪城ホールのこけら落としとして始められた「第九」の大イベントは、関西財界と経産省が連携して大阪の都市活性化のプランを模索するなかで生み出

され、東京中心ではなく大阪からも文化を発信したい、という動機に発しているといえます。この企画の実現には、当時洋酒会社の社長だった佐治敬三氏のクラシック音楽に対する意欲が強く反映したと言われています。そのため、当初は演奏会名に商品名が冠せられ、その後も企業ブランド名が使われるなど、スポンサー色が強いことがこの「第九」の特徴の一つとなっています。

同時に、「万人の第九」の主催者は、近畿地方をエリアとする毎日放送（MBS）で、同社にコンサート事務局が置かれ、チケット販売を含むマネジメントの元締めとなっています。さらに、練習の模様から本番に至るまでが毎年番組になっており、放送コンテンツとして使用され、そのため、毎回、高名なソリストの客演を加えたり、タレントやポップ歌手をゲストに招くなど、マスコミ主導による大衆的なイベント色が鮮明なことも特徴の一つとなっています。

「万人の第九」の合唱参加者は関西圏だけでなく、全国に及び、常連もおられるなど、多数の市民を巻き込んだ大イベントとなって継続しています。この「万人の第九」は企業メセナの典型ですが、単に企業宣伝のためというだけでなく、市民参加型の地域起こしと言える側面があり、それがあからこそ、何十年も継続しているのだらうと思います。企業メセナは、企業が単に寄付を出すだけではなく、社会に影響力を持つ企業が、自ら芸術文化によって地域作り、社会作りの活動をしていくことに大きな意義があると言えます。

これを文化芸術活動の現場から言い換えると、企業から寄付をいただいて終わるのではなく、企業に参加してもらい、地域作りの一翼を担ってもらい、文化を創造していく気概を持ってもらい、そういう企業メセナとして取り組んでもらうことも重要だらうと思います。

4 墨田区取り組み

同じ「第九」の取り組みですが、東京都の墨田区は、1985年の国技館開館を祝うこけら落とし

公演に「国技館 5000 人の第九コンサート」を実施しました。これも参加者は全国に及びますが、中心となっているのは墨田区民です。大阪城ホルの「1万人の第九」に続く“超”大規模な「第九」公演でしたが、興味深いことは、大阪の「1万人……」が大企業とテレビ局がタイアップしたメセナであったことに対し、墨田区の場合は、区の観光協会が先頭に立った「自治体のまち作り型」の企画であったことです。つまり、下町として“芸術”とは無縁のようなイメージが先行していた墨田区を誇りある町にしていこうという発想であったように思います。

この企画は、ほどなく「墨田文化都市構想」の策定（1988）に至ります。そして、同構想に基づいて墨田区は音楽専用ホール「すみだトリフォニーホール」（1997年開館）を建設しました。自治体にありがちな多目的ホールにできなかったことには、推進者たちの見識の高さを感じます。さらにそこが「第九」で縁のあった新日本フィルハーモニー交響楽団のフランチャイズとなったことも画期的な事例だと思います。

墨田区では、自治体が策定した文化都市構想によって音楽堂が建てられ、その音楽堂がオーケストラと連携するようになるという興味深い展開となりました。このオーケストラによって区内でのアウトリーチ活動も行われ、こうした実績も踏まえて、2012年「墨田区文化芸術振興基本条例」が制定され、自治体の文化芸術活動が行政の施策と



国技館における5000人の「第九」（写真提供：スタッフ・テス）

してしっかりと位置づけられました。

5 文化芸術基本法

もっとも、墨田区の条例自体は、国が2001年に制定した文化芸術振興基本法（2017年の改正で「文化芸術基本法」となった）を受けたものです。この法律は、文化行政の理念を明確化した法律で、国や地方公共団体による芸術への支援に法的な根拠を与える画期的な法律です。とりわけ第二条で「文化芸術を創造し、享受することが人々の生まれながらの権利である」と規定し、国等の施策は「文化芸術活動を行う者の自主性が十分に尊重されなければならない」と、主体性と自由について明文化したことは画期的です。そのうえで「芸術文化の環境整備」を国や自治体の責務と規定しており、これに基づいて、公的な資金助成が推進されるようになっていきます。各自治体も次々とこれに倣った条例を制定して、施策の理念的な根拠を明示するようになりました。墨田区の「墨田区文化芸術振興基本条例」もその一つですが、墨田区の場合は、単なる国の法律の引き写しではなく、前述のような区民参加型のイベントや、プロ・オケとの連携などの実践が先行していたわけで、実質を伴った条例となっているので、これに基づく施策の更なる展開が期待されます。条例の方が先行してしまった自治体でも、あらためて内容の実質化をめざして欲しいものです。

こうした、国や各自治体での文化芸術を支援する理念が明確化するなかで、資金助成の方法も量も拡充される方向に動いています。2020年に始まるコロナ禍の中でも、国や自治体がいち早く特別な支援の資金を作っており、文化庁でもコロナ対策の同年度補正予算は全体で数百億円にのぼると推定されます。その反面、感染症という想定外の出来事のためでしょうか、支援の運用規則が現実と噛み合わない事例が見られるようで、一部の枠組みでは執行率が低いというもったいない経過もみられるようです。文化芸術を制作する現場での公的支援に対する情報収集がより重要になって

くると思われます。

6 公益法人制度改革

近年、民間の公益財団法人による文化芸術支援が増えてきています。これは2006年前後に行われた法人制度改革により、公益財団法人として内閣府の認定を受けるにあたって公益性の実質化が強く求められたため、多くの公益財団法人では公益的事業として、芸術文化への支援に力を入れるようになったことが大きく影響していると言われています。

芸術文化への支援に力を入れる公益財団法人には大別して二つあります。一つは大きな企業が基金を提供して設立するケース、もう一つは国や自治体が基金を提供して設立するケースがあります。前者はいわゆる企業メセナの近年の形態となっています。後者は文化行政の実行部隊だと言え、公立ホールや公立美術館等の文化施設の運営主体となっているケースが多いです。後述するアーツカウンシルもこの一つです。いずれも、企業や行政機関から離れているために、自由な資金のやりとりが可能などが長所と言えるでしょう。

この他に、芸術団体そのものが公益財団法人となっているケースもあります。首都圏や主要都市のオーケストラの多くは公益財団法人となっています。これは事業推進の便宜ばかりでなく、免税措置のため、個人や企業の寄付が受けやすいという都合もあります。

7 クラウドファンディング

インターネット社会に新たに登場して最近増えてきた資金支援の方法に、クラウドファンディングがあります。これはウェブサイトやSNSなどを通じて不特定多数の人に資金提供を呼びかける方法です。見ず知らずの人からも応援が寄せられることもあり、場合によってはとても強力な資金支援ツールと言えます。

クラウドファンディングは、純粋な寄付となる

方式と、見返り（リターン）のある方式とがあります。寄付方式は全くの篤志を求めることになるので、芸術文化企画にはあまり適しているとは思えません。見返り方式は、チケットが予約されるほかに、寄付金額に応じてCD等が送られたり、リハーサルの見学が案内されるなど、音楽独特のリターンが工夫できるのが特徴です。

しかし、何よりも重要なことは、当該の演奏会のコンセプトや内容の魅力をウェブサイトの機能を駆使していかに伝えることができるかでしょう。コンセプトに賛同してもらえると、当日聴きに行けない人でも「支援したい」と資金を寄せてくれますが、ただの演奏会案内であれば、チケット代以上のお金を出す人はいないと思われます。

らの地域文化作りに有効な働きをするだろうと思います。
(金城 厚)

8 アーツカウンシル

もとより芸術活動は自主的・自発的であることが望まれますが、表現現場の芸術家・団体や、それらを支援しようとする企業がバラバラでは、また、行政も待っているだけでは、地域の芸術文化は育ちません。各者がそれぞれの地域で連携して、知恵を出し合い、限りある資金を有効に使って、地域の芸術活動を支援していく仕組みが求められます。

2000年代から、県や市などの自治体ごとに、アーツカウンシルと呼ばれる事業体が組織されるようになりました。アーツカウンシルは、芸術実演家・団体や、芸術研究の有識者、企業メセナ関係者などを集めた専門力の高い諮問機関を擁して、行政に対し政策や事業を提案し、あるときは自らさまざまな芸術文化事業を実施し、また地域の芸術団体などに助言したり、助成したり、事後評価したりする多様な機能をもつ事業体です。

アーツカウンシルは、日本での歴史はまだ浅いですが、文化行政を地域作りに結びつけて活性化していく組織として、全国の各地の主要都市に次々と作られつつあります。こうしたアーツカウンシルの活動を利用して、行政と企業と民間団体の活動を効果的に連携させていくことが、これか

3

全日本郷土芸能協会の取り組み

1 「郷土芸能」とは

(1) はじめに

公益社団法人全日本郷土芸能協会（略称・全郷芸、以下全郷芸とする）は、郷土芸能の保存団体（団体会員）および郷土芸能に関心を持つ個人（個人会員）を会員とする、わが国で唯一の全国的な組織です。日本各地に伝承されている郷土芸能の振興と育成を図り、その発展に寄与することを目的として昭和48年（1973）に任意団体として創立し、平成7年（1995）に社団法人設立許可（主務官庁文部科学省）、平成24年（2012）に公益社団法人の認定（主務官庁内閣府）を受けました。全郷芸は、郷土芸能に関する公演の開催、指導者、保存団体の育成、国際的な交流等の事業を行い、地域社会における郷土芸能の保存振興を図り、我が国の文化の振興と発展に寄与することを目的にしています。全国各地に今も伝わる郷土芸能の姿と活動を多くの方々に知っていただくこと、継承における課題や取り組みを会員間で共有し活用すること、郷土芸能との交流の場を生み出すことで継承の励みにし、さらなる発展へとつなげることを目指すネットワーク組織です。

(2) 郷土芸能とは

「郷土芸能」と聞くと、地方のお祭りなどで演じられる伝統的な踊りや歌を思い浮かべるかと思います。獅子舞や神楽、お囃子や盆踊りなど、地域住民によって行われる芸能です。学术界や行政などフォーマルな場では「民俗芸能」という言葉が使われます。民俗とは、民間の人々が日常生活の中で生み出し伝えてきたもので、民俗芸能も民間人によって行われています。さて、「郷土芸能」と「民俗芸能」、どちらもほぼ同じ意味ですが、全郷芸では「郷土芸能」という名称にこだわって

います。「郷土」という言葉には、中央に対する地方の図式を想起させ、田舎くささ、古くささ、その地域の人だけによる閉鎖的なものといった雰囲気漂います。一方で、生まれ育った地への誇りや愛情を、「郷土」には感じます。全郷芸は、地域（郷土）の風土と暮らしに密接に関わっていて、地域に住む・関わる人が、地域をよりよくするためにやっている芸能を「郷土芸能」と呼びます。さらに“伝統的”であることもそれほど重要視していません。和太鼓（なぜ日本の太鼓なのに“和”太鼓と呼ぶのでしょうか）のように歴史が浅いものや、よさこいソーランのような創作芸能、観光まつりなども、全郷芸では郷土芸能とみなし、会員になることができます。「地域のためになって、地域から理解され、根ざしている芸能」であれば郷土芸能である、としています。

2 全日本郷土芸能協会の創設と発展

(1) 大阪万国博覧会と全日本郷土芸能協会

全郷芸は昭和48年（1973）に創立しましたが、その種は大阪万博で蒔かれました。筆者が全郷芸職員として伝え聞いたこと、ならびに『創立15周年全日本郷土芸能協会・小史』（社団法人全日本郷土芸能協会、1989年）をもとに、成り立ちを紹介します。昭和45年（1970）の大阪万博では、全国の祭り・郷土芸能が出演する催し「日本の祭り」が「お祭り広場」を会場に行われました。この「日本の祭り」プロデューサーたちと招聘郷土芸能団体の交流を継続・発展させるために任意団体として設立されたのが全郷芸です。

(2) 全日本郷土芸能協会の創立メンバー

全郷芸の任意団体時の創立メンバーは「日本の祭り」プロデューサー陣が中心で、郷土芸能に一

〈表1〉 全日本郷土芸能協会の
創設メンバー（1973年）

野口 善春	演出家・振付家、日劇、東宝演劇部、全郷 芸元理事長
三隅 治雄	民俗芸能研究者、東京国立文化財研究所
原 浩一	演出家、松竹歌劇団、全郷芸元理事長
芳賀日出男	写真家、全郷芸元理事長
渡辺 武雄	演出家・振付家、宝塚歌劇団、日本郷土芸 能研究会設立者
古永 淳一	舞台・テレビ演出家、児童文学作家
飛鳥 亮	演出家、松竹歌劇団
鈴木 昭良	芸能マネジメント
岡野 正昭	舞台演出家

『創立15周年記念 全日本郷土芸能協会・少史』（発行年・発行所）より

見関係がなさそうな、舞台やテレビの演出家、振付家、文学作家、興行師、カメラマンなどがメンバー（表1）に見え、芸能を芸術的視点で捉え、公開するという意図が「日本の祭り」に込められていたことがくみ取れます。

ところで、上記演出家らは戦前・戦中にかけて、全国の郷土芸能の調査を大々的に行いました。芸能従事者の中心である若者が芸能や祭りで地域や人をまとめていく姿や、芸能が持つ人を惹きつける表現方法は、戦時中の国民の意思を集結する、国威発揚の礎になるものとされたからです。戦後、その資料や知識は、日本文化の復興と再創造に差し向けられるようになります。宝塚歌劇団の演出家渡辺武雄氏は、昭和30年代に郷土芸能をテーマとした民俗舞踊集という舞台を始めます。西洋に寄らない日本ならではの舞台を目指し、宝塚内に郷土芸能研究会を設立して、再び全国の芸能調査を開始します。こうした中、大阪万博が決定します。高度経済成長期の国力を内外に示すための文化政策だったこの万博の目玉は「日本の祭り」とされ、その総合プロデューサーに指名されたのが、渡辺武雄氏でした。

（3）郷土から離された芸能を演出する

郷土芸能を地域外の舞台で演じてもらう場合、それが伝わる地域の雰囲気と離れすぎない見せ方を



写真① つくば万博「日本の祭り」公演風景（1985年）

考慮する必要があります。國學院大学の小川直之氏は、民俗芸能は神社や庭などの限られたスペースで見せるもの、あるいは演者と観客の親密な距離感の中で見せていくものと指摘しています。

しかし、大阪万博の「お祭り広場」には、間口も奥行きも巨大な、見たこともないステージが設置され、演者と観客の距離の分断は不可避でした。郷土芸能の意味や地域性を損なわず、国内外に通じるパフォーマンス性を担保するため、プロデューサーたちは知恵を結集し、数々の「演出」に挑戦したことでしょう。照明や音響、アクティンエリアや時間の制限、紹介方法など、当時はまだ信仰心篤い時代、演者との壮絶なやりとりがあったことは想像に難くありません。制作においても、6週間に亘る60以上の祭り・芸能を招聘するため、出演者・スタッフの数は前代未聞、交通・宿泊・食事などの資金確保は困難を極めたことでしょう。また、当時は演者の多くが第一次産業従事者で、万が一出演時期が繁忙期にぶつかるとうすぐさま生活に支障が出てしまいます。演者に損が出ないように綿密なスケジュールを組まなければならないそのプレッシャーたるや、想像するだけで生きた心地がしません。

当時の最先端を行くスタッフたちが作り上げた「お祭り広場」。この時積み上げられたノウハウは、今もなお郷土芸能公演におけるスタンダードモデルとして脈々と伝えられています。

当時の演者の多くは、今も全郷芸の会員として所属しています。「新しい演出に挑戦し、継承へ

のモチベーションが高まった」「多くの人に会
うことができた」という感想が語られる一方で、
郷土芸能としてのあり方や価値観を変えてしまっ
たことも否定できません。例えば島根県の「石見
神楽」は、八岐大蛇が火を吹くなどエンターテイン
メント性が高い芸能として有名ですが、頭数の
増加や技術的な演出は、万博での演出家の助言を
取り入れたのだと、当時出演した有福神楽（島根
県浜田市）のメンバーも語っています。

(4) 全日本郷土芸能協会の設立

「日本の祭り」では、出演芸能の多くが初めて
地域の外に出て、縁もない人に向けて公演するとい
う経験をしました。また、他地域の芸能と出会
い、交流することも初めてでした。三隅氏は「民
俗芸能というものは各々の地域で伝承されていけ
ばいいというものですが、イベントというものを
媒体として、民俗芸能がお互いを励まし合って伝
承されるのだと痛感（中略）又同じ芸能でも
違ったグループが『日本のまつり』に一緒に出た
という連帯感を持たせたことは大きな成果でも
あったし、この連帯感を持続させたいという思い
が、後の全郷芸創立への動きに転化していった」
（全日本郷土芸能協会、1989年）と語っていま
す。渡辺氏は「この協会は昭和45年、即ち1970
年に大阪千里丘陵で6ヶ月に渡って開催された日
本万国博 EXPO'70 の残したたった一つの落とし
子だったかも知れません」と大きな期待を寄せて
いました（社団法人全日本郷土芸能協会、1989
年）。全郷芸は、国内の郷土芸能の連帯感を高め、
様々な課題を出し合い、乗り越えていくための任
意のネットワーク組織として動き始めました。

3 全日本郷土芸能協会の活動

(1) 外に出る郷土芸能

万博の成功もあり、「郷土芸能」が世界に通用
するものとして、一般にも理解されるようになりました。
国としても日本特有の文化である郷土芸
能を世界へ輸出し披露する動きが出始めます。万



写真② 平成19年度国際民俗芸能フェスティバル「フィナーレ」
（2008年2月20日、新国立劇場中劇場）

博で実績を作った全郷芸は任意団体ながら、芸能
団の海外派遣や海外からの招聘において、イベン
トの制約や予算を考慮し、ふさわしい芸能をアド
バイスするなど、国際的な芸能イベントの企画制
作や演出を担っていくことになります。

国内外の芸能を比較する舞台公演も、文化庁主
催で毎年行われるようになりました。昭和52年
（1977）から平成6年（1994）まで行われた「日
本民謡まつり」「アジア太平洋うたと踊りの祭
典」、昭和60年（1985）つくば万博「日本の祭
り」、平成23年（2011）2月まで続いた「国際民
俗芸能フェスティバル」などは、全郷芸の制作に
よるものです。海外芸能の現地調査を実施して演
出プランに落とし込み、新しい芸能の世界を日本
国民に提示し続けました。

平成7年（1995）には社団法人許可、平成24年
（2012）公益社団法人の認定を受け、国内外の芸
能団体の保護・振興と課題解決に資する事業を
行っています。

(2) 全郷芸の自主事業

子供が関わる郷土芸能を招聘した公演や指導者
セミナー、ワークショップなど、次世代・後継者
育成のための事業も積極的に実施しています。
「全国こども民俗芸能大会」は、都道府県から推
薦を得て、これまで110団体の子供が携わる芸能
を東京に招聘しました。東京での披露が、子供の
芸能継承への誇りや自信につながり、後継者育成



写真③ 第26回全国地芝居サミット in とよた
(2015年11月、愛知県豊田市)

に一石を投じる効果を生み出しました。後継者難という郷土芸能最大の課題解決のため、形を変えながらも子供に関係した事業を実施しています。

「全国地芝居サミット」は、各地で一般人が取り組む歌舞伎「地芝居」の連携と交流を目的に地芝居団体が伝承地を訪れ、公演鑑賞や共通する諸問題を取り上げる意見交換会を行っています。地芝居は、全国で218団体ほどが活動中という調査結果があり（文化庁、2015年）、最も元気な郷土芸能といえます。演者だけでなく裏方や音楽など関わっている人が多く、演目や衣装、道具など地域を越えて共通した話題でコミュニケーションが取れるのが特徴です。サミットでは、旅先で団体同士が楽しみながら共通課題を交換し合い、良いと思えば積極的に取り入れる柔軟性を何度も目の当たりにしました。地芝居の柔軟性、したたかさ、活力には、郷土芸能を長く継承していくためのヒントが隠されているように思います。

4 “郷土” 芸能を見直す

私たちは、郷土芸能が単なる見せ物でも古くさいものでもなく、地域の様々な人が関わっている多様性の塊であり、未来あるものであることを信じています。忘れられかけていた、負のイメージにまみれた“郷土”という言葉が再び見直され始めたのが、2011年の東日本大震災でした。広範囲に亘る津波や原発事故は、先祖から連綿と引き継がれてきた土地（郷土）を破壊し、汚しまし

た。人々は、今まで当たり前のように足下にあり続けた郷土に目を向けざるを得なくなりました。そんな時、被災地で次々に芸能が再開していききました。仮設住まいで帰還もいつになるのか分からない中、住民を励まし、失くなりそうな“郷土”を繋ぎ留めようとしたのです。長年苦難に喘ぎ続けてきた郷土芸能に、まだこれほどまで力があったことに、私たちは奮い立たされました。全国にいる会員ネットワークを通じて、被災地の芸能の情報を収集・発信し続けました。その取り組みや姿は、こぞってマスコミに取り上げられ、芸能の重要性や多様さに気づいた人たちの支援が被災芸能に届けられました。「郷土芸能」という言葉が再び見直されたのです。“郷土”が、そこにしかない価値ある、魅力的なものとして再認識され、対中央との比較構造から脱した瞬間でした。

51年前の郷土芸能は、日本の戦後復興をアピールするものとして取り上げられ、飛躍しました。半世紀が経った今、震災やコロナ禍は、人間関係や世代、地域との距離感を大きく変えようとしています。グローバルよりローカルな“郷土”の世界が見直されています。そんな中、50年前と同じ役割と目的で、私たちは郷土芸能を続けていけるのでしょうか。続けることは、その郷土に生まれた人たちの思いや生き様を、次の代に伝えていくことです。今、私たちが伝えているものは、誰の、何のためのものなのか、今一度内省する時代に入っています。2025年の「お祭り広場」がもしあるのなら、次の50年にどんなレガシーを残せるのでしょうか。

【参考文献】

- ・『創立15周年記念 全日本郷土芸能協会・小史』全日本郷土芸能協会、1989年
- ・依木悟「八頭の大蛇が辿ってきた道一石見神楽「大蛇」の大阪万博出演とその影響」『石見神楽の創造性に関する研究』島根県古代文化センター編、2013年
- ・『「全国の地芝居（地歌舞伎）」調査報告書』、文化庁、2015年
- ・中坪功雄「大阪万博の軌跡・五十二年目の証言・日本の祭りを考察する」『年刊藝能第二十七号』藝能学会、2021年
(小岩秀太郎)

4 地域における助成金活用の取り組み ——乙女文楽の実践

1 はじめに

人形劇というと日本では、ともすると子ども向けと思われがちですが、古今東西、そのあり方は実にバリエーション豊かです。日本の伝統の中には、文楽や各地の民俗芸能としての人形芝居がありますし、海外では、アジアを中心に古くから民族のアイデンティティとして生き続けています。また日本も含む世界各地で、現代舞台芸術の新しい表現として可能性を追求する動きも活発です。

私の所属する現代人形劇センターでは、そうした豊かな人形劇の魅力を社会に発信することを目的に、アジアをはじめとする国際交流、国内の伝統人形芝居の伝承協力、ろう者が参加する人形劇団の運営など、多岐にわたる事業を行っており、そのために多額の助成金を活用しています。

本稿では、特に伝統人形芝居「乙女文楽」の伝承支援（運営）に絞って、助成金活用の実際をお伝えしたいと思います。

2 乙女文楽とは

約 100 年前、大正末期から昭和の初期に、人形浄瑠璃文楽のもとに生まれました。文字どおり女性のみで伝えられています。先んじて誕生した宝



定期公演より

塚少女歌劇の影響か、大阪で少女たちが演じて人気を博し、戦後まで活動が続きました。ひとり遣い形式も特色です。現在は、第二世代、第三世代によって担われ、複数のグループが存在します。

私たちの運営する「ひとみ座乙女文楽」は、発祥地の大阪から神奈川県に居を移した第一世代の演者、桐竹智恵子師の指導を仰ぎ、50 年にわたり継承してきました。メンバーは人形劇団ひとみ座の女性座員たちで、小学校や幼稚園で現代人形劇も併せて演じています。川崎市が活動拠点です。

3 乙女文楽は伝統芸能ではない？

乙女文楽の遣い手が現代人形劇と兼ねていることもあり、専門の座ほど公演頻度は多くありませんでした。もっと活発に公演したい、と考えたのが 2000 年頃。そしてそのときから、ある種のジレンマを感じるようになりました。

伝統芸能は現在、世の中では漠然と 2 つに分けて把握されているかにみえます。1 つは、能、歌舞伎、文楽のような舞台芸術としての古典芸能、1 つは、地域の固有性ととも評価される無形文化財としての民俗芸能です。戦前までは、全国の都市部の芝居小屋や寄席で興行として成立していた、いわば大衆芸能も健在でしたが、その衰退とともに 2 極化したということでしょうか。

歴史も 100 年弱と浅く、都市芸能として人気を博した乙女文楽は、この第 3 極ともいえる大衆芸能にあたり、現代ではそもそも評価を受けるための居場所が無いのでした。

4 めざせ「地域に生きる伝統芸能」！

この社会的な評価にまつわる悩ましさは、「もっと公演を増やして多くの人に観てもらいたい」という素朴な願いの前に、大きな壁となりま

した。本稿のテーマである公的助成金の活用についてもそれはあてはまります。

たしかに顧みて、制作側からもアイデンティティと設定できるものはありませんでした。そこでまずは、活動の拠点を置く川崎市で、地域に根差し親しまれることを目標に定めました。

5 助成金の活用を始める

地域での活動はそもそも予算的に厳しく、まずはボランティアから始めました。本格化したのは2008年、地域での伝承を促す文化庁の助成金を得ようになってからで、その後複数の助成金を組み合わせ活動が定着していきました。

現在、次のように助成金を活かした事業を行っています。どれもほぼ毎年実施しています。

助成金（2021年度の場合）

- A 文化庁 地域文化財総合活用推進事業
- B 文化庁 伝統文化親子教室（委託）
- C 芸術文化振興基金 舞台芸術美術等の創造普及活動
- D 神奈川県・文化芸術活動団体事業補助金
- E 川崎市高津区市民提案型事業（共同）
- F 文化庁・新進芸術家育成事業（委託）

〈普及事業〉（ ）内の記号は助成金に対応

- ①学校ワークショップ（E）
- ②乙女文楽教室（子ども向け）（B、D）
- ③乙女文楽教室修了生の上演（A）
- ④大人のためのワークショップ（A）
- ⑤高齢者入居施設公演（A）

- ⑥地域交流公演（E）

- ⑦定期公演（C）

〈基盤整備事業〉

- ⑧用具（人形・道具等）の修理・新調（A）
- ⑨他座との合同研修講座（F）

※なお本稿では「助成金」に、行政の支援制度としての委託事業、協働事業を含めています。

6 地域事業の構成

事業の中心は、子どもたちのための事業です。まず1学期に①学校ワークショップを行い、乙女文楽を子どもたちにアピールします。

夏休みに②乙女文楽教室を開催します。約10回の稽古＋発表会の構成で、参加者は公募で約

10人ほど。一過性の体験ではなくじっくり学んで深めることを目指すプログラムです。

さらに③教室修了生の上演の機会をつくり、継続性を持たせます。教室修了後、希望者が「修了生の会」に登録し、地域イベントで上演します。

この流れをつくることで、教室に毎年参加するリピーターが増えてきました。そこで「初級クラス」と「上級クラス（3年目以上）」を設け、内容もステップアップさせました。14年を経た現在、小学校から高校3年生まで7～8年続ける子が何人も出てきました。今では年齢も学校も多様な子どもたちの出会いの場になっています。また参加資格は高校生までですが、近年は大学生や社会人となった修了生の希望に応じて「特別クラス」も開いています。

④大人のためのワークショップは、子どもの活動が広がるにつれ、大人たちから上がる「私たちがもやりたい！」の声に応えたものです。現在のところは1～2日の短期体験講座です。

いっぽうシニア世代に向けた⑤高齢者入居施設公演は、子ども向け事業と同時期に始めました。高齢者の場合伝統芸能を身近に感じる方も多く、家族や近隣にも開放する施設もあって、福祉的な意義だけではなく、地域で認知してもらう機会のひとつになっています。

引き続き、世代を超えて、国籍を超えた地域住民の交流を視野に入れて計画されたのが⑥地域交流公演です。「老人いこいの家」（高齢者が趣味の時間を過ごす通所施設）と「子ども文化セン



乙女文楽教室



寺院での地域交流公演

ター」(放課後に子どもたちが過ごす施設)を繋いだり、寺や古民家を会場に地域資源を生かした公演等を行っています。

⑦定期公演は、いわば本道の事業ということになりますが、上記のようなさまざまな活動を続けるうちに、自ずと観客が増えて、公演規模を少しずつ大きくしています。広報は地元を超えて広く行い、首都圏から、おそらく伝統芸能好きの方たちも足を運んでくださるようになりました。

7 地域事業のデザイン ——点から面へ

心がけているのは、事業の数を増やすだけでなく、繋げていくこと、そのための働きかけです。

学校での普及→教室開催→修了生の上演で地域に還元する流れについては、すでに述べました。

教室発表会の観客も、家族に加え、毎年楽しみにしてくれるご近所の方も増えました。町内会や商店街の広報協力も広がり、子どもの活動を地域の大人が応援する流れが生まれています。

さらに地域交流公演で、子どもから高齢者までを繋ぐことで、高齢者が子どもの発表会や定期公演に足を運んだり、高齢者施設公演の結果、定期公演に団体で来てくださることもあります。

気がつくと地域で乙女文楽を知る人の数は劇的に増えていました。点が繋がって人の流れの循環が生まれ、しだいに面になった感があります。

2018年には川崎市から「川崎市地域文化財」の認定を受けることになりました。



高齢者施設で人形解説

8 助成金が求める「地域課題」とその解決

文化庁等の助成金が文化芸術振興を目的とするのに対し、地方自治体の場合は、環境、教育、福祉、子育て支援なども含む、多様な市民活動が対象です。そして事業の目的も「地域課題の解決」であることが要求されます。常にこれがキーワードになります。

課題は日々肌で感じていました。活動拠点である川崎市は東西に細長く、東の臨海部は一大工業地帯、西は豊かな里山を残しつつ開発されたベッドタウン。その中間には、再開発で高層マンションが立ち並び世の注目を集める武蔵小杉の町があります。つまり新旧の住民が混在し、さらに都市部共通の少子化、核家族化で人の繋がりが希薄な地域。その上、新住民には外国人労働者も加わり、多様な価値観が渦を巻いている地域です。

それで乙女文楽という芸能の力を、人と人を結ぶことに生かすことに決めました。新旧の住民を繋ぎ、多世代を繋ぎ、そして「川崎には乙女文楽がある!」と地域の誇りに思ってもらえるような存在になること、がテーマです。

6~7項で述べた事業は、ここから出発してここに帰っています。これは単にファンドレージングのテクニックには終わりません。例えば子どもに伝えたい、観劇の機会の失われた高齢者にみてもらいたい、というような素朴な発想から立ち上げたプログラムを、一度はここを通して、見直してみるということで、世の中に送り出す制作の意

思は強くなると実感しています。

9 事業継続のための助成金活用の工夫

地域での活動は、地道に継続してこそじわじわと効果が現れてきます。文化庁、芸術文化振興基金などは、毎年申請することが可能ですので、これを柱にして成り立たせています。

さらに拠点地域（川崎市）の公的支援制度も心強い存在ですが、同一事業での申請年数（回数）に上限があり、現在いずれも3年です。幸い市内に複数の支援制度があるため、順次計画的に利用するようにしています。例えば、⑤の助成金リスト中の「E」は市内高津区との共同事業で申請2年目になりますが、その前は隣接する中原区の類似の制度を利用していました。申請上限を超えたために、現在使用できないものもあります。

この他、民間助成財団の助成金も活用します。ただ民間のものは単年度のみ申請可能なものが多いので、利用頻度は多いとはいえません。

⑤で列挙した事業も、以前には他の助成金によっているものあり、これらの多種の支援制度を適宜組み合わせることで、各事業を継続して行うことができるようになりました。

10 助成金制度活用で戸惑うこと

地方自治体の助成制度については、ときには窮屈な制約に、戸惑うこともあります。

対象期間が3年と限られる、新規事業でないと初回に申請できない、同一事業を継続するにあたり毎年新しい要素を加えることが求められる、3年終了後自立して継続することを前提にその財政計画を常に問われる、というのがその例です。公的資金ですから条件が厳しいのは当然ですが、これらの要求は論理が勝って、現場からみるといかにも無理があります。基準を「新規」に求めず、地道に継続してこそ実る地域活動を認めて応援してほしいと切に願います。また支援終了後も、例えば3年継続できた事業は、再度支援の対象とするなど、柔軟な制度も必要ではないでしょうか。

11 協同するおもしろさ

地方自治体の助成制度では、支援担当者と申請から報告まで密にコミュニケーションをとって進めることができます。

異なる立場の視点からの指摘や助言は、思わぬ発見があります。噛み合わぬ場面も生じますが、議論しながら知恵を絞る、ズレを埋めることを繰り返すことで、抽象的だった「地域に根差す」が、しだいに像を結び、鍛えられていきました。

12 地域の活動で見てきたもの

職業劇団にとっては、表現の質と経済性との両立を追求する日常の中で、地域活動はそのいずれの面からも生来主流とはなにくいものだというのが率直なところではないでしょうか。ところが実際に取り組んでみると、特に子どものためのプロジェクトを始めると、地域の人たちの注目度と応援の熱量が一気に上がりました。純粋に汗を掻くことへの「信頼」なのだと感じます。

いっぽう演技者たちは、乙女文楽教室の子どもたちの人形との素直な向き合い方、新鮮な表現に、日々刺激を受けています。地域の支援者や小さい演技手たちに力をもらって、乙女文楽の魅力に確信を強めていきました。

地域で（僭越ながら）役に立つこと、愛されること、逆に日頃舞台を見慣れない人たちのシビアナ視線に向き合うことが、発信力を強くし、表現の普遍性の獲得にも繋がると、今強く感じます。そして地域での支持が深くなることで、地域を超えて広がることにも繋がりました。

繰り返しになりますが、これは複数の地道なプログラムを長年続けた結果であり、助成金制度は常にその強い味方でした。今も、継続することは変わらず難しい課題ではありますが、依存することなく活用できるよう、今後も知恵を絞っていきたいと考えています。（塚田千恵美）

第 2 部

多様な発信と場の広がり

対談「渋谷能」の制作 ——「渋谷能」の講座より

お 話 宇田真理子（セルリアンタワー能楽堂室長・東急文化
村能楽堂運営室長）

ゲスト 友枝雄人（シテ方喜多流）、成田達志（小鼓方幸流）

※ 2019 年 11 月 5 日（火）公演制作見学研修の第 1 回講座として実施

1

「渋谷能」の誕生まで

宇田 本日は『「渋谷能」の制作』というテーマでお話しますが、「渋谷能」に携わってきていただいている能楽師のお二人に助けていただきます。シテ方喜多流の友枝雄人先生、小鼓方幸流の成田達志先生のお二人です。

まず、セルリアンタワー能楽堂という劇場について説明します。劇場自体の運営と公演の企画を東急文化村が東急株式会社（旧東京急行電鉄）から委託されています。オーナーがいて、東急文化村が運営をする形になっていますので、オーナーから公演費用をもらい売り上げ等々をオーナーに返すという形の公演が、私たちセルリアンタワー能楽堂の基本公演です。私たちは、それを「オーナー収支公演」と呼んでいます。

しかし、「渋谷能」は、Bunkamura が 30 周年を迎えるにあたり、今年新たに始めた企画で、東急文化村が公演を主催しています。オーナー主催の公演ではなく、貸館公演の形になります。

能楽堂、オーチャードホール、シアターコクーンで統一したコンセプトで Bunkamura 30 周年を盛り上げること。そのコンセプトが若手の演出家や出演者の活躍拔てきの場をつくる、観客層の裾野を広げるというものでした。こうして能楽堂での「渋谷能」が誕生しました。

友枝 ホテルの地下に劇場があれば、宿泊している人たちからすれば、いつも何か公演をやっているのではないかなと思うのが普通です。そういうデッドスペースをいわゆる興行とは別に、私たち

能楽師も自分たちの研鑽になるように、また、ホテルに泊まっているお客様も、「ここに 1 週間泊まっているけど、劇場で 1 回も公演をやっていないや」ということがないようにしたほうが面白いのではないかなということを話していました。

宇田 歌舞伎や文楽と違って、能は連続公演をあまりしません。1 公演が 1 日ずつなので、いつどこに行ったら観られるのか分かりにくいです。

そこで、例えば、毎週金曜日の夜とか、隔週金曜日の夜にセルリアンタワー能楽堂に行けば何かやっているという形にして、シンプルなかたちの能や狂言を見せられたら、という構想もありました。

ただ、毎週とか隔週の夜に公演をするとすると、出演料や舞台の使用料の関係から、とても無理ということになりました。

そして、2018 年 3 月に、五つの流儀で窓口になっていただける先生方をお願いして、積極的な若手の人たちに声をかけて集まってもらいました。「あくまでも一企業の東急文化村からのお願いです」と率直な意見の数々を聞きました。

その結果、五つの流儀が 1 回ずつシテをつとめて、最初と最後はオープニングとクロージングにする全 7 回の公演ではどうだろうか、ということになり、今回の「渋谷能」の形になりました。

演目は、それぞれの流儀の会で舞う演目と重ならない、ほかの流儀と同じ演目にならない、その流儀らしい演目をリクエストするなどして、半年前から演目や出演者を設定しました。

能は流儀でまとまっていけるものの、個人事業主です。ですから、シテ方の先生にはシテ方、地謡、後見を集めてもらい、ワキ方、囃子方、狂言方も、それぞれに人を集めてもらっています。

2 能楽師にとっての「渋谷能」

成田 私たち能楽師は、自分たちで企画・制作をすることが多いです。東急文化村のように一企業が企画・制作をして公演を打つことは大変まれな例です。東急文化村の社会貢献でもあると思い、協力しぜひ成功させたいと考えています。

私が入門した40年ほど前には、弟子もたくさんいましたが、素人の愛好家も少なくなりました。面白い企画をして、いい舞台をして、いかにお客さんを集めるかという工夫をしないと、能のいい公演を続けることができない時代になりました。そこに、この「渋谷能」の企画が出てきたので、私たち役者としては、出来る限り協力させていただき、主体的に関わっていきたいと考えています。

「この業界を何とか活性化するために、五流の若手から生きのいい、自由に動ける人を集めてほしい」ということでしたので、友枝雄人さんと私と能楽評論家の金子（直樹）さんの三人で、比較的自由のきく若宗家とか、とても実力のある若手として活躍している人に声をかけ、五流からそれぞれ2人か3人ずつ集めました。

宇田 よその能楽堂には、公共のものと流儀関係のものがあります。公共の団体が運営しているものには、国立能楽堂、横浜市が持っている横浜能楽堂、愛知県の豊田市能楽堂や名古屋能楽堂などがあります。流儀の関係では、観世流の観世会という一番大きなグループは、GINZA SIXの地下に入っている観世能楽堂を運営し、観世流の例会を毎月やっています。喜多流は、目黒にある喜多能楽堂で、流儀が運営している団体の公演や流儀の先生方が出演する公演を毎月やっています。

これらの能楽堂の多くは、出演依頼をしやすい立場です。国立能楽堂は、公演を月に4回ぐらい

主催するだけでなく、特別な公演もしていますし、制作陣もしっかりしています。

友枝 国立能楽堂は、文科省が携わっている事業ですので、（企画制作課）養成係があります。歌舞伎や文楽も含め、私たちの道には世襲の形がありますが、それだけでは芸の伝承が力不足になります。そこで、国立能楽堂は、外からでもこの道にプロとして参加できるように、新しい次世代の養成事業に着手しています。

宇田 実は、今回の「渋谷能」に出演してもらうために声をかけて集まってもらったのは、30代から40代半ばまでの能楽師です。実力はついてきているけれども、舞台に立つ機会が少ない、意欲的な人に集まっていたらこうということになりました。

友枝 先ほどから「若手」という言葉が使われていますが、能楽界では、「50、60、はな垂れ小僧」と言われます。私たちは今50代ですので、本当のことを言うと、私たちもまだ若手です。若手というよりも若造です。

この道に次世代の人たちが入門してからの修業のサイクルを作る事業は、各流派や国立能楽堂がいろんな形で行っています。実は、入門からある程度の目鼻が付くまでの養成については、全国規模で結構熱心にやっています。

ところが、いわゆる入門課程の若手の修業が終わったあとの30代、40代が、実は、見落とされがちです。

ある程度の目鼻が付いたあとにどうするかというところと「渋谷能」という企画がうまくマッチしました。ここに来て、30代、40代、50代の若い人たちに日本の伝統文化を支えてもらいたい。そのためには、切磋琢磨して、そういう世代に舞台に立ってもらいたいと考えました。

私はシテ方ですが、日常、喜多流の中で役者同士がいろいろと意識し合いながら舞台に立っています。今回の「渋谷能」は、流儀を超えたところで、各流儀の同世代が、外の流儀はどのようにやっているのかということについて新たに意識し

ながら舞台に立ちます。

なおかつ、この渋谷の地に新しい能楽のファンを増やしたい、それも、「能を見たことはありませんか」と聞かれて、手を挙げる人を増やすのではなく、リピーターというか、能を見ることが生活の中にある程度入り込んでくるような、能を見ることが好きで、いつもどこかで能が自分の生活の中に意識されているような人たちを増やしたい。それが、今回の「渋谷能」の一番のコンセプトであり、始動した大きな動機になっています。

3 能の観客層を広げるために

宇田 客層のターゲットとしては、「これから能を観たい」、または、「しばらく能を観ていなかったけれども、また観に行きたい」と言う人たちに来てもらいたいと考えました。最初は、「渋谷」ということもあり、20代、30代の若者にも来てもらえないかとも考えました。しかし、腰を据えて能を見る年齢は、やはり、もう少し上かもしれないということで、出演する能楽師と同じぐらいの年齢の人か、もう少し上の年齢の人に来てもらうことを考えました。舞台を見ることによって、お客様も観客として成長していきます。また、『渋谷能』で初めて見た、あの能楽師がすてきだったから、ずっと追い掛けます」というように、その能楽師をずっと応援してくれたらいいなと考えました。

とはいえ、能の詞章は室町時代から変わりにくく続いているものです。「源氏物語」、「平家物語」、「伊勢物語」など、能の演目の元になっている文学については、学校の授業で習ったり本で読んだり、基本的な教養として皆さん当然知っていました。しかし、今の若いお客様の中には古典を知らない人も多分多いと思います。

それにも関わらず、能楽の公演では、お客様が演目のことを当然分かっているものとして演じるのが常識です。初めて来る人を集めようとしている身としては、それは不親切だと考えました。

そこで、事前講座を行い、公演の最初には演目

解説をしました。また、公演が終わったあとには、能楽師のファンになってもらいたいという思いもあって、能楽師が参加するアフターパーティーを開催しました。

まず、事前講座と当日の解説により、能楽や当日上演する曲を少し理解してもらいます。事前講座は、能楽評論家などが解説するのではなく、公演で主役をするシテ方の能楽師本人が講師となり、「当日は、こういうところをこういう思いで舞いますので観てくださいね」と進めます。

金剛流の公演のときには、公演に出演している宇高竜成先生が事前講座をしました。「ロックなどのコンサートに行ったときに、自分が知っている曲が演奏されると、『来た!』と思って一緒に歌ったりするでしょう? だから、今日は盛り上がる場所の謡をぜひ覚えて、明日の公演では、ここの謡になったら、『来た!』と思って心の中で謡ってください」という説明があり、とても親しみのある分かりやすい講座になりました。

また、アフターパーティーでは、「近くで見たら、写真よりも格好いい」とか、「案外、小柄なんですね」と話したり、「舞台を見た感想をどうぞご遠慮なく能楽師にぶつけてください」とアナウンスしますので、お客様が能楽師に感想を伝えることもあります。そうすると、お客様も能楽師に対して親近感が湧きますので、「渋谷能」ではない、ほかの公演でも、チラシで名前を見たら、「あ、この間お話しした人だ」と思って、見たいという気持ちになるのではないかということです。

また、「渋谷能」では、1回から7回まで全部の公演を見るという通し券も発売しました。通し券を購入した人は、基本的には毎回同じ席で見ますので、同じ人が隣に毎回座ることになります。そうすると、「またお会いしましたね」ということで交流が生まれることもあります。

また、アフターパーティーでも「今回の『渋谷能』で、いつも近くの席にいたから何となく話をするようになって仲良くなった」と言う人もいま

した。これは嬉しい思わぬ誤算でした。

4 新たに生まれたもの

友枝 「渋谷能」は、本当にゼロ発信で、私たちも、どういうところからどういう形になるかが分かりませんでした。役者の立場から企画について言うと、やはり、どの場所でいつ行うかが非常に大きなポイントになります。

まず、渋谷でやるから「渋谷能」という、がちな名前前は、かえて新鮮なネーミングだと思いました。そして、200人というスペースで、なおかつ渋谷という場所、セルリアンタワーという建物を、むしろ逆手に取るのが一番いい企画だと思いました。

広い劇場よりも逆に訴える力があります。訴える力があるということは、役者にとっては、それなりに粗を見せてしまう危険性があります。ですから、役者たちには、「その危険性を逆手に取って、自分の実力を発揮できる場所だ」と訴えました。運営会議の中では、そういう緊張感のあるものをしなければいけないということ、省略的で奥行きのない公演はやめようというところに話が行きました。

成田 私は関西を中心に活動していますが、レストランで能囃子のコンサートをするとか、新しい企画をどんどんやりました。でも、最終的には真髓を見せないと、お客様は絶対に食らい付いてこないというのが今の実感です。

特に古典芸能は、真髓を見せて、そこに共感することで初めて本当にいい観客になるという感じがします。

宇田 ありがとうございます。きちんとしたものを見せることで、それをお客様が好きになって、それが公演に来てくれることにつながる事が大切だと改めて感じているところです。「渋谷能」では、「若い能楽師が活躍するのは、見ていて気持ちがいい」と言って継続的に来てくれるお客様もいます。コンセプトにきちんととってお客様を集められたと思っています。

また、若手の人たちが、自分の役がない公演も見に来て、流儀を超えて刺激を受け合っているのを見て、「本当にいい公演になったな。来年、再来年も楽しみ」と思っているところです。

最後の12月の舞囃子の会は、五流そろって出演します。4月から10月までの各会は、それぞれ一つの流儀が出演しましたが、そこで主役のシテ方をつとめた人のほかに、流儀の中から代表者をもう1人出してもらいました。その方が舞囃子を舞い、能の公演でシテ方をつとめた人は地謡で参加します。1回目から6回目までを観て、最後の7回目を観ると、「この間、地謡で出演していたあの方が、今度は舞うんだ」ということで、総ざらいの公演になります。

5 新しい資金調達の方法

宇田 「渋谷能」に関しては、クラウドファンディングを実施しました。200席分しか収入源がありませんので、それで費用を賄うためにチケット代が高くなるのは良くありません。また、若手の能楽師の出演ということや若いお客様にも来てもらいたいということもありましたので、べらぼうに高いチケット代にはできません。そこで、何とか協賛金を募りたいと思いました。

結果として2カ月弱の期間で200万円という目標金額に達し、費用として利用できるようになりました。「何かを支援したい。応援したい」という気持ちの人に響いたのか、「能は全く観たことありません」とか、「本当に何十年も能を観ていないけれども、また能楽堂に行ってみたいです」とか、「若手の活躍をこれから応援したいです」というコメントをたくさんもらいました。

そして、そこから新しいお客様になってくださった方もたくさんいるように思います。「クラウドファンディングで支援したから来た」と言う人が100人ぐらいいました。そういう人たちは、いつも能楽堂に来ている「その流儀で稽古をしている弟子」という方々とは何となく雰囲気違います。友枝先生、その違いが分かりましたか。

友枝 若い人が多いのは確かです。また、クラウドファンディングは、確かに私たち役者からしても非常に新鮮、かつ少しどきどきするところから始めました。

宇田 資金の調達のことですが、実は、もう一つ、衆我財団が協賛しています。こちらは能楽にとっても深く関わっている財団で、成田先生も自分の会で何度か関わっておられます。

成田 衆我財団は、小林製菓という製菓会社の小林一族の奥様が社会貢献のためにつくった財団で、日本にとって非常に大切な文化の一つである能楽を専門に支援しています。「渋谷能」のことを紹介したところ、来年以降も続けて支援していただけるとのことで、ありがたく思っています。

私たちは役者として「渋谷能」に関わりましたが、とにかくクラウドファンディングには本当にびっくりしました。今までは、毎年、文化庁の助成金の申請書と報告書を一所懸命頑張って書いてきました。しかし、「こんな方法でお金を集めることができるんだな」と大変勉強になりました。

6 実演 一調「屋島」

宇田 せっかく能楽師の先生がいらしてくださっていますので、このあと、実演を見ていただこうと思います。では、曲の説明をお願いします。

成田 本当に短い曲ですが、「屋島」という曲の一節を一調という上演形式で聴いていただきます。一調とは、謡一人、小鼓一人で、謡と鼓を聴いてもらう上演形式です。一調は、500年ぐらい前の伝書にも載っていますので、かなり昔から行われている上演形式です。昔は主にお座敷のような所で行われたと思われませんが、今は名人芸を見せるときに使われます。

友枝 「屋島」という曲は、「渋谷能」の今年の最終公演である12月の舞囃子の会で観世流の観世淳夫氏が舞う曲です。

「平家物語」に出てくる源義経は、悲劇のヒーローとして有名ですが、能楽「屋島」では、勝ち戦を続けた義経を主人公とする勇ましい曲として

よく演じられています。

この曲の台本を読むと、「非業の死を遂げた源義経が、昔の自分の武勲を思い浮かべて瀬戸内の壇之浦、屋島に亡霊として現れる」というテーマですので、そんなに勇ましい曲では決してありませんが、これから一調で謡う最後の所は、戦の場面を言葉巧みに表現しています。

——一調「屋島」の演奏——

一調は、普通の能の公演のときよりも鼓の手が非常に派手に華やかになり、その手に誘われるように謡を謡うという形式になっています。12月の当日には、これに大鼓、笛、複数の地謡、舞手のシテが入り、一つの表現形式になります。

舞囃子や仕舞という形式は、能としての一つの演劇ではなく、クライマックスだけを見せますので、役者の身体能力や音楽性に特化して楽しんでもらえたらいいと思います。曲のストーリーなどを事前に少し垣間見ておくと、もっと楽しめると思います。ぜひ観にいらしてください。

7 質疑応答

質問者 今日は、どうもありがとうございます。私は、たまたま「渋谷能」を何回か拝見していますが、初めての人にも手加減しないところがすごく楽しくて、こちらにもコンセプトが伝わってきました。なぜ「渋谷能」を拝見したかというところ、チラシがすごく目立っていたからです。今回、どうしてこういうチラシになったのかを教えてください。

宇田 ありがとうございます。能の公演のチラシは、出演者が演じている過去の舞台の写真を使うことが多いです。よその能楽堂も、「この演目を見ます」ということを分かりやすく見せることが多いです。

しかし、「渋谷能」はいつもと違った企画ということで、デザイナーも、いつもとは違うデザイナーにお願いしました。ただ、「こういうふうにしてほしい」と具体的に言ったわけではありません。6回までの公演は、必ずしもその公演の演目

で当日使用する面というわけではありませんが、面を一面にドーンと載せるかたちのデザインにしました。目を引きたいということもあり、これはかなり冒険しました。

面は、能楽師の皆様にとって大事な道具ですので、それをデザインでいじってもよいものかどうかについては心配でした。もちろん、その公演に出演するシテ方には、「このようにしてよいですか」と意見を伺いましたし、世話役の友枝先生や成田先生やそのほかの方たちにも、「こういう面の写真の使い方は業界的にまずくないでしょうか」ということを何度も聞きながらデザインしてもらった次第です。このデザインが能楽界全体で良しとされているかどうかは分かりませんが、少なくとも今回関わっている人たちには、駄目だとは言われませんでした。

また、すごく明るい感じのビビッドな色遣いのものが多く、古典芸能にはないような雰囲気になっていますので、それを手に取って、観に来てくださった方々もたくさんいらっしゃるのではないかと思います¹⁾。

友枝 少し補足すると、今回は、基本的な能の公演を五流で5公演やりましたが、選曲にあたっては、「勇気」とか、テーマがそれぞれ決まっていたんですね。「熊野」の場合は「恋」でした。

そのほか、「家族愛」とか、曲目に沿うテーマをいろいろ決めていて、そういうコンセプトをチラシのデザイナーと話し合いながら作りました。顔文字のアイコンを裏に隠したりもしました。

チラシは最初のインパクトなので、私たち役者にとっても非常に大事な役割のものです。今回、若者が集まる街で上演する「渋谷能」では、非常に斬新なデザインが欲しいと思っていました。私たちの業界も、そんなに頑なではありませんので、これに関しては、「能楽界にあってはいけないようなデザイン」と言われることはなかったです。

成田 これは「藤戸」という曲のチラシですが、怒っているアイコンと涙とどくろが散りばめてあ

ります。

友枝 チラシも、今回の「渋谷能」の成功の大きな原因の一つだと思っています。

質問者 今日は、貴重な話をありがとうございます。今回の「渋谷能」を制作するにあたっては、30代から40代をターゲットにしたということで、友枝先生も、「実際に若い観客が目立った」と話していっていました。実際のところ、どれぐらいの年齢層のお客様が来ていたのかが気になりますので、教えてください。

宇田 能の客層としては、60代、70代がとて多いので、それに比べたら若いということです。全ての人の年齢を具体的に伺っているわけではありませんが、返ってきたアンケートとか、会場にいるお客様の大体の様子を拝見すると、私たちの業界では若い、40代、50代のお客様が増えていと感じます。狂言の公演だと、気軽に来る人も多いので、年齢が少し下がりますが、普段の能の公演では、40代、50代は3割ぐらいです。しかし、「渋谷能」では、半分ぐらいが40代、50代でした。

宇田 それでは以上で、講座を終了したいと思います。本日は遅くまでどうもありがとうございました。

¹⁾ 2019年度「渋谷能」のチラシデザインは、以下からみることができる。

<http://www.ceruleantower-noh.com/lineup/2019/201903.html>

(文責 加藤富美子)

2 伝統を踏まえた邦楽公演の新しい見せ方

邦楽が多くの人々にとって無縁となりつつあり生活の日常から和楽器の音が絶えて久しくなっています。その理由は明治以来の邦楽教育の縮小、メディアへの露出後退および支援関係者の減少などにあると言われます。では西洋音楽に比べて邦楽はそれほどに取上げる価値が乏しい分野なのでしょうか。いえ決してそんなことはありません。先人の感性が生み出したおびただしい作品群や作曲家の生涯を少したどればその音楽に込められた我が国固有の音楽芸術の輝きを容易に見出すことができます。ただし音楽を単に目的もなしに並べただけでは人々の興味を喚起させることはできません。それには仕掛けが必要です。私は長きにわたり紀尾井ホールにおいて邦楽公演の企画を実行してきました。邦楽公演に何が欠けているのか、どうすれば邦楽への関心を取り戻すことができるのかを考えてきました。そこでこれまでやってきたことをこのハンドブックの場を借りてご紹介することにいたしました。これにより多少なりとも皆様の今後の企画のご参考になればうれしく思います。

1 邦楽の「見せ方」とは

邦楽を知らない方に長唄、義太夫、常磐津、清元、新内などといっても一体何のことか分からないでしょう。そのジャンル名や出演者を並べただけの公演ではそれがどんなものかを想像することすらできずチケットは売れません。人々に興味を持っていただくには「見せ方」が必要です。それはどんなものなのでしょう。以下にその手がかりとなる項目を述べてみましょう。

①「誰でも分る」テーマを設定すること

一つの公演にはそれを貫く分かり易いテーマが必要です。そこにイメージがふくらみます。

②テーマの中に複数ジャンルの演奏を組み入れること

「祭」といえば、長唄（神田祭）、義太夫（夏祭浪花鑑）、常磐津（勢獅子）、清元（三社祭）、など沢山の作品があります。これをうまく組み合わせ、一つの演奏会に取上げることでその違いを理解することができるようになります。

③理解を深めるため可能な限り解説を施すこと

単なる解説ではなく、スライドを使ったり、演奏者が舞台上でデモンストレーションしたりすることなどを通じて邦楽への親近感が醸成されます。

④一回限りではなく複数回のシリーズ化した公演とすること

印象が継続しテーマが深化されることで理解が一層促進されます。

2 具体的事例

それでは「見せ方」の意味を念頭に置いた上で、紀尾井ホールでは何をやってきたのか、公演実績からテーマや公演数などの事例を見てみましょう。

①名作、名場面、技を取上げる

【江戸邦楽の風景】

テーマ：江戸の風景が喚起した邦楽の調べとは

公演数：2010年～10年間で20公演

- ・深川、吉原などの風景のみならず衣裳、歴史的イベントも含め多彩な視点で解説
- ・テーマに関する複数ジャンルの名曲を紹介

【邦楽華麗なる技】

テーマ：邦楽にも華麗なテクニックがあるのだ

公演数：2011年～11年間で15公演

- ・退屈で分らない、と思われがちな邦楽演奏の常識を打ち破る公演
- ・邦楽の華やかで技に満ちた演奏を鑑賞

滝流し（勸進帳）、チンチリレン（京鹿子娘道成寺）……

②人物像を描く

【江戸邦楽の巨匠たち】

テーマ：江戸時代の優れた作曲家と作品の系譜
公演数：2007年～4年間で12公演

- 江戸時代には日本音楽を作った優れた作曲家がいた
- 竹本義太夫、都一中、十寸見（ますみ）河東、宮古路豊後掾、鶴賀若狭掾、清元延寿太夫、杵屋正治郎、岸澤式佐、杵屋六左衛門

【江戸演劇に生きた人々】

テーマ：錦絵をもとに初期の歌舞伎舞踊を再現
公演数：2012年2公演

- 「遊女歌舞伎」の創作舞踊 ほか

③慣習の打破

【女流義太夫の新たな世界】

テーマ：女流義太夫と人形との50年ぶりの共演
公演数：2008年～3公演

- 人形浄瑠璃に女性とは同座できない慣習を打破
- 関係者の意識改革に寄与

【みちのく紀行】

テーマ：流派を超えた編成の実現
公演数：2015年～3公演

- 長唄三味線、箏、尺八、囃子の30人編成
- 被災地支援（現地演奏家とともに）

④古典作品の新たな創造

【近松復曲三夜】

テーマ：近松の失われてしまった曲の復曲
公演数：2009～3年間3公演

- 物語（詞章）は残っているが当時の曲は失われていた作品に新しい曲を附し上演
- 人形が一人遣いであった当時の上演方式も再現

⑤邦楽を主題とする演劇の創造

【邦楽ドラマ】

テーマ：邦楽生音と俳優で演ずる新作芝居上演
公演数：2008年～8年間で5演目 合計27公演

- 芸道物語を題材として新たに脚本を起こし、俳優の芝居と邦楽の生音によるドラマを上演

- 「高橋竹山物語」6公演 栗塚旭、二代目竹山
- 「松廼家おけい」6公演 十朱幸代
- 「浪花女」6公演 佐久間良子
- 「竹本綾之助物語」4公演 山本陽子
- 「歌行燈」5公演 紺野美沙子、瀬川菊之丞、坂井音晴

⑥邦楽詞章作家の育成

【紀尾井邦楽塾】

テーマ：現代の人に邦楽詞章創作の機会を付与
公演数：創作5作品に曲を附し紀尾井で上演

- 新たな邦楽作品の創作→伝統的な形式や構成、言い回しなどの継承をはかる
- 経緯 2014年：一般公募し12名を選抜
2014年～2015年：平均月3回授業
2017年：紀尾井小ホールで上演
大和楽、箏曲、地歌、一中節、義太夫

⑦国際交流

【アジア音楽のかたち】（随時）

ラオスの音楽、台湾「南管」
ベトナム「ニャーニャック」（2006年）
パラオ「マトマトン」（2007年） ほか

【日韓伝統芸能の交流】（2016年 ソウル）

演目：葛の葉子別れ ほか
出演：韓国長唄研修生、八王子車人形、女流義太夫 ほか

【歌舞伎舞踊と浄瑠璃】（2014年 ヨーロッパ）

公演地：ドイツ、スイス、ハンガリー、ポーランド
舞踊：中村壺太郎
義太夫：竹本千歳太夫、豊澤富助
演目：越後獅子、鷺娘、俊寛

3 公演を作るに際しての理念

公演制作には邦楽の知識が必要なのは当然ですが、「見せ方」を考えるには基本的な理念を自分の中で明確にしておくことが大事です。その理念とは次のようなものです。

①作り手、演奏家、聴衆相互の共感を獲得する

視点をもつ

それぞれが自己満足に陥ることなく常に三者が感動を共有できるような公演を目指す

②思い込みや押しつけがましさを避ける

若い人には理解できない、今の人には今の音楽などの思い込みから離れ自由な視点を持つこと

③むやみに新しいものに媚びない

新しいものだけが一人歩きしないよう公演全体のバランスを考える

④公演テーマを掘り下げるため複数公演とする

単発では印象が希薄になるため最低3回は続ける。シリーズ化の中で聴衆が何を求めているかを把握

⑤プロデューサー意識の鼓舞・育成

公演プロデューサーとして常に問題意識を持ち、普段からジャンルを超えた多くのことを見聞する
→ 自分の成長に対する投資

4 伝統を踏まえた創造について

今日継承されている伝統文化はそれぞれの時代の中で新たに創造されたものであることは言うまでもありません。現代における創造もその流れをくむものです。ただし新たな創造にも歴史と伝統の素材が離れがたく共存しています。民族の感性が時代を経ても現代の人に流れ込んでいるからです。古典を修得して新たな創造に向うこと、これは「見せ方」を考える場合に重要な視点となるものです。その関係を以下に述べてみましょう。

伝統とは

- 伝統とはそれぞれの時代背景から生まれたもので様々な様式を伴ってその時代を代表し、時代を超えて人々の心を打つものです。
- 現在とは過去の歴史が積み重なった今です。その足下に伝統があり我々はその上に立って未来を見ています。

古典と創造

- 古典とはすぐれた制作者によりその時代の感性のエッセンスが凝縮され創造されたものです。

- 古典とは現代における創造のヒントを見出す重要な契機となるものです。

「古典とは、僕らにとって嘗てあった作品ではない。僕らに或る規範的な性質を提供している現に眼の前にある作品である。僕らはまさに現在の要求に従って過去の作品から汲むのだ。(小林秀雄)」

- 古典や伝統を学ぶとはそこに凝縮されている感性を嗅ぎ取り、それをもとに新たな伝統を生み出すことです。そこに伝統の役割があります。
- 演奏家による古典の再生とは当時の時代様式を現代において創造的に再現することです。演じる者の数だけ創造があるのです。

5 まとめ

(1) やって来たこと

これまで紀尾井ホールで制作に従事して来た経験をもとに実例を交えながらご説明いたしました。私が考えていたことは、伝統芸能である邦楽が衰退し後継者もおぼつかない中で、いったい制作側（作り手）として何ができるのか、何を発想したらよいのか、ということでした。新しい「見せ方」としてよく話題となるのは、次のようなことです。

- 西洋のものを日本の伝統様式に当てはめること（西洋演劇を日本の伝統演劇でやるなど）
- 伝統のものに西洋様式をあてはめること（和楽器で西洋音楽を演奏するなど）

いずれも創作という視点ではそれなりの目的があります。裏を返せば能、人形浄瑠璃、歌舞伎および邦楽などといった、日本に優れた伝統があるからこそ生じる発想であるとも言えます。しかしよく考えてみると伝統として育まれ創り上げられてきたものの価値はどの国のものであろうと等しいと言えます。音楽においては、ヨーロッパ、アジア、日本音楽はそれぞれ等価です。従ってその優れた価値を持つ伝統を、価値を維持しながら融合させるのは非常に難しい試みであることを意味しています。単に並べたり読み替え演出をするの

では創作とは言えません。

すでに述べたように伝統とは我々日本人の感性のエッセンスが凝縮されたものです。そこから生まれ、長く継承されてきたものは、それ自身の姿そのものの提示の仕方を工夫することで現代にも新しい伝統を生み出すヒントや力があると考えられます。

そこで私は伝統をどうすれば興味をもって見ていただけるかに重点をおいて考え実行してまいりました。それがその場限りの話題で終わってしまうようにシリーズ化を考えました。伝統の中にある本物の芸能には高い完成度があり人々に多くの感動を呼び起こします。それにヒントを得ながら、そこから飛び出してしまうのではなく、伝統を継承する形で新たな発見をし、新しい作品を今の時代に問うことができるのではと考えました。

それがうまく行ったかどうかは不明ですが、少なくとも公演に来場された方々には伝統とは何かという問題提起ができたものと自負しています。

(2) 伝統芸能の今

季節の移ろいの中に美しさやもののあわれを認めた先人の感性は今日まで伝承される数多くの作品を創造してきました。これらは日本独自の文化として世界的にも高く評価され国民が誇りとする財産となっています。

邦楽においては2002年に中学校の学習指導要領が改定され、3学年を通じて1種類以上の楽器を教えることが義務付けられ、教師にも伝統的歌唱と和楽器を必修として履修することが義務付けられました。とは言え学習効果を上げるには今後なお多くの時間を要するものと見られます。

ただし邦楽界に目を向けると将来の経済的展望が成り立たないことからこの道を目指そうとする若い人材が減少し、二世三世がかろうじて継承の役割を担っているのが現状です。また演奏会の場合も縮小しメディアへの露出も後退しています。さらに和楽器製造業者の数も激減しています。しかし日々の稽古に励む若い演奏家は貴重な民族の遺産を自分達の世代で絶やしてはならないとの熱い

思いで一杯となっています。

(3) これから

これからの方向として付け加えておきたいのは邦楽の演奏家自らが現状を直視し改善に向けた動きを開始しようとしていることです。それには流派を超えジャンルを超えて邦楽界全体として取組み大きなうねりとなる必要があります。

それに呼応する形で今後の公演の「見せ方」を研究し、伝統芸能である邦楽が現代に、さらに次世代に大きな役割を果たすことを大胆に提示していくことがプロデューサーの使命であると思っています。邦楽界の新たな時代の到来が待たれます。

随分と固い話になってしまいましたね。それでは「見せ方」の別の例として邦楽を扱った新旧の映画をご紹介します。邦楽に親しむきっかけとなることを望んでいます。

○鶴八鶴次郎（1938年 監督：成瀬巳喜男）

- 主演：山田五十鈴、長谷川一夫
- 新内節の芸道物語

○舞妓はレディ（2014年 監督：周防正行）

- 主演：上白石萌音、長谷川博巳
- 舞妓修行のマイフェアレディ

【参考文献】

小林秀雄の警告 適葉収 著 講談社＋α新書

（町田龍一）

1

公立ホールにおける邦楽公演の実例

熊本県立劇場は、昭和57（1982）年に開館しました。クラシック音楽専用の残響の長いコンサートホール（1,810席）と、オペラ、バレエ、演劇、伝統芸能などに適した演劇ホール（1,172席）という2つの専門ホールを併設した複合施設です。

熊本県立劇場ではほかの多くの公立文化ホールと同様、クラシック音楽や演劇をはじめ、バレエ、伝統芸能など様々な自主文化事業に取り組んでいます。また最近では、ホール職員やボランティアなどの人材育成にも力を入れているところ です。

今回の講座では日本の伝統音楽や芸能がテーマとなっていますが、ここではこれまでに取り組んできた4つの邦楽事業を取り上げ、事業の概要や制作プロセス、成果や課題などについてご紹介します。

1 公共ホールの協働

最初の事業は、「邦楽ワークショップと『邦楽の世界』」（平成14年度）です。熊本県立劇場が自ら制作した事業を県内市町村ホールに派遣し共催で実施するもので、熊本市の北東に位置する合志町（現合志市）と協働して取り組みました。

その内容は、平成14年度から改訂・施行された新学習指導要領を受けて、中学校でのワークショップと演奏会を組み合わせたものです。

ワークショップは、合志中学校の2年生4クラスを対象に実施し、三味線、箏、尺八、篠笛をクラスごとに分けて体験していただきました。

この事業は、邦楽としては初めての取り組みでしたが、比較的うまくいった裏には幾つかのポイントがあります。

まず1点目は、合志町文化会館は開館当初から、担当職員を熊本県立劇場に派遣し研修させて

いたため、熊本県立劇場職員との人的つながりが出来上がっていたこと。2点目は、音楽の先生方は和楽器指導の経験がなく、また楽器も揃っていない中で、学習指導要領改訂のタイミングに合わせて実施を呼び掛けたこと。3点目は、使用する和楽器は、熊本市民会館が数年間実施していた「和のスクール」というワークショップで使っていたものを無償で借りることができたことの3点です。

この事業の大きな成果は、まず中学生がワークショップで和楽器を体験しただけでなく、一部の生徒は演奏会で「さくらさくら」を演奏し、達成感を得られたこと。また、地方では鑑賞する機会の少ないプロの和楽器演奏を多くの中学生が生で聴くことができたこと。さらに、約600席のホールの半分以上を集客することができ、町の文化会館事業としても成功したことでした。

一方、課題もありました。翌年度以降、合志中学校のように和楽器体験に積極的に取り組む学校、あるいはそれを後押しするような市町村ホールが出てこなかったことです。残念ながら、この事業は次年度以降継続できず、1年で終了することになりました。

2 アウトリーチによる学校への普及

2つ目の事業は、学校へのアウトリーチと演奏会を絡めた「邦楽地域活性化事業」（平成22年度）で、東京にある財団法人地域創造との共催で実施しました。熊本県立劇場ではこの年より6年前の平成16年、同じ地域創造が実施する公共ホール音楽活性化アウトリーチフォーラム事業というクラシック音楽のアウトリーチ事業に取り組んでいました。これは体育館で全校児童を対象に行われる学校鑑賞教室と違い、クラス単位の少人

数で行うものですが、事前に実施会場を下見して、音楽室などの形状に応じて演奏者と子どもたちの座る位置を変えたり、参加する子どもたちの学年によって、話し方や内容、曲目を変えるなどして、音楽にあまり興味のなかった子どもたちにも楽しめるようなプログラム作りを行っています。

私はこうしたきめ細かい取り組みを経験し、事業効果の高さも実感していましたので、その後も県内各地で同様の事業を継続実施していました。邦楽地域活性化事業は、その邦楽版とも言えるもので、この年は県内の荒尾市、宇城市、人吉市の3か所で実施しました。

この事業は、地域創造が若手のプロの演奏家を全国から選考し、3人の演奏家と1人のコーディネーターを1組として合計3組を熊本県立劇場に派遣します。

彼らは熊本県立劇場でプログラム作りを行った後、県内3市に派遣され、学校でのアウトリーチとホールでの演奏会またはワークショップを実施。3市での事業が終わった後、9人の演奏家全員が熊本県立劇場に再び集まって、3組合同のガラコンサートを行いました。

地域での活動について、人吉市を例に取ってご紹介します。派遣されたのは、三味線の菊央雄司、箏の伊藤志野、尺八の小林鈴純の3人。人吉東小学校では地歌のアウトリーチを行いました。三味線の菊央さんが自ら作った紙芝居で、^{かわず}「蛙」という地歌を、歌詞とともに子どもたちに

ストーリーを分かりやすく紹介しました。

この事業では、地域創造と連携して取り組むことによって、第一線で活躍する演奏家とコーディネーターの助言のもと、充実したアウトリーチプログラムを実施できました。また、熊本県立劇場のスタッフのみならず、本事業に参加した県内3ホールの職員が、邦楽器に関する知識や、その取扱いについて学ぶ機会にもなりました。

その一方で、様々なスタッフとの連絡調整やコンサート、ワークショップの準備など、業務が幅広い上に錯綜していたため、最後のガラコンサートでは集客に向けた準備が不十分で、想定した入場者数が達成できなかったことが反省点でした。

3 演奏家との協働

3つ目の事業は、邦楽地域普及事業（平成23年）で、鑑賞型と呼ばれるプロの演奏家による演奏会に、アウトリーチやワークショップを加えた事業として実施しました。

現代箏曲界を代表する野坂操壽、沢井一恵による「ふたりのマエストロ 変絃自在」というツアー公演のスタートを、コンサートホールで実施しました。アウトリーチは、前年より縮小しましたが1町で実施。さらにワークショップは、これまで実施していなかった熊本市内で初めて実施しました。

「ふたりのマエストロ」の沢井さんは昭和54年、夫の忠夫さんとともに沢井箏曲院を創設。野坂さんも同じ生田流の箏奏者ですが、伝統にとらわれず二十絃箏や二十五絃箏を発表するなど、楽器の開発にも積極的に取り組んだ方です。

会場のコンサートホールは生の演奏に適していますが、当初は1,800席余りの大ホールでマイクを使わずに演奏するのは厳しいのではないかと懸念されました。しかしソロの演奏も含めて、この2人の迫力ある演奏は、何の問題もなく観客にしっかりと届けることができました。

フィナーレでは、地元の箏奏者が2人のマエストロと共演するなど、従来の箏の発表会にはな



かった企画で600人を超える入場者を集めることができました。この企画は、もともと地元の箏演奏家の先生方からのリクエストに応じて実現したものだったため、集客にも協力いただけたことがその要因です。

新たに取り組んだ夏休みのワークショップでは、ふだん本物の楽器や生の音色に触れる機会の少ない、^{しょう ひちりき りゅうてき}笙、箏、龍笛、琵琶で実施しました。小学生が親子で参加したり、中学生が友達同士で気軽に遊びに来て箏を体験するなど、開催は1日だけでしたが参加者数は277人に上りました。

この事業では、現代邦楽の第一線で活躍する2人の奏者による質の高い演奏を聴く機会を設けたことと、併せてこの2人と地元の演奏家が共演できたことが大きな成果でした。また、地域創造と連携して取り組んだアウトリーチ事業を、単年度で終わらせず継続できたこと。さらに、ワークショップを熊本市内でも実施して、子どもから大人まで参加者の幅を広げることができました。

ただ、「ふたりのマエストロ」のチケット販売は、9割以上が地元の先生方を通して購入されたもので、一般への浸透という意味ではまだ不十分だったと言わざるを得ません。

4 音楽監督との協働

最後は、熊本県芸術文化祭のオープニングステージ「邦楽」（平成30年）です。熊本県と熊本県文化協会、熊本県立劇場の3者が毎年秋に実施する熊本県芸術文化祭のオープニングを飾る創作ステージとして取り組みました。

邦楽をこの年に初めて単独で上げることができた理由は3つあります。

まず、これまで述べてきた自主文化事業などを通して県内に邦楽が少しずつ浸透してきており、集客を含め事業として成立させる見通しが立ってきたこと。次に、翌年開催が予定されていたラグビーワールドカップ、世界女子ハンドボール大会という国際大会に向けて日本の伝統文化を盛り上げる好機と捉えたこと。3つ目は、熊本で生ま

れ、後に東京に出て九州系地歌を全国に普及させた長谷幸輝検校の没後100年を2020年に迎えるに当たり、熊本ゆかりの邦楽演奏家や九州系地歌を県民に広く紹介できる機会と考えたことです。

企画に際しては、おもに次の3点をポイントとして考えました。

1点目は、熊本県立劇場のスタッフでは邦楽に関する知識や国内の演奏家とのネットワークが不十分と判断し、実力・知名度の高い演奏家を音楽監督に迎え、見応え、聴き応えのある魅力的な内容とすること。

2点目は、集客を図るためだけに地元出演者を多数出演させるような発表会にはせず、内容、構成、出演者にこだわり、この機会でしか実現できないようなステージをつくること。

3点目は、こうした企画内容を効果的に広報し、販促につなげるため、マスコミが取り上げなくなるような様々な仕掛けを行うことによって、邦楽のさらなる普及につなげるというものです。

1点目の音楽監督について、まず頭に浮かんだのは尺八奏者の藤原道山さんでした。演奏家としての実力は言うに及ばず、ジャンルを超えた人気、様々な事業に果敢に挑戦し成功された実績、さらに熊本の邦楽演奏家とのつながりなどから、ぜひお引き受けいただきたいと考えました。

藤原さんは私にとっては初対面の方でしたが、制作統括である私が説明した事業趣旨を理解し、快く引き受けてくださいました。その後は、“豊かな水に恵まれるとともに、阿蘇に象徴される火の国”という熊本のイメージをもとに、“流れゆく水、炎の躍動 一熊本の大地によせて”というサブタイトルを決めていただき、前半は水、後半は火をテーマに全体を構成していただきました。

構成、演出のみならず、主だった出演者や委嘱作品の作曲依頼、集英社から出版されている漫画『この音とまれ!』の作家アミューさんへのキービジュアルの作成依頼など、音楽監督の領域を超えて動いていただきました。

第60回熊本県芸術文化祭 オープニングステージ「邦楽」

流れゆく水、炎の躍動 ―熊本の大地によせて―

曲 目	作 曲 等	演 奏
アメージング・グレース	スコットランド民謡	藤原道山(尺八)
「水の風景」より 第1, 3楽章	藤原道山(作曲)	風雅竹韻(尺八)／熊本箏演奏者協会
ロンドンの夜の雨	宮城道雄(作曲)	渡部祐子(十三絃)
紺青 ～十七絃箏のための～	田丸彩和子(作曲)	小路永和奈(十七絃)
琵琶行	伊福部昭(作曲)	松下知代(二十五絃)
地歌「笹の露」	島田両造(作詞) 菊岡検校(作曲)	藤井泰和(三絃)／福田栄香(箏)／藤本昭子(三絃)／ 藤原道山(尺八)
和太鼓と尺八による 「炎の鼓動 ～肥後の鼓舞によせて～」	上野秀喜(作曲) 藤原道山(構成)	風雅竹韻(尺八)／必由館高校和太鼓部(和太鼓)
焰 ～十七絃独奏と箏群のための	沢井忠夫(作曲)	LEO(十七絃)／芸文祭箏アンサンブル
大地へ 第1, 2楽章	大島ミチル(作曲)	藤原道山, 風雅竹韻(尺八)／熊本箏演奏者協会(箏)／ 必由館高校和太鼓部(和太鼓)／ 芸文祭箏アンサンブル(弦楽)

私は、できるだけ多くの機会を捉えて藤原さんと意見交換を行うとともに、音楽監督の様々なアイデアを活かし、実現するよう努めました。

2点目のコンサート内容は上の表にあるとおりですが、九州系地歌や長谷幸輝検校ゆかりの演奏家を招いて「熊本色」を出すこと、次の時代を担う地元の若い演奏家たちの目標となるような全国で活躍する若手演奏家と共演できるステージを設けること、邦楽器だけでなく洋楽器も加えた編成の壮大な曲でステージを締めくくることが要素として盛り込まれました。

3点目のコンサート成功に向けた仕掛けとしては、まず4月に制作発表を行い、熊本県立劇場館長の姜尚中、音楽監督の藤原さんほか関係者が一堂に揃って会見し、藤原さんには内容、見どころなどをアピールしていただきました。

続いて6月には、関連企画としてセミナーを実施。公演本番に出演する藤原さんと、司会の葛西聖司さんによるトークで、伝統音楽の世界を分かりやすく解説していただきました。

そして本番直前の8月には夏合宿を開き、本番の共演に向けた仕上げのリハーサルを行いました。

藤原さんがリーダーを務める尺八アンサンブル「風雅竹韻」と熊本市立必由館高校和太鼓部によ

る合同練習、人気箏奏者LEOさんと地元で箏を学ぶ小学生から高校生たちとのリハーサルは、若い演奏家たちの本番に向けたモチベーションを上げるには十分な効果がありました。

チケットは全席指定で、地元邦楽演奏家など出演者にチケットを預けることはせず、全てプレイガイドで販売しましたが、1,000枚以上を販売。当日の入場者もほぼ満席という盛況でした。

5 まとめ

これまで述べた邦楽事業の集大成とも言うべきこの事業の成果として次の4つが挙げられます。

- ①県内の邦楽の先生方による一致協力した体制ができた
- ②若い演奏家たちが一流の演奏家と共演する機会を得て大きな刺激を受けた
- ③邦楽、洋楽、それぞれの演奏家たちの共演を通して、お互いの音楽を知る機会となった
- ④音楽監督の巧みな構成と、すばらしい演奏家たちにより、これまで邦楽演奏会に足を運ばなかった聴衆を増やすことができた

こうした成果が上がった一方で、熊本の邦楽を今後どのように発展させていくかといった議論にはまだつながっておらず、今のところ先が見えていないという課題も残っています。（本田恵介）

2 地域に根ざす劇場の伝統芸能支援 ——継承と創造

1 石見神楽とグラントワの活動

私は、中国山脈の山懷に抱かれた、島根県益田市美都町という、本当に大自然の中で生まれ育ちました。娯楽といえば、秋祭りに演じられる『石見神楽』（いわみかぐら）のみということで、その魅力に取りつかれまして、石見神楽を日本全国、世界各国に広めようと、個人的に取組みも続けています。神楽好きが昂じ、伝統芸能系の事業、とりわけ神楽事業の多くを今まで担当してきました。石見神楽を一言で表現すると、「勇壮優美・豪華絢爛」。芸能色が強いために、残念ながら学識者の評価は低いですが、地元民には絶大な支持を得ている伝統芸能です。伝統を守りながらも進化し続けている伝統芸能。伝承団体は約150程度あると言われてはいますが、正確な実態は掴めていないほどです。2020年5月には「日本遺産」にも認定されました。

このような地域環境の中で、2005年10月、美術館と劇場の複合施設、島根県芸術文化センター「グラントワ」がオープンし、劇場の主催事業の目玉の一つとして石見神楽を取り入れることになり、様々な事業を展開してきましたので、特徴的な事業を紹介いたします。



島根県石見地方を代表する伝統芸能「石見神楽」

まず、開館翌年から『石見の夜神楽 週末公演』を毎週日曜日に7年間続けて実施しました。現在は場所を市内の商業施設に変えて、毎週土曜日に行っています。課題としては、観光客誘致目的でありながら、実態は地元住民が97%、観光のお客様が3%ということで、いかにこの3%を引き上げていくか。逆に、どれだけ地元住民の支持を石見神楽が得ているかということも言えるかと思っています。成果としては、女性の神楽ファンが増えました。また、神楽社中の意識が変化しました。変化させたと云った方がいいのかもしれませんが、有料化によるお客様満足度の向上という意識を持たせる必要があるということです。初めて見るお客様には、この一瞬で「石見神楽はこういうものなのか」と評価をされますので、そういう怖さを社中の人に知ってもらいたいということで、色々な提案や話し合いを行いました。そういう中で、地元神楽ファンの取捨選択が起き始め、社中にとっては恐ろしいような話でもあるわけです。

また、『しまね子ども神楽フェスティバル』を計3回行いました。開催目的は、発表の機会の確保と交流の促進です。後継者育成として石見神楽社中の多くは下部組織に子ども神楽団を組織していますが、成果を発表する機会が少ないのが実態です。他にも、2013年には『ワールド神楽フェスティバル』として、韓国のムードンやバリ舞踊なども出演する国際交流事業を開催しました。

海外公演では、ブラジル神楽団との交流が大きな成果となっていて、今も交流が続いています。また、サウジアラビアでも公演を行いました。これはチームジャパンの一員として石見神楽が選ばれたという名誉なことでした。また、東日本大震災の際に支援をいただいた御礼の意味を込めて、日本文化を紹介するために、2013年にアメ

リカ南部5都市公演（アトランタ、マレー、マーチン、ナッシュビル、マイアミ）に石見神楽が選ばれました。他にも『中米4ヵ国 国交80周年記念事業 石見神楽演舞』なども行っています。

さて、海外公演に行った若い傳承者は、現地ですごく人気者になりますので、「自分たちはジャニーズではないか!？」と錯覚して帰ってくるわけです。そういったことを他の団員に伝えて、どんどん連鎖していくのですが、私が海外公演に帯同したときに常に気を付けていることがあります。先人が延々と築いてきた日本の信用というものを、私たちが汚すわけにはいかないんだと。海外に行ってはじけたい気持ちは分かりますが、規律ある行動を取ること。最悪、国際問題に発展しかねないわけですから、気を付けたいところです。

まとめとしまして、伝統を受け継ぎながらも進化し続けている伝統芸能が石見神楽であるということ。少子高齢化が全国的に進むにつれて、傳承者不足が課題になっていますが、石見神楽はしばし安泰であるということ。それから、公立文化施設は住民にとって身近な施設でなければならない。これは極めて重要な事項だと思います。そして、地域の伝統芸能の傳承と発展を目的として、様々な取組みを行っていく必要があります。その一つとして、やはり後継者の発表の機会の確保。続いて、様々な分野とのコラボレーションによる挑戦といったことによる新たな魅力の醸成を行うことにより、新たなファンの取り込みにもつながっていくと思います。それから、神楽社中員と対等な関係を構築し、なんでも言い合える雰囲気づくりが発展にとって重要だと考えます。今後の取組目標としては、五大陸制覇に向けて、目指すはアフリカ大陸だということ。また、2025年の大阪万博に向けて積極的に取り組んでいく必要があるのではないかと考えています。（木原 義博）

2 GF神楽の活動

グラントワの伝統芸能事業の一つとして、石見神楽とコンテンポラリーダンスのコラボレーショ

ン企画『GF神楽』を展開しています。これは、近隣13社中による協議会「益田市石見神楽神和会」の20～40代で構成する青年部と、国内外で活躍する振付家・ダンサーの藤田善宏氏（CAT-A-TAC主宰）との創造舞台です。GF神楽とは、「G」がグラントワのG、「F」が藤田氏のF、そして石見神楽を意味し、この三者が連携した新たな舞台作品づくりと位置付けています。第1弾は2017年、いわみ芸術劇場と併設の県立石見美術館の企画展関連イベントとして、石見神楽の演目『岩戸』のコラボレーション公演を開催しました。2019年にはいわみ芸術劇場の企画として、演目『KUROZUKA』（黒塚）の初演、『IWATO』（岩戸）の再演を行っています。

本事業のコンセプトの一つが「神楽における身体表現の可能性」です。神楽には、その手さばき足さばき、腰を落とした舞に伝統芸能ならではの身体性が感じられます。和の舞の美しさを受け継ぐ神楽繼承者と、都市部のダンサーが結びつき、新たな舞台作品を作れるのもグラントワだからこそ目指せる取組みだと考えています。また、「ダンサーと神楽繼承者の相互刺激」も目的としています。神楽繼承者は普段は別の仕事をしており、身体表現や舞台のプロではありません。しかし、その舞には石見地域の暮らしに密接に結びついた文化と伝統が感じられ、これこそが地域の誇りです。プロダンサーたちは、伝統が詰まった舞に触発されるわけです。“今生きて舞う”ということに関してプロかアマチュアかは関係ありません。神楽繼承者には、先人から受け継ぐ舞を同時代に生きるダンサーと共に余すことなく舞台上で表現してほしいと考えており、この相互刺激こそがGF神楽の肝となっています。そして全体の大きなコンセプトとして、「神楽繼承者と劇場との信頼関係と連携」を挙げています。石見神楽は繼承者不足などの課題もはらんでいます。劇場としてはそれらの課題を共有し、互いに信頼しながら質の高い舞台づくりを目指しています。信頼関係なくして真の創造舞台とはなりませんし、地域の劇場と



GF 神楽 稽古の様子

芸能団体との連携に必要な事だと感じています。そのため、何をつくるかではなく、どうやってつくるかというプロセスを大切にしています。

ここでGF 神楽の稽古について紹介します。舞手の人と後ろの男性たちはそれぞれ別の社中に所属しています。普段は切磋琢磨する間柄ですが、GF 神楽だからこそ社中の枠を超えて稽古に励む興味深い場面で、真剣な眼差しが印象的です。

続いて演出についてです。『KUROZUKA』という作品の悪狐が剛力（修行者）を捕えるシーンです。藤田氏の演出によりダンサーが加わることで、より表現豊かで生々しいシーンとなっています。このように新たな創造舞台に対する出演者の意欲は高く、さらに表現の理解を深めるため、ダンサーと青年部は練習を重ね、時に語り合うなど時間をかけたプロセスを大切にしています。

続いての事業は、『しまね伝統芸能祭』です。「受け継がれる伝統芸能の“今”」をテーマに2020年9～11月の約2ヵ月間にわたって開催しました。オープニング公演にてGF 神楽の第3弾『SHOKI - 鍾馗 -』の公演と生配信を行いました。また、期間中に多様な芸能団体の公演を県内複数のホールで開催し、地元プロ和太鼓奏者による地域の子供達との和太鼓交流なども実施しました。また、この事業では映像やウェブサイトによる県内伝統芸能の発信に力を入れました。単に演目紹介や資料的な映像はなく、各芸能を継承する方々の暮らしに伝統芸能が根付いていることが伝わる映像づくりを目的として制作しています。



GF 神楽『KUROZUKA』の一場面

最後になりますが、劇場の役割として大事にしているのは、貴重な伝統芸能を守り、未来に繋ぐための事業展開です。安易なコラボレーションではなく、地域の伝統芸能の課題に向き合い、その上で表現そのものがもつ魅力や熱を、関係者や出演者と共有しながら進めることが大事だと考えています。そのためには、劇場が各芸能団体にとってよりよい方向へあゆんでいける一助となるよう信頼関係のある繋がりを大切にしていきたいと思っています。（福間 一）

3 益田糸操り人形の活動

グラントワでは、島根県無形民俗文化財『益田糸操り人形』の支援事業を行っています。益田に糸操り人形が伝わったのは明治20年頃と言われ、約130年にわたり継承されている伝統芸能です。現在、「益田糸操り人形保持者会」が所作を継承し、当時のままの人形は、県の有形民俗文化財にも指定されている人形浄瑠璃芝居です。定期公演の他、近隣施設への出前公演や、現代人形劇センターと連携し、三味線・義太夫・人形遣いの養成講座も実施しています。技術的な継承支援と、その成果発表として各種公演を行っています。

年3回開催されるグラントワ定期公演の舞台設営・音響・照明準備などが伝統事業の舞台技術部門からの主な支援となります。糸操り人形の専用舞台として、保持者会が3種類の舞台を所有しています。1つ目はグラントワ定期公演で使用するアルミ製の舞台。2つ目はグラントワ以外のホー

ル公演用の木製舞台。3つ目は学校公演で使用する小さいサイズの舞台となります。この学校公演舞台は約20年前、当時の技術職員が簡単に移動・設営可能な舞台が出来ないかと、演者の意見や人形舞台の採寸を行い、地元業者へ依頼作成したものです。定期公演で使用するアルミ製舞台は、保持者会が作成されたものですが、いざ設営してみると必要以上に長い柱に仕上がっていたり、連結部のネジ穴が小さすぎたり、非常に設営しづらい事が判明しました。定期公演がない時は、舞台を解体しホールで保管しますので、設営や解体が容易でないのは、長期的にデメリットとなります。最終的に技術職員が再度、上演所作と舞台構造を検討し、修正してもらうようお願いに行った事もあります。特殊な舞台の構造を知っている技術職員ならではの技術支援とも言えます。

定期公演のほか、催し物のゲストでの上演依頼や、全国の民俗芸能大会への出演など、ここ数年でグラントワ以外での公演もかなり増えてきました。通常、技術職員1人が同行し、出向いた先の技術者と舞台の搬入・設営・搬出・または音響・照明など必要機材の調整を行います。益田糸操り人形の舞台は、通常の舞台の上に、さらに人形用舞台を設置します。演者は人形舞台高さ約1.5m上の歩み板から人形を操るため、かなり特殊な形状の舞台と言えます。舞台は横が約5m、高さ3.5m、奥行きが2.5m、約40個の部品で構成されており、総重量は約680キロあるため、限られた時間で準備・本番・片付け等を円滑に行うには、入

念な下見や打ち合わせが重要です。部品も多く重量物である為、周りの安全確保も大切な仕事です。打ち合わせを行う技術者も人形舞台を初めて見る場合が殆どのため、設営に対し、イメージが湧くように分かり易い説明が必要となります。

海外公演として、2016年にイギリスのロンドンにあるヴィクトリア&アルバート博物館で、『日本ファミリー・フェスティバル』という日本文化を紹介する催し物に出演しました。輸送経費削減のため、現地技術者が制作した舞台での公演となりました。事前に必要な舞台形状や配置等を調整していましたが、到着すると、当初の要望と異なる事が多く、通訳を介しながらの再調整となりました。普段の公演とは違う状況となったため、演者が混乱しないよう動きの確認、指示出し、タイムスケジュール管理、人員配置などの資料作成も技術支援の一つとして行いました。技術支援とは少し異なりますが、ロンドン公演の際、演者も最少人数だったため演じる役が不足しており、一演目だけ保持者会の方に混ざって出演もしました。

複数の団体が出る催し物に出演する際、人形舞台の撤去時間を考慮したプログラム順にして頂く事を事前にお願ひします。しかし、実際には次の出演団体が、すぐに始まるスケジュールになっている事がありました。撤去時間が必要な旨を再度説明しましたが、既にプログラムを作成した後で順番の変更が出来ず、どうにか30分だけ時間を頂き撤去した事もあります。時間がないと人は慌てますし事故の元にもなりますので、とても緊張しながら撤去した記憶があります。

益田糸操り人形保持者会は21名で活動されており、大人数の団体ではありませんが、小学生から高齢の方まで幅広い年齢層で構成されています。これからも、伝統が引き継がれるとともに技術支援も引き継がれていくものだと思っています。(山崎祐子)

※ GF 神楽、益田糸操り人形などの映像はグラントワ公式 youtube チャンネルよりご覧いただけます。



『益田糸操り人形』操演の様子

1

現代音楽と能

能声楽家の青木涼子です。本稿では私の活動を事例として紹介いたします。東京藝術大学で能楽観世流シテ方を学び、現在は能声楽家として、能の声楽である謡を素材にした作品を、現代音楽の作曲家と作り、世界で公演をしています。2015年度文化庁文化交流使に指名、2019年度第11回「創造する伝統賞」（日本文化藝術財団）を受賞しました。

1 西洋音楽と謡

能は謡と舞で構成された歌舞劇です。舞の印象が強いですが、実は謡という声楽部分が大きな位置を占めています。私は謡の素晴らしさを世界にもっと広めたいと思い、謡の新曲を現代音楽の作曲家と共に作る活動を始めました。

現代音楽とは、西洋クラシック音楽の流れの延長線上にある、20世紀から現在に至る音楽のことをいいます。現代音楽では、作曲家が西洋音楽では扱ってこなかった音楽素材を研究、それを用いて作曲してきたという歴史があります。日本の伝統楽器のための新曲も、1950年代以降、現代音楽の作曲家が数多く手がけてきました。その流れをくみ、謡のための作品を作るのに現代音楽が最も適している分野ではないかと考えました。

西洋音楽の声楽と比べると、女性の謡はアルトよりも低い声域です。謡はファルセット（裏声）を用いず、地声で低く謡うという西洋音楽の声楽にはない謡い方をします。謡のこうした異なる声域と歌唱法は、従来の西洋音楽の声楽にはないもので、現代音楽の作曲家にも刺激となり、新しい作品を生み出すきっかけになっているようです。

謡を作曲するに当たって、西洋音楽の作曲家にとって一番難しいのが、謡と西洋音楽の楽譜の違いです。能では楽譜と歌詞が一体になった謡本を

用いますが、西洋音楽の楽譜とは違い、音程やリズムの指定がありません。これは師匠からの口伝で学んでいくもので、西洋音楽のように全てを楽譜に記述し、その通り演奏を再現していくというやり方とは違います。日本語を理解して、能の稽古をした人でないと謡本を理解することが難しいため、より多くの作曲家が新作を作曲できるように、2016年にウェブサイト「作曲家のための謡の手引き」を作りました。謡のいろはを日英両語で解説しており、楽譜を見ながら音源を聞くこともできます。

2010年より、世界の作曲家に小編成の曲を委嘱し、世界初演する「現代音楽×能」というシリーズを主催してきました。これまで17ヵ国33名の作曲家に委嘱し、その33曲のうち14曲を6ヵ国で68回演奏しています。2014年には委嘱した曲を中心に、デビューアルバム「能×現代音楽」（ALCD-98）をリリースしました。

委嘱した作曲家の中から、さらに大きなプロジェクトへと発展する例も出ています。イタリアのフェデリコ・ガルデッラ（1979-）は能『錦木』を基にした謡とオーケストラの曲「Two Souls」を作曲、2018年にフィレンツェの五月音楽祭管弦楽団と世界初演後、2019年に広島交響楽団と室内オーケストラ編成で再演しました。

また、パリ在住の作曲家・馬場法子さん（1972-）も重要なコラボレーターの一人です。彼女の謡と弦楽四重奏のための「ハゴロモ・スイート」では、世界三大オーケストラの一つ、オランダのロイヤル・コンサートヘボウ管弦楽団とも共演しました。『源氏物語』葵の巻を題材にしたオペラ《Nopora AOI 葵》は、2016年のパリでの世界初演後、2019年に高知県立美術館ホールで日本初演をしました。

フランスの作曲家・オレリアン・デュモン（1980-）も能『安達原』（『黒塚』）に触発されたオペラ作品『秘密の閨』を作曲、2016年にあいちトリエンナーレで世界初演しました。

また、ハンガリーの著名な作曲家・指揮者であるペーテル・エトヴェシュ（1944-）も「くちづけ（Secret Kiss）」を作曲、2019年に世界初演しました。映画化もされているアレッサンドロ・バリッコ（1958-）の『絹』が原作で、19世紀末にフランスの若い商人が、日本へ絹を求めて旅する話です。日本語の台本は、演出家・劇作家の平田オリザさん（1962-）にお願いしました。スウェーデンのイエーテボリを皮切りに、東京、ポルト、マドリード、ベルリン、ケルン、ブダペストで演奏しました。東京では2019年3月に平田さんの演出付きで東京文化会館で上演しました。東京以外はエトヴェシュが指揮をしました。2019年9月にベルリン・フィルハーモニーで、ケルンが本拠地の現代音楽最高峰アンサンブルのムジーク・ファブリークと共に、ムジークフェスト・ベルリン音楽祭でも演奏しました。

このような活動が続ける中で、19ヵ国50名の作曲家が謡の曲を作曲し、私はこの10年間で15ヵ国で公演をしました。今では謡を作曲できる作曲家の国籍は19ヵ国にも及び、彼らは世界的に活躍しています。また、私が世界各地で彼らの曲を演奏することで、謡という日本独自の声楽は私の願った形で世界に広がり始めています。

2 オペラ作品

私にとって重要な作品をご紹介します。東京音楽大学の客員教授で世界的な作曲家・細川俊夫さん（1955-）のオペラ《二人静 一海から来た少女》という作品です。アンサンブル・アンテルコンタンポランの委嘱によって作曲された1幕1場のオペラで、2017年12月にフィルハーモニー・ド・パリで世界初演しました。平田オリザさんが台本を手がけ、世界初演では演出も担当しました。

平田さんは能『二人静』を下地に、世界各地で続くテロや紛争を背景とした現代の物語を新たに書き下ろしました。地中海の海辺に流れ着いた難民の少女ヘレンに、12世紀の日本に生きた舞手、静御前が乗り移ります。静はかつて有力な武将だった源義経の恋人で、当時彼の子を身ごもっていました。しかし義経が時の権力者で義経の兄である頼朝の命によって、反逆者として捕らえられ殺されてしまい、生まれたばかりの息子も海に沈められ殺されてしまいます。抗い難い暴力の犠牲となった二人の女性の悲劇が、時間と場所を超えて重なり合い、やがて二人の声が一つになっていくというお話です。2017年12月に世界初演されてから、2018年にカナダと韓国で、2020年3月にニューヨークで、それぞれ別の演出家による四つのプロダクションが生まれています。私は全部に出演させていただきました¹⁾。



2021年8月22日 細川俊夫《二人静 一海から来た少女》
サントリーホール サマーフェスティバル 2021

写真提供：サントリーホール

もう一つ、ご紹介したい作品は、2013年にマドリードのテアトロ・レアル王立劇場で上演した、戦後ドイツを代表する作曲家、ヴォルフガング・リーム（1952-）作曲のオペラ《メキシコの征服》です。現代オペラの重鎮の一人である演出家・ピエール・オーディ（1957-）による新演出で、私はマリンチェという役を演じました。ザルツブルク音楽祭の総監督やパリ・オペラ座の総裁を歴任した、オペラ界の革命家と評されるジェ

ラル・モルティエ（1943 - 2014）がその当時テアトロ・レアルの総裁を務めていました。《メキシコの征服》も彼の主導で制作が行われており、世界的に注目を集めていました。ただ、彼はがんでは2014年にあつという間に亡くなってしまいます。彼の最後のシーズンに関わらせていただいたことを光栄に思っています。

このオペラはアントナン・アルトー（1896 - 1948）の戯曲を基に、メキシコのアステカ帝国最後の王といわれるモンテスマとスペインの将軍のコルテスの出会いが描かれています。私が演じた役マリンチェは、モンテスマとコルテスの通訳者で、コルテスの愛人でもあった実在したメキシコ人女性です。最終的にスペイン側の勝利に貢献し、メキシコでは裏切り者の代名詞としても知られています。このオペラでのマリンチェの役割は黙役で、身体表現で通訳をする役です。アルトーが能など非西洋演劇の影響を受けていたこともあり、日本の能の役者、そして女性であることからキャスティングされました。初めての大きなプロダクションで驚くことが多かったのですが、とても良い経験で勉強になりました。

3 新型コロナウイルス終息祈願 「能音楽奉納」

このように私は海外での公演活動が多いのですが、新型コロナウイルス感染症の影響で公演の中止を余儀なくされました。2020年3月はニューヨークで細川俊夫《二人静 一海から来た少女》、エストニアでの新作舞台、マドリッドでスペイン国立管弦楽団と共演というツアーの予定でした。ニューヨークでの公演が3月7日で、その数日後にはロックダウンしてしまったので、ぎりぎりのタイミングで開催できました。それから、エストニアに移動してリハーサルをしていましたが、本番の3日前に公演中止が決定し、急いで帰国しました。その後マドリッドでも感染が急速に拡大し、そちらの公演も中止となりました。マドリッドでは、スペインの作曲家・ホセ・マリア・

サンチェス＝ベルドゥ（1968 - ）による、私がソリストで100人の合唱団とフルオーケストラの曲「Ές Φάος (Hacia La Luz)」を世界初演予定でしたが、2022年2月に延期されました。

それ以来、音楽業界は世界中例に漏れず、コンサート活動が難しくなっていました。私が主催してきた新作委嘱世界初演シリーズ「現代音楽×能」は公的資金で可能になったものなので、過去のコンサートの模様を皆さんにご覧いただきたいと思い、青木涼子YouTubeチャンネルで無料公開しました。さらに、人とつながるのが困難な状況で、音楽の力で何かできることはないかと考え、新型コロナウイルス終息祈願のための「能音楽奉納」というプロジェクトを立ち上げました。能は神事として神社仏閣で奉納してきた歴史があります。今や世界には、その祈りの芸能とも言える「能」の謡の曲を作ってくれた作曲家たちがいます。「能音楽奉納」は、彼らが作曲してくれた謡の曲を、作曲家が暮らす国の人々に向けて、在宅の演奏家と共にオンラインで奉納演奏するというものです。インターネットを通しての遠隔地同士のリアルタイムでの合奏は、遅延の問題などもあり、難しいとされています。しかし、今回はヤマハオンライン遠隔合奏サービス SYNCROOM を使用することで、合奏が可能になりました。このプロジェクトを行ったのは、感染症流行の中でも演奏活動続ける方法を模索するためでもあります。

第1回目は5月30日にイタリアのフェデリコ・ガルデッラが作曲した謡とバス・フルートのための「風の声」を、ヨーロッパで被害が一番最初に大きかったイタリアの人々に向けて奉納演奏しました。東京フィルハーモニー交響楽団首席フルート奏者の斎藤和志さんと私はそれぞれ都内の自宅から配信しました。

第2回目は7月4日に馬場法子さんの《Nopera AOI 葵》をフランスに向けて、フルートの斎藤和志さんと打楽器の畑中明香さんと演奏しました。

第3回目は7月11日に開催し、シリーズ初の

海外とのリアルタイムでの遠隔合奏をスペインのチェリスト、アルド・マタと行いました。スペイン在住の作曲家ブルーノ・ドツァ（1965-）作曲「エウリディーチェ」をスペインの人々に向けて奉納演奏しました。実は SYNCROOM は基本的には国内のみの使用を想定されていて、日本語の仕様しかありません。でも、実際に海外とのセッションを行って見たら、遅延もなく演奏可能でした。この試みを通して、入国制限中でも海外の演奏家との共演の実現を目指しました。



2020年7月11日 第3回 新型コロナウイルス終息祈願
「能声楽奉納」スペインのために 写真：津山寿文

「能声楽奉納」はアーカイブで青木涼子 YouTube チャンネルで視聴可能ですので、ぜひご覧ください。人と会うことが難しい状況ですが、遠く離れた国の人と力を合わせて一つのものを作ることができ、人との繋がりを感じ、感動しました。慣れないことで本当に大変なこともありましたが、たくさんの方から支援もいただくなど、皆さんの温かさを感じることができ、素晴らしい経験をさせていただきました²⁾。

これからも世界のより多くの人たちに「謡」の素晴らしさを知っていただくため活動を続けていきたいと思っています。

1) 2021年8月22日「サントリーホール サマーフェスティバル 2021」にてフランスよりアンサンブル・アンテルコンタンポランが招聘され、2017年パリでの世界初演時のオリジナルメンバーで、細川俊夫《二人静 一海から来た少女》の日本初演を行いました。

2) 講義後、ヨーロッパの二つの著名なオーケストラ、ロイヤル・コンサートヘボウ管弦楽団（2020年12月7日）、アンサンブル・ムジークファブリーク（2021年2月19日）と共に「能声楽奉納」をオンライン配信しました。朝日新聞、音楽の友、タワーレコードマガジン、ヨーロッパのテレビ局 Arte の人気番組「Hope@Home」に取り上げられるなど、国内外で話題になりました。

また、同じ方法でアンサンブル・アンテルコンタンポランのチェリスト、エリック＝マリア・クテュリエと CD 録音も行いました。東京とパリを繋いでリモート・セッションを行い、両拠点で同時録音したものをミックスし、アルバム「夜の詞 能声楽とチェロのための作品集」（ALCD-131）を2021年9月7日にリリースしました。

【参考ウェブサイト】

ウェブサイト「作曲家のための謡の手引き」
<http://ryokoaoki.net/study/>

青木涼子 YouTube チャンネル
<https://www.youtube.com/c/RyokoAoki>

（青木涼子）

2 ジャワガムラン ——創作公演の基本知識と事例紹介

ジャワガムランは、インドネシア・中部ジャワの宮廷で発達した、千年余りの歴史を持つ伝統音楽です。使用される楽器、音楽、そして理論も西洋と異なる点が多く、学び始めるとしばしば驚かされます。基になる考え方や価値観が西洋と異なり、「当たり前」が違うわけですから、ガムランを使用する作曲や、ガムランの楽器を使用して創作作品の公演を企画する際には、留意すべきことがあります。

ここでは、インドネシアの伝統音楽であるジャワガムランが世界中で愛好され演奏されている背景と、ジャワガムランの概要、ガムランの演奏のしくみが創作事情に関わっていること、そして創作の事例と上演に際して留意する点などをご紹介します。

1 日本でも身近になったガムラン

ジャワガムランは、金属製の打楽器群を中心とした大編成のアンサンブルです。特に音色が良いとされる青銅製の楽器はひとつひとつに重量があります。また王宮で大切な儀式を行う大広間に据え置く楽器であることから、木製の台に施された彫刻など装飾も立派で、扱いに気を遣います。このような大掛かりなものが世界に広まった背景には、まず1889年フランス・パリ万博で初めて西洋に紹介されたジャワガムランが、人々から大いに称賛を得られたこと、特にドビュッシー、ラヴェルなどの作曲家に多大な影響を与え、近代西洋音楽が大きく方向転換したきっかけになったことがあります。音楽理論が研究されていくと、更に興味深いことが明らかになっていきます。各パートの楽譜もスコアもなく、楽器ごとの演奏法が互いに深く関わり合って、音による暗号のような合図を出し合う演奏のしくみは、コミュニケー

ションそのもの。何ともユニークなのです。世界中の教育機関がジャワガムランを取り上げ、たくさんの楽器が海を渡って広まっていきました。愛好者も増え、ガムランを使った創作も行われるようになりました。

日本では1970年代から、アメリカに倣って大学でのガムラン教育が始まり、東京音楽大学では現地の国立芸術大学と提携を結んで、毎年80名の学生と50名の社会人がジャワガムランを学んでいます。古典様式を実習するだけでなく、ガムランを使って作曲し、それを演奏するカリキュラムも導入されました。欧米に比べるとスタートに百年程度の差がありますが、和を重んじる合奏形態が向いているのか、日本人の演奏レベルは高いと評価され、すでに国内に自主的な演奏会や小中学校などで委託公演を行うグループも存在しています。大編成ガムランの演奏を、実際に見たり聴いたりすることができるのです。

2 ジャワガムランについて

ガムランの語源はジャワ語で「打つ・叩く」という意味のGamelを名詞化したものです。楽器の総称も音楽もガムランといいます。インドネシア



東京音楽大学所蔵のジャワガムラン（フルセット）

には各地に金属や竹製の打楽器アンサンブルがありますが、一般的にガムランと呼ばれているものは金属製の打楽器を中心としたアンサンブルで、インドネシアには主に3種類のガムランがあるとされています。バリ島のヒンドゥー教寺院で宗教音楽として演奏されるバリガムラン、ジャワ島西部のスンダ族により貴族のたしなみとして演奏されてきたスンダのガムラン、そしてジャワ島中部の王宮で宮廷音楽として発達したジャワガムランです。これらのガムランを聴き比べると、パワフルでエネルギッシュなバリ、軽やかで心地よいスンダ、神秘的で荘厳なジャワのようにかなり違った印象を受けます。そして、東京音楽大学所蔵の楽器はジャワ島中部の古都スラカルタ、通称ソロのマンクヌガラ Mangukunegaran 王宮ゆかりのセットです。余談ですが、マンクヌガラ王宮は、先述した1889年パリ万博にガムラン奏者と舞踊家を派遣した記述の残る王宮です。

さて、楽器の写真を見ると、正面だけでなく横向きの楽器があります。ジャワガムランにはふたつの音階があり、ひとりの奏者に対して楽器は音階ごとに2台ずつ配置されます。旋法ごとに細分化されて3台使う楽器もあります。演奏者は床に座り、曲の音階や旋法によって前を向いたり、横を向いたりして演奏します。フルセットのガムランは、ふたつの音階のセットが組み合わされたものであり、これを音階ごとに分ければ半分の楽器台数で演奏が成立するのです。日本で音楽ホールに運んで演奏するような場合は、どちらかひとつの音階のセットを使ってプログラムを構成することが多いです。また、ガムランの古典的な演奏法は各楽器に役割があり、舞台の広さや予算に応じて、似た役割を持つ楽器を割愛して編成を多少小さくすることができます。それから、東京音楽大学のフルセットを運ぶためには4トンロング、ハーフセットを運ぶ場合には2トンロングのトラックが必要です。コンサート企画の際には運搬費用の予算確保や、それらの車が施設の搬入口前の道路に侵入できるかどうか、また駐車しておく

場所なども確認する必要があります。最近は出張演奏に適した、組み立て式の台を用いたセットもあり、ワンボックスカーで運ぶことのできる楽器や、宅配だけで運ぶことのできる簡素で軽い楽器も登場しています。

次に音についてですが、ガムランの音律は西洋のドレミと違うので、音程を変えられない楽器と合奏するには多少不便です。また、全ての音がセットごとに少しずつ違います。これは楽器を注文した人の好みや、楽器を製作する職人の勘どころで基音の高さや音同士の幅が決まるという独特の事情によります。ガムラン以外の楽器やパートとともに五線譜で新しい作品を創作する場合、また和声的な響きをイメージして作曲する場合には、音律の参考にした楽器で演奏する必要があります。別の楽器を使用すると、音が合わないとか、作曲者が想定していたハーモニーにならないなどの問題が生じる可能性があり、注意が必要です。

ジャワガムランの演奏のしくみについては、まず、ジャワガムランは繰り返しの音楽です。古典様式の楽曲には段落や拍数の定型があり、日本ではこれを形式と呼んでいます。例えば4段落で全32拍の形式の曲はたくさんあり、その32拍を繰り返して演奏します。数分で演奏できますが、途中でテンポを何倍にも変化させたり、さまざまなアレンジを加えたり、別のブロックに移行したり、別の曲を繋げたりして、曲想豊かに長い時間演奏を楽しむこともできます。曲の始まりから終わりまで、全てのアレンジが音による合図で成り立つようにできていて、ガムラン古典楽曲の演奏経験がある作曲者や、ガムラン独特のルールに興味のある作曲者による作品には、それらの合図やルールを取り入れて融合させた部分がよく見られます。

3 伝統と創作の境が曖昧な創作事情

上記のように、ジャワガムランは一期一会の演奏と言われ、同じ曲であっても都度違う演奏にな

ります。伝統的な古典曲の演奏に創作されたアレンジが組み込まれることもよくあります。また、前述の形式に則って作られた新しい作品は、聴けば古典曲とほぼ変わりません。筆者はよく小中学校の芸術鑑賞教室で演奏するのですが、ガムランの音はドレミではなく数字で表すものだと解説したうえで、8つの音があれば演奏できる小規模な形式を用いて、数人の生徒さんに好きな数字をひとつずつ言ってもらいその場で曲を作って、古典のルールで演奏する企画が人気です。伝統と創作の境目が曖昧であるからこそその楽しみ方です。

また王宮様式のガムランは、長い間王宮の中だけで演奏されていましたが、第二次世界大戦後に大きな変化が訪れました。インドネシアが共和国として独立した際に庶民に開かれたのです。子供のための唱歌や、相互扶助を奨励する歌など、ガムランを使用する新たな作品がたくさん作られて、ラジオで放送されるようになりました。カセットテープの普及によって、それら庶民向けの作品は更に定着していきます。ガムランを伴奏に用いて厄除けの儀式として上演されていた、王宮様式の影絵芝居ワヤン・クリ Wayang Kulit も、一般向けにアレンジされて娯楽色が強くなりました。この芸能のリーダーは人形遣いで、歌い語りながらガムランの統率を取り、人形を遣うのですが、優秀なリーダーは新しい曲を作曲し、古典曲の歌の部分新しい歌詞や楽しいメロディーに作り変えて上演時に使うなど、王宮様式の枠を超えた斬新な展開で上演しました。この傾向は現在も続いています。またガムランが伴奏するジャワ舞踊も、王宮の儀式時しか上演できない舞踊の、エッセンスを取り入れた練習用の作品や、ストーリー性のある舞踊、史実や伝説の人物を題材にした舞踊、子供向けの舞踊など、さまざまなジャンルの舞踊が著名な宮廷舞踊家等によって次々に創作されました。人物像や場面に合わせて、時に書き下ろされた曲を用いてガムランが伴奏を繰り広げます。市販されたカセットテープは舞踊の練習用に広く普及し、今でも CD に焼き直されて販売

され、人々の間で親しまれています。

このように、現地では戦後に多くの新しい作品が生まれました。わかりやすい歌詞と明快なメロディーにより庶民の人気を獲得してスタンダードとなった作品は、たとえ王宮の古典曲のパロディー的な替え歌であっても伝統作品として扱われ、国立芸術大学の課題曲になっています。また、戦後に創作された宮廷舞踊家による作品や、その後政府の芸術振興活動によって大学等で作られた作品および伴奏曲も、現在の人々の間では古典的な伝統作品と認識され、国立芸術大学舞踊科の課題になっています。

4 ジャワガムランの創作事例

現地の芸術家による戦後の創作

(1) 宮廷舞踊家ガリマン S.Ngaliman による創作舞踊作品「カロンセ Karonsih」：男女の愛を描いた作品で、ストーリー仕立てになっており、伴奏は場面ごとに古典曲が選ばれアレンジされて、それらを繋げて演奏されます。曲の一部分のみを使うなどの特別なアレンジも施されています。この作品の初収録時に太鼓を叩いていた筆者の師匠は、その場で決まっていく新しい舞踊の動きに合わせて、半ば即興で太鼓のリズムを繰り出したと話していました。

(2) 国立芸術大学教官スボノ Subono 氏による試験課題演目としての創作舞踊作品「ジュンタユ Jentayu」：聖なる鳥ガルダの飛ぶ様を表現した



創作舞踊作品「ジュンタユ」上演風景

男性荒型舞踊作品で、跳躍など比較的新しい振付が見られます。使用楽曲は伝統的な理論に基づきスボノ氏が作詞，作曲したものです。

海外の作曲家による創作

(1) ルー・ハリソン Low Harison 作曲「ピアノとジャワガムランのための協奏曲」：ピアノをガムラン音律に調律して使用します。作曲者はアメリカ人で，ジャワで伝統的なガムラン奏法を習得しており，ガムラン演奏者は本来のジャワガムランの奏法で演奏します。公演の際には，施設のピアノを特殊な調律にする許可を得る必要があります。

(2) シンタ・ウルール Sinta Wullur 作曲「ラーマヤナ・オペラ Ramayana Opera」：作曲者はインドネシア系オランダ人で，この作品では西洋音階にあらかじめ調律した特別な楽器を使用しています。このような楽器はまだ日本にありませんので，公演の際は楽器をお借りしてオランダから輸送しなければなりません。また，この作品でガムランは西洋の打楽器のように使用されており，演奏者はジャワガムランの素養がなくても演奏できます。

日本の作曲家・演奏家による創作

(1) 日本在住インドネシア人芸術家スミヤント Sumiyanto 氏によるワヤン・クリ作品「炎」の冒頭部分：伝統的なストーリーを，主に伝統的なガムランの伴奏手法で上演する作品ですが，本来の様式では静かに始まる冒頭の部分に，オリジナルの劇的なパッセージ風演奏を取り入れ，悪役の登場人物が独り言を言う場面から始まります。ワヤン・クリの上演に際しては，大型スクリーンのセットや影絵人形，その他備品の運搬も必要になります。

(2) 作曲家・ガムラン演奏家である小出稚子氏によるガムランとソプラノ・サクソフォンのための作品「ウミウシ」：サクソフォンの音程がはっきりしない特殊奏法を取り入れたり，サクソフォン演奏家の巧みな技術で音律をガムランに近づけることにより，音のずれを感じさせない工夫がされて

います。作曲者はジャワガムランを習得しており，曲中ジャワガムランの伝統的な合図やルールを多用しつつ現代的な作品に仕上がっています。

(3) 東京のガムラングループ・ランバンサリによる，リラクゼーションのための作品「ガムラン森林浴」：これは筆者の企画で上演されたものです。音楽ホールの許可を得て，観客に森林のアロマオイルを含ませた布を配布し，録音された自然音とともに1日の森の様子をイメージしてガムラン演奏を行いました。観客がリラックスした時間を過ごすため，つまり演奏を聴かせる以外の目的で上演された創作例として取り上げました。使用した曲は全て古典曲で，雷や虫の声など自然音を流すスピーカーの位置，音量に注意しました。

ご紹介しました創作事例7作品については，2020年にアートマネジメント講座の基礎講座としてオンラインで講義を行った際に，映像をお見せしました。興味のある方がいらっしゃいましたら，どうぞ本学の民族音楽研究所までご連絡ください。このほか，映画音楽としての作品や，ガムランの楽器を使わずガムラン的なものを表現した作品など，本国を含む世界中でさまざまな創作作品が生まれています。また，東京音楽大学で2020年に開講されたアートマネジメント講座では，浄瑠璃とジャワガムランを融合させた舞台作品が講座生によって創作されました。異なる芸能をただ合わせるのではなく，それぞれの本質を損ねないように大変注意深く創作が行われて，きめ細かく味わい深い作品が出来上がりました。

(樋口文子 (なみ))

3 未来につなげる伝統芸能の創造 ——浄るりシアターの試みと「アジア芸能の未来」を通して

① 2020年度プロジェクト「“未来のアジア芸能”をつくる～ステージの表現～」立案の背景

2020年度、受講生のみなさんと一緒に「未来のアジア芸能」をつくりだすプロジェクト——個々の伝統芸能を、ステージという限られた空間の中で観客にいか魅せるのか、未来につながる表現の可能性を探りながら、アジアの伝統芸能・日本の伝統芸能を組み合わせたプログラムを企画するプロジェクトが始動しました。

例えば日本の伝統芸能の場合、歌舞伎や能、人形浄瑠璃は専用の舞台上で演じられます。また広くアジアの芸能や音楽、日本の民俗芸能や音楽の場合には、生活空間や屋外などで演じられるものも少なくありません。一方で公立の文化施設がこうした「専用の舞台」を有しているケースは稀であり、多くが様々な用途に使える舞台機構となっています。したがって、目の前にある「ステージ」の特性を理解し、それを最大限に生かしながらどのような表現の可能性があるのかを探ることが、施設の担当者、あるいはそのような文化施設を利用して公演活動を行う実演家の立場からも重要になってきます。

このプロジェクトでは、公立の文化施設の立場から大阪府豊能郡能勢町にある「浄るりシアター」館長の松田正弘氏と、実演家の立場からジャワガムラン演奏家の木村佳代氏・樋口なみ氏を講師に招き、さらに公演を作る段階では舞台の専門家に加わっていただき進めました。本稿でははじめに「浄るりシアター」の取り組みについて見ていきます（ジャワガムランの創造的な取り組みについては、本ハンドブックの第2部「ジャワガムラン——創作公演の基本知識と事例紹介」をご参照ください）。

② 「浄るりシアター」の挑戦

(1) 概要

大阪府豊能郡能勢町には、約200年前から素浄瑠璃《能勢の浄瑠璃》が伝わっています。

1998年、素浄瑠璃に新たに人形・囃子を加えた人形浄瑠璃がデビューしました。子どもから大人まで幅広い年齢層の地域住民が参加するこの活動を、継続性のある確かなものにするために、2006年に「能勢人形浄瑠璃鹿角座」（以下「鹿角座」）を旗揚げしました。1993年に開館した町立の公共文化施設「浄るりシアター」を拠点とした能勢人形浄瑠璃の活動を通して、現代演劇の要素を取り入れたオリジナル演目の創作にも取り組んでいます。今日9,600人の能勢の人口の中に語り手が200人以上いることを活かし、鹿角座の太夫は《能勢の浄瑠璃》の継承団体である「能勢町郷土芸能保存会」会員が務めます。人形浄瑠璃文楽座の技芸員等の指導の下で技術向上を図りながら、後継者の少ない三味線の担い手を育成するなど、新たな分野との融合への挑戦を常に続けています。まさに伝統の保存・継承を重視し、「地域の伝統とともに歩む」体制をとりながらも、地域独自の新たな文化的土壌を醸成しつつあります。

(2) お浄とるりんの誕生

次に、いくつか具体的な“仕掛け”をご紹介します。伝統芸能全般に「若年層が弱い」ということが言えますが、《能勢の浄瑠璃》も例外ではなく、小学生や中学生に「あなたの地域の伝統芸能は素晴らしいですよ」と言っても義太夫節を子供が理解することは難しく通用しません。そこで、若い人たちを取り込む一つの仕掛けとして、素浄瑠璃に人形を加えて“擬人化”した人形浄瑠璃を、さらに“擬人化”してキャラクターにしました。全国から集まった68点の応募の中から人形

浄瑠璃文楽座の桐竹勘十郎氏、鶴澤清介氏らも選考に加わって3点に絞りこみ、等身大のパネルを作ってステッカーを貼ってもらい AKB48 を真似た“総選挙方式”で街中で投票してもらい、能勢の人形浄瑠璃を擬人化した女の子、「西能浄（お浄）」と「木勢り（るりりん）」が誕生しました。

1年目は舞台上に映し出してボーカロイドで舞台の解説に出演させ、2年目は人間の太夫と三味線とともに廻り舞台に出演させました。3年目はついにお浄とるりりんの三人遣いの浄瑠璃人形をつくり舞台に出演させました。人形浄瑠璃を“擬人化”したキャラクターを、さらに浄瑠璃人形にしたのは、日本初、いや世界初のことです。

そして現在は、観光協会でファンブックが作成されるなど、町の観光大使としても位置付けられています。これにより、これまで人形浄瑠璃を見たことがないお浄とるりりんのファンがこれをきっかけに町に足を運び、浄るりシアターで人形浄瑠璃を見るようになり町内を観光するようになりました。さらには、ファン自らグッズを作って浄るりシアターに持ってきたりと、町外から盛り上げ応援する姿は、鹿角座の励みとなり、他の住民にとっても、自分の町の伝統文化を再認識するきっかけとなっています。

(3) 伝統と現代

鹿角座では、毎年6月に本公演を行うほか、外部からの依頼公演を年間約20件行っています。新作も多く手掛けており、浄瑠璃人形の衣装は洋服生地を使ったり、チラシは流行った映画や時事

ネタを盛り込んだりと多くの目を惹く仕掛けがなされています。

指導には文楽の技芸員が入っていますが、通常は太夫、三味線、人形で三業なのに対して、御簾の中で表に出ない囃子を表に出した四業で構成していま

す。また「鹿角座は文楽座のそのままをやるのではなく、あくまでも“能勢の人形浄瑠璃”を作りたい」ということを、指導の文楽座の技芸員らにご理解いただき、古典以外にも創作を手掛けています。古典芸能の世界では、一般に「昔のそのままを忠実に師匠から弟子に受け継ぐ“伝承”」であるため、演出家や照明、音響などのプランナー（創造者）が存在しません。しかし、そもそも鹿角座は新たな芝居を創造することを目指し立ち上げられ、当初から演出家や各プランナー、衣装デザイナーも入れて創造活動を行ってきました。

3 未来のアジア芸能 ～“進化×深化”を目指して～

さて、「未来のアジア芸能」をつくりだすプロジェクトの背景と意図は冒頭で示しましたが、これに講師の松田氏が重ねたのが「アジア芸能の進化×深化」というテーマです。ここに至った背景には、浄るりシアターで新しいことをやろうとする松田氏に対し、今は亡き竹本住太夫師匠がかけた言葉があります。

「松田はん、『曽根崎心中』というのがあるやろう、近松はんが書いた。あれっていうのは、今ではみんな、当たり前前に聞いているやろう。昔、あんなんじゃなかったんやで。そのときの太夫が、その時代時代に作りこんでいて今の洗練された『曽根崎心中』になってるんやで。せやさかい、あんた、頑張りな。きつとうまいこといくで。」

この意味を考えていくことも、このプロジェクトの重要な課題の一つとなりました。

あわせて、松田氏から提示されたのが「プロデューサーの5か条」です。

- ①こだわり（ポリシー）を持つこと
- ②作品に対して知識を持つこと
- ③予算を把握すること
- ④人脈を豊かにすること
- ⑤常に企画を考えること

③の予算の把握については文化庁の補助金を受けて実施するプロジェクトという性格上、コー



鹿角座公演チラシ

ディネーターが管理することになりますが、それ以外を達成すべくプロジェクトが進行しました。

4 「アジア芸能の未来」 公演制作プロジェクト

(1) プロジェクトの組織・期間

- 講師：松田正弘〈浄るりシアター館長〉、木村佳代〈ガムラン奏者・本学講師〉、樋口なみ〈ガムラン奏者・本学講師〉、相模人形芝居下中座、宇山朋秀〈舞台監督〉、篠原力〈照明〉、梶野泰範〈音響〉、永武賢二〈ディレクター〉、松下岳志〈デザイナー〉
- 出演者：相模人形芝居下中座、東京音楽大学ジャワガムランオーケストラ
- 編曲者：湧上哉樹
- 受講生：公募による15名
- コーディネーター：福田裕美、田中香織、平館ゆう
- 期間：2020年9月～2021年2月
- 公演会場：東京音楽大学A館100周年記念ホール

(2) 研修スケジュールと内容

プロジェクトは「実践セミナー」（全4回）と「企画・制作研修」（全2回）、これ以外に会場となる東京音楽大学A館100周年記念ホールやzoomを使った多くの打ち合わせを経て、リハーサル（12月26日）、本番（1月11日）というスケジュールでした。2020年度は新型コロナウイルス感染拡大によりリハーサルを終えた後に本番中止が決定し“幻の公演”となりましたが、本稿では企画立案までの経緯と最終的な構成・演出について触れ、伝統と現代、日本とアジアを繋ぐアートマネジメントのポイントを最後にまとめます。

《実践セミナー》

公演で扱う素材として、「人形浄瑠璃」と「ガムラン」をあらかじめ設定していたため、まずそれぞれの歴史的背景や現代での舞台公演の在り方に関するレクチャーを実施しました。あわせて、“未来のアジア芸能”のイメージについてのディ

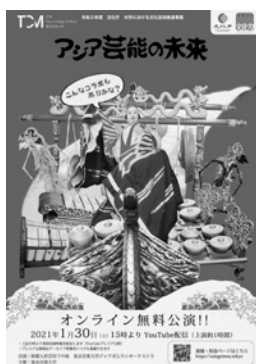
スカッションを行い、企画する公演の理想像の共有を図りました（第1回）。受講生はそのイメージを元に約60分の舞台公演の企画立案を行い、各々の企画案についてディスカッションを行いました（第2回）。そして講師による講義、人形浄瑠璃とガムランの体験を経て、受講生の企画案を元に、講師及び受講生がディスカッションを重ね公演の大枠の構成を決定しました（第3回）。こうして、「アジア音楽の未来はコラボレーションだけではなく、それぞれの音楽が独自の発展をすることにもある」という受講生の意見を生かし、伝統的な演目をそのまま見せた後に、コラボレーションによる新たな異文化の伝統芸能の表現の可能性に挑戦することとなりました。

この間に積み重ねたディスカッションでは、アイルランド音楽やガムラン、和太鼓、雅楽、エレクトーンやピアノ、琉球舞踊等の活動歴がある、そしてモンゴル音楽やデザインを専攻する学生をはじめ様々な職業と経験を持つ幅広い年齢層の受講生ならではの多彩な意見——アジア芸能の本質に言及しながら、公演の具体的方向性へとつながる貴重な意見が多く飛び出しました。

これらのディスカッションを受けて、講師から楽曲として「戦場のメリークリスマス」、楽器として「ピアノを入れる」、演出イメージとして「光」と「風」が提案されました。「与えられた素材を受講者が個々に捉えなおして欲しい」という狙いのもと、講師からは敢えてこれらの素材を出した理由を示さなかったため戸惑いの声も聞かれましたが、そうした率直な印象も含めて受講生たちはこの素材に向き合い、自ら集めた情報をもとに個々に解釈を加え、公演の大枠の構成に対して個性豊かなイメージと演出案が提示されました。

《企画・制作研修》

この研修では、演出・舞台製作チームと広報チームに分かれ、受講生の案を反映させながら公演の構成の肉付けが始まりました。コラボレーションについては、演出チームの議論の末に、日本とインドネシアの信仰を象徴し結びつける「宝



「アシア芸能の未来」公演チラシ

船」というモチーフをまず決定し、「人形がより生き生きと動くためにはストーリーが必要」といった意見から浄瑠璃演目とガムラン演奏をリンクさせるストーリーが検討され、舞台全体が具体化していきました。

そして「戦場のメリークリスマス」という楽曲と「ピアノ」という楽器については、それらが主体となるのではなく、導入や繋ぎの役割とすることも決定されました。また、実務面ではガムランと人形浄瑠璃の専門家であるそれぞれの出演者、そして舞台監督、舞台照明、音響の専門家、デザイナーらのプロの仕事を目の当たりにするとともに、プロを相手に自らのイメージを形にもらうための「伝え方」を学ぶ機会ともなりました。

5 まとめ

以上をとおして受講生たちに伝えたかったことを、最後にまとめます。

①アシア芸能のステージ上での表現

日本の人形浄瑠璃とインドネシアのガムランという異なる歴史の中で育まれてきた二つの伝統芸能を、「アシア」という大きな枠組みの中で表現することを目指しました。これにより、自文化（人形浄瑠璃）と異文化（ガムラン）の間に立ちながら、アシアという視点でどのようにまとめるのか、そもそもの文化の枠組みについて改めて捉え直す機会となりました。

そして、それらを一つのステージで出会わせるに際しては、それぞれの芸能の個性を尊重しながら融合させていくためのストーリー展開と演出、それを可能にする音響や照明等の技術が必要であることを、舞台をつくりながら学びました。

②芸術と社会の間に立ったアートマネジメント

今日、アートマネジメントには芸術と社会との

間に立ちそれらをつなぐ役割、芸術・文化と現代社会との好ましい関わりを探索することとその先に成熟した社会の実現という役割が求められています。これを踏まえ本プロジェクトでは、「公演を成功させること」に目標を置くのではなく、企画立案に至るまで、および公演実現に至るまでの過程に重きを置きました。一人一人がアジアの伝統芸能に向き合い、観客に向かって何を伝えたいのか、ひいてはその先の社会においてどのようなアジアの伝統芸能の未来を実現させたいのか考えることで、芸術と社会をつなぐアートマネジメントを体験してもらいました。

③伝統というバトンを受け取り未来へ

最後に「アシア芸能の未来の進化×深化」というテーマについて考えてみたいと思います。松田氏の言葉を以下に紹介します。

「現在おこなっていることは新しい仕掛けですが、これが200年後には古典となります。この間時代は変わり、人々の価値観は変化していくでしょう。その中で伝統芸能も進化×深化していく必要があります。そのままが200年後に残っていればいいとは思っていません。時代に伴って変化していく、そしてそぐわなければ消滅していくさだめを背負っているのです。進化×深化を求めていけば必ず新たなものが生まれていきます。そういう意識のもと行うのが、アートマネジメントの仕事だと思っています。」

現代において「伝統芸能」をアートマネジメントする、創造するということは、伝統との断絶ではありません。むしろ、伝統というバトンを受け取った者として、それを未来につないでいく責任を背負うことを意味します。したがって伝統を受け継いで現代において生き生きと進化×深化させ、未来につなぐための「創造」であることが大切であり、私たちは現代において、これまでの歴史を背負い、これからの歴史を築き上げていく役割を担っていることを忘れてはなりません。

(福田裕美、執筆協力：松田正弘)

1

伝統音楽・芸能の
アウトリーチ・ワークショップをとらえるために

1 アウトリーチの定義と歴史的変遷

1990年代後半、欧米から芸術文化分野におけるアウトリーチの概念が日本に導入されました。「アウトリーチ」とは、普段芸術文化に触れる機会の少ない人々の元の実演家・団体が出向いて行う活動を指します。一般的に、提供者と享受者の双方向的な活動を特徴としており、いわゆる享受者に向けて一方的に提供される伝統的な公演形式とは一線を画すものとして定着してきました。

現在アウトリーチは、実演家・団体、文化施設、アートNPO、大学等が主体となって実施されています。また、享受者側も、学校、社会福祉施設、病院など多岐にわたっていますが、中でも学校を対象に実施されるケースが日本では最も多いと考えられます¹⁾。

学校教育におけるアウトリーチ事業が活発化したのは2000年代に入ってからのことです。これには幾つかの契機がありました。第一に、1998年に告示された『学習指導要領』の改訂です。本改訂で、小学校における「総合的な学習の時間」の導入及び中学校での和楽器学習の義務化、更に小学校でも積極的に和楽器を授業に取り入れることが指導目標に記載されました。「総合的な学習の時間」を導入するにあたっては、教員以外の人材の活用とその体制づくりが進展したこともあり、地域の実演家団体等が学校教育の場に参入しやすくなったわけです。また和楽器学習が強化されたことで、邦楽の演奏家が教員に協力する形で授業に関わるケースも増えました（林，2013）。

第二に、総務省の外郭団体である一般財団法人地域創造が、1998年度より「公共ホール音楽活性化事業」を開始したことが挙げられます。この事業は、アーティストを全国の市町村等に派遣し、公立ホールと共同でコンサート及びアウト

リーチ（学校を含む）を実施する事業です。この事業に参加した市町村等は、2020年現在延べ380団体を超えるまでになり、アウトリーチの手法が全国の公立文化施設に普及していきました。またこれを機に、公立文化施設のミッションの一つとしてアウトリーチに取り組む必要性が提唱されるようになったのです。

このような潮流の中で、アウトリーチの提供側も、プロのオーケストラ等の実演家団体やアートNPO、大学などに拡大していきました。芸術文化分野のアウトリーチが活発化したことは、芸術文化を提供する側が、積極的に社会へアプローチする機会の拡張にも繋がったといえます。

なお、近年欧米では“outreach”という用語が与える一方通行的なイメージを避け、「エデュケーション・プログラム」、「コミュニティ・プログラム」等の言葉を用いるようになっていきます。日本でも一部で同様の傾向はみられるものの、一般的には「アウトリーチ」という用語が使用されています。

2 多様化するワークショップ

現在、アウトリーチは様々な手法で展開されています。例えば音楽分野では、鑑賞型（解説付きのミニコンサート等）、参加・体験型（楽器演奏を体験する等）、創造型（音楽を創作する等）の大きく三つに分けられますが、実際はそれらの組み合わせで実施されるケースが多いです。また近年の傾向として、参加・体験型や創造型等で行われるワークショップの形態が増えています²⁾。

「ワークショップ」とは、「一方的な知識伝達のスタイルではなく、参加者が自ら参加・体験して共同で何かを学びあったり創り出したりする学びと創造のスタイル」のことです（中野，2003）。

ワークショップを日本に定着させる契機となった中野の著書の中では、ワークショップの最大の意義を「参加者の当事者意識が高まること」としています（中野，2003）。参加者自身がそのワークショップのかけがえのない一部になるという意識が、深い学びに繋がるわけです。

ワークショップの実施目的は、このようなワークショップの特質もあって、非常に多岐にわたっています。例えば、普及啓発、技術の向上、表現力・想像力を養う、個性を認め合う、コミュニケーション力を養うなどの他に、芸術文化分野の特性（新しい価値観や見方の発見等）を用いて社会課題解決に寄与することや健康の増進、社会包摂、地域コミュニティの形成などを目的にして実施されることもあります。近年、芸術文化分野に期待される社会的役割が拡張していることで、ワークショップの目的も様々に発展しています。

多様化するワークショップに共通する特徴として「参加」、「体験」、「相互作用」があります。また、これらの特徴を活かす上で、主催者側やファシリテーター（進行役）に求められる条件に、①場づくり、②プログラム、③ファシリテーションが挙げられます（中野，2003）。ワークショップで重要となるのが、雰囲気づくりや限られた時間の枠内で目的を達成させるためのプログラムづくりで、ファシリテーターは場的に確に進行する重要な役回りを担います。作曲、ダンス等の創作活動や合奏等の芸術文化分野のワークショップにおいても、上記の特徴と条件が当てはまります。

3 伝統音楽・芸能分野の アウトリーチ（ワークショップ）事業

2008年と2018年の『学習指導要領（音楽科）』の改訂では、日本の伝統音楽の指導の更なる強化が図られました。このことから、今後学校側からの要請で伝統音楽・芸能分野のアウトリーチ（ワークショップ）の実践が増えることが予想されます。

一方、文化庁による「文化芸術による子供育成

事業」の「巡回公演事業」「芸術家の派遣事業」「コミュニケーション能力向上事業」のジャンルの中には、歌舞伎、能楽、人形浄瑠璃、和太鼓が含まれており、国の政策として伝統音楽・芸能分野のアウトリーチを展開しています。さらに「伝統文化親子教室事業」では、各地域の子供たちに民俗芸能、工芸技術、邦楽、日本舞踊等の伝統文化の体験・修得ができる機会を計画的・継続的に提供する施策を実施しています。

また、2015年度に開始したアーツカウンシル東京及び公益社団法人日本芸能実演家団体協議会の主催による「子供のための伝統文化・芸能体験事業」は、若手実演家を講師として東京都内の小中高등학교等へ派遣する事業を実施しています。

その他、2013年に導入された地域創造の「公共ホール邦楽活性化事業」は、事業を通じて公共ホールの職員がアウトリーチのノウハウを得る機会にもなっています。さらに、同事業は2022年度から登録演奏家制度を導入し、オーディションにより選出された演奏家を派遣することにより、邦楽分野のアウトリーチ人材の育成にも繋がっています。このように、伝統音楽・芸能分野のアウトリーチ（ワークショップ）が活発化することで、近年は様々な手法の開発も進められています。

- 1) 一般財団法人地域創造の調査によると、2018年度の公立文化施設におけるアウトリーチの実施先として最も多いのは、地域の小学校（61.3%）となっている。
- 2) 伊志嶺絵里子「日本音楽芸術マネジメント学会第12回冬の研究大会」（2019年12月15日）研究発表より

【参考文献】

- 一般財団法人地域創造（2020）「2019年度地域の公立文化施設実態調査報告書」
- 中野民夫（2003）『ファシリテーション革命』岩波アクティブ新書
- 林 睦（2013）「音楽教育におけるアウトリーチを考えるー基本的な考え方歴史的経緯最近の動向」日本学校音楽教育実践学会『学校音楽教育研究』10（2）
- （伊志嶺絵里子・赤木 舞）

2 伝統音楽・芸能のアウトリーチ・ワークショップ 実践のための論点整理

企画を立てる際にその芸術分野をよく知ることは言うまでもありませんが、特に伝統音楽・芸能の場合は「伝承」に目を向けることが大切です。ここでは伝統音楽・芸能が「伝承の中で演じられる」ことに注目し、伝統音楽・伝統芸能のアウトリーチ・ワークショップ（以下WSと記す）を考える際の論点整理をしていきます。

1 伝統音楽・芸能の伝承と「6W2H」

イベント企画の基本構成要素として「6W2H」があります。これは、Why（実施の動機や背景、達成目標）、What（事業の具体的内容）、Who（主催者、関係者、運営体制）、When（実施時期、曜日、時間帯）、Where（実施場所、会場施設）、Whom（客層、参加者、ターゲット）、How to（実施手法、手順）、How much（予算規模、財源）のことを指します。

それとは別に、伝統音楽等の場合には伝承の中で演じられる際の「6W2H」があります。一例として、Why（神様への奉納、悪霊を祇う）、What（音楽、音楽と舞踊、演劇）、Who（コミュニティの構成員、保存会等の特定の伝承組織）、When（随時、例祭、数日間）、Where（寺社、専用仮設舞台、民家、町中）、Whom（神様、先祖、コミュニティの構成員）、How to（道具や舞台等の準備、コミュニティ内で役割分担）、How much（祈禱料、祝儀）等です。伝統音楽や芸能の場合、奏演の場、身体表現との関係性、担い手等も多岐に亘るため、この「6W2H」は個々の音楽・芸能により異なります。さらに長年の伝承の中で、何らかのきっかけで宗教儀礼や地域の生活の場等から切り離され舞台化したり、舞台化されないまでも、実演の目的や実施時期、場所が様々な事情で変化していることも少なくありません。したがっ

て、一つの音楽・芸能の中でも時間軸で辿ると伝承をめぐる「6W2H」には変化が見られます。

2 伝承の6W2Hと アウトリーチ・ワークショップ

前項で触れたとおり、アウトリーチ・WSは「一方的」に提供される伝統的な公演形式や知識伝達のスタイルとは一線を画し、「参加」「体験」「相互作用」を特徴とし、その目的は社会課題解決への寄与や社会包摂、地域コミュニティの形成など拡大しています。一方、伝統音楽・芸能の伝承の現場では、例えば地域性の強い音楽や芸能の場合、演じる「場所」(Where)がステージ上に限らず神社の境内や民家の庭先であったり、主催者・運営者にあたる「人」(Who)が保存会等の特定の伝承組織で演者を兼ねていることも多く、さらには地域住民が自由に参加する盆踊りのように、演者と観客(Whom)の間に明確な線引きがない場合も少なくありません。目的(Why)も、多くが地域コミュニティの形成と密接に関係し「社会包摂機能」を有しています。

3 伝承の6W2Hを軸に企画を考える

このように伝統音楽等についてその伝承に注目し「6W2H」に当てはめると、アウトリーチ・WSを組み立てる上で参考となる具体的要点が見えてきます。またその伝承プロセスに注目すると、例えば「真似て学ぶ」ほか、楽器の旋律を擬声的に唱える方法（日本の口唱歌、韓国の口音）があります。これらは楽器を揃えなくても音楽を体験できるため、今日、学校の音楽の授業やWSなどでも取り入れられており、今後の展開の可能性を拡げるものとなるでしょう。（福田裕美）

3 学校における伝統音楽と アウトリーチ・ワークショップ

学校では、日本ならびに世界各地の伝統音楽のアウトリーチやワークショップが取り入れられ、伝統音楽の指導に重要な役割を担っています。

① 伝統音楽の実技指導とワークショップ

学校への音楽のアウトリーチはその目的・内容により、大きく鑑賞と実技指導にわけられます。さらに、伝統音楽の実技指導のワークショップには、実演家・子ども・教師の関わり方により次のような種類があります。

- ①実演家が学校の教師に実技を教える
- ②学校の教師が実演家に子どもへの指導の方法を教える
- ③実演家が直接子どもを教える

学校における伝統音楽の鑑賞ならびに実技指導では、「学習のねらい」に沿ってこれらのワークショップをうまく組み合わせる必要があります。

② ワorkshopを生かした実践

全日本音楽教育研究大会（東京大会、2019）の小学校の研究授業では、子どもたちが代替楽器でバリ島のガムランを演奏しそれが鑑賞の深まりにつながっていました。この実践にあたっては、音楽科の教諭が事前にガムランのワークショップに参加し、指導計画ならびに指導方法についてガムランの専門家と協議を重ね、その上で専門家を学校に招いて子どもへのワークショップを実施したというプロセスがありました。

日本音楽と音楽教育の研究者、学校の教師、実演家による「日本音楽の教育と研究をつなぐ会」では、実演家の専門的な力を学校に生かすための方法について行政と一体となって検討してきました。その結果、上記の3種類のワークショップを組み合わせ実践により学校における日本音楽の

指導に新たな展開をもたらしました¹⁾。

たとえば箏の表現力を小学生に体験させる授業では、まずは音楽科教諭が箏の基本的な奏法をワークショップで学び、次に箏の若干実演家たちに向けて子ども理解のためのワークショップを行いました。その上で実演家を授業に招き直接子どもを指導してもらいました。このプロセスを経ることで、「息づかい」をキーワードにした指導が生まれ、実演家の指導で音がまったく変わることを、子どもたちに伝えることができました。

③ アウトリーチを生かすために 実演家と教師の協働のすすめ

実演家によるアウトリーチ（鑑賞・実技指導）を学校教育に生かすためには、実演家と教師が協働しながら授業を企画運営実施することが大切です。協働により、アウトリーチ活動を軸として実演家・教師・子どもの間での学びあいが生まれそれぞれにとっての新しい学びにつながります。

派遣制度や地域の組織を生かす

伝統音楽の実演家の学校へのアウトリーチには、国や地方自治体民間団体による実演家の派遣制度や実演家のリストを活用することができま²⁾。また地域の公共ホールの活動とリンクさせることも今後の展開として大切になります。

- 1) 文化庁「伝統音楽普及促進支援事業」（2015年～2017年）の研究成果が『唱歌で学ぶ日本音楽（DVD2枚付）』（音楽之友社 2019年）に収められている。
- 2) 文化庁「文化芸術による子供育成総合事業」<https://www.bunka.go.jp/seisaku/geijutsubunka/shinshin/kodomo/>における「巡回公演事業」「芸術家の派遣事業」「邦楽実演家団体連絡会議加盟団体」（日本三曲協会によるインフォメーション）<https://www.sankyoku.jp/hougaku.php>における各団体の情報など。

（加藤富美子）

4 グランシップ伝統芸能普及プログラム

① 子どもたちが触れる「はじめての劇場」

静岡県コンベンションアーツセンター・グランシップは、「文化創造と交流の拠点」として静岡県が設置した県立の複合文化施設で、音楽や伝統芸能、演劇、イベント、展示、講演会など、多彩なジャンルの企画事業を行っています。その中でも子どもたちに上質な文化に触れる機会を提供するため、「はじめての劇場」をコンセプトに、様々な鑑賞制度を実施しています。

平成18年度から、アウトリーチ事業として県内の学校などで、国内外や県内の芸術家による多様な形態・ジャンルのコンサートやワークショップなどを積極的に展開しています。能や狂言、文楽に加え、講談や浪曲といった話芸など、伝統芸能のプログラムも継続して開催してきました。

また、グランシップは開館当初から静岡県の外郭団体である公益財団法人静岡県文化財団が施設管理・運営を担ってきました¹⁾。公益法人・公立文化施設という公立の組織の立場として、公共性、公益性のある事業に取り組むことは社会的な責務であるため、子どもたちへの教育普及的なプログラムの実施は財団運営の主要なミッションの1つです。そのため、静岡県という地域の実情を重要視して、常に地域の団体や教育機関との連携を図りながら事業を進める必要があります。また、施設運営や事業実施のため公演・イベントの企画制作を行う中で、事業の組み立てや準備・運営のノウハウを培い、実演家との連絡調整などのコーディネートを日常的に行っています。

それらの組織的な性質と培ったノウハウを活かして、「伝統芸能普及プログラム」の中では、“語り手”である実演家や実演団体と、“聞き手”や“受け手”である地域の団体や教育機関・学校との“つなぎ手・プログラムパートナー”とし

て、文化財団が関わっています。

② グランシップ伝統芸能普及プログラム

平成23年度から、県内の文化施設や教育機関、市町と連携し「グランシップ伝統芸能普及プログラム」を展開しています。地域性や連携先となる各機関の実情を踏まえて、主催者の要望や会場の条件に合わせて内容や出演者を個別に設定して行うオリジナル性の高いプログラムです。単なる一過性のイベントではなく、能楽を主体とした伝統芸能の普及に長期的な視野を持って取り組んでいます。大学や小中学校でのワークショップや、大学生を中心としたプロジェクト形式のもの、公演を目指した長期にわたるプログラムなど、実施形態や内容は様々です。特に子ども対象の事業では、能楽を嫌いにならないように、はじめて伝統芸能に触れるときに、「わからない」、「つまらない」といったネガティブな印象を持たないように注意を払っています。日本の文化の考え方を知ってもらうため、能楽師へ親しみを持ってもらえるような仕立てにし、はじめての出会いの場であることを意識して、関係機関や実演家と一緒にプログラムを組み立てています。

連携先となる主催者は、教育機関の大学などをはじめ、市町の文化振興財団や民間団体や企業の方など様々で、これまで40程度のプログラムを実施しています。

プログラムには5つの特徴があります。

1点目は、地域と連携したプログラムを目指して、プログラムパートナーとしてバックアップを行うことです。単独主催での実施による単なる興行的なイベントで終わらず、教育機関や地域の文化施設とともに協議を重ねながら、継続的に事業の展開ができるように支援しています。

2点目は、各地域や各機関（市町のホールや学校、大学など）の実情をヒアリングした上で、内容や出演者を個別に設定して、オリジナル性の高いプログラムを構成することです。県の文化財団での業務で外部の方とやりとりをする際、何か取り組みたいことがある、こんな事業をやってみようといった希望が出てくる場合があります。そこから要望や課題、条件など、詳細を聞き取っていき、実際に事業の組み立てと一緒に考えていきます。その際に、初めに費用の問題なども確認し、予算の有無や日程的な制約、どういった方を対象にするかなど、諸々の条件を精査していったうえで、内容と条件に合う方で、尚且つプログラムの趣旨に理解のある実演家を財団から提案します。

3点目は、芸術の魅力とともに、演者の人としての魅力を伝えることに重点を置いていることです。舞台上の技術や、単なる芸能の知識の情報だけでなく、芸術家の物事に対する姿勢や考え方、経験などを伝達しています。能楽師の方の人となりに触れてもらうことを大切に、一流の人との出会いの中で、参加者が新しい気付きを持って、日本の文化への理解を深めることも重要な目的です。特に、実演家の人としての魅力は、劇場での普段の公演などでは、なかなか一般の方に伝えきれない部分でもあるため、このような普及プログラムの中で、実演家その人の魅力を伝えていくということは、文化芸術の振興を担う財団全体の運営としても非常に重要な役割を担っています。

4点目は、語り手の実演家自身が一方的に進めるプログラムではなく、なるべく参加者側に立った視線で、芸術家の言葉や考え方について、咀嚼やフォローをしながら、相互理解ができる環境をつくることです。同じ内容のことを話していても、各団体や実演家の方、教育機関など、立場が違くと使用する言葉・用語が異なることがあります。語り手側の熱い気持ちだけではなく、受け手側・聞き手側が何を求めているのか、何を知りたいのか、受け手側に実際に伝わる言葉がどのようなものなのか、それらの仲介役ができる方を設定し

ます。現場に応じて、演者と参加者との仲介役を担う案内人、大学生や市町のスタッフ、教員、場合によっては教科書などを使用し、芸術家の言葉や考え方をきちんと咀嚼してフォローすることに重点を置いています。

5点目は、実演家（語り手）の方との当日の接点以外に、本プログラムを通して関わった多くの人が、将来にわたって文化・芸術が有効な社会資源であると認識してもらうきっかけにすることです。プログラムを進めていく中で、事前の情報伝達や、能楽独特の“間”の理解の促進、事業後の行動フォローなど、可能な限り実践してもらい、実演家や関係機関、参加者自身にも、それぞれの立場から社会資源として文化・芸術への認識を深めてもらうことを目指します。

3 事例紹介

①音楽教育からアプローチする能楽

静岡大学教育学部教科教育学専攻の学生のため、大学のカリキュラムに組み込んで実施しました。音楽教育として能楽の音楽的な要素を研究・体験するためのプログラムで、将来、音楽の先生を目指す大学生が対象です。プログラムに参加した大学生は、中学生を相手に実際に能楽の模擬授業を行いました。

主催	国立大学法人静岡大学
対象	音楽の教員を目指す教育学部の大学生
監修	大倉源次郎（大倉流小鼓方十六世宗家／人間国宝）

〈プログラムの流れ〉

①大学生向けの能楽の講義+体験

教育学部の学生が実際に中学校で授業をするための事前勉強会として、能楽師による講義と体験を通して、日本の伝統的な音楽や特質を学びます。学生が普段慣れ親しんでいる西洋音楽には楽譜があり、同じ楽器であればいつも同じ音が鳴りますが、和楽器では明確な譜面がなく、他の奏者と感じあう「間」が重要です。

演奏するときにも常に同じ音ではなく、そのと



写真① 実際に掛け声を出して息を合わせて小鼓を鳴らし、能楽独特の「間」を体験（於：静岡大学）



写真② 大学生がつくった指導計画をもとに、中学生に音楽の授業を実施（於：菊川市立菊川西中学校）

きに集ったメンバーで、環境や状況に応じた一番いい音を奏でるという“調和”の考え方なども体験を通して学んでいきました（写真①）。

②大学生が教育実習で模擬授業を実施

能楽師から学んだことを授業の指導計画に落とし込み、実際に子どもたちに授業を行います（写真②）。

③振り返り

模擬授業後には、振り返りの会を実施しています。この振り返りの会は、グランシップのアウトリーチ事業でも非常に重要なもので、本番をやってそのまま終わりにするのではなく、必ずその場で振り返りの会を実施し、関係者揃って成果や課題を共有し、次の展開へ繋げていきます。

(2) 国語教育からアプローチする狂言

国語教育での狂言について、教育学部の大学生



写真③ 狂言を見たことのない大学生に実演をしっかり鑑賞してもらい狂言への理解を深めてもらう（於：常葉大学）

と教員向けに、実演やワークショップを踏まえて狂言についての理解を深めて、教育現場へ繋げてもらうよう静岡市にある常葉大学と一緒に組み立てたプログラムです。

主催	学校法人常葉大学
対象	①国語の教員を目指す教育学部の大学生 ②教育学部の大学教員と学生
監修	三宅右矩、三宅近成、金田弘明（和泉流狂言方）

①国語の教員を目指す大学生へのプログラム

将来、国語の教員を目指す教育学部初等教育課程の学生を対象としたプログラムとして実施しました。狂言について大学生自身が知り、体験することで、授業の中で子どもたちに伝えるべきポイントを考えてもらう内容です。狂言の講義のもとに、小学校の国語の教科書に採用されている演目、狂言「棒縛」の鑑賞や、狂言の発声法を体験し、本物の芸能に触れる機会をつくりました（写真③）。

②教育学部の教員と大学生へのプログラム

常葉大学教員の研修・研究教育懇話会として実施したもので、狂言の基本的な解説に加え、ワークショップを開催しました。摺り足の稽古の体験や、代表の方には実際に能面をつけた状態での視界の狭さなども体感してもらい、芸に対する姿勢や考え方を学んでいく組み立てにしました（写真④）。



写真④ 折り足のワークショップでは、腰を落としながら姿勢を保つ難しさを体験してもらう（於：常葉大学）

(3) 地域の文化資源からアプローチする能楽

静岡県の景勝地・三保松原^{みほのまつばら}を舞台とする能「羽衣」を題材とした絵本²⁾を作成した静岡県立大学の国際関係学部とともに連携事業として実施したプログラムです。

主催	静岡県立大学法人静岡県立大学
対象	能「羽衣」の絵本の普及を目指す国際関係学部の学生
監修	山階彌右衛門（観世流シテ方）

能「羽衣」の普及を目指す有志の大学生“羽衣つたえ隊”と一緒に小学生向けに授業を組み立てました。まず、大学生による絵本「羽衣」の朗読や、三保松原が取り上げられた和歌を用いた解説を行いました（写真⑤）。続いて能楽師によるワークショップでは、物語に登場する羽衣のイメージを膨らませられるように、能楽の舞台で使われている装束を実際に子どもたちに見てもらいました（写真⑥）。

さらに、謡体験や能の型（姿勢や折り足）の体験を通して、地域の文化資源を切り口に能楽への理解を深めてもらえるようプログラムしました。

4 次世代に受け継ぐ取り組み

教育現場で活躍する教員、未来の教員が伝統芸能を学ぶことは、さらに次世代へと日本の文化を受け継ぐための重要な取り組みとなっています。



写真⑤ 三保松原が登場する和歌を紹介（於：静岡市立久能小学校）



写真⑥ 三保松原の写真や能の装束を実際に見て、物語へのイメージを膨らませてもら（於：静岡市立久能小学校）

学習指導要領に日本の伝統・文化理解教育が加わりながらも、現場で教鞭をとる先生が、伝統芸能に触れたことが無い、これまでしっかりと学んだことが無くどのように指導していいかわからないといった現場の声が届いていました。そのような教育現場を支援するためにも、子どもたちへのアウトリーチ活動とともに、教育機関と連携し現場の実情に合わせた伝統芸能普及プログラムを展開しています。そこでは、日本の伝統芸能を受け継ぐ実演家の芸に対する姿勢や考え方、芸能そのものの特質に触れることが、一番の教育普及、理解促進につながっています。

1) 平成 18（2006）年度から指定管理者として管理運営を担う。

2) 絵本『羽衣』（監修：山階彌右衛門，文：鈴木さやか，絵：なかおまきこ，2015 年）は静岡市内のすべての小学校に配布されている。（北岡慶子）

5 地域に向けた民俗舞踊講座

① エイサーからチャランケ祭、民俗芸能へ

私は民俗芸能、舞踊が大好きな一人の踊り手です。アートマネジメントのプロではありませんが、縁があって民俗芸能を紹介する講座やイベント、祭りに携わってきました。その経験を皆さんと共有したいと思います。

私は沖縄県沖縄市のコザという町で生まれました。沖縄市にはエイサーという民俗芸能があります。旧盆の三日間、青年団が夜中まで地域を練り歩きます。子供の頃、エイサー団体が近づいてくると太鼓の振動が伝わって来ました。家の窓が揺れて、犬が鳴き始めると「あっ、エイサーだ!」と急いで外へ出て、お兄さん、お姉さんたちの格好いい踊りに見入りました。その瞬間が大好きでした。

私は東京に上京してエイサー団体に入りました。練習場所であった東京中野にある北口広場で、夏はほぼ毎日練習していました。まさにエイサー三昧。練習後は、さんさ踊りや鬼剣舞など、日本の民俗舞踊を踊れる仲間たちと踊ったりしながら、沖縄だけではなく日本各地の民俗舞踊にも出会い、芸能への興味を膨らませていきました。

私たちのリーダー金城吉春さんが中心となって

1994年にチャランケ祭が始まりました。それは沖縄、アイヌ、日本の民俗舞踊の祭りです。その祭の中で、私は沖縄ブースという文化紹介コーナーを先輩と運営しました。唄、踊りなどの民俗芸能、祈りや風習、空手や琉球舞踊、歴史など、様々な内容を紹介しました。近年は三線や太鼓、法螺貝、獅子舞などを展示して実際に触れる機会も提供し、体験コーナーとして充実してきました。このコーナーは大人にも子供にも、とても人気があります。一生懸命法螺貝を吹いて、初めて音が出た時は、周りから大きな拍手を受け、皆さん満面の笑みを浮かべます。民俗芸能の楽器や道具を近くで見たり、触れたりする機会は少ないのではないのでしょうか。触れる、体験することで芸能に親しみを感じるようです。

② 民俗舞踊講座を始める

そのような文化紹介コーナーを担当していた私に、南大塚地域文化創造館で民俗舞踊を紹介する講座をやってみないかと友人が声をかけてくれました。それが実現した企画が「日本の民俗舞踊～踊り手が語るその魅力・祈り～」でした。“地域での講座”で何を紹介したいのか考えました。何よりも伝えたいのはやはり“民俗舞踊の魅力”だと思います。様々な踊りの動き、群舞の素晴らしさ。唄やお囃子の声の出し方、唄い方、その意味。衣装の色や形、紋様、そこに込められている思い。同じく楽器や道具の種類や弾き方、叩き方、音色の重なりから生まれる世界。獅子舞などかぶり物に関するお面の意味や、かぶることの意味。そしてその踊りがどのような歴史で生まれたのか、地域にどのように根ざしているのか。祈りや供養など宗教的な意味や役割があるのか。現在は地域でどのように捉えられているのか。また伝



チャランケ祭り 沖縄ブース

日本の民俗舞踊

～踊り手が語るその魅力・祈り～

(南大塚地域文化創造館 平成28年度 文化力レッジ)

- ・全5回 (5/21, 5/28, 6/11, 6/25, 7/9)
午後2時～4時
- ・聞き手：宮城整 (第2回～5回)
- ・前半1時間は講義、後半1時間は体験 (踊りのレクチャーと実際に動く)

エイサー (沖縄県)

講師：宮城整 (チャランケ祭沖縄文化ブース代表)

鹿踊 (岩手県)

講師：小岩秀太郎 (全日本郷土芸能協会、舞川獅子踊保存会、東京鹿踊)

じゃんがら念仏踊り (福島県)

講師：鈴木崇弘 (磐城じゃんがら遊劇隊)

アイヌ民族舞踊 (北海道)

講師：宇佐照代 (アイヌ民族舞踊グループ ヤイレンカ)

阿波踊り (徳島県)

講師：三田昭人 (新粋連)

統的に行われてきた踊りを継承するための工夫と課題。創作という活動は生まれているのかなど、私が知りたい、聞きたいと思っていることを話してもらいたいと思いました。また、踊りの魅力を感じているのは踊り手自身なので、“踊り手の目線”でその魅力を語ってもらいたいと考え、踊り手が踊っている時、何をどう感じているのか、この踊りのここがいい！というポイントをコアに語って欲しいと思いました。例えば、太鼓を叩く時のこの瞬間のバチ捌きが気持ちいい、身体をずっと捻ったり、手を返すところがすごくいい、また民俗舞踊が踊られる夜の印象に残る光景など。一般的な話というよりも、より内容を深めた話題になるので、参加者が集まるのか懸念されましたが、当時の館長が気に入って承諾してくださったので、この講座が開催されることになりました。地域の歴史に根差した日本の民俗舞踊を取り上げ、動画や一部実演で紹介し、そのルーツ・祈り、伝統と創造、継承の問題を講師の方に話していただく企画となり、5つの踊りを紹介しました。

各回とも会場にはそれぞれの衣装や楽器が展示され、参加者の方々が自由に見て、説明を受ける



日本の民俗舞踊 平成28年度講座

ことが出来ました。衣装を着た話し手が、その衣装を話題にしながら、踊りについて解説しました。最後には体験コーナーで参加者と一緒に踊りの一部を踊ってみたり、歌やお囃子を唄ったりしました。獅子舞や鹿踊のお面などは実際にかぶってみないと、踊り手が見ている視界や景色は分からないものです。また、重さを感じてどのように動いているのかなど、体験することで踊りの理解が深まります。声の出し方、皆で合わせる心地良さ、生の楽器だからこそ体験できる体に響くリズムと躍動感など、とても良い体験が出来たと好評でした。そして、毎回、他の出演者 (踊り手たち) も参加していたのですが、それぞれの踊りの違いや共通点を発見することもあり、踊り手同士の交流も生まれました。

この講座が好評だったので、再度お誘いを受けて2回目の講座「踊り手が語るその魅力・祈り～」

踊り手が語るその魅力・祈り

～日本の民族舞踊を体験してみよう～

(南大塚地域文化創造館 平成29年度 文化力レッジ)

- ・全4回 (1/14, 1/21, 1/28, 2/4)
午後2時～4時
- ・聞き手：宮城整
- ・前半1時間は講義、後半1時間は体験

長崎獅子舞 (東京都豊島区)

講師：喜多山哲延 (長崎獅子連)

三匹獅子舞 (福島県いわき市)

講師：江名守康 (江名諏訪神社文化伝統保存会)

中野七頭舞 (岩手県岩泉町)

講師：園田航生 (中野七頭舞関東愛好会)

西馬音内盆踊り (秋田県羽後町)

講師：吉田幸子 (西馬音内盆踊り愛好会)

日本の民俗舞踊を体験してみよう～」が開催されました。福島県いわき市からは、震災を通して芸能を復活させた三匹獅子舞の皆さんが東京まで来てくれました。

3 民俗舞踊イベントへの展開

これらの民俗舞踊講座が好評だったので、としま未来文化財団から民俗舞踊のイベントをやってみないかとお誘いを受けました。それが実現した企画が「ひとはおどる ～日本の民俗舞踊～」です。

「どんな民俗舞踊のイベントにしたいのか」を財団の方々と一緒に考えました。そして、ただ次々に色々な踊りが紹介されるのではなく、参加者も一緒に踊って、その魅力を体感的に味わうイベントにすることが決まりました。

北から南まで11の芸能団体に参加していただきました。各地から踊り手全員に来ていただくのは予算的に難しかったため、東京で活動する現地の踊り手や団体に声をかけて相談して実現することが出来ました。

このイベントは8000人ほどの方が来場してくれました。日本三大盆踊りが集う魅力、違う団体の踊り手が一緒に踊る交流と楽しさ、輪踊りでうねりが生まれる感覚など、南池袋公園の芝生の上で、皆で踊る楽しさは格別で、本当に幸せでした。イベント最後の瞬間に満月が出た時は、会場の皆で感動を共有しました。



日本の民俗舞踊 平成29年度講座

さて、このイベントが大変好評だったので、翌年「このほしで、ひとはおどる～民俗舞踊フェスティバル～」が開催されました。このイベントは「東アジア文化都市



ひとはおどる ～日本の民俗舞踊～



このほしでひとはおどる

2019 豊島」の一環として開催され、日本の芸能10団体と中国と韓国の団体に参加していただきました。アジアの踊りと日本の踊りを比べることで、よりそれぞれの特徴を理解し味わう機会になったと好評でした。どうやってイベントの趣旨を伝えるかはとても重要なポイントですが、広報として作成されたパンフレットはとても魅力的で、民俗舞踊を紹介するための大きな力になったと思います。

4 実施のプロセスについて 監修の役割とは

民俗舞踊講座でもイベントでも、実施するためのプロセスはたくさんありました。ここでは私が行った「監修」という役割について、講座での動きを中心に紹介したいと思います。

まずはどのような企画にしたいのか、何を大事にしたいのかを一番に考えます。そして、それが実現可能かどうかを財団と検討しました。企画が決まった後、監修として講師、出演者に打診していきながら、財団と出演者を“つなぐ”役割を担いました。

出演を依頼したい講師の方々に最初に行くことは、企画の趣旨を理解してもらい参加の承諾を得ることです。アポを取って練習会場に伺って話をさせていただくこともありました。そして、練習後に踊りについてお話を聞かせていただきました。実は、私にとっては踊り手の皆さんから話を聞く時間がとてもわくわくする時間でした。練習を見たり踊ったりした後、私の中には聞きたいことがたくさん生まれていて、自然にインタビューが始まり、たくさん話を聞かせてもらいました。そこには踊り手しか見えていない、感じられていない世界がありました。芸能が披露されるお盆の夜、どのような世界が体感されているのか、その

歴史など、聞き始めるときりがなくなるほど、楽しい時間でした。そのやり取りはそのまま講座に持っていくことが出来ました。踊り手の中には、自分たちの踊りを説明すること、話すことにまだ慣れていなかったり、何を話したら良いのか見当がつけにくいという意見もありました。私が質問することで、講座で何を話したら良いのかが分かったという感想もお聞きしました。このようなやり取りが、踊り手と講座の参加者をつなぐ作業だったと思います。私が監修に携わった講座とイベントは、参加者が一緒に踊るという内容だったので、まずは踊り手が心地良く踊れる場づくり、そして出演者と参加者の交流を促す場づくりにも意識を向けて動きました。

監修について述べましたが、財団は企画、予算、広報などを取りまとめているので、大変な業務でした。特にイベントについては規模が大きいので、どこに申請したら予算を得られるか、期日に間に合うかなど大変苦労していました。頭が下がる思いです。広報活動についてもタイムスケジュール通りに進めるように奮闘していました。そうした多くの方の尽力のおかげでイベントが成り立っていました。また企画のタイトル作りはとても難しいものですが、私は先輩の眞岡光さんにサポートしてもらいました。友人や先輩、周りの人に相談しながら進めていくことも大事なポイントだと思います。

5 最後に

“ひとはおどる”イベントの夜、全日本郷土芸能協会の小岩秀太郎さんが「感動を創り出す仕事があったよね」と語っていたことを思い出します。これからも民俗芸能の魅力をたくさん感じたい、そして伝えたいと思います。民俗芸能に関する講座やイベント、場が作られること、場が増えていくことを心から願っています。この文章を読んでいる皆さん、民俗舞踊、芸能の魅力をを感じる場を創っていきましょう。（宮城 整）

監修の役割

〈財団と行う作業〉

- ・講座名：対象者に興味を持ってもらえるように工夫する
- ・開催日程・時間：開催までのタイムスケジュールを決める
- ・受講対象者の検討：年齢制限などの有無
- ・受講費用：予算と相談、参加しやすい値段、資料代など
- ・定員と会場：予算等を考慮して検討する
- ・広報：ホームページ、チラシ、配布方法など
- ・講師への依頼：依頼内容を決める（依頼文、謝礼、支払方法）
- ・当日の使用機材：パソコン、プロジェクター、マイクなど
- ・機材の搬入方法、待機場所：駐車場の使用、着替えの部屋
- ・アンケート集計：振り返り

〈講師と行う作業〉

- ・依頼：電話やメールで連絡して、依頼する
- ・訪問：挨拶、趣旨と概要の説明、講師料などの条件提示
- ・インタビューと内容の検討：踊りについて教えていただき、講座で話す内容を一緒に検討する
- ・当日のイメージ作り：会場の使い方、必要な物品、流れの案、他団体の企画を紹介するなどしてイメージを膨らませてもらう
- ・当日の動き：リハーサルなどで動きの確認。本番で手伝って欲しいこと、伝えて欲しいことなどを確認する
- ・司会：参加しやすい場づくり、声かけ（講師と参加者をつなぐ）

6 楽器を使用したワークショップ

私は楽器が好きです。中でも、音を出すためのユニークな工夫が凝らされたもの、通常とは異なるアイデアが盛り込まれたものに、特に興味を惹かれます。そして、直接的に音とは無関係とは思えないようなところに施された、装飾などにも非常に関心があります。

ピアノやバイオリン、ギターといった、「よく知られた」「普通の」楽器にはそれほど興味が湧きません。そんな楽器には、上手な演奏者や詳しい人が既に沢山いるからかも知れません。そして、そういった楽器は「正しい奏法」というものが確立されていて、それから外れたことをやると、それが偶然の事故（例えば音程を外す）であっても故意であっても、「間違い」とであると言われるのが恐ろしい（と思い込まされている）。そのために「間違えないように」と緊張して、さらに「間違える」状態が生じます。

どういうわけか「音楽」というと、何かのお手本を、できる限り忠実になぞることをまず要求され、そのために大変な思いをする。これは、何か（それこそ）間違っています。音楽とは、本来楽しいものです。字にそう書いてあります。そのことを再認識し、楽しむにはどうすればいいのか。そのヒントが、ユニークな民族楽器や創作楽器、音具といったものを深く知ること、分かってくるのではないかと、思います。

1 演奏型のワークショップ

このような考えを持ちながら、楽器を使用したワークショップを考える時、どのような楽器を選んだらいいのでしょうか。

まず、演奏型といいますか、音を出して楽しむことを主眼とするワークショップの場合ですが、楽器の選択にあたっては、その操作が容易である

ことが必須条件となります。最初から、音を出すまでに長い道のりがかかるものは、相応しいとはいえません。そして、少し逆説的になりますが、単に簡単なだけでも面白くありません。簡単でありながら、ちょっとした発想の転換や、コツが必要な楽器が望ましいのです。同時に、参加者に応じた楽器の数や、演奏方法（例えば口につける）によっては、衛生面に気を配る必要もあります。

2 製作型のワークショップ

次に、製作型とでもいいますか、自分の演奏する楽器を自分で作る場所から始める場合。これは、音楽表現の原初的な人間行動を再体験できるので、たいていとても面白いワークショップになります。この時も、どんな楽器を作るか、ということは非常に重要な問題になります。短時間で比較的容易に作れて（と同時に、ある程度の達成感を得られ）、魅力的な音を出す楽器が理想なのとは言うまでもありません。そして、会場・素材・工具などの問題をよく考えなければなりません。また、参加人数や目的によっては、製作補助員も必要になります。

このような創作、特に製作の場合、よく口にするのは、「人と違うものを作ってください」ということです。普通でしたら、何も言わなくても、出来上がったものは人と違って当然のような気がします。どういう訳か、周りを見回して、他人と同じようなものにしたい人、人が圧倒的に多いようです。とにかく、演奏型でも製作型でも、参加者の個性をできるだけ引き出すことが重要だと思います。

3 鑑賞・理解型のワークショップ

他に、鑑賞・理解型とでもいいますか、ユニー

クな楽器の演奏を聞き、その音楽や楽器、演奏技術について演奏者や解説者のお話を聞く、というのも重要な体験です。その際には、ただ演奏の上手な人に依頼するのも意義のあることですが、演奏はそれほど上手ではなくても、「上手に説明できる人」にお願いすると効果的な場合が多々あります。また、その人が別の言語の話者の場合には、その言語と文化に通じた上で、ワークショップでの共通言語にうまく置き換えることのできる人を探し出さなければなりません。

これらの「型」は、はっきりと区別できる場合は少なく、実際には組み合わせてワークショップを実施することの方が多いです。

4 口琴

演奏型の場合、私は口琴という楽器を選ぶことが多いです。口琴は、この30年間私がずっと興味をもち続けている楽器です。音楽事典などを見ると、「原始的な玩具楽器」など書いてある場合が多く、あまり重要視されていないのが明らかです。しかしながら、そんな簡単なものではない、と私は思っています。

楽器の作りはとても単純で、金属や竹などの枠と、そこに取り付けられた（または切り出された）振動弁、この二つの部品しかありません。

そして、楽器自体の音はたった一つで、音量も小さく、また音高が変えられるわけではありません。「こんなもので、どうやったら音楽表現ができるのだろう」と思うのも当然です。

この楽器の実際の演奏に当たっては、人間の「口」が楽器の一部として大きな役割を果たします。口琴が出すたった一つの音を、口腔という、容積も形状も変えられる共鳴器に響かせることにより、音量・音色を変化させます。舌・鼻腔などの調音器官や息を駆使して、言語的な表現や、特定の倍音を強調した「疑似音高」による旋律を奏することもできます。

通常の楽器と言うものは、音高が一つしかなかったら、別の音高を二つ三つと増やしていく。

そんなものでは物足りなくて、ピアノのように80以上にまで増やす例もありますね。そういう方向へ「発達」をしていきます。

対して口琴は、「音高」はあくまで一つにこだわる。そして、そのたった一つの音の中に広がる「音色」の宇宙を探っていく、という全く方向の異なる「発達」に向かっている楽器だと私は考えます。

このような「音色」の音楽というものは、記譜すなわち紙に書き表すことが非常に困難です。一方「音高」の音楽は、音の高低を視覚的に上下で表現しやすい、という特徴を持ちます。楽譜が存在するかどうかで音楽の貴賤を判断する考えはどうやって刷り込まれるものか今でも厳然と存在しており、そのような考え方の人にとって見れば、楽譜に書けない口琴音楽のようなものは、取るにたらないもの、ということになるのでしょう。

もう一つの口琴の特徴は、この楽器が世界中、特にユーラシアの諸民族の文化の基層に必ずと言っていいほど存在していることでしょう。そして、民族によって、様々な音楽的表現をするための道具として使われているのです。日本では、アイヌ民族の竹口琴ムックリが比較的知られていますが、本州以南でも、平安時代の鉄口琴が合計4本、埼玉と千葉の遺跡から発掘されていますし、江戸時代には大流行して幕府に禁止されたことが、滝沢馬琴らによって記録されています。それぞれの民族文化の中では、ほんの片隅の存在とい



口琴。サハのホムスとアイヌのムックリ

う場合が確かに多いですが、人類全体の文化としてみると、口琴はとても重要な存在であると考えられます。このような存在の仕方をしている楽器は、他にあまり例がないと思います。中には、口琴を「国民楽器」と考える、東シベリア（ロシア連邦サハ共和国）に住むサハ民族のような例もあり、そこでは口琴は、鳥の鳴き声や動物の物音、水音などを模倣することにより、長く厳しい冬の後に訪れる「自然の目覚め」の喜びなどを音で表現します。

このような、常識を簡単に覆すことのできる楽器の演奏に挑戦することにより、ユニークな音楽表現を体験することができます。口琴は、最初はちょっとしたコツを掴むまで時間がかかる人もいますが、それを乗り越えると、かなり自由にいろいろな表現ができるようになります。そして、人それぞれに口の形も容積も違うので、たとえ楽器が同じでも必然的に他人とは異なる音が出ます。人間の身体が楽器の一部になる、ということが身をもって感じられます。

なお、子供向けの口琴の製作ワークショップができないか、という相談を受けることもあります。口琴の単純な外見から、そのような発言が出るのは分かります。しかしながら、実際に作ってみればすぐに分かりますが、金属・竹どちらとも、口琴の製作には熟練の職人技が必要です。子供どころか、大人でも少々細工の心得がある程度では不可能です。それは、口琴の音が、杵と振動弁の間の、非常に狭い隙間の空気を音源としているためです。この髪の毛ほどの精確な隙間を形作ることが、とても難しいのです。

5 親指ピアノ

製作型のワークショップで私がよく取り上げるのは、親指ピアノと呼ばれる楽器です。サハラ砂漠以南の、いわゆるブラックアフリカと呼ばれる地域に見られる楽器で、基本構造としては、板や箱の上に、長さの異なる金属の細長くて薄い板（鍵盤）が10本前後並んでいます。

口琴と比べると、一見複雑そうな形をしていますが、普通に音がちゃんと出るものを作ることは、基本さえ守れば比較にならないほど簡単です。それは、親指ピアノの音が、鍵盤そのものから出る、ということと関係しています。一見似たような、振動体を持つ楽器でありながら、精密な空気の隙間を音源とする口琴とは大きく異なる点です。

私がこの親指ピアノに興味を持ったのは、この楽器の音の並び方が「普通」とは違うからです。鍵盤がV字型に見えることからわかるとおり、中央が一番低く、両外に行くにしたがって、交互に高くなる、という並び方です。通常、長さ（＝音高）の異なる物を、秩序を持って並べる場合は、左右のどちらかに一番長い（＝低い）ものを、反対側に一番短い（＝高い）ものを配置し、その間を長さの順番に並べます。では、親指ピアノは何故一見非合理的な並べ方をするのか。ここが、とても不思議に感じられたのです。

この楽器を作るワークショップのときには、本体となる板や箱を、参加者自身に持ってきていただきます。そして、鍵盤の音の並びも、特に指定せずに、自由に配置していただきます。もちろん、「真ん中が一番低い」という親指ピアノ本来の音の配置のユニークさは説明しますが、そうしなくてはならない、とは言いません。

そして、音とは直接関係のない、装飾に関しても、できる限りの独自性を盛り込むように要求し



親指ピアノ。タンザニアのもの(左)と、ワークショップ参加者の作品例(右)

ます。二人での演奏用、巨大な共鳴箱を持つものなど、個性的なアイデアは大歓迎です。

そこで出来上がる楽器は、当然ながら一つとして同じものはありません。そのような楽器の演奏方法も、決まったものがあるわけではなく、自分で見つけるのが自然だと思いますが、参考程度に、アフリカのある民族の親指ピアノ演奏の基本パターンを紹介することはあります。これも、そのとおりにする必要はなく、演奏者それぞれが自分なりにアレンジしていけばいいものです。

6 スタンピングチューブ

もっと手軽な製作～演奏型のワークショップでは、スタンピングチューブを取り上げます。

スタンピングチューブというのは、東南アジアや太平洋地域などに見られる楽器で、言うなればただの竹筒です。片方が閉じていて、それ以外の節はすべて抜けています。ですから反対側の片方が開いています。その、閉じた方の底を地面や床面に打ち当てて音を出します。複数の演奏者が一人1本ずつ持って演奏したり、あるいは2本ずつを持って二人が演奏したり、極端な民族例では一人で両手両足に10本ほど持って演奏する、というものもあります。

私の場合、この楽器を、飲み物のアルミの空き缶を素材として作るところから始めます。カッター・缶切り・ビニールテープ程度のものを準備するだけで、簡単に作業ができます。

閉じた底を生かしたものを一番下にし、あとは全て筒状にして繋ぎ合わせていくのですが、その数も製作者の自由です。長さ（＝音高）の異なる楽器がいくつかできたら、それを使って遊びます。

遊び方・演奏の仕方には様々なものがあるのですが、ひとつご紹介すると、長さの異なるスタンピングチューブを1本ずつ持った四人が一組となります。それぞれが、○×××○×××…と、非常に単純なリズムを繰り返します。○はチューブの上端が開いた状態、×では上端を片手で塞い

で、音をミュートします。長い（＝低い）人から順に、一拍ずつずれて入り、同じことを繰り返します。

```

○×××○×××○×××○×××○
○×××○×××○×××○×××○
○×××○×××○×××○×××○
○×××○×××○×××○×××○

```

すると、ドレミファドレミファのように（もちろんチューニングはしていないので、ドレミファにはなりません）、ミュートしていない音による階段状の単純な旋律が聞こえ出します。

面白いのはここからで、この旋律が聞こえ出すと、演奏者が、全体の中の自分の位置が分からなくなるのです。演奏している自分と、四人の共同作業で出している音を聞いている自分の、二つの人格(?)に分裂を始める、といってもいいかも知れません。



スタンピングチューブに挑戦

一人一人がやっているのは、実に単純なことの繰り返しなのですが、それが組み合わさって、体験したことのないような「複雑さ」を感じることができます。ピアノ演奏が標準以上に上手な人が、この単純な音楽を全く演奏できない、という場面に遭遇したこともあります。

音楽は、ちょっとしたやり方次第で、非日常的な体験をすることのできる、不思議なものです。「正解のある音楽」をひたすら追求するばかりでは、当然ながら「間違え」ます。「間違いのない」「単純かつ複雑な」音楽の存在と、その面白さを伝えていくことができるとうれしいです。

（直川礼緒）

7 モノを通してコトを学ぶ ——博物館の総合型ワークショップ

1 博物館・美術館・アートマネジメント

博物館という語は英語の museum の邦訳で、江戸末期から明治初期に現れます。中国古語で「広く物を知る」という意味の博物が、何故に museum の邦訳になったのか詳しくはわからないようです。この語が日本の知識階級に浸透するのは、福沢諭吉が著書「西洋事情」で「博物館は世界中の物産、古物、珍物を集めて人に示し、見聞を博くするために設くるものなり」と述べてからです。

museum の邦訳にもうひとつ美術館があります。美術館は英語で museum of arts, museum of fine arts などと言いますので、博物館のひとつに過ぎません。日本でも明治以降美術作品は博物館で展示されていたのですが、昭和初期に日本初の美術作品専門の博物館として私立の大原美術館（倉敷市）が開館して以来、美術館と名乗る博物館が増えてきました。その結果、美術館は美術作品すなわち芸術作品を展示し、博物館は過去の遺物や不要物を展示する、という誤解が生まれてしまいました。明治維新以来の西洋文化崇拜偏重の意識は、今日でも日本に根強く残っていますが、近年は多くの人、特に若い世代が、アジアに目を向けるようになりました。さらにこの 20～30 年の IT 技術の進歩は世界へのアクセスを容易にしましたから、西洋以外の文化に関心を抱く人が多くなりました。ユネスコによる世界文化遺産制度は、自国の文化の再認識へとつながりました。

このような社会状況を背景に、アートマネジメントという概念が生まれ、今や人気ナンバーワンの言葉、概念、仕事のひとつとなったと言えます。しかし、私はこの状況にひとつの危惧を感じてきました。人々が考えているアートとは何なのか？ それは西洋文化の美術作品、芸術作品ではないのか？ マネジメントとは何だろう？

美術や芸術作品をうまく利用して、新たな美術や芸術作品を作ることなのだろうか？ アートをマネジメントするって、何か格好いい仕事だと安易に考えているのではないかと。

何が美術で、何が芸術で、何がそうでないか、という問いに答えるのは大変難しいことです。ですから私は、アートマネジメントという言葉には慎重になるべきだと思うのです。それよりも私は、月並な言葉ですが、アートではなく、文化や自然という言葉を使いたいと思います。代々磨かれ受け継がれてきた文化や自然、暮らしの中の歌や踊り、絵画や彫刻、祈りや信仰、それらを個々に、あるいは組み合わせて新しい価値を創り出し、日々の暮らしに生かしていくことこそ大切だと思うのです。

2 モノとコト

博物館には目に見える実物資料である沢山のモノが保管されています。これを有形遺産と言います。写真や録音や映像という技術が生まれてからは、時間とともに消えてしまう音楽や踊り、風景も記録に残せるようになりました。写真や録音テープ、映像フィルムそのものは有形資料ですが、重要なのは記録された中身です。それは手で触れられませんから無形遺産と言います。お祭りの記録写真や映像は、そこに記録されたすべての動きや言葉、太鼓がどのように叩かれているか、箬をどう使っているか、人がどのように振る舞っているかを鮮明に示してくれます。ただ残された太鼓を目の前で見ても叩き方はわかりません。箬を見ても使い方はわかりません。箬を持つ手の動作以外にも、座り方、食べ方の作法があります。モノを使う人々の動作や行動には、その背後に人々の考え、価値観、精神世界があります。これ

をコトと言います。

博物館は、従来はモノを集めて保存し、調査研究してその成果を展示公開し、さらには色々な場所や方法で教育普及活動をするということが、長らく活動の中心でした。現在では、それに加えて、コトも収集保管し、研究して公開することが重要な使命になってきています。つまり、博物館は有形のモノのみならず、それに内包される、人間の精神活動という無形のコトをも保存して紹介し未来へ伝えていく、という大きな役割を担うことになってきたのです。

3 楽器へのまなざし

モノである楽器は、音を出し音楽を演奏するための道具、有形遺産です。人の手で操作され、音楽を奏する時、楽器は最も輝いていると言えるでしょう。しかし、音楽は目に見えない無形遺産、コトです。モノである楽器と、コトである音楽は、表裏一体、車の両輪です。もちろん、純粋な楽器学（構造や変遷史など）、あるいは純粋な音楽学（様式、和声、作曲者など）の研究者や、同類のアマチュアにとっては片方だけでも良いのですが、そうでない人、つまりごく普通の人々、それも子供から老人まで、にとっては、楽器学や音楽学と言われても興味が湧くとは限りません。

さらに、私たちは、楽器は楽器屋さんで売っているモノであり、高い楽器は良くて安い楽器は良くないとか、楽器はハサミや包丁などと同じように、ある目的のために使う道具＝ツールだと考えがちです。しかし、世界を見渡すと、楽器は単に演奏の道具であるだけでなく、神が宿ったり、権威や権力、平和や霊力の象徴であったりと、音楽以外の様々な情報を持っており、人々の生活に深く関係している生活密着型であることがわかります。さらには壮大な人類の文化交流史の証であったり、第一級の美術品である場合も数多です。

つまり楽器は単に音楽演奏の道具であるだけでなく、素材、美意識、意匠、デザイン、信仰、宗教観、宇宙観、倫理観、ジェンダー、社会階層、

階級、歴史、地理、風土、風俗、習慣、伝説、経済、貿易、物理、生物、等々多種多様な領域から眺めてみると、意外な発見と驚きがあります。筆者が勤めていた浜松市楽器博物館はモノとコトの両方を紹介することを目標としています。

4 総合型ワークショップ

以上を念頭に、浜松市楽器博物館は1995年の開館以来、日本やアジアの伝統音楽と芸能に焦点を当てた活動を展開してきました。日本の伝統音楽としては多数派の尺八、箏、三味線、琵琶、雅楽器をはじめ、少数派の一絃琴、二絃琴、一節切、トンコリ、平家物語の語りなどです。アジアで取り上げた地域はインドネシア、ミャンマー、ラオス、モンゴル、韓国、中国、インド、イラン、ウズベキスタン、トゥバ、キルギスほか30カ国ほどです。具体的な活動は、楽器の展示解説、レクチャーコンサートやミニコンサート、楽器と音楽文化についての座学講座や講演会、楽器演奏実技ワークショップ、楽器作り、人形劇用人形作りなどです。しかしこれらは誰でも思いつきそうな、ありきたりなものです。もちろん人々の暮らしについても解説しますが、参加者はただ知識を得て演奏を聴き、体験もしてみるという、それだけのことにすぎません。

何かもっと心に残ることはないだろうか、特に次代を担う子供たちのために、と考案したのが、楽器とそれに関係深い他の芸能とを合わせた総合型ワークショップです。講師や使う楽器なども限られることから、実現できたのは、馬頭琴（モンゴル）とガムラン（インドネシア・中部ジャワ）の2例です。楽器の演奏体験は当然として、食べ物、飲み物、衣服、踊り、遊びなど、人々の暮らしや伝統に関することを同時に体験するのです。ここではガムランを紹介します。

ガムランはインドネシアの青銅打楽器アンサンブルで使う楽器の総称です。楽器は20種類以上で、編成規模は2〜3人から30人ほどまで様々です。アンサンブル全体や演奏する音楽もまたガム

ランと呼びます。個々の楽器や音楽には個別名称があります。弦楽器や管楽器、歌も入ることがあります。

音楽的には古い伝統を持ち、高度な演奏技術が必要ですが、叩けばとにかく音が出ること、個々の楽器のメロディがシンプルなこと、個々の楽器が異なるメロディを担当し、それを同時に奏でることによってひとつの大きな音楽作品になるということが特徴で、子供にも取り組みやすい楽器です。

ワークショップは「インドネシアの伝統芸能体験」と称して、①影絵人形作り ②ガムラン演奏 ③宮廷舞踊 の3つから構成されます。参加者はこの3つから希望のコースを選択しますが、複数でもかまいません。講師はインドネシアに留学してガムランや舞踊を学んだ日本人アーティストと、ジャワ出身のプロのダラン（影絵人形遣い）です。講師は皆、長年楽器博物館でコンサートや講座をされており、講師も博物館もその経験の集大成としたのが、この総合型ワークショップでした。

①影絵人形作り 古都ソロやジョグジャカルタを中心とする中部ジャワには、ユネスコ世界遺産指定の伝統影絵人形芝居ワヤン・クリがあり、今でも夜を徹して野外で上演され、村人の大きな楽しみです。マハバラタやラマヤナなどの物語を軸にして、ダランが一人で人形を操り即興で時事の話題を語ります。道徳や正義、笑いや涙と、大人にも子供にも楽しく、社会勉強となる素晴らしい芸

能です。この人形は本来水牛の革と角で作りますが、ワークショップではボール紙と竹棒を使います。ラーマ王子や猿、鳥など実際の登場人物を印刷したボール紙をハサミとカッターで切り、紐でつなぎ、好みに応じて色セロファンを貼ります。90分ほど製作して、出来上がると、皆で即興影絵芝居をします。伴奏は講師が生演奏するガムランで、会場は瞬時にジャワの村の雰囲気になります。

②ガムラン演奏 ホワイトボードに数字譜で書いた4/4拍子16小節の短いフレーズを学習します。楽器ごとにメロディが違うので、まずはすべての楽器を体験し、その後自分の好みの楽器を決めます。大きなゴング、高音で細かな動きのサロン、鍋をひっくり返した形のボナンやクノンなど選択は様々です。子供の学習力はなかなかのもので、メロディはすぐに覚えてしまいます。そうすると今度は曲の表情に挑戦できます。フォルテからピアノまで、ダイナミックかつ繊細な音響に包まれます。見学の保護者も、かけ声のような簡単な歌で参加してもらいます。ここでその場にいる全員で奏でる異文化の音楽のハーモニーが生まれます。このワークショップの醍醐味です。

③宮廷舞踊 ジャワ宮廷舞踊は、現代のジャズダンスやヒップホップダンスのような激しい動きはなく、ゆっくりとした静かな、優雅な舞踊です。身体のラインの美しさを際立たせる舞踊で、日本舞踊とも共通するアジアの美でしょう。衣装も大



「インドネシアの伝統芸能体験」PRチラシ



ボール紙を切る



即興影絵芝居上演



人形を操る



ガムラン演奏実技学習



衣装をまとい練習

皆で記念撮影

がかりなものではなく、美しいジャワ伝統更紗バティックの布1枚を腰に巻くだけですが、気分はジャワ人です。伴奏はもちろん講師によるガムランの生演奏です。

このように、ガムランを軸にして音楽、芝居、踊りの3つを結びつけ、合わせて体験し実感することによって、ガムランを巡る複合体としての文化、ガムランが存在する文化の生態系を、子供たちが少しでも感じ取り、楽しみ、好きになるきっかけになればと考えています。願わくば、インドネシア料理があれば、なお一層楽しくて完璧なのですが。

5 まとめ

2019年9月に、国際博物館会議（イコム・ICOM）の3年に一度の世界大会が京都で開催されました。その大会テーマは「文化をつなぐ博物館ー伝統を未来へー」“Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition”。地球規模での紛争や災害など、解決すべき課題が山積している現代において、博物館は、個々の民族文化を始め、過去、現在、未来という時間や空間、音楽、美術、舞踊、演劇などの芸術・芸能、考古、歴史、地理、科学などの学問、その他あらゆる文化や自然が集合離散する結節点、すなわちハブとして機能することについて検討した大会でした。「個々の文化を結びつけることによって生み出される新しい価値とその力」について考えた大会でした。来年のプラハでの世界大会は「博物館の力」がテーマです。

博物館は決してモノの墓場ではありません。モノとコトが安全に存在し、現在と未来での出番を

待っている、人類と自然の遺産の宝庫です。そこに人々が集いコミュニケーションやプレイをして新たな文化と価値を発信するステージでありプラザでありフォーラムです。

2015年にユネスコが博物館のあり方について勧告し、今ICOMも博物館の新たな定義や使命を検討しています。来年9月のプラハ大会で新定義が決定されることでしょう。

浜松市楽器博物館は、単にエンタテインメントやアートとして楽器や音楽を捉えるのではなく、もっと広く深い文化としての楽器の紹介に努めてきました。音楽や楽器という言葉を使わず「神がいる、祈りに出会う、美にふれる」というキャッチコピーを使っているのはそのためです。

コンサートホールや演劇ホール、大学、博物館、美術館、図書館など様々な施設や組織が持つ特性を生かして、西洋音楽偏重の社会に警鐘を鳴らし、自国とアジアの伝統芸能を紹介し、学び、体験し、新たな価値を生み出し、永久に未来へと伝承していくことは、言い換えれば、日本人、アジア人、ひいては人類のSDGs（Sustainable Development Goals）であると思います。博物館が他の施設と異なるところは、豊富なモノを持っている、同時にコトも持っている、ということです。それは人類の英知の遺産であり文化活動の証です。地球の危機の中で、それをシェアしていくことは、人類の生き残りへの道かもしれません。

科学技術が人類を救うということを信じたいと思いますが、同時にまた、人の心を元気にしてくれるのは文化であることは間違いないでしょう。その意味では、アートマネジメントは重要です。生半可な気持ちで取り組む活動ではありません。アートマネジメントに関わっている人、これから関わろうとする人は、心して真摯に研鑽を重ね、取り組むことが必要だと思います。（嶋 和彦）

1

国立民族学博物館における
芸能の映像記録作成と活用

1 国立民族学博物館と映像

国立民族学博物館（民博）は1974年に大学共同利用機関として設置され、1977年、大阪万博の跡地の万博記念公園の中に博物館を開館しました。文化人類学・民族学に関する調査・研究をおこなうとともに、民族資料を収集・公開し、世界の諸民族の社会と文化についての認識と理解を深めることを目的としています。2004年には、国立大学の法人化とともに大学共同利用機関法人として新たに位置づけられ、人間文化研究機構を構成する一機関となりました。

民博は、開館当初から映像を重要な資料と位置づけ、スタジオ、映像機器、スタッフを揃え、独自の映像製作を続けてきました。私たちは、2010年3月に民博の音楽展示を一新し、2021年にはその若干の手直しもおこないましたが、そこでも映像を重要な資料として位置づけた展示をおこなっています。人間がどのように楽器を奏でるか、モノの展示だけでは伝えることができません。私たちは、楽器が生み出す音楽の多様性を伝えるために、資料の収集にあわせて、多くの地域で映像を撮影し、ほぼすべてのコーナーで、展示した楽器の演奏を映像で見られるようにしました（福岡2013）。

2 カンボジアの影絵芝居の映像記録

映像の重要性は展示だけにとどまりません。カンボジアの影絵芝居を例に、文化遺産の継承に映像を役立てる可能性について考えてみましょう。

(1) 大型影絵芝居スバエク・トム

スバエク・トムは、大型の人形とスクリーンを用いる影絵芝居です。ヤシ殻に灯した炎で大きなスクリーンに影を投影します。一辺が60cmから150cm程度のウシの革に、物語の一場面を彫り込



写真① 幕の前で人形を造る（2000年3月）

んだもの、および人形を用います。ここでは便宜的にどちらも「人形」と呼びます。

人形を操る演者は、スクリーンの裏側だけでなく表側にも現れて演じます。白いスクリーンの前では、革に彫られた物語の場面と演者のシルエットがくっきりと浮かび上がり、演者の舞踊的な身のこなしも見せ所になります。

スバエク・トムはインド起源の長大な叙事詩であるラーマーヤナを題材としています。ピン・ピアットとよばれる伝統的な音楽アンサンブルが伴奏として用いられます。上演の要を成すのは、歌うような語りで、一座のリーダーがつとめます。かつては、高い位の僧の火葬儀礼等で演じられたと言われ、スバエク・トムは儀礼的な意味をもっていたと考えられます。スバエク・トムは、ユネスコの無形文化遺産の代表一覧表に記載されました。現在ではカンボジアを代表する芸能といえるでしょう。

(2) 伝承の中断と復興

スバエク・トムは、カンボジアのシエムリアップに伝えられています。1970年代初頭、カンボ

ジア諸派の争いが激しくなり内戦を心配した人々は、スパエク・トムの人形をシエムリアップからプノンペンに疎開させました。その後のポル・ポト派の支配や内戦により、1970年代から90年代にかけて、スパエク・トムを上演することができませんでした。また、多くの演者がこの時代に亡くなりました。

1990年代に入り、ようやくカンボジアの和平が実現し、シエムリアップにおいて復興の努力が始まりました。復興の中心になったのは、一座のリーダーをつとめた、ティー・チアンさん（1922-2000）です。しかし私たちがお会いした1999年には、彼は高齢で、体調が思わしくありませんでした。しかし、語りの役やリーダーとして儀礼を取り仕切る役を引き継げる若者は、まだいませんでした。

(3) 映像記録の作成

1999年暮れ、私たちは伝統芸能を映像で記録するためにカンボジアを訪れました。このとき、ティー・チアンさんを紹介し、また通訳をつとめてくださったのは福富友子さんです。彼女はティー・チアンさんに弟子入りし、スパエク・トムを学ぶとともにグループを様々な形で支えていました。彼女を始めとする多くの関係者は、彼が元気なうちに、彼の語りの名人芸を中心とした上演を記録しておかなくてはならないと考えていました。

私たちはスパエク・トムを本格的に記録するため、2000年春、国際交流基金の助成を受けて、再度カンボジアを訪れ、昔ながらの7晩連続の上演を記録しました。さらに、ティー・チアンさんがどのようにスパエク・トムを学び、演じてきたかを語ったインタビュー、元情報文化大臣のチェン・ボンさん（1930-2016）を始めとする関係者のインタビューなども収録しました。その年の夏、残念ながらティー・チアンさんは亡くなりました。精霊の思し召しだからと言って、病院に行くことを拒み自宅で息を引き取ったそうです。

私たちが撮影した映像は、貴重な記録となりま

した。しかし、記録を残すことは芸能を伝えることに結びつくのでしょうか。

芸能の映像記録は、人類の創造性の記録として重要です。しかし、芸能を映像に収めたからといって、芸能そのものを残したことにはなりません。生の上演を見る代わりにこの映像を見ることになっては本末転倒です。伝統は、人から人へと伝えられていくところにこそ意味があります。映像を伝統芸能の保護に役立てたいと考えるなら、こうした伝承の過程に映像を活かす方策を考える必要があります。

(4) 映像公開の模索

広くこの映像を公開すべきであることは間違いありませんが、公開が芸の「盗用」に結びつくことと受け取られることもあります。ティー・チアンさんは、きちんと芸を学ばずに表面的にまねされることをきらい、自分の語りを文字に残すことは避けていたそうです。そうした考え方は、しばしばその芸能を支える価値観や信仰と結びついていいますので、簡単にそうした考え方を否定することはできないでしょう。

もちろん、ティー・チアンさんが、昔ながらの上演で全てのレパートリーを演じたのは、スパエク・トムを継ぐ次代の人々に見てほしかったからだろうと思います。2009年には、一座を継いだ人びとを対象に小さな上映会を開催して彼らの考え方を探りました。

一座のリーダーを引き継いだのは、ティー・チアンさんの孫、チアン・ソパーンさんです。彼と一座の中心メンバーは、2000年にはティー・チアンさんの指導で人形を遣う若手でした。基本的な動きのデモンストレーション映像に対して、「今ならもっときちんとできる」という声が聞こえる一方、上演に関しては「あの時の方が上手だったんじゃないか？」と言う者もいました。また、ティー・チアンさんのインタビュー映像から、彼のスパエク・トムへの思いの深さを知り、「やはりきちんと伝えていかなければ」という決意も表明されました。

映像は、必ずしも、芸を伝え学ぶためのお手本としての役割を果たすばかりではありません。上映会は、自分たちの芸を振り返り、スバエク・トムを見つめなおす良い機会になったようです。スバエク・トムの盛りたてていくためのアイディアも次々と出されました。その一つは、この映像番組のクメール語版を作って、カンボジアでももっと多くの人、特に子どもたちに見てもらおうというものです。それを受けて、その後、私たちはクメール語版の映像番組も作りました。

映像記録は、様々な工夫のきっかけを与えることができます。私は、この上映会を通じて、映像記録を芸能の伝承のプロセスに位置づけて役立てることの可能性を学びました。ちなみに、私たちは現在、全7エピソードの語りを書き起こし、英語の翻訳をつけたものの出版を準備中です。上演の映像記録は全部で16時間分くらいあります。これら全部を通して見ることは現実的には難しいと思います。語りを書き起こし、ビデオのタイムコードを添えることで、見たい部分に簡単にアクセスできるようにしたいと考えています。

3 フォーラム型情報ミュージアム

私は、民博が現在進めているフォーラム型情報ミュージアムのプロジェクトの中で、徳之島の民俗芸能の映像記録を中心としたコンテンツの作成にもたずさわりました。次にその考え方についてご紹介します。

(1) フォーラムとしての博物館

「フォーラム」とは、博物館の一つのあり方を示す概念として、吉田憲司らによって積極的に使われてきた考え方です。博物館は、すでに価値の定まったものを展示し、それに関する知識を一方的に与えるような場ではなく、フォーラムとして議論を交わし、新しい知識や見方を生みだしていく場所であるという考え方です（吉田 1999：216-226）。

民博は、この考え方に沿って、2008年から10年弱をかけて、全館の展示を刷新しました。そし

て、2014年からは展示だけでなく、デジタルデータを活用した資料情報の生成・発信においてもこの考え方を取り入れ、「フォーラム型情報ミュージアム」を構築するプロジェクトを開始しました。

(2) フォーラム型情報ミュージアムが目指すもの

フォーラム型情報ミュージアムは、一言で言うところ「フォーラム機能をもつ国際的な共同利用データバンク」と言うことができます。その第一の目標は、世界各地の研究機関や博物館等に分散する文化資源についての情報の窓となることです。一つの研究機関や博物館が所蔵できる資料には限りがあります。そこで、特定のテーマや対象に関する資料の国際的な情報ネットワークを構築し、相互の資料を関連づけて知見を広げることのできるデータバンクを目指しています。

第二の目標は、文化伝承者や研究者ら、異なる立場からの知見を重ね合わせて新しい知識を生成することです。同じ資料についても、文化伝承者がもつ知見と研究者がもつ知見は、必ずしも同じではありません。さまざまな視点を重ね合わせることで、異なる見方を知り、多面的に対象を理解することができるのではないのでしょうか。そのためには、単に既存の情報を提供するだけではなく、フォーラムとして情報を交換し、議論をおこなうための仕組みをそなえる必要があります。

そして第三の目標は、グローバル化する世界において文化を伝承あるいは創造する場を提供することです。今日、さまざまな事情で文化の継承が危ぶまれるケースが世界各地で見られています。文化的な遺産を伝え、引き継ぎたいという意志があるにも関わらず、社会的な条件により継承に困難が伴う場合やすでに断絶がおこってしまった場合、博物館や研究機関がもつ資料や情報が役立つことがあります。資料をお手本にして、伝承の再興や文化の再構築をはかったり、自分たちの祖先が作ったものやその姿を見ることで、大きな刺激を受けたりする例はよく見られます。そうした意味において、フォーラム型情報ミュージアムは文



写真② 「徳之島の唄と踊り」のメニュー画面。地図をクリックするとその集落のビデオを見ることができる

化を伝承あるいは創造する場を提供するということを目標にしています。

(3) 徳之島の唄と踊り

私たちは、2010年から2016年まで、徳之島の各集落の芸能の映像記録作成に取り組みました。それらの映像がフォーラム型情報ミュージアム「徳之島の唄と踊り」の素材となっています。ここでは、徳之島の28集落、延べ250曲ほどの芸能のビデオをインタラクティブに視聴することができます。さらにコメントを加える機能を備え、制作者と利用者、利用者同士のあいだでの情報交換をおこなうことができるように設計されています。

私は「徳之島の唄と踊り」の目標を次の二つにしています。一つは、徳之島各集落の芸能を概観できるようにすること、もう一つは、徳之島の芸能について議論する場を提供することです。

もちろん、お手本ビデオとしての役割も大切です。しかし、徳之島のある小学校の先生にも言われましたが、映像が、年長者から直接学ぶ機会を奪ってしまえば本末転倒です。教えることのできる経験者が健在なうちは、映像はあくまでも補助的な利用と考える方が適切だと思います。むしろ、映像によって近隣の集落の芸能を知ることが、自分たちの芸能との比較において、新たな発見をもたらしてくれることもあり、有効ではないかと考えられます。徳之島は歌や踊りが盛んな島

ですが、同じ時期に各集落で行事をおこなうため、近隣の集落の芸能やその状況については、案外知られていないそうです。

また、徳之島町の比較的規模も大きく、芸能も盛んな集落の方が次のように言っていたことがありました。

「現在は、何とか芸能を維持することができている。しかし、将来、人口が減り続け、小学校が統合されれば、複数の集落が一緒になって行事や芸能をおこなわなければならないだろう。今からその可能性を考えて準備しておかなければならない。」

将来、どのような状況になるにせよ、徳之島では、自分たちの集落の芸能の将来を考える上でも、他の集落の芸能を知ることは大事だということが言えそうです。その上で、芸能についての理解を深めていく議論を重ねることが、不可欠になっていくと思われます。そのような議論の場を提供し、様々な知見を蓄積していくことは、徳之島で芸能を継承していく人々にとっても、現代の日本の社会における芸能のあり方を考える研究者にとっても意義あることではないかと思います。議論を喚起するものとして、地元の人びとと一緒に「徳之島の唄と踊り」を活用していきたいと考えています。

【参考文献】

- 福岡正太, 2013, 「民博と音楽」『HUMAN—知の森へのいざない』4, 東京: 平凡社, pp.116-121。
 吉田憲司, 1999, 『文化の「発見」—驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』東京: 岩波書店。
 (福岡正太)

2 オンラインを生かして伝統音楽を現代につなげる ——「箏をめぐる現代^{いま}～オンラインで魅せる楽器」を通して

1 はじめに

オンラインを生かして伝統音楽の魅力を広く現代につなげる音楽マネジメントのあり方について、アートマネジメント人材育成の研修報告を通してとらえていきます。

資料とするのは「日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアートマネジメント人材育成 一伝統×現代のクロスオーバーによる新たな価値の創出をめざしてー」（2020年度）の企画B2「箏をめぐる現代^{いま}～オンラインで魅せる楽器」における企画・制作の研修報告です。

(1) 問題意識

- オンラインによる映像や音源ならではの“音楽”の伝え方・伝わり方があるのではないか。
- オンラインで伝統楽器による新たな音楽文化をつくることを通して、伝統楽器への関心を高めることができるのではないか。

(2) 研修の目標

- 伝統と現代を結んだオンラインを活用したワークショップを企画し、動画を制作し配信する。
- 伝統と現代を結んだ音楽文化の創造への関心を高めるための、オンラインを活用したワークショップのアートマネジメントの方法を学ぶ。
- 伝統音楽・芸能分野の撮影・編集技術を学ぶ。

(3) 研修の組織・期間

- 講師：滝田美智子（東京音楽大学客員教授）
Dual KOTO×KOTO 梶ヶ野亜生 山野安珠美 姫田蘭（映像制作ディレクター・カメラマン）
- 受講生：公募による10名
- コーディネータ：伊志嶺絵里子 加藤富美子
- 期間：2020年9月～2021年3月

(4) 研修スケジュールと内容

研修は「実践セミナー」（全4回）と「企画・制作研修」（全5回）、それをふまえた撮影・編集と

いうスケジュールでした。（以下に抜粋）

講義1：「箏をめぐる現代」の実践例

- 滝田美智子「二十五絃箏が広げる現代の邦楽」
- Dual KOTO×KOTO「箏を通して“音楽”の力を広げる」

講義2：オンラインによる音楽ワークショップ

- 伊志嶺絵里子「ビデオ配信型と双方向型」

ワークショップ：

- Dual KOTO×KOTO「箏曲の現代的なありかた」
- 姫田蘭「ワークショップ撮影のカメラワーク」

グループワーク1：「箏をめぐる現代」のイメージについてのディスカッション

グループワーク2：「企画テーマ」「企画内容」と「映像」の関わりについてのディスカッション

2 オンラインを生かし伝統と現代をつなぐアイデア

講師の講義やワークショップ、ならびにそれを受講した受講生からの課題提出やグループディスカッションでは、「オンラインを生かし伝統と現代をつなぐ」内容と方法について斬新なアイデアがさまざまに出されました。

(1) 講師からのアイデア

- 箏を通して伝えることができる“音楽”の力や表現の可能性をどこまで広げるのか。民家などホール以外の所での音の体験、誰も嫌いな人がいない箏の音、自然音と一体になれる箏の音などに目を向けたい。（Dual KOTO×KOTO）
- 「アートにエールを（2020）」（東京都）での二十五絃箏と韓国のコムンゴとチャンゴのセッションなど、映像を通して楽器をめぐる出会いが生まれている。その成果と問題点をふまえ、オンラインを通じた音楽文化を生みだしたい。（滝田）

- 映像で音楽を表現することで、表現の新たな可能性を広げたい。(姫田)

(2) 受講生からのアイディア

箏曲の専門家から西洋音楽のアートマネジメントの実務家、音楽大学のピアノ専攻の学生まで、幅広い層の受講生からは、企画の方向性ならびに具体的な企画内容や手法について、さまざまな切り口からのアイディアが出されました。

全体の方向性を示すアイディアとしては、産学グローバル連携促進に携わっている受講生から、次の提案が出されその後の研修の核となりました。

①息づかいや表情が「ストレートに伝わる」コンテンツ：奏者が発する音（聴覚情報）とともに重要な、「息づかい」や「表情」（視覚情報）をとらえたい。

②箏は創造的だと「自ら気づく」コンテンツ：「聴き手が演奏の『創造性』に自ら気づく」という、能動的な自己変革を起こすよう、コンテンツの側から近づくこと（大衆性）が大切。

③生の演奏「よりリアル」なコンテンツ：
演者と聴衆が時間と場所を共有するという生演奏の鑑賞の制約を越えた、ICT等を活用した「よりリアル」なコンテンツによる企画。（真部保良）

これらの方向性のもと、企画・内容・手法として以下のような提案がなされました。

- 箏奏者と異分野クリエイターのコラボレーション（例：箏×ファッション、箏×書道）。
- 世界中にファンをもつジブリ音楽の活用。
- 伝統と現代との融合として、演奏にリアル（アコースティック）とバーチャル（ボーカロイド等）を融合。
- 「人工音との対比で生の音をより浮き立たせる」ことで、箏の音が新鮮に感じられ、聴き手の意識を高めることができそう。
- 古典の曲を、カメラワークと録音技術を駆使することで、演奏会では味わうことのできない箏独特の魅力を再発見させたい。

- カメラが動きながら奏者を捉え、そこで鳴る音の「迫力」はすさまじく、「芸術＝美しいもの」という既存概念を超えた現代性を感じさせることができるだろう。

- 一つの曲を同じテンポで演奏したそれぞれの音源を使い、「スイッチングによって音のコラージュのように編集」する方法もよいのでは。

- 演奏における、演奏家同士のコミュニケーションの様子を身体の動きと音からとらえることで、箏曲のあるいは日本の伝統音楽の魅力を伝えることができる。

これらのアイディアを生かしながらグループ1、グループ2に分かれて企画・制作し、演奏、録画・録音、照明、映像編集の専門家の力を得て、映像作品を完成し現在配信しています¹⁾。

3 オンラインを生かし伝統と現代をつなぐためのアートマネジメント

研修を通して浮かび上がってきた、オンラインを生かし伝統と現代をつなぐためのアートマネジメントのポイントを以下にあげます。

- 伝統と現代をつなぐ企画の、それぞれのねらいに沿って、オンラインによる映像や音源ならではの“音楽”の伝え方・伝わり方のファクタから何を、どのように生かすかを検討する必要がある。
- オンラインを通して真の新しい音楽文化を創出するためには、生の演奏「よりリアル」な音とはどうあるべきかの追究が欠かせない。
- 受け手がオンライン上での映像・音楽のなかに伝統が現代に生かされている創造性を感じ取り、能動的な自己変革を起こすような内容が望まれる。
- そのためにも、つくる側と受け取る側の双方の視点が交叉するような協働でのアートマネジメントこそが、新しい音楽文化をつくっていくことにつながる。

グループ1 活動報告

Sakura Rhapsody / “KOTO” feat.HATSUNE MIKU
～Tradition × Modern 「融合」して変わるもの、
変わらないもの～

企画概要

グループ1の企画では、箏を題材にして、伝統と現代、聴覚情報（音楽）と他の五感（視覚など）を刺激する情報（映像など）の「融合」をテーマにした映像作品を創作し発信しました。「融合」の一つの手法として対比をとらえ、伝統と現代、リアル（アコースティック）とバーチャルとの対比などを融合させることを試みました。

演目は、受講生5人の立案による構成台本に基づいて創作された、日本古謡の《さくらさくら》による新作《Sakura Rhapsody》（作曲：本間貴士）です。バーチャルとしてボーカロイドの初音ミクによる歌唱を組み合わせ、リアルの演奏者として、受講生のうち箏やピアノを専門とする3人と講師の滝田美智子氏、作曲家本間貴士氏を迎えました。動画内容（15分30秒）は次の通りです²⁾。

- I . Spring 雪見草：すべてののはじまり、繊細に咲く桜
(箏・二十五絃箏・低二十五絃箏+初音ミク)
- II . Summer 浜辺の桜：波を見るさくら、風で散って緑の葉をつける桜
(二十五絃箏・低二十五絃箏・ピアノ)
- III . Autumn 燃ゆる秋：紅葉する桜、燃える秋
(二十五絃箏二面・十七絃・中棹三味線)
- IV . Late Autumn 秋風に：(フルートソロ)
- V . Winter 東風を待つ：神秘的・宇宙的な雰囲気
(二十五絃箏二面)
- VI . Spring again 再びの春：一層華やかに咲く桜
(二十五絃箏二面・低二十五絃箏・ピアノ+初音ミク)

音楽の「融合」

「融合」をめざした構成台本（代表島多璃音）では、箏、他楽器・他ジャンル、《さくらさくら》と日本の四季をいかにして融合するかが軸となりました。たとえば構成台本では、「II . Summer

浜辺の桜」における「融合」を次のようにとらえています。

「《浜辺の歌》の波感のある伴奏型と、《さくらさくら》のモチーフを使った自由な即興的編曲。箏でその可能性を追求するためには箏、十七絃、二十五絃箏、低二十五絃箏のいずれがふさわしいか。西洋楽器はピアノか弦楽器が考えられるが、音楽の流れと箏の独立性を守るため箏に和声を添える程度とする。」

同じ楽器を用いながら奏法を生かした音楽の「融合」もありました。「V. Winter 東風を待つ」では構成台本では「DTM内のMalletやSound Effectsの中の優しい音色を重ね、神秘的・宇宙的な雰囲気を出す。」と記され、実際の楽曲ではハーモニクスの手法による二十五絃箏二面による、まさに神秘的・宇宙的な表現になりました。

バーチャルとリアルの「融合」

日本古謡の《さくらさくら》の歌を初音ミクに歌わせることで伝統と現代の「対比」を生みだし、視聴者が「②箏は創造的だと「自ら気づく」コンテンツ」にしたいと考えました。

音楽と映像の「融合」—音を「観る」

音楽と映像の「融合」は、「オンラインによる映像や音源ならではの“音楽”の伝え方・伝わり方」として、大きな価値を生み出しました。構成台本の意図に沿った見事なカメラワーク・録音・映像編集により、楽器を操る体や手の動きと音が一体となった映像として、音を「観る」（受講生のことば）ことになりました。①息づかいや表情が「ストレートに伝わる」コンテンツ、③生の演奏「よりリアル」なコンテンツという企画のアイディアが結実した姿です。音楽の表現に向け楽器に対峙する演奏者の腕、手、指先、身体全体の動きと息づかいが、音と一体となった映像で迫ってくる時、それは聴く者にとってオンラインならではの真の新しい音楽文化となったのです。

（加藤富美子）

グループ2 活動報告

「Koto no oto 〜箏の魅力をすべての人に

Fascinating Koto world for all」

企画概要

グループ2の研修では、企画立案の過程で、ターゲット層を「箏の魅力を知らない世代（子どもをもつ親世代）」とし、その目的を「ターゲット層に箏の魅力を感じてもらい、箏を子どもの習い事の一つとして考えてもらえるような動画制作」としました。動画内容（17分）は次の通りです。

1. 《百花譜》：屋外（庭）で演奏
2. 《月の光》：合成した月をバックに闇夜の中で演奏（屋内）
3. 《五段砧》：奏者背中合わせでの演奏（屋内）
4. ソプラノ歌手と子ども達が1～3の演奏を鑑賞した感想（インタビュー）
5. 箏奏者が語る箏の魅力（インタビュー）
6. 箏教室に通う子ども達の反応（インタビュー）

オンラインならではの価値の創出

動画制作と公演制作の企画立案過程を比較すると、動画制作は音質的な制約がある一方、企画内における「場」や「時間」という枠に縛られないという特徴があります。これによって、企画の自由度が格段に高まるわけですが、その中から目的と合致したオンラインならではの「リアリティ」を探求することは容易ではありません。

ここでは、今回の研修で採り当てたオンラインならではの可能性や効果について紹介します。一つは、講師でもある山野氏から発案された3.の奏者2名による背中合わせでの演奏です。《五段砧》が作曲された江戸時代、箏曲は盲人の職能組織であった当道の専業とされていました。つまり、当時はお互いの手元が見えない中で、この《五段砧》も演奏されていたのです。今回、その一端を追体験するために、通常の舞台公演では（箏の音の指向性により）実現困難な背中合わせという演奏形態をとりました。奏者にとっても初体験となりましたが、まさにオンライン配信ならではの「リアリティ」の発見となりました。

もう一つ、編集段階においてもオンライン配信ならではの効果を体感する瞬間がありました。当初受講生から1.《百花譜》の演奏動画内にニコニコ動画のようなコメントを挿入する案が出ていたのですが、仮編集を確認した段階で、演奏内の文字情報は極力カットする方針に変更しました。箏の弦が細かく揺れ動く様まで捉えた至近距離からの映像には、視聴者の感覚を研ぎ澄まし、耳を箏一音に向かわせていくような効果がありました。これも通常の公演ではなかなか感受できない経験でしょう。そこに文字情報を入れることで、この「リアリティ」が損なわれるのではないかと。受講生が感覚的に捉えた上での判断でした。

編集作業の過程では再生回数を上げる（バズる）ことだけに意識が向きすぎると、元来の目的を見失いがちになることも分かりました。YouTubeで配信する場合、世界中の多種多様な動画がまさに競合するように溢れ返っています。そういった他ジャンルの動画と接触する中で、編集方法や動画特有のスピード感、テロップの入れ方など、効果的に取り入れられる部分とそうではない部分の見極めが重要になってくるでしょう。

新型コロナウイルスが猛威を振るう中、これまでデジタル配信に消極的であった伝統音楽・芸能分野でも新たな活路を求めこれに取り組む動きが広がりました。配信の手法を駆使することで新たな鑑賞者層を取り込むだけでなく、例えば長期入院を強いられている方に向けて配信することが可能になる等、提供側の視野を広げる機会にも繋がっています。リアルな鑑賞体験の重要性はゆるがない一方で、動画制作やデジタル配信といった新しいアートマネジメントによって、これまでの固定概念を打ち破るような新たな価値を創出できる可能性もあると感じています。

（伊志嶺絵里子）

1), 2) 映像、予告編、制作日誌を以下のサイトに収録。

https://www.tokyo-ondai.ac.jp/art_management/2020_b2/index.html

1

女流義太夫の海外公演実施の経験から

女流義太夫の三味線演奏家として筆者は様々な海外演奏を行ってきました。これらの公演で演奏したレパートリーは大きく3種に分かれます。

1. 伝統的な古典曲
2. 伝統的な手法に基づいた新作
3. 伝統的な手法にとらわれず、表現の可能性を追求した新作

奏者にとって、主に1は伝統曲の演奏技量、2は伝統曲の構造の理解、3は独創性や表現力が問われます。本稿では、その1〜3にあてまはる経験の例を述べます。

1 伝統的な古典曲の演奏

海外で伝統的な古典曲を演奏する時は、ほぼ国内と同じ様式で演奏することが求められます。

義太夫節は三味線音楽の一種で語りの要素が強く、ストーリーを追う作品が殆どです。女性の義太夫節の奏者は基本的に浄瑠璃で演奏します。海外演奏では現地の言葉で字幕を出すことが多いものの、出さない場合もあります。

筆者は国際交流基金助成事業としてフランスで2回、女流義太夫の素浄瑠璃公演を行いました。2007年11月の公演（パリ：日本文化会館、イエール：数カ所にて公演）や、2011年3月の公演（パリ：フランス国立東洋語学校（INALCO）・国際大学都市のMaison du Japon、その他マノスクやリモージュで公演、France Musiqueでラジオ出演）では、INALCO公演以外は全て字幕を出しませんでした。INALCOでフランス語の字幕を出したのは、先方の先生から「自分で字幕を作って映したい」との要望があったためです。

字幕がない場合、演奏前にフランス語のパンフレットを配付し、口頭でネイティヴによるフランス語の解説を施しました。公演では《一谷 嫩軍

記》組討の段を演奏しましたが、聴いているだけで場面が分かった、感情の動きが分かったので充分満足した、との言葉をいただきました。

字幕の有無は設備や観客層などを確認しながら現地スタッフなどと相談して決めます。

2 伝統的な手法に基づいた新作の作品例

曲名：蛇の王妃エグレ（Eglė žalčių karalienė）

編成：竹本越孝（義太夫節浄瑠璃）、鶴澤三寿々（義太夫三味線・作詞・作曲／本稿筆者）、花崎杜季女（地唄舞・振付）

2022年の欧州文化首都（European Capitals of Culture）の開催地リトアニア共和国、カウナスで行われる“the Japan Days in Kaunas WA!!”内で同年4月に演奏する作品です。この作品は日本の伝統芸能のチーム（地唄舞と義太夫節）と、カウナスの合唱団Choir Sonorosとのコラボレーション演奏会で演奏します。

開催にあたり、プログラムは次の5種の曲を取り入れて現地スタッフに提案しました。

- ①義太夫節の古典的な舞踊曲
- ②義太夫節の古典的手法による新作舞踊曲
- ③リトアニアの伝説を日本の伝統芸能の手法で表現した舞踊曲
- ④リトアニアの合唱団と日本の伝統芸能チームとのコラボレーション
- ⑤リトアニアの合唱団による演奏

「蛇の王妃エグレ」は③にあたり、題材はリトアニアの有名な伝説です。以下あらすじです。

人間の娘エグレに心惹かれた海底に住む蛇の王は、彼女の水浴び中に服を盗み、返して欲しければ結婚するように迫ります。結局蛇王と結婚したエグレは海底の宮殿で不自由なく暮らし、子供も生まれます。しかし地上の人間界が懐かしくな

り、一時的に地上へ帰ることを願い出ます。

蛇王は承知し、海底に戻る際に迎えを呼ぶための呪文を教えます。子供と一緒に地上へ赴いたエグレは親族と再会しましたが、エグレを海底へ戻したくないエグレの親族は呪文をエグレから聞き出し、迎えに来た蛇王を殺してしまいます。

何も知らないエグレが海底に戻るために呪文を唱えると、蛇王が来る代わりに真っ赤な血潮が吹き出しました。夫の死を知ったエグレは悲しみに暮れ、そのまま海辺に生えるトウヒの木に、子供達も別の木に変わってしまいました。

リトアニアではトウヒの木をエグレといいます。着衣を奪う題材は羽衣伝説に、人間と人間でないものとの婚姻によって生じる英雄譚や悲劇は日本にも多く存在します。この作品を10～15分程度の舞にするにはどうすれば良いかを検討した結果、夢幻能の様式を用いることにしました。

旅人（ワキ）が海岸の松の葉の擦れる音に惹かれて近寄ると、エグレの霊（シテ）が現れて身の上を語り、舞うという構成です。旅人は義太夫節の浄瑠璃で表現し、エグレの霊を浄瑠璃と舞で表現することにしました。

海辺の松や、波がデザインされた着物でエグレの世界を表現する予定です。

義太夫節には「謡ガカリ」という能の旋律を取り入れた節があります。それを適所に用いたほか、エグレの精が登場した時の箇所の上に教会法を取り入れて変化を付け、その他は基本的に義太夫節の古典的な節付けを施しました。

結局木になってしまったエグレの気持ちはどう

だったのか、この伝説では詳細が語られません。この余韻が、とても夢幻能の様式で表現するのにふさわしい題材だったと思っています。

このエグレの伝説を含んだプログラムの提案をしたことは、リトアニアからの招聘に繋がる大きな原動力になったと感じています。

また④のリトアニアの合唱団とのコラボレーションは、予め合唱団に演奏動画や楽譜の送付をお願いし、そこに振付やアンサンブルを加えて送り返し、現地で合わせることにしました。

3 伝統的な手法にとらわれない、表現の可能性を追求した新作の演奏例

プロジェクト名：空手×テクノロジープロジェクト「KATA」

組織：Gene Coleman（作曲）、Adam Vidiksis（打楽器、デジタル技術）、中村明一（尺八）、鶴澤三寿々（義太夫三味線・声／本稿筆者）によるコラボレーション企画

編成：声、義太夫三味線、尺八、打楽器、電子楽器、笙2、Vn.1、Vn.2、Va、Vc、箏、Electric Guitar、Video

「KATA」は日本の武道、音楽、映像、モーションセンサー他、様々なデジタル技術を組み合わせるコラボレーションプロジェクトで、空手の動きや演奏者の動きを音楽にデジタル変換した演奏と生演奏とのアンサンブルに、ダンス、映像を組み合わせ制作されました。

「KATA」は空手の競技「形」のことです。形は仮想の敵に対する攻撃技と防御技を一連の流れとして組み合わせた演武です。スピードや力強さに緩急を加え、下半身を安定させることによって生じる動きは、まさに日本の伝統芸能、伝統音楽における体の使い方と共通しています。

この事業は2020年度の日米友好基金（The Japan-US Friendship Commission = JUSFC）と全米芸術基金（The National Endowment for the Arts = NEA）による日米芸術家交換プログラムにおける、日米 Creative Artists 企画です。



この曲は元来 2020 年のオリンピックに合わせて東京で演奏される予定でしたが、COVID-19 の影響でオリンピックが延期となり、事業期間も特別に 2021 年 9 月まで延長されました。その結果、中村と鶴澤（筆者）が 2021 年 8 月にフィラデルフィアに赴き、プロジェクトメンバーとディスカッション、演奏、録音、録画等を実施、その他もアメリカで現地アーティストたちによる演奏、録音や動画編集などが行われました。

「KATA」は、人間の体の外部や内部の動きを演奏によって表現した作品です。記譜は五線譜によるものでしたが、通常の伝統的な奏法だけでは全く対応することの出来ない曲でした。

通常、三味線の奏法は「撥で弾く」「撥で掬う」「指ではじく」といった奏法を組み合わせます。しかし「KATA」はむしろ「撥で弦を擦る」、具体的には「弦の上を撥で図形を描きながら擦る音を立てる」という奏法が多く、強い擦弦音によってループを描く音を立てたり、三角形や四角形を描いて三連、四連のリズムで擦ったり、瞬時に通常奏法に戻したりすることが要求されました。これらの動きは主に「形」における筋肉や神経の刺激を体内で伝える信号の動きを表します。



三味線の弦は絹糸を撚った後に糊をかけて仕上げられますが、特に義太夫三味線の弦は「浄るり糸」という、三味線の弦の中でも極めて太い弦になるよう絹糸を多く強く撚った丈夫なものです。その上を強く撥で擦って音を立てることは可能ですが、象牙製の撥は磨り減り、傷が付きます。そのため使用する撥については相当迷いましたが、結局合成素材の撥では音がうまく出せず、象牙製の撥を使うことにしました。

三味線の奏法は三味線の胴を右足の大腿部と右手の前腕部の 2 点（写真の○）で挟んで楽器を支え、左手をフリーにして演奏することが前提です。しかしこの奏法では右手の可動域は三味線の胴に触れている前腕部の一点を軸として弧を描く範囲しかなく、弦の上を撥で様々な図形を描きながら擦ることは出来ません。

そのため、①右手の撥で図形を描く時には、棹を左手で掴んでしっかり支え、右の前腕部を完全に胴から離して右手を自由に動かす、②通常奏法に戻る時には右の前腕部で胴をしっかりと支え、左手を自由に動けるようにして演奏する、という①と②の奏法を組み合わせる演奏しました。

奏者にとっては非常にトリッキーな動きですが、かつて演奏したことのある Gene の曲には既にこの奏法が含まれていたうえ、オリンピック選手ならこのぐらいのトリッキーな動きはするだろう、と楽観的に想像しながら切り抜けました。洋服で演奏しましたが、長い袖の着物でなかったからこそ可能な奏法だったのかもしれない。



服で演奏しましたが、長い袖の着物でなかったからこそ可能な奏法だったのかもしれない。

ちなみにリハーサルを実施したテンプル大学は、2021 年 8 月までの間に COVID 対策で強力な空調シス

テムを整え、稼働させていました。しかし録音スタジオでは稼働音はNG、さらに映像撮影もあったため、換気をしながら録音、録画を行い、動画の公開で事業を完成させました。

日本の伝統音楽に携わる者にとっても2020年に生じたCOVID-19拡大による被害は凄まじいものでした。舞台が次々と中止、延期されたことへの解決策の一つとして、多くの実演家が動画を作成、編集、公開することを検討し、挑戦する必要性に迫られました。その結果、2020年はICT（Information and Communication Technology）に取り組む必要性、その限界などの問題に正面から向き合わざるを得なくなり、伝統芸能のあり方を考え直す重要な機会になったと思われます。

2020年度の文化庁の文化活動の継続支援事業でも、ICT化が含まれる事業は、含まれない事業に比べて経費中の助成の割合を2/3から3/4へと優遇するなど、ICT化が推奨されました。

このような芸能の大規模なオンライン化によって、国境や立地の差という距離のハードルは更に低くなったといえましょう。現に「KATA」事業では、メンバーが日米にいながらにして、オンラインイベントやラジオ出演などが行われました。

前述の例のうち2と3はCOVID禍中に遂行された作品です。特に海外公演の場合は会議を行った

り、動画を送ったり等、ICTは欠かせない手段となりました。しかしここで感じられるのは、海外公演と国内公演との間には、内容としてほとんど差がないのではないか、ということです。

例えば1のように、字幕や解説を加える、などを検討するのは海外公演の際に必要と思いがちですが、むしろ国内公演でも日本語の字幕を出す、あるいは解説を行ってから鑑賞に入る、という啓発的な伝統芸能公演は増えてきています。

筆者は2007年から文化庁の学校巡回公演に様々な形で参加していますが、「二度とない貴重な経験をさせていただき、ありがとうございました。」と挨拶される場合があります。しかし、次世代に繋げるための事業であるにもかかわらず「二度とない」と言われてしまっは形無しです。

そのため、随所に「演者も聴衆も伝統芸能の担い手である」こと、「この体験を覚えていること」や「誰かに話すこと」自体が伝統芸能を担っている、つまり「演者だけではなく今の生徒自身もすでに伝統芸能の担い手である」という表現を随所に入れるよう心がけています。

伝統に関するこのような本質的な考え方は、国境や世代を超えて理解してもらえるものです。我々は何を手段として伝統芸能を伝えていくのか、その伝え方にふさわしい様々なツールを今後も臆せず試していきたいと考えています。

【参考文献】

- European Commission Culture and Creativity
<https://ec.europa.eu/culture/> (2021年8月20日閲覧)
 EU・ジャパンフェスト日本委員会
<https://www.eu-japanfest.org/n-culturalcapital/culturalcapital.html> (2021年8月20日閲覧)
 2020 日米芸術家交換プログラム/KATA-Karate × Digital Technology
<https://www.nichibei-artists.org/project01> (2021年9月10日閲覧)

(太田暁子)



2 海外における日本音楽 ——ブラジルに見られる尺八の国際化について

1 尺八とその国際化

本稿では、海外における日本音楽を考察するため、ブラジルの尺八愛好者に焦点を当て、日系人及び非日系人にとっての尺八音楽の意味とあり方をめぐって、尺八の国際化について検討します。

江戸時代には、剃髪しない半僧半俗の虚無僧たちが尺八を独占しようとしていました。当時、尺八は「法器」として使われていましたが、普化宗が廃止¹⁾された後、「楽器」として演奏されるようになりました²⁾。20世紀以降、尺八は日本の国境を越え、欧米やオーストラリアなど、様々な国や地域に広がっていきました。要するに、法器から楽器へ、さらに国際的な楽器となりました。

海外へ尺八が広がるプロセスにはいくつかの段階があります。最初は、19世紀末から始まった日本人移民です。次に、1960年代から70年代にかけては、移民ではない日本人尺八演奏家が海外で公演を行い、またアメリカの大学で客員教授となって指導を行いました。1970年代から80年代にかけて、多くの外国人が尺八を勉強するために日本へ留学し、帰国後は自国で尺八を教えました。最後に、1990年代からは海外で、尺八フェスティバルといった大きなイベントが定期的に行われています(Casano 2005: 24-25)。このように尺八は、徐々に国際化されたと考えられます。

本稿における用語「国際化」は、発祥地のみならず複数の国及び民族へ広まるというプロセスを指します。前述の通り、尺八は日本人移民により海外へ広がり始めたのですが、日本人移民による広がりの段階だけでは、完全に国際的な楽器になったとはいえません。尺八が日本及び日系社会の壁を超えて様々な民族へ広がり、さらに彼らの中に尺八奏者や製管師や師匠が生まれ、また様々な団体やイベントや新作品などが現れた段階

で、本格的に国際的な楽器になったといってもいいでしょう。

尺八では、和楽器全般の世界から見てもユニークなイベントであるワールド尺八フェスティバルがあります。尺八界において、最も重要なものです。世界各国から数多くの尺八奏者、研究者、作曲家等がここに集結し、尺八の多様な流派（主に、国際尺八研修館、琴古流、都山流、明暗流など）のワークショップ、講義、演奏会等が活発に行われます。このフェスティバルは日本、アメリカ、オーストラリアとイギリスで行われたことがあります。

加えて、アメリカでは Shakuhachi Summer Camp of the Rockies、ヨーロッパでは Shakuhachi Summer School、ブラハでは International Shakuhachi Festival Prague が定期的に行われます。イベントに限らず、国際的な団体もいくつか存在します。例えば、The International Shakuhachi Society、The European Shakuhachi Society、Shakuhachi Gesellschaft Schweiz、The Australian Shakuhachi Society などです。

Keister は、欧米への尺八の普及が成功した理由は、尺八と禅宗との関連性だと述べています(Keister 2004: 100)。1950年代以降、アラン・ワッツ Alan Watts、鈴木大拙、フィリップ・カプロー Phillip Kapleau のような作家や仏教学者や宗教指導者などによって禅宗が欧米に広まりました。この流れの中で、虚無僧の伝説である古典本曲が人気になりました。

ブラジルの場合は、日本人移民を通じて尺八が受容されましたが、1980年代までの尺八受容はほとんど日系社会内に限られていました。しかし、尺八の国際化の影響によって、尺八を勉強する非日系人が現れ、現在³⁾のブラジルでは尺八関

係者の大半が非日系人です。

このようにブラジルでは、日本人移民による尺八の広がり、非日系人への広がり、二つの系統の国際化が見られます。

2 ブラジル日系社会における尺八音楽

1908年に日本からブラジルへの移民が始まり、それと共に尺八や箏や三味線のような和楽器がブラジルに受容されました。後に移民たちは次世代に日本音楽を伝え、ブラジルで誕生した日系社会⁴⁾の中で、現在まで維持されてきました。

最初は、正月や天皇誕生日のような祝いの時に、また生活における遊びとして、非公式に日本民謡や三味線、日本の流行歌や曲などを演奏するための集まりがありましたが、徐々に日本音楽研究会やブラジル邦楽協会、またブラジル日本民謡協会やブラジル郷土民謡協会などのような音楽団体が創立されました。尺八の場合、都山流と琴古流という伝統的な二大流派が受容され、また日本民謡でも尺八がよく吹かれています。

次に、日本からブラジルへ移民した人々の中で、邦楽界において重要な人物を紹介します。

ブラジルの最初の尺八奏者として、福島県出身の小林美登利(1891-1961)がいます。彼は1922年にキリスト教プロテスタントの牧師として、布教のためにブラジルに移住しました。小林は日本で琴古流と明暗流を学んでいましたが、ブラジルでは専ら民謡を演奏し、1953年には民謡研究会の発足に尽力し、また音楽に限らず教育者としても日系社会へ多く貢献しました。

次に、都山流尺八奏者の三好好実と、彼の妻、生田流箏曲・地歌の三好美和です。三好夫妻は1931年に渡伯し、1939年にサンパウロ市で「日本音楽の夕」と題し、ブラジルにおいて初の邦楽の演奏会を開催しました。後に、生徒を集め、日本音楽研究会というグループを創立しました。1960年代には、三好とその弟子たちによって都山流尺八楽会ブラジル支部が正式に創設されました。

1956年に、琴古流の石見綱(1923-2012)が山田流箏曲家の母と共に日本からサンパウロに移り住みました。彼は、荒木古童三世(1879-1935)と四世(1902-1943)の弟子であり、1941年に「梅旭」を襲名し、琴古流の系統を受け継ぎ、五世梅旭となりました。彼はサンパウロ市で琴古流の尺八教室を開き、また箏・三味線奏者と共に多くの演奏活動をしていました。

このように、尺八は、箏や三味線などの和楽器と合奏し、日系人間の交流を盛んにしたと考えられます。要するに、日系人にとって尺八は、他の和楽器と同様に、コミュニティを作るきっかけとなり、尺八を通して合奏を実践しながら人々を繋いだのです。

箏と三味線の場合、その楽器の音楽や流派等は、すべて日系人によりブラジルへ取り入れられました。たとえば、ブラジル箏曲宮城会、生田流正派、山田流などは日系人の手でブラジルに取り入れられました。

一方、尺八でも、伝統的な二大流派である琴古流と都山流、そして民謡尺八をブラジルに持ち込み、それを次世代に伝承してきたのは日系の人々でしたが、横山勝也の古典本曲の場合は、ブラジルに導入したのは非日系人でした。

3 ブラジルの非日系尺八関係者

インターネットが普及していない時代には、海外では尺八に触れる機会はきわめて限られていました。後に、尺八は欧米やオーストラリアなどへ広がり、しかもインターネットが普及し、その影響によってブラジルの一般の人々も尺八に触れることが出来るようになりました。特に2000年代からは、WebsiteやSNSやForumなどのようなプラットフォームが使用され、尺八についての情報が圧倒的に英語で公開されるようになりました。ここで尺八の国際化とブラジルの非日系人への尺八の広がりが見えてきます。

次は、具体例として、ルイジ・イルランジーニ Luigi Irlandini、エンリケ・ズルツバッハー

Henrique Sulzbacher とマテウス・フェレイラ Matheus Ferreira という3名の非日系人を取り上げます。

イルランジーニは作曲家で、サンタ・カタリナ州立大学音楽学部作曲科の教授です。彼が住むフロリアノポリス市はポルトガル、ドイツ、イタリアからの移民により開拓された地域です。そこには日本音楽や和楽器などがほとんどありません。そのため、彼は尺八を勉強する機会がありませんでしたが、アメリカで暮らしていた時、コロラドの尺八フェスティバルで尺八に触れることができました。そこで、デビッド・ウィラー David Wheeler, クリストファー・ブレイズデル Christopher Blasdel, 柿塚香という尺八の師匠に出会いました。その後、スカイプで、柿塚より古典本曲を教わっています。イルランジーニの作品の中に、尺八とギターと弦楽四重奏楽曲の《ホ・オー Ho-oo》と尺八の独奏曲の《メタゴン Metagon》、二作品があります。

尺八製管師のズルツバッハーの出身地サンタ・クルス市も日系社会がなく、日本文化に関する活動もほとんどありません。ズルツバッハーが尺八製作を始めた契機は、竹笛製作の教則本との出会いでした。偶然にもサンタ・クルス市には、ブラジルでは非常に珍しい尺八の原材料「真竹」の竹林が繁殖していました。彼はスカイプを使い、アメリカのマルコ・リンハード Marco Lienhard から尺八奏法を習得しています。尺八の製作情報はアメリカから購入した教則本で学習しました。2017年から尺八教室を開き、尺八の演奏と作り方も教えています。

フェレイラはアメリカのリンハード師から横山勝也の古典本曲を学習していました。横山勝也の古典本曲は、拍節がはっきり取れない自由リズムの曲であるため、フェレイラはそこにスピリチュアルな意味を感じたと語っています。その後、ブラジルに横山系の古典本曲を取り入れようと思い、サンパウロ市で吹簾尺八道場という非日系人の尺八グループを創設しました。

非日系人の音楽活動を調査すると、古典本曲が中心だとわかりました。その理由として、音楽的な好みに限らず、古典本曲のスピリチュアリティにも惹かれていると語る場合が多く見られます。

4 まとめ

ブラジル日系社会で尺八は、地歌、箏曲、長唄、民謡などで使われ、合奏のための楽器となりました。この場合、合奏による尺八音楽は、日系人における民族性を形成・保持・表現するための役割を果たします。日系人にとって尺八音楽は、日本文化の一部としての記憶に関わり、日本への思いとつながり、また娯楽を目的とし、日系人の仲間を集めるきっかけとなります。つまり尺八は、日系人がコミュニティを形成し保持するための楽器となりました。

しかし彼らは、尺八の瞑想的な古典本曲や、禅宗の一派としての普化宗や虚無僧といった、日本音楽においても希有かつ独特なスピリチュアルな側面には、ほとんど触れていません。一方、現在の外国の学習者・愛好者にとっては、尺八のスピリチュアリティこそが、尺八を勉強するための大きな理由となっています。ブラジルの非日系人にとっても、尺八を学習しようと思う一つの理由がそのスピリチュアリティなのです。

アメリカは、ブラジルと同様に、日系移民が大勢入ってきました。しかし Matsunobu によると、尺八は日系アメリカ人に強く関わる楽器ではなく、彼らのアイデンティティ形成に重要な役割を果たしているとは言えません。尺八は元々独奏的な楽器であり、一般的なアメリカ人にとって、尺八は個人的な修行でありながら自分を成長させるための楽器となります (Matsunobu 2009 : 236-237)。ここでいう独奏というのは古典本曲のことを指しています。

同様に、ブラジルの非日系尺八関係者も、古典本曲が中心であり、音楽そのものに限らず、尺八のスピリチュアルな面にも関心が向かっています。また、日系人と異なり、非日系尺八関係者に

としては、あえて民族的なコミュニティを作る必要がありません。

加えて、尺八におけるアメリカとブラジルとの関わりについて、少し考えましょう。非日系人によって横山勝也系の古典本曲がブラジルに取り入れられたのですが、その経路は日本からではなく、アメリカからの導入でした。このように、米国の尺八関係者・愛好者からブラジルの非日系人への影響が見えてきます。

アメリカからブラジルへの尺八音楽の導入は、次のように五つのカテゴリーにわけられます。①直接アメリカに尺八を学びに行く。②アメリカの尺八師匠から遠隔的にインターネットで指導を受ける。③アメリカから尺八自体を購入する。④アメリカから尺八の教則本や楽譜などの教材を購入する。⑤アメリカ人によるブラジルでの演奏会やワークショップなどの開催（例：2009年以降のリンハートの活動）。

以上のように、ブラジルにおける尺八の国際化について明らかにしました。

昔は、日本語を知らない者は尺八についての情報を得ることができませんでした。現在では、インターネットや外国語で記述されている尺八の記事や論文などが多くなったので、英語やポルトガル語などでも、尺八についての情報に触れることができるようになりました。しかも、イルランジーニやズルツバッハーのように、日本文化が普及していない場所に住んでいても、インターネットを使用して、日本やアメリカやヨーロッパなどの尺八師匠にリモートで尺八の指導を受けることができるようになりました。つまり、ブラジルにおける日本人移民による尺八の広がり、非日系人への広がり、二つの系統の国際化が、海外における尺八の国際化の一部であると言えます。

【参考文献】

Casano, Steven

2005 “From Fuke Shuu to Uduboo: The Transnational Flow of the Shakuhachi to the West.” *The World of Music* 47/3, 17-33.

瀬上ラファエル広志

2020『ブラジルにおけるジャポネジダス形成としての尺八学習』東京音楽大学大学院音楽研究科博士論文（東京音楽大学リポジトリ）

Keister, Jay

2004 *The Shakuhachi as Spiritual Tool: A Japanese Buddhist Instrument in the West*. *Asian Music* 35/2, 99-131.

Matsunobu, Koji

2009 *Artful encounters with nature: ecological and spiritual dimensions of music learning*. (Urbana, Ill.: University of Illinois)

Olsen, Dale

2004 *The Chrysanthemum and the Song: Music, Memory, and Identity in the South American Japanese Diaspora*. (Florida: University Press of Florida)

Satomi, Alice

2004 *Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil*. (Salvador: Universidade Federal da Bahia)

上野堅實

2002『尺八の歴史』（東京：出版芸術社）

1) 明治4年（1871年）。

2) 上野（2002）によると、江戸時代に、尺八は僧侶に限らず、武士や町人にも吹かれました。

3) 2019年時点の研究による情報。

4) 海外日系人の人口は推定約380万人。ブラジルの日系人の人数は、最大で約190万人です。

（瀬上ラファエル広志）

3 伝統音楽・芸能の場の広がり ——インドネシアを例に

① ガムランは進化する伝統音楽

インドネシアのガムラン音楽（地域により様々なスタイルがありますが、ここでは中部ジャワの王宮で発達したガムランについて述べます）は、伝統音楽でありながら常に進化しています。これは、楽譜を重んじる西洋のクラシック音楽、あるいは師匠から弟子へ、徹底した伝統の継承を重視する日本の音楽とは、大きく異なる点ではないでしょうか。

そもそもガムランの古典曲は、いつも同じように演奏されるわけではなく、同じ曲でもジャズのように演奏されるたびに違った曲調になります。それは、ガムランの古典曲は作曲者が不明であること、あるいは楽譜によって固定されていないことにもよるでしょう。ガムランは元々口承により受け継がれてきた音楽ですが、20世紀前後に記録や教育のために楽譜が記されるようになりました。しかし、すべてのパートの奏法を記したスコアではなく、大事な骨組みの旋律「バルンガン」が記されたメモ書きのようなものでしかありません。その「バルンガン」を繰り返して演奏するのですが、繰り返しの回数やテンポ、強弱、アレンジ等は、すべて演奏者に委ねられています。その場のTPOに応じて、たとえば結婚式なら祝いの席にふさわしい賑やかな雰囲気、という具合に

その場で曲調が決められるのです。演奏者や演奏目的、また地域や時代によってもアレンジの仕方は変わるので、同じ曲でもまるで違う曲のように聞こえることさえあります。そこに斬新なアレンジが施されれば、古典曲を元にした新作のような作品にもなり得るのです。

そのような理由で、ガムラン音楽には「伝統」と「現在」が常に同居しています。古典の中に、「今」を意識した新しい要素が入り込み、ガムランの伝統は日々進化を続けているのです。

② 時代とともに変わる演奏目的

そのような特色を持つ音楽なので、ガムランは時代の影響を大きく受けます。まず演奏目的そのものが、時代と共に変化しています。古来ガムランは、神聖な儀式において神や精霊など目に見えぬもののために演奏されてきました。村のお清め、お祓い、雨よけ、雨乞い、病氣治癒等、人々の祈りが込められた演奏でした。もちろん、そのような目的の演奏は現在でも行われています。ガムランが鳴らされる本来の在り方とも言えるでしょう。

王宮が権力を握っていた時代には、宮廷で行われる様々な儀式に伴い、ガムランや舞踊は欠かせない存在でした。王の権力を誇示するためにも、盛大な式典と共にガムランが演奏されたのです。戦後になると、ガムランは徐々に王宮の外に広がり、一般庶民も楽しめるようになりました。まずはRRI（Radio Republik Indonesia）と呼ばれる国营ラジオ局の専属楽団の名演が、電波に乗って街中に流れたほか、カセットテープにも録音され、市中に出回りました。また、芸術高校や大学が創立され、ガムランが学校で指導され、理論的な研究も行われるようになりました。これまで宮廷



写真① 王宮のガムラン演奏風景（筆者撮影）

内、または音楽家の家系において口承で伝えられてきたガムランが、楽譜を利用したわかりやすい教育により、ガムランに縁の無い一般人でも学べるようになったのです。

一方、ガムラン伴奏を伴う伝統芸能、影絵芝居ワヤンは、現代においても大勢の客を集める人気の芸能ですが、近年は大衆受けを狙うために演出が派手になっています。ガムラン演奏以外にポップス系のバンドを入れたりミラーボールが回ったりして、物語やガムランの知識が無くても容易に楽しめるような刺激的な演出が好まれるようになりました。逆にその傾向を憂い、古典回帰を目指す人形遣いもいるようです。

このようにして、ガムランを取り巻く様相は刻々と移ろいでいます。かつてはクルネガンと呼ばれる、祝いの席などでゆったりとした古典曲を深夜まで聴かせる会があちこちで開かれていましたが、現在そのような演奏会は極端に減ってしまいました。それに代わり、たとえばジャワ・ガムランの中心地の一つである古都ソロ（スラカルタ）で最近目立つのは、大きな野外ステージで開催されるガムラン・フェスティバルです。かつてのジャワ文化へのノスタルジーの表れか、大都市ではガムランにちなむイベントがお金をかけて盛大に行われるようになり、ガムラン演奏家はそこでも能力を発揮するようになったのです（Supanggah 2000）。いくつかの例をご紹介します。

3 ガムラン・フェスティバル

2018年8月9日～16日にソロで行われたインターナショナル・ガムラン・フェスティバル（IGF2018）は壮大なイベントでした。アメリカ、イギリス、オランダ、オーストラリア、タイ、シンガポール、日本など世界各国のガムラングループが一堂に会し、一週間に渡って各地で演奏会を繰り広げたほか、基調講演やパネル・ディスカッションなど様々な催しが行われました。イベントのテーマは「ホーム・カミング」。世界に広まっ



写真② IGF2018 出演のイギリス人グループ（筆者撮影）

たガムランがソロに里帰りするという意味が込められたのです。海外だけでなく、インドネシア各地域のグループや各所の王家のガムランも所有楽器を携えて集まり同じステージで演奏するなど、見ごたえのある内容でした。

国内・海外を問わず内容的に目立ったのは、このイベントのためにアレンジしたり、異ジャンルの楽器と組み合わせたり、視覚的な要素も取り混ぜたりして新しい作品を披露するというものでした。筆者も参加した日本のグループ・ランバンサリは、「里帰り」という趣旨を重んじて、普段上演する機会の多い王宮スタイルの伝統舞踊を故郷への感謝の意を込めて披露したのですが、そのように古典をそのまま演奏するグループは多くはありませんでした。新作が多かったのは、繊細でゆったりとした古典曲は、野外の大舞台には適さないという理由もあったかもしれません。しかし、それよりも「ガムラン」という名の音楽が、もはや伝統的なものだけではなく、新しいアレンジやコラボ、様々な地方色やお国柄まですべてを内包したものとして広く受け止められていたからではないか、との印象を受けました。

このように、古都ソロにおいて一般市民が気軽にガムランに触れる機会といえば、もはや古典曲を聴かせる伝統的なスタイルの演奏会よりも、大衆向けのワヤンや、派手なフェスティバルに移行してしまっただけに見えます。それらの場で演奏されるガムランの多くは、古来からの長大でゆったりとした古典曲ではなく、太鼓等が激しいリズム

ムを刻み、様々なパフォーマンスと共に大音量で鳴らされる新作であることが多いのです。それゆえ、どの曲も似たような、派手で単調な音楽になってしまう傾向が見られます。

4 フェスティバルの新動向

そのような中、2019年夏にソロで見たフェスティバルは興味深いものでした。ステージ映えする演出はあったものの、テーマ性を重視した作品が多かったのです。たとえば、ソロ以外の地方色豊かなガムランの演奏スタイルをメドレー形式でつなぎ、まるで音楽でインドネシア一周の旅をしているかのような作品、グンデル（共鳴筒付き鍵盤楽器）奏者である母への畏敬の念を表した息子の作品、ガムランの楽器名を歌詞に織り込み、ユーモラスにガムランの楽しさを振り付けと共に表現した作品など、どれも曲に込められた思いが伝わってきて、飽きることがありませんでした。

現在、ソロでは新しいイベントが開催されるたびに新たな作品が創作されています。そのためか、現在のガムラン奏者や舞踊家は、作曲家、振付師、演出家であることも求められます。たとえば、芸術大学 ISI (Institut Seni Indonesia) Solo の先生方は、しばしば新作の発表を求められます。新作と言ってもその内容は様々で、古典曲そのままのような従来の手法で創られた作品があれば、手作りの楽器で斬新な音世界を創り上げている作品もあります。そのようにして、現地のガムラン界ではかなり活発に新作が発表されているのです。ISI Solo の元学長で前述のインターナショナル・ガムラン・フェスティバルのディレクターも務めた故スパンガ氏は、「ガムランが生き残るためには、時代と共に常に変化し発展していく社会の好み、必要性に沿っていかなければならない」と述べています (Supanggah 2000)。ガムラン演奏の目的が時代と共に移り変わり、現在では観客に喜ばれることが一つの大きな目的となっているのです。観客の好みを反映させるあまりに古典の深い味わいが削がれることを憂う人も当然いるで

しょう。しかし、伝統音楽が生き残っていくためには、実験的な試行錯誤も含め、変化を恐れないことが大切なのかもしれません。では、世界に広がったガムランは、海外ではどのような展開を見せているのでしょうか？

5 世界に広がるガムラン～日本を例に～

インドネシアで進化を続けるガムランは100年以上の時を経て、今や海外の多くの国の教育期間で研究、指導、演奏されるまでになりました。もっとも盛んな国はアメリカやイギリス、日本などであり、アメリカでは200を超えるガムランセットがあると言われています（トゥリヨノ 2004）。オーケストラ以外に、これほどまで世界中に拡散した合奏音楽はあるのでしょうか？ 大掛かりな楽器セットを現地から輸入して大人数で演奏するという、軽量化や効率化を好む現代の風潮とは逆行している音楽であるにも関わらず…。しかも、平均律とはまったく異なる音律・音階であり、特に世界的に有名な曲があるわけでもありません。それでもガムランがこれだけ世界に広まったのは、一つには従来の音楽には無い新たな可能性をガムランに見出した人が多かったからではないでしょうか。たとえば、初心者もベテランも一緒に混じって合奏できる、楽譜が読めなくても音でコミュニケーションを取り、互いに助け合いながら演奏できる、そんなところが新しい音楽の価値観として受け入れられたのかもしれません。

ところで、海外、とりわけ日本でガムラン公演を行うにあたり、現地と大きく異なるのは、公演の多くが有料であるという点でしょう。インドネシアでは、元々ガムラン演奏は結婚式や独立記念日等の儀式やイベントのために行われるもので、経費や謝礼等の一切は主催者が支払い、観客は無料で観覧します。その体制は、フェスティバルが全盛となっている現在でも基本的には変わっていません。そのせいか、観客同志が本番中におしゃべりをしていることも普通で、会場全体が和やか

な雰囲気包まれます。しかし、日本で観客が無料で観覧できるのは、市民のイベントや祭りなどごくわずかな場に限られ、通常はホールでの有料公演となります。演奏者も観客もやや緊張した雰囲気の中、見知らぬ音楽が演奏されるわけです。元々ガムランは静かにじっくりと鑑賞するタイプの音楽ではないため、シーンとした会場では、一般の観客は次第に飽きて眠くなってしまいがちです。できればリラックスしながら、いかに珍しい音楽に興味を持っていただくか？企画や選曲等に工夫が必要でしょう。

そこで最後に、ガムラン音楽の紹介の仕方として面白いと感じた、ごく最近の例を紹介しましょう。筆者が勤務する大学の学生、卒業生、講師陣からなるグループ、東京音楽大学ジャワ・ガムランオーケストラが出演した「ガムラン×星空～きらめく響き～」(和光大学ポプリホール鶴川)です。2021年8月24日、町田市がオリンピックにおけるインドネシアのホストタウンであることにちなみ開催されたのですが、その企画が斬新でした。ステージ後方に星空の映像を投影し、日本とインドネシアの星の見え方の違いや星座にまつわる話などと、円を描く星空のようにメロディーが繰り返されるガムランの音楽の特徴の話などをかめながら、天体の美しい映像を眺めつつガムラン演奏を聴くという趣向でした。ガムランには本来歌のある曲が多いのですが、この日はコロナ禍ということもあり、あえて歌無しのインストゥルメンタルで演奏しました。硬質な金属音のみの響

きはかえって星空の映像と上手くマッチしたのです。最後には、日伊共同で新たな天文台が建設されるという話に続き、当大学院生によるガムランとピアノのための新作「Satellite」を初演しました。星空の美しいビジュアル映像を介したガムラン音楽へのいざない、視覚と聴覚の両方で楽しみ、日本とインドネシアの文化の違いや共通点が浮き彫りとなり、お客様からも好評でした。

これからも、私たちは祖国インドネシアを離れたガムランの、次の進化の道を探らなければなりません。そのためには見せ方を工夫する、新たなアレンジや新作を披露するなど様々な方法が考えられるでしょう。しかし、ガムラン音楽の根幹の部分、たとえば純粋な合奏の楽しさ、音楽を共有する場の大切さ、そして演奏という行為が人々の願いや祈りの気持ちにも通じるということをお忘れではありません。その上で故郷を飛び出したガムランが、各国でどのように進化していくのか？私たちは今まさに問いかけられているのです。

【参考文献】

- Supanggah, Rahayu.
2009 Bothekan Karawitan II GARAP. ISI Press Surakarta 2009. P.223-224
トゥリヨノ、ブラマンティヨ.
2004 都市文化の活力ー関西地域におけるジャワガムラングループの実態ー. 林捻子訳、都市文化研究3号、p.207-218
16bramantyo.pdf (osaka-cu.ac.jp)
アクセス日：2021年8月20日

(木村佳代)



写真③ 「ガムラン×星空」リハーサル風景 (撮影：渡邊亮介)

第 3 部

コーディネーターの役割, ネットワークの構築

1

民俗芸能コーディネーターの役割

1 「民俗芸能」を仕事にすること

(1) はじめに

筆者は、公益社団法人全日本郷土芸能協会（38ページ参照）で理事を務めながら、縦糸横糸合同会社（宮城県仙台市）を設立し、民俗芸能をはじめとした地域に伝わる文化を発掘、編集、発信、継承するコーディネート業務を行なっています。いずれも民俗芸能を取り扱っていますが、それぞれ異なる立場、目的を持って携わっています。ここでは、2つの立場での事例を紹介しながら、民俗芸能のコーディネートについて検討します。

(2) 民俗芸能に関する業務

そもそも民俗芸能に関する業務や、コーディネートとはどういうものなのでしょうか。例えば、

1. 調査・研究
2. 保存・記録
3. 活用
4. 情報の集約、発信
5. 振興
6. 支援
7. ネットワーク構築

等を挙げることができます。こうした仕事は、日本人にとって、祖先から脈々と受け継がれてきた大切な資産を守り伝えていくという意思の表れであると共に、民俗芸能が直面しているいくつかの課題の解決に資するものです。1の調査・研究、2の保存・記録は、過去と現在の姿をありのままに残し伝えていくものです。3の活用は、地域の継承者はじめ住民のモチベーション向上や、観光や交流を生み出して、新たな継承の方策を見出すことにつながります。4の情報は、芸能の価値や必要性を世に訴え、興味を持ってもらうことで、継承や理解につながります。5の振興は主にイベ

ント等で民俗芸能を盛り上げたり、後継者の育成に励むことです。6は大切な文化を守り伝えるために、外部に呼びかけ資金や方法をつなぐこと、7は保存団体や関係者をつないで、課題や取組みの共有を促進し、よりよい継承の形を検討する機会、場所を用意することです。

(3) 民俗芸能が抱える課題

民俗芸能は、基本的には地域住民のみで、地域のためになることを願って伝えられてきました。一般への開放や関係を持つことは熱心には行われてきませんでした。加えて、民俗芸能が伝わる地域は特に、過疎・少子高齢化が激しいところが多く、芸能の休止・中断だけでなく、地域そのものが消滅の危機です。民俗芸能の現状は、日本の地域課題の縮図、先行事例とも言えるかもしれません。であるなら、民俗芸能を盛り上げること、後継者をつくることが、地域の課題解決の一方策になりえるかもしれません。そんな期待を持てる事例を、東日本大震災後の被災地で、生活再建より先に次々復活する民俗芸能の数々の中に見ることができました。

筆者も被災地で、「芸能や祭りがあるからここに住んでいる」という声を頻繁に聞きました。芸能団体のリーダーが町の再建の中心人物であった



写真① 被災地の民俗芸能

り、議員になった例もいくつか見えています。民俗芸能は、地域を守る最後の砦であり、人や世代をつなぐ紐帯であり、希望であると、被災地の芸能の活動を見て、つくづく感じました。そして、まさに被災地から民俗芸能への注目度が高まっていき、地域を離れた活動や、地域外との交流が盛んになっていきました。

(4) 民俗芸能のコーディネート

民俗芸能は地域の宝物であり、その多くは住民によって伝えられています。プロではありません。契約条件も定まっていないことも多いです。そもそも地域外に出たり、活用されることに慣れていません。その必要性に駆られた経験もほとんどないでしょう。民俗芸能をパフォーマンスや芸術の側面だけで捉えると、地域の暮らし＝“民俗”から離れて本質が理解されにくくなりますし、“民俗”を押しすぎても芸術的感動や表現、クオリティが担保されにくくなり、魅力が半減します。この“民俗”と“芸能”をバランスよく捉え、紹介し、時には外部をつなぎ調整するのが、民俗芸能のコーディネーターに大切な視点と考えます。

2 全体統括型の民俗芸能コーディネート

(1) 全日本郷土芸能協会

民俗芸能を取り扱う業務について、筆者が関係する2つの組織をもとに、タイプを分けてお話しします。はじめに、全日本郷土芸能協会（以下全郷芸）についてです。全郷芸は、全国の民俗芸能の保存団体、関係団体などの団体会員と、関係者、研究者、愛好者といった個人会員を社員とする公益社団法人です。主に以下のような事業を行っています。

1. 芸能団体ネットワーク：会員同士の連携
2. 芸能調査：保存、記録、活用
3. イベント開催：芸能の周知、関心アップ、継承モチベーションアップ、保存、記録、後継者育成、会員同士の連携、新規会員や情報の開拓発掘

4. 情報発信：芸能の周知、関心アップ、ファンや後継者開拓

5. 支援

東京の事務所を中心に、会員同士が情報交換できるネットワークを構築し、全国の民俗芸能の振興と発展に寄与する活動をしています。いわば「全体統括型」で民俗芸能を取り扱い、広く情報の集約、提供、発信を行っています。また、イベント等の開催では、文化庁事業の企画制作や「全国」の冠をつけた催し、国際交流基金と連携した海外派遣等、公的かつ中央集約型の催しを多く手掛けてきました。さらに、東日本大震災をはじめ災害で被災した民俗芸能支援のために、ネットワーク網を活用した情報把握と、支援先への情報提供、マッチング等を行ってきました。

会員には様々な立場の団体や個人が所属しているため、民俗芸能が抱える課題や新しい取り組み、視点を幅広く集約することができます。これらを提供することで、各会員が継承のヒントを発見して実践し、その動きを見た会員外の民俗芸能も活性化し、日本の民俗芸能全体の底上げにつながるものが、公益法人としての役割と考えます。

(2) 全郷芸の民俗芸能コーディネート

情報提供において大切にしているのは、各地会員の活動情報を常に取りサーチし、連絡をすることです。民俗芸能の活動は、一般向け情報として取り上げられることはそう多くはありません。だからこそ、全郷芸のような全国組織が小さな活動もこぼさず取り上げていくことが大切です。承認していくことが明日の継承へのモチベーションにつながると考えています。また、プロのように日常的に活動しているわけではないので、運営資金も潤沢ではありません。活動を後押しする支援・助成金情報は、中央省庁等に近い公益法人だからこそ、集まりやすいものでもあり、こうした情報は、季刊発行の『全日本郷土芸能協会会報』やインターネット、公式SNS、メールマガジン等を活用して遍く平等に発信・提供しています。

また、全郷芸が得意としているのは「舞台公

演」の企画・制作です。38～41 ページで触れたように、大阪万博以来、国内外で多くの民俗芸能公演を手掛けてきた実績があります。舞台公演でのコーディネート例をお話しします。公演をするには、以下のような流れを上げることができます。

◎企画立案～本番までの準備期間

- ①企画の方向性を考える
- ②公演の場所選び
- ③公演内容の検討(利用日, 企画スケジュール等)
- ④予算の作成・資金調達
- ⑤出演者, スタッフ等の選定・交渉・決定
- ⑥交通, 宿泊, 道具輸送の手配
- ⑦制作・技術プラン, 打ち合わせ
- ⑧広報媒体, 宣伝計画の作成
- ⑨チケット, 観客管理
- ⑩記録

◎本番(仕込み～本番～撤去)

- ①仕込み(仕込み/表周り・受付)
- ②本番(本番前/本番/終演後/マスコミ対応)
- ③撤去(バラシ)

◎後作業

- ①収支精算, 経理
- ②掲載記事, アンケート等整理
- ③フィードバック
- ④報告書作成

一般的な舞台企画・制作の流れと同じですが、特記すべき点がいくつかあります。「企画の方向性を考える」では、地域に根差した民俗芸能を、地域から切り離して舞台に乗せるわけですから、地域性や歴史、事情等の背景のリサーチを、現地調査を交えて行います。また観客層を想定して、何を感じてもらいたいのか、目的を明確にすることが大切です。近年、民俗芸能の鑑賞者は娯楽性より意味や動き、衣装や道具に興味を持つ人が増えてきています。時代によりニーズは変化していることに敏感になるべきです。

さらに、主催者の企画意図が最も大事ですが、意見の押し付けや過度な演出効果には気をつけな

ければなりません。民俗芸能はアマチュアによる形無き繊細な文化です。出演にあたり、他団体との交流や演出により、簡単に芸態が変容してしまう危険性もはらんでいます。出演団体とは、主催者から提示した目的や公演時間だけでなく、出演が団体にとって何を生み出すのかという問いを与え、一緒に考えていく必要があるでしょう。団体との交渉にあたっては、自治体の文化財担当者の協力を得るのもよいでしょう。自治体では民俗芸能を文化財指定したり、独自の調査を行っている場合もあります。指定団体とは、公的な書類作成や情報提供等で密に連絡を取り合っているため、団体の現状把握が既に出てきていることが多いです。また、信頼感もあるので、スムーズなやりとりが期待できます。あるいは、連絡協議会や連合会等、ネットワーク組織を自治体内に設置していることもあるので、是非活用したいところです。

3 民俗芸能と 他分野の組合せコーディネート

(1) 東日本大震災後の民俗芸能バブル

東日本大震災によって、東北の民俗芸能の多くが継承の危機に陥りました。それでも次々復活するその姿は、伝統や保存・保護の対象だと思われていた民俗芸能のイメージを大きく覆しました。また、2019年ラグビーワールドカップや東京2020オリパラ大会のような世界的ビッグイベントを契機に、日本独自の民俗芸能を、観光等でも活用しようという動きも加速化しました。震災後10年ほどの間に、民俗芸能を取り巻く環境は大きく変わりました。様々な分野、職業の人が、民俗芸能の可能性に興味を持つようになったのです。筆者が所属する全郷芸や、筆者のSNS等にも連絡が頻繁に入り、まるで民俗芸能のバブル期でした。筆者は、異分野の人の特性やニーズをヒアリングし、全郷芸で培ったネットワークと知識をもとに、民俗芸能をマッチングし、現地までアテンドするような個別窓口的な役割を担うようになっていきました。

(2) 民俗芸能との出会いをコーディネートする

他分野との出会いや交流は、芸能団体の継承活動における新しい視点を持つことやモチベーション向上につながりました。団体への入会者の増加や、体験ワークショップのような自主企画開催等、これまで見られなかった動きが出始めました。

こうした中、筆者と映像や広告業界にいた山田雅也とで、縦糸横糸合同会社（以下縦糸横糸）を東北で立ち上げました。地域に受け継がれてきた文化と新たな分野が会おうきっかけづくり、両者を適切に結び付け、再解釈・新解釈を生み出すこと、その概念を具現化し、地域民が使えるようにすること、それらが地域文化の後継者の継承モチベーションの向上につながっていくことを目的としています。

◎イメージの整理と情報発信、プロデュース

縦糸横糸は、民俗芸能との出会い方のコーディネーターに力を入れています。民俗芸能は、難しい、閉鎖的といったイメージが強く、また知るための入口や情報が散乱し、更新もされていません。興味がない人、知らない人は情報がなければ関わる術がありません。興味や魅力を感じなければ、地域を訪れることもありません。芸能側も、ただ受け継ぎ渡していくだけでない、能動的な継承の方法や視点が生まれれば、刺激になるでしょう。

そこで縦糸横糸はまず現地に足を運び、情報の元になる資料や人を徹底調査し、民俗芸能を構成

する要素をピックアップします。中でも大事だと思われる要素を軸に、芸能と、アーティストやデザイナー、企業といった芸能とは異なる視点で表現する人材や予算をマッチングし、映像や媒体、商品として具現化するプロデュースを行います。

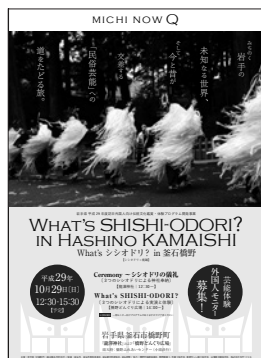
◎民俗芸能の活用と後継者育成

民俗芸能は、公演だけではなく体験や観光活用、現地での奉納見学等、ニーズが多岐に亘ってきています。しかし、芸能側には受入体制やノウハウがありません。謝礼等条件も定まっておらず、そもそも担い手は一般人で、日常生活に支障が出るような依頼は不可能です。芸能側が無理をしたり、負担を抱えたりしないよう中間に入って調整するコーディネーターがますます必要になってきています。なぜそれを公開、体験してもらいたいのか、体験者や鑑賞者に何を感じてもらいたいのか、受入側の芸能に何を残せるのか、芸能の未来に寄り添ったコーディネート、企画を立てたいものです。

縦糸横糸では、芸能に関わったことがない、あるいはこれから地域で関わる子供たちを中心に、芸能の道具や衣装の造形や色から興味の入口をつくる体験ワークショップや、子供自身が祭りを取材し、模擬テレビ番組を作る企画等を開催してきました。

興味や楽しみを芸能の中に自ら見出し、将来携わりたい、関わりたいというきっかけを提供すること、そこから後継者、関係者が増えていくことを常に意識しながら企画を立てています。

（小岩秀太郎）



写真② 民俗芸能のイメージを変えるチラシ



写真③ 後継者につながる体験企画

2 国内・海外の地域伝統芸能の 招聘公演を支援して 61 年目の指針

私は昭和 47 年（1972）伝統芸能（株）ナカツボ・アーツを創設。以来全国各地から 97 カ国の地域まで公演・国際会議・芸能調査を行ってきました。その制作過程でアート・マネジメントを学んできました。今でも舞台芸術の企画開発プロデュースを始め、興行制作に携わっています。（なお、本稿では「民俗芸能」は日本の農山漁村に伝えられる諸習慣の中の芸能文化、「民族芸能」は海外の諸民族の芸能文化を指します。）

1 海外の民族芸能公演を企画したい

今では民俗・民族芸能の場がふるさとを離れ、舞台芸術、メディアなど映像で見られる時代になりました。私たちの元に「我が国の民俗芸能や海外の民族芸能と交流したいが、何をどうしたらいいのか分からない」という問い合わせがあります。しかし我が国や海外の芸能の基本的な構造を知らないで、企画される人達があります。基本的な知識と経験が必要であり、片手間で出来るほど甘い世界ではありません。我が国には“独自の伝統芸能”と“欧米系の舞台芸術”の二つのカテゴリーが存在します。しかし奇妙なことに互いの文化には距離があり、同じマーケットに共存しながら交流は殆どありません。一方では民俗・民族芸能分野は、余りにも広範囲にわたり、現地に赴かないと実態が分かりません。グローバル情報化時代に伴い、舞台芸術の多様化も進み、新しい文化芸術を創造しようと異分野との交流が増えてきました。中でも民俗・民族芸能はその国独特そのものといってよいでしょう。日本の民俗芸能と諸外国の民族芸能の交流を図ることは、極めて公益的な活動であるといえましょう。

2 民俗・民族芸能を土台に創作された舞台

民俗芸能を舞台に取り入れたのは、まず先代西崎緑舞踊団、続いて文化庁芸術祭賞に 4 回も輝く花柳徳兵衛舞踊団、その影響を受けて日劇ダンシングチーム、大阪松竹歌劇団（OSK）、松竹歌劇団（SKD）、宝塚歌劇団が競って取り上げました。いずれも民俗芸能の面白い部分を取り出して、歌謡曲風の和洋合奏であり、音楽監修はそれほど考慮されていなかったようです。わらび座、舞踊集団菊の会、荒馬座、田楽座そして沖縄歌舞団、海外では旧ソ連時代に培ったモイセーエフ、ベリオスカ、ポーランドのシュロンスカ、マゾフシェ、中国の東方歌舞団、上海歌舞団、エジプト国立 REDA 民族舞踊団は今でも活躍しています。

3 民族芸能の舞台化による諸課題

北朝鮮、中国の舞踊・音楽をテレビ等でご覧になった方がいると思います。誇張した演出やロシア的な発声による唄やロシアンダンス的な振り付けや威圧的なパレードは、旧ソ連文化政策の元で培われた賜物であるといってもよいでしょう。社会主義国家では民族芸能が果たす役割は大きく、国威発揚出来る宣伝の場として活用されました。社会主義国では忠君愛国など国策という枠に縛られており、創造的な作品は生まれません。これらの国々では、同じ連帯感を味わえる芸能として同盟国に民族芸能運動を勧めました。民族文化・地域文化を普遍的・画一的なイデオロギーでもたらされたことで、同盟国の民族文化の特色は急に失われました。

影響事例 1 1963 年エジプトは故ナセル大統領の下、これまで多岐にわたる農民たちによって培われてきた唄と踊りをエジプト文化省管轄下に置

き、ソ連モイセーエフ民族舞踊団から指導者を招聘。モイセーエフの指導の下に農村芸能の調査が行われた結果、振付けや作曲に至るまで画一的なイデオロギーのスタイルにしました。その実現のためにプロの音楽・舞踊家を養成する国立バルーン劇場を設けました。一方ではエジプト古来の民族楽器がクラシック音楽楽器に置き換えられ、微妙なアラビック音楽の音階が消えました。限りなく西洋音階に置き換えられたので、声もベルカント唱法になりました。私たちは最近までエジプト文化省から招聘費用の大半を負担して貰い、公立文化施設などを受け皿として、国立 REDA 舞踊団を始め、上エジプトのスビア地方からデルタ地帯のアレキサンドリアまで六地域の民族芸能団を招聘しました。しかしソ連式舞踊音楽スタイルが色濃く残り、伝統的なエジプト風に戻すために緊張感が途絶えませんでした。まず衣装を背広スーツからガラベヤへ、バイオリン、チェロ、フルート、シンセサイザーを全て元のエジプト民族楽器に置き換えました。

影響事例2 ロシア連邦ハカス共和国はモスクワより8時間余りのモンゴル国境に近い地図にも無い場所にあるために、無形の民俗文化が生き残ったことが今では幸いしています。ハカスの箏と喉歌の民族音楽は、旧ソ連時代に西洋的な発声に変えられそうになりましたが、ハカスの民族音楽家達の抵抗にあい免れました。

影響事例3 少数民族の宝庫・中国雲南省や貴州省の民族芸能は、奥深い山間部にあるため、文化大革命の破壊の嵐から免れることが出来ました。貴州省徳江県土家族の儺堂戲は日本と中国の研究者らによって発見され、文化財的な価値が高いため、貴州省共産党広報文化委員会によって認められました。今では農民達によって保存されている極めて原中国的な民族芸能です。一方では旧ソ連音楽家の指導により楽器の改良がなされました。元々馬の毛や絹糸を使用していた弦楽器類は鉄やナイロン線に変えられたことで発声音の質が高くなりました。音域が広がったことで情緒ある音

色はなくなりました。

4 日本公演に至る迄の複雑な流通過程

あらゆる種類の舞台芸術公演が全国各地で連日行われています。民族芸能を招聘公演するには？招聘に際しての数々の手続きがあります。旅券・特定査証・招聘状・税関・外貨・旅費・宿泊・二重源泉・通訳の選択・文化庁・国際交流基金・メセナ協議会・民間会社などからの補助金や最大な難関である公的助成金申請などです。

(1) 実地調査(フィールドワーク)

公演実施にあたり必要なことをまとめました。祭りの庭、舞台芸術の現場を知らないとい具体的制作や企画が思いつきません。民俗芸能で留意しておく大切なことの一つは、民俗芸能の多くが初めから舞台化されたものではないことです。現在芸術的色彩の濃い伝統芸能の大半は民俗・民族芸能が芸術に昇華したものです。民俗芸能は地域によって捉え方が異なることがあります。例えば沖縄で島々の民俗芸能自体は「恥ずかしい負の遺産である」といわれたことがあります。その一例は私が沖縄歌舞団を創設して民俗芸能を取り上げた時の話です。宮古・八重山などの芸能に対して優越意識を持っていた古典芸能の評論家、舞踊家から今では考えられないほどの非難を浴びせられ、その偏見は並大抵ではありませんでした。以下フィールドワークを推進するための要点です。

- ①調査推進には謝礼・接待・旅費・宿泊・通訳・撮影類など多額な費用がかかるので、公的助成金やメセナなど経済支援が欠かせない。
- ②祭りや民族風俗を専門とする博物館等の学芸員を探すことから始まり、調査に支障のない祭事時期や気候などを事前に調べる。
- ③我が国の伝統芸能や民俗芸能の基礎的な知識を持っていること。
- ④調査地の基礎的な歴史と風土を事前に学習しておくこと。現地地で即興学習しても間に合わず、貴重な時間を浪費する事になり兼ねな

い。

- ⑤少なくとも中学三年生程度の英会話力に加えてその土地で使われている挨拶程度の言葉を覚えること。
- ⑥カメラ・VTR等、映像を記録出来る能力を持ち、移動可能な機材を用意すること。
- ⑦調査場所は移動困難な辺鄙地などもあり、気力、体力は欠かせないので、日々のトレーニングが欠かせない。移動には足腰のしっかりした4輪駆動車などの選択が必要である。

(2) プロデューサーの起用

どのような仕組みで公演がされているのか？

専門的な知識を持ち、制作予算の作成や収支の最終精算まで作業の進行管理を総合的に統轄し、全体の成否に責任をもつのが役目です。さらに実演家、主催者、お客様の三者が満足されることが大切です。実演家・学識経験者の心意気だけでは、芸術経営は出来ないし、どんなに優れた創造的な作品であっても受け入れるマーケットがなければ成果は出せません。そこにお客様を誘導する橋渡し役である興行プロデューサーがいなければ、創造団体は生き残れません。行政主導型の場合、役所の体裁もあり意向を汲んだ学識経験者などをプロデューサーとして据える場合が多いようです。現場で汗を流した人達が表に出ないで、メディア、学識経験者、実演家そして行政組織の上に立つ人がいきなり出てきて名前だけプロデューサーを名乗ってしまう場合があります。欧米ではプロデューサーは黒衣であってはならず、その姿を常に見せていることがとても大切です。

(3) 受け入れ機関、組織・助成金の開拓

海外旅行もインバウンドも組織的な公演ネットワークによるマーケットも少なかった1970年代、私はマーケットの開拓に乗り出しました。当時は国会において国際間の文化交流の必要性が指摘されるなど時代の要請があったことも幸いしました。マーケット開拓の過程では様々な高いハードルがありました。まず民俗・民族芸能は他の芸能分野と比べて、極めて公益的な活動でありながら

商業ベースでは成立出来ません。何処でも企画受け入れには難色を示しました。私は受け入れ可能な制度があることを営業過程で知りました。全国をネットワークで結ぶ公立文化施設や教育委員会による自主文化事業です。自主文化事業には、内容や出演者が決まっている「買い興行」と公立文化施設自らプロデュースする「自主興行」の二つのタイプがあります。私は「買い興行」を採用しました。「自主興行」は縛られない自由な発想で企画が出来る反面、経済的なリスクが高いのが難点です。受け入れ側からは、単に鑑賞するだけではなく、双方の比較芸能からワークショップなど互いに学び交流出来るマネジメント企画が求められました。さらにネットワークで全国的に組織されている舞台芸術鑑賞団体があります。例えば、民音・労音・音協・子ども劇場・小中高校視聴覚鑑賞教室などです。また民間の友好協会・海外の民族舞踊を楽しむNPOなどのサークル活動の存在が情報や集客など大きな支えになっています。

5 民俗・民族芸能の構成と演出

民俗・民族芸能には今日的な意味合いの演出はなく、その生れた土地で周囲の環境をエネルギーとして数百年、数千年と伝承されてきました。その長い伝承の過程で祖先達は工夫をこらし、技を考え次第に型を整えてきました。民俗・民族芸能を楽しく、しかも付加価値がつくものに見せるためには構成と演出が欠かせません。一般的に行っている羅列的に並べる演出だけでは意味がありません。祭りのふるさtoを感じさせる演出が必須条件であり、お客様と繋げたいコンセプトを持つことです。具体的には、舞台で行う場合は自然の環境を取り入れ、映像、照明、音響、舞台美術などを効果的に配置します。屋外の場合は伝統的な建物や自然景観を背景にした演出が有効です。例えば、演目解説、映像、衣装、髪のかき方、扇子、楽器音階、振りの説明など、体験や実演で見せる方法を組み込むことです。

6 海外の民族芸能公演が 少なくなった理由

2000年頃までは政府の要請もあり、官民挙げての国際交流文化ブームを受けて、民族芸能の公演やアジア文化会議が盛んに行われていました。しかし殆どが一過性のものに終わり、今では影を潜めてしまいました。色々な民族芸能を招聘出来たのも予算がつけられたからです。

- ①海外の魅力的なネーミングの効果が集客も出ましたが、今ではネット・メディアの発達で誰でも気軽に国内・海外のお祭り、民族芸能がバーチャルで見られるようになりました。
- ②自治体の財政難に加えて公立文化施設では民間の指定管理者に任せた結果、収益を挙げられない自主文化事業、特に民俗・民族芸能を企画することが極めて難しくなったことです。
- ③国際文化交流による付加価値が地域にもたらず役割を住民にアピールしてこなかったこと。
- ④国際交流基金・文化庁・自治体・メセナ協議会の補助金等に頼らざるを得なくなったこと。公演助成の審査基準が厳しくなるばかりです。

7 アジアのネットワークから 多文化交流傾向

今までの欧米からアジアへの一方通行な交流から、双方向の交流という第3の方法が行われるようになりました。新しい響きを求めて創造的な表現を発信し構築する関係です。例えば日本の伝統芸能にアジアの民族音楽的な要素の導入、電子化した音楽とアジアの民族音楽の融合があります。海外のプロデューサーやアーティストは、とかく日本の音楽・演劇などに日本趣味的な要素を求めたがる傾向があります。形だけのエキゾチズムは避けて、日本人が持つ感性を、相手側に理解されるような努力をすることが必要です。私はアジアのアーティストやプロデューサーと共に作品を創造し共有してきました。成功した事例として①2002

年神奈川県主催世界民族芸能芸術の祭典、②2003年フィリピン文化センターとASEAN10カ国のコンテンポラリーダンサーと共に舞踊劇ラーマーヤナ物語、③2004年文化庁主催世界伝統芸能フェスティバル（中国、韓国、フィリピン他）、④2015年カンボジアの音楽と沖縄奄美の音楽舞踊の競演が挙げられます。

次に、私が関わっているアジア他組織的な民間文化交流ネットワークがあります。私は常に国内や海外のクライアントに向向くことで信頼を受けてきました。海外では組織よりも個人的な関係を築くことが極めて重要です。

- ①FACP（Federation for Asian Cultural Promotion・アジア文化芸術交流促進連盟元理事）：舞台芸術を始めとした多様な文化の交流を促し新鮮な感動と活力をもたらす為の積極的な活動を続けており、2020年は第38回大会をマニラで行いました。
- ②WOMEX（World Music Expo）：一年に1回欧州を起点に10日間にわたり世界の民族芸能が集う世界民族芸能ショーケース（見本市）があります。
- ③その他 ISPA（米国）、IAMA（英国）、CINAR（カナダ）等：クラシック音楽、演劇、民族芸能などネットワークに支えられた舞台芸術組織は有名です。

8 多くの課題に囲まれて

近年の共通している傾向として、内容よりもメディアへの突出度に加えて「人やお金が集まればいい」という企画が横並びとなりました。誰でも知っているような浪費型企画の傾向にあり、採算性にはほど遠い民俗・民族芸能は退けられてしまいました。文化は採算がとれるから良いというものではありません。採算面だけを考えて運営すれば人を集められるものだけが文化となってしまいます。これでは地域の文化施設本来の目的が果たせないばかりでなく、地域文化の崩壊につながるものが心配です。（中坪功雄）

3 創造的な復興と地域フェスティバルの設計図 ——現代の視点で芸能の魅力を引き出すために

1 創造的な復興と地域フェスティバル

日本全国各地で国際芸術祭やアートフェスティバルが開催されています。その開催規模や内容もさまざまです。国内外の多様なジャンルのアーティストを招き、世界中から観光客が訪れるようなものから、特定の芸術表現を主軸するものや、地域の歴史・文化を活かしたものまで、実に多様な地域フェスティバルの形があります。

今回、事例としてご紹介するのは三陸国際芸術祭です。副題を「現代の視点で芸能の魅力を引き出すために」としてありますが、三陸国際芸術祭は、郷土芸能（民俗芸能）を主軸においた芸術祭となります。三陸国際芸術祭は、東日本大震災大津波で大きく被災した三陸沿岸地域を舞台とした芸術祭です。東日本大震災からの「創造的な復興」をミッションとしている点では、他の芸術祭との成り立ちや目的が少し異なるかもしれません。しかしながら、明確なミッションを掲げ、そこから事業の内容と組織体制づくりを行うという点においては、どのような事業にも共通することがあると考えます。私は現在、三陸国際芸術祭のディレクターとしてプログラムづくりに携わる立場、開催地の文化施設のプロデューサーとして現場の運営を担う立場、そして岩手県芸術文化コーディネーターとして運営組織づくりに携わる立場として関わっております。今回はこの「プログラムづくり」「現場運営」「組織づくり」3つの視点から、芸術祭を解体して、ご説明したいと思います。

2 三陸国際芸術祭のはじまり

東日本大震災後、さまざまな復興支援プロジェクトが行われました。そのなかでNPO 法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク

（以下、JCDN）理事長の佐東範一氏が、被災地を訪れながら、全国のダンス関係者にどのような支援が可能なのか、現地でのコミュニケーションを図りながら「習いに行け！東北へ」というプロジェクトをスタートさせました。これは被災しながらも豊かな芸能が息づく三陸に、国内外の振付家やダンサー・アーティストなどが訪れ、芸能を習うというものでした。踊りに行くのではなく、習いに行くという機会は、地域の芸能団体にとっても新たな交流の機会として、活動の活性化の契機となり、現代のアーティストたちにとっては新しい文化との接触により新しい創造性との出会いの機会となりました。こうした国内外のアーティストたちの驚きの声と、数百もの芸能が息づく三陸の豊かさに、新たな復興の可能性を見出し、2014年にスタートしたのが三陸国際芸術祭です。初年度より国際交流基金アジアセンターを事業のパートナーとして、現在の2021年に至るまで、ほぼ毎年開催（新型コロナウイルス感染拡大により、2019年度の冬プログラム及び、2020年度は中止）してきました。当初はJCDN主催で4市町村9日間からスタートした芸術祭も、2018年度には復興を象徴する三陸鉄道社長の中村一郎氏が委員長を務め、15市町村と4つの民間団体が連携する三陸国際芸術推進委員会を主催とし、三陸沿岸の広域を会場とした数ヶ月に及ぶ会期の長い取り組みとヘシフトしました。

3 三陸国際芸術祭のプログラム

プログラムは、三陸の郷土芸能と、世界の芸能、そして現代のアーティストによる相互交流を特徴としています。

観客へ向けたプログラムの種別としては、大きくは「鑑賞型」と「体験型」に分類され、さらに

これらは参加するアーティスト・芸能団体が交流することを念頭において企画されます。

「鑑賞型のプログラム」としては、地域の劇場や特徴的な歴史文化施設のほか、景勝地などの野外、列車のなかでの上演も行われています。こちらは宮古市で開催されている事例をもとに紹介させていただきます。

写真①は花輪獅子踊り、開催地域の郷土芸能（民俗芸能）による実演です。宮古市民文化会館で地元の神楽・鹿踊り・剣舞等の上演を行いました。

写真②は招聘アーティストによる実演です。こちらはコンテンポラリーダンスの振付家・ダンサー（中村蓉）が、宮古市で滞在製作した演目を宮古市役所（新庁舎）にて上演した様子です。

また国登録有形文化財旧東屋酒造店の蔵（シネマ・デ・アエル）を舞台に、海外（アジア）の芸能団体や地元の芸能団体による実演や映画の上映などが行われました。写真③はインドネシア・ジョグジャカルタ初の女性舞踊家によるランパック・ブト団体による実演です。

「鑑賞型のプログラム」の中に、観光と連動した事業も開催しています。写真④は、三陸芸能列車

車という企画で、三陸地域を縦断する三陸鉄道の車内で実演やレクチャー・地元の食事等を味わうことができるプログラムなども開催し、新しい文化と観光を結びつける企画開発も行なっております。

次に「体験型のプログラム」を紹介します。体験プログラムでは、本芸術祭の契機ともなった「習う」を主軸においた企画を実施しております。郷土芸能団体の集落などを訪ね、その集落の芸能を見るだけでなく、芸能を習い、交流することを目的に開催しています。このプログラムには一般の参加者のみならず、招聘した海外の芸能団体やアーティストも参加します。写真⑤は、中心市街から車で50分ほど離れた山間の集落を訪ね、神楽・笠踊り・鹿踊りを伝承する旧小国地区の芸能団体から、インドネシアの芸能団体が、装束を身につけ、神楽を習う様子です。最後は、直会にて締めくくられました。

また「習う」は郷土芸能団体が教えるという形



写真① 花輪獅子踊り



写真② 現代のアーティスト



写真④ 三陸芸能列車



写真③ 海外団体 クリンチン・マニス

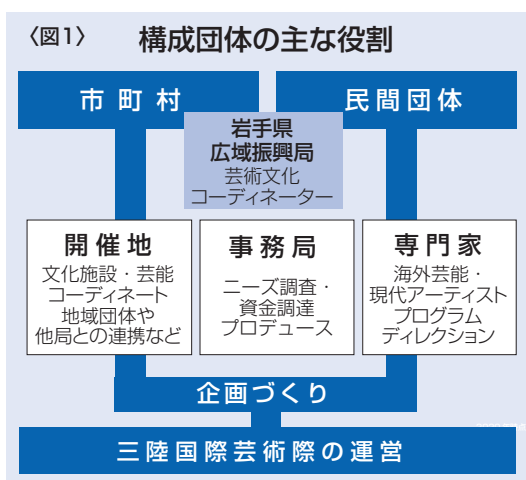


写真⑤ 観て習う芸能（木角神楽）

ばかりではありません。訪れた海外の芸能団体（主にアジア）もその芸能を郷土芸能団体に教え、互いに習い合い交流する機会も設けられます。この三陸とアジアの芸能団体の交流から派生し、三陸とアジアの芸能団体による国際共同制作作品の上演も行われました。2020 年はコロナ禍の影響を受け、芸術祭は開催されませんでしたが、国内外のアーティストを対象としたオンライン芸能体験事業を開催するほか、2021 年にはオンラインでの交流プログラムのノウハウを活かし、TOKYO 2020NIPON フェスティバルの共催文化プログラムとして、三陸の芸能団体とインドネシアの芸能団体、カンボジアの芸能団体による作品製作を実施し、現在も作品の映像配信を行なっています。

4 三陸国際芸術推進委員会の設立

次に三陸国際芸術祭の主催・運営する体制について、ご説明していききたいと思います。2018 年より JCDN に加え、市町村や三陸の沿岸の民間団体が連携する三陸国際芸術推進委員会が設立されました。この設立にあたっては、岩手県の文化芸術コーディネート制度等を活用し、官民の連携が進められました。岩手県は4つの広域圏ごとに地域振興局があり、その局ごとに地域の文化芸術をサポートする仕組みとしてこの制度があります。推進委員会の設立にあたっては沿岸振興局と県北振興局の文化芸術等の担当者及び、沿岸の文化芸術コーディネーターを担う NPO 法人いわてアートサポートセンターが中間支援団体として、岩手県内の市町村や地域団体等との橋渡をするとともに、JCDN とともに推進委員会設立の準備を行いました。この中間支援体制は、現在も推進委員会にそれぞれも参加するという形で続いています。文化芸術をめぐる地域施策はさまざまです。芸術祭の運営にあたっては、各地域の状況や制度を踏まえつつ、協働関係者を増やし、地域ごとのフェスティバル運営体制を築くことが持続可能な体制づくりにおいて重要なことだと考えます。



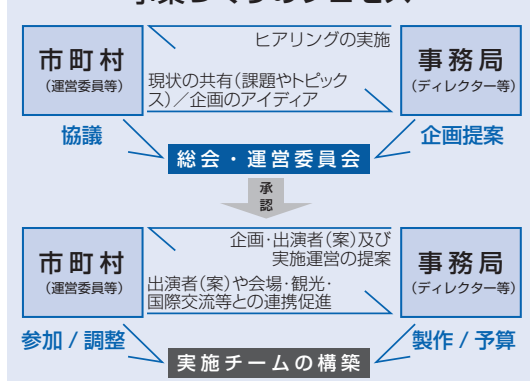
5 三陸国際芸術推進委員会による運営体制

本芸術祭の舞台となる 15 市町村のある三陸沿岸は、最短距離にして約 250 キロメートル以上、総面積約 5,600 平方キロメートルに及びます。これは東京都と神奈川県を合わせた大きさを上回る面積となります。推進委員会では、開催地となる市町村、中間支援を行う県、専門的集団としての民間団体の代表者等によって構成され、そのミッションを共有しながら、それぞれ役割（図 1 参照）を担いながら、広域での開催にあたります。

事業づくりにおいては、各地域の地域特性や課題・芸能の状況を踏まえ、市町村と民間団体が協議し、企画づくりと、その運営にあたるチームづくり（図 2 参照）を行います。

これらは地域ごとによって企画や市町村・民間団体が担う役割が異なります。上記の写真等で示した宮古市でのプログラムの開催を例にすると、宮古市は郷土芸能を所管する教育委員会が宮古市内の出演団体等コーディネートし、そのほかの市の関係部局との調整・当日運営などにあたり、国際交流課・国際交流協会等が通訳ボランティアの手配や在市の外国人への PR、観光協会等が観光客向けの PR の協力やホテル情報を提供します。また宮古市民文化会館が他の施設での開催イベントを含む、企画運営・会場設営（テクニカル）や

〈図2〉 事業づくりのプロセス



制作・広報・票券管理を担い、そして芸術祭事務局が企画調整・進行管理・企画運営や、海外団体招聘・アテンド多言語広報・海外や都市部でのPRを担います。その他にも三陸鉄道とともに三陸芸能列車の運行を行うなどプログラムごとにパートナーとともに実施します。

6 ミッションと展開

通常、芸術祭の運営を行う場合は芸術祭の開催を行うための実行委員会を設置しますが、三陸国際芸術祭では祭の「実行委員会」は設立せず、三陸での包括的な文化芸術による創造的な復興を目指す「推進委員会」として組織を立ち上げました。「東日本大震災で被災した三陸地域の、郷土芸能・文化芸術の魅力を生かした創造的な復興を目指すこと、また文化産業・観光なども連携して、交流人口並びに定住人口の促進を行うこと。」などを目的とし、三陸国際芸術祭は、その「企画開発事業」のひとつとして位置付けています。芸術祭で取り組まれる事業はある種のモデル事業として実施し、地域での持続可能な取り組みとして展開していく役割を持っています。また推進委員会の事業としては「企画開発事業」に加え、多言語化を含めた三陸の芸能や文化を発信する「情報発信事業」と、芸術祭等で開発されたプログラムを持続可能なものへと発展させる「効果促進事業」等があります。

「企画開発事業」では、アーティストが三陸に

三陸芸能短期留学

アーティスト・イン・レジデンス・プログラム (A.I.R.)



三陸芸能マッピング

Sanriku Geinoh Mapping



滞在し、三陸の芸能を習いながら、自身の作品を制作するアーティスト・イン・レジデンス事業（三陸芸能短期留学）を実施。「情報発信事業」として数百とも言われる三陸の郷土芸能の団体情報や催事の情報を収集し、多言語発信する芸能マッピング事業などを行なっています。

7 未来への設計図として

地域でのフェスティバルや芸術祭は、その地域ごとに目的や意味合いを持つものです。東日本大震災では多くを失いました。10年が経過し、ハードの整備は着々と進みましたが、人口の流出には歯止めがかからず、郷土芸能をはじめとした豊かな生活文化もその継続が危ぶまれています。日本の多くの地域において、確かな衰退を感じながら、なぜフェスティバルを開催するのでしょうか。地域でのフェスティバルをイベントとして捉えるのか、それとも地域の未来を示すひとつの設計図として捉えるのか。その選択が、いま企画するものに問われているのではないのでしょうか。

（坂田雄平）

4

対談 アジアの伝統音楽・芸能公演の現在と未来 ——私と公の間から

久保田広美：(株) マノハラ代表取締役

長谷川時夫：NPO 法人日印交流を盛り上げる会代表

(きき手) 小日向英俊：東京音楽大学客員教授

※ 2019 年 8 月 25 日 (日) 基礎講座の 1 講義として実施

1 はじめに

小日向 では、始めさせていただきます。私はコーディネーター役で少し質問するだけで進めたいと思います。最初に、久保田広美さんです。株式会社マノハラ代表取締役として、主にインドネシア、東南アジア関係のコーディネートや企画イベント等々に関わっていらっしゃいます。この対談のタイトルにも「私」と「公」という言葉がありますが、個人の文化に対する興味からこうした仕事を始めたのではないのかと思います。もうお一方が、長谷川時夫さんです。インドの文化や音楽のイベント、それも非常に大規模なものを長年継続していらっしゃいます。またミティラー美術館の館長として、インドの民俗美術の日本への紹介者でもいらっしゃいます。

2 インド文化との出会い

小日向 インド音楽やインド文化に関わるきっかけをお聞かせいただければと思います。

長谷川 私の高校時代、モダンジャズの巨匠ジョン・コルトレーンがフリー・ジャズに入っていました。私は、その音楽を聞いて感動して、買いましたですね。浅草向柳原町に住んでいましたが、それでテナーサックスを買って、ジョン・コルトレーンのように 8 時間吹かなければいけないと一生懸命やりました。

もっと先端をいくには、やっぱりお経だと思い、それを使った即興もやりました。自分にとってお経という音楽があらゆる世界の音楽の中で最

も心にしみるものです。心にしみる音楽を、自分で自分がいいなというものをフリー・ジャズに負けずに、しかもお経のよさがあって同時に日本文化に通じる音楽を探すと無いので、自分で作るしかないということになりまして、即興グループのタージ・マハル旅行団に参加しました。彼らとヨーロッパを回って、外の国から日本を見た後は、月も見られないところに江戸っ子が住めるかと思い、新潟の山の 4 メートルも雪が降るところで暮らし始めたといういきさつです。8 年ぐらいたら開発計画があったので、反対をしたら勝ってしまいました。

私たちの音楽ファンたちがメディアに結構いたものですから、カメラが飛んできたりテレビに出たりしました。「廃校の小学校を使って宇宙観を基本とする社会教育に使う」などとわけのわからないことを言って、それを借りました。それで偶然紹介されて気に入ったミティラー画を集めて、5 年にして世界一のミティラー画のコレクションを作りました。インド政府からも評価されて、1988 年に 3 億円集めた日印交流で一番大きなフェスティバルの事務局長補佐になりました。

このとき、北は網走市立美術館から沖縄の与那国島までミティラー画を持っていきまして大変評価されました。その後、インド大使館につかまって、今のインド政府が日本でやるもの、あるいはインド政府が派遣する舞踊団のほとんどを、新潟の山奥の私がやることになりました。残念ながら、暇な人が日本にいないみたいで (笑)、結局、

私のところに来るんです。

小日向 いろいろな経緯がありますが、最初、音楽というよりは、むしろインドの民俗美術の紹介ということが最初だったのですね。

長谷川 そうですね。インドとの関わりは。

「ナマステ・インディア」について

長谷川 日本も、今の政治家たちの顔を見たって文化の顔をしていないでしょう（笑）。だから予算も、文化庁の予算は1,000億円って知っています？ 1,000億円が小泉内閣のときに倍ぐらいにした額です。そこから20年ぐらいずっと1,000億円ですよ。組織だって、庁のままですよ。で、首相の参与に誰も文化はいないです。Nothingなんです。日本も、まだ侍のころからやっと百五十数年。経済をまず上げた。だから、これから文化を打ち出さなきゃいけない。では、文化をするときに何が大事かというと、西洋の後追いではなくて、アジアの、あるいは日本の深いものから新しいものを作っていくために予算を投入しなければいけないです。何の話になっちゃったかな（笑）。

小日向 話が発展してまいりましたけれども、少しもとに戻りまして、インドではなくてもよかったかもしれないけれども、文化のことを長谷川さんなりに考えたということで、そのうち実際にはインドの文化の紹介に非常に関わっていらっしゃるんですね。その中の代表が、私が見るところでは、このチランにあります、「ナマステ・インディア」という非常に大規模なイベントになります。どのようなコンセプトで「ナマステ・インディア」が行われているのか、また、実際にイベントをやるに当たり、何か非常に苦労があるとか、そういった点をお話いただければと思います。

長谷川 まず、インドが開放政策に打って出たのが1991年です。日本商工会議所の中でインドへ進出しているトヨタやスズキ自動車や、三井物産とかが入っている日印経済委員会が「ナマステ・インディア」を始めたのが1993年でした。

始めたけれども、文化を知らない経済委員たち

がやるわけですから、そこで日本で唯一のインドの美術館を新潟で運営し、国家サイズのイベントにも参画した私が呼ばれてヘルプすることになりました。ところが日本経済が20年も停滞する中で、2004年にやめることになりました。このままやめたのではもったいないというのでいろいろな団体に声を掛けるけれども、みんな無理で……私が清水の舞台から飛び降りる感じで新潟の山奥に住む人間がこれを引き継ぎました。今、代々木公園で2日間に20万人を超える来場者があるイベントに成長しました。これはインド国外では世界最大級です。

日本は3万6,000人しかインド人は住んでいないのです。なのに、なぜ日本で世界一のイベントを開催しているのか。それはインド人のコミュニティたちの横のつながりがあまりないからということが大きいと思います。でもやっぱり、イベント自体に魅力があるんです。

例えば張りぼての大型像とか、素焼きのテラコッタの等身大の馬だとか、みんなが来てびっくりするようなものを山の中であつった美術館から4トン車で持ってきます。イベントが終わった後は、夜中の12時に新潟へ向かうのは僕なのです。4トン車3台で、1人は私の息子と、もう1人とで搬出します。

また、500弱の少数民族・先住民がいる多民族国家インドと日本が交流するのに、日本の先住民と認めたアイヌ文化を入れないではおかしいじゃないかということで、もう十何年来てもらっています。お金は、今まで出していた文化資金からはもう出ないです。けれどもアイヌの方が、今まで呼んでくれたのに、お金が出ないからといって自分たちが出ないなんていうのはアイヌらしくないということで、自腹を切って、我々も一生懸命つくって助けながら、出てくれています。

そのうち「長谷川さん、インドに行きたいんだ」と言うから、「そうですか」で、交流基金からお金をもらって、インドで3公演やりまして、21名で行きました。アイヌ民族史上初めてとい

うふうに財団から言われました。私の本気度を感じてもらいたいです。

小日向 ありがとうございます。

長谷川さんの今までの活動、いろいろなイベントをなさっているのですが、ほとんど手弁当みたいな感じでやるところも多いということがよくわかりました。

マネジメント組織

小日向 では、久保田さんのインドネシア、東南アジアのお立場から見て、長谷川さんに聞きたい点はございますか。

久保田 私が会社を立ち上げたのが2006年です。インドネシアの文化・芸能を中心に仕事を始めたのですが、その前には常に何歩も先にインドがいました。もう「ナマステ・インディア」も回を重ねて大盛況でやっていらっしゃいましたし、長谷川さんのお名前も私は存じておりました。インドの公演はほんとうに人も入るし、プログラムを見るといっぱい協賛がついている。インドネシアでこれが何でできないのだろうと思いながらインドの後を追いかけていたようなところがあります。「インドネシア・フェスティバル」もやっていますが、それほど大きくはなっていません。これだけの大きなイベントを、新潟という土地に住みながら人を動かして実行するとき、実行委員会形式なのかどのような形でつくられているのかが非常に聞きたいところです。

長谷川 私は、既成にとらわれない。私は、「ナマステ・インディア」の商工会議所がやる会議で最終的には事務局長みたいになりました。けれど、そこにいる人たちのさまざまな意見はごもっともですけど、ほとんど役に立たない。

つまり予算があってできるはずなのに、本気になって日本とインドはどうしたらいいかなと悩むような人って、いないですよ。だけど、委員会をつくらないと個人がやっているのではないかなと言われ、これもマイナスです。ということで、「実行委員会」とはなっています。

もう一つ、私はなんだかんだ言われても平気です。というのは、山に行って8年後に開発計画に反対したわけだから。物事をやるには、卓越した物の考え方がないとだめなのです。それには三つの大事なことがあります。一つはアフリカのようなの大事。座っていないでちょっと動いたりジャンプしたり、いいじゃないというぐらいのことってものすごく大事です。

もう一つは、こうやってしっかりと堅いけれども、とにかく次へ向かって形づくって資料をまとめて何かしていく、これも大事。

最後は、アジアの文化だし、一期一会ですよ。あなたとは二度と会えない。長谷川時夫の話は二度と聞けないかもしれない。命がけで、今、出会っている。これがものすごく大事です。

この三つ、どちらにも入り込まないで、どちらにも最先端まで常に行けるように、そういう自由さを持つのがすごく大事。つまりマネジメントで一番大事なのはそこです。この三つの世界を自由に行き来することが、この世の中に生きるのに、感性からして、美的なものからして大事だというのが一つあるのです（笑）。

久保田 ありがとうございます。

③ インドネシア文化との出会い

小日向 では久保田さんに、東南アジアのイベントに関わる経緯について伺いたと思います。

久保田 私は成城大学の芸術学科出身で、東洋美術専攻でした。大学3年生のときに父のジャカルタ転勤とともにインドネシアに行ってみようとして……で、インドネシアの二つの大学でまず語学を学び1年間過ごしました。帰国後、復学し、インドネシア更紗で卒論を書きました。卒業後、世界に関わる仕事がしたいと思って旅行会社に入りました。東南アジア専門のランドオペレーターでした。仕事ではビザ申請から手配業務まで全部やっていました。それが今の仕事の経験につながっていると思います。でも会社では、売上も考えなければいけなくて、文化とか芸術だけを紹介するわ

けにはいきません。不本意なことも多くて、会社をやめてもう一度大学院に行って、美術・芸術に関わる仕事を改めて目指そうと思いました。博士課程まで4年間ボロボロの仏教遺跡の勉強をしました。いろいろなムードラや踊り子の姿が描かれていたり、楽団の姿も描かれています。現代の文化、芸術、芸能との関係を担当教授から聞かされ、ジャワ舞踊も始めました。

小日向 その後、実際には株式会社を立ち上げるということになるわけですが、すぐですか。

久保田 そうですね。大学院の卒業謝恩会で、私の演劇学の先生、イブセン翻訳家の毛利三彌先生から、イブセンの物語を現代能の形で上演するインドネシア公演を手伝うよう言われました。「ではわかりました」とお引き受けしてから、そのまま会社にしたほうが身動きも取りやすいかなと思いました。ちょうど会社法が変わって、会社を作りやすくなった年でした。

イベントとコンテンツ

小日向 それ以降、いろいろなイベント、それから実はいろいろな音楽の制作についても関わっていらっしゃるし、その成果はYouTubeで見られますね。更紗の展示とかにも関わっていらっしゃいますね。非常に多様な活動があると思います。その中で一番メインなのはインドネシアということでしょうか。それとも他にも広げるとか……。

久保田 現在、視野を広げてということまでには至らないです。インドネシアにも民族が350いて、1万5,000の島々があって、ほんとうに多様な芸能があって、まだまだインドネシアについて私ができることは終わりが無いというか、特にほかのアジア圏にというのは考えてはいません。ただ、お仕事として制作の現場で入ったとき、最近では多国籍な国際共同制作の現場もほんとうに増えていて、自分がまとめ役になる現場の中に、マレーシア人、シンガポール人、台湾の人、インドネシア人もそうですし、多様な人たちと一緒に仕事を増えています。

小日向 また、さまざまなイベントの中には、インドネシア現地の伝統的なパフォーマンスとか舞台をそのまま日本に持ってくるだけでなく、むしろ現地のコンテンポラリーといいますが、新しい動きを紹介するようなイベントもあるように思いますが、それにはどんな経緯がありますか。

久保田 インドネシアも、伝統芸能がもちろん根強く残っています。ただ最近では、コンテンポラリーダンスとか、ヒップホップとか、ストリートダンスと、そういう方向にどんどん若者が流れていっている動きがあります。

ただ、彼らも芸術大学で伝統的なものを学んだ上でコンテンポラリーダンスに移っていくので、ただただコンテンポラリーができるというよりは、もっと深いところに自分の国の伝統意識を残しながらコンテンポラリーに取り組んでいます。今一番新しいこの形を日本で見せてほしいという問い合わせもあります。日本で公演できる場所はないかとか。

スケジュールと予算

久保田 「1カ月後ぐらいに、助成金をインドネシアで取れそうだけれども、何か出られる舞台、ない？」とか、「1カ月前に言われても出られるところはないよ」みたいなこともあります。

小日向 日本側とすれば、実務的にはちょっとタイト過ぎて実現できないという難しい要請がありますよね。そういうときはどうしますか。

久保田 日本でインドネシア関係の芸能団体が何か公演をするとか、ちょうど1カ月後に何かあるとか、3カ月後ぐらいだったらまだいけますか、ライブがあるからそこだったら出してあげられるかなとか、そういう相談はすることはあります。

かつてインドのシタールの方が急に来たいと言って見えて。で、急遽、ガムランの方に、インドからこんなすごいシタールの演奏家があるので何か企画をしてもらえませんかというふうに声をかけて、ランバンサリのスタジオでシタールとタブラの演奏会をやったことがあります。

小日向 なるほど。大きなホールだけではなく、タイトなスケジュールなら自分のネットワークを通じて場所を確保して予算も何とか工面するというような形で実現しようということですね。

久保田 はい。

小日向 そういう場合にも、会社なのでいわゆる営利法人としての会社の維持と、営業的に見ればタイトな予算（バジェット）というものがどのように折り合いがつくのかなと思います。差し支えない程度でお聞かせいただけますか？

久保田 皆さんのお手元の資料は2007年から2013年の資料になっていますが、多分、規模も小さいものも多いですし、これ以外の仕事もちろんあります。普通にイベントのお仕事もあります。基本的にはやっぱりもうからないと言うとあれですね、利益はなかなか上がりにくい……ほんとうに情熱と、どうしても伝えたいという思いがないと、なかなか成立しないことが多いです。

小日向 長谷川さんも含めて芸術に対する非常に個人的な熱意とか、それから久保田さんであればジャカルタの経験があり、インドネシアのさまざまな伝統やコンテンポラリーの素晴らしいものを日本に持ってきたいと、そういう、いわば私的な情熱というかな、そういったものが背景にあるように思います。でも実際にそれを日本で提供するときは、長谷川さんの場合はちょっと手弁当的なところもあり、そして久保田さんの立場では、ぎりぎりではあるけれども何とかやっているみたいに感じています。また、マネジメントで非常に関わりがあるのがファンドですね。国際交流基金があったり、文化庁であったりして助成金とかそういったものの申請とかですね。今までのご経験の中で、そういった公的な組織とか制度とかが助けになっている、あるいは逆に何か障壁になっている、そういう例はございますか。

久保田 そうですね、多分どこも共通だと思いますが、例えば日本インドネシア国交樹立年とか、周年事業の年は助成金も優先的に採択してもらえます。そういった意味では、周年事業がある年は

積極的に出すことにはしています。

2008年が日本インドネシア国交樹立50周年記念だったのです。この年はほんとうに非常にイベントが多くて、インドネシアの更紗展が日本全国を巡回するということがあったので、それに関連するイベントをやりました。更紗をただ単に布として見るのではなくて、身につけて踊って、身につけられて見る、物を見ることで展示されている作品への理解もより一層深まるだろうと考えました。その年は更紗とジャワ舞踊の公演みたいなものをたくさん企画しました。こういう場合は美術館の企画のイベント予算が取れているので、提示された予算の中でできることを企画します。

また、2008年は尺八の公演をジャカルタでやりました。このときは国際交流基金の助成をいただきました。70パーセントぐらいだったと思います。ただ、今、70パーセントいただけるのが、だんだん50パーセント、40パーセントになっているのではないかなと思います。

4 マネジメントのあれこれ

小日向 長谷川さんから久保田さんに何か質問はございますか。

長谷川 よく頑張っていると思います。

久保田 いえ、世代は全然違うし、ほんとうにご経験が豊富で。

長谷川 私の場合は、だから文明とか文化とかというところで音楽もやってきたので、欧米後追いつく世界の中で、こういう民俗芸能というのはすごく大事に思います。

2006年12月頃、日印交流年開会式にいらしたインド首相マンモハン・シンご夫妻を、当時の安倍首相が首相官邸に招待したときのことです。インド大使館の文化担当の方が、2007年に日本に来るインドの25の演奏グループのことを書いた小さなパンフレットを出されました。でも、ほとんど公演も決まっていなかったですよ。決まっていけないのに何月と適当に書いているわけです。それで文化担当官は「とにかく長谷川さん、助けて

くれ」と言うわけです。

私も困りましたけれど、安倍首相のそばに寄って、チラシをお見せしながら、「昨日の音楽はインドではシャーナイといって、結婚式とか開会式とか明るいときに使う音楽です。この音楽の4公演を私がオーガナイズしていますが、ほんとうにこの先は決まっていなそうですから、秘書官の方にお話ししてもいいですか」と言ったら、「どうぞ」と言われました。そこですぐに秘書官の方をお願いしました。結果、2国間交流で1,600万円が出ました、文化庁から。そのとき、商工会議所で集めた目標3,000万円ぐらいが4,000万円ぐらいになったのかな。それで全部やりました。

国家サイズのイベントは全国民のものでなければと思い、利尻から沖縄の与那国島まで行きました。ほんとは、1人では足りないです。25のグループですから。でも、ほとんど私がマイクロバスを運転しまして、自炊型でやりました。つまり国家サイズはこうあるべきだということを実践、実録をして、アピールしているわけです。

小日向 ありがとうございます。

5 スポンサー企業との関わりかた

小日向 時間も超過しましたが、お一方のみ質問をお受けできると思います……どうぞ。

質問者 「私」と「公」との連携という話ですが、民間企業に頼るとしたらどのようにつき合えばいいのか、お聞きしたいのですが。

小日向 では、久保田さんからどうぞ。

久保田 そうですね、民間企業は大いに頼るべきだと思います。今、大体毎年インドネシアのアーティストが来ている東北の芸術祭の制作に関わっています。公的機関からの予算もいただいているのですが、なかなか難しい。あるとき、インドネシアの村の郷土芸能の人たちを紹介したいということと呼んだのです。めちゃくちゃ寒い東北でどうするという話ですけれども、みんなTシャツしか持っていない、防寒着は一切ない。

でも、そんな防寒着を買う予算はないわけで

す。そこで、アウトドアメーカーさんと、靴のメーカーさんと、ほかのイベントでけっこう芸術系に協賛していらっしゃる企業に声をかけて、靴などのサイズも全部聞いて、協賛のお願いとともにファックスしました。それでコートと靴と防寒着、手袋とか小物系を提供していただきました。

その企業からは、「この芸術祭は単に物品を提供するだけでなく、ほんとは長くおつき合いしていくべき企画だと思います」と言われました。で、「ありがとうございます、ぜひぜひ」と言って報告書も送ったのですが、結局、実行委員側のほうでフォローアップし切れていない。もったいないですね。企業からはやっぱりサポートしたいという声は聞きます。スポンサー対応できる人材育成がもっと必要で、そうすればお金以外の支援も受けられる可能性は非常に高いと思います。

小日向 なるほどね……。長谷川さん、「ナマステ・インド」は企業から協賛金が出ていますよね。

長谷川 750名ぐらいの演者で活気があふれるステージの周りにバナー掲載の形で、インドに進出している大手企業さんがある程度出してくれています。でも、簡単ではなかったです。ときにはインド大使に頼んで、ということもあります。

「ナマステ・インド」は1口10万円ですよ。しかし、大企業の場合、10万円以上は無理なのです。基本的には、集客が20万人というのは、大企業にとって人数にすらなりません。100万人単位じゃないと。だから、企業にとって私たちは対象外ですよ。ただ、変わってもらいたいというのは、こうした経済優先ですよ。

小日向 なかなか話は尽きないですが、ここで締めさせていただきます。ありがとうございました。

【参考 URL】

Manohara「インドネシアと日本をアートでつなぐ」
<http://manohara.co.jp/>
 NPO 法人日印交流を盛り上げる会
<http://spijcr.mithila-museum.com>

(文責 小日向英俊)

5 日本とアジアの芸能ネットワークづくり ——オンライン芸能村

1 現代における伝統音楽・芸能

2020年度「日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアートマネジメント人材育成事業」（以後、「AM事業」）では、日本やアジアの伝統音楽・芸能を「現代」の視点で考え、現代社会とどのように結び結ぶかを課題としました。さまざまな劇場・博物館の関係者、音楽・芸能の担い手たちによる「基礎講座」、「実践セミナー」、「企画制作研修」では、受講生の方々とともに、①伝統を現代に生かす舞台制作、②担い手、企画者、研究者などのネットワーク作り、③映像を活用した新しい表現を扱いました。「オンライン芸能村」（以下、「芸能村」）は、上記②の活動の具体的な場のことです（東京音楽大学アートマネジメント人材育成2020年度企画 B-1 2021）。

本稿では、伝統音楽・芸能における「現代」の意味を考えつつ、芸能村の実践、成果、今後の発展を簡単に報告します。芸能村の実践を簡潔にまとめれば、「遠くをつなぐ」と「舞台以外の表現の場」の2点だと思います。

2 COVID-19と伝統音楽・芸能

2020年2月頃より顕在化した新型コロナウイルス感染症（COVID-19）の影響を大きく受け、表現活動一般の環境が大きく変化しました。

オンラインに対応した表現形式の開発や、ビジネスにおけるテレワーク活用は、当初は半ば強制されたものとして、決して肯定的には受け止められませんでした。オンライン会議ツールの利用は、多くの人々にとり初めての経験だったからです。しかし、ネガティブな面だけではありません。当初の「やらされ感」を脱し、これらの中から「新しい表現の可能性」の発見や、「ライフワークバランスの実現」への気づきもありまし

た。困難を乗り越え、新たな価値を生み出すことこそ、必要なことに思われました。

実際に、音楽・演劇・古典芸能などの表現分野で「進化した」試みが行われました。また芸能村のオンライン実践の知見は、筆者が関係したルーマニアと日本を結んだオンライン公開講座¹⁾にも活かされました。また芸能村の講師神野知恵氏も、芸能村の手法を発展させています²⁾。

3 リアルワールドの価値

COVID-19は別にして、現代社会における大きな変化の1つは、新しいメディアの登場でしょう。「音声の時代」や「映像の時代」であった20世紀には、レコードやCDなどの録音物や映像の視聴が可能になりました。海外のものも過去に演じられたものも、時空を超えてメディアを通じて見ることができるようになりました。

パーソナルコンピュータやインターネットを代表とするICT技術も、人々の生活全体を大きく変えました。すでに、インターネットに常時接続した携帯端末による映像視聴は、生活の中に定着しています。

こうした情報環境にいる私たちにとり、「リアルワールド」で演者の息遣いと身体、歌や演奏の精緻なニュアンスに直接触れ感じるものが、「もっとも贅沢で価値あること」になっているとも言えます。実時間と実空間の共有にこそ、高い価値が与えられる時代なのです。

4 オンライン芸能村へ

ただ、リアルワールドで演じられる伝統音楽・芸能の価値が現代社会の中で十分に認められ広く受容されているかには、疑問符が付くかもしれません。明治時代から大きく進展した西洋文化移入

と「近代化」、戦後から高度経済成長期における生活様式と産業構造の大きな変化により、伝統音楽・芸能への旧来のまなざしは大きく変化しました。公教育カリキュラムでは、日本や世界各地の音楽・芸能を扱う内容も格段に増えましたが、西洋音楽を中心に置きその他を周縁に位置づけるコンセプトからは脱していないように思われます。

日本の伝統音楽・芸能は、地域の「～保存会」により演じられ、また地域を越えた「全国民俗芸能大会」³⁾などの舞台でも上演されます。重要な「民俗文化財」の価値を守り啓蒙するとの意図の下で、施策が講じられ実践されています。しかし本来は、伝統音楽・芸能を現代の社会状況にマッチさせながら、伝統の維持と同時代性への対応を両立させ、多様な人々がこれらに関わるしくみを作る必要があると思います。

私たちの芸能村ではその一方策として、伝統音楽・芸能を舞台での上演から解放し、これらを社会に伝える「つなぎ手」を見つけ、さまざまな試みを企画しました。担い手たち、公的文化行政機関、劇場の企画制作者、教員、研究者、市民をつなぐネットワークを構築して、広くアジアや日本の伝統音楽・芸能の価値を楽しみ広めることを目指しました。2020年度AM事業の総括文書では、芸能村企画を、「オンライン上で様々な地域や文化の異なる芸能及び芸能に関わる人々との出会いの場を提供し、継続的な関係づくりと新たな芸能の場の創出方法を検討することを目的とした」⁴⁾としています。受講生・講師・事業スタッフがひとつの「村」を構成し、全員が「村人」として、村内でのネットワークづくりとコミュニケーションに参加しました。

(1) オンラインフィールドワーク

フィールドワークは、地域の音楽・芸能に触れ、楽しみ、理解するための重要な方法です。西洋音楽（クラシック音楽）の場合も、欧州での音楽実践に直接触れることが、音楽に「真に迫る」方法であることに疑問の余地はないでしょう。近年は海外から多くの演奏者が来日し、世界

のさまざまなものに触れることができますが、こうした公演は現地での音楽・芸能体験とは異なるものです。音楽・芸能は、基本的にはそれが奏演される場とその歴史に結び付いて存在する「ローカル」な存在だからです。情報ネットワーク上に「漂流する」音楽・芸能の視聴は、フィールド体験とは大きく異なります。

さて、ここで言うフィールドワークは、外部者が内部者の行う音楽・芸能を一方的に理解するような活動ではありません。実践の場に直接に触れ、その担い手たちと交流する中で、外部者たるフィールドワーカーと担い手たちが協働する行為のことです。外部者と内部者は、そのふれ合いの中で、相互に影響を与え合います。芸能村第1回のオンライン（Zoom）集会（2020年9月12日）の講義で、講師の神野知恵は民俗芸能、地域文化や芸術をつなぐ要素として「人付き合い」の重要性を指摘して、「内輪の外輪を広げる」と表現しました（神野2020）。

今回、芸能村の村人はほとんどがオンラインで集まり、さまざまな実験やディスカッションを行いました。村人の住まいも、沖縄県、岡山県、徳島県、大阪府、奈良県、宮城県、関東圏、ニューヨークなど多様で、オンラインで広がる人の輪となりました。

芸能村村人は、現地に直接出向くことなく現地の様子に触れる「オンラインフィールドワーク」も試みました。第2回オンライン集会（2020年9月19日）では、韓国・高敞（コチャン）在住の伝統音楽家イ・ソンス氏がオンラインで高敞農楽伝授館の中を案内し、参加した村人とのQ&Aセッションに応じ、伝統楽器チャンゴの演奏を行いました。韓国、日本各地、北米がオンラインでつながったこのセッションでは、情報環境の大きな変化が実感されました。Zoomによる太鼓演奏では、音がうまく聞こえないなどの技術的問題が顕在化しましたが、これもオンラインツールでの音楽・芸能の扱い方を学ぶ良い機会でした。

ただ、こうした形のフィールドワークが実現で

きたのは、担い手と研究者（学び手）がこれまでに留学・フィールドワークで直接に交流を持っていたからに他なりません。担い手と外部者が突然オンラインでつながってフィールドワークが成立することはほとんどないでしょう。日本でもアジアでも、伝統音楽・芸能の担い手側の ICT スキルの欠如などの問題もあるでしょう。ただ、個人として研究のために現地に入ることが多い音楽・芸能フィールドワークを振り返れば、オンラインツールの援用により、多様な視点から担い手とふれ合う機会を生み出せるように思います。場合に依じて、リアルとオンラインを組み合わせたフィールドワークも有効ではないでしょうか。

イベント企画では、通常は企画者が事前に入手できる情報が少ないケースが多いと思いますが、このようなオンラインツールを研究者との協働により活用することで、地域の音楽・芸能をその文脈までも理解できる機会になることと思います。

(2) 外部者として隣人になる

芸能村には、特定の地域に外から移住した村人が複数います。都会から地方への移住者です。コロナ禍で地方への移住が増えている現象がありますが、「移住」は現代におけるさまざまな伝統音楽・芸能を考える際の1つのキーワードかもしれません。世界のどこかの地域の伝統音楽・芸能に、移住をきっかけとして外部者が興味を持ち始める事例は多くあります。外から来た者が地域の伝統文化の価値に気づき、その伝承や継承に一肌脱いで、なにかしらの関わりを持つ事例も存在します。

第3回（2020年9月26日）オンライン集会では、ゲスト講師の土生裕氏が、東京から岡山に「地域おこし協力隊」⁵⁾の隊員として移住し、現地の音楽《長蔵音頭》の再興を行った事例について紹介しました。それに対し、大阪から徳島、愛知から岩手、東京から福岡への移住で、地域の伝統文化や音楽実践の価値を見出した芸能村村人たちが各々の体験を共有しました。決して内部者にはなれないけれど、まったくの外部者でもない存在

として、やさしく現地の伝統音楽・芸能を見守り、その価値を発信したいと思う受講生の姿がありました。人口減少と過疎化を通じて地域の担い手が少なくなる中、こうした人々が地方文化の伝承に手を差し伸べられる可能性を見出しました。実際、芸能村の企画制作研修の場面では、村人たちの映像制作やワークショップが企画・実践され、さまざまな可能性が広がることを実感しました。

(3) 異なるジャンルの出会い

第4回（2020年10月3日）のオンライン集会では、本学池袋キャンパスから神野氏と韓国太鼓奏者のチェ・ジェ Chol 氏による韓国の門付け（メックッ）、韓国からイム・スンファン氏による歌の披露、青ヶ島からは荒井智史氏による還住太鼓の実演と体験講座が中継され、日本各地の村人たちが共に楽しみました。各地の伝統音楽・芸能をオンラインでつなぐ新たな試みでした。リアルワールドでは交わることの少ない伝統文化の担い手たちが、専門研究者やアートマネジメント関係者と集い、情報交換をする絶好のネットワーキングの場となりました。お互いの文化が刺激し合い、新たな「創作」につながることも期待されます。

リアルな場での交流が望ましいのは当然ですが、経費などを最小限にしながらオンラインで交流を深める機会を持つことは、企画制作を進行する上でも試みるべき方法ではないかと思います。オンラインツールでの音楽配信については、芸能村講師の姫田蘭氏のご努力と研究により解決されました。こうしたオンラインでの実践手法に対する知見が得られたことは、大きな成果でした。

(4) 受講生の成果

次に、芸能村村人たちの制作した企画を紹介します。その内容は、中間発表会（2021年1月23日）と最終発表会（2021年3月20日）で、村人や芸能関係者に共有されました。その6点の成果物は芸能村ウェブサイトで見ることができます。

1. 「山村の芸能 ～ライフストーリーの一場面と

して～」は、村誌には記録されない徳島県のある農村舞台のストーリーをインタビューで掘り起こす企画です。美しい写真も魅力的です。

2.「日本語教室番外編 カラダで知るニッポン」は、岡山県で日本語教室に通う外国人技能実習生に、佐賀県の鉦を使う郷土芸能「鉦浮立」の担い手が、オンラインでその演奏を教えるワークショップです。実習生は、自国の文化との共通性にも気づき、日本文化の理解を深めました。

3.「三匹が行く ～金津流石関獅子躍の生まれたところと、今、躍ること～」は、岩手県に伝わる「金津流石関獅子躍」の担い手へのインタビューを含めたオンライン勉強会です。

4.「灯台もと暮らし」では、岡山県の伝統芸能「唐子踊」を隣人外部者として取材し、この芸能をこれから誰が担っていくのかについて問いかける映像作品が制作されました。

5.「ようわからんが、ようできた」は、岐阜県の民俗行事「外津汲の山の講」の映像記録です。コロナ禍で予定外の行事を取材しましたが、地域の人々との新たな交流が生まれました。

6.「とちラボ 土地の記憶 Laboratory」は、担い手を含めた関係者をつなぐためのプラットフォーム案です。グルメ予約サイトのように、担い手や関係者が伝統音楽・芸能情報を掲載し、検索するシステムの企画案です。

5 今後の発展

さまざまな伝統音楽・芸能の魅力に気付く人々をどのように増やせるか。加えて、そうした魅力を発信できる場を作ることが重要に思えます。オンラインフィールドワークを活用したワークショップや、映像などによる発信により、舞台からは見えない担い手たちの生活や芸能に対する想いなどを広く伝えることも可能でしょう。これらが海外を含めて多様な人々の目に留まることで、良い「化学反応」が起き、創造的な試みが生まれることを期待したいと思います。

行政では、「シビックテック Civic Tech」⁶⁾での

問題解決手法が注目されています。こうした手法も取り入れて、デジタル技術の利用で情報、資金や人を集めることも試みる必要がありそうです。

人々の様々な形の交流をファシリテートし、伝統芸能を内輪から外輪に広げるための実践を支援するアートマネージャーが多く生まれることを期待したいと思います。

- 1)「パンフルートの贈り物 ～ルーマニアの風に乗せて～」 http://www.minken1975.com/course_exhibition/20201105.html 参照のこと。
- 2) 科学未来館「対話イベント 人が「集う」ことの価値ってなんだろう？ ～人文知コミュニケーターと一緒に考える未来の社会～」2021.9.23
国際交流基金アジアセンター2021年度事業「多文化共生プロジェクト2021 郷土芸能オンラインワークショッププロジェクト カラダでつなぐ、ASIA」ほか
- 3) 日本青年館・N.D. 全国民俗芸能大会の開催・日本青年館・<https://nippon-seinenkan.or.jp/seinenkan/minzoku-3/>を参照のこと。(2021.11.25)
- 4) 東京音楽大学 日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアートマネジメント人材育成事業。2020. 5-4 自己評価(活動内容)Ⅱ実践セミナー. 5-4 自己評価書(2020年3月14日付)。
- 5) 総務省自治行政局地域自立応援課の「地域力の創造・地方の再生」事業の1つ。https://www.soumu.go.jp/main_sosiki/jichi_gyousei/c-gyousei/02gyosei08_03000066.htmlを参照のこと。
- 6) 日本のデジタル庁なども推進する、社会課題を「市民の力×テクノロジー」で解決する手法。<https://digital-gov.note.jp/n/n1d3a173a8393>を参照のこと。

【参考文献】

- 神野, 知恵. 2020. 2020年 東京音楽大学 実践セミナー オンライン芸能村 日本とアジアの芸能ネットワークづくり(未公刊)。
- 東京音楽大学 アートマネジメント人材育成 2020年度企画 B-1. 2021. オンライン芸能村. https://www.tokyo-ondai.ac.jp/art_management/2020_advance.html (2021.11.25)

(小日向英俊, 執筆協力: 神野知恵)

おわりに

2020年、世界中が新型コロナウイルスの感染拡大という未曾有の事態に直面し、私たちのまわりの文化芸術もたくさんの影響を受けました。2019年度から文化庁の補助を受けて開始した「日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアートマネジメント人材育成～『伝統×伝統』、『伝統×現代』、『伝統×地域』のクロスオーバーによる新たな価値の創出を目指して～」も、先の予測がまったく立たないままに2020年3月の公演中止、2021年1月には受講生たちと4か月かけて作り上げてきた公演中止という苦渋の選択を迫られました。

私たちのまわりを見渡すと、中止になったのは舞台公演だけではありません。各地で伝承される伝統的な音楽・芸能の多くが、年に一度の奉納やお祭りを中止しました。練習などの集まる機会も減り、外での公演の機会もなくなる中で、もともと高齢化や後継者不足などの課題を抱えていた伝承団体の中には、何世代にもわたる伝承の灯を消すという選択をしたところも少なくありません。

日本とアジアの伝統音楽・芸能の多くは、まさに人と人とのコミュニケーションのうえに成り立っています。目の前の師匠の芸を真似て学んで習得する、互いの息遣いを感じながら間合いをはかり演じる、多くの時間を共に過ごす中で技だけではなく芸能への思いも受け継いでいく……こういった大切にしてきたコミュニケーションがこれまでどおりにいなくなった今、伝承の現場では未来につなぐための新たな対応を迫られています。

こうした状況下において、これからの日本とアジアの伝統音楽・芸能のアートマネジメントには、公演等の企画をする以上の使命がますます求められるといえます。本書では、長年にわたりこの分野のアートマネジメントを開拓されてきた世代の方々に、これまでを振り返りながらご寄稿いただきました。そこからは「アートマネジメント」という言葉が一般的でなかった時代から、担

い手・演じ手と対話をしながら、社会につなげるための活動と、伝承を未来につなげるための活動の両方を大切にされてきた姿が浮かび上がってきます。本書では若手で積極的な活動を展開されている方々にもご寄稿いただきましたが、そこにもこうした精神はたしかに受け継がれています。

多種多様な日本とアジアの伝統音楽・伝統芸能のアートマネジメントは、何か一つの完成されたひな型があるものではありません。最善の方法は、それぞれの音楽・芸能によって異なるからです。さらに言うならば伝承をめぐる環境も刻一刻と変化することから、目の前の音楽・芸能の「いま」としっかりと向き合うことが大切になってきます。そのために、本書では基本的な考え方を整理すると同時に、多くの取り組み例を示すことに重きを置きました。本書を読みながらそれぞれの活動に役立っていただければ嬉しく思います。

幸いに本事業は、多様な立場の最高の講師陣を迎えてこれまで展開することができました。事業の展開にあたって多くの「ひと」との出会いがありましたが、さらに本書で編まれた「ひと」と「ひと」との繋がりもまた、日本とアジアの伝統音楽・芸能のアートマネジメントで大切にしたいことの一つです。

三カ年の事業における取り組み、および本書の作成にあたっては、多くの皆様にご支援とご協力をいただきました。また本書の編集にあたってはひとま舎の菅生早代さんに大変お世話になりました。

皆様はこの場をお借りして、心より御礼申し上げます。

日本とアジアの伝統音楽・芸能のための
アートマネジメント人材育成事業
統括 福田裕美

事業の記録

2019 年度プログラム 「伝統×伝統」

I . 基礎講座

2019 年 8 月 24 日（土）～25 日（日）

アジアの伝統音楽概論

小日向英俊（東京音楽大学）

日本の伝統音楽概論

太田暁子（東京音楽大学）

文化財政策における伝統音楽・芸能の位置づけ

宮田繁幸（前文化庁主任文化財調査官）

伝統音楽・芸能のマネジメントにおける現状と課題

高島知佐子（静岡文化芸術大学）

伝統音楽・芸能の招聘公演

中坪功雄（伝統芸能(株)ナカツボ・アーツ）

民俗芸能のコーディネート これまでとこれから

小岩秀太郎（(公社) 全日本郷土芸能協会）

海外における日本の伝統音楽・芸能公演

武田康孝（(独) 国際交流基金）

対談：日本とアジアの伝統音楽・芸能公演の現在と未来：私と公の間から

久保田広美（(株)マノハラ）

長谷川時夫（NPO 法人日印交流を盛り上げる会）

小日向英俊（東京音楽大学）

II . ワークショップ実践セミナー

2019 年 10 月 5 日（土）

第 1 回 伝統楽器・芸能体験

木村佳代・樋口なみ・針生めぐり・横田誠・小出稚子（ガムラン）

劉継紅（二胡）

千葉伸彦（トンコリ）

ウメトバエワ・カリマン（コムズ）

東京讃岐獅子舞（讃岐獅子舞）

端縫いの会（西馬音内盆踊り）

2019 年 11 月 9 日（土），12 月 7 日（土）

第 2 回ワークショップの事例と課題

第 3 回ワークショップの企画と立案

直川礼緒（日本口琴協会）

宮城整（民俗舞踊家）

望月真也・北岡慶子・渡邊麻恵（静岡県コンベンションアーツセンターグランシップ（公財）静岡県文化財団）

III . 公演制作見学研修

2019 年 11 月 5 日（火）

第 1 回 講座『『渋谷能』の制作』

宇田真理子（セルリアンタワー能楽堂）

友枝雄人（能楽師シテ方喜多流）

成田達志（能楽師小鼓方幸流）

2019 年 12 月 6 日（金）

第 2 回 見学研修「渋谷能『舞囃子五曲』公演」

2020 年 3 月 19 日（木）中止

第 3 回 見学研修「～日本とアジアの音楽の出会い～打つ！踊る！！民族音楽フェスティバル～『伝統×伝統』リハーサル

2020 年 3 月 20 日（金）中止

第 4 回 見学研修・一般公開「～日本とアジアの音楽の出会い～打つ！踊る！！民族音楽フェスティバル～『伝統×伝統』公演

2020 年度プログラム 「伝統×現代」

I . 基礎講座

1. 現代舞台講座

伝統を踏まえた邦楽公演の新しい見せ方

町田龍一（(公財) 日本製鉄文化財団（紀尾井ホール）前常務理事）

公立ホールにおける邦楽公演の実例

本田恵介（（公財）熊本県立劇場 理事 / 参与）
地域に根差す劇場の伝統芸能支援～継承と創造～
木原義博（島根県芸術文化センター「グラント
ワ」いわみ芸術劇場 館長）
舞台の撮影・これからの時代の動画配信
姫田蘭（映像制作ディレクター / カメラマン・
（一社）民族文化映像研究所 理事）

2. 現代運営講座

創造的な復興と地域フェスティバルの設計図
～現代の視点で芸能の魅力を引き出すために～
坂田雄平（宮古市民文化会館 館長補佐 / プロ
デューサー）
**文化をつなぐ博物館～墓場からステージへ～ 浜
松市楽器博物館の実践**
嶋和彦（浜松市楽器博物館 前館長）

**国立民族学博物館における芸能の映像記録作成と
活用**

福岡正太（国立民族学博物館 教授）
**「舞台公演」と著作権についてー実演家の権利を
中心にー**
君塚陽介（（公社）日本芸能実演家団体協議会
実演家著作隣接権センター（CPRA）著作隣接
権総合研究所 法制広報部）

3. 創作表現講座

**ジャワガムラン創作～現地・海外・東京の事例紹
介～**
樋口なみ（ガムラン奏者・本学講師）

能と現代音楽

青木涼子（能声楽家）
**箏によるさまざまな音楽活動～アウトリーチや洋
楽器とのコラボレーションを通して**
片岡リサ（箏奏者・大阪音楽大学特任准教授）

II. 実践セミナー

III. 企画制作研修

**企画 A “未来のアジア芸能”をつくる～ステー
ジの表現**

松田正弘（浄るりシアター館長）
木村佳代（ガムラン奏者・本学講師）
樋口なみ（ガムラン奏者・本学講師）

企画 B1 オンライン芸能村ー日本とアジアの芸 能ネットワークづくり

神野知恵（国立民族学博物館 機関研究員）
姫田蘭（映像制作ディレクター / カメラマン・
（一社）民族文化映像研究所 理事）

企画 B2 箏をめぐる現代～オンラインで魅せる 楽器の力

Dual KOTO×KOTO（箏デュオ／梶ヶ野亜生
山野安珠美）
滝田美智子（箏曲演奏家・本学客員教授）
姫田蘭（映像制作ディレクター / カメラマン・
（一社）民族文化映像研究所 理事）

2021 年度プログラム 「伝統×地域」

- I. 日本とアジアの伝統音楽・芸能の地域におけ
る展開に向けた事例調査と発信・共有
- II. 「日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアー
トマネジメントプラットフォーム」の構築
- III. 「日本とアジアの伝統音楽・芸能のためのアー
トマネジメントハンドブック」の作成

東京音楽大学文化庁補助事業スタッフ

福田裕美（本学准教授）
加藤富美子（本学客員教授、附属民族音楽研究
所所長）
金城厚（本学教授、附属民族音楽研究所教授）
小日向英俊（本学客員教授）

赤木舞
伊志嶺絵里子
平館ゆう
田中香織
洲上ラファエル広志
増田久未
佐々木可奈子

索引

あ

アーツカウンシル 36, 37, 79
アートマネジメント 3, 6, 9, 10, 11,
12, 21, 33, 73, 76, 77, 86, 94, 97,
102, 103, 105, 124, 140, 142
愛好者 20, 34, 70, 110, 112, 121
ICT 103, 109, 138, 140
アウトリーチ 35, 58, 59, 60, 78, 79,
80, 81, 82, 84, 85
アジア 3, 7, 12, 13, 14, 15, 33, 40, 42,
55, 56, 74, 75, 76, 77, 88, 94, 95,
96, 97, 102, 127, 128, 129, 130,
132, 133, 134, 135, 138, 139, 142
アジア伝統芸能の交流ATPA 7
アフターパーティー 50

い

家元 9, 23, 24, 25
糸操り人形 64, 65
イベント 34, 35, 36, 40, 43, 63, 80,
82, 86, 88, 89, 109, 110, 115, 116,
117, 121, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 137, 140
インド 13, 14, 15, 95, 98, 132, 133,
134, 135, 136, 137
インドネシア 7, 8, 13, 14, 15, 70, 71,
72, 73, 77, 95, 96, 97, 114, 115,
116, 117, 129, 130, 134, 135, 136,
137

う

ウェブサイト 36, 37, 64, 66, 140
運搬 71, 73

え

エイサー 86
映像 7, 8, 9, 64, 73, 94, 98, 99, 100,
101, 102, 103, 104, 105, 107, 109,
117, 123, 124, 126, 130, 138, 140,
141
演劇 13, 18, 26, 28, 29, 52, 55, 56, 58,
68, 74, 80, 82, 97, 127, 135, 138

お

オペラ 14, 34, 58, 66, 67, 68, 73
親指ピアノ 92, 93
音楽監督 60, 61
音楽行動 10
音楽文化 7, 11, 95, 102, 103, 104,
105
音楽様式 10
オンライン 68, 73, 102, 103, 104,
109, 130, 138, 139, 140, 141
音律 71, 73, 116

か

海外 3, 6, 8, 9, 10, 20, 40, 42, 63, 68,
69, 73, 106, 110, 113, 115, 116,
121, 124, 126, 127, 129, 130, 131,
138, 139, 141
海外芸能 40
海外公演 62, 63, 65, 106, 109
拡充 21, 30, 33, 36
学習指導要領 57, 58, 78, 79, 85
楽譜 14, 66, 70, 83, 91, 107, 113, 114,
115, 116
神楽 10, 13, 19, 38, 40, 62, 63, 64,
129
影絵人形 73, 96
楽器 3, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 18, 54,
56, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 68, 70,
71, 73, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 86,
87, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98,
102, 104, 107, 108, 110, 111, 112,
115, 116, 125, 126, 139
学校 6, 7, 9, 22, 25, 31, 42, 43, 44, 50,
57, 58, 59, 65, 70, 72, 78, 79, 80,
81, 82, 83, 84, 101, 106, 109, 114,
132
学校教育 9, 32, 78, 81
活用 14, 19, 20, 21, 31, 32, 33, 38, 42,
43, 45, 78, 81, 98, 100, 101, 102,
103, 120, 121, 122, 123, 124, 130,
138, 140, 141
歌舞伎 13, 22, 23, 24, 26, 41, 42, 48,
49, 55, 56, 74, 79
ガムラン 13, 15, 70, 71, 72, 73, 74,
76, 77, 81, 95, 96, 97, 114, 115,

116, 117, 135
鑑賞型 59, 78, 128, 129
鑑賞者 24, 25, 105, 122, 123
カンボジア 98, 99, 100, 127, 130

き

紀尾井ホール 6, 10, 54, 56
企画開発事業 131
企業メセナ 34, 35, 36, 37
技芸の型 25
擬人化 74, 75
宮廷 8, 13, 70, 72, 96, 114
宮廷音楽 7, 8, 14, 15, 71
教育 3, 11, 12, 23, 31, 32, 33, 44, 54,
70, 81, 82, 83, 84, 85, 95, 111, 114,
115, 116, 132, 139
協働 8, 12, 58, 59, 60, 81, 103, 130,
139, 140
郷土芸能 20, 38, 39, 40, 41, 128, 129,
130, 131, 137, 141
記録 7, 8, 9, 10, 91, 94, 98, 99, 100,
120, 121, 122, 126, 141
記録作成 21, 98, 101

く

クラウドファンディング 36, 51, 52
クロスオーバー 3, 102, 142

け

稽古 27, 43, 51, 57, 64, 66, 84
芸術概念 10, 12
芸術文化振興基金 45
継承 12, 20, 22, 23, 24, 25, 30, 31, 32,
33, 38, 39, 40, 41, 42, 55, 56, 57,
62, 64, 74, 87, 98, 100, 101, 114,
120, 121, 122, 123, 140
継承者 63, 120
劇場法 34
現代音楽 66, 67, 68
現代芸術 30
現地調査 40, 82, 122

こ

公益財団法人 36
公演 3, 9, 10, 11, 13, 23, 24, 25, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 105, 106, 109, 110, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 142
公開 14, 19, 20, 23, 39, 68, 95, 98, 99, 109, 111, 123
効果促進事業 131
口琴 91, 92
講座 3, 12, 43, 48, 50, 53, 58, 64, 73, 86, 87, 88, 89, 95, 96, 138, 140
公的助成金 43, 125
公立ホール 36, 58, 78
コーディネータ 3, 59, 76, 102, 120, 121, 123, 130, 132
コーディネート 82, 120, 121, 122, 123, 130, 132
国際芸術祭 128
国際交流 6, 12, 31, 32, 42, 55, 62, 127, 130
国際交流基金 6, 9, 99, 106, 121, 125, 127, 128, 136
古典音楽 13, 14, 15
子ども向け事業 43
コロナ渦 36, 41, 117, 130, 141
コロナ(covid-19) 26, 36, 68, 76, 105, 108, 109, 128, 138, 142
コンテンツ 35, 100, 103, 104, 135

さ

再活性化 8, 21

し

支援 3, 19, 23, 25, 30, 34, 36, 37, 41, 42, 44, 45, 51, 52, 54, 55, 62, 64, 65, 69, 82, 85, 109, 120, 121, 125, 128, 130, 137, 141
地芝居 41
獅子舞 38, 86, 87, 88
自治体 34, 35, 36, 37, 44, 45, 81, 122, 127

実演家 3, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 74, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 109, 126
指導 9, 10, 38, 40, 42, 58, 74, 75, 78, 79, 81, 84, 85, 99, 110, 113, 114, 116, 125
指導要領 57, 58, 78, 79, 85
字幕 106, 109
市民鑑賞団体 34
市民参加型 35
社会包摂 3, 12, 79, 80
尺八 55, 58, 59, 60, 61, 95, 107, 110, 111, 112, 113, 136
三味線 6, 7, 15, 18, 55, 58, 59, 64, 74, 75, 95, 106, 107, 108, 111
重要無形文化財 18, 19
重要無形民俗文化財 19
少数民族 7, 8, 9, 125, 133
情報発信事業 131
浄瑠璃 55, 73, 74, 77, 106, 107
助成金 19, 42, 43, 44, 45, 52, 121, 126, 135, 136
女流義太夫 55, 106
振興 6, 12, 13, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 40, 44, 72, 82, 83, 120, 130
人材育成 3, 32, 34, 58, 102, 137, 142
真正性 14, 15

す

スタンピングチューブ 93
スポンサー 35, 137

せ

正統性 23, 24, 25
先住民族 133

そ

箏 6, 9, 10, 55, 58, 59, 60, 61, 81, 95, 102, 103, 104, 105, 107, 111, 112, 125
促進 7, 20, 21, 33, 54, 62, 83, 85, 103, 120, 131
即興性 14

た

ターゲット 50, 53, 80, 105
大学 3, 6, 8, 10, 33, 43, 70, 72, 78, 82,

83, 84, 85, 97, 98, 103, 106, 110, 114, 117, 134, 135
体験型 78, 128, 129
大衆芸能 42

ち

地域 3, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 23, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 92, 93, 95, 98, 110, 112, 114, 115, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 139, 140, 141, 142
地域振興活性化事業 9
地域フェスティバル 128
聴衆 10, 11, 13, 14, 34, 56, 61, 103, 109
著作権法 26, 27, 28, 29
著作隣接権 26, 27, 29
チラシ 50, 52, 53, 75, 133, 137

て

伝承 8, 10, 11, 19, 20, 21, 38, 40, 41, 42, 43, 49, 57, 62, 63, 75, 80, 97, 98, 99, 100, 101, 111, 126, 129, 140, 142
伝統音楽 3, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 22, 33, 58, 61, 70, 78, 79, 80, 81, 95, 102, 103, 105, 107, 109, 114, 116, 132, 138, 139, 140, 141, 142
伝統芸能 3, 6, 10, 11, 12, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 33, 42, 43, 44, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 64, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 96, 97, 99, 102, 105, 106, 107, 109, 114, 115, 124, 125, 127, 132, 135, 138, 139, 140, 141, 142
伝統文化 22, 30, 49, 56, 60, 75, 79, 134, 140

と

東南アジア 15, 93, 132, 134
ドキュメンテーション 9

に

日系人 110, 111, 112, 113
担い手 10, 15, 20, 22, 23, 24, 25, 32,
33, 74, 80, 109, 123, 138, 139, 140,
141, 142
人形 28, 42, 45, 55, 64, 65, 72, 73, 74,
75, 76, 77, 96, 98, 99, 115
人形劇 28, 42, 64, 95
人形浄瑠璃 22, 23, 42, 55, 56, 64, 74,
75, 76, 77, 79
認定 18, 19, 20, 21, 36, 38, 40, 44, 62

ね

ネットワーク 38, 41, 60, 100, 120,
121, 122, 126, 127, 128, 138, 139

の

能 26, 42, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56,
66, 67, 68, 69, 74, 82, 85, 107, 135
能楽 22, 23, 24, 25, 48, 49, 50, 51, 52,
53, 66, 79, 82, 83, 84, 85
能楽堂 48, 49, 51, 52

は

博物館 9, 32, 65, 94, 95, 96, 97, 98,
100, 125, 138

ひ

東アジア 15
ヒンドゥー寺院 13, 71

ふ

ファシリテータ 79
ファシリテート 141
ファンド 44, 136
フィールドワーク 125, 139, 140,
141
フェスティバル 6, 7, 8, 40, 62, 65,
88, 110, 112, 115, 116, 127, 130,
131, 134

フォーラム 58, 97, 100, 101
舞台 8, 13, 14, 20, 22, 24, 26, 27, 29,
34, 39, 42, 45, 48, 49, 50, 52, 54,
63, 64, 65, 68, 71, 73, 74, 75, 76,
77, 80, 83, 85, 109, 115, 122, 124,
125, 126, 127, 128, 129, 130, 133,
135, 138, 139, 141
舞台公演 26, 27, 28, 29, 40, 76, 105,
121, 122, 142
舞台設営 64
復興 8, 39, 41, 98, 99, 128, 131
舞踊 12, 13, 14, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
28, 55, 62, 71, 72, 73, 76, 79, 80,
86, 96, 98, 106, 114, 115, 116, 124,
125, 126, 127, 129, 132, 135, 136
ブラジル 62, 110, 111, 112, 113
文化芸術基本法 12, 30, 36
文化芸術推進会議 31, 32
文化芸術推進基本計画 12
文化財 18, 19, 20, 21, 30, 31, 32, 33,
44, 122, 125
文化財指定 122
文化財保護法 18, 19, 21, 30, 32, 33
文化財保存技術 18
文化政策 6, 7, 8, 10, 11, 12, 30, 31,
39, 124
文化政策推進会議 12
文化庁 3, 10, 12, 19, 21, 30, 31, 32,
33, 36, 40, 41, 43, 44, 45, 52, 66,
75, 79, 109, 121, 124, 125, 127,
133, 136, 137, 142

ほ

邦楽 6, 7, 9, 22, 23, 24, 54, 55, 56, 57,
58, 59, 60, 61, 78, 79, 102, 111
ボーカロイド 75, 103, 104
保護 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30,
32, 33, 40, 99, 122
保存 8, 19, 20, 21, 23, 32, 33, 38, 74,
80, 95, 120, 121, 122, 125, 139

ま

マネジメント 3, 12, 21, 22, 24, 94,
102, 126, 134, 136

み

ミティラー 132
民間企業 137
民俗音楽 13, 14, 15
民俗芸能 13, 18, 20, 23, 38, 39, 40,
42, 65, 74, 79, 86, 89, 120, 121,
122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
129, 136, 139
民俗舞踊 13, 39, 86, 87, 88, 89
民俗文化財 18, 19, 32, 33, 139

む

無形文化遺産 8, 18, 21
無形文化遺産保護条約 20, 33
無形文化財 18, 20, 33, 42
無形民俗文化財 20, 64

め

メディア 54, 57, 124, 126, 127, 132,
138

ゆ

有形文化財 18, 20, 32, 129
ユネスコ 8, 18, 20, 21, 33, 94, 96, 97

よ

養成 19, 33, 49, 64, 125

り

流儀 48, 49, 51
流派 24, 25, 49, 55, 57, 11, 111

わ

ワークショップ 3, 40, 43, 58, 59, 60,
78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 102, 110, 113,
123, 126, 140

執筆者一覧（五十音順）

青木 涼子	能声楽家	高島 知佐子	静岡文化芸術大学
赤木 舞	昭和音楽大学，他	直川 礼緒	日本口琴協会
伊志嶺 絵里子	東京藝術大学，他	塚田 千恵美	（公財）現代人形劇センター
太田 暁子	東京音楽大学	中坪 功雄	伝統芸能(株)ナカツボ・アーツ
加藤 富美子	東京音楽大学	永井 義美	東京音楽大学
金城 厚	東京音楽大学	樋口 文子（なみ）	東京音楽大学
北岡 慶子	静岡県コンベンションアーツセンター グランシップ （公財）静岡県文化財団	福岡 正太	国立民族学博物館
木原 義博	島根県芸術文化センター「グラントワ」 いわみ芸術劇場	福田 裕美	東京音楽大学
君塚 陽介	（公社）日本芸能実演家団体協議会	福岡 一	島根県芸術文化センター「グラントワ」 いわみ芸術劇場
木村 佳代	東京音楽大学	洲上 ラファエル 広志	東京音楽大学
小岩 秀太郎	（公社）全日本郷土芸能協会， 縦糸横糸合同会社	本田 恵介	（公財）熊本県立劇場
小日向 英俊	東京音楽大学	町田 龍一	元・（公財）日本製鉄文化財団 （紀尾井ホール）
坂田 雄平	宮古市民文化会館	宮城 整	民俗舞踊家
嶋 和彦	元・浜松市楽器博物館	宮田 繁幸	東京福祉大学，元・文化庁
		山崎 祐子	島根県芸術文化センター「グラントワ」 いわみ芸術劇場

表紙写真：ワヤン人形・いわて大船渡行山流小通鹿踊り・相模人形芝居下中座・東京讃岐獅子舞

大扉写真：トンコリ・箏・ガムラン

裏表紙写真：トンコリ

日本とアジアの伝統音楽・芸能のための アートマネジメントハンドブック

令和3年度 文化庁 大学における文化芸術推進事業

2022年2月11日 第1刷発行

編集・発行 東京音楽大学 文化庁補助事業推進室
〒171-8540 東京都豊島区南池袋3-4-5
ホームページ https://www.tokyo-ondai.ac.jp/art_management/

表紙デザイン：松下岳志

写真提供：姫田蘭・松下岳志

編集協力：株式会社ひとま舎

本文デザイン・DTP制作：有限会社 マーリンクレイン

印刷：株式会社 平河工業社