

文部時報

昭和五十五年十一月
第一二四二号

第九十三回国会(常会)における文部大臣の所信……………54

特集 伝統文化の継承と発展

日本の建築……………関野 克……………4
▽座談会

伝統芸能の保存と育成をめぐって……………8

(出席者) 尾上 菊蔵・金春惣右衛門

吉田 玉男・八司会▽森 晋六

日本における文化伝承の特質……………西山松之助……………25

地域伝統文化の保存と振興……………三隅 治雄……………31

▽解説

国立能楽堂、国立文楽劇場の設立について……………

……………文化庁文化財保護部無形民俗文化課……………37

▽資料

国指定文化財等件数一覧……………

……………文化庁文化財保護部管理課……………42



▽現地ルポ

伝統技術に生きる——和紙と和紙を支える人々——……………柳橋 真……………45

▽事例紹介

日立ささらの伝承と地域の文化活動……………前沢 満……………51

生涯教育と文化

山崎 正和……………57

連載第2回

国民生活とエネルギー

エネルギーシステムとその評価に関する研究……………茅 陽一……………89

●地域文化施設めぐり⑩……………74

瑞浪市化石博物館……………

●海外教育ニュース……………大臣官房調査統計課……………80

八〇年代の生涯教育の見通し(アメリカ合衆国)／特殊教育に関する政府白書発表(イギリス)／授業時間を短縮し、授業日数を増やせ(フランス)／総合制学校の諸問題(西ドイツ)

●文部省のまじ……………大臣官房企画室……………83

家庭教育に関する世論調査……………大臣官房調査速報……………86

昭和五十五年学校基本調査速報……………大臣官房調査統計課……………86

……………大臣官房調査統計課……………86

●外国だより

フランス……………高石 道明……………77

文化財●類田寺伽藍並條里図……………湯山 賢一……………

絵 画●太田聰雨……………星をみる女性……………(岩崎吉一)……………41

●次号目次……………

初等教育資料目次・中等教育資料目次……………24

表紙 小川 雅子 カット 内部 敬生……………

……………



伝統芸能の保存と育成をめぐって



森(司会) お忙しいなかをお集まりいただき、ありがとうございます。

伝統芸能を保存していく上では、いろいろの問題があると思いますが、今日は、特に後継者の養成の問題、芸の伝承の問題、あるいは保存の一翼を担う観客の問題の三つぐらいに話題を絞って御意見を伺えただければと思います。

まず、日本の伝統芸能の修業は、これまで、一対一で教育しなければうまくゆかない。それも変声期以前に始めないと、まともにはやらないと言われていました。それが

歌舞伎の場合には、六代目菊五郎さんが昭和五年に歌舞伎の俳優を養成する目的で歌舞伎俳優学校を作り、初めて組織だてて基礎教育をされた。これは、非常に効果をあげて多くの俊秀を出したわけですが、残念なことに昭和十三年で終わってしまいました。その後、昭和四五年に国立劇場が歌舞伎の集団的な教育を始めるまでは、そのような組織的な教育を行ったことはありません。

文楽に関しても、国立劇場が昭和四七年から集団的教育を始めております。すでに、歌舞伎の場合は三二人の卒業生を出し、文楽は



出席者
敬称略 写真右から

尾上 菊蔵
(歌舞伎俳優、伝統歌舞伎保存会会員)



金春 惣右衛門
(能楽囃子方太鼓・金春流宗家)



吉田 玉男
(人形浄瑠璃文楽人形保持者)

森 晋六
(国立劇場理事)

一七人を送り出してあります。また、能楽はもっと以前の昭和三二年に文化財保護委員会が、当時のワキ、狂言、囃子方の絶対数の不足を補う目的で養成に取り組み、すでに卒業生が第一線で活躍されておられます。

このように、伝統芸能のそれぞれの分野でいわば集団的な教育を行っています。こうした方法と、ご出席の皆様方の受けた昔の修業の方法とが、どのような点で優れ、あるいはどのような点に欠点があるのか、ご経験をまず最初にお話しいただければと思います。

組織的な教育と修業
—— 伝承方法を含めて ——

金春 能と言うものは、昔はだいたい世襲制度だったものですから、一般の子弟はなかなか入れませんが、普通は父親が子どもを教育するというところに専念しておりました。それと同時に幕府の扶持をもらっていて秘密主義で、一子相伝であるとか口伝というものが非常にやかましく言われておりました。

一方、実際の修業は本当に小さいときからたたき込まれ、特に能は暗記の芸術なわけですから、謡を覚えるということやいろいろなしきたりについて非常にうるさく言われます。私は大正一三年生まれで、一応子どもの頃は修業したんですが、ちょうど不景気の時代に当たりましたので、父も各地を飛び回って、なかなか修業一本に打ち込むことが難しい時代を過ごしました。また通常、能楽師というものは、尋常小学校卒業後すぐこの道へ入るものですが、私の父が中学校、大学まで行ってよいと勉強を尊重してくれたものですから、中学へ入る前くらいまでは、勉強に一生懸命であまり修業をやりませんでした。

しかし、現在では人を殴ったりすると我が子でも大変なんです。あの頃の修業は本当に殴る蹴るで、一度間違えるところなられるし、二回目には張扇が飛んできます。三回目には張盤が飛んでくる。それから立ち上がって来てひっぱたかれるわけです。稽古が非常に恐ろしかったという記憶が、子どもの時代の修業という言葉からすぐに思い起こされますね。現在と比較して、そのような修業がいかにどうかは別ですが、一応そのように厳し

い修業を受けたことが、何か一つのバックボーンになったと言うか、基礎になつていて思っております。

吉田 人形遣いの場合は、世襲というのはほとんどありません。太夫、三味線のほうは子どものときから父親のやっていたのを口まねをして好きになるとか、また三味線でも小さいときから音を聞いて、弾いてみるとかありましたけれど、人形のほうはほとんどそれがありません。皆さん「人形が好きで入った」とお話しされる人が多いですが、何気なしに入ってきたというのが一般的ですね。もちろん学校へ行っていない人たちが多いわけですから、修業も体で覚えていく。今の集団の教育とは違い、長い間、小間使いみたいなことをやらされ、三年ぐらい経ってやっとおじいさん、おばあさんのような動きの少ない、じいっとしている人形の足を持たされるようになる。その時期に、いろいろと動きの多い足を頭巾の中から、じっと見ておりました、早くあんな足を持ちたいなああと考える。その気が勉強につながっていったといえます。

今は二年間でほとんどの形を、一応全部覚

えることになっていきます。ですからどちらかというと、舞台へ初めて出されたときには、出てくると座ってじっとしているような足は、いやになってしまいますね。むしろ動きの多いものから入っていくというような風潮があるんです。

昔は師匠が教えるということとはほとんどありませんで、全部見て覚えるという形の勉強法でしたので、それぞれの心構え一つで上達する者もあれば、いつまでも停滞している者もいるという状態でした。ですから、人形を集団養成するということに対して、初めは私も反対したほうなんです。

しかし、実際にやってみてその人それぞれに欠点を指摘して教えますと、他の者にもそれだけの影響を及ぼして、割と覚えが早くなるんです。まあ、最近軌道に乗ってきたというところでしょう。

森 玉男さんの時代には、人形で一人前になるには、たとえに足遣い一〇年、左遣い一〇年、主遣い一〇年ということと合わせて三〇年といわれていましたが、今の人たちはどうなんですか。

吉田 それは今も変わりませんね。一応足

を動かしたりするのは、三年かそこらです。かり覚えです。しかし、人形の気持になって足を動かせるようになるには、一〇年過ぎないとだめなんです。義太夫を聞きながら、その感情を出せるような足とか、その場の気分的なもので、この首はこう動かさなければいけないとか、歩き方はこうであるということに覚えるには、やはり一〇年過ぎないことには、一人前の足使いとはいえませんね。

昔の修業は自然に体で覚えて、じっとしている人形でも、自分が義太夫を語っているようなつもりでやってきましたが、今は一、二、三と体操でもしているような、数だけを覚えてたらいというようなものが先走っているようです。

森 菊蔵さんの場合は、お父さん(尾上多賀之丞)について習われたのですか。

尾上 役者の場合は、親子ではあまり教えませんね。何か役をするときにでも、よそへ行って聞いてこいということが多いですね。

私の師匠の場合、けいこはしてくれましたけれど、そのけいこというのが面白いんです。歌舞伎のものをやるときには、今でしたら最初から読み方から教えてくれるんです。

が、いきなり「やってみろ」といわれるわけですね。ということは、初めての役でも一通り覚えていなければできないことなんです。それをやれないと、そこで失格なんです。とにかくやってみるというので、まずくてもなんでもやってみると、「そこはこうだよ」という教え方ですね。ですから、俗に「忠臣蔵」は全部代役がでなければいけないといわれておりました。「寺小屋」や「野崎」なんかも一通りできなければいけないわけなんです。そのためには、子どものときから見て覚えるということですね。

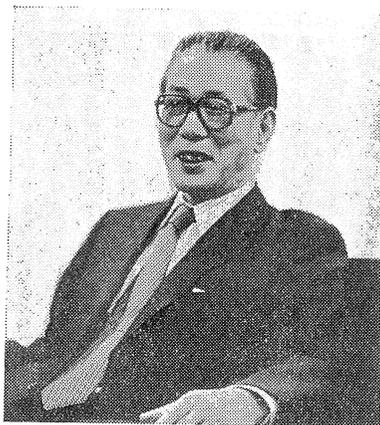
このごろは、最初から教えて、そこで立ててこうやって教えますが、昔でしたら子どものときももっとひどくて、舞台に初めて引っ張り出されて、向こうを向けとか、こっちを向いて位置を変えろとか、いちいち口で指示されて教えてもらう。それが一発で頭へ入らなければやっていけないわけです。最近はいけないことに、テープだとかビデオがありますので、若い人たちは間際になるまでけいこをしようと思いませんね。間際になってからビデオを見てけいこ場へ来るんですから

うまくいくわけがないですね。昔は黒子の定後見というのがありまして、子役るときから幕だまりで座って見ているんです。あれがどれほど自分の役に立ったかわかりませんね。

吉田 ビデオのことは、私たちの太夫、三味線にも同じことが言えますね。昔は太夫が語っていたら大勢が本を片手に、盆の裏(太夫・三味線が語る出語り床)を取り巻いて、皆それぞれに勉強したのですが、今はビデオに録っておいたらいいというので、うろうろ動くばかりで「さあ、この人が倒れたら代わってやろう」というような心構えの人がいませんね。

森 昔はおっしゃるようになって覚えずやり方だったのですが、今の人は教わるのにも納得してくるなければ、なかなか承知しないようなところがあるのではありませんか。皆さん、生徒を教えておられて、その点はいかがですか。

吉田 今の人は、とにかく初役をもらったから教えてもらえろという気なんです。菊蔵さんが言われたように、役をもらったときには、すでに知っているなければならぬんです。ただ、昔と今とは役を割り当てる方法



集団養成の内容と方法

もずい分変わっています。例えば、昔は足を長年使って手数を一応覚えてきた者が役をも

らうのですが、現在では、早くから皆に役をあてがうようになっていきますからね。だから、役をもらってから教われば良いというよ

ものですか、子どものころからやっている人たちが入ってきたんです。一般の人はよほど好きで手づるがなければ入ってこれないし、二世でも嫌いな者はだめですね。

森 修業の年限というのは、いわゆるABCといいますが、文法をたたき込む期間は、歌舞伎、文楽の場合は二年間、能の場合は五年間ですけれど、一応集団教育する場合には、何年ぐらいが適当なのでしょうかね。

尾上 私どもの場合は、二年では足りませぬね。最低三年は必要だと思えます。

吉田 私たちのほうは、二年よりまだ短かくてもいいぐらいなんですよ。

森 歌舞伎と文楽は両方とも全日制ですね。勤め人と同じように、朝から晩まで教育されているわけですから。しかし、能の場合は全日制ではない。ですからそこいらへんに少し、年限の問題もありますね。

吉田 私たちの場合、この四月から始まった中には、まだ脱落した者はおりませんが、今までの経験の上からは二年間が長い者もいるし、一応教だけ覚えてきた者もおります。入るきっかけや目的が違いますから、大夫を志望してくる人でも、一応義太夫をはっきり

森 国立劇場の養成期間は歌舞伎の場合ですと二年間ですが、その後、一年間は伝統歌舞伎保存会の預りとなり、それからそれぞれの師匠さんのところへ入門して、舞台へ立つわけです。文楽は二年の課程を修めるとすぐ舞台というわけですが、能の場合には、どのようにされておりますか。

金春 能楽養成会で五年の教育を受け、それからほつほつ舞台へ立つ、あるいは師匠の後見をしながら覚える。結局、五年修業して、五年実際の舞台の後見や何かで見習って、まあどうやら見られるという舞台になるまでには一〇年かかりますね。

吉田 能の場合は、やはり自分が好きで入ってこられる方が多いんですか。

金春 養成を始めた昭和三年のときは、三役の二世たちがほかの職業につこうとしていたのを食い止めるという意味があった

りあいに合理的な教え方をしていると思うんです。ですから若い人たちが入ってきて、納得すくでできるわけです。しかもいろいろと基礎的なことを十分に教わるので、将来に對する対応の仕方は、昔の修業と違って早いのではないかと思うのですが、そのへんはいかがですか。

吉田 まあ、理解というか納得はするんですがね……。(笑)

森 まず形から入るだけに、そのあとが難しいのかもしれないね。

金春 能楽のほうは、これから皆さんのような問題にぶつかるわけですね。これから国立能楽堂ができて、後継者を一般公募をするとかやはり同じような状態になるように思います。

現代若者氣質

尾上 歌舞伎の場合には、応募してくる目がまず職業としてくるんです。ですから入



知っている者とか、父親がやっていてそれをまねしていたとか、自信や根拠があつて入ってきた者だけではなしに、人形遣いの場合でも人形をテレビで見たという程度の者も入つてきているわけです。そういう人たちは、や

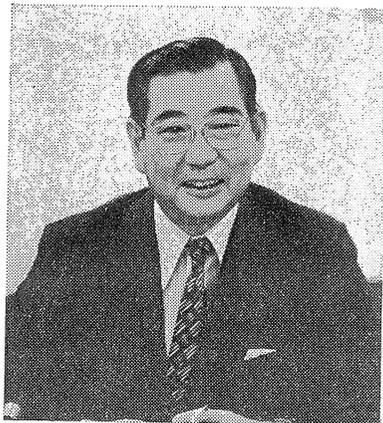
つていくうちに脱落してしまいますね。今までそのような例もかなりありました。私たちは、子どものときから修業をして、舞台でぶっつけ本番で修業してきた経験がありますから、早くほうり込んだほうが、興味を持たせる点ではいいと思います。

森 今は歌舞伎にしても文楽にしても、わ

る早々に、以後の待遇であるとかお給金というのをまず頭に置いている。お話になりませんので脱落する。その前に周囲との交流ができていまずと、先輩に聞いたりして、そうかこれじゃだめだ、というわけですね。その次は趣味的なつもりで入ってきて、びっくりしてしまふ。それから腰掛けのつもりで入ってくる人。踊りのお師匠さんになるために、安くここで教えてもらおうという気持ちの人なにかですね。ですから、これは目に見えて脱落するとわかっている者を教えている場合があるんです。この三つが問題だと思えます。それを入れる前に厳選して、本当に覚悟して入ってくる者だけを教えるか、教えながらだんだんふるい落とすか、この二つですね。

金春 能の場合には、名門というか闊といいますが、そういうことも多少影響があるんですが、歌舞伎の場合もございませぬ。

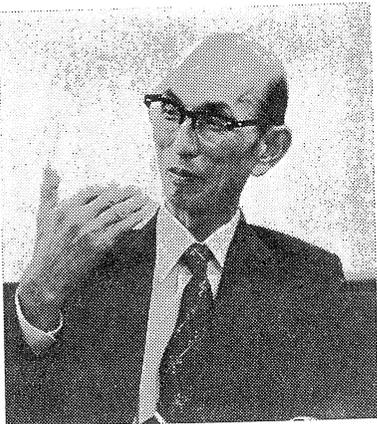
尾上 はい、歌舞伎の場合には特に強いようです。文楽のほうは先ほどもおっしゃったように、とにかくうまくできる方は、お客さんも認めてくれますけれど、歌舞伎の場合には、やはり養子にでもならなければ、なかなか認めてもらえないようです。



金春 能の場合も、シテ方は数も多いし門閥が多少あるのですが、三役のほうはわりあいとなくなってきましたね。絶対量の不足というか、実力主義が認められたというんですかね。

森 これは身びいきで言うのではないんですが、うちの生徒というのは短期間にしては、わりあいよく舞台でついでいけるし、また、ある種の幹部候補生的な素質があるのではないかと思うんですが。

尾上 それはあります。ですから、私どもは八重之助さんともよく話をするのですが、



ついではいかがですか。

尾上 個人差がありますけれど、非常に感謝しながら一生懸命やっている人と、しようがないからやっているんだという人もおりますが、その区別はすぐにつきますね。

生徒に二、三回注意しているんですけどわかることなんです、自分の欠点を指摘されれば直すけれど、同じようなことを人に言っているときには、それを見ていると直そうともしませんね。応用しろと言っているんですけどね。自分の言われたことだけは聞いていますが、人が小言を言われているときには、ほ

既成俳優にあれだけの修業をさせてくれたら、もっとずば抜けたものができるように思っています。

いわゆる三階さんの役者をビックアップして、これだけの修業をさせてくれたら、立派な幹部候補生になると思いますよ。やはり二年では少々短かいように思えますね。私は四〇年やっていますが、まだ知らないことがずい分多いくらいなんです。

内弟子制度の難しさ

森 ただ、今日の経済状況とか、あるいは住居状況などから考えると、昔のように師匠が弟子を家に住ませて一対一で養成していくということは、なかなか難しい面があるのではないですか。

尾上 それは難しいですね。役者の場合には、師弟関係ではあまりお師匠さんから教わるということはありません。まともや経済的な援助は師匠がしますけれど、芸ということ

に関しては、親とか師匠からは直接にはあまり教わりませんね。長唄や清元はいわゆる先生と生徒との関係で、みんなお師匠さんが教えてくれますけれど、役者の場合にはそういうことが少ないんです。

金春 今では能のほうでも、通い書生みたいな形で入りますね。見て覚える、聞いて覚えるということで、実際のけいこはあまりしません。ところが、テープレコーダーやなにかがあるものですか、あまり真剣に聞かなくなつたという傾向がありますね。

吉田 文楽の場合でも、太夫は別ですが、三味線の場合は一対一の師弟関係で教えます。それもごく最近の話で、今のお師匠さんたちが弟子の時分には、一対一で教わつたことなんてないと思いますよ。

応用力と謙虚さを

森 若い人の受け入れ方、教えてもらう態度とか、あるいは考え方とか、そういう点に

かのことを考えていますね。

吉田 その応用ということは、一生つきまといますからね。だんだんものごとを覚えていくにつれて、応用を働かせなければいけませんから、応用する頭を養っておくことが大事なんです。

尾上 それから、歌舞伎の場合ですと下地のある人がかえって遅れてしまうことがあるんですね。下地のある人のほうが、一見よさそうですが、例えば帯のしめ方から始まって、どうやってしめるのかわからないような人のほうが着実に覚えてきます。下地のある人は、そんなもの知ってらあという気があって、こちらの注意していることは抜きにして、自分流にやってしまう。ですから、半年も経つとぐうっと遅れてきます。器用にはやりますが、そういう弊害が出てきますね。

私はその点をよく注意しますけれど、かえって無器用なの方が着実に一步一步向上していきますね。

吉田 スタートはいいんでしょうがね。

尾上 ええ。だから自分もそう思ってしまったし、先生たちもそういう人には安心して、あまり教えないということもあるのではない

ですかね。私などはかえってそういう人をはじめますけれどね。(笑)

養成中での問題・課題

森 ここで、現在の養成の方法の中で、一番根本的に問題となる点は何のようなことかについて、話を進めていきたいと思えます。

現在、国立劇場で行っている養成の場合、いわゆる集団教育といいますが、生徒はほとんど毎年一〇人以内です。実際には一対一の教育をやっているようなものですね。ですから、今後とも絶対数の不足とか、あるいは後継者の充実というような観点から、例えば修業年限の問題とか、教科課程の問題というようにいろいろあると思いますけれど、どのようなことが問題としてあげられますか。

尾上 不可能なことかもしれないですが、もっと年少者からやりたいんです。それが絶対いいんですけれど、やはり学校との関係から不可能に近いんですね。

吉田 それは人形の場合にも同じですね。なにしろ足から修業させなければいけませんからね。若ければ若いほどいいんです。

森 一応中学卒業から二三歳までという制限を設けて入れているわけですが、結局、辛いことには応募者があまり多くないですから、多少年齢をオーバーしても入れているのが実情です。

吉田 足の修業というのは一八、九ぐらいまでです。体が固まってしまうと、体のこなしができなくなるんです。ただ足を動かすだけではなしに、腰を入れて足を使わなければだめなんですね。そういった小回りがきかない人が多いんですよ。

森 能の場合でもそうですが、声の問題というのはやはり変声期以前にやらないとまずいんですけど、三味線などの場合にしても三味線というものは絶対に手首が固まる以前にやらないとだめだと言われておりますが、現実にはうちあたりでも文楽の三味線の生徒というのは、大学を卒業してから入ってくるような者もおります。それでも結構やっている人もいます。ですから文楽の人たち自体も、あるいは批評家も、三味線は子どものときか

らやらなければだめだという考え方が、あまりにも固定化しすぎて、かえって三味線というものを恐れてしまう結果になっているのではないかと思えますね。

今の若い人は、三味線でもマンドリンでも別に変わらないという考え方だろうと思うんですね。楽器に対する考え方というのは、昔とはまったく違いますね。

尾上 一通りはできるんですよ。ただ、私たちが子どものころに、手移して教わったものは今でも弾けるんです。基本的に子どものときに教わったものというのは、しみつくともいうんですかね。やはり身につけているわけです。それは三〇になってからやっても、できないわけじゃないでしょう。しかし、俗に言う色気づいてから教わったものは、その場限りで忘れてしまうんですね。身につかないということですよ。

金春 私も兵隊に行く前に覚えたものは、いまでもずっと出てきますけれど、兵隊から帰ってから覚えたものはだめですね。

吉田 ええ、そうですね。兵隊に行くまで覚えて、三年ぐらい行っていたとしても覚えていません。しかし、帰ってから覚えたもの

は、しばらく遠ざかると忘れるときがありますね。その意味では、一〇代に覚えたことは、忘れようがないですね。

尾上 それからこういうこともあります。

私もでは、とくに戦前あたりに、けいこ場で大きな声を出したり、やたらとけいこをしたがると、「素人じゃあるまいし」とけいべつされました。つまり八分目の力でやっていたんだめなんです。舞台げいこにしても、新作以外は初日通りのけいこというものは、ほとんどやりませんでしたね。どの舞台上っても、同じバランスで舞台げいこなしに座れなければ、それはプロではなかったんです。けれど今は、舞台げいこを二度、三度とやりませんが、それでも初日はだめなんですからね。だからやはり本当は、けいこをしたほうがいいんでしょうかね……。

昔は内緒でけいこをしていましたね。人前では知らん顔をしているわけですよ。だけど今は逆に人前ではけいこして、家に帰ればほかのことをしている。(笑)

吉田 そうですね。私たちも人の前ではあまりけいこはしなかったですね。朝の早いうちにけいこ場に入り、人形の後ろのところや

ていますからね。今では三味線でも平気でまがきますよ。

吉田 師匠の座ぶとんを踏んだら、それはもう大変でしたね。

森 そういった日常の起居動作の教育というものは、なかなか集団教育ではしにくい、というような問題も起こるんじゃないか、しかし養成方法としては個人で教えるという形が難しいような状況になると、一応集団教育というの芸の勉強の上においては肯定して、その欠点といいますが、あるいは短所というものを直していくという形をとらざるをえないんじゃないかという気もいたしますね。

ところで芸能というものは、舞台と演者と見る人があって初めて成立するわけですが、今日の伝統芸能の状況は舞台はあり、演技者もいる。問題は観客ですが、このごろの観客は昔と比べていかがですか。

観客層の変遷



首を抜いてぶら下げ、鏡を前にして足のけいこをしたもんです。そうして、みんながドヤドヤ来だすところは片付けて、早くから来てそうじをしていたような顔をしていましたね。

尾上 それから、最近では人様のことをあまり言わなくなりましてけれど、昔は人の子どもでも弟子でも、古老がさかんに小言を言っていました。衣裳屋さんなどにもうるさいのがいました。袴をぬぎっぱなしの時に「オイ、もういいものを着せなさい」とどなられましたね、今でも袴を着るたびに思い出して、まことにいい薬になっていますね。小道具も、刀を抜いてカチャカチャやっていたりしたら大変なことですよ。必ずどなられました。今は逆に小道具の人がガチャガチャと扱いが乱暴なものですから、この間も「そんなことしたら、たまらないよ」と私のほうから小言をいいましたよ。

吉田 昔の人は、ものを大事にしましたからね。

尾上 それから、物をまたぐとどやされましたね。だから兵隊へ行って銃をまたいでぶんなぐられた、という経験は一度もありません。絶対にまたがないということが身につい

吉田 文楽の場合は、昔はだれその義太夫を聞きに行こうという、義太夫本位が多かったですね。摂津大塚さんの何を聞こうとか、越路さんのあれを聞こうとか、そういう聞いた聞かぬお客さんが多かったわけですね。まして地方では、素人浄瑠璃などがはやった時代ですからね。大阪あたりでは、船場の旦那衆が店の者を引きつれて、棧敷に座っていたりしていました。今ではほとんどの人が、まず人形から入ります。人形の動きから入って、何度も聞いていこううちに、かなりわかってきたり、また三味線の音色がどうだとか、そのような批評をする人もおられますね。

地域的にみると、東京の場合は特に、上品に見る人が多いですね。その点大阪は開けっばなしで、笑ったり拍手したり、ここいところをよく知っているような感じの人が多いいですね。東京は観客の層に若い人が多くありませんので、聞きどころという急所をあまり知らない人が多いようです。それでも品よく聞いてくれますので、舞台はやりよいといえはやりよいですね。

金春 能の場合、昔は貴族の人たちがほとんどでしたから、何か貴族の社交場みたいな

長い間、中座あたりまでがまだ枱席で芝居茶屋から弁当を買ってきて、食べながら見ていたりしてましたけれど、その時分には、東京のほうは全部椅子席になっていました。ですから、東京から入ってきたようなものですが、芝居は行儀よく、品よく見るもんだということに変わってきているようですね。

昔は棧敷であぐらをかいて見ようと、弁当を食べて一杯飲んで見ようとそれはよかったですからね。

尾上 歌舞伎でも寄席なんかでもそんなんですが、寝ている人を起こすというのも一つの芸で、昔はお客さんも親切で、ちゃんと起きてくれたそうですよ。今は寝っぱなしで帰ってしまう人もあるようですね。

森 能の場合、お客さんたちはよく謡本をごらんになりますね。文楽の場合にも、東京の場合は絶対的に床本を見ながら、見ている人が多いんですが、昔からあのように謡本を見たり、床本を見ているお客さんが多かったんじゃないかな。

吉田 床本というものは、そんなに作っていませんでした。特別にしか作っていませんでしたから。四つ橋時代に、ぼつぼつ作り始



んですね。やはり、自分のお目当てを見にくるわけなんです。ですからそこが終わってしまおうと、ぞろぞろ出たり入ったりする。非常にマナーが悪いんです。特に中入りになって、間狂言になるとみんな出ていってしまいう。あれは休憩時間なんだという考え方なんです。このごろはそういうこともなくなりました。かえって貴族の人たちから一般の方たちに、特に若い人たちになってからは、よくなったという感じがしますね。

尾上 芝居でも同じなんです。菊・吉(六代目尾上菊五郎・初代中村吉右衛門)の盛んなころには、菊五郎が終わると菊五郎びいきは全部帰ってしまう。そうすると、その席がポカッとあいている。今度は吉右衛門の日には、吉右衛門が終わるとまたペアとあいてしまう。お客様がそういう競争をしたようですね。今はそういうこともないようですね。

吉田 どちらがいいんでしょうね。文楽の場合でしたら、四つ橋から椅子席になったんですがね。御霊さんの時代は全部が枱席で、弁当食べて、一杯飲んで、芝居を見てそれこそ好きなようにやっていましたね。大阪では

めまして、番付の配役などを書いてあるものを、一五銭くらいで売っていましたね。それでもその時分には、あとで読む人はあっても、その場で目を通す人はいませんでした。森 浄瑠璃の場合は、床本を見ても耳から入ってくる。本来、文楽は聞くものだという意味ではそれでいいのですが、能の場合に謡本ばかり見ておられるというのはどうですかね。(笑)

金春 それだけ素人の人たちが謡を習っている人が多いということじゃないですか。師匠から教わっても、どうも物足りないというところを、もう一度確認するとか、そういう研究意図もあるのではないのでしょうか。

吉田 早くからそういう風だったんですか。

金春 ただ、謡本が今みたいに節づけが細かくなかったものだから、昔は印をつけなければならなかった。それを皆さんやっただんです。このごろは、その通り謡えはいいように、節づけが懇切でいいになっております。

森 先代の左団次さんが、昔は歌舞伎座あたりで舞台に出ると、観客席からナフタリン



のにおいがブーンとしてきたというんですよ。お客様が自分たちの芝居を見るために、簞笥の中から一番いい着物を出して、着てくださったのだと思うと、一生懸命にならざるをえないとおっしゃっていましたかね。

尾上 社交場になっていましたからね。ですから、お金持ちの人たちは芝居へ来るために着物をこしらえた。特に女の方たちはね。

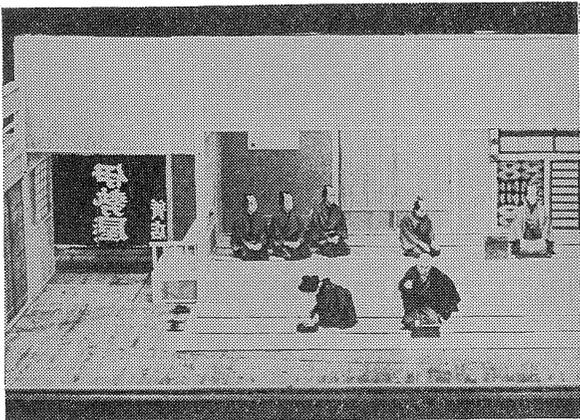
また、お客さんとは違いますが、けいこ場がそうでしたね。総ざらいになりますと、必ず紋付きを着ます。そして正座をしますので、足を投げ出したり姿勢を崩すことはできません。やはりき然としたものがあって、初日よりも総ざらいのほうが怖かったんです。そういう気分は舞台にも出るもので、ふるえるほど怖かったですね。とにかく、そのころの歌右衛門、梅幸、幸四郎というそうそうたる面々がずらりと並びますよね。本当にきら星のごとくという形容でしようね。ですから「おい」と一言いわれるとブルッときましたね。八重之助さんなどの、今でこそそうそうたる人たちが三段目のときには、とにかく花道に控えている間に、手に持った花枝がさあっと震えたそうです。それぐらい緊張したそうです。

尾上 ありますね。歌舞伎の場合は外国人にもすぐわかるということですね。見た目本位でやっておりますから、なまはんかに現在では死語になっている言葉を聞こうとするよりも、無条件で見る人のほうが、胸にグツとくるものがあるんじゃないでしょうか。

金春 私たちも外国でやって、そういう感じがありますね。公演が終わったあとで、楽屋口に若い人が待ち受けておりましたね。私の太鼓を打つところを見ていて、どうして向こうを見ないで、太鼓の直ん中ばかり見て打っているんだ、なんていう質問をされてびっくりしたこともありますね。

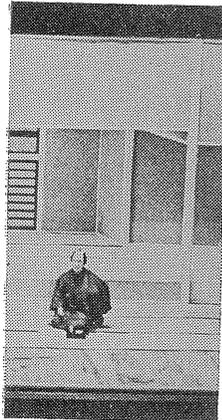
観客層をどう獲得するか

森 ところで俳優さんの養成と同じような意味で、観客の養成といえますか、育成といえますか、そういったことを話を進めたいのですが、国立劇場では歌舞伎に関して、昭和四二年から、文楽に関しては昭和四四年から



学生のための歌舞伎教室というものを開設して、これまでに既に百万人以上の学生に見せております。それで学生たちの感想文を読んでもみすと、九〇%までが歌舞伎なり文楽を初めて見て、日本にもこんなにいいものがあったのかというのを再認識したといえますか、初めて知ったという意見がほとんどですね。まあ、いろいろあるとは思いますが、今の若い人というのは概して、やはり演劇なりなんなりに対して、われわれの時代とは違っていろいろと見る機会も多いので、理解度もかなり深いようです。ある意味では、非常に正確に正鵠を射た意見を言っておりますね。ですから、私たちが歌舞伎なり文楽の教室を開いて学生に見る機会を設けているのは、もちろんただちに歌舞伎のファンや文楽のファンになってくれというのではなく、日本にこのような伝統芸能があるということ、一回でもとにかく見せる。そしてそれが何十年かの後に開花してくればいいという考えでやっているわけです。今の若い人というのは、非常に可能性のある観客という考えがしますね。実際に、歌舞伎教室で解説をしていらっ

しゃって、どんなふうにお感じですか。



す。今は厳しさと言うんでしょうか、おっかなさというものを持たなくなりましたね。震えているような、三階さんなんていないんじゃないでしょうか。

森 今でも文楽の場合、東京の観客と大阪の観客とでは舞台に対する反応はだいぶ違っていますか。

吉田 違いますね。大阪の人は開けっぱなしというような感じがありますので、公演をするということでは、大阪の方が気楽にやれる感じがします。東京の場合は反応が少し遅いような感じですので、どこまで理解されているのかなと考えてしまうことがありますね。

私たちが外国で幾度か公演してきましたけれど、外国もやはり反応がにぶいんです。ところが終わったときに「パー」と拍手がきますからね。受けているなあということがよくわかりますよ。そんな感じが東京でもするときにあります。ちょっと肩の凝るような狂言が出たときなんかはね。

森 それは能とか歌舞伎の場合でも、そのようなことがありますか。

尾上 最初は理解させようという説明をしていましたけれど、この九月の教室では、どうやって見たら一番いいかということについて留意して、説明することになりました。最初は歌舞伎というものはこういうものであるという説明をしたのですが、それではついてこないですね。どうやって見たら一番よく理解できるかということのほうがいいようですね。ですから、解説をするときに専門語を使うのが一番いいですね。専門語を使うということが、難解にしてみましょうじゃないですか。専門語を使うのであれば、一クラス上の研究会みたいなのとでしたらいいんですけど、まったく初めて見る人にはだめですよですね。

森 能のほうでも、青少年向けの試みが行われておりますね。

金春 ええ、学生向けのものもありますし、それよりも少し進んだ段階で終演後デイスカッションをやる会等のものもあります。

尾上 古典芸能というのは、食わず嫌いが多いようですね。

吉田 そうですね。

尾上 見てもわからないという最初からのあきらめがあるようですね。

吉田 歌舞伎でも女性の観客層が多いんですね。

尾上 そうですね。歌舞伎よりも、役者に対して多いですね。例えば菊五郎を見たい、玉三郎を見たいということですね。玉三郎さんなどの場合は、呉服屋の広告が有名ですね。あの人が実演するんだから見たいということですね(笑)。ですからその中の何人かが芝居に入ってくれて、玉三郎の何々を見たいということになるんですね。

吉田 宝塚と同じですね。われわれの文楽のほうも、やはり女の人が多い。学生文楽教室などは、もう一度見に行こうという人は、女子学生のほうが多くて、男子生徒はあまり見にこないようですね。

森 国立劇場には「あぜくら会」という観劇組織があって、現在会員が二万三千位おられますが、これらの会員の中には、歌舞伎教室や文楽教室で、初めて見たことが契機となって会員になられたという方がかなりおられます。歌舞伎や文楽教室が糸口になって、愛好者になった方は、かなりの数にのぼると思

いますね。

尾上 不思議なのは、つぶれてしまうという滅亡論が出ますと、必ずあとに隆盛がきますね。

吉田 それは昔から、私が入ったときからいっていますよ。文楽はもう滅亡かなんていわれてね。一〇年ごとぐらいに波がありますね。さびれてくると栄えるときがあって、またしばらくすると下り坂になる。

尾上 だから滅亡論が出る間はだいじょうぶです。逆に何もいわれなくなったらだめでしょう。

金春 能楽のほうは、目下ワキ方が滅亡論なんですね。

尾上 いや、それはわれわれのほうでもそうです。一番の危機は、ワキ役のジュニアが全然いないということなんです。うちもそうですし、名ワキ役の又五郎さんでさえ、息子さんが役者になっておりませんでしょう。これが数年経てば本当に危機じゃないでしょうか。

金春 やはり、いいワキ役がいなくて、悪いでしょうね。能もそうなんですが。

森 文楽は、近年では滅亡論が盛んであ

た昭和二五、六年頃に太夫の息子さんたちが後継ぎに入りましたね。

吉田 そうです。その時分は特に滅亡論が盛んなときでしたからね。松竹さんが手離すということですね。

森 能の場合には、かなり大勢のご子息が入っておられるのではないですか。

金春 ええ、この頃は入ってくるようになりましたね。これもやはり養成会の力がある



からだと思えます。

森 まとめという意味ではありませんが、能なり、歌舞伎なり、文楽の将来といいますが、今後の見通しなどについて、皆さんから一言ずつお願いします。

今後を展望して

金春 国立能楽堂が五八年には発足しますので、それに大いに期待をかけていると同時に、その養成部門にも国家の援助がかなり出るようですので、それをうまく運営していくことが、将来につながっていくように思えます。

吉田 私どもも大阪に国立文楽劇場ができますので、初めてのお客さんをいつまでも引っ張れるような舞台を、きちんと整えておきたいと思えますね。まず人形をしっかりと使おうと思ったら、いい太夫さんができなければ具合が悪いわけですし、いい太夫さんを作るためには、いい三味線ひきができなければだ

めなわけです。ですから、養成の面も含めてもう一つここでふんばってやっていきたいと思っています。

尾上 歌舞伎のほうは、もっと流動性がありますので、人気のある役者さえ出てくれれば、まだまだだいじょうぶだと思います。ただやはりなんといっても、いい役者を出すような努力は、今後とも続けなければと思います。自分はいじょうぶとしても、ワキ役などについては、少し心配な面がないわけじゃありませんからね。

森 どうも貴重な御意見をいろいろとありがとうございました。

▽近時、第三次全国総合開発計画や新
 経済社会七か年計画においても、国民
 の生活や教育、文化、福祉への視点を
 強めるなど、国の施策が経済中心から
 文化重視へと、時代認識の転換の
 とに展開されるようになってきている過程
 において、中央教育審議会が「地域社
 会と文化」の問題を取り上げ、昨年六
 月に答申を出したのを機に、文教行政
 の各分野において地域社会振興の視点
 がいっそう強く意識されるようになって
 きています。このような背景の下
 で、激しい人口移動、都市化の進行等
 々によって地域社会の姿も、住民の意
 識も大きく変わった後、最近社会、経
 済変動がやや沈静化すると、改めて伝
 統文化を見直し、更には地域社会再生
 の期待を地域の伝統文化に求めよう
 する傾向が、住民にも行政にも強くな
 ってきました。

▽今月は、伝統文化の継承と今後の発
 展を期するための課題等を広い視野か
 ら取り上げました。建築と生活との関
 係から日本の住宅建築の特徴を考察し
 た関野論文、伝統芸能における日本の
 な文化現象である家元制度等の伝承方
 式について考察した西山論文などは
 か、地域社会において秀れた伝統芸能
 や伝統工芸を支え、あるいはその継承
 に苦闘されている人々の状況報告など
 も掲載しました。

▽次号は「国際化の進展と海外子女教
 育」を特集します。(企画室)

MEJ 61 月刊 「文部時報」 11 月号 第1242号

著作権
 所有

文 部 省

昭和55年11月5日 印刷
 昭和55年11月10日 発行

発行所 株式会社きょうせい

定価 200円 (〒33円)

本 社 東京都中央区銀座7丁目4番12号
 (郵便番号 104)

年間購読料 2400円 (〒共)

(営業所) 東京都新宿区西五軒町52番地
 (郵便番号 162)

電話 東京 (268) 2141 (代表)

振替口座 東京 9-161番

印刷所 株式会社 行政学会印刷所

・ただし、増大号、臨時号の場合は別に代金を申し
 受けます
 ・なお、購読のお申し込みは直接営業所またはもよ
 りの書店にお願いします