

「伝統芸能」のいま
—戦後歌舞伎・落語興行の計量分析から—

坂部 裕美子

目次

はじめに.....	1
序章 本論における分析対象の定義および分析の方針.....	3
1 単語の使用実態の確認.....	3
1. 類似語との内容の差異.....	3
2. 辞典類での定義.....	4
2 法律上・制度上の扱い.....	5
1. 文化芸術振興基本法.....	5
2. 独立行政法人日本芸術文化振興会法.....	5
3. その他の国の規定.....	6
4. まとめ.....	8
3 各種統計調査における扱い.....	9
1. 趣味・娯楽に関する統計調査.....	9
2. 国立劇場による調査.....	10
4 本論における「伝統芸能」の範囲.....	11
1. ここまでの確認内容.....	11
2. 「純粋な鑑賞者」の比率という視角の導入.....	11
5 業界分析への定量解析手法の導入.....	15
1. 興行データベースの解析.....	15
2. 本論における分析の方針.....	16
3. 分析に際して.....	18
第1章 歌舞伎の興行分析.....	21
序 現在の歌舞伎興行について.....	21
1 公演概況の把握.....	21
1. 使用データについて.....	21
2. 「歌舞伎公演」データとしての再整備.....	23
3. 戦後歌舞伎公演の概況.....	25
2 演目ごと上演頻度集計.....	27

1.	データ整備	27
2.	上演頻度集計	29
3.	近年の上演傾向	31
3	人気演目の上演に関する詳細分析	32
1.	三大狂言の上演傾向	32
2.	「勸進帳」の人気	44
4	歌舞伎演目における役の格付け	49
1.	役の「格」とは	49
2.	データ分析の方法	50
3.	役者のランク付け	52
4.	分析結果	53
5.	分析の過程での知見	54
5	歌舞伎公演出演傾向の世代間比較	55
1.	世代間比較の意義	55
2.	データ集計	55
3.	分析1 同一演目への出演傾向－忠臣蔵を例に－	56
4.	分析2 同一年齢期の総担当役数	58
5.	今後の課題	59
6	上演演目の偏り	61
1.	再演の頻発	61
2.	「再演の頻発」の是非	64
	まとめ	65
1.	分析結果の総括	65
2.	定量分析と歌舞伎データ	66
	第2章 落語の興行分析	67
序	現在の落語興行について	67
1	1年間の寄席興行実績についての分析	67
1.	分析対象の概要	67
2.	全演者の登場回数集計	72

3.	落語家と色物の登場頻度	74
2	登場回数との関連要因の探索	75
1.	真打昇進以降の経過年数との関連	76
2.	トリ回数との関連	76
3.	抜擢昇進との関連	78
4.	初席出演の有無との関連	79
5.	掛け持ち回数との関連	80
3	登場回数の時系列比較	81
1.	比較（1） 1985年と2005年の概況	81
2.	比較（1） 実際の集計	82
3.	比較（1） 新旧のシェア	85
4.	比較（2） 長期間データ比較 概況の把握	87
5.	比較（2） 長期間データ比較 カケブレ登場回数集計	89
4	一門ごとの登場回数比較	90
1.	一門の定義	90
2.	登場回数集計	92
3.	一門別の平均登場回数・回数上位者の分布	95
4.	世代交代の進展状況	98
5.	小さん一門の世代交代の「早さ」	104
5	親から子への継承	104
1.	集計対象	104
2.	集計結果	105
6	落語芸術協会興行との比較	109
1.	芸協興行のカケブレ登場回数集計	109
2.	登場回数格差の測定	111
3.	両協会の前座の動向	114
4.	芸協の苦闘について	115
5.	未分析の芸協興行の魅力「色物」	118
	まとめ	118

1.	分析結果の総括.....	118
2.	落語の「演題」（ネタ）別集計の可否.....	119
3.	定量分析とカケブレデータ.....	119
第3章	その他の芸能興行についての集計.....	121
序	分析対象分野の拡張.....	121
1	文楽興行の分析.....	122
1.	文楽興行について.....	122
2.	使用するデータ.....	122
3.	上演演目集計.....	123
2	宝塚歌劇団興行の分析.....	125
1.	宝塚歌劇団について.....	125
2.	在団期間に関する分析.....	126
3.	上演演目集計.....	129
3	相撲興行の分析.....	132
1.	相撲興行について.....	132
2.	番付登場回数.....	133
3.	現役期間についての集計.....	134
4.	さらなる番付データ解析の可性能.....	137
まとめ	138
1.	分析結果.....	138
2.	今後の課題.....	138
第4章	伝統芸能の特性とは.....	141
序	伝統芸能に共通する事項とは.....	141
1	データ集計からみえる特性.....	141
2	データ値以外で「伝統芸能」に共通と思われる事項.....	146
1.	データ値に表れない共通要件.....	146
2.	個々の芸能の当てはまり状況.....	149
まとめ	151
第5章	現代における「伝統芸能」.....	153

序	分析対象としてきた「伝統芸能」の現在	153
1	歌舞伎興行の現在	153
1.	直近の業界の動向	153
2.	歌舞伎興行が抱える問題点	154
3.	東映映画と歌舞伎の共通項に見る「伝統芸能」性	157
2	落語興行の現在	158
1.	直近の業界の動向	158
2.	抜擢昇進の効用	159
3.	寄席という興行場に関して	160
3	21世紀の伝統芸能興行	162
1.	現代劇の「再演」と伝統芸能の「再演」	162
2.	再演と「マンネリ」	163
3.	伝統芸能と同時代性	163
4.	伝統芸能へのもう一つのまなざし	164
	まとめ	164
	おわりに	167
1	統計分析の総括	167
1.	歌舞伎興行の分析	167
2.	落語興行の分析	168
3.	その他の興行の分析	169
2	統計分析の適応度	169
3	「興行データの統計分析」の今後	170
	発表論文初出一覧	171
	参考文献	173

はじめに

現在我が国で活況を呈している芸術分野の一つに、「伝統芸能」というジャンルがあることはよく知られている。この分野の芸能は、ごく大まかに言って「芸能としての起源が古く、いわゆる西洋芸術に対峙する概念としての、『日本色』の強い芸能」という共通イメージは持たれているが、具体的にどの芸能が含まれ、どの芸能は除外されるのか、明示された定義はない。

この「伝統芸能」の世界にも情報化の波が押し寄せたと見え、2000年代に入ると、歌舞伎と落語の定期興行（年間を通じて固定的な期間に、固定的な興行場で開催される興行）のデータベースの作成が、関係機関により開始された。ここで収録対象とされたのはどちらも戦後興行のみだが、現在の興行に直結する時系列データであり、内容の信頼性が非常に高い。そこで、これらのデータベースを利用して、歌舞伎および落語の定例興行の実情について、様々な角度からの数値分析を試みた。

その結果、この2分野の興行に共通の特徴として「演目の大きな偏り」が確認された。そこで、この偏りがどれほどのものかを確認するために、「伝統芸能」もしくはそれに近いと考えられる他の複数の芸能の興行実態についても実データを集計し、結果比較を行った。さらに、これらの分析を進める中で、この興行データ集計結果などを用いて「伝統芸能」の特性を定義できるのではないかとの着想を得たので、この内容についても併せて報告し、また、分析対象としてきた歌舞伎や落語が昨今、実際にどのような状況にあるかについても述べながら、興行データベース集計の意義について総括する。

芸術分野の研究への数値解析手法の導入には、実際には様々な障壁がある。「数値」というと「観客動員数」「売上」等に直結したイメージを持たれがちであり、特に業界内が同族経営となっているケースが多い伝統芸能界は、「個人評価に直結する数値が広く明示されていないが故に、何とか業界内の均衡が保たれている」という側面がある。そこで、本論では、主に「興行回数」「出演回数」という、興行に関する数値の中ではかなり秘匿性が低いと考えられるデータのみを使用して分析を行っている。しかし、その結果を見るだけでも、これまでほとんど明確にされてこなかった、各業界の構造の一端は解明できたと認識している。

本論は、業界の実態把握を目的とした計量的分析の「序」である。この論文報告以降、こういった視点からの研究がますます活性化していくことを期待したい。

序章 本論における分析対象の定義および分析の方針

1 単語の使用実態の確認

「伝統芸能」という、ある特定の芸能分野を表す言葉は新聞等でも日常的によく見かけるが、その指し示すものは非常に幅広く、しかもどこまでを「伝統芸能」とするかの判断は各個人によって曖昧である。また、能、歌舞伎といった最小単位の芸能区分についての研究は数多あるが、その上位概念に該当する「伝統芸能」の枠組みについて論じた文献は見当たらず、サーチエンジンで「伝統芸能」を検索すると、能楽、歌舞伎、文楽などの話題以外に、「《被災地から復興、交流に一役》鎮魂を願った伝統芸能」「安房の伝統芸能まつり開催」など、地方のお祭りに関するニュースが大量にヒットするのを確認できる。

そこで、論究に入る前にまず、現在認識されている「伝統芸能」の範囲を確認する。ここでは辞典等に掲載された定義に拘泥せずに、実際のこの用語の使用状況を、可能な限り広く把握する。

1. 類似語との内容の差異

(1) 「伝統芸能」と「古典芸能」

両者はほぼ同様の意味で使われているが、文化芸術振興基本法や独立行政法人日本芸術文化振興会法など、この分野を対象とする法律上では「伝統芸能」だけが使われており¹、現在、国立劇場に隣接して設置されている資料館も「伝統芸能情報館」である。また、ローソンチケットのカテゴリ分類には「伝統芸能（能・歌舞伎・狂言・文楽）」「寄席・演芸」と記載されている。

しかし、NHK では毎年「古典芸能鑑賞会」というタイトルで歌舞伎や邦楽の公演を行っている。また、チケットぴあのジャンル分けでは「歌舞伎・古典芸能」「寄席・お笑い」が項目建てされている（ちなみにぴあには「演劇その他」というグループもあり、ここに国立劇場おきなわの公演が含まれている。）

とは言え、これらを見る限り、「古典芸能」という単語を用いることによって「伝

¹ 文化庁の組織には「伝統文化課」があり、さらに「伝統的建造物群保存地区」の制度もあるなど、文化庁関係の各種名称には「伝統」の使用例が多い。

統芸能」と特段の差別化を図っているようには見受けられない。そこで、この2つの言葉が指し示す内容は同一であると見なした上で、以降は法律等で多用されている「伝統芸能」の語を使用する。

(2) 「伝統芸能」と「民俗芸能」

この2つは、同軸上の芸能ではあるが、「郷土・地域色」の濃淡で意味合いが異なる。「その土地で上演すること」の重要性が高いほど、つまり、「地域性」との一体性が強いほど「民俗芸能」に近くなり、遠ざかる（地域色が薄れる）ほど、本論で考察しようとする「伝統芸能」に近くなると考えられる。さらに、「民俗芸能」色が強くなるにつれ、無償公演が多くなる、芸術的至高性よりも「後世に伝承すること」の意義が大きくなるという共通の傾向も見られる。

この2つが混同される要因として、「地域伝統芸能等活用法²」（正式には「地域伝統芸能等を活用した行事の実施による観光及び特定地域商工業の振興に関する法律」）という、「伝統芸能」の語を明示的に使用した法律の存在が考えられる。

2. 辞典類での定義

冒頭で「辞典類の定義には拘泥しない」と書いたが、現在の「一般的な共通認識としての伝統芸能の範囲」を確認する意味で、辞典での定義づけの確認は必須である。そこで、辞典類の記載内容を調べてみた。

「ジャパンナレッジ」には、「伝統芸能」という事項は存在しない。そこで、説明が掲載されている「古典芸能」の内容を確認する。

(1) 日本で近世以前に創始され、現在も伝承・実演されている芸能。雅楽・能・狂言・歌舞伎・文楽・日本舞踊・邦楽・落語・講談など。ふつう、鑑賞を目的としたものをいい、民俗芸能などは含まない。(デジタル大辞泉)

(2) 日本で江戸時代以前に創始され、現在も伝承されている演劇、音楽、舞踊などの大衆芸能の総称。歌舞伎、文楽、能狂言、各地の踊り、箏曲、尺八などの音曲、落語などが含まれる。(日本国語大辞典)

この段階で既に、「民俗芸能」「各地の踊り」の扱いに差が見られる。

² 地域の伝統芸能を活用し、その地域の観光や商工業の振興をはかる目的で、1992年6月に成立、9月に施行された。市町村による各種伝統芸能を中心としたイベントの企画、実施を国が情報提供や資金援助、国内外へのPRなどでバックアップする。(日本大百科全書より)

2 法律上・制度上の扱い

1. 文化芸術振興基本法

2001年に施行された文化芸術振興基本法では、芸術の区分として「芸術」「メディア芸術」「伝統芸能」「芸能」「生活文化」「国民娯楽」「地域における文化芸術」という分類が提示されており³、第十条（伝統芸能の継承及び発展）で「国は、雅楽、能楽、文楽、歌舞伎その他の我が国古来の伝統的な芸能（以下「伝統芸能」という。）の継承及び発展を図るため、伝統芸能の公演等への支援その他の必要な施策を講ずるものとする。」、続く第十一条（芸能の振興）で「国は、講談、落語、浪曲、漫談、漫才、歌唱その他の芸能（伝統芸能を除く。）の振興を図るため、これらの芸能の公演等への支援その他の必要な施策を講ずるものとする。」と規定されている。また、「文化芸術振興基本法案に対する附帯決議（（衆議院文部科学委員会・参議院文教科学委員会）」中で、特段の配慮をすべき事項として「我が国において継承されてきた武道、相撲などにおける伝統的な様式表現を伴う身体文化についても、本法の対象となることにかんがみ、適切に施策を講ずること。」と、相撲についても言及しているのが興味深い。

ちなみに付帯決議には「文化芸術振興に関する施策を講ずるに当たっては、基本法に例示されている文化芸術の分野のみならず、例示されていない分野についてもその対象とし、基本法における例示の有無により、その取扱いに差異を設けることなく取り組む。」ともあり、条文明示分野以外のものが対象に該当しない、というわけではない。

2. 独立行政法人日本芸術文化振興会法

「目的・事業」として掲げられている「2. 伝統芸能の保存及び振興」の「(1) 伝統芸能の公開」の内容を確認すると、冒頭に「各劇場において、歌舞伎、文楽、

³ ここに記載したもの以外にこの法律が対象としている分野は、第八条（芸術の振興）では「文学、音楽、美術、写真、演劇、舞踊その他の芸術（次条に規定するメディア芸術を除く。）の振興を図るため、（後略）」、第九条（メディア芸術の振興）では「映画、漫画、アニメーション及びコンピュータその他の電子機器等を利用した芸術（以下「メディア芸術」という。）の振興を図るため、（後略）」、第十二条（生活文化、国民娯楽及び出版物等の普及）では「生活文化（茶道、華道、書道その他の生活に係る文化をいう。）、国民娯楽（囲碁、将棋その他の国民的娯楽をいう。）並びに出版物及びレコード等の普及を図るため、（後略）」、となっている。さらに、第十三条で有形・無形文化財の保存・活用、第十四条で地域における文化芸術の振興を謳っている。

舞踊、邦楽、雅楽、声明、民俗芸能、大衆芸能、能楽、沖縄伝統芸能等多岐にわたる伝統芸能の公開を行っています。」と記されている。

ただし、1・2ともに規定されたのは平成以降であり、いわば後付けのこの法律が、現状と乖離したり、齟齬を来したりしないように、十分に練られた条文になっているという事実は考慮されるべきである。特に2は国立劇場法に代わって制定されたものであり、「伝統芸能」の定義云々以前の問題として、実際に現在の国立劇場全館で上演された実績のある分野を網羅するような内容に、意図的に拡張して記載してあると考えられる（「声明」を伝統芸能と扱っているのは、ここの記載だけである）。

3. その他の国の規定

(1) 芸術家の顕彰制度

文化勲章・文化功労者など、文化庁の制定する芸術家の顕彰制度では、実演芸能分野は「演劇」「音楽」「舞踊」としか区分されていない（ただし、芸術選奨では分野に「大衆芸能」という区分が加わり、落語など演芸全般がこちらに入る）。また、日本芸術院は第三部が「音楽・演劇・舞踊」で、下の区分の分科に「能楽」「歌舞伎」「文楽」「邦楽」などがあるが、いずれも「伝統芸能」という枠組みはない。

(2) 文化庁芸術祭

芸術選奨と同じ区分の4部門となっており、「伝統芸能」の区分はない。

(3) 舞台芸術への助成制度

平成24年度は、「音楽」「舞踊」「演劇」「伝統芸能・大衆芸能」の4分野が対象とされている。助成事業を実際に行っている芸術文化振興基金のHPでは、助成対象として「オーケストラ、オペラ、室内楽、合唱、バレエ、現代舞踊、演劇等舞台芸術の公演活動」「文楽、歌舞伎、能楽、邦楽、邦舞等伝統芸能の公開活動」「落語、講談、浪曲、漫才、奇術等の公演活動」他を掲げている。明確に提示されているのは「伝統芸能」のみだが、文化芸術振興基本法の条文の区分を鑑みれば、1つ目が「芸術」、2つ目が「伝統芸能」、3つ目が「芸能」を想定したものと考えられる。

(4) 人間国宝

国（文部科学大臣）が文化財保護法に基づき指定する重要無形文化財保持者（い

わゆる「人間国宝」)では、芸能分野は現在、「雅楽」「能楽」「文楽」「歌舞伎」「組踊」「音楽」「舞踊」「演芸」の8つの種別に分かれている⁴。指定を受けているものは「団体」と「個人」があるが、参考として、この指定を受けた実演者のいる分野の、重要無形文化財保持者の指定状況と、プロの実演家がプロとしての活動を行うために所属する組織の現況について記載する。後者の所属組織については、公益社団法人日本芸能実演家団体評議会（以下、「芸団協」と表記）正会員団体を基準とする。

能楽

芸団協正会員：公益社団法人 能楽協会

各専門的役割を職能とする各流の能楽師が会員で、現在の会員数は1,277名である。

「重要無形文化財保持者」の保持団体認定を受けた団体：一般社団法人 日本能楽会

相応の芸歴を持ち、技量が優れていると認められた者のみを構成員とする。現在の会員は481名である。

歌舞伎

芸団協正会員：公益社団法人 日本俳優協会

前進座を除く歌舞伎俳優と新派俳優で構成されており、現会員は351名である。

「重要無形文化財保持者」の保持団体認定を受けた団体：一般社団法人 伝統歌舞伎保存会

歌舞伎に携わる俳優、竹本、長唄、鳴物、狂言作者のうち、相応の芸歴を持ち、技量が優れていると認められた者のみを構成員とする。現在の会員は187名である。ちなみに、一般社団法人義太夫協会、一般社団法人長唄協会が、別個に芸団協正会員団体として存在する。

文楽

芸団協正会員：一般社団法人 人形浄瑠璃文楽座むつみ会

「重要無形文化財保持者」の保持団体認定を受けた団体：人形浄瑠璃文楽座

⁴ かつては「演劇」という種別もあり、新派俳優が保持者に認定されていた。

「文楽協会」は公演の主務を担当する公益財団法人であり、実演者組織ではない。HP等がなく、各組織の最新の人数は不明だが、文化庁の国指定文化財データベースの「保持者情報」には54名の氏名が記載されている。

雅楽

「重要無形文化財保持者」の保持団体認定を受けた団体：宮内庁式部職楽部

芸団協正会員団体は存在せず、宮内庁内の一組織が唯一の認定団体となっている。文化庁の国指定文化財データベースには25名の氏名が記載されている。

演芸

芸団協正会員：一般社団法人 落語協会、公益社団法人 落語芸術協会、公益社団法人 上方落語協会

落語協会（現会員344名）および落語芸術協会（現会員212名）には色物も加盟しているが、講談協会、太神楽曲芸協会、公益社団法人日本奇術協会、一般社団法人日本浪曲協会、ボーイズバラエティ協会、社団法人漫才協会は別個の芸団協正会員団体である。

重要無形文化財指定は、各個認定の2名（「古典落語」の桂米朝、「講談」の一龍斎貞水）のみである。

他の分野の重要無形文化財指定状況も記しておくとして、音楽では一中節保存会、荻江節保存会、河東節保存会、義太夫節保存会、宮園節保存会、常磐津節保存会が団体認定、尺八、新内節、清元節、地歌、長唄、箏曲は各数名が各個認定を受けているが、個別の実演者組織に関しては、設立されている流派（箏曲・地歌・尺八の日本三曲協会や、常磐津、新内、清元など）と、特に設立されていない流派がある。

舞踊では、歌舞伎舞踊は各個認定（現在は西川扇藏と花柳寿南海のみ）となっており、琉球舞踊と組踊は総合認定だが、いずれも認定の保持団体は存在していない。

4. まとめ

このように、国の法律・制度上の規定においては、「伝統芸能」はひとつおりの定義づけされるケースと、「音楽」「演劇」「舞踊」の一部として扱われるケースに分かれる。さらに、「大衆芸能」を想定したジャンルが独立して設定される場合、

演芸関連はそちらに移管される（ちなみに、芸術選奨の「大衆芸能」部門は、演芸家と歌謡曲・ポップスのミュージシャンが受賞するのがここ数年の通例である）。

この実情を反映するように、芸団協による「芸能花伝舎」HPでは、「一般的な慣行にそった分類」と宣言した上で、「日本の伝統芸能」を「演劇（能楽／文楽／歌舞伎／組踊）」「音楽（雅楽／義太夫節／清元節／小唄／古曲／薩摩琵琶／三曲／地歌／尺八の音楽／新内節／箏曲／俗曲／筑前琵琶／常磐津節／長唄／端唄）」「舞踊（舞楽／日本舞踊）」「演芸（落語／講談／太神楽／手妻／浪曲）」と紹介している⁵。なお、同HPの「日本の芸能、舞台芸術について」⁶には、「明治以降、西洋から移入してきた音楽やダンス、演劇などが加わり、古今東西にルーツを持つ芸能、舞台芸術が、重層的に多彩に共存しているのが日本の実演芸術の特徴です。明治時代の欧化政策で、西洋文化が積極的に採り入れられた一方で、江戸期までの芸能を退ける文化政策がとられたこともあり、明治期以前に様式が確立された伝統文化と西洋にルーツをもつ文化を区別する捉え方が一般化しています。」という記載がある。ここまでいくつかの典拠における各芸能の区分を確認してきたが、この「明治時代の欧化政策」をキーとした「伝統芸能」の区分は、単語の使用実態に沿った定義として、正鵠を得ている印象がある。

3 各種統計調査における扱い

さらに、各種統計調査の調査項目における定義内容を確認してみた。だが、そもそも「伝統芸能」を独立の調査項目として設定している調査が非常に少なく、「『伝統芸能』をある程度明確に定義している例」として引用できる調査は僅かであった。

1. 趣味・娯楽に関する統計調査

趣味・娯楽に関する統計としてよく使用されるのは、標本数の多い総務省統計局の「社会生活基本調査」と、毎年調査が行われる公益財団法人日本生産性本部の「レジャー白書」だが、「社会生活基本調査」の「趣味・娯楽」分野の項目中、最も内容が近似していると考えられるのは「演芸・演劇・舞踊鑑賞(テレビ・DVDなどは

⁵ <http://www.geidankyo.or.jp/12kaden/entertainments/index.html>

⁶ <http://www.geidankyo.or.jp/12kaden/net/know.html>

除く)」であり、レジャー白書 2012 の「趣味・創作部門」の調査項目中では、「観劇(テレビは除く)」「演芸鑑賞(テレビは除く)」のみである。

内閣府の世論調査は、独自の定義づけを行っている。世論調査は毎年行われるが、対象となるテーマが毎回異なっており、「文化に関する世論調査」は 2009 年調査が最も新しい。この時の調査項目は「演劇」「伝統芸能」「芸能」「舞踊」と分けられており、それぞれの定義を確認すると、雅楽・能楽・文楽・歌舞伎は「伝統芸能」、講談・落語・浪曲・漫才は「芸能」の例として示されており、演劇は「現代演劇、人形劇、ミュージカルなど」、舞踊は「日本舞踊、バレエ、モダンダンス、コンテンポラリーダンスなど」となっている。なお、この区分が使用されたのは 2009 年からで、その前の 2003 年、1996 年調査の項目は「演劇・演芸」「舞踊」となっており、「演劇・演芸」の内容として「現代演劇、人形劇、ミュージカル、歌舞伎、文楽、能楽（能、狂言）、落語、浪曲、漫才、講談など」が掲げられていた。新しい調査項目区分は、文化芸術振興基本法の条文における区分にほぼ対応しており、2009 年の項目変更はこの条文に調査事項を適合させたものと考えられる。

ちなみにこの時の調査において「我が国の文化芸術の中で、世界に誇れると思う文化はどれか」（複数回答）を聞いた結果では「伝統芸能」が 64.7%と最も高く、以下「歴史的な建物や遺跡」（56.4%）、「食文化」（31.5%）、「演劇、舞踊、芸能」（28.8%）となっており、明確な枠組みはさておき、「伝統芸能」そのものの存在意義は高く認められている現状が推察できる。

2. 国立劇場による調査

国立劇場が、1995 年に「伝統芸能に関する世論調査」という調査を行っている。この調査報告では、「あなたは、どのような分野の芸能に関心がありますか」（複数回答可）という質問に対して、「日本的・伝統的芸能の枠組み」内に「歌舞伎」「文楽」「能・狂言」「日本舞踊」「邦楽（三味線、琴、尺八、小唄、長唄）」「雅楽・声明」「民俗芸能（神楽・祭礼行事、民謡など）」「大衆芸能（落語、浪曲、講談、漫才など）」「大衆音楽（歌謡曲、演歌など）」「その他・日本的なもの」を挙げている。さらに、歌舞伎、文楽、能・狂言、日本舞踊、邦楽、民俗芸能、大衆芸能については、上記の質問とは別に、それぞれに対する関心の程度とその理

由（「関心がない」の理由も含む）を尋ねており、調査タイトルとの兼ね合いを考えると、少なくともこの時点では、この7分野を「伝統芸能」として扱っていたものと考えられる。

4 本論における「伝統芸能」の範囲

1. ここまでの確認内容

以上の確認結果から、対象すべてに明示的に記載されており、「伝統芸能」として扱うことに議論の余地のないものは、以下の3つである。

能楽（能狂言）

文楽

歌舞伎

さらに、定義中に明示されないケースも一部にあるものの、現時点でユネスコ無形文化遺産に選定されている芸能という、客観性という意味で重要な要素を上記3つと共通に保持しているのが、雅楽である。

また、「芸能／大衆芸能」分野の芸能は、歌唱全般を含めると該当範囲は爆発的に大きくなるが、「芸能」の中でも保守的傾向が強く、これまでに幾人かの人間国宝も輩出している落語・講談などの「演芸」は、「伝統芸能」に最も近い位置にある芸能と考えられる。

そして、さらにその外枠に「日本舞踊」「邦楽」が位置すると考えられる（辞典の定義と、日本芸術文化振興会法に記載があるのみ）。

2. 「純粋な鑑賞者」の比率という視角の導入

先に触れた「社会生活基本調査」と「レジャー白書」には、実際には日本舞踊や邦楽に関する調査項目も存在している。しかしそれらは、「実演行動」を行っているか否かのみが調査対象であり、鑑賞行動についてはネグレクトされている。このことは、調査実施者に、これらの分野は「純粋な鑑賞者」（自分自身は実演を一切

行わず、鑑賞行動に専念する支持者) はあまり多くない、という認識があることを表していると考えられる。この、「純粋な鑑賞者」の多寡という観点から、再度「伝統芸能」の位置関係を考えてみたい。

「純粋な鑑賞者」の多さは、「実演者の収入に占める『講師／教授料』の比率の低さ」もしくは「実演者の芸能活動に占める『講師／教授活動』の比率の低さ」と読み替えることもできる。2000年版の「芸能実演家の活動と生活実態」調査報告書（日本芸能実演家団体協議会）に掲載された、「1年間で携わった芸能活動・教授活動の平均参加日数（参加率×参加した人の日数）－芸能小分野別」の集計結果は、以下の表 1-1 のとおりである。

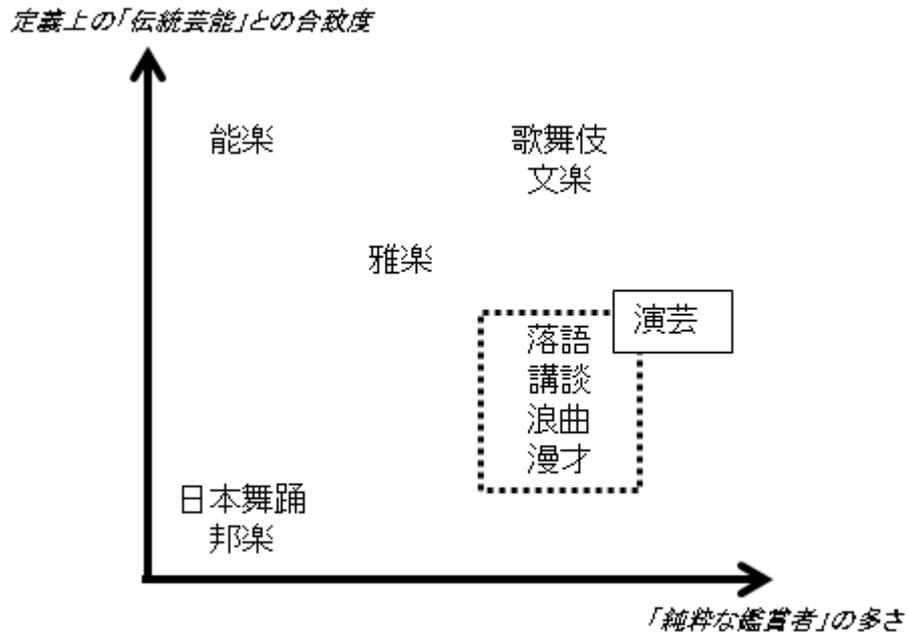
表 0-1 1年間で携わった芸能活動・教授活動の平均参加日数

	能	歌舞伎	日本舞踊	邦楽		演芸	
				長唄	箏曲	落語	漫才
舞台・コンサート・ライブ・寄席	32.9	185.4	4.3	49.1	3.4	123.7	110.5
教授活動	122.4	0.3	121.0	73.2	69.3	1.8	4.5

圧倒的に教授活動の多い「能・日本舞踊・邦楽（特に箏曲）」グループと、少ない「歌舞伎・演芸」グループに分かれるのが確認できる（文楽に関しては集計値がないが、歌舞伎と同様と考えられる）。

これまでに見てきた「伝統芸能」の定義との合致度に加え、さらにこの「純粋な鑑賞者」の多さという座標を加えて各芸能の分布を考えると、おおよそ次のようになる。

図 0-1 各種芸能の位置座標



「純粋な鑑賞者」が少ないということは、興行来場者の大半は「観客」であると同時に「実演家」でもある出演者の弟子、もしくは直接の知り合い、ということであり、「観客を増やす」ことは「自分（もしくは一門）の弟子を増やす」こととほぼ同義となる。通常、その興行場は、来場した者同士が顔見知りである場合も多いため、関係者のサロンのような雰囲気醸し出すであろう。だが、「そこ」に居続けるには相応の教授料・鑑賞料を払い続けるだけの財力を要することもあり、外部から鑑賞に来た「純粋な鑑賞者」には、閉ざされた、入りにくい世界と映る。

そしてこの現象を、部内者はむしろ歓迎する傾向にある。これは、「能楽」「日本舞踊」「邦楽」の芸能としての特質⁷を考えれば、大いに必然性がある。いずれも、観衆の静粛さが強く要求されるからである。もともとこれらは屋内芸・座敷芸として、ごく少ない人数に向けて披露されてきたものであり、事前了解の取れた、均質な観客が想定されている。無理に観客規模を大きくして、秩序を乱す闖入者の入り

⁷ 特に、能に関しては、極度に抑えられた舞台上の動作、初心者には内容が聞き取れるはずのない謡、鑑賞に際してのルール（拍手をするタイミング等）の厳然たる存在など、「たまたま劇場の前を通りかかったから」などという理由で見始めるのを許さない仕組みが完璧に構築されている。また、定期的に大勢の観衆を集める場であるにも拘らず、ほとんどの能楽堂が盛り場から離れたところに立地しているのも同じ理由と考えられる。

込む隙を作るよりも、規模は小さくても、和を重んじてくれることが確実な支持者だけで維持していこうという姿勢を貫いた結果が、これらの芸能の今日の有様である。

この方針自体は、誤りであるとは思わない。「伝統芸能」近辺の芸能は常に後継者難に悩まされているが、門戸を広くすることは、それ相応のリスクを伴う⁸。それであれば、自身の子弟を含め、内情を熟知の上で入門してきた者のみを育成していく方が、絶対数は少なくとも成果が確実である。実際に、能楽・文楽等と異なり、これまでに特段のプロ養成事業を立ち上げてこなかった日本舞踊や邦楽も、少なくとも 21 世紀初頭の現在までは芸能として維持されており、広く世に名を知られるような名手こそ近年は登場していないものの、格式のある劇場で定期的に公演を開催できるだけの規模・レベルは堅持している。ただし近年は実演者のみでなく、これらの芸能の周辺産業（楽器制作、小道具制作など）も衰退が進んでおり、実演者に関わる問題以外の部分で、業界が痩せ衰えてしまうという危惧はある。

さて、では「純粋な鑑賞者」が多い分野の特徴はどうだろうか。単独の興行数の少ない（各所の祭事・式典等で演奏される機会が殆どである）雅楽を除いた歌舞伎・文楽・演芸に共通なのは、市場規模が大きく、マスメディアに取り上げられる機会も多いことである。特に、歌舞伎は松竹という大資本の会社が興行を制作・主催しており、2013 年の歌舞伎座新築開場のニュースは、その用途が一芸能分野の専用興行場に過ぎないにも関わらず、新聞・テレビ等で大々的に報じられた。

これらの芸能は、先述の能楽とは違って、「業界についての知識の乏しい者」であっても、見ればそれなりに楽しめる（落語・漫才は公演がすべて現代語を用いて行われ、歌舞伎・文楽は視覚面からの情報量が豊富である。そのため、いずれも「終演まで何をやっているのか全く分からなかった」という事態に陥る危険性はない。ただしこの点、演芸のうち浪曲はやや不利な部分があることは否めない）という特質を持っている。また、客席での飲食が認められている、「上演中に観客が声を発すること」が禁忌事項とされていない（歌舞伎には大向うの制度があり、落語では観客は自由に笑うことを求められる）など、劇場空間はかなり開放的である。

⁸ 国立劇場養成課では現在、能楽・文楽・歌舞伎・太神楽の後継者の育成を行っている。この事業自体は大いに評価されるべきだが、育成に大きなコストがかかっている（未経験の若者が、無償で、超一流の講師に連日差し向かいで手ほどきを受けることができる）にもかかわらず、業界定着率は必ずしも高くない。

そして、歌舞伎・文楽・落語については、国立劇場および各業界の統括団体において近年、戦後の定期興行（ここでは、年間を通じて固定的な期間に、固定的な興行場で開催される興行をこう呼ぶこととする）を中心とした、興行データベースの整備が進められている⁹。これは、いずれも「実演者」と「定期興行のリスク負担者」が別個であり、定期興行全体を客観視できる体制が整っていることと関連が深いと考えられる。

このデータベースを使用してこれらの興行様式を分析し、それぞれの共通点、もしくは相違点を見出すという作業は、「伝統芸能」とは何か、という考察を深めていく上で大いに有用なのではないだろうか。

5 業界分析への定量解析手法の導入

筆者は、総務省統計局の外郭団体において、統計データ処理を本来業務として行う部署に長年勤務しており、数十万レコード規模の大量データ集計や、統計解析ソフトを使用したデータ解析作業に習熟している。また、修士課程までは経済学を専攻しており、データの実証分析結果を用いて、仮定された理論を検証する、という研究手法には馴染みがあるため、「興行データベース」を集計・分析したらどのような結果が算出されるのか、ということに大いに興味を感じた。そこで、これらの興行データベース集計を行い、伝統芸能の世界の構造解明にチャレンジすることにした。

1. 興行データベースの解析

歌舞伎興行に関しては、既報の研究報告として、「歌舞伎上演演目実態調査表（昭和40年～59年）」（1986年の日本演劇学会紀要に掲載）、および、その後水田かや乃らによって収録データの拡張された「歌舞伎上演演目実態調査表（昭和20年8月～63年）」（「歌舞伎：研究と批評」6号掲載）を使用した、演目別上演回数を集計報告がある。しかしこの報告では、「歌舞伎興行史研究」という観点から、「義太夫狂言」「純歌舞伎狂言」「新歌舞伎・新作狂言」「舞踊」の4分野いずれかに

⁹ ただし、落語は東京の興行のみ。上方落語は、終戦以降2006年に天満天神繁昌亭が開設されるまで、寄席の定期興行が存在しなかった。

各演目を振り分けたところから集計が開始されており、この区分方法が理解できないと結果を解説できず、集計結果の使い勝手があまりよくない。そもそも、上記の集計報告では、事実上、興行データベースの持つ膨大な情報量のほんの一部にしか着目していない。上演劇場、上演年月、上演時の配役など、データベースに収録された項目全体を使用すれば、より一般的な概念の「上演回数上位演目ランキング」や、年代別の配役の傾向比較なども可能である。専門性・特殊性の低い、より一般的な分析を行うことは、その結果を今後、他の芸能の興行データベースが利用可能になった暁に比較資料として利用できるという観点からも有用である。本論は、一つの「先駆的事例」として、伝統芸能興行の分析を行おうとするものである。

歌舞伎上演に関連した「統計解析」としてはもう1つ、河竹登志夫・林知己夫の「パターン分類の数量化法によるアンケート回答の解析」（河竹登志夫「続々比較演劇学」所収）も挙げられる。これは歌舞伎の海外公演の際に行われた観客アンケートの結果を「数量化」という統計解析手法を用いて解釈したもので、歌舞伎興行そのものの分析ではないが、河竹はこの研究を総括しながら、興行研究分野への客観的なデータ解析手法導入の重要性を述べている。筆者は、社会人としてのこれまでの蓄積を生かしながら、この方向性での研究を推進していきたいと考えている。

2. 本論における分析の方針

本論ではまず、興行データベースが既に入手できている歌舞伎と落語について、これまでの業界内の認識等も念頭に置きつつ計画したいくつかの分析テーマに、最も適した解析手法を適宜選択しながら数値分析を行ってみる。

歌舞伎興行データに関しては、上演演目が一部の演目に偏っているようだ、という問題が、1986年の日本演劇学会シンポジウム「歌舞伎の現状を批判する」中で既に野村喬の発言として提議されており、1988年までの実態調査表と併せて収録されている「歌舞伎白書からの報告－戦後昭和歌舞伎の動向－」（水田かや乃）にも同様の指摘がある。ただし、この1980年代後半の集計よりはるか以前から、一部の演目だけが数多く上演される傾向があることは関係者には直感で分かっていたようで、通俗的な表現として、「勸進帳」の上演が多いことを揶揄しての、安宅の関ならぬ「またかの関」や、これをやれば当たるとされ、相応の期間をおいて繰り返し上演

される「仮名手本忠臣蔵」を指して「独参湯」、などの表現が存在している。この演目の偏りの実状や、歌舞伎を代表する人気演目の上演状況等について、数値分析で検証したい。

落語に関しては、歌舞伎のようなデータを用いた先行研究が存在しない。また、本論では「寄席定席興行」の出演者についての分析を行っているのだが、そもそも「寄席」については、書店に並んでいる落語入門書にそのような公演会場があることが記載されている、という程度にしか一般的には認知が広まっておらず、誰は非常によく出ている、誰はほとんど出ない、というような寄席出演者についての具体的な情報は一切提供されていない。実は筆者自身、寄席興行に興味を持ち始めた頃には、「寄席演芸年鑑」（全ての寄席演芸実演家を網羅した書籍）に掲載されている落語家がこれだけ大勢いるのだから、全員当然のこととしてある程度の回数は寄席に出演しているものと思い込んでいた。しかし、手元に「落語家の一覧表」を用意して、高座を実際に見た落語家に次々にチェックを入れてみたところ、チェックの入る人にはいくつも入り、入らない人には全く入っていないことに気がついた。それであれば、チェックの入らない人の出演する時を狙って寄席に行こう、と該当落語家の出演予定を調べてみたところ、「チェックのない落語家」の名はどんなに先まで見ても全く見当たらないことが多かった。「彼らはいつ寄席に出るのだろうか？」実はこの疑念が「興行データの集計・分析」に興味を持った、そもそもの端緒である。これを解明するべく集計用データを作成し、実データ分析を行ってみたところ、寄席定席興行の隠れた構造がいくつかはっきりと見えてきた。本論は、これらについて数値的に検証した最初の研究となる。

そして、歌舞伎と落語に関しては、筆者自身が、公刊された書籍を読む、興行を見るなどの表層的な理解を超える、強い問題意識（研究願望）を従前から有しているため、実際のデータを用いた実証分析を行った後には、その「実感との適合状況」も逐次確認していきたいと考えている。

歌舞伎・落語 2 分野の興行データベース分析の結果がまとまったら、その応用として、これを「伝統芸能」の定義として活用することを試みたい。まず比較すべきは、これらとかなり近い距離にあると思われる文楽の興行である。ただし、文楽については十分な情報量を持ったテキスト化済みデータベースを入手できておらず、

比較分析には課題が残ったままである。さらに、現時点では「伝統芸能」と考えられていない芸能についても比較用に試行的集計を行い、「伝統芸能」とされる芸能の興行との結果の差異について確認する。ここで取り上げるのは、長期に及ぶ興行史を有しながら、これまでに確認してきた法律等では一切「伝統芸能」としては扱われていない宝塚歌劇団の興行と、「文化芸術振興基本法案に対する附帯決議」に特筆されている、相撲の番付である。

そして、実際の各種興行データを分析した結果や、数値的指標を導出することは不可能だが、これらの芸能が共通に持っていると考えられる構成要素についても捕捉しながら、「伝統芸能」もしくはそれに近い分野の芸能が持っていると思われる共通要件について考察したい。最後に、こうして峻別された「伝統芸能」という興行ジャンルが、現在の日本においてはどのような存在となっているのかを俯瞰した後、数値解析全般について振り返る。

本来、「伝統芸能」全体の興行特性について考察するのであれば、文楽・歌舞伎と同等に「伝統芸能」の最右翼に位置する能楽興行についての分析も欠くべからざるものではある。しかし、能の世界は現時点ではまだ「興行全体を客観視できる体制」が整っているとは言い難く、流派を超えて公演情報が網羅された、統一興行データベースが存在しない。この問題に関しては、将来の情報開放を待つのみである。

また、本論における論考の過程では、最終的な「伝統芸能の定義の導出」に拘泥することなく、そこに到達するまでの過程で得られる、各種の数値解析結果それぞれに対しても、個別に十分に検討を加えていきたい。本論は、伝統芸能興行の最初の数値分析であり、分析手法それ自体の妥当性についても検討する必要があるからである。本論は「統計的有意性を備えた、何らかの解析結果を得ること」に研究目的を集約させるものではなく、それぞれの分析過程にこそ研究の本義が込められているのである。

3. 分析に際して

「興行を計量的に解説する」ことをテーマとしている本論だが、興行史の長い芸能を複数題材に取ったため、集計すべき元のデータ量が非常に膨大で、さらにそれを集計用にどう整備すべきか考えるところから始めなければならないなど、分析

は決して「単純作業の積み重ね」ではなかった。しかも、ある程度分析を進めると、データ集計とは切り離して考えるべき業界固有の問題に突き当たったり、現時点で未整備のデータとの関連について確認する必要性が見えてきたりすることが多く、「関連性の示唆」に留まってしまった分析内容も多い。しかし、先行研究のないこの分野で、数値比較結果を用いて要素間の関連性を窺わせることができたということこそが、研究の成果であると思っている。

この研究を始めた当初、相談に訪ねたある若手落語家に「研究をされるのは自由ですが、人間のやることですから、そういったものは数値では表せません」と断じられ、気持ちが大きく折れかかったことがある。実際、落語界において、寄席への出演回数に関する不満は落語家たちの間に鬱積しているようで、業界インタビューのつもりで始めた落語家との対談が、現状の寄席運営体制への愚痴を聞く場になってしまった、という逸話も聞く。「数値では表せない」と言った落語家は当時大変な上り調子で、寄席への登場回数も若手にしては多かったため、現在から思い返せば、不満を抱えている仲間への遠慮からこう発言したのだろう、と回顧できるが、絶対的な序列評価につながる数値比較、そしてその結果の明示は、人間関係を何よりも重視するこれらの業界において、これほどまでにデリケートな側面を併せ持っており、筆者もこの分野の研究に際し、この点には最大限の注意を払っていることを、本論冒頭でまず述べておきたい。

開始早々に躓きかけた研究ではあったが、それでも数値比較の可能性を信じてデータ整備・集計を続けたところ、徐々に理解を示してくれる業界関係者が現れ、様々な形で支援を頂くことができた。本論はその厚情の賜物であり、今回の分析が、業界内の識者の方々に受容されれば本望である。

第1章 歌舞伎の興行分析

序 現在の歌舞伎興行について

歌舞伎興行は長年、東京の歌舞伎座を主たる興行場として行われている。東京には他にも、歌舞伎興行を行うことの多い劇場として、国立劇場や新橋演舞場がある。これらの劇場では基本的に古典的な上演形式に則って公演が行われるが、近年はシアターコクーンや日生劇場で、意欲的な演出の歌舞伎公演が行われることもある。歌舞伎の定期上演劇場は地方にもあり、毎年10月の名古屋御園座（ただし2013年より別会館）での顔見世興行、毎年12月の京都南座での顔見世興行など歴史の長い地方興行が存在する。また、1997年に大阪松竹座が新築開場したことで、かつては江戸歌舞伎の対抗勢力だった上方歌舞伎の本拠地である大阪の地で、歌舞伎が見られる機会が再び増大した。さらに1999年には博多座が開業し、九州でも定期的に歌舞伎興行が行われるようになった。

歌舞伎俳優は原則として公益社団法人日本俳優協会に所属することになっており、公演制作はほぼ松竹の独占状態¹⁰である。1966年に開場した国立劇場では、松竹興行とは別路線の「復活」や「通し上演」を重視した歌舞伎公演を行っており、鑑賞者開発事業として、学生を対象とした「歌舞伎鑑賞教室」公演も開催している。

国立劇場ではまた、俳優・音楽などの後継者の養成事業も行っており、現在は俳優数の大半を養成所出身者が占めている。ただし、養成所の卒業生は「大部屋俳優」扱いで、公演で大きな役がつくことはほとんどない。

1 公演概況の把握

1. 使用データについて

分析には、公益社団法人日本俳優協会（以下、「俳優協会」と表記）の作成による、協会所属の俳優が出演する公演を網羅した「歌舞伎公演データベース」を使用する。このデータベースは、文化庁の芸術団体人材育成支援事業の委託を受けて調

¹⁰ これらの組織構成とは別に、前進座も歌舞伎公演を行っているが、今回は分析対象に含めない。

査・作成されたものであり、現在は俳優協会が運営する「歌舞伎 on the web」サイト内で、「歌舞伎公演データベースー戦後から現代までー」として公開されている¹¹。

筆者は、このデータベースの2006年7月時点（Web提供開始以前）における整備完了データの貸与を受けて、分析を開始した。しかしこの段階での公演データは、現在のWeb上データとは異なり、「該当公演の上演時の筋書（プログラム）に記載された内容を、記載内容どおりにデータ化する」という大原則に則って作成されたままで、新字体・旧字体の表記ゆれや、同一演目に対しての多様な演目名表記が入り混じっていた。そこで、実際に集計を行う前に、まず集計を行い得る形にデータを整備し直す必要があった。現在Web公開されているデータベースでは、これらの問題に対しては適切な対処が施されたようだが、筆者が自身で整備を行う過程で、上記に挙げた以外にも様々な歌舞伎興行データ独特の問題を発見したため、本論ではこの「データ標準化」の過程も記述する。また、受領段階でのデータ収録期間は1946～2005年であったため、時系列比較に使用するデータについては、Web公開データを使用して2010年までのデータを追加した。

データ収録形式は、原則として1幕につき1レコードだが、中には新作の1本ものなどで、1公演が1レコードとなっているものも混在している。データベース収録対象公演は、現在も定期的に歌舞伎を上演している歌舞伎座・新橋演舞場・国立劇場・御園座・南座・松竹座・博多座・浅草公会堂・明治座・金丸座、また、不定期ではあるが相応の公演実績のあるシアターコクーン・日生劇場、さらには既に閉場してしまった東横ホール・東横劇場・四ツ橋文楽座・道頓堀文楽座・中座なども加えた、東西の主要劇場におけるすべての歌舞伎公演（1ヶ月未満の公演や、一部の勉強会も含む）であり、屋外等で単発的に開催される公演や、会場が次々に代わる公文協巡業公演は含まれていない（ただし、HPによると、俳優協会では巡業についても現在公演データを作成中のようなのである）。そして、そもそもが「俳優協会所属俳優の出演公演のデータベース」という前提であるため、いわゆる「地歌舞伎」の公演は含まない。

また、歌舞伎とは言いがたい公演の採否については、基本的に俳優協会の判断に

¹¹ <http://www.kabuki.ne.jp/kouendb/>

なお、「制作・協力」(<http://www.kabuki.ne.jp/kouendb/static/cooperates.html>)には筆者も名を連ねている。

2 「歌舞伎公演データ」として扱うのには違和感の大きすぎる公演の除外

先述のとおり、このデータベースは、収録対象をあまり狭めないという方向性で、歌舞伎俳優の出演公演を相当な広範囲にわたって収録している。そのため、以下のような公演もデータ中に含まれている。

- ・「新派公演」ではないが、新派俳優が数多く出演し、それに混じって歌舞伎俳優も出演しているもの（「歌舞伎・新派花形合同特別公演」など）
- ・長谷川一夫、萬屋錦之介、大川橋蔵、市川雷蔵などの主演公演で、歌舞伎俳優も出演しているもの
- ・前進座の公演のうち、歌舞伎俳優も出演しているもの（「前進座創立五十周年記念特別公演」など）
- ・「ラ・マンチャの男」「マクベス」など

これらは、歌舞伎俳優の過去の活動業績を調べるのには大変有用だが、「歌舞伎公演についての分析」を行うに際してこれらも対象に含めるとするのは、違和感を禁じ得ない。

そこで、配役データを使用したルールを設けて、「歌舞伎とは見なさない公演」を除外することにした。その内容は以下のとおりである。

(1) まず、配役データの最初と2番目に記載されている俳優を別途リスト化し、いずれかが「歌舞伎俳優」(俳優協会所属で、新派でない人)でないものを抜き出す。配役不明の場合はここでの処理対象としない(積極的に除外しない)。

ここでは、前進座の俳優と、萬屋錦之介、大川橋蔵、市川雷蔵は「歌舞伎俳優でない人」とする(橋蔵・雷蔵は純然たる歌舞伎公演に歌舞伎俳優として出演した記録もあるが、配役の最初に挙げられるような俳優になるのは歌舞伎界を去った後のことであるため)。

また、後の歌舞伎俳優は、明らかに子役の頃でも歌舞伎俳優扱いとする。

(2) (1) 該当データのうち、以下に該当するものは「歌舞伎」扱いに戻す。

- ・総出演者、もしくは主な役の半分を超える人数が歌舞伎俳優である演目
- ・上記の判断が難しい「歌舞伎(舞踊)演目」で、複数の出演者のうち主たる踊り手である1人だけが歌舞伎俳優でないもの(橋蔵の「鏡獅子」など。ただし、非

歌舞伎俳優が女優と組んで踊る道行ものなどは戻さない)

・歌舞伎の見方に関する解説で、出演者が歌舞伎俳優でないもの

(3) (2) の処理後に残ったデータに「歌舞伎ではない」というフラグを付ける。

(4) ここまでは個別の演目ごとの処理なので、これに基づいて月次公演データも処理できるようにする。同劇場・同月の公演についてそれぞれ「総演目数」と「歌舞伎ではない演目数」の合計を算出し、「歌舞伎ではない演目」が全体の6割以上を占める公演は、月別集計から除外できるようにフラグを付ける。

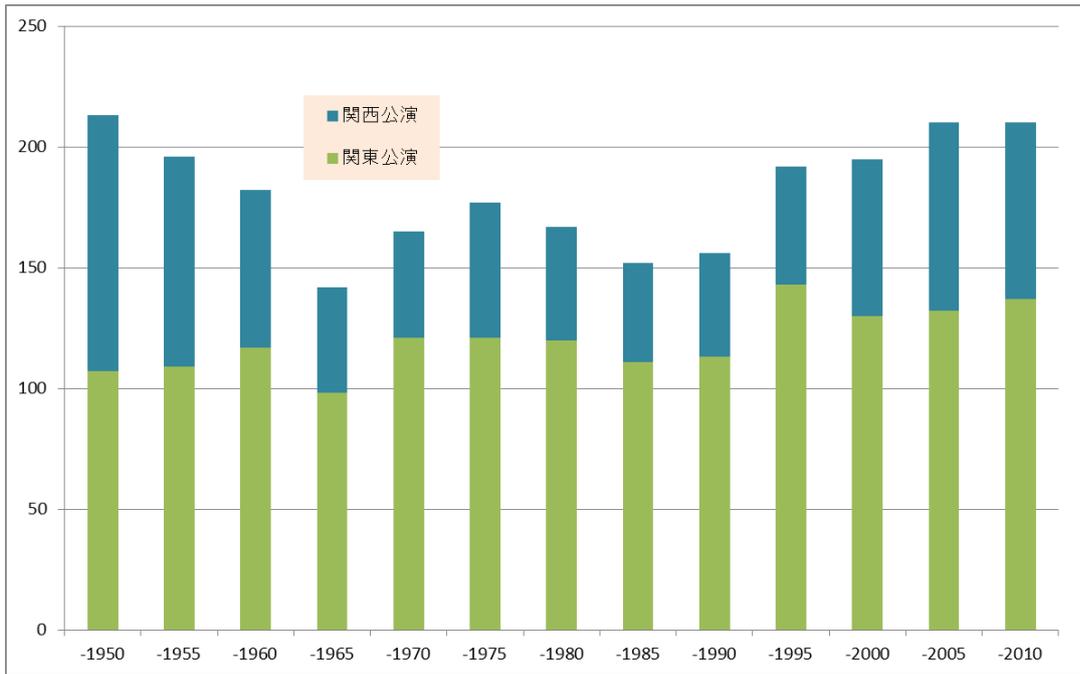
このルールで処理を行った結果、(3) 段階で930件余りのデータが除外対象になった。この除外公演の内容を再チェックしたところ、スーパー歌舞伎のうち「リユウオー」だけが除外されてしまったり(2人目が京劇俳優)、配役データの最初の2人だけが歌舞伎俳優で他の出演者はすべて新劇俳優である「赤い城 黒い砂」は歌舞伎扱いで残ったりするなどの問題が確認されたが、何をもって「歌舞伎演目」と断ずるかの判断は非常に難しく、ルールを詳細に設定すればするほど処理にも時間がかかるため、まず今回はこの条件下で「歌舞伎公演」と見なされたものだけを処理の対象とする。

3. 戦後歌舞伎公演の概況

先述の(4)の処理を行った後の、「公演月数」を基準とした全公演数は、2360であった。これを、5年ごと、かつ開催地(関東・関西)別にまとめたものが、図1-2である。

関東・関西の別については、愛知県以西の公演を「関西」としてまとめた。平成中村座公演は毎回開催地が異なるため、公演ごとに振り分けを行い(松本公演は関東とした)、海外公演はこのグラフ中には含めないこととした。

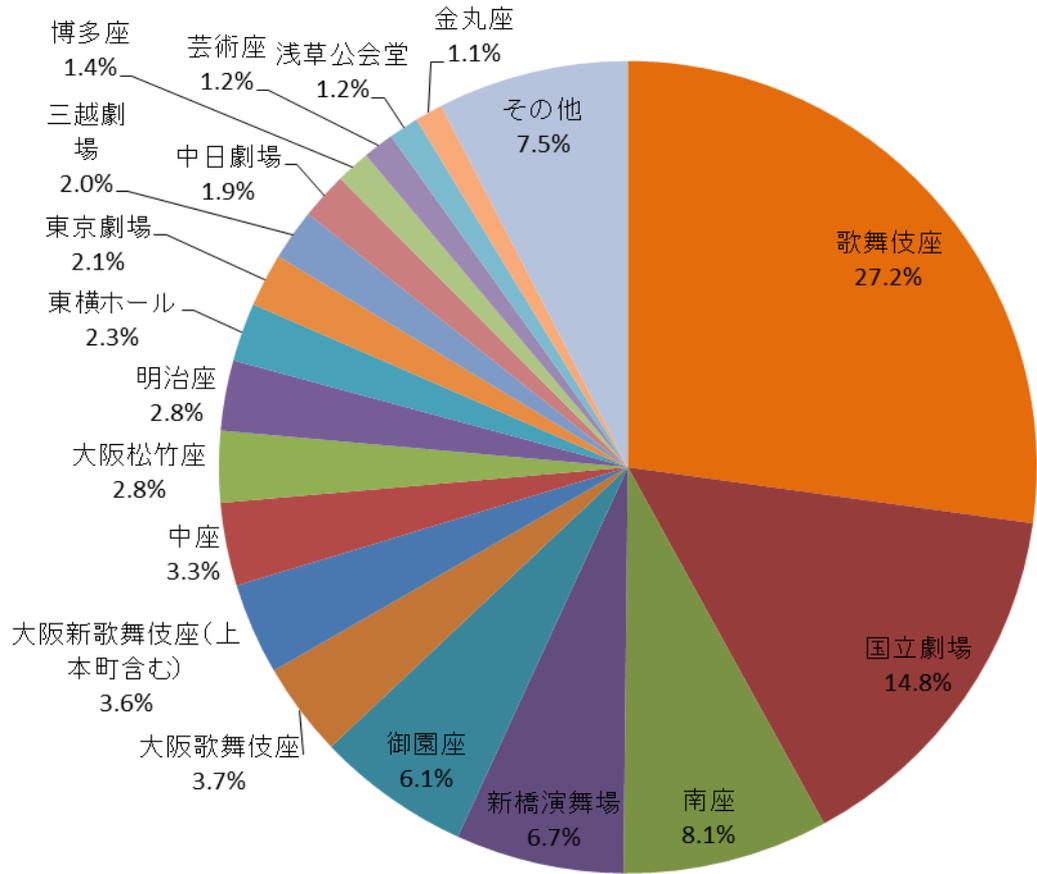
図1-2 5年ごと歌舞伎公演月数（関東・関西別）



終戦直後は関東・関西の公演数は拮抗していたが、1960年代以降関西の歌舞伎公演が減少していること、そしてその後暫く公演回数は5年で150～170回という時代が続くが、1990年代に入ると公演回数が増え、2000年以降は200回超のペースで公演が行われ続けていることが分かる。

ちなみに、全2360公演の、劇場別のデータ占有率を表したものが図1-3である。歌舞伎座での公演が全体の4分の1以上を占めていることが分かる。

図1-3 劇場別公演月数



2 演目ごと上演頻度集計

1. データ整備

次に、演目別の集計を行う。先述の除外処理を行った後のデータ数は12,316件となるので、これの「演目名」変数を度数集計すればよいのだが、このデータはこのままでは使えない。それは以下の理由による。

(1) 演目の表記違い

集計にはSASを使用しているが、SASは新字・旧字の違いもデリケートに判別し、別データとして計上するので、これらを合算できるようにしなければならない(「筋書の表記に準拠」が基本なので、元データ中には、例えば「假名手本忠臣蔵」というデータも存在する)。さらに、「加賀見山旧錦絵」(かがみやまこきょうのにし

きえ)という演目は、「鏡山旧錦絵」と表して上演することもある。このような演目の名寄せ作業も必要である。

ちなみに、データベースには「読みがな」のデータもあるが、こちらを使用すると「ヂ」と「ジ」の違いや、濁点が付く・付かないで別データになってしまい、やはり不都合である(「敵討天下茶屋聚」という演目の読みがなデータは「カタキウチテンカチャムラ」「～テンガジャヤ～」「～テンガチャヤ～」「～テンガヂヤヤ～」の4つ存在する)。

(2) 別表記同演目の名寄せ

次に、歌舞伎独自の問題として、全く別の演目名がついていても、内容は同一の演目である、という場合がある。例えば「弁天小僧(弁天娘女男白浪)」は、「青砥稿花紅彩画」という長い演目の一部分なので、正確な頻度を数えるためには通し上演時の上演分も加える必要があるし、「十六夜清心」は、「花街模様薊色縫」「小袖曾我薊色縫」と、全く異なる演目名での上演記録がある。さらに、いわゆる「助六」は、誰が主役の花川戸助六を演じるかで演目名が全く変わる、という約束がある(「助六由縁江戸桜」「助六曲輪菊」「助六曲輪江戸桜」「助六曲輪初花桜」「助六桜の二重帯」「助六曲輪澤瀉桜」「助六由縁花川戸」がデータとして存在している)。これらも合算しなければならない。

(3) 「口上」の合算

演目名「口上」として記録されているものの上演数は61回だが、実はこのほかに「襲名披露口上」「追善口上」「初舞台披露口上」という演目名でも数多の計上がある。これらは、今回のようなテーマの集計においては、すべて合算するのが望ましい。

これらの問題への対処として、今回は、他の資料を参考にしながら1演目につき1つの番号を持つ「演目コード表」を別途作成して、様々に表記された演目名データをすべて所定の「演目コード」に集約・変換し、その「演目コード」ごとの度数集計を行う、という方策を取った。ちなみに、受領データ中には明らかな入力間違いが何件か確認されたが、修正はこの「コード変換」で対処した。

2. 上演頻度集計

こうして演目別に集計した結果が表1-1である。なお、本論中では、「その舞台の実際の上演回数（＝役者が役を演じた回数）」ではなく、「ある劇場のある月の公演演目として掲げられた頻度」を集計対象としていることに留意されたい。

表1-1 演目別度数集計（上位30演目）

ランク	演目名	度数
1	仮名手本忠臣蔵	674
2	義経千本桜	383
3	菅原伝授手習鑑	257
4	口上	201
5	勸進帳	187
6	京鹿子娘道成寺（「二人道成寺」含む）	162
7	春興鏡獅子	123
8	藤娘	114
9	天衣紛上野初花（「直侍」含む）	113
9	青砥稿花紅彩画	113
11	恋飛脚大和往来	112
12	一谷嫩軍記	111
13	妹背山婦女庭訓	108
14	元禄忠臣蔵	101
15	双蝶々曲輪日記	97
16	鬼一法眼三略巻（「一條大藏譚」含む）	93
17	連獅子	90
18	伽羅先代萩	85
18	春夏秋冬	85
20	梶原平三誉石切	83
21	本朝廿四孝	81
21	与話情浮名横櫛	81

23	廓文章	80
24	傾城反魂香	79
25	身替座禅	78
26	俊寛	77
27	心中天網島	75
28	寿曾我対面	74
28	六歌仙容彩	74
30	解説 歌舞伎のみかた	70

この集計で9位となった「天衣紛上野初花」は、「河内山」と「直侍」それぞれの単独上演の合算値にしてある。前述の「弁天小僧」の場合は通し上演の際にも必ず上演されるので、単純合算で問題はないと判断したが、長い演目中のある部分と、それとは別のある部分の単独上演がどちらも相当数に上る場合の集計は、扱いを決めかねる部分がある。今回は、集計対象期間が長く、データ数も膨大なことから、より「大きな区分」でまとめるという意向のもとに、両者を一括することとした。同様の問題は、「菊畑」と「一條大蔵譚」にもあるが、こちらも「鬼一法眼三略巻」にまとめた。

さて、上演頻度上位の演目を眺めてみると、いわゆる「歌舞伎三大狂言」がきちんと上位3位に入っている。確かにこの3演目は記念興行などでもよく取り上げられ、また、忠臣蔵や千本桜は人気投票でも上位に選出されることが多い¹³ので、人気と実状が一致していると言えるだろう。

だがこれらは、通し上演が行われた場合にはいずれも10幕前後に及ぶ長い演目なので、1幕1データの原則からすると、1度通し上演の興行があると、総数が一挙に増加してしまう。1幕のみの上演分と、このような「通し上演」であるがゆえの重複計上を合算した値同士では単純比較しにくいいため、「仮名手本忠臣蔵」「義経千本桜」「菅原伝授手習鑑」の3演目について、上演劇場・上演年月が同じデータの重複分を削除（言い換えれば、通し上演の場合のデータ数を「1」とする処理である）

¹³ 2012年実施の「あなたが見たい歌舞伎演目ベスト10」アンケート（松竹と朝日新聞の共同企画）では千本桜5位、忠臣蔵9位であり（1位は勸進帳）、2008年実施の「好きな歌舞伎20選」（松竹と読売新聞の共同企画）では千本桜2位、忠臣蔵4位、菅原11位であった（1位はこちらも勸進帳）。

してみたところ、「仮名手本忠臣蔵」189、「義経千本桜」258、「菅原伝授手習鑑」185となった。

通し上演の場合、チラシやプログラムには全体の通し演目名は1度しか記載されないため、この結果からすると、上演演目として最も多く掲げられたのは「義経千本桜」である、ということになる。「義経千本桜」は、舞踊として独立上演されることも多い「道行初音旅（吉野山）」や、3代猿之助が復活させ、現猿之助が意欲的に継承・挑戦している「宙乗り」の演出で有名な「川連法眼館（四の切）」などで構成される、三大狂言の中でも特に華やかな演目であり、この集計結果は理解できる。

3. 近年の上演傾向

さて、65年間の全データの傾向と、近年の上演傾向に違いはあるのだろうか。データ中の最新年次である2006年から2010年のデータを別途作成し、集計した結果が表1-2である。

この5年に絞って集計しても、上演回数最多はやはり仮名手本忠臣蔵で、それ以外の三大狂言もきちんと上位に入っている。先述の長期データ集計結果の上位に入っていて表1-2中に掲載されていない勸進帳・藤娘は、一谷嫩軍記と並んで上演回数11回で同点11位となっており、ごく最近だけで見ても演目の選択傾向に全く変化がない、ということが確認できる。

表1-2 演目別度数集計（2006～2010年）

ランク	演目名	度数
1	仮名手本忠臣蔵	61
2	義経千本桜	40
3	元禄忠臣蔵	20
4	菅原伝授手習鑑	19
5	伽羅先代萩	18
6	京鹿子娘道成寺（「二人道成寺」含む）	16
7	口上	15
8	双蝶々曲輪日記	14

9	身替座禪	12
9	連獅子（三人含む）	12

また、3位に「元禄忠臣蔵」が入っているのは、2006年10～12月の国立劇場の上演の影響が大きい。これは、開場40周年記念公演として、主役の大石内蔵助を月替わりで2代吉右衛門・4代藤十郎・9代幸四郎が担当し、3か月かけてあまり例のない全幕通し上演がなされたものである（データ数でみると、この連続上演だけで10データ分ある）。これは興行としても大成功し、最終月の12月には急遽追加公演まで行われたほどであった。この成功を受けて、ということなのか、歌舞伎座でも2年余り後の「歌舞伎座さよなら公演」中に再び通し上演（ただし1日の興行に収まる幕数のみで開催）が行われた。だが、2006年の上演の前に「元禄忠臣蔵」の通し上演が行われたのは1987年の歌舞伎座であり、近年の上演頻度は高すぎる印象がある。ちなみにデータの内容を見ると、「御浜御殿綱豊卿」の部分の単独上演が非常に多く、「元禄忠臣蔵」上演データの約半分がこれに当たる。

もう1つ、ある企画興行が成功しその演目が注目されたために、雨後の筍の様にその演目の上演頻度が上がった、と考えられる演目がある。「夏祭浪花鑑」は、2002年の平成中村座大阪公演で18代勘三郎が取り上げるまではさほど上演されなかった（1982～2001年の20年で10回）。しかし、この中村座公演で初めて行われた「最後に舞台の後ろを開け、団七九郎兵衛と一寸徳兵衛が劇場外に飛び出していく」という大胆な演出が話題になり、04年のニューヨーク、08年のベルリンなど、中村座の海外公演の演目にも選定されるようになると、勘三郎以外の役者も「夏祭」を競って手掛け始め、2006～2010年の5年間での上演回数は10回に及ぶ（うち4回は中村座の海外公演とその凱旋公演も含む、勘三郎の主演公演）。

こうして時期を細かく区切り、関連情報も含めて詳細に検証してみると、演目選定にも時代ごとに「流行」があることが分かる。

3 人気演目の上演に関する詳細分析

1. 三大狂言の上演傾向

以下では、三大狂言「仮名手本忠臣蔵」「菅原伝授手習鑑」「義経千本桜」の上演傾向を、さらに詳細に分析していく。

(1) 上演ごとの総幕数

三大狂言は、いずれも全 10 幕前後に及ぶ長編物語である、ということは先述したが、公演のたびに毎回全段通しで上演が行われているわけではなく、1 幕のみの上演のケースもあれば、2～3 幕を抜粋して上演することもある。そこで、まず実際にこの 3 演目がどのような構成で上演されているか確認してみる。

それぞれの演目について、上演劇場・上演年月が同じデータの数、つまり 1 公演がどのような幕数で上演されていたかを数えた結果が次ページ表 1-3 である。この方法で集計すると、「通し」ではないがたまたま同月に同じ演目の別の幕が上演された、というケースも複数幕公演に含まれてしまうが、今回は特にそれを除くという処理は行っていない。

通し上演があるが故に総上演回数が大きくなっている、という予想に反し、実際にはいずれの演目も 1 幕のみでの上演が圧倒的に多い。そもそも、通し上演はあまり行われていないのである。忠臣蔵で 7 幕以上、千本桜・菅原伝授で 4 幕以上のものを「通し」と見なす（実際のデータを確認すると、2 幕以上でこれ以下の幕数のものは、その部分だけ独立して上演しても筋の通る幕だけを上演する、いわゆる「半通し」上演のようである）としても、該当する公演月は 65 年の上演史において、千本桜 18 回、菅原伝授で 11 回しか見られない。

だが、忠臣蔵は通し上演が非常に多く、その回数も 59 回と、平均で 1 年 1 回以上、通し上演が行われている計算になる。しかし近年そこまで頻繁に通しを見た記憶がないため再度データを確認したところ、1948 年は 2 月に大阪歌舞伎座と南座で同時通し上演が行われたり、1953 年は 2 月に名古屋御園座、5 月に南座、6 月に大阪歌舞伎座、11 月に帝国劇場と、怒濤の如き通し公演の連発が行われたりしている。ちなみに、表 1-3 における忠臣蔵の 1 興行 10～12 幕の公演は、すべて 1960 年代までの公演である。興行がここまで長くなると、総上演時間も相当なものになると思われるが、様々な意味でそういった興行がまだ可能だった時代なのだろう。

表 1-3 三大狂言の上演幕数別興行数

忠臣蔵

1公演での 上演幕数	度数	パーセント
1	111	58.73
2	4	2.12
3	9	4.76
4	2	1.06
5	3	1.59
6	1	0.53
7	12	6.35
8	29	15.34
9	8	4.23
10	4	2.12
11	4	2.12
12	1	0.53
15	1	0.53

千本桜

1公演での 上演幕数	度数	パーセント
1	208	80.62
2	19	7.36
3	13	5.04
4	7	2.71
6	8	3.1
7	2	0.78
8	1	0.39

菅原伝授

1公演での 上演幕数	度数	パーセント
1	153	82.7
2	13	7.03
3	8	4.32
4	4	2.16
5	4	2.16
6	3	1.62

そして、「15」という尋常でない数になっているのは、2008年の平成中村座公演である。この公演では、配役および上演内容の異なるA・B・C・Dの4つの「半通し」プログラムから各日2つが選定され上演されるという変則スタイルを取っていたため、記録上このようになっているが、1日の上演幕数は7～8までに収まっ

ている。

(2) 各幕の上演頻度

実際の上演は1幕でも、元の幕数が10余りもあるために選択のバリエーションに富んでおり、それ故に総数が多くなっている、という可能性も考えられる。これも「元の幕数が多い」ことに起因する回数上乘せと考えられるため、表1-3に示された個々のデータの上演内容を追ってみる。

ここで、データをさらに加工する必要がある。表記のゆらぎの問題が出てくるからである。元のデータベースは「演目名」と「場名・通称」変数を持っており、ほとんどのデータは「演目名」に狂言タイトル、「場名・通称」に「×段目」という形式になっているが、中には「演目名」が「道行旅路の花聳」で「場名・通称」が「仮名手本忠臣蔵」となっているものや、演目名が「吉野山」とあるのみで「場名・通称」が空欄のデータもある。さらに、実際のデータ内容を逐次確認する中で、上演時の1幕(1レコード)の切れ目・内容は必ずしも固定的でないことが判明した(特に忠臣蔵の「五・六段目」が1レコード扱いとなっているデータが多かった)。通し上演の際の全幕数が不統一なもの、これが一因と推測される。このような変則的なデータのままで集計に不都合なため、集計は以下の方法で行った。

まず、実際の上演事例を参考にしながらそれぞれの物語全体の構成を確認し、各場面上演時のキーワードとなる文字列のリストを作成して、該当の文字列を含むレコードには場面別の上演ダミー変数「1」を付与するようなプログラムを作る(複数の条件に該当するものは再処理を可とし、「五・六段目」が1レコードとなっているものは「五段目」上演ダミーにも「六段目」上演ダミーにも「1」が付与されるようにした)。そして、「演目名」および「場名・通称」データをそれぞれ文字列検索し(同一公演の重複計上分は削除する)、各レコードが該当する上演ダミー変数にそれぞれ「1」を付与して、最後に変数ごとの合計回数を集計した。処理の結果、1レコードが複数の場面上演に該当するケースが相当数に上ったため、以下の処理済みデータ総数は総レコード数とは一致しない。

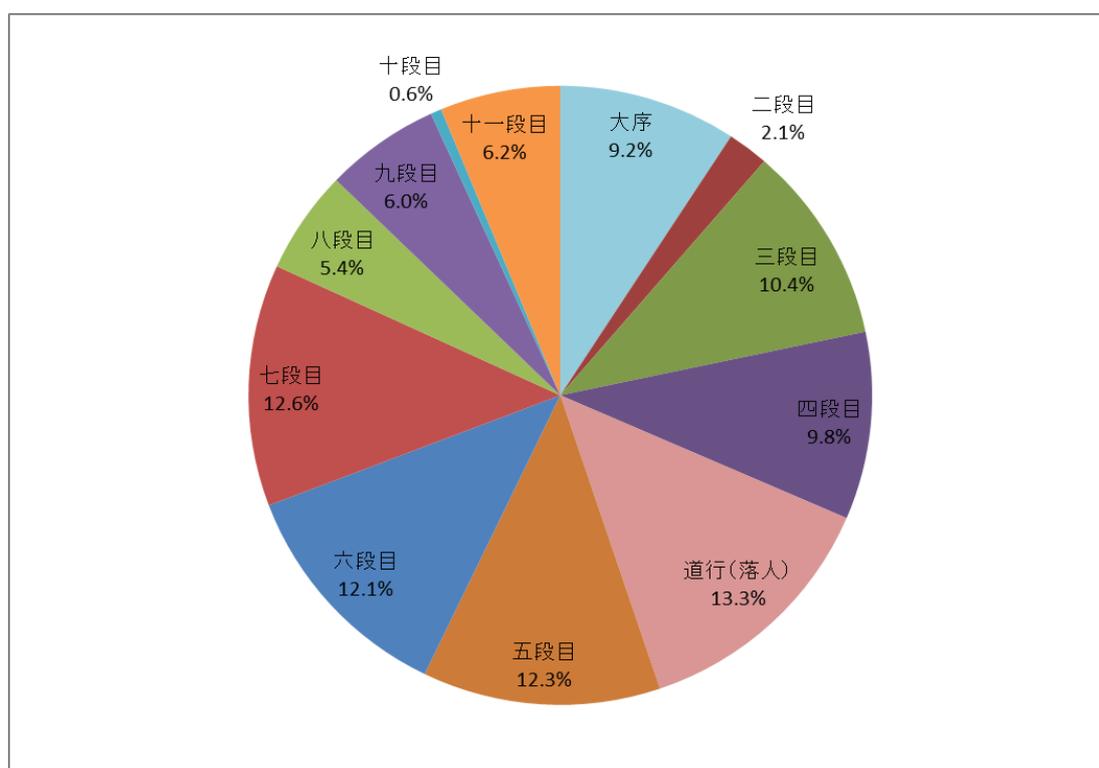
この処理に際し最も手間がかかったのは「忠臣蔵」で、刃傷の場までのイメージで「三段目」をキーワードにして処理すると「三段目裏」の落人まで拾ってしまう

など、抽出の条件設定に注意が必要だった他、「戀歌の意趣」「財布の漣判」さらには「大喜利」など、現在あまり使われない場名のデータが多数含まれていた。これらは、内容から推測して現在の「×段目」表示に当てはめた。

1 忠臣蔵の集計結果

その「忠臣蔵」の、場面ごとの上演比率を、図 1-4 に示す。

図 1-4 場面別上演比率（忠臣蔵）



このグラフからは、ほぼ全部の場面が均等に上演されている、ということが分かる。これは、「忠臣蔵」は上演されるとなれば通し上演になることが多い（表 1-3 のデータにも示されている）ということ、そしてまた「通しでなくてもいいので、こここの幕だけでも上演したい／見たい」というような、飛び抜けて人気の高い場面が存在しないということだと考えられ、回数が最も多い「道行（道行旅路の花聾・落人）」は、単独の舞踊としての上演分が上乘せされたものと推測される。

忠臣蔵が昼夜通し上演になる場合、近年は昼の部の物語を「城明け渡し」までで

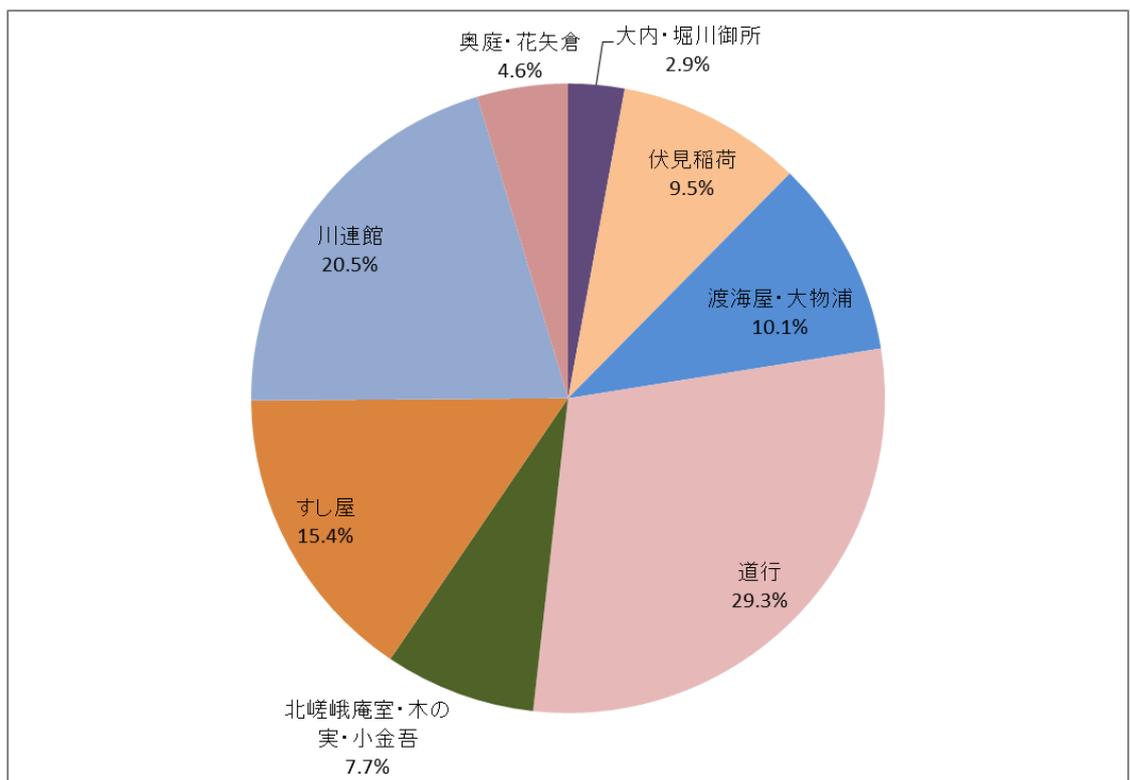
終えた後幕にこの「落人」を入れ、華やかな形で終演を迎えることが多いが、1950～60年代は「城明け渡し」の前に「落人」が入る構成になることもあった。またこの時期関西では、昼の部を六段目（勘平腹切）で終わる構成の記録がいくつか見られる。しばらくこの構成は絶えていたが、2010年1月の大阪松竹座公演はこの構成で行われた。

ほとんど上演されないのは「十段目」で、上演記録は4件しか存在しない。

2 千本桜の集計結果

続いて「千本桜」の場面ごとの上演比率を、図1-5に示す。

図1-5 場面別上演比率（千本桜）



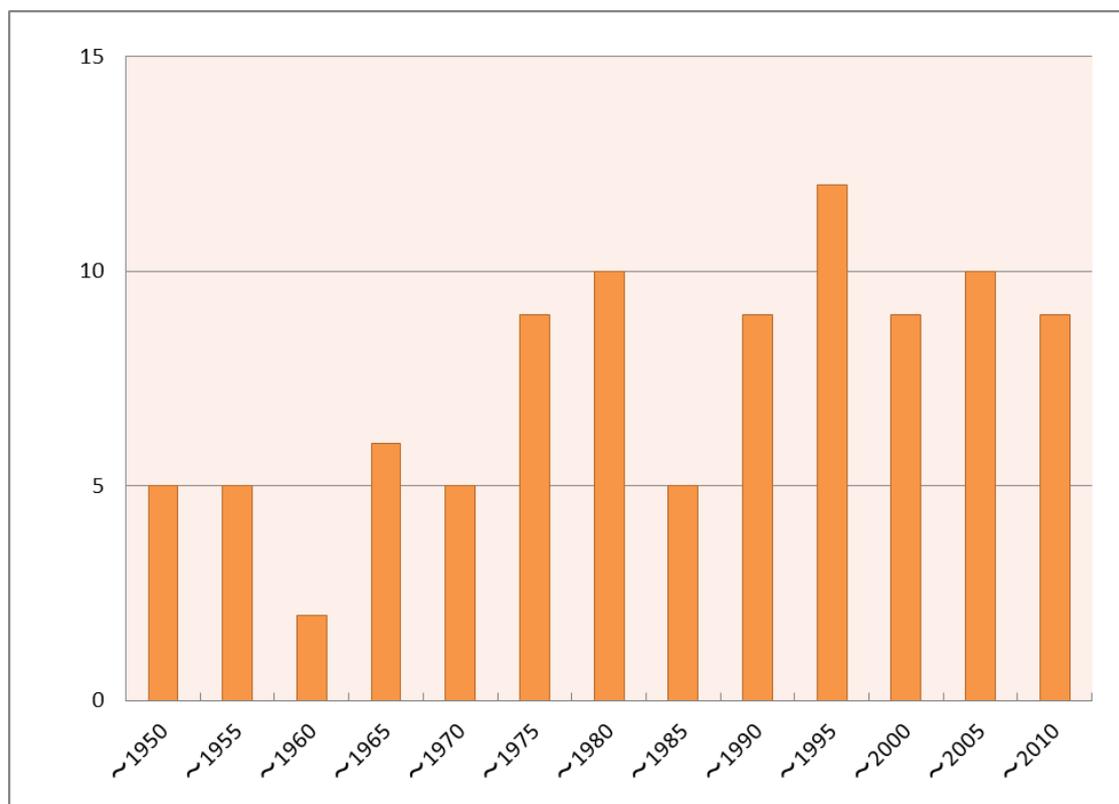
「千本桜」には、人気のある場面が2つある。「道行」と「川連館」である。しかし、この2つの上演頻度の高さには、それぞれ別の理由が考えられる。

「道行」（道行初音旅）は別名「吉野山」とも呼ばれるが、単独の舞踊幕としての上演頻度が非常に高く、これの上演回数だけで表1-1のトップ10の中に入れるほど

である。また、今回はデータ中の文字列を参照しているため、この場面の上演が明記されているもののみのカウントとなっているが、データ中には「伏見稲荷鳥居前～川連法眼館」と記されたものもあり、実際の上演回数はもう少し多い可能性がある¹⁴。

そして、「川連館」の上演については、1968年4月の国立劇場公演の存在を抜きには語れない。この公演において、3代猿之助が客席上部に張ったワイヤーロープに吊り上げられた状態で最後の引っ込みを行う「宙乗り」と呼ばれる演出を復活させ、これが大評判となった。この演出を用いた「川連館」は翌年歌舞伎座で早速再演され、以降3代猿之助はほぼ毎年のように「市川猿之助宙乗り狐六法相勤め申し候」と掲げてこの演目を上演するようになる。この「川連館」の上演回数だけを集計してみたところ、1950～60年代は5年間で2～5回だが、70年代以降は1981～85年に5回に減った以外はすべて5年で9～10回のペースに上昇している。

図1-6 「川連法眼館の場」の上演回数（5年ごと）



¹⁴ データ記録上のこの問題に関しては、俳優協会の Web 公開データベースの注記にも「例えば「白浪五人男」で「浜松屋から稲瀬川勢揃いまで」と記録にありますが、「蔵前の場」が上演されたのかどうか不明な場合があります。」と記載されている。

また、「千本桜」は、作品全体を通じての物語の一貫性が薄く、「半通し」上演が行いやすい、という特徴を持つことも重視されるべきである。源平合戦を題材にした、全体を通じた物語の筋立ては無論あるのだが、新中納言知盛を主人公とする部分（渡海屋・大物浦）、いがみの権太を主人公とする部分（木の実・すし屋）、佐藤忠信実は源九郎狐を主人公とする部分（伏見稻荷・道行・川連館）の3編の物語が独立的で、3主人公それぞれについて、上演時間を短めにまとめつつ、それなりにストーリー展開に起伏も加えて上演することが可能なのである。この特性を生かして、2001年11月の平成中村座公演では、「知盛編」「権太編」「忠信編」それぞれを独立の興行（終演時に総入れ替え）とし、3つの中から1日に2本ずつを上演する、という不規則な形での通し公演が行われている。

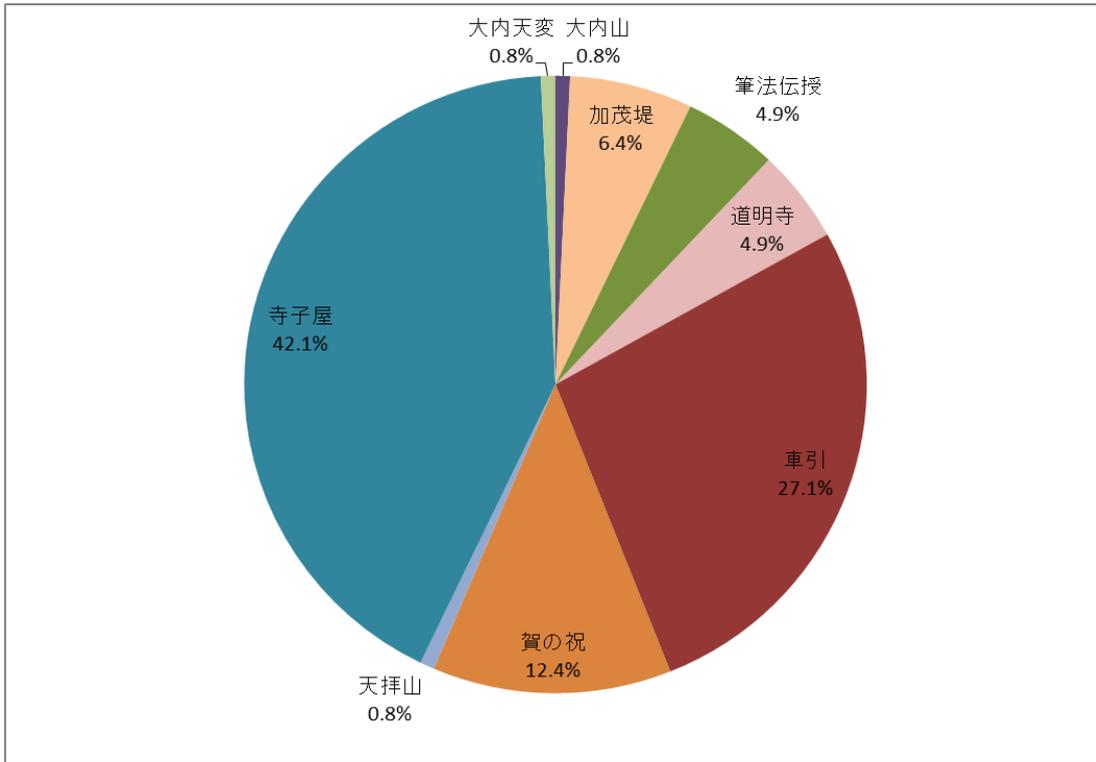
「千本桜」の全編通し上演が少ない、という事実は図1-5からも明らかで、物語の大序となる「大内・堀川御所」の場面の上演頻度が、他に比べて極端に低い。この場面で「届けられた平家武将の3つの首が偽首である」という大前提が語られるのだが、この問題は最終章の「花矢倉」まですべて上演しないと解決されないので、中途半端に謎の提示だけするくらいなら初めからカットする、という判断をされているのであろう。

3 菅原伝授の集計結果

「菅原伝授」の場面ごとの上演比率を、図1-7に示す。

「菅原伝授」は、ほとんどが「寺子屋」の単独上演と言っても過言ではない状態である。「寺子屋」は菅原道真を中心とした全体の物語からすると傍系のエピソードなのだが、単幕で話は完結している。また、主たる4役それぞれにしどころがある、さらに慣例としてもう1人それなりの大物を「涎くり」として出演させることが可能で、柔軟な配役ができるなど、上演する側のメリットも数多い。さらに、「せまじきものは宮仕えじゃなァ」という広く知られた台詞もあり、「菅原伝授」からどこか選んで上演するとなれば「寺子屋」になるのは当然とも言える。

図 1-7 場面別上演比率（菅原伝授）



「寺子屋」に次いで比率の高い「車引」は、よく昼の部・夜の部の序幕（開演して最初の幕）として演じられている。上演時間も30分程度と短く、赤い隈取をした兄弟が、青い隈取をした藤原時平に喧嘩を吹っかけて蹴散らされて終わり、という、「歌舞伎の様式美」をいかにもそれらしく見せるだけの演目なので、これも全体のストーリーとは関係なく単幕で上演しやすい。ちなみに上演データベースには、主人公を兄弟の女房に置き換えた「女車引」（女車曳）という演目も4公演収録されているのだが、これは舞踊の一演目とすべきと判断し、ここには加えていない。

（3）幕ごとの上演頻度の多寡についての考察

さて、こうして三大狂言の各場面の上演傾向を見てくると、全体の幕数が数多くあっても、上演されない場面は全く上演されず、全体の上演頻度の積み上げには貢献していないことが分かる。よく上演される幕が「面白い幕」であることは想像に難くないが、では、「三大狂言」と呼ばれる作品の一部でありながら上演の少ない幕は、なぜ上演されないのだろうか？その真の理由は一介の鑑賞者である身では分か

らないが、推測されるのは以下の3つである。

1 通し上演に組み込むには長すぎる

「忠臣蔵」の九段目がこれに該当する。九段目（山科閑居）は討入前夜の話で、刃傷から仇討ちまでの全体のストーリーの重要な一部分に当たる。主人公・大星由良之助の息子力弥と小浪の夫妻の悲恋や、大星の討ち入りへの固い決意が描かれる場であり、さらに別名「色の芝居」と言われるほど視覚的にも素晴らしい舞台構成で、「通し」から積極的に削除する理由はない。しかし、上演時間は長い。国立劇場の「文化デジタルライブラリー」のデータを見ると、九段目の上演には98～117分かっている。近年は大序・三段目・四段目・道行を昼の部、五段目・六段目・七段目・十一段目を夜の部として上演するケースが多いが、これだけでも実情として終演は21時前後になっている。ここにさらに九段目を含めると、恐らく終演は23時を回ってしまう。

「通し」の際の九段目上演の有無を上演データで確認してみると、戦後すぐの時期は九段目が最後の幕になる構成が多いが、1970年代中頃から次第に九段目を省くようになり、七段目の次は十一段目という、現在と同じ上演形式が通例化してきたようである。通しに組み込むのが難しいのなら、単独上演をもう少し見られればよいとも思うが、逆に九段目を単独上演すると、加古川本蔵への遺恨の理由もその後の討ち入りも観客が想像で補うことになり、「前後があまりにも省かれ過ぎる」という印象は否めない。

ちなみに2001年3月には、新橋演舞場で通例通りの昼夜通し上演を、すぐそばの歌舞伎座夜の部で八・九段目を上演するという面白い試みがあった。こういった工夫は大歓迎である。

「千本桜」の大詰「奥庭～吉野花矢倉」があまり上演されないのも、同様に上演時間の都合と思われる。近年は「川連館」の後半に荒法師を大勢出し、派手な立ち回りを見せて幕切れになるやり方が大半であるが、これは観客心理からも上演の効率化の点からも有意義な判断と言える。

2 上演しなくても他の幕で内容が分かる

「忠臣蔵」の二段目、千本桜の「堀川御所」、「菅原伝授」の「大内山」が該当する。状況説明のような台詞が多く、通し上演に際しこの幕を省いても、その次以降の幕を上演すればおおよそその筋立てを類推することができるというもので、事実上は1同様、総上演時間短縮の観点からカットされていると考えられる。

だが、これらの幕の上演を省略した結果、台詞等の細部で整合性を欠いた物語進行となってしまいうケースも見受けられる。筆者は長年、千本桜の「吉野山」で、花四天が赤姫姿の静を見てなぜ「武者」と分かるのか疑問に感じていたのだが、これは恐らく、彼は堀川御所で静を見ている、ということなのであろう（堀川御所の場合、静は武装して侵入者を追い払う）。歌舞伎興行の構成は概して粗雑で、一部場面の省略を含む通し上演に際しても、そのような観点からの台詞の補綴作業は一切行われぬ。筆者は、この事実を歌舞伎を見始めて暫く経った頃に自ら学んだ（正確には、「たまたま今回の上演では台詞の不整合が残ったままだが、次の機会に全段通しを見ればすべて理解できる」と思っていたが、そんな通し上演など滅多に行われず、疑問があったら自分で台本集を読むなどして調べるしかない、ということが分かった）のだが、歌舞伎が初心者に敬遠される理由の一つに、興行のこういう不親切な側面も挙げられるのではないか。

3 上演できない

「菅原伝授」の「天拝山」がこれに該当する。戦後は1962年・1966年に1度ずつ上演されたのみ（それまでも長い間上演が絶えていたようである）の、時平の悪行を知った菅丞相が憤怒のあまり雷神に変わってしまう、という場面である。文楽では時折上演される（最近では2002年に上演されている）のだが、この幕は通し上演に組み込まないと話の意味が分からない（単独上演できない）のに加え、前段までのまさに神のような菅丞相とこの幕での荒々しさのギャップが激しすぎ、前半の菅丞相を演じられる役者が既に限定的な今日、この二面を生身の肉体で体現できる俳優は存在しないと言える。ちなみに2002年の文楽上演では、舞台上で本物の花火に着火し、文字どおり「菅丞相が口から火を吹く」形に見せるという、非常にすさまじい演出であった。あれだけのインパクトを、実際の人間が演じる歌舞伎の舞台で出そうというのは困難を極めるであろうし、仮に演出の構想が出来たとしても、上演に当たって消防の許可が下りない可能性が大きい。

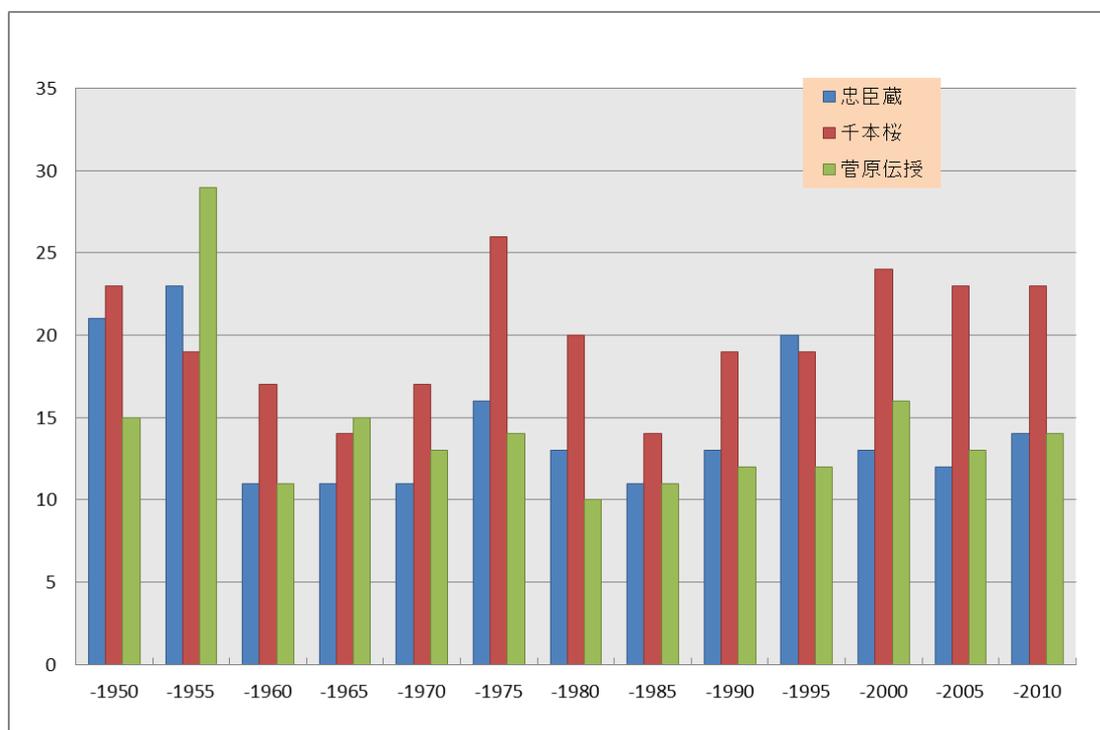
そして、実際にはもう1つ、「やっても面白くない」という理由も考えられる。「忠臣蔵」の十段目（天川屋義平家）は、2010年1月に大阪松竹座で20余年ぶりに上演されたので筆者も観劇したのだが、正直な感想としては、「特段見る必要性を感じない」だった。だが、「面白い・面白くない」というのは非常に主観的な判断であり、傍証を挙げて検証することができないため、ここでは敢えて理由としては挙げない。

だが、「面白くない」という要因の実効性は、相当大きいと考えられる。ここで挙げた幕に限らず、ある演目の上演が廃れるのにはそれ相応の理由があるが、ほとんどは実際にはこの理由なのであろう。

（4）三大狂言の興行回数

「三大狂言の上演を含む月数」（＝通し上演を「1」と数えた興行数）の時系列比較を行った結果を図1-8に示す。

図1-8 三大狂言の上演を含む月数（5年間の累計）



先述の「川連館」での宙乗りの大当たりにより、1971～75年に「千本桜」が急激

に伸びているのが分かる。また、1951～55年に「菅原伝授」公演が増えているのは、1953年が菅原道真の没後1050年に相当することと関連があるのかも知れない。

そして、このグラフでもう1つ目を引くのが、「忠臣蔵」（単幕上演を含む）の興行頻度が1956年から70年までの15年間、「5年で11回」のペースを堅持していることである。正確な理由は不明だが、頻度がこれだけ頑なに一定に保たれているのは、全期間を通じ、またいずれの演目を見てもここだけである。だが、1955年までの「忠臣蔵」の上演頻度がずば抜けて高いことを考えると、この当時、余りにも盛んな再演への批判・反省があったということは考えられる。「忠臣蔵」は上演すれば大当たりを取るとされ、歌舞伎の世界における「独参湯」とも言われているが、いくら終戦直後の混乱期とは言え、これだけ再演が続いてはその効果が薄れてしまっても無理はなさそうである。ちなみに「忠臣蔵」はこれ以降も5年で10～15回の頻度を保ち続けるが、1990年代に再び回数が突出する。

ところで、2007年は歌舞伎座では2月に「忠臣蔵」の通し、3月に「千本桜」の通しが続けざまに上演された。歌舞伎座の上演史において、「三大狂言の全段通し公演が同時に行われた年」は、実は1988年—「歌舞伎座百年」の記念の年と、1995年—「松竹百年」記念の年2年しかない。『菅原伝授』を除いた2つの通し上演が同時に行われた年に拡大しても、1980年と1998年が追加されるのみである。しかも、1980年の「千本桜」は「市川猿之助歌舞伎座奮闘十周年記念」、1998年の「忠臣蔵」は「上演二百五十年記念」と、いずれかが「記念公演」となっており、特にこのような条件に合致しない2007年の連続上演を見て、これはその当時噂になっていた「歌舞伎座建て替え」の前兆なのではないかと筆者は考えていた。しかし、歌舞伎座が実際に閉場になったのは2010年で、前年2009年からの「歌舞伎座さよなら公演」期間中に通し上演が行われたのは、「忠臣蔵」のみであった。

2. 「勸進帳」の人気

表1-1の集計において、三大狂言と「口上」全般の次に公演回数が多いのが、歌舞伎の世界を超えて有名な「勸進帳」である。

「勸進帳」は、源頼朝に追われ奥州へと下る途中の源義経主従が、現在の石川県小松市にあったとされる「安宅の関」に差しかかった折、関守富樫左衛門に一旦は

見咎められるものの、弁慶の咄嗟の機転で難を逃れる、という物語である。歌舞伎の入門書では必ず紹介されている、広く知られたお馴染みの演目であり、緊張感の漲る白紙の勸進帳の読み上げや、最後の勇ましい飛び六方などの見せ場もある。最近では、9代幸四郎の「勸進帳」の弁慶上演1000回達成（ちなみにこれは当然「実際の上演回数」で、今回の集計の「演目としてプログラムに掲げられた回数」とは異なる）などがニュースになっているが、この『勸進帳』が上演頻度最上位グループに入る」という集計結果は、歌舞伎を知る者には特段の意外性はない。「勸進帳」は長年人気演目として認識されており、時に「安宅の関」をもじって「またかの関」などと揶揄されているのである。

（1）「勸進帳」の65年間の上演傾向

「勸進帳」がこれだけの上演数を積み上げてきた過程を振り返るために、2010年までの「勸進帳」の上演概況（10年ごと、2006～10年のみ5年分）を表1-4に示す。

全期間を通じてほぼ「10年で30回」のペースを堅実に守って上演されていること、関東でも関西でもあまねく演じられていること、さらには、かつては様々なタイプの役者が弁慶を演じ、また「交互配役」などの企画を楽しむこともできたようだが、近年は一部の役者への配役集中が進んでいること、そして、そういった中で、昭和20年代から平成に至るまで弁慶を演じ続けた、先年没した5代富十郎の存在の貴重さなどがここから読み取れる。

（2）「勸進帳」の持つ要素と上演頻度の関係

「勸進帳」がこれだけ繰り返し上演されるのには、幾つかの理由が考えられる。

・「義経もの」である

源平合戦で大功績を上げながら、後には兄頼朝に疎まれ陸奥の地で自害して果てる、という義経一代記は、「判官最負」という言葉を生み出したほど有名な物語である。歌舞伎の歴史を紐解くと、一部の地芝居では、義経の登場しない演目を上演すると、観客から「義経を出せ」と野次が飛ぶので、鎧をまとって義経に扮した座長が筋立てを無視して舞台上に上がり、そのまま舞台上を素通りして事を収めた、という逸話もあるようである。「勸進帳」はまさにこの源義経にまつわる物語である。

表1-4 戦後の「勸進帳」上演状況（弁慶役および公演劇場）

	弁慶を演じた役者	上演劇場	
～1955 40公演	幸四郎8（白鸚）	9 大阪歌舞伎座	9
	猿之助2（猿翁1）	6 南座	8
	松緑2	6 歌舞伎座	5
	箕助6（三津五郎8）	5 御園座	5
	鶴之助4（富十郎5）	4 東京劇場（東劇）	4
	幸四郎7	3 新橋演舞場	3
	中車8	2 中座	2
	海老蔵9（團十郎11）	1 明治座	1
	壽美蔵6	1 三越劇場	1
	段四郎3	1 四ツ橋文楽座	1
	彦三郎7	1 東横ホール	1
	猿之助2（猿翁1）・段四郎3	1	
	～1965 23公演	松緑2	5 歌舞伎座
幸四郎8（白鸚）		4 南座	3
猿之助2（猿翁1）		3 中座	2
團十郎11		3 大阪新歌舞伎座	2
箕助6（三津五郎8）		2 東横ホール	2
團十郎11・幸四郎8・松緑2		2 明治座	2
延二郎3（延若3）		1 御園座	1
鶴之助4（富十郎5）		1 新橋演舞場	1
新之助6（團十郎12）		1 大阪歌舞伎座	1
段四郎3		1 日生劇場	1
～1975 28公演	幸四郎8（白鸚）	4 歌舞伎座	5
	辰之助1（松緑3）	4 南座	4
	猿之助3	3 御園座	4
	海老蔵10（團十郎12）	3 大阪新歌舞伎座	4
	孝夫（仁左衛門15）	2 新橋演舞場	3
	松緑2	2 帝国劇場	3
	染五郎6（幸四郎9）	2 国立劇場	1
	辰之助1（松緑3）・海老蔵10（團十郎12）・吉右衛門2	2 明治座	1
	三津五郎8	1 朝日座	1
	竹之丞6（富十郎5）	1 東横ホール	1
	段四郎4	1 東横劇場	1
（配役不明）	3		
～1985 28公演	幸四郎9	7 歌舞伎座	7
	團十郎12	6 南座	5
	孝夫（仁左衛門15）	3 新橋演舞場	4
	辰之助1（松緑3）	3 御園座	4
	松緑2	2 国立劇場	3
	富十郎5	2 大阪新歌舞伎座	2
	猿之助3	2 中座	2
	延若3	1 帝国劇場	1
	海老蔵10（團十郎12）・辰之助1（松緑3）・吉右衛門2	1	
	幸四郎9・吉右衛門2	1	
～1995 30公演	富十郎5	6 歌舞伎座	12
	團十郎12	6 南座	7
	幸四郎9	6 御園座	4
	吉右衛門2	5 中座	2
	孝夫（仁左衛門15）	2 大阪新歌舞伎座	2
	羽左衛門17	1 国立劇場	1
	猿之助3	1 明治座	1
	段四郎4	1 浅草公会堂	1
八十助5（三津五郎10）	1		
橋之助3	1		
～2005 28公演	團十郎12	9 歌舞伎座	9
	幸四郎9	8 大阪松竹座	5
	松緑4	3 御園座	3
	吉右衛門2	3 博多座	3
	海老蔵11	2 南座	2
	仁左衛門15	1 新橋演舞場	2
	八十助5（三津五郎10）	1 国立劇場	2
		1 浅草公会堂	2
～2010 11公演	團十郎12	4 歌舞伎座	6
	幸四郎9	4 大阪松竹座	2
	仁左衛門15	1 御園座	1
	吉右衛門2	1 南座	1
	海老蔵11	1 新橋演舞場	1

注）名前の後の数字は何代目かを表す。複数名の列記は交互配役。

- ・「歌舞伎十八番」の1つに挙げられている

「歌舞伎十八番」とは元々「市川團十郎家が家の芸として認定している作品集」なのだが、今では「十八番」という表現は、「得意なもの」「お家芸」といった意味で、歌舞伎の世界を超えて広く知られている。歌舞伎にあまり明るくない人であっても、「歌舞伎十八番の内 勸進帳」という演目名を聞いて、とにかくこれは歌舞伎の中の歌舞伎に違いない、ならば1度は見ておきたい、と考えることもあるかも知れない。

- ・「飛び六方」という派手な演出がある

歌舞伎の舞台機構の中でも有名な装置の1つが花道である。これを最大限に利用した派手な演出「飛び六方」で「勸進帳」が幕切れになることも、非常によく知られている。あの勇壮な引っ込みだけでも見てみたい、と思う人は少なくないであろう。

「勸進帳」の持つこれらの要素をヒントに、「よく上演される歌舞伎」の特性として以下を考えた。

1 主人公が歴史上の有名人である

→菅原道真、源頼朝、明智光秀、徳川慶喜など「日本史の教科書に出てくる人」が主人公である。

2 作者が「名作を世に送り出した人物」として有名である

→河竹黙阿弥、鶴屋南北、近松門左衛門など。

3 演出に見どころがある

→「お染の七役」などの早替わり、「勸進帳」や「鳴神」の六方、「鏡獅子」「連獅子」の毛振り、「将門」の屋台崩し、さらに「葛の葉」の逆さ文字、「吃又」の絵抜け、「女殺油地獄」の油の中の立ち回りなど、その演目の中でも特に見どころとなる、しかも誰が演じるかにかかわらず定着している、有名な演出がある。

4 源平合戦を題材にしている

→源平合戦は、古くから能、琵琶など数多くの芸能の演目の題材として取り上げられており、大衆受けしやすいテーマである。「千本桜」や「船弁慶」など1

と重なる作品が多いが、平家の官女を主人公にした「平家蟹」など、1には含まれない作品もある。

5 似たようなテーマのシリーズ作品が他にもある

→お染久松もの、先代萩ものなど。物語の概略が観客に浸透しているため、一連の作品として上演されやすいと考えられる。

6 「歌舞伎十八番」などの冠がつく

→「新歌舞伎十八番」「新古演劇十種」「玩辞楼十二曲」など。

7 「縁起もの」の演目である

→曾我もの、三番叟など。劇場の新規開場や新装開場、年始の興行でよく上演される。

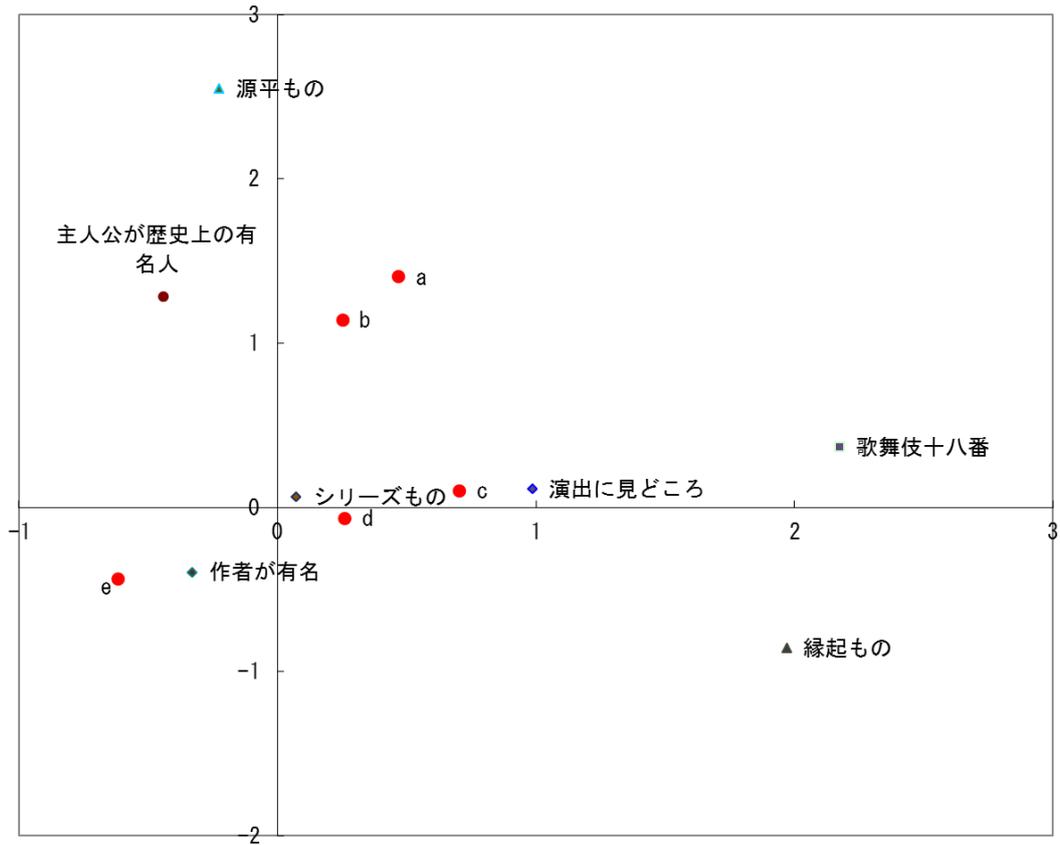
そして、上演頻度が10回を越える200余の作品¹⁵について、以上の7項目に該当する・しないを評価し、それぞれをダミー変数としたものと、5階級に分類したその演目の上演頻度（e:~20回、d:~40回、c:~60回、b:~80回、a:それ以上）を合わせてSASで数量化してみた。図1-9がその結果である。だが、企図に反し、この図から上演頻度とそれぞれの要素の関連を読み取ることはできなかった。

さらに、クラスa「特に頻度が高いグループ」の範囲が広すぎて特徴が埋没してしまう可能性や、区分方法に等間隔ではなく等度数を用いた場合の妥当性を考慮し、クラス属性の階級区分を様々に変えて関連を探ってみた。しかし、数量化のグラフを用いて上演頻度との関連を見つけ出すのは、残念ながらどう区分を変えても難しかった。ここで考えた7つの要素だけでは説明力が足りないものと思われる。

だが、人手と出費をかけて行う「商業興行」の内容として各演目を見た場合、ある演目が上演されやすくなる（上演頻度が高くなる）要因は、ここで取り上げたような作品の内容如何よりも、むしろ「出演者の人数」や「上演時間」といった現実的な問題なのかも知れない。

¹⁵ 上演頻度の高い演目の詳細については p.59 以降の集計を参照されたい。

図1-9 数量化Ⅲ類による図



4 歌舞伎演目における役の格付け

1. 役の「格」とは

歌舞伎狂言における役々は、女形・立役、もしくは、侍の役・町人の役というような外見で容易に判別できる分類以外に、役それぞれに「格」というべきものが存在している。これは、主役か脇役かというような物語の展開上の役柄の重要性とは全く無縁のもので、格上の役は、俳優にとっては憧れの「いつかやってみたい役」となることが多い。「忠臣蔵」五段目の斧定九郎は、出番も短くセリフも一つしかない軽い役だが、その役柄についての逸話が落語「中村仲蔵」になっているほどであり、現在では立派な「格上の役」である。

この「役の格」の根拠は、強いて言えば先人の配役の経験、つまり「これは先代の誰々が務めたほどの大きい役だ」という、以前の上演時の配役の蓄積である。そ

して、「家系」や「家の格」を重んじる歌舞伎の世界では、その定義に議論の余地はあるにせよ、「名家の大名跡」が演じる役ほど「重い役」「大きい役」と考えられ、まだ技量の浅い若手や門閥外の俳優には、これらはなかなか演じる機会が回ってこない。この「役の格」は、当然どんな書籍にも掲載されておらず、また、その役を演じられるようになったからといって配役一覧の文字が大きくなるわけでもないため、歌舞伎に興味のない部外者には判別不能である。しかし、役者および歌舞伎愛好家の間では、暗黙のうちに認められている。

今回は、この大まかなイメージをより具体的に把握するために、実際の過去の上演データを用いながら、代表的ないくつかの役について、クラスター分析を用いて配役の類似性を探ってみる。

2. データ分析の方法

(1) データ整備

データベースの「配役」データは、基本的には「武蔵坊弁慶＝團十郎、富樫左衛門＝海老蔵、九郎判官義経＝菊五郎、兵卒＝菊一郎・菊也」という形式で入力されているので、「＝」と「、」を用いてデータを分割し、変数名を「配役1 役者名1 配役2 役者名2…」として読み込んだ。しかし、長期間にわたり多くの人手をかけて作成されてきたこのデータベースのデータ中には、基本ルールに則っていないものも非常に多かったため、ある程度の分量のデータの読み込みが終わったところで、目視でデータクリーニングを行い、正しく読み込み直したものを使用して集計を行った。

また、配役データは予想外に大きく、非常に扱いにくかった。「配役」の変数は最大で4～50個を想定していたが、実際には185まであった。

(2) 対象データの絞り込み

全上演データを集計対象とすると、データが余りにも大きくなりすぎる上、ほとんどの演目は複数回の上演記録がないため今回の分析にそぐわない。そこで、以下の条件を設定し、それに当てはまる演目について集計することとした。

- ・ 世代間比較を可能にするため、「古典歌舞伎」に属する演目であること
- ・ 上演回数が多いこと（概ね50回以上）

- ・ 同一作品に「格上の役」「格下の役」と判断される役が可能な限り含まれること

また、今回は、上記の条件を満たすと想定される作品及び配役が女形に多い（立役の場合、役の「格」以前に、荒事の役か二枚目の優男の役かという差が非常に大きく、「荒事系と和事系それぞれで格上の役と格下の役がある演目」がほとんど見つけれない）ことから、女形の役についてのみ分析する。

以上を勘案して、今回の分析対象は以下の役とした。

- ◇ 「妹背山婦女庭訓」お三輪・定高
- ◇ 「本朝廿四孝」八重垣姫・濡衣
- ◇ 「寿曾我対面」大磯虎・化粧坂少将
- ◇ 「助六」揚巻・白玉
- ◇ 「新版歌祭文」お染・お光
- ◇ 「伊勢音頭恋寝刃」お紺・お岸・万野
- ◇ 「籠釣瓶花街酔醒」八ツ橋・九重

また、比較参照用に、上演回数の多い以下の役も加えた。

- ◇ 「京鹿子娘道成寺」白拍子花子
- ◇ 「藤娘」藤の精
- ◇ 「与話情浮名横櫛」お富
- ◇ 「伽羅先代萩」政岡

(3) 対象データ抽出

元データでは、同一の演目であっても、配役の記載順は各公演によって異なる。そのため、上に挙げた各役のデータが「配役」変数中の何番目に入力されているかは全く分からない。さらに、格上の役者の配役は「兵卒」「捕手」なども含めた配役一覧の最後に記載されることも多いため、何番目までをチェックすれば見つかるかも事前には推測できない。

これらの問題への対処を含め、ここでは以下のプログラムを作成して処理した。

- 1 全配役データを「配役1」から1つずつ順にチェックし、探したい役名データが含まれる「配役x/役者名x」の組み合わせ、およびその公演の上演年のデータだけを取り出して、各役につき1つのDSにまとめる。
- 2 このままでは「揚巻付新造」等の不要なデータも含まれてしまうので、データを目視で確認して、本来の配役データのみに絞る。
- 3 このデータに、「生年」と「ランク」(後述)のデータを持つ役者データを連結し、上演時のその役者の年齢を計算して付加しておく。年次の古い記録については、役者の生年データが不明なものもあったため、今回は、俳優協会HPの「歌舞伎俳優名鑑『思い出の名優編』」に記載のない俳優への配役データは、元データから除外した。また、この過程で元データのエラー(上演時の年齢が若すぎる→先代俳優を当代と取り違えている)が発見できたため、該当分についてデータを修正した。
- 4 各役別に、「役者ランクごとの配役比率」「上演時の年齢の最小値・最大値・平均値」を算出する。

3. 役者のランク付け

今回の目的は「配役の傾向から『似た役』を探し出す」ことだが、その役を演じる役者の特性が「似ている」ことをどこで判断すればよいのであろうか。

まず「上演時の役者の年齢」が考えられる。ある程度の研鑽を積まないと演じられないような役であるならば、それを演じる時の年齢はそう若くはないであろう。逆に若さが要求される役であれば、上演時の年齢は低めになるかも知れない。

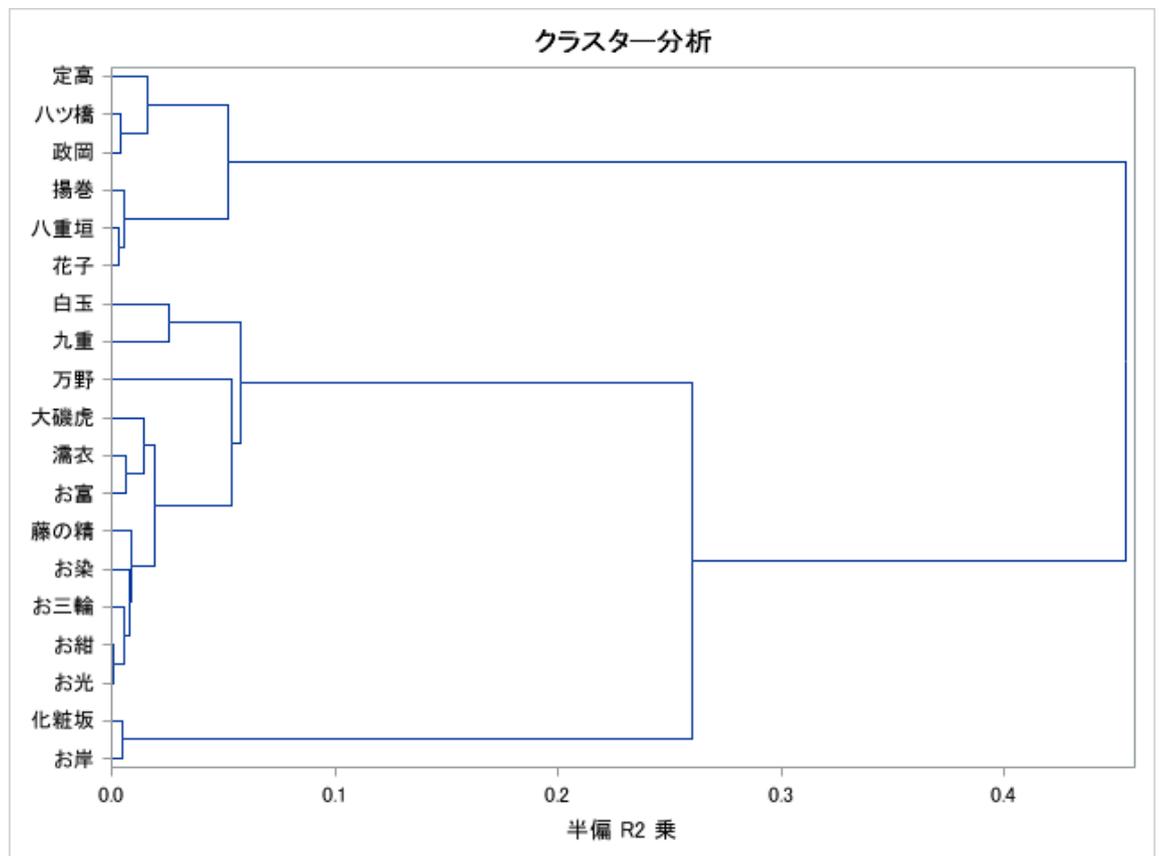
そして、「家柄」がある。だが、どの家を「名家」とするのか、客観的に判断するのは非常に難しい。そこで、ここでは主観に拠らない判断基準として、「受賞歴」を用いて判別ルールを設けた。すなわち、最終的に(その役者が死ぬまでに、もしくは2013年までに)「文化勲章」「文化功労者」「重要無形文化財保持者(人間国宝)」「芸術院会員」のうち2つ以上に該当する役者はA、Aには該当しないがAの子息であればB、Bの子息はCとするのである。さらに、現在の顕彰制度が整う以前の、昭和中期の俳優をこれに準じた扱いにするため、Aの親に受賞歴がない場合はBとする。

ただ、このルールをそのまま適用すると、歌舞伎界の名門中の名門・市川宗家（團十郎家）の家系に該当者が1人もいないことになってしまう。そこで例外として、11代團十郎を「A」と見なすことにした。

4. 分析結果

それぞれの役について、前項で算出したすべての値を投入し、Ward の最小分散法で、SASを用いてクラスター分析を行った。その結果が図 1-10 のデンドログラムである。

図 1-10 女形の役のデンドログラム



2つのグループのうち上部の「定高・ハツ橋・政岡／揚巻・八重垣・花子」は「特に格式の高い、主演級の役」のグループと言え、その中でも「定高・ハツ橋・政岡」はある程度の年齢にならないと演じられない役がまとめられている。下部のグループは、全体としては定義しづらいが、個別に見ていくと、「主役格の傾城に次ぐ大役」である白玉と九重、そして、それより若干格下の二番手役である化粧坂少将とお岸

が「近い」と判断されていることや、「野崎村」の2役ではお光の方がお紺やお三輪に近いことなど、相応の結果が出ている。また、著名で上演頻度の高い女形中心の舞踊作品として「娘道成寺」と「藤娘」の2つを入れてみたが、それぞれに近い役の様相から推測すると、「娘道成寺」の方が格上扱いとなっていることが窺える。

5. 分析の過程での知見

この分析を計画したのには、「格下の役を幾度か経験する中で、格上の役について学ぶ」という、歌舞伎界の芸の伝承の流れについて分析するための序として、「格上の役」「格下の役」をグループ化することが可能かどうかを検証する、という目論見があった。長く歌舞伎を観ていると、公演予定の演目・配役発表を見て「若手の誰々が初役である大役を演じるようだ」「ついに誰々があの役を務めるようになった」という感慨に包まれることがあるが、これは、その役者が目に見えない階段を1段上がった、ということ直感的に理解したからと言える。歌舞伎の役付きは、こういった経過にかなり敏感で、一度「上」の役についた役者は、もうその作品に「格下」の役で出ることはなくなり（ただし「ご馳走」と称して例外的に出演することもある）、同時に、次回以降の出演作での扱いも次第に変わっていくことになる、というのが常道である。

しかし近年、この手順が省かれた配役もなされるようになってきている。今回取り上げた演目で例を挙げると、5代菊之助は、「伊勢音頭」では2012年にお紺を演じる前に2001年にお岸の経験を経ているが、「籠釣瓶」では九重を1度も演じないまま、2012年に八ツ橋を演じている。菊之助は近年「摂州合邦辻」の玉手などの女形の大役に積極的に挑んでおり、例外的扱いという可能性もあるが、歌舞伎界全体がこういった気概を後押しする環境に変化しつつあることも事実である。

今回、ごく簡易な俳優のランク付けおよび上演時の年齢の分布というデータのみで、ある程度妥当性のある配役のグループ分けが出来たことは、大きな収穫であった。今後はさらに精緻な条件付けや項目設定を行い、ここで挙げた演目以外の配役についての「役の格」や、時代ごとの格付けの変化（例えば「2000年代以降は格上の役峻別が曖昧になり、必ずしも『女形最高峰の役』のみがグループ化されなくなっていく」など）を推測できるような分析方法が開発できればと考えている。

5 歌舞伎公演出演傾向の世代間比較

1. 世代間比較の意義

歌舞伎の世界では、実の父親が実の子の師匠となり、子は成人すると父親とほぼ同系統の役を演じるようになる、というケースが多い。ここでは、65年に及ぶ長期データが扱える利点を生かし、実の親子の歌舞伎俳優それぞれが同じ年齢の期間に担当した役について比較し、配役傾向の変化を探ってみる。

比較キーに実年齢を用いる理由は、以下の2点である。

- (1) 測定が容易なので、俳優自身がこの基準を常に意識している可能性が大きいこと（筋書等に掲載される俳優のコメントには、「この役を父は×歳の時にやっています」という内容のものも多い。その傾向は特に若手に顕著である）
- (2) 「初舞台からの経過期間」「大人の役がつくようになってからの経過期間」というような指標を新たに作成するよりも、データ集計が容易であること

2. データ集計

データ収録期間と俳優の実年齢を考慮し、対象には以下の4組を取り上げる。

- ・中村勘三郎（17代目）（1909-1988）／ 中村勘三郎（18代目）（1955-2012）
- ・中村芝翫（7代目）（1928-2011）／ 中村福助（9代目）（1960-）
- ・尾上梅幸（7代目）（1915-1995）／ 尾上菊五郎（7代目）（1942-）
- ・松本白鸚（初代）（1910-1982）／ 松本幸四郎（9代目）（1942-）
及び中村吉右衛門（2代目）（1944-）

2013年時点の歌舞伎界で、舞台では親子どちらも「主役」（配役トップに記載される役）を複数回演じ、かつ「親」側が相応に長生きしており（11代團十郎は56歳で、初代辰之助は40歳で他界しているため除外した）、さらに、ここでは直接比較が目的であるため、親子で演じる役柄にあまり乖離がない（芝翫の次男橋之助（1965-）は、鳴神上人や幡随院長兵衛を演じるなど、経験している役の傾向が父親と大幅に異なるため除外した）、という条件に合う親子をピックアップしたが、東京ではこの4組に限られている。

集計は、「4」の2.(3)で使用したプログラムを応用して、「役者名」を基準に配役検索を行い、該当の全組み合わせを検出するマクロプログラムを開発して行った。

3. 分析1 同一演目への出演傾向－忠臣蔵を例に－

この間最も上演回数が多かった演目は、2の集計で「仮名手本忠臣蔵」であることが分かっている。そこでまず、上記の9名の忠臣蔵への出演実績を確認した。

上記の俳優の忠臣蔵への出演履歴を俯瞰すると、最初は大星力弥（七・九段目に登場）で座組に入り、その後おかる・勘平（勘平は五・六段目、おかるはそれに加えて七段目に登場）を経て塩冶判官（三・四段目に登場）、という流れがあるようである（ただし、完全に移行するわけではなく、勘平は50代でも演じられている）。

受領済みの俳優協会データで、初舞台からの出演記録がほぼ網羅されていると思われる7代菊五郎および18代勘三郎の記録をたどると、最初の力弥は、7代菊五郎23歳、18代勘三郎20歳となっている。逆に、最後に力弥を演じたのは、7代菊五郎は30歳、18代勘三郎22歳である（なお、18代勘三郎のデータ中には40歳での力弥担当記録も存在するが、これは松竹百年記念興行の最終公演に当たる、南座の2か月連続興行での「九段目」で、稀に見る大顔合わせでの配役であり、ここでの分析の目的と合致しないため例外と見なす¹⁶）。親世代を確認してみると、7代梅幸の最後の力弥は32歳と、子の7代菊五郎とほぼ変わらない。17代勘三郎に関しては、俳優協会データ中には力弥を演じた記録がないのだが、著書「十七世中村勘三郎一自伝 やっぱり役者」の附録に配役の記録¹⁷があったのでこれを確認したところ、力弥は21歳で1度演じたのみであった。

さらに、「忠臣蔵」中ではこの2組の親子よりも「女形」寄りの役を演じる傾向のある7代芝翫・9代福助の親子の例でみると、7代芝翫は最初の力弥が21歳で最後の力弥が31歳、9代福助は力弥役は20歳の時に1度演じたのみとなっている。昭和30年代生まれの18代勘三郎や9代福助は力弥役の卒業が早いような印象がある

¹⁶その際の配役は、戸無瀬=3代鴈治郎、加古川本蔵=5代富十郎、大星由良之助=(初代)孝夫、お石=6代田之助、大星力弥=5代勘九郎、小浪=3代扇雀であった(俳優名は当時の表記)。

¹⁷大正期にまで遡る長期記録になっている。親世代の俳優では、生涯の配役経歴が入手できた唯一の例であるが、17代勘三郎は生涯で演じた役が世界で最も多い、ということでギネスブックに掲載されており、その記録の内容を明示しておく必要性に応じた対処と思われる。

が、全般的に近年の若手は力弥役のステップを省略する傾向にあるようで、俳優ごとの配役記録を見ると、さらに下の世代の 5 代菊之助も 1 度しか演じておらず、6 代勘九郎は力弥役の記録がない。この現実には、若手に対する配役レベル格上げの前倒し、という可能性も窺わせるのだが、これに関しては近年の「七段目」や「九段目」の上演頻度との兼ね合いも十分に考察する必要があり、現段階では断じられない。そして、例えばもし「九段目」の上演が減っていることが力弥役回避と関連があるとすれば、それが今後も「忠臣蔵」を演じ続けていくであろう現代の若手俳優にとってプラスと言えるのか否かは大いに疑問である。近年の若手俳優の芝居に歌舞伎味が薄いという批判があるのは、こういった「経験の蓄積の欠如」も理由の一つなのかも知れない。

勘平は、7 代菊五郎の初役は 28 歳、18 代勘三郎の初役は 27 歳で、親世代である 17 代勘三郎の 39 歳よりかなり若い（受領データでは、梅幸の最も若い配役記録は 29 歳だが、梅幸は少なくともそれ以降勘平を演じていない）。おかるの初役は、7 代菊五郎は 22 歳、18 代勘三郎は 31 歳、そして 17 代勘三郎は、16 代羽左衛門と一日替わりで 38 歳となっているが、この差は 7 代菊五郎と 17 代・18 代勘三郎の女形への取り組み方の違いと考えられる。7 代菊五郎は、30 代くらいまでは女形を中心に演じており（「源氏店」でみると、お富は 24 歳で初役を務めているが、与三郎の初役は 35 歳である）、女形中心で来ている芝翫・福助親子のデータを確認すると、7 代芝翫のおかるの初役は 21 歳、9 代福助は 22 歳と、7 代菊五郎と同様になっている。

判官役に関しても、この転向の経歴の影響が大きく出ている。実は 7 代菊五郎は力弥を演じる前に 1 度だけ判官を演じており、初役は 22 歳だった。その次に判官を演じたのは 41 歳で、梅幸のデータ中最初の判官役 35 歳を上回るが、この間はずっと女形としておかるや顔世御前を演じている。判官を勘三郎親子で比べると、初役は 17 代 39 歳、18 代 27 歳と、子世代の方がかなり早くなっている。この「18 代の 27 歳時の公演」とは 1982 年の新橋演舞場の忠臣蔵通し興行で、18 代勘三郎は初役で判官・勘平を、9 代福助も初役でおかるを演じているという、かなり大胆な興行である。1986 年の日本演劇学会シンポジウム「歌舞伎の現状を批判する」中で、近藤瑞男が「若手たちが自分の親たちの得意芸だけを伝承して非常に重要な若い時期に安易に主役をやっていた」「大幹部たちの実力が見るも無残に落ちた、それから、

若い人たちの芸の修業の認識の甘さが、昭和五十五年ぐらいには既にはっきりとあらわれていたのだらうと思います」と糾弾しているが、この批判の念頭には、この興行も含まれているのではないだろうか。

冒頭に挙げた4組の親子の子世代のうち、9代幸四郎・2代吉右衛門はこういった「役のステップを上がる」という流れを経ていない。この2人は、父親の8代幸四郎が由良之助を務めた1954年の忠臣蔵の通し興行で初めて座組に入る（12歳の9代幸四郎が力弥、10歳の2代吉右衛門は十一段目に「茶道春齋」として登場）が、9代幸四郎のその次の忠臣蔵出演は37歳の時の勘平役で、翌年には初役の由良之助・平右衛門を15代仁左衛門と役替わりで演じ、それ以降の公演ではほぼ由良之助役しか演じていない。2代吉右衛門は、最初に主要な役で忠臣蔵に出たのは27歳時の平右衛門で、それ以降は勘平・判官・由良之助・師直など幅広く演じており、2013年の公演でも平右衛門役を演じている。ちなみに9代幸四郎・2代吉右衛門は、20～30代相当の期間東宝に移籍していたが、この間の東宝歌舞伎での忠臣蔵上演は1度だけであった。

参考として、他の演目における親子両世代の初役の年齢を調べたところ、同じく三大狂言の「義経千本桜」川連館の場の「佐藤忠信実は源九郎狐」は、17代勘三郎45歳、18代勘三郎26歳で、子世代の方が若くして務めている（ちなみに7代菊五郎の初役は38歳だが、先述の立役転向の影響が考えられる。梅幸は忠信を演じていない）。ただし、こういった前倒し傾向は、若手にとにかく早く演じさせたいと思わせる、いわば華のある役に限られるようで、演技力が要求される割に地味な印象の「菅原伝授手習鑑」寺子屋の場の戸浪の初役は、17代勘三郎36歳・18代勘三郎38歳とあまり変わらない。

4. 分析2 同一年齢期の総担当役数

上記の比較用の俳優別抽出データ作成過程で発見できたのが、親子両世代のデータ件数の差である。親世代データは初舞台～戦前の出演データが欠けているにも拘らず、今回抽出した各俳優の配役データは、どの親子でみても、親世代の方が子世代よりも件数が多い。戦後間もない時期に、11代團十郎・6代歌右衛門・8代幸四郎（初代白鸚）・2代松緑・7代梅幸・17代勘三郎の6名が「ビッグ6」と呼ばれそ

の実力を称えられていたのは、こういった積み重ねの成果とも考えられる。そこで、「演じた役の数」について考察してみる。

初代白鷺・7代梅幸の20代～30代前半の状況が不明という事情を考慮し、分析対象とした全員分のデータが存在する「それぞれが36-40歳の5年間に担当した役の数」を集計した(通し上演時の同一役の複数担当はそのまま複数計上した)。併せて、その中に「データ収録期間中の上演回数10回超の演目」(＝「高頻度演目」。この条件に該当する演目の上演が、実際には全公演の約70%を占めている。詳細は後述)がどのくらいあるかも算出した。その結果を表1-5に示す。

芝翫のケースを除いて親世代の方が子世代より演じた役の数が多く、俳優としての研鑽期と言えるこの年齢期に、親世代の方が、結果的に再演される機会の少ない新作などにも、より積極的に出演していたという概況が窺える。しかし、親世代が36～40歳だった頃は、歌舞伎の公演数が多かったことも事実で(図1-1参照)、芝翫が他の親世代の俳優に比べて少ないのも、1965年前後に歌舞伎公演が減った影響と考えられる。

そして、子世代の担当役数が親世代より少なくなった「役者側の理由」として、70年代以降に隆盛するテレビドラマの存在は十分に考えられる。9代幸四郎は際立って数が少ないため表の注に記載したが、実は7代菊五郎も18代勘三郎も、この期間中に連続テレビドラマで主演している。

表 1-5 担当役数および高頻度演目率

勘三郎(17)		梅幸(7)		芝翫(7)		白鷺(初)			
担当役数	高頻度演目率	担当役数	高頻度演目率	担当役数	高頻度演目率	担当役数	高頻度演目率		
138	81.16%	211	73.46%	93	68.82%	170	80.59%		
勘三郎(18)		菊五郎(7)		福助(9)		幸四郎(9)※		吉右衛門(2)	
担当役数	高頻度演目率	担当役数	高頻度演目率	担当役数	高頻度演目率	担当役数	高頻度演目率	担当役数	高頻度演目率
134	85.07%	85	78.82%	109	80.73%	59	71.19%	101	84.16%

※…幸四郎(9)は36歳の時にNHK大河ドラマで主演しており、この年は歌舞伎公演に1度も参加していない。

5. 今後の課題

(1) 劇場の格付け

作業の単純化を図り、今回は集計には最低限の項目しか使用しなかったが、例えば同じ役を演じたとしても、歌舞伎座の興行で演じたのか、それ以外の地方の劇場等の公演で演じたのかでは、実際にはその意味が大きく異なる。特に、東横劇場や浅草公会堂の公演は事実上「若手登用の場」と見なされており、ここでの配役は、その役をようやく得た、という「ゴール」ではなくあくまでも「スタート」と扱うべきである（勿論、格上の劇場でいきなり初役を演じる機会に恵まれるケースも稀にはあると考えられる）。しかし、「上演劇場」の格付け作業は、判断が主観性に委ねられる部分が大きく、相当に困難が伴うと予想される。

(2) その時代の他の現役俳優との関係

親子配役データをそれぞれ比較する中で、梅幸一菊五郎に比べ、芝翫一福助親子には「立女形」格の役が少ないことに気づいた。これは、芝翫や福助が年齢的に最も華々しく活躍できる時期に、6代歌右衛門や5代玉三郎という「絶対的立女形」が劇界に君臨していたことと関連があると思われる。また、文中で述べた菊五郎の立役転向は、ちょうどその時期に初代辰之助が急逝した影響と考えられる。このような「他との関係性」の指標化は非常に難しいが、該当期間の他の俳優の活動状況について何らかの考慮を加えられれば、より現実的な分析が行えるのではないかと。

(3) 1930年代の配役データの発掘

このように現・幹部俳優の配役履歴を精査・比較してくると、苦境にあった戦後歌舞伎を支えた彼らの「親世代」が若手の時分に、例えば6代菊五郎や5代歌右衛門の指導の下でどんな研鑽を積んできたのか、ということに強く興味を感じられるが、現時点ではデータが揃っておらず確認できない。今後データが発見され、現在の配役データに接続して利用できるようになることを期待したい。

また、統計分析結果の比較という観点からは、分析対象となる親子が4組、という極端な母集団の小ささは、問題が大きいと言わざるを得ない。実際に、このデータを用いての歌舞伎俳優の生涯活動の標準化を想定した場合、「初代辰之助の逝去を主な理由とする7代菊五郎の立役転向」は、ある個体の例外的ケースとして扱うにはあまりにも影響が大きい。

しかし、この母集団の小ささも、現在の歌舞伎界の重要な特性なのである。幹部俳優の絶対数が少ないが故に発生している批判・齟齬は現在でも数多あるが、今後、新劇のベテランを歌舞伎の世界に招聘するという可能性も、有望な若手を幹部俳優として抜擢登用するという選択肢もあり得ず（市川中車は例外中の例外であり、また彼自身が今後幹部俳優として周囲に認められていくか否かも依然として未知数である）、現時点での歌舞伎俳優が、今後も「母集団」であり続けることは間違いない。配役データの分析をさらに進展させるには、この「少数の俳優がそれぞれ特殊な要素を持つ」という問題をいかに打破するかが課題となるであろう。

6 上演演目の偏り

1. 再演の頻発

表1-1の「演目ごと上演回数」の集計結果を、さらに「上演回数ごとの演目数」で集計し直した結果を表1-6に示す。実は戦後に歌舞伎として演じられた全演目のうち、「再演されたことのある演目」はそもそも非常に少ないのである。

表 1-6 上演回数別度数分布（1945～2010年）

上演回数	演目数
1	914
2	239
～5	225
～10	130
～30	135
～50	40
それ以上	50

1700を超える演目のうち半数以上が、戦後興行史上でたった1度しか上演されておらず、逆に、これまでの上演回数が10回を超える225演目いずれかの上演が、全上演データの74.1%を占めている。

さらに、「期間中に上演された全演目のうち、現在までの総上演頻度1～4回の演目が占める比率」を5年ごとに比較してみると、1965年前後には3割近くにも上ったこの比率は、1990年代までずっと低下傾向にあったことが分かる（図1-11）。

再演傾向の高まりについては、別の集計からも確認できる。ある1年間の上演記録を抜き出し、その年の全上演演目から重複分を削除して作成した「年間上演演目リスト」を、調べたい年の2年前、5年前、10年前のリストと直接比較して、その双方に掲載されている演目、つまり該当年の上演が「再演」だった演目が、該当年の全上演演目に占める比率を、1955年から10年ごとに算出して比較した結果を図1-12に示す。比較対象年次の公演数が少ないと再演率が低くなる可能性は否定できず（1945-1955年の比較結果はこの影響と思われる）、そもそも特定の年同士の間における「再演・非再演」には偶然の関与も大きいと考えられるが、ここで計算した3つのケースのいずれにおいても、再演の占める率が長期的に増加傾向にある、という結果は興味深い。

図1-11 総上演回数別の上演演目構成比率

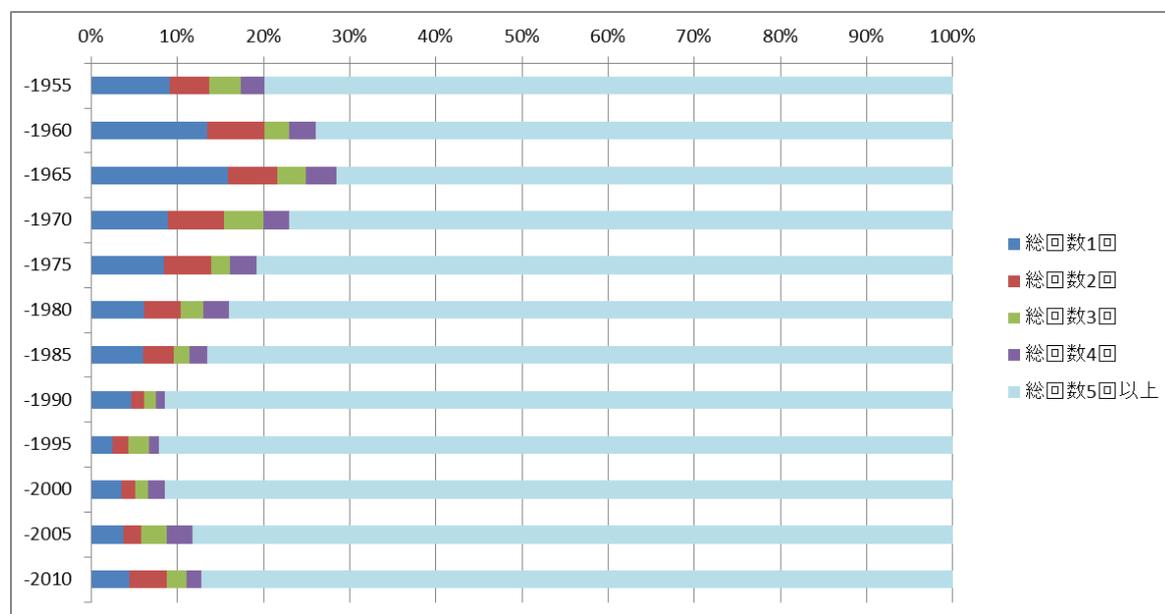
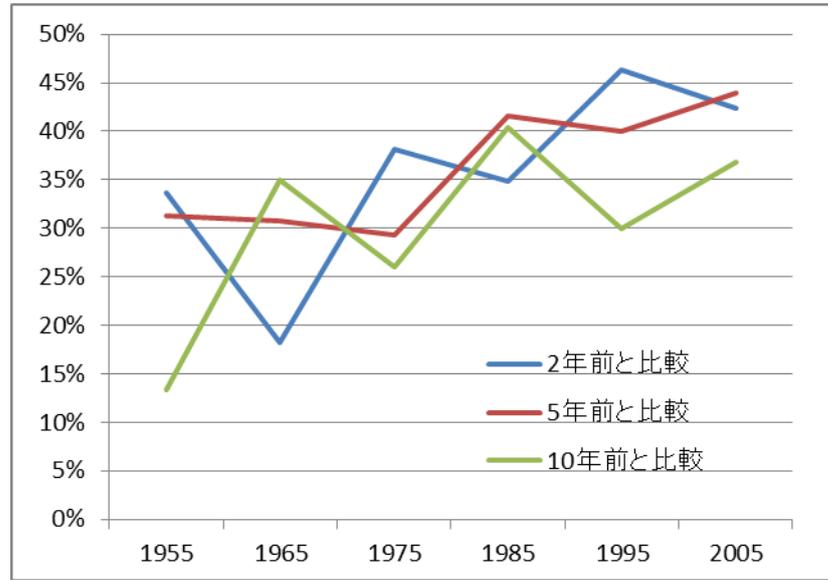


図1-12 再演演目比率



ちなみに1960年代が新作の上演が非常に盛んだった時代で、この時代が最も演目にバリエーションがあったであろうことは、1986年の日本演劇学会シンポジウム「歌舞伎の現状を批判する」中でも野村喬によって言及されている。以下引用する。

「私の推定では、恐らく昭和三十一年から昭和四十年の間に比べてさえも、最近この十年間（引用者注：昭和51年～昭和60年）は半分以上に演目、狂言立てが減っているはずだし、昭和の最初の十年間に比べるならば二割弱だろうと思います。」

また、この点を実際にデータで確認した水田かや乃は、「歌舞伎白書からの報告―戦後昭和歌舞伎の動向―」で、演目ごとの上演数について以下のように述べている。

「なんといっても顕著なのが、三〇年代から四〇年代の二〇一四から一二六五という変化である。ほぼ半減といってよい。」

この報告中では、その理由として歌舞伎の興行数がこの間に減っていることが指摘されているが、その「演目数が多かった」とされる昭和30年代（1955～1964）は、

その後21世紀に至ってもしばしば上演されるような名作を書いた大佛次郎、北條秀司などの作家が旺盛にその創作意欲を発揮していた時期でもあり、新作を多く上演できる時代的な素地があった、という見方もできる。実際に、野田秀樹、渡辺えり、宮藤官九郎などの作家に歌舞伎の新作執筆が依頼されるようになった近年、上演演目数は再び増加傾向にある。

さて、逆に「回数上位演目」の上演頻度が上がる、つまり演目が集約されていくのは、図1-10からも明らかなおおりに平成初期である。これには、1988年に行われた「歌舞伎座百年記念興行」の成功が影響していると考えられる。この年は過去の名作を充実した配役（大幹部も毎月のように座組に入った）で連続上演し、年間を通じて大盛況を博した。さらにこの時期には、当時の若手人気役者だった勘九郎（18代勘三郎）、児太郎（現・福助）、八十助（現・三津五郎）などが盛んにテレビ等に出演し、新世代の観客を引き寄せていたため、「分かりやすい歌舞伎」として、一部の「いわゆる歌舞伎らしい演目」がもてはやされた可能性もある。

2. 「再演の頻発」の是非

昭和から平成と時代を経る中で、舞台に上がる俳優を取り巻く環境や、歌舞伎を見に行く観客の姿勢は、大きく変わってきている。今、特に若手の公演を見に来る観客の多くは、親に連れられて歌舞伎を見にきたというような「歌舞伎の世界の先達への追従者」ではなく、現在のテレビ・映画や雑誌を見て彼らの存在を知った層であり、例えばもし、歌舞伎について語ろうとすれば欠かすことのできない「六代目尾上菊五郎」という名優の存在に全く興味がないとしても、それは仕方のないことである（筆者は「花道」を知らずにチケットを買いに来たという観客に遭遇した経験があるが、彼女らに六代目についての知識を期待するのは無理と言うものであろう）。そんな超・初心者層にとっては、「歌舞伎のガイドブックに書いてあるような有名な演目」を次々に上演する方が「親切」なのかも知れないが、それが「観客の開拓」につながるのかは甚だ疑問である。

また、松竹の歌舞伎公式ウェブサイト「歌舞伎美人」の「広告出稿のお問合せ」のページを見ると、松竹の想定する歌舞伎ファンは「40、50代を中心とした、20代後半～60代以上の幅広い年齢層の女性」で「知的好奇心が強く、文化水準の高い方々」

となっているようなので、「企業様のブランドイメージ戦略にご活用できる」（同ページより）ような芸能のアイデンティティとして、歌舞伎を「父祖代々受け継がれてきた『お役』を、厳しい修業を経て、先人に教わった型どおりに丁重に演じている」というイメージを具現する芸能と扱う（つまり、評価の定まらない新作ではなく、親世代の演じてきた『伝統的な』演目の再演を奨励する）という営業方針が取られている可能性も考えられる。

だが、ここでもう1つ提示しておきたいのが、このような消極的な見方を脱した、「再演こそ伝統芸能の醍醐味なのではないか？」という考え方である。「同一の演者による一定期間経過後の再演」「別の演者による再演」を繰り返し見ることができ、「あの時より上手くなった」「この工夫は彼独自のもので斬新だ」さらには「亡くなった先代を思い出す」などと感想を語り合えるのは、歌舞伎などの「伝統芸能」以外にないであろう。これは、長く観続けた者にしか感じ取れない、歌舞伎興行の貴重な魅力である。

まとめ

1. 分析結果の総括

歌舞伎興行における演目別上演回数を集計した結果、上位は「歌舞伎三大狂言」と言われる「仮名手本忠臣蔵」「義経千本桜」「菅原伝授手習鑑」となった。これらは個々の演目ごとに上演傾向が異なり、「忠臣蔵」は通し上演が多く、「千本桜」は「道行初音旅」と「川連館」、「菅原伝授」は「寺子屋」が特に多く上演されている。

単幕ものの上演回数は、「勸進帳」が最も多い。上演回数の多さと物語が持つ特徴との関連を数量化で探ってみたが説得力のあるグラフは描画できず、これらよりもむしろ「総出演者」「総上演時間」などとの関連が推測される。また、顕彰経歴から推定される「家の格」と上演時の俳優の年齢の2つの要素を用いて歌舞伎の女形の役をクラスター分類してみたところ、直感的に理解しやすい分類が作成できた。さらに、実の親子間での配役経験状況を比較すると、子世代の方が狭めの範囲の役し

か経験してきていないように見受けられるが、分析対象となるデータ数が少なく断言まではできない。

上演頻度別に演目を度数集計すると、データ中に上演記録があるのが1回のみという演目が全演目の半分を占め、実際の興行のほとんどは一部の演目の再演である。総上演回数が少ない演目の上演は戦後から1960年代までに多く、逆に平成初期には演目の集約化が進んだ。

2. 定量分析と歌舞伎データ

歌舞伎の上演データを使用した集計が、これまで水田らによる「歌舞伎上演演目実態調査表」しか存在しなかったことを踏まえ、本論では、統計解析手法導入の可能性を探ることを目的に、俳優協作成の上演データに収録されている項目を使用すれば分析が進められそうなテーマを、可能な限り広範囲にわたって取り上げた。結果的には、その分析テーマの最終的な解明までには至らず、「別のデータを追加すればより精度を上げられる」という可能性に言及するところで中断しているものも出てしまったが、現在の歌舞伎興行の一局面を照射し、また、これまで全く報告されてこなかった、「歌舞伎の興行データを使用した統計分析」の可能性を提示するという目的は、おおむね達成できたと感じている。俳優協会のデータは現在も収録範囲を拡張中であり（特に、意欲的な配役がなされることの多い巡業データが拡充されつつある、というのは朗報である）、時期が経てば、さらに精緻な分析が可能になると思われる。本論はあくまでも「2010年までのデータを使用した分析の実施記録」であり、この報告が今後の分析の礎となればと期待している。

第2章 落語の興行分析

序 現在の落語興行について

落語には江戸落語と上方落語があるが、そのいずれにおいても現在の落語興行の二大潮流は、「ホール落語」と「寄席定席興行」である。ホール落語にはさらに、「東京落語会」「落語研究会」「紀伊国屋寄席」などの歴史が長く格式が高いとされる落語会と、公共ホールまたはホールを借り受けた興行主催者が何名かの演者を選抜してプログラムを組んだ単発の企画公演とが存在する。後者の「ホール落語」が観客として想定するのは「一般市民」であることが多く、そのために、テレビにレギュラー出演しているいわゆる「笑点メンバー」や立川志の輔、また林家正蔵・春風亭小朝など、知名度の高い落語家がブッキングされやすい。

一般的に認知されている「落語」という芸能の概要は、恐らくここまでと思われる。

しかし、落語興行の本拠地は「寄席定席」であり、立川流や圓楽一門会の創設以前は、落語家志望の者は全員、寄席の楽屋修業からスタートしている。だが、寄席定席興行の世界には「暗黙のうちの了解」がいくつも存在し、その中には声高に公言することが憚られる内容（プログラムに名前が掲載されている人が、その日の公演に全員出演するとは限らないこと、など）も含まれるからなのか、寄席定席興行の実態については、近年数多ある「落語入門書」にもほとんど説明がない。しかし、寄席は落語家が常に「基本」として据える場所であり、ここの動向を注意深く見ていくと、落語界のいろいろな内情が分かってくる。

以下では、年間を通じた寄席への出演傾向についての集計結果を基に、落語家を取り囲む世界を概観してみようと思う。

1 1年間の寄席興行実績についての分析

1. 分析対象の概要

(1) 寄席定席興行とは

寄席の定席興行は、歌舞伎と同様に「昼の部」と「夜の部」で構成されており、毎月10日間ごとに出演者が入れ替わるというシステムになっている（興行は月初から順に「上席」「中席」「下席」と呼ばれている）。各部の出演者は総勢20組前後だが、落語が続くと疲れるので、気分を変えるため3～4組に1つほどの割合で色物が入る。現在、「基本的に毎日¹⁸」落語の興行を行っている会場としては、東京の上野鈴木演芸場・新宿末廣亭・浅草演芸ホール・池袋演芸場・国立演芸場、そして大阪の天満天神繁昌亭の、合計6軒の演芸場がある¹⁹。

出演者側の業界団体としては現在、東京に「一般社団法人落語協会（以下、「落語協会」と表記）」と「公益社団法人落語芸術協会（以下、「芸協」と表記）」「5代目圓楽一門会」「落語立川流」、そして大阪に「公益社団法人上方落語協会」があり、プロの落語家はこれらのいずれかに所属する必要があるが、東京の寄席定席に出演できるのは、原則として落語協会もしくは芸協に所属する、落語家および色物（落語以外の芸。漫才、曲芸、紙切りなど）のみとなっている（繁昌亭の興行には、上方落語協会所属以外の落語家も出演している）。

さらに、東京の落語家には前座・二ツ目・真打という階級が存在し、寄席の正規の出演者として名を連ねることができるのは真打と二ツ目のみである。寄席のカケブレ（各寄席の定席興行出演者一覧）には、「裏方担当」を示す意味で前座の名前も記載されており、実際には、自身の勉強のために前座も開演時間直前に口演を行っているが、これは「開演前であり料金外」（＝非正規出演者）という扱いである。

出演者の決め方については、鈴木演芸場のHPに解説があるので引用する。

席の番組を決めることを顔付け（かおづけ）と言います。顔付けは落語協会事務所に、各席の席亭、支配人、協会の事務員さんら六、七人が集まって行われます。写真のような板に各寄席の枠があり、落語協会所属の全員の芸人さんの名前を書いた、縦4センチ、幅1センチぐらいの小さな木の札を並べていきます。最初にトリ、仲入りの噺家さんを決め、後は順番に各寄席の時間がぶつからない様に札を納めていきます。

¹⁸ 年末、および場内整備等のために、1年のうち数日間ほど興行を休む演芸場もある。また、国立演芸場は月20日間のみ定席興行を行い、他は主に貸館興行を行っている。

¹⁹ 他に、不定期に寄席興行を行っている東京のお江戸日本橋亭、お江戸両国亭、お江戸上野広小路亭も含めて「寄席演芸場」と扱う場合もある。

落語協会側は協会に所属している芸人さんを均等に寄席に出したい、寄席側は実力人気がありお客様を呼べる芸人さんを使いたい。事務員さんが「ひとつ、この人をここに・・・」と木札を置く。「いや、うちはいりません」とピシッと札がはねられるといった、シビアな状況で番組が出来上がっていきます。たまに「協会の幹部の方は同席するのですか」というご質問を頂きますが、昔は同席していたようですが、現在はこの顔付けに芸人さんは立ち会うことは出来ません。

(鈴本演芸場 HP「豆知識—『顔付け』」より²⁰)

※引用者注…「トリ」は最後の出演者、「仲入り」は、仲入り休憩直前の出演者。

続いてデータ集計に入るが、国立演芸場の興行は、会場名称こそ「演芸場」となっているが、国立劇場の一部門ということもあり興行形態が他と大きく異なるため、今回は集計対象から外す。また、長期データ比較を行うことを主眼とするため、今回の集計では、平成に入ってから開始された上方の定席興行（天満天神繁昌亭の興行）については割愛することとする。

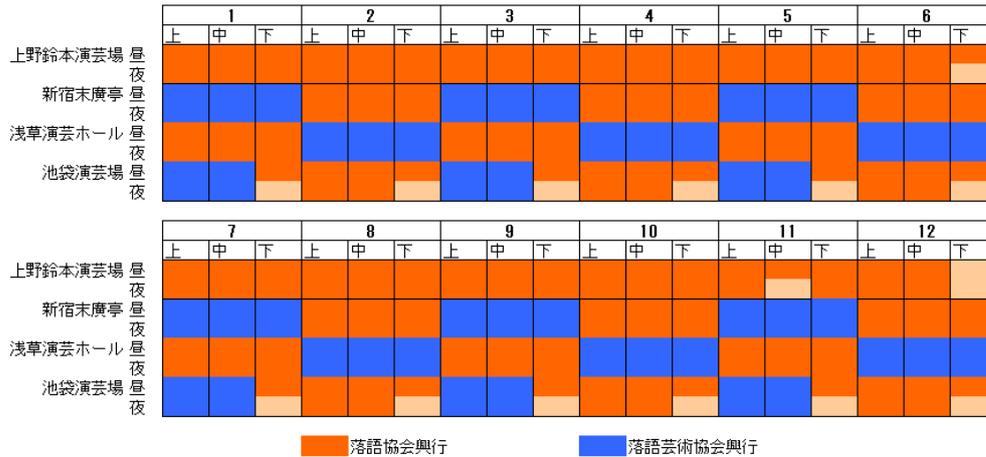
また、落語家個人について記述する場合、近年（概ね 2000 年代以降）当代が大名跡を襲名した等の理由で、データ中に代数の異なる複数名が収録されているケースを除き、基本として代数表記は省略する。

（2）協会別の全番組の構成

寄席での年間興行数は、計算上は 12（ヶ月）×3（上・中・下）×2（昼・夜）×4（演芸場）で 288 となるが、紆余曲折を経て現在はこのうち落語協会が 192、芸協が 96 を受け持つことになっている。現在のこの担当内訳を図示すると図 2-1 のとおりである。薄いオレンジは、「落語協会特選会」等と題して落語協会の落語家が日替わりで出演する興行期間であり、今回の分析では「定席興行」として扱っていない。

²⁰ <http://www.rakugo.or.jp/sara-kaogesho.html> にある「顔付け」の掲載内容。

図 2-1 協会別の興行担当状況



ちなみに末廣亭による 2010 年 7 月の集計によれば、落語協会の落語家は、真打 172 名、二ツ目 65 名、前座 25 名で合計 262 名、同じく芸協は、真打 86 名、二ツ目 22 名、前座 16 名の合計 124 名となっており、興行担当数の比率と所属落語家数の比率は、協会間でさほど大きく乖離しない。

(3) 集計に使用するデータ

集計には、筆者が作成した「カケブレをテキストデータ化した Excel ファイル」を使用している。このデータの成り立ちについて説明する。

「過去の興行の記録保存への姿勢」を比較した場合、落語は歌舞伎に大きく劣る。歌舞伎の場合は、俳優協会が長年、積極的に歌舞伎公演の筋書を収集・保存しており、データベースの構想の時点で、基礎資料が十分に保有されていた。さらに、現事務局長の浅原恒男氏が記録の整備・公開に熱意を注いだため、現在 Web 公開中の興行データベースは、内容の充実度や管理・更新（興行の開催が発表されると、興行終了を待たずにデータに反映される）などの運営面で、現在公開中の公演データベース中でも最高レベルのものになっている²¹。

²¹ 現在の興行までを収録対象としている他のデータベースでは、国立劇場の「文化デジタルライブラリー」は国立劇場での公演しか収録されていない、早稲田大学演劇博物館デジタル・アーカイブ・コレクションの「演劇上演記録データベース」(試験公開中)は、自館が収集・整理した上演資料を元に構成されている、との注記はあるものの、「興行リスト」として使用するには収録データ数が少ない、など、何らかの短所がある。

これに対し落語業界は、興行主催者側にカケブレを「資料」として保存しようという意識がほとんどない。関係者の間では、毎月3枚ずつ発行される（つまり、どんだんたまる）カケブレは、該当の興行が終わった後はゴミ扱いされているようで、今回のデータ作成に際し、カケブレ現物の保存状況を関係者にヒアリングしたところ、落語協会事務局の保存分は、1980年代中期の事務所移転の際にすべて廃棄された、とのことだった²²。しかし、「興行記録の逸失」を懸念した研究者（山本進・吉田章一の両名）からの働きかけ、および作業支援の申し出があり、歌舞伎の興行データ整備開始とほぼ同じ時期に、こちらも文化庁の支援を受けて、落語協会および芸協それぞれにおいて、自協会興行の過去のカケブレデータのPDF化作業が開始された。事務局に保存分がないカケブレデータは、保存していた落語家などからの貸与で補完されたが、このような事情もあり、特に古い年次に欠データが多い。

記載内容はほとんどが手書き文字でOCR処理は不可能ということで、このPDF化作業は「画像データの作成」に留まっていた。そこで、筆者は完成した画像データファイルの貸与を受け、各番組内容をテキスト化したデジタルデータの作成を開始した。ところが、中身は「癖のある書体」ばかりで想定外に判読に時間がかかることが分かり²³、作業効率を優先して、現時点では一部年次の集計用データ整備を断念している。また、昭和中期に活動していた芸人情報を網羅した公的な記録が存在しないため、データ判読結果の正否の照合先がなく、現在使用している集計用データに、名前を誤読したままのデータが含まれている可能性は否定できない（特に、色物に変わった名前が多い）。

番組データの形式は、現在、落語協会HPで公開されている「定席番組」に倣ったフォーマットとし、1年分で1ファイルのExcelファイルを作成した。以下にそのフォーマットを示す。

²² 落語は歌舞伎に比べれば市場規模がはるかに小さく、事務局も数人のみで運営されているため、目の前の興行を執り行うことで手一杯で、さらに「記録管理部門」を作る余裕などないであろう、という実状は推測できる。歌舞伎の場合も、実際に記録をまとめているのは俳優協会であって、興行主催者の松竹ではない。

²³ 字体に癖が強いということ以外に、毛筆であまりにも達筆に書かれているもの（初席カケブレに多い）も読みにくい。さらに、ある程度文字の癖を把握し、何とか読み取れるようになった頃に、カケブレのライターが交替してしまうなど、判読作業には多大な負担がかかるのが実情である。

図 2-2 番組のデータ例

5月 中席 鈴木演芸場

昼の部		夜の部	
	しん		あや
	こと		その
	ぎく		こう
	緑太		小ぎち
	章五		こみち
	菊六		小たま
	交 替	志ん公	交 替
	替	朝太	替
	和楽・小楽・和助・小花		三之助
			三三
1:00	菊之丞	6:00	仙花・小花
	喜多八		三太楼
	文楽		はん治
	紋之助		ゆめじうたじ
2:00	小里ん	7:00	扇橋
	南喬		市馬
	川柳		一 仲入り
	一 仲入り		歌武蔵
3:00	笑組	8:00	とし松
	志ん輔		燕路
	元九郎		
4:00	志ん橋		

2. 全演者の登場回数集計

まず、落語協会興行のみのデータを使用して、ある1年間の興行について統計分析を行ってみる。落語協会を選定したのは、先述のとおり実際には落語協会が全演芸家および興行数全体の約3分の2を占めていること、そして、圧倒的に多くの人気落語家を擁するのが落語協会であることによる。もう一方の定席主催者・芸協に関しては、ここでは「様々な局面で、落語協会の後塵を拝してきた歴史が長い組織である」とだけ述べておく。

データ集計の方法は以下のとおりである。集計には、ここでもSASを用いている。

- (1) 1年分のデータから、同一の演芸場分のデータだけを抜き出して横に繋げたcsvファイルを、各演芸場について作成する。
- (2) 前座・お囃子（図 2-2 でいう、出演者データの上6行分）が含まれるのでこれを削除し、昼・夜各部ごとにSASDSとして読み込む。
- (3) 交替出演枠の処理をし、重みをつけた値を持つ変数を付加する。

交替出演（複数名が1つの出演枠の中に挙げられ、その中の誰かが出演するというもの。図 2-2 の昼・夜とも最初の出演者枠参照）については、元データ中の

「交 替」「ト リ（3人以上の場合使用）」「替 代」データを利用してその枠の全出演者数を算出し、2人交替枠に出演の場合は0.5回、3人交替枠の場合には0.333回…と、交替人数に応じた「重み」をつけることとした。

(4) トリ・仲入り回数集計用の変数を付加する。

「トリ」はブランクになる直前のデータ、仲入りは「ー仲入りー」データの直前のデータと定義した。

(5) 完成データをチェックし、画一的に処理できない興行分について手修正する。

(トリが交替の場合や、トリの後に踊りなどの演し物がある、トリが最終データでない場合)

(6) 正月初席（1月1日～10日の興行）データを処理する。

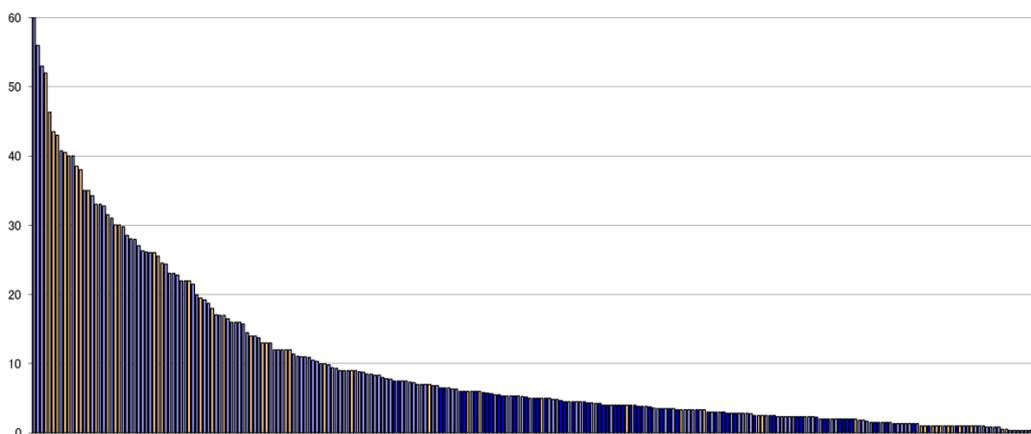
初席は、前半・後半で番組構成が変わったり、一部の出演者が変動したりしている。これを考慮して、初席については計算プログラムを別に作成して、「前半と後半の平均値」を初席の登場回数とした。(例えば登場回数は前半2人交替枠、後半1人枠なら0.75。また前半ではトリを取り、後半は取らない場合、初席のトリ回数は0.5)

ここでの集計内容は、歌舞伎の「上演回数」同様に、実際に高座に上がった回数ではなく、「カケブレ」に何回登場したかであり、もし休みが一度もなければ、登場回数の10倍が「年間出演回数」となる(実際は、1興行のうち2～3回は休みのことが多いようである)。また、交替枠は、出演予定者の連名のみが記されている場合と、各日の出演者が事前に告知されている場合とがあるが、後者でその実際の担当日数が同一でない場合も、その差は無視して単純に頭割りにした。

データとしては若干古くなるが、どのくらい自らの直感に近い集計値が出せるのだろうか、という期待とともに最初に分析を行った、2004年のデータ集計結果を以下で述べる。

当時の所属会員全275名/組(真打168、二ツ目58、色物49)のうち、実際にカケブレに登場した261名/組それぞれの登場回数を図2-3に示す。数が多いため個々の名前は省略したが、表示は青が真打、紺が二ツ目、赤は色物である。

図 2-3 登場回数順グラフ (2004 年)



結果は、予想していた以上に偏ったものであった。1年を通じての登場回数は、少ない方では0.33回（つまり3人交替枠に1度出演しただけ）の9名を含む1回未満が13名いる傍らで、最高は60回であった。また、0回の者の中には体調不良を伝えられている演者もおり、出たくても出られないというケースも含まれているようである。

そして、真打よりカケブレ登場回数の多い二ツ目が相当数いるのも興味深い。

3. 落語家と色物の登場頻度

図 2-3 を見ると、相対的に色物が上位に登場する傾向があるが、これは寄席の番組構成上必要とされる色物枠の割に、実際の色物実演家の数が少ないことと関連があると思われる。これを検証するために、平均的な寄席の番組構成を確認してみる。

本章冒頭に「番組出演者は20組前後」と書いたが、番組構成は個々の演芸場ごとに若干の違いがある。表 2-1 は、2004 年の1年間の全興行の落語・色物別出演枠数集計の結果である（ちなみにここでは集計プログラム内容の（3）に記した「重み」は考慮せず、カケブレデータの記載内容を単純に度数集計している）。この「落語枠」と「色物枠」を全演芸場分合計するとそれぞれ2079、801となるが、2004年時点での「真打+二ツ目」人数・色物組数でそれぞれを割ると、1名/組当たりの平均枠数は、落語の9.20に対し色物では16.35となる。色物の登場回数が総じて上位に来るのは当然と言える。

表 2-1 演芸場別番組構成比較

	年間 興行数	年間延べ 出演者数		1 興行平均 出演者数	番組中の 平均色物率 (%)
		落語	色物		
鈴本演芸場	62	644	265	14.66	29.15
末広亭	36	484	199	18.97	29.14
浅草演芸ホール	36	593	229	22.83	27.86
池袋演芸場	36	358	108	12.94	23.18

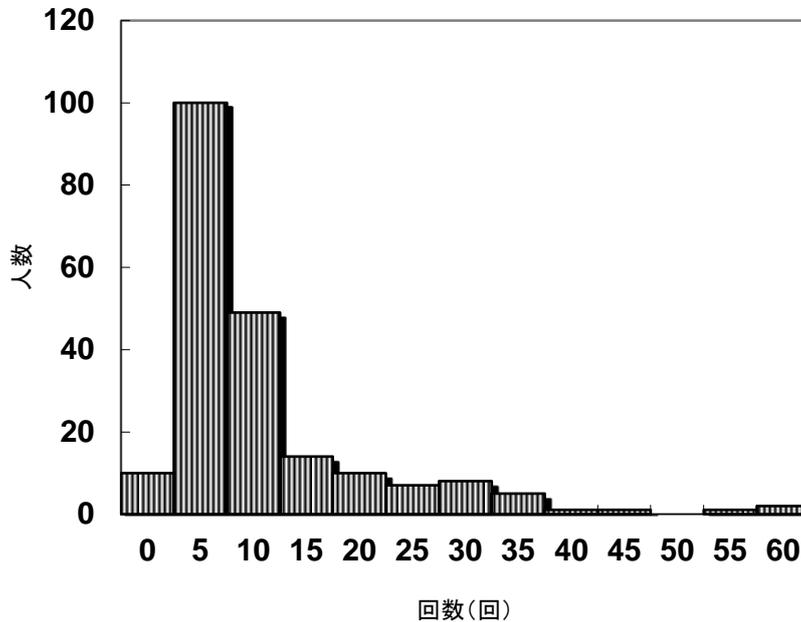
2 登場回数との関連要因の探索

「寄席によく出る演者」には、何か共通の特徴があるのだろうか。いくつかの要因について、登場回数との関連を調べてみる。ここでは、関連を窺わせる項目についてより詳細な分析を加えるため、真打昇進時期が明確²⁴な落語家の登場回数に限定して分析を行うこととする。

図 2-3 の集計結果を、落語家分に限定してヒストグラムに表したものが次ページの図 2-4 である。平均は 8.80、分散は 107.00 で、中央値は 5 であった。寄席の高座に上がれるのはカケブレ登場 1 回につき最大で 10 日なので、中央値が 5 ということは、寄席定席興行は複数の演芸場で毎日行われているにもかかわらず、落語協会所属の落語家の半分は、年に 50 日以下しか寄席では見られないのである。

²⁴ 色物にも階級は存在するが、落語ほど厳密な扱いではなく、真打昇進前後で番組中の扱いが変わることもほとんどない。

図 2-4 カケブレ登場回数ヒストグラム (2004 年)



1. 真打昇進以降の経過年数との関連

関連要因としてまず思いつくのは、「年功序列」と言われる世界であるため、「回数上位者にはベテランが多い、つまり真打昇進が早い人ほど回数が多い」ということではないだろうか。そこで、「寄席演芸年鑑（2004年版）」所収の落語家各人の真打昇進時データから「2004-真打昇進年（西暦）」の値を算出し、その値と総回数との相関を調べてみた。

しかし、相関係数は0.28で、関連は殆ど見られなかった。入り不入りが如実に出る寄席の現場では、年功だけでは優遇されないようである。

2. トリ回数との関連

トリを取る、というのは、その興行で最も重要な役を任される、ということであり、落語家の側にとっても大変栄誉なこととされている²⁵。この「トリ」の回数、そしてそれに次ぐ重要なポジションとされる（「顔付け」の説明を参照）「仲入り」

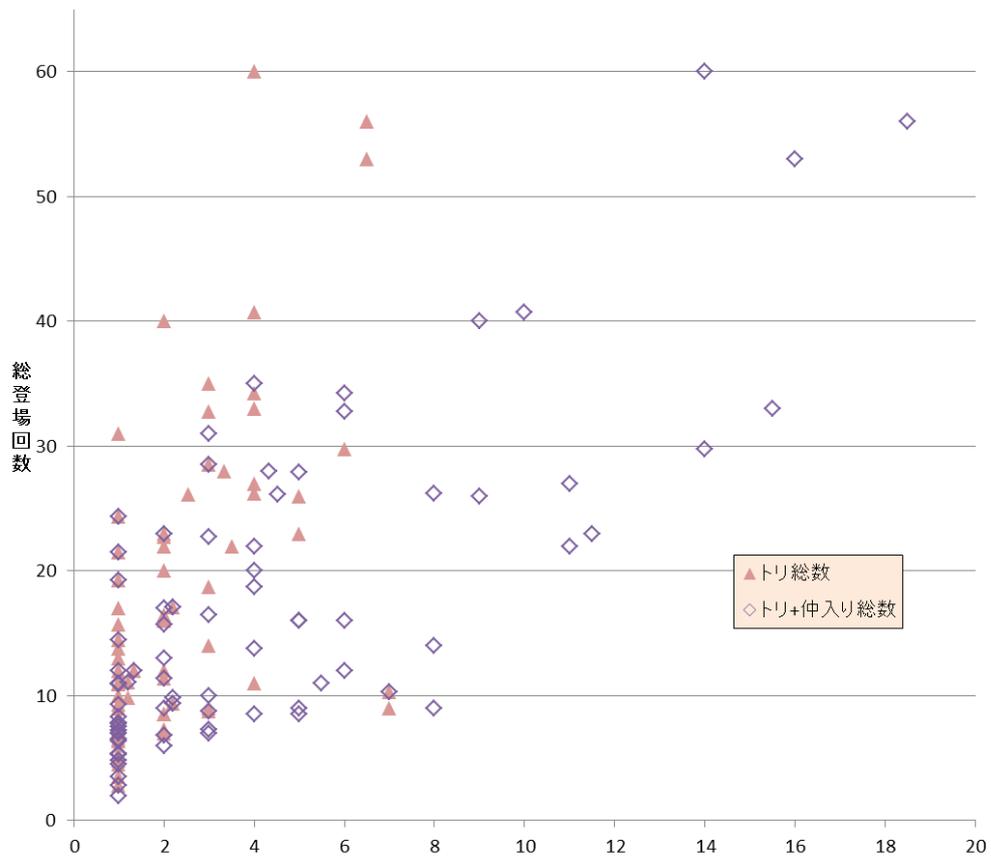
²⁵ ちなみに、ここで集計対象としている落語協会の興行においては、長年色物はトリを取れなかった。2000年に初めて正楽が色物（紙切り）としてトリを取ったが、それ以降も慣例化はしておらず、トリを取れるのは事実上落語家のみである。

回数を加えた値と総登場回数の相関を調べたところ、トリ回数単独との相関係数は0.76、「トリ+仲入り」回数との相関係数は0.84であった（どちらも1%水準で有意）。トリを任せられるほど力のある落語家は、やはり日常的に寄席で必要とされているようである。

ここで、トリの担当状況についてもまとめておく。2004年に1度でもトリを取った落語家は全73名で、この中での1人当たりのトリ平均回数は2.31回である。最高は7回（2名）、最低は1回（29名）だが、実はこの7回トリを取った落語家の年間番組登場回数は10.33回と9.00回と、決して回数の多い部類には入らない。これらの落語家はつまり、普段は滅多に寄席に出ないが、出るとなれば一番の要を任せられるという、まさに「落語界の重鎮」であると言えよう。

トリ回数、および「トリ+仲入り」の回数と、総登場回数の散布図（トリ経験者分のみ）を以下に示す。

図 2-5 「トリ」「トリ+仲入り」回数と総登場回数との関連

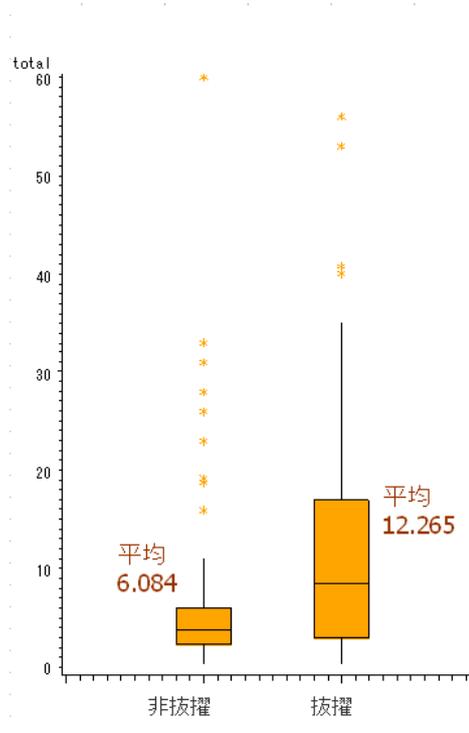


3. 抜擢昇進との関連

それまで全く無名だった落語家が一般紙のニュースに出る場合、「×人抜きで真打昇進」ということで注目されるケースが多い。この「抜擢昇進」と 寄席登場回数とに関連があるのかを調べてみた。

まず、上記「寄席演芸年鑑」を用いて、「入門順に並べると自分より上位だが真打昇進順に並べると自分より下位になる人の数」つまり「抜き数」を各落語家について算出した（ただし、この計算方法だと故人及び廃業者が考慮されないのので、実際の昇進時の「抜き数」とは異なる可能性がある）。そして、「大抜擢」の効果を確認するため、「抜き数」と登場回数との相関を調べたところ、相関係数は0.22と、抜き数との直接の関連は薄かった。しかし、抜擢昇進したか否か（「抜き数」がプラスか否か）のみでグループ分けし、両者について登場回数平均の差の検定を行ったところ、1%水準で有意差ありとなった。この集計結果の箱ひげ図を、図2-6に示す。

図2-6 抜擢昇進か否か別の登場回数箱ひげ図



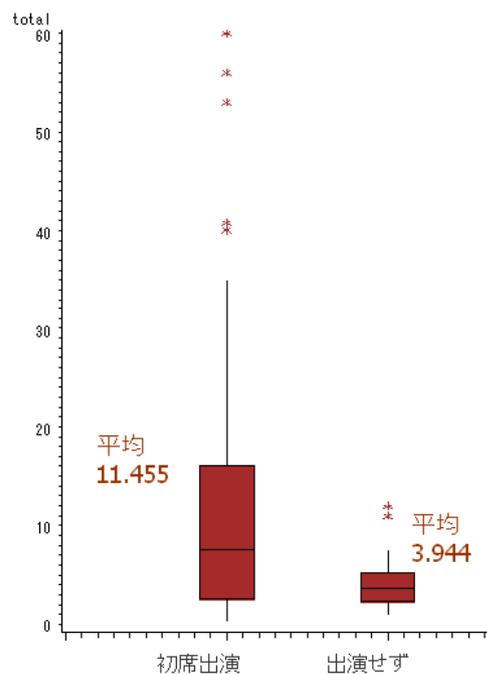
寄席の側も、即戦力になりそうな人材はどんどん引き上げ、その後もしっかり登用するようである。最近では、落語協会で21人抜きの春風亭一之輔、28人抜きの古今亭文菊、8人抜きの古今亭志ん陽と「抜擢真打」が続々誕生しており、今後の顔付けの活性化に期待がかかる。

4. 初席出演の有無との関連

寄席興行には1年に3回、大規模な「かき入れ時」がある。正月の初席、ゴールデンウィークに当たる5月上席、お盆に当たる8月中席の興行がそれで、この時期だけ寄席の入場料が変わったり（もちろん高くなる）、近年では座席を全席指定として前売り販売を行ったりする（通常は当日自由席のみ）ほどであるが、中でも初席興行は、「落語界の顔見世興行」とも言える非常に重要な存在である。2004年の初席出演者は128名だが、落語家を初席興行に出たか否かでグループ分けして登場回数平均の差の検定を行ったところ、1%水準で有意差ありとなった。「正月に仕事がないと気分が沈む」という落語家の話も頷ける。

この集計結果の箱ひげ図を、図2-7に示す。

図2-7 初席出演したか否か別の登場回数箱ひげ図



5. 掛け持ち回数との関連

ここまでは回数集計を始める前からある程度関連の存在を予測していた内容なのだが、さらに1つ、実際にデータ集計を行う過程で気がついた傾向がある。これまで見てきたとおり、そもそも寄席に出る機会自体がごく限られた落語家にしか与えられていないはずなのに、同期間に開催されている興行に2つ以上、「掛け持ち」で出演している落語家が相当いるのである。これでは寡占がますます進んでしまう。この「掛け持ち」の頻度と番組総登場回数の関連を調べてみた。

集計は、以下の手順で行った。

- (1) 基本DSに、その興行の「月」+「日程（上席1、中席2、下席3）」を値として持ち（2月上席なら21、11月下席なら113など）、DSごと（演芸場ごと）に独自の名称を持たせた変数を付け加える。
- (2) 落語家名でDSを結合し、異なる演芸場について同じ値を持つ組み合わせがあるケースを抜き出して $kake=1$ を与え（欠損値同士で同値となる場合は除外）、各落語家について1年分の $kake$ の合計値を算出する。

このプログラムで、 $kake$ の合計値と番組登場回数の相関を調べたところ、相関係数は0.80であった（1%水準で有意）。人気者が引っ張りだこになるのは世の常であり、当然と言えば当然の帰結ではある。

ちなみに、この比較について、「総登場回数を単純に合計しているのだから、掛け持ち回数と総回数に相関があるのは当然ではないか」と指摘を受けたことがある。妥当な指摘なのだが、掛け持ちは、特段の集計をしなくても各寄席の番組案内を見れば誰にでも（観客にも、落語家仲間にも）分かってしまうため、これは「モチベーション」という観点から重要な事象であると考ええる。若手落語家へのヒアリングでも「掛け持ちは名誉だし嬉しいこと」とのコメントがあった。「掛け持ち」を依頼されるということは、つまりはその実力に席亭からか「お墨付き」が出たようなものと言える。

3 登場回数の時系列比較

ここまでは単年度データを用いての集計であったが、興味深い集計結果も出てきたので、長期的な視野から寄席興行の傾向を見てみたい。しかし、寄席定席興行はこの数十年間に、定席を行う寄席の数も、落語家の組織構成も変化している。そこで、序としてまず2年次分の比較を行い、作業上の問題点や精査する比較内容を確認してから長期比較に入ることにする。

最初の比較データには、落語界に大きな動きのあった1985年および2005年を取り上げ、それぞれについて1同様の集計を行って、20年でどのような差が生まれるかを調べる。

1. 比較(1) 1985年と2005年の概況

前者・1985年は、協会員構成に大きな動きがあった年で、芸協から桂文朝・桂文生・桂南喬のベテラン真打3名が落語協会へ移籍した²⁶。この3人は香盤(落語家の序列評価)上も特別待遇で迎え入れられ、この年以降、落語協会興行の寄席の高座に頻繁に上がるようになる。この「会の移籍」は、人的コネクションを何よりも重視する落語界においては最も嫌われる行為の1つで²⁷、芸協の当時の副会長・春風亭柳昇は彼らを「裏切り者」と呼んだほどであり²⁸、このベテラン達の移籍およびその後の厚遇は特筆すべき事象である。

その他の動きでは、9月に8名の新真打が誕生しているが、このうち4代桂三木助はその後自らの命を絶ってしまったので、現在の寄席でその高座を見ることはできない。また、夏場には上方落語の露乃五郎を招いての怪談噺の企画があり、近年少なくなった東西交流が寄席の定席興行でも行われていたことが分かる。

後者・2005年の落語界最大の話題は、3月の林家こぶ平の9代正蔵襲名である。この襲名および関連イベントは前代未聞の大掛かりな規模で行われ、結果として各方面(税務署も含む)から非常に大きな注目を集めることとなった。しかも、寄席

²⁶ 3人の移籍の真意は、そのうちの1人である桂文朝がこの世を去った現在でも明らかにされていない。しかし、移籍のタイミングからは、「芸協の鈴木との絶縁」との関連が推測される。

²⁷ 会の移籍事例は他にも見られるが、「師匠をしくじった弟子が、再出発に当たり、以前の所属でない方の会の師匠に入門し直す」というケースが大半である。

²⁸ 吉川潮「戦後落語史」p.113より。

での披露興行も彼の知名度偏重の内容に終わらず、末廣亭の興行ではTV等でも人気の桂三枝（当時）や笑福亭鶴瓶ら上方落語協会の落語家が久し振りに東京の定席の高座に上がるという、寄席マニアにも支持されるような細かい仕掛けもなされていた。披露興行は、定席最後の池袋演芸場では入場者数の最高記録を更新するほどの大入り満員を続け、定席での披露目の後には落語界初の「全国襲名披露ツアー」も敢行された（彼以降、「全国ツアー」を行う落語家が散見されるようになった）。その後9月には、5人の新真打も誕生しているが、その陰で長年の「寄席の顔」であった柳家小せんが病氣療養に入り、また、桂文朝がこの世を去るという悲報もあった。前年に当たる2004年の集計ではそれぞれ出演回数第1位と第8位につけていた大ベテランであり、「寄席の世代交代」が意識され始めた年とも言える。

2. 比較（1） 実際の集計

集計に際しては、1点考慮を要する事象が発見された。1985年当時の池袋演芸場は、客の入りがよくないことで有名であり、カケブレデータによると、昼席は毎興行、10日のうち2～5日しか開催されていなかった（恐らく週末のみの営業と思われる）。だが、実際に高座に上がった回数は少なくとも、出演者としてそれぞれが1枠分に顔付けされたことは事実であるため、集計ではこれに対し「重みを付ける」等の処理は行わず、他の興行と同様に出演回数やトリ回数を計上した。

集計結果は表2-2のとおりである。先述の文朝・文生・南喬は上位10位にこそ入っていないが、それぞれ31.8回・31.7回・29.4回分の出演枠を得ており、立派に常連の一角に食い込んでいる。85年の方が総じて登場回数が多いのは、1985年の方が2005年より総興行数・出演者延べ総数が多かったためと考えられる。そして、単年度分析でも確認できた傾向だが、色物が相対的に上位に来るのは今も昔も変わらない。なお、この表中、1985年の第9位「一楽」（紙切り）はその後師匠である第7位の「正楽」の名を継いでおり、2005年の第1位と同一人物である。また、1985年の第8位「仙三郎・仙之助」（太神楽）の鏡味仙三郎は、相方の仙之助没後は自らの弟子・息子と社中を組んで活動しており、2005年の第5位と事実上同じ組織である。

双方のランキング上位を順に見ていくと、登場回数上位者の顔ぶれは、データの

時点に 20 年の隔たりがあるとは思えないほど似通っている。掲載表の下の順位まで辿ってみたところ、両年の上位 50 人中、19 人が同一人物であった。

表 2-2 カケブレ登場回数上位 10 位

	1985 年		2005 年	
	名前	回数	名前	回数
1	ゆきえ・はなこ	79.0	正楽	51.0
2	ひろし・順子	75.5	さん喬	47.0
3	つば女	62.3	市馬	46.4
4	小せん	61.2	権太楼	46.0
5	志ん馬	59.4	鏡味仙三郎社中	44.0
6	圓菊	56.8	世津子	41.5
7	正楽	56.3	一朝	40.0
8	仙三郎・仙之助	56.0	遊平かほり	40.0
9	一楽	54.0	アサダ二世	39.0
10	歌奴	54.0	和楽・小楽・和助・小花	39.0

また、トリ経験者について、総登場回数との相関を集計した結果は、表 2-3 のとおりである。

表 2-3 トリおよび総登場回数についての集計（1985 年・2005 年）

	1985	2005
トリを取った人数	49	76
その中でのトリ回数平均値	4.10	2.28
総登場回数との相関		
トリ回数	0.75	0.59
トリ回数+仲入り回数	0.60	0.67

興行数が多かったにもかかわらず、1985 年の方が「年間 1 度でもトリを取った人数」が 2005 年より少なく、トリ経験者間での回数平均も 2005 年より多い。1985 年

の方が、トリを取る落語家の偏りが大きかったことが窺える。また、総出演回数とトリ回数の相関では、2005年は「トリ+仲入り」の方が「トリ」だけより総出演回数との相関が高いのだが、1985年データでは「トリ+仲入り」より「トリ」だけの方が総出演回数との相関が高かった。

この結果から推測されるのは、この20年の間に落語家たちの間に「広く浅く」トリを取る機会が行き渡るようになったこと、そして、「仲入り」の地位が相対的に上がったことである。

トリは1公演に1人しか置けないが、仲入りも重要なポジションであるということにすれば、「良い扱い」にしたい人を1公演に2人入れられることになる。さらに、長時間のんびりと寄席で過ごす、という見物の仕方が難しくなった昨今、仲入りで上手な噺を1本聞かせれば、お客に退場のきっかけを与えられる、という寄席側の意向が働いていることも考えられる²⁹。先述の鈴木演芸場HPの説明では当然のように「仲入り」が出てくるが、これは比較的最近加わったものと推測される。

また、1985年の、掛け持ちの状況は表2-4のとおりである。

表 2-4 掛け持ち回数 (1985年)

1	ゆきえ・はなこ	31
2	ひろし・順子	29
3	志ん馬	28
4	小せん	27
4	圓菊	27
6	つば女	26
7	仙三郎・仙之助	25
8	一楽	23
9	権太楼	23
10	金馬	22

漫才の「ゆきえ・はなこ」の掛け持ち回数は、31回に上る。先に挙げた「偏り」

²⁹ 実際に寄席興行を見に行くと、仲入りで退場する観客は多い。トイレなどで席を外す人が多く目立ちにくいいため、退場しやすい、と感じる観客も多いと考えられる。

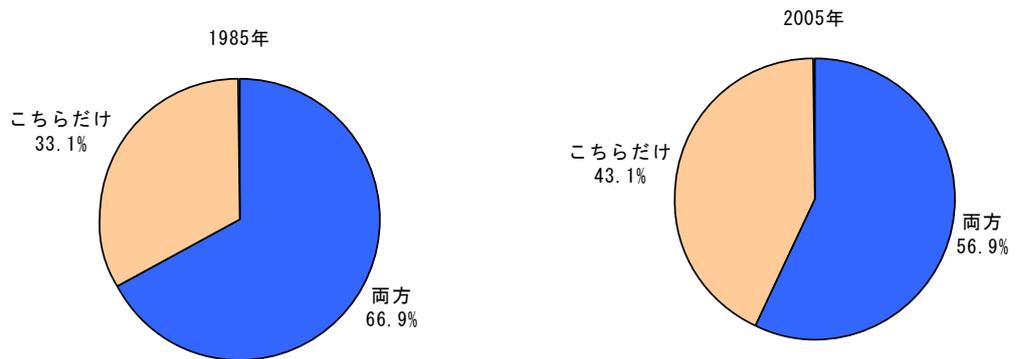
を象徴する結果とも言えるが、そのくらいしなければ年間 79 回もカケブレに登場できるはずがない。しかし、逆に考えると、こんなに寄席に出ているのは他の仕事が入る隙がない。つまり、この掛け持ち回数上位の人たちは皆「寄席で食べていた」ということになるのではないか。

3. 比較（1） 新旧のシェア

いくら顔付けが固定的とは言え、20 年は相当に長い期間である。回数上位ながらこの間に引退した人もいれば、1985 年時点ではまだ入門前～前座修行中だったが、その後めきめきと頭角を現し、現在では寄席の常連になっている、という人もいる。

1985 年データと 2005 年データのどちらにも名前のある者と片方にしか名前のない者の構成比を調べてみた（この間の昇進に伴う襲名・改名等は考慮済み）。

図 2-8 20 年間の出演者の変化



「2005年に寄席のカケブレにあった出演者のうち 56.9%は20年前にも出ていた」とも、「1985年に寄席で見ることのできた人の3分の2は、20年後も寄席に出ていた」とも読める。そして、総公演数の減っている 2005 年の方が「新顔」の占める率が高いというのも、世代交代の進展を示す一端と思われる。

このうち、動きが特徴的な落語家の具体例をいくつか挙げてみる。

1	柳家さん喬	出演回数	1985年	44回	→	2005年	47回
	柳家権太楼	出演回数	1985年	53.14回	→	2005年	46回

現在の寄席を牽引するこの2人の集計結果は驚くべきものである。総公演数の減少や個人の待遇の向上（2人とも2005年当時は協会理事であった）など、20年の間には彼らを取り巻く環境に様々な変化があったのだが、寄席出演回数はほとんど変わっていない。しかも、かなりの回数上位を20年間保っていたことになる。ちなみに両名とも5代小さんの弟子で、両名とも弟子を大勢取っている。

2 古今亭志ん輔 出演回数 1985年 8.75回 → 2005年 34.2回

入船亭扇遊 出演回数 1985年 8.5回 → 2005年 27.5回

85年に真打昇進した2人で、85年の数値には二ツ目として上がった分も含まれている。昇進以降着実に実力をつけ、寄席を担う存在に成長した例と言える。

3 古今亭圓菊 出演回数 1985年 56.83回 → 2005年 29回

三遊亭金馬 出演回数 1985年 44.45回 → 2005年 19.33回

この辺りは加齢の影響かと思われる。2人とも1920年代終わりの生まれで、現役落語家でも最高齢のグループに属する³⁰。同世代の柳家さん助も1985年の37回から2005年は1回になってしまった。

4 柳家小三治 出演回数 1985年 34.49回 → 2005年 7回

小三治は現在も高座を務め続けており、2010年には落語協会会長に就任している。話術に定評があり固定ファンも多いが、寄席出演回数は20年の間に激減した。これは、敢えて言うならば「偉くなりすぎた」というところだろうか。何しろ寄席にはトリか仲入りでしか上がらないのである。が、彼がこうしたある意味「孤高の存在」になってしまった理由の1つには、85年当時のもう一方の古典落語の雄・古今亭志ん朝の早すぎる死の影響も考えられる。

5 林家木久蔵 出演回数 1985年 9.27回 → 2005年 6回

いわゆる「テレビタレント」化している落語家は、概して寄席への出演が少ない（春風亭小朝、柳家花緑など）。また、寄席に出る時期も正月・GW・お盆などの客

³⁰ その後、柳家さん助は2011年に、古今亭圓菊は2012年に没した。

の入りが見込める時期に限られることが多い。85年はいろいろな時期の寄席に出ているが、05年は正月・GWと正蔵襲名の興行にしか出ていない彼のパターンは典型例である。ちなみに春風亭小朝の出演回数も、2005年は正蔵襲名興行への連続出演があり10回と2桁になったが前年は8回、1985年は7.23回とその人気・実力の割に多くはない。

ただし、「テレビタレント」と評される部分を持っていても、古い寄席の時代を経験してきた一世代上の落語家たちは、寄席にもある程度定期的に出演していた。85年の柳家小さんの登場回数は23.14回、古今亭志ん朝の登場回数は15.17回である。

4. 比較（2） 長期間データ比較 概況の把握

続いて、定席興行分析の基本データと言える「カケブレ登場回数」について、さらに長期間の集計を行ってみる。

その前に、ここで定席の興行概況の長期的変遷の様子を把握しておく。

（1）寄席の運営体制の変遷

まず、定席の開催場所である、寄席側について確認する。現在、集計可能な状態に整備済みの興行データが作成されているのは1970年までだが、70年当時には、常設の寄席は6軒（鈴本演芸場・新宿末廣亭・浅草演芸ホール・池袋演芸場・人形町末広・目黒演芸場）あった。しかし、人形町末広は70年に、目黒演芸場は72年頃に営業を終了し、寄席定席は現在まで続く4軒体制となる。このうち、70年当時は池袋については全興行を、鈴本・浅草・新宿は芸協と半々に受け持っていた落語協会が、1984年からは鈴本についても全興行主催となり（これについては鈴本と芸協との間に紆余曲折があり、芸協では「鈴本演芸場への出演を停止している」と表記している）、この時期、落語協会主催の定席興行数が増える。その後、池袋は90年5月に改装のため一旦閉場し、93年に再開した後は、毎月上席・中席については芸協と交互、下席については昼は落語協会の通常興行、夜は「落語協会特選会」という日替わりの貸館興行という変則営業になり、現在に至る。

（2）出演者組織の変遷

続いて、定席出演者側の組織編成の変遷を確認する。78年5月に、戦後落語界最

大の事件「落語協会分裂騒動」³¹が勃発し、一時は寄席興行体制に大変革が断行されるかに見えた。しかしこの騒動はあっけなく終焉し、1980年2月には、三遊亭圓生に追従して落語協会を脱会した一門の弟子の大半が、香盤を下げた上で協会、つまり寄席定席興行の顔付け候補に復帰する。だが、この騒動で表面化した会員間の軋轢はその後も落語協会内でくすぶり続け、1983年の、寄席興行でも重要な位置を占めていた立川談志一門の落語協会脱会と「落語立川流」創設につながっていく。ちなみに落語協会は、分裂騒動以降閉鎖的な組織イメージが強まったのを払拭する意味もあり³²、1980年5月に、期待の新鋭・春風亭小朝を36人抜きの大抜擢で真打に昇進させている。

1970年から2010年の興行関連のデータ変遷（色物を除いた、落語家分のみの集計）の概略を表にまとめると、表2-5のようになる。

表 2-5 寄席定席興行概要

	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010
対象落語家のべ枠数	1796	1860	2067	2031	1897	1930	1891	1745	1750
トリ数（「大喜利」等除く）	167	175	175	201	167	174	175	173	175
顔付け総登壇者数	75	105	128	136	150	179	190	212	234
1人当たり単純平均枠数	23.95	17.71	16.15	14.93	12.65	10.78	9.96	8.23	7.48

当時の落語家総数は、本来であれば「寄席演芸年鑑」のバックナンバー等を使用して、各年次の「協会総在籍者数」を調べて比較するのが望ましいのだが、古い年次の在籍者数データが入手できていない。そこで「各年のデータ中に1度でも出たことのある人」の数、つまり「顔付け総登壇者数」をそれに代わるものとして扱い（当該年度の登場回数が0の落語家もいるため、各期の「在籍者総数」とは一致しない）、落語家に与えられた平均枠数を計算したのが「1人当たり単純平均枠数」であるが、この値は一貫して減り続けており、年々寄席に出ること自体が難しくなっていることがはっきり分かる。

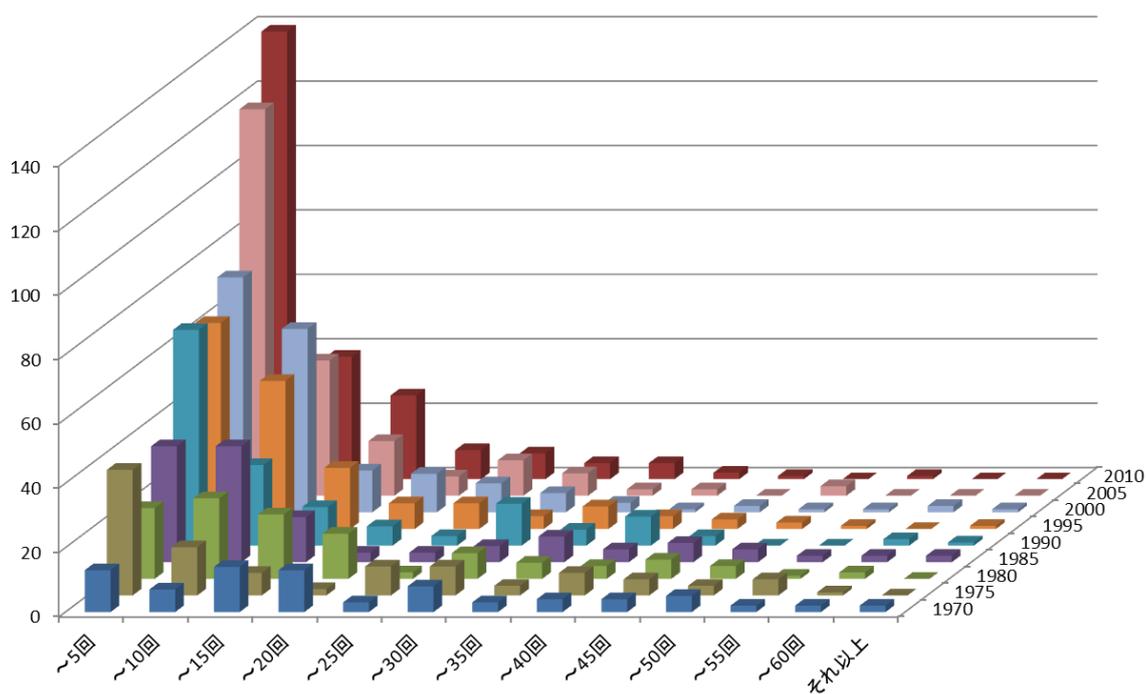
³¹ 6代圓生らが落語協会を脱退して第3の協会「落語三遊協会」を作り、現行の寄席の主催形態を変革すると唱えたものの、席亭の反対により計画は頓挫し、結果として一門の弟子は落語協会に復帰する者と復帰せずに圓生について独自活動を続ける者に離散し、さらに圓生自身も心労が祟ってか、この騒動の翌年に公演先で急逝するに至った事件。

³² 吉川潮「戦後落語史」p.73より。

5. 比較（2） 長期間データ比較 カケブレ登場回数集計

このような中であって、これまでも述べてきた「寡占」は、実は近年、より著しくなっている。1970年から5年おきに2010年までの各年次における、落語家の年間登場回数のヒストグラムを図2-9に示す。表2-5にあるとおり、近年落語家の総数は増加傾向にあるが、回数層別に見た場合に増え方が顕著なのは「年5回以下」層で、2010年データでは総登場者の半分以上の139人がここに入っている。ただし、落語家数の増加には「若い新人が入ってくる」以外に「年をとっても辞めない」という理由も大きく、「年5回以下」等低回数層の中には、高齢になるに従って登場回数が減った落語家も含まれていることには注意が必要である。

図2-9 登場回数ヒストグラム（1970～2010年）



4 一門ごとの登場回数比較

落語の世界には「一門」という枠組みがある。落語家として寄席に出るには、真打の誰かを師匠と仰いで弟子入りし、前座見習い～前座の修行をして、二ツ目に上がるのが最低の必須条件である。同じ落語家を師匠とする兄弟弟子と、その師匠の師匠、つまり大師匠を同じくする人たちを総称して「一門」と呼んでいる。

カケブレを見ていくと、トリ担当者の一門（特にトリの直弟子）はその芝居の顔付けに入りやすい印象がある。であるならば、顔付けはトリから決まるのだから、寄席に出たいと思ったら、よくトリを取る師匠、もしくはその一門に入門するのが早道である、という考え方が可能となる。この「一門」ごとの寄席出演状況の確認、および今後の落語界の予測を目的に、以下では寄席定席興行における「一門ごとの勢力構図」を見ていくことにする。

ちなみに、色物の実演家も、芸事上の師匠とは別に、落語家のどこかの一門に加わっているが、本章の分析では、引き続き集計対象を落語家のみ限定する。

1. 一門の定義

ここでは、書籍等に掲載の「師弟関係図」で通常用いられる定義（それぞれを、入門した師匠の直下に配置する）と若干異なる階層区分を使用する。

まず、それぞれの落語家について、「寄席演芸年鑑」掲載の「師匠」の情報から「師匠データ」を入力する。そして、一定年齢以下の師匠の弟子の場合は「大師匠」もデータに付加して、落語家全員を「小さん」「志ん生」「彦六」「圓生」「金馬」「三平」「圓歌」「文楽」「圓蔵」「その他」の10のいずれかの一門に分ける。それぞれに振り分けられるのは、ごく大雑把にまとめると、以下の亭号を持つ落語家である（例外もある）。

「小さん」（先代）…亭号が「柳家」「柳亭」「入船亭」「鈴々舎」の落語家

「志ん生」…亭号が「古今亭」「金原亭」の落語家

「彦六」（8代正蔵）…亭号が「春風亭」の落語家

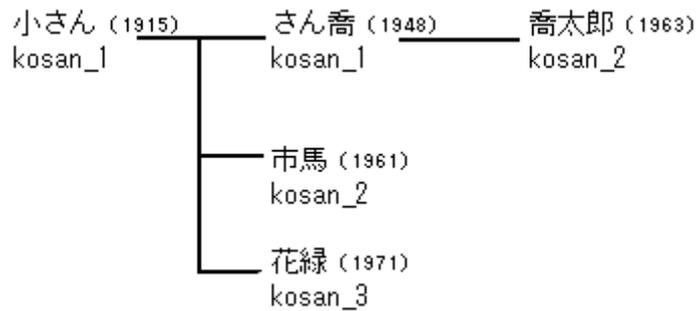
「圓生」…亭号が「三遊亭」の落語家の一部

- 「金馬」…亭号が「三遊亭」の落語家の一部
- 「三平」(先代)…亭号が「林家」の落語家
- 「圓歌」…亭号が「三遊亭」の落語家の一部
- 「文楽」(先代)…亭号が「桂」の落語家
- 「圓蔵」(先代)…亭号が「橘家」の落語家

さらに、当人の生年によって、全員を、1950年以前の生まれを第1、1970年以前の生まれを第2、それ以降を第3とする3つの世代に分割する。ここが「師匠―直弟子」の関係を中心に据える通常の区分とは異なるところで、例えば同じ小さんの直弟子でも、さん喬は「小さん第1世代」、市馬は「小さん第2世代」、花緑は「小さん第3世代」、そして市馬から見ると「甥弟子」に当たる喬太郎は同じ「小さん第2世代」となる。

通常との区分の仕方の違いを、図10に示す。直属の師弟関係は実線のとおりだが、分析では「kosan_*」の世代区分を使用する。

図2-10 区分の例(カッコ内は生まれ年)

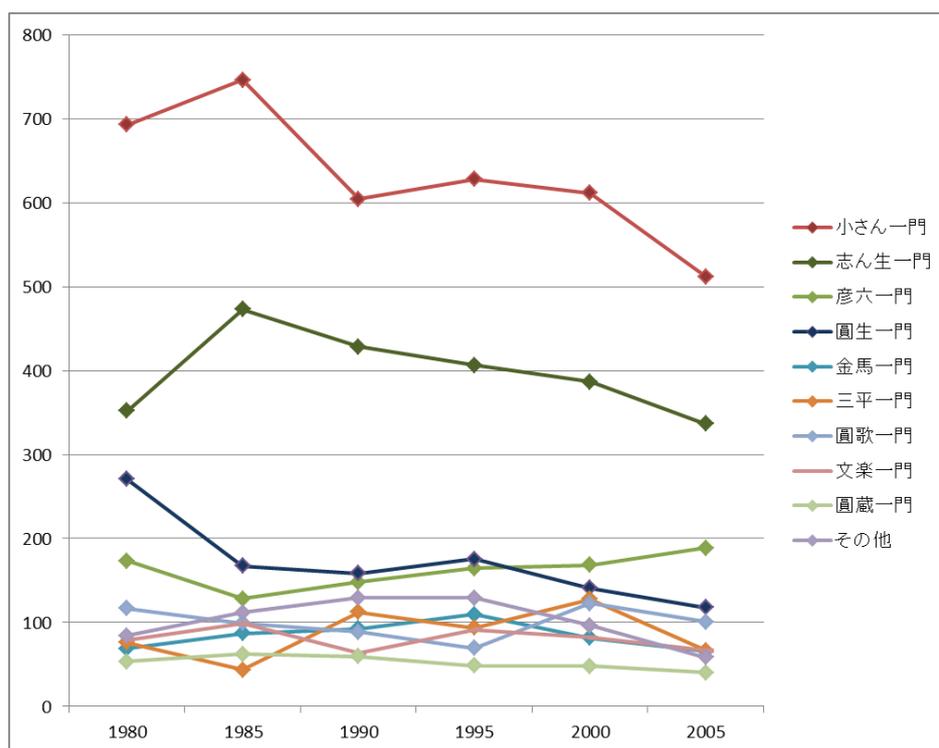


この区分を用いた理由は、現在の寄席の構造を分析していく上で重要になるのは、「誰に教を請うてきたか」よりも、「当人がこの後どのくらい長くやれるか」だと判断したからである。実際、現在の落語界で市馬のライバルと見なすべきはさん喬ではなく喬太郎、さらに今後を担う期待がより大きくかかるのは「小さんの孫弟子世代」である喬太郎より、まだ30代の花緑であろう。

2. 登場回数集計

この区分に則って、1980～2005年の登場回数の全世代合計の一門別・時系列登場回数集計を行ったところ、結果は図2-11のとおりとなり、実は、定席に登場する落語家のほとんどが「小さん一門」か「志ん生一門」という、寡占状態にあることが分かった。

図2-11 一門別・登場回数の変遷

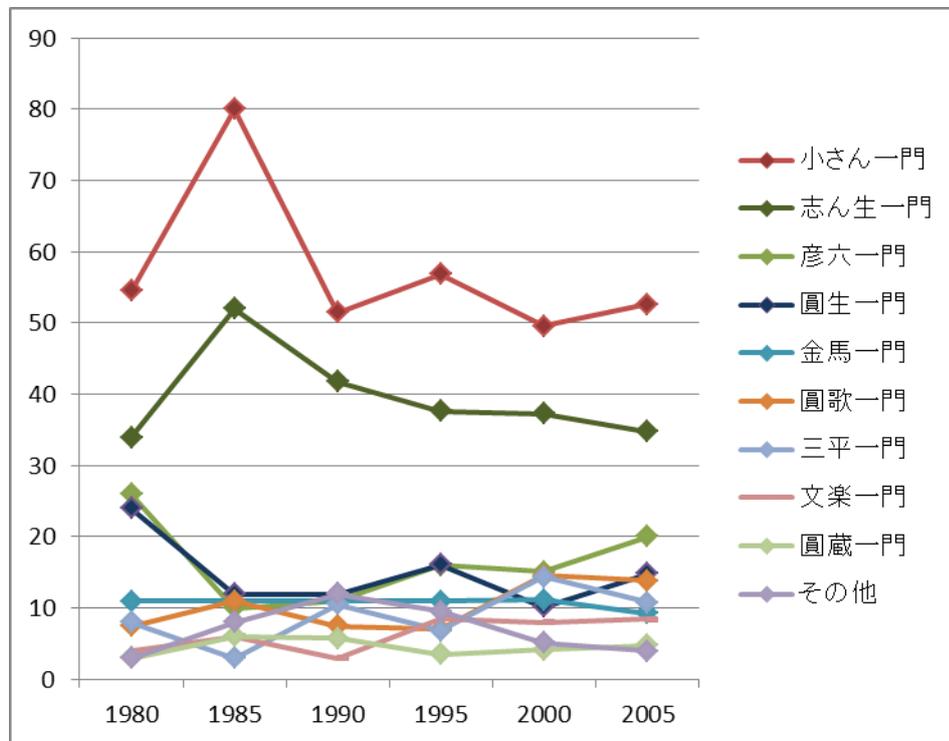


さらに、2の2で確認されたとおり登場回数と関連の深い、「トリ担当回数」を一門別に集計してみた。定席興行はトリが最大の看板であり、かつその決定に関しては席亭の裁量に任される部分が大いいため、こちらは主催者側の意図がより強く反映された数値と考えられるが、構図としては図2-11と大きくは変わらない。

この集計結果を見て、先に述べた「落語協会分裂騒動」の火種は、この「寄席の顔付け分布構図」にもあったのではないか、という思いを強く持った。現在に至ってなお、当事者が多くを語る事のない事件だが、通常は「小さんの大量真打昇進政策に、芸至上主義の圓生が業を煮やした」というような理由付けをされることが多い。しかし、このグラフを見ると、談志がまだ落語協会におり、小さんが60代だ

った1970年代までの小さん一門の出演枠獲得状況がこの状態に劣るとは考えづらく、圓生一門のカケブレ登場頻度は、これら小さん一門、そして、10代馬生・志ん朝という人気者やベテランの圓菊・志ん馬を擁する志ん生一門に、常に押され気味だったのではないか。テレビを初めとする各種の新興娯楽に押され、落語界全体がかなりの苦境に立たされていた、というこの時期だったからこそ、圓生には、弟子も含め寄席により多く出たい、なのに、別の一門の「いつもの顔ぶれ」が居座っているせいでなかなか順番が回ってこない、という忸怩たる思いがあったに違いない。

図 2-12 一門別・トリ担当回数の変遷

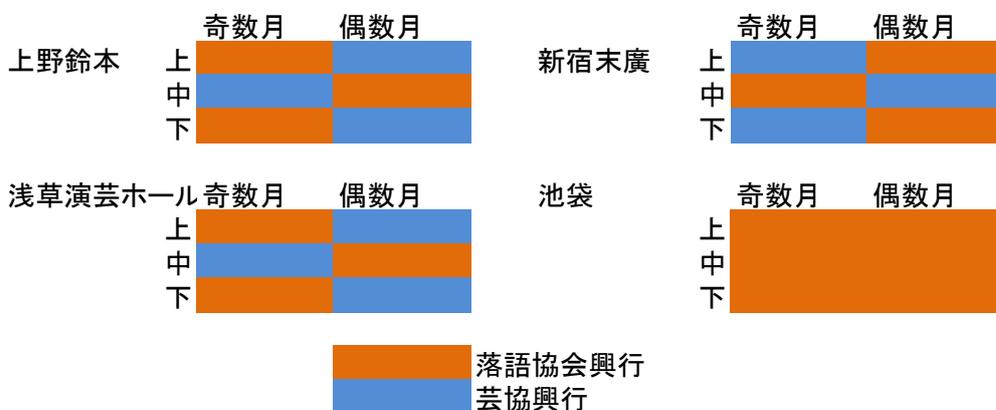


吉川潮「戦後落語史」によると、寄席のプログラムのマンネリ化を防ぐという観点から、かねてより談志は「協会三分割論」を唱えていたようで、分裂騒動の際には、彼は圓生の脱会をまたとない機会ととらえてこれに参加したらしい。三交替になれば、客に配るプログラムという「外見」を新しくできることは無論だが、内実として、これを導入すると、寄席の出演枠の個々人への配分量が変わる、ということも重要視されてよい。これだけ明白な集計結果が出てくると、今までこういった切り口からこの騒動が語られることがなかったのが不思議でさえある。

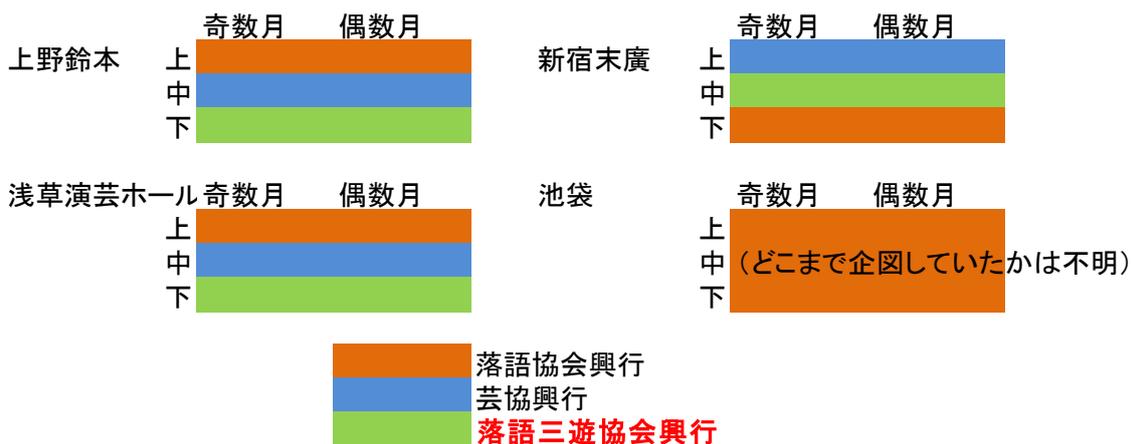
ちなみに、落語協会分裂騒動時の両協会の興行分担状況と、圓生ら独立派の要望を図にまとめると、以下のとおりである（新協会の交替の順番は芸協興行の次と仮定した）。詳細を詰める前に計画自体が頓挫してしまったので、当時落語協会専用だった池袋演芸場をどう割り振ろうとしていたのかは定かではないが、確かにこの体制になれば、相対的に興行数が多く人数の少ない新協会・落語三遊協会の面々は、寄席への登場機会を十分に確保できることになる。

図 2-13 寄席興行変革の概念図

分裂騒動勃発当時の落語協会・芸協の興行分担



新協会側の希望



圓生が、固定的な寄席出演枠の分布に不満を持っていたであろうことは、寄席以外の落語会への出演状況からも推察できる。歴史が長く、一定の格式を持つとされる

TBS主催の「落語研究会」³³の出演者について、寄席定席同様に一門別の出演回数を集計してみたところ、圓生一門の落語家は、1980年当時も、小さん一門にこそ及ばないものの、志ん生一門に比肩する回数の出演をこなしている。

表 2-6 年代別・「落語研究会」への出演回数

	80年	85年	90年	95年	00年	05年
小さん	22	18	19	20	20	27
志ん生	14	12	12	13	13	12
圓生	14	9	10	8	2	0
彦六	9	5	5	6	5	4
金馬	1	2	1	3	0	0
三平	0	0	0	0	3	6
圓歌	0	0	0	0	0	3
他	3	9	6	3	6	4
上方	4	5	4	5	4	1
立川流	0	0	3	0	5	3

しかし、図 2-13 から明らかなように、この三交替制が実践されると、行きがかり上、落語協会以上の苦境にあった芸協の興行数も減ってしまう。「死活問題です」と言って新協会設立に強硬に反対した、当時の芸協会長・桂米丸の心情は理解しやすい。結局、圓生からの提案を受けて開催された席亭会議で、新協会（落語三遊協会）の寄席出演は認めないことが決議され、「協会三分割」の野望は瓦解してゆく。

3. 一門別の平均登場回数・回数上位者の分布

「小さん一門・志ん生一門の登場回数が多い」と言っても、5代小さんは弟子が多かったことで有名であり、一門の人数が多いために合計が多くなっている、という可能性も考えられる。そこで、一門の各個人別の回数分布を見てみる。

³³ 月に1度、国立劇場(小劇場)で開催される落語会。放送収録用の落語会であること、担当のプロデューサーが毎回の出演者と演題を決めていることなど、寄席定席興行とは運営方針大きく異なるが、毎回5名と出演者が少ない分、十分にその実力を吟味された上での人選になっている。

これは、先に行った、歌舞伎の分析における「三大狂言の公演回数と総幕数」と同様の疑念と言えるが、小さん一門・志ん生一門が、他の一門より人数が飛びぬけて多いことは事実である。1980～2005年データに登場する、世代ごとの各一門の人数は表2-7のとおりである。

表 2-7 一門の世代別人数

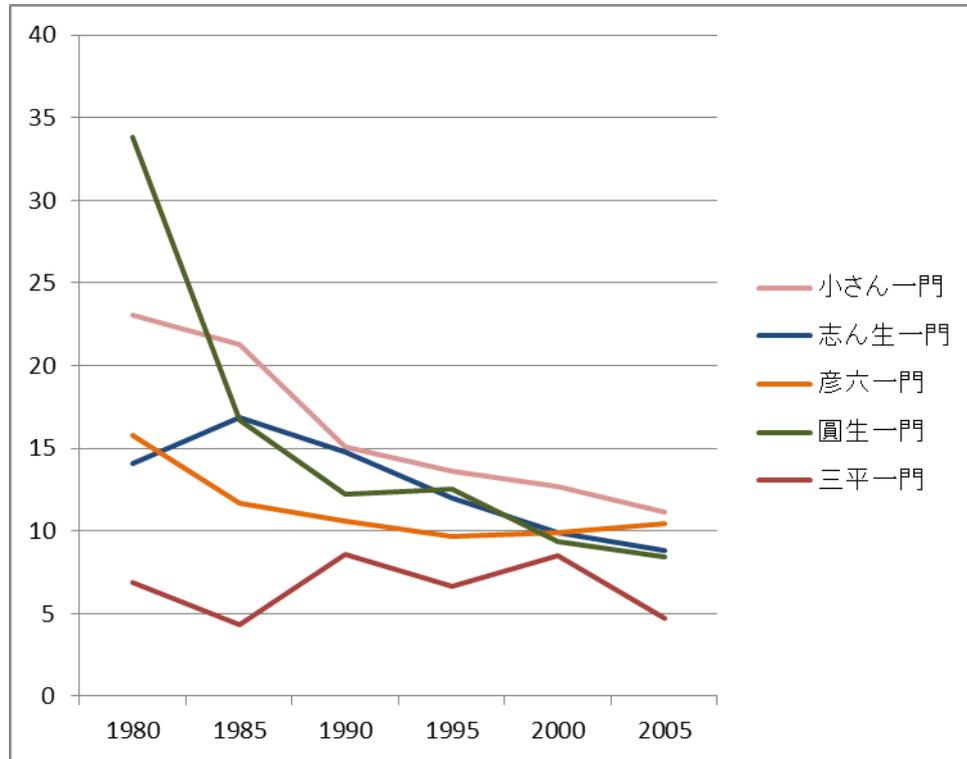
	第1世代	第2世代	第3世代	合計
小さん	27	27	7	61
志ん生	18	20	5	43
彦六	6	14	2	22
圓生	8	7	2	17
金馬	4	3	0	7
三平	4	14	0	18
圓歌	6	6	3	15
文楽	5	2	0	7
圓蔵	6	4	1	11
その他	8	5	1	14
合計	92	102	21	215

ちなみに、どの一門においてもそれぞれの年次ごとに、新規入門、演者の死去、長期休席などの理由による細かな人数の増減があり、各年次の世代別カケブレ総登壇者数はここに掲載した人数と一致しない。

このうち、合計人数の上位5位である小さん・志ん生・彦六・三平・圓生の各一門の平均登場回数（回数合計を、実際に各年次のカケブレに登壇した人数の総数で割ったもの）の推移を年代別に確認してみる（次ページ図2-14）。

1980年を除いて、平均値で見ても小さん一門はトップであり続けており、こちらでも「三大狂言」の分析結果同様、頭数の多さで数を稼いでいるわけではないことが分かる（ただし近年は平均値の差が小さくなっており、「大所帯であるが故の寡占状態」に近づきつつある）。

図 2-14 平均登場回数—一門別



ところで、1980年の圓生一門の、異様なまでの平均登場回数の大きさは目を引く。これは、この年が、先述の落語協会分裂騒動の後、圓楽一門以外の圓生門下の弟子が協会に復帰した年に当たることと関連があると考えられる。もともと(現)川柳、圓窓、圓彌といった面々は70年代からカケブレ登場回数が多い「寄席の顔」だった上に、「渦中の嘶家」を高座に上げる、ということで、寄席側がある程度の集客を見込んで頻々と顔付けした可能性もある。

小さん一門の合計登場回数が相対的に多いであろうことは、登場回数ランキング上位者が小さん一門の者ばかりである、という事実からも推測される。次ページ表2-8に、各年次の回数上位者を、小さん・志ん生・圓生・彦六の各一門の者を色分けして記載してみる。

表 2-8 回数上位 20 名

1980	1985	1990	1995	2000	2005
川柳 59.00	つば女 62.29	小せん 60.83	小せん 62.13	小せん 60.70	さん喬 47.00
歌奴 57.00	小せん 61.21	志ん馬6 59.37	権太楼 51.24	権太楼 57.00	市馬 46.43
伯楽 52.00	志ん馬6 59.39	扇橋 57.56	扇橋 49.35	圓菊 55.56	権太楼 46.00
圓彌 50.00	圓菊 56.83	文生 43.82	文朝 46.14	さん喬 51.00	一朝 40.00
さん助 49.00	歌奴 54.00	つば女 43.50	川柳 43.28	圓窓 46.37	扇橋 38.00
扇橋 48.00	権太楼 53.14	権太楼 41.00	圓菊 42.40	扇橋 45.00	志ん輔 34.20
圓窓 46.00	圓彌 50.00	川柳 39.83	志ん五 41.25	文楽 40.37	川柳 32.00
小燕枝 44.33	伯楽 49.29	文朝 38.19	南喬 39.89	圓太郎 35.10	雲助 29.50
圓菊 44.00	志ん橋 47.00	金馬 38.08	金馬 38.86	こん平 34.31	圓菊 29.00
小せん 43.50	雲助 47.00	南喬 38.00	さん喬 36.58	文朝 31.67	文楽 29.00
圓丈 43.33	金馬 44.45	さん助 37.33	正朝 35.33	金馬 30.98	扇遊 27.50
つば女 43.00	さん喬 44.00	伯楽 37.17	文楽 34.74	志ん駒 27.64	歌武蔵 26.43
金馬 42.00	川柳 43.50	圓菊 36.29	さん助 34.00	扇遊 27.10	三大楼 26.10
馬楽6 39.00	扇橋 43.08	圓彌 36.00	文生 33.73	一朝 27.00	圓太郎 24.10
志ん馬6 38.00	文楽 41.36	さん喬 35.83	一朝 32.00	南喬 26.00	歌之介 24.00
小三治 36.00	小燕枝 40.67	こん平 34.82	伯楽 31.67	喬太郎 25.43	志ん駒 23.20
三語楼 36.00	三語楼 39.50	圓窓 33.02	圓窓 31.61	川柳 25.00	圓蔵8 22.20
馬生10 34.00	馬風 37.68	正朝 32.00	圓彌 30.50	歌武蔵 24.67	正朝 22.00
小満ん 33.00	さん助 37.50	雲助 30.79	小燕枝 27.00	志ん輔 24.64	馬風 21.70
小勝7 32.00	さん八 37.00	文楽 29.55	雲助 26.00	圓彌 23.60	志ん五 21.50

小さん
 志ん生
 圓生
 彦六

4. 世代交代の進展状況

3の3の比較で明らかなおおり、寄席の出演枠構成は非常に堅牢で、その一角に食い込むのも容易ではない、という事実からすると、小さん一門は、現在の寄席定席興行において、他の一門が束になっても及ばないほどの圧倒的な「勢力」を持っている、と言える。さらに、小さん一門が長期間回数上位に君臨し続けているのには、この25年の間に、一門の中で順調に世代交代が進んでいる、という理由もある。この世代交代の様子を比較観察するために、小さん・志ん生・彦六・三平・圓生の各一門の第1～3世代別の人数・登場回数の推移を図に示す。

以下のグラフは、登場回数合計が折れ線グラフで第1軸（左軸）表示、人数が棒グラフで第2軸（右軸）表示である。

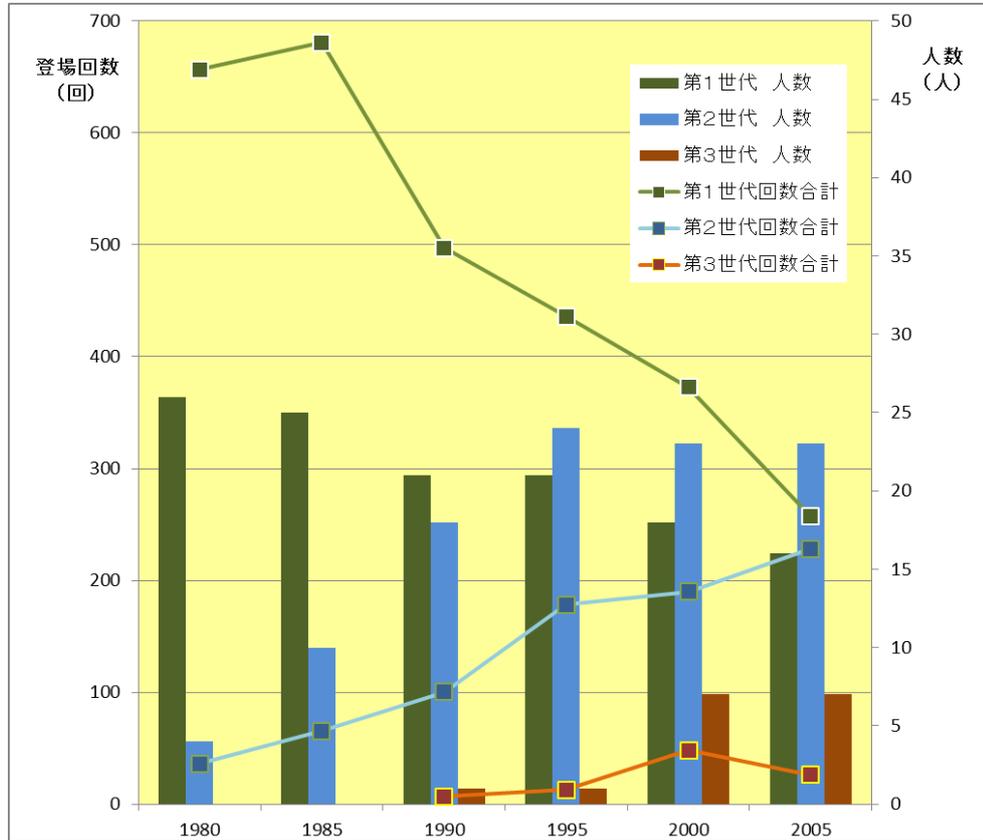
(1) 小さん一門

既述のとおり小さん一門のカケブレ登場回数は抜きん出て多いため、この一門のグラフのみ、第1軸の最大値が「700」になっている。

第1世代の回数合計が減少してくるのに伴い、第2世代が、人数・登場回数共に着実に伸びてきている。85年に上位ランキングに顔を出して以降ずっと5位以内を維持しているさん喬・権太楼はいずれも第1世代に当たるが、05年は第2世代の現・

落語協会副会長でもある市馬が急速に回数を伸ばし、この3人がこの年の回数トップ3となっている。

図 2-15-1 人数・登場回数の推移（小さん一門）



ちなみに小さん一門は、90年データから第3世代が登場する唯一の一門になっているが、これは小さんの孫・花緑のデータで、95年までは彼単独の数値である。中学を卒業してすぐ入門した花緑は、89年に二ツ目昇進するや否や頭角を表し、その後5年で大抜擢されて真打に昇進している。

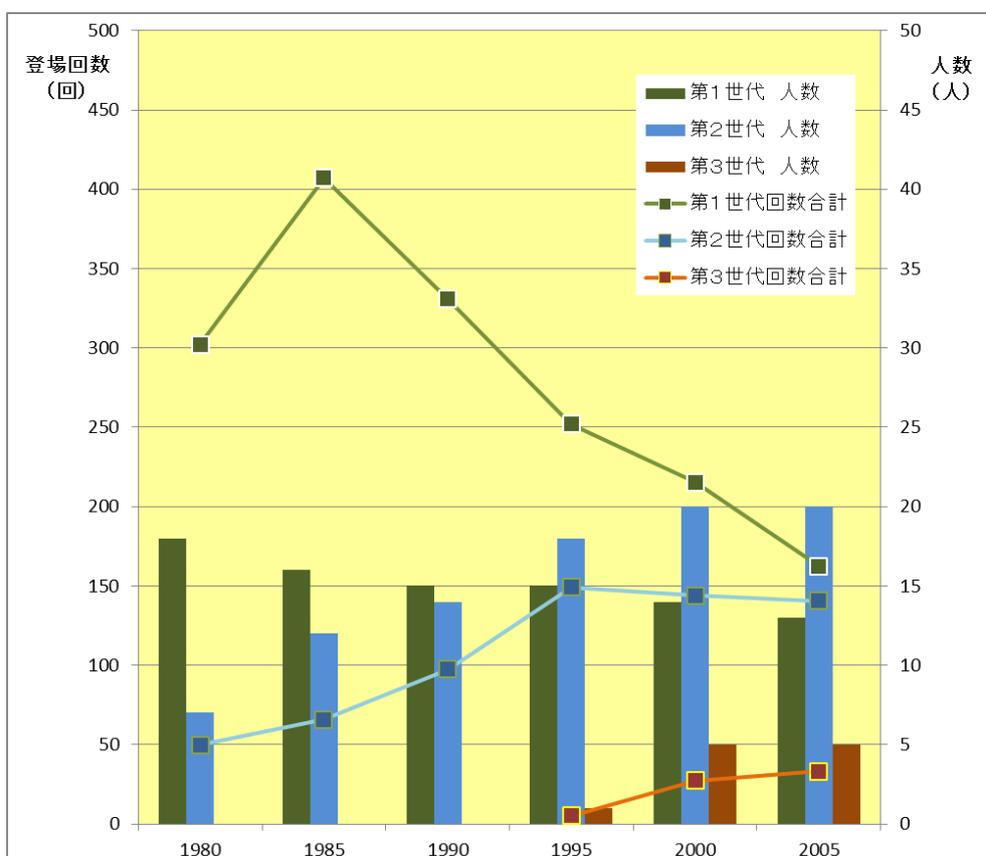
(2) 志ん生一門

一門の規模（人数）では小さん一門に次ぐが、この一門の第2世代は、人数が順調に増えているのに比べて回数の上乗せが少なく、全体としては右下がり気味である。85年に回数が突出したのは、志ん橋がこの年だけ47回も登場したのが最大の要因と考えられるが（他の年は10回台）、85年→90年は回数上位の一門ほど登場回

数合計が減少しており（上記の小さな一門も大きく減らしている）、全般的に「登場機会の均等化」が図られた年と考えられる。

第2世代を牽引するのは志ん輔である。85年に真打昇進した後も堅調に毎年トリを勤め続け（真打披露興行以降全くトリを勤められない、という落語家も実際には数多い）、00年・05年には回数上位20位にもランクインしている。第3世代には、2003年に抜擢で真打昇進し、その後着実に寄席での実績を上げている菊之丞がいる。

図 2-15-2 人数・登場回数の推移（志ん生一門）



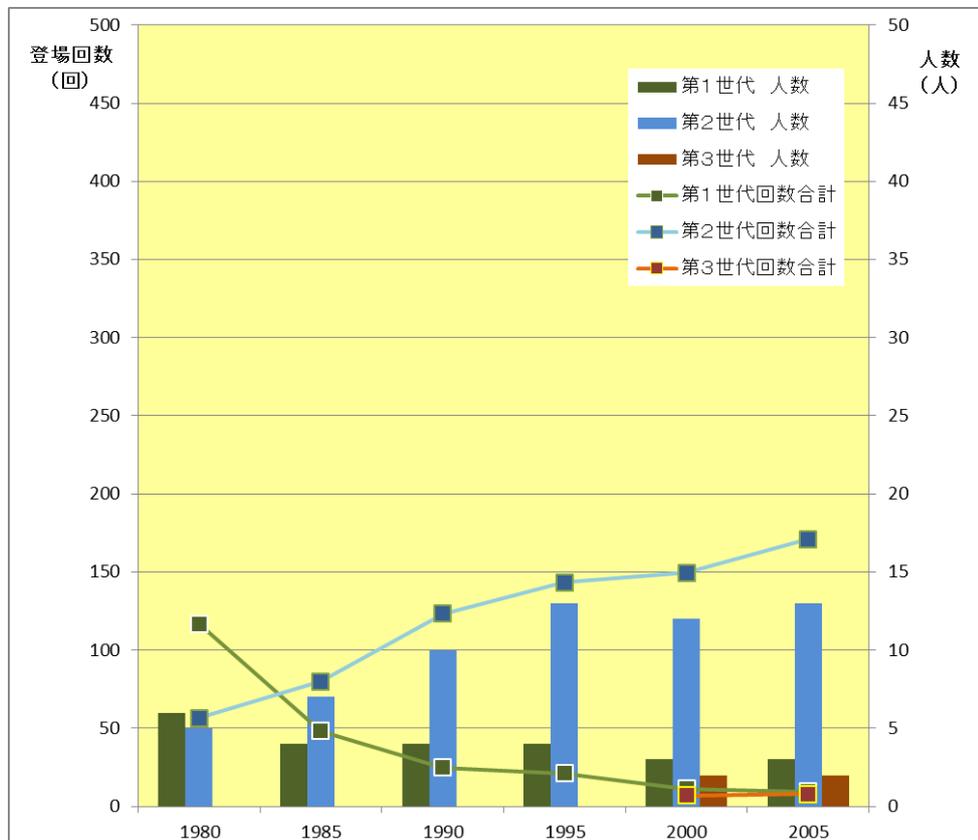
(3) 彦六一門

近年上り調子の一門である。80年代に入ってまもなく彦六が亡くなり、続いて「落語四天王」に数えられた5代柳朝も病に倒れてしまった。グラフで見ると、この頃に世代交代を果たしたと考えられるが、その柳朝の弟子から、2人の実力者が現れた。そのうち1人は小朝なのだが、「カケブレへの登場回数」という視点のみで見た場合、先述のとおり、彼自身はあまり大きな貢献はしていない。しかし、彼の一番

弟子・圓太郎が大活躍しており、00年・05年は上位にランクインしている。ちなみに小朝と圓太郎は7歳違いで、どちらも第2世代に入っている。

そして、真打昇進を弟弟子の小朝に先んじられ、一時期は不遇の時代を経験した一朝が、現在の寄席では非常に重要な地位を占めている。安定した実力を買われて、自身の登場回数も伸ばしているが(05年は小さん一門の3名に次ぐ第4位にまで躍進)、近年は弟子の育成の面でも功績があり、2012年に久しぶりの大抜擢で真打昇進を果たした一之輔は、この一朝の弟子である。

図 2-15-3 人数・登場回数の推移 (彦六一門)



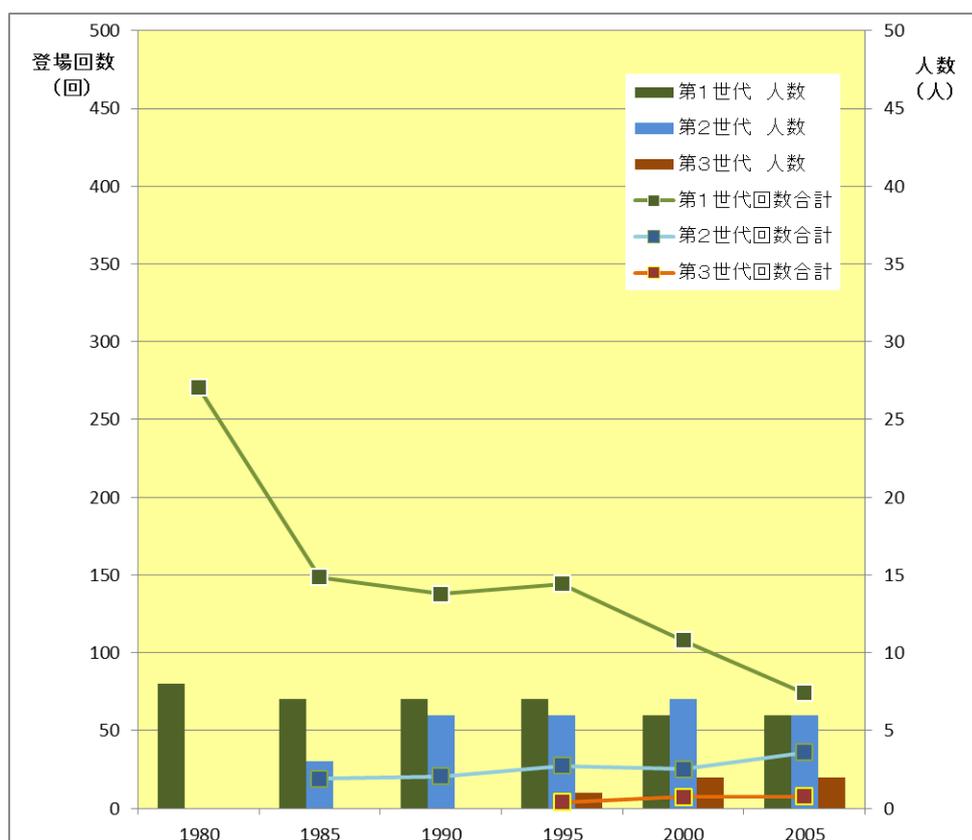
(4) 圓生一門

80年データでは3番目に大きな勢力を誇る一門だったが、その後は衰退傾向である。落語協会分裂騒動の影響を最も大きく受けた一門なので、部外者が言うのも口幅つたいが仕方のないことかも知れない。各個人の登場回数で見ると、2000年頃ま

では圓彌・圓窓・川柳が、そして圓彌が亡くなり、圓窓がかつてほど寄席に出なくなった現在は川柳が、寄席の出番を稼いでいる。

さらに、近年この一門は、正統派・圓生の芸の継承という本筋とは全く別の局面で注目されるようになってきている。圓生門下ながら「新作派」として独自の高座を開拓した圓丈の元に弟子が多く集まり、現在圓丈一門は、5代圓楽を除く圓生の直弟子の中で最も大所帯になっているのである。圓丈の存在は、一門の枠を超えて、喬太郎（さん喬門下）・彦いち（木久扇門下）、さらには芸協の春風亭昇太らの活動にも影響を与え続けている他、近年は二番弟子の白鳥が寄席で度々トリを任されるまでに成長している。

図 2-15-4 人数・登場回数の推移（圓生一門）



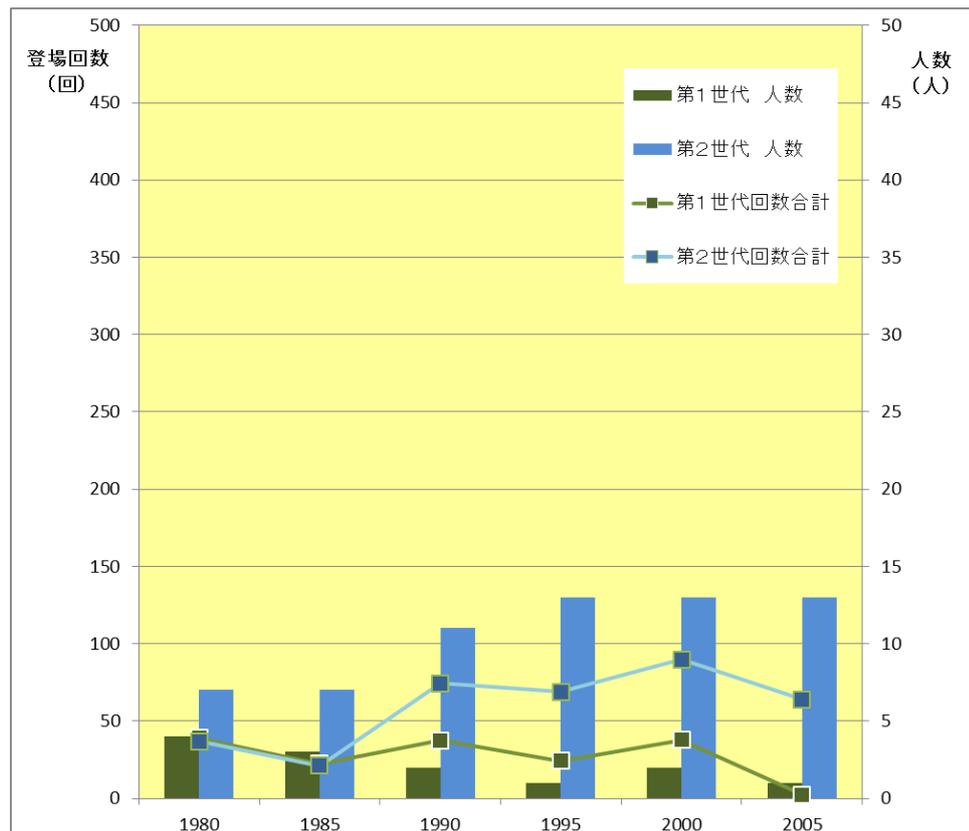
(5) 三平一門

05年までにカケブレに登場した第3世代落語家がないため、第1・第2世代のみの図になっている。先代三平の直弟子が13人おり一門の人数は多いのだが、登場

回数データは、第1世代はほぼこん平単独の、第2世代はほぼ、しん平とたい平の登場回数の合計となっている。

先代三平が80年に54歳の若さで没し、その時点で唯一の真打だったこん平が一門を引き継いだ。が、当時の彼自身のまだ30代という若さ、そして、寄席に自分の居場所を作れたのは結局彼1人のみという現実が、その後「一門の勢い」を形成できなかった理由と考えられる。だが、05年の襲名以降、9代正蔵がこぶ平時代のようなマスコミ露出を控えて寄席での活動を重視しており、古典落語を演じることが前提の「落語研究会」にも時折出演するようになっている。下記グラフの集計期間には含まれないが、2010年のカケブレ登場回数が最も多かったのは正蔵であり、寄席の世界における彼の今後の動向が注目される。

図 2-15-5 人数・登場回数の推移 (三平一門)



5. 小さん一門の世代交代の「早さ」

時系列データを見ていくと、「弟子を早く取ること」の重要性に気づく。原則として入門順に並べられる「香盤」の力が見えないところで大きく働く落語界では、「一歩でも先んじた者」は有利になる局面が多い。つまり、いずれ落語界に入るのなら、弟子入りは早い方がよいのである。そして、同時に師匠の側も、いずれ弟子を取るのなら、早い段階で取る方が弟子の香盤を相対的に上にできる。さらにその弟子は、旺盛な自身の活動(若くて弟子を取る余裕がある落語家は、相当の売れっ子である)に随行しながら、自らを引き立ててもらえるチャンスを豊富に得られるであろう。落語界には「弟子を取るのは自らの勉強になる」という高言があるが、若い師匠―若い弟子の組み合わせは、移動に車が必須となるような大ベテラン師弟より小回りも利き、長期的に見た「実利」が伴うケースが相当あると考えられる。

そして、これらのことを誰かに教わったのか自ら学んだのかは分からないが、現在50歳前後の中堅落語家の中で、率先して40代で弟子を取った落語家の1人が市馬、さらに、自らはまだ40代になったばかりにもかかわらず、彼らに先駆けて弟子を取ったのが花緑である。小さん一門の磐石ぶりが窺える。

5 親から子への継承

ところで、近年「こぶ平の正蔵襲名」「きくおの木久蔵襲名」「いっ平の三平襲名」「三語楼の小さん襲名」が続き、落語界も歌舞伎のように「世襲が当然の世界」であるかのごとく言われることがある³⁴。そこで、カケブレ構成において「世襲」があったのかどうか、データから調べてみる。

1. 集計対象

25年間に、実の親子同士で落語協会に在籍した落語家は以下の7組である。

- ・5代小さん―6代小さん(旧・三語楼)
- ・6代つば女―小さん
- ・初代三平―9代正蔵(旧・こぶ平) / 2代三平(旧・いっ平)

³⁴ 無論、実子に男の子がいても落語家にしていない(なっていない)ケースも多数ある。

- ・ 木久扇（旧・木久蔵）－2代木久蔵（旧・きくお）
- ・ 金馬－金時
- ・ 圓菊－菊生
- ・ 圓窓－窓輝

なお、定義から外れるので、5代小さん－花緑（祖父－孫）は対象に含めない。（花緑は小さんの娘の息子である）

この各組の登場回数の推移を、「親側の落語家の惣領弟子（一部のケースは二番弟子も併せて掲載）」を加えて確認する。（ただし6代つば女は弟子が実子のみのため、親・子データのみである）

2. 集計結果

結果を、図 2-16-1～7 に示す。

比較が容易なように、赤の実線を親（師匠）データ、ピンクの実線を実子データ、紺の点線を弟子データとして統一表記している。また、生存期間中の回数データなしは「0」、該当年度以前に死去した場合は「データなし（グラフ中断）」と区別してある。

図 2-16-1 登場回数の推移（小さん親子）

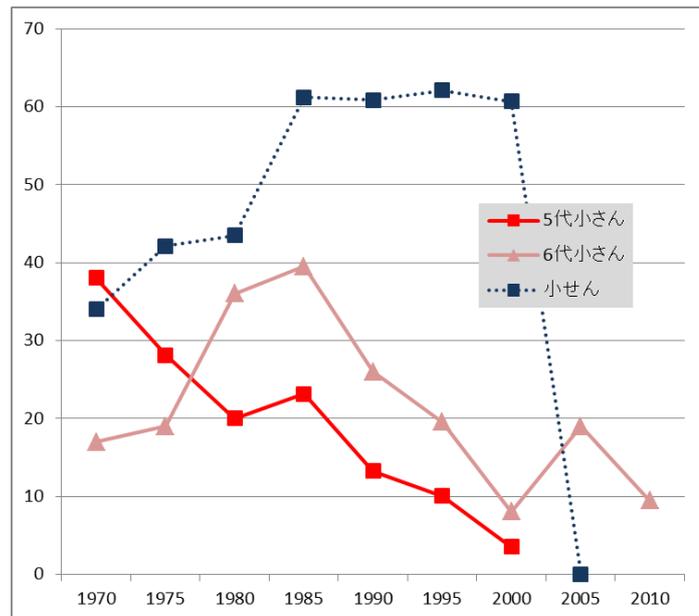


図 2-16-2 登場回数の推移 (つば女親子)

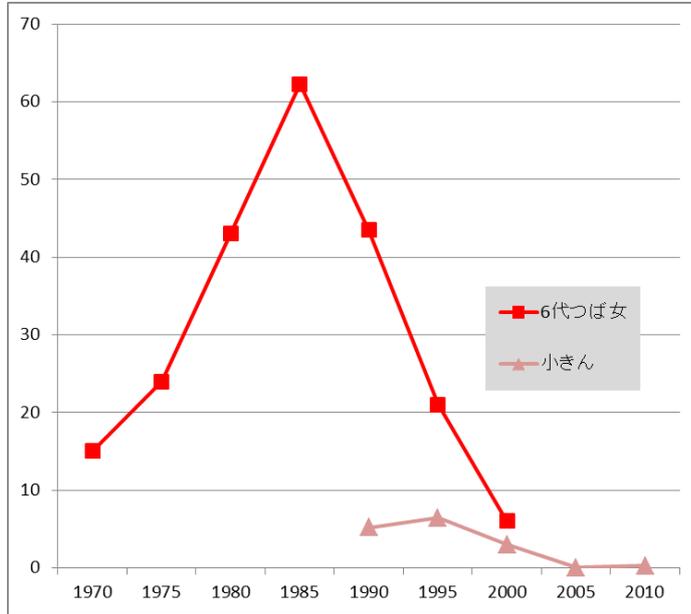


図 2-16-3 登場回数の推移 (三平親子)

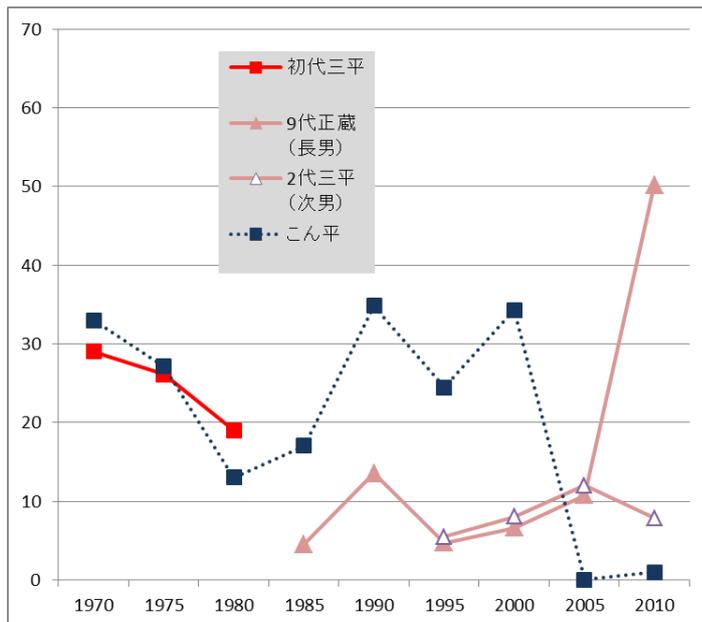


図 2-16-4 登場回数の推移（木久扇親子）

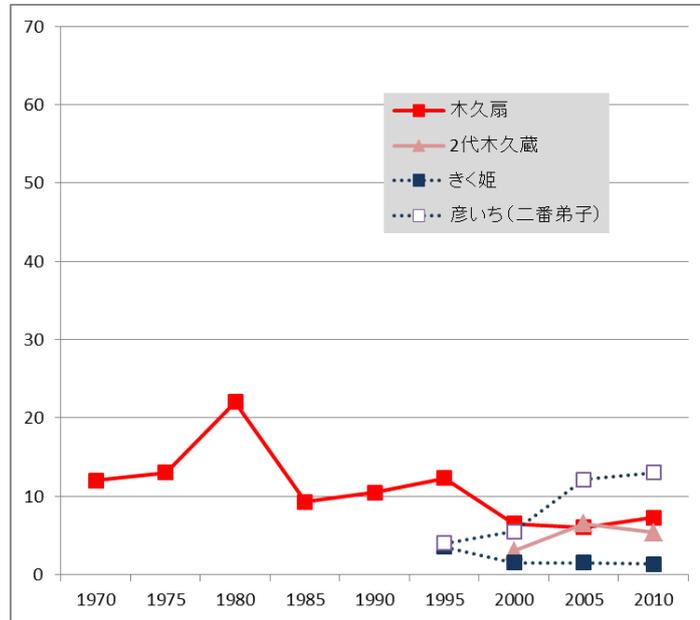


図 2-16-5 登場回数の推移（金馬親子）

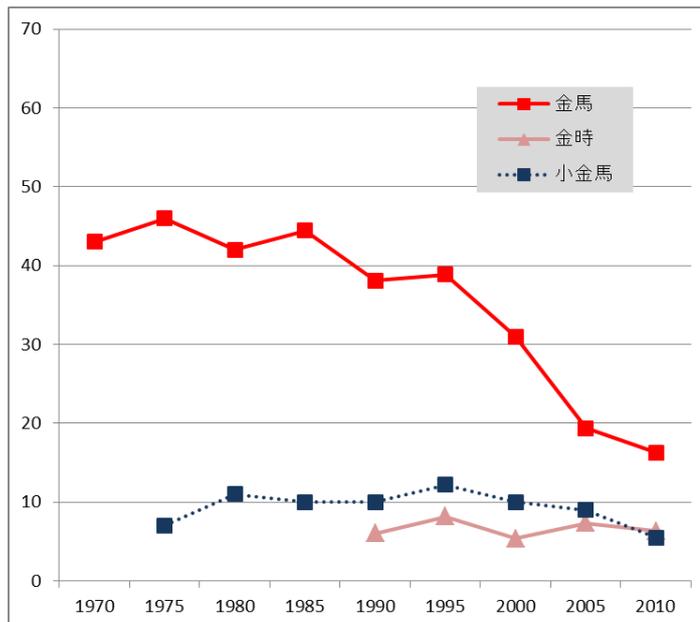


図 2-16-6 登場回数の推移（圓菊親子）

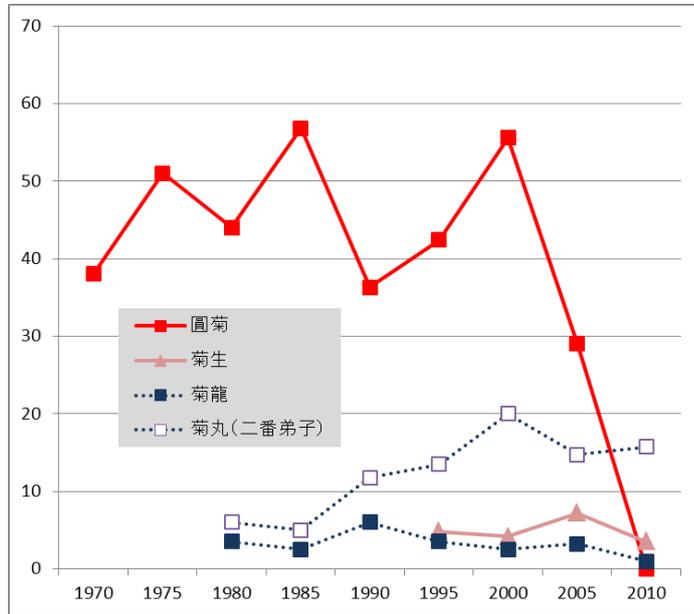
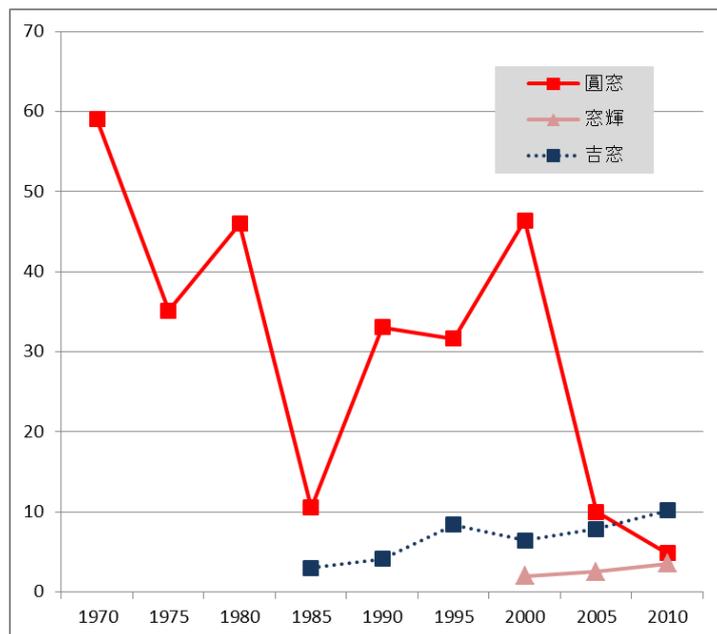


図 2-16-7 登場回数の推移（圓窓親子）



ほとんどのグラフで「紺」が「ピンク」を抑え込むような形になっている。さらに、「赤」の回数減少に伴う「ピンク」と「紺」の動きに注目すると、小さん親子、三平親子の例で特に明らかなように、親（師匠）の回数減少の穴を埋める動きをするのは、血の繋がった息子ではなく、手塩にかけて育てた弟子の方である（木久扇親子、圓菊親子の例でも、先の2例ほど入れ替わりが明白ではないが、二番弟子にこの傾向が認められる）。つまり、データからは、寄席の顔付けにおいては、「実親から実子へ勢力の委譲が行われる」ということはない、と言えるのである。

この理由としては、息子は親に弟子入りするケースが多いこと、そしてその時点で既に一門には「兄弟子」（＝惣領弟子）がおり、香盤ではその下の扱いになることが多いためと考えられる（かほどに香盤は重要なのである）。

とは言え、三平一門では、こん平が病に倒れて以降、そのこん平と入れ替わるように長男の9代正蔵の登場回数が伸びてきており、ワンクッションを置いて20年余り後に「委譲」が果たされた、と見なすこともできる。この一門は、初代三平の急逝がなければ現・正蔵が総帥となることが当然視されていたという側面はあるが、実際に席亭から厚い信頼を受け、これだけのカケブレ登場枠を勝ち得るまでになったのは、正蔵自身の努力の成果と言える。

6 落語芸術協会興行との比較

ここまで落語協会の興行データのみで興行分析を行ってきたが、芸協興行の構造についても確認しておきたい。以下では、落語協会興行データ分析から得られた知見を元に、同様の集計を芸協興行で行い、その結果を比較する。

1. 芸協興行のカケブレ登場回数集計

3の5と同様の集計を、芸協興行データを用いて行ってみる。現時点で芸協のデータ整備が終了しているのが1980年～2000年までであるため、同期間の落語協会のデータと比較する。

両協会興行データの基本統計量は、表2-9-1、2-9-2のとおりである。

総興行数の多い落語協会の方が、最高値が芸協データよりはるかに大きいのは当然である。それ以外には、落語協会では平均回数の低下や中央値との乖離（平均が大きく回数上位方向にずれている）、芸協では総人数の不変ぶり（芸協は入門者数が非常に少ない）が特徴的である。

表 2-9-1 基本統計量（落語協会）³⁵

	1980年	1985年	1990年	1995年	2000年
総登場人数	175	186	213	223	230
最高	68	79	67.25	60.13	60.7
最低	0.5	0.5	0.2	0.33	0.33
平均	16.95	16.67	13.12	12.11	11.87
中央値	12	7.5	5.33	6.5	6.48

表 2-9-2 基本統計量（落語芸術協会）

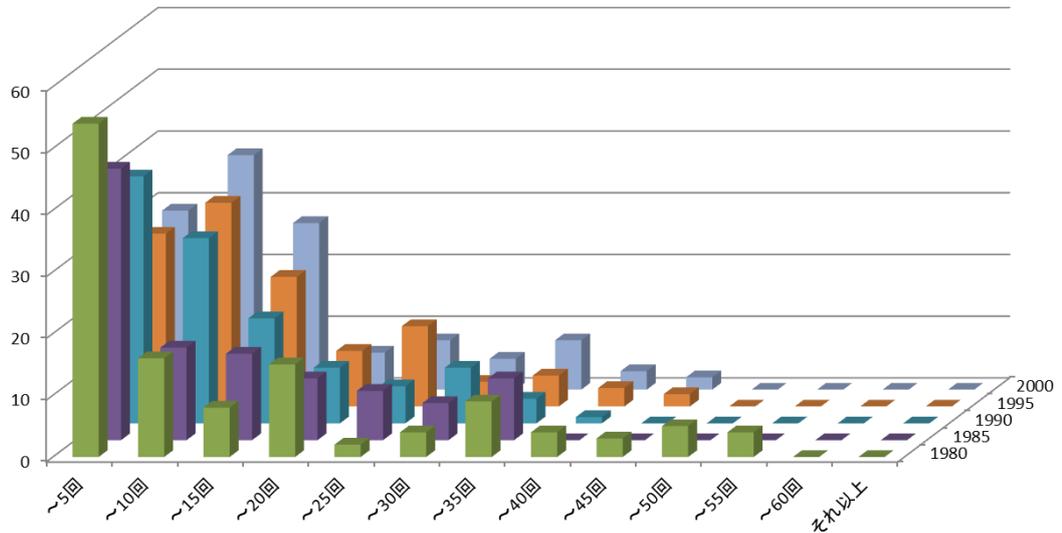
	1980年	1985年	1990年	1995年	2000年
総登場人数	124	107	116	118	126
最高	54	35	36	43	41
最低	0.2	1	1	1	0.25
平均	14.13	12.08	11.34	13.12	12.76
中央値	7.66	9	8.25	10	10

芸協出演者について、図 2-9 同様のヒストグラムを描くと次ページ図 2-17 のようになる（各年の配色は図 2-9 と同じだが、目盛は最大値が 60 になっている）。

落語協会興行と異なり、近年になるにつれ「0～5 回」の人数が減少傾向にあること、そして、全体の分布が落語協会データほど極端な偏りになっていないことが分かる。

³⁵ ここでは色物の出演者を含めて総数を集計しているため、表 2-5 の値とは一致しない。

図 2-17 登場回数ヒストグラム（芸協興行・1980～2000 年）



2. 登場回数格差の測定

落語協会データの85年→90年、芸協データの80年→85年の平均回数の減少は、値の変動幅がデータ期間中で最も大きくなっているが、先述のとおり、この「平均値減少」には、どちらの協会の場合も「総興行数の減少」という要因が大きく作用している。しかし、この興行数減少という「外部効果」が、枠数配分に影響をもたらした可能性もある（回数上位者の登場回数の減少が大きければ、格差が縮小し機会均等化が進んだことになるが、「寄席の顔」の出番は確保の上で登用リスクの大きい回数下位者の回数をさらに削っていれば、格差は拡大したことになる）。

平均値の比較のみでは分布構造の変化は把握できないため、厚生経済学分野で用いられている、所得格差を示す各種指標を使用して、回数絶対値の変化の影響を除いた格差の状況を比較してみる。

総務省統計局の実施する「全国消費実態調査」の報告書では、格差を示す指標として「ジニ係数」「平方変動係数」「平均対数偏差」「アトキンソン係数」の4つの指標を用いている。これらの指標は、いずれも数値が大きいほど「格差が大きい」「不平等度が高い」と判断されるが、分布のどの部分（回数上位の分布、回数下位の分布など）の変化に敏感に反応するかがそれぞれ異なり、4つの変化を総合的に

確認すれば、分布全体の変化の傾向を読み取ることができる。なお、統計局HPの「平成21年全国消費実態調査 用語の解説」³⁶の「15. 各種係数」の記載には、これらの指標の特徴について、以下のように記されている。

ジニ係数…中所得層における所得分布の変化に比較的敏感である。

平方変動係数…高所得層における所得分布の変化に比較的敏感である。

平均対数偏差…低所得層における所得分布の変化に比較的敏感である。

アトキンソン係数…分布の両極端の動きに比較的敏感に左右される。

両協会の登場回数分布について、Excelシートにそれぞれの指標の算出式を貼り付けて、この4つを算出してみた。ちなみにジニ係数は、全国消費実態調査での計算方法に倣い、十分位階級を用いて集計した。結果を図2-18-1・2-18-2に示す。

全体の動きを俯瞰すると、落語協会興行では、80～90年代に拡大した格差が近年縮小傾向にあり、両者の比較では、総興行数が少なく最大値が低めの芸協興行の方が、格差が小さいことが分かる。そして、大幅に総興行数が減少した、「芸協の80-85年」「落語協会の85-90年」の格差変化を見ると、芸協ではこの「危機」を機に下位層の救済が進むようになったが、落語協会では同様の「危機」に際して逆に一旦まず上位層への集中が進み、その後で平等化の方向に反転したようである。グラフを見ると、落語協会興行は、80-85年の総興行回数増加期にも不平等度が大きく上がっており、枠獲得競争が苛烈である様子が窺える。

この推移は、特に芸協において、実状とよく一致している。80年前後の芸協は、鈴木と軋轢を起こした事実からも明白なほど大きく揺れていたが、このときの反省から、その後芸協は、一致団結して、会員全員がなるべく平等な立場になることを目指し続けている。その一端を示す事例として、より多くの会員に出演機会を与え、より多くのトリ担当を作れるようにと、2002年から一部の興行で5日間制を採用したことが挙げられる。また、「落語家の主催するお祭り」としては後発ながら「芸協らくごまつり」が活況を呈しているのも、この「皆で一致団結」という芸協の気風が大いにプラスに働いたためと言われている。

³⁶ <http://www.stat.go.jp/data/zensho/2009/kaisetsu.htm>

図 2-18-1 落語協会興行における出演回数の格差

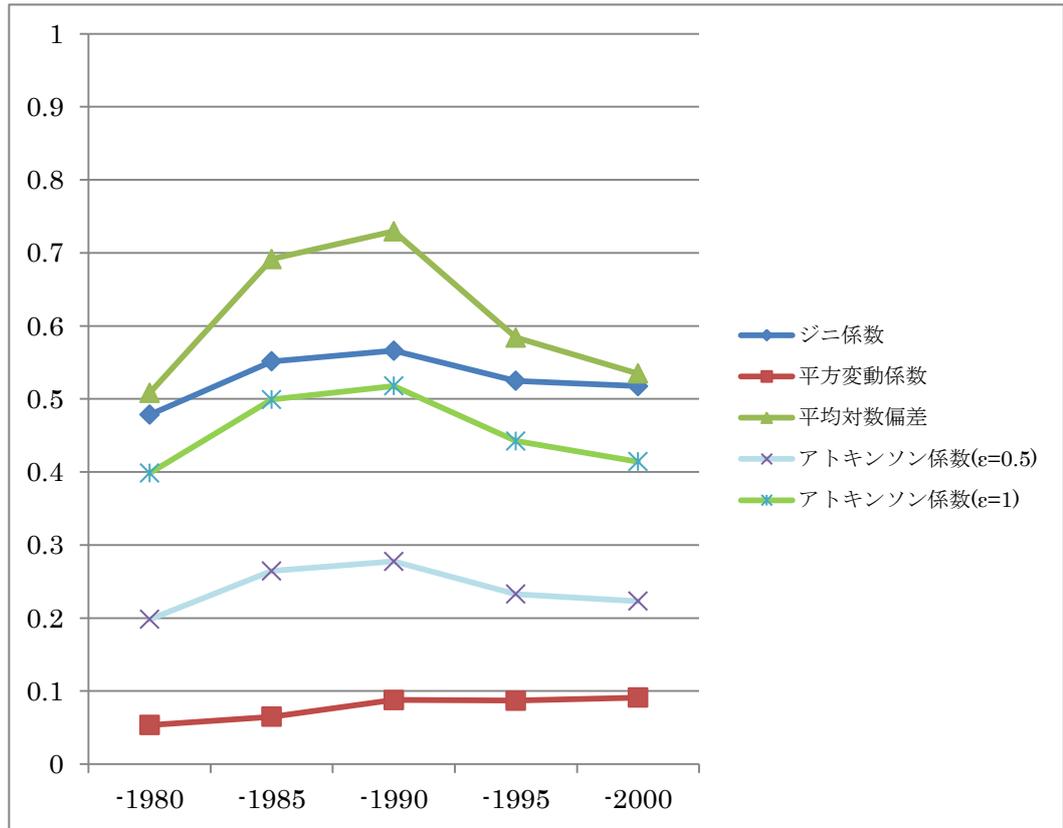
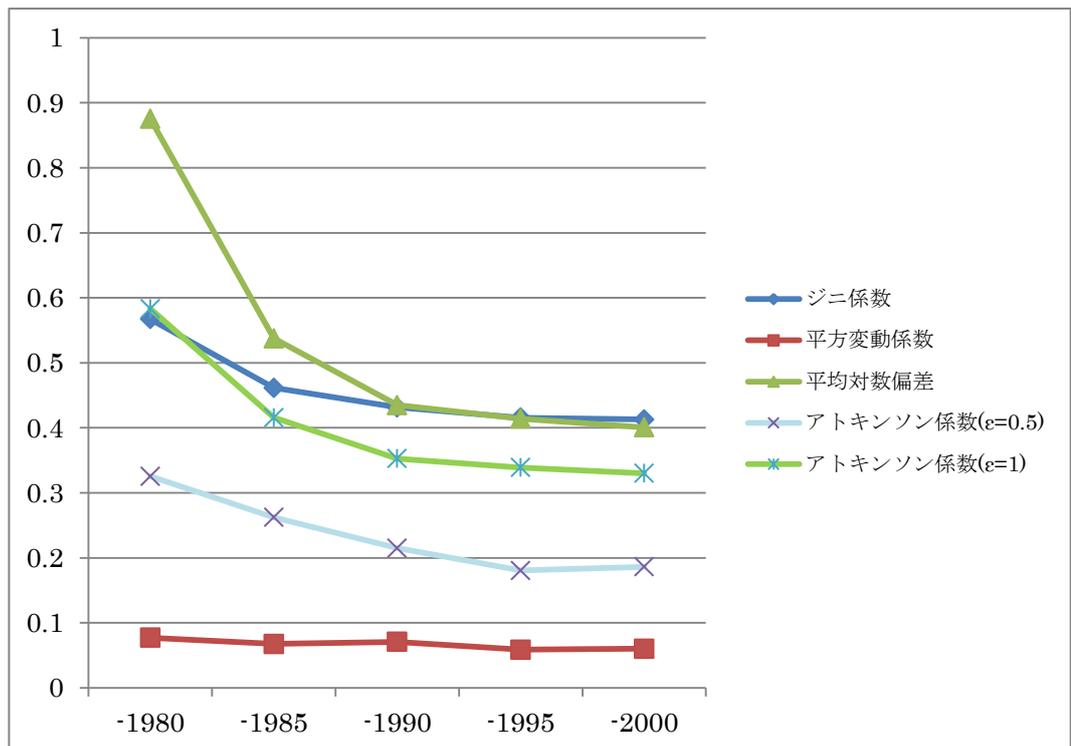


図 2-18-2 落語芸術協会興行における出演回数の格差



3. 両協会の前座の動向

入門志願者はまず師匠の元で「前座見習い」を務め、ここで師匠に可能性ありと認められると、いずれかの協会に「前座」として入会できることになっている。この、業界の将来を担う「前座」の近年の動向を、両協会と比較してみる。

2000年～04年の5年間に楽屋入りした者は、落語協会が30人、芸協が12人であった。彼らの前座在籍平均年数を計算したところ、落語協会は3.25年、芸協は4.17年と、芸協の方が長めであった。前座はいわゆる「トコロテン式」なので、後輩が一定数入ると卒業できることになっている（二ツ目に上がるための試験等はない）が、テレビで有名だったり、熱心なファンがついていて独演会のチケットが発売と同時に売り切れたりするような人気者の多い落語協会の方がやはり入門者数が多いようで、前座期間は短くて済むようである。

さらに、彼らは「寄席に出る」ことを目的として入門してきた、と想定した上で、どのような師匠の元に入門したか確認してみる。

ここまでの議論からは、その可能性が高いのは「トリをよく取る師匠の元に入門する」ことであると言える。2000年の興行でトリを取った落語家総数は落語協会77人、芸協は40人だったが、そのうち3回以上トリを取った落語家は落語協会27人、芸協17人であった。トリ担当平均回数（実際のトリ担当者内での平均）は落語協会2.21、芸協2.30であり、3回と平均を上回ってトリを受け持っている彼らは相当の実力者と考えられるが、00～04年の間に彼らに入門した前座は、落語協会で9人（30.0%）、芸協で5人（41.7%）であった。さらに「トリ2回以上」に拡張すると、落語協会45人、芸協27人となり、そこへ入門した前座は落語協会22人（73.3%）、芸協7人（58.3%）と、ほとんどが堅調に師匠を選んでいるらしいことが分かる。

また、「若い師匠の所へ弟子入りする」ことにも意義があると述べたが、00～04年入門者で「惣領弟子」になった者が落語協会10人、芸協3人いる。意欲的な入門者が相当数存在することは非常に喜ばしいのだが、意欲だけでは立ち行かないのがこの業界である。実はこの時期、30～40代での入門者が相次ぎ、前座の高齢化が問題になった。高齢前座は師匠たちの側に「下働きとして使いづらい」という心理が働く上、真打として本当の「落語家」生活が始まるのが、すべてが順当に進ん

でも50～60代というのは遅すぎるという判断から、現在は、両協会とも前座登録には年齢制限が設けられている。

さて、データ集計結果からは、入門先と寄席出演の可能性に関しては「相応の対応」があるという結論になった本集計なのだが、落語家の実際の入門の経緯を調べてみると、「弟子入りしたい師匠に『もう弟子は取らない』と言われ、自分の弟子を紹介された」「第一希望に断られ、次を当たったら取ってもらえた」「伝手を頼って『知り合いの知り合い』に入門した」などのケースが散見される。実態として「弟子を取れる、または取るべき環境にある落語家」の元に弟子が集まる仕組みになっているために、結果的に「相応の対応」に見える、という部分もあるようである。

4. 芸協の苦闘について

2011年末の芸協の納めの会で、末広亭社長が、芸協興行の客入りの悪さについて言及した、という報道があった(2012年1月26日・朝日新聞)。1984年の鈴木との絶縁時に続き、再度芸協興行の不入りが公然と批判されたことになるが、芸協はさらに前の時代から苦闘続きだったらしい。このような「望ましくない事実」は公的に記録されることはほとんどないが、今回のテキストデータ化の過程で、カケブレの余白部分に興味深い記述を発見した。

カケブレには不定期に、番組表の下部余白に事務局からの伝達事項が掲載されることがある。落語協会のもは一貫してごく事務的な伝達に限られているが、芸協の1952年頃から1967年頃までのカケブレには、かなり主観的な「御達し」が記載されている(全体を通じてこの期間に限られるので、当時の事務局長の趣意かも知れない)。この文言から、当時芸協が置かれていた状況を推察することができる。

初期の伝達は「休席届は早めに出すように」「二日以上休む場合は休席するように」という告知が多いのだが、53年3月下席のカケブレに、以下の告知が載る。(以下、旧字は新字に直したが、仮名遣いは原文のままである)

「三月下席 八名休席があつて上記御覧のやうに番組一杯です。 当分 新加入を中止致します。」

ただ、新加入中止はなし崩しになっていったらしく、後年にも度々「新加入一切中止」が宣告されている。

最初にこの告知を読んだときには、「これ以上増へると共倒れとなります」という表現も時折見られることや、先述の落語協会データ集計からの知見もあり、あまり会員が多くなると「せっかく会員になったのに寄席に出られない」という人が増えてしまい可哀相だ、という憐憫の情から「新加入中止」が決定されたのだと理解し、さすが「和の芸協」の真骨頂だと感じ入ったのだが、落語界の戦後の歴史を通覧した後でこれを読み返してみると、別の疑念が浮かぶ。以下、1950～60年前後の興味深い告知を列挙する。

53年8月上席「大挙休みでも御らんのやうに好番組が出来上りました。この番組も、不正の欠席者があると、折角の番組がバラバラとなります。大挙の休席を各員の熱演にて、あれだけ休んでも芸術協会は大丈夫と云はれませう。」

54年4月中席「無断欠席や出番を狂はせ色どりを悪くすると・・・寄席側が不安に思って『ノセ物』をするやうな事になります。そんな事のなきやう頑張りませう。」

54年7月上席「今回はめづらしく休みが少く、為めに従来二軒であった人が一軒となつております。三軒歩いた人が二軒となり、これは会員が多くなった関係、盛んに寄席に加入したがる芸能人が此頃ありますから、皆さんで断るやう協力して下さい。」

57年12月上席「高座の踊り、その他囃子は賑やかに協力ませう 席側から芸術が地味といふのはこんなところにもありませう」

60年7月下席「年中同じ芸を繰り返してゐると他から侵入者が入ります。芸術協会は芸術協会だけで頑張りませう」

62年3月上席 「八組の休席があつて新宿昼夜二十人も高座に上がれない方が出来ます。如何に新加入を中止する原因です。席側が新しい変つた色物を欲望してゐます。会員が怠けてゐると他から這入つて来ます。奮起して下さい。」

察するにこの時期、非会員の芸能人が、芸協興行に出演するために一時的に芸協に入会したことにする、という手続きが罷り通っていたのではないだろうか。そして、それを排除したい芸協事務局が、「新加入禁止」というルールを打ち出して対抗したのではないだろうか。

ここで「侵入者」と責められているのが具体的に誰を指しているのかは判断しにくい。このような挑戦的な文言の入ったカケブレを当の「侵入者」に送付するはずがないので、この時期の「穏便な伝達事項しか書かれていない興行」の出演者を見ると、複数の活弁士や音曲の柳家三亀松など、明らかに芸協の正規会員ではない出演者が名を連ねている。しかも、往々にして深い出番を与えられるなど、待遇が良い。

1950年代後半の日本といえば、映画が全盛期を迎えているのに加えてテレビのカラー放送も開始され、実演芸人全体にとって、最大の受難の時代であった。このため、寄席に新たな活動の場を求めた外部芸人は多数あったと思われる。さらに、そういった出演者が自己主張の激しい高座をして番組の流れが壊され、主催者側が不快感を覚えるというような事態もあったのかも知れない。しかし、芸協でこれだけの危機感が持たれていた時期の落語協会側のカケブレには、「ノセ物」と思われるような芸人はほとんど登場していない。そもそも、この時期の落語協会興行には、後に歌舞伎界でいう「團菊爺」同様の「志ん文爺」を生み出すほど支持の厚かった志ん生・8代文楽や、圓生・8代正蔵などの大御所、さらに若手では5代小さん・10代馬生など数多くの実力者がひしめいていて、とても無名の余所者が入り込む隙はない。やはり、ここで「付け入られてしまった」芸協には、相応の弱みがあったということなのだろう。

また、これらは、あくまでも内部連絡文書への非公式な書き込みではあるが、興行の中枢部に近い人が書いたことが明白で信頼性が高く、残存記録の少ない大衆芸能の興行史を調べるに当たり、こういった記録が貴重な資料となりうることも分かる。

5. 未分析の芸協興行の魅力「色物」

芸協興行のデータが、落語協会興行ほどには精査できていない理由の1つは、芸協データ整備の遅れである。現在は削除されてしまったが、この分析を始めた2004年時点の落語協会のHPでは、2000年からの番組内容がすべてデータ公開されていた。分析開始当初は、このテキストデータを使用して様々な試行分析を行っていたため、「寄席興行データ分析」を企画した時点での落語協会興行の分析は、デジタルデータ作成から始める必要があった芸協興行分析を大きく先行しており、最終的に、このスタート時の差をほとんど詰められなかった。このため、かねてより興味を感じながら、今回データ比較にまで及ばなかった分析テーマがある。それは「色物」の扱いである。

落語協会と芸協の差には、総会員数や興行数以外に、会員に占める落語以外の「色物」の比率の高さが挙げられる。本稿では、色物については、紙切り・マジック・太神楽などの個々の分野ごとに、修行の構造や、そのジャンルが現在抱えている問題が異なり、色物全体を一つの対象ととらえての考察が難しいという側面もあるため一切を分析対象外としたが、芸協の特色とも言えるこの「色物の豊かさ」は、結果的にすべて捨象されてしまっている。芸協は、紙切りの林家正楽が2000年に初めてトリを取るまで色物にはトリが認められなかった落語協会と異なり、古くから(先代)江戸家猫八がトリを取っているなど色物の存在価値が重いので、いずれ何らかの形でこの要素も考察に加えた分析を行いたい。

まとめ

1. 分析結果の総括

落語協会の定席カケブレへの年間登場回数は、それぞれがトリを取った回数や寄席を掛け持ちした回数、また、真打昇進が抜擢昇進であったか否か、その年の初席に出演したか否かなどと関連がある。登場回数のヒストグラムを描くと、回数下位層に大きく偏った図が描けるが、このヒストグラムを時系列で比較すると、下位層への偏りは近年増大しており、2010年は半数以上の落語家が年5回以下しかカケブレに登場していない。

登場回数を一門別に合算集計すると、カケブレの大半は長期にわたり、小さん一門か志ん生一門の落語家で占められている。さらに小さん一門は、カケブレ登場者の世代交代が順調に進んでおり、将来的にもこの傾向が続くと考えられる。

個人間の世代交代を親子関係に注目して確認すると、親世代の回数減少に伴ってそれを埋めるような動きをするのは実子より弟子で、歌舞伎のようないわゆる「世襲」は寄席定席では見られない。

芸協興行の年間カケブレ登場回数にも格差は見られるが、総興行数が落語協会より少ないこともあり、落語協会よりも格差の度合いは小さい。芸協は過去の反省から会員間の格差撤廃政策を推し進めており、格差はデータ上でも縮小を続けているが、芸協への新規入会者が少ないため、前座在籍期間は落語協会より長い。

2. 落語の「演題」（ネタ）別集計の可否

落語には、実際には「上演演目」に該当する「演題」（ネタ）があるが、本論の落語興行の分析ではこれを分析対象としていない。その理由は、ここで分析対象としている寄席定席興行は、事前に演題を告知せずに開催される場合がほとんどであること、そして、もし仮に演題だけを告知し、誰が出演するかを伏せて広報しても集客は望めないなど（極論すれば前座が出てよいことになり客側のリスクが大きい）、落語の世界では演者の名前そのものが事実上は「公演演目」として機能しているためである。

3. 定量分析とカケブレデータ

落語の世界に公式に存在する唯一の評価指標は、入門した順に記載され、その後もほぼ一生変わることのない「香盤」である。プログラム等への記載順や寄席のワリ（出演料）の配分などはすべてこの香盤に基づいて決められるが、ここまで寄席定席の登場回数を使用した分析を行っての印象として、この「定席出演回数」の方が香盤よりも落語界の実態に即したデータでなのではないかと考えている。その理由は、実態に即した時系列比較ができること（香盤は、真打昇進以降は基本的に順位が変動しない）と、各年次の相対的上位層の入れ替わりが確認できることである。無論、寄席の出演回数が多いことと、その落語家が「上手い」「面白い」「人気があ

る」ことと直接の関係はない（顔付けは興行が迫ってから行われるため、1年前から他のスケジュールが詰まっているような人気落語家は、依頼があっても出演できない場合もある）のだが、寄席への出演回数が多い、つまり、席亭に一定の信頼を置かれていると判断できる人は皆、聴衆の気をそらさず聞かせるだけの技量を確実に持っている（言い換えれば、彼らの名を知らないような落語初心者が聞いても楽しめる可能性が高い）。また、一朝・市馬など「最近評価が上がっている落語家」は、カケブレ集計でも実際に登場回数を伸ばしており、一門別集計や親子集計で確認できたとおり、老境に入った落語家が下の世代に「回数上位」の座を明け渡すというごく自然な構図も、データで確認できる。

この「寄席定席興行分析」も、歌舞伎の分析同様に、現時点で整備済みのデータのみを使用しての中間報告である。今後さらにデータが整えば、より詳細な分析が可能になるであろう。

第3章 その他の芸能興行についての集計

序 分析対象分野の拡張

歌舞伎や落語の興行データを使用して統計解析を行うという試みをここまで実行してきて、実状が集計結果に相応に反映されるという「手応え」が得られつつある。これをさらに拡張させるために、他分野の興行データでも統計分析を行ってみたい。そこで、対象分野の拡張を考えてみる。

本論冒頭で確認した文化芸術振興基本法の対象分野や「伝統芸能」の枠組みを勘案すれば、歌舞伎、落語と最も近い位相にある芸能は文楽である。そこで、まず文楽を取り上げる。

さらに、芸能としての成り立ちで見れば、新派や新国劇も伝統芸能に非常に近い分野と言える。だが、2013年時点で、新国劇は既に解散宣言が出ており、現在まで続く興行データというものは存在しない。また、1888年に始まった壮士芝居をその発祥と見なす新派は、それを演じる「劇団新派」こそ存続しているものの、ここ数年は約1か月の興行を年4～5回、主に三越劇場（総席数514）において開催するのみ³⁷という、東京のローカル芸能の1つに近い存在になっており、単独の芸能としての市場・認知度は、常打ちの小屋が関東・関西にある歌舞伎や落語に比べると格段に小さい。そのため、本論では割愛することとする。

新派等とは対照的に、昭和中期以降、「我が国独自の芸能ジャンル」としてその存在感が高まっているのが、宝塚歌劇団である。大正期には全国各地で数多くの少女歌劇団が勃興したが、戦後も活動を続けられたのは「三大少女歌劇」と言われた宝塚歌劇団・松竹歌劇団（SKD）・OSK日本歌劇団の3団体のみであった。さらに平成に入ってから、赤字運営の続いていたSKD・OSKが実質的に解散したため、従前の興行規模を保ちながら現在も活動を続けているのは、1913年に創設された「宝塚唱歌隊」にその起源を持ち、まもなく創設100周年を迎えようとする宝塚歌劇団ただ1つのみとなっている。宝塚は公式出版物が数多く存在し、信頼性が

³⁷ しかも、劇団新派の団員以外の客演俳優が主要な役を演じる場合が多く、「新派の芸を継承してきた劇団新派の公演」というよりも「長年新派で演じられていた演目の再演公演」と評する方が妥当なものが多い。

担保されている公演記録が容易に確認できるので、今回は宝塚歌劇団の興行データについても分析を行ってみることとする。

もう1つ、データ比較対象として、相撲も取り上げてみる。相撲は、起源は日本書紀の當麻蹶速と野見宿禰の対戦まで遡るが、有料興行になったのは江戸時代であり、興行史は歌舞伎や落語とほぼ同等に長い。だが、「演目」に該当する概念がないため、これまでの分析とは異なったアプローチが必要になるであろう。

再掲すると、以下では文楽、宝塚、相撲の3分野についての分析結果を述べることとする。ただし、そのいずれについても、現時点では前2章の歌舞伎や落語ほどに多角的な考察が及んでいないため、今後の分析の進展可能性を示すことを目的として、本章に一括掲載する。

1 文楽興行の分析

1. 文楽興行について

文楽は現在、主に大阪の国立文楽劇場と、東京の国立劇場小劇場において、ほぼ年10公演が開催されている。技芸員の総数が少ないこともあり、同時に複数の文楽公演が開催されることはほとんどない。

2. 使用するデータ

集計には、テキストデータ化済みで容易に利用できるデータとして、独立行政法人日本芸術文化振興会の運営するWebサイト「文化デジタルライブラリー」中の「公演記録を調べる」³⁸に収録された文楽公演情報を利用することとする。ちなみに、民間団体主催の文楽公演は非常に少ないため、実際に開催された文楽興行は、このデータでほぼ網羅されていると考えられる。

「文化デジタルライブラリー」データには、朝日座興行と、国立劇場・国立文楽劇場における全公演が収録されているが、集計対象はそのうち定期公演、若手会、鑑賞教室のみとした。また、データ形式を確認したところ、演目ごとに1データとなっており、歌舞伎興行データとは形式が異なっているが、参考集計の扱いであるため、このデータを直接集計した。

³⁸ <http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/plays/>

3. 上演演目集計

歌舞伎および落語の興行について集計した結果、共通の傾向として見られたのは「一部の演目・出演者への偏り」である。これを念頭に置きながら、文楽興行についても同様の集計を試みる。

元データの制約から、1966～2010年の45年分の公演について、同一の演目名を集約の上で度数集計した結果は表3-1のとおりである。「演目」と言い難いものも含まれるので上位15位までを示したが、歌舞伎集計で使用したデータ（2108タイトル、12243公演）に占める1位の「忠臣蔵」率が5.0%なのに対し、この期間の文楽の1位作品が全体（174タイトル、1500公演）に占める比率は2.7%（これは「解説」だが、単独の作品としての1位の菅原伝授手習鑑では2.2%）と、歌舞伎ほどには集約が進んでおらず、演目の多様性を持続させていることが分かる。

表3-1 演目別度数集計

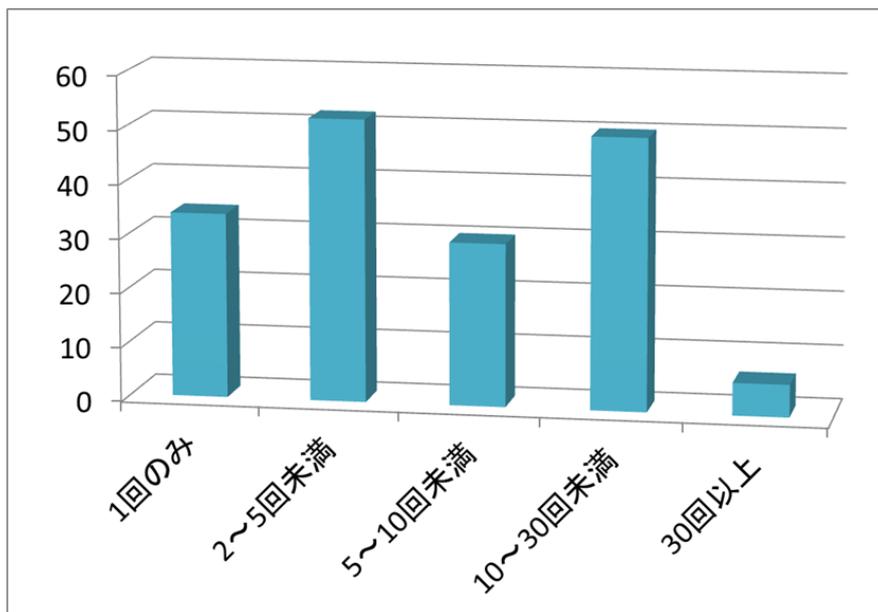
ランク	タイトル	度数
1	解説 文楽について	40
2	解説 義太夫節について・人形の遣い方	37
2	映画 文楽／文楽の魅力／舞台裏の若者たち	37
4	菅原伝授手習鑑	33
4	義経千本桜	33
6	引退・襲名披露口上、追善口上	32
7	曾根崎心中	30
8	新版歌祭文	27
8	仮名手本忠臣蔵	27
10	妹背山婦女庭訓	23
10	寿式三番叟	23
12	絵本太功記	22
12	艶容女舞衣	22
12	一谷嫩軍記	22
15	壺坂観音霊験記	21

15	冥途の飛脚	21
15	本朝廿四孝	21
15	伊賀越道中双六	21

また、最初に「解説」とついている演目はすべて、国立劇場が主に学生を対象として毎年開催している「鑑賞教室」での上演演目である。「鑑賞教室」公演は歌舞伎でも行われているが、「解説 歌舞伎のみかた」の順位は30位と、文楽ほどの上位には入ってこない。二者のこの現状を比較すると、現在文楽が置かれている立場が推察できる。

この国立劇場データにおける上演回数頻度別の度数集計結果の分布をグラフに描いてみたが、1回のみ演目が多数を占める、ということもないようである。

図 3-1 上演頻度別ヒストグラム



しかし、表 3-1 のランキングを見ていると「通し上演と見取りの一幕が同等の『1』扱い」の問題の影響が強く出ているように思われ（実際のデータ中には、一幕のみのデータも通し上演データも存在している）、この結果をそのまま文楽興行の傾向と受け取るのは望ましくないと思われる。歌舞伎興行との比較としてデータを使用するには、データに重みづけをする、データ形式を改変するなどの再整備が必要と

思われるが、その手法については熟慮を要するため、本論での考察はここまでに留める。

2 宝塚歌劇団興行の分析

1. 宝塚歌劇団について

続いて、宝塚の興行について統計解析を行ってみる。

本論は伝統芸能興行についての考察を主眼としているが、宝塚はこれまで公的な局面で「伝統芸能」として扱われたことが一切なく、ここまで議論してきた歌舞伎や落語、文楽とは上演内容・公演組織等の乖離が大きいいため、本論で分析対象として取り上げるに当たり、まず宝塚歌劇団の概要を説明する。

(1) 少女歌劇の源流

「少女歌劇の光芒—ひとときの夢の跡」（倉橋滋樹・辻則彦）の記載によると、大正期から戦前にかけて、日本各地には数多くの「少女歌劇団」が誕生していた。しかしこれらは、観光客の誘引を目的として、遊園地や温泉地の併設劇団として創設されるケースが多く、創設者（財界の実力者であることが多い）が死ぬと歌劇団も終わってしまうなど、組織基盤も脆弱であったらしい。また、出自がいわゆる遊興の場に近いこともあり、実質的には芸妓が主体の「歌劇団」も存在したが、こちらは古くからの花柳界の因習との軋轢に悩まされ、やはり長くは続かなかったようである³⁹。興行の歴史を紐解いてみると、これら少女歌劇団以外に、日劇ダンシングチームが活動を開始したのもほぼ同じ頃であり、「エロ・グロ・ナンセンス」という言葉でその文化的特徴を表象されるこの時期の日本には、ある種独特な風味を持った「女性主体の興行」への大きな需要があったと考えられる。

その後の第二次世界大戦下での公演統制、戦後の欧米文化の大量移入、さらには女性解放運動の隆盛による価値観の変遷などを経て、ほとんどの少女歌劇団は解散に追い込まれた。そのような状況下で宝塚が存続できた理由として、倉橋・辻は先述の著作で、「組織を『歌劇団』と『学校』に分割し、公演を『学業修練の発表の場』と位置付けたこと」の意義を大きく取り上げている（現在、宝塚歌劇団に入団

³⁹ここまで「少女歌劇の光芒—ひとときの夢の跡」(倉橋滋樹・辻則彦)の記述による。

できるのは、併設の宝塚音楽学校での2年間の修養を経て卒業した者に限られている)。もともとこれは「温泉芸者の温習会」扱いを避けるという目的が第一義であったが、若年女子の「教育」を前面に掲げたこのシステムは戦後婦人層全般に支持されてゆくこととなり、宝塚音楽学校の入学試験は、21世紀の現在に至るまで高倍率を保ち続けている。

ちなみに、現在「宝塚」と言えば「女性が美しく男装する」状態全般を意味するものに変容しているが（本来「宝塚」は一地名に過ぎない）、宝塚の「黎明期には複数の興行団が存在したがその後淘汰され、現在まで残った興行団を指す名称が、事実上その分野全体の名称になっている」という現象は、文楽と共通と言える。

(2) 宝塚歌劇団興行の概要

宝塚歌劇団に入団すると、全劇団員は基本的に男役・娘役いずれかの専任となり、花・月・雪・星・宙の5組いずれかの所属となる。各組には、「男役トップ」という、出演公演では常に主演を務める組内ナンバー1を中心に、娘役トップ、男役二番手・三番手等が階層的に存在する。

年間興行の中心となるのは本拠地で行われる宝塚大劇場公演で、それに次ぐ重要な位置にあるのが、大劇場公演とほぼ同内容の公演を東京で行う東京宝塚劇場公演である。この2つを「本公演」と呼ぶが、近年はこれに加えて、各組をさらに小さな規模の編成に分けたグループ単位で開催される宝塚バウホール公演、梅田芸術劇場・博多座・中日劇場等で開催される地方劇場公演、全国ツアー公演などが定期公演化されている。これらの本公演以外の公演は、宝塚歌劇団の請負公演回数を増やすという経営上のプラス効果に加えて、若手抜擢の場としても機能しており、期待の若手（男役二番手もしくは将来有望な新人）が主演を務める機会を与えられることが多い。

2. 在団期間に関する分析

宝塚歌劇団の劇団員として活動する目的には、「ダンスや歌などを本気でやってみたい」「将来の芸能活動の布石としたい」から「憧れのスターと同じ舞台に立ってみたい」まで様々あるだろうが、可能性さえあるなら叶えたいという「夢」にも近い全団員共通の目的として、「トップ就任」があることは間違いない。トップス

ターは、舞台上での扱いが良いという以外にも、歌劇団系の雑誌の表紙になる、「スターカレンダー」に掲載され「パーソナルカレンダー」が制作される、退団時には記者会見が行われ「さよならショー」が宝塚・東京で2回ずつ開催される、などのトップだけに与えられる権利があり、なれるものなら自分も、ということは、入団した以上は全員が一度は考えるのではないだろうか。

だが、トップ就任は容易なことではない。現在までのトップ就任者の就任時点での平均在団年数は、男役トップで14.09年、娘役トップで6.69年である。さらに、1981年から、現在までにトップを出した最も新しい期(95期)までの全入団者に占めるトップ就任者の比率は5.74%であり、現在在団中の者を除く大半の劇団員は、何らかのタイミングで見切りをつけて、歌劇団を退団したことになる。

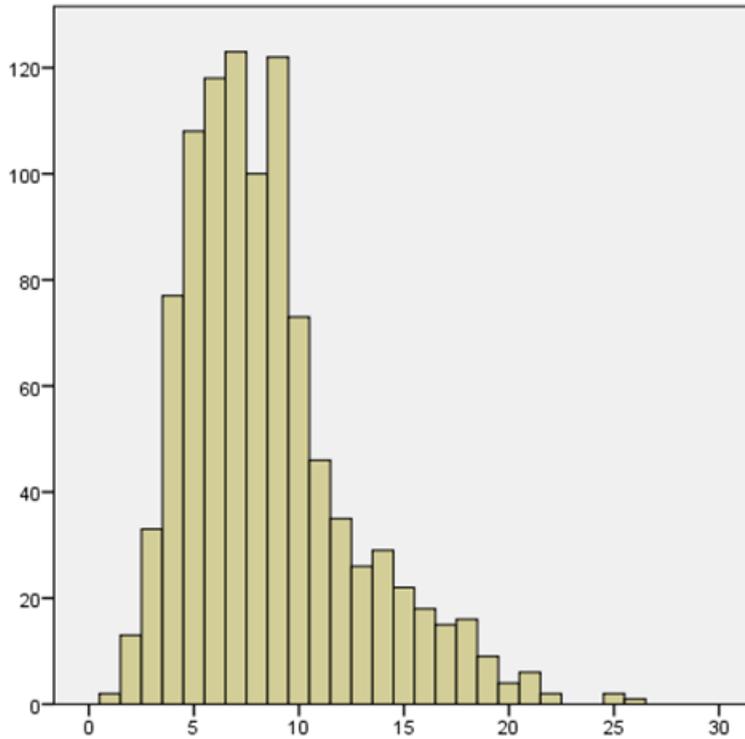
「退団」という現役引退制度の存在は、一旦就業すると基本的に存命中はほぼ現役のままで活動を続けられる歌舞伎などのいわゆる「伝統芸能」分野と大きく異なる特徴であり、この「見切り」の付け方の違いで、個々の劇団員の現役期間には大きなばらつきがある。この状況を観察する。

(1) 在団期間の分布

1981年～2012年に入団した劇団員のうち、2013年9月時点で既に退団した者について、「退団年－入団年＋1」で計算した在団年数のヒストグラムを描くと次ページ図3-2のようになる。1年、2年という早い年次で退団する者も見受けられるが、恐らく彼女たちには「宝塚」そのものが合っていなかったのだろう。たまたま素質があった女子中高生が憧れの気持ちだけで入団してしまい、現実とのギャップに悩んで辞めてしまう、という構図は十分想像できる。

全体では、7年と9年にピークがあることが分かる。これは、歌劇団が制定している契約変更制度と関連があると考えられる。歌劇団では、入団7年目(近年はさらに前倒しされた)の劇団員について一旦全員との契約条件を見直すことになっているが、この時点で将来の見込みのない劇団員は「肩たたき」に近い提言を受けるのではないかと推察される。8年目での退団者が少ない理由は量りかねるが、9年退団者はそれを押して在団を継続してみたものの、ついに事態が好転しなかった者たちではないだろうか。

図 3-2 宝塚歌劇団在団年数のヒストグラム



宝塚音楽学校への入学は中卒～高卒直後までと定められているので、契約見直しの在団7年目は実年齢で25歳頃までに当たり、この時点で一度、今後について真剣に考えさせられるのは、一女性の生涯設計の機会としては良いタイミングだと思われる。

(2) 在団期間と「トップ就任の兆し」の関連

既退団者の平均在団年数を計算すると、8.50年となる。さらに、これを男役・娘役別に集計したところ、男役の平均は8.91年、娘役の平均は8.12年で若干男役の方が長いものの、在団期間にさほど大きな差はないことが分かった。また、「男役十年」という言葉に表されるように、男役は娘役よりも大成するまでに時間がかかる、とされるのだが、実際にはその境地に至る前に退団してしまう劇団員が多いということも分かる。

だが、自分が「評価されている」と感じられる経験を経ると、状況が異なってくる。究極の目的である「トップ就任の可能性」を見出すからである。通常は、これ

までのトップ就任者がたどってきた道程と同様の経験を積み始めた者が「トップ候補」と見なされるが、その道程にあるのは、各種の「評価」の積み上げである。

宝塚には、本公演の作品のすべての役を在団7年目以下の劇団員のみで上演する「新人公演」の制度があり、これに主演することは劇団側から一定の評価を受けた証と見なされている。また、年次が上がると、先述の「小編成公演」で主演する機会が与えられることもある。これはトップの擬似経験にも繋がり、可能性をより確信させるのに十分であろう。さらに、これらの直接的な「主演」の機会以外に、「組替え」の経験も意味があると思われる。数多い劇団員の中から、「この団員を別の組に異動させると、別のさらなる活躍の機会が与えられるのではないかと着目されること自体が「評価されていること」の傍証と言えるからである。

この「新人公演主演」「バウホール等の小劇場主演」「組替え」の3つのうち、いくつを経験したかでグループ分けして在団年数の平均を計算したところ、「経験なし」の平均が7.71年であったのに対し、いずれか1つを経験した者は11.70年、すべてを経験した者は13.46年と、これらの「兆し」を経験した者は、明らかに在団年数が長くなっていた。

実際には、3つを経験した者でトップに就任できたのは63.24%に留まっている。しかし、残りの30%強の劇団員も、最終的なトップ就任には至らなくても、舞台上では常に主役に次ぐレベルの大役を任されていたはずであり、それなりの充実感を得て退団できたのではないだろうか。

3. 上演演目集計

(1) 使用するデータおよび集計概要

続いて、宝塚の公演演目別の上演概況を、データが整備できた1961～2010年の50年分のデータで集計してみる。集計対象は日程の長短にかかわらず宝塚歌劇団の主催公演すべて（本公演以外の地方劇場公演を含む。全国ツアーは「1本の公演」として集計）としたが、「スペシャルコンサート」「巴里祭」などの記念公演的な要素が強いもの、公演名に主演者の個人名の入った「リサイタル」や、トップの退団記念公演と思われるものは集計対象から外した。また、宝塚においても、演目名の表記は異なるものの、内容は同一のものを取り扱っていると考えられる演目がい

くつか存在する（「ベルサイユのばら 2001」「風と共に去りぬ―スカーレット編―」など）ため、これらは集約して集計項目の処理を行った。

上演回数上位演目は、以下のとおりである。ただし宝塚の場合、公演開始前から公演会場を変えての複数月上演が予定されている、厳密な意味での「再演」ではないケースが多く含まれている（1998年からは大劇場公演作品がすべて東京でも上演されるようになったため、これ以降の大劇場作品は最低2回の上演記録がある）。

表 3-2 演目別度数集計（1961～2010年）

ランク	タイトル	回数
1	ベルサイユのばら（関連作含む）	41
2	風と共に去りぬ（スカーレット篇含む）	29
3	エリザベート	14
3	ザ・レビュー（Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、'99含む）	14
5	ノバ・ボサ・ノバ	13
6	ME AND MY GIRL	12
6	華麗なる千拍子（'99、2002含む）	12
8	春ふたたび	11
9	うたかたの恋	10
10	霧深きエルベのほとり	9
10	ハロー！タカラヅカ	9
10	我が愛は山の彼方に	9
10	小さな花がひらいた	9

最多上演演目は、2位以下に大差をつけての「ベルサイユのばら」（略して「ベルばら」）である。しかし、宝塚では新作の上演がまだ圧倒的に多く、今回集計した全公演（1105タイトル、2490公演）中に「ベルばら」の占める比率は1.6%であり、50年の興行史を通じて見れば、宝塚は依然新作興行が主体と言える。

(2) 宝塚の演目選定傾向

創設間もない時期の宝塚は、歌舞伎舞踊演目や、世界の民族文化などを題材に取ったレビューを上演していた。当時は海外旅行も自由化されておらず、単なる「異国情緒」を見せるだけでも観客には十分魅力的だったと考えられる。しかし、このスタイルは1960年代には行き詰まりを見せ始めたため、新機軸として、海外ミュージカルを移入したり、座付き作家の制作によるストーリー性を重視したオリジナルの「新作」を上演したりするようになっていく。この「新作」は基本的にその作品の主演を演じるトップスターへの当て書きで、そのスターの得意分野（歌、ダンスなど）を生かしながら、同時期の他の在団メンバーとの関係性なども物語に織り交ぜるといふ、まさにその時の、そのトップスターにしか演じることができない作品となるが多かった。つまり、「作品の再演」は想定されていなかったのである。

しかし、平成以降の演目選定に際しては「再演」を繰り返す風潮が強く、回数上位演目の中にも、平成以降だけで上演回数を稼いでいる演目が多数見受けられる。近年のこの傾向の理由として、1973年の、この上なく宝塚の世界観にマッチする「ベルサイユのばら」の初演の大成功、そして「過去の名作の大々的な再演」という興行メニューを開拓した1989年の再演の功績は大きいと考えられる。

1989年の「ベルばら」は、宝塚歌劇75周年記念興行と銘打っての再演の敢行であった。筆者はベルばらの初演は見ていないが、新作上演を基本とする宝塚なので、見逃した作品は記録映像でしか見られる機会はないと思っていたため、この公演の告知を聞いて驚いた記憶がある。それだけの英断だったのである。そして、実際にこの再演を大成功裡に終えられたことで、宝塚興行における「再演」の効用が広く知らしめられることとなり、「ベルばら」はそれ以降も「周年記念興行」のたびに上演されるようになっていく。ファン以外の一般への知名度および集客効果を考えると、「ベルばら」は既に、宝塚版の「独参湯」となっていると言えよう。ちなみにこの「ベルばら」は2013年にも再演されている。

そして、再演が増えたもう一つの理由として、近年の宝塚ファンの閉塞化および高齢化も考えられる。まず、閉塞化に関しては、主演者の「あいさつ」にその兆候が感じられる。タカラヅカスカイステージの放送で確認した限りでは、公演主演者の「あいさつ」がある場合、千秋楽あいさつ以外はその中に必ず「千秋楽まで何度

でもお越してください」という趣旨の文言が入る。このことに筆者自身が絶えず違和感を覚えており⁴⁰(なぜ「次はお友達を連れてきてください」ではないのだろうか?)、宝塚が事実上「一部の人たちに向けた公演」となっていること、そしてそのことが劇団および観客に容認されていることが推測できる。高齢化が進んだ理由としては「新人、もしくはまだ番手の低い団員の中から有望株を見つけ、退団するまで応援する」という、基本的な宝塚ファンの応援姿勢からすれば、ファンの年齢は相対的に高くなりやすい、ということが挙げられよう。しかし、近年の若年層のメディア志向や、インターネットを介した安価なエンタテインメントの普及を鑑みると、「宝塚興行」の存在を若年層に浸透させることは非常に困難と考えられる。実際に宝塚に入団するためには、遅くとも高校在学中に音楽学校を受験する決意を固める必要があるが、宝塚歌劇団が最も「観劇しに来て欲しい」と熱望している若年層は、少子化で絶対数も減りつつあり、今後は決して楽観できない状況にある。

そして、実際に宝塚はここ数年、観客動員数が低下傾向にある⁴¹。観劇歴の長い固定ファンをもう一度劇場に呼び寄せるためには、過去の名作の再演は手っ取り早い施策でもあることから、近年の再演の増加は、やはりこれらの閉塞化・高齢化とも関連があるのかも知れない。

とは言え、宝塚も守旧一辺倒ではなく、近年は「銀河英雄伝説」や「ロミオとジュリエット」を、通常の(男性も出演する)舞台と同時期の上演とする企画が見られた。また、原作作品として漫画以外に「カプコンのゲームソフト」とのコラボに取り組むなど、新ジャンル開拓も成果を上げつつある。宝塚歌劇団は、「変わらない」ように見られながら、実は長い歴史の中で様々に変貌を遂げ続けていると言える。

3 相撲興行の分析

1. 相撲興行について

続いて、財団法人日本相撲協会が主催する、相撲の興行に関する分析を行う。

⁴⁰ ちなみに、これは実際のチケットの発売状況とは全く連動しておらず、初日開演以前にチケットが完売していても「何度でも」発言は行われる。

⁴¹ 「タカラヅカ、海外公演に本腰 国内客減、まず東アジアへ」(2013年1月30日朝日新聞デジタル)などの報道がある。

力士は全員が、序ノロー序二段ー三段目ー幕下ー十両ー幕内という階級構造の中に配される。それぞれの力士の地位一覧が「相撲番付」である。番付は、年6回開催される本場所での対戦成績によって上下する。幕下以下の力士は「力士養成員」と呼ばれ、給料は支給されない。十両に上がると初めて「関取」と呼ばれるようになり、各種の扱いが変わる。

相撲は、有料興行となってからの歴史の長さや、業界の構造（「一門」の存在、興行機会の固定）などが伝統芸能に酷似している。特に、「出演者のみの一覧」が興行案内として機能している点は、落語と共通である。

2. 番付登場回数

まず、これまでと同様に、50年分に当たる1961年から2010年までの初場所の番付を用いて、各力士の登場回数を集計してみた。

相撲興行の「看板」となるのは上位力士なので、ここでは「関取」と呼ばれる十両以上について集計した。その結果を表3-3に示す。

表 3-3 初場所番付登場回数

ランク	名前	回数
1	魁皇	19
2	寺尾	17
3	安芸乃島	16
3	土佐ノ海	16
5	水戸泉	15
5	琴ノ若	15
5	千代大海	15
8	琴稲妻	14
8	北勝関	14
8	貴乃花	14
8	皇司	14
8	旭天鵬	14

上位の魁皇・寺尾・安芸乃島らが人気力士であったことは間違いないが、ここに挙げられているのは、最高位もバラバラで業界人気への直接的な貢献度との明確な関連を確認できない、「長く現役を務めた力士」に偏っている。また、上位の回数にはほとんど差がなく、ここに挙げた力士たちが、これまでの集計のように「この50年間の相撲興行を代表する存在」であるとは考えにくい。

ちなみに「50年分の初場所全登場力士」に占める「魁皇」の比率は1.3%で、比率としては「宝塚の45年分の公演に占める『ベルサイユのばら』率」より低い。相撲番付はそれだけ激しく入れ替わっている、ということになる。

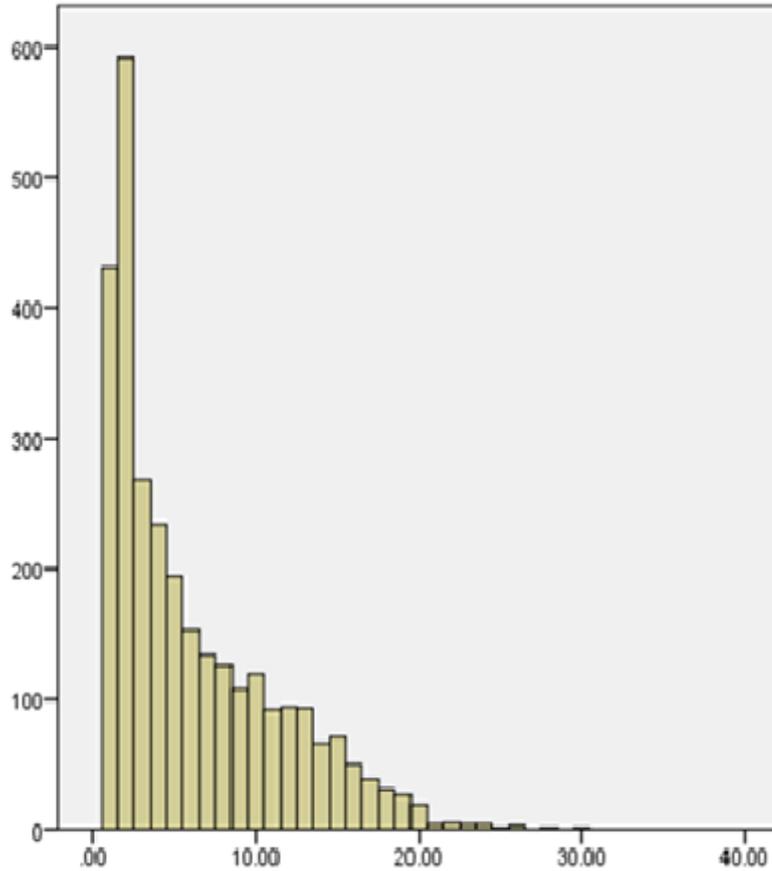
3. 現役期間についての集計

表3-3掲載の上位者は、すべて平成以降に活躍した力士になっており、近年、現役期間が長期化している可能性がある。しかし、そもそも力士の現役期間はどのような傾向にあるのかのデータがない。そこでまず、力士の現役期間に着目して集計を行ってみる。

1981年～2000年入門者のうち既に引退した者について現役期間のヒストグラムを描くと、次ページ図3-3のようになる。現役期間は、宝塚と同様に「引退年－入門年＋1」で算出した。

全平均は6.12年だが、宝塚の現役期間ヒストグラムとは形状が大きく異なり、大半が2年目までに辞めている。これは、相撲界は体格審査のみで入門でき、土俵に上がるまでに能力的な選別を一切受けていないことが原因と思われる。

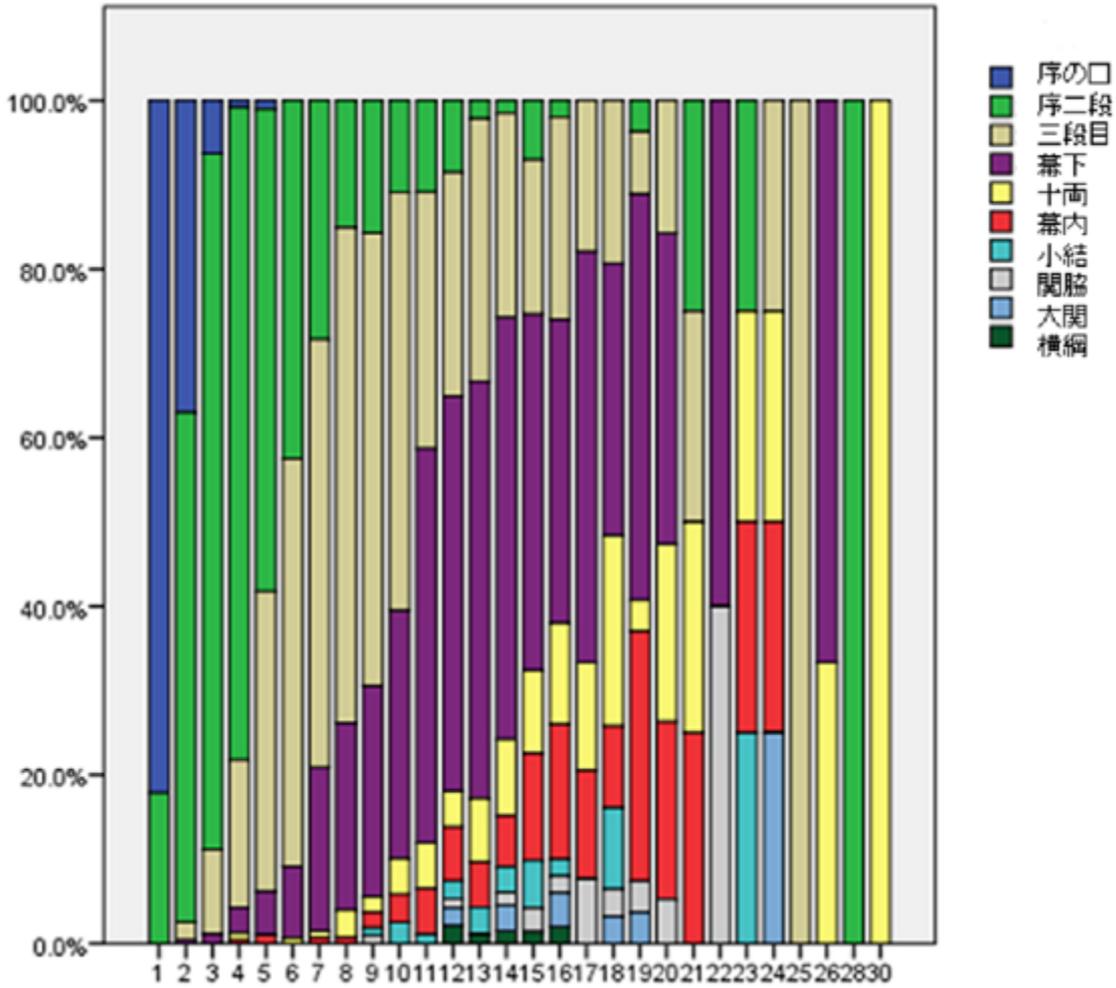
図 3-3 力士の現役年数ヒストグラム



さらに、各現役年数別の最高位（現役期間中に到達できた最高の地位）の構成比を図 3-4 に示す。2 年目までで辞めた力士の大半は、序の口止まりであったことが分かる。圧倒的多数を占めている「そもそも相撲界が合っていなかったと思われる者」は、ほとんどが 2 年目までに序二段にも上がれずに現役を去る、と考えられる。

現役期間が長くなると、当然、相対的に上位に到達できた力士の比率が高くなる。ここで注目したいのは、最高位である横綱まで到達した力士は、12～16 年で引退していることである。これは、このくらい現役を続けると、能力があり頂点まで上りつめた人でも基本的な体力のピークを越えてしまうということであり、それ以上の期間現役を続けて、給料さえもらえずに引退する力士が相当数存在する状況を見ると、宝塚の契約更新制度の重要性が認識できる。

図 3-4 現役年数別最高位構成比

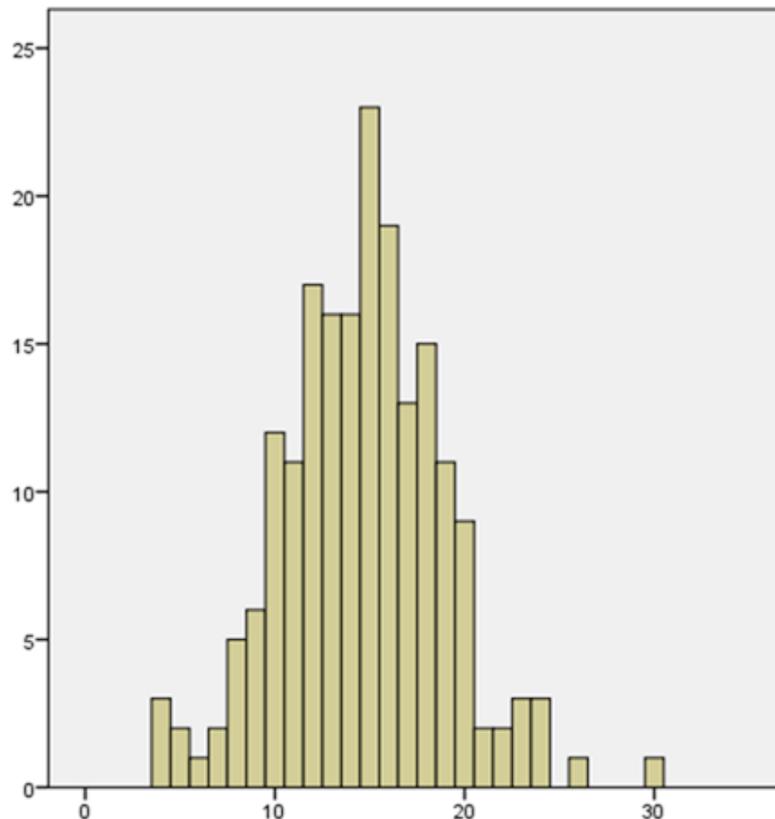


また、図 3-3 をよく見ると、まず 10 年に小さなピークがあり、20 年を境にして、それを超えて現役を続ける人数が格段に減少していることが分かる。相撲界は、全体の中での自己の絶対的評価が曖昧な宝塚と異なり、番付によって自分の現状を明確に把握できるため、「まだ上がれる」といった現役継続の判断は容易に行えるであろうが、番付が停滞し始めたとしても「今場所は対戦相手が強すぎた」「怪我さえ治れば頑張れる」というような理由付けができてしまい、自らの能力を見極めて「辞める」と決断するのは難しいと思われる。そのため、区切りを付けるタイミングとして、「節目の年」とされる 10 年、20 年を目安にする力士が多いのではないだろうか。

だが、10年で辞める力士と20年で辞める力士では、相撲界への印象が大きく異なると考えられる。図3-4を見ると、10年で辞めているのは9割が幕下以下であり、「自分は関取にはなれない」とあきらめていった者たちだが、20年で辞めている者の半数は関取経験者であり、同期入門者もほとんどが既に引退していると想定されるため、自分はやれるだけのことはやった、という達成感を持って引退できるのではないだろうか。

ちなみに、「関取経験者」に絞って現役年数のヒストグラムを描くと図3-5のようになり、平均値(14.64年)付近をピークとした、ほぼ正規分布に近い形となる。

図3-5 力士の現役年数ヒストグラム(関取経験者)



4. さらなる番付データ解析の可能性

相撲番付に関しては、ここまでで行ってきたような「興行」についての集計体系とは別に、独自のルールのもとに格付けを行った結果である「番付」を分析対象として捉える、新たな研究視角が要求される。各場所の番付から、特定の時期の「よ

り絶対的な格付け」を推計することも可能であろうし、各興行の成績である「星取表」をフロー、それが反映された「番付」をストックと考えることもできるので、これら相互の影響度合いを分析することも可能である。しかし、これは将来に向けての課題とし、本論における相撲番付の分析はここまでに留める。

まとめ

1. 分析結果

本章で取り上げた分野に関しては、データ整備自体が端緒についたばかりということもあり、前2章で行ったような「様々な視角からの考察」には及ばなかった。しかし、ある程度の成果が事前に予見できていた歌舞伎および落語の分析に留まらず、敢えて異分野の興行について、歌舞伎などとの相違点・類似点を念頭に置きながら分析を試みたことで、歌舞伎や落語の興行構造を客観視することができた。

文楽・宝塚の演目集計からは、例えば「忠臣蔵への集中度は、ベルばらへの集中度より高い」ということを数値で説明できたことで、歌舞伎の上演演目の「偏りの程度」を具体的に実感することができた。

さらに、宝塚と相撲の分析で「現役期間」を取り上げたことで、名目上は存在しない歌舞伎や落語の「現役期間」についても一定の考察を加える必要を感じた。落語については、各年度の寄席興行の出演回数データを接続した時系列データを作成すれば「事実上の現役期間」の推定は可能と思われ、さらに、その時系列データを使用すれば、落語家の生涯活動に関して、プロダクトライフサイクルに準じた導入期～成長期～成熟期～衰退期の推計を行うこともできると考えられる。

2. 今後の課題

集計開始以前には、比較対象として最適と考えられた文楽の集計が、データ構造の違いからほとんど進められなかった経験を通じて、興行分野を横断する「統一的興行記録フォーマット」の作成の必要性を実感した。これについては、今後も検討を続けていく計画である。

また、どの分野においても存在する「入門同期生」は、落語の世界では終生「一緒に前座修業をした仲間」だが、宝塚や相撲の世界では、入門から数年後には待遇の差が出始め、最終的には「上に上がれる者」と「脱落する者」に分かれるライバル同士である（無論、引退後には「同じ釜の飯を食った仲間」としての交友はあると思われるが）。この「同期」の引退もしくは昇進が、他の同期生の進退に与える影響も考察したかったが、データ整備が及ばなかった。これについても、今後の課題としたい。

第4章 伝統芸能の特性とは

序 伝統芸能に共通する事項とは

ここまで、「伝統芸能の共通点は何か」という疑問を常に頭に置きつつ、様々な芸能の興行データを集計してきた。各興行が持っている構造上の特性それぞれを、より明白に描出できそうな分析手法を選択して実行してきたため、分析の結果を、分野を跨いで相互比較できるような集計結果はほとんど存在しない。だが、データを整備し、業界の特徴をデータ上から把握し、自らの過去の蓄積から解明してみたいと考えていた事項を中心に分析・集計計画を策定し、分析まで行うというこの全工程を筆者自身の手で進めていく中で、「伝統芸能の特性」と思われる共通点がいくつか見えてきた。

これらについて、興行データ集計の最初期の記録として、以下に記す。

1 データ集計からみえる特性

まず、データ等から客観的に論ずることが可能な特徴についてまとめる。

(1) 興行の歴史が長い

今回の分析では、歌舞伎と落語については「直近の約50年のデータ」を目処に、宝塚と相撲については「直近の約30年のデータ」を目処に集計を行ったが、今回集計対象とした分野の芸能としての歴史は、そのようにある程度恣意的に対象データ期間を設定しなければならないほどの長期間に及び、相撲に至っては、その起源は記紀の時代にまで遡る。催行の形態や関係者の組織が整備された「興行」となってからの歴史に限っても、歌舞伎・文楽・落語・相撲の4つは、江戸時代から現在まで数百年に及んでいる。

宝塚歌劇は、上記の4分野よりも興行史は短いですが、先述のとおり2014年には創立100周年を迎える。

(2) 興行の場所・期間が固定的である

落語は、定席興行データのほとんどが、現在も続く4演芸場での興行となっている⁴²。歌舞伎については、収録データの半分以上は歌舞伎座の公演で、新橋演舞場・国立劇場・明治座を加えると7割、御園座・南座・松竹座を加えると9割になる（第1章図1-2参照）。文楽については、集計に使用したデータの都合上全データが朝日座、国立劇場および国立文楽劇場いずれかの公演となっているが、近年のこれら以外のまとまった文楽公演は年2回の地方巡業（公演日ごとに公演会場が変わる）のみであり、「特定の興行場での公演が大半を占める」という構造は他と変わりが無い。相撲は名古屋場所の開始以降は年6場所でうち3か所が地方場所という興行制度が変わっておらず、宝塚興行もいわゆる「本公演」が公演記録の大半を占めている。

また、場所のみならず、興行の時期や期間もほぼ固定的である。中でも東京においては現在、歌舞伎は月末・月初の数日間を、寄席定席は年末の数日間を、宝塚は若干日数の移動日を除いて文字どおり1年中興行が行われており、「一度見てみたいが、次はいつ見られるのか分からない」という問題は生じないことになっている。そして、そこまでの頻度ではないが、大阪でも歌舞伎興行や文楽興行は近年、年間の興行スケジュールがほぼ固定されており、長期的な視点から「×月はこの劇場で興行があるはず」という見当がつけやすくなっている。

さらに、これは落語の集計時に得た知見だが、特定の月の特定の興行の出演者が、毎年同じになっているケースがある。例えば6月下席の末広亭夜の部のトリ小三治、12月中席の浅草演芸ホールの昼の部のトリ市馬などは、既に十数年来の固定的顔付けとなっている。そして、小三治がトリを取る時期の寄席は、チラシを打つ等の特段の告知をしなくても、毎年立ち見まで出る大入りとなっている（ちなみにこういった「毎年の興行の特定枠」を持っている落語家には、相応の実力者が多い）。歌舞伎にもこれと似たような現象があり、歌舞伎座の興行でも、5月の団菊祭や、3代猿之助が健在な頃の7月と10月夜の部の猿之助劇団興行などは、長年その時期に固定されていた。このような、費用をかけて告知をしなくても観客に興行の存在が伝わるという「蓄積」の効用の大きさには、計り知れないものがある。

（3）業界の中心世代が移行している

⁴² 国立演芸場は「寄席定席の専用興行場」ではないため分析対象としていないので、1970年の人形町末広、1972年の目黒演芸場の閉場以降は興行場に一切変動がない。

どの分野においても、年齢や入門時期がほぼ同じ演者で構成される「同世代グループ」が観察される。それは、同じ時期に「花形」「若手」と呼ばれていたり、ベテランも顔をそろえるような大規模興行以外の興行でともに一座を組んだりする、という外観から判断される、非常に緩やかなグループである。各グループの構成者数は必ずしも均一ではないが、異なる「同世代グループ」間で要素同志の対応関係（血縁、師弟関係など）があることが多い。ここでいう「世代」とは「親世代／子世代」のみならず、年齢差のより狭い「同世代／異世代」も含まれる。

各興行においては、その時点で最上位の「同世代グループ」から、配役・登場順などから推定可能で概ね固定的な「トップグループ」が形成されるが、一定期間経過後のトップグループを再度確認すると、その構成者が一つ下の世代グループに入れ替わっている（ただし、入れ替わりに要する期間は、分野によって大きく異なる）。これは、興行史が長いことから当然の事象とも言えるが、宝塚が存続できたのは「看板スターの交替システム」を築き上げ、構成員の新陳代謝を促した効果大きい、とする考え方もあり⁴³、また、現状として、活動期間が長期間に及んでも、「中心人物の交替」の起こらない芸能は「伝統芸能」とは呼ばれない⁴⁴ので、中心世代の移行は重要な構成要素の一つとみなすことができる。また、各「世代グループ」間に、限定的ではあるが相似性が認められることも特徴である。

（4）業界への参入・退出が少ない

新規参入（新人の入門）の絶対数が少ない。後継者難に悩まされている分野も多く、歌舞伎俳優・歌舞伎音楽・大衆芸能・太神楽・能楽三役・文楽の技芸員は現在、国立劇場が研修生の養成事業を行っている。

また、大量に新規参入のある年があったり、大量の廃業者が出る年があったりする、というような、演者構成の流動性がほとんどない。これは、この業界で「人的ネットワーク」が何よりも重視される理由であり、演者が老域に入った後も長く現役を続けられる理由である。

⁴³ 「少女歌劇の光芒—ひとときの夢の跡」(倉橋滋樹・辻則彦)より。構成員の新陳代謝が進まずに消滅してしまった芸能分野には、新派や新国劇も含まれると考えられる。

⁴⁴ 単に「第一線での活動歴が長い」だけなら、演歌業界にも多数の該当者がいるが、演歌は伝統芸能とは見なされていない。海外でも、ローリング・ストーンズが結成 50 周年を迎えても「バンドによるロック演奏は、イギリスの伝統芸能である」との評価はなされない。逆に、近年のジャニーズ事務所所属の芸能人の活動形態は、現行形式になってからの期間は 30 年前後であるにも拘らず、「中心世代の移行」など伝統芸能興行に近い要素を多々持っている。

ただし、宝塚は約1割程度が毎年入れ替わっており、「絶対数が少ない」とは言えない状況にある。

(5) 繰り返し上演される「代表演目」がある

ここまでの分析で、繰り返し述べてきたとおりである。この「演目の集約」に関しては、「バレエの世界でも同様であり、『バレエ』という上演形式が誕生した頃は数多くの演目があったが、その後多様化が進み、『クラシック・バレエ』というジャンルが成立した頃から、チャイコフスキーの3大バレエの上演ばかりになっている」という情報も得ており、「演目の集約」については、さらに視野を広げて確認・考察する余地がある。

一部演目の再演が頻発する背景には、興行者側の保守的志向もあると考えられる。過去に成功しているからこの演目（出演者）なら大丈夫、次も同じ内容で、とするものであり、特に近年の歌舞伎においてこの傾向が強い印象がある。しかし、この判断には「いつか観客に飽きられてしまうのでは」という恐怖がつきまとう。近年の急激な新作上演の増加はその懸念からであろう。

落語の世界では、「新作は、作った人が自分の高座でやるだけの間は新作、違う人もやるようになったら古典」という表現がある。現在「古典」と言われる作品も、最初の上演時点では新作だったのであり、その中でも価値が高いと判断されたものだけが繰り返し上演され、練り上げられてきて「古典」になったと言える。この「古典化」の経緯をたどる過程での「繰り返し上演」であれば意義深いのだが、近年の再演の頻発は、「初心者向け、入門公演用に『いつものやつ』を選定したため」か、もしくは「一部の出演者の欲望を満たすため」の結果に思われてならない。

(6) 演者にジェンダー面での偏りがある

これは、正確に表現すれば、データ集計以前から明白だった、この分野の芸能の特徴の一つである。歌舞伎の女性俳優・文楽の女性技芸員は現在も0人であり、落語は東西で600人を超える落語家がいる中で、女性は30人不足である。ちなみに能楽も、女性が正式な能楽師として認められるようになったのは戦後になってからであり、女性の能楽師は全体の15%ほどに過ぎない。ただし、女性の参入に厳しい制限があるのは「中央」もしくは「プロ」に関してのみであり、例えば各地に民俗芸能として伝わる人形浄瑠璃や地歌舞伎には、女性の演者も存在する。

女性の演者が少ないという現状を、社会学的な女性差別問題と同列にとらえて、「伝統芸能の世界は閉鎖的であり、『遅れている』」とする論調がある。しかし、筆者はこれには同意しない。もともと、本論で取り上げているような伝統芸能は、内容・表現方法などが、女性が演じるには不向きなように出来ているものなのであり、労働市場における待遇格差のような女性差別とは関係がない。

また、この主張は、「真剣に技芸向上を目指しているのに、女性だという理由で正式なプロとして認められないのはおかしい」という表現で表されることもあるが、ここには「やりたい」と「観たい」の乖離の問題も混在しているように感じる。舞台を観て「このくらいならやれる、やりたい」と思う女性が現れることは十分に想像できるのだが、基本的に男性が演じることを前提として練り上げられてきた伝統芸能の演目に、「これを女性が演じたら革新的に面白くなる」というような改良の方向性が存在するはずがなく、その段階で男性ではない外容から始める女性にはハードルが高い。さらに、そのような厳しい条件下にも拘わらずプロとして進み始めた女性の舞台を実際に鑑賞してみると、「艶」「媚」または「愛嬌」とでもいうような、いかにも「女がやっています」という空気を漂わせているものが結局のところ大半を占めるため（生物学的に女性なのだから、仕方がない部分も大きい）、他が男性ばかりの舞台の中では大きな違和感を伴い、女性の観客としても、観て楽しいものではない（その意味で、逆に、短時間で空気を変えることが要求される寄席の色物に、女性が多いのは納得できる）。「女子供のやること」という表現が実際にあるが、それは「質的に劣るもの」を指すのだな、ということが頭をよぎる瞬間でもある。

また、この「違和感」に近い感覚としての「生身の女」の感触は演者側にも伝わるようで、ある落語家に内輪話として聞いたところでは、実はこれまでも数多くの女性がこの世界に入門しているが、大成する前に業界内で結婚して廃業してしまうケースがほとんどで、女性が現役生活を続けるに際しての最大の障壁がこの問題らしい。

ただし、プロとしてやっていくための力量に欠ける者は、当然男性の演者にも存在する。「女性の芸」が劣るように見えるのは、まだ女性の演者の絶対数が少ないために、珍しさが勝って力量に乏しい者の淘汰が進んでいない、というだけのこと

なのかも知れない。近年、外見は愛嬌があるのに、高座に妙な女らしさを漂わせない女性落語家が伸びてきた。彼女の今後に期待したい。

ジェンダーの問題を考えるに際しては、宝塚との比較が有用になる。宝塚は逆に女性だけの劇団だが、これが「伝統芸能」的な空気をまとい始めたのは、「女性らしさ」を前面に出して男性客の集客に励む営業姿勢から、「男役芸」というものを確立させ、歌舞伎の女形同様、現実世界には絶対に存在しない男性を舞台上に創出することで、女性の支持を集めるようになって以降のことと思われる。

ジェンダーに偏りがあることの対外的な意味は、「劇団員同士が恋愛関係になることはない」ことの明確な告知である⁴⁵。例えば、芸術座が主宰者島村抱月と松井須磨子との関係がもとで解散の憂き目を見たように、実際の恋愛感情を現場に持ち込むことは、秩序破綻の誘因になりやすい。「伝統芸能」とされる各分野が長期間継続できた一因には、男女混在を排してきたことの効用も考えられる。

2 データ値以外で「伝統芸能」に共通と思われる事項

1. データ値に表れない共通要件

「記録・整備され、第三者が閲覧可能な興行データおよびその集計値から判別できるもの」以外にも、伝統芸能が持つ特性と想定される要素は存在する。実際の鑑賞経験等を踏まえながら、以下に挙げてみる。

(1) 演者と興行会社が雇用関係を結んでいない

演者に「個人事業主」が多く、興行・マネジメントの会社は出演に関する契約のみを請け負う、もしくは出演の都度契約を締結するのみで、両者の間に雇用関係がない分野が多い。

(2) 「一門」という枠組みがある

興行会社と雇用契約を結ばない代わりに、プロの演者同士は「師匠」を頂点とする師弟関係で強固に結ばれている。このグループは「一門」と呼ばれ、興行運営に大きな影響を及ぼしている。

(3) 客席での飲食に寛容である

⁴⁵ 実際には同性愛が全くないとは言えない状況ではあるらしいが、ここでは追究しない。

基本的に、客席での飲食を禁じない。靴を脱いで上がる、もしくは食事ができる「栈敷席」が興行場内に存在する、という表現もあり得る。

(4) 一般への認知度が低い、と当事者に確信されている

書店で多数の「入門書」が販売されていたり、業界関係者の多くが、「観たことがないという人に、劇場に足を運んでもらいたい」というような発言をしたりする。

(5) 世代を超えての「継承」が見られる

これは、1の(3)で触れた「中心世代の移行」より有機的な意味合いで、下の「世代グループ」の時代になっても、先代からその分野の技、芸、アイデンティティ、芸道精神というべきものが継承されている、ということである。

(6) 強固な後援会組織がある

演者だけでなく、支持者も代替わりしている。さらに、代替わりしながら「望ましい応援の仕方」が後世に伝えられていくが、それが興行主催者側の意図をも十二分に汲んだものであるため、主催者側もその組織の活動に一目置かざるを得ない状況が形成されている。

(2)について補足説明する。業界への入門を希望する新人は、必ず現役の誰かのもとに「弟子入り」するというプロセスを経なければならないため、プロの演者は全員、どこかの人的ネットワークに組み込まれている⁴⁶。その最小単位が「同一人物Aを師匠とする同門の弟子」＝「A一門」であるが、より大きな「師匠の師匠」やさらにその上の師匠を頂点とするグループを「一門」と呼ぶこともある。

(3)に関しては、直接的には興行総時間（開演から終演までの時間）との関連と考えられるが、序章で触れた「明治維新期の西洋文化の移入」以前から行われていた芸能において、飲食を許容する傾向が強い。これは、日常生活と各種芸能との距離の取り方が、旧来の日本と西洋で異なっていたことの証とも考えられるが、近年は、生活全般の西洋化の進展もあってか、飲食は禁忌事項とされることも多い。

⁴⁶ 入門後の紆余曲折を経て、現状ではネットワークから外れている演者も存在するが、現在でも「弟子入り」以外の方法では、一切プロの世界に参入することはできない。国立劇場が育成する研修生も、卒業後はどこかの一門に必ず弟子入りすることになっている。

また、伝統芸能に最初に触れる場所が、専用興行場ではなく公共ホールとなるケースが近年多くなっている⁴⁷ことも、上演中の飲食が疎まれる一因と考えられる。公共ホールはそのほとんどで、貼り紙や場内放送を使用して、徹底的に客席内での飲食を禁止している。その最大の理由は「食べこぼし等で客席内が汚される可能性を排除する」なのだが、これが、初めて見に来た客に「当然のマナー」として潜在的に刷り込まれてしまうことも考えられる。

(4) に関しては、芸団協の「平成 22 年度文化庁芸術団体人材育成支援事業 実演芸術家等の社会保障・地位に関する研究 報告書」に掲載されている、実演家へのヒアリング調査回答の 1 つに、「日本にはバレエを観たことがない人が多い。現芸術監督になって、お客様に言葉で伝える機会が増えた。ファンやお客様を増やして、もっと公演していきたい。」というものがあるが、これは、伝統芸能の各分野でも同様である。

「外国はもちろんですが、日本でもまだまだ文楽を見たことのない方はたくさんいますので、もうちょっときめ細かに PR をしていこうと考えています。」(国際交流基金「Performing Arts Network Japan」HP 内「Artist Interview」における桐竹勘十郎の発言)

「歌舞伎を一人でも多くの方にご覧いただくのが自分の使命と思って邁進していく」(2013 年 9 月 4 日、七代目中村歌右衛門襲名会見における中村福助の発言。「歌舞伎美人」HP より)

筆者は常々、演者および興行主催団体が「敷居が高いと思われがち」「見たことがないという人に、まず××の存在を知ってもらうことから始めたい」等の発言をする分野は「伝統芸能」に近い、と考えている。上記のバレエも、「西洋の伝統芸能」と考えれば合致する。これは若干非合理的な定義づけではあるが、現状を鑑みると、この発言をしないものは伝統芸能ではない、という背理法的思考も可能と考えられる。例えば、「カラオケで歌うのは敷居が高いと思われがち」「モデルとい

⁴⁷ 国立劇場の世論調査で、これを裏付ける結果が出ている。また、落語においては、かつて町内に数多くあった寄席の代わりを、現在は近くの公共ホールが担っている、という側面があり、公演費用の安さも加わって、公共ホールの主催事業には落語の公演が含まれることが非常に多い。

う活動形態をもっと知ってもらいたい」というようなコメントがされたことがあったであろうか？

筆者は、この「歌舞伎は難しいと思われがち」という巷に流布しているフレーズが、逆に、歌舞伎を知らない一般大衆に「歌舞伎は難しいもの」という先入観を植え付けていると考えている。そもそも、能・歌舞伎・人形浄瑠璃については、少なくともその名称は「日本史の教科書への記載」という形で広く浸透しているはずであり、自らの関係する芸能分野の認知度が低いというのは、関係者の妄念に過ぎないのではないか。

また、この分野では、「入門講座」等と銘打った、実演者が講師を務める解説付きの公演が開催されることも多いが、実際にその公演に集まるのは「その分野の興行を一度も見たことがない本当の初心者」ではなく、「講師が喋る姿を見るのが目的の熱狂的なファン」である場合が多く、実質的に裾野を広げる効果をもたらさない、という問題も指摘されている。

(5)で重視したいのは、舞台から感じられる、ある種の「既視感」の存在である。これについては、各芸能に「それならしめる何か」があり、それを担う演者が年月を経て次々に交代している、と見なすことも可能だろう。ここで継承されるものの一部は、「型」と表現することも可能であるが、それがすべてではなく、演者としての心構えや「最低限の実力」も含まれる。

2. 個々の芸能の当てはまり状況

これら6つの要件を定義した場合、これまでに分析を行ってきた各芸能分野が、どの程度当てはまるのかを確認してみる。

歌舞伎

(1)～(6)すべてが当てはまる。ただし(2)に関しては、「弟子の面倒を見る」という点で十分当てはまるが(歌舞伎俳優がテレビドラマに出演する場合、一門の若手数名も同時にキャスティングされていることが多い)、本論で考察しているような、配役等を含めた歌舞伎興行全体におけるネットワークとしては、「一

門」より上位の構成グループとなる「劇団」（吉右衛門劇団、菊五郎劇団など）の趨勢が大きな意味を持つと考えられる。

落語

（２）に関しては、落語での「一門」の存在意義は非常に大きい。これが顔付けの基本となるからである（まずトリが決まり、次にそのトリの一門が前方に組み込まれる）。また、これが基準の構成であるために、「一門外の公演に顔付けされるのは、実力の証」という認識がある（席亭らに「この人なら興行の流れを壊さない」「集客の要になってくれる」と実力を信用されたことになる）。

（３）については特によく当てはまる。（５）に関しては、いろいろなやり方があるネタを師匠と同じやり方でやる、口調が師匠とそっくりになる、など、「継承」らしきものの存在を感じさせる側面も一部にはあるものの、落語は生身の「落語家」あつての芸能であり、先人の高座をそっくりに真似る落語家はむしろ疎まれる傾向があるため、先代の芸をまるごと「継承」する、という世代変遷が起こっているとは考えづらい。

文楽

（１）、（４）は当てはまる。（２）に関しては、正確には一門は存在すると考えられるが、文楽興行は通常、技芸員全員態勢で上演されるため、興行面では、個別の一門の枠組みに大きな意味はない。

宝塚

（１）、（２）に関しては当てはまらない。入団後一定の年限まで、劇団員を阪急の社員として雇用しており、劇団員間に公的な師弟関係はない。

（５）に関して興味深いのは、実年齢ではとても「世代交代」など発現しない宝塚⁴⁸でも、これが実感できることである。宝塚の新人公演で大役に抜擢された新人が参考にするのは、その時の本役、つまり主役であればトップスターとなることが多いようだが、この影響なのか、その劇団員の演技方に後々までその先輩の「面影」が残ることがある。この現象は、伝統芸能に実に近い⁴⁹。さらに、宝塚は、実年齢が高齢に達してようやく世代交代が起こる歌舞伎と異なり、数年でトップ～四番手

⁴⁸ 宝塚は「トップ交代」という明確な交代劇があるが、プロとしてのキャリアが２～３年短いという程度の差の後輩に交代するケースも多く、異世代間移行とは考えられない。

⁴⁹ 実際に、「宝塚と歌舞伎が好き」という愛好者が多数見受けられる。筆者は、近年の歌舞伎公演で執拗にカーテンコールが起きる一因は、宝塚の文化が持ち込まれた影響ではないかと考えている。

くらいがすべて入れ替わるので、世代交代を楽しむサイクルが早い、という特徴も持つ。

(6) が当てはまることは、本公演開催中の劇場に行けば一目瞭然である。

相撲

(3) については、興行開催中の飲食が完全に自由である。ただし、(5) に関しては、ここでは芸芸の継承が世代を超えて連綿と続いていく、という事実が重視されるため、該当しないと判断される(「〇〇部屋は代々左四つになると強い」「〇〇の投げ技を××が受け継いだ」等の現象が見られない)。

まとめ

データ集計から得られた知見に、データには明確に表れない事項も加えて、現状から「伝統芸能が備えている要件」を遡及的に考察してみた。しかし、要件の充足状況は個々の芸能によって異なり、「大半の要件は満たすがある要件は満たさない」という結果になる芸能分野が多かった。そのような中で歌舞伎は相対的に適合度が高く、最も「伝統芸能」らしい存在であると考えられるが、ほとんど伝統芸能と見なされる機会のない宝塚や相撲は、やはり当てはまらない要件が多いという結果となった。だが、筆者は、当てはまる要件が少ないから伝統芸能ではない、とは考えない。相撲も宝塚も、伝統芸能各分野が持つのと共通の要素を実際にいくつも備えており、これらは「準・伝統芸能」と呼ぶのがふさわしいのではないかと。

また、序章に述べたとおり、本論では演者と観客が独立的に存在する、「純粋な鑑賞者」の多い芸能のみを中心に考察してきた。その成果をここまでまとめられたことから、将来的には同様の分析を能楽等の分野に拡張し、その集計結果の比較を通じてよりの確な「伝統芸能」の構成要素を見出すことが可能になると期待している。

さらに、本論では比較対象用に、相撲・宝塚にまでは対象の拡張を試みたのだが、例えば「信頼できる興行データの有無」を問わないなど、現時点で「データ分析対象」たりえるか否かについては除外して考えれば、より広義に「伝統芸能」の枠組みを考えることも可能である。まず、かつては梅沢富美男、近年は早乙女太一が有

名な、いわゆる「大衆演劇」が考えられる。また、本論では分析対象から外しているが、「邦楽」が含まれるのなら、英哲風雲の会や鼓童などの和太鼓演奏や、上妻宏光などの津軽三味線演奏も枠組みの中に入れられるであろう。特に、大衆演劇や鼓童においては「技芸の継承」や「世代交代」が起きていることが確認でき、さらに鼓童に至っては、歌舞伎・文楽・相撲・宝塚と並んで、文化交流を目的とした海外公演が行われた実績がある。これらは、このまま継続されていけば、数十年後には確固たる「伝統芸能」になっているかも知れない。今後は、これらのいわば「未・伝統芸能」の動向にも着目しながら、データ収集を続けていきたい。

第5章 現代における「伝統芸能」

序 分析対象としてきた「伝統芸能」の現在

ここまで、過去の興行データを使用して、伝統芸能がどのような経過をたどって21世紀まで存続してきたかについて分析してきた。現在の興行は、これらの過去の蓄積の上に成り立っていると言える。ここで、これまでのデータの集計結果に関する論評中では触れられなかった「伝統芸能」の現在の状況や、今後解決すべき課題について述べる。

1 歌舞伎興行の現在

1. 直近の業界の動向

歌舞伎興行に関する近年最大の話題は、2012年6月から始まった2代市川猿翁・4代市川猿之助・9代市川中車の襲名興行である。これは稀に見る大入り公演になり、新猿翁・新中車の複雑な家庭環境に関する話題性も絡め、襲名興行の初日には劇場前からTVワイドショーの中継が入る過熱ぶりとなった。しかし、この旋風で歌舞伎に新時代到来、と思った矢先の同年12月に、療養中であった当代随一の人気役者・18代中村勘三郎が急逝した。俳優として、またプロデューサーとしての勘三郎個人の人生を見れば、太く短く燃え尽きた生涯だった、とも捉えられるが、今後の歌舞伎界を盛り立てていく一大勢力の旗頭と考えた場合、彼の退場はあまりにも早すぎた。彼が立ち上げた平成中村座公演における主要メンバーは、実はほとんどが歌舞伎俳優の「次男坊」であり、これは父親一長男という強力な世襲ラインから外れた彼らに思い切り活躍できる場を与えたい、という勘三郎の計らいだったと思われる。また、現・勘九郎、七之助という立派な後継者を持ちながら、敢えて2代鶴松を部屋子に迎えるなど、勘三郎の挙動は常に歌舞伎界の将来を見据えたものであった。

さらに歌舞伎界は、その後続けざまに、12代市川團十郎という大きな柱まで失ってしまう。團十郎は、その興行中に勘三郎の訃報が入ることとなった12月南座の勘九郎襲名興行を途中休演し、そのまま世を去ってしまった。これで、第4期歌舞伎

座の最後の上演作品「助六由縁江戸桜」における主演の助六と、「新しい歌舞伎座で会いましょう」と言い残して花道を去って行った通人里暁はともに新しい歌舞伎座に立つことが叶わなくなってしまう、第5期歌舞伎座は、寂寥感に包まれての開場となった。

2. 歌舞伎興行が抱える問題点

(1) 「若い観客の開拓の必要性」の真偽

2013年4月2日に、歌舞伎座新開場に合わせて放送されたNHK「クローズアップ現代」の「歌舞伎新時代 “日本文化” の行方」中では、「新たな顧客を開拓できなければ、伝統芸能を維持し続けていくことはできない」と強調され、特に若い観客へのアプローチが急務とされていた。その傍証として、「先週行われた歌舞伎座の開場を祝うパレードに詰めかけたのは、ほとんどが年配の人たちだった」ことが挙げられていたのだが、筆者はこの指摘に大いに違和感を覚えた。そもそも、このパレードが開催されたのは、年度末も押し迫った3月27日の真昼間であり、当日これを見に行くことができた「若年層」は非常に限定されるのではないだろうか。また、ここで「年配の客ばかり」と言っている関係者たちは、どの程度の確信を持って観客の年齢層を推計しているのだろうか。筆者は以前、電車で出会った人と話をしていて「私、何歳に見える?」と聞かれ、かなり齢を重ねた方に見えたので、かなり遠慮しながら「70代でしょうか」と答えたら実際には60代だった、という経験をして以来、見た目から簡単に実年齢は判断できないと思っている。そもそも、平均寿命が80歳代となっている現在、仮に60から歌舞伎を見始めたとしても、今後10～20年は立派なお得意様である。この年齢層は現在、人数的にも相当のボリュームがあるので、この層へ最大限のアピールをすることこそが急務なのではないか。

また、歌舞伎はもともと、面白さが理解できるようになるまでには、かなりの個人学習を必要とする芸能である。義太夫が床で何を言っているかが把握できるまでには初見から3年程度はかかるであろうし、巧い下手が分かるようになるにはさらにかかる。また、俳優の屋号や親子・師弟関係、見取りでしか上演されない作品の省略部分のストーリーの把握などはすべて観客が自ら学ぶしかないが（筋書き等は歌舞伎愛好者も購入するため、そこまでの内容を収録できない。愛好者は、不要な

情報に対価を払いたがらない)、それらをすべてマスターする頃には恐らくもう、松竹の想定する「若年層」からは外れかかっているだろう。それを、事前知識のない若い人に無理に見せようとして「分かりやすい演目」を繰り返し上演したり、ぱっと見て分かりやすい「美形の若手」を前面に出した興行を続けたりするために、随所に歪みが出てきている、というのが現状なのではないだろうか。

もう1つ疑問なのは、初心者、特に若年層を招き入れたいなら、チケット代を安くするという方法もある(「歌舞伎のチケットが高い」ことは広く知られている)のに、この手法は採用されないことである。チケット代に関しては、ある種のアナーキーさを売りにしていた感のある平成中村座公演でも違和感があった。本来、勘三郎自身が目指していたのは、期間限定の仮小屋で、ルールや格式だらけの既成の秩序とは無関係に、その時その場にいる者全員で創出される一体感だったのではないか。しかし、平成中村座は、そういう実験的空間です、と言い切るにはチケット代が高すぎた。あれだけの金額を出してあの空間で「気軽に遊べる」観客はさほど多くなかったと思われる⁵⁰。チケット代は役者の関知する部分ではないだろうが、頑なに下げないのは、松竹が民間会社であるゆえの宿命なのだろうか。

(2) 歌舞伎興行に求められるもの

第5期歌舞伎座が開業したばかりの現時点では、歌舞伎座の興行はほぼ毎月活況を呈していると言える。しかし、歌舞伎の今後は、決して安泰ではない。本論ではデータ整備が及ばず具体的な数値を挙げられないが、幹部クラスの俳優の人数は減少を続けており、いずれ現在のような興行数は保てなくなるであろう。また、これだけ松竹が顧客開拓に尽力している現状から察するに、観客数も減少傾向にあると思われる。

これまでの分析で「最も伝統芸能的」と考えられた歌舞伎が、退潮傾向にあるのは何故か。その理由は、「初心者には難しいから」ではなく(過去すべての時代に初心者は存在したはずである)、「芸能の世界全体の中で、どんどん端に追いやられているから」ではないだろうか。

昔は「歌舞伎のパロディ」があらゆるジャンルで通じた。東映のドラマ「大奥」

⁵⁰ 指定席はすべて1万円以上の売価が設定されているにもかかわらず、座席は大半がベンチ上に並べられた小座布団1枚分のみなのに加え、場内にほとんど段差がないため、観劇に際しても死角が非常に多かった。

には「大奥版忠臣蔵」「大奥版先代萩」「大奥版重の井子別れ」の回があり、「8時だヨ！全員集合」のドリフのコントには「歌舞伎調の芝居しかできない俳優カトちゃん」のネタがあった（思い起こせば、筆者の「歌舞伎」の原体験はこれであった）。現在はこういうプロットで面白い作品を書ける作家がいないのか、プロデューサーが「受けるはずがない」といって書かせないのかは分からないが、歌舞伎を全く知らない人にとっての、このような形の入口はなくなってしまっている（「歌舞伎ザイル」くらいだろうか）。また、「仮面ライダー」の変身ポーズや「秘密戦隊ゴレンジャー」の名乗りは、演出を任された殺陣師が歌舞伎の演出を見て考案したものであり⁵¹、歌舞伎は、かつてはそういう玄人がわざわざ学びに来る場でもあったのである。

現在の歌舞伎がそのような存在から陥落してしまったのは、インターネットの普及の影響等も含めた世の大きな流れであり、この流れを変えるために歌舞伎が単独でできることは何もないと筆者は考えている。ここは逆に、初心者にはハードルが高いが歌舞伎通には喜ばれそうなマニアックな演目⁵²を並べるなど原点回帰し、「歌舞伎はこんなに面白い」「次も見たい」と思わせるような存在になることだと思う。それは決して、「勸進帳」や「忠臣蔵」の上演を繰り返すことではない。

恐らく1970年代～80年代前半頃までは、芸能各分野には明確な線引きがあり、各々が各々の分野の技芸向上に励んでいて、それがためにどの分野も活気に満ちていたのではないだろうか。実際にこの時期には「俳優としての今後」を憂慮して自殺に及んだ俳優も何名かおり、芸に厳しい風潮が感じられる。だが現在は、あらゆる芸能の境界が曖昧で、歌舞伎俳優も当然のように映画やテレビドラマに出演するようになっており、それが相対的な「歌舞伎」の存在感の低下を招いたという側面もあると思われる。

かつては「俳優」とは芸を競う「職人」であったが、現在は「ステイタス」の一つになってしまったのではないだろうか（「歌舞伎俳優」というステイタスは、殊に使用価値が高そうである）。18代勘三郎の他界に際しては「伝統の壁を打ち破った俳優」という表現が度々使われたが、「伝統」は時代に逆行する側面を持つものが多く、

⁵¹ 平山亨「東映ヒーロー名人列伝」(風塵社)p.178より。

⁵² 筆者は歌舞伎を見始めた頃から歌舞伎俳優が主人公の「残菊物語」に興味があるのだが、全く上演されない。また、舟橋聖一作の「江島生島」も上演されない(舞踊版は20年ぶりに2013年の巡業演目に選定された)。このような形で長年歌舞伎マニアの中にくすぶり続けている不満は小さくないと思われる。

守り続ける方が難しい。型を「崩す」のは簡単だが、崩された型には、何しろ崩れるレベルのものなのだからもう威厳はない。6代歌右衛門が俳優協会会長として権勢を誇っていた頃は、ある歌舞伎俳優がCMに出演しただけで不興を買ったらしいと噂され、それを聞いた当時は、歌右衛門は頑固すぎると思ったものだが、これだけ俳優のマルチプレイヤー化が進み舞台が混沌としてくると、歌右衛門の姿勢はさすがに本質を突いたものだった、と感服する。

3. 東映映画と歌舞伎の共通項に見る「伝統芸能」性

歌舞伎は現在では富裕層の芸能扱いであり、すべてが小綺麗にまとまっていて、劇場に出かけてもカタルシスを得られることはほとんどない。筆者はこの現況に不満を感じ、近年は歌舞伎観劇回数が減っているのだが、全く別のジャンルの作品の中に、歌舞伎的なエネルギーを感じた。それは、プログラムピクチャー体制全盛時代の、東映の映画である。

ある程度の本数を見て、俳優の顔と「主役（または最終的に主人公と対決することになるライバル）」「主役を頼る非力な少年」「頼れる父親・兄貴的存在」または「敵役のボス」「敵役の副将格」「端敵」「コメディリリーフ」などのその俳優の固定ポジション（例えば吉田義夫や田中浩、内田勝正、中田博久が登場すればそれは必ず主人公を付け狙う悪人である）を一旦把握すると、映画のストーリーは最初の配役を見ただけで分かるようになる、という構造は、「善人は赤隈、悪人は青隈」とルールが決まっている歌舞伎と通底する。そして、東映映画に共通の「ストーリーや人物相関が複雑に入り組んでおらず、爽やかに終幕する」という点も肝心である。この要素があるが故に、月に1~2度くらいずつ毎月見に行く、という観劇ペースが作れるのである。時にはこちらの予想を裏切るストーリー展開があってもよいが、観劇の記憶は重層的に積み重なって構成されるものであり、毎月入り組んだストーリーを見せられるとその土台が固まらず混乱する。基本的には観客の中に構築された「いつものストーリー」に則って話が進む方が、見る方もそれなりに満足でき、体力的にも楽である。

この「月に1~2度くらいずつ、毎月」というペースで見続けられることも、毎日興行があるために相応の「常連客」を必要とする「伝統芸能」の1つの要素ではな

いか。そう考えると、一部の落語家に対する「追っかけ」や、1公演当たりの単価を高く設定し、その分息もつかずに舞台を凝視せよ、という観劇姿勢を要求するような舞台は「伝統芸能」の鑑賞態勢たりえないと言えよう。そして、こういったスタンスでの観劇にマッチするのは、基本的には高齢者と思われる。筆者も学生時代には、歌舞伎のあらすじを読んで「せっかく長年探し続けた敵に出会ったのに、そこで別れてしまったら何にもならない」と思ったことも多々あるが、現在では、例えば千本桜を一日通しで見ると、「吉野花矢倉」まで到達する頃にはもう、横川覚範実ハ平教経に絡むどんでん返しは特に見たいとも思えず、「またの機会に、さらばさらば」でちょうどよいのである。

この歌舞伎と東映映画との共通点は、歌舞伎を20年以上見続けた上で、東映の映画を大量に見るという経験を積まなければ発見できなかった。さらにこの機会に岡田茂という人物について調べてみたところ、時勢の動向に敏感でエロ・グロお構いなし、さらに見た人の心をえぐるような作品タイトルをつけて観客を大量に動員するという、まさに歌舞伎的思想を体現したような存在であったことが分かった。もし東映が歌舞伎（「東映歌舞伎」などという借り物でなく歌舞伎本体）を担っていれば、歌舞伎はもっと非道徳的で破壊的エネルギーに満ちた芸能になっていたのではないだろうか。「男はつらいよ」の制作に際し、テキ屋を主人公にした映画ということで当初は批判があった、という社風の松竹が引き受けたからこそ、現在のような扱いになった、とも言えるのかも知れない。

2 落語興行の現在

1. 直近の業界の動向

落語界に平成の第1次落語ブームを巻き起こしたのは、2005年の宮藤官九郎脚本、長瀬智也・岡田准一主演のTBSドラマ「タイガー&ドラゴン」である。このドラマの放送を機に、ドラマのロケ地になった浅草演芸ホール近辺で記念写真を撮る人が急増する、寄席興行に初心者風の若い観客が目立ち始める、という「ブーム」特有の現象が起きたのを、筆者自身が確認している。さらにこれに続いて、2007年にはNHKの朝の連続テレビ小説で、落語家を目指す女性を主人公にした「ちりと

てちん」が放送され、上方落語にも注目が集まった。特に、このドラマに主人公の兄弟子役で出演した桂吉弥は、ドラマの後一躍人気者になった。

この頃に寄席に通い始めた若い層に圧倒的な支持を受けたのは柳家喬太郎で、彼は現在はBSなどでレギュラー番組を持つまでになっている。また、長年不動のメンバーで続いてきた「笑点」がメンバーチェンジされて、若手の林家たい平と春風亭昇太が加わり、この2人は一気に知名度を上げるようになった。また、2008年には立川談春の書いた「赤めだか」がベストセラーとなり、この書籍をきっかけに落語に興味を持ったという者も多い。

近年はようやくこれらの「落語ブーム」は落ち着いた、と言われるようになってきたが、2009年に5代三遊亭圓楽、2011年に7代立川談志が死去したことで、落語協会分裂騒動以来独自の活動を続けてきた、5代目圓楽一門会、および落語立川流の落語家たちの去就が注目されることになった。そんな状況下で、2011年末に寄席定席の1つである末広亭の席亭から「芸協の興行の入りが悪い、圓楽一門会や立川流も含め、もっとバラエティに富んだ顔付けを検討して欲しい」という要請があり、5代目圓楽一門会の落語家が2012年7月に、30有余年ぶりに芸協興行の定席出演者としてプログラムに名を連ねることとなった。

この年には、もう1つ画期的な試みとして、落語協会では1994年の柳家花緑以来の大型抜擢昇進真打（21人抜きの春風亭一之輔、28人抜きの古今亭文菊）の誕生もあり、落語界全体の流動化が始まっている。

2. 抜擢昇進の効用

抜擢は、マスコミ等で話題になり落語界に注目が集まるというプラスの効用も確かに存在するが、人間関係が濃密なこの業界では、プラスの効用ばかりではないと思われる。2013年9月4日の日刊スポーツ「川柳つくしら真打ち昇進5人が披露会見」の記事中には、柳家小三治会長のコメントとして「今までのことは全部忘れてもらいたい。仲間の誰かに勝ったとかそんなセコいことじゃなくて、これからどうなりたいかを考えて、うんと自由にぶつかってもらいたい」とあるが、このコメントは、今回の昇進者が全員「抜かれた者」であることを前提に発言されたものと考えられ、その意味で非常に奥深い。

過去に大抜擢で真打昇進した例としては、先述の柳家花緑（31人抜き）や、36人抜きの春風亭小朝などがある。小朝の抜擢は、先述のとおり落語協会が改革の意思を示すために行われた、という側面も持っているが、当の小朝は、恵まれた環境下で昇進したとは言えない状況だったらしい。実際に、その後の小朝の活動状況を見ると、TVドラマやホール落語への出演、クラシックなどの異分野公演への出演などが中心で、本論で見てきたような弟子の育成、トリ出演、初席出演という「寄席中心の活動」からは明らかに一線を引いており、落語界とは隔絶された場所にいるようにしている、とも見受けられる。小朝自身は恐らく、あらゆる方面で豊かな才能を持っている人で、落語の世界に拘らない方が充実した人生を送れるのであろう。だが、時折見せる「本気の高座」は逸品であり、最近の入門で、こういった本当の小朝の高座を知らずに彼を低く評価する落語家に見せたいほどである。

伝統芸能の世界にあって、世襲の恩恵を全く受けていないにもかかわらず若い時分に抜擢され、実際にその分野の技芸において卓抜した実力のある人が、年齢的に自身が後進を指導する立場になっても、全く自身の業界を顧みない、という構造は、小朝のみならず歌舞伎の坂東玉三郎にも非常によく合致する。この事実には、一抹の寂しさを感じる。

3. 寄席という興行場に関して

(1) 初心者が寄席に入ることの難しさ

初心者が寄席に行きたがらない理由は、「名前を聞いたこともない落語家の噺は聞きたくない」というものと、「公共ホールなら見たいと思うが、いきなり寄席には入りにくい」というものの2つがあると考えられる。

1つめの理由に関して想起されるのは、近年週刊コミック誌の売れ行きが落ちており、その理由が「読みたくないものに金を払いたくない」という「節約志向」にあると考えられる、という報道である。長年、週刊少年ジャンプなどのコミック誌は、「ドラゴンボール」のような購買意欲を起こさせる魅力的な連載で一定の販売部数を確保しながら、同時に意欲作や新人の作品など他の掲載作品も読ませ、その中から新たなヒット作が伸びていく、というサイクルで運営されてきた。しかし今

は、読みたい作品の単行本化を待ち、それだけ読めばいいという読者が増えているらしい。

考えてみると、先に述べたかつての映画興行におけるプログラムピクチャーシステムも、必ずしも見たいわけではない映画と、ヒット作の続編などが同時上映される制度であった。しかし実際にはこの「ヒット作との併映」の恩恵を受けて、数多くの若手監督が実力を発揮してきたのであり、「見たくないものに金を払わない」傾向が続くと、文化が痩せてしまう可能性がある。

寄席も同様で、本来は「聞きに行きたい人と思わせる人がいるからわざわざ聞きに行ったら、他にも面白い人がいた」という体験をさせる場なのではないだろうか。筆者も実際に、小朝を見たくて寄席に足を踏み入れ、その時に古今亭右朝という人を知ったことで落語の世界にはまり込んでいる。

そして、立川流の落語家から落語に興味を持った人にも、寄席に行きたがらない傾向がある。立川流の成り立ちからすれば当然だが、落語の世界の「最初の入り口」で満足しているだけという可能性があり、もどかしさを感じずにはいられない。

2つめの理由は、いきなり山奥の秘湯には入れないが、ホテル併設の温泉や公共機関が運営する小綺麗な施設なら入れる、という感覚と同じだろう。これに気づいた時、寄席の愛好者に銭湯の愛好者が多いことの原因が理解できたが、これこそ落語入門書に記載されているとおりで、特段構えて入る必要はないのである。

(2) 落語家にとっての寄席

「寄席に出たいから落語家になった」という落語家も数多く、寄席は落語家にとっては特別な場所である。最初の落語家人生を過ごす場所であること以外に、一人前の落語家になってからも、楽屋で先輩たちから聞ける話が勉強になるようで、出番がなくても楽屋だけに顔を出す者もいると聞く。先述の、5代目圓楽一門会の今後に関して協議が持たれた際に一度は「芸協に合流する」という案も出た⁵³ようだが、最終的には実現しなかった。これは芸協側に「自分たちがこれまで守ってきた寄席で、苦勞を知らない落語家に勝手をされたくない」という思いが働いたためと聞いている。

⁵³ 5代目圓楽一門会の落語家は、2010年にも芸協興行中で6代円楽(前名・楽太郎)襲名披露興行を行っており、芸協にかなりの歩み寄りを見せている。

だが、収入面で見ると、寄席の出演料（ワリ）は非常に安く、とてもこれだけでは食べていけない。近年、寄席にほとんど出られない落語家が増えていることは既に述べたとおりなのだが、最近では「寄席に出ること」を活動目的としていない、と公言する落語家も存在するらしい。これは鶏と卵の関係と同じで、「出られない」ために「目的としていない」のではないかと現時点では考えているのだが、いずれ詳しく調査するつもりである。

3 21世紀の伝統芸能興行

1. 現代劇の「再演」と伝統芸能の「再演」

上演演目の一部への偏りについては、データ上の「伝統芸能の特性」の1つとしてこれまでに再三述べてきているが、「再演」について、俳優は実際にはどう考えているのか、疑問に思い続けていた。しかし、先日これに対する回答を発見した。

2013年8月31日のNHKEテレ「SWITCH インタビュー 達人達(たち)」内での進行役2人(六角精児・吉田羊)のコメントに、以下のような内容のものがあつた。

「名作の再演ってイヤですよ」

「前回の出演者が見に来たりするから。以前再演作に出演した後、前回その役をやった俳優に会う機会があつたので、謙遜気味に『××さんの方が上手かったですよね』と言ったら、『まあね』と…否定はされなかつた」

やはり現代劇の俳優は再演を厭う傾向があり、再演の頻発を「伝統芸能」の特性と見なすことには十分な妥当性があつたのである。

これを、2013年9月15日毎日新聞の中村七之助インタビュー中の「幼少の頃から『歌舞伎座であの役をやりたい』などずっと思っていた。そう思えたのは、(先輩の)歌舞伎役者がいいお芝居をしていたから。後輩たちにそう思われるような役者をやっていないといけない」という発言と比較すると、伝統芸能の俳優と現代劇の俳優では、舞台への視線が全く異なることが理解できる。

2. 再演と「マンネリ」

落語を聞きに行くと、「このネタは以前にも聞いた」と怒る客を見かけることがある。だが、実際には、例え同一の演者の同一のネタであっても、その時でないとならないクスグリが入ったり、登場人物のやり方が変わっていたりして、彼なりの努力の跡を感じさせることも多い。ここが落語の面白さである。

落語で演じられるネタが偏りがちなことに関して「マンネリでよくない」と批判されることもあるが、これはそもそもの見方が間違っているのであり、特に技量が高く評価されている落語家の口演においては、大辞泉にあるような「手法が型にはまり、独創性や新鮮味がない」という「マンネリズム」に陥る局面は、実際にはほとんど見られないのである。

3. 伝統芸能と同時代性

現在は、歌舞伎においても落語においても、常に一定数の「新作」が作られている。最初の上演時はふんだんに同時代性を盛り込んだものになることが多いが、舞台にかけた後改めてプロットが面白いかどうかが見極められ、そこでOKとなると、繰り返し上演されて個々の演出を競う段階に入ることになる。この「練り上げ」を経ることは作品のレベルを上げるために非常に重要なのだが、それを重ねていく間に、新作の最大の魅力と思われる同時代性は失われてしまう可能性が大きい。

だが、伝統芸能とは、長年こうして巧みに同時代性を排しながら、「核」となる部分を磨き上げてきた芸能なのではないだろうか。最初の上演時には同時代性に満ちて面白いと感じられた作品でも、時代の移ろいは非常に早く、すぐに陳腐化し飽きられてしまう。興行界において同時代性を保ち続けることの難しさは、「現代」を題材に採った東映映画の「実録もの」が、最初の「仁義なき戦い」は大当たりしたものの、結局短命に終わったことから明らかである。伝統芸能の各演目は、あまりにも危ういこの同時代性をそぎ落としつつ、それでもなお良しとされるものだけを、時代を超えて継承してきたものと言える。

「同時代性を排した」がために価値が生まれたものの一つには、相撲も挙げられる。相撲については、集計で明らかなどおり、興行データ上から判断できる、他の伝統芸能との共通項はほとんどない。しかし、およそ同時代的でない力士の鬘姿、

様式美重視の横綱土俵入りという儀式、栈敷観戦というスタイルには、伝統芸能に限りなく近い構成要素を見出すことができる。相撲ファンには、出演者（力士）個人を見たいという客ばかりでなく、この相撲界全体の雰囲気愛好している客も多い。もし相撲が同時代性を持てば、レスリングや柔道と差がなくなってしまう、こういった「伝統芸能的な要素の愛好者」を失うことにつながるだろう。そもそも、純粋な競技スポーツとしてとらえた場合、トッププレイヤーが、その「品位」について外部の審議委員会で諮問される、という構図には違和感を禁じ得ない。相撲は、「伝統芸能の範疇には入らないものの、その至近距離にあるスポーツ」と考えられる。

4. 伝統芸能へのもう一つのまなざし

2012年に、文楽は、橋下大阪府知事による補助金削減問題で大きく揺れた。

知事は、文楽業界を「特権意識にまみれた恐ろしい集団」と評するなど過激な発言でマスコミを大きく賑わせた。この時、紛糾する賛成派・反対派それぞれの議論を読み解いていく中で、現在の一般大衆が、伝統芸能の世界に対して持っているイメージがどんなものなのかを窺い知れた。

中でも印象的だったのが、「税金からたっぷり補助金をもらって儲けている」「大して能力がなくても世襲で一生安泰である」という明らかな誤解である。特に、これらが、文楽業界に向けて発せられた暴言である点が興味深い。「伝統芸能興行」の研究者としては、この分野に対するまなざしとして、こういった「やっかみ」に近いものが蔓延している事実にも関心を払っていきたい。

まとめ

近年、伝統芸能界は構造変換を迫られる局面に度々遭遇している。歌舞伎では、今後を嘱望された18代中村勘三郎と歌舞伎界の中心的存在である12代市川團十郎の相次ぐ逝去があり、落語界では、末廣亭の社長による芸協興行への批判と5代圓楽一門会メンバーの30有余年ぶりの定席興行への出演があった。文楽では大阪市長の補助金凍結宣言が出され、運営体制の変換を迫られた。

歌舞伎興行においては新・歌舞伎座の会場に伴い「新規の顧客開拓」が急務とされているが、「初心者」「若年層」の獲得に力を注ぐことが、歌舞伎の発展につながるとは考えにくい。むしろ歌舞伎が歌舞伎らしかった時代への回帰が求められる。

落語興行においては、抜擢昇進が行われはしたものの、過去の抜擢者は落語界に居場所をなくすケースも見られ、懸念が残る。また、寄席定席興行は、近年の「節約志向」からは興行スタイルを受け入れにくい部分もあるだろうが、「予想外の出会いの場」である可能性もあり、構えずに入って欲しい場所である。

データ分析から「伝統芸能の特性である」という結果になった再演の頻発だが、現代劇の俳優は実際に「再演」を厭う傾向があり、これは伝統芸能固有の特性と断言できる。また、伝統芸能分野でも「新作」は上演されるが、これが繰り返し上演されて「同時代性」を失ったところから真の伝統芸能の演目化が進むと考えられる。

長い伝統芸能興行史においては、どのジャンルの芸能も、これまでに幾度も波乱の時期を経ているが、2012年は、文楽・歌舞伎・落語の3分野が、その長い興行史の中で、大きな過渡期を同時に迎えた年であった。これは、長年の伝統の中で少しずつ蓄積されてきた歪みが噴出したタイミングがちょうど昨年重なったということなのだろうか。それとも何らかの時代の要請の結果なのか。これについては、まだ多分に考察の余地がある。

おわりに

興行データを使用しての個々の数値解析結果に関してはこれまでに論述してきたため、最後に、これまで行ってきた「統計解析」の適合状況について総括したい。

1 統計分析の総括

1. 歌舞伎興行の分析

(1) 上演頻度集計、人気演目の上演傾向

これらに関しては、クロス集計を行ったのみであり、統計的な推論は行っていない。しかし、三大狂言それぞれの上演傾向の違いなどはクロス集計結果で十分把握可能であり、実際に3つが傾向として全く異なることが確認できた。特に「公演月数集計」「上演幕数集計」はデータ集計結果を見ながら考案したクロス案だったが、特性をよく描出できた。

(2) 勸進帳の人気と構成要素

数量化を行ってみたが、期待したようなグラフは描き出せなかった。この内容の解析に際しては、本文中にも記載したとおり「上演時間」「出演者数」との関連を調べた方が妥当であろう。演目別の「上演回数」と「上演時間」「出演者数」のデータが揃ったら、相関関係を調べてみたい。

(3) 役の格付け

クラスター分析を行った。事前に想定していたイメージに近いデンドログラムが描けたことは収穫だったが、実際のデータでは、古い年次の上方公演では「A」や「B」に該当しない役者が格上の役を多数演じており、これがグループ区分作成を攪乱させた可能性がある。昭和後期以降にデータを絞ることを考えたい。

(4) 世代間比較

本文中に記載したとおり、母集団が小さすぎるものが最大の難点である。比較内容には以前から関心を持っていたこともあり、今後何らかの方法で統計的に意味のある世代間比較を行いたい。

(5) 再演傾向

単純集計と、上演年次をクロスさせた集計、そして演目リスト同士の直接比較を行った。かなり荒っぽい比較だったが、リストの一致度が長期的に上がりつつあることを描出できたのは幸いだった。さらに、「ほとんどの興行を一部の演目が占めている」ことが明示できる集計を行いたかったが、コメントするに留めた。

2. 落語興行の分析

(1) 総登場回数と各種要因との相関

相関関数の算出と、差の検定を行った。いずれに関しても、直感的に理解できる結果が出せた。これがすべての分析中で最初に行ったデータ集計であり、この図が描けたときの感慨も記憶している。

「落語家・色物別番組構成」や「初席出演者／非出演者の出演回数」などを時系列比較できるとより面白いが、現在使用しているデータのフォーマットでは、単年度分を算出するたびにプログラムの書き直しが必要となり、時系列比較まで及ばない。「統一興行記録フォーマット」作成の際には、フレキシブルなデータ運用ができるように考えたい。

(2) 登場回数ヒストグラムの時系列比較

年次別の度数集計結果を並べたところ、大変なインパクトのある図になった。現状を1枚で示せる図であり、データ集計の意義を実感できた。

また、集計が済んだ現在から振り返ると、2年度間比較は省略できるようにも見えるが、この経験があったことで、あらかじめある程度の柔軟性を備えたデータフォーマットを作成した上で長期比較に臨めた、という利点がある（例えば「目黒演芸場」という演芸場は現在刊行されている各種資料には記載が一切なく、データ整備に臨んで初めてその存在を知ることができたのだが、各カケブレデータの長さは自由に調整が可能だったので即応できた）。今後の、未知の内容を含むデータフォーマット作成に資する経験であったと言える。

(3) 一門ごとの集計・親子間の集計

クロス集計の結果を描画したところ、ここでもインパクトがあるグラフが描けた。一門間の比較では、実際には標準偏差なども算出してみたのだが、一門の構成人数の差の影響が大き過ぎたため、説明力のあるグラフが描けなかった。だが、ここで

分析対象とした各一門は、歌舞伎における「名家俳優」ほど母集団が小さくないため、相応な妥当性を確保しての統計処理が行えた。

(4) 格差指標の算出

本論では、統計局HPに記載されたとおりの計算式をプログラムで記述して算出している。当初、顔付け構成上の回数格差の変動から、総興行数の増減の影響を除くのに苦慮したが、経済学を専攻していた際の知識を生かし、この指標にたどり着くことができた。こちらも実状に近いグラフを描くことができ、論評しやすかった。

3. その他の興行の分析

(1) 現役期間に関する分析

相撲と宝塚で、全く形状の異なる現役期間ヒストグラムを描けたことで、一定の成果は上げられた。本論中では、属性別の差の平均を比較するのみに留まっているが、「退団」をイベントとして扱う生存時間分析の適用も可能と考えられる。

2 統計分析の適応度

今回は、統計的にさほど高度な推定を行っているわけではない。だが、本論で行った集計によって、これまで「そうであろう」と想像され続けてきた、忠臣蔵の公演回数の多さや、初席出演と寄席定席登場との関連などを実際のデータ値を用いて証明し、さらに、「歌舞伎の全上演演目に占める『忠臣蔵』の比率」や「カケブレに占める、小さん一門の落語家の獲得枠数の変遷」など、興行研究の現場で従来、概念としてさえ認識されたことのないような数値を、初めて実際に算出し、明示することができた。

繰り返しになるが、本論は決して興行データ分析の最終報告書ではない。現時点では、こうしてまず一度「興行データ集計」を行った、という先例を残したことで、今後の研究に「データの改良」「異なる視角からの分析」「分析手法の変更によるより精緻な分析」などの幾多の進展の可能性を提起することができたということに意義を見出している。

本論に掲載を計画していたすべての分析を終えて、改めて「統計分析の興行データ研究への適応度」を振り返ってみると、必ずしもすべての分析で期待したような集計結果が出せたわけではないが、例えば本論で取り上げたような伝統芸能分野に造詣の深い研究者等に、「こういうやり方があるなら、自分の研究テーマについても統計分析で分かることがあるかも知れない」と、相応に関心を抱かせるだけの成果は上げられたと思っている。

そして、カケブレデータに関しては、今回初めてデータ作成からプログラム開発まで行って、実際のデータを集計した結果を確認して得られた知見が、もう1つある。それは「データ集計値に頼らなくても、現場の人間の直感は意外に正しい」ということである。実は、「落語家が何百人もいても、寄席に定期的に出ているのは数十人」ということは、実際にリストを作って数えた人がいるとは考えられない（手作業の集計では相当な手間がかかる）にもかかわらず、多くの落語家が既に認識しているのである。筆者個人としては、全分析を通じて、この驚きが最も大きかった。

3 「興行データの統計分析」の今後

序章の末尾に書いたとおり、現場の最前線にいる落語家からの批判を浴びながらも、筆者が敢えて「興行データに対する数値評価」に踏み切った理由は、興行研究に際し「数値分析で明確にできる部分」を見極めたかったからである。確かに「人間のやること」すべては数値では測れないであろうが、その一部には確実に測れる部分がある。数値評価が可能な部分の限界まで、考え得るすべての数値解析を行い、それをやり尽くした後にまだ測れない部分が出てきたときに初めて、「数値では測れない」と断言できるのではないか。その未解明の部分に構造解明のカギとなる要素が隠されている可能性もあるが、それは本論の対象の範疇を超えている。

現時点では、筆者の統計分析能力の未熟さもあり、まだ「やり尽くした」という段階には程遠い。それ故に、この研究はまだ今後も深めていかなければならない。

発表論文初出一覧

- ・坂部裕美子「『落語』という芸能の抱える問題について－寄席の実情－」文化経済学会<日本>年次大会予稿集:2005（文化経済学会） pp.122-125 2005年
- ・坂部裕美子「SASを用いた寄席定席興行の現状分析」SAS Forum ユーザー会 学術総会 2005 論文集（SAS Institute Japan 株式会社） pp.273-281 2005年
- ・坂部裕美子「寄席定席興行の統計的分析」『ESTRELA』（（財）統計情報研究開発センター） 2006年3月号 pp.10-17 2006年
- ・坂部裕美子「歌舞伎公演演目の多変量解析－『安宅の関』は『またかの関』？－」SAS Forum ユーザー会 学術総会 2006 論文集（SAS Institute Japan 株式会社） pp.229-236 2006年
- ・坂部裕美子・村田磨理子「歌舞伎公演の上演傾向分析」2006年度統計関連学会連合大会講演報告集（統計関連学会連合大会事務局） p.84 2006年
- ・坂部裕美子「歌舞伎公演の上演傾向分析－『またかの関』についての一考察－」『ESTRELA』（（財）統計情報研究開発センター） 2007年2月号 pp.19-27 2007年
- ・坂部裕美子「歌舞伎の上演傾向－『4代目歌舞伎座』の時代における歌舞伎三大狂言の上演について－」『統計』（（財）日本統計協会） 2007年4月号 pp.29-37 2007年
- ・坂部裕美子「統計的手法を用いた歌舞伎狂言における役の格付け」SAS ユーザー会学術総会 2007 論文 ※電子媒体による配布のみ、全7ページ
- ・坂部裕美子「歌舞伎狂言での役付きに見る歌舞伎界の構造変遷」2007年度統計関連学会連合大会講演報告集（統計関連学会連合大会事務局） p.247 2007年
- ・坂部裕美子「計量的にみた寄席興行の時代変遷」2008 SAS ユーザー総会 アカデミア/テクノロジー&ソリューション セッション 論文集 pp.87-92 2008年
- ・坂部裕美子「計量的にみた寄席興行の時代変遷」2008年度統計関連学会連合大会講演報告集（統計関連学会連合大会事務局） p.29 2008年

- ・坂部裕美子「落語家の勢力分布の変遷－師匠から弟子へ・親から子へ－」SAS ユーザー総会 アカデミア/テクノロジー&ソリューション セッション 2009 論文集 (SAS Institute Japan 株式会社) pp.255-264 2009 年
- ・坂部裕美子「寄席興行から見る落語家の勢力分布－寡占と世代交代－」2009 年度統計関連学会連合大会講演報告集 (統計関連学会連合大会事務局) p.316 2009 年
- ・坂部裕美子「寄席興行データから見る落語家の世代交替」文化経済学会<日本> 年次大会予稿集:2010 (文化経済学会) pp.146-147 2010 年
- ・坂部裕美子「師匠は選べる－落語家になりたいあなたへ－」2010 年度統計関連学会連合大会講演報告集 (統計関連学会連合大会事務局) p.324 2010 年
- ・坂部裕美子「寄席定席の『顔付け』集計－40 年の遷り変わり－」『ESTRELA』 ((財) 統計情報研究開発センター) 2011 年 3 月号 pp.14-20 2011 年
- ・坂部裕美子「東京における寄席定席興行の顔付け傾向分析－芸術活動評価への統計的解析手法導入の序として－」アート・リサーチ 11 号 (立命館大学アート・リサーチセンター) pp.54-64 2011 年
- ・坂部裕美子「歌舞伎公演出演傾向の世代間比較」文化経済学会<日本> 年次大会予稿集:2011 (文化経済学会) pp.80-81 2011 年
- ・坂部裕美子「相撲番付にみる角界の構造変遷」2011 年度統計関連学会連合大会講演報告集 (統計関連学会連合大会事務局) p.130 2011 年
- ・坂部裕美子「古典芸能興行における「保守」と「変革」の相克－興行データベース集計を通して「マンネリ」を考える－」2012 年度統計関連学会連合大会講演報告集 p.359 2012 年
- ・坂部裕美子「興行データベースから「古典芸能」の定義を考える」『商経学叢』 近畿大学商経学会 第 59 巻第 2 号 2012 年
- ・坂部裕美子「『伝統芸能』の定義の再確認」文化経済学会<日本> 年次大会予稿集:2013 (文化経済学会) pp.72-73 2013 年

参考文献

「芸能実演家の活動と生活実態 調査報告書」日本芸能実演家団体協議会、2000 年版

「歌舞伎上演演目実態調査表（昭和 40 年～59 年）」（1986 年日本演劇学会紀要）
日本演劇学会シンポジウム「歌舞伎の現状を批判する」（1986 年日本演劇学会紀要）

「歌舞伎上演演目実態調査表（昭和 20 年 8 月～63 年）」（「歌舞伎：研究と批評」6 号）

「歌舞伎白書からの報告－戦後昭和歌舞伎の動向－」水田かや乃、1988 年（「歌舞伎：研究と批評」6 号）

「続々比較演劇学」河竹登志夫、2005 年（南窓社）

「十七世中村勘三郎－自伝 やっぱり役者」（人間の記録（116））中村勘三郎、1999 年（日本図書センター）

「戦後落語史」吉川潮、2009 年（新潮社）

「少女歌劇の光芒－ひとときの夢の跡」倉橋滋樹・辻則彦、2005 年（青弓社）

「平成 22 年度文化庁芸術団体人材育成支援事業 実演芸術家等の社会保障・地位に関する研究 報告書」日本芸能実演家団体協議会、2010 年度