



## 興行データベースから「古典芸能」の 定義を考える

坂 部 裕 美 子

**概要** 落語および歌舞伎の長期興行データベースを集計していく中で、双方に一部演目の再演の繰り返し、つまり「上演演目の回数格差」が見られた。この「繰り返し上演」が古典芸能の定義となりうるのかを、長い興行史を持つ宝塚および相撲の興行データベース集計結果と比較し、検証した。関係者の発言などデータ以外の傍証も含めて考察すると、これは古典芸能の要件の一つであるとは考えられるが、必要要件ではなく、また、「古典芸能」である落語や歌舞伎の演目も、最近流動的になってきている。

**Abstract** The long performance database of *rakugo* and *kabuki* was totaled, and it is found that few programs are repeated in both genres—both have the frequency differential of performance. It is a question whether this repetition becomes the definition of ‘traditional entertainment’, so the long database of *takarazuka* and *sumo* performance was totaled, to compare the results. Thinking with the competition and some comments of the persons concerned, we can say that the repetition becomes one of the factors of ‘traditional entertainment’, but not a necessary condition. And, in these days, the *rakugo* or *kabuki* programs, which are recognized as ‘traditional entertainment’, are losing fixation.

**キーワード** 古典芸能, 落語, 歌舞伎, 宝塚, 相撲

**原稿提出日** 2012年9月14日

## 序 研究の端緒

筆者は、経済学分野の出身ながら、学生時代は歌舞伎研究会に所属していたほどの古典芸能愛好家で、その縁から歌舞伎公演の補助業務なども経験し、興行の裏側に接する機会も幾度か得てきた。社会人になってからも趣味として古典芸能全般の鑑賞は続けていたが、統計を扱う現在の仕事に就き、関連の学会・研究会の場で様々な研究報告を聞く中で、統計的な分析手法を用いて、かねてより造詣の深い古典芸能の世界の構造の一端を解析できるのではないかと考えるようになった。

そこで、歌舞伎に次いで長く見続けている落語のデータを使って試論をまとめ、「SASユーザー総会」で発表することにした。この時、この実験的色合いの濃い分析を高く評価して下さったのが八木先生だった。その後、今日に至るまで筆者がこのテーマで研究が続けられているのは、不安の方が遥かに大きかった研究開始当初に、八木先生から温かい励ましを頂戴できたからこそと言える。その八木先生の退職記念号にこうして寄稿させて頂くことができ、大変に感謝している。

### 1. 落語（寄席定席）興行データの分析

#### 1.1 落語興行について

では、まずその落語興行の分析について、その後に研究を進めた分も併せて紹介したい。

ちなみに、寄席定席は東京と大阪に存在するが、長期データ比較を行うことを主眼とするため、今回は歴史の長い東京の興行のみを対象とし、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。

東京には、上野鈴木演芸場・新宿末廣亭・浅草演芸ホール・池袋演芸場の4軒の寄席定席（一年中興行を行っている演芸場）がある<sup>(1)</sup>。興行には昼の部と夜の部があり、毎月10日間ごとに出演者が入れ替わる（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、気分を変えるために3～4組に1つほどの割合で「色物」（漫才、奇術、音曲など）が入る。

---

(1) 国立演芸場は、名称こそ「演芸場」となっているものの、興行形態・運営形態が他と大きく異なるため、対象から外すこととする。

定席興行の主権者には「一般社団法人<sup>(2)</sup>落語協会」と「公益社団法人<sup>(3)</sup>落語芸術協会」（以下「芸協」）の2つがある。定席の高座に上がるにはどちらかの協会に所属する必要がある<sup>(4)</sup>、各協会はそれぞれの会員を中心に独自に番組を決め、興行を主催する。色物は協会に所属していれば定席に出演できるが、落語の場合、前座・二ツ目・真打という3つの階級のうち、定席の正規の出演者となれるのは真打と二ツ目のみである<sup>(5)</sup>。

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だが、落語協会と芸協の担当数には変遷がある。現在、集計用の興行データが整っているのは1980年以降であるが、この当時池袋では全興行を、鈴木・浅草・新宿では芸協と半々で興行を受け持っていた落語協会が、1984年からは鈴木についても全興行を主催することになった（鈴木と芸協との関係が悪化したため）。さらに池袋演芸場は、90年に改装のため一旦閉場し、93年に再開した後は、毎月上席・中席については両協会交互、下席の昼は落語協会の通常興行、夜は「落語協会特選会」と称する日替わりの貸館興行という変則営業になっている。

## 1.2 協会組織の変遷

また、集計対象期間中には、協会組織内部でも大きな動きがあった。80年2月に、前年まで続いていた落語協会分裂騒動<sup>(6)</sup>の決着点として、落語協会を脱会した一門の弟子の大半が、香盤（落語家の序列評価）を下げた上で落語協会、つまり寄席の出演者候補に復帰した。しかし3年後の83年には、定席興行でも重要な位置を占めていた立川談志一門が落語協会を脱会し、寄席から消えてしまう。現時点では集計データがこの境目の時期までしか遡れていないため、本論ではこの2つの事件の影響をきちんと検証することができないが、整備が進み次第、データを分析して確認したいと考えている。

---

(2) 2012年より。

(3) 2011年より。

(4) そのため、プロの落語家であっても「立川流」および「五代目圓楽一門会」所属の落語家は原則として寄席に上がれない。しかし、2012年7月には、圓楽一門会の落語家が（ゲスト扱いでなく）正規の枠組み内で定席に出演するなど、近年は流動的になっている。

(5) 寄席の顔付けには、「裏方担当」を示す意味で前座の名前も記載されており、自身の勉強のために、実際には前座も開演時間直前に高座に上がって口演しているが、これは「開演前であり料金外」（＝非正規）という扱いなので、今回の分析でも前座データは除外して集計している。

(6) 六代目三遊亭圓生が、落語協会を脱退し、「第3の協会」を作って寄席の主権形態を改革すると唱えたものの、席亭の反対等により計画は頓挫し、結果として一門の弟子は離散（落語協会に復帰する者と復帰せずに独自活動を続ける者に分かれた）、さらに圓生自身も心労が祟ってか、その翌年に公演先で急逝するに至った事件。この騒動は、後の立川流創設の伏線とも言われている。

### 1.3 集計データについて

今回集計の対象とするのは、1980年から5年ごとに2000年までの、4軒の寄席定席における通常興行（出演者が10日間ほぼ固定される興行）の「カケブレ」（出演予定者一覧）である。1枠充てられるごとに1回と数え、「交替出演」枠（複数の名前が1つの枠の中に挙げられ、その中の誰かが出演するもの）については、2人で交替の枠に出演の場合は0.5回、3人での交替枠の場合には0.333回…と、交替人数に応じた「重み」をつけることとした（最大で10人交替がある）。これから述べるのは、こうして集計した「カケブレへの登場回数」であり、「寄席の高座に実際に上がった回数」ではないことにご留意頂きたい。また、寄席には「掛け持ち」という、1つの寄席の出番が終わり次第移動して、同じ日に別の寄席に上がることを認めるシステムがあるので、上位者の登場回数は12（ヶ月）×3（上・中・下）を大きく超えた数になっている（実際のデータを確認したところ、同一期間に3箇所を掛け持ちした漫才師が存在する）。

### 1.4 集計結果

演芸家（落語家・色物）全体のカケブレ登場回数を、協会別に集計したものが以下の表1.1～1.4である。

基本統計量の比較では、落語協会では平均回数の低下や中央値との乖離、芸協では総人数の不変ぶり（実は芸協は入門者数も非常に少ない）が特徴的である。

実際の分布では、興行数の多い落語協会の方が当然実数値の大きい階級にまで分布しているが、総登場人数<sup>7)</sup>を考慮すると、落語協会興行の方が回数下位への偏りが大きいことがわかる。特に近年、年間登場回数10回未満の層の増加が著しいが、個々の出演者の名前を追っていくと、実はこの表中の「登場回数上位者」は、どちらの協会も20年間ほぼ変わっていない。つまり、寄席定席は「出る人ばかりがいつも出ている」状態なのである。

(7) 「総登場人数」とは、その年1年間に顔付けに（交替枠も含め）1回以上記載されたことのある演芸家の総数である。協会に所属していながら年間を通じて1度も寄席に登場しない演芸家も存在するため、「演芸家総数」とは一致しない。

表1.1 登場回数の度数分布（落語協会）

	1980	1985	1990	1995	2000
～10回	80	108	132	138	154
～20回	45	20	29	40	30
～30回	14	12	21	17	24
～40回	18	20	17	13	7
～50回	12	13	4	14	9
～60回	4	9	7	0	5
それ以上	2	4	3	1	1

表1.2 基本統計量（落語協会）

	1980	1985	1990	1995	2000
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1.3 登場回数の度数分布（落語芸術協会）

	1980	1985	1990	1995	2000
～10回	70	59	70	61	67
～20回	23	24	26	30	33
～30回	6	14	15	17	13
～40回	13	10	5	8	11
～50回	8	0	0	2	2
～60回	4	0	0	0	0
それ以上	0	0	0	0	0

表1.4 基本統計量（落語芸術協会）

	1980	1985	1990	1995	2000
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

1.5 登場回数格差についての検証

ここで見られる落語協会の85年→90年、芸協の80年→85年の平均回数の減少は、印象としては大きいですが、前述のとおりいずれも総興行数の減少によるものであり、平均値の単純比較だけでは分布構造の変化を把握できない。そこで、厚生経済学分野で用いられている、所得格差を示す指標を準用して、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、「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、分布のどの部分の変化に敏感に反応するかがそれぞれ異なるが、4つの変化を総合的に俯瞰すれば、分布全体の変化の傾向を読み取ることができる。そこで、両協会の登場回数分布について、この4つを算出してみた<sup>(8)</sup>。

結果を図1.1、図1.2に示す。この結果からは、落語協会興行では、90年代に拡大した格差が近年縮小傾向にあるが、総じて芸協興行の方が格差が小さい、ということがわかる。

実は、これは両協会の実際の状況と一致している。80年前後には、鈴木と軋轢を起こした事実からも明白なほど芸協は大きく揺れていたが、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ている。その例として、10日間が原則の定席興行に一部で5日間制を採用することで、より多くの会員に出演機会を与え、またより多く「トリ」を取れるように配慮していることが挙げられる。また、落語協会では、近年「世代交代」が始まっており、ベテラン落語家の登場回数が減少するにつれ、若手落語家の登場回数が増えてきている。

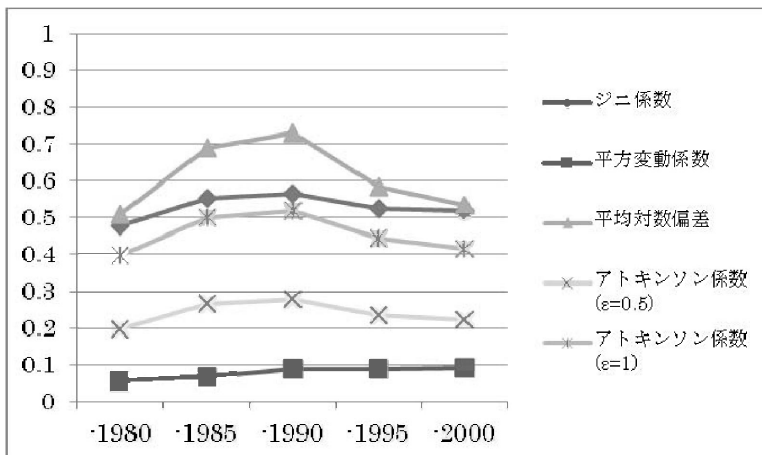


図1.1 落語協会興行における出演回数の格差

(8) 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。

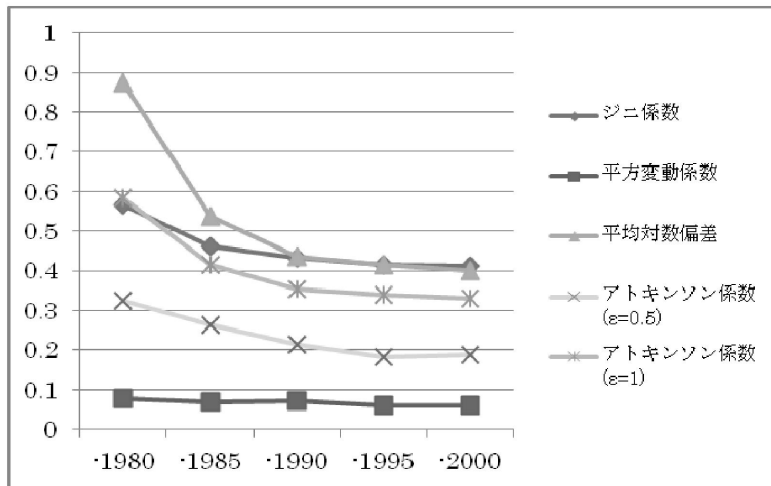


図1.2 落語芸術協会興行における出演回数の格差

## 2. 歌舞伎興行データの分析

### 2.1 歌舞伎興行・興行データについて

歌舞伎の興行については、公益社団法人<sup>(9)</sup>日本俳優協会が整備を行っており、現在「歌舞伎公演データベース 戦後から現代まで」としてHP上で公開されている<sup>(10)</sup>。このデータベースの公開準備時点（2005年まで）のデータを借りられたので、これを使用して歌舞伎興行の分析を行った。

収録対象データや収録形態についてはすべて俳優協会の判断に従っているが、手始めにまず演目ごと公演回数の単純集計をそのままのデータで行ってみたところ、漢字の新字と旧字の表記が混在していることが分かった（筋書（公演プログラム）表記に準拠してデータを作成しているためと考えられる）。そこで、集計に入る前に、基準となる演目名のリストを作成することにした。

リスト作成に際しては、文字表記の違いに加え、「内容が同一の演目に全く別の公演名をつける<sup>(11)</sup>」という歌舞伎特有の問題にも対処できるようにした。さらに、今回の分析の目標に鑑みて、青砥稿花紅彩画（白浪五人男）の中の「雪の下浜松屋」のみ、仮名手本忠臣

(9) 2012年より。

(10) <http://www.kabuki.ne.jp/>を参照。なお、「制作・協力」の「調査スタッフ」に筆者も掲載されている。

(11) 例えば、歌舞伎十八番にも入っている有名な「助六」は、誰が主役の助六をやるかによって「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」など様々な公演名がつけられている。また、「曾我綉俠御所染」と「時鳥俠客御所染」は、「御所五郎蔵」と言われる同一の演目である。

蔵の「七段目」のみなど、長い演目の一部の演目のみの上演となる場合、どちらも「長い演目」で合算することにした。また、データ構成は「1幕1レコード」が基本となっているが、新作などで幕別の記載がない場合など、1公演が1レコードとなっているケースも含まれる。

## 2.2 データ集計結果

2005年までのデータを集計した結果、回数上位は表2.1のとおりとなった。

表2.1 歌舞伎演目上演回数

順位	演目名	回数
1	仮名手本忠臣蔵	613
2	義経千本桜	344
3	菅原伝授手習鑑	237
4	口上（襲名口上，追善口上等含む）	185
5	勸進帳	177
6	京鹿子娘道成寺	132
7	春興鏡獅子	117
8	天衣紛上野初花	107
9	恋飛脚大和往来	104
10	弁天娘女男白浪	103
10	藤娘	103

いわゆる「歌舞伎三大狂言」が回数上位になっている。しかし、これらは長いもので全12幕にもなり、一度通し上演を行うと回数が一気に増加してしまう。この影響を確認するため、忠臣蔵・千本桜・菅原伝授について、同一年月・同劇場での公演は1として数える「総公演月数」を確認してみたところ、最も多い千本桜は236、忠臣蔵は175であり、一番少ない菅原伝授が170でわずかに5位の「勸進帳」を下回ったのみであった。

この集計を行う中で、歌舞伎でも落語同様に「一部の演し物の繰り返し」が発生している、という印象を持った。そこで、総上演回数別の演目数を集計してみたところ、表2.2に示したように、一部の演目は戦後だけで数十回上演されているのに対し、一度上演された後には上演される機会のない演目が、全演目の約半数に上ることが分かった。



さらに、一定の期間を区切って、総上演回数上位演目・下位演目の上演傾向を比較したところ、昭和30年代に「回数下位演目」の上演が多いことが分かった。つまりこの時期、盛んに新作・意欲作の初演が行われていたことになるのだが、この頃は太夫次郎、北條秀司など「歌舞伎の新作を書ける作家」が大勢いた、ということも、その一因と考えられる。

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平成初期である。これには、「歌舞伎座百年記念興行」の成功が影響している。この興行は1988年に行われたもので、過去の名作を充実した配役で毎月上演し、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（故・十八代勘三郎）、児太郎（現・福助）、八十助（現・三津五郎）などが盛んにテレビに出演し、新世代の観客を引き寄せていたので、「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、という可能性もある。

表2.2 上演回数別度数分布

データ期間中の上演回数	演目数
1	1191
2	289
～5	268
～10	133
～30	147
～50	35
それ以上	44

### 3. 宝塚興行データの分析

#### 3.1 仮説1－「再演の頻発」は「古典化」なのか

落語と歌舞伎の興行データを集計して、そのどちらにも「一部の繰り返し上演」という事象が発現していることが確認できた。この分析結果をある研究会で報告した時に、「バレエの世界でも同様に、『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のに、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」という意見を頂いた。

再演の頻発は、「古典芸能」の要因の一つなのだろうか。これを確認するために、少なくとも現時点では「古典芸能」とは見なされていないが、歌舞伎や落語と同等の比較が行える長さの興行史を持つ、宝塚歌劇団の公演データを分析してみようと思う。

### 3.2 集計で扱う宝塚興行データ

宝塚歌劇団は、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100周年を迎えようとする興行団である。公演の基本となるのは「組」単位の宝塚大劇場公演で、それに次ぐ重要な位置にあるのが、ほぼ同内容の公演を東京で開催する東京宝塚劇場公演である<sup>(12)</sup>。さらに、各組を小規模編成に分けたグループ単位で開催されるパウホール公演、博多座・中日劇場等の地方劇場公演、全国ツアー公演等があり、「宝塚歌劇団90年史」所収の公演記録一覧ではこれらについてもすべてデータが網羅されているが、今回は試みの分析ということもあり、まずは宝塚大劇場公演のみを集計する<sup>(13)</sup>。

そして、1927年の「モン・パリ」においてレビュー（歌と踊り+寸劇）という現在の上演形式に近い上演形式が導入され、近年の公演でも「モン・パリ×周年」とタイトルをつけた演目が存在するほど、この演目は宝塚歌劇史における存在意義が大きいため、分析対象とするのは「モン・パリ」以降の興行データとする。

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、歌舞伎データ同様にこれらを集約できるような集計項目の処理を行った。

### 3.3 集計結果

2010年までの上演回数上位演目は、表3.1のとおりである。ただし宝塚の場合、公演開始前から複数月連続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。

「春のをどり・春のおどり・春の踊り（等）」は、歌舞伎の「口上」と同じで実際の内容が同一とは考えられないため、事実上の最多上演演目は「ベルサイユのばら」となる<sup>(14)</sup>。しかし、歌舞伎の場合、1位の忠臣蔵の上演回数が全上演データに占める比率は5.0%にもなるのに対し、「ベルばら」の占める比率は0.6%に過ぎないことから、さほど演目の集約化が進んでいるとは言えない状態にある。

(12) 公演期間の関係などで、かつては東京での移行上演がない大劇場公演も存在したが、近年は、大劇場公演はすべて東京宝塚劇場でも上演されるようになった。

(13) 公演リストを見ると、パウホール公演は新作の上演が多いが、地方劇場公演や全国ツアー公演は過去の大劇場公演の再演が多い傾向がある。

(14) ちなみに、歌舞伎の回数上位演目にも「舞踊—春夏秋冬—」がある。これは、桜、紅葉、雪景色など季節ものの色合いの濃い主題の所作事を連続上演するもので、毎回の上演内容は異なっている。

表3.1 演目別上演回数

演 目	上演回数
春のをどり・春のおどり・春の踊り（等）	38
ベルサイユのばら（等）	13
風と共に去りぬ（等）	8
エリザベート-愛と死の輪舞（ロンド）-	7
モン・パリ（等）	7
虞美人（等）	7
ザ・レビュー（等）	6
鏡獅子	6
アルルの女	5
サルタンバンク	5
ノバ・ボサ・ノバ（等）	5
パリゼット	5
花詩集（等）	5
南の哀愁	5

しかし、宝塚においても近年再演の頻発が囁かれているのは事実で、回数上位演目のうち、平成に入って以降だけでも複数回上演されている演目がいくつか見受けられる。特に「ベルサイユのばら」の成功がその後の宝塚興行に及ぼした影響は非常に大きく、ファン以外の一般への知名度や集客効果を考えると、「ベルばら」は既に、宝塚版の「独参湯」となっていると見えよう。（「独参湯」は漢方薬の一種だが、「やれば当たる、人気を回復させる演目」の意味でよく使われ、歌舞伎では「忠臣蔵」を指す。）ちなみに「ベルばら」は、2013年にも再演されている。

## 4. 相撲番付データの分析

### 4.1 仮説2 - 「演目が安定的」でなければ「古典芸能」ではないのか

「いつもの演目」の繰り返し上演が進み、演目が安定的になると「古典芸能」化するというのであれば、看板の架け替えが激しいものは「古典芸能」たりえないのだろうか。比較のために、相撲番付データを集計して、変化の状況を確認する。

相撲は、歴史の長さや業界の構造（「一門」の存在、興行機会の固定）は古典芸能に酷似している。特に、「出演者のみの一覧」が興行案内になる点は落語と共通である。そこで、1956年から2005年までの初場所の番付を用いて、これまで同様に、各力士が何回登場したかを集計してみる。

## 4.2 集計結果

相撲興行の「看板」となるのは上位力士なので、「関取」と呼ばれる十両以上について集計してみた。その結果が表4.1だが、ここに挙げられているのは番付の上下とは無関係の、「長く現役を務めた力士」に偏っており、上位16人の登場回数に大きな差もない。1つ特徴を挙げるとすれば、回数上位者は平成以降の力士に偏っているということであろう。

表4.1 初場所番付登場回数

	登場回数
寺尾	17
水戸泉	15
魁皇	14
琴稲妻	14
北勝鬨	14
貴ノ浪	13
貴闘力	13
小城錦	13
大善	13
朝乃若	13
栃乃和歌	13
琴ヶ梅	12
琴錦	12
三杉里	12
小錦	12
武蔵丸	12

上位の寺尾も水戸泉も、人気力士であったことは間違いないが、「相撲興行にこの50年間で最も貢献した力士」とは考えにくい。だが、これはデータの集計方法からすれば当然の結果であり、相撲の業界構造の変遷を見るためには、今後何らかの別の指標を開発する必要がある<sup>(15)</sup>。

今回の分析目的に関してこの集計結果から言えるのは、「50年分の初場所全登場力士」に占める「寺尾」の比率は1.3%であり、相撲番付はそれだけ激しく入れ替わっている、ということである。また、その入れ替わりに際し、何らかの要素の長期的継続性（例：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）も見られない。

(15) ちなみに、相撲界で幕内を経験した力士の現役期間はだいたい十数年だが、一旦ある程度の上位まで到達すると現役期間が長くなる傾向がうかがえ、これは宝塚の現役傾向に近似している。データが整備されれば、この関連も分析してみたい。

であるならば、相撲は「古典芸能」の要件を備えていないことになる。

#### 4.3 相撲の持つ古典芸能的色彩

しかし、先述の落語との共通点だけでなく、力士の鬘を結った外見、様式美重視の横綱土俵入りという儀式、棧敷観戦というスタイルなど、相撲は多分に古典芸能的な色合いを持っている。また、相撲に関しては、出演者（力士）個人を見たいという客ばかりでなく、相撲界全体の雰囲気愛好している客も多いと考えられる。この「中身」でなく「入れ物」が評価されるケースがある、というのも、「繰り返し」とは別の、「古典芸能」の一要素なのではないだろうか。

### 5. 再考－「古典芸能」では「演目が固定化」しているか

翻って、落語や歌舞伎における「演目の固定化」の状況を確認してみると、実は2000年代以降、新作の上演が増えてきている。歌舞伎では、三谷幸喜や宮藤官九郎といった人気劇作家の歌舞伎新作が上演され、落語では、従来は異端視されてきた「新作派」が定席興行のトリを取る機会が増えている。

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があると考えられる。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、特に歌舞伎において、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。新作上演の増加はその懸念からであろう。

落語の世界で、「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」になると言える。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。観客は、興行者が用意した演目しか見られないのである。こういった上演傾向が続くと、芸能全体が疲弊し、瘦せ衰えていってしまう。

過去のデータを見ると、新作の上演が盛んな時期は、業界が活性化していた時期でもあった。落語では久々の大型抜擢真打が誕生し、歌舞伎では市川猿之助襲名がマスコミで大々

的に報じられるなど、これらの業界が「変革期」を迎えているだからこそ、長年の愛好者をも満足させてくれるような、興行内容の改良に期待したい。