

小熊英二研究会卒業制作

## 現代日本社会における伝統芸能とは何か

歌舞伎ファンに関する研究考察

宮田 滢

2016年1月21日

総合政策学部 4年 s12836rm

71208361

## 1. 要旨

現代日本社会では様々なライブエンターテイメントが氾濫し、互いに日々淘汰し合っている。そうした現状において、唯一保護を受けつつもマイナス成長を続けている、というのが日本の伝統芸能の現状だ。果たして現代日本社会において、伝統芸能は続いていくべきものなのか。これから続いていく力のあるエンターテイメントなのか。ひいては、現代社会における伝統芸能とは、受容する一般の観客から見て、どのような意味を持っているのか、どのように定義できるのか。そうしたことを、歌舞伎を具体例として考えていく。歌舞伎のファンがツイッターを使って発信する情報から、

## 2. 目次

1. 要旨.....	1
2. 目次.....	1
3. 序論.....	2
3.1 問題意識.....	2
3.2 研究対象、研究方法.....	3
3.3 研究背景.....	5
3.3.1 近現代に至るまでの歌舞伎の変遷についての概略.....	5
3.3.2 歌舞伎と西洋演劇に見られる対立原理について.....	7
3.4 先行研究.....	9
3.5 本研究の限界について.....	11
4. 本論.....	12
4.1 現在社会における歌舞伎の現況.....	12
4.1.1 ライブ・エンターテイメントを取り巻く現状について.....	12
4.1.2 歌舞伎を取り巻く現代社会におけるここ数年の現況について.....	14
4.2 分析内容・結果.....	16
4.2.1 2015年に松竹によって上演された演目について.....	16
4.2.2 ファンのツイッターにおける反応.....	17
4.2.2.1 新規ファンにとっての歌舞伎.....	17
4.2.2.2 古参ファンにとっての歌舞伎.....	17
5. 結論.....	18
6. 参考文献.....	19
7. 参考資料.....	20

### 3. 序論

#### 3.1 問題意識

本稿では、現代日本社会のライブ・エンターテインメントとしての「伝統芸能」について扱っていく。現代社会にはエンターテインメントが満ち溢れている。テレビドラマや映画、アニメといった映像コンテンツ、ライブ、舞台、ゲーム、漫画、インターネット等といった、多様なエンターテインメントが氾濫し、また常に互いに淘汰しあっている。そして、その中に「伝統芸能」という名が冠されている一連のジャンルがあると言える。伝統は、一般的に「ある集団・社会において、歴史的に形成・蓄積され、世代をこえて受け継がれた精神的・文化的遺産や慣習」(三省堂「大辞林」より)と定義されるようである。この具体的な例としては、歌舞伎、文楽をはじめ、能狂言、舞踊、邦楽、民俗芸能、声楽、雅楽などが挙げられるだろう。これら伝統芸能は、その「保存及び振興を図ること」を目的として、「日本芸術文化振興会」が設立されており、国から全面的に芸術文化振興基金等の助成金によって援助された活動を行っているなど、保護された特殊な環境でその促進が図られている。<sup>1</sup>しかしそうした保護があっても客足が遠のいている傾向や、後継者問題で悩んでいる伝統芸能が多いという。<sup>2</sup>果たして伝統芸能は今後現代社会において生き続けていくことが出来る力があるのか。そうした力はどのようなものなのか。ひいては「伝統芸能」は現代社会においていったいどのような意味を持っているものなのか。そうしたことについて、伝統芸能の中でも「歌舞伎」を具体的な対象として考えていきたいと思う。歌舞伎を選ぶのは、現代日本社会の伝統芸能において、もっとも日本の文化・社会・歴史に根付く、代表的かつ人気を博している芸能であり<sup>3</sup>、今もっとも現代社会に適合している、そうした力も伝統芸能の中でも強い芸能だと考えられるためである。<sup>4</sup>また、7・8代目坂東三津五郎に師事していたという歌舞伎研究者の今尾哲也氏の『歌舞伎をみる人のために』には、

「歌舞伎は、時代を超えて生きる古典としての完成<sup>5</sup>と、時代とともに生きる現代芸術としての生命とを、二つながら求められているのです。そのような要求を受け入れざるを得ない二面性が、歌舞伎には確かにあります。……古典であるとともに現代芸術でもある。その両極の間を複雑に揺れ動きながら歌舞伎は生きて行かなければならないのです。」

とある。このことから、歌舞伎はその時代の日本社会と日本人の意識的な「伝統」の両方を反映し、その時代の社会と「伝統」の関係を他の芸能より適切に表しうるのではないか。以上のように考えている。

ではこの「芸能が生きていく力」とは何なのか。どのようにしてあらわすことが出来る

<sup>1</sup>目的・事業 | 独立行政法人 日本芸術文化振興会  
(<http://www.ntj.jac.go.jp/about/purpose.html>)

<sup>2</sup> 本論の「ライブ・エンターテインメントを取り巻く現状について」の項にて詳述。

<sup>3</sup> 上記に同じ。

<sup>4</sup> 歌舞伎についての概略は後述する。

<sup>5</sup> 恐らく誤字。正しくは「感性」ではないか。

のか。そもそもこれは私の造語である。そこで私はこれを以下のように定義したい。それは、芸能が現代社会において独力で生きていくために必要な力であり、「時代に合わせて新しくなっていく力」である。演劇は原作に偏重するあまりその社会のコンテクストを無視しては、その時代、その社会の観客を取り込んでいくことはできない。<sup>6</sup>観客が、新しく時代に合わせて作られる新作、あるいは新演出の舞台を実際に見て、何を以って「面白い」、「新しい」などと思い、また「これは歌舞伎である」、もしくは「歌舞伎ではない」と感じたか、などといったことを知ることが出来れば、そこから「現代日本社会における歌舞伎が生きていく力」がどのようなものであり、どういった意義を持っているのかを知ることが出来るのではないかと私は考えている。

そしてそれが実際に出来ているかどうかを一番反映して分かりやすく示すのはやはり観客の反応だろう。先述の通り、観客を取り込んでいくことなしに芸能は続いていくことはできない。芸能とは花のようなものであり、花はそれを支える茎や葉、土となる、社会やコミュニティの基盤なくしてありえないものである。

つまり、現代社会における歌舞伎をはじめとした伝統芸能とは、受容する一般の観客から見て、どのような意味を持っているのか、どのように定義できるのか。私は、以下本稿においてこのようなことについて考察していきたいと思っている。

### 3.2 研究対象、研究方法

研究対象としては、歌舞伎を観劇したり、言及したりしている人々が SNS の Twitter<sup>7</sup> に投稿したコメントや感想など(以下ツイートと呼ぶ)を対象にして、そこから読み取れる、観客が何を以て「歌舞伎である/無い」としているか、何を以て面白いと思っているかなどを分析し、解明していく。

かつて、観客はただエンターテインメントコンテンツを受容するのみ、もしくは一部の人

<sup>6</sup>先行研究の項で詳述する

<sup>7</sup> Twitter とは、今していること、感じたことなどを「つぶやき」のような短い文章にして投稿するスタイルのブログサービスの一つ。こうしたタイプのブログは「ミニブログ」と呼ばれ、Twitter はその魁として最も注目されたサービスの一つである。

Twitter は 2006 年 7 月に Obvious 社 (現 Twitter 社) によって英語版のサービスが開始された。その後、日本国内での利用が米国内に次いで多かったことから、2008 年 4 月に他言語版としては初となる日本語版のサービスが開始された。

メールアドレスなどを登録すれば誰でも無料で利用できる。加入すると自分専用の Web ページが作成され、そこで 1 回 140 字以内の発言を投稿する。特定のユーザに向けて「あて先」を指定する書式も用意されており、文字通り「おしゃべり」に使うこともできる。

また、「フォロー」と呼ばれる機能が他のユーザを登録すると、そのユーザの発言を自分のページに表示させることが可能である。フォローすると相手側に通知されるが、Twitter の文化はゆるく、知らない人でも気軽にフォローして良いとされている。

「twitter」とは英語で「さえずる、ぺちやくちゃ喋る、くすくす笑う」といった意味である。日本語では「ツイッター」「トゥイッター」と発音される。(Twitter とは | ツイッター - 意味/解説/説明/定義 : IT 用語辞典(<http://e-words.jp/w/Twitter.html>)より)

間のみしか反応を発信することが出来なかった。それと比べて、現代社会ではインターネットやSNSの発達で、一般の観客の中における、より広汎な演劇に関する劇評の発信や議論がなされるようになってきている。詳しくは後述する。

歌舞伎上演は一年中絶え間なく全国で行われているため、今回はどの演目の感想を収集していくかについて、いくつかの制限を設ける。

まず対象とする演目は2015年に上演された新作、もしくは新しい試みがなされた演目に限定する。また、松竹株式会社が興行を執り行っているものに限ることとする。歌舞伎上演は主に二つの団体によって興行が執り行われている。まず先述した歌舞伎座はじめ全国各地で興行を行う松竹株式会社、第二に主に国立劇場で興行を行う独立行政法人伝統文化振興会である。国立劇場は歌舞伎座と対極的な歌舞伎上演を行っている<sup>8</sup>傾向にあり、時代に合わせて変化させていくことに関しては松竹株式会社が執り行っている興行のほうがより積極的であると思われるため、松竹のものに限ることとする。

#### \*SNS について

現代社会において、インターネット、SNS を介して一般人が発信を行い、またコミュニティを形成するということは当たり前の現象のようになってきた。それは芸能ファンにおいても同様であるように思われる。

現代社会の演劇ファンの傾向として、SNS でファン同士がつながり、感想を言い合っていることが多いように見受けられる。ファン達は、公演が終わると、一気にその日の上演内容についてのレポートをSNSに流し、批評や感想を語り合い、共有する。そういった一連のファンの自発的な動きが、現代社会においては、演劇を定義付けたり、評価したり、宣伝したりといった行為となり、演劇を支える大きな力であり声になっているようである(実際に公演に影響を与えているのも目にする)。確かに新聞の芸能批評欄、批評雑誌、エンタメ雑誌、といった既存のメディアの力も未だに大きい。権威ある雑誌や人物によって批評されることの意味の重大さは変わっていない。しかし、そうしたいわゆるマスメディアによる批評は、概して立場、意見、感覚、等あらゆるものを異にする不特定多数の人を読者・視聴者に想定するため、「当たり障りの無いもの」にすることへの配慮がどうしても必要になってくる。それに対し、インターネット上のブログ、ツイッターといった場所の、所謂「ミドルメディア」<sup>9</sup>では、その界限にいる人達の声が、生のまま、読者想定や自粛などの考慮の必要なく発信されている。

以上の点から、現代社会におけるの歌舞伎ファンのリアルな側面をSNSによって見るこ

<sup>8</sup> 2013年6月21日、著者が日本芸術文化振興会国立劇場営業部のある女性職員に行った「若い人に歌舞伎を伝えること」についてのインタビューによる。国立劇場の歌舞伎には「お話をそのままぶつける面白さ」や「話をそのまま面白く受け取ってもらえるように工夫する」ことがあり、歌舞伎座の歌舞伎には「現代的なネタを取り入れ変化させて得られる面白さ」があるということが言及されている。インタビューの内容は資料に掲載する。

<sup>9</sup> 特定の企業や業界、特定の分野、特定の趣味の人たちなど、数千人から数十万人の規模の特定層に向けて発信される情報をさす。

とが出来るのではないかと考えている。

また、SNS を通して、ファンだけでなく役者もファンへの発信をしたり、ファンとのコミュニケーションをとったりといったことを行うようになっており、ファンクラブではない新しいコミュニケーションや関係が見られるようになってきているように思う。

### 3.3 研究背景

#### 3.3.1 近現代に至るまでの歌舞伎の変遷についての概略

歌舞伎はその始まりをさかのぼって中世日本の田楽・猿楽に見ることも、また更には舞台の変遷などから中国大陸の芸能に見ることも出来る。このように、歌舞伎の源流には日本の、また日本に影響を与えてきた諸外国の沢山の芸能の痕跡を見ることが出来ると言って良いだろう。<sup>10</sup>ここでは、そうした芸能としての起源についての細かな推察は控える。これまで歌舞伎や芸能の研究者によって永きにわたり議論され続けているこの大きな議題については、今回は触れない。私が今回扱うのは現代社会に今ある歌舞伎という芸能そのものだからである。ただ、ここで押さえておきたいいくつかの事柄に沿って、歌舞伎の歴史についての概要をまとめ、どのように近現代につながっていくのかを見ておきたいと思う。

歌舞伎の本格的な台頭は、戦国時代にかの有名な「出雲のお国」なる白拍子が京都で始めたかぶき踊り(お国歌舞伎ともいう)であるとされている。それと並んで、もう一つの原型として若衆歌舞伎がある。元禄時代において、前者は上方歌舞伎、後者は江戸歌舞伎へと繋がっていく。お国歌舞伎は遊女歌舞伎が継いだ、寛永六年前後の江戸幕府からの禁令により姿を消す。のちに京歌舞伎にその興行形式が引き継がれた。一方若衆歌舞伎は禁止されて野郎歌舞伎に、そして猿若勘三郎を座元とする猿若座、村山座、山村座などが存続して江戸歌舞伎を作っていった。歌舞伎は先述したように、江戸幕府の禁令で度々取り締まられるため、政治に沿った時代区分で語られることが多い。江戸時代の歌舞伎は、先述した創始期から始まり、元禄歌舞伎(延宝～享保期、17世紀後半から約70年間)、天明歌舞伎(元文～寛政初期、18世紀前半から約60年間)、化政期歌舞伎(寛政中期～天保末期、18世紀末から約50年間)、幕末歌舞伎(天保末期～慶応、19世紀後半から約30年間)と、度重なる幕府からの圧迫を受けながらも断続的に続いていった。

明治期においては、1880年代、日本を歴史と伝統文化を備えた世界の「一等国」へと押し上げる、言わば維新後の国民国家としての日本のナショナルアイデンティティ創出のため、政府による「伝統」という概念形成が行われた。その中のひとつとして歌舞伎の国家からのオーソライズ、いわば「国劇」化が含まれた。これには、当時の俳優自らが社会認知を望み大衆性や猥雑性を削ぎ落としていったことと、政財界の人々が、欧化の中で上流階級にふさわしい劇場と演劇を

---

<sup>10</sup>出雲のお国の「かぶき踊り」には、その前身として風流おどり、女房狂言、女舞、白拍子などと言った中世芸能との関連がとかれており、またその登場した舞台が能舞台を利用し、さらに神社の神楽殿に源流をたどることができるため、能をモデルとし中世以前の神楽にも源流をたどることができるという。

備えた日本における西洋のオペラのような存在を望み、その白羽の矢が歌舞伎に立った<sup>11</sup>という二つの要因がある。そうした時代の要請を受けて歌舞伎座は1889年、言論人として活躍していた福地源一郎(桜痴)によって建築された。その後1903年、明治を代表する名優二人、いわゆる「團菊」<sup>12</sup>が亡くなり、歌舞伎興行は不安定になった。株式会社となったものの歌舞伎座の経営形態は二転三転し、上層部と幕内と問わずトラブルが絶えなかった。その頃になると明治座など新興各劇場、新派の各劇団が勢力を伸ばし、帝国劇場が建設されるなど、歌舞伎を脅かす勢力が多方面に進出してくる。歌舞伎座経営の安定は、團菊の死から松竹が経営を握るまでの10年間の過渡期を経なければならなかった。

その松竹株式会社(以下、松竹)は、1895年に大谷竹次郎がまず東京新京極阪井座の仕打(興行主)となって創業する。その後の1902年に創業者白井松次郎、大谷竹次郎兄弟の名前にちなみ大阪朝日新聞に「松竹の新年」の記事が掲載されたことで、松竹合名会社の名称がはじまる。1909年、人形浄瑠璃文楽座を直営として初興行。1910年には新富座を買収、東京に進出。1914年になってようやく歌舞伎座を直営とする。その後、1920年に松竹キネマ合名会社設立、1923年に大阪松竹座開場、といったように、事業を広げていった。

戦後について見ていく。1945年1月、松竹本社に直撃弾が落ち、3月の大空襲には浅草の国際劇場・明治座を失い、5月末には歌舞伎座と演舞場、大谷の自宅も焼失。関西を含む全国で劇場を消失することとなる。8月に終戦を迎えるが、GHQの支配下において、8月末までは演劇の興行は停止となった。やがて11月には東劇で幸四郎・吉右衛門一座による戦後初の昼夜別狂言二部制興行の幕が開ける。しかし、同月中旬、占領軍から突如「寺子屋」の中止命令が出、上演中止、筋書の書き換えなどがなされた。これは、「寺子屋」が「封建的な忠義・敵討ち・復讐などのテーマは日本の民主化に好ましくない」としたためであった。その後、CIE<sup>13</sup>から13項に及ぶ禁止条項が出され、多くの演目に制限がつくようになるも、アーンスト、パワーズといった親日的な検閲官が米国側から来たため歌舞伎の解禁は徐々に進んでいき、22年11月には「仮名手本忠臣蔵」上演が実現する。

1948年に松竹は「都民劇場」再建を目指す安井誠一郎都知事と協議をかさね、GHQの了解を得て歌舞伎座を「都民劇場」として再建復興させることとなった。米国側はこのことを①歌舞伎座は松竹が直接経営するのではなく、株式会社を新たに創設すること②歌舞伎の復興は旧思想の強調であるから、全興行に占める歌舞伎劇は50%以内とし、他は新劇その他を上演するという条件で了承した。歌舞伎座建設中、多くの名優が相次いで亡くなり、歌舞伎界の世代交代の色が強くなる。歌舞伎座再建がかなったのは1950年である。こ

<sup>11</sup> 明治維新後の岩倉使節団による米欧十二カ国回覧において、使節団の面々はヴェルサイユの「オペラ堂」に驚嘆したが、「オペラ」はいろいろな芝居の中で「最上等」ではあるが、それでも我国の「猿楽」(=歌舞伎)程度のものだ、という認識を持ったのだそうである。【徳永高志, 2000.11】

<sup>12</sup> 九代目市川團十郎と五代目尾上菊五郎のこと。

<sup>13</sup> GHQに置かれた民間情報教育局。占領下の日本の教育・報道・宗教などについて情報収集と指導監督を行なった。(『大辞林 第三版』より)

の頃を境に日本は朝鮮特需の景気に沸き、かつ松竹の東京における四大劇場がそろふこととなり、歌舞伎座は若手歌舞伎、新派を中心に運営されていく。同年、松竹の創業者のひとりの白井松次郎が亡くなるものの、1951年は舟橋聖一の『源氏物語』を劇化上演したものが大ヒットするなど、1951年～1954年は歌舞伎興行は安定している。

1933年、NHKと民放でのテレビ放送が開始し、民放初開局の日本テレビでは記念放送で歌右衛門が「鶯娘」を踊っている。1960年には日米修好百年記念行事の一環で、初の渡米歌舞伎海外公演となる。

しかし、1955年は戦後10年の節目であると同時に、東宝劇場がGHQから接収解除され、「東宝歌舞伎」を上演された。しかしこれの出演松竹の歌舞伎役者の間に波紋と亀裂を生んだ。また、戦後教育改革で文語体を教えなくなって、古典歌舞伎を理解できない観客が増え、地方での巡業もあまり歓迎されなくなり、客層の団体化・高齢化が進んだ。テレビも最初こそ歌舞伎を歓迎したものの、次第に敬遠され歌舞伎を放映するのはNHKだけになった。それに対する改善策として大谷は1956年、江戸以来東京では絶えていた顔見世興行を再開するも、一時的な効果に留まった。

1966年、国立劇場が開場する。明治の演劇改良運動以来の演劇界の悲願がかなったといっている。歌舞伎・文楽など伝統芸能上演のための劇場として建設された。その前の1965年には歌舞伎が重要無形文化財に指定され、伝統歌舞伎保存会が発足し、国家による歌舞伎の保護体制が整った。

### 3.3.2 歌舞伎と西洋演劇に見られる対立原理について

歌舞伎に関する先行研究については後述するが、それに先立って特筆して田口章子著『歌舞伎と人形浄瑠璃』について言及しておきたい。田口氏はこの本において、「女性原理」と「男性原理」という二項対立の言葉を使って歌舞伎と人形浄瑠璃の比較を行っている。歌舞伎に応用するにあたっては、この「男性」「女性」という言葉は、男女の性別に対応するものではなく、イメージとしての「男性」「女性」であり、便宜上使われる記号で、人が性別をとわず内包しているものを意味するとしている。別の言葉では以下のように表現できるとしている。

男性原理—精神・合理・言語・道徳・イデア・昼・建前

女性原理—肉体・非合理・非言語・本能・イコン・夜・本音<sup>14</sup>

そしてこの観点から以下のことを明らかにできるとしている。

- ① 歌舞伎は女性原理優位、人形浄瑠璃は男性原理優位の演劇である。
- ② ①は必ずしもその原理だけで説明できるものではなく、それぞれが両原理を備えている。
- ③ 互いに相手の原理を取り込むことによって、また独自に両原理の摂取、調和を図ることで再生、復活する。

<sup>14</sup>田口章子『歌舞伎と人形浄瑠璃』2ページ

田口氏の挙げた上記の①における、「歌舞伎の女性原理優位」という考え方は、極端ではあるかもしれないが、とても分かりやすく歌舞伎の特徴を示していると思われる。何より、私の議論の前提となる。そのため、ここで説明しておきたい。簡単に言うと、お国のかぶき踊りの持っていた肉体美とせりふ劇という魅力から、肉体美を強調することが引継がれたのが江戸歌舞伎、いわゆる「荒事」、せりふ劇の側面が継がれたのが上方歌舞伎、いわゆる「和事」という考え方である。江戸歌舞伎が劇文学性を得るには、人形浄瑠璃を原作として取り込むようになった天明期まで待たねばならなかった。

そしてまた、「役者本位」の、「作者の独自の価値観によって脚本をつくることはできず、あくまでも役者を、役者の演技をきわだたせるためのものでなくてはならなかった」のが、歌舞伎の筋書きというものであった、ということも言及している。もともと、そして現在でも、江戸歌舞伎の世界では、座頭(主演俳優)が演出家であると同時にプロデューサーであり、そうした形で舞台を作ってきたものである<sup>15</sup>。現在では松竹株式会社(後述)の演劇部門などの梨園以外の団体も協働で興行しているが、やはりその公演の座頭の役者が演目から演出、舞台装置や髪まで指定し、先頭で取り仕切っていることが多いという。<sup>16</sup>

この歌舞伎における考え方は、西洋演劇と対極的なものであるといえる。西洋演劇のみならず、西洋では中心的な考え方として

西洋演劇では、おそらくそうしたことを踏まえ、ちょうど歌舞伎の隆盛と同時期の19世紀において、フランスにおける名優の君臨する役者中心主義に依存した商業演劇のスター・システムとその芸術的独善に対抗して「演出家」という存在が台頭してくる。そしてそうしたとき、演出家のが自己の作業の根拠として優れた「文学戯曲」を立てる傾向があったという。そしてそれは演出家の自立性を保証するためのいわば「名優殺し」ひいては「作家殺し」につながっていった。<sup>17</sup>「演出家」という存在が重んじられ、ディレクターとして機能し、それが同時に役者を極端に言ってしまう物語のための道具にすぎない存在にしたのである。現在では演出と役者の垣根は低くなりつつあるかもしれないけれども、「演出家」という概念が生まれるような素地が西洋演劇においては少なくとも存在している。その一方、歌舞伎においてはそもそも「演出家」という立場を作り出そうとする動きすら出てきたことはほぼないと言って良い。これは歌舞伎とは真逆の特徴であるということができるだろう。歌舞伎ではこうした傾向はほとんど見られない。

単純化して示すと以下のように特徴を対立的に示すことができるだろうと私は考えている。

西洋演劇—「演出家(Director)」が絶対的な力を持つ。

役者はマテリアルにすぎない

<sup>15</sup>市川猿之助(2003.2)「スーパー歌舞伎」まえがき

<sup>16</sup>「松竹社員交流セミナー」にて、歌舞伎座監事室社員の方から伺ったお話による。このセミナーは、2015年3月23日の13:30~15:00、場所は松竹本社10階大会議室にて実施された。就職活動中の学生向け会社説明会の一環のイベントであった。

<sup>17</sup>渡辺守章「劇場の思考」(1984.7)

歌舞伎一役者(座頭)が総監督のようにすべてを取り仕切る。

Director、脚本はマテリアルにすぎない。また、ディレクターの地位が日本では低い

### 3.4 先行研究

#### \*歌舞伎研究について

一般に数ある歌舞伎研究の中でも、近現代のものでもっとも多いのは明治歌舞伎についての研究であると言えるだろう。また明治維新以降は江戸時代唯一の劇評であった「評判記」の時代が終焉し、数多くの多様な価値観を持った劇評家の活躍が新聞の文化欄における劇評などにおいて多く見受けられるようになるため<sup>18</sup>、この時代以降の歌舞伎についての研究には劇評家研究や劇評家比較研究も多い。戦中戦後の歌舞伎研究については、劇場の変遷や、また役者や劇評家など人物を中心に据えての研究が多い<sup>19</sup>。現在でも歌舞伎演目についての研究は雑誌<sup>20</sup>や研究者個人のサイト<sup>21</sup>で多く盛んに行われている。観客と舞台の関係についての、所謂演劇論、舞台論といったものも数多くある。しかし、(明治時代から現代にまで言えることであるが、)劇評家・批判家がその中心であり、そのため往々にして主観的・感覚的であることが多い。

しかし、歌舞伎というエンターテインメントを享受するファンそのものを扱った研究はまだされていないように思われる。こと、ツイッターでのファンの発信を扱った研究は、あらゆる分野において近年になってから見られるようになった傾向であり、未開拓領域であると思われる。

#### \*ファンコミュニティ研究について

日本の大衆文化、ファンコミュニティに関する先行研究は数多くあるが、中でも、宝塚歌劇団の研究が挙げられるだろう。具体的には、ジェニファー・ロバートソンの『踊る帝国主義』に見られる、「ファン病理」や、「書き手としてのファン」の研究などが存在する。ファンの動きやアウトプットのあらわれを扱っている点が類似点として挙げることが出来るだろう。歌舞伎については日本に宝塚以前からある異性装(パッシング)の文化やアンドロジェニー<sup>22</sup>の概念として言及されているのみであり、そのファンのあり方についての言及は

<sup>18</sup> 「いまここで劇評史を一々をさらい直す必要はないとしても、…(略)…六二連の評判記が終焉し、三木竹二や鬼太郎や、…(略)…等が劇評を書き始めるのが、ほぼ明治二十年代を端境期としており、…」(上村以和於、(2003.9). 『時代のなかの歌舞伎—近代歌舞伎批評家論』慶應義塾大学出版会より)

<sup>19</sup> 石山俊彦、(2013.10). 『歌舞伎座五代 木挽町風雲録』など

<sup>20</sup> 『歌舞伎』(歌舞伎発行所)、『歌舞伎：研究と批評』(歌舞伎学会編)など

<sup>21</sup> 「渡辺保の歌舞伎劇評」(<http://homepage1.nifty.com/tamotu/INDEX.html>)など

<sup>22</sup> 生理学的状態ではなく、「体の表層政治学」を指す。ジェンダーを示す様々な特徴が寄せ集まった状態で、性別の二項対立を前提としたセックス=ジェンダー体系を揺るがすとともに維持する役割を持つ。日本におけるその調査対象としては宝塚歌劇団と歌舞伎があると

されていない。

#### \* 古典演劇の「現代上演」についての研究

また、演劇の「現代上演」における「古典演劇」の定義を探究した先行研究として、シェイクスピア演劇に関する一部の研究を挙げることが出来るだろうと考えられる。シェイクスピア演劇と歌舞伎の共通点はいつか挙げられると思うが、その中にほぼ同じ時期にあられ、今日まで繰り返し継続的に上演され続けている古典演劇であるという点があるだろう。そうした古典劇であるシェイクスピアが現代において上演される時、なにをもって「シェイクスピアの作品」と判断されるのかという点については、いくつか研究がある。

井上(1967-)によると、この問題の直接的な答えは、演劇上演という行為が持つ「相互制約」という概念である。これは、劇は、そのプロットが原テキストからの制約から逃れられない一方、書かれた時点で、上演において「現実化」される条件によって大きく制約されている、ターゲットの文化のコンテキストのどの部分に結びつくかによって出来上がる劇が異なってくる、ということである。これを前提として、

(1) 上演は、テキストとの相互規制の関係を維持している限り、翻訳と同じ過程を辿る

(2) 上演においては、相互制約の規制を崩しているものも存在する。時に上演はターゲットからの一方的要請のみで成立しうるからである

という考えを提示している。

また、かつてウィリアム・ボウルが行った復古上演<sup>23</sup>のような「原作尊重」ばかりを重視したものにしてみると、かえって古典が「現代においていかに多義的で、過剰で、曖昧で」あり、「社会的コンテキストを無視した」ものであるかを示す舞台になってしまう。そうすると観客にとっての「本物の」シェイクスピアは上演できないと書いている。最終的に、上演を「シェイクスピアの名のもとに行う」ということは、現代においては「その上演に連なる無数の過去の上演について語ること」、「そうした反復に連なろうとする『行為』そのもの」としている。どんな演目も名を冠せば過去の作品群との連関から除外されることは出来なくなる。そして、「シェイクスピアから『近い』のか『遠い』のか」はどの上演にも同程度に言えることであるとしている。

ここで言及されている中でも興味深く思うのは、「相互制約」に基づく考え方と、上演する際の社会的コンテキストに沿っていなければ観客にとって劇は「本物」になりえない、という考えである。本稿においては、「問題意識」の項で述べたように、この概念を基底として考察を行って行きたいと思っている。観客側から発信される感想という視点から類似

---

いえる。

<sup>23</sup> ボウル率いるエリザベス朝舞台協会は、19世紀末までの商業主義的なスペクタクル上演に反旗を翻す形で、様々な実践を行ったという。功績としては、第一にシェイクスピアのテキストをほぼ原形に戻し、上演したこと。第二に、原作当時のサブテキスト(エリザベス時代の上演形式)を出来る限り正確に再現したことがある。(安西徹雄『シェイクスピア劇四〇〇年』参照)

した問題について考えていきたい。

なお、こうしてシェイクスピア演劇のような形で、歌舞伎とは何たるかが追求されている論文は今のところあまりないと思われる。

### 3.5 本研究の限界について

本研究では「研究対象」の項でも言及したように、まず第一に、SNSの中でも、ツイッターを使用している人物(以下、ツイッターユーザー、もしくはユーザー)による歌舞伎に関する発信のみを対象としているので、ツイートを抽出することで必然的に、そうした、ある程度の発信についての積極性とSNSについての理解のあるであろう人物を対象とすることとなる。また、そうしたユーザーの中でも、ツイートを全ツイッターユーザーに公開している状態、いわゆる「鍵」を外している状態<sup>24</sup>のツイッターユーザーによるツイートしか参照することはできないこととなる。

また、先述したように、一口に歌舞伎といっても、本稿で扱うのは、株式会社松竹が興行を執り行っている2015年における歌舞伎公演、とりわけその中でも新規性を狙ったと考えられる新作の歌舞伎公演を対象にしているという制約を設けている。

---

<sup>24</sup> ツイッターは、ツイートを現在のフォロワー(自分をフォローしている人)と非公開にした後に閲覧を許可したユーザーのみが閲覧可能な状態にすることができる。そうした状態にすることを「鍵をかける」と呼ぶこともある。

## 4. 本論

### 4.1 現在社会における歌舞伎の現況

#### 4.1.1 ライブ・エンターテインメントを取り巻く現状について

現代社会にはあらゆる娯楽が溢れている。日本ではさまざまなコンテンツが日々生産され、また消費されている。そうしたコンテンツ産業の力は大きく、政府に「クールジャパン戦略」として大々的に打ち出されるほどである。しかし、実際のところ、そうした期待のとおり順調に日本のコンテンツ市場は発展しているのだろうか。

日本のコンテンツ産業の市場規模は約12兆円という米国に次ぐ世界第2位の大きさを誇っているとされている(2012年当時)。しかし近年は、少子・高齢化や不況によりマイナス成長が続いている。<sup>25</sup>

そうした中でも、最近急成長を遂げているのが音楽コンサートや演劇などのステージパフォーマンスといった「ライブ・エンターテインメント」といわれる種類のコンテンツである。<sup>26</sup>国内のライブ・エンターテインメント市場規模は、2001年から2011年の間に2,562億円から3,061億円へと、1.2倍に拡大した。<sup>27</sup>このジャンルを更に詳細に以下のように分類できる。それぞれのジャンルにおける動員数、市場規模、公演回数については以下の表のようになっている。

- ① 音楽コンサート(ポップス、クラシック、演歌、ジャズ、民族音楽ほか)
- ② ステージパフォーマンス(ミュージカル、演劇、歌舞伎/能・狂言、お笑い/寄席・演芸、バレエ/ダンス、パフォーマンス)<sup>28</sup>

<sup>25</sup>経済産業省 商務情報政策局 文化情報関連産業課 (メディア・コンテンツ課)  
「コンテンツ産業の現状と今後の発展の方向性」(2014.1)

([http://www.meti.go.jp/policy/mono\\_info\\_service/contents/downloadfiles/1401\\_shokanji kou.pdf](http://www.meti.go.jp/policy/mono_info_service/contents/downloadfiles/1401_shokanji kou.pdf))

<sup>26</sup>経済産業省「ライブ・エンターテインメントに関する調査研究報告書」(2013.2)によると、「ライブ・エンターテインメント」は「各種ライブ・エンターテインメントのうち、一般に開催情報の告知を行ない、チケット販売を行なう有料イベント」と定義されている。また、こうした傾向について、「ライブ・エンターテインメントが属するエンターテインメント産業内でも、パッケージ売上が不振の中、現場性・リアル性の高いライブ・エンターテインメント分野は健闘しているといえよう。これは、近年の技術革新により人々の生活の利便性が増す一方で、加速的にヴァーチャル化していく世の中の流れに対して、人々がコトへの直接的な関与やリアルな感動をより強く求めるようになってきていることの現われとも捉えられる。」としている。

<sup>27</sup>経済産業省「ライブ・エンターテインメントに関する調査研究報告書」(2013.2)  
本項における以降の具体的な数値については、注が付かない場合、この資料に準ずる。

<sup>28</sup>注17の資料における定義に準ずる。

動員数

単位:千人

名称	2003年	2004年	2005年	2006年	2007年	2008年	2009年	2010年	2011年
2ジャンル合計	44,904	44,862	46,061	46,081	46,440	48,154	47,950	47,889	47,102
音楽計	23,052	23,344	24,241	24,541	23,762	24,758	24,760	25,458	26,295
ポップス	16,203	16,445	17,033	17,199	16,824	18,003	18,052	18,522	19,919
クラシック	4,775	5,041	5,468	5,653	5,313	5,246	5,172	5,427	4,868
演歌	1,207	991	879	884	987	878	906	888	872
ジャズ	485	560	564	520	423	433	414	372	371
民族音楽ほか	381	306	298	285	215	199	216	249	266
ステージ計	21,852	21,518	21,820	21,540	22,678	23,395	23,190	22,431	20,806
ミュージカル	7,242	7,536	7,697	8,454	8,029	8,452	8,333	7,663	7,034
演劇	5,106	5,157	4,948	4,705	4,914	4,989	4,317	3,963	3,838
歌舞伎/能・狂言	2,930	2,987	2,883	2,841	2,586	2,663	2,425	2,231	2,112
お笑い/寄席・演芸	2,551	2,587	2,591	2,702	2,889	3,382	3,946	4,670	4,543
バレエ/ダンス	1,131	1,226	1,165	1,311	1,372	1,301	1,046	973	758
パフォーマンスほか	2,892	2,025	2,534	1,526	2,888	2,609	3,124	2,930	2,521

\*四捨五入の関係上、合計が一致しない場合がある。

公演回数

単位:回

名称	2003年	2004年	2005年	2006年	2007年	2008年	2009年	2010年	2011年
2ジャンル合計	111,635	112,196	108,640	107,643	106,495	106,550	107,676	109,262	103,633
音楽計	47,674	48,410	48,157	47,632	47,184	47,668	48,188	49,081	47,256
ポップス	32,125	32,159	31,861	31,325	31,342	32,404	33,031	33,114	32,594
クラシック	10,594	10,853	11,307	11,155	11,020	10,767	10,650	11,571	10,732
演歌	1,381	1,234	1,093	1,204	1,314	1,247	1,303	1,286	1,163
ジャズ	2,706	3,331	3,048	3,084	2,797	2,672	2,566	2,410	2,044
民族音楽ほか	868	833	847	864	711	578	638	700	723
ステージ計	63,961	63,786	60,483	60,010	59,311	58,882	59,488	60,181	56,377
ミュージカル	7,764	8,153	8,185	8,836	8,520	8,787	8,946	8,562	8,162
演劇	36,177	35,252	31,399	31,094	29,992	28,616	28,025	27,161	25,463
歌舞伎/能・狂言	3,383	3,386	3,446	3,401	3,257	3,293	2,992	3,055	2,947
お笑い/寄席・演芸	12,359	12,715	13,035	12,841	13,023	13,993	15,408	17,086	16,387
バレエ/ダンス	3,150	3,210	3,145	2,983	2,983	2,681	2,008	1,888	1,601
パフォーマンスほか	1,128	1,069	1,273	855	1,536	1,512	2,109	2,429	1,817

\*四捨五入の関係上、合計が一致しない場合がある。

市場規模

単位:百万円

名称	2003年	2004年	2005年	2006年	2007年	2008年	2009年	2010年	2011年
2ジャンル合計	278,164	282,418	303,300	304,443	306,451	320,003	319,754	315,878	306,095
音楽計	132,996	136,476	144,325	152,683	144,956	152,494	154,315	159,963	163,363
ポップス	94,810	97,369	103,216	108,864	106,170	114,981	118,185	124,080	129,102
クラシック	25,676	27,431	30,213	33,486	28,004	27,704	25,818	26,469	24,752
演歌	7,950	6,803	6,242	5,929	7,245	6,315	6,742	6,223	6,088
ジャズ	2,880	3,462	3,341	3,130	2,581	2,598	2,507	2,102	2,232
民族音楽ほか	1,680	1,410	1,313	1,274	957	895	1,063	1,089	1,189
ステージ計	145,168	145,942	158,975	151,759	161,495	167,510	165,438	155,915	142,732
ミュージカル	55,407	56,657	60,567	65,616	62,709	67,174	63,017	58,662	52,730
演劇	30,024	31,480	33,194	29,240	31,346	32,269	30,558	28,588	26,965
歌舞伎/能・狂言	24,568	26,142	27,708	26,493	24,160	24,974	23,388	21,195	20,840
お笑い/寄席・演芸	7,345	7,518	7,908	8,788	9,792	11,268	12,441	14,158	13,547
バレエ/ダンス	8,657	8,678	9,463	10,275	10,760	10,792	7,742	7,560	5,588
パフォーマンスほか	19,167	15,468	20,134	11,347	22,727	21,032	28,291	25,751	23,063

\*四捨五入の関係上、合計が一致しない場合がある。

各ジャンルにおいて、2001年から2011年にかけて、①ではポップス、クラシック、②はお笑い/寄席・演芸、パフォーマンス、ミュージカルが、市場拡大に成功している。そして、ライブ・コンテンツの分野の成長をポップスのジャンルが牽引していることがよく分かる。<sup>29</sup>①のジャンル全体の数値も上向きである。

一方、②の具体的数値を見てみると、全体的にすべてのジャンルの数値においてここ数年横ばい・微減の状態にある。そしてこのうちでも市場規模、動員数ともに、ミュージカル、演劇に次いで3番目に大きい数字を出している歌舞伎/能・狂言においても、市場規模前年比1.7%減と減少傾向が見られている。

このように、保護され、世界無形文化遺産に指定され国からの補助が出ているのにも関わらず、現在のライブエンターテイメントにおける歌舞伎のしめる割合は確かに減少傾向にあるのである。

#### 4.1.2 歌舞伎を取り巻く現代社会におけるここ数年の現況について

また一方で歌舞伎そのものも、ここ数年で取り巻く環境が大きく変わった。

まず第一に、2010年4月の興行をもって、第四期歌舞伎座(旧歌舞伎座)は建替えすることとなった。歌舞伎座再建築中は、東京では新橋演舞場を中心に国立劇場、日生劇場、浅草公会堂、さらには松竹座(大阪)、南座(京都)、博多座(九州)で開催されていた。震

<sup>29</sup> 2011年前半に震災の影響を受けたものの、後半に盛り返し、音楽コンサート市場全体のプラス成長を牽引した。震災直後の公演中止の影響で、公演回数は前年比1.6%減の3万2,594回となったものの、会場規模1万人以上の比較的規模の大きい公演回数の増加により動員数は前年比7.5%増の1,992万人となった。国内(合作含む)公演の市場規模は前年比2.5%増、来日公演は前年比15.3%増といずれも増加し、特に来日公演の伸びが著しい。こうしたことが、数値となって表れたと思われる。

災直後、国立劇場は3月末まで休場、民間劇場でも建物器材の点検等で休演したところがあり、年間の公演回数は前年を下回った。震災の影響に加え、2010年の4月まで行なわれた「歌舞伎座さよなら公演」が好調だったことの反動減などから2011年の市場規模は前年割れとなったが、後半は「平成中村座」のロングラン公演をはじめ、歌舞伎座休館中にもかかわらず健闘した。現在の新歌舞伎座は2013年に開場。同年4月から一年間、新開場の柿茸落公演を行った。<sup>30</sup>

そして第二に、先述した旧歌舞伎座の閉場に伴うかのように、多くの熟達した役者が死去したことは大きい懸案事項である。<sup>31</sup>閉場した翌11年1月に中村富三郎が死去したのをはじめ、同年11月には中村芝翫が、12年2月には中村雀右衛門も死去している。12月には中村勘三郎が死去し、13年2月に市川団十郎が死去した。そして今年2月には坂東三津五郎が、4月には中村小三山が死去。<sup>32</sup>

こうしたことを経て、多くの熟達した俳優たちの演技がもう見られなくなってしまった反面、以前ならば歌舞伎座で役をもらうことなどなかったであろう若手の歌舞伎役者が演じる機会をたくさん得るようになっていっているように見受けられる。今年4月に長年空席だった四代目中村鴈次郎を中村翫雀が若くして襲名するなどといったような象徴的なできごともあった。歌舞伎界は今現在世代交代の過渡期にあるといえるだろう。存命の大物役者が若手俳優に芸を教え込んでいるといううわさもよく聞く。

そうした流れを受けてなのか、「全く新しいことを始めよう」という傾向も近年良く見られている。「平成中村座」<sup>33</sup>や「スーパー歌舞伎」<sup>34</sup>、「赤坂歌舞伎」<sup>35</sup>などがそれである。

---

<sup>30</sup>歌舞伎座について 歴史：歌舞伎座－歌舞伎・演劇 | 松竹株式会社  
(<http://www.shochiku.co.jp/play/kabukiza/about/history.php>)

<sup>31</sup>もともと歌舞伎座には、取り壊しの際に歌舞伎役者が犠牲となる人柱伝説のようなものがある。これ以前にも東京大空襲によって第三期歌舞伎座が焼失してから第四期歌舞伎座が新築される1951年までの6年間で、5人の大物役者が立て続けに亡くなっていて、そうしたことがささやかれた。

<sup>32</sup>最高齢の歌舞伎俳優 中村小山三さん死去：朝日新聞デジタル  
(<http://www.asahi.com/articles/ASH467G1YH46UCVL03W.html>)

<sup>33</sup> 十八代目中村勘三郎が隅田川河畔の隅田公園にて江戸時代の芝居小屋を模した仮設劇場を設営し、2000年の初演以来、東京のみにとどまらず大阪、名古屋、さらには日本を飛び出し、ニューヨーク(アメリカ)、ベルリン(ドイツ)、シビウ(ルーマニア)などに登場し、各地で人々を沸かせてきた。通常の劇場とは趣を異にする、「江戸の芝居見物」を体験できるいわばタイムトリップのような、時空を超えるエンタテインメントとして、歌舞伎ファンの枠を超え多くの観客を惹きつけている。(「平成中村座発祥の地記念碑」と「勘三郎の鼠小僧の像」除幕式 | 歌舞伎美人 (かぶきびと)

([http://www.kabuki-bito.jp/news/2015/04/post\\_1360.html](http://www.kabuki-bito.jp/news/2015/04/post_1360.html)),平成中村座公式ウェブサイト | 平成中村座紹介 | 松竹(<http://www.nakamura.com/introduction/index.html>)より)

<sup>34</sup> 注36で詳述。

<sup>35</sup>十八代目中村勘三郎により赤坂ACTシアターの柿茸落公演として平成20(2008)年に始まった。2015年で4回目になる。(勘九郎、七之助「赤坂大歌舞伎」への意気込み | 歌舞伎美人 (かぶきびと) ([http://www.kabuki-bito.jp/news/2015/06/post\\_1425.html](http://www.kabuki-bito.jp/news/2015/06/post_1425.html))より)

若手歌舞伎俳優や、梨園外の役者を多く用いて、新しい取り組みを行っている。

## 4.2 分析内容・結果

### 4.2.1 2015年に松竹によって上演された演目について

2015年の歌舞伎公演は、主に表4-2-1のようになっている。表にあるだけで45公演ある。

今年最も注目されたであろういくつかの公演について説明する。

まず第一は「スーパー歌舞伎Ⅱ ワンピース」<sup>36</sup>であったといえるだろう。東京公演は2015年10月7日～31日、11月1日～25日の間に新橋演舞場で行われ、その後は2016年3月1日～25日に大阪歌舞伎座公演、4月2日～26日の博多座公演が予定されている。この公演が話題を呼んだのは、何より国民的人気漫画を歌舞伎として舞台化するということがあった。

第二に、先述した四代目鴈治郎の襲名披露公演とその巡業である。やはり先述したように、時流を象徴するような出来事であり、大物俳優が少ない現状における起爆剤としての効果を狙った公演であるように感じられた。

第三に、「六本木歌舞伎 地球投五郎宇宙荒事」。2月3日～18日、東京 EX THEATER ROPPONGIで行われる。宮藤官九郎脚本、三池崇史演出。<sup>37</sup>

第四に、「歌舞伎 NEXT 阿豆流為」。平成14年に上演され、若者に圧倒的に支持されたという劇団☆新感線と市川染五郎による新作舞台「アテルイ」。これを歌舞伎のために書き換えて、13年ぶりに新橋演舞場で上演したものである。染五郎は「今までなかった新しい演劇が誕生する舞台にしたい」と、「歌舞伎NEXT」と銘打ったそうだ。<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> 「スーパー歌舞伎Ⅱ (セカンド)」については、公式サイトに以下の説明がされている。「三代目市川猿之助 (現猿翁) によって創造された、かつてないスケール感と重厚な物語性を併せ持ったスーパー歌舞伎は、数々の金字塔を打ち立て、演劇界に新しいジャンルを拓いた。そのスピリットを継承した四代目市川猿之助が自らの手で創造したスーパー歌舞伎」。「現代の演劇界を代表する才能たちと共に全く新しい舞台空間の創造を目指し、第一弾公演として2014年3月に新橋演舞場、続いて4月には大阪松竹座でのロングラン上演を果たした『空ヲ刻ム者』を大成功に導いた。その第二弾が『ワンピース』。『ONE PIECE (ワンピース)』(漫画)とは、「週刊少年ジャンプ」1997年7月22日より連載開始。著者は尾田栄一郎。2010年3月4日発売のコミックス第57巻が、日本出版史上最高初版発行部数となる300万部を記録。その後も64巻で初版400万部、67巻で初版405万部と、記録を更新し続けている。コミックスの1巻から76巻までの累計発行部数は3億2000万部以上。海外では35以上の国と地域で流通し、海外でのコミックス累計発行部数は6000万部以上。1999年10月に開始したテレビアニメは現在、フジテレビ系列で毎週日曜日の9時30分から放送中。」(スーパー歌舞伎Ⅱ ワンピース <特設サイト> (<http://www.onepiece-kabuki.com/>)より。)

<sup>37</sup> 海老蔵、獅童が出演「六本木歌舞伎」 | 歌舞伎美人 (かぶきびと) ([http://www.kabuki-bito.jp/news/2014/10/post\\_1218.html](http://www.kabuki-bito.jp/news/2014/10/post_1218.html))

<sup>38</sup> 歌舞伎NEXT「阿豆流為」13年ぶり上演 主演・染五郎「新しい演劇が生まれる」 - 産経ニュース (<http://www.sankei.com/entertainments/news/150621/ent1506210007-n1.html>)

第五に、「赤坂大歌舞伎」。先述したように、新しい歌舞伎を求めて故十八代勘三郎がはじめた歌舞伎でも息子の中村兄弟に継承されていて、成功例とっていい。平成に新しくつくられたものの中でも常に話題性が高い。

本稿においては、この10月の「スーパー歌舞伎Ⅱ ワンピース」と、2月、8月の「六本木歌舞伎 地球投五郎宇宙荒事」、7月の「歌舞伎 NEXT 阿豆流為」、9月の「赤坂大歌舞伎」の4公演におけるファンの言動を考察していこうと思っている。

#### 4.2.2 ファンのツイッターにおける反応

ファンの

##### 4.2.2.1 新規ファンにとっての歌舞伎

##### 4.2.2.2 古参ファンにとっての歌舞伎

## 5. 結論

## 6. 参考文献

- 『『スーパー歌舞伎Ⅱ ワンピース』公演プログラム』.(2015.10). 松竹株式会社.  
「ユリイカ 4月臨時増刊号」.(2015.3). 青土社.
- 安西徹雄.(1985.7). 「シェイクスピア劇四〇〇年」. NHK ブックス.
- 経済産業省.(2013.2). 「ライブ・エンタテインメントに関する調査研究報告書」.  
経済産業省 商務情報政策局 文化情報関連産業課(メディア・コンテンツ課).(2014.1).  
「コンテンツ産業の現状と今後の発展の可能性」.  
( [http://www.meti.go.jp/policy/mono\\_info\\_service/contents/downloadfiles/1401\\_s\\_hokanjikou.pdf](http://www.meti.go.jp/policy/mono_info_service/contents/downloadfiles/1401_s_hokanjikou.pdf)).
- 高木博志.(2014.6). 『『岩波講座日本歴史 第16巻 近現代2』伝統文化の創造と近代天皇制』. 岩波書店.
- 今尾哲也.(1993.6). 「歌舞伎をみる人のために」. 玉川大学出版部.
- 佐藤孔亮.(1999.1). 「歌舞伎に見る日本史」. 小学館.
- 市川猿之助.(2003.2). 「スーパー歌舞伎」. 集英社新書.
- 七海ゆみ子.(2012.2). 「無形文化遺産とは何か」. 彩流社.
- 上村以和於.(2003.9). 「時代のなかの歌舞伎—近代歌舞伎批評家論」. 慶應義塾大学出版会.
- 秦真由美太田樹里,菅野政孝,佐久間昌治.(2012.5). 「ライブエンターテインメントの未来と戦略 ～その1 ライフビジネスとデジタルコンテンツの共存～」. 情報処理学会.
- 諏訪春雄.(2000.6). 「歌舞伎の源流」. 吉川弘文館.
- 西洋比較演劇研究会.(1999.6). 「演劇論の現在」. 白風社.
- 石山俊彦.(2013.10). 「歌舞伎座五代 木挽町風雲録」. 岩波書店.
- 中川京介.(2013.8). 「歌舞伎 家と血と藝」. 講談社現代新書.
- 田口章子.(2004.1). 「歌舞伎と人形浄瑠璃」. 吉川弘文館.
- 渡辺守章.(1984.7). 「劇場の思考」. 岩波書店.
- 渡辺守章.(2009.12). 「渡辺守章評論集 越境する伝統」. ダイヤモンド社.
- 渡辺保.(1989). 「歌舞伎：過剰なる記号の森」. 新曜社.
- 徳永高志.(2000.11). 「文化経済学ライブラリー⑧ 劇場と演劇の文化経済学」. 芙蓉書房出版.
- 内田樹.(2010.9). 「街場のメディア論」. 光文社新書.
- 服部幸雄.(1993). 「江戸歌舞伎」. 岩波書店.
- 和田充夫.(1999.3). 「関係性マーケティングと演劇消費 熱烈ファンの創造と維持の構図」. ダイヤモンド社.

## 7. 参考資料

・表 4-2-1 2015年に松竹によって上演された演目(月・場所別)

	歌舞伎座	新橋	大塚	本町	越前	その他
	舞場			南座		
1月	壽初春大歌舞伎(2~26日) 蜘蛛の拍子舞, 女暫, 一本刀土俵入, 番町皿屋敷, 黒塚(玉, 吉右, 勘, 七, 染, 猿)	初春花形歌舞伎(3~24日) 石川五右衛門(海、獅)	壽初春大歌舞伎 壽曾我、廓文章など(鷹、橋、愛、扇、仁左)	なし	なし	1月浅草公会堂 新春浅草歌舞伎(2~26日) 娘七種、一條大藏譚、忠臣蔵等(松也、歌昇他若手)
2月	二月大歌舞伎(2~26日) 毛谷村、一谷嫩軍記など(吉右、菊五郎、幸四郎)	なし	鷹治郎襲名披露二月大歌舞伎 傾城反魂香、曾根崎心中、傾城反魂香、連獅子、義経千本桜など(鷹、扇、染、老、左、魁、仁左、菊五郎、歌昇、吉右、幸四郎、藤十郎など)	なし	なし	EX シアター六本木 六本木歌舞伎(3~18日) 地球投五郎宇宙荒事(宮藤脚本、海、獅など) 第六回 システィーナ歌舞伎 <small>ゆりわかまるゆみのいさおし</small> 百合若丸弓軍功ユリシリーズ (愛、種之助、大和悠河など) 博多座 二月花形歌舞伎(4~26日) 伊達の十役(秀太郎、亀蔵、隼人など)
3月	三月大歌舞伎(3~27日) 菅原伝授手習鑑(仁左衛門、愛之助)	なし	なし	三月花形歌舞伎 矢の根(歌昇他若手)	なし	なし

4 月	鷹治郎襲名披露四月大歌舞伎(2~26日) 碁盤太平記、六歌仙容彩、廓文章、梶原平三誉石切、口上、河庄、石橋(鷹,扇,染,巻,左,魁,仁左,菊五郎,歌昇,吉右,幸四郎,藤十郎など)	なし	なし	市川海老蔵特別舞踊公演 吉野山、身替座禪	なし	平成中村座陽春大歌舞伎十八世中村勘三郎を偲んで(1日~5月3日) 勸進帳,妹背山婦女庭訓,魚屋宗五郎など(橋,獅,勘,七,亀など) 中日劇場四月花形歌舞伎(4~26日) 操り三番叟,雪之丞変化,新・八犬伝(愛,猿,右近) 金丸座四国こんびら歌舞伎大芝居(11~26日) 伊勢音頭恋寝刃(菊之助,松,時)
5 月	團菊祭五月大歌舞伎 摂州合邦辻、天一坊大岡政談、め組の喧嘩(菊之助、菊五郎、松禄、海老蔵)	なし	なし	第二十三回南座歌舞伎鑑賞教室(8~14) 色彩間苺豆(吉弥、松	なし	明治座 明治座 五月花形歌舞伎(2~26日) 矢の根、鯉つかみ等(猿之助、中車、愛之助)

				江)		
6 月	六月大歌舞 伎 <hr/> 天保遊俠 録、新薄雪 物語、夕顔 棚(吉右衛 門、仁左衛 門、菊五郎、 幸四郎、橋 之助、他若 手)	なし	六月花形歌舞 伎 <hr/> 鯉つかみ(愛之 助など)	なし	市川猿之助 特 別 舞 踊 公 演 (5.30~6.24)	博多座 四代目中村鴈 治郎襲名披露 六月博多座大 歌舞伎(2~26 日) <hr/> 播州皿屋敷、 連獅子、曾根 崎心中、芸道 一代男(鴈,藤, 秀,扇,中車,梅 玉など)
7 月	七月大歌舞 伎 <hr/> 八犬伝、一 谷嫩軍記、 牡丹灯籠 (獅童、海老 蔵、玉三郎、 中車)	歌舞伎 NEXT 阿豆流 為 <hr/> (勘,七)	七月大歌舞伎 <hr/> ぢいさんばあ さん、絵本合 法衛(仁左)	なし	全国公立文化施 設協会主催 中央コース 松竹大歌舞伎 (6.30~7.31) 一河内山、藤娘、 芝翫奴(橋之助、 他若手) <hr/> 東コース 松竹大歌舞伎 中村翫雀改め 四代目 中村鴈 治郎襲名披露 (6.30~7.31) 引窓、連獅子 (鴈、壺、藤)	なし

8 月	八月納涼歌 舞伎 <hr/> おちくぼ物 語、(故三津 五郎に捧 ぐ)棒しば り等 (中村兄弟、 橋之助、そ の他若手)	なし	なし	なし	なし	中日劇場 六本木歌舞伎 名古屋公演 地球投五郎宇 宙荒事(2~10 日) <hr/> (海老蔵、獅童、 老太郎、加藤 清史郎) 大阪・新歌舞 伎座 二十一世紀歌 舞伎組 三代猿之助四 十八撰の内 新・水滸伝 (8~30日) <hr/> (右近,春猿,笑 也など) オリックス劇 場 六本木歌舞伎 大阪公演 地球投五郎宇 宙荒事(15~23 日)
9 月	秀山祭九月 大歌舞伎 <hr/> 紅葉狩、伽 羅先代萩な ど (玉三郎、吉 右衛門、他 若手)	なし	なし	九月花 形歌舞 伎 <hr/> あらし のよる に(獅 童、松 也)	西コース 松竹大歌舞伎 中村翫雀改め 四代目 中村鴈 治郎襲名披露 (8.31~9.25) <hr/> 7月に同じ	赤坂ACTシア ター 赤坂大歌舞伎 (7~25日) <hr/> 操り三番叟、 お染の七役 (勘,七,新悟,彌 十郎など)
1 0	芸術祭十月	スーパ ー歌舞	歌舞伎 NEXT 阿豆流為	なし	なし	日本特殊陶業 市民会館

月	大歌舞伎 阿古屋、髪 結新三、矢 の根等(仁 左、玉三郎、 松也、他若 手)	伎II(セ カンド) ワンピ ース	(3~17日) 中村兄弟			錦秋名古屋 顔見世(3~25 日) 藤娘、松浦の 太鼓、俊寛、鞘 当等(吉右衛 門、歌六、他歌 昇等、若手)
1 1 月	吉例顔見世 大歌舞伎 忠臣蔵、勸 進帳、河内 山など(仁 左、幸四郎、 海老)	スーパ ー歌舞 伎II(セ カンド) ワンピ ース		なし	松竹大歌舞伎 吉原雀、魚屋宗 五郎 (松也、菊之助)	平成中村座 大坂の陣 400 年記念 大阪平成中村 座 (10.25~11.26) 女暫、狐狸狐 狸等(中村兄 弟、扇雀、橋之 助) 出石永楽館 第八回 永楽 館 歌舞伎 (4~10日) 青雲の座、蜘蛛 絲梓弦(鴈、 愛、壱)

※出典：公演情報 | 歌舞伎美人 (かぶきびと) (<http://www.kabuki-bito.jp/schedule>)

※上段は公演名。下段は演目。()内は上段は公演日程、下段は役者。

役者略称：玉=玉三郎/仁左=仁左衛門/吉右=吉右衛門/鴈=四代目鴈次郎/中村兄弟=勘九郎、七之助/愛=愛之助/壱=壱太郎/橋=橋之助/猿=猿之助/染=染五郎/海=海老蔵/獅=獅童