

●研究ノート(査読を経たもの)

現代の大衆演劇における「大衆性」の構造 ——予備的考察

竹内孝宏

目次

1. 舞踊の優位
2. 浅草木馬館の記号論的地位
3. 「テッパン曲」とその代表機能
4. 展望

キーワード

大衆文化 (Popular Culture)
日本 (Japan)
浅草 (Asakusa)
演劇/劇場 (Theater)
舞踊 (Dance)
音楽 (Music)
表象 (Representation)

Structure of “Popularness” in Contemporary *Taishū Engeki*: Preliminary Study
by TAKAHIRO TAKEUCHI

本日も「もちつもたれつ」ということで
(ある役者の口上挨拶)

1. 舞踊の優位

現在、大衆演劇¹⁾の上演は3部構成を標準としている。劇団によって呼びかたに微妙な差はあるが、たとえば第1部「顔見せミニショー」、第2部「お芝居」、第3部「グランドショー」といった具合である。いずれにしても、「演劇」という名称に反して、全体の上演に占める「芝居」の割合はあからさまに低い。演目内容だけではなく時間配分からしても、第1部が30分、第2部が70分、第3部が70分、これに幕間や口上挨拶を加えて合計210分(3時間半)という進行であり、舞踊には芝居より30分ほど長い時間が充当されている²⁾。

「舞踊の優位」とでもいうべきこの現象は、さほど遠い過去に端を発するものではない。たとえば小津安二郎が1959年に発表した映画『浮草』は、それを暗示するひとつの強力な傍証になるだろう³⁾。旅芝居の一座を題材にしたこの映画には、日替わりの演目をそれぞれ小屋のなかに貼り出した、いわゆる「書き出し」が何度も背景に出現するが、実際そのひとつは「納涼特選狂言上演 30日 一幕目 験の母／二幕目 新舞踊／三幕目 慶安太平記」となっている⁴⁾。

舞踊ショーを中心とした現在の上演形態がいつごろから一般化しはじめたのかは微妙であり、安易に断定することはできない。これについては、80年代初頭に梅沢富美男の女形舞踊がメディアも巻きこみながら全国的にブレイクしたことがきっかけとなって、大衆演劇が芝居から舞踊(具体的には座長女形舞踊)に大きくシフトしていったという「物語」が、いたってまことしやかに流通しているように思われる。しかし同時にまた、この梅沢ブームが「東京」という、こと大衆演劇的にはかなり限定された(そしてどちらかといえば周縁的ですからある)ローカリティを中心に発生した現象であることは重要である。事実として、同時期の関西では、美里英二というスターを中心に、梅沢ブームとは独立したまったく別種の「演劇シーン」が展開していたからである⁵⁾。

しかし、なにが起きたのかは比較的はっきりしている。ようするにそれは、舞踊ショー肥大化の代償として、「前狂言が上演されなくなる」という事態であった。鵜飼正樹はこのように書いている。

1990年代半ばまでは、劇場公演の場合、前狂言、切狂言の芝居2本と、舞踊・歌謡ショーの3部構成が普通だった。切狂言は座長主役の芝居、前狂言は若手中心の芝居である。70年代まではこれに中狂言（主として喜劇）が加わって、芝居を3本上演していたと聞いている。

90年代後半ごろから、前狂言が上演されなくなり、ミニショー、芝居、本ショーの3部構成がスタンダードとなった。どこの劇団が、あるいは劇場が率先して変更したのかは不明である。気がついたら、いつのまにかそうになっていたというのが、大衆演劇関係者の実感ではないだろうか⁶⁾。

そうした「前狂言の消滅」が大衆演劇の「幕内」にどういう影響をあたえることになるのかは、鵜飼がつづけて指摘するとおりだろう。たとえばそれは、若手にとってのチャンスが減るということであり、ひいては、芝居というチームプレーから舞踊という個人プレーへの転換によって「劇団」という仕組みそれ自体が弱体化することである。そして鵜飼は、こうした懸念から、あらためて「芝居こそ本道という原点に立ち戻」ることを提案している⁷⁾。

しかし、この影響がおよぶ範囲は「幕内」の閉じられたポリティクスに限定されはしない。「スペクタクル」としての（あるいは「芸術」としての）演劇は、芝居か舞踊かにかかわらずなく、また大衆演劇であるか否かにもかかわりなく、すくなくとも俳優、劇場、ドラマツルギー、そして観客という4つのファクターによって規定されざるをえないからである⁸⁾。同時にそれは、演劇の実践もまた「幕内」（や「業界」）のロジックを超えた文化的表象、あるいは徴候の一形態として理解しようということを意味する。

俳優の小沢昭一は、芸を身過ぎ世過ぎの生業とする「芸能者」の立場から、「芸能の場合、つまらないから減びたんですよ。早い話が。結局、民衆が棄てたから減びたんですよ」と、きわめて簡潔に断じている⁹⁾。これを大衆演劇の現状に即してパラフレーズするなら、ごく素朴に考えて、大衆演劇の観客がいまは芝居よりも舞踊を必要としているということになるだろう。「芝居から舞踊へ」というパラダイムシフトがいつ発生したのかはともかく、われわれはいまだそのなかにいる。しかし、芸能が身過ぎ世過ぎの生業であるならなおさら、それは同時に役者の側へのフィードバックとしてもまた作用したはずだ。だとすれば、いささか乱暴なのは承知のうえで、こういってみたいことができるのではなかろうか——大衆演劇における「舞踊の優位」という事態は、役者のファンタジーと観客のファンタジーの、いわば暫定的な妥協形成の

産物である、と。そして役者と観客によって共有されたファンタジーがもっとも純粋な形で具現化するのが、あるいは役者のファンタジーと観客のファンタジーがもっとも密接に交錯するのが、踊りの「曲」の選択であると想定してみることにする¹⁰⁾。「踊り」を構成するもう一方の要素である「振り」は、一部の天才的な例外による天才的な発明を別にすれば単純な「当てぶり」か、さもなければ類型化されたパターンの弛緩した反復でしかなく、およそ欲望のゲームに参画しうるほどの強度をもってはいない。

さらに、そこで重要なのは、その「曲」のほとんどすべてが、民謡や江戸俗曲といった「伝統歌謡」ではなく、ほぼコンテンポラリーな広義の「レコード歌謡¹¹⁾」を使用していることである。大衆演劇の外部で、大衆演劇とは異なるロジックにもとづいて展開する「同時代」の大衆文化領域が、ほかならぬその「同時代性」において大衆演劇に（すくなくとも部分的には）接続していく。そうした意味からすれば、大衆文芸における股旅物や剣豪物ブームが、主に新国劇を媒介として大衆演劇の芝居のレパートリーに反映されていたかつての状況と¹²⁾、図式そのものはなんら変わっていないともいえるだろう。かりにそうした関係性の構図が見えにくくなっているのだすれば、それはつまり「大衆演劇」という四文字熟語の「現代的」な用法が、ある文化的な負荷を歴史的に担わされることになったせいではない¹³⁾。いずれにしても、「ガラ芸」（ガラバゴス芸能）としての大衆演劇とでもいうかのごとき社会通念とは、もはやきれいさっぱり決別するべきである。

しかし、それでもなお、どうして芝居ではなく舞踊でなければならなかったのか、あるいは単にどうして芝居は「棄てられた」のかという根本的な疑問は、依然として残る。というより、これは大衆演劇の内部からだけではどうやっても解を導くことができない問題である¹⁴⁾。

2. 浅草木馬館の記号学的地位

現代の大衆演劇は、周知のとおり基本的には旅興行を常態としながら、仮設の移動式「テント劇場」を使用することはもはやなくなった¹⁵⁾。いいかえれば、大衆演劇の上演空間は常設劇場（あるいは常設建築物の一部）である。というより劇場は、さまざまな意味で不断の「モビリティ」とともにある大衆演劇の、もっとも不動の要素にはかならない。そして、首都圏には、大衆演劇の「代表的」な劇場がひとつ存在する。浅草の木馬館大衆劇場（以下、木馬館）である。

ところで、「大衆演劇舞踊ショー曲目調べ」とでもいうべき「考現学」的調査を試みるのであれば、この環境を最大限に活用することが不可避免的に要請される。ここで

まず最初に断念しなければならないのは、網羅的であることと体系的であることだからである。現在、大衆演劇が上演される空間としては、全国に約40の劇場と約60の「センター」がある。また、ひとつの劇団が1日の上演で使用する舞踊ショーの曲は、平均して25曲前後であると考えてよい。したがって、潜在的な「調査対象」は1日につき2500曲、しかもこれは原則的に日替わりである。いいかえれば、つねに流動的であり、また極端に分散的である。したがって、実効性という観点からしても、網羅性と体系性に拘泥するのではなく、むしろ「代表性」を積極的に導入するのがもっとも妥当な選択ということになるだろう。

しかし、木馬館が大衆演劇の「代表的」な劇場であるというとき、それはいったいなにを意味するのだろうか。山口昌男は、東京の都市空間における劇場の布置を文化記号学的に分析しながら、木馬館をつぎのように位置づけている。80年代初頭の文章であるが、構造的に、状況はいまもさほどかわっていない。

最高裁のように記号学的には正^{プラス}の皇居を向いている国立大劇場の裏手にあって、申し訳のように、記号学的には負^{マイナス}の側である裏手の平河町の側から国立演芸場をでて、東京という都市空間では、かつて小塚原の刑場という負^{マイナス}の中の負^{マイナス}の地点に最も近かった負^{マイナス}の町浅草に焦点を移すと、木馬館という、「小屋」ということばがぴったりする、もう一つの演芸場が像を結んでくる。[……] この木馬館があるのは浅草も奥山あたりで [……] 同じ浅草でも映画館が建ち並ぶ中心的な繁華街から外れた観音様の裏手の古着屋などが並ぶ、大公衆便所の前という、いかがわしさの条件が愉しく揃った、「反^反国^国立的」立地条件が充分に揃った一劃である¹⁶⁾。

ここから、およそ以下のような図式を得ることができる。

- + 半蔵門：+ 皇居側 = 国立大劇場
- 平河町側 = 国立演芸場
- 浅 草：+ 六区
- 奥山：+ ()
- 木馬館

六区はいまならさしずめ東京スカイツリーに置き換えられるべきであろう。また「記号学的」シンメトリーを確保するには、奥山エリアの「プラス」として、2012年

3月にオープンしたリッチモンドホテル浅草を補っておく必要がある（というより、奥山エリアにおける木馬館の「マイナス」がこれでようやく記号的な安定をみたと考えるべきなのかもしれないが）。しかし、わざわざそれほどの手間をかけるまでもなく、木馬館がすくなくとも三重の「マイナス」によって印づけられていることはすでに疑いようがない。

この図式は、単なる形式的な記号操作から導かれただけの実体を欠いたシミュラクルとはまったく異なる。実際、東側の浅草寺境内と西側の六区興行街の中間に位置する奥山界限、とくに木馬館が位置する通称「奥山おまいり通り」は、いまだ「昔ながら」の飲食店や服飾店が軒を連ねてはいるが、都市の機能としてはいまや2つの「ハレ」の場をつなぐ路地としてのそれにまで還元されているかのようだ。2012年の秋をもってついにすべての映画館を失った六区そのものが、すでに「ハレ」の空間としてはその歴史的／文化的役割を終えつつあるらしいということはあるにせよ、「奥山」という名称そのものが、記号論的対立を超えていかにも不気味に感じられるような機会もすくなくない。たとえば、あまりの雑踏に埋めつくされた仲見世や浅草寺の境内にいい加減うんざりして、思わず本堂の手前を左折すると、そのまま導線は奥山につながっていく。すると一瞬にして、正月の三が日ですら、東隣りの観音様を埋めつくす人ごみなどまるでウソのように人口密度が希薄化するだろう。また、西側の演芸ホールや東洋館に人々が蟬集しているのとはまったく対照的な寒々しい風景が——まさに木馬館のあたりで——展開することもめずらしくない。そしてそこでは、若い座長がひとり寂しく、まばらな通行人にチラシを配っていたりする¹⁷⁾。

これが木馬館のロケーションである¹⁸⁾。そして、これにもうひとつの基本的な記号論的対立、すなわち

+大芝居：歌舞伎

-小芝居：大衆演劇

という系譜学的「ヒエラルキー」¹⁹⁾を重ねてみると、じつはむしろ木馬館にまつわる三重のマイナス性そのものが、大衆演劇の劇場としての「代表性」を逆説的に——つまり統計学的ではなく文化科学的に——担保しているのだということがわかる²⁰⁾。それは大衆演劇そのものに刻印された文化史的マイナス性ともほぼ正確に照応する。この整合性はきわめて重要である。木馬館を素朴に（ときには皮肉に？）「檯舞台」と形容する役者は多い。また、「木馬館に上がる」ことがそのまま劇団の高いステイタスを示すかのような通念は、役者にも観客にもごく自然に流通している。日本

の大衆芸能における浅草の特権的なゲニウス・ロキとでもいうべき「過去の栄光」が（あるいはそれだけが）、まちがいなくそこには強く影響しているだろう。しかし、そうした「自然」で晴れがましい観念連合の成立や流通は、もはやそれ自体ひとつの分析対象と考えるべきではないだろうか（すくなくともそれは関西の状況を切り捨てることによって始めて成立するだけの、いちじるしくバランスを欠いた言説である）²¹⁾。もちろん、だからといって、近代市民社会の価値観からすれば負の記号性を担うものであればあるほど「真の意味で大衆的」（!）であるとする新左翼の対抗文化のロジックなど、この場合、単に蛇足なだけであることはいうまでもない。

3. 「テッパン曲」とその代表性

ところで、大衆演劇の舞踊ショーで使用される曲目にも、「代表的」なものがいくつか存在する。それはファンのあいだでよく「テッパン曲」などといわれたりする。「テッパン」とは「鉄板」であり、これを「効果が確実に期待される」という意味で使う用法は、大衆演劇の領域にかぎらず、風俗的にほぼ定着している。

しかし、現代の大衆演劇に投影された「大衆性」の構造を、劇（義理人情?）ではなく、踊りそのもの（新舞踊?）ですらなく、踊りの伴奏曲（レコード歌謡）において顕在化させようとするとき、この「テッパン曲」の存在はすでに両義的である。それは容易にニヒリズムを導く。つまり、役者や観客の経験的実感を全面的に信頼し、すでに選別され「聖別」されたこれらの楽曲を相手にしさえすれば、それで十分、事はたりるのではないかというわけだ。

ところで、そうした「テッパン曲」には具体的にどのような歌が含まれるのか。たとえば、中村桃子はそれを200曲ほどのリストにまとめているが、そのうちもっとも「テッパン度」が高いとされるのは以下の26曲である（順不同）²²⁾。

暖簾（五木ひろし）＊

タイガー＆ドラゴン（クレイジーケンバンド）＊

炎（冠二郎）＊

あなたを愛する想い（三浦和人）

月（桑田圭佑）＊

Ti amo（EXILE）＊

ultra soul（B'z）＊

祭りの神（CLUB PRINCE feat. IKECHAN）＊

山河（五木ひろし）＊

泡雪の恋（村治崇光）
桜小町（ナオト・インティライミ）
暁月夜（THE BOOM feat. 石川さゆり）
お目通り（与ろずや紫舟）
北のまほろば（里見要次郎）
幸せ（小林幸子）
孔雀舞（金沢明子）
お梶（島津亜矢）
戻り橋暮色（大月みやこ）
酒供養（石川さゆり）
愛と欲望の日々（サザンオールスターズ）＊
愛燦燦（美空ひばり）＊
NAO（HY）
羅生門（坂本冬美）＊
また君に恋している（坂本冬美）＊
哀歌（エレジー）（平井堅）＊
大阪 LOVER（DREAMS COME TRUE）＊

このセレクトには、大衆演劇のシアターゴアアであればほとんどだれもが基本的に同意できるはずだ。もちろん、人によって微妙な見解の相違が発生することはあるだろうが、すくなくとも、サンプル数の不足といった統計学的瑕疵などまったく問題にならないほど、十分に説得的なラインナップである。しかも、ここにはすでにある種の注目すべき「傾向性」があらわれている。たとえば、五木ひろし、石川さゆり、坂本冬美といった特定の「演歌系」歌手へのあきらかな偏向が見られる一方、サザンオールスターズから EXILE にいたる「J-POP 系」のグループも排除されることなく分散している。またタイトルに（アウトローの「義理」や「人情」とは異なる市民社会的な）「愛」や「恋」およびその関連語句が多く顕在化しているだけでなく、潜在的にも最広義の「恋愛」を内容とする歌詞が大半である、等々…²³⁾。

しかしここでは、「これをどう解釈すべきか」というのではなく、むしろ「これに対してどうふるまうべきか」という問いを立ててみたい。するとこのとき、なによりもまず考慮に入れておかねばならないのは、こうした「テッパン曲」が大衆演劇をいわば「代表」しすぎていると同時にしきれていないということである。代表しすぎているというのは、つまり大衆演劇に固有の機会性と状況性による作用を潜在的に強

く受けやすいということだ。役者としてはなにがなんでもウケなければならず、また観客としてはなにがなんでも満足させてもらわねばならないとき、ほぼ排他的に「安定のテッパン曲」が選ばれるのは論理的な必然だろう。大衆演劇において、そうした機会や状況は、たとえばご最良筋やファンクラブの「リクエスト」からいわゆる「座長大会」にいたるまで、プライベート／パブリックのファンタジー領域をくまなくカバーする。とくに座長大会は、スターシステムによって作動する欲望装置としての大衆演劇が、その不可視の構造を惜しげもなくさらけ出す機会であり、その意味において大衆演劇のもっとも純粹化された形式である。したがってそれは「テッパン曲」のテッパン性と（理論的には）もっとも相互補完的な関係にある²⁴⁾。

にもかかわらず、「テッパン曲」は大衆演劇を十分に「代表」しきれていない。というより、大衆演劇という欲望装置の（見かけの）閉鎖系に亀裂を生じさせることによって外部との動的な「交渉」を可能にするのが「テッパン曲」の逆説的な機能にはかならないと考えるべきだろう²⁵⁾。実際、関西大衆演劇親交会会長で里見劇団進明座総座長でもある里見要次郎の《北のまほろば》、そしてまたさまざまな役者や劇団のテーマソングとして「替え歌」化されることがいまやその唯一の存在理由であるとしてもいうかのごとき与ろずや紫舟《お目通り》を別格の例外として、リストにあげられた楽曲を享受するのに大衆演劇ファンである必要はかならずしもない（じつは《北のまほろば》ですらカラオケのJOYSOUNDに入っている）。同じことは逆の方向から確認することもできる——現時点でもっとも包括的なシングルチャート集計『Single Chart-Book Complete Edition 1968-2010』（オリコン、2012年）には、リストのうちアステリスクを付した14曲が掲載されている²⁶⁾。

4. 展望

「テッパン曲」は、大衆演劇の内部で役者と観客のファンタジーがもっとも密接に交錯するサイトであると同時に、大衆演劇そのものの内部と外部をひそかに連結する精妙な開口部でもあった。そこからひとつの「公準」が導かれる。ようするに、理論的にいうなら、大衆演劇の「大衆性」は、閉鎖的な固有性（絶滅危惧種、あるいは「ガラ芸」としての大衆演劇！）でもなければ開放的な一般性（たとえば「影響」といった一方通行的概念で語られるような）でもなく、異なる欲望経済のあいだで発生する動的な変換プロセスとして把握しなければならないということだ。すでに確認したとおり、「テッパン曲」の固有性においてすら、大衆演劇の外部から内部へ、また逆に内部から外部へ、役者と観客の欲望がいわば力動論的に移動する様子を観察することができるからである。

しかし、「観察」の位置設定はどうするべきか。当然のことながらそれは、大衆演劇という欲望装置の内部で交錯する役者と観客のファンタジーを視野に収めることができるだけでなく、大衆演劇そのものとその外部との交渉をもまた一挙に俯瞰することを可能にするようなものでなければならない。観察におけるメタな視点とベタな経験を同時に確保することといってもよい。さらにそこには、「テッパン曲」のテッパン性をいったん括弧に入れ、それこそ注意を平等に漂わせながら、あらゆる徴候を可能なかぎりくまなく——といっても体系的で網羅的であることは断念しなければならないが——記録するという構えが要求される。

当然それは観察の具体的な「ふるまい」にもまた強く作用するだろう。ここで大衆演劇の「科学的先行研究」を振り返ってみると、なにはさておき、鶴飼正樹『大衆演劇への旅』が圧倒的な偉容とともに屹立する。1年2ヶ月におよぶこの記念碑的なフィールドワークは、しかし社会学的な「参与観察」の域をはるかに逸脱していた。観察過程で生じる観察主体の質的変容が観察そのものの（結果ではなく）条件になっているという意味において、むしろそれは複雑系システム科学の「内部観測」へ、ずっと接近したアプローチであるといってもよい。研究者としての鶴飼正樹は、フィールドワークの対象である市川ひと丸劇団の南條まさきという役者でもあったからである。

それからもうひとつ、雑誌『上方芸能』が1980年に実施した調査「ワイド集計・座員100人に聞きました」も忘れるわけにはいかない²⁷⁾。これは関西の12劇団を対象とした、年齢や経験年数から夢と希望に至るまで16項目の質問からなるアンケートであり、「初調査・大衆演劇に携わる人たちのすべて」という、微笑ましいほど誇大なサブタイトルをもっている。しかし、「すべて」はともかくとして、「初調査」というのは事実であるようだ。それどころか、管見ではいまなお「最新調査」でもある（『上方芸能』は、2008年12月にもふたたび大衆演劇特集を組むことになるが、そのときにはこの種の調査は実施されなかった）。構成員の「定住」を暗黙の前提とする市民社会のコードが、不断の旅を日常そのものとする大衆演劇のコードと完全に一致することはないだろう。その意味からしても、『上方芸能』のアンケートはたしかにきわめて貴重な試みであった。

社会調査法の分類でいえば、前者は事例的社会調査であり、後者は統計的社会調査である（おそらく）。しかし、フィールドワークにせよアンケートにせよ、いずれも調査対象との「ナマな人間的接触」を前提としている点では共通している。それに対して、舞踊ショー使用曲から役者と観客が共有するファンタジー領域へと遡行しようとするならば、否応なく表象分析の「媒介性」を引受けなければならないだろう。し

かし、この迂回は、かならずしも消極的な必要悪ではなく、積極的なメリットでもある。欲望装置の内部構造と外部交渉をその動態において把握しようとするとき、その手がかりは(「欲望」そのものではなく)むしろひたすら「表象」でしかありえない。そしてその表象は、つねに、異なる審級——心的な、あるいは文化的な——のあいだで展開する葛藤の産物として生成する。それはすでに精神分析が教えているとおりである。この連想は、なるほど恣意的で唐突かもしれないが、しかしそうそう捨てたものではない。精神の分析家は、診察室のなかで患者の声に耳を傾ける。文化の分析家は、たとえば劇場のなかで演歌や J-POP に耳を傾ける。目的はいずれも、「欲望」の構造と機能を言語化することである²⁸⁾。

注

- 1) ここで「大衆演劇」とは、まず第一にいわば(規範的ではなく)「記述的」な概念である。すなわち、事実として「大衆演劇」という固有の名称をもち、原則的に「大衆演劇」専用の常設空間で上演されているジャンルの演劇を意味する。たとえば、マリリン・アイヴィーは以下のように述べている。「大衆演劇は、本当は大衆にアピールしているわけではまったくなく、ごくわずかな数のファンを魅了しているにすぎない」(Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago University Press, 1995, p.196)。したがって第二に、それは(一般的ではなく)「個別的」な概念である。おそらく「大衆演劇」は、かつて「演歌／艶歌」という個別的ジャンルが包括的ジャンルに転じていったのと逆のプロセスを経験したものと考えられる。
- 2) 以上は「東京の劇場」を対象とした試算である。これが関西や九州の劇場になるとまたちがった様相を示す。しかし「舞踊の優位」という傾向はまったくかわらない。「センター」(温泉ランドなどの宴会場)公演の場合も同様である。
- 3) 大衆演劇は「口承芸能」の残滓をいまなお色濃く残している。それはなにも有名な「口立て稽古」だけに該当する現象ではない(現在では台本もごく普通に使用される)。その生産、流通、消費のプロセス全体において、「文字に書かれた記録」の占める比重がきわめて低いということ、それゆえまた、直接的な「私的伝承」や閉鎖的な「うわさ」の厚みによって資料的な(信憑性ではなく——これも大衆演劇をめぐる流通する言説の特殊事情なのだが詳細は省く)「公共性」がいちじるしく制限を受けるということである(ここに、自然発生的な相互影響の無限連鎖、すなわちパクリ＝パクられるという伝達ルートの自己運動を加えてもよいだろう)。かりに書かれた記録が公開されている場合であっても、実質的にパーソナルな「聞き書き」の範疇に収まってしまうものはすくなくない。「文字に書かれた記録」ということでいうなら、現在の時点で刊行されている大衆演劇の雑誌メディアとしては『演劇グラフ』『花舞台』『演劇の友』の三誌がある。しかし、もっとも後発である『演劇の友』に掲載されたいくつかの文章を注目すべき例外として、そこに読まれるのは基本的には外部からの検証を必要としない「制度内」言説のたぐいであるといえる。こうした状況においては、まだしも「制度外」の「公共圏」に属する視聴覚資料を積極的に導入することが(もちろんその限界は重々わきまえつつ)、やはり相対的には重要になってくる。

- 4) 『浮草』は、同じ小津による『浮草物語』(1934年)のセルフリメイクである。そのプロセスを「映画(史)的」に分析する作業は筆者の手に余るが、この二つの映画作品を大衆演劇に関する歴史的な「映像資料」とみなす視点は十分に成立するのではないかと思う。そのとき、もっとも注目されるのはやはり舞踊ショーの取り扱いである。『浮草物語』には舞踊ショーのシークエンスが見られない。さらに、『浮草』における「新舞踊」の音楽はベギー・葉山『南国土佐を後にして』であり、すでに戦後の流行歌が使用されている。おそらくそれが、伝統的な「日舞」に対して「新舞踊」という名称が用いられていることの理由だろう。なお、ここで言及した「書き出し」がもっとも鮮明かつ大きく映し出されているのは、本編の約76分以降、座長(中村鴈治郎)とその妻(京マチ子)が劇場内で口論を展開するシーンにおいてである。
- 5) 関西の劇団が「梅沢ブーム」にどう反応したかについては、たとえば鶴飼正樹『大衆演劇への旅』未来社、1994年、185頁以下、また同時期の大阪における大衆演劇シーンについては、たとえば林幸次郎+赤江真理子『ぼくたちのちんどん屋日記』(新宿書房、1986年)、美里英二については『俺は天下の旅役者——自伝・美里英二』(祥文社、1984年)をそれぞれ参照。
- 6) 鶴飼正樹「「根強さ」の理由——今を生きる文化として」、『上方芸能』170号(2008年12月)、22-23頁。
- 7) 前掲書、23頁。
- 8) 渡邊守章は、演劇の「4要素」として観客、演戯者、劇場、そして劇作術を挙げている(『演劇』、『世界大百科事典3』平凡社、第2版2007年、730-731頁)。このパラダイムは、大衆演劇に関しても同じように有効である。
- 9) 小沢昭一『日本の放浪芸 オリジナル版』岩波学芸文庫、2006年、370頁。
- 10) ここで「ファンタジー」という言葉は、「その中に主体が登場する想像上のシナリオ」(ジャン・ラブリッシュ/J.-B. ポンタリス『精神分析用語辞典』村上仁監訳、みすず書房、1977年、114頁)という意味で使われている。とことん俗語に落とせば「自己チューの妄想」ということである。
- 11) 「レコード歌謡」の概念については輪島裕介『創られた「日本の心」神話——「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』(光文社新書、2012年)を参照。これは大衆演劇研究にとってもきわめて示唆的な仕事である。
- 12) とくに鶴飼正樹「大衆演劇の輪郭」、吉見俊哉(編)『都市の空間 都市の身体』勁草書房、1996年、171-172頁を参照。
- 13) 「大衆演劇」という言葉のトートロジーについては鶴飼、前掲書165頁を参照。
- 14) マリリン・アイヴィーは、芝居の持続性/舞踊ショーの断片性という対立を暗示しつつ、舞踊ショーをテレビ娯楽(の断片的時間性)に共振するものとみなしている(Ivy, *ibid.*, p.244)。舞踊ショーとは、テレビ時代における大衆演劇の延命策であるともいうかのようだ。なるほど、おおまかな文化論的認識としてはそのとおりかもしれない。しかし、ならば鶴飼が指摘する「90年代後半」という具体的な歴史性をどう考えるべきか。いまのところ、筆者としては結論を保留せざるをえない。
- 15) 今村昌平のデビュー作『盗まれた欲情』(1958年)は、今東光『テント劇場』(1957年)を原作としており、旅役者によるテント芝居の数すくない映画の表象として貴重である。実際にテント芝居の経験をもつ役者の評伝としては内川秀治『わがいちばん太鼓——旅役者片岡長次郎』(創思社出版、1986年)がある(とくに195頁以下)。
- 16) 山口昌男「大衆演劇のプレヒト」、南博ほか(編)『かぶく——大衆劇団の世界』白水社、1982年、155-156頁)。

- 17) 木馬館のある台東区では、定期的に観光マーケティング調査を実施している。たとえばそのうち、2008年における歩行者交通量調査の結果によれば、雷門と(木馬館にほど近い)TX浅草駅では、ごく大まかにいって3倍から5倍の差があることが示されている(http://www.city.taito.lg.jp/index/bunka_kanko/bunkakanko/marketing/marketing2008.files/084899_000001.pdf: 2013年1月5日確認)。また、2012年の調査における「活動目的別実施率」(つまり浅草にきて具体的になにをしたかということを示す比率)を見ると、「寺社への参拝」が86.6%であるのに対して、「大衆演劇・落語の鑑賞」は6.6%といった水準である(http://www.city.taito.lg.jp/index/bunka_kanko/bunkakanko/marketing/22markethinngu.files/2205_1-2.pdf: 同日確認)。かりに大衆演劇と落語を半分づつと見積もっても、浅草を訪れて木馬館に足を運ぶ人は3%ほどであることになる。しかし経験上、実際はもっと低い数値になることが容易に予想される。
- 18) その一方、劇場の活動に関するパブリックな情報は、かなりとぼしい。月刊『浅草』504号(2012年12月)の催し物紹介欄には、浅草演芸ホールと木馬館のところに「平成23年度文化庁芸術団体重点事業」と付記されている(41頁)。これが事実なら、国の文化政策による「公認」に対応した説明責任としての「情報公開」がなされる展開も十分に期待されるわけだが、日本芸術文化振興基金の公式資料(<http://www.ntj.jac.go.jp/assets/files/kikin/joho/h23/23-hojyo.pdf>: 2013年1月7日確認)を参考にするかぎり、残念ながら木馬館については誤りではないかと思われる。
- 19) これは大衆演劇の発生論とも深く関わる。鵜飼「大衆演劇の輪郭」、なかでもとくに大衆演劇がその起源において「演劇」という制度の外部にあったことを指摘した172頁以下を参照。
- 20) 厳密に言えば、同様の作業が(ほかにすくなくとも)大阪の大衆演劇についてなされなければならない。しかしその記号論的配置は、東京の場合とは比較にならないほど複雑になるだろう。たとえば西成区を中心とした一帯には、徒歩圏内に5件もの劇場が存在し(新世界の朝日劇場と浪速クラブ、飛田のオーエス劇場、鶴見の鈴成座、梅南の梅南座)、それぞれ微妙な記号論的同一性と差異を示している。
- 21) さらにここで、1977年に浅草に「進出」した木馬館が、大衆演劇の劇場としてはむしろ「新しい」ものに属すること——死にかけた東京の大衆演劇を「再生」させるための新規プロジェクトであったことにもまた、あらためて注意をうながしておく必要があるだろう。これについては、東京大衆演劇劇場協会(当時)の会長で木馬館のオーナーでもあった篠原孝昌のインタビュー(『かぶく』127頁以下)が、当事者の証言としてももっとも参考になる。
- 22) 青山学院大学総合文化政策学部におけるセミナー「大衆演劇のテッパン曲」(2012年6月7日)での未公開配布資料「大衆演劇舞踊ショー使用曲集」にもとづく。実際には「幸薄い女系」や「エロ系、浮気系」といった分類がなされているが、引用にあたっては省略した(煩雑さを避けるためという理由のほかに、最終的にはそうした「モデル化」そのものをやり直すことが目標になるべきだからでもある)。いずれにしてもこれは、見田宗介「近代日本の心情の歴史——流行歌の社会心理史」とともに、筆者にとってたえず参照するべきもっとも重要な指標のひとつである。
- 23) このように、「古さ」の概念を媒介にして大衆演劇と演歌を結びつける観念連合は、「演歌」そのものの「古くなさ」を考慮しないとしてもなお、あきらかに適切さを欠く。すくなくともそれは部分的な妥当性をもつにすぎない。これについてはクリスティーズ・ヤノによる梅沢富美男への言及を参照(Christine R. Yano, *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Culture*, Harvard University Asia Center, 2002, p.159)。また、

昭和 20 年代の旅芝居一座を題材にした井上ひさしの戯曲『雪やこんこん』（1988 年）には、（音楽的には「演歌的」とはいいがたい）《ひばりのマドロスさん》で舞踊ショー（股旅踊り）をやられるはめになった役者たちが、そのあまりにミスマッチに不平をこぼすシーンがある。虚構の設定とはいえ、これも想像力としては同型であるといつてよい。なお、この段階で筆者がもっとも関心をそそられるのは、端的にいつて「演歌」への選好性における森進一の意味深長な不在である。「テッパン曲」の余白効果とでもいおうか。実際、大衆演劇の舞踊ショーで使用する森進一の曲は、ほぼ《北の螢》に限定される。ところで森進一は、よく知られているとおり、演劇も含めた 60 年代アングラ文化の音楽的紋章であった。そこでたとえば、「アウトロー」という括りで大衆演劇とアングラの想像力を関連づけるということが可能になりそうにもみえる。しかしこれは歴史認識としてかなり危うい。

- 24) これも中村桃子の示唆による。座長大会の映像資料としては、たとえば福岡県の嘉穂劇場で開催された全国座長大会のテレビドキュメンタリー番組「晴れ姿！ 旅役者座長大会」（1980 年）があり、NHK アーカイブスで公開されている。この番組は、ナショナルメディアによる大衆演劇の「公認」という出来事をひそかに告知するだけではなく、テレビと大衆演劇の両義的な関係——大衆演劇の衰退をもたらした最大の要因としてテレビの普及が指摘されることは多い——をあからさまに顕在化させた事例としてもきわめて興味深い。
- 25) もっともこれは相対的な問題であつて、最近では芝居においても、若い座長による書き下ろしを中心に、「外部」の素材にもとづく新作が「大衆演劇的でない」演出や趣向によって上演されることは多くなっている。
- 26) いうまでもなく、2011 年以降に発売された曲はここではフォローされていない。アルバムに収録されているがシングルカットはされていない曲についても同様である。本文中のリストでいえば、前者の例としては《暁月夜》（2012 年）が、後者の例としては《戻り橋暮色》（アルバム《ひとり舞台～（歌と語りで綴る）「橋ものがたり…十抄」》所収）がそれに該当する。
- 27) 『上方芸能』66 号（1980 年 6 月）、38-45 頁。
- 28) 本稿の執筆にあたっては、学術研究助成基金（挑戦的萌芽研究）「大衆演劇の「大衆性」——その現状に関する表象分析」（課題番号：24652039、補助事業期間：平成 24 年度～平成 25 年度）の助成を受けた。詳細な分析と報告は、事業期間終了後、別の機会にあらためて発表する予定である。本稿は、いわばそれに先立つ方法論的検証の作業として提示されている。

Structure of “Popularness” in Contemporary Taishū Engeki: Preliminary Study

by TAKAHIRO TAKEUCHI

Contrary to its name, what is called *taishū engeki* now prioritizes the dancing rather than the drama. This relatively new phenomenon seems to correspond, above all, to the historical change of the fantasy that the actor and the audience share.

The best way to approach that fantasy is to create a comprehensive survey of the contemporary popular songs used in the dance segment.

Because the number of objects are too numerous to be investigated, this study requires the most “representative” theater as a setting. For example, the Mokubakan at Asakusa qualifies. It holds a privileged status owing to its semiological markings that are identical to the “minus” signs imprinted on *taishū engeki*.

The popular songs mentioned above also have their own “representative” numbers. The fans generally refer to them as *teppan kyoku*, or standards-as-firm-as-iron. But, as a musical representation, *teppan kyoku* is ambivalent: not only is it associated with specific opportunities within *taishū engeki* but it also functions as a connection to the outer fantasy sphere.

This leads to the axiom that the structure of “popularness” of *taishū engeki*, which is reflected in the popular songs of the dance segment, must be considered as a dynamic interaction between two different economies of desire. In this case, a representation analysis would be more effective than direct social research methods, such as participant observations or questionnaire surveys. This is because representation is a result of conflicts between plural instances of desire / fantasy, either mental or cultural.