

●研究ノート（査読を経たもの）

「演劇」としての大衆演劇

竹内孝宏

目次

1. 序論——演劇の4要素と大衆演劇の（非）遊動性
2. 本論
 - 2.1 観客——「近所」というユニット
 - 2.2 演劇者——日常生活としての旅
 - 2.3 劇場——二重化された上演空間／異質な系統発生
 - 2.4 劇作術——自己言及性
3. 総括と展望

キーワード

大衆文化（Popular Culture）
演劇／劇場（Theater）
劇（Drama）
観客（Audience）
旅芝居（Troup）
遊動性（Mobility）

●NOTE (REFEREED)

Taishū Engeki as “Theater”

by TAKAHIRO TAKEUCHI

1. 序論——演劇の4要素と大衆演劇の(非)遊動性

演出家のピーター・ブルックが、その『なにもない空間』の冒頭で、以下のように述べていることはあまりにもよく知られている¹⁾。

どこでもいい、なにもない空間——それを指して、わたしは裸の舞台と呼ぼう。
ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る、もうひとりの人間がそれを見つめる——演劇行為が成り立つためには、これだけで足りるはずだ。

(Brook 1968=1971: 7)

これに対して演出家の渡邊守章は、空間、なにかをする行為、そしてそれを見る行為だけで演劇は十分に成立するというこのブルック的なミニマル定義を批判的に踏まえながら、「演劇の条件と構成要素」として4つのパラダイムを提示する。すなわち観客、演戯者、劇場、そして劇作術である(渡邊 2007: 730-731)。しかも渡邊によれば、これらは演劇にとってまさに還元不可能な、そしてまた普遍的な要素であり、演劇の文化的ないし歴史的な特殊性は、それらの「具体的形態」と「関係」によってこそ発

-
- 1) 蛇足ながら、『なにもない空間』には旅芝居や大衆演劇——もちろんそれらを日本における「大衆演劇」の正確な対応物と考えることはできないにせよ——への言及が意外に多い。たとえば

救いはいつも大衆演劇からやって来る。時代の変化につれて、それはさまざまなかたちをとってきた。そして、そこに共通する要素はただ一つ——野性である。汗とあぶらとぞわめきと体臭。劇場の中にはない演劇、荷車や馬車や組立てた足場の上の演劇、そして観客はたったままでいたり、酒を飲んだり、テーブルに向かっていたり、時には半畳を入れたり叫び返したりするような演劇。(Brook 1968=1971: 93)

という文章など、まるで「センター」が篠原演芸場の描写のようですらあり、わたしにとってほとんど感動的であったことを告白しておく。実際、大げさではなく、大衆演劇に「救い」を求め、大衆演劇に(しか)「救い」を見いだす(ことができずにいる)人々は、いくらでも存在するのである。もちろんそれは、時代に対する「救い」とは質的に異なる、個人的で心理的な「癒やし」のようなものではあるけれど。

現される(渡邊 2007: 731)。しかし、「具体的形態」のほうはともかくとして、「関係」については、むしろそれぞれの要素がすでにそもそものはじめから相互連関的な配置になっていると考えるべきだろう。たとえば、渡邊が示す4つの構成要素を頂点とする長方形をイメージし、その各頂点を線分(辺と対角線)で結んだとき、そこに描き出される図形が示すような状態である。純粋な理念型としてならともかく、実践的には、あるいは現場的には、どの要素もたえず他の要素との関係のなかに置かれており、任意のひとつを自律的な柱として立てることなど、およそできはしない。実際、渡邊もまた、「これら4要素の具体的形態と4要素間の関係は、文化により、また時代と地域により異なる」と述べ、そうした要素ひとつひとつについて、またそれらのとりうるさまざまな関係性について設定できる問いの一般的な(そしてきわめて教育的な)例をいくつもあげている(渡邊 2007: 731)²⁾。

ところで、すでにわたしは、小沢昭一的な「放浪芸」における大衆演劇の位置を確認しつつ、それをいわば踏み台にするような仕方で、こんどは「演劇」のフレームのなかで旅芝居としての大衆演劇をどう理解するべきか、という問いを立てておいた(竹内 2019: 14)。いま、あらためて、ならばこのときもっとも適切なアプローチはどのようなものであるかというように問いをブレイクダウンしてみるならば、当然それは、大衆演劇の「放浪芸性」を強く担保する契機、すなわちその「遊動性」は括弧でくくり、逆にもっとも遊動的でない要素にフォーカスをずらしていくということになるはずである。大衆演劇の場合、それは観客と劇場にほかならない。全体としては以下のような構図になる。

観客 = (典型的には近所の中高年女性を中心とする点において) → 非遊動的

演劇者 = (とりわけ旅を日常とする劇団の活動形態において) → 遊動的

劇場 = (上演空間の二重性と異質な系統発生において) → 非遊動的

劇作術 = (とりわけ芝居の自己言及的な主題系列において) → 遊動的³⁾

こうして、大衆演劇を「放浪芸」ではなく「演劇」のほうに引き寄せるといふ分析視

2) ちなみに渡邊は、一連の問いの列挙を以下のように締めくくっている。「最終的には一文化の内部で演劇が果たす機能は何であり、その位置はどのようなものか」。

3) 遊動性と非遊動性という性質を、変動/固定という一般的な状態の特殊な現象形態として理解することができるとするなら、大衆演劇の劇作術は別の意味でも遊動的=変動的であるといえる。つまり大衆演劇はヴァラエティショーであるということだ。芝居と舞踊歌謡ショーによって構成される1日の公演プログラムにおいても、また1ヶ月のあいだ日替わりで上演されるレパートリーにおいても。

角は、正当化されると同時にじつは要請されてもいるということがわかる。あるいは、別のいいかたをするならこれは、「旅芝居としての大衆演劇」という社会通念を、そして大衆演劇における遊動性の契機そのものを、説明原理ではなく説明対象に格下げするということでもあるはずだ。いずれにせよ、さしずめ「半＝近代演劇」であると同時に「半＝前近代演劇」でもあるという大衆演劇の複雑な両義性をとりこぼさないようにするためにも、これは必要不可欠な作業であるように思われる。

ところで渡邊は、その観客と劇場について、以下のような問題が設定可能であると述べている。狭義の大衆演劇に関しても、これが十分に成立しうる問いであることを確認しておきたい。

〈観客〉は社会のどのような層に属し、どのような動機で劇場へ足を運ぶのか（演劇が社会全体に開かれているのか、一階級あるいは一階層の独占物か、また宗教的体験に近い何かを求めてくるのか、官能的快楽の追求か、単なる娯楽か、知的満足感か、等）[……]。

〈劇場〉は仮設か常設か、社会のどのような空間に位置し、社会生活のどのような時間に機能するのか、劇場内部の舞台と客席の関係はどのような構造か[……]。

(渡邊 2007: 731)

ところで、すでに述べたとおり、観客と劇場を含めた演劇の4つ要素はすでに／つねに関連しあっている。だとすれば、ここでもっとも注目すべき観客と劇場も含めたすべての要素についてまずは検証し、それから観客と劇場の問題にあらためて立ち戻るという手順を踏むのが適切だろう。しかしそれは、体系的で網羅的なものではなく、のちになされるべき包括的な作業に資することが期待されたスケッチの域を出るものではないということは、あらかじめ断っておきたい。

2. 本論

2-1 観客——「近所」というユニット

宝塚歌劇の観客と同じくらい、大衆演劇の観客にもまたある種の特殊な固定観念がつきまとっているように思われる。しかもそれはかならずしも観念であるばかりではなく、実際に観察するかぎり事実そのとおりとしかいいようのない場合もすくなくない(らしい)。たとえばルポライターで、やはり70年代初頭に小沢昭一と同様の取材調査をおこなった——ただしそれは「放浪芸」の概念を批判する仕方です「流民芸」と

名づけられたのだが——鎌田忠良は、以下のように述べている⁴⁾。

さて、この時代の棄民・ルンブロ、それを明確な層としてはじめて強固に意識することができたのは、[……]「三吉劇場」へさしたる理由もなく芝居をみにいったときであ[……]る。

そこにはほとんど「黒い塊」とでもしか呼びようのない人々の群れがあり、思いの姿で一日中芝居を見続け[……]る、というかつて私の考えもしない光景が裏町にひっそり開口していたのである。[……]

横浜「三吉演芸場」は[……]沖仲仕たちを主な観客としている。

(鎌田 1974: 310, 315)

また、アメリカの文化人類学者で、80年代に来日して東京を中心に大衆演劇のフィールドワークを実施したマリリン・アイヴィーは、日本の現代社会における周縁性の記号としての、あるいは観客と役者が共有する貧困文化としての大衆演劇という視点から、その観客について以下のような見解を示している。

年長者——戦前期に育った人々——のなかには、子どものころ近所の芝居小屋にいて大衆演劇のような芝居を観劇した記憶のある人たちがいる。[……]し

4) 鎌田が取材した芸能を列挙すると、イタコ、大衆演劇、見世物小屋、津軽三味線、暫女、人形芝居、浪花節、大道芸人窟、万歳、沖縄芝居という具合であり、かなりの部分が小沢昭一の「放浪芸」と重なり合っていることがわかる。にもかかわらず、鎌田はそれらの上位概念として「流民芸」ないし「棄民芸」という名称を選択した。鎌田は以下のように述べている。

さて、これら棄民の芸能の再評価の傾向について、いま端的にその特徴をみると、それらは大衆芸能あるいは放浪芸能といったところでもとらえられている点で共通していて、結局、そうした命名法に象徴的にしめされている程度のことから、それ以上にもそれ以下にもなっていない、と断じてよい[……]。再評価という名目をまもって、つまるところこれら棄民の芸能・芸人が最主要とした、その〈質〉についてじつは全く欠落させ、ひいてはその点を大きく黙殺し圧殺していくことに、意図的傾向の兆候とさえなっている、とこれまた断定してよいようにみえる。(鎌田 1974: 307-308)

そして、鎌田によればこの〈質〉とは、具体的には芸人の身体性と社会性、客層性、そして地域性であるとされる。おそらく、鎌田にとっての賭けは、小沢昭一的な「日本の放浪芸」に潜在する観念性と非歴史性のあやうさ——電通と国鉄による「ディスカバー・ジャパン」という巨大なメディアイベントと容易に接続してしまうような——を、いかに回避するかということにあったのだと思われる。

かし、こうした人々にしても、その大半にとっては、東京のあまりパツとしないところにある劇場のひとつにわざわざ出かけていくなど、およそ考えられないことだろう。劇団にとっての安定した観客は、劇場の近所に住む高齢者、それから中年女性になりがちである。[……]

大衆演劇の常連客は、女性高齢者だけではなく、失業者、障害者、そして貧困者でもある。(Ivy 1995=2015: 14, 21)

ようするに、大衆演劇という芸能そのものの文化的な「マイナー」性をそのまま反映するかのようになり、大衆演劇の観客もまたその大半が社会階層的には「マイノリティ」に属するというわけである⁵⁾。大衆演劇の観客を対象とした社会調査のような作業は、管見ではいまだかつて実施された例がなく（それはじつに途方もない困難をとまなうことが予想される）、したがってこれらの観察を裏づけるだけの統計データもまた存在しないのだが、しかし当面それはたいしたことではない⁶⁾。大衆演劇における遊動性の契機をいったん括弧でくくり、それを説明原理ではなく説明対象として考察しようとしているいま、重要なのは、文化史的にまちがいがなくそれと深い次元で相補的な関係にある観客の、あるいは大衆演劇そのものの社会階層性やマイナー性ではなく、む

-
- 5) いうまでもなく、大衆演劇は大衆演劇で新規顧客の開拓ということを切実に考えている。現在、経験的に観客の大半を占めると思われる女性後期高齢者層は、たとえば10年後にもまた再生産されるわけだが、彼女たちを将来の観客として想定するには無理があるというのが現場の認識であり、その代替として「若い女性」をターゲットにしたマーケティング戦略（終業後も来館できるよう夜の部の開演時間を遅らせるなど）が、すでに梅田呉服座などによって試みられている。しかしこれ以外に注目すべき取り組みとして、明石ほんまち三白館が2019年8月に実施した「親子で楽しむ大衆演劇」を挙げないわけにはいかないだろう（<http://mihakukan.com/managerblog/103/>：2019年12月30日確認）。イベントにあわせてパンフレットも作成されており、わたしも拝見したが、「親子」というユニットに送り届けるものとして十分に配慮された編集になっている。ちなみに、2019年をとおして三白館が最大の大入り回数を記録したのは、まさにその8月であった。こうしたプロジェクトを、「大衆演劇の健全化」などと皮肉ってみせるのは、単に卑劣なふるまいでしかない。
- 6) それに対して、役者を対象とした調査は、かつて一度だけ実施されたことがある。関西エリア限定であったとか、またいまとなっては正味期限が過ぎてしまった感があるなどといった資料的限界はあるものの、それ自体じつに貴重な記録であり、ともかくこういうデータが残されたというところそのものを謙虚によろこぶべきだろう。『上方芸能』66号（1980年6月）に掲載された「初調査 ワイド集計・座員100人に聞きました——大衆演劇に携わる人たちのすべて」である。『上方芸能』は、のちに2008年12月号でもふたたび大衆演劇の特集を組むことになるが、そこでこの種の調査がなされることはなかった。

しろ、そうやってよければごく一般的な、観客と劇場の関係性それ自体だからである。

ならばどこに注目すべきなのか。じつはアイヴィーがすでにそれをひそかに指摘している。「近所 (neighborhood)」というのがそれである。そしてこのとき、大衆演劇の観客に関するアイヴィーのもうひとつの定式化は、きわめて示唆的である。

大きなひとつの部屋に畳が敷いてある。天井にはファンが回り、そして小さな舞台が床から3フィートもちあがっているという具合だ。こうしたご近所劇場 (neighborhood theater) ——川崎で、また九州、大阪、横浜のあちこちでみられるような——の狭苦しさは、畳で覆われた床の表面とともに、日本の家の室内を再現している。この家庭的な親密さと温かさこそが、ファンにとっては、大衆演劇の魅力の大半をなしているのである。大衆演劇のファンとは、友達と会って夜を過ごすために芝居小屋へやってくる近所の人々である⁷⁾。 (Ivy 1995=2015: 22)

いま、ここでその「ご近所性」に関して深く立ち入っていくだけの余裕はないし、それにまだその段階でもないと思う⁸⁾。しかしすくなくとも、「近所」の概念を都市における一定の空間的エリアとしてのみ理解するのは不十分であるということだけは、ここで確認しておかねばなるまい。アイヴィーも触れているように、「近所」というユニットはむしろある種の空間的=情緒的に経験される場として把握するのが適切だろう。たとえば河合孝仁は、「地域」に対して、「関心(をともにする)連携をモジュールとして組み上げられたアーキテクチャー」という定義をあたえている(河合2009: 3-4)。「連携」の根拠を(空間的な近接性ではなく)心理的な「関心」に置くこの定義は、ほとんどそのまま、ここでいう「近所」の概念にも援用することができる

7) その意味からすれば、大阪の新世界にある浪速クラブという劇場は、なによりその特異な名称——「クラブ」という大衆演劇の常打ち小屋はここだけである——において、もっとも大衆演劇「らしい」上演空間ということになるのかもしれない。実際、地元の人たちは、この愛すべき芝居小屋のことを単に「クラブ」と呼んでいる。さらにいえば、かつて寄席のなかには「クラブ」という名の小屋がいくつもあった。大衆演劇の劇場を、その名称によって分類した結果については別稿で示す予定である。

8) 劇場の立地環境も観客の鑑賞行動も多様化した現在、「ご近所劇場」だけが大衆演劇の常打ち小屋なのではなくなっている。これは率直に認めておかねばならない。しかしその一方で、「ご近所劇場」というのが原初の形態であることは、たとえば関東なら十条の篠原演芸場、横浜の三吉演芸場、そして川崎の大島劇場といった昔から営業している劇場が、すくなくとも立地環境的には「ご近所劇場」以外のなものでもないことによって、あらかた推測がつく。

う⁹⁾。実際、劇場では、「あら、きょうは誰々さんいないの?」といった会話を耳にすることもすくなくない。「関心」というのは、たとえばそういったところにも現れる。そしてその「誰々さん」は、劇場へ来るのにバスを利用する(くらい距離のあるところに住んでいる)人であったりもするのである。

ところで、その「友達と会って夜をすごすために芝居小屋へやってくる」というのは、大衆演劇における観客行動のすべてではない。いいかえれば、大衆演劇には、劇場や劇団や役者との関係性によって、いわば観客の類型学とでもいうべきものが存在する。木丸みさきは、それを「ひいき型」、「自由型」、そして「常連型」の3つに分類し、それぞれ「好きな劇団をとことん追いかけるタイプ」、「いろんな劇団をいろんな劇場で観たいタイプ」、「地元の劇場に通うタイプ」という説明をあたえている(木丸 2014: 44)。「ひいき型」には、「劇団」のみならず「役者」を追いかけて(経済的に支援する)タイプを加えてもよいだろうが、それはともかく、ここで暗黙の前提としているタイプはもちろん「常連型」である。さらに先走って付言しておくなら、この「近所の常連」の存在と行動は、劇場と観客の関係性を規定するだけではなく、実質的にただそれだけで、大衆演劇のきわめて特徴的な劇作術をもまた条件づけているのである¹⁰⁾。

2-2 演戯者——日常生活としての旅

これについてはまったく明瞭であり、すくなくとも、観客の検討において余儀なくされるほどの慎重さは必要ない。千秋楽を打ち上げると、すぐさま舞台道具のみならず家財道具まで一切合切をトラックに積み込んでつぎの公演場所まで移動したかと思ったら、すぐさま荷下ろしと楽屋——そこは芝居の舞台裏であると同時に生活の舞台そのものでもある——の設営にとりかかる劇団の光景は、メディアが大衆演劇をとりあげるときのステレオタイプですらあり、大衆演劇にまつわる社会通念の大半はここから形成されているとすらいえるだろう。

実例を確認しておく程度で基本的には十分だと思う。たとえば、人気劇団のひとつである劇団花吹雪の2019年のスケジュールは、信頼のおける業界情報サイトによれば以下のようなものであった¹¹⁾。

9) このことは、大衆演劇の劇場と地域コミュニティの関係を生論的に考察するときにも、きわめて重要なポイントになる。

10) 註3を参照。

11) <http://0481.jp/g/sakuraharunojou/performance/> (2019年12月26日確認)

- 1月 梅田呉服座（大阪府）
- 2月 ホテル龍登園（大分県）
- 3月 ヤング劇場（大分県）
- 4月 四国健康村（香川県）
- 5月 新開地劇場（兵庫県）
- 6月 後楽座（岡山県）
- 7月 浪速クラブ（大阪府）
- 8月 みかわ温泉海遊亭（愛知県）
- 9月 浅草木馬館（東京都）
- 10月 篠原演芸場（東京都）
- 11月 三吉演芸場（神奈川県）
- 12月 三吉演芸場（神奈川県）

まったくもって見たままであり、コメントの必要もほとんどあるまいが、2つだけ申し添えておきたい。まず第一に、外部的には1ヶ月ごとに劇場を移動するというしかたで発現する劇団の遊動性は、その内部構造と密接に関連しているということがある。大衆演劇の劇団は、典型的には、座長の家族や親族を中心としたメンバー構成になっている。劇団花吹雪の場合でいえば、座長の桜春之丞と桜京之介はいとこ同士である。すなわち、春之丞の父の寿美英二と京之介の父の桜京誉は兄弟であり、いまだに劇団の脇を固める役者としてかかすことができない。そして、この2人の父、両座長からみれば祖父にあたる桜右京が劇団の太夫元を担うといった具合である。旅を日常とする生活において、そうした血縁の近い集団がもっとも理想的なユニットであることはいうまでもないだろう。

そして第二に、大衆演劇の劇団の遊動性は、いわゆる「地方公演」とはまったく異なるだけではなく、アングラ演劇的な「テント芝居」や「市街劇」の系列とも、あるいは最近の「観光演劇」的な動向ともまた明確に異なる。地方公演というシステムが、たとえば東京と地方という地政学的な二極性を前提としているのに対して、大衆演劇の劇団の移動を特徴づけるのは、まさしく周遊性にほかならない。また、60年代のテント芝居や市街劇から現在の水族館劇場にいたる実践、あるいはPort Bのような「観光と演劇」の文脈において導入された遊動性が演劇の方法論（の1つ）であるのに対して、大衆演劇の劇団の遊動性は生活の原理（そのもの）である。

2-3 劇場——二重化された上演空間／異質な系統発生

大衆演劇には二種類の上演空間がある。ひとつは専用の常設劇場であり、もうひとつは温泉センターや健康ランドといった複合入浴施設の宴会場などである。前者は「劇場」、後者は「センター」と呼ばれる。

そのうち「センター」がとりあえず——この歯切れの悪さについてはのちほど蒸し返すことになるだろう——後発であることはいうまでもない。わたしの調査不足もあり、その明確な起源がいつどこであったのかはいまのところ不明であるが、たとえば1967年のある新聞記事には、川浪良太郎を座長とする旅回りの一座が4年前から「琵琶湖ヘルスセンター」の専属になったと書かれている（『朝日新聞』1967年3月19日）。ちなみに、こういった総合レジャー施設の嚆矢とされる船橋ヘルスセンターがオープンしたのは1955年であるから、センター側から見れば、かなり初期のころから、アトラクションのひとつとして大衆演劇を導入していたと考えてよいだろう¹²⁾。

それに対して、70年代の状況は比較的是っきりしている。当時、大衆演劇劇場協会会長であった篠原孝昌は、のちにそれを以下のように振り返った。

三十年代半ばまでは人気が続いたが、高度成長期に入り、都市開発の余波で演芸場が次々とつぶされ、テレビの出現でお客さんが離れていったこともあって、東京の大衆演劇は年々寂しくなっていた。それでも四十年代までは大塚、蒲田、月島、木場、金町、大井、旗ノ台など、あちこちに小屋が残っていたが、十年ほど前までに次々に閉鎖、転業に追い込まれ、八年前に千住の寿劇場が閉鎖になったからは都内では私のところだけになってしまった。

（『日本経済新聞』1983年1月26日）

エリア的には東京に限定されているが、限定させているエリアがほかでもない東京であることから、ひとまずこれを当時の大衆演劇における一般的な傾向と理解してかまわないと思う。「テレビの出現」による影響が無視できないものであったことはいうまでもない。しかし、上演空間の問題に関して重要なのは、むしろ「都市開発の余波で演芸場が次々とつぶされ」という指摘だろう。大衆演劇の芝居小屋は、都市開発によって新たに誘致されたりリニューアルされたりするような施設ではまったくな

12) もっとも、船橋ヘルスセンターは大衆演劇というよりどちらかといえばもっとずっと「メジャー」なエンタメを提供していたようだ。劇団でいえば、たとえば新国劇や前進座などである。

く、逆に「閉鎖、転業に追い込まれ」る対象でしかなかったのである¹³⁾。そして大衆演劇が、劇場の代替としてほとんど起死回生の活路を見出したのが、「センター」なのであった。

しかし、劇場の減少はあまりにも深刻であり、劇団はそれでもなんとか上演の機会を得るため、センター公演においても出演料の途方もないダンピングを余儀なくされていく¹⁴⁾。その経緯および帰結については、九州大衆演劇協会の初代会長である片岡長次郎の回想が詳しい。1970年ごろの話である。

ある温泉センターが、芝居のをのせると決まったとします。早速、各劇団が売り込みに出かけます。

「うちは劇団員が二十人います。食費込みでひと月に五十万円でございますか」と、ある劇団が売り込めば、他の劇団が「あそこが五十万円なら、うちは三十万円結構です」と交渉する。

[……] わずかに残った劇団同士が、仕事場があると、わっと寄り集まって、バナナのたたき売りよろしく出演料を値下げしていたんでは、自分で自分の首を絞めているようなものです。
(内川 1986: 234, 237)

こうして片岡は、劇団が「自分で自分の首を絞めているような」悪循環を断ち切ると同時に、センター側に対する劇団の発言力を高めるため、つまりは労働組合的な相互扶助組織として、九州演劇同志会（現在の九州大衆演劇協会）を結成する。そしてこの同志会は、片岡自身は硬軟とりまぜた交渉をセンターとしていたようだが、基本的にいわば労使協調路線をとる。実際、片岡によれば、「支配人に帳簿をみせてもらい、本当に赤字に泣いていたら、同志会のメンバーの中から、本当に売れている、客が呼べる劇団を優先して送り込んでやるわけです」（内川 1986: 241）といったスタンスである。

ということは、見方をかえれば、このとき大衆演劇は「センター」を（「劇場」の臨時的な代替施設ではない）独立した恒常的上演空間として受け入れた、あるいは発明した

13) マリリン・アイヴィーは、これに加えてさらに地価の高騰（にともなう家賃相場の急上昇に小屋主が耐えきれなくなったがゆえの廃業）という要因を指摘している（Ivy 1995=2015: 13）。

14) 「劇場」公演の場合、入場料収入から諸経費を引いた残りを劇場と劇団がある割合でシェアするのが一般的であるのに対して、「センター」の場合は1ヶ月ごとの出演料をセンターが劇団に支払う。つまり、劇団はみずから「大安売り」しないことには芝居をかけられなくなっていたということである。

ということになることだろう。もちろんこれは九州ローカルの展開にはとどまらなかった。実際、最新の大衆演劇雑誌である『KANGEKI』の情報にもとづき、2019年4月現在の分布をあらためて確認するなら、劇場55箇所、センター110箇所である¹⁵⁾。こうしてセンターは、もはや大衆演劇のデフォルトスタンダードと化したとすらいわねばならない。

しかし、この事実にはもっと驚くべきではないだろうか。どうして大衆演劇は、ごくあたりまえのように、「センター」という非上演空間を上演空間とすることができるのか。センターを上演空間とする「演劇」が、いまのところ大衆演劇にかざられる以上、もちろんこれは技術的な問題でもあるのだろうが、それ以上に制度論的な問題であるだろう。いずれにしても、せめて、「劇場とセンター」の「と」には、もっとずっと繊細な視線を向ける必要がある。「劇場」と「センター」は、そもそも文化的な制度としてまったく異質だからである¹⁶⁾。だとすれば、大衆演劇の上演空間が示しているのは、カテゴリーの異なる2つのものがひとつの上位カテゴリーに包摂されているという意味での二重性にほかならない。どうしてそのような制度的二重性が、大衆演劇においては、あっさり成立してしまっているのか。

もちろん、すぐさま答えの出る問題ではないが、しかし手がかりはすでにあたえられている。篠原の回想にも出現する「演芸場」である。篠原演芸場といい三吉演芸場といい、関東でも古くから営業している芝居小屋の名称が、「劇場」ではなく「演芸場」であることにはいくら注意しても不足することはない。いうまでもなく、それは「芝居」ではなく落語や漫才の上演空間、すなわち「寄席」に対して通常あたえられる名称である。それだけではない。これは別稿を用意して詳しく検討するつもりだが、日本の近代芸能史において、劇場と寄席はそれぞれ制度的に明確な区別がなされてきた。ところが大衆演劇は、そのようなものとしての寄席と、奇妙な、しかし想像をはるかにこえて強固な親和性をもっている、ということなのである。もしかしたら、大衆演劇の上演空間は、常打ち小屋であれセンターであれ、「劇場」というよりそれこそセンターの「宴会場」——素人寄席？——のような設備との類推においてイ

15) <https://e-kangeki.net/theater/> (2019年4月16日確認)。

16) この制度的な異質性を説明するのに、都市芸能史の知見を援用して、たとえば「劇場」が広場や神社といった前近代的な「無縁」の空間の系譜につらなるのに対して、「センター」は近代的なレジャー産業と興業資本と地元自治体の欲望が錯綜するきわめて「有縁」な場である、といった仕方でまとめることは可能であるようにもみえる。しかし、これは別稿で詳細に論じる予定であるが、大衆演劇の「劇場」は、そういった「無縁」の系譜からは、むしろ逸脱しているところに最大の特徴があるとすらいえる。

メージするのがただししいということにすらなるのかもしれない¹⁷⁾。おそらく、大衆演劇の「劇場」は、演「劇」が上演される「場」所という文字どおりの直叙の意味ではなく、「センター」がそうであるのとまったく同じように、あくまでも特殊な業界的ジャンルとして修辭的に理解するべきだろう¹⁸⁾。こうした上演空間の二重性、そしてまた「劇場」そのものの脱演劇性は、大衆演劇における上演空間の系統発生のみならず、大衆演劇そのものの系統発生とも深く関連しているはずである。

2-4 劇作術——自己言及性

大衆演劇の芝居には、その演劇史的な成立の背景に対応して、歌舞伎もの、新派もの、剣劇もの、喜劇ものなどが含まれる。しかし、このうち大衆演劇の紋章となっているのはやはり広義でいえば「剣劇もの」であり、さらに狭義でいえば旅の博徒、すなわち「旅にん」を主人公とする「股旅もの」ということになるだろう。そしてこの「股旅もの」には、ある一定のパターンがある。いま、それをなんとか抽出してみたいと思う。具体的には、いささか強引なのは承知のうえで、大衆演劇の芝居における定番的な設定を、大衆演劇というジャンルの「特殊性」はいったん脇に置き、人類文化に普遍的な「物語の構造分析」を理論仮説として援用しながら検証してみるということである。

実際、大衆演劇の芝居を研究対象とする場合においても、ジョーゼフ・キャンベルの3ステップ構造やウラジーミル・プロップの31機能、あるいはカート・ヴォネガットの5類型など、物語の形態学への誘惑には抗しがたいものがあり、わたしも実験的にやってみたことがある¹⁹⁾。大衆演劇の芝居において見出される「遊動的」な要素を、登場人物の行動や状況に注目しながら、最小限の言表——「代貸が旅から戻っ

17) マリリン・アイヴィーは、山口昌男の論考に触れながら、演劇公演において「選択的不注意」をもたらすものとしての宴会的要素について言及し、「大衆演劇の文脈であれば、「宴会」のかわりに「ピクニック」といいたいところだ」と述べている (Ivy 1995=2015: 24)。

18) これに関して示唆的なのは、「通常」の劇場で大衆演劇が上演される機会はあるが (たとえば最近の例をあげれば座・高円寺における橘菊太郎劇団や、あるいは古いところでいえばオープン当初の本多劇場における梅沢劇団や沢竜二事務所、また玄海姫川兄弟劇団など)、大衆演劇の常打ち小屋で「通常」の演劇が上演される機会はないという事実である。この非対称性からも、大衆演劇の劇場が、ひいては大衆演劇そのものが、「演劇」という制度の外部にあることがうかがわれるだろう。

19) ちなみに鳥居明雄は、その刮目すべき最近の長谷川伸戯曲論において、沓掛時次郎や番場忠太郎に「まれびと」と相似形の行動や機能を見出している。なかでも番場忠太郎はスサノオの末裔とまでされる。さしずめ神話の類型学を長谷川伸の戯曲読解に援用したといった様相である。鳥居 (2016) を参照。

てくる」とかいうような——でひとつひとつ抽出していく作業である。もっとも、いまのところ時間的な制約のため仕事してはまだまったく中途半端な状態であり、サンプル数も不足しすぎており、したがって、そこから見えてくる様子もいまだ経験則の域を逸脱せず、一般的な「法則」などとはもちろんいえたものではない。しかし、それでもなお、「頻出パターン」や「定番的な設定」とまでは確実に考えてよさそうな機能なり構造なりは十分に観察することができた。かりに、キャンベルの「出立—イニシエーション—帰還」というモノミス図式にならってそれを定式化するとすれば、おそらく

(出発—) 帰還—再出発

となるはずである²⁰⁾。

しかし、これはかならずしもわたしの勝手な妄想というわけではない。たとえば評論家の大井広介は、旧劇→剣劇→股旅ものというチャンバラ芸術の系譜を立て、股旅ものを剣劇の墮落形態として位置づけながら、つぎのように述べている。

剣戟映画や剣戟が、大人の鑑賞に耐えなくなった一半の理由は、またたび物のせいだとわたしは思う。

阪妻や月形の主人公は、斬って斬って斬りまくり憤死したり、力尽きて捕縛されたりした。[……] 彼がどのように人生の被害者であろうと、剣戟沙汰の責任を負わなければなるまい。[……]

ところが、昭和年代のまたたび物に至っては、一定のシチュエーションで殺傷を行っても、土地を売る、旅に出るという形で、責任の追及から逃れさる。再び大詰には、旅から立戻った主人公が姿を現し、敵役を仕留めるが、その場で捕縛されたり、己も傷いて倒れるケースはむしろ稀れで、敵役一味を転倒して終うと、おおむね再び旅へ高飛びしてしまうのである。(大井 1995: 343-344)

20) キャンベルの3ステップ構造および「モノミス」については、Campbell (1949=2015) を参照。また、この図式は、たとえば任侠映画のある種の作品群にも適用することができる。戦争から復員してきた高倉健が、組に発生しつつある問題を解決し、そのためやむなく犯した殺人等の罪を償うため(喧嘩の過程でみずから負った怪我を入院治療したのち)収監される、といった具合である。ちなみにこのエピソードは『昭和残侠传』(佐伯清監督/1965年)にもとづく。

「長谷川伸の功罪」という文章からの引用である。しかし、長谷川伸の名誉のために、などと僭越な態度をとるつもりはまったくないが、ここで括弧を開いてひとつだけコメントしておきたい。なるほど旅にんは、うらみつらみもなにもないまったくの他人を殺害した動機については、「一宿一飯の恩義」などという理由にならない理由をつけてそれ以上の詮索を排除する。また、殺人にともなうべき社会的な責任についても同様で、ほとんど美学的に、あるいはナルシズム的に、なしくずしにしてしまう。「これから兇状の草鞋を履かなきゃならねえ」というわけだ。しかしそんな旅にんは旅にんに、他者に対する負い目と引け目というかたちで、プライベートに、あるいは心理的に、ある種の「責任」をきわめて痛切に引き受けてはいるのである²¹⁾。ほかでもない長谷川伸の主人公でいえば、さしずめ沓掛時次郎など、もっともよい例になるだろう。「自我を持った対決者」である「机龍之介系統の主人公」（大井1995:346）の責任感がヒロイズムなのだとすれば、長谷川伸の主人公である「旅にん」の責任感はセンチメンタリズムである。しかし、むしろこういった「甘さ」こそが長谷川伸の「発明」であり、その大衆的な支持に根拠をあたえているのではないか、というのがわたしの仮説である。メロドラマ作家としての長谷川伸といってもよい。

しかし、それはまた別の問題に属する。ここでもっとも重要なのは、股旅ものの基本構造が大井によってほぼクリアーに剔出されていることのほうだろう。そしてそれはわたしの経験則とも一致している。もうすこしだけ詳しくみておこう。

主人公は出発する。しかしそれは、ナラトロジー的にいえばレシ（物語言説）ではなくイストワール（物語内容）の状態にとどまっていることも多い²²⁾。すなわち、芝居の幕が開いた時点で主人公はすでに出発しており、登場人物の会話などをつうじて、その情報が間接的に開示されるにすぎないということである。（出発—）という表記は、いかにも格好がよくないが、このように、かならずしも舞台上における登場人物の行動として可視的に表象されるわけではない出発、という意味である。そして、これにはおよそ3つの下位区分が可能であるように思われる。まず、なんらかの事情で文字どおりの旅に出ている場合（森の石松が次郎長親分の代参で讃岐の金比羅さまに詣でるなど）、そして、これがいかに大衆演劇的な設定なのだが、幼少期に肉親と離別させられる場合（番場の忠太郎が5歳のとき実の母親と生き別れになるなど）、最後に罰としての流刑を受

21) 長谷川伸の主人公における「負い目」と「引け目」については、佐藤（2004）、とくにその85-106頁を参照。

22) これは美学的な選択というよりも、まずまちがいがなく、上演時間や役者の数や道具や経費といったひたすら形而下的な制約により多く起因する事態なのだが、理由はともあれ、実際に劇場でわれわれが目撃する光景は、まさしくそうしたものにほかならない。

ける場合（赤尾の林蔵が武州赤尾村から八丈島なり三宅島なりに流されるなど）。

そして主人公は帰還する。帰還して、敵とたたかい、ようするに問題を解決する。ここまででは英雄とかわらない。しかし、たいていの場合その問題解決は、自己または他者の犠牲によってもたらされる²³⁾。共同体に純粋な恩寵をもたらす英雄と旅にんの、これはもっとも顕著な差異といってよい。

その結果、主人公はふたたび出発しなければならない。自己の犠牲による再出発とは、敵との抗争のあげくに斬られて死んであの世に旅立つことである。現在の大衆演劇において、これは大井広介がいうほど「稀れ」ではないように思われる。また他者の犠牲による再出発とは、殺人を犯して逃走することであり、まさに大井が憤慨しているケースである。そしてこの場合、英雄の帰還が全体社会の秩序回復をもたらすとすれば、旅にんの帰還は部分社会の秩序回復——ヤクザ一家やカタギ家族の再安定化——と同時に、場合によっては、まさにそうしたヤクザ一家の再安定化をつうじて、全体社会の秩序侵犯をもたらすとすらいえるだろう（あまり考えたくない展開だが）。「出発して帰還する」という英雄の一連の行動が、通過儀礼をあいだにはさむことでいわば「法」の内側にむかっていくのだとすれば、「帰還して出発する」という旅にんの行動は、（再）出発の無限運動として、「法」の外側にむかっていく。まさにアウトローである。

こうして、股旅ものが大衆演劇の劇作術の紋章であるというとき、それはなにも上演の頻度だけに関わるのではないことがわかる。マリリン・アイヴィーは、大衆演劇における重層的な記号作用について何度も注意をうながしているが（Ivy 1995=2015）、より端的にいってしまえば、股旅ものの上演は大衆演劇の自己言及なのであり、この自己言及性こそが、もっとも強力に、股旅ものを大衆演劇の劇作術の紋章としてしているのである²⁴⁾。大衆演劇の劇団もまた、「帰還して出発する」行動を無限に、そして日常的に反復しながら、まさしく「法の外」にありつづけているからである²⁵⁾。もちろん

23) たとえば『験の母』をそのもっとも代表的な例とするような「親子名乗りの不可能性」、あるいはその変形された解決ともいえる「偽装された（かぎりにおける）親子名乗り（の可能性）」という主題系は、大衆演劇の芝居でやはり頻繁に出現するものだが、「帰還」を「本来の居場所に戻る」と定義し、その「居場所」の範囲を「別れ別れになった親のもと」にまで還元すれば、それもここに含めてよいことになるだろう。

24) 浅草木馬館における上演を対象にわたしがおこなった調査によれば、こういった自己言及性は舞踊ショー使用曲に関しても同じように指摘することができる。詳細は竹内（2014: 38-39）を参照。

25) たとえばマリリン・アイヴィーは、そうした「法外性」の一例として、「あらゆる子どもたちに対する標準化された義務教育が、国家の経済的成功や威信の基盤になっている国において、子どもが旅回りをするということは、おそらくもっとも不安な兆候だろう。

それは「違法」ということではまったくない。したがって、ここで「法」というのも近代市民社会的な意味ではなく、演劇制度的な文脈において理解する必要があることは当然である。

3. 総括と展望

渡邊守章のいう「演劇の4要素」を援用しながら、大衆演劇における遊動性と非遊動性の配置を観察してきた。単純に、4つの要素に占める割合でいえば、遊動性に非遊動性がわずかながら混入しているといった程度の様相ではなく、正確に均衡の状態を呈していることを、ある程度は具体的に確認できたと思う。大衆演劇を旅芝居と規定するとき、あきらかに、これはかなり異様な光景である。そしてこの異様さは、ほかならぬ劇場と観客の非遊動性によってこそ醸し出される、ということなのであった。

それはよいとして、では劇場と観客のいったいどちらが、「演劇としての大衆演劇」という理解をよりいっそう問題化することになるのだろうか。さらにあえてそう問うてみたとき、答えは、いうまでもなく、劇場である。大衆演劇の観客は、その集団構成や劇場内外での行動に独自の顕著な特色を見出さないわけにはいかないにせよ、演劇における機能としては、大衆演劇ではない演劇の観客と、およそ同様であるとみなすことができる。他方、劇場はといえば、すでに述べたとおり、常打ち小屋とセンターの二重構造を呈しているだけではなく、常打ち小屋そのものまでもが、狭義の「劇場」とは異なる系統に属するのであった。

こうして劇場は、「旅芝居としての大衆演劇」という前提（説明原理）を問題（説明対象）化する。しかしそれだけではない。劇場は、劇場であるということそれ自体において、とりわけその非遊動性において、「旅芝居としての大衆演劇」という命題をもまた同時に問題化せずにはおかないからである。逆にいえば、演劇としてであれ旅芝居としてであれ、大衆演劇の「問題」はつまるところ「劇場」に帰着するということでもある。なんとも意外な顛末に思われるかもしれないが、この芸能にまつわる固定観念や社会通念をいったん脇に置き、すこし引いたところから事態を観察すると、否応なく、こうならざるを得ないのである。

それは、大衆演劇の役者と普通の日本人の本質的な差異をあらためて認識させる」と述べている（Ivy 1995=2015: 15-16）。たしかに、1ヶ月に1回かならず転校する、というよりし続けるのである。「普通の日本人」の好奇心を刺激してやまないこの光景は、テレビのドキュメンタリー番組などでも、ほとんどきまってカメラに収められることになる。

では、大衆演劇における劇場（常打ち小屋）の発生系統とはいかなるものであるのか。この問いを開くことによって、以上の考察を閉じることにしたい。

参考文献

- Brook, Peter, 1968, *The Empty space: a book about the theatre: deadly, holy, rough, immediate*, London: MacGibbon & Kee. (= 1971, 高橋康也・喜志哲雄訳『なにもない空間』白水社.)
- Campbell, Joseph, 1949, *The Hero with a thousand faces*, New York, Pantheon Books. (= 2015, 倉田真木・斎藤静代・関根光宏訳『千の顔を持つ英雄 上・下』早川書房.)
- Ivy, Marilyn, 1995, "Theatrical Crossings, Capitalist Dreams," in *Discourses of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*, Chicago: The University of Chicago Press. (= 2015, 竹内孝宏訳「演劇的な越境, 資本主義的な夢」『青山総合文化政策学』7(2), 1-52.)
- 鎌田忠良, 1974, 『日本の流民芸』新人物往来社.
- 河合孝仁, 2009, 「構造としての地域——ヴァルネラビリティと編集」河合孝仁・遊橋裕泰編著『地域メディアが地域を変える』日本経済評論社.
- 木丸みさき, 2014, 『わたしの舞台は舞台裏——大衆演劇裏方日記』KADOKAWA.
- 大井広介, 1995, 『ちゃんばら芸術史』深夜叢書社.
- 佐藤忠男, 2004, 『長谷川伸論——義理人情とはなにか』岩波書店.
- 竹内孝宏, 2014, 「現代の大衆演劇における「大衆性」の構造——浅草木馬館での上演における舞踊ショー使用曲の調査報告, およびその分析と考察」『青山総合文化政策学』6(2), 31-61.
- , 2019, 「『日本の放浪芸』における大衆演劇の位置」『青山文化政策学』10(1), 3-16.
- 鳥居明雄, 2016, 『長谷川伸の戯曲世界——杏掛時次郎・験の母・暗闇の丑松』ペリかん社.
- 内川秀治, 1986, 『わが一番太鼓 旅役者 片岡長次郎』創思社.
- 渡邊守章, 2007, 「演劇」『世界大百科事典 3』平凡社 (改訂新版).

***Taishū Engeki* as “Theater”**

by TAKAHIRO TAKEUCHI

In general, theater comprises four fundamental elements: audience, performer, performing space, and dramaturgy. This note aims to investigate the four components as they apply specifically to the Japanese *Taishū Engeki*. In the context of this note, the prevailing idea of *Taishū Engeki* as *tabishibai* (itinerant troupe) is not a premise; it is, instead, an object of scrutiny.

It is often said that the audience of *Taishū Engeki* is largely composed of a minority group of Japanese society. Such a viewpoint is related to *Taishū Engeki*'s itinerancy and reflects its minor cultural/historical status. However, when *Taishū Engeki* is considered as theater in general, the audience factor is more effectively explained by the notion of the neighborhood, which indicates both the spatial proximity of people and their emotional or affective interest in each other. This concept is frequently observed in the theater of *Taishū Engeki*.

However, it is true that almost all *Taishū Engeki* performers or troupes travel through the year. This nomadic characteristic determines the inner structures of the troupes. In fact, most *Taishū Engeki* ensembles comprise the members of a family, which is the most suitable unit for ceaseless traveling. Therefore, the peripatetic nature of *Taishū Engeki* is not a theatrical method created by *Angura Engeki* (underground theater); it represents a principle of life.

Taishū Engeki performances occur in two kinds of performing spaces: the *gekijo* (a dedicated permanent theater) and the *sentā* (a banquet hall in spa facilities). Sometimes the *gekijo* is called the *engeijo* (entertainment hall), a name that is usually utilized for *yose* (vaudeville), and not for theater. The *sentā* is not inherently a space dedicated to the performing arts. The use of such venues implies that *Taishū Engeki* is phylogenetically distinguished from that which is labeled theater in contemporary times.

The main character of the *shibai* (play) in *Taishū Engeki* is a *tabinin* (wandering gambler). He departs, returns, and departs again, but unlike mythological heroes who restore order to the community, the *tabinin*'s second departure is caused by, and sometimes causes, a rather tragic ending. Nonetheless, the *tabinin* exemplifies the *shibai* of *Taishū Engeki* not only through the frequency of his appearance but also as an archetype that self-referentially denotes

the very identity of *Taishū Engeki*.

Seen in this light, the common formula of *Taishū Engeki* as *tabishibai* cannot be held to be entirely correct. This deduction stems largely from the audience and the performing spaces that are brought into play (and their mutual relationships) as theatrical elements. In particular, the performing spaces are more problematic because, in addition to the phylogenetic differences evinced by both the *gekijo* and the *sentā* from traditional theater venues, these spaces also serve to question the phylogeny of *Taishū Engeki* itself.