

暗黙知か一期一会か：「大衆演劇」はどこからきたのか

倉田 量介

Tacit Knowledge or “Ichigo Ichie”:
Where has the “Taishu Engeki” come from?

KURATA Ryosuke

Summary:

This paper reconsiders a history of “Taishu Engeki (Japanese vaudeville)” commercialized at the inside of common people’s daily life. From the point of view of an acquisition of a skill, I have analyzed a formation mechanism of personal art of the highest rank. The impression for an audience to an excellent performance resembles the moment of “Ichigo Ichie (one time, one meeting).” But, the skill of a body technique which brings an agreeable impression to people is included in a range of the “tacit knowledge,” and therefore it matures during an extended period while piling up learning and sudden comprehension through a large number of successive rehearsals. It is proved that there is no contradiction in such a process. In a rehearsal of each troupe of “Taishu Engeki,” the learning method of a personal performance called “kuchidate (teaching by talking),” a kind of “wazagengo (craft language),” has been traditionally adopted. Free acting improvisation becomes possible by mastering details of a skill useful for a body control immediately according to any circumstances. There we can see a possibility of the popular folk culture contrasting with the mass culture.

1. はじめに

本稿では、フィールドワークと文献探査の成果により、民間で興行化された芸能の成立過程を追い、「技能」の習得による個人的な至芸の形成メカニズムを検討する。主たる対象を日本の「大衆演劇」という実践にすえる。選出理由は、意識的な名乗りで「大衆」なる概念⁽¹⁾に関連づけをほどこされているという点にある。

従来、日本の「大衆演劇」は、「演芸」の領域として扱われることが多かった。一方、「大衆」という言葉をカテゴリーの呼称として明示しながら、この分野が決して万人の嗜好すなわちポピュラリティに合致しないまま、限られた客層によって支えられてきたという実態も、筆者自身の参与観察から浮かびあがる。

平均値を重視する統計学などと異なり、広義の民族すなわち集団的な偏りという現実に留意していくことが人類学における意義のひとつであるとすれば、「大衆演劇」における芸のやりとりをめぐる遡及は、現代的な民衆文化の議論に新たな視角をもたらすという成果が期待される。

「大衆演劇」の後援母体が、昨今の日本社会において必ずしも主流でないのに加えて、通例の公演では、熱のあげ具合に応じて常連と一見に類する分化もみられる。そうした線引きは、「お花」と呼ばれるご祝儀で役者を育てようとするか、木戸銭のみによる入場かといった態度の差としてあらわれたりする。この分野の近くて遠い原型とみられる「民俗芸能」は、ゲマインシャフト的なムラ社会で和や絆を醸成する紐帯のような機能に結びつけられがちであった。しかしながら、そこに私的な個性の介在余地はなかったのか。「大衆演劇」は歴史的に寺社仏閣の奉納といった非営利な公共の場で「民俗」に隣接した容貌を培養するとともに、寄席の興行といった営利な特定の場で即興的な個人芸も売りものにしてきた。かような二重性をいかに把握すべきか。観衆にとって芸への感銘は一期一会⁽²⁾に似る。ただし、それを引きだす身体の「技能」は「暗黙知」の領域に含まれ、稽古の積み重ねによる「学習」と「ひらめき」の連続に依拠し、完熟に時間を要する。短長のタイミングが相反するようでいて、そこに齟齬はないという理解を裏づけたい。

分野全般の学術研究は必ずしも多くないが、いくつかの論考が公表されている。鶴飼正樹の先駆的な民族誌〔鶴飼 1994〕や橋本正樹のルポルタージュに始まり、近年では、「大衆」性と「即興」性に焦点を合わせつつ、キューバ

の民衆芸能「ルンバ」と比較を試みたもの〔倉田 2010〕、文化経済学の観点から運営の側面に着目し、マネジメントの議論につなげるもの〔倉田 2013a〕、俯瞰に向けた準備〔竹内 2013〕などがあがる。2012年度のJASPM24（日本ポピュラー音楽学会第24回年次大会）でも舞踊ショーのBGMをめぐる報告⁽³⁾がなされた。ただし、日本演劇史で占める位置を問うような試みは、まだ充分といいにくい。本稿では、成立の経緯に加えて、型の伝承に依拠する「大衆演劇」が柔軟な創造性を発揮してきた所以を吟味する。さらに民俗学の見地を交え、日常の実践を分析対象とする人類学の知見にも結びつけたい。

筆者は日本内外で民謡や芸能の調査を続けてきたが、「大衆演劇」に本格的な関心を傾け始めたのは2009年初頭である。その時期を境として、月数回以上のペースで全国の劇場を訪問してきた。提示する資料は参与観察の蓄積と先行研究の記事を照合する形でえられたものである。

2. 現代における「大衆演劇」とは

日本における今日の「大衆演劇」について概観しておきたい。2009年、筆者は神戸の新開地劇場における新年1月公演の千種楽を物見遊山で覗いた。その1ヶ月は当地の人気劇団「桐龍座」が毎日の舞台を務め、他所に移動する節目でもあり、昼の部ながら、公表数230の1階席は超満員であった。開幕直後に入場したことで、アンコールも含む1ステージの約4時間をパイプの補助椅子ですごした。1回限りの軽い気持ちでいたため、内容を咀嚼しきれない疎外感も抱いたが、役者と常連らしき観客が織りなす生身の熱気に圧倒された。同年、その劇団が浅草の木馬館と十条の篠原演芸場へ東京巡業に訪れた際、友人同伴で足を運んだ。以後、東北、関東、中部、東海、関西、北陸、山陽などで観劇を続けてきたが、その背景には偶然の賜物とでもいふべきカルチャーショックがあった。

その時点までは古臭さへの先入観が邪魔をしていた。しかしながら、現実とはイメージと逆であった。座長は30歳位で若く、ベテランもいるが、座員は10代や20代中心のようにみえた。照明ほかの美術にも趣向が凝らされ、衣裳もきらびやかで、殺陣に小気味よいスピード感がある。かような演出に直面し、自分にとって未知の娯楽が日常生活の一角に脈々と息づくことを意識した。

以下、本稿で「大衆演劇」をカギ括弧つきで記すのは、特定の様式に準ずる狭義のジャンルと解釈するからである。それは「伝統芸能」と称される歌舞伎

や能でもなければ、新劇や小劇場ほかの商業演劇とも違う。とはいえ、当事者にとって生計の糧をなす点で明らかにプロフェッショナルの興行であり、素人による祭礼の「民俗芸能」などとは区別される。現在の「大衆演劇」は基本的に芝居（狂言）と舞踊ショー（各種ダンスのほか、歌唱が混ざる場合もあり）で構成され、中高年の女性客を主体としながら、シーンとでもいえる場を全国規模で展開する。座長や花形を中心とする個人の踊りで日舞の素養が試される瞬間も多いが、BGMにJポップから演歌に至るまでの既存録音物を使うことが定着しており、男女若手をしたがえた派手な群舞も目玉となっている。九州、大阪、東京がローカルな芸風を育む温床となり、それぞれに協会が設置されている。協会は芸の指導だけでなく、座長大会の主催などで劇団間の仲間意識を強化し、公私の役者生活を相互扶助的に支援する。さらに地域の枠を越えた組合的な会派の急増も、ここ数年の特徴である。ただし、時間の配分や脚色の志向性が各時代のスター誕生に合わせて様式化されてきたため、現在においては、どの一座であれ、ステージ進行のフォーマットに大差はない。

一座の内部構造に目を転じると、ひとつの劇団が複数の座長らによって統率されることはめずらしくなく、とりわけ最近では総座長や若座長といった役職の複雑化がみられる。ほとんどは親兄弟などの身内で固められるものの、座長を実子に襲名させた元座長が指導や後見という肩書で看板を背負い続けることも多い。それゆえ、統計的な実態の把握は必ずしも容易でない。

目安として、今日、大衆演劇の一座は総計200近いといわれる。2015年7月現在、「大衆演劇公式総合情報サイト (<http://0481.jp/>)」に記載の座長数は、204に達する。所属の重複は除いておらず、休業中やフリーの座長も含まれる。また、ほぼ有名無実化している劇団もあるほか、ここに登録されていない一座が散見されるものの、近年、あまり増減もなく推移している。Web上には、月刊誌『演劇グラフ』と連動する「演劇ネット」というサイトも存在するが、一覧表を付随させてはいない。人気の座長が自劇団から独立し、単発もしくは常駐のゲストという身分で他劇団へ特別出演を重ねる現象は、ここ数年で一挙に加速し始めた。

観客の情報収集は、公演中の口上挨拶による宣伝や壁の張り出しをふまえ、依然として対面の伝達が中心である。一応、紙媒体には上述の『演劇グラフ』⁽⁴⁾と『花舞台』⁽⁵⁾という2誌がある。過去に別冊子も存在したほか、DVDつきの隔月誌が創始されるなど、若干の増減はみられるにせよ、一般向けの配給が停止されており、目下、劇場または隣接する特約書店での売買が流通の基本を

なしている。各劇団の公演先は2ヶ月単位で発表されるが、詳しい予定表までは公開されないため、現場でしか耳にできない告知も多い。もちろん、それはリピーターを逃すまいとする工夫に直結している。

2015年7月現在、専門の「劇場」（常打ち小屋）は、東京都に2軒、神奈川県に2軒、大阪府に15軒、兵庫県に2軒といった具合で全国に拡散する。それ以外に「センター」と総称される健康ランドや温泉ホテルで連日の公演がおこなわれ、劇場に劣らず力を注ぐ経営者も少なくない。

筆者による2015年までの訪問先には閉館や休止の現状も混じる。ほとんどは出資元のセンター廃業に起因する。ひとつには、2011年3月の東日本大震災による影響も大きかった。劇場は主として都市に集まるが、経営は交通アクセスなどの立地条件に左右されやすく、とりわけ地方での業績は固定客の取り込み具合に依存する。とはいえ、人気劇団の公演では、平日でも大入り袋の獲得数を競うほどの満員を呈し、全般に盛況ではある。北野武監督の映画に出演した早乙女太一に加え、大川良太郎や橘大五郎といった若い座長が「紅白歌合戦」や有名歌手のリサイタルなどで舞踊を披露したり、商業演劇の舞台をふんだりという機会は着実に増えている。「美3（宝海大空、里美こうた、カムイ）」という10代の少年ユニットが座長の子息たちで編まれ、プロダクションとの契約でNHKのTV教育番組に出演した事例もある。かつて「チビ玉（チビ玉三郎）」⁽⁶⁾といった子役の愛称が広く一般化したように、他分野との相互交渉は業界全体による将来への生き残り戦略として拡大傾向をみせている。

かような華やかさも「大衆演劇」の一面ながら、土台は地道な旅回りにある。各月末を除いて上演される芝居の「外題」（演目）は日替わりが原則であり、舞踊ショーにも創意がこらされる。内容は多岐に及ぶものの、殺陣すなわち立ち回りの有無で大きく分かれる。剣劇以外ではお涙頂戴の心中物やアドリブで笑わせるコメディだが、常に喜怒哀楽が前景化される。ショーでは、女形はもとより、立ち役（男踊り）や相舞い、手踊り（素手）、扇や唐傘を使うなどのバリエーションがある。座長大会のような特別公演は別として、一回3時間前後の舞台で入場料は1人千円から2千円、平均で千6百円程度に収まるのが普通である。劇団全体の人件費を補填することからすれば、格安の価格設定といえるため、口上挨拶の間や終演後における前売り券や劇団グッズの手売りが重要な現金収入の資源となる。とりわけ特別公演を録画した自主制作DVDは主力商品のひとつである。各劇団はラストショーを充実させることで好印象をおおきく、観衆の再訪促進に励む。大入りの日には全員の唱和による三本締め

をうながし、劇団名と写真の入ったティッシュを客席にばらまくのが恒例である。さらに「送りだし」といって、終演後の出口で役者が来場者ひとりずつと握手を交わす慣習もあり、上客との対面的な関係性を深める機会となっている。

各劇団は基本的に1ヶ月単位の公演をこなしつつ、北は北海道から南は九州に至るまでの劇場やセンターを巡回する。「旅役者」という呼称の所以である。ただし、直接契約も建前として不可能ではないものの、地域によっては興行師を媒介させる既定の「コース」があり、どこにでも好き勝手に出演できるわけではない。昼夜2部制も多く、長らく年末だけが休みであった。稽古は終演後である。休演曜日は増加の傾向にあるが、根本の事情は変わらない。月末には座長の陣頭指揮より、自分たち座員一同で荷づくりと荷積みを済ませ、自身の運転するトラックで翌月の公演先に「乗り込み」をする。以上のように、業界共通のスタイルが日常的実践として確立されているのである。

3. 集団としての偏りとマーケティングの展望

現況をふまえたうえで、演者と客層に目を向ける。若い男性座長が多いためか、女性客の比率は高いものの、女性のチャンバラすなわち女剣戟という流れがあるように、女座長⁽⁷⁾も昔から一定数は存在する。ただし、その場合でも、女座長は男役を主とし、従として女形に扮するというのが普通である。踊りの最中には、ご蟲眞さんから数万円単位のお花（心づけ）がつけられたりもする。座長や花形に昇格すれば、他劇団からゲストに呼ばれる機会も広がり、自劇団の広告を兼ねつつ、個人収入が増す。当然のことながら、若手の目標はいつの日か自身の一座を立ちあげることにすえられる。そのために芸を磨こうと精進するが、人気を決定づけるのは、個人としての魅力をいかにアピールできるかという即興性の部分にはかならない。

ともあれ、一度でも「大衆演劇」の舞台に足を運べば、女性客の割合が圧倒的に多く、しかも平均年齢が高めである点に気づくはずである。その意味では、マーケティングにおけるターゲットの分化すなわちセグメンテーションの概念に近く、むしろ「分衆演劇」という呼称がふさわしいようにも思われる。最近では若い女性の姿も増えているが、美学の面も含め、そうした万事にわたる偏りが、このジャンルを解釈するための鍵になると仮定される。

その動向について、時代劇映画および「大衆演劇」の原作者である長谷川伸に師事した村松駿吉の『旅芝居の生活』（1972）を参照したい。村松は「かつ

ては、〈旅廻り〉とか〈寄席芝居〉とかいわれるに相当するものが、一様に〈大衆演劇〉と呼ばれるようになった」という事実を述べ、「〈大衆演劇〉という言葉は、古くからあった広い意味の大衆を対象とする芝居の意味ではあったが、旅廻りでも、寄席芝居でもない、この人たちにとっては今や、これよりほかの呼びようはなくなったのであろう」[村松 1972:217] といった推察をほどこす。〈旅廻り〉という蔑称への反発が背景にあったという説もあるが、環境の変化により、新しい命名は1972年時点で登場していた。

そのうえで、村松は北区十条に現存する篠原演芸場での体験記を添えるが、そこで観た劇団に戦前からの役者はおらず、舞台は芝居と「歌謡ショウ」で構成されていたと述べている。彼は「戦前からの役者が座長になっている芝居には、いまなお型にはまった芝居をしているものもある」と書きながら、「歌謡ショウ」の終了と同時に退席した娘たちに注目する。つまり、芝居が若い観客にとって形骸的で二の次になったという本末転倒を憂い、「歌謡ショウがはいりこんできたのは、ここ十年以来のこと」[村松 1972:223] と強調することにより、戦後の変質を指摘したのである。

そこから「現代の庶民・大衆がこぞって観る芝居を創らなければなるまい」という主張が生じる。村松は関西で定型化したというご祝儀すなわち「花」の慣習に批判的であり、〈大衆演劇〉の名づけに合った「庶民の中の芝居として、芝居そのものを近代化する」[村松 1972:224] 努力を提言している。

期待される成果は「観客の世代替り」に対応することである。この本が刊行された1972年には地元議員が篠原演芸場の「保存運動」を始めたが、それには懐疑を示し、「滅びそうになっている〈大衆演劇〉が、つまり庶民の娯楽機関が、果たして今のかたちのみままで定着していくであろうか」と問いを発する。「テンポの早い社会現象推移の渦中であって、とり残されたような芝居を、いまもって演じていなければならないことに、大きな危惧を覚える」と態度表明し、「観客層の、老人と若い娘たちとの、通例語でいえば断絶層を二つながら門属させる」に足るような演目の改造と脱皮を訴えかける。「次の庶民大衆」を意識し、「因習と伝統に縛られた大劇場の演劇に対する、自由と解放をもって終始してきた過去の旅芝居の流れ」すなわち「庶民大衆の娯楽」を絶やさぬようにと唱えてもいる [村松 1972:225-226]。

そのように「大衆演劇」も興行という経済活動である限り、マーケティングの戦略に立脚するのは当然といえよう。それから40年後、その観点からすると、業界全体における21世紀の展望はどうであろうか。2011年に日本国際文化学会

創立10周年記念特別シンポジウムが開かれ、鶴飼正樹がその席上で「大衆演劇はグローバル時代をどう生き抜くか?」と題した発表をおこなった。その内容は2012年発行の報告書に収録されている。

それによると、テレビというマスメディアの登場で多くの民間芸能が打撃をこうむるなか、「大衆演劇」は公的援助を受けることもなく、命脈を保った。鶴飼はその理由と今後の展望を分析する。この分野の役者総数を約千人、全国1日の動員数を約2万4千人と算出し、市場規模をそれなりに評価したところで、「生き残り戦略」をあげる。①ヘルスセンター②ヒイキ（轟真）からのハナ（祝儀）③特定少数の常連客動員④「ふれあい」「交流」の魅力⑤根強さ、以上の5点である。

その結果、2000年以降は3代目世代が座長や花形として活躍し、デジタル化による情報発信が容易化するのと反比例して、コピー不可能な実演=ライブを体験する意味がむしろ大きくなったという。したがって、主なターゲットとなる中高年女性（おばちゃん層）の動きが今後も鍵を握ると結ばれる [鶴飼2012: 83-93]。

筆者も概して上記の見通しに同意する。さらに筆者自身の調査から、劇団間で頻繁化する座長級ゲストの交換、その延長にある会派結成の活発化といった新しい傾向も追加したい。従来、興行師の影響もあり、東京、関西、九州の各協会に所属する役者が地域の垣根を超越して共演に及ぶ機会は乏しかったが、近年、「東西オールスター」や「全国座長大会」などの名称で境界を取り除くようなイベントが目だちつつある。東京の有限会社篠原演劇企画は2014年2月に浅草木馬館の改装にふみ切り、3月より再スタートした。ここ数年間で客層の低年齢化や知識人層の介入が浮上してきた印象もある。かたや衰退の危機感にもとづく焦りを読み取る声も小さくない。かくも激しい情勢のなか、「大衆演劇」の将来については想像の域をでない。それでも、予断を許さない緊張感は民衆文化の魅力に相違ない。その意味で今を生き抜く現役の実践知といっても差し支えあるまい。

とはいうものの、万人でなく、偏った「分衆」に支持されるという事実は、「大衆」の文字を加えた命名の経緯もふまえ、繰り返し気にとめておく必要がある。かように一瞥したところで、歴史的な流れをさかのぼり、この分野がどこからきたのかという本稿の主題に迫っていきたい。

4. 「村芝居」とのつながり

あらためて狭義の「大衆演劇」が様式を整え始める前段階までの軌跡を探る。いくつかの源流が想定されるなか、「大衆演劇」の核ともいえる原型は歌舞伎に求められる。その名残として、とりわけ九州系的一座による舞台では、芝居の見せ場になると歌舞伎風の見得を切り、甲高い声をのばして喜怒哀楽を表現するという古いスタイルが散見される。そのような演技は「山をあげる」と称されている。歌舞伎それ自体も民間の芸能から発したことは明らかながら、かような正史については先行研究も少なくないため、本稿では後で振り返るにとどめる。

ではなぜ、「大衆演劇」の実践が歌舞伎から分岐したのか。諸説を集約すると、歌舞伎界すなわち梨園は世襲的な階級社会であり、多額の興行経費を負担する小屋の数にも上限があることから、芸に秀でていても出演の保証はない。当然、生計は不安定となり、江戸時代以降、食うに困った役者は都市を離れ、地方の祭礼や勧進に依拠した芝居で日銭を稼ぐようになった。そうした旅回りが「大衆演劇」の端緒とされる。かような事情は「村芝居」の勃興と重なる。ただし、それを「大衆演劇」と同列にとらえてよいかどうかについて、検討の余地は残される。

現代でも、地歌舞伎や地狂言と称する「村芝居」由来の芸能が住民によって伝承されるコミュニティはある。筆者の郷里、長野県下伊那郡の大鹿歌舞伎は原田芳雄氏の遺作映画「大鹿村騒動記」(2011)でちょっとした話題になった。「かながわ伝統芸能祭 地芝居2014」では、県下4団体のうち、入谷歌舞伎会が『菅原伝授手習鑑』を上演した。2015年に都内市部で開催された「第25回全国地芝居サミットinあきる野」などは、ローカルとローカルの連携を目指す広域の動きといえる。一環として、子供歌舞伎が各所で活性化しつつある。

まさしく『村芝居』[守屋 1988]を論じた守屋毅は、「江戸時代の地方農村には、いわゆる村芝居の成立に先だって、ながい歌舞伎上演の前史」があったと述べている。守屋によれば、初期歌舞伎劇団の巡業が都市に定着し、それが地方に逆流する過程で芸団や役者村を成立させ、それらを拠点にする旅役者の活動が始まったという。18世紀中期の農村には神楽や田楽といった寺社の神事舞踊が先行していたものの、「近世的・風俗的・都市的な」歌舞伎という異文化との接触は芸能の伝統的な様相を変えた。さらに旅役者の来訪を待つだけで

なく、自分たちで化粧し、歌舞伎を上演しようという欲望を当の村人に喚起させたことが、「村芝居」の誕生をうながしたとされる。為政者が退廃危惧で禁令を連発したにもかかわらず、「在地在来の諸芸能を、都市歌舞伎の上演形式に準じて、再構成」してしまうという趨勢は全国規模で積極的にみられたのであった〔守屋 1988 : 112-132〕。

守屋は「民俗芸能」と芝居の連続性についても注目すべき指摘を残している〔守屋 1984〕。複数の回路があり、万歳を伝承する雑芸者集落は歌舞伎役者の村に自己変革をとげた（同書、243頁）。傀儡師は人形浄瑠璃の芸団に転向した（同書、248頁）。かたや門付芸人に終始する流れもあった（同書、248-249頁）。

現行の「大衆演劇」では、正月三が日における三番叟の寿ぎが必須とされる。これも雑芸者集落の近世化に起因すると考えればつつまが合う。ほかに、役者が人形風に演技や舞踊をみせる「人形振り」という技法は見せ場のひとつをなすが、守屋によれば、浄瑠璃の文句に合わせて人間が動く「浄瑠璃仕方芸」は、都市の小芝居でも評判の出し物をなしたという。

筆者が過去に訪問した「民俗芸能」のなかには、獅子頭とともに振袖や羽織袴などの着物を身につける歌舞伎や神楽も含まれる。「獅子芝居」（伊勢太神楽系統の獅子舞に特有な歌舞伎風の芸能）などについては守屋も言及しているが、それもまた門付芸に由来したスタイルと理解されよう。

話を「村芝居」に戻すと、「買芝居」・「請芝居」に対する「地狂言」・「地芝居」〔守屋 1988〕という連関構造は注視に値する。「買芝居」や「請芝居」は村人が旅役者に演じてもらう委託に相当するため、村人自身が演じる営為としての「地狂言」や「地芝居」とは明白に区別される。それらの総称が「村芝居」である。金銭の授受で雇われる点からも、「大衆演劇」は「買芝居」・「請芝居」につながり、農村歌舞伎はむしろ「地狂言」・「地芝居」に通じる。守屋によると、「村芝居」の浸透以降、とりわけ「地狂言」・「地芝居」が村人に好まれ、旅役者による芝居は遂行が困難な場合の補助に甘んじたいらしい。

かような「村芝居」は昭和に入ってからでも続いていた。国文学者の瀧田貞治による『傳統演劇瑣談』には農村舞台における自身の観劇記〔瀧田1943 : 265-275〕がつづられ、次のように記されている。

彼等は娯樂の創造者であると同時に、その享受者と少しも變わりはない。彼等は大衆が何を求めてあるかを身を以て知つてゐるのである。〔瀧田 1943 : 276〕

ここには百姓が演者と観客を兼ねる状況でみられ、しかも、それが「大衆」と同一視される。「彼等」は自分たち「大衆」の嗜好を日常生活における経験で熟知するからこそ、娯楽の創造者にも享受者にもなりうるというのが瀧田の主張である。制作と消費の欲望が合致した状況ともいえる。教訓一辺倒な思潮への批判は、当時の近代国民国家で叫ばれた啓蒙主義的な「大衆」論と対照をなしている。

しかしながら、現代の「大衆演劇」で歌舞伎の古典作品が上演される機会はさほど多くない。両者の境が気になり始めたのは、2009年、都内の町田天満宮祭りで花柳勝太郎一座の舞台奉納を目にした時点である。座長の名前を看板にかかげている以上、素人ではなさそうである。農村歌舞伎の雰囲気とも異なる。座員不足で芝居は中止され、舞踊ショーのみの披露となったが、高齢のゲストたちはいずれも「どこ界限の座長」として紹介され、質はともかく、劇場やセンターに浸透している「大衆演劇」の芸と様式的な相似が感じられた。後日、80歳を越える花柳勝太郎が湘南地区の各所で雇われ、長年、近隣の祭礼を巡回していることも判明した。こうした例は、彼が「買芝居」・「請芝居」の座長であると理解することで腑に落ちよう。その一帯は旧農村であり、「地狂言」・「地芝居」の伝承と平行して、旅役者による実践も続いてきたわけである。昨今の「大衆演劇」は、花柳勝太郎一座のような社中の延長として、バラエティ的な演出を洗練させた興行の形態といえるのではなからうか。

5. 都市における「大衆演劇」の文脈

次に「大衆演劇」を取り巻いてきた都市の社会的環境に目を移す。歴史学者の網野善彦〔網野 1984〕は、「芸能の語義が、現在のように、演劇・歌謡・音楽・舞踊・映画・民俗芸能などの大衆の演芸、いわゆる歌舞音曲かぶおんぎょくに限定されるようになるのは、それほど古いことではない」（同書、191頁）と述べる。網野は、現代のようなパフォーマンスの語義は室町時代以後に出現し、南北朝期以前、手工業者の技術はすべて「芸能」であったとする。また、「市場」という言葉は鎌倉期に「市庭」と表記されており、初穂（庭銭）の奉納で管理される共同作業場としての「庭」が、経済的価値（得分）にもとづく統治権を売買される「縄張」に転じたとみなす。「市も芸能とは切り離し難い関係」（同書、212頁）という指摘は重要である。神楽をおこなう「祭の場」が「遊びの庭」と呼ばれたり、江戸時代の都市において、権力介入と「無縁」の治外法権的な「芸能の

場」が、次第に「悪所」と同義の遊廓や芝居小屋へ押しこめられていくという経緯もあった（同書、201頁）。

網野の論考から浮かびあがってくるのは、興行師を媒介させるブッキングの構造、初穂が変形した「ハナ（おひねり）」の受け渡しに象徴的な芝居小屋をめぐる都市型のシステムである。かくして江戸期以降、「大衆演劇」の方向性が収束されていったと考えられる。

さらに明治期以後で着目すべきは、浅草喜劇に代表される「軽演劇」の血脈である。今日の「大衆演劇」において、「忠臣蔵」系の外題を除けば、歌舞伎起源の芝居は大がかりな道具（外連）を使う怪猫退治などに痕跡をとどめる。ただし、文語が退き、口語のせりふが基本という違いもある。「大衆演劇」の支柱をなす演目は任侠物や親子の愛憎を描く人情物であり、「験の母」を筆頭として、その多くが長谷川伸に原作を求めてきた。時代背景を江戸に置換し、髷つきのカツラ着用が普通であるものの、散切り物と称する現代劇調の芝居もしばしば上演される。各劇団のオリジナルに加え、昭和初期までに人気をえていた映画や新派の戯曲も少なからず翻案されるが、コメディ特有のお笑いこそは歌舞伎を資源としない「大衆演劇」の一大要素として留意すべきである。

「軽演劇」は壮士芝居や自由民権運動の流れをくみ、新派や西洋戯曲の翻案から始まった新劇にみられる舞台芸術志向とは対極の路線といえる。榎本健一（エノケン）や古川ロッパなどの大スターを生んだ「アチャカラカ喜劇」、その前身にあたる歌劇の「浅草オペラ」または「浅草レビュー」が、具体的な基盤となった。コメディという広い文脈では、明治37年に大阪浪花座で旗あげをした曾我廼家五郎・十郎一座の「曾我廼家劇」も太い幹とみなしうる。文芸協会や芸術座に対抗して方言を導入した益田太郎冠者の功績も忘れるべきではない。

「大衆演劇」と銘うった『大衆芸能資料集成』第9巻[田中 1981a]では、収録基準を「軽演劇、つまり昭和五年（一九三〇）から二十年（一九四五）にかけての、軽演劇の創生期から最盛期を経て衰退期に至るまでの十五年間に、浅草の劇場で上演された作品」とした旨が示されている。つまり、「軽演劇」は1981年の刊行当時に広義（庶民重視）の大衆演劇と同定される場合もあったと確認できる。「プロレタリア」なる言葉の多用により、「三文オペラ」で有名なドイツの劇作家ブレヒト（Bertolt Brecht）につながる左翼性が浮きあがり、「エロ・グロ・ナンセンス」を前景化するアングラ演劇の萌芽もみえる。かような大衆志向を凝縮させた実践が、「カジノ・フォーリー」を端緒に浅草で展開された歌劇であり、コミカルな喜劇であったといえよう。そこでは川端康成

の新聞小説「浅草紅団」が舞台化されるなど、インテリ層の関心も集まった。「軽演劇」が街の文化であるとすれば、同時期の「村芝居」はいかなる様相を呈していたのか。小津安二郎監督の無声映画「浮草物語」（1934）、カラーによるリメイク版「浮草」（1959）は、ともに旅役者の世界を描く作品である。成瀬巳喜男監督の東宝映画「旅役者」（1940）は、馬の足専門の役者が本物の馬に出番を奪われ、演技で一矢報いるというストーリーであり、当時における地方興行を再現してみせる。そのように都市と農村の演劇文化は、パラレルに並存していた。

第二次世界大戦中、演劇奨励の国策により、大劇団（歌舞伎、新派、新国劇、前進座）とそれ以外の「大衆演劇」に線引きがあったとされる。戦後はどうか。『大衆芸能資料集成』第10巻〔田中 1981b〕の解説も、用語の推移をたどるのに有効な情報源となる。なかでも1946年秋に文部省主催の芸術祭が創始され、5年後に「大衆演劇」部門が設立されたという指摘は参照に値する。

芸術祭は一方に演劇部門がある。それとならんでこの大衆芸能部門があり、そして「大衆演劇」はこのなかに含めて考えられるようになった。つまり、芸術祭では、「演劇」と「大衆演劇」とは部門が違うのである。〔田中 1981b：306〕

さらに年次の受賞結果をまとめた文化庁のサイト⁽⁸⁾でも、「大衆演劇」が狭い意味の「演芸」に分類され、西洋近代的なドラマ中心の演劇と区別されていたという事実を検証できる。同じく大衆芸能部門として扱われるのは、落語、河内音頭、里神楽、歌謡曲ほか新旧のポピュラーな娯楽分野であり、演劇部門には、鑑賞本位の歌舞伎や能などがノミネートされている。平成24年度(第67回)の文化庁芸術祭では、「浅草オペラの巨星・田谷力三の伝言」なる作品が大衆芸能部門に編入されており、レビューは「大衆演劇」の仲間ということになる。

戦後、「アチャラカ喜劇」はストリップ・ショーに人気を奪われていったが、1955年頃より、女性のチャンバラすなわち「女剣戟」が人気を回復した。浅草における興行の歴史は戦前にさかのぼる。再度、文化庁の公開資料に目をやると、芸術祭では、不二洋子一座が1960年に「白い稲妻」という作品で受賞しており、1966年にデン助劇団が続く。どちらも女剣戟の代表格にあたり、当時の盛況ぶりを物語る。現役タレントの浅香光代もその系譜にある。一方、喜劇が完全消滅したかということ、本稿でいう狭義の「大衆演劇」に吸収されたと考え

うる。梅沢富美男がコミカルで垢抜けない田舎風の演技と妖艶な女形の舞踊を使い分け、ギャップで一世を風靡したように、現行の「大衆演劇」でも喜劇の要素は大きな比重を占める。つまり、昭和前半に隆盛をむかえた「軽演劇」と戦後の女剣戟、そこにダンスを交配させたハイブリッドな「演芸」、それこそが今の「大衆演劇」ではないかという仮説がみえてくる。

もちろん、「大衆演劇」の源流は歌舞伎であり、剣劇はもとより、歌舞伎の世俗版を意味する小芝居、三味線の浪曲を伴奏とする節劇、映画と芝居を互い違いにみせる連鎖劇ほか、より細かい様式が存在した。共通するのは、世情の風刺という側面であろう。「軽演劇」は典型的なプロトタイプといえる。それを牽引したエノケン（榎本健一）の喜劇については次のような解釈がある。

ナンセンスの笑いとは、むろん、無意味であるがゆえの可笑しさである。マジメくさったものをからかい、価値の逆転を醸成する「アチャカ喜劇」も、まったく同様の反抗精神を源にしているといえよう。[原 2003 : 39]

エノケンが活躍したのは大正から1970年の間である。歌劇を下地としつつ、「エロ、グロ、ナンセンス」をうたう「アチャカ喜劇」は、日常生活に蔓延する庶民の鬱積をはらすに足る風刺性を帯びた。そのようなアドリブは「大衆演劇」でも着実に脈うつ。

時事批評が先鋭化すると、対象は笑いにとどまらず、春陽座の澤村新吾座長が演じる「拉致・母千里」などの一人芝居も登場する。シナリオは広島の清水劇場支配人が執筆し、座長の実娘が被害者に扮した。2011年2月20日、横浜の三吉演芸場には、当事者である横田めぐみさんの実父も同席なさっていた。

6. 庶民の嗜好に根ざしたバラエティ性

「大衆演劇」の源流をたどってきたが、マーケティングに視線を移し直すと、今日、舞踊ショー目当てのファンが多数派を占めるにしても、やはり芝居の不在はありえない。したがって、番組の特質にも触れておかなければなるまい。寺山修司がサーカス団に比類させた〔寺山 1966〕ように、ドラマツルギーのひとつは雑種性にあり、それは「村芝居」の最盛期から発露していた。萌芽は平安時代の催馬楽にさかのぼられるかもしれない。

すでに歌舞伎との関連で怪猫退治などの演目をあげたが、桜井悦三郎による評伝「旅役者の話」にあらわれる澤村源之丞はケレン（外連）の名手で知られた。いわゆる曲芸にあたる。桜井は、それを「シヌキ（仕抜）」と総称し、「トンボ返り」、「六法の引込み」、「背後トンボ」、「柴垣の消込み」などの得意技として紹介している。桜井自身は明治座の楽屋頭取であったという。「大衆演劇」で定番化した外題の原作を多く残した長谷川伸が推薦文を寄せ、「従来だれも手をつかなかった、明治・大正・昭和三代に跨がる、旅芝居と旅役者の鳥瞰図を文字で書いたもの」と称賛している。また、「旅役者の話とはいへ、民俗資料があり、奇矯な藝人の傳があり、到るところに人間の哀史」があるとも述べる〔桜井 1952：50-52〕。

澤村源之丞は、現行の「大衆演劇」で章劇、春陽座、劇団澤村の始祖にあたり、ケレンの技術は澤村章太郎や沢田ひろしなどの役者に引き継がれている。筆者は横浜の三吉演芸場でその種の公演を観たほか、東京の篠原演芸場でもケレンを駆使する怪猫劇（劇団千章と劇団京弥による合同興行）に出会った。猫が人を遠隔であやつる「玉とり」などの見せ場がある。猫ならぬ「狐の源之丞」という呼称は当時の人気を物語るものといえよう。

バラエティ仕掛けの雑種性といえば、梨園の十二代目市川團十郎は、庶民が「その場で見て楽しむ曲芸的な芸能」、支配層が「詞章のある謡物」を好んできたという傾向を説き、歌舞伎の雛形は両者にまたがると想像する。とりわけ演出や物語にヒントを与えた歌舞中心の「猿楽」や「能楽」、さらには人形浄瑠璃（文楽）を歌舞伎界で「本行」と呼び、自分たちの実践を「本」でなく「偽」だとする謙遜の意が表されることも紹介している。庶民が台頭した室町時代を境に、「支配階級が庶民の娯楽を自分たちのものにしてしまった側面がある」とも述べ、「門付け」もしくは木戸銭を集める「勧進能」に、「座」という集団の誕生および興行の原点をみいだしていく〔市川 2008：135-138〕。

「笑いの芸」すなわち話芸としての狂言にも言及し、それが「社会や、人間関係や、人間のもっている滑稽さをよくとらえている」と肯定的に評価する。「言葉そのもののおもしろさ」に依存する対話劇であるがゆえに、「歌舞伎、ことに和事のベースになったのではないか」とも推察している。「狂言の扮装は歌舞伎の登場人物の風俗にも影響」し、そこに「庶民文化の隆盛」がみえることから、「彼らに支えられた芸能である歌舞伎の隆盛」にも通じたと解釈するのである〔市川 2008：147〕。

それ以外に「能・狂言とはまたちょっと違う方向性の芸能」、「やや曲芸的

な芸能」として、江戸時代以前に「町の辻で、鉦や太鼓を鳴らしながら、おもしろおかしい内容を歌うという演芸」があったと指摘する。「びんざさら」、男女混合の一座による「猿回し」や「猿引き」、路上の巫女などが具体例である。それらはオープンな通りで実践されるため、「気に入ったらお金をください」といった「門付け」にとどまった。木戸銭の徴収は筵で周りを囲む小屋の登場に始まったという [市川 2008 : 148-150]。

もちろん、間接的な大道芸の影響もさることながら、「大衆演劇」が歌舞伎の分派として生じた史実に揺るぎはない。筆者が神戸で初体験した時の座長、恋川純弥は、「大衆演劇」を相応の味つけで品数豊富なファミリーレストランにたとえ、次のような心境を吐露する。

専門店にはかなわない。僕は大衆演劇を本物に近づけたいんです。[恋川 2008 : 28]

「本物」とは何か。ファミリーレストランと専門店のイメージ的な対比は、ポピュラー音楽研究でJ-POPなどの分析に用いられたりもするが、「真正性」の問題に置きかえられる。当時、恋川は大山克巳に新国劇の殺陣、高橋竹童に津軽三味線を師事し、芸の幅を広げようとしていた。その経験から、新国劇の立ち回りには「細やかな、理にかなった動き」があるのに対して、「大衆演劇で教わったのは上っ面の動き」（同書、28頁）とも発言している。筆者は公演中の彼が口上挨拶で「大衆演劇の殺陣は刃を交えず、かまいたちのように空気で斬る」と自嘲するのを聞いたことがある。彼は2011年に座長を引退し、新劇などにも活動領域を拡大していくが、2009年、それまでの鍛錬でえた殺陣の成果を結晶すべく、新国劇の十八番「月形半平太」を浅草の木馬館で上演した。筆者も足を運んだが、師匠の大山克巳も来場しており、感きわまるあまりに「できれば一緒に舞台に立ちたかった」と目に涙する恋川の肉声に耳を傾けた。

彼は、「お金は残らなくてもいいから、大衆演劇で名前を残したい」、「ほかの座長が、劇団がどうというより、いつも自分との闘い」とも答弁する。恋川のようにストイックな姿勢は、この分野において、むしろ特異かもしれない。しかしながら、裏返せば、様々な芸を貪欲に揃え、あらゆるニーズに対応する行動は、やはり「大衆演劇」ならではのサービスといえる。雑多なバラエティのなかでも一貫した軸は日舞である。恋川は名取でもあるが、身体技法の充実に必須なのは後述する専門的な「奥義」の「創発」にほかなるまい。

ここで今一度、市川團十郎による歌舞伎論を参照すると、西洋演劇との比較により、彼は役者と俳優の差異に言及している。「カブキ・ダンサー」という呼称に象徴されるように、西洋人にとっての歌舞伎は「ダンスに近い舞台芸術」〔市川 2008：108〕として印象づけられやすい。それに対して「芝居」の本義を「観客席や劇場、そこで行われる演技そのもの」と位置づけ、以下のような解釈をほどこす。

根本的には歌舞伎とは、「その時代その時代のお客さまの嗜好によって変化して、左右されて、発展してきた庶民の芸能」といえる […]。〔市川 2008：109〕

そこでひき合いにだすのが、「神楽」などに含まれる「楽」という文字であり、「遊び……この考え方が日本の演劇のいちばんの源」〔市川 2008：110〕なのだと言明するのである。

これら神楽の流れを見てまいりますと、神楽が歌舞伎という芸能の元祖の一つであろうとわたくしには思えてまいります。〔市川 2008：128〕

上記の見解は、神楽の諸相をふまえたうえで提示されている。不可欠な要素としての舞踊すなわちダンスについては、折口信夫の説が紹介される。それによれば、「舞は回ることを中心に構成」され、「上下に飛び跳ねる系統のもの」が「踊り」と定義される。ただし、その是非よりも市川の反論が興味深い。

演じる側の立場としては、これにはあまり実感のない部分もございます。 […] 踊りでも実は回っているんですよ。〔市川 2008：132〕

自身の代案として示されるのが、「弾み」という動作への留意であり、「踊りには弾みがあって、舞にはないのではないか」〔市川 2008：132〕という仮説があげられる。

神楽に代表される「庶民の芸能」すなわち「遊び」の民俗を歌舞伎の起源と関連づける発想は、特に独創的といえず、むしろ定番の語りにみえる。ただし、民俗芸能研究の代表格、折口信夫の受け売りでもない。舞踊の実践を「回る」と「飛び跳ねる」の二者択一に帰結させず、「弾み」という分析指標を新規に

導入することは、「演じる側」という当事者にしかできない「ひらめき」といえよう。土台は自分が演じてきたという経験知にほかならない。

ここにみえてくるのが「暗黙知」と「わざ言語」の連関である。いうまでもなく、歌舞伎と「大衆演劇」をまったくの同一ジャンルとみることはできない。とはいえ、「民俗芸能」に顕著なバラエティ性、身体的な「芸」の習得過程にみられる相同性の点で両者は重なり合っている。蓄積された「暗黙知」が臨機応変な実践知に転換する「創発」の瞬間が両者に共通しており、指導者の投げかける「わざ言語」という比喩表現が至芸への飛躍を媒介する。それらは本稿のキーワードをなすが、「大衆演劇」における修練の流れをまとめたうえで、メカニズムの分析をおこなう。

7. 「口立て」という芸の習得過程

「大衆演劇」の稽古が「口立て」と呼ばれる一種の口頭伝承（口承）に依拠することは、すでに多くの論者が指摘するところである。それは台詞の領域にとどまらず、所作やしぐさといった身体構築の手続きに近いとも仮定される。世代間のマンツーマンにもとづく「パターン」の教習という意味からして、「民俗芸能」を取り巻く「民俗」という社会的環境に相似すると解釈されよう。

「大衆演劇」の再興をもたらした大スター、梅沢富美男へのインタビューでは、「子役って決められたことしかしゃべれない」としたうえで、次のような証言がみられる。

これを二歳ぐらいの子供が言うんです。なんでこれ覚えてんだろうと自分でも不思議に思うんだけど、きっとその時点で教えてもらった台詞を今も忘れないんでしょうけどね。[梅沢 2002 : 97]

1950年に生まれた梅沢富美男は、とりわけ1982年に爆発的な人気を博した。「大衆演劇」の世界を普通の人々に認知させた起点と位置づけられるキーマンにあたる。彼にしても、子役時代にたたき込まれた「芸」が資産となり、現在の榮譽を築いた。「口立て」と呼ばれる口頭伝承的な稽古のメソッドが「大衆演劇」の核をなすという事実は今も昔も変わらない。

かような学習過程については鶴飼正樹も論じている。台本の不在は、せりふ、配役、演出の制約を解き、自由度を高める。外題を日替わりとするためには、

台本がないほうが稽古の負担は減る。自由にみえる演技も、実際には紋切り型のひとつにすぎないが、端役の若手にもアピールの余地が生じる。アドリブの場で重要なのは機転をきかせる「腕」、「芸」である。鵜飼もまた「大衆演劇の観客は、ストーリーを見るだけでなく、芸をも見にきているのだ」と締めくくるに至る〔鵜飼 1988：200〕。

「紋切り型のせりふ」というと、融通のきかない印象を連想させかねないが、むしろ芝居全体では並べかえ自由な組み立て部品のように機能する。座長級の役者は幼少時から舞台袖で親の姿を眺め、紋切り型の所作やせりふを無意識に丸暗記し、それらを語呂合わせのごとく瞬時に再構成する。アドリブもまた一種の技能といえる。鵜飼は「耳、目、声、身体が一体となったもの、それこそまさに芸なのである」（同書、202頁）と主張する。意味に縛られない音のシークエンスにすぎないからこそ、忘れにくく、好きな箇所での任意の切り張り（Cut&Mix）ができる。あらゆる「芸」の習得が最初に型の模倣を強いることに通じる点で、鵜飼の解釈は妥当とみなされる。

「大衆演劇」のみならず、口唱歌（いわゆる口三味線）のように、とりわけ打楽器などの習得で擬音と所作を連動させる訓練は各国にみられる。「口立て」も口唱歌の延長ととらえる限り、意味よりもリズム感すなわち流暢で歯切れのよいテンポとノリが優先される。

ただし、芝居にはストーリーがある。ゆえに音の抑揚だけではなく、序破急や起承転結に準ずる筋書き、ドラマチックな物語が付与されなければならない。「口立て」がもたらす最大の効用は、内容（シニフィエ）と声（シニフィアン）を分離させることにより、文脈を解体し、無限に近いレパートリー（記号）をすばやく再構築できる点にある。それは、常に新鮮な演目（外題）の入れ替えでリピーターの確保を目指す「大衆演劇」に最適なスタイルといえる。

この分野の評論家である橋本正樹も「口立て」に関する一文を寄せている。彼は「原則として同じ小屋で、二年間は同じ外題をかけることはない」と指摘し、「観客にうけないものは自然淘汰」されてしまい、「評価の高い外題は役者の移籍によって拡散」とみなす〔橋本 1980：84〕。

戦前から終戦直後の黄金期には専門職の文芸部員を抱える大劇団もあり、時代劇映画などから着想された台本が書かれたりもしたが、口伝えに移行し、「完成された台本を保持している劇団が稀有」となり、「たいていはメモ程度の抜き書きか、座長や役者の頭の中」にあるとも述べている。「大衆演劇の座長たちは百以上の芝居をマスターし、幾千幾万の台詞とそれにとまなう仕草を身

にまといつけて」おり、それを伝授する稽古は20分程度で終わるといふ。そこでは、座長が通り一編の模範をみせるにすぎず、舞台は「よろしくという言葉」で自由なアドリブに委ねられる [橋本 1980 : 85]。

ここまでにまとめたとおり、「大衆演劇」では「口立て」という技法の習得過程がマンネリ化を回避する要因となってきた。ベテランになればなるほど、昼夜の部が同じストーリーでも台詞のつくりだすイメージは別物となる。舞踊ショーは一曲5分程度の小芝居が累積したバラエティとでもみなしうが、「大衆演劇」の一座は各種の個人技を揃えたギルド、いわばサーカスのような職能集団である。「寄席芝居」という古称は、現代の寄席にあたる常設空間での芝居という狭い意味ではなく、「芸」の寄せ集めを示唆したのであろう。それを支えてきたのが「口立て」にほかならず、慣習の口頭伝承を基盤にするという点からすれば、「大衆演劇」は生活知たる「民俗」に近い側面を帯びている。

8. 「わざ言語」による「創発」、「暗黙知」から実践知への飛躍

文化は魚にとっての水にたとえられることもある。あらかじめ誕生当初より周囲に存在するものの、それを身体化させるという営為は既存環境に合わせることから始まるため、社会化と軌を一にしやすい。ローカルな慣習を繰り返し真似ることにより、「民俗」に準ずる「暗黙知」は内面化されていく。

「暗黙知」という概念の提唱者は、ハンガリー出身のマイケル・ポランニー (Michael Polanyi) である。日本では福島真人の人類学的な儀礼分析 [福島 1993] などで援用されてきた。言語による知覚的な表現や説明が不可能な身体の所作をあらわすという意味において、奥義を連想させる言葉である。対義語は「形式知」であり、誰でも客観的に知覚可能という前提から、「明示知」とも呼ばれる。特に意識されることのない反復様式としての儀礼は、非言語的な「暗黙知」につながる領域である。にもかかわらず、それが先行研究で言語的に「解釈」されてきたという矛盾を福島は問題視したのであった。

すでに筆者は福島 of 儀礼研究批判について別稿 [倉田 2015] で詳述したため、本稿では、非言語的な実践知の習得に付随する「わざ言語」というキーワードに注目したい。

用語の吟味から始めよう。学習知の身体化すなわち「暗黙知」の獲得を有効に媒介する「わざ言語」とは果たして何なのか。柴田庄一はポランニーの原典を読みときながら、様々な表象文化の分析を積極的に試みてきたひとりである。

彼の論考に一貫する定義を抜きだしておきたい。

専門的な文脈を共有し、ぎりぎりに煮詰まった訓練の頂点で、下位から上位レベルへと一気に飛躍する梃子の働きをするのがわざ言語[...]。[柴田 2003：90]

わざ言語は身体に埋め込まれた技能、つまりは身体知を言語化しようと図り、そうした身体知の獲得を生徒に促しつつ自ら身体知の伝達媒体のような機能を果たす指導用の表現である。[柴田 2003：90]

「わざ言語」というのは、技能の習得や芸術表現を達成するに当たり、個々の「わざ」や芸の本質をピンポイントで言い当て、有効なコツを会得させるのに格好の導き手となることばによる表現 [...]。[柴田 2009：147]

つまり、日常の稽古における模倣の反復などで蓄積される学習知（フォームや形などの諸細目）を実践知の「引き出し」として身につけさせ、いかなる現場でも暗黙的（無意識）に動けるような高次の「技能」（コツ、勘所、奥義）を直観で一気に体得させるヒントたりうるのが「わざ言語」といえる。それはエキスパート（師匠、コーチ）から生徒（ビギナー、中級者、上級者、プロ）に向けて、イメージ喚起的な比喩表現の指導言語として伝えられ、学習者側の身体感覚にアピールしつつ、専門環境への主体的関与をうながす触媒となる。修業の過程は手本（模範演技）の分析的な認知から始まり、段階的に「洗練された型」への焦点化を経るが、その都度、「気付き」や「閃き」の瞬間を積み重ねる。その節目が「創発」である。身体感覚はもともと言語化の対極にあるが、「わざ言語」はすべてを具体的に明示しないため、学習者は内省で自己の経験知を検索しながら想像力で補うよりほか道がなくなる。むしろ、その解釈に多義的な余地を残すからこそ、新たな知覚の反射回路が構築され、「全体相」の鳥瞰、未知なる個性的な至芸の創造など、さらに高度な志向的目標におけるスパークを達成に導くのである。ただし、身体感覚のイメージ同調や文脈（場）の共有が前提となるので、門外漢が内輪の「わざ言語」を理解するのは容易でない。あくまでも、「一定の制約条件をそなえた環境（ないし状況）において特定の目的意思をもって遂行される実践的行為およびその能力」[柴田 2003：78] の習熟に限って機能する。

柴田の主張はかように要約される。マクルーハン流に言えば、「わざ言語」は情報の精細度が低いクールなメディア⁽⁹⁾であり、禅の公案も連想させる。その種の啓発によって身体化される「暗黙知」はきわめて広範囲であることがわかる。スポーツや芸能はもちろん、職人仕事の「技能」は大半が当てはまる。矛盾するようだが、話芸の根底をなす言語の習得そのものが身体化にほかならず、「暗黙知」化といえる。単語の文字や発音を覚えるのはシニフィアンの域を脱しないものの、それをシニフィエすなわちイメージ（意味）と結びつける開眼のレベルで「創発」が求められる。伝達可能な記号たるシーニュすなわち言葉が蓄積され、様々なルール（文法）を使いこなして無意識の統語へ至るには相応の年季が必要であり、両親や教師によって日常的に正されつつ、一人前の話者になっていくのである。それは身体化以外のなものでもない。

柴田の場合は、西洋クラシック音楽の指揮者が、リハーサルで楽譜の潜在的な意味を認知したうえで、癖のある職人（演奏者）たちを束ね、舞台から客席に向けて感動を「創発」させる創造的行為のプロセスを紹介している。指揮者は解釈者も兼ねており、楽譜から実践のポテンシャルを無数に抽出する〔柴田2009〕。これは、集団的な「暗黙知」が個人的な芸術性の創意に飛躍していくメカニズムを解明するうえで意義深い見方である。では、その図式を「大衆演劇」に照らすと、いかなる分析が成立するのであろうか。

前述の網野が論じたように、「芸能」がかつて職人技の総称であったとすると、他のスキルと同様、「大衆演劇」の「芸」も、型（せりふ、所作）という「暗黙知」を身体に馴染ませる不断の稽古に準じた「技能」である。ただし、それを即興でつくりかえるワザを体得し、観客に非日常的な未知の感動を与えなければ、座長クラスになれない。その垣根を乗り越える瞬間がまさに「創発」であると理解される。

アドリブ色も目立つ「大衆演劇」ではあるが、名人級による至芸の創造次元で「伝統芸能」や「民俗芸能」に近い素地が読みとられる。さらに日々の舞台ごとに「新作舞踊」のような「創発」の演出が盛りこまれ、それが一期一会的な魅力をもたらす。個々の役者が稽古で高次の「創発」を目指すのはいうまでもなからうが、旧態依然にみえるヒエラルキー（若手、花形、座長、後見）が維持されるのも、段階的に習得されるべき「芸」すなわち「技能」を旨とする職人の世界と考えれば納得がいく。分離、過渡、統合によって生まれかわるという点で「民俗」的な通過儀礼とも重なる。客はそれを承知で観劇にのぞみ、育成途上のパトロンとして最員の役者に「お花」をはずんだりもする。逆に、

そのようなローカルルールに同化できない者は疎外されるため、客層の分化が起きるのではなからうか。したがって、情報産業主導でパターン化された大量生産・大量消費の大衆（マス）文化と対極に位置づけられるし、原理的に合流しようがないのかもしれない。

9. 考察

本稿では、日本の「大衆演劇」が現在の様式に至るまでの軌跡を追ってきた。これまでみてきたとおり、「大衆演劇」は数々の文化的融合を経つつ、現在の様式にたどり着いた。初期形態とみられる「村芝居」は、都市の歌舞伎と地方の「民俗芸能」が折衷されることで変形を重ねた。昭和に入り、1930年代以降は、レビューや喜劇からなる「軽演劇」とぶつかり合った。1980年代より現在の構成に落ち着くなか、江戸時代然とした芝居や日舞とJポップや演歌などの商業録音物によるBGMを舞台に共存させている。各時期にキーマンが出現し、エキスパートたる名優の創意が流行することで変革が繰り返されてきた。その意味では私的な野心と公的な体面が常に入り混じる。高次の芸を形成させてきたのが「口立て」の稽古に則する伝承と「創発」であり、それがスタイルとして広く定着すると、難易度順の「暗黙知」となり、業界全体で共有されてきたわけである⁽¹⁰⁾。

しかしながら、「大衆演劇」は一般的に「演芸」とみなされることはあっても、「民俗芸能」として類別されにくい。それはいかなる背景にもとづくのか。

1992年に2年間限定の「民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会」を発足させ、民俗芸能研究に潜むイデオロギーを描こうとしてきた橋本裕之は、「民俗芸能」なる術語が民俗芸能研究の側から内発したわけではなく、外在的な理由により、1949年以降に登場したことを検証する。「郷土芸能」「郷土舞踊」「民間芸能」「民俗芸術」などの類語が先行したものの、特に芸能以外の造形美術や文芸が「民俗芸術」に含まれたため、民俗芸能研究を確立させた本田安次らによって隔離がはかられたというのである〔橋本 2006：23-25〕。

広義の「民俗芸能」は素人の芸能全般を指すが、落語や漫才といった舞台上の興行には「演芸」という狭義の用語があてがわれたりする。そうした営利の実践が「民俗芸能」の範疇に含まれるかどうかという点は、議論の分かれ目となろう。橋本自身はストリップという対象を俎上にのせる。それらを「民俗芸能」と呼びうるのか。それに回答すべく、橋本が民俗芸能研究における既存

の文献目録を調べたところ、採択規準に網羅主義の傾向はみられるが、リストから漏れる領域は学術的に「民俗芸能」として認識されないということが判明した。橋本は、そうした取捨のバイアスに民俗芸能研究のイデオロギーを読みとったのである。

「民俗」がとりあえず庶民の生活知として定義されるならば、普通の人々による娯楽をうたう「大衆演劇」についても、その審査はつきまとう。ストリップは、通常、「民俗芸能」に含まれない。さらに列挙されるとおり、「サーカス、見世物、大衆演劇、浪曲、河内音頭、女相撲……」は除外される。それらは「巷間芸能」や「大衆芸能」という別範疇で一括される〔橋本 2006 : 30〕。「大衆演劇」も、非「民俗芸能」の側に位置する点を見落とすべきでない。「大衆演劇」は「演芸」でありえても、「民俗芸能」として扱われない。それにこだわる理由は、「大衆演劇」が「民俗」すなわち一般的な生活知と呼べるかどうかという設問を誘発することにある。

橋本の民俗芸能研究に対するイデオロギー批判は、おおむね「民俗芸能」を秘儀めいた信仰へ収束させる精神的な共同性礼賛に抗するものであり、先人の多くがそれを脱却しなかったことへの不満である。橋本自身、代案を提示しきれていないが、興味深い観点を紹介している。それは「異常人物」の主題化〔橋本 2006 : 291-292〕である。

「異常人物」とは、「民俗」の範囲を飛び越え、美的価値を昇華させてしまう突然変異とでも呼ぶべき才能にあたる。それを主題化する試みとは、共同性の地平に収まらない個の領域を記録することにほかならない。別の言葉でいえば、かような個人こそがジャンルの改革者であり、キーマンである。「大衆演劇」の世界でも名優と賞賛される役者は各時代に頭角をあらわし、みずからの「芸」で一世を風靡し、スタイルを刷新させることにより、業界という専門的な社会で共通の様式や舞台のフォーマットを方向づけてきた。それは特定集団(一座)に閉じかねない慣習を越え、無限に拡散していく民衆文化の創造的営為である。しかしながら、興行という経済的側面ゆえに、民俗学や民俗芸能研究からこぼれ落ちた分野でもある。今後の論点として、「大衆演劇」を「民俗芸能」ひいては「民俗」として再定義し、研究を進めるという選択肢があろう。

「場」の共有が客席に広がると、一体性が生まれる。それは客の側にも瞬時の感動という即興の「創発」を引き起こす。一期一会といわれるゆえんであるが、基盤は日常の稽古なくして一朝一夕にえられない「暗黙知」の蓄積におかれる。共鳴は密接な人間関係のうえに成立するため、制作者もそれをみすえた

マーケティングをおこなう。以上が「舞台芸能」としての「大衆演劇」を継承させる興行のメカニズムといえるのではなからうか。

10. 最後に

これまで日本の「大衆演劇」という実践について何度か論じてきたが、本稿では歴史的な個別性の記述に紙幅の多くを割いた。参与観察で浮かびあがるのは、対面性を重んじるがゆえに、「大衆演劇」が非対面的な観衆までを取り込みきれないという事実である。「大衆」という名のターゲットが想定されるにもかかわらず、評価する観衆は成層化されている。この分野に独特な社会的環境が、「暗黙知」の習得および「わざ言語」による「創発」というアイデアを援用することにより、一層はっきりとしてきた。

しかしながら、本稿が傍観者の視線にもとづくことは否めない。それを乗り越え、演者の身体感覚を理解するには、観客自身が演者になるという鶴飼正樹のようなフィールドワークが有効である。その部分の弱さは認めざるをえないが、相対化や対象化の是非は民俗学ないし人類学を含む社会科学につきまとう微妙な問題である。今後の課題として、何らかの形で解消したい。

2014年1月10日、英国の巨匠ピーター・ブルック演出の「マハーバーラタ」でも活躍した国際俳優の笈田ヨシが篠原演芸場で「大衆演劇」の舞台をふむなど、異質な文化との衝突と接合は加速しているように見える。TwitterやFacebookなどのソーシャルメディアでも、数年前は稀であった関連アカウントが急増中である。そこに新しい展開はあるのか。引き続き、創造性に注目していきたい。

(文献)

網野善彦

1984 「中世「芸能」の場とその特質」『演者と観客＝生活の中の遊び』日本民俗文化体系 7巻（大林太良他編）、小学館。

福島真人

1993 「儀礼とその積義」『課題としての民俗芸能研究』（民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会編）、ひつじ書房。

原健太郎

2003 「エノケン喜劇の笑い」『エノケンと〈東京喜劇〉の黄金時代』（東京喜劇研究会編）、論創社。

橋本裕之

- 2006 『民俗芸能研究という神話』, 森話社.
- 橋本正樹
1980 「九州の大衆演劇: 大衆演劇と口立て稽古」『新劇』27 (9).
- 市川團十郎
2008 『團十郎の歌舞伎案内』, PHP研究所.
- 恋川純弥
2008 「特集大衆演劇が熱い: インタビュー 演者が語る大衆演劇が持つ力」『上方芸能』170.
- 倉田量介
2010 「芸能の比較研究に向けて: キューバのルンバと日本の大衆演劇における大衆性と即興性」『マテシス・ウニヴェルサリス』11 (2).
2013a 「文化を売る: 日本の「大衆演劇」におけるマーケティング」『人間関係学研究』14.
2013b 「メディアとしての口頭伝承: キューバの「トロバ」における伝統と革新性」『マテシス・ウニヴェルサリス』14 (2).
2015 「日本発の演劇にみるグローカリゼーション」『グローバル研究』2.
- マクルーハン, M.
1987 (1964) 『メディア論: 人間の拡張の諸相』, 栗原裕・河本伸聖訳, みすず書房.
- 守屋毅
1984 「芸能を演じる人たち」『演者と観客 = 生活の中の遊び』日本民俗文化体系7巻 (大木太良他編), 小学館.
1988 『村芝居: 近世文化史の裾野から』, 平凡社.
- 向井爽也
1962 『日本の大衆演劇』, 東峰出版.
- 村松駿吉
1972 『旅芝居の生活』, 雄山閣.
- 桜井悦二郎
1952 「役者の話」『演劇界』10 (9).
- 柴田庄一
2003 「技能の習得過程と身体知の獲得: 主体的関与の意義と「わざ言語」の機能」『言語文化論集』24 (2).
2009 「「創造」の舞台裏と「わざ言語」の実際—カルロス・クライバーのリハーサルに見る指揮芸術の真髄」『言語文化論集』30 (2).
- 竹内武宏
2013 「現代の大衆演劇における「大衆性」の構造: 予備的考察」『青山総合文化政策学』5 (1).
- 瀧田貞治
1943 『傳統演劇瑣談』, 書物展望社.
- 田中英機
1981a 『大衆芸能資料集成: 舞台芸2 大衆演劇1』, 第9巻, 三一書房.
1981b 『大衆芸能資料集成: 舞台芸3 大衆演劇2』, 第10巻, 三一書房.
- 寺山修司

- 1966 「旅役者—ショウの底辺：見世物の戦後史1」『俳句』15（4）。
- 鶴飼正樹
- 1988 「大衆演劇はいかに演じられたか—大衆演劇におけるパフォーマンスと型について」『季刊人類学』19-3.
- 1994 『大衆演劇への旅』, 未來社.
- 2012 「大衆演劇はグローバル化の時代をどう生き抜くのか?」『インターカルチュラル: 日本国際文化学会年報』10.
- 梅沢富美男
- 2002 「血脈、宿命、運命、葛藤: 独白 兄を語る 梅沢富美男」, 杉山義信・道又力, 『梅沢富美男と梅沢武生劇団の秘密』, 平凡社.

-
- (1) 本稿では、「マス」の含意でとらえる。オルテガ・イ・ガセットやアドルノほかフランクフルト学派による啓蒙的な「大衆」論は、別稿で扱ったため割愛する。「大衆演劇」という呼称自体は戦後20年以内の存在が確認される [向井 1962]。
 - (2) 言葉の原典となった世阿弥『風姿花伝』については分析機会をあらためる。
 - (3) 倉田量介による「日本の「大衆演劇」における「大衆」性とは—舞踊のBGMに着目しながら—」では、横浜の三吉演芸場における公演の事例が紹介された。
 - (4) 香川県高松市で発行される。
 - (5) 愛媛県松山市で発行される。
 - (6) 嘉島典俊などのことだが、以後、複数の名乗りが林立したため、「元祖」をつけて区別したりする。
 - (7) 一條洋子、藤乃かななど九州系に多いが、東京にも若水照代ほか何名かいる。
 - (8) http://www.bunka.go.jp/geijutsu_bunka/01geijutsusai/index.html で公開されていたが、2015年7月現在、閲覧ができなくなっている。
 - (9) 原典 [マクルーハン 1987 (1964)] ならびに関連する拙稿 [倉田 2013b] を参照されたい。
 - (10) たとえば、舞踊の際に扇をクルクルと回す定番の芸は現九州演劇協会会長の玄海竜二が流行させたものといわれる。