

〔研究ノート〕

## 『一本刀土俵入』について

佐藤 明

長谷川伸の戯曲の中で、『沓掛時次郎』・『暎の母』・『一本刀土俵入』の三作品が最も多く上演されており、代表作であると言ってよい。このうち『沓掛時次郎』・『暎の母』の二作品についてはすでに論及したので(注)、ここでは『一本刀土俵入』について考察してみたい。なお小論に「大衆演劇の現状と課題」を付したのは、これら三作品は大衆演劇のスタンダードであり、これらの作品を考察する中で大衆演劇についても触れたので、ここで今日の大衆演劇について概括しようと考えたからである。

(注) 拙論『戯曲「沓掛時次郎」における義理と人情』(『大分県立芸術文化短期大学研究紀要 第三十六巻』(平成十年)及び『暎の母』について)(『大分県立芸術文化短期大学研究紀要 第三十八巻』(平成十二年))。

一

最初にごく簡単に、『一本刀土俵入』の筋を確認しておく。

【序幕】

〔第一場〕

場面は取手の宿、我孫子屋の前。秋の日の午後、乱暴者の舟戸の弥八が、喧嘩の相手を追ってやってくる。そこへ取手の駒形茂兵衛が弥八に行き当たる。弥八はふらふらの茂兵衛に絡むが、茂兵衛は弥八に頭搦ぎをくれて、弥八を退散させる。この様子を我孫子屋の二階から見ていた酌婦のお蔭が、茂兵衛に話しかける。茂兵衛は親方から見込みがないと追い出されたこと、いま空腹で無一文のこと、もう一度相撲の世界に戻り故郷の母親の墓の前で横綱の土俵入を見せたいことなどをお蔭に話す。お蔭は巾着を投げてやり、さらに櫛と簪を扱帯に結びつけ二階からたらし茂兵衛に与える。茂兵衛は何度もお礼を言って、利根の渡しへと向かう。その後、弥八が仲間を連れて茂兵衛の後を追う。お蔭が唄っていた八尾の小原節が、茂兵衛の心に残り、それが後の展開の伏線となる。

〔第二場〕

利根川の渡しで、お蔭から貰った銭で腹を満たし元氣を取り戻した茂兵衛は、追ってきた弥八らを追い返す。弥八の言葉から利根の渡しの子守に背負われている子がお蔭の私生児であることを知る。

【大話】

〔第一場〕

序幕より十年ほど経った春、利根川に沿った布施の川べりで、今は渡世人となった駒形茂兵衛が、お蔭を訪ねようとして、船を修理している老船頭に話しかけるが、我孫子屋も既になく、お蔭についての情報も得られない。そこへイカサマ賭博をした辰三郎(お蔭の亭主)を追ってきた波一里儀十の子分が、茂兵衛を辰三郎と間違え笠をはがす。茂兵衛は彼らを叱りつけ、茂兵衛の貫禄に彼らは一目置く。茂兵衛・子

分らが去った後、辰三郎がその場に現れ、たちまち逃げて行く。辰三郎の後ろ姿を船頭らが見送る。

#### 〔第二場〕

場面はお蔦の家。お蔦は娘お君と二人暮らし。親子は飴売りをして貧しい生活をたてている。そこへ波一里儀十等が辰三郎を探してやってくる。辰三郎は十年余り前に行方知れずになっており、お蔦は死んだものだと思つて位牌まで作っている。儀十等が帰った後、辰三郎が現れる。土産がわりの金ほしさに儀十の賭場でイカサマをした辰三郎であるが、難を避け親子三人お蔦の故郷へ逃れようということになる。お君が唄う八尾の小原節を外で耳にした茂兵衛が、お蔦の家を訪ねる。お蔦は茂兵衛を思い出すことは出来ないが、茂兵衛は金を与え、家の近くに迫ってきた儀十等に立ち向かおうとする。その瞬間、お蔦は茂兵衛のことを思い出す。

#### 〔第三場〕

お蔦の家の前、茂兵衛は儀十等を気絶させ、お蔦親子三人を逃がしてやる。最後の茂兵衛の「……ああお蔦さん、棒ッ切れを振り廻してする茂兵衛の、これが、十年前に、櫛、簪、巾着ぐるみ、意見を貰った姐さんに、せめて、見て貰う駒形の、しがねえ姿の、横綱の土俵入りでござんす」の言葉は、『一本刀土俵入』全体を見事に締めくくった名台詞である。

『一本刀土俵入』は、昭和六年の作品である。なお『沓掛時次郎』が昭和三年、『瞼の母』が昭和五年である。『一本刀土俵入』は任侠物という点で、長谷川伸の他の作品と同じ範疇に入るものであるが、この作品だけが持っている特徴もある。一つにはこの作品が独特の情緒を持ち「絵画的」であるということ、筋の展開の妙もあるが、それ以上に役者（の

技量）そのものが表に出る芝居になっていることである。それは（駒形）茂兵衛とお蔦、それに（船印彫）辰三郎が主要な登場人物であるが、それぞれが人間の二面的な面（性格）を持って描かれていることと関係する。従つてそこには色々な演じ方の可能性が生まれてくる。その点では内容というより、形式・表現上の特徴であると言えるかもしれない。『沓掛時次郎』・『瞼の母』が特に大衆演劇で人気を博しているのに対し、『一本刀土俵入』の方は歌舞伎において特に盛んに演じられているのもこのことと関係がありそうである。

そして内容の上の特徴としては、自分が受けた恩を返す「恩返し」（僅かばかりの恩義のように見えるが、恩を受けた者にとつては、命にも換え難いものであり、恩を施した人物が窮地に陥った状況で、その恩義と等価以上のものを返す）の典型的な戯曲であるということ。主人公の駒形茂兵衛は、取柄から、後半では渡世人へと姿を変えている。いわば変身である。そして意外な展開を持ち、観客・読者の当初抱いていた期待とは異なるものであつても、期待以上に、観客・読者を納得させる結末に至るのである。

『一本刀土俵入』は、

一、情緒性（絵画的）

二、二面的性格

三、恩返し

四、変身と意外な展開

ということに特徴を纏めることが出来るように思う。これらは一般に戯曲自体が本来持っている特徴と言えるかも知れないが、逆に言えば、『一本刀土俵入』自体が、戯曲の基本的な要素を多く持っているとも言えるのである。

次に以上のことを詳しく検討してみたい。

## 【情緒性（絵画性）】

『一本刀土俵入』が印象に残る戯曲であるのは、舞台設定に寄るところも大きい。上下（立体）の人物のやりとりは、他の芝居でも見られるものではあるが、『一本刀土俵入』の場合は効果的である。【序幕】（第一場）の茂兵衛が二階のお蔭とやりとりしている場面、【大詰】（第一場）の茂兵衛・老船頭と船大工が修理中の大きな船の上と下でやりとりしている場面の二箇所での手法を取り入れているが、特に【序幕】の方は、櫛・簪を扱帯に結び茂兵衛に渡すという設定もあつて鮮明な印象を受ける。さらに「上下」という単純な位置関係ではなく、「上」からの「俯瞰」の視線を効果的に使っている。お蔭の視線は、何度も礼を言つて立ち去る茂兵衛も、再び追いかけてくる弥八をも捉えており、何もかも見通すと同時に、やや距離を置き、また投げやりなようでもある。【大詰】（第一場）の方の最後でも、老船頭が逃げていく辰三郎を認める場面、

清大工（船の上に顔を出す）又何かあつたのか。

老船頭 なあに、人が一人、駈けて行つただけだに。

清大工 あれだね。どんどん駈けて行かあ。

老船頭は糺でを続ける。

船頭唄が風に送られて遠く近く、聞こえてくる。

は極めて情緒に富んでいる。ここで老船頭が下に、清大工が船の上にいる場面で、清大工の「あれだね。どんどん駈けて行かあ」という表現は俯瞰の視線である。また下にいる老船頭にしても「なあに、人が一人、駈けて行つただけだに」という言葉には、「人が一人駈けて行くという

のは、何かあつたには違いないが、長く生きてきて、人生を見尽くした俺たちにとつては、それはありふれたよくあることさ」と言っているようでもある。人生を何もかも知り抜いたように見える清大工や老船頭、人生に対して投げやりになつてお蔭、それぞれ立場は異なるけれども、人生に対しても「俯瞰」している姿勢があるところには、共通した点があるように思う。

これら二つの場面にはさまれている【序幕】（第二場）も、利根川岸べりの独特の秋の情緒を醸し出しており効果的である。春秋の二つの季節を配し、人をも風景の中の点描として使っているようであり、その点では「絵画的」であるということが言える。「絵画的」ということは「静的」要素ということでもあるが、それが「人が駈ける」という状況や立ち回りの場面の「動的」要素と、うまく配されて演劇として成功させているように思う。

## 【二面的性格】

駒形茂兵衛については、弱者と強者の二面の性格があり、役者にとつての芸の見せ所である。腹をすかしてフラフラではあるが、それ以前に既に見込みがないとして親方から暇を出されている弱者としての茂兵衛。【序幕】（第一場）では弥八に頭搦きをくれ、【第二場】では弥八の仲間を追い返す強者としての茂兵衛。その弱い強いは、身体的な面と精神的な面との両方について言える。しかも、特異な風貌を持ち、世間一般からすれば並外れた肉体と精神力を持つていると思われている取り柄、それらしく見せるのさえ非常に困難な、その枠組みの中で演じなければならぬ。

お蔭についても【序幕】での自堕落な状況と、【大詰】での堅気として母としての堅実な生き方。辰三郎についても、イカサマに奔る気の弱

さ、あるいは気の弱さとうらはらの大胆さ、その一方で妻子あるいは他人に対する善良さ。相反するようにも見える性格、あるいは人としての二面性を兼ね備えている。(なお原作では弥八は【大詰】では単に波一里儀十の配下の親分ということで登場人物としては現れないが、例えば昭和三十五年の安田公義監督の大映映画では、後半にも登場させている。弥八は波一里儀十一家の庇護は受けるが、改心して今はお蔭親子をささやかながら助けている。しかし、辰三郎を追っている親分に強制されお蔭の居所を教えることとなり、【第三場】の喧嘩でも茂兵衛に敵対することとなる、という役割で、やはり善悪二面を備えた役である)このように主要登場人物が二面性を持っており、役者としても力量が問われるところである。

なお『沓掛時次郎』・『瞼の母』では、世の中に対しての引け目がある弱者でもあり、同時に腕一本で世を渡るという点では強者でもある渡世人を登場させている。しかし、これは渡世人という立場の二面性であり、性格の二面性ではない。性格や行動については、彼らは一本筋が通っている。この点で『一本刀土俵入』はこれら二作品とは少し異なっている。特に様式美を持ち、細かい役者の工夫が見せ所の歌舞伎においては、あるいは人の心の複雑さを表現するのを本領とする歌舞伎においては、長谷川伸の作品の中で『一本刀土俵入』が最も好まれるのは、以上の理由からであろう。また大衆演劇では『沓掛時次郎』・『瞼の母』が人気を博しているのは、逆の理由であろう。

#### 【恩返し】

『一本刀土俵入』では、最後の方で辰三郎が茂兵衛に「お蔭から話を聞きました。僅なことをいたしましたのに」とお蔭の気持ちに代弁する言葉がある。【序幕】〔第一場〕では、お蔭は茂兵衛に自分の手持ちの

金すべてと櫛・簪を与えたわけで、それがお蔭にとって全財産であったとも言えるかも知れないが、お蔭にとっては「あり金」のすべてを与えたという気持ちはあっても、それ以上のものではなかったであろう。少なくとも【大詰】〔第二場〕・【第三場】において、茂兵衛から「金包」(相当の金額のものと考えられる)を受け取り、さらに辰三郎の命、あるいは親子三人の危機を救ってもらうに相当するものであるとは、決してお蔭には思えないものであったろう。お蔭にとっても、あるいは世間一般の目から見ても、お蔭の好意は「僅なこと」の範疇に入る。

しかし、無一文の茂兵衛はそれによって窮状を救われ、さらに生きる励みを得たわけである。その時の茂兵衛にとっては「物質的」と「精神的」の両面において、何もものにも代え難い恩恵を受けたということになる。従って自分が受けた「恩」を返すということ、お蔭一家の危機を救うなどということ、当然のことである。またそれでないとして「気がすまない」のである。

『一本刀土俵入』の場合、茂兵衛はお蔭と約束した横綱になることが出来なかつたわけであり、「お約束を無にいたし、こんな者に成り果てまして、お目通りはいたさねえ筈でござんしたが、……」という言葉に示されているように、決して消すことの出来ない「負い目」を抱いているわけである。「……ああお蔭さん、棒ッ切れを振り廻してする茂兵衛の、これが、十年前に、櫛、簪、巾着ぐるみ、意見を貰った姐さんに、せめて、見て貰う駒形の、しがねえ姿の、横綱の土俵入りでござんす」の言葉には、「十全のお返しはできませんでしたが、せめてもの恩返ししの真似事が出来ました」という意味が含まれており、「負い目」と「満足感」の両方が示されている。

ところで「負い目」と「満足感」と言えば、「意地」という言葉にはこの両義が含まれていると見てよい。「意地」という言葉は色々な意味

で使われるが、個人（あるいは共通の状況にある小集団のメンバー）が、自分にとって不利な状況において、あえて自分の信念を貫いて見せるという意味では共通していると言える。ここで「自分にとって不利な状況」という表現を使ったが、「意地」という言葉が実に様々な意味で使われるのは、「不利な状況」の程度と関係していると思う。「不利な状況」を「世間の目（批判）」ということに置き換えれば、世間の一般の批判が多い状況で通す「意地」は、マイナスのニュアンスに傾くということになる。言い方を代えれば「意地」とは「自分だけの価値観」ということも言えるわけで、それが世間一般の考えと離れていて世間一般の考えを刺激すればするほど（それが迷惑なことだと思われていけば）、非難を受けるわけである。逆に言えば、「自分だけの価値観」であっても、世間を刺激することがなければ、非難されることもなく、「意地」という言葉が好ましいものとして受け取られるのである。『一本刀土俵入』の場合、まさに後者に属するものである。『一本刀土俵入』が「意地」の物語でもあるのに、「どろどろしさ」が感じられないのは、世間（あるいは敵）に対する挑戦の意味が全くなく、従ってそこに軋轢を生じることもないからである。茂兵衛の行為は「自分だけの価値観」に基づくものであるが、同時に誰をも納得させるものでもある。

### 【変身と意外な展開】

「変身」とか「意外な展開」というのは演劇の常套手段である。異類から人間、人間から異類への変身は歌舞伎等でも盛んに使われるし、善人から悪人、悪人から善人、貴人の流離譚など様々ある。しかし、『一本刀土俵入』を見てみると、独特の「変身」の手法を巧みに用いていることがわかる。茂兵衛の場合は、形・性格等はそのままで、「取りの」から「渡世人」になったというだけである。さらに言えば「見込みのな

い取りの」から「一人前の渡世人」になったということである。「庇護されるもの」から「庇護するもの」への転換であると言えるかも知れない。このような立場の逆転ということは、日常でも普通に見られることである。今まで子供だと思っていた人が、しばらく見ぬうちに立派な大人になって社会的地位を確立していることなど、当初は意外なことであっても、よく考えれば必然性があり納得できることは多い。『一本刀土俵入』の場合、観客にとっても、茂兵衛とその周りの状況を自分達の世界に置き換えて連想することも出来るわけで、その点で身近な安心して見ることの出来る演劇であると言えることが出来る。

### 三

『一本刀土俵入』では、【序幕】（第一場）の「我孫子屋」の場面・【大詰】（第一場）の「布施の川べり」の場面などの舞台設定が印象的であり、「様式美」ということで歌舞伎などの大舞台にふさわしい条件を備えている。一方大衆の心の奥底にあるものと共鳴するものを持っているという点では、『沓掛時次郎』・『暎の母』と共通するものがある。

ところで今日、専門の劇場やヘルスセンターでの所謂大衆演劇で『一本刀土俵入』が演じられることは殆どない（私がこの五年半の間で五百数十本程見た大衆演劇の中で『一本刀土俵入』がそのまま演じられたのは、大日方満一座が平成十一年一月二十四日に「浅草木馬館」で演じたものの一回だけと記憶する。（ちなみに『暎の母』については十数回、『沓掛時次郎』については数回劇場・センターで各劇団のものを見た記憶がある）。これは見せ所の「我孫子屋」や「布施の川べり」の舞台設定が小舞台では設定不可能であると言うことが、まず第一の理由であろう。

それから大舞台の演劇と比較されるのを嫌うという気持ちも働いているかも知れない。実際、劇団員が十名から十五名程度で、しかも芝居が日替わりで芝居の公演時間も一時間程度に限られている大衆演劇では、大舞台のものと比較して遜色のないものを行うのは不可能に近いことである。

しかし、一方で『一本刀土俵入』と類似した芝居はしばしば演じられる。例えば、唐津に本拠地を置く「劇団大川」（旧「大川竜之助劇団」）で見たものの中だけでも、『新一本刀土俵入』・『浜町河岸の月』・『義侠一代（男）』等がある。『新一本刀土俵入』は、『一本刀土俵入』をベースにし、やはり空腹の相撲取二人を登場させ、かれらが大川に飛び込むうとするところがある女に助けられ、後にその女の危難を救いその恩義を返すというもので、全体がコミカルに描かれている。『浜町河岸の月』は、自分の財布をすられた女性が、捕まった掏摸の男に対して意見をし、後に堅気になった男が女の危難を救いやはり恩義を返すというもので、『一本刀土俵入』と似た構成になっている。『義侠一代（男）』は、三下でのろまな男が、相手の親分の首を取り一家の跡目を継ぐことになるが、代貸に邪魔をされて凶状の旅に出される、留守の間に代貸が一家を乗っ取るが、見違えるほど見事になって帰ってきた男が代貸を殺して一家の難儀を救い恩義に報いるという話である。構成が同じと言うわけではないが、男の変身のしように『一本刀土俵入』を彷彿させるものがある。これら三本の芝居は、かなり笑わせる部分を含んだものである。『一本刀土俵入』の形を残すより、新たに創作した芝居の形の方が自由に笑いを取り込むことが出来るという面もある。他の劇団の芝居にも『一本刀土俵入』を彷彿させるものは多くある。やはり同じ意味で『沓掛時次郎』や『瞼の母』を彷彿させるもの、範を取ったものもある（例えば忠太郎に代えて女渡世人を登場させ、水熊での親子のやりとりそっくりの場面

があり、明らかに『瞼の母』を襲った芝居も見たことがある）。

『沓掛時次郎』・『瞼の母』・『一本刀土俵入』は大衆演劇のスタンダードであり、これらに類似した芝居を挙げて『沓掛時次郎』系・『瞼の母』系・『一本刀土俵入』系の芝居と分類することはある程度は可能であろう。さらにこのほかにも幾つかのスタンダードを挙げることが出来る。しかし、現在の大衆演劇の演目は無数にあり、仮に系列に分類したとしても、系列に属さないものの方がはるかに多い。大衆演劇を無理に系統立てて分類することは恐らく大衆演劇の本質を失うことになるであろう。なおこれら三作品が大衆演劇のスタンダードであるといっても、後の類似のすべての作品がこれらから発生したというわけではなからう。逆に考えれば、従来このような型の種々の演劇があり、長谷川伸がそれらあるいは無意識の中に取り込み、結果としてスタンダードになったという見方もできるわけである。芸能の本質という点から見ると、当然双方の面があると考えるべきであろう。

長谷川伸の戯曲には、大衆に支持されるそれなりの要素を含んでいるように思うのである。

なお、長谷川伸のこれらの作品は、歌舞伎でも演じられることはあるが、やはり歌舞伎らしい歌舞伎と言うわけではなく、明治以後の新作物の一つのジャンルということであろう。小論において『一本刀土俵入』が長谷川の戯曲の中でも歌舞伎として演じられることが多いと述べたが、その理由は作品が絵画的であり、人物が二面的であり従って様々に演じる可能性が有り得るということであって、作品そのものが歌舞伎の典型的な型にはまっているということでは決してない。『瞼の母』にしても歌舞伎で演じられることは多く、忠太郎の実母、水熊のおはまの心理は複雑であり、どろどろした面を描くということでは一見歌舞伎的なようでもあるが、恐らく歌舞伎とは本質的に異なったものであると思う。

歌舞伎のある面を強調してあえて一義的に見れば、江戸時代より観客はある程度裕福な町人の女性为主であつて、主に男女関係などで、間の悪いことに間の悪いことが重なり、スキヤンダラスな思わぬ展開に発展して行くといったものが、典型であるように思う。従つて行き着くとこまで行かざるを得ない、「修復不可能」な結果になつてしまうものであろう。しかし、忠太郎とおはまの関係にしても、恐らくそうではなからう。長谷川自身も『瞼の母』の異本においては親子を和解させているし、この場合は誤解を解けばそれで済むわけだし、決して「修復不可能」と言うわけではないと思う。長谷川の他の芝居についても同様であろう。例えば『沓掛時次郎』においても最後の時次郎と太郎吉の旅立の場面では、悲劇ではあつたかも知れないが、その後のしんみりとした落ち着きがあり、心の救済が用意されているように思う。ただ『暗闇の丑松』だけは例外であり、どろどろして行き着くとこまで行くということでは歌舞伎的であるが、ただしこれは『天保六花撰』に典拠があつて、それを普遍した芝居である。

#### 付、大衆演劇の現状と課題

前稿及び小論において、『沓掛時次郎』・『瞼の母』・『一本刀土俵入』の三作品について考察した。これら三作品は長谷川伸の作品であるが、同時に大衆演劇の「スタンダード」でもある。しかし、本文で述べたように、何々系の芝居というように、系列にこだわつて分類するとかえつて大衆演劇の本質を失う恐れがある。

そこでごく単純に考え、大衆演劇を大まかな点であえて二つに区分してその本質を浮かび上げさせて見ようと思う。思いつくままに挙げると

次のような区分が考えられる。

- 1、「泣かせる芝居」・「笑わせる芝居」
- 2、「典拠のある芝居」・「典拠のない芝居」
- 3、「歴史物」・「現代物」

1の「泣かせる芝居」・「笑わせる芝居」については、劇団や観客が一般に使っている言葉で、西洋の戯曲でいう「悲劇」・「喜劇」とはまた違った趣がある。ただ面白いだけの徹頭徹尾笑わせることが主体のものも案外少なく、両者の要素が入り交じつたもの、「笑わせる芝居」の中でも教訓を含み泣かせる要素のあるものがほとんどである。「泣かせる芝居」というのは、家族の絆に関するもの、義理とか人情をテーマにしたものと必ず関係していると言つてよい。

2の「典拠」とは、例えば「忠臣蔵」物とか、「清水次郎長」・「国定忠治」物などのように実在の人物がいて、それに基づいたもの、あるいはそれを膨らませたものを想定している。また『沓掛時次郎』・『瞼の母』・『一本刀土俵入』の三作品はれっきとした原作があるわけで、典拠のある作品と言えるが、一方で原作自体架空のものであるから、ちよつと性格が違つて来る。むしろ典拠のあるなしより、「みんなが知っている芝居」・「普通には知られていない芝居」という区分が適当であるかも知れない。いずれにせよ現在の大衆演劇では、「みんなが知っている芝居」が演じられることは以前に比べ、遥かに少なくなつてきている事だけは事実である。これは時間も短く劇団員も十名から十数名程度の今日の大衆演劇の場合、都会の大劇場でもやっているようなものと同様のものを出すのは、比較される事などもあり敬遠する、また客の方も新しい芝居を好むという傾向もあるようである。こういうわけで、実際は「典拠のない芝居」・「普通には知られていない芝居」が演じられる事が圧倒的に多い。

「歴史物」・「現代物」の場合、「歴史物」と言っても「歴史に基づいた」という意味ではなく、「昔」を想定したという意味であり、形の上では鬘をつけ着物を着て演じる芝居である。まれに例えば「吉良常」のような明治頃を想定したもの、あるいは鬘をつけず洋服を着た芝居もあるが、これも「今」の状況を想定しているものはまずなく、「昔」を想定している。そういう点では大衆演劇の殆ど全てが「歴史物」の範疇に入るかも知れない。

もちろん他にもいろいろな区分がありうる。例えば「任侠物」と「武士物」と言った区分も考えられる（この二つに区分できないものももちろんあるが、仮に二つを比較した場合は、任侠物の割合が圧倒的に多い）。このように見てみると、案外大衆演劇は一つの型に収斂されそうである。「過去を想定しているが、具体的な典故に基づくよりは一般的場面を想定した新作で、家族の絆や義理や人情を表現し、笑いと同時に必ず泣かせる見せ場も拵えているもの」ということに、大方包括できそうである。具体的な数字を示す事は不可能であるが、現在演じられている大衆演劇の六・七割か、あるいはそれ以上のものをこの範疇に入れる事が出来るように思う。さらに一時間程度の上演時間であり、従って主な登場人物もせいぜい六・七人で、舞台設定も限られるということで、ほとんどがある型に収斂されるということが言えるかも知れない。しかし、どれも同じような芝居ということでは決してなく、例えば落語や講談や浪曲などのジャンルも、それぞれ一つの型に収斂されるということが言えるのと同様に（例えば落語であれば「江戸時代の長屋などの町民の日常の生活の場面をユーモアを交えて描いたもの」といったように）、同時に独自性があるように、一つ一つの芝居にももちろんそれぞれの独自性や特徴がある。今日の大衆演劇では劇団は基本的には一ヶ月間、劇場やセンタリーに滞在し、毎日日替わりで芝居があり、二本立あるいは昼夜外題を

代える場合もあり、大体一劇団で五十本から百本程度の芝居を持つているようである。さらにベテランになれば、二百本以上の芝居がすべて頭に入っていて「口立て」出来るという役者も数多くいる。このように見れば、大衆演劇には様々のバラエティーがあると行うことができる。

大衆演劇については『かぶくー大衆劇団の世界』（南博・永井啓夫・小沢昭一編集 白水社 芸双書10 一九八二年）の出版があり、大衆演劇についての歴史や当時における現状等の様々が、十数人の研究者や関係者による執筆あるいは座談によって記録されており、ほぼすべてが網羅されていると言ってよい。ここでは当時よりほぼ二十年経った今日における大衆演劇の現状と今後における課題を考え、上掲書の補遺とした。

#### 1、芝居と舞踊

現在の大衆演劇の公演では、劇場の場合は、ミニショー（三十分程度）・芝居（一時間程度）・ショー（一時間程度）の三部構成が一般であり、昼夜同一内容の二回公演が普通である。ショーと言うのは舞踊が中心で、劇団によって様々であるが、これに役者の歌や、舞踊劇、最後に座長を中心にした舞踊ショー、あるいは太鼓ショーが加わったりする。舞踊で流れる音楽は演歌が多く、これに民謡や、あるいは演歌等をアップテンポのリズムに変えたものや、現代風の音楽の場合もあるが、実感としてはほとんどが演歌という印象を受ける。全体の公演時間は、これに幕間の休憩や口上、さらに前売り券などの物品の販売も加わり、全体で三時間半程度というのが標準である。一方ヘルスセンターでは、芝居（一時



間程度)が先にあり、その後にはショー(二時間程度)があるのが一般であり、その間に休憩等があるので、全体で二時間半程度の公演である。昼夜公演の場合は、昼と夜で芝居とショーをすべて入れ換えるのが普通である。センターによっては昼だけの公演、あるいは夜は一時間程度のショーのみという形の所も多い。

しかし、ショーを取り入れるようになったのは、比較的最近のことで、少し前まではすべて芝居だけの公演、しかも前狂言・中狂言・切狂言の三本立が一般だったようである。例えば『旅芸人の唄―筑紫美主子自伝―』(葦書房 昭和五十六年刊)に「筑紫美主子一座」の昭和三十六年の「巡業日誌」(この年の公演日と劇場と公演題目とをすべて記したものが巻末に付されているが、これを見ると一日の芝居は三本あるいは六本(昼夜公演の場合)である。なお当時の公演時間は五時間程度だったようである。生活の変化や娯楽の多様化で公演時間も短くなり、およそ

前狂言・中狂言・切狂言(昭和四十年代位まで)

前狂言・ショー・切狂言

前狂言・切狂言・ショー

← ショー・狂言・ショー(現代)

のように変遷していったようである。最初は幕間の繋ぎにやっていた踊りが好評で、それが次第に本格的なショーになり、公演の中心となったというところで、その一方でかつて三本あった芝居が二本になり現在は一本になったということである。このことはもちろん観客の趣向の変化が第一の理由である。芝居のウエイトが減っていったことは、映画やテレビのドラマや他の公演などがあり、他にとつてかわるもの、簡便に楽しめるもの、本格的なもの(演技は別問題にして)が増えたということ等が大きな原因であろう。それに対して踊りの方は、「ナマ」で見

て始めて楽しめる性格のものであって、映像にとつて代わられるという性格のものではないからということであろうか。また一曲につき四分程度で、それぞれが完結した一つの世界であるということが、現代人の時間の感覚になじめるといった点もあるのかもしれない。

大衆演劇の公演を見て、観客から役者の巧拙や(主にショーにおいての)衣装や役者の美しさについての評を耳にするもの、本格的な劇評(例えば原作に比べて演出の工夫はどう施されているとか、同じ芝居を他の劇団の役者はこのように演じてたがこの劇団ではこうであるが、どちらがどうであるとか)を聞くことが殆どないが、このことについて個人的には物足りないという気がしないではない。しかし、芝居よりショーが中心になったというこの現象が、芝居あるいは大衆演劇の衰退ということでは決してないと思える。芝居と舞踊の関係は密接なもので、恐らく原初においては舞踊が先にありそれが芝居に発展したと言うことであろうし、そう考えれば逆に本来の形に戻ったとも言えるのである。芸能には時代により変遷があり、「はやり・すたり」があつて、数年から何十年単位での波長の長い波があるもののように思う。現代の状況も一時代の傾向ということであつて、恐らく将来を含めて長い視野で見て始めて理解可能なものであろう。

## 2、大衆演劇の現在(その1)

現代の大衆演劇の傾向あるいは現状についてであるが、当然演じる側と見る側との二つの側面がある。「演じる側」・「見る側」と言っても表裏一体のものであり、そこに当然「興行」ということも入ってくるが、とりあえずはまず演じる側からの問題を見ておきたい。

芝居を三本上演していた時代において、大衆演劇の形は様々であったろうが（当時は大衆演劇という言葉では呼ばれなかったが）、当時の劇団の規模は五・六十名を超える場合もあった。従って大道具・小道具の係りから文芸部に至るまで備えているところもある。劇団の数も多く、劇団同士あるいは劇団の中の競争も厳しい。従って時間をかけ少しずつ上達し、四十歳位になって始めてある域に達するという状況だったようである。これは芝居中心であった当時の状況とも関係する。それに対して今日では、劇団員が十名位から十数名の場合がほとんどである。しかも以前に比べればかなりの若年化が進んでいる。例えば（親から跡を譲られた）二十代・三十代の若手座長の方がむしろ一般であるし、座員にしても十代から二十代前半位の人がかかなり多く、劇団によってもちろん様々であるが、印象としては劇団員の半分を若手が占めているといった感じの劇団の方が多いように思う。

かつてのように舞台に立つまでに時間がかかり、役がつくまでに数年はかかるという時代とは異なり、今日では入団して数日の中に子分役あるいは舞踊ショーの一員として出演するという方が一般である。ショーにしても入団から早い時期に歌を歌わせるなどして舞台度胸をつけ、個人舞踊もかなり早い時期からさせる場合が多い。昔に比べれば、出番ははるかに多くなつたわけである。この点については当然功罪の両面がある。ある芸能関係者が、「この頃のこの世界には勉強という言葉はあつても、修行という言葉はない」という意味のことを口にしたが、まさにその通りで、若手にとつて「勉強」の機会が多くある反面、本当の意味での下積み・修行の機会がなくなつたと言える。従つて、かつての修練を重ねた芸とは違つたものになりつつあるということはあるかと思う。また若年化ということは、それだけ座員の入れ替わりが多いということであつて、十代や二十代前半で入つた座員で、数年以上続くという

ことはむしろ希なことである。これは収入の問題、多忙で過激な仕事であり体力の問題等ということもあるが、情報過多になり様々な世界の事情が容易に理解できる時代において、一般の世界から多少なりとも隔たつた一つの世界に留まつて、一つのことに生涯を掛けるということに適さない時代になつたと言ふことが大きいであろう。役者ももはや特殊な職業ではなく、職業の選択枝の一つとして考え、人生のある時期をこの世界に身を置くという生き方である。ある意味でのサラリーマン化ということであろうか。

とは言つても現在の大衆演劇は、芸においてはかなりの水準の高さを保つてゐることは間違いない。例えば子役の時より舞台に出て仮にまだ二十代・三十代の若さであつても、一年に三百日以上舞台を踏んでいるわけで、かなりの修練と経験を積んでいることになる。劇団にはこのように経験を積んだ座長なり座員を数人備えている場合が一般であつて、大衆演劇は他の芸能に比べてもはるかに高い水準を維持していると言える。かつての旅役者のイメージとはかなり異なるものの、やはりそこには芸能の「オリジナル」を感じることはできる。さらに学校教育よりは、舞台を踏み、幕内・幕外での実際の経験から多くを学んだという強みがあり、固定概念にとらわれずに柔軟な考えを持つて時代の空気を肌で感じており、その点では時代の最先端を行つてゐるという印象を彼らから受けることがしばしばである。現代にない何ものかを思わぬ形で提供されることは大いに有り得るわけで、そのように考えると大衆演劇には将来に向けての底しれぬ可能性を感じるし、また彼らからその可能性を引き出すのも我々観客の一つの役目である。

### 3、大衆演劇の現在(その2)

かつての旅役者の場合、例えば先に触れた「筑紫美主子一座」の昭和三十六年の「巡業日誌」を見ると、一劇場の公演の期間は様々で数日から半月、平均すれば一週間程度の滞在である。一応の予定はあっても、様々の要素が絡み、滞在が延びたり、早く切り上げたりするようなことは、頻繁にあったようである。これに対して現在では、劇場やセンターの場合は一ヶ月単位ですべて動いている。同じ劇団が温泉地などで二ヶ月・三ヶ月乗ること、あるいは関西の劇場のように半月単位の場合もあるが、これも基本にあるのは一ヶ月の単位である。そして劇団の側でも劇場・センターの側でも数ヶ月先の予定は、おおよそ決まっているのが普通である。月末に劇団が劇場やセンターを去っていく状況を目的にするとか哀愁を感じないわけではないが、そこにはかつての「旅から旅へ」という旅役者の持つ独特の侘しさや情緒とは微妙に異なるものがある。

さて、大衆演劇の観客の方に視点を向けると、以前との比較はともかく、この数年についてもいささかの変化があるように感じる。一言で言えば「大衆の消滅」ということかも知れない。少し前ならば下町とかに劇場があり、劇場の近所の人々が娯楽を求めてやってくるのが主体であって、そこには主に現役を退いた「善男善女」、言い換えれば「大衆」が溢ち溢れており、劇団もその人達を対象にして演じ、互いにプリミティブな熱気が感じられた。そこにいる人々は確かに「大衆」であった。それに対して今日では、このような観客の割合が次第に減少し、一方情報も増大し、交通の発達で観客の方の移動も容易になり、かなり色々な事情に詳しいファンの割合が増えて来たように思う。趣味の一つとして大衆演劇を見る、ある意味では「マニア化」と言えるかもしれないが、かなりの範囲を移動して劇団を「見る」・「追いかける」、あるいは劇団

と交渉を持つことを通して何かを求めるといった形のファンが増えているようである。さらに言えば財産とか地位とか教育もあり、まずは恵まれていて、苦労にせよ楽しみにせよ人生において大体のことは経験していて、何もかも充分承知した上で、主観的にのめり込んでいる自分と、一方でそれをどこか醒めた目で見ているもう一人の自分、この二人の自分を楽しんでいられるとも思える新しいタイプのファンの出現も見られる。あるいはそれほどではなくても、現代の何もかも満たされた時代において、あえて大衆演劇に入り込んで、何かを求めようとしている人々が増えて来ているように感じる。

ある人は大衆演劇にかつての日本の郷愁を感じているであろうし、また劇団という特殊な世界に対しての魅力もあるであろうし、自分の個人的趣向や体験を芝居や劇団や役者に託しているかも知れない。それはある点では、観客の思いこみの虚構の世界であるかも知れないが、しかし演劇というのは本来その虚構の上に成り立っているものである。そしてそれは不思議な魅力、あやしげな魅力の世界であり、それが演劇本来の姿である。

大衆演劇の将来ということについては、これだけ多岐になり従来の価値観では計ることが不可能な複雑になった世の中で、どのように展開していくかについては予測不可能である。座長大会を見るたびに、大衆演劇の座長が一同に会するという本来の姿から離れ、違った方向に進んでいるのではないかという危惧は確かに感じる。しかし、そこには必ず大衆演劇を始めて見るとか、毎年その会場での座長大会を楽しみにしているとかいう観客がおり、その人々から新鮮な感想を聞くこともできる。それらの観客の素直な感想を汲み取れば、あるいは新しい展開も生まれてくるかも知れない。先にも述べたが、若手の座長クラスの役者には現代の雰囲気を感じ、新鮮な感覚を持っている人々も多い。あるいは

若年の劇団員が多いということも新しい発想が期待できるわけであるし、舞台で彼らの感覚や本音を導き出し生かすことが出来れば、意外に新しい展開が生まれて来るかも知れない。いずれにせよ大衆演劇の将来は、演じる者と見る者との双方にあるわけであり、演じる者と見る者が最も近い距離にある大衆演劇は、その点では強みである。先に述べた新しいタイプの観客はそこにそれぞれ「何か」を期待しているわけで、その「何か」を双方が的確に把握して、それに答えていくことができれば、将来の発展も期待できるように思うのである。