

Title	現代における大衆演劇の課題
Sub Title	Japanese popular theatre
Author	藤野, 善臣(Fujino, Yoshiomi)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1968
Jtitle	哲學 No.53 (1968. 9) ,p.307- 320
JaLC DOI	
Abstract	Japanese popular theatre today has a unique form which is peculiar to us. It has always stayed close to the life of the people and has lived on with them. Once Kabuki used to be so. Now it is dormant. No one can ever guarantee that today's popular theatre may not turn out to be so in time. It is only the people, the audience that will determine the future trend of the popular theatre.
Notes	守屋謙二先生古稀記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000053-0313">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000053-0313</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 現代における大衆演劇の課題

藤 野 善 臣  
*Yoshiomi Fujino*

### Japanese Popular Theatre

#### Résumé

Japanese popular theatre today has a unique form which is peculiar to us. It has always stayed close to the life of the people and has lived on with them. Once Kabuki used to be so. Now it is dormant. No one can ever guarantee that today's popular theatre may not turn out to be so in time. It is only the people, the audience that will determine the future trend of the popular theatre.

こんにちは我々が、大衆演劇とよんでいることばの意味は、純文学に対する大衆文学といった程に、一般常識では、「観客をよろこばせ、興味をひきつけ、サービスする立場から書かれた作品だ」位に考えられる。が、必ずしもはっきりしている訳ではなく、強いていえば、その哲学的思索なり、対象を通して社会を見る目が、どこまで透徹しているか或は戯曲の発想や作法が、どこまで文学的昇華がなされているか、どうかによって分けられよう。しかし、大衆演劇という呼び名は日本独特のもので、外国には、こんな名称で呼んでいる演劇はない。内容的には随分といかがわしい芝居もあるようだが、わが国のように大衆演劇の俳優、新劇の俳優、といった区別を立てている国はない。そこへゆくと、わが国は誠に複雑怪奇で歌舞伎、

能・狂言，新派，新国劇，新劇から喜劇，アチャラカに至るまで実に多種多様な芸能をもち，伝承されたもの，新しくコマーシャルベースによって創られたものまで百鬼夜行の様相を呈している．観客を喜ばせるというけれど，観客とは一体何なのかという問題になると，未だに正確にこれをとらえたものはない．この観客即ち「一般大衆」といわれるものが，昔もこれからも大きな問題を含んでいる．何故なら，日本演劇は国家の保護，援助によって作られた歴史ではなく，僅かに室町時代に幕府の保護をうけた能や狂言があったにすぎず，庶民の間に生れて庶民によって培われてきた反抗の歴史といってよい一面をもっている．

たとえば，(一) もっとも散文的には，1966・8・14 付，毎日新聞「わが文学十話」という白井喬二の一文の中に，大正7年ごろ同氏がはじめて「大衆」という新語をつかった．その当時「大衆」という言葉はまだ「民衆」という意味に使われてはいず，当時の辞典には，「大衆」とは「宗徒のこと」とか「たくさんの坊さん」を意味すると記されていたという．氏はその頃の作品予告に，『大衆よ，何にもいわずに素直な心でこの作品を読んで下さい。』と書起し，『大正7年頃の東京の空はスモッグなどのない，乙女のひとみのように澄んだ空で，この空とそこそこの大衆とが，切っても切れぬ関係がありそうな気がしたから，』大衆という字を使った．「大」という字に「衆」をくっつけて，『大衆とは無色で非常に大きいものだ』と理解しようとする．この発想には茫洋とした庶民のエネルギーみたいなものを表現し得て，現代いうところの「大衆」の定義の核心をついて興味がある．一方，(二) 些か堅苦しくなるが，『字引によると』（高橋 徹）『「大衆」とは，日常的用法の多様性と混乱が示しているように，これにはさまざまな評価をともなった定義がなされており，労働者，農民のほか中小企業者や中間層，家庭の主婦や家事使用人，失業者までも無差別にふくまれたものとして使われる．そして一方の極では，「人民」people というプラスのシンボルと同一視され，他方の極では，「愚民」foule というマイナスのシ

ンボルと同一視され、この両極の間に、ニュアンスと重点のおきどころの違ったきわめて多様な規定がなされる。(中略)ひいては現在用いられている「大衆」という概念は、現実の社会的勢力をどうみるかによって、「大衆」についての考え方もおのづから異なる。』と定義されている。言いかえれば、その「大衆」がおかれた社会的階層、時代色、或は主義、主張に従って変化し得る浮動のエネルギーで、潜在的且つ爆発的エネルギーの所有者だとする。その「大衆」に「演劇」を結びあわせて「大衆演劇」と称するのだが、この場合には、(一)でいう意味よりは、(二)でいう「愚民」に近い意味で使われる場合が多い。が、かならずしも「愚民」と同義ではなく、歌舞伎や新劇の一部を除き、凡ゆるジャンルの演劇を含み、誠に曖昧に使われていると理解したほうが妥当であろう。そしてこのことばが社会的に定着したのは、1931年(昭6)ごろで、エノケンやロッパ或はムーランルージュの喜劇俳優たちに支えられた軽演劇が、浅草や新宿の大衆的な小劇場を中心に、華々しくジャーナリズムにとりあげられたのと相前後して、このことばが普及しはじめたのである。

### 大 衆 演 劇 の 生 成 展 開

大衆演劇は、その歴史を古く 80 年のむかしの壮士芝居又は書生芝居といった新派や、50 年余の歴史をもつ宝塚歌劇や松竹歌劇或は新国劇にまでさかのぼることが出来るが、一般にいわれる大衆演劇の歴史は、1923 年(大 12)の関東大震災を境としてはじまると考えられている。当時は社会一般が不景気のあほりで、大衆の生活は苦しくなり、それにつれて特に東京では、頹廢的な気分がみなぎり、エロチシズムやナンセンスの風潮が反動的にあらわれ、演劇の中にまで侵透してきた。それが在来の殻をうちやぶった新鮮なものとして迎えられ、既成演劇のパロディのおかしみや、歌舞伎を茶化した芝居が流行し、大衆の中に笑いと明朗さを取戻す役割をはたした。

大衆演劇の歴史的特質は、それが、天災によって偶発的にもたらされたものとはいえ、在来からあった「浅草オペラ」や大衆劇、或は関西の曾我廼家劇や、遥かに江戸末期のにわかあたりに遡る笑劇の類を土壌として開花し、日本人の好む涙や笑いの芸術を、大衆の生活に密着させた娯楽であった点にある。重要なことは、そのご世情が満州事変の勃発(1931年・昭6)により騒然としてゆくにつれて、言論、芸術の取締りが次第に強くなり、国家統制がはじまったことである。(1933年・昭8)この変動が一般大衆の現世的な享楽気分を強め、レビューや軽演劇を一層盛んにした。折から松竹、東宝の二大興行会社は、逐次その社業を進展させつつあったが、松竹は創業以来、70年(1902年・明35創設)の歴史をもち、大谷竹次郎が1910年に東京の新富、本郷の両座を入手し、ついで1912年に、今の歌舞伎座を買収して、襲名や追善興行に名をかりての興行政策が見事に奏功して、今日ある歌舞伎王国を現出させた。一方、東宝は36年(1932年・昭7創設)の歴史をもち、小林一三が1934年(昭9)に東京宝塚劇場を、翌年に有楽座を有楽町に作り、築地の松竹と対抗することとなった。その後、1937年に帝劇を合併した。

太平洋戦争(1941年・昭16)は演劇の世界にも大きな転換を要求し、本来その特色とする時代風刺や社会批判の精神を生かす余地なく、移動演劇隊となったり、或るものは消滅した。やがて終戦(1945年・昭20)を迎えると、企業は体質を変え、劇団の多くは再起不能となった。その中で、小崎政房らの空気座は、「肉体の門」を東京に於て、4ヶ月のロングランをし、多くの話題を提供した。が、間もなく経済的理由で解散し、代って東京の各地にストリップ・ショーが登場(1947年)した。戦後の大衆演劇は、混乱と無秩序の中にその様相を一変した。就中、松竹は占領軍から「封建制を鼓吹する好ましからざる演劇」として、「忠臣蔵」をはじめ多くの歌舞伎劇のレパートリーに制約を受け、上演演目の選定には苦心した。東宝は、接收解除(1956年・昭31)となった東宝劇場に、新設の芸術座(1957年・昭32)

を加え、大劇場向きの喜劇、ミュージカル、東宝現代劇、東宝歌舞伎、  
また最近では、八世松本幸四郎ら 30 余名を迎えて、第二次東宝劇団を作り、その活躍が注目されている。

さらに、テレビジョン(1954 年・昭 29)の急激な発展、普及は、演劇々場に運ばせた大衆の足を、茶の間に引留めることとなったが、同時にテレビは、歌舞伎や映画、舞台俳優の区別を排除し、演技面や技術面での交流を促進する結果となり、多くの有名、無名俳優を茶の間に送り出す手段<sup>テダテ</sup>となって、これがそのまま舞台やスクリーンにつながるといった相互扶助の作用を伴い、大衆演劇は再び体質改善を図るとともに、独占企業としての性格と形体を整え、新たな発展段階を迎えることとなった。

### 新しい大衆演劇の特質と問題点

新しくおこりつつある大衆演劇のもっとも基本的な特質は、その企業性と新しい大衆層即ち観客獲得の問題にあるといっている。このことからしてさまざまな問題が考えられる。即ちこれを構成及び支援している各メディア企業は、テレビジョン、映画、放送はもとより新聞、雑誌、出版、売店、食堂、その他ホテル、ゴルフ等の凡ゆるレジャー事業に至るまで、膨大な資本の投資と設備の拡充とを行うことによって成立している。そこでは大衆演劇が、半公共的性格をもった社会的サービス機関として、製作、興行のルールに従って提供される。而も、現代の大衆演劇が、初期のそれに比較してもっとも特徴的な変化は、多く「製作」と「契約」の問題にみられる。即ち、前者についていえば、作品の製作過程に於ける劇団の性格と内容の、質的な変化である。在来、「劇団単位」の演劇というものは、その中心となる座頭スター乃至は一、二の主役級の人物を中心に、内容なり配役がすべて決定される関係上、どうしてもスター中心の顔見世的内容となり、座頭スターの意向にそって組立てられてゆく。筋立<sup>ストーリー</sup>も、場面の構成も、凡ては、唯一の絶対的支配者の意志通りに動かされてゆく。従って良

くも悪くもその出来、不出来は、座頭の力量、並に政治的手腕にかかることになるから、勢い彼は絶対的存在となる。従って他の劇団員は常に彼に追従的態度を示すことになり、往時のスターの横暴ぶりは目に余るものがあつた。將に封建時代の殿様とその家臣との隷屬關係に何ら異なるものはない。そこでは一つの作品のカラーなり、劇団の特色というものが生れるけれど、早晩、作風のマンネリズムがおこったり、劇団の規律が乱れ、男女間のトラブルが生ずるのは長い間にはありがちなことであつた。権力強大なる家長が凡ゆる点で独裁者となるのは、原始社会形態と何ら異なるものではない。しかし、個々の人間を単位とし、その人格を相互に尊重することによって成立する現代社会では、このような家長的独裁の排除には成功したけれども、その結果として、製作協力者や俳優達が、今まで抑圧されていた芸術上の表現意欲と自己顕現欲とを、一度に爆発させようと試みる。即ち、彼らの芸術的渴望を満足させるためには、予算の制限は一片の反古と化し、才能ある芸術家にとって、今日ほど自由且つ奔放にその才能と手腕が発揮出来る時代はなかつた。予算を度外視した巨大・華麗な作品が次々と企図される。作家をはじめとして演出、装置、衣裳、照明、作曲家たちが、夫々の立場における芸術的主張を、「良心的作品」という美名のもとに正当化し、これに巨大な経費を投入しようとする。勿論それはそれなりに劇的效果を高めることも事実であるが、同時に、芸術家が陥入り易い一種の自己満足を伴う自己顕現即ち、芸術的エゴイズムである場合も少なくない。これらスタッフの意志や、芸術上の表現技術の調整という問題が、企業にとっては新たに重要な問題となつた。準備期間中に十分なる推敲<sup>スイコウ</sup>がなされず、する余裕もないままに未成熟な脚本を上程し、十分な審議をへずして上演される。これら演劇作品の欠点をカバーするためには、驚くような物量装置でみせるとか、豪華絢爛<sup>ゴウカケンラン</sup>たる衣裳でみせるとか大仰なトリックでみせるという補助手段を必要とする。中身の不十分さは、その柄にマッチした人気俳優をもってこれにあて、そのためには歌舞伎役者であれ、

新劇俳優であれ、役者を選ぶものではない。必要なことは、人気や柄が、まずその演技力より優先することである。今や「一座」という生活協同体ではないから、団体としての結集力<sup>フンサンブル</sup>は弱くならざるを得ないけれど、新鮮な組合せ、或は目新しい舞台機構がその凡てを決定づける条件となって、見た目に面白くさえあればいいという、商業主義演劇本来の特質が、露骨にむき出される。

次に、後者についていえば、その当時は、〇〇劇団、××一座という劇団単位に特徴があり、その特色ある作風や、看板スターをかかげた興行に魅力があった劇団が、時代の成行きや、戦後のインフレーションのため、解体乃至は分裂したり、或は自然崩壊して、団体は個となって、数人のスターを中心とする臨時劇団がその都度編成される形態に置換えられつつある。勿論、未だに劇団体制を維持しているものもあるが経済的には楽ではない。例えば、契約一つをみても、何十人かの劇団員をグループとして専属契約することは無駄な出費で、次第に、企業対個人の単独契約に置換えられつつある。それによって生ずる経費の節減は例えばその劇団が、公演をせず、1ヶ月間遊んだ場合を考えればすぐわかる。歌舞伎役者に至っては、本人のみならず、その男衆<sup>オトコシ</sup>(附人)、番頭<sup>ツキビト</sup>(マネージャー)、自動車運転手、時としては専用の衣裳方<sup>トコヤマ</sup>、床山に至るまで契約している事例もあるが、企業体にとっては大きな負担である。そして同時にこれが、一般大衆の負担に置き換えられる点に着目する必要がある。また最近では、俳優個人との契約が、“一作品いくら。年間何本の保証。グロスでいくら。”と決められてあったものが、“年間のグロスでいくら。出演料は、あらかじめ役の比重によって枠をきめておき、出演の都度これを決める。”という方式。従って年間何本という制限はないけれど、俳優は、保証額が一杯になるまで働かされるという形が、多く採用せられるようになった。映画俳優などの場合、出ずっぱりの役も、1シーン5分か10分そこそこの役も、同額の出演料を支払っていた当時から較べると、当然の合理化であろう。このよう



に、「製作」や、「契約」の変化は昔から現代に至る最も大きな変革の一つである。事実、それを裏書する如く、各劇団の離合集散は、数えるに暇なく、かつてのエノケン、ロッパ一座、その他、新派、新国劇等を眺めても、次第に存在価値を減少し、経済的事情或は、主要俳優の死亡、離脱、内容の行きづまり等のために、あるものは解散消滅し、あるものは企業体に吸収され、残りは細々ながら団結を保持し、大企業体とは、経済的関聯に於てのみ僅かに連繫を保っている。今や際だった特色と、優秀な俳優をかえた劇団は少なくなり、余程の強力な指導者か指導理念及びスター俳優を中心に絶えず新陳代謝を行わない限り、存続は困難な状態にある。これに対して唯一の国家保護施策は、残念ながら歌舞伎の一部や文楽を除いては、無関心のままに放置されている。しかしここで更に重要なことは、大衆演劇そのものの社会における存在価値や、それが社会一般に与える影響力という問題である。例えばある時期には、演劇は映画にその位置をおきかえられ、今ではテレビが新しい娯楽機関として重要な意味をもち、大衆娯楽の発達を一層促進している。かつて映画劇場でスターの実演が最高の客寄せ策であったように、今は舞台でのそれが最高の関心を集めている。その意味では、演劇、映画、テレビは、巧妙且つ緊密な横の連絡と相互扶助の精神を発揮しているというべきであろう。むしろ、現代の大衆演劇の最大特徴としては、巨大な諸々のマス・メディアを利用して、一般社会への侵透性と普遍性が従来よりはるかに強力且つ確実に、茶の間の中へ入りこもうとしている事実が指摘される。この侵透性と普遍性は、企業の巧妙なる宣伝力と誘致策とによって、社会の向上進歩に役立つかもしれない有益ではあるがお説教めいた演劇よりも、「とにかく面白い作品を」の方が多数の観客の声を反映させて、より重視される原因を作っている。

このような商業性は、演劇をしてその娯楽性を何よりも優先させる結果となり、従って、その内容が不自然であろうが、愚にもつかぬ絵空ごとであろうが、恬として恥じるところはない。恥じてはならないのである。こ

の第一義を忘れるならば自らが企業体の枠よりはみ出さねばならなくなる。しかしここに忘れてならないことは、「観客」という巨人の存在である。むろん、昔から今日に至るまで、「観客」は常に存在した。観客の存在しない演劇行為は無意味であり、成立たない。レーゼドラマというものがあるにはあったが、特に大衆演劇においては、観客あつての演劇であるところに意味がある。演劇は常にこの「観客」にこそ奉仕してきた。「観客」こそが主人であり、批判者であることを忘れてはならない。観客が入場料金を支払って、見るという行為を繰返し行うことによって、大衆演劇の存続と発達が可能であつた。が、ここでも問題は、その「観客」と「企業」とのバランスを固執する余り、時として「封建」「因習」「馴れ」「ヘッライ」といった傾向からぬけきれないでいることである。

本来、演劇とは手工業的生産物で、映画が一本のフィルムに、いったん映像をプリントしさえすれば、あとは何本でもデュープすることによって、同時に多数の場所で、興行を行うことが出来るのに反して、演劇は、一つの舞台にその当人しか出演出来ず、同じ人物が同時に多数の舞台に立つ事はあり得ない。このような条件を熟知することによって、演劇が常にくりかえし行なってきた行為は、不特定多数の「観客」に、映画やテレビ等のメディアが望んでも行えず、且つ持ち得ない「生の感激」を、画面には出せない生の色彩や、言葉や、行動によって、観客の皮膚に生きた波動となつて導入せしめる「体験行為」であつた。だからこそ演劇は、その種別をとわずいつの世にも観客をつなぎとめて来た、しかし、観客の反応が、直ちに舞台に影響するという特徴は、ある場合には弱点ともなり、特に大衆演劇においてはこれに迎合したり、その時々によって芝居が違ふという演技の計算が行われ、舞台をつまらなくする原因ともなつた。

次々と新しい機能の演劇々場が、優れた舞台機構を伴って新設されることは喜ばしいことだが、ニューヨークのブロードウェイ周辺だけで約 40 軒、ロンドンの約 40 軒、パリの約 50 軒等と較べて東京には僅かに 14~5

軒しかないのは、その演劇の成立ちや、大衆の物の考え方や、生活方式の違いとはいえ残念な事で、而も内容に至っては、歌舞伎や能・狂言等の一部を除き「これが現代日本の演劇だ」と、誇るべきものが少ないのは諸外国のそれに比して悲しむべき事である。今、大衆演劇と対照的な新劇団の活動をみると、幾多の変遷を経て文学座、俳優座、民芸等の劇団が、まがりなりにも生活が安定し、小劇場やアトリエを自前でかかえるまでに生長した事は同慶の至りで、同時に夫々の「後援会」をはじめとし、特に「労演」は全国的な規模で10数万の観客組織網をもち、今や隠然たる力を培養しつつある事実を忘れてはならない。これに対し、企業で代表される大衆演劇は、支持会を持とうと幾度か企図しながら、未だに確固としたものを持ち得ないのは何故であるか。新劇団がそのイデオロギーやドラマツルギーを同じくする者同志の成立ちから、特定の支持者が出来、一般大衆演劇には、その同じくするエレメントがないから否というならば、それは大衆演劇の素因なり、成立なり、性格を知らぬ者の言であろう。それにしても、ある特定のスターに対する熱狂的支持者はあっても、一つの企業体に対する支持者が極めて小数か、乃至は横這いをつづけている状態には、注目しなければならない。（長谷川一夫や美空ひばりは劇団ではない。）前出の新劇団や商業劇団に比して格段、大きな宣伝機構と人材を擁する大企業が、大衆を組織し得ない現状は奈辺に原因があるか。一言にしていえば、浮動客を相手とする大衆演劇の特殊性だと考えられましょう。尤も考えようによっては、目に見えない支持者（株主や劇場についている固定客）によって企業全体が守られているといえよう。とすると問題は、目に見えない支持者の内、営利につながる性格のものは、経営が左前になれば離れてゆくだろうし、劇場の固定客は、失敗作が続けば未練気もなく、他劇場に乗りかえる非情な客だという事である。

大企業が、次々と新しい劇場を建設し、多数の著名スタッフや、俳優を擁して、業界の主導権を握っている事実は、今世紀の日本演劇界にとって、

特徴的な意味をもっている。欧米にはないこのような大衆演劇という変態的業態、演目並に俳優が、将来の日本演劇を支える真に重要な要素となり、発展の基礎体となり得るかどうか？ 又 50 年、100 年の後までもかかる体形を維持し、一般大衆の要望に応えた真に安定した演劇になり得るかどうか？ 課するに十分な年月が必要となろう。

社会生活における一般大衆の、娯楽的要求の増大は、それ自身、現代大衆の生活心理の反映であり、不満や欲求の現われであるが、その原因は大きく深く、現在社会の底に根ざしているとみるべきであろう。映画や演劇が、いちがいに犯罪の温床となり、社会悪誘発の原因となるものではないが、これが素因となるものは取除き、敢て自戒するのは業界の良識である。が、一方では、かかる大衆の欲求や、社会の動向を敏感にキャッチし、迅速に作品化するの企業として当然の事である。それが真に大衆の要望に応えるものである時に限り、企業はヒットし、劇場は大入り満員を続ける。そしてここで特に問題とすべき事は、徹底せる娯楽作りを目的とする大衆演劇が、旧態依然たる民族意識や、封建的モラルに基くセンチメンタルなメロドラマや、或は社会の底辺に住むやくざの義理人情物語などの作品提供によって、相も変らぬ「月、星、泪」の安価なムードに大衆を酔わせ、もっとも皮相な情緒を刺戟するだけにとどまって、激しく変る世界の事象や、社会的・政治的問題に対して大衆の目と心をふさぎ、敢て無関心ならしめる役割を果しているのではないかという危惧である。このように大衆演劇が、一億総愚民化的内容で終始するならば、それは大衆の行動的エネルギーを抑制し、封建的な旧意識や、古いモラルの中に沈潜させ、畏縮<sup>シユク</sup>し、去勢された状態を作り出すこととなり、ひいては本来、無臭・無色・広大無辺であるべき「大衆」の精神にも反する。演劇は、演劇に国境がない如く、ほんらい、無臭、無色の、いかなる政治色にも染まらぬものでなければならない。

最後に、現代大衆演劇にとって大きな問題は、各劇団、各企業間の競合

である。戦後、日本の大衆演劇は松竹、東宝の二社にその殆んどを統合され、作品に、団体動員に、<sup>シノギ</sup>鎗を削っているが、中でも「団体動員」については、一般大衆の生活向上に伴って、一斉にレジャーブームとなり、旅行では経費がかかりすぎ、運動会やハイキングでは興味がなさすぎる。そこで適当な価格だとして盛んに観劇が催おされる。その結果、入場料金の大巾割引となり、団体獲得のためには手段を選ばずで、リベート等の弊害もあらわれた。而も最近の団体動員は、芝居の好きな人もそうでない人もいっしょくたに拉しきたって、劇場の席に着く事を<sup>シヨウヨウ</sup>慫慂する。そのためにはお銚子つきの弁当や、お土産まで用意され、いわば、物見遊山的気分である。そうまでしないと客が寄りつかない。もともと、演劇とはそうしたものであり、楽しむためにこそ存在するものだが、観劇は二次的なもので、弁当を食べたら帰ってしまう客がふえてきた。今やフリーの客だけでは商売がなり立たず、このような団体客を動員せざるを得ない処に、現代大衆演劇の弱点がある。となると大衆が、貴重な金と時間を投じてまで、見物に来るような作品を、どうして作るかが問題となる。そのためには、次から次へと、商品価値のある目新しい「あたる」企画が、長年の「経験」や「勘」をたよりに案出されるが、勢いここでは通俗や職人的器用さが巾をきかし、大胆な試みよりも安全度の高いものが選定される。しかし新しい時代は、遂に<sup>コンピュータ</sup>電子計算機という科学技術を、経験や勘に頼ってきたこの世界にも導入し、〇〇作家と、〇〇演出家と、〇〇その他のスタッフと、〇〇俳優とを組合せると、どんな結果が出るかという予想を、瞬時に数字で示すことに成功した。この数字を背景にして社長や株主を納得させ、百万言の説明よりも数字の裏付けが強力な説得力をもつようになった。やがて企業はこれによって、興行の内容を冷酷に決断するだろう。製作者は、この新しいデーターとマーケットリサーチによって、新しい芝居作りを始めるだろう。一方、非情な観客は、貴重な時間と、高い入場料金を支払ってまで見る価値があるかどうかを、コンピュータの結果により判断した上で

劇場にやって来る。そんな時代が来ないとは誰が保証し得ようか。しかし我国に現存するコンピューターでは、「何をかければ当るか?」という微細な点に関しては算出不可能だというから、なまけ者の製作者にはせめてもの気休めである。それにしても、衛星が瞬時に世界を一つに結び、地球の反対側の出来事を速報してみせる今日である。又、月世界へは、あと数年をまたずして行けるというから、今さら「勘」だの「経験」だのと余り悠長なことばかり言っておれない。今でさえも大衆は、マス・コミに対するロコミという伝達機関をもっていて、最初に芝居を見た誰かが、「あの芝居はつまらない。」と言えば、忽ち噂がひろがり、客足はバツタリ止まって、こんなこわい宣伝機関はない。今日の観客は利口である。それもその筈で、この物価高の世の中では、うかつに芝居見物も出来ない。仮りに 2,500 円の入場料金で、食事 (500 円) をして、帰りにお茶 (100 円) をのむと 1 人 3100 円となる。女性同伴では、2 人で 6,200 円。これに往復タクシー代 600 円、プログラム代 200 円を加算して全部で 7,000 円となる。現在、中産階級のサラリーマンの平均月収約 7 万円クラスを例にとると、10%に相当する額が、文化費として消える勘定になる。而もこれは月一回の観劇料であるから観客の財布の口は堅く、これを開けさせるには、なまじっかの猿知恵企画では、とても勝目がない。そのうえ劇場も、劇団も乱立しているから、競争はますます激しくなる。昨今の演劇作品は、小劇場作品でも一ヶ月大体 500 万円前後から、大劇場作品では、数千万円の仕込費 (映画 1 本の平均製作費は、約 7,500 万円) をかけるが、この作品がどれ程儲かるかは、1 箇所何円する石鹼を、何十円で何箇所売れば、いくら儲かるという利益計算の出来るものではないから、いわば一種のギャンブルで、唯、賭ける以外に方法がない。所詮は「水もの」といわれる所以である。だからといって最初から、採算を度外視するなどとは、商売人のする事ではない。しかし実際には各種のデータや、いろんな確率を集積して、必要な手段を講じ赤字防衛を計っているのが実情である。このような現代

の大衆演劇の生態や条件下においては、企業それ自体も、抜本的な変革をまねがれる事は出来ない。企業内容の進展に応じて、常に新しい血潮の注入が必要とされる。

大衆演劇の使命は、この世界に今起りつつある、さまざまな事象や観念を的確にとらえて、きびしく現実を追求する作家の眼を通じ、可能な限り文学的高みにまで昇華させた作品を、一般大衆に分かりやすく、舞台の上で説明して見せることである。とすればこれからの大衆演劇に望ましいことは、人生に対する透徹した洞察力を下敷にして、魅力に富んだ内容と娯楽性によって、人々の胸を強くうつ作品を作ることである。「大衆」が演劇にかける夢と期待は大きいのである。 (帝国劇場 副支配人)

参 考

- 平 凡 社 「世界大百科事典」
- 河竹繁俊 「日本演劇全史」
- 三笠書房 「現代の演劇」
- 松竹株式会社編 「松竹七十年史」
- 東宝株式会社編 「東宝三十年史」