

伝統芸能にみる非専門家的視線の拡大と専門家の「教育」志向

——1960年代の歌舞伎を事例として——

The Spread of Amateurs' Viewpoints and the Intention of Enlightening by the Specialists: The Circumstances of Kabuki in 1960s

香月孝史*

Takashi Katsuki

1. はじめに

1.1 問題の所在・先行研究

今日、歌舞伎の社会的位置やイメージは、歌舞伎について熟知しない非専門家層からの肯定的評価により支えられるところが大きい（香月 2009a）。本稿は、そうした土壌の原型が形成される契機となった1960年代に関して、特に歌舞伎専門誌「演劇界」における、専門家・評論家といった、歌舞伎に知悉した層の議論を考察し、非専門家層が影響力を強めつつある時期に、それ以前に歌舞伎の社会的評価を主導していたと考えられる専門家層が時代の推移にいかに対峙したかを明らかにするものである。

現在、伝統芸能である歌舞伎を観るという趣味には、高い文化的威信が付与されている（片岡 2000）。特に1990年代以降には、そうした文化的威信の高さからくる歌舞伎の近寄り難さが前提にされ、その前提に対するアンチテーゼとして歌舞伎の権威化を避け、古典的専門知識を回避し、演目内容を現代生活に喩えるなどの身近な解釈によって受容しようとする視

点も多く生まれている（児玉 1997）。そうした傾向が顕著になる90年代からすでに、この風潮には専門家層によって批評がなされ（渡辺 1994）、また「軽佻な振舞い」などとして異議が申し立てられてもいる（大久保 2000）。

とはいえ、歌舞伎についての専門的知識や権威性を迂回する、非専門家層による受容の仕方は今日、一般的なものになっており、マスメディアで歌舞伎が取り扱われる際にも、歌舞伎を観る習慣がない層に向けた「敷居の低い」説明を付随させることが常套的なスタイルとなっている。

そうした非専門家的受容の前提条件となる、歌舞伎は伝統芸能であるがゆえに文化的威信が高い芸術である、という見方は近代以降を通じて決して自明なものではない。明治期の西欧演劇流入以降、近代演劇理念を基準として捉える知識人層を中心として、歌舞伎は芸術的内容に乏しい、旧時代の芸能と受け止められた（兵藤

*東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：歌舞伎、雑誌、専門家／非専門家の視点、マスメディア、観客。

2006)。知識人層によるこうした近代演劇観の重視は大正・昭和初期にも引き続き、いわゆる新劇運動の発展を促し、「現代劇」としての芸術性は西欧型近代演劇に託されるようになる。また、西欧型演劇や映画が浸透する過程で、近世の演技法や筋書きを継承する歌舞伎は、近現代の人々にとっては知識の習得や観劇習慣なしには見づらいもの、わかりにくいものになっていった。

徐々に旧時代の「古典」として位置づけられていく歌舞伎は、戯曲内容が非芸術的であるとして否定的に語られる一方、その芸能としての長所は戯曲ではなく「様式美」や俳優の「芸」に求められてゆく。戯曲の訴える社会的、哲学的テーマではなく、古典芸能としての「型」の継承が前提となる俳優の「芸」に芸能としての卓越性が求められることは、歌舞伎を評価する際に歌舞伎観劇歴や古典的知識の有無が問われやすくなることを意味する。その限りにおいて、歌舞伎の「見方」という点に関しては、非専門的な人々が方針を主導し影響力を獲得するという状況は想定しづらい。マスメディアで歌舞伎について言及される際に非専門家的、門外漢の視点が強く影響力を持つ今日のような環境がもたらされるには、メディア上での歌舞伎をめぐる語りに大きな転換が必要であった。

歌舞伎の社会的イメージの形成を主導する層が専門家層から、今日のように非専門家層へとシフトしたことは、歌舞伎専門でない一般誌メディアを対象とした考察から説明されている（香月 2009a）。まず本論文の問題意識に直接的に連なるこの先行研究を要約し、それに対応させるかたちで本稿の狙いを明らかにしたい。

明治以降、一般に現代演劇としての芸術的価値が否定的に語られることの多かった歌舞伎に、新たに芸術的に正統であるとするイメージを付与するのは、歌舞伎に親しむ習慣・知識を持たず、あらかじめ遠きもの、未知のものとして歌舞伎を「勉強」しようとする1970～80年代の非専門家層であった。60年代頃から増加する週刊誌上などで、歌舞伎について専門知識を持たない人々が言及する機会は増加していた。70～80年代にはその傾向は強くなり、女性向け情報誌などのメディアの主導によって、「未知」の歌舞伎が有する歴史性が高尚さや洗練を想起させる「伝統」として肯定的に価値づけられ、他者との差異化を図る消費スタイルとしての提示もなされ、今日に至る歌舞伎の社会的位置が形成されてゆく。

この考察は歌舞伎観劇の習慣や知識のない人々によってイメージが形成されるさまをまとめたものであるが、一方でそれまで歌舞伎の芸術性や立場を論じ、価値判断を主導してきた専門家・評論家の影響力や言説の変容に関しては焦点化されず、掘り下げが不足している。本稿はその点を補い、専門家層がそうした門外漢の見方の拡大にどのように反応し、対峙したのかに着目する。特に本稿では、週刊誌の相次ぐ創刊等によりマスメディア上に門外漢による歌舞伎への言及が増加した60年代を射程とする。複製メディアによる歌舞伎の表象機会増大、またその表象を専門家でない層が担うという、60年代を画期として今日まで引き続く現象について専門家層がいかに評価し、対処あるいは制御しようとしていたかを明らかにしたい。

1.2 対象と方法

1960年代の歌舞伎専門誌「演劇界」を資料とし¹、歌舞伎専門家・評論家層の言説を分析対象に、歌舞伎の社会的位置や非専門家層に対する視線を考察する。専門誌中の専門家、評論家による言説を専門家的な言説としてここでは位置づける。対して歌舞伎や伝統芸能を専門としない一般雑誌メディアにおいて歌舞伎に言及しているものを非専門家的言説とする。これは発言主体が歌舞伎に精通しているか否かではなく、その発表媒体が基調として歌舞伎の知識を前提としたものであるか否かによる分類である。専業評論家であっても一般誌媒体では語りの前提を変えるのが通例であり、歌舞伎が社会一般にいかなる位置づけを与えられているかに関しては一般誌による言説を対象にするのが適当であると考えため、このような分類操作を行う。本稿は前者の専門的な言説を主題とするものであり後者を直接的な分析対象とはしないが、先行研究（香月 2009a）は後者を分析対象とするものであり、先行研究との比較において両者の統合的な考察の一片を示したい。

「演劇界」を対象とするのは、60年代において著名な歌舞伎評論家等が編集同人を務める

最有力な歌舞伎専門誌であり、当時の歌舞伎評論家・研究者の視点が反映されていると考えられ、また想定読者層も歌舞伎について一定程度知識がある、あるいは専門的な知識への志向があると考えられるためである。一方、対象を専門誌に限定することで、歌舞伎の専門知識を前提としない同時代の言説については本稿では重点を置いて考察することができない。上述したように、そうした言説については一般誌メディアを対象にした先行研究があり、本稿は60年代に関してその先行研究の不備を補おうとするものである。

以下、まず専門家層が歌舞伎の知識を持たない客層に対していかなる視線を向けていたのか、「団体客」（2章で詳述）と複製メディアという二つの論点から観察し（2章）、そうした一般層に対する専門家層のスタンス、あるいは働きかけのあり方を整理し（3章）、60年代の専門家層の、拡大する複製メディアによる影響への対処と、彼らの姿勢や前提としていた考え方にみられる時代的固有性について考察し、論考をまとめる（4章）。

2. 歌舞伎を知らない歌舞伎の観客

2.1 「団体客」

1960年代を通してたびたび論点にされるのは、歌舞伎に通じていない客層の増加という議題である。その際に常時トピックとして挙げられるのが、企業、商店などの企画した招待観劇旅行で歌舞伎観劇に訪れるいわゆる「団体

客」という存在である。「演劇界」編集長の演劇評論家・利倉幸一が「欲求するお客さんでなくて、動員されるお客さん」（1961年1月：57）と表現するように、団体客は歌舞伎に関心や知識のある観客とは目されていない²。利

倉は戦後の歌舞伎の悪弊に関連してこの論点に触れ、「団体客の横行跋扈」について、

温泉か芝居か二者選択の末の、「切符があるから無駄にしないでおこう」というところからの見物。「あの役者、何という役者か知らないけれど、この間テレビで斬られたわ」ということになる。誰が何をやっていようとワレカンセズエン。(1965年8月：97)

と批判的に述べる。団体招待の慣行は昭和初期には定着していたというが(中村 1980：18)、ここで団体客の姿勢が殊更に槍玉に挙げられるのは、観客席に占める団体客の割合が戦後、多大になっていったためでもある。詳細な団体客動員の数値は明らかではないが、1961年5月21日の朝日新聞には「最近では七割までが団体客、しかもその半分は商社、メーカーの地方招待客で占められている。(略)歌舞伎座全体が一種の“観光施設”になりつつあるのはいなめない」とされている³。利倉はこの「団体客依然の興行策」によって、「今日の芝居は団体でなくては見られないかのような錯覚」さえ持たれ、「芝居の切符はいきなり劇場の窓口へ行ったのでは、とても買えないもののように解されている」ことを危惧している(1962年2月：33)。こうした、歌舞伎を知らず歌舞伎への関心も乏しいと目されている団体客の割合の高さには、複数の次元での憂慮が表明される。

ひとつには、団体客動員による歌舞伎の活況は実質的な好況とは認めがたいという視点である。前述のように、団体客が論じられる際、彼

らには舞台上の歌舞伎自体には興味がないという前提が付与される。利倉や、同じく演劇評論家の安藤鶴夫、久住良三らの座談においても、劇場が一見好況とみられる時期について話が及ぶと即座にそれは「団体のせい」であり、「だから、それは本ものかどうか」という疑念が呈される(1964年1月：67)。

またひとつには、歌舞伎の芸の質に悪影響が出る、という見方である。演劇評論家の杉山誠は俳優の養成、芸の熟達について語る上で以下のように述べる。

いわゆる団体の御招待でしょう。そういう人たちは芝居を見ても見なくてもいいんだ。そうすると、今度はやっている方がいやになっちゃって力が入ってこない。これは悪循環だ。(1964年4月：66)

観客の観賞態度が舞台上に影響し、俳優のモチベーションを削いで歌舞伎の芸の低下を招くという説明は一般誌メディアでもうかがうことができ(颯田・今・高橋 1962)⁴、60年代に特徴的なロジックである(香月 2009b)。芝居の内容に納得し難い興行が続く状況を歌舞伎研究家の服部幸雄は「相も変わらず招待客に依存し」「華やかな浮いた表面だけを誇張してこしらえあげた安心ムードこそ、実は最も深刻な内面的危機のあらわれと見られる」(1964年2月：125)としている。

とはいえ、60年代の観客動員において重要な機能を果たしていた団体招待は、興行が維持されるうえでは不可欠になっていた。「団体客をとらねば採算がとれぬ興行経済には同情できな

いでもない」、「〔動員率：引用者注〕60%の数字を出すにはよほど営業部の努力、つまり団体客を獲得しなければならない」（1966年2月：29）という興行財政にあって、悪弊として認識されながらも団体客の即刻排除は訴え難いことがみてとれる。

戦後の歌舞伎興行をほぼ寡占に近いかたちで行っていたのは興行会社の松竹であるが、その上演拠点である歌舞伎座は戦時焼失ののち1951年より新設開場している。それ以後、再建計画に伴う2010年4月の閉場までのうち、

2.2 テレビ・雑誌で歌舞伎を知る客層

一般家庭にテレビ受像機が浸透、普及してゆく1960年代、テレビは劇場にとってひとつの脅威となる。国内のテレビ普及率は1960年に414万戸を超え全戸数の23.1%、同じく1963年には67.6%が受信契約を結んでいる。容易に想像しうるように、「『家電』であると同時にお茶の間に持ち込まれた『劇場』」（吉見・水越2001：66）でもあるテレビによって新たな娯楽形式が提供されたことそれ自体も「脅威」ではある。ただし専門家たちに語られる憂慮は必ずしも、テレビの普及から容易に連想されるような、受容層がテレビに移行して歌舞伎を観に行く者が減るという危惧にのみ収斂するものではない。

専門家層にとって重要なのは、歌舞伎俳優がテレビという大量複製メディアに映る機会が生じることからくる影響であった。劇場で体験するはずの歌舞伎観劇がテレビを通して生じる問題を、歌舞伎評論家の戸板康二は次のように指摘する。

年間の歌舞伎単独興行が最も少ないのはこの60年代中期から終盤にかけてである⁵。歌舞伎興行の代わりに、次節以降で触れる複製メディアによって広く認知される俳優や歌手の名を冠した公演、あるいは新派劇や他ジャンルの著名俳優と歌舞伎俳優が同居する合同公演を行うことで動員を見込むことが多くなる。「団体客あるいは観光客でさえ、新派やレビューの方へ移行する傾向⁶」も指摘され、必ずしも団体客招致で歌舞伎興行が安泰と目されるわけではないこともうかがえる。

しかし、悪い場合も出てくるのじゃないか。女形のアップということで、男であることが明瞭にわかるとか、だから舞台中継の技術の上でも、考えることは多いと思うけれども、つまりテレビジョンで歌舞伎が普及すると同時に、テレビジョンが歌舞伎を誤解させる場合もある、これは考えていいことだ。

（1963年1月：32）

歌舞伎がテレビメディアに現れることによる期待と同時に、カメラの切り取る視覚で歌舞伎が体験されることが不安視されている。歌舞伎を知らず、テレビというメディアで初めて接する層に、歌舞伎の姿がいわば曲解される可能性への目配りである。ただしこれは、特に歌舞伎中継がテレビの有力コンテンツと目される限りにおいて際立つ論点ではある。しかし、テレビ放送のコンテンツとしての歌舞伎中継の存在感は弱かった。1950年代末期においても伝統芸能・演芸の舞台を中継する番組は少なく、歌舞

伎中継の視聴率も一桁である。そうした傾向は60年代にはいっそう強まり、全戸数の3分の2が受信契約を結ぶ1963年においてNHKでは歌舞伎中継はわずかにあるものの視聴率は東京、大阪、名古屋各地区いずれも8パーセント未満、民放での歌舞伎放送は皆無であり、25パーセント以上の高視聴率を保つのは野球と大相撲、一部ドラマとバラエティ番組であった（徳永 1999）。興隆するテレビメディアにおいて、歌舞伎は大きな位置を占めることはなかった。

劇場中継も今や完全に野球に王座を奪われ、隅の隠居よろしく細々と息をつないでいるのが実状、中でも歓迎されないのが歌舞伎、『演劇界』の読者には残念な話だが事実だから仕方がない。低視聴率、この一言で片付けられてしまう民放のお荷物番組の一つに成り下ろうとしている。（1963年3月：82）

テレビで観る古典演目のテンポは「舞台を知らぬ聴取者には退屈きわまる茶番劇にしかすぎ」ず、「金を払って歌舞伎を見に行く客と茶の間のテレビ聴取者は質が違う」と考えられ、歌舞伎中継が消滅する可能性も語られる（1963年3月）。

ただしこのことは、テレビというメディアから歌舞伎や歌舞伎俳優が失われることを意味しない。歌舞伎俳優はまた、テレビドラマに出演する「スター」であり、前節で引用した利倉の言にみるように、「テレビで見たことがある」存在として認知される。

歌舞伎俳優のテレビ出演については、大学生

からの寄稿の中で「テレビで見たある役者を実際の舞台に見に来た——観衆の十人のうち一人でも、それが機会に歌舞伎を見るようになれば、それは少しでも歌舞伎が現代の庶民の中にも浸透する助けにもなるのではないだろうか」（1966年6月：92）という希望的観測が提起される一方、評論家たちの座談では、本業の歌舞伎を丹念につくろうと思ったら余業にかかる時間はなく「絶対にテレビに出られない」と語られる（1964年1月：69）。同座談会における利倉の「こんなに芝居のつくり方がぞんざいになった時代は初めてでしょう」（1964年1月：70）という嘆きは、テレビなどの外部出演等により、歌舞伎に向ける時間の乏しくなったことを踏まえたものである。

こうした状況下において、歌舞伎に詳しくない非専門家層に対して専門家・評論家が向けるのはいかなる眼差しであろうか。彼らが問題視するのは、テレビ、あるいは雑誌といった大量複製メディアによってタレントの有名性が構成されてゆくなかで、人々の歌舞伎俳優への評価基準が、その複製メディアにおける露出によって形成されることである。利倉は、「このテレビとラジオの隆昌は、当然タレントという人種をつくり、増した。十何代目の何左衛門であろうと、一月前まで口笛を鳴らしながら御用聞きをしていた青年であろうとミソもクソもいっしょ」にされていると指摘する（1965年8月：96）。

横着な視聴者は何もかもお茶の間で片付けてしまう。しかも「茶の間」での価値評価がそのまゝ俳優……そして、演劇のねうちとき

めてか、っている。(1965年8月:96)

すでに述べたように60年代はテレビの高度普及期にあたり、「有名人」のありようにテレビが決定的な変化を及ぼす画期でもある(石田 1998)。有名人たる歌舞伎俳優に対して、人々がテレビや雑誌からのみ評価付けすることに対する専門家たちの苛立ちは、この時期に際立つようになったものといっている⁷。

60年代の専門家層が歌舞伎の受容に関して主張するのは、歌舞伎興行が歌舞伎を観る気のない客層によって観光地化することへの否定的な見解であり、また発展してゆくマスメディアにおける表象に基づいた「有名人」として歌舞伎俳優が評価の俎上にのせられることへの反発である。戦後、一方で歌舞伎が旧時代の遺物とされ滅亡の予感などが論じられてもいるが(香月 2009b)、さりとて興行が好況であることが専門家層を安堵させるわけではない。評論家の大鋸時生によって「あらゆる部門が、コマーシャルリズムに汚染されて、芝居を愛する心が途切れ、芝居不在の形の興行が主流を占めている」「テレビで好きになった役者が出演するからと雲集するのではなくて、自己を高める芝居を選択し、愛情をこめて見物する姿勢を望みたい」

3. 歌舞伎を知らない層へのアプローチ

3.1 非専門家層を「教育」という意思

団体客により観客層が偏ること、また歌舞伎が複製メディアを中心とした「有名人」の価値基準ではかられることを問題視する専門家層は、ではその克服に向けていかなる方向性を模

(1966年12月:65,67)とまとめるように、専門家層が理想として望むのは、観光地や「有名人」として歌舞伎、歌舞伎俳優が消費されるのではなく、生の舞台上演に対して一般受容層が知識を獲得しながら能動的な興味を持つことである。

本章でみた、歌舞伎を複製メディアの基準によって評価する非専門家層への、専門家層の批判的視線は、複製メディア高度普及期の60年代にのみ特有のものではない。1章で挙げたように、そうしたメディア環境が前提となった90年代などにあっても、複製メディアの断片的イメージによる価値判断に関しては専門家から批判的眼差しが向けられる。

ただし90年代以降の専門家・評論家たちはこうした非専門家層による歌舞伎についての価値判断、表象に関して積極的に反駁するのではなく、「事後的に概観するという振舞い」をみせている(香月 2009a:132)。これに対し、60年代の「演劇界」ではまず、評論家たちが歌舞伎を知らない客層に対して「あるべき」歌舞伎の見方を教育しようとする意思がみられる。その発想に基づいて、歌舞伎の知識を現代の人々に説明、馴致させようとする専門家層のアプローチを中心に次章で考察する。

索したのだろうか。「演劇界」編集長の利倉は歌舞伎興行の現状を「特殊な演劇になりかけている」としてその要因を挙げ、団体客による多数の座席の占有、「入場料のあまり安くないこ

とや、勤労者のことを考えない時間のとり方」とともに、「もっとも大きな理由として挙げられるのは、一般のかぶきに対する知識の欠如である」と認識する。その上で、

東横ホールあたりで、かぶき教室的興行をやってみてはどうだろうか。（略）出来ることなら初歩的解説をした安い価のプログラムを用意するのだ。それを読みその舞台を見ると、かぶきとはこういうものかと解明出来るものを製作するのである。（1962年8月：148）

として歌舞伎の知識に乏しい学生や若い層に働きかけ、非専門家層に知識と興味を植え付けることを提案する。若い層、歌舞伎の知識が乏しい層が単に歌舞伎興行に足を運べばよいのではなく、彼らの考える、あるべき歌舞伎の見方を人々に馴染ませてゆくことを重視し、「かぶき興行を主としている松竹がこういう啓蒙に対して無関心な点はもっと改められるべきであろう」と主張した⁸。

彼らにとってこうした「教育」の理想形は、あくまで歌舞伎の「あるべき」見方に非専門家層を近づけることであり、歌舞伎自体を若年層の生活実感に寄せて噛み砕いてアレンジすることによる歩み寄りではない。古典演目を現代の観客に向けて改訂し、いわば「歩み寄り」の方

針を打ち出した前進座⁹の中村翫右衛門は評論家層の反応を次のように語る。

ふだんはあまり芝居を御覧にならない、テレビや映画に親しんでいらっしゃる方がおいでになると、歌舞伎はわからない、という声が非常に多いわけですね。そこで歌舞伎をわかるような形に変えてやっていかなきゃならない。そう思って少しでも変えてやりますと、批評家からこれに対して攻撃があるわけですね。（笑）。古典歌舞伎をああいふうにしてはならん、というわけです。（1960年10月：69）

前進座の改訂演目については、1960年1月号の「前進座の歌舞伎改造をめぐる」と題する特集の中にも利倉をはじめとした評論家による鼎談があるが、「歌舞伎を新しく生かすということの問題が、わからせようということでは絶対に解決できないと思うな」（利倉）、「だから表現力のある人なら、〔古典演出のままで：引用者注〕いつかは見物にわかるわけだ」「それをわからない人にまでわからせようとする必要はない」（戸板康二）というように、基調として門外漢向けにわかりやすく改訂することは是とはされない¹⁰。主眼にあるのは、多数派である非専門家、門外漢の人々を「教育」してゆくことである。

3.2 非「教育」的スタンス——「素直」な見方

しかし、1960年代は、歌舞伎が演劇として現代性を失っていることが、マスメディアにおいてたびたび提示される時期である（香月

2009a）。また前章で見たような団体客の現状、複製メディアにおける表象から俳優の価値基準が決定されつつある状況にあって、専門家

層が打ち出したような教育的スタンスは即効性を持ちうるものではなくってゆく。このとき、歌舞伎を知らない層に対しにアプローチしていくかという論点について、専門家たちの間においても立場の相違がみられる。

ひとつの方策として、前節でみたように歌舞伎の見方や知識を観客に植えつけることが志向され、またそうした意図の企画も掲載されるようになる¹¹。しかしまた他方、見方を規制せず、歌舞伎の知識習熟や専門家的視点を強いるべきでないという意見も発せられる。杉山誠は、歌舞伎は特殊な演劇ではあれ「それが演劇であることには間違いのないのだし、そうだとすれば、演劇一般の原則に従って観賞してもいい筈である」（1966年11月：64）と述べ、観客に必ずしも専門知識を求めない立場をとった。

それを知らなければ歌舞伎がわからない、というような言いかたは今日の観客に余計な負担をかけるようなもので、一観客としては、たとえば『菅原』の通しを見て、それが面白い舞台であるかないかが問題なのである。そして、今日の歌舞伎俳優としては、歌舞伎狂言を演じて、今日の観客を如何に愉しませるかに、工夫をこらすべきなのである。そうしてこそ、歌舞伎は存続してゆく。（1966年11月：64）

また演劇評論家の秋山安三郎も、自身が歌舞伎にも新劇にも同じような標準を置いて見ていることを述べたのち、非専門家層が歌舞伎の知識を持たず今日の感覚で観劇することの効用を説明する。

戦後の見物は、舞台に拵えものの馬が出て来ると多く笑いますが、私は戦後初めてこの笑い声を聞いた時、実はギョッとする思いがしました。反省するギョッとです。つまり笑うのが正常の視覚なり神経なりで、笑わなくなってくるのは異常なのです。自分が歌舞伎に慢性になっていて、笑えなくなってるのにギョッとしたのです。（1966年11月：63）

秋山はこれら観客の指呼が歌舞伎を改良させるのだから、「笑えて来る時は遠慮なく笑い、抵抗する時は、大いにその抵抗を表した方が歌舞伎のために、いい」とする。

このような、歌舞伎の知識を持たない観客の擁護は、60年代に「特殊」な演劇として存在する歌舞伎、そしてそれを取りまく受容層の性質に応じた、「歌舞伎を存続」させるための現実的提案でもある。歌舞伎の問題点については「広い意味での現代の演劇という立場から解決さるべきだと思うのだが、そういうとき、歌舞伎を鑑賞するのに、特殊とか独得とかいうなかに閉じ込めた、狭い演劇観しか持ち得ないのでは、歌舞伎を擁護することにもならない」（1966年11月：64-5）とする杉山は、観客に固定的、狭小な歌舞伎観を押しつけないよう主張する。専門家寄りの「正しい」見方を獲得させるのではなく、歌舞伎を知らない現代多数派層の感覚を尊重するという、前節の教育的志向とは幾分スタンスの異なる意見も、同時代の評論家からは発せられている。

ただし注意すべきは、杉山も秋山も、舞台上演されている内容を真剣に観るという姿勢を

前提にして論じていることである。上掲した記事で杉山は、前章でみた団体客については否定的なニュアンスで触れている。決して「上から」の教育的主張に対抗し、歌舞伎興行に大挙する観客をそのまま肯定することが目的ではない。またそうした「素直」な見方の提唱は、歌舞伎が一般の人々にとって生活実感とのつなが

3.3 「素人」による語り

歌舞伎の見方に対して「演劇界」内で門外漢を教育するという主張と、現代実感に即した見方に寄り添う主張が同列に提起されることは、歌舞伎を現代に存続させることをめぐる、専門家たちによるバランス感覚の表れでもある。歌舞伎をみだりに現代感覚にすり寄せてはならないとする主張の最たるものとして、旧時代の形態をのみ「保存」するべきであるという歌舞伎保存論が戦前から存在する（香月 2009b）。対して、現代に興行として生き続けることこそ歌舞伎の価値であるとする論も投げかけられてきたが、この1960年代にも「歌舞伎をどう取り扱うかについては、当然、ふたつの道がある。

（略）進行形歌舞伎の形式と、歌舞伎を古典化、博物館化させる方向である」（1965年8月：84）といった認識は引き続いている。団体客やマスメディアにおける表象のみで俳優を判断する浮動的な非専門家層に向けてアピールする興行が続くことによって、「将来を憂う歌舞伎愛好家に、「博物館入りを望む」などという大それた、哀れな発言をさせることになる」（1967年2月：36）という説明もなされる。

上掲の引用にもうかがえるが60年代には、旧形態のままの「保存」ということについて

りに乏しく興味を持たれ難い存在になりつつあるという認識によるものである。やはり歌舞伎上演と現代生活との齟齬への危機意識を背景に持つという点において、教育的意思を主張する評論家たちと前提を同じくしていることがうかがえる。

は積極的な肯定がなされることは少ない。劇作家・内村直也の「歌舞伎という大衆芸術を博物館に入れて、自らを大衆から疎外させることになりはしないか……私の危惧はこの点にある」（1965年4月：32）という懸念や、尾崎宏次の「歌舞伎の保存という言葉がふくむものはきわめて消極的である。（略）そんなことよりも前に、歌舞伎はどのようにして現代に生きているか、ということを考えるほうが、ずっと重要なのである」（1965年5月：35）という主張に見るように、現代の人々がいかに歌舞伎を受容しうるかに重点が置かれる。

そうした、現代の人々の受容という視点が念頭に置かれ、評論家や研究者の寄稿や座談が主である「演劇界」にも、非専門家層の視点に近づこうとする動きが、特に60年代半ばより見られるようになる。特徴的なアプローチは1. 外国人の視線の導入、2. 大学生など若い人々の寄稿の採用、3. 一般の「歌舞伎好き」の言を採用することである。

60年代は戦後歌舞伎の海外巡業の定礎期である（河竹 2007）。60年のアメリカ公演に始まり8度の海外巡業公演が行われ、海外からの評判が寄せられる機会も多くなる。それに呼応

するように、64年には「外国人歌舞伎拝見」という連載があらわれる。これは日本在留の外国人へのインタビュー企画であり、「外部」の目による歌舞伎の魅力を説明するものである。古典の型の踏襲について「芝居全体が練られ磨かれた過去の演技との関連」を現前させる（1964年3月：107）、「封建社会を知らない私たちも、歌舞伎を通してその時代を知ることができるのです」（1964年8月：110）など、日本に在住して歌舞伎に馴染んだ際の印象が語られる。

これは「このごろの一般の観客の中には外国人の見方程度の人が非常に多くなっていることは確かだな」（戸板康二：1963年1月：27）や「彼らの様子を見てみると、歌舞伎など、まことにわかりにくいと思われるものを、それこそ英文の筋書を頼りにしながら、結構愉しんでいる。会社招待の団体客などよりずっと愉しんでいると、私などには思われる」（杉山誠：1966年11月：62）のように、歌舞伎の知識を持たない客層を「外国人」になぞらえ比較する傾向と無関係ではない。「外国人歌舞伎拝見」は海外巡業による外国からの評判に応答する企画であると同時に、門外漢の目を代弁させるものでもある。

また、アマチュアの視線を吸い上げるものとして、66年には「若い言葉」と題して主に大学の歌舞伎研究会等に所属する学生による寄稿が連載される。多くは専門家が提起しているのと同様、現状の歌舞伎には客層にも内容にも問題点があるという前提のもと、歌舞伎の魅力や改善点を各号1ページ、学生たちの論考に割いている。同年9月にはそうした若年層を集めた

座談会も掲載されるなど、若いアマチュアの発言が度々載せられている¹²。

さらに同年、1ページの半分ほどを使ったスペースに「そこで一番の歌舞伎好き」という連載も載る。観劇サークルや歌舞伎観連物品の収集家などのインタビューは、歌舞伎を好きになった経緯や思い出の舞台などを聞くもので、時評や論説の要素は薄い。

こうした一般観客の実感を伝える記事を含めて、60年代半ば頃には評論や研究を生業としない人々の発言機会が「演劇界」内に増加する。アマチュアの「歌舞伎好き」の発言が専門家と一般客層をつなぐように、「演劇界」誌上に採用されてゆくのである。

とはいえ、そうした人々は評論活動等を生業としないアマチュアではあれ、専門家層が非専門家層に教授しようとする知識をある程度持ち合わせた人々であり、その意味ではすでに専門家層と視点を一定程度共有していることも見逃してはならない。さらに「日本に在留する外国人」という、アウトサイダーであることを想起させる人々も、たとえば団体客について「あまり芝居に興味もなさそうな招待客」（1964年4月：91）をネガティブに捉えるなど、専門家層との共通した視点を表明する。その意味では専門家たちと同一の志向性を持つ人々であり、専門家と一般観客の間をある意味で架橋する者ではあれ、「団体客」など、専門家が問題視する門外漢層とは異なる。

「素人」による語りの導入は、非専門家層の意見が尊重される施策ではあるものの、あくまで専門家層の意思と親和性の高いものが選択された、いわば専門家により「望まれた」観客像の提示でもあったといえよう。

4. 結論

ここまで1960年代の「演劇界」誌上にみられる専門家層の、非専門家層への対峙のあり方を考察してきた。門外漢が複製メディア中心の受容によって歌舞伎や歌舞伎俳優を評価付けすることに対する専門家層の批判および教育的意思、またそうした教条性に対するアンチテーゼとしての「素直な見方」の推奨といったトピックスは、先行研究が示す90年代以降の歌舞伎を巡る状況とも共通しており、ある意味で普遍的な論点ともいえる。しかし、本稿からはこれら論点に関する60年代の固有性もまた明らかになる。

1章にまとめた、90年代以降に歌舞伎が受容される際の特徴として、非専門家層により新たな価値づけが施されている点が挙げられる。これは、歌舞伎の持つ歴史性が必然的に孕んでいた「近代との葛藤」が忘却されることによって可能となった状況である。今日では歌舞伎を「学ぶ」ための道筋、ガイドさえも「素人」の目線、解釈によって形成されている。歌舞伎の受容の仕方、近づき方の方向性を、歌舞伎を知らない層が能動的に操作、決定しようとする今日において、専門家主導の「教育」は有効でなく、それゆえに専門家層はそうした状況を「概観」するよりない。

これに対し60年代には、歌舞伎が旧時代の遺物として同時代性から切り離された位置に追いやられようとしている、まさに「近代との葛藤」の只中に居るという社会意識が背景としてある。その中で、歌舞伎自体の演劇的価値を等閑視させないための反応として専門家層によ

る「教育」的意思も、それと対抗するかに見える「素直」な見方の推奨も存在していたのだ。そしてまた、重要なのは次の点である。すなわち、一般層への歌舞伎の浸透という課題に際して、専門家による、いわば上からの教育という方策に信頼が寄せられ、実効策としての希望が託されていたことである。その前提の上に、専門家たちの意見の相違や揺らぎが成り立っていた。そうした専門家層の意識が際立つ背景に、一般雑誌、テレビ等、複製メディアの断片情報を介して歌舞伎を受け取る機会の増大があったことは確かである。そのようなメディア環境が前提となる今日との対比や変遷についてのさらなる考察のためにも、複製メディア浸透期の60年代をとりあげたことには意義がある。

とはいえ、ここで得られた知見は限定的なものである。専門家層による積極的な教育の意思が明確に表出されない今日の状況は、歌舞伎を認知する人々の多数が、歌舞伎の専門知識に馴染んだことの帰結ではない。現在、歌舞伎は益々「伝統」などのワードの表層的なイメージによって受けとられている。それはまた多くの人々にとって歌舞伎が馴染みの薄い存在であることの反映である（香月 2009a）。歌舞伎がいまだ遠きものであるという図は保持されたまま、非専門家層が歌舞伎の社会的イメージや受容のあり方を決定的に主導するようになる、その経緯と背景を明らかにするためには、本稿に引き続く70～80年代の、専門家層側の意見表出がいかに変容するのかという考察も必要となる。また、現在では歌舞伎は能楽、文楽等と共

に一括されて「伝統芸能」として高尚さ等のイメージが付与されることも多い。しかし能楽等とは近世から近代に至る社会的位置づけの前提が大きく異なり、本稿を60年代における「伝統芸能」の傾向として一般化することはできな

い。本稿で論じた時期の他の伝統芸能の位置づけも合わせて考察することで、今日のように「伝統芸能」に一括した位置づけが付与される契機を明らかにするための一助になるはずである。

註

- ¹ 歌舞伎専門誌「演劇界」（演劇出版社）1960年1月～1969年12月号の全記事中、歌舞伎と現代との関係性にかかわる記事（全111件）を対象とした。本稿では「演劇界」からの引用、参照部には当該部分の末尾に（○年○月号：頁数）という形で出典を示す。
- ² 団体招待の実数等は資料が公開されているわけではなく契機も明らかではないため、その起源自体を主題とした更なる追加研究が必要である。歌舞伎を主とした芸能雑誌「演芸画報」1935（昭和10）年5月号では「近頃劇場もいろいろの会合に利用され」ている一例として「酒屋に化粧品、それに何とか保険会社の団体が多数をしめていて、芝居なぞ何処吹く風かといったような顔付で自己紹介、名刺の交換」などを行っているさまが報告されている。同文中ではこの光景について「本当の歌舞伎ファンは僅」らしいとしており、この頃には団体招待客が歌舞伎に関心の薄い層と捉えられる傾向がすでにみられる。
- ³ 他に興行内部者の言及としては、1959年の資料であるが『週刊東京』7月4日号において尾上菊五郎一座の総務部長片岡六合雄が、客席のうち「八割が団体客」と明かしている。
- ⁴ 作家の今日出海は「いつかの左団次がいましたが、歌舞伎座を何カ月もやると、芝居が下手になるというんです。あれはみんな狩り集めてきた客でしょう。あまり見たくもないんだけど、社用族が団体で熱海へ宴会しにいくようなつもりで来てるんだ。（略）横向いて、何か食ってるようなやつの前で芝居しているんですよ」と述べ、芸の低下を招来する団体客の雰囲気批判している。
- ⁵ 歌舞伎俳優のみによる歌舞伎単独興行は、1950年代に年平均9.8ヶ月上演されていたが、1960年代後半の5年間では年平均7.1ヶ月に落ちている。代わりに本文で後述している歌手・俳優の興行及び合同公演が増加している。もっともこれには東宝に一部歌舞伎俳優が移籍したこと、1966年開演の国立劇場で歌舞伎公演が行われるようになったことも影響の一因として予想される。しかし、東宝の歌舞伎公演は複製メディアで活動する俳優・女優との混成であり、また歌舞伎座での歌舞伎興行の著しく少ない年に国立劇場での興行が増えるといった相関は見られない。東宝が混成施策をとっていることから、歌舞伎俳優の単独歌舞伎興行が行われ難くなっている状況がうかがえる。
- ⁶ 歌舞伎・演劇評論家五名が出席した朝日ジャーナル主催のシンポジウムのまとめによる（『朝日ジャーナル』1961年3月12日号：23）。
- ⁷ 団体客と複製メディア基準で歌舞伎を判断する客層とは明確に峻別できるものではない。ここで重要なのは、専門家層が問題視する、歌舞伎の「コモーションイズム」的消費を拡大させる要素として、団体招待慣行と複製メディア興隆とが際立っているという点である。
- ⁸ のちに国立劇場が開場すると、鑑賞教室を名目とする歌舞伎上演は国立劇場の恒例となる。ここでは興行会社が歌舞伎興行を打つという前提で発言されている。
- ⁹ 1931年、歌舞伎界の封建性や強固な階級性に異を唱え、一部の歌舞伎俳優たちが商業資本である松竹の翼下から脱退し結成した劇団。
- ¹⁰ もっとも、古典歌舞伎上演の現状が肯定されているわけではなく、60年代を通じて「演劇界」誌上では優れた脚本が渴望され、俳優の芸の低下が嘆かれている。しかしそれは往時からの落差を嘆くものであり、現代的な実感に向けたわかりやすさは志向されない。
- ¹¹ 1965年より「歌舞伎についての教養講座」と題された連載が始まり、舞台に登場する小道具や風俗などの説明がなされるようになる。
- ¹² 同座談会にはのちに演劇・歌舞伎研究家となる神山彰なども参加している。編集長の利倉は「演劇界」を通じて、劇評など若手

の書き手の発掘にも努めたが、この時期にあらわれるこれらの寄稿者や参加者のスタンスは、必ずしも研究者や書き手を目指すものばかりでなく一介のファンという立場をとる者もある。

参考文献

- 郡司正勝 2005『かぶき』ちくま学芸文庫。
- 颯田琴次・今日出海・高橋歳雄 1962「歌舞伎を亡すもの」『自由』2月号：122-133。
- 兵藤裕己 2005『演じられた近代——〈国民〉の身体とパフォーマンス』岩波書店。
- 石田佐恵子 1998『有名性という文化装置』勁草書房。
- 片岡栄美 2000「文化的寛容性と象徴的境界 現代の文化資本と階層再生産」今田高俊（編）『日本の階層システム5 社会階層のポストモダン』東京大学出版会：181-220。
- 香月孝史 2009a「『ハイカルチャーの大衆化』とはなにか——歌舞伎の高尚イメージ形成と『初心者』からの眼差し」『年報社会学論集』第22号：126-137。
- 2009b「芸術の『高級』イメージの社会的構成——現代における歌舞伎の社会的評価の変遷から」『文化経済学』第6巻第3号：115-123。
- 河竹登志夫 2007「海外公演のエポック——こんにちに続くその道のり」『演劇界』10月号：46-47。
- 児玉竜一 1997「歌舞伎この十年」『歌舞伎 研究と批評』歌舞伎学会，20：34-43。
- 中村翫右衛門 1980『劇団五十年——わたしの前進座史』未来社。
- 奥野卓司 2007『ジャパנקールと江戸文化』岩波書店。
- 徳永高志 1999『芝居小屋の二十世紀』雄山閣。
- 渡辺保 1994「歌舞伎ブームのあとに」『歌舞伎 研究と批評』歌舞伎学会14：127-40。
- 吉見俊哉・水越伸 2001『改訂版 メディア論』放送大学教育振興会。



香月 孝史（かつき たかし）

1980年生まれ

【専攻領域】歴史社会学・芸能文化研究

【著書・論文】

「ハイカルチャーの大衆化」とはなにか——歌舞伎の高尚イメージ形成と『初心者』からの眼差し『年報社会学論集』22号 2009年、「スターシステムと文化の『高級』性の根拠——歌舞伎の社会的地位を事例として」『社会学評論』244号 2011年

【所属】東京大学大学院学際情報学府博士課程

【所属学会】日本社会学会、文化経済学会、関東社会学会

The Spread of Amateurs' Viewpoints and the Intention of Enlightening by the Specialists: The Circumstances of Kabuki in 1960s

Takashi Katsuki

Abstract

Today kabuki is considered as highbrow. This highbrow and artistic image has not been constructed and spread by the specialists, such as critics or scholars, on kabuki, but by non-specialists or general public.

Since Meiji era, evaluation on kabuki had depended on the specialists' viewpoints. The turning point for the evaluation or image of kabuki was 1960s. In 1960s, television sets spread widely and much kind of magazines appeared in Japanese society. Those social backgrounds increased the occasion for non-specialists to refer to kabuki on the mass media. The wide influence of non-specialists on kabuki which continues today began in about 1960s.

This paper considers how the specialists on kabuki reacted and negotiated the viewpoints and influence of non-specialists in 1960s.

In 1960s, the specialists regarded many of the audience of kabuki as insincere. They considered that many of those spectators took kabuki theater as a sightseeing spot, or they came to the theater to see television stars. The specialists intended to teach the fundamental knowledge of kabuki to them and to enlighten them to see kabuki earnestly. The specialists denied to revise kabuki to plain style, as some kabuki theatrical companies did, and also denied to interpret the programs of kabuki with the modern style, when they tried to cultivate non-specialists. The specialists tried to make them to accept kabuki as the classic style.

Nowadays kabuki is often accepted with modern interpretation, and the way of looking at kabuki is frequently formed under the leadership of non-specialists. This tendency is spread widely and the specialists of kabuki are just looked on the situation without enlightening them about the classic way of looking. This paper clarifies the difference between now and 1960s. The

*Graduate School of Interdisciplinary Information Studies, The University of Tokyo

Key Words : kabuki, magazines, Viewpoints of Specialists/Non-specialists, Mass Media, Audience.

specialists in 1960s believed that their enlightenment for non-specialists was the effective policy, in spite of the expansion of the occasion for non-specialists to refer to kabuki on the mass media, and growth of the influence of non-specialists' viewpoints. And this intention of enlightening was the sensitive reaction on the growing influence of non-specialists.