

## 戦後日本の興行会社の合同公演—松竹・東宝を例に—

王楽水（立教大学）

### 【要旨】

日本では戦後の占領期を経て、娯楽市場は復興と新たな展開が見られた。1950年代後半から、興行会社である松竹・東宝の商業演劇の舞台上、各芸態の俳優がジャンルを越えて出演する合同公演が、頻繁に上演されるようになったのである。

松竹は、娯楽市場において各ジャンルの俳優や劇団を傘下に置く優位性を、昭和初期から第二次世界大戦後まで維持し、戦後は各ジャンルの名優を組み合わせ、合理的な経営手法として合同公演を組んだ。特に、歌舞伎俳優の十七代目中村勘三郎は、新派、新劇、東宝歌舞伎など多くのジャンルに出演した。

一方、東宝は戦前に所有した劇団と所属俳優を、戦後にほぼ解約したため、興行を展開するために、合同公演はやむをえない選択肢だった。東宝取締役となった菊田一夫の理念のもと、東宝歌舞伎、東宝ミュージカル、東宝現代劇、新歴史劇などと銘打つあらゆる東宝の商業演劇は、合同公演の形式で上演された。六代目市川染五郎（現二代目松本白鸚）は、東宝と契約した約20年間で東宝商業演劇を支えた俳優のひとりとして、新劇、ミュージカルなどでも成功を収めた。

本稿では、合同公演の隆盛期である1950年代後半から70年代における、松竹・東宝の合同公演の展開と代表的な歌舞伎俳優の出演状況から、合同公演の特徴、及び松竹・東宝の興行戦略における位置付けを明らかにしたい。

キーワード：合同公演、松竹、東宝、商業演劇

## はじめに

第二次世界大戦後、松竹と東宝の商業演劇において、「合同公演」が徐々に増加した。「合同公演」という用語は、新聞記事、松竹と東宝の社史、演劇に関する文献などでよく見受けられ、大まかに二つの意味で使用される。第一に、歌舞伎や新派など、各劇団が共演することを指し、このタイプの合同公演には他の芸態の俳優が出演しない。第二に、俳優が所属する芸態を超えて、他ジャンルの俳優と共演する舞台を指す。本稿では、後者について考察する。

特定の劇場で、単一のジャンルが上演されることは、20世紀末から21世紀にかけて徐々に娯楽市場の常態になった<sup>1</sup>。しかし、1950年代後半から1970年代にかけて、松竹と東宝の傘下劇場では合同公演が頻繁に上演された。演劇の俳優以外の、映画俳優、歌手、お笑い芸人など様々な俳優が共演し、成功を収めた。両社が合同公演を展開する理由は異なるが、第二次世界大戦後から昭和末期までの娯楽市場では、合同公演の興行形態が両社によって長期間用いられ、娯楽市場と両社における固定された舞台形式の一つとなった。盛んに行われた合同公演により、各ジャンルの俳優同士の交流が増加し、観客に多様な舞台の選択肢を提供した。ゆえに合同公演は、戦後の商業演劇を分析する際に、見過ごせない興行形態である。神山彰は「これ（筆者注：多ジャンルの俳優による合同公演）は私の大きな糧、財産となっている。また、そのおかげで、どれだけ歌舞伎もまた経済的・精神的に内実ともに潤っただろうか」<sup>2</sup>と述べており、合同公演が戦後の商業演劇において重要な役割を果たしたことがうかがえる。

しかしながら合同公演に関する先行研究は非常に少なく、僅かに神山彰が「歌手芝居の運命—最後の『国民演劇』」（2014年）で、歌舞伎座で上演された歌手芝居や、長谷川一夫（1908-1984）が主導した東宝歌舞伎の演目の特徴について検討している。水落潔は「東宝歌舞伎と芸術座」（2014年）で、東宝歌舞伎と芸術座の経緯と歴史的な意義をまとめており、細井尚子が「『女優』『女役者』『女形』—初代水谷八重子から見る近代日本娯楽市場」（2020年）で、初代水谷八重子の戦前から戦後初期にかけて異なるジャンルに出演した経験と、松竹が娯楽市場で構成したシステムについて論じているが、興行会社の合同公演の上演経緯、俳優の演技などの課題については、未だ解明されていない。

本稿では、合同公演の隆盛期である1950年代後半から70年代における、松竹・東宝の合同公演の展開と代表的な歌舞伎俳優の出演状況から、合同公演の特徴、及び松竹・東宝の興行戦略における位置付けを明らかにしたい。

### 1・戦後松竹・東宝合同公演の展開

<sup>1</sup> 歌舞伎座が通年歌舞伎を上演することは1990年から始まった。

<sup>2</sup> 神山彰「歌舞伎の戦後七十年」（『近代演劇の脈拍—その受容と心性』、森話社、2021年、315頁）。

## 1-1 松竹

戦時中の 1941 年、政府は戦時体制強化と興行会社の力を抑えるため、俳優は特定の劇団に所属するよう要請、六代目尾上菊五郎（1885-1949）を主とする菊五郎劇団と、初代中村吉右衛門（1886-1954）を主とする吉右衛門劇団が成立した。しかしその後も松竹傘下の劇場に出演することは変わらず、また、こうした劇団制度は戦後も持続した。1954 年、吉右衛門劇団の座長初代中村吉右衛門が死去した後、同劇団に所属する大名題歌舞伎俳優たちはより自由な出演を求めるようになった。また、菊五郎劇団の九代目市川海老蔵（1909-1965、のち十一代目市川團十郎）も外部の出演機会を探していた。松竹は大名題俳優が所属劇団から独立し、フリーの俳優として出演する意向に反対せず、六代目中村歌右衛門（1917-2001）、八代目松本幸四郎（1910-1982、のち初代松本白鸚）、市川海老蔵の 3 人のフリー活動を認めた<sup>3</sup>。

1950 年代後半から、大名題歌舞伎俳優は他ジャンルの俳優との共演を試みた。八代目松本幸四郎は歌舞伎の発展に新たな方向性を求め、文学座の企画として 1957 年 8 月 6 日から 28 日にかけて東横ホールで上演された、福田恆存作・演出による歴史劇『明智光秀』に出演した。これは戦後最初の歌舞伎俳優と新劇俳優の合同公演であり、当時、革新的な試みと見なされたが、劇評家の批評は厳しいものだった。また、十七代目中村勘三郎は、松竹を離れて東宝主催の東宝歌舞伎と東宝現代劇に出演した。この時期の特徴は、歌舞伎俳優が自身の意志で松竹を離れ、合同公演に出演する機会を探し、多様な興行に出演した点にある。

興行会社である松竹が合同公演を商業演劇の一つとして展開する理由は、主に以下の 2 点がある。一つ目は、松竹より早く合同公演の形式を用いた東宝の舞台に、松竹の舞台に多く出演する俳優が参加したことから受けた刺激である<sup>4</sup>。二つ目は、歌舞伎や新派など単一の芸態の劇団公演の集客率が低かったことだ<sup>5</sup>。1957 年、松竹は自社に所属するあらゆる芸態の俳優を最大限に活用し、合同公演を展開することを決めた<sup>6</sup>。松竹が合同公演を行う優位性については、①昭和初期から戦後にかけて松竹には娯楽市場のあらゆる芸態の劇団と俳優が所属していた。②松竹が所有する歌舞伎、新派、新喜劇、松竹歌劇などの芸態は、戦後の 1950 年代から 60 年代まで観客に厚く支持され、名優たちはピーク時期にあった、という 2 点が挙げられる。

1950 年代末期から、松竹は積極的に歌舞伎俳優と他ジャンルの俳優との合同公演を展開した。例えば、新派の初代水谷八重子が歌舞伎俳優の座組に加わる合同公演が頻

<sup>3</sup> 「フリーになる海老蔵」『読売新聞』、1957 年 8 月 12 日、夕刊 4 面。「大ゆれの吉右衛門劇団」『読売新聞』、1957 年 10 月 3 日、夕刊 4 面。

<sup>4</sup> 1957 年 8 月に、十七代目中村勘三郎、二代目中村扇雀、二代目市川猿之助一座の俳優は芸術座の興行に初出演、初代水谷八重子は 1957 年 9 月に東宝劇場の東宝ミュージカルに初出演。

<sup>5</sup> 松竹重役香取伝は「劇団制による単独公演は今年の結果からみても成績があがらなくなってきた」と述べる。（「松竹 東宝 来年の演劇攻勢」『読売新聞』、1960 年 12 月 23 日夕刊 5 面）。

<sup>6</sup> 「歌舞伎と新派の交流」（『毎日新聞』、1957 年 1 月 11 日東京夕刊 3 面）。

繁に行われ<sup>7</sup>、1961年7月の歌舞伎座では、十七代目中村勘三郎が単独で新派の座組に参加、映画女優の京マチ子が二代目尾上松緑を中心とする歌舞伎の座組に初めて加入するなど、次々に行われた。また、松竹は人気歌手や映画とテレビの時代劇俳優を中心に、他のジャンルの俳優を助演させる合同公演も行った。

その中で最も代表的な例は歌手の三波春夫<sup>8</sup>（1923-2001）である。1961年から1980年までの20年間、三波は毎年8月に歌舞伎座で、芝居と歌謡ショーの2本立ての座長公演を行い、共演者には歌舞伎、新派、松竹歌劇団など多様なジャンルの俳優が含まれた。1965年8月24日付の『読売新聞』によると、1965年には歌舞伎座の歌舞伎興行の平均来場者数（一ヶ月）は約85,000人で、稼働率が約65%だったが、三波春夫の8月興行では約115,000人が来場し、稼働率は約90%に達した<sup>9</sup>。さらに松竹は、東宝歌舞伎の座長俳優・長谷川一夫を1968年から1974年まで毎年7月に歌舞伎座に招き、歌舞伎俳優との合同公演を打った。松竹の常務取締役である岡崎哲也は、戦後には映画スターの芝居、国民的な歌手の芝居という「歌舞伎以外の興行」が歌舞伎の赤字を補填していたと述べている<sup>10</sup>。

松竹の代表的な劇場である東京の歌舞伎座で、1960年から1980年までの20年間に行われた合同公演のデータをまとめると、1963年と1964年を除いて、毎年最低でも3ヶ月にわたる合同公演が上演され、最長で半年に及ぶこともあった<sup>11</sup>。1980年代以降の歌舞伎座では、これほど多くの合同公演は上演しておらず、1950年代後期-1970年代の松竹は、合同公演に対する積極的な姿勢を持ち、合同公演は興行形態の一つとして、その時代の商業演劇に定着していたと確認できる。

## 1-2 東宝

戦後、東宝が合同公演を採用した理由は主に二つある。一つ目、専属劇団の減少が挙げられる。第二次世界大戦前に東宝の専属劇団であった古川緑波一座と榎本健一座は1947年に契約を解除し、<sup>12</sup>戦前に組織した第一次、第二次東宝劇団も戦時中に解散した。1950年代の所有芸態は、東宝所有の日本劇場専属の日劇ダンシングチームのみであり、商業演劇としてはジャンルを超えて俳優を組み合わせるしかなかった。1960年代以降、専属劇団として第三次東宝劇団が組織され、これとは別に、個別の専

<sup>7</sup> 1959年7月に六代目中村歌右衛門と初演、1963年2月に十一代目市川團十郎と初演

<sup>8</sup> 本名北詰文司。元は浪曲師で、浪曲調歌謡曲、歌謡浪曲を創出、昭和戦後期の歌謡界を代表する歌手。

<sup>9</sup> 「新記録づくめの活躍」『読売新聞』、1965年8月24日、夕刊8面。1951年に建成された第四代歌舞伎座は2600人を収容できる。松竹傘下劇場は毎月25日ほど、毎日「昼」と「夜」の二部制で公演を行う。歌舞伎座の一ヶ月の収容人数は13万と推定できる。

<sup>10</sup> 岡崎哲也「講演—伝統演劇である「歌舞伎」を、民間企業、松竹がいかにか125年経営し続けてきたか。それを可能にしたものは何か」、『移行する大衆演劇～人々の記憶の現像と制度の再建 論文集』、立教大学アジア地域研究所、2022年、11頁。

<sup>11</sup> 『松竹百年史 演劇資料』、松竹株式会社、1995年、483-538頁。

<sup>12</sup> 『東宝75年のあゆみ ビジュアルで綴る3/4世紀 1932-2007』、東宝株式会社、2010、145頁。新国劇の劇団は東宝との提携関係も解消した。「進撃やバレエも 松竹 演劇を一手に吸収」『読売新聞』、1950年4月25日、夕刊2面。

属俳優も微増した。

二つ目、菊田一夫<sup>13</sup>自身の、俳優の使い方に関する考え方で、これは、菊田がアメリカの演劇界を調査した経験に関連している可能性がある。1955年9月、菊田一夫（1908-1973）は小林一三<sup>14</sup>（1873-1957）の懇請で、東宝演劇担当取締役役に就任し、東宝演劇事業の実権者になった。1962年5月から1963年5月まで、4回アメリカへ視察に行った後、菊田は『中央公論』で「日本のミュージカル」と題し、ミュージカル俳優について以下のように述べた。

アメリカには、日本のように、とくにミュージカル女優と呼ばれたり、ミュージカル俳優と呼ばれるタレントは一人もおりません。女優であるかぎり、男優であるかぎり、誰でもが歌えるし、踊れるからである。普通のドラマに出る女優がミュージカルに出演すれば、すなわち彼女はミュージカル女優なのである。物事にこだわらないのである。<sup>15</sup>

その後、東宝版のミュージカルを制作する際、菊田はミュージカルの出演経験のある俳優だけでなく、他ジャンルの俳優も主役として起用し、観客に支持された。菊田は俳優が本来所属している芸態や通常の出演している形式に拘束されず、キャスティングでは俳優の能力、登場人物に合致するかを重要視した。すなわち菊田が認めれば、様々な形式の合同公演に出演することができたのである。また、菊田は俳優の知名度も利用した。彼は「(六代目) 染五郎君と一緒にやれば、女優の初舞台がうまくゆくという定評ができたよ」<sup>16</sup>と述べたこともある。このような菊田のキャスティング方法は、戦後東宝の商業演劇に新たな舞台形式を創設する基盤となった。

東宝の商業演劇において、歌舞伎の伝統演目以外のすべての舞台は合同公演形式で行われた。1950年代後半以降の主な合同公演として以下の4つが挙げられる。

①東宝歌舞伎。座長は長谷川一夫で、大衆的な演技、演出による同時代性の強い歌舞伎である。1955年7月から1983年1月まで、約30年にわたり、毎年東京宝塚劇場で上演された。長谷川一夫以外は、歌舞伎、新派、およびテレビ、映画界など多様なジャンルの俳優が出演し、多彩なゲストは東宝歌舞伎の一つの呼び物として定着した。

②東宝ミュージカル。1963年の東宝版『マイ・フェア・レディ』を嚆矢に、ブロードウェイ・ミュージカルの上演権を購入、菊田は歌舞伎俳優の六代目市川染五郎、映画俳優の宝田明、北大路欣也、宝塚歌劇団の元団員の越路吹雪、淡島千景、那智わた

---

<sup>13</sup> 劇作家、演出家、元東宝取締役。主な演出する作品は『風と共に去りぬ』、『君の名は』、『歌麿』、『放浪記』。

<sup>14</sup> 実業家、政治家。阪急電鉄をはじめとする日本の鉄道を中心とした都市開発（不動産事業）、流通事業（百貨店、スーパーなど）、観光事業、また演劇については、宝塚歌劇団、東宝、阪急東宝グループを作り上げた。

<sup>15</sup> 菊田一夫「日本のミュージカル」（『流れ水のごとく』、オリオン出版社、1967年、191頁）。

<sup>16</sup> 市川染五郎『見果てぬ夢 染五郎から幸四郎へ』（コンパニオン出版、1981年、59頁）。

る、上月晃、安奈淳、などを主演に起用した。

③芸術座の東宝現代劇。菊田は現代人の生活をリアルに描いた創作劇の上演を企図し、芸術座で東宝現代劇を上演した。1960年代以降、映画スターの女優たちが活躍の場を舞台に求め、芸術座は急速に「女優劇」路線に傾斜し、その男性相手役としては歌舞伎、新派、映画俳優が出演した。水落潔は、東宝現代劇は男性中心の演劇界に女優劇という新たなジャンルを確立したのが大きな成果であり、1980年以降、新作不足と女優陣の高齢化のため、芸術座の観客動員力が落ちたとする<sup>17</sup>。

④第三次東宝劇団。1961年、八代目松本幸四郎は一門の歌舞伎俳優25人を連れ、東宝演劇部と契約を結んだのを機に、東宝は第三次東宝劇団を設立した。東宝劇団は、(1)新しい娯楽大衆時代劇、(2)新歴史劇、(3)古典歌舞伎、を大劇場で上演する劇団である<sup>18</sup>。歌舞伎俳優以外に、映画女優の山田五十鈴、山本富士子、宝塚歌劇団の元団員の浜木綿子、八千草薫、新珠三千代などの女優が出演した。

菊田の多様な合同公演は、商業演劇として松竹とは異なる特性を東宝にもたらし、観客の支持と収益を確保した。1973年、菊田一夫死去後、東宝演劇事業は雨宮恒之（1914-2001）が担い、東宝商業演劇の戦略は、菊田が作り上げた形式を維持するに留まった。

### 1-3 映画俳優の起用

松竹と東宝は演劇事業と映画事業を共に所有したため、自社専属映画俳優を商業劇場に出演させることができるが、他の映画会社の専属俳優やフリー俳優を起用する際には支障が生じた。その中で最も代表的な事例は山本富士子である。

山本富士子（1931-）は大映映画会社の専属女優であり、1963年1月に大映との契約が終了した後、フリー俳優に転身した<sup>19</sup>。松竹と東宝は山本のスター性を活かし、商業演劇の観客を増加させようと考えた。松竹は山本に対し、1963年7月の歌舞伎座公演への参加を提案したが、共演予定の歌舞伎俳優十一代目市川團十郎が歌舞伎名門としてのプライドから、映画出身の山本との共演を望まなかったため、松竹はこの案を放棄せざるを得なかった。

一方、東宝は山本に1964年2月の東宝劇団の公演に参加を提案したが、他の映画会社の圧力に屈する形で断念した。映画は1960年代中期には、1950年代の最盛期に比べて年間入場者数がほぼ半減し<sup>20</sup>、大手映画会社の経営は厳しい境地に陥っていた。山本が大映からフリーになると、その出演料が高騰し、山本を起用したい会社にとっては、制作コストの増加を避けられない状況だったと推測できる。

<sup>17</sup> 水落潔「東宝歌舞伎と芸術座」、神山彰編『商業演劇の光芒』、森話社、2014、270頁。

<sup>18</sup> 前掲『東宝75年のあゆみ ビジュアルで綴る3/4世紀 1932-2007』、256頁。

<sup>19</sup> 大笹吉雄『新日本現代演劇史3 東京五輪編』（中央公論新社、2009年、50頁）。

<sup>20</sup> 日本全国の映画館入場者数は1958年に11億2745万人だったが、1963年に5億1112万人になった。古田尚輝「劇映画“空白の6年”（その1）」（『成城文藝』、2006年12月、197号、63頁）。

菊田一夫は東宝の演劇事業に多大な権力を持っていたものの、東宝の重役としては映画事業の利益も考慮せざるを得ず、山本の出演は白紙になった。菊田は「感情的には、芸術家の側に立って山本君を応援しなくてはならない立場の劇作家である私も、実際の行動の上では、ある興行会社の重役として、その不愉快さに同感の意を、私も表さなくてはならないのである」<sup>21</sup>と自身の難しい立場を吐露している。

この間、映画界と演劇界から排除された山本は、新興のテレビドラマに出演し、成功を収めた<sup>22</sup>。1964年、大阪新歌舞伎座の支配人であり、芸能界の顔役であった松尾国三の斡旋により、山本は1964年4月に大阪新歌舞伎座で八代目松本幸四郎と共演し、初の舞台公演を実現、その後も、次々と松竹と東宝の商業演劇に出演した。山本の映画から舞台への転身は、その後の岡田茉莉子、佐久間良子、若尾文子らの映画女優に道を拓くことになった。

山本富士子の事例からは、合同公演を行う上で、商業演劇の利益以外に、共演俳優の意向、自社の映画事業、さらには他の映画事業社の利益を考慮し、バランスを取る松竹と東宝の姿勢が窺える。

松竹・東宝が所有する劇場で合同公演が行われるだけでなく、明治座や日生劇場など両社所有以外の劇場でも、頻繁に各ジャンルの俳優を組み合わせた合同公演が上演された。松竹と明治座、東宝と日生劇場の間には俳優、劇場の共同利用に関する提携契約もあった。1950年代から70年代にかけて娯楽市場で広まった合同公演は、あらゆる芸態や流派の俳優が相互交流する最適な機会となった。

## 2・松竹・東宝の合同公演の特徴

### 2-1 団体客

1950年代から、松竹、東宝、および松竹・東宝所有以外の劇場は、団体客に依存して劇場運営を維持することが常態となった。1950年代後半には、団体客の割合は各劇場の毎月の観客全体の40%ほどを占め<sup>23</sup>、1960、70年代になると、各劇場座席数の60-80%を占めれば赤字にならないとされた<sup>24</sup>。安藤鶴夫は団体客が「演劇の客ではなく、食堂と土産ものの購入が本当の目的」と批判したが<sup>25</sup>、団体客の有無は、劇場の収益に直接影響を与えるため、各興行会社と劇場は団体客の獲得と維持を重視した。

東宝の雨宮恆之演劇担当常務は、「団体が主力である限り、劇場は団体の好みを最

<sup>21</sup> 前掲『流れる水のごとく』、239頁。

<sup>22</sup> 山本がフリー転身後初のテレビ出演は1963年7月7日放送のTBSドラマ『明治の女』であり、視聴率はドラマとして過去最高の44%だった。星野陽平『増補新版 芸能人はなぜ干されるのか？-芸能界独占禁止法違反』（鹿砦社、2016年、165-166頁）。『明治の女』が山本富士子は八代目松本幸四郎と共演するテレビドラマ。

<sup>23</sup> 「芝居に団体客時代 シーズンには半数しめる」『読売新聞』、1958年4月5日、夕刊4面。

<sup>24</sup> 大木豊「商業演劇・この一年」、『演劇年鑑71』、日本演劇協会、43頁。

<sup>25</sup> 安藤鶴夫「スポットライト 観客」『読売新聞』、1961年10月10日、夕刊8面。

大に尊重しなければならない。団体の好みと言え、いわゆる目玉と称する著名なスターが数名揃っていて看板が強い必要があり、劇の内容は深刻難解なものでなく、わかりやすい娯楽作品でなければならない」<sup>26</sup>と興行会社としての戦略を明言した。雨宮が強調する「わかりやすい娯楽作品」は、合同公演という商業演劇に一つの要素だった。

演目面では、東宝の帝国劇場は1970年代のNHK大河ドラマ10作の内、7作品を舞台化し、大河ドラマの放映年と同年あるいは翌年に上演した。演目の内容や出演者はテレビドラマと全く同じではないが、大河ドラマの人気を活用して観客を劇場に引き寄せる目的を果たした<sup>27</sup>。商業演劇として、合同公演の舞台は1970代には大衆娯楽の雄となっていたテレビの影響を受けていたと確認できる。

また、劇場の舞台装置の進化が娯楽性を引き上げた側面もある。伊馬春部は、1971年1月から2月まで帝国劇場で上演された『戦国慕情』について次のように述べている。

この程度では、せつかくの、戦乱の世にテーマをとった意図も生きてこないのである。じゅうぶん現代に通用する要素を内包しているだけに、惜しくてならない。—そんな感想を抱きながら席を立ったのだが、地方から出てきたとおぼしき中年の婦人連が、

「面白かったネ」

「うん、はじめからおしまいまで面白かった」

と、口々にうなずきあっていたのを聞いて、私は思わず、その真剣な顔つきを見つめた。そして、ここにこそ問題があると思ったのである。

それが、スクリーン・プロセスを多用した戦場シーンや、発泡スチロールを使った大雪崩シーン、はては終幕の攻防戦で、火をかけられた館の焼け落ちながらセリ下る凄惨シーンなど、帝国劇場のメカニズムをぞんぶんに活用したところの、  
“グランド・ロマン”特有のスペクタクルに目に奪われての讚嘆でなかったら幸いである。

目はともあれ、心をこそ奪うていの魅力が充実していなければと思うからである。

<sup>28</sup> (下線筆者)

伊馬は視覚的効果や感官的刺激という「見せ方」よりも、演目の内容という「見せ

<sup>26</sup> 大木豊「1971年の商業演劇」、『演劇年鑑72』、日本演劇協会、39頁。

<sup>27</sup> 1970-1980年まで、帝国劇場で上演された大河ドラマは、1972年1-2月「春の坂道」、1972年9月「新平家物語」、1973年1-2月「新平家物語」、1973年9月「国盗り物語-齋藤道三篇」、1974年1-2月「国盗り物語」、1974年9月「勝海舟-怒濤飛翔篇」、1975年1-2月「勝海舟-激動開国篇」、1976年1月「元禄太平記-忠臣快拳の巻」、1976年9月「風と雲と虹と」、1980年1月「草燃える」だった。

<sup>28</sup> 伊馬春部「日よりも心を」(『演劇界』、1971年2月、36頁)。



るもの」に重点を置き、観客に内面的な楽しみをもたらすことが重要であると考えている。このような劇評は、当時の合同公演と商業演劇に対するものとしては普遍的で、劇評家や専門家は、合同公演が「見せ方」だけにこだわる実情に不満を持っていた。しかし、団体客は演目や俳優の演技より観劇の体験を楽しむ時間を求めている。こうした団体客の好みに応え、娯楽性と舞台の「見せ方」に徹底した合同公演は上演され続けた。

## 2-2 スター中心の功罪

合同公演では各ジャンルの俳優が集結するが、特定のスターを中心とする舞台となる場合もあった。そのスター俳優が多様な役柄を演じ、観客は彼・彼女のさまざまな魅力を感じることができるというのも、合同公演の魅力の一つであった。松竹は1968年から1974年にかけて、長谷川一夫を歌舞伎座での合同公演に出演させた。これはわずか六回だが、集客の面で好成績をおさめた。水落潔は長谷川が歌舞伎で演じた女形を以下のように評価している。

序幕は、長谷川のるんに、女形とは違ったなまな色気があり過ぎた。色っぽい妻になり過ぎたのである。しかし、老けてからは、実に品が良く黒田家の奥づとめをして、夫の帰りをひたすら待っていたというるんの性格が、きちんと表現されている。こうした役は、東宝歌舞伎ではまず上演不可能だろう。今公演は、はかrazも、長谷川の老けを可能にし、長谷川一夫のこれまでにない魅力を引出した。

29

東宝歌舞伎では、男性の主演を演じたのはほぼすべて長谷川だった。東宝歌舞伎の演目構成は、長谷川主演の芝居と、『春夏秋冬』と題するレビューである。長谷川は座長として、芝居では主に2種類の登場人物を演じた。一つは、二枚目である。東宝歌舞伎20年の際に長谷川が自選した演目ベストテンの半数以上は、和事芸を生かした作品である<sup>30</sup>。もう一つは、長谷川の岳父である初代中村鴈治郎（一八六〇～一九三五）の当たり役、例えば『紙屋治兵衛』（北条秀司作・演出）の治兵衛である。長谷川の歌舞伎座への特別出演は、観客にとっては長谷川のそれまでとは異なる演技を見るチャンスであり、長谷川にとっては日常の東宝歌舞伎の演目や演技から抜け出すことができる舞台であった。

合同公演が盛んであった1970年代の各劇場の実態とスターの観客動員力について、1972年『演劇年鑑』「1971年の商業演劇」で大木豊は「この年も歌手の芝居や異色のスターの交流が天下を取る情勢に変わりなく、（中略）スター万能という点では美空

<sup>29</sup> 水落潔「長谷川一夫の老け役が成功」（『演劇界』、1973年4月、17頁）。

<sup>30</sup> 水落潔「東宝歌舞伎と芸術座」（神山彰編『商業演劇の光芒』、森話社、2014年、255頁）。

ひばりや三波春夫、長谷川一夫や山本富士子が相変わらず各劇場を超満員にする動員力の強さを発揮。だまっけても客の入るこれらの人たちの芝居は興行をプロデュースする側からも歓迎された」<sup>31</sup>と記している。

戦後に普及した映画やテレビの視聴者数は舞台とは比較にならないほど多く、俳優や歌手はそれらの新興メディアを通じて急速に全国の観客に認知された。一般大衆にとって、映画俳優を劇場で実際に見ることは贅沢な娯楽である。そしてスター俳優は東京、大阪、名古屋などの大都市の劇場でなくては見られない。興行会社、俳優、観客、各々の期待に応えるものがあつたからこそ、合同公演の人気は1970年代まで20年近く続いたのである。

しかし、合同公演の問題点として、指摘しておくべき点が二つある。

まずは、スター俳優の見せ場を軸に構成されていることから、共演する他ジャンル俳優のスターが自身の演技を十分に表現できないという問題である。郡司正勝は1970年七月の歌舞伎座での『出雲の阿国』について、以下のように記す。

このたびの公演は、新派の女優群と歌舞伎役者との合同であり、八重子の魅力が中心という座組みで、これがかなり舞台の層を厚くしている。ただし、これだけ贅沢な俳優陣でありながら、もう一つ盛り上つてこないのが遺憾である。それは、あまりに八重子に収まりすぎ、歌舞伎役者と火花を散らすぶつかりがなく、それぞれ自分自分の持ち場で、八重子を助けて、あるいは避けて芝居をしているからである。いつものこういうときの合同公演の在り方にすぎないのだが。<sup>32</sup>

俳優にとってすべての合同公演が、他ジャンルの演技の刺激を受けて研鑽を積む場だったわけではなかつたのである。スター俳優中心の座組からは、興行会社が合同公演が有する他ジャンルの俳優間の相互刺激、研鑽の可能性について十分に意識していたわけではなかつたことがうかがえる。

もう一つの問題は、各ジャンルの俳優が共演することで、より良い舞台を作り上げるとは限らないことである。その一例として、1968年に上演された東宝制作のミュージカル『王様と私』が挙げられる。この作品ではヒロインのアンナを、宝塚歌劇団でトップスターを務めた那智わたるが演じた。しかし、安倍寧は那智のアンナについて「『王様と私』のように、さまざまなジャンルからよりすぐったキャストによって上演される場合は、主演女優のゾカ的唱法は改められなくてはならぬというわけだ」<sup>33</sup>と酷評した。各ジャンルの演技的特性を持つ俳優たちは統一感の点で難があり、さらに演技力の差は観客から見てもマイナスに捉えられた。俳優自身が身に着けている演

<sup>31</sup> 前掲「1971年の商業演劇」、41頁。

<sup>32</sup> 郡司正勝「鑑もの『出雲の阿国』」(『演劇界』、1970年8月、16頁)。

<sup>33</sup> 安倍寧「進境著しい染五郎」(『演劇界』、1968年12月、28-29頁)。

技や歌い方はジャンルごとの特性があり、他との調和性は合同公演では特に注目された。

前述のように、合同公演でどのような俳優を集めるかについてはその時代の人気、興行側の意向によって左右された。舞台としての完成度をどのような基準で評価するかは個人的な好みによって決まるが、個々のスターがその時代の大衆の嗜好と需要に合致し、広く受け入れられていたと考えられる。

### 3・合同公演にみる俳優の演技と身体

ここまで合同公演の舞台について見てきたが、ここでは俳優個人に注目し、他ジャンルの俳優と同じ舞台に立つことにより、演技や身体はどのような影響を受けるのか、歌舞伎俳優十七代目中村勘三郎と六代目市川染五郎を事例に検討したい。

#### 3-1 十七代目中村勘三郎

十七代目中村勘三郎（1909-1988、以下勘三郎）は、本名波野勝司、父親が歌舞伎俳優の三代目中村歌六（1849-1919）である。勘三郎は歌舞伎俳優として、明治末期から大正期にかけて東京の市村座の舞台に立ち、初代中村吉右衛門、六代目尾上菊五郎（1885-1949）、七代目坂東三津五郎（1882-1961）などの名優の指導を受けた。

勘三郎が 1950 年代から出演した合同公演は主に以下の 4 種類に分けられる。①新派の座組に勘三郎が参加、②初代水谷八重子や長谷川一夫など他ジャンルの俳優が、勘三郎が出演する歌舞伎に参加、③東宝歌舞伎、東宝現代劇など東宝が主催する公演、④松竹と東宝以外の劇場が行う新劇や西洋演劇、である。

また、勘三郎の合同公演出演時期は①1950 年代中期から 1959 年まで、②1960 年代から 1970 年代の中期まで、③1976 年以降、の三期に分類することができるが 1980 年代以降はほぼ出演していない。第 1 期は東宝歌舞伎、芸術座の現代劇に数回出演している。勘三郎は戦前と戦中に第一次東宝劇団に参加した経験があるため、東宝の社風ややり方などをある程度わかっており、東宝の舞台に出演することは実現しやすかったと考えられる。第 2 期は上記の 4 種類に最も頻繁に出演しているが、新派俳優との合同公演が最も多かった。第 3 期は新派、新劇、東宝歌舞伎には全く出演せず、1980 年まで、毎年 7 月に帝国劇場の現代劇に一回だけ出演することが続いた。勘三郎の合同公演の出演回数は合計 30 回以上に達し、松竹の専属の歌舞伎俳優の中では合同公演に最も頻繁に参加し、積極的な姿勢を持つ歌舞伎俳優と位置付けられる。

勘三郎が出演した合同公演の劇評は数多い。本稿では代表的な劇評に焦点を当て、分析する。

#### 3-1-1 新派

ここでは 1961 年 7 月歌舞伎座での勘三郎の新派初参加を事例とする。この合同公演は、新派俳優の花柳章太郎が病気のため休演し、勘三郎がその代役として新派に単独で参加した公演で、演目は『赤い陣羽織』、『風流深川唄』、『名妓花火』、『人鮫』である。勘三郎は 1955 年 1 月歌舞伎座で『赤い陣羽織』に、さらに映画『赤い陣羽織』（松竹、1958 年）では初主演を務めている。

勘三郎を歌舞伎俳優の中で新派の芸質と最も近い俳優と評価した戸部銀作は『赤い陣羽織』と『風流深川唄』における勘三郎の演技について以下のように記している。

勘三郎一流の技巧的な笑わせる演技の持ち出しである。勘三郎は役に外からはいって技巧的に表出するのが巧く、内面からの人物描写の足りないところがあるが、この役なら彼の外形描写でもこと足りる。当たり役の一つだろう。（『赤い陣羽織』）

花柳の持役、長蔵を勘三郎が演じる点が見どころだが、この長蔵、イキなところがなく、律儀さが勝っている。イキな江戸っ子を表現するやり方に、ポイントを変えた点が見られ、わざと野暮ったくしたとも考えられるが、かつては歌舞伎俳優の一つの見どころだったイキが、今では歌舞伎より新派の熟練者に移った結果でもあろう。花柳の持っているイキな下町の板前ぶりを、勘三郎がいくらその感じを出そうとしても無理だから、このポイントの切り換えは一案である。（『風流深川唄』）<sup>34</sup>

上記の劇評から、勘三郎が新派との合同公演で演じた演技の特徴が浮かび上がる。まず、『赤い陣羽織』では、勘三郎が得意とするのは、外形描写によって人物像を描くことであり、『風流深川唄』では自身の能力やスタイルに合わない役柄に対しては、身に付いた技巧を駆使し、観客に鮮明な、勘三郎自身の個性的な人物像を見せていた。すなわち、勘三郎の新派での演技は、自身が持つ演技術で演じているのである。

### 3-1-2 西洋演劇

勘三郎は 1964 年と 1965 年、2 年連続で日生劇場が主催する西洋演劇に出演した。1964 年は福田恆存が演出したシェイクスピアの『リチャード三世』、1965 年は浅利慶太演出のフランスの劇作家ジャン・アヌイの作品『Ardèle ou la Marguerite』を原作とする『孔雀館』で、いずれも主演だった。勘三郎の西洋演劇の出演歴はこの 2 作のみであり、西洋演劇を演じる際の勘三郎の演技や身体表現を考察する上で重要な事例である。

まずは、『リチャード三世』について、イタリア人日本演劇研究者ベニト・オルト

<sup>34</sup> 戸部銀作「趣向横溢の舞台」（『演劇界』、1961 年 8 月、34-35 頁）。

ラーニ (Benito Ortolani、1928-2022) は、西洋演劇の視座から勘三郎の演技を以下のように評価している。

歌舞伎俳優には、歌舞伎の世界がもつ精神的限界がある。それが世話物を得意とする俳優ならばなおさらである。世話物役者は町人の世界から生まれた泥棒や悪党をうまく演ずることができようが、そういう悪党は、一国を我がものとしようという途方もない野望をもてはしないのである。確かにリチャードは悪党である。しかし結局彼は王なのだ。(中略) つまり彼は偉大な悲劇の主人公を演じなかった。<sup>35</sup>

勘三郎が持つ演技術が西洋演劇の人物像に適合していないという評価は『リチャード三世』に限らず、『孔雀館』の将軍レオンについても同様で、「勘三郎のレオンは、何を取り違えたか、ほとんど徹頭徹尾、気の良い、好色の老将軍というだけに終始していた。これでは、アヌイがこの作に着せた外装だけの、ただのはでやかな色ごと喜劇になってしまうのである」<sup>36</sup>という批判が見られる。

渡辺保が「勘三郎はやはり世話物師であった。時代物の役者ではなかったのである」<sup>37</sup>と書くように、勘三郎の芸質は、歌舞伎でも西洋演劇でも歴史上の英雄を演じるには合わないものだったと言えるだろう。

勘三郎は新派や西洋演劇などの合同公演に出演する際に、短期間で演技を変化させることは難しく、「歌舞伎俳優」中村勘三郎で出演していた。勘三郎と同世代の歌舞伎俳優には、合同公演に出演する際に勘三郎と同じ方法で対応する傾向が見られた。例えば、1961年、八代目松本幸四郎は松竹を離れて東宝に移籍した際に、彼自身が東宝で新しいものをやりたいと語っているが<sup>38</sup>、その新しいものとは脚本だけを指したようだ。八代目幸四郎が1972年に東宝を離れた際に<sup>39</sup>「(筆者注：自分の歌舞伎の技法が)何も変わっていない」<sup>40</sup>と嘆いたことを息子の六代目市川染五郎は覚えていた。八代目松本幸四郎の合同公演の経験の結果も勘三郎と同様、新たな演技術や表現方法の獲得に結びつくものではなかったようだ。

### 3-2 六代目市川染五郎

<sup>35</sup> ベニト・オルトラニ「新しい演劇様式への一歩」(『新劇』、白水社、1964年4月、52頁)。

<sup>36</sup> 茨木憲「はでやかな色ごと喜劇」(『演劇界』、1965年4月、26頁)。

<sup>37</sup> 渡辺保『中村勘三郎』(講談社、1989年、221頁)。

<sup>38</sup> 「大ゆれのカブキ王国松竹」(『読売新聞』、1961年2月14日朝刊11面)。

<sup>39</sup> 千谷道雄によると、「菊田一夫が死に、その前後に幸四郎は松竹の永山雅啓と会い、フリーとなった。正しく言えば、東宝の専属契約を年間二本の優先本数契約に切り替えた。この優先契約も一年後に解消し、完全フリーとなったのだ」と指摘する。(千谷道雄『幸四郎三国志 菊田一夫との四〇〇〇日』、文藝春秋、1981、309頁。)

<sup>40</sup> 「松本白鸚：5 東宝へ、ミュージカルデビュー」(『朝日新聞』、2023年9月29日朝刊26面)。

六代目市川染五郎は（1942-、現二代目松本白鸚。以下染五郎）<sup>41</sup>、父の八代目松本幸四郎と弟の中村万之助（後の二代目中村吉右衛門）とともに松竹を離れ、東宝と契約を結んだ。この後、染五郎は 1961 年から 1978 年までの約 20 年間に、主に東宝の現代劇、ミュージカル、帝国劇場の歴史劇などに出演した。この時期に染五郎が出演した歌舞伎は「木の芽会」<sup>42</sup>、国立劇場と東宝の古典歌舞伎であり、松竹の歌舞伎の舞台に出演した機会は非常に少なく、20 年間において歌舞伎座公演は 4 回、大阪歌舞伎座公演は 1 回に過ぎず、すべて脇役であった。

染五郎は、1970 年にブロードウェイでミュージカル『ラ・マンチャの男』を主演し、成功を取めた後、自身の演技について「和洋折衷は嫌いである。ミュージカルの歌舞伎とか、歌舞伎的ミュージカルじゃいけないと思う」<sup>43</sup>と強調している。染五郎は俳優として、異なるジャンルの舞台に出演する際、そのジャンルの特性に応じて演技することを重視し、混在する演技をできる限り避けようと考えていた。しかし、東宝演劇部のプロデューサーの千谷道雄は次のように記す。

そのこと（筆者注：ブロードウェイで『ラ・マンチャの男』を主演する成功経験）は彼の歌舞伎演技の中に、知らず知らずのうちに、ミュージカルで身につけたある瞬間、瞬間の感情表出をのぞかせる結果を生んだ。同じことがミュージカルを演ずる場合にもいえて、『王様と私』や『ラ・マンチャの男』で、周囲の喧噪をよそに両足をふんばって塑像のようにしているところや、落命の際にさしのべた手の、指先の一本一本で的確に死を表現するところに、そして、そういつて数え上げていったら、目使いや呼吸のはかりよう、その他随所に、他のミュージカル・タレントの到底及ばない、歌舞伎役者ならではの特色があった。<sup>44</sup>

染五郎は東宝との契約期間中に古典歌舞伎に出演したが、それでも彼の作り上げた歌舞伎の人物像とその混在式演技に対して、歌舞伎評論家は批判的な立場をとることが多い。水落潔は染五郎の演技が期待に応えられなかった理由として「一つは、身についた歌舞伎味が乏しいということだ。もう一つは、技術的なことだが、下半身の不安定さである。舞踊の場合、ことにその欠陥が目につく」<sup>45</sup>と指摘した。

染五郎は 1970 年代半ばまで歌舞伎以外の合同公演中心に出演していたため、歌舞伎の演技術は未熟であった。1970 年代後半から歌舞伎に積極的に出演したが、30 代

<sup>41</sup> 本名藤間昭暁、早稲田大学第一文学部文学科演劇専攻中退。

<sup>42</sup> 「木の芽会」は 1960 年-1969 年に、六代目市川染五郎と中村万之助兄弟が行った歌舞伎勉強会である。1969 年の 10 回目公演を境に、八代目松本幸四郎一門の勉強会となり、継続する。1971 年以降、国立劇場の「青年歌舞伎祭」に組み込まれ、「木の芽会」名の公演は 1975 年まで続いた。（小玉祥子『二代目 聞き書き 中村吉右衛門』（朝日新聞出版、2016、136-139 頁）。

<sup>43</sup> 市川染五郎「ブロードウェイの得がたい体験」（『演劇界』、1970 年 7 月号、98 頁）。

<sup>44</sup> 前掲『幸四郎三国志 菊田一夫との四〇〇〇日』（301 頁）。

<sup>45</sup> 水落潔「連載 俳優・その藝と人 市川染五郎」（『演劇界』、1975 年 12 月、102-103 頁）。

から歌舞伎の舞台に戻ろうとした染五郎の身に着いた他ジャンルで育んだ演技術は歌舞伎専門家にとっては欠点として露呈した。

一方、歌舞伎専門家が指摘した染五郎の演技術の混在は、各ジャンルを演じる上でも欠点になったという意見とは反対の立場をとる劇評家も少なくない。彼らは、染五郎の演技が「古典芸能」や「歌舞伎式」の枠にとらわれず、現代歌舞伎の発展・需要に合致しているという認識を持っている。

歌舞伎における染五郎の位置付けと、その正統派ではない歌舞伎の技法について、演劇学の専門家である神山彰は以下のように評価している。

この時期、最も「外部」で活躍したのは、市川染五郎（二代目白鸚）である。というより、彼は私にとって、最初から「外部」の存在であり、「外部」から歌舞伎に出演する俳優だった。それが、東宝時代の彼を知らない、私より若い世代の観客と、白鸚に対する感じ方や話の通じない一因である。三十代までの東宝時代のあの逸脱するような不気味さ、奇妙なステップを見せる足取りの妙—それらは歌舞伎の「外部」にあるからこそ、凡庸な巧拙の評価を超えて誘惑する力を持っていた。<sup>46</sup>

合同公演出演を通じて、染五郎の身に付いた演技や表現方法の混在に対しては、評者の立場、評価基準により、正負両面評価がある。1960年代からは、染五郎の外見や歌唱力が東宝の商業演劇における要求に合致していたため、歌舞伎役者として成す前に菊田一夫によってミュージカルや現代劇の俳優<sup>47</sup>として育成され、観客に認知されていた。松竹に復帰し、九代目松本幸四郎を襲名する1981年まで、染五郎は東宝の商業演劇を演じ続け、東宝ミュージカル、現代劇を支える役割を果たした。現在では、歌舞伎俳優がミュージカルや新劇に出演するのも珍しくなくなったが、その背景には染五郎の功績があると考えられ、次世代の歌舞伎俳優により広い活躍の道を拓いたとも言える。

一方、染五郎の弟の二代目中村吉右衛門も東宝の現代劇や古典歌舞伎に出演したが、歌唱力に恵まれず、東宝ミュージカルには一度も出演しなかった。また、吉右衛門は歌舞伎に専念する方針を取り、1970年代以降東宝から離れ、松竹に復帰した<sup>48</sup>。その後もテレビドラマなどでも活躍したが、歌舞伎界を代表する立役の一人として評価され、2011年に人間国宝に認定された。合同公演により、歌舞伎の名門の息子でありながら、兄と弟の歌舞伎の演技に対する評価は大きく異なることになったのである。

---

<sup>46</sup> 前掲「歌舞伎の戦後七十年」、312-313頁。

<sup>47</sup> 大木豊は「この一年（1970年）、染五郎はミュージカル・タレントとしての地歩を完全に築き上げたといっている」と評価する。（前掲「商業演劇・この一年」、46頁）。

<sup>48</sup> 前掲『二代目 聞き書き 中村吉右衛門』、120頁、144-146頁。

## おわりに

本稿では、戦後 1950 年代から 1970 年代にかけて、松竹・東宝の合同公演の上演状況、特徴と代表的な歌舞伎俳優の演技を考察した。

合同公演は俳優と演目の面で、戦後に大衆娯楽の雄となった映画、テレビの影響を取り入れ、主要な観客であった団体客の嗜好に合わせた、スター俳優を中心とする興行形態であった。スター中心の合同公演は戦後の特定の時期に盛んに行われた形式であり、戦後の商業演劇において最も「大衆性」がある形式だったと言える。一方で、合同公演に出演した俳優が、出演を契機に本属の芸能における演技において成長があったとは言い難いこと、また、合同公演の舞台では「見せる物」より「見せ方」が重視されたことが分かった。

松竹、東宝は興行会社として、映画、演劇、テレビなど多様な事業と俳優を所有するため、合同公演を容易に実現できる状況にあった。両社は利益の獲得を目指し、劇場の稼働率を維持する効果的経営手法として合同公演は約 30 年間にわたって運用された。

1980 年代以降、スターの高齢化や他界によって、合同公演の上演回数は減少した。松竹の歌舞伎座は 1980 年代以降、歌舞伎の公演が増加し、1990 年代以降は通年で歌舞伎興行を行う劇場となり、歌舞伎という単一の芸能が合同公演に取って代わった。東宝で最も人気があった東宝歌舞伎は 1984 年の長谷川一夫の死去とともに完全に姿を消した。

戦後、娯楽市場で展開し、隆盛した合同公演は特定なジャンルを超えた俳優が一つの舞台を上演することを可能にし、また、他の娯楽形式の要素を舞台へ持ち込む媒体機能によって、興行形態の更新と多様性をもたらした。興行会社である松竹にとっては興行戦略の一つ、一時の集客手段に過ぎないと見做せるが、東宝にとっての合同公演は、戦後の娯楽市場で松竹と同格の興行会社まで成長する糧であったと見做せる。特に、東宝制作のミュージカルは現在まで合同公演形式で行われており、松竹とは異なる独自性を獲得して、東宝という興行会社の生命線として機能している。合同公演という形式自体は時限的なものであるが、それが本質部分に組み込まれると、時限を超えることが可能になる点に留意したい。



## 参考文献

### 単行本

- 『帝国劇場 100 年のあゆみ』、東宝株式会社、2012 年
- 『東宝 75 年のあゆみ ビジュアルで綴る 3/4 世紀 1932-2007』、東宝株式会社、2010 年
- 『東宝 50 年映画・演劇・テレビ作品リスト』、東宝株式会社、1982 年
- 『松竹百年史』、松竹株式会社、1995 年
- 『松竹百年史 演劇資料』、松竹株式会社、1995 年
- 市川染五郎『ひとり言』、文化出版局、1972 年
- 市川染五郎『見果てぬ夢 染五郎から幸四郎へ』、コンパニオン出版、1981 年
- 井上理恵『菊田一夫の仕事 浅草・日比谷・宝塚』、社会評論社、2011 年
- 大笹吉雄『新日本現代演劇史 3 東京五輪編』、中央公論新社、2009 年
- 神山彰編『商業演劇の光芒』、森話社、2014 年
- 神山彰『近代演劇の脈拍—その受容と心性』、森話社、2021 年
- 菊田一夫『流れる水のごとく』、オリオン出版社、1967 年
- 小玉祥子『二代目 聞き書き 中村吉右衛門』、朝日新聞出版、2016 年
- 千谷道雄『幸四郎三国志 菊田一夫との四〇〇〇日』、文藝春秋、1981 年
- 津上忠、菅井幸雄、香川良成編『演出・演劇各論』、汐文社、1976 年
- 中村義裕『九代目 松本幸四郎』、三月書房、2014 年
- 星野陽平『増補新版 芸能人はなぜ干されるのか？-芸能界独占禁止法違反』、鹿砦社、2016 年
- 松本幸四郎、水落潔著『幸四郎の見果てぬ夢』、毎日新聞社、1996 年
- 渡辺保『中村勘三郎』、講談社、1989 年

### 論文

- 古田尚輝「劇映画“空白の6年”(その1)」、『成城文藝』、197号、75-100頁、2006年
- 細井尚子「『女優』『女役者』『女形』—初代水谷八重子から見る近代日本娯楽市場」  
『国際シンポジウム「東アジア文化圏の芸能にみる『大衆』～観念・実体・空間～」論文集』、309-355頁、2020年

### 新聞記事

- 『読売新聞』、『朝日新聞』、『毎日新聞』、『東京新聞』

### 雑誌

- 『朝日ジャーナル』、『新劇』、『演劇界』、『演劇年鑑』

## 二戰後日本演出公司的合同公演—以松竹・東寶為例—

王樂水（立教大學）

### 【摘要】

日本經過了戰後佔領期，娛樂市場中既有戰前舊態的復甦，也有新趨勢的發展。1950年代後期開始，演出公司松竹和東寶的商業戲劇舞台上，各劇種演員跨領域共同參演的「合同公演」頻繁上演。

松竹在娛樂市場中，從昭和初期至第二次世界大戰後一直保持著旗下擁有各劇種演員和劇團的優勢，戰後將各劇種的知名演員進行組合，以合理的經營手法開展合同公演。特別是歌舞伎演員第十七代中村勘三郎，參加了新派、新劇、東寶歌舞伎等多個領域的演出。

另一方面，由於東寶在二戰後與戰前擁有的劇團和演員進了解約。此後，為順利開展演出，合同公演成為東寶不得不採用的選項。在東寶董事菊田一夫的理念下，東寶歌舞伎、東寶音樂劇、東寶現代劇、新歷史劇等商業戲劇都以合同公演的形式上演。第六代市川染五郎(現第二代松本白鸚)在與東寶簽約的約20年間，作為東寶商業演劇的支柱演員之一，在新劇、音樂劇等方面也取得了成功。

本文將對於合同公演的興盛期1950年代後期至1970年代之中，松竹・東寶旗下合同公演的開展以及代表性歌舞伎演員的演出情況進行考察，希冀明確合同公演的特徵，以及在松竹・東寶演出方針中的定位。

關鍵詞：合同公演、松竹、東寶、商業戲劇

## 前言

第二次世界大戰後，松竹、東寶兩公司的商業戲劇中，「合同公演」開始逐漸增多。合同公演一詞常見於新聞報導、松竹和東寶的公司史以及劇評中，該名詞主要有兩種含義。第一是指如歌舞伎或新派等單一劇種的不同演員、劇團共同參演，此類合同公演中，不會有其他劇種演員加入；第二是指演員跨越自身所屬劇種或藝術形態，與其他劇種演員共同演出。本文考察對象為後者，即多劇種演員共同參演之類型。

在某一劇場以上演單一劇種為主的商業戲劇生態是 20 世紀末期至 21 世紀才成為日本娛樂市場的常態。<sup>1</sup>而松竹和東寶從 1950 年代後期至 1980 年代初，都在各自旗下的劇場頻繁開展合同公演，除戲劇演員外，電影演員、歌手、搞笑藝人也都跨界參演，且成績可觀。雖然兩公司開展合同公演的原因不盡相同、但是在二戰後至昭和末期的娛樂市場中，合同公演的形式被雙方長期、廣泛運用，成為彼時商業戲劇和兩公司旗下的一種固定演出型態。大規模的合同公演促使各劇種演員之間的交流增多，也為觀眾提供了多元化的娛樂選項。因此，分析日本戰後商業戲劇時，合同公演是不可忽視的演出型態。戲劇研究者神山彰認為“這（筆者註：合同公演）對我來說是一種資糧和財產。托它的福，歌舞伎在經濟和精神層面都得到多大的滋養啊”<sup>2</sup>，亦可見合同公演在戰後商業戲劇中實現了重要作用。

然而，長期以來對於戰後大量開展的合同公演關注較少，更多聚焦於歌舞伎、新派、音樂劇等固定劇種和藝術形態。先行研究中，涉及合同公演或相關演員的研究僅有神山彰在《歌手戲劇的命運-最後的國民戲劇/歌手芝居の運命—最後の「國民演劇」》（2014）中，考察了戰後在歌舞伎座上演的歌手演劇以及長谷川一夫所主導的東寶歌舞伎的劇目特徵。劇評家水落潔在《東寶歌舞伎和藝術座/東寶歌舞伎と芸術座》（2014）一文中，概述了東寶歌舞伎與藝術座的東寶現代劇兩種形式的發展歷程。細井尚子在《女優・女演員・女形-從初代水谷八重子觀察近代日本娛樂市場/「女優」「女役者」「女形」—初代水谷八重子から見る近代日本娛樂市場》（2020）一文中，對於初代水谷八重子的跨劇種演出經歷以及松竹在娛樂市場中的機能進行了論述。然而，由合同公演所引發的舞台上下相關議題仍有值得深入探討之處。如演出公司為何・如何開展合同公演？演員演技是否產生變化等課題，都有待進一步釐清。

本文將對於合同公演的興盛期 1950 年代後期至 1970 年代之中，松竹・東寶旗下合同公演的開展以及代表性歌舞伎演員的演出情況進行考察，希冀明確合同公演的特徵，以及在松竹・東寶演出方針中的定位。

### 一、二戰後松竹・東寶合同公演的開展

---

<sup>1</sup> 松竹旗下最具代表性的東京歌舞伎座全年只上演歌舞伎是從 1990 年開始的。

<sup>2</sup> 神山彰：〈歌舞伎の戦後七十年〉，《近代演劇の脈拍—その受容と心性》，森話社，2021，頁 315。

## （一）松竹

二戰期間，日本政府為強化戰時體制並削弱演出公司的力量，提出演員須有所屬劇團之要求。歌舞伎演員組成了以第六代尾上菊五郎（1885-1949）為首的菊五郎劇團和以初代中村吉右衛門（1886-1954）為首的吉右衛門劇團，但在松竹旗下劇場舉辦演出的情況並未改變，此劇團體制一直延續到二戰後。1954年，吉右衛門劇團的領導者初代中村吉右衛門去世後，該劇團的大名題<sup>3</sup>歌舞伎演員們開始尋求更自由的演出形式，即演員個人要求參演吉右衛門劇團或松竹以外的舞台。此外，菊五郎劇團的第九代市川海老藏（1909-1965，後第十一代市川團十郎）也開始尋求自由演出的機會。松竹並不反對大名題演員從各自所屬劇團獨立以及作為自由演員的出演意願，並允許了第六代中村吉右衛門（1917-2001）、第八代松本幸四郎（1910-1982，後初代松本白鸚）和海老藏三人的自由參演活動。<sup>4</sup>

1950年代後期開始，大名題歌舞伎演員們開始嘗試與其他劇種的演員共同演出。例如第八代松本幸四郎試圖為歌舞伎的發展尋找新方向，首次參與了文學座企劃的，於1957年8月6日至28日在東橫 hall 上演的歷史劇《明智光秀》（福田恆存作，導演）。雖然這在當時被視為具有開創意義的一次嘗試，但是劇評家們卻給予了該演出嚴厲的批評。此外，中村吉右衛門以女形的身份參與松竹旗下的新派劇團公演；第十七代中村勘三郎則嘗試離開松竹，參演東寶主辦的東寶歌舞伎和東寶現代劇。此時期的特點是大名題歌舞伎演員根據自身意願離開松竹，尋找合同公演並主動參與其中，因此合同公演呈現出多樣化的態勢。

而從松竹公司的角度，將合同公演作為商業戲劇方針之一的原因主要有二。第一是受到東寶公司先於松竹開展合同公演的刺激，當時很多經常出演松竹旗下劇場演出的演員都開始與東寶合作；<sup>5</sup>第二是單一劇種（如歌舞伎、新派）的劇團公演上座率不佳。<sup>6</sup>1957年時，松竹決定最大限度利用公司擁有的演員資源開展合同公演。<sup>7</sup>松竹具備的優勢在於 1）從昭和初期至二戰後，擁有娛樂市場中全部劇種、流派的劇團和演員、2）戰後，松竹擁有的各劇種，如歌舞伎、新派、新喜劇、松竹歌劇等在娛樂市場中依然受到觀眾的歡迎和追捧，且各劇種的明星演員多處於年富力強的巔峰期。

1950年代末開始，松竹積極促成歌舞伎演員和其他流派演員的合同公演。如新派的初代水谷八重子加入歌舞伎演員陣容的合同公演次數頻繁<sup>8</sup>；1961年7月於歌舞伎座，中村勘三郎獨自與新派演員合演；1964年3月於明治座，電影女優京町子首次與第二代尾上松綠為主的歌舞伎演員的合演等相繼開展。此外，松竹還開展了以歌手、時代劇演員

<sup>3</sup> 名題是區分歌舞伎演員的一種身分制度。大名題指歌舞伎演員中著名演員。

<sup>4</sup> 〈フリーになる海老藏〉《讀賣新聞》，1957年8月12日，夕刊4面。〈大ゆれの吉右衛門劇團〉《讀賣新聞》，1957年10月3日，夕刊4面。

<sup>5</sup> 1957年8月，中村勘三郎、中村扇雀、市川猿之助一座的歌舞伎演員首次參加東寶藝術座演出；1957年9月，初代水谷八重子參加東寶劇場的東寶音樂劇演出。

<sup>6</sup> 松竹董事香取傳表示“從今年的結果來看，根據劇團制度而採取的單獨公演成績不好”〈松竹 東寶 來年の演劇攻勢〉《讀賣新聞》，1960年12月23日，夕刊5面。

<sup>7</sup> 〈歌舞伎と新派の交流〉《每日新聞》，1957年1月11日，東京夕刊3面。

<sup>8</sup> 1959年7月與中村吉右衛門初次合演；1963年2月與第十一代市川團十郎初次合演。

為主，輔以其他流派演員的合同公演。其中最具代表性的當數歌手三波春夫（1923-2001）。<sup>9</sup>從 1961 年至 1980 年的 20 年中，三波每年 8 月在歌舞伎座舉辦「戲劇加流行歌曲秀」的座長公演，共同參演者包括歌舞伎、新派、松竹歌劇團的演員等。據《讀賣新聞》報導，1965 年時，歌舞伎公演平均一個月的觀眾數量是 8 萬 5 千人，上座率約為 65%，而三波春夫 8 月公演的觀眾則多達 11 萬 5 千人，上座率為 90% 左右。<sup>10</sup>此外，松竹還邀請東寶歌舞伎的當家演員長谷川一夫從 1968 年至 1974 年，於每年 7 月連續參加歌舞伎座演出。松竹常務董事岡崎哲也表示戰後通過電影明星的戲劇演出、國民歌手的戲劇演出等“歌舞伎之外的演出”彌補了歌舞伎的赤字。<sup>11</sup>

若以松竹旗下最具代表性的劇場東京歌舞伎座為觀察對象，可以發現從 1960 年至 1980 年的 20 年間，除了 1963 年和 1964 年之外，每年至少舉行為期 3 個月的合同公演，多則長達半年之久。<sup>12</sup>事實上，1980 年代後，松竹不曾在歌舞伎座以及其他劇場如此頻繁的開展合同公演。可說這 20 年間，松竹對合同公演抱持積極態度，並將其作為商業戲劇中一種固定形式定期舉辦。

## （二）東寶

二戰後，東寶採取合同公演形式的原因主要有二。第一，第二次世界大戰前成為東寶專屬劇團的古川綠波劇團和榎本健一劇團在 1947 年相繼與東寶解除合約，東寶在戰前組織的第一次、第二次東寶劇團也都在戰時解散。<sup>13</sup>1950 年代開始，除了專屬於東寶旗下日本劇場的日劇舞蹈隊外，東寶沒有任何專屬演員。因此，在開展商業戲劇時組合各劇種演員進行公演成為東寶的一種必然選擇和主要手段。1960 年代後，東寶也陸續與演員簽約，擴大專屬演員數量。

第二，是菊田一夫<sup>14</sup>自身對於使用演員的理念。菊田活用各劇種、流派演員的思考方式，應與其考察美國戲劇界的經驗有關。1955 年 9 月，菊田一夫（1908-1973）受到小林一三<sup>15</sup>（1873-1957）的邀請，擔任東寶主管戲劇的董事後，成為東寶戲劇事業的實際掌權者。菊田在 1962 年 5 月至 1963 年 5 月間，經過四次赴美考察後，於《中央公論》發表了題為「日本的音樂劇」一文。關於音樂劇演員，菊田特別提到：

<sup>9</sup> 本名北詰文司，原本為浪曲師，以創作浪曲調的歌謠，歌謠浪曲為主。是日本昭和戰後時期歌謠界代表性歌手。

<sup>10</sup> 〈新記録ずくめの活躍〉《讀賣新聞》，1965 年 8 月 24 日，夕刊 8 面。1951 年竣工的第四代歌舞伎座可容納 2600 人。松竹旗下劇場每月演出 25 天，每天日、夜兩場演出。可推測歌舞伎座一個月可容納觀眾最多為 13 萬人。

<sup>11</sup> 岡崎哲也：〈講演—伝統演劇である「歌舞伎」を、民間企業、松竹がいかに 125 年経営し続けてきたか。それを可能にしたものは何か〉（《移行する大衆演劇～人々の記憶の現像と制度の再建 論文集》，立教大学アジア地域研究所，2022 年，頁 11。）

<sup>12</sup> 《松竹百年史 演劇資料》，松竹株式会社，1995，頁 483-538。

<sup>13</sup> 《東宝 75 年のあゆみ ビジュアルで綴る 3/4 世紀 1932-2007》，東宝株式会社，2010，頁 145。此外，新國劇的劇團也與東寶取消了提攜演出關係。（〈進撃やバレエも 松竹 演劇を一手に吸収〉《讀賣新聞》，1950 年 4 月 25 日，夕刊 2 面。）

<sup>14</sup> 日本劇作家，導演，曾任東寶公司董事。主要導演作品：《亂世佳人》、《你的名字》、《歌麿》、《放浪記》。

<sup>15</sup> 日本實業家、政治家。創立了以阪急電鐵為首的日本鐵路為中心的都市開發（不動產事業）、流通事業（百貨商店、超市等）、觀光事業，此外在戲劇方面，成立了寶塚歌劇團，東京寶塚劇場株式會社，阪急東寶集團。

在美國，與日本不同的是，沒有專門被稱為「音樂劇女演員」或「音樂劇演員」的明星。只要是演員無論男女，就普遍具備唱歌和跳舞的能力。普通的舞台劇女演員如果參演音樂劇，她就被稱為音樂劇女演員。沒有過於固定的定義。<sup>16</sup>

此後，在製作東寶版音樂劇時，除了擁有音樂劇演出經驗的演員外，菊田還起用了其他劇種的演員擔任主演，並受到觀眾喜愛。菊田不拘泥於演員原本所屬的劇種或通常參演的形式，在選角方面更重視演員的能力、以及是否符合劇中人物形象，只要菊田認可就能使其參演東寶旗下演出。此外，菊田也會利用演員的知名度來培養新人。他曾經提到“如果和（筆者註：第六代）染五郎一起演出的話，女演員的初次登台就會很順利，這已經成為公認的事了”。<sup>17</sup>菊田根據自身理念，獨特的選角方式成為東寶在二戰後開發新舞台形式的基礎。

1950年代後，東寶的商業戲劇中，除歌舞伎的傳統劇目以外，所有舞台類型都以合同公演的形式開展，大致可分為以下四類：

①東寶歌舞伎。以長谷川一夫為座長、大眾性演技和導演為主導的具有強烈同時代性的歌舞伎。自1955年7月至1983年1月的約30年間，每年於東京寶塚劇場上演。演員陣容除長谷川一夫外，每次邀請其他劇種或娛樂型態，如：歌舞伎、新派、以及電影演員共同參演，多樣化的嘉賓陣容成為東寶歌舞伎招攬觀眾的招牌之一。

②東寶音樂劇。以1963年《窈窕淑女》東寶版的上演為肇始，東寶每年都購買百老匯音樂劇上演權，製作東寶版音樂劇。菊田一夫相繼起用歌舞伎演員第六代市川染五郎、電影演員寶田明、北大路欣也、原寶塚歌劇團團員越路吹雪、那智わたる、上月晃、安奈淳等擔任主演。

③藝術座的東寶現代劇。菊田一夫希望創作描繪現代人生活的劇作，並在藝術座上演東寶現代劇。1960年代後，電影被電視壓制而觀眾數量銳減，電影女明星開始尋求參演舞台的機會。因此，藝術座快速向「女演員劇」路線轉變。除女性電影明星外，男性演員包括歌舞伎、新派和電影演員。劇評家水落潔評價東寶現代劇在以男性為中心的戲劇界中確立了「女演員劇」這一新類型是不可忽視的成果。但1980年以後，由於新作品不足和女演員陣容的高齡化，藝術座的觀眾動員能力下降。<sup>18</sup>

④第三次東寶劇團。1961年，隨著第八代松本幸四郎及其門下25名歌舞伎演員退出松竹，與東寶戲劇部簽約後，東寶以其為核心創建了第三次東寶劇團。東寶劇團主要在大劇場上演①新型娛樂大眾時代劇②新歷史劇以及③古典歌舞伎三種舞台形式。<sup>19</sup>除歌舞伎演員外，電影女優山田五十鈴、山本富士子、原寶塚歌劇團團員濱木綿子、新珠

<sup>16</sup> 菊田一夫：〈日本のミュージカル〉，《流れ水のごとく》，オリオン出版社，1967，頁191。原載於《中央公論》，1963年7月。

<sup>17</sup> 市川染五郎：《見果てぬ夢 染五郎から幸四郎へ》，コンパニオン出版，1981，頁59。

<sup>18</sup> 水落潔：〈東宝歌舞伎と芸術座〉，神山彰編《商業演劇の光芒》，森話社，2014，頁270。

<sup>19</sup> 《東宝75年のあゆみ ビジュアルで綴る3/4世紀 1932-2007》，東宝株式会社，2010，頁256。

三千代、八千草薫也共同參演。

菊田一夫開展的多樣化合同公演，為東寶帶來了與松竹不同的商業戲劇特性，並得到觀眾支持，確保商業戲劇收益。然而，1973年菊田一夫去世後，東寶戲劇事業的主導者轉為兩宮恆之（1914-2001），商業戲劇方針停留在維持菊田已經開發的舞台形式。

### （三）啟用電影演員

除上述兩公司各自開展合同公演的過程外，在合同公演中也都面臨過尋求演員的困難。由於松竹和東寶同時經營戲劇和電影事業，本公司專屬電影演員參演商業戲劇舞台不成問題，但在邀請其他公司專屬電影演員或自由演員時，都遇到過障礙。其中最具代表性的案例當數山本富士子。

山本富士子（1931-）是大映電影公司的專屬演員，1963年1月與大映合同到期後，不再續約轉為自由演員。<sup>20</sup>松竹和東寶都希望借助山本的名氣增加商業戲劇的觀眾。松竹率先邀請山本參加1963年7月在歌舞伎座舉辦的，預定與第十一代市川團十郎的合同公演。但因團十郎對自身歌舞伎演員的身分自視甚高，不願與電影演員出身的山本合作，松竹不得不放棄。

另一方面，菊田一夫也在此後力邀山本參加1964年2月的東寶劇團公演，但迫於其他電影公司的壓力未能成功。1960年代中期，日本電影院入場人數相比1950年代的鼎盛時期幾乎腰斬，<sup>21</sup>各大電影公司的經營狀況開始惡化。若山本獨立後仍能順利轉型參加商業戲劇並獲得高額合同，身價勢必水漲船高。可以推測，對於想要邀請山本參演電影的公司來說，高額的出演費將不可避免。

菊田一夫雖然在東寶戲劇事業中擁有絕對權力，但作為董事也不得不考慮東寶電影事業的利益，單方面終止與山本已經簽署的合約。菊田曾遺憾的感嘆“情感上，我是支持山本小姐的。作為一位戲劇作家，我應該站在藝術家這一邊，支持山本小姐。但在實際行動上，作為一家演出公司的董事，我不得不表達對這種不愉快的認同”。<sup>22</sup>此後，被電影和戲劇界排斥的山本只能參演新興的電視劇，但也獲得極高的收視率。<sup>23</sup>1964年，在大阪新歌舞伎座的經營者，同時也是日本藝能界大佬松尾國三（1899-1984）的斡旋下，山本得以與第八代松本幸四郎共同參加1964年4月於新歌舞伎座的公演，此後也逐漸參演松竹和東寶的商業戲劇。山本從電影界轉向舞台的成功，也為岡田茉莉子、佐久間良子、若尾文子等知名電影女演員開拓了道路。

從山本富士子的案例中可以看出，松竹和東寶在開展合同公演時，除考慮戲劇事業利益之外，也必須衡量共演演員的意向、還須兼顧本公司電影事業、甚至電影相關業者

<sup>20</sup> 大笹吉雄：《新日本現代演劇史3 東京五輪編》，中央公論新社，2009，頁50。

<sup>21</sup> 日本全國電影院入場人次1958年為11億2745萬人，到1963年已經下降至5億1112萬人。古田尚輝：〈劇映画“空白の6年”（その1）〉，《成城文藝》，2006年12月，197號，頁63。

<sup>22</sup> 菊田一夫：《流れる水のごとく》，頁239。

<sup>23</sup> 山本成為自由演員後首次出演的電視劇是1963年7月7日播出的TBS電視台的《明治之女》，收視率高達44%，創下當時電視劇的歷史最高收視率。星野陽平：《增補新版 芸能人はなぜ干されるのか？-芸能界独占禁止法違反》、鹿砦社、2016、頁165-166。《明治之女》是由山本富士子與第八代松本幸四郎合演。

的利益等問題、求取平衡。

除了松竹，東寶在旗下劇場開展合同公演外，明治座、日生劇場等非兩公司旗下的劇場也順應這一風潮，頻繁組合各劇種演員進行合同公演，並且與松竹、東寶簽署了共同使用演員和劇場的合作協定。盛行於 1950 年代末至 70 年代娛樂市場中的合同公演，成為了所有劇種、流派演員，特別是明星演員之間相互交流的最佳場域，也為觀眾提供更多元化的觀劇選項。

## 二、松竹・東寶合同公演的特徵

### （一）團體觀眾

從 1950 年代開始，松竹、東寶的劇場、以及不所屬於兩公司的劇場依賴團體觀眾的上座率維持劇場運營成為一種常態。1950 年代後期，團體觀眾約占各劇場每月觀眾總數的 40%，<sup>24</sup>到 1960、70 年代時，每月團體觀眾要達到劇場座席數的 60-80% 才能保證不虧本。<sup>25</sup>安藤鶴夫批評“團體觀眾不是‘戲劇觀眾’，他們的真正目的是餐廳和特產”，<sup>26</sup>但由於團體觀眾的有無直接左右劇場的盈虧，因此松竹、東寶都十分重視招攬和維繫團體觀眾。

東寶負責戲劇事業的董事兩宮恆之承認 1970 年代以後，團體觀眾所佔比例越來越大，也明確表示作為演出公司的方針，即“只要團體客是主力，劇場就應該最大限度地尊重其喜好。團體客人的喜好是，需要有幾名明星演員來吸引眼球，戲劇的內容不是深刻難懂的，而是通俗易懂的娛樂作品”。<sup>27</sup>兩宮所強調的「通俗易懂的娛樂作品」，正是合同公演這樣的商業戲劇的要素之一。

因此，在劇目選擇方面，東寶旗下的帝國劇場將 1970 年代 NHK 大河劇 10 部作品中的 7 部改編、舞台化，或與大河劇的上映年上演，或第二年之內製作、上演。<sup>28</sup>雖然內容和演員陣容與電視劇不盡相同，但是借助大河劇的熱度，達到了吸引觀眾的目的。作為商業戲劇的合同公演在 1970 年代後確實受到了成為彼時大眾娛樂龍頭的電視產業的影響。

此外，劇場舞台裝置的進化也更能引發合同公演的娛樂性。劇作家伊馬春部對於 1971 年 1 至 2 月在帝國劇場上演的《戰國慕情》一劇有如下記述。

不管怎麼說，我希望能做得更有菊田情懷。只有如此程度的話，好不容易以戰亂

<sup>24</sup> 〈芝居に団体客時代 シーズンには半数しめる〉《讀賣新聞》，1958 年 4 月 5 日，夕刊 4 面。

<sup>25</sup> 大木豊：〈商業演劇・この一年〉，《演劇年鑑 71》，日本演劇協會，43 頁。

<sup>26</sup> 安藤鶴夫：〈スポットライト 観客〉《讀賣新聞》，1961 年 10 月 10 日，夕刊 8 面。

<sup>27</sup> 大木豊：〈1971 年の商業演劇〉，《演劇年鑑 72》，日本演劇協會，頁 39。

<sup>28</sup> 1970 年至 1980 年，帝國劇場改編、上演的大河劇如下。1972 年 1-2 月「春の坂道」、1972 年 9 月「新平家物語」、1973 年 1-2 月「新平家物語」、1973 年 9 月「国盗り物語-齋藤道三篇」、1974 年 1-2 月「国盗り物語」、1974 年 9 月「勝海舟-怒濤飛翔篇」、1975 年 1-2 月「勝海舟-激動開国篇」、1976 年 1 月「元禄太平記-忠臣快挙の巻」、1976 年 9 月「風と雲と虹と」、1980 年 1 月「草燃える」。



之世為主題的意圖就沒有了。只是順應了與現代相應的要素，所以令人惋惜。我抱著這樣的感想站了起來，一個從外地來的中年婦女團體說：

‘真有意思。’

‘嗯，從頭到尾都很有趣。’

看到大家紛紛點頭，我不由得盯著她們認真的表情。我認為問題就出在這裡。

大量使用銀幕處理的戰場畫面，使用泡沫塑料的大雪崩場景，以及在最後一幕的攻防戰中，房屋一邊被火燒一邊往下掉的淒慘場景等，都充分發揮了帝國劇場舞台裝置的機能。她們如果不是被「大型浪漫劇」特有的豪華場面所吸引而贊嘆，那將是萬幸。

視覺姑且不論，一定要有足以奪人心魄的魅力才行。<sup>29</sup>（底線為筆者所標）

伊馬認為相比於對視覺效果和感官刺激的「表現形式」的著力，劇場更應該重視上演劇目的內容和質量，已達到使觀眾獲得內心享受。此劇評可說是當時對於合同公演和商業戲劇的典型意見。對劇評家或專業人士來說，合同公演更重視如何讓觀眾觀賞，即「表現形式」的現狀不能令他們滿意，但相比於劇目和演技，團體觀眾更享受觀劇體驗這一過程，為了滿足作為普通觀眾的團體客人，重視娛樂性和舞台「表現形式」的合同公演在當時得以持續上演。

## （二）明星中心制的利弊

合同公演雖然是組合各劇種演員的表演形式，但也可以說是以特定明星為中心而製作的戲劇。明星演員能夠扮演多樣化的角色，讓觀眾感受演員不同的魅力是合同公演的魅力之一。松竹從 1968 年到 1974 年，邀請長谷川一夫參演了每年 7 月於歌舞伎座的合同公演。雖然只有 6 次，但在招攬觀眾方面取得了好成績。水落潔如下評價長谷川一夫在歌舞伎中扮演的旦角（女形）。

一開場，長谷川的表演就充滿了與女形演員不同的性感。她成為了一個過於性感的妻子。但是，上了年紀之後，她卻以一種非常高雅的方式扮演了黑田家的女主人，一心一意地等待丈夫歸來。這樣的角色，長谷川在東寶歌舞伎是不可能出演的。這次的公演無意之中使長谷川能夠扮演老年角色，並展現出迄今為止未曾有過的魅力。<sup>30</sup>

在東寶歌舞伎中，長谷川幾乎只飾演男性主角。東寶歌舞伎的劇目構成是①長谷川主演的戲劇加②舞蹈歌舞秀《春夏秋冬》。長谷川作為東寶歌舞伎的座長演員，在戲劇作品中主要飾演兩種角色。第一是英姿颯爽的小生、美男子。在東寶歌舞伎 20 年紀念

<sup>29</sup> 伊馬春部：〈日よりも心を〉，《演劇界》，1971 年 2 月，頁 36。

<sup>30</sup> 水落潔：〈長谷川一夫の老け役が成功〉，《演劇界》，1973 年 4 月，頁 17。

之際，長谷川自選的十佳作品中，一半以上是發揮和事藝<sup>31</sup>的作品<sup>32</sup>；第二是其岳父初代中村鴈治郎(1860-1935)曾經飾演過的代表性角色，例如《紙屋治兵衛》(北條秀司作・導演)中的治兵衛。長谷川在歌舞伎座的特別演出，對觀眾來說有機會看到長谷川不同層面的演技，對長谷川而言則是能夠從日常的東寶歌舞伎的劇目和表演中擺脫出來的舞台。

在合同公演最為盛行的1970年代，對於各劇場的演出實情和明星動員觀眾的能力，大木豐在1972年的《戲劇年鑑》年度總結「1971年的商業戲劇」中如下記述“在‘明星萬能’這一點上，美空雲雀、三波春夫、長谷川一夫、山本富士子依然發揮著讓各劇場爆滿的強大動員力。這些人即使不說話也會有觀眾，他們的演出也十分受到製作人的喜愛”。<sup>33</sup>

二戰後普及的電影、電視的觀眾數量遠非戲劇舞台可比，演員、歌手通過新興媒體得以快速被日本全國觀眾熟知和接受。對於一般人而言，能在劇場中實際看到電影演員是極具吸引力的娛樂形式。畢竟對觀眾來說，僅能在東京、大阪、名古屋等大城市的劇場中才能有親眼目睹明星演員的機會。正是因為合同公演可以符合演出公司、演員、觀眾各方的期待，其熱度才能直至1970年代末，維持近20年之久。

但是，合同公演也存在以下兩點問題。首先，合同公演多以展現某一核心明星演員為主軸，共同參演的其他劇種演員在舞台上不能充分展現自身演技。例如，郡司正勝對於1970年7月於歌舞伎座上演的《出雲的阿國》一劇評價如下。

至於本次公演，是新派女演員們和歌舞伎演員的合同演出，以(水谷)八重子的魅力為中心的演員配置增加了舞台的層次感。但令人遺憾的是，儘管演員陣容如此豪華，但舞台上的效果並不如預期那樣精彩。這是因為八重子的角色占據了太大的位置，與歌舞伎演員之間沒有碰撞出火花，他們各自在自己的領域中扮演角色，要麼幫助八重子，要麼回避她。這種情況與通常的合作公演方式相符。<sup>34</sup>

由此可見，對演員來說，並不是所有合同公演都能成為接受其他劇種演技的刺激，並磨練演技的機會。通過以明星演員為班底的作法可以看出，演出公司重視劇場收益的現實性和合理性，但沒有認識到合同公演具有的使各劇種演員相互刺激，鑽研的可能性。

另一個問題是，各劇種演員的共同演出，未必能創造更好的舞台效果。1968年上演的東寶制作的音樂劇《國王和我》的女主角安娜是由出身寶塚歌劇團的明星那智わたる飾演。安倍寧對那智出演的安娜評價到“像《國王和我》一劇，在由不同風格的演員出演的情況下，女主角(那智)的寶塚式唱法必須改變”。<sup>35</sup>在一些合同公演中，擁有不同演技特點的演員很難創造出統一的舞台效果，甚至因自身演技特性與其他演員的差異，

<sup>31</sup> 歌舞伎中以柔弱美男子的戀愛描寫為中心的演技。

<sup>32</sup> 水落潔：〈東寶歌舞伎と芸術座〉、神山彰編《商業演劇の光芒》，森話社，2014，頁255。

<sup>33</sup> 前掲〈1971年の商業演劇〉，頁41。

<sup>34</sup> 郡司正勝：〈鑑もの『出雲の阿国』〉，《演劇界》，1970年8月，頁16。

<sup>35</sup> 安倍寧：〈進境著しい染五郎〉，《演劇界》，1968年12月，頁28-29。

被觀眾認為是缺點。演員本身具備的演技、唱法因劇種不同而有其特性、這些特點以及與其他演員的協調性在合同演出中會被放大，更嚴格的審視。

如前所述，合同演出中組合怎樣的演員，取決於彼時的人氣和演出製作公司的意見。在何種表演體系中評價戲劇的高下和演員演技的質量，更取決於觀眾個人的喜好。但比起這些因素，合同公演中的明星本身更符合彼時大眾的喜好和需求，因而才能被大眾接受。

### 三、合同公演中演員的演技和身體

上述介紹了合同公演的舞台演出情況，接下來將目光轉向參演其中的演員。與不同劇種演員身處同一舞台時，演技和身體會受到怎樣的影響？本節以歌舞伎演員第十七代中村勘三郎和第六代市川染五郎為例進行探討。

#### （一）第十七代中村勘三郎

第十七代中村勘三郎<sup>36</sup>（1909-1988，以下簡稱勘三郎），最初參演明治後期至大正期東京市村座的舞台，接受長兄初代中村吉右衛門、第六代尾上菊五郎、第七代坂東三津五郎（1882-1961）等歌舞伎名家指導。

1950年代開始，勘三郎參與的合同公演類型主要分為以下四類。①勘三郎加入新派演員陣容的合同公演；②水谷八重子、長谷川一夫等其他劇種演員加入勘三郎參演的歌舞伎；③東寶歌舞伎、東寶現代劇等東寶主辦之公演；④松竹和東寶之外的劇場所主辦的新劇、西洋戲劇。

此外，中村勘三郎參與合同公演時期可分為以下三個階段。①1950年代中期至1959年；②1960年至1970年代中期；③1976年至1980。1980年後，勘三郎幾乎不再參與合同公演。第1階段，勘三郎嘗試參加東寶歌舞伎、東寶現代劇。由於勘三郎在戰前和戰中參加過第一次東寶劇團，對東寶公司的風氣和做法有一定程度的了解，因此能夠更容易實現參演東寶的商業戲劇。第2階段的約15年間，是勘三郎參與上述四種合同公演最頻繁的時期，其中與新派演員合作最多。時至第3階段，勘三郎完全停止參演新派、新劇、東寶歌舞伎等合同公演。直到1980年為止，每年只在7月參演帝國劇場的現代劇。勘三郎參與合同公演的次數共計超過三十次，是松竹旗下出演次數最頻繁、態度最積極的歌舞伎演員。

由於勘三郎參演的合同公演和相關劇評眾多，本文僅對具有代表性的劇目、角色，選取相關劇評進行分析。

#### 1.新派

---

<sup>36</sup> 本名波野勝司。歌舞伎名號襲名年份：1916年11月襲名第三代中村米吉，1929年10月襲名第四代中村もしほ，1950年1月襲名第十七代中村勘三郎。勘三郎也是第六代尾上菊五郎的女婿。

在此選取 1961 年 7 月勘三郎於歌舞伎座首次參加新派為例。本次公演由於新派演員花柳章太郎因病休演，勘三郎代為演出，同時也是勘三郎獨自加入新派的公演，上演劇目為《赤色陣羽織》、《風流深川唄》、《名妓花火》、《人鯨》。勘三郎在 1955 年 1 月於歌舞伎座就曾出演過《赤色陣羽織》。此外，勘三郎人生首次參演的電影也是松竹公司拍攝的《赤色陣羽織》（松竹、1958）。

認為勘三郎是歌舞伎演員中與新派的藝術特質最相符的劇評人戶部銀作對於勘三郎在《赤色陣羽織》及《風流深川唄》中的演技如下評價。

勘三郎擅長將喜劇技巧帶入角色之中，他在展現角色外在特徵的技巧上十分出色。儘管在內心深處的人物刻畫方面還有一些不足，但對於這個角色來說，他的外在刻畫已經足夠出色。（《赤色陣羽織》）

原本是花柳章太郎擔當的角色長藏改由勘三郎飾演，是本劇的一大看點。然而，這個長藏乏味、沒有生氣，更多地表現出一種耿直和守規矩。在表現活靈活現的江戶人的做法上，可以看到勘三郎改變了重點，也可以認為是故意讓角色粗俗、土氣。不過，表現江戶時代人的活靈活現本是歌舞伎演員的一大看點，現在已經轉移到新派演員身上了吧。花柳展現出的具有江戶之美的瀟灑、俊俏的平民廚師形象，勘三郎再怎麼做都展現不出來，所以他將改變花柳的風格作為解決方案。（《風流深川唄》）<sup>37</sup>

從上述劇評中可以看出勘三郎在出演新派時所表現的演技特徵。首先，在《赤色陣羽織》中，勘三郎所擅長的是通過精確表演外在形象來塑造人物；而在《風流深川唄》一劇中，勘三郎面對與自己能力或表演風格不相配的角色時，會用自己擅長的技巧讓觀眾感受到帶有鮮明的，勘三郎個人色彩的人物形象。換言之，勘三郎在新派中呈現的演技是，用自身所具備的技術來應對、演出人物形象。

## 2. 西方戲劇

勘三郎作為歌舞伎演員，在 1964 年和 1965 年參加了日生劇場主辦的公演，上演劇目連續兩年採用西洋戲劇的翻譯劇本。1963 年為福田恆存導演的莎士比亞劇作《理查三世》；1964 年是淺利慶太導演的，改編自法國劇作家尚·阿諾伊作品《Ardèle ou la Marguerite/阿黛尔或玛格丽特》的《孔雀館》。參演西洋戲劇的經歷在勘三郎之後的演員生涯中不再出現，因此這是考察勘三郎作為歌舞伎演員參演西洋戲劇時的演技和身體表現的重要案例。

對於勘三郎扮演的理查三世，從事日本戲劇研究的義大利學者貝尼托·奧尔特拉尼（Benito Ortolani，1928-2022）從西方戲劇的視角對勘三郎的演技進行了如下評價。

<sup>37</sup> 戶部銀作：〈趣向横溢の舞台〉，《演劇界》，1961 年 8 月，頁 34-35。

歌舞伎演員有歌舞伎世界的精神局限。特別對於擅長世話物<sup>38</sup>的演員來說尤為如此。世話物演員可以出色地扮演市井的小偷、惡棍，但這些惡棍並沒有野心要征服整個國家。的確，理查是一個惡棍。但最終，他是國王。（略）總之勘三郎沒能演繹出一位偉大悲劇的主人公。<sup>39</sup>

對勘三郎展現的歌舞伎式演技未能契合西方戲劇人物形象的批判不僅出現在《理查三世》的劇評中，勘三郎在飾演《孔雀館》的萊昂將軍一角時，也受到了幾乎一模一樣的批評“勘三郎飾演的萊昂不知搞錯了什麼，自始至終都只展現了一個和藹、好色的老將軍形象。這使得他看起來只是一個外表包裝華麗的滑稽角色，而不是真正的喜劇人物。至少在第二幕中，萊昂將軍需要更多的傲慢和堅韌”<sup>40</sup>

此外，渡邊保也曾指出，“勘三郎是世話物演員，不適合演出歌舞伎時代物<sup>41</sup>的人物”。<sup>42</sup>可見，勘三郎的藝術特質無論在歌舞伎亦或西洋戲劇中，都不符合演出歷史題材中的英雄形象。

由此可以看出，勘三郎在參演新派和西洋戲劇等合同公演時，在短時間內學習其他流派演技並改變自身演技是十分困難的。因此，合同公演中的勘三郎始終都是「歌舞伎演員」中村勘三郎。與勘三郎同時代的演員在參演合同公演後，演技層面也未有顯著變化。例如：第八代松本幸四郎 1961 年脫離松竹，轉投東寶的原因是希望做出新的嘗試<sup>43</sup>，但幸四郎所謂新的嘗試只是指劇本。其子第六代市川染五郎回憶父親在 1972 年離開東寶<sup>44</sup>時曾經感嘆“（筆者註：我的歌舞伎技法）什麼都沒變”。<sup>45</sup>幸四郎為尋求演技的更新而離開了松竹，但通過參演東寶合同公演的結果卻與勘三郎類似，似乎沒有獲得新的演技和表演方法。

## （二）第六代市川染五郎

第六代市川染五郎（以下簡稱染五郎、1942-）<sup>46</sup>，1961 年，父親第八代松本幸四郎帶領未滿 20 歲的染五郎和弟弟中村萬之助（第二代中村吉右衛門）、及其餘 25 名歌舞伎

<sup>38</sup> 歌舞伎作品中描寫市井社會、小人物的劇目。

<sup>39</sup> ベニト・オルトラニ〈新しい演劇様式への一步〉，《新劇》，白水社，1964 年 4 月，11，頁 52。

<sup>40</sup> 茨木憲：〈はでやかな色ごと喜劇〉，《演劇界》，1965 年 4 月、頁 26。

<sup>41</sup> 歌舞伎中，以江戶時代以前的武家社會為題材的作品。

<sup>42</sup> 渡邊保：《中村勘三郎》，講談社，1989，頁 221。

<sup>43</sup> 〈大ゆれのカブキ王国松竹〉，《読売新聞》，1961 年 2 月 14 日，朝刊 11 面。

<sup>44</sup> 千谷道雄指出“菊田一夫死後，第八代松本幸四郎與松竹的永山雅啟董事見面，變成了自由身。準確地說，是把東寶的專屬合約變成了每年兩部作品的優先合約。這個優先合約也在一年後解除，幸四郎變成了完全自由身”。千谷道雄：《幸四郎三国志 菊田一夫との四〇〇〇日》，文藝春秋，1981，頁 309。

<sup>45</sup> 〈松本白鸚：5 東宝へ、ミュージカルデビュー〉，《朝日新聞》，2023 年 9 月 29 日，朝刊 26 面。

<sup>46</sup> 本名藤間昭曉，出身歌舞伎世家，曾進入早稻田大學第一文學部文學科戲劇專業學習，中途退學。在本文所涉及的 1960-70 年代中，使用藝名為市川染五郎，統一採用第六代市川染五郎。歌舞伎名號襲名年份：1946 年 5 月襲名第二代松本金太郎，1949 年 9 月襲名第六代市川染五郎，1981 年 11 月襲名第九代松本幸四郎，2018 年 1 月襲名第二代松本白鸚。

演員退出松竹，與東寶戲劇部簽約。此後，從 1961 年到 1978 年的約 20 年間，染五郎主要參演東寶音樂劇、現代劇、帝國劇場的歷史劇等合同公演。染五郎在此期間參演的歌舞伎演出有「木之芽會」<sup>47</sup>、國立劇場和東寶古典歌舞伎，參演松竹旗下劇場的歌舞伎機會極少，只有四次東京歌舞伎座公演、一次大阪歌舞伎座演出，且角色都是配角。

1970 年，染五郎在美國百老匯主演《夢幻騎士/ Man of La Mancha》獲得成功後，他直言“我不喜歡將和洋（筆者註：日本式和西洋式）兩種演出風格混合在一起。我認為不應該有所謂的音樂劇式歌舞伎或歌舞伎式音樂劇”。<sup>48</sup>作為演員，染五郎在參演不同劇種時，希望能採用符合該劇種的演技進行表演，盡量避免演技的混同。但是，曾擔任東寶演劇部製作負責人，以及歌舞伎評論家的千谷道雄如下記述。

這件事（筆者註：在美國百老匯主演《夢幻騎士》的成功經驗）體現在他的歌舞伎表演中，在不知不覺中，通過某些瞬間，透露出他在音樂劇中培養的感情表達能力。同樣的情況也適用於音樂劇演出，比如在《國王與我》和《夢幻騎士》中，他在喧囂四起的環境下，像雕像一樣站立；或者在生命垂危之際，用每一根手指末端精確地表達死亡，以及其他許多方面，包括眼神、呼吸等等，都展現了與其他音樂劇演員無法相提並論的歌舞伎演員之特點。<sup>49</sup>

此外，儘管染五郎在與東寶簽約期間也出演了古典歌舞伎，但歌舞伎評論家對他所塑造的歌舞伎人物形象及其混合式演技多持批判立場。水落潔指出“染五郎的歌舞伎表演不盡如人意的原因主要有二。第一是染五郎創造的角色缺乏歌舞伎的風格，第二是下半身動作的不穩定性，這個缺陷在演出舞蹈時尤為明顯”。<sup>50</sup>

染五郎直到 1970 年代中期為止，參演舞台都是以歌舞伎之外的合同公演為主，因而導致歌舞伎的演技依然很不成熟。雖然染五郎從 1970 年代後期開始積極出演歌舞伎，但 30 歲後想要重返歌舞伎舞台的染五郎已經具備的在其他劇種中培養出的演技對於歌舞伎專家來說，則作為演技的缺點暴露出來。

然而，對於上述歌舞伎專家們指出的，染五郎展現的混合演技在各劇種中都是缺點這一看法持相反觀點的評論家也不在少數。他們認為染五郎的演技不拘泥於「古典藝能」或「歌舞伎式」的框架，符合現代歌舞伎的發展和需求。

對於染五郎在歌舞伎中的定位和非正統派的歌舞伎技法，戲劇研究者神山彰做出了如下評價。

---

<sup>47</sup>「木之芽會」是 1960 年-1969 年，第六代市川染五郎和中村萬之助兄弟舉辦的歌舞伎學習會。以 1969 年第十次公演為界，此後成為第八代松本幸四郎一門的學習會，繼續進行。1971 年以後，編入國立劇場的「青年歌舞伎祭」，以「木之芽會」為名的公演一直持續到 1975 年。（小玉祥子：《二代目 聞き書き 中村吉右衛門》，朝日新聞出版、2016、頁 136-139。）

<sup>48</sup> 市川染五郎：〈ブロードウェイの得がたい体験〉，《演劇界》，1970 年 7 月号，頁 98。

<sup>49</sup> 前掲《幸四郎三国志 菊田一夫との四〇〇〇日》，頁 301。

<sup>50</sup> 水落潔：〈連載 俳優・その藝と人 市川染五郎〉，《演劇界》，1975 年 12 月，頁 102-103。

這一時期（1960 年代），最活躍於“外部”的是市川染五郎（第二代松本白鸚）。應該說，他對我來說，從一開始就是存在於“外部”的，是從“外部”出演歌舞伎的演員。這也是與比我更年輕的，不了解他在東寶時代的觀眾，對白鸚的感受和溝通不暢的原因之一。三十歲以前的東寶時代，那種離經叛道的詭異，奇異的腳步之妙——正因為這些都在歌舞伎的“外部”，才具有超越平庸的優劣之評判的誘惑力。<sup>51</sup>

通過參加合同公演，可以確認染五郎形成的不同劇種演技、表現形式相混合的特徵，但因評論者的立場和評價標準不同，彼時戲劇界對其演技存在褒貶兩種意見。1960 年代，染五郎由於外形、歌唱能力符合東寶開展新型商業戲劇的需求，他在成為歌舞伎演員之前，被菊田一夫培養成了音樂劇和現代劇的演員，並被大眾認知。<sup>52</sup>直至 1979 年回歸松竹、1981 年襲名第九代松本幸四郎之前，染五郎持續出演東寶商業戲劇，成為東寶的支柱演員。如今，當代的年輕歌舞伎演員跨界參演音樂劇、新劇等其他劇種已不再罕見。這一變化的背後，可說有染五郎成功經驗的功勞，他為下個世代的年輕歌舞伎演員拓展了道路，帶來更多的發展方向。

此外，染五郎的弟弟第二代中村吉右衛門雖然也一同進入東寶，出演了東寶現代劇、古典歌舞伎，但因其嗓音不適合唱歌，從未參演過任何東寶音樂劇。加之吉右衛門專注於歌舞伎，1970 年後逐漸脫離東寶，回歸松竹。<sup>53</sup>除舞台之外，也活躍於電視劇領域，被譽為歌舞伎界代表性立役之一，並於 2011 年被日本政府認定為人間國寶。儘管兄弟二人都是歌舞伎名門之後，但由於合同公演的參演經歷不同，劇界對二人歌舞伎演技的評價存在顯著差異。

## 結語

本文主要考察了二戰後 1950 年代至 1970 年代，松竹、東寶旗下合同公演的上演狀況、及參演其中的代表性歌舞伎演員的演技。

通過本文考察發現，合同公演的演員陣容和上演劇目都吸收了戰後成為大眾娛樂龍頭的電影、電視的影響，並且是以迎合主流觀眾——團體客人之喜好，以及以明星演員為中心的表演形式。此型態可說是盛行於戰後特定時期，也是戰後商業戲劇中最具大眾性的形式。但是，對於參加合同公演的演員而言，很難說以此為契機，使自身在原本所屬劇種中的演技得到了發展和成長。另外，合同公演相比於「演出內容」更重視舞台「表現形式」。

松竹、東寶作為演出公司，旗下擁有電影、戲劇、電視等多種產業和演員，因此更

<sup>51</sup> 前掲神山彰：〈歌舞伎の戦後七十年〉，頁 312-313。

<sup>52</sup> 大木豊評價“這一年（1970 年），染五郎奠定了作為音樂劇演員的基礎”。前掲〈商業演劇・この一年〉，頁 46。

<sup>53</sup> 前掲《二代目 聞き書き 中村吉右衛門》，頁 120，144-146。

容易實現各劇種、藝術形態間的合作公演。同時，演出公司為了獲取收益，將其作為維持兩公司旗下劇場上座率的有效經營手段而運用了將近 30 年之久。

隨著各劇種明星演員的高齡化和相繼離世，<sup>54</sup>合作公演的熱度在 1980 年代後逐漸減弱。松竹旗下的歌舞伎座在 1980 年代之後不斷增加歌舞伎演出，並在 1990 年時改為全年只上演歌舞伎的劇場，單一劇種的盛行將合作公演的風潮取而代之。東寶最具人氣的東寶歌舞伎也隨著長谷川一夫的去世徹底消失。

戰後，合作公演在娛樂市場的開展與興盛，使演員能夠跨越特定劇種同台演出。並通過將其他娛樂形式的要素移入舞台的媒介功能，為商業戲劇帶來了演出形式的更新和多樣性。對於松竹而言，合作公演更多扮演的只是一種演出方針，是暫時吸引觀眾的手段；但對於東寶來說，合作公演是在戰後娛樂市場使其成長為與松竹同等級別的演出公司的資糧。特別是東寶制作的音樂劇，到現在為止都以合作公演的形式開展，它使東寶獲得了與松竹不同的獨特性，並作為東寶公司的命脈之一發揮著作用。在此需要注意的是，雖然合作公演這一形式本身具有特定的時效性，但如果將它融入某一劇種或內容層面，就具備了超越特定時效性的可能。

---

<sup>54</sup> 初代水谷八重子 1979 年去世，長谷川一夫 1984 年去世，第十七代中村勘三郎 1988 年去世，第二代尾上松綠 1989 年去世。



## 引用書目

### 単行本

- 《帝国劇場 100 年のあゆみ》。2012。東京：東宝株式会社。
- 《東宝 75 年のあゆみ ビジュアルで綴る 3/4 世紀 1932-2007》。2010。東京：東宝株式会社。
- 《東宝 50 年映画・演劇・テレビ作品リスト》。1982。東京：東宝株式会社。
- 《松竹百年史》。1995。東京：松竹株式会社。
- 《松竹百年史 演劇資料》。1995。東京：松竹株式会社。
- 市川染五郎。1972。《ひとり言》。東京：文化出版局。
- 市川染五郎。1981。《見果てぬ夢 染五郎から幸四郎へ》。東京：コンパニオン出版。
- 井上理恵。2011。《菊田一夫の仕事 浅草・日比谷・宝塚》。東京：社会評論社。
- 大笹吉雄。2009。《新日本現代演劇史 3 東京五輪編》。東京：中央公論新社。
- 神山彰編。2014。《商業演劇の光芒》。東京：森話社。
- 神山彰。2021。《近代演劇の脈拍—その受容と心性》。東京：森話社。
- 菊田一夫。1967。《流れる水のごとく》。東京：東京：オリオン出版社。
- 小玉祥子。2016。《二代目 聞き書き 中村吉右衛門》。東京：朝日新聞出版。
- 千谷道雄。1981。《幸四郎三国志 菊田一夫との四〇〇〇日》。東京：文藝春秋。
- 津上忠、菅井幸雄、香川良成編。1976。『演出・演劇各論』。東京：汐文社。
- 中村義裕。2014。《九代目 松本幸四郎》。東京：三月書房。
- 星野陽平。2016。《増補新版 芸能人はなぜ干されるのか？-芸能界独占禁止法違反》。東京：鹿砦社。
- 松本幸四郎、水落潔著。1996。《幸四郎の見果てぬ夢》。東京：毎日新聞社。
- 渡辺保。1989。《中村勘三郎》。東京：講談社。

### 論文

- 古田尚輝。2006。「劇映画“空白の6年”(その1)」。《成城文藝》。197号。頁75-100。
- 細井尚子。2020。「『女優』『女役者』『女形』—初代水谷八重子から見る近代日本娯楽市場」。《国際シンポジウム「東アジア文化圏の芸能にみる『大衆』～観念・実体・空間～」論文集》。頁309-355。

### 新聞記事

《讀賣新聞》。《朝日新聞》。《毎日新聞》。《東京新聞》

### 雑誌

《朝日ジャーナル》。《新劇》。《演劇界》。《演劇年鑑》