



京都・新京極における「浅草歌劇」の流行 : 京都日出新聞の調査を通じて

小田, 智美

(Citation)

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要, 14(2):49-57

(Issue Date)

2021-03-31

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81012654>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81012654>



京都・新京極における「浅草歌劇」の流行 — 京都日出新聞の調査を通じて —

The Popularity of “Asakusa-Kageki” in Shinkyogoku, Kyoto : Recorded on the Local Newspaper in Kyoto

小田 智美*

Tomomi ODA*

要約：本論文は、京都におけるオペラの隆盛期と考えられる、1919（大正8）年から1921（大正10）年にかけて行われた、新京極のオペラ上演の様相を明らかにする。浅草で舞台経験を積んだ役者たちは、歌劇団の結成・解散を繰り返しながら、東京の外でもオペラ上演を盛んに行った。なかでも大正9年は、浅草のオペラブームが落ち着きを見せることとは対照的に、新京極では“オペラ年”といっても過言ではないほど、入れ替わり立ち替わり歌劇団がやって来た。京都における頻繁なオペラ上演は、松竹合名社の働きがとて大きい。当時松竹は、新京極の有力な劇場をほとんど掌握していた。「浅草歌劇」のおかげで、オペラとは何か実際に観て知ることができた一方で、新京極の観客にとって役者の演技に受け入れがたい部分もあったようである。この考えの下、京都の地では浅草に対抗した歌劇団も結成された。新聞上では、浅草歌劇の批判が目につきながらも、役者たちがより良いオペラ上演に向けて奮闘したことを表す記述も見出せた。当時は貧弱な歌劇界とされていたが、役者たちは「歌」劇団としての活動を試みていたことがわかった。

キーワード：浅草オペラ、浅草歌劇、地方巡業、新京極、興行街

第1節 はじめに

日本人の手による大正期の歌劇上演、いわゆる「浅草オペラ」は、日本における歌劇上演の始まりや日本の洋楽受容を研究するうえで重要視されている。これまでの浅草オペラに関する研究としては、特定の作品または役者に焦点を当てたものや、浅草もしくは東京内での公演を取り上げたものが多く見られる。筆者が注目するのは、浅草オペラの「地方巡業」¹である。浅草を本拠地として活動していた多くの劇団は、機会を見つけては全国各地を巡業していた。当時のオペラ専門誌である『歌舞』（後述）には、「全国歌劇通信一束」²と題する記事がある。東京は劇場ごとに公演情報が述べられて、記事の大部分を占める情報量が、歌劇上演の中心地であることを示す。他方、同じ記事には「広島通信」「名古屋通信」「長崎から」「鹿児島通信」「大阪通信」という小見出しで全国各地の公演情報も記されている。このようなあまり注目されない、中心地から離れた地域の動きも追うことで初めて、日本の歌劇上演を論じることができると考える。塩津（2000,2002）は地方巡業の主要公演地とする関西公演を取り上げて、大正期の近畿2府4県における上演記録をまとめた。中でも大阪・京都・神戸の上演記録を見ると、京都の「新京極」での公演回数が圧倒的に多いことが確認できる。本論文では、京都におけるオペラの隆盛期と考えられる、大正8年から大正10年にかけて行われた、浅草オペラの新京極公演について詳述する。基本文

献や先行研究は、地方巡業について基本的な情報を述べるにとどまることが多い。本論文は、新京極の劇場で浅草の歌劇団がどのような舞台を披露し、どのような反応であったかという内容まで明らかにする。その前に、本論文における「浅草オペラの劇団」と「浅草オペラ・浅草歌劇」を定義する。塩津（2000,2002）は、大正期の日本人によるオペラ公演全てを、浅草オペラとしている。しかし、後述するが、当時日本で結成された歌劇団の中には、浅草に対抗意識をもったものも見られた。このような個々の歌劇団の特徴を鑑みて、本論文では、「浅草で結成された歌劇団またはそれから派生した歌劇団」を「浅草オペラの劇団」とする。また、「浅草オペラ」は大正時代に使用された呼称ではない³。加えて増井（2003）が「一口に浅草オペラと言っても内容が種々雑多で、浅草オペラを語る人のイメージが皆違っていた」⁴と述べるように、現代の浅草オペラ研究にしても、内容によって受け取るイメージが変わってくる。「浅草オペラ」に近い言葉としては、本論文4-4で紹介する記事に「浅草歌劇」という呼称が見られる。浅草歌劇は「浅草で上演されている歌劇」という意味であると読み取れ、現在も使われる「浅草オペラ」とは多少の相違があると考えられる。「浅草歌劇」がどれほど通用していたか定かではないが、以下は、当時の呼称に合わせて、「浅草歌劇」と記述する。

研究方法として、京都日出新聞の1919（大正8）年から1921（大

* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科博士課程後期課程

（2020年9月30日 受付）
（2020年12月4日 受理）

正 10) 年に発刊された記事を主な資料とする。京都日出新聞は当時の有力地方新聞の一つに位置づけられている。明治末期から大正前期にかけて、東京や大阪の有力新聞は、通信や交通機関の発達と相まって地方進出を企ててきた。地方新聞は豊富なローカル・ニュースの収録と地方民の親しみでもってこれに対抗した⁵。前身である日出新聞が、1892（明治 25）年時点で政論新聞の中外電報と統合して、読者を知識層にまで広げていた⁶。また、1925 年の京都府の新聞界に関する記述は、京都日出新聞の強い勢力を伝えている。当時の京都府の新聞界は「京都日出と京都日日との対抗戦によつて形作られる京都地方と、舞鶴、宮津及び福知山を中心とする所謂 兩 丹地方（丹後、丹波）とを分つて考へるのが便利である。（中略）歴史と健實とを以て誇る京都日出と、新進量鋭、積極主義を以て立つ京都日日との対抗戦が、依然として盛観を呈してゐる」⁷という状況であった。この記述から京都日出新聞の有力さを再度認識するに加え、「歴史と健實」の新聞であることからその勢力も確固たるものであったと読み取れる。したがって京都日出新聞は、調査対象の大正 8 年から大正 10 年を含む、大正期を通じて京都市内で広く読まれた新聞でであると考えられる。

新聞の分析にあたっては、当時のオペラ専門誌の一つとされる『歌舞』が重要な史料となった。杉山（1990）は、このような専門誌を通じて、浅草オペラが全国的に認知されるようになったと述べている。加えて小針（2016）は、浅草オペラファンの交流の場として、特に浅草へ行けない遠方に住む人々にとって専門誌のもつ役割は重要であるとしている。雑誌社は大阪・京都・名古屋に支局を置き⁸、それぞれの支局員が近くの劇場で上演された舞台評を誌面に投稿してその様子を知らせていた。とりわけ関西地方を拠点とする支局員は、支局のある地域の公演だけでなく、大阪・京都・神戸と場所を

変えてたびたび観ていたようである⁹。そして劇場へ取材に行った折には、劇団の幹部や役者と交流をして、できあがった雑誌を見せることもあったようである¹⁰。

第 2 節 基本文献と先行研究で述べられた地方巡業

表 1 には、浅草歌劇（浅草オペラ）に関する基本文献や先行研究において、地方巡業がどのように述べられてきたかを確認するために、出典を区別してその記述を抜粋した。表に挙げた出典は本論文で多く参照した資料に限っており、他の文献の地方巡業に関する記述も確認している。

まず歌舞劇協会は、浅草歌劇の先駆的な役割を果たしたという点で重要な劇団である。伊藤（2015）は、この劇団が初演した〈女軍出征〉が浅草オペラの開幕を告げる作品とされていることについて、作品の分析を経たうえで、この作品を人気にさせた要素の多くが「以降の浅草オペラの多くの演目に引き継がれ」たと述べる。この劇団の中心人物である高木徳子は、「浅草オペラの事実上の開祖」¹²と称される以上に、「最初の日本人バレリーナ」¹³「舞台において外国の流行歌をうたった最初の日本人歌手」¹⁴とされるように、日本の舞台芸術史上、最も重要な人物の一人だと考える。高木は欧米で旅芸人の経験を持ち、その過程で舞踊の技術や歌を学んだ。ダンススクールに通って、複数の舞踊家に会ったことで、「トウ・ダンス」「スペイン舞踊」「蛇式舞踊」¹⁵などの技術を学んだ。特にトウ・ダンスについては、ダンススクールで「まれに見る天才と迄云はれた」¹⁶とあり、その技術が高かったことがうかがえる。帰国後、これらの学びは、高木の歌や踊りを見せることを目的とした¹⁷作品の中に組み込まれて、繰り返し披露された。そして日本人がトウ・ダンスを知るきっかけとなり¹⁸、ダンスの中でも彼女のトウ・ダンスには大

表 1：基本文献と先行研究で述べられた地方巡業の一部（*1～*6 は出典の区別のために付けた。出典名は脚注¹¹を参照。）

時期	劇団名	記述内容
1918(大正 7)年 1 月	歌舞劇協会	「正月は京都明治座*1」「明治座では、天華（松旭斎天華一座）の魔術応用歌劇に徳子の歌舞劇、とオペラがつづくのだから、話題となった*3」
2 月	歌舞劇協会	「二月は大阪弁天座*1」
4 月	東京歌劇座	「息ぬきに一ヵ月地方巡業*1」「東海地方、関西、東北などの巡業*2」
5 月	歌舞劇協会	「五月は北海道巡業に出発*1」
7 月～8 月 6 日	原信子歌劇団	「関西と横浜での旅興行*2」
1919(大正 8)年 8 月 28 日～	新星歌舞劇団	「大阪弁天座公演*2」「演目に『ボッカチョ』、『マスコット』と名曲ものも加わる*2」
1920(大正 9)年 4 月	オペラ座	「大阪千日前にあった複合レジャー施設・楽天地に出演。（中略）澤モリノの一枚看板での公演だったといえる*5」
9 月 11 日～	ミナミ歌舞劇団	「京都の夷谷座に出演（中略）十月末まで続演し、その後は九州などを旅回りしたあとで、十二月三十一日から再度、一ヵ月夷谷座に出演*2」
1921(大正 10)年 2 月～初夏	オペラ座	「二月には北海道、春から初夏にかけては名古屋御園座～大阪楽天地、京都明治座などの中京・関西興行を行っていた*5」
12 月	民衆歌舞劇団	「東北巡業*2」「小松三樹三が亡くなった（中略）盛岡劇場、福島と公演*5」
	根岸歌劇団	「珍しく地方回りした*2」
関東大震災後	沢モリノ一行	「北海道を除く全国を巡演した*4」
	東京少女歌劇団	「震災後の歌劇団の中では最も広範囲にわたる*4」
	ミカゲ喜歌劇座	「神戸、九州、金沢を巡業した*4」
	根岸歌劇団	「大阪、名古屋ほかの東海道筋を巡業した*6」

きな注目が集まった。大阪毎日新聞大正5年7月の広告記事¹⁹からもその注目度の高さがわかる。その広告記事は、歌舞劇協会結成前の高木徳子を中心とする一座が大阪の角座で公演することを報じたものである。記事の左端には誰もが目を引くような、トウ・ダンスをする高木の写真が載せてある。出演する側や興行師もトウ・ダンスを目玉の演目に位置づけていたことがわかるだろう。伊庭が高木のために創作して、歌舞劇協会の公演で初演された複数の作品は、浅草歌劇の劇団によっても繰り返し上演された。

初期の地方公演は、「息抜きに」²⁰行ったとも書かれており、特段地方に出る理由が無かったのだろう。後年は浅草が映画興行を重視するようになったことを不服に思い²¹、オペラ座（東京歌劇座²²にいた団員を中心とする）が地方巡業をするに至る。中野（2017）は、オペラ座の指揮者である小松三樹三の兄、小松耕輔が名作オペラ・オペレッタの翻訳と「再構築」²³を行い、日本初演となった作品も多かったと述べる。本論文の4-1表3に「東京オペラ座」という名前で新聞の紹介文をまとめているが、その新聞上ではオペラ座の公演プログラムを「純歌舞劇風の献立」²⁴と言い表している。プログラムの全てが、歌や踊りを含む作品で構成されていた。そのことからこの劇団は他の劇団よりも西欧的なオペラを上演しているように見えたと想像される。関西地方だけでなく、名古屋や北海道、民衆歌舞劇団と改めてからは東北にも巡業に行ったようだ。このような合唱も含め「まとまった」劇団が全国的に活動を展開したことが、日本人がだんだん西欧のオペラ文化を知っていく過程で大きな役割を果たしていたと考えられる。

杉山（2002）によると、浅草でのオペラ上演を根岸歌劇団が独占する中、他の劇団や浅草にいた役者たちによる新たな劇団は地方巡業を展開していた。そして震災で浅草が機能しなくなった以降も震災前と変わることなく巡業を続けていた。浅草での上演が不可能となった根岸歌劇団も地方巡業に切り替えて、「オペラ再興の日を夢見て、北に南に旅廻りを続けて露命をつないだ」²⁵。杉山（2002）は、専門雑誌による全国的なオペラの認知に加えて、とりわけ震災後は浅草の被害に対する同情の思いもあって、震災後のオペラ上演は浅草（東京）の外で盛り上がりを見せたと述べる。東京少女歌劇団の広範な活動は、満州や京城²⁶と外地にも及ぶものであったという。

このように、基本文献や先行研究からは、地方巡業の基本的な事柄（時期と場所）に関する情報が主であり、当時の役者間に起こったエピソードや、公演が成功したか否かという記述もいくらかは見受けられる。本論文の第4節では、浅草歌劇の公演を報じた地元の新聞に基づいて、公演の様相を具体的に掘り下げていく。

第3節 新京極について

「^{ひと}獨り少女のみならず、京都の人のすべてが物見遊山といへば、多く新京極に出掛くるなり。お上りさん、田舎者、赤毛布連も京都停車場を下りて神社佛閣に詣で、日暮るれば京極に飛込むがならひ」²⁷であった。京都での楽しみに新京極は欠かせなかったのである。

新京極は東京の浅草、大阪の千日前と並ぶ娯楽街とされているが、中には「浅草や千日前の俗悪なのに較べると新京極は慥に高尚に出来上つてをる」²⁸と新京極を浅草と千日前とは区別する見方もある。これは大正当時の新聞記者による新京極の描写だが、さらに「新京極は全市民各階級の人が入込む最も一般的の盛り場で而かも^{ぼんじり}りした所は民衆娯楽場としては殆んど理想的」と続けている。日出新聞（後の京都日出新聞）に連載小説を執筆した巖谷小波²⁹は、自身の半代記と称する著書³⁰の中で、家族と新京極に訪れた時のことを回想している。まだ子どもであった甥の手を引いて、晩の新京極で芝居じみたものを観たり、氷じるこを食べたりしたという。

表2には、1915（大正4）年に出版された『京都府誌・下』の「京都市現在劇場興行場一覧表」から新京極の劇場名（南座は四条にある）と収容人数を抜粋してまとめた。浅草からやって来た歌劇団は、ほとんどの公演を夷谷座と京都座で行った。収容人数の表からどちらの劇場も、比較的大規模な劇場だったことがわかる。公演の場所が「劇場」であったことが、京都におけるオペラ上演の特徴であると考ええる。浅草では、中野（2011）が指摘するように、劇場よりもはるかに規模が小さく、見世物や映画興行が中心であった「観物場」でオペラ上演が行われたからだ。この違いは上田（2012）が映画興行の側面から分析した東京と京都における興行街の地域性に関係するであろう。上田は1907年から1910年にかけての映画興行について、東京では映画館での上映に対して、京都は劇場での上映であったことに着目した。そしてこれは、劇場と映画館の立地状況の差異に起因すると分析した。東京は劇場が集まる地域と映画館が集まる地域が分離していたのに対して、京都は劇場と映画館が同じ地域に集まり、劇場で数多くの舞台を踏む格の高い俳優も映画に出演していたのである。東京と京都におけるオペラ上演の違いを考えるうえでも、上田の述べる興行街の地域性は重要な考察点である。劇場と映画への出演の間に隔たりが無かったという京都の興行の特性が、後年にオペラが劇場で上演されたことに関係すると考える。

さらに京都におけるオペラ上演は、当時「劇界の霸王」³¹と呼ばれた松竹合名社の働きがとても大きい。表2にある劇場名の内、京都座・明治座・夷谷座・大正座・歌舞伎座・南座はすでに松竹傘下であり、その勢力は大阪そして東京にも及んでいた。松竹は夷谷座を含む有力な劇場の興行に力を注ぎ³²、劇場だけでなく俳優も併せて松竹の専属にさせるという経営を展開させた。こうすることで、他の興行場と競って人気俳優を呼ぶために高い給金を用意する必要が無くなるのである³³。それも要因の一つなのか、松竹の専属となった新星歌舞劇団（後述）は松竹の大資本に恩恵を受けて贅沢に舞台作りをすることができたという³⁴。他の興行者と違って「俳優のため、舞台のため、ひたすら演劇の守護者として邁進する」³⁵大谷竹次郎社長の資質も関係するだろう。夷谷座は1895（明治28）年、大谷の兄である白井松次郎が興行主となった³⁶。白井は「時代の傾向に敏感」³⁷であり、歌舞伎劇や興行界の悪習慣を見直した演劇改良会の実験的な公演、連鎖劇³⁸の始まりも夷谷座でのことだった。オペラ

表2：各劇場の収容人数（『京都府誌・下』には収容人数とされる項目に「観客予定人員」と書かれている。）

収容人数 (人)	京都座	明治座	夷谷座	大正座	歌舞伎座	南座	帝國館	富士館	西郷館
	1,648	1,224	1,340	960	1,439	1,445	766	660	890

上演の始まりも、白井が「洋風演劇に興味を」³⁹持ったからであり、夷谷座での頻繁なオペラ上演につながると考えられる。

第4節 京都日出新聞からわかること

4-1 京都のオペラ熱

1921（大正10）年10月の記事⁴⁰から、京都の音楽界の状況を知ることができる。ヴァイオリンやマンドリンは手軽に入手できて、同好会の活動も盛んであったこと、上流の家庭にはピアノが置かれるようになったこと、オペラの楽譜が多く売れていたことがわかる。同じ10月の別日の新聞には、役者達の豊富な写真と共にオペラのみで構成された一面⁴¹が含まれていた。「現今は其の（オペラの）黄金時代である」⁴²と述べたうえで、これまでのオペラ界を第一期から第三期に分けて説明している。第三期は、原信子と清水金太郎が浅草に出演し始めた大正7年の頃で、当時京都には高木徳子（歌舞劇協会）と東京歌劇座が訪れたとしている。第三期の始まりは、少しばかり遡って考えても良いだろう。浅草でオペラを定期的に上演し始めたのは、東京歌劇座による大正6年10月の公演であるからだ。京都における始めの大きな動きは、歌舞劇協会による大正8年の公演とされた。この時に上演した〈女軍出征〉という作品が大当たりして、「京都に確乎たる地盤を作った」と述べる。京都においても「例のトーダンス高木徳子一座」⁴³と称されるように、高木のトゥ・ダンスの印象は強烈であったことが想像される。大正8年1月の記事⁴⁴は、歌舞劇協会の舞台について「歌劇として必ずしも高尚なものではなからう」としている。しかしそれは、この劇団に責任があるのではなく、「現代の日本がそんなものを要求して居ない」からであって、「聴いて立派な歌劇を生み高尚な藝術を造る」のであり、今はその途中段階であると結んでいる。同じ1月の別日の記事⁴⁵には、「京

都でも最近中々此（喜歌劇の）熱が盛んで（中略）此種藝術が頻々と京都に流れ込んで来る」⁴⁶とあるに加えて、後述する衣笠みどり歌劇協会の公演に対して「此一座が相当歓迎されてをのだから今に歌劇の世界が来る確かに来る」⁴⁷と記述されていることから、大正8年頃に京都におけるオペラが存在が大きくなってきたと考えられる。

大正9年代の舞台評になると、「夷谷座はどうやらオペレッタ⁴⁹の定席とはなつたり」⁵⁰「夷谷座は愈歌舞劇専門の道場となりそうだ」⁵¹という文言が見られ、この時期に夷谷座を中心とするオペラ公演が習慣化されたと考えられる。その頃の新京極は「一般の嗜好が何か新しい變つた刺激を求め」ており、「夷谷座に乘込む歌劇と來ては一座の交替する毎に人氣益益加はる勢ひ」であった⁵²。

表3は大正8年から大正10年の間にやって來た歌劇団が新聞上でどのように紹介されたかをまとめたものである。なかでも東京オペラ座の舞台評には「それはさてをき興行毎に益々最負（原文ママ）々々のゾメギが猛烈を加へ來つた（中略）京都の歌舞劇熱も大に昂つてきた」⁵³とあり、書き留めざるを得ないほど劇場内の反応が並外れて大きくなっていたと読み取れる。したがって大正9年に至った頃には、浅草のオペラブームが京都にも押し寄せてきたと考えられる。

4-2 役者たちの奮闘と舞台評について

歌舞劇協会で高木徳子のために作品を制作していた伊庭孝は、高木亡き後も「新星歌舞劇団」の中心として作品を上演し続けた。大正8年5月の記事⁵⁴によると、歌舞劇協会の公演で上演された〈さすらいの娘〉⁵⁵は新星歌舞劇団の上演では〈薄倅の人々〉に書き直されたという。脚本として充実したものになり、「此前は徳子本位に

表3：京都日出新聞が報じた各歌劇団の特徴（参照した記事は脚注⁴⁸を参照。）

公演時期	劇団名(団員名)	特徴
1919年8月～ (大正8年)	オペラカンパニー・日本歌劇団合同大一座 (猿与太平,竹内鶴子,伊吹峰子,奈良八重子,石井行康,大津賀八郎など)	新星歌舞劇団よりは劣る。竹内鶴子が花形。指導者に竹内平吉、舞台装置に小生夢坊とするが深い関わりはなく、舞台監督の猿与太平が中心。
1919年10月～ (5月と6月にも 公演を行った) 1920年5月～	新星歌舞劇団 (伊庭孝,高田雅夫,原せい子,明石潮,清水金太郎,清水静子,安藤文子,田谷力三,大津賀八郎,戸山英二郎,竹内平吉,小野喜美子など)	前の夷谷座公演の時とは多少異なる団員。貧弱な今の日本の歌劇界では一流を網羅した内容の充実した劇団。田谷力三や安藤文子の東京における人気はオペラ通なら誰でも知る。現在の我が国ではナンバー・ワンの歌舞劇団となった。
1920年6月～ (大正9年)	東京喜歌劇団 (名村春操,河合丸目郎,出雲久栄など)	名村春操が率いる劇団。新星歌舞劇団に比べて低級な喜歌劇であるため、喜歌劇よりも喜劇として観る方がよい。
1920年7月～ 1920年11月～ 1921年9月～	東京少女歌劇団 (葉山百合子,草野笛人,白川澄子,上野一枝,高井千代子,田中寿々子,守八千代など)	宝塚を真似た速成的な点はあるが、かわいらしい歌劇団。白川澄子が花形。1921年の公演時点で、上野一枝が抜けて、高木徳子の弟である花井敏郎が加入した。
1920年8月～ 1921年6月～	東京オペラ座 (石井漠,外山千里,鈴木之夫,中根龍太郎,澤野文子,小島洋々,二葉照子,石井小浪など)	高木徳子没後では女流舞踊界の第一人者である澤モリノを女王とした異色の一座。他の劇団は演目に新劇を加えるが、この劇団は歌舞劇（と舞踊）のみの演目である。合唱もまとまっている。
1920年9月～ 1921年1月～	ミナミ歌劇団 (木村時子,千賀海寿一,岩間百合子,藤村悟郎,明石須磨子,相良愛子など)	中心は笹本甲午。幹部に舞踊家がいれば申し分の無い一座。木村時子はカルメン役者として故高木徳子に次ぐ第一人者だろう。千賀海は喜歌劇役者で笹本は新劇出身。
1921年10月～ (大正10年)	東京ミカド歌劇一行 (岩間百合子,千賀海寿一,水野譲治,松本徳代など)	ミナミ歌劇団の残りの団員に高木徳子の弟子であった松本徳代が加わった一座。舞踊家が少ない。

脚色されていたのが（中略）端役が^{いず}何れも前とは活躍するようになりそれに背景も大凝りなので徳子なくとも劇的效果に^{おい}於て差等なきのみならず一座努力の跡は充分認められる」と高く評された。これまでの高木の人気に頼っていた舞台から、登場人物のバランスや大道具に改善を加えて、先述した将来の「立派な歌劇」に向けて一段階進もうとしていた様子がわかる。

しかしながらその後の公演記事からは、当時のオペラ上演の現実もうかがい知ることができる。当時は歌い手が少なかったことから、「時々思ひ出したように唄ふてんだから是を歌劇として見れば確かに邪道なり」⁵⁶とあるように、歌劇と銘打っておきながら歌の場面が少ないと受け取られる作品もあった。このような難しい状況の中でも、「（ミナミ歌劇団の笹本が）唄へない男だけに副艦長（役柄）の白井に唄はす」⁵⁷ことで歌入りの作品の上演を試みたり、「（東京オペラ座の石井が）端役ながら（中略）活躍して足らざる所を補つて」⁵⁸劇団の中心人物が未熟な役者を支えたりして、日々の公演が成功するように奮闘していたことがわかる。このような日々の舞台経験をを経て、「（東京ミカド歌劇一行の岩間について）ミナミ歌劇時代、木村時子の光りに^お蔽はれ勝^がだつた百合子が今度は^{たん}單なるシンガーの域を脱して思ふ存分に芝居の方に^{はっ}發展する處が^{ところ}ミモノで彼女が此方にも造詣のあるを見せていのは頼母し」⁵⁹いと役者として成長していった様子⁶⁰もわかる。

大半の記述は役者個人に対する評価であるが、合唱に関する記述もいくらかある。「實際唄手の少い我歌劇界では無理もない」⁶¹とされながらも、合唱は貧弱であったという。それでもその後の記事は「合唱も大分練習が積んできたようだ」⁶²と合唱にも成長が見られたことを伝えている。当時は貧弱な歌劇界とされながらも、役者だけでなく合唱も含めたより良い舞台制作が行われていたことが読み取れる。

その他公演に対する評価の記述は、基本的に抽象的な言葉が使われている。表4は、調査済みの記事からその言葉を抜き出して、「称賛の言葉」「批判の言葉」に分類したものである。どちらともとれな

い言葉や、作品や役者の様子を表す言葉⁶³は「その他」として間に配置した。

大正8年から大正10年までの公演記事に特徴的なのは、舞踊にだけでなく役者の演じる様子に対しても“軽さ”が評価される要素だったことである。そして、役者の舞台上の様子が“熱心”で“懸命”であると、とても高く評価されたことがうかがえる。

注意しておきたいことは、「道化」と「巫山戯」の違いである。舞台上で「巫山戯る（ふざける）」ことは強く非難される行動であった。反対に「道化する」ことは評価される振る舞いであった。道化は面白いものであり、後述する清水の巫山戯に対して「それからみれば林のロツコの道化振や河合のピザ公子は^{むじ}寧ろ^{けい}輕妙な味を出してゐる」⁶⁴と評価されたことがわかる。巫山戯と道化の境界線を見つけることは難しいが、後に取り上げる青柳の清水の巫山戯を批判する記事⁶⁵から対する道化の要素も拾うことができる。この記事には道化とは書かれていないものの、それには「ユウモア」と「滑稽味」が深く関わっていると読み取れる。その二つの要素は芸に余裕が出てきたときに表れてくる軽くてノビノビとしたもので、この余裕を悪用すると「巫山戯」に陥ってしまうのである。「道化」の場面は作品の中で観客を楽しませるために、とりわけ喜劇や喜歌劇を上演するためには必須であったと考えられる。

4-3 浅草臭を発揮しすぎる歌劇

京都にやって来た歌劇団とその特徴を表3に示したが、中でも「新星歌舞劇団」はその記述から最も大きな期待とともに迎えられたことがわかる。人気俳優を擁していることが公演の大きな宣伝になっていただろう。この劇団は、始めから「松竹合名会社専属」⁶⁶として、「東京、横浜、京都、大阪の松竹系の劇場だけを巡演し、浅草には出なかった」⁶⁷こと、初回の公演場所が京都の夷谷座であったことから、浅草とのつながりは薄いと見える。むしろ「京には馴染の深い」⁶⁸劇団とされた。しかし団員は、それまで三々五々に浅草で舞台経験を積んでいた俳優たちの集まりであり、後述する公演に対する批

表4：作品自体や役者個人に対する評価の記述について

	称賛の言葉	その他	批判の言葉
作品について	・ミモノである ・訳なく面白い ・ちょっと面白く出来ている ・味は出ていた、喜歌劇らしい味も充分出た ・気の利いた所がある ・オペラファンの興味をひいている	・呼び物、十八番、得意物 ・一座総出といった華やかなもの ・他愛のないもの ・（舞踊について）変わった振りはない ・耳新しい ・この一座の全力を注いだものらしい ・この座の特色を見せたものらしい	・未成品の感ある ・むず痒い所もある ・感興が薄かった、感興をひかない ・ちゃちな物 ・決して佳作でない ・一向愚なもの
役者について	・熱がある、熱心、懸命、真摯 ・道化 ・面白く笑わす、大はしゃぎで賑やかに笑わす、盛んにはしゃいで笑わす ・（芝居が）軽い、軽快、輕妙 ・（踊りが）軽い、軽快、痛快 ・充分芝居をして喜歌味を出す ・はまり役、柄にある、本役 ・息が合っている ・光っている、異彩を放つ、浚っていく	・喜歌劇らしい味を出す、ちょっと軽い味を出している ・訳なく笑わす、賑やかで面白いのは結構だが ・大いに受けている ・訳なく受けておる ・旨くこなしてはいるが ・それぞれの能を見せる ・調子を張っていた ・得意に歌っていた	・巫山戯 ・（歌は）冴えなかった ・（役は）振るわない ・頼りない、貧弱 ・栄えない、映えない、光らない ・寸が足りないので引き立たない ・（合唱について）もっと派手にやった方がよい ・柄がない、無理な役 ・まだこなれていない

判振りも踏まえると、この劇団も浅草の歌劇団の一つに過ぎないと思われるであろう。

新星歌舞劇団が再び京都に訪れた大正8年の公演について、10月1日の記事⁶⁹には、「彼の聲は成程美しい、失張當今のテノール歌手なんだろう」田谷力三と「期待に背かなかつた」安藤文子とあり、大きな期待に応える場面もあったようである。しかしこの記事の注目する記述に、「清水の動もすると舞臺を舐めたような態度は此人のために惜しむ」とあり役者の演技に受け入れがたい部分があったことを示す。この清水金太郎の様子について二週間後の記事は「清水のロレンゾ公は達者なものだが時々舞臺を舐たやうな巫山戯かたは面白くない」⁷⁰と一蹴している。さらに一週間後の記事で新聞記者は以下のように主張する。

清水金の道化は々々どうかすると調子付いてヘンな浅草臭を發揮し過ぎるは此歌劇團將來のため考へ物だ、此一派が加はらなかつた舊新星歌舞劇団だけの時は一座は貧弱だったがこんな傾向はなかつたに現今我國歌劇界では先づ一流ともあらう清水一派が加入して却つて俗惡に墮しつゝあるは何としたもの（中略）少くも京の京極を江戸の浅草と同一視しちや困る

（京都日出新聞 1919 年 10 月 22 日夕刊 2 面）

上述の批判は日を追うごとに辛辣になり、劇団自体の将来性を危惧するまでに至った。さらにその主張にはどこか新京極と浅草の格式の差を捉える眼が向けられているようである。「新京極を浅草と同じにしてほしくない」という言葉に加えて、清水のふざけ方を「変な浅草（こうえん・あさくさ）臭」のするものと特徴付けていることがその新京極における興行としての受け入れがたさを意味すると考える。翌年の夷谷座公演に対しても変わらず、「調子に乗つては巫山戯過ぎ浅草臭味が動もすると發露されるは感心成不申」⁷¹と「浅草臭」を再び用いて批判し続けた。このように少なくとも記事の執筆者にとって清水の舞台上での振る舞いが気に入らなかったことは伝わるのだが、一体「浅草臭のする舞台をなめたようなふざけ方」とは具体的にどのような様子だったのだろうか。

これを考察するにあたり、浅草の観客が舞台に求めたことについて考える。観客の中には「彼の唄を覺える爲に毎日々々やつて来る」⁷²人や「樂譜と首引をして柳田貞一の役割はバリトンとか、清水金太郎が半音違へたと一人憤慨」⁷³する人、というように熱心に音を聴きに来る人もいたと思われる。しかしながら現実には、「青春の血の燃ゆる様な若き女の惜しげもなく、露出すその豊艶なところの肉體を慕ひ、秋波の如き視線に酔はされ、雲雀の様な囀りの歌に、氣も魂も奪はれて、譯もなく喜んでゐる」⁷⁴観客が多かったのかもしれない。ダンサー側から言えば、杉山（1995）によると、稽古をあまり積んでいない技量不足の女優こそ舞台上で挑発的に振る舞う傾向にあったという。また当時の観客にとっては、スカート・タイツ姿で脚部を上下させる動きに惹かれるものがあつたという。この観客たちの役者に寄せる芸術的側面から離れた期待と、それに応えるような役者の振る舞いが「浅草臭のするオペラ」であつたのだろう。

舞台をなめたようなふざけ方については、専門誌『歌舞』からより具体的に知ることができる。この雑誌で幅広く数多くの論考を残している青柳有美は大正9年2月号の『歌舞』上⁷⁵において、清水

金太郎を「日本の歌劇發達史に於て、その創始者の一人として主要の位置を占むる人」であると認識していながら、浅草でオペラを上演するようになってからの彼は「藝にある餘裕を悪用して、勝手放題な眞似をしたり、或は又舞臺の上で巫山戯散らしたりなどして、見物の惡趣味を囁り、それでドツとくるのを得意とするまでに墮落してしまつた」と批判した。さらに青柳は、大正8年10月の新星歌舞劇団の京都座公演に訪れたことを振り返り、清水だけでなく田谷力三や安藤文子も「清水金太郎氏の悪い藝風に惡化せられつてた」という状況を述べて事態の深刻化を続けて伝えている。二年後の草場近の論考⁷⁶は役者たちのふざけ様をより詳しく描写している。「劇の氣分、暗示、舞臺効果等全々忘却して、各人の部分にのみ全力を盡くし、觀客の人氣に銜つて、喝采を得ることに吸々たる有様」、特に清水に至っては「役者のくせに全々臺詞を覺えずに舞臺に立ち、與太を飛ばして、臺詞を誤魔化す」のであつた。以上の舞台描写から、役者たちが舞台に立つ目的について、作品上の人物を演じてそれを観客に見せるというよりも、ファンのために舞台に登場すること、ファンが喜ぶような仕草や発言をすることに重点が置かれてしまつていたことがわかる。

「浅草や千日前の俗惡なのに較べると新京極は慥に高尚に出來上つてをる」という見方を紹介したが、新聞記者一人の記述とはいえ、このような認識を持つ人が少なかったとは言えないだろう。「浅草臭」と揶揄するような表現が生まれるのには、新京極の比較的高い品格をもつイメージが背景にあると考える。その一例として挙げられるのが、後年全日本芸術舞踊協会会長となる高田せい子の言葉に以下の回想がある。

地方は取り締まりがきびしく、京都は特にものすごく、今のチュチュですね。あれをずいぶん長くして、下にタイツをはき、その上から膝までの長いパンツをはかされたくらいです。それでも、舞台上で踊ると、いかがわしいというんで、長いチュチュのさを袋にぬえと叱られたんです⁷⁷

これは「露出すその豊艶なところの肉體」を許さない新京極の品格を保とうとする、興行を許可する側の姿勢がうかがえるエピソードである。浅草を本拠地とした劇団は、浅草の舞台でやったことをそのまま地方巡業に持ち込めるとは限らなかった。幕を開けるまでに、その地域で決められた条件に従って舞台作りの再検討をしなければいけなかったのである。そして高田の言葉にあるように京都では「特にものすごく」条件が課せられたのであつた。

4-4 「浅草歌劇」に対抗して

大正9年4月の新聞に「京都に歌劇團の設立を望む」⁷⁸と題する目立った記事が掲載された。執筆者の鴨川千鳥は、現在の日本の歌劇と言われているのは「浅草歌劇」であると述べており、当時の知名度の高さがうかがえる書き方であるが、これを「奇怪な貧弱な低級な」ものと貶めた。さらに、それを演じるのは「藝術の何たるを解さない、思想のない色魔のやうな賣春婦のやうな男女優」であると、あまりにも節度なく述べているが、それほどその上演には問題があつたのだろう。先述した新星歌舞劇団の前年の公演から半年も経たない頃の記事であり、執筆者は問題の清水金太郎の振る舞

いを意識して書いたかと思えてならない。執筆者が望んだことは、「美術の都文學の都、學術の都なる我京都に歌劇團の發生」であった。そしてそれは「趣味に生きる人のみ集（まっ）た純藝術的小集（中略）學校出の人のみに依らないでも好い、素人で好い、獨習者で好い音楽を愛する人の清い一團」⁷⁹であることを望んだ。つまり、最高芸術として迎えられた西洋音楽の偉大さを台無しにしかねない「浅草歌劇」の現状を見過ごしてはならず、ただ西洋音楽と真摯に向き合うことのできる集団を立ち上げてこの「ドン底」の現状を立て直さなければならないと主張したのである。

浅草歌劇が盛んになる直前の大正8年2月に「新歌劇團成る」と題する小さい記事⁸⁰がある。元は京都絃友会コーラスバンドで、絃友会歌劇部を経て、「金声歌劇団」として独立した。試演をするにあたって発表した「宣言書」に注目すべきで以下に引用する。

私達は旅から旅のあんな低級な日本喜歌劇のようなものでは満足出来ない所から演り出した次第です、素人のやる事ですから初めから旨くはいけないうえが熱心家計りが集まつてますからキット成功させて見せると皆が力んでいます

（京都日出新聞 1919 年 2 月 25 日朝刊 3 面）

引用中の「旅から旅のあんな低級な日本喜歌劇」は浅草歌劇なのかと思ってしまうが、大正8年2月は高木徳子の歌舞劇協会の公演が盛んだった頃であることから慎重にならなければならない。先述した歌舞劇協会の「必ずしも高尚でない」舞台でさえ強い不満を抱く人がいたのだろうか。少なくとも、京都では早いうちから「素人」でも構わない、とにかく芸術に対して「熱心」な集団が求められていたことがわかる。

もう一つの重要な動きとして、「歌劇協会」を始めとする「衣笠みどり」を中心とした一連の活動がある。大正8年1月の記事⁸¹で衣笠と歌劇協会の結成について紹介されている。「當市出身の唯一の女優衣笠みどり」が「京都に永住の目的で歌劇協會を組織した」という紹介振りが、京都独自にオペラを發展させることを期待する印象を受ける。しかしこの劇団がその年の6月に大阪の楽天地で公演をした時の評⁸²からは「此劇には唄が少しも這入らない、全で西洋物のキネマの實演」であると見られたことがわかる。それでも評判は良かったらしく芝居専門の劇団から「之ぢやオペラと云へないぢやないか、芝居なら俺等がする」と妬まれたという。また楽天地では「東京歌劇協会」と名付けており、京都出身の女優と紹介して劇団と京都のつながりを強調した、新聞から受ける劇団の印象と異なる。劇団と東京の関係性は見出せてはいないが、それでも中心人物の衣笠みどりはその後の京都の劇界でも活発に公演を続けた。衣笠は大正9年末に劇団を新たに組み直して「新生劇協会」と改めて、「興行師に煩はされない純な藝術味の溢れた脚本を續々上演して行く」⁸³ことを試みた。この劇団も浅草歌劇に対抗的に意識したであろうことがこの記述からうかがえる。大正10年5月になるとついに、「京都唯一の歌劇道場」のオペラ座（旧大勝館）が完成して、衣笠等を中心に「オペラ座専属歌舞劇団」が結成された。ただ歌劇団結成の当初から、中心の衣笠でさえ「声楽は心細い」⁸⁴と評されており、「歌劇を標榜する以上筋の通つたボカリストを加へなくては無意味だ」⁸⁵と書かれたように、歌舞劇団と名付けていながらやはり歌劇を上

演する劇団としては物足りなかったようである。

第5節 結論

今回筆者が調査したのは、浅草で上演され始めたオペラが、浅草の外で上演された時は観客にどのように受け取られたかということである。大正9年は、浅草のオペラブームが落ち着きを見せることとは対照的に、新京極では「オペラ年」といっても過言ではないほど、入れ替わり立ち替わり歌劇団がやって来た。浅草で舞台の経験を数多く踏んだ役者たちは、興行街でのオペラ上演に慣れて、地方巡業では余裕のある舞台を見せていた。その余裕から出てくる「軽さ」や「道化」はオペラ興行として好意的なことで、オペラ人気をますます高めていくことになった。しかし役者の一部はオペラ興行に慣れ過ぎていた。舞台上での振る舞いが道化から「巫山戯」に陥ってしまった。役者側からするといつも通り観客が笑って喜んでもらえる舞台を届けていたのかもしれないが、新京極の観客、中でも西欧本場のオペラを知っている者にとっては、ふざけているようにしか受け取れなかったのだろう。そして新京極に通う者にとって、それは「浅草臭」のするものであると決めつけられた。果たして、浅草や千日前とは異なるとされる、「新京極の高尚さ」が観客にもあてはまるのかというと、一概には言えず、浅草の観客と大差ない描写も見受けられる。下劣な野次を飛ばす観客に対して、舞台上にも関わらず役者が怒号するという場面は新京極の公演でも見られた⁸⁶。しかしながら目に余る公演を見過ごすことができない者を中心に、京都の地で浅草に対抗した歌劇団を結成するに至ったのである。

京都では、大正8年頃からオペラ人気が徐々に高まっていき、大正9年の間にその人气が最高潮を迎えていたことを紹介したが、それでも当時の歌劇界・舞踊界は「貧弱」であった。歌舞劇協会の公演を通じて「やがて立派な歌劇を生んで高尚な芸術を創る」ことが望まれたが、欧米で経験を積んだ高木の技術は当時にとってあまりにも高かったようである。「（高木と比べて）餘程見劣りする」⁸⁷「故徳子を見た眼には引立たない」⁸⁸と評する言葉があるように、特に高木も演じた作品に関しては、彼女のより良いパフォーマンスが回顧されるのであった。しかしながら筆者は、役者たちが、めまぐるしく歌劇団が再編成されるなかでも、より良いオペラ上演に向けて奮闘していたことを重視していきたい。それぞれ持っている技術でもって支え合いながら、「歌」劇団としての公演を試みていたと考えている。本論文の4-3で取り上げた高田せい子による京都公演の回想のような出来事が頻繁にあったならば、旅先でも興行を成功させるために、役者たちはさらなる奮闘を見せていたかもしれない。また京都で誕生した歌劇団がどのように活動したかを対比的に見ていけば、京都の歌劇界の特徴を深く考察することにつながるだろう。これらのことを期待しながら、京都でオペラが流行する前後の様子、浅草歌劇に限らないオペラ上演の具体的な様相の調査を今後の課題とする。

注釈

- 1 本論文では、「東京から離れた地域」における浅草オペラ公演を全て地方巡業とみなした。
- 2 川島まさる「全國歌劇通信一束」「歌舞」大正11年11月号 ,p.60-61, 歌舞雑誌社

- 3 「浅草オペラが消滅して数年経った昭和初期頃から新聞で『浅草オペラ』『浅草歌劇』などと使用されるようになり、次第に世間に浸透していったものと思われる。」(小針 (2016) ,p.7-8)
- 4 増井 (2003) ,p.134
- 5 日本新聞百年史刊行会編 (1960)『日本新聞百年史』日本新聞百年史刊行会 ,p.664-665
- 6 京都新聞創刊 120 年記念事業実行委員会社史編さん部会編 (1999) ,p.140
- 7 新聞研究所編 (1925)『日本新聞年鑑・大正 14 年』新聞研究所
- 8 京谷啓徳 (2017)「歌劇雑誌と浅草オペラ・ファン」杉山千鶴, 中野正昭編『浅草オペラ 舞台芸術と娯楽の近代』森話社 ,p.234
- 9 東京少女歌劇団の公演に対する批評会において、記事の執筆者が「僕は京都や神戸で此人達のを度々見た」と述べている。(夢路歌壽夫「東京少女歌劇団を評するの記」『歌舞』大正 9 年 11 月号 ,p.70-72, 歌舞雑誌社)
- 10 「智恵ちゃん(こ)は僕の持つて居つた歌舞十一月號(ごう)を電氣係の人と見ながら久坊(しやう)の寫眞(じやう)は實際の方がよい等話す」(オクノシゲオ「夷谷座樂屋のぞ記=曾我物語の宵」『歌舞』大正 10 年 1 月号 ,p.52-54, 歌舞雑誌社)
- 11 *1 内山 (1967) ,*2 増井 (1990) ,*3 曾田 (1989) ,*4 杉山 (2002) ,*5 小針侑起 (2017)「澤モリノの生涯：浅草オペラの『女王』の足跡」杉山千鶴, 中野正昭編『浅草オペラ 舞台芸術と娯楽の近代』森話社 ,*6 増井 (2003)
- 12 増井 (1990) ,p.77
- 13 曾田 (1989) ,p.12
- 14 曾田 (1989) ,p.134
- 15 高木徳子はインドの舞踊家によって「蛇式舞踊」という名の「西アジア特有の古典ダンス」を伝授されたという。(高木陳平述 (1919) ,p.178)
- 16 高木 (1919) ,p.170
- 17 曾田 (1989) ,p.234
- 18 「クラシック・バレエの基本であるトウで立つ踊りが、当時の日本の観衆には初めての経験で、トーダンスと呼んで珍重した」(増井 (1990) ,p.78)
- 19 大阪毎日新聞 1916 年 7 月 10 日 9 面
- 20 内山 (1967) ,p.68
- 21 増井 (1990) ,p.136。しかしオペラ座の中心人物である石井漢は、労働環境の改善を興行主に相談しても聞き入れてもらえなかったから、浅草を去ったと回想する(石井 (1951) ,p.62)。
- 22 浅草歌劇(浅草オペラ)の始まりは諸説あるが、浅草でオペラが定期的に上演され始めたという意味で捉えるならば、1917(大正 6) 年 10 月の日本館公演である。そこで旗揚げされた劇団が東京歌劇座である。
- 23 中野はオペラ座と小松耕輔の仕事について「浅草の観客の水準を考慮し、彼らの期待の地平に従って、音楽劇から日本的な芝居の形式へと変換する演劇的再構築だった」とまとめている。(中野正昭 (2017)「オペラ座と音楽家・小松耕輔の仕事：浅草オペラにおける名作オペラのダイジェスト版」杉山千鶴, 中野正昭編『浅草オペラ 舞台芸術と娯楽の近代』森話社)
- 24 京都日出新聞 1920 年 8 月 6 日夕刊 2 面
- 25 内山 (1967) ,p.110
- 26 金 (2016) は、朝鮮におけるクラシック音楽の受容について論じており、日本の音楽家による音楽会に着目している。東京少女歌劇団に関しては、1924 年 8 月の京城劇場での公演を知らせる記事を取り上げている。
- 27 広田花月 (1911)『謡廻国記』中外商業新報社 ,p.192
- 28 京都日出新聞 1920 年 9 月 15 日朝刊 5 面 (以下は京都日出新聞の箇所を日出に略す。)
- 29 京都新聞創刊 120 年記念事業実行委員会社史編さん部会編 (1999) ,p.143-144
- 30 巖谷小波 (1913)『小波身上嘶』芙蓉閣 ,p.155-156
- 31 日出 1920 年 1 月 12 日夕刊 2 面
- 32 松竹株式会社編 (1964) ,p.417
- 33 松竹株式会社編 (1964) ,p.112
- 34 内山 (1967) ,p.89
- 35 松竹株式会社編 (1964) ,p.106
- 36 松竹株式会社「街の世界(新京極地区)」<https://www.shochiku.co.jp/city/shochiku/kansai/> (2020 年 9 月 24 日閲覧)
- 37 松竹株式会社編 (1964) ,p.108
- 38 活動写真の上映中に、スクリーンの裏から蔭セリフをつけたことから始まった。それを芝居の舞台の合間に持ち込み、活動写真と舞台を連結させて、一つのドラマを見せる「連鎖劇」になった。(松竹株式会社編 (1964) ,p.108)
- 39 松竹株式会社編 (1964) ,p.418
- 40 日出 1921 年 10 月 26 日朝刊 3 面
- 41 日出 1921 年 10 月 10 日夕刊 3 面
- 42 括弧内は筆者の加筆。
- 43 日出 1917 年 11 月 2 日夕刊 2 面
- 44 日出 1919 年 1 月 14 日夕刊 4 面
- 45 日出 1919 年 1 月 25 日朝刊 3 面
- 46 括弧内は筆者の加筆。
- 47 日出 1919 年 4 月 26 日夕刊 2 面
- 48 日出 1919 年 8 月 12 日夕刊 2 面 /1919 年 9 月 25 日夕刊 2 面 /1919 年 10 月 1 日夕刊 2 面 /1920 年 6 月 4 日夕刊 2 面 /1920 年 7 月 22 日朝刊 3 面 /1920 年 8 月 6 日夕刊 2 面 /1920 年 9 月 15 日夕刊 2 面 /1920 年 11 月 15 日夕刊 2 面 /1921 年 9 月 24 日夕刊 2 面 /1921 年 1 月 26 日夕刊 2 面 /1921 年 10 月 7 日夕刊 2 面
- 49 当時は、オペラ(グランド・オペラ)作品よりもオペレッタ(喜歌劇)作品の上演回数が圧倒的に多かった。オペレッタ作品を中心に舞踊作品や独唱などと組み合わせて公演を行った。新聞記者は上演作品に関する知識を多少持っていたと思われることから、オペラ公演というよりはオペレッタ公演であると受け取っていたのかもしれない。
- 50 日出 1920 年 6 月 4 日夕刊 2 面
- 51 日出 1920 年 9 月 7 日夕刊 2 面
- 52 日出 1920 年 9 月 15 日朝刊 5 面
- 53 日出 1920 年 8 月 27 日夕刊 2 面
- 54 日出 1919 年 5 月 16 日夕刊 2 面
- 55 曲馬団に美しい姉妹がいた。ヘッセンの皇子と姉ルイゼは恋におちるが、皇子とルイゼは異母兄弟だとわかる。ルイゼは舞台

上で毒蛇に胸を噛ませて自殺を図った。皇子が駆け寄るも、彼女は冷たくなっていった。(曾田(1989),p.239-240あらすじより)

56 日出 1920 年 11 月 15 日夕刊 2 面

57 日出 1921 年 1 月 26 日夕刊 2 面 (括弧内は筆者の加筆。)

58 日出 1921 年 6 月 18 日夕刊 2 面 (括弧内は筆者の加筆。)

59 日出 1921 年 10 月 7 日夕刊 2 面 (括弧内は筆者の加筆。)

60 他にも「シンガーとしてのみならず芝居も可なり旨くなつた」(日出 1920 年 5 月 16 日朝刊 3 面)「芝居も以前とは餘程上達した」(日出 1920 年 8 月 6 日夕刊 2 面)「悪形として近頃減法腕を上げた」(日出 1921 年 10 月 19 日夕刊 2 面)など、記者が同じ役者の公演を複数回訪ねて、舞台上の変化を感じ取っていることが記述からわかる。

61 日出 1919 年 10 月 1 日夕刊 2 面

62 日出 1919 年 10 月 14 日夕刊 2 面

63 「呼び物,十八番,得意物」は、「呼物の(作品名)」「(役者名)の十八番」と作品の紹介という文脈で書かれていることが多い。「受けている」は観客の様子、「能を見せる,調子を張っていた,得意に歌っていた」は役者の様子を記述したまでで評価には至っていないと読み取った。「賑やかで面白いのは結構だが」の「賑やかで面白い」は、批判的な言葉が後に続くため、称賛には至っていないと考えた。

64 日出 1919 年 10 月 14 日夕刊 2 面

65 青柳有美「清水金太郎氏の反省を求む」『歌舞』大正 9 年 2 月号,p.24-27, 歌舞雑誌社

66 内山 (1967),p.87

67 増井 (1990),p.129

68 日出 1920 年 8 月 6 日夕刊 2 面

69 日出 1919 年 10 月 1 日夕刊 2 面

70 日出 1919 年 10 月 14 日夕刊 2 面

71 日出 1920 年 5 月 26 日夕刊 2 面

72 三上知治 (1919)『七いろ唐辛』磯部甲陽堂,p.54

73 渡邊彰隆「田舎者の見た浅草歌劇」『歌舞』大正 12 年 9 月号,p.48-50, 歌舞雑誌社

74 村松呉山人「素人から見た歌劇」『歌舞』大正 8 年 10 月号,p.8-11, 歌舞雑誌社

75 青柳有美「清水金太郎氏の反省を求む」『歌舞』大正 9 年 2 月号,p.24-27, 歌舞雑誌社

76 草場近「清金に奉る」『歌舞』大正 11 年 8 月号,p.64-65, 歌舞雑誌社

77 宮沢縦一編 (1965)『明治は生きている:楽壇の先駆者は語る』音楽之友社,p.87

78 日出 1920 年 4 月 25 日夕刊 2 面

79 括弧内は筆者の加筆。

80 日出 1919 年 2 月 15 日夕刊 2 面

81 日出 1919 年 1 月 25 日朝刊 3 面

82 あきら生「道頓堀だより」『歌舞』大正 8 年 10 月号,p.63, 歌舞雑誌社

83 日出 1920 年 12 月 21 日夕刊 2 面

84 日出 1919 年 4 月 26 日夕刊 2 面

85 日出 1921 年 5 月 20 日朝刊 3 面

86 ミナミ歌劇団の公演中に笹本甲午が起こしたことである。恋人同士の会話の場面で飛んだ野次に対して、声のする観客席をにらみつけて「黙れ!うるさい!!」と怒号した。記事の執筆者は、役者が舞台から観客を叱る姿を見るのは生まれて初めてだったと述べる。(日出 1921 年 1 月 19 日朝刊 3 面)

87 日出 1919 年 10 月 14 日夕刊 2 面 (括弧内は筆者の加筆。)

88 日出 1920 年 8 月 27 日夕刊 2 面

参考文献

京都府編 (1915)『京都府誌.下』京都府,p.389-390

高木陳平述 (1919)『狂死せる高木徳子の一生』生文社

石井漠 (1951)『私の舞踊生活』講談社

松竹株式会社編 (1964)『松竹七十年史』松竹

内山惣一郎 (1967)『浅草オペラの生活:明治・大正から昭和への日本歌劇の歩み』雄山閣出版

曾田秀彦 (1989)『私がカルメン:マダム徳子の浅草オペラ』晶文社

杉山千鶴 (1990)「浅草オペラから浅草レビューへの変遷--1920 年代の浅草の軽演劇の流れと変遷過程に存在するもの」『お茶の水女子大学人文科学紀要 (43)』,p.187-216

増井敬二 (1990)『浅草オペラ物語:歴史、スター、上演記録のすべて』芸術現代社

杉山千鶴 (1995)「1920 年代の浅草の大衆文化における女性ダンサー:浅草オペラの女性ダンサーに関する一考察」『日本体育学会大会号 46 (0)』,p.696

京都新聞創刊 120 年記念事業実行委員会社史編さん部会編 (1999)『京都新聞 120 年史』京都新聞社

塩津洋子 (2000)「関西での"浅草オペラ"(その 1)公演記録」『年報音楽研究 17』,p.5-34

塩津洋子 (2002)「関西での"浅草オペラ"(2)演目」『音楽研究 19』,p.5-32

杉山千鶴 (2002)「関東大震災後の浅草オペラ:歌劇団の地方巡業と上演された舞踊」『舞踊学 2002 (25)』,p.8-22

増井敬二 (2003)『日本オペラ史~1952』水曜社

中野正昭 (2011)「オペラという見世物:大正期浅草オペラと観物場興行」『演劇映像学:演劇博物館グローバル COE 紀要 2011 (3)』,p.57-76

上田学 (2012)『日本映画草創期の興行と観客:東京と京都を中心に』早稲田大学出版部,p.146-168

伊藤直子 (2015)「伊庭孝における新劇から浅草オペラへの道のり」『国立音楽大学研究紀要 50』,p.1-10

金志善 (2016)「植民地朝鮮における日本人音楽家による音楽会:韓国西洋音楽受容史の一側面として」『東京藝術大学音楽学部紀要 42』,p.27-47

小針侑起 (2016)『あゝ浅草オペラ:写真でたどる魅惑の「インチキ」歌劇』えにし書房株式会社