

川上貞奴の演劇活動

—先駆者としての試み—

Kawakami Sadayakko's Life on the Stage: Her Pioneering Efforts in the Theater

国際基督教大学 大学院
アート・サイエンス研究科提出博士論文

A Dissertation Presented to
the Graduate School of Arts and Sciences,
International Christian University,
for the Degree of Doctor of Philosophy

2019年9月11日

September 11, 2019

田中美恵子
TANAKA, Mieko

序論 川上貞奴—演劇を開拓する信念	1
1. イメージの中の貞奴	1
2. 先行研究	3
3. 本研究の課題と意義	4
第1章 川上貞奴・女優貞	7
第1節 川上貞奴の生涯	7
1) 売れっ妓芸者—養母カメ	7
2) 川上音二郎との結婚—女優として歩み	8
3) 福沢桃介との人生	10
第2節 女優貞奴	13
1) 欧米巡業中の舞台デビュー	13
2) 日本初舞台—女役者か女優か	17
3) 演劇史における翻案『オセロ』と「正劇」	18
4) 翻案『オセロ』に対する評価	23
第3節 明治が期待する演劇—演劇改良—	25
1) 演劇改良運動がおこるまで	25
2) 演劇改良—文明開化のあかしとして	27
3) 演劇改良会	28
4) 末松謙澄と外山正一の「演劇改良論」	30
5) 演劇改良会の終焉と新たな演劇改良論	34
第2章 「お伽芝居」	38
第1節 「お伽芝居」以前の子どもと演劇	38
第2節 初演「お伽芝居」	41
1) 番付をもとに	44
〈狐の裁判〉	46
〈浮かれ胡弓〉	50
第3節 「お伽芝居」と演劇	57
1) 貞奴の場合	57
2) 音二郎：演劇改良の余波	61
3) 巖谷小波の場合	65
第3章 「お伽芝居」に続く貞奴の挑	70
第1節 「帝国女優養成所」開設	70
1) 東の帝国劇場 帝国女優養成所設立	70

①開校まで	70
②「帝国女優養成所」開校	76
2) 西の帝国座	81
第2節 川上児童楽劇園	85
1) 「川上児童楽劇園」開園まで	85
2) 「川上児童楽劇園」開園	86
3) 貞奴の葛藤	91
4) 活動内容	93
5) 「川上児童楽劇園」の特徴	96
6) 「川上児童楽劇園」の終園	101
第3節 金剛山貞照寺（金剛山桃光院貞照寺）	106
1) 建立	107
2) 貞奴が残したもの『金剛山桃光院貞照寺入仏式』	112
結語	127
参考文献	130
図・地図・年表	141

補論として

三上繁の物語 —100年前に川上音二郎から届いた写真から—

はじめに	2
1. 幼少時代	5
1) 出生、両親、兄弟	5
2) 教会	5
2. 学生	6
1) 同志社英学校	6
2) 音楽活動	7
3) 宗教活動	9
3. 役者	16
1) 番付表	16
2) 写真	18

3)	第一回欧米巡業-神戸からボストンまで.....	20
4)	最後の地ボストン.....	22
	終わりに.....	26
	参考文献.....	27

序論

川上貞奴—演劇を開拓する信念

1. イメージの中の貞奴

川上貞奴の名を知る人の多くが持っているのは、日本の女優第一号、西洋帰りの女優、おっぺけペーの妻、芸者、愛人というイメージではないだろうか。また、伊藤博文や川上音二郎、福沢桃介といった貞奴と深く関わりをもった男性の名を思い浮かべる人もいるであろう。日本橋芳町の芸者時代、一人前の芸者になるかならないかの頃、貞奴は伊藤博文の神奈川県夏島の別荘に同行し、大日本帝国憲法の草案を作るために集まった井上毅らに手をとられて別荘近くの海で泳ぎを習った。川上音二郎と結婚して音二郎一座の欧米巡業に同行した際には、現地で女形が嫌がられたため急遽女優となって舞台に立った。ジャポニズムの追い風もあって貞奴はイギリス、フランスでも人気となり、帰国の際にはドレスを纏って大振りの羽付き帽子を被り「まるで西洋人のよう」な姿で、欧米の評判を聞いて集まった人々を驚かせた。そして音二郎の死後は、かつての恋人・福沢桃介と同居しその電力事業を陰ながら支えつつ、庶民の暮らしとはかけ離れた贅沢な生活をおくった。

幼い頃から多くの男性を魅了した貞奴は美しかった。そして女優としての才にも恵まれていた。演技の指導をまともに受けていなかったにもかかわらず、パリ公演では、息を引き取る間際の恍惚の表情に観客は息を呑んだ。日本では劇作家・秋田雨雀が早稲田の学生だった頃、貞奴恋しさに毎夜舞台の上の貞奴に会うために劇場に通い詰めている。そして貞奴を取材した記者の何人もがその美しさを書き記している。こうしたことから、貞奴には、天性の才能と美しさで芸者から女優に転じ、著名な男性を魅了し渡りあるいたというイメージがついて回るのであろう。

しかし、私生活はけっして華やかな場面ばかりで彩られていたわけではない。実家の没落で幼くして親兄弟と別れて芸者屋濱田家に入った寂しさは、終生貞奴から離れることがなかった。それゆえ、当時の通例として幾ばくかの金銭と引き換えに貞奴が濱田家に引き取られたであろうことは誰もが承知していたが、晩年の貞奴は、自分から進んで大好きなおばさんのいる濱田家に行ったのだと繰り返した。また、演劇のために莫大な借金をくりかえし、選挙に落選して自暴自棄になって無謀な船旅を強行するような音二郎には散々苦勞をさせられた。貞奴は、アメリカで「音二郎は優しい」と褒められた際に半ば諦め口調で次のように反論している。

最初夫婦になるまでは女のご機嫌を取ったり、人前ではモウ奴隷のように優しくしましても、夫婦になってしまうと、そろそろ地顔を出して打ちもすれば殴りもするということでございます。（中略）可笑しいじゃございせんか、川上が優しいなん

て・・・。私なんぞ打たれたり蹴られたりするのが年中なんです、西洋にいくとさすがに、人前を繕って居るのでそう見えたのでございましょう」

こうしたことは明治の社会では貞奴に限ったことではなかった。農村の娘は凶作ともなれば身売りされ、苦界に沈むか紡績工場で過酷な労働に耐えねばならなかった。家庭に入ったものも家長の絶対的な権力の元で自由に考えて行動することなどできなかった。さらに貞奴には芸者あがり、河原乞食といった蔑みも終生ついて回った。しかし、ここで明らかにしたいのは、貞奴は、耐える女性ではあったが、挑む女性でもあったことだ。貞奴を演劇に関わる人間として見ると、そこからは時流に敏感で、しかるべき人を見方につけて演劇界の開拓に向かって突き進む勇ましい姿が浮かび上がってくる。

貞奴は女優として舞台をつとめながら、生涯に、演劇に関わる活動を4件次々と行なっている。先ず1903(明治36)年に児童文学者の巖谷小波らと共に小波編集のお伽噺を芝居仕立てにして「お伽芝居」を試みた。ついで、1908(明治41)年には帝国劇場建設に関わった洪沢栄一らの賛助をうけて「帝国女優養成所」を開設し女優の養成を始めた。1924(大正13)年にはお話のおじさんとして子どもたちに人気の久留島武彦を顧問に子どもによる子どものための劇団「川上児童楽劇園」を私費で開いた。そして1933(昭和8)年には、貞奴の人生の記録を散りばめた貞奴のための寺「貞照寺」を建立している。この4件は個々に研究対象となることはあっても貞奴の演劇活動として総じて検証されることはなかった。その要因は、「お伽芝居」、「帝国女優養成所」、「川上児童楽劇園」のいずれもが成果を上げながらも中途半端な状態で貞奴が手を引いてしまったことにある。そのため、4件目の「貞照寺」建立も含めて、全てが貞奴の私的な活動とみなされ、社会との関連が希薄な印象を残してしまい、その結果、一連の行動の根源となっていた女優養成、劇場建築、観劇スタイルの変更という貞奴の演劇改良の意図が見えなくなってしまったからである。

貞奴は女優として演劇の世界に身を置き、明治、大正、昭和初期という時代とどのように向き合い、なぜ演劇改良にこだわりつづけたのか。こうした疑問と向き合うには、貞奴を日本の演劇の開拓者としてとらえ、先の4件の活動を考察する必要があると考える。

1 『中央新聞』「貞奴一夕話」(1-10話) 1903年9月26日

2. 先行研究

これまでの先行研究は大まかに二つに分類できる。貞奴の研究、貞奴という女優の研究である。ただしこの二つは重なる部分が多いためはっきりと区分することが難しい。貞奴の研究では、評伝、そして芸者、愛人に焦点をあてたものがあり、評伝としては山口玲子が貞奴の幼少期、生育過程、日常生活、性格、女優活動、晩年の生活を取りあげている。芸者に着目したものではレスリーダウナーの研究がある。一方、貞奴という女優の研究では、舞踊、身体、ジャポニスム、ファッション、パリ万博、新派、児童演劇、女性史、そして本研究の重要な視点となる演劇改良がある。

このように多様な視点から貞奴や貞奴という女優の研究がなされているのだが、そこにはいくつかの問題点も存在している。まず一つには、史実の検証が曖昧なまいくつもの特定のイメージが固定化されてしまっていることである。顕著なものとしては「女優第一号」があり、これは1980年代に貞奴をテーマにしたドラマが作られた際に使われたのが始まりと推測される。実際には貞奴が日本で初めて舞台にたった時には、貞奴の他に2人の女性が存在した。しかし、現在では貞奴だけでなく女優貞奴のイメージとしても「女優第一号」が認識されている。これにより、日本の演劇史における女役者、女性の存在、女性史、演劇史そのものが正確に捉えられないという危険がある。貞奴の真の姿に迫るには、我々はバイアスに惑わされずに貞奴が生きた社会に踏み込んだうえで人物像に近づく必要があるであろう。もう一つ、貞奴は常に批判される立場にあったというイメージには注意が必要である。確かに、音二郎を亡くした後などは女性差別の言説が貞奴の周りを飛び交い、雑誌では「貞奴を如何に処分すべきか」と題した懸賞募集が企画された²。けれど貞奴が常にこうした圧力に晒されていたという前提で貞奴の行動を判断してしまうのは、その真意を見誤ってしまう可能性がある。たとえば井上の次のような一文は、貞奴を世間の雑音の被害者として擁護するあまり、貞奴がとった行動の根拠となる心情や社会的立場を置き去りにしてメディア批判になってしまっている。

音二郎が死んで七年、貞奴が女優に見切りをつけた真の理由は詳らかではない。山口玲子は福沢桃助の病をあげているが、わたくしは貞奴を取り囲むマスメディアと〈鵜の目鷹の目〉の大衆の雑音が大きき要因ではないかとみている。家父長制下に夫を亡くし、一人で生きる〈美しい女〉〈出来る女〉には男も女も、冷たいのである。これは今も変わらない。人気が高く支持する人が多いとそれを否定

2 「貞奴を如何に処分すべきか」『新演芸』（第一巻第一号）、1916年、57頁

する存在は倍になる。不愉快な雑音も多く貞奴は悩まされたと推察される。そういう猥雑な大衆社会に、弱者を作るのを喜ぶマスメディアに、貞奴は女優の道をとざされたといってもいいのかもしれない³

もう一つの大きな問題として、海外の史料の入手が困難なことがあげられる。貞奴は欧米巡業でアメリカ、イギリス、フランス、ドイツ、東欧諸国、ロシア、イタリアなど、アジア圏では韓国、台湾、中国と複数の国で公演を行っている。そのため言語が多岐に渡っていることが史料の収集を難しくしている。現時点では、貞奴の海外での足跡の全てを追うことには限界があるが、急速に進んでいる史料のデジタル化や翻訳機器の発達により、近い将来、海外の史料を網羅することは容易になるであろう。だが、史料の量にかかわらず重要なのは、女優貞奴を目にした欧米や近隣アジアの観客がなぜ貞奴の演技を称賛したのか、その根元となる彼らの感性を文化の違いの壁を超えて考察することであると考える。

3. 本研究の課題と意義

本研究は、1899（明治32）年から1933（昭和8）年の間に川上貞奴が舞台に立つ以外に試みた演劇活動に着目し、そこに通底する貞奴の意思を明らかにすることで、近代日本の演劇の先駆者としての貞奴の姿をとらえようとするものである。貞奴の演劇活動である「お伽芝居」、「女優養成所」開設、「川上児童楽劇園」開園、「貞照寺」建立のすべてが現在の観点からしても斬新かつ先進的で、当時の人々の注目を集めた。しかし長きにわたり評価されることなく見過ごされているのが現状である。

そこで本研究では特に、貞奴の演劇における試みを彼女が身を置く環境や社会状況を通して読み解くことで、貞奴の演劇界への貢献に光をあてるだけでなく、活動の挫折に踏み込むことこそが、近代日本の演劇界における貞奴の存在を再考するために必要だと考えた。そのために、貞奴が演劇活動に取り組むに至る動機に着目し、貞奴の公演の記録や言説を分析した結果、貞奴の「お伽芝居」から「貞照寺」建立に至る一連の活動には一貫した彼女の意思があったことがわかった。その上で、筆者は貞奴が活動を手放さざるをえなかった状況をその時々々の社会情勢や貞奴の個人の体験を取り上げながら考察した。

3 井上理恵 『川上音二郎と貞奴 III ストレートプレイ登場する』社会評論社、2018年2月、257頁

なお、本研究における重要な先行研究としては、貞奴の唯一の評伝といえる山口玲子の『女優貞奴』⁴と、近代以降の演劇と児童の関係を考察した富田博之『日本児童演劇史』⁵、さらに貞照寺に残された映像⁶も唯一貞奴の姿を確認できる資料として重要な存在として挙げられる。山口の研究の特徴は、貞奴の養女や孫といった貞奴を知る人物に直接話を聞いていることである。さらに現在では個人情報として閲覧不可能な戸籍類にも目を通してある。そういった意味でも貴重な存在といえる。また、富田は児童演劇の推移を調査した研究で、子どもを対象にした貞奴の演劇活動の社会的意義を知る上で貴重なデータを提供してくれる。そして貞照寺に保管されていた映像は、音はないが、貞奴の姿だけでなく、近隣の自然や人物も被写体となっていることから、貞奴の生きた時代の土地の記憶や風俗を知るうえで重要である。最後に、新しい資料を提示し、新旧含めて圧倒的な資料の多さから井上理恵の三部作も貴重である。しかし、本項で後に指摘するように史料の扱いに間違いが見られる点には注意が必要である。

本論文は三つのパートから構成される。一つ目は、川上貞奴の生涯を振り返り、彼女の人生に大きな影響力を持った人物として、養母のカメ、夫の川上音二郎、公私に渡るパートナーの福澤桃介の三者をあげ、貞奴の家族、幼児体験、結婚、信仰といった私的環境に着目し、次いで演劇改良の意味を押さえた上で欧米巡業、女優デビューといった演劇活動を志向していく過程を見た。二つ目は、貞奴の先駆者としての演劇活動である「お伽芝居」、「女優養成所」開設、「川上児童楽劇園」開園に目を向け、それぞれの活動の実態を把握するとともに、活動の動機、周囲の反応、さらに社会に与えた影響を検証し、また挫折の原因も考察した。そして三つ目に、貞奴の演劇活動の最後となった「貞照寺」建立を取り上げた。このパートでは、私的な寺である貞照寺の特徴を整理するとともに、松竹が撮影したことに着目し、女優として貞奴がカメラの前に立った動機を推測した。

貞奴が「お伽芝居」、「女優養成所」開設、「川上児童楽劇園」開園、「貞照寺」建立と挑み続けた活動の動機は演劇改良にあった。それは女優を起用し洋風の劇場を建設し、演目を見直し、脚本家を立てるというもので、これら全てが旧来の日本の演劇形態を改めること指す。この改良への熱意の根源は貞奴の欧米体験にあったと言える。アメリカで見聞した充実した演劇の教育環境や有名俳優、女優に与えられた高い社会的地位に感動するとともに、フランスで体験した女優兼興行師ルイ・フラワーとの共演からも強い刺激を受け

4 山口玲子『女優貞奴』朝日新聞社、1993年

5 富田博之『日本児童演劇史』東京書籍、1976年

6 『金剛山桃光院貞照寺入仏式 昭和8年10月28日』

ている。貞奴はこれらを通じて日本の演劇が欧米に比べて発展途上にあるということに思いが至ったのである。また、貞奴は西欧の舞台で観客との一体感を体験している。貞奴は演劇改良を通じて、日本の観客ともこの感情を共有しようとしたのであった。さらに貞奴は欧米でレディーファーストを体験したことをきっかけに、自身が日本で受けている差別を改めて認識した。貞奴は日本社会において芸者、河原乞食、そして女性として何層にもわたって蔑視される存在であった。そうした日本社会に潜む偏見に対する反感を内包しつつ貞奴は演劇活動を続けたのであった。そして最晩年、自らの姿を映像に残すことで女優人生に幕を引いたのだと推測する。

こうした貞奴の心情が背景にあるにもかかわらず、彼女の演劇活動は評価されないまま今日に至っている。それは、貞奴が自ら始めた活動を途中で他者に委ねたり、急に止めてしまったことで、その活動があたかも貞奴の私的活動といった印象を周囲に与えてしまったことが原因だと言える。実際には戦争や経済不安といった社会状況と、夫の病、パートナーの仕事の補助といった貞奴の個人の事情があるのだが、当時の人々が貞奴に向ける視線が、貞奴も自分たちと同じ社会に生きる一生活者といった認識を欠いた上に、彼女につきまとうイメージや偏見によって歪んだものであったからである。

しかし、実際の貞奴の試みは決して個人の活動領域に留まっているものではなかった。子ども向けに始めた「お伽芝居」は子どもだけでなく大人までもが舞台上で展開される物語の世界に歓喜し、近代日本の子ども文化の花を開かせた。「女優養成所」開設では良妻賢母の重圧に耐えていた女性たちに女優という職業での自立の道を示したのである。また、「川上児童楽劇園」では鉄道やデパートといった大資本が展開した少女歌劇団とは一線を画した、今で言う芸能スクールのような個人経営で俳優養成を目指した。そして晩年に残した私設の寺と映像は自身の姿を後世に残す女優としての最後の仕事であった。このように当時の社会に強い影響力を持っただけでなく、今日では当然のこととして受け入れられている事象のきっかけとなった貞奴の演劇活動は、まさに貞奴の演劇界における先駆者としての存在を物語っているとと言えるであろう。

そして最後に、追記として三上繁の物語を加えた。貞奴が女優となることを運命づけられていたアメリカ巡業に同行した青年である。女形であり、バイオリンを演奏し、英語の話せる彼がいなければ貞奴や川上一座は巡業中のアメリカの露と消えていたであろう。それほどまでに苦難の旅であった。

無理に無理を重ねた彼は望郷の言葉を唱えながらボストンで息を引き取った。本稿の最後は自らの人生を記録にとどめたるために女優としての最後の演技をした貞奴を捕らえた。ならば貞奴の女優人生の始まりを知る三上の短い生涯もまた貞奴の人生の一部として貞奴とともにあるべきだと考えた。

第1章 川上貞奴・女優貞奴

第1節 川上貞奴の生涯

1) 売れっ娘芸者—養母カメ

1871（明治4）年に貞（以降 貞奴とする）は、東京日本橋で両替商などを手広く営む小山久次郎とタカの子として誕生した。父の商いが傾き始めると兄弟が次々に奉公に出され、貞奴も6歳で葎町（現：東京都中央区人形町）の芸者置屋、濱田家の浜田かめの養女となっている。この経緯について貞奴は晩年「自分から進んで大好きなおばさんのところに行ったのだ」と繰り返したが、この当時、芸者置屋に身を寄せることになった少女たちの殆んどが幾ばくかの金銭と引き換えであった現実を考えると、貞奴も例外ではなかったと考えるべきであろう。貞奴は幼少の頃から容姿の美しさが際立っており、養母カメは、他の「下地っ子」をよそにとりわけ貞奴に目をかけたといわれている。その分しつけも厳しく、貞奴は踊りのお稽古のおさらいを欠かすことを許されず芸者になるための芸を仕込まれた。また、貞奴の生涯にわたる不動尊信心はカメの影響によるものである。

1883（明治16）年、12歳で「小奴」としてお座敷に出るようになった貞奴は、16歳で時の総理大臣である伊藤博文に水揚げをされて芸者「奴」となった。半ば定説となっている伊藤博文の水揚げに関して、井上は「根拠に乏しいとして否定しているが、筆者は2010年6月7日に、貞奴がいた置屋濱田家の流れをくむ料亭濱田家で葎町芸者の久松にインタビューをした。その際に「置屋のお母さんが頑張れば十分あり得る話だ」という返事を得ている。ことの真相は定かではないが、ともかく、貞奴と伊藤の花柳界での関係が3年で終わった後も、折に触れ伊藤は貞奴を気にかけていたことは事実である。葎町で1番の芸者のみが名乗ることを許された「奴」の名を受け継いだ貞奴は、夜ごとお座敷からお座敷へと忙しく駆け回った。その様子を当時貞奴が身を置く濱田家の近くに住んでいた作家長谷川時雨は「芳町には抱え車のある芸者があるといってみなが驚いているのを聞いた。わたしの家でも抱え車は父の裁判所行きで常用のほかは乗らなかったもので、なんでも偉い事は父親が定木であった心には、なるほど偉い芸者だと思った。」⁸と記している。

晩年をともに生活することになる岩崎桃介（福沢桃介、以降桃介とする）とは10代で出逢っている。活発な貞奴が馬で成田山新勝寺へお参りに出かけた際に野犬に襲われたのを桃介に助けられたのがきっかけだといわれている。いくら馬とはいえ成田山まで貞奴が一人で出かけることをカメが許したのだろうか。貞奴の住む人形町から隅田川を渡ってす

7 井上理恵『川上音二郎と貞奴 III ストレートプレイ登場する』社会評論社、2018年2月

8 長谷川時雨/著、杉本苑子/編『新編 近代美人伝』（上）岩波書店、1988年、78頁

ぐの成田山東京別院深川不動堂の可能性もあるが、晩年貞奴が信仰の証として建立した寺の壁面に不動明王による危難が八件彫刻として刻まれている。その中の一つに「成田遠来の道を馬で」とあるのでやはり成田山新勝寺まででかけたということである。

貞奴と出会った頃の桃介は、埼玉の貧しい家を出て慶応に通う苦学生であった。二人は恋人同士となるが、桃介に福沢諭吉から「次女、房の婿へ」という申し出があったことで別れを余儀なくされた。この当時は『太政官布告 海外留学規制』があり、藩（県）か政府か大学の推薦がなければ留学の許可おろないといた法の規制があった。身分の平等が叫ばれる時代においても、出自が将来に影響することが歴然としていた時代に、地方の貧窮した家庭出身の苦学生が、結婚と引き換えに目の前に差し出された米国留学や将来の確固たる地位の誘惑には抗えなかったのではないだろうか。

2) 川上音二郎との結婚—女優として歩み

桃介との別れを経験し、20歳になった貞奴は、相変わらず人気を誇る芸者「奴」として、歌舞伎役者や相撲取りと浮名を流していた。そんな時に、川上音二郎（以降 音二郎とする）の芝居を見たことをきっかけに、急速に音二郎との仲が深まり、1894（明治27）年、23歳で川上音二郎の妻となり芸者を廃業している。

音二郎は1864（文久4）年に現在の福岡で生まれ、幼くして家を飛び出し流れ流れて東京にたどり着いたとされている。当初は自由民権運動に関わり代議士を目指すが落選。当時女性にはもちろん選挙権は与えられなかったが、男性も一定の税金を収めたものにしか選挙権はなかった。「河原乞食」が選挙に出るなどと蔑まれ、自暴自棄になって小舟でアメリカを目指すという音二郎に貞奴は従った。

1889（明治32）年、29歳の貞奴は、音二郎が率いる川上一座の第一回欧米巡に世話係として同行した。1888（明治31）年に取得した二人の旅券⁹の渡航目的欄には、音二郎は「演劇視察」とあるのに対し、貞奴の渡航目的は「夫に同道」と記されている。あくまでも補佐のつもりで船に乗ったのである。しかし女形を認めないアメリカで、意に反して女優デビューを果たすことになった。芸名「貞奴」もこの時につけられた。欧米における貞奴の人気は絶大で、特に1900年のパリ万博で当地の人々を魅了したその美貌と踊りは後々まで語られるほどである。この巡業の様子は、音二郎の『音二郎欧米漫遊記』¹⁰に詳しい。興行師に騙されてアメリカで野宿をすることになり、見るに見かねたアメリカ在住の日本人

9 外務省外交資料館、旅券マイクロフィルム、明治31年、東京、0399頁

10 金尾種次郎『川上音二郎欧米漫遊記』大阪：金尾文淵堂、1901年、国立国会図書館デジタルコレクション <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/858212>

会の面々に助けられたり、口減らしのために、音二郎の弟磯次郎は書生として、姪のツルはアメリカ在住の日本人画家の養女に出すなどしている。また、厳しい旅を象徴するように、座員の女形2名がボストンで相次いで命を落とした。

フランスでの興行が好評だったことで、ダンサー兼興行師ロイ・フラーと契約し、1901（明治34）年、再び西欧巡業に出向いた。今回は金銭的にはすでに契約で保障されているので、前回のように食うや食わずと言った心配もなかった。しかし、その公演スケジュールは非常にきつく、出演料においてロイ・フラーとの間で裁判沙汰になっている。また、この旅には、音二郎が外で芸者との間に作った6歳になる男の子雷吉が同行している。貞奴がこの雷吉を自分たち夫婦の子として受け入れる事は簡単ではなかったようだ。

1903（明治36）年、貞奴は33歳で初めて日本の舞台に女優としてたった。音二郎の演劇活動としての「正劇」第一弾、翻案劇〈オセロ〉に出演した。これをもって、貞奴は「日本の女優第一号」といった言われ方をするようになるのだが、それは歌舞伎の舞台に女性が上がれないため、日本には演劇をする女性がいなかったという誤解から生まれた発想である。そこでここでは女役者についてふれておきたい。1629（寛永6）年に女芸人が禁止されて以来、表向き、女性芸人は舞台に上がることを許されなかった。しかし女性芸人は皆無ではなかった。彼女たちは「お狂言師」として男子禁制の大奥や大名屋敷の奥で歌舞伎を演じていた。それが幕末に武家社会が崩壊したことで芸を披露する場を失ない、今度は女役者となって芝居小屋の舞台で歌舞伎を演じるようになったのである。女役者は明治30年代まで活動しており、日本の演劇界には一時期歌舞伎の女役者と新たな演劇の女優とが存在していたことになる。貞奴が〈オセロ〉の舞台に上がった際に共演した守住月華は、実は女役者が本職の市川久米八で、彼女は名を使い分けて新演劇と歌舞伎の双方で舞台上がっていたのである。したがって、貞奴だけを「日本の女優第一号」称することには矛盾が生じてしまうので避けるべきだと考える。

そして同年、巖谷小波による『世界お伽噺』¹¹の『狐の裁判』¹²、『浮かれ胡弓』¹³を子どもたちのために上演し、好評を得る。貞奴は少年フレッド役を半ズボン姿で演じた。同年11月には『ハムレット』に出演する。

音二郎と貞奴は、アメリカで俳優学校の存在をしり、ヨーロッパで俳優の社会的地位の高さを目の当たりにした。日本における演劇の発達には女優の存在が不可欠と感じた貞奴は、日本で初舞台を踏んでから5年後の1908（明治41）年に「帝国女優養成所」を設立し

11 巖谷小波編『世界お伽噺』全100巻、博文館、1899-1908年

12 巖谷小波『狐の裁判』（世界お伽噺第、二十七、二十八編）博文館、1914年

13 巖谷小波『浮かれ胡弓』（世界お伽噺、第三十七編）博文館、1902年

た。当初、世間には俳優蔑視が根強く、女優という職業が理解されないうえに、女優を遊女と同等にみなして蔑む者も多かった。このことから養成所は「阿婆摺収容所」と揶揄された。しかし、養成所に応募してきた女性は皆きちんとした家庭の子女で、学校教育も受けており先進的視野を持っていたといえる。養成所に入学した森律子の弟は、「姉が女優という醜業についた」とする世間の蔑みに耐えられずに自殺をしたが、その弟の死を乗り越えて女優として活躍した。また同じく養成所で学んだ田村俊子は後に作家となり世間の枠にとらわれない女性像を描いている

1911(明治44)年、音二郎は自らが金策に走って建てた帝国座が大阪に完成した直後に、演劇の改良の志半ばでこの世を去った。貞奴は40歳になっていたが、夫音二郎の志を継ぐべく貞奴一座を率いて7年近く演劇活動を続けた。

3) 福沢桃介との人生

1918(大正7)年に、福沢桃介と名古屋に「二葉館」という邸宅をかまえて生活をはじめた。貞奴が47歳の時であった。この同居は大いにマスコミを賑わせたが、二人の関係がマスコミで揶揄され始めたのは、同棲の6年まえ、1912(明治45)年くらいからである。それは音二郎の追悼公演の最中で、41歳で未亡人となった貞奴には「後家になったのだから尼になるべき」といったような声が投げかけられていた時期である。二人の同居にたいしては、桃介が東京に妻子をのこしていることもあって世間視線は冷たかった。桃介への批判の声もあがっていたが、圧倒的に批難は貞奴に集中していた。

1918年に47歳の貞奴は、桃介の出資を受けて名古屋に「川上絹布」を設立している。なぜ絹布なのかと問われた貞奴は、いつも絹につつまれていたから人の絹物を作りたいと思ってと答えた。現在、記念館となっている「文化のみち二葉館」の説明によると、「社内では15、6歳から20歳まで、40~50人の女工が働いていました。作業は45分続き、15分休むというスタイル。女工たちはみな、紺のセーラー服に靴を履き、女学生のような格好で働いていました。昼休みの運動にはテニスをし、工場の中にはプールまであったそうです。また、全員が寮で生活をし、夜にはお茶、お花、和裁などの習い事、休日には演芸会などのリクリエーションを開いていました。厳しい労働と安い給料で酷使されていた当時の女工の待遇から考えると、夢のような生活を送ることのできる、まったく新しい会社だったのです。川上絹布工場で作られた絹製品は品質が高く、フランスなど海外へ輸出されていました¹⁴とあることから、当時伝えられた女工の生活の悲惨さとは懸け離れた運営がなされていたということである。

14 文化のみち二葉館 名古屋市旧川上貞奴邸

しかしこの時期、この産業の担い手であった女工たちの労働条件の悪さが取りざたされていることから、あえてこの時期に紡績会社を設立した意図はつかみにくい。6年後にこの会社は不況のあおりをうけて倒産を余儀なくされている。しかし、この工場で守られた8時間労働や、女工への福利厚生は、いわゆる女工哀史で語られる悲惨な女工の環境とはま逆であったことは高く評価するべきである。

1920（大正9）年桃介は木曾川における電力開発に着手した。度々洪水を起こして、住民の生活を脅かしていた木曾川に次々に発電所を建設していき、その下流域になる名古屋に大いなる事業の発展をもたらした。この事業は桃介の事業家としての最後を飾るにふさわしいもので、その成功により桃介は日本の電力王と称されるようになった。連日「二葉館」に大挙する仕事絡みの来客をさばくことが貞奴の仕事であった。

この事業が成功に至るまで道のりは難航を極めた。主な要因としては1921（大正10）年の日本労働総同盟結成にみられるような、労働組合の活動の活発化があげられる。木曾川の工事現場でもこうした活動を背景に労働者のストライキが相次ぎ、資本家である桃介への批難も繰り返された。ここで事態の解決のために現場に出向いた桃介に同行した貞奴は、大いに桃介のビジネスパートナーとしての力を発揮している。桃介が従業員の士気を鼓舞するために工事用ケーブルで谷底へ降りようとした際に、55歳になる貞奴も自ら申し出て谷底へ降りたのである。山から山へ渡したワイヤーロープに吊り下げられた空中ケーブルに乗り込んだ貞奴の気迫はその場に居合わせた人々の心を動かしたに違いない。

長野県南木曾町の木曾川沿いの、桃介橋を渡った先に「桃介記念館」がある。1920年代、桃介がダム工事期間中に使用していた別荘が改装されて、記念館として残されたものだ。展示されている白黒写真のなかに、サイドカーが、土の道に止められているものがある。田舎町には不釣り合いなこの乗り物で、貞奴は砂埃の中を工事現場に出向いたのだと記念館の女性が話してくれた。

桃介は大井ダムが開業に至り名古屋での責務を終え、貞奴も東京で開園した川上児童楽劇園の活動から手を引いた。そして、20年以上にわたる二人の生活に終止符をうつ時がきた。別れの朝、簡単な別れのあいさつを交わして桃介は妻房のもとへ帰っていった。

子を持たず係累の殆んどいない貞奴は、桃介の提案により1918（大正7）年に、桃介の母方の親戚である19歳の青年飯野広三を養子に迎え、さらに2年後の1921（大正9）年に、やはり桃介の親戚筋で13歳の富司を養女に迎えていた。はとこの間柄にあるこの二人は後に結婚して女の子の初さんを授かっている。貞奴は新しい家族とともにあった。

晩年、貞奴は岐阜県の鶉沼に不動尊信心の証として「貞奴寺」を建立し、さらにその近くに「晩松園」という別荘を建てている。寺の名は桃介と貞奴から一文字ずつとって「金剛山桃光院貞照寺」とした。

1938（昭和13）年2月15日、桃介が渋谷の自宅で息をひきとった。享年71。妻の房が留守であったため桃介の孫娘直美から連絡をうけた貞奴は、葬儀の支度の一切を取り仕切った。桃介の自宅に出向いたのはこれが最初で最後であった。この時も、貞奴は、すべての準備を整えた後、房が帰宅する前に桃介邸をあとにしている。

第二次世界大戦の最中は鶉沼の別荘に疎開していた。しかし、東京永田町の家は、1945（昭和20）年5月の空襲で焼けてしまい、それと同時に思い出の品のほとんどを失ってしまった。戦後は、養女の富司や姪の禎子と熱海で暮らした。そして1946（昭和21）年12月7日に熱海でひっそりと76年の生涯をとじた。

第2節 女優貞奴

1) 欧米巡業中の舞台デビュー

川上一座が欧米の公演で演じたのは、本筋を歌舞伎から取ってきて、観客の喜ぶように舞台設定やストーリーを継ぎはぎして作った、いわゆる歌舞伎風の芝居であった。特に好評であったのが「芸者と武士」である。これは歌舞伎の「娘道成寺」と「鞆当」を作り替えたものであった。

オリジナルの演目「娘道成寺」は舞踊劇で、道成寺の鐘に逃げて隠れている男を、鐘もろとも焼き殺したという清姫の伝説をもとに1735（宝暦3）年に作られた作品である。娘の揺れ動く恋心を舞いで綴っており、登場人物の白拍子花子は歌い、舞う女芸人である。歌舞伎では、清姫という美しい娘が若い僧に恋をする。僧の名は安珍。二人は夫婦の契りを交わすが、安珍は清姫との約束を果たさない。追いかける清姫から逃れて、安珍は道成寺の釣鐘の中に身を潜ませる。嫉妬のあまりに蛇に身を変えた清姫は、鐘に怨念の炎を吹きかけて、鐘もろとも男を焼き殺してしまった。そして桜の花が満開の道成寺、再興された鐘の鐘供養の日のこと。美しい白拍子花子が鐘を拝ませてくれと訪ねてくる。神聖な寺は女人禁制だが、修行僧たちは花子の美しさに、つい「舞いを舞うのならば」と寺に入ることを許す。花子は烏帽子をつけて舞ったあと、娘の恋の姿のさまざまを語るが、隙を見て鐘の中に飛び込んでしまう。鐘を引き上げてみると、恐ろしい蛇が姿をあらわす。花子は、かつて鐘の中に隠れた男を恨んで蛇となり、鐘ごと焼き殺した清姫の亡霊であった。男を恨みながらも、思いを断ち切ることでできない未練が執着へと変わっていくさまが見どころである。

もう一つの演目「鞆当」も舞踊劇で、登場人物の名古屋三山（なごやさんざ）は佐々木家の家臣で、恋人は後に傾城葛城となる岩橋である。悪の道の策略家である不破伴左衛門（ふわばんざえもん）に父を殺されてしまう。名古屋三山は、腰元の岩橋と恋中であるが、不破伴左衛門の横恋慕うから、三人とも佐々木家を追放され、その後、岩橋は身売りをして傾城・葛城太夫となる。桜の江戸の新吉原で、名古屋三山と不破伴左衛門はすれ違ったざまに刀の鞆があたってしまう。二人の再会である。二人は、今を時めく花魁、上林の葛城に通っており、名古屋三山は葛城の情夫となっている。鞆があたったことで、二人が斬りあいになる、そのときに葛城が止めに入るという内容である。

本筋を踏まえたうえで、貞奴の十八番となった「芸者と武士」のあらすじをみることにする。

芸者の葛城（貞奴）は伴左（津坂小一郎）から慕われるが、本人は名古屋（川上）に好意を抱いている。武士の二人は刀の鞘先が触れ合ったことから、喧嘩をはじめようとした。止めに入ったのが葛城である。桜満開の吉原仲の町を思わせる舞台が、紀州の道成寺門前に変わる。名古屋のもとへ許嫁が訪ねてきた。葛城は嫉妬で逆上し、彼女を打ち据える。そこへ寺僧が現れ、葛城をおし止めた。名古屋も門外へ出て来て僧を制する。葛城は興奮して逆上、名古屋に抱かれながら絶滅する。¹⁵

「芸者と武士」では遊女葛城が嫉妬に狂って道成寺へ三山を追いかけていくという、大胆に手くわえた展開になっていて、音二郎の『川上音二郎欧米漫遊記』にもこの演出が観客に好評であったと記されている。

九月十五日

第三アベニュー、シャートル座に開場、狂言「芸者と武士」(Geisha and knight) これは上の巻が不破名古屋の「鞘当」下の巻が「道成寺」なので、「鞘当」の傾城葛城の名を、そのまゝ道成寺の清姫も葛城と名告らせて、日本人がみたらをかしなもんだが、これが今度の洋行中最も成功した狂言で、仏蘭西で大当たりを得たのはこれが為めであった¹⁶

川上一座に同行して

それでは音二郎が指摘した〈日本人がみたらおかしな〉「芸者と武士」を、日本人はどうみたのであろうか。烏森芸者の斎藤りゅうは「なるほど違っていましたねえ。名古屋三山をやっておりまして、それが道成寺になった、そのなかにカッポレがでてくるのです¹⁷と、率直な驚きを語っている。もうひとり久保田米斎(1874-1937)は歌舞伎にあかるく、芸者やハラキリや侍が次々に登場するこの演目に満足するはずがなかった。「鞘当と道成寺とを緬交ぜしたる前代未聞の節は更に摩訶不思議の服装と不可測の科白にて演じらるるなり」¹⁸と演技の滑稽さを批判している。

このように〈日本人がみたらをかしな〉作品「芸者と武士」がフランス人の心をとらえ、見た者たちが大いに感動したという点は、音二郎と貞奴の才覚といってもよいであろう。作家のアンドレ・ジイドは六回も足を運び、次のように絶賛している。

15 前掲 倉田喜弘『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』136頁(久保田米斎『読売新聞』33年9・1~4)より

16 前掲 金尾種次郎『川上音二郎欧米漫遊記』16頁

17 篠田鈺造『明治百話』(下)岩波書店、2008年、176頁

18 前掲 篠田鈺造『明治百話』(下)176頁

貞奴は絶えず美しい。絶え間ない、又、絶え間なく増大する美しさです。彼女は死ぬ
ときが、これ程の激しい愛情で取り戻された愛人の腕でまつすぐにかたくなつて死ぬ
ときが一番美しい。愛人は彼女に触れ、抱きしめます。しかし彼女にははじめ誰だか
解りません。それ程愛情と優しさが最早彼女の心を棄ててしまったのです。しかし最
後に自分を支へてくれるものが彼であることに気付くと、彼女は死が二人を分かちつ
つある時、愛の驚喜の叫びを上げ、そして、裏切られて倒れ、憎み又愛することを終
るのです。(小林秀雄訳「プレテクト」『ジイド全集』第13巻 新潮社)¹⁹

〈日本人がみたらをかしな〉作品は、たしかに日本人からは評価するに値しないと酷評
されているが、フランス人の心に何らかの衝撃を与えたことは音二郎が書き記した上演回
数からもうかがえる。音二郎一座は1900年6月30日から11月3日までの約4カ月間、
ロイ・フラー座で公演を続けた。音二郎の記録によれば、パリ興行の日数は123日間、そ
の間演じた演目と回数は「芸者と武士」218回、「袈裟」83回、「高德」29回、「甚五郎」
34回。合計で369回。一日平均3回と記されている。²⁰これほどに観客を喜ばせた「芸者
と武士」は200回以上も上演されている。

日本の近代化の象徴としての女優であるはずの貞奴は、欧米人にその存在が理解しがた
い遊女を演じた。そして伊藤博文や日本公使らはそれ黙認し、さらに遊女と芸者の混同も
放置したまま、欧米人の思い描く「芸者」像に貞奴の姿を提供させた。これにより芸者の
イメージは固定化されたといえる。それは本人達だけでなく当時の日本人の意識の有り様
だと池内は次のように記している。「公的には国家を論じているが、男たちだけがくつろ
げる場では芸者のもてなしを受ける立場にあり、女性に貞操、純血の性道徳を押しつけな
がらも自分たちは放蕩三昧である」²¹、「欧州という文明社会の性規範を強者の規範と認識
することにより、芸者や遊女の世界は卑しむべきものとして自覚され、さらに、新しい演
劇には遊女や遊女屋といった卑しむべきテーマは演じるべきではない、といった文明社会
のそれ自体偽善的な芸者蔑視の共有」²²。

19 前掲 倉田喜弘『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』岩波書店 137
頁(小林秀雄訳「プレテクト」『ジイド全集』第13巻 新潮社)

20 前掲 金尾種次郎『川上音二郎欧米漫遊記』

21 前掲 池内靖子「「女優」と日本近代：主体・身体・まなざし—松井須磨子を中心に
—」105頁

22 同上 池内靖子 105頁

しかし実際の音二郎と貞奴の舞台は、視点をかえれば、「歌舞伎」の改変を悪とせず、相手の要求するものを貪欲に作り出していくことに道を開くことを許した。その開拓のエネルギーは新たな演劇の土壌を作り出すといえるのではないだろうか。そうであるならば、貞奴が「芸者と武士」で遊女を演じて絶賛されることも、演劇改良の一つであるとの解釈は可能である。

さらに、「芸者と武士」の次に多く演じられた「袈裟」は「盛遠」と同一のものをさす。こちらは、フランスの観客にはどうしても納得のいかないものであったようだ。「貞奴の思い出話」²³によれば、フランスで川上一座が「盛遠」を演じた際に、観客から抗議の声が上がった。物語の筋は、「盛遠が渡辺亘の妻袈裟御前を見染めて、執念ぶかくその恋を遂げようとする。困りはてた袈裟は、門口から夫の寝室まで糸を引いておくから、それを頼りに忍びこみ、夫の寝首を搔けと盛遠に教えた。恋の闇路に教えられたとおりの目的を果たし、月明かりにすかして見れば、亘でなく袈裟の首級であった。わが身を殺して夫に操を立てた袈裟に、わが身の不覚をなげき、翻然、発心して文覚上人となって、ながくその霊を弔う」²⁴というものである。この袈裟御前を殺した盛遠が、出家をするというストーリーに対して、フランスの外務大臣が栗野公使に直談判をしている。パリの社交界や貴婦人から抗議がでたということで「婦人を殺しておいて坊主になるくらいでは済まされない。ハラキリで謝罪すべきだ」。²⁵こう抗議をうけた公使は、貞奴たちに「外人には日本の出家の意味がわからない。何しろ一国の外務大臣の談判だ。まげてハラキリをやってくれ」²⁶と頼み込み、音二郎も折れたということである。

日本の精神性をともなう文化をフランス側に説明することをあきらめ、フランス側の言い分をあっさり承諾して、貞奴と音二郎に「ハラキリ」を芝居に盛り込むように言い渡したこの時の西欧追従型の公使の言動は、日本の近代化を列強に認めさせたい公使をはじめ明治政府の演劇改良に関わる者たちの姿を表している。そこには「芸者と武士」の遊女を否定しつつ黙認し、「盛遠」は進んで変更させることの矛盾が存在する。だが、この「盛遠」のケースも「芸者と武士」と同じ観点で見れば、演劇改良のためには「良し」ということになる。そうなると、やはり近代日本の文化を広めるために貞奴は必要とされたというよりも、ヨーロッパで人気を博して日本に帰ることを期待されたといえるのではないだろうか。ここで期待されたのは、近代化の証としての「女優」の姿で、列強国に仲間入り

23 川上貞奴「貞奴思い出話（４）」「袈裟御前の首級に３国干渉 正成公の遺産相続」朝日新聞、２月２６日

24 前掲 井上精三『川上音二郎の生涯』８０頁

25 前掲 川上貞奴「貞奴思い出話（４）」

26 同上 川上貞奴「貞奴思い出話（４）」

を果たし帝国化する日本の姿を、貞奴の姿をとおして国民に解りやすく示すことだったといえる。

2) 日本初舞台—女役者か女優か

欧米で、本人たちも意外なほどの人気を博し、はからずも演劇改良推進派の望んだとおりの近代化の証として帰国した貞奴は、音二郎のシェイクスピアの翻案『オセロ』の舞台に立つことで「女優第一号」となったと言われている。しかし実際のところ芝居を演じる貞奴は観客の目にはどのように映ったのであろうか。ここでは貞奴は「日本の女優第一号」と言い切ることはできないという立ち位置を保ちながら、史実として女役者についてふれておきたい。

1629（寛永 6）年に女芸人が徳川幕府によって禁止されて以来、表向き、女芸人は舞台上に上がることを許されなかったが、皆無ではなかった。江戸時代の「お狂言師」に端を発する「女役者」である。江戸時代に女性が舞台上に上がることが禁じられた中、大奥や諸大名の屋敷で諸行事の際の慰みとして歌舞伎を演じた「お狂言師」が、維新による武士階級の没落で職を失い女歌舞伎の一座を組んで「女役者」となった。

1891（明治 24）年に井伊蓉峰（1871-1932）一派六人の、男女合同改良演劇が成美館で旗揚げされた。芸者だった千歳米坡（1855-1918）はこの時のメンバーのひとりである。この演劇集団は、壮士芝居とは、芸術性をもとめた。読売新聞によると、「演目は依田学海作、『政党美談淑女の操』と『豊太閤裂封棚』で、鳴物は使わず拍子木で気絶妙絶なる破天荒の新舞台」²⁷であったが、興行はわずか 15 日間であった。しかし、女形廃止の演劇改良論者の依田学海にすれば、この公演は、女優の復活という意義のあるものであった。

今日、貞奴を語る際に「日本の女優第一号」という言葉が一人歩きをしている感があるが、貞奴は女優第一号といえるのか、法月は「ひとつの見方として」という但し書きとともに「プロの女優として登場してそれを貫いたという意味で、近代の女優第一号というのは貞奴であろう」²⁸と河竹登志夫の見解を引いている。法月が「ひとつの見方として」した理由は、貞奴より前に「女優」は大勢いたからである。実際に 1903（明治 36）年に初めて日本の舞台に立った時点での貞奴を「女優第一号」と称することは難しい。なぜなら明治 30 年代の演劇の舞台には 3 種類の女性演技者がいたからである。まずは「お狂言師」にルーツを持つ。次に新派や新劇の舞台に立つ「女優」で、帝劇女優学校が出来るとその卒

27 読売新聞 1891 年 10 月 29 日

28 法月敏彦 「二つの演劇改良—明治中期の大阪演劇改良会と東京演劇改良会—」『芸術研究：玉川大学芸術学部紀要』(7)（玉川大学芸術学部 2015 年）1-11 頁

業生は「新女優」という呼ばれ方もした。そして3種類目が歌舞伎にも新派にも出演する「女役者」と「女優」の両方の仕事をこなす存在である。貞奴の初舞台〈オセロ〉にはこの「女役者」と「女優」の両方をこなす女性二人が共演した。一人は本来「女役者」であった市川久米八（1858-1913）で、歌舞伎以外の舞台では「女優」として守住月華の名で演技をした。もう一人は市川久米八の弟子で後に舞踊家藤蔭静枝（1880-1966）になる内田静枝であった。

洋行帰りの貞奴を一目見ようと集まった観客はこの三人をどのように見ていたのだろうか。貞奴も守住月華も内田静枝も「女優」と認識していたのだろうか。そもそも「女優」という言葉を日常使っていたのだろうか。1887年～1925年までの『読売新聞』における「女役者」と「女優」の表記を見てみると、実に多様ないい回しがなされていた。1880年には歌舞伎を演じる「女役者」に対して女俳優と書いておんなやくしゃのルビがふつてあったり、1892年には女優と書いてじょゆうのルビだが内容はいわゆる女役者と称される演劇集団であったりする。1920年代になると歌舞伎を演じるのは「女役者」、新派や新劇に出演するのは「女優」と使い分けた記事も見受けられる。1903（明治36）年の貞奴の日本の初舞台当時はまだ「女優」という言葉は浸透していなかったのである。

貞奴の初舞台〈オセロ〉は観客にとっても初めての西洋演劇であっただけでなく、女性の役は女形が演じるのが常であった。そこに登場した歌舞伎を演じない貞奴は、観客の認識の上ではあくまでも「女役者」であって、守住月華や内田静枝と区別するなら貞奴は「洋行帰りの女役者」であったと推測される。そして、守住月華と内田静枝、この二人と貞奴が決定的に違う点は、演劇改良のいうところの列強を視座とした「近代を象徴する」という要素を持ち合わせているか否かという点にあるといえよう。つまり、西欧で人気を博した貞奴はその経験ゆえに近代を象徴する存在となり得たということである。

3) 演劇史における翻案『オセロ』と「正劇」

音二郎は自身が西欧演劇から学んだ要素を取り入れた新たな演劇を正劇として打ち出した。それは音二郎にいわせると「スピーキ劇」で、対話劇、即ちドラマを意味する。また、鳴り物や歌舞を不要としている。この点は大笹吉雄²⁹によれば、川上音二郎が新派の「音楽劇」が歌舞伎に準じて定着しつつあることに対抗したもののようである。さらに正劇では「女性の役は女優に」という特徴がある。これにより貞奴も女性の役を演ずる女優として舞台に立つことになった。ちなみに、音二郎を新派とする意見もあるが、正劇にお

29 大笹吉雄 『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、1985年

いて音二郎は、「女性の役は女優に」と主張するのに対し、川上のもとを離れた井伊蓉峰と名女形である河合武雄とが組んだ新派劇とは区別するべきだと考える。

そしてこうした音二郎の演劇活動である正劇のさきがけとなったのが 1903 年の硯友社の江見水蔭の翻案劇『オセロ』である。音二郎はこの正劇においては多方面で斬新な改革を試みている。

作家の優遇と戯曲の尊重もその一つである。翻案『オセロ』の脚本は、硯友社系作家江見水蔭(1869-1934)に依頼したが、彼に支払った翻案料は 1,000 円と超破格の高額であった。都新聞でも、一編で 500 円以上というのは過去に例がなく、文士を優遇するこの報酬は文芸界にとっても良いニュースであるとしている。³⁰ 1903(明治 36)年当時の 1,000 円とは、神田で、地価が最高値地域に 70 坪以上の土地を購入出来る金額であった。浅草ならば、100 坪以上であった。³¹

舞台装置に関しても音二郎は大きな挑戦をした。上演劇場の明治座はもともと歌舞伎を観劇するつくりになっているが、そこに、音二郎は、明治座の歌舞伎風大道後を使わず、すべて西洋式の家具を調達した。また客席から見ると額縁に見えるプロセニウム・アーチを歌舞伎舞台にしつらえた。この装置は洋画家小山正太郎に由来した。色電気による照明をしようとした。さらに花道を使わない。登場人物には洋式の軍服をきせる。そして題名の「オセロ」を原作のまま翻案『オセロ』とした。音二郎はこうした劇場の改新とともに観劇中の飲食の禁止や、上演時間の短縮、また下足番の廃止などをもとめたが劇場関係者の反対にあい実現しなかった。

次に女優の起用をみてみると以下のようなになる。

1903(明治 36)年初演配役に 3 人の女優を登用

鞆音：川上貞奴（女優）（2月3日付け読売新聞では久米八（守住月華））

お宮：守住月華（女優）（2月3日付け読売新聞では川上貞奴）

室鷺郎：川上音二郎

伊屋剛蔵：高田実

勝芳雄：藤澤浅二郎

芸子琵琶香：山田九州男（女形）

原作にない鞆音の侍女糸子：内田静枝（女優）³²

30 前掲 石澤秀二「特別寄稿論文 音二郎の正劇『オセロ』考」 7-8 頁

31 下川歌史『明治・大正家庭史年表』河出書房、2003年 299 頁

32 前掲 石澤秀二「特別寄稿論文 音二郎の正劇『オセロ』考」 11 頁

女優にかんしては先にもふれたように、貞奴のほかには守澄月華（市川久米八）と内田静枝を起用した。女形を使わずに、女性の役は女性にというのが大前提であった。しかし、この翻案『オセロ』には女形も出演している。芸子琵琶香役の山田九州男と、初舞台で内田静枝と交代させられた藤島史郎である。女形の起用に関しては、音二郎の正劇の柱である「女性の役は女優に」といった主旨に反するようだが、単純に、女優の養成が間に合わなかったと考えるのが妥当であろう。正式に、音二郎と貞奴が女優の養成のために「帝国女優養成所」を開設するのは、1908(明治 41)年、翻案『オセロ』初演の 5 年後のことである。

次に興行成績をみると、この公演は場代一間 9 円 50 銭という高値³³が大入りで、音二郎一座は東京公演の後、京都で 7 日間、大阪で 5 日間、神戸で 15 日間と巡演して大入り大盛況であった。これを「演劇的事件を越えた社会的出来事といえる成果」³⁴と石澤は評価している。ちなみにこの 9 円 50 銭というのは、同年の歌舞伎座の公演が最安値 25 銭、高値が 5 円 50 銭、そのほか茶代、座布団代などで 50 銭をプラスしても最高 6 円³⁵となる。そうなると一間でひとりあたりが 9 円というのはかなりな高値である。

近代国家の表象と翻案『オセロ』に見る帝国主義

音二郎にとって翻案『オセロ』は正劇と称した自身の演劇活動の新たな展開の場であった。それは舞台装置や女優の当用といった新しさだけでなく、国家に寄り添う、ナショナリズムの表現の場でもあったといえる。演目の内容は次のとおりである。

陸軍中將室鷺郎（オセロ）は大蔵大臣布良盤城（ブラバシオン）の娘・鞆音（デズデモーナ）と秘密結婚する。鞆音が「昔から身分の賤しからぬ家筋」である布良伯爵の一人娘であるのにたいし、鷺郎は「身元は何だか分からないし、色の黒いゴツヘミした」人物で、「事に依ると新平民かも知れぬ」という噂がある。緊急の呼び出しが入り、鷺郎と布良伯は内閣

33 若林雅哉「明治期の翻案劇にみる受容層への適応—萬朝報記事「川上のオセロに観る」をてがかりに」『人文知の新たな総合に向けて 21 世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」 第 2 回報告書 2(哲学篇 1)』（京都大学大学院文学研究科 21 世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」、2004 年）112 頁

34 前掲 石澤秀二 「特別寄稿論文 音二郎の正劇『オセロ』考」12 頁

35 前掲 森永卓郎 『物価の文化史事典』 336 頁

総理大臣邸に向かう。「台湾の土匪が清国の海賊共と連合」「澎湖島の吉貝島に海賊村を造つて、良民を苦しめ」ているという。そのため「台湾土民の人心は非常に動揺し」「一部の人民に不穩の形跡がある」らしい。鎮圧のため鷺郎中将を台湾に派遣、鎮圧後は鷺郎が台湾総督に就任することになる。植西内閣総理大臣は、「維新の元勳たる布良伯の令嬢」鞆音と、「一代の武勳で今日の地位を得」た鷺郎との縁組見を良縁と考え、「昔流の系図論」に固執しようとする布良を批判、布良と鷺郎を和解させようとするが、布良は聞き入れない。鷺郎らが台湾に到着する迄には、海賊は嵐のため壊滅、「これも全く陛下の陵威と、將軍〔鷺郎〕の威光に依る所」とされる。鷺郎の部下・伊屋剛蔵（イアーゴ）は、鞆音と勝芳雄（キャンオ）との不倫の噂をたて、鷺郎を陥れようと計画。

最初は証拠もなく妻の不倫を信じるようであれば、それは「生蕃人の智識の程度」であるとしてとりあおうとしない鷺郎であったが、次第に疑いは確信に変わっていく。動乱し始めた人心を鎮めようと努力するが失敗を重ね、内地のメディアで、先の「海賊退治の節に、良民まで殺戮した」と書きたてられ、本国に召還されることになる。その晩、鷺郎は鞆音を殺害。伊屋の妻・お宮（エミリア）の告発によりすべてを知った鷺郎は、「武士道を忘れた」自分を「生蕃人」にたとえ自害する。

（江見水蔭翻案「オセロ」『文藝倶楽部』第9巻第3号（一九〇三年二月、博文館））³⁶

吉原は「一七世紀初頭に上演させたシェイクスピア『オセロ』にける、黒人將軍オセロと白人女性デズデモーナのキプロスでの悲劇は、一九〇三年の東京で、被差別部落出身と噂される台湾総督・室鷺郎と貴族院議員令嬢・鞆音の、台湾澎湖諸島を舞台とした悲劇となった」³⁷と、翻案『オセロ』とシェイクスピア『オセロ』を比較し、他者を周縁化しようとする差別の構造という共通点を見いだしている。そして1894年の日清戦争の勝利により近代化を確信した日本は、文明と野蛮という尺度でアジアをとらえるようになり、西欧列強と同様に、帝国として、アジア軽視する傾向を強めていった。音二郎の翻案『オセロ』はそうした日本の姿を映し出したものだと理解する。

36 吉原ゆかり「江見水蔭翻案・川上音二郎一座上演『オセロ』一重層化する〈周縁〉

（特集 帝国の周縁）――〈帝国〉という問題』『社会文学』（21）（日本社会文学会、2005年）19-30頁（江見水蔭翻案「オセロ」『文藝倶楽部』第9巻第3号（一九〇三年二月、博文館））

37 前掲 吉原ゆかり「江見水蔭翻案・川上音二郎一座上演『オセロ』一重層化する〈周縁〉（特集 帝国の周縁）――〈帝国〉という問題」11頁

また、石澤秀二は、音二郎が『オセロ』に込めた帝国主義的ナショナリズムを初演の日付からも読み解いている。「音二郎の正劇『オセロ』は、きわめてアクチュアルな国威発揚の政治性を担った上演になったと言える。しかも初演日は明治三十六年二月十一日、神武天皇即位を記念する大祝日、紀元節当日の明治座である」³⁸。この石澤の指摘により、音二郎が「正劇」における翻案『オセロ』を単に、新たな演劇として明治座で公演しようとしたわけではなく、皇国日本を意識して、帝国主義的植民地政策を正当化する意気を高めようという思惑も内包していたと考えられる。

石澤は江見水蔭や音二郎が思っていた以上に、翻案劇『オセロ』は政治性、社会性を獲得したとし、その要因に台湾問題を上げた。そして江見の翻案の台詞においてその指摘を説明している。

台湾問題は当時の一般民衆にとっても、記憶に新しい現実性があったと推測できる。しかも海賊退治の恩賞として台湾総督に任命すると言う。その理由として首相は「今まで台湾総督は陸軍大臣の兼任になって、重に民政長官が引き受けてやっておる。それではどうも物足らぬようであるから」室中将が「海賊討伐から引き続いて台湾を治めてくださったら、民心の動揺ということはなかりょうと思う」というのである。つまり「民政支配ではあきたらず、日露戦争を眼前にして、再び軍部支配の意図を示唆する、と言えなくもない首相の発言である」³⁹。

こうした演目の内容から音二郎の意図を読み取ろうとする試みとともに、森田は音二郎が『オセロ』を選んだ理由の中に音二郎の真意を見出そうとしている。森田⁴⁰の考察をまとめるとつぎのようになる。

音二郎が、翻案『オセロ』を選んだ理由を、欧米で評判を得た『芸者と武士』と『オセロ』の類似性から説明している。

音二郎は1901（明治34）年1月に帰国してすぐに、巡業中に客死した二人の座員の往生際を劇化した、『洋行中の悲劇』を上演するが失敗に終わっている。そして、次の演目が『オセロ』である。

38前掲 石澤秀二 「音二郎の正劇『オセロ』考」7-8頁

39 前掲 石澤秀二 「音二郎の正劇『オセロ』考」12頁

40 前掲 森田雅子『貞奴一禁じられた演劇一』 145-150頁

まず、音二郎は、『洋行中の悲劇』の失敗から、観客が求めているものは悲劇物や教訓物ではなく、恋愛における悲哀や、嫉妬や執着といった人間の容易に説明しがたい行為を演劇に求めていることを知った。

『オセロ』の筋は、『芸者と武士』や『道成寺』の反転バージョンである。

つまり、『芸者と武士』は女の嫉妬の恐ろしさを、それたいて『オセロ』は男の嫉妬の恐ろしさを語っている。身分のモチーフにおいても、『芸者と武士』は女性が遊女で男性が武士、『オセロ』では、女性が貴族で男性が新平民といった性別の逆転は見られるが、高貴なものと同様の低いものという点で類似している。

こうした森田の考察からは、音二郎は大げさな悲劇を演じるよりも、日常の中で、多くの人間が共有する怒りや喜びといった感情の琴線にふれる演劇を目指したことが推測される。それは歌舞伎の大げさな表現を嫌い、ドラマ、対話劇に演劇の活路を見出そうとした音二郎の根幹を物語っているといえるのではないだろうか。

4) 翻案『オセロ』に対する評価

音二郎の正劇、翻案劇『オセロ』の初演に対しては、大多数が舞台装置、俳優の演技、音二郎の演出を褒めている。しかし、「翻訳劇がよかったのでは」といった意見もあった。

川上にして若し真に欧州演劇の面影を我国に伝えんとするにあるならば何故に五六年前否十数年前より既に己にわが観客の目に飽きたる現代の人物に翻案せしめたるか舞台を台湾に取りしは必ずしも不可なりというにあらざれども出来得べくば『オセロ』に伴う服装をも場所をも共に移して唯だ言葉のみ之れを日本化したるならば却って本意に叶うべきにあらずやと思ふ我国にて欧州演劇を聞く久しけれども未だ之を目に訴えたるものなし⁴¹

この記事は、設定を日本風にした音二郎の演出には、欧州での演劇の経験がいかされていない。したがって『オセロ』の原初にならった設定にした翻訳劇のほうがシェークスピアの本質が出せるとしている。『オセロ』を観劇したシェークスピア学者、坪内逍遙も、翻訳劇を正当とし、実際に異文化体験から生まれたものを、正当ではないと考える傾向にあったため、上の記事の記者と同様に不満がのこったようである⁴²。森田は翻案劇『オセロ』に見ら

41 「明治座の「オセロ」(国民新聞 明治36年2月10日(白川宣力 『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—』雄松堂出版 1985年)) 380—381頁

42 前掲 池内靖子「近代日本における『オセロ』の翻案劇」

れるような日本風への変更による「偽物性」こそが、次の文化を生む活力になるとし、坪内ら知的エリートの西欧絶対主義を批判している。⁴³

大方の新聞記事は正劇の新しい舞台効果や演出を好意的にとらえている。「読売新聞」明治36年2月12日」は、照明と舞台装置について詳しい。

さて同日の事にては、勿論整頓したるにはあらねど、電灯の赫々たる舞台の全面の見切りとして九枚笹の定紋を付けたる大額縁は、即ち社会百般の事実をばここに扁額として、公衆に現すといえる、かの泰西の劇場に人世を照映するといえる、上下天地の大鏡に擬えたるものにして、三幕目の澎湖島のパノラマ風の海岸をみせたる、危観の言う可からざるに加えて、大詰城内輦音の寢室に及ぶ二枚廻しの飾り付け、長谷川が大道楽に細工したるだけ、空前の大道具にして壮且つ美、さながら観客をして台湾に在るの想いあらしむ。貞奴が日本に初舞台の一役は、正に此の興行の呼び物なるべく、

さらに、「読売新聞」明治36年2月13日」においては舞台上の俳優の様子が説明されている。

二幕目の澎湖島上陸に五十名の兵士を出だし城内の夜会に台湾の芝居、黒奴の舞踏等を見せ貞奴、久米八、静枝の三女優がおかめの面を冠りての凱旋踊りには喝采最中に雷の如くなりき、なほ同劇が幕切れになりて拍手喝さいすれば再び幕を揚げて諸優の謝意を以て立礼するさながら西洋の劇を観るが如し

こちらの記事からは、五十名の俳優と三人の女優が踊るさまから、舞台のリアリティが伝わってくる。また、カーテンコールがなされたことも説明されている。しかし、視点を変えると、凱旋踊りへの拍手喝さい、黒奴といった表現からは、台湾を見下す観衆の姿が見て取れる。これにより音二郎の帝国主義的ナショナリズムが観客に伝わったことが理解できる。

また、このことから貞奴は音二郎との関係においては、当初は「正劇」という新たな演劇活動のうえで、「女優」として姿を晒す必要性があったが、舞台に立った瞬間から、音二郎のナショナリズムを共有する存在として観客の前に存在することとなった。そしてもう一方の演劇改良推進派も、近代化を体験したという括弧付きで貞奴に「女優第一号」と称すること

43 前掲 森田雅子『貞奴物語 禁じられた演劇』

をのぞんだ。それはまた文明開化をはたし、西欧列強に肩を並べるほどに日本が成長したことを、観客に認識させる役割をもっていた。

こうしたことから、貞奴が「女優第一号」として期待された役割がみえてくる。それは近代化の象徴としての女優、そして「正劇」という新たな演劇のための女優として舞台に立つことは、「女優第一号」として、観客に、西欧を仰ぎ見て自己の存在を確認する日本とアジアに帝国主義的植民政策をする日本とを認識させる役割をになうということである。

第3節 明治が期待する演劇—演劇改良—

1) 演劇改良運動がおこるまで

ここであらためて、演劇改良がいかるうものだったのかを抑えておきたい。欧化政策のなか、1886（明治19）年の演劇改良会の発足により、演劇改良が本格化する以前から、演劇（歌舞伎）をふくむ芸能の領域は、国家の権力により、国民教化の道具となるべく方向づけをされ、規制の対象となっていた。

1872（明治5）年には、政府による芸能をめぐる大きな改革がなされた。まず2月に芸能内容が規制された。東京府が歌舞伎の三座（中村、市村、守田）年の座元にたいし、「淫風醜態」で「荒唐無稽」な歌舞伎の筋書きを改良し、「残忍卑猥」な部分を除いて、西洋人に見せても恥ずかしくない「高尚な演劇」にするよう諭した。⁴⁴ さらに歌舞伎作家にたいして、演目は「勸善懲悪」を旨とすること、さらに「史実を尊重」し史実に反する内容を禁じた。

この時期、政府は国民教化の基本として「敬神愛国の体現」、「天理人道の明確化」、「皇上の奉戴・朝旨の遵守」⁴⁵からなる三条の教則を公布しており、歌舞伎の改良は歌舞伎による民衆の教科の手段とされていった。

またこうした国民教化の方針を背景に能、狂言、音曲、歌舞に対する規制も打ち出された。第一が天皇の権威を守るための天皇制毀損の禁止。第二に風俗を乱さない、勸善懲悪を旨とせよといった芸能内容への干渉。第三に旧幕時代に悪所にとじこめていた歌舞伎役者を解放し、改めて芸能を職業とするものを法規制の対象とした。

次いで、9月には、芝居に興行税が定められ、鑑札を下付することにより無免許のものは興行が禁じられた。次いで10月には、寄席、相撲、曲馬なども免許鑑札制となり、これに

44 浦和光『「悪所」の民俗誌 色町・芝居町のトポロジー』文芸春秋、2007年 260頁

45 大日方純夫「芸能と権力」（羽賀祥二編『幕末維新論集 第11巻 明治維新の文化』吉川弘文館、2001年、79頁

より芸能は公的秩序のもとで税の負担が課され、さらに規制の対象となった。この劇場と寄席に対する課税は、1875（明治8）年には、芸能者個人にもおよび、俳優は上・中・下の三等、寄席出稼ぎは上・下の二等に分けられ、それぞれ課税された。大日方の「『明治9年東京府内統計表』などの表⁴⁶によると、1876（明治9）年当時の税額は以下のとおりである。

劇場数 10 件

免許税：初年 300 円、次年より半額

日 税：興行上り高 100 分の 1

俳優数 295 名

免許税：上等 5 円、中等 2 円 50 銭、下等 1 級 1 円、同 2 級 50 銭、同 3 級 25 銭。

俳優に課せられた税は月額である。当時の労働者の平均賃金から推測すると、1877 年の東京品川での男性の日雇い農作業が 18 銭⁴⁷であることから、上等にランクされた俳優の毎月の税額 5 円は、日雇い農作業の約一月分に相当する額である。また、1877（明治 10）年の女性の機械織職人の日雇い平均賃金が 7 銭 5 厘⁴⁸であることから、俳優下等 3 級の税金月額は、女性職人のほぼ 3 日分ということになる。

こうした課税対策の他に、政府は改革のひとつとして、旧来、都市部から離れた地域に隔離していた劇場（座）年に移転の自由をあたえた。これにより天保の改革以来、浅草猿若町に隔離されていた歌舞伎三座の一つである守田座は、2 月に都市部である新富町への移転許可をえて、10 月には開業にこぎつけた。

1872（明治 5）年のこうした芸能をめぐる改革は、政府の文明開化政策の一環をなす「解放」であったが、他方では、新たな秩序のもとに芸能を再編成するという両義的な意味合いを含んでいた。

政府による、演劇を含む芸能諸種の規制による国民教化の姿勢は以後、次のように進んでいく。

1873（明治 6）年には、東京府は政府の許可をへて、府下の劇場への課税権利等の権限を得た。よって前述の劇場と俳優等の税金の徴収は東京府によってなされた。さらに、東京

46 大日方純夫『明治9年東京府内統計表』などより作成 「芸能と権力」（羽賀祥二編『幕末維新論集 第11巻 明治維新の文化』 284頁

47 森永卓郎『明治・大正・昭和・平成 物価の文化史事典』展望社、2010年、452頁

48 同上 森永卓郎 450頁

府は課税権利とともに、演劇に対して内容に注文をつけるといった、政府の国民教化路線も踏襲した。

1875（明治8）年10月25日、政府は東京府の所管の行政事務のなかから、営業や風俗といった諸種の事務を警視庁に移管する措置をとった。これにより演劇場、相撲場、寄席等は警視庁の取り締まり規制の対象となっていた。

まず、1877（明治10）年には寄席取り締まり規制を制定して、寄席の営業者には警視本庁へ願い出て鑑札を受けることが義務付けられた。劇場や演劇に対しては、劇場の建築に制限が加えられたが、これは、防火、安全上の観点からである。しかし、翌年1878（明治11）年には、営業興行中に、警部、巡査といった警察権力がこれを監視することとなった。監視の際の注意点は「皇徳を汚すこと」「風俗をみだすこと」「勸善懲悪の主旨を失すること」の三点であった。

上記のように、明治初期には芸能を国民教化の手段とするために、芸能内容に介入して、規制をくわえた。さらに、1876（明治9）年以降は、芸能は警視庁の管轄となり、警察による芸能関係の規制が強化され、また営業許可性も成立していった。こうした背景のなかから、1980年代にはいると、政界、財界の渡航経験者のなかから、日本の近代化のために、西欧式の演劇と劇場を必要とする声が上がった。演劇改良はこうした声により始まった。

2) 演劇改良—文明開化のあかしとして

1870年代後半、天皇制近代国家形成における「国民教化」のために、警察権力による演劇への規制が厳しくなっていた。そうしたなか、1880年代になると、海外経験者たちの中から演劇改良の声が上がった。この演劇改良は、当初は、従来の演劇規制をたもちつつ、文明国家のあかしとしての演劇や劇場の完備を目指すことを目的とした。しかし、日清戦争を機に、しだいに、演劇改良は帝国主義的植民地政策を支える「ナショナリズム教化」を目指すものに変容していった。

ここでは、日清戦争前、演劇改良の目的が文明国家を象徴する演劇とその環境の整備を目指していた状況を見ることとする。

1878（明治11）年4月末に、演劇改良のさきがけとして、内務大書記官兼太政官大書記官の松田道之邸において、今後の演劇のありかたに関する懇談会がもよおされた。参加者は、演劇愛好者の松田道之。官界からは伊藤博文、中井弘、沖守固。劇通として漢学者で改良論に熱心であった依田学海。劇界からは守田勘弥、団十郎、菊五郎、などが名をつらねた。

主な発言として、伊藤は、「西洋の演劇は高尚で道理にかなっているし、観客は上品である。さらに俳優も観客の玩具ではなく学識がある」とする「西欧追隨的姿勢」⁴⁹をとっている。また、依田は、「劇は史実と理義を重視すべき」といった「忠孝思想を根幹とするナショナリズム」⁵⁰を唱えたとされている。

このことから、この懇親会の参加者は、芸術的な観点から演劇をとらえ、改良の在り方を模索するのではなく、文明開化の象徴として演劇がいかにあるべきかを重視していたといえる。その背景には、当時の政府が、外交政策上最優先とする、不平等条約改正と、治外法権の撤廃を目的とした欧化政策があった。欧米諸国に近代化日本を印象付けるために、井上馨らによって 1883（明治 16）年に建設された鹿鳴館は欧化政策の象徴的な存在である。

演劇改良は 1880（明治 13）年にはいると、徐々に本格化するが、この時期は、欧化のために、多岐にわたる改良論が興りはじめていた。服装の洋装化、靴の着用、断髪、女子教育、文学、などで、演劇改良もその流れにあった。

伊藤博文系の政界、財界の要人たちと、西洋に留学経験があり、西洋文明を体験し近代的な学問知識をもった一部の知識人たちによって推進されたこの演劇改良に、劇界からは 12 世守田勘弥と 9 世市川団十郎が協力した。

1886（明治 19）年には、演劇改良会が発足したが、会員の構成からして、この会は政府の御用機関であつといえる。翌年の 1887（明治 20）年には、井上馨邸で天覧歌舞伎おこなった。しかし、この演劇改良会は、伊藤内閣（第一次）年の瓦解に加え、会員同士の「目指すところの違い」から、わずか 2 年あまりで終息してしまう。しかし、会員の大半は、1888（明治 21）年に新たに結成された日本演芸矯風会に参加し、後には伊藤博文や渋沢栄一、大橋喜八郎によって帝国劇場が開設され、さらに女優の養成、登用といった具体的な成果をみせた。

では、政府の鳴り物入りで立ち上げられた演劇改良会は、具体的にどのような活動を試みたのであろうか。それは演劇改良会の活動を見ることから始まる。

3) 演劇改良会

49 大谷利彦「演劇改良と西洋」『武蔵野英米文学』武蔵野英米文学会（2）年 1970 年、88 頁

50 同上 大谷利彦 88 頁

1886（明治19）年演劇改良運動のピークにあたるこの年、伊藤の娘婿、末松謙澄を発起人とする「演劇改良会」が立ち上げられた。当時の新聞にこの会の主旨とともにそうそうたる会員たちの名が記されている。

演劇改良会 兼ねて世上に噂ありし如く今度朝野の貴顕紳士が演劇改良会というを組織され、左の趣意書を頒布されたる由

演劇改良趣意書

下名者等深く世態人情に感ずる所ありて今般演劇改良会を設立す本会の目的とする処ろ左の如し

第一 従来演劇の陋習を改良し好演劇を實際にい出さしむる事

第二 演劇脚本の著作をして荣誉ある業たらしむる事

第三 構造完全にして演劇其のほか音楽会、歌唱会等のように供すべき一演芸場を構造する事⁵¹

引き続き紙上では改良の主旨が上記の三項目に沿って説明されるが、大まかに要約すると次のようになる。日本の演劇である歌舞伎の現状は「猥褻野鄙」で紳士淑女には適さない。これを改良して、事実即した内容で卑わいにならず、さらに、上等社会で受け入れられるようにしなければならない。また、脚本作者は学がなく、下等な人民の関心を引くことばかりに努めている。演劇の善し悪しは脚本の出来にかかっているのだから、脚本は学者や名士が手掛け、優美で高尚の趣を持たせなければいけない。そして、どんなに良い脚本でもそれを演じる劇場がなければ意味がない。歌唱会や音楽会、やがては西洋の芸術家が舞台に立つことも考えて、新たな劇場を造らなければならない。また役者の粗悪な化粧、演劇時間の長さ、劇場の混雑も改良の必要がある。

次いで、上記の演劇改良趣意とともに、「演劇改良会」の立ち上げの際の関係者、総勢69名の名が、会員と賛成員と内わけされて記されている。会員は22名で、主だった名は政界からは末松謙澄、外務大臣井上馨、文部大臣森有礼。財界からは渋沢栄一。学者、作家から福地源一郎（桜痴）、依田百川（学海）、外山正一である。賛成員としては47名が名を連ねており、目立つところでは政界からは伊藤博文、大隈重信、西園寺公望。財界からは大倉喜八郎、三井養之助などがいる。

51 「演劇改良会を設立 発起人、賛成員に伊藤総理ら貴顕紳士ら多数」『読売新聞』1886年8月7日

こうした政界、財界、学会の重鎮が一丸となって、脚本の高尚化や、劇場の建設を掲げる演劇改良会の在り方に、異論を唱えたのが森鷗外であった。鷗外は西欧の演劇を「楽劇」と「正劇」の二つに分類し、歌舞伎を「楽劇」的とみなし、日本に必要なのは「正劇のための簡樸の劇場」⁵²であるとして、劇場の在り方にこだわった。ここでいう「正劇」という語は、後年、1903（明治36）年の川上音二郎の『オセロ』から始まるシェイクスピア劇上演活動に踏襲されていく。鷗外が理想としたのは、西洋をまねたデコラティブな劇場ではなく、近代の写実的な台詞劇のための、簡素な、築地小劇場のような劇場であった。

しかし、演劇改良会や森鷗外が、自らが目指す演劇改良に符合させて劇場建設を論じているのに対し、現実問題として、改良は必要であった。劇場での火災被害がそれである。1884（明治17）年、静岡の静座が出火全焼し、女役者ら13人が死亡した。また、この時期、東京の猿若座（旧中村座）は、1882（明治15）年に出火し、3年後に新装開場したものの11日後に再び出火して全焼してしまった。これは客席で観客が吸う煙草の火が座布団に燃え移ったり、舞台を照らすランプの転倒で火が燃え広がるなど、蠟燭の炎が火災の原因となることもあった。この時期、一般庶民が歌舞伎を観劇する芝居小屋では、観客席は板敷きの平土間に座布団を敷いて座った。観劇中の飲み食いも当たり前であった。また、時にはアンカや火鉢も持ち込まれたようだ。こうした観劇環境の改善をふくめ、演劇改良会は火災に強い劇場の建設を重視していたということである。

4) 末松謙澄と外山正一の「演劇改良論」

1886（明治19）年に、演劇改良会の22名からなる会員のうち、二人が独自の「演劇改良論」を著した。一人は会の発起人の末松で、「演劇改良意見」⁵³を、もう一人は外山正一で、「演劇改良論私見」⁵⁴世に出した。

末松（1855-1920）は明治、大正時代における官僚、政治家である。最初は『東京日日新聞』の記者であったが、1875年に同新聞社社長の福地源一郎（桜痴）の紹介で伊藤博文と出会い官界に転じた。1878（明治11）年に在英日本公使館付として渡英し、1890（明治23）

52 石澤秀二「明治期の演劇改良について」『演劇人』通号16（舞台芸術財団演劇人会議、2004）年、188頁

53 前掲 末松謙澄「演芸改良意見」1886年 『明治文学全集 79 明治芸術・文化論集』（1975初版 1989年第4版 筑摩書房 99-111頁

54 外山正一「演劇改良論私考」1886年 『明治文学全集 79 明治芸術・文化論集』（1975初版 1989年第4版 筑摩書房 138-148頁

年3月にケンブリッジ大学卒業と同時に、文部省参事官として帰国命令を受け、4月に横浜に帰ってきた。1889（明治22）年に伊藤博文の次女生子と結婚している。⁵⁵ 末松の「演劇改良意見」における説は、特権階級に属する人間のもつ、庶民の意識との乖離がみられる。

演劇改良を要する理由は精しく申すには及ばず先づ我東京は栄光の下に在る日本第一の都会にして諸般の事物悉く其の面目を改め旧新交代の此節柄独り演劇のみ矢張り昔し通りと云う次第では仕方がありません、そのみならず我邦の人士中にて中等以上の人には真に其耳目を娛しましめ且つ其の精神をなぐさむるに足るべき者として一つもございりません下等社会と雖も恐らくは左様でありませう独り演劇と云うものあれども是とても中等社会以上の人より看れば今の日本芝居は満足はせぬども仕方なく見て居る有様殊更に雲の上つ人に至っては頭から芝居見物は出来ず是さえも衆と共に楽しむの意に戻り人民のみが楽しむでは吾々人民の得手勝手であるとも申すべしこれにつけても改良は必要であります⁵⁶

この末松の説による「栄光の都市東京」とは天皇が住む都という意味がこめられていると考えられる。さらに下等社会、中等社会以上、雲つ上の人という表現からは、天皇制国家における階級意識を読み取ることができる。さらに、末松は、自身の階級意識を基軸に、演劇改良は、中等以上の人々を楽しませるためのものと言及している。こうしたことから、演劇改良は、下等社会の住人とされる人々、恐らく一般庶民に、天皇制国家の社会構造を認識させるための手立てとなる期待も担っていたと考えられる。

一方、外山は明治初期の社会学者であり教育行政家である。幕臣だった外山忠兵衛の長男として、現在の東京都文京区に生まれている。6年間の英・米留学を終えて帰国後すぐに東京開成学校教授となり、1877（明治10）年には東京大学の教授となった。以降文学部長、文科大学長、東大総長などを歴任した。「演劇改良会」のころは大学論を展開し『藩閥の将来』『教育制度論』を刊行している。羅馬字会を創設するなど活動は多方面にわたり行動的知識人といわれている。⁵⁷ また、外山は1889（明治22）年2月11日の大日本

55 末松謙澄「朝日日本歴史人物事典」<https://kotobank.jp/word/>（参照2019年3月14日）

56 前掲 末松謙澄 「演芸改良意見」99頁（一部現代仮名使いに修正）年

57 外山正一「朝日日本歴史人物事典」、<https://kotobank.jp/word/>（参照2019年3

帝国憲法発布の慶祝の際に、「バンザイ」の音頭をとった人物である。もともと日本には慶賀を発生する統一された言葉がなかったが、紆余曲折の末、臨時編年史編（同年に、王政復古関係の資料集である『復古氣』を完成させた）年から提案された「万歳」が採用された。外山はこれを「ばんぜい」ではなく、漢音と呉音を組み合わせ「ばんざい」とし、協議会全員の賛成を得た。これにより、当日 11 日に、外山が二重橋外で陛下を奉迎する際に「バンザイ」を発声することとなった。⁵⁸このことは「演劇研究会」の根幹にあるナショナルリズムの一端をうかがわせるエピソードといえるであろう。

池内は「「女優」と日本の近代：主体・身体・まなざし—松井須磨子を中心に—」⁵⁹において、末松と外山の演劇改良説を比較し、共通点として、西洋風劇場の建設、新たな演劇、そして女優の登用の三つをあげている。次にそれぞれの女優登用に関する説を考察している。末松、戸山の記載は以下のとおりである。

◆ 女優登用

(末松説)

併し是迄は重もに（ママ）年男役者の事のみ申し上げましたが茲に申し上げんとするは諸君は己に疾に御覚悟の事ならんが世上にては或は驚く人もありませう余の義にあらず女形には女役者を使ふ事で御座ります此義は到底断然と行はずてはなりませんイヤ女役者がなくても拙も真の芝居は出来ません去れば演劇改良には無論女役者を使ふつもりながら此女役者はどこから取るかどうして仕込むかはまだ未発の事ゆえ今日は申し上げかねます⁶⁰

◆ 女役者の事

(外山説)

上に説きたるものの外に役者に関する改良の最も大切なものあり。其れは別の事にあらず、これまでの如く女の役を男に勤めさすることを廃して、真実の女子に之を勤め

月 14 日)

58 「「バンザイ」っていつから唱えるようになったの？」(Q&A、御祭神関係、明治神宮) <http://www.meijijingu.or.jp/qa/gosai/08.html> (参照 2019 年 3 月 14 日)

59 前掲 池内靖子 「「女優」と日本の近代：主体・身体・まなざし—松井須磨子を中心に—」

60 前掲 末松謙澄 「演芸改良意見」110 頁

させすることこれなり。女の役を男が勤め居るうちは決して高尚なる芝居は出来ざるなり。女子にあらずむば女子の情を示さむことは決して出来ざるなり。色女の体や花嫁の体は云ふも更なり、継母の仕打ちや、ヤキモチ女の身振りは真の女子にあらずむばけっして出来ざるなり⁶¹

末松、外山の女優の起用に関する論説をみると、池内が指摘するように両者とも女優ではなく「女役者」⁶²という表現を使っている。また、末松は、女役者を使うべきだとしながらも、実際にはだれをどのように女優にするかといった見解は示せないでいる。しかし、外山は、芸者が女優になればよいとして以下のように言及している。

若し品行を乱すべき男ならば、女役者をもって初めて乱すにはあるまじ。我が邦の如く外に幾人も芸妓や茶屋女の如き浮気女のある国にて女役者のみを拒みたればとて決して道徳上著き違はあらざるならむ、ただ女役者が出来たらば芸者輩が少しはヒマにならむが、さすれば芸者が女役者になるまでのことなり。⁶³

この外山の説を、池内は、「男たちの身体感覚」「文明社会のそれ自体偽善的な芸者蔑視の共有」⁶⁴という切り口で読み解いている。まず「男たちの身体感覚」として、外山をはじめ演劇改良会に関わる男性たちは「公的には国家を論じているが、男たちだけがくつろげる場では芸者のもてなしを受ける立場にあり、女性に貞操、純血の性道徳を押しつけながらも自分たちは放蕩三昧である」⁶⁵と指摘している。さらにこうした感覚は、「欧州という文明社会の性規範を強者の規範と認識することにより、芸者や遊女の世界は卑しむべきものとして自覚され、さらに、新しい演劇には遊女や遊女屋といった卑しむべきテーマは演じるべきではない、といった文明社会のそれ自体偽善的な芸者蔑視の共有」⁶⁶につながる

61 前掲 外山正一「演劇改良論私考」143頁

62 前掲 池内靖子「「女優」と日本近代：主体・身体・まなざし—松井須磨子を中心に—」104頁

63 前掲 外山正一「演劇改良論私考」143-144頁

64 前掲 池内靖子「「女優」と日本近代：主体・身体・まなざし—松井須磨子を中心に—」105頁

65 同上

66 前掲 池内靖子「「女優」と日本近代：主体・身体・まなざし—松井須磨子を中心に—」

としている。そして池内は、キリスト教社会を意識して女性に道を開くようにみせかけて、自身は旧封建社会から男性に与えられていた享楽を手放さない、演劇改良会の会員のみならず、明治政府の牽引者たちの持つ矛盾をついでいる。

また、外山の、芸者と女役者を同一線上に置く発想の延長線には、芸者と女役者と遊女を同一視して社会の周縁者とみなす思想がある。これは、貞奴が「女優第一号」となった折に、貞奴を排斥しようとする動きの原動力となった思想と同質のものといえるであろう。

このような自己の中の矛盾に気づかないまま西欧文明を規範とする姿勢は、演劇改良会においても、分裂のきっかけとなった。

5) 演劇改良会の終焉と新たな演劇改良論

1886（明治19）年に発足した、演劇改良会の活動はわずか2年で終息をむかえる。その理由は、まず、第一次伊藤内閣の瓦解により、屋台骨が揺らいだ事にある。しかし、それよりも、演劇改良会の内部で、演劇改良にたいする方針が一様でなくなったことが大きな要因であるとする。其れは「西欧追従」を支持するものと、「忠臣愛国」を重要とするものとの大きくわかれたことにある。こうした演劇改良会のほころびは、倉田『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』⁶⁷から取り上げた依田学海の日記からもみとることができる。

此会は大学の教頭多くして、皆洋楽をのみ旨みとせらるれば、本邦の故事などを喜ばるゝもの少なし。されば余が改良の主意とは大に異なりて、その説をよしとせざるもさるゆえなるべし。⁶⁸

この時、依田は自身の作品「吉野拾遺名歌誉」を、演劇改良会の会員から酷評されている。この作品は、楠正行と弁内侍を主役とする活歴風で、時代考証に重きをおいた新史劇である。あからさまな忠臣愛国劇である点が、改良会の他の会員の不評をかったようだ。依田は、こうした一部の会員の「西洋を仰ぎ見て、まねることを主張するばかりで、自国

一」105頁

67 倉田喜弘『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』岩波書店、2006年、121頁

68 依田学海『学海日録』10月17日の条（倉田喜弘『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』）年岩波書店、2006年、121頁

の文化を守ろうとはしない」西欧追従の姿勢を不満に感じた。この依田の意見に同調した福地桜痴も、「改良会の会員は日本の芝居をろくに見ず、西洋で初めて芝居をみて、それを基準に日本の芝居を批判している」⁶⁹として、会からは距離をおき、社長を務めていた日日新聞も辞して、演劇改良をすすめるために、かねてより計画をしていた、劇場建設に邁進した。それが、1889（明治22）年に現在の中央区銀座に建設された歌舞伎座である。福地は改良座としたかったようだが、関係者に止められ歌舞伎座となった。こうした福地の行動に、会員の一人である渋沢栄一は否定的であり、福地の行動が演劇改良会の挫折のきっかけになったと考えた。会の技芸方面を担当する福地に誘われて、経営や事務を受け持っていた渋沢は、以後、独自で俳優や興行師との関係を深めていき、芝居の道に入ってしまった福地との関係に、一線を画すようになった。渋沢は演劇改良会の尻つぼみとなった活動に関しては、手短に次のようにしている。

明治19年8月(1886)年

是月末松謙澄ノ主唱ニヨリ、内閣総理大臣伊藤博文・外務大臣井上馨外朝野名士及ビ実業家多数援助ノ下ニ演劇改良会成立ス。栄一、井上馨・森有礼・福地源一郎・大倉喜八郎・外山正一・穂積陳重等ト共ニソノ発起人トナル。更ニ同改良会ノ趣旨ニ基キ、福地源一郎・安田善次郎・益田孝・大倉喜八郎・岩崎弥之助・千葉勝五郎等ト共ニ改良劇場設立ノタメ資本金二十五万円ヲ以テ演劇改良会社創立ヲ企画シ、栄一之ヲ援助ス。翌二十年九月六日会社ノ設立ハ許可サレシモ、ソノ後改良会ノ不振ニヨリ同会社ノ設立ハ挫折ス。⁷⁰

渋沢は、このように演劇改良会は立ち消えても、会の発起人の末松が提唱した女優の起用や、欧風劇場の建築といった演劇改良の理念を持ち続けた。渋沢は1888（明治21）年に新たに結成された「日本演芸矯風会」に参加し、1889（明治22）年には、「旧来ノ寄席芸ヲ改良シ、上流人ノ鑑賞ニ供スルト共ニ風俗改良ニモ資センコトヲ目的トシテ」⁷¹、その理念から現在の日本橋蛸殻町に演芸場「友楽館」を開設している。ちなみにこの「友楽館」のオープニングでは、当時、芸者「奴」であった貞奴も、芳町芸者の一人として舞台上で素

69 前掲 倉田喜弘 『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』 122頁

70 渋沢栄一『渋沢栄一伝記資料』第27巻 目次詳細 「渋沢栄一記念財団 渋沢栄一」

<http://www.shibusawa.or.jp/eiichi/biography.html>

71 同上 渋沢栄一『渋沢栄一伝記資料』

人歌舞伎を演じている。さらにこの「友楽館」を実際に知る者や、館に足をはこんで、演劇、演芸の改良を体験した観客が、その様子をつぎのようにはなしている。

◆ 女形払底の時代

明治二十四、五年頃しきりに改良呼ばわりがあつて、就中演劇改良、寄席改良が呼ばれたものですが、サテソレを実行する勇気はなかつた。俳優の方にも勇気がないし、芸人はいずれも日和見で、自分から進んで、改良をするオッチョコチョイも、出そうで出ませなんだ。その癖に、一方壮士芝居が、旗上げをして芝居の方へは、改良を迫っていました。

学者側の議論家も、口で改良を唱えても、実際にはソレを行う訳のものでないから、理屈を盛んに述べているに過ぎないし、壮士劇がいたって御粗末であつたから、旧劇の方では、齒牙にかけていなかったものです。ソコで一部の改良論者は、芝居道へ向つて、男女優劇を唱導し、女形は女に限るとあげつらい、西洋劇では女は女優が演っている。男が女形をするのは、日本国より外にない。ソレが名誉ではない。無理なことをしているから、早晚ソレが女形払底の時代が来る。女優を教育すべしといっている。⁷²

◆ 改良寄席友楽館

ソレから寄席の改良の声も高く、日本演芸協会などというのが設立され、大改良を加えるといつてました。日本橋蛸殻町に『友楽館』という西洋風の立派な小屋が出来ました。神田の『錦輝館』とコノ『友楽館』とで、演劇改良が多少行われると希望され、かつ唱導されても、実際は興行主の利益主義ですから、観客が来なくつては、ソロバンが取れない。随つて入場料が割高で、肝腎の改良の実は挙がらなかつたものです。⁷³

ここには、実際の演劇改良に庶民がついていけない現実があらわれている。しかし、「日本以外には女形はいなそうで、是がヨロシクナイらしいので、女形をやめて女優にしようといつている」といっていることから、演劇改良会の目指した女優登用が人々に伝わっていることは確かだといえる。こうした人々が、実際に目に見えるかたちで演劇改

72 篠田鈺造『明治百話（下）年』岩波書店、2008年、49頁

73 同上 篠田鈺造、49頁

良を意識するには、10年後、1903年の貞奴の「女優第一号」デビューや、1908年の伊藤博文や渋沢栄一らによる帝国劇場の開場、帝国女優養成所の開校をまたねばならない。

ここであらためて、この時期の演劇改良を考えると、その特徴は、天皇制近代国家の主旨に基づく「国民教化」という地盤のうえで、文明化のあかしとしての演劇と観劇環境を整備することを主としていた点にある。ここで対象とされた演劇とは歌舞伎をさしており、末松の言い方を模すれば、演劇改良は、歌舞伎を庶民の娯楽から中流以上のための芸術に変えようとしたといえる。劇場建設も根幹はおなじである。

そして、こうした演劇改良が停滞していたこの時期に、歌舞伎に対抗するように、壮士芝居や書生芝居といった、歌舞伎とは異なる演劇が登場した。1891（明治24）年川上音二郎が「オッペケペー」で東京に進出してきたことで、音二郎、演劇改良のメンバー、そして貞奴の三者が顔をあわせ、以降、日清戦争を機に「ナショナリズム教化」を目標とする演劇改良派と、書生芝居の先駆者であった川上音二郎は、貞奴という媒体をとおしてそれぞれの演劇改良を達成させようと動き始める。そして両者の想いが集約された先に貞奴の舞台が見えてくる。

第2章 「お伽芝居」

第1節 「お伽芝居」以前の子どもと演劇

「お伽芝居」とは「お伽噺」といわれる子ども向けの伝説や昔話を芝居仕立てにして、子どもを対象に大人が演じる劇をさしているもので「児童演劇」、「児童劇」ともいわれる。「お伽芝居」という名称は、明治期に子どもを対象にした物語が「お伽噺」と呼ばれていたことに対応して巖谷小波が用いたのが始まりである。

日本の演劇史において、小波が「お伽芝居」を起こす前にも子どもは演じる側、観る側の双方の側で演劇との関わりを持っていた。明治以前から地域のお祭りなどで行なわれる演劇の原型といえる民間芸能「お神楽」や「獅子舞」を子どもたちは楽しみに観ていたし、歌舞伎を大人に交じって鑑賞する機会もあった。一方、江戸末期から明治初期に流行した少年の役者（主に歌舞伎役者の子弟）が歌舞伎を演じる「子ども芝居」が明治30年代に再び登場している。こちらの内容は大人向きのものであったが、歌舞伎が子どもにふさわしくないといった声が上がりはじめたなかであっても、少年が演じているということで、なんとなく子どもの鑑賞が許容される雰囲気があったとされている。また明治6年にキリスト教が解禁され、キリスト教の広まりとともに教会や日曜学校で演劇活動が行なわれるようになった。とりわけクリスマスに子どもたちが演じるクリスマス劇は重要な宗教的行事であり、布教活動でもあった。明治30年代にはイギリスから来日したマリオネット劇団が巡回公演をしたことがきっかけで、日本人による人形劇一座が当時の東京の大娯楽街の浅草花屋敷で興業をしている。この興業は息が長く昭和初期まで続けられた。そして、中川霞城（1850～1917）が1889（明治22）年にドイツの児童演劇の脚本を翻案した脚本〈新年の餅〉を明治の少年雑誌の一つである「少年園」⁷⁴に掲載している。中川は児童文学の分野では巖谷小波の先駆けである。

子ども向けの芝居をする「お伽芝居」の創設者は貞奴、川上音二郎、巖谷小波（1870～1933）、久留島武彦（1874～1960）の四人である。この四者の出会いや各人の活動を明らかにすることで、日本で最初の「お伽芝居」の上演に至った経緯を考察する。

貞奴と音二郎以外の発起人

巖谷小波

74 中川霞城「新年の餅」『少年園』少年園、1889年

児童文学者の巖谷小波は「お伽芝居」の第一の提唱者である。小波は貴族院議員で著名な書家でもあった巖谷一六（1834-1905）の三男として生まれた。幼少より医者になるための教育を受け、独逸協会学校に学んだが、医学の道に進む事を嫌い、文学の道を目指して硯友社に加わり機関誌の「我楽多文庫」に作品の発表をしていた。1891（明治 24）年の『こがね丸』が、児童文学者として世に出るきっかけとなった。幼い頃に、ドイツ留学中の兄からドイツ語習得のためにと贈られた『オットーのメルヒェン集』⁷⁵が彼の児童文学者としての原点であった。

『こがね丸』が好評を博したことで小波は博文館の主力雑誌「少年世界」の主筆になった。以後、作家としても博文館から国内外の民話や寓話を再話、翻訳、翻案をして「お伽噺」として納めた全 24 巻『日本昔噺』（1894～1896 年）、全 24 巻『日本お伽噺』（1896～1898 年）、全 100 巻『世界お伽噺』（1899～1908 年）を出版した。初の「お伽芝居」の演目〈狐の裁判〉と〈浮かれ胡弓〉を選択する時点では『世界お伽噺』は 100 巻のうちの 48 巻目あたりが刊行されていた。

また、1896（明治 29）年に京都の小学校で「お伽噺」の読者である子どもたちに自分の作品を話して聞かせる初の口演を行なった。これが子どもたちに好評であったことで、この経験をもとに後に「お伽噺」を中心とした物語を子どもを主とした大勢の聴衆に話して聞かせる「口演童話」を積極的に行なうようになる。1906（明治 39）年に久留島武彦がお伽倶楽部を設立してからは毎月一度「口演童話」を行ない、さらに同じ頃に博文館内に「口演部」が設けられると、主任となった久留島とともに小波も地方に出向いて「口演童話」を行なっている。「お伽芝居」のことは、ドイツのベルリンで大学の日本語教師の職に就いていた時に子どものための演劇を知ったことがきっかけである。「お伽芝居」を共に立ち上げた川上音二郎、貞奴ともこの地で再会を果たしている。そして帰国後、川上夫妻と久留島とともに本邦初の「お伽芝居」に取り組むこととなった。

久留島武彦

久留島武彦は大分県玖珠郡で久留島通寛（十代森藩主通明の弟）の長男として誕生した。関西学院で学びクリスチャンである。日清戦争で兵役につき、遼東半島に上陸し、「尾上新兵衛」の名で軍事物語を博文館に送ったことがきっかけで小波らと知り合う。

75 フランツ・オットー編『少年の大好きな珠玉のメルヒェン集』

Franzotto spamer, Der jugend Lieblings-Marchenschatz , Spamer, 1874

久留島武彦は原作者の巖谷小波と役者の川上音二郎、貞奴夫妻のつなぎ役として「お伽芝居」の初演に関わった。「お伽芝居」初演の前年に横浜のメソジスト教会で子どものための「お話の会」を開催しており、たまたま訪れた音二郎が興味を示した事が「お伽芝居」のもともとのきっかけであった⁷⁶。1904（明治37）年には巖谷小波とともに「お伽倶楽部」を創設し、各地でお伽噺を話して聞かせる口演活動を行った。さらに博文館が「口演部」を開設した際には主になって地方巡業に出かけ、やがて童話を読み聞かせる「口演童話」を中心とした児童文化の立役者となった。また、1910年には自宅近くの渋谷区青山で「早蕨幼稚園」を開設し、そのうえボーイスカウトにも関わりを持つことから児童教育者としても重要な存在であった。貞奴が1925（大正14）年に「川上児童楽劇園」を私費で創設する際には相談役を務めている。

76 横浜開港資料館のHP「『横浜新報』と「久留島武彦-横浜で始まったお伽倶楽部」によると、本稿がお伽芝居の初演としている1903年10月3日、4日の公演に先立って、1903年7月5日、6日に茅ヶ崎の小学校で久留島が川上夫妻、小波とともにお伽芝居を試みる計画があったとされる。しかし上演された資料は見当たらないため実際に開催されたかは不明とある。当時川上夫妻はヨーロッパ巡業から戻って茅ヶ崎で生活していたことと、巡業に同行していた息子雷吉が茅ヶ崎の小学校に通い始めていたことから推測すると、7月のお伽芝居試演の可能性は否定できない。しかし、実際の上演の記録がないことから本稿では10月の本郷座公演を初演とした。

お伽芝居



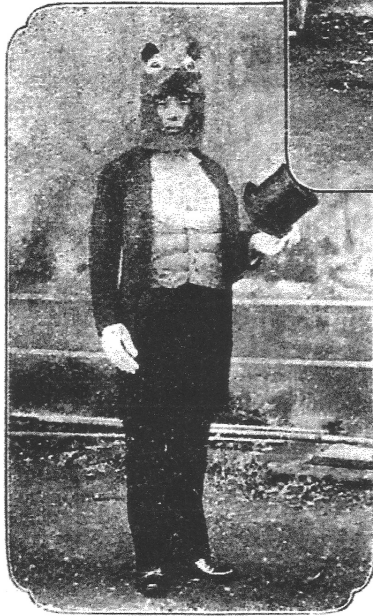
(奴貞) 獅女王



(華月) 獅大王



狐
(川上音二郎)



(藤澤淺次郎) 狸



(柴田善太郎) 羊

図 2 狐の裁判の様子



巖谷小波編 金秋画 博文館發行

世第三 界十三 お伽七 新編
附 喋り娘
浮かれ胡弓
はるの木

图 3 「浮かれ胡弓」表紙

1) 番付をもとに

まずは番付の情報を読み取ってみたい。

- 御伽芝居第一回興行
- 狐の裁判 三幕
- 浮かれ胡弓 三幕
- 明治三十六年十月三日四日両日午後壺時参拾分より開場
- 〈狐の裁判〉

場割

- | | |
|----------|----------|
| 1. 群獣の嗷訴 | 5. 再度の詐謀 |
| 2. 狡狐の悪戯 | 6. 大王の赫怒 |
| 3. 猛熊の奇難 | 7. 女猿の弁護 |
| 4. 死因の智弁 | 8. 両雄の決闘 |

役割

獅子大王：守住月華	犬：長谷梅太郎	猿老女：桃木吉之助
獅子女王：川上貞奴	鶏：藤川岩之助	羊：柴田善太郎
狐：川上音二郎	狼：中野信近	烏の妻：藤田芳美
狐の妻：石田信夫	子狐：藤井六輔	鳩：岡本梅子
熊：佐藤歳三	狼の妻：児島文衛	猫：山本嘉一
狸：藤沢浅二郎	兔：原澤新三	驢馬：津阪幸一郎

〈浮かれ胡弓〉

場割

1. 吝嗇主人
2. 路上の魔神
3. 射撃の賭物
4. 旅館の舞踏)
5. 絞台の胡弓

役割

貧青年フレッド：川上貞奴、

乞食 実は魔神：高波定二郎

乞食 実は魔神：津阪幸一郎

乞食 実は魔神：守住月華

吝嗇主人 深野牟田賢三：中野新近

下男 畑作：服部谷川

下女 おかべ：藤澤浅二郎

官吏 剣持縄夫：藤川岩之助

下役 人尾鹿郎：磯野平二郎

下役：小開調：新庄

法官：佐藤歳三

女ボーイ おまつ：藤田芳美

女ボーイ おたけ：児島文衛

客：山本嘉一

客：高波定二郎客：岡本梅子

観劇料 特等席一間 壱円五十銭/普通席 1名につき壱銭

- 本郷座
- 巖谷小波君著 世界お伽噺 全部一百冊
- 「郵便壱冊貳銭」
- 正価 壱冊金七銭、六冊金参拾九銭、十二冊金七拾五銭、二十五冊金壱円五拾銭、五十冊金貳円九十銭、

「お伽芝居」初演の演目を巖谷小波が手がけた博文館の『世界お伽噺』全集から選んだこともあり、既刊の1巻から50巻までの各タイトルが掲載されている。

日本で初めての「お伽芝居」は1903（明治36）年10月3日の午後1時30分、東京の本郷春木町にあった本郷座で幕を開けた。興行期間は10月3日、4日の2日間。演目は最初が〈狐の裁判〉で次が〈浮かれ胡弓〉であった。観劇料は営利を度外視した十銭で、子どもが菓子パン一個買えるくらいの額とした。大人の入場は児童の付添いのみに限られており三十銭、特等席は一間一円五十銭で観覧券が発売された。

二日間とも大入りで約四千人の子どもたちが初めての子どものための演劇に接したことになる。また、客席には児童の付添いの親や文学者、批評家、新聞記者らの顔も並んだ。初日は開幕前に久留島武彦が挨拶をかねて「お伽芝居」上演の趣旨を説明し、次に巖谷小波が物語を語る「口演」を行なった。会場となった本郷座は1873（明治6）年開場の奥田座から春木座と名を変え、さらに1902（明治35）年に本郷座と改称した二千五百人を収容する大規模な劇場である。一見西洋建築であるが、一歩中に入ると旧来の芝居小屋と同様の作りであった。また本郷座は「お伽芝居」初演の1903（明治36）年は劇場としてもっとも栄えた時期であった。その繁栄の背景には、団十郎と菊五郎が没したことによる歌舞伎界の不振と、次々に新しい作品を上演していた新派の人気上昇と、学生街に近かった事もあり新しいものを求める若者たちが集まりやすかったといった要因があげられる。演じる俳優の中には、音二郎と貞奴と欧米巡業で苦労をともした津阪幸一郎（1869-不明）や藤川岩之助（生没不明）の顔がある。藤澤浅二郎（1866-1917）は新派の役者としてしばし音二郎と共演のちに俳優学校を創設する。さらに守住月華（1846-1913）も本来は女役者として歌舞伎を演じるころを、この「お伽芝居」においては女優名で登場している。博文館の『世界お伽噺』シリーズの既刊分50冊分の掲載は、「お伽芝居」の演目がこの『世界お伽噺』シリーズから選ばれたことが理由である。その上この興行に当たっては、博文館が文具類を子どもたちに配ったことから広告としての掲載といえよう。当時の博文館は飛ぶ鳥落とす勢いで成長しており、紙の製造から印刷まで全て自社でまかない、販売方法も買取方式を取るといった斬新な方法で売り上げを伸ばしていった。

「お伽芝居」初演の筋書きや台本が発見されていないので、この番付は新聞、雑誌とともに貴重な資料の一つである。記載事項に注目することで初演の様子の一部を覗いてみたい。

〈狐の裁判〉

明治20年代にはすでに井上勤による翻訳『狐の裁判』⁷⁷が発表されていたが、今回の原作は巖谷小波の『狐の裁判』上下（世界お伽噺第26巻、27巻）でゲーテの作品を日本の子どもたちにも馴染めるよう翻案したもので、舞台化にあたり脚色は岩崎舜花（川上一座座付作家）がつとめた。

原作を骨子は、『狐の裁判』の主人公は、ライネッケというずる賢い狐である。日ごろ仲間の動物を騙したり危害を加えたり、残忍に皮をはいたり食い殺したりするので、仲間

77 ゲーテ著、井上勤訳『独逸奇書 狐の裁判』春陽堂、1888年

から獅子の大王に訴えられてしまう。しかし、狐はわる知恵を発揮して大王にとりいったため、周りの動物の訴えが聞き入れられないどころか逆に狐は出世をしてしまうというものである。

残念ながら貞奴と音二郎が使用した台本と筋書きが発見されていない。そこでここでは舞台の様子を知る手がかりとなる都新聞に掲載された「筋書き」を捉えてみたい。この「筋書き」は1903年10月3日の初演直前の10月1日と2日の二日に渡り掲載された。（文中の●は文字不明）

〈狐の裁判〉筋書き⁷⁸ 上の巻（一）群獣の嗷訴、狼、熊、犬、鶏、猫、鳥、羊、驢馬等の禽獣、獅子王殿の洞前に集り悪狐の為に種々の害を受けたる不平を鳴し居る、茲へ獅子王及び女王、老女（猿）侍●（鬼）を従え外より帰り来り群獣の嗷訴を聞き大に怒り（獅子）誰か有る直に狐を捕らへ来れ（狸）其お使にハ私しが来りませう（猿）イヤ狸ハ狐の甥なれば依怙あつてハならぬ故私が参りませう（猿）御身も恨みある中ゆゑ依怙がないとハ云はせぬ（獅）然らバ熊、其方参つて引摺り来たれト命じ熊ハ畏まつて出発す

▲ 同（二）狡狐の悪戯、狐の棲む祠にハ狡狐その妻と共に小狐に鳩を獲せ遊ばせ居る、鳩ハ憐れみを乞ふも許さず、終に是を引裂き料理せんとて妻子ハ奥に入る、茲へ王の使として熊入来り王の命を傳ふ、狐ハ故意と晩飯に熊の好物なる蜜を喰べ居たる處なりと云ふに、熊ハ羨み（熊）蜜があるなら少し御馳走して呉れ（狐）生憎残らず食べて了ツたが、君が少し骨を折る気なら有る處まで案内しませう（熊）夫れハ有難い丁度腹の減た處だ連れて行ツて呉れ（狐）サア参りませうト連立て出かける

▲ 同（三）猛熊の奇難 狐は熊を案内して大工の作事小屋に連来り（狐）其処の挽かけの材木の割目へ深山の蜜が隠してあるから充分にお舐めなさい（熊）でハ張番を頼むト材木に跨り割目に首を挟まれ（熊）痛い●助けて呉れト叫びながら引抜感と藻掻く、其物音に大工大勢入来り、材木にて打殺さんとするを熊辛うじて首を引抜き血だらけになつて大工を追散し逃去る跡へ狐出で（狐）馬鹿めト笑ふ、茲へ狸出で（狸）叔父さん飛んだ事をするぢやないか大王が大怒りであなたを死刑にすると云ツてますゼト種々意見する、狐是にて憤然として（狐）仕方がない、是れも

78 「狐の裁判」『都新聞』1903年10月1、2日（復刻版）

身から出た錆だ、此上ハ汝と一緒に御●刑を受け様（狸）又猿の伯母さんとも相談して何とも執成から兎も角も御同道おなさいト同行する

▲ 中の巻（一）死因の智弁、獅子王の宮殿に猫ハ負傷せる熊を連れりし事情を訴え獅子王愈よ怒りて（獅）我が使者を辱かしめしハ奇怪な奴、急ぎ兵を起して悪狐を亡せト命ず、此の時狸狐を伴ひ出で（狸）狐がお詫に参りました（獅）ソレ悪狐めを捕縛れ（狼）サア畜生覚悟しろト縛りて首切場に引据える、狐ハ悲しげに

（狐）大王様私しも悪戯をしたにハ違いひありませんが、私しより悪い奴が御前に沢山居りますト是より自分の死んだ父が謀反を企て熊、大女将、猫、狸を味方にして大王を亡さんとしたのを自分が軍用の財宝を隠し他ので沙汰止になる、大王の御命も助かつたのだト話す、獅子王ハ其説を信じ（獅）其の財宝を捧げるなら許してやるトて却ツて忠義の狼、熊、猫を縛らせ、狐を許して奥へ入る（狐）イヤ狼も熊も能く俺を讒言したな、其醜いハと熊の皮を剥取り鞆を拵へ、狼の足の革にて靴を作り尚ほ羊と兎とを騙して自分の家へ連行く

▲ 同（二）再度の詐謀 女狐は家に在りて夫の身の上を案じ小狐に殺生を戒しめ居る、茲へ狡狐は羊と兎を連れて内に入る（女）お前さん能く無事で帰れたねへ

（狐）乃公の潔白が解ツて大王からご褒美に兎を戴いて来た（兎）オイ●君●戯云ツちやいけないト驚いて逃げんとするを狐ハ捕へて（狐）遠方御苦勞だツたねへト忽ちに咬殺し、首を熊の生皮の鞆に入れて羊を呼入れ（狐）これハ大王に捧げる大切な宝物だから気をつけて持ってお帰りト渡し羊ハ喜んで持去る

▲ 同（三）大王の赫怒 獅子王ハ奥殿にて女王と猿に酌をさせ酒宴の處へ羊帰り来り、狐が宝物を献ぜし旨を話し、熊の皮の鞆を出すと大王開き見て兎の首なるに驚き、躍り上がツて怒り啖りいよ●討伐を決心する

▲ 下の巻（一）女猿の弁護 獅子王ハ狐を征伐せんとして進發し森林中に陣營を構へ居る、茲へ女王も猿を連れて陣見舞に來り軍議を凝す處へ狐も出來り御前平伏して又智弁を揮ひ（狐）其の宝物ハ途中で曲者があツてスリ換へ、殺した兎の首を入れ換へたに違ひありません、私は大王に対して不忠の心ハ毛頭御座いませんト言葉巧みに哀れみを乞う、猿ハ傍より口を添へ（猿）狐が悪戯をしたにハ違ひありませんが今まで大王のお為に随分難かしい裁判を捌いて、御威光を添へた事ハ数へ切れません程ですト種々狐の功勞を数へ立てて弁護するに獅子王ハ又欺かれて（獅）ヨシ然らバ其の宝を取返してきたら許して遣るト云ふ、狼憤然となツて進み出で

（狼）大王様、この上ハ狐と決闘の御許しを願ひます（狐）私からも願ひますト双方より乞ふを、獅子王は許して狼にハ熊と猫、狐にはハ狸と猿を介添に命じ奥へ入

る、跡に猿は狐に知恵を授けて身の毛を刈込み油を塗付けて用意する、茲へ犬が迎に来る

▲ 同（二）両雄の決闘 草茫々たる広野に獅子王女王始め部下の禽獣大勢居流れ、狼は腕を捻て待ち居る、茲へ狐は猿狸と共に出来り是より双方決闘になると狐は巧に狼の爪と牙を抜きながら争ふも終に狼に組伏せられ（狐）狼君待つつてください、僕は今日から降参して君の家来になりますから許して下さい（狼）何をツト力の緩みたる隙を見て●返しついに狼を噛殺して勝つ（猿）お手柄●大王様狐が勝ちました（獅）オ、狐前へ出る（狐）ハイと畏る（獅）実に其方ハ怖るべき奴だ、夫れ程の智恵を持ちながら外の獣に憎まれるのハ心得方が悪いからだ、今後其の智恵を善い事に使ふと云ふなら今迄の罪を許し第一番の家来にしてやるが如何だト諭す、狐是にて改心し立身する件にて幕

（をはり）

観客の反応

〈狐の裁判〉は子どもたちの歓声に迎えられ、演劇批評家からも舞台演出が好評で、特に衣装の斬新なアイデアが注目を集めた。しかし、ストーリーがずる賢くて残酷な狐がその悪知恵で最後には得をするといった諷刺ものであったため、勸善懲悪を求める大人達からは不評で教育上不適切といった声があがった。こうした声に答えつつ演出の変更も行なったが、結局は初上演からほどなくして姿を消してしまった。だが、巖谷小波が『狐の裁判』に添えた以下の文章を見ると、初の試みである「お伽芝居」をもって、根強い社会通念に一石を投じるためにあえて演目にこの作品が選ばれたといった見方も可能となる。

諸君に一寸お断り申し上げなければなりません、それは此お話が大層悪い方に肩をもって、善い方を陥れるようですが、何でも世の中には智恵のあるものが勝ち、智恵の足りないものは劣ると云う事を喩えたもので、悪い事さえすれば吃度出生をすと云う理由では決してないのです。西洋には多く此種のお伽噺がありますが、皆智恵の有無で運が好くもなり、悪くもなると云う事を諷したものです、其心得でお読み下さいまし⁷⁹

79 巖谷小波 『狐の裁判』（世界お伽噺第、二十七、二十八編）博文館、1914年

小波はこのように子どもたちに物事の解釈は一定ではないことを伝えようとしたのだが、実際に〈狐の裁判〉は観客の目にどのように写ったのか観客の声を拾ってみると、やはり衣装の工夫は誉められているが、内容には疑問を抱いていたことがわかる。「知識とは決していわれぬ狡猾が最後の勝利を得る此の「狐の裁判」を取らなくても、「世界お伽噺」の中には、芝居として適当なのが他にも沢山あるであろうと、私は実に残念に思ったのです。」⁸⁰「いずれも獣頭を頂いて顔を見せ、体をその毛色の洋服にしたのは至極よかった」⁸¹この短い感想からも〈狐の裁判〉が視覚的には楽しめるが、ストーリーが当時の社会では受け入れがたいもので、小波が期待した諷刺は理解されなかったということがわかる。

演目の選択

なぜこの演目を選ばれたのか。今まで〈狐の裁判〉のストーリーに着目しても積極的に説明はされていない。明確な理由は音二郎も貞奴も久来島も明らかにしていない。若林の説によれば音二郎の〈マーチャントオブベニス〉といった過去の裁判劇の延長にあるからだという⁸²。この説をもとに改めて原作となった『世界お伽噺』に目を向けると、1903（明治36）年10月の「お伽芝居」の初演の段階で『世界お伽噺』は50巻までが出版されていた。そこに掲載されていた100本近いお伽噺の中で裁判を扱ったものは『狐の裁判』のみである。したがって若林のいう「裁判劇」をあえて選んだという可能性も否定できない。

〈浮かれ胡弓〉

原作は巖谷小波の『世界お伽噺』⁸³全100巻の中の第37巻『浮かれ胡弓』⁸⁴、脚色は岩崎舜花（川上一座座付作家）である。圧倒的な人気を得た演目であるが、〈狐の裁判〉同様、〈浮かれ胡弓〉の脚本も発見されていない。原作からあらすじを見ていく。

80 石橋思案「日本で初めてのお伽芝居」少年世界9（14）博文館、1903年 95頁

81 「りり生『東京日日新聞』明治36.10.6」（山口玲子『女優貞奴』朝日新聞社、1993年 181頁）

82 若林雅哉「裁判劇の系譜と川上音二郎『又意外』：「西洋種」・探偵・裁判劇」『関西大学哲学（25）』関西大学、2005年、63-84頁

83 巖谷小波編『世界お伽噺』全100巻、博文館、1899-1908年

84 井上理恵『川上音二郎と貞奴 III ストラートプレイ登場する』126頁における演目〈浮かれ胡弓〉の原作『浮かれ胡弓』の引用に疑問を感じる。〈浮かれ胡弓〉の初演は1903（明治36）年10月。原作は巖谷小波『浮かれ胡弓』（世界お伽噺、第37編）博文館、1902年である。しかし、井上が原作として本文引用と写真を掲載した

原作のあらすじ

フレッドは貧しくて体が小さいため小人のフレッドと呼ばれていた。意地の悪い雇い主の元で3年間懸命に働いたが、わずかばかり3銭の給金しかもらえなかった。それでもフレッドはお金を手にした事が嬉しくて町に買い物に向かった。けれどもたまたま出会った物乞いに同情して、なけなしの3銭をあたえてしまう。すると無一文になってまでも自分に施しをしてくれたフレッドの優しさに感心した乞食は、本当は自分が魔物であることをあかし、3銭のお礼に3つの願いをかなえる約束をする。そしてフレッドは「どんな人でもうかれだす胡弓」と「遠くのものでもあたる鉄砲」と「世界中の人が自分のいう事を聴く力」と3つの希望をかなえてもらった。3つの力を手にして旅に出たフレッドは、途中、彼の持つ鉄砲でしとめた獲物を横取りしようとする悪人に出くわすが、彼が胡弓を奏でるとたちまち悪人は踊りだし「胡弓をやめてくれ」と泣き叫んだ。フレッドは胡弓の力をおもしろがり、町の人々を踊らせながら旅を続けるのだが、そんな彼に踊らされて苦い思いをした人間が彼を死刑にするようにしむけてしまう。しかしフレッドは死刑に処せられる寸前に、魔物からもらった「誰でもフレッドのいう事を聴く力」をつかって、「死ぬ前に胡弓が弾きたい」と願う。そして彼が手にした胡弓を弾き始めるとたちまち周り的人々は踊りだし、結局、誰も彼を死刑にする事はできなかった。そして死刑台を降りたフレッドは胡弓を弾きながらどこかへ行ってしまった。⁸⁵

筋書き

ものは巖谷小波『浮かれ胡弓』（お伽画帖、第19編）博文館、1908年である。初演から5年後に出版されたものである。しかも井上が使用した写真は復刻版である。さらに、挿絵画家が『世界お伽噺』は渡辺金秋で、『お伽画帖』は岡野栄で、『世界お伽噺』が読み物であるのに対し、『お伽画帖』は絵本の要素が強い。そして、内容も『世界お伽噺』は全体が44頁であるが、井上が取り上げた『お伽画帖』はわずか8頁である。明らかに読後の印象が異なる。井上はお伽芝居の劇評を初演中心に拾っている。ならば、当然、原作も初演当時関係者が目にした『世界お伽噺』を取り上げるべきではなかっただろうか。さもなければ、初演当時のもではないという一文を入れるべきではなかったかと考える。

85 巖谷小波 『浮かれ胡弓』（世界お伽噺、第三十七編）博文館、1902年

次に明治36年9月30日の都新聞に掲載された筋書きを以下に記す。(極力原文のままを試みたが台詞部分だけは読みやすいよう筆者が頭出しを揃えた)

▲上の巻(一) 吝嗇の主人 豪農の邸内の収納小屋に奴隷畑作女奴隷お壁稲を扱きなが当家の主人樫野深三が剛欲で人使いの荒い事や雇い人のフレッドが三年勤めて未だ給金を貰わぬ為衣類帽子靴などボロボロになってもかまわぬ事など話して此処を駆落しようかと相談する所へフレッド買物をして帰り来るを見て(畑) 汝さんは我々と違って奴隷商人から買われた躰じゃなし無給金で働く奴があるものか毎も買物の金を扱うのを幸い夫を持って逃げるが可糸勧める

(フ) 暇は疾から願ってあるが持逃げなどといふ不正直な事は能きぬと断る是を主人樫野深三物陰にて聞き外の雇人に畑作とお壁を縛らせフレッドには正直に免じて願の通り暇を許し猶ほ三年間の給金として三銭を興る

(フ) モウ少し下さい

(深) 貴様などは一年一銭の給金でも過ぎて居る直ぐに出て行けと言捨てて入る

(フ) 是でも自分が始めて稼いで取った金だと大切に持去る

▲路上の魔人 フレッドは三銭の銅貨を得て故郷へ帰らんと山路に差し掛かりて憩う時乞食出て一銭興って下さいといふ

(フ) 僕は三銭しか持たない

(乞) 私は一銭も有棚い哀れな乞食です

(フ) 成る程ち三銭の内一銭興る、乞食喜んで立去る又一人出て

(乞) どうぞ一銭下さい

(フ) 僕はモウ二銭しか有たん

(乞) 夫れでも貴郎は私より金持ちです私は一銭も有地ません

(フ) 尤もだと又一銭興る入代って又一人出て銭を乞ふ

(フ) 僕はモウ一銭しか有って居ない

(乞) 貴郎一銭でも有ってお出でですが私は其一銭すら有たぬ哀れな乞食です(フ) いか様と終に残りの一銭をも興って自分は空手になる

(乞) 汝は実に感心な人だ実は前の二人の乞食も皆乃公が化けて試したのだと美しい女神の姿となる

(フ) そんなら汝は魔人だったのか

(魔) 如何にもそうだ就いては今の三銭のお礼に何んな事でも汝が三つの願いを叶えてやる

(フ) 夫は有難いと誰でも音を聴けば浮かれ出す胡弓と何んなに遠くとも撃てば必
つと中る鳥銃と、何でも自分の言った事は人が厭と言はぬといふ三つを頼む

(魔) 夫は何よりお易い御用だと鉄砲と胡弓ヴァイオリンを置いて空中に飛去る

▲下の巻 (一) 射撃の賭物 フレッドは其後到着する處頼む事として聴かれざる事なく立派に形装を整へ鳥銃と胡弓を背負ひて馬に騎り元奉公した村へ入来る途にて旧の主人に行逢う檜野は驚きて

(檜) フレッド何時の間に夫んな立派になった

(フ) 是も旦那の下すった三銭が世に二つとない宝だったお蔭ですと浮かれ胡弓と鳥銃の不思議の力ある事を話す

(檜) そんな馬鹿な事があるものか

(フ) 嘘と思ふなら遥か向負の木に棲って居る鵲を撃ってお目に掛けませうかと夫より互いに身に付いた衣類時計金囊一切を賭けてフレッド見事に鵲を射落す檜野吃驚して逃げようとする故フレッド胡弓を弾く檜野は其音に浮かれ夢中になって踊り出す此時畑作とお壁も駆落する道にて此音を聴き一緒に踊りだし終に三人とも踊り疲れて倒れるフレッドは笑いながら立去る

▲同 (二) 旅館の舞踏 フレッドは旅館に入来たり一等の間にて飲食を縦にしなが
ら外の客にいろいろの話などしながら胡弓を弾きては皆々に踊らせて楽み居る茲へ警部巡查等どやどやと入来り

(警) フレッドと云ふ魔法使いは其方か

(フ) 私は魔法使いではありません

(警) 黙れ其方が魔法を以て大恩ある旧主人を踊り疲らせ金や時計を奪い去ったという檜野の訴えに依って召捕に向かったのだ神妙にしろと縛ろうとするふレッド又胡弓を弾出すと客人小使警察官まで又夢中になって踊り出す隙を見て隠れる警官等心づき客人と共に搜索銭

(フ) モウ斯うなつては仕方ありませんから快く死にますが何卒息のある内にモウ一度胡弓を弾かして下さいと頼む法官、警察官、士官等其願日を斥けようとするも魔人が空中に頭晴れた通力を施すにぞ終に其請を許すフレッド喜びて絞罪台の上にて胡弓を弾くと役人始め見物一同また我を忘れて踊り出す深蔵は又踊らされては大変だと自分の軀を木に縛り付け誰でも叶わず無理に踊る内終に縄にて軀まで擦切つて死ぬフレッドは弾きながら静かに台を下りて立去る

〈狐の裁判〉に否定的な批判した作家の石橋思案は〈浮かれ胡弓〉については以下の感想を少年向け雑誌に掲載している。

「浮かれ胡弓」は「狐の裁判」と違って、お伽芝居には誠に適当なもので、大変に面白く見られました。真の慈善が必ず幸福を齎す事を少年諸君に教へたのは、私の最も喜んだ事で、三年の長い間汗水垂して辛っともらった大事な大事な三銭の金を、真の哀れな乞食に惜しげもなく與へて、しかも其の報酬を得やうと望まぬブレッドの心の美しさは、神様も三種の御褒美を下さりさうな事で、私は溢る々ばかりの嬉しさを以て、思はず『実に喜ばしくあるのです』と神様の声色が使いたくなった程で、鉄砲で鳥を打落す所や、絞首台を見物人の前へ持出したしたのは悪い



図 4 貞奴扮するフレッド

といふ説もありますが、是れはまた余りに極端な論かとも思はれて、此の位の事は左して妨げともなりますまい。半日を面白く過ごして家への帰途に、年上の娘が私に向って、『お父さま、当前の芝居は真似が出来るから見ちゃア悪いんで、今日のお伽芝居は真似が出来ないから、見ても可いんですね』と、何かしみじみ感じたものらしく、言葉に力を入れて言ったのは、面白うございました。前にも申して置いた通り、少年を慰める仕方の誠に少ない我が国には、是非此のお伽芝居を発達させしめて学校の運動場以外に少年の心身を慰めて遣らなければならないので、耳で聞くよりは二倍も三倍も強く脳へ浸混んで行く目で見のお伽芝居は、普通大人に見せるのと比べて、其の狂言の選び方に深く注意しなければならぬのは、私の申上げるまでもない事でせうが巖谷さんのお話に、兼ねて獨逸へ注文して置いたお伽芝居の種本を沢山送ったと、本屋からの通知があったさうですから、到着の上は御同人がお訳しになって、それを舞台に見る事の出来る日も、近い事でせう。終りにいって置きたいのは、お伽芝居は商売人の役者に依っ

て演ぜられるばかりでなく、世の少年教育に熱心な貴婦人令嬢や、また紳士令息やに依っても、どしどし演ぜられたい一事です。⁸⁶

〈浮かれ胡弓〉の舞台の特徴はヴァイオリンの演奏が入ることである。貞奴扮するフレッドがヴァイオリンを奏するシーンでは、ヴァイオリンを弾けない貞奴の代わりに、後ろの幕の間から舞台の貞奴を見ながら演奏家が弾いていた。時には貞奴が手を止めているのに音がつづいてしまう事もあったと、実際にヴァイオリンの演奏を担当した村岡翔太郎が「音楽苦心談」⁸⁷のなかで苦労話を語っている。また、芝居の最中に演奏される曲は彼の作曲によるものである。浮かれ胡弓の劇場で聞いた子どもがメロディーを覚えて口笛で真似をする姿を何人も見かけたとも先の苦心談に書かれていることから、聞く者の耳に残る旋律だったのであろう。村岡は東京芸術大学の前身東京音楽大学でヴァイオリンを学び、この「お伽芝居」に参加した4年後の1907（明治40）年に、日露戦争後に日本の租借地となった満州に渡っている。続々と海を渡ってくる日本人のための音楽教育やオーケストラの指揮にあたり、大正の後期には大連の音楽の重鎮となっていた。彼が〈浮かれ胡弓〉の初回だけ担当したのか、しばらくは共演していたのか、ヴァイオリン演奏については不明である。

また貞奴のフレッド姿はほとんどの評者が激賞していたと富田⁸⁸は記している。以下都新聞の劇評もその一つである。著者の青々園は〈狐の裁判〉には否定的な感想を書き連ねたのち〈浮かれ胡弓〉には次のような劇評を寄せている。

▲ それよりも次ぎの「浮かれ胡弓」はグッと面白い、これは原作其のものが能く出来て居るからで自分は筋書を読んだ時から確かに大受けだと思ったが、さて舞台にかけるとシテ役の貞奴が大出来なので一層よく見える

▲ 西洋では兎に角日本で貞奴が役者となってから今度ほど大出来のものは未だ見たことがない

▲ 先づ少年の水が垂るやう若くて美しくて而もアドケない處がお伽話の人物として希代^{はま}に適って居る

86 石橋思案「日本で初^{はじめ}のお伽芝居」『少年世界9』（14）博文館、1903年、95頁

87 村岡祥太郎「音楽苦心談」『歌舞伎』四十四号、歌舞伎発行所、1904年、40-51頁

88 富田博之『日本児童演劇史』東京書籍、1976年、44頁

▲ 其れに調子がハッキリして鋭く、且つ白廻せりふまわしと態度の孰れも悠ゆっくりした所が、普通の狂言では芸に間が伸びたと思はしむるに拘はらず、今度のやうな出し物では寧ろ無邪気で現実を遠ざかった世界のやうに思はしめて大いによい

▲ 拵への好みもアッサリした髪毛を両方へ分けて肩へ垂れた具合から紺の上着にツギの当った股引、この紺の色が大層配合よく見えた、それから後の場で楽師の派手な着付、此等は洋行したのが学問になったかと思はれる

▲ 科しぐさで、上手だと最も感じたは乞食が傍に立って居るのに始めて心付き下手へさり寄って倒れた形と二番目の乞食を見て今度は軽く驚きながら振顧った所であった

▲ それに舞台へ出て始終莞爾な所も西洋張りではあろうが芸に融和があつて宜い

▲ 自分は今度の芝居で始めて貞奴に役者の天品ある事を覚つたが、思ふに此の有様で上達したら実に後世畏るものだらう

▲ 二番目は無論見物にも大受けで、一科ごとと一白ごとに拍手喝采をせられぬはない、尚ほ他の諸優については詳しくいひたいが二日きりで最早興行を了つた後だから略する、何うか引続いて盛んに此の種のものを作って貰ひたいものだ

▲ 日本の少年に面白き御伽噺を供給した小波氏が今亦外国風のお伽芝居までを紹介せられた時と向上英気ある川上が其の最初の興行者である事と貞奴の技芸に愈よ進境を認めた事と、この三つは吾々が能く記憶に留めて置かねばならぬ

▲ 書割のアルヌボー式も出し物と能く釣合つて清新の興味を覚えた⁸⁹

続いて、あまり資料の中から見えてこない子どもの声を拾つてみたい。〈浮かれ胡弓〉を体験した子どもの感想文にも貞奴のフレッドが次の様に語られている。

フレッドが胡弓をひいて皆がうかれる所は滑稽で滑稽で皆のわらい声は座もこわれそうでした。(中略) 私が家の前をとおりますと生徒が一生懸命にお母さんにこのことを話して居りました。これ等でもどの位面白かつたかわかります。それからいつもこの事が目の前にあらわれて思つてはわらつて居りました。⁹⁰

89 伊原青々園『都新聞』1903年10月6日

90 前掲 富田博之『日本児童演劇史』54頁

メロディーを真似た口笛やフレッドの姿の思い出し笑い、これらはまさに貞奴たちの目指すところであった。何故なら小波の定義する「お伽芝居」は「耳」で楽しんで「目」で楽しんで、そして知らず知らずに教訓を学ぶものだからである。〈浮かれ胡弓〉を見た子どもたちは、ヴァイオリンの音色やメロディーに心躍らせ、口笛でメロディーを真似てみる。少年に扮する女性（貞奴）を初めて目にしてその仕草に感嘆の声を上げ、家に帰ってから思い出して笑ってしまう。そして芝居が終わる頃には、情けは人の為ならずといったこの物語の根底にあるテーマを感じ取り成長していったのである。

さらに、当時の社会ではヴァイオリンは普及しておらず、「西洋胡弓」といった受け取られ方であったが、〈浮かれ胡弓〉を観劇することで、本物のヴァイオリンの音色を体験することができた。まさに貞奴たちの「お伽芝居」には、児童をはじめ、観劇する人々に西洋文化を直接紹介する側面があった。こうした効果を見据えて上演された「お伽芝居」は、芸術を教育と融合し現代にも通じる視聴覚教育の要素をもった斬新な試みであったといえよう。

ここまでは「お伽芝居」の演目、〈浮かれ胡弓〉に限定してその内容を検証してきたが、次は、「お伽芝居」という演劇そのものが当事者達にどういった機能をもっていたのかを見ていきたい。

第3節 お伽芝居」と演劇

1) 貞奴の場合

1903（明治36）年に初演を迎えた本邦初の「お伽芝居」は、山口『女優貞奴』⁹¹によると、貞奴はプロデューサー兼主演女優として、演出、配役、音楽と全てに采配をふるいつつ自らも主演として舞台にあがったとなっている。残念ながら川上一座の「お伽芝居」の舞台の詳細が記された脚本や筋書きといった資料が乏しく、且つ、貞奴本人の残した記録も少ないため、貞奴の具体的な演出の様を知ることは難しい。しかし当時の新聞に「児童教育の一端として川上貞奴及び他の女優漣が発企せるお伽芝居」⁹²といった記事が見られる事から、川上一座の演目のなかで「お伽芝居」は音二郎演出の他の作品よりも貞奴の意志が多く反映されていたと推測される。

91 前掲 山口『女優貞奴』

92 都新聞 1903年9月15日（白川宣力『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—』雄松堂出版、1985年、410頁）

では、貞奴は何故「お伽芝居」の演出に関わり主役を勤めようと決意したのか。その決断の背景には明治政府が掲げていた演劇改良と2年に及ぶ海外巡業体験が大きく影響していると伺える。ここでは、貞奴の第一回欧米巡業（1889～1900）と第二回欧州巡業（1900～1902）における異文化体験に焦点をあて、貞奴が「お伽芝居」に参加を決意したと思われる要因を考察してみたい。

① アメリカでの予期せぬデビュー

貞奴にとって、日本での女優デビュー作となったシェークスピアの翻案〈オセロ〉での成功体験が「お伽芝居に」取り組むことになる要因の一であったと推測する。1903（明治36）年2月、第二回欧州巡業から帰国してわずか半年後に正劇と銘打って翻案〈オセロ〉が上演された。当初貞奴は出演を拒み続けていたが、音二郎にさんざん出演を懇願され、さらに、音二郎と貞奴の仲人であり伊藤博文（1841-1909）の側近でもあった金子堅太郎（1853-1942）には、欧米での女優経験が無駄にするなど諭され、貞奴はようやく舞台にあがる決心をした。その決断の胸の内を晩年のインタビューで次の様に語っている。

私は本当の役者修行をしていないので師匠もなし全くの素人⁹³

私は自分に芸がないのを知っていて、外国でこそごまかせるが、日本では人様に見える程の腕ではないと既に引退を決心していたのですが⁹⁴

西洋の舞台では腹きりや〈武士と芸者〉といった観客が望む芝居をすれば済んだ。けれど、幼い頃より芸者になるために芸事を身につける厳しさを身を以て知る貞奴であった。だからこそ、このインタビューにあるように自分は日本の舞台にあがれる人間ではないと考えたのであろう。

また、この〈オセロ〉は明治維新後に演劇改良が進まず旧態依然とした日本の演劇界に一石を投じる音二郎の演劇運動の第一弾であった。そこには女形ではなく女優が必要不可欠であった。だからこそもし貞奴が女優として舞台に上がって下手な演技で観客を失望させるようなことがあれば、音二郎の活動の妨げとなってしまうという危険もあった。しかし、貞奴の心配をよそに、1903（明治36）年2月11日に東京の明治座で初演を迎えた〈オ

93 「貞奴思いで話 ①」東京朝日新聞 1947年2月13日

94 「貞奴思いで話 ⑥」東京朝日新聞 1947年2月28日

セロ)の興行は大入りであった。洋行帰りの貞奴の舞台姿を観ようと観客が詰めかけた。また翻案による脚本も1994(明治24)年の日清戦争で手にした台湾を日本人の総督が統治するといった設定で、観客に強国日本を印象づける演出が人気を呼び連日大盛況であった。こうした観客の熱狂を舞台で感じ取った貞奴は女優として日本の舞台に立つ覚悟をし、それがお伽芝居の演出兼主演へとつながったと考える。

② ロイ・フラーとの出会い

ショービジネスの世界で「逞しく生きる女性」のモデルとしてロイ・フラー(1862-1928)は重要な存在である。ロイ・フラーはアメリカ出身の女流舞踏家で1900年頃には興行師兼ダンサーとしてパリに暮らしていた。貞奴たちの第一回欧米巡業中に最初の地アメリカでの評判を聞きつけたロイ・フラーは、1900(明治33)年のパリ万博の期間中、川上一座に公演を依頼するために、貞奴たちの滞在先のイギリスまで足を運んで交渉にあたった。さらにこの公演が好評であったことから、翌年1901(明治34)年の約半年に渡る川上一座の第二回欧州巡業も興行主として巡業のアレンジにあたっている。

ロイ・フラーはパリ万博会場の近くに自らのテント小屋を所有しており、万博期間中(1900年4月14日~11月12日)のうち、貞奴が出演した7月初旬から11月初旬までの4ヶ月間、ロイ・フラーの小屋で昼夜行なわれた公演は貞奴の人気とともに、ロイ・フラーによる電飾をつかった演出効果などが話題をよんだ。ロイ・フラーは興行主としてはかなり強引なところがあり、ギャラの減額を要求された音二郎に「三千弗の給料を千五百弗にした、ロイ・フラーの腕前を見ると、此奴中々喰えない婆アで男も及ばぬ政畧家である」⁹⁵と言わせるほどであった。またロイ・フラーはダンサーとしても強烈な個性を発揮しており、大量の布を使ったスカートを絶え間なく翻す独創的な舞いはパリの芸術家をも魅了しロートレックもその姿を描いている。

貞奴はこの個性的な女性と行動を共にするなかで、習慣のちがいで起きる諍いも経験したが、後年「巡業中にはロイ・フラーにいろいろ教わった」⁹⁶と回想している。師匠

95 金尾種次郎『川上音二郎貞奴漫遊記』大阪：金尾文淵堂、1901年、国立国会図書館デジタルコレクション <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndl.jp/pid/858213> 35/66(参照2019.8.30)

96 (‘Sada Yacco’)『音二郎没後100年・貞奴生誕140年記念 川上音二郎・貞奴

を持たずに女優になり、さらに本邦初の「お伽芝居」に挑もうとする貞奴にとって、非日常を演出する世界に生きる興行師であり観客を魅了するダンサーでもあるロイ・フラーは、ショービジネスの世界で「逞しく生きる女性」のモデルの一人であったという事ができよう。

③ 演劇改良

音二郎は五条の改革による劇場システムの改革の成功をもって「お伽芝居」の成功と考えた。一方貞奴の場合はそこから一步踏み込んで、劇場システムの改革と観客のマナーの向上が見られることで「お伽芝居」の成功を意識した。理想とする劇場と観客について、貞奴はヨネ・ノグチこと野口米二郎（1875～1947）のインタビューで、日米の観客を比較しながら答えている。（インタビューは茅ヶ崎でうけている）

向こうでは日本のお客さんみたいに劇場で煙草を吸ったり、おしゃべりしたり、何か食べたり、居眠りをしたり、赤ん坊をつれてきたりする人はいません。アメリカではみんな真剣に見てくれ、研究したり批判してくれます。だから向こうのお客の前で演るのは本当に大変なんです。こっちの客は殆ど芝居など観ていないでしょう。こっちの観劇の習慣が変わらない限り日本の演劇改良には期待がもてませんわ。日本人は芝居を見に来るといふより暇つぶしに来るのですわ。劇場が芸術と人間性の神聖な殿堂だってことが分っていない。日本の劇場が詩や人間の美の聖なる殿堂になるにはまだまだですね。さっきも言いましたけれど芝居は心、そう心なんです⁹⁷

延べ2年半に渡り西洋で舞台に立ち続けた貞奴が、劇場体験を積むなかで形成した観念とっていいだろう。貞奴にとって観劇とは、演劇を通じて「演じる者」と「見る者」の間で心を通わせて美や人間性を見いだす行為であり、劇場はそのための神聖な場でなければならなかったのである。洋行から戻って日も浅い時期に幕を開けた「お伽芝居」の様子は、山口が『女優貞奴』内で引用した『中央新聞』の記事に見て取れる。

展』茅ヶ崎市美術館 2011年 120頁

97 1906(明治39)年2月17日の「ニューヨークドラマチックミラー」誌に掲載されたインタビュー『音二郎没後100年・貞奴生誕140年記念 川上音二郎・貞奴展』茅ヶ崎市美術館、2011年、121頁

何だか子供騙しの様に思われたふしもございますが、演る当人の私は今度のお伽芝居くらい嬉しい思いをしたことがございません。先ず幕が開きまして場内を見渡すと、可愛らしい嬢さんや無邪気な坊ちゃん方がズラリと大勢並んで入って、私共の顔を見ると喜んで手を拍って笑われるのですも⁹⁸

こうして行儀よく並んで素直な喜びの声を挙げる子どもたちは、旧態依然とした劇場の習慣からすでに抜け出している。そして子どもたちの素直な喜びを舞台上で貞奴が感じ取った時点で、貞奴が理想とする「演じる者」と「見る者」との心の交流がなされたのだといえよう。それは貞奴が思い描いていた演劇改良がなされ、貞奴の中で日本の劇場が「詩や人間の美の聖なる殿堂」⁹⁹に近づいたということも意味する。このように貞奴の演劇にたいする思いが「お伽芝居」の舞台で実ったということは、「お伽芝居」は貞奴にとって成功であったといえよう。

2) 音二郎：演劇改良の余波

① 5ヶ条の改革案

音二郎は1903（明治36）年10月の末、「お伽芝居」の初演が大好評に終わり、次回作〈ハムレット〉の公演を控えた時期に次のような劇場に対する5ヶ条の改革案を宣言した。

- (1) 上演時間は午後五時半開場、十時終演。このうち休憩時間は三十分。
- (2) 入場料は従来の三分の一に減額し、入場券の制度を導入する。
- (3) 場内の飲食は運動場や芝居茶屋はよいが、客席では厳禁。
- (4) 人力車は劇場専属の人力車業者を設け、乗車券は終演前に発売する。
- (5) 舞台装置は歌舞伎の絵師を廃して、洋画家を主任にする。¹⁰⁰

この宣言は複雑な旧来の観劇のシステムを是正し、西洋の観劇スタイルを取り入れようとする試みで、女優の起用や作家の保護等を掲げた演劇改良の活動の一つで、倉田の

98 『中央新聞』明治36・10・14（山口玲子『女優貞奴』朝日新聞、1993年、183頁）

99 前掲 山口玲子『女優貞奴』183頁

100 倉田喜弘『近代劇のあけぼの』毎日新聞社、1981年、201頁

表現を借りると「日本の劇界にとって画期的」¹⁰¹なものであった。しかしこの当時の日本の劇場や芝居小屋の関係者にとっては決して受け入れることのできない内容であった。当時の劇場や芝居小屋は、江戸からの慣習を引きずり複雑である上に複数の業者の利権が絡んでいたためである。

まず、上演時間は10時間以上で、おおよそ正午から午後11時過ぎまでと大変な長丁場であった。次に入場料であるが、芝居小屋は枱席が6段階に区分されており、一枱の値段の高い順に栈敷、高土間、平土間、正面、前舟、大入場となっていた。一枱にはたいてい5人程度が座ることができ、芝居茶屋を通して枱を買うことになっていた。当然よい席に座りたければ芝居茶屋に祝儀をはずまなければならない。また、今で言うところの入場料は木戸銭が5銭～10銭程度である。小屋に入る際には履物を脱いであがらなければいけないので下足代として2銭～5銭はかかる。ようやく席についたらついで、板張りの床での長時間の芝居見物はつらいので座布団を借りなければならない。座布団代は5銭～10銭。10時間の観劇となれば煙草も吸いたい、茶も飲みたい、お腹もすくので食事や菓子も欲しい。これらは全て別途料金が必要であった。1886（明治19）年に演劇改良が言われ始めてから17年の歳月を経ても日本の芝居環境はこのように旧態依然としていたのである。

② 五ヶ条の改革の顛末

このように旧態依然とした面倒な慣習を改正した上で音二郎はシェークスピアの翻案〈ハムレット〉を上演するべく、本郷座に五ヶ条の施行を申し出たが拒絶されてしまった。そこで本郷座経営者とのあいだで、1903年11月2日～16日までの15日間の興行期間に小屋を七千円で借受け、別途出方、蒲団、下足等のために15日間興行のなかから千二百五十支払うという妥協策をもって契約にいたった。しかし、五ヶ条の宣言により職を失う危機のあった芝居茶屋や劇場の関係者達に音二郎は襲撃されて怪我をおってしまふ。結局警察と仲裁者によって、音二郎は関係者から千円の保証金を受け取る事で本郷座との契約の遂行が決まった。

数々の波乱を経て、シェークスピアの〈ハムレット〉は1903年11月2日に本郷座において初日の幕をきった。劇場内には日本初のオーケストラボックス風の空間が作られ、幕間ごとにオーケストラの演奏があり、洋画家の山本芳翠（1850～1906）が担当し

101 倉田喜弘『近代劇のあけぼの』同上192頁

た舞台装置は遠近感と照明が効果的であった。こうして不完全ながらも五ヶ条を実行した興行は千秋楽までの16日間大入りであった。

『都新聞』、『報知新聞』、『東京朝日新聞』といった新聞社は競う様に音二郎の成功取り上げた。とりわけ演劇改良の必要性を訴えていた『時事新報』は遅々として進まない演劇改良に挑んだ音二郎は勇敢であると賞讃した。

さらに〈ハムレット〉の成功は音二郎の演劇改良の大きな一歩となっただけでなく、経営の思わしくなかった本郷座に大金をもたらした経営の助けとなった。この本郷座での成功があつて後、五ヶ条は各地の劇場で試みられるようになりやがて日本の劇場経営を大きく変えてくこととなった。

③ 「お伽芝居」と五ヶ条の改革

本邦初の試みであるお伽芝居は、子どもに娯楽を提供し、普段演劇を観る環境にない貧しい子供にも観劇の機会を与える役割を果たし、そして同時に音二郎の五ヶ条の改革を成功させるための布石となる役割も担っていた。翻案〈ハムレット〉が波乱含みの内に1903年11月2日に本郷座で初日をむかえるちょうど一ヶ月前、10月3日に同じく本郷座で本邦初の「お伽芝居」の初日の幕が開いた。ここであらためて〈ハムレット〉を成功に導いた五ヶ条を念頭に「お伽芝居」の決めごと(万朝報の「お伽芝居」批評から抽出 資料1)に注目してみると、五ヶ条のうち人力車に関する改良以外、他の四つはすでに「お伽芝居」の興行で施行されていることがわかる。「お伽芝居」を五ヶ条になぞらえると次のようになる。

五ヶ条の改革

(ア) 上演時間は午後五時半開場、十時終演。このうち休憩時間は三十分。

(イ) 入場料は従来のもので三分の一に減額し、入場券の制度を導入する。

(ウ) 場内の飲食は運動場や芝居茶屋はよいが、客席では厳禁。

(エ) 人力車は劇場専属の人力車業者を設け、乗車券は終演前に発売する。

(オ) 舞台装置は歌舞伎の絵師を廃して、洋画家を主任にする。

お伽芝居の決まり事

ア 上演時間は午後一時三十分から五時までの三時間半と設定された。

イ 採算度外視の子供ひとり十銭という料金設定。観覧券の発売。

ウ 煙草、座布団はなく座席での食事、菓子の禁止。

エ 人力車の件は不明。

オ 大道具は〈ハムレット〉と同じ西洋画家坪田虎太郎によって用意されていた。

こうした符合を考えると、音二郎は10月末に五ヶ条の改革を宣言する前に、あらかじめ「お伽芝居」で五ヶ条施行の可能性を計っていたといえるのではないだろうか。つまり「お伽芝居」は子どもを対象にした初の試みであるがために、先にも挙げた様にその評価の焦点が子どもと演劇といった方向に行きがちであるが、実際には「お伽芝居」はその劇場の決めごとの斬新さの中に、音二郎の五ヶ条の改革を成功へと導くという重要な役割を有していたということである。そうであればまさに「お伽芝居」の初演興行の成功が、次の〈ハムレット〉の成功を引き寄せたといえるであろう。

3) 巖谷小波の場合

「お伽芝居」誕生のきっかけをつくった巖谷小波が「お伽芝居」に関して記したものから、「お伽芝居」という演劇を見直してみたい。

1903年1月の『歌舞伎』に掲載された「独逸のお伽芝居」¹⁰²に「は、ドイツでの見聞を基に小波が子どもの為のお芝居「お伽芝居」を発案した動機と、小波自身が考える子どもと演劇の関わり方が記されている。

この御伽芝居の事をいふ前に、子供のことを話して置こう。獨逸の小供は、日本の小供と違ひ、全く小供らしく取り扱れて居るので、即ち中学校程度位までは、家へ客を呼んだ時でも、その席には出られないし、鉄道馬車へ乗っても、込んで来れば先に立たされ、夜は九時頃になれば、もう寢床へ追ひ込まれてしまひ、芝居寄せといふような處へは、決して親が連れて行かないといふ、極く窮屈に育てられて居るのだが、その代わりに小供の為には、又専門の催が種々あつて、即ちその一例としては、芝居にも小供に見せる御伽芝居なるものが、ちゃんと出来て居るのです。で、これは何日かといふと、クリスマス前後とか、オスタアデイ前後なので、多くは午後（普通の芝居は夜）に演ぜられ、値段も無論半値位であるが、この時は子供を主にして、父母が子供の随行をするので、見物の八分までは小供である。又筋は名高い御伽噺で、日本でいふと、桃太郎の遠征とか、舌切雀とか、又大江山、牛若丸の事なぞを仕組んだので、時には全く新作もあり、要するに極無邪気な、そして目先の面白い筋に出来て居る。そこで昨年安田善三郎くんが伯林へ来られた時、此芝居と一緒に連立って見物し

102 巖谷小波「独逸のお伽芝居（談話筆記）『少年世界』（上巻）、博文館、1903年、265-267頁

たが、大変面白がって居られた。尤も彼地のオペラといふものが、ちょうど日本の謡曲の様に、古来のお伽噺や、公費から多くその材料をとって居るので、ある意味からいふと、是が己にお伽芝居であるが、然し大人に見せる為に出来て居るから、小児の目には適さない、其處でこのお伽芝居を、初めて仕組んだ人はいふと、これは今より百年以上（一七九一年）前に、奥太利亜のシカネエデルといふ人が、「魔法の笛」といふ奇異譚を。オペラに仕組んでやったのが大当りで、ついに一派を為した。これがメルヘンスピイルといふものゝ起こりだと、載せてある書物もあるのだ。また日本で大層評判をして居る、ハウプトマンの「沈鐘」の如きも畢竟お伽芝居の一種に過ぎない。此間も京都の高安月郊君に会った時、「私は沈鐘を読んで見ましたが、あれがどうして芝居に出来ますか」と、不審を云はれた事がある。なる程日本の芝居を土台として考えると、如何してあるを演り化なすかと、不審の起こるのも無理はないが、一度その芝居を見ると、大いに悟る處があるのだ。其他。グリムのお伽噺中で名高い、シユネエキットヘン（小雪姫）、ドルンエスヘン（薔薇姫）、アツシエンブレデル（灰神楽）の様なものも、皆このお伽芝居に仕組まれて、而も名高いものなのである。

また、私は或時貴婦人慈善会の催へ行って、活人画を見たことがある。その折に活人画は、前後十個ほどあったが、これが名高いお伽噺斗りであった。そこで此の因り處は、何處からかと言へば、皆お伽芝居から出て来たので、それを以つてみても、このお伽芝居の沢山に行われて居た事が解る。元よりこのお伽芝居は、無論大々的夢幻劇であるから時代もかまはなければ、衣装の穿鑿も入らず、道具立も思ひ切つて、趣向を凝すことが出来る。又鳥の精といへば、鳥の形になり、魚の精といへば、鱗の衣装を着け、蝶や蛙に成つて踊ることもあるが、その手も皆面白く付けてあるから、大人が見ても面白い。私が考へるのに、日本で大人の為に出来て居る芝居を、頑是ない小供に見せるのは、甚だ宜しくないことだと思ふ。何故かといへば、事柄が素より複雑であることから、小供には解らないし、又解つた處で、徒らに小供の頭脳を大人並さしてしまふ斗り。況や濡場、殺場の如きは決して子供に見せてはならぬ。其の代わり小供の為には、小供向きのお伽芝居を催して、只慰みのみでなく、同時に高尚な、審美的な教訓をも授けたいと思ふ。¹⁰³

小波はこの中で、日本の演劇は大人向けのもので子どもには理解しにくい上に、歌舞伎の刃傷沙汰や男女の情を盛り込んだ演出は子どもの目に触れさせるべきではないと指摘している。そこで時間や衣装の決まりごとにとられる必要のない夢の世界を演出可能にする「お伽噺」をもとに、子どもにふさわしい演劇「お伽芝居」を子どもたちに提供することを提案している。この指摘は後の「お伽芝居」の初上演の演目〈狐の裁判〉と〈浮かれ胡弓〉の舞台衣装や装置に反映されている。

小波がドイツで初めて「お伽芝居」に接した時期に日本の女子教育家の下田次郎（1872～1938）も学校教育の現場視察にドイツを訪れ、お伽芝居が日本の子どもたちにも必要だと次のように語っている。

日本では子供芝居と云うて、虚名の為めに子供を役者に仕立て心身の過労を興へて夭死さす事が流行るが、こちらでは子供に芝居を見せようとて大人が頭を悩めておる。お伽話には子供の思想に適し、且教へとなるものがあるので、之を舞台上らせて子供に見せる事をする。例せばグリムの集めたメルヘン中「雪白姫と七人の小人」とか、「ヘンゼルとグレッテル」というふ様なものを芝居に仕組み、鶉の鳥と蛙の幕、動物の踊などの御愛想を入れて子供に見せる。多数の観客は無論子供で、祖母が孫の手をひいてくるのもあり、母親が娘をつれて行くのもある。幕が開くと子供は丸で夢中で、自然的喜笑叫声はところどころに起り、種々の疑問が発せられる、だから我々には舞台と子供の挙動が両方面白い。幕が閉ぢて其成行を問ふ者あり、役者を本物と信じて居る者もある。其お仕舞いは善人栄へ悪人亡ぶの勸善懲悪的であるから、子供の為にもなる。日本でも桃太郎を始め、好箇の材料があるから、何らかの子供芝居の代わりに子供に見せる芝居がやつて欲しいものである。

明治三十四年三月二日 於独国ライプチヒ市記之¹⁰⁴

下田もまた「お伽芝居」は子どもが楽しむのは勿論のことで、さらに道德教育にも役立つと考えている。富田は、小波や下田が子どもたちの自由な発想を引き出す「お伽芝居」の必要性を語る背景には、資本主義の発展のなかで「明治維新以後に、新たらしく生まれた市民層が、ちょうど学齢期の子どもをもつ親になっており、一定の経済力の裏付けをも

104 下田次郎「演劇」『西洋教育事情』金港堂、1906年、179, 180頁

った文化的要求をもつ家庭が、急速にふえてきていた」¹⁰⁵として、小波の「お伽芝居」提案には、30代の小波と同年代の観客の側の要求も土台にあることを指摘している。

初演から4年後の再確認にみる「お伽芝居」の先進性

次にもう一つ小波の「お伽芝居」論「お伽噺に就いて」を取り上げる。こちらは初上演から4年が経過した1907（明治40）年に「お伽芝居」の反響に答えるかたちで書かれたもので、「お伽芝居」の定義を再確認する役目を果しており、「お伽芝居」を演じる側、観る側への指摘に「お伽芝居」という演劇の持つ特質の一端が表われている。¹⁰⁶

「お伽芝居」を演じる者は、感性を大切に、子どものための芝居である事を忘れず、自分が子どもになった気持ちで演じなければいけない。また、舞台効果は非常に大切である。そのためには脚本に忠実であろうとするよりも、動作や見た目の美しさに注意を払うべきである。とにかく音楽、ダンスで子どもの耳と目を楽しませることが重要である。観客のなかには「お伽芝居」が子どもの教育に適さないと感じている人もいるようだが、「お伽芝居」に全く学ぶべきものがない訳ではない。あくまでも子どもが健全に楽しめるように工夫してありその中には教訓を含ませている。あえて教育という言葉で表現するならば「お伽芝居」は芸術教育といえたと説明している。

このように小波の「お伽芝居」論を通じて、「お伽芝居」は旧来の子どもと演劇の関わりを否定することに端を発し、具体的な舞台構想は現在の視聴覚教育を思わせるような、聴覚と視覚を刺激し娯楽とともに学びを子どもにあたえるという役目を担っていた。このことから「お伽芝居」は明治30年代の子どもたちに「お伽噺」の可視化により物語を共有するという新たな楽しみを提供したことがわかる。

しかし「お伽芝居」は、子どもというフィールドにいきなり繰り広げられたイベントではなくて、小波と久留島が所属する、当時の出版業界を牽引する勢いの博文館がまず雑誌という媒体で「文字」を通して子どもに「お伽噺」を提供した。次いで、それに呼応する形で「お伽噺」を小波や久留島が大きな声で聞かせる「口演」を通じて「お伽噺」の世界

105 前掲 富田博之『日本児童演劇史』32頁

106 巖谷小波「お伽芝居に就て」（『婦人と子ども』Vol.7 no.10 p.15-17 フレーベル會、1907年）お茶の水女子大学 教育・研究成果コレクション TeaPot

https://teapot.lib.ocha.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=31004&item_no=1&page_id=64&block_id=115

（参照 2019年3月30日）

を伝えていった。したがって、「お伽芝居」の成功に至るまでに子どもたちにはこうした土壌がすでに用意されていたことも注目すべきであろう。

第3章 お伽芝居」に続く貞奴の挑戦

第1節「帝国女優養成所」開設

1) 東の帝国劇場

① 開校まで

「帝国女優養成所」は、明治末期の女優養成の先駆けとして演劇史を中心に研究がなされてきた。しかし女優養成に関する研究は、演劇改良運動や演劇関係者の活動の検証が中心で、養成所を開いた貞奴への関心は希薄であった。

本稿では「帝国女優養成所」の演劇改良運動としての側面に着目し、貞奴が演劇改良を遂行するために女優を育成しようとした過程を考察する。「帝国女優養成所」は、貞奴が西欧での演劇体験をとおして、日本の演劇における女優の必要性を痛感したため自らの手で女優を育成することを目的としていた。結果的に貞奴は「帝国女優養成所」を離れ、川上音二郎が個人で経営する劇場「帝国座」での女優養成に取り組んだもののこちらも音二郎の死によって途中で中断せざるを得なかった。だがそうした状況ではあっても、貞奴が帝国劇場に託してきた「帝国女優養成所」の研修生たちは、女優として帝国劇場の舞台上に立ち女優の道を歩んだ。一方、大阪の「帝国座」で貞奴の元で修行していた女性たちも舞台上で女優として成長していった。

本稿は、貞奴が女優の養成にどのような理想を抱いていたかに注目する。つぎに、演劇改良運動の重要課題であった劇場の建設という視点から、帝国劇場と「帝国女優養成所」開設との関連を考察する。そして「帝国女優養成所」を去り大阪「帝国座」に移った後の貞奴の女優養成の展開を明らかにする。

1908（明治41）年9月15日に貞奴は、西洋のように芸術家として尊敬される女優を養成したいという思いから、念願の「帝国女優養成所」を創設した。この時期は女優もふくめ新人俳優の養成準備が整いつつあり、女優養成に関してはすでに女役者久女八が1907（明治40）年に演劇学校を始めており、貞奴の養成所設立と同年には俳優の藤沢浅二郎が「東京俳優養成所」を開校している。開校にあたり、音二郎が女優は貞奴、男優は藤沢と要求したため、藤沢は女優志願者を入学させなかった。そして1909（明治42）年には坪内逍遙が「文芸協会演劇研究所」を設立して新人俳優の養成が始まった。のちに松井須磨子を輩出している。

貞奴が女優の養成を思い立ったのは、1900（明治33）年3月にニューヨークで訪れた演劇学校、女優倶楽部、女性互助組織での体験が貞奴に日本での女優育成を自覚させたからだと推測される。まずニューヨークの演劇学校において、演技指導方法や充実した施設に驚いたことは勿論であるが、なによりも俳優が芸術家として社会で認められていることを

知り、改めて日本社会の演劇界の偏狭を実感している。続いて、貞奴は演劇学校見学の後に、1891年に創設された「Twelfth Night Club」という女優倶楽部に招かれている。最も古い女優倶楽部として現在も存続しているこの倶楽部は、当初はブロードウェイの舞台に立つ女優達がメンバーであった。貞奴は通訳を介して「日本の社会では女優は歓迎されない」と話した後に次のような挨拶をしている。「日本に戻ったらアメリカの女優と同じ様な地位を日本の女優も保てる様に努力いたします」¹⁰⁷ そして貞奴は女優倶楽部でブロードウェイ女優たちのサインに応じた後に「Women's League」という女性互助組織の見学にも出向いている。ここは働く女性の互助を目的としており、女優の場合は、劇場関係者との問題解決を手助けし、金銭の貸し付けも行なっていた。また女優が楽屋で必要なガウンを自分で縫えるように裁縫訓練もなされていた。1900(明治33)年当時の日本の演劇界は、演劇改良が唱えられるなかで歌舞伎と異なる演劇が模索されていた。女優の必要性も語られてはいたが、実際には舞台での女性の役は女形がこなし、女性が女優として女性の役を演じる事はなかった。先の女優倶楽部での挨拶は、貞奴が演劇学校に引き続き女優倶楽部のメンバーと接した事で日本の演劇を変えるための早急な女優育成の必要を感じて発したものであろう。

貞奴は養成所を開く以前から女優の養成を始めており、1906(明治39)年には4名の女優の初舞台を明治座で興行している。ただそれはお師匠さんとお弟子さんといったもので、例えば、ドレスに慣れていない女優を訓練するにあたり、パリで仕立てた自分のドレスを着せて、実習のために新人女優を築地本願寺の境内から海岸を歩かせて、貞奴は後ろから「屈むな」、「姿勢をただせ」と教えていった。自らも女優を続けながら4人の素人を女優育てるのは苦労も多かったはずである。

貞奴は、女優養成所を開校する前年の1907(明治40)年に、実際に女優の養成方法を学ぶためにフランスに出かけ、コンセルバトワールを訪問し演劇教育の現場を見聞している。

そして、帝国劇場建設に携わる渋沢栄一らの協力も取り付けて実際に女優養成を公表した途端、新聞や雑誌に音二郎と芸者あがりの貞奴が若い女性をたぶらかして芸者にするかのように騒ぎ立てられ、養成所は『阿婆摺収容所』¹⁰⁸と揶揄された。当時の日本では俳優蔑視が根強く、さらに女形が定着しており女優という職業が理解されにくかった。そのうえ女優を遊女や芸者と同等にみなし蔑む者も多かった。当時発行された演劇雑誌『歌舞伎』に「女優養成所に対する新聞評」、「女優養成所に対する雑誌評」¹⁰⁹が掲載されている。

107 レズリー・ダウン 木村英明 訳 『マダム貞奴』 集英社、2007.10.183頁

108 前掲 山口『女優貞奴』212頁

109 「女優養成所に対する新聞評」『歌舞伎』(99)1908年、73頁

女優養成者は生徒募集終わると共に、忽ちにして世論攻撃の中心となれり。吾輩は職業其物に高下なきを信ずるが故に、学校卒業生が女優になれりとて敢えて之を墮落とは云はず。従て女優を志願せりとの一事を以て直ちに其人を罵倒し去るのは残虐に失するを感ず。但し女優の地位は文明国と称する西洋に於いても左迄高尚なる者には非ず。新女優志願者が今後如何にして其節操品性を維持せんとするやは悲惨なる観物なり。（「都」）

就中規則書なるものを一瞥すれば噴飯の種ならざるはなしだ。商売的といふ他、何らの特徴を認め得られぬ。学生を取扱うに芸妓の下地子若くは娼婦取締の如き感がある。自由業の女郎を制裁する調子がある。（「新小説」）

まさに、これら二つは遊女や芸妓といった男性を相手にする仕事と女優を同列に並べ、進んでその世界に入っていく女性に節操と品性を求めて居る。だが、こうした職社会階層の視点から発言する者もあれば、次の意見のように、日本の演劇界の現状を論拠にその女優養成に一石を投じているものもある。

或る人は歌舞伎式の女優と社会劇式の女優を同時に養成しようとして居たが、皆失敗してしまった。けれども、私は社会劇一方だけなら立派なる女優を養成され得るかと思つて居る。

近頃聞けば、女優学校を設立する計画があるそうだが、第一何人が教師となつて何を教えるつもりであるか。表情術というを、日本では教える方法として研究されて無いばかりで無く、教える名人も無い。それから朗読術である。第一に稽古に用いる台帳が無い、即ち教科書として価値ある脚本が皆無である。だから女優学校の設立を以て随分大胆な計画だと云うのである。「（「新潮」）」¹¹⁰

ここでは女優養成のカリキュラムを問題視しており、まだ日本では女優を養成できる環境にはないことを強調している。このような社会の偏見と圧力のなかで、明治期の女性はどのようにこの女優養成所の開設を受け止めたのだろうか。第一期生とな

110 前掲「女優養成所に対する新聞評」「女優養成所に対する雑誌評」、74頁

った初瀬波子（1888-1941）は、養成所の合格後に親類に承諾書の押印を頼む際に、内なる不安と決意を次のように語っている。

私は決して、浮いた気があるのではないのですが、是からは、女も何か一つの職業を覚えなければなりません、女優と一口に申しますけれど、女役者も、現に久米八さんでも、貞奴さんでも、いさくさのないこともない、他の人も評判の良い方ではない（中略）併し貞奴さんの御意見を聞いて見ると、在来の女優のようではなく、別のものを仕立てて見たいというお話であるし、妾は決心をしましたから、万一途中で挫けるようなことがあったならば、妾の身体は妾始末付けますから、何も仰らずに、承諾して判を押して下さい¹¹¹

浪子の、職業の選択として今までにない新たな女優業を選択した決意がうかがえる。だが、急速に近代化を目指す明治時代の社会では、女性たちの上に政治活動の制限、家制度、良妻賢母思想といった社会制度や思想が重くのしかかっていた。女性は学校教育を受ける権利と、看護婦や産婆、教師といった専門の職業に就く機会を与えられはしたが、実際の女子のための教育は良き国民を育てることのできる良き母となる事を目的とした良妻賢母教育であった。また、働く女性は「家庭に入ることが出来ない」「貧しい」といった含みをもった職業婦人と称され見下されることがあった。

こうした環境のもと、硬い決意を持って女優行に挑む決心をした浪子も、当初、世間の攻撃やら迫害やらで、「万一途中で挫けてしまうような時は、申し訳がございませんから秘密にしてください」¹¹²と貞奴に告げ、さらに新聞に合格者を発表すると聞いて「親に無断で養成所を受けていて、友人や親類に身分の高い者もいるのできつと止められる。落ち着くまでしばらく内緒にしてほしい」¹¹³と貞奴に頼み込みこんでいる。浪子自身にも女優が世間では評価されにくい職業であるという自覚が十分あった。

また、婚姻に関しても家同士の結びつきが重視され、とりわけ中流以上の家庭では家長の決めた相手と結婚することが当然のこととされており、女性の意志が尊重されることはほとんどなかった。ようやく明治後期になって、1890（明治23）年の教育勅語以来、1894（明治27）年の日清、1904（明治37）年の日露戦争によって強化された良妻賢母主義教育

111 初瀬浪子、東日出子『女優日記』盛文館書店、1913年、197、198頁

112 同上 初瀬浪子、東日出子『女優日記』 194頁

113 同上 初瀬浪子、東日出子『女優日記』 200頁

のなかで息苦しさをかかえて成長した世代が、か細い声ながらも女性の自由、自立を主張することが可能となったのである。浪子は叔父に女優になる決意を告げる際に結婚について次のように語って居る。

妾は結婚ということに反対する訳じゃあないのでございます、しかし妾の姉も結婚すると間もなく子供を残して良人に死に別れますし、色々と実況を見て居りますから、どうにかして独立の生活の出来る様に、独立したいという考えからでございます。¹¹⁴

女優養成所設立に関して、新聞、雑誌が蔑視をあらわにしたとおり、当時の社会通念では、結婚して母になるべき女性が女優になるということは身を落とすことを意味していた。しかし、女優募集に応じた浪子は、世間の激しい論調に挫けてしまうかもしれないという不安を抱えつつ、女優が続けられなくなったその時は自分で行く末を決めるという覚悟で女優の道を選択した。

これほどまでの強い意志を持った女性たちを受け入れるにあたり、貞奴は女優養成をどう考えていたのか。『時事新報』1908（明治41）年6月10日でフランスの演劇視察も含めて「帝国女優養成所」開校直前の心境を語っている。

彼地の女優には教育も学問もあり社会も之を歓迎して熱心に発達を計って居る有り様を見て、何とか日本でも自分自身には望みがないが何とか蔭となって尽力し、日本のサラベルナと言はる様な立派な女優を仕立てたいと思つて居る。今では日本の社会も其必要を認めて随分同情を寄せて下さるし又助けて遣ろうとおっしゃる有力家も沢山御座いますが、肝心の品物が無いのですから前途はなかなか困難であろうと思ひます。併し彼地の婦人ばかりが特に秀でて居るのでもなからう、日本の婦人の又独特の長所があるに相違ないから急がず周章せず心永く彼地の人の熱心を根にして自分自らが植木になり世の中の御方に植木屋さんになって枝振りを素直に美しく咲く様に導いて頂いたならば、日本の花として恥ずかしからぬ香りを放つようになるに至ろう（読みやすいよう筆者が句読点を入れた）

114 同上 初瀬浪子、東日出子『女優日記』196頁

日本でも名優と称されるような、日本人らしい個性を持った女優を育てたいという意気込みが感じられるとともに、口さがない人々に敢えて女優の教育を呼びかけている。「植木屋さんになって気長に枝振りを整えて」と語りかけるところなど、世間の風の冷たさを返って思い起こさせる。また、貞奴はコンセルバトワールでの見聞を次の様に話している。

稽古をしていたのは亜米利加から女優修行に来て居た婦人でしたが、大変巧妙なる佛語を自在に操ってハムレットの煩悶のくだりを一生懸命に約四十五分間ばかり独り舞台上で饒舌漬けの動作もあるいは頭を抱えてあるいは空を仰ぎ転々反則する有様は、好くは語の通ぜぬ私共にもなかなか上手と見受けられました。それでも傍に監視する教師の目には飽き足らぬ節があると見えて所謂切齒扼腕と云う見えの所で扼した肘を少しでも下げては不可とか、たじたじと腰を突いて転んだら起立ってこう息を引かねばならぬとか丁寧に反復して厳しく教えます。

コンセルバトワールは常に斯様にして2年間の修行を積むのですから此処を卒業して役者となっていよいよ夜会に立つ以上は暇令少々不器用なものでも此区学を辛抱しただけの値打ちは何処かで表れるに違いありません。其上に彼地は婦人に対する同情面多く、弱いものは扶けると云うが一般の風ですから拙劣と云う評は至って寛大にして少しでも善いことがあればそれを吹聴すると云うように世間が手を取って導きますので芸術はますます発達するのでございます。

グランドオペラの踊り子に仏蘭西第一の上手と評判のある妙手があります。仏蘭西第一と云えば先ず世界に敵はいないともうしても良いのでありますから、お高く止まって済まし混んでというのが世の普通であるのに、此好評のある踊り子は毎朝食事をすますと直ぐにグランドオペラの舞台にいて一日稽古をしております。自分の踊る幕はと云うと八時開幕の劇場の十一時半に一寸三十分踊るのみだそうです。それ故に芸はますます上達するばかりで鼻屑も多く新聞などでも皆熱心に称賛して居ります。

コンセルバトワールの厳しい授業風景と、本人の努力を強調するなかで、やはり芸術や芸術家は周りが育てていくものであると強調している。

世間から注目を浴びた女優の養成は、もちろん貞奴の望みではあったが、渋沢栄一や伊藤博文ら演劇改良を目指す政財界の重鎮の願いでもあった。

② 「帝国女優養成所」開校

1908（明治48）年9月15日の「帝国女優養成所」の開校当日、稽古場として貞奴が借り受けた、桜田本郷の高級理髪店の二階には渋沢栄一、大倉喜八郎、福沢桃介、益田太郎ら帝国劇場の重役が顔を揃えた。ちなみにこの理髪店は皇室や各国大使を顧客に持つ先端技術を誇る理髪店で、建物も洋風吹き抜け建築で、女優養成のスタートを切るのはもちろん、渋沢ら明治財閥が集うのに遜色ない建物であった。この理髪店の2階の稽古場で「帝国女優養成所」（以降 女優養成所）の第一期生に渋沢栄一が贈った励ましのことばはから女優養成所の存在と女優養成が重要視されていたことがわかる。渋沢の演説は希望に燃える女性達に次のように語っている。

徳川以来賤^{いや}しいものとして社会から排斥されたものが3つある。

商売人、女子、役者である。商売人は私たちの手で多少賤しくなくなったが、未だに女子と俳優は賤しめられている。その中で、女子で俳優を目指すのだから余程の努力がなければ成功は難しい。しかし私は皆さんの賛助者です。この不完全な社会から受ける悪評については弁護し保証もするので、皆さんは自重して帝国の女優として恥ずかしくないよう修行してください。¹¹⁵

実業家であり帝国劇場の建設にも関わっている渋沢栄一は、江戸時代からの差別が残る演劇の世界に飛び込んだ女性達にはっきりと世間の蔑みから「守」と伝えている。女優養成の強い意志が感じられる言葉である。

女優を志願した女性たちに眼を向けてみると、応募資格は義務教育修了程度の学力、満16歳以上25歳以下、修業年数は2年、月謝は必要なしといった条件¹¹⁶のもと、100名を超す女性たちが女優を志して面接に挑んだ。貞奴によるとハイカラ風な女性は少なく、堅い家のお嬢さんが多かったようで、全員と面接をした結果、家庭環境、熱心さ、教育、容姿、身長（133センチ以上）を確認して15名に入学が許可された。予想に反しての多くの女性の応募に対して井上理恵は

115 渋沢栄一の開校演説（「読売新聞」1909年9月16日）

116 『萬朝報』1907年8月7日

これは若い女性たちの間に、<新しい時代に職業を持って生きたい>という意識（自立・自活）の広まりが、ここまで来ていたことを示す証左となる。（中略）、文芸協会附属養成所の設置、雑誌『青鞥』の発刊などよりも前に、こうした有意義な若い女性が存在していたことは非常に興味深い。既に、<明治>は終わりを告げ、自由な世の中を求める<大正>という時代に向かう、言い換えると時代を変えていく大きな力を、無名の若い女性たちが意図せずに担っていたとみていい¹¹⁷

として、「新しい女」の萌芽を示唆している。まさに「帝国女優養成所」の存在が、女優というあらたな職業を手にして家から社会に出ていこうと考えた女性の道標となったということだ。言い換えれば、このような自立につながる道標を多くの女性が求めていたということである。

貞奴が自身の演劇活動の一つと考えていた女優の養成は、女優という職業で生きていこうという女優たちの自立力を養う場所でもあった。

第一期生は、森律子、村田喜久子、初瀬浪子、河村菊江、藤間房子、白井すみ代、川上澄子、佐藤とし子、佐藤はま、山下花子、丸山わか、中村澄子、川端さく子、堀きみ子、佐藤露英の十五名であった。

授業内容は、学科が歴史、院本、脚本で、実科は和洋舞踊、和洋音楽、下方、笛、小鼓、太鼓、義太夫、三弦、琴、化粧。教師は琴・作法/松岡止波、踊り/水木歌若、三味線/杵屋歌司。修業は2年で当分月謝は取らなかった。

帝劇からは創立援助金500円、月100円の補助金も出たが経済的に厳しく、家賃が高かった理髪店2階の稽古場は、騒音苦情もあって早々に他に移らざるを得なかった。ともかく貞奴は開校以来地方巡業を繰り返していた。養成所開設にあたりコンサルパトワールの様子を熱心に語っていたはずだが、実際に貞奴が一期生にどれほど向き合ったのか資料からは上がってこない。

結局、貞奴は女優養成所を運営することができなくなり、開校からわずか十ヶ月で帝国劇場へ一期生を引き取ってもらい、養成所からは手をひいてしまった。

117 井上理恵(2010)「女優誕生-して<明治>から<大正>へ、女が文化を変えた」、

真・フェミニズム批判の会編『大正女性文学論』翰林書房、382頁

第一期生15名のうち舞台に立ったもの、別の道に進んだものさまざまだが、貞奴が「帝国女優養成所」で第一期生として選んだ女性はみな誇りを持って自らの人生を切り開いていける逸材であった。貞奴のもとに集結した個性の一部を挙げるならば、その代表格に森律子（1890～1961）がいる。

律子は森肇弁護士の娘で跡見女学校卒業後、18歳で「帝国女優養成所」に応募した。その際、良き理解者である父以外は親戚全員が女優になることに猛反対し、跡見からは同窓会からの脱退を勧告される。さらに学生だった弟の自死も姉が酷業婦になったからだと噂されたことが原因ともいわれている。このように女優への偏見の中で女優に応募した動機を律子は次のように語っている。

其の頃私は何とかして婦人が独立して一生を送る方法は無いものかと、いろいろ思いあぐんで居りました處、或る日、ふと新聞を開いて見ますと、帝国劇場会社社長澁澤男爵の御名を後楯に川上貞奴丈が任に当たられました女優募集の広告が眼に映りました。然も、その女優は従来の所謂女役者とは全然異ったもので、所謂世の中の進歩に伴う可き新しい女優を養成して、新劇場の設備と共に舞台の上にも一大革新を興得ようという御趣意のように承りました。そこで私は不束の身を顧みず、是こそ自分の進むべき一生の途であると信じまして、応募の決心を致しました¹¹⁸

自己の才能をいかせる職業に就き、プロフェッショナルとして経済的な自立をはたそうとする決意が見て取れる。高等教育を受けていた律子は良妻賢母教育のなかで成長したにもかかわらず、世間の偏見の対象となっても独立して一生を送る決意をしたことは新しい女の先駆けといえるのではないだろうか。一生をかけて進むべき道を女優に定めた決意のとおり、律子は帝国劇場の看板女優として喜劇作品をはじめ数多くの作品に出演して女優業に邁進した。さらに、女優は卑しむべき女の職業のようにいわれるが、演劇は芸術なのであるから女優も本来は芸術家として扱われるべきだとして女優の立場の向上にも努めた。

118 森律子(大正8年(1919))『妾の自白』

日本評論社. <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/911645>(参照 2014-3-1)

また。未婚ではあったが、帝劇の重役であり喜劇作家でもある益田太郎冠者こと益田太郎の内縁の妻となり、彼が晩年病に倒れた際には近隣に家を借りて看病に通ったといわれている。

田村俊子（1884 - 1945）（本名佐藤とし）は女優以外の道を選択した女性である。浅草で誕生した俊子は生花や笛の稽古をつみ、東京府高等女学校を卒業後、日本女子大学英文科に入学するが一学期で退学する。小説家を志し幸田露伴の門下となり執筆の勉強をするが、自分の作品に自信をなくし、文士劇の女優に転身する。そしてつぎに貞奴の女優養成所の第一期生となる。だが舞台に立つことが内的要求に合ないと感じてしばし舞台から離れたために、貞奴の養成所は卒業していないようだ。この頃に同居していた田村松魚とは事実婚で子どもはなかった。

「帝国女優養成所」を離れたのちは新社会劇に参加し「波」の女主人公豊子を演じた。

1911（明治44）年まさに『青鞥』が産声をあげた年に、田村に勧められて書いた「あきらめ」が懸賞2位となり賞金1,000円（現在2,000万）を獲得し以後作家として活動を始める。

田村俊子の場合と同じ時期に作家活動を始めた長谷川時雨とともに、『青鞥』の創刊に当たっては、賛助員として作品を提供している。田村の『生血』が行きずりの男女が一夜をともにし、女は翌日、金魚の眼にピンをさし、自らの指にも同じように針を刺すといった官能的な内容であるのに対し、時雨の作品『石のをんな』は自伝的要素がつよく、子どもをもたない女性、石女としての日常を織り込んでいる。

人気作家となるが朝日新聞記者の後をおってカナダに渡り20年近くを暮らす。再び作家としての活動を望むが、既に以前のような作品を創作することはかなわなかった。そして知人の夫との道ならぬ恋に走り、日本を離れ上海で客死する。田村俊子もまた時雨と同様に早い段階で「新しい女」の目覚めを経験し、後に続く女性に道を開いた存在だといえよう。

木村駒子（1887 - 1980）は熊本在住のおり「熊本評論」に通うようになり執筆に興味を持つ。アメリカ留学を夢見て東京の青山女学院で英語を学ぶものの、アメリカ帰りの心霊研究者と恋に落ち、1908年1月に出産。未婚のまま母となる。

しかし、7ヶ月後の9月に「帝国女優養成所」の一期生の試験に合格。読売新聞に女優としての決意を公表するなど強い意気込みをもってしたが、入学、卒業は定かではない。駒子に子どもがいることがわかり貞奴が入学を辞退するよう説得したとあるが、子どもの養育などの問題で周囲の反対にあって入学を断念したとされている。

駒子の問題もあってか、翌年帝国劇場附属技芸学校となった養成所の二期生募集の要項には「未婚」の文字が加えられた。駒子は1913（大正1）年『青鞥』に反し私こそが新し

い女であると新真婦人会を設立し新しき女の行くべき道を示唆する本を出版する。また、演説会を催すが聴衆の罵詈雑言と嘲笑のうちに壇を下りたといわれている。実際に開場に足を運んだ平塚らいてうによれば、その姿は厚い化粧に大げさな表情で昔の女優の姿を思わせ、女としての生き方などを説いてはいたが内容のないものであったそうだ。幼少期に叩き込まれた三味線や踊りの技術を活かして、後に浅草で女優となり、さらにアメリカで舞踊の指導などを行なった。

貞奴はこうしたよくも悪くも自我を持つ女性たちを女優として育てるはずであったが、結果的に、女優養成所を手放し帝国劇場に一期生たちの教育を委ねている。これに関し、新聞紙上で無責任と叩かれたが、帝国劇場側はすんなりと一期生を引き継ぎ「帝劇付属芸学校」として新たなスタートを切った。貞奴は渋沢らから援助を仰いで始めた女優養成所を手放した理由はなんだったのか。大阪帝国座を軸に推測してみたい。

2) 西の帝国座

貞奴の女優養成は、東京の「帝国女優養成所」を辞した時点で終わっているかのような印象があるが、実際には、活動拠点を大阪に移してからも帝国座で女優はもとより、俳優学校も開校して俳優の養成は続けていた。実際に帝国座が完成した1910（明治43）年9月には帝国座付属俳優養成学校を開講し14名の20代の男性が入学している。これに先立って俳優試験をおこなった際には300名の応募があり、応募者はそれぞれの得意な、かっぱれ踊り、落語、詩吟、追分節、琵琶演奏、芸の無い者は喜怒哀楽の表情をして見せたと『大阪毎日新聞』¹¹⁹に掲載されている。だが音二郎のワンマン経営に耐えられず学校を去っていくものもあった。一方、貞奴の方は帝国女優養成所から連れてきた川上澄子（音二郎の姪）をはじめとして、原秀子、小林梅子、川上禎子（貞奴の姪）の4名の女優を育てていた。彼女たちは帝国座の第一回公演、無言劇〈岩扉開〉と翻案劇〈ボンドマン〉に出演している。

帝国座と帝国劇場は共に1906（明治39）年に計画が持ち上がり、1910（明治43）年に大阪帝国座が完成し、1911（明治44）年に帝国劇場も落成している。だが実際には大阪帝国座はもっと早くに開業しているはずであった。帝国座は東京駅のデザインでも知られる辰野金吾が設計し、大阪で着実に成長していた大林組が施工を担当していた。音二郎と貞奴が望んだ通りの洋風建築であった。だが、北浜銀行などの後援によって、大阪・北浜に建設したが、資金を融通していた北浜銀行経営者の岩下が消極的になったため川上の責任で工事をおこなうことになり、川上は金策に走り回るようになった。工期の遅れは音二郎

119 「帝国座の俳優試験」『大阪毎日新聞』1910年9月13日（9）

の支払いが滞ったためである。音二郎と特定しているわけではないが、大阪に事務所を開いたばかりの辰野金吾は大阪人の支払いの遅さに驚いたと記している¹²⁰。大林組にいたっては、「工費 20 余万円は、翌年 11 月の川上の急死により大部分が回収不能となったが、芳五郎は心から死を悲しみ、金銭については口にしなかった」と HP に記している。¹²¹

このように大阪と東京の「帝国」の決定的な違いは、大阪帝国座が音二郎の個人経営で常に金策に追われているのに対し、東京の帝国劇場の経営陣は全てが明治の財閥たちであった。ただ彼らには演劇の経験がなかった。女優養成所の企画は貞奴から渋沢に持ち込んだものであるが、抜け目のない音二郎がたびたび渋沢の事務所を尋ねていること、藤沢浅次郎の俳優学校募集を男性に限定させた事を考えると、「帝国女優養成所」は貞奴の強い希望であったが、音二郎の意思も強く働いたと考えるべきであろう。

いずれにしろ東京を離れた音二郎と貞奴にとって重要になってくるが大阪の人脈である。1906（明治39）年、帝国座の計画を始めた時期に音二郎と貞奴は茅ヶ崎の自宅に一人の少女を招待した。単身富士登山で時の人となった吉弘政子（1987—）九歳。政子の父は『大阪日報』の社長吉弘白眼こと吉弘茂義（1870—1940）である。彼は大隈重信（1838—1922）にも通ずる人脈をもっていた。

吉弘白眼とは『青眼白眼』や『松之濱寺』といった著書もあるが、『関西日報』『大阪日日新聞』『名古屋毎日新聞』『京華日報』の四紙を経営するに至り、酒井隆史『通天閣新・日本資本主義発達史』では「新聞王」吉弘白眼として紹介されている¹²²。四紙のうち『大阪日日新聞』は紆余曲折を経ながらも現在も発行が続いている。

白眼は「新聞人としての評価は良くも悪くも高い」¹²³。大阪で『滑稽新聞』を発行していた宮武外骨は、白眼を金銭目的で政財界のスキャンダルを嗅ぎ回る“悪弘黒眼”と称して敵視した。さらに白眼より一世代下の新聞記者であった阿部真之介によれば、「吉弘の行動については、いろと識すべきものがあるようだが、あゝいう悪党のような、人物があら

120 片岡 安 「大阪辰野片岡事務所の事業概要」『建築雑誌』29(348)（日本建築学会、1915年）841-84

121 帝国座「大阪の美術建築と難波橋」（■ 1 創業から太平洋戦争終結まで、第 2 章全国規模の業者へと飛躍、1 企業体制の整備）、大林組百史、
<https://www.obayashi.co.jp/chronicle/100yrs/t1c2s1.html>
（参照）2019年7月8日）

122 酒井隆史『通天閣新・日本資本主義発達史』青土社 2011年 580頁

123 竹内善信「高尾楓蔭小論—初期社会主義とお伽芝居」『ヒストリア』（150）

われて、新聞界に栄えた一時代があったことは、史実として誌しておかねばならないのである」¹²⁴。となる。

だが白眼は新聞人として、大阪市民の視線で市政を捕らえることにたけていたため『大阪日報』の売り上げは増加した。そもそも白眼の『大阪日報』は、現在の『毎日新聞』の原型となった『大阪日報』とは全く別の新聞である。彼の『大阪日報』は、大阪の地において『大阪朝日』、『大阪毎日』、『大阪新報』に次いで1904(明治37)年に創刊された日刊新聞である。売り上げ部数はメジャーであった『大阪朝日』の月420万部、『大阪毎日』の400万部とは比べるべくもないが、『大阪日報』創刊2年後の1906(明治39)年には月15万部、40年には月69万部と右肩上がりの販売があったとされている¹²⁵。

その成功をもたらしたのは、吉弘白眼が関西政財界の有力者のスキャンダルを時に鋭く攻撃したことと、大阪の地域問題を熱心に報告したことにある¹²⁶。これが吉弘白眼が新聞人としての善悪両極の評価をもつ由縁であろう。

一方人物評は新聞人としてのそれとは異なっていた。明治20年代後半に白眼と親しくしていた社会主義運動の指導者堺利彦は彼の人柄を次のように語っている。

吉弘君は「文士」ではなかったが、新聞だの雑誌だのの計画屋で、兄だの私だのとは自然懇意になっていた。色の白い、綺麗な痩せすぎな小男でありながら、吉弘君には何となく親分肌があった。ちょかちょかした才子のようで、しかも、大胆な、機敏な、親切な、熱心なところがあった。自分が親と妻子とを養いかねておりながら、困った文士達を庇護するというタイドを忘れなかった。私とは近所でもあり、同年でもあり、すぐに大の仲良しになってしまった。その頃のわたしは、春先になって羽織というものを持っていなかったが、吉弘君のただ一枚の飛白の裕羽織が、少々肩行は合ないながら、しばしば私の脊にも着られていた。つまり吉弘君と私と、二人で一枚の羽織を使用していたのであった。吉弘君と私とはまた、米の使用においても常に共通であった。即ち、吉弘君が米の一斗も買っておれば、私がすぐに行ってその中から、一、二升も持って行くのであった(この吉弘君が今は有名な新聞社長であり、大紳士である)¹²⁷

124 掲竹内善信「高尾楓蔭小論—初期社会主義とお伽芝居」170 頁

125 前掲酒井隆史『通天閣新・日本資本主義発達史』578 頁

126 前掲竹内善信「高尾楓蔭小論—初期社会主義とお伽芝居」170 頁

127 堺利彦、山川均著『堺利彦伝・ある凡人の記録日本人の自伝9』平凡社1982年、108 頁

「想像に絶する涙もろさで、おのれを裏切った者でも、ふたたびすがってくるならば、懐に招き入れた」¹²⁸ともいわれている。さらに、白眼自身は積極的に社会主義運動に関わった様子はないが、彼のもとには先の堺利彦を含め、荒畑寒村、山路愛山、安成二郎、山口孤剣といった社会主義運動に関わる人間が集まった。大逆事件の前後、社会主義運動に関わる者には厳しい時代にあっても白眼は自分の周りに集まる人間達には活動の場を与え理解を示した。

この人物のもとには音二郎と貞奴の「お伽芝居」に興味を持って積極的に上演に関わってきた高尾亮雄（1879-）がいる。彼は帝国座の「お伽芝居」の上演にも積極的に参加し、経済的に余裕のない子供たちのために無料で「お伽芝居」を上演する機会を設けている。

貞奴は帝国座で積極的に教え子である女優たちを舞台に上げながら、一方で、自分が育ててきた「お伽芝居」も継続していたのである。吉弘白眼の娘の政子もかつて子役として「お伽芝居」に参加していた。¹²⁹

1911（明治44）年の音二郎の早すぎる死とその後の経済難によって、1916（大正5）年には帝国座を手放し、貞奴の女優養成も叶わぬこととなった。

以後貞奴は音二郎の七回忌まで女優として活動を続けるが、青木子爵の元にいた姉花子の死、音二郎の遺児雷吉の死と続き、貞奴は心身ともに疲弊していった。それでもフランスの女優サラベルナルに比べればまだ若いからと演劇への情熱は失わなかった。帝国座という音二郎の意思を引き継ぐことはできなかったが、次なる挑戦「川上児童楽劇園」は音二郎の意思を引き継ぐことであり、貞奴の夢を実現させることでもあった。

128 前掲酒井隆史『通天閣新・日本資本主義発達史』593頁

129 この少女と音二郎、貞奴夫妻はよほど縁が深かったのだろう、音二郎の葬儀の際の香典帖には大阪日報「吉弘政子」と、他の大人に混じって彼女の名が大きく記されている。「香典帖」成田山貞照寺縁起館所蔵

第2節 川上児童楽劇園

1) 「川上児童楽劇園」開園まで

1918(大正7)年、貞奴は故川上音二郎(1864-1911)の七回忌と追善興行を終え、同年の10月に女優を引退し、実業家の福澤桃介(1868-1938)と名古屋で新たな生活をスタートさせた。福澤諭吉(1835-1901)の次女、福澤房(1870-1954)を妻にもつ桃介との生活は当然世間から冷ややかな視線を投げかけられたが、貞奴はそうした雑音をやり過ごし、自ら立ち上げた輸出用絹布の生産販売をする「川上絹布」を経営するほか、桃介の一大事業である木曾川の水力発電事業の片腕となって事業関係者の接待から木曾川ダム工事の視察まで内に外に桃介を支えた。現在は近代化遺産となっている岐阜県南木曾の「桃介橋」は当時の発電所建築資材を運搬するために木曾川に架けられた吊り橋で、この橋のたもとで写された貞奴と桃介の写真が、橋の近くの福澤桃介記念館に展示されている。

また、名古屋で二人が暮らした屋敷は、二葉御殿と称され、当時珍しかった洋風建築で、大広間のステンドグラスは杉浦非水(1876~1965)がデザインをしている。非水は桃介の義弟で、三越の広告デザイナーであり、かつて貞奴と共に「お伽芝居」に挑戦した児童文学者の巖谷小波(1870-1933)と共に絵本も手がけている。桃介の妹で翡翠の妻である杉浦翠子(1885~1960)は女子美術学校を出て一時はアララギ派に所属するなど生涯を歌人として生きた。また晩年まで兄桃介の拝金主義を嫌っていた。

二葉御殿のステンドグラスの作成は当時東京の日本橋近くにあった工房が手がけた。この二葉御殿は桃介の電力事業広告のためのモデルハウスも兼ねており、夜間には電気が灯され、日ごと夜ごと訪れる客の接待に貞奴が采配を振っていた。また二葉御殿での慌ただしい生活の中で、貞奴は新しい家族を迎えている。音二郎との間に子を持たず、両親や兄弟姉妹との縁も薄かった貞奴は桃介の遠縁の男女を養子に迎え結婚をさせた。貞奴にとって二葉御殿での生活は60年近い人生の中で経験したことのない安寧の日々だったのではないだろうか。

貞奴が家族と共に過ごした二葉御殿はステンドグラスの修復を含む移築復元工事を経て、現在、檀木町で文化のみち二葉館として地域のコミュニケーションの場を兼ねた貞奴と桃介の資料館となっている。そこには「川上児童楽劇園」のシンボルマークである桃をかたどったペンダントとともに楽劇園(以下、楽劇園と称する)の卒業証書類が展示されている。

この楽劇園に関しては1986年に刊行された山口の『女優貞奴』¹³⁰が詳しい。調査の時点で関係者の多くが存命であったため直接楽劇園での生活や活動内容を聞くことができたからである。重ねて園生本人や家族の手元にまとまった写真や手紙類があったことも幸いした。ちなみに筆者が2009年から楽劇園の資料を探し始めた時点で園生のほとんどが鬼籍に入られていて、家族への聞き取りができたのも楽劇園一期生の相羽実（不明）の夫人と、同じく一期生の森三郎（1911-1993）の長女の二人である。アルバムや活動の記録の一部は現在、文化のみち二葉館ともう一箇所、富山県の滑川市立博物館に保管されている。こちらは楽劇園でピアノとヴァイオリンの指導に当たった高階哲夫（1896-1945）の故郷が滑川市ということで家族が寄贈したものである。

2) 「川上児童楽劇園」開園

1924（大正13）年12月、53歳の貞奴は私財を投じて「川上児童楽劇園」（以降楽劇園とする）を開園した。全寮制の学園で5歳から15、6歳の子どもたちを俳優として養成した。東京青山南5丁目の二階建ての家を借りてのスタートであった。この頃は、児童文化ルネサンスの時代とも言われており、1918（大正7）年には鈴木三重吉が『赤い鳥』を創刊している。演劇に関しては、大正に入ってから急速に児童劇への関心が高まり、1913（大正2）年には宝塚少女歌劇団が生まれ、坪内逍遙も1921（大正10）年頃に児童劇運動を展開している。

開園に当たって、当時お話のおじさんとして子どもたちから人気の高かった久留島武彦（1874～1960）が相談役を担った。彼は1903（明治36）年に貞奴が故音二郎と共に企画した子供のためのお芝居「お伽芝居」の発起人に名を連ねており、1906（明治39）年には東京でお伽倶楽部を設立して定期的に子どもにお芝居や音楽を提供するほか口演童話会も開催していた。また1910（明治43）年からは東京で早蕨幼稚園を開園し児童の教育にも当たっていた。

楽劇園は男女共学で全員が寮で生活をし、義務教育を終えていない児童は養成所から近くの学校に通った。園生たちはヴァイオリン、ピアノといった弦楽器、フルート、オーボエ、クラリネットなど木管楽器などとともに、バレエ、日舞、歌、演技の指導を受けた。公演は、関東大震災で焼失するもすぐに新しく建て直された帝国劇場を始め、名古屋の御園座や奈良の温泉付き行楽地の劇場を回り、さらに当時日本の統

130 山口玲子『女優貞奴』朝日新聞、1993年

治下にあった台湾にも足を伸ばして公演をおこなっている。名古屋の二葉館には「川上児童楽劇園」の卒業証書が展示されている。この卒業証書や楽劇園関連の品を二葉館に寄贈した相羽実の妻は入園にあたっての事情をこう説明した¹³¹。「相羽実は名古屋近郊の寺の住職の息子で、新聞の園生募集広告を見た父に勧められて入園試験を受けた。試験は貞奴による面接で、きちんと挨拶ができるかといった程度の簡単なもので、即合格となり、小学校の卒業式を待たずに楽劇園に入園した。その際、とりあえずの身の回りの物は持参したが、それ以外はすべて園が用意し、生活に関わる一切の費用は貞奴がまかかった」とのことである。山口¹³²によれば、相羽実の他に岐阜と千葉から集まった少年少女総勢8名で「川上児童楽劇園」は始まった。なお、開園当初の青山の仮園舎では貞奴の養女、川上富司（1907-不明）も楽劇園のメンバーとして園生たちと一緒に生活をしていた。桃介の遠縁にあたる富司は、同じく桃介の親戚筋の川上広三（1898-不明）と結婚して名古屋の二葉御殿で貞奴らと共に暮らしていた。ところが貞奴が楽劇園の開園にあたり富司を女優に育てようと、広三を名古屋に残して富司だけを連れて上京したのであった。しかし、桃介が家庭のある富司を夫から引き離して女優にすることに強く反対したため、富司は程なくして名古屋の夫の元に戻されている。富司自身は女優になることもさほど嫌ではなかったかのように、60年近く時を経て楽劇園の同窓会が催された際に、青山時代に皆と一緒に学んだことを懐かしく振り返っている。

指導者に目を向けると、音楽の指導には結婚したばかりの高階哲夫（1896-1945）と満寿子（1899-1988）夫妻があたった。二人は共に上野の東京音楽学校（現・東京芸術大学音楽学部）の出身で高階はヴァイオリン専攻、満寿子は声楽科を卒業した。高階は1923（大正12）年に札幌の時計台を題材にした『時計台の鐘』を作詞作曲している。楽劇園では園生たちと生活をともにし、ヴァイオリンとピアノの指導を行なった。楽劇園には大学の先輩にあたる山田耕筰（1886～1965）から話を持ちかけられた。楽劇園の相談役である久留島と山田は関西学院の同窓生として親しくしていたことから、久留島が山田に人選を依頼したことによる。また山田自身も楽劇園の計画段階から名前が上がっていて、1928（昭和3）年には山田耕筰の作曲、川上児童楽劇園合唱で『秩父宮様』というレコードを出している。当時山田は1921年に創設した自由教育を柱にした文化学院で子どもたちに音楽やダンスの教育を行なっていた。

131 相羽実妻インタビュー 2011年4月10日、2013年11月17日、2015年8月

132 前掲 山口玲子『女優貞奴』

器楽指導は海軍音楽隊出身で三越音楽隊（当初は三越少年音楽隊）のブラスバンドに初めてオーケストラを加えて民間音楽界に貢献し 40 年の実績を持つ久松敏太郎（1866—不明）が委託されていた。楽劇園が本格的に始動した年には、三越が客へのサービスの一環で結成した三越音楽隊が解散したことで久松の手を離れたため、貞奴の楽劇園に協力することができたのだと考える。ダンスの指導には高田雅夫（1895～1929）と原せい子（1895～1977）夫妻を迎えた。高田と原はともに帝劇歌劇部（のちに洋劇部）の出身で、1916（大正 5）年に観客の入りが悪いことを理由に帝劇洋劇部が解散した後は、恩師ローシーの赤坂ローヤル館、浅草オペラなどに参加した。1922（大正 11）年に夫婦で欧米に出かけ 1924（大正 13）年に帰国後はダンサーとしてだけでなく振付師として後進の指導にあたった。日本舞踊の指導は音二郎一座の海外巡業に同行したこともあった中村翠娥こと中村仲吉（不明-1926）が担当した。仲吉は事故により足が不自由で病がちであったが、結核に倒れた貞奴の兄小山倉吉の最後を看取ったことで、それを恩義を感じた貞奴により日舞の指導と園生の補導役を委ねられていた。文芸担当は、久留島と同じく巖谷小波の門下生であった生田葵山（1876-1945）、舞台監督には岡本帰一（1888-1930）を迎えた。岡本は 1922（大正 11）年創刊の児童絵雑誌『コドモノクニ』で絵画主任をしていて、この雑誌内で最も人気のある画家であった。岡本は、1920（大正 9）年には有楽座で日本初のメーテルリンク〈青い鳥〉の上演にあたり舞台装置と衣装を手がけた。文学において「お伽話」が「童話」に変わったように、この作品を機に児童演劇も「お伽芝居」から「童話劇」という言葉が使われるようになった。

賛助後援者には後藤新平、犬養毅、青木信光、岡田良平、金子堅太郎、牧野忠篤といった政治家たちが名を連ねている。

開園の翌年、1925（大正 14）年に東京世田谷の二子玉川に楽劇園の宿舍付き園舎が完成し、ここで 30 名近くに増えていた園生への本格的な指導が始まった。二子玉川はすでに 1907（明治 40）年から玉川電気鉄道による開発が進み、渋谷から二子玉川まで全線が開通してはいたが、東京の郊外で人家も少なく、江戸時代から多摩川での舟遊びを楽しむ風光明媚でのどかな行楽地であり、国分寺崖線からなる高台からの眺めが素晴らしいこともあって、明治に入ってからには政財界に限らず資産家や著名人の別荘地として人気があった。1923（大正 12）年、楽劇園開園の前年に起きた関東大震災では都市部が壊滅的な被害を受けたのに比べ、この二子玉川の辺りは被害も少なかったため、大震災を機に、急速に開発が進み住宅地としてだけでなく遊園地といった親子連れで楽しめる新たな行楽地としての色合いを濃くしていった地域である。貞奴がこの川沿いの地を選んだ理由は、園生と教師や職員たち総勢 40 名を

超える人間が共同生活をおくる大所帯が、近隣に気兼ねなく日常生活を送ることができ、且つ、楽器や歌や踊りの練習も時間をいとわずにできる土地といえば、自ずとこういった民家の少ない地を選ばざるをえなかったということであろう。同時に、親元を離れた子どもたちを都市の誘惑から遠ざけ、静かな地で安全に日々を過ごせるようにといった配慮もあったのであろう。

楽劇園の宿舍付き園舎の所在地は現在まで注目されず、きちんと特定されないままであったが、今回、1932（昭和7）年の東京交通社地図¹³³と東京日日新聞地図¹³⁴によって世田谷区玉川町661あたり（旧住所）と確認できた。明治末に開業した玉電の玉川駅（現二子玉川駅）から子ども足で10分程度の宿舍付き園舎の脇には多摩川が流れ、川岸一帯には諏訪河原といった表記が見られる。周辺には桃畑が広がり、園舎の道を挟んだ向かいには玉川プールがあり、さらに足を伸ばせば玉川児童園（のちの玉川第二遊園地）も賑わっていた。現在、楽劇園のあった地は、東急線二子玉川駅を出て高層住宅を抜けた先の二子玉川公園となっている。

二子玉川の園舎前で映された写真がある。1928（昭和3）年6月の第一回卒業式の記念写真である。二葉館に展示されている川上児童楽劇園卒業証書はこの時に相羽実が受け取ったものである。相羽実は後列右から5人目、後列右端には後に童話雑誌「赤い鳥」に入り童話作家となって数々の作品を残した森三郎（1911-1933）がいる。前列の中央には園長の貞奴（楽劇園関係資料では川上貞子と名乗っている）。前列右から3人目が高階哲夫、4人目が久松鉦太郎。前列左から2人目の女性は高階の妻満寿子である。2011年4月に最初に相羽宅を訪問した際にはすでに相羽実は故人となっており、妻相羽文子氏が相羽実から聞いていた思い出話として、楽劇園では男女の差なくレッスンを受ける決まりだったので、相羽少年もタイツ姿でバレエレッスンを受けなければならず恥ずかしかったと話していたそうだ。だが相羽実は少年期にこうした多種多様なレッスンを楽劇園で受けられたことで、ヴァイオリンと出会いその才能を開花させることができたのである。後年は名古屋 NHK オーケストラのヴァイオリニストとなり、晩年は自宅でヴァイオリン教室を開き後進の指導に当たっ

133 『大日本職業別明細図 信用案内 第三一一号 東京市 世田谷区』東京交通社、1932年、（世田谷区立郷土資料館所蔵）

134 『東京最新明細地図：隣接町村合併記念：大』東京日日新聞発行所、1932年、（国際日本文化センター所蔵）http://lapis.nichibun.ac.jp/chizu/santoshi_1330.html
（参照 2019年3月14日）

た。日比野忠孝も長じて大阪相愛音楽大学でチェロを教えた。森は楽劇園には昭和五年まで在籍しさらに相羽、日比野、森たちの他にも楽劇園を離れた後に松竹少女歌劇団に入団した者やダンサーとして自らの才能を開花させた園生がいた。



図 6 川上児童楽劇園 卒業式

3) 貞奴の葛藤

「川上児童楽劇園」に関する研究は川上音二郎と貞奴の伝記の中で触れられるものがほとんどで、楽劇園に特化したものはいまだ未確認である。音二郎と貞奴の資料集兼評伝¹³⁵を記した井上は「川上児童楽劇園」については、「川上児童楽劇団」と誤った名称を記しただけで楽劇園の内容には全く触れていない。貞奴の演劇のキャリアに含まれていないという見解なのであろう。森田¹³⁶は2つの視点から貞奴の楽劇園開園の動機を示している。一点目は、女優養成から一旦離れた貞奴だったが、強い舞台芸術教育への思いが私設の楽劇園開園を促した。2点目は、当時盛り上がりを見せていた学校劇を社会的悪と見て取った政府により1924（大正13）年に「児童演劇禁止令」の通達があったことで、学校教育の現場において劇が禁止されたことへの無言の反発と推測している。この禁止例は成城学園の自由教育をするような学校での演劇活動が徐々に派手になっていくことへの警告で、実際にはさほどの抑止力も持たなかった。したがって、この禁止令への反発が貞奴の内にあったとは考えにくい。富田は資料の乏しさゆえその信憑性を疑いながらも楽劇園の監督もしばし務めた生田葵山の言うところの、貞奴がお伽芝居の開園者としての誇りと執着から、当時下火になっていた児童劇を再び盛り返そうとしたという説を引いている¹³⁷。山口は、貞奴にとっての「川上児童楽劇園」の開園を演劇への回帰と位置づけ、「とりわけお伽芝居は、女優になりたての頃、舞台に立つのが苦痛でしかたなかった貞に、芝居の醍醐味を教えて以来、貞が最も愛し好んだものであり、且つ、創始者としての誇りもあった」¹³⁸と説明している。また音二郎の死によって音二郎が個人で大阪に建設した帝国座を維持できなかったことで、貞奴が手がけていた女優養成も途中で手放してしまった無念も動機に加えている。つまり貞奴自身の「お伽芝居」の成功体験と、演劇改良を背景にした女優養成への使命感が再び貞奴を演劇へ向かわせたということである。貞奴本人は開園について時事新報の記者の問いに答えて次のように述べている。

135 井上理恵『川上音二郎と貞奴 III ストラートプレイ登場する』社会評論社、2018年2月

136 森田雅子『貞奴—禁じられた演劇—』ナカニシヤ出版、2009年

137 富田博之『日本児童演劇史』東京書籍、昭和51年、173、174頁

138 前掲 山口「女優貞奴」298頁

私が今になって尚ほ思ひきれず、又昔の川上貞奴に復ったかといふと、それには種々の事情がありますが、さて名古屋に居て機業を起せば、ソレ貞奴がと人がいひ私の一生は逆も婦人とか奥様では徹させず、矢張り何処までも貞奴で謳われるなら、いっそ不の実は本で、元の劇界に舞い戻るのが、一番近道であったからであります——今度の「川上児童楽劇団」の創立に取り掛かったという動機は、私が貞奴である間の筐として仕事と共に、また樂なり、劇なり舞踊なりの総てが、全く子供本位に統一されているものの無いのを遺憾として、何処までも子供王国にした純真な児童楽劇を創立して行きたいという年来の希望を実現した訳なのなのです。¹³⁹

世間の雑音に惑わされずに既存の枠を超えた子供による子供のための演劇を作り上げたいということである。その背景には次世代の演劇人を育てたいという願望も見取れる。かつて音二郎の死や経済の貧窮から「お伽芝居」の上演と女優養成を一旦は手放してしまったことへの自責の念も含まれている。そして世間の雑音とは、貞奴を蔑む視線からなる様々な言説である。この声は終始貞奴に付きまとい貞奴はそれに抗うように演劇活動を続けてきたのであった。一番近いところでは、1911（明治44）年に音二郎が亡くなるや否や、雑誌「新演劇」の創刊号が「貞奴をいかに処分すべきか」という名目で読者から意見を募った。また独り身になって、アメリカで演劇を勉強しなそうとしたが救世軍の草野軍平（1903-1988）らに「日本の恥」とされ、ついに渡航を諦めざるを得なかった。

1903（明治6）年の貞奴の「お伽芝居」を歓迎した父兄たちから、音二郎や貞奴らの商業演劇が「子供の娯楽」に関わることへの不信の声が上がったことがある。役者への偏見が内在した感情に対し、貞奴は大阪に転居後、1909（明治42）年から音二郎と共に個人で経営した帝国座のマチネーで、大阪の子どもたちにも無償でお伽芝居の〈浮かれ胡弓〉を提供し、経済的に恵まれない子どもたちにも観劇の機会を与えた。さらに、貞奴が1908（明治41）年に「帝国女優養成所」を開設する際に、良妻賢母の枠から外れた芸者という貞奴の出自から、新聞が女優養成所を阿婆擦養成所と揶揄した。女優と芸者を同一視して、女優を墮落した女性の生業と考える意識が根底にあったの非難である。だが実際に蓋を開ければ阿婆擦れどころか自立を目指す高学

139 『時事新報』「貞奴さんが盟主の児童楽劇団 子供王国のために年来の希望を実現した一川上貞奴は語る」1925年12月27日

歴の女性たちが多数応募し、渋沢栄一を始めとする帝国劇場開設に関わる政財界重鎮の協力のもと女優の養成所はスタートを切った。この女優養成所は貞奴の大阪移転に伴い帝国劇場に後を託すこととなったのだが、貞奴は大阪でも私設の劇場である帝国座で新たに男女の俳優の養成を行っていた。しかし、1911（明治 44）年に音二郎が亡くなるや否や「後家は引っ込め」の声が上がり、世の経済不況もあって帝国座の運営も立ちいかなくなり最後は手放さざるを得なかった。これにより貞奴が心底打ち込んでいた「お伽芝居」も俳優の養成も諦めざるをえなかった。音二郎の銅像を泉岳寺に立てようと計画した際にも、河原乞食がとんでもないと周囲の反対にあい泉岳寺での建立を断念するという経験もした。桃介との関係も散々叩かれた。

こうした経験を経て、「川上児童楽劇園」の開園は、差別や偏見の言説の中にあっても抱き続けた、今までにない日本の演劇と次世代を担う人材の育成に再び挑むという貞奴の意思表示だといえよう。楽劇園の活動期間は 1924（大正 13）から 1932（昭和 7）年くらいと短かったが改めて公演の軌跡を辿ってみたい。

4) 活動内容

楽劇園の活動は公演パンフレットと劇場の冊子、新聞記事から上演の状況と一部演目の内容を把握できる。活動記録としてレコードによる音源も残されている。

1925（大正 14）年

■名古屋 御園座、12月16、17日¹⁴⁰

1926（大正 15、昭和 1）年

■第一回公演 帝国劇場、1/6～10

1. 開会の趣旨/久留島武彦
2. 新舞踊〈鶴亀〉
3. オーケストラ
(指揮/高階哲夫、音楽指導/久松鉦太郎、高階満寿子) 園生一同
(ア) 愛国テーマ
(イ) 円舞曲 (波の上)
(ウ) 開演祝賀前奏曲 (作曲/高階哲夫)
4. 琴曲舞踊=勝利の歓び (舞踊振付/高田雅夫)
5. ステップダンス (振付/高田雅夫)

140 かつおきんや『「ごん狐」の誕生』風媒社、2015年内での記述。御園座『御園座百年史』御園座、1999年の記録では御園座初公演は1926年1月16、17となっている。

6. オーケストラ（指揮/高階哲夫）、園生一同
 - (ア) 伊太利のポルカ
 - (イ) 独唱
 - ① インディアンのセレナーデ
 - ② リゴレットの歌
 - (ウ) キスメット
 - (エ) 勇敢なるマーチ
7. 童話/巖谷小波、久留島武彦
8. 童話劇〈桃太郎〉（作/生田葵、振/中村翠娥、舞台装置/岡本帰一、作曲/高階哲夫、監督/生田葵山、補助/宮田貞一）

■ 第二回公演 帝国劇場、6月26日～29日

1. お伽舞踏劇〈夢〉（振付/中村翠娥）
2. オーケストラ（指揮/高階哲夫）
3. 童話劇「蛙」二場（原作/巖谷小波、脚色/生田葵山、舞台監督/瀬川春郎、舞台装置/岡本帰一）
4. スカウト・ダンス（編曲按舞/高田雅夫）
5. 〈小楠公〉（作/松居桃多郎、補修/松居松翁）
6. 新舞踏〈釣鐘草〉（案/久留島武彦、振付/高田雅夫）

1927（昭和2）年

■ 第三回公演、帝国劇場、7月26日～30日

1. 〈鏡〉（作/生田葵）
2. ブラスバンド『森の水車』アイレンベルグ作曲（指揮/久松鋤太郎）
3. オーケストラ『ウィリアムテル』ロシニー作曲（指揮/高階哲夫）
4. 〈聾と盲人〉（原作/渋沢青花）
5. 〈白虎隊〉（作/瀬川春郎）
6. 舞踊『夏』（案、振付/高田雅夫、作曲/高階哲夫）
7. 新編〈花咲爺〉（作、演出/瀬川春郎、作曲/高階哲夫、振付、高田雅夫、舞台装置/岡本帰一）

■ 帝国劇場女優劇ゲスト出演、帝国劇場、年9月1日～25日

1928（昭和3）年

■ 台湾遠征、5月17日～

1. オーケストラ
2. 〈鏡〉
3. 〈白虎隊〉
4. ダンス
5. 〈花咲爺〉（作、演出/瀬川春郎、作曲/高階哲夫、振付、高田雅夫、舞台装置/岡本帰一）
6. 舞踊バレエ

■ 第四回公演、帝国劇場、6月28日～30日

1. 鳩のお使い（作/生田葵、作曲/高階哲夫、振付/高田雅夫）
2. 小福者（作/矢島勝吾）
3. オーケストラ（指揮/高階哲夫）
4. 女装の部局（作/生田葵）
5. 舞踊スケッチ 凸坊の魚釣り（立案・振付/高田雅夫、作曲/高階哲夫、衣装・舞台装置/岡本帰一）
6. 舌切雀（作/伊坂梅雪、作曲/高階哲夫）

■ 帝国劇場女優劇ゲスト出演 帝国劇場、12月1～20日

■ クリスマス『子供の日』、朝日新聞本社講堂

1. 鏡（作/生田葵、作曲/高階哲夫、振付/高田雅夫）
2. オーケストラ（指揮/高階哲夫）
 - ① 詩人と農夫（スッペ曲）
 - ② 森の水車（アイレンブルグ曲）
3. 鳩のお使い（作/生田葵、作曲/高階哲夫、振付/高田雅夫）
4. ダンス（振付/高田雅夫）
 - ① ステップ・ダンス
 - ② ハイ・キック・ダンス
5. 〈白虎隊〉（作/瀬川春郎）
6. オーケストラ（指揮/高階哲夫）
 - ① 玩具のシンフォニー（曲/ハイドン）
7. 〈花咲爺〉（作/瀬川春郎、作曲/高階哲夫、振付/高田雅夫）

■ レコード 童謡合唱、1928年

A 面『秩父の宮さま』（歌／北原白秋、曲／山田耕筰、伴奏／日本交響楽協会、
合唱／川上児童楽劇団員）

B 面『村の暁』（曲／高階哲夫、編曲、指揮／山田耕筰、伴奏／日本交響楽協会
員、合唱／川上児童楽劇団員）

1929（昭和4）年

■旅順遠征、6/20、203 高地写真

■故高田雅夫追悼舞踊祭 日比谷新音楽堂、8月1日

1. 〈凸坊の魚釣り〉（按舞／高田雅夫、作曲／高階哲夫）
2. 『ドナウの漣』イヴァノウィチ作曲（指揮／高階哲夫）

1930（昭和5）年

■川上楽劇園第二回公演 あやめ池温泉、8月10～20日

1. 童話劇〈鏡〉一幕（作／生田葵、作曲／高階哲夫、振付／高田雅夫）
2. 舞踊劇〈夏祭り人形模様〉（按舞振付／市川小太夫、作曲／島田晴響）
3. 小品舞踊
4. 喜劇〈めくらとつんぼ〉一幕（作／渋沢青花、作曲／高階哲夫、演出／藤原忠）
5. 童話舞踊〈凸坊の魚釣り〉一幕（按舞振付／高田せい子、作曲／高階哲夫）

5) 「川上児童楽劇園」の特徴

川上児童楽劇園は二つの特徴が挙げられる。一つは規律を重んじたということである。久留島は規律の基準を少年団日本連盟、すなわちボーイスカウトにおき、園生達の私生活と舞台の両方にその要素を求めた。川上児童楽劇園の演目の中で〈スカウトダンス〉は観客の評価の高い。帝劇第二回公演の新聞評¹⁴¹を拾ってみると、「「スカウトダンス」小さい人達大喜び」、「「スカウトダンス」は高田雅夫氏の按舞で少年団の秩序の整ったところをダンス風にして見せたもの、見た目が気持ちのよいものである」「高田雅夫の按舞のボーイスカウトダンスは体操や遊戯や体式をその儘

141 「川上児童楽劇園第二回公演 新聞評」『帝劇』（8月）（45）、帝国劇場文芸部、1926年、63-66頁

舞踏にとりいれてあるのが好い」といった具合で、ボーイスカウトを連想させる踊りであることがわかる。これは久留島の意味が反映されたものであろう。

日本のボーイスカウトは1922（大正11）年に当時東京市長を務めていた後藤新平（1857-1929）を総裁とする少年団日本連盟が設立されたのが始まりである。久留島は1924（大正13）年の第2回世界ボーイスカウト大会に日本の派遣団の副団長として参加しており、この少年団に関わっていることから、楽劇園の日常生活から演目にいたるまでその色彩が出ているということである。楽劇園の開園にあたり久留島は次のような挨拶をしている。

川上児童楽劇団（ま）と名称を附した此の養成所は、将来演劇の舞台に立つものを養成する場所ではあるが、普通の俳優を世に送り出そうとするものではない。日本の少年少女の情操を陶冶する為に、特に童話劇を演ずるのであるから、所員一同教育する側の人も、教育を受くる少年少女たちも、その点をしっかり掴んでいつも念頭に置いてもらいたいのである。従って此の養成所の一同の生活は粗暴を許されない、規律は嚴重に、日本の少年団少女団に習った風習を生徒たちには課すようにするのを承知して貰はねばならない。¹⁴²

この挨拶の通り、楽劇園の実際の生活も「桃のバッジをきらびやかに付けたボーイスカウト、ガールスカウトそっくりなユニホームに身を包んだ、スラリとした若い園生たちのきびきびした集団行動」¹⁴³であった。

一方、貞奴もこうした規律正しさが集団を維持していく上で重要であることを体験しており、実際に楽劇園の日常生活指導法が、かつて貞奴が経営した「川上絹布」の女工教育と類似している。1918（大正7）年に47歳の貞奴は、桃介の出資を受けて名古屋上飯田に「川上絹布」と称する紡績工場を設立した。文化のみち二葉館の説明によると、「社内では15、6歳から20歳まで、40～50人の女工が働いていました。作業は45分続き、15分休むというスタイル。女工たちはみな、紺のセーラー服に靴を履き、女学生のような格好で働いていました。昼休みの運動にはテニスをし、工場の中にはプールまであったそうです。また、全員が寮で生活をし、夜にはお茶、お花、和裁などの習い事、休日には演芸会などのレクリエーションを開いていました。厳しい労働と安い給料で酷使され

142 生田葵「川上児童楽劇団」『お話の久留島先生』相模書房、1929年、212頁

143 かつおきんや『「ごん狐」の誕生』風媒社、2015年、108頁

ていた当時の女工の待遇から考えると、夢のような生活を送ることのできる、まったく新しい会社だったのです。川上絹布工場で作られた絹製品は品質が高く、フランスなど海外へ輸出されていました¹⁴⁴とあることから、当時伝えられた女工の生活の悲惨さとは懸け離れた運営がなされていたということである。

転じて、楽劇園の生活に注目すると、やはり全員が寮で共同生活を送り、学校のあはものは寮から学校に通い、学校の休暇中も園生は帰省せずに寮にとどまり、近所のプールで遊び、時には貞奴に連れられて全員でお迎えのバスに乗って劇場に向かい、一等席での舞台の見学を楽しんだ。また、帝劇に出演する際や、巡業に出る際には園生全員が同じデザインの洋服で出かけていた。そのうえ、相羽文子氏によれば、「貞奴は日々の稽古にも厳しかったが、行儀作法にも厳しかったこともあり、園生はいく先々で行儀の良さを褒められた」ということである。此の点は生田葵も同様の指摘をしている。

改めて「川上絹布」と「川上児童楽劇園」の双方をみると、寮生活で公私ともに規則正しい生活をおくることを旨とし、制服で連体感を感じさせ、対外的には学校のような印象を発信するという共通点が見られる。また、規則が厳しい反面、娯楽や教育には時間とお金を惜しまない点も共通している。このように貞奴は「川上絹布」での経験を楽劇園で生かし、楽劇園の目的である俳優の育成とその地位の向上をはかっていたのだと考える。

2つ目の特徴は、関東大震災によって活動の場を制限されたり、活動場所の変更を迫られた才能を楽劇園で活かすことができたことである。

明治から大正にかけて音楽隊や歌劇団の設立が相次いだ。主だったものでは東京では1909（明治42）年の三越少年音楽隊、1911（明治44）年には白木屋少女音楽隊が結成され、それぞれの百貨店で客へのサービスの一環として少年や少女による音楽演奏が行われた。また関西では鉄道開発にともない温泉場の客寄せから始まった宝塚歌劇団が1914（大正3）年に誕生し、続いて松竹少女歌劇団が1922（大正11）年に開園された。個人経営で西の宝塚東の花月園といわれた横浜の遊園地でも歌劇団が結成された。

帝国劇場では1911（明治44）年にあらたな試みとして、イタリア人講師ローシーを招いて洋楽（歌劇）部を作りオペラの上演を試みた。しかしこの企画は観客が集ま

144 文化のみち二葉館 名古屋市旧川上貞奴邸

<https://www.futabakan.jp/data/yukari.html>

らず 1916（大正 5）年に解散し、その翌年の 1917（大正 6）年には帝劇で教育を受けた者たちが集まって浅草でオペラを始めた。帝国劇場がオペラやバレエといった旧来の日本の演劇にない西洋芸術の世界に手を伸ばし模索し失敗した後に、浅草では大衆が気軽に楽しめる浅草オペラが開いた。まさにその時、関東大震災が発生し東京市内の帝国劇場、有楽座、明治座、神田劇場、新富座など大小の劇場は焼失してしまい、音楽家や俳優たちが東京での活動の場を奪われてしまった。浅草のオペラも復活できないままにその活動を終えた。

貞奴はこの状況下で次々と教師の人材を楽劇園に引き寄せていった。浅草オペラに関わっていた高田雅夫、原せいこ夫妻を舞踊教師として迎え、オペラやバレエが上演できる人材の育成に取り掛かった。また、楽劇園で舞台美術を担当した岡本帰一も震災で被災し、大阪で創刊された「コドモアサヒ」に描いていた。グラスバンドの久松も三越音楽隊の解散を経ている。

ちなみに、「赤い鳥」の鈴木三重吉は、この解散した三越音楽隊をそっくり引き受けて、貞奴の楽劇園とほぼ同時期に男女共学、全寮制、音楽と演劇教育おこなう「赤い鳥児童歌劇学校」をわずかな 7 日間だけ開校した。場所は、横浜の花月園で、関東大震災により活動を中止した花月園少女歌劇の後発としての試みであった。しかし、資金不足で三重吉の構想は実現されることはなかった。

貞奴の楽劇園の特徴を統合すると、貞奴の楽劇園は貞奴が楽劇園開園以前に一時経営した川上絹布を下敷とする、あくまでも貞奴の私設の劇団で、企業の広告を目的とせず、演劇人として敬意を表されるような人材を育成し、さらに震災で消滅してしまった浅草オペラのように誰もが気軽に楽しめる歌や踊りや演奏を盛り込んだ舞台を目的としたと推測される。

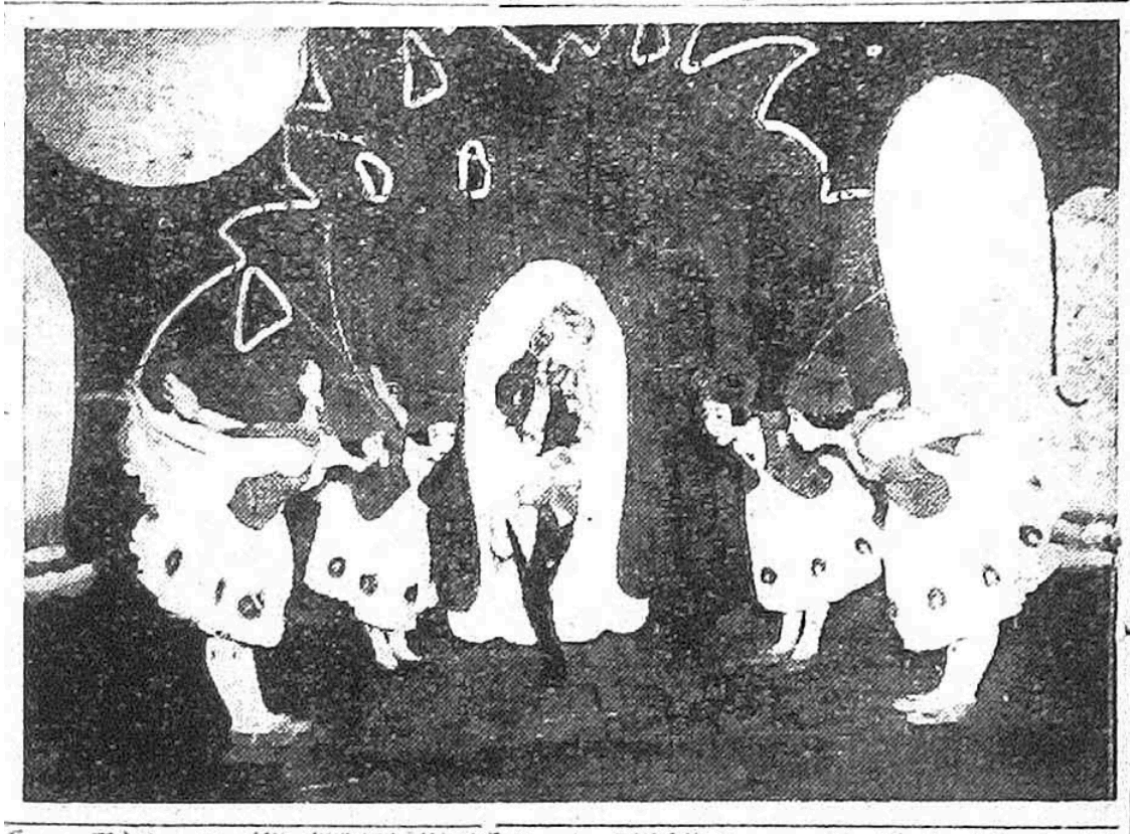


図 7 釣鐘草の一場面



図 8 白虎隊の場面

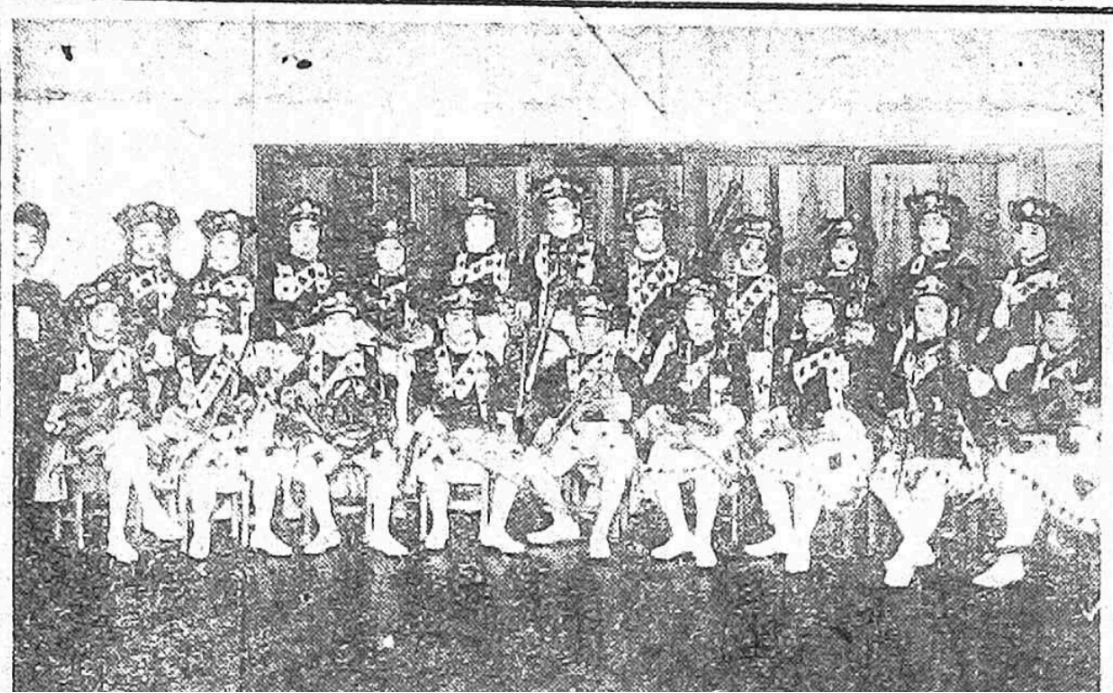


図 9 ブラスバンド

6) 「川上児童楽劇園」の終園

「川上児童楽劇園」の活動は1924（大正13）年から1932（昭和7）年くらいのわずか8年程度であった。しかも貞奴の養女富司が実際の活動は昭和5、6年までと語っているように、園生ですらはっきりとした終園を意識できないような終わり方で、園生と指導者が一人、二人と楽劇園を去っていった。貞奴は何も言わずに幕をとじてしまった。第1期生としてヴァイオリンの道に進んでいた相羽実は、レッスンを受けようと出向いた先で、或る日突然「今日で終わり」と告げられて途方にくれたと生前妻に話していた。

その短命の理由を富田は「川上児童楽劇園」の活動を記した資料が非常に乏しいことを指摘した上で「幻の川上児童楽劇団」（ママ）と称して、「これだけ規模の大きい活動をしながら、あまりのちに知られていないのは、音楽や舞踊は別として、児童劇については、すでに昭和に入っているのに、明治期のお伽芝居そのままの古さがあるって、共感を呼ばなかったのではないか」¹⁴⁵と推測している。演目が時代の要求に応えられなかったという指摘である。富田が的を射ていたことは以下の3つのコメントが証明しているようだ。まず、1925年12月15日の読売新聞には「演目の〈鶴亀〉は十七年前に貞奴が明治座で上演したもので、それをそのまま貞奴の振付で出すと

145 前掲 富田博之『日本児童演劇史』175頁

は古い」とある。次に、第二回帝国劇場公演の新聞評には、「浮かれ胡弓はこの座の忠臣蔵ともいう可きもの、話すまでも無し」¹⁴⁶と、すでに展開がわかっているながら繰り返し楽しめるけれども、言い換えれば、新しさのない演目であるということが示唆されている。最後に、1期生の森三郎が楽劇園を去る際には園は以下のような状況だった。

三郎はこの劇団に約五年間在籍して、昭和五年に退団する。元々彼がここに入った当初抱いていた夢は、将来ここの座付作者になることだった。しかし、いざ公演が次々に行われていくのを見るうち、その演目が「浮かれ胡弓」「花咲爺」「海彦山彦」など、童話劇と銘打ってはいるものの実質は何十年も昔のお伽芝居そのものと言ってよく、その改善の見通しも皆無という状態だった。それは彼だけが感じているだけではなく、次々と退園者が出て来たのを見て、これなら自分もと心を決めて足を洗ったのだった。¹⁴⁷

一方楽劇園の経営に関しては、貞奴のパートナーである桃介が体調を崩したことで、貞奴が看病のために二子玉川から麴町に居を移したことで楽劇園の運営がおろそかになっていったことが楽劇園の衰退の理由の一つとして挙げられる。さらに、10代から20代の若い男女の共同生活で、恋愛問題も少なからずあったと聞く。ほかには経理の不正。そして決定的だったのは、次々と若い才能がこの世を去ったことである。1929（昭和4）年にダンス担当の高田雅夫が亡くなり、翌年、1930（昭和5）年には、あの可愛らしい絵を描き続けた岡本帰一が世をさった。演目の古さが指摘される中であって、高田のダンスは注目を集めていたし、岡本が舞台装飾を担当した〈釣鐘草〉には彼が描く童画の美しさが舞台いっぱい広がっていた。そしてもう一つ、閉園の理由として貞奴と久留島武彦との意見の相違がある。これに関しては自説を次の項で述べることにする。

二子玉川への移転：玉電と玉川第二遊園地

楽劇園の本拠地は東京郊外の二子玉川であった。最初は青山に拠点を置いたが、なぜ1年足らずで郊外の二子玉川に移ったのか。今回、楽劇園の所在地が明らかになったことで、

146 「川上児童楽劇園第二回公演 新聞評」『帝劇』（8月）（45）、帝国劇場文芸部、1926年、63-66頁

147 かつおきんや『「ごん狐」の誕生』風媒社、2015年、107頁

私鉄の路線拡張と宅地開発、乗客増加を狙った娯楽施設の設置、集客のための施設内の劇場設置と専属の劇団といった、まさに小林一三が実現した宝塚歌劇団の発展を思わせる流れが貞奴の周りにも展開していたことが見えてきた。そしてそこには楽劇園の顧問を務める久留島武彦が関わっていた可能性が高い。

二子玉川の楽劇園の園舎は、玉川電気鉄道（以降玉電とする）の路線拡張とそれに続く娯楽施設開業という展開の時期にまさにその現場にあった。明治期に玉電は都心部の建築物のコンクリートや道路の舗装工事のための砂利を運搬する目的で営業していたが、徐々に旅客事業へと方向転換し、1907（明治 40）年に渋谷～二子玉川の開通を機に、休日の乗客確保のために二子玉川駅の西側に大人向けの娯楽施設を開園した。それが大正期に入ってターゲットを児童に転換し、今度は子供向けに二子玉川駅東側の多摩川沿いの通称「河原」と呼ばれる地域に娯楽施設を展開していった。貞奴の楽劇園はまさにこの玉電の開発地域にあった。時系列で並べると次のようになる。

- 1922（大正 11）年、「玉川児童園」（のちに玉川第二遊園地と改名、以降玉川第二遊園地とする）を開業。ここには豆自動車、滑り台、家族ブランコ、ピンポン、そして少女芝居があった
- 1925（大正 14）年、川上児童楽劇園が開園からわずか一年で青山から二子玉川に移転
- 同年、第二玉川園遊園地の拡張。さらに川上児童楽劇園横に日本初の公認 50 メートルプール「玉川プール」開業。
- 1927（昭和 2）年、玉川プール横に「テニスコート」6 面施設開業

このように玉電は二子玉川駅東側を次々と開発していった。開発初期には、関東大震災を経験するが、玉電は大きな被害もなく、ましてや震災後に都心から郊外へ人々が移転したことで乗客数が伸びて二子玉川の開発に拍車がかかった。そして、貞奴の楽劇園は第二玉川遊園地とこれら玉電の子供向け娯楽施設に囲まれていった。

もともと貞奴と顧問の久留島の構想は、名古屋と東京に専用の劇場を持ち、娯楽施設も併用して子ども達が 1 日遊べる施設作るというものだった。貞奴の秘書と久留島が 1924 年 11 月 20 日の名古屋新聞で次のように語っている。

勿論川上さんがステージに立つのではありませんが、公演は東京、名古屋、大阪等で頗る理想的に行ふ筈で、名古屋は中央劇場を改築して之に食堂から遊技場等教育的な完全な設備を施して、一日児童が安心して遊んだり見たり、食つたりする様にする積りで岡崎氏とも交渉済みです。経費は之だけと限つてありませんしどこまでの大規模になるか先づやつて見る積りです （秘書）

青山南町四丁目に大きな家を一軒借りました、今造作中ですから、此処が養成所にも寄宿舎にもなります、然して会堂ですがこれは名古屋には一つあつて話が進行中です、東京の方も其のうちに決定する事と思ひます（久留島）

このように1924（大正13）年の段階では、楽劇園は青山を本拠地とする劇場と娯楽施設一体型の大きな規模の計画であったことがわかる。

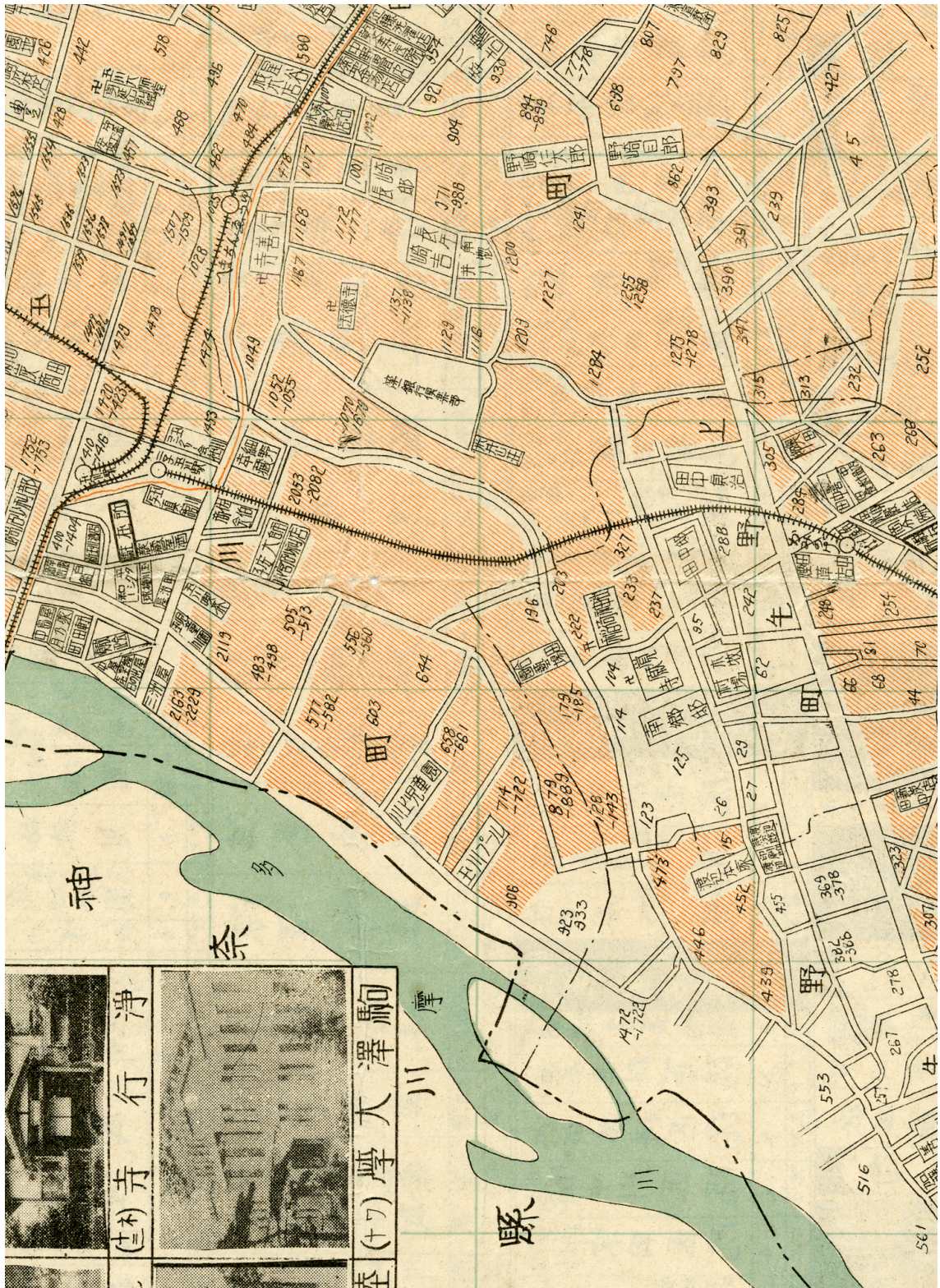
そこで1925（大正14）年の二子玉川移転の理由を改めて推測してみたい。まず、土地誘致の経緯は、楽劇園の顧問を努める久留島武彦が、第二玉川遊園地の設計考案に関わったことでこの土地に縁ができたものと考えられる。第二玉川遊園地から始まって、玉川プール、テニスコートと一連の娯楽施設の開業を実施した期間に玉川電気鉄道社長を務めた津田興二は久留島と同じ大分出身である。津田は経営陣を同郷、慶應の同窓で固めていることから、同郷で、かつ、早蕨幼稚園を経営して児童の生活に精通していた久留島武彦に声をかけたと考える。これにより楽劇園も宝塚歌劇団のように大規模資本の鉄道と宅地開発を背景にしたが楽劇園となっていた可能性がある。

しかし結果的に、貞奴は1926（昭和元年）に、赤坂の溜池にあった演伎座が焼失したのを機に、権利を買って、楽劇園だけでなく新派の専用劇場も兼ねた劇場建設の計画を具体化していった。だが1927（昭和2）年には土地の区画整理や地質の問題が発生し、いつの間にか計画は立ち消えとなってしまった。

山口によると、この劇場の建設にあたり貞奴と久留島の間に意見の相違があり、それが原因で久留島は楽劇園を離れていったという。それは、園生の成人後も視野に入れて劇場建設を望む貞奴に対し、久留島はあくまでも児童の情操教育を求めたためだとしている。

貞奴は私財を投じて楽劇園の子どもたちを教育してエンターテイナーとして成長させようとしたが、久留島は玉川電気鉄道の娯楽施設開発、拡張の側で楽劇園の園生というよりも楽劇園を少年団にならせた組織にしたかったのかもしれない。つまり貞奴は楽劇園の子どもを、久留島は楽劇園という組織を見ていて、二人の見つめる先が違っていたということだと推測される。

たしかに、久留島が楽劇園を離れたことも楽劇園運営の痛手となったとは思いますが、貞奴が楽劇園を切り盛りしている間、日本は1925（大正14）年の治安維持法制定に始まり、1929（昭和4）年の世界大恐慌、1931（昭和6）年の満州事変、1962（昭和7）年の犬養毅暗殺と、第二次世界大戦に向かって静かに歩み出しており、娯楽が日常から姿を消していく時代が近づいていた。そうした社会不安がつる中、還暦を迎えた貞奴は人生の総決算のように木曾川沿いに自身の寺の建立に乗り出していた。



地図 1 地図抜粋、二子玉川地区

第3節 金剛山貞照寺（金剛山桃光院貞照寺）

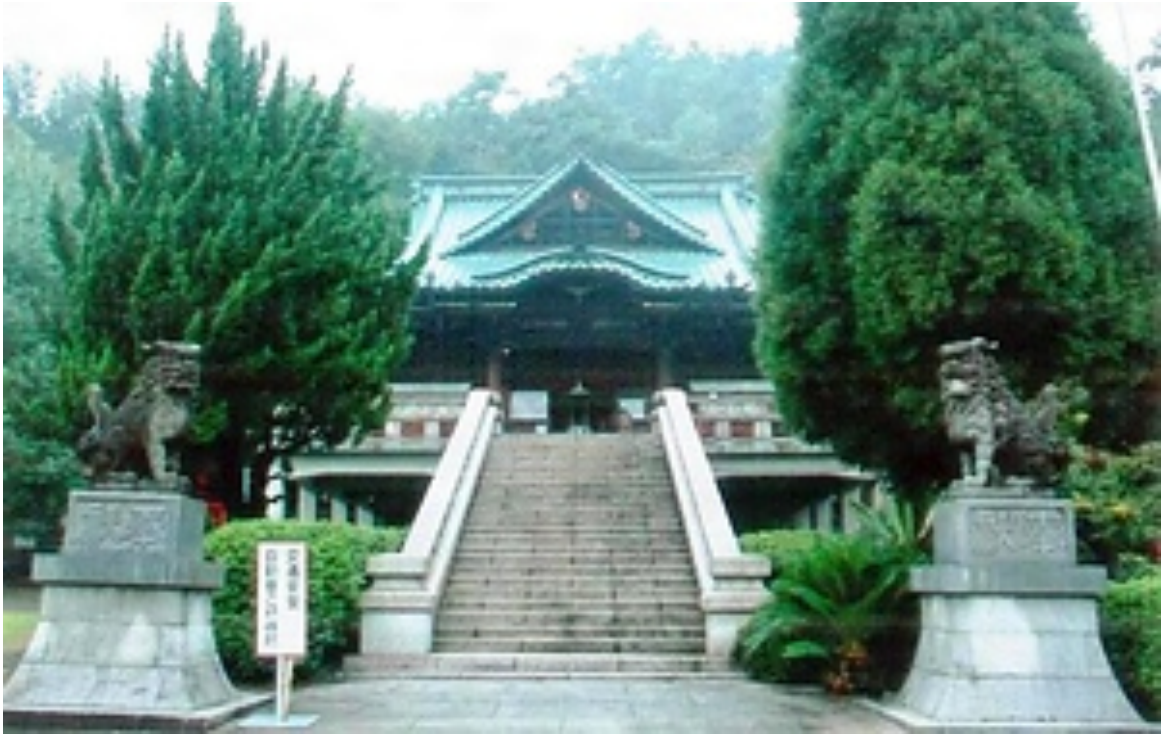


图 10 貞照寺

1) 建立

貞照寺は、岐阜県鶯沼（現各務原市）の木曾川の流れる景勝地に、貞奴が不動明王への信仰の証として立てた寺である。近辺は1927（昭和2）年に日本ラインが新日本八景の一つに選ばれ、1930（昭和5）年には桃太郎遊園が開発されて観光地として注目されていた。一度桃介の壮大な娯楽施設建設案が持ち上がったが実現することはなかった。

1933（昭和8）年、個人が寺を立てる許可がなかなか下りず、ならばと、貞奴が八王子の廃寺を買収し鶯沼に移した経緯がある。各務原の記録¹⁴⁸によれば1928（昭和3）年から、数回かに分けて貞奴は10000万坪の土地を手に入れていった。

本堂-女優

本尊の不動明王は千葉県の仏師小川半次郎（1844-1930）が制作にあたった。彼は桃介山荘に籠って9ヶ月間、桃介に依頼された夫婦の世話を固辞し、自炊生活を送りながら御本尊を掘り続けた。その生活は昼間は道具を磨き、夜中に観音経を大声で唱えながら掘るというものだった。そして、1929（昭和5）年7月30日に掘り上げた御本尊を貞照寺に納めたあと半次郎は巡礼の旅に出た。その半年後、旅の途中に半次郎は45歳で人生を終えた。

本堂の建築が始まったのは1931（昭和6）年で、名古屋の宮大工第10代伊藤平左衛門が3年近くの歳月をかけて建築した。本堂の玉垣には中村歌右衛門、尾上梅幸、松本幸四郎、守田勘弥、森律子、藤川岩之助、小織桂一郎といった歌舞伎、帝劇、新派の26名の俳優の名が刻印されている。本堂階段下に寄進された対の高麗犬は「昭和7年9月 松竹興行株式会社、白井松太郎、大谷竹次郎」とある。建築費は当時の金額35万とも36万ともいわれていて、現在の10億近い金額を貞奴は払ったことになる。本堂は2006年8月に3日に国土の歴史的景観に寄与しているかどで「登録有形文化財（建造物）」となっている。

本堂胴羽目浮彫-信仰

貞照寺本堂の壁面には八枚の浮彫の霊験絵図がある。生涯にわたり不動明王への信仰を持ち続けた貞奴が、危難の記録として、自らの人生のなかから選びとった八つの出来事を刻み込んでいる。浮彫には原画があり、八面すべてがこの原画をもとに彫られている。本堂に向かって左、裏、右の順で、いずれもが養母かめ、音二郎、桃介、と貞奴にとって大切な人々に関わる記憶である。縁起館に貞奴の女優時代の品が納められているのに対し、

148 濃尾歴史文化研究所編著『各務原鶯沼 南町共有土地遠隔史』南町共有土地、2002年

この浮彫には貞奴の女優時代の栄光の様子はひとつも含まれていない。各浮彫りには以下のとおり格場面を解説する題字が添えられている。

①養母病魔に臨み十二歳の貞女酷寒の深夜、水垢離を取り尊號を念珠して、其快癒を不動明王に縋るや靈驗忽ち難病を治す。

- ◆ 解説：貞奴が引き取られた芸者置屋浜田家の養母カメが大病をした際に、貞奴がカメの病氣平癒を願って水垢離をしたところ母の病が癒えた。

②成田遠来の途、貞女を乗せし奔馬、野犬の群れに襲われて絶壁に追い詰められし時、不動明王を念ずれば不思議やアワヤと云う瞬間後退して難を免がる。

- ◆ 解説：一説には桃介との出会いとなったアクシデントで、野犬に襲われて立ち往生していた貞奴を助けるために、桃介が野犬を追い払ったと言われている。貞奴は「芳町の芸者が馬に乗っている」¹⁴⁹と評判になるほど乗馬に熱心であった。そこで成田山参拝の遠乗りに出かけ、途中野犬の群れに襲われた。

③ 貞女十九歳の時箱根山中の宵闇悪漢に囲まれ落花狼藉と思われし時、不動明王の威徳忽然一名の普化僧を現わし怪漢を追い給う。

- ◆ 詳細不明

④ 貞女廿一歳、上野池の端、武徳会騎馬乗幌引きに出場、柳に懸りて落馬し馬の下敷きとなる。されど佛光無量、遂に微傷さえ負わず。

- ◆ 解説：上の池之端で開催された乗馬大会で10メートルの白い布を靡かせて疾走する競技で、布の先端が地につかないように駆ける。貞奴の布が柳に引っかかり落馬。脳震盪でしばらく意識を失うが怪我はなかった。

⑤ 貞女の夫、音二郎。鹿を中原に争って落つ。憤然悽愴たる相模灘に二間餘の小舟にて冒航す。仏威廣大辛じて下田へ漂着す。

149 「芳町の奴が乗馬に熱心 草刈の馬場で上達して西洋鞍を自由自在」『読売新聞』

1893年、8月8日

- ◆ 解説：音二郎は個人経営の劇場川上座を建てたことで経済破綻し、自らも苦しめられた高利貸しをなくそうと衆議院選挙に出馬したが落選。「河原乞食」と音二郎の出馬を笑った萬朝報の黒岩涙香に怒り、ピストルを持って追い回す。挙げ句の果てにアメリカに行くと言って、1898（明治31）年築地の港から貞奴と小舟で海に漕ぎ出した。

⑥ 貞女夫妻志州島羽沖舟行中海驢嶋付近にて海驢の群に襲わる専念不動明王を念祈して防げば怪獣仏威に打たれて去る。

- ◆ 解説：築地の港を出た二人は太平洋沿岸を停泊しつつ4ヶ月かけて神戸までたどり着いた。アシカに襲われたのはその途中の出来事。

⑦ 貞女卅一歳の春。一座欧州へ興行談纏まり、其旅費を受取り奔走準備中、神戸にて俵内に遺失したれど日頃の祈念に恙なく手中に戻りたり。

- ◆ 解説：第一回欧米巡業を終えて1901（明治34）年1月1日帰国。同年4月10日に第二回欧州巡業に出発。この巡業の船賃を置き忘れた。1902（明治35）年8月に帰国までの間欧州を広範囲に巡業した。

⑧ 大正十三年頃、木曾川を横断してダムを築き水力電気を起さんとする福沢桃介氏の爲め一身犠牲の念願を籠め、空前の難工事を完成せしむ。（成田山貞照寺HP）

- ◆ 解説：福沢桃介の木曾川における電力事業の仕上げともいえる大井ダムが完成した。

上記の八つの出来事が貞奴の霊剣を表すものであるが、これらの浮彫のトピックスが本堂に貼りめぐらされている。



1



2



3



4



5



6



7



8

图 111 1-8 本堂浮彫り原画

貞照寺縁起館-人生

貞照寺縁起館は、貞照寺の本堂に向かって左側に建っている。1933（昭和8）年にこの寺が建てられた際に桃介が寄贈した建物で、当時としては珍しいコンクリート造り、耐火耐震構造である。正倉院を思わせる高床式のデザインで、扉は数段の階段を上った先にある。以前は階段近くに桃介の胸像があったそうであるが、残念ながら今はその姿を見る事はできない。

窓も空調もない館内には、貞奴、桃介、音二郎にまつわる品々が納められている。貞奴が愛用した食器、桃介の若い頃の写真、音二郎のシルクハット、演劇の台本など。また、珍しいものでは、桃介の病気見舞いの記録、さらに音二郎の葬儀の際の香典の記録などもある。湿気に強い建物なのであろう、保存されている品々の痛みは少ない。

鵜沼別荘-思い出の地

岐阜県鵜沼の貞照寺の向かいに、貞奴の別荘「萬松園」がある。かつて音二郎と暮らした茅ヶ崎の自宅を伊藤博文が命名した「萬松園」と同名のこの別荘は、日本ラインと名付けられた木曾川を臨む地に建っている。建物の隅々にまで熟練した大工の手仕事がいき渡った、贅沢の限りを尽くした建物である。1933（昭和8）年の貞照寺建立と同じ年の秋に完成した。貞奴は62歳になっていた。15年ちかくを共に過ごした桃介は病気がちになり本宅に戻っていった。貞奴は養子夫婦とともに東京で暮らし、この地へは不動尊の縁日にあわせて足を運んだ。病をおして一度だけこの別荘を訪れた桃介も1938（昭和13）年に71歳で世を去り、貞奴は桃介の位牌を貞照寺に納めた。

2) 貞奴が残したものの映像『金剛山桃光院貞照寺入仏式』

貞照寺は貞奴の人生を我々に語り続ける存在である。女優としての姿は、本堂の玉石に刻まれた役者たちの名前が往年の女優貞奴の輝きを思い出させてくれる。不動明王と八枚の浮彫りは、信仰に支えられた貞奴の生涯を繰り返し語ってくれる。縁起館には貞奴の全てが修められている。そこに展示されている品々は強烈な個性を発しながら静かに並んでいる。そして「桃光院貞照寺」という名は、まさに桃介との関係が永遠のものだという貞奴の思いを私達に投げかけてくる。

1933（昭和8）年、落慶入仏法要が盛大に行われ、孫の手を引いて、近隣から集められたお稚児らとともに歩く貞奴の姿が映像におさめられている。還暦を過ぎた貞奴は時折カメラに視線を送りながら粛々と入仏法要を進める。少し歩が遅れた4歳になったばかりの初孫の初を貞奴は立ち止まって待つ。そしてすっと手を差し出して初の手を取る。貞奴の夫婦養子になった初の両親も神妙な面持ちで貞奴に続く。桃介の遠縁の二人と孫の初は桃介が貞奴のために作った家族ともいえる。

『金剛山桃光院貞照寺入仏式』と記された映像は松竹によって撮影された。わずか20分の映像だが、この中の貞奴は貞奴の物語を演じる女優であり、貞照寺は貞奴が作り上げた劇場なのではないだろうか。

つまり、貞奴は貞照寺という劇場で、自らの人生という演目を自ら演じて見せたということだ。女優養成と劇場建築。観客との一体感。これらは貞奴が半世紀をかけて追い求めてきたものだ。それなりの成果は上げてきたけれど、納得できる結果を得られたとは決していえない。

最晩年、過去の演劇活動の総括として貞奴は女優としてカメラの前に立つ決意をしたのだといえよう。



図 12 金剛山桃光寺貞照寺入仏式 映像1-14



图 13 映像 2

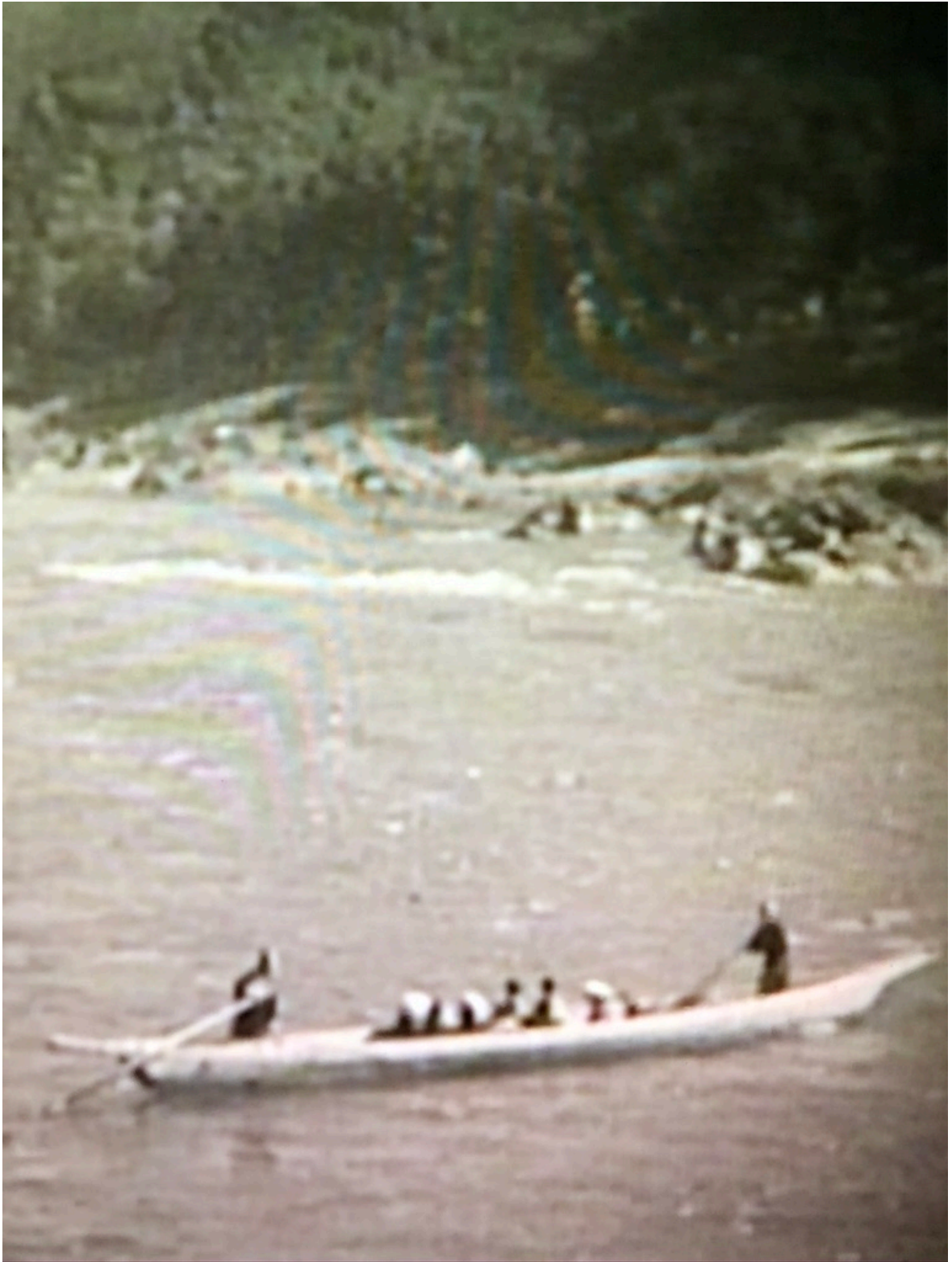


图 14 映像 3



图 15 映像 4



图 16 映像 5



図 17 映像 6

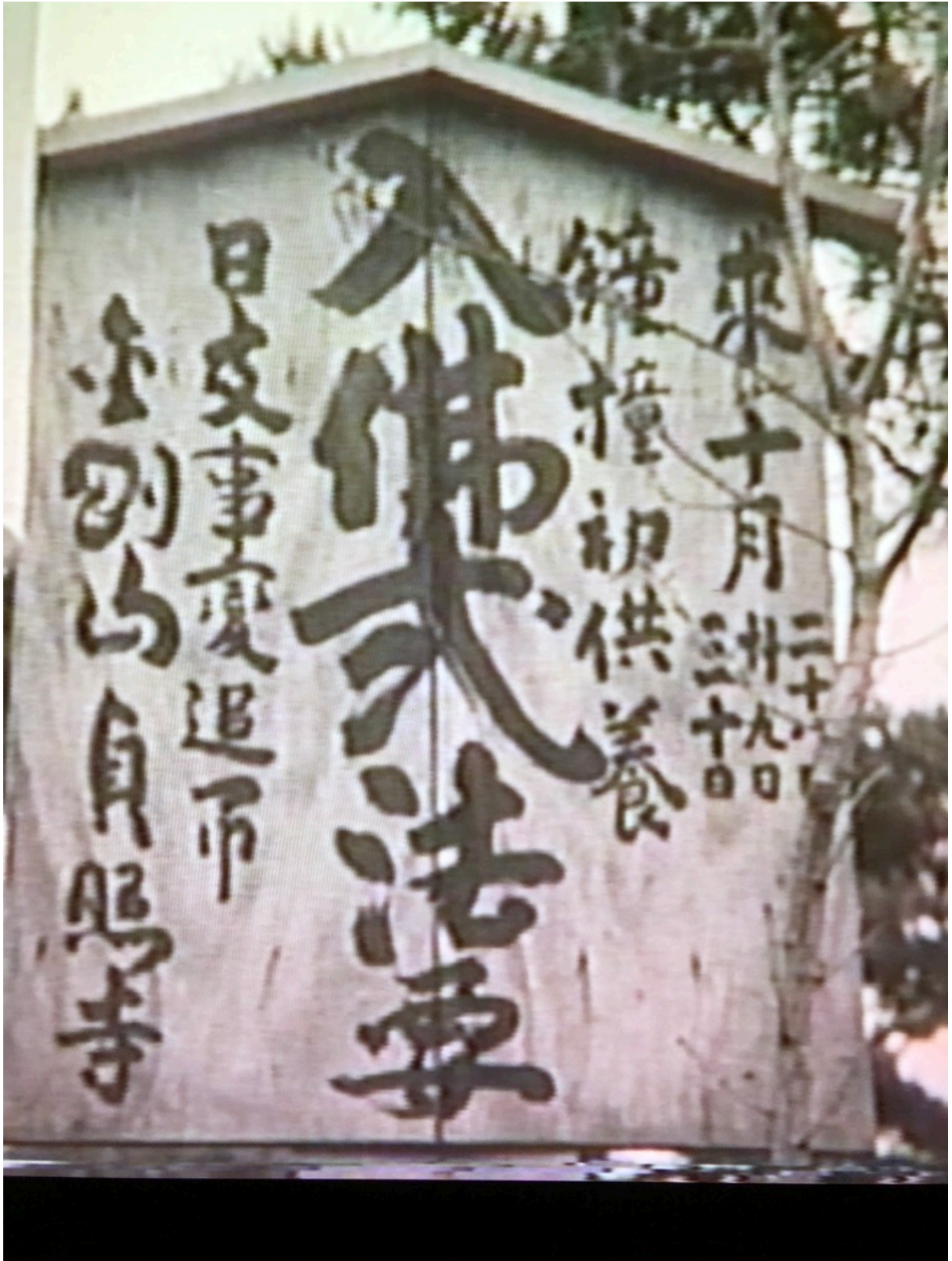


图 18 映像 7

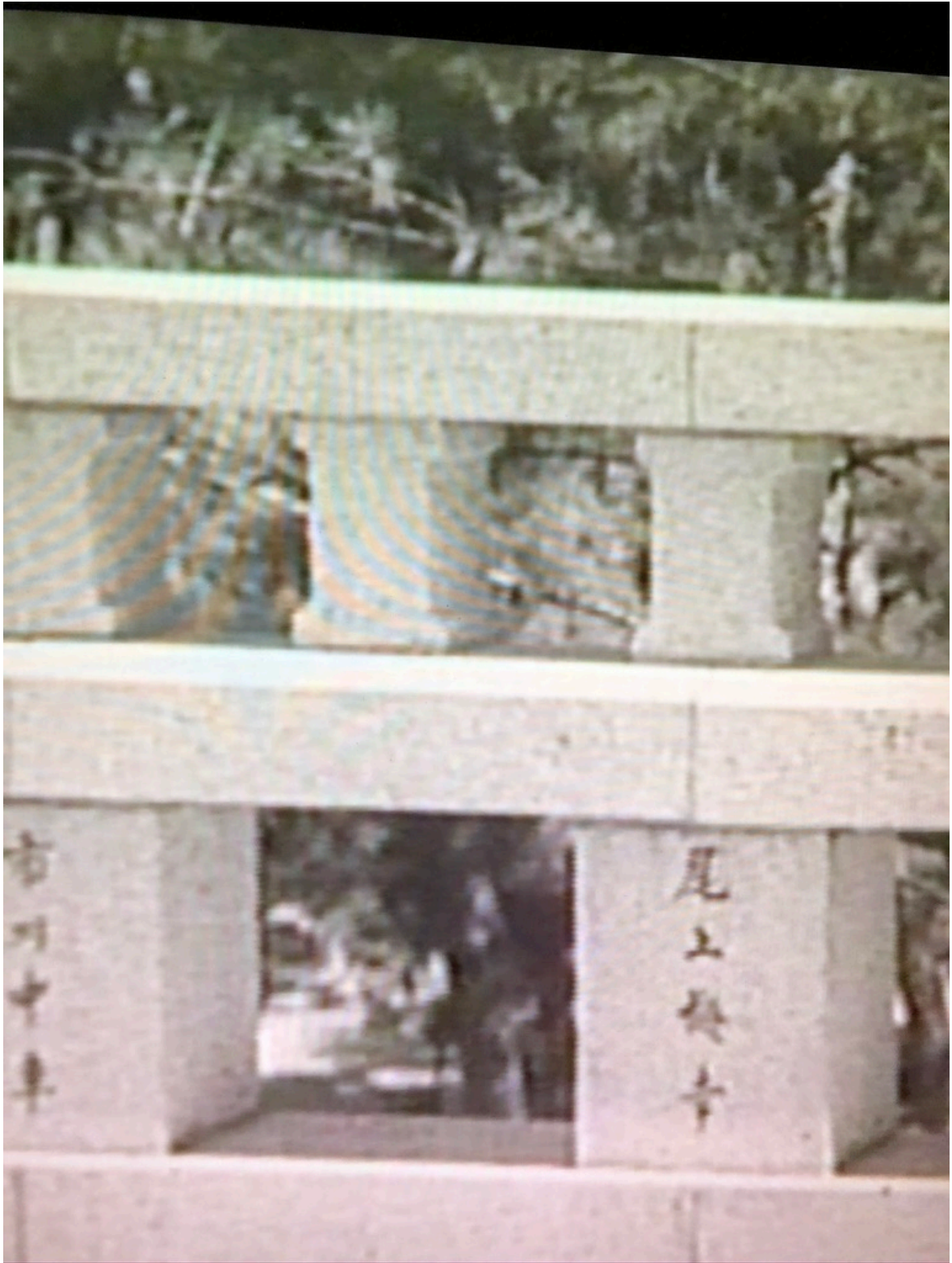


図 19 映像 8



図映像 9



图 21 映像 10



図 22 映像 11



图 23 映像 12

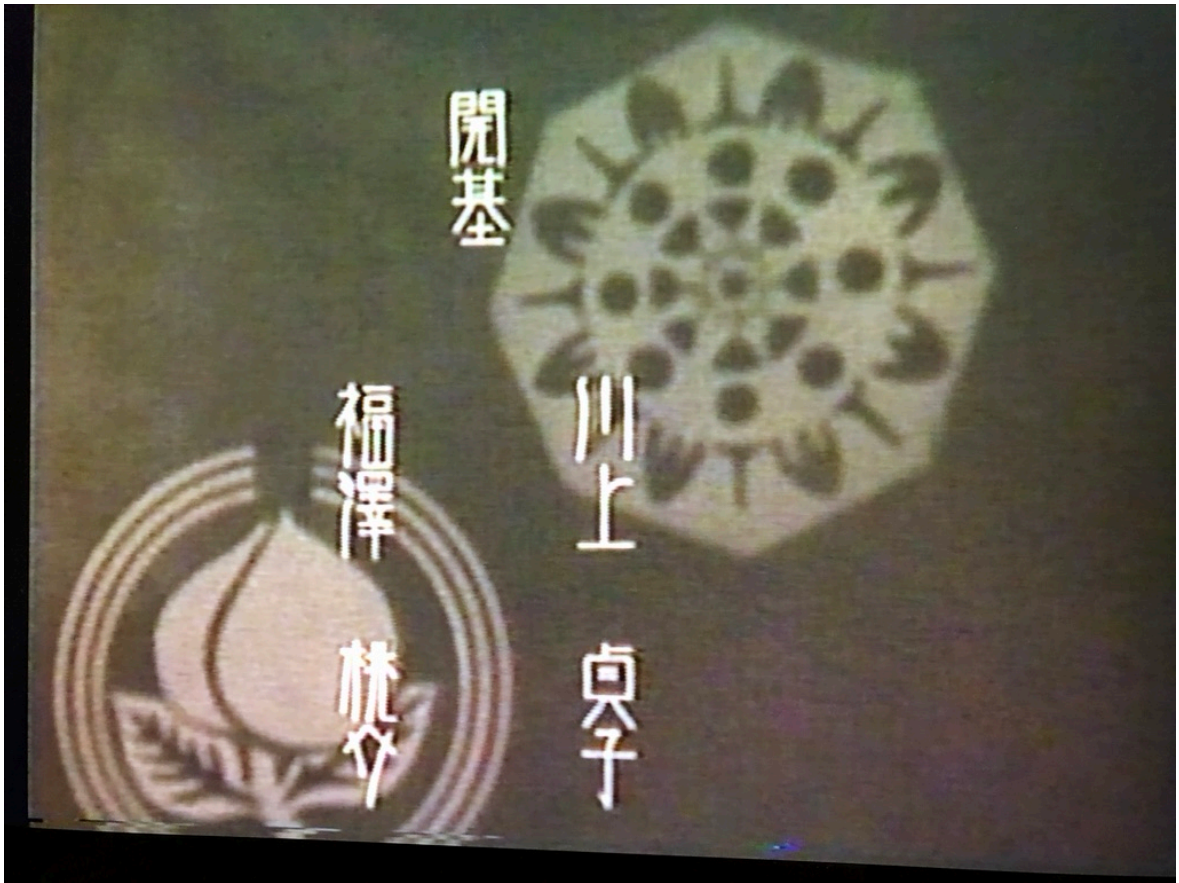


図 24 映像 13

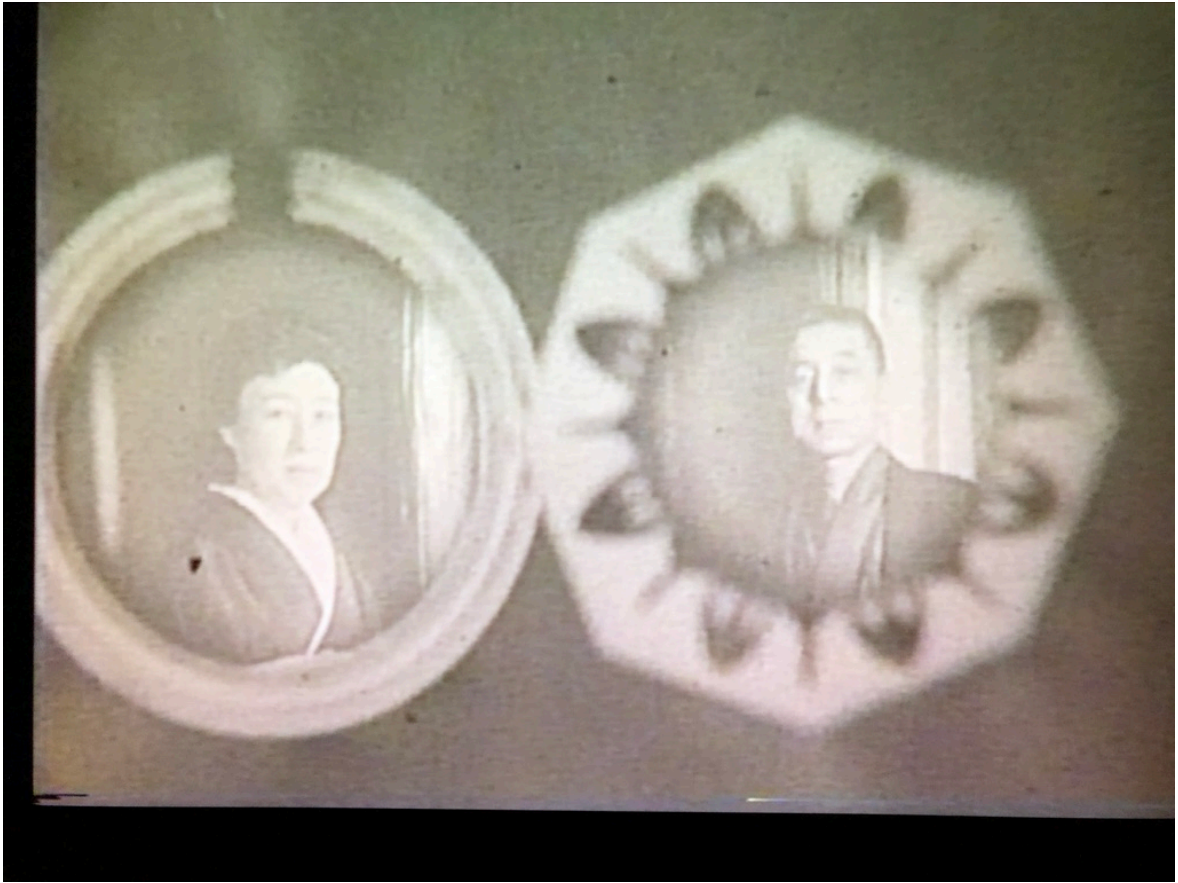


图 25 映像 14

結語

本論文を通して女優貞奴の軌跡と貞奴の4件の演劇活動を見てきた。舞台に立つ以外に貞奴が行った演劇活動はいずれもが時代を読み、適切な協力者とともに目的に向かって実行されたものであった。

その4件の演劇活動のきっかけとなったのが欧米での体験であった。それは日本の演劇改良が持つ二面性と俳優の地位の低さを含む日本の演劇界が持つ因習に気づいたことである。貞奴が海外巡業中に女優として舞台に立った際の演目は、観客が望むように歌舞伎のストーリーを作り替えていったもので、芸者と遊女を混同させたものであった。明治政府の演劇改良を進める側の姿勢は、遊女と芸者の違いを明確に説明することもできず、遊女が主役になるのは避けたいが、西欧が望むのならば仕方がない、という矛盾を孕んだ西欧追随型であった。そうした演劇改良会が貞奴に求めたものは、近代化に成功した日本の姿を国内に知らしめる存在として、女優貞奴となって日本の舞台に立つことであった。

だが、貞奴はアメリカで女優たちと交流し、演劇学校や劇場を視察することで、身を以て日本の演劇界が抱えている問題に気づいた。女優がいないこと。芝居小屋で飲み食いしながら芝居を見る環境の悪さ。俳優の社会的地位の低さである。貞奴はこうした問題を自分の活動を通して改良をしていこうと考えたのであった。「お伽芝居」、「女優養成」、「川上児童楽劇園」「貞照寺」で掲げた改良は、演劇改良の掲げる課題と呼応するものであったが、実際の現場での改良は簡単なことではなかった。

「お伽芝居」、「女優養成」、「川上児童楽劇園」「貞照寺」の活動は今日全てが検証されているわけではなく、なかには行動の全容が見えにくいものもある。それは、これらの活動が貞奴の私的な色合いが強く、社会との関連性を見出しにくいという一面があったからである。

「お伽芝居」は巖谷小波という児童文学者とともに、初めて子ども達に物語を演じて見せて、子どもと演劇の関係を生み出した。経済的に苦しい子ども達にも「お伽芝居」の世界を提供し、ヴァイオリンという西洋音楽も体験させた。それは児童文化の扉を開いたといえる試みであった。そこに至る過程は、すでに小波が雑誌を通じて子どもたちを「お伽噺」に目覚めさせ、さらに久留島らが口演を行なって耳を通して「お伽噺」をイメージさせていたところに、貞奴が演劇で「お伽噺」の世界を一気に提供したものである。「お伽芝居」を経験して貞奴は子どもたちとの一体感を体験することができた。また、一方では、旧来の芝居小屋のシステムを一新する第一歩として、劇場での観劇マナーを子どもたちに教えるという目的も果たせた。

ついで「女優養成所」は、その目的である女優を育てるというだけでなく、女優という職業で生きていこうと考える女性たちの自立の道標ともなった。芸者や遊女と女優を同列

に並べ女優の品性を問題視する社会の声に揺れながらも、女優への道を選択した女性たちの決意には、やがて来る「青鞥」の新しい女の誕生を予感させるものがあった。

だが、貞奴は明治の財閥が運営する帝国劇場でも、夫音二郎が個人経営する帝国座でも女優を目指した女性たちの声に応えることができなかった。帝国劇場に女優養成を託し、大阪に移った後に交流をしていたのは新聞社を経営する吉弘白眼とその周辺の人間たちであった。吉弘白眼との関わりの中で大阪での「お伽芝居」の上演が復活した。

貞奴がこだわり続けた次世代の演劇界を担う人材の育成を視野に入れた俳優養成は、「川上児童楽劇園」に引き継がれた。関東大震災の直後に満を辞してスタートしたこの楽劇園は、大資本による宝塚歌劇団や松竹歌劇部とは比べるべくもなかったが、年代の異なる30人ほどの園生たちが、助け合いながらダンスや楽器演奏、芝居の稽古に励む大家族のようでそこが貞奴の個人経営の良さもでもあった。また、二子玉川の住所を特定できたことで、楽劇園の日常の一部が判明した。ただ活動においてダンスの指導をしていた高田雅夫と舞台装飾を担当していた岡本帰一が若くして亡くなった痛手は大きかった。さらに、専有劇場の計画で相談役の久留島と意見が合わずに決別したことも貞奴にとっては残念であったろう。結局この楽劇園も8年程度でその明かりを消すこととなった。そこで一点気がかりなことは園生のその後である。一人また一人と園生が去っていったが、その中に幼い子どもがいたはずである。楽劇園の園舎から地元二子玉川の小学校に通っていた子どもたちの行く末を貞奴はどう思っていたのだろうか。無責任な終わり方で園生は辛い思いをしたのではないかと思っていたが、70代になった元園生が同窓会を開き、思い出話に花が咲いたということだ。必ずしも悪い印象をもつ園生ばかりではなかったことになる。

最後に、岐阜県鶯沼の「貞照寺」である。女優を育てること、劇場を建てること、その根底にある観客と演者の一体感を貞奴は求め続けていた。そのために「お伽芝居」、「女優養成」、「川上児童楽劇園」と挑戦を繰り返したがその目的が達成できたわけではなかった。そこで、貞奴は最晩年に「貞照寺」を建立し、「貞照寺」を劇場に見立てて、カメラの前で女優貞奴の最後の演技を披露することで、長い間の願いを成就させ、さらに、女優人生と信仰と、桃介との日々を結実させたのではないだろうか。

貞奴の演劇活動については今後も追求していくべき課題が残されている。一つは今回考察を試みた女優養成と劇場建築を含む演劇改良に関わる活動にはまだまだ探求が必要である。「お伽芝居」の台本やバックで演奏されたヴァイオリンの楽譜は未確認である。また、「お伽芝居」を観劇した子どもたちの感想文も存在は知っているが目することはかなわなかった。「川上児童楽劇園」に関しても演目と新聞評から舞台の様子を想像するに止まっている。

ほかにも、貞奴が舞台上で演じた演目もその内容が判明しないものもある。興味深いところでは、馬に乗って舞台に登場した姿や、飛行機の模型で宙吊りになっている貞奴の写真を目にしたことはあるが、内容や詳細がはっきりわかる資料は未確認である。さらに海外で演じたもの、特に 1900 年パリ万博でロイフラーの劇場に出演していた頃の映像がどこかに眠っているといわれるが発見は困難である。今後、一つでも新しい資料が発見されれば、そこからまた新たな貞奴が姿をあらわし、我々が想像もつかないようなスケールの大きな彼女の目論みが浮かび上がってくるかもしれない。

参考文献

一次資料

- 『大阪毎日新聞』 「帝国座の初稽古」 1910年2月5日 (7)
----- 「大阪帝国座の開場式」 1910年2月28日 (7)
----- 「女優志願の動機」 1910年2月20日 (11)
----- 「外套を脱いだ帝国座」 1910年2月21日 (7)
----- 「来阪せる荒川博士」 1910年2月22日 (9)
----- 「帝国座の初稽古」 1910年2月25日 (9)
----- 「昨夜の帝国座」 1910年3月1日 (11)
----- 「俳優志願いの一番」 1910年9月6日 (9)
----- 「帝国座の俳優試験」 1910年9月13日 (9)
----- 「女優澄子の出世狂言」 1910年10月9日 (11)
----- 「帝国座新入生 写真」 1910年10月13日 (9)
- 『朝日新聞』 「雑記帳」 (川上児童楽劇園同窓会記事) 1981年10月29日
----- 「楽団五十年の久松氏」 (久松鉦太郎楽団経歴記事) 1933年10月29日
----- 「幼き人々の為に『クリスマス子供の日』」 1928年12月17日
----- 「貞奴思い出話」 (1) — (8) 1937年2月23日—1937年3月3日
 (1) 「夫君としての川上音二郎を発見した芳町時代」 2月23日
 (2) 「“世話女房”の理想が破れて 第一回の日本落ち」 2月24日
 (3) 「シカゴ市内を練った怪行列 生死を誓う、苦の巡業」 2月25日
 (4) 「袈裟御前の首級に3国干渉 正成公の遺産相続」 2月26日
 (4) 訂正／2月26日夕刊5面 3月2日
 (5) 「放浪の群れから一躍台覧劇へ 扮装のまま女皇拝謁」 2月27日
 (6) 「後始末もせずに暴れ通した 其巻添えの私の一生」 2月28日
 (7) 「ほんとに死ぬ積りだった ボート事件の真相」 3月2日
 (8) 私は沖へ沖へ、川上は陸地へ 嗚み合いの漂流3月」 3月3日
- 『台湾日日新報』 「川上児童楽劇園が生まれるまで」 (上)、(中)、(下) 1928年5月
16 -18日
----- 「川上児童楽劇園 今夜から共楽座で開演」 1928年5月19日
----- 「川上児童楽劇園を見る」 1928年5月20日
----- 「川上児童楽劇園児の美しい心」 1928年5月21日

『時事新報』 「貞奴さんが盟主の児童楽劇団 子供王国のために年来の希望を実現した
川上貞奴は語る」 1925年12月27日

『名古屋新聞』 「「母性愛に復活」から貞奴さんが考へついで川上児童楽劇団の計画
久留島氏と謀り此冬から生徒募集」 1924年11月20日

『読売新聞』 「演劇改良会を設立 発起人、賛成員に伊藤総理ら貴顕紳士ら多数」 1886
年 8月7日

----- 「芳町の奴が乗馬に熱心 草刈の馬場で上達して西洋鞍を自由自在」 1893
年8月8日

----- 「書き抜き帳」 1925年12月25日

『サンデー』 「平凡なる川上と貞奴」 (上) (3) 1908年、8頁

----- (下) (4) 1908年、9頁

『都新聞』 「浮かれ胡弓」 1903年9月30日 (復刻版、150頁)

----- 「狐の裁判」 1903年10月1、2日

----- 「お伽芝居の筋書」 1903年9月30日、5面、(復刻版、150頁)

『中央新聞』 「貞奴一夕話」 (1-10話) 1903年9月23-27、29、30、10月1、2、4日

『時事新報』 「第二回慈善新年会」 1904年1月6日、4面、5面、(復刻版、79、80頁)

----- 「慈善新年会について」 1904年1月7日、5面 (復刻版、101頁)

「明治座にて川上一座興行沙翁悲劇 (中略) 連山人作喜劇 浮かれ胡弓筋書」

『京都日出新聞』、1904年10月1日、7面

ま、た、生「本郷座のお伽芝居」 『報知新聞』 1903年10月7日、3面

「川上児童楽劇園第二回公演予告」 『帝劇』 (7月) (44)、帝国劇場文芸部、1926年、
6、7頁

「川上児童楽劇園第二回公演 新聞評」 『帝劇』 (8月) (45)、帝国劇場文芸部、1926
年、63-66頁

「川上児童楽劇園第三回公演」『帝劇』（7月）（56）、帝国劇場文芸部、1927年、35頁
「川上児童楽劇園第三回公演予告」『帝劇』（7月）（57）、帝国劇場文芸部、4、5頁
「川上児童楽劇園新聞評」『帝劇』（9月）（58）、帝国劇場文芸部、72-75、90頁
「川上児童楽劇園第四回公演」『帝劇』（7月）（68）、帝国劇場文芸部、1928年、6頁
「川上児童楽劇園第四回帝劇公演新聞評」『帝劇』（8月）（69）、帝国劇場文芸部、62-

「石橋思案「日本で初でのお伽芝居」『少年世界 9』（14）博文館、1903年、95頁、
芹影女「本郷座のお伽芝居」『歌舞伎』（42）、1903年、55-58頁

-----「お伽芝居拝見」『歌舞伎』（129）、1911年、（復刻版、77-80頁）

「女優養成所に対する新聞評」『歌舞伎』（99）1908年、73頁

「女優養成所に対する雑誌評」同上、74頁

「貞奴を如何に処分すべきか」『新演芸』（第一巻第一号）、1916年、57頁

-----『新演芸』（第三巻第三号）、1916年、031-134頁

片岡 安「大阪辰野片岡事務所の事業概要」『建築雑誌』29(348)（日本建築学会、1915年）
841-847頁

川上富司「義母貞奴の思い出」、杉本苑子・河竹登志夫編「川上座海を渡る-女優第一号貞
奴」『歴史への招待 12』日本放送出版協会、1981年、80、81頁

けやきの会・西尾アイ「川上貞奴」『続けやきの里日記、大正から昭和へ』1986年

貞照寺縁起館「音二郎香典帖」

-----「スクラップブック」

貞照寺、DVD『金剛山桃光院貞照寺入仏式 昭和8年10月28日』

「旅券発給記録明治期」：外務省資料明治31年（1898）7月～12月 東京

二次資料

伊井春樹『小林一三は宝塚少女歌劇にどのような夢を託したのか』ミネルヴァ書房、2017年

池内靖子「女優」と日本の近代：主体・身体・まなざしー松井須磨子を中心にー『立命館国際研究』12（3）通号46（立命館国際関係学会、2000年）339—360頁

----- 「近代日本における『オセロ』の翻案劇：帝国のまなざしと擬態」『アートリサーチ』3（立命館アートリサーチセンター、2003年）137-150頁

生田葵「川上児童楽劇団」『お話の久留島先生』相模書房、1929年

井上精三『川上音二郎の生涯』葦書房、1985年

井上理恵『川上音二郎と貞奴Ⅰ 明治の演劇はじまる』社会評論社、2015年2月

----- 『川上音二郎と貞奴Ⅱ 世界を巡演する』社会評論社、2015年12月

----- 『川上音二郎と貞奴Ⅲ ストレートプレイ登場する』社会評論社、2018年

『川上音二郎の生涯』葦書房、1985年

石橋思案「日本で初めてのお伽芝居」少年世界9（14）博文館、1903年

石澤秀二「明治期の演劇改良について」『演劇人』通号16（舞台芸術財団演劇人会議、2004年）186—191頁

----- 「特別寄稿論文 音二郎の正劇『オセロ』考」『西洋比較演劇研究会』(5)（日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会、2006年）7—17頁

岩下尚史 『芸者論 花柳界の記憶』文芸春秋、2009年

巖谷小波編『世界お伽噺』全100巻、博文館、1899-1908年

巖谷小波『浮かれ胡弓』（世界お伽噺、第37編）博文館、1902年

----- 『狐の裁判』（世界お伽噺第、27、28編）博文館、1914年

----- 「独逸のお伽芝居（談話筆記）『少年世界』（上巻）、博文館、1903年、265-267頁

----- 「お伽芝居に就て」（『婦人と子ども』Vol.7 no.10 p.15 -17 フレーベル會、1907年）お茶の水女子大学 教育・研究成果コレクション TeaPot

https://teapot.lib.ocha.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=31004&item_no=1&page_id=64&block_id=115

(参照 2019 年 3 月 30 日)

泉 健「ベルリンの川上貞奴(1901 年)」『和歌山大学教育学部紀要』63 (人文科学 / 和歌山大学教育学部紀要委員会:2013 年) 69-84 頁

大場栄一『遙かなり昭和 : 父子二代の天皇理髪師』創英社 , 三省堂書店(発売), 1990 年

大日方純夫「芸能と権力」(羽賀祥二編『幕末維新論集 第 11 巻 明治維新の文化』吉川弘文館、2001 年

----- 『はじめて学ぶ日本近代史』 (上) 大月書店、2003 年

大谷利彦「演劇改良と西洋」『武蔵野英米文学』通号 2 (武蔵野英米文学会、1970 年) 75-92 頁

大笹吉雄 『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、1985 年

小山静子『子どもたちの近代 学校教育と家庭教育』吉川弘文堂、2002 年

時事新報家庭部編『旅の小遣い帳』正和書房 1930 年

かつおきんや『「ごん狐」の誕生』風媒社、2015 年

梶田明子 「巖谷小波の子供向け戯曲作品に関する報告--『新年狂言/春駒』『お伽芝居/春若丸』を中心に」『児童文学研究』(33) (日本児童文学学会 2000 年) 38-50 頁

上地ちづ子「口演童話の方法と思想」『研究=日本の児童文学 2 児童文学の思想史・社会史』東京書籍、1997 年

神山彰『近代演劇の水脈 : 歌舞伎と新劇の間』森話社、2009 年

神山彰/編『忘れられた演劇』(近代日本演劇の記憶と文化, 1) 森話社、2014 年

----- 『演劇のジャポニスム』(近代日本演劇の記憶と文化, 5) 森話社、2017 年

金谷千慧子『日本民衆と女性の歴史 近・現代一女性たちの三代を語りついで』明石書店、1999 年

加野彩子「サロメが見せるもの : 日本近代演劇における視覚性とジェンダー」『image & gender』(彩樹社、1999 年) 25-35 頁

加野彩子著、大串尚代訳「日本演劇と帝国主義: ロマンズと抵抗」『日米女性ジャーナル』(通号 23) (城西大学国際文化教育、1998 年) 19-48 頁

加藤妙子 「明治 20 年代、30 年代の近代児童文学の〈子どもの言葉〉」 『日本語研究センター報告』 (16) (大阪樟蔭女子大学日本語研究センター2009 年) 1-13 頁

『川上音二郎・貞奴展』 茅ヶ崎市美術館、2011 年

川上音二郎、貞奴/著、藤井宗哲/編『自伝 音二郎・貞奴』 三一書房、1984 年

川上富司「義母貞奴の思い出」、杉本苑子・河竹登志夫編「川上座海を渡る-女優第一号貞奴」 『歴史への招待 12』 日本放送出版協会、1981 年、80、81 頁

河竹登志夫 「ウィーンにおける川上一座」 『比較文学年誌』 18 号 (早稲田大学比較文学研究室、1982 年) 1-31 頁

河原和枝 『こども観の近代』 中公新書、1998 年

菊池武徳「川上貞奴と不動尊」 『名士と名妓：明治しの裏面』 ダイヤモンド社、1937 年、53-56 頁

芹影女「本郷座のお伽芝居」 『歌舞伎』 四十二号、歌舞伎発行所、1903 年 11 月 54-58 頁

ゲーテ著、井上勤訳『独逸奇書 狐の裁判』 春陽堂、1888 年

『コドモノクニ名作選』 ((上下) アンシェット婦人画法社、2010 年

小谷野 真由巳 , 笠原 知子 , 齋藤 潮著、日本都市計画学会 編「国分寺崖線二子玉川周辺における明治・大正期の別邸の地形的立地特性」 『都市計画論文集』 (42)、(日本都市計画学会、2007) 、121-126 頁

久保華誉「口演童話という架け橋--巖谷小波の「なんにも仙人」『昔話伝説研究』 (24) 2004 年、63-74 頁

倉田喜弘『近代劇のあけぼの』 毎日新聞社、1981 年

-----『芝居小屋と寄席の近代—「遊芸」から「文化」へ』 岩波書店、2006 年

倉橋滋樹、辻則彦『少女歌劇の光芒 ひとときの夢の跡』 青弓社、2005 年

黒岩比佐子『明治のお嬢さま』 (角川選書 441) 角川書店、2008 年

佐久本武雄、長山長/編『世田谷区勢総攬』 区勢調査会、1934 年

堺利彦、山川均『堺利彦伝・ある凡人の記録日本人の自伝 9』 平凡社、1982nen

酒井隆史『通天閣新・日本資本主義発達史』 1982 年 108 頁

- 社団法人日本児童演劇協会編『日本の児童青年演劇の歩み 100年の年表—from1903to2003-』社団法人日本児童演劇協会編、2005年
- 白土健、青井なつき『なぜ、子どもたちは遊園地にいかなかったのか?』創成社、2008年
- 重信幸彦『「お話」と家庭の近代』（日本児童文化史叢書、34）久山社、2003年
- 下田次郎「演劇」『西洋教育事情』金港堂、1906年、179,180頁
- 下川耿史『明治・大正家庭史年表』河出書房、2003年
- 周東美材「童心の〈ユートピア〉—鈴木美恵恋の児童歌劇学校構想—」『「東京音楽大学研究紀要」』36、2012年、47-64頁
- 白川宣力『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—』雄松堂出版、1985年
- 新秋田出版文芸部/編『文壇出世物語』2018年
- 末松謙澄「演芸改良意見」1886年『明治文学全集79 明治芸術・文化論集』（1975初版 1989年第4版 筑摩書房 99-111頁
- 鈴木静雄『木曾谷の桃介橋』NTT出版部、1994年
- 関口すみ子『御一新とジェンダー 荻生徂徠から教育勅語まで』東京大学出版会、2005年
- 総合女性史研究会『日本女性の歴史 文化と思想』角川書店、1993年
- 高雄亮雄著・堀田穰編『大阪お伽芝居事始め -「うかれ胡弓」回想と台本-』（関西児童文化史叢書・6）関西児童文化研究会、1991年
- 高嶋修一「近代二子玉川における行楽の展開」『世田谷区文化財調査報告州-15- 玉川三業地調査報告』世田谷区教育委員会事務局、生涯学習、スポーツ課文化財係、2005年、28-41頁
- 田中栄三「川上貞奴の女優養成所」『新劇その昔』文芸春秋社、1957年、23-26頁
- 「藤沢浅二郎の俳優養成所」『新芸その昔』文芸春秋社、1957年、26-30頁
- 田中博編『玉川沿革誌：附・名所旧蹟案内』田中博、1934年
- 『帝劇五十年』東宝株式会社、1966年
- 「帝国劇場」『自然と文化74号』日本ナショナルトラスト、2004年
- 東宝株式会社演劇部監修『帝劇ワンダーランド：帝国劇場開場100周年記念読』東宝株式会社、2011年

- 富田博之『日本児童演劇史』東京書籍、1976年
- 鳥越信『はじめて学ぶ日本の絵本史Ⅰ 絵本から画帖・絵ばなしまで』（シリーズ・日本の文学史②）ミネルヴァ書房、2008年
- 鳥越信 編著『たのしく読める児童文学【戦前編】』ミネルヴァ書房、2004年
- 編『初めて学ぶ日本児童文学史』ミネルヴァ書房、2006年
- 長澤修一「巖谷小波の翻案世界…明治20年年代をめぐって」『梅花女子大学文学部紀要・比較文化編』（通号 35）（梅花女子大学文学部 / 梅花女子大学文学部 2001年）1-24頁
- 中川右介『松竹と東宝：興行をビジネスにした男たち』（光文社新書、960）光文社、2018年
- 中川霞城「新年の餅」『少年園』少年園、1889年
- 西和夫「川上貞奴の菩提寺貞照寺と別荘萬松園—ひとりの女性先駆者の事蹟」『歴史と民族』（23）2007年、7-34頁
- 西谷文孝『百科店の時代：長く苦しい時代を乗り越え百貨店が輝きを取り戻す』産経新聞出版、2007年
- 西村汎子「増田英一と有島武郎の妹愛子との恋愛事件について—事件の経過と英一・愛子・武郎の家族道徳観—」『総合女性研究』（26）（総合女性史研究会、2009年）1-23頁
- 長谷川時雨「辰巳屋お雛」『美人伝』、復刻版『叢書『青鞥』の女たち、第9巻』不二出版、1986年
- 長谷川時雨/著、杉本苑子/編『新編 近代美人伝』（上）岩波書店、1988年
- 法月敏彦「二つの演劇改良—明治中期の大阪演劇改良会と東京演劇改良会—」『芸術研究：玉川大学芸術学部紀要』（7）（玉川大学芸術学部 2015年）1-11頁
- 藤井宗哲編『自伝 音二郎・貞奴』三一書房、1984年
- 藤本 芳則「小波お伽噺胚胎と児童文学状況」『学大国文』（45）（大阪学芸大学国語国文学研究室 2002年）135-152頁
- 前田陽子「メルヒェンから「お伽噺」へ—巖谷小波の『十二月の苺』をめぐって」『説話・伝承学』（8）（説話・伝承学会 2000年）157-169頁
- 松田良一「巖谷小波の出発：『世界お伽噺』と木曜会」『椋山国文学』（9）、1985年、150-168頁

- 間宮史子 「ドイツでのメルヒェンの語り」『開花宣言』（2）（白百合女子大学児童文化学科児童文学・文化専攻研究室 2009年）42-45頁
- 三科仁伸「玉川電気鉄道の設立と展開」『史学』84（1-4）、三田史学会、2015年、85-108頁
- 御園座『御園座百年史』御園座、1999年
- 嶺隆『帝国劇場開幕：「今日は帝劇明日は三越」』（中公新書、1334）中央公論社、1996年
- 濃尾歴史文化研究所編著『各務原鶴沼 南町共有土地遠隔史』南町共有土地、2002年
- 宮寺敏雄『財界の鬼才：福沢桃介の生涯』四季社、1953年
- 都家歌六、岡田則夫、山本進、千野喜資／監修・解説『甦るオッペケペー —1900年パリ万博の川上一座— [J・スコットミラー発見のベルリーナ盤による]』東芝EMI 97・12・17 冊子34-35頁
- 森田雅子『貞奴物語—禁じられた演劇—』ナカニシヤ出版、2009年
- 「芸術至上主義貞奴の墓所としてみた貞照寺の特徴」『民族と風俗』（19）日本風俗史学会中部支部、2009年、97-112頁
- 森永卓郎『明治・大正・昭和・平成 物価の文化史事典』展望社、2010年
- 山口玲子『女優貞奴』朝日新聞社、1993年
- 山川菊栄『おんな二代の記』東洋文庫203,平凡社、1972年
- 依田学海（『学海日録』10月17日の条）、
- 吉武輝子『舞踏に死す：ミュージカルの女王・高木徳子』文藝春秋、1985年
- 吉原ゆかり「江見水蔭翻案・川上音二郎一座上演『オセロ』—重層化する〈周縁〉（特集 帝国の周縁）—（〈帝国〉という問題）『社会文学』（21）（日本社会文学会、2005年）19-30頁
- 湯本豪一『風刺漫画 日本近代史がわかる本』草思社、2011年
- 湯沢雍彦『明治の結婚 明治の離婚 —家庭内ジェンダーの原点』角川書店、2005年
- 「りり生『東京日日新聞』1903.10.6」（山口玲子『女優貞奴』朝日新聞社、1993年）
- レズリー・ダウナー/著、木村英明/訳『マダム貞奴』集英社、2007年

若林雅哉「裁判劇の系譜と川上音二郎『又意外』：「西洋種」・探偵・裁判劇」『関西大学哲学（25）』関西大学、2005年、63-84頁

『大分県人士録』大分県人士録発行所、1914年、国会図書館デジタルコレクション
<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/908965> (参照2019年3月23日)

末松謙澄「朝日日本歴史人物事典」<https://kotobank.jp/word/> (参照2019年3月14日)

外山正一「朝日日本歴史人物事典」<https://kotobank.jp/word/> (参照2019年3月14日)

「「バンザイ」っていつから唱えるようになったの？」(Q&A、御祭神関係、明治神宮)
<http://www.meijijingu.or.jp/qa/gosai/08.html> (参照2019年3月14日)

吉弘茂義、政子「人事興信録. 10版(昭和9年)下巻」

<https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1078694/846> 国立国会図書館デジタルコレクション (参照2019年3月14日)

渋沢栄一 「第1款 演劇改良会」(第2編 実業界指導並ニ社会公共事業尽力時代 明治六年-四十二年(二十四)、第2部 社会公共事業、第5章 学術及ビ其他ノ文化事業、第2節 演劇及ビ美術)、デジタル版『渋沢栄一伝記資料』第27巻、378-394頁、公益財団法人渋沢栄一記念財団
https://eiichi.shibusawa.or.jp/denkishiryō/digital/main/index.php?DK270110k_text (参照2019年3月14日)

渋沢栄一 「第4款 帝国劇場」(第2編 実業界指導並ニ社会公共事業尽力時代 明治六年-四十二年(二十四)、第2部 社会公共事業、第5章 学術及ビ其他ノ文化事業、第2節 演劇及ビ美術)、デジタル版『渋沢栄一伝記資料』第27巻、409-416頁、公益財団法人渋沢栄一記念財団
https://eiichi.shibusawa.or.jp/denkishiryō/digital/main/index.php?DK270114k_text (参照2019年3月14日)

渋沢栄一 「第7款 帝国女優養成所」(第2編 実業界指導並ニ社会公共事業尽力時代 六年-四十二年(二十四)、第2部 社会公共事業、第5章 学術及ビ其他ノ文化事業、第2節 演劇及ビ美術)、デジタル版『渋沢栄一伝記資料』第27巻、436-439頁、公益財団法人渋沢栄一記念財団
https://eiichi.shibusawa.or.jp/denkishiryō/digital/main/index.php?DK270125k_text (参照2019年3月14日)

渋沢栄一 「第1款 帝国劇場(承前)」(明治第3編 実業界指導並ニ社会公共事業尽力時代 明治四十二年-昭和六年(十八)、第1部 社会公共事業、第6章 学術及ビ其他ノ文化事業(承前)、第2節 演劇)、デジタル版『渋沢栄一伝記資料』第

47 卷、371-414 頁、公益財団法人渋沢栄一記念財団
https://eiichi.shibusawa.or.jp/denkishiryō/digital/main/index.php?DK470091k_text (参照 2019年3月14日)

渋沢栄一 「第2款 帝国劇場附属技芸学校」(第3編 実業界指導並ニ社会公共事業尽力時代 明治四十二年-昭和六年(十八)、第1部 社会公共事業、第6章 学術及ビ其他ノ文化事業(承前)、第2節 演劇)、デジタル版『渋沢栄一伝記資料』第47 卷、415-424 頁、公益財団法人渋沢栄一記念財団
https://eiichi.shibusawa.or.jp/denkishiryō/digital/main/index.php?DK470107k_text (参照 2019年3月14日)

帝国座「大阪の美術建築と難波橋」(■1創業から太平洋戦争終結まで、第2章全国規模の業者へと飛躍、1企業体制の整備)、大林組百史、
<https://www.obayashi.co.jp/chronicle/100yrs/t1c2s1.html>
(参照) 2019年7月8日)

帝国座「帝国座」(スポーツ・レジャー、実績、OBAYASHI)
<https://www.obayashi.co.jp/chronicle/100yrs/t1c2s1.html>
(参照 2019年7月8日)

帝国座緞帳「緞帳(どんちょう)の製作「天の岩戸開き」(合名会社設立から終戦まで 1909—1945、高島屋の歴史、Takashimaya archives)
<https://www.takashimaya.co.jp/archives/history/p02.html>,
(参照 2019年7月8日)

森律子『妾の自白』日本評論社、1919年
. <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndl.jp/pid/911645>(参照 2019年3月14日)

地図抜粋、二子玉川地区『大日本職業別明細図 信用案内 第三一一号 東京市 世田谷区』東京交通社、1932年、(世田谷区立郷土資料館所蔵)

二子玉川地図2『東京最新明細地圖：隣接町村合併記念：大』東京日日新聞発行所、1932年、(国際日本文化センター所蔵)
http://lapis.nichibun.ac.jp/chizu/santoshi_1330.html
(参照 2019年3月15日)

図

- 図 1 お伽芝居番付表 : 富田博之『日本児童演劇史』東京書籍、1976年
- 図 2 狐の裁判の様子 : 『少年世界9』(14)博文館、1903年
- 図 3 「浮かれ胡弓表紙 : 『浮かれ胡弓』(世界お伽噺、第三十七編)博文館、1902年
- 図 4 貞奴扮するフレッド : 川上家所蔵
- 図 5 「帝国女優養成所」第一期生 : 『川上音二郎・貞奴展』茅ヶ崎市美術館、2011年
- 図 6 川上児童楽劇園 卒業式 : 相羽家所蔵
- 図 7 釣鐘草の一場面 : 『台湾日日新報』「川上児童楽劇園を見る」1928年5月20日
- 図 8 白虎隊の場面 : 同上
- 図 9 ブラスバンド : 同上
- 図 10 貞照寺 : 成田山貞照寺HP
- 図 11 本堂浮彫 靈験絵図 : 同上
- 図 12 金剛山桃光寺貞照寺入仏式 画像1-14 : 貞照寺所蔵
- 地図1 地図抜粋、二子玉川地区『大日本職業別明細図 信用案内 第三一一号 東京市世田谷区』東京交通社、1932年、(世田谷区立郷土資料館所蔵)

年表

西 曆	年号	貞奴	貞奴関係者	社会
1868				
1869				
1870				
1871	明治4	小山久二郎の第13子として東京日本橋に生まれる		
1872	明治5			芸娼妓解放令(人身売買禁止)
1873	明治6			
1874	明治7	葎町浜田屋の養女となる		
1875	明治8			
1876	明治9			
1877	明治10			
1878	明治11			
1879	明治12		井上馨外務卿時代の欧化主義始まる	
1880	明治13		井上馨:鹿鳴館建設をコンドルに依頼	
1881	明治14	乗馬を始める		
1882	明治15	小奴の名で披露目をする		
1883	明治16	養母可免病・貞の水ごり	11月鹿鳴館完成 12月井上が主役となって完成式	
1884	明治17	『とらない』という色紙。貞が伊藤のものという公認あり?		
1885	明治18	岩崎桃助(後の福沢桃助)との間に恋が芽生える	10月伊藤博文内閣成立	
1886	明治19	桃介に失恋	伊藤博文歌舞伎役者と招いて演劇改良説明	東京キリスト教系矯風会発足

1887	明治20	「奴」の名を襲名。伊藤博文に水揚げされる 伊藤博文 46 歳・妻の梅子 39 歳・娘生子 18 歳	井上馨邸で天覧劇	廃娼論争、公娼制必要論 vs 廃娼論
1888	明治21	海水浴：夏島海岸で伊藤博文・井上馨		矯風会 一夫一婦制建白書を元老院に提出
1889	明治22	芸者芝居に熱中・友楽館で自腹で出演	憲法発布 友楽館~27 年まで歌舞伎座落成	
1890	明治23	相撲取り・歌舞伎役者と浮名 五世中村歌右衛門と結婚話・六世尾上梅幸とも親しい 伊藤博文から自由になる	総選挙・国会開設	
1891	明治24	川上音二郎の書生芝居(新演劇)を初めて観る		
1892	明治25			キリスト教系矯風会全国組織へ
1893	明治26	音二郎渡仏		
1894	明治27	川上音二郎と結婚・仲人は金子堅太郎	桃介結核療養。株で大もうけ。	8 月日清戦争
1895	明治28	川上座前年の好評により、当年歌舞伎座へ進出		日本救世軍創設
1896	明治29	川上座完成・神田		
1897	明治30			
1898	明治31	9 月築地からボート「日本丸」で出航～翌年 1 月神戸着		
1899	明治32	1 月神戸着 3 月第一回欧米巡業 川上一座アメリカ巡業。「貞奴」のなで女優となる。 アメリカサンフランシスコ→ニューヨーク→ロンドン→パリ		
1900	明治33	イギリスでバッキンガム宮殿で上演 パリ万博出演		
1901	明治34	1 月巡業から帰国。 4 月第二回欧州巡業		
1902	明治35	8 月第 2 回欧州巡業から帰国		1 月日英同盟調印

1903	明治36	2月当初は出演を拒否したが東京明治座で『オセロ』で始めて舞台に立つ 正劇運動 8月15 養母 かめ他界 10月～12月本郷座で初のお伽芝居を上演	福沢諭吉他界	
1904	明治37			2月日露戦争宣戦布告
1905	明治38		桃介相場で一時成金となる 250万円	9月戦争終結
1906	明治39	伊藤博文と日露戦争後力をつけた財界人により帝国劇場の話が始まる 11月北浜銀行の経営者岩下清周が伊藤博文等の提案をいれて大阪に劇場を建て、川上に経営を任せることで帝国座の話が始まる		
1907	明治40	5月帝国劇工事着工 5月帝国座地鎮祭→岩下が消極的になり川上が金策にはしる音二郎とともにフランス視察旅行	株式を処分して実業界に 2月 日清紡績会社設立	
1908	明治41	9/15 帝国女優養成所を開設 11月帝国劇場礎石式		
1909	明治42	7月 女優養成所→帝国劇場附属技芸学校と改称 10月伊藤博文他界		
1910	明治43	2.27月大阪に帝国座舞台開き(川上夫妻の個人経営) 3/1 一般公開 9月帝国座附属俳優養成学校	名古屋進出 木曾川水力の開発調査開始	
1911	明治44	3.1 帝国劇場落成 11.11 音二郎(48歳)死去	『富の成功』において芸者廃止論	
1912	明治45	2月帝国座追悼公演「貞奴一座」と名乗り音二郎追悼公演。一座を率いて朝鮮、満州を巡業	桃介貞奴の巡業先についてゆく。座員の給料の一時用立をする。	
1913	大正2	1月 巡業から帰国 貞奴の姉花子自殺 音二郎遺児 雷吉自殺 5月帝国座を手放す。福沢桃助との交際復活	『桃介は斯くの如し』ないにおいて桃介芸者に人気 桃介政友会で代議士になるが1年後に実業家をめざす	「女工と結核」講演

1914	大正3	11月11日谷中天王寺に音二郎の銅像建立	12月 桃介、愛知電機鉄道株式会社、名古屋電燈株式会社社長就任	第一次世界大戦始まる
1915	大正4			
1916	大正5	世界周演計画 没		工場法施行(労働者保護法)
1917	大正6	明治座で引退興行 3月藤沢浅二郎白塗りの害で死亡		
1918	大正7	大阪中座で引退興行。 二葉館桃助と同棲生活にはいる。 川上絹布会社設立 名古屋新聞大正7年10月20日 記事「貞奴の絹織工場」 ① 飯野広三 19歳(桃介遠縁)を養子に迎える 13世守田と貞奴一座渡米準備延期続きの後二年後に不許可		第一次世界大戦終る
1919	大正8		南木曾に山荘を建設 大正13年まで頻繁に通う	
1920	大正9	岩崎富司 13歳(桃助の遠縁)を養女にむかえる	大同電力(株)設立	
1921	大正10			日本労働総同盟結成
1922	大正11		本多林学博士を木曾川案内 新景勝地(翁伝)	
1923	大正12	川上絹布閉め	犬飼に「芸者廃止」大笑い(翁伝)	関東大震災 全国公娼廃止期成同盟会/伊藤野枝、大杉栄軍部に惨殺される

1924	大正13	1月広三・富司結婚(名古屋残留) 東京永田町・桃水荘へ転居 (桃介、貞、桃介次男の子直美6歳) 9月楽劇園生徒募集 12月青山仮設教場川上児童楽劇園を創設	5月桃介外債募集に渡米(山口298) 大井発電所ダム水路式	学校劇廃止 女工哀史
1925	大正14	二子玉川に楽劇園落成		治安維持法
1926	大正15	帝国劇場公演1,2	帝国劇場社長就任	
1927	昭和2	帝劇公演3 楽劇園帝国劇場で公演楽劇園創設趣意書 多数の政治家と児童劇を禁止した岡田良平の名もある(山口306) 貞奴、桃介の看病のため桃水荘へ転居	結核性腎臓病で手術 7月病気見舞い 桃水荘執事による見舞い帳	
1928	昭和3	帝劇公演4	6月桃助実業界を引退 9月勲三等叙勲 パーティーの記録あり 再び政界入りを思い立つ 12月 南町から貞照寺用土地購入①	
1929	昭和4	初孫 初子誕生	仏師 小川半次郎 二葉館訪問	10月世界恐慌始まる
1930	昭和5		3/29 本尊不動明王刻了 9/2 仏師 半次郎巡礼の旅の途中で死去 45歳	
1931	昭和6		貞照寺建築に着手(名古屋の宮大工伊藤平左衛門に依頼) 9月地鎮祭 貞奴と桃介臨席 公の場最後	9月満州事変
1932	昭和7	児童楽劇園終了 桃介孫直美を渋谷の本宅へ戻す お別れの忘年会:政界財界の重鎮を招く	7月30日 本尊不動明王木曾から貞照寺に 9月28日桃介 貞照寺地鎮祭臨席	犬養首相暗殺される 5.15事件

1933	昭和8	桃介を渋谷の自宅に帰す。 岐阜県鶯沼に貞照寺を建立 秋、別荘、万松園完成	10月28日 桃光院 貞照寺 落慶入仏 法要奉修 (貞照寺敷地1万 坪)	
1934	昭和9		1月 南町から貞照 寺用土地再度購入 ①	
1935	昭和10		桃介 貞照寺訪問	
1936	昭和11			
1937	昭和12	二葉御殿を売却 東京牛込河田町に邸宅を建築		7/7 日中戦争勃 発
1938	昭和13		2月15日渋谷区 の本宅で桃助病没 71 歳	4月 国家総動員 法工夫
1939	昭和14			第二次世界大戦 始まる
1940	昭和15			
1941	昭和16			
1942	昭和17			
1943	昭和18			
1944	昭和19			
1945	昭和20	牛込の邸宅空襲にあう 戦後、万松園売却。熱海へ転 居。		8月ポツダム宣言 受諾 第二次世界大戦 終わり
1946	昭和21	12月7日熱海の別荘で肝臓癌 のため死去		

三上繁の物語

100年前に川上音二郎から届いた写真から

目次

はじめに	2
1. 幼少時代	
1) 出生、両親、兄弟	5
2) 教会	5
2. 学生	
1) 同志社英学校	6
2) 音楽活動	7
3) 宗教活動	9
3. 役者	
1) 番付表	16
2) 写真	18
3) 第一回欧米巡業-神戸からボストンまで	20
4) 最後の地ボストン	22
終わりに	26
参考文献	27

はじめに

三上繁（1872～1900）は川上音二郎（1864～1911）が率いる川上一座の役者兼通訳として第一回欧米巡業（1899, 4～1901, 1）にむけて神戸港を旅立った。一座の演し物が三味線や長唄を伴奏としたなかで、彼は当時まだ日本に珍しかった手風琴（当時はボタン式アコーディオン）やヴァイオリンを奏で、その立ち居振る舞いのなかに西洋を感じさせる、この一座にはどこか不似合いな存在であった。神戸に生まれた三上は、幼い頃にアメリカ人宣教師から基督教の洗礼を受け、同志社英学校に学び、英語を話し、慈善音楽会に度々参加する若者であった。しかし、20歳のころ、卒業も定かでないままその足取りは掴めなくなってしまった。

ようやく1897（明治30）年の新派の芝居番付の中に25歳になった三上を探し当てた時、彼は女形として舞台に立っていた。そして1899（明治32）年に川上音二郎の第一回欧米巡業に加わり、苦難に満ちた旅の途中、1900（明治33）年の1月にボストンの慈善病院でひっそりとその短い生涯を終えた。28歳であった。

三上繁という名は彼が舞台に立つようになってから使い出した名で由来ははっきりとしない。教会の洗礼の記録や旅券には三谷寅吉と記されているが通称は三谷寅之助という。同志社英学校時代の資料などはほぼ三谷寅之助となっているが、以下、混乱をさけるため三上でとおすこととする。

三上が同行した川上一座の第一回欧米巡業は、音二郎の妻貞奴（1872～1946）が女優として評判となり、特に1900年パリ万博で好評を博したことはよく知られている。さらに、一座の最初の巡業国アメリカのボストンでは二人の座員、いずれも女形が客死したことも度々語られる出来事である。しかし、この二人の女形の生涯について知るものは殆どいのではないだろうか。この二人の名は丸山蔵人、そして三上繁。この二人はもともと音二郎と縁のある新派の役者福井茂兵衛（1860～1930）が率いる一座にいたのだが、川上一座の第一回欧米巡業に急きょ借り出され、苦労続きの旅の途中でボストンで相次ぎ息を引き取ったのである。

20歳そこそこで亡くなった丸山は、女形が白塗りに使用する化粧品に含まれる鉛の中毒と、その痛みを抑えるためのモルヒネの乱用により命を落としたと音二郎が書き記している。¹残念ながら彼の足跡を記した資料は音二郎の旅日記『川上音二郎欧米漫遊記』²と「旅

1 「丸山完美」ボストンで死す」都新聞 1900年1月18日

2 金尾種次郎『川上音二郎欧米漫遊記』大阪：金尾文淵堂、1901年2、P32, 33

近代デジタルライブラリー <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/858212> コマ 35/66

券申請の記録³のほか「芝居番付」と新聞記事程度でその生涯をたどる事は困難である。

それにくらべ、28歳で没した三上繁の生前の姿は丸山よりはるかに多くの記録に残されている。資料の詳細を述べる前にその種類をあげてみたい。洗礼を受けた教会や同志社には、役者になる以前の彼の足跡があり、学生時代の彼を記憶している同窓生が記したものもある。役者になってからは、関西新派の芝居番付に彼の名を見て取れる。そして旅券の記録音二郎と行動をともにした巡業中の様子は、音二郎による旅日記『川上音二郎欧米漫遊記』⁴に詳しい。こちらは移動日時、巡業地、劇場、演目を始め、巡業中の金銭問題、日系人とのやり取りがしるされており、日本国内で異文化を受容するのではなく、異文化の中に身を投じた異文化体験記録ともいえる。また音二郎が三上の臨終の様子を元に記したとされる『洋行中の悲劇』⁵があるが、こちらは実際の川上一座の旅の行程からして、音二郎が三上の最後に立ち会うことは不可能であったため、あくまでも演劇材料として考えるべきである。

役者になる以前の三上の出生から同志社英学校時代をたどるための資料としては、まず洗礼の記録、そして『日本で最初の音楽伝道者 三谷種吉』⁶がある。これは三上の兄三谷種吉（1868～1945）の自伝であるが、三上の出生、家族、基督教教会との関わりを知ることができる。

次に同志社英学校時代に関しては、三上の音楽との関わりを示す資料が中心となる。当時、楽器演奏や歌を歌うことは卑しい者の芸事として音楽を嫌う同志社の学生にむけて三上が理論で挑んだ「敢て音楽を蔑視する青年輩に問う」⁷と題した論説が明治23（1890）年の『同志社文学』に掲載されている。また、実践的な音楽活動を示すものとしては手風琴の慈善演奏活動の記録があり、高田知子の「明治期の関西における手風琴の流行」⁸、

さらに三上と活動をともにした同志社同窓生の安部清蔵「学生時代の宗教運動」⁹が三上の学生生活の一端を語っている。また、明治24（1891）年に三上は兄と共著で手風琴の独

3 外務省資料「旅券発給記録明治期」1899年1月-3月

4 金尾種次郎 『川上音二郎欧米漫遊記』1901年2月、

5 金尾種次郎 『川上音二郎欧米漫遊記』下の巻き 「ボストンの病院」附録：『戯曲 洋行中の悲劇』『川上音二郎欧米漫遊記』P10～17 近代デジタルライブラリー

<http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/858212> コマ 57/～60/66

6 榊原正人、三谷幸子 『日本で最初の音楽伝道者 三谷種吉』いのちのことば社、2001年

7 三谷寅之助「敢て音楽を蔑視する青年輩に問ふ」『同志社文学』の第30号1890年、13-15頁

8 高田知子「明治期の関西における手風琴の流行」『音楽研究』第11巻（大阪音楽大学音楽研究所年報1993年）53-78頁

9 安部清蔵「学生時代の宗教運動」『実生活途上の基督』警醒社、1931年

近代デジタルライブラリー <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1108994> コマ 21/267

習本¹⁰を出版していて、こちらは、明治 20 年代の洋楽器と洋楽の受容状況を知る手掛りともなり、「敢て音楽を蔑視する青年輩に問う」とともに三上を音楽史の観点からとらえることのできる資料である。巡業中の資料として『L. Anderson. *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West, Volume 1*』¹¹にはアメリカ滞在中の三上の活動が記録されており、三上の女形姿を載せた新聞記事写真や、その死を悼むボストンのローカル新聞の記事の記載があり、日本以外の三上の資料として貴重である。もう一つ、川上一座で欧米巡業中の三上を知る上では、音二郎による旅日記『川上音二郎欧米漫遊記』¹²が重要である。こちらは移動日時、巡業地、劇場、演目を始め、巡業中の金銭問題、日系人とのやり取りがしるされており、日本国内で異文化を受容するのではなく、異文化の中に身を投じた異文化体験記録ともいえる。

また、特筆すべきは、三上に関わる 3 枚の写真である。いずれも三上の父佐介から長男であり三上にとっては兄の種吉、そしてその長女へと 3 世代に渡って引き継がれたもので、100 年ちかく家族以外の目に触れることのなかった貴重な写真である。そのうちの一枚(写真 1)、三上繁の墓標の写ったものは裏に音二郎の署名入りで、三上の没後にまだ巡業の途中にあった音二郎が日本の三上の父に宛てて送ったものといわれている。

以上がおもだった三上関連の資料であるが、三上が同志社英学校を離れて新派の舞台に立つまでの間の記録が見あたらない。役者になってからの足跡も、渡航前の福井茂兵衛一座の女形として芝居番付¹³に名が確認できる程度である。このことから三上を体系的にとらえた研究はほとんど行なわれていない。

なぜクリスチャンの三上が同志社英学校を離れ、河原乞食と揶揄される役者の世界に身を投じ、その上女形として舞台に立つことになったのか。なぜ音二郎の第一回欧米巡業に加わり海を渡ったのか。若者特有の反発であろうか。または身を持ち崩した結果であろうか。

本稿ではできる限り三上繁の生きた証を拾い集めてみたい。それは近代化、西欧化の激しい時代を生きた青年の記録でもあり、さらに新たな演劇活動を目指した音二郎と貞奴の活動の一端をになった人々のその多様性こそが新たな演劇の姿を端的に記していると考え

10 三谷種吉、三谷寅之助『手風琴曲譜集第一集』村上書房、1881 年

11 L. Anderson. *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West, Volume 1*, Wheatmark 2011 年

12 前掲 金尾種次郎 『川上音二郎欧米漫遊記』月

13 『明治 32 年 3 月 10 日 大阪・中座 「遼東半島」番付』早稲田大学 演劇博物館 デジタル・アーカイブ・コレクション

https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2279%22,%22id%22:%22393907%22}&lang=jp ro19-00008-0327

るからである。

1. 幼少時代

1) 出生、両親、兄弟

三上繁は1872（明治5）年11月、神戸で父三谷佐介と母なをのもと4人兄弟の次男として誕生した。『日本で最初の音楽伝道者 三谷種吉』によれば、佐介は維新後に元町でブリキ屋を営み、羽振りのよい時もあったが、商売には疎かったようで、社会のありようが激変した時代を乗り切ることができずに破産を迎えてしまった。一方、両親は揃って芸事に通じており、父佐介は浄瑠璃を、母なをは三味線を得意とした。この二人の影響もあってか、三谷家兄弟は音楽の才能を開花させている。三上の3歳上の兄種吉は同志社英学校を卒業した後は英国商館に務めた。その後に伝道の道にすすみ、日本で初めて音楽によって人々を基督教に導き、霊魂が救われる機会を与えることを生涯の務めとした。また、種吉は写真1ではヴァイオリンを手にしているが、伝道にあたっては自作の伝道歌を歌いながら手風琴を演奏して回った。彼は後に基督教の福音唱歌集を編纂、発行し、三上とは手風琴の独習本も出版している。また、三男の良太郎は母方の養子先の家業を継いで実業家となったが、上の兄ふたりとともに慈善音楽会で演奏していた。そして末の弟俊造も音楽を学ぶ為に米国に渡り作曲家として成功をおさめている。

2) 教会

三上繁は明治8（1875）年6月27日、3歳で両親と長兄種吉とともに摂津第一公会の前身元町仮会堂において（現在は日本基督教団神戸教会）で、アメリカンボード（American Board of Commissioners for Foreign Missions）¹⁴から派遣されたJ.Dデイヴィス宣教師から洗礼を受けた。明治6（1873）年に切支丹禁止令が解かれたとはいえ、まだ日も浅く、基督教への強い反感も依然として残るこの時期の家族ぐるみの洗礼は、三上の父母の熱心な信仰のあらわれであろう。『近代日本と神戸教会』¹⁵によれば、父佐介は教会設立の当初、明治7（1874）年からの10年間、教会の役員に名を連ね積極的に教会活動に関わっている。この佐介が信仰の道に入ったきっかけは、佐介たちを維新前から統治していた旧三田藩の儒学者で、藩校の教師でもあった白洲退蔵に勧められてのことであった。退三は白

14 アメリカ最古の超教派的な外国伝道団体。1810年にマサチューセッツとコネティカットの会衆派の牧師たちによって設立され、アジアの各地に宣教師を派遣した。日本には69年D.C.グリーンがボード最初の宣教師として訪れたが、ボードがとくに援助したのは同志社と神戸女学院の設立である。（世界大百科事典 第2版 アメリカンボード

kotobank.jp <http://kotobank.jp/word/アメリカン・ボード>

15 日本基督教団神戸教会編『近代日本と神戸教会』創元社、1992年、42頁

洲二郎の祖父にあたる人物である。旧三田藩は幕末から洋学を積極的に取り入れ、維新後は元三田藩主・九鬼隆義を筆頭に士族がこぞって基督教を信仰した。

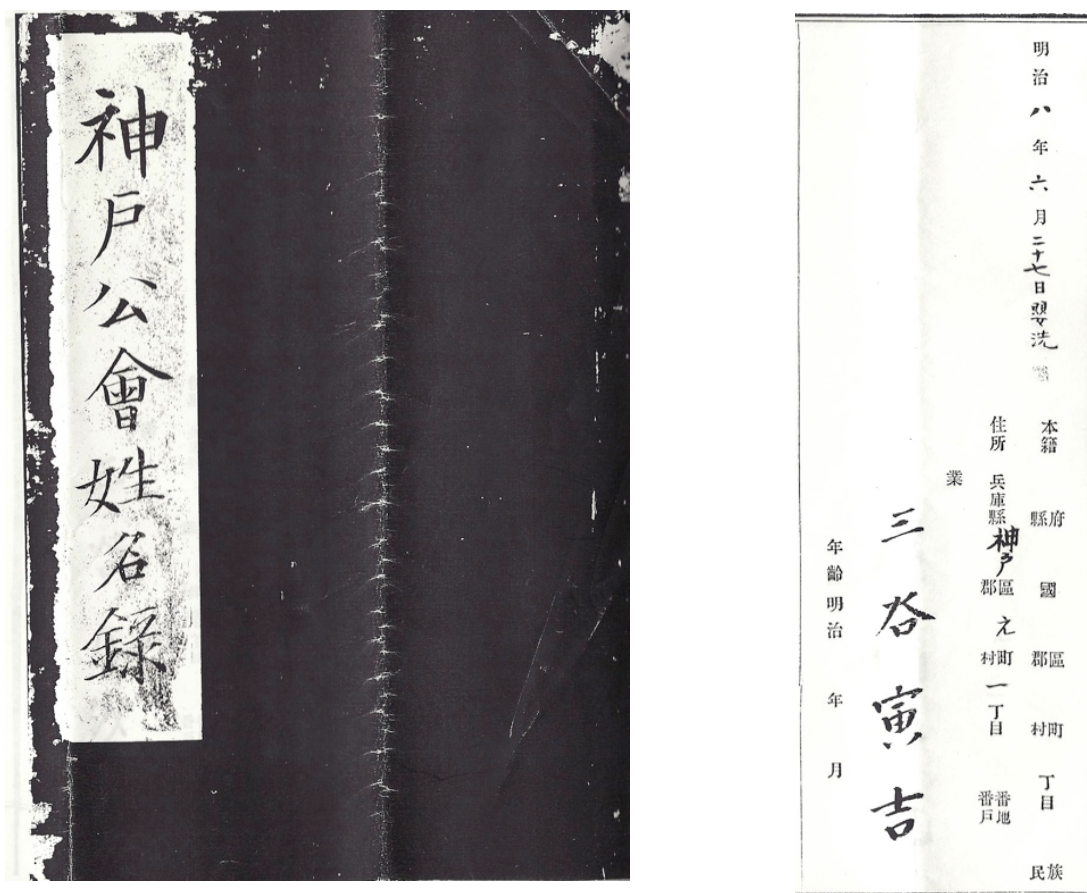


図. 1 神戸公会姓名録

2. 学生時代

1) 同志社英学校

三上繁は明治 19(1886)年、14 歳で創設まもない同志社英学校に入学した。同志社は明治 8 (1875) 年に新島襄がアメリカンボードの宣教師たちの協力のもと創設した私立学校で、3つ上の兄種吉も既に在籍しており、神戸の教会で種吉と三上に洗礼を施したデイヴィス宣教師が新島の右腕となって同志社運営と学生の教育に邁進していた。この時期同志社英学校は基督教に対する反感の強い土地柄ということもあり数々の嫌がらせに耐えることを余儀なくされた。 修学年数は5年で入学が9月卒業は6月であった。そもそもこの英学校とは「英語の学校という意味ではなく、幅広く「英学」を教える学校、すなわち漢学

以外は英語で全ての学科の授業をする一般教育（普通教育）の学校¹⁶ということである。時間割をみても「天文学」「物理学」「英語演説」「英国史」「欧州文明史」とその内容は豊富であるが、これら全てを英語で学ぶとなると相当な苦勞が強られるため、時には先輩がつききりで後輩の勉強を手伝うこともあった。授業形態は、ただ黙って教師の教えるを聞くのではなく議論形式で進められることもあり、難癖を吹っかける学生と教師のやり取りが白熱することも多かったようだ。三上の同級生には後の 13 代日銀総裁深井英五



写真1 兄種吉はヴァイオリン。
三上は手風琴

(1871～1945) や日本語研究者となる北里闌 (1870～1960) がいる。深井は卒業生の回想録¹⁷のなかで、当時の同志社生活を振り返り、たとえ同級生であってもそれぞれの好みに依って、それぞれが好きなことをする余裕があり今日の画一的教育とは異なるものであったと語っている。一方北里闌は『日本語の根源的研究』¹⁸をしるし、また蠟管に各国の言語を録音した記録を残して今日の言語研究に大いに影響をあたえた。彼はこうした研究の他にも、日本の演劇についての論文¹⁹を発表し、脚本をかいたりしており三上に近い存在ではなかったかとも考えられる。

2) 音楽活動

1889（明治 22）年のころから三上の音楽活動は盛んになり、当時手風琴と呼ばれたボタン式のアコーディオンを手に兄弟とともに音楽隊を組んで大阪や神戸の基督教施設での貧

16 「同志社学校のはじまり（1. 英学校） ==1875== 」新島遺品庫資料の公開、同志社大学 <http://joseph.doshisha.ac.jp/ihinko/html/n03/n03010/N0301001G.html>

17 同志社社史研究室『創設期の同志社 -卒業生たちの回想録-』同志社社史資料室、1986年 124 頁

18 北里闌『日本語の根本的研究』紫苑会、1931 年

19 泉健北里 日本の演劇 ベルリン、1901 年 Takeshi Kitasato “DasJapanischeTheater” Berlin, 1901 」和歌山大学教育学部 2008 年 1-16 頁の説明によると、ドイツ語で書かれた北里闌 日本の演劇 (TkaschiKitasato 1901) は 玉井喜作 “Ost=Asien” 通巻 45 号(4 巻 9 号 1901 年 12 月号)に掲載されたものである。

民救済音楽会で演奏している。写真1はヴァイオリンを手にする兄の傍らで手風琴を抱える三上である。高田知子の「明治期の演奏会における手風琴演奏」²⁰の年表によれば、明治22(1889)年から24(1891)年にかけて三上は7回慈善音楽会で手風琴を演奏している。また、高田が三谷兄弟の人気を記してあるとして紹介する「「音楽雑誌」第5号 明治二十四年一月二十五日」²¹には次のように書かれている。

大阪慈善音楽会

去る七日午後七時より大阪土佐堀青年会館に於て

(途中略) アッコージラン連奏(雑曲) 神戸三谷種吉西京三谷寅之助

風琴楽隊

神戸に三谷種吉全寅之助全某といふ三人の兄弟あり種吉氏は商館の勤人にて寅之介氏は京都同志社の生徒にて其弟は年齢漸く十二歳なれとも三人皆な性来音楽を好み

殊に三人共に手風琴の演奏に其妙を得て洋曲の舞踊曲及踏曲進行曲等は云ふも更

なり吾邦の俗歌の如きに至りては京、阪、神、間何れも同氏の音楽会に出席する都

度必ず大喝采を得さるといふことなし又同氏の今度新に工夫せられし風琴楽隊

は四人の奏者を以て一組となし風琴二個「ペチー、ケース」一個「グランドケー

ス」一個及び「サンパリー」を合せて奏樂するものにして其組織の簡單なるも似ず

真とに聴者をして其愉快を感せしむるに妙を得たりといふ

ここでいう寅之助とは勿論三上繁のことで、慈善音楽会の開場である土佐堀青年館とは現の大阪YMCAである。明治24年の前後には三上が手風琴の演奏家として京都、大阪、神戸にいてその活動が認められていたことがわかる。そもそも手風琴は明治20年代初期に輸入が始まり24年頃に人気のピークをむかえ市井の人々に愛された楽器であった。

井上さつき「鈴木政吉」²²によると、明治中期の日本においては、ヴァイオリンに代表される輸入洋楽器はその楽器を演奏するために作られた「洋楽」を演奏することはなく、もっぱら唱歌や、邦楽、和洋折衷の楽曲が演奏されていた。この史実をふまえた上で三上たち

20 高田知子「明治期の関西における手風琴の流行」『音楽研究』第11巻(大阪音楽大学音楽研究所年報 1993年)53-78頁

21 「音楽雑誌」第五号 音楽雑誌社 1891年1月25日、19-20頁、復刻版

22 井上さつき「鈴木政吉研究(1)」愛知県立芸術大学音楽部音楽コース紀要No. 5、2012、17頁

の音楽会での選曲に着目すると、「雑曲」「舞踊曲及踏曲進行曲」「吾邦の俗歌」と、ヴァイオリン同様の輸入楽器である手風琴においても明治期の欧米文化受容過程の宿命が感じられる。

3) 宗教活動

慈善音楽会では三上は兄弟とともに演奏していたが、同志社英学校の学生においても三上と演奏活動を共にする者もあった。三上の3学年下級生で、のちにシアトル日本人組合教会牧師となった安部清蔵の『実生活途上の基督』²³には、以下のように三上の学生時代の音楽に関わる生活の一コマが記されている。

木屋町の基督教青年会は出入りするやうになり、又慈善音楽会の弁士となつて大津あたりまで出張した。一夏の如きは、内木久一、三谷寅吉等の有志と、青年会の幻燈を借りて、慈善会を江州八幡の芝居小屋で催した事などもある。(中間略)又或時は、同級生、深田寸次に招かれ、播州赤穂まで出張し、坂原平三郎、三谷寅吉、内木久一と私の四人で、教育幻燈会を同町某寺院で挙行了。三谷君は当時の音楽家で、俄造りの楽隊を編成し、大に地方人を欣ばせたものである。彼は其後川上音次郎に同伴して、米国に渡り中途病死して仕舞った。其時の楽器はアッコルジョンとテラの太鼓と、○鈸と小太鼓とであった。小太鼓の裏に細紐を張って、西洋風のジャボジャボと云ふ音をさせたものである。

ここでは、三上は三谷寅吉とされているが、三上が仲間とともに遠方まで幻燈の用具を担いで慈善会に出向いたり、俄の音楽隊を組織して地方の人々を喜ばせていた姿が描かれている。幻燈とは明治維新直後の1870年代に天体や動物のスライドと共に輸入されたのが始まりで、「伝統やランプ等の光源を用いて、スライドに描かれたイメージをレンズを通して拡大し、映写幕に投影する装置である。現在のスライドプロジェクターの原型といえる装置」²⁴をさすものである。明治20年代に日本各地の小学校教室や校庭でこの幻燈をつかった幻燈会が催されている。教育現場で催される幻燈会は教育幻燈会といわれ、学校の授業の他には識字率の低い地域で映像と声による教育のために積極的に幻燈会が催されていた。

23 安部清蔵『実生活途上の基督』警醒社、1931年 近代デジタルライブラリー <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1108994> コマ21/267

24 大久保遼「明治期の幻燈会における知覚統制の技法：教育幻燈会と日清戦争幻燈会の空間と観客」日本映像学会 2009年、6頁 <http://hdl.handle.net/2261/53298>

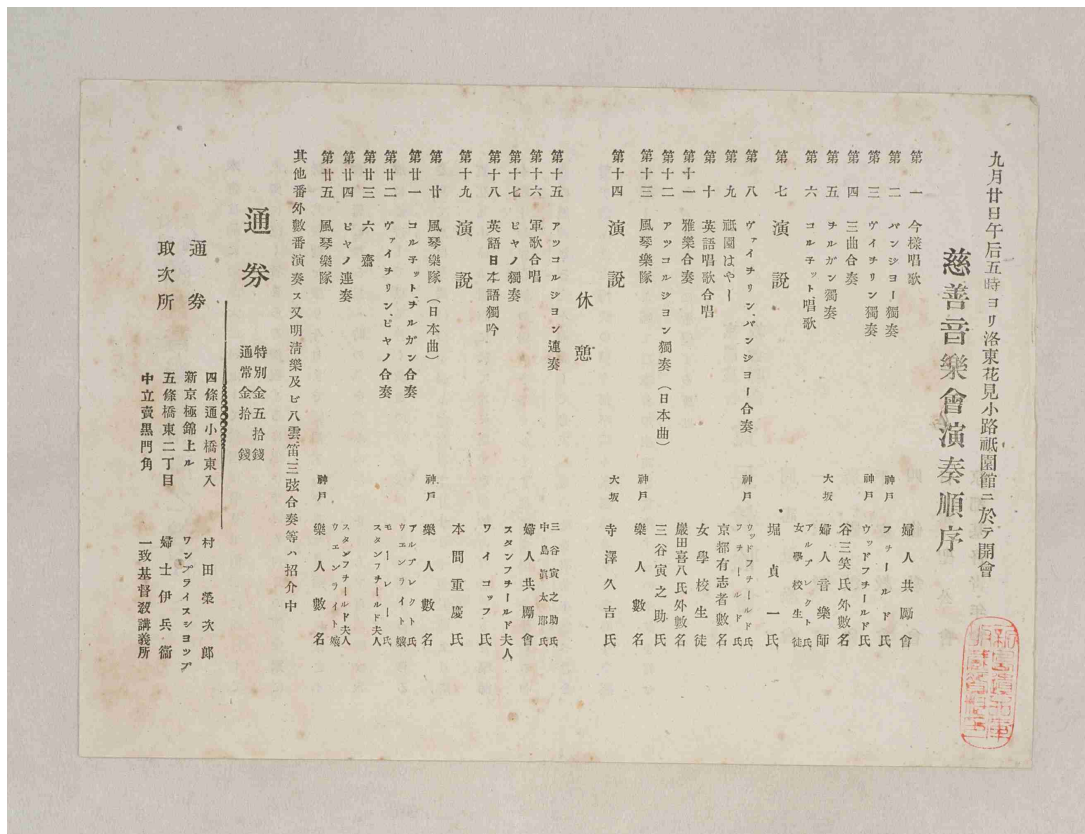


図. 2 同志社 慈善音楽会

恐らく芝居小屋や寺社で催された三上らの慈善会では、幕に大きく映し出された映像の解説を安倍が、そして映像に合せて三上の俄か音楽隊が太鼓や笛の音をならしていたのではないだろうか。安倍はこうした自分たちの活動を宗教的活動と語っており、彼らの行動からは若者の純真な奉仕の姿を感じ取ることができる。しかし同じ同志社英学校の学生の中には三上たちのそうした行動に批判的な意見を持つ者もあった。『日本で最初の音楽伝道者 三谷種吉』²⁵において指摘されているが、音楽活動は当時の清教的厳格さ、禁欲的な側面を重視する学生や信徒たちには受け入れがたいものであった。三上はこうした学生に向けて音楽の重要性を説いた論文「敢て音楽を蔑視する青年輩に問ふ」を明治23（1890）年に『同志社文学』に寄稿した。

敢て音楽を蔑視する青年輩に問ふ」寄稿

ここでは改めて三上が音楽について記した論節を考察していくこととする。まず、論説寄稿にいたるまでの経緯をたどると、同志社在学中の三上は、慈善音楽会や幻燈会などに出向むくなどして学校の内外で演奏活動を続けていたが、同志社の学生のなかにはそんな

25 榊原正人、三谷幸子『日本で最初の音楽伝道者 三谷種吉』12頁

三上の音楽活動を嫌い彼を軽蔑する者もいた。

実際に三輪源造は『同志社五十年史』²⁶の「音楽」の中で三上を推測させる人物について以下のように語っている。

初代の同志社にも、音楽が全く存在しなかった訳ではないが、芸術的意義からいえば、詩吟程にも味はれてはいなかったのではないかと思われる。唯宗教儀式或は習慣とでもいふ可き意味で、祈祷会や礼拝式にオルガンを弾いたり、賛美歌を歌ったりしていたようである。現に私の普通校に入学した頃でも、まだ音楽としての趣味から、賛美歌を練習する人などは極めて稀で、そういう態度は寧ろ冒涇ではなかろうかと考える者さえあったのである。そしてまた実際当時音楽好きの学生には、その品性のあまり芳しからぬ者もあったので、さらでも清教的空気の、まだかなり濃厚であった当時の同志社学生に、音楽が真面目に研究されなかったのも、当然な事であらねばならぬ。然し其間にも段々音楽の趣味が、学生間にいつとはなく興りつつあった。そして明治二十年か二十一年頃かと思うが、或音楽の才能ある学生が、同好者数名と共に、手風琴やホルネットや太鼓や、その他二、三の楽器を集めて、小さな楽隊を作ったが、その態度が随分不真面目であったので、学生中の信仰家や勉強家に軽蔑されたものである。然し当時そういう種類の学生であって、今は熱心な宗教家になっている人もある。

ここでは三輪が指摘しているように、日本では、一般的に歌を歌うことは品のないことと思われていたため、礼拝においても賛美歌を蔑視して歌うことをしなかったという²⁷記述が実際にある。こうした認識は「現在の私たちが「伝統音楽」とか「邦楽」と呼んでいる在来の音楽文化が、地域や身分、職業、性別などによって細かく分断されていた」²⁸ことに由来するものであろう。つまり唄や三味線を奏するのは役者や芸者といった身分の人間で、そこには享楽、快楽といったものがついて回り低級で軽蔑すべきものであるという認識である。またこれは明治20年代において、同志社という西欧文化や学問を学ぶ者達であっても、音楽に関してはまだ前時代の価値観の中にいたということである。こうしたことから、三上の音楽活動が同志社英学校内において、清教的な信仰の側面と音楽に対する従来の価値観の二つの側面で好意的に捉えられてはいなかったことが伺える。

26同志社五十年史編纂委員会 編『同志社五十年史』同志社校友会、昭和5年、348頁
近代デジタルライブラリー<http://dl.ndl.go.jp/info:ndl.jp/pid/1141454/210> 210/251 コマ

27 榊原正人、三谷幸子『日本で最初の音楽伝道者 三谷種吉』27頁

28 津金澤聡廣、近藤久美『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社、2006年

しかし、三上の考える音楽とは信仰に不可欠なものであり、その信仰をより深めるために個人を成長させるものであった。また三上は日本の身分秩序に支配された観念の枠組みを超え、人生をよりよく生きる為に音楽が必要なのだと説いた。三上は歌うこと、楽器を奏することを軽蔑し、自分を軽んじる者達にこうした音楽の真の重要性を訴えた。それが「敢て音楽を蔑視する青年輩に問ふ」なのである。

本文を箇条書きで要点をあげると以下となる。

◆ 蔑視とは

正当の蔑視＝自然の蔑視＝人類の情＝咎めない

己より価値なき物を蔑視する

親→子

師→弟

白人→黒人

不正の蔑視＝理由なき蔑視＝咎める

己の好まない物を蔑視する

軍人→文官

保守党→改進黨

仏教徒→基督教

◆ 青年輩の音楽蔑視は

不正の蔑視＝食わず嫌い＝青年輩は音楽を知らずに好まずにいる

◆ 現今の青年の言う音楽とは

劣等な物＝婦女子の芸か閑散家の芸＝腐敗した婦女子の職

◆ 音楽は必要である

「現今十九世紀の青年輩に取りて直接に間接に大に必要あるものなり」

◆ 音楽とは美術（芸術）の一つなり

美術（芸術）は文明に必要。文明国であるためには芸術が必要。

◆ 音楽とは教育の一つなり

小学生に唱歌科をおいたのは音楽が人の心を豊かにするものだから

- ◆ 音楽とは思想を代表するの一道具なり
時として詩歌よりも感動を与え、美妙的な精神を養成する
- ◆ 音楽とは高尚に人心を誘導する一つの階壇なり
小学生に唱歌を教えるのは将来徳育上必要。特に基督教教育には一日もかかしてはいけない
- ◆ 音楽とは憂苦の中に吾人を慰むる一良友なり
二十世紀の英雄＝青年であつても生涯に一度も憂苦がないとは言えない
- ◆ 音楽とは疲弊の中に吾人を鼓舞する一良師なり
二十世紀の英雄＝青年であつても生涯に一度も憂苦がないとは言えない
憂苦、疲弊にある時に良友、良師を呼べばすぐ来て助けてくれる。今のうちに音楽に親しんでおかなければいざという時に助けになる物がない
- ◆ 音楽とは最も高尚なる快樂なり
高尚な快樂は現在の日本や青年には贅沢であることは知っている。

※音楽は将来、政治家、教育家、演説家には音楽は音声をきたえるのに必要不可欠である。
特に基督教青年にとっては礼拝に必要である。

※これほどまでに音楽は必要であるといった事を知った上で音楽を学びたくないならそれでもいいが、蔑視する事は不正の蔑視そのものである。音楽を下劣というが自分はそういった物を知らない。

※音楽の何たるかを知らずに蔑視するのは盲人。音楽が何であるかを知って蔑視するのは痴人。

※十九世紀の青年、二十世紀の英雄、学友よ自分たちの不正の蔑視に気付いて反省してほしい。

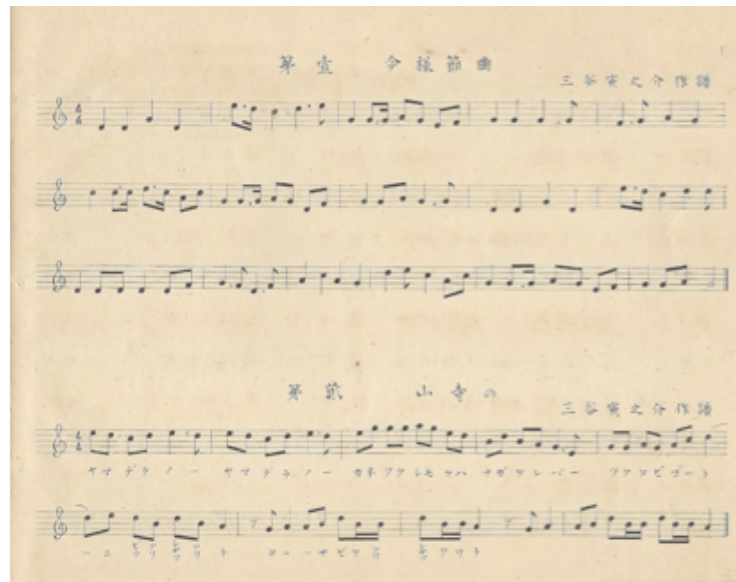


図. 3 手風琴曲譜集

三上がこの論を寄稿した『同志社文学』は明治20年3月12日に発行が始まったもので、本誌の性質として教員達の力を借りず経済的にも自立した雑誌であるとうたっているが、第一号が手続きの不備から京都府警察部に没収されたことからしても、学生の自由な発言の全てが許容されたとはいえないようである。掲載論文の傾向としては「文芸作品のみを掲載するものではなかった。雑誌の内容から考えて、人文科学に関する評論雑誌といったほうがよさそうである」²⁹と特徴付けられている。また論説のほかにも漢詩や和歌が毎回掲載されていて、寄稿者も多様で、三上の同級生である深井や北里も寄稿している。

次に明治20年代の日本社会における音楽環境に目を転じると、先にもふれたが元来、

29大島正、北垣宗春他『『同志社文学』解題』(人文科学、2号)1969年、79
頁 : <http://doi.org/10.14988/pa.2017.0000007645>

日本では音楽は身分、性別、職業などで細分化されており、それは、三味線は庶民的ではあるが品がない、能は上品であるが一般人には理解しにくいといった認識であった。明治政府はこうした状況を音楽によって一つにまとめあげようとした。そこには国民に共通の歌を歌わせることで連帯感をもたせ、みなが日本という国の国民であるという意識を持たせようという意図であった。学校の唱歌教育もその一環である。

しかし、三上はこういった国の政策とは異なる個人の観点から音楽の重要性を説いている。ここで、三上の「敢て音楽を蔑視する青年輩に問ふ」の意義をあげるならば、音楽をとおして「個」を尊重するという発想を主張したことにあるのではないだろうか。

彼の音楽論は、学内の禁欲的な信仰にたいしては、信仰のためにこそ、信仰を支える個人を音楽が育てるのだといい、また古い身分秩序のうえにある音楽に対する偏見には、音楽は平等に個人を成長させ心に安寧をもたらすといつている。そして国民化を進める日本社会に対しては個を尊重した音楽環境の重要性を語りかけている。

1-1 退学、除籍、その後の消息不明

三上繁は明治24(1891)年9月に同志社の卒業を迎えるはずであったが、卒業生名簿にはその名は記載されていない。恐らく退学をしていると思われるが、父親の事業失敗が最も大きな理由としてあげられる。しかし、1894(明治27)年に同志社を卒業した青柳有美は

●●●●●
「三谷令吉氏は明治二十三年頃に同志社普通学校在学中、アッコージョンを主隊とし、之へ皮の代わりに日本紙を張って手製した洋式の大ドラム並に小ドラムとシンバルとを加へたバンドを編成し、校内で何か催物のある毎に之を率ひて出演している間に、観劇をしたため諭示(ママ)退学に成ってしまった」³⁰と語っている。たしかに次のように校則では悪所への出入りを禁じている。

「第十条 生徒入学中〔時ト処ヲ問フハス凡ソ本校ノ生徒タル間ヲ云フ〕飲酒、登楼、喧嘩等ハ勿論、凡テ淫楽箇敷場所〔芝居、浄瑠璃、義太夫、揚弓場等ヲ云〕ニ立寄ルコト堅ク禁ス」。³¹ また卒業生の回顧録にも遊郭に行ったことが発覚して退学となった学生の話も登場する。しかし三上が卒業しなかった理由ははっきりとしない。

いずれにしろ三上が卒業を迎える年に、彼は兄の種吉と共著で手風琴の演奏方法とともに五線譜による楽譜集『手風琴曲譜集第一集』『手風琴曲譜集第二集』³²を出版している。第一集の前半は手風琴を演奏するにあたり基礎知識として音符の読み方や「#、b」など

30青柳有美『同志社を出でし人々』同志社創立六十周年記念臨時事業部1936年39,40頁

31同志社社史資料室『創設期の同志社 -卒業生たちの回想録-』、426,427頁

32 三谷種吉『手風琴曲譜集第一集』『手風琴曲譜集第二集』村上書房、1891年

の符合の説明があり後半にはマーチやポルカの楽譜がならぶ。第二集には寅之助（三上）作曲の12小節程度の小曲が多数治められている。これらは何れも馴染みのある邦楽のメロディで、先の2) 音楽活動でふれたように、ここにも輸入洋楽器がその楽器のための曲目ではなく、和洋折衷の楽曲演奏に使われていたことを示している。またこの時期、手風琴の輸入が増えた事と手風琴が手軽な楽器であることからブームとなり練習用の教本の出版が相次いだ。馴染みのある曲は初心者にも練習し易かったことであろう。三上たち兄弟の楽譜集も日本の洋楽受容の過程を表している点が興味深い。

そして明治25年以降、三上の同行は掴めなくなってしまふ。同志社英学校を卒業した記録もなく、三上はこの時期から家族と距離を置くようになったのではないかと推測される。また、三谷家のアーキビスト榎原氏によると、三上は三谷家の戸籍から抹消されている。除籍の詳しい時期は判明しないが「一生治らない病気にかかった」という理由で父親が籍を抜き、以後、三上の話題は家族内のタブーとして現在にまでいたっているそうである。現に音楽隊として行動をともにしていた兄種吉の娘で2011年に103歳の長寿を全うした三谷幸子も生前「父が三上の名を口にした記憶がない」と語っていたとのことである。

3. 役者時代

1) 番付表

三上が同志社を去って5年後、1897（明治30）年、彼は大阪で舞台に立っていた。その舞台は、1896（明治29）年に結成された成美団によるもので、団員はかつて川上音二郎と同じ舞台に立った福井茂兵衛や高田実らがいた。三上はこの劇団に俳優として、男性、女性を演じており、以下の芝居番付でも、「旅人幸太郎：三上繁」、「上野音楽学校生徒：清水久子」とある。図5は三上と思われる女性がヴァイオリンを弾いている描写である。

（図5は松竹大谷図書館武藤祥子氏よりご指摘いただいた）



図. 4 芝居番付表



図. 5 上記芝居番付中、三上と思われる描写

2) 写真



写真2 表



写真2 裏

三上繁が演劇と関わるようになったいきさつを検証できる資料は殆ど見受けられない。それ以前、三上の生活が大きく変化したのは明治23年、24年のあたりで、明治24年の6月には同志社の卒業を迎えるはずであったが、卒業生名簿には三上の名前はない。

3枚の写真(写真2、3、4)から彼の生活の変化と役者としての一端を推測してみたい。写真2はヴァイオリンを手にした着物姿の三上である。写真3の女性は三上の許嫁といわれている。写真4は三上が亡くなった後に川上音二郎から両親の元に送られて来たと言われる一枚で、「三上繁」の墓標と手を合わせている正装の男性5人の姿がある。裏面には「三上の没年月日」とともに「川上音二郎」の文字が見て取れる。

これら3点に関しては日本カメラ博物館、古写真研究員の井桜直美氏に2012年の9月6日に古写真の観点から解説をしていただいた。

◆ 写真2

名古屋の湖東写真館で撮られたもので、井桜氏によると、この写真館では明治20年代に歌舞伎役者の撮影を行なっているがこの写真がそうした役者のブロマイドと同様のものとは特定できない。個人の記念撮影とも考えられるが、名刺サイズで3枚セットのうちの1枚である可能性が高いとのことである。

三上が在籍していた福井茂兵衛の一座が明治 20 年代後半に名古屋の御園座で講演をした記録はあるが、現在のところ、その時期に三上がその舞台にあがっていたことを確認できる資料は見あたらない。三上が舞台に立った記録で一番早いものは明治 30 年 7 月の大阪の角座公演である。よってこの写真に関しては三上の人生の一時期の記録として停めておくしかない。

◆ 写真 3

三上の許嫁といわれる女性の写真である。井桜氏によると、「明治 20 年代後半から 30 年代前半に鹿島清兵衛の経営する写真館「玄鹿館」の東京本店もしくは京都支店で撮影されたものである。ただし、通常「玄鹿館」のものは「東京」もしくは「京都」の地名が台紙に表記されるのだが、この写真の台紙には「玄鹿館」としか表記されていない。「玄鹿館」の台紙で地名表記のないデザインはかつて目にしたことがないが、両店共通のデザインとして使われていたものの可能性も有る。また、花の部分の彩色はプロの手によるもので、おそらく数枚セットで土産用として販売されたものと思われる。写っている女性は玄

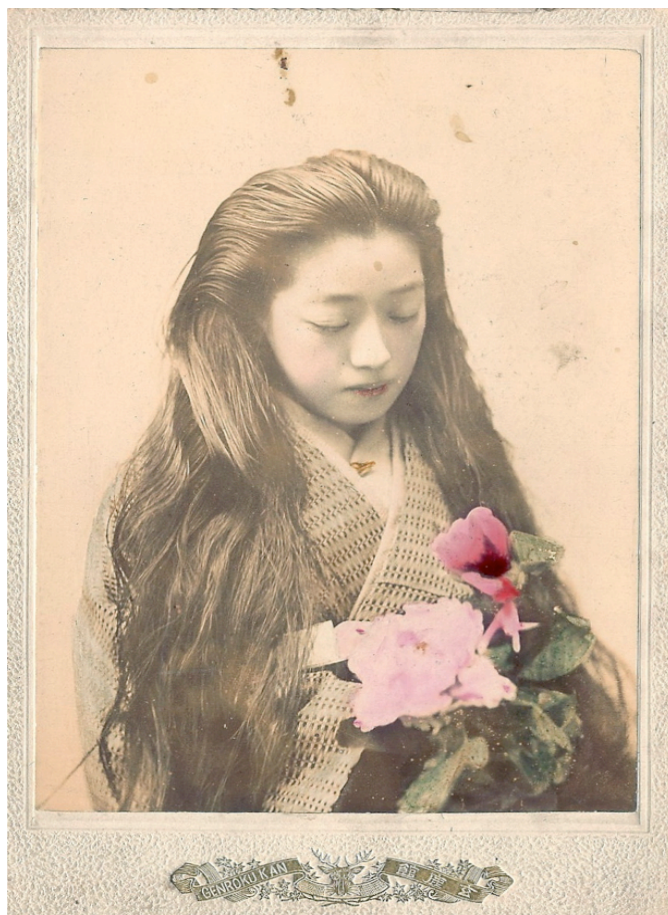


写真3 三上が持っていた写真

人の可能性が限りなく高く、遊女とも違った印象をうけるので恐らく芸者であろう」。とこのことである。この真意はわからないが、三上の許嫁として三谷家に保管されていた一枚である。

3) 第一回欧米巡業 神戸からボストンまで

1899（明治 32）年に三上が川上音二郎率いる川上一座の座員となったいきさつを江見水蔭は次のように記している。

川上の洋行は延びく に成った。その間、随分御難のやうで、一座を連れて密かに、淡路や、丹波路や、目立たぬ小劇場を打って廻ってみた。

明石の小さな劇場で『台湾鬼退治』に『児島高德』それに『道成寺』を出した。一座は藤川、山本、野垣、高浪、和田、それに福井から借りた三上、丸山の二人、それから妻の貞奴と、姪の鶴子とで（今は早川雪洲の妻。）鶴子は曾て正行の役で当てたのであった。³³

このように 4 月 30 日の神戸港出港を前に、川上一座は練習をかねた公演を行なっており、福井一座からかり出された三上も丸山とともに劇場を回っている。

その合間に慌ただしく渡航準備がなされたのであろう。外務省資料における旅券申請記録によると、音二郎と貞奴は渡航前年の 1898（明治 31）年に既に旅券を取得していたが、一座のメンバーはほぼ出発間際の一斉に旅券を取得している。三上は明治 32 年 3 月 25 日に取得している。兵庫県から発行された旅券の内容は、旅券番号「7650」、姓名「三谷寅吉」、族籍「兵庫県平民」、年齢「26.5」才、渡航目的は「演劇業視察」、渡航先「韓国他 5 カ国」となっている。渡航先の詳細は音二郎や他の座員の申請内容からして「韓、清、佛、英、独、北米」で、この渡航先の多さからして前年の 8 月に既に旅券を取得していた音二郎が最初からパリ万博を目指して巡業を計画していたことが伺える。

川上一座は 1899（明治 32）年 4 月 30 日に神戸港を出港し 5 月にサンフランシスコに上陸したのち 12 月にボストンに辿りつくまで半年をかけてアメリカを横断したことになる。サンフランシスコではマネージャーに持逃げをされた事で一座は芝居はおろか食べるものにも事欠くようになってしまい、音二郎はいく先を案じた末に姪の川上ツルを日系人画家に預け、弟の川上磯二郎をアメリカ人の学僕としてサンフランシスコに停めた。

33 江見水蔭、「貞奴の初舞台」（明治三十二年の春の下）『自己中心明治文壇史』1999 年、298 頁

旅券番號	姓 名	族 籍	住 所	年 令	渡航目的	渡航先	付旅月日下	納旅月日返
西九九四	渡久長男 渡田鉄蔵	熊本縣	在熊本縣神戶市 下山通之百四七	三七	商業	北米 官衆團	三三	
出三七元	清口鉄三郎	熊本縣	全縣印南郡的波 村の波村一四七	三三	農業	全	三三	
七六三八	水澤國太郎	山口縣	全縣神戶市 東町町三三六四 寄留	三九	大藏	全	三一〇	
出三八三三	延年弟 光田増蔵	熊本縣	全縣全市 九町之百一五	九二	農業	加奈泥	三二三	
西二〇一	三上繁 三上聖門	岡山縣	全縣全市 津町之百六四一 寄留	三五	商業	北米 官衆團	三二〇	
七六五〇	三谷寅吉	熊本縣	全縣全市 相前之百二〇一	三五	渡航業 視察	韓團 五ヶ角	三三五	
西二〇五四	清口壽郎	岡山縣	全縣全市 津町之百六四一 寄留	三五	商業	北米 官衆團	三三八	

兵 庫 縣

図. 6 三谷寅吉(三上繁)旅券記録

4) 最期の地ボストン



図. 7「 Boston Journal 」1900-02-01-10

日系人に帰国をすすめられても巡業を続けた一座は、8月の末にサンフランシスコを出て、シアトル、タコマ、シカゴを経て、ボストンに辿り着いたのは12月3日のことであった。この間も、一座の道のは厳しかった。公演をさせてくれる劇場を探し歩き、劇場が見つければ今度は雪の中を鎧兜の格好で宣伝して歩いた。食事のままならないので舞台上で立ち回り中に気を失う座員もいた程であった。

だが、芝居のほうは「芸者と武士」といった歌舞伎もどきの演目が徐々に受けていき、新聞で取り上げられたりもした。こうした芝居では三上繁は女形として舞台にたった。しかし、アメリカでは女性の役は女性が演じる、言わば女優がとうぜんであったために女形という認識がない。ということで、三上繁は時折女性

ということになっていたようだ。三上繁を男性とは知らずに女優と思い込んでいる観客からは、ミス三上宛の手紙も届いたと音二

郎が記している。しかし、一方では、舞台の合間の三上繁は、きちんとした紳士姿で観客に英語で芝居の内容の解説もおこなっていた。しかし女形姿がより印象的であったのか、

三上の訃報を載せたボストンの地方紙「Boston Journal」には“POOR LITTLE MIKAMI”、そして唯一といえる三上の女形姿の写真³⁴が掲載されている。

こうした日々のなかで、三上繁は徐々に体調を崩し、ついに12月26日にボストンの慈善病院に入院となってしまった。サンフランシスコに残してきた音二郎の姪のツルに宛ててこの頃に葉書を出しているが、その文字の震えが彼の体調の悪さを物語っている。病名はアルコールのとり過ぎによる脳病とあるが、慣れない水と食事が原因ともいわれている。何れもはっきりしない。

音二郎の書き残したものによると、三上繁には心に決めた人があったようだ。身重の体で彼を見送ったその人が臨月を迎える頃、彼はアメリカで辛酸をなめていた。しかし、我が子の誕生を待ちわびるあまり、知らせも受けないうちから「男の子にちがいない」と、嬉々として子どもの服や靴をそろえていた。そんな彼の姿を目にして、音二郎と貞奴は「まだどちらかわからないのに」と笑った。

三上繁が入院した後、日に日に悪くなる彼を一人残して巡業を続けなければならない音二郎が、別れを告げに病院をおとずれた際のこと。病の床で、枕元に子供への土産を並べた三上繁は泣いた。「私は死ねない」と。

しかし、1900年1月30日、思いもむなしく三上繁は帰らぬ人となった。享年28。そして、その亡がらはボストン郊外のマウント・ホームに葬られた。

◆写真4

三上が亡くなった後にアメリカから両親の元に送られて来たと言われる一枚で、「三上繁の墓標」と手を合わせる正装のアジア系男性が5人写っている。さらに裏には「故人の没年月日」と「川上音二郎」というサインが見受けられる。

ここでは、この写真が本当にアメリカで写されたものなのか、そして、音二郎のサインは本物であるのか、この2つの疑問を解決することから始める。まずは、写真そのものの鑑定であるが、先の2枚の写真の鑑定を依頼した井桜氏によると、これは1880年代後半にアメリカで流行った「青写真」という技法で写されたものである。この技法が日本で流行ったのは1900年代に入ってからであり、裏面の日付からいってもこの写真は日本で撮影されたものではなく、アメリカで撮られたものだと考えてよいとのことである。次に裏面の音二郎のサインの真贋であるが、こちらは音二郎のサインと考えるとよいという返答を得ることができた。実は、音二郎は非常に筆まめで、行く先々から友人知人に葉書や手紙を

34 前掲 L. Anderson : Kawakami Otojuro and Japanese Theatre in the West, Volume 1, Wheatmark 2011年、315頁

送っているのだが、座員の代筆によるものも多く、差出人が「川上音二郎」であってもその筆跡はまちまちである。こうした事情を鑑み、音二郎の文字を確認する意味で、図1の寄せ書きによる確認も行なった。これは1902年11月17日に音二郎と貞奴がベルリンを訪れた際に、ベルリン在住で月刊雑誌「東亜」を発行していた玉井喜作宅に招かれてサインをした寄せ書き帖である。実際に写真のサインと寄せ書き帖のサインをなぞってみると文字の癖が極似している。先の小川氏の鑑定からしてもこの写真裏のサインは音二郎の直筆と考えられる。

次に「一月二十六日入院」、「一月三十日没」、「三谷様」の書き込みは、『川上音二郎 欧米漫遊記』の中に入院日、亡くなった日に関して同日の記載がある。また「三谷様」という宛名に関しては「両親の元に送られて来た」と三谷家に伝わっている通り音二郎が三上の両親に宛てたものとする。

中央とその左に黒くはっきりと記された「故 三上繁之墓」、「在留 ポストン(ママ)」、「中田米二郎」、「寫之」、「明治三拾三年二月四日」に関しては、まず「中田米二郎」なる人物については不明で、それ以外の文字は写真撮影者の筆によるものと推測する。また一番左端の文字は写真を保管していた三谷幸子氏が書き入れたものである。

以上、3枚の写真から読み取れる情報をあげてみたが、三上の空白の期間の行動を知る手掛りとはいえないものであった。しかし、三上の父佐介が、勘当したとはいえ遠い異国で命を終えた次男の写真を大切に保管していたことは事実である。



写真4 表

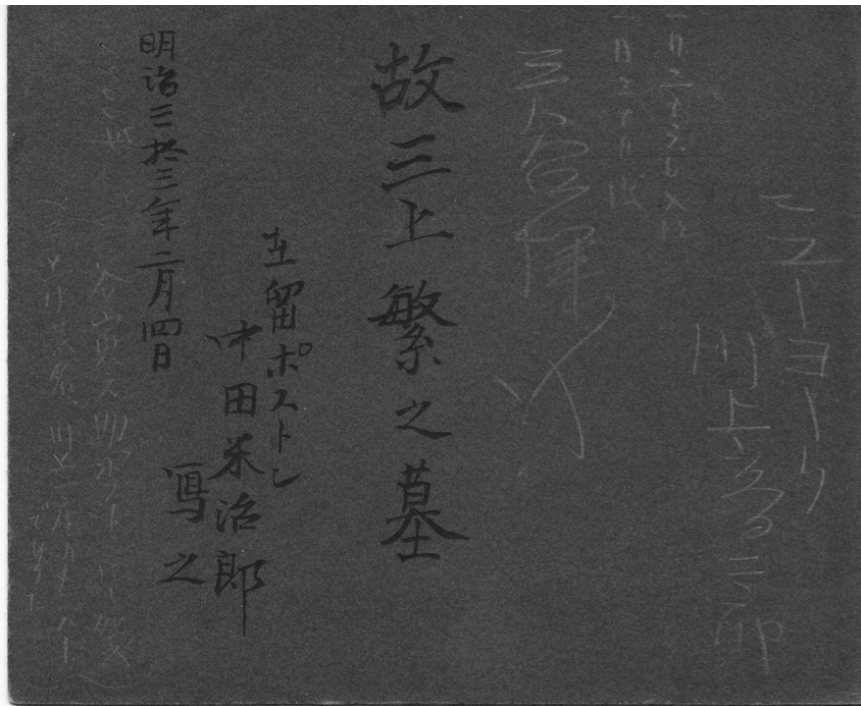


写真4 裏

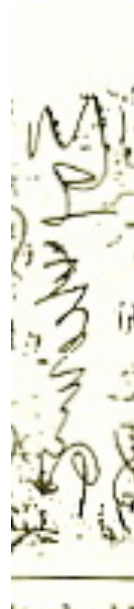


図. 8 玉井喜作宅 サイン

終わりに

以上、本稿では、三上繁の短い人生をたどるとともに、彼の「敢て音楽を蔑視する青年輩に問ふ」の意味を考察してきた。三上は、川上音二郎の一座の女形として出向いたボストンで28歳の生涯を終えている。幼くして基督教の洗礼を受け、同志社で学び、手風琴と呼ばれるアコーディオンやヴァイオリンの演奏を得意とする若者であった。そんな彼がいかなる理由で女形になって音二郎の一座に加わることになったのか、その疑問を抱えながら資料にあったのだが、三上が同志社を離れてから役者として舞台に立つまでの5年近くが全くの空白であることが、疑問の解を模索するにあたり壁となった。今後はこの空白を埋め、三上と音二郎をつなぐ道筋を見つけることが課題となる。

つぎに三上の音楽論「敢えて音楽を蔑視する青年輩に問ふ」を明治20年代の日本社会の文脈で考察した。これは三上の音楽活動に批判的な同志社の学生に向けて書かれたものだが、彼の音楽活動を蔑視するもととなった二つの要因は清教的な禁欲と、音楽に対する従来の価値観であることを見いだした。その価値観とは音楽は身分の卑しいものの生業とものであった。しかし、三上は音楽によってこそ個を成長させ心の安寧を得ることができると主張した。

最後に、三枚の写真に関してはできうる限りの情報を抽出したが、今後は他の資料と照らし合わせながら、三上の人生を見ていく必要がある。

参考文献

青柳有『同志社を出でし人々』同志社創立六十周年記念臨時事業部、1936年

安部清蔵「学生時代の宗教運動」『実生活途上の基督』警醒社、1931年
近代デジタルライブラリー

<http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1108994> コマ 21/267(参照 2019年3月14日)

井上さつき「鈴木政吉研究(1)-(3)」愛知県立芸術大学音楽部音楽コース紀要 No. 5-7、
2012年

江見水蔭、「貞奴の初舞台(明治三十二年の春の下)」『自己中心明治文壇史』明治大正
文学史集成 12、日本図書センター、1999年、2刷、

大久保遼「明治期の幻燈会における知覚統制の技法：教育幻燈会と日清戦争幻燈会の空間
と観客」『映像学』、日本映像学会、2009年

大島幹雄『シベリア漂流-玉井喜作の生涯-』新潮社、1998年

大島正、北垣宗春他『『同志社文学』解題』(人文科学、2号)1969年、79-160
頁 <http://doi.org/10.14988/pa.2017.0000007645> (参照 2019年3月14日)

「音楽雑誌」第五号 音楽雑誌社 1891年1月25日、19-20頁、復刻版

金尾種次郎『川上音二郎欧米漫遊記』大阪：金尾文淵堂、1901年2月、近代デジタルライ
ブラリー <http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/858212> コマ 35/66
(参照 2019年3月14日)

-----同上、下の巻き「ボストンの病院」附録：『戯曲 洋行の悲劇』『川上音二郎
欧米漫遊記』近代デジタルライブラリー
<http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/858212> コマ 57/~60/66
(参照 2019年3月14日)

金尾種次郎『川上音二郎貞奴漫遊記』金尾文淵堂、1901年4月、
近 代 デ ジ タ ル ラ イ ブ ラ リ ー
<http://kindai.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/858213> コマ 30, 34~42/104
(参照 2019年3月14日)

外務省資料「旅券発給記録明治期」1899年1月~3月

北里闌『日本語の根本的研究』紫苑会、1931年

北村三子『青年と近代』世織書房、1998年

倉田喜弘『近代劇のあけぼの一川上音二郎とその周辺』毎日新聞社、1981年

倉田喜弘編『日本近代思想大系 18「芸能」』岩波書店、1988年

神戸YMCA100年史編纂室『神戸とYMCA百年』神戸キリスト教青年会、1987年

三東功『唱歌と国語 明治近代化の装置』講談社、2008年

塩津洋子「関西での“浅草オペラ”（その1）講演記録」『年俸音楽研』17、2000年
5-34, 頁

-----「明治期の洋楽器製作」『大阪音楽大学音楽研究所年報』第13巻、1995年 5-
37 頁

榊原正人、三谷幸子『日本で最初の音楽伝道者 三谷種吉』いのちのことば社、2001年

高田知子「明治期の関西における手風琴の流行」『音楽研究』第11巻（大阪音楽大
学音楽研究所年報1993年）53-78 頁

津金澤聡廣、近藤久美『近代日本の音楽文化とタカラズカ』世界思想社、2006年

「同志社学校のはじまり（1.英学校）==1875==」新島遺品庫資料の公開、
同志社大学 <http://joseph.doshisha.ac.jp/ihinko/html/n03/n03010/N0301001G.html>
（参照 2019年3月14日）

「貧民救恤慈善音楽会開設之趣旨およびプログラム」新島遺品庫資料の公開、同志社大学
<http://joseph.doshisha.ac.jp/ihinko/html/n02/n02010/N0201001G.html>
（参照 2019年3月14日）

『同志社校友会便覧. 昭和3年用』同志社校友会、1927年
近代デジタルライブラリ
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndl.jp/pid/1457864/4848/187> （参照 2019年3月14日）

同志社五十年史編纂委員会 編『同志社五十年史』同志社校友会、1930年
近代デジタルライブラリー
http://dl.ndl.go.jp/info:ndl.jp/pid/1141454/210_210/251 （参照 2019年3月14日）

同志社社史研究室『創設期の同志社 ―卒業生たちの回想録―』同志社社史資料室、1986年

中村理平『キリスト教徒日本音楽』大空社 1996年

西島千尋「明治期における音楽美学の萌芽-1908（明治41）年以前に着目して」
『文化資源学』10号、2011年、35-46頁

日本基督教団神戸教会編『近代日本と神戸教会』創元社、1992年

兵藤裕美『演じられた近代（国民）の身体とパフォーマンス』岩波書店、2005年

三谷種吉、三谷寅之助『手風琴曲譜集第一集』『手風琴曲譜集第二集』村上書房、1891年

三谷寅之助「敢て音楽を蔑視する青年輩に問ふ」『同志社文学』の第30号、1890年、13-15頁

宮岡謙二『異国遍路旅芸人始末書』修道社、1959年

都家歌六、岡田則夫、山本進、千野喜資／監修・解説『甦るオッペケペー ―1900年パリ万博の川上一座― [J・スコットミラー発見のベルリーナ盤による]』東芝EMI 97・12・17

村形明子編訳『フェノロサ夫人の日本日記世界一周・京都へのハネムーン、一八九六年』ミネルヴァ書房、2008年

『明治32年3月10日 大阪・中座 「遼東半島」』番付
早稲田大学 演劇博物館 デジタル・アーカイブ・コレクション
https://archive.waseda.jp/archive/detail.html?arg={%22subDB_id%22:%2279%22,%22id%22:%22393907%22}&lang=jp ro19-00008-0327
(参照 2019年3月14日)

『明治32年1月19日 大阪・？ 「遼東半島」』番付
早稲田大学 演劇博物館 デジタル・アーカイブ・コレクション
<http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/index.html>
ロ 18-00092-0006AF (参照 2019年3月14日)

山口玲子『女優貞奴』朝日新聞、1993年

渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館、1999年

----- 『日本文化モダンラブソディ』 春秋社、2002 年

L. Anderson. Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West, Volume 1, Wheatmark、2011 年

「Boston Journal」 1900-02-01-10

松竹大小谷図書館所蔵・芝居番付検索閲覧システム

(『無名の之毒薬』 1897 (明治 30) 年 7 月 14 日) [https://www.dh-jac.net/db1/ban/results.php?f17\[\]=成美団&-max=20&-sortOrder1=Ascend&-sortField1=f21&-sortOrder2=Ascend&-sortField2=f23&-sortOrder3=Ascend&-sortField3=f25&-sortOrder4=Ascend&-sortField4=f13&skip=0&enter=shochiku#](https://www.dh-jac.net/db1/ban/results.php?f17[]=成美団&-max=20&-sortOrder1=Ascend&-sortField1=f21&-sortOrder2=Ascend&-sortField2=f23&-sortOrder3=Ascend&-sortField3=f25&-sortOrder4=Ascend&-sortField4=f13&skip=0&enter=shochiku#) (参照 2019 年 3 月 14 日)

写真 1 : 榊原正人、三谷幸子『日本で最初の音楽伝道者 三谷種吉』いのちのことば社、2001 年、12 頁

写真 2、3、4 : 榊原正人氏所蔵

- 図. 1 神戸公会姓名録 : 榊原正人氏所蔵
- 図. 2 同志社 慈善音楽会 : 貧民救恤慈善音楽会開設之趣旨およびプログラム
- 図. 3 手風琴曲譜集 : 個人所有
- 図. 4 芝居番付表 : 松竹大小谷図書館所蔵
- 図. 5 上記芝居番付中、三上と思われる描写 : 同上
- 図. 6 三谷寅吉 (三上繁) 旅券記録 : 外務省資料「旅券発給記録明治期」
- 図. 7 「 Boston Journal 」 1900-02-01-10
- 図. 8 玉井喜作宅 サイン : 大島幹雄『シベリア漂流-玉井喜作の生涯-』