

近代大阪文化の

多角的

研究

文学・言語・映画・国際事情



笹川慶子

日高水穂

森 勇太

増田周子

Michael Cronin

著

はじめに

本報告書は、関西大学創立130周年記念特別研究費より助成を受けたプロジェクト「近代大阪文化の多角的研究——文学・言語・映画・国際事情——」の研究成果である。プロジェクト期間は2015年4月から2017年3月までの2年間であった。メンバーは関西大学文学部の笹川慶子、日高水穂、増田周子、アメリカのウィリアム・アンド・メアリー大学のマイケル・P・クロニンである（敬称略、姓の昇順）。正式メンバーのほかに関西大学文学部の森勇太も活動に参加した。

活動の主な目的は、世界的な視座から大阪研究を見つめ直すとともに、研究の成果を海外に発信することである。活動内容は大きく3つある。まず1つ目は、月1回ペースでの研究例会の開催である。研究例会では各メンバーが申請書に掲げたテーマに関する研究発表をし、意見交換を行った。文学、言語、映画など異なる分野の研究者が多方向から大阪をテーマに話し合う場をもつことで、様々なメディアを横断する大阪文化が浮かび上がり、大変有意義であった。

2つ目は、研究成果を日本国内はもちろん、日本の外に向けても発表し、その成果を問うことである。各メンバーはアジア研究の国際学会AAS（Association for Asian Studies）や台湾、中国などで研究成果を発表した。また、クロニンは、大阪文化の研究書『オオサカ・モダン（Osaka Modern）』をハーバード大学出版から出版した。英語圏では初めての本格的な大阪文学および文化研究である。

3つ目は、2年間の研究成果を活字化することである。本書がそれにあたる。各メンバーの専門的な知識を土台にした研究成果を論集『近代大阪文化の多角的研究』にまとめた。笹川は台湾における帝国キネマ演芸の映画配給網を明らかにした。日高は大阪発祥の漫才の寄席演芸化について「ボケ」「ツッコミ」の用語が定着していくプロセスから考察した。増田は知られざる昭和大阪の文士劇「風流座」の活動及び一次資料を発掘した。マイケルはアメリカ合衆国の主要な日本研究機関における大阪関連書籍の所蔵を調査した。森は東西落語の文末表現の変遷とメディアの関係に言語学的側面から光を当てて考察した。それぞれ文学、言語、映画、海外事情といった様々な方向から大阪を読み直した、大変興味深い論文である。

大阪は、中央の東京に対する最も強力な地方という位置づけ以上の、多様で多彩な世界都市である。本書がそのことを示す一助になればと願っている。

最後に、プロジェクトを代表して、なにわ大阪研究センター、とくにスタッフの方々に、お礼を申しあげたい。また、本プロジェクトの基盤となる研究にご支援いただいた旧大阪都市遺産研究センターの大谷渡先生と藪田貫先生、そして個人的には、私を大阪研究に導いてくださった早稲田大学名誉教授の鳥越文蔵先生、一緒に研究してくださった多くの方々にお礼を申しあげたい。

2017年3月7日

笹川慶子

目 次

はじめに …… i

帝国日本の映画配給

— 台北の帝国キネマ演芸と西日本 — …… 笹川慶子 …… 1

漫才の賢愚二役の名称と役割の変容

— 「ツッコミ」「ボケ」が定着するまで — …… 日高水穂 …… 17

文学作品との比較から見た落語のことば

— 行為指示表現から見た近代大阪方言 — …… 森 勇太 …… 33

昭和大阪の文士劇「風流座」第一回公演 …… 増田周子 …… 45

アメリカ大学図書館における日本関連蔵書に関する報告

— ハーバード大学とメリーランド大学を中心に — …… マイケル・クローニン …… 69

著者プロフィール …… 73

帝国日本の映画配給

— 台北の帝国キネマ演芸と西日本 —

笹川慶子

はじめに

本研究の目的は、帝国キネマ演芸株式会社（以下、帝キネ）の映画配給網を解明することにある。その一環として本論文は、日本統治下の台北における帝キネ映画の興行の歴史を明らかにする。

帝キネとは1920年に大阪に設立され、1931年に消滅した会社である。朝鮮や台湾など植民地においても積極的に映画を配給していた。本研究では、その帝キネの配給する映画が日本統治下の台北¹⁾において、いつ、どこで、どのように上映されたのか、それは大阪や九州、ソウルの場合とどう違うのかを比較する。それによって帝キネ映画配給網の最南端を浮かびあがらせるとともに、帝国日本の映画配給における大阪と西日本、そして植民地の関係を明らかにする。台湾における帝キネ映画の興行を跡づけることはまた、アジアの近代的経験の多様さと複雑さを示す重要な事例ともなるであろう。

1 帝国キネマ演芸とは

帝キネは、設立された1920年から消滅する1931年までの約10年間に大阪や兵庫で映画を製作する一方、大阪を中心に日本全国および植民地に映画を配給興行していた会社である。とくに関東大震災で東京が壊滅的な打撃を受けた大正末期から、東京が復興する昭和初期にかけての帝キネは、大阪経済の未曾有の隆盛を受けて急成長し、東京の日本活動写真株式会社（日活）や松竹キネマ株式会社（松竹）とならぶ、日本三大映画会社のひとつとなる。

帝キネの創設者は、大阪映画産業草創期の興行界で名を成した山川吉太郎である。山川は娘義太夫の小屋であった千日前の春日亭を買収し、三友倶楽部と改称、M・パター商会の新派映画などを興行して大成功をおさめる。その後、福宝堂大阪支店長、日活大阪支店長、天然色活動写真（天活）大阪支店長を歴任する。山川はまた、日活を辞めて天活に入社するまでのあいだに、千日前蘆辺倶楽部を経営する山松友次郎とともに東洋商会を設立する。東洋商会は浄瑠璃芝居や新派を題材にした映画などを製作し、その映画を蘆辺倶楽部などに配給した²⁾。撮影所は山松友次郎の友人の別荘を改装した簡易なもので、玉

1) 台湾にはもともと原住民が住んでいたが、1620年代にオランダ人やスペイン人が統治する。その後、統治者は鄭成功、清国、日本にかわる。1895年以降、日本は台北を都市として整備する。台北には内地人（日本人）、本島人（漢人）、蕃人（先住民族）が住んでいた。

2) 田中純一郎『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1975年、207-208頁。

造の町外れにあった。その山川が1920年、北浜の投機家・松井伊助の協力のもと、資本金500万円で大阪南区末吉橋通4丁目19番地——天活大阪支店として使っていた山川の住宅——に設立したのが帝キネである。

帝キネは、第一次世界大戦後の経済好況（大正バブル）を背景に雨後の竹の子のごとく設立された新会社のひとつである。新会社開設ラッシュの嚆矢となるのは1919年、小林喜三郎らが設立した国際活映株式会社（国活）であった。翌年には、大阪に帝キネ、東京に松竹キネマ合名会社（のちの松竹）、横浜に大正活映株式会社（大活）が設立された。松竹は京都で芝居興行をしていた白井松次郎と大谷竹次郎の松竹兄弟が設立した会社であり、大活は東洋汽船会社の浅野総一郎が出資し、谷崎潤一郎が顧問を務めた会社である。その後、日活を退社したマキノ省三が牧野教育映画製作所（マキノ）を京都に、保険会社の八千代生命が東亜キネマ株式会社（東亜）を大阪に設立する。こうして日活と天活の二大映画会社が市場を独占する時代は終焉を迎え、新会社の製作した初々しい日本映画が、さらに多くの映画ファンを生み出していく。

同時代の他の会社と比べて帝キネ最大の特徴は、その映画配給網が西日本を中心に形成されていた点である。それは帝キネが天活大阪の営業地盤を引き継いで設立された会社であったことが関係する。天活は、日本の市場を富士山から東と西で二分し、東は東京本社、西は大阪支店——天活大阪——の管轄としていた。その天活大阪を代行経営していたのが山川である。山川は山川興行部を設立し、西日本における天活の営業権を引き受け、三友倶楽部など彼が所有していた映画館および西日本の天活系統館に映画を配給した。1920年、天活が国活に買収されると山川は、山川興行部の所有する劇場と当時小阪にあった撮影所をもとに山川演劇商行を設立し、その山川演劇商行を改組して帝キネを設立する。こうした経緯から帝キネは、西日本を中心に強力な営業地盤を確保することになるのである。

しかし、その反面、東日本における帝キネの営業地盤は精彩を欠くものであった。帝キネは東京の中心的興行地である浅草でさえ、まともな映画上映館をもっていなかった。こうした関東における帝キネの存在感の薄さと地方に対する偏見から、関東の批評家や映画ファンは帝キネを「地方」の「二流」映画会社とみなし、「低い観客層を目標」とする会社として低く扱うようになる。とはいえ帝キネは大阪を中心とする西日本では絶大な人気を誇っていたのである。

帝キネはまた日本の植民地にも積極的に進出した。例えば日本の東アジア進出にとって重要な都市ソウルに帝キネは、1921年の夏に進出している。他には、松竹が1921年の冬、大活が1922年の秋、そしてそのあとマキノ、東亜と続く。古参の日活（1912年設立）は別格として、1920年代に新設された会社の中では帝キネが一番早かったのである³⁾。

こうした帝キネの機敏な海外進出は、山川吉太郎によるところが大きい。山川は天活大阪を代行経営していた頃から、ソウル市場を重視し、積極的に現地の映画館と提携関係を築いていた。南村の北側に開場した黄金館を天活鮮満一手代理店とし、団成社など北村の映画館にも天活の映画や連鎖劇を配給する一方、朝鮮人撮影技師の育成に尽力した。現在、朝鮮映画第一号とされている『義理的仇討』（1919）の映像部分は、天活大阪の撮影技師・宮川早之助の撮影である。また、朝鮮映画草創期の歴史に名を残

3) ソウルにおける帝キネ映画の興行に関しては拙稿「京城における帝国キネマ演芸の興亡——朝鮮映画産業と帝国日本の映画興行」『大阪都市遺産研究』第3号、関西大学大阪都市遺産研究センター、2013年3月、19-32頁を参照。

す撮影技師イ・ピル（李弼雨）は、天活大阪および帝キネで撮影技術を修業した。こうした天活大阪とソウルとの関係が、帝キネの積極的なソウル進出につながったといえよう。

それでは台湾において帝キネは、どのような足跡を残したのであろうか。まずは、帝キネの配給する映画が日治時代の台北において、いつ、どこで、どのように興行されたのかを明らかにする。それによって、これまで全く調べられてこなかった帝キネ映画配給網の最南端を浮かびあがらせるとともに、帝国日本の映画配給における大阪と外地の関係を多面的に分析する。

2 日本における台湾映画興行記録とその問題点

映画年鑑『日本映画事業総覧』は戦前の日本映画産業に関する最も網羅的な情報が記載された文献のひとつである。その年鑑によれば、台北における帝キネ映画の上映館は次のようであった⁴⁾。

	劇場名	住所	上映映画	所有者
1926年版	芳野亭	台北市街西門町三丁目	帝・東	永戸トモ
1927年版	芳乃亭	台北市外西門町三丁目	帝・マ	永戸とも
1928-29年版	芳乃館	台北・西門街三丁目	帝・マ・東	永戸とも
	基隆劇場	基隆哨船頭一九七ノ三五	マ・帝	尾己宗太郎
1930年版	芳乃館	台北・西門町三丁目八	帝・マ	永戸とも

このことから帝キネ映画は、台北の「西門町^{せいもん}」にあった「永戸トモ」の経営する映画館——芳野亭、芳乃亭、芳乃館——で継続的に上映されていたことがわかる。西門町は大稲埕と萬華の2つの市街のあいだに位置しており、劇場や商店の建ちならぶ新興地域であった。

しかし、この分厚い年鑑をすべて調べても、台湾の帝キネ映画に関する記録はこれだけである。これらの微妙に表記の異なる映画館はみな同じ映画館なのか、それとも違うのか。映画館はいつ開場し、何を上映していたのか。「永戸トモ」とはいったい何者で、帝キネ映画をいつから、いつまで上映していたのか。謎はつきない。台湾は、帝国日本の重要な映画市場の一部であったにもかかわらず、その記録は、日本が誇るこの網羅的な映画年鑑にも、ごくわずかししか残されていないのである。

その点に関しては、市川彩の「台湾映画事業発達史稿」も同じである⁵⁾。大東亜戦争直前の1941年11月に書かれたこの史稿は、イデオロギー上の注意が必要とはいえ、戦前の日本で書かれた台湾映画産業草創期に関する最も詳しい文献である。それによれば「明治四十年十一月から同四十一年三月」頃、すなわち1907年から1908年に「西門町」の「芳乃亭」がその隣接地に「芳乃館」を新築し、それが「最初の映画専門館」となったとある。また、芳乃館と、それに対抗する、もうひとつの映画館——岩崎利

4) 『日本映画事業総覧 大正拾五年版』国際映画通信社、1925年、151頁。『日本映画事業総覧 昭和二年版』国際映画通信社、1926年、695頁。『日本映画事業総覧 昭和三―四四年版』国際映画通信社、1928年、301頁。『日本映画事業総覧 昭和五年版』国際映画通信社、1930年、599頁。

5) 市川彩「台湾映画事業発達史稿」『アジア映画の創造及建設』国際映画通信社出版部・大陸文化協会本部、1941年、86-98頁。

三郎の世界館 — は 1915-16 年頃、それまでの九州から流れてきた中古映画ではなく、内地の製作会社と交渉して「全島配給権」を獲得し、台湾全土に映画を配給するとともに、「一流説明者を内地より招聘」するようになったという。『日本映画事業総覧』の記録と比べ、より詳細な叙述ではあるが、両資料における館名と時代が一致しておらず、情報の混乱を招いている。また、芳乃亭と帝キネとの関係に関する記述もない。

3 台湾映画興行記録の混乱：芳野亭／芳乃亭／芳野館

台湾映画産業草創期の歴史は、台湾と日本の双方から研究が重ねられ、少しずつ明らかにされてきたものの、いまだ解明されていないことも多い。とくに 1990 年代以降、台湾の李道明や羅維明、洪雅文、石婉舜、葉龍彦らが歴史研究を盛りあげる一方、三澤真美恵や川村健一など台湾に長年滞在した日本人が網羅的な研究を発表することで、研究は飛躍的に進んだ。しかし、草創期の最も重要な映画館のひとつである芳乃亭の歴史は、これらの研究を経ても、十分に調査されてきたとは言い難く、さまざまな説が混在している。

例えば映画史家の李道明は、前述した市川彩や呂訴上の説 — 1907 年から 1908 年に日本料理屋「芳乃亭」の隣に「芳乃館」が新築され、「芳乃館」が台湾で初めて映画の専門館になった（『台湾電影戲劇史』銀華出版部、1961） — と異なる説を提唱し、次のように述べる。

「芳乃亭」は 1911 年 7 月に開設された。それまでは「女義太夫」で有名な国芳という芸人がもともと新起町に「芳乃亭」を建てて義太夫や曲芸雑技を上演したのだが……映画を上映するようになった。これが「旧芳乃亭」で、1908、09 年のことであった。1911 年、高松豊次郎は「旧芳乃亭」の隣に劇場を新設し「芳乃亭」と名付けた。これが「新芳乃亭」である。これが台湾で最初の映画館になった⁶⁾

つまり、台北に「よしの」と名のつく劇場は新旧 2 つあり、台湾最古の映画館は、1907-08 年の古いほうではなく、1911 年の新しいほうであり、そしてその劇場の名前は「芳乃館」ではなく「芳乃亭」である、と主張している。

一方、葉龍彦は、『臺灣大年表』（臺灣経世新報社、1925）に「芳乃亭」は 1913 年 12 月 9 日に落成したとあるが、実は「芳乃亭」には新旧 2 つ劇場があり、古いほうは 1907 年より前、新しいほうは 1908 年 3 月までに開場したと述べる（『台湾的老戲院』遠足文化、2006）。また、三澤真美恵は、「芳乃亭」と「芳乃館」は記事によって表記の異同はあるものの、同一であろうと推察する（『殖民地下の「銀幕」』前衛出版社、2001）。結局、台湾最古の映画館はどれで、いつ開場したかは不明であり、芳野亭と芳乃亭、そして芳乃館の明確な関係性もよくわからないままである。

こうした歴史叙述の混乱は、同時代の資料に芳乃亭、芳の亭、芳野亭、芳乃館、芳の館、芳野館など

6) 李道明「台湾における映画の始まり — 台湾映画史第一章 1900~1915」『Cinema101』シネマ 101 創刊準備号、映像文化研究連絡協議会、1995 年 8 月、33 頁（『電影欣賞』国立電影資料館刊、73 号、2006 年より翻訳転載）。

表記の異なる複数の「よしの」と名のつく劇場が存在していたことが関係するのであろう。現時点で、その纏れをすべて解すことはできないが、『台湾日日新報』の調査をもとに新たな仮説を以下に展開する(調査は1895年から1933年まで行った)。

4 台湾初の映画館：芳野亭と芳乃亭の関係

1910年4月17日付『台湾日日新報』に次のような記載がある。

芳野亭の建築……新起横街一番地にて建坪百四十七坪余の日本風木造二階建スレート葺といふ大寄席を……着手中なるが工費一萬余円約二箇月半に竣工する由……定員四百人市内公共的集合等には無料貸与する筈なりと

この記事は、台北における「芳野亭」という劇場の建築予定を告知したものである。表記の漢字は異なるが、時期から推測して、この新劇場は、李道明のいう新しい「芳乃亭」——高松豊次郎が建てた劇場——を指すと考えられる。

高松豊次郎は、台湾総督府民政長官・後藤新平の求めに応じて台湾に映画を普及するため尽力した人物である⁷⁾。1900年代中頃から高松は台湾において日露戦争ものなどの映画を巡回興行する。そして1908年1月以降、基隆市の基隆座を皮切りに、新竹や台中、嘉義、台南、高雄、屏東に劇場を開場する。永戸の経営する芳乃亭や、世界館を経営する岩橋利三郎がかつて事務をしていた朝日座も、高松豊次郎との関係を抜きに語ることはできない⁸⁾。台湾では正業を営む事業家が映画興行に乗りだす場合が多く⁹⁾、映画館は商業目的だけでなく、愛国婦人台湾支部主催職業婦人慰安会など公共事業にも利用された。芳乃亭もまさに、そういった劇場のひとつであった。

『台湾日日新報』によれば、新しい芳乃亭は1913年12月9日に開場する¹⁰⁾。日本風木造二階建てスレート葺造り、定員400名ほどの劇場であった。こけら落とし公演は、京阪から招聘した娘義太夫の到着が遅れたため、急遽、台北の娘義太夫連中と映画上映にて開場した¹¹⁾。その芳乃亭と芳野亭の関係について1913年11月21日付『台湾日日新報』には次のように記されている。

芳乃亭 新築中の芳乃亭愈々来る二十五日を以て全部竣成の筈にて十二月五日を以て花々しく開場式を挙行すべくその柿落しには阪神の両地より娘義太夫の大一座を招聘する由尚芳野亭の野の字を今回乃に改め芳乃亭と改めたり又た本日よりの活動写真映画は亞米利加丸にて到着せしが本月限り一先づ切上げる筈なれば今回はフィルム全部を出映すべしと¹²⁾

7) 高松豊次郎については石婉舜「高松豊次郎與臺灣現代劇場の揚幕」『戯劇研究』2012年7月、36-68頁を参照。

8) 李道明「台湾における映画の始まり」、33頁。市川彩「台湾映画事業発達史稿」、87頁。

9) 市川彩「台湾映画事業発達史稿」、91頁。

10) 『台湾日日新報』1913年12月9日、『台湾大年表』臺灣経世新報社、1925年、92頁。

11) 『台湾日日新報』1913年12月8日。

12) 『台湾日日新報』1913年11月21日。

この記事に芳乃亭の開場は12月5日とあるが、実際には工事の遅れから12月9日に延期された。着目すべきは、この記事が1913年12月9日に開場した新築劇場を「芳野亭」改め「芳乃亭」と呼ぶと記している点である。これにより、古い館は「芳野」、新しい館は「芳乃」の文字を使っていたことがわかる。

新たに開場した芳乃亭は娘義太夫と映画の混成興行であった。1914年1月10日付『台湾日日新報』にも、「芳乃亭 仙千代、龍城の一座……日曜日昼興行は倫敦グリーヤ会社より新着せる活動写真キネオラマ等に浪花節を加へ五銭均一にて開場」とあり、開場後しばらくは混成興行を続けていたことがわかる。

興行の中心が映画にかわるのは1914年3月である。3月14日付『台湾日日新報』に「芳乃亭 月初めより休業中の同亭は今回日本もの、活動を加へ本夜より花々しく開場」とある。そして3月19日以降、芳乃亭は『生さぬ仲』『子煩悩』『自業自得』『南部坂雪の別れ』など梅屋庄吉が設立したM・パター社の新派映画を次々と上映する。さらに7月、芳乃亭は日活と3年の特約を結ぶ¹³⁾。これらのことから芳乃亭が映画専門興行に転じるのは、早くも1914年3月、遅くとも7月と考えられる。

新しい芳乃亭が、1913年12月9日に混成興行で開場し、1914年3月もしくは7月に映画専門に転じたとするならば、「よしの」と名のつく古い方の劇場——芳野亭——は、どのような興行をしていたのであろうか。

芳野亭はもともと、永戸トモが、弁士の矢野猪之八と共同出資し、娘義太夫語りの国芳（永戸の娘）のために開場した寄席である¹⁴⁾。1913年1月26日付『台湾日日新報』には「芳野亭活動写真……大日本活動写真株式会社と交渉纏まり」、喜劇に加えて映画も興行とあることから、1913年初頭の芳野亭はまだ、演芸の添え物として映画を興行していたことがわかる。ところが、1913年3月2日の同紙に「活動写真常設館 日本活動写真と興行の契約成りし芳野亭は従来の喜劇合同を廃し昨日より活動写真一本にて常興行を為す」とある。そして日活の女弁士・野村律子などが芳野亭に登壇するようになる。したがって芳野亭は、この頃、日活の特約になったと考えられる。

しかし、その後、芳野亭の所有権は永戸や矢野の手を離れ、「御用紳士」と呼ばれた^{こけんせい}辜顕栄に渡る。1913年12月27日付『台湾日日新報』には次のようにある。

旧芳野亭 辜顕栄氏の所有権にある新起横街の旧芳野亭では何者の興行か知らぬが新年を当て込んでキネオラマの様うなもので開場する筈で既に準備中

また、1913年12月28日には、

新高館 旧芳野亭跡の寄席は今回服部清なる人の手に於て経営さるゝ事となり、名を新高館と改称し活動写真の常設館となし日本活動写真の新フィルムを出映する筈

とある。つまり、辜顕栄の所有となった芳野亭は、新高館と改称し、服部清支配人の経営のもと日活映

13) 『台湾日日新報』1914年7月8日。

14) 『台湾日日新報』1913年6月13日。

画の上映館に転じたのである。そして新高館は、予告通り1914年1月1日から、「活動写真と幽蘭女史過日來新起街市場構内常設館」に於て興行中なる活動写真は本日より女流講談師として有名なる本莊幽蘭女史弁士として得意の雄弁を揮ふ由」とあるように、日活特約の映画専門館として興行を開始する¹⁵⁾。

このように『台湾日日新報』の記事を辿れば、新しい芳乃亭より、古い芳野亭改め新高館が先に映画専門興行に転じていたことがわかる。ゆえに「台湾で最初の映画館」は、「芳乃亭」ではなく、「芳野亭」とすべきである。

5 芳乃亭の映画興行と帝キネ

台湾において帝キネの映画は、その新しい芳乃亭において1923年7月から上映される。いったいどのような経緯で芳乃亭は帝キネ映画を上映するに至るのだろうか。

既に述べたように芳乃亭は、1914年3月からM・パター商会、7月からは日活と特約を結び、日活の配給による映画を上映する。が、1918年3月に日活を離れ天活に転じる¹⁶⁾。1918年3月30日、連続活劇映画『拳骨』*The Exploits of Elaine* (1914-15)が上映され、翌日には『拳骨』と天活映画『忍術太郎』(1916)が併映される。そしてその後、天活映画が上映され続ける。日本で『拳骨』は天活が配給したことから、芳乃亭は1918年3月に日活との契約を破棄し、天活の特約になったことがわかる。この頃、大村天爵や下村静江(琵琶使いの女弁士)など天活系弁士が芳乃亭で活躍する。

芳乃亭は、天活本社が1920年に消滅したあとも、1922年まで天活映画を上映し続ける。しかし、興行力の落ちた天活映画で客を惹きつけるのは容易ではなかったようである。1921年6月頃から芳乃亭は、新派の国民的俳優・井上正夫が主演した『寒椿』(1921)や人気女形・秋元菊弥が主演した『乃木將軍潮来船』(1920)など国活の映画を天活映画に混ぜて上映しはじめる。そして1922年1月1日に「国活直営館待遇」の特約館となる。が、その国活も1922年3月に新作映画の供給が停止し、芳乃亭は再び映画の供給難に見舞われる。そのため『河内山宗俊』(1916)など6-7年も前の天活映画を上映したり、浄瑠璃語りなど演芸で穴埋したりせざるをえなくなる¹⁷⁾。

こういった不安定な時期をへて1923年6月、ついに芳乃亭は帝キネと特約を結ぶ¹⁸⁾。契約後、芳乃亭の映画は、約1-2年前の帝キネ映画に刷新された。ぼやけた映像の、内容的にも技法的にも劣る「古物」映画に比して、帝キネ配給の映画が格段優れていたことは想像に難くない。芳乃亭は、台湾における帝キネ映画の全島配給権を獲得し、1931年に大阪の帝キネ本社が消滅したあとも、2年ほどは帝キネ映画の配給と興行を続ける。

以上のことから、天活は大阪支店、帝キネは大阪本社が、それぞれ台北の芳乃亭に映画を約2年遅れで配給していたことがわかる。

15) 『台湾日日新報』1914年1月1日。

16) 世界館は高松豊次郎から朝日座を譲り受けた岩崎利三郎が、朝日座の焼失を機に1916年6月7日、新起横街に設立した日活特約の映画館である。岩崎亡きあとは弟の古矢正三郎が跡を継ぐ。

17) 市川彩の「台湾映画事業発達史稿」には、1913-14年以前の台湾で上映されていた映画は「九州支社又は代理店」より流れてきた「九州全部上映後の古物」であったとある。だが、芳乃亭の興行履歴を辿れば、1920年代においても九州流れの映画は、数は減るとはいえ、上映されていたことがわかる。

18) 『台湾日日新報』1923年6月1日。

6 帝キネ映画の台湾市場と西日本市場

興味深いのは、こうした芳乃亭の上映遍歴——日活天活時代に日活から天活に転じ、新会社の乱立後に天活から帝キネに至る——は、西日本の天活系統館の多くが辿った道であるという点である。例えば大阪の場合、千日前の天活倶楽部は1920年5月に帝キネが設立されて、すぐにその直営館となり、館名を天活倶楽部から映画倶楽部に改称する。ほかにも千日前の楽天地、福島の天神倶楽部、九条の高千代館、西九条の明治座、玉造の玉造座、堺の電気館などが天活から帝キネの上映館となる。また、大阪以外でも福岡の永真館（門司）、朝陽館（後藤寺）、中央館（八幡）、開月館（直方）、佐賀の大勝館、大分の大分館、熊本の電気館、鹿児島の世界館、長崎の占勝館（島原）、徳島の三友倶楽部、大連の高等演藝館、釜山の寶来館、ソウルの黄金館などが帝キネ特約館に転じる。つまり、西日本および植民地の天活系統館は、天活を買収した国活から映画の供給を受けるはずであったが、それが不可能となり、天活から独立した山川の帝キネに向かったのである。その結果、西日本の天活系統館の多くは帝キネに引き継がれる。台北の芳乃亭が、日活でも松竹でもなく、帝キネと特約を結んだのも、そのひとつである。

7 芳乃亭（芳乃館）の帝キネ映画興行

同じ帝キネ特約館とはいえ、台北の芳乃亭と大阪の特約館では、その興行内容に大きく2つの違いを指摘しうる。ひとつは、芳乃亭が帝キネ設立の3年後に特約を結ぶため、帝キネ映画の中でも比較的評価の高かった革新的映画を選んで上映できた点である。もうひとつは、日本の映画配給網の最南端に位置づけられていた台北は、配給が大阪より1-2年遅れていたため、1925年前半の帝キネ内紛による混乱



「修善寺物語」の場面です。撮影場通信を御参照下さい。映画劇の形式をとつたものです。
(帝キネ小坂)

「修善寺物語」

『キネマ旬報』1923年7月21日号

- 1924年3月3日『後藤隠岐』(1923) など
- 1924年3月8日『或る敵討の話』(1923) など
- 1924年3月13日『関口弥太郎』(1923) など
- 1924年3月18日『血槍九郎』(1923) など
- 1924年3月23日『新累物語』(1923) など
- 1924年3月28日『嵐山花五郎』(1923) など
- 1924年4月6日『修善寺物語』(1923) など
- 1924年4月11日『父よ何處へ』(1923) など
- 1924年4月16日『坂崎出羽守』(1923) など
- 1924年4月21日『天下茶屋』(1923) など
- 1924年4月24日『寂しき人々』(1924) など
- 1924年5月2日『異端者の恋』(1923) など
- 1924年5月7日『一人行く路』(1923) など
- 1924年5月12日『血の笑ひ』(1923) など
- 1924年5月17日『呪の船』(1923) など
- 1924年5月22日『袈裟と盛遠』(1923)、『心中地獄谷』(1924) など
- 1924年5月31日『大江戸の武士』(1923) など

の影響をまともに受けずにすんだ点である。以下、この2点に注目しながら芳乃亭の興行を跡づけていこう。

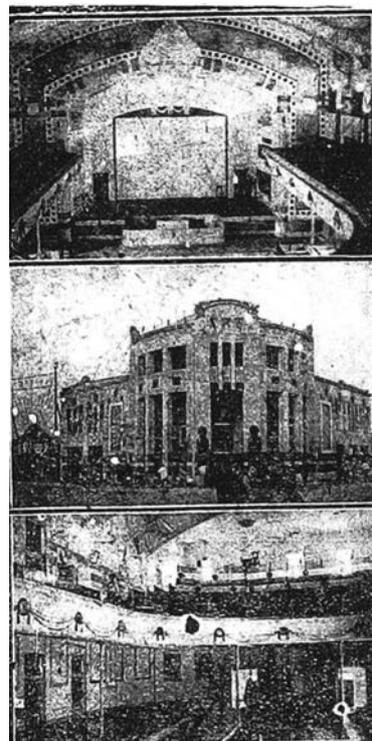
1923年6月、芳乃亭は帝キネと特約を結ぶ。映画館の弁士は入れ替えられ、新たに星好一郎ら帝キネ系の弁士が内地から台北に迎えられた。契約後の1924年3月から5月までの3ヶ月に芳乃亭が上映した主な帝キネ映画は前頁のとおりである（詳細は添付参照）。

話題作『或る敵討の話』（1923）や『修善寺物語』（1923）など嵐璃徳（大阪北堀江出身の歌舞伎役者）の主演映画が立て続けに公開されている。当時の高級映画雑誌『キネマ旬報』に新しい旧劇映画と賞賛された映画である。また、日本映画の革新を目指して純映画劇運動を先導した帰山教正が、帝キネ東京巢鴨撮影所で監督した斬新な映画劇映画『父又何處へ』（1923）も上映された。脚本は、松竹を退社した伊藤大輔がゲアハルト・ハウプトマンの『ハンネレの昇天』（1893）を翻案した。他に『愛の扉』（1923）など女形の代わりに女優を起用した映画劇映画などもあった。このように草創期の帝キネは、評価の低い旧式の新派映画や旧派映画だけでなく、革新的な映画も作っていた会社だったのである。芳乃亭がこうした帝キネ草創期の話題作を続けて上映できたのは、内地から遠く離れ、ほかに帝キネ映画を上映する館もなかったがゆえであろう。

芳乃亭の上映映画は、帝キネの特約とはいえ、帝キネ映画だけではなかった。例えば1924年4月6日は、帝キネの『修善寺物語』と一緒に、ユニヴァーサル社の連続活劇『西部の勝者』 *Winners of the West* (1921) が上映されている。ユニヴァーサル社は1916年、外国の映画会社として初めて日本に支社を開設し、フリーブッキング方式の映画配給を導入した会社である。台湾にも映画を配給していた。芳乃亭はときどき、こうしたフリーブッキングの映画や古い中古映画を帝キネ映画と組み合わせて上映していたのである。

帝キネと特約を結んだ約1年後の1924年8月、芳乃亭は、劇場の建て替えを発表する。永戸によれば、低地にある芳乃亭は1913年12月に開場して以来、たびたび浸水被害を受けており、その悪循環を改善すべく新築願いを出したところ、政府の許可が下りて、建て替えに至ったという¹⁹⁾。このとき芳乃亭の近くには、1920年12月29日に新築落成した新世界館（1622人収容、日活特約）や第二世界館が営業していた。新築前の芳乃亭の席料は、80銭から30銭であったのに対し、新世界は2円50銭から70銭であった。このことから新世界館の出現により、芳乃亭は古くて小さな劇場になり下がっていたことがわかる。だからこそ永戸は1924年に新築による事業規模拡大をはかる必要があったのだろう。芳乃亭における帝キネ映画興行の好況がこの永戸の決断を後押ししていたことは確かである。

新築された芳乃亭は、1924年12月28日、無事に落成式を迎

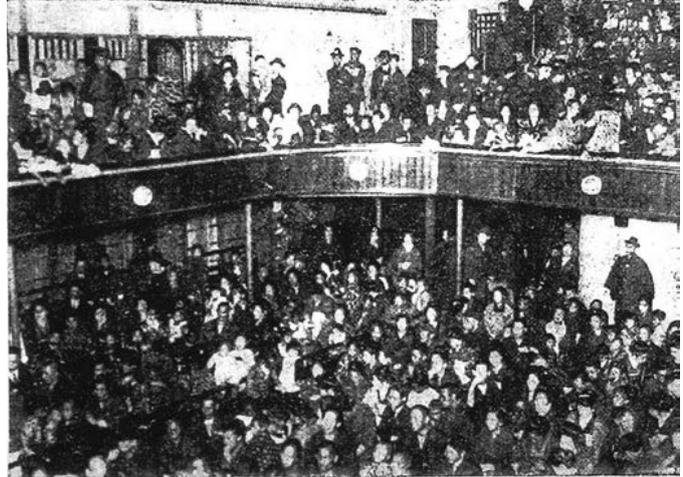


開場当時の新世界館『台湾日日新報』
1920年12月20日

19) 『台湾日日新報』1924年8月22日。



新築の芳乃亭改め芳乃館と永戸トモ
『台湾日日新報』1924年12月29日



芳乃館の館内『台湾日日新報』
1925年3月14日

える²⁰⁾。煉瓦と木造を合わせたモダンな造りで収容人数は800人であった。このとき館名は「芳乃亭」から「芳乃館」に改められる。支配人は、永戸の秘蔵っ子といわれた佐野卯三郎である。

新築再開場時の芳乃館が上映していたのは、帝キネ全盛期の映画群である。すなわち1924年後半から1925年初頭、関東大震災後の大阪の繁栄を受けて急成長した帝キネが、小唄映画『籠の鳥』(1924)などの大ヒットにより大金を手にし、その金で松竹の五月信子など人気スターを他社から100人以上引き抜いて、スター中心の映画を月14-18本も量産していた頃の映画である。嵐璃徳ら古参の俳優陣に加えて、尾上紋十郎や市川百々之助らが時代劇映画で、歌川八重子や澤蘭子、五月信子、松本泰輔、里見明、小島洋々、藤間林太郎、葛木香一、正邦宏らが現代劇映画で活躍し、帝キネ映画は高い市場価値を誇っていた。

しかし、このような急激な組織拡張は企業内部に亀裂を生む。1925年初頭からスタッフの内紛により製作が混乱し、帝キネの映画配給は貧窮する。だが、台湾の芳乃亭改め芳乃館は、その影響をまともに受けずにすんだ。内地で帝キネ映画の配給が滞っていた頃、台北では、歌川八重子と里見明共演の『経文と友禅』(1924、松本英一監督、大森勝撮影)、五月信子と正邦宏の『情火渦巻く』(1924、小沢得二監督)、澤蘭子と松本泰輔の『星は乱れ飛ぶ』(1924、伊藤大輔監督)、鈴木歌子と葛木香一の『迷夢』(1924、細山喜代松監督)など帝キネ絶頂期の現代劇映画や、マキノから引き抜いた市川幡谷の『雲霧仁左衛門』(1924、森要監督、唐沢弘光撮影)など時代劇映画が次々と公開されている。

ところが、秋の深まりとともに、芳乃館でも帝キネ配給による映画が不足するのか、帝キネ映画と一緒に、他社の映画が併映されるようになる。内紛後の「新生」帝キネの屋台骨を支えた市川百々之助の『長兵衛売出す』(1925、前後篇、長尾史録監督)や尾上紋十郎の「関東侠客伝」シリーズ(1925、森本登良夫監督)などに加えて、阪東妻三郎の『血桜』(1924、マキノ、後藤秋声監督)や高木新平の『血に狂ふ者』(1924、東亜、金森万象監督)など内地で話題になった時代劇映画と一緒に上映されたのである。

20) 『台湾日日新報』1924年12月29日。

1927年8月、ついに芳乃館は、時代劇映画で人気を博していたマキノと特約を結ぶ。これにより月形龍之介の『砂絵呪縛』（1927、金森万象監督）や伊井蓉峰の『忠魂義烈 実録忠臣蔵』（1928、マキノ省三監督）、南光明の「浪人街」シリーズ（1928-29）などの話題作が、わずか2、3か月遅れで芳乃亭のスクリーンに登場する。

とはいえマキノと特約を結んだあとも芳乃館は、帝キネとの特約を維持し続ける。洋行帰りの鈴木重吉が松竹から派遣され監督した社会派映画『何が彼女をそうさせたか』（1929）や、最新鋭のサウンド設備を整えた長瀬撮影所で撮影した関屋敏子のパート・トーキー『子守唄』（1930）など、「新興」帝キネ——帝キネが松竹と提携してから消滅するまでを指す俗称——の話題作はすべて芳乃館で公開された。

このように台北における帝キネ映画は、初めて上映された日から帝キネ本社が消滅し供給が止まる日まで、地元事業家・永戸トモの経営による映画館——芳乃亭改め芳乃館——において、独占的に興行され続けていたことがわかる。

8 植民地における帝キネ映画の興行：台北とソウルの比較

それでは最後に、台北における帝キネ映画の興行を、ソウルのそれと比較し、それによって帝国日本の植民地映画市場の諸相を浮かびあがらせたい。ソウルにおける帝キネ映画の興行については拙稿「京城における帝国キネマ演芸の興亡——朝鮮映画産業と帝国日本の映画興行」で論じたので、ここでは比較のための要点のみ述べる。

台北と比較した場合、ソウルにおける帝キネ映画の興行は、次の2つの点で異なる。ひとつは、台北の天活特約館であった芳乃亭が、1922年に国活の「直営館待遇」特約館となり、1923年6月に帝キネと特約を結ぶのに対し、ソウルの天活特約館であった黄金館は、1922年に国活ではなく大正活映と契約し、そのあと松竹との共同経営となり、そのあと羽振りの良くなった帝キネと特約を結ぶ。つまり、ソウルの黄金館は、天活消滅後、その系統である国活でも帝キネでもなく、関係のない新会社に向かうのである。

この些細な違いは台北とソウルの映画市場の性質の違いを示唆するがゆえに重要である。ソウルの映画市場は、朝鮮王朝時代から続く北村と南村という分離の上に、帝国日本の侵略が重なるかたちで発展する。そのため朝鮮人の高級官僚の住む北村と、下級官僚や日本人の住む南村では異なる映画文化が形成された。黄金館は、南村の北端、すなわち北村に近い黄金通り沿いに開場した映画館である。黄金館の経営者は、北村の朝鮮人向け映画館・団成社を所有する日本人資産家・田村義次郎の妻ミネであった。北村は外国映画の興行が盛んで、外国映画を好む客が多かった。こうした立地条件ゆえに黄金館は、外国映画を中心に興行することになる。

その黄金館の外国映画興行をさらに助長したのが、1919年の弁士の大移動である。南村の南側、最も日本人の集まる繁華街・本町にあった有楽館が、長崎の興行会社・万国活動写真商会（萬活）の手に渡り、日活との共同経営になると、南郷公利など有楽館を解雇された外国映画専門の弁士たちが黄金館に集まる。こうして黄金館はソウルの日本人町随一の外国映画興行館となり、洋画ファンを魅了した。

黄金館が、天活特約館でありながら、天活消滅後、大活や松竹といった映画会社に向かったのは、こういった外国映画好きの常連客を満足させる必要があったからである。大活は日本で初めて最新のアメ

リカ映画を定期直輸入した会社であり、松竹は大活消滅後、日本の外国映画輸入興行をけん引した会社である。両方ともアメリカ映画の輸入とアメリカ風の日本映画の製作に定評があった。逆にいうと、魅力的な外国映画を配給できない帝キネは、たとえ天活大阪時代からの提携関係があったとはいえ、黄金館との特約は難しかったと考えられる。

このように天活大阪の管轄にあった2つの特約館——台北の芳乃亭とソウルの黄金館——は、天活消滅後、市場環境の違いから、まったく異なる道を歩んでいたことがわかる。

もうひとつの違いは、台北では、帝キネ映画が同じ映画館で最初から最後まで上映されるのに対し、ソウルの場合、帝キネ映画の上映場所は、中央館（図の①）から大正館（②）、黄金館（③）、そして楽天地（④）に変わる点である。



ソウルにおける帝キネ初の特約館となる中央館は、1921年、朝鮮活動写真株式会社が南村の永楽町1丁目に新築開場した映画館である。永楽町は警務総長官舎や総督府など日本人にとって重要な施設が集まった日本人居住者の多い地域である。京城商業会議所の『統計年報 昭和四年』によれば、町内の日本人と朝鮮人の比率は、中央館のあった永楽町1丁目は日本人80%、朝鮮人20%、大正館のあった櫻井町1丁目は日本人84%、朝鮮人13%と日本人が圧倒的に多い。これに対し、黄金館の黄金町4丁目は日本人41%、朝鮮人57%、楽天地の黄金町1丁目は日本人31%、朝鮮人64%と、その比率は逆転する。つまり、帝キネの上映館は、より日本人の少ない、より朝鮮人の多い地域に移っていたことがわかる。

こうしたソウルにおける帝キネ映画興行の不安定さは、激しい市場競争にその一因がある。ソウルでは、地元事業家が映画を興行していたところに、日本の映画会社が次々上陸し、市内の映画館を奪い合う。しかし帝キネは、外国映画の配給に弱く、そのうえ本社の内紛で邦画の配給にも支障が生じ、他社と比べて興行力が劣っていた。結果、帝キネ映画の上映館は、激しい市場競争に揉まれ、だんだん日本人の少ない地域へと移っていかざるをえなかったと考えられる。

日本統治下の台北の芳乃亭とソウルの黄金館を見比べると、台北は永戸や岩橋など日本人事業家が互いに棲み分けながら市場を支配し続け、映画館と映画会社の関係が安定していたが、これとは対照的に市場競争の厳しいソウルでは、劣勢を強いられた映画会社の場合、映画館と映画会社の関係が不安定であったことがわかる。また、台北の映画市場は西日本との類似性を指摘しうるのに対し、ソウルは地理

的歴史的な条件が複雑であるがゆえに、それとは異なる様相を呈していたのである。

こうした台北とソウルの映画市場の違いは、企業戦略の結果というよりむしろ、日本と台北、そして日本とソウルの関係の歴史と、映画の歴史の重なり方が異なることが深くかかわっていると考えられる。

映画の装置は、19世紀末、アメリカやフランスなど資本と技術の発展した国で開発され、アジアに伝播した。台湾の場合、映画の歴史と、日本の植民統治の歴史は、ほぼ重なっている。台湾映画産業は最初から日本統治下で発展し、後藤新平の植民地文化政策およびその招請を受けた高松豊次郎の活動がその伝播の大きな原動力となった。その結果、台湾市場は初めから、日本の映画配給網の一部として位置づけられ発展してきた。台湾に地元の映画製作会社が育たず²¹⁾、台湾の興行市場が西日本のそれと類似するのも、そういった台湾と日本の関係史のうえに市場が形成されたことと無関係ではない。

一方、朝鮮は、1910年に日本による植民地統治がはじまる。つまり朝鮮では、朝鮮人や在朝外国人らによる映画興行が成立したあと、日本の映画会社が上陸し、市場を奪い合う。すなわち、競争的環境である。そのような競争的環境において、法的にも政治的にも支援のない、資本力も乏しい、地元の興行者は淘汰されていった。それは日本の会社であっても、帝キネのように弱い映画会社もまた、同じであった。

このように帝国日本の植民地である台湾と朝鮮は、植民地の歴史と映画の歴史の重なり方がずれており、それが市場形成に大きく影響していたと考えられるのである。台北とソウルにおける帝キネ映画の興行の違いは、まさにその顕著な事例といえよう。

おわりに

今回の調査研究により、日本統治下の台北において帝キネの映画が、いつ、どこで、どのように上映されたのかが明らかになった。その結果、これまで歴史の闇に埋もれていた様々な事実が浮かびあがってきた。まず、大正期に新設された日本の映画会社のなかでも帝キネは率先して植民地市場に進出していったこと。次に、台湾市場は西日本配給網の延長上に位置づけられ、その市場は大阪の管轄であったこと。そして台北では地元事業家・永戸トモの経営する映画館——芳乃亭改め芳乃館——が帝キネ映画を興行し続け、全島配給していたこと。さらに台湾では上映映画に困ると、特約以外の映画も随時上映していたこと。最後は、同じ植民地とはいえ、台北と西日本の市場には類似性が認められるものの、朝鮮はそれと大きく異なっていたこと、などである。

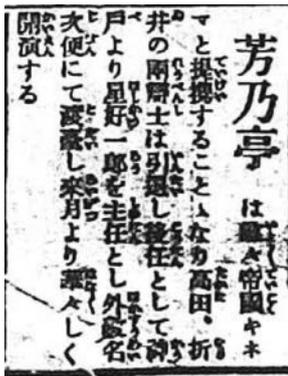
アジアの近代化は19世紀から多種多様な国や地域において経験された。それは欧米を起源とするグローバル化の圧力だけでなく、アジア内部の圧力によっても引き起こされ、さまざまな交渉の複雑な重なりにおいて経験されていたのである。台北、そして朝鮮において帝キネ映画が残した足跡は、そういった複雑なアジアの近代的経験の諸相を示す貴重な事例である。同時にそれは、帝国日本の映画配給における大阪の役割を明らかにするうえでも重要な事例なのである。

21) 三澤真美恵は「台湾における民族資本による映画製作不振」は、弁士による台湾語の説明が中国映画など他者の映画を台湾映画であるかのように思わせてしまう「臨場的土着化」に一因があったと述べる（『「帝国」と「祖国」のはざま——植民地期台湾映画人の交渉と越境』岩波書店、2010年、73-77頁）。しかし、受容の場における言語の問題ではなく、台湾が最初から内地の映画配給網に組み込まれていたことが、その大きな要因であったと考えられる。

*本研究の一部は JSPS 科研費 15K002207 の助成を受けたものである。『台湾日日新報』の調査は 1895 年から 1933 年まで行った。調査にあたり関西大学の社会学部 2 年宮崎直紀氏、工学部 2 年角田智美氏、文学部 3 年片瀬誠弥氏、菅谷映成氏、経済学部 3 年赤田達彦氏にご協力頂いた。厚く御礼を申し上げたい。

添付 帝キネ特約後の芳乃亭（芳乃館）の映画興行

1923 年 6 月 1 日付『台湾日日新報』に次の記事が掲載されている。



芳乃亭は愈々帝國キネマと提携することとなり高田、折井の両弁士は引退し後任として神戸より星好一郎を主任とし外数名次便にて渡台し来月より華々しく開演する

『台湾日日新報』1923 年 6 月 1 日

この記事から、台北の帝キネ映画定期上映は 1923 年 7 月から始まったことがわかる。特約の直後は、帝キネ初期の良質な話題作がまとめて上映された。その後ほとんど間をおかずに帝キネ絶頂期の映画——五月信子など他社から引き抜いた人気スターを中心とした商業価値の高い現代劇映画など——が興行の目玉となる。関東大震災後の社内内紛により 1925 年に帝キネ映画の製作配給が滞っても、台北の芳乃亭は大阪のように直接的な影響を被ることはなかった。とはいえ、その頃から、帝キネ主力の市川百々之助映画と一緒に、マキノや東亜、阪妻プロの時代劇映画が併映されはじめ、1927 年には芳乃亭改め芳乃館は、マキノと特約を結ぶ。しかし、帝キネとの特約は継続され、1931 年に大阪の帝キネ本社が消滅し、その財産整理会社として新興キネマが設立されたあとも、1933 年までは帝キネ映画を上映し続ける。このように台北の場合、帝キネ映画は常に同じ映画館で上映され続けていたのである。

以下は 1924 年 3 月から 5 月までの 3 か月間に『台湾日日新報』に掲載されていた芳乃亭の上映記録である。表中の「帝小」は帝国キネマ小阪撮影所（大阪）、「帝蘆」は帝国キネマ蘆屋撮影所（兵庫）、「帝巢」は帝国キネマ巢鴨撮影所（東京）、「ユ社」はユニヴァーサル・フィルム製造会社（アメリカ）、□は不明文字を指す。

帝国日本の映画配給

興行初日	映画題名（日本公開年月日、巻数、製作）
1924年 3月 3日	『後藤隠岐』（1923.7.25、4巻、帝小）嵐璃徳、実川延松 『月晴れし夜半』（6巻、帝蘆）歌川八重子、松本泰輔 『武者修業』（2巻）、『剣の舞踊』（4巻、伊）『北アテレの競泳会』（1巻）
1924年 3月 8日	『或る敵討の話』（1923.9.28、7巻、帝小）嵐璃徳、実川延松 『天の恵み』（1923.8.30、帝蘆）歌川八重子、松本泰輔 『セリグ週報』（1巻、米）『女は何處に』（5巻、ユ社）『アンブローズ写真』『悠領甚』（1巻、ユ社）
1924年 3月13日	『関口弥太郎』（1923.2.23、帝小）嵐璃徳 『寫眞ゴーマン週報』（仏）『悩みの町』『研究狂』『死の船出』『剣の舞踊』
1924年 3月18日	『血槍九郎』（1923.1.26、帝小）嵐璃徳、実川延松 『恋以上の恋』（1923.6.8、7巻、帝蘆）歌川八重子、松本泰輔 『寫眞ゴンドラの風景』『ウエータ』『おんな心』（5巻、パテ社）
1924年 3月23日	『新累物語』（1923.5.23、5巻、帝小）嵐璃徳、実川延松 『女は抱かれて』（1923.6.7、帝蘆） 『寫眞ゴーマン週報』『ピアノ』（2巻）『世界の舞台』（1922、6巻、伊）
1924年 3月28日	『嵐山花五郎』（1923.5.31、5巻、帝小）嵐璃徳、実川延松 『寫眞帝国軍艦金剛』（1巻）『思はぬ手柄』（2巻）『白馬の騎士』（1921、5巻、ユ社）
1924年 4月 2日	『蔭に咲く花』（1921.04.01、6巻、日活） 『水戸黄門漫遊日記』（5巻） 『柔和なるライオン』（7巻、伊）
1924年 4月 3日	『西部の勝者』（1921、ユ社） 『森の王者』（3巻）
1924年 4月 6日	『修善寺物語』（1923.8.8、7巻、帝小）嵐璃徳、実川延松 『黒き微笑』（1923.10.25、5巻、帝蘆）歌川八重子、松本泰輔 『寫眞コロンビヤ河』『百萬弗乞食』『火星の飛行』（2巻）『西部の勝者』（1921、ユ社）
1924年 4月11日	『父よ何處へ』（1923.8.31、7巻、帝巢）関根達発、関操、吾妻光子 『いかるが平次』（1923.08.10、4巻、帝小） 『琵琶湖めぐり』（1913.11.5、1巻、横田商会）『化物屋敷』（1915、2巻、天活）『自動車騒動』（2巻）『西部の勝者』（1921、ユ社）
1924年 4月16日	『坂崎出羽守』（1923.6.25、4巻、帝小）嵐璃徳、実川延松 『幸福を祈りて』（1923.7.5、5巻、帝蘆）歌川八重子、松本泰輔 『不思議な人』（1920、7巻）『西部の勝者』（1921、ユ社）
1924年 4月18日	『坂崎出羽守』（1923.6.25、4巻、帝小）嵐璃徳、実川延松 『幸福を祈りて』（1923.7.5、5巻、帝蘆）歌川八重子、松本泰輔 『道具方』（2巻）『魚釣り』『不思議な人』（1920、7巻）『西部の勝者』（1921、ユ社）
1924年 4月21日	『天下茶屋』（1923.02.08、6巻、帝小）嵐璃徳、阪東豊昇 『伊丹の夕暮』（1923.08.30、5巻、帝蘆）鈴木信子、柳まさ子 『ヨセフ』（1914、5巻、タンハウザー社）『西部の勝者』（1921、ユ社）

1924年 4月24日	『寂しき人々』(1924.04.24、5巻、帝巢) 関操、久松三岐子 『白縫譚』(1923.05.15、9巻、帝小) 嵐璃徳、実川延松 『深夜の怪異』(1922、5巻、ユ社)
1924年 5月 2日	『異端者の恋』(1923.11.22、7巻、帝小) 嵐璃徳、潮みどり 『地上の叫び』(1923、5巻、帝蘆) 歌川八重子、松本泰輔 『男の情け』(ユ社) 『西部の勝者』(1921、ユ社)
1924年 5月 7日	『宮本左門之助』(1922.11.07、5巻、帝小) 嵐璃徳 『一人行く路』(1923、6巻、帝蘆) 歌川八重子、松本泰輔 『かるた大会』(2巻) 『空拳』(1919、7巻、ユ社) 『西部の勝者』(1921、ユ社)
1924年 5月12日	『血の笑ひ』(1923.11.07、5巻、帝小) 嵐璃徳、阪東豊昇 『女の嫉妬』(1923、5巻、帝蘆) 『富める娘貧しき娘』(1921、5巻、ユ社) 『西部の勝者』(1921、ユ社)
1924年 5月17日	『大前田英五郎』(1923.11.15、5巻、帝小) 嵐璃徳 『呪の船』(1923.12.21、5巻、帝蘆) 柳まさ子、松本泰輔 『激闘の果』(1922、5巻、ユ社) 『幽霊船』(1917、ユ社)
1924年 5月22日	『袈裟と盛遠』(1923.08.08、5巻、帝小) 嵐璃徳 『心中地獄谷』(1924.01.17、5巻、帝蘆) 久世小夜子、五味国男 『猛獣と女』(1921、5巻、ユ社) 『幽霊船』(1917、ユ社)
1924年 5月27日	『柳生重兵衛漫遊記』(1922.10.29、6巻、日活) 『生さぬ仲』前後編(1919.04.21、10巻、日活) 『断腸の思ひ』(1921、ユ社) 『幽霊船』(1917、ユ社)
1924年 5月29日	『生さぬ仲』前後編(1919.04.21、10巻、日活) 『拳闘王』(1922、4巻、ユ社)
1924年 5月31日	『大江戸の武士』(1923.12.30、5巻、帝小) 嵐璃徳 『大尉の娘』(1917.01.11、4巻、小林商会) 『拳闘王』(1922、ユ社) 『幽霊船』(1917、ユ社)

漫才の賢愚二役の名称と役割の変容

—— 「ツッコミ」「ボケ」が定着するまで ——

日 高 水 穂

はじめに

1990年代半ばに爆発的ブームを起こした日本製ラップの「DA.YO.NE¹⁾」の冒頭に、「ねー ちょっと聞いてよ 私の彼 そこら辺のとはケタはずれ すごくお洒落な彼 出会いは私の方から一目惚れ」という一節があるが、この部分は大阪版の「SO.YA.NA」では、以下のようにうたわれている。

なー ちょっと聞いてなうちの彼 そこら辺のとはちょっとちゃうで
めちゃくちゃお洒落で うちがボケたら ちゃんとツッコミいれんねんで

「ボケたらちゃんとツッコミをいれる」ことが彼氏自慢として語られるという点に、大阪版の妙味があるが、ここでは、漫才に由来する「ツッコミ」「ボケ」が、1990年代にはすでに、大阪人の会話を特徴づけるものとして若い世代にも浸透していたことに注目したい。

昭和初期の大阪で寄席演芸として創始された「しゃべくり漫才²⁾」は、メディアを通じて全国を席卷し、幾度かの漫才ブーム³⁾を経て、現在の日本の「お笑い」の中心を占めるものになった。この間に、漫才用語である「ツッコミ」「ボケ」も日常語として浸透した。特に関西圏（の若年層）では、上述のよう

1) ヒップホップ・グループEAST ENDと、元・東京パフォーマンス・ドールの市井由里により結成されたEAST END×YURIの代表曲。1994年に発表後、1995年に大阪版「SO.YA.NA」などの地方バージョンを登場させてブームとなり、ミリオン・セラーを記録。「だ・よ・ね (DA・YO・NE)」は、1995年の新語・流行語大賞でトップテン入賞している。

2) 会話だけで成立する「しゃべくり漫才」の創始者は、横山エンタツ・花菱アチャコのコンビ（コンビ期間1930（昭和5）～1934（昭和9）年）とされる。

3) 足立克己（1994）は、「漫才ブームは、8～10年の周期でやってくる」として、戦後の漫才ブームについて、第1回目1951（昭和26）年頃（ミヤコ蝶々・南都雄二、ミスワカサ・島ひろし、秋田Aスケ・Bスケ、夢路いとし・喜味こいしなど）、第2回目1960（昭和35）年頃（中田ダイマル・ラケット、かしまし娘、漫画トリオ、海原お浜・小浜、鳳啓介・京唄子、若井はんじ・けんじなど）、第3回目1970（昭和45）年頃（横山やすし・西川きよし、レッツゴー三匹、正司敏江・玲治、コメディ No.1、中田カウス・ボタン、海原千里・万里など）、第4回目1980（昭和55）年頃（ザ・ぼんち、島田紳助・松本竜介、西川のりお・上方よしお、B&B、オール阪神・巨人、今いくよ・くるよ）をあげている。特に第4回目は、1980（昭和55）年1月放送の「激突！漫才新幹線」（フジテレビ系）の高視聴率を契機に、1980（昭和55）～1982（昭和57）年にかけて11回にわたり放送された「THE MANZAI」（フジテレビ系）によって牽引されたもので、寄席演芸とは異なるショーアップされた演出により、若者に熱狂的に受け入れられた点で、かつてないブームとなった。

に、「ボケたらちゃんとツッコミをいれる」というコミュニケーションスタイルを共有していることが、関西人としての連帯感を高めるよりどころとなっているふしすらある。

ただし、この「ツッコミ」「ボケ」という用語は、しゃべくり漫才が創始された当初から使用されていた用語ではない。また、漫才における「ツッコミ」「ボケ」の性格も、しゃべくり漫才創始当初と現在とは変容してきているようである。

以下では、演芸事典（辞典）、演芸評論、国語辞典等の漫才に関する記述・言説を通じて、「ツッコミ」「ボケ」の用語が定着していく過程をたどりたい。

1 漫才と先行諸芸における賢愚役の名称

漫才の源流には、門付け芸としての万歳⁴⁾の他に、俄（仁輪加）⁵⁾、軽口⁶⁾、音頭（江州音頭・河内音頭）⁷⁾などの諸芸がある⁸⁾。漫才は、賢愚の役を分担して受け持つ二人の演者による掛け合いの形をとる演芸であるが、二人の演者が賢役（かしこ役）と愚役（あほ役）に分かれて演じる形態は、こうした先行諸芸に由来するものである。

万歳では賢役が「太夫」、愚役が「才蔵」と称せられた。現在の漫才では、賢役が「ツッコミ」、愚役が「ボケ」と呼ばれるが、この呼称以外に、賢役を「シン」、愚役を「ピン」と呼ぶ名称もあったようである。

1960（昭和35）年発行の『寄席楽屋事典』（花月亭九里丸編、2003年復刊）には、賢愚役の名称について、以下の記載がなされている。

たゆう【太夫】 万歳の才蔵の相手になって地を振ってゆく人。真とも言う。（『寄席楽屋事典』：93）

さいぞう【才蔵】 漫才のおどけた方。ボケと言う。以前は漫才コンビでは才蔵の方が給料は高かった。（『寄席楽屋事典』：71）

4) 正月に家々を訪れ祝いの歌と踊りで祝儀をもらった芸能者、またはその芸能。太夫と才蔵の二人連れで、太夫は真面目で賢く、才蔵は愚かしく滑稽というのが定まった人物設定であった。（前田勇編 1966 参照）

5) 近世期に発生した即興芝居。夏祭などで余興として行われた素人芝居に始まり、後には季節にかかわらず興行されるようになった。内容は、浄瑠璃・歌舞伎の演目をもじったものや社会劇風の新作。明治期以降は改良俄や書生俄を経て新派劇に進展、あるいは諸喜劇を経て松竹新喜劇へと至る。（前田勇編 1966 参照）

6) 俄芝居の開幕前に行われていた二人の演者の掛け合い芸（道化掛合話）が、俄芝居から独立して寄席の色物の一つとなったもの。軽口の演者の多くは俄師・落語家出身。（前田勇編 1966 参照）

7) 明治期に寄席演芸として江州音頭が大流行した。卵の行商人であった玉子屋円辰は、生来の美声をもって河内音頭に長じたところからプロになり、さらに名古屋万歳に学んで、明治末期から大正初期にかけて、寄席演芸としての万歳の間に江州音頭や河内音頭をはさんで人気をよんだ。（前田勇 1975 参照）

8) 以下では、（引用部分以外では）大阪府立上方演芸資料館（編）（2008）に従い、門付け芸として民間に行われた祝言を主体とする「まんざい」を「万歳」、寄席演芸化した当初の掛け合い以外の諸芸を主体とする「まんざい」を「万才」、寄席演芸として先行諸芸から分化・独立する過程に入って以降の掛け合いを主体とする「まんざい」を「漫才」と表記する。なお、「漫才」という表記は、吉本興業の橋本鐵彦氏の提案により、1933（昭和8）年1月創刊の「吉本演芸通信」の中で初めて使用され、翌年4月、新橋演舞場での興行を「特選爆笑漫才大会」とするなどして一般化していったものとされる（大阪府立上方演芸資料館編 2008：38）。

しん【真】 万歳の太夫。一座の座長。（『寄席楽屋事典』：82）

ぴん （一）万歳の才蔵、軽口のぼけ。業界ではぴんの方が太夫やしんより看板の地位、給料も上であった。（『寄席楽屋事典』：127）

ぼけ 万歳の才蔵。芝居の三枚目。（『寄席楽屋事典』：131）

一方、「ツッコミ」については、以下のように記載されており、漫才での役名に関する記載がない。

つつこみ【突っ込み】 （一）品物の質や価格に等差はあっても、均一にしておくこと。（二）煽り立てる。訴える。落語「猫忠」「後家殺し」等に出てきて、煽動して騒動の導火線となる罪な役。（後略）（『寄席楽屋事典』：96）

1966（昭和41）年発行の『上方演芸辞典』（前田勇編）には、賢愚役の名称について、以下の記述が見られる。

しん ①講談家・落語家で、座長たる貫禄を有すること。一座の座長たるに相応しい芸をなすを「真を打つ」といい、その有資格者を「真打ち」という。けだし真は当字で、正しくは心、中心の意。打つは、興行する意。「真打ち」の用例は上方よりも江戸が古く、天保頃から見える。②万歳（漫才）・太神楽でピンを相手に、真面目な言動で狂言回しをする役。旧万歳では太夫で、才蔵の対。今の漫才では「つつこみ」ともいう。万歳では、元来太夫が重く、才若（才蔵）は助手にすぎなかったによる称。（『上方演芸辞典』：335）

ぴん 万歳（漫才）・太神楽で、シンの相手となって諸種の滑稽な言動をなす役。旧万歳では才蔵で、太夫の対。今の漫才ではボケともいうが、この称は元来は軽口の道化役にいったもの。ピンの語源は定かでないが、一説には俗語で頭をピン（ポルトガル語 Pinta で、ピンからキリまでといい、初め・頭）といい、頓間なことを言ったりしたりするたびにシンから頭を叩かれるによるという。（後略）（『上方演芸辞典』：545-546）

つつこみ ①漫才で、太夫役。ピン（才蔵役）の言動の非理・弱点・愚劣さなどを指摘・攻撃する意。②落語で、煽動役。（後略）（『上方演芸辞典』：415）

ぼけ 惚けの意。①軽口で、愚者の役。②漫才で、ピン。（『上方演芸辞典』：568）

「ピン」の語源については、『上方演芸辞典』では、愚役が賢役から「頭（ピン）を叩かれる」ことによるという説を紹介しているが、軽口との関係からは、三遊亭金馬（2008）の以下の記述が参考になる。

われわれ咄家は、「茶番」「掛合咄」のことを「ピン」といった。大阪では、「軽口掛合咄」という。現在の漫才の前身と思えばよい。(中略) 東京でも明治末期に落語の寄席で掛合咄を演っていた。その以前から浅草公園に太神楽の曲芸一座があって、初代岩てこ、はげ亀、海老一の三兄弟、日の出家潮三郎などという腕達者な連中が曲芸の合間に三人滑稽というものをやっていたが、二人での掛合咄も演っていた。これを楽屋でピンといった。(三遊亭金馬 2008 : 59)

東京では、落語の寄席の冒頭で演じられるものであることから、掛合咄(茶番)を「ピン」と呼んだものと思われる。さらに、三遊亭金馬(2008)には、「ピン」の演者自体を「ピン」と呼んでいたと思われる記述がある。

その頃、三遊派には「夕顔朝顔」「八百蔵円太」また先代碓井金馬師の一座に「金勝かん馬」というピンがあった。両方とも咄家で、金勝師は現金語楼さんの実父である。(三遊亭金馬 2008 : 63)

「夕顔・朝顔」「八百蔵・円太」「金勝・かん馬」という「ピン」のコンビ自体を「ピン」と呼んでいる。ただし、この「ピン」は、賢愚二役の一方の役名を指すものではなさそうである。

大阪でも俄の冒頭で演じられる軽口を「ピン」と呼び、その演者を「ピン」と呼ぶことがあったとすると、掛け合いを行う二人の演者は、万歳(万才)からの類推により、賢愚二役に分かれるものと理解され、賢役の「太夫」「シン」の対になるものとして愚役を「ピン」と呼ぶようになったのではないかと思われる。ただし、この語源意識は上方演芸界では早期に曖昧なものとなり、『上方演芸辞典』が編まれた時点では残っていなかったことになる。

以上の事典(辞典)類の記述からは、賢役には「太夫」「シン」「ツッコミ」、愚役には「才蔵」「ピン」「ボケ」の呼称があったことがわかるが、ここで、これらの関係について言及している軽口および漫才関係の演芸書類の記述を整理しておきたい。

まず、軽口については、『大衆芸能資料集成8 舞台芸I 俄・万作・神楽芝居』(西角井正大編、1981年)に「大阪にわか」の「口上」とそれに続く小芝居部分(軽口)の台本が数本収録されているが、演者部分の表記は「太夫・ピン」もしくは「シン・ピン」の組み合わせとなっている。

太夫 (前略) さて、わたくし一人では軽口になりません。楽屋から一人呼び出しましょう。おおい、楽屋の色男。ちょっとここへきなこ餅。

ピン なにかようかん幾世餅。(ト、いいながらピン登場)(後略)

(「口上」二代目一輪亭花咲の書き記したもの・西角井正大編 1981 : 9)

シン (前略) サテ二輪加の始まりは軽口でござります。私の相方を呼び出しましょう。オーイ楽屋色男、一寸此処まできなこ餅。

ピン イヨー、なにかようかん幾代餅。(下手より「早をどり」にてピン登場、シンの下手に座す)(後略)

(「菅原(寺子屋)」一輪亭花咲作・西角井正大編 1981 : 22)

一般向けの漫才演芸書の記述では、吉田留三郎（1964）が、軽口特有の呼び方として、「シン」「ピン」の名称をあげている。

軽口特有の呼び方として、一人をシン、他をピンという。（中略）さて、客もいい加減寄ったところで、「ちょっとここまで来なこ餅」と、シンがピンを呼び出す。（吉田留三郎 1964：27-28）

「ちょっとここまで来なこ餅」という軽口の賢役の定型的な台詞と、「シンがピンを呼び出す」という記述から、「シン」が賢役、「ピン」が愚役であることがわかる。

相羽秋夫（2001）にも、軽口の賢役を「シン」、愚役を「ピン」とする記述が見られる。

「軽口」は、「仁輪加」と呼ばれる即興の演劇から生じた。能を仁輪加とするならば、狂言に当たるのが「軽口」で、二人の軽妙なやりとりで笑わせる演劇形態である。

シン（ツッコミ役）「ちょっとここまでキナコ餅」

ピン（ボケ役）「今坂ヨウカン幾代餅」

といった口合い（似た発音の文句を作って言うシャレ、ダジャレのこと）をメインにしたやりとりを身上とする。（相羽秋夫 2001：51-52）

一方、織田正吉（1968）には、軽口の賢役を「シン」、愚役を「ボケ」とする記述が見られる。

軽口は俄の開幕に先立って、客を入れこむため、幕前で二人が坐って演じた。軽口もカシコ・アホの二人構成で、カシコをシン、アホを万歳と同様ボケといった。（織田正吉 1968：13）

前田勇（1975）は、寄席演芸化してきた大正中期の万才について述べる中で、以下のように、賢役を「シン」、愚役を「ボケ」と呼んでいたとしている。

（万歳の）「めでたい」要素の総退陣で、鼓が不用になった代わりに、一人は必ず扇子を所持せねばならなくなった。これで相手の頭をピシヤリとやるためである。やる方が太夫で、やられる方が才蔵というのが常則であった。めでたくもない万歳に太夫・才蔵の名はいらない。太夫をシン、才蔵とボケとよんだ。（前田勇 1975：162）

一方、秋田実（1975）は、漫才コンビの名称について、賢役を「ピン」、愚役を「ボケ」と呼んでいたという記述を行っている。

万歳は万才から漫才へと文字がかわってケリがついたが、コンビ二人の間の呼び方は長い間一定しなかった。昔ながらの太夫・才蔵と呼んだり、ピン・ボケ、相方とか相棒と言ったりした。（秋田実 1975：117）

吉田留三郎（1964）、織田正吉（1968）、相羽秋夫（2001）および前田勇氏の『上方演芸辞典』はいずれも花月亭九里丸の『寄席楽屋事典』を参照しているため、それをもとにそれぞれの記述を行っている可能性がある。一方、秋田実（1975）の記述については、管見の範囲では裏付ける他の資料がない。ただ、漫才創生期から漫才作家としてこの演芸の発展を牽引してきた秋田実氏の記述だけに、自身の経験的知識に基づく記述であると考えたい。秋田実（1975）の記述の通り、万才・軽口から漫才が独立した後しばらくは、漫才の賢愚二役の名称は一定しなかったであろう。愚役についてはその芸の内容から「ボケ」が定着し、「ピン」は本来の意味が曖昧になって「ピン・ボケ」の組み合わせで用いられることもあったが、やがて消えていったものと思われる。最終的に、愚役の「ボケ」と対になる賢役の名称として採用されたのは「ツッコミ」であった。

漫才の賢役としての「ツッコミ」の記述は、1960年発行の『寄席楽屋事典』にはなく、1966年発行の『上方演芸辞典』には見られることから、上方演芸界に漫才の賢役として「ツッコミ」の名称が定着するのは1960年代だったと思われる（相羽秋夫2001、パオロ・マツァリーノ2007参照）。なお、『寄席楽屋事典』と『上方演芸辞典』はともに、「突っ込み」の項に落語で煽動役を表すとの記述を行っているが、これが漫才の賢役の「ツッコミ」の直接の由来ではないだろう。そもそも動詞の「突っ込む」には、「弱点や問題の核心などを鋭く指摘して迫る。押し迫る。」（『日本国語大辞典 第2版』）という意味がある。愚役の「愚かな言動」（＝ボケ）の愚かさを「鋭く指摘する」（＝ツッコミを入れる）ことが賢役の「芸」として認識されるようになったとき、漫才の賢役の名称も「ツッコミ」として理解されるようになったものと思われる。

以上の事典（辞典）類と演芸書の記述を総合すると、漫才の賢愚役の名称の変遷は、以下のような流れでとらえられるだろう。

- (1) 門付け芸の万歳では、「太夫」（賢役）・「才蔵」（愚役）の名称が使用されていた。
- (2) 軽口では、道化役を「ピン」または「ボケ」と呼んでいた。
- (3) 講談・落語で一座の座長にふさわしい芸の持ち主を「シン」と呼ぶことから、寄席演芸化した当初の万才および軽口でも座長役（仕切り役）としての太夫を「シン」と呼ぶようになった。賢役の「シン」と対になる愚役の名称としては、軽口の道化役を意味する「ピン」「ボケ」が使用された。
- (4) 万才・軽口から漫才が分化・独立していく過程で、愚役の名称はその芸の内容から「ボケ」に固定していったが、対になる賢役の名称は定まらなかった。一時的に語源意識が曖昧になった「ピン」をあてることがあったものの、漫才の賢役としての意味的な必然性が感じられない「ピン」は定着しなかった。
- (5) 漫才が「愚役の「愚かな言動」（＝ボケ）に対して賢役が「鋭く指摘する」（＝ツッコミを入れる）ことにより笑いを生む芸」として認識されるようになり、愚役の「ボケ」と対になる賢役の名称として「ツッコミ」が定着した。

以上の流れから漫才と先行諸芸の賢愚役の名称の関係を図示すると、図1のようになる。

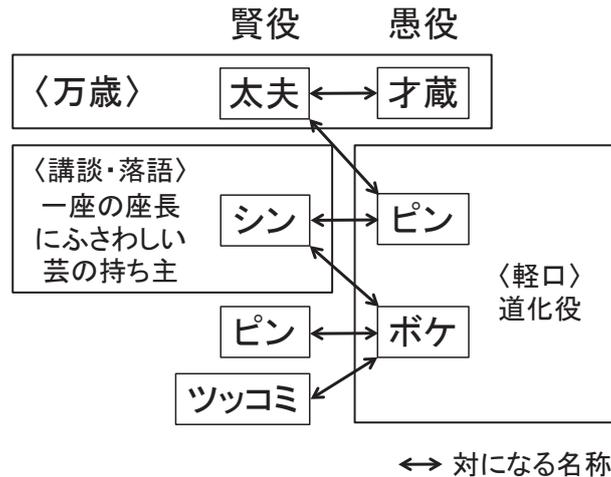


図1 漫才と先行諸芸の賢愚役の名称の関係

「ツッコミ」という用語は、漫才の源流にある先行諸芸の賢役の名称に直接由来するものではなく、漫才が新しい演芸としての形を確立していく過程で、新たにあてがわれた用語だと言える。

なお、上述したように、「ツッコミ」が漫才の賢役の名称として上方演芸界で定着するのは1960年代のことと見られるが、上で参照した演芸書では、吉田留三郎（1964）には「ツッコミ」「ボケ」のいずれの用語も見られないのに対し、織田正吉（1968）には以下の記載が見られる。（下線は筆者による。以下同様。）

古典万歳は今日の寄席芸能の中ではおおむね減びてしまった。伝承されていても、ほとんど演ずる機会がない。しかし、今日の漫才が古典万歳からはっきりと伝承したものは、はじめに書いたとおり、太夫と才蔵すなわちカシコとアホの対比という人物構成である。漫才の対話において一人は真面目な常識家であり、一人は愚かで滑稽な人物である。漫才では前者をツッコミといい、後者をボケと呼ぶ。（織田正吉 1968：5）

1960年代は、漫才という演芸を語る際に、「ツッコミ」と「ボケ」を対の概念として使用するようになった時期であることが確認できる。

2 漫才の賢愚関係に関する言説の変遷

ここで、先行諸芸から漫才が分化・独立し、独自の芸の型を確立していく過程を以下のように区分してみる⁹⁾。

9) 創生期・完成期・発展期の区分は、大阪府立上方演芸資料館（編）（2008）の「漫才師名鑑」の前期・中期・後期の区分に対応させている。それぞれの期の代表的な演者は以下の通りである（配列はコンビ結成順。（ ）内にコンビ結成年を記載）。

前期：ミスワカナ・玉松一郎（1928年）、横山エンタツ・花菱アチャコ（1930年）、芦乃屋雁玉・林田十郎（1937年頃）など。

黎明期：明治末期～昭和初頭（玉子屋円辰が名古屋万歳を取り入れて活躍した時期）

創生期：1930～1950年代（エンタツ・アチャコがコンビで活躍した時期からテレビ草創期まで）

完成期：1960～1970年代

発展期：1980年代以降（1980年代初頭の漫才ブーム以降）

1で見てきたように、漫才の賢愚二役の名称として「ツッコミ」と「ボケ」が上方演芸界で定着するのは〈完成期〉であり、〈創生期〉には先行諸芸の用語である「太夫」「才蔵」「シン」「ピン」「ボケ」は存在していたものの、これらは漫才固有の賢愚二役の関係性を表すものにはなり得なかった。

現在、演芸評論等で漫才を語る際には「ツッコミ」と「ボケ」という用語は必須のものであるが、この用語が定着する以前には、漫才はどのように語られていたのだろうか。

吉本興業が1926（大正15）年11月から1927（昭和2）年5月にかけて発行した『笑売往来』^{10）}という演芸広報誌がある。大正末年から昭和初年というこの時期は、まだ先行諸芸から漫才が分化・独立する以前の、寄席演芸化した当初の万才・軽口が行われていた〈黎明期〉にあたる。『笑売往来』で取り上げられている演芸の中心は落語であるが、万才に言及する記事もわずかながら存在する。

以下は、1926（大正15）年11月発行の『笑売往来』創刊号に掲載された演芸時評の一節である。（旧字は新字に改めた。以下同様。）

今日、剣舞、曲芸、声色、女道楽、奇術と云つた種々の所謂のせ物によつて、落語の独壇場たりし領分を潜蝕されて居りますけれども、尚落語の地位は安全確固として居ります。（中略）唯現在萬歳と称せられてゐますものが、更に洗練されて相当の勢力を伸ばす一期が現出するでありませうが何れも伝統的のものではありません。（「将来の寄席演芸」『笑売往来』創刊号）

先行諸芸から新しい寄席演芸としての漫才が分化・独立していく過程においては、まずは寄席演芸化した万才の発生があり、当時の「演芸通」にはその胎動が感じられていたことがわかる。

この時期の万才コンビの芸を記述したものとして、1926（大正15）年11月発行の『笑売往来』第2号に掲載されたキネマ花月関係者による寸評を見てみる。

ウグキスとチャプリンの萬歳——新しく漫談とか対話とでも云ふ方が適當かも知れない——チャプリンは、あの鷺鳥の様にヨチヨチ歩くチャーリーチャップリンではないが涙の笑ひである彼の芸術を巧みに民衆娯楽として醇化表現してゐる処に和製チャプリンの真価が躍如としてゐる。彼チャプリンこそは皮肉風刺で造つた笑ひの面を被つた反逆児だ。然し愛すべき反逆児として僕等は共鳴す

中期：夢路いとし・喜味こいし（1940年）、中田ダイマル・ラケット（1941年）、京唄子・鳳啓助（1955年）、漫画トリオ（1960年）など。

後期：横山やすし・西川きよし（1966年）、中田カウス・ボタン（1967年）、今いくよ・くるよ（1971年）、ザ・ぼんち（1972年）、オール阪神・巨人（1975年）、島田紳助・松本竜介（1975年）、西川のりお・上方よしお（1975年）、B & B（1975年）、宮川大助・花子（1979年）など。

10）事務所の興行案内、識者の演芸論・演芸時評、読者の観覧感想などからなり、月2回発行。全14冊。1999年に復刻版刊行。

る。(「笑売側面観」『笑売往来』第2号)

ウグイスとチャップリン(梅廼家ウグイス・日本チャップリン)は、大正から昭和初期にかけて活躍した夫婦万才コンビである。ウグイスが太夫(賢役)、チャップリンが才蔵(愚役)であるが、そうした役柄をふまえた記述は行われていない。

以下は、1927(昭和2)年1月発行の『笑売往来』第5号の「投書欄」に掲載された読者投稿である。

光月澆刺油のノリ切つたところ藤男軽妙、巧まずして妙当代太夫の第一人者。雁玉円熟、天才的持味あり。政夫老巧太夫としての完成品。志乃武新進切角奮勵を望む。千代春早熟、素質良好前途有望。出羽助清新、工夫創作が頼もしい。喜楽愛嬌声を聴いて二度びつくり。チャプリン高尚、ネタが古くて困る。芳春熱心、歌は迷惑なり。幸ヤン斬新、現代向萬歳師か。(「花月連萬歳師寸評」『笑売往来』第5号)

光月と藤男(荒川光月・荒川藤男)、雁玉と政夫(芦の家雁玉・玉子家政夫)は、それぞれこの時期に万才コンビとして活動していたが、いずれも賢役の藤男と政夫が「太夫」として賞賛されており、愚役の光月と雁玉については役柄上の評価は行われていない。

この後、横山エンタツ・花菱アチャコのコンビにより、賢愚二役の掛け合いによる漫才が創始され、関西の寄席演芸の中心に「漫才」が据えられる時期がやってくる。エンタツ・アチャコの漫才コンビとしての活動期間は1930(昭和5)～1934(昭和9)年の4年間であるが、この期を経て、吉本興業が1935(昭和10)年8月から1937(昭和12)年7月にかけて演芸広報誌『大衆娯楽雑誌 ヨシモト』¹¹⁾(以下『ヨシモト』)が発行される。漫才の〈創生期〉と言えるこの時期には、『ヨシモト』に掲載される演芸時評においても、漫才を取り上げるものが多い。

以下は、1936(昭和11)年7月発行の『ヨシモト』第2巻第7号の読者投稿欄(「読者クラブ」)に掲載されたものである。

最近感じたのは、花蝶・川柳組だつた。誠に寸毫のスキもない、太夫の言葉を受け返す才蔵の鮮やかな口さばき、しかもあく抜けて、些少の危気もなく、寸分の隙もなかつた。(「所感余筆—漫才修業の若き人達へ—」『ヨシモト』第2巻第7号)

一般の読者(漫才の鑑賞者)には、漫才の賢愚二役は「太夫・才蔵」の名称で理解されていたことがわかる。

以下は、1937(昭和12)年7月発行の『ヨシモト』第3巻第5号の読者投稿欄(「読者クラブ」)に掲載されたものである。

11) 事務所の興行案内、識者の演芸論・演芸時評、読者の観覧感想に加えて、落語・漫才の新作台本などを掲載する。月1回発行。全23冊。1996年に復刻版刊行。

落語家は一人で数人の言葉を使ひわけ。漫才は一人の言葉を二人で半分づゝしやべつてゐる。一人が一生懸命にしやべるのを「ハア」とか「さうです」とか間のぬけた合の手を入れたり「そんなあほな事」とか「あんた何してんの」とか却つて水を差したりする。いつも舞台の半分は蔭になつてゐて、時には暗い穴があく事さへある。二人が出る以上二人共に働かねばならぬ。さうして其働きは口や身体だけでなく内容的にも二人が同じ働きをしなければならぬ、一人が脱線し一人が、正常の立場から冷静な言葉を投げる、その矛盾感から来る滑稽味をねらつてゐる漫才師が多いが、それよりも二人共に脱線した方がよい、蔭の方、即ち冷静の部分はお客が受持つて呉れるからである。大部分の漫才師はお客の仕事であるところの「そんなあほな事」とか「何してんの」を先廻りして相手に言はせてゐるのである。之ではほんとうの爆笑を期し難い。（「菊丸照子を讀ふ」『ヨシモト』第3巻第5号）

「ボケ」の脱線に対して「ツッコミ」が正常の立場から冷静な言葉を投げる、というのは、現在では漫才の基本のパターンとして認識されていると思われるが、当時はまだ「漫才の型」に関する共通理解が形成されていなかったことがわかる。たとえば、ダウンタウンのツッコミである浜田雅功は、「ボケが何か言うて「そんなアホな」と、客が一瞬思うところを、俺が言葉にして「そんなアホなことあるかいな」と言うてやる」のが「ツッコミ」の役割であり、それによって「もう1回、笑いがくる」と述べているが（浜田雅功 1995：158）、そうした「笑いを生み出すツッコミ芸」は、この時期にはまだ漫才の賢役が担うものとはなつてはいなかつたのである。

1960年代以降の〈完成期〉には、上方演芸界に「ツッコミ」「ボケ」の用語が定着していき、先に紹介した織田正吉（1968）の一節のように、一般向けの漫才演芸書でもこの用語が用いられ始める。

ここで、関西の寄席演芸・芸能全般を扱う専門誌『上方芸能』¹²⁾の漫才評論の文章を見てみる。以下は、1968（昭和43）年10月発行の『上方芸能』第3号と1974（昭和49）年11月発行の『上方芸能』第38号に掲載された同じ執筆者（相羽恵夫氏）による文章である。

(1) 愛すべき漫才を語る第一歩に、漫才が必ずアホとかしこで構成されている点からはじめよう。

漫才の源流は、軽口・万才・掛け合い等といったかたちを整える以前は、落語のように、むしろ今日見られる漫談のように、語り手は一人であつた。（中略）それが才蔵という相方の出現によって、二人の掛け合いという型が定り、太夫が一人でしゃべっていたのを、才蔵がおもしろおかしくもどいていくということになった。太夫が今日いうところの「かしこ」で才蔵が「アホ」であることはいうまでもない。（相羽恵夫 1968）

(2) 二人芸である漫才の演者が、舞台上で右と左のどちらに立つかは、そのまま、その二人の芸の役割、芸人としての上下関係を、明確に知る手がかりとなる。三河萬歳で、今日のツツ込みつまりかしこ役にあたる太夫は、必ず右の方に立つ。そして、ボケつまりアホ役の才蔵は、左に居る。

（相羽恵夫 1974）

12) 1968年4月創刊。2016年5月発行の200号で終刊。

(1) では「かしこ」と「アホ」という名称が使用されているのに対し、(2) では「ツツ込み」と「ボケ」の名称が使用されている。(2) では、その用法も、漫才の「ツッコミ」「ボケ」に対応するものとして万歳の「太夫」「才蔵」を説明するものとなっており、「ツッコミ」「ボケ」の用語は、この時期にはすでに一般の読者にとっても周知のものとなりつつあったことを反映したものとなっていることがわかる。

『上方芸能』では、井上宏氏の執筆する「演芸時評」(53~84号(1977~1984年)にわたって担当)が、当代の漫才についての論評を行う際に、「ツッコミ」と「ボケ」を多用している。その中に、1978(昭和53)年4月発行の『上方芸能』第56号に掲載された「二者の関係の中で役割を創造する芸—漫才のおもしろさ「ボケ」「ツッコミ」の呼称再考」という一文がある。以下はその冒頭部分である。

漫才のコンビを「ボケ」と「ツッコミ」というようにして呼ぶようになったのはいつ頃からののだろうか。私も、そういう慣わしなのだろうと思って、ボケとツッコミという言い方に従ってきたが、この演芸時評を書き進めるうちに、ツッコミという呼び方がどうもピッタリしないような感じにとらわれるようになった。「ツッコミを入れる」とか「うまいツッコミである」とかの形でツッコミを使うのはよいわけであるが、ボケに対照してツッコミを使うのは適当でないという気になり出したのである。ボケだって、ツッコミを入れることがしばしばあるので、ツッコミというのは、かけ合いの方法、双方の緊張関係を生み出す仕方を示す言葉として用いるのがよいのではないか、と思うようになった。ボケだってボケルと言うのだから同じではないかという見方もあるが、ちょっと違う。

『上方まんざい八百年史』を書いた前田勇氏は、その著書の中で、ツッコミの呼称は使わず、シンという言葉を一貫して使っている。氏は、かつての万歳の歴史の延長上に今の漫才を位置づけ、その万歳が、大正の中期において、祝詞の要素を捨て出した頃から、万歳の太夫と才蔵が「シン」と「ボケ」に変化していったのだという。「めでたくもない万歳に太夫・才蔵の名はいらない。太夫をシン、才蔵をボケと呼んだ」(『上方まんざい八百年史』)。つまり、太夫や才蔵のもつ聖なる性格が、全く世俗化してしまって、俗なる「シン」と「ボケ」の呼称が与えられたと解釈することが出来ようか。全く俗なる芸能となった漫才は、前田勇氏の定義づけによると、「二人の人物が、相互に賢愚関係にあることを何等かの手段・方法をもって具現する芸能」ということとなり、「漫才の笑いは、愚の笑いである」とされる。(井上宏 1978)

井上氏は、このあと、第57号(1978年7月号)、第58号(1978年9月号)、第59号(1978年11月号)、第60号(1979年2月号)までは「シン」「ボケ」の用語を使用しているが、第63号(1979年10月号)以降は、「ツッコミ」「ボケ」の用語を復活させる。すでにこの時期(1970年代後半)には、一般の読者にとっては「ツッコミ」「ボケ」の用語の方が、なじみのあるものとして定着していたためであろう。

1970年代後半には、漫才を取り上げた一般向けの演芸書が多く出版されるが、それらにおいても、「ツッコミ」「ボケ」の用語は、周知のものとして使用されている。

喋り方はエンタツが攻撃型、アチャコが受け身型であった。それだけに、解散後も、エンタツは、どちらかというアチャコをほうふつさせる太ったエノスケを選んで、アチャコとの全盛期のネタを、そのままアレンジして使った。しかし、アチャコと今男のほうは、いままでエンタツの役割のボケを、アチャコが演じ、今男をツッコミに廻したためにいささか違和感を感じさせた。(香川登志緒 1977: 27)

上方ではレッゴ三匹とか、かしまし娘など、トリオものまで“漫才”と呼ぶ。東京の常識とこの辺が違う。三匹を分析すると、ツッコミ(正児)、中ボケ(長作)、ボケ(じゅん)が巧みにかみ合っていて、二人では出せない味を出す。(小島貞二 1978: 208)

翁とひょうとこでは、太夫・才蔵は老人と若者という世代の対立となり、それがほけとつっこみの対話となってまぜかえされ、中世の万歳と現代の漫才とを自由に上下する形が、この神楽仲間できていたように見える。(鶴見俊輔 1979: 70)

3 国語辞典の記述から見る「ツッコミ」「ボケ」の一般化

ここで、「ツッコミ」「ボケ」の用語が日常語として定着していく過程を、国語辞典の記述からたどってみたい。

まず、2000～2002(平成12～14)年発行の『日本国語大辞典 第2版』における、演芸用語としての「まんざい」「つっこみ」「ほけ」の記述を確認しておく。

まんざい 寄席演芸の一つ。二人の芸人がしぐさや言葉で観客を笑わせる演芸。エンタツ・アチャコの人気を受けて、昭和7年(1932)1月の吉本興業の宣伝雑誌「ヨシモト」¹³⁾に、宣伝部長橋本鉄彦が漫談にヒントを得て命名し載せたのが初めという。*耳を搔きつつ〔1934〕〈長谷川伸〉昨事・今事・脚本の業「私といへども小劇場向きの脚本を読み見ることが成るべくしてある、それは言葉の受渡しの妙をとりたく、古雑誌『百花園』を通読したり万歳(近頃漫才ともいふ)を聞くのと同じ意味である」*ヨシモト—昭和10年〔1935〕10月号・エンタツ・エノスケ・アチャコ・今男解剖記〈杉本祐一〉「エンタツ師よ! 吉本興業の総帥林正之助氏が考へに考へた末創案したる熟語漫才(マンざい)(万才に非ず)の真意を忘れず。漫才(マンざい)の垣を越へず。只管好漢の自重を希む」*漫才読本〔1936〕〈横山エンタツ〉自序伝「僕自身漫才(マンザイ)の名人であると自惚れるつもりはさらさらありませんが」

つっこみ (7) 漫才で、ほけに対して話を進める役。万歳の大夫役にあたる。*男の遠吠え〔1974

13) 吉本興業が雑誌『ヨシモト』を発行した期間は、1935(昭和10)年から1937(昭和12)年までの2年間(全23号)であることから、この記述は正確ではないと思われる。注8にも示したように、大阪府立上方演芸資料館(編)(2008)によれば「吉本演芸通信」に掲載されたという。なお、「吉本演芸通信」は新聞社への情報提供用の通信紙で現存はしない。

～75] 〈藤本義一〉ツッコミとボケ「最近の漫才には、ツッコミとボケが次第になくなってきている」

ぼけ (2) 軽口や漫才で滑稽な役を演ずる者。 *苦笑風呂〔1948〕〈古川緑波〉ロッパ放談「所謂ボケといふ役どころで、曾我廼家蝶六といふ名優の行き方に似たものである」 *男の遠吠え〔1974～75〕〈藤本義一〉ツッコミとボケ「最近の漫才には、ツッコミとボケが次第になくなってきている」

1972～1976（昭和47～51）年発行の『日本国語大辞典 初版』には、「ぼけ」には演芸用語としての記述はあるが、「つつこみ」にはその記述がない。

表1に示したように、寄席演芸としての「まんざい」の記述は、すでに1934（昭和9）年発行の『広辞林新訂版』に見られる。1934（昭和9）年という点、「しゃべくり漫才」がまさに創始された時期であるが、「甲乙二人の相対して応酬をなす滑稽劇」という記載からは、この時期にはまだ、この新しい芸能が賢愚二役で構成されることも、その役名も、明確には認識されていなかったようである。1958（昭和33）年発行の『新版広辞林』の記述も同様である。記述に変化が見られるのは、1973（昭和48）年発行の『広辞林（第5版）』で、「つつこみ」と「ぼけ」の役で」の部分が加わっている。これは、国語辞典に「ツッコミ」「ボケ」が記載されたかなり早い例であるが、一方でこの版の「つつこみ」「ぼけ」の項には、演芸用語としての意味は記載されていない。

表1 『広辞林』（三省堂）における寄席演芸としての「まんざい」の記述

広辞林新訂版 1934年	まんざい ③甲乙二人の相対して応酬をなす滑稽劇、最近行はるゝもの。
新版広辞林 1958年	まんざい ③【漫才】ふたりの芸人が互いにこっけいなことばのやりとりをする演芸。かけあいまんざい。
広辞林（第5版） 1973年	まんざい ③【漫才・万才】ふたりの芸人が「つつこみ」と「ぼけ」の役で、互いにこっけいなことばのやりとりをする演芸。大正末期から昭和にかけて関西に起こる。かけあいまんざい。

演芸用語の「ツッコミ」と「ボケ」が、日常語として一般化したことをはかるためには、小型国語辞典への記載が一つの目安になるだろう。漫才の〈完成期〉から〈発展期〉にかけて版を重ねてきている小型国語辞典『三省堂国語辞典』（三省堂）¹⁴⁾、『岩波国語辞典』（岩波書店）¹⁵⁾、『新明解国語辞典』（三省堂）¹⁶⁾において、演芸用語としての「ツッコミ」「ボケ」を立項した最初の版の記述を表2にまとめた。なお、『三省堂国語辞典』の記述は、後の版で若干の変更が加えられているため、その記述も表2にあげている。

14) 初版1960年、第2版1974年、第3版1982年、第4版1992年、第5版2001年、第6版2008年、第7版2014年。

15) 初版1963年、第2版1971年、第3版1979年、第4版1986年、第5版1994年、第6版2000年、第7版2009年。

16) 初版1972年、第2版1974年、第3版1981年、第4版1989年、第5版1997年、第6版2004年、第7版2011年。

新語を積極的に掲載する『三省堂国語辞典』は、1980年代初頭の漫才ブーム直後に発行された第3版で、いち早く演芸用語としての「ツッコミ」「ボケ」の記述を掲載している。『岩波国語辞典』と『新明解国語辞典』では、2000年代に入ってからようやく記載される。本稿の冒頭に日本語ラップの「SO. YANA」の歌詞を例としてあげたが、「ツッコミ」と「ボケ」は、1990年代には演芸用語の枠を超えて広く一般に浸透しており、それがこれらの記載に反映したものと思われる。

表2 小型国語辞典における演芸用語としての「ツッコミ」「ボケ」の記述

	ツッコミ	ボケ
三省堂国語辞典 (第3版) 1982年	④〔漫才で〕中心となってしゃべり、相手役に話しかける役の人。(⇔ぼけ)	③〔漫才で〕とぼけた受け答えをする役(の人)。(⇔つつこみ)
岩波国語辞典 (第6版) 2000年	①突っ込むこと。鋭く追究すること。「一が足りない」▽漫才のぼけ役に対し突っ込み役の演ずる言動を指す場合もある。「あの一はうまい」	②漫才で、間の抜けたことを言って笑わせる役の者。また、その言動。⇔突っ込み
新明解国語辞典 (第6版) 2004年	④〔漫才などの話芸で、「ぼけ」役に対して〕次から次へと話題を展開したり、相手の発言を攻めたりする側の役	③〔漫才などの話芸で、「突っ込み」役に対して〕絶えず受け身の立場にいて、間の抜けた受け答えなどによって客の笑いを誘う側の役。
三省堂国語辞典 (第6版) 2008年	③〔漫才で〕相手の話のおかしなところを見つけて、とがめる・役(こと)。「一を入れる」(⇔ぼけ)	②〔漫才で〕とぼけたおかしなことを言う・役(こと)。(⇔つつこみ)

ここで、『三省堂国語辞典』の記述の変化に着目したい。「ツッコミ」が「中心となってしゃべる役」から「相手の話のおかしなところを見つけてとがめる役」となり、「ボケ」が「とぼけた受け答えをする役」から「とぼけたおかしなことを言う役」に変わっている。

この記述の変化は、漫才の賢愚二役の笑いの生み出し方の変容をとらえたものだと言える。漫才の賢愚二役と客との関係の変容については、上岡龍太郎(1995)が以下のように述べている。

昔の漫才のボケというのは、経済力でも知識でもお客さんより下という設定やったわけです。(中略)「われわれは、お客さんより下なんです」というボケに対して、お客さんのレベルにいる突っ込みが、お客さんの代わりに優越感を持って突っ込んで笑いをよびおこすというのが漫才のパターンやったんです。(中略)

そのパターンを打ち破ったのが、萩本欽一と坂上二郎の「コント55号」です。このコンビが革命的だったところは、二郎さんというボケは決してお客さんより下のレベルにいてたわけじゃないんです。お客さんと同じ位置にいてた。歌もうまいし、風貌も、しゃべることも、普通人なんです。

それを欽ちゃんという突っ込みが、普通人よりもエキセントリックなところへって普通人の二郎さんを突っ込んだ。それまでは突っ込みがお客さんの代表でボケを突っ込んでたのに、コント55号の場合は、お客さん代表がボケになって、それを欽ちゃんが突っ込みだした。そこから、あの笑

いがはじまったわけです。(中略)

それから長い間、欽ちゃんの時代が続いてたんですが、「漫才ブーム」の時代になってツービートが出てきた。ビートたけしのすごいところは、欽ちゃんがエキセントリックなところから普通人を突っ込んだのに対して、今度はお客さんが突っ込まないかんところまでたけしのボケは行ってしもうたんです。つまり、ビートきよしというのはお客の代表で、たけしはお客を突っ込みにしてしまったんです。

客より下にいてるボケを客代表が上から突っ込んでいた時代があって、客代表の二郎さんを欽ちゃんがエキセントリックなところから突っ込んだ時代になった。そして、たけしの場合はボケが客より上へ行ってしまったんです。(中略) たけしの場合は欽ちゃんの裏返しで、ボケがものすごく進化してしまったんです。(上岡龍太郎 1995: 292-295)

上方漫才の〈完成期〉に漫画トリオのメンバーとして活躍した上岡龍太郎が、「笑い」の変革者として、東京の寄席芸出身のコント 55号とツービートをあげるのは興味深いことであるが、萩本欽一とビートたけしが、1970~1980年代にテレビのバラエティ番組を席卷し、一般大衆を相手にした「笑い」の変革者であったのは確かであろう。

この「笑い」の変革は、寄席芸としての漫才における笑いの創出方法にも変容を来した。「ボケ」は「とぼけた受け答え」をすること以上に「おかしなこと」を言って笑いを生み、「ツッコミ」は中心から脇に退き「相手の話のおかしなところを見つけてとがめる」ことで笑いを増幅させる。これが現在の漫才の賢愚二役の笑いのパターンの典型となった。『三省堂国語辞典』の記載内容の変更は、その反映であると言える。

おわりに

門付け芸としての万歳では、賢役の「太夫」が祝言を述べて芸の中心をなし、愚役の「才蔵」は脇で笑いを添える役割であった。漫才の賢愚二役の名称は、初期にはまだその名残をとどめ、賢役を芸の中心をなす役名である「太夫」「シン」、愚役を「才蔵」「ピン」「ボケ」と呼んでいたが、漫才の芸が確立していくにつれて、笑いを生み出す愚役の名称として「ボケ」が残り、「ボケ」に対する賢役のふるまいを意味する「ツッコミ」が賢役の名称として定着する。

賢愚二役の名称を、対のものとして併記する場合も、万歳では「太夫(賢役)・才蔵(愚役)」の順になるが、現在の漫才では「ボケ(愚役)・ツッコミ(賢役)」の順になるのが普通である。これも賢愚二役の主従の関係が変わったこと示すものと言えよう。

この変容の検証はもちろん、賢愚役の名称の観察にとどまるものではなく、漫才の掛け合いの内容によって検証するべきものであるが、紙幅の都合上、別稿(日高水穂 2017)に譲りたい。

参考文献（本文中で引用したもののみ）

- 相羽恵夫（1968）「平和ラッパ・日佐丸論 序論（一）一定石漫才考一」『上方芸能』3
- 相羽恵夫（1974）「漫才右と左」『上方芸能』38
- 相羽秋夫（2001）『漫才入門百科』弘文出版
- 秋田実（1975）『私は漫才作者』文藝春秋社
- 井上宏（1978）「二者の関係の中で役割を創造する芸―漫才のおもしろさ 「ボケ」「ツッコミ」の呼称再考」『上方芸能』56
- 大阪府立上方演芸資料館（編）（2008）『上方演芸大全』創元社
- 織田正吉（1968）『笑話の時代 立ち読み演芸館』のじぎく文庫
- 香川登志緒（1977）『大阪の笑芸人』晶文社
- 花月亭九里丸（編）（2003）『寄席楽屋事典』東方出版（1960年に『大阪を土台とした寄席楽屋事典』として発行（非売品））
- 上岡龍太郎（1995）『上岡龍太郎かく語りき 私の上方芸能史』筑摩書房
- 小島貞二（1978）『漫才世相史〔改訂新版〕』毎日新聞社
- 三遊亭金馬（2008）『浮世断語』河出書房（1959年に有信堂から発行されたものの復刊）
- 鶴見俊輔（1979）『太夫才蔵伝 漫才をつらぬくもの』平凡社（2000年発行の平凡社ライブラリーによる）
- 西角井正大（編）（1981）『大衆芸能資料集成8 舞台芸 I 俄・万作・神楽芝居』三一書房
- パオロ・マツァリーノ（2007）『つっこみ力』筑摩書房
- 浜田雅功（1995）『読め！』光文社
- 日高水穂（2017）「漫才の賢愚二役の掛け合いの変容―ボケへの応答の定型句をめぐって―」『国文学』101 関西大学国文学会
- 前田勇（編）（1966）『上方演芸辞典』東京堂
- 前田勇（1975）『上方まんざい 八百年史』杉本書店
- 吉田留三郎（1964）『かみがた演芸 漫才太平記』三和図書
- 吉本興業（編）（1996）『大衆娯楽雑誌 ヨシモト（復刻版）』吉本興業
- 吉本興業（編）（1999）『笑賣往来（復刻版）』吉本興業

文学作品との比較から見た落語のことは

——行為指示表現から見た近代大阪方言——

森 勇 太

はじめに

近世後期から近代にかけて興隆した話芸として落語が挙げられる。落語は庶民層の言葉づかいを映し出すものであり、日本語史研究にとっても、重要な資料である。近年、特に落語の音声資料が文字化・公開されたことにより、日本語史の記述がより複層的なものとなり、新しい現象の発見に繋がっている。落語は江戸・東京と上方・大阪の両地域で栄えており、特に資料のあまり多くなかった近代大阪語研究の進展を導いているともいえる。筆者もこれまで、落語資料を援用して言語現象の東西差について考えたことがあるが（森 2017 予定等）、本稿では改めて落語資料の資料性について考えるとともに、落語資料が示す近代大阪語の様相について考えてみたい。

本稿の構成を以下に述べる。1 節ではこれまでの落語による日本語史研究や近代大阪語研究について述べる¹⁾。2 節では行為指示表現を例に、落語資料と文学作品との比較から落語のことはの特徴について考える。最後のまとめでは、本稿の論旨を整理するとともに、他の方言資料との関連性についても考える。

1 日本語史研究の中での近代日本語研究

1.1 落語の取り扱い

本節では、まず、日本語史研究における落語の取り扱いについて述べる。日本語史研究における落語の扱いは主に2期に区分される。まずは、速記資料による東京方言の研究であるが、これは、標準語・言文一致体の成立に関わるものとして研究が進んだ。三遊亭円朝の『怪談牡丹灯籠』『真景累ヶ淵』をはじめとした口演速記作品による研究が見られる（前田 1969 等）。

もう一つ、研究が進展するきっかけとなったのは、清水（1988）、金澤（1998；2000）に代表される、平田盤 SP レコードの発掘・紹介である。これにより、音声、速記資料における成文が影響する分野（漢語の読み）、および、文法、待遇表現など、多方面の研究で落語資料が利用されるようになった²⁾。落語

1) 本稿は、現在における落語や近代大阪語研究についての、筆者なりの整理であるが、特に1 節は金澤（1991；2015）の整理に拠るところが大きい。

2) ただし、金澤（2015：135）は“全体として十分には活用されていない”と位置づけている。

は江戸・東京と上方・大阪の両地域で興隆しており、特に資料のあまり多くない近代大阪語研究が進展するきっかけとなった（1.2節も参照）。

このような落語資料は、どのような特徴を有しているのだろうか。金澤（1991）は、落語資料の長所と短所について、以下のようにまとめている。

（1）〔長所〕

- (1) 題材にもよるが、当時の市井の庶民のこぼれを反映している可能性が高いこと。
- (2) 登場人物が比較的多様であること。
- (3) 会話形式が中心であること。

〔短所〕

- (4) 話芸として「演じられている」ものであるから、当時の実相をどれだけ忠実に描き出しているか不明であること。
- (5) 口承芸能であることや演者が中・高年の男性に偏っていることから、こぼれそのものが保守的になる可能性が高いこと。 （金澤 1991：23）

用例の解釈においては、以上の点を踏まえる必要があるが、“登場人物が比較的多様（上記の長所（2））”という点は待遇表現研究に適したものであり、また、“会話形式が中心（上記の長所（3））”という点も、後に述べる本稿の目的には適切な資料だといえる。

1.2 近代大阪語研究

落語の資料が整備されてきたことで、明治期の大阪語研究も進展することとなった。伝統的な日本語史研究では、標準語の成立が最も関心の高いテーマのひとつであったが、近世前期の江戸語資料と近世後期の上方語資料の少なさから、近世前期は上方語資料、近世後期は江戸語資料で標準語の成立を考察することが多かった。しかし、SPレコードの整備により、近代大阪語でもまとまった資料が調査できることになり、近世上方語・近代大阪語を連続させた研究が進んだ。その嚆矢としては金沢（1998）が挙げられる。金沢（1998）は敬語や繫辞・条件表現など、現代大阪方言としての特徴が見られる表現形式について、その成立過程を観察している。その他にも村上（2010；2012；2013a；2013b）は上司小剣や曾我廼家五郎の資料について詳細に検討しているほか、断定辞・否定辞の成立の過程についても新たな知見を示している。また、矢島（2013）は古代語から現代語まで、地域を上方・大阪に固定して、条件表現の歴史を考察したものである。その中で、落語 SP レコードの資料は近世上方語と現代の方言資料を繋ぐ重要な資料となっている。その他、文学作品を活用した研究は必ずしも多くないが、竹村（2009）は文学作品に現れるハル敬語について、その成立を活用論の面から統一的に説明し、文学作品の用例から口頭語の言語変化を示した。

落語を用いた近代語研究の例として、近代語の“分析的傾向”（田中 1960）を見ておく。分析的傾向とは古代語の推量を表す形式「けむ」（過去推量）が現代語では「た」（過去）＋「だろう」（推量）、古代語の「らむ」（現在推量）が現代語では「ている」（現在進行）＋「だろう」（推量）と表されるように、“種類の少ない、単純な表現な表現単位のコンビネーションによって、複雑、微妙な表現を成立させ

ようとする傾向（田中 1960：17）”である。金澤（1998）は近世後期から近代にかけて大阪方言に起こった変化を以下のようにまとめており、その変化は一様でないとして位置づけている。

（2） 分析的傾向

〔整理〕 推量がヤロウ一種になる。

〔単純〕（ヨ）ウは意志だけを表すようになる。可能動詞が形成される。

〔分散〕 打消推量が「（ヘ）ンヤロウ」になる。順接仮定条件の一部が「（ノ）ヤツトラ」になる

（3） 分析的傾向から外れるもの

〔多様化〕 順接確定条件で「ヨッテ（ニ）」「サカイニ」が優勢となる。待遇表現の多様化。

〔統合〕 順接仮定条件が「タラ」になる。

〔不変化〕 過去否定形式「ナンダ」、心情可能「ヨー」が維持される。

〔分析的にならない変化〕 コピュラが「ジャ」から「ヤ」になる。打消が「ン」から「ヘン」になる。逆接条件表現「カテ・ケレドモ」が形成される。

また、東西の資料が均衡したことにより、新たな研究の観点ももたらされている。言語変化の東西差とその指向性の相違についての研究である。矢島（2016）は近世後期の上方語と江戸語で（4）-（7）のような運用の差があることを理由に、上方・大阪方言を“共有指向性／説明・打診型”の言語、江戸・東京方言の“一方性／主張・提示型”の言語と位置づける。

（4） 「～ではないか」第Ⅰ・Ⅱ類：江戸語は既定事実を確認する表現が多く、上方語は認識評価を共有する表現が多い。

（5） 否定疑問形による行為指示：上方語では、否定疑問形による行為指示（提案・依頼・命令）の頻度が高い。

（6） 間接的な行為指示形式：上方語で多用される「～ねばならぬ」類は、“聞き手に同一認識の共有をはかるもことで結果的に特定の動作を促す方法（矢島 2016：201）”である。江戸語で多用される間接的禁止表現「～てはいけない」は、“具体的・個別動作についての指示を一方的に行う方法（同：202）”である。

（7） 談話標識：上方語で多用される「それなら」「そうしたら」は“新規に情報を獲得しつつある”ことを示すことにより“状況を詳しく説明しやりとりを展開する（同：202）”ものであるが、江戸語で多用される「それだから」は“話者の状況理解は確定済みであり、聞き手に反論の余地を与えずに話者の主張を提示する方法（同：202）”である。

このような言語変化の相違は近代にも連続しているものと思われるが、落語における言語現象の表れがこのような指向性を示しているかは検証の余地がある。

このように大阪方言が興味深いのは、単に標準語と異なる文法変化をしているだけでなく、その社会的な位置づけが東京や他の地域と異なる不安定な要因を持っているからである。現代関西方言に起こる変化について述べた真田（1990）には（8）の指摘があるが、このことは現代のみならず、政治・経済の

中央が東日本に移った近世後期から同様の状況だったのではないかと推測される。

- (8) 大阪でこのようなこと [中央の水準を越える新しい変化] が起きるのは、この地が日本の二番目の大都市として、社会的に、また言語的にもやや不安定な位置にあるためではないか。不安定な位置にあるゆえに、新しい変化には過敏に反応する。ある場合には中央の新しい変化を先取りしてしまうことさえも起こりうるのである。首都圏、東京に対する、一方の文化的中心地、関西圏は、言語の変化理論にとっても貴重な膨大な量のデータを提供する恰好のフィールドといえよう。

(真田 1990 : 347)

2 ケーススタディ—行為指示表現の比較

2.1 行為指示表現の定義

それでは、実際に落語の言語表現について、文学作品の言語表現と比較しながら、その差異について考えてみたい。本稿では、筆者がこれまで研究してきた行為指示表現を例に、両者の言語表現の特徴を比較する。行為指示表現とは、発話によって聞き手に何らかの行為をさせることを意図した表現のことであり、その下位分類としては依頼や勧め・命令といった発話意図が認められる。本来、依頼・勧め・命令といった発話意図は、話者は区別して発話していることも多いが、実際には、これらの言語表現と発話意図は重なり合い、明確に区別できないこともある。

- (9) [会社で、同僚に] ごめん、悪いけど、この書類の私の担当のところの数字、確認して。
(10) [会社で、風邪をひいたという同僚に] あとやとくわ。帰って。
(11) [飛行機の客室乗務員が] もうすぐ着陸するのでお席にお戻りいただけますでしょうか。

(9) (10) の発話はともに、テ形による行為指示表現であるが、(9) は話し手に利益のある依頼、(10) は聞き手に利益のある勧めと捉えることができる。(11) の発話は、話し手に利益があることを示す「いただく」、および、疑問の形をとって、聞き手に行為を強制しない言語表現となっている。しかし、話し手は立場上その行為を必ず聞き手に実行させなければならず、“命令”を意図していると考えることができる。このように行為指示表現は必ずしも1つの形式が1つの発話意図に対応するものではないため、本稿では、あえて機能を詳しく分類することはせず、文章の中でどのような形式が現れるのか、広く観察することにする。

2.2 資料

まず、資料について述べる。本稿では、文学作品については表1、落語については表2の資料を参照した。資料の選定について、文学作品については、木村(1981)、藤本(1981)、竹村(2009)を参考にしている。

表1 本稿の使用資料（文学作品）

作品年代	作者生年	作者	作品	本発表で参照した底本
1907 明治 40	1874 明治 7	高濱虚子	大内旅宿	『明治文学全集』56、 筑摩書房
1913 大正 2	1873 明治 6	岩野泡鳴	ぼんち	『現代日本文学大系』21、 筑摩書房
1914 大正 3	1874 明治 7	上司小剣	鱧の皮	『現代日本文学大系』21、 筑摩書房
1914 大正 3	1874 明治 7	上司小剣	天満宮	『現代日本文学大系』21、 筑摩書房
1920 大正 9	1891 明治 24	宇野浩二	長い恋仲	『現代日本文学大系』46、 筑摩書房
1920 大正 9	1888 明治 21	里見弴	父親	『現代日本文学全集』25、 筑摩書房
1925 大正 14	1899 明治 22	川端康成	十六歳の日記	『川端康成全集』2、 新潮社
1925-1926 大正 14-15	1887 明治 20	水上瀧太郎	大阪の宿	『現代日本文学大系』45、 筑摩書房
1933 昭和 8	1904 明治 37	武田麟太郎	釜ヶ崎	『現代日本文学大系』70、 筑摩書房
1934 昭和 9	1904 明治 37	藤沢桓夫	大阪の話	『現代日本文学全集』86、 筑摩書房
1943 昭和 18	1913 大正 2	織田作之助	わが町	『定本織田作之助全集』3、 文泉堂書店

言語量（概数）は、文学作品が40万字・13000文（うち会話文5900文）、落語資料が12万字・2300文³⁾である。

本稿では、落語資料は五代目笑福亭松鶴（編）『上方はなし』を用いた。『上方はなし』の資料性を検討した先行研究としては竹村（2016）があるが、行為指示表現について調査されたものは、森（2017 予定）のほかは、管見の限り見られない。文学作品のほうが生年の早い作者もいるが、今回はほぼ同時期の資料として考える。

表2 本稿の使用資料（落語）

口演・速記出版年代	噺家生年	噺家	本発表で参照した底本
1936-1940 昭和 11-15	1884 明治 17	五代目 笑福亭松鶴	五代目笑福亭松鶴（編）（1971-1972）『上方はなし』三一書房 作品「猿後家」「人形買」「たちぎれ線香」「子は鏝」「市助酒」 「吉野狐」「天王寺詣り」「借家怪談」「貝野村」「口入屋」

3) 『上方はなし』の文字化については、竹村明日香氏の教示を得た。記して、感謝申し上げる。

2.3 命令形相当形式

まず、敬語や授受表現が付加されていない命令形相当形式について述べる。表3に用例数を挙げる。

表3 命令形相当形式の用例数

形式	語例 (書く)	文学作品			落語
		～大正	昭和戦前	合計	
命令形命令	書け	4	26	30	48
連用形命令	書き	15	20	35	21
連用形／命令形	起きい ⁴⁾	3	9	12	2
テ形命令	書いて	15	13	28	11
～てんか	書いてんか	21	9	30	13
未然形＋否定疑問形	書かんか	0	7	7	13
連用形＋否定疑問形	書きんか	4	5	9	2

文学作品のほうが、5倍強テキスト量があるのに対し、全体の用例数は同程度出てきている。このことから、落語のテキストは行為指示表現が出やすい類の資料であるといえる。

落語資料では、文学作品と比較すると、命令形命令（「書け」）の例が多いことがわかる。

- (12) 清八「だって見てもらやアせんが、勝手に見はったんや、貴様何程や尋ねてみい。」(人形買)
 (13) 番頭「丁稚、銭の方はすてとけ、銀目ばかりを、先に読め。」(市助酒)
 (14) 「こりや源六……面を上げい。」(天満宮、上司小剣：235 [1914])
 (15) 「爺さん、しつかりせえよ」(釜ヶ崎、武田麟太郎：39 [1933])

また、落語資料では、未然形に接続する否定疑問形（「書かんか」）の例が多い。文学作品では、連用形に接続する例が多い。

- (16) 山家の一軒家と違うで、近所両隣には米食う虫が住んでいるで、近所へ聞えたらみつももない、
 いうて、いわんか。[未然形＋否定疑問形] (子は鎧)
 (17) お花「アア寅チャン、ちょっとお待ちコレあんたに上げるさかい、何なと好きな物買いなはれ、
 [中略] わかった……サア取りんか、あんたに上げるねん、なにしてねん、取りんか。」[連用形＋否定疑問形] (子は鎧)

4) ここでは一段動詞「起きる」で示した。一段動詞では連用形命令の長呼形と（「起きー」）と命令形命令のイ形（長音形、「起きー」）は同形となる。どちらか決定できないため、別に集計して示した。

- (18) 「おばはん、もう帰り。——帰らんかッ!」[未然形+否定疑問形]

(わが町、織田作之助：282 [1943])

- (19) 「道臣は届き物の風呂敷包を片付けさせようとする」[道臣→お駒]「早う持つて行きんか。何グ
ヅグヅしてるんや。」[連用形+否定疑問形]

(天満宮、上司小剣：235 [1914])

なお、文学作品の命令形には、一段動詞の命令形として「～ろ」の形（以下、ロ形）が用いられることがあった。この形は主に東日本で用いられる形で、落語資料にはロ形が見られない。文学作品の資料のロ形は川端康成『十六歳の日記』にあるが、他の部分では繫辞「や」、否定辞「ひん」など、関西方言的特徴がある。

- (20) 「おみよ、おみよ、おみよ。」私はその声をわざと聞き流しながら、耳まで静かに行く。「なんや。」「おみよもういんだか。朝飯も食はさんと。」「今、晩飯食べたやないか。まだ一時間もたたひんで。」分つたのか分らないのか、大変表情が鈍くなつた。「寝返りさしてんか。」なんだかぼじやぼじや言はれたが、一向分らぬ。聞き返しても答へようともせず、甚だ頼りない。「茶飲ましてんか。」「ああ、こんな茶、なまぬるい。こんな茶、ああちめた（冷たい）。こんな茶、どんならん。」憎々しい声だ。「勝手にしろ。」と黙つたまま枕辺を去る。（十六歳の日記、川端康成：30-31 [1925]）

命令形命令よりも連用形命令は行為指示の拘束力が弱く、優しいニュアンスを与えることが多い。落語のほうに命令形命令が多いこと、未然形に接続する否定疑問形が多いことは、落語のほうに厳しい命令表現が多く使われていることを意味している。このように、関西方言は命令表現のバリエーションが多く、拘束力の強い行為指示表現も、拘束力の比較的強くない行為指示表現も両方合わせて、バリエーションが多いことに特徴がある。落語には男性の登場人物が多く、女性が比較的少ないこと、また特に大正期までの文学作品では、上層の人物が描かれることが多いことが要因となって、落語で拘束力の強い命令形を用いる頻度が高くなったことが想定される。

2.4 敬語・授受表現使用形式

前節では、比較的承接する要素が少ない形式について見てきたが、実際には敬語「なはる」や授受表現「くれる」「くださる」を用いて、行為指示が行われることも多い。そのような敬語・授受表現が使用された形式の用例数を表4に示す。用例は以下の通りである。

- (21) 後家「アレマア正直なこと、今のは冗談にいいましたのやに、マアマア気の毒なこと、私からお礼申します、太兵衛、お店からの御心配、貰うておきなはれ、」(猿後家)

- (22) 喜六「アッ、そうか、そんなら、どうぞ毎度のほうと換えて置いておくんなはれ。」(人形買)

表4 敬語・授受表現使用形式の用例数⁵⁾

形式	語例 (書く)	文学作品			落語
		～大正	昭和戦前	合計	
敬語命令形	書きなさい	55	17	72	80
くれる+なさる	書いてくんなさい	18	14	32	17
ください	書いてください	1	1	2	22
くれ	書いてくれ	9	5	14	0
おくれ	書いておくれ	10	0	10	31
おくれやす	書いておくれやす	0	3	3	0
お+動詞連用形	お書き	8	3	11	25
特定形	召し上がれ ⁵⁾	0	1	1	4
直接：お～やす	お書きやす	10	2	12	0
敬語+否定疑問	お書きんか	1	0	1	1

- (23) 番頭「アア、もうし、若旦那、氏神さんへ御参詣ならば、戻りに、どうぞ小糸さんとこへ行てあげて下さいまし、さもない時は、私が小糸さんになんとも申しようがございませぬ故、是非、行てあげて下さいますよう。」
(たちぎれ線香)
- (24) 内儀「寅チャン、そこに立ってるの、寅ちゃんと違うか、アアやっぱり寅チャンやわ、そんなとこに立ってんと、こちらへおはいり。」
(子は鏝)
- (25) お梅「サア、一盞召上がれ。」
(たちぎれ線香)

落語と文学作品で差があるものとして、「くれ」の形が挙げられる。「おくれ」は両者に一定数あるものの、「くれ」の形での行為指示は文学作品に多く、落語に少ない。

- (26) 上機嫌の道臣はかう言つて、湯桶に漬りながら、「風呂場で夫婦喧嘩すると、乃公が困るやないか。……駒、お前一寸京子の番してて呉れ。定はん、そんなら一つ焚いてんか。頼む。」と、仲裁顔をした。
(上司小剣、天満宮：254 [1914])

『方言文法全国地図』（国立国語研究所）等を見ると、「おくれ」の形による命令形は、近畿の周辺部に見られており、近畿中央部にはあまり見られない。

文学作品に「お～やす」の形が出てきていることが特徴的である。これは京都によく見られる形式で、京都方言を用いた文学作品（高濱虚子、近松秋江作品）にはよく用いられるが、大阪方言の作品でも特に大正以前のものに用例が見られる。

5) ここでは、「食べる」に対する「召し上がる」で示した。「召し上がる」のように、特定の意味に対する、特別な尊敬語動詞のことを“特定形”と呼ぶ。

- (27) ……お腰の物を預けておいでやす。」 (上司小剣、天満宮：233 [1914])

2.5 間接的形式

命令形、および命令形相当表現を用いて行為指示をするのではなく、疑問や条件表現・当為表現などの形を用いて間接的に行為指示をすることもある。表5に間接的形式の用例数を示す。なお、当該の形式が出てきても、発話場に聞き手が存在する用例の数のみを数えた。

表5 間接的形式の用例数

形式	語例 (書く)	文学作品			落語
		～大正	昭和戦前	合計	
受益+疑問	書いてくれませんか	3	3	6	3
条件	書いたらいい	1	0	1	1
当為表現	書かんとあかん	1	2	3	0

工藤（1979）によれば受益表現と疑問表現を組み合わせた「～くれませんか」の形をとる疑問文は近代以降に見られるという。落語でも文学作品でも、ともに用例自体は見られるものの、命令形命令と比較すると数は少ない。

- (28) なア、木田はん、どこぞイ連れていとおくれへんか。」 (父親、里見淳：295 [1920])

- (29) 「ハイハイ……ウフフフ、こりゃ成程、随分長い頭やなア、これ市平さんとやら、お前さんの頭が評判になってるのんや、大阪の婿どのがござって、ちょうずを廻せちゅう、ちょうずは長い頭の事じゃ、それを廻わして朝の目覚しにするんじゃろ、縁側へ立って待ってござる、お前裏口の所から廻って婿どどの前で、その頭を廻わしてくれんか。」 (貝野村)

- (30) あんたも息みなはれ、定はんが居るらしいよつて、あの子に病人を番してて貰たらええ。」

(上司小剣、天満宮：248 [1914])

- (31) 喜六「そない言われるとつらいなア、このくらいうごかして置いたらどうや。」 (人形買)

- (32) 好きな人あったら、はよ結婚して、他あやんを安心さしたらな、いかんぜ」

(織田作之助、わが町：321 [1943])

おわりに

ここまで、落語と文学作品の行為指示表現を見てきた。両者に見られる表現は大勢で一致しており、当時の言語現象をある程度反映していると考えられる⁶⁾。一方で、特に直接的形式において、落語のほう

6) 近代大阪語の状況については、森（2017 予定）でも詳しく述べている。

が厳しく、拘束力の強い表現となる形式を使用していることは両者の資料性を考える上で重要であると思われる。

最後に、落語資料の近代大阪語資料としての位置づけについて考えておきたい。現代の方言研究の中で用いられる代表的な資料として、特に他地域との対照が可能な統一的な資料としては『日本のふるさとことば集成』、『NHK 全国方言資料』、『日本言語地図』、『方言文法全国地図』等が挙げられる。それぞれの話者の状況は表6の通りである。本研究で取り上げた文学作品の作家は基本的に『日本言語地図』・『方言文法全国地図』・『NHK 全国方言資料』の話者と生年が同じくらいであり、『日本のふるさとことば集成』の話者とは同程度、あるいは1世代程度までの範囲で生年が早い話者である。

落語は、金澤（1991）が（1）で述べているように“話芸”であるがゆえの問題があるが、文学作品には文学作品・フィクションであるがゆえの問題がある。金水（2014）は文学作品と現実の言語の差異として、実際の話し言葉では省略、簡略化が多く、直示表現が見られるなど、場面依存的な特徴を持つのに対し、文学作品には巨視的コミュニケーションとしての説明的セリフが見られるなどの点を挙げている。一方で、表6に挙げた方言資料には、調査の項目になっていないことはわからない（『日本言語地図』、『方言文法全国地図』）、あるいは談話資料では行為指示表現が出てきにくい（『日本のふるさとことば集成』、『NHK 全国方言資料』）ということがあり、過去の言語の状況を示す万能な資料というものは存在しない。結局、過去の言語の姿を適切に復元していくためには、さまざまな作品や調査を組み合わせることが必要である。その点で落語資料は、その分量と質の良さから、近代大阪方言の重要な資料の一つとして見ることができると考えられる。

表6 方言資料の話者

	話者と選定の基準	大阪府の話者
『日本言語地図』	1868（明治1）～1936（昭和11）年生（基準は1887（明治20）年～1903（明治36）年）	1883-1903年生の男性19名
『方言文法全国地図』	1891（明治24）年～1931（昭和6）年生（基準は、1925年以前の生まれ、基本的に調査時60-75歳）	1906-1920年生の男性6名
『日本のふるさとことば集成』	「各地方言収集緊急調査」収録時60歳以上。収録は1977-1985（昭和52-60）年	1898-1914年生の男性5名、女性2名
『NHK 全国方言資料』	原則55～59歳、収録は1952（昭和27）年から約20年	1898年生男性、1888年生女性

参考文献

- 金澤裕之（1991）「明治期大阪語資料としての落語速記本とSPレコード—指定表現を中心に—」『国語学』167、pp.15-28、国語学会
- 金沢裕之（1998）『近代大阪語変遷の研究』和泉書院
- 金沢裕之（2000）「録音資料の歴史とその可能性」『日本語学』19-11、pp.197-208、明治書院
- 金澤裕之（2015）「録音資料による近代語研究の今とこれから」『日本語の研究』11-2、pp.133-140、日本語学会
- 木村東吉（1981）「近代文学に現れた全国方言 近畿（一）」藤原与一先生古稀御健寿祝賀論集刊行委員会（編）『藤原与一先生古稀記念論集Ⅱ—方言研究の射程—』pp.406-419、三省堂

- 金水敏（2014）「フィクションの話し言葉について」石黒圭・橋本行洋（編）『話し言葉と書き言葉の接点』pp.3-11、ひつじ書房
- 工藤真由美（1979）「依頼表現の発達」『国語と国文学』56-1、pp.46-63、東京大学
- 真田信治（1990）『地域言語の社会言語学的研究』和泉書院
- 清水康行（1988）「東京語の録音資料—落語・演説レコードを中心として」『国語と国文学』65-11、東京大学
- 清水康行（1989a）「録音資料で聴く過去の音声の実例—二十世紀早期演説レコードの合拗音を例に—」『国文学 解釈と鑑賞』54-1、pp.16-21、至文堂
- 清水康行（1989b）「二十世紀早期の演説レコード資料群に聴く合拗音の発音」『名古屋大学国語国文学』64、pp.33-44、名古屋大学
- 竹村明日香（2009）「ハル敬語の形態変化の通時的考察—大阪・京都の比較を通して—」『待兼山論叢文学篇』pp.21-36、大阪大学
- 竹村明日香（2016）「『上方はなし』コーパスを通してみる京阪方言語彙—近世上方語及びナラン・イカン・アカンの諸相—」『国語語彙史の研究』35、pp.23-40、国語語彙史研究会
- 田中章夫（1960）「近代語成立過程にみられるいわゆる分析的傾向について」『近代語研究』1、pp.15-25、近代語学会
- 藤本千鶴子（1981）「近代文学に現れた全国方言 近畿（二）」藤原与一先生古稀御健寿祝賀論集刊行委員会（編）『藤原与一先生古稀記念論集Ⅱ—方言研究の射程—』pp.419-431、三省堂
- 前田愛（1969）「明治の文体 三遊亭円朝」『国文学 解釈と鑑賞』34-1、pp.49-54、至文堂
- 村上謙（2010）「明治大正期関西弁資料としての上司小剣作品群の紹介および否定表現形式を用いた資料性の検討」近代語学会（編）『近代語研究』15、pp.428-413、武蔵野書院
- 村上謙（2012）「明治期関西弁におけるヘンの成立について—成立要因を中心に再検討する—」近代語学会（編）『近代語研究』16、pp.81-97、武蔵野書院
- 村上謙（2013a）「ジャからヤへ—明治大正期関西弁指定表現体系における「標準語化」の影響—」近代語学会（編）『近代語研究』17、pp.97-114、武蔵野書院
- 村上謙（2013b）「明治大正期関西弁資料としての曾我廼家五郎喜劇脚本群」『埼玉大学国語教育論叢』16、pp.1-15、埼玉大学
- 森勇太（2014）「行為指示表現としての否定疑問形の歴史—上方・関西と江戸・東京の対照から—」『日本語文法史研究』2、pp.153-172、ひつじ書房
- 森勇太（2015）「条件表現を由来とする勧め表現の歴史—江戸・東京と上方・関西の対照から—」『近代語研究』18、pp.45-64、武蔵野書院
- 森勇太（2017 予定）「近代落語資料の行為指示表現—上方・大阪と江戸・東京の対照から—」『SP 盤落語レコードが拓く近代日本語研究』笠間書院
- 矢島正浩（2013）『上方・大阪語における条件表現の史的展開』笠間書院
- 矢島正浩（2016）「否定疑問文の検討を通じて考える近世語文法史研究」大木一夫・多門靖容（編）『日本語史叙述の方法』pp.187-214、ひつじ書房

昭和大阪の文士劇「風流座」第一回公演

増田周子

はじめに

文士劇とは、「劇評家・画家・文筆家たちにより演じられる素人芝居」¹⁾を指す。明治23(1890)年、小石川水道端の佐藤黄鶴邸で尾崎紅葉、江見水蔭、川上眉山、巖谷小波ら硯友社の人達が始めた硯友社劇が日本の文士劇の始まりであるとされる。その後東儀鉄笛らの易風会、岡鬼太郎ら劇評家の組織による若葉会で演じられた。明治39(1906)年には毎日新聞演劇会が生まれて、明治43年には文士劇協会を組織した。大正期は各派合同の演芸通話会によって継続した。昭和9(1934)年文芸春秋社の愛読者大会で文士劇を上演し、その後、久米正雄、川口松太郎、今日出海、小林秀雄らが『父帰る』『ドモ又の死』『息子』などを上演していく。第二次世界大戦後も昭和27(1952)年に復活して、以降毎年秋に続けられたが、昭和53年にコストがかかるという理由で残念ながら廃止された²⁾。だが、盛岡文士劇は、戦後に文芸春秋社が始めるより3年早い戦後昭和24(1959)年から始まり、平成の今も続いている。また、日本推理作家協会も平成9(1997)年9月27日、日本推理作家協会設立50周年を記念して、よみうりホールにて、協会会員の推理作家総出演による文士劇「ほくらの愛した二十面相」を上演した。

このように、文士劇は、さまざまところで、今現在も続けられているのである。こう考えると、文士劇は、実に120年以上の歴史を持つ。では、いったい何故、素人芸なのにこんなに長く続いたのであろうか。文士劇に何度も出演してきた小林秀雄は「役者」の中で次のように言及する。

たかが文士劇だ、無論やる当人もそう思っていた。ところが、やってみると文士劇も芝居であると合点した。芝居という或るどうにもならぬ世界があって、其処へ、文士劇であろうが、何劇であろうが、這入って行く、どうもそういうものらしい。³⁾

つまり、素人の文士であれ、芝居には一種独特の魔力のようなものがあり、没頭してしまうらしい。文士劇経験者の石原慎太郎も「人間には演技本能もあるそうで文士とて例外でなく、一旦出演の決心をして役をもらえば誰しも夢中になる。夢中にはなってもその結果はとて当人の期待通りにはいかずに、

1) 神永光規『国史大辞典』(1991年6月、吉川弘文館)

2) 同上書、ならびに『日本近代文学大事典第6巻』(1980年3月、講談社)

3) 小林秀雄「役者」(『文芸春秋』1960年3月)

文士劇ならではの悲劇喜劇となる」⁴⁾と述べる。上演の結果は、必ずしも成功するとは限らないが、文士を「夢中」にさせ、役に熱中させる魅力が文士劇にはあるようだ。この文士劇の魅力が、長期に続いてきた一要因となっているのであろう。

さて、大阪の画家、鍋井克之（1888年8月18日－1969年1月11日）も、文士劇の魅力に憑りつかれたのだろう。関東方面中心に行われてきた、文士劇に一石を投ずるべく、昭和26（1951）年、大阪の地で、文士劇の劇団「風流座」を立ち上げた。この「風流座」は、大阪、京都、神戸など関西の、当時一流の画家、文士、評論家など、芸術家たちを集結させた劇団であった。この鍋井たちの劇団「風流座」はどんなものだったのだろうか。

本稿では、これまで、ほとんど研究されてこなかった大阪の文士劇「風流座」に注目し、その第一回公演の成り立ちや活動の一端をまとめてみる。

1 「風流座」の結成

「風流座」は、どのようにして結成されたのか。「風流座」第一回公演プログラムの「ごあいさつ」には、次のように書かれている。

当『風流座』は、東京での文士劇『鎌倉座』に呼応して、昨秋以来、われわれ同人の間で、その結成をいそいでみたものですが、今日めでたくその第一回公演を持つ運びに到りました。これも一重に皆々様の御愛顧の賜物と厚く御礼申しあげます。

御承知のとおり『風流座』は京阪神在住の画家・作家を中心とした素人ばかりの集まりですから、決して、これは小むつかしい演劇運動といったものでは毛頭ございません。だが、さればとて、いたづらに通人めかした謂はゆる道楽芝居でもございません。わたくしたち同人が『風流座』に寄せてある理念は、この目まぐるしい変転の現代に、しばしながらも、本当に生活らしい生活の憩ひを持ちたいこと、例へば、さんさんと降りそぐ太陽のもとで、大らかに仮面劇を楽しんだ古代アテナイ人の心を心としたいことなのです。といふことは、結局、みんなで明るく朗らかに遊ぶことに他なりません。

正しい意味での「遊び」は生活の彩色です。生活の彩色はまた生活文化の正しい根源であるべきです。

ずるぶん、お目まだるき素人役者ばかりの舞台ですが、観客席の皆さまと御一緒に、今日一日を楽しく明るく遊ぶことができさへすれば、『風流座』の目ざすものは十分に達し得られたと存じます。

右、ごあいさつまで。

昭和二十六年五月吉日

『風流座』一同

4) 石原慎太郎「文士劇の迷優たち」(『中央公論』1959年1月、文芸特集号)

この「ごあいさつ」は、毎日新聞社の山口廣一が書いた挨拶である⁵⁾が、「風流座」は「東京での文士劇『鎌倉座』に呼応して、昨秋以来、われわれ同人の間で、その結成をいそいでゐた」とある。「鎌倉座」とは何か。宇野浩二は、昭和25年の出来事として「鎌倉座」について以下の如く記している。

『鎌倉座』とは、その年の十一月三日（文化の日）に、鎌倉在住の有志（あるひは物ずき）の文人が、鎌倉市民座で、菊池寛の『父帰る』と里見弴の『翅無鳥』を、演じた、速製の、素人劇団である。しかし、速成（ではないかもしれないが、まあ、思ひつき）の素人劇団でありながら、東京をはなれた鎌倉でもよほされたにもかかはらず、一部の人たちの間に妙に有名になり持てはやされた。⁶⁾

すなわち、「鎌倉座」とは、昭和25年11月3日に、鎌倉市民座で菊池寛の『父帰る』と里見弴の『翅無鳥』を上演した鎌倉在住の文士たちの作った、素人劇団であった。山口廣一は昭和25年のことを以下のように回想している。

昨年の十月だつたか、大佛次郎さんが京都へ見えた。例の「帰郷」の撮影で、小暮実千代、佐分利信なども一緒だつた。

その節、私たち毎日新聞社の連中で、一夕、大佛さんと吉井勇氏を岡崎の「つるや」へお招きした。たまたまその席上で、大佛さんから「鎌倉座」のはなしが出た。

「鎌倉座」はご存じのとほり、この大佛さんの西下に先立つ一ヶ月ほど前、鎌倉の市民館で公演された里見弴氏を中心に久米正雄、真船豊、久保田万太郎、今日出海、永井龍男ら諸氏の出演になる素人芝居なのだが、その「鎌倉座」の楽屋ばなしが、酒席での座興に出たのである。⁷⁾

山口は、大佛から「鎌倉座」の楽屋ばなしを聞かされた、この酒席の会の開催が「昨年の十月だつたか」と述べるが、「鎌倉座」公演は昭和25年11月3日のため、10月というのは勘違いであろう。宇野浩二は、「去年（つまり、昭和二十五年）の秋の末（か冬のはじめ）の頃」と述べるので、その頃が正しいと考えられる。それはともかくとして、この酒席で大佛から次の話がされた。

次ぎの公演には里見弴さんの弁慶、大佛さんの富樫、久保田さんの義経で、「勸進帳」が予定狂言に上がつてゐるが、大佛さんの富樫はこれからそろそろ長唄なるものを勉強しようといふシロモノだし、里見さんの弁慶は初日の舞台で必ず一度転んで見せる、さうすれば俄然二日目から客足がよくなろう、といった式の他愛もない笑ひばなしだつた。酒の席はこんな馬鹿ばなしに限るのである。大佛さんも相当ご酩酊だつた。飲めない私も、これには手を拍つて喜んだ。⁸⁾

5) 山口廣一「愛愚歌舞伎—『風流座』の公演について—」（『幕間』1951年6月）

6) 宇野浩二「風流座—に事よせて—」（『思ひがけない人』1957年4月、宝文館）

7) 5に同じ

8) 同上

「鎌倉座」の劇は、大佛の話によると里見が転んで見せたり、大佛の長唄も滑稽だったり、いかにも素人くさく、笑いを誘うようなものだったらしい。宇野浩二も大佛の話す舞台や俳優の様子を以下のように述べる。

『父帰る』を久保田万太郎が演出し、『翅無鳥』は里見弴が演出し、『父帰る』の配役が、父が久米正雄、兄が永井龍男、弟が今日出海、母が賀原夏子（「文学座」の女優）、妹が山内愛子（里見の次男の鉞郎の夫人）といふやうな顔ぶれであり、『翅無鳥』は、作者の里見が主役、その他の配役はすべて里見の身内、さうして、座長が里見弴、といふやうな仕組であるから、ちよつと見たところは平凡なやうであるが、しかし、これらの、名にしおふ、それぞれ、特徴のある、人間たちが、芝居をしたのであるから、これが、おもしろからぬ筈がない。それを、また、大佛次郎が、さわやかな弁舌で、おもしろをかしく、述べたので、毎日新聞社の学芸部の連中は、まことに、興ふかく、傾聴した。⁹⁾

「鎌倉座」が、演劇素人の文士たちと里見の家族たちで成立しており、それらの個性が特徴的で、なおかつ大佛の話も面白いので、「その酒席に並み居た、大阪毎日新聞社の学芸部の面々は、みな、ことごとく、感動した。殊に、その人たちの中で、ふだんから演劇の類にもつとも（『やまひ』と思はれるほど）開心をもつてゐる、副部長、山口廣一は、この大佛の話に、夢中になつて、しじゅう、耳をかたむけ、ときどき、拍手したほど、感激した」¹⁰⁾のであった。なお、宇野浩二によると、この酒席では、「鎌倉在住の文士たちの中の有志の者が、その前の年（つまり、昭和二十四年）の十二月三十日に、久保田万太郎の還暦の祝ひとして、三越劇場で、『鈴ヶ森』を上演した話」も大佛により、巧みに語られたという。山口はじめ、毎日新聞社の記者たちは、大佛が「『鎌倉座』の演劇と三越劇場の芝居の成立と光景」をさも興味深く、面白そうに述べたために、強烈な刺激を受けたのであった。そして、

さうして、その山口の感激は、情熱となり、大阪に帰つてからも、その「情熱」はなかなか冷めなかつた。山口はその「情熱」の遣り場にこまつた。しかし、それとともに、山口の心の底に、かすかではあるが、大阪にも、そのうちに、『鎌倉座』のやうなものが、……といふやうな思ひもおこつた。が、そのうちに、山口は、社の仕事のいそがしいのに追はれ、いつとなく、あの大佛の話も、（ときどき、思ひ出して、胸のをどるやうな事はあつたが、）つい、忘れがちになつた。¹¹⁾

それから間もなくして、寿海の後援会の「風流くらぶ」の第三回の集まりが、山口によると、文楽座の食堂で行われた¹²⁾。この「風流くらぶ」とは、宇野浩二の言説によると「風流くらぶ」という名称ではなく「風流会」と呼ばれていて「市川寿海を中心にして、寿海に好意をもつ数人の人が、会員となつて、月に一回、（あるひは、二た月に一回、あるひは、適当な日に）、その時その時、しづかな部屋のあ

9) 6に同じ

10) 同上

11) 同上

12) 5に同じ

る料亭（あるひは個人の邸宅）で、寿海をかこんで、四方山の話をかたりあふ、ささやかな会である」¹³⁾という。そして「この会を思ひ立つたのは、寿海が、数年前に、寿美蔵時代に、東京をおちて、大阪の劇場を根城にするやうになつてから、陰になり日向になりして寿海を後援してゐた、山口廣一である。さうして、その『風流会』の顔ぶれは、たしか、（よく知らないが、）菅楯彦、鍋井克之、中村貞以、その他である」¹⁴⁾と宇野は述べる。「鎌倉座」の話が、その文楽座の食堂での席上でも話題にされたという。

その席上に、幸か不幸か、鍋井克之画伯に中村貞以画伯なる至極心臓のお強い両先生が同席されてゐた。そして、この「風流くらぶ」の帰途、心齋橋近くのバーに落ち合った右の両先生や私たち友人仲間で、「大阪も東京に負けんように、一つ派手な文士劇でもやるやおまへんか」といふことになつた。酒の勢ひもあつて、思はず私もその提案に「そやそや」と付和雷同的な賛成をしてしまつた。¹⁵⁾

このようにして、大阪の画家鍋井克之、中村貞以、市川寿海、毎日新聞社の山口廣一らの酒席での賛同により、「風流座」は結成されることになつたのである。ただ山口の回想と宇野浩二の回想では、若干、事のいきさつが異なる。山口の回想では、昭和25年の11月か12月、少なくとも、昭和26年の1月中頃までには、「風流くらぶ」なる寿海の後援会が開かれたようであるが、宇野は、「その頃（三月のをはり頃、）大阪の郊外のある料亭で、『風流会』がひらかれた。」「その三月のをはり頃にひらかれた『風流会』は第一回であつた」¹⁶⁾と述べているので、二人の回想には、およそ二ヶ月～三ヶ月程度の差がある。宇野は、この会合で何が話されたのかを次のように詳細に記している。

その『風流会』の席上で、山口は、ふと思ひ出して、ずっと前に大佛から聞いた、『鎌倉座』と三越劇場の『鈴ヶ森』の話などをしてから、一杯機嫌で、「……どうだす、大阪でも、画家や文士の先生方が、すきな人が、あつまつて、『鎌倉座』のむかふを張つて、『鎌倉座』のやうなもんを、やりはつたら……、」と、いつた後で、「旧劇をやるんやつたら、寿海さんに、おねがひして、指導してもらふんだすな、」と、つけくはへた。すると、そばにあた、鍋井が、すぐ、「それは、おもしろい、」と、応じ、中村貞以も、はなれた席から、「それは、なるほど、おもしろさうだんな、」と、賛成した。そこで、寿海も、しづかな声で、「それは、たいへん結構ですな、」と、いつた。¹⁷⁾

このような会合がいつ開かれたかは、はっきりしないが、本稿の第2章で、説明する「風流座」の準備のことを考慮すると、やはり山口の言うように会合は、昭和25年11月か12月、あるいは翌年の1月中頃までに開催された可能性は高いと考えられる。それはともかくとして「鎌倉座」に対抗して、鍋井克之、中村貞以、毎日新聞社の山口廣一たちが、意気投合し「風流座」を結成したことは間違いのないで

13) 6に同じ

14) 同上

15) 5に同じ

16) 6に同じ

17) 6に同じ

あろう。こうして、「風流座」での演技指導は、東京を離れ、大阪で人気を博していた、歌舞伎俳優寿海に頼むことになったのであった。ただ、宇野によると、山口はすっかり約束を忘れていたらしい。宇野は以下のように記している。

ところが、『風流會』のあつた翌日、翌翌日ぐらゐまでは、山口は、あの面白かつた会（ことに、空想の劇団の話）を思ひ出して、なんともいへぬ楽しい気になつたが、一日二日と日が立つうちに、自分がいひ出した、「『鎌倉座』のむかふを張つて、『鎌倉座』のやうなもんを、……」といつた事など、ほとんど、きれいに、忘れるともなく、忘れてしまつた。ところが、そんな事をまったく忘れてしまつた時分に、紀州の白浜に写生に行つてゐる鍋井から来た手紙のなかに、「……お富のことをかんがへると、仕事がちつとも手につかない、」といふ意味の文句があつた。これを読んだ山口は、いたく心を動かされた。三度の食事より芝居がすきであり、芝居のほかにもいろいろな物に興味をもちながら、一たん仕事にかかると、なにもかも打ち捨てて、仕事に熱中してしまふ鍋井の性質を、山口は、知りすぎるほど、知つてゐるからである。が、それとともに、山口は、酒の上とはいひながら、自分が、うっかり、半分ぐらゐ冗談のやうに、いつた事が、俗にいふ『瓢箪から駒が出る』といふ譬えどほりになりさうな気がして来た。しかし、それも、鍋井の手紙をよんだ時、ふと、さう思つただけで、一時間ぐらゐたつと、そんな事は、すぐ、忘れてしまつた。さうして、それも、日が立つうちに、いつとなく、忘れてしまつた。¹⁸⁾

山口は、鍋井が白浜から投函した「お富のことをかんがへると、仕事がちつとも手につかない、」という手紙にかなり心惹かれるが、すぐに忘れてしまつた。しかし、さらにこんなことがあつた。

すると、白浜にゐる鍋井から、その手紙がきてから一週間ほど後、めつたに手紙などもらつたことのない、中村貞以から、山口は、手紙をもらつたので、ちよつと不審に思ひながら、封をきつてみると、その手紙のなかに、このあひだ、『三越』に行つたとき、念のために聞いてみたら、「あそこの八階のホオルは、いつでも、貸す、といつてゐましたから、いつか、『風流會』で話の出ました、あの芝居が成り立つやうに、お骨をりくださいませんか、」といふ意味の文句があつた。この手紙の中のこの文句を読みながら、めつたに感動などをしたことのない山口も、かなり感動した。これは、この文句を読みながら、いつかの鍋井の手紙のなかの、あの文句を思ひ出したからでもある。さうして、山口は、この中村の手紙を読みをはると、あの『風流會』の席上で、自分か冗談のやうに述べた事を、なんとかして、実現してみたい、と、思ひたつた。さう思ひたつと、山口は、これは、まづ、鍋井と相談し、鍋井の智恵を借りたい、と、かんがへた。¹⁹⁾

鍋井克之からだけでなく、中村貞以からも書簡が届き、しかも中村からは、三越デパートの八階を借りる約束まで取り付けてきたという内容が手紙に書かれていたため、山口はようやく、「風流座」の実現

18) 6に同じ

19) 同上

に向けて実際に動き出し、鍋井と相談することに決めたのであった。「風流座」の実現のためには、大阪の画家、鍋井克之、中村貞以の相当熱心な努力があったのである。

2 「風流座」の上演題目の選定

座名を「風流座」としたのも、寿海の後援会の名、すなわち宇野の言う、「風流会」、山口の言う「風流くらぶ」の風流という会の名に因んだのは一目瞭然である。山口廣一によると、「風流座」の結成が決まってからは大急ぎで準備をはじめていった。

二月の中旬、忘れもしない近年稀れな大雪の降つた日、鍋井、中村それに私と三人の連名で、これぞと思しき友人たちへ「風流座」出演の勧誘状を発送した。そして、同月下旬の二十六日、三越の七階食堂で、先づ第一回の準備会を持つたのだが、世間は廣いもので、第一回の準備会から上村松篁、長沖一、土岐国彦、古家新、宇井無愁、岸本水府、船越かつみ、加藤敏子ら約三十名に近い同志の御出席をいたゞいた。それから、三月にかけて十数回の準備会を開いて具体案を練つた。²⁰⁾

「風流座」の結成が決まり、すぐに三〇名近い文士、画家らが鍋井たちの呼び掛けに応じ、たった一ヶ月くらいの間に、数十回もの準備会合に集まって「風流座」で、何を演じるか、その演目などを話し合った。この準備会以前の、「風流座」の結成が決まった時の酒宴で、宇野浩二によると、次のように演目が話し合われていた。

酔ひのまはつた山口が、誰にいふともなく、「……やるとなれば、どんな狂言がよろしおまつしやろ、」と、調子づいた声で、いつた。と、それが切つ掛けとなつて、「ぢやあ、こつちでも、『鈴ヶ森』をやりまよか、」とか、「いや、こつちは、やるとしたら、歌舞伎と新劇を、両方やろやないか、」とか、「いや、こつちは、旧劇だけで、いこ、」「そや、そや、」とか、「旧劇やったら、……『玄治店』か、『河内山』か、……『鈴ヶ森』なども、おもしろいな、(註一東京で「おもしろい」を大阪では「おもしろい」といふ)」とか、「……『玄治店』なら、さしづめ、鍋井さんが、与三ちふとこやな、」「いやあ、僕は、与三では、ちよつと背エが低すぎる、」「そんなら、あんたは、お富だんな、」「それは、ええ、(註一東京で「いい」といふのを大阪では「ええ」といふ)それは、ええ、」とか、「……河内山は、中村はんがええな、」「滅相な事(註一東京で「とんでもない事」といふのを京・大阪では「めつさうな事」といふ)いひなはんな、」「そんなら、あんたは、与三や、」「それも、あかん、(註一東京で「いけない」といふのを大阪では「あかん」といふ)あかん、」とか、一座の者が、めいめい、おもひおもひの事を、勝手な事を、いひあつた。²¹⁾

こういうことが、すでに雑談の中で話し合われていたからか。山口は、「上演狂言の選定は比較的容易

20) 5に同じ

21) 6に同じ

だつた」と述べている。一方で「配役はなかなかおいそれと決まらなかつた。配役全部の最終的決定を見るまでに、丸一ヶ月もかゝつた」²²⁾ という。配役の選定には苦難があったのである。こうしてようやく上演題目と配役が、決まった。それを列記しておく。

演し物と配役

歌舞伎指導 市川 寿海
同 補 導 市川 寿美蔵
新劇演出 梅本 重信

第一 お目見得だんまり

大 百 上村 松篁 若 衆 宇井 無愁
色 奴 小磯 良平 赤 姫 中村 青子
武者修業 長沖 一 草刈娘 船越かつ美

第二 与話情浮名横櫛 = 源氏店

お 富 鍋井 克之 多左衛門 長谷川幸延
斬られ 番頭藤八 初音 麗子
与三郎 竹中 郁 女 中 山本 直治
蝙蝠安 古家 新 権 助 木村 純一

第三 恋愛病患者 菊池 寛・作 藤井二郎装置

大学教授 貞一妻
佐々木貞一 長沖 一 さだ子 坂本 富江
長男 哲夫 宇井 無愁 長女敏子 初音 麗子
医大助手
松村謙一 野尻 弘 次女久美子 船越かつ美

第四 鈴 ケ 森 = 題目塚の場

幡随院 飛 脚 藤間 竹遊
長兵衛 中村 貞以
白井権八 鍋井 克之 雲 助 大 勢²³⁾

以上、当代の、一流画家や作家たちの名が連なっていることがわかるであろう。山口は、自身は出演しなかったが、「それでも、稽古場への日々の連絡と三越や松竹との交渉で、約二ヶ月のあひだ相当に忙

22) 5 に同じ

23) 『『風流座』第一回公演プログラム』チラシ

しい目に遭った。私としても、近ごろ、これほどの心労はなかつた」²⁴⁾と語る。素人劇団の立ち上げにはかなりの苦労があったのである。

3 「風流座」の稽古の様相

配役の選定に時間がかかり「風流座」の稽古がはじめられたのは、かなり遅かった。山口によると、「いよいよ本読みを始めたのが四月五日、それから公演までのあひだ、さらにまた一ヶ月にわたって道頓堀松竹寮での猛稽古が続けられた」²⁵⁾という。宇野浩二は、昭和26年3月中旬頃の、鍋井克之と山口廣一の会話について、次のように記している。

「……竹中（註一詩人の竹中郁）の与三は、柄はなかなか立派やけど、セリフは棒のんだやうに単調やからなあ、」とか、「……そのかはり、蝙蝠安は、うまくいくやろ、古家（註一行動美術会の画家、古家新）は、柄ははまつてるし、熱心やからなあ。……どこやらで、『玄治店』のレコオド（註一先代羽左衛門の与三郎、先代梅幸のお富、先代友右衛門の蝙蝠安）をかうて来よつて、それを、こんど、半月ほど、北海道イ旅行すのんに、持つて行きよつて、それで、旅行ちゆうに、蝙蝠安の稽古をするちふとをるさかいなあ、」とか、「……一ばん心配は、やつぱり、番頭の藤八やなあ、あの三枚目（註一ここでは道化役といふ意味）の役は、本職の役者でもちよつとむつかしい役やからなあ、…… なかつたら、仕様がない、初音麗子（註一元宝塚の女優で、月組の組長として、二十年間、舞台上に立ち、昭和十九年四月に退団したが、その後も、映画、実演、ラジオなどに出てゐる）にたのも、」とか、「……小磯（註一新制作派協会の会員 画家小磯良平）を、どうしても、ひつぱり出しまよ、」とか、上村松篁（註一創造美術協会の創立者、上村松園の嗣子、画家上村松篁）も、どうしても、たのみまよ、松篁は、たしか、前に、素人芝居に、出たことがあるさうだす、」とか、「長谷川幸延（註一大衆作家、大阪の芸人を書くのが得意）や、宇井無愁（註一ユウモア小説の大衆作家）などは、むろん、大丈夫や、」とか、その他、等々等である。²⁶⁾

かなり、人によって実力の差が違うので、3月の中旬になっても苦心している様相がわかる。山口も

なにぶんにも、出演者の顔ぶれが広範囲なので、稽古の差繰りが困難だつた。稽古をはじめ出した最初のあたりは、正直なところ、どうなることかと案ぜられた。その一例をいふなら、竹中郁君の「玄治店」の与三郎など、最も頭痛のタネだつた。だが、それも、案じるより生むがやすいで、稽古が始ると、この竹中君の与三郎が実に稽古熱心なのである。その努力が酬ひられてか、公演の間際には、多少フランス好み（？）の与三郎ながら、とにかく一応江戸生世話の感じに近くなつて来た。²⁷⁾

24) 5に同じ

25) 同上

26) 6に同じ

27) 5に同じ

と述べている。もともと一流の文士や画家たちだけに、稽古に対しても一流で熱心だったようである。ど素人でも、稽古を続けるうちに、熱心さが功を奏して、竹中郁もうまくなっていったようだ。「小磯良平さんの『だんまり』の色奴も、まるで中学生が幾何の問題でもやるやうに足の運びを図解で勉強してなどゐた」²⁸⁾ そうだ。「そのほか、長沖君にしろ、宇井君にしろ、上村松篁さんにしろ、みんな、ずるぶん無理な時間の都合をして稽古場へ通つていただけた」²⁹⁾ とあり、忙しい中で、みな猛稽古を重ねたのである。

昭和26年5月1日、宇野浩二は、「風流座」の第一回公演を観劇するために、来阪した。宇野は「九時に東京駅を出る『ツバメ』に、九時三分前に、乗り」込み、「ちょうど午後五時」³⁰⁾ に大阪に着いた。約束どおり、駅の東口の改札口のそばに、木村純一（註一鍋井の女婿）が待つていてくれ、二人で「タクシに乗つて『南』（註一大阪では南の方の繁華街を『南』といふ）に行つて、法善寺裏の『江戸子』といふ簡単な日本料理屋で、食事をすまし、それから、あまり遠くない、といふので、光ホテルへむかつた」。鍋井は、その日も猛稽古をし、午後8時すぎに光ホテルに宇野が戻ると、すでに疲れて寝ていた。³¹⁾

4 「風流座」第一回公演

a 「風流座」第一回公演の劇場と楽屋の様相

いよいよ昭和26年5月2日、新大阪新聞社主催、松竹株式会社を協賛として「風流座」第一回公演の日が来た。当日の、宣伝文句は、以下のようにある。

関西在住画家・文人による

風流座

いよいよ第一回旗上げ興行

東西々々……ここもと御覧に入れますは 関西にこのたび生れ出ました文士劇「風流座」—中村貞以 鍋井克之 小磯良平 宇井無愁 長沖一ら著名画家 文人大一座による第一回旗上げ興行は 愈よ開演の運びと相成りました

通人めかしたお道楽芝居でもなく むずかしい演劇運動でもなく 観客の皆様と一日を明るく楽しむという趣向 何とぞ賑々しく御来場賜りますようお願い上げます

とき 五月二、三、四日（毎日午後一時開演）

ところ 大阪・三越劇場（三越八階）

28) 5に同じ

29) 同上

30) 6に同じ

31) 同上

会員券 二〇〇円 前売券は二十五日から中央（大阪駅） 三越 大丸 高島屋ほか各プレイガイドで発売

主催 新大阪新聞社

協賛 松竹株式会社³²⁾

「観客の皆様と一日を明るく楽しもうという趣向」というのが謳い文句であった。なお、「抽せん券付きのプログラム購入者には出演者および各界から贈られた色紙と短冊が毎日十四枚ずつ贈呈される」³³⁾ ことになっている。当日の三越劇場は以下のような様子だった。

三越の二階の陳列窓に、(二つの陳列窓を犠牲にして、) 商品は何もおらずに、『風流座』の看板が出てゐる。菅楯彦の『だんまり』、中村貞以の『玄冶店』、田村孝之介の『恋愛病患者』、矢野橋村の『鈴ヶ森』、の四つである。これは、当世のはやりの言葉でいふと、まづ、豪華板といふべきであらう。³⁴⁾



風流座プログラムチラシ

華やかに飾った「風流座」の豪華な看板の様子がよくわかる。また、階段の途中には、次のような花輪が飾られていた。

『風流座』の公演されるのは、三越の八階のホールであるから、そこへ行くには、七階でエレベエタアをおりて、エレベエタアのななめ前にある階段をのぼらなければならぬ。その階段をあがる前に、まづ目をひくのは、階段のあがり口の両側に立ててある、『風流座賛へ 大佛次郎』と染めた茶色の二本の幟である。それから、その階段の左側の床の上に、花環があつて、その花環の前につけてある、『鍋井権八さん』、『中村長兵衛さん』と、御両人の名をならべて、かういふ風にした紙なども、目についた。花環といへば、階段が途中でまがつてゐるので、その中途の踊り場にも、三つぐらゐ、それから、階段をあがったところの右側にも、五つぐらゐ、(その中に、『鍋井克之君 宇野浩二』といふのがあり、) 更にそこからホールまでの三間ぐらゐの廊下の右側にも、十二三ほど、(その中に、『風流座へ 里見弴』といふのがあり、) 少しでも空いた所には、花環がかざりたててあるので、これも、当節のはやり言葉でいへば、花環のオン・パレードといふのであらうか。(中略) このやうに花環が多すぎたので、ちやうど『風流座へ 里見弴』の花環の、廊下をへだてた真向ふ

32) 24 に同じ

33) 無署名「宇野浩二氏も客席で応援 きょうから『風流座』旗挙げ公演」(『夕刊新大阪』1951年5月3日)

34) 6 に同じ

に、『細雪（註一焼酎の名である）』に『鍋井克之先生』とかいた札がはつてあるのが、誰の目にも、ついた。これが、かりに、広告のために、『鍋井克之先生』に贈呈したものである、とすれば、（もつとも、商人がよくやる『手』であるが、）実に抜け目のない宣伝ではないか。³⁵⁾

「鎌倉座」の大佛次郎や里見淳からも多くの花輪が届いていた。花輪については、宇野は「この花環のパレード（parade）は、いささか、『見せびらかし』の観なきにしも非ずの観があり、少しうるさく見えた。」「肝心の芝居を見る前に、花環の展覧会を見せられたやうな気がした」³⁶⁾と述べ、絢爛で、くどすぎる花輪の様子を物語っている。さらに宇野は、大阪三越劇場の楽屋の様子を次のように記している。

楽屋は、妙な所にあるばかりでなく、まったく楽屋の体裁をなしてゐない。「妙な所」といふのは、ホオル（ホオルの裏）から五六間はなれたコンクリートの上に立てられてあるからである。「まったく楽屋の体裁をなしてゐない。」といふのは、十五六坪の、長方形の、四方のうち一方だけにガラス窓のある、バラックであるからである。³⁷⁾

このような、楽屋構造であつたらしい。

想像を逞しくすれば、『風流座』が楽屋につかつてゐたのは物置を改造したものではないだらうか。改造といへば、このホオルはこれまで演劇につかつた事がないさうであるから、あの舞台の左の隅に斜めにつけた三間ぐらゐの花道をつける時、ついでに、舞台につかつた所かなり手を入れたのではないか。いづれにしても、あの楽屋は風変わりであり、あの楽屋の光景は珍妙であつた。³⁸⁾

「風流座」の楽屋は、物置を改造したような粗末なものであつたようだ。続けて、宇野が楽屋を見た様子を次のように記している。

舞台の裏の出入り口から、踏むとガタガタといふ音のする、ところどころに隙間のある、低い板の台でつないである、廊下のやうな所を五間ぐらゐあるいて行くと、それが、右に、鉤の手になつて、三間ほど行くと、その楽屋の土間にはひる。土間は幅が一間ぐらゐで長さが三間ほどである。さうして、その左側の長方形の二十畳ぐらゐの部屋が、すなはち、『風流座』の楽屋である。さうして、その部屋は、右側も、土間と反対の側も、板壁で、左側は、ガラス障子がはまつてゐるが、そのガラス障子のはまつてゐる下の腰は、半間ぐらゐの高さで、これも、板壁である。

私が、鍋井と一しよに、そこにはひつて行つた時は、土間の隅の三分の一ぐらゐに、靴と下駄が

35) 6に同じ

36) 同上

37) 同上

38) 同上

乱雑に脱ぎ捨てられてあり、部屋の中には既に二十人ちかくの人が立つたり坐つたりしてゐた。³⁹⁾

さらに楽屋や文士らの様子について、次のように記している。

その部屋は、板の間であつたから、薄縁がしいであつた。すこしおちついてから、よく見ると、向かふ側（つまり、右側）は、白いカアテンのやうなもので、三つに仕切られてゐた。私の方から見ると、一ばん左（つまり、奥）は、隅の方に鬘などがならべられてあつたが、半分は、初音麗子の場所らしく、まん中は、壁に、右から、中村青子、船越かつ美、と書いた札がはつてあつたが、そこには、この二人のほか、付き添ひの母がゐたり、最後の幕（『鈴ヶ森』）の終りに一度しか出ない、中村貞以がゐたり、した。それから、右の端（つまり、あがり口に近い所）は、俳優が支度する場所で、ここも、また、二番目の『玄治店』の終りにちよつとだけ出る、長谷川幸延の支度するところを兼ねてゐた。（私が見たところでは、鍋井、竹中、小磯、上村、古家、宇井、長沖、その他は、いつも、和気霽霽として談笑してゐたが、長谷川幸延だけは、細君と一しよに来て、支度をして、舞台に出て、それだけで、ほとんど誰とも言葉をかはさないで、さつさと、帰つて行つた。文士といふより会社の重役といふやうな感じがあり、東京と大阪に家々を持つたり、してゐるところなどが、他の無邪気な人たちと合はないのではないか。）⁴⁰⁾



「風流座」楽屋風景

宇野浩二は、風流座第一回公演の楽屋の様子を鋭く観察し、関西のメンバーたちが打ち解けているのに対して、大阪と東京とを行き来している長谷川幸延が他のメンバーたちと少し疎遠になっている点を記している。

b 風流座第一回公演の様子

さて、会場の様子は、「三越のウィンドウを飾る菅栢彦、中村貞以、矢野橋村、田村孝之介の四画伯の大絵看板が人目をひいて定刻一時にはすでに場内は満員の盛況 俳優が俳優だけに客席も縁故者が多く商業劇場とはまた違つて客席と舞台との交流はしごくなごやか」⁴¹⁾ だった。まず、この第一回公演の最初の演目は「お目見得だんまり」であつた。配役は、先にもあげたが、

大	百	上村	松篁	若	衆	宇井	無愁
色	奴	小磯	良平	赤	姫	中村	青子

39) 6に同じ

40) 同上

41) 33に同じ

武者修業 長沖 一 草刈娘 船越かつ美

である。宇野浩二は、『だんまり』とは、芝居の狂言の一つで、多くの立者（注一すぐれた役者といふ意味）たちが、大時代な多種多様な衣装であらわれて、闇の中で、さぐり合ふ身ぶりをしながら、からみ合ふ、一種の無言劇である⁴²⁾と述べる。『新版 歌舞伎事典』には、「天保年間（1830-1844）になると旅興行などの御目見得狂言として独立した一幕物の狂言があらわれるようになる。これを〈御目見得だんまり〉といい、代表的なものに《宮島のだんまり》《鞍馬山のだんまり》などがある。〈御目見得だんまり〉には、座頭級の役者だけでなく、一〇人前後の役者がその役柄に見合った衣装で出て、舞踊的な振付がなされることが多い。」⁴³⁾と説明されている。風流座第一回公演は、このような「お目見得だんまり」という演目で始まった。宇野浩二は、出演する文士らの選考について次のように記している。

この『だんまり』に出る俳優をえらぶ時、上村は嘗て素人芝居に出た経験があり、宇井も前にちよつと劇団に關係したことがあるので、この二人は説き伏せることができた。ところが、小磯は、歌舞伎といふものを一度も見たことがないから、といて、なかなか承知しない。しかし、勧誘に行つた者が、根気よく、二度も、三度も、足をはこんだので、小磯が、やつと、「そんなら、物をいはない役があつたら、……」と、いつたので、勧誘に行つた者が、ほつとして、「あります、『だんまり』といふのが、あります、」と、いつた。すると、小磯は、妙な顔をして、「へえ、『だんまり』といふものがあるんですか、」と、いつた。⁴⁴⁾

小磯良平は、なかなか、風流座芝居に出演することを承諾しなかったが、セリフがないということで、この「だんまり」にようやく出演することを決めたようだ。宇井無愁も、『風流座』楽屋ばなしで、「生れてから一度もカブキをみたことのない役者がカブキをやるのである。小磯画伯などその一人。去年竹中氏に誘われて、セリフのない役なら出てよいと難題をふっかけたところが、『だんまり』に出なければならぬ破目になつてしまつた。」⁴⁵⁾と述べるので、宇野のいう、二度も三度も勧誘に行つた者とは竹中郁のようである。

さて、稽古がはじまると、小磯は、はじめのうちは、口癖のやうに、「仕事ができない、仕事ができない、」と、こぼしてゐたが、しぶしぶ稽古に出てみると、めづらしくて、おもしろいので、そのうちに、わりに熱心に、稽古に来るやうになつた。しかし、小磯は、そばで、中山帯刀兼晴になる長沖が、指導者の寿美蔵から、「形が堅い堅い、」といはれながら、何度も編笠の代用の座布団をかぶりながら稽古をしてゐるのに、自分の役の伊達平の仕種を、（頭をふつたり手を上げたり下げたりする仕種を、）スケッチ・ブックを出して、いちいち、丹念に、写生してゐた。⁴⁶⁾

42) 6に同じ

43) 古井戸 秀夫「だんまり」（服部幸雄 富田鉄之助 廣末保編『新版 歌舞伎事典』2011年3月、平凡社）

44) 6に同じ

45) 宇井無愁『風流座』楽屋ばなし（『舞台展望』1周年記念号、1952年6月）

46) 6に同じ

稽古が始まると、小磯良平は、だんだん余裕がでてきて、途中で自分の役の伊達平の仕種などをスケッチするほど、演劇の覚えがはやかっただようである。小磯は、稽古の時には「寿美蔵先生に教わった色奴の型を、ダンスの足型式に丹念にノートして、初日の幕が開くまでそれを見ながら体操みたいにやっていた」⁴⁷⁾が、実際の風流座第一回公演では、「まんまとトチってしまった」⁴⁸⁾と言う。しかし、

小磯の奴の伊達平が、ときどき、仕種をわすれたりまちがへたりなどしても、決してあわてないで、ゆつくり、他の俳優のやるのを見ながら、それを真似て仕種をしたり、ちよつとニコニコしたり、するのが、何ともいえぬ愛敬があるので、それが、他を圧して、一ばん喝采を博し、呼び物になり、二日目三日目などは、見物席から、さかんに、「小磯屋ア、」といふ掛け声がおこった程である。⁴⁹⁾

とあり、小磯が本番でヘマをしたことが却って面白みを誘い、観客に評判になったようだ。宇井も「かえつてお愛嬌で、『だんまり』一幕は完全に小磯画伯一人にさらつて行かれる結果になつてしまったのだ。」と述べている。実際、1951年5月4日の『夕刊新大阪』には、「“三日俳優” お目見得 風流座旗挙げ まず色奴（小磯氏）が催笑弾！」との見出しで、「第一『お目見得だんまり』では小磯良平氏（色奴）が舞台でニヤリニヤリまず場内の笑いをさそい」と小磯の演技に注目した記事を掲載している。宇野浩二も、

（現に、初日には、（（とって、『三日芝居』であるが、））坂東寿三郎、中村成太郎、中村富十郎、その他が、見物に来たが、寿三郎は、「いつのまに、こんなに稽古なさつたのか、と、本職のこちらが却つて恐縮してゐます、」と、お世辞をいつてから、「しかし、あんまり上手にやるより、『だんまり』のやうに、どこかはづれてるところが、かへって愛敬たっぷり、よろしおまん、」と、いつてゐる。）⁵⁰⁾

と述べる。文士劇ならではの、何が本番で起こるかわからない素人くさが、意外と、皆にうけ、観客を楽しませたのであった。



お目見えだんまり

47) 45 に同じ

48) 同上

49) 6 に同じ

50) 同上

次に第二幕目「与話情浮名横櫛＝源氏店」である。配役は以下の通りである。

お 富	鍋井 克之	多左衛門	長谷川幸延
斬られ		番頭藤八	初音 麗子
与三郎	竹中 郁	女 中	山本 直治
蝙蝠安	古家 新	権 助	木村 純一

この「与話情浮名横櫛」は、「通称《切られ与三郎》《切られ与三》。長唄家元四世芳村伊三郎の若いころの逸話を脚色した講釈・人情噺から取材して瀬川如臯が八世団十郎のために執筆したもの」⁵¹⁾とされる。この芝居の眼目は、「『しがねえ恋の情が仇』の名ぜりふで知られる〈源氏店〉の強請場」で、「〈源氏店〉におけるお富の浮世絵のような粋な美しさ、蝙蝠安の強請、与三郎の格子の外から中へ入ってせりふにかかる技巧などに見どころが多い」⁵²⁾。内容を簡単に述べると、次のような話である。

江戸の本店、伊豆屋の養子、若旦那の与三郎は、木更津に預けられていた。その浜で見染めた赤間源左衛門の妾お富と密会するが、情事が露見して滅多切りにされる。お富も海へ身を投げるが、二人とも一命をとりとめた。それから、与三郎は勘当されて無頼漢になり、相棒の蝙蝠安とゆすりに入った源氏店の妾宅で、死んだと思っていたお富に会う。お富は、和泉屋の大番頭、多左衛門の妾となっていた。多左衛門から金をもらって与三郎は去るが、のちに多左衛門がお富の兄だと知る。

因みに、「源氏店」は「玄治店」とも書かれる。宇野浩二は、この「源氏店」では、初音麗子の藤八は、「素人劇団の『風流座』の中では、本職にちかひだけに、一ばん舞台度胸があり、芸もなかなか達者である。ところが、度胸があり過ぎ、達者すぎるので、この舞台では不調和であつた。それは、粉粧（つまり、顔のつくり）があまりに三枚目になり過ぎ、演じ方もあまりに三枚目になり過ぎたからでもある。」⁵³⁾と述べる。藤八が惚れている鍋井克之扮するお富については、宇野は以下のように絶賛している。

鍋井のお富があまりにも色つぼ過ぎて見えるので、藤八の仕種が、惚れてゐるやうには見えず、ふざけてゐるやうに見えるのである。

さて、揚げ幕をくぐつて雨傘に顔をかくしながら、女中をつれて、花道を出て来る鍋井のお富は、（湯帰り姿のお富は、）あでやか、といふより、妖艶である。しかも、『艶』の分より『妖』の分の方がはるかに多い。そのかはり、揚げ幕をくぐつて、雨傘で顔をかくしながら、花道を二三歩あるいたところで、さしかけてゐた雨傘をすぼめて、洗ひ髪（髪）の白い顔をあらはした時は、満場の見物がはっとするほど、見事である、（ある意味で。）そこで、見物は喝采をし、見物は湧き立つ。実に心得たものである。⁵⁴⁾

しかし、鍋井はお富を演じるのにかなり、緊張していたらしく、揚げ幕の後ろで待っている間、「山本

51) 関山 和夫「与話情浮名横櫛」（『新版 歌舞伎事典』同）

52) 同上

53) 6に同じ

54) 同上

が、鍋井の耳のそばに口をよせて、『先生、さつきから手足がブルブルふるへて困つてまんネ、』といふと、『ふるへてんのは、僕もおんなしや、……舞台イ出てしもたら、かへつて、ふるへが止まるさうや、』と、鍋井が、こたへた。』⁵⁵⁾という。『夕刊新大阪』では、辻部政太郎「巧まざる喜劇 初日評」と題して、次のように「源氏店」を評している。

▽……鍋井・古家両画伯に竹中詩人のトリオをもつてする「源氏店」は、なかなかのケツ作である、カブキ調の本格的なメリハリに、ところどころ調子がはずれたり、現代語調の棒よみになつたりするところにかえつて愛嬌があつてたくまざる喜劇を現出する⁵⁶⁾



お富（鍋井克之）

やはり、素人くさく、調子外れになつたりするところがうけたようだ。宇野も「ところで、ある新聞で、この鍋井のお富を、『先代梅幸と源之助を合はしたやうな容姿で色気十分、』と評してゐるが、容姿のことは別として、（しひて、ほめて、いへば、先代源之助より先代梅幸にちかい、）色気は、十分どころか、十二分以上ある。」⁵⁷⁾と述べている。また、

お富は、ほとんど初めからしまひまで出てゐる上に、与三郎と多左衛門のかなり長い問答の間、だまつて下をむいて坐つてゐるところなど、専門家のあひだでも、『辛抱場』といはれてゐるさうであるが、その間、見たところ、鍋井は、たいへん神妙にやつてゐる。それに、はじめの方の、髪をなほしながら、ときどき、藤八をあしらふところや、（この藤八をあしらふところで、白粉で藤八の顔にいたづら書きをするところがあるが、あそここのところだけ、お富でなく、画家になつてゐたのは、しぜんの面白味があつた、）殊に、蝙蝠安をあしらふところなどは、まづ成功にちかい、といふ事にしておかう。⁵⁸⁾

鍋井のお富の演技は役になりきって、とても上手だったようだ。続けて宇野は、「それから、こんどの『風流座』では、この『玄治店』が一ばん受けたさうであるが、それは、鍋井のお富も。（鍋井の一種の人気も、）その一つであるが、竹中の与三郎と古家の蝙蝠安もあづかつて効があつたからである。」⁵⁹⁾と述べる。宇井無愁は、「小磯画伯を誘つた竹中氏もじつは芝居には縁のない方で」、「そのかわりどんな役をふられてもいやな顔もしなければ驚きもしない。切られ与三 OK、（中略）知らないから泰然自若とひきうける。切られ与三などはだまつてじつとしていればこれほど立派な与三は当今のカブキ俳優にもい

55) 6に同じ

56) 辻部政太郎「巧まざる喜劇初日評」（『夕刊新大阪』1951年5月4日）

57) 6に同じ

58) 同上

59) 同上

ないと寿海先生極めつき」⁶⁰⁾ などと言っている。宇野浩二は、さらに詳しく竹中郁の演技について以下のように説明している。

竹中の与三郎は、まづ、押し出しが立派である、といふ事は、衆目と衆評が一致するところである。本職の俳優たちも、あれだけの押し出しの立派な俳優は東西の歌舞伎役者の中にもない、といったさうである。つまり、竹中は、与三郎の押し出しに於いては、一等俳優である、といふ事になるのである。それが、惜しいことに、竹中のセリフにはメリハリが乏しいのである。しかし、私は、竹中が、あの有名な「…所は上総の木更津で……」といふ文句のあるセリフを述べる時、あるところは、本職の役者どぼりの江戸時代の無頼漢の調子になったり、突然、現代の不良青年のやうな口調になったり、するところに、なんともいへぬ愛敬と面白味を感じたのである。見物の人たちもたいていさういふところで拍手喝采した。二日目の日であつたか、私のとなりの席にゐた寿海も、さういふところで、いかにも面白さうに、拍手した。⁶¹⁾

一方、古屋新の蝙蝠安については、宇野は「北海道の旅行ちゆうにも、自分の家にゐる時でも、思ひ立つと、時間などかまはずに、レコオドをかけて、稽古をした、といふだけに、セリフもよく覚えてゐるし、調子もまづ申し分がなかつた。ところが蓄音機の機械のせゐか、レコオドが早くまはり過ぎたのか、セリフの云ひ方が早すぎた。それから、古家の人柄が善良すぎるために、お人よしの蝙蝠安になってしまった。」⁶²⁾ と辛口で批評した。そこで、宇野はその感想を熱心な指導者の寿美蔵に話した。すると寿美蔵はまったく同感したという。そこで、「初日の公演がをはつてから、その事を、古家に話した。すると、素直な古家は、私の考へをすつかり呑みこんだらしく、二日目の古家の蝙蝠安は、すこし憎らしくなり過ぎる程の出来ばえであつた。これは、やはり私のとなりの席で見てゐた寿海が、私とその事をいふと、お世辞でなく、『結構な出来でした、』といったのでもわかる。」⁶³⁾ と記している。

一流の画家は、たとえ素人の劇を演じてプロ意識があり、観客の意見をすぐに参考にして、演技を修正していく能力があるのだろう。

第三幕目は、菊池 寛作「恋愛病患者」である。配役は以下のとおりである。



源氏店の風景

大学教授		貞一妻	
佐々木貞一	長沖 一	さだ子	坂本 富江
長男 哲夫	宇井 無愁	長女敏子	初音 麗子

60) 45 に同じ

61) 6 に同じ

62) 同上

63) 同

医大助手

松村謙一 野尻 弘 次女久美子 船越かつ美

この作品は、次のような内容である。大学教授で頑固な父佐々木貞一が、次女久美子と山崎の恋愛を認めないため、とうとう久美子が山崎と家出して外泊する。挙動を怪しまれ、二人は警察に保護され、久美子は家に連れ戻された。山崎家は久美子との結婚を認めるが、佐々木家の長男哲夫や松村の説得にも関わらず、貞一は久美子と山崎の結婚をどうしても認めない。最後は、失望した久美子の鳴き声が大きくなっていく中で終幕する。宇野浩二は、第一回風流座公演三幕目の、この演劇を見て次のように述べる。

まづ、出し物として、失敗した。この戯曲は、菊池君の単純な物の考へ方が丸出しに出てゐるだけでも、菊池の戯曲の中でも、よくない方であるからである。それから、背景は、装置した人は凝つたつもりであらうが、よくない。あの背景は、本職の俳優になら向くかも（『かも』である）しれないけれど、こんどの俳優たちには不適當であつた。もつと写実的な背景であつたら、この幕に食堂に行く客が多かつた、といふやうな事が、あるひは、なかつたかもしれない。それから、俳優では、宇井の長男のまくしたてるやうな喋り方が、（宇井は一生懸命であつたかもしれないが、）全体のブチコワシになつた。野尻の医大の助手は、無難ではあるが、雄弁すぎた。⁶⁴⁾

宇野は、相当辛口の評価をしている。「巧まざる喜劇 初日評」でも「『恋愛病患者』は、各役甚だ神妙だが、少し出し物がキマジメすぎて損というところ」⁶⁵⁾と書かれていて、やはり、宇野の評価と同様、皆失敗したと感じていたのかもしれない。宇野は「恋愛病患者」の失敗を「今の一般の人には、（殊に、青年には、）父の頑固さ（頑固な考へ）が勝つ事になるのは、不満であらう。これは、さきに述べたやうに、ふるい時代のいはゆる『現



恋愛病患者

代劇』をえらんだ企画者の考へ違ひである。常識的な云ひ方であるが、菊池君が作ったこの現代劇は、（発表した時はこれでもよかったのであるが、）今は『現代劇』として殆んど通用しないからである」⁶⁶⁾と述べる。『恋愛病患者』は大正13年9月に改造社から発刊されている。このような古い戯曲では、昭和26年には、もはやテーマが合わないのも、失敗は俳優の問題ではなかったようだ。さらに、宇野は

64) 6に同じ

65) 56に同じ

66) 6に同じ

「ここでも、初音麗子だけが妙にうますぎたので却って不調和になつた。それから、この芝居では阪本嘉江がわりに成功してゐた。」と言う。

さて、最後に、第四幕目「鈴ヶ森＝題目塚の場」である。配役は以下のとおりである。

幡随院		飛脚	藤間	竹遊
長兵衛	中村	貞以		
白井権八	鍋井	克之	雲助	大勢

「鈴ヶ森」は、江戸時代の罪人の処刑場として有名なところであり、東京都品川区南大井2丁目あたりである。この演目では、侠客幡随院長兵衛と白井権八の出会いの場所が鈴ヶ森となっている。白井権八が卓越した剣使いで、因縁をつけた雲助ら十数人を切り捨てる。それを籠の中から見ていた幡随院長兵衛が、白井権八を呼びとめるという話である。白井権八は、美しい若者で、幡随院長兵衛は、貫禄があり風格がある。すでにお尋ね者になっていた白井権八を幡随院長兵衛が江戸で匿う約束をするという話である。宇野浩二は「鈴ヶ森」の観劇をし、次のように述べる。



鈴ヶ森

この『鈴ヶ森』でも、鍋井は、主役の白井権八になつてゐる。この芝居で、鍋井が、一ばん骨のをれるのは、雲助を相手にする立ち廻りであらう。六十の半ばに近い鍋井が、十八九歳の若衆になりきつてゐるのは、愉快といはうか、何といはうか、さて、何といひやうもない。ところで、『玄治店』の与三郎が江戸時代の不良少年とすれば、この『鈴ヶ森』の権八は、やはり、江戸時代の侍の不良青年であらう。さうして、両方とも、いはゆる色男である。⁶⁷⁾

鍋井は、今回一人で、お富と権八という色気のある役を演じたのであった。続けて宇野は以下のように言う。

さて、『鈴ヶ森』は、いふまでもなく、なにからななまで、型の芝居である。あるき方も、問答の仕方、立ち廻りも、(つまり、刀の抜き方も、人の斬り方も、) ことごとく、型である。さうして、権八の相手になる雲助どもの斬られ方も倒れ方も殺され方も、みな、型である。かういふ芝居は本職の俳優でも一等俳優がやるものと、たいてい、きまつてゐる。主役の権八は、二枚目ではあるが、色男役であり、その相手の長兵衛は立役であるから、まづ、座頭役の演じるものである。それはさておき、この型のために、鍋井は、雲助との立ち廻りの稽古を、自分の家でする時は、自分より背

67) 6に同じ

の高い、一人娘の滯子を、雲助に見たてて、何度も、何度も、稽古をした。⁶⁸⁾

鍋井克之は、大変稽古に熱心だったようだ。また、権八の相手になる、幡隋院長兵衛の役をする、中村貞以も、「自宅で稽古をする時は、これも、一人娘の青子を、権八になぞらへて、心ゆくまで、稽古をした。」⁶⁹⁾という。『風流座』の劇団員は、みんな文士劇を成功させようと精一杯の努力を続けていた。宇野は、褒めながらも、鍋井の権八は「型ばかりに気をつけすぎてゐた」ので、「力がはひらず、中村の長兵衛は、顔の色が白すぎ、肝心のところの動作をはぶいたりして、重々しいところがなかつた。」⁷⁰⁾とも述べる。「この芝居（『鈴ヶ森』）は、一般の見物には受けたやうではあるが、ちよつと工合のわるいやうなものであつた。」⁷¹⁾と記している。

宇野の評価は厳しいが、「最後の『鈴ヶ森』では中村貞以（長兵衛）鍋井克之（権八）の諸氏が、それぞれ一ヶ月の精進？空しからず、下手でもともと、うまければうまいでヤニ下れるという結構な演技にハリ切つて、観客席からの拍手もしきり」⁷²⁾とあることから、上手すぎないところが、ご愛敬で観客にはかなりうけたようである。なお、「BKでは『鈴ヶ森』を中心に録音、五日の三時から三時半までのラジオコメディの時間に再生放送することになつている」⁷³⁾と書かれているので、「風流座」第一回公演の「鈴ヶ森」は、ラジオ放送もされたようである。

終わりに

本稿では、大阪で立ち上げた文士劇「風流座」の第一回公演の様子を、準備会から内容まで、詳しくとりあげてきた。辻部政太郎は、「巧まざる喜劇 初日評」で、「第一回戦の今回では、総じて画壇勢や文壇勢を押し気味の態、楽しい笑いが、広く大衆的であり得るような世の中でありたい」⁷⁴⁾と述べ、田村孝之介氏は、「みな楽しそう」で、「出演者がみんな楽しそうにやつてるのを見ると、出てみたくなりましたよ、芝居はよく見ている方だし、呼吸なんかものみ込んでるつもりだが、イザとなればやつぱり勇気が出ないでしょうね」⁷⁵⁾と記している。熱心に稽古をして準備をしても、しょせん画家や文学者は素人で、失敗もするが、それがまた、楽しい笑いを惹起し、演じるものも観客も和やかにする。文士劇の中には、大衆の好む「笑い」があるのだろう。「風流座」は1958年の第六回公演まで続くのだが、とりあえず第一回公演は、成功裏に終わったと考えられる。宇野浩二も「鎌倉座よりマジ」と題して、

「だんまり」はマズサの愛嬌だね 小磯氏の奴がオドオドして一番いい、一番まずいからね、みんな上つちやつて“上つた人気”みたいなものがあるよ、お富（鍋井）は先代梅幸にちよつと似て

68) 6に同じ

69) 同

70) 同

71) 同

72) 無署名「三日俳優 お目見得 風流座旗挙げまず色奴（小磯氏）が催笑弾！」（『夕刊新大阪』1951年5月4日）

73) 同上

74) 56に同じ

75) 田村孝之介「みな楽しそう」（『夕刊新大阪』1951年5月4日）

る、鍋井はイキ好きだからイキな女になれたんだな、扮装はあれだけ出来ればいい方、ものをいわないともつといいんだけど、与三郎（竹中郁）はさしづめ、先代羽左、あのくらいならいい方だ、藤八（初音）はやつぱり玄人だけに何処か違つて、板についている、鎌倉座よりましだね、あそこじゃ歌舞伎はとても出来ないからね⁷⁶⁾

と述べ、鍋井と旧知の友人だからかもしれないが、「鎌倉座」よりも「風流座」第一回公演は成功したと述べている。関東の「鎌倉座」よりも関西の「風流座」の方が面白く感じるのは、やはり、関西の方が笑いのツボがあるからだろうか。1951年5月5日付の『夕刊新大阪』の無署名「『風流座』めでたく打上げ“江戸で会いや賞”に中村画伯ニッコリ」という記事には、

関西在住の画家と作家による「風流座」第一回公演（本社主催・三越劇場）は「芸術のカーニバル」として世間の注目を浴びたが、きょう四日、盛況裏に三日間興行の幕を閉じた、ドーランや扮装に身をやつしてもどこかにそれぞれ画家作家の性格をチラつかせて、声援と拍手と爆笑が場内に立ちこめる とくにきのう三日は祭日とあつて大入札止めの盛況で、補助席まで持ち出すさわぎ、いつもは見物される側の坂東寿三郎、中村成太郎、中村富十郎、中村芳子さんらが大笑して来場、見る方にまわつたが、寿三郎氏は「いつの間にこんなに稽古なさつたのかと本職のこちらが恐縮してしまいます、とくにあまりうまくやるより“だんまり”のようにどこか外れてるところが愛嬌たっぷりでもいいですね」と語っていた

とある。なお、1951年5月5日の『夕刊新大阪』によると、閉幕後打上げ懇談会を三越食堂で開き、夕刊新大阪社から鍋井克之氏に「芸術院第三部賞」中村貞以氏に「江戸で会いや賞」小磯良平氏に「肩の荷が下りたで賞」竹中郁氏に「病みつきで賞」そのほか奇抜な演技賞がそれぞれ出演者に贈られた。さらに「この画期的な試みで上々の成績に味をしめたお歴々がさてこの次にはどんな趣向を思いつくやら、きょう第一回公演が終つたばかりなのに東京の文士劇『鎌倉座』との共同公演が早くも噂されている」⁷⁷⁾ともある。いずれの記事を見ても、第一回「風流座」公演が、観客に大人気だったことは間違いないであろう。

山口廣一は、「風流座」第一回のプログラム「ごあいさつ」で、「さんさんと降りそぐ太陽のもとで、大らかに仮面劇を楽しんだ古代アテナイ人の心を心としたいことなのです。といふことは、結局、みんなて明るく朗らかに遊ぶことに他なりません。正しい意味での『遊び』は生活の彩色です。生活の彩色はまた生活文化の正しい根源であるべきです。」と、風流座の公演を、古代ギリシャ演劇を培った遊びの精神と同じ意味で楽しむべきであると記している。さらに、「チャールズ・ラムの随筆のなかに” I love a fool ”といふ文句が、抜け目のない現実主義の賢さよりも、抜けたとこだらけの阿呆になりたい気持。馬鹿を愛するラムの精神を『風流座』の精神としたかつたのである。すなはち『風流座』を称して

76) 宇野浩二「鎌倉座よりマシ」（『夕刊新大阪』1951年5月4日）

77) 無署名「『風流座』めでたく打上げ“江戸で会いや賞”に中村画伯ニッコリ」（『夕刊新大阪』1951年5月5日）

愛愚歌舞伎(?)と呼ぶ所以でもある」⁷⁸⁾とも言う。リラックスして阿呆になることにこそ人間の求める本質であり、馬鹿げた遊びには人間性があふれ出ているものなのである。文士劇「風流座」が観客にうけるのも、そして、現在もまた、文士劇が続いていて、観客がそれを求めるのも、人間には遊び、そして、完璧性を求めない馬鹿らしさが必要なかもしれない。

本論であつかう資料は、鍋井克之ご令嬢、木村滯子様より許可を得て紹介する貴重な資料や写真を用いた。厚く御礼申し上げます。

78) 5に同じ

アメリカ大学図書館における日本関連蔵書に関する報告

—ハーバード大学とメリーランド大学を中心に—

マイケル・クローニン

はじめに

アメリカにおける州立大学及び私立大学の図書館には、東アジアに関する貴重な蔵書を所有しているところはいくつかある。これらの大学図書館には、日本語の文献及び日本に関する英語の文献が多く所蔵されている。代表的なところでは、マサチューセッツ州ケンブリッジ市のハーバード大学、ニューヨーク市のコロンビア大学、ミシガン州アナーバー市のミシガン大学、カリフォルニア大学ロサンゼルス校が挙げられる。これら以外にも、ワシントン州シアトル市のワシントン大学、カリフォルニア大学サンディエゴ校、イリノイ州のシカゴ大学、ニュージャージー州のプリンストン大学などは、注目に値する蔵書を所有している。

大学図書館の蔵書は、様々な歴史的・経済的要因に影響されており、日本語の蔵書も例外ではない。例えば、日本が世界的な経済大国へ成長を遂げた1970年代から80年代にかけては、アメリカの大学において日本をより深く理解しようという気運が高まり、日本研究のプログラムが新設・拡大されたり、日本関連の文献の充実が図られたりした。しかし、90年代以降日本経済が下火になると、アメリカの大学における日本研究はかつての勢いを失い、日本研究プログラムの縮小・閉鎖、日本関連の研究資金の減額も起こっている。概して、研究を重視する大規模校（ハーバードなどの私立大学、及びメリーランド大学やミシガン大学などの、州立大学の中でも旗艦校として位置づけられているところ）は、現在でも潤沢な資金で日本関連の蔵書の拡充が図られているが、小規模な私立大学や旗艦校以外の州立大学では、日本研究に充てられる資金は非常に限られている。これらの大学図書館では、日本関連の蔵書があったとしても、数は少なく、在職教員の専門分野にかたよっている場合が多い。

もちろん、研究系大規模校の図書館といえども、日本関連の文献が包括的に所蔵されているわけではなく、蔵書カタログを見れば、ある一定の傾向が認められる。たとえば、文学に関して見てみれば、アメリカにおいてはどのような作家が重視され、どのような作家が重視されないのかが分かり、これは日本における評価と必ずしも一致しない。近松門左衛門は、言うまでもなく、アメリカの大学の図書館でも十分に評価されている。たとえば、前述の8つの大学図書館はすべて、1993年から95年にかけて岩波から出版された『近松浄瑠璃集』を所蔵している。これらの大学図書館では、以前の版を持ちながら最新版も取得している場合が多い。しかし、日本では重要視されながらアメリカではされない作家も存在する。1970年に講談社から出版された『織田作之助全集』は、前述の8つの大学図書館のうち所有しているのは、4校（ハーバード大、コロンビア大、ミシガン大、カリフォルニア大・サンディエゴ校）の

みであり、これら4校のうち開架で閲覧可能なのはハーバードのみである（他の3校の場合、書庫保管されている）。大阪関連の文献でそれほど知名度の高くない『小出楯重随筆集』を所有しているのは、上記の8つの大学図書館のうち、3校（ハーバード大、コロンビア大、ワシントン大）のみである。比較して、『久保田万太郎全集』（東京：中央公論社、昭和42-43〔1967-1968〕）は、カリフォルニア大学ロサンゼルス校以外のすべてが所有している。久保田はもちろん東京について執筆した著名な作家である。以上のことから、アメリカの大学図書館の蔵書の傾向として言えるのは、東京関連の作家に関しては充実しているが、他都市関連の作家は軽視されているという点である。これは、アメリカの日本研究における東京中心主義という、より大きな問題を示唆しているかもしれない。

しかし、アメリカの大学図書館が日本から訪問する研究者にとって興味深い、貴重な資料を所有しているのは、疑いのない事実である。また、大阪文学・文化に関する資料も豊富である。これらの大学図書館では、日本では入手困難なものを発見できる可能性がある。また、アメリカ大学図書館は、日本の図書館と比較して、閲覧・複写・撮影などの規則が概してゆるやかであるため、貴重資料を直に手に取ってみることもできる。州立大学図書館は、基本的に誰でも利用が可能である。私立大学図書館の利用は、教職員・学生、及び客員研究員など利用者登録を行っているものに限られているが、蔵書カタログはインターネット上で検索可能であり、手続きを踏めば部外者でも閲覧が許されることもある。

ここでは、大阪文学・文化に関する貴重資料を所有する東海岸にある2つの大学図書館—ハーバード大学のハーバード燕京図書館とメリーランド大学カレッジパーク校のゴードン・W・プランゲ文庫—に焦点を当てて報告する。

ハーバード燕京図書館

1636年創立のハーバード大学は、米国における最古の高等教育機関であり、370億ドルの寄付金を誇る、世界で最も豊かな大学である。ハーバードにはライシャワー日本研究所があり、「日本に関する研究を援助し、関連する学術的活動や意見交換のための場を提供する」（研究所ホームページ）ことを目的としている。ハーバードは、中国研究のためのフェアバンク中国研究センター、及び韓国朝鮮研究のためのコリア研究所の本拠地でもある。また、東アジア関連の教員も多く、その分野は文学、歴史学から社会学、政治学など様々である。このことから、ハーバードは、米国における東アジア研究の一大拠点となっている。

ハーバードの燕京図書館は、1928年、ハーバード燕京研究所（当時はハーバードから独立した機関であった）の中国・日本図書館として設立された。当時、この図書館の蔵書を構成するコレクションには次のふたつがあった。ひとつは、中国出身の学者、戈鯤化によって寄贈されたコレクションである。戈鯤化は、1879年、中国との貿易に携わっていたボストンの人々によって中国語教育のために招へいされ、米国へ渡った。もうひとつは、東京帝国大学の教員であった二人の日本人、服部宇之吉と姉崎正が寄贈した中国学と仏教に関するコレクションである。彼らは1914年にハーバードで講演を行っており、それがコレクション寄贈のきっかけになった。燕京図書館が現在の名称となったのは、1965年であり、それから数十年をかけて百万点の蔵書を所蔵するにいたった。今日では、「欧米における東アジア研究のための最大規模の大学図書館」（ハーバードのホームページ）であり、日本語・中国語だけではなく、朝鮮

語、ベトナム語、チベット語、モンゴル語、そして満州語の蔵書も所蔵している。

日本語のコレクションには、古書の愛好家、及び大阪文学・文化の研究者にとっては興味深い近世の出版物が多く含まれている。この中でも、大阪出身の寺島良安による『倭漢三才図会』は特筆すべきで、図書館の蔵書カタログでは、正徳5年（1715年）——この膨大な書物の出版が始まった2年後——の出版とされている。105巻にも及ぶこの百科事典は、明時代の王圻による『三才図会』をもとにしている。『三才図会』では、世界各地の人物、地理、動植物、習慣、生活などに関して詳細な記述がなされており、寺島良安はこれに触発されて、和漢の様々な事象を絵入りで説明する『和漢三才図会』を仕上げた。寺島の扱った事象には、空想上のものも多数含まれており、当時の知識人の世界観を知る上で貴重な資料となっている。

ハーバード燕京図書館において利用者登録を行っている利用者は、『和漢三才図会』を希少本コレクションから取り寄せ、直に閲覧することが可能である。取り寄せは非常に簡潔で、わずか1時間ほどで到着する。希少本の閲覧は、図書館3階の閲覧室でのみ可能である。筆記用具の持ち込みは禁止されているが、コンピュータ及びカメラの持ち込みは自由である。私が閲覧した巻は、経年劣化が当然認められるものの、保存状態は極めて良好で、文字・図ともに鮮明、装丁もしっかりしていた。蔵書カタログによると、105巻のうち紛失しているのは1巻のみである。『和漢三才図会』は様々な形で再販されているため、その内容を見聞きすることは決して珍しくはないかもしれないが、このように原本を手にとって閲覧するというのは特別な体験である。

大阪文学との関連で言えば、ハーバード燕京図書館は、大阪で岡田三郎右衛門によって出版された井原西鶴著『好色一代女』第6巻も所蔵しており、出版年は貞享3年（1686年）となっている。

燕京図書館は、浄瑠璃に関する出版物も多く所蔵しており、これらも歴史的価値の高いものである。インターネットの蔵書カタログにおいて「浄瑠璃」で検索をかけると、221件の資料が該当し、この内、161件は開架、残りは閉架に所蔵されている（閉架の場合、資料要求の手続きをして到着までに数日かかる）。これら浄瑠璃関連の資料の中で最も興味深いのは、18世紀後半、大阪の出版業界で活躍した紙屋與右衛門による『大物船矢倉吉野花矢倉義経千本櫻』である。出版年は明示されていないが、紙屋與右衛門によって出版されていることから、18世紀の出版と見られる。表紙の保存状態はよくないが、内部のページは、汚れや擦れなどの一般的な経年劣化は認められるものの、読むのに全く問題はない。最後のページには、本書が1965年2月23日「Nakao Shosendō」より購入された旨が鉛筆書きにより記されている。

明治24年、大阪で出版された『浄瑠璃圖繪』（全2巻）も興味深い資料のひとつである。本書には、葛飾北斎による三色（黒、青、赤）木版画の複製が収録されている。これらの木版画は、浄瑠璃作品における有名な場面を描いたもので、見開きのもう一方のページにはそれぞれの場面に対応する文章が引用されている。これらの場面の多くは、『女舞剣紅楓』、『妹背山婦女庭訓』、『双蝶々曲輪日記』など、大阪で初演された浄瑠璃作品からのものである。また、本図書館は、上田萬年による『浄瑠璃文句評註 にはみやけ』（東京：有朋堂、明治37年）も所蔵している。ここで述べたこれらの浄瑠璃作品はすべて希少本コレクションの一部として保存されている。（注：ハーバードに加えてコロンビア大学も浄瑠璃に関する豊富な蔵書を誇る。コロンビアの図書館は、バーバラ・カーティス・アダチ文楽コレクションを所蔵している。）

これらの古い蔵書に加えて、ハーバード燕京図書館は、大阪近代文学史における代表的な作品も所蔵している。この中でも、非常に珍しいのは、小野十三郎著の詩集『大阪』（東京：赤塚書房，昭和14〔1939〕）の初版本である。1903年大阪に生まれた小野は、東京の大学へ進学し、そこでアナキズム詩運動に傾倒、1923年創刊の詩誌『赤と黒』に精力的に寄稿した。1933年には帰阪し、『大阪』を出版している。この初版本は現在では非常に貴重であり、日本国内でも所蔵しているのは国会図書館及び早稲田大学程度である。大阪近代文学との関連では、ハーバード燕京図書館は織田作之助の『西鶴新論』（大阪，修文館，昭和17年〔1942〕）も所蔵している。

メリーランド大学プランゲ文庫

ハーバードの燕京図書館に加えて、メリーランド大学のゴードン・W・プランゲ文庫も、アメリカ東海岸における日本研究の重要な拠点である。プランゲ文庫は、「世界で最も包括的な占領期日本（1945～1949年）の印刷物のアーカイヴ」（プランゲ文庫ホームページ）であり、この時期占領軍によって検閲の対象となった出版物を所蔵している。ゴードン・W・プランゲは、アイオワ大学によって博士の学位を授与され、1937年から歴史学部の教員としてメリーランド大学に勤務していた。1942年、大学を休職し海軍に入隊、1945年に占領軍の一員として来日した。その直後に除隊したが、1951年まで文民として日本に留まってダグラス・マッカーサーの下で働いた。プランゲ文庫のホームページによると、「1949年、連合軍による日本のメディアの検閲が解かれ、民間検閲支隊が廃止されたとき、プランゲ教授は、民間検閲支隊の資料の歴史的意義を理解し、メリーランド大学への配送を手配した」。

プランゲ文庫は、1945年から49年までの期間に出版された様々な資料を所蔵しており、これには占領期の大阪文化に関する資料も含まれている。たとえば、織田作之助の小説『それでも私は行く』と『土曜夫人』（ともに昭和21年）や短編集『妖婦』（昭和22年）、または評論『可能性の文学』（昭和21年）などの初版、あるいは比較的早期の版があり、現物を手にとって閲覧することができる。織田作の『文楽の人』という論文は、インターネットでも初版が見られる。宇野浩二も大阪と関連の深い作家であり、宇野の回想録『わが文学遍歴』（白鯨書房、昭和24年）もプランゲ文庫に所蔵されている。

民間検閲支隊が出版物を無差別的に検閲の対象としたため、プランゲ文庫では新聞や大衆雑誌から、子ども向けの本、教科書、パンフレットや冊子に至るまで所蔵されている。たとえば、文楽と浄瑠璃に関していえば、プランゲ文庫では、一般的な図書館が所蔵しているような学術的・文学的な資料に加えて、『写真集：文楽』（1947年）や『大阪文楽座人形浄瑠璃芝居』と題された小冊子など、他の図書館では目にすることのない珍しい資料も閲覧できる。

民間検閲支隊が収集した資料は膨大な数にのぼり、これらの資料の整理は現在も進行中である。したがって、インターネットの蔵書カタログに含まれていない資料も多数存在する。たとえば、武田麟太郎作品の初版本も、インターネットの検索では出てこない資料のひとつである。プランゲ文庫は、手続きを踏み予約をすれば誰でも利用可能であるので、直に出向いてこのような貴重資料を探索することは、研究者にとって非常に意義深い体験となるかもしれない。

著者プロフィール

笹川 慶子（ささがわ けいこ） 関西大学文学部教授 修士（芸術学）

専門は、映画史。主な編著書に、『明治・大正 大阪映画文化の誕生』（2012年、大阪都市遺産研究センター）、『織田作之助と大阪』『大阪の小説家と映画』（2013年、同）、『大阪に東洋1の映画撮影所があった頃』（同、ブレンセンター）、『東洋汽船と映画』（2016年、関西大学出版部）、共訳『フィルム・アート——映画芸術入門』（2007年、名古屋大学出版）などがある。

日高 水穂（ひだか みずほ） 関西大学文学部教授 博士（文学）

専門は、方言学・社会言語学。主な編著書に、『秋田のことば』（2000年、無明舎出版）『やさしい日本語のしくみ』（2003年、くろしお出版）『シリーズ方言学2 方言の文法』（2006年、岩波書店）『授与動詞の対照方言学的研究』（2007年、ひつじ書房）『秋田県民は本当に〈ええふりこぎ〉か？』（2011年、無明舎出版）『方言学入門』（2013年、三省堂）などがある。

森 勇太（もり ゆうた） 関西大学文学部准教授 博士（文学）

専門は、日本語文法史・歴史語用論。主な編著書に『発話行為から見た日本語授受表現の歴史的研究』（2016年、ひつじ書房）、『ワークブック日本語の歴史』（2016年、くろしお出版）がある。

増田 周子（ますだ ちかこ） 関西大学文学部教授 博士（文学）

専門は、日本近現代文学。主な編著書に、『宇野浩二文学の書誌的研究』『宇野浩二書簡集』（2000年、和泉書院）『大阪文藝総覧』（2013年、同）『織田作之助と大阪』（2013年、関西大学大阪都市遺産センター）『大阪の小説家と映画』（2013年、同）『戦争の記録と表象——日本・アジア・ヨーロッパ』（2013年、関西大学出版部）などがある。

Michael Cronin（マイケル・クロニン） ウィリアム・アンド・メアリー大学 准教授 博士（日本文学）

専門は、日本近現代文学。著書に、『オオサカ・モダン』Osaka Modern（2017年、Harvard East Asian）、翻訳に谷崎純一郎『台所太平記』The Maids（2017年、New Directions）、学術論文に「織田作之助『わが町』の大阪とフィリピン」City, Empire and Flow（2013年、Japan Forum）などがある。

近代大阪文化の多角的研究
—— 文学・言語・映画・国際事情 ——

発行日 2017年3月31日
発行者 関西大学 なにわ大阪研究センター
〒564-8680 大阪府吹田市山手町3-3-35
TEL: 06-6368-1329
FAX: 06-6368-0092
印刷所 株式会社 遊文舎

ISBN 978-4-946421-55-6 C3070 落丁・乱丁はお取替えいたします。