

明治期半ばから大正期初めにおける浪花節芝居（節劇）の展開 ——都市部の興行と上演形態の変化をめぐって——

藺田 郁

本論文の目的は、浪花節の語りに合わせて役者が演じる芝居、浪花節芝居（節劇）の興行の移り変わりを、都市部の興行記録の推移を元に捉えながら、そのなかで生じた上演形式の変化にも注目しつつ示すことである。本論文ではまず初めに浪花節芝居の全体的な動向を把握するために、主に『近代歌舞伎年表』の大阪、京都、名古屋における興行回数の増減の推移を辿り、明治半ばから大正半ばまでの都市部の大まかな興行展開を捉える。続いて浪花節芝居の上演形態の変化に注目し、隆盛期に生じた語り手と役者の分業による上演形態を示したうえで、浪花節芝居の興行が、そうした上演形態の変化と、それらと関わり合う浪花節全体の動向、興行内容の変化のなかで後退していく状況を演者への評価を手がかりにして検討する。

キーワード：浪花節芝居、役者と語り（フシ）、興行形態、浪曲師

1 はじめに

明治期以降の近代日本において、人々の記憶と身体にもっとも馴染んだ芸能は何かと問われて、浪花節を思い浮かべることはさほど難しくはないだろう。しかし、その実際の姿に対して学術的な関心が向けられ始めたのは近年のことである。もちろん浪花節自体はこれまでも正岡容や芝清之などによって語り手である浪曲師を軸にして夥しい数の興行記録が貴重な資料として編まれ、稠密な歴史が著されてきている。しかしながら冒頭で述べたように、浪花節が人々の記憶と身体に馴染んだのならば、それは必ずしも語り手個々のものだけではなく、そこから放たれた声と旋律の形、すなわち語りのフシが引き延ばされ、分解、接合されることで、時間的、空間的に浪花節という存在を外の世界に繋げ、押し広げてきたとも考えられる。すなわち近年の関心は、浪曲師の活動による浪花節史も踏まえながら、それと関わりのある関連分野、隣接の芸能ジャンルにも注目し、従来目が向けられなかった領域から浪花節を問い直すことである（真鍋 2020）。こうした問いは従来捉えられてきた、浪曲師による「語り芸」の浪花節とは異なる（無論それだけでも相当な拡がりをもつ）が、浪花節への関心が従来の領域を越えて同時代の文化事象のなかで包括的に捉えられるのならば、近代の聴衆を巻き込んだフシの姿は、語り芸を越えた先まで検討されるべきと考えられる。

本稿ではそうした問題を具体的に検討するために浪花節芝居、すなわち節劇に目を向ける。節劇（浪花節芝居）は、浪花節の語りに合わせて役者が演じる芝居である。浪花節のフシを含む芸能である限り、浪花節の範疇とも思えるが、浪花節に関する著作・研究でも触れられることは極めて少ない。浪花節が大道の語り芸に端を発し、さらに寄席から劇場に拡張する形で拡がると、節劇もそうした浪花節の流行に伴って明治半ばごろに現れる。しかしその後浪花節がレコードやラジオという形でも届けられるようになると、芝居と結びついたフシは、語り芸としての浪花節のメインストリームから外れた位置におかれたため関心が向けられることも少なかった。これまで浪花節芝居の隆盛について触れることはあっても、それが具体的にどのように現れ、拡がっていったのか（そ

して衰退したのか)についてはほとんど検討されていない。だが浪花節芝居は浪花節の本流から離れていても、そのフシは語り芸という形に収まりきらないなかで流通しており、その拡がり、浪花節全体の拡がりを考えるうえで、決して看過できるものではない。そのため本論では、節劇がどの程度／どのように広がっていたのか、またどのように衰退していったのかについて、全体像をおおまかに示しつつ、さらにそのなかで見出せる浪花節芝居の上演形態の変化に伴う語り(フシ)の扱いに焦点を充てながら節劇の拡がりとともに、その内実についても検討していく。

以下では、節劇の出どころから拡がりへの流れを捉えるために、都市部での興行展開を対象として、その動向全体がわかる基本資料として『近代歌舞伎年表』の大阪、京都、名古屋における興行記録に目を向ける。ここで主に興行回数の増減の推移を辿り、浪花節芝居の名前が見え始める明治半ばからその名前が見えなくなる大正期終わりまでの、大都市部での浪花節芝居の大まかな興行の流れを捉えたい。その上でさらに、そのなかで生じた浪花節芝居の上演形態の変化にも注目する。フシと芝居の結びつきで誕生した浪花節芝居は、浪花節芝居が拡がっていく過程で生じた上演形態の変化、すなわち語り(フシ)と芝居の分化をもたらすが、それによって出来上がった役者と語り手の分業体制は、その後の興行展開にも少なからず影響を与えたと考えられる。本論では節劇興行での演者(とくに浪曲師)の評価を手がかりしながら、それと関連した浪花節全体の動きや、他の芝居ジャンルの興行との関連も含めて検討することで、都市部における浪花節芝居の隆盛から衰退までの具体的な動きを検討していく。以上の考察は限られた資料で検討を進めるものであり、冒頭で述べたような浪花節の拡がりを見渡しきれないわけではないが、これまで見過ごされてきた領域を浪花節芝居の中心を成す部分と絡めて出来る限り可視的に示す試みである。

2 浪花節芝居の出現

浪花節芝居の興行が都市部にあらわれるのはいつごろか。いうまでもなく、浪花節芝居は浪花節の盛衰とも関係しており、基本的にはその動向に呼応して現れるが、初めての登場は意外に早い。明治初めごろに浪花節の原型が現れ、その後急速に広まりを見せるのは浪花節が寄席への進出を拡大する明治20年初めから半ば頃とされるが、浪花節芝居もその流れに沿うようになってくる。厳密な時期を確定するのは難しいが、「近代歌舞伎年表」のなかでもっと早いのは、明治25年(1892)1月(1月21日)、名古屋での早川辰燕(1870-1928)による「浮かれ節身振り芝居」である。「浮かれ節」は浪花節の前名称である(国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2008)。

早川辰燕は名古屋出身で浪花節初期の大家として知られる人物である。この浮かれ節芝居がどのようなものであったかを想像することは難しいが、「身振り芝居」とあることから、浮かれ節になんらかの芝居に近い所作が加わった芝居形式であったと推察される。早川一座の浮かれ節芝居はその後名古屋のなかで数度あらわれ、興行はこの後明治30年代前半まで続けられている。明治27年(1894)と28年(1895)にも数度、さらに明治32年(1899)まで「浮かれ節芝居」の興行が記されている⁽¹⁾。しかし「近代歌舞伎年表名古屋篇」のなかでは、早川以外の名前で、「浮かれ節」芝居が現れることはない。また大阪や京都にも、同じ時期に浮かれ節芝居と思われる芝居が興行したという記録は記載されていない。もちろんそれだけで早川以外に「浮かれ節芝居」の興行が無かったことまで断定は出来ないが、この時期は興行自体が極めて少なかったと思われる。明治28年の記事には、早川一座の興行が「新発明浮かれフシ」と記載されており、それがこれまで見られなかった新種の出し物であることをうかがわせる⁽²⁾。

この次に「近代歌舞伎年表」のなかに「浮かれ節芝居」の名前が出てくるのは、しばらく経ってからで、明治30年代の半ばである。明治34年に大阪で「三府合併」の「うかれ節大芝居」の興行があり⁽³⁾、明治35年(1902)

に京都で尾上松鶴一座による「浮かれ節芝居」が行われた⁽⁴⁾。さらに翌年の明治36年(1903)には、小天狗勝丸一座の「浮かれ節芝居」の興行記録が複数回あらわれる⁽⁵⁾。また大阪でもわずかに1回だけであるが、明治座都家小円治による興行記録があり⁽⁶⁾、名古屋でも明治36年には、早川辰燕とは異なる一座(嵐玉七による大阪元祖うかれ節大芝居)が興行を行っている⁽⁷⁾。上記の浪花節芝居の記録はわずかな回数であるが、この時期は浪花節が寄席芸としての存在を確立し、その存在がより一層大きくなる頃であり、浪花節芝居もそれに比例して増えていると捉えられよう。このように浪花節自体が発展途上にあるなかで「浮れ節芝居」が現れていることは、芝居と語り(フシ)の結びつきは、浪花節隆盛期のなかでも比較的早い時期に生じたといえる。

3 浪花節芝居の隆盛期

「近代歌舞伎年表」によると、浪花節芝居の興行記録が急激に増えるのは明治38年(1905)以降である。それまで年に数回だった興行が、地域によって細かい時期や回数に違いはあるものの、京都では明治38年の15回となり、大阪では同じ明治38年こそ数回に留まるものの、翌年明治39年(1906)には10回を超えた興行記録が見出せる。一方、名古屋ではやや遅れて明治40年代に入ってから増え始める。これらの興行記録が急激に増えたのは、浪花節芝居の人気そのものというよりも、やはり浪花節自体の変化に付随したものと捉えられる。周知のとおり明治40年(1907)には桃中軒雲右衛門(1873-1916)が東京・本郷座での興行を成功させ、浪花節の名を一挙に知らしめるが、この時期の浪花節芝居の興行の増加はそうした機運の高まりを窺わせるものである。芝居の名称もこの時期から浮れ節芝居だけでなく、浪花節芝居という名称が見出せる。

明治40年代に入り興行回数はさらに増えていく。浪花節の人気は雲右衛門以外にも、関西ではほぼ同時期に吉田奈良丸(1879-1967)が登場し、さらに京山小円(1877-1928)も現れ、彼等の活躍と並行して浪花節芝居も隆盛期に突入していく。各地の興行をみると、興行の回数としてもっと多いのは、京都では、明治42年(1909)の29回をはじめ、大阪では京都に比べて全体の回数はやや少ないが、明治39年に14回ある。一方、名古屋ではやや遅れて明治43年(1910)からは一挙に増えて、明治43年は22回、翌年の44年(1911)は23回、45年(1912)21回と非常に多くの興行が行われている⁽⁸⁾。

こうした状況はより具体的な部分からも見て取れる。たとえば興行する座名に注目してみると、明治の38年～39年頃には回数は増えるものの、興行する座は、尾上団十郎、八幡家一家など数座であり多くない。京都では尾上団十郎一座と八幡家一座が主に興行を行っており、大阪では、尾上団蔵一座、八幡家一座、尾上団十郎一座と三つの座が入れ替わり興行している。それが明治40年以降になると、回数だけでなく、座の数も増えている(京都では明治42年10座、大阪では明治44年に7座が興行)。興行の場所については演者と同じように、興行が増えると座も増えるが(京都では明治42年に8つの芝居小屋で興行、大阪では明治43年6つの小屋で興行)、その一方で特定の場所で興行されるようになる。京都では岩神座や夷谷座、大阪では寿座で浪花節芝居の興行が多くみられ、浪花節芝居が一定の興行的地位を確保したことを窺わせる。一方で注目できるのは、いくつかの興行では、大阪の角座、京都の南座のような、名の知れた芝居小屋でも興行があったことであろう。このことも、浪花節芝居が当時いかに隆盛していたかを示す端的な例である⁽⁸⁾。演目についていえば、興行記録に対して演目が記載されていることは総じて少ないが、掲載されているものを見る限り、目につくものは寄席でも馴染みのある『水戸黄門』『野狐三次』や、歌舞伎などの旧劇に由来する『関取千両幟』、『太閤記』、『俊徳丸』などもある。その一方、明治末の浪花節の隆盛以降は、従来からの演目とともに(雲右衛門、奈良丸らが得意とした)義士伝の演目が増えていることが多い。

なお、時系列での興行回数の推移については上記で述べた通りであるが、大阪・京都・名古屋の各地域の興行

回数は同年度でもかなり差がある。この三都市のなかでは名古屋が最も多く掲載されているが、この回数の違いは資料の情報量の寡少に基づくため、特に大阪、京都の興行全体の正確な回数については留意する必要がある⁽¹⁰⁾。たとえば時代がかなり下って大正10年(1921)頃には、余暇や民衆娯楽の研究で知られる社会学者の権田保之助が、調査で訪れた大阪で節劇の興行について「大阪で又、人気のあるものとは申しますと、『節劇』と称するものです」と述べており、「観客は何時も満員で頗る緊張して、手に汗を握る風で見て居ます」と盛況の様子を記している。(権田 1921: 306-307)。またほぼ同年であるが、大林宗嗣『民衆娯楽の實際研究』にもわずかながら大阪での浪花節芝居の興行記録が記されている⁽¹¹⁾。

後述するが、「近代歌舞伎年表 大阪篇」では、すでに大正初めころには年間の興行数は多くてもわずか3回にとどまっているが、こうしたから考えると、大阪では大正期に入ってしばらくの間「近代歌舞伎年表」を上回る興行がそれなりに行われていたと考えて良いだろう。いずれにせよ、全体の興行の推移をみると、明治期末から大正初めにおいて興行がそれ以前と比べて10回あるいは多くて20回を超える記録が現れており、一つの隆盛期を迎えたと捉えることができる。

4 隆盛期における上演形式の変化とそれに関わる評価

4-1 演者と語り手の分化

上記で見てきたように、浪花節芝居の興行は、浪花節の隆盛期に伴い一挙に増えたことは間違いない。一方でそうした増加する動きのなかで、浪花節芝居の上演形態に関する部分で注目すべき変化が生じている。

『新聞にみる浪花節変遷史 明治篇』によると明治40年8月20日付け都新聞の記事に「浪花節の大流行の影響はとうく芝居にまで切り込んできた(攻略)」(芝 1997: 210)とあり、浪花節芝居の登場を伝える記事が掲載されているが、注目したいのはその記事に載せられた芝居の様子である。その内容は「浪花節の芝居というだけ仕事草の間に時々登場人物そのものが浪花節で自分の述懐や事件の道行を語るのが(中略)」とあって、「時には掛合になって科白を節でやりとりするのが馬鹿げたやうで而も此の芝居の特色である」と伝えている。また別の日付の記事(都新聞明治40年8月17日付)には同芝居の配役が記されており、その役柄に合わせて出演者の名前が記されているが、そのほとんど全て浪曲師によって演じられていることがわかる(芝 同上 210)。すなわち、ここでの「浪花節芝居」は浪曲師たちが芝居の役者として演じて、なおかつ浪花節を語っている。

浪花節を「芝居化」するのであれば、一見このことは当然のことと思われる。ところが浪花節芝居はこの形式だけで行われていたのではなく、その後別の上演形態が現れる。「近代歌舞伎年表 大阪編」の明治43年11月には浪花政吉一座による浪花節芝居の興行記録(角座)があり、演目とともに浪花政吉による口上も掲載されている(国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1997: 237)。それによると「弊座は是迄の浪花節応用芝居の如く浪花節語りが其役に扮し語りながら芝居をするのではなく、芝居は真正の俳優にして旧劇の浄瑠璃の如く」とあり、さらに「従来の浪花節芝居とは其の趣をかえて貴覧に供し候」と記されている。つまり、浪曲師だけで演じていた浪花節芝居を、舞台は役者が演じて浪花節のフシ部分は浪曲師が担うというように、別々で上演する形で行われたことを示している。

ではなぜ別の形が出てきたのか。その理由は以下の記事から窺える。まず、明治35年3月の記事の浮れ節芝居には「出勤俳優が藝をしながら浮れ節を語るので、大味なものだそうだ」とある⁽¹²⁾。さらに先の都新聞明治40年の記事には「流石、高座の熟練だけに調子の通る事は他の素人芝居の比ではないが、顔のつくりやうの拙いのと羽二重が合わないのと、衣装のちやちなどは眼ざはりであった」とある⁽¹³⁾。前者はおそらく役者が浪花節を語った芝居、後者は浪曲師が役者を演じたものであるが、いずれにも共通するのは、フシと芝居を同時にこなすこと

のぎこちなさである。

先述したとおり「近代歌舞伎年表」において明治20年代半ばに現れた「浮れ節芝居」は早川辰燕の一座であった。興行時期から考えると、おそらくそれは辰燕自身が役者を演じて浪花節を「芝居化」したものであったと考えられよう。ただし、上記で触れた浪花政吉の興行での口上に留意するならば、辰燕の興行が芝居として満足出来るものであったかは少し疑問が残る。無論それは、逆に役者が浪花節を語る場合もそうであろう。いずれにせよ、そういう状況があるならば、それを解消する上演形態が出てくるのは十分に考えられる。要するに浪花節芝居を始めたのは浪曲師による「芝居化」であったが、それがあまりうまくいかず、結局後から生じた「浪花節入り」の芝居が登場し、浪曲師と役者が役割を分ける上演形式が広がったと捉えられる。浪花政吉の興行は、浪花節の隆盛した時期と重なっている状況にあったとはいえ、大阪の角座で行われている。政吉の浪曲師としての技量はさておき、おそらく浪花政吉と共演していた役者の演技もそれなりの評価を得ていたからこそ、この新たな形式での興行が実現したと考えられよう。

明治40年以降の浪花節芝居の一座の興行記録をみると、都家小円治、小天狗勝丸のような、当時活躍した浪曲師が座主を務める一座もいるが、一方で高島屋団十郎（尾上団十郎）、尾上梅朝一座のように、役者が名乗っている座も見いだせる。このような流れをみると、浪花節芝居は、浪花節から派生して芝居化したものであると同時に、浪花節の影響を受けて（取り入れて）新たに現れた芝居ジャンルとしても捉えることが出来る。表面上はいずれも浪花節と芝居の結びつきであるが、それぞれの上演形態は異なる部分も少なくない。もちろんどちらも浪花節のさらなる拡がりとしても理解することも可能であるが、ただこの拡がり、上記で述べたような語り手と役者の分化による上演形態の変化を伴っているならば、その動きは単に浪花節の拡がったという事態だけでなく、浪花節自体、そしてその語り手である浪曲師がどのように扱われたのかという問題を含むものであり、それは浪花節芝居とその周辺も含めたその後の展開にも関わってくる。そこで以下では、そのことを具体的に考えるために浪花節芝居に言及した興行記事（主に名古屋での興行）のうち、語り手と役者に対する評価のいくつかを手がかりに、浪花節芝居における浪花節およびその語り手の扱われ方についてみていく。

4-2 語り手と役者をめぐる浪花節芝居の評価

浪花節芝居への評価でまず気が付くのは、浪曲師への評価とともに役者の評価もしっかりとされていることである。たとえば「次で演劇『野狐三次』は各優大車輪、出語りの浪花節と意気しつくり投合して頗る面白く、宛がら活ける講談本を読むが如しと」（岡本鶴夫一座）⁽¹⁴⁾とあるように、多くの評価は役者と浪曲師それぞれについて言及される。ただし、そのなかで良い評価を受けているのは浪曲師としてある程度知られた人物であることが多い。たとえば、名古屋を拠点に活動した都家小円治（1871-1945）が浪曲師を務めた興行では、「本太夫都家小円治の浪花節にて、満場の大喝采を博せり」⁽¹⁵⁾、あるいは「小円治独特の美声を以て出演し、登場俳優大車輪にて演ずる由」とあって、浪曲を務めるのがご当地の名古屋では知られた都家小円治であることでこの興行が注目され、評価されていることが窺える⁽¹⁶⁾。同じような見方でたびたび取り上げられているのは明治末から興行に現れ始めた桃中軒太郎一座である。この一座の座主は当時まだ10代前半の少年浪曲師であった桃中軒桃太郎である。この一座の興行は桃太郎の浪花節がしばしば新聞にもとり上げられ、非常に好評を博した一座であった。「桃太郎が立読を毎日一席宛口演するが、さすがに来客も舌を巻き喝采を受けつつあり」とあり、評判の良さが見て取れる⁽¹⁷⁾。ここで役者が良い評価を受けていないわけではないが、その評価はどちらかといえば桃太郎の語りに向けられている。

もちろんこのようなものばかりではない。たとえば、浪花節芝居の登場当初から活動している高島団十郎一座では、「高島家団十郎、尾上松鶴、浅尾幸朝、関西の人気者沢村紀久治を差加え開場する由」とあって、その評価が役者中心となることもある⁽¹⁸⁾。ただ浪花節芝居自体の興行は役者名での一座が多いものの、それに対して役者

だけ評価はそれほど多いわけではない。尤も、これは芝居（や役者）の立場からみれば当然の事かもしれない。芝居興行は「浪花節芝居」だけがいつも人気なわけではない。新派や歌舞伎など他にも多くのジャンルの興行があり、それぞれの役者がいて、芝居として面白いものを取り上げられる。したがって、「今回は太夫女桃中軒を招き」とあるように、いつもとは少し異なる（注目に値するような）内容が加えられる場合に比較的、浪花節芝居の記事が扱われていたとも考えられよう。

一方、桃太郎一座や高島団十郎一座とも少し異なる形で評価されていたのは桃中軒誠と呼ばれる浪曲師のいる一座である。掲載の記事によると、桃中軒一座の浪花節劇は「一座立役・子役悉く備はり、科（しぐさ）は芝居、白（せりふ）は浪花節にて語るという珍なものにて、頗る目先変わり居れば開場の上は定めて意外の大喝采を博すべく」とある⁽¹⁹⁾。また一座には太夫専門の桃中軒いろはがおり、その他に子役の稲之助の好演も加わりと記されている。太夫専門がいるため、役者と分業しているようにも思えるが、この記事を読む限り、稲之助は、「一座は特有の節を間に入る、が特異で、（中略）桃中はそれで芝居を演ずる事ゆえ、浪花節の定連には大受け」とあり、誠は語りながら芝居を演じている様子も窺える⁽²⁰⁾。その理由は彼の経歴にあるようで、桃中軒誠は、もともと浪曲師だったわけではなく、新派の役者として活動を開始しており、その後桃中軒雲衛門に入門していたようである。したがって演じながら語ることも可能であったということであろう。いずれにせよ、記事はそのことがこの一座の興行が非常にうまくいっている要因であると記している。

以上のものは、浪花節芝居への公演評のごく一部であるが、評価の仕方については、ここで挙げたような内容がほとんどで、おおまかにいえば、語り手や役者に対する評価としては二つの捉え方が見出せる。一つは桃中軒桃太郎の一座でみられたように、役者とフシそれぞれに対して評価する場合であり（都家小円治一座、高島団十郎一座）、もう一つは桃中軒誠一座で観られたように、その結びつきそのものに対する評価である（桃中軒誠一座、岡本鶴夫一座）。ただし、後者の場合は、誠一座は浪曲師が役者を兼ねていることへの評価であるのに対して、岡本鶴夫一座の場合は、役者と浪曲師それぞれ別々の役割がうまく結びついたことへの評価であるので、やや評価の仕方は異なる。

こうした浪花節芝居への評価の違いは、言うまでもなく、芝居と浪花節との結びつきによって生じたものである。また評価の見方がそれぞれ異なっているのは、浪花節芝居の全体からみれば、（多様な上演形式を備えた）浪花節芝居の拡がりや端的に示しているともいえる。ただし、それぞれの評価が占める割合についていえば、役者と浪曲師とに分かれているものがやはり多い。これは浪花節芝居が隆盛期以降に役者が一座を率いる形での興行が増え、役者と浪曲師を分けて上演する浪花節芝居の形式が主流となっていくことを示している。そしてさらに留意したいのはそのなかでも浪曲師への評価が多くを占めることであろう。つまり役者と語り手が分業した後であっても、節劇はあくまで「浪花節を土台にした」芝居と見做されていたことがここから窺える。たとえば先に述べた少年浪曲師であった桃太郎が現れた一座の評価をみると、当時の記事には桃太郎が「水戸黄門の翁を演じていた」と記されており、役者も演じたことが窺えるが、そこではもっぱら語りの評価だけが取り上げられ、浪花節芝居の役者と語り（ふし）の結びつきに対する評価は見られない⁽²¹⁾。翁を演じる少年浪曲師の芝居で、質の高いものが披露されていたかどうかという素朴な疑問が残るが、それへの評価は見られない。芝居と語りの結びつきへの直接的な評価についていえば、先に示した桃中軒誠のような高評価は他にはほとんど見られない⁽²²⁾。これは彼の経歴が特殊だったこともあり、誰でも実現できるわけではなかったため、こうした上演形態自体が少なかったといえる。芝居と結びつきの評価はなくなるわけではないものの、代わりに見出せるのは、岡本鶴夫一座のように、役者と浪曲師が別々である場合で、別々である演者がうまくかみ合っていることを評価しているものである。ただ、浪曲師（あるいは役者）への言及がないと、その結びつき自体を少し特異なものとして見做すようなものもあって、⁽²³⁾ そうした評価も次第に「変わり者」「変態」といった内容が目立つようになり、大正期に入ると浪花節芝居自体の評価を下げるものも少なくなかった⁽²⁴⁾。

5 都市部の浪花節芝居後退とその背景

ではここで再び浪花節芝居の全体の動きに戻って隆盛期以降を確認しておこう。浪花節隆盛とともに明治三十年代末から始まった浪花節芝居の盛んな興行は明治末まで続き、大正期に入ってもある程度引き継がれていく。「歌舞伎年表」を見ると、京都では、大正元年（1912）から、3年、4年、5年と10回前後の興行が行われ、その後大正10年近くまで恒常的な興行を確認できる。しかし大阪ではすでに大正の初めごろから浪花節芝居の興行は見えない。もちろん、こうした変化が、浪花節芝居の実際の状況を全て反映しているわけではないことは、先ほど大阪での状況で述べたとおりである。また京都でも大正10年あたりを過ぎると、大きな劇場での浪花節芝居の名前がみられなくなる。一方、ここでも少し異なるのは名古屋の状況である。名古屋は「近代歌舞伎年表」においても活発な興行が大正期に入っても衰えることなく続いている。その状況がようやく変わるのが昭和期に入ってからである。しかしこうした地域の差異を踏まえても、全体的な流れとしては、都市部での浪花節の興行記録としては減っていくといえる。たとえば京都では、依然として興行回数を確認できる大正初め頃であっても、浪花節芝居の衰退を示唆する記事がある⁽²⁵⁾。また先述した『民衆娯楽の実際研究』では、大正半ばに実施された興行調査において、大阪市内で浪花節芝居の興行が行われていることが示されているものの、同時に「今日に於いては、餘りに成功した興行物であると云ふ事は出来ない」と捉えられている（大林 1922：295）。要するにより厳密に言えば興行回数はある程度維持されているとは考えられるものの、基本的には都市部での興行の中心的存在からは外れていくといえよう⁽²⁵⁾。

このような節劇後退の動きは何か決定的な要因によって急激にあらわれたものではないが、その動きをもたらした背景には、おそらく先に述べた上演形態の変化も含まれていると考えられる。ただそれは直接的なものとは考えにくく、浪花節芝居を取り囲む状況のなかで捉える必要がある。すなわち、浪花節と芝居の結びつきと興行展開の関係には上演形態の変化とは別の、しかしそれと関わりのある少なくとも二つの動きが考えられる。まずその一つは浪花節全体の動向である。

浪花節芝居の隆盛期が浪花節の動きに伴って現れたことを考慮すれば、この節劇後退も、浪花節全体の動向が関わっていることが想定される。ただ実際には隆盛期の場合のように浪花節の衰退に伴って浪花節芝居の後退は現れていない。浪花節全体の動きについて本稿で詳細な内容に触れることはできないが、ごくおおまかにいえば、浪花節自体は大正期に入ると、興行として成り立ち始めた活動写真の影響もあって、隆盛の勢いはやや落ち着くものの、寄席を中心に基本的に頻繁な興行は続き、その後昭和に入ってレコードとともにラジオによる音声メディア媒体が現れると、それと結びついた語り芸単独の興行形態が出来上がる。これにより浪花節は再び大きな人気を得るが、しかしそうした浪花節の状況はむしろ浪花節芝居の後退を促したとも考えられる。というのも、語り手（と三味線）の音声のみで構成されるレコードやラジオの拡がりは、巡業において語り芸単独での興行形態を支える存在と成り得たため、浪花節芝居を活動の主な場とする著名な語り手（浪曲師）がいなくなり、その状況が浪花節芝居の後退にも繋がったと考えられるからだ。

ただ、全ての浪曲師がメディア媒体との結びつきを持ちえたわけではなく、浪花節芝居の後退はこうしたメディア媒体による流通そのものがもたらしたというよりも、メディアの流通に伴った浪曲師の動きが関わっていると考えるべきであろう。そしてそういう点からみれば、おそらくこれまで本論で述べてきた、上演形態における語り手と役者の分化も浪花節芝居の後退の動きに関係してくると思われる。浪花節芝居の語り手は、浪花節を語る役目を担うことは間違いないが、そもそもそれは単独で語る語り芸とは異なる。具体的に言えば、語り芸の浪曲師は演題（物語）の全てを担うが、役者との分業の形が増えた浪花節芝居では浪曲師の役割は減る。そしてこの違いはもちろん芸を披露する度合いも異なるが、経済的な意味つまり興行収入の違い（何十人もの一座の座員である浪花節芝居と語り芸単独での興行の違い）においても少なからず異なる。そう考えれば、著名な浪曲師が浪

花節芝居の語り手に積極的ではなかったことは想像しやすい。そこに先ほど述べた、音声メディアと関わる巡業の興行形態の動きが重なると、その状況が強まったことは考えられる。

一方、浪花節芝居の後退の動きと上演形態とのもう一つの関わりを示すものは同じ大正期の芸居興行の動向のなかに見て取れる。大正の初めを少し過ぎたころの「近代歌舞伎年表」をみると、先に示した興行記録の回数の変化とともに、浪花節芝居という名称のかわりに、名称のなかに「浪花節応用」「節劇応用」と呼ばれる形態が現れる。具体的に浪花節応用で多く用いられるのは、「新派劇」であったり、「連鎖劇」であったり、あるいはもう少し時代を下ると、「活動写真」の興行で浪花節応用が現れる。さらには両面芝居、新派応用と言われるような「浪花節入り」「応用」という形式が表記されない場合でも、興行の全体として、一つの演目では旧劇形式で行い、別の演目では新派劇で行うという一座のなかに浪花節応用が組み込まれる場合がしばしばみられる。これらは、一見浪花節が多ジャンルにも影響を及ぼしているとも受け止められるが、番組立てとして浪花節芝居一座単独の興行は少なくなっており、他のジャンルに断片的に用いられている状況が増えてきたと捉えるほうが適当であろう。これは芝居興行という点から考えれば、興行の成否を求めて新しい形を試すのは極めて当然であり、「節劇応用」もその一つにすぎない。大正末の大阪に見える「新国劇」「新声劇」などにも節劇と剣劇の組み合わせが当初はいくらか見えたが、それも変化して次第に節劇の名前は見えなくなっていく⁽²⁶⁾。重要なのはこれら「節劇応用」の興行は名称こそ異なるものの、実際の中身は、演者と浪曲師を分業した節劇の上演形態と基本的な部分は類似していることだろう。そして実際にはそうした芝居興行にも浪花節の語り手は存在したと思われるが、ここでははや浪花節は語り手というよりも、浪花節の断片だけのような形に扱われている。

このように浪花節芝居後退に関わりのある状況に目を向けると、その過程で見出されるのは語り手の存在、あるいはそれに伴う浪花節の扱われ方であろう。すでに述べたとおり、浪花節芝居への評価は、芝居と語り手に対して言及されるが、評価する記事の多くは語り手と役者が分化した場合でも、語り手（浪曲師）への言及が多く、芝居全体の評価は（仮に良い役者がいたとしても）それが浪花節芝居自体の評価の土台となっていた。しかし浪花節芝居の後退に伴って浪曲師への評価は表にあまり出てこなくなる。そこでの浪曲師はメディアとの結びつきで語り芸単独での興行活動を充実させた著名な浪曲師とは対照的である。もちろん一部には浪曲師の名前と活動写真を使ったりする場合もあり、後年昭和に入って大家の浪曲師が語り手を務める節劇上演では時折みられたが、それはあくまで評価の定まった浪曲師を前に出すための興行的なしかけであって、浪花節芝居自体が表に出たわけではない。著名な浪曲師を軸に珍しい取り合わせとして「芝居」が添えられたものである。

6 むすび

本論では近代を代表する語り芸である浪花節において、これまで取り上げられることのなかった浪花節芝居（節劇）に目を向け、とりわけ明治期から大正半ばまでの都市部における浪花節芝居の出現から後退までの動きについて検討してきた。おおまかな流れをみると浪花節芝居の発生は明治半ばにすでに始まっており、浪花節隆盛の影響をそのまま受ける形で浪花節芝居の隆盛も興ったことが見て取れた。浪花節芝居が浪花節から派生したものであれば、この動きは想定されうることであり、それはまた浪花節自体の多様な形の拡がりとしても捉えることもできる。しかしその一方で、浪花節芝居の拡がりの実態に目を向けてみると、浪花節芝居の興行展開は、本論で触れたように、語りと役者の分化という上演形態を生み出し、そのなかで隆盛から後退へと移りわっていくことも見出せた。もちろん上演形態の変化だけが後退の動きをもたらしたわけではなく、上演形態の変化も浪花節自体の興行形態の変化（レコードやラジオとの結びつき）、さらには芝居興行（浪花節芝居以外のジャンルの登場）の変化との関わりの中で生じたものである。今回はその流れを検討するために、浪曲師あるいは役者の評価を

手がかりとしてその内実の一端を示すことができたといえる。ただ扱った評価では十分なのではなく、浪花節芝居の後退とそれを引き起こした要因については、本稿で言及した周辺の関連状況も含めて改めて検討する余地はあろう。

本稿を通じて浪花節芝居は都市部の状況を見る限り、明治後期から始まり明治末に隆盛記を迎えながら、大正半ばまでにはおおむね後退していったことが見出された。しかし実のところ、浪花節芝居（節劇）自体はそのまま無くなるわけではない。大正半ば以降の展開についていえば、その動きは都市部では見えにくくなったものの、都市を離れて地方（都市周辺部、地方の都市も含む）に主な活動領域が移され、昭和半ばまで継続されることとなる。大都市部の興行の中心では無くなったこと、また浪花節がレコードやラジオと結びついたことで浪花節芝居の存在は表面上見えにくくなるが、地方での興行とその拡がりには看過できないものとなっていく。このことについては別稿ですでに一部触れているので、ここではその状況自体には言及しない（藺田：2020、2021）。ただ、そうした動きを本論で検討してきた問題に即して言うならば、地方での拡がり、都市部の興行の成否変化に関わった著名な浪曲師の存在（とそれに対する評価）を同じようには求めなかったということであろう。浪花節の拡がり、都市と地方の内実を結ぶことで、よりはっきりと見えてくるが、そうした地域をまたいで拡がる浪花節芝居の動きについては稿を改めて検討したい。

註：

- 1 明治27年には6回、明治28年には4回登場する（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2008）。
- 2 新愛知、明治27年9月27日付の記事（新愛知）に「新発明浮れ節芝居」とある（芝 1997：27）。
- 3 明治34年7月27日初日、角劇場での興行（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2014）。
- 4 明治35年3月（千本北座、布袋座）および5月（布袋座）の興行（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1998）。
- 5 6月から7月にかけて合計7回現れる（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1998）。
- 6 都小円治一座、8月に明治座で興行（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1988）。
- 7 嵐玉七一座による興行（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2009）。
- 8 「近代歌舞伎年表」では興行初日のみ記載され、終了日が不明な情報も記載されている。同じ座で興行日が近い記録は、興行を日延べした可能性もあるが、初日のあるものを全て一回分の興行として数えている。
- 9 大阪角座は明治明治43年11月および12月の浪花政吉一座による興行、京都南座は明治42年6月末から7月初旬にかけての小円次一座（都家小円治か）、および8月の市川錦三郎による興行（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1990、1999）。
- 10 浪花節の興行に関する資料は新聞資料が多いが、依拠する各新聞において掲載される情報量に違いがある。
- 11 当時の大阪市の重要な興行地域の一つである「新世界」にある大橋座やいろは座、あるいは天満の鳳座で興行があったことが述べられている（大林 1922：295）。
- 12 明治35年3月、尾上松鶴一座の興行。京都日出新聞3月13日付け。
- 13 都新聞、明治40年8月20日付（芝清之 1997）。
- 14 岡本鶴夫一座、大正3年（1914）10月初日、湊座での興行。（名古屋新聞10月29日付）。（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2014）。
- 15 都家小円治一座、大正元年10月1日、新守座での興行、（新愛知10月1日）（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2013）。
- 16 大正2年（1913）11月、新守座での興行（新愛知 11月6日付）。（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2013）。
- 17 新愛知、明治43年8月1日付。（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2012）。
- 18 大正2年3月、新守座での興行（名古屋新聞3月11日付）。（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2014）。
- 19 新愛知、明治44年12月27日付（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2014）。
- 20 明治45年、名古屋新聞1月6日付（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2012）。
- 21 新愛知、明治43年8月10日付け（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2012）。
- 22 浪曲師に対する役者としての評価は他の座になかったわけではない。たとえば浪花節芝居初期から活動した早川辰燕には、「一座で大立者は矢張辰燕である。（中略）それでも品があり落ち着きもあり、仕草も可笑しくなくやって退けた」というように、役者として評価されているものもある（明治40年8月の前掲記事）。しかし、時代が下るほどそうした評価は少なくなる。
- 23 一例を挙げると、明治末の名古屋で頻繁にみられる実川愛三一座の興行に関する記事には「普通の浪花節より面白い」といった内容が見出せる（明治44年5月新愛知5月19日付）（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2012）。ここでの「普通の浪花節」とはおそらく語り芸のみの浪花節を指すと思われるが、この興行に対しては「万歳や喜劇あり」といった記述もあり、この一座が通常の浪花節芝居とは異なる演出を加えることで、「すこぶる人気」（明治44年5月新愛知5月15日付け）（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2012）を得ていたことが窺える。
- 24 たとえば、大正12年（1923）5月1日付の都新聞では「早替り浪花節とかイルミネーション応用浪花節とかいふへんも

のが可成りあるが、なんといっても変態な浪花節はフシ劇だ」といった評しつつ「数からいへばすばらしいものである」と述べており、座の数の多さに対する芸の質の悪さを批判している（芝 1997）。

- 25 京都日出新聞、大正3年7月12付掲載記事「近代歌舞伎年表 京都」浪花節芝居は珍しいので」（国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2000）。
- 26 『大阪弁第7集』記載の「新世界興隆年表」には、大正15年（1926）の大阪「新世界」にあった大橋座に「浪花節芝居」の記述があり、大正末でも依然として恒常的な興行があったことが窺える（大阪ことばの会 1954：117）。一方、「歌舞伎年表」では昭和期になると、節劇を担っていた芝居の一座のほとんどが「大衆演劇」と表記されるようになる。大衆演劇の一座で芝居の一部に浪花節を使った芝居が行われた可能性があるが、浪花節芝居という形態を主として活動する座は見えなくなったといえる。

引用文献：

大阪ことばの会編 1954 『大阪弁第7集』、大阪、杉本書店。

大林宗嗣 1922 『民衆娯楽の實際研究：大阪市の民衆娯楽調査』東京、大原社会問題研究所、同人社書店。

権田保之助 1921 『民衆娯楽問題』、東京、大原社会問題研究所、同人社書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1988 『近代歌舞伎年表 大阪篇 第三卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1990 『近代歌舞伎年表 大阪篇 第五卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1998 『近代歌舞伎年表 京都篇 第四卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 1999 『近代歌舞伎年表 京都篇 第五卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2000 『近代歌舞伎年表 京都篇 第六卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2008 『近代歌舞伎年表 名古屋篇 第二卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2009 『近代歌舞伎年表 名古屋篇 第三卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2012 『近代歌舞伎年表 名古屋篇 第六卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2013 『近代歌舞伎年表 名古屋篇 第七卷』東京、八木書店。

国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編 2014 『近代歌舞伎年表 名古屋篇 第八卷』東京、八木書店。

芝清之編 1997 『浪花節変遷史：新聞に見る 明治篇』東京：浪曲編集部。

芝清之編 1997 『浪花節変遷史：新聞に見る 大正篇』東京：浪曲編集部。

藺田郁 2020 「大正期から昭和初期における浪花節の地域受容—多面化する興行」『日本伝統音楽研究』、京都、日本伝統音楽研究センター。

真鍋昌賢編 2020 『浪花節の成立と展開』、東京：せりか書房。

The expansion of live performances of *Naniwa bushi Shibai* from the middle of the Meiji to the beginning of the Taisho: Concerning live performances in the city area and changes in the form of performance

SONODA Iku

The expansion of live performances of Naniwa-bushi Shibai from the middle of the Meiji to the beginning of the Taisho

This study demonstrates that live performances of Naniwa-bushi shibai (*Fushi geki*) combined theater with narrative music, Naniwa-bushi expanded with its rise and fall from the mid-Meiji period to the end of the Taisho period, and this expansion was driven by changes in the form of performance. First, the live performance records held in Osaka, Kyoto, and Nagoya by *Kindai Kabuki Nenpyo* (chronological table of theater history in modern times) indicate that Naniwa-bushi was in a rough state of transition. Second, articles indicate the change in the performance style of Naniwa-bushi shibai, wherein the performance was divided into two roles, the narrator and the player. Considering these two aspects and the reputation of performers reveals that the combination of recital and play gave rise to live performances of Naniwa-bushi shibai, then led to its recession with the division of roles between performers. This also involved the situation that live performances of Naniwa-bushi connecting audio media such as records and radio was becoming popular and new theater genres like *Kengeki* or *Shingeki* (modern theater) appeared.

Keyword: *Naniwa-bushi shibai* (*Fushi geki*), live performance, narrator and player, *Rokyokushi*

