

大西（伊藤）由紀氏の「叙景、叙事、叙情の歌——オペラの受容と日本語音楽劇の近代」は、明治10年代の演劇改良運動が課題とした、日本演劇の改良と西洋演劇の受容という文脈の上にあられる、日本語によるオペラ上演のための一連の動きを、「日本語音楽劇」の試みとして捉え直し、その歴史の変遷と意義を論じた労作である。日本においてオペラを意識した音楽劇が創作されるのは明治30年代末のことである。この動きは明治44年の帝国劇場開場を区切りとしつつ大正期に引き継がれ、いわゆる浅草オペラの隆盛という現象において一つの帰結を示す。大西氏は、日本語音楽劇の成立と展開をたどるにあたり、上演記録、劇評等の資料を新聞、雑誌等に博捜し、台本や楽譜の綿密なテキスト分析を行うことで、日本語という言語および明治末から大正期の日本の文化と、西洋音楽とが接触し、融合し、独自の個性を持つにいたる過程をあざやかに描きだした。日本音楽史、日本演劇史、日本文学史に重要な貢献をなす研究である。

本論文は、第一部「物語る声は誰のものか——東西の戯曲形式の狭間で」に収める、第一章「オペラが目指されなかった時代——演劇改良論から新劇運動まで」、第二章「二つの浦島劇——森鷗外『玉篋両浦嶋』と坪内逍遙『新曲浦島』」、第三章「オペラと歌舞伎と「叙事唱歌」の距離——北村季晴『露宮の夢』」、第二部「音楽劇は何を物語るべきか、何を物語れるのか」に収める、第四章「日本人による初期の歌劇上演」、第五章「帝国劇場の試行錯誤」、第六章「帝劇歌劇部の達成したもの」、第三部「歌とセリフは、それぞれ何を物語るのか」に収める、第七章「実験の場としての「お伽歌劇」、第八章「浅草オペラ——観客の支持した新しい音楽劇」、および「はじめに——問題の設定」と「むすびに」からなる。以下、論文の構成に従って内容の概略を記す。

「はじめに」において大西氏は、従来の日本のオペラ史の記述が、単なる西洋のオペラの移植の過程をなぞることにおわる点に、違和感を表明する。西洋音階による日本語音楽劇は、能と歌舞伎に代表される日本語音楽劇の伝統との衝突と融合あるいは妥協という文化交渉の場において、歴史的に成立したとする大西氏の立場が、ここで明確にされる。

第一部第一章では、末松謙澄らが主導した演劇改良運動の議論のなかで、西洋におけるセリフ劇と音楽劇との区別が認識され、翻って日本の歌舞伎をどう性格づけるかという問題意識があったことを確認する。歌舞伎の作劇法として特徴的な竹本の語りについては、否定と肯定の立場から議論があった。つまり演劇を改良するに際し、舞台上の俳優が自己の心情独白としてみずから語る形式を採用すべきかどうか、重要な論点として浮上するのである。明治36年川上音二郎一座が上演した翻訳劇『ハムレット』において、主人公ハムレットの独白が削除されたこと、俳優自身が語る長ゼリフの扱いに当時の俳優たちが大きな困難を感じたことに、ことがらの本質はあらわれる。本論文の表題にあらわれる「叙景」「叙事」「叙情」とは、これらの役割を舞台において誰が担うのかという作劇法の問題に関わる。本論文においては、この点が前半部の中心的な課題となるのである。

第二章では、明治35年に発表され翌年上演された鷗外の『玉篋両浦嶋』と、明治37年に発表された坪内逍遙『新曲浦島』とが、作劇法の面から分析される。鷗外の劇は、登場人物の「白」（せりふ）のみによって物語を進行させるのに対し、逍遙の劇においては「白」と「曲」（うたひもの）とが区別され、俳優は舞台の外でうたわれる曲にあわせて「振事」をおこなうことになる。セリフと歌に対する両者の態度の違いは、西洋演劇と日本演劇の伝統への向きあい方としてあらわれている。

第三章は、明治38年に舞台作品として上演され、日本初の創作オペラとも称される北村季晴の

合唱曲『露宮の夢』を扱う。大西氏は出版譜のテキスト分析的検討と、同時代資料の調査による上演形態の再現を試み、上演された『露宮の夢』が歌舞伎の作劇術を踏襲していることを指摘する。すなわち舞台上の俳優に対して舞台袖で歌う歌唱者の役割が、竹本の床の語りの役割と本質的に同じであったと見なされるのである。

第四章は、明治36年に東京音楽学校で上演されたグルック『オルフォイス』を論じる。西洋のオペラが日本ではじめて日本人によって上演された例である。そこでは日本語の訳詞を曲にのせるにあたり、ドイツ語のシラブルと日本語のモーラをどうすりあわせるか、レチタティーボをいかにして歌唱可能なかたちに訳すか、といった点が課題となった。

第五章は、明治44年の帝国劇場開場と歌劇部の発足、および上演の実際について論じる。帝劇の最初期には『胡蝶の舞』『熊野』『釈迦』『江口の君』といった日本語創作歌劇を上演する意欲的な試みがあったが、これらは劇評家、文学者、芸術家らの毀誉褒貶の声にさらされた。例えば謡曲に取材した『熊野』は、旧劇に親しむ観客から強い反発と批判を受けたのに対し、高村光太郎による熱心な擁護の対象となった。第三章、第四章、第五章、さらには第六章を通じて、大西氏は同時代の新聞・雑誌記事等を丹念に調査することで、上演時の舞台の再現に意を注ぎ、上演にあたっての舞台裏の葛藤とその社会的反響を手際よく記述している。

第六章は、大正元年にイタリア人指導者ローシーを迎えたあとの帝劇の活動を論じる。ローシーの指導のもと、帝劇歌劇部は『夜の森』（フンパーディンク『ヘンゼルとグレーテル』）、モーツァルト『魔笛』の部分上演を行ったが、観客の反応を考慮してオペレッタ、コミック・オペラの上演へと路線を変更する。オードラン『マスコツト』、オッフエンバック『天国と地獄』、スッペ『ボッカチオ』などである。なかでも、のちに浅草オペラの人気演目となる『ボッカチオ』について、大西氏は小林愛雄による訳詞に着目し、ドイツ語および英語の歌詞の韻律分析を行った上で、日本語のテキストとして精緻に分析する。あわせて大正5年の帝劇歌劇部の解散と、ローシーによるローヤル館の開場とその活動を記述する。

第七章は、北村季晴『ドンブラコ』、本居長世『うかれ達磨』等「お伽歌劇」と称される作品群を論ずる。北村の作品では、叙事に従う地の文のような語りがあらわれる一方、物語は登場人物の発話によって展開し、セリフと歌が区別されて歌や踊りの見せ場がつくられる。本居の作品もほぼ同様の構成を持つ。SPレコードの音源が現存する佐々紅華の初期作品『ウントコ爺さん』と後年の『茶目子の一日』の比較を通じて、歌による表現の幅が広がる傾向も確認できる。大西氏は、こうした小品を、日本語音楽劇の一つの「現実的な着地点」を示すものとして評価するのである。

第八章は、大正5年の高木徳子による「トーダンス」にはじまり、大正12年の関東大震災によって下火となる浅草オペラに言及する。浅草オペラについては既に研究の蓄積があるが、大西氏は『ボッカチオ』を例に、帝劇時代の翻訳台本からの逸脱のありさまをテキストに即して論じることで、浅草オペラの特質を指摘する。本論文を通じて明らかにされる日本語音楽劇の歴史的展開の大きな流れが再確認される章である。

以上のように要約される本論文に対して、審査委員会からは、従来の研究において歴史的事実の発掘と記述に了る傾向のあった日本語音楽劇の展開を、歌詞、訳詞、楽譜等のテキスト分析を通じて立体的に描き直し、その意義を歴史的な脈において明らかにした点を評価する声があった。本論文に示されたテキスト、資料には書誌的に貴重なものが多く含まれ、叙述は実証に裏づけられる。一方で、稀覯資料の紹介にあたって議論の本筋からやや逸脱する記述があるとの苦言もあった。本論文の記述において手薄なものとしては、歌舞伎と対照される能への言及と考察、下座音楽との比較におけるオペラのコーラスの考察、そして日本の音楽劇の歴史記述において浅草オペラとともに言い落せない宝塚歌劇への言及などが挙げられる。楽曲の分析において再考を要する点も指摘された。ただし以上のことは、本論文が挙げ得た優れた学問的成果を本質的に損なうものではない。

よって本審査委員会は、大西（伊藤）由紀氏の学位請求論文が、博士（学術）の学位を授与することにふさわしいものであると認定することに、全員一致で合意した。