

論文の内容の要旨

論文題目 「叙景、叙事、叙情の歌——オペラの受容と日本語音楽劇の近代」

氏名 大西（伊藤）由紀

本論文は、日本において明治 30 年代後半から始まる、日本語による「オペラ」上演の試みを主な関心の対象とし、西洋の音楽劇ジャンルであるオペラが、20 世紀初頭の日本においてどのように理解され、どのような作品がどのような理想のもとに上演を試みられ、その際にどのような困難が生じ、観客からはどのような反響を得たのか、そしてそれを受けてどのような調整が試みられ、どのような作品が観客の支持を得るに至ったのかを、関東大震災によって東京の興行界が停滞する大正 12（1923）年を区切りとし、おおむね時系列で検証するものである。個々の演目の台本と同時代の劇評について、文体論、翻訳論、韻律分析などの手法を用いたエクスプリカシオン・ド・テキスト（Explication de texte）を行なう。この作業を通じて、日本におけるオペラの受容には、在来の音楽劇である能や歌舞伎が、参照枠を提供して理解を助けるとともに、時に理解の足枷ともなっていたこと、その結果として過渡期には折衷的な台本形式の音楽劇作品が多数執筆され上演されたことを確認するとともに、従来の日本オペラ史研究では見過ごされ、あるいは軽視されてきたこれらの作品群を、積極的に再評価することを試みる。

論文は全三部、八章からなる。

第一部は「物語る声は誰のものか——東西の戯曲形式の狭間で」と題し、日本ではまず紙媒体を通じて知られるようになったオペラという音楽劇ジャンルが、どのように理解されたのかを確認する。

「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」では、明治 19 (1886) 年に末松謙澄^{すえまつけんちよう} (1855–1920) の主唱で始まった演劇改良論の議論の中で、西洋演劇にはセリフ劇とオペラの区別があることは正しく指摘されているものの、オペラの移入は特に急がれなかったことを確認する。当時、台本形式に関して主に議論されたのは、西洋演劇の台本が原則として登場人物の発話のみで物語を展開させるのに対し、歌舞伎の台本にはそのほかにチョボと呼ばれる語りが含まれることであった。このチョボには、物語の舞台を説明する叙景的なもの、登場人物の行動を説明する叙事的なもの、登場人物が実際には口に出さない、心のうちの葛藤を代弁するような叙情的な詞章があることが、議論の中で確認されている。末松はチョボを排除すべきとする立場で、特に叙情的な詞章については、俳優の独白によって代替することを主張した。これに対して坪内逍遙^{つぽうちしやうよう} (1859–1935) は、叙情的なチョボは俳優の表現しきれない人情の機微を説明する手段であるとして、改良のうえ使用することを提唱している。

これらの議論を確認したのちに、第一章の後半では、明治 36 (1903) 年に川上音二郎^{かわかみおとじろう} (1864–1911) 一座が上演した翻案劇『ハムレット』の上演の実態を検証し、主人公の独白^{ソリロキー}すべてが削除されたこと、それ以外の長ゼリフも俳優たちが読み上げに苦労したことを確認する。当時の俳優にとっては、歌舞伎の型を踏襲したり、歌を挿入したりと、依拠すべき何らかの「型」がなければ、役柄の内なる思いに声を与えることは難しかったと推測される。

第二章「二つの浦島劇——森鷗外^{たまくしげふたりうらしま}『玉篋 両浦嶋』と坪内逍遙^{もりおうがい}『新曲浦島』」は、森鷗外 (1862–1922) と坪内逍遙が、それぞれ西洋の作劇法の知識に基づいて、日本にかつてない新しい演劇を目指して執筆した 2 つの台本に注目した。前者は登場人物の発話のみによって物語を展開させたものだが、主人公のセリフを長すぎるとする劇評が多く見られた。一方、坪内逍遙は、チョボの表現を最大限に生かした台本を執筆した。

第三章「オペラと歌舞伎と「叙事唱歌」の距離——北村季晴^{きたむらすえはる}『露営の夢』」は、北村季晴 (1872–1931) の合唱曲が各地で同時多発的に舞台化された現象を取り上げ、台本の叙述の形式がチョボの伝統を踏まえたものであったために、歌舞伎の発想からの舞台化が行ないやすかったのではないかと指摘した。実際、この作品が明治 38 (1905) 年に歌舞伎座で上演された際は、出演者の中で舞台上で実際に歌ったのは主人公を演じた市川高麗蔵^{いちかわこまぞう} (1870–1949) だけで、残りの登場人物については、下座での歌唱に合わせて身振りをつけるという、歌舞伎と変わらない演技をしていたのであった。

こうした事例の検証を通じて、日本におけるオペラの移入の初期には、台本形式の彼我の差、すなわち物語の登場人物の発話ではない、チョボのような説明的な語り、西洋演劇台本には含まれないということが、ひとつの大きな問題となっていたことを確認した。

第二部では、明治 30 年代なかば以降に日本人の手によって実際に上演された、「歌劇」「オペラ」を標榜する音楽劇作品をひとつひとつ精読した。「音楽劇は何を物語るべきか、何を物語れるのか」という標題を掲げ、作品の題材にはどのようなものが好まれたか、実際に上演可能な作品はどのようなものであったかの検討に主眼を置いた。

第四章「日本人による初期の歌劇上演」では、明治 30 年代後半に複数の有志団体によって行なわれた翻訳および創作歌劇の上演が、いずれも高い理想を掲げながら、継続はできなかったことを確認した。東京音楽学校の卒業生を中心とした明治 36 (1903) 年の『オルフォイス』翻訳上演は、後年には日本人にとって歌いにくいものと見なされるようになるレチタティーヴォ (recitativo : オペラにおいて明確な旋律を持たず、話すように歌われる箇所) の詞章を、楽譜に合わせて歌唱可能な形に訳出している点で注目に値する。一方日本語による創作歌劇の分野では、日本的題材を扱い、舞台の外から合唱を当てたものが多い。第一部で確認した日本の伝統音楽劇の台本形式が、洋楽による新しい歌劇を標榜しての創作作品においても、なお影を落としていることが確認できる。

第五章、第六章では、明治 44 (1911) 年に丸の内に誕生した帝国劇場での歌劇上演の試みを追っていく。第五章「帝国劇場の試行錯誤」では、帝国劇場の最初期に上演された日本語による創作歌劇を取り上げた。これらの作品の多くは、チョボ的な詞章を廃し、登場人物の発話のみによって物語を展開させているという点で、西洋の作劇法を採用したものであった。同時代の多数の劇評の精読を通じて、これらの作品が一般の観客には必ずしも歓迎されなかったが、一部では真摯な批評も行なわれ、次第に批評の場が形成されていくさまを確認した。

続く第六章「帝劇歌劇部の達成したもの」では、大正改元 (1912 年) とともにイタリア人指導者のローシー (Giovanni Vittorio Rosi, 1867-?) を迎えた帝劇歌劇部が、コミック・オペラ (comic opera) の上演へと方針を転換し、短期間に翻訳上演の水準を向上させていくさまを確認した。この方針転換は、従来はローシーの一存で決められたことのように語られがちであったが、第五章で見た一部の劇評子の間からも、すでに同様の提言は行なわれていた。

歌劇部での翻訳オペラ上演の初期には、複数の登場人物の会話が歌唱によって表現され

る多重唱はセリフで代替される傾向にあり、こうした表現が当時の歌手にとって難しかったことが窺える。その一方で、セリフ劇の分野で難しいとされていた独白による内心の吐露は、音楽劇では歌唱という「型」に乗せて表現することが可能である。会話の応酬をセリフで、主役級の登場人物の心情を歌唱で表現するオペレッタは、当時の日本の舞台人にとって苦手とされた表現をうまく回避できる、好都合なものだったのである。

とはいえ、ローシーの指導のもとに歌劇部員らは短期間で急速な成長を遂げ、大正 5 (1916) 年の解散の時点までには、西洋作品の台本を大幅には改変せずに上演できるようになっている。もっともこれはコミック・オペラという、さほど深刻な内容を扱わない 1 ジャンルに限った話ではある。

第三部「歌とセリフは、それぞれ何を物語るのか」では、帝劇歌劇部の翻訳オペラの試みとほぼ同時期に誕生した 2 つの創作音楽劇ジャンル、お伽歌劇と浅草オペラを検討した。この時期の台本には、チョボ的な詞章はほとんど見られなくなり、今度は、上演に当たってどの部分を歌い、どの部分をセリフとするかが、新たな問題となっている。

第七章「実験の場としての「お伽歌劇」」では、子供向けのこの小規模な音楽劇ジャンルにおいて、短期間のうちにチョボ的な詞章が排除され、口語混じりの自然な散文による対話が、歌唱によって表現されるようになったことを確認する。また、物語の進行にとって必須ではない歌や踊りの見せ場が巧みに挿入されるようになる。

第八章では、浅草オペラで上演されたさまざまな音楽劇作品を取り上げて、当時の観客から支持された表現の多くが、実はそれまでのオペラ移入の歴史の中に萌芽を認められることを確認した。くだけた口語による歌唱の採用や、レチタティーヴォを諦めてセリフで代替すること、物語の筋と無関係な歌と踊りの見せ場を挿入すること、などである。また、大幅な短縮上演が一般的であった浅草においては、複雑な事情を説明するセリフが省略されがちだったのに対し、若い女性歌手の歌う叙情的な歌は支持され、それこそが歌劇の主眼と目されるようになったことを確認する。

初期の創作音楽劇作品が、歌舞伎のチョボの伝統を引き継いで、物語の登場人物ではない第三者の視点からの詞章を多く含み、舞台の外の合唱によって歌われていたのに対し、浅草オペラの最盛期には、登場人物の心情を舞台の上の歌手がみずから説明する叙情的な歌が好まれている。日本語音楽劇の台本の形式が、オペラという外来の刺激を受けて、短期間のうちに大きく変容したことを確認できるのである。