OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	演じられた「活動写真」 : 明治三〇年代の歌舞伎・新派と映画
Author(s)	横田, 洋
Citation	演劇学論叢. 2026, 25, p. 1-23
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104167
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

演じられた「活動写真」

―明治三〇年代の歌舞伎・新派と映画―

横田　洋

はじめに

令和七年（二〇二五）六月に公開された映画『国宝』が異例ともいえる人気を博している。本稿執筆時点（一一月末）で、興行収入は一七〇億円を突破、邦画実写作品としての歴代の記録を更新し、現在も劇場公開が続いている。映画『国宝』は一言でいえば歌舞伎俳優の生涯を描いた作品である。舞台を再現した場面も多く、またその周辺の環境も含め歌舞伎という芸能あるいは文化を正面から取り扱っている。映画公開までは原作の小説が異例の売れ行きだったとは必ずしもいえない状況で、なぜ映画『国宝』が興行収入記録を塗り替えるほどの人気を博したのか筆者にはよくわからない。人気俳優の熱演を通すことで歌舞伎の魅力が連鎖反応的に増殖したのか、あるいは歌舞伎という文化的装置を通すことによって人気俳優の魅力に拍車がかかったのか。どちらも要因の一つとはなっているだろうが、この社会現象の全体を説明したことにはならないだろう。筆者があえてここで歌舞伎を題材とした映画をめぐって、指摘しておきたいことがあるとすれば映画と歌舞伎は本来相性の悪いものではないということである。

現存する最古の日本映画のフィルムとして初めて国の重要文化財に指定されたのは九代目市川団十郎と五代目尾上菊五郎を撮影した明治三二年（一八九九）の『紅葉狩』である。明治から大正期の日本映画にその題材や人材の多くを供給したのは歌舞伎と明治期の現代劇である新派であり、その歌舞伎と新派の関係性がそのまま後の日本映画の大きなジャンルである時代劇と現代劇の枠組みを形作った。現代でもほぼ独占的に歌舞伎と新派の興行を行う松竹株式会社は同時に映画会社でもある。映画草創期から現在まで歌舞伎や新派などの演劇と映画はきわめて近しい関係にある。

映画が演劇から多くのものを取り入れたのと同様に、演劇もまた映画の影響を受けてきた。相互に影響を受け、お互いを活用することでその歴史を刻み続けてきた。ただし、その際の芸能間の関係は必ずしも対等なものではなかった。例えば、昭和戦前期を中心にかつて芸道物とよばれた演劇―特に新派―あるいは映画の一ジャンルが流行したが、常人には理解しがたい困難と犠牲を通して至高の芸の境地にたどりつくという物語においては、描かれる方の芸がすでに「古典芸能」と認識されていた方が成立しやすかった。従来、昭和初期の芸道物の流行はその時期における天皇制を中心とする国家イデオロギーと結びつけて議論されることが多く、その意味でも伝統的・古典的であることが重要であった。

現代においてなぜ芸道物が突如として脚光を浴びたのか、筆者にはそれもよくわからない。筆者でも感覚的に理解できるのは、芸を描く芸という自己言及的な二重構造それ自体が魅力となるという点、一方で現代において歌舞伎俳優の人生を描いた映画が制作されることはあっても、映画俳優の人生を描いた歌舞伎作品が制作されるということはあまり考えられない、ということなどだ。歌舞伎は古典作品を中心に扱える題材に限りがある。映画もテレビの登場、インターネット動画の登場などの度にメディアとしての役割を狭めており、映画が映画であることの価値をより一層強調する時代が来ているかもしれないが、少なくとも歌舞伎よりは広範な題材を扱えるメディアとしての役割を現代でも維持している。

芸能間の相対的な関係性とその役割、そして個々の芸能の意義や価値は常に変化していくものである。歌舞伎と映画の関係についてその全体像を示すことなどは筆者にはとても不可能であるが、その関係が現代とは異なるものであった時代の状況を示すことはできる。本稿では明治三〇年代、映画が輸入された直後の映画と演劇の関係について、特に映画―当時の言葉で「活動写真」―を題材として描いた歌舞伎もしくは新派の作品を検証したい。現代では歌舞伎を題材とした映画はあっても、映画を題材とした歌舞伎は考えられないと述べたが、明治期にはそれが存在した。そこで映画はどのように描かれたのか。演劇はどのようにそれを描いたのか。演劇を通して描かれた映画を検証することで映画と演劇の関係性とその歴史を再考する一助となればと考えている。

一　風俗を描く演劇

明治半ばまで演劇は当時の社会において最大級の娯楽で

ありメディアであった。新聞や雑誌などの台頭でより広く情報を伝えるという面でその能力に限界が見えたとしても最大級のメディアであったことは間違いない。歌舞伎はかぶき踊りとして誕生したその経緯からも流行の風俗を紹介する芸能であったが、その歴史を通じて常に同時代の時事や文化風俗を伝える役割を担っていた。また音楽や舞踊など新たに登場した芸能があれば、それを題材として紹介すると同時に自らの要素の一部として取り入れていった。

流行の風俗を紹介するという役割は江戸時代後半に変化舞踊が流行することによってさらに加速することになる。変化舞踊とは一人の俳優が次々と扮装を変えながら複数の役を踊る演目で、それ自体は元禄期から存在したが、中心となる役柄や物語の一貫性などが希薄でも目先の趣向を次々と変化させることを主眼とする変化舞踊が流行する。その目先の趣向として巷で流行する音楽や舞踊などさまざまな芸能や風俗を取り入れた。

その後、興行習慣の変容の影響も受け、七変化十変化といった長編の変化舞踊は減っていくが、流行の風俗を取り入れた舞踊は一日の興行の最後の演目つまり大切の一幕として明治以降も盛んに上演された。現在では風俗舞踊とも呼ばれる歌舞伎舞踊の一ジャンルで、明治期には西洋由来の風俗なども大切の舞踊として盛んに上演された。明治に誕生した演劇のジャンルである新派でも大切に舞踊が上演されることが多くあった。また新派においては明治三〇年代まだ喜劇という言葉が定着する以前に大切の一幕を「喜劇」と題して風俗舞踊に近い滑稽な一幕を上演する習慣が存在した[1]。

題材として映画が取り上げられたのもほぼこうした文脈にあった。明治期に映画に限らず写真や幻灯など視覚文化に関係しそうな題材が取り上げられた演目を次に掲げる。年表[2]などから目に付いた作品を並べたもので個々の作品の内容をすべて確認していない。

明治三年（一八七〇）二月市村座
　第一番目五立目浄瑠璃『魁写真俳優画』
明治六年（一八七三）四月守田座
　第一番目五立目浄瑠璃下の巻『艶所覗機関』
明治八年（一八七五）五月河原崎座
　第一番目六幕目浄瑠璃『意中闇照瓦斯燈』
明治一二年（一八七九）九月新富座
　第二番目大切浄瑠璃『其佛四季の写絵』
明治二三年（一八九〇）六月吾妻座　大切下の巻『パノラマ館前』
明治二五年（一八九二）一〇月角座　大切『歌舞伎花姿幻燈』
明治二七年（一八九四）七月歌舞伎座　大切浄瑠璃『滑稽涼幻燈』

明治三〇年（一八九七）四月演伎座　大切『活動写真』
明治三一年（一八九八）三月新富座　大切『時代世話覗機関』
明治三一年（一八九八）一二月東京座　大切『走馬燈』
明治三四年（一九〇一）一月春木座　夜の部大切『土産覗機関』
明治三七年（一九〇四）四月東京座　大切『滑稽活動発音機』
明治三七年（一九〇四）四月市村座　夜の部　大切『活動勧進帳』
明治三七年（一九〇四）七月弁天座　大切『活動写真睦玉川』
明治三九年（一九〇六）二月横浜羽衣座大切『活動写真模様』
明治三九年（一九〇六）五月新富座　大切『活動写真』
明治三九年（一九〇六）八月国華座　大喜利『活動写真模様』
明治四一年（一九〇八）九月横浜羽衣座　大切『活動写真』
明治四二年（一九〇九）七月有楽座　キネドラマ『二人天才』

写し絵、覗き機関、走馬灯などは近世から存在したものでその時点で大流行していた風俗というわけではないだろうが、歌舞伎が貪欲に周辺の文化を摂取していた様子が理解できる。写真は幕末から存在していたものだが、明治期に急速に普及していったものであるし、ガス灯、パノラマ、（再輸入された）幻灯もそれぞれ最先端のものであった。こうした流れのなかで明治三〇年代に「活動写真」つまり映画が最新の文化風俗そして芸能として登場し演劇にも題材として取り上げられていった。

これらの舞踊あるいは喜劇は新作を次々と制作できた東京や大阪のどちらかといえば一流の劇場で上演されたものだと考えてよいが、そのような一流の劇場で上演された作品であったとしても、詳細な記録が残されている例は少ない。まず同時代の流行を扱っているがゆえに再演される機会があまりなく、上演された当時でも主要な演目でなく余興のような扱いであり、劇評などでも対象となることが少なかった。その中でも多少記録の残っている三作品を取り上げ、限られた資料をもとに検証していきたい。

二　伊井蓉峰一座『活動写真』

最初に取り上げるのは新派俳優伊井蓉峰の一座の作品である。明治三〇年（一八九七）四月二五日初日の赤坂演伎座での興行である。一番目『波濤音高港入船』の大切として『活動写真』という作品が上演された。映画が日本に輸入され初公開されたのは明治二九年（一八九六）のことで、映写式の機器を用いた興行に限れば三〇年二月の大阪が最初で、東京では三月に初公開された。そこから一月ほどで伊井一座の『活動写真』は興行された。最新の風俗を取り上げる速報性の高さが理解できるだろう。

ここで簡単に映画が輸入された際の経緯を確認しておき

たい。明治二九年一一月にエジソン社のキネトスコープが神戸で公開されたのが日本における映画初興行とされている。キネトスコープは鑑賞者一人ずつが機械を覗く方式で、後に主流になる映写式は翌三〇年二月一五日の大阪南地演舞場でのリュミエール社のシネマトグラフの興行が最初である。このシネマトグラフは京都の実業家稲畑勝太郎がリュミエール社から直接輸入したものであるが、その後の一ヶ月の間、ほぼ同時といってよい時期にいくつかの異なる系統の映画が輸入され東京や横浜、大阪で興行が行われていたことが知られている。

稲畑が輸入したシネマトグラフの他、エジソン社の映写式装置であるヴァイタスコープが二系統あり、そして稲畑の系統とは別に東京の吉沢商店がシネマトグラフを独自に入手し公開した。吉沢商店は幻灯機やそのスライドを販売し、その後は有力な映画会社となる会社である。その吉沢商店がイタリア人ブラッチャリーニという人物からシネマトグラフを入手し興行を行った。二系統のシネマトグラフがほぼ同時に日本で公開された経緯については近年リュミエール兄弟に宛てた稲畑の書簡が発見されるなど史実解明の研究が進んでいる。[3] リュミエール社と独占契約を結んだ稲畑のシネマトグラフとは異なり、吉沢商店が入手したのはシネマトグラフの非正規品あるいは模造品であったことが確実視されている。

その吉沢商店のおそらく非正規のシネマトグラフは三月九日から横浜湊座で初公開され、その後三月二六日から四月一一日まで神田の錦輝館、そして四月一三日から一九日まで演伎座で興行が行われていた。伊井一座が演伎座で興行を行う直前のことである。劇場関係者はもちろんだが、伊井一座の関係者も直接その興行そして映画を見ていた可能性がある。

限られた資料からではあるが、伊井一座の『活動写真』がどのような作品であったのか検証していく。まずは直接的な資料として唯一残されている辻番付[4]を確認したい。番付上部には大きく「余興　滑稽一流　活動写真　一幕」と記されている。一方、下段の「役人替名」の項には「大切滑稽活動写真」と記されている。番付上部の記載では「活動写真」に比べ「滑稽一流」は一回り小さく記されているのでこれを角書の扱いとして本稿では題名を『活動写真』としておく。番付の「役人替名」による役割は次の通りである。

発明師　甲武　伊井蓉峰
同　楳田　福島清
花見客　大勢

雪見客　大勢
芸妓　小島文衛
旦那　本多小一郎
銀行員　池田金作
娼妓　三浦満壽次郎
巡査　中野信近

縦長の挿絵（図版1）には下半分に楕円形の鏡のようなものを両側から支える人物が二人いて、その鏡の中で道化師のような男性二人とドレスをまとう女性二人が踊っている。挿絵の上部には左上に雪見客、その下に娼妓と巡査、右側には芸妓と旦那が花見を楽しんでいる様子がそれぞれ描かれている。

役割と合わせて考えると鏡を支える二人が発明師で楕円形の鏡が映画ということだろう。雪見、花見といった季節の風物が次々と描かれる作品の趣向の中心に映画が置かれていたのだろう。発明師が映画を発明しそれを披露する筋だと考えられるが、その他の登場人物また雪見や花見との関係はわからない。銀行員や巡査が作品に滑稽味を与える役割だと考えると、何かしらお金にまつわる喜劇的事件が描かれたのかもしれない。

四月二二日付『東京朝日新聞』には番付よりも新しい情報だったのかさらに詳細な役割が記載されている。それによると発明師を演じる伊井と福島に別の役割が加えられている。二人の役割だけ抜き出す。

発明師甲武、幻燈踊子セルパン（伊井蓉峰）
発明師楳田、幻燈踊子パンチン（福島清）[5]

番付では発明師だけであった伊井と福島は踊子も兼ねている。発明師は自身が発明した映画を披露する流れで自ら映画の中の人物となって踊り出すのだろう。挿絵では発明師と踊子は明らかに異なる扮装をしており、短い作品の中で扮装を変化させる変化舞踊的な趣向を見せたのだろうか。挿絵の手前側の二人の男性を演じたと考えるのが妥当だろうが、他に踊子を演じる役割は見当たらないので男性踊子から女性踊子へ、あるいはその逆へと変化したのかもしれない。一方、大切の舞踊として総踊りで華やかに締めくくるという場合、伊井と福島の踊り子二人以外に例えば芸妓と娼妓がそれぞれ女性踊子に変化した可能性なども考えられる。どちらにしても作品全体については滑稽で賑やか華やかなものであったという以上のことは辻番付からはわからない。

ここで確認しておきたいのは踊子にセルパンとパンチン



【図版１】挿絵拡大図



【図版１】伊井蓉峰一座辻番付 松竹大谷図書館所蔵

という名が与えられていることである。この名前は最初期の映画で圧倒的な人気を誇ったサーペンタイン・ダンス（Serpentine Dance）あるいはフランス語に近い読みのダンス・セルパンティン（Danse Serpentine）から来ているものだろう。直訳すると蛇踊りであるサーペンタイン・ダンスは元々アメリカの舞踊家ロイ・フラーが舞台で演じた演目で裾の広いスカートと幅広の袖を大きく前後左右あるいは回転するように大きく振り、そこにさまざまな照明をあてることで形と色の両面で視覚的変化が大きい踊りとし、人気を得たものである。それをエジソン社がキネトスコープ用の映画として制作し、伴奏が必ずしもあるわけではない映画としても人気となり、リュミエール社やその他の会社も同じ趣向の映画を次々と制作した。多くの場合フィルムを彩色し色とりどりの照明をあてるのと同じ効果をもたらした。

吉沢商店の映画興行でもサーペンタイン・ダンスが上映されていたようだ。演伎座の興行の後吉沢商店は八王子関谷座で興行予定だったが、この興行は八王子を襲った大火の影響で中止となる。その関谷座の広告に「変形踊り（踊りながら鳥類又は蝶其他種々の形に変化する「セルハンチン」と称する踊り）」[6]という記載がある。演技座で同じ作品が上映されていた可能性も高いだろう。広告などで上映される映画が紹介される際、題名というよりは具体的内容が示されていた時期であるが、作品に付随する外来語として紹介された「セルパンチン」という言葉は強い印象を与えていたのだろう。そしてそれが二つに分けられ映画に登場する人物名となったと考えられる。

ただし、挿絵から判断する限りサーペンタイン・ダンス

を舞台で再現したわけでもないようだ。奥の女性はスカート姿ではあるが、サーペンタイン・ダンスを彷彿とさせるものではないし、中心となるのは手前に描かれる円錐形の帽子を被った道化師のような姿の男性の踊子二人だろう。関谷座の広告では上映作品について紹介されているが、踊りと判断できるものはすでに紹介した「変形踊り」と「美人の踊り数種」のみで「美人」は女性を指すと考えるのが妥当だろう。その時点で輸入された可能性のあるリュミエール社、エジソン社、あるいはメリエスの映画なども含めて道化師のような姿の男性が踊る映画があったのか筆者には確認できなかった。

写真が動くという発明そのものを主題としており、鏡に映し出されるという趣向も含めて必ずしも当時上映された作品をそのまま再現するものではなかったのだろう。劇場関係者が直前に興行された映画を見ていた可能性は高いと述べたが、伊井一座の作者、番付の挿絵画家などが見ていたわけではなかったのかもしれない。五月五日の『東京朝日新聞』に掲載された東帰坊（幸堂得知）の劇評に次のような記載がある。

> 大切の滑稽活動写真はダークの操人形が口をきくといふやうな状態で余興には至極よい出しものなり、是は座長伊井が新案の由、同じ働くならば手足よりは胸の方を働かして折々斯様な自作物を見せて貰ひたきもの(7)

一番目『波濤音高港入船』のついては二日にわたり詳細な評が書かれているが『活動写真』についての記述はこれだけである。大切の演目として高い評価を与え、また伊井自身の発案であることが記されている。内容を示すのは「ダークの操人形が口をきく」という記述のみである。ダークの操人形というのはアイルランド出身のランバート・ダークの人形劇一座のことである。一九世紀後半に世界中を巡業で回った一座で、明治二七年（一八九四）に初来日した際にはすでにランバート自身は亡くなっていたが、家族を中心に活動を続け、明治三〇年代にも頻繁に来日し興行を行っていた。

初来日時、ダーク一座は五月から四ヶ月ほど横浜・東京で興行を行い、大きな話題となり、流行の芸能として早速歌舞伎に取り入れられた。五代目尾上菊五郎一座が市村座の七月興行の大切浄瑠璃『鈴音真似操』として上演し、菊五郎自身が操人形を演じた。この際の菊五郎の写真が残されているが、円錐形の帽子を被った西洋の道化のような衣装で竹馬に乗っている。ダーク一座の初来日時の広告にも円錐形の帽子に横縞模様の衣装で竹馬に乗った人物の挿絵

が描かれている[8]。日本には伝統的に俳優が人形のような動きを行う人形振りという演技・演出があるが、菊五郎は西洋の人形を模した舞踊を踊ったのだろう。

竹馬には乗っていないが、伊井一座の挿絵の踊子とダーク一座の挿絵の人形は服装が横縞であることも含めほぼ同じ扮装である。回転速度によっては映画に映る人の動きが人形の動きのように見えていた可能性は高く、それが同じ西洋由来のダーク一座の人形を類推させ、また大切の滑稽な舞踊という趣旨、西洋の文化風俗を題材とするという点からもダーク一座の人形、それを模した菊五郎の試みが参考にされていたのではないだろうか。

伊井一座の『活動写真』は映画が題材として選ばれているが、必ずしも個々の映画の内容まで興味が向いていない。発明師が主役で映画という装置が発明されたこと自体が主題となっている。発明師は日本人となっているが、西洋由来の最新技術ということは観客も十分に理解できただろうから、必ずしも映画とは関係なくても西洋的な印象を前面に押し出したのだろう。西洋の人形劇のような踊子、ドレスを着た女性の踊子の挿絵もそうであるし、セルパンとパンチンという役名も映画の内容とは無関係にその西洋的な響きを重視してつけられたものだろう。そう考えると演伎座でサーペンタイン・ダンスが上映されたかどうかもあまり関係なく、映画に関わる外来語として「セルパンチン」という印象的な言葉が関係者の間で使われていたのであればそこに十分な影響を見出すことができるだろう。

上演された時期から推測して実際には観客だけでなく制作者の中にも映画をまだ見ていない人物が多かったのだろうと思われる。そうした人々でも、写真が動くという点、西洋由来の最新技術であるという点は理解していただろうから、そうした点を強調した作品となったのだろう。また日本ではシネマトグラフやヴァイタスコープなどの機器名にかかわらず、最初期から「活動写真」という呼称が普及していったといわれるが、伊井一座の『活動写真』は映画そのものではない舞台作品で使用してもその趣旨が伝わったという意味で、「活動写真」が最初期から使われ、通用していたことを示す証拠ともなるだろう。

三　中村芝翫一座『滑稽活動発音機』

次に取り上げるのは明治三七年（一九〇四）四月二一日初日の東京座の中村芝翫一座の大切の演目である『滑稽活動発音機』である。この中村芝翫は五代目中村歌右衛門のことであるが、本稿では芝翫と記して統一する。伊井一座の『活動写真』から七年ほど間が空くが、先に挙げた一覧

の記載の通り、この期間明らかに映画を題材とした作品は確認できなかった。明治三〇年（一八九七）の段階では映画が登場した際の驚きを交えた反応を社会全体で見せたわけだが、風俗としてあるいは芸能としての話題は持続できなかった。映画が次に大きな注目を集めるのは日露戦争期のことである。

本格的な近代装備を備えた国家同士の戦争となり、当事国だけでなく世界各国の注目を集め、多くの撮影隊が戦地に入り映画を制作し、また日露戦争とは無関係な映画や現地を撮影したものではない映画が日露戦争物として流通した。当事国である日本ではそうした戦争物映画を中心に映画興行数は飛躍的に増大した。『滑稽活動発音機』も映画そのものを題材としたものであると同時に日露戦争物でもある作品であった。

題名の『滑稽活動発音機』であるが、音の出る映画装置を想定しているようだ。映画では最初期から蓄音機と組み合わせる試みがなされ、例えばエジソン社はキネトスコープと同社の蓄音機であるフォノグラフを組み合わせたキネトフォンという機器を販売していた。日本ではこのキネトフォンに「写真活動発音機」という名称が付けられている[9]。つまり「活動発音機」という言葉はすでに具体的な商品名として存在していた。ただし、この時点ではエジソン社も映写式のキネトフォンは販売しておらず、音と映像を同期させる仕組みが普及するのはまだ先の話である。一方で、映画と音の出る機器を組み合わせる発想自体は珍しいことではなかったはずで、題名の活動発音機も特定の機器を想定したものではなかったのだろう。

『滑稽活動発音機』は上演台本が残されており[10]、まずは台本の内容を確認していきたい。台本は早稲田大学演劇博物館の所蔵で「ニ-00003-07」という登録番号が付されている。寺田詩麻によると演劇博物館の所蔵資料の中でも「イロハ台帳」と呼ばれる資料群で、「ニ」と記される資料は明治期の歌舞伎作者竹柴（平山）晋吉の作品群である[11]。竹柴晋吉は黙阿弥最後の弟子でその時点で東京座の立作者であった。坪内逍遥の『桐一葉』を実際の歌舞伎上演用の台本に書き直した人物である。表紙裏表紙を入れても三丁の短い台本であるため次に全文を翻刻して紹介する。

當ル
滑稽活動発音機
大喜利
　上野梅川楼の場
　・日本紳士・露国紳士・西洋人・口上言
　・日本婦人・芸者大勢・お酌大ぜい

長唄連中
紙員表紙共三葉

本舞台一面の平舞台左右の大柱より大柱へ白布を張り賑やかなる鳴ものにて幕明く

ト洋服の口上言出て来り

口上　今回御高覧に興し升るは西洋各国にてご高評を博し升たる滑稽活動発音機新色なる所の日露戦争の写真各土地の芸妓の手踊り旅順の海戦義洲方面の衝突御かつさひあつて御高覧の程を願ひ升

ト是にて口上言は入ルと軍歌に成り上手より日本人と露国人と見せ両人ヒールを呑合ふ事あつてトゞヒールの瓶割れる是にて両人おとろきは入ル上手より日本婦人先に西洋人出て連て行ふとするを婦人承引せぬこなしトゞ西洋人立腹なし釵を抜切らふとする是をさゝへトゝ釵をとり西洋人の首を切此首たん〳〵大きなるかげ写る是へ婦人乗り玉乗りの件よろしく有つては入ル爰へ芸者お酌大ぜい出て住吉踊りの件ン有つては入ルと舞台前の白布を落ス

本舞台平舞台正面上下共襖都て上野梅川楼さしきのもやう

爰に芸者お酌軍人紳士居並ひ合奏にて道具納る

〽花の上野に咲満し弥生桜ののどかにも魁競ふ梅川のたぐひ稀なる賑ひなり

ト皆〳〵惣おとりよろしく有て頭取出て

頭取　先ツ今日は是切り

ト目出度　打出し

千穐万歳大々叶

台本は以上である。順を追って確認していきたい。幕が明くと舞台前面に白布が張ってある。当然これは映画のスクリーンを示しているものであろう。そこに洋服の口上言が登場する。活動弁士はトーキーが普及するまで三〇年以上の間日本の映画興行には欠かせない存在であったが、フロックコートを羽織るスタイルが定番であったように大仰な洋装をする者が多かった。

口上言は一通りの口上を終えると、舞台から退場する。無声映画の弁士が上映前に行う説明のことを前説と呼ぶが、初期の映画は一作品あたりの時間が短く、一定の興行時間を確保するためにも前節が重視されたともいわれている。日露戦争期には一〇分ほどの長さを持つ映画も多くなっていたが、弁士が前節だけで退場しても不自然ではなかっただろう。

口上言は上映する映画について「日露戦争の写真各土地の芸妓の手踊り旅順の海戦義洲方面の衝突」と説明を行う。日露戦争の映画と芸妓の踊りのような映画は当時の映画カタログ[12]を見ても数多く制作されており、それだけ人気のあった種類の映画である。

口上言が退場した後、実際に映画が映されたわけではなく、俳優が登場し、白布のスクリーンの前で演技を行った。台詞は書かれていないので、発音機とはいいながら無声映画の登場人物のように、あるいはコミカルなパントマイムのような演技を行ったのであろう。軍歌が演奏されたようだが、台本などでは「長唄連中」が確認されるだけで、洋楽器などが演奏されたのかはわからない。白布の前での演技は台詞がなくすべてト書きでその動きが指示されているが、台本上ではもっとも分量の多い箇所である。

ト書きの流れを要約する。ロシア人と日本人がビールを飲み競うが、瓶が割れ驚いて二人は退場する。そこへ日本人女性と西洋人が登場し、西洋人が女性を連れ去ろうとする。女性が拒むと怒った西洋人は剣を抜こうとするが、女性がこれを奪い西洋人の首を切る。首が大きな玉となり、女性はその上に乗り玉乗りをして退場する。芸者が大勢登場し住吉踊りを踊って退場する。

ここまでが白布の前で演じられる箇所である。芸者の踊りは口上言が紹介した通りだが、直接的に日露戦争を表した内容は含まれていない。ビールを飲み合う日本人とロシア人、西洋人の首を切る日本人女性などのくだりが日露戦争を表現したものなのだろう。日本人と西洋人（あるいはロシア人）との対立をコミカルに、見方によっては残酷でグロテスクな方法で表現している。腕力では弱いと思われた日本人女性が西洋人を切るという流れは国際情勢とそれに対する日本人の意識の反映ともいえ、戦争に熱狂する多くの日本人の心性を照らし出した内容だといえよう。

玉乗りは明治三〇年代に流行した見世物のジャンルで、特に浅草公園には常設館が二つあったほど人気のあった芸能である。玉に乗るのは一〇代から二〇代の女性で、アクロバチックな曲芸を見せる玉乗りや玉に乗った状態で踊る一座などがあった。住吉踊りは元来大阪住吉大社の神事芸能だが、近世以降大道芸として広まり、江戸ではかっぽれの原型となった芸能で座敷で芸者が踊ることも多々あった。かっぽれの最盛期も明治中ごろといわれている。

台本によると、住吉踊りの後に舞台前面の白布が振り落とされ、舞台は上野梅川楼の座敷となり、賑やかな長唄が演奏される。登場人物が勢ぞろいで総踊りが行われ、賑やかなうちに幕となっている。台本の登場人物には軍人の記載はなかったが、軍人が総踊りに加わっている。台本上だ

けで登場人物に齟齬のある作品で実際に上演された作品を厳密に理解することは難しい作品である。

本作は台本の他に筋書[13]や絵本役割[14]、辻番付[15]などの資料が揃っているが、登場人物や作品の内容にそれぞれに相違がある。先ず作品の内容について筋書には次のように記載されている。筋書の記述も全文掲載する。

大切舞台は総て上野梅川楼座敷の道具爰に口上出て幻灯の言立をいつては入鳴物に成爰へ露国軍人日本軍人大勢出て陸海の戦ひの幻灯有てトゝ露人の首を切此首へ乗り玉乗りの振有て目出度打出し

ビールを飲み合うなどで表現された対立がより直接的に軍服姿の大勢による戦闘の幻灯とされており、おそらく舞台上に多くの軍人役が登場したのだと思われる。辻番付や絵本役割では台本には登場しない軍人役が大勢記載されている。辻番付の「役人替名」の項には「日本将校」「日本軍人」「露国士官」「露国軍人」など日本ロシア合わせて一四名の軍人役が登場する。絵本役割には辻番付と同様に大勢の軍人が登場するが、それに加えて「朝鮮人」「支那人」といった役割が登場する。資料ごとに相違が大きい。筋というほどの筋もないような作品だが、台本の内容とは大きく異なる作品が上演されていた可能性は高い。

辻番付には挿絵（図版2）も描かれている。座敷があり、正面に「梅川楼」と記された扁額が掲げられている。奥の障子には右に軍艦、左に陸戦の様子が影絵のように描かれている。障子の手前右奥に羽織袴の男性、その手前に背広の男性が描かれている。中央の男性は釦の多い軍服のような服装だが、コップのような器を右手に持っている。左手から何かが破裂したような放射状の線描がなされ、拳銃を撃っているようにもみえる。一番手前に和装の女性とそれを追う髭の長い西洋人と思われる人物が描かれている。そして挿絵左側にやはり西洋人と思われる巨大な首に乗る男性が描かれている。

絵本役割にも挿絵（図版3）が描かれているが、挿絵にも相違がある。同じ絵であるが挿絵自体が横に広く、人物も二人多くなっている。どちらが先にあり、どちらが修正されたものかはわからない。中央で器を持った男性は服装が異なり背広姿で、その横に肩章のついた軍服を着た男性が立っている。手前には追いかけられる女性の他にもう一人和装の女性が座っている。辻番付の挿絵も絵本役割の挿絵もすべての人物の脇にその影が描かれているのが、独特な表現で、その影響で絵が窮屈で一見すると描かれた人物よりも大勢がその場にいるようにも見える。



【図版２】中村芝翫一座辻番付（部分）
早稲田大学演劇博物館所蔵



【図版３】中村芝翫一座絵本役割（部分）
早稲田大学演劇博物館所蔵

人物の影などを強調しており、光学装置である映画あるいは幻灯を意識して描かれたことは理解できるが、それを舞台で再現したとは考えられない。予定されている舞台の演出というよりは作品の趣旨を前面に出した挿絵だという他ないだろう。

辻番付と絵本役割間の登場人物の相違、挿絵の相違が何を示しているのかも分析困難である。興行直前の情報を示した『読売新聞』に次のような記事が掲載されている。

東京座　大切『発音活動機』ハ名題下連が充分滑稽を見せんと言ひ出せしに芝翫其他も面白からんと賛成せしより何れも種々眼前を替へて見せんと奮発し居る由[16]

元々下回りの俳優の発案でそれに芝翫ら幹部俳優も同調したという形で、さまざまな奇抜な演出を試みようとしていたのであろう。芝翫も賛成したとなっているが、興行が始まった後の劇評などの記録は確認できず、実際に上演された作品についてはほとんど不明といってよい。まず芝翫が出演したのかもわからない。辻番付の「役人替名」の記載では芝翫自身は「日本将校」という役割だが、絵本役割では芝翫はじめ幹部俳優の名の記載はない。興行にかかわる資料の作成される順について原則的なことをいえば、まず検閲の手続きも必要な台本があり、興行前に辻番付が作成され、そして興行に間に合わせる形で筋書や絵本役割ができあがるということになろうが、その順で変更がなされていったという確証も持てない。実際にはほぼ同時並行に作成されるものであろう。

作者の竹柴晋吉も挿絵画家も、発案者である下回りの俳優もそして芝翫自身も最終的にできあがる作品がどのようなものになるのか判然とはしないまま、さまざまなアイデアを採用しながら直前まで作品を作り上げていったのではないだろうか。その混乱した過程が資料間の相違に現れているのだろう。しかし、『読売新聞』の記事からはその混乱を芝翫も含めた一座全体で楽しんでいるようにもみえる。総合的に考えて滑稽で賑やかなドタバタを流行の映画的な演技や演出で表そうとしたものであることは間違いないだろう。

最後に舞台となった上野梅川楼について述べておきたい。梅川楼は上野公園にあった料亭である。元々浅草八百善が公園内に開業した料亭だったが、その後経営者の変遷があり、明治三二年（一八九九）に梅川楼が建築はそのままに経営を引き継いでいた。明治三〇年代には各界の宴席や会談などが行われ、展覧会なども開催されていたようだ。上野梅川楼自体は古くからある上野の名物ではない。数年前に開業したばかりの上野梅川楼がなぜ実名で舞台に登場したのか、理由が明確に示された資料などはないが、開戦後の高揚した好戦気分に適した料亭だったということはできる。

日露戦争開戦以前から対ロシアの強硬外交を主張した学者に戸水寛人がいる。明示三六年（一九〇三）六月に帝国大学教授などを中心とした七人の大学教授が対ロシア開戦の建白書を首相宛に提出するといういわゆる帝大七博士事件が起きた。戸水はその中心人物である。建白書の提出以後は、同年一〇月に『日露開戦論纂』を出版、新聞や雑誌などにも頻繁に登場し、メディアを利用して対ロシア開戦の機運を喚起した人物として知られている。その戸水が建白書提出直前に演説を行ったのが上野梅川楼である。対外同志会という会で上野梅川楼に一四〇名の来会者が集まったという。梅川楼で戸水が演説を行ったこと自体報道されていたし[17]、本人が日露戦争中に出版した『回顧録』でも開戦に向けた象徴的な一件として梅川楼での演説会が紹介されている[18]。

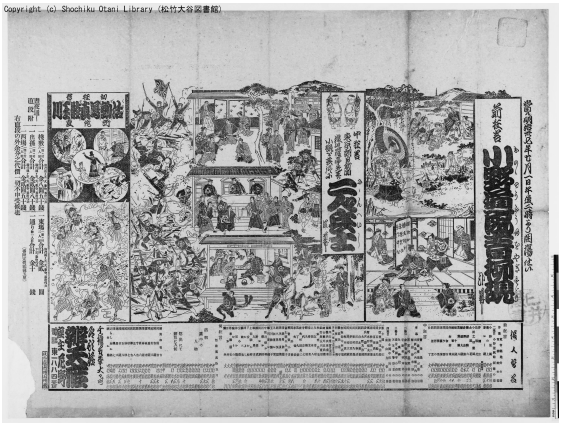
東京に料亭は数多くあり、政治家や軍人が会合を行った料亭もさまざまにあっただろう。そもそも舞台で再現する座敷に料亭の名前は必ずしも必要ではない。その中で上野梅川楼とあえて実名で設定されていることは偶然ではないだろう。戸水は強硬な開戦派として多くの人々が知る有名人であった。すでに戦争が始まりそれに熱狂する人々にとって上野梅川楼はただの料亭ではなかったはずである。

四　中村鴈治郎一座『活動写真睦玉川』

続いて初代中村鴈治郎一座の作品『活動写真睦玉川』について見ていきたい。明治三七年（一九〇四）七月一日初日の道頓堀弁天座の興行で、前狂言・中狂言・切狂言と三つの演目がある中の「切狂言」である。番付に「切狂言活動写真睦玉川　所作事」とある作品である。興行の主要な演目である中狂言は『二人兵士』という渡辺霞亭の新聞小説を原作にした日露戦争物である。大阪の鴈治郎も芝翫と同様に日露戦争物と合わせて映画を題材に取り上げる興行を行った。

本作の辻番付[19]の「役人替名」の項には「活動画中の人物」として鴈治郎以下一七名の名が記され、「座中総出」と記されている。そして「活動画中の人物」と重複する俳優の名が「晒男」と「晒女」として一九名記されている。短い上演時間の大切の舞踊だと考えられるが、一座総動員していたことがわかる。

挿絵（図版４）は大きく上下二つに分かれているが、上部は黒い背景に円形にくりぬかれた絵が五点掲載されている。右上に歌舞伎の一場面のような、左下に新派の一場面のような挿絵がそれぞれ描かれている。左上は海戦の模様、右下は陸戦の様子だろう。中央は洋服を着た人物が奇術を披露しているようにもみえる。これらはすべて映画の一場面ということができるだろう。映画のフレームは最初期から長方形であったが、


Copyright (c) Shochiku Otani Library (松竹大谷図書館)

【図版４】中村鴈治郎一座辻番付 松竹大谷図書館所蔵



【図版４】挿絵拡大図

丸いフレームもあった幻灯的なイメージと光量の問題で映写時に四隅が暗かったことなどから絵が丸く切り取られるような印象を与えていたのだろう。そして挿絵下部に布さらしを行い踊る九人の人物が描かれている。

挿絵と役割から推測すると、舞踊の前半は映画らしい場面をいくつか舞台で再現し、後半総踊りで布さらしを行うという華やかで賑やかな舞踊である。題名から玉川物の舞踊であることがわかるが、現在の多摩川である武蔵の玉川の名物の布さらしを行うのが見どころである。近江のお兼など玉川物以外でも行われるが、長い布を両手に持ち頭の上でそれを前後に振る所作が舞踊における布さらしである。これを弁天座の舞台で一九名で行ったら壮観な舞台になったであろうことは容易に想像がつく。

布さらしはもちろん歌舞伎舞踊の所作であるが、ここでは映画からの逆輸入といってもよい扱いとして登場したのだろう。実は布さらしは日本映画最古の題材でもある。エジソン社がキネトスコープを完成させた際、ブラックマリアと呼ばれたスタジオで多くの作品を自社で撮影し販売していたが、その中に原題で *Imperial Japanese Dance* という作品があった。明治二七年（一八九四）の作品である。史上初めて日本人が映画に登場した作品としても知られている。明治二九年（一八九六）一一月の神戸でのキネトスコープ興行で公開された『京都祇園新地芸妓三人晒布舞ノ図』が同作品だといわれている。シカゴ万博参加のため渡米していた芸妓の一部が踊ったともいわれている。三人の女性が横に並び扇を持って踊る中央の女性の両側で二人の女性が布さらしを行うという一分ほどの作品である。

そして輸入から数年後、明治三二年（一八九九）に日本人が初めて撮影し、公開された映画の中にも題材として布さらしが含まれていたことがわかっている[20]。日本で最初に映画の撮影に成功したのは写真機材の販売などを行っていた小西本店（現コニカミノルタ）の浅野四郎らのグループだとされている。広告代理店である廣目屋が依頼し料亭などの宣伝目的で芸妓の踊りなどを撮影したもので、その中に『芸妓の布晒し』もしくは『お兼さらし』といわれる作品があった。演劇博物館所蔵の廣目屋出身の活動弁士駒田好洋関係の資料にそのフィルム断片が残されている。

エジソン社だけでなく、日本人が日本の観客向けに撮影した作品にも布さらしが選ばれていた。初期の映画は視覚的変化の大きい演舞を好んで撮影し、その代表例がサーペンタイン・ダンスだと紹介したが、布さらしもまさに同じ趣向で題材として選ばれたのだろう。おそらく映写式でもエジソン系を中心とした興行では盛んに上映されていたはずで、日本人が初めて映画を撮影する際にも映画の特性を

活かした効果的な題材として布さらしが選ばれたのだろう。

辻番付と挿絵だけから判断すると、戦争物など映画らしい題材の断片をいくつか演じ、最後に総踊りで映画でおなじみの布さらしを行うという趣旨の舞踊だと推測できるが、『大阪朝日新聞』の劇評からは実際にはまた異なる様相であったことが理解できる。

> 切の「活動写真」引き抜き「布晒し」は吉三郎の巧に軽き口上に由つて、第一に成太郎、芳三郎の「二人石橋」第二に玉七の「娘道成寺」第三に卯三郎璃珏の「滑稽」第四に長三郎の「奇術」を見せ、直に「玉川」の場となり賑々しく打出すのであるが、此間電気を応用して最も派手最も面白う見せる、真の活動写真に心酔する人は、この一種の所作事を見る義務があるだらう。[21]

番付では日露戦争らしい挿絵が見えるだけで布さらしを行う玉川の場までの映画を模したと思われる場面の内容ははっきりしないが、「二人石橋」「娘道成寺」「滑稽」「奇術」の場面がそれぞれ照明などの演出を駆使して演じられたことが理解できる。総踊りの布さらしが最大の見せ場だとしても、ここに挙げた四場面もすべて映画らしい題材だったということもできる。

吉沢商店が明治三九年（一九〇六）に発行した『活動写真器械同フィルム（連続写真）定価表』にはその時点で追加されたフィルムの目録が掲載されているが、その分類は「陸軍ノ凱旋及歓迎（一一点）」「海軍ノ凱旋及歓迎（九点）」「海軍ニ関スル写真（六点）」「陸軍ニ関スル写真（八点）」「日露戦争之部（七点）」「景色風俗及雑種（九点）」「滑稽之部（一三点）」「奇術及魔術（六点）」「踊りの部（五点）」「雑種の部（八点）」となっている。[22]

目録の大半は日露戦争あるいは陸海軍を撮影したものだが、その他に滑稽や奇術、踊りが項目として挙げられている。映画最大の題材は戦争物であり、番付が制作された時点では戦争物映画を再現する演目を演じる予定だったのかもしれない。ただし、そもそも中狂言でも日露戦争物を上演しており、切狂言では戦争物ではないが、それでも映画らしい演目を並べようとしたのではないだろうか。滑稽や奇術の作品の多くは輸入された作品であるが、同時期の映画の題材として人気があった。多くは五分に満たない作品で、滑稽なものは簡潔な筋で身体的動作のおかしみを強調するような作品、奇術はフィルムの編集によるトリックを用いた作品などが数多く作られていた。

目録の「踊りの部」の中には『布晒し』も挙げられているが、『道成寺』や『勢獅子』という演目も見える。石橋

物の毛振りも布さらしと同様の大きな視覚的効果を得られる題材だっただろう。その石橋物の毛振りを見所とした映画は日本に初めて映画機器が持ち込まれた明治三〇年（一八九七）に撮影された作品にも存在する。稲畑勝太郎がシネマトグラフを輸入した際にリュミエール社の技師として来日したコンスタン・ジレルが撮影した作品で『日本の俳優：かつらの練習（*Acteurs japonais : exercice de la perruque*）』という題名が付けられたフィルムが現存している。そして、その作品で獅子を演じたのが中村鴈治郎であったといわれている[23]。ジレルによる鴈治郎の『石橋』撮影は失敗したという説もあるが、現存する作品が鴈治郎を撮影したものだともいわれている。どちらにしても鴈治郎は九代目団十郎や五代目菊五郎よりも早く映画の撮影に俳優として参加していた。

玉川物の舞踊になぞらえつつ、その他挿入されるいくつかの演目も映画という趣旨から逸脱したわけではないもので、東京で芝翫が演じた作品に比べるとより歌舞伎の風俗舞踊らしい枠組で映画を紹介する作品として成立していたような印象を受ける。元々歌舞伎舞踊だったものが映画として演じられ、さらにそれを逆輸入する形で、何らかの映画を彷彿とさせる効果を用いた上で歌舞伎として演じられたということは間違いない。メディアの特質の違いを前面に出した自己言及的なパロディとしての面白みもそこにあったのだろう。

おわりに

本稿では三つの作品を取り上げたが、その三作品を演じた俳優については、ほとんど紹介してこなかった。いうまでもないことだが、伊井蓉峰、中村芝翫（五代目歌右衛門）、初代中村鴈治郎は劇界の頂点を極めた俳優ばかりである。大正から昭和初期にかけて、伊井蓉峰は新派の、芝翫と鴈治郎はそれぞれ東西歌舞伎の頂点に君臨する俳優となる。明治三〇年代にはそれぞれまだ若手といってもよい年代であったが、その時点で一座を率いて大都市の大劇場に出演していた。そんな最高峰の俳優たちがこうした演目を演じていたのである。

彼らは近代的な進取の気質に富み、西洋由来の最新技術にも関心があり、自らの舞台でも新たな試みをさまざまに行っていたのだということもできる。鴈治郎は大阪における演劇改良運動の牽引者でもあったし、芝翫はまさにこの時期に坪内逍遥の『桐一葉』を演じ、新歌舞伎上演の先鞭をつけた俳優であった。伊井については後で述べるように映画に強い関心を抱いており、鴈治郎も最初期に映画の制

作に関わっていた。芝翫一座の場合は下回りの俳優連からの発案だったようだが、芝翫自らも積極的に制作に関わったようだ。

彼らが映画に強い関心を向けたこと自体は間違いないことだが、本稿で取り上げた作品がどこまで彼らの演劇人としての気質や目指した理想と関連があったのかは不明である。歌舞伎・新派に関わらず当時の演劇がそのようなものであったから、つまり一日の興行の最後に最先端の風俗や芸能を紹介する滑稽で賑やかな舞踊を上演し観客を送り出すという習慣があったから、このような作品が生まれたという側面も強いだろう。そして、すでに述べたように彼らが大都市の大劇場に出演する一座の代表だからこそ奇を衒った新作でも次々と作ることができたという面もあるだろう。

風俗の中でも特に芸能の場合、演じる側の芸を用いて演じられる側の芸の特長を再現することになる。芸を演じる芸というのは、それが滑稽な物真似としても、あるいは困難を通して至高の境地にたどりつく深刻な作品だとしても、その芸をメタレベルで再解釈した上で再現するという過程そのものを提示することになる。引用というレベルを超えて、描く方と描かれる方の両者の芸能としての意義そして真価が問われるものにもなり得る。演じるということが意識化され俳優としての力量も問われることになるだろう。

映画的な表現を舞台で演じるというのはかなり特殊な事例であるかもしれない。最初期の映画は時間で言えば数分程度、演劇ほど物語を十分に表現するだけの手段を持ち合わせていなかった。白黒で音のない短時間の作品であるが、だからこそ、その特長を最大限活用した表現を追求していた当時の映画に舞台俳優も強い興味を示したのであろう。

一流の俳優たちが映画を演じることに挑戦したのは、演じ演じられる芸の魅力がそこにあったからではないだろうか。数少ない劇評などの記録から俳優たちがそれを楽しんでいるようにみえるし、劇評家からの評価も高い。大切の舞踊としての趣旨に則しつつ映画の魅力を演劇の魅力を通して表現することに十分に成功したといえるのではないだろうか。

ただし、そうした歌舞伎のメディアとしての役割はおそらくこの時期を境に大きく変貌する。新派が登場し、喜劇が登場し、さらに西洋を理想とする新劇の流れも生まれ、歌舞伎は徐々に古典化していき、最先端の時事を扱うメディアとしての役割に陰りが見え始める。その流れに決定打を与えたのは映画であった。映画はそこから一〇年もしないうち歌舞伎と同様の物語を表現し始める。歌舞伎は人

材・題材を含め映画に多くの資源を供給したが、歌舞伎が周辺の文化を吸収していく力は弱まっていった。歌舞伎が現代劇であった時代の最後に紹介し演じたのが映画であったのは因縁めいたところもあるが、歌舞伎の目の付け所が間違いではなかったことも示しているだろう。

最後にお断りを述べておかなくてはならない。本稿では明治三〇年代に映画を題材とした演劇を三作品取り上げたが、実はもう一作品取り上げるべき作品が残っている。明治四二年（一九〇九）に伊井蓉峰一座が上演した『キネドラマ　二人天才』という作品である。動く写真の発明という点が強調された明治三〇年（一八九七）の『活動写真』と比べると輸入映画の筋や内容、演技のあり方を忠実に演劇として再現しようとした作品である。

明治三〇年代多くの俳優が映画に興味を示したが、伊井蓉峰はその中でも人一倍映画に強い関心を向けた俳優であった。舞台の中で映画を映写する連鎖劇的な試みを日本で初めて行った人物としても知られている。輸入映画に見られる芸能としての魅力を舞台で再現しようとするなど演劇人として映画をいかに活用するかという試みをさまざまに行っていた。映画に強い関心を抱いたのは父親が写真家の北庭筑波であったこととも関連があるかもしれない。

しかし、大正から昭和初期にかけて伊井蓉峰は舞台俳優の中でも極度の映画嫌いとして知られるようになる。伊井の映画嫌いの主因は劇界のヒエラルキーの頂点を極めた俳優によるヒエラルキー下位に対する差別的な意識が強く関係するものだろう。映画は明治四〇年代に爆発的にその影響力を増し産業としても確立し、大正期には演劇を凌駕するほどの大きな芸能の一ジャンルとなる。各地の見世物小屋は軒並み映画常設館へと変貌し、歌舞伎や新派を題材とした物語映画が大量に作られるようになるが、そうした映画に出演したのは歌舞伎や新派とはいっても大都市の大劇場に出演していた俳優ではなく、小芝居と呼ばれた格の低い小さな劇場に出演する俳優や地方廻りを続けた二流三流の俳優たちであった。

一流の劇場に出演する俳優たちは、映画や映画俳優を屋外の土の上で演技を行う泥芝居と蔑み、それ以前であれば強い興味を示したはずの映画との交流を拒否するようになる。大芝居と小芝居の差などは映画登場以前から存在した差別的な構造であったが、映画もその構造の中に組み入れられることになった。

伊井は自ら新派という新しい演劇を生み出し世に広めたが、同時に歌舞伎と匹敵するような権威と格式を持たせようと努めていた。明治三〇年代においては、映画は西洋由来の権威ある科学技術の結晶であり、映画を活用すること

で、その権威を自らと重ね合わせたかったのかもしれない。しかし、映画は自分よりも下層だったはずの俳優たちによってより大衆的な芸能として確立していき、自らが望んだ権威とはかけ離れた存在になっていったのだろう。

映画に強い関心を示し、後に映画嫌いとなった伊井と映画との関係は近代芸能史全般を考える上でも重要な視座を与えてくれるものである。本稿で紹介した作品以外の明治期の伊井の実践も含めて改めて伊井と映画の関係を論じる機会を設けたいと考えている。

注

（1）日比野啓『「喜劇」の誕生　評伝。曾我廼家五郎』白水社、二〇二四年、八九～九〇頁

（2）田村成義編『続々歌舞伎年代記　乾』市村座、大正一一年（一九二二）
利倉幸一編『続々歌舞伎年代記　坤』演劇出版社、昭和五四年（一九七九）

（3）入江良郎「映画渡来史再考――吉澤系シネマトグラフの正体は何か」『映像学』一一号、二〇二四年
長谷憲一郎「日本における稲畑勝太郎のシネマトグラフ事業再考――新資料「稲畑勝太郎のリュミエール兄弟宛て書簡　4通（1897年）」を中心に」『映像学』一〇四号、二〇二〇年

（4）松竹大谷図書館所蔵辻番付A-2-1R-01_021

（5）『東京朝日新聞』明治三〇年（一八九七）四月二二日

（6）『都新聞』明治三〇年（一八九七）四月二二日

（7）『東京朝日新聞』明治三〇年（一八九七）五月五日

（8）『東京朝日新聞』明治二七年（一八九四）六月一三日

（9）『時事新報』明治二九年（一八九六）一二月二七日

（10）早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵台本　ニ00003-07

（11）寺田詩麻「平山晋吉」印のある『桐一葉』台本――演劇博物館蔵イロハ台帳に関する私見を含む」『近代日本における音楽・芸能の再検討　2』（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター研究報告　8）、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、平成二四年（二〇一二）

（12）『活動写真器械同フィルム（連続写真）定価表』吉沢商店、明治三九年（一九〇六）および『幻燈器械及映画並ニ活動寫真器械及附属品定價表』吉沢商店、明治三八年（一九〇五）。両書とも牧野守編『明治期映像文献資料古典集成②』（ゆまに書房、二〇〇六年）所収。

（13）早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵筋書　ロ08-00103-0203

（14）早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵絵本役割　ロ24-00018-0661

（15）早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵辻番付　ロ22-00054-0450

（16）『読売新聞』明治三七年（一九〇四）四月二二日

（17）『東京朝日新聞』明治三六年（一九〇三）四月九日

（18）戸水寛人『回顧録』清水書店、明治三七年（一八九七）、二七

三〜二七四頁

（19）松竹大谷図書館所蔵辻番付B-1-1R-02_068

（20）図録『ニッポンの映像―写し絵・活動写真・弁士―』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、平成二〇年（二〇〇八）
入江良郎「最古の日本映画について――小西本店製作の活動写真」『東京国立近代美術館研究紀要』一三号、東京国立近代美術館、平成二一年（二〇〇九）

（21）『大阪朝日新聞』明治三七年（一九〇四）七月九日

（22）前掲『活動写真器械同フィルム（連続写真）定価表』一九五〜二一六頁

（23）塚田嘉信『日本映画史の研究 活動写真渡来前後の事情』現代書館、昭和五五年（一九八〇）、一四三〜一六三頁