

歌舞伎SPレコードの製作と受容

——芝居はどのように聴かれたか

岡崎 壮彦（立命館大学大学院文学研究科）

E-mail lt1405iv@ed.ritsumei.ac.jp

要旨

本論では、これまで比較的論じられてこなかった、音声メディアによる歌舞伎文化の変容について、当時の新聞や雑誌を参照しつつ検討した。明らかとなったのは、1920～40年代のSPレコードやラジオが創出した、劇場空間を離れた歌舞伎鑑賞、すなわち歌舞伎を「聴く」文化の一端である。そこでは、マイクの前で直立して演じる役者と、過去の観劇経験やブロマイド等を手がかりに想像力で視覚情報を補う鑑賞者という、新たな表現と受容のスタイルが誕生したのだった。

Abstract

This paper examines the transformation of kabuki culture through audio media from the 1920s to the 1940s, utilising contemporary newspapers and magazines. Despite its historical significance, this topic has received relatively little scholarly attention. The 78 rpm records and the radio broadcasts gave rise to a novel form of kabuki appreciation, a culture of “listening to” kabuki outside the theatre. In this context, a new style of performance and appreciation emerged: actors performed standing in front of microphones, and listeners engaged their imagination to supplement visual elements by using images, such as photographs and memories of past stages.

1. はじめに

古来、優れた歌舞伎役者の要素とは「一声、二顔、三姿」などといわれ、つまるところ、よく響く美声と巧みな台詞回しこそが、名優第一の条件であるとされてきた。そうした歌舞伎という芸能の特徴が遠因となつてか、1920年代から第2次世界大戦期にかけてのSPレコードには、歌舞伎役者の肉声が多く吹込まれた。役者による朗読や端唄といったものも残されているが、大部分は歌舞伎劇の一部分を収録したものである（これらを、本稿では「歌舞伎SPレコード」と呼称する）。

立命館大学アート・リサーチセンター（ARC）は、大西秀紀氏の所蔵する歌舞伎SPレコードのデジタル化を行い、オンライン上のデータベースにて公開している。国立国会図書館および歴史的音盤アーカイブ推進協議会（HiRAC）の「れきおん」等、他機関による先行事例と較べると、このアーカイブ・プロジェクトの特に画期的かつ有意義な点は、音源のみならず、盤面全体の画像、そして音盤が収められた外装や付属の小冊子なども研究利用に資する文化資源とみなし、デジタル化した点にある。

ただ、芸能史的にもメディア史的にも貴重な資源がこうして世界中に提供される運びとなったにもかかわらず、歌舞伎SPレコードをめぐる学術研究はまだまだ不足していると言わざるを得ない。渉猟した限り、ディスコグラフィをはじめとする大西氏の諸研究¹⁾と『歌舞伎：研究と批評』第38号（2007年）の特集「音に見る戦前の歌舞伎」を除けば、この分野に焦点を当てた書籍や論文は皆無といえる。

そこで本論文は、大西コレクションをはじめとする様々なアーカイブを駆使して資料を収集し、戦前から戦中の日本における歌舞伎SPレコードの性格を明らかにすることを目指す。まず次章では歌舞伎SPレコードの〈製作〉すなわち産業史や製造当時の宣伝広告のあり方に着目し、続く第3章では〈受容〉すなわち消費の実態について検討する。さらに、補論的な意味も帯びた第4章では、レコードと同時代の音声メディアであるラジオを対置する、歌舞伎を「聴く」という文化的体験がどのように提供・享受されていたか、その一端を考察する。

2. 歌舞伎SPレコードの誕生

2-1. 輸入から国産化へ

本章では、国内における歌舞伎SPレコード製造の黎明期の様子を探っていく。なお、歌舞伎SPレコードの歴史については概ね大西氏の先行研究²⁾に依るが、そこに当時の新聞の内容を裏付けとして取り上げて論じるのは、管見の限り本研究が初の試みと思われる。

現在確認されている中で最も古い歌舞伎SPレコードは、明治40(1907)年3月に発売されたドイツのベカ・グラント社製で³⁾、発売前年に外国人録音技師が日本を訪れ、「出張録音」したものだという⁴⁾。5代目中村芝翫と8代目市川高麗蔵がそれぞれ、または共演して録音した4点が確認されており、いずれも片面盤——つまり、片面にしか音溝が刻まれていない。ベカ・レコードの発売から5か月後、明治40(1907)年8月には、アメリカのコロンビア社の歌舞伎SPレコードが発売されている。これらもやはり片面盤であるが、そもそも歌舞伎に限らずとも、国内における両面盤の発売は、明治43(1910)年、米国コロンビア製の輸入を待たなければならない⁵⁾。

日米蓄音器製造株式会社が初めて国産の片面盤レコードを発売したのは明治42(1909)年のことである⁶⁾。翌年、同社は国産の蓄音器の発売を始め、大正2(1913)年には同社を継承した株式会社日本蓄音器商会(日蓄)が国産第1号の両面盤レコード発売に成功する⁷⁾。

では、国産初の歌舞伎SPレコードはいつ登場したのか。大西氏は、大正2(1913)年頃の発売と推定される、2代目中村梅玉と4代目中村福助の吹込んだ三光堂メノホンレーベルのものを国産第1号としている⁸⁾。その後、東京蓄音器株式会社(大正3年)、次いで日蓄(大正4年)が歌舞伎役者の吹込んだレコードを発売した⁹⁾。

しかし大正4(1915)年以降、しばらく日蓄による歌舞伎SPレコードの製造は途切れる。大西氏曰く、レコードの無断複製が合法であった当時、安価な海賊版が流通する中で、後述するような多額の費用をかけてまで製造するメリットがなかったためと考えられる¹⁰⁾。日蓄が再び歌舞伎SPレコードを手掛けるようになるのは、大正10(1921)年、すなわち前年の著作権法改正によってレコードの無断複製が違法化された¹¹⁾後のことであった。

2-2. 芝居は見るものか聞くものか

日蓄が久々に手掛けたのは2代目中村猿之助のレコードで、それも国内初と思しき12インチ盤(主流は10インチ盤)である。ただ、大西氏の見立てではこれは不発に終わったらしく、むしろ影響力を持ったのは、「歌舞伎レコード」とはっきり銘打たれ、同年11月に発売された5種18枚の10インチ盤であったという¹²⁾。

それについて、11月6日、『時事新報』夕刊は次のように報じている。

日蓄會社が多年の希望であつた歌舞伎レコードの一部が完成された〔中略〕目を主観とする舞臺上の動作から離れて只耳にするそれらのセリフ許りをレコードに聴く時は啻に其優々の肉聲の長短や吹込みの巧拙が赤裸々に現はれて音樂的の感興は惹けないが兎に角今回の如く纏まつた大作を試みたは好劇家の爲め舞臺に於ける名優の倅を偲ぶには何よりの好伴侶で多大の困難と費用に打ち勝つた日蓄社の努力は認められる〔強調・下線は引用者による〕¹³⁾

先行する類似のレコードは存在したものの、初めて「歌舞伎レコード」と命名され、かつそれがレコード7枚組といった、前例のない「大作」であつたがために、あたかも国産初の試みであるかのように宣伝されたのであろう。さらに興味深いのは、この記事の書き手が、歌舞伎の舞台について「目を主観とする」とし、レコードだけで「音樂的の感興は惹けない」と但し書きをしながらも、「名優の倅を偲ぶ」のには最適である、とレコードの意義を認めていることである。後にも述べるが、ここに現れた「偲ぶ」という言葉は、歌舞伎レコード文化を考えるうえでひとつのキーワードといえる。

一方、同月15日の『讀賣新聞』朝刊の報じ方は、『時事新報』のそれとやや相違がある。

〔前略〕同商會の今度の企ては歌舞伎劇保存及普及の上から云つて最も意義のあることである。今日までも既に歌舞伎劇のレコードが無い事はなかつたが然し極めて不完全なものだつたので同商會ではこれを改良して理想的なものを製作しようと云ふ考へから數萬圓の費用を費し特に英國から技師までも招聘して非常な苦心の結果幸にして理想的なものを作る事が出來たのである科白と云ふものが重大な要素になつて居る歌舞伎劇に於て各名優連のレコードを製作して置くことは最も必要な事と思はれる¹⁴⁾

『時事新報』が「多大の困難と費用」と曖昧に表現していたところを、より詳しく、数万円の費用をかけた上に英国から技師を招聘したと記している。この前年、大正9(1920)年の料金改定で日蓄がレコード1枚の定価を1円80銭と定めた¹⁵⁾ことを踏まえれば、日蓄側が宣伝のため針小棒大に訴えた可能性も否めないものの、当時の数万円がいかに莫大な金額であつたかがえよう。大正11(1922)年2月11日、『讀賣新聞』朝刊に掲載された、エジソン75歳の誕生日を祝う広告でも、日蓄は「藝術の爲多大の犠牲を拂つて完成したる歌舞伎レコード」¹⁶⁾を宣伝している。安価なコピーが出回るリ

スクのあった旧来の著作権法下では多額の予算を必要とした歌舞伎レコードの企画が実現しにくかった、との大西氏の指摘を裏付ける記述であろう。

また、この記事の書き手は、日蓄の歌舞伎レコードを歌舞伎の保存および普及にとって「理想的なもの」とし、『時事新報』の記者よりも好意的に受け止めていたようである。とりわけ歌舞伎における台詞回し、すなわち聴覚的側面の重要性を唱えている点など、『時事新報』のそれと対照的といえる。

両新聞の二分した評価からは、歌舞伎レコードの受容をめぐる当時の人々の当惑——就中、歌舞伎を「聴く」ことへの戸惑いが感じられよう。事実、2つの記事が掲載された大正10(1921)年11月、日蓄は『朝日新聞』と『讀賣新聞』に最低でも2度ずつ、同一の広告を掲載しているのだが、そこでは「名優ぞろひの歌舞伎レコード」と銘打った上で「芝居は見るものか聞くものか……まづ此レコードを御聞き下さい」¹⁷⁾と、歌舞伎を聴くことへの人々の懐疑心を先取りしたかのようなキャッチコピーが記されてある。

11月15日の『讀賣新聞』の記事についてももうひとつ付け加えておきたいのは、当該記事が、歌舞伎レコードの意義として第一に「歌舞伎劇保存」を挙げている点である。歌舞伎SPレコードの宣伝にあつては、しばしばそのアーカイブ的意義が強調されていたのである。現代社会において歌舞伎は「古典芸能」として確固たる地位を占めているが、大正10年代にあつて既に日本の「伝統」「古典」たる「旧劇」を保存しようという意識¹⁸⁾が高まっていたことは想像に難くない。こうした考え方は、のちの太平洋戦争期において、歌舞伎レコードの広告が「國劇」たる歌舞伎の価値を国粹的に称揚することと無関係ではないだろうが、紙幅の都合上、この問題についてはまた別の場で論じることとしたい。

3. 歌舞伎SPレコードの受容

3-1. その売れ行き

果たして、歌舞伎を聴くという体験は人々に受け入れられたのか。どうやら、レコード会社の目論見は、少なくとも一部では成功したらしい。

大正13(1924)年6月1日、『讀賣新聞』朝刊は、これまでなかなか吹込みに応じなかった2代目市川左團次のレコードを、日蓄が世に出すと報じた。

声色と云へばすぐ高島屋と云ふ程左團次の声色は今の俳優中でも一番人氣がありながら今までその蓄音機のレコードが無かつた蓄音機會社では一番早くから目をつけてどうかして口説き落さうと各會社とも必死の競争をして居たが人一倍自分の藝術を尊重する左團次はどうしてもこれに應ぜず長い間蓄音機會社の手を焼かせて居たが今回やうやく日蓄會社へ吹き込む事を承諾したと云ふ〔中略〕兎に角あの名調子の優だけにこれが音譜

になつた事は人々に喜ばれるだらう¹⁹⁾

「人々に喜ばれるだらう」との見込み通り、その翌月10日付の同紙を見てみると、左團次のレコードの売れ行きは好調だったという。日蓄の説得の甲斐あつてというべきだろうか。

蓄音機會社にとっては難攻不落と云はれて居た左團次のレコードもやうやく日蓄から賣り出されたが流石に賣れ行きはいゝとかで近く第二回の吹込みをするさうだ²⁰⁾

さらにその1か月後、8月24日付の同紙は、「全盛のレコード:歌舞伎もの大當り」との見出しで、以下の通り左團次レコードの成功を綴っている。

左團次の渡支中身代りになつた蓄音器會社が連日の新聞に左團次レコードの廣告を出して氣焰を擧げてゐるそれかあらぬかこの頃到處で左團次をならしてゐる廣告料も大したものだらうが何しろ賣れてゐるに相違ないどの位賣れたかちよいと日蓄のお臺所をのぞいてみる公稱枚數三十萬と號してゐるがそれは懸値何しても廿萬は確かだ〔中略〕何しろ不景氣な世の中に蓄音器屋さんだけはホクホクだと云ふから羨ましい²¹⁾

日蓄は、連日新聞廣告を出し²²⁾、あるいは店頭で現物を鳴らして宣伝に注力したらしく、公称30万枚——記者の見立てでは内輪に見ても20万枚——を売り上げたという。一般論として、歌舞伎SPレコードがどの程度売れていたか、細かな数字は定かではなく、今となつては調査するのが難しい²³⁾。本稿執筆にあたつても、様々な機関や図書館をあつたが、成果はほとんど得られなかった。ただこの左團次のレコードに関しては、日蓄の宣伝への力の入れ様と売れ行きとが、記事の書きぶりから伝わってくるようだ。

現代の我々からすると、歌舞伎SPレコードと聞けば、一部の熱心な愛好家だけが購うマニアックな商品であつたのではないかと思つてしまひそうになる。しかし全てがそうとは言わないまでも、このように広く人氣があり、売上成績の良い音盤も存在していたことが窺えよう。

3-2. その聴かれ方

では、歌舞伎SPレコードを買い求めた人々は、どのような心持でその音に接したのだろうか。1930年代、『讀賣新聞』の「名盤寸評」というレコードの批評コーナーでは、流行歌やクラシック音楽に並んで、歌舞伎SPレコードが取り上げられることもあつた。そしてそこには、例の「偲ぶ」という語がしばしば登場する。昭和6(1931)年6月22日には5代目中村歌右衛門のレコードが「さすがに歌舞伎の大御所の入神の妙技を偲ばせるに十

歌舞伎SPレコードの製作と受容
——芝居はどのように聴かれたか

分である」²⁴⁾と評されているし、同年 11 月 30 日には初代中村雁治郎のレコードが「雁治郎の聲を通じて彼の藝を偲ぶための博物館的価値を持つものである」²⁵⁾と評されている。とりわけ後者では、「博物館的価値」という語でもってレコードのアーカイブ的価値が称揚されている。いずれにせよ、ここで評価されているのは、あくまでも役者の声であって、芝居の中の登場人物の声ではない。フィクション性を突き放し——片面 3、4 分では物語に没入するのは不可能だろう——生身の役者の口跡を記録するというのが、歌舞伎SPレコードの担った第一の役割だったものと推察される。

芝居の世界に没頭するためではなく、それを演じた名優を偲ぶ縁(よすが)として——武智鉄二の語を借りるならば「舞台のイメージを思い浮かべるメモ的な、あるいはメモリアル風の意味を持つ」²⁶⁾ものとして——歌舞伎SPレコードをみなす考え方は、広告の文言にも表れていた。例えば、大正 13(1923)年 5 月 15 日付の『朝日新聞』に掲載された日蓄(ニッポノホン)の一面広告は、「名優の面影を偲ぶに充分な出来栄え」²⁷⁾と、その真価を訴えている。

また、記者や広告主からだけではなく、一介の歌舞伎愛好家の言葉からも、そうした姿勢を読み取ることができる。

今月の舞台で暫らくのお別れ……春だと云ふのに、淋しうございます。羽左様！！の美と藝術を火の如き強さで、愛好してゐる子でございます、あまりの淋しさ、泪しつゝ君の目度たき御門出を、お祝福申し上げます。淋し過ぎる私達！！たゞみうつし繪と、レコードのみ聲とに、なぐさめられるだけでございます〔後略〕²⁸⁾

これは、雑誌『歌舞伎』(第 2 次)の昭和 3(1928)年 4 月号に寄せられた、「優橘」と名乗る一読者の投稿である。15 代目市村羽左衛門のファンと思しきこの書き手は、しばらく舞台での彼の姿を見ることができないことを嘆きつつ、「たゞみうつし繪と、レコードのみ聲とに、なぐさめられるだけ」と心情を吐露している。レコード＝聴覚情報では十分ではないにしても、うつし絵＝視覚情報で補完し合いつつ、劇場での記憶を想起しようというわけだ。さらに同号では、「章鳥」と称する別の読者が、2 代目市川松蔦の「お夏狂乱」の舞台を観た後、「11 日〔引用者註：同年 3 月 11 日か〕の晩のラジオで彼のお姉様〔引用者註：松蔦〕の姿を思ひ浮べてプロマイド〔原文ママ〕に見入りましたわ」²⁹⁾と綴っている。ここでも、プロマイド＝視覚情報と、ラジオ＝聴覚情報という図式が成り立つ。

ところで、ラジオ放送の黎明期から、どうやら歌舞伎の放送は行われていたらしい。東京放送局(後の NHK)によってラジオの本放送が始まったのは大正 14(1925)年 3 月 22 日であり³⁰⁾、これは件の読者投稿が掲載さ

れるちょうど 3 年前ほど前にあたる。昭和 7(1932)年 10 月 9 日には、本節冒頭で触れたあの左團次が、初めてラジオに登場しており、放送当日の紙面を見ると、役に扮した左團次の写真とともに、配役、あらすじ、そして要所の台詞の抜書きが掲載されている³¹⁾。新聞の紙面にあっても、ラジオの音声情報を補うように、写真、そして活字が用いられていたものと考えられよう。

別の日の記事によれば、左團次は、レコードの吹込みのみならずラジオ出演に関しても当初首を縦に振らなかったが、同年 10 月 1 日の大東京市(東京 35 区)成立を記念して、特別に「當日宕愛山スタジオ〔原文ママ〕へ出張放送することになった」³²⁾のだという。ここで注目すべきは、ラジオで歌舞伎劇を生放送するといっても、収録は檜舞台ではなく、愛宕山の東京放送局スタジオで行われたものだったという点である。本論文の最後に、次節では、こうした収録方法をめぐる問いについて、同時代の音声メディアであるラジオを対置しつつ検討したい。

4. レコードとラジオ——録音の方法をめぐって

4-1. 吹込みの方法

飯島満氏は、歌舞伎SPレコードを「化粧も扮装もしない普段着の役者が、マイクの前に——電気吹込み以前はラッパの前に——立ったまま、演技をすることもなく、録音したもの」³³⁾としている。確かに、昭和 15(1940)年、ビクターから出た「勸進帳」の附録冊子には録音風景の写真が掲載されており〔図 1〕、そこでは素顔の 7 代目松本幸四郎、15 代目市村羽左衛門——彼に至っては和装ですらない——、そして 12 代目片岡仁左衛門がマイクの前に立っている。当時の歌舞伎文化にあって、これが最先端の役者の姿だったというべきか。



図 1 スタジオでの電気録音風景³⁴⁾

1920年にマイクを用いた電気録音が試みられるまで、録音といえば、巨大なホーン(ラッパ)の前に奏者や演者が密集する形で行われるものだった³⁵⁾。まさに文字通り、人々がホーンに音を「吹込んで」いたのである。無論、マイクの出現はそうした録音のあり方を大きく変えることとなった。大西氏は、最初期の歌舞伎SPレコードが単に台詞を語る役者の声だけでできていた一方、次第に柝の音や下座音楽が付加されていったことを指摘し、それを作り手側による演出の改善であると解釈している³⁶⁾。だが同時に、そこには機械式録音から電気式録音へ、1つのホーンから数本のマイクへ、という録音方法の変化も関係している可能性がある。

1920年代以降、マイクを用いた電気録音の出現によって可能になったことに、ホールや劇場での実演のライブ録音が挙げられる。しかし飯島氏は「演奏が長時間に及ぶ歌劇などの実況録音には、原盤を交換する間の空白を回避するため、録音機材(カッティングマシン)2台を時間差で稼働させていた」としながら、「戦前の歌舞伎ではそうした試みは実現しなかったらしい」³⁷⁾と記している。そればかりか、劇場において「観客のいない『スタジオライブ』方式でとられた録音も、戦前に行われていなかったものと思われる」³⁸⁾という。果たしてこれは事実だろうか。



図2 歌舞伎座の変電室³⁹⁾

前節でも取り上げた雑誌『歌舞伎』の、昭和2(1927)年1月号を覗いてみると、歌舞伎座の内部を紹介した巻頭特集[図2]が、舞台の下にあったという変電室について「こゝでは毎時間、レコードをとつてゐます」と記している。また、ARCがアーカイブしている、昭和15(1940)年歌舞伎座での「寿曾我対面」の舞台写真[図3]の下部には、マイクラしきものが映り込んでいる。これが変電室の装置に繋がっていたのだろうか。

こうした資料を目にすると、戦前の実況録音盤が現に存在していてもおかしくはないように思われる。ところが、歌舞伎の実演には不可欠な(大向う)などの音を含んだ歌舞伎SPレコードの存在を、少なくとも筆者は耳にしたことがない。実況録音盤は、もし製作されてい

たとしても、市販されることはなかったのだろう。

ひとつの可能性として、レコードで一旦記録したものをラジオで放送していたというのは考えられないことではない。歌舞伎初の無線中継放送は、昭和2(1927)年6月25日、帝国劇場からのものとされている⁴⁰⁾。一方、「レコードをとつてゐます」の記述がある『歌舞伎』は同年1月号。したがって、その時点では劇場からの中継放送は未だ実現していないことになり、劇場の音をラジオで放送しようとすれば、一度レコードに記録する必要があったのではないだろうか。

ただし、この仮説を裏付ける直接的証拠は発見できていない。加えて言えば、そもそも[図2]に記された「レコード」が、「音盤」ではなく、終演時刻等の「記録」を意味している可能性もある。つまるところ、観客の有無を問わず、劇場での実演を録音した戦前の歌舞伎SPレコードが存在したとする主張は、いまだ想像の域を出ないといえる。



図3 歌舞伎座「寿曾我対面」舞台写真⁴¹⁾

4-2. 歌舞伎のラジオ放送

昭和2年以降、舞台のラジオ中継というのは各地の劇場から時折行われるようになったらしい。[表1]は、昭和9(1934)年、ラジオ放送に関する投書について、総務局がまとめた調査報告書からの抜粋である。左の列は当時の総務局がラベリングしたカテゴリを、右の列はそこに分類された投書の件数を示している。

どうやら舞台中継は賛否両論であったようで、楽しむ人がいた一方、雑音——人的なものか、機械的なものか、その両方か——の多い中継より、ラジオドラマ的にスタジオで録音された「放送舞台劇」を推す人もいたようである。

表1 演劇のラジオ放送に関する投書の集計⁴²⁾

投書の内容	件数
放送舞台劇推奨(中継は雑音多く聞苦しい)	18
舞台中継希望	11
舞台劇反対(都会向きで田舎者には判らぬ)	8
踊り、劇の如きものは見るもの、放送反対	7
歌舞伎座よりの中継感謝(勸進帳)	3

さらに興味深いのは、レコードがかなり普及していたはずの当時であってもなお、「踊り、劇の如きは見ると、放送反対」というカテゴリに分類される声がそれなりにあったということである。やはり、万人が「歌舞伎を聴く」という営みを易々と受け入れたわけではないようだ。そうした反対意見を知ってか、同年には、舞台進行の妨げにならないよう小声でアナウンサーが「見たま」⁴³⁾を実況解説した劇場中継なるものも放送されている[図4]。舞台における視覚的情報の補い方をめぐって、中継のあり方が様々工夫された結果であろう。

このように、歌舞伎SPレコードと、ラジオでの歌舞伎中継とに共通して、音では伝わることのない舞台の視覚情報を何とかして伝え、あるいはそれを看取しようとする試みがなされていたといえる。しかし、2つの音声メディア、2つの録音場所には違いも多かった。化粧も髪も衣装も小道具もなしに、声のみで「演じる」のが、歌舞伎SPレコードの基本的な収録のあり方であった。それも、通しで全編を、というのではなく、大抵は口跡の聴かせどころともいべき名場面のみである⁴⁴⁾。当然、虚構の物語世界に没頭するための媒体とはなりえなかっただろう。それゆえ、ラジオが可能とした長時間の中継放送と異なり、レコードに記録された音は、普段我々が劇場で観るような生の歌舞伎をそのまま記録したものとは言い難い。ラジオの中継放送が、雑音をも含めた劇場のライブ感を伝えるメディアであったと思われる一方、レコードのそれはスタジオといういわば〈無菌室〉の中で、役者の声や音楽、柵以外のノイズを排除する形で保存＝アーカイブされた。歌舞伎SPレコードは、観客の大向うや拍手のような音をノイズ、すなわち「歌舞伎」にとって異質なものとみなすことによって、無観客にして視覚情報のない、「歌舞伎」そのものを聴覚的に純化させたのである。

5. おわりに

レコードの出現は、役者の生身の身体から切り離された「声」を商品化した。特に当初は、レコード会社が多額の費用をかけて製造していたと思われることから、具体的な数字は不明瞭であるものの歌舞伎SPレコードがそれなりの人気と需要をもった製品であったことが推察される。

そのうえで、まず演じ手側についていえば、[図1]が端的に示す通り、歌舞伎役者は、衣装を着て観客の前に現れずとも、普段着のまま、蓄音器のホーンやスタジオのマイクの前に立つだけで〈歌舞伎役者〉たりえるようになった。こうした、声に特化した演じ方は、後に登場するラジオ放送のためのスタジオ録音にも受け継がれていくことになる。

対して鑑賞する側についていえば、SPレコードは、劇場に足を運ばずして歌舞伎を「聴く」という新しい文化的体験を可能にした。ただし、歌舞伎を聴くという体験がすぐさま万人に受け入れられたわけではない。当然のように、音だけの鑑賞に対して、戸惑いや不満や抵抗感を覚える聴衆もいた。また、たとえ歌舞伎SPレコードや歌舞伎のラジオ放送を好意的に受け止めた人々でさえ、厳密な意味でその音声だけを鑑賞の対象にするというよりは、舞台写真や役者のプロマイドを見つめたり、かつて劇場で観た姿を思い出したり、あるいはラジオのアナウンサーの解説から役者の動きを想像したりしながら、しばしば鑑賞体験を有意義なものにしようとしていたようである。換言すれば、彼らはレコードの「声」から、その発生源——〈発声源〉といってもいい——であるところの役者の身体を思い描き、その姿を偲んでいたのである。あたかも、ビクターのロゴに描かれた犬が、主人の声(His Master's Voice)の吹込まれたレコードに耳を澄ませ、主人の生死にかかわらず、その存在を恋しく思うように。

有史以来、メディアの変化は絶えず文化を変容させてきた。この命題の妥当性をめぐって、今更ベンヤミンやマクルーハンを引き合いに出すまでもないだろう。ここまで概観してきたのも、まさしく、明治以降のSPレコードというメディアによって、いかにして歌舞伎文化が新たな様相を帯びたかという点であった。本研究では、これまでまとまった形で記述されることのなかった戦前の歌舞伎SPレコード文化について、大まかに俯瞰し、見取り図を描くことができた。

一方、歌舞伎SPレコードの流通や販売、収録現場の実態、歌舞伎のラジオ放送史との関連など、論じることのできなかった課題も多く残している。冒頭で述べたように、歌舞伎SPレコードについての研究はまだまだ不足しており、メディア史、歌舞伎史、文化社会学など様々な分野からのさらなる検討が必要である。本稿が、そうした進展の契機となることを期待したい。



図4 新聞記事「役者のシグサをアナ君見たま」を説明⁴⁵⁾

〔註〕

- 本論文は、2024 年歌舞伎学会秋季大会において「大西コレクション歌舞伎SPレコードのデジタルアーカイブの紹介と歌舞伎とメディアの関係にかかわる試論」と題し、筆頭発表者として口頭発表した内容を下敷きとしている(共同発表者:赤間亮)。より直接的には、当該発表を踏まえて執筆した2024 年度立命館大学文学部卒業論文「SPレコードに聴く歌舞伎:デジタルアーカイブの制作と活用から」の第 2 章を中心に抜粋し、大幅な加筆修正を加えたものである。
- 1) 大西秀紀氏の歌舞伎SPレコード研究については、「歌舞伎SPレコード・ディスコグラフィ(戦前篇未定稿)」「歌舞伎:研究と批評」38、2007 年、29-67 頁(以後、大西(2007)と略記)、「歌舞伎SPレコード・ディスコグラフィ(戦前篇・追加訂正)」「歌舞伎:研究と批評」40、2009 年、112-114 頁(以後、大西(2009)と略記)、「レコードと演劇」神山彰[編]『演劇とメディアの 20 世紀』森話社、2020 年、124-155 頁(以後、大西(2020)と略記)等を参照のこと。
 - 2) 大西(2020)を参照のこと。
 - 3) 『日本レコード文化史』は、このベカ社のレコードについて、三光堂が明治 39(1906)年 11 月に輸入し、翌年 3 月 11 日に発売したものとしている:倉田喜弘『日本レコード文化史』岩波書店、2006 年(以後、倉田(2006)と略記)、59 頁。
 - 4) 飯島満「歌舞伎SPレコードの行方」『歌舞伎:研究と批評』38、2007 年、5-10 頁(以後、飯島(2007)と略記)、6 頁;大西(2020)、125 頁。
 - 5) 大西(2020)、128 頁;倉田(2006)、54 頁。
 - 6) 倉田(2006)、66-67 頁。
 - 7) 同書、294 頁。
 - 8) 大西(2020)、130 頁。
 - 9) 同書、131-135 頁。
 - 10) 同書、144-145 頁。
 - 11) 大正 9(1920)年 8 月 20 日に公布された改正著作権法では、新たに「演奏、歌唱」が著作物としての保護を受けたほか、「音ヲ器械的ニ複製スルノ用ニ供スル機器ニ他人ノ著作物ヲ写調スル者ハ偽作者ト看做ス」(第 32 条の 3)と規定された:倉田(2006)、115 頁。
 - 12) 大西(2020)、146-147 頁。
 - 13) 『時事新報』1921 年 11 月 6 日、夕刊、9 頁。
 - 14) 『讀賣新聞』1921 年 11 月 15 日、朝刊、4 頁。なお、本稿で引いた讀賣新聞掲載の記事・広告の文章および画像は、全て「ヨミダス」(<https://yomidas.yomiuri.co.jp>)によった。
 - 15) 倉田(2006)、295 頁。

- 16) 『讀賣新聞』1922 年、2 月 11 日、朝刊、4 頁。
- 17) 『朝日新聞』1921 年、11 月 9 日、朝刊、8 頁;『朝日新聞』1921 年、11 月 13 日、朝刊、3 頁;『讀賣新聞』1921 年、11 月 10 日、朝刊、6 頁;『讀賣新聞』1921 年、11 月 12 日、朝刊、6 頁。なお、本稿で引いた朝日新聞掲載の記事・広告は全て「朝日新聞クロスサーチ」(<https://xsearch.asahi.com>)によった。
- 18) 明治の西洋化＝近代化のなかで、歌舞伎も当然変革を迫られた。西洋演劇(「新劇」)の流入に伴ってレトロニム的に「旧劇」となった歌舞伎は、新時代に適応しようと様々な工夫を試みる。ただ、明治期の演劇改良運動や、名優といわれた「團菊左」の相次ぐ死(明治 36-37(1903-1904)年)をはじめとする様々な要因によって、次第に古典演劇として「型」を保全し、伝統を重んじる風潮が高まっていく。詳しくは、以下を参照のこと:神山彰『近代演劇の来歴:歌舞伎の「一身二生」』森話社、2006 年;矢内賢二『明治の歌舞伎と出版メディア』ベリカン社、2011 年(以後、矢内(2011)と略記)。
- 19) 『讀賣新聞』1924 年 6 月 1 日、朝刊、9 頁。
- 20) 『讀賣新聞』1924 年 7 月 10 日、朝刊、9 頁。
- 21) 『讀賣新聞』1924 年 8 月 24 日、朝刊、2 頁。
- 22) 連日の新聞に左團次のレコードの広告が掲載されていたことは確かである。同年 6 月 22 日と 24 日、『朝日新聞』朝刊に載った広告には、堂々たる「市川左團次吹込」の文字の下に、「日本一の名優が吹込んだ日本一の歌舞伎レコード」とあり、「番町皿屋敷」を「目下本郷座に上演満都の白熱的好評を博しつつある名狂言」としている。このようにだけに、当時まさに上演中の演目に合わせる格好でレコードを発売・宣伝するという手法もとられていたらしい:『朝日新聞』(東京)1924 年 6 月 22 日、朝刊、8 頁;『朝日新聞』(東京)、1924 年 6 月 24 日、朝刊、12 頁。
- 23) 大西(2020)、153 頁。
- 24) 『讀賣新聞』1931 年 6 月 22 日、夕刊、4 頁。
- 25) 『讀賣新聞』1931 年 11 月 30 日、夕刊、8 頁。
- 26) 武智鉄二／児玉竜一[監修]『古典は消えて行く、されど……:レコードに残された名人芸』ぶんがく社、2016 年(以後、武智(2016)と略記)、32 頁。
- 27) 『朝日新聞』(東京)1923 年 5 月 15 日、朝刊、12 頁。
- 28) 歌舞伎出版部『歌舞伎』4-39、1928 年 4 月、8 頁;「国立国会図書館デジタルコレクション」<https://dl.ndl.go.jp/pid/1501575/1/69>、2024 年 11 月 21 日閲覧。
- 29) 同書、81-82 頁。なお、当日の新聞を見ると、「お夏狂乱」の放送を知らせる明治座の広告が掲載されている:『讀賣新聞』1928 年 3 月 11 日、朝刊、10 頁。

- 30) 谷口文和／中川克志／福田祐大『音響メディア史』ナカニシヤ出版、2015 年（以後、谷口ほか（2015）と略記）、126 頁。
- 31) 『讀賣新聞』1932 年 10 月 9 日、朝刊、10 頁。
- 32) 『讀賣新聞』1932 年 9 月 29 日、朝刊、2 頁。
- 33) 飯島（2007）、8 頁。
- 34) 鳥越文蔵氏旧蔵（立命館大学赤間研究室寄託）の「勸進帳」（ビクター：5834-5842、9 枚組、1940 年）付録冊子、1 頁。
- 35) 史上初の電気録音は、1920 年 11 月 11 日、イギリスのウェストミンスター寺院における無名戦士慰霊祭で行われた。「機械式録音では振動膜の機械的な動作変化のエネルギーをそのまま音溝の刻み込みに使うのに対して、電気録音では振動膜の動作変化に応じて生じる電流または電圧の変化を利用して音溝に記録した。〔中略〕ダイナミック型あるいはコンデンサー型マイクの原理を応用することで音声の空気信号を電気信号に変換し、真空管を利用することでその電気信号を増幅したのである」：谷口ほか（2015）、109 頁。
- 36) 歌舞伎SPレコードは、「ごく初期は役者が台詞を言うだけのものが多かった」が、「それが幕開きを告げる柝の音で始まるようになり、下座音楽が被せられ、決まりにはツケを打ち、幕切れはシャギリで終わるというように、次々と劇場気分を醸し出す演出が施されるようになった。最初は聴くだけの演劇に懐疑的だった制作側が、やがてそれがより面白くできることに気付き、商品として進化させたと考えられる」：大西（2020）、153 頁。
- 37) 飯島（2007）、8 頁。
- 38) 同上。
- 39) 歌舞伎出版部『歌舞伎』1-23、1927 年 1 月、口絵「歌舞伎座の一日」；「国立国会図書館デジタルコレクション」<https://dl.ndl.go.jp/pid/1501560/1/7>、2024 年 11 月 20 日閲覧。
- 40) 倉田喜弘／林淑姫『近代日本芸能年表』ゆまに書房、2013 年、下巻 82 頁。
- 41) 立命館大学アート・リサーチセンター「ARC 催事型写真ポータルデータベース」<https://www.dh-jac.net/db/butai-photo/sol-E-02-09-13/portal/>、2024 年 10 月 21 日閲覧。
- 42) 総務局計画部「昭和九年度投書内容調査第三次報告：投書調査『慰安に関する事項』（1934 年）南博／岡田則夫／竹山昭子〔編〕『近代庶民生活誌第 8 巻：遊戯・娯楽』三一書房、1988 年、248-259 頁から、演劇に関する項目のみを抜粋し作成した。
- 43) 一般的に「芝居見たまま」あるいは「見たまま」といえば、「歌舞伎を中心とする演劇の舞台上演の様子を読物風また実況中継風に記した雑誌記事の一形態」を指す：矢内（2011）、125-126 頁。この語

がラジオの実況に対して使われているのは、用例として興味深い。

- 44) 武智（2016）、33 頁。ちなみに、演劇の全幕がレコード化されるようになるのは、磁器テープによる録音の技術が普及した戦後のことである：飯島（2007）、8 頁；武智（2016）、32 頁。
- 45) 『讀賣新聞』1934 年 9 月 12 日、朝刊、15 頁。

[引用文献一覧]（著者名五十音順）

- 飯島満「歌舞伎SPレコードの行方」『歌舞伎：研究と批評』38、2007 年、5-10 頁。
- 大西秀紀「歌舞伎SPレコード・ディスコグラフィ（戦前篇未定稿）」『歌舞伎：研究と批評』38、2007 年、29-67 頁。
- 大西秀紀「歌舞伎SPレコード・ディスコグラフィ（戦前篇・追加訂正）」『歌舞伎：研究と批評』40、2009 年、112-114 頁。
- 大西秀紀『SPレコードレーベルにみる日蓄—日本コロムビアの歴史』京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター、2011 年。
- 大西秀紀「レコードと演劇」神山彰〔編〕『演劇とメディアの 20 世紀』森話社、2020 年、124-155 頁。
- 神山彰『近代演劇の来歴：歌舞伎の「一身二生」』森話社、2006 年。
- 倉田喜弘『日本レコード文化史』岩波書店、2006 年。
- 倉田喜弘／林淑姫『近代日本芸能年表』ゆまに書房、2013 年。
- 武智鉄二／児玉竜一〔監修〕『古典は消えて行く、されど……：レコードに残された名人芸』ぶんがく社、2016 年。
- 谷口文和／中川克志／福田祐大『音響メディア史』ナカニシヤ出版、2015 年。
- 南博／岡田則夫／竹山昭子〔編〕『近代庶民生活誌第 8 巻：遊戯・娯楽』三一書房、1988 年。
- 矢内賢二『明治の歌舞伎と出版メディア』ぺりかん社、2011 年。