

A Study on the Lyrics and Peripheral Part Related to the Lyrics in Hokuyo Naniwa odori

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-03 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/44845

「北陽浪花踊」の特徴への試論 －作歌者、詞章構成、詞章と視覚表現との関係をめぐって－

人間社会環境研究科 客員研究員
笠井 津加佐

要旨

北陽浪花踊の詞章は、上演年代の前半と後半では印象が異なる。本稿は、踊りの一要素である詞章の特徴を明らかにするため、その前段階として、詞章の周辺部分、即ち作歌（詞）者、詞章の構成、詞章と振りや舞台装置との関わりの変化について考察した。なお北陽浪花踊の創始は明治15年であるが、本稿では、一旦中断したのち、大正4年の復活から再び中断する昭和12年までの、計23回分を扱う。

考察の結果、以下のことが確認された。

作歌者は大勢として、前半の学者や小説家から、後半の花柳舞踊研究会、松竹、歌舞伎界との関係が深い者へと変化した。これは詞章が、文章自体の優を示すものから、舞台芸術の一部として機能するものへと、その役割を変えたことを示している。

詞章構成は概ね、四季の変化を踊で表現する構成から、何らかの意味付けを場の集積で表現する構成へと変化した。四季の変化、即ち、時間の変化には、時代という大きな流れを組み込むこともあり、また場の集積には、言葉遊びのようなものや、主題を表現するために集積したものなども含まれるが、やがて時間と空間を駆使する表現に発展していったと思われる。

さらに、詞章と振りや舞台装置との関わりに関しては、まずその振付が、西川流から花柳流へ変化したことが挙げられる。これは京都の都踊が、第1回以来変ることなく井上流の振付で、似たものを深め続けてきたことと異なっており、舞台装置などにも影響していると思われる。

前半から後半への変化の背景には、「新舞踊運動」の影響が認められる。本稿で、北陽浪花踊の特徴を「変化」とのみ結論づけることは難しいが、田中良の著作などから変化を厭わぬ積極性と考えた。今後は、今回明らかに出来なかった部分を、詞章の精査等により追究したい。

キーワード

北陽浪花踊、詞章、作歌（詞）者、振付者、舞台装置

A Study on the Lyrics and Peripheral Part Related to the Lyrics in *Hokuyo Naniwa odori*

Guest Researcher Graduate School of Human and Socio-Environmental Studies

KASAI Tsukasa

Abstract

Factors related to verses of *Hokuyo Naniwa odori*, including lyric writers, composition of the

verses, and correlations between the verses and choreography, as well as stage settings are discussed, in order to examine the characteristics of the verses. This paper deals with the period of performance from 1915 to 1937. In general, Lyric writers have changed from scholars and novelists to people in the Hanayagi School of Japanese dance, and to people with a close relationship with the Shochiku and the Kabuki world. The role of the verses has changed from lyrics to elements of dance as a performing art. In general, two types of composition are seen: dance compositions that expresses changes in the landscape, based on the four seasons, and dance compositions that consists of an accumulation of scenes of verbal play and certain themes. In visual expressions, choreography has changed from the Nishikawa School to the Hanayagi School, which might have affected stage settings, among others. This is different from *Miyako odori* that developed in Kyoto through choreography of the Inoue School, following and deepening traditional ways, which has not changed since the beginning. However, at the present stage, it is difficult to decide whether characteristics of *Naniwa odori* are in fact, "changes." In the future, it is suggested that issues that are not clarified in this study, such as why the framework of the four seasons are maintained in the compositions, among others, should be investigated through minute examination of the verses.

Keywords

Hokuyo Naniwa odori, Lyrics, Songwriter, Choreography, Stage equipment

はじめに

本稿は大正4年から昭和12年まで北陽演舞場で上演された浪花踊に関する研究である。北陽（大阪北新地）浪花踊は京都都踊の影響で創設され¹⁾、明治15年から同23年まで上演された時期²⁾もあったが、本稿で対象とした時期は、大阪がその経済力を背景に「大大阪」と呼ばれ、文化面でも芸術家等が多数来阪して活躍するなど、全国を中心として注目された時期であった。この時期、浪花踊は東京に興った新舞踊運動の一環である花柳舞踊研究会と関わり発展している。舞台制作で最も費用がかかると思われる舞台美術を担当した田中良は、北陽が「実験室的な存在」であったと感謝しているが、北新地、その背後の大阪の経済力あつての北陽の存在であったことは言うまでもあるまい。田中は浪花踊の積極性が「逆に京都の都踊や鴨川踊にも反映して」とその影響まで述べている³⁾。このように浪花踊は当時、舞踊全体の発展にも寄与したと考えられる。

しかし十五年戦争末期の大空襲により北新地一帯も灰燼に帰したため、その史料も湮滅したと思われる。筆者は、所蔵者である佐藤恵氏より、大阪文化の精華を後世に伝えたいとの意向で関係史料一式を託されたことを受け、史料を広く研究者に提供し、史料がないために停滞している研究に活かすべく、まず浪花踊番付の一部について、その形態から本文の記述状態に至るまで全て画像化したうえ、過去3回に亘って『人間社会環境研究』第28号⁴⁾、第29号⁵⁾および第30号⁶⁾に公開してきた。本稿では浪花踊の発展を考察するため、佐藤家史料から追究が可能な、詞章、振り、舞台美術等を中心として、花柳舞踊研究会との関連に言及しながらそれぞれの変遷を跡付ける。すなわち本稿は、先行研究が皆無に近い浪花踊の基礎的研究であるが、田中が著作でその影響を述べた京都花街等の研究にも裨益するものと考えられる。

1. 浪花踊の周縁に関する先行研究

浪花踊の先行研究は、現在までのところ皆無と言ってよい。唯一確認できたのは、『映画「大正大阪観光」の世界』（大阪大学総合博物館叢書4）末尾に収録された、北陽浪花踊に関する紹介文である⁷⁾。そこには、豪華な舞台と芸が際立った和洋合奏のレビューとの記述が見られた。

一方、浪花踊が影響を受けた京都祇園甲部の都踊を初め、京都五花街に関する研究は、文化人類学、社会学などの分野で開拓されつつある。都踊の振付を担当してきた井上流に関する岡田万里子(2013)⁸⁾、上七軒の北野踊に関する中原逸郎(2012)⁹⁾、都踊の映像資料の記録、保存に関する科研費報告書(1998～2000, 研究代表者・長田豊臣)¹⁰⁾などであるが、一つの花街に特化した個別研究の段階に止まっている。

浪花踊が上演された時代の分析指標としては、近代日本において漸時変容し続けた芸能の芸態を、様々な角度から検討した京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター報告書5(研究代表者・後藤静夫, 2010)¹¹⁾、北新地を含む都市空間としての花街に関する加藤政洋(2005)¹²⁾などの研究を参照した。

2. 浪花踊(大正4年から昭和12年)の作歌者等に関して

以上の先行研究を踏まえ、これまで知られなかった北陽浪花踊の詞章を分析する。踊の詞章は文学作品とは異なり、音楽や視覚表現の影響を直接に受ける。ただ、佐藤家史料には一部の映像は残るが音源がなく、現在までに他で確認できた音源も僅かなので、本稿では詞章の作者(作歌者)、構成、視覚表現との関わりなど、踊の傾向を示す周辺部分から追跡を行うほかはない。

まず、大阪四花街全体における「春の踊」の変遷を通覧するため、北新地をはじめ花街の番付を可能な限り蒐集し、『近代歌舞伎年表大阪篇』¹³⁾なども参照しつつ、作歌者について表1を作成し本

稿末尾に掲げた。また、『明治大正大阪市史』¹⁴⁾、『南木芳太郎日記』¹⁵⁾、雑誌『上方』¹⁶⁾などの文献から、浪花踊に言及する記事を拾集した。

表1に明らかなように、北陽浪花踊の作歌者は、他の大阪花街と比較して特色がある。すなわち三花街がその初期から、生田南水^{なんすい}など大阪の文学者等に委嘱したことと異なり、北陽は殆どが在京の人士である。但し新町廓のみは、大正末年から池田大伍など在京の文士に委嘱することもあった。

北陽浪花踊について具体的に見れば、第1回の大槻如電、第2回の渡辺霞亭^{かすみ}の後には、第8回まで半井桃水^{なからいとうすい}である。第9回及び第10回は、半井と岡村柿紅^{かこう}の共作であるが、第11回及び第12回は再び半井単独の執筆である。その後、第13回から第16回まで岡鬼太郎が執筆するが、第15回は「十五周年記念佳作選集」として、半井、大槻、岡村作品とともに岡の作品が演じられた。第17回からは長田幹彦が執筆し、さらに21回から戦前最後の第23回まで、木村富子が執筆している¹⁷⁾。

まず、大槻、渡辺による作歌の担当は、浪花踊を周知させるため、知名度の高い人士に委嘱したものであろう。それぞれ一回限りである事情に関しては、今後の周辺史料調査を待たねばならない。

半井の担当は第3回から第12回まで続き、全23回公演の半ばを占めるので、彼の詞章が浪花踊前半の特徴を窺わせると言ってよい。一方この時期の振付は、第12回を除き西川石松が担当した。美術は田中良が第9回に一場面を担当し、第12回以降は全面的に参加したが、それ以外は田中が加わったのちも舞台装置を担当し続けた野村芳光らが、単独で舞台背景画を担当している。

12回浪花踊が上演された大正15年の晩秋、半井が他界し¹⁸⁾代って岡が作歌者になった。だがより重要なのは、後の花柳舞踊研究会との関係に繋がる岡村と半井が共作した、第9回・第10回であろう。第9回は、田中が舞台考案¹⁹⁾で一部参加した時でもあった。田中はその著作で、当時市村座や花柳舞踊研究会など新舞踊運動の関係者や、作歌

者の岡村との関係が深かったことなどから、北陽演舞場との関係が出来たと記している²⁰⁾。では、岡村と北陽の関係はどのような経緯で出来たのか、既に作歌を続けていた半井との交流はどうであったかなど、未解明の部分が多い。ただ、半井の年齢と体調から次期作歌者・岡村が選定されたが、その他界²¹⁾により、再び半井が死去まで担当したことは間違いない。現在は推測の域に止まるが、岡村が選ばれた背景には、北新地と六代目菊五郎の関係²²⁾、加えて市村座との関係²³⁾があったものと思われる。第9回の作歌を担当したころ、岡村は既に病氣勝ちであったが、敢えて作詞を引き受けたのは、関東大震災で焼失した市村座再建との関係も推測される²⁴⁾。いずれにせよ岡村と北陽の関係は、今後の精査が必要である。

ただ、岡村が作歌を担当し、田中が美術に参加したことが、二代目花柳壽輔をはじめとする花柳舞踊研究会との関係を深める機会となったこと²⁵⁾は、浪花踊の傾向変化を知るうえで肝要である。第9回浪花踊の演目「浮世絵」は岡村が作詞し、西川石松が振付けたものだが、翌大正13年の花柳舞踊研究会では、ほぼ同じ詞章と推測される「彦根屏風」を壽輔の振付で発表しており²⁶⁾、作歌者が岡村であることは『花柳舞踊研究会記念画集』²⁷⁾で確認できる。また、のちの第15回で記念佳作選集として公演された浪花踊にも「浮世絵」が入っており、振付は壽輔である。本稿では、以上三上演の関係を明らかにすることはできないが、岡村の存在が北陽と花柳流の関係の要であったことは間違いない。

第13回から第16回まで作歌を担当した岡は、明治45年9月、市川左団次が東京松竹の専属となったのち、小山内薫、岡本綺堂、山崎紫紅、松居松葉らとともに松竹と関係が出来、のち入社した。大正12年の歌舞伎座再建時には、歌舞伎座の内幕顧問に就任している²⁸⁾。岡が、半井のあと浪花踊の詞章を担当した経緯も、一つには、かつて岡村に詞章を依頼したことからも窺われるように、当時の北陽関係者に歌舞伎志向の傾向があったことが考えられる。

また佐藤家史料には、浪花踊番付に名前がない小山内薫からの書信が含まれている。小山内は松竹キネマ俳優学校創立の際、校長に招聘され、その後松竹キネマ合名社に入社し、大正10年10月から大正12年5月まで取締役に就いている²⁹⁾。

そのほか、松竹と北陽浪花踊双方に関わる人物として、田中良が確認できた。田中は、大正8年3月から、松竹キネマ合名社設立へ向け、白井信太郎、市川猿之助、松居松葉、山森三九郎とともに海外事情視察に出かけており、その後大正9年11月から同10年5月まで監査役を務めている³⁰⁾。後述する第21回から詞章を担当した木村富子の夫、木村錦花(錦之助)も、松竹興業取締役(昭和3年11月から同11年5月)を務めていたことが確認できた³¹⁾。

一方、北陽と松竹の関係の深さは、北陽役員であった佐藤駒次郎が、十五年戦争末期、松竹の寮(在兵庫県芦屋)へ史料などを疎開させたことから知られる(佐藤恵氏による)³²⁾。また駒次郎の父・卯之助が永楽館の席主であったこと³³⁾などで、興行界での付き合いがあった可能性もあろう。無論北新地には、佐藤家以外にも松竹や歌舞伎役者との関係が深い者もいたことであろうから、今後精査を必要とする。

岡に続き、第20回まで浪花踊の作歌を担当したのは長田幹彦であった。長田は、作家としてデビューしたのち、作詞家としても活躍しつつあった。昭和5年、ビクターが制作した「祇園小唄」の歌詞を手がけており³⁴⁾、その後もビクターは「浪花踊行進曲」³⁵⁾を作成している(昭和6年)から、北陽での起用に関係があると推測されるが、その経緯等は未詳である。

木村富子は、錦花の妻で、松居松翁の弟子であった。大正15年の「玉菊」が最初の作品である。北陽との関係は、松竹との関係や、歌舞伎との関係など輻輳する。詞章の異同に関する佐藤駒次郎宛の書信も残されている。

上記のように北陽浪花踊の歌詞は、上演の前半期においては、踊りの作歌経験はあるものの、学者や小説家であった大槻、渡辺、半井が委嘱され、

後半期は、長田は例外かもしれないが、花柳舞踊研究会や松竹・歌舞伎界との関係が深い、岡村、岡、木村が委嘱されていたことが確認できた。

3. 詞章の構成

まず、浪花踊番付の記述から、詞章構成について、主題の表現と詞章中で使用される場の一覧表を作成し、本稿末尾に表2、表3として掲げた。

表2に見られるように、浪花踊の詞章は概ね、冒頭に置き歌があり、そのあと四季の流れに沿って主題の情趣を表現する構成が取られている。その変化は、置き歌部分にも、続く四季の部分にも見られた。置き歌部分では、浪花の風景が描かれた金襖、銀襖または御簾から、金地に墨絵や大和絵で当年の勅題を表現するように変化する。さらに主題そのものを、光線や絵で表現するようになり、浪花踊全体が一主題の表現世界を形成するようになる。置き歌の変化は、現在入手できた愛蔵版番付と全ての簡易版番付の記述からは、第6回目で確認され、金地に墨絵で勅題（田家早梅）が表現されている。その後、第12回では光線で夜明けを表現した。以後も、勅題を表現することもあったが、その年の浪花踊の主題表現が多かったようである。

次に、主題の情趣を表現する部分については、四季の流れに沿う様式は基本的に踏襲されるが、かなり大きく変化してくる。当初、某音頭や某節といったものが一部付加されるところがあるものの、春夏秋冬の四季に詞章が分けられていた（四季の始まりが夏か春かの違いはあった）。

第4回で六場構成となり、場の変化が多く見られるようになる（表3参照）。さらに季節の変化に加え、八ツ橋など各季節に相応しい風物が付加されるようになる。その後、場の変化はより多くなっていった。また、季節変化に挿入された踊は、その部分だけで独立できるように思われ、第8回では「大原女」の久保田米齋考案の舞台装置を使った場面があり、第10回では、住吉踊保存会が復活させた「住吉踊」を舞踊化した場面と江口

の遊君を題材にした「新舞踊」を、全体の流れとは異なる独立した踊として、少人数（6名）で踊る場面に発展させている。

第9回「歌絵巻」は四季の変化を基調としつつ、「平安朝」「鎌倉時代」「江戸末期」「奈良朝」「足利時代」「慶長風俗」「現代」の注記が付されており、順不同ではあるが歴史の流れを通観させるのが特色である。

第12回浪花踊では、四季の変化は構成に直接表れない。構成要素は、6色からなる色彩であり、各々の色を想起させる花や蝶である。しかし、この花や蝶が同時に、四季の移ろいをも想起させる。即ち、第二場「紫」は「藤花」の場面で5月、第三場「黄」は田園の初夏で蝶が舞う。第四場「黒」は独立した場面のように思われ、黒の言葉遊びで詞章が出来ている。第五場「白」は初詣の新春であり、続く第六場「赤」は秋を想起させるが、「猩々」の独立した場面と考えられる。第七場「青」は春が再び巡り、最後の第八場で「紫」「黄」「白」「赤」「青」の五色が賑やかに放射され、華やかに六つの色彩を纏めて終わっている。最後の光線放射によって、この踊が四季の移ろいを直接表現したものではないことがわかる。

これ以降の浪花踊は、大枠として四季の移ろいから逸脱する傾向を見せる。四季を想起させる詞章は登場するが、一場に春と秋とが混在するものや、冬や夏の情景が全く読み込まれない回が頻出する。その中には第14回のような言葉遊びもあるが、むしろ主流となるのは第15回「浪花の賑ひ」、第18回「産業の大阪」、第21回「舞上まいあがらむ空住吉」、第22回「浪花賑淀川絵巻」、第23回「偲面影浪花しのおもかげなにわのいろどり色彩」のような、時間と空間を駆使しての大阪讃歌であった。ただ日中戦争で中断する直前の「偲面影浪花色彩」のみは、「一月（上）北陽万歳」以下十二カ月構成で上演されており、一見すると四季の復活のようにも思えるが、これは大阪の祭礼や習俗を時間軸で配列したに過ぎない。

総括すれば、浪花踊の詞章構成は、四季の変化を表現するものから、時間と空間を駆使した意味付けのある場の集積へと変化し、その中では特に

大阪讃歌が目立っている。これは大正末以降の「大大阪」を意識した変化とも言えるが、芸能研究の視点からみてより重要なのは「新舞踊運動」の大阪北新地への浸透であろう。注目すべきはこの運動の旗手の一人であった田中良が、第9回の一部に「舞台考案」として加わり、第12回以降は全面的に関わることである。すなわち第12回以降顕著となった詞章構成の変化は、田中の関与と軌を一にしていると言っても過言ではない。

4. 浪花踊詞章と視覚表現との関わり

本稿で取り上げた浪花踊において、視覚表現と詞章の関わりはどのようなものであったろうか。視覚表現の中心は、踊の振りと舞台装置、衣装であると思われる。まず踊の振りは、前半期を西川流が、後半期を花柳流が担当した。踊である以上、舞台装置や衣装、詞章にも、踊の指向性が影響すると思われるが、前半については残念ながら、未だそのイメージをつかめずにいる。後半については、舞台美術を担当した田中の著作や、花柳舞踊研究会の舞台写真集、また、佐藤駒次郎宛の若干の書信などから、それらの断片を窺うことが出来る。

ただ前半部分に関しては、番付に「場面の説明」があり、僅かでもその舞台が窺えるので、確認できた浪花踊の振りや舞台装置等に関わる記述について表4を作成し、その記述をもとに考察を行いたい。まず表4の記載から、総踊りで、「団扇」や「枝」を持ち、「ヨーイヤサ」の掛け声をかけるなど、先行する都踊の影響がみとめられる。

次に振りについては、西川流が振りを担当していた前半では、「古雅なる」「飄逸なる」「面白く」「軽妙なる」「やさしき」「艶雅なる」「妙味を表はす」「優美に」「賑々しく」「妙なる」「風情ある」「見る目も綾錦」「軽妙にして然も妙味を失わない」「寛やか」「華々しく」「新しき試み」「たへなる手振」「軽快な」「擬へたをかしの」「淑やか」「華やか」「古風を加味した極めて素樸でしかも優美を失わない」「勇ましく極めて軽快に」「をかしう囃し

て」「派出やかに」「長閑やかに妙なる」「軽妙でしかも色っぽい」「芸術的気分」「優にやさしい」「典雅莊重な」「大胆なる試み」「人形振」「変化多く面白く」などの形容が見られる。上記用例は、上演順に第12回までを引用したものである。

以上の語句から、振付はまず美しいこと、その美しさは品のよさを競っていたことが読み取れる。詳細な分析は本稿ではできなかったが、詞章自体からもこれらの情緒は窺われた。また、「優美」は「勇ましさ」や「軽妙さ」と相反するものではない。この「優美さ」が実際にどのように表現されたかについては、表4に見られるように、ほとんどの記述が「桜の枝」や「扇」といったものに象徴させているようである。解説の書き方にもよるので断言はできないが、観客周知の「優美さ」であれば小道具の記述で代えることが可能であろうし、また、浪花踊が一般向けのものであったなら、目に見える扇や枝について記述し、その形象をもって観客にイメージさせる方法が得策であったかもしれない。しかし第11回あたりから、振りに関する記述が具体的になってくる。同第六場の人形が踊り出す舞踊の解説では、「女人形の原型を踊子一人表はれ少時人形振あり後踊子六人となり最も優美なる振にて踊る」とあるが、「優美なる振」は踊子が増えてからの踊りとも解釈できる。なぜなら、「人形振あり」と「最も優美なる振にて踊る」が、踊子の数を伴って対になるように読めるからである。しかし、こういった解説書きは、くだけた文で書かれることが多いであろうから、「人形振」も「優美なる振」に含まれるとも考えられる。もしそうなら、「優美なる振」は踊子の一連の動きを示す言葉となる。以前の「優美なる」とは異なった、身体表現そのものに関わる記述と考えられるならば、「優美なる」と記述される内容に変化が生じた、即ち、持物など付属物で優美さを表現するのではなく、身体表現自体の優美さへと、北陽の志向が変化したとも考えられるであろう。これは、同じ第11回第七場の解説「各自異様の手振配列にて最も変化多く面白く踊る」の記述においても、「面白く踊る」とは、各自が異

なった振りと配列で変化が多い踊りと読める。ただし、番付の出演者名簿で配列部分について確認すると、立方24名が12名ずつの2グループに分かれている。そのほかは、女人形と豊年踊りの立方の記述があるだけなので、この24名が、第七場で「各自異様の手振配列」で踊る踊子であろう。「各自異様の」がグループ間か、個々人かは断定できないが、集団による規則的な変化が振付に導入されたことまでは言えよう。こういった変化とも関わってくるが、前半期においても、徐々に「新しき試み」「芸術的気分」「大胆なる試み」と舞台解説者が記述していることが注目される。これらの記述から、西川流が振りを担当していたころからも、徐々に「優美な」踊だけではなく、「芸術的気分」を求めて「新しき試み」「大胆なる試み」を指向していた浪花踊が推測される。その内容を記述していると思われる部分を確認すると、以下のとおりである。

二十四人の踊子は五大国々旗を片手に日本の表象たる桜花を配したる扇子を持ちて新らしき試みとして此種舞踊に始めて応用する管絃楽を加へた三部合奏の元に賑々敷打出し（第5回、第八場）

西川流得意の優美にして軽快な振りに苦心した日本舞踊の極致を示したところで、且つこの大原女の扮装はすべて古式に則り実物と寸分違はぬやうに調べ、わけて舞台装置は特に久保田米齋氏を煩はしたもので（略）すべての点に於て芸術的気分を遺憾なくそゝることと信じます（第8回、第六場）

謡曲に舞踊に古くより伝われる江口の君の遊び女を新らしく書き表わしたる新舞踊（第10回、第七場）

当初、「新しき試み」は、第5回第八場に見られるような音楽の新しさであり、「芸術的気分」は、第8回第六場に見られるような扮装や舞台装置に言及が多いが、浪花踊のような多角的かつ総合的に成り立つ芸能では、踊りと音楽、踊りと舞台装置などが影響を及ぼし合う関係にある。それゆえ、第10回第七場「新舞踊」に見られるような、

従来からの有名な素材を新たな詞章を書き起こし、新しい舞踊を作り上げる方向へ向かったことは想像に難くない。ただ、おそらく前半の詞章の美しさは、身体芸術に関わる美よりも、言葉のそのものの美の比重が高かったことが推測される。

このように考えると、先程の「優美なる」の内容とも関わるが、北陽が「新しい」と考えた点は身体表現の周辺から始まり、「優美なる」と考えた点も同様であったと言はしないだろうか。ただし、北陽の「新しさ」「芸術的」なものへの変化は、既に西川流の振りで志向され、始まっていた点は再度確認しておきたい。

木綿をつけた櫛や、鈴や、日の出に三足の霊鳥を描いた太鼓を手にした十二人の踊子が昔の事触や弥勒に擬へたをかきな手振で「オヤモサオヤモサ」と極めて軽妙に踊りぬきます（第6回、第四場後段）

これは、廃れた踊りの復活と関わりがある踊りで、番付に、その由来が紹介されている。途絶えた芸能と関わりながら、新しい踊りの場を編み出す流れがあったようだ。このほかにも表3のとおり、「吉左右踊」や「住吉踊」などが確認できた。これらは、少しのちの昭和5年以降になるが、大阪文化の保存に貢献した南木芳太郎の日記に、北陽との交流を示す記事が散見され、佐藤駒次郎が『上方』に北新地に関わる記事を書いていることなどからも、確認できる。こういった芸能との関わりが、芸術志向以前に新しい踊りを生み出す土壌となったのではないかと筆者は考えているが、まだ不明な点が多く、今後の調査で明らかにしたい。

また、このような変化が、北陽が自ら求めた変化であるのか、それとも時代や地域が要請するものであったのかは確定できないが、踊の上手い芸妓による総踊とは異なった少人数による別踊を設けていることや、その舞台説明には概ね「北陽独特の」と断っていることから、北陽が独自に行っていたとまでは言えるであろう。

同様に、花柳流が振りを担当するようになった後半の番付を確認すると、「花柳三之輔氏の振付

にて」「いと優雅なる」「参詣の心持ちにて」「軽快な」「花柳芳次郎氏の振付」「按配して」「互に錯交滑稽味十分軽妙なる」「花柳壽輔氏の振付」「三々伍々一団となり各別の」「一人にて一場を」「従来の春の踊の形式を破つた純芸術的」「大膽なる試み」「花柳芳次郎氏得意の」「新工夫」「美観壯観の極致を表現し」「至極艶麗なる」「十日戎参詣の情緒を十分に味はせ」「面白き」「軽妙な」「優雅な」「屏風の画面其儘の気分を出す」「風雅なる」「歌詩の終りには再び幕開きの位置姿勢となり」「神代厳肅なる場面」「数十条の色彩テープの端を持てる踊子前後左右に動きをなし(略)優雅艶麗なる場面」「節調面白く異国情調豊かに」「歌詞に連れ舞ひ初め(略)濃艶な振事」「歌詞の終わると共に人形は幕明きの位置姿勢に」「花柳三之輔特有急テンポにて鍛冶音響の舞踊化とも称すべき活気旺盛」「機械の踊を見せ行進曲の演奏に連れ踊のクライマックスに達す」「リズムカルに表現し」「浮かれ拍子の振」「酒機嫌の振」などの記述が見られる。

前半と異なり、後半では「花柳壽輔氏の振付」「花柳三之輔特有」など、振付者の名前を大切にする傾向が見られた。当時、踊好きの観客の中で、振付者の名前が振付の内容を想起させるほど、彼らから認知されていた可能性が考えられる。また、花柳舞踊研究会という新しい芸術を作り上げるという責任が、振付者の名前を記述する習慣をつくった可能性も考えられる。いずれにせよ、さらに新しいものが浪花踊に関わったことが振付者の記名から読み取れる。

また、前半と異なり「優美」といった形容があまり見られない。「軽快な」「互に錯交滑稽味十分軽妙なる」「従来の春の踊の形式を破つた純芸術的」「大膽なる試み」「新工夫」「面白き」「軽妙な」「リズムカルに表現し」など、軽快で芸術的な踊りへの北陽の傾きが窺われる。さらに「三々伍々一団となり各別の」「一人にて一場を」「十日戎参詣の情緒を十分に味はせ」「屏風の画面其儘の気分を出す」「歌詩の終りには再び幕開きの位置姿勢となり」「数十条の色彩テープの端を持てる踊子前

後左右に動きをなし(略)優雅艶麗なる場面」「節調面白く異国情調豊かに」「歌詞に連れ舞ひ初め(略)濃艶な振事」「歌詩の終わると共に人形は幕明きの位置姿勢に」「機械の踊を見せ行進曲の演奏に連れ踊のクライマックスに達す」など具体的な振りが記述されているので、踊りの新しさや試みの内容が想起できる。これらの記述からは、いきいきとした身体表現が読み取れ、美しい芸妓の美しい所作から何らかの対象を表現する踊りへと浪花踊りが変化していることが窺える。こういった変化を詞章がどのように受け止めているであろうか。詞章そのものの分析は、別稿に譲るが、第21回から23回までを担当した木村富子の佐藤宛書簡から、詞章と踊りの関係が流動的であったことが分かる。

その節お約束の舞舞台本日本日出来いたし、ともかくも花柳家元へまでさし上げ置候
名題其他内容とも御相談の上よしなに御変へ下されても差支これなく先はとりあへず御返事まで

この書簡は、消印から昭和8年12月のものであることがわかる。富子が浪花踊の詞章を担当する1年前のものであり、浪花踊そのものに関する書簡ではないが、関係がよくわかるので引用した。踊りが、作歌者と振付者の間でゆれる様が窺える。

以上、振りの変化について変化を確認したが、舞踊の表現に関わるもう一つ重要な舞台装置について、表4に基づき先ず前半期を確認する。

「舞台居どころ返しにて」「後段舞台光線の応用は夕映の紅葉に錦を染むる風光は次第に黄昏迫りて暗転と同時に当該特有の舞台装置に依り」「大道具にて正面一面にかけ渡したる大刳橋に八名の踊子を乗せたるまま大糶り揚げ」「本水応用の大舞台にて(略)舞終れば踊子は其儘に暗転」「当演舞場の得意とする最新の電気装置によりて雪の曙に吹雪の光景」「正面銀襖が左右に引かるゝと」「本水使用の噴水が色電気にて五色の玉を散らし所々に電飾輝くといふ当組合独特の大道具」「螢の群が入り乱れ

て飛び交ふさまを例の最新式の電気応用で御覧に供し」「美観をこれ亦電気応用で現はし」「伝説を最新式の電気とモースキットネットの応用で江戸時代の面影を目の当り現はさうと試み」「これは最新式の電気照明法を応用したもので即ち今年の勅題(略)の意を現はした訳で」「わけて舞台装置は特に久保田米斎氏を煩はしたもので両袖を包みますから舞台は額面のやうに見え、恰度画面から人物が抜けて出たかのやうな感じがするなど、すべての点に於て芸術的気分を遺憾なくそゝることと信じます」「洋画家田中良氏の考案になれる春日野の夜景を配したり」「有名なる彦根屏風よりヒントを得て作られた岡村氏の大胆なる試み(略)久保田米斎画伯の考證に依れる画面其儘の風俗」これらの引用からは「居所返し」「暗転」「本水応用」など従来の舞台で見られたものや「正面銀襖が左右に引かると二十四人の踊り子が奈良絵の扇を持ちて」と、都踊の影響が濃いと思われるものの中に、北陽独特と記述される「電気」や「モースキットネット」の応用がある。これらは、視覚に直截に訴える効果があり、観客が効果を理解し易く効果に驚き易い装置であろう。一方、久保田米斎や田中良の考案する舞台は驚きより趣きを提供する装置であり、芸術的気分をそそると北陽が述べるように、観客が直截に驚くような装置ではない。踊りと一体化し、表現する機能を持つ装置と換言しても良からう。

では、後半ではいかがであろうか。

「光線を応用して夜明を現わす」「天王寺公園付近の景中央に五色の噴水塔を現し五色の光線を放射す」「せり上つた御厨子」「観客をして演舞場内にあり乍ら恰も実際の演舞場の門前に佇立する感」「舞台は純写実を避け奥深き装飾風の梅林」「客席の上は最も進歩したる方法を以て只一声のベルを合図に爛漫たる桜花を一時に垂下し」「舞台は一面適当に配置せる各種繚乱たる宝玉舞台天井より垂下せる環珞より放つ光の交錯を硝子金属電光の装置にて現はす最も華麗嶄新なる舞台装置で田中良氏が特

に意を払はれた」「舞台中央に垂下せる数十条の色彩テープの端を持てる踊子前後左右に動きをなし」「此場面は御朱印船より仇夢に移るつなぎの幕で」「ホリゾンに北陽独特の電気照明を以て五月雨及淀の水流を表はす」「此場は紫外光線応用にて目新らしき趣向」「舞台全体を花見船と見立て」

記述には前半同様に「光線」の使用が、第12回「六つの色彩」のように、「五色の噴水塔を現し五色の光線を放射す」といった、光線そのものが主題に関わる場合がある。さらに、「天井より垂下せる環珞より放つ光の交錯を硝子金属電光の装置にて現はす」といった、北陽演舞場のシャンデリアと思われる「環珞」を利用した現代のミラーボールのような装置も考案され、光の使い方がより美術的に複雑になっている。

後半では、舞台全体を美術的に舞踊と関係づけた舞台装置を志向している。「観客をして演舞場にありながら恰も実際の演舞場の門前に佇立する感」「舞台全体を花見船と見立て踊子十二人船中にて浮かれ拍子の振」などが、その事例である。単に背景としての働きではなく、有機的に踊りに関わっていく姿勢が見える。「舞台中央に垂下せる数十条の色彩テープの端を持てる踊子前後左右に動きをなし」のように舞台装置が踊の所作に関係する場合もある。これらは、振りとの関係で述べたと同様に、所作から身体表現、舞台芸術へと変化していく過程である。そして、「此場面は御朱印船より仇夢に移るつなぎの幕で」といった、連続する場面は、幕なし16場の『モン・パリ』上演が昭和2年9月のことであり、歌舞伎座での東京公演には田中自身が関係していることから、宝塚歌劇の舞台進行との関連も示している。

5. 浪花踊の特徴—結びにかえて—

大正4年、北陽演舞場落成とともに再出発した浪花踊は、日中戦争の影響で再び中断するまで上演23回を数えたが、その間の変化には著しいものがあった。小山富紀子(2001)³⁶⁾は、浪花踊りがそ

の影響を多く受けたと思われる都踊を花に喩え、似たものでも飽きない一因は「変化を不変でくるんだこの巧みな二重構造」であると述べている。一方、浪花踊は全く逆の志向を持ち、積極的に変化し続けた。

本稿では、詞章の周辺部として作歌者、詞章構成、詞章と視覚表現等について分析し、振りや舞台装置などに言及して、その変化を辿ってきた。

作歌者は大勢として、学者や小説家から花柳舞踊研究会や松竹・歌舞伎界との関係が深い担当者へと変化した。これは詞章に、文章自体の優雅さよりも、舞台芸術：踊りの構成要素に相応しいものを求めた故であろう。作歌者を大阪以外から招致したことも、この変化を容易にしたと思われる。

詞章構成としては概ね、四季の風景の変化を踊で表現する構成から、時間と空間を駆使した意味付けのある場の集積へと変化した。この四季については、岡田(2001)³⁷⁾に都踊の第64回から69回、71回、72回番組が掲載されている。それによれば、都踊は凡そ四季の構成になっており、浪花踊も当初は、都踊の影響を受けたと思われる。さらに、小山(2001)が述べるように、最初の置き歌と最後のさくらが定番となって付加されていた。銀襖を伴った置き歌部分が、浪花踊にも見られることにも都踊の影響が窺われる。加えて都踊が、四季構成を少しずつ変えながら大枠を残したのとは異なり、浪花踊の置き歌部分には変化が見られ、最後は桜にこだわることなく、様々なフィナーレを生み出している。四季構成、置き歌と最後を確認するだけでも、都踊が保持した構造と浪花踊の方向性は明らかに異なっていた。北陽への「新舞踊運動」の影響は、看過できない。

さらに詞章と視覚表現との関わりとして確認した振りや舞台装置に関しては、都踊が第1回以来変ることなく井上流が振付を担当したのに対して、浪花踊は本稿で対象とした23回のうちでも、西川流から花柳流へと変わった。この変化はさらに、音楽や舞台装置などにも影響を及ぼした。

舞台装置に関しては、前半から、従来の舞台で

も見られた「居所返し」「暗転」「本水応用」や都踊の影響が濃いと思われる所作に加え、北陽独特と記述される「電気」や「モースキットネット」の応用があった。その後、久保田米斎や田中良の考案する舞台は踊と一体化して、表現機能を持ち、芸術的気分をそそる装置を生み出したものと思われる。

舞台装置に関して山田和人(2001)³⁸⁾によれば、都踊でも暗転や耀による上げ下ろしを使用していた。さらに幕の振り落とし、引っ込み、からくり仕掛けの道具などもあったようだが、浪花踊に用語が見えない装置に関しては、今回は言及していない。都踊独特と記述された「電気応用」の一例として、アオチと呼ばれる仕掛けが紹介されているが、北陽のものとは様相が異なっていた。山田(2001)の図を見ると、書割り本体に電灯が付き、書割りと電灯が同時に引き上げられる仕掛けのようである。北陽では現代のライトのように、光を舞台にあてて蛍が飛び交うさまや夜明けを表現したり、地図を浮かび上がらせたり、ミラーボールのような使い方ができたことが特筆できよう。

田中も強調するように³⁹⁾、北陽の特徴は変化を厭わぬ積極性であるといって過言ではない。そしてその積極性は、常に舞踊としての成熟、すなわち表現の広がりや技術的向上を志向していたため、他花街へ影響を及ぼすことがあり⁴⁰⁾、舞踊界全体の発展にも貢献したのであろう。

以上、北陽浪花踊の詞章分析に至る前段階として、作歌者の変遷、詞章構成、詞章と視覚表現との関わりを中心に、詞章周辺に関する分析から浪花踊の特徴に言及してきた。繰り返しになるが、北陽と花柳舞踊研究会など新舞踊運動の関係は、より深く精密な追究を必要とする。ただし冒頭でも述べたように、史料の残存状況から北陽浪花踊の研究のみならず、大阪四花街の研究は困難な状況であった。しかしながら、今回佐藤家より委嘱された史料は、その量、質ともかなりの空白部分を補えるものである。近代大阪における文化史研究を推進するためにも、一日も早く佐藤家史料の全貌を調査し、保存状態の良い詞章そのものの

分析をはじめ、北陽浪花踊の特徴を解明したい。

【注】

- 1) 「恒例として温習会を催はして居つたが、これを京の都踊にならぬ、新曲に手をつけて「浪花おどり」と命じ」日生元三郎編輯兼発行者『浪花踊』（第2回番付）発行所 北陽演舞場、大正5年、6丁表。
- 2) 「「浪花おどり」と命じ、初めて開演したのは実に明治十五年六月であつた（略）同二十三年事務所が回禄の災に罹るや同時にその建物を取壊ち、浪花踊も此処に一時中断することになった」注1前掲書、6丁表。6丁裏に、第1回開催時の番付が掲載されている。
- 3) 「同年（昭和十二年）夏遂に支那事変が起つたため、此の公演を最後として浪花踊は休止し、今は華かな思ひ出となつたのである、斯く思ひ起す時、北陽浪花踊は舞台美術の実験室として誠に有意義な存在であつたと感謝してゐる、尚ほ浪花踊の積極性は逆に京都の都踊や鴨川踊にも反影して舞台装置も現代日本画の大家諸賢に下絵を依頼して新鮮な雰囲気表現する様になり、一大革新気運を生じ始めたことは同慶の至りである」田中良『舞台美術』西川書店、昭和19年、p.103。
- 4) 笠井津加佐・佐藤恵「浪花踊に関する史料調査－佐藤家伝来の浪花踊番付（第一回～第六回）－」『人間社会環境研究』第28号、平成26年、pp. 211－231。
- 5) 同上「同上（第七回～第十五回）」『同上』第29号、平成27年、pp.101－122。
- 6) 同上「同上（第十六回～第二十三回）」『同上』第30号、平成27年、pp.227－249。
- 7) 横田洋「浪花踊 大阪の花街と春の踊り」橋爪節也編著『映画「大大阪観光」の世界－昭和12年のモダン都市－』大阪大学出版会、平成21年、pp. 70－71。
- 8) 岡田万里子『京舞井上流の誕生』思文閣出版、平成25年。
- 9) 中原逸郎「花街の芸の再創造：京都上七軒における石田民三の寄与を中心に」『慶応義塾大学大学院社会学研究科紀要』73号、平成24年、pp.57－77。
- 10) 研究代表者 長田豊臣『無形文化財と記録・保存－都をどりの一六ミリ映画を題材として－』研究成果報告書、平成13年。
- 11) 研究代表者 後藤静夫『近代日本における音楽・芸能の再検討』京都市立芸術大学 日本伝統音楽研究センター、平成27年。
- 12) 加藤政洋『花街・異空間の都市史』朝日新聞社、平成17年。
- 13) 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表大阪篇』1巻－9巻、昭和61年－平成27年。
- 14) 大阪市『明治大正大阪市史』第1巻、評論社、昭和9年。
- 15) 大阪市史編纂所編『南木芳太郎日記－大阪郷土研究の先覚者－』大阪市史料調査会、平成21年。同編『同二』同調査会、平成23年。同編『同三』同調査会、平成26年。いずれも古川武志氏の翻刻による。
- 16) 南木芳太郎編『上方』第1号－第151号、昭和6年1月－19年4月。
- 17) 注6、pp.246－249。
- 18) 半井桃水館記事による (<http://tsushima-tosui.com/facility.html>)。
- 19) 田中は、「第9回 第五場 春日の歌垣」の舞台考案で、初めて参加した。
- 20) 田中の著作によれば、彼は、大正8年11月、有楽座で藤蔭会の『臘の清水』を手がけて以来、同会や花柳舞踊研究会など舞踊の舞台装置を手がけていた。そのほか多くの舞台に関わっている。北陽に関係するものとしては、市村座との関係は大正10年5月『奇跡』、小山内薫とは、大正12年3月彼の作品である『息子』が帝劇で上演されたときの記事が初見である。また、宝塚少女歌劇とは、昭和2年5月『モン・パリ』の歌舞伎座（東京）公演が初見であるが、『宝塚歌劇五十年史』（昭和39年、宝塚歌劇団発行）には、昭和3年3月の記述が見え、『モン・パリ』の初演が昭和2年9月であることから、昭和3年の記事が正しいであろう。「私が北新地の浪花踊の舞台を装る様になつたのは、関東大震災の頃市村座の舞台事務を預かつていた為同年秋宝塚に於て菊五郎一座の公演をすることになり、関西へ出張した頃から岡村柿紅氏を通じて北新地の役員諸氏と知り合いになり、此の縁によつて岡村氏作詞のものの舞台を描くことになつたわけである」（田中注3前掲書

- p.102)。
- 21) 岡村は大正14年5月6日東京で没した。藤本宏幸「岡村柿紅」『国史大辞典』第2巻(吉川弘文館, 昭和55年)。
 - 22) 「ことに菊五郎の芝居は名古屋へでも東京へでも出掛けて行つて欠かさず見てゐます。山村舞のことで毎月のやうに上京してゐますが, その度に菊五郎の芝居があつたら, その見物も予定のうちに必ず繰入れてゐます」佐藤駒次郎「舞臺佐藤くにさん」, 『上方』第73号(長寿号), 創元社, 昭和12年, p.21。
 - 23) 「同四年五月, 市村座の田村成義没後も嗣子田村寿二郎を助け, 晩年は専務取締役として同座の経営に尽力した」藤本宏幸「岡村柿紅」『国史大辞典』第2巻(吉川弘文館, 昭和55年)。
 - 24) 大正13年5月「市村座, 復興開場」『松竹七十年史』松竹株式会社, 昭和39年, p.941。
 - 25) 「市村座の關係の上に, 花柳舞踊研究会との關係も加わつて吾々は又々此娯樂物たる浪花踊に対しても何等かの文化的向上への意義を付加すべきだと云う希望を持つて善処したくなり」田中注3前掲書, p.102。
 - 26) 第2回花柳舞踊研究会に「彦根屏風」(岡村柿紅作, 久保田米斎衣装・舞台)の記録があり, 二代目壽輔は「座頭」の役で踊っている。末廣恵保『花柳舞踊研究会記念画集』花柳舞踊研究会, 昭和10年, p.2。別に第2回の項に, 写真と解説あり。
 - 27) 注26参照。
 - 28) 歌舞伎座宣伝部『歌舞伎座百年』松竹株式会社・株式会社歌舞伎座, 昭和63年, 「二 改装と松竹経営-明治末から大正期」末尾。
 - 29) 注24前掲書, p.241, pp.939-940。
 - 30) 注24前掲書, p.939。
 - 31) 注24前掲書, p.118, 歴代役員写真の項。
 - 32) KASAI Tsukasa “An Attempt at Recording Artistic Reality; An Interview with a Dancing Master HANAYAGI, Rokumino”, 『人間社会環境研究』第27号, 平成26年, p.193。
 - 33) 笠井, 注32前掲論文, p.192。
 - 34) 大西秀紀「映画主題歌「祇園小唄」考-承前-」『アート・リサーチ』5巻, 立命館アート・リサーチセンター, 平成17年, pp.35-41。
 - 35) 浪花踊行進曲(レビュー小唄)長田幹彦・作詞, 松平信博・作曲・編曲, 徳山漣・歌, 制作ピクチャー, 昭和6年4月発売。国立国会図書館デジタルコレクション書誌情報による。なお, 大西秀紀氏・古川武志氏より「浪花踊行進曲」を含め, ご架蔵の楽曲についてご教示と楽曲提供を受けた。
 - 36) 小山富紀子「都をどり考-「年々歳々花相同じ」を考える-」『無形文化財と記録・保存-都をどりの一六ミリ映画を題材として-』平成13年, pp.139-149。
 - 37) 岡田万里子「都をどりの映像-レンズの向こうにあった舞台-」『無形文化財と記録・保存-都をどりの一六ミリ映画を題材として-』平成13年, pp.43-112。
 - 38) 山田和人「都をどりと舞台装置」『無形文化財と記録・保存-都をどりの一六ミリ映画を題材として-』平成13年, pp.151-161。
 - 39) 注3参照。
 - 40) 北陽浪花踊が, 都踊・鴨川踊に影響を与えたという田中の指摘以外にも, 新町浪花踊においては, 大正12年に池田大伍, 昭和2年に山岸荷葉, 同5年以降は西条八十, 里見淳, 久保田万太郎ら在京の著名文士を作歌者に充てていること, また昭和5年, 新舞踊運動の代表作「思凡」を上演していることが注目される。

表1 大阪四花街「春の踊」作歌者の変遷（明治41年-昭和12年）

花街 年代	北新地 浪花踊	新町 浪花踊	南地 芦辺踊	堀江 木花踊
明治41	—	1 久保田蓬庵***	24 生田南水	—
明治42	—	2 久保田蓬庵 1)	25 生田南水	—
明治43	—	3 久保田蓬庵****	26 生田南水	—
明治44	—	4 久保田蓬庵 1)	27 生田南水	—
明治45	—	5 久保田蓬庵***	28 生田南水	—
大正2	—	6 久保田小塊*	29 生田南水	—
大正3	—	7 久保田小塊*	30 生田南水	1 藤村靉雲 3)
大正4	1 大槻如電	8 生田南水**	31 生田南水	2 井関鴨州
大正5	2 渡辺霞亭	9 生田南水****	32 生田南水	3 井関鴨州
大正6	3 半井桃水	10 生田南水 1)	33 生田南水	—
大正7	4 半井桃水	11 生田南水*	34 生田南水	4 井関鴨州***
大正8	5 半井桃水	—	35 生田南水	5 井関鴨州
大正9	6 半井桃水	—	36 生田南水	6 井関鴨州
大正10	7 半井桃水	—	37 生田南水**	7 江上脩次郎
大正11	8 半井桃水	12 生田南水**	38 生田南水	8 江上脩次郎
大正12	9 半井桃水/岡村柿紅	13 池田大伍**	39 生田南水	9 江上脩次郎
大正13	10 岡村柿紅/半井桃水	14 各新聞社先生 1)	40 生田南水	10 江上脩次郎
大正14	11 半井桃水	15 生田南水/ 平山晋太郎**	41 生田南水	11 江上脩次郎
大正15	12 半井桃水	16 平山晋太郎	42 生田南水	12 江上脩次郎
昭和2	13 岡 鬼太郎	17 山岸荷葉	43 生田南水**	13 江上脩次郎
昭和3	14 岡 鬼太郎	18 春日居小史***	44 生田南水 2)	14 江上脩次郎
昭和4	15 岡/半井/大槻/岡村 (15周年記念佳作集)	19 生田南水**	45 食満南北	15 江上脩次郎
昭和5	16 岡 鬼太郎	20 西条八十	46 食満南北	16 江上脩次郎
昭和6	17 長田幹彦	21 西条八十	47 食満南北 2)	17 江上脩次郎
昭和7	18 長田幹彦	22 西条八十	48 (未詳)	18 江上脩次郎
昭和8	19 長田幹彦	23 西条八十***	49 食満南北 2)	19 食満南北
昭和9	20 長田幹彦	24 里見 弴***	50 食満南北 2)	20 食満南北
昭和10	21 木村富子	25 久保田万太郎**	51 食満南北	21 食満南北
昭和11	22 木村富子	26 高安月郊***	52 (未詳)	22 食満南北
昭和12	23 木村富子	27 (未詳)	53 食満南北	23 食満南北

○北新地「浪花踊」の作歌者名は、佐藤家所蔵番付（簡易版）による。

南地「芦辺踊」第43回以前の作歌者名は、『第43回あしべをどり』番付による。

他は、特に断らない限り『近代歌舞伎年表大阪篇』による。

*国立国会図書館所蔵番付による。

**大阪市立中央図書館所蔵番付による。

大阪府立中之島図書館所蔵番付による。 *関西大学図書館所蔵番付による。

注 1) 『新版雪月花』（第25回新町浪花踊番付、大阪市立中央図書館所蔵）による。

2) 古書肆「モズブックス」の目録（日本の古本屋）による。

3) 稲田朝美『江上朝霞伝』（昭和52年、私家版）による。

表2 北陽浪花踊の詞章構成

回	演 目	詞 章 構 成
1	大栄曲	置き歌(金銀襖の舞台装置)－四季(初夏、秋、冬(雪)、春－音頭)
2	四季の曲	置き歌(御簾の舞台装置)－四季(夏、秋、冬、(小原節)、春)
3	花紅葉の曲	置き歌カ－四季(冬、春、初夏、秋)
4	浪花の手振	置き歌(金地に墨絵)－(ハツ橋、紅葉、雪、踊歌、荒磯、桜)
5	大和巡	置き歌(銀襖)－四季(初夏、晩夏、秋、初冬、冬、春)－平和の春
6	ふかみ草	置き歌(銀地に墨絵、早梅)－躑躅、螢、後苑－鹿鳴踊、月、紅葉、雪、外宮神社－河崎音頭、桜)
7	道中双六	置き歌(墨絵、社頭の暁)－雪、花、蜃気楼、天王祭(7月12-14日、笹踊)(駿河舞カ)－三島舞－紅葉－鎮座祭(11月1日)
8	賤の小田巻	二見浦(旭光照波)－今宮十日戎－雪－紅葉－月－大原女(趣向有)－藤－若葉－桜
9	歌絵巻	暁山雲(勅題の墨絵)－曲水(平安朝)－納涼(鎌倉時代)－雪見(江戸末期)－歌垣(奈良朝)－襖(足利時代)－浮世絵(慶長風俗、彦根屏風)－躑躅(現代)
10	津の国名所	置き歌(松に鶴)－螢－茸狩－住吉踊－七夕流し－梅－新舞踊－桜
11	春の勝鬨	置き歌(銀襖、勅題)－卯の花－蓮－螢烏賊－菊－「女人形記」舞踊化－花軍
12	六つの色彩	置き歌(夜明)－紫(藤)－黄(田圃の初夏)－黒(墨絵)－白(初詣)－赤(紅葉)－青(若草)－五色交々(噴水塔)
13	四方の海	歌(海上風静、勅題)－春－夏－秋－常世－冬
14	大文字	山色薪(勅題、御大典)－大黒天－大仏殿－大堰川－大物浦－大大阪
15	浪花の賑ひ	置き歌(梅、祝十五周年)－十日戎－鶯替－吉左右踊－住吉踊－浮世絵－花軍
16	神風	戦意高揚風(海辺の巖－合縁奇縁－諸願成就－敵国降伏－籠の宮居－戦捷記念)
17	今昔夢絵姿	黎明(神代)－大仏開眼(天平)－釣殿御遊(藤原)－花宴(桃山)－西鶴五人女(徳川前期)－錦絵(徳川後期)－泰平(五十年後、浪花踊大行進)
18	産業の大坂	序曲(国造)－珠玉の象徴－織物の象徴－貿易の象徴－仇夢－鉄工業の象徴－工場反映の象徴(産業大行進)
19	艶姿春彩鳥	飛翔天－妖鬼－地唄(萩の露)－吉原遊郭－遊郭情緒(京、ハツ橋、江戸)－鉄道寓意－戦意高揚
20	千代の盃	戦意高揚風～花街情緒(剣の舞→曲水、酒戦、不老長寿、夢の泡雪、宝船、乾盃の歌)
21	舞上空住吉	飛行祈願－傘飛行－鶴の飛翔－月の世界－夢の浮橋のイメージ－飛行機－農工商の発展
22	浪花賑渡川絵巻	置き歌(主題を表現した緞帳)－恋の情緒を表現(川の流れ、茶屋風俗、滑稽味、淀の水流、夜船、喰はんか船、幻想、橋)－繁栄の象徴
23	偲面影浪花色彩	1月(付北陽萬歳)～12月

表3 北陽浪花踊の詞章中に登場する「場」

回	演目	詞章中に登場する「場」
1	大栄曲	浪花津-天保山-箕面山-天満宮-桜の宮
2	四季の曲	橿原神宮-碓氷峠-黒部川-小金井
3	花紅葉の曲	松島-吉野-長良川-厳島
4	浪花の手振	三河-養老-富士川-(吉左右踊)-大洗-上野
5	大和巡	春日山-真野萩原-多武峯談山神社-秋篠-葛城山-泊瀬-ヴェルサイユ宮殿(講和)
6	ふかみ草	保津川-宇治-鹿島神宮-天の橋立-寒霞溪(小豆島)-寝覚の床(木曾)-外宮神宮(伊勢)
7	道中双六	三条(京都)-阪本(大津)-那古の浦(桑名)-豊川稲荷(豊川)-三保の松原(静岡)-三島神社(三島)-塔の澤(箱根)-明治神宮
8	賤の小田巻	二見浦-今宮-高津-通天橋-四条河原-大原女(趣向有)-亀戸-二重橋-興福寺
9	歌絵巻	暁山雲-大内山-袖ヶ浦(鎌倉)-向島-春日-加茂-彦根屏風-日比谷
10	津の国名所	白井(三島郡)-金龍寺(高槻)-住吉踊-浪花大川(淀川)-岡本-江口の里-鼓が瀧(有馬)
11	春の勝興	桂川辺(京都)-不忍池-滑川(越中)-吹上-十万堂(今宮)-百花繚乱
12	六つの色彩	住之江-場所不明-京三条辺-天満宮-イメージ-イメージ-天王寺公園
13	四方の海	日本地図-大阪-兆子-宮島-仙境・壺山-紀州
14	大文字	勅題のイメージ-春日神社(奈良)-京-渡月橋(京)-大物浦-旧大阪(桃山、徳川、現代) →北新地→北陽演舞場→現代の大阪
15	浪花の賑ひ	蓬萊山-十日戎(大阪)-大阪天満宮-大阪城-住吉神社-彦根屏風-イメージ(花園)
16	神風	二見ヶ浦-イメージ-古市-千代の松原(筑紫)-竜宮城-三笠艦
17	今昔夢絵姿	天の岩戸(神話)-大仏殿(奈良)-平等院(宇治)-醍醐(桃山)-イメージ-祭礼の町家(江戸)-大阪
18	産業の大阪	高平原-玉造業-織物業-交易-廓-鉄工業-重工業
19	艶姿春彩鳥	夢殿-吉田御殿-嵯峨野-吉原(江戸)-三条河原(京)-ハツ橋-大川端(江戸)-地下鉄-熱河離宮
20	千代の盃	皇居のイメージ-京都御苑-音羽山-イメージ(安房宮)-夢のイメージ-歌謡曲-合奏曲
21	舞上空住吉	住吉神社-雲間-雲上-月-夢の浮橋のイメージ(五条坂、神鍋山、天神祭)-青空-発展のイメージ
22	浪花賑淀川絵巻	主題の表現-宇治川上流-宇治橋-伏見-淀川(引船、水車、三十石夜船、枚方喰はんか船)-幻想(淀君)-網島-大阪港
23	偲面影浪花色彩	島台-天満宮神社-住吉神社-住の江浦-桜の宮-牛の藪入り-四ツ橋-難波八阪神社-大川浪花端-大阪城-高津-尻無川-道頓堀

表4 北陽浪花踊の舞台及び振りに関する記述

回	場	舞台(斜体)・振り(下線)に関する記述
1	一	「二十四名の踊りが現れ、総て団扇を手にして夕涼の興を見せ、両花道へ分れて納まる。道具一変し」
	二	「此場には三名の踊りが古雅なる振あり。舞台居どころ返しにて」
	三	「大耀にて上る。「参る人々雪の朝」にて再び道具替る(略)覺替の神事に擬へる踊り八名が飄逸なる振あり」
	四	「踊り二十四名二組に分れ両花道より出づ。扇と持枝を鬨し、ヨ一イヤサの掛け声重ましく踊り納む」
2	一	「二十四名の踊りが銀地に巻御簾を描きたる扇を持ち(略)最も古雅なる振り事ありて道具変る」
	二	「十二名の踊り子は秋の千草を摘み取りながら振面白く舞台にかゝれば居所かへしとなりて」 「後段舞台光線の応用は夕映の紅葉に錦を染むる風光は次第に黄昏迫りて暗転と同時に当該特有の舞台装置に依り」
	三	「此場は当麻独創の別衣装を付たる八名の踊りが西川流特有の軽妙なる舞踊」 「舞台は当演舞場の最も誇りとする未だ他に見ざる此種舞踊にては初めての試みたる大道具にて正面一面にかけ渡したる大勿橋に八名の踊りを乗せたるまま大耀り揚げて上れば」
	四	「踊り総出手に手に桜花の持枝賑はしく目出度く打出し」
4	二	「廿四名の踊りは金無地黒骨の扇に其面影を忍びたるやさき振りにて」
	三	「本水応用の大舞台にて踊り半数十二名銀地に秋草の扇を持ちて婉雅なる振りにて舞終れば踊子は其儘に暗転」
	四	「当演舞場の特意とする最新の電気装置によりて雪の曙に吹雪の光景十二名の踊りは手拭をかざして立て変化に富みたる地方鳴物に合して西川流特有の妙味を表はしたる場面」
	五	「衣装持物等全部桃山時代の風俗をたどり踊りは例によりて特に選出せし者のみにて八人づゝ連夜交代にて作曲振り付共に最も意をもちひたる軽妙の振りあり」
	六	「目出度優美に舞終れば」
	七	「踊り総員桜花の持枝賑しく例によりて北陽式大道具に壮麗なる舞台面にて賑々しく打出し」
	二	「正面鏡襖が左右に引かると二十四人の踊り子が奈良絵の扇を持ちて心も空に思ふ同士袖を連ねて妙な手振りを見せます」
5	三	「花みちより踊り十二人紺無地の日傘をかざして立出ていとも風情ある振り事ありて最後に「袂に摺て家土産にせん」と盆踊の相の手にて振り面白く踊りながら入ります」
	四	「地方と鳴物だけが腕と咽喉を振ふ所ですが(略)十二人の踊りが紅葉の持枝でほんに見る目も練縮と派手やかに踊ります」
	五	「此の廓が始めて試み今に独特と誇つてゐる選抜された踊り六人が享保頃の鄙びた賤の女の姿で晒布と砵を持って現はれ砵拍子の節面白く西川流得意の軽妙にして然も優美を失はない振りを見せ」
	六	「踊り十二人数寄屋笠を手にして寛やかに踊ります」
	七	「踊り十二人衆の音につれて中樂を持つて立出て面白の眺めやと華々しく舞ひ終り」
	八	「其祝意を表する為め特に最後へ此の場を加へまして思ひ切つて目新しき趣を」 「本水使用の噴水が色電気にて五色の玉を散らし所々に電飾輝くといふ当組合独特の大道具」 「此種舞踊に始めて応用する管絃樂を加へた三部合奏」
	二	「こゝへ初めて踊りが二十四人扇をかざして現はれさすが手練のおも損とり損たへなる手振をまづお目にかけてます」
	三	「螢の群が入り乱れて飛び交ふさまを例の最新式の電気応用で御覧に供し、団扇と螢籠を手にした十二人の踊子が「螢来い水のましよと節おもしろう軽快な振で踊ります」
6	四	「ここは杵屋勝太郎が初めての腕を揮つた皮肉な大薩摩を聴かすところですからただ地方と鳴物だけが腕と咽喉とを比べ合ひます」 「木綿をつけた櫛や、鈴や、日の出に三足の霊鳥を描いた太鼓を手にした十二人の踊りが昔の事触や弥勒に擬へたをかきな手振で「オヤモサオヤモサ」と極めて軽妙に踊りぬきます」 「江戸駒込明神の祭礼にもこの踊を踊つた例があります。しかし現今はこの踊は全く絶えて何処にも残つて居りませぬ」
	五	「美観をこれ亦電気応用で現はし、納戸地に銀霞を描いた扇を手にした十二人の踊りがあかぬ景色と淑やかに踊ります」
	六	「この場は北陽得意の大道具で、奥の上方から紅葉を描いた扇をかざした十二人の踊りが山を降つて現はれいと華やかに踊ります」
	七	「傘を手にして寛やかな振りで舞ひます」
	八	「この廓が始めて試み今尚独特を誇つてゐる選抜きの名手揃ひが手拭をもつて「股て手に手を川崎音頭」と西川流に古風を加味した極めて素樸でしかも優美を失はない振りを見せます(略)現今も伊勢に残つてゐる古市の踊の前身ともいふべきものですが、その又濫觴は鶴の舞といふものから起つたといふことで」
	九	「桜の枝と扇を手にした二十四人の踊り全員が八百万代の春ぞ長閑けきと賑々しく舞ひ」

7	二	管箏をかざして淑やかに仲のよい同士打つれて積む白雪も花と見て四宮川の袖くらへ妙なる手振をまづお目にかけます」
	三	「十二人の踊子が桜の枝を手にして「四種曼陀羅の花も降る」といとも華やかに踊ります」
	四	「伝説を最新式の電気とモスキートネットの応用で江戸時代の面影を目の当り現はさうと試みたもの(略)十二人の踊子が名物の蛤の籠入を手拭で下げ(略)節面白く振で踊り」
	五	「笹踊に擬へて(略)太鼓を打つ態をして拍子更ましく極めて軽快に踊ります。この天王祭(略)今も尚例年七月十二、三、四の三日間豊橋の吉田神社で行はれる祭事でもその中でも笹踊といふのは古雅な姿で三人が大小の太鼓を打ち笹に提灯をつけたのを樹てなど數十人でをかしく囃して踊る」
	六	「十二人寛裳羽衣の袖を翻へし扇子をかざして「東遊を今も尚目に見る心地駿河舞」といとも優美な振り」
	七	「この廊が独特を誇る例の六人の選抜踊子が(略)西川流得意の軽妙にしてしかも優美な振りで六人六様におのがじし妙技を競ひます。この踊は今尚同社で例年正月七日に行はれる田植祭の神事で俗に豊年踊とも称へられるもの」
	八	「十二人の踊子が紅葉を描いた扇を手にして(略)派出やかに踊ります」
	九	「立てる皇神」までは大薩摩でただ地方と鳴物だけが腕と咽喉を比べ合ひ(略)球数三千有余、五万余燭光星をあざむく電燈裝飾は不夜城の美観を呈するところへ総勢二十四人の踊子全員が宮に縁の菊の花笠を捧げて賑々しく(略)舞納めて」
8	一	「これは最新式の電気照明法を応用したもので即ち今年の勅題(略)の意を現はした訳で(略)二十四人の踊子全部が左右と両花道の四方から芽出度い輪注連と扇を手にして長閑やかに妙なる手振りを」
	二	小笹を肩にした踊子が十二人、その笹から面をとつて被つたりなどして打興じつつ(略)節面白く踊り抜き」
	三	「紺蛇目傘を翳した踊子が十二人いとも淑やかに踊ります」
	四	「紅葉を描いた扇をかざした六人の踊子載せたまま大道具で盛り上げとなつて」
	五	「手拭をもつた十二人の踊子が月光を浴びつつ合せ鏡に顔と顔、軽妙でしかも色つばいところを見せす」
	六	「例の選抜き踊子が六人、しやんと東わて振りも好うおのがじし妙技を競ひます(略)西川流得意の優美にして軽快な振りに苦心した日本舞踊の極致を示したところで、且つこの大原女の扮装はすべて古式に則り実物と寸分違はぬやうに調へ、わけて舞台装置は特に久保田米斎氏を煩はしたもので両袖を包みますから舞台は顔面のやうに見え、恰度画面から人物が抜けて出たかのやうな感じがするなど、すべての点に於て芸術的気分を遺憾なくそそること信じます」
	七	「十二人の踊子が亀戸土産の土人形のついた藤の枝をさげて紅を奪ふて映く藤はほんにゆかりの色濃く優にやさしい振りで舞ひます」
	八	「十二人の踊子が銀扇をひらめかして(略)典雅莊重な振りで」
	九	「左右から十二人づつの踊子全員が美しい花傘を手にして華かに舞ひ納め賑々しく打出し」
9	五	「日本上古の歌垣と称するもの(盆踊は之れより転化せしものと云ふ)を現代式に書き現わしたる半井氏の新らしき試みに洋画家田中良氏の考案になれる春日野の夜景を配したり」
	七	「有名な彦根屏風よりヒントを得て作られたる岡村氏の大胆なる試み(略)久保田米斎画伯の考証に依れる画面其儘の風俗」
	八	「持物 花束 扇子」
10	四	「住吉神社の田楽舞より転化せしと思はるる住吉踊が世に行はれて居た徳川中世より明治の中頃に至つて殆んど其影を隠したのを先年住吉踊保存会楽正会員の努力にて復活したのを写して多少の修正を加へて舞踊としました」
	七	「謡曲に舞踊に古くより伝われる江口の君の遊び女を新しく書き表わしたる新舞踊」 「久保田米斎氏考証」
11	五	「銀婚式を壽くの意にてわが国の表象たる菊花の最盛りの場面を表はし女奴に扮装し花槍を有する踊子十人軽妙なる振にて豊年踊を演ず」
	六	「久保田金徳氏扮装考案」 「小西来山翁の有名な女人形記を舞踊化したものにて今宮の十万堂の茶室を模し翁の愛玩せしといふ女人形の原型を踊子一人表はれ少時人形振あり後踊子六人となり最も優美なる振にて踊る」
	七	「二十四人各自異様の手振配列にて最も変化多く面白く踊る」
12	一	「光線を応用して夜明を現わす」
	六	「浮無瀬の名器七人猩々と云ふ盃よりヒントを得て七人の踊子を当廊の別衣装にて出演す」
	八	「天王寺公園付近の景中央に五色の噴水塔を現し五色の光線を放射す」
13	一	「光線を応用して日本全国の地図を現し後段各場の土地を示す」
14	一	「踊子五名は櫛扇他の十九名は桜(緑、金茶、納戸)橘の持枝を持ち、三色の衣装で二十四名を出し、花柳三之輔氏の振付にていと優雅なる舞踊」
	二	「笹に振子の鹿を揺ら下げたる奈良土産を持ちたる十二名の踊子上演夫婦大黒に参詣の心持ちにて踊ります。後ろにせり上つた御扇子の扉を踊子が開けると中より前述の夫婦大黒出て軽快な振りで踊ります。花柳芳次郎氏の振付であります」

三	「夫婦大黒は引抜き次郎兵衛喜多八となり(略)之に町家の娘二人年増の女二人を按記して各自紺の日傘に風呂敷包などを持ち互に錯交滑稽味十分軽妙な舞踊花柳壽輔氏の振付」
四	「花柳三之輔氏の振付で踊子二十四名持物は漆骨金銀の扇子三々伍々一団となり各別の舞踊」
五	「此場は静御前一人にて一場を踊るのであります持物は金の烏帽子と中啓で義経と大物浦にて分れるといふ悲哀なる場面、従来の春の踊の形式を破つた純芸術的舞踊で今回の大膽なる試み」
六	「墨絵にて旧大阪の全景(略)前後二部に分たれ前曲は村屋佐吉氏独特の三絃主奏楽(略)桃山、徳川、現代の三時代の大阪気分を三絃にて現はし、桃山、徳川、現代の三風俗を扮し各自各時代の傘を持つ踊子三人を出し花柳芳次郎氏得意の振り付(略)次は北の新地の表通の背景で其前を十二名の踊子が上手より下手へ踊り乍ら(略)北陽演舞場大玄関であります観客をして演舞場内にあり乍ら恰も実際の演舞場の門前に佇立する感(略)特に歌詞は大阪市歌を藉りました。踊子は十二名宛上下両方より出て各自色組テープの両端を持ち、両花道に至り踊り乍ら色テープを種々の形ちに編む新工夫を致しました。幕切の前には舞台一面五彩の色テープの細雨を降らし、美観壯観の極致を表現し、此踊りの終りと致しました。振付は花柳壽輔氏」
15	「最も好評であり且大阪に縁故近きものを選択して上演し(略)第一置歌の外は全部以前の歌詞其儘を用ひ曲は多少修正しました」
一	「踊子二十八人上場至極艶麗なる振」
二	「蜈蚣小判に米俵くさの小宝のついた小笠を肩にした踊子十四人(略)節面白く足許かろく陽気な昔の大阪名物十日戎参詣の情緒を十分に味はせ」
三	「舞台は純写実を避け奥深き裝飾風の梅林(略)面白き振にて踊る」
四	「日本にて一番古い踊歌として今日迄伝つて居るものに吉左右踊といふものがあります伝説は種々あるが(略)今は僅かに唱歌が二三首残つて居るばかりであります(略)手に垂を持ち軽妙な振」
五	「前段は(略)紺の日傘を肩に手に(略)顔る優雅なる振りにて踊る。後段は住吉神社の田楽舞より転化せしと(略)顔る軽快勇壯なる舞踊」
六	「振付花柳壽輔氏は屏風の画面其儘の気分を出すことに特に意を払はれた(略)六人は屏風画中の人物所謂一幅の活人画となり歌詞の進むに連れ漸次動きに移る優美なる扮装、落付きのある作曲、風雅なる振の三つ相俟つて(略)歌詩の終りには再び幕開きの位置姿勢となり舞いおさめる」
七	「客席の上は最も進歩したる方法を以て只一声のベルを台図に爛漫たる桜花を一時に垂下し最後を飾る最も賑かなる場面」
18	一 「扇子を手にせる踊子二十四人上場神代嚴肅なる場面」
二	「舞台は一面適当に配置せる各種繚乱たる宝玉舞台天井より垂下せる瓔珞より放つ光の交錯を硝子金屬電光の装置にて現はす最も華麗斬新なる舞台装置で田中良氏が特に意を払はれたもの」
三	「舞台中央に垂下せる数十条の色彩テープの端を持てる踊子前後左右に動きをなし(略)優雅艶麗なる場面」
四	「節調面白く異国情調豊かに(略)此場面は御朱印船より仇夢に移るつなぎの幕で背景の帆は同船の帆であります。(略)寛永年間海外渡航熱勃興(略)京都清水寺に当時の船体乗組員等の模様を画ける掛額を献納した其額面よりヒントを得たもので今に其額面は清水寺に」
五	「選抜踊子三人を浮世絵式若衆人形傾城人形に見立て長板の上に配置し歌詞に連れ舞ひ初め(略)濃艶な振事歌詞の終ると共に人形は幕明きの位置姿勢に」
六	「歌詞を廃し四十人のバンドの奏する洋楽のみ(略)ハンマーを手に花柳三之輔特有急テンポにて鍛冶音響の舞踊化とも称すべき活気旺盛せる踊」
七	「人間の機械化モーターの呻き蜘蛛手に渡した架空線の電力幾千万紡錘の動きあらゆる機械万能を見せた舞台面であり(略)機械の踊を見せ行進曲の演奏に連れ踊のクライマックスに達す」
22	五上 「ホリゾンに北陽独特の電気照明を以て五月雨及淀の水流を表はす(略)前半は十人の踊子を以て雨に煙る淀川ペリを引船して上り行く様をリズムカルに表現し後半は十八人の踊子を以て淀の水車を抽象的に表現」
23	三 「此場は紫外光線応用にて目新らしき趣向」
四	「舞台全体を花見船と見立て踊子十二人船中にて浮かれ拍子の振、瀬江の流に浮かぶ遊散船には三々五々踊子分乗、何れも酒機嫌の振」
九	「団扇手に(略)十五日月見の振」
十	「踊子 別踊三人奴、総踊十六人」
十一	「小鳥を表現した衣裳をつけたる別踊四人」
十二	「役者に扮する別踊十二人、外に総踊三十人」