

植民地朝鮮における歌舞伎公演の実態

——『京城日報』の記事を手掛かりに——

金 志 善・鹿 倉 由 衣

1. はじめに

本研究は、植民地朝鮮（1910～1945）¹における歌舞伎公演の実態について当時在朝鮮日本人に欠かせない情報紙であった『京城日報』（1906～1945）の歌舞伎関連記事を手掛かりに、朝鮮で行われた大歌舞伎を中心にその実態を明らかにし、在朝鮮日本人の公演文化の享受の一側面を照射することで、これらの公演が日韓近代文化史においてどのような意義を持っているのか考察するものである。

植民地朝鮮には日本人の移住が増加したことに伴い、日本人のコミュニティが形成されていた。朝鮮に移住した日本人の中には、朝鮮を拠点に活動を行う音楽家（邦楽家も含む）が数多く存在しており、演奏、教育、執筆活動などを行っていた。また、日本本土から訪れる多くの音楽家による公演も実現していた。植民地朝鮮には朝鮮在来の音楽に加え、西洋音楽（クラシック）と日本音楽（以下、邦楽）、大衆音楽（流行歌）が混在する状況が生まれていた。日本の植民地支配を経験した韓国の音楽史を正確に理解するためには、当時の時代性に留意しつつその多様な姿を多元的に検討する必要がある。当時の人々が関わっていた音楽文化について知ることは、当時の人々が暮らしの中で享受していた文化の一端を把握できるとともに、近代の音楽文化の形成過程究明にもつながる。

在朝鮮日本人は、自国の伝統芸能を含む音楽文化を享受していた。これに関する研究は近年増加してきており、その成果は1910年代までの伝統芸能の実態研究と能楽研究の分野に多く見られる²。しかし、日本の伝統芸能の中で歌舞伎公演は、1908年の新聞記事に掲載されるほど早い時期から在朝鮮日本人の娯楽として存在しているものの、いまだにその実態が見えてきていない。『京城日報』には、歌舞伎関連記事が多く含まれており、その歌舞伎関連記事から読み取られるのは、関東歌舞伎、関西歌舞伎を始め、現在は姿を消してしまった女歌舞伎が朝鮮において行われていた実態である。歌舞伎公演は、京城、釜山などの都市部を中心に巡業形式で行われており、早い時期から歌舞伎を愛好する層が一定数存在していたことが窺われる。

これらの状況を踏まえ、本研究ではまず、今まで明らかにされてこなかった朝鮮における歌舞伎公演について『京城日報』を通じてその全体像を把握し、これらの結果を基に移住者・

植民者であった在朝鮮日本人が歌舞伎公演をどのように享受していたのかを明らかにする。そして、これらの実態が日韓近代文化史において示す意義について考察する。

II. 朝鮮における歌舞伎公演の実態

1. 『京城日報』における歌舞伎関連記事

『京城日報』は、1906年9月に伊藤博文が漢城新報と大同新報を合併して創刊したもので、朝鮮総督府の機関紙としての役割を果たした³。当初は、国漢文版と日本語版を発刊したが、1907年からは日本語版のみを発刊するようになった。『京城日報』は、終戦直後まで発刊され、1945年10月31日を以って廃刊となった。

『京城日報』は、在朝鮮日本人にとっては欠かせない情報誌であり、数々の音楽関連記事や広告が掲載されている。これを確認してみると、『京城日報』には朝鮮で行われる歌舞伎公演情報のみならず、各公演に対する劇評やコラム、内地日本における歌舞伎界の動向などが掲載されている。歌舞伎を分類する際、演技の系譜から「大歌舞伎」・「新派」に、公演の規模から「大歌舞伎」・「小芝居」に分けることができる。実際に朝鮮で行われた公演は、大歌舞伎も多く、新派（小芝居）のようなものも「歌舞伎」という名で公演されていた。記事では、上方歌舞伎と江戸歌舞伎が、「関西・大阪歌舞伎」と「関東・東京歌舞伎」という表現で記述されており、女歌舞伎（少女歌舞伎含む）に関する記事も掲載されている。

関西歌舞伎（上方歌舞伎）は、上方芝居の現代における総称で、明治維新以降、京阪方面を一般に関西と呼ぶようになったため、同地を中心とするので関西歌舞伎の名が生まれた⁴。上方歌舞伎の特徴として挙げられるのが和事で、これは元禄時代頃に発生した歌舞伎の演出及び演目の一種である⁵。それは、優美かつ柔弱な男の色気を見せる演技があり、喜劇的な要素も含む内容の芝居が多い。江戸ではほぼ同時期に創始された荒事の方が人気を集めたため、その伝統は上方の方に伝わった⁶。一方、関東歌舞伎（江戸歌舞伎）は、関西歌舞伎という語に対しての江戸歌舞伎のことを指すと考えられる。江戸歌舞伎の特徴として挙げられるのが荒事であり、演技と扮装が象徴的・誇張的であり線が太く、仰々しい演出様式である。

そして女歌舞伎（少女歌舞伎含む）は、1600年ごろから京都で発生し、1629年に禁止されるまでの約30年間にわたる女性中心の歌舞伎劇をいう⁷。江戸時代（1603～1868）の初期に女性による歌舞伎が禁止されてから、女優による歌舞伎公演は影を潜めたが、お狂言師による歌舞伎は一部で行われていた⁸。江戸中期からとされるが、大奥また大名の奥向では男子禁制であったので、演劇や舞踊を見ることができなかつたため、町の有力な女性の踊りの師匠を呼び歌舞伎を演じさせた。浄瑠璃はもとより、囃子方・道具方・つけ打ちに至るまで全て女性で一座を組み、出入り先の大名も大方定まっていた。しかし、明治の変革に伴ってその必要がなくなったので、お狂言師は生活に困っていたためやむなく女芝居を興行するよう

になり、またそれが高い人気を集めた⁹。本研究における女歌舞伎は、明治年間からの女性による「女芝居」のある種をさす。

では、朝鮮ではどのような歌舞伎公演が行われていたのか、公演実態について次節で確認する。

2. 朝鮮における大歌舞伎公演の実態

本節では、歌舞伎公演の実態について確認していく。『京城日報』の記事からみる歌舞伎公演は1920年から始まるが¹⁰、大歌舞伎として紹介されたのは1921年8月と9月に京城劇場で行われた関西歌舞伎・片岡我童（1882～1946、12代目片岡仁左衛門）¹¹の公演であった。我童とその一行120名は、同年8月公演のため同月6日に京城に到着、芸妓約100名に出迎えられるほど当時話題となっていた。本公演は京城劇場の柿落とし¹²のための大興行で¹³、12日と15日に行われた。出演者は我童、嘉昇、松壽、樂三郎、片岡一、荒五郎、巖暁、荒市郎、卯多三郎、巖笑などであった。12日の演目は『夏祭浪花鑑』『木村長門守茶白山血判取』『源平布引瀧』『後面萩玉川糸仙人』で¹⁴、15日の演目は『伊賀越道中双六』『實録先代萩御殿の場』『三勝半七艶容女舞衣酒屋の場』『戻り駕』¹⁵であった。

その後、我童一行は9月興行のため7日に再び来城（大阪大歌舞伎我童荒五郎巖笑合同大一座）した。本公演は、8日と11～13日に行われ、出演者は我童、嘉昇、巖、秀次郎、樂三郎、荒市郎、市川荒五郎、松壽、村右衛門、徳若、片岡一、我運童、卯多三郎、嵐巖笑などであった。8日の演目は『有職鎌倉山』『阿波鳴門』どんどろ大師の場、『神靈矢口渡』¹⁶で、11～13日の演目は前狂言『仮名手本忠臣蔵』大序より四段目まで、巾狂言『奥州安達ヶ原』袖萩祭文の場、切狂言『梅川忠兵衛戀飛脚大和往来』封印切の場であった¹⁷。公演初日は5時頃に札止となるほど人気が高く、京城化粧品共栄会と京城日報社後援のクラブ観劇会も設けられた。その後、我童一行は14日に大邱へ向かい、大邱座で15～16日に、釜山で18～21日に興行を続けた¹⁸。

朝鮮で行われた大歌舞伎の中、我童以外の関西歌舞伎の公演から中村扇雀（1902～1983、2代目中村鴈治郎）¹⁹の公演を取り上げる。扇雀の公演は、京城府民館で行われた1938年6月18～21日の公演と、京城劇場で行われた1939年3月9～12日の公演がある。1938年6月に行われた公演では²⁰、扇雀とその一行が公演の前日である17日に京城に入り、御目見得狂言『名古屋山三出雲お国晴舞台』一幕三場、『近江源氏先陣館盛綱首実検の場』一幕、『玩辞楼十二曲の一 土屋主税』一幕二場、『玩辞楼十二曲の一 心中天網島河庄の場』一幕、『道行恋の苧環』一幕竹本連中の演目で公演を行った。出演者は、中村扇雀、実川延三郎、嵐瓦蔵、中村福太郎、中村小扇、中村扇女、市川九美濃、実川八百蔵、市川九團次、片岡秀郎などであった。配役をみると、中村扇雀（佐々木三郎兵衛盛綱、土屋主税、紙屋治兵衛、お三輪）、実川延三郎（出雲のお國、侍女お園、紀の国屋小春）、嵐瓦蔵（名古屋山三郎、信楽太郎、落合其

月、求女)、中村福太郎(淀の方、高綱妻篝火、河庄のお庄、橘姫)、市川九團次(太閤秀吉、和田兵衛秀盛、火高源吾)、片岡秀郎(母微妙、■²¹の其角、粉屋孫右衛門)であった。

次に、1939年3月に行われた公演は²²、初代中村鴈治郎(1860~1935)5周忌追善興行であった。扇雀は釜山での取材において、8日夕方に18歳の時に組織した一座約100名と船で上陸(釜山)、京城での公演のあと13日に九州の飯塚へ引き返す予定で、来月市村何某が神経痛の治療に朝鮮に来ると伝えた²³。取材の翌日には扇雀一行が入城(京城)、半島ホテルに入ったあと、京城日報社を訪問した。扇雀によると、内地は大変景気が良く、芝居も事変以前より人気があると伝え、前述同様4月には猿之助、市村羽左衛門も舞台を休んで金剛山見物に来る予定であると述べた²⁴。本公演の演目は、『御目見得暗闘』『新作将軍頼家』『菅原伝授手習鑑寺子屋の段』『玩辞楼十二曲の内椀久末松山』『一条大蔵譚』二幕、『梶原平蔵誉石切』一幕、『椀久末松山』で、出演者は片岡秀郎、実川延三郎、市川九團次、嵐瑠蔵、実川八百蔵、中村福太郎など、他に百余名がいた。11、12日には、二の替り『一条大蔵譚』二幕、『梶原平蔵誉石切』一幕、『椀久末松山』三幕があり、これらの演目は、扇雀が日本本土で行った演目と同じであった²⁵。『京城日報』1939年3月2日の記事には、出演者の経歴が紹介されており、当時扇雀が述べたように歌舞伎に対する関心が高かったことが窺われる。記事を確認すると「本名、親、師匠、屋号など。▲中村扇雀(本名)林好雄=故中村鴈次郎[鴈治郎]実子(屋号)成駒家[屋]▲片岡秀郎(本名)植田保國=片岡仁左衛門門弟(屋号)松喜家[屋]▲実川延三郎(本名)森秀雄=五代目延三郎実子(屋号)井筒家[屋]▲市川九團次(本名)竹内嘉三=二代目九團次養子(屋号)高島家[屋]▲嵐瑠蔵(本名)大江藤之助=故嵐瑠瑠実子(屋号)豊島家▲実川八百蔵(本名)両部一知=実川延若門弟(屋号)井筒家▲中村福太郎(本名)辻義三郎=中村梅玉門弟(屋号)高砂家」とあり、役者の基本情報を記事にするほどで、当時、本興行に対する関心が高かったことを示している。また、四日間予定していた本公演は12日の公演がすでに売切れたため、一般興行は9、10、11日の三日間のみとなっていた²⁶。

以上、関西歌舞伎界における代表的な俳優の一人であった片岡我童と中村扇雀の公演実態について確認した。上方の歌舞伎俳優による朝鮮での興行が行われており、劇団単位でなく、上方狂言の伝統を受け継いだ人物たちによる芝居としての歌舞伎公演で、その人気は高かったことが窺える。我童の公演の中には、嵐巖笑²⁷との合同大一座となっているものもあり、これは当時の関西歌舞伎の主要な俳優と一座が出演したものであると考えられる。

次に、朝鮮で行われた大歌舞伎の中、関東歌舞伎から1932年3月に朝日座で行われた市川右団次(1881~1936、2代目市川右団次)²⁸の公演を取り上げる。本公演は、京城にある朝日座の招聘により実現した。『京城日報』は、朝日座で行われる『浄瑠璃三番双』『陸奥白萩老後政岡』『土屋主税』『安珍清姫日高川』の劇評とともに、朝日座三の替りについて詳しく掲載している²⁹。朝日座で行われた演目を確認してみると、12日からの演目は『箱根靈験記』一

幕、『浄瑠璃三番双』一幕、『陸奥白萩老後政岡』一幕、『土屋主税』二幕、『安珍清姫日高川』³⁰、16日からの演目は三の替りで、第一『木村長門守重成』三場『茶白山血判取迄』、第二『お俊傳兵衛』『近頃河原の達引』一場 興次郎住処の場、第三『玉藻前三段目』鶯塚藤上使の場³¹、18日からの演目は第一『お夏清十郎』三場、第二増補『菅原伝授』（松王下屋敷）一場、第三『梅の由兵衛 聚楽町』（由兵衛内の場）、第四『白浪五人男』二場³²、20日からの演目は第一『江戸加賀見山田錦絵』六場、第二『義経千本桜』一幕壽司屋の場、第三『奥州安達ヶ原』一幕³³であった。出演者は、市川右團次、市川若蔵、尾上梅二郎、市川枝蔦、尾上梅若、市川鯉玉、尾上多喜三郎、中村高駒、実川新四郎、（幹若、梶太郎、胡蝶、紀扇、片岡我久司、八百昇、右左松、とし子、公子、蔦子）であった。

次に、関東歌舞伎として7代目松本幸四郎（1870～1949）³⁴の公演を取り上げる。幸四郎が当時68歳であったことが話題となったが³⁵、幸四郎とその一行の公演は1937年7月3～7日に京城明治座で行われた。本公演の演目は、御目見得狂言『伽羅先代萩』『真如』『勸進帳』『鈴ヶ森』『河内山』『紅葉狩』二の替狂言『鼓の里』『大森彦七』『本蔵下屋敷』『素襖落』『廓鞘當』『勢獅子』で、出演者は 松本幸四郎、市川三升、尾上多賀之丞などであった³⁶。幸四郎とその一行は、本公演以前の6月18日に東京の京城日報支社に挨拶に訪れた³⁷。

以上、『京城日報』記事における大歌舞伎のうち、関東歌舞伎の公演事例について確認してみたが、中には西と東が共同公演する東西歌舞伎の公演もあった。京城日報社後援により1933年12月7～10日に京城朝日座で行われた公演は、東西女歌舞伎であった。出演者は約120名で、役者の出演者は中村延見子、市川海老十郎、嵐三五郎、尾上多見丸、片岡松右衛門、市川荒市郎、中村信濃、澤村いろは、中村高三郎、嵐妻五郎、大谷友二郎など、下座の出演者は常磐津駒登太夫社中、長唄杵屋政之助、富士田新次社中、浄瑠璃竹本小松、竹本雛子であった³⁸。7日からの演目は第一『寶珠入船七福神』、第二『近江源氏先陣館』、第三『心中女舞衣』、第四『紅葉狩』であった³⁹。9日からの演目は二の替りで、第一『切られお富』、第二『増補 松王下屋敷』、第三『戻り橋』、第四『都心中』、第五『所作事道成寺』であった⁴⁰。『京城日報』1933年12月4日の記事には三番目『心中女舞衣』の解説が、翌日の記事には二番目『近江源氏先陣館』の解説が掲載された。

次に、東西歌舞伎公演では実川延若と澤村宗十郎の公演を取り上げる。本公演は、満州各地の巡業後に行われたもので1936年7月18～22日に京城府民館で約120名により催された⁴¹。延若と宗十郎の一行は、公演前日の17日に京城に入った。出演者は、実川延若、中村福太郎、実川■止、実川延郎、実川美雁、実川実三郎、実川若十郎、延二郎、延之助、澤村宗十郎、助高屋高助、市川新之助、市川半十郎などであった。本公演において『京城日報』1936年7月15日の記事に配役の説明やあらすじの解説がされており、チケットも特等7円50銭、一等5円50銭、二等3円、三階席1円50銭（先着200名）となっていた⁴²。18～20日までの演目は、『菅原伝授手習鑑』『雁のたより』『義経千本桜』（すし屋）、『俠客花川戸助六』で⁴³、21

日からは『仮名手本忠臣蔵』大序より七段目まで、第二所作事『大津絵』の二の替りであった⁴⁴。21日からの公演では、延若の五役早替り(師直、由良之助、興市兵衛、定九郎、平右衛門)、宗十郎の三役早替り(判官、勘平、おかる)があり、全公演が大盛況であったという⁴⁵。

このように、東西大歌舞伎は約120名の関係者による大舞台で当時大きな話題となっており、在朝鮮日本人に大きな人気を博していたことが窺われる。以上、東西歌舞伎公演について確認したが、朝鮮で行われた大歌舞伎の中には現在姿を消してしまった女歌舞伎もあった。その代表的な例が、中村歌扇(1889~1942)⁴⁶の公演である。中村歌扇、坂東竹十郎、市川榮昇、歌女丸、歌子、扇丸などの一座は、1931年7月15~24日まで(京城)朝日座の1周年記念興行として行われた⁴⁷。本公演の下座音楽は、竹本連、杵屋社中若手十二名、はやし方都座音調部員六名が担当し、歌扇の十八番の出し物であった第一『■引』、第二『実録先代萩』、第三白波五人男『弁天小僧』、第四新歌舞伎十八番『紅葉狩』と公演途中に加えられた切狂言『唐人お吉』が披露された。記事によると、この一座は従来経費の点からその他に付せられた裏方(囃子・鳴り物)も完備しているとある⁴⁸。また、歌扇一行は咸興工和会の請元で7月28~30日までに巡業興行も行った⁴⁹。

歌扇のような女役者による公演は江戸時代の終焉とともに現れ、30年足らずで絶頂期を迎えたが、その衰退もまた極めて急速なものであった⁵⁰。当時は歌舞伎や新派、大歌舞伎や小芝居が近い関係になった時代で、1891~1915年(三崎座時代とも言う)が女歌舞伎の全盛期と言われている⁵¹。大劇場の歌舞伎(大歌舞伎)は「伝統的な古典演劇」へと地位を高め、庶民に親しまれていた小芝居の歌舞伎は新しい演劇や活動写真(映画)にとって代わられていた⁵²。

ところが、歌舞伎公演の中には、劇場側のイベントで行われる柿落とし(劇場の新築、改築)興行や、開場記念興行もあった。前述のように、我童一行(関西)による1921年8月の興行は京城劇場の柿落としとしての大興行であり、歌扇一行(女歌舞伎)による1931年7月15~24日までの興行は朝日座の1周年記念興行であった。また、實川延十郎一行(関西)、尾上栄十郎(関東)、若手女優の約50名は、元山・新義州両劇場の柿落とし興行を(1921年9月初旬頃と推定)行っており、その出勤中に仁川歌舞伎座の改築披露興行依頼が入り1921年9月17日から前狂言『伊賀の水月』、中狂言『大阪陣木村長門守血判取』、切狂言『輝虎配膳』等の演目で公演が行われた⁵³。19日からの演目では、日替わり狂言『前義士傳二度主取三度仇討中山安兵エ』『義経千本櫻』鮎屋より道行まで、四日目『伊達錦表千代萩』通し茶屋場対決迄が行われ、延十郎の八汐・小助・男之助・弾正の四役早替わりが披露された⁵⁴。

そして、東京三崎座二代目市川久米八を名乗った市川壽々八、嵐壽美八、市川■代など(関東、女歌舞伎)の一行は、1924年(3月下旬から4月初旬頃と推定)に九州巡業後、釜山、大邱、太田で興行を行い、4月19日には浪花座5周年記念の興行として公演を行った(演目は不明)⁵⁵。浪花座での本興行の入場料は、特等1円50銭、1等席1円20銭、2等席70銭、3

等席50銭としており、仁川永登浦水原方面からの観客には汽車賃を払い戻すとある⁵⁶。

最後に、京城演芸館3周年記念興行には、松本錦之助や中村末之助一座約80名による大歌舞伎が1934年11月11～14日まで演芸館で開かれ、その演目は『堪忍袋』『壽式三番双』『天網島時雨炬燵』『初音の旅路』であった⁵⁷。また、この一座は、当年竣工された釜山劇場の柿落としにも出演したのである⁵⁸。

Ⅲ．移住者・植民者日本人と歌舞伎

前章において『京城日報』における歌舞伎記事内容を中心に朝鮮における大歌舞伎公演の実態について確認した。その実態からみえるのは、歌舞伎が在朝鮮日本人に高い関心を持たれており、それに伴う歌舞伎興行が多く行われていたことである。

歌舞伎は、日本を代表する伝統演劇で、約400年の伝統を持ち発展してきた。1615年に京都に歌舞伎の小屋が7ヶ所認可され始め、江戸には猿若（中村）勘三郎により1624年に猿若座（後に、中村座に改名）が創設されて以来、市村座（1634年創設）、山村座（1642年創設）、森（守）田座（1660年創設）、喜昇座（1873年創設、後に明治座に改名）が新設された。大阪・京都には南座（1615年以前）、中座（1652年創設）、大西芝居（1685年創設、後に筑後芝居に改名）、人形芝居の竹本座（1684年創設）、豊竹座（1703年創設）が新設され⁵⁹、江戸時代から庶民の代表的な娯楽の一つとして発展してきた。江戸時代末期からは早変わりの盛行、変化舞踊の誕生、その役数やスピードが競われるようになるなど、その演出も観客の好みに合わせて変化し、発展を成し遂げてきた⁶⁰。歌舞伎の作品は狂言作者という専門作者によって書かれてきたのが、明治以降からは外部の作者あるいは文学者による新歌舞伎が書かれるようになった。評判となった先行の作品を多く残し、人物の役名やストーリーの展開を一部変え、全く別の狂言を作る書替狂言が行われたが、これは観客が先行作の展開や役名などを知っているため説明抜きで取り入れやすいことから多くの作品が作られた⁶¹。役者の家では、直系、養子制度を組み込むことで名家・名門の体系を古くから保つようにしており、その歴史の古い家系として代表的な名家は中村鴈治郎家、市川猿之助家、市川團十郎家、中村勘三郎家、市村羽左衛門家、片岡仁左衛門家、松本幸四郎家、尾上菊五郎家、中村歌右衛門家、坂東三津五郎家、澤村宗十郎家、中村歌六家などが挙げられる⁶²。

こうして古い歴史を持ち発展してきた歌舞伎は、日本を離れ他国で移住者として暮す日本人にとって故国で日頃から親しんできた娯楽の一つとしていち早くその移住国・植民地朝鮮で行われていた。1876年2月に日朝修好条規が締結されて以降、釜山、元山、仁川が開港され、日本政府の朝鮮の軍事的、経済的、文化的支配権確立のための移民奨励政策により、朝鮮に日本人移住者が増えてきた⁶³。1906年2月に朝鮮に統監府が開設され、釜山、馬山、木浦、群山、漢城、仁川、平壤、鎮南浦、元山、城津、大邱、新義州、清津に理事庁を設置、その

下に居留民団を組織し⁶⁴、自国民の保護及び管理を行った。1909年末時点で、漢城(京城)居留民は官吏、公吏、雇員、会社員など146種の職種に17,288人がおり、その中遊芸稼業は44人いた⁶⁵。1906年以前から日本人経営の劇場が次々新設され、京城だけで歌舞伎座、寿座、京城座、龍山座、本町座、浪花館などが存在していた⁶⁶。『京城新報』1908年8月25日記事に京城座の本町移転記念に大阪歌舞伎俳優の中村長右衛門、坂東太郎一座の公演が行われるとあることから分かるように、移住者・植民者の娯楽としていち早く歌舞伎公演が行われていたのである。

日本人の朝鮮移住は、日本政府の移住政策から増えてきたのだが、朝鮮が日本の植民地となってからは、その数が急増するようになる。1911年21万689人であった在朝鮮日本人は、その3年後には29万1217人になっており、年平均で約3万人増加している⁶⁷。その後も毎年平均約1～3万人ずつ増加しており、1942年には75万2823人の在朝鮮日本人がいた。中でも特に京城では、人口の3分の1が日本人で占められていた。京城府の日本人人口の比率を確認してみると、1920年に約36.0% (朝鮮人181,829人、日本人65,617人⁶⁸)、1930年に約37.5% (朝鮮人230,734人、日本人86,548人⁶⁹)、1942年に約35.7% (朝鮮人468,732人、日本人167,340人⁷⁰)を占めていた。これは、在朝鮮日本人全体が朝鮮の総人口に占める割合から見ても15倍以上高い水準であった。朝鮮における朝鮮人人口に対する日本人の割合を見ると、1920年には2% (朝鮮人16,916,079人、日本人347,850人)、1930年には2.5% (朝鮮人19,685,587人、日本人501,887人)、1942年には2.9% (朝鮮人25,525,409人、日本人752,823人)に過ぎないのに比べ、朝鮮全土における日本人のうち在京城日本人が示す割合は18.8% (1920年)、17.2% (1930年)、22.2% (1942年)と高く、その人口が京城に集中していることが窺える。しかも、京城では公務、自由業、商業などへの従事者の割合が高かったのである。

このように朝鮮・京城に日本人が急増することにより、日本人が文化あるいは娯楽として楽しめるような様々な娯楽施設やその催しが増えていた。音楽会では日本人音楽家によるクラシック音楽会が京城公会堂や府民館などで行われ⁷¹、映画では日本人専用映画館であった大正館、黄金館、遊楽館などで日本の映画が上映され、日本人活動弁士の活動も伴っていた⁷²。美術の展覧会では、在朝鮮日本人の作品がその多くを示し、またその観覧者であった⁷³。日本の伝統芸能においては、歌舞伎以外にも小芝居や義太夫節、浪花節、落語などの公演⁷⁴や能楽(謡曲)⁷⁵、尺八音楽⁷⁶が朝鮮で行われており日本人により消費されていた。朝鮮で様々な文化界を主導し、消費する主体となったのは、朝鮮人口の約2～3%に過ぎない植民者・日本人であった。特に、日本人の人口密度が高い京城には、日本人のための多様な公演文化施設や催しが集中していたのであった。

要するに、日本の植民地大都市京城内日本人居留地において日本人の生活文化がそこに密集していたことから催ししやすい状況となり、京城は歌舞伎興行を行う側として良い市場であったのではないだろうか。また、古い伝統を持つ歌舞伎が、近代になるとその経営方式、

興行方式が大きく変化したことにも一因があると思われる。

江戸時代以来の劇場運営方式は劇場所有者から仕打ちが借りるもので、少数の経営者に利益が得られるようになっていた。しかし、近代になってから松竹のような会社が現れ、株式会社方式を積極的に取り入れ、多数の経営者（株主）にその利益を分配し、観客や内部の人間にもわかりやすく便利にするために経営方式を変えていた⁷⁷。松竹合名会社（1902年設立、以下、松竹）の経営者として知られている白井松次郎・大谷竹次郎の兄弟は、1900年に阪井座（1895年創設、後に歌舞伎座に改名）の買収から始まった劇場経営を拡大し、同年に常盤座、1902年に夷谷座・大黒座・布袋座、1906年に大阪中座・京都南座、1908年に（大阪）朝日座、1909年に文楽座を買収した⁷⁸。これによって、京都・大阪の主要な劇場全ての経営権を持ち、興行内容を定めることができるようになった。その後、1910年には新富座を買収することで東京に進出、約20年足らずの短期間に日本の歌舞伎界を制覇した。兄の松次郎が関西を、弟の竹次郎が東京を担当し、徹底した歌舞伎の近代化を促した。松竹は当時関西歌舞伎を代表する11代片岡仁左衛門と初代中村鴈治郎と提携することを始め、松竹の東京進出により東西歌舞伎俳優の大半が松竹と提携するようになった。松竹は、東西にある劇場を直営することで、歌舞伎のみならず、新派、文楽、喜劇の俳優の大半を松竹の傘下に収め全国制覇を成し遂げたのである⁷⁹。

以上のように内地日本における歌舞伎業界の主導権を握っていた松竹は、植民地朝鮮で行われた歌舞伎興行にも深く関与していた。前述の朝鮮で行われた大歌舞伎の俳優は、片岡我童や中村扇雀など松竹所属がほとんどであったことから、朝鮮での興行日程や演目内容などにも深く関与できた。また、1926年9月28～30日に京城劇場で行われた丸髷会女将連による素人歌舞伎公演では松竹から衣装を借り受けたとあり⁸⁰、松竹は歌舞伎において1920年代にはこのような素人歌舞伎を含めてすでに様々な面で朝鮮と関わりを持っていた可能性を示唆している⁸¹。中村扇雀（2代目鴈治郎）の証言によると、朝鮮、満州などの旅興行は給金が倍になる決まりがあるとあり⁸²、興行側の詳細について検証する必要があるものの、朝鮮での歌舞伎興行は興行元である松竹側に良い市場であったには違いない。『京城日報』1939年3月25日の記事「歌舞伎のやれる劇場の下準備に 松竹のお歴々方きのふ入城」によると、松竹の白井松次郎会長、井上重正常務の一行が24日午後4時京城到着、映画報国と演劇国策のための視察（満州へも視察）、大歌舞伎もできる劇場建設のために準備していると伝えた。

松竹が朝鮮で大歌舞伎のための劇場建設を計画していたことは、当然ながら朝鮮が歌舞伎興行において良い市場であったからであろう。これは、在朝鮮日本人の歌舞伎に対する高い関心があったからこそであった。『京城日報』には内地日本における歌舞伎界の情報が載っており、在朝鮮日本人の歌舞伎界の関心を代弁している。その情報は日本内地における興行情報だけではなく、実に様々であった。吉右衛門⁸³や松本幸四郎⁸⁴、市川猿之助⁸⁵、春興行紹介（市村羽左衛門、市川中車、松本幸四郎、沢村宗十郎、市川左團次、尾上梅幸、阪東秀調、

大谷友右衛門、片岡亀蔵、助高屋高助、沢村田之助等)⁸⁶の興行情報は勿論、当時話題になっていた市川猿之助の松竹脱退・復帰騒動⁸⁷や、尾上菊五郎丈が勲六等を首相より下賜される情報⁸⁸、欧米における興行活動情報⁸⁹、尾上菊五郎の映画出演・上演に関する情報⁹⁰、狂言のうち支那人を侮辱する場面があることで支那公使館からの抗議があったとの情報⁹¹など、歌舞伎界の様々な情報が朝鮮に伝わっていた。

前述のように、早い時期から京城には日本人専用の様々な劇場が存在しており、歌舞伎公演ができる状況で、歌舞伎を身近なものにしていた。京城にある劇場の中、歌舞伎公演が主に行われたのは浪花座⁹²、京城劇場⁹³、朝日座⁹⁴、京城府民館であった。その中、朝鮮最大の複合公演場として建てられた京城府民館について確認する。

京城府民館は、設計時点から日本の大規模伝統芸能もできるように手掛けられており、音楽の設備も充実していた。京城府民館は、1935年12月10日京城府太平通1丁目（現、ソウル特別市中区太平路1街）に敷地面積1780坪、建坪数587坪、延坪数1717坪の近世式の建物として竣工され、収容人数は1800人であった⁹⁵。京城府民館の規模は、敷地面積からみると内地日本の大阪公会堂（1918年竣工）、建物の敷地面積からみると安田講堂（1925年竣工）、建物の延べ面積からみると新橋演舞場（1925年竣工）、収容人数からみると東京劇場（1930年竣工）に、それぞれに匹敵するほどであった⁹⁶。京城府民館の設計を担当していた萩原孝一は音楽関連設備について、歌舞伎の7間（約12.6m）の両花道を設計し、迫り上り、馬立、引幕、三間屋体、太平舞台、揚幕、囃子部屋、松羽目、所作舞台、その他、釣物、照明など歌舞伎劇に必要なものを一通り設備したという⁹⁷。また、能舞台としても使用できるように、屋体、橋掛り松羽目、囃子座、地謡座などの寸法は本格的な能や狂言にも問題なく設備し、奏楽のためのオーケストラピットを20人分設備、音楽会用のグランドピアノ（国産の最高級品）を置いて洋楽での使用にも備えた。舞台の大道具や背景の設備は、東京式・大阪式の両方に対応可能にし、劇的な火事の場面ではすべて電気ストーブを用いることで内地日本の一流劇場と比べ遜色はないと、萩原は述べている。このように、朝鮮における歌舞伎公演は寄席・小芝居小屋として建てられた浪花座のようなどころから、大規模な日本伝統芸能関連公演ができるよう設計当時から配慮されていた京城府民館のようなどころまで、様々な場において行われるようになっていた。

それでは、朝鮮ではどのような演目が上演されていたのだろうか。多く上演された演目を中心に確認してみると、『義経千本桜』⁹⁸『菅原伝授手習鑑』⁹⁹『仮名手本忠臣蔵』¹⁰⁰などを取り上げることができる。これらの演目は、いずれも人形浄瑠璃を原作とする義太夫狂言で時代物である¹⁰¹。その中で最も公演回数が多かった『義経千本桜』について確認する。『義経千本桜』は、江戸時代の代表的な浄瑠璃作者である竹田出雲・三好松洛・並木千柳により作られ、1747年11月に大阪・竹本座で人形浄瑠璃として初演、その1年後の1748年5月に歌舞伎化され、江戸・中村座において上演された¹⁰²。『義経千本桜』は、現在も高い人気を得ている

演目の一つであり、『菅原伝授手習鑑』『仮名手本忠臣蔵』とともに三大名作と称されている¹⁰³。その内容は、平家物語をベースに平家一門の滅びのち源義経及び平家の残党を中心とした様々な物語が描かれている¹⁰⁴。平家の滅亡の物語の日本史上の出来事は、日本人に広く知られている分かりやすい物語を題材としている時代物で、馴染み深いものであった。このような時代物の演目は、朝鮮で多く上演されており、在朝鮮日本人に高い人気を得ていたのであった¹⁰⁵。

一方で、早い時期から朝鮮で行われていた歌舞伎公演は、朝鮮の伝統芸能の公演スタイルにも影響を及ぼしていた。朝鮮の在来音楽は、歌舞伎のように劇場で行われる公演文化として発達せず、パンソリ¹⁰⁶や民俗人形劇、仮面劇などの伝統劇は野外の遊び的な演劇（音楽）として行われていた。屋内劇場として初めて建てられたのは、1899年の舞童演戯場である¹⁰⁷。その後、協律社（1902年設立）、光武台（1907年設立）、団成社（1907年設立）などが創設されるようになり、パンソリ（物語）などを組み合わせて劇化した新派や演劇が生まれ、このような新しい催しは劇場内で行われるようになった。新しい試みをしていた初期の新派や演劇では、日本の歌舞伎の様相を取り入れようとした。花道や廻り舞台を使用し、女形のようなスターシステムを構築し、演技、化粧、衣装、音楽など日本風に模倣したが、成功した事例はなかったという¹⁰⁸。朝鮮における歌舞伎は、在朝鮮日本人の一つの娯楽であるだけでなく、朝鮮の伝統芸能にも刺激を与えたのである。

以上、京城のような都市部では日本人人口が急増し、在朝鮮日本人は歌舞伎のような自国の伝統芸能文化を早くから享受していたことが明らかになった。歌舞伎は、日本人の高い関心のもとで公演文化の一つとして植民地朝鮮に定着し、自国の文化として享受され、朝鮮人の伝統芸能などと共存していた。

IV. おわりに

本研究では、植民地朝鮮（1910～1945）における歌舞伎公演の実態について『京城日報』歌舞伎関連記事を手がかりに明らかにした。

1876年日朝修好条規以降、日本人の本格的な朝鮮移住が始まり、朝鮮が日本の植民地になると京城のような都市部を中心にその移住者が急増するようになった。それにより、朝鮮は土着民と移住者・植民者が共存することとなり、生活様式、社会習慣などが異なる文化が生まれ、混在するようになった。移民者・植民者である日本人は、朝鮮に自国の娯楽文化を日本同様に享受できるよう日本人専用の文化施設を作り上げるなど、その環境を整えていた。歌舞伎は、在朝鮮日本人が享受した代表的な日本伝統芸能の一つであった。彼らの歌舞伎に対する高い関心は、内地日本からの大歌舞伎巡業の実現に繋がり、彼らはそれを積極的に消費していた。歌舞伎の興行内容は日本と変わらず、現在は姿を消した女歌舞伎も日本と同様

で、近代日本において一時的にあった歌舞伎公演が朝鮮においても同じく行われていたことが窺える。歌舞伎公演は、在朝鮮日本人にとって馴染みのある、慰安となる最適な娯楽の一つとして朝鮮に定着していた。また、歌舞伎のような日本人の文化は、時には土着民である朝鮮人の新たな文化の誕生に刺激を与えた部分もあり、近代韓国文化史において示唆するところがある。

これらの歌舞伎公演は、当時の朝鮮人社会に馴染んで同化するというのではなく、京城を中心とした日本人社会のための伝統芸能文化として享受されていた。本研究では朝鮮の伝統文化について触れることはなかったが、当時の朝鮮人と日本人はそれぞれの伝統文化を好んでいたことには異議はないだろう。ある意味、当たり前のことだが、日本と朝鮮の二つの民族は、異なる各伝統文化においてそれぞれ長い歴史を持ち栄えてきたため、それが日本と朝鮮という従属関係であるとはいえ、歌舞伎のような日本の伝統公演文化が植民地朝鮮社会に広まることは難しかったといえよう。拙稿である金志善（2017）でも言及したのだが、そもそも初等教育以上の日本語教育を受けて、日本語ができる朝鮮人は少ない状況だったので、日本の歴史を題材にしていた時代物や日本の叙情を表す世話物を、しかも古い時代の言葉で作られたセリフを当時の朝鮮人が堪能できることはなかっただろう。要するに、当時の朝鮮では日本の言語・文化的叙情・歴史的知識などを共有できるほどの知識基盤はなく、また歌舞伎公演自体が朝鮮人社会に理解を求め、広めることを目的としていなかったため、その話題の対象にもならなかったのである。

このように日本の伝統芸能を代表とする歌舞伎公演は、植民地朝鮮において朝鮮の伝統芸能と交わることなく平行線をたどっていたのであった。一方で、当時朝鮮で行われた新劇(新派)のような新しい試みにおいて日本の伝統文化もその模範対象としていたのは、従属関係という政治的・社会的状況とは別に新しい文化を切り開こうとする一面が読み取れるのではないだろうか。

以上、本研究では大歌舞伎の事例を中心に考察を行ったが、歌舞伎演目の考察や小芝居のような歌舞伎の実態、松竹のような経営者側の内部資料の発掘、朝鮮の土着文化と日本の移植文化の相互関係、総力戦における歌舞伎の慰問公演など、解明すべきところが多く残っている。これらについては今後の課題としたい。

【参考文献】

『京城日報』『京城新報』『朝鮮と建築』『朝鮮総督府統計年報』

<日本語文献>

アサヒグラフ編集部編（1915）『映画年鑑 大正十三・四年』東京：東京朝日新聞発行所。

- 神山彰編（2014）『忘れられた演劇 近代日本演劇の記憶と文化1』東京：森話社。
- 神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編（2012）『最新歌舞伎大事典』東京：柏書房。
- 京城居留民団役所編（1912）『京城発達史』京城：日韓印刷株式会社。
- 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編（2005）『近代歌舞伎年表 京都編』（第7、8、9巻、東京：八木書店）。
- 小宮暁子・川島千芽留編（2005）『歌舞伎入門シリーズ⑤歌舞伎用語事典』東京：演劇出版社。
- 高崎宗司（2002）『植民地朝鮮の日本人』東京：岩波新書。
- 中村鴈治郎・藤田洋（1972）『鴈治郎の歳月』東京：文化出版局。
- 中村鴈治郎（1971）『役者馬鹿』東京：日本経済新聞社。
- 野島寿三郎編（1988）『歌舞伎人名事典』東京：日外アソシエーツ株式会社。
- 配川美加（2016）『歌舞伎の音楽・音』東京：音楽之友社。
- 服部幸雄・富田鉄之助・廣末保（2011）『新版歌舞伎事典』東京：平凡社。
- 矢野誠一（1991）『都新聞芸能資料集成 大正編』東京：白水社。
- 早稲田大学演劇博物館編（1960）『演劇百科大事典』（第1、2巻）東京：平凡社。
- 早稲田大学演劇博物館編（1961）『演劇百科大事典』（第4巻）東京：平凡社。
- 早稲田大学演劇博物館編（1962）『演劇百科大事典』（第6巻）東京：平凡社。
- 金志善（2017）「植民地朝鮮における日本人音楽家による音楽会—韓国西洋音楽受容史の一側面として—」『東京藝術大学音楽学部紀要』第42集（東京：東京藝術大学）27～47頁。
- 柴崎力栄（1983）「徳富蘇峰と京城日報」『日本歴史』425（東京：吉川弘文館）65～83頁。
- 徐禎完（2017）「植民地朝鮮と能・謡—1910年代の京城を中心に—」『近代日本と能楽』（東京：法政大学能楽研究所）195～285頁。
- 土田牧子（2012）「女役者という存在とその歴史的な位置づけ——中村歌扇の芸歴を通して——」『東京藝術大学音楽学部紀要』第38集（東京：東京藝術大学）67～85頁。
- 土屋積（1936）「大講堂の基本的調査」『朝鮮と建築』第15輯第3号（京城：朝鮮建築会）11～26頁。
- 寺田詩麻（2004）「歌舞伎座株式会社の設立—その再検討と評価—」『演劇研究センター紀III』（東京：早稲田大学）151～160頁。
- 寺田詩麻（2006）「明治三十年代京都の松竹—その経営の性質—」『演劇研究センター紀要VII』（東京：早稲田大学）65～71頁。
- 萩原孝一（1936）「府民館の工事に就て」『朝鮮と建築』第15輯第3号（京城：朝鮮建築会）3～10頁。
- 咸若英（2011）「1910年代朝鮮総督府機関紙と徳富蘇峰」『アジア文化研究』37（東京：国際基督教大学）95～119頁。
- 森山茂徳（1993）「現地新聞と総督政治—『京城日報』について—」『近代日本と植民地7 文化のなかの植民地』（東京：岩波書店）3～30頁。

<韓国語文献>

서연호 (2003) 『한국연극사 근대편』 서울: 도서출판 연극과인간.

柳敏榮 (1990) 『우리시대 演劇運動史』 서울: 檀国大学出版部.

張師勛 (1984) 『国楽大事典』 서울: 世光音楽出版社.

김지선·후쿠다치에 (2016) 「1920년대 조선에서의 신일본음악(新日本音楽)의 전개—도산류(都山流) 샤쿠하치(尺八) 사토 레이잔(佐藤令山)의 활동을 중심으로—」 『韓國音樂史學報』 第56集 (서울: 韓國音樂史學會) 113~144頁.

문정희 (2014) 「전람회 시대『京城日報』(1906~1945)의 미술자료」 『미술사논단』 第38号 (서울: 한국미술연구소) 289~318頁.

李龍南 (2001) 「解放前朝鮮映画劇場史考察」(清州大学校碩士論文).

이지선 (2015) 「1900년대~1910년대 경성 소재 일본인 극장의 일본 전통예술 공연 양상」 『국악원논문집』 第31号 (서울: 국립국악원) 145~190頁.

한상언 (2010) 「활동사진시기 조선영화산업 연구」(漢陽大学校博士論文).

함충범 (2015) 「1920년대 중반 식민지 조선에서의 일본인 영화배우에 관한 연구」 『東亞研究』 第34卷 1号 (서울: 서강대학교) 67~101頁.

【付記】

本研究は、「平成28~29年度文部科学省科学技術人材育成費補助事業ダイバーシティ研究環境実現イニシアティブ(特色型)および東京藝術大学ダイバーシティ推進室」(研究代表者: 金志善)の助成と日本科学研究費助成事業、若手研究(B)平成29~32年度「在朝鮮日本人社会における音楽文化受容の側面—当時のメディア情報を手がかりに—」(課題番号: 17K13349、研究代表者: 金志善)の助成に基づいて行われた。

また、本稿の執筆にあたり東京藝術大学音楽学部・塚原康子教授より多くの有益な助言を受けた。この場を借りて謝意を表したい。

注

- 1 本論文では大きく大韓帝国期(1897年10月から1910年8月)、日本による植民地統治期(1910年8月から1945年8月)の2期に時期区分する。大韓帝国期は「旧韓国」「漢城」「漢人」とし、日本による植民地統治期は「植民地朝鮮」「朝鮮」「京城」「朝鮮人」とそれぞれ表記した。時代を超えて総称として用いる場合は「韓国」と表記した。
- 2 先行研究の概観については、김지선·후쿠다치에 (2016) 115頁が詳しい。
- 3 『京城日報』については、柴崎力榮(1983) 65~83頁; 森山茂徳(1993) 3~30頁; 咸苔英(2011)

95～119頁が詳しい。

- 4 早稲田大学演劇博物館編 (1960) 第2巻、158頁。
- 5 早稲田大学演劇博物館編 (1962) 第6巻、65頁。
- 6 早稲田大学演劇博物館編 (1960) 第1巻、83頁。
- 7 神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編 (2012) 188頁。
- 8 早稲田大学演劇博物館編 (1960) 第1巻、426頁。
- 9 早稲田大学演劇博物館編 (1960) 第1巻、514頁。
- 10 本研究では、『京城日報』演芸欄や広告における歌舞伎、小芝居についてはその対象としない。
- 11 片岡我童は東京生まれで、本名は片岡東吉である。初名の片岡東吉、2代目片岡土之助、12代目片岡我童をへて、12代目片岡仁左衛門を名乗る。我童は、10代目片岡仁左衛門の子で、1885年本名を芸名として、子役として東京千歳座で初舞台を務めた。1895年父が歿し、1896年に2代目片岡土之助と改める。上方に行き1901年に12代目（俳名順・代順では5代目）片岡我童を襲名。その後は東西の舞台に勤め、1936年に12代目片岡仁左衛門（名跡9代目）を襲名し、馬切りの小田三七郎信孝役などで活躍する。しかし、1946年太平洋戦争直後の食糧難が原因で番頭に惨殺される。子に、13代目片岡我童（14代目片岡仁左衛門）がいる。参考：野島寿三郎編（1988）217頁。
- 12 柿落とし（こけらおとし）は、芸場上が新築または改築され開場する初興行を言う。参考：小宮暁子・川島千芽留編（2005）56頁。
- 13 『京城日報』1921年8月6日付。
- 14 『京城日報』1921年8月12日付。
- 15 『京城日報』1921年8月16日付。
- 16 『京城日報』1921年9月6日付。
- 17 『京城日報』1921年9月11、13日付。
- 18 『京城日報』1921年9月13日付。
- 19 中村扇雀は大阪生まれで、本名は林好雄である。中村扇雀（初代）、4代目中村翫雀をへて2代目中村鴈治郎を名乗る。初代中村鴈治郎の子で、1907年京都南座で本名のまま初舞台を務めた。1910年に中村扇雀と改め、1915年子供芝居の座頭となる。1933年中央劇場にて青年劇「扇雀一座」の座頭となり、この頃より京都の京極歌舞伎座で修業した。1935年2月父が没し、1941年に4代目中村翫雀を襲名する。関西歌舞伎の一員として活躍し、1946年に2代目中村鴈治郎を襲名する。1955年7月松竹を退社しフリーとなり映画・テレビ・舞台に活躍した。1969年重要無形文化財の指定を受けた。子に4代目坂田藤十郎、女優中村玉緒がいる。参考：野島寿三郎編（1988）424頁。
- 20 『京城日報』1938年6月4、9、13、17、18、19日付。
- 21 ■は、判読不能（以下、同様）。
- 22 『京城日報』1939年2月16、25日、3月1、2、8、9日付。

- 23 『京城日報』1939年3月9日付。
- 24 『京城日報』1939年3月9日付。
- 25 中村鴈治郎（1971）256頁を参照。
- 26 『京城日報』1939年3月8日付。
- 27 嵐巖笑（1862-1930）は大阪生まれで、1870年9月に京都道場芝居『時鳥殺し』に禿しげり役で初舞台にたった。活動期間1870年から1930年で、老巧の脇役として京阪の舞台に勤める。男ふりと風采が良く、和事と実事に適し敵役と女形も兼ねた。参考：野島寿三郎編（1988）64頁。
- 28 市川右団次は大阪生まれで、初代市川右団次（齋入）の子である。1886年に大阪角の芝居『先代萩』に本名のまま太鼓持役で初舞台に立った。1899年大阪毎日新聞の人気投票で初代中村鴈治郎を押え、最高点を獲得した。1909年正月に中座『傾城大江山』に父が市川齋入と改めたため2代目市川右団次を襲名した。関西歌舞伎の中堅として知られ、地芸と所作を兼ね、お岩、児雷也などをあたり役として演じた。子に2代目右之助（早くに役者を廃業）がいる。参考：野島寿三郎編（1988）64頁。
- 29 『京城日報』1932年3月15日付。
- 30 『京城日報』1932年3月10日付。
- 31 『京城日報』1932年3月15日付。
- 32 『京城日報』1932年3月17日付。
- 33 『京城日報』1932年3月19日付。
- 34 松本幸四郎は三重県出身で、3歳の際に振付師2代目藤間勘右衛門の養子となり藤間金太郎と改名した。1880年9代目市川團十郎の門人となり、市川均等を名乗り、1881年東京春木座『近江源氏先陣館・盛綱陣屋』に小四郎役で初舞台を務めた。1889年新富座で4代目市川染五郎を襲名、1903年歌舞伎座で8代目市川高麗蔵を襲名し、田辺庄左衛門など6役で大評判になった。1911年には帝国劇場において7代目松本幸四郎を襲名、本劇場の副座長として活躍した。1930年帝国劇場が松竹の傘下となったことから同社と専属を結び、新作に取り組んだ。幸四郎は、古典物の荒事、敵役を得意とし、歌舞伎界の重鎮として活躍した。子に長男の11代目市川團十郎、次男の幸四郎（のち松本白鷺）、三男の3代目尾上松緑がいる。参考：野島寿三郎編（1988）599頁。
- 35 『京城日報』1937年7月1日付。
- 36 『京城日報』1937年6月12日付。
- 37 『京城日報』1937年6月19日付。
- 38 『京城日報』1933年11月29日付。
- 39 『京城日報』1933年12月2日付。
- 40 『京城日報』1933年12月9日付。
- 41 『京城日報』1936年7月10日付。
- 42 『京城日報』1936年7月16日付。

- 43 『京城日報』1936年7月13、15、16日付。
- 44 『京城日報』1936年7月18、20日付。
- 45 『京城日報』1936年7月20日付。
- 46 中村歌扇は東京生まれで、女優者であった。歌扇は、日本橋堀江町で弁護士の子として誕生し、のちに興行師青江俊蔵の養女となった。1900年に中村歌昇を名乗り、新富座で「先代萩」の千松で初舞台を踏んだ。翌年に浅草公園美園座で歌扇と改め、浅草娘芝居の人気女優となった。1906年に日本で最初の活動写真連鎖劇で評判となり、翌年にはM・パター商会の第一回製作映画『曾我兄弟狩場の曙』に歌扇一座で出演した。1916年に養父が、神田の三崎座を買収し、神田劇場と改めて開場してからは、その座頭となって歌舞伎の他に新派劇も演じた。初期映画である『朝顔日記』『先代萩』などの映像が残り、映画史においても重要な人物の一人である。参考：早稲田大学演劇博物館編（1961）第4巻、239頁；神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編（2012）338頁。
- 47 『京城日報』1931年14、22日付。
- 48 『京城日報』1931年7月14日付。
- 49 『京城日報』1931年7月26日付。
- 50 土田牧子（2012）67頁。
- 51 土田牧子（2012）71～73頁。
- 52 土田牧子（2012）74頁。
- 53 『京城日報』1921年9月16、20日付。
- 54 『京城日報』1921年9月20日付。
- 55 『京城日報』1924年4月17日付。
- 56 『京城日報』1924年4月17日付。
- 57 『京城日報』1934年11月6、10日付。
- 58 『京城日報』1934年11月6日付。
- 59 神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編（2012）6～14、179、227、228、234、235、248、251、255頁。
- 60 神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編（2012）10～11頁。
- 61 小宮暁子・川島千芽留編（2005）31頁。
- 62 神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編（2012）8～9頁。
- 63 高崎宗司（2002）54頁。
- 64 高崎宗司（2002）96～98頁。
- 65 京城居留民団役所編（1912）251～255頁。
- 66 이지선（2015）150頁。
- 67 在朝鮮日本人については、その歴史の全体像を捉えた高崎宗司（2002）が詳しい。
- 68 『大正九年朝鮮総督府統計年報』（大正10年12月刊行）44～45頁。
- 69 『昭和三年朝鮮総督府統計年報』（昭和5年3月刊行）22～23頁。

- 70 『昭和十七年朝鮮総督府統計年報』（昭和19年3月刊行）16～17頁。
- 71 金志善（2017）27～47頁。
- 72 함충범（2015）67～101頁が詳しい。
- 73 문정희（2014）289～318頁が詳しい。
- 74 이지선（2015）145～190頁が詳しい。
- 75 徐禎完（2017）195～285頁が詳しい。
- 76 김지선・후쿠다치에（2016）113～144頁が詳しい。
- 77 近代における劇場の株式会社化については、寺田詩麻（2004）が詳しい。
- 78 寺田詩麻（2006）65頁。
- 79 神山彰・丸茂祐佳・兎玉竜一編（2012）217～218頁。
- 80 『京城日報』1926年9月22日付。
- 81 松竹は朝鮮で早い時期から映画館を経営していた。1914年時点で釜山に相生、京城に大正館、平壤に平壤館を持っていた。参考：アサヒグラフ編集部編（1915）479頁。
- 82 中村鴈治郎・藤田洋（1972）153～159頁。
- 83 『京城日報』1931年2月26日付。
- 84 『京城日報』1931年2月28日付。
- 85 『京城日報』1931年1月7～10日付。
- 86 『京城日報』1931年2月28日付。
- 87 『京城日報』1930年12月18日、1931年6月11日付。
- 88 「尾上菊五郎丈の光栄 首相から勲記を伝達」尾上菊五郎。
- 89 『京城日報』1931年6月11日、1932年1月7日付。
- 90 『京城日報』1931年6月11日付。
- 91 記事題目はなく「歌舞伎座7月狂言中『楓■雪の夜譚』に支那人を侮辱する場面があるとて、警視庁で改作を命じたところ、そのまた改作が支那人を侮辱するとて、支那公使館から外務省へ小言を並べてきた（東京）」とある。参考：『京城日報』1926年7月7日付。
- 92 浪花座は、1917年京城府中区明治町1丁目（現、ソウル特別市中区明洞1街）に寄席・小芝居小屋として開館され、1935年からは映画館に業種を変更、後に浪花館、明洞劇場に改名され、収容人数は3～400人であった。参考：李龍南（2001）88頁。
- 93 京城劇場は、1907年寿座として京城府中区本町3丁目（現、ソウル特別市中区忠武路3街）に建てられた。寿座は、寄席・小芝居小屋として開館し、1916年京城劇場に改名、1940年代に映画館に業種を変更、収容人数は約800人であった。参考：李龍南（2001）87～88頁；한상언（2010）41頁。
- 94 朝日座は1930年頃に開館されたと見られる。京城府中区本町5丁目（現、ソウル特別市中区忠武路5街）に位置しており、面積（1、2階合わせて）94.7坪の寄席・小芝居小屋で収容人数は876

- であった：『京城日報』1931年7月14日付；土屋積（1936）14～15頁。
- 95 萩原孝一（1936）6頁。
- 96 萩原孝一（1936）12頁。
- 97 萩原孝一（1936）3頁。
- 98 『京城日報』1921年9月20日、1921年9月27日、1931年3月17日、1931年10月27日、1932年3月19日、1932年11月25日、1934年11月10日、1936年7月13～16日、1938年5月19日、1942年2月20日の記事を参照。
- 99 『京城日報』1932年3月17日、1932年11月25日、1934年6月27日、1936年7月13～16日、1939年1月19日、1939年3月16日の記事を参照。
- 100 『京城日報』1921年9月11日、1927年3月25日、1936年7月18～20日の記事を参照。
- 101 歌舞伎は、作品の分類から大きく舞踊を見せることを主とする「歌舞伎舞踊」と、セリフ中心の演劇的な作品の「歌舞伎科白劇」の二つに分けられる。その中、歌舞伎科白劇はさらに純歌舞伎（歌舞伎のための作品として台本の執筆を本業とする狂言作者によって書かれたもの）、義太夫狂言（本来は義太夫節人形浄瑠璃のために浄瑠璃作者が書いた作品を歌舞伎科したもの）、新（作）歌舞伎（3代目市川猿之助が考え出した新しい歌舞伎で、江戸歌舞伎の演技、演出上の諸様相を意識的に取り入れつつ、現代人の感動を与え得る物語を目標とする歌舞伎のこと）に分類することができる。純歌舞伎と義太夫狂言は、それぞれ時代物と世話物に分けられる。時代物とは江戸時代よりまえの武家や公家の社会、日本史上の出来事となっていた物事を題材とした作品を意味し、世話物は江戸時代の町人の生活を題材とした作品を意味する。参考：配川美加（2016）38～40頁；服部幸雄・富田鉄之助・廣末保（2011）219～220、258頁。
- 102 神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編（2012）528頁。
- 103 神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編（2012）528頁。
- 104 神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編（2012）528頁。
- 105 歌舞伎演目に関する詳細な考察は今後の課題としたい。
- 106 パンソリとは、朝鮮の伝統民俗芸能の一つで、19世紀に朝鮮で人気となった音楽である。口承文芸の一つで、ソリックン(소리꾼)という一人の歌い手とプク(북)という太鼓伴奏者によって奏でられるものである。参考：張師勛（1984）773～774頁。
- 107 柳敏榮（1990）1～24頁。
- 108 서연호（2003）82頁。

The Condition of Public Kabuki Performance in Colonial Korea: As Seen from Kabuki-related Articles in Keijō Nippō

KIM Jiesun, SHIKAKURA Yui

In this paper, I clarify the condition of Kabuki in Colonial Korea using Kabuki related articles that appeared in the indispensable source of information for Japanese living in Korea at the time, the Keijō Nippō. As these performances shed light on one aspect of the reception of the performance culture of Japanese living in Korea, I made an investigation into the significance that they hold for the cultural history of Japan and Korea.

As a corollary to increased immigration of Japanese people to Korea during the period of colonization, a Japanese community was established. Among the Japanese immigrants to Korea, there were many musicians (including traditional Japanese musicians) who used Korea as a base for activities, including performance, education, and writing. Also, there were many performances by visiting musicians from the Japanese homeland.

In 1876 after the Treaty of Ganghwa, full-scale immigration of Japanese people began, and when Korea became a colony of Japan, urban areas such as Keijō became the center for this rapid increase in immigrants. Through this, natives, immigrants, and colonizers began to coexist, and a different culture emerged as differing lifestyles and social customs intermingled. The Japanese, as immigrants and colonizers, through the establishment of cultural facilities such as Kabuki theatres for Japanese use, created an environment in which they could enjoy the cultural amusements of their native country.

Kabuki was one of the representative traditional performing arts enjoyed by Japanese people living in Korea. Their high interest in Kabuki, through the representative troupes of the time such as those of Kataoka Gadō (Kataoka Nizaemon XII, 1882-1946), Nakamura Senjaku (Nakamura Ganjirō II, 1902-1983) and Matsumoto Kōshirō VII (1870-1949), led to Kabuki tours from the Japanese mainland, and Kabuki entertainment became avidly consumed.

The content of the performances was the same as those in Japan. We can see that even women's Kabuki, the form of which has disappeared in the current age but did exist for a period of time in modern Japan, also took place in Korea, and was the same as it was in Japan.

Public Kabuki performances became established in Korea as a relaxing and suitable entertainment for Japanese living in Korea. Also, at times, Japanese cultural products such as Kabuki became the impetus for the birth of new Korean culture, and this has implications for the present-day cultural history of Korea.