

【論文】

木村莊八と東京の芸能

横山 泰子*

目次

少年時代の環境～青春期の「新劇」の衝撃
岸田劉生の歌舞伎観と莊八の〈東京回帰〉
『羽左衛門伝説』の挿絵について
木村莊八の舞台美術
おわりに——幻の『芝居国繁昌記』

キーワード 芸能 洋画家 東京の風俗 芝居 随筆 芸能愛好家 挿絵 舞台美術
岸田劉生 小山内薫

木村莊八（明治26・1893～昭和33・1958）は、岸田劉生らとヒュウザン会を結成、のち草土社を起こして大正期の新興美術の世界で活躍した洋画家である。また、春陽会創立者の一人としても知られ、幹部として後進の指導を生涯続けた。昭和期以後は永井荷風の『溷東綺譚』をはじめとする挿絵の名作を残したほか、『東京の風俗』『現代風俗帖』『東京繁昌記』などの東京の風俗随筆家としての仕事をしている。

木村莊八の芸術は幅広い領域にわたるので、文学美術の両面を総合的に考察しなければ全体像が見えてこない。槌田満文は「莊八が生涯にかかわった世界は画壇だけではない。画壇を中心に文壇と劇壇が複雑にからみ合っている。挿絵の仕事は美術と文学を結びつけ、芝居絵や舞台美術は絵画と演劇の接点となった。しかしそのいずれにおいても、主役ではない。夜に生きた画人莊八は、つねに裏方であり、脇役であった」とし、よって「莊八芸術の全容を明らかにするには、画壇・文壇¹⁾・劇壇の三分野にわたる業績を、トータルにとらえることがどうしても必要であろう」と述べている。本稿においては、莊八芸術の核である要素「芸能」について考察してみたい。「芸能」とあえてタイトルにつけているのは、莊八が狭義の演劇にとどまらず、映画、見世物、落語、音楽など多様なジャンル²⁾に関与したことを表現したかったからだが、本稿での具体的な議論はとくに歌舞伎と新劇の問題を中心としていることをおことわりしておく。

* 当館専門研究員

莊八は少年時代の家族の影響から、歌舞伎や文楽、新派を好み、寄席にも通う芸能愛好者として終生過ごした。たんに享受して楽しむだけではなく、芝居絵と同時に芝居随筆も数多く執筆し、舞台美術も手がけた。まさに文学美術の両面で「東京の芸能」に関与したのであった。東京の文人画家の芸能との関わりについては、筆者は鍋木清方のケースを取り上げたことがあるが、³⁾ 莊八もその系譜のうえてとらえられようと思う。しかし、清方と決定的に異なる点は、莊八は、時代的な意味でも、洋画という仕事の性格の意味でも、西洋芸術の衝撃を直接受けたことにある。莊八は小山内薫の新劇から多大な影響を受けており、江戸から続く伝統的な演劇芸能と、別のジャンルの西洋近代劇の、各々の特性をどう自分の中で把握していくかを課題とせざるをえなかったのである。芝居好きとして新劇も新派も歌舞伎も別個のジャンルとしてそれほど違和感なく受けとめていた清方に対し、莊八の場合、芸能観の変容が明らかである。莊八の東京の芸能との関わりを考えることによって、莊八芸術の変容過程のある一面を明らかにすることを目標としたい。

少年時代の環境～青春期の「新劇」の衝撃

莊八の父木村莊平は、文明開化時の新種の産業として牛肉鍋のチェーン店「いろは」を開いた実業家として知られる。「いろは」の主な店にはそれぞれ妾を置き、大同族会社を作る意図を持っていたが、子供たちの中からは実業よりも芸術の方面に進む者が出た。姉の栄子(木村曙)、兄の莊太、弟莊十は作家、莊十二は映画監督となっている。八男莊八は東京両国吉川町に生まれ育った。少年時代を過ごした東京（とくに下町）に対する郷土愛は、大正中期から莊八の内面で強く意識され、彼を東京の風俗研究にむかわせるのである。

子どもに芸能を親しむ機会を与えるのは、ほとんどの場合は家庭内の誰かであろう。莊八は「おばあさん子」で、祖母の感化で芝居に興味を持つようになった。⁴⁾ 家が忙しかったために、毎晩のように義太夫の新柳亭や色物の立花家などに付人つきで寄席に行かされてもいた。そこで、物心つくかつかないかのうちから、芸能に親しみ、長じて東京の小芝居通いをはじめ、「年のわりにわれながら芸壇の消息を随分古いことまで知っている」⁵⁾ こととなった。その当時は「宮戸座の源之助時代と、常盤座の水野好美を、ひどく愛覧したものだった。また、今にして思えば、シバヤをこれからたぶんに教わった」⁶⁾。

青春時代の莊八に多大な影響を与えたのは、兄莊太である。木村莊太(艸太)は第二次「新思潮」やパンの会に参加し、後に白樺派に接近するが、その兄を間近にみて、中学在学中の莊八は一時文学を志す。結果的に美術に転向するものの、同人誌を作り、莊太の書架から英訳の文学書を借りて読むなど、享楽的な生活をしながら独自の「勉強」をしていた。莊太のすすめで美術の方面にすすむ決心をするが、もともと絵よりも文学好きだったのである。暮らしをたてようとして、戯曲を翻訳したり、ペンネームで劇評を書くこともあった。

文学好き、芝居好きだった莊八をさらに刺激したのは、新劇運動、特にヨーロッパの近代戯曲の研究の場・自由劇場だった。莊八のもとに小山内が話に来るのを「聞耳立てて一座の話を聴いた」⁷⁾。莊八は、自由劇場旗挙げにあたる小山内の演説を「歴史の一場面」と記述する。

小山内さんの自由劇場演説がありました。私はこう云う所でしゃべるのは初めてです。と、確かにそう云ったと記憶します。ゴルドゥン・クレイグと云った、これをあの人は必ずいつも変わらぬ鼻音で云ったに相違ないので、するとこの音は一種ねばっこいものになるから、耳へ強く来る。「ゴルヅン・クレグ」と云いました。それからもう一人誰か外国人の名が盛んに出て、パーカーだったと思う、この人が小劇場をやった、自分のやりたいと思うのもそれだと云った様に覚える。——之等のことを印象新鮮に回想するのです。就中、話された内容はちりぢりになって消えたが、話した人の風姿を、印象新鮮とする。その新鮮とする意味は、此の人の起す事業なら賛成しなければならぬ、と、僕（当時のチビ）をして深く感動させた、その度合であります。これは青年の事業だ、とも云われました。小山内さんの楽堂演説は、既に新劇史上の不滅な歴史の一場面となる⁸⁾。

若者の事業として新しい演劇を日本に起こそうとする小山内の熱意は、聴衆を感動させた。この小山内の演説は、谷崎潤一郎や里見弴も衝撃的な事件として記している。「あの有楽座の階上階下にぎつり詰まった観客は、一人として氏の風采と弁舌とに魅せられない者はなかつたであらう」⁹⁾（谷崎『青春物語』）。里見弴などは「この夜の感激は、あまりに云い古されてゐる。私としては、芝居より小山内さんの演説の方が、よつほど感激的だつたことを云へば足りる」¹⁰⁾として、公演そのものはあまり面白くなかつたというほどだ。

自由劇場が莊八にとって大きな意味を持ったのは、この観劇経験によって、演劇をみるみかたが全く異なるようになった点にある。

自由劇場を（有楽座）を見たことは、その「立体」が想像に翼を与えたので、シェークスピアでもメーテルリンクでも、それからは読むものが一応立体になって考えられ、いつの芝居かストリンドベリーのものに、舞台端のポストへ郵便を入れに行く役の、舞台を上手から下手へと通る無言の人の場面があつた。僕はこれを見て、「これが劇なんだなあ」とひどく感動したことをおぼえているが、感動の内容は果してどんなものだったか、これは今再録する記憶の手がかりが無い。云えば「美観の説明に依らない直接の表現」というようなことになるのだろう。少なくともそういうものを初めて見せて貰つたのが、有楽座メッカの、僕なんかの与えられたガクモンだった。〈…中略…〉ここで云う「劇」は「西洋劇」と云つた方が良いが、それまで、僕は日本劇を沢山見ている。元より見てもわからなかつたのであろうが、わかる・わからないを問うよりも、有楽座メッカに参じてからは、おしなべて「日本劇」は、つまらなくなつたのは、思えば面白い経験だつた。¹¹⁾

英語を学び、西洋文学を自分なりに読みこなす文学青年となつた莊八は、西洋の戯曲が舞台化されるのを初めてみて、それ以後は舞台を想像しながら戯曲を読むようになったのである。

文学を読み、劇空間を映像として思い浮かべる訓練は、のちの舞台美術の仕事につながるのももちろん、挿絵の仕事の方法にも影響したのではなかろうか。彼の新劇体験を重くみる野口達二は「文学における『白樺派』、絵画における岸田劉生とともに、劇における小山内薫＝有楽座＝自由劇場の存在は、¹²⁾ 莊八の青年期を見つめるとき、こだわるべき要素のひとつ」としている。

「沢山見ていた日本劇がつまらなくなつた」と莊八は述べるが、この後岸田劉生らとともに本格的に美術の道に進むようになると、演劇にまで手がまわらず、距離を置くようになる。演劇、特にひとたび失った「日本劇」に対する興味はいつ、どのようなかたちで復活するのだろうか。これが次なる問題である。

岸田劉生の歌舞伎観と莊八の＜東京回帰＞

草土社を経て春陽会に参加した莊八は、大正11年頃から「お七櫓にのぼる」に代表される一連の芝居絵や浮世絵に題材をとった戯画的な作品を描きはじめる。伊藤匠は「幼い頃から親しんだ寄席や演芸、浮世絵や絵馬などの江戸、明治の文化が、30歳を迎えた莊八にとって急に身近なものとなつたのか。草土社時代の絵画にある種の行き詰まりを感じていたのか。朝鮮、中国旅行によって自己と日本を省みて、中途半端な西欧の模倣よりも、日本や東洋の古いものへの関心を深めたのか」と問いながら、「この＜日本回帰＞ともいうべき現象は、ひとり木村莊八にとどまらず、1920年頃の多くの洋画家に見られる」と、画壇における日本回帰の流行としてとらえる。旅行嫌いな莊八が朝鮮・中国への旅をし、木下杢太郎と雲岡石窟を見学したのは大正9年のこと、これが彼の＜日本回帰＞の契機となつたのである。しかし、厳密に言えば、莊八の場合、＜日本回帰＞というよりは＜東京回帰＞であり、槌田満文の指摘するように、この旅行と大正12年の関東大震災によって、莊八は「東京に対する強い関心」にめざめるのである。¹⁴⁾

初めての外国旅行で、莊八は新鮮な情景に目を奪われ、訪れた土地固有の「オリジナルな味感」に驚く。この経験を『日本を見る』で「見る人や景物の有形が材料としてつい無形の姿に変転し、それから連想世界、思想、感情の世界が展けて私は多感になりました」と述べているが、外国旅行によって感受性が豊かになり、その土地独特の景色や生活風景や風俗など表層部分、さらにそれらを支える目には見えない精神文化の諸層に興味を抱くようになるのであつた。

帰国後の莊八には、それまで見慣れてあたりまえのように思っていた東京の風景、生活風俗があらためて新鮮に思えた。同著にもおさめられた随筆「東京」では、明確に東京に対する思いが記されている。

去年私は支那満州朝鮮へ旅をして、至る所で全くつくづく東京はいいところだ、我が故郷だ、かけがえなき土地だとしみじみ感じた。実感的に「故郷」と東京を思ったのはそれが初めての経験である。その前までも東京は好き（嫌い以上。我が血に於ける皮膚の如し）だが、何か「故郷」の感はしなかつた。「故郷」なる為めには何とかまとまった感じが必要

だ。——それは感じにくい。然し何百里とまとめてこの地を離れてみると、有形無形にさすがまとまった故郷感がある。俺は日本人だ、そうして結局——東京人¹⁶⁾だ。

「故郷としてかけがえのない東京」という故郷認識と、「日本人というよりは東京人」であるという自己認識をあらためて持つに至るのである。

この時期<日本帰帰>する洋画家たちの中心にいたのが莊八の盟友・岸田劉生だったとみてよいだろう。その劉生は、莊八が旅行で東京を離れた大正9年に長与善郎の影響で歌舞伎に傾倒しはじめていた。大正9年6月18日の『岸田劉生日記』で帝劇で「初めて梅幸、羽左衛門を見¹⁷⁾」たことが記される。翌大正10年から2年ほどの間、劉生は頻繁に劇場に通っては、克明な観劇記録を記し、『新演芸』や『演芸画報』に劇評を執筆し、芝居絵も手がけるほど熱中する。朝鮮、中国を旅して「東洋」を直接見聞し、西洋に対峙する東洋、そのなかの日本、最終的には東京に対する自己の関心に目ざめて帰国した莊八を、歌舞伎に熱をあげる劉生が待っていたわけである。歌舞伎や浮世絵、ひいては東洋美術は、劉生が中年になって初めて接した新鮮な美の宝庫であった。そして、「卑近美」「グロテスクな美」なる新しい価値基準によって、歌舞伎を鑑賞・評価することとなる。

劉生と莊八の歌舞伎観をここで比較検討しておきたい。例えば、劉生と莊八はともにアンナ・パブロワのバレエと七代目坂東三津五郎の舞踊を比較した文章を書いている。まず、劉生『演劇美論』をあげる。

我が旧劇の味も、やはり、濃く、強く、苦がく、野蛮的で、悪魔的で、異端的である。その味の濃、淡の別はあるが、大体に於て、この味の洗礼をうけてゐることは先づ間違はない事実と考へられる。<…中略…>私はアンナ・パブロワ、其他二三の踊り手のものをみたきりだが、中々美しく、又不思議な味を持つてゐる事を認めるが、日本の踊りに比べて、その美の味がやはり甘いといふ事をどうしても否定できない。たとえば瀕死の白鳥にしても、如何にも瀕死の白鳥の感じが出てゐるし、それが美術化されてゐると思ふが、日本の獅子の舞が出す獅子王の味とは全く雲泥の差がその味なり表現なり、芸術的完全さなりに認められる。瀕死の白鳥の持つ美は奇麗な美である。しかし、奥行がない。噛みしめても、〱味が出るといふ渋さはない。¹⁸⁾

パブロワの舞踊が美しく、完成度が高いことは認めるが、三津五郎の獅子を上におく。この所感日本の舞踊、演劇における「苦さ」「渋さ」=グロテスク味の例としてひかれたものである。劉生によれば、歌舞伎には「グロテスクの味」、すなわち野蛮で怪奇的要素があるという。グロテスクそれ自身は一種の「醜」であり、生のままでは美術とは相反するが、これを借りてより不思議な美の世界を表現することができるという。江戸文化はまさに「グロテスクの味」を洗練することで、歌舞伎をより深いものにしたという論理である。

莊八の場合も、やはり、パブロワの舞踊が独特の綺麗さを持つが、三津五郎の獅子とは比べものにならないという。それは、日本舞踊史の長さによって含蓄の美の了積が異なるからだ

いう。荘八の「新富座をみて」にはこうある。

西洋舞踊の明るい流麗な綺麗さはたしかに独特のものではある。ただ、その一境のムードなり美感を目標に、浅く根を洗って仕組まれているため、——これは「私」だけの実感かも知れぬ、が、それならそれとして云う——見ていてフトそのムードからはぐれる場合があると、その時心に美（美術に云うところの美）が起れば起る程、西洋舞踊はただ軽やかな一吹き¹⁹⁾の微風に過ぎなくなります。その反対に、日本の舞踊は人をはぐらせない。およそ美のわかる者ならばその人の心に美が起れば起る程、弥が上にもその影像を助長して、テーマの涵濁は示さぬ、つまり根を非常に深くさらった、そこに独特の不思議な表現を立てたところがある。美術第一に出来ている、日本の舞は。「人は」第二、その美を現出する為めの全き材料に駆馳される。で、彼がよく舞う場合、初めて部分が全体へ貫なって、大きく美感のうちの一つの世界が起る。パヴロワの場合の様に、演者の個性が劇全体を蔽うにしては、寧ろ日本舞踊の場合にはテーマが大きく、個性技以上の古典的スケールに拠っている。

演者個人の演技の工夫が積み重ねられ、洗練されて形成された「型」を重視する日本の芸能が、個人の芸を超越したスケールの大きさを有していることを荘八は重くみて、比較芸術論を展開したかったのだろうが、論旨が不明瞭である。三津五郎の芸の方がいかに素晴らしいと言ってみても、その説明が整理されておらず、説得力に欠ける。個性的かつ明快な議論のさえには、明らかに劉生に分があると思う。

劉生の歌舞伎（旧劇）論のもっともユニークな点は、文学的要素を取り去ったとしてもなお歌舞伎が有する美的な表現力のみに着目したことであった。明治以来、例えば正宗白鳥のような知識人が、内心深く愛しながら「痴呆美」として卑しめ否定しなければならなかった、歌舞伎の前近代性をうまくすくいあげたのが劉生であったと上村以和於は位置づけ、こう記す。

劉生が「卑近美」という、それまで誰も言いださなかった価値基準を持ち出して、歌舞伎の前近代性とか非文学性とか、とかく知識人がひっかかる障害^{ハードル}をやすやすと越えてしまったのは、何といても、劉生が画家だったからこそ出来たことなのは確かだろう。「旧劇はその基調がどこまでも美の表現にある芸術であって、決して文学のための劇ではない」とは、少なくとも当時の文学者には、肯定的な意味では言えないことだった。そもそも江戸芸術の前近代性や装飾性を否定するところに、近代文学の出発点があったわけだし、新劇運動の原点があったわけで、それを認めてしまうことは、自分たちの拠って立つ足下を危うくすることになる。<…中略…>劉生にはおそらく、そうした矛盾に引き裂かれた経験はなかつたろう。²⁰⁾

荘八は劉生と同世代、もっとも近くにいた同業者であった。しかし、演劇における文学性を問わず、美の表現の問題のみを特化し、単純明快な「旧劇」論をうちたてることは、もともと文学者志望で、自由劇場の衝撃をまともに受けた荘八には不可能だったと思われる。新劇人の

問題意識や課題を超越したところに、劉生の歌舞伎論の論理の明快さがあつたとすれば、莊八の文章にそれが見られないのも頷けよう。

莊八と劉生は芝居について語り（大正10年2月1日 『劉生日記』）、連れだって劇場に行っていた（『日記』大正11年3月7日）。芝居通の莊八が歌舞伎の素人の劉生に手ほどきをしたとは思えない。むしろ周囲に絶大な影響力を持った劉生が、芸術家の天性によって新鮮かつ斬新な歌舞伎観を展開するのに莊八が感化されたのではないだろうかとは私に考えている。

そもそも、劉生と莊八の歌舞伎の趣味はずれていた。劉生は丸本時代物をもっぱら愛好し、新歌舞伎はもちろんのこと黙阿弥の世話物をほとんど眼中に入れていない。莊八はむしろ東京出身の文学者と同様、世話物も好んでいた。二人の役者の好みもみておくと、劉生は丸本物をよくする七代目中車、二代目段四郎や、舞踊の名手三津五郎を最賞にしていた。莊八も中車や段四郎ら芸達者な役者をほめ、前述したように三津五郎を絶賛してはいる。大正12、13年の莊八の文章で面白い点は、四代目沢村源之助への言及である。

源之助のお梶をもう一度よく見ると、この役はかなりはげしく立ちまわりをするが、殆んど胸はおろか、肘も、はぎも三寸とは不作法に着衣の外へ出さない。只いつも涼しい襟足と、それから身体全体へかけての線を、流暢にのぼして見せるだけだ。—— というのは、そうすると初めて美しいから（「浴衣」大正12年）。

源之助という俳優の線が編み出す一つの風格——女としての——は到底現代のものではありません。現代にはこれだけ着物の素描を生かして着こなす人もいなければ、第一、此の顔がない。趣味がなく、空気がなく、背景もありません。偶々源之助一人が身を以て此の風格を持っていて何の苦もなげに舞台上で我々に示してくれるが、思うに、既に此の何気ない源之助の風格ももう此の人がいなくなつては再び世になく、此の人を通じて初めて当世には形ちに見るを得るものです（「源之助のお富」大正13年）。

沢村源之助は、大劇場を離れて小芝居、中芝居で活躍した世話物役者で、幕末の退廃的な色気を持った女形であった。引用文はどちらも伝統的な日本女性の着物の着こなしができる人物として、源之助を例にあげている。大正12年には「現代の流行について」を書き、利便性と実用性を重んずるあまり、生活、建築、器物などから「美」がうしなわれつつあることを批判した莊八は、東京の生活風俗の急激な変遷を否定的にみていた。男性でありながら、源之助が「古きよき時代の女性美」を体現する最後の人物であることを、莊八はこの時記録しているのである。源之助への着目は、莊八の東京風俗への関心とともにとらえうるものである。

折しも、関東大震災によって、東京が壊滅状態に陥り、明治大正の東京風景や生活風俗はこれを機に一新される。莊八は以前の東京の姿を愛惜するだけの人物ではなかった。破壊された東京が大変容をする過程を、東京への愛情をもちながらも醒めた目で観察する態度も持っていた。²³⁾『東京の風俗』『現代風俗帳』などで、東京風俗の「現在」とともに、その歴史的な変容を

同時に記す、風俗研究者となる荘八にとって、東京の風俗を知るうえで、歌舞伎の世話物や新派は有効な資料源となるのである。こうして、劉生がほとんど省みることのなかった世話物の価値を、荘八は独自につかんでいく。世話物役者源之助は、「東京」「生活風俗」「演劇」という、荘八の関心領域の中核にあたる重要な存在であって、この時期源之助に注目した文章が書かれるのものちの荘八芸術の方向を示すように思われる。

美術評論家の東環樹は「草土社時代の荘八の作品は、いわゆる草土社風で、全く劉生の亜流と言ってもいいものだった<…中略…>荘八は、岸田劉生と別れ、小杉放庵や鏑木清方を識るに及んで、はじめて、自分の本領というものに目覚めたようである²⁴⁾。東のように荘八が「たちまち本然の木村荘八となり、荘八独自の画境を展開することになる」契機は、春陽会が劉生を追いついたこととみなされようが、劉生が震災で京都に移転したことも大きかったと思う。元来劉生は岸田吟香の息子で銀座生れ、東京人として、荘八とは環境上の接点もあった。劉生と荘八両者は昭和2年3月から10月まで東京日日新聞夕刊『大東京繁盛記』の連載に参加している。劉生は『新古細工銀座通』^{しんこざいくれんがのみちすど}を絵入りで書いているが、東京の風俗回顧随筆の領域を開拓することなく、東京に戻ることもないまま没する。対して、荘八は「惜しき東京」で、震災前の東京の回想文を書き、東京市の震災復興参与にもなる。東京への愛は終生かわらず、震災後も終戦後も東京を離れず、変貌する東京の風俗をみつめ、記録する。大正14～15年の作品『たけくらべ絵巻』は、明治東京の風俗を一葉の文学をかりて表現したもののだが、これによって清方の卓上芸術の継承者たることを世に示した²⁵⁾。『大東京繁昌記』では、荘八は吉井勇の文に絵をつけたが、この傾向の仕事を一人ですすめ、文章と絵両方に力を注いだ名著『東京繁昌記』をのこすのである。荘八はもっとも自分に馴染みのある明治の東京風俗の研究とその芸術的表現の可能性をさぐる試みをこうしてはじめてのだった。

昭和26年にもなると、芝居のみかたも落ちつき、こう回想している。

今までに私如き、ガキの頃から、芝居見をやって来て、何に一番打たれたか？と回想すると、好みもありましょうが、立役の羽左衛門、女形の源之助、梅幸。歌舞伎でこの人達に開眼受けたのと、一頃文楽座。それから、自由劇場運動。この辺が一番「心」と云うか「生活」というか、その吃水線の、一番の急所へ、弾丸を食わせているものようです。そのキズの中でも一番深い痛手は、自由劇場はじめ土曜劇場、築地、文芸協会……等の与えたキズ跡は、一時相当うずいたに拘わらず、いつか癒って、今では跡かた無いようになったに反し、三十年前に文楽の先ず菅原伝授手習鑑で一発深くやられた以来の古キズだの、梅幸の四谷怪談や茨木、羽左衛門の実盛、勘平、与三等々に依って受けた数々のキズ、源之助のお富やお百に依って「世話」に、稲川女房などで「時代」に受けたこれも古キズ。これ等が今に至って疼いてなりません²⁶⁾。

挙げている歌舞伎役者の三人が基本的に世話物役者であり、しかも六代目尾上菊五郎のような近代的な芸風の役者でないことは、荘八の趣味をたんにきにあらわしていよう。彼らはとも

に世話物、もっといえば幕末の江戸の生活風俗を歌舞伎的なりアリズムによって表現することに秀でていた。その歌舞伎美こそが、東京人莊八好みの演劇美であった。青春時に衝撃を受けた新劇から徐々に心が離れていったのは、新劇の「芸」が未熟であったためだと回想する。対して歌舞伎は芸の伝統があるために、後年見続けるに足りたというのである。

『羽左衛門伝説』の挿絵について

莊八が最初に挿絵の仕事をしたのは大正13（1924）年の白井喬二『富士に立つ影』を、川端龍子、河野通勢、山本鼎と交代で担当したのが最初である。挿絵では、『溷東綺譚』のほか、『霧笛』（大佛次郎）、『花の生涯』（舟橋聖一）などが代表作といえる²⁷⁾。莊八の挿絵は、三井永一によれば、最初下絵として大体の構図を決めて人物を配置し、裸体と着物を着せた姿を重ねて描き、あらためて下絵を見ながらペンで作画したという。三井は「油絵制作と同じで画面全体を見極めながらペンを進める」というが、莊八は油絵と変わらない方法で挿絵に取り組んでいた²⁸⁾のである。

しかし、挿絵は小説と共にあるという性格ゆえ、一般絵画とは異なる方法で制作されねばならない。莊八は「只その絵の『描き方』を考慮する一方に、テキストの『読み方』を大いに重しとする。『描き方』即ち『読み方』と云ってもいい程²⁹⁾」と述べ、その読み方については「与えられたるテキストの中の、最も重要な場面を捉えんとする事」としている。さらに、時代物であれ、現代物であれ、テキストにふさわしくない服装の人物や道具、場所を描くことないよう、「世相風の歴史の研究と従って風俗的知識の必要がある」とも述べる。莊八の風俗史研究は、この点で挿絵の仕事と見事に重なる領域だったのである。『溷東綺譚』を描くにあたり、莊八は小説の舞台となる娼家の家の構造を写生したり、本文の固有の地名のある場所については地図をたよりに残らず歩いて取材していた。

こうした方法によって描かれた莊八の挿絵のうち、挿絵史の面ではあまり注目されないが、芸能との関わりという点で、里見弴と組んだ『羽左衛門伝説』（毎日新聞夕刊連載 昭和29年6月30日～10月28日）をとりあげ考察したい。『たけくらべ絵巻』と『溷東綺譚』は、莊八自身どうやって描いたかを書いているが、この二作品は厳密な意味で新聞連載小説の挿絵の場合とは制作工程が異なる³⁰⁾。『羽左衛門伝説』は、連載時に里見に送った莊八の書簡が残っていることから、挿絵の制作工程が明確にたどれるので、その意味でも興味深い作品である。

十五代目市村羽左衛門（明治7・1874～昭和20・1945 橘屋）は、容姿と声にめぐまれた、明るく華やかな芸風のスター役者であった。生涯二枚目のみを演じ、終戦直前に疎開先の長野県湯田中で没した。羽左衛門は五歳の時初代坂東家橘（十四代目羽左衛門）の養子となっているが、その出自が明らかではなく、現在でも例えば『日本芸能人名事典』（三省堂、1995）「父は原田孝次郎、フランス系アメリカ人ル・ジャンドルの二説ある」とされている。「江戸の世話

物を得意とする歌舞伎役者が、江戸っ子ではなく、西洋人の血をひいているのでは」という噂は当時から世間を騒がせていた。たまたま同時代に生まれたとはいえ、里見にとって羽左衛門は「歴史上の人物の如きもの」で、彼の血統を知ろうとする望みを20年持っていたという（連載第10回 7月9日）。それゆえ、かえって小説に書き崩すこともできず、多くの資料提供者の「話をたよりに、たゞの一步たりとも事実近づいて行こう」と試みたのがこの作品なのである。結論を先に言えば、里見はル・ジャンドル説を展開している。明治期の外交顧問としてル・ジャンドルを必要としていた明治政府が、池田糸との政略結婚を企てた。二人の間に生まれた男の子録太郎は外国人との結婚を恥じていた母によって養子に出され、役者として後の羽左衛門となったという。単なるゴシップ物に終わらないよう、慎重な配慮をしながら、彼は家族のひとりひとりがそれぞれの道を生きていく様を描こうとしたが、特にル・ジャンドルの忘れられた業績を評価しようと試みている。

莊八も大変な羽左衛門鼻根であった。そして、やはり彼を歴史的人物としてとらえていた。昭和23年に書いた随筆「役者の顔」では、「羽左衛門を失ったことを転機として俳優の顔が変わった³¹⁾」とし、「この名優の死は（日本の歌舞伎の歴史から云って）何と云っても慌だしかった戦雲の中で考えられるには過ぎた問題でした」と、その存在意義を自分なりに考えようとしていたのである。その羽左衛門の伝記小説なので、莊八も力を入れたに相違ない。『羽左衛門伝説』の冒頭部分は、里見の叙述方法の説明が続くので、小説としてはあまり盛り上がりがない。第10回目に里見は「場面というものが現れず、さすがの木村莊八画伯も、さぞかし『客観』にお困りのことと、重々お察し申し上げる」などと書いている。その原稿が届いた6月30日、莊八は書簡で「愚生に言及 ドキんと致し 恐縮しました 重ねて御芳志萬禮申上ます <…中略> 如何様にも随伴致し ガンバります [欄外小字] 小生時折行きすぎのことあり もしこれ有る節は平に御許し下さい 繪畫に『御注文』御有リノ節ハ御命じ下さい 例へば肖像³²⁾ 建物等」と書いている。第8回（7月7日）は、羽左衛門が亡くなった時、作者が上野駅にいわせたことが記されているが、その戦時中の上野駅を描くため、莊八は取材に出かけた。細かいところがわからず、苦勞したらしく、同日の書簡に「その後所々変つたやうですが 大体 たしかめて 15番 16番線のところをかきました おかしかったことには 上に かういふ電燈がずらりとついてゐます 例の新橋論戦ノ節に現はれた昔の ですが 驛夫のトシヨリ（これが少ない）をつかまへて 戦争當時 あの電燈はどうなつてゐたか 遮光されてゐたか どうしてあつたと聞くと 誰も知りません 或ひは消されてゐたと云ひ 又ハ一面黒幕がかぶせてあつたと云ひ 三ツおきに燈が入れてあつたと云ひ しまいにはガヤ／＼ロンパンになる始末でした かういふことはワカラナイものと見えます 畫はきわ立たずに 遮光ノ形ちとしておきました」と書いてある。実際の挿絵（図版1）を見ると、あまり目立たないように、黒い覆いのかかった電燈が描かれている。この作品もまた、細部の実証的な調査のうえで制作されたのだった。

なお、この作品は実在の人物がそのまま登場するので、挿絵を描く側としては可能な限り写真資料を参考に使いたかったらしい。7月16日記の書簡には「高文御記しの中の御手許に集まる写真類 御序でを以って御差支なき限り社に複製御命じの上御持たせ下さい 御願申します」と書かれている。ちなみに、大佛次郎も愛読者として、ル・ジャンドルの顔写真を探す協力をしていた。

ル・ジャンドル邸の位置が明示された第28回（7月27日付）の挿絵は、明治3～4年の東京の銅版地図の模写である。7月28日の書簡によれば、莊八に届けられたゲラに、いわゆるゲタ（所用の活字が無い場合、ありあわせの活字を逆さにして入れておく）が入っていて、「最必要のところへ現はれて……手元の明治四十三年版東京地図に……とあり」、明治四年か三年の意味だろうと類推した莊八は、明治初年の地図を探して挿絵を描こうとするが、手元に無かった。大急ぎで日本橋の書店に電話し、銅版地図を見つけて早速制作したのだった。しかし、新聞が刷り上がってみると、「明治四十三年版東京地図」とあったので、莊八の凝り性は裏目に出ていた。書簡には「御憐笑被下度候 さぞや何だってこんなコマカイ 地圖なんか28にかいたのだらうと お思ひだったでせう」と、「失敗談」の顛末が明らかにされている。

『羽左衛門伝説』は、主人公が花形役者であることや、まだ作中の人物が遠い過去の人間ではないことから、連載当初から反響が大きかった。情報提供者も数多く、里見は第30回（7月29日）には「書簡を以っての教示や、貴重な文書、写真の貸与やを吝まれない、いわば同志の方々のあることを知り、有難くも力強くも思っている」と書いている。莊八の方にも読者の反応は伝わっていた。7月16日の書簡で莊八は「『反響』の多きこと驚くべく小生経験から云って新聞のもの 十回にてポツ／＼反響起り 二十回にてキャ／＼とすれば いわゆる當り矢 その反対の十五回ぐらひ行ってもウンともスンとも無きものは それからアトが幾山河御難にて百数十回徒勞?といふ儀もなきにしもあらず ところがこんどは のつけからすでに沸々キャ／＼としてゐます」と記している。この反響の大きさは、新聞小説の挿絵に携わってきた莊八にも異例のことだったのだろう、「それにつけても橘屋は大した御仁だったと思ひます」と感じられた。

連載が進むにつれ、莊八自身先を急ぐほどの愛読ぶりを見せた。9月7日の書簡では「僕分限を忘れて 日毎トップの『読者』となること 善しや悪しきや 只今製圖師となって 李邸圖面細々相引了りたるところ第84回」などと書いている。「身辺読者——逢ふもの皆愛読者也即 無数——何れも喜び夕待ち居り あれからどうなるのだ など小生に質すく…中略…>御近所大佛君はじめはる／＼三宅<劇評家三宅周太郎・筆者註>君 或は吉井（勇）はしけやし大人等々ゲキレイブン飛ばし下さる向き多く 岡鹿之助と申す紅毛畫客の如き自ら紙面コンビ見て暑を忘れたり 羨望の限りと申し来る」。彼の周囲のプロアマとわず芝居好きは、『羽左衛門伝説』を心待ちにしていたようである。洋画家岡鹿之助が、里見と莊八の息のあった仕事ぶりに感嘆していたこともわかる。

作品はさらに続き、録太郎が実の母親と妹愛子に対面する、全編のヤマ場をむかえる（第94回 10月2日・函版2）。登場人物の感情を描写しながら、里見は「と、盛りあがる涙の目に見つめる絲の心中、画にも筆にも尽せるものではない。ねえ、そうじゃありませんか、荘八さん」などと共同制作者に文中で呼びかけている。そう書かれると荘八も「文中に投辭賜ふ その都度ドキンとせり 殊に第94投辭は いでやこゝで『逃げる』手もなし」（10月1日書簡）と、秘密を共有した家族の各々が思いにふける構図を考え、下絵とともに案を書き送っている。ここまでくると、連載もあと予定では一月を残すのみとなった。そこで、加えて「稍一月にて山ともなれば 一期一会 ラストスパートといふ処であとを参りませう 一機の思ひ出 二人と御逢ひする時に おもしろかったねえ あゝ おもしろかったと哄笑會笑するを楽しみとしてみます」と述べている。

連載第113回（10月21日）に、里見は羽左衛門評を展開した。華やかな羽左衛門に孤独の影を見ていたのは折口信夫だったが、里見は折口の炯眼に言及しつつ、「率直、淡泊、明らさまな天性をうけた録太郎に、生涯ひとにいわれぬ秘密を背負い込ませた両親は、ずいぶん罪なまねをしたもの、ともいえるけれど、また、それあったがゆえに、この特徴が一層のかゞやきを放った、と私には考えられる。〈…中略…〉しんその孤独にたえながら、しかもその自意識すらなしに、あくまで明朗に、あくまでずぼらに生き抜いて行ったということは、驚嘆に値する見事さだ」と述べた。連載最終段階まできて、荘八は手紙（十月、日不明）に「先生が誌されたに依って 追想するところの——この天下第一等の寂しき人のことですから…中略…」第119終末迄来て見ると なんと 先生ノ『材料の人』は 寂しい人でしたらう それにも拘らず 実に美しい人でしたらう 小生は力尽きて その『影』だけしか写せなかったことを痛切に感じ恥じ入ります」と書いている。前述したが、荘八は複雑な家庭環境で育った。荘八の随筆には兄荘太の自伝的小説『魔の宴』ほど家庭や父に対する暗い感情は見られないが、『羽左衛門伝説』に書かれた羽左衛門の不幸な生い立ちは、荘八にとって感情移入しやすい面、同情を禁じ得ない面があったのではないか。それであればこそ、羽左衛門の美しさ、芸の立派さは、逆によりきわだって感じられたのではないだろうか。

『羽左衛門伝説』の最後に、里見は「木先生、永々御苦勞をかけました。だけど（以下、蔭の声）お互に楽しかったね」と書いた。荘八も前掲書簡で「思へば 楽しき 百廿日でした 拙き晝運に謝し 先生との御交誼を身にしみ拝謝申します もしかすると 昭和二九年只今日本國に於て 最も楽しく純真の 同時に——この語御許し下さい——苦心營々の仕事を為せしもの 先生とそれにつき従った小生とではなかったでせうか 全くありがたく思っています 地下にたちばな屋を立てて 見させても『このシンブンは ちかごろ面白え』とウナるに違ひなからうと思ひます」。この仕事は普通の小説と異なる性格ゆえに、両者とも苦勞の多いものだったが、羽左衛門に対する思い入れと、互いの仕事への期待を共有しながら、なしとげたものだった。里見は単行本のあとがきで「架空の小説と違ひ、博く文献を漁るやら、多数の人々

の談話を取り集めるやらで、執筆時間の何層倍かを費さなければならず、もと／＼不馴な仕事とて、さうたう骨が折れた。その苦勞を吹き飛ばしてくれるほどの楽しみは木村荘八さんの挿絵で、内容に即かず離れずの、稀にみるいゝ味はひに、日ごと夕刊の来るのが待たれた。これまた普通の連載小説のやうに、正面から取つ組める場面は殆どなく、終始説話体で進められる本文ゆえ、大抵の画家だつたら、作者の察しの悪さに腹を立て、『御免かうむろう』と、途中で投げ出されたかも知れないところを、あれこれと工夫を凝らされた時間は、私同様、執筆の何層倍か、並ひと通りのお骨折りでではなかつたらう³³⁾と勞をねぎらった。

荘八は高木健夫へあてた書簡(昭和22年以降、年月日詳細不明)で、「誰を尊敬するか 市村羽左衛門——男子」とある。この言葉が『羽左衛門伝説』より前なのか後なのか不明だが、いずれにしても荘八にとって羽左衛門は、人間として尊敬すべき対象であった。その『伝説』生成にたずさわれたことは非常に名誉な、喜ばしいことであつたらう。この作品は昭和30年3月に単行本化されたが、ケースは羽左衛門の姿を一面に並べた荘八画で飾られ、本文中にも挿絵が17葉挿入されている。ル・ジャンドルと池田絲の写真も載せてあるが、羽左衛門の写真は一枚もない。主人公の羽左衛門は写真ではなく絵だけが載せられているのは、かえって彼を伝説的な人物にみせていると思う。



図版1 里見弴作、木村荘八画
『羽左衛門伝説』 毎日新聞夕刊
S29. 7. 7付 連載第8回挿絵



図版2 『羽左衛門伝説』
毎日新聞夕刊 S29. 10. 2付 連載第94
回挿絵

木村荘八の舞台美術

舞台美術が演劇を総合する部門の一つとして位置づけられ、芸術の仕事として認識されるのは近代以降のことである。明治37年松居松葉作『後藤又兵衛』上演時に、洋画家山本芳翠が参加して以来、画家が舞台美術に起用されることがはじまり、自由劇場創立後からはさらにその

傾向が強まった。初期のうちは、画家が舞台の背景画を描くにとどまり、より総合的に舞台を考案設計する専門家としての仕事はおくれて成立する（『演劇百科大事典』）。

青春期の荘八は、クレイグ、ラインハルトにも興味を持ち、雑誌『とりで』にメーテルリンクの戯曲を翻訳し、舞台装置風の絵をつけたことがあったが、広義の舞台美術に本格的にかかわるのは、大正15年11月築地小劇場の『大塩平八郎』（中村吉蔵作）公演においてであった。「先生」とも「アイドル」とも呼んで尊敬した小山内薫演出作品だっただけに、「かなり身を入れましたが、何分経験不足のために勝手の悪い失敗をやったようです。それでも一方身を入れてやったために、何かそんな風の迫力的効果は納めたようでした。否、それよりも自分自身の勉強になったのが一番³⁴⁾」と後に書いている。また、

築地の芝居に舞台装置と衣裳づけをした時のこと、築地には珍しくそれは髻ものだったが、その舞台へ出る女優さんが、外輪で歩くのである。僕が「小さなことだが」と云った上で、小山内さんにこの注意を申し出ると、小山内さんは、「決して小さなことではない。僕はそういうことを重大に考える癖がある³⁵⁾」と云われた。

と別の文で記している。荘八は、女優が江戸時代の女性の歩き方になってないことを指摘したのだが、これは時代考証の発想である。リアルな演劇では、使われる道具や、登場人物の衣裳や髪型、しぐさなどの細部が、その設定される時代の風俗習慣に基本的なところで合致していなければならない。小さなことだが、細部のリアリティを重視する小山内の態度も好ましい。荘八の荘八らしさは、こうしたところに発揮される。

つづいて『星亨』（中村吉蔵作・新国劇）も手がけたが、『大塩』『星亨』の二作を荘八は失敗とみた。その理由は、舞台を平面に絵画的に扱ったためだった。『星亨』の場合、各場面ごとにその基調の色を考え、舞台装置や衣裳の色彩を細かく決めて、配色の美しさを狙ったが、実際に舞台をみると、登場人物の動きや照明のかげんで色彩効果は思ったほどあがらなかった。自分が色彩本位の平面的な舞台を志向したのは、歌舞伎の影響だと荘八は考える。歌舞伎の平面的な色彩美は、一つの様式として参考になるものだが、小山内の演出する舞台、すなわち新劇の舞台にはそぐわなかった。なぜなら、新劇人小山内は「舞台を第一平面本位でとり仕切る風はやめて、充分に舞台奥のホリゾント迄も奥行と丸さを計算に入れて舞台を組む方式」をヨーロッパから日本に移植しようとしたからだ³⁶⁾と荘八は述べている。新劇の舞台美術の可能性には思うところがあったが、「小山内さんがもう暫く築地に居られて、若し僕が重ねてあそこへ動員されることでもあったとすれば？僕は舞台についてどんなに学べたろう、と、それが心残りに思われます³⁷⁾」というように、再度築地小劇場の舞台美術を手がけることはなかった。既に築地小劇場には、吉田謙吉や伊藤熹朔といった、舞台美術のプロが育っており、専門に勉強する者にはかなわないと感じられたのであろう。

その後は花柳寿美の舞踊劇や新派の舞台美術に転ずるが、何度も舞台美術も回数を重ねるうち、その難しさを実感するようになり、自分の仕事を時代（風俗・美術）考証に限定するよう

になる。莊八は演劇のみならず、映画も、昭和14年溝口健二監督の『残菊物語』から時代考証をひきうけ、のちにはこうも書いている。

私は舞台の「装置」に当っては、これは確然として一敵国の仕事であって、専門以外のものゝ妄りに容喙すべきでないことを——多少は装置について知っているだけ、猶のこと——肝に銘じて感じている為に、余計な出過ぎたことは、何にもすまいと思っています。ただ大道具や、背景や、小道具の助力につれて、写実風に案を立てたいと考え、(その写実風というのも、素人がこの仕事に当るにはそうするのが安全と思う故に)ただ多少自分に手勝手のわかることとしては、衣裳、持物、建築、飾髪……等の、いわゆる「時代考証」は申出たいと思ひます³⁸⁾。

昭和22年10月(岡本綺堂の『影』)と23年5月(宇野信夫の『俤』)で六代目菊五郎出演の芝居の美術を、じきじきに頼まれた。これらは新作の世話物であり、莊八は風俗研究に詳しい考証家として起用されたようだ。大正15年に莊八は「劇場によせて」で、菊五郎批判をしたことがあとをひいたのか、二人が後に対面した時、いかにも間の悪い空気がただようばかりだったというエピソード(昭和17、8年頃)を、倉田三郎が紹介している³⁹⁾。しかし、年月がたって双方の仕事認めあえるようになると、両者の溝はいつしかうまったのであろう。

昭和29年は前述した『羽左衛門伝説』の挿絵のほか、映画『或る女』『金色夜叉』の美術考証や、自分が挿絵をした『花の生涯』の劇化をはじめ、多くの舞台装置や考証を行った「芸能の年」で、翌30年2月には毎日新聞演劇賞の美術賞を受賞するに至る。31年にはやはり挿絵を描いた大佛次郎の『霧笛』の歌舞伎座での劇化にあたり、美術考証を行った。その時の舞台裏を示す永山雅啓(松竹株式会社副社長)宛書簡が残っている。

永山兄

今日 御目にかゝれるか(?)と思ひますが、率直に云へば、装置は伊藤<熹朔・筆者註>さんか、織田<音也・筆者註>さんがやれば一番適任だと思ひます。恐らく大佛さんは「小生」好みの明治の味を何か欲しいのだと思ひます、それで装置を小生にと云はれるのだと思ひますが、御察しの如く小生は(相当多数の経験から推しても)装置は自らの物さしと尺度を持つに非ざれば装置ではないと思つて、それを持論としてもゐますので、實際上プタイ実地の寸法や約束はてんでわからないのですから「装置」に当たるということは考へられないのです。只、大佛さんの考へる「小生好みの明治の味に」プタイを持つていくといふ見当で、それについて意見を述べたり、色や衣裳を指定したり時代考証したり、或は建築(大道具)調度(小道具)の注文を出したり……することは出来ると思ひます⁴⁰⁾。

原作者大佛が挿絵のコンビ莊八の起用を望んだらしいが、莊八自身は自分の仕事を考証の枠に限るべく、繰り返し手紙で書いている。この頃には莊八は舞台の仕事のうちでも衣裳の指定や時代考証など、自分の得意分野でできることのみをやりようとしていた。専門外の仕事の難しさと同時に、自分の領域をはっきりと意識したことのあらわれとみたい。

おわりに ― 幻の『芝居国繁昌記』

昭和33年、木村荘八は『東京繁昌記』の刊行直前に没している。その4年前、芝居に関する自選文集『芝居国繁昌記』をまとめる計画があった。原稿を託された野口達二は、この幻の書物についてこう書いている。

＜木村荘八のその時分の文のなかで・筆者註＞「芸についてのダイジ、その時分の新鮮、見世物はノコシ……云々」と記されている。ダイジは大事で、その物差から整理しようとする意志をのぞかせている。私はそれを、自分の歩まれた軌跡の整理と言っては過ぎるが、「芝居国」に於ける荘八……を明確にしておきたかった、そのための撰択と受けとっていた。＜…中略…＞また、「絵はいくらでも描き足す、タノシイものにしよう」とあるのも、晩年の「荘八の芝居国」の変化ではなかったかと思う。芝居国におのれを置くというよりも、おのれのなかの芝居国がもう明確になっていたし、その芝居ごころや、芸を見る目、聞く耳の確かさは、文に残してとやかく言うよりは、「絵として……」（それはその時分の舞台よりは、数等よく、魂や雰囲気をただよわしていた）描き残しておこうという姿勢だったように思う。⁴¹⁾

野口は148点の原稿を原稿用紙に書きうつす作業をすすめていたところ、出版社の倒産で演劇出版社に急遽持ち込まれた『東京繁昌記』が先になり、『芝居国繁昌記』は結局出せず終いに終わったという。荘八は『東京繁昌記』に精力をつぎこんでいたが、タイトルからしてもその姉妹編になるべき『芝居国繁昌記』を完成させる意志があったのだ。

「荘八の芝居国」が絵文ともにある姿をとるのが、昭和27年から28年にかけて『演劇グラフ』に連載した「芝居国・明治大正」であろう。このときすでに「芝居国」という言葉がタイトルに入っているが、この作品のアイディアは式亭三馬の『戯場訓蒙図彙』^{しばいきんもろうずい}からとっている。三馬は戯作の趣向として、劇場と観客と演劇全体を統一する観念上の総体として「戯場国」なる国を設定して⁴²⁾みせた。「芝居国・明治大正」もそうした目でみると、劇場、観客、演劇をかたよることなく統体として記述し、劇場建築の概観や内部の装飾、役者や裏方や観客の様子、演劇人の肖像などの絵も加えて、当時の演劇の空気をあらわそうとしている。「明治大正」であるので、歌舞伎のみならず、新派新劇も扱われており、東京の劇界の「繁昌」ぶりが伝わってくる。この文章中で「芝居国」なる言葉が使われているのは、小芝居の項である。

「小芝居」のそういう「毎狂言必ず見に行く」（かみどこと似たりよつたりの）つきあいというものは、親愛な、なかなかいいものである。かたばみ座などについて、そういう「親愛な」――一つにはそれは批評抜き――見物連は、あの界限に、今も相当、有ることだろう。これをミイちゃん・ハアちゃんとよく云うけれども、ミイちゃん・ハアちゃんが無くなれば？芝居国はヤミにならないとは云い兼ねない。⁴³⁾

かつて東京のあちこちに点在した「小芝居」は、近隣住民がふだん着で狂言がかわるごとに

出かけていくような、生活に根づいた劇場空間であった。劇場、観客、演劇の距離がきわめて近い、親密な場所を「芝居国」と莊八は表現したのである。その「芝居国」は生活の中に演劇を位置づけ、愛好する観客あってこそ繁栄する。『芝居国繁昌記』はもし完成していたならば、明治大正に昭和の頁を加えて、やはり、劇場、観客、演劇に広く目をくばった内容になったに違いない。

莊八は半分幕内に入ったような生活をしたが、「プロの芸能評論家」「プロの舞台美術家」にもならなかった。莊八は自称「芝居見」であった。それは見巧者とも違う、「何か芝居を見ることを好むもの、芝居を見ることをおっくうがらないもの、芝居を見ずにはいられないもの⁴⁴⁾」だという。「シロトの見る眼に越す鑑賞の喜びは無い<…中略…>クロトであって劇世界を見てシロトになれる人は、斯道の達人であろう⁴⁵⁾」とも述べていたが、彼は素人の眼を持ち続けた芝居見の達人だったのではないだろうか。「芝居国」は理屈抜きに芝居を愛する「芝居見」がいてこそ「繁昌」する。莊八は芝居国の繁昌を支える「シロトの達人」であり続けた。彼の『東京繁昌記』は東京への愛情が直接的にはなく、根底に脈々と流れているのが感じられるが、もしも『芝居国繁昌記』が書かれていたら、やはりそういった稀有の書物となったであろう。

[註]

- 1) 槌田満文「木村莊八 夜に生きた画人」『名作挿絵全集第9巻』平凡社 1981年 127頁
- 2) 莊八の芸能に対する幅広い関心と活動については、付録年表を参照いただきたいが、例えば見世物への興味については、福富太郎「木村莊八を涙ぐませた酉の市の見世物」『芸術新潮』1992年12月などが参考になる。
- 3) 拙稿「鎗木清方と東京の芸能」『東京都江戸東京博物館研究報告第2号』1997年
- 4) 木村莊八「芝居見」『木村莊八全集第6巻』（以下『全集第～巻』と略）講談社 1982年 162頁
- 5) 木村莊八「私のこと」『全集第7巻』講談社 1982年 57頁
- 6) 木村莊八「芝居国明治大正」『全集第6巻』28頁
家族に芝居の手ほどきをうけ、小芝居に通ったことが結果的に「演劇の勉強」となるのは、例えば岡本綺堂や久保田万太郎らにも同様にみられる、明治大正の「東京の芝居見」の形成パターンではないか。中川哲『東京小芝居挽歌』青蛙房 1997年 等参照。
- 7) 前掲「芝居国明治大正」『全集第6巻』21頁
- 8) 木村莊八「印象新鮮録」『全集第6巻』320～321頁
- 9) 谷崎潤一郎「青春物語」『谷崎潤一郎全集第13巻』中央公論社 1982年 387頁
- 10) 里見弴「小山内さんと私」『里見弴全集第10巻』筑摩書房 1979年 222頁
- 11) 前掲「芝居国明治大正」『全集第6巻』22頁
- 12) 野口達二『全集第6巻』解説 385頁
- 13) 伊藤匠「洋画家木村莊八」『生誕100年 木村莊八展』図録 練馬区立美術館・福島県立美術館 1993年 114頁
なお、磯田光一も「モダニズムと風土——木村莊八賛」『全集第3巻』月報において、木村の転換点が“日本回帰”とは異質である点に彼自身の特性をみている。
- 14) 槌田満文『全集第4巻』解説 386頁
- 15) 木村莊八『日本を見る』日本評論社出版部 1921年 序9頁
- 16) 木村莊八「東京」『全集第4巻』13頁

- 17) 『岸田劉生全集第5巻』岩波書店 1979年 365頁
- 18) 『岸田劉生全集第4巻』岩波書店 1979年 500～509頁
- 19) 木村莊八「新富座をみて」『全集第6巻』85～86頁
- 20) 上村以和於『演劇の季節』関西書院 1997年 169～170頁
- 21) 木村莊八「浴衣」『全集第5巻』179頁
- 22) 木村莊八「源之助のお富」『全集第6巻』114頁
- 23) 前田愛「醒めた認識」『全集第8巻』月報6頁
- 24) 東珠樹「木村莊八のこと」『白樺派と近代美術』東出版 1980年 116頁
- 25) 東京都庭園美術館『「回想の江戸・東京」展』図録 1986年 8頁
- 26) 木村莊八「芝居見」『全集第6巻』166頁
- 27) 神奈川県立近代文学館『文学の挿絵と装幀展』図録 1997年 では、この3作をあげている。
- 28) 三井永一『全集第3巻』解説 361頁
- 29) 木村莊八「挿絵と素描」『全集第2巻』128頁
- 30) 木村莊八「たけくらべ絵巻について」「遷東雑話」『全集第3巻』
『たけくらべ』と『遷東綺譚』は、挿絵にとりかかる以前に原稿が全部揃ったかたちになっており、作者の執筆する小説にあわせて毎日半年ほどの期間を描きつづける新聞小説挿絵とは事情が異なっている。それゆえ、莊八が新聞小説挿絵をどのように制作したかは、これらの文章からはつかめない。
- 31) 木村莊八「役者の顔」『全集第6巻』138頁
- 32) 木村莊八の書簡の引用にあたっては、木村『絵のある手紙』（中央公論美術出版 1970年）を使用。
- 33) 里見弴『羽左衛門伝説』毎日新聞社 1955年 266頁
- 34) 木村莊八「舞台美術私議」『全集第6巻』208頁
- 35) 木村莊八「美人変遷史」『全集第5巻』47～48頁
- 36) 前掲「舞台美術私議」『全集第6巻』219頁
- 37) 同上 209頁
- 38) 木村莊八「菊五郎の舞台に装置をした時」『全集第6巻』229～230頁
- 39) 倉田三郎『木村莊八 人と芸術』造形社 1979年 156頁
- 40) 永山雅啓「手紙」『全集第7巻』月報5頁
- 41) 前掲 野口『全集第6巻』解説 383頁
- 42) 服部幸雄『大いなる小屋』平凡社ライブラリー 1994年 10頁
- 43) 前掲「芝居国・明治大正」『全集第6巻』30～31頁
- 44) 前掲「芝居見」『全集第6巻』162頁
- 45) 木村莊八「美術考証のしごと」『全集第6巻』241頁

木村莊八と東京の芸能

「木村莊八と東京の芸能」年表

木村莊八の芸術へのかかわりについて、重要と思われる事項を、『木村莊八全集第8巻』及び『木村莊八展』図録所収年譜を参考に作成した。莊八の芸能関係作品は、絵画はく、文芸については「」で囲み、一応の目安になるようにしたが、絵入りの随筆などは文芸とみなした。また舞台美術関係の仕事は、様々な名称や職種があり、木村莊八が具体的に何を担当したのかわかりにくいものもあるが、基本的に舞台のパンフレットや筋書に記された職掌を記した。

明治26(1893)年	1歳	東京市日本橋区吉川町一番地の牛肉店いろは第八支店に、木村莊平の第八子として生まれる
33(1900)年	8歳	千代田尋常高等小学校入学
38(1905)年	13歳	京華中学校入学
39(1906)年	14歳	父莊平死去
42(1909)年	17歳	実兄木村莊太の結婚とともに浅草へ移住 この年自由劇場創立
43(1910)年	18歳	中学卒業 家業手伝いのかたわら、芸術に強い関心を示す
44(1911)年	19歳	家運傾き始める 新聞雑誌に投稿 葵橋洋画研究所に学ぶ
45(1912)年 (大正元)	20歳	美術学校受験に失敗 岸田劉生らとヒュウザン会結成、雑誌「ヒュウザン」編集・執筆開始「街頭」(『劇と詩』27号 12月号扉絵)
大正 2(1913)年	21歳	独立 アン・エステル・リス「露西亞の舞踊」翻訳(『とりで』第2号7月) フェウザン会解散、岸田らと生活社を結成
4(1915)年	23歳	岸田、椿貞雄、中川一政らと草土社結成
7(1918)年	……………	[第一次大戦終結]
9(1920)年	28歳	6月東京を出発し、朝鮮・満州・中国を旅行
10(1921)年	29歳	最初の東京論「私の見たる東京」(『中央文学』4月号／『全集4』) 発表
11(1922)年	30歳	春陽会結成 「老役の顔」(『新演芸』6月号／『全集6』) 「古劇『ういろう』に就て」(『中央美術』10月号／『全集6』) 「新富座を見て」(『新演芸』10月号／『全集6』)
12(1923)年	31歳	「夢想語」(『新演芸』1月号／『全集6』)「寄席についての話」(『新演芸』3月号／『全集6』) 5月、第1回春陽会展に<うつつしゑ「め組の喧嘩」><同「佐倉の怪」><同「皿屋敷」>等出品 「新富座によせて」(『新演芸』7月号／『全集6』) 「若き俳優達の研究劇団へ送る書(アンケート協力)」(『演芸画報』7月号) …………… [関東大震災おこる] 「鸚鵡石」(『新演芸』9月号／『全集6』) 「落語断片」(『女性』9月号／『全集6』)
13(1924)年	32歳	3月、第2回春陽会展に<演劇図(1)><演劇図(2)><お七櫓にのぼる><権太落入る><寺小屋三種 車とどまる><同 松王悩む><同 玄蕃立去る><玄蕃立去る(高見沢遠治刀)>を出品 「神靈矢口渡」(『新演芸』4月号／『全集6』) 「源之助のお富」(『女性』5月号／『全集6』) 白井喬二『富士に立つ影』を契機に挿絵執筆開始、東京市復興局参与となる
14(1925)年	33歳	「木版『寺子屋』に就いて」(『みづゑ』1月号) 3月、第3回春陽会展に<連獅子(1)><連獅子(2)><引窓><先代萩><

横山 泰子

- 同床下><太十>を出品
 「忠臣蔵画観」(『中央美術』3月号／『全集6』) 劉生春陽会退会
- 15(1926)年 34歳 2月、第4回春陽会展に代表作<たけくらべ絵巻>とともに、<桜丸切腹><お七><女団七><敦盛に扮す>を出品
 (昭和元) 「『直助と伊右衛門』妄見」(『演芸画報』10月号)
 11月、築地小劇場「大塩平八郎」(中村吉蔵作・小山内薫演出)より舞台装置をはじめ 「『大塩平八郎』の舞台装置に就て」(『築地小劇場』11月号)
 「『大塩平八郎』を見て」(『築地小劇場』12月号)
 「築地の稽古を見る」(『美術新論』12月号／『全集6』)
 「劇場によせて」(『全集6』)
- 昭和 2(1927)年 35歳 「小唄のこと」(『不同調』1月号／『全集6』)「旧劇との縁」(『演劇新潮』1月号)
 7月、新国劇「星亨」(於新橋演舞場、中村吉蔵作)舞台装置
 「印象新鮮録」(『演劇新潮』7月号／『全集6』)
 「歌歳晩」(『太陽』12月号／『全集6』)
- 3(1928)年 36歳 4月、第6回春陽会展に<操三番><紙治><蛇柳>を出品
- 4(1929)年 37歳 「人形の魂」(4月／『全集6』)
 6月、新国劇「清河八郎」(於新橋演舞場、永田衡吉作)の舞台装置
 同月第7回春陽会展に<寺子屋><写生堀川><画稿堀川>を出品
 「中村時蔵に寄す」(『演芸画報』10月号)岸田劉生没
- 5(1930)年 38歳 4月、第8回春陽会展に<歌妓仕度><歌妓仕度(エスキス)><お吉仕度>出品
- 6(1931)年 39歳 「表情小感」(『演芸画報』7月号)
- 8(1933)年 41歳 10月、花柳寿美の曙会・舞踊劇「花火」(於歌舞伎座、大佛次郎台本、今日出海演出)舞台装置
- 9(1934)年 42歳 10月、曙会・舞踊劇「祭」(於歌舞伎座、芦原英了台本演出)舞台装置
- 10(1935)年 43歳 「小うた偶感」(『短歌研究』1月号／『全集6』)
 6月、木村莊八日本画個展に<演劇五題>を出品
 7月、新派「坊ちゃん」(於歌舞伎座、川口松太郎脚色)舞台装置
 11月、曙会「歌舞伎草紙」「北洲」(於歌舞伎座)舞台美術
- 11(1936)年 44歳 4月、第14回春陽会展に<寿美舞踊「祭」>を出品
 「舞台美術私議」(9月／『全集6』)
- 12(1937)年 45歳 4月、第15回春陽会展に<幽霊せり出し><盛綱陣屋(1)><盛綱陣屋(2)><夜の宿>を出品
 12月、第1回春陽会日本画展に<翁・千歳・三番叟><暫・助六>を出品
- 13(1938)年 46歳 4月、第16回春陽会展に<一の谷><暫><夜の宿(1)><夜の宿(2)><鏡山鳥啼>を出品
- 14(1939)年 47歳 4月、新生新派「一葉舟」(於明治座、青江舜二郎作、久保田万太郎演出)舞台装置 「一葉舟の舞台装置」(5月／『全集6』)
 5月、第8回六潮会展に<弁天小僧楽屋>を出品
 溝口健二監督松竹映画『残菊物語』美術考証
- 15(1940)年 48歳 1月、春陽会第2回日本画展に<三番叟><助六><鏡獅子>を出品
 4月、照華会第2回新作日本画展に<矢の根三題の内(夢)><同(画面)><同(大根)>を出品 同月、六潮会十周年展に<吉三三題>を出品
 10月、紀元二千六百年奉祝展に<三番叟>を出品

木村莊八と東京の芸能

- 16(1941)年 49歳 「絵具と舞台監督」(『文芸春秋』1月号／『全集6』)
第19回春陽会展に<三番叟(1)><三番叟(2)><毛剃元船>を出品
..... [太平洋戦争開始]
- 17(1942)年 50歳 第20回春陽会展に<三番叟>を出品
- 18(1943)年 51歳 第21回春陽会展に<浅草オペラ館狂景><優人楽屋>を出品
- 19(1944)年 52歳 五所平之助監督大映映画「五重塔」美術考証
6月、邦画一如会第4回展に<操三番>を出品
- 20(1945)年 [終戦]
- 22(1947)年 55歳 「団七」(『文楽』9月号)
10月、尾上菊五郎一座「影」(於有楽座、岡本綺堂作)舞台装置
- 23(1948)年 56歳 「忠臣蔵」(『スクリン・ステージ』1月号／『全集6』)
「見せもの考」(『苦楽』3月号／『全集6』)
5月、「俤」(於東京劇場、宇野信夫作、尾上菊五郎演出)舞台装置
「役者の顔」(『全集6』)
- 24(1949)年 57歳 「幸四郎丈逝く」(2月／『全集6』)「愛宕山時代」(3月／『全集6』)
「東劇と新橋演舞場」(『東京日日新聞』6月18日／『全集6』)
「菊五郎小感」(7月／『全集6』)「六代目追憶」(『全集6』)
「菊五郎の芝居に装置をした時」(『全集6』)
- 25(1950)年 58歳 木村莊八自殺 「深川」(『新橋演舞場筋書』7月)
「牡丹燈籠」(『東京新聞』7月27～29日夕刊／『全集6』)
「近ごろの舞台装置」(『全集6』)
12月、新派「わかれ道」(於新橋演舞場、樋口一葉作、久保田万太郎演出)
舞台装置
- 26(1951)年 59歳 1月、「明治美人館」(於新橋演舞場、川口松太郎作演出、伊藤嘉朔装置)
衣裳考証 「歌舞伎開場雑感」(『歌舞伎座筋書』1月)「芝居見」(『歌舞伎』
3月号／『全集6』)「成駒屋さん」(『演劇界』4月号／『全集6』)
「歌舞伎改名談義」(5月／『全集6』)「舞台装置の今昔」(『中部日本新聞』
6月20日／『全集6』)
「ストリップ・ショー」(10月／『全集5』)「忠臣蔵雑筆」(『演劇界』11月
増刊号／『全集6』)「能楽進出」(『毎日新聞』12月2日／『全集6』)
- 27(1952)年 60歳 <閑取千両幟> (『新橋演舞場筋書』2月挿絵)
「五代目菊五郎のイキ」(『歌舞伎座筋書』2月／『全集6』)
「菊五郎劇団」(2月／『全集6』)「菊五郎・三津五郎・寿美」(『全集6』)
「岡目八目パレー談議」(『芸術新潮』4月号／『全集6』)
4月、春陽会第39回展に<宇野信夫俤デザイン>を出品
「源氏店」(『演劇界』5月号／『全集6』)「築地明石町」(『新橋演舞場筋
書』6月)
「寄席」(7月／『全集6』)「しばや・モード・粹」(『改造』8月号／『全
集5』)「世話ものについて」(『演劇グラフ』9月号／『全集6』)
<稽古扇挿絵>「鏡花ものゝコトバ」(『新橋演舞場筋書』10月)
「芝居国・明治大正」(『演劇グラフ』連載11月～28年8月号／『全集6』)
「文楽回想」(『新橋演舞場筋書』12月／『全集6』)
- 28(1953)年 61歳 「春芝居」(原題「曾我春」『歌舞伎座筋書』1月／『全集6』)
「鶴次郎の足」(『新橋演舞場筋書』2月／『全集6』)
2月からKR ラジオ「小唄鑑賞」「小唄ごよみ」にしばしば出演

- 3月、「江戸の夕映」(於歌舞伎座、大佛次郎作、織田音也装置)美術考証
「えそらごと」(『歌舞伎座筋書』3月/『全集6』)「海老蔵小感」(3月/
『全集6』)
- 5月、「五重塔」(於歌舞伎座、幸田露伴作、里見弴脚色)舞台美術
「真柱」(『歌舞伎座筋書』5月)「春代の出」(『歌舞伎座筋書』7月)
「和田堀楽校の記」(10月/『全集6』)
- 10月、「花の生涯」(於新橋演舞場、舟橋聖一作、久保田万太郎監督、北条
誠脚色、今日出海演出)、織田音也とともに、美術考証と装置
「桜田事件のジオラマ」(『新橋演舞場筋書』10月、表紙絵も)
- 29(1954)年 62歳 1月、舞踊劇「浜松風恋歌」(於新橋演舞場)美術
豊田四郎監督大映映画「或る女」、島耕二監督大映映画「金色夜叉」美術考
証
<羽左衛門伝説>(里見弴『毎日新聞』6月~10月挿絵)
7月、「黒船前後 続花の生涯」(於明治座)美術
<名作聞書>(安藤鶴夫作『読売新聞』9月~30年5月挿絵)
9月、新派「晶子曼陀羅」(於新橋演舞場、佐藤春夫原作、長岡輝子演出、
吉井勇脚色)装置「浅瀬の波」(広津柳浪原作、久保田万太郎脚色、織田
音也装置)美術考証
「女装三代」(『新橋演舞場筋書』9月)
- 12月、「馬賊芸者」(於新橋演舞場、火野葦平原作、村山知義演出、知切光
蔵脚色)意匠考証「博多小感」(『新橋演舞場筋書』12月 表紙絵も)
- 30(1955)年 63歳 雑誌『演劇界』の目次絵を連載(1~12月号)
2月、第7回毎日新聞演劇賞の美術賞を受ける 同月、苔会「天主物語」
(於歌舞伎座)美術
4月、春陽会第32回展に<泉鏡花作「天主物語」考証>を出品
7月、「禪医者」(於歌舞伎座、中野実作演出、北川勇装置)美術考証
10月、「雁」(於新橋演舞場、鷗外作、円地文子脚色、久保田万太郎演出、
織田音也装置)美術考証
- 31(1956)年 64歳 『演劇界』の巻頭面を連載(1~33年12月号)
2月、「或る女の生涯」(於新橋演舞場 中野実作演出、伊藤嘉朔装置)衣
裳考証
「マルソー・パントマイム」(『美術手帖』2月号/『全集6』)
4月、春陽会第33回展に<東京風景のうち 西の市の見世物>を出品
5月、「遊女夕霧」(於新橋演舞場 川口松太郎作、久保田万太郎演出、織
田音也装置)美術考証 <風流深川唄><遊女夕霧>(『新橋演舞場筋書』
5月)
「美術考証のしごと」(『世界』8月号/『全集6』)
「踊る水——ダンシング・ウォーターをみて」(『毎日新聞』8月26日/『全
集5』)
- 10月、「霧笛」(於歌舞伎座、大佛次郎作演出、織田音也装置)美術考証
<『歌舞伎座筋書』10、11月 目次地模様>
<婦系図>(『新橋演舞場筋書』12月表紙絵)
- 32(1957)年 65歳 <大菩薩峠>(『新橋演舞場新国劇公演筋書』3月表紙絵)
第34回春陽会展に<どん底第2幕 ワアシャお出よ><どん底第4幕に
いーんげん><自由劇場廊下>を出品

- 5月、「子を貸し屋」（於新橋演舞場 宇野浩二作、水木洋子脚色、程島武夫演出、織田音也装置）美術
- 7月、「おはん」（於歌舞伎座、宇野千代作、久保田万太郎脚色演出、織田音也装置）美術 <おはん>（『歌舞伎座筋書』7月 挿絵）
- 10月、「藤十郎の恋」（於歌舞伎座、菊池寛作、久保田万太郎演出、織田音也 装置）衣裳考証 「ジツロク」（『歌舞伎座筋書』10月）
- 33(1958)年 66歳 「小唄・端唄考」（『演劇界』1月号／『全集6』）
「田村てる師匠の手」（2月／『全集6』）
- 3月、千紫会編・木村莊八監修『注釈小唄控』刊行
- 4月、第35回春陽会展<根元草摺引><三番叟（舞台装置原画）>を出品
<不如帰浪子>「緑樹先生」（『新橋演舞場筋書』5月挿絵）<半七捕物帳>
（『歌舞伎座筋書』6月挿絵）<大菩薩峠地図>（『歌舞伎座新国劇公演筋書』7月）
- 8月、「深川の鈴」（於歌舞伎座、川口松太郎作、程島武夫演出、織田音也装置）美術考証
<深川の鈴>（『歌舞伎座筋書』8月口絵）
- 9月、「高橋お伝」（於新橋演舞場、中野実作演出、織田装置）美術考証
- 11月、転移性脳腫瘍と肺臓癌のため死去

[付記] 本研究は当館都市歴史研究室における一般研究「東京人の芸能鑑賞」の一部をなすものである。本稿執筆にあたり、当館芸能グループ主催研究会及び江戸文化研究会において研究報告の機会を頂き、多くの御意見を賜りましたこと、ここに記し感謝申し上げます。(1997年10月31日)

