

【論文】

## 鏑木清方と東京の芸能

横山泰子\*

### 目次

はじめに

1. 雑誌『歌舞伎』の挿絵と芝居絵
2. 芸能愛好家の劇評
3. 清方の芝居随筆
4. まとめ 芸能の記録者・鏑木清方  
    <付録1> 「鏑木清方と東京の芸能」年表  
    <付録2> 『東京朝日新聞』『演芸画報』連載  
    鏑木清方劇評一覧

**キーワード** 芸能 画家 劇評 芝居随筆 芝居絵 第一次『歌舞伎』 芝居スケッチ  
芸能愛好家 芝居風俗 舞台美術 芸能記録

### はじめに

日本画家鏑木清方は、明治大正の東京の生活風俗を記した随筆家としても知られる。そして、戯作者で新聞人だった條野採菊<sup>じょうのさいきく</sup>を父に持った関係で、子供の頃から演劇に親しみ、一生芸能を愛した人物でもあった。清方の芝居好きは、芝居を素材にした作品を数多く手がけていることや、明治期の芝居風俗を文章で繰り返し書いていることから明らかで、画家としてまた文章家として清方を評価する際、彼の芝居との関わりを看過することはできないと思われる。

現在、清方の文章は、一部文庫本におさめられており、中公文庫からは自伝『こしかたの記』(1976年)『続こしかたの記』(1977年)、岩波文庫からは随筆『鏑木清方随筆集』(1987年)『明治の東京』(1989年)がある。そして、全8巻にも及ぶ『鏑木清方文集』(1979～80年・以下『文集』と略記)が白鳳社より刊行されている。『文集』編者の山田肇は第6巻のあとがきで「清方が大正期以来新聞雑誌に執筆した劇評類は、初出のまま埋れてゐたものが、白鳳社編集部相田昭君の熱心な探索の結果多数発見され、劇評類だけで優に一巻を成すに足るので、これは「芝

\* 当館専門研究員

居見物」と題した一本として纏めたいと思ふ」と書いている。しかし、残念ながら清方の劇評集は諸般の事情で未だ刊行されていない。今回幸いにも相田氏のご協力を得て、『歌舞伎』（第一次）をはじめ、『東京朝日新聞』『演芸画報』『演劇界』の記事を調べ、『文集』未収録の鏑木清方の劇評及び芸能関係の随筆等を収集した。現段階で見出された資料を紹介し、近代東京の芸能史研究に寄与することができればと思う。近代の東京は、江戸時代から庶民に熱狂的に支持された歌舞伎の伝統を持ちながら、歌舞伎の「旧さ」にあきたらなかった演劇人たちが、新派や新劇といった新しいジャンルの演劇を創造した場所であり、その意味では様々な芸能が鑑賞できる「芸能の都」であった。清方は歌舞伎、新派、新劇、また映画に至るまで、偏ることなく楽しみ、その観劇体験を自らの仕事に生かしていった画家である。それゆえ「鏑木清方と東京の芸能」というテーマは、芸能史研究のみならず、清方研究にも新しい視点を与え得るのではないかと考えている<sup>1)</sup>。そして、清方の芸能に対する関わり方について考察することが、近代知識人の歌舞伎観ないし芸能観を考えるうえで何がしかの示唆を含んでいるように思われる。

画家であり随筆家である清方と芸能、というテーマから本稿で議論するポイントを挙げておく。1. 近代の芝居絵の系譜において清方の絵をどう評価するか。美術史の研究で清方の芝居絵について述べた文章で、雑誌『歌舞伎』に清方が描いた挿絵に言及したものは管見の限り見あたらない。清方は、大正期以降、挿絵画家から本画家に転向した後で、演劇を素材とした作品を数多く描いているが、その制作作業の根底に雑誌『歌舞伎』時代の挿絵の習作があるのではないかと思われ、その意味で清方研究において、雑誌『歌舞伎』の分析が必要であることと、この挿絵が、歌舞伎が本格的に古典化をすすめる、歴史的な時代の記録として意味深い点を認めていきたい。2. 明治末の雑誌『歌舞伎』から、『演芸画報』『東京朝日新聞』で劇評を書いているところから、清方を劇評家としてどう位置づけられるか。また、同時代の東京の画家で、岸田劉生は「歌舞伎様式美論」をととなえていたが、「画家の演劇論」として見た場合、鏑木清方の特質はどこに認められるかを考える。3. 映画や演劇に関する彼の随筆類はどう読まれるべきかという問題がある。少年時代の観劇の思い出を記したものから、映画論、美人女優賛のようなものまで、芸能を主題にした文章そのものが非常に多い。これらの随筆の個性をどうとらえるかを考えてみたいと思う。

## 1. 雑誌『歌舞伎』の挿絵と芝居絵

清方は父の仕事の関係もあって、子どもの頃から歌舞伎に親しんで大きくなり、一時は役者志望だった事もあるほど、芝居好きであった（付録1年表参照）。採菊の『やまと新聞』が経営不振になり、生活を支えるために水野年方入門し、絵の道に入った。清方が芝居の絵を描かないはずはなく、明治32年（1899）の「寺子屋画帖」では、同年の3月歌舞伎座における舞台をうつした。こうした芝居スケッチを本格的な「仕事」とするのは、雑誌『歌舞伎』において

であった。同名の雑誌は三種存在するが、ここで分析対象とするのは三木竹二を編集長として明治33年1月に発刊された劇評・研究誌で、大正4年(1915)1月まで174冊出された第一次『歌舞伎』(以下『歌舞伎』)である。松居松葉と岡鬼太郎に推薦された清方は、発刊当初から挿絵を担当し、後には劇評をも残している。未上演脚本の挿絵など、色々な仕事をしているが、特筆すべき仕事は13号(1901年6月)以降の合評と挿画だと思われる。特に18号(1901年11月)あたりからの清方の仕事には非常に充実感がある。清方自身は『歌舞伎』についてこう記している。

生来の芝居好きから、どうかして舞台の意気をモノにして見たいと嚙りついたのが、三十四年の夏あたりで、なんとかツボに笹まって来たように思えた。十一月の十八号にある「毛剃」の奥田屋、次の号の「床下」などで、漸くその時での精一杯、気組を形に現わすところへ行き当てたという気がしたら、三木氏もこれを欣んでくれた。(中略)三木氏の奥田屋〈評・筆者註〉は舞台面の躍動手に取るように写されて、その詰合の息のつまるような場面は、今日読み直すと、少しの褪色もなくありありと見えるのである。(中略)感激と興奮の渦巻くうちにと、歌舞伎座から私の家まで、急げば十分そこそこの道ではあり、動きは眼の底に、口跡は耳朶にとまったままで、机の前に坐ることが出来た。芝居スケッチを版下にする時はいつもこうして筆を執った。(1961年刊『こしかたの記』中公文庫、1976年、141～142頁)

ここで言及されている『歌舞伎』18号の奥田屋評の三木竹二の文章は以下のようなものである。

<團十郎の毛剃九右衛門が・筆者註>次に「仲間へ這入つて下され」で宗七が又息込むを「コレ」と前の脇差を指し「此通り」で左の手を下へ突いて頭を下げ、右の手に火入を持つたのを袖の後へ隠した意気組み形容、本文の「言葉はさげても居合腰」の警句が活動するやうで息もつけぬ旨味だ。(挿画を御覧下さい)

雑誌の頁のうえでは、ここで文章に記された場面を描いた清方のスケッチが入っている。おそらく『歌舞伎』の読者は、竹二の文章を読みながら役者の姿をいろいろと想像することになるだろうが、そこで清方の絵を見て、具体的な舞台の様子をイメージできるしくみになっている。13号では、竹二がまむしの次郎吉役の五代目菊五郎の形を「速写機でとっておきたい」と書き、そこにまさにその場面を描いた清方のスケッチが配されているのを見る時、清方の挿絵の意味が、写真がメディアで恒常的に使われるにはまだ時期尚早だったこの頃、可能なかぎり忠実に舞台を記録するものであることと理解される。

上村以和は三木竹二を明治30年代の批評家としてとらえている<sup>2)</sup>。明治30年代は人々が「歌舞伎とは何か?」という問いを自他に向かって問いかけざるを得なかった最初の時期であった。「團菊」と並び称された九代目市川團十郎、五代目尾上菊五郎の死を象徴とする歌舞伎の古典化にリアル・タイムで立ち会った三木竹二は歌舞伎に対する「危機意識」から客観的な「型の

記録」を残したという。劇評家三木竹二を「ただの記録」ゆえに「批評がない」とみるのでなく、「明治30年代という時点での歌舞伎の現在を記述した」、ゆえに「何を記述すべきか」という明確な意識を持ち、その意識こそが批評性であるという解釈であった。三木の仕事を「型の記録者」として評価するならば、清方の仕事も彼の意向を深く理解し、画家として自分の領分からその仕事を支えた点でまず評価すべきではないか。清方自身は「私は新聞に雑誌にいろいろの仕事をしたけれど、その時とりわけ楽しかったのは雑誌『歌舞伎』に芝居のスケッチを連載することが出来たことで、前人にも劇を絵にした場合はいくらかもあるが、舞台スケッチの挿絵になったのはそれまであまり見かけなかった」（「五十年前」1950年、『文集』第2巻、12頁）と記しているが、新しい分野の開拓者としての気概も持っていたに違いない。清方の芝居スケッチは後続の画家にも影響を与えており、例えば『芝居スケッチ三十年』の荒木芳男は「私が芝居スケッチを始めたのは、芝居雑誌『歌舞伎』に鏑木清方画伯が團十郎の仁木の写生を掲載されたのにヒントを得た<sup>4)</sup>」と言っている。

しかし、清方の芝居スケッチが記録をめざすのであれば、それはやがては俳優の舞台写真にとってかわられることになる。『歌舞伎』20号（1902年1月）では清方の『外郎売』と『下部虎蔵』の絵があるが、この号で初めて写真が入る。「写真にして長くっておきたい」と劇評で言われたことが実現された時、芝居スケッチの存在価値が薄れることになるが、その意味で、彼の『歌舞伎』の挿絵が、存在形態として歴史的な資料と言えよう。

やがて明治36年（1903）に團十郎、菊五郎が亡くなり、清方自身もいよいよ画家として一家をなすに到る時期で多忙となり、徐々に『歌舞伎』の仕事自体を減らし、一時は完全に雑誌から遠ざかるが、96号（1908年7月）から思い出したように連載をはじめ。109号まで合計11回の連載「おもかげ帖」は、題名のあらかず通り、團十郎、菊五郎の没後、名優の舞台をなつかしむべく、それまで描きためたスケッチから印象的な舞台図を精選したものであった。「おもかげ帖」のスケッチの公開は竹二の勧めるところだったが、彼も明治41年（1908）に没している。この連載は團十郎、菊五郎、そして三木竹二への、ひいては明治歌舞伎へのオマージュになっている。

『歌舞伎』以後、清方は歌舞伎を素材とした肉筆画を描き、同時に随筆を書くといったかたちで歌舞伎に関わろうとする。彼の画業に即して言えば、雑誌『歌舞伎』の仕事は、大正以降の芝居絵の基礎になっているのではないだろうか。中山幹雄の『歌舞伎絵の世界』では、「清方は、生いたちや環境から芝居関係の絵も多く、自分の頭の中で演出した舞台を画面に描いて名品を残している<sup>5)</sup>」とされているが、たしかに彼の芝居絵は舞台そのものを写生的に描くのではなく、役者の姿形を美人画に生かしたり、戯曲を読んで心にとまった場面を想像力によって構成したり、という方法で描かれている。清方は後に十五代目市村羽左衛門との対談で「芝居としての形の出来てゐる所は書き難いんですね。だから舞台としては別に際立った所でなくて、ちょっと眼につき難いやうな何んでもない場面が却て絵にして面白い」（『東京朝日新聞』1936

年4月20日付)と述べている。歌舞伎は元来が絵画的な演劇であるだけに、絵画化しようとする際には舞台のイメージにとらわれてしまいがちなところ、歌舞伎の絵になるポイントをよく理解したうえで、そこをはずすというのは、『歌舞伎』で芝居スケッチを数多く手がけたからこそ可能となったのではないだろうか。

## 2. 芸能愛好家の劇評

これまで清方と歌舞伎との関わりについてのみ記してきたが、明治以降の東京における、他のジャンルの芸能について、清方はどんな関心を持ってきたのだろうか。基本的に彼は「ジャンルの好き嫌いの無い人」であったと言えようと思う。実際新派も新劇も、また映画もみている。新派については、清方は河合武雄の美しさを劇評で褒めているが、戸板康二によれば、清方自身の挿絵の女性も新派の女形に似ており、例えば「菊池幽芳の『百合子』の千枝子は河合武雄そっくり」で、「清方は新派の女形が舞台で具象化した美女を、無意識のうちに、下絵にとり入れていたのではないかと思うし、絵巻や画集のいくこまかの構図は、新派興行の絵看板や筋書の口絵に近い<sup>6)</sup>」ということである。また、回数としては演劇よりも映画鑑賞の方が多く、数多くの映画を見ての感想を記している。特に外国映画については、映画の輸入によって、日本人の女性美に対する感覚や日本女性自身の化粧風俗に決定的な変化が訪れたと見ていた。映画に傾倒したことについては、挿絵画家時代の仕事の関係もあり、映画が「版下を描いていた時分、写真版の明暗を知るのに役立つ」と述べている（「映画、制作、芝居」1933年、「映画と挿絵の関係」1936年、『文集』第6巻所収）。新しいジャンルのものが入ってきて、違和感から排除するのではなく、まず見て愛好しようとしていたのである。

清方は次のように述べており、芸能をとにかく幅広く鑑賞し、愛好するという態度を持っていた。

近頃新劇がめざましく台頭してきて、不思議なことにはさんざん昔から芝居を見て来た人たちが、歌舞伎や新派を見捨て、それについてゆく人を私などのなかまにいくらも見かける。私はうまれつき芝居好きで、とんと選り好みをしないほうで、今まで決して一方に偏ったことがない。歌舞伎は歌舞伎のよさから歌舞伎を見るし、新派は新派のもつ味から新派を見てみる。新劇に於てもそれと同じこと（中略）私たち見物は、面白いものを楽しんで見てみればいゝ、娯楽も求めるし、修養も求めて。（「芝居だんぎ」1939年、『文集』第6巻、160頁）

それでは、彼は演劇を評価する場合の判断基準をどこに求めていたのか。「面白いものを楽しんで見る」としていた清方は、「演劇のもつ面は一つではない。形と色と、音楽の効果とを合はせて美術的に見る、古い歌舞伎の伝統は尊い。それも認めるし、写実に根ざした、あらゆる社会の人間相をより深く的確に見せてくれる新しい演劇は、私たちに直ちにいろ／＼な未知の世

界を紹介することに依つて、大きな価値を持つてゐる。たゞ形式的な、さうして意識的に教化宣伝を強ゆるものはどんなものでも劇の外道」（「芝居は無学の学問なりといふこと」1935年、『文集』第6巻、158頁）とも書いていた。つまり、異なる演劇のジャンル固有の良さをそれぞれ認め、イデオロギッシュなものを排しながらも、演劇として見た場合に純粋に面白いかどうかを常に問題にしようとしていた。

そして、実際に大劇場の歌舞伎はもちろんのこと、青年歌舞伎、<sup>そがのやごろう</sup>曾我廼家五郎劇、新国劇、新派、築地小劇場等々、様々な演劇を鑑賞し、各々に「評」をものしている（清方の新聞・雑誌の劇評については付録2参照）。上演されている作品について、特に新作の場合はその内容にふれ、出演者の各々の演技について可能なかぎり取り上げようとしており、その意味ではオーソドックスな新聞・雑誌の劇評と言えると思う。ただし、対象の幅広さは、一面では批判精神の乏しさにもつながっている。明治から大正、昭和と歌舞伎を見てきたとはいえ、変容していく歌舞伎それ自身の将来性をどうとらえているか、また新派や新劇と異なる歌舞伎の特質をどう考えていくべきか、などの問題意識が劇評に反映されているようには思えないし、新派や新劇評においても同様の事が言える。「歌舞伎は歌舞伎のよさから歌舞伎を見てるし、新派は新派のもつ味から新派を見」と言っているが、歌舞伎のよさとは何なのか、新派の味とは何なのか、自分の中で楽しむ基準はあるに違いないが、明確な問題として文章のうえで表現されたものはない。

画家の演劇観といえば、洋画家の岸田劉生に歌舞伎の「卑近美」を賞賛した『演劇美論』がある。『演劇美論』は「私は旧劇がどうも好きである。これは私が東京生れの人種の故もあらう。しかし、そればかりではあるまいと思ふ。それよりも、もつと深い理由は私が画工であるから、もう一つ言へば私が何かにつけて美しきものを求め、美しきものを愛するからだ」と云へる」という文章ではじまる。彼の場合は、画家の立場から純粋に美術的な価値判断によって歌舞伎をとらえ、評価した。そのために、『演劇美論』においては歌舞伎の様式美が強調され、彼も様式的な時代物を特に好んでいた。劉生に比べると、同じ東京の画家といっても、清方の場合は様式美への極端な傾倒はなかった。もちろん、清方も雑誌『歌舞伎』の合評時代から、美術に携わる人間として舞台の美しさには敏感で、特に舞台装置や衣装についての批評をしていたが、劉生のように演劇の中から特に絵画美のみを抽出して論じたり鑑賞しようとはしない。劉生の『演劇美論』が一面的な見方を徹底させることによって鋭い指摘を導こうとしたとすれば、同じ画家ではあっても清方は刺激的な美学理論を組立てることをしなかったが、演劇における文学と視覚美を切り離す乱暴な議論に陥らなかったと言える。

清方は少年時代から『歌舞伎新報』を読み、演劇関係の読み物に親しんでいた。近松物も好きで校注のついていない作品集を読み、研究書にも目を通して勉強しており、文学として戯曲を読む習慣を持っていた。それゆえ、美にこだわりつつ、歌舞伎を含む演劇全般を鑑賞する際にも、演劇の文学性を忘れることはなかったのではないかと思われる。清方は画家として演劇

に接近する時は、議論ではなく、むしろ舞台美術や舞台装置を担当し、演劇制作の場面に裏方として参与しようとしていた。<sup>8)</sup>

清方は自ら装置の制作に携わっていたからこそ、同業者の舞台装置の仕事を評価することにも積極的であった。昭和11年(1936)には、舞台装置の制作の歴史を、劇壇においていまだ独立した仕事として成立していなかった明治期の状況から記したエッセイ「装置今昔」(『文集』第6巻所収)を書いている。また、大正13年(1924)3月に「絵画劇といふもの」、5月に「絵画劇について」(いずれも『文集』第8巻所収)で、平面ではなく舞台上で表現する「絵画劇」を提言している。清方が画家でありながら、絵画美のみならず、常に演劇の全体性を見る姿勢をとりつづけていたのは、おそらく元々挿絵画家で、文学に寄り添う絵を描いていたことにも関係するのではないかと思う。

### 3. 清方の芝居随筆

芸能に関する清方の随筆には、主に芝居風俗に関するもの、個人的に交流のあった役者の思い出などを記したもの、芝居絵に関するもの、そして映画に関するものなどがある。そのうち、見物の服装や髪型、劇場の内装や建築、看板のデザインなど、芝居風俗に関する記述に見るべきものがあるように思われる。「劇場に対する註文 昔の通りにせよ」(『演芸画報』大正2年1月号)から、引幕についての記述を読んでみよう。

まだ團十郎や菊五郎がゐる頃は、此引幕を盛んに用ひたものである。其頃は、永井素岳氏の書いたものが多かつたが、図案と云ひ、文字と好び、実に面白くて見事なものであつた。此頃は、引幕を使つてゐても、其時分から見ると、ずつと少なくなつてゐる。そして、何れも此も、似たりよつたりで、魚河岸の幕を除いては、皆つまらない模様や図案の物ばかりである。(中略)此頃ある中で、一番面白いのは、帝国劇場にある、結城素明氏のかいた緞帳である。地は沈んだ色だが、真中に天平美人がゐて、周囲を木や花に装飾したもので、私はあの緞帳一張が、帝国劇場の爲めには、建物よりも、今までに観た芝居に比べても、最も傑れて好いものだと思つてゐる。つまり素明氏の緞帳一張が、帝国劇場の何物よりも、傑れて懐かしく悦しいのである。

清方は芝居はその雰囲気をまるごと楽しむものだと考えていた。よって、芝居見物はただ劇が面白ければよいというものではなく、幕間の食事から劇場の飾り、見物の身なりに到るまで、すべてが重要だったのである。見物にとっての特別な芝居見物の一日のために、かつては観劇当日の客の世話から席の予約までの一切を「芝居茶屋」が取り仕切ってくれた。劇場の近代化や景気の後退などの理由から、明治期に茶屋は減りはじめ、東京では震災以後なくなった。清方は茶屋の雰囲気もこう記述する。

〈新富座近辺には・筆者註〉武田屋、魚十、さるや、上総屋、梅林などといふ茶屋があつ

た。芝居茶屋の二階の欄干に凭つて役者の紋の付いた提灯の影から、芝居の木戸口へ吸はれてゆく人の波、看板だの飾り物だの、助六の芝居でもすれば桜を植ゑることもある、そんな華やかな情景を見下してゐると、化政の昔も、明治の当ても、芝居の屋根に櫓がないのと、巷に瓦斯の光が流れてゐるだけの変化しかないのだつた。(中略)開くのは朝の九時か十時だから、夕方には終るのだが、夜になることもある。夜になると茶屋でくれる貸提灯、安い小田原提灯へ茶屋の名の記してあるのをつけて、築地河岸を帰る。けたたましい電車のベルも、脅かすやうな自動車のラツパもない。夏の夜は川沿ひに氷屋だの、麦湯だのと店が出て、岸の柳、夕汐にうつる燈火、二番目好みの趣に浸つて川風に吹かれて帰る打出し後の、快い疲れの娛しみの一つだつた(中略)夏芝居に中幕が切れて場内に燈火が付くと、良い場所の見物はそれへ茶屋へ食事に行く。今のやうに食堂といふものはないから、さもなければ場所で食べる。目に立つやうな美しい雛壇の客席は輝かしい燈火の下に暫時空になる。一時間に余る幕間も過ぎて漸く二番目の序幕が開く前になると、紹ちりめんや、明石は一斉に色香はしい派手な浴衣に着替へられて、伊達の素足に更衣の清々しさ。舞台も絢爛な中幕から、生世話物の二番目へ、かくて胸の透くやうな菊五郎ごだいめの演技に接する甘い爽やかな情感の快さ。芝居できものを着替へるといふことは、夏ばかりではなかつたが、明治も末に近づく内、いつしかさういふ風習も廢れて了つた。(「芝居昔ばなし」1925年、『文集』第2巻、290～292頁)

かつての見物、ことに女性客は芝居茶屋で着替えをしたものだった。ただ受け身に芝居を見るだけではなく、自分を見せる場でもあった。芝居に行ったら、着飾ったお洒落な見物の姿も楽しむ、その習慣から、清方は、大正時代の見物が明治の昔にくらべて服飾の点でどう変わったかを記したり(「昔の見物と今の見物」『演芸画報』大正4年1月号)、わざわざ高島田で芝居に来る若い団体の女性客の姿をほほえましく眺めたり(「日本髪」1938年、『文集』第6巻所収)、また、背広姿ばかりの劇場では味気なさを感じていた(「築地の河岸」1938年、『文集』第8巻所収)のである。

川端の芝居小屋、古風な茶屋のサービス、幕間に着替える観客……清方の回想する芝居見物の風景は、総て現在でこそ失われているが、江戸時代から変わらないものであった。桂川みねの『名ごりの夢』に記された江戸期の芝居見物についての文章とほとんど内容的に重なっていると言える。

引幕の図柄、芝居茶屋の様子など、一見つまらないようで誰も記していなかった芝居風俗的な事柄の記述は、当時の東京の芸能の場が実際どんな場であったのかを語る資料として読めるのではないか。先ほど劇評としては鋭さにやや欠けると述べたが、清方のアマチュア的な側面を最大限に評価し、「東京の芝居好き」の一モデルとしてみることも可能かと思われる。祖母や両親の芝居の親しみ方にはじまり、自己の少年時代の明治歌舞伎の思い出や、大正、昭和の新しい芸能を積極的に楽しみ、そのつど文章に記しているので、近代における東京の市井人の「芝



居好き」の趣味の形成過程を知るうえで、素材を提供する人物と考えられる。

#### 4. まとめ 芸能の記録者・鏑木清方

以上見てきたように、鏑木清方は生涯を通じ「芸能の愛好家」として非常に多くの映画や演劇を鑑賞していた。そして、絵と文章を生業にする者として、芝居スケッチや劇評、装置を担当し、東京の芸能制作の現場にも関わっていた。

清方の芝居絵については、まず芝居スケッチを演劇資料として評価したい。美術史の観点からの評価は私の手にあまるが、少なくとも清方の芝居絵に関しては、雑誌のスケッチも含めてその後の芝居絵との関係を把握する必要があるかと思われる。また、劇評家としての清方は、観るジャンルが偏らず、感想も中庸であるが、プロフェッショナルの評論家としては明確な批判精神が稀薄であると言わざるをえない。しかし、清方をディレクターと断ずることは容易だが、演劇や映画はそもそも批評家のためにのみ存在するのではない。鑑賞者の層は多様であり、鑑賞の仕方も様々である。近代の東京で芸能を楽しんでいた、プロとは言いがたい数多くの愛好家の、個々の舞台に対する評価や感想を具体的な事例から把握していくこともまた、演劇史の課題ではなかろうか。そして、清方の随筆は、芝居好きでなければ書けない芝居風俗の記録、芝居趣味生成の記録として位置づけられると思う。

演劇や映画鑑賞を通じて、そのつど観る側が感じたり考えたりしたことがらを自分の人生に生かしていったとしたら、それは鑑賞者にとって大変有意義なことであり、同時に芸能も十分に社会的機能を果たしている望ましい状態である。清方の場合は、その芸能と鑑賞者の望ましい関係が成立していることに気づかされる。そして、絵・劇評・随筆の3つの領域の仕事の性格から、清方は東京の芸能の記録者としてとらえられるように思われる。

この点を考えるうえで、昭和29年(1954)に清方が描いた女役者・市川糸八の肖像画(「女役者糸八」)に注目したい。<sup>10)</sup>「女役者」は文字どおり女性の役者だが、近代劇で男性の俳優とともに女性の役を演ずる女優のことではなく、演劇史的には「徳川時代に將軍または大名の奥向きに歌舞伎舞踊を提供していた女性狂言師が、明治維新後職場を失い、一座を組織した女性だけの歌舞伎一座」<sup>11)</sup>を指す。市川糸八はその代表格だった。清方は彼女の芸では「道成寺」「鷺娘」などを記憶していたが、舞台をおりた素顔を描いたのだった。これはどういう意味であろうか。

清方の母は幼い彼を連れて糸八の芝居に出かけ、楽屋にも行っていた。後に糸八に「あなたは御憶えもありますまいが、二長町にいらした時分、よくお乳をさしあげたことがあります」と言われたことがあった(『こしかたの記』中公文庫、123頁)。清方にとって糸八は母親のような親しみを感じられた女性であったが、それで肖像画を描いたとするのは早計にすぎる。彼は一流の歌舞伎役者はもちろんのこと、花柳章太郎ら新派の役者とも私的な交流をしていたので、素顔の役者たちも見慣れているはずである。それが、舞台スケッチや似顔絵でなく、肉筆の肖

像画として正面から取り組んだ役者は糸八だけなのだ。しかも、その像は清方が出会った当時のもう若くはない姿に描かれている。女性の芸能人の美をそのままうつしておこうというのではなく、初老の糸八の素顔を描くことこそが清方の目的だった。

藍地に白く中形で蝙蝠の抜いてある、その浴衣にも白粉の汚れが襟に目立つのを着て、羽二重をかけたままで客に接する糸八の楽屋姿を、何度も逢つてゐるその人の印象の内、とりわけ私の臉のなかに、どういふわけか一番深く残されてゐる。色の白い、ごく小づくりな瘦形で、もうその頃は五十に手の届く頃であつたらう。目つりを強くかけるので、舞台顔は並みの人より眼がキリリと釣り上がつて見えた。(中略)目立たぬ鬢下地に結つて、ぢみな小紋に黒縮緬の羽織を着た舞台外の糸八。身だしなみの薄化粧はしてゐても、額に、目元に、芸の苦労や、辛い浮世による波を刻んで、出雲の阿国の後唯一人と云はれた女役者の絵姿を彩るものは、朱むらさきのはなやかさではなくて、褪めた江戸絵のうつろひゆくさびしさであつた。(「素材素描」1936年、『文集』第1巻、224～227頁)

門閥を重んじた当時の歌舞伎界では女役者は下に見られており、また帝国劇場開場とともに女優という新しい職業が華々しく成立するが、それには、糸八一座は時期が早すぎた。時代の巡り合わせからすれば非常に不幸な女性であつた。糸八の芸を賞賛していた岡本綺堂も「彼女は一面にその伎倆を認められながらも、単に時代おくれの小芝居廻りの老いたる女役者として、その余生を送るにすぎなかつた<sup>12)</sup>」と、その人生の悲哀を感じていた。歴史の流れの中で忘れ去られていこうとする最後の女役者の姿をとらえたところに、清方の作品の意味がある。厳しい芸の世界の中で地道な努力を積み重ね、様々な苦悩をのりこえてきた、一人のプロフェッショナルな女性芸人を、時代の生証人として表現することが清方の意図だったのである。数多くの役者の舞台姿も素顔も見知っていながら、清方がわざわざ糸八をとりあげたところに、彼の明治の東京の芸能に対する深い理解と思い入れを感じとることができる。自分が描かなくても、写真のあるスターの姿は長くとどめられようが、糸八の姿は自分が描かない限り忘れ去られてしまうだろう、との強い思いが清方にあつたのではないか。

清方は芝居スケッチの時代から、芸能の世界でもすれば忘却されてしまうものに目を向けるべく、常に意識していたのではないかと思う。後の写真の用途を先どりしていた芝居スケッチ、できる限り幅広いジャンルの数多い舞台評、劇場や見物の様子などの風俗随筆も、記録者としての意識から記されていたのではないだろうか。彼の芸能への関わり方の特質は、他の画家や随筆家のそれと比較していくことでより明確にあとづけられると考えられ、それは今後の課題としていきたい。

[註]

- 1) 『文集』第6巻の月報6で、高階秀爾が美術史の立場から、清方の絵には「ドラマのセンス」があり、「芝居が好きだったのはわかる」と述べている。
- 2) 上村以和於「近代歌舞伎批評家論1 劇評の近代とは何か」(『歌舞伎 研究と批評』第14号、歌舞伎学会、1994年)。
- 3) 清方の明治32年の作品「寺子屋画帖」は、明治歌舞伎の舞台を前にしていかなる「記録」の意識を有していたかを示すと思われる。この作品について清方は「明治三十二年三月歌舞伎座で上演された団菊揃っての『寺子屋』は七代目団十郎の型だといふ。首実験に刀を抜く随分思ひ切つた演出を見せて、常に団十郎とはあまり反りの合はない団藏などからは冷笑されたことがあるが、当時私はこれに興味を持つて小さい画帖に写しとどめた」(『文集鑄木清方』毎日新聞社、1971年、『文集』第2巻月報5所収)と述べる。團十郎の型は賛否両論あるが、清方はその時の歌舞伎の現在の表現として記録したのである。その資料性については、戸板康二「鑄木清方 温容の達人」(『明治編 名作挿絵全集』第1巻、平凡社、1980年、131頁)で、「九代目団十郎の『寺子屋』の松王丸が首実験をする時、刀をぬく型で演じたのがはっきりわかり、資料として貴重」と評価している。
- 4) 荒木芳男『芝居スケッチ三十年』河出書房、1983年、序より。
- 5) 中山幹雄『歌舞伎絵の世界』東京書籍、1995年、84頁。
- 6) 戸板康二前掲論文、132頁。
- 7) 『岸田劉生全集』第4巻、岩波書店、1979年、463頁。
- 8) 清方は明治42年(1909)に『十二月十四日』の衣装考証をしているほか、大正12年(1923)3月帝国劇場の羽衣会公演でポール・クローデル作の『女と影』の舞台装置を担当した。しかし舞台評はかんばんしいとは言えず、悪評に対して清方は『東京朝日新聞』(3月28日付「『女と影』の舞台装置について」)で、作者との言葉の壁があり、舞台監督がいなかったために仕事が思うようにできなかったと記している。昭和2年(1927)7月の歌舞伎座公演『梅こよみ』の際は、脚色の木村錦花、舞台監督の永井荷風とともに、清方が舞台装置を担当し、大好評を得た(配役は仇吉に七代目尾上梅幸、米八に七代目沢村宗十郎、政次に四代目沢村源之助)。木村錦花は「清方画伯が舞台面の外に、髪結び方から着物の配色まで差図される、永井荷風は稽古場に立合つて、諸事演出に注意されたので、此の『梅暦』が大評判となり、其の後各座でちよい〜繰返される様な、一般向きの狂言となりました」(『近世劇壇史 歌舞伎座編』中央公論社、1936年、602頁)と書いている。
- 9) 桂川みね『名ごりの夢』東洋文庫、1936年、「あこのころの芝居見物」の章。
- 10) 塩川京子『市井の文人鑄木清方』(大日本絵画社、1991年)が、「芝居と清方」の章で、清方と歌舞伎について考察しており、特に象八像に言及している。
- 11) 早稲田大学演劇博物館編『演劇百科事典』1、平凡社、1960年、517頁「女役者」の項。加賀山直三執筆。
- 12) 岡本綺堂『明治の演劇』同光社、1949年、121頁。

[付記] 本稿中、原典資料名等の用語中に、現在では不適切な表現と思われるものがあるが、筆者としてはあくまで学術上の用語として使用したものであることとお断りしておく。

尚、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、1996年日本演劇学会春季大会において研究報告の機会を頂いたが、その際多くの示唆を頂いたことを感謝申し上げます。(1996年6月30日脱稿)

付録1 「鏑木清方と東京の芸能」年表

鏑木清方の芸能へのかかわりについて、重要と思われる事項を年表として作成したものである。その際、大塚雄三編「鏑木清方年譜」（朝日新聞社『没後20年記念鏑木清方展』図録、1992年）を特に参考にした。絵画作品は「」で表し、随筆は「」に下線をつけてある。なお、新聞・雑誌の劇評類は分量が多いため付録2に示した。

- 明治11年 神田佐久間町に生まれる。
- 13年 6月、新富座の『霜夜鐘十字辻占』を母に連れられて観劇。
- 16年 この頃築地一丁目文海小学校裏門前に住む。鈴木小学校に入学し、役者や芝居茶屋の子と遊ぶ。
- 19年 父條野採菊『やまと新聞』創刊。
- 22年 神田錦町の私立東京英語学校入学。
- 24年 水野年方入門。
- 25年 『やまと新聞』経営悪化。驚流狂言の稽古をはじめめる。
- 26年 清方の号を与えられる。
- 29年 挿絵画家として立つ決意。父の薦めで新聞劇評席で観劇するようになり、岡鬼太郎、山岸荷葉らと知り合う。
- 32年 「寺子屋画帖」
- 33年 三木竹二『歌舞伎』を創刊。誌上で挿絵と劇評を担当するようになる。
- 36年 五代目尾上菊五郎、九代目市川團十郎没。
- 37年 絵看板「深砂大王」
- 38年 この頃「金色夜叉」の絵看板を制作。
- 42年 「十二月十四日」の風俗考証を行う。
- 43年 「女歌舞伎」を第四回文展に出品、三等賞首席を得る。
- 44年 「朝顔と駅路の女」
- 大正2年 「劇場に対する註文 昔の通りにせよ」（『演芸画報』1月号）
- 3年 「野崎村」「若い女形の誇り」（『演芸画報』5月号）
- 4年 「昔の見物と今の見物」（『演芸画報』1月号）
- 5年 「芝居の色彩と豊国」（『文集6』）
- 6年 「薄雪」「黒髪」「形としての團十郎」（『文集6』）
- 8年 「天女の舞・悼花の歌」
- 9年 「道成寺山づくし」「驚娘」
- 10年 「三千歳」
- 11年 「春の夜のうらみ」
- 12年 「桜姫」「権八小紫」 帝国劇場にて羽衣会第二回公演「女と影」の舞台装置を担当する。
- 13年 「絵画劇といふもの」「絵画劇に就いて」（『文集8』）
- 14年 「芝居昔ばなし」（『文集2』）
- 15年 「朝顔日記」七代目尾上栄三郎没、追悼文「栄三郎を悼む」（『文集6』）
- 昭和2年 歌舞伎座公演「梅こよみ」の舞台装置を担当する。
- 3年 「芝居絵十二題」
- 4年 「道成寺・驚娘」
- 7年 「美女物語」「銀幕の美女」「団十郎と影法師」（『文集6』）  
『東京朝日新聞』に劇評を書き始める（付録2参照）。
- 8年 絵巻「目黒の栢庭」「目黒の栢庭」「絵と映画」「映画・制作・芝居」（『文集6』）

鏑木清方と東京の芸能

- 「新富座」「狂言」(『文集2』)
- 9年 六代目尾上梅幸没、追悼文「香を偲ぶ」(『文集6』)  
「濡衣」「トオキイになつてから」(『文集6』)  
「芝居と絵画」(『文集1』)  
『演芸画報』に劇評を連載する(付録2参照)。
- 10年 「五世菊五郎を偲ぶ」「菊五郎片影」「歌舞伎の味」「芝居は無学の学問なりといふこと」「映画追憶」「千恵蔵映画を褒む」(『文集6』)
- 11年 「装置今昔」「映画と挿絵の関係」(『文集6』)
- 12年 「美人説」「しばみばなし」(『文集6』)
- 13年 「芝居見物今昔」「河合武雄」「日本髪」「パール・ホワイトの死」(『文集6』)  
「今と昔の芝居」(『演芸画報』2月号)
- 14年 「お夏清十郎物語」「芝居だんぎ」(『文集6』)「築地川」
- 15年 「花の都(娘道成寺)」
- 16年 七代目鳥居清忠没、追悼文「清忠さんのこと」(『文集6』)
- 17年 「歌舞伎絵姿扇面」「龔さじき」(『文集6』)  
3月、吾妻春枝の舞踊歌詞「雪」を書く。(『文集8』)
- 18年 「芝居一家言」「女形」(『文集6』)
- 19年 神奈川県茅ヶ崎に疎開、東京の芸能から遠ざかる。
- 21年 「吾妻徳穂藤間万三哉夫妻会」の監修者となる。
- 23年 三代目中村梅玉没、追悼文「梅薫る」(『文集6』)
- 24年 「堀川波のつづみ」  
七代目松本幸四郎没、追悼文「幸四郎のおもひで」(『演劇界』3月号)「梨園の長者」(『文集6』)
- 25年 「八重垣姫」  
井上正夫没、追悼文「節分の絶筆」(『演劇界』4月号)
- 26年 「阿国歌舞伎」「春宵怨」
- 27年 ルネ・クレールに「朝顔」を贈る。
- 28年 「鏡獅子」「女芝居」(『文集6』)
- 29年 「女役者衆八」この年、文化勲章を受ける。
- 31年 「道成寺道行」「芝居茶屋の二階」
- 36年 『こしかたの記』出版
- 39年 「若衆歌舞伎」
- 42年 『続こしかたの記』出版
- 47年 老衰のため逝去。93歳。

付録2 『東京朝日新聞』『演芸画報』連載鍋木清方劇評一覧

下線部は記事見出しを示す。次の行に言及された作品の題を記しているが、参考の為に一部出演俳優の名前を小宮鹿一編『上演年表』第5版(1994年)より補っていた。

- 昭和7年 朝日・11月6日新歌舞伎座「五郎から」  
 曾我廼家五郎劇 「高塀」「ひさごの酒」「袖の下時代」「夏の夜の街」「寝台車」  
朝日・11月8日東京劇場「国定忠次」東劇の左団次  
 (吉友寿秀左猿)「続編国定忠次」「大隈重信」  
朝日・11月9日明治座「美男ぞろひ」  
 (訥子、田之助、志うか・新派)「谷底」「明烏」「空閑少佐」「続編あつぱれウオング」  
朝日・11月11日歌舞伎座「古典の金看板」  
朝日・11月12日歌舞伎座「勸進帳と助六」  
 (羽菊吉梅幸左)團十郎追遠興行 「高時」「口上」「解脱」「勸進帳」「道行初音旅」「助六」  
 「團十郎娘」
- 昭和9年 朝日・5月6日今月の芝居1新橋演舞場「作者五郎にのぞむ」  
 曾我廼家五郎劇「涙の拾場」「退屈な夫婦」「心の清算」  
朝日・5月7日今月の芝居2歌舞伎座「吉右衛門の清正」  
 (菊友三吉時) 「矢の根」「蔚山城の清正」「毛剃元船」「戻橋」「四千両」  
朝日・5月8日今月の芝居3明治座「『親』を讃ふ」  
 (緑郎、伊志、梅島、花柳、藤村、律子)「親」「永遠の偶像」「前科者二人女」「地上の星座」  
朝日・5月9日今月の芝居4東京劇場「水谷見物」  
 (蓑助、小太、井上、大矢、友三、水谷)「良人を殺すまで」「子別れ」「越後獅子」「月よりの使者」  
朝日・5月17日今月の芝居5築地小劇場「斬られの仙太」  
朝日・5月18日今月の芝居6新歌舞伎座「青年競技」  
 青年歌舞伎 「丹下左膳」「二人狸々」「槍奴」「実録先代萩」「お祭佐七」  
演芸画報・6月号「歌舞伎座の五月」  
演芸画報・8月号「見物席から」  
 築地座「南の風」、新劇場「年中行事絵」「南蛮渡見世物譚」、明治座新派「稽古扇」、新国劇「丹下左膳」「巨人街」、歌舞伎座「沓掛時次郎」「河内山」  
演芸画報・9月号「見物席から」  
 新国劇「東郷益」「再生の死刑囚」「紋三郎お秀」、東劇「廿四孝」「利根の渡」「お染久松」  
 「仇討兄弟鑑」  
演芸画報・10月号「見物席から」  
 東宝「かぐや姫」「山田長政」、明治座「牡丹燈籠」、曾我廼家五郎劇「一目惚」「日青衣の綻」「秘法の妙薬」、東劇「逆櫓」「長次」  
演芸画報・11月号「見物席から」  
 前進座「秋葉権現廻船所」「木曾路の鴉」、明治座新派「春色昼夜帯」「悪縁」「七色珊瑚」、歌舞伎座「累」「菊畑」  
演芸画報・12月号「見物席から」  
 歌舞伎座「ひらがな盛衰記」「一本刀土俵入」「勸進帳」
- 昭和11年 朝日・3月13日9面今月の芝居1「新国劇と芸術座」  
 新国劇 帝国ホテル「桃中軒雲右衛門」「沓掛時次郎」  
 芸術座 有楽座 「獅子に喰はれる女」「母なればこそ」  
朝日・3月14日今月の芝居2歌舞伎座「通し狂言忠臣蔵」

鏑木清方と東京の芸能

- (羽延幸) 「忠臣蔵序から討入」「清水一角」  
朝日・3月15日今月の芝居3 明治座「吉右衛門の清正」  
(吉宗時梅玉) 「熊本城の清正」「合邦」「桂川」  
朝日・3月16日今月の芝居4 東京劇場「河合、喜多村、花柳」  
(緑郎、河合、花柳、大矢、紅梅、小堀)「母とともに」「今様かしく」「悲恋華」  
朝日・3月17日今月の芝居5 新宿第一劇場「青年歌舞伎」  
青年歌舞伎「ひらがな盛衰記」「紙治」「玄治店」「雪之丞変化」  
朝日・4月「羽左衛門にきく」  
18日、19日、20日、21日、22日、23日、24日、25日、26日、27日 (インタビュー記事)  
朝日・11月6日「劇評井上と八重子 明治座の『熊の唄』その他」  
(井上、村田、山口、友三、律子、水谷)「生ける聖母」「熊の唄」「当世女大学」「朱と緑」  
朝日・11月7日「三代目歌右衛門 歌舞伎座の記念興行 上」  
(歌羽菊吉左幸)「熊谷陣屋」「関ヶ原終曲」「口上」「対面」「日招清盛」「太十」「権八」  
「堀川猿廻し」「芝翫奴」  
朝日・11月8日「一の谷と十段目 歌舞伎座の記念興行 中」  
朝日・11月10日「権八と双面の美 歌舞伎座の記念興行 下」  
朝日・11月11日「新国劇の現代物 剣よりも唆られる興味」  
新国劇 新宿第一劇場「すりの家」「国定忠次」「風雪地獄双誌」  
朝日・11月12日「河内屋と澤瀉屋 追ひ出しまで面白い東劇」  
(左松薦、訥子、猿延)東京劇場 「月ヶ城」「三代目親分」「碁盤太平記」「高野物狂」  
「唐人話」  
朝日・11月13日「試験室有楽座 まだ見透しのつかぬ劇団」  
東宝劇団 有楽座「ボーギイ」「奥様経済学」「杳掛時次郎」  
朝日・11月18日「意義ある競演上 原作と翻案を掲げて 興味を呼ぶ新協と前進座」  
新協劇団 築地小劇場「群盗」  
朝日・11月19日「意義ある競演下先づ良し吉野の盗賊」  
前進座 新橋演舞場「吉野の盗賊」「かみついた娘」「勸進帳」「浮名三味線」  
昭和13年 朝日・1月12日歌舞伎座「岡崎と夢の市蔵」  
(羽菊吉仁三幸)「岡崎」「夢の市蔵」「落人」「矢の根」  
朝日・1月13日明治座「快作鶴八鶴次郎」  
(緑郎、伊志、花柳、友三、山口、水谷)「鶴八鶴次郎」「春の灯」「呼子島」  
朝日・1月14日東京劇場「吉野山と鎧櫃」  
(左猿仁幸)「西山物語」「道行初音旅」「千本桜渡海屋」「鎧櫃」「加納部隊長最後の日」  
昭和14年 朝日・4月8日明治座「浮き出さぬ新生新派の『一葉舟』」  
(花柳、大矢、小堀、伊志、友三、藤村)「一葉舟」「吉野堤の仇討」「妻の場合」  
朝日・4月11日歌舞伎座「花も実もある、元禄忠臣蔵大石廓通ひ」  
(左仁梅幸)「春日局」「元禄忠臣蔵」「安宅」「聯隊旗」「十二姿俠装」「奴道成寺」  
朝日・5月6日歌舞伎座「菊、近頃の力演、品格を持たせた吃又」  
(歌羽菊三梅吉幸)「桐一葉」「大蔵郷」「藤娘」「草摺引」「鞘当」「吃又」「女戻駕」  
朝日・6月11日歌舞伎座「平凡他奇亡し、無人芝居だが手堅い」  
(羽菊友三)「妹背山御殿」「棒しばり」「河内山」「巷談宵宮雨」「勢獅子」  
朝日・6月13日東京劇場「映画仕立てで、興味本位の合羽屋おらく」  
(緑郎、藤村、友三、井上、花柳、小堀)「桃中軒雲右衛門」「藤の花陽の花」「合羽屋おらく」  
朝・9月9日「新派と鏡花もの」  
昭和16年 演芸画報・2月号「歌舞伎座長期興行」  
(羽菊吉仁三幸)「名和長年」「式三番」「鞍馬山だんまり」「寺子屋」「め組の喧嘩」