

浅井忠と〈舞台美術〉

——明治三十年代京阪の演劇改良・翻案劇・新聞小説

後藤隆基

はじめに

洋画家の浅井忠（一八五六―一九〇七）は、西洋画研究のためのパリ留学から帰国した明治三十五年（一九〇二）以降、晩年の明治四十年（一九〇七）までを京都で過ごした。この時期に浅井は同地の文化人たちと交誼を結び、多彩な画業を展開している。浅井の京都時代について再評価の気運が高まって久しいが、明治三十年代の京阪で、浅井が同時代演劇の現場と接触していたことはあまり知られていないよう¹だ。

近代日本演劇における〈舞台美術〉が「いつから、どういう概念で用いられたかは殆ど論じられていない」（『舞台美術』の成立と変容——近代化に即して——）『歌舞伎 研究と批評』51、二〇一四年三月）と指摘する神山彰は、明治期の観客の視覚の変容に伴う〈舞台美術〉の問題について左のように述べている。

明治期の「装置」を徳川期の大道具と分かちつもの、それは、

一つは「可視性」への拘りであり、二つは、「見世物性」からの脱却である。そこに「国家に益なき遊芸」から「無用の戯れにあらざ」という演劇の近代意識とが結びついて、「近代美術」を担う「洋画家」の進出が必要だったのである。

こうした問題を考えるとき、浅井忠の画業は大きな示唆を与えてくれる。本稿では、明治三十年代の京阪で浅井が書割などを手がけた三つの演劇作品をとりあげ、近代における〈舞台美術〉のありようについて検討するとともに、浅井研究の新たな視座を提示したい。

一 浅井忠と川上音二郎

パリ万国博覧会が開催された一九〇〇年（明治三十三）から二年間、文部省の命でパリに留学していた浅井は、現地で美術館や劇場によく通っていた。たとえば一九〇〇年七月五日夜、当時パリに滞在していた国文学者で歌人の池辺義象らとサラ・ベルナー

ルの「ナポレオンの悲劇」を観て感銘を受け、二日後に「リュエーハリーの川上座の看板」を見かけると、同夜さっそく足を運んでいる（浅井忠「巴里日記」、黙語会編『木魚遺響』芸艸堂、明治四十二年）。

サンフランシスコを皮切りに、第一次海外巡業（明治三十二年四月～三十四年一月）を行っていた川上音二郎一座は、舞踊家である興行師のロイ・フラートと知遇を得、パリ万博での公演を契約して渡仏する。一九〇〇年六月末にパリに入り、七月二日、栗野慎一郎駐仏公使の厚意で大使館主催の夜会で余興を披露した。政府高官や各国の外交官、多くの文化人が招かれたが、そこに浅井も招待を受けており（「巴里日記」前出）、関心をもったのだろう。万博会場の一面に設置されたロイ・フラート劇場での川上一座の初日は七月四日だから、浅井は四日目に観劇したものと思われる。前掲の引用にある「リュエーハリー」は「Rue de Paris」（直訳すれば「パリ通り」）の意か。マニユエル・オラジによる《ロイ・フラート劇場》（一九〇〇年）など万博での興行に関するポスターにも「Rue de Paris」の文字が描かれている。

川上一座のパリ万博公演については画家の久保田米斎による現地報告が『読売新聞』に連載されている。セヌヌ川の北岸、様々な興行が並ぶ区画に、ロイ・フラート劇場はあった。

巴黎博覧会場の一隅、静韻河の北岸、いろ／＼の興行物一列に並べる中にテアトル、ド、ラ、ロイ、フルレと称して、亜米利加の一婦人が白き薄き翅に似たる衣をつけ、その衣の端を上下左右に動かすを色光線にて之を照せば、紫となり、紅

となり、黄となり、青となり、翻々として水紋の如き状をなすなり。（略）この所作を大切として毎夜二度に川上の劇ハ演ぜらるゝなり。（米斎生「巴黎の川上芝居（一）」『読売新聞』明治三十三年八月三十一日）

米斎は、ロイ・フラートが一世を風靡した（サーペンタイン・ダンス）——最新技術の照明を用いた、布と光のうねるような動き——の舞台風景を描きだしている。そのロイ・フラートのパフォーマンスの前に川上一座の出番があった。浅井の日記に演目の詳細は記されていないが、とくに彼らが注目を集めたのは、歌舞伎の『娘道成寺』と『鞘当』を緋い交ぜにした『芸者と武士』の川上貞奴の演技であった。貞奴演じる芸者葛城が名古屋山三（川上音二郎）への愛憎と嫉妬の果てに息絶える劇の終幕は、アンドレ・ジイド、オーギュスト・ロダン、バプロ・ピカソといった芸術家たちを魅了した。その人気は、貞奴の名を冠する香水や着物が爆発的に売れるなど、一大ブームを巻き起こしたことに表われている。

成功に気をよくしたか、ロイ・フラートは川上一座との契約を延長。明治三十四年（一九〇一）一月に川上らは一度帰国し、三か月後に二度目の海外巡業（明治三十四年四月～三十五年八月）へ出立した。ヨーロッパ各地での公演を終えた川上一座は明治三十五年、帰国の途に就く。その同じ船に浅井は偶然乗り合わせていた。

船中のつれづれに浅井は同乗の川上貞奴と其弟子の鶴子と

云ふ女などを写生した。其写生で見ると貞奴は海老茶の袴を穿いて居た。鶴子の方は仕上げられて居るが、貞奴の方は未成である。(略)七月二十八日の晩には船中で川上一座が何か余興の芝居をやつたらしい。(石井柏亭編『浅井忠 画集及評伝』芸艸堂、昭和四年、一一五頁)

浅井が川上らと交流をもっていた様子が見て取れるが、貞奴の「弟子」とされる「鶴子」とは何者だろうか。川上は第一次海外巡業に当時九歳だった姪の鶴子を同伴し、サンフランシスコで舞台を踏ませた。しかし、彼女はアメリカ巡業中に現地在住の日本画家・青木瓢齋(年雄)の養女となり、ハリウッド映画に子役として出演したあと、早川雪洲と結婚している。二度目の海外巡業時に、川上は新たな座員として、中村仲吉(本名・石原なか)をはじめ、小山つる、濱田たね、西尾とし、太田なみといった素人の女性を同行しており、前掲の引用にある「鶴子」は、このなかの小山つるであつた可能性が高い。

いずれにせよ、パリでの劇場通いにみえるような演劇への関心が、帰国後の浅井の画業に新たな色彩を加えることとなる。

二 明治三十五年の京都文化圏と演劇改良

明治三十年代——十九世紀末から二十世紀初頭の京都は、新たな文化的胎動が脈打つ場所だつた。明治三十年(一八九七)に京都帝国大学が創設。明治三十一年(一八九八)に、詩人で劇作家の高安月郊が一家で京都の三本木に移住した。明治三十二年(一

八九九)には京都帝国大学に附属図書館が設置され、教授兼附属図書館長として英文学者の島文次郎(華水)が着任する。徐々に同地の文化環境が形成されていくなかで、とくに浅井が帰国した明治三十五年は、ひとつの展開点となる時間であつた。

明治三十五年一月に白井松次郎、大谷竹次郎の兄弟が松竹合資会社(のち松竹合名会社)を設立して、京阪の興行界に新時代の到来を予感させた。同年三月、京都帝国大学の向かいに京都高等工芸学校(現・京都工芸繊維大学)が設置され、八月にパリから帰つた浅井は一家で京都へ移住し、九月に同校図案科教授に就任する。

この間、四月には、京都五条警察署の風紀取締政策を契機として京都演劇改良会が発会。井田淳署長の後ろ盾で、京都電気鉄道会社を創業(明治二十七年)した高木文平を会長に据え、行政・教育・報道関係者、京都各座の座主・俳優らを中心に興行関係者が参画した、いわば産学官連携による演劇改良運動の団体であつた。

同会顧問を務めた島華水の紹介で、まもなく高安月郊も顧問に加わり、新脚本を提供するなど二人は支柱的役割を担っていく。局外の文学者が演劇現場へ参入したごく早い例として注目されるが、その前提として、当時の京都ではジャンル横断的な文化交流のサロンの集団が多数存在していたことに注意を払いたい。その一例が、銀峰会である。銀峰会と、同時期につくられた詩人会という団体について、松崎天民はこんなふう整理している。

京都には銀峰会と詩人会とあり。共に高安月郊、島華水子

等の発起設立せしものにして、前者は文芸同好の士を集めて、

団欒清談し、趣味の開発に務むる傍ら、文芸講演会を開き、
汎く聴講せしむるを、一面の事業となす。後者は文人相集り
て、文芸美術の研究を旨とし、時に古今の珍書名画の類を陳
列して、稽考する所ありといふ。参列者は何れも単に文士に
限らず、画家あり、俳人あり、音楽家あり、科学者あり、医
師あり新聞記者あり、以て其の会合の、如何に興味多きかを
知るべし。(過去一年間の関西文壇(上)『小天地』明治三
十六年一月)

この時期の京都文壇／劇壇の接触、銀峰会と京都演劇改良会の
関係などについては論じたことがあるが、こうしたネットワーク
の中に浅井忠も身を置いていた。明治三十五年十月、帰国後まも
ない浅井は、銀峰会に乞われて祇園の東山文庫で講演を行った。¹⁰
高安月郊に以下の回想がある。

自分が〔浅井に〕始めて逢うたのは明治三十五年の秋で、氏
は時に仏蘭西から帰つて新しい目を以て来た、我等は時に銀
峰会を組織して新しい文芸を鼓吹してゐた。そこで氏を東山
に迎へて一場の談話を乞うたが、氏は余り多く語らなかつた、
自分が先づ氏が口よりは技の人であると感じたのである。／
其帰途共に鴨河の岸を通ると話は劇に及んで、氏は頻に彼地
〔フランス〕の様子を話す、自分は氏が此道にも趣味がある
事を知つて、丁度其冬『大塩平八郎』を上場するに付て六甲
山の場の背景を頼んだ。(『紫の都』、金尾種次郎編『畿内見

物 京都の巻』金尾文淵堂、明治四十四年、七八頁)

浅井と月郊は以後交誼を育んでいくが、そのきっかけは明治三
十五年の銀峰会にあつた。浅井からパリ留学中の観劇談を聞いた
月郊が、自作『大塩平八郎』の書割(背景画)の制作を依頼した
という。同作は、京都演劇改良会後援による福井茂兵衛一座の第
二回改良演劇(夷谷座、明治三十五年十一月二十九日～十二月十
七日)の一番目狂言。京都における実践的な演劇改良運動という
好機を背景に実現した試みであり、後に月郊はこれが「文学者と
画家と握手した初め」(『京都文壇物語』『文章世界』明治四十三
年二月)と振り返っている。

洋画家の劇壇参入の例として、通常まず指を屈せられるのは、
川上音二郎の動向である。明治三十六年(一九〇三)十一月、川
上はシェイクスピアの『ハムレット』(土肥春曙・山岸荷葉翻案、
東京・本郷座)を上演した際に試みた多彩な改革の中で山本芳翠
に書割を依頼しているが、同年二月の『オセロ』(江見水蔭翻案、
東京・明治座)上演の段階で、すでに洋画家による書割制作を計
画していたようだ。

川上が欧洲から帰朝してから例の日本劇場の道具万端に就て
甚だ気に喰ハぬ点が多い、其れで今度明治座で興行うと云ふ
に就ても成る可くハ自分が考へに近い——所謂理想に近い風
にして遣つて見たいと云ふ心であつたが幸ひ小山正太郎氏と
其れから新帰朝の浅井忠氏が爾う云ふ事なら一肘の力を藉し
て遣らうと云ふので両氏が舞台の描割を何かと受持つて呉れ

る事になつた(けい舟「海賊島／川上音次郎の探検」『都新聞』明治三十五年十二月十八日)

右の記事を紹介する毛利三彌は、川上は「フランスで彼ら(小山、浅井)の知己を得たのだろうが、しかしこれは実現しなかった」(「イブセン以前(承前・川上音二郎のこと)——明治期の演劇近代化をめぐる問題(二)——」『美學美術史論集』第七輯、成城大学文学部、一九八八年十一月)と記したうえで『ハムレット』での山本芳翠の起用を「確かに演劇界の革新的な事件」と指摘している。川上と浅井の邂逅については前に述べたとおりだが、川上の事例は、月郊と浅井による協働の先駆性の裏づけともなろう。

浅井が初めて演劇現場に関わった『大塩平八郎』で書割を担当したのは、三幕目の「六甲山の場」である。明治三十五年十一月二十日付『都京日出新聞』掲載の筋書から、当該場面を引いてみよう。

本舞台総べて六甲山絶頂大風の体にて幕開く／ト此処に大塩平八郎大空に向つて胸中の感慨を独白して居る。此処へ以前の字津木矩之丞来る。平八郎は楠公の千早城に於ける例を引き、暗に事を起し世の中の奸人を払はん事を云ふ。

六甲山頂に吹きすさぶ「大風」の中で、大塩平八郎が心境を「独白」する。この頃の月郊戯曲において「暴風雨」という自然表現と「独白」という言語表現の照応はひとつのモチーフとなつ

ており、シェイクスピア原作『リア王』の翻案劇『闇と光』(福井茂兵衛一座、明治三十五年九月、南座)でも、主人公の古谷利右衛門(リア)の懊悩を表す重要な意義をもっていた¹⁵⁾。そうした場面で、浅井の絵が求められ、開幕前から「目先が變つて居るのは(略)太道具で暴風雨の幕明といふ凄いとこを見せ」(「樂屋風呂」『都京日出新聞』明治三十五年十一月十九日)ることと期待が寄せられていたのだった。

さてその成果はといえば、福井茂兵衛演じる大塩平八郎が「始終一貫して上出来」で、件の三幕目も福井の「独白」の「調子が可いので引立つた」と好評を得るも、舞台効果については「ピュエー／＼風の吹荒む中に枯尾花の乱れないのは写実に遠い」と指摘されている(悪太郎「夷谷座を観る」『都京日出新聞』明治三十五年十二月六日)。

『大塩平八郎』における浅井の書割については、管見のかぎり同時代紙誌の直接的な言及は見あたらないのだが、先の月郊の言のように、文学者と画家が演劇の現場で手を結んだ異分野交流の成果と(「舞台美術」)的なるものの萌芽として記憶されるべきだろう。

三 明治三十八年の『マクベス』

高安月郊の回想によれば、浅井忠は『大塩平八郎』の他に二度舞台の書割を担当したという(「京都文壇物語」前出)。ひとつはシェイクスピアの原作を島華水が翻案した『マクベス』(崑山古瓶脚色、大阪・朝日座、明治三十八年二月一日～二十一日)、も

うひとつは菊池幽芳原作の『己が罪』（京都・明治座、同年二月二十三日～三月二十一日）である。

明治三十五年から三十八年（一九〇五）まで、浅井と演劇の関わりがまったくの空白だったかは未詳ながら、浅井はこの頃、新たな試みに着手していた。

明治三十七年（一九〇四）に浅井は、日本画家の竹内栖鳳、音楽家の鈴木鼓村、詩人の薄田泣菫、湯浅半月、月郊らと東山会を組織している。この団体は、あるモチーフに対して「詩の知らぬ所画補ひ、画の知らぬ所音楽が現して、技術は異つても同じ心の技術が分れた為不完全になる恨を一致さす」（『紫の都』前出）ことで総合的な芸術創造をめざし、季刊誌『夢見草』の発行を企図したが、日露戦争の勃発により頓挫してしまう。また浅井は、この年に知り合った蒔絵師の杉林古香らと自身の図案を用いた漆器制作等を行うようになり、明治三十八年には油彩画の代表的大作『武士山狩図』などを発表している。そんな時期に、浅井は二つの演劇現場に携わっていたのである。

まずは『マクベス』からみていこう。

明治三十八年の『マクベス』は五幕十三場。喜多村緑郎、小織桂一郎、秋月桂太郎、福井茂兵衛ら新俳優所演のもので、舞台となるスコットランドを、上演時の現在から約半世紀後の韓国に置き換えた翻案劇である。前述した川上一座の『オセロ』は台湾を舞台に設定しているが、日清戦争後、日露戦争下の日本にとって台湾や韓国は身近な異国であった。

しかし『マクベス』の評には、翻案の不備や劇世界の不明瞭さを難じる声が見える。

その世界の判らないのと舞台面の調和しないのとは恕すべからざる根本の大欠点である。〔スコットランド〕蘇格蘭を韓国にするもい、スがその実が舞台に現れないでは困る、書割が韓国で舞台の人物は日本人と韓人の入り混り、マクベス、マクダック、マクベス夫人が徹頭徹尾日本人で、刺客や王子が日本人と韓人の入り乱れ、定めし之は重なる人物が日本人で仮りに韓国の世界を借りたといふのであらう（くわ坊『朝日座の『マクベス』』『毎日新聞』明治三十八年二月十一日）

未来の韓国という設定らしいが、具体的な時代や場所がわかりにくいために観客の困惑を招き、幕邊壽江雄（マクベス）、團野寛（ダンカン）、伴光（バンクオー）、牧大蔵（マクダフ）といった登場人物の名前も混乱を来す一因とされた。そのなかで「たゞ此の劇に於て見るべきは浅井忠氏の描いた油絵ドロップの背景である。了得きずなに大家の筆になつた、けあつて舞台面を引立てた事一ト通でない」（くわ坊『朝日座の『マクベス』』前出）と、浅井の書割が衆目を集めていたのだった。

浅井が朝日座から書割を委嘱された背景には、翻案を担当した島華水との交流があったと思われる。華水を通じて、湯浅半月が参考資料を提供するなど、京都の文士たちの協力を得ていたことに鑑みても、明治三十年代京阪における華水周辺のネットワークはもつと重視されていた。

『マクベス』で浅井は二つの場面の書割を担当した。その舞台風景を、平尾不孤はこう描写している。

第四段金剛山中、三妖出現（再度目）の書割は、浅井忠氏の筆で幾々たる岩山突兀と蟠屈して、千年の青苔に包まれたる岩石の彼方、遠く紅葉の樹立するを見る。両方から追つた小徑のあたり、一団の狭霧立騰る間、三妖茫として現はる、所、此世の光景とは思はれなかつた。／王宮の後庭の場も、同じ人の筆で、右の方に築地風の白壁を遠く見せ、下手は疎林、正面に朝鮮風の小亭、夜の景にて、木の間から月が出るといふ書割。（不孤生「マクベス」興行）『新小説』明治三十八年四月）

遠近法や明暗法（波線部）を駆使した写真性に富む油彩の書割は、観る者の視覚を刺戟したに違いない。三人の妖怪（原作における魔女）が登場する四幕目の「金剛山中」の場をめぐる不孤の筆致はその様相を簡潔に伝えて見事である。くわえて二幕目返し「王宮後庭の場」では「木の間から奥深く、朝鮮風の城門を見せまして、曉方の心で、赤い色の月が、次第に山の端に没し」（へゲタレ「朝日座の『マクベス』」歌舞伎「明治三十八年三月）ていく照明も、書割との相乗効果をあげていた。併せて武富瓦全の石井柏亭宛書簡（「書牘数則」『方寸』明治四十一年二月）にある当時の回想も参照しておこう。

〔浅井〕先生が嘗て大阪朝日座の囑に応じ沙翁のマクベス劇を上場するに際し其背景二面をものされ申候 いづれも長十尺幅三十余尺にして一は序幕妖怪出現の場に当つべきものに

て図様は山の奥の谷の底なる巨巖より滴り集れる死水の湖中央より下手に見え鬱然たる樹梢の画尚暗く其上を掩ひ岩の隔木の間より漸く天日の微光をもらし前面は凡て悽愴闇黒物色打沈みたる舞台面にてしかも屋外より入る可き光線をも遮りた。フットライトのかすかなるに白煙を絶ず燃し候へば撮影す可くもあらず他の一面は韓国謀城外の図にて漸く写し得當時御地の新小説に揚げ置き候 先生作品多かる可きも斯くの如きものこそ面目新ならむと存じ候へども右様の次第にて今更残念に存ぜられ候

同時代評では四幕目とされていた三人の妖怪が現れる場面を、瓦全は「序幕妖怪出現の場」としている。序幕返しに妖怪の最初の登場場面があったから、同じ書割や道具を用いていたのかもしれない。ともあれ瓦全の書簡は、浅井の書割の描写とともに照明に関する詳細な解説がなされており、舞台の様子を想像する上で至便である。ただでさえ暗鬱な山奥谷底の情景に、劇場を遮光してフットライトの微かな明かりだけを点け、そこに「白煙」を絶えず焚いていたため、瓦全は舞台写真を撮影できなかつたといっている。二幕目返し「王宮後庭の場」は、どうにか撮影することのできた。

春陽堂発行の雑誌『新小説』は当時巻頭の口絵に東京や関西で話題の舞台写真等を掲載していたが、瓦全が撮った『マクベス』の舞台面を明治三十八年三月号の同誌で確認できる（図①）。印刷技術の問題を差し引いても、この写真もあまりに暗く、舞台の相貌を正確に捕捉することは難しい。しかし、浅井の書割の一端

図①『マクベス』『王宮後庭の場』（『新小説』明38年3月）立教大学図書館蔵

を垣間見られる貴重な資料であろう。演劇は写真という近代のテクノロジーによって（記録）される対象となり、それがメディアを通して流通していく。舞台の見方はもちろん、見せ方も含めた視覚の変容に影響を与えたことは想像に難くない。

浅井が担った書割二面はいずれも長さ十尺（約三メートル）、幅三十余尺（約十メートル）の大きさ（『書牘教則』前出）。これらは浅井の「指揮の許に同社中の手になつ」（喜多村緑郎「マクベス夫人に就て」『歌舞伎』明治三十八年三月）ものらしく、共に作業に当たったスタッフは、京都高等工芸学校や浅井が自宅で開いていた聖護院洋画研究所などの門下生であったか、実態は不明ながら、浅井を中心とする集団制作の体制が敷かれていたことがわかる。

また幕邊照子（マクベス夫人）を演じた喜多村緑郎によれば、衣裳の「色合」について、各場で浅井の指示があった。喜多村は「舞台といふ事に余り経験のお薄い（浅井）画伯から、伺つた通りに用ゐて舞台に出れば、夫が非常に引立つて舞台が活きて来るのは、只敬服の外はありません」（「マクベス夫人に就て」前出）と述べ、俳優にも絵画の——美術的素養の必要があることを痛感したと語っている。

明治三十七年一月に初代市川左団次が『後藤又兵衛』（松居松葉作、東京・明治座）を上演し、山本芳翠に油彩の書割を依頼した際、白馬会のメンバーを助手に、代々歌舞伎の大道具を担当していた長谷川勘兵衛の考証を得て装置を制作、評判を呼んだ。神山彰はこの舞台について、五代目鳥居清忠の「舞台で動いている役者は歌舞伎のコスチュームで、背景が洋画の油絵」（『新歌舞伎

の舞台装置」「季刊歌舞伎」二八号、一九七五年」という証言を引きながら、以下のように指摘する。

演劇は、近代絵画のように、単独の自立した作品ではありえない。書割が油彩になれば、その質感に応じて、衣裳も、小道具も、かつらも、つまり扮装全体も変らなければならぬ。ところが、扮装は、変らなかつた。（『舞台美術』の成立と変容——近代化に即して——前出）

こうした視点から『マクベス』を考えると、浅井は背景となる書割だけでなく、俳優が身に着ける衣裳とのバランスも考慮しながら、同じ舞台上に並存する登場人物（＝俳優）との調和を図ることで舞台全体の色調に目配りしていた。いいかえれば、浅井は（歌舞伎と新派という違いはあれど）書割の変質にあわせて衣裳も変えたのである。そしてそれが現場で非常に高い効果を出したことは、先に引いた喜多村の証言によくあらわれている。次節でとりあげる『己が罪』でもそうした浅井の感覚はより積極的に活かされており、浅井がひろく（舞台美術）に関心を抱き、実践していく様子がうかがえる。武富瓦全が前掲書簡（二重傍線部）で述べたごとく、当時の浅井の多彩な画業のなかでも、同時代演劇に関わる取り組みが最も「面目新ならむ」と見なされていたことを看過してはなるまい。

四 『己が罪』への積極的参画

大阪で『マクベス』が上演された翌月、京都の明治座で、静間小次郎一座が菊池幽芳原作の『己が罪』を上演した。大阪毎日新聞記者だった幽芳の連載小説（『毎日新聞』明治三十二年八月十七日～十月二十一日〔前編〕、三十三年一月一日～五月二十日〔後編〕）は評判を呼び、同作の成功によって同紙は三、四千部増刷したという。春陽堂から単行本化（明治三十三年八月〔前編〕、三十四年一月〔中編〕、同年七月〔後編〕）されるとベストセラーとなり、徳富蘆花『不如帰』などとともに（家庭小説）の代表作としての地位を確立する。東京や京都でただちに新派によって劇化され、その人気に目をつけた歌舞伎も競演に参戦した当時を象徴する演目のひとつである。

静間小次郎は、明治三十三年七月、京都の常盤座で『己が罪』を上演しているが、明治三十八年にふたたび京都にやって来た『己が罪』で、浅井が書割の制作を委嘱された。前月の『マクベス』とはほぼ同時期に請け負ったこの仕事に浅井は専心し、初日間近にも劇場で筆を揮っていたようだ（『興行だより』^都京日出新聞 明治三十八年二月十七日）。

原作者の菊池幽芳は、静間一座の明治座公演について「従来各座で演ぜられたもの、中槌かに出色のものであるといふに躊躇せぬ全く余の予想外の出来栄」（『京都の『己が罪』（上）』^大毎日新聞 明治三十八年二月二十七日）と賞賛し、その成功の要因を三点挙げている。

第一にどの俳優も役柄に嵌っていたこと、第二にそれぞれが役の精神を会得していたことである。幽芳曰く「全体この芝居は主人公環の一人舞台といつてもよく環が悪かつたら形なしでまた環がよくつても子役が悪かつたら物にならぬ代り両方が揃つて居れば『己が罪』はまづ七分の成功を見たものと云つてよい」(京都の『己が罪』(上)前出)のだが、その点において、ヒロインの箕輪環を勤めた井上春之助は無難な出来、七歳の子役(正弘役の渡邊順一郎)が好評を博した。

そして第三に「道具立の遺憾なき点」——わけでも浅井の仕事を幽芳は称揚している。

殊に背景の見事さ左右の袖まで悉く浅井氏の筆になつたもので幕が開くと見物まづ大喝采である、お作(漁師の娘。山口九州男²¹)の物語になつて子爵と環と三人が極まつた恰好の善さ、まるで絵のやうでこれは全く背景のお蔭であると云はねばならぬ(京都の『己が罪』(上)前出)

『大塩平八郎』や『マクベス』と同様、浅井が描いた書割(あるいはそのためのスケッチなど)は見つけられていない。しかし『己が罪』の舞台上に現前された風景は、登場人物と書割とが相俟って全体が「まるで絵のやう」だったというのである。

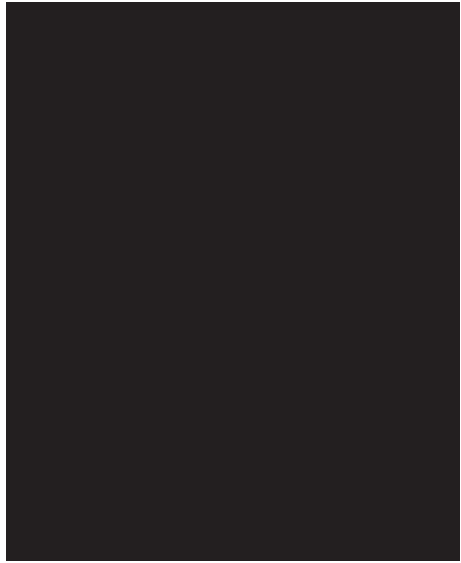
明治三十八年三月一日付『毎日新聞』掲載の記事(京の一記者「己が罪」と京都諸名家)は「京都中上流社会の人氣を只この劇に集めたといふのは実に京都劇壇稀有の現象」と報じており、開幕から三日目には浅井忠をはじめ、京都高等工芸学校初代

校長の中澤岩太、同校色染科教授の鶴巻鶴一、島華水らが揃つて観劇し、右の記事には彼らの観劇談が掲載されている。なかでも浅井の仕事に言及しているのが、浅井に京都高等工芸学校への赴任を要請した中澤岩太である。

中澤は「浅井忠君の書割もさすが大家の筆です、尚此上にも浅井先生の意見によつて光線をよくつかつてほしいものですな」と述べており、浅井が照明に関しても指示を与えていたことがわかる(なお同記事では「仕打大谷(竹次郎)は早速電燈会社へ交渉し某光学の大家に意見をき、在来関西劇壇の難であつた光線の利用を遺憾なくやつて見やうと云つてました」と明治座の対応を補足している)。次いで浅井への取材部分を引く。

浅井氏は総べての場に就て細かき注意を与へられ各俳優の顔の作りの工合や着付に就て背景の關係から色の選擇まで作者を呼んで一々注意され、海岸の場高嶋屋の着付はよく私の背景と色の調和をして居ると満足されて居ました、箱根環翠楼庭園の場()環の着付に就ては是非背景の上から濃紫の羽織でも着せてくれとの事でこれは翌日から浅井氏の好み通りに改めました

中澤岩太の談話もふまれば、このとき浅井は、照明、衣裳、化粧など広範な(舞台美術)に携わっていた。この公演の衣裳は京都の高島屋に特注して新調したものだったが、浅井は書割との色調の關係を綿密に検討して修正を指示し、現場もすぐに対応している。俳優も含めた舞台全体を、一幅の大きな絵画として見て



図②『己が罪』左から山田九州男、磯野良太郎、渡邊順一郎、井上春之助（『大阪毎日新聞』明治38年2月28日）国立国会図書館蔵

いるかのようだ。それがすべて浅井の美意識によって統一されていたことが重要である。

とくに四幕目「根本海岸の場」は『己が罪』におけるハイライトとされる。新派にとって、海岸（海辺）は象徴的な（場）であり、尾崎紅葉原作『金色夜叉』の熱海、徳富蘆花原作『不如帰』の逗子など人気の高い演目に頻出する風景であったことを、神山彰が端的に概括している。

喜多村緑郎が言うように、「一時は新派といえば海岸」だった。（略）新派の海岸の場は、旧劇（歌舞伎）の「いつもの海の景色」という類型的名所絵風の絵柄でなく、それぞれ固

有の「風景」であり、およそ殺風景な寒村の実景が油彩の写實的筆致で描かれた（略）。『己が罪』で高田実が見せた背中で泣く名演技などは、実におよそ情趣のない凡庸な海景の前で演じることで、平凡な漁師の悲哀を現前させたのだ。これらの近代文学でいわれる「風景の発見」とも呼応する「自然」観の変容を、舞台の上で現前させるところにも新派の海の実体的な魅力があったのだ。（『新派というジャンル』『近代演劇の水脈——歌舞伎と新劇の間』森話社、二〇〇九年、五五頁）

ここに例示されている『己が罪』の高田実の「名演技」は、静間一座の明治座公演とは別の時のものだが、新しい時代の画家たちが手がけた新派の風景（観）や自然描写という問題は、おそらく「海」だけにとどまらないだろう。

では、浅井の描いた「新派の海岸」は、どんな風景だったのだろうか。菊池幽芳は「宛然たる詩的光景」（『京都の『己が罪』（上）前出）と述べているが、かろうじてその一端が垣間見えるのは、明治三十八年二月二十八日付『大阪毎日新聞』に掲載された写真である（図②）。ここから書割の全容は見通せないが、同時代評から特徴を探ってみよう。

四幕目の海岸は波の書割に配分よきやう浅井忠氏の注意によつて新調した葦色羽二重の着附は成程場面の配合といふ点から見ると非常に可いが、併し環其人の衣裳として見ると、余りに華奢過ぎて十二歳になる子供がある阿母さんとは奈何し

ても受取れない（露村「明治座の『己が罪』略評（下）」『京都
日出新聞』明治三十八年三月四日）

おわりに

視覚的な舞台の色調は高い評価を受けているものの、一方でそれが登場人物のキャラクターと連動していない点が難じられている。神山彰は「用語として『装置』は基本的に大道具に限定されるが、『舞台美術』は衣裳や小道具デザインまでも含む。『装置』の変化は、衣裳にも連動して変質を促し、それが、人物造型にも深く関わっている」（『舞台美術』の成立と変容——近代化に即して——）前出）と述べる。浅井は書割と照明、衣裳、化粧等の

色彩的な連関による視覚性については、他に類をみないきわめて鋭敏な感覚を示していたが、それらが劇としての人物造型にまで届いていない（と指摘される）ところに、浅井の〈舞台美術〉をめぐる意識の当該時点における限界をもみることができるともいえない。

とはいえ、京都市立美術工芸学校（現・京都市立芸術大学）図案科の学生たちが、舞台の道具立や背景などの研究のために『己が罪』を観劇したという挿話（『興行だより』『京日出新聞』明治三十八年三月五日）に鑑みると、浅井による〈舞台美術〉は当時の美術教育——殊に図案の教材として参照されていたようだ。浅井の演劇現場での実践は、劇壇はもちろん、同時代の画壇および美術教育にとっても刮目すべき先進的な試みであったといえよう。

以上、明治三十年代の京阪で上演された三つの演劇——『大塩平八郎』『マクベス』『己が罪』を通して、浅井忠と〈舞台美術〉について概観してきた。浅井は、明治三十五年の銀峰会を通じて高安月郊との出会いを契機として舞台の書割を描きはじめ、演劇の現場に関わっていく。明治三十八年の二作品においてはより積極的な参画がみられ、書割にとどまらぬ〈舞台美術〉の萌芽ともいべき実践を試みていたことが明らかになった。

しかし、未だ調査すべき問題は多い。油彩による大規模な書割を描く際の画材や技法はいかなるものだったのか。制作体制について『マクベス』では浅井とスタッフによる集団作業であったことを指摘したが、具体的な人員は誰がいたのか、他の舞台ではどうだったのか。本稿でとりあげた三作品以外に関わった舞台はなかったのか——。また浅井が劇壇とつながりきつかけとなった同時代京都の文化人ネットワークについても今後の検討が必要だろう。

近代京都の文化的諸相や他の洋画家の劇壇参入といった事例を考える上でも、浅井忠と〈舞台美術〉という問題系は、きわめて重要な可能性を孕んでいる。

注

（1） 島田康寛・前川公秀監修『浅井忠全作品集』（東京美術倶楽

部、二〇一六年）所載の年譜は、従来の研究成果を網羅した、浅井忠に関する現在もっとも詳細な年譜だが、ここにも演劇との関わりは記されていない。

(2) 金尾種次郎『川上音二郎貞奴漫遊記』（金尾文淵堂、明治三十四年、七二丁）。

(3) 川上一座のバリ万博公演については、レズリー・ダウナー『マダム貞奴——世界に舞った芸者』（木村英明訳、集英社、二〇〇七年）、森田雅子『貞奴物語——禁じられた演劇』（ナカニシヤ出版、二〇〇九年）、茅ヶ崎美術館『川上音二郎・貞奴展』図録（茅ヶ崎美術館、二〇一一年）、井上理恵『川上音二郎と貞奴Ⅱ——世界を巡演する』（社会評論社、二〇一六年）、井上さつき『一九〇〇年パリ万博の川上音二郎・貞奴』（神山彰編『演劇のジャポニスム』森話社、二〇一七年）などを参照した。

(4) 拙稿『明治三十四年の川上音二郎・序説』大阪朝日座における新演劇大合同の周辺』（『立教大学日本文学』第一〇八号、二〇一二年七月）、同『川上音二郎と竹越與三郎』（『大衆文化』第八号、二〇一二年二月）、同『明治三十四年の川上音二郎——国内諸地域における帰朝公演の考察』（『立教大学日本文学』第一一四号、二〇一五年七月）を参照された。

(5) 前川公秀『浅井忠評伝 縁木求魚』（前川公秀、二〇一二年、八一頁）も参照のこと。

(6) 中川織江『セッシュー！ 世界を魅了した日本人スター・早川雪洲』（講談社、二〇一二年）第一章を参照した。

(7) 中村芝翫（四代目カ）に師事し、後に中村翠娥と名のつた女優。主に関西で活動して九代目市川團十郎門下の市川糸八（九女八とも。後に守住月華）と東西を二分する人気を博したという（山口玲子『女優貞奴』新潮社、一九八二年、一〇九頁）。

(8) 無署名『新俳優洋行の顔触』（『都新聞』明治三十四年三月二

十六日）。

(9) 小櫃万津男『京都演劇改良会』の研究』（日本演劇学会紀要）18、一九七九年十月）、拙稿『高安月郊と京都演劇改良会——第三回改良演劇の実体と、その挫折』（『演劇学論集 日本演劇学会紀要』53、二〇一一年十一月）、同『京都演劇改良会再考——高安月郊と明治三十年代京都劇壇の一断面』（『立教大学日本文学』第一一〇号、二〇一三年七月）を参照された。なお、拙稿二編は、拙著『高安月郊研究——明治期京阪演劇の革新者』（見洋書房、二〇一八年）に収録。

(10) 拙稿『京都演劇改良会再考——高安月郊と明治三十年代京都劇壇の一断面』（前掲注9）。

(11) 注1前掲書の年譜にも記載がある。

(12) 倉敷市編著『倉敷市蔵 薄田泣菫宛書簡集 文化人篇』（八木書店、二〇一六年）所載の高安月郊書簡（二〇一頁）には「拙著浅井（忠）氏の画未だ成らず」という一文がある。明治二十八年八月十七日とされる同書簡の書かれた時期について「消印は発信局印・受信局印共に、「廿八」と押印されているが、切手は明治三三年発行の一銭五厘の菊切手が貼付されている。年代の特定に疑問が残るが、消印の発信年月日を探る原則に従ってここに置いた」と注記されている。月郊と浅井の最初の出会いが明治三十五年秋であったとすれば、その年代については再考の余地があるだろう。また月郊の著作に浅井が木版画を提供したのは、管見のかぎり、明治三十九年刊行の詩集『寢覚草』（金尾文淵堂）のみであることも留意しておきたい。ちなみにこの『寢覚草』（＝松の別称）は、明治三十七年に協働を企図しながら叶わなかった雑誌『夢見草』（＝桜の別称）に対する、月郊からのある種の応答であったのかもしれない。

(13) 当時、舞台の背景として描かれる絵画について「書割」と

「背景画」の語が混在して用いられていたが、本稿では便宜上、基本的に「書割」で統一する。

- (14) 明治三十五年十月二十六日付『都新聞』の「梨園叢話」欄によれば、川上は「オセロ」の舞台を台湾に置き換えて翻案するため、現地を視察して「欧米風の大道具書割に実景を写す為め写真撮影」する計画を立て、その「揮毫者ハ洋画家の大家小山正太郎氏にして敏腕なる助手四五名を用ゆるも十二月一日より着手して本年一杯を要すると云ふ」と報じられている。

- (15) 拙著「高安月郊研究——明治期京阪演劇の革新者」（前掲注9）の第三章第七節で言及している。

- (16) クリストフ・マルケ「浅井忠と漆工芸——蒔絵師杉林古香との共同制作を中心に」（『美術史』美術史學會、一九九三年三月）を参照した。

- (17) 浩々歌客「二月の道頓堀」（『歌舞伎』明治三十八年三月）。

- (18) 喜多村緑郎「マクベス夫人に就て」（『歌舞伎』明治三十八年三月）。

- (19) 神山彰は「関西新派で人氣のあつた静間小次郎一座では、浅井忠が装置を担当し話題を呼んだ」（『新派というジャンル』『近代演劇の水脈——歌舞伎と新劇の間』森話社、二〇〇九年、五四頁）と述べており、これは明治三十八年の『己が罪』のことと思しい。

- (20) 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表 京都篇』第三卷（八木書店、一九九七年）に拠る。

- (21) 乳母お作役の山田九州男は「当劇中第一の良い成績」（露村「明治座の『己ヶ罪』略評（上）」『京日出新聞』明治三十八年三月二日）と評され、各場の演技が賞賛されている。

- (22) 「演芸たより」（『大毎日新聞』明治三十八年二月二十日）。

〔付記〕本稿は、泉屋博古館特別展『浅井忠の京都遺産——京都工芸繊維大学 美術工芸コレクション』での講演「浅井忠と京都の文化人たち」（二〇一七年九月三十日、泉屋博古館分館）の一部をもとにしている。同館の関係各位に篤く御礼申し上げる。また、図版掲載にあたっては立教大学図書館、国立国会図書館よりご高配を賜った。記して謝意を表す。引用文のルビ・傍点・圏点は適宜省略し、傍線・波線及び「」内は引用者による注記、改行を／で示した箇所もある。なお本研究はJSPS科研費JPIK02462の助成を受けたものである。

（ことう りゆうき 立教大学教育研究コーディネーター）