

石井鶴三と舞台装置・序説

——石井鶴三宛木村莊八書簡を補助線に

後藤 隆 基

一 はじめに

石井鶴三（一八八七～一九七三）が生涯に舞台装置を手がけた演劇作品は、松本市美術館編集・発行『石井鶴三展——芸道は白刃の上を行くが如し——』（二〇〇九年）所載の年譜によれば、以下の七作品（舞踊の会等は除く）を数えることができる。¹⁾

- ① 一九二七年（昭和二）二月／帝国ホテル演芸場／新劇協会『光秀と紹巴』（正宗白鳥作、関口次郎演出）
- ② 一九三九年（昭和一四）七月／浅草国際劇場／新国劇『宮本武蔵』（吉川英治原作・構成）
- ③ 一九五六年（昭和三一）五～六月／歌舞伎座／菊五郎劇団『舌を噛み切った女―すて姫―』（室生犀星原作、円地文子脚色、福田恆存演出）
- ④ 一九五九年（昭和三四）三月／歌舞伎座／菊五郎劇団『原典平家物語』（舟橋聖一脚本、久保田万太郎・吉川義雄演出）
- ⑤ 一九六〇年（昭和三五）三月／歌舞伎座／菊五郎劇団『かげろふの日記遺文』（室生犀星原作、円地文子脚色、松浦丈雄演出）
- ⑥ 一九六二年（昭和三七）六月／歌舞伎座／菊五郎劇団『秋燈記——美女と閻魔——』（奥野信太郎作、久保田万太郎演出）

⑦ 一九六五年（昭和四〇）七月／歌舞伎座／菊五郎劇団『国盗り物語』（司馬遼太郎原作、矢田弥八脚色、菅原卓演出）

明治期以降、西洋美術から学び、写実的な技法を身につけた洋画家が劇壇に参入することで、書割（背景画）や装置、衣裳、化粧など——いわゆる「舞台美術」の近代化が図られた。²⁾ 演劇に関心を持ち、実際にその現場とかかわった美術家の画業をたどるところは、近代日本演劇における舞台美術の概念や史の変遷を明らかにするうえで喫緊の課題である。たとえば近時、佐藤勝也『フジタの白鳥 画家藤田嗣治の舞台美術』（エディマン、二〇一七年）によって舞台美術家としての藤田嗣治が再評価されたことは記憶に新しい。³⁾

本稿では、石井鶴三が、初めて演劇の現場に参画した『光秀と紹巴』をとば口に、二作目以降の作品も視野に入れながら、鶴三の演劇観や舞台装置の評価等について検討を試みる。その際、鶴三と親交が深かった同時代の画家で数多くの舞台装置を手がけた木村莊八（一八九三～一九五八）の鶴三宛書簡（信州大学附属図書館蔵「石井鶴三関連資料」）を補助線として、鶴三と舞台装置という問題を考えるための基盤形成をめざす。

二 『光秀と紹巴』と石井鶴三の舞台装置

前述のとおり、石井鶴三の舞台装置家としてのデビューは、一九二七年二月、帝国ホテル演芸場での新劇協会公演である。畑中蓼坡主宰の新劇協会は、一九一九年（大正八）に長田秀雄作『轢死』とチェーホフ作『伯父ワニーヤ』で旗揚げされた。メーテルリンク作『青い鳥』を本邦初演。やがて岸田國士や正宗白鳥の戯曲を上演して独自の方向性を示したが、経済的困難に直面し、一九二六年（昭和二）の第一六回公演から一時、菊池寛の文藝春秋社が経営を担った（第一九回まで）⁴。

文藝春秋社経営になって二回目の第一七回公演では『三月三十二日』（池谷信三郎作・演出）、『光秀と紹巴』（正宗白鳥作、関口次郎演出）、『乳』（菊池寛作・演出）が上演されたが、そのうち鶴三は『光秀と紹巴』の装置を担当した。同作はタイトルのとおり、明智光秀と連歌師の里村紹巴の関係を軸に展開し、光秀謀反をめぐる筋立てとなっている。

公演全体について北村喜八は「選ばれた出し物も演技もリアリズムを基調としてゐる。それだけに手堅さはあるが、冒険がない。相当まとまつてはゐるが、グロテスクな様式化もなければ、力学的な高揚もない。見て感心はしたが、さして面白くなかつたのは「光秀と紹巴」、面白かつたのは「乳」。（「新劇協会を見る」『東京朝日新聞』一九二七年三月一日朝刊）と総括し、とくに『光秀と紹巴』は「演出者の努力の要る芝居」「舞台上にせに、く脚本」（同前）と戯曲そのものの難しさを指摘している。演出の関口次郎、光秀役の畑中蓼坡、紹巴役の奥村博史らの努力は買いながらも「原作にある夜の山路を馬で駆ける効果的な場面など、舞台上で再現す

るのはむづかしい」（同前）と辛口の評価であった。さらに北村は、鶴三の舞台装置にもわずかながら言及している。

舞台装置は第一幕第一場の底知れぬ暗に二枚の金べうぶの立つてゐる場がよかつた。光秀の運命が下り坂になつてからの第二幕第一場二場は、単に白い幕だけでは悲劇的陰惨な感じにはどうか。（同前）

『光秀と紹巴』の舞台装置は、前掲『石井鶴三展―芸道は白刃の上を行くが如し―』で二幕六場の草稿六点を確認できる。後年、鶴三は当時の装置について、以下のように振り返っている（『光秀と紹巴』雑感）『風』一九六八年九月。引用は『石井鶴三全集』第一二巻、形象社、一九八五年）。

(一)の「愛宕山西の坊」の場は金屏風一双とついたて一つをたてて、その前に寢床を二つならべ、その間に燭台を置き、ほかに文台と刀架を置いた。

(二)の「山道」の場は杉の大樹をならべ山中の感じを出した。
(三)の「亀山城外の広場」の場は松の木に陣幕を張り、床几と毛皮を置いた。

(二)の「下鳥羽の陣屋」の場は丸太を縄でしばつて急造の小屋組の感じを出し、陣幕を張りその一部に光秀の座を設けた。

(二)の「陣屋の一室」の場は前場のまま光秀の座をのぞき、陣幕の一部をしばつて、あわただしくただならぬ感じを出した。

(二)の三「小栗栖の田舎道」の場は葉のついた竹をたてつらねて竹藪の感じとした。

右のうち、北村喜八が肯定的に評価した第一幕一場の草稿を見ると、一雙の金屏風が左右対称に置かれ、上手に光秀、下手に紹巴がそれぞれ寢床の上に座っている。光秀の側には文台、刀架、燭台などの小道具があつて、ほのかに明るく、紹巴の側は薄暗い印象。北村の指摘のごとく金屏風の背後には「底知れぬ暗」がひろがっている。この場面を戯曲（正宗白鳥『歓迎されぬ男』改造社、一九二六年所収）で確認しておこう。開幕劈頭のト書きを引く。

昼間の連歌興行に用ゐた文台が、書類筆硯などを載せたまゝ置かれてある。その側にほの暗い燈火が置かれてあつて、寢床を並べて寝てゐる二人の姿をかすかに照らしてゐる。一人は明智光秀（五十五歳）で、一人は連歌師里村紹巴（五十歳くらゐ）である。光秀、ふと何者かに脅かされたやうに起上つて、室内を見廻し、やがて窓を開けて外を見る。紹巴も頭を上げて、迂散くさい目で光秀の方を見る。光秀、何か考へながら寢床へ戻つたが、横になるのを忘れてゐるやうに、蒲団の上に坐る。紹巴、起上る。

そもそも、演劇には素人である鶴三が初めて舞台装置を請け負つたのは、どのような経緯だったのだろうか。以下、鶴三自身の文章——「光秀と紹巴」の舞台装置に就いて（『読売新聞』一九二七年三月五日）を参照し、状況の把握を試みたい。

きつかけは不分明ながら、鶴三が「最初に相談をうけたのは昨

年（一九二六）一月末の事で、一月一四日から開演の筈であつた」。正宗白鳥の『光秀と紹巴』を読んだ鶴三は「大変むずかしい劇」と感じ、この戯曲を「舞台にかけてどんな事になるかちよつと見当がつか」ず、したがって「舞台装置を頼まれて最初は全く困つてしまつた」と、依頼された当初の困惑を率直に綴っている。しかしその後、戯曲をくり返し読む中で、しだいに舞台面のイメージが形成されはじめ、スケッチを描きだすと「全体を通じて象徴的気分を以て一貫したい」という「大体の腹案」が決まつた。

だが、劇は云ふまでもなく総合的の作物だから、装置だけが単独に働くやうになつては困る。どこまでも、脚本劇場俳優衣装小道具演出照明音楽等と一つになつて働かねばならぬ。

鶴三は文藝春秋社で行われた稽古を見学した上で、演出家の関口次郎や、帝国ホテル演芸場等に勤務していた舞台装置家の繁岡鑒一に実地の問題について相談し、先に掲げた六枚の舞台面の草稿を仕上げた。これが一月二三日か二四日頃。その際、鶴三は以下の点に注意したという。

象徴的気分を出すことと、装置を出来るだけ簡略にすることと、立体的に構成することと、それから舞台と俳優の演技の間のよき連鎖となるやうにとの諸点であつた。それで、書き割を一切用ゐず、六場とも舞台のうしろに黒幕を張り切りとし、其前にいろいろものを配置する事によつて舞台面をつくる事にした。

画家が舞台美術（装置）に関わる場合、依頼する側も含め、まずは書割の制作から入るのが常套といってもよいのだが、このとき鶴三は、あえて書割を描いていない。すべての場面で、舞台の背後に黒幕を張ったまま、その前にさまざまな道具を置いた。装置は簡素にし、立体的に見えるように心がけたという。能舞台も意識していた鶴三の『光秀と紹巴』における舞台装置観が垣間見える。

しかし、いざ実際の仕事に着手しようというところで大正天皇が崩御（一九二六年一月二五日）したため諒闇（服喪の期間）に入り、舞台の開演も延期となる。その後、新劇協会と打ち合わせができずにいた鶴三は、初日が翌年二月二五日に変更されたこともしばらく知らぬままだったようだ。

私は初日の五日前まで再びこの仕事に没頭する事が出来なかつた。其間に手ちがひもあつて、開演三十分前まで道具の出来上がつてゐないものなどがあつて、数日の間を全く焦慮の中に過ごした。だが組み立つて見て一つ一つの舞台面には大なる誤算がなかつたと思つた。が、費用の点舞台裏の置場の狭い点等、委しく聞いても居なかつたし、自分の考へもそこまで届かなかつたのでそれらの点が延いて幕間の時間に影響して、全体の気分を傷けはせぬかと案じた。初日は舞台と観客席の間を忙しく往来して居たのでよくわからなかつたが、二日目に全く見物人となつて見て、欲目か知らぬが、そんなに気になる程ではなかつた。観に来てくれた友人に訊ねても、よく出来た方だと云はれた。それで少し安堵した。

関口次郎、繁岡鑿一の尽力はもちろん、道具方が「芝居道三十年間の生活に於て、こんな仕事ははじめてだと呟きつゝも、よく私の云ふ事をきいてくれた」というから、鶴三の舞台装置案はある種の新奇さを感じさせたにちがいないのだが、現場スタッフの理解を得られたことは重要であつた。わけても舞台照明の草分け的存在である遠山静雄の照明が、自身の装置をより生かしたことに鶴三は注目している。先にもふれた、第一幕第一場の装置が「照明一つで生命が保てたと云つてもよいかと思ふ」という記述からは、照明と装置との不可分な関係を見いだした鶴三の様子がうかがえる。

こうした鶴三の舞台装置観を示す挿話がある。鶴三は一九二六年（大正一五）に、羽仁もと子・吉一夫妻が創立（一九二二年）した自由学園に美術教師として着任し、塑造の科目を受け持った（一九三七年）。創立の年に入学した生徒たちが七年間の学生生活を終えた一九二八年夏、卒業記念事業として上演されたシェイクスピア作『ハムレット』の稽古で、鶴三は教え子から背景や衣裳の色調等について相談を受けていたが、観劇後に「全体を通じて大体よかつた」（「二十一年生へ」『婦人之友』一九二八年八月）と述べた上でこう続けている。

舞台上の此方面の効果は照明に支配される事が非常に多いのである。此事はあの時も申した処と思ひますが、いかに背景衣裳に苦心を費しても、照明で失敗すればそれが殆水泡となる事屢々です。従つて反対に拙い出来のものでも、照明でずつと生きてくる事があるものです。先日の照明は二三気になるところもありましたが、大体よかつたと思ひます。照明のおかげで装置が一層ひき立つてゐたところがありました。（同前）

重言ながら、鶴三がいかに照明と装置の関係を重要視していたかを示すコメントとして留意しておきたい。

さて、話を『光秀と紹巴』に戻すと、同作の上演後、雑誌『劇と映画』一九二七年四月号に、石井鶴三、遠山静雄、小川昇、多ヶ谷信乃、佐原包吉、繁岡鑒一による「舞台装置者漫談会」が掲載されている。ここには、演劇現場のいわばプロフェッショナルに囲まれた、舞台装置家としてデビューしたばかりの鶴三の姿がある。この座談会自体、以前から舞台装置の仕事に興味を持っていたという鶴三による『光秀と紹巴』が話題のひとつの軸になっていた。

座談会の開始時に鶴三はまだ席に到着していないが、遠山静雄がこう口火を切っている。

最近我々の痛切に感ずるのは設計と製作との問題だよ。デザインする人の意図が何れ位まで舞台上に表はれるかだね、今度の新劇協会の石井鶴三さん（この時まで石井氏は見えてゐない）狙った所は繁岡君に依つて可成ハッキリ出てゐる（。）あれなどは成功した実例の一つである。／＼併し大劇場に於いて果してかゝることが行はれ得るか否かは問題だ。

議論のテーマは、主に「設計と製作との問題」——すなわち「デザインする人の意図が何れ位まで舞台上に表はれるか」に収斂されていく。鶴三ら劇壇に参入する美術家は「設計者」「デザイナー」であり、それをいかに現場の製作者や道具方が具現化しうるか、という問題である（遠山はさらに「設計」「デザイン」を「アレンジする者」と製作者は別個のもの」とし、それらを「装置者と大道具」の違い

と区別している）。

右に引用した遠山の発言に対して『光秀と紹巴』で実際に装置を「アレンジ」した繁岡は「僕が石井さんのデザインを出来る丈尊重してやつて見やうと言ふ気持ちが働いたのは自分が今迄持つてゐた不満を立場を代へて之をして見やうと思つたのだ（。）」そして相当の効果が見られたのは自分としては愉快に思つてゐる」と述べる。

遠山、繁岡が共に『光秀と紹巴』の現場に携わっていたという点に関しては一定の留保が必要であるにもせよ、二人のコメントからは『光秀と紹巴』における鶴三との協働が成功を収めた手ごたえが受けとれる。しかし、それはいわゆる通常の「大劇場」のシステムでは実現できないものであり、帝国ホテル演芸場におけるスタッフも含めた現場の理解と尽力、そうした作業が許される劇場制度といった問題をも浮上させる（例として、築地小劇場で木村莊八が舞台装置を担当した際には、伊藤熹朔の存在が要だったというエピソードも挿入される）。

一方、鶴三に対して、遠山から「設計としては可成実家から見ても物足りない様に思はれる」、「舞台の約束を知らぬ人はアイディアを書いてアレンジする人に渡せばいゝ」と、現場の経験や知識不足が指摘されていた。こうした問題については、

多ヶ谷——舞台の約束を知つてゐる人は幕間の時間を考慮に入れるが……

石井——私はそふ云ふことはハッキリしてゐなかつた。

多ヶ谷——素人は舞台面転換のヌキサシを知らぬ為見物に倦怠を覚えさせる、それは装置者として大いに重大な問題だ。

といったやりとりも交わされており、局外者が演劇現場に参入する際には往々にして「舞台の約束」如何が論及されがちである。鶴三はたとえば、事前に費用を知らされていなかったことなどにふれて「聞かして貰はねば困る、いろいろな舞台の実際的问题を知らしてくれ、ば別な方法で効果を納めることを考へたのに」、「言つて貰つた方が安心してデザイン出来る」と述べるのだが、しかし「舞台の約束」を知らなかつた鶴三だからこそ、旧弊な「約束」にとらわれない期待が寄せられていた、ともいえるだろう。多ヶ谷が「石井さんのデザインには非常に興味を持つてゐた、それはあなたの挿画の味が好きだつたから」、「果して今迄の歌舞伎劇の装置とは全く別な味がある」と述べたように、鶴三の挿絵画家としての画業、彼の作品が持つ「味」が、舞台装置においても新たな可能性や魅力として発見されていく。また鶴三からの「今度のいでいけんと思ふ所を注意してくれませんか」という問いかけに、遠山が「初めての方とは思はれません」と答えたように、好意的な見方に立つた上での細かな注文であつたことも推察できるのである。

その後、議論は舞台装置の「アイデア」と「アレンジ」との関係に移行していく。

遠山——見物のことも考へねばならぬがそれより脚本を主にして舞台を転換させねばならぬと思ふ。

多ヶ谷——其処だ、アレンジする者の才能を發揮するのは……

／旧来の大道具方は脚本を主としてゐない、現在の設計者は演出に最も適切なデザインをして欲しい。

遠山——デザインの前にアイデアがあつて然るべきではないか。

多ヶ谷——アイデアは演出の材料になる、助けになる。「。」併し演出の一部分ではない。「。」

遠山——それは戯曲家と演出者の場合と同じだ。アイデアを提出する人を戯曲家の位置とすればアレンジする者は演出者さ。

ここでは、舞台装置のデザインをする者（アイデアを出す者）とアレンジする者の関係が、戯曲家と演出家の関係に置き換えられる。いささか話が飛躍するかもしれないが、鶴三は後年、挿絵と小説本文との関係について、こんなふうに記している。

挿絵といふものは本文に対して恰も義太夫に於ける太夫と三味線の如き関係にあると云はれる。三味線がわるかつたら、太夫は語りにくく聞き手は聞きづらい。だから挿絵は単によき絵を描くといふ以外に、本文に対してと、読者に対してと、なか／＼責任が重く更に骨の折れる仕事である。（「心事高潔の生涯——私が見た宮本武蔵（一）」『東京朝日新聞』一九三九年七月二三日朝刊）⁸⁾

鶴三の挿絵に対する見解は、舞台装置について「アイデアを持つ者とアレンジするものは妥協点を見出さねばならぬ、だから前に言はれたアイデアが舞台装置に適さぬとか無価値であると言はれたが、私は然うは思はない。「。」必ず両者の間に了解と妥協とがあるべき」（「舞台装置者漫談会」前出。鶴三の発言）と述べたような相補的關係を求める意見とも呼応するものだろう。

鶴三は先にも紹介した（「光秀と紹巴」の舞台装置に就いて）前

出) 諸要素のうち、とくに立体性を意識していた。舞台上に設えた松の枝(の装置)を客席側まで出るように創案し、自ら客席を歩いて「何処から見てもつと立体的に見えることを苦心」して、その具合を確認したようだ。繁岡はそれを、鶴三が狙った「彫刻的な美」と表現しているが、鶴三の画業において立体美の追求は、いわば真骨頂であり、それが舞台に応用されたものとみることでもできる。

遠山は「今迄一方から眺めた額縁的なものより、この頃は立体的なものが要求されて来た様です」と、この時期の舞台の見え方/見せ方の変容と特質を指摘し、それに共感を示す鶴三も、花道による舞台と客席との緊密な関係に着目している。鶴三の舞台装置に対する感覚や方向性が、同時代の潮流にも即すものであったことがうかがえよう。

この座談会は、遠山が鶴三に「近頃美術家が舞台装置をやり出したことに就いて」意見を求め、鶴三は小村雪岱の仕事を例に挙げながら、前向きに捉えている。その上で鶴三のコメントを受けた遠山が「行詰らうとする装置家の間に純粹の美術家が表はれて清涼剤を与へてくれるのはいゝと思ふ」と、劇壇における美術家の位置に期待をかけて総括に代えている。

鶴三は舞台装置家としては新参だったが、すでに画壇における地歩を固めており、斯界の代表者として周囲から見られていた。そして自身も以後の舞台装置に関わる活動を期しているかのようであるが、彼が次に演劇現場と接点をもつのは、約一〇年後のことだった。

三 『宮本武蔵』の劇化と舞台装置

石井鶴三は、一九三八年(昭和一三)一月から翌年七月まで、

吉川英治による『東京/大阪朝日新聞』の連載小説「宮本武蔵」(「空の巻」一月五日夕刊〜二月三〇日。「円明の巻」一九三九年一月一日〜七月一日夕刊)の挿絵を担当した。⁹⁾ 同作の新聞連載一〇〇〇回(一九三九年六月二五日付)を記念し、新国劇が浅草草園劇場で劇化上演することが決まる。

すでに新国劇は、吉川の「宮本武蔵」を連載中からたびたび上演していた。¹⁰⁾

① 『宮本武蔵』一九三七年二月/新橋演舞場(吉川英治原作、藤島一虎脚色・監督、紺堂穰一装置)

② 『宮本武蔵』一九三七年七月/新橋演舞場(吉川英治原作、吉川英治・高田保・藤島一虎協同脚色・演出、浜田右二朗装置、江川鋼太郎照明)

③ 『宮本武蔵 一刀篇・二刀篇』一九三七年一〇月/御園座(吉川英治原作、高田保・藤島一虎脚色、高田保・谷屋充演出、松平まさご装置)

これらに次いで、新聞連載一〇〇〇回記念公演を実現すべく、新国劇は早くから交渉にあたっており、吉川もそれを快諾。原作の中間以降、巖流島での宮本武蔵と佐々木小次郎の決闘までを描く台本を吉川自ら構成し、当時挿絵を描いていた鶴三がその舞台装置を担当することになった。辰巳柳太郎の武蔵、島田正吾の小次郎という新国劇の二枚看板が主演する配役も早々に決定した(無署名「宮本武蔵に―豪華な脚光 吉川、石井両氏協力」『東京朝日新聞』一九三九年六月二二日夕刊)。以下に場割を掲げておく。¹¹⁾

第一幕

(一) 下総法典ヶ原開墾場

—慶長十五年秋の半ば

(二) 芝・高輪・細川家／江戸藩邸

—前場の翌年の夏

(三) 三州・岡崎城下町端れ

—前場と同じ年、晩夏

〔略〕

第二幕

(一) 豊前・小倉城下の橋畔

—慶長十七年旧曆四月

(二) 小倉沖・船島

—前場の翌日旧曆四月十三日

吉川英治と石井鶴三という新聞小説・演劇のタッグが話題を呼ぶばかりでなく、鶴三が一九二七年の新劇協会公演らしい、舞台装置を担当することも衆目を集めていた。

新国劇が本紙夕刊に連載中の吉川英治氏作「宮本武蔵」を来る七月八日初日で国際劇場に脚色上演するに際して、挿絵の石井鶴三画伯が舞台装置を担当することになったことは既報の通りであるが〔一〕この程、二幕五場、五杯の装置の原画が描き添へられた。石井画伯の芝居の装置は、十数年前、今は新国劇の一員となつてゐる畑中蓼坡氏の新劇協会が帝国ホテルの演芸場に出演したとき担当して以来、二度目の装置で、一般から注目されてゐる（無署名「宮本武蔵」の舞台装置成る 石井

画伯の苦心談』『東京朝日新聞』一九三九年七月五日夕刊）

ただし具体的な依頼から開幕までの猶予が短く、鶴三は「こんどのやうな忙しい仕事をした事は今までにありません」と記者にその「苦心談」を語っている。

大体の劇の構成、舞台面等の話を聞いたのが二十日（六月）の夜で、腹案にかゝつたのですが、松本に用が出来て、出かけるにちやならなくなり、二十七日の夜行で新宿を発ちましたが出発間際にやつと脚本が来たといふわけで、汽車の中でやつと脚本に目を通しました。そして一日に帰つて来て新宿駅頭で劇団へ絵を渡すといふことだったので、メチャヤなんです。結局中四日間で描いたわけで旅行中ねる時間もねないで、松本から帰る時などは、汽車の中でやつと描きつゞけ、大月猿橋あたりでやつと筆をおきましたが何の参考書もないし、誰に意見を聞くわけにも行かず、ほんとに自分の腹にあるものだけで描きあげたわけで、まるで学校の試験を受けたやうなものです。しかし、これも一方から見れば、自分の実力が正直に出てゐるといふことになるかも知れません。（同前）

この時期の鶴三の日記（『石井鶴三日記』第二巻、形文社、二〇〇五年）から記事内容を裏づけてみたい。談話中にみえる「大体の劇の構成、舞台面等の話を聞いた」という記述は、六月二〇日の項に書かれていない。しかし、二七日の項には「脚本夕方着 夜一時五五分新宿発松本に向う」とある。翌朝八時二六分に松本に着いた鶴三は、諸々の用事を済ませながら、腹案を練っていたのだ

ろ。三〇日は「夜装置下図にておそくなる」とあり、七月一日に「三時一四分の準急にて帰る 車中装置下図手を入れ新宿にて高田〔保〕に渡す」と書いている。強行スケジュールの中で『宮本武蔵』の舞台装置案を制作していた状況がわかるが、一方で「自分の実力が正直に出ているといふことになるかも知れません」（『宮本武蔵』の舞台装置成る 石井画伯の苦心談「前出」と、いささかの自負もぞかせているのが興味深い。

その後、七月に入り、新国劇関係者が鶴三のもとを訪れて、八日の初日に向けた準備が急ピッチで進められていった。

七月二日（日） 晴 新国劇浜田〔右二郎。装置主任〕氏来

舞台装置につき話す

七月三日（月） 晴 東朝〔東京朝日新聞〕菊地氏来 舞台

装置の話す〔略〕なお、この日の取材が右に引いた七月五日付

『東京朝日新聞』記事とらしい

〔略〕

七月八日（土） 晴 朝新国劇より電話 六時より舞台稽古

あり来れば迎えを出すという 行くこととす 自動車おそく

七時半より一一時迄見てかえり 山画描き 夜見物に行く

一二時近くかえる

七月一〇日（日） 晴 朝新国劇阿久津〔源〕氏迎えに来て

くれ 国際劇場に行き装置に手入れす〔略〕二時迄かかる

帰って山岳画展に行き新国劇を見る

〔略〕

七月一三日（木） 曇のち雨 和田〔妹みつカ〕のため切符

四枚新国劇にたのむ〔略〕

日記の記述に対応する新聞報道を追っていくと、鶴三の積極的かつ意欲的な参画の様子が伝えられている。舞台稽古が七日夜から八日（公演初日）の昼にかけて行われたが、八日の朝七時過ぎに鶴三が劇場入りしたために、現場の関係者を「緊張させた」（無署名「鶴三画伯も出陣 新国劇「宮本武蔵」の稽古」『東京朝日新聞』一九三九年七月九日夕刊）という。稽古を見るうちに鶴三は「構図の場合と実際の舞台との間にかなり効果の相異なる点」（同前）に気づき、一〇日間という短い公演ではあるものの、八日夜の初日を観劇した上で自ら装置に修正を加えることとした。

始めに書いたのは構図であつたが、舞台にかけてみると非常に変わった、案が舞台の実地になると或^ズところは非常によく、或るところは悪い、たとへば家の組立とか竹とか雑木とかいふやうに本物が据えられるので非常に効果的になり、書割りのやうなものは自分の考へと相違して現れる場合も生じて来る、かういふ点など時間的に許されるならば書割りの端々まで自分でやつてみようといふわけです（同前）

鶴三は、自身の考案した構図（＝デザイン）と、実際につくられた装置との（良くも悪くも）ずれを細かく確認し、顕在化される効果の違いを検証している。前節で『光秀と紹巴』をめぐる議論の俎上にのつた「設計」と「製作」の問題が出来たといえよう。時間が許されれば——としながらも、鶴三は書割まで自分で描くことを考えている。

そして約束どおり、一〇日の午前六時半に鶴三は「参考書、スケ

ツチブツク等を持参して」（無署名「宮本武蔵」の装置へ 大車輪の加筆 かけつけた石井画伯）『東京朝日新聞』一九三九年七月一日夕刊）再び劇場に入った。

泥絵具で加筆をはじめたが、加筆の場所は細川家書院の間の書院壁の貼付をはじめ、天袋、地袋はもとより、茶掛け日本も自から描き、岡崎城下町はづれの長さ十一間もある切り出しも書直し無可宅の掛軸までだるまの絵を書き加へるといふ、一方でマチネーの開幕ぎりくまで無言のまゝ描き続けて行つた（同前）

設計（デザイン）だけでなく——前節の遠藤静雄の言を借りるなら——「アレンジ」や「製作」にも、鶴三自ら複数箇所実地に関わるという力の入れようであった。

この間も小説「宮本武蔵」の新聞連載は続いており、新国劇の公演中、七月一日付夕刊掲載分を以て物語は一〇一三回の幕を下ろす。新国劇による作品後半の舞台化は、新聞連載と連動しながら進行し、当然原作の人気や話題性をあてこんだ企画であったことは間違いない。鶴三も積極的に舞台装置の仕事に腐心している。それはむろん挿絵を手がけていた吉川原作の『宮本武蔵』だからこそ、という側面もあつたにちがいないが、鶴三自身の舞台装置への関心が高まっていた一証左ともいえるだろう。

本稿では、吉川の「宮本武蔵」舞台化とそこに鶴三が参画する過程の整理にとどまつたが、今後は同時代評の精査、新聞小説の挿絵と舞台装置との関係なども含めて検討を重ねていきたい。

しかしながら、またしても鶴三は演劇から遠ざかる。次の機会は

さらに一〇年以上が過ぎてからのことになる。

四 木村莊八との交流と菊五郎劇団

一九二七年に舞台装置家としてデビューし、画業を広げた鶴三と同じく演劇現場に関わっていた同時代の画家が木村莊八である。二人は、一九二二年（大正一一）に創立された春陽会に共に客員として参加、一九二五年（大正一四）に小杉放菴（未醒）を交えて挿絵原画展（京橋・室内社画堂）を開催するなど交誼を育んでいた。

莊八は鶴三の挿絵について、こんなふう書いている。一九三三年（昭和八）執筆の文章である。

石井鶴三の『大菩薩峠』挿絵こそは、その仕事の質から、その仕事のスケールまで、何も彼も文字通りびつたり当嵌る「挿絵」そのものであるが、従つてここに本格的挿絵、又は、挿絵の本格、と云えるものが、鶴三の仕事に決定を見る。

一般に「挿絵」と云えば多い中の、石井鶴三は、明らかにその本格を描破する作家である。（「石井鶴三の挿絵」、『石井鶴三挿絵集』光大社、一九三四年。引用は『木村莊八全集』第二巻「挿絵（一）」講談社、一九八二年）

ここには、莊八の鶴三評価が明快に示されている。また鶴三のほがやや年長であり、莊八が歿したときには鶴三が葬儀委員長を務めているが、舞台装置家としては莊八が少しく先を歩いていた。

莊八が初めて舞台装置を手がけたのは、一九二六年十一月、築

地小劇場における『大塩平八郎』（中村吉蔵作、小山内薫演出）であつた。当時のことを莊八は後年、こう回想している。

「大塩平八郎」は初めてでもあつたし、それが小山内さんの芝居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わるい失敗をやつたようです。それでも一方身を入れてやつたために、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つたのが一番で、客観的価値は微小でしょう。築地ではこんなことを書いてくれています。「氏の装置は、歌舞伎に出発して歌舞伎に泥ま^{ちゅう}ず、写真にして写真にあらざる独特の味をもつものにして、この史劇にふさはしい新しい粧^{よそはば}をなすであらう」／これは今日となつては自分で回顧するよりも、他の人の眼が判断した「歴史」に聞かなければならない相当の過去になりましたけれども、少なくとも僕にとつては、あの時にあの仕事が出来れば、僕には後にも前にも舞台装置への関心は又無かつたでしょう。いい勉強をさせて貰つたものです。（『舞台美術・私議』『アトリエ』一九三六年九月）¹²

『大塩平八郎』以降、莊八は主として歌舞伎座や新橋演舞場など大劇場での舞台装置を定期的に担当するようになる。一方の鶴三は『光秀と紹巴』のあと、しばらく舞台の仕事に関わらず、一九三九年に『宮本武蔵』の装置を手がけると、さらに一〇年以上、演劇から離れていたようだ。とはいえ、その間も莊八と鶴三は画家として行動を共にしており、信州大学附属図書館蔵「石井鶴三関連資料」にある石井鶴三宛木村莊八書簡からは、二人が演劇についてさまざまなやりとりを交わしていた様子が垣間見える。

本節では一九五六年五月下旬に莊八から鶴三へ送られた二通（①五月一九日付／②五月二七日付）を補助線に、二人の交流や演劇観などをさぐる足がかりとしたい。これらは折しも、六代目尾上菊五郎（一八八五～一九四九）の歿後に結成された〈菊五郎劇団〉の『舌を噛み切つた女』（室生犀星原作、円地文子脚色）で鶴三が装置を担当していた頃のものである。なお、当該書簡本文は小考の付節として掲載し、ここでは内容を部分的に適宜引用しながら、一九五六年当時の鶴三の動向について記す。紙幅の都合上、書簡自体の解説や『舌を噛み切つた女』に関する詳細等は稿を改めたい。

例によって、鶴三の日記（『石井鶴三日記』第四卷、形文社、二〇〇五年）からこの時期の記述を拾ってみよう。まずは書簡①までに当たる箇所。

四月一九日（木） 晴曇 「略」八時宮田氏と歌舞伎の□□氏
来「舌をかみきつた女」脚本届けかたがた装置につき話あり

四月三〇日（月） 晴 一〇時東劇六階松竹衣裳部で長瀬さん
〔長瀬直諒。舞台装置家〕伊藤主任と相談、衣裳をきめ六義園に
より帰宅 舞台図の残部完成、長瀬氏にわたし一まず芝居の方
段落、疲労を感じず

〔略〕
五月四日（金） 晴 挿絵350描き仕度して虎ノ門共済会館
にゆく 和田象二・妹みつの次男 結婚式ついで披露宴 了り
て文部省により歌舞伎座「舌をかみきつた女」舞台稽古を見る
三時半より九時に至る

五月五日（土） 晴 「略」挿絵かいて歌舞伎座初日「舌をか
みきつた女」だけ観る 不満点あれど何とかものになって先

ず々々というところ 「父子鷹」映画みる

菊五郎劇団による『舌を噛み切った女』は、一九五六年五月から六月にかけて歌舞伎座で二か月連続上演された。

後掲の書簡①によれば、五月一八日に木村莊八は歌舞伎座で『舌を噛み切った女』を観劇した。「近頃の上演ものの／中でも良好のもの」であり、莊八自身が審査員を務めていた毎日演劇賞の候補に挙がっている作品の中でも「上々の部」と評価している。その具体的な「小感」を、莊八は脚色・衣裳・化粧・装置の四点に分けて記しているのだが、ここでは装置に関する部分を引いておく。

○装置は——舞台上の「実地 右傍挿入」装置は規定寸尺、「舞台上の 右傍挿入」条件

等もあることですから それは実家に任せなければ

ならぬとして——第三まであれにて上等と思ひます

殊に第一がよく背景の山がよくかけてゐます

「石井鶴三」の感じも歴然。「一本木デッサンが見えます。

右傍挿入」これは限界「あり ミセケチ」

「をアタにおいて 左傍挿入」見て上の出来でした 正面、

木の配置が極くいい、

「成程、馬は大兄云ふ如く全身見せた方がよい 下部挿入」

とくに第一場の「背景の山がよくかけて」おり、「石井鶴三」の感じも歴然」という評言は、登山を愛し、山岳画をはじめとする風景画の名手であった鶴三の面目躍如といえよう。「正面、木の配置が極くいい」といったあたりも、舞台上の自然（風景）描写の観点が

から、鶴三の仕事を評価する切り口があるように思われる。第四場には「問題がある」と述べるが、監事室の永山武臣から、二代目尾上松緑の希望によつて変更を余儀なくされたと聞き、そのために「ヘンテコになつたのでせうが、恰も遠山の上を／大人道が出入する如き奇観となつた」と難じ、その上で背景と登場人物との位置関係について遠近法の面から再考した代案を提示している（書簡①参照）。ともあれ、そうした「欠点を差引として上々の劇」、「石井鶴三」久々出馬の名を恥しめず」云々と、鶴三が一〇数年ぶりに舞台装置の仕事に戻ってきたことを喜んでいる。鶴三への気配りは、以下のような「二伸」にもよくあらわれている。

このことは先立つて大人「シバヤへ 右傍挿入」出馬ノ節申入れ

やうと思つておくれたことですが 向後は

カブキザ、新橋演舞場に関する限り監事室

永山君及安田君を通じていつにても御出入りの便を

御活用あるべく或る一幕見ておきたいことなどよく

あります「大兄には御一覽すゝめたいものも多い。今の花柳

の夕ぎりもその一つ「演舞場 左傍挿入」左傍挿入」さういふ

場合の御参考迄、監事室で

見られるかと両君におたづねあるだけの手つゞきでよいと思

ふ

又大ていいつも場席もあります

カブキ座玄関の主任おせ「一字不明 ミセケチ」いさん

といふ女性は

劇界名物の婦人にて小生など知ること三十年余、三十年前と

只今と「打てば響き 左傍挿入」少しも変らず稀れに見る立派の婦人大人も必ず心にとまる人です

又、知友などよりキップ入手求めらるゝ時など、

永山安田二君を通せば得られる。この手なければ殆ど不可能。

莊八が松竹に口添えし、鶴三が歌舞伎座と新橋演舞場で観劇を希望する場合は監事室を通せばいつでも観られるように手配する、という勧めである。こうした記述からも、莊八が鶴三の劇界への「出馬」に小さからぬ期待を寄せている様子がわかる。

そうした期待は、数日後に書かれた書簡②にも顕著である。まずはその前後の鶴三日記（『石井鶴三日記』第四卷、前出）を引く。

五月二四日（木） 雨 登校 二時半歌舞伎座 藤娘から見
る 五時「舌をかみきった女」長瀬氏と共に観る 来月続演の
時には装置のまずいところをなおすこととす

〔略〕

五月三〇日（水） 曇 〔略〕朝、長瀬氏来宅「舌をかみきつ
た女」装置訂正分よろしくたのむ

〔略〕

六月一九日（火） 晴 〔略〕一一時半歌舞伎みる 「舌をか
みきった女」舞台装置は少しなおしたので五月よりはよくなり
いささか心よい 俳優はよくやっている「小鍛冶」は能の歌舞
伎化だがおもしろいものになっている 「十六夜清心」四・三〇
終り〔略〕

五月二四日に『舌を噛み切った女』を長瀬直諒と観劇したときに

は、翌月の続演もすでに決まっていたのだろう、舞台装置の修正点を確認し、数日後には長瀬に修正案を渡している。六月公演ではそれがいかされたようで「五月よりはよくなりいささか心よい」と満足している。

以下、書簡②によれば、当時木村莊八が「新派人と面会」した際に泉鏡花の『天守物語』や『高野聖』、幸田露伴の『五重塔』などの上演に関する相談を受けたのだが、鶴三の舞台装置について「吹聴し」て「是非／この新人」を「活用」することを勧めたという。鶴三は『舌を噛み切った女』で一〇数年ぶりに劇壇に帰ってきた「新人」ではあったが、莊八は、鏡花や露伴の「難劇」を鶴三に任せてはどうかと話した、というのである。その理由として「果せる哉大人（鶴三）が／平面と立面と併せ画けるは将共に馬を射たものであります」との評価が挙げられている。

莊八は前述のとおり、一九二六年の築地小劇場以来、歌舞伎座や新橋演舞場などを中心に舞台装置を担当していた。経験を積んだ莊八のもとには、舞台装置について「新旧共／古怪に及び又は文学臭等帯びれば何彼と」意見を求める「仕来り」が定着してしまっているといい、鶴三が劇壇に復帰した暁には、以後「御助太刀愈々願入候」と請願している。

そんな中でも、莊八は劇壇とのつながりを刺戟的なものとして楽しんでい

〔略〕伊藤憲朔は正に名人也

織田音也は能手也併せて行くべく、照明、

音響等々なか／＼に「各分野 挿入」に奇才あつて楽し劇界亦

おもしろの壇場ダンに候（映画はよしあしに候、仔細拝眉）

と、多分野で才と力ある専門家との協働の喜びを語りながら、わけでも故六代目尾上菊五郎への賛を惜しまない。

故人六代目はまことに近世不出の天才なりき

僕幸にして数回ブタイ鞅掌せしが装置家が優人

に依つて深く学ぶ「を得る 挿入」は前に同じく装置家が舞台監督に

依つて学びしこと小才が小山内先生に於ける如く斯道の万幸ならん

ここで莊八と菊五郎との関係、莊八の菊五郎賛（七代目坂東三津五郎との比較論などは非常に興味深い）、小山内薫から得たものなどに立ち入る余裕はないのだが、莊八が演劇現場と関わり続け、斯界においても地位を築きえた理由のひとつには、すぐれた俳優や演出家、舞台装置家らとの出会いと協働があっただろう。だからこそ莊八は鶴三に演劇関係者や現場との接点を持つように説き、すぐれた舞台を観るように勧め、彼を周囲に推挽するのである。

鶴三は以後、さほど間をあけずに菊五郎劇団で幾度か舞台装置を担当することになるのだが、その背景には、莊八との交流が影響していたことは想像に難くない。

五 おわりに

以上、本稿では、石井鶴三と舞台装置——ひいては演劇との関わりについて、そのデビュー作である『光秀と紹巴』から、二作目の

『宮本武蔵』、木村莊八書簡を補助線とする『舌を噛み切った女』とその周辺について文字通りの概観ながら、大まかな動向をたどってきた。今後は、本稿を序説として、各作品や鶴三宛莊八書簡の精査等を行い、鶴三と舞台装置という問題の、近代日本演劇における歴史的役割や位置を明らかにしていきたい。

付 石井鶴三宛木村莊八書簡

①仮番号「高1—149」

鶴大兄

昨日カブキ観覧 丁度大人御手紙が

着てみました

舌をかみ切った女は近頃の上演ものの

中でも良好のものと思ひます 小生数年來

毎日新聞関係にて年々演劇賞選定委員を

仰せつかつてみますが今のところ候補かき出しの

舌をかき切った女は上々の部でした 装置亦可所

次に小感記す

○脚色はこれも上の部なれどプログラムに室生氏

誌す如く芝ぬは凡て「ワリ切れぬものも 右傍挿入」ワリ切つて

ゐるので面白さの

夢が不遇と思ひます「夢のまゝならず夢醒める感じ、 左傍挿入

しかし室生氏本文の如く

ワリ切らずにあの手紙を流れの如くなんどりと

流す といふことは「劇では 右傍挿入」至難でせうこれには脚

色者

円地さんの性格もあつたと思ふに至つてあれが限度でしたらう

「改ページ」

その限度から察すれば、あれにて上の部と思ひます

○服装はこれは衣裳部備品の関係もあり

時日の関係もあるのでムリもあることでせうが

又余事ながらヨロイモノの出版は高値にて

況や新製新入手「完全品をコワして出すのも手入れ先般井伊カモンの守のカゴのコワレを出すのでクローしました 右傍挿入」ともなれば幕内は

タイヘンですしかし本当はヤルベキであるが

なか／＼さう迄行かない幕内事情も

いつも介在して正しくコルといふことはこれで

困難に出逢ひます「限度」を見なければならぬ

ヨロイ、ナガマキ、太刀等が立派

すぎ「一字不明 ミセケチ」「備ひすぎ時代がおちる 左傍挿入」

と思ひます 一見戦国武士源平

争ひの如し あれはもつとバラ／＼で

いゝかげんでヨゴれてゐる方がよかつたこと

大人もそのお考へでしたら「裏面へ」

④芝居衣裳では総じて

ボロ、乱れ、チグバグ

等が却つて美品、製頓、完備

よりも常に困難です

コーモリアのキモノ、筆屋幸兵衛衣裳

シュンカン 等々……

昔の衣裳部にはその貴品

□の皆丁重保有してあつたのが

すつかり焼けました「唐さんを皆焼いたのは金閣寺消失と並稱している悲痛です 下部挿入」

六代目は「俣の芝居の時に（小生装置） 右傍挿入」煮しめた

やうな手ぬぐひを

「これは大切だぞ」／＼と部屋のものに念をおして

常に自ら手渡ししてゐました「改ページ」

かういふ不満不備はどうも芝居には

ありがちで矢張り一限界と見るべき

でせうか

この点は映画はもう一息つゝこめます

映画の時はその劇一つだけに使つてアトを

きかさない、そこまでカネをかける手があります

例へば大ヒットの如し、千万金も一瞬にして

どし／＼コワしてしまひます

劇はヨロイなど他の場合にも融通するから

それで稍もすると「ヨロイモノ」は皆「源平合戦」

になりやすい

あれのことを幕内通語「後三年」と

云ひます、ゴサンネンといふと必ずきまりの

エボシ、太刀、コテ、スネアテが出て来る……

「問題がカネのことゝなるのでそこに限界を感じず映画の一万円は芝

居の百円でせう 上部挿入」〔改ページ〕

○新規に作ったキレイのもの すて姫衣裳

野ぶ女達の小袖ハカマなどは上々と思ひます

殊にすて姫可良（これもヨクを云へばもつと

ヨゴレのある方がよいけれど、そこは芝居だ）

○顔ノつくり「髪等 右傍挿入」は結構と思ひました

○装置は——舞台上の「実地 右傍挿入」装置は規定寸尺、〔舞

台上の 右傍挿入〕条件

等もあることですから それは實際家に任せなければ

ならぬとして——第三まであれにて上等と思ひます

殊に第一がよく背景の山がよくかけてゐます

「石井鶴三」の感じも歴然。「一本木デッサンが見えます。 右傍

挿入」これは限界「あり ミセケチ」

「をアタにおいて 左傍挿入」見て上の出来でした 正面、木の

配置が極くいゝ

〔成程、馬は大兄云ふ如全身見せた方がよい 下部挿入〕〔改ペー

ジ〕

第四に問題があると思ふ

しかしあとで監事室永山君から聞くと、

実は平舞台上手 から出入りして二重の山づくりは

背景となるべきところ「一字不明 ミセケチ」ろを松緑君が、出入

りを

上からしたいと云つてさうしたとのこと それで

ヘンテコになつたのでせうが、恰も遠山の上を

大入道が出入する如き奇観となつたと思ふ

小生考へとしては別図の如くすべきがよいと

思ひました 御参考迄高覧に供へます

丁度大道具長谷川君もゐたので小生としては

こんな事を考へる、石井さんへも小生から伝へて

おく と申しました

〔図〕ツツヂの如き赤き

花可

※絵の解説「翻刻者注」。

※以下、図の下の部分の文面「翻刻者注」

この辺一面にかゝつてゐるミドリ

ラシヤの如きが奇異だと

思ふ これは前面だけに

止どめてうしろの二重へかけて

深くは及ぼさず、うしろは

別にエでかいた方がよいと

思ふ

そしてA個所を

出入りとして人の通り

以上は、BCのかきわり

は遠見の山とせず、

そこにすぐ近く「一字不明 ミセケチ」ある

岩石にすべきだと思ふ

さうしないと遠近法が

狂つて巨人出入の如くなる

具体的に云へばアタマを尖らせず丸く大岩石とするのがよいと思ふ

※以下は図の左端を指している [翻刻者注]

↑この平舞台を人の行く

時やはり遠近法が

狂つて巨人出入に見えるから、

こゝの手前、又はオクの

背景まぎわに、樹叢か

岩でもあると良いと思ふ

これはエンピツがき [以上オモテ面]

を十九日

監事室で

かいた

もの [以上ウラ面] [改ページ]

以上のやうな感想ですが要之

欠点を差引として上々の劇です 装置に

「石井鶴三」久々出馬の名を恥しめず

演出もきつちりして良いし役々も

なか／＼良い 一体あの劇団はまじめです

緊迫の劇事件に、一セリフ毎に、次はどう発展

するかと こちらも緊迫して待たれます、これが良い

「さう見せる芝居は実に少ない 下部挿入」

小生だけとして勝手なことを云へば 寧ろ事件の

ツチツマ合は「せ 左傍挿入」ずに幕切れ、女だけ行つて了つて、

男二人あとに残つて？ それでどう幕を切るか。

こゝにもう一息思案ありたかつたと思ひました。以上、31、5、

19⑥

「これが円地さん御自身かいてゐる如く、男性でない」と

かき切れない境地なのでせうか 存外こゝに「女性」の限界も

あればこの劇多く「限界」に立てこめられし一学問でした 左傍挿入「ウラ面へ」

大兄映画は高覧ありや

今「丸の内」右傍挿入」やつてゐる第六の男

といふもの

丁度すて姫と似た材料にて

その映画まことによきものです

御一報 [改ページ]

二伸

このことは先立つて大人「シバヤへ 右傍挿入」出馬ノ節申入

れ

やうと思つておくれたことですが 向後は

カブキザ、新橋演舞場に関する限り監事室

永山君及安田君を通じていつにても御出入りの便を

御活用あるべく或る一幕見ておきたいことなどよく

あります「大兄には御一覽すゝめたいものも多い。今の花柳の夕ぎりもその一つ「演舞場 左傍挿入」左傍挿入」さういふ場合の御参考迄、監事室で

見られるかと両君におたづねあるだけの手つゞきでよいと思ふ又大ていつも場席もあります

カブキ座玄関の主任おせ「一字不明 ミセケチ」いさんといふ女性は

劇界名物の婦人にて小生など知ること三十年余、三十年前と只今と「打てば響き 左傍挿入」少しも変わらず稀れに見る立派の婦人大人も必ず心にとまる人です

又、知友などよりキツプ入手求めらるゝ時など、

永山安田二君を通せば得られる。この手なければ殆ど不可能。

別に、東横カブキに御用の節は、そこに小高志郎「一字不明 ミセケチ」トンビといふ

のがひます これを通じて御出入下さい「ウラ面へ」

来月は東横文楽

文五郎見とゞめおく東京の「一つの 右傍挿入」機会と考へられずや

〔名刺〕

石井鶴三「天狗の横顔の絵肌は彩色」先生劇用にて参る

高意よろしく願入るⓀ

東横カブキ

鳶小高殿

※各便箋右下に、数字で枚数が書いてある。「翻刻者注」

②仮番号「高1-147」

31・5・27

鶴大兄 Ⓚ

高墨拝覧愚見「天狗の絵」御認可得て万幸です

実は先日新派人と面会その節大兄装置の

ことを吹聴し「鏡花 挿入」天守物語高野聖「露伴五重塔等 挿入」等ノ難劇稍もすると小生に相談来たる 挿入」の場合は是非この新人。

活用のこと話した次第でした果せる哉大人が

平面と立面と併せ画けるは将共に馬を射たものであります小生いつとなく何となく少々劇界出入りす

松竹常務高橋歳雄氏かねて「保谷にてわが会 挿入」加山善士郎の隣人なりし

元来画家小生も古く相知り「劇の 挿入」装置新旧共

古怪に及び又は文字臭等帯びれば何彼と小生方

意見を質すを仕来りとせり向後右様の節は

〔絵〕御助太刀愈々願入候「斯界 挿入」伊藤憲朔は正に名人也織田音也は能手也併せて行くべく、照明、

音響等々なか／＼に「各分野 挿入」に奇才あつて楽し劇界亦おもしろの壇場ダンバに候（映画はよしあしに候、仔細拝眉）

山上より「絵」を引下ろしこのタノシキ世界に遊ばしめんとせし計略当りて「絵」ひたり同慶と致候

一々赤を使ふことなか／＼面倒に候

故人六代目はまことに近世不出の大才なりき
僕幸にして数回ブタイ執筆せしが装置家が優人

に依つて深く学ぶ「を得る 挿入」は前に同じく装置家が舞台監督
に

依つて学びしこと小才が小山内先生に於ける如く斯道の万幸ならん
「改ページ」

殊に装置の砌六代目に誘はれて折から行はれし

クラマ獅子総稽古を見学せしことありしが一世の

壯觀且大学なりき仔細は拝眉として、その時

六代目三階総勢「五六十名 挿入」の中央に立ち恰もオーケストラ

指揮者の如く目の行く処指さす処末座の三味線

太鼓に及び一転して立吹立三味線に殺令及んで余すところなし

一座肅然たり

六代目は只首を振つて動作し中央にすつくと立ち

なぎなたに擬したる「絵」「軽き 挿入」手ぶりするばかりなり

これに反して三津五郎氏は一挙手一投手本格に踊りて

略するところなく六代目の足もとにころ／＼と転じ廻りて

数回反転せり六代目中途にこれを制しひらめく如く

立三味線に合してその手をそこで、と止め、「足下に横転したる

挿入」三津五郎氏に向つて、その転横一回少なくと申したりき

三津五郎氏言下に又もくる／＼と転横やり直して

六代目指令の如く一回少なく止どめて丁度よきところに転じ

とどまり三味線の手またそこにてびたと止どまりぬ

僕水を浴びしが如くこの総稽古の立派なるに感伏せり

この時、座のかたへに、今の梅幸、松緑、皆々、丁度春陽

研究所学生さながらかたづをのんで目白押し控へたりき

今日斯の劇団が「六代目精神」と云ひなすはこの

空気を云ふものならん幸福の劇団也

——この他に六代目遺風については後学僕とても

回想尽きずあり「そのブタイ以外の座臥行状を 挿入」「絵」に一
覧せしめた「□ ミセケチ」かりし近世名人なりき「改ページ」

※二枚目欄外「三津五郎氏」が一点一／画ゆるがせ／にせず／踊る
も感伏せり／これ有／つて六代目／の直立／不動が／生けること／
申す迄もなし／これも／近世／不出の／名一対／双絶ならん」「翻
刻者注」。

劇の幕切れが平凡平情となつて却つて拍手の

生ずるは新派の夕霧も然り劇と見物とのよりあいの

難しさ／＼にあるべきやゴルキーのドン底はアメリカ映画

となりて盗賊ワシカ、ナタシアと結婚し新家庭を持つ如く

変ゆるに至る

忠臣蔵に「その運命の 挿入」無事なるは五段目のキノシシばか

りと「古川柳に 挿入」云はれ

あの劇こそは「忠臣も死し烈婦も悲嘆し 挿入」皆人の

成行き充分に「曲筆せで 挿入」書かれしが、劇のあとあじの為

めに、

竹田出雲は討入本懐の場を添へしと也即ち上野介首の前に

勘平がさいふを供へて焼香せしむ

あとあじは大切なるも、劇の本筋にかけて変ゆるは

妙何なりや然しこれは内外の机上論かもしれず

小生が冗説せしは貴察の如く終演となりたれば

少々はナオシの御参考にもならんかと余計口出せし次第
なりしが巨人天空を行くこれぞ「絵」劇の第四場にして改正
されなば他は微細のキズ也

役々がコノミの衣裳をとることさうくは干涉もなり難く大過
あることにあらねばお任せあつて然るべし梅幸君ハカマなしの
儀はあの太り肉にさこそあらめ現在のあの装束は傑出せり
立ち洗ひは小生見たる目もその如く見え猿はなるほど
場所に依つて見えざらんあれは死角也「コヤ全体からのその挿
入」見ゆるワリアイより判じて所演する以外方途なき横長のブタイ
の欠陥と考ふ

それについても六代目実によく考へゐたりき

この事々は何れ拜眉ハナシも出でなば申し伝ふべく候
赤子のことは立派にはあらぬしかし何かモヨあるキレにて
くるむこと妥当なるべしそのキレといふのが多少立派？
なりし為め変更などせしイレヂエに非ずや「改ページ」

小生装置（いわゆる美術考証）たのまれの筋大てい
実地を織田音也君に任せ（数日）挿入」下図相談致し

「（丸一日）挿入」衣裳部に参り

役々皆衣裳しらべなし「（丸一日）挿入」けいこに参り許される
脚本について思ふところ脚本家及演出家に申し出でこの時
大い役者一々カホ指もの等の相談云ひ出づ即これに答ふ
立げいこ「（丸一日）挿入」の日劇場に参りチヨコマカ致して1
—7の箇所

「図」 あつちこつちして見る、それぐの場所より

死角をさがすのでありますこれを

実地装置家に伝達す

「1」を劇語テツポーと云へりホヘト辺りの

中間なるが、そこから見ればどこへでもよく眼が

アタル、即、テツポーと云ふなりといふ説と、

見物人、皆々この良席をのぞむ、皆々の目ざす「マト 挿入」が
そこへ行く、即、テツポーと云ふ也といふ説と。

大体、テツポーより見てよければ、多少は345のあたりからは

死角生じても致し方なしと認めるが妥当なるべし

猿はちよりは到底見えざるべし

長々記したり「絵」山より引下ろしのこと図に当りたれば喜び記し
ぬ

大方は細部以つて装置し或ひは図案以つて装置す「和洋画家皆ダメ
挿入」時々意に充たぬ

ところとするに「絵」は忽ち大所大観せりこれあるかな装置はおも
しろのこと、

いつか 憲朔とお話し被下度憲朔亦大所大観す先きには雪岱ありき

昨日柏亭大人と対談致候美術手帖明治美術古談のきゝがき也

不白大人とも対談したきことに候清方子、弘光子等次々と対談予定
に候

明二十八日小雨いとはず午後二時聖橋発バスにて東京文学的見物致
す候

もし大人も加はらばバス見物にのり合はす機会なか／＼少なければ
一興一学と

思へど——少々急のことなりき安藤鶴夫等々ドンゲなども参らんと
す

又六月一日午後二時十二分発東京駅カマクラ行電車にて少数人里見
淳氏宅へ

参る喜多村緑郎翁を小生つれ出いて目的は老の劇談その他聞かんと
てなり

里見氏も喜多村翁も皆々「絵」国行き来の人物、海内稀也もし大人
も同座

あらば人物一断面又々転ぜんと、もしお心向かば同行如何御報申お
き候

注

- (1) 公演記録は、新国劇記録保存会編集・発行『新国劇七十年栄光の記録』
(一九八八年初版→一九九五年三版)、『松竹百年史 演劇資料』(松竹株式会
社、一九九六年)を参照した。
- (2) 神山彰「『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』五一、二〇一四年三月)を参照されたい。
- (3) 樋口薫「フジタの白鳥」よみがえる幻／終戦翌年初演 藤田嗣治のバレ
エ美術」(『東京新聞』二〇一八年二月一六日朝刊)を参照のこと。
- (4) 戸板康二「対談日本新劇史」(青蛙房、一九六一年、一一四～一二四頁)、
紅野敏郎「雑誌・探索39 文芸春秋社経営」新劇協会パンフレット——畑中
蓼坡・菊池寛・正宗白鳥・岸田国士ら——」(『国文学解釈と鑑賞』一九八八
年七月)を参照した。
- (5) 石井鶴三は後に「私が舞台装置をたのまれたのはその時がはじめてであっ
た。その時私のかんがえは簡素にして立体感をもちこみたいという点にあっ
た。そこでの場面もうしろは黒幕を張りっぱなしにして、その前に出来る
だけ少しのものを置くことによって舞台を構成しようということであった。
かきわりを用いなかったのは、かきわりの絵にあまりおもしろいものを見て

いなかったからであった」(「光秀と紹巴」雑感『風』一九六八年九月。引
用は『石井鶴三全集』第二巻、形象社、一九八五年)と述べている。

- (6) 「自由学園創立の年(一九二二)に入学して今年四月卒業した人々が、い
ろ／＼の意味から止み難い心持からであつたらう、皆一つになつて、楽しか
つた七年間の学校生活の記念のため演劇されたシェークスピアハムレット
を観せていただいた」(山下徳治「演劇と教育」『婦人之友』一九二八年八
月)。

(7) 山本鼎、木村莊八、山崎省三、足立源一郎、吉田白嶺、桑重儀一らも共に
自由学園に勤めた(松本市美術館編集・発行『石井鶴三展——芸道は白刃の上
を行くが如し——二〇〇九年)。

(8) のちに『石井鶴三全集』第七巻(形象社、一九八七年)。松本和也「昭和
一〇年代における吉川英治「宮本武蔵」論序説——同時代評価と石井鶴三挿
絵」(『信州大学附属図書館研究』第五号、二〇一六年一月)でも紹介されて
いる。

(9) 松本和也「昭和一〇年代における吉川英治「宮本武蔵」論序説——同時代
評価と石井鶴三挿絵」(注(8)に掲出)を参照のこと。

(10) 新国劇記録保存会編集・発行『新国劇七十年栄光の記録』(注(1)に掲出)。

(11) 注(10)に同じ。

(12) 引用は、丸地加奈子編「木村莊八年譜」(『生誕120年 木村莊八展』図
録、東京新聞、二〇一三年)に拠る。

※引用文の傍点・圏点・ルビ等は断りのないかぎり原文ママ、適宜省略した。
傍線および「」は引用者による注記であり、改行を／で示した箇所もある。
なお、本稿で紹介した石井鶴三宛木村莊八書簡の翻字にあたっては、荒
井真理亜氏・高野奈保氏・多田蔵人氏・出口智之氏・松本和也氏によって作
成された書簡のデータベースを活用させていただいた。記して謝意を申し上
げる。本研究は「SPS科研費」PJ17K02462の助成を受けたものである。