

「天守物語」初演と芸術祭

市川祥子

「天守物語」初演と芸術祭

市川祥子

1 はじめに

泉鏡花「天守物語」は昭和二六年（一九五二）一〇月、新橋演舞場で新派によって上演された。大正六年（一九一七）九月の発表から三十四年を経ての初演である。公演の筋書に載った大江良太郎「天守物語」随想^①には（生前、泉先生は身近なある人に、次の言を漏らしたそうである。「もし「天守物語」を上演してくれたら謝礼などはいらない。こつちでお土産を贈るんだがねえ」…と）とあり、鏡花の上演切望を関係者が共有していたことがわかる。同じく花柳章太郎「ひとこと」^②には「夜叉ヶ池」（大2・3）の新派による初演（本郷座、大5・7、百合・河合武雄、晃・伊井蓉峰）を観ているとした後に以下のようにある。

私は泉鏡花ファンでしたから、発表される作品は、読み落すまいと努めました。ですから、「天守物語」もすぐ買ひ求めたわけでした。夜光珠の輝き…とでもいつたものを、天守夫人富姫の純で美しい恋愛観に見出した若い日の感激を、いま想ひ出しました。す。

が、頁を繰つて間もなくの怪奇の世界…これをどうして舞台へ現はせるかと考へてみたりしますと、齒がたたない気がして書庫に納めたまま、長年回想しませんでした。

作品に魅力はあっても上演の現実味は薄かった。「夜叉ヶ池」では、舞台上に人間界である琴弾谷、百合と晃の住居と鐘楼があり、そこに妖怪が出現する。一方「天守物語」では、舞台上に妖怪界である天守五重があり、そこに凶書之助、城主の家臣らの人間が侵入する。同じ妖怪が登場する一幕の戯曲でも、後者には舞台上に妖怪の世界を繰り広げる難しさがある。そこが夢のような美しい場所ならばなおさらである。また、文学座による「天守物語」上演（昭49・12）のパンフレットに載った戊井市郎「上演までの経緯」には（私の演出では造形の面でかなりの贅をつくすことになり、ソロバンをはじくと興行としての嬉しい数字が出て来ないので、制作部が二の足を踏むのは当然である）、（最も費用のかかる衣裳を本郷大田子先生のご奉仕に頼ることが出来たので上演に踏み切れた）とある。具象的に造形するとすれば、「天守物語」の道具と衣裳には多大な費用がかかる。上演にはこれらが障害となっていたと考えられるが、それではなぜ、昭和二六年に至ってそれが可能になったのだろうか。上演を評した木村莊八「新派所感」には以下のようにある。

十月新派の天守物語（鏡花）は劇壇近頃の出色だったと思ふ。主演の花柳に早速「日頃の鏡花悲願達成」同慶に堪へないと手紙に書いたわけだった。そして此の劇の上演を一番見せたいと思つたのは、他ならぬ鏡花そのひとに見せたかった。此の劇が今日かう

上演されたといふについても、矢張り、時代背景は大きくモノを云つてゐると思ふ。鏡花に此の作のあつた頃の劇壇では、此の上演の効果は求められなかつた。どうらう。

ここには〈劇壇近頃の出色〉とあるが、上演はどのような点が優れ、そして、どのような〈時代背景〉がそれを導いたのだろうか。

本稿ではそれらについて、上演が芸術祭演劇部門の一つとしてあつた点と、上演への批評から考えて行きたい。

2 「芸術祭執行委員会企画」として

「天守物語」初演は「昭和二十六年度文部省芸術祭現代劇公演」の一つとして行われた。昭和二十六年一〇月の新派公演は、第一部が「井上正夫建碑記念公演」として真船豊作演出「その秘密」、中野実作演出「彼女に答える」、川口松太郎演出「新内しぐれ 宮太夫ふし」、第二部が「芸術祭現代劇公演」「芸術祭執行委員会企画」として内村直也作川口一郎・小山祐士演出「はだか舞台」、泉鏡花作伊藤道郎演出「天守物語」（富姫・花柳章太郎、凶書之助・伊志井寛）である。

芸術祭は昭和二十一年（一九四六）秋、文部省初代芸術課長今日出海の創意により、〈終戦一年後漸く祖国再建に立ち上つた国民に〉対して〈古き文化を保存し、新しき文化を昂揚する〉（「国民を鼓舞し明日の建設のための力を養ふに足りる企て」）（「芸術祭開催趣旨」）として始められた。文部省関係官、学識経験者、興行会社代表者による芸術祭執行委員会を組織して実施計画の策定と運営に当て、各部門別に実行委員会を設けて具体的な実行の協議機関とした。舞楽、能楽、人形浄瑠璃、演劇（歌舞伎劇、創作劇、翻訳劇）、歌劇、舞踊（邦舞、洋舞）、音楽（邦楽、洋楽）の七部門（昭和二三年に映画、放送が追加）。当初の執行委員は安倍能成、大沢善夫、大谷竹次郎、河竹繁

俊、久保田万太郎、小宮豊隆、鈴木文史朗、古垣鉄郎、高野岩三郎、高橋歳雄、辰野隆、野上豊一郎、土方与志、森岩雄である。演劇部門では、第一回こそ主催公演として新協劇団「どん底」及び新劇合同「或る女」（帝国劇場）、九月、十月大歌舞伎（東京劇場）が行われたものの、第二回以降はそれぞれの団体による公演の参加制となり、優秀なものに賞を贈るにとどまった。独立した機関による催事とはいえ、官製の祝祭という性格は拭えず、「芸術」「祭」の定義も曖昧なまま、予算措置や入場料の免税措置も無い状態では、参加に意義を認めない団体も多かつたものと推測される。

それでも昭和二十五年（一九五〇）の第五回には初めて約五百万円の国家予算が付いて〈実質的芸能振興の第一歩を踏み出すことができた〉とされ、〈学識経験者、興行者代表等により構成された芸術祭執行委員会において殆どが企画或は推せんされたもののみ、芸術祭公演としたこと〉^⑩に意義が認められている。主催公演が復活し、また、「芸術」の範囲も再考されて全国民俗芸能大会と、漫談、落語、奇術を含む大衆芸能の芸能鑑賞会（名人会）が開催されている。演劇部門の主催公演は実験劇場の俳優座に、復帰した文学座の田村秋子に加わり圧倒的な演技を見せた「ヘッダ・ガブラー」（ヒカデリー劇場）と、「妹背山婦女庭訓」「大和吉野川の場合」に両花道を設けた十一月大歌舞伎（東京劇場）である。後者からは芸術祭に対する興行主の姿勢を知ることができる。

その有難がつている「芸術祭」の効き目の、はつきりあらわれたのは仮花道を特設したことだ。歌舞伎をつねに上演している劇場が、仮花道を「特設」すること自体が既におかしいのだが、仮花道につぶしてしまうだけの座席の売上げを考えれば、算盤を弾いた松竹が思い切つて、「特設」したのも、これがこの劇場での最後の（或いは暫くお別れの）興行であるからでもあろうが、より松竹を思い切らせたのは「芸術祭興行」という看板の手

前であつただろう。思えば、芸術祭も思わぬところで、ねうちを發揮したものだ。¹¹⁾

芸術祭主催というわけで、俳優も格段の苦心を払いましたが、劇場側―松竹も良心的の演出を期して、両花道を設定しました。東の仮花道をつけるために、椅子席を四側だけ取り除けなければならぬので、一と興行について約百万円のちがいがあつたのもいわず、大判司と定高の出のために両花道を設定し、(沼津でも使いました)大いに好評を博しました。

きようこのごろになつても、おそらく芸術祭というのでなければ両花道は作らなかつたのでしよう。あれだけでも芸術祭という企画が歌舞伎のためになつてくれた、と好劇家のあいだには取沙汰されているのです。¹²⁾

芸術祭の意義により上演における経済的な制約は緩和されて、歌舞伎の両花道は復活した。こうした環境下でこそ翌年の、大劇場における一ヶ月の(いろいろいな点で、実験的な舞台であつた)という「天守物語」上演も成立したのである。

さて、昭和二六年の芸術祭は(執行委員会主催の芸術祭公演と民間側の独自の企画中から申請により委員会が選考して参加を認める二つの方法を併用する)という形で行われた。「天守物語」は前者、執行委員会主催の公演である。決定については以下のように評されている。

新橋演舞場の「天守物語」新派公演が文部省の芸術祭公演に指定されたので、文部省からは百万円の補助金がでる。これは高橋誠一郎、久保田万太郎、菅原卓氏ら執行委員が、上演作品を審議した結果、指定する権限をもっているもので、今年は歌舞伎も新劇も、失格したということになるが、新派が選定されるまでには松竹から可なりの働きかけがあつたことは想像される。

執行委員会では昼夜二部制興行のうち、どちらか一方を芸術祭公演にする条件をだし、作品は泉鏡花作「天守物語」一幕と内村直也の新作の二本立てとし、前者を花柳章太郎中心で、後者は水谷八重子中心で上演することになつてゐる。「天守物語」は始めて脚光をあびるものだが、鏡花の戯曲をどこまで芸術的に表現するか?新派の名誉をかけたものと見ていいだろう。¹³⁾

また、芸術祭の振り返りでは以下のようにまとめられている。

演劇においては芸術祭執行委員会の自主的企画をこの際強力に打ち出そうということになり、主として演劇部門の執行委員であつた浜村米蔵氏がプロデューサーの格となり、新橋演舞場において新派と新劇の合同による新作二本を上演することになつた。その一本である泉鏡花作「天守物語」は新作とはいえないが初演ものであり、久保田万太郎氏が多年その上演を望んで果たし得なかつたものとして、この際上演されることになつた。他の一本は執行委員会が内村直也氏に執筆依頼した創作劇「裸舞台」である。

新派と新劇の役者が組み合わさつたことに異色があつたというよりも、「天守物語」の演出に新劇の演出家千田是也氏が当り、舞踊の振付に伊藤道郎氏が、舞台装置に伊藤薫朔氏が当るといふ伊藤三兄弟のコンビ、しかも新派の役者との組み合わせに異例なものがあり話題をまいた。¹⁴⁾

百万円の補助が付き、執行委員会から芸術祭の意義に適う演目もたらされた。ここでは「天守物語」を選んだのは、多年上演を望んでいた久保田万太郎とされている。花柳「ひとこと」にも(久保田先生が、私の演目に「天守物語」を探して下さいました)とある。久保田は、大江「天守物語」随想」にあつた鏡花の上演切望の言葉を直接聞いているという阿木翁助と近く、それを踏まえての選定とも推測さ

れる。一方、冥の会による「天守物語」上演（昭51・12）のパンフレットに載った戸板康二「天守物語」随想^①には（俳優座が戦後、東京劇場で初公演をおこなった時、プログラムに、今後上演してゆきたい演目というのがのつていて、その中に、泉鏡花の「天守物語」が挙げられていた。千田是也氏が、ぜひ演出してみたい作品だったのである）とあり、千田のかねての希望が伝えられている。

こうして成立した「天守物語」上演は、新派の俳優に外部の演出陣を加えた新しい演劇の希求である。同時にそれは、「天守物語」を三十余年ぶりに初演して、新派のお客にこういう演劇美を知らせた芸術祭執行委員会の啓蒙ぶりにも拍手をおくる^②とも評されるように、観客への啓蒙でもあった。果たして上演は、演劇関係者の讃辞を集める一方で、チケットは売れず、採算面では厳しい結果に終わっている。一つには、新派に馴染みの客層が付いてこなかったためとされている。

「裸舞台」は題名の通り、道具のない素肌の舞台に観客がまず眼をみはり、「天守物語」では珍奇なおおげに度肝をぬかれ、時のお客さんに対する肌ざわりは従来の新派公演とはかけ離れていて悪く、問題を劇界に投げる作品とはなったが、入りの香ばしからぬ公演と終わった。この公演の不入りは、松竹において関係者の進退問題にまで響いたといわれたが、表面上は事なきを得て幸いだった^③。

また、そもそも、女形を主役とする新派の演技^④そのものが時代の要請に応じておらず、そこに無批判であることの問題も指摘されている。

百万円の補助を出して、指定され、企劃された芝居が新派の「はだか舞台」と「天守物語」である。「略」民衆は完全にそっぽをむいている。文部省側またこの芝居を誰にみせる気か、一向に働きかけをしない。態よく松竹の手に乗っているようなものであ

る。芝居の芸術祭なるものは、もう国民的性格を完全に失った。そしてもつと重要なのは「芸術」が忘れられているということだ。新派の表現術というものが如何に形骸だけのお芝居になり終っているか、或いはまた新派女形の卑俗性がどんなものか、これを討議しないで「芸術祭」と見栄を切つても誰も手を叩かぬわけである^⑤。

妖怪が跋扈し、また、外部の演出陣が入ってもなお、御殿の夫人が様式的、説明的と映る演技の質を持っていた舞台は、従来の観客、新規の観客を集めることができなかった。作り手と受け手の意識の差は大きかったのである。しかしここでの到達、示された可能性は、続く蒼会（第二回）の上演（歌舞伎座、昭30・2・24・27、富姫・中村歌右衛門、図書之助・守田勘弥）を生み、それは（少くともこの「天守物語」など短期間の舞台でこのまま終らせることは大きな損だ、堂々と歌舞伎座の普通興行に登場させていい所演である^⑥）との評価を得て、現在に至っている。また、戊井「上演までの経緯」は（私はこの舞台を見ているので気おくれがして、鏡花をやるのなら先づ《天守物語》をと念じながらも仲々決断がつかかねた^⑦）として、初演を見た感動が作品の上演に向かわせたことを明かしている。「天守物語」上演は、形は変わって行くにしても追って観客に受け入れられるのである、その点では委員会の啓蒙も実を結んだと言えるのだろう^⑧。

3 「芸術祭現代劇公演」として

この公演は「芸術祭現代劇公演」でもある。「現代劇」の語が冠されるのはこの年のみ。他は芸術祭主催の現代劇部門のものであつても、それぞれの劇団や新劇台同等の名の下で行われている。

昭和二六年の演劇界の出来事に「現代劇」の誕生 水谷八重子の杉

村、洪沢など新劇人との競演による現代劇大合同と、三越劇場のプロデュースによる三越現代劇公演（「おふくろ」「毒薬と老嬢」）が挙げられ、雑誌に「現代劇とは何か？」の特集が組まれるように、現代劇はこの年の大きなテーマである。現代劇は、前衛劇、芸術運動として出発した新劇が、戦後、広い層の観客を巻き込み、商業的に成立する活動へと移行する過程で、扱うべき題材、演技の質をめぐって浮上した概念だと言える。しかし、久保田万太郎は「新劇」即ち「現代劇」なのです。ただ「新劇」というとなかセツコマしく縛られている感じだから、もつとユックリ上げたものにしよじやないかと、わたしのいい出したのがまず「三越現代劇」だ、〈現代劇と銘を打つた以上は、なぜ新作物をやらないのかという人があるが、わたしはそうかっかじめて考えたくない。新派俳優による現代劇があつていいと思うし、歌舞伎役者による現代劇があつてささいいと思つていいのだ〉と、従来の新劇の枠を抜けたもの、新派や歌舞伎でもかまわないものと緩やかに捉えている。新派をめぐっては、既にその人気を支える存在であった水谷八重子が、他の新派陣との間に軋轢を生みつつも、女性形の型の踏襲ではない表現を求めて新作の上演、新劇俳優との共演を試みた活動が、その模索として捉えられている。そこでの現代劇とは、この年の芸術祭執行委員でもあり、かねて八重子現代劇を後押ししていた菅原卓によれば以下のようにまとめられる。

如何に現代を呼吸し、如何に現代を生活しているか、つまり生活の表現であるものが、現代劇の枠だといえよう。

現代劇が、直ちに心理劇だと考える向きもあるようだが、そんな狭い枠を規定しようとは思わない。むしろ、現代感覚に依つて処理された戯曲を、如何に舞台上に処理するかの問題だと思ふ。

歴史劇が、詩劇が、無言劇が、野外劇が、総て、現代劇として通用する。家庭内を場面にとつた心理表白を主体にした対話劇だけが、現代劇だなどとケチな事は考えない。言葉は、そして心理

表白は、この場合、最大の武器である事だけは事実である。

この時の公演では、言葉による心理の表白は、内村直也（菅原の実弟）に脚本を委嘱し、水谷が主演し、俳優座の松本克平、文学座の金子信雄、南美江、荒木道子らの新劇陣が脇を固めた「はだか舞台」として実現する。肝心なのは、現代の、生活の表現であること、〈現代感覚に依つて処理された戯曲〉であることである。それは、「天守物語」にも求められよう。筋書に載つた戸板康二「現代劇の企画」には以下のようにある。

現代劇といふ言葉は、いろいろ論議されてゐる様にその定義がむづかしい。

筆者にはごく素朴な考へ方しか出来ないのだがわれわれの社会が包蔵してゐる問題をとりあげ、作者も一箇の社会人となつてその主題と取組んだ戯曲が、正しい意味での現代劇だと思つてゐる。

花柳にとつて、現代劇といふ文字が、どんなひびきで耳へ入つてゐるか知らない。しかし、現代の演劇を、今後も創つてゆきたいとする意欲がうごいたならば彼及び彼の背後にゐるいく人かの新派の人たちは、「天守物語」を読んだ時に多分感じたであらう妖しい胸の鼓動をこそ大切に持つてほしい。

たとえば渾大防小平「解説」〔『日本戯曲全集42』、昭3・8〕には、「天守物語」について〈怪奇な世界を描きながら、この作のシテ役天守夫人富姫の持つ道徳観は、現実世界に生きる作者の道徳観——その作品全部を底流瀟漫する所の道徳観である〉とある。権力者の暴力が横行する人間界に対する富姫の批判、怨み。そうした彼女の形成する世界が魅力的であること。身を捧げると言う富姫と、これまで奉じてきた封建社会を捨てて彼女の思いに応じていく図書之助との、怨みの

大きさを凌駕する恋の力。結末の工人による救済。これらが「われわれの社会が包蔵してゐる問題」と繋がれば、大正時代に書かれた、封建時代の幻想譚「天守物語」は現代劇なのである。

花柳章太郎にとつても現代劇をめぐる問題は切実である。鏡花劇に關してみれば、この時期に新派が扱っていたのは「つや物語」「婦系図」「辰巳巷談」「日本橋」「滝の白糸」の、身分の違いから身を引いて耐える女性の苦悩であつて、その姿が観客の共感を得づらくなつていたことは想像に難くない。前に新派の表現術の形骸化、女形の卑俗性が指摘されているのを見たが、花柳個人には加えて年齢の問題もある。花柳「ひとこと」には「どうも新派の芝居となると、リアルな生活を追ひたがります。それだけでなく、夢幻の世界、詩の境地も私達で耕してみたい。いへば演目の方向を、いろいろと探したら、そこから新しい道も開かれて来るではなからうか、といふ気がするのです」とある。稽古の段階の文章ではあるが、内容、演技の面で現状をこえられる、現実を離れた世界の表現に手応えを感じていたものと推測される。

この上演の評価は高く、「読売新聞」の「1951年芸術ベスト・スリー演劇」では選者五人中三人（木村荘八、山田肇、三島由紀夫）が「天守物語」を挙げ、また、「その天守夫人富姫は、まことに迫力に満ちた好演技で、役者としての貫録を如実に示している」、〈花柳章太郎の天守夫人は、もしこれを女優がやれば月並な一人芝居になり、ほかの男優では全然不可能と思われました〉と、多くが花柳の好演を特筆している。舞台内外での求心力が評価され、その年の毎日演劇賞の個人賞（演技）も受賞している。花柳は、夢幻の世界の美を体現した存在、その場所から人間社会を批判し得る存在に一つの可能性を見出すこととなつた。岡田八千代「オール新派に望むもの」には、（しばらく花柳に男役を勧めていたことに關して）〈然し、夫は到底花柳に向かない事を、此頃になつて気がついた。所詮花柳は美しい着物を着なければ居られない人だと思つたからだ。此間の天守物語を見て、

つくづくさう思へたのである〉、〈これからの此人の役は、二十四五から四十歳どまりの女形をやつて、震ひつき度い程の美しさを見せて貰ひ度い〉とある。この上演での富姫がいかに花柳にふさわしく、印象的であつたかを知ることができる。その魅力は、美しさのみではなく、妖怪としての数百年の生を経つつ（打見は二十七八）という富姫のあり方が、老役や男役にまわつて然るべき年齢でありつつ圧倒的な美女として舞台に映えていた、女形としての花柳のあり方と重なつていたことにも、大きく負つていたものと考えられる。

4 上演の実際——批評から——

この「天守物語」上演の配役、スタッフは、筋書によれば富姫・花柳章太郎、亀姫・水谷八重子、凶書之助・伊志井寛、演出・伊藤道郎、考証・鍋木清方、装置並考証・伊藤熹朔、証明・篠木祐夫、効果・岩淵東洋男、振付・藤間万三哉、日舞作曲・歌沢寅右衛門。広告には監修・久保田万太郎、演出・千田是也、編曲・齋藤一郎の名もある。

花柳「ひとこと」は〈伊藤道郎、伊藤熹朔、千田是也さんの芸術三兄弟が、今度の「天守物語」に協力して下さいます。これは大変有難く、嬉しいことです〉と演出陣の参加を喜び、戌井「上演までの経緯」は、上演の成功を〈伊藤道郎、千田是也両氏の新派としては稀らしい演出者の参加に負うところが大きかったのだと思う〉と振り返っている。伊藤熹朔は戦前から新派の舞台装置を手がけており、外部の演出陣が加わることは芸術祭執行委員会の高い企画力によつてなされている。たとえば「東京新聞」でその年の芸術祭演劇部門の詳細決定の記事が出るのが八月末。そこから初日の十月三日まで一ヶ月あまりである。しかし、初演である「天守物語」は決定以前から始動していなければ間に合わず、補助金獲得を前提に下準備は進められていたと

推測される。当該の記事では「演出には千田是也が候補に上つており」という段階なので、演出には筋書に名のある伊藤道郎が企画の初期から入っていたものと考えられる。

上演について、尾崎宏次「芸術祭現代劇公演をみる」(昭26・10)には「伊藤道郎の演出は彼の舞踊系譜を思わせる手法で、こういう劇には打つてつけ」とある。原作には、女の童三人による「通らんせ」を「唄ひつゝ其の遊戯をす」の指示、富姫亀姫が奥に入って鞠つきをする間の侍女(両女)による「こゝを何処ぞと」の舞、朱の盤坊による「戈鋌剣戟を降らすこと」の舞の指示がある。しかしこの時の舞踊はそれだけではない。花柳章太郎「花柳章太郎芸談」第五回(昭26・9)には「来月新橋演舞場で泉鏡花先生の戯曲『天守物語』を初めて上演しますが、この芝居は前半が幻の世界で、私と八重ちゃんがお姫様のお化け、紅梅が侍女のお化けで、みんな動きに伊藤道郎先生と藤間万三哉さんの振付がついています」とあり、富姫亀姫侍女には洋舞の伊藤と日舞の藤間が振りをつけていたことが確認できる。座についての台詞が多い富姫亀姫が踊り回することはなかったろうが、従来の新派劇とは異なる、舞踊を含んだ動きが求められていたのである。原作では奥女中一人と侍女五人であるが、筋書の配役には加えて侍女五人の名がある。玉川まつ子「縮刷見たまゝ集 天守物語」(昭26・11)には「右左に分れて侍女十人が五色の糸をたれ、露を餌に天守から秋草を釣っています」とあり、冒頭、侍女は十名並んで釣りをしていたことがわかる。侍女に関して、大木豊「芸術祭現代劇と参加作品」(霧の音) (昭26・11)には「こりにこつた演出(伊藤道郎)は、前半、超現実的の世界の表現に、苦心の跡を見せ、中でも、侍女たちの動きに無気味な「陰影」を投じたまでは見事だった」とある。また、森芳男「作劇術の魔術」(昭26・12)には「演出は大体良いようですが、腰元の数が多すぎなかつたでせうか。しかしお化けより腰元の方が余程妖怪じみた感じが出てゐたのは成功です」とある。台本によれば、台詞ともほぼ原作通りであったこの上演で、追加された侍女に言葉はな

い。花柳の談話からすれば侍女たちにも振りは付いたはずで、その「舞踊系譜」の演出に厚みを増すために人数が増やされ、それが不気味さの表現に大きく貢献したものと考えられる。戦後、日比谷の東宝劇場が接収され占領軍専用となっていたアーニー・パイル劇場でショウの制作を指揮し、構成、演出、振付を担っていた伊藤道郎は、日本の伝統芸能を取り込んだもの、世界の民俗舞踊を取り込んだもの、純然たるジャズに乗せたものなどの様々な手法を高いレベルで有し、何十人ものダンサーを舞台上げる群舞の表現に長けている。その演出は「天守物語」上演に舞劇的側面を持たせるものであった。

ここでは「天守物語」に先行する作品として「ミカド」を指摘しておきたい。伊藤道郎は昭和三年(一九四八)に長門美保歌劇団の喜歌劇「ミカド」の上演を手がけている(総指揮・伊藤道郎、演出・佐久間茂高、装置並衣裳考案・伊藤熹朔)。このオペレッタでは、舞台に広がるエキゾチックな日本風の邸宅、庭園の上で、台詞と、時に日本風の旋律も交えた楽曲とによって、ミカドの王子が紆余曲折を経て愛する女性と結ばれるまでが展開する。公演のパンフレットに載った伊藤道郎「喜歌劇の古典としてのミカド」には、作品の人物や舞台について「これ等は現実の日本なのではなくて、異国人の見た夢の国のファンタジーであることを特に強調したい。その意味に於て「ミカド」ほど娯楽作品として完全なものはないと言つても過言ではない」とあり、同じく伊藤熹朔「ミカドの舞台」には「衣裳は日本在来の豪華な歌舞伎衣裳を利用する」(十八番ものの衣裳も全部出てくるので、その纏らんさは従来の日本の劇にはみられなかつたものである)とある。その幻想の華やかな舞台に立っていたのは、前髪の若衆、お姫様、束帯や袴、武具を着けた男たち。「ミカド」の、空間的に隔たる異国から見た夢の国は、「天守物語」の、時間的に隔たる現代から見た封建時代の幻想の世界の表現に一つのモデルを示し、上演の実現性を感じさせたのではないだろうか。

桑原経重「幸福な「新派」」(昭26・11)には以下のようにある。

泉鏡花作、伊藤道郎演出「天守物語」には、お客もめんくらつたらしい。白鷺城天守の五重、百年以来、人のかよわぬ世界で、魔性の眷族がきれいな腰元姿をして、「略」魔女の天守夫人と、若い武士との恋の危機が老いたる彫刻師に救われる幕ぎれまで、夢幻の美しい世界を展開しながら鏡花このみの俗世批判を行つていゝるが、単なるスペクタクルとして楽しむには、あまりにも妖怪変化のなまなましさが強すぎる感じだ。また魔性のものの詩に酔わんとすれば、作品の寓意性におしとどめられる。「なんだか、つまらん」という感想を多く聴いたけれども「なんのことやら、わからん」せいである。魔性のものと人間の恋を描いたのはよいが、その危機を彫刻家―芸術家―が救うという鏡花の寓意に問題があるので、「略」寓意しようとする作者の主観が、かえつて幻想の魔術を弱めたものと思われる。しかし、魔性たちの異様な雰囲気は前二作（引用者注…「夜叉ヶ池」「海神別荘」）にまさつて美しく描かれているので、理屈なしにあやしい美しさを楽しめばよい。伊藤道郎氏の演出、熹朔氏の装置ともにその夢幻の美を静かに伝えようとしている、こけおどかしの見世物趣味がない点が良い。天守夫人（花柳）は妹の亀姫（八重子）を迎えて遊ぶあたりまで幽鬼の女性をおもわせるような、ひそやかな身のこなしかたを示して秀逸。しかし武士とともに死なうと泣くあたりは、とたんに人間臭ぶんだ。どこかに鬼哭の響きがたよう筈なのだが。

この批評は夢幻の美しい世界、そこでの恋と、富姫や桃六の俗世批判との齟齬が観客のつまらないという感想を生んだこと、特に恋の危機を工人が救うという結末の寓意が理解されなかつたことを論じる際に参照されるが、一方で、妖怪変化は生々しすぎたものの、上演が（スペクタクル）として楽しめる性質のもの、原作者の寓意は措いてあやしい美しさを楽しむことが可能なものであつたことを伝えてい

る。「小言幸兵衛」(昭26・12)には以下のようにある。

あまり東都劇評が宜しく、久方振りに上京、芸術祭の「天守物語」を見物。尤も作者が鏡花先生とあるからは、まさかに、判らぬ筈もなし、と決め込んだ、こちらの了見に自惚のあつたのも是亦事実。

扱て御待兼の「天守」、どうも老人には成り度くないもの、薄暗がり、モソモソ芝居、こ奴は残念なと思つて居る中に、やつと眼が慣れ、判つて見ると、これは成程面白い。流石に天下の名優達、巧いもんでした。あのファンタスチックとやらの味は、汽車賃を払つて、木戸銭を払うだけの値打は十二分。章ちやんの宿場酌婦と、寛ちやんのフンドシ担ぎの色模様など、正に当代の圧巻、永生きはしたいものをつくづく思ひましたです。

鏡花先生も、目を細め、盃を甜め乍ら、あたしのファンタジアなんざ、遠く及びません。古典調のウスノロブギなんてもなあ、お目にかゝれませんでしたからな！でせうな。

舞台には（古典調のウスノロブギ）の流れる（ファンタスチック）が展開していたようである。他の資料では伴奏音楽にドビュッシー、ストラヴィンスキーが挙がつている（後掲）。天守五重の妖怪界は（こけおどかしの見世物趣味）に陥らない形で、舞踊の所作、音楽を交えて美しい世界として描かれた。（演劇美）と称され、劇評が大きく反応したのもこの点であつたと考えられる。後年に至つても（花柳章太郎の富姫、水谷八重子の亀姫、じつに美しかった。俳優も美しかったが、舞台全体がけんらんたる夢の国を形成して、じつに印象的な芝居だつた）と語られている。

この上演での音楽の役割は大きい。「天守物語」を望んだとされる久保田万太郎は、この年、西洋音楽に和楽器を合わせた楽曲をふんだ

んに使った歌舞伎「源氏物語」（舟橋聖一脚色。歌舞伎座、昭26・3、昭26・10。大阪歌舞伎座、昭26・11）を演出して大きな成功を納めている。久保田の音楽劇への志向は後に演出した歌舞伎「高野聖」（吉井勇脚色。大阪歌舞伎座、昭29・6。歌舞伎座、昭29・8）にも顕著である。また、菅原卓「ミュージカル・プレイに就て」（昭26・9）には以下のようにある。

ところが今日さかんに宣言されているミュージカル・プレイは、これ（引用者注：アメリカの旧来のミュージカル・コメディ）とは別物である。われ／＼純演劇に専念している者も、こうなると、注視せずにはいられなくなる。何故なら舞台表現の問題になつて来たからである。

オニールの「あゝ曠野」が映画「サンマー・ホリデイ」くらいにまでこなされると、一応問題の対象となつてくる。つまり、本質的な意味で演劇的、舞台的表現の拡大の可能性が認められるからである。

英国の演劇がほとんど「詩劇」として、舞台表現の美化と拡大が探求されているが、米国の選手アンダーソンの現実社会の詩劇化が、一応歴史劇の線に逆行しかゝると、現実を音楽劇としようとする芸術的な、大胆な試みが表面に浮んできた。

「南太平洋」の評判が、殊の外高い事は、旧来のミュージカル・コメディと、新しい演劇的発展のミュージカル・プレイとの橋渡しの役をはたし得た為のようである。

そして（昨今われ／＼の附近でも、ミュージカル・プレイの呼び声が高くなつている）、（戯曲は、アメリカ流にゆけば、「大寺学校」でも「牛山ホテル」でも、ミュージカル・プレイにならないとは限らな

い。結局これは舞台表現上の意欲の問題である」と続けている。ミュージカル映画、舞台の盛行に刺激を受け、その手法は日本の写実的な戯曲にも生きるとしている。両氏が委員を務めた芸術祭執行委員会には、「天守物語」上演に音楽劇、舞踊劇の側面を持たせる意図があったのではないだろうか。伊藤寿二「脱皮を旨さず野心」（昭26・10）は上演を（夢幻的で美しい芝居）と認めた上で、さらに（やや冗長なので、もつと縮めてセリフも音楽的なりズムに統一したら、さらにおもしろくなるに違いない）としている。もちろんこの時の演技は、たとえば菅原がイメージする（台詞と歌と演技とが、演劇的な現代感覚に支えられて、一つのムードとして流れてゆく）、（ポーズをつけずに、——つまり演技の流れを切断せずに——台詞から歌に展開して、心理情景を高揚してみせる）というものではなかったが、それに進むことを期待させる性質を備えていたのである。

逆に、後半に対する肯定的な言及は少ない。桑原「幸福な「新派」は富姫と図書之助の終盤を（人間臭ぶんぶん）と否定する。「小言幸兵衛」が宿場酌婦とフンドシ担ぎに類して評していることからすれば、従来鏡花物の愁嘆場の色彩は多分に残っていたと推測される。大木「芸術祭現代劇と参加作品「霧の音」」には（後半、人間との接衝に移るに従い、次第にいきぎれの傾向が強くなるのを、どうしようもなかつた。そして、ロマンティズムの香りが、ともすると稀薄になりがちだつた）ともある。水谷八重子「問はれるままに」（昭26・11）には、伊藤、千田の指導で役を作つたとした後に（亀姫が出て来て引つ込むまでは、いはば前奏曲のやうなもので、これによつて「天守物語」全体の雰囲気もきまつてしまふといへるでせう）とある。スタップには前半を劇の開始を導く前奏曲と捉える解釈はあつたはずだが、その印象の強さが本題となるべき劇の影を薄くしたものであるう。

秋山安三郎「平凡な芝居」（昭26・10）には（鬼面人を替す的の泉鏡花作、伊藤道郎演出「天守物語」は見ものである。「見もの」で

あつてワケは判らない。判ったような気持ちで帰る」と、三宅周太郎「現代劇の苦惱」(昭26・10)には「鏡花の『天守物語』は失礼ながら複雑怪奇すぎる」とあるように、全体を通してわからないとの評もある。これに関連して森芳男「作劇術の魔術」(昭26・12)には以下のようにある。

化物が出る非現実の世界と、明治の侠妓と真面目な学生との恋愛と、最後に芸術家と云ふより職人謳歌と、孰れも鏡花のお得意な世界が出て参りますが、どう考へても作劇術の点では成功してゐるとは申兼ねる。破綻だらけです。それなのに鏡花のトーンがあり、それは又明治人の生活感情に依存してゐるのであります。さう云ふものは現代人には失はれてしまつてゐるのですが、一度完成した型を見出した生活感情と云ふものは時代や処を異にしても人間の心を打ちます。

これによれば、「天守物語」は作劇術として破綻しているが、その上で、全体を貫く作者の〈生活感情〉が劇として成立させている。この〈生活感情〉とは渾大防「解説」の言う〈現実世界に生きる作者の道徳観〉に近いものと考えられる。幻想の美しい、しかし怪奇もはらんだ世界と二人の恋の場面との乖離、いささか唐突な結末に対して、それらを貫く〈鏡花のトーン〉を感じさせられなかったところに、わからないとの感想も生じるのだろう。結末について、たとえば水木京太「天守物語」と『恋女房』と(大14・5)は、凶書之助は〈人間約束や道徳の空しさを悟つて〉〈その規範外の世界へ天守夫人の手へ逃れて〉来て、最後には〈その時突兀として飛驒の工匠が出て来て、撃を揮つて唐獅子の目に刃を加へると、夫人は自在力を回復し愛人を抱いて超自然的な恋の天地に生きることが出来る〉のだと解釈している。なぜ工人なのかは問われるにしても、二人が〈超自然的な恋の天地に生きる〉ことが伝われば、ここまでの冷評は受けなかったよ

うに思われる。後半の会話の劇が、二人の心情を観客に納得させるには至らなかったということであろう。

批評では富姫の台詞も取り上げられる。伊賀山昌三「黒い雲と電光」(昭26・12)には以下のようにある。

その台辞廻しも、今まで旧歌舞伎や、新作歌舞伎や新派脚色の違いを鏡花物では聞いたことのないものでした。

天守夫人は、特に、「ね」と「よ」の音を中心にし、その響きによつて全体を調整しているかのごとくでした。

——露も散らさぬお前たち、花の姿に気の毒だね。

——この人はね。この姫路の城の主、播磨守とは血をわけた兄弟だよ。

——貴女、この兎はね……

「ね」や「よ」とは別に、高い調子を出した言い廻しとしては、帰ろうという美男、凶書之介マユに向つて、ローソクをかざしながら

——帰したくなくなつた。……もう、帰すまいと私は思う。

——まあお勇ましい、凛々しい、あの獅子に似た若いお方、お名がききたい。

この作者は、もしもこの芝居を上演してくれるなら謝礼は要らん。こつちでお土産を持つて行くといつていたそうです。おそらくちよつと読んだだけでは手の付けられそうもないこの変てこな芝居が、作者の詩想を殺すことなく実現される気遣いは絶対的なものと思ひこんでいたにちがいない。演出者、伊藤道郎氏は、そのお土産をもらうべきだと思います。

台詞の言葉は新しく、高い調子を持つて響き、舞台は〈作者の詩想を殺すことなく実現〉していた。また、三島由紀夫の「座談会 一九

五一年の芸術界」(昭26・12)での発言には、(今年で一番感動したのは「天守物語」です。あんないい芝居は最近見たことがない)とした後に以下のようにある。

芝居の国際性という点から言つたつて、鏡花の持つアトモスフェアというのは、鏡花の小説の……つまり脚色したやつは、それは国際性もへちまもないでしょう。ところが、鏡花の自分の書いた芝居というのは、あの伴奏音楽に使っているドビュッシーとか、ストラヴィンスキーにびつたりする。いささかの隙もない。それからセリフが……僕は日本の韻文劇の一つの可能性を感じたのは、まあ姉妹芸者みたいな言葉を、お姫様の姉妹と妹がしやべる。むしろ鉄火な言葉遣い、それは今でこそ古めかしいけれど、鏡花の時代には現代語だつた。それが見事に韻文にはまつていゝ。一種特殊なものです。新劇の台詞でもなし、歌舞伎の台詞でもなし、新派の台詞でもない、ちゃんと新しい台詞まわしができあがっているのです。演出も伊藤さんの演出で非常によかつたけれど、全体のアトモスフェアから感じられる詩というものは、ちよつと最近になかつた。

ここでは、近代の西洋音楽がふさわしい国際性、富姫亀姫の会話、伊藤道郎の演出を評価し、特に二人の台詞の言葉づかいに韻文劇の可能性を見ている。

二つの評ともに新しい台詞回しを問題にしている点に注目したい。この年の「源氏物語」の台詞は現代語である。その成功を受けて「なよたけ抄」(新橋演舞場、昭26・6)、「少将滋幹の母」(大阪歌舞伎座、昭26・6。歌舞伎座、昭26・12)、「羅生門」(歌舞伎座、昭26・8。大阪歌舞伎座、昭26・9。「藪の中」「偷盗」を組み合わせている)と、平安時代を舞台として人物が現代語を使う新作歌舞伎の上演が続いた。そこでは光君が「なんだねえ、まだ、打ちとけないのだ

ね、「略」鼠の音じゃないか、何をびくびくしてゐるんだね、さあ、もつとく安心して、私のそばへおいでなさい」と、竹取物語を書く青年が(此の丘から向ふは別世界だ！あの墮落した平安人の巷からもこの半道も離れてゐない丘の上には、まだ汚れない自然が美しいそのまゝの姿で脈打つてゐる様な気がする。そんな気がするんだ」と、国経の妻を求める時平が(それを、わたくしに云はせないでも、何かそちらにお心あたりがありさうなものぢやありませんか——ねえ、御老体、さう物惜しみをなさるなよ」と、盗賊の女が(あの人があたしを血の匂ひのすきな女にした、わたしは、今夜も生きのびた、わたしを抱いてひき上げててうだ、今夜のわたしを抱いてごらんよ、あなたの腕を焼かずにはおかないから」と話す。「少将滋幹の母」について沼艸雨「現代語歌舞伎」(昭26・7)には(此の現代語が一度舞台にかかると甚だ雑然として、舞台にのらないのである。「略」張る所は従来の新歌舞伎のテクニクによつてゐるが、捨科的の所は、純然たる現代語である。その中にまじつて大時代な歌舞伎調(これは菅丞相)等この三つの色が混合してとまどいする。歌舞伎的現代語の完成が先ず急務と痛感した)とあり、「羅生門」について北岸佑吉「沼津・熊谷・羅生門」(昭26・10)には(台詞だけ新しくても、発声がそれに伴わないから、聴きとりにくいことも多い)とし、「源氏物語」について秋山安三郎「セリフも混乱」(昭26・10)には(初演の時から耳障りになつてゐるセリフの混乱も何とか統一したい。「大恋愛」などという珍語や硬い漢語ばかりかと思つと雅語、和語が飛出し、「しらばくれて」「当てが外れて」の下世話語も出る)とある。

新作歌舞伎を中心に、時代物における人物の台詞に、旧歌舞伎の様式を脱した新しい言葉、台詞回しが試みられている。現代語によることは前提とされ、それに対してのふさわしい発声法が獲得されていないこと、役、役割に応じた調子が整理されていないこと、台詞の言葉づかいに統一がないことなどが批判されている。模索は始まつたところである。そこにあつて、(芸者みたいな言葉)であるか(鏡花の時

代には現代語だった) かはさておき、新しい統一された言葉づかいを持ち、女形という確立したスタイルの内発することができた「天守物語」の富姫の台詞は、突出した存在であったといえよう。その安定感、現実を離れた世界の存在感を強固にするものでもあった。台詞回しを取り上げられる背景には、こうした状況を見ることができるといえる。

5 おわりに

本稿では、昭和二六年一〇月の新派による「天守物語」初演について、幻想の美しい世界を舞踊劇的要素を入れつつ表現するものであったこと、その実験的な試みが企画の面でも経済の面でも、芸術祭という枠組みによって実現されたことを確認した。木村荘八が上演を可能にした(時代背景)と呼んだものは、そうした世界を舞台上に展開できる演出、技術スタッフの整った環境と、芸術祭執行委員会の方向性も含めて、それを許容する演劇観の拡がりを指すのだと考えられる。この上演のように、妖怪が美しく魅力的であることは、彼らの怨みが正当であることを表現し、翻って、無垢なものをそこに追いやって人間界のみずほらしさを強調する。生首に唾を飲み込む恐ろしさは、怨みの深さを表すものだろう。それは続いて、その怨みを凌駕する恋の力の大きさを示すことにもなる。「天守物語」上演においては、華麗な、また、恐ろしい夢幻の世界に酔うことと、二人の恋の成就を見届けることは共存するものと考えられるが、この時にそれはかなわなかったようである。

注

(1) 「新小説」22・10、大6・9・1。

(2) 『昭和二十六年度・文部省 芸術祭現代劇公演』松竹株式会社事業部、昭26・10・3。

(3) 大江良太郎「『天守物語』随想」、注(2)所載。鏡花晩年の上演切望の発言については、後に、阿木翁助「いてふの残暑忘れめや」(鏡花全集月報12)「岩波書店、昭49・10」が(当時の新派の頭目は喜多村緑郎で、これが大の鏡花党、従って私が昭和十二年に新派に入り十七年にやめるまで、何度鏡花劇につき合った事だろう)、「女客」と「天守物語」を評価するとの阿木に対して(先生はこの答えもことごとくお気に入りに入れ、「ボクもああいふ小説が書けるんだよ! それに『天守物語』をもし上演してくれる劇団があったら上演料をこつちから差し上げたいくらいですよ!」とおっしゃった)として、自身が聞いたものであることを明かしている。

(4) 花柳章太郎「ひとこと」、注(2)所載。後藤隆基「新派とヴァンギャルド的なるもの―「奇を好み新を悦ぶ人心」の在処」(『新派S.H.I.M.P.A.―ヴァンギャルド演劇の水脈』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、令3・10・11)は、これを用い、「天守物語」を再読して驚き、忘れていたことを後悔し、(つい惰性に流れて、新奇を追ふ気持を麻痺させてしまふ…。自戒すべきことです)、(どうも新派の芝居となると、リアルな生活を追ひたがりです。それだけでなく、夢幻の世界、詩の境地も私達で耕してみた)とある部分から、花柳の(新奇を追ふ気持)を論じている。

(5) 戊井市郎「上演までの経緯」『文学座《十三夜》《天守物語》パンフレット」、昭49・12 (a)。文学座の「天守物語」上演は渋谷東横劇場、昭49・12・7、22。笠原伸夫「評釈「天守物語」―妖怪のコスモロジー」(国文社、平3・5・30) (b) は、この部分を用いて上演に費用がかかることを推測している。

(6) 木村荘八「新派所感」『劇評』2・11、昭26・11・15。

(7) 新橋演舞場、昭26・10・3、28、一五日より昼夜入替。

(8) 北条明直「芸術祭十五年のあゆみ」(『芸術祭十五年史』文部省社会教育局芸術課編、昭36・11・1) (a) を参照した。「芸術祭開催趣旨」の引用もそれによる。なお、筋書(注(2))所載の天野貞祐「芸術祭を開催するに当たって」には(芸術祭の行事によって真に高度な芸術が国民の生活と精神とを潤沢にすると同時に新文化創造の気運をわれわれ自らの中に醸成することとなる)、(芸術祭が、芸

術高揚の精神を根幹とし、国家存在の根源を養うものであることを確信し」とあり、創設時の理念はこの時にも継承されていることがわかる。

(9) 注(8a)を参照した。同書の戸板注(13)には、演劇部門の昭和二年度について(はじめての参加制で、歌舞伎が四、新派が一つという数字は、さびしい。特に新劇がまだ芸術祭に無関心であつたのが注目される)とある。

(10) 北条明直「芸術祭の意義とその前途」「社会教育」6-2、昭26・2・1。この時、北条は文部省芸術課員。

(11) 利倉幸一「東劇最後の演劇興行」「演劇界」8-7、昭25・12・1。

(12) 河竹繁俊「芸術祭と歌舞伎」、注(2)所載。

(13) 戸板康二「各部門の流れ 演劇部門」「芸術祭十五年史」文部省社会教育局芸術課編、昭36・11・1。

(14) 「今年の芸術祭 参加公演も加えて」「東京新聞」(4)、昭26・8・31。

(15) 「観たいもの」「芸術新潮」2-10、昭26・10・1。また、この上演を(一生忘れられない芝居)とする花柳章太郎も、(この芝居も芸術祭参加作品として文部省から百万円の補助を頂いたから出来たので)、「私のヒット」「読売新聞」(夕4)、昭29・5・6)としてゐる。

(16) 注(8a)。

(17) 戸板康二「天守物語」随想『冥の会No.7 紀伊國屋書店提携公演 天守物語』、昭51・12・3(a)。冥の会の「天守物語」上演は紀伊國屋ホール、昭51・12・3、14。ただし、言及のある俳優座公演第一回「検察官」(昭21・3)のプログラムの記載は未確認。また、戸板注(13)にも、「天守物語」は(千田是也の永年構想していた演出によるものであり、いろいろな点で、実験的な舞台であった)とある。

(18) 佐伯順子「泉鏡花と近代演劇の「実験」——『天守物語』からよむ日本演劇史』(『岩波講座文学5 演劇とパフォーマンス』岩波書店、平16・2・26)は、女形花柳章太郎と女優水谷八重子が並び立つことを(古典芸能からリアリズム演劇への過渡的な様相)を呈す

る新派という存在の端的な現れと捉え、(古典性と近代性)を併せ持つ「天守物語」での両者の共演によって、(古典と近代の融合)を舞台上に具現したことに「天守物語」初演の意義を見ている。

(19) 桑原経重「幸福な「新派」」「演劇界」9-12、昭26・11・1。

(20) 注(8a)。また、北条明直「昭和二十六年芸術祭回顧」(『社会教育』7-3、昭27・3・1)にも(だがこの芝居の入りは大変悪かった。大衆の好むものではなかったらしい)とある。

(21) この時期の新派の演技の理解は、桑原注(19)に、同公演の「その秘密」における染子役の花柳章太郎について(けれども、「夫人」として生きようとする彼女のけなげな、しかし、はりのある「生」がでていなかった。「略」練達した新派の物真似芸が「芸」として強固な力をもっているだけに、かえつて、つかみがないような人間の微妙な表情をどうやつても、にするか、まだ、やはり疑問の状態だ)とあることを参考にした。

(22) 「芸術新潮 演劇 芸術祭とは?」「芸術新潮」2-12、昭26・12・1。

(23) 安藤鶴夫「苔会の「天守物語」」「キネマ旬報」114、昭30・3・15。

(24) 伊藤道郎他が振付を担ったことに見られる舞踊劇的側面は、宝塚歌劇月組「ミュージカルファンタジイ『天守物語』」(宝塚大劇場、昭35・10。東京宝塚劇場、昭36・7)に引き継がれている。

(25) 「1951年の芸術界 演劇界」「芸術新潮」2-12、昭26・12・1。他には(新劇人の生活安定 現代劇公演などによる大劇場進出と、民間放送出演などで、新劇人も生活的に安定した)、(舞台と人「天守物語」花柳章太郎)も挙がる。

(26) 「特集 現代劇とは何か?」「悲劇喜劇」5-9、昭26・9・1。

(27) 久保田万太郎・真船豊・千田是也「鼎談 芝居馬鹿」『演劇』1-1、昭26・6・1。

(28) 前年末、水谷八重子は文学座の杉村春子と一座して菅原卓作演出「月は銅鑼なり」等上演(新橋演舞場、昭25・12)。他に河津清三郎、尾上九朗右衛門ら)し共演が話題となっている。この年には「現代演劇大合同」として、新派の水谷、花柳らに民芸の滝沢修を

- 加えて岸田国士・小山祐士作「椿姫」、大佛次郎作「楊貴妃」等を上演（歌舞伎座、昭26・6）している。その筋書（『現代演劇大合同』、昭26・6・10）に載った浜村米蔵「現代演劇のために」には（花柳、水谷、滝沢を指して）「この人たちが、ふだんは何か全く他人同士のような、全く違ったことをやっているような工合になっているのが、そもそもおかしいと思います。お互に、一つ、めいめいの枘から出て貰いましょう、ということになつて出合つたところが、この「現代演劇大合同」という演劇の場です」とある。また、久保田の発言にある「三越現代劇」（三越劇場、昭26・2）では、滝沢、杉村、田村秋子ら新劇の俳優が劇団の枠をこえて揃い田中千禾夫作「おふくろ」、久保田万太郎作「釣堀にて」を上演している。（劇団制といふ個定化したシステムが飽きられてきた今日、レパートリー・システムによつて適材適処の自由な配役の魅力を發揮するためのこれはつゝましい一石である）（安藤鶴夫「回顧的な三越現代劇」『演劇界』9-3、昭26・3・1）とも評価されている。
- (29) 瓜生忠夫「現代劇と観客との関係について」（注（26）所載）には、（ジャーナリストイックには、現代劇はレットテルを貼りかえた新劇であるよりも、菅原卓と水谷八重子のコンビから生れ、そのコンビが、あたかも強烈な磁石でもあるかのように、杉村春子、信欣三、滝沢修、文学座、民芸等々の新劇人をぐんと吸いつけたいわゆる「新劇新派」の問題として論じられているようである）とある。
- (30) 菅原卓「演出者としての「現代劇」」、注（26）所載。
- (31) 戸板康二「現代劇の企画」、注（2）所載。
- (32) 渾大防小平「解説（泉鏡花篇）『日本戯曲全集42』（現代篇10）春陽堂、昭3・8・28。なお、次の点から新派スタッフのものにはこの本があつたと推定できる。大江注（3）は「正宗白鳥氏の名著『作家論』の中に、泉鏡花論の見えないのを僕は微笑ましくうなづいてゐるのだが」と白鳥による鏡花の評価に言及し、花柳注（4）は「天守物語」の魅力を（夜光珠の輝き）と表現しているが、いずれも渾大防の「解説」で用いられている事柄、語彙である。
- (33) 前年からの新派の鏡花劇と花柳の役は次の通り。「つや物語」（清、新橋演舞場、昭25・1）、「婦系図（通し）」（主税、新橋演舞場、昭25・5）、「婦系図（通し）」（主税、御園座、昭25・6）、「婦系図（通し）」（主税、南座、昭25・6）、「辰巳巷談」（お君、新橋演舞場、昭25・7）、「婦系図（湯島境内）」（お薦・喜多村）、新橋演舞場、昭25・8）、「婦系図（通し）」（主税、大阪歌舞伎座、昭25・10）、「日本橋」（お孝、新橋演舞場、昭26・3）、「滝の白糸」（白糸、神戸八千代座、昭26・5）、「日本橋」（お孝、神戸八千代座、昭26・5）、「滝の白糸」（白糸、明治座、昭26・8）、「天守物語」（富姫、新橋演舞場、昭26・10）、「婦系図（通し）」（お薦、明治座、昭26・11）。
- (34) 「1951年芸術ベスト・スリー」『読売新聞』（朝4）、昭26・12・31。
- (35) 大木豊「芸術祭現代劇と参加作品「霧の音」十月の演舞場と明治座」『幕間』6-11、昭26・11・1。
- (36) 伊賀山昌三「黒い雲と電光「天守物語」を観て」『演劇』1-7、昭26・12・1。
- (37) 第四回毎日演劇賞（昭和二十六年）個人賞（演技）。受賞理由は『天守物語』における主導的演技。「花柳の『天守物語』における演技は演技のみに限らず、『天守物語』を成功させた主導的功績が強く支持された」（第四回毎日演劇賞決る）。「毎日演劇賞受賞まで」『毎日新聞』（朝1・2）、昭27・2・11）とある。
- (38) 福井拓也「泉鏡花「註文帳」と万太郎脚色」（『国語と国文学』99-7、令4・7・1）（a）は、この上演での花柳章太郎の模索を、花柳の言葉（内）を引きつつ、女形と女優の異質性をバネとした、女優の身体が示唆する日常性とは異なる（不思議な神秘的な女性（呪術師、文化的な巫女）としての女形の姿）に向かう途上に位置付けている。また、花柳と現代劇について安藤鶴夫「1952年への課題」演劇（『読売新聞』（朝2）、昭26・12・22）は、（これ（引用者注：水谷と、花柳を中心とする新派と）に對立があること）は八重子が従来の「女役者」のレットテルにあきたらず、一介の「女優」になろうとする意欲の現れとみられるが、八重子を「女優」にした決定打は遂にみられず逆に「天守物語」「おその」「和泉屋染物店」と、やゝ花柳にプラスした仕事が見れたことは、

結局八重子現代劇が新派をゆすぶった皮肉な結果である」とまとめている。

(39) 岡田八千代「オール新派に望むもの」『幕間』7-1、昭27・1・1。〈花柳は女形の着物を着て、一生を終るより外の道はないやうに思ふ。してみれば、花柳に綺麗な着物を着せる脚本を選ぶ外はない。そして花柳は、何処までも若く、美しい人物に扮して此先も長々と栄える外はあるまい〉ともある。

(40) 「芸術祭の演劇新派(演舞場)に決定 内村直也新作と鏡花の初演もの」『東京新聞』(4)、昭26・8・27。そこには「確定した公演は十月三日から廿七日まで新橋演舞場における新派公演で、これに新劇界から俳優、演出家、作家の協力を求めて行おうとするもので出し物は泉鏡花の戯曲「天守物語」(初演)と内村直也の書下ろし戯曲に決定、これを昼の部公演としてまとめて出し「天守物語」は花柳と八重子が共演し内村直也の新作を八重子と新劇俳優の組合せでやるが「天守物語」の演出には千田是也が候補に上っており」とある。

(41) 花柳章太郎「せりふ地獄」(『演劇界』9-12、昭26・11・1)には、(九月の九州巡業中、日取りの都合で別府で一日休養することになり、「略」その日にどうしても、「天守物語」をおぼえ上げないと、あとの「その秘密」にかゝれないので、一日宿屋に雑話になつておぼえた)とある。また、「停酒を誓つて張切る新派」(『東京新聞』(4)、昭26・10・1)には、花柳他の俳優に指示を出す演出の伊藤、振付の藤間の稽古場の写真を載せつつ「けい古は十七日から毎日十時開始という新派始まつて以来の熱の入れ方だ」とある。なお、〈新派劇界の重鎮花柳章太郎は大矢市次郎、市川紅梅、瀬戸英一など新生派の一座七十五名と九州巡演の途上、九日海路、別府に着いたが〉(『巡業中でも十月三日を初日に新橋演舞場でやる芸術祭参加のだしもの泉鏡花作「天守物語」の科白の練習に一所懸命だ、化け物が多く出てくるんでなかなかむずかしいね) (『新派はうけている 花柳章太郎、きのう別府へ』「大分合同新聞」(2)、昭26・9・10)、(『演劇ファン』待望の新生新派の長崎公演は愈よ今日西

日本会館にて開催される) (『愈よ今日公演 新生新派の花柳一行』「長崎日日新聞」(4)、昭26・9・14。演目は「婦系図(通し)」「宮城広場」「小指」「故郷の月」、「愛読者優待 新生新派公演」(『西日本新聞』(4)、昭26・9・8。公演は大博劇場、9・15、17)から日程がわかる。公演に参加した俳優はこの後に稽古に合流したことになる。

(42) 「芸術祭を検討する」(『東京新聞』(4)、昭26・10・30)には、(文部省の芸術祭執行委員会じや新派に指定して一応百万円の補助を出すことになつたんだが「はだか舞台」と「天守物語」を選んだ理由はもちろん公表されていない、少くともオーブンでやつてないと思う、松竹との取引みたいだろう、それに百万円出すんなら入場料を安くさせるとか出演料をよくするとかして芸術祭の意味を果すべきだ、大衆とは無縁だものね)の発言がある。

(43) 尾崎宏次「芸術祭現代劇公演をみる」『劇評』2-10、昭26・10・15。

(44) 花柳章太郎「花柳章太郎芸談第五回 若い者に野望がない」新派の将来を考えると悲観説」『東京新聞』(4)、昭26・9・30。

(45) 玉川まつ子「縮刷見たまゝ集 天守物語」『演劇界』9-12、昭26・11・1。

(46) 注(35)。

(47) 森芳男「作劇術の魔術」『演劇』1-7、昭26・12・1。これに続けて(演技では花柳がおさへてゐたように思ひます)ともある。

(48) 新派台本「天守物語」(松竹大谷図書館所蔵、書誌番号〇〇〇六九五八)を参照した。原作との差については稿を改めて論じたい。

(49) 伊藤道郎のアーニー・パイル劇場での活動については、斎藤憐『幻の劇場アーニー・パイル』(新潮社、昭61・12・20)、串田紀代美「占領期における演劇空間の基礎研究—アーニー・パイル劇場の日本側スタツフが関与した公演の調査—」(『音楽文化学論集』8、平30・3・1)、同「アーニー・パイル劇場のステージ・ショウ」(『実践女子大学美学美術史学』35、令3・3・5)、同「伊藤道郎の舞踊創作と特徴—関係者の証言から探るアーニー・パイル劇場のステージ・ショウ」(『実践女子大学文学部紀要』63、令3・3・

- 11) を参考にした。
- (50) 伊藤道郎「喜歌劇の古典としてのミカド」・伊藤嘉朔「ミカドの舞台」『長門美保歌劇団ミカド』、南座、昭23・9・29〜30及び大阪歌舞伎座、昭23・10・1〜6。ギルバート&サリヴァン作詞作曲「ミカド」は、はじめアーニー・パイル劇場で上演(昭21・8)され、東京劇場公演(昭22・6)の著作権問題での公演前中止を乗り越えて、長門美保歌劇団を中心とした日本人の出演者で上演(日比谷公会堂、昭23・1。御園座、昭23・9。東京劇場、昭23・12他)されている。「ミカド」が生む波紋(『東京新聞』(2)、昭23・1・23)を参照した。
- (51) 注(19)。笠原注(5b)はこの批評を用いて上演が観客に理解されなかったこととその理由を論じている。また、福井注(38a)はこの批評を用いて亀姫役の女優・水谷と対した時の女形・花柳の演技の質を論じている。
- (52) 「小言幸兵衛」『演劇』177、昭26・12・1、署名「九」。
- (53) 注(17a)。
- (54) 拙稿「吉井勇脚色「天守物語」上演をめぐる」(『群馬県立女子大学紀要』43、令4・2・28)を参照されたい。
- (55) 菅原卓「ミュージカル・プレイに就て(上)舞台的表现拡大の可能性」、『同(下)台詞と歌と演技の流動感』『東京新聞』(4)、昭26・9・7、8。
- (56) 伊藤寿二「脱皮を目ざす野心 芸術祭現代劇評(新橋演舞場)」『東京新聞』(4)、昭26・10・9。
- (57) 注(55)。
- (58) 水谷八重子「問はれるままに」『幕間』6-11、昭26・11・1。
- (59) 秋山安三郎「平凡な芝居 芸術祭現代劇公演 新橋演舞場」『朝日新聞』(夕2)、昭26・10・9。
- (60) 三宅周太郎「現代劇の苦惱 演舞場の新派」『毎日新聞』(夕2)、昭26・10・12。
- (61) 注(47)。
- (62) 水木京太『天守物語』と『恋女房』と「新小説臨時増刊 天才泉鏡花」、大14・5・1。ちなみに言えば、二人が去って消滅した
- はずの姫路城天守五重が、その後も変わらず魔所として語られるのは、その場所にはすぐに、何事かで怨みをのんで死んだ次の「富姫」の世界が形成される、その代がわりが続いてきたためと説明することができる。
- (63) 注(36)。
- (64) 今日出海、福田恒存、三島由紀夫、河盛好蔵「座談会 一九五一年の芸術界」『芸術新潮』212、昭26・12・1。音楽について三島注(65)には「ドビュッシーの「雲」を伴奏音楽に使った上演」ともある。
- (65) 三島由紀夫「解説」(『日本の文学4 尾崎紅葉 泉鏡花』中央公論社、昭44・1・5)はこの時の印象を引き継いでいる。ここでは「天守物語」について、後の歌舞伎での上演よりも初演のすばらしさが記憶に残ることを言い、(それというのも鏡花のセリフは、歌舞伎の抽斗^{ひきだ}のセリフ廻しや様式的演技で処理されると、その真の詩を逸することになるのである)と、魅力として特に台詞回しを挙げている。
- (66) 舟橋聖一脚色「源氏物語」(歌舞伎座、昭26・3)。引用は歌舞伎台本「戯曲源氏物語6幕」(松竹大谷図書館所蔵、書誌番号〇〇〇七〇二六)による。「源氏物語」再演(歌舞伎座、昭26・10)では「なんだねえ、まだ打解けないのですねえ。」「略」鼠の音ぢやないか、どうしてそんなにビクビクしているの、さア、もつとく安心して私のそばへおいでなさい)である。引用は「戯曲源氏物語7幕」(松竹大谷図書館所蔵、書誌番号〇〇〇七〇二五)による。
- (67) 加藤道夫作「なよたけ抄」(新橋演舞場、昭26・6)。引用は歌舞伎台本「なよたけ抄5幕」(松竹大谷図書館所蔵、書誌番号〇〇一〇六四五)による。
- (68) 谷崎潤一郎原作・舟橋聖一脚色「少将滋幹の母」(大阪歌舞伎座、昭26・6。歌舞伎座、昭26・12)。引用は歌舞伎台本「戯曲少将滋幹の母」(松竹大谷図書館所蔵、書誌番号〇〇〇七〇五二)による。
- (69) 芥川龍之介原作・八木隆一郎作「羅生門」(歌舞伎座、昭26・8。大阪歌舞伎座、昭26・9)。引用は歌舞伎台本「羅生門3幕5

場」(松竹大谷図書館所蔵、書誌番号〇〇〇一九四一三)による。

(70) 沼艸雨「現代語歌舞伎 大阪歌舞伎座六月興行」『舞台展望』1、昭26・7・1。〈東京での「源氏物語」の現代語につづいて同じ舟橋聖一氏の脚色、演出というのは相当自信を深めたことと想像するが〉ともある。

(71) 北岸佑吉「沼津・熊谷・羅生門」『演劇界』9-10、昭26・10・1。〈源氏物語〉以来、関西の「少将滋幹の母」などこの種の新作現代語歌舞伎なる名称が与えられたようだ〉ともある。

(72) 秋山安三郎「セリフも混乱『源氏物語』歌舞伎座」『朝日新聞』(夕2)、昭26・10・12。

※引用にあたっては旧字を新字に改め、ルビを取捨した。鏡花作品の引用は『鏡花全集』(岩波書店)に拠った。

付記 本稿にあたっては、松竹大谷図書館に資料の閲覧を許可いただきました。記して感謝申し上げます。

本稿は、群馬県立女子大学国語国文学会大会(令4・7・2)での研究発表「天守物語」初演と芸術祭」をもとにしています。会場内外でのご教示に感謝申し上げます。