

# 「美術」の進出

——人形座にみる大正期新興美術運動の様態——

滝沢恭司

はじめに

## —大正期新興美術運動の特質—

大正期新興美術運動の特質は、美術が演劇、舞踊、建築、文芸、音楽などの分野に果敢に進出し、他分野の造形言語と結合したことで、既定の領域を越えて先鋭的な表現・作品が創出されたことであった。

すでに五十殿利治氏が論じているが<sup>1)</sup>、なかでも演劇や舞踊といった舞台との結合は特筆に価する。たとえば「チエルテルの会」<sup>2)</sup>で、マヴォイストの村山知義と岡田龍夫が、村山の構成物を展示した空間で舞踊を演じたことや、高見沢路直がブリキ缶に糸車を取り付けたり、石油缶と丸太、針金で作ったりした楽器の騒音に合わせて「サウンド・コンストラクター」を踊ったことを思いおこしてみよう。それは現代のパフォーマンスの先駆けとなる、美術と舞踊、詩、音楽などの結合からなる前衛表現であった。また彼らマヴォイストが自らの身体を動員して構成した『マヴォ』3号掲載の《踊り》<sup>3)</sup>や、同じ号に掲載された「ヴェデキンド作『死と悪魔』第三幕の舞台面」<sup>4)</sup>などの舞踊・演劇の静止画像は、大正期新興美術の典型的作品様式であるさまざまな素材をアッサンブラージュした、構成物を意識した「造形作品」であったと解釈できる。さらに、三科会員が過激で破天荒なエネルギーを一気に放出した築地小劇場での「劇場の三科」は、ダダ的な性質を帯びたこの美術運動の到達点ともいえるパフォーマンスとして記録された。

美術と舞台をまたぐこうした大正期新興美術運動の様態のひとつに、「人形座」を立ち上げて人形劇の世界に進出し、同時に日本におけるその分野の開拓まで行った青年美術家たちの活動があった。

### 1. 人形座と新興人形劇の誕生

「人形座」は東京美術学校（以下、「美校」と表記）を卒業して舞台装置家として活動し始めたばかりの伊藤熹朔（1899-1964）とその妻・智子、熹朔の弟の千田是也（本名・伊藤因夫、1904-1994）<sup>5)</sup>らを中心に、大正期新興美術運動の美術家、演劇関係者、音楽家らが参加して1920年代の東京を拠点に活動した新興人形劇のグループであった。

当時東京には、人形座のほかにも画家の永瀬義郎と山本鼎、詩人の北原白秋らによる「テアトル・マリオネット」、画家の小糸源太郎と「結城座」座長の結城孫三郎、そして歌舞伎小道具の藤浪与兵衛らの「お人形座」、川尻東次や土方正巳ら開成中学の学生を中心とする「ダナ人形

座」, 東京帝国大学で美学美術史を学んでいた土方定一や, 昭和のはじめより松竹で舞台美術を担当した濱田辰雄らによる「テアトル・ククラ」などの新興人形劇の小グループが誕生した<sup>6)</sup>。このうち「ダナ人形座」は, 1929年に再編されて人形劇団「ブーク」となり現在も活動を続けている。

このように次々と新興人形劇のグループが誕生した状況下での人形座の活動については, 1920年代後半から人形劇研究を行いその普及につとめた南江二郎が, 1930年代はじめに, 「近代人形劇」の「暁鐘」と, はやくも歴史的な位置づけを行っている<sup>7)</sup>。それ以来, 近年出版された加藤暎子氏の『日本の人形劇 1867-2007』<sup>8)</sup>にいたるまで, こうした認識は変わっていない<sup>9)</sup>。

さて, 先に示したように, 1920年代登場の新興人形劇のグループは, 美術家が積極的にかかわって結成されている。1930年には三科や造型の美術家だった浅野孟府らが, 大阪で「トンボ座」を結成している。このように美術家の進出によって新興人形劇が誕生・波及したという実態があるだけでも, 人形劇を美術史の文脈で考えることに意義があると思われるが, 上演のために制作された人形や舞台装置が, 同時代の美術と密接につながっていたとすれば, その意義はさらに深まる。その点で, 大正期新興美術運動の様態のひとつに数えられ, さらにその活動が新興人形劇の嚆矢となったとまでいわれる人形座の活動は, 充分検討すべき対象であるとする。

## 2. 主要公演の概要と上演作品

はじめに, 人形座の活動の全体像を示しておきたい。現時点で確認できた範囲にとどまるが, 別表のとおりである(20～21頁掲載)。このうち, 要となる公演となったと考えられる4つの



図1 「アグラヴェーヌとセリセット」  
舞台面 出典:『演劇新潮』1  
巻1号, 1924年1月

公演—「人形座遠山邸試演会」(1923年11月23日～25日<sup>10)</sup>), 「人形座第一回演出」(1926年9月24日～26日), 「人形座臨時公演」(1927年7月2日), 「人形座第三回公演」(1927年12月24, 25日)を取り上げて<sup>11)</sup>, それらの概要や演目について補足的に解説していく。

まず「人形座遠山邸試演会」であるが, それは「人形座」を名乗った最初の公演で, 舞台照明家の遠山静雄の私邸で開催された。演目はモーリス・メーテルリンク作「アグラヴェーヌとセリセット」(五幕十二場)であった(図1)。一人の男を愛する二人の女が, 互いの心情を理解するが故に苦悩する様子を, 二人の女の会話を中心に, 繊細に, 神秘的に描いた象徴主義の戯曲である。脚本は不明だが, 秋田雨雀が1913年1月発行の『早稲田文学』にこの戯曲を訳載し, 翌年11月に金櫻堂書店から「パンテオン叢書」として上梓しているので, それらを参照した可能性がある。上演作品を選んだのは伊藤熹朔, 形式はマリオンネットであった。

試演会までのいきさつを素描しておこう。キーパー

ソンは伊藤熹朔である。熹朔は1910年代初めに、長兄伊藤道郎の周辺に居て、村田実主宰の劇団「とりで社」（1912年10月結成）の同人らと交流し、同時代の演劇や文学を身近で体験していた。このとりで社が、結成とともに開催した第一回試演会でメーテルリンクの「内部」を上演、さらに機関誌として創刊させた『とりで』の第3号（1913年4月）を「メーテルリンク特集号」として発行し、「アグラヴェューヌとセリセット」の舞台面や舞台衣装を写真図版で紹介している。当時、青山中学に通う「細工物好き」の熹朔は、このグループの試演会で小道具を制作し<sup>12)</sup>、さらに村田実がメーテルリンクの象徴劇を吹聴するのを熱心に聞き入ったとされる<sup>13)</sup>。

その後1910年代後半になっても熹朔は、北原白秋や石川啄木、さらにボードレールの詩に親しむ一方で自分でも詩作を試み、小説では谷崎潤一郎や佐藤春夫、アラン・ポーやオスカー・ワイルドなどを読み漁っていたらしい<sup>14)</sup>。そうした文学から熹朔は、内なる生命表現への志向を強めたとともに、メーテルリンク作品の象徴主義的世界への理解も深めたと思われる。

こうした文学体験と相まって熹朔は、美校時代に土方與志主宰の模型舞台研究所に通って舞台美術を学び、それによって人形と演劇を結びつけて考えるようになった。そして世界各国の人形芝居や仮面について調べ、ゴードン・クレイグの「超人形論」を論じるようにもなり、実際に弟の圀夫とともにクリスマスの余興などで人形劇を上演したという<sup>15)</sup>。人形座遠山邸試演会は、人形という造形物（美術）と、演劇、文学への興味を独自に混ぜ合わせながら涵養、発展させてきたこのような熹朔によって計画・実現したものであったといつて良い。

裏方だったとはいえ、この試演会のスタッフだった美術家に、美校に在籍する宮田政雄と小松栄という二人の舞台美術家志望の学生がいたことは記憶しておきたい。

この試演会が終わると、実質的に人形座の主宰者であった熹朔が兵役につき、除隊後は築地小劇場などでの舞台装置の仕事に本腰を入れはじめたので、人形座の活動はしばらく休止状態となった。座が本格的な活動を開始したのは、1926年2月に、舞踊家山田五郎の渡米送別会で、試演会の際の主要メンバーが仮面劇「猛者」（アルツール・シュニッツレル作）を上演し<sup>16)</sup>、それを機にグループを再編して、その年の9月に築地小劇場で「人形座第一回演出」を開いたときだった。

公演の演目はカール・アウグスト・ウィットフォーゲルによる諷刺劇「誰が一番馬鹿だ？」であった<sup>17)</sup>。演目の提案者は新たに同人となった文学者の辻恒彦だったらしく<sup>18)</sup>、翻訳、脚本も手がけている。

戯曲のあらすじは次のとおりである。資本家フォックストロットルは、職工フランツに娘ゲルタと結婚する条件として、身なりを正し遊んで暮すように言いわたす。しかしフランツは職工であることを絶対に辞さないと言い張ったため、資本家から世界中をまわってお前より馬鹿な人間を見つけてきたら娘をやると皮肉られる。フランツは友人マックスと一緒にさまざまな国を訪れたのち、アフリカの食人種の部落で、殺されて煮て食われるために喜んで薪を集めるムンゴを見つける。さらに中国のある島で、詐欺師を神と信じ込み、自分の命と財産を捧げようとしている愚李丙を見つけた。フランツは自分より馬鹿だと確信する二人を連れ帰りフォックストロットルに引き合わせるが、資本家は約束を反故にしようとする。その場にフランツの父ら待遇に不満を持つ職工が押しかけたところで、愚李丙が、フォックストロットルが不正によって資本家になった悪人で、しかもその証拠書類を部屋の金庫に入れていることを知って

別表 人形座公演記録

公演日	公演名	演目	会場	回人	演出、キャスト、企画、美術、音楽など 演出：伊藤嘉朝、伊藤團夫(千田是也) 翻訳：脚本：「秋田雨雀」 登場人物 右詞 河村邦成 伊藤達也 メレンゴアンダンス 伊藤鶴子(中川一政主人) 和田精 アグラヴエース 出村智名(高橋三子) 伊藤團夫 セリセット 高橋三子 小代良夫(義高) 伊藤團夫 イサリース (佐野碩夫) 小代良夫 メリアララース 伊藤嘉朝、伊藤團夫 人形制作：伊藤嘉朝 表置：遠山静雄 照明：宮田政雄 裏方：高橋勝子、小松栄 伴奏：伊藤嘉朝、千田是也 演出：伊藤嘉朝、千田是也 翻訳：脚本：「森岡外」 登場人物 演者 伊藤鶴子 カンファン 千田是也 マルチン 木村太郎 ゾフィー 伊藤智子 下男 小代良夫 舞台美術：伊藤嘉朝 音楽：小代良夫
1923年11月23、24、25日	人形座遠山邸試演会 操り人形劇 メレンゴアンダンスとセリセット(五幕二場)	麻布・遠山静雄私邸		高田保、鈴木次男、小松栄、是也、小代良夫、内山藤太郎、野嶋達郎、河村邦成、藤田隆、河野吉吉、小田正博、河田照、伊藤嘉朝、伊藤智子(以上、プロレタリア座記載) 高田保、鈴木次男、小松栄、是也、小代良夫、内山藤太郎、野嶋達郎、河村邦成、藤田隆、河野吉吉、小田正博、河田照、伊藤嘉朝、伊藤智子(以上、プロレタリア座記載)	
1926年2月	山田五郎渡米送別会 仮面劇 シュニッツレル作「蚤者」	丸の内・保険協会ホール		高田保、鈴木次男、小松栄、是也、小代良夫、内山藤太郎、野嶋達郎、河村邦成、藤田隆、河野吉吉、小田正博、河田照、伊藤嘉朝、伊藤智子(以上、プロレタリア座記載)	
1926年9月24、25、26日	人形座一回演出 [非公開上演]	築地小劇場		高田保、鈴木次男、小松栄、是也、小代良夫、内山藤太郎、野嶋達郎、河村邦成、藤田隆、河野吉吉、小田正博、河田照、伊藤嘉朝、伊藤智子(以上、プロレタリア座記載)	
1926年12月26日(予定)→延期(大正天皇危篤→御脚)→開催されず	人形座クリスマス公演 人形劇 小山内薫作「三つの願ひ」 人形劇 小山内薫作「人形」 人形劇・パントマイム「おもちゃ」	帝国ホテル演芸場		高田保、鈴木次男、小松栄、是也、小代良夫、内山藤太郎、野嶋達郎、河村邦成、藤田隆、河野吉吉、小田正博、河田照、伊藤嘉朝、伊藤智子(以上、プロレタリア座記載)	



「美術」の進出 (滝沢)

1927年2月9日 ～16日	大阪・松竹座公演	大阪 松竹座	人形劇 小山内薫作「三つの願ひ」(二場) (9日～12日) 人形劇 小山内薫作「人形」(一場) (13日～16日)	大阪 松竹座	朝日案内(演芸)【広告】大阪朝日新聞 1927年2月9日～16日/小山内薫「人形座」大阪朝日新聞 1927年2月13日(11) /加藤曉子著「日本の人形劇」1867-2007
1927年2月17日 ～23日	神戸市湊川 松竹座公演	神戸湊川 松竹座	人形劇 小山内薫作「人形」(一場) (17日～20日) 人形劇 小山内薫作「三つの願ひ」(二場) (21日～23日)	松竹座	松竹座「劇と映画週間 明日公開」【広告】「神戸又新日報」1927年2月17日(ク、ク) /「人形座の人形」【舞台写真と案内記事】「神戸又新日報」1927年2月17日(3) /「舞台写真と案内記事」神戸又新日報 1927年2月23日(3) /松竹座「劇と映画週間 明日公開」【広告】「神戸新聞」1927年2月17日(ク、ク) /「案内記事」神戸新聞 1927年2月17日～23日 /「案内記事と舞台写真」神戸新聞 1927年2月19日(3) /加藤曉子著「日本の人形劇」1867-2007
1927年4月8日 ～10日	ギニョール公演、人形の展覧会	銀座 松坂屋	手遣い人形劇「パンチとジュディ」	銀座 松坂屋	指原次郎芝居「パンチとジュディ」ちらし /川川文(小野忠重日記(上)) 1927年11月～6月 /「現代芸文研究」4号、2001年12月 /「劇団春秋」刊「演劇新報」2巻6号、1927年11月～6月 /「小野忠重日記(上)」1927年11月～6月 /「現代芸文研究」4号 /千田崑也著「もうひとつの演劇史」
1927年4月29日	千田是也を送る会	築地小劇場	仮面劇 シュエニツツレル作「猛者」 人形劇「パンチとジュディ」 パントマイム 河村邦成構想「ジエュエニ」(一幕)	築地小劇場	伊藤嘉朝、伊藤智子、渋谷、小野忠重 カシアーン千田是也 ソフィアー伊藤智子 伊藤嘉朝、伊藤智子、小野忠重ほか
1927年7月2日	人形座臨時公演	朝日講堂	人形劇 小山内薫作「三つの願ひ」(一幕二場)	朝日講堂	登場人物 吉詞 人形遣い マルチン(雄) 木村太郎 小野佐世男 小仙人 小山内尚 伊藤智子 マルコレット(雌の妻) 伊藤智子 カスバル 河村邦成 大星達也 夫、薬々、小鳥 藤田圭雄
1927年夏	軽井沢公演		音楽：鈴木次男 演出：木村太郎 舞台監督：梅野欽次郎		プログラム「1927年7月2日」 /「ちらし」【1927年】 /ボスター「1927年」人形劇の圖書館蔵 /「アサヒグラフ」19巻3号、1927年7月20日 /未公開 /「土方久功日記」1927年7月2日 /未公開 /小野忠重日記【1927年7月2日】伊藤嘉朝「人形劇の回顧」 /「人形劇運動」 /藤田圭雄「人形座」の思い出 /「ハワイの虹」 /加藤曉子著「日本の人形劇」1867-2007
1927年12月10日 ～16日	人形座展覧会	新宿 紀伊國屋書店	人形劇 小山内薫作「三つの願ひ」 手遣い人形劇「パンチとジュディ」	新宿 紀伊國屋書店	伊藤嘉朝「人形芝居の戯曲について」【舞台新声】1巻5号、1927年11月 /伊藤嘉朝「目録見事にはずされた軽井沢の人形公演」【東京新聞】夕刊、1969年9月7日 /加藤曉子著「日本の人形劇」1867-2007
1927年12月24日、25日	人形座第三回公演		岡本一平作 人形劇「弥次喜多再興(梯子と壺)」(四場) 岡本一平作 新狂言「海馬鹿山馬鹿」(一幕)	築地小劇場	木村太郎(弥次)、中村平次(喜多) /小野佐世男、伊藤智子、藤田暉(海馬鹿)、木村太郎(山馬鹿)、斎木地人、伊藤智子、藤田暉 大星達也(メツサザレム)、吉野栄枝(アサザレム)、柳桂、齋木地人、小野忠重、小野佐世男、北俊夫、三筋乙彦、山田緑子、若山陽一、谷崎龍子、伊藤智子、木村太郎(フェリックス)、藤田暉(学生)
未確認			手遣い人形劇「菊池寛作」(真似) ショー作「現実を覗く」 操り人形劇「銀座の豚」		プログラム【1927年12月24日】 /「ちらし」【1927年】 /未公開 /小野忠重日記【1927年12月 /久保淡著「イヴアン・ゴル作」メツサザレム】 原始社 1928年4月 /「口絵」岡本一平著「メツサザレム」 第4巻、先進社、1929年10月 /藤田圭雄「人形座」の思い出 /「ハワイの虹」 /加藤曉子著「日本の人形劇」1867-2007

いるのに資本家に勝手なことをさせている皆の方が、自分よりよっぽど馬鹿であると指摘する。そのことによりやく気づいた職工たちは直ちに金庫を開けて不正を暴き、一方の資本家フォックストロトルは自分が一番惨めで、一番馬鹿だと漏らし幕となる(図2)。

プロレタリアの視点から書かれたこのような戯曲を、「人形座第一回演出」として上演するためにはさすがに対策が必要だったようだ。当局の検閲を逃れるために「非公開上演」とし、人形座や築地小劇場の「会員」限定で公開した<sup>19)</sup>。

この公演のスタッフで特筆しておきたいのは、千田や辻のほかに、佐野碩や小野宮吉、関鑑子ら思想的左翼陣営の参加があったことと、藤田巖<sup>20)</sup>、河田煦<sup>21)</sup>、野崎達郎、小野佐世男ら美校卒業／在籍の青年美術家、そして平松義彦や梅野欽次郎ら建築家など、造形芸術関係者が一気に増加したことであった。前者のことについては、後述するように、演目と相まって公演内容とその結果に色濃く反映されることとなった。一方、美術家たちの参加については、上演効果を向上させるために、実験的な人形制作や舞台装置の制作が試みられた。特に人形については大胆に造形的な工夫が施され、1尺(30.3cm)程度の兵隊に対して王様などは3尺5寸(約106cm)の特大大サイズで制作するなど<sup>22)</sup>、キャストによって大きさを変えたり、ジョージ・グロス風のグロテスクな表情の頭を張りぼてで制作したりした<sup>23)</sup>(図3)。

つづいて「人形座臨時公演」について見ていこう。演目は河村邦成構成のパントマイム「ジュジュ」に、西洋の昔話やオペラを小山内薫が翻案した「三つの願ひ」と「人形」という2つの児童劇であった<sup>24)</sup>。このうち「ジュジュ」については内容が不明だが、「三つの願ひ」は木の中に閉じ込められた仙女を助けたお礼に3つの願いをかなえてくれる指輪をもらった樵が、妻や隣人らとたわいもない願い事を口ずさんで全て無駄に使ってしまうという、諷刺と教訓を含んだ話である。1922年に児童劇団の小寿々女座が明治座で初演し、熹朔が舞台装置を担当している。また「人形」は、玩具屋の主人から全財産を巻き上げられしかも召使として使われている甥が、心の美しい仕立屋の娘と協力して、人形を使って主人からまんまと財産を取り戻すという喜劇である。家庭劇協会が1912年に本郷座で初演している。



図2 「誰が一番馬鹿だ?」舞台面 出典:辻恒彦訳『誰が一番馬鹿だ?』金星堂, 1927年



図3 出典:『国際写真情報』5巻9号, 1926年9月

実はこれら2つの児童劇は、前年1926年12月26日に帝国ホテル演芸場で予定されていた、「人形座クリスマス公演」で上演する演目であった<sup>25)</sup>。ところがその時期、大正天皇が危篤となり、まもなくして崩御した。全国的な自粛ムードのなかで公演自体が延期となり<sup>26)</sup>、結果的に一旦中止となる<sup>27)</sup>。その後人形座は、喪が明けた1927年2月に大阪と神戸湊川の松竹座でこれら2つの劇を上演したが<sup>28)</sup>、東京ではなかなかその機会に恵まれなかった。最初の予定から半年以上経ってようやく、人形座は「臨時公演」と銘打って、東京ではじめてこの児童劇の上演を果たしたのだった。

この時の同人は12名、第一回演出時に名を連ねていた河田、藤田、野崎ら美校在籍／卒業生はすでに脱退していた。また思想的に左傾化したスタッフの数も減少していた。第一回演出時とは陣容が大きく変化していたことがわかる。

最後に取り上げる「人形座第三回公演」は、「弥次喜多再興」の第五話「梯子と盥」と「海馬鹿山馬鹿」という岡本一平の2種類の「漫画戯曲」<sup>29)</sup>、そしてイヴァン・ゴル作、久保栄訳の「メツザレム」であった。

「梯子と盥」は、弥次と喜多が梯子と盥を使って女に近寄り恋をしようとするが、不義者として捕らえられて鴨川に沈められ、最後に梯子と盥のおかげで救われるという落ちの話。人形劇として上演された。「海馬鹿山馬鹿」は、海と山に住む二人の男が京に出て美しい女と出会うが、その女の情夫に、女を愛するとはハート（心臓）を抉り出して捧げることだと教えられ、二人とも言われた通りにして死んでしまう。すると今度は、女が、本当にハートがあるかどうか確かめるために情夫を殺すという話。狂言として演じられた。

最後の「メツザレム」は、ボルシェヴィキの学生が娘イダを誘惑し、妊娠させたことに腹を立てた資本家メトゥザレム（メツザレム）一家が、学生を懐柔しようとして失敗、口論の末に息子フェリックスが学生を撃ち殺す。しかし学生は平然と次の場面に登場、メトゥザレムを倒せと叫ぶ群衆の先頭に立ち、遂にメトゥザレムを撃ち殺す。最後に子どもを生んだイダと学生がいるところに、今度はメトゥザレムが何食わぬ顔で現れ、事業の話をして終わるという内容の戯曲である。登場人物たちによる欲望と本能をむき出しにした会話が展開する途中に、メトゥザレムが夢で見た剥製の動物の会話や自動人形のことばなどが切り貼りするように挿入された、ダダの手法によって書かれた作品でもある。人物の外見もダダ的スタイルで造形化されていて、たとえばフェリックスは口の代わりに拡声器が、耳の代わりに電話の受話器が、目の代わりに五マルク硬貨が付いている。額と帽子の代わりにタイプライター、その上には話すたびに火花を散らすアンテナが立ち、口癖のようにアロー、アローと叫ぶといった具合である。この戯曲はジョージ・グロッセが仮面と衣装をデザインし（図4）、ジョン・

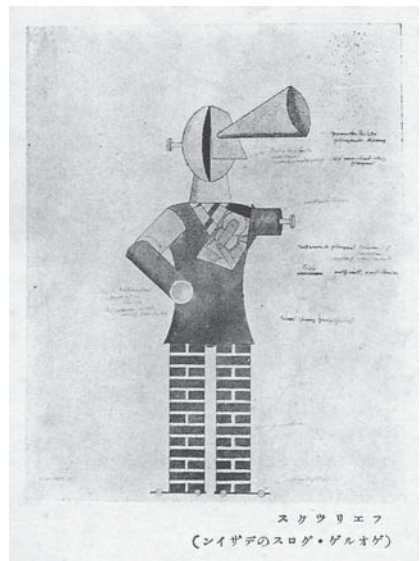


図4 ジョージ・グロッセ「フェリックス」 出典：久保栄著『イヴァン・ゴル原作』『メツザレム』 原始社、1928年



ハートフィールドが舞台装置を制作して、1922年にベルリンとケーニヒスベルクで初演された。人形座も仮面劇として上演している。なお、上演の翌1928年4月に、原始社がこの戯曲を単行本化している<sup>30)</sup>。

この第三回公演時の同人は24名、半年前の臨時公演時からは顔触れがさらに大きく変化している。

### 3. 上演作品の反響、その歴史的意義

以上の人形座の公演は、上演作品の内容が象徴主義からプロレタリア芸術、そして一般大衆や子ども向けの作品へと大きく変化している。以下では、公演の反響に目を向けながら、それぞれの公演内容の歴史的意義について検討する。

人形座試演について、まず確認しておきたいことは、日本の文学・演劇界がメーテルリンクの戯曲に最も注目した時代は、1910年前後であったことである。1913年には多数の翻訳が試みられているし<sup>31)</sup>、島村抱月らの芸術座がその年9月に旗揚げ公演として「モンナ・ヴァンナ」を上演している。したがって1923年の時点でのメーテルリンク作品の上演は、演目として決して新しいというものではなかったといえる。当時の日本に、ダダや構成主義、さらにアナーキズムや共産主義思想に影響された、社会的現実に向けた芸術作品が台頭し始めていた状況を考えれば、象徴主義作品は既に過去の思潮に属する作品であったともいえよう。池田浩士氏が論じるように<sup>32)</sup>、1920年代初めに、日本の芸術表現は内面化の一途をたどってきた自我の桎梏からようやく解放されはじめ、その主体を「個」以上に「民衆」へと向けるようになっていたのだ。

しかし、1920年代初頭の芸術思潮と上演作品の内容に時間的なズレがあったとしても、新興人形劇勃興の道を切り開いた人形座の試演会が、先端のモダニズムの動向であったことはまちがいない。それは明治末(1910年頃)から始まった新劇運動が、1924年6月の築地小劇場の開場によって確立期を迎えるその直前に開催されたものであり、新劇への理解に奥行きが生まれたまさにその時期ゆえに出現した、きわめて実験的な舞台形式のひとつであったといえるからだ。

反響にもそうした観点からの興味が現れている。『演劇新潮』で赤坂新五が新しい試みとして評価しているほか<sup>33)</sup>、『アサヒグラフ』や『国際写真情報』、『歴史写真』といった写真雑誌が、演出風景やスタッフを写した写真とともに、新しい芝居形式としての人形劇への期待を記事にしているのである<sup>34)</sup>(図5)。

その点、ドイツ共産党員であったウィットフォーゲルによる「誰が一番馬鹿だ?」を上演した人形座の第一回演出は、福本イズムが席卷していた思想界を背景



図5 出典：『国際写真情報』3巻1号，1924年1月



に、芸術の左翼という領域を越え、政治・社会を攻撃対象とするプロレタリア芸術の方向へと大きく舵をとりはじめていた芸術動向に強い刺激を与える、きわめてセンセーショナルな内容の公演であった。千田が、資本家フォックストロットの人形を本物の泥靴で蹴っ飛ばすという演出を行い、人形芝居ということで検閲が油断した隙を狙って大いに氣勢をあげたなどということも<sup>35)</sup>、公演の過激さを理解する手がかりとなる。

こうした公演を行なった人形座のヴィジョンとは如何なるものだったのか。次のような辻恒彦の人形劇論に見えてくる。

人形劇は民衆の中に入つてゆかなければならない。新しい時代を創造せんとする人々は人形劇に親しまなければならない<sup>36)</sup>。

以下の辻の主張も示唆的だ。

「人形劇のための人形劇」——その多くは「人形のための人形劇」なのだ！——は勿論、「演劇のための人形劇」を排撃せよ。／社会教化における積極的機能を有するものとして演劇を認識すること、かゝる認識による演劇の一部門としての人形劇、これが我々の問題の中心たりうる<sup>37)</sup>。

こうした辻の人形劇論は、基本的には、築地小劇場開場の際に小山内薫が掲げた、「民衆のための劇場」<sup>38)</sup>という演劇論の系譜にあるといえる。人形座第一回演出は、急速に先鋭化しはじめたプロレタリア思想を具現化するという手段によって、そうした理想に近づこうとする実験的な試みだったのである。

反響について見ておこう。「非公開上演」だったにもかかわらず、伊藤熹朔によれば「大入満員で、芸術的にも、経済的にも成功して、多少の資金も出来た」という結果だったらしい<sup>39)</sup>。実際、ジャーナリズムの反応は上々だった。『演劇新潮』が手厳しい批評を掲載しているものの<sup>40)</sup>、『アサヒグラフ』が写真図版と共に「未完成だが素晴らしい芸術だ、舞台には諧謔と諷刺と幻想の世界が巧みに織込まれて

近來にない面白いものである」<sup>41)</sup>と紹介しているほか、写真雑誌の『グラフィック』が「現在の劇場の行詰つて居るのに対して可成り劇界に刺戟を与へた」などという記事とともに<sup>42)</sup>（図6）、また『国際写真情報』が辻恒彦の人形劇論とともに見開き頁で大きく取り上げている<sup>43)</sup>。

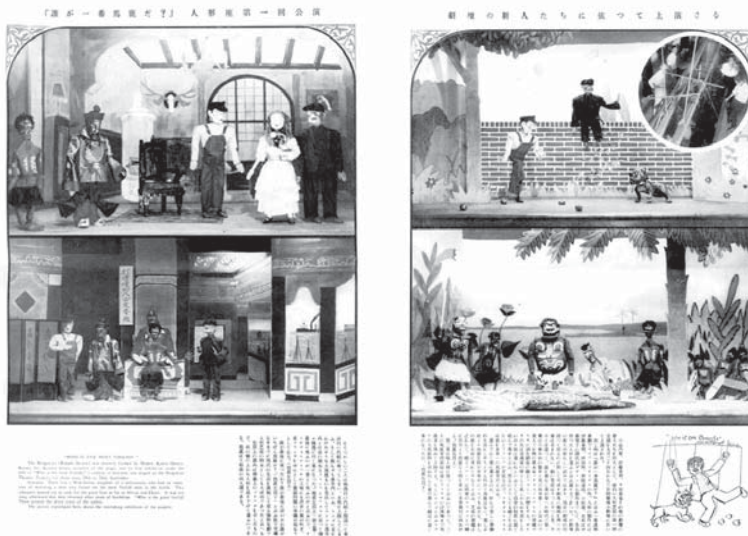


図6 出典：『グラフィック』1巻8号，1926年11月

これだけではない。期待どおりと云えるだろう、左翼陣営から注目され、一定の評価を得た。公演の際に使用した辻恒彦翻訳の脚本が、金星堂発行の「社会文芸叢書」の一冊として上梓されたことは<sup>44)</sup>、その象徴的な出来事であったといえる。自画自賛ともいえるが、この書の序文で辻は、「『人形座』の此の上演は、異常なる効果を挙げえた。それは我が国の演劇史上の一つの時代線を劃したものだと言つて、決して過言ではない」と記して<sup>45)</sup>、上演に対する予想以上の反響を主催者側の自負として伝えた。

また村山知義が、演劇界の一年を振り返って書いた「一九二六年度の新劇」のなかで<sup>46)</sup>、人形座の公演について、「不幸にして見に行かなかつたが」と断りながらも、ウィットフォーゲルの「誰が一番馬鹿だ?」が上演されたことに触れて、「素晴らしい成績を収めた」、さらに、人形座を含めた五つの劇団——築地小劇場、心座、新劇協会、前衛座、人形座の諸演出を指して「新劇」と呼ぶのであると左翼的な観点から高く評価した。その翌年に村山が、人形劇の戯曲として「スカートをはいたネロ」と「やっぱり奴隷だ」を創作したことは<sup>47)</sup>、人形座から強い刺激を受けたことを示していよう。これらの反響以外にも、前衛座同人の久板栄二郎による、プロレタリア演劇の烽火のひとつとして紹介する記事などがある<sup>48)</sup>。

しかしながらプロレタリア演劇へと傾斜した人形座の性格は、同人の辻恒彦や千田是也、台詞役として参加した佐野碩など、一部の文芸、演劇関係のマルクス主義陣営によってつくられたものであったといえる。それ以外の同人は、言わば彼らに煽られるかたちで左翼演劇へと参加していた、といっても過言ではない<sup>49)</sup>。少なくとも同人の小松栄、藤田巖、野崎達郎、河田照は政治的・思想的に左傾化することなく、どちらかといえば芸術のための芸術を志向する美術家たちだった。そのことは小松、藤田、河田の三人が、人形座第一回演出の年の5月に、近代科学に立脚して新しい造形を探求することを目指した、「単位三科」の結成に参加していたことに端的にあらわれている。

さて、つづく臨時公演でも人形座は、「誰が一番馬鹿だ?」上演の時と同じように、「民衆芸術としての人形劇」という路線に沿った公演を行なった。しかしこの公演では、そうした理想に近づくための手法を見直し、上演作品の傾向を大きく変えた。プロレタリア思想を直截に表現した戯曲ではなく、コミカルなタッチの諷刺劇や児童劇を選んで演出、上演したのである。それは、芸術関係者やプロレタリア演劇の観客である小数の知識階級に見せる「芸術的人形劇」から、大衆社会の到来によって増大した小市民という新たな観衆<sup>50)</sup>へと向けた、娯楽と教育性を重視した「大衆演劇としての人形劇」への移行と捉えることができる。その際人形座は、子どもという観衆をあらたに強く意識している。

マルクス主義に接近してプロレタリア演劇に踏み出したかに見えた人形座が、子どもという観衆を意識する大衆的人形劇団へと転身を図ったのは、人形劇本来の特性に加えて、大正期の終わりに幼児教育の現場で人形劇が演じられ始めていたことや<sup>51)</sup>、小寿々女座や芽生座といった児童劇団の公演活動によって、児童向けの新劇鑑賞の場が与えられ始めていたことと関係があるだろう。また、小山内薫や久保田万太郎の児童劇を掲載する『赤い鳥』が創刊(1918年)されたことによって、児童文学のエポックが形成されたことや、自由画教育などの新しい教育運動が勃興したという状況とも関係があるだろう。臨時公演の内容は、大正デモクラシー思想の普及を背景として興った、子どもをとりまくこうした社会的、文化的動向を反映したものだ

と考えることができる。その時人形座は、松竹という興行資本と協同することによって、新興人形劇の大衆化を図ったのだった<sup>52)</sup>。

第三回公演もまた、基本的には臨時公演同様に、一般大衆や子どもという観衆を対象として開催されたといえる。ただし、築地小劇場が会場だったためか、「メツザレム」の上演だけは違っていた。レビュー記事が見当たらないので詳細が分からないものの、ダダの手法で創作されたこのアヴァンギャルドを取り上げた上演が、きわめて芸術的実験性の高いものだったと想像できるからだ。それは、半年ほど前に開催された、「単位三科」による「劇場の三科」に共鳴する舞台であったとも思われる。大衆演劇へと向かったとはいえ、人形座はまだ、芸術への、さらにアヴァンギャルドへの熱を持ち続ける先鋭的な芸術集団であったのだ。加藤暁子氏が惜しむように<sup>53)</sup>、西欧のアヴァンギャルド演劇史や現代人形劇史に刻まれるこの戯曲に、人形座が果敢に挑戦していたことは、演劇、文学、美術の分野などで、さらにもっと広く文化史や社会思想史などの分野でも再考されてもよいことであると考えられる。

#### 4. 新興美術一人形座

さて、これまで度々触れてきたように、人形座には数人の美術家が参加していた。そもそも人形座を立ち上げその後も牽引した伊藤熹朔自身が美術家であった。こうした事実は、この人形劇団がさまざまな局面で美術の動向と接点を見せながら活動を展開させていたことを暗示している。本章では人形座同人だった美術家が関わった「単位三科」と舞台装置研究という二つの活動の側面を取り上げながら、人形座と大正期新興美術運動とのつながりについて検討し、人形劇がこの運動におけるひとつの活動様式だったことを浮き上がらせてみたい。

はじめに人形座の美術家を確認しておこう。伊藤熹朔、宮田政雄、小松栄、藤田巖、野崎達郎、河田照、小野佐世男、小野忠重などが美術家の同人であった。小野忠重以外は全て美校在校生／卒業生で、同世代の若者たちだった。そのうち小松と藤田と河田の三人は、1926年に「単位三科」の結成に加わり、結成から一年後に開催された「三科形成芸術展覧会」に出品、展覧会に合わせて開催された「劇場の三科」で自作を演出、上演した大正期新興美術運動の美術家であった。河田については、その2年前の1925年9月開催の三科第二回展に一般応募し入選を果たしている。この一方熹朔は、こうした美術グループに直接関わることこそなかったが、築地小劇場を拠点として、新興美術運動の美術家と交流しながら、新進の舞台装置家として活躍し始めていた。

以上のような美術家の活動のなかで、「劇場の三科」での河田と藤田の上演に注目しておきたい。まず河田だが、「三科二十五座」という題名の人形劇を上演している。その際に「誰が一番馬鹿だ？」での千田の演出を皮肉るように、幕切れに人形を蹴飛ばすという演出を行ったという<sup>54)</sup>。この演出は人形座の地方巡業の際に大喧嘩し、座を辞めた腹癒せに行ったものだったらしいが、それでもこうした演出を導入した河田の人形劇の上演は、大正期新興美術運動と人形座の直接的な接点として記録されたことにまちがいはない。

それに対して藤田は、仮面劇「スル零」（図7）を創作し、人形座での体験をうかがわせる作品を演出上演した。この劇は張りぼてや布などを被ったコミカルなコスチュームの三人と、脚立の



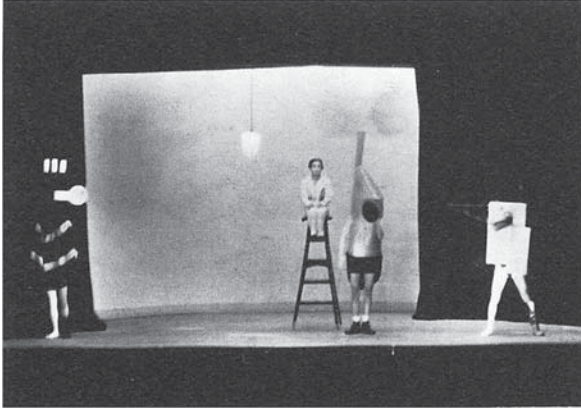


図7 藤田巖演出「零(ヌル)」 出典：五十殿利治著『大正期新興美術運動の研究』スカイドア，1995年

リアディック・バレエ」(図9)を意識していた可能性も考えられる。しかし、藤田がそうした舞台を意識に上らせていたとしても、「零」には、人形座上演の仮面劇の影響や、人形座で実際に人形を制作したり操ったりしたという体験が、重要なイメージ源として作用していたと考えられるのである。

つづいて、人形座の美術家たちが向かった舞台装置研究と、人形座での活動の関連性に注目しておきたい。装置の研究に熱心だったのは伊藤、小松、藤田、野崎、河田の五人で、他の美校関係者ととも「牧神の会」という舞台装置研究グループを結成し、1925年9月に「演劇美術展覧会」を開催している<sup>55)</sup>。この展覧会に伊藤が、「アグラヴェーヌとセリセット」上演に際して制作したマリオネットや、「山田五郎渡米送別会」で上演した仮面劇「猛者」のマスクなどを出品したことが確認できる。

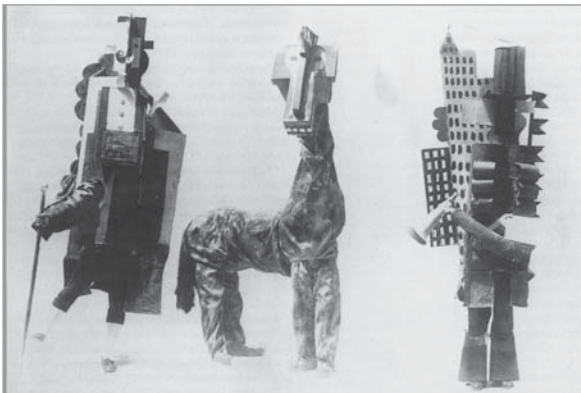


図8 パブロ・ピカソ『「パレード」登場フランス人マネージャー(左)、馬、アメリカ人マネージャー(右)』出典：Deborah Menaker Rothschild, *Picasso's parade: from street to stage*, Sotheby's Publications in association with the Drawing Center, New York, c1991

上に座る一人の男をキャスティングした、「形態・色彩・音響」の効果を活かしたパフォーマンスであった。創作にあたって藤田は、あるいはバレエ・リュスの「パレード」(1917年初演)に登場する、ピカソによるキュビズム風の巨大な張りぼてを被った「物体=人間」(図8)や、仲田定之助らによって紹介されたバウハウスの舞台——特に立方体、円錐、球体のコスチュームをつけた「人工人間」が機械的な動きをする、オスカー・シュレンマーの「ト



図9 オスカー・シュレンマー「リアディック・バレエ」 出典：バウハウス叢書4『バウハウスの舞台』[復刻版]中央公論美術出版，1991年



その後この五人は、牧神の会を發展させて「舞台美術協会」を結成し、1927年10月開催の第一回展に出品した<sup>56)</sup>。この展覧会に藤田が、「零」上演に関係した作品とともに「誰が一番馬鹿だ？」関連の作品を出品している。また伊藤がこの年開催の個展に、「誰が一番馬鹿だ？」や「三つの願ひ」で制作した人形など、人形座関連の作品を多数出品している<sup>57)</sup>。以上のような伊藤や藤田の出品は、これらの展覧会が人形座での美術的成果の発表の場として機能していたことを示している。

こうした舞台装置研究は、築地小劇場開場後に伊藤熹朔や吉田謙吉、村山知義らが象徴派や表現派、構成派などと呼ばれた斬新な装置を次々に制作、演劇と美術の両分野から注目を浴びたことで、新興美術運動に関心を寄せる青年美術家たちが装置への関心を高めた状況下に開始されたものだった。そうした動きに同調して、舞台関連の作品——模型舞台や舞台面の図案などがマヴォや三科の展覧会に出品された。このような状況のなかで、舞台美術は新興美術の一表現様式として認知されることとなったといえよう。

しかしそうはいっても、実際に劇場公演のために舞台装置を制作することと、展覧会で模型舞台や舞台面の図案を発表することには大きな隔たりがあった。伊藤熹朔は別として、美校生もしくは卒業したばかりの牧神の会の美術家に、実際に劇場公演用の装置を制作したり衣装をデザインしたりする機会が与えられることはほとんどなく、先のような展覧会で模型舞台などを展示することが発表の限界であった。そうした現実に対して人形座の公演は、自分たちが制作した人形や舞台装置を実際の舞台上で問うことができる、まさしく生きた現場であったといえるのである<sup>58)</sup>。つまり、実際の舞台を前提とした人形座の公演は、舞台装置研究へと向った先のような新興美術運動の青年美術家たちが、牧神の会や舞台美術協会の展覧会以上に、新興美術としての舞台美術作品を制作発表する最適な場であったといえるわけである。してみると、人形座も新興美術の領域に在ったことが肯ける。

## おわりに

もともと人形座は、細工物が好きな伊藤熹朔が造形的関心から人形制作へと向かい、やがて人形と演劇を結びつけて結成した人形劇グループだった。それには、熹朔もかかわりをもった「とりで社」が、ゴードン・クレイグの演劇論や「バレエ・リュス」などの西欧演劇の動向を紹介し、「演劇美術」<sup>59)</sup>を標榜していたことが少なからず影響していたと思われる。さらに新劇運動の盛り上がりという状況が深く関与していた。そうした状況におそらく敏感に反応し、新興人形劇という新しい芸術分野を開拓した伊藤熹朔は、その後の新興美術・演劇の動向を先取りした、まさに尖端の美術家兼演劇人であったといえるだろう。そうした分野横断的な熹朔の創作様式は、その後、ダダや構成主義、バウハウスなどの動向に呼応し、それまで無関心にさらされてきた芸術的ジャンルを芸術へと引き上げようとする、モダニズムの美術家たちの感性を刺激したことは想像に難くない。人形座にはそうした美術家たちの創造のエネルギーが投入されていたといえるだろう。

## 註【※】は筆者による注記

- 1) 五十殿利治「『劇場の三科』と『劇的なもの』」『大正期新興美術運動の研究』スカイドア、1998年6月改訂新版、pp.565-623。また五十殿氏は、大正期新興美術運動のパフォーマンスが、明治期から行われてきた新年会の余興や仮装といった行為の「土台」から跳躍したものであったことを論証している（『美術の「近代」と美術家の「行為』』講座日本美術史 第6巻 美術を支えるもの』東京大学出版、2005年4月、pp.45-77）。
- 2) マヴォの広告「チエルテルの会」『マヴォ』2号、1924年8月／「名のつけられない踊り」『中央新聞』1924年6月29日、2面、[※写真図版あり]
- 3) 『マヴォ』3号、1924年9月、[※写真図版あり]
- 4) 同上、『マヴォ』3号、[※写真図版あり]
- 5) 伊藤冨夫が関東大震災直後に千駄ヶ谷で朝鮮人と間違われて危険な目に会ったことを機に、その体験を文字で千田是也と名乗ったことはよく知られる。本論では、本名で活動していた時期以外は千田是也を用いた。
- 6) 「テアトル・マリオンネット」は1924年結成、この年4月に丸ビル一階ライオン齒磨別室で第一回公演を開催。「お人形座」は1925年結成、その年5月15日から18日まで帝国ホテル芸芸場で第一回公演を開催。「ダナ人形座」は1926年結成、その年6月13日に神田・主婦の友社で第一回試演会を開催。「テアトル・ククラ」は1929年に新宿・紀伊国屋書店で第一回試演会を開催。以上、濱田辰雄著『Guignol』（テアトルククラ出版部、1929年3月）、小澤愛園著『世界各国の人形劇』（慶応出版社、1943年12月、pp.3-31）、白濱研一郎「附録・日本における新興人形劇運動史」（白濱研一郎著『人形劇場』郷土書房、1949年3月、pp.106-120）、三橋雄一編「一九二三年—一九五四年 年表 プークの歩み—附・日本および海外人形劇」（『人形劇場』1巻7号、1954年12月、pp.9-10）、川尻泰司著『日本人形劇発達史・考』（晩成書房、1986年8月、pp.220-221）、加藤暁子著『日本の人形劇 1867-2007』（法政大学出版、2007年12月、pp.52-88）などの著作、お人形座やダナ人形座の公演プログラムなどを参照。
- 7) 南江二郎「新人形劇作法書目」『MARIONNETTE』[2巻3号]、1931年8月、p.183
- 8) 前掲、加藤著『日本の人形劇 1867-2007』註6、p.52。加藤氏は「二〇年代から三〇年代に誕生した洋風情報にもとづく都会的な人形劇を『近代新興人形劇』と呼ぶ」と措定したうえで、人形座の公演は「新興人形劇の最初の公演であった」と明言している。
- 9) 前掲、小澤著『世界各国の人形劇』註6、p.4、pp.29-31や前掲、川尻著『日本人形劇発達史・考』註6、p.258を参照。小澤は、人形座について、文芸運動と結びついて始まった新劇運動から登場した人形劇の先駆であったと記述、川尻泰司は、1923年に人形座が行った最初の試演会に続く約10年間で新興人形劇の「めざましい発芽期」であったと記述し、共に人形座の先駆性に注目している。
- 10) 公演日について、千田是也著『もうひとつの新劇史—千田是也自伝』（筑摩書房、1975年10月、p.60）に「十月二十日すぎ」と記述されているために、藤田富士男「一九二〇年代の伊藤熹朔」（『国文学』48巻5号、2003年4月、p.97）などはこれを踏襲しているが、『アサヒグラフ』1巻3号（1923年11月28日、p.6）や『歴史写真』126号（1924年1月）の記事、前掲註6の小澤著『世界各国の人形劇』（p.4、p.30）、富田博之著『日本児童演劇史』（東京書籍、1976年8月、p.400）などの記述から、実際に試演されたのは11月23日から25日までだったと判断できる。
- 11) 公演名については、「人形座遠山邸試演会」のみ筆者が仮に付け、それ以外は公演プログラムのタイトルに従った。
- 12) 前掲、千田著『もうひとつの新劇史』註10、p.18
- 13) 前掲、藤田「1920年代の伊藤熹朔」註10、p.94
- 14) 同上、藤田「1920年代の伊藤熹朔」p.94
- 15) 前掲、千田著『もうひとつの新劇史』註10、pp.51-52

- 16) この仮面劇は、小山内薫が「強い示唆をうけた」と述べ、築地小劇場でイエイツの「砂時計」（1926年4～5月）を仮面劇として演出上演した理由としてあげている。小山内薫「仮面劇の試み」『演劇・映画』1巻6号、1926年6月、pp.2-4を参照（小山内薫著『演出者の手記』原始社、1928年5月などに再録）。
- 17) この戯曲は1927年3月に、金星堂より社会文芸叢書第五編 辻恒彦訳『誰が一番馬鹿だ？・ウイットフォーゲル作』として刊行。
- 18) 辻恒彦「訳者の序」、同上、辻訳『誰が一番馬鹿だ？・ウイットフォーゲル作』p.1
- 19) 公演が「非公開」であったことは、以下の文献にもとづく。「人形座第一回非公開上演／会員募集」[広告]『劇と評論』3巻4号、1926年9月、広告頁／小山内薫「編輯者の詞」『劇と評論』3巻5号、1926年10月、pp.182-183／堀野正雄「仕事（5）—人形劇の研究—」『フォトタイムズ』7巻5号、1930年5月、p.113。また、非公開で上演したのは検閲対策であったと記したのは、井上理恵氏の指摘による。
- 20) 藤田巖は1929年に山脇道子と結婚し山脇姓となった。本稿では藤田姓で表記した。
- 21) 河田照は1929年に染木姓となった。本稿では河田姓で表記した。この美術家の創作活動については、拙論「ミクロネシアの誘い—1934年、染木照の南洋群島行」『アジア地域における版画文化と版画教育の現状』武蔵野美術大学版画研究室、2007年3月、pp.30-49を参照。
- 22) 伊藤熹朔「人形劇の回顧」園池公功、上泉秀信、伊藤熹朔監修『人形劇運動』中川書店、1943年4月、pp.92-94
- 23) 『国際写真情報』5巻9号（1926年9月1日）掲載の人形の頭の写真図版、伊藤熹朔「関東大震災を機に人形芝居の旗あげ」『東京新聞』夕刊、1959年9月5日、5面、前掲の千田著『もうひとつの新劇史』註10、p.118を参照。
- 24) 伊藤熹朔は、前掲註22「人形劇の回顧」のなかで、「人形」「三つの願ひ」、そして人形座構成「おもちゃ箱」を上演したと記しているが、実際には「おもちゃ箱」ではなく「ジュジュウ」が上演された。「三つの願ひ」は小山内薫著 童話劇集『三つの願ひ』イデア書院、1925年7月、pp.5-28などに、「人形」は『演藝画報』6巻2号、1912年2月、pp.1-11などに掲載。
- 25) 『東京朝日新聞』1926年12月14日、8面掲載の「学芸だより」には、「『三つの願ひ』伊藤熹朔『人形』野崎達郎『おもちゃ』藤田巖」とあり、「おもちゃ」の上演が予定されていたことがわかる。その内容は、人形座事務所発送藤田三郎宛葉書（消印1926年12月22日、人形劇の図書館蔵）によれば、「夜中に玩具箱から色々の玩具が出て来て踊り廻ると云ふパントマイム」だったらしい。
- 26) 『東京朝日新聞』1926年12月23日、6面掲載の「学芸だより」参照。また、同上の藤田三郎宛葉書に、「聖上御不例によつて来春開催に延期致しました。」と記載されている。
- 27) 「人形座臨時公演」チラシに、「昨年の暮から延期になつて居た操人形劇をいよへ公演する事になりました」とあるが、結局帝国ホテル演芸場での「人形座第二回公演」は中止となり、改めて「人形座臨時公演」と称して公演されたことがわかる。
- 28) 朝日案内【演芸】[広告]『大阪朝日新聞』1927年2月9日～16日／小山内薫「人形座」『大阪朝日新聞』1927年2月13日、11面／松竹座「劇と映画週間 明日公開」[広告]『神戸又新日報』1927年2月17日（夕・2）／「人形座の人形」,[舞台面写真と案内記事]『神戸又新日報』1927年2月17日、3面／[舞台面写真と案内記事]『神戸又新日報』1927年2月23日、3面／松竹座「劇と映画週間 明日公開」[広告]『神戸新聞』1927年2月17日（夕・2）／[案内広告]『神戸新聞』1927年2月17日～23日／[案内記事と舞台面写真]『神戸新聞』1927年2月19日、3面
- 29) 「梯子と盥」と「海馬鹿山馬鹿」は『一平全集 第四巻』先進社、1929年10月、pp.207-218、pp.298-303などに掲載。
- 30) 久保栄著、[イヴァン・ゴル原作]『メツザレム』原始社、1928年4月
- 31) 榊原貴教「メーテルリンク翻訳作品年表—明治35年～昭和17年」『翻訳と歴史—文学・社会・書誌』16号、2003年7月、pp.4-22
- 32) 池田浩士著『大衆小説の世界と反世界』現代書館、1983年10月、pp.26-33

- 33) 赤坂新五「復興劇瞥見」『演劇新潮』1巻1号, 1924年1月, p.120
- 34) 『アサヒグラフ』1巻3号, 1923年11月28日, p.6 / 『国際写真情報』3巻1号, 1924年1月1日, 頁記載なし / 『歴史写真』126号, 1924年1月, 頁記載なし
- 35) 前掲, 千田著『もうひとつの新劇史』註10, p.116
- 36) 辻恒彦「人形劇について」『国際写真情報』5巻9号, 1926年9月1日, 頁記載なし
- 37) 「人形劇について」, 前掲, 辻訳『ウイットフォーゲル作・誰が一番馬鹿だ?』註17, p.2 [巻末]
- 38) 小山内薫「築地小劇場は何の為に存在するか」『演劇新潮』1巻8号, 1924年8月, p.63
- 39) 前掲, 伊藤「人形劇の回顧」註22, p.94
- 40) 「劇団春秋」『演劇新潮』(第二次)1巻8号, 1926年11月, p.75。批評は以下のとおり。「成功したものは蔭白それも千田君の<sup>ママ</sup>」だけで, 人形は全然失敗だ。ウイットフォーゲルのものなんか, あんな風に写実的な舞台装置をしたりする必要は少しもないどころか, ——大いに写実を離れて飛躍できる脚本だ。写実的なマリオネットでは, 素人がどう逆立ちをしても商売人の<sup>ママ</sup>には遠く及ばない。/由来人形劇は, 本当の人間では到底至り尽せない程度に勇敢に写実味を離れるところに, 本領がある様だ。——クレイグなんかのマリオネットに関する考察はそれを語っている」。実は, この公演の一年前に, 伊藤熹朔は「人形が人間の写実をするとはくだらないことである, 人形の自然が与へる驚異こそ人形芝居の面白味美しさである」と, クレイグの「俳優と超人形」(1907)などへの共感を示すことばを書き残している(伊藤熹朔「マリオネット」『図案と芸術』通巻123号, 1925年9月, p.23)。そのことを踏まえると, クレイグの名を持ち出した『演劇新潮』の批評は, 熹朔にとって, すなわち人形座にとって苛立たしいものだったと考えられる。
- 41) 『アサヒグラフ』7巻15号, 1926年10月13日, p.18
- 42) 「劇団の新人たちに依つて上演さる『誰が一番馬鹿だ?』人形座第一回公演」『グラフィック』1巻8号, 1926年11月, 頁記載なし
- 43) 前掲, 辻「人形劇について」『国際写真情報』5巻9号, 註36
- 44) 前掲, 辻訳『誰が一番馬鹿だ?・ウイットフォーゲル作』註17
- 45) 同上, 辻「訳者の序」『誰が一番馬鹿だ?・ウイットフォーゲル作』p.2
- 46) 村山知義「一九二六年度の新劇」『演劇新潮』(第二次)1巻9号, 1926年12月, p.9-11
- 47) 「スカートをはいたネロ」は1927年4月執筆, 同年5月に心座第5回公演で人間劇として初演された。初出は『演劇新潮』(第二次)2巻5号/6号, 1927年5月/6月。「やっぱり奴隷だ」は1927年9月, 同じく人間劇として前衛座が京都公会堂で初演した。初出は『文芸戦線』4巻7号, 1927年7月。
- 48) 久板栄次郎「我等の劇団『前衛座』について」『文芸戦線』3巻12号, 1926年12月, p.39
- 49) 村山知義が, 前掲, 「一九二六年度の新劇」註46, p.11で, 人形座の成り立ちと成員を意識して, 人形いじりの道楽に陥る危険があると懸念を示している。
- 50) 前掲, 池田著『大衆小説の世界と反世界』註32, pp.41-47
- 51) 前掲, 加藤著『日本の人形劇1867-2007』註6, pp.76-78
- 52) 前掲, 註28に記載した『大阪朝日新聞』や『神戸又新日報』, 『神戸新聞』の広告欄を参照。
- 53) 前掲, 加藤著『日本の人形劇1867-2007』註6, pp.60-64
- 54) 柴木煦「青年の虹」『絵』149号, 1976年7月, p.13
- 55) 五十殿利治, 滝沢恭司ほか著『大正期新興美術資料集成』国書刊行会, 2006年12月, pp.419-422 / 拙稿「河田照と大正期新興美術運動」『町田市立国際版画美術館紀要』第11号, 2007年3月, p.七
- 56) 同上, 拙稿「河田照と大正期新興美術運動」『町田市立国際版画美術館紀要』第11号, p.八
- 57) 『伊藤熹朔舞台美術個人展覧会目録』1927年5月, 小野忠重版画館蔵
- 58) 伊藤熹朔は舞台での発表のために, 上演作品の内容を配慮しながら造形や動き, 操作などに細かく気を配り, 最大限の工夫を凝らして人形を制作した様子を詳細に伝えている。前掲, 伊藤「人形劇の回顧」註22, pp.88-100



## 「美術」の進出（滝沢）

59) とりで社は雑誌『とりで』創刊号（1912年9月）から、扉頁に「演劇美術雑誌」を掲げて発行している。2号（1913年1月）には、村田実が「演劇美術の為に」を掲載した。

本タイトル発表のための調査で「人形劇の図書館」を主宰される湯見英明氏に多くの資料を提供いただきました。また、川崎市市民ミュージアム学芸員・佐藤美子氏に協力いただきました。記して感謝申し上げます。

なお、2007年11月30日にソウル大学で開催された「Art and Theater」というテーマでのシンポジウムで「人形座と大正期新興美術運動」というタイトルで発表し、*The Journal of Art Theory & Practice, The Korean Society of Art Theories*, 2007に掲載された。本論はそれ以後見つかった人形座に関する多くの資料に基づいて、それを全面的に書き直したものである。