

大阪花街・北新地と舞台美術家：田中良 —佐藤家史料をもとに—

人間社会環境研究科 客員研究員

笠井 津加佐

人間社会環境研究科 客員研究員 (名誉教授)

笠井 純一

要旨

佐藤家史料には、北陽演舞場で上演された舞踊の舞台下絵が含まれ、その多くは田中良（1884-1974）の制作である。また少数ではあるが、田中が佐藤駒次郎へ送った書信も残っている。

北新地（北陽）の経営者にとって田中は、市村座や花柳舞踊研究会と並ぶ、ネットワークの一員であった。書簡や下絵からは、田中が佐藤と出会い、北新地で彼の思い描く舞台美術を、次第に実現していく様子が伺われる。芸妓たちの芸の上達を見守り、藤蔭会や花柳舞踊研究会などで発表した新舞踊作品を、北陽浪花踊他で上演するなかで、北新地は彼が志向する舞台美術実現の場となっていった。むしろ北新地が求めたものは、観客が求める舞踊の文化水準向上だけではなく、興行的成功があったことは想像に難くない。一方田中自身は、己の芸術を高めへと導くためには、上演のための経済的背景は不可欠ではあるが、一度でも多く上演機会を得たいと求めたものと考えられる。経営者と芸術家の考えは、出発点にずれがあったとしても、双方が芸術への情熱を保ち続ければ、良好な関係が深まっていく場合がある。北新地と田中の関係は、まさにそういった関係の軌跡を描いたように考えられる。このような関係が保持されていたからこそ、北新地では人間の意識や心理を描く複雑な作品も上演可能となり、田中が志向する舞台美術を実現することが出来た。

本稿では、限られた史料を基に考察した結果ではあるが、田中と北新地はある一時期、佐藤駒次郎を媒介として、志を同じくする美の探求者たり得たことを論じた。

キーワード

北陽浪花踊、北陽温習会、新舞踊、花柳舞踊研究会、藤蔭会

Kita-no-Shinchi and Set Designer Ryo Tanaka : Focusing on Sato Materials

Guest Researcher Graduate School of Human and Socio-Environmental Studies
KASAI Tsukasa

Guest Researcher Graduate School of Human and Socio-Environmental Studies
(An Emeritus Professor at Kanazawa University)

KASAI Junichi

Abstract

The Sato family's historical materials include stage drawings of the Japanese traditional dance performed at the *Hokuyoenbujo*. Many of these drawings were produced by Ryo Tanaka (1884–1974). Among these materials, there are a few letters that Tanaka sent to Komajiro Sato. Tanaka was a member of the network of managers of *Kita-no-shinchi* (*Hokuyo*), along with *Ichimuraza* and the *Hanayagibuyokenkyukai*. From the letters and drawings, we found how Tanaka met Sato and continued to create stage art that he envisioned, which was gradually seen in *Hokuyo*. As he watched the progress of *geikos* dance, he has performances of the new dance work at *Hokuyo* presented at the *Hanayagibuyokenkyukai* and *Fujikagekai*. *Hokuyo* became a place to showcase his stage art. Of course, *Hokuyo* sought not only an improvement in the cultural standard of the dance that the audience wanted but also box office success. On the other hand, Tanaka realized that to take his art to new heights, it was indispensable to obtain sufficient financing for the performances, and he expected many opportunities for good performance. Although there has been a shift in the starting point of both sides of thoughts, if they continue to maintain their orientations, their relationship may deepen. The relationship between *Hokuyo* and Tanaka seems to have shown traces of a deeper bond. This kind of relationship was retained, so that at *Hokuyo*, it was possible to perform works which he desired, related to complex subjects such as human consciousness and psychology. Although this paper is based on a limited amount of historical materials, we discussed the fact that Tanaka and *Hokuyo* were explorers of beauty with the same intention, and Komajiro Sato acted as a mediator for a while.

Keywords

Hokuyo-naniwa-odori, *Hokuyo-onshukai*, a new dance, *Hanayagibuyokenkyukai*, *Fujikagekai*

はじめに

佐藤家所蔵史料¹⁾には、舞台美術家：田中良が描いた舞台下絵や、その書信が含まれている。彼は北陽では、浪花踊、秋季舞踊温習会などの舞台美術を担当したが、その一方で明治から昭和にかけ、歌舞伎や舞踊、宝塚歌劇の舞台美術家として活躍し、新日本舞踊運動とも関わった画家であった。本稿では、彼が北陽浪花踊と関わることで、北新地の舞踊に何がもたらされたのか、また、北新地は彼に何をもたらしたのかを、史料紹介を踏まえながら考察するものである。

1. 先行研究

筆者らが確認できた田中良に関する先行研究は多くはないが、以下の論考から現時点での研究動向を知り得た。

新舞踊と田中の関りについては、佐藤多紀三が

新舞踊運動で田中が担った仕事について紹介し、田中を「新舞踊の育ての親」と称し、「新しい舞台芸術の創造と、舞踊家の育成」への貢献を評価している²⁾。新舞踊運動が盛んであった頃の作品紹介として、西形節子が、藤蔭会第9回公演で発表された話題作『思凡』を紹介し、田中を「美術部門の開拓者」と位置づけている。西方は、「藤蔭会」に田中が同人として参加し、会は「新しい文化創造」の場であったと述べている。ほかにも『浅茅ヶ宿』など、田中の作品を紹介し、大正13年、「花柳舞踊研究会」の同人であったことも述べている³⁾。岡本光代は、踏影会での田中の舞台装置の役割を考察し、新しい舞台装置の試みの観点から踏影会の再考を提案している⁴⁾。神山彰は、「保名」を取り上げ、六代目菊五郎が新たに作り上げた「保名」を「気分舞踊」と称し、田中良の装置は、その雰囲気効果を醸し出すために一役を担ったと評している。田中は、従来の「保名」の舞台装置とは異なった「現在見るような夢幻的な

装置」を考案したという⁵⁾。

また、歌舞伎との関りにおいては、児玉竜一が、田中の仕事は背景画を描くことではなく、舞台美術家として道具帳を書くことであったと述べている⁶⁾。

さらに、水田佳穂が「思凡」を取り上げ、八巻献吉の言う第一次藤蔭会（大正6年から大正11年頃まで）における舞台背景の変遷を述べながら、藤蔭会の位置づけを行っている。水田によれば、藤蔭会の試みは、和田英作と田中良の舞台美術から始まったが、「思凡」は振付や装置、曲全てが新しく、遠山静雄（舞台照明）も初参加し、「殊に研究会らしい表れの作品であったことは明らか」と結論付けている⁷⁾。

これらの研究とは別に、田中良自身が自らの仕事の記録と作品紹介を行った著作⁸⁾がある。さらに、昭和5年までの作品は、田中が作品を早稲田大学へ寄贈した際に、演劇博物館がそれらを紹介した冊子⁹⁾がある。また戦後、歌舞伎の定式舞台に関する田中の著作¹⁰⁾もある。

これらの先行研究から、戦前、田中は舞台美術の仕事として日本舞踊、歌舞伎、宝塚少女歌劇と多岐にわたり活躍していたため、現在、その三分野で研究が開始された段階と考えられた。筆者らが研究対象とする北陽浪花踊の残存史料は、踊りと最も密接な関係にあり、踊りの趣向に歌舞伎や宝塚少女歌劇との関係が多少伺われるかもしれないという方向で、史料紹介と考察を進めて行きたい。

2. 田中良の略歴

田中良は、明治17年（1884）10月29日、東京市麴町区に生まれた。父：宏は東京帝国大学教授（獣医学）、母：仲子は奈良原繁（沖縄県知事、貴族院議員、男爵）の娘である。両家は薩摩藩氏族で、重縁であった。良は幼少期から、古今東西の演芸や芝居に触れて育った。

明治37年（1904）、学習院中等部在籍中に太平洋画会研究所へ通い、翌年東京美術学校西洋画科

に入学。和田英作¹¹⁾に学んだ。同級生には、藤田嗣治がいた。卒業後の同43年（1910）、第4回文展に「牧夫」で入選した。また同時期、恩師の和田が帝国劇場の壁画を製作する助手を務めている。同45年（1912）からは、背景部の助手となった。大正3年（1914）に「銅」、翌4年（1915）には「朝鮮の少女」で文展に入選したが、これ以降は舞台美術に従事した。

大正6年（1917）、藤間（藤蔭）静枝の藤蔭会（5月、第1回公演）に同人として参加する。同人は和田英作、福地信世、田中であったが、後に香取仙之助、町田博三、遠山静雄が加わった。

同8年（1919）3月、白井信太郎、松居松葉、市川猿之助、山森三九郎とともに海外事情視察に出発し、8月帰国した。同年、歌舞伎座「隅田川」の舞台装置を担当している。

同9年（1920）、帝国活動写真株式会社（社長：大谷竹次郎、常務：白井松次郎・新免弥継）監査役として、第一期松竹役員（9月11日～10年）を務めているが、第2期に彼の名前はないので、一期で退任したものと思われる。またこの年11月には、第8回藤蔭会で、「浅茅ヶ宿」（作：香取仙之助）の舞台装置を担当する。

同10年（1921）5月、第9回藤蔭会で「思凡」（照明：遠山静雄）の舞台装置を担当する。同じ頃、六代目尾上菊五郎が関わる市村座の専属となった。11月には、第2回春秋座（市川猿之助主宰）で、「蟲」の舞台装置を担当する。またこの頃から、舞台美術会を組織している。会員には久保田米斎、鳥居清忠、遠山静雄等がいた。

同11年（1922）11月、第1回踏影会で「生贄」（作・演出：香取仙之助、振付：六代目尾上菊五郎、音楽：弘田龍太郎、照明：遠山静雄）の舞台装置を担当する。

同12年（1923）5月、第9回北陽浪花踊に舞台考案（「歌垣」）で参加した（作歌：半井桃水・岡村柿紅、洋楽：弘田龍太郎、考証：久保田米斎（「浮世絵」）、振付：西川石松・花）。同年9月、関東大震災で被災。劇場の焼失により舞台美術の研究活動が困難となったが、自宅で舞台美術研究

会を始めた。

同13年(1924)4月、二代目花柳寿輔が花柳舞踊研究会を発足させた。田中は、福地信世、遠山静雄、長崎英造らと共に同人であった。また同年、宝塚大劇場が新築され、彼は指導的立場で招かれ、毎月一週間程度、定期的に大阪を訪れている。

同15年(1926)5月、第13回浪花踊「六つの色彩」の舞台を担当(作歌:半井桃水、作曲:杵屋佐吉、振付:花柳寿輔)。以後、戦争の影響で中断する昭和12年(1937)まで続けた。

昭和2年(1927)9月、宝塚少女歌劇「モン・パリ」(作:岸田辰弥)でレビューの舞台装置を試み、作品は大好評を博したが、田中自身はその後、「ハレムの宮殿」(同3年(1928)8月上演)「海のダイヤモンド」(同5年(1930)7月上演)に参加したのち、舞踊と劇の舞台美術に戻っている。

北陽においては、北陽温習会や驚遊会などに、彼の作品が頻繁に使われた(表1参照)。

戦後は、同26年(1951)から29年(1954)まで、早稲田大学芸術科講師を務め、同29年(1954)には東横ホール顧問に就任した。文部省芸術祭邦舞部審査委員、東京新聞社主催舞踊コンクール邦舞部審査員なども務めた。同33年(1958)、日本舞踊協会賞を受賞し、紫綬褒章を受章した。同49年(1974)には、勲三等瑞宝章を受章したが、12月に90歳で歿した。

田中の著作には、先述のもの他、『日本舞踊百姿』同49年(1974)がある。また、翻訳小説や児童書などの挿絵も多く手掛けた。

3. 佐藤家所蔵舞台下絵、衣装下絵史料について

佐藤家が所蔵する田中良作品史料は、舞台下絵、衣装下絵、また、佐藤駒次郎宛書簡に付記された衣装、舞台の下絵など83点が確認できた(2018年3月現在)。北陽浪花踊と温習会など舞踊会に関するものをそれぞれ表に纏めたが、本稿では、舞踊会関係のものを文末に別表として収録し

た。

現在までの調査では、佐藤家所蔵の舞台下絵と衣装下絵に関する史料は、「俄仙人」(Oct 1924 Ryo)舞台下絵が最も古い、どの会で上演されたものかは明記されていない。田中の『舞台美術』には、大正13年(1924)の北陽の上演記録は見えないが、『近代歌舞伎年表大阪篇』によれば、10月16日から25日まで北陽演舞場で舞踊温習会が開かれており、「俄仙人」の演目が見えるので、この下絵であると思われる。

また翌年、温習会上演と明記された「隅田の四季」衣装下絵も残っているが、田中の『舞台美術』には上演記録がない。しかし、この作品も10月の北陽秋季温習会の演目(「隅田川の四季」、作曲:杵屋佐吉、振付:花柳寿輔)が『近代歌舞伎年表大阪篇』に見え、曲名に異同が見られるが、下絵には「温習会」とも明記されているので、同一曲と推測される。

また、文末の「別表 田中良作品(温習会関係)」記載の通し番号30ならびに31の作品は、上演の時期も作品名も分からず、田中のサインも見えないが、佐藤家史料に所蔵される他の舞台美術家(久保田金選、遠山静雄)とは画風や筆致が明らかに相違するため、存疑作品として収録した。

佐藤家に残る絵画史料は、圧倒的に田中のものが多いが、表1に見られるように、史料数としては昭和7年(1932)以降が特に充実している。また絵画史料のみならず、書簡なども少数ではあるが大正末年以降のものが残っており、そのころ北陽演舞場においては、佐藤駒次郎が上演に大きく関わり、芸能ネットワークの要であったことが推測される。現在までに筆者らは、舞台や衣装の下絵や書簡など、佐藤家以外の北陽に関する原史料を知り得なかった。また、雑誌『上方』の刊行など上方文化保存に貢献した南木芳太郎²⁾との交流は、佐藤に原史料保存の意識を高めさせ、彼個人の考えで疎開先に携帯するなど、保存への熱意は特に強かったようである。いずれにせよ北陽関係者の日記などが残されていない現状では、北陽の人間関係やその意識を知るためには、佐藤家史料

は根本史料である。また田中良に関しても、彼の作品が北陽で如何に芸能に活かされたのか、さらには北陽と彼との関りが、どのように彼の舞台美術へフィードバックされたのか、それらを知る史料として佐藤家史料は有益であろう。

4. 田中良と北陽との関係について

田中自身が、舞台美術に関する考えや自作に関する見解に併せ、自作の上演記録を纏めた『舞台美術』は、早稲田大学演劇博物館編輯『田中良氏舞台装置図集』とともに、彼の業績を知るうえで基本となる著作であるが、出版時期が昭和19年

表1 北陽関係田中良作品目録 (Noは、田中良『舞台美術』所収の「上演記録」による)

No.	会の名称	作品名	上演年月	場数	佐藤家史料	田中良舞台考案による他劇場・他舞台での公演
154	北陽温習会	春信幻想曲	T14.10	1		T13.9(花柳舞踊研究会), 15.1(同), 15.11(同), 15.12(北陽温習会), S2.12(舞踊大会), 4.3(同), 7.10(珠賞会), 8.11(北陽温習会), 9.9(故福地信世氏追悼舞踊会), 11.11(花柳の深川門弟), 12.9(日本舞踊協会), 15.4(珠賞会), 16.6(舞師奉公会)
155		大森盛長		2		T11.12(柳櫻会)
170	北陽日曜会	紺屋のお六	T15.3	1		T13.9(花柳舞踊研究会), S7.9(国民文芸会鑑賞会)
174	北陽浪花踊	六つのいろどり	T15.5	7	有(6枚)	
188	北陽温習会	梅川物語	T15.10	1		
189		恋を知る頃		2		T14.11(花柳舞踊研究会), S2.12(同), 11.11(北陽温習会)
197	北陽温習会	春信幻想曲	T15.12	1		《前出》
205	北陽浪花踊	四方の海	S2.5	10		
211	北陽温習会	日本八景	S2.10	1		
220	北陽浪花踊	大文字山	S3.5	7		
236	北陽温習会	年増・駕籠や	S3.10	2	有(2枚)	
237		二人道成寺		1	有	S16.11(花柳舞踊会)
238		奉祝舞		1		
272	北陽浪花踊	神風	S5.5	7		S12.11(茂登女会)
317	北陽温習会	幻お七	S6.11	1		S7.6(花柳舞踊研究会), 8.5(赤坂温習会)
318		旅奴		1		T15.11(花柳舞踊研究会)
319		ちんどんや		1		
320		ぶんぶく茶釜		1		
326	北陽浪花踊	産業の大阪	S7.5	8	有(4枚)	
341	鶯遊会	保名	S7.8	1		T10.5(藤蔭会), 11.3(菊五郎一座), 12.3(同), 14.4(同), 14.6(菊五郎), S3.4(同), 7.10(北陽温習会), 16.9(大日本舞踊聯盟日本舞踊大会), 16.9(東宝舞踊大会), 17.11(花柳会), 18.10(菊五郎)
352	北陽温習会	新編曲越後獅子	S7.10	1	有	S7.6(花柳舞踊研究会), 7.9(国民文芸会鑑賞会), 7.11(花柳舞踊研究会), 9.5(水谷八重子), 9.10(大阪歌舞伎座十月興行), 11.3(日本舞踊協会), 18.11(大東亜会議代表招待会余興)
353		文狂い		1	有	S8.6(花柳舞踊研究会)
354		保名		1		《前出》
355		うかれ坊子		1	有	S18.5(菊五郎)
363	鶯遊会	小糸	S8.1	1	有	
364		五郎		1	有	S8.6(花柳舞踊研究会), 9.3(鶯遊会)
365		文売		1	有	
366		玉川		1	有	
383	北陽温習会	流星	S8.11	1	有	S17.11(花柳会)
384		思凡		1	有(2枚)	T10.5(藤蔭会), 13.12(同), S6.1(芸術座), 13.2(藤蔭会)
385		阿蘭陀萬歳		1	有	S8.6(花柳舞踊研究会), 9.7(花柳三之輔門弟), 9.9(故福地信世氏追悼舞踊会), 10.3(日本舞踊協会)
386		春信幻想曲		1	有	《前出》

400	鶯遊会	娘道成寺	S9. 3	1	有	S13. 12(藤蔭会・藤華会), 15. 11(珠貫会), 17. 12(曙会)
401		傀儡師		1	有	T10. 9(研究座)
402		手習子		1	有	T11. 9(藤蔭会), S2. 11(花柳舞踊研究会), 11. 11(北陽温習会), 17. 11(花柳会)
403		藤娘		1	有	T9. 11(藤蔭会), 13. 4(芸術座), S15. 5(藤蔭会), 17. 3(小島伊之助襲名舞踊会), 18. 1(同古典舞踊研究会)
404		五郎		1	有	《前出》
405		喜撰		1		S17. 11(花柳会)
406		供奴		1		T15. 11(花柳舞踊研究会), S9. 6(同), 16. 9(大日本舞踊聯盟日本舞踊大会)
407		隅田川		1	有	T8. 10(猿之助一座), S19. 2(同)
408		汐汲		1	有	T12. 5(菊五郎一座), S15. 4(踏華会), 18. 5(菊五郎)
409		後の月酒宴		1	有	
410		嶋台		1	有	S17. 12(珠貫会)
415	北陽浪花踊	千代の盃	S9. 5	11	有(6枚)	
462	北陽浪花踊	舞上空住吉	S10. 5	10	有(1枚)	「空の初旅」S8. 11(花柳舞踊研究会), 9. 3(日本舞踊協会), 10. 5(宗十郎一座), 13. 4(靖国神社大祭奉納), 16. 6(花柳舞踊研究会)
483	北陽温習会	火炎のお七	S10. 11	1		
484		綾の鼓		1		S15. 3(花柳寿石追悼舞踊会), 15. 3(鶯遊会), 15. 5(櫻舞会), 16. 7(大阪松竹日本舞踊大会), 26. 9(東宝舞踊大会)
485		玉菊		1		
501	北陽浪花踊	(浪花賦)淀川絵巻	S11. 5	11	有(10枚)	
516	北陽温習会	浅茅ヶ原	S11. 11	1	有	T9. 11(藤蔭会), 12. 4(柳櫻会)
517		恋を知る頃		1		《前出》
518		すし屋		1		S16. 5(松竹日本舞踊大会)
519		権太		1		S16. 5(松竹日本舞踊大会)
520		越後獅子		1		
521		手習子		1		《前出》
538	北陽浪花踊	偲面影浪花色彩	S12. 5	11	有(12枚)	
624	鶯遊会	綾の鼓	S15. 3	1		《前出》
625	踏華会	汐汲(素踊)	S15. 4	1		《前出》
番外		五人女の舞踊	(衣裳下絵)			

(1944) 11月, 十五年戦争末期であるためか, 戦意を意識した表現が見られるだけでなく, 事実関係にも若干の齟齬が見られた。筆者らは可能な範囲で検証を行ったが, 宝塚歌劇団の公演記録は劇団編輯の『宝塚歌劇五十年史』¹³⁾によって確認を行ったものの, 歌劇団所蔵の舞台下絵は未調査である。また, 北陽浪花踊の番付や佐藤家所蔵史料に見える記述とも照合した。

田中良と北新地(北陽)との関係について, 田中は著作の中で, 「関東大震災の頃市村座の舞台事務を預つてゐたため, 同年秋宝塚に於て菊五郎一座の公演をすることになり, 関西へ出張した頃から岡村柿紅氏を通じて北新地の役員諸氏と知り合ひになり, 此の縁によつて岡村氏作詞のもの、舞台を描くことになつた」¹⁴⁾と述べている。宝塚

歌劇団の仕事に関して田中は, 大正13年(1924)の大劇場新築に伴い, 「其前年暮から宝塚に舞台美術部門(劇場課)を組織建設する為毎月一週間宛出張して居た」¹⁵⁾とも述べており, 当時, 田中は定期的に来阪していたことが確認できる。彼の上演作品記録にも, 菊五郎一座が同年4月, 宝塚中劇場で舞踊「京鹿子娘道成寺」を, 同年9月宝塚大劇場で「坂崎出羽守」を上演した記録が見える。その後, 同年12月, 宝塚少女歌劇団が, 宝塚小劇場で劇「十三の頼朝」を上演した記録が見えてからは, 翌14年(1925)1月, 宝塚大劇場で劇「双子の喜び」, 舞「蓬萊」, 同年2月宝塚中劇場で劇「阿含焰」, 同「良人学校」, 舞踊「春から秋へ」, 劇「マルファの昇天」, 同「恰火」と続き, その後も3月, 4月, 6月, 8月, 9月, 11月と

記録が見える。同時に、同年4月、菊五郎一座が宝塚大劇場で舞踊「保名」を、また猿之助一座が宝塚中劇場で、劇「仏陀と悟空」を上演している記録や、同年10月、宝塚少女歌劇が市村座で劇「学生通弁」を上演している記録が見える¹⁶⁾。

田中と北陽との関係も、『舞台美術』では大正14年(1925)10月、北陽温習会で「春信幻想曲」と「大森盛長」が上演された記録が初出で、翌15年(1926)3月、北陽日曜会で「紺屋のお六」が上演されたのち、北陽浪花踊「六つのいろどり」、10月の温習会で「梅川物語」「恋を知る頃」、12月、再び温習会で「春信幻想曲」の上演と続いている。佐藤家史料に残る「俄仙人」の舞台下絵や「隅田の四季」の衣裳下絵から、両者ともそれぞれ、前者は大正14年(1925)北陽温習会、後者は同15年(1926)10月の温習会の演目が補完でき、田中の著作に記録される以上の演目数が上演されていたことが考えられ、北陽と田中の関係の深さが推測される。また、彼は同著作で、北陽浪花踊の舞台美術担当は「六つのいろどり」から始まったと書いているが、北陽浪花踊の番付には、大正12年(1923)5月、第9回北陽浪花踊「第五場 春日の歌垣」に「田中良氏舞台考案」との添え書きが見える¹⁷⁾。この作品の作歌者は、半井桃水と岡村柿紅であり、第五場は半井桃水の作歌であるが、岡村柿紅と田中の関係を考えれば、これが田中の北陽との関係の始まりと考えてよからう。

その後田中は、北陽の舞踊会や北陽浪花踊のための、数多くの舞台下絵や衣裳下絵を作成している。佐藤家史料で上演時がわかっているもののうち、戦前期で最も年代の新しいものは、昭和15年(1940)、踏華会(北陽十日会)での素踊「汐汲」の舞台下絵であった。彼は、自著でも述べているように、北陽との出会いは、市村座などの既存のネットワークであり、そこに関東大震災による東京府一帯の劇場の焼失という不慮の要因が重なったように思われる。また、火災による劇場焼失から大劇場を新築した宝塚少女歌劇団の、舞台美術の近代化を図りたいとの劇団側の意向など、彼を関西地方へ向かわせる要因も整っていた。しか

しながら、震災や火災など人知の及ばぬものはその影響も限定的であろうが、ネットワークなど意図的な働きかけを要する要因は、田中と北陽では当初はやや異なった目的のためのものであったようには考えられないだろうか。北陽にとって、市村座、花柳舞踊研究会、宝塚少女歌劇団といったネットワークは、より高い文化的水準に浪花踊を向上させたいと言う機運に、興行的な成功も加味されたものがあったと考えられるが、田中自身は己の芸術を高みへと磨き続けるには、その芸術の実現、上演のために必要な経済的背景を保ち続けなければならないという必要と、一度でも多くの実現の機会を得る必要とがあったと考えられる。このように互いの考えは、出発点にずれがあったとしても、同じ方向を志向し、両者に芸術的志向が保たれ続ければ良好な関係が深まっていくものであり、北陽と田中の関係は、まさにそういった関係の軌跡を描いたように考えられる。勿論、その証左となる史料には限りがあるので、多少のバイアスは含むが、佐藤家に残る書信には田中以外の人間との関係にもそういった様子が伺われるものがある。

例えば、田中より早く、もしくは同時期に佐藤と交渉があったと思われる小山内薫の葉書に、次のようなものが見られる。

書信①(佐藤駒次郎宛小山内薫)

愈開場仕候。これは「海戦」の舞台面。六月十四日 小山内生

書信②(同上)

御無沙汰しました。暑熱甚しく候處、御機嫌如何。寿輔にも会いました。小生は汗だくで毎日稽古。珪子嬢はのつつそつでトランプや編物と首つ引、抑も何の為に東京へ来たのでせう。呵々。かつやへ宜しく。お宅の夫人へも宜しく。七月十日 薫

書信③(同上)

第四回演出、今夜初日。その内「びろうどのバラ」の舞台面お目にかけ度。東京にて十九日 小山内薫

書信①・②はそれぞれ「13.6.14」「13.7.11」



佐藤家史料 1, 書信②

(写真中央下に「狼」の舞台)の書き込み)

の消印が読め、文中にも「六月十四日」「七月十日」とあるので、大正13年(1924)6月14日、7月11日に投函されたものである。また、書信③は消印が読めないが、文中の「第四回演出」「今夜初日」「びろうどのバラ」「十九日」を、築地小劇場の公演記録¹⁸⁾で確認したところ、書簡①・②と同年の7月19日ではないかと推測された。文中「今夜初日」「びろうどのバラ」「十九日」が7月19日から23日まで上演された第6回公演と一致したためである。回数が築地小劇場の公演回数と合致しないので、この点は今後の課題であるが、現時点では書信②のはほぼ一週間後に投函されたものとする。

書信①の「開場」は築地小劇場の開場のことで、この3葉の葉書は、開場に際しその報告と、会場にあわせて上京した佐藤縁者の近況や、彼らその後観劇したと推測される芝居の舞台写真が主な内容である。

書信①からは、佐藤と小山内が詳細は不明であるが既知の間柄であり、小山内にとって佐藤が、築地小劇場の開場を知らせたい相手の一人であったことが読み取れる。書信②からは、この時点で、花柳寿輔が小山内、佐藤両者が話題にしあう関係にある人物であったことがわかり、佐藤のネットワークの一端が裏付けられる。「瑠子嬢」「かつや」は不詳。書信③は、佐藤が小山内にとって、舞台面を見せたい相手であったことが読み取れる。

さらに書信②には、「呵々」といった碎けた表

現などもみられ、両者が親しい関係にあることが読み取れる。また、文末の「お宅の夫人へも宜しく」から家族ぐるみの付き合いであったことも伺われた。

これら3葉の葉書は、佐藤が大阪の経済界を背景にする北陽の関係者であるという側面だけではなく、舞台芸術を接点につながる関係であったことを示唆してはいないだろうか。佐藤は花街の人間であり、小山内が志向する芸術とは方向が異なるように思われる。しかし、小山内は佐藤に自らの芸術を伝え「お目かけ度」と述べているところに、佐藤が北陽で志向したものも見えてくる。ここではまず、佐藤、小山内、寿輔三者のネットワークの存在を提示しておきたい。

さて、こういった芸術志向の関係は、田中との間ではより明確である。少ない史料からの推論であるため、粗描ではあるが、佐藤宛田中書簡から両者の関係を伺ってみよう。

田中書信は、6葉の葉書と、舞台下絵と衣裳下絵が描かれた書簡と思しきもの2通が残っている。いずれも日付はあるが年紀がなく、投函時期の特定が困難であったため、手紙の内容から推定した。また、葉書はほぼ消印が読め、文中の日付を補完すれば投函時期を特定することができた。最も古いものは昭和2年(1927)7月のもので、田中が前年、「六つのいろどり」で北陽浪花踊の舞台装置を担当して以降、2作目の「四方の海」が終わった頃である。

書信④(佐藤駒次郎宛田中良)

謹呈 先夜は態々御出向き下さいまして有難ふ存じました。又其節は、非常に気のきいた籠を頂きましたので、東京へ持ち帰り大に好評で御座いました。厚く御礼を申し上げ。小生、昨日こゝへ参りましたが矢張り今夜の汽車で歸ります。又いづれ御めにかゝり。 (昭和2年7月12日消印、宝塚：宝塚ホテル絵葉書)

宝塚少女歌劇団の仕事で来阪したおり、佐藤が宿泊先の宝塚ホテルを尋ね、籠を贈ったことへの礼状である。文末で早期帰京を報告し、再会を期

している。

当時田中と佐藤はまだ儀礼的な挨拶に終始しているが、佐藤は田中との関係に種々心配りをしている。田中も佐藤から貰った松茸を舞台美術関係者と共に味わい合うなど、その関係が良好に深まっていることが窺われる。

書信⑤（同上）

謹呈 先日は失礼致しました。又昨夜は態々御使にて特別美事な松茸を御恵与下され、誠に有難ふ存じました。今日は幸、舞台美術協会の寄り合ひが宅で御座います故、早速茸の御飯をたいて御馳走になる積りで楽しんで居ります。不取敢御礼迄。（昭和2年10月4日消印）

昭和4年ごろには、田中にとって佐藤が踊り談義をする相手となっていたことが窺われる。書信⑥・書信⑦は、花街の踊りを話題とするものであるが、田中が花街の踊りが地域性（⑥）を持っていると考えていたことや、舞台の質的向上の大きな要因となる芸妓の技術向上をまず願っていた様子（⑦）が窺われる。

書信⑥（同上）

謹啓 先日中は有難ふ存じました。予定の如く十一日朝帰京。今夜東踊見物。都踊と東踊の対象があまりにも極端なので、流石はとうなづかれました。斯くして夫々、独特の立場に到着するので有りませう。今度は愈々北の踊りを拝見する番です。大に成功を祈り外。週間朝日座談会の記事、拝見しました。皆様へよろしく。（昭和4年4月14日消印）

書信⑦（同上）

謹啓 浪花踊も目出度千秋楽、大慶に存じます。御勞れの事と御察し致します。昨日、槍屋町で梅二郎氏と會ひ、稽古を見ました。お菊さんも非常に熱心に練習をしたり、教へたりで元氣な御容子です。皆さんの大成を心から祈り外。劇画展が松坂やで開かれ、今日閉會致しました。切出し沢山の奴道成寺（明治座/前狂言）の舞台面。御覧に入れ外。（昭和4年5月30日消印）

残り2葉は昭和8年のものであるが、その頃には、温習会の舞台や衣裳の打合せ、また、舞踊会関連の内容に専一となり、田中と佐藤がそれぞれの立場で日本の古典芸能や花街の芸能向上のために誠心誠意努めていた様子が伺われる。

書信⑧（同上）

前略 御書面拝掌。「阿蘭陀万歳」の衣裳下絵は、家元さんの方へ御送り下さいませ。一昨六日夜、家元さん光来。種々打合せを致しました。流星の件、考へて見ます。九月八日朝

書信⑨（同上）

前略 過日花柳舞踊研究会の際には、態々電報を頂きまして有難ふ存じました。お蔭様で盛會、賑かに公演を完了致しました。昨夜が藤蔭会で御座いましたので、中途迄見て、只今大阪へ参りました。七日の夜帰京致します。皆様へよろしく。

このように、田中が佐藤へ送った書簡からも、田中と佐藤の関係は徐々に北陽の芸能において質を向上させるためのネットワークの一翼となっていたことが窺われたが、その芸術はどのように指向されていたのであろうか。

5. 田中良が北陽にもたらしたものの

田中は著書『舞台美術』の中で、大阪花街の特徴について「相互の競争が烈しいのと、新味を要求する大阪人気質は、単なる都踊の模倣では満足せず毎年相等の積極的表現に努力したもので各自の特色を持つに至つた」¹⁹⁾と述べている。そして北陽の場合、新劇や新舞踊運動にその表現を求めたと田中は考えた。田中は「常に創作的技巧の表現を遠慮なく試み」²⁰⁾様々な舞踊的表現の可能性を実験したと述べている。田中にとって舞台美術は「将さに新興美術として将来性を多分に有するもの」²¹⁾であり、その可能性を実現していくことが彼の仕事であった。そのための実験室が、大阪の経済力を背景とした北陽であったが、同時に北陽は「浪花文化の一翼たらむとしつゝ有」²²⁾

り、結果的には戦争で中断するが、田中は浪花踊の舞台美術に対して時代がもたらした「一時的現象」²³⁾とも言いながら「或る方向への発達をした」²⁴⁾と述べている。

まず、本章では田中が発達したといった方向はどのようなものであったのか、北陽で上演された田中作品から見てみよう。

田中は著作で、「市村座の関係の上に、花柳舞踊研究会との関係も加はつて吾々は又々此娯楽物たる浪花踊に対しても何等かの文化的向上への意義を附加すべきだと云ふ希望を持つて善処したくなり」²⁵⁾と述べ、「研究会に於て実験済みの新舞踊形式迄盛り込むで」²⁶⁾と述べており、実際、彼が北陽で関わった作品の多くが花柳舞踊研究会で上演された田中作品の再演であった(表1参照)。また、昭和7年(1932)8月鶯遊会並びに10月北陽温習会での「保名」の上演、同8年(1933)11月北陽温習会での「思凡」の上演、同11年(1936)北陽温習会での「浅茅ヶ宿」の上演などを見れば、新舞踊形式が、彼が言う北陽が発展した方向であったと考えられた。昭和4年(1929)の田中書信⑦に見える、芸妓たちの稽古を見学しその熱心さを称え、彼女らの芸の大成を願う気持ちを考え合わせれば、それから3、4年経つ同7年(1932)ごろから、「保名」や「思凡」さらに「浅茅ヶ宿」など、北陽では心理描写を含む舞台作品が上演され、田中良の舞台美術もその表現に関わっていることも、その裏付けとなる。(「昨日、檜屋町で梅二郎氏と會ひ、稽古を見ました。お菊さんも非常に熱心に練習をしたり、教へたりで元氣な御容子です。皆さんの大成を心から祈り舛。)」

花街が目指す芸の方向としては、より様式化された美の探求がふさわしいと考えるのは、筆者の芸術理解の未熟さゆえであろうか。文学、音楽、美術など芸術と呼ばれる各分野は、それぞれ言葉、音、色、形といったものから人間を表現する。踊りもまた、その総合的な人間の表現であると考えれば、田中がその専門である美術の分野で「人間」を表現することを追求し続けたことは言うまでもなからう。しかしながら、人間を表現するこ

とは極めて残酷で複雑なものである。なぜなら人間は今ある事実と対峙し続ける存在であるからだ。花街という空間を、経済的背景に守られた社交の場としてイメージして来た我々は、そういった華やかで美しい場で、人間の心理を表現する作品が上演されていたことに驚きと感動を覚え、それゆえ疑問も生じた。

「保名」「思凡」「浅茅ヶ宿」の三作品を並べると、視覚的にも「保名」よりも「思凡」が、それよりも「浅茅ヶ宿」が、より花街のイメージから遠いように思われた。心理的表現は内面的なものであるため、その理解に個人差が生じ共有には時間がかかるが、視覚的なものは理解しやすく、その好悪も観客全体で共有しやすい。素晴らしい芸術作品であっても、視覚的な面で観客が受け入れ難いと感じることがあろうから、段階的に複雑で難しい作品の上演へと、向かったのではなからうか。

5.1 「保名」について

「保名」は、文政元年(1818)3月、江戸都座で三代目菊五郎が初演した清元の変化舞踊で、本名題は「深山桜及兼樹振」、七変化の一つである。渥美清太郎は、「曲と振に、若い男の狂乱」といふ主題が溢れる位ついである。(略)六代目菊五郎は更にその主題を強調し、装置照明と俟って新舞踊形式に改めた。大正後期の産として伝える価値がある。当時の新しい試みであった」と述べている²⁷⁾。舞台装置は、六代目菊五郎が「保名」を上演したとき田中が作ったものであり、神山彰は六代目菊五郎の「保名」を「気分舞踊」と称し、「この「気分舞踊」のグルーミイな雰囲気醸し出すには、有名な田中良の装置の功績も大きかった」²⁸⁾と述べている。神山は、「保名」を事例の一つとして、観客が自己投影可能な舞踊を獲得したことを、「振事」から「舞踊」へ、かつ、「遊芸」から「芸術」への流れの中に位置付けている²⁹⁾。

田中の舞台美術は、「藤蔭会は(略)春の野辺を象徴する菜の花の感じを夢想的に、萌黄と緑の二色だけで現はした背景を用ひ、差出しの蝶も釣

枝も使はなかつた。(中略)大正十一年二月市村座で保名上演の際は、在来の野の遠見をあゝいふ写実でなく陽炎がもえてみるといふ象徴的且つ装飾的なものにして山も畑も霞にほかした装置³⁰⁾と、上演時の状況に合わせて変更されている。

北陽で、田中の舞台美術を使用した「保名」が上演されたことは、その時点で芸妓の技能が心理描写という芸術的表現を可能にする水準であったと考えて良からう。「保名」の背景は一面の菜の花と一本の桜であり、美しく夢々しい。目に映る美しさは、観客が新舞踊が作り出す芸術へ第一歩を踏み出すことを、容易にしたのではなからうか。

5.2 「思凡」について

「思凡」は、大正10年(1921)5月、有楽座において、藤蔭会公演で発表された。西形節子は「思凡」について「これまでは文学的な内容や、美術がカバーしていたがここで一つの道標を樹立。福地信世が崑劇を翻案したもので、親のため尼僧となった少女が恋に目覚め、袈裟も法衣も脱ぎ捨てて俗世へ走るといふ作品。新しい邦楽(落合康恵・西山吟平・望月佐吉)が生まれる。伝統の呪縛からの解放を象徴する作品。このときから振付に静枝と明記する。照明に遠山静雄が初参加。田中良の簡素な装置と共に美術部門の開拓者2人の仕事の始まりである」と述べている³¹⁾。

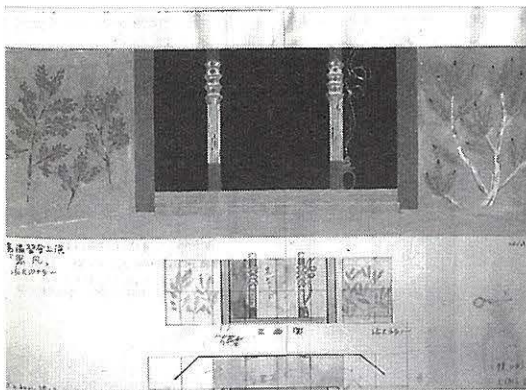
田中自身は「舞台を高低二段にして、奥の高い

方を寺の内部、前の平舞台を庭にし(略)上段は赤い平物の柱を左右へ建て、香炉、香合、経机等によつて寺院を表現し、平舞台は左右の袖全部を桃色調にして、桃の花とマキの木を図案式にあしらつて俗の世界(略)この舞台は簡単ながら、この二段に分けた事によつて、相当気分と効果とを出し得た」と述べている³²⁾。

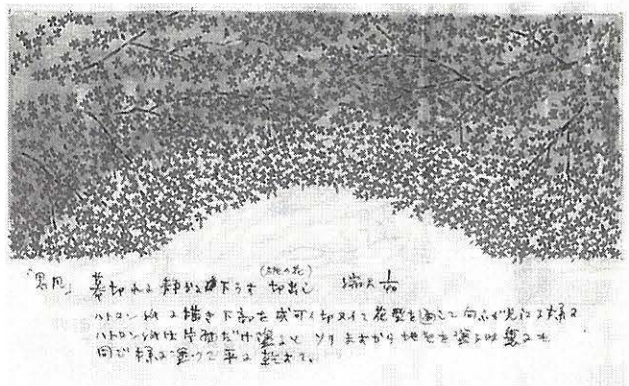
こういった女性の意識の目覚めを扱った作品は、踊り手が人生や人間を内面から見るることによって可能となるものではあるまいか。大変、内省的な作業が可能となっていたと考えられる。北陽での上演で田中は、「幕切れに花の切出を下す事を附加した次第です。藤蔭会で第二回目の上演の時及花柳舞踊研究会で上演の際には種々変った研究的装り方を致して見ました 即花の切出を下ろすことは花柳舞踊研究会後帝劇で上演された時花柳舞踊研究会の時の道具に付け加へた形式でありますが今回又改めて第一回上演の道具と組合はせ之れが最も適当と思ひ舛」と下絵に書いている³³⁾。下絵から華やかな様子が伺われ、踊りのテーマとは別に花街らしく観客の目を楽しませる効果があったのではあるまいか。

5.3 「浅茅ヶ宿」について

「浅茅ヶ宿」は、大正9年(1920)11月、有楽座において藤蔭会公演で発表された。田中は、この作品について「日本の新しい舞踊運動に没頭



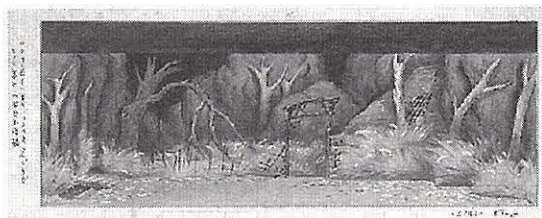
佐藤家史料2(表1, No.384),
昭和8年,北陽温習会上演,田中良「思凡」舞台下絵。



同史料3(表1, No.384),
幕切れ桜の切出し図。

して居られたこの頃の香取氏には心理描写的の作物が沢山ありました。これもその一つ」と述べている³⁴⁾。「原本は雨月物語の一節であります。夫が遠い旅に出て永の不在中、戦争が起り里人は皆立退いてしまふ中に、女房一人あばら屋に残つて淋しく夫の帰りを待ち侘びてゐるといふ気分を狙ひ、何か、上から圧しつけられるやうな感じを土台とし、電火に裂かれた松を中心に配し、冬間近になつて枯れしほれた薄の草むら、小川には橋をかけ、一面に落葉を散らし、空の色は真黒にして、照明は無論うす暗く、舞踊としては大い一枚の背景が普通ですが、奥行のある気分的な感じから切出しも使へば木戸門も置くといふやうな具合に複雑な装置とし、踊りも亦さういふ行き方であつたため、これは舞踊劇であるといふ訴を受け」と述べている³⁵⁾。舞台下絵の備考欄に、「浅茅ヶ宿」は一種の舞踊劇形式の物で。其舞台装置の形式も甚だ印象的な表現法で描かれなければならぬ。一見写実的の様で有るが決してそうではなく総て荒れ古びて人一人住まいてみられぬ廃村の夕暮の淋しき感じを強調したもので有る。故に筆致も下絵の通りに描いて頂きたい。ス、キなど一般的現実風に描かず此絵の通りの荒い筆致で願ひます。殊に墨のボカシによる雰囲気を出すことを御注意願ひ外。舞台は所作板のま、敷布を用ひず。落葉(紙製)を沢山ちらせること³⁶⁾と細かい指示が書かれている。

田中は、後日「浅茅ヶ宿」について、「今一段内容表現を舞台全体に漲る特殊な雰囲気強化によつて観客の心眼に呼びかけむとする企てあり。総合美の格心を發揮せんとするの念願からの研究方向確定の一つである³⁷⁾とも記しており、発表時、「舞踊劇」と批判された言葉を使用して、この作品を「舞踊劇形式³⁸⁾と説明していることや、舞台全体の雰囲気と内容表現との関係を「総合美」の作用と捉える向きなど、総合芸術として舞踊を捉える田中の姿勢が窺われる。こういった方向は、深刻な心理描写に傾く舞踊の場合、純粋な芸術追求の場ではない花街には向いた考えかもしれないが、主題や舞台装置の雰囲気など、負担の



佐藤家史料4 (表1, No.516), 昭和11年, 北陽温習会上演, 田中良「浅茅ヶ宿」舞台下絵。

大きい作品であつたのではなからうか。

6. 結びにかえて

北陽の舞台美術を長年担当した田中は、「北陽浪花踊は舞台美術の実験室として誠に有意義な存在であつたと感謝してゐる」と述べている³⁹⁾。

第5章で見てきたように、心理描写を伴う芸術性の高い作品がなぜ北陽で上演できたのか、本稿で結論づけることは難しい。しかし、先の田中の言葉を借りれば、北陽が田中にとって舞台美術の新しい試みの場を提供し続けたことは、その上演作品名を見ても確かであり、「思凡」や「浅茅ヶ宿」といった芸術作品も、経済的、技術的に上演可能な環境が整っていたことまでは言えよう。

また、北陽のこのような姿勢に関わるものとして、田中の「此地では芦辺踊とか木の花踊、又は浪花踊と唱えたが、都踊の場合と異り相互の競争が烈しいのと、新味を要求する大阪人気質は、単なる都踊の模倣では満足せず毎年相等の積極的表現に努力したもので各自の特色を持つに至つた⁴⁰⁾といった叙述が見られるが、北陽はその特色を芸術志向に求めたと言えよう。

こういった芸術志向を北陽に実現させたのは、北陽にとっては、市村座や花柳舞踊研究会を基盤としたネットワークであり、舞台美術においては、田中は芸術性を北陽にもたらし、大きな影響を与えたと言えるのではなからうか。

では、田中にとって北陽は何をもたらしただのか。北陽は彼の志向する芸術を実現し、芸術活動の場を与える存在であつたことは確かであるが、

それだけの存在でしかなかったのではなかろうか。彼がかつて藤蔭会で試みた「保名」や「思凡」,「浅茅ヶ宿」といった芸術性の高い作品を北陽で上演する際,「思凡」で田中が採用した桜のつりものや,「浅茅ヶ宿」を総合美として表現しようとする姿勢,それは,彼が純粋芸術家でありながら,同時に歌舞伎や宝塚少女歌劇といった興行と密接な舞台美術家であった長年の経験が導いた結果ではあるまいか。舞踊は基本的に身体表現であり,表現の追及は身体表現の純化へと向かう。しかし,純化したものは,興行的に受け入れにくい場合がある。舞踊として芸術的な高みを目指す姿勢と,表現されたものを観客に可能な限り理解しやすく届ける,その一つの方法が「総合美」にあると,田中は考えたのではないだろうか。

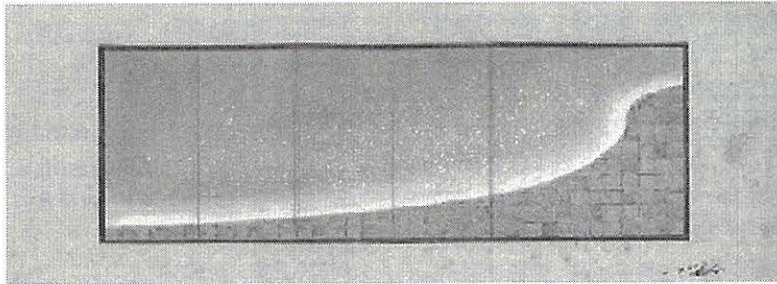
そして田中が,長い思索の末にたどり着いたと考えられる舞台美術が北陽にあった。以下は昭和

15年(1940),踏華会(十日会)で上演された素踊「汐汲」の背景用下絵である。(史料5)

書信⑩は踏華会の下絵と関係があるものかどうかはまだ断言できないが,図案が類似しているため,参考として掲げた。(史料6)

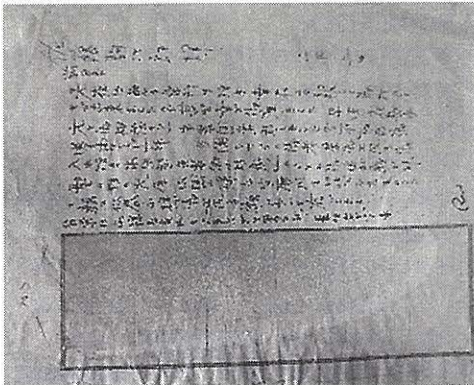
田中は著作で,「舞台上での演出の場合に本物の屏風を用いず明暗の調子を望みのまゝに絵で表はした背景式の道具を造つて装るのが最も理想に近い効果を挙げ得る」⁴¹⁾と述べている。そして衣裳,小道具などは,「色調の整つたものを新調」し,舞台照明も「厳密な注意」を払ったその舞台を,彼は「吾れ乍大に気を好くしてゐるものゝ一つであることを告白する」と記している⁴²⁾。即ち,光と色の絶妙な組み合わせに美を実現すること,それが田中良の舞台美術であり,彼の芸術であったと言えるのであろう。

佐藤家史料という限られた数の史料を基に考察



佐藤家史料5 (表1, No.625)

昭和15年踏華会上演 素踊「汐汲」背景用下絵,



佐藤家史料6 書信⑩ (佐藤駒次郎宛田中良)

佐藤駒次郎様 二月二日

前略 先夜は態々電話を頂き幸在宅,親しく御打合せが出来ましたので甚だ幸で御座いました。早速花柳家元と御相談の上,衣裳図案致しましたので不取敢御送り申上舛。勿論そちらの御考慮御工風も御入れ頂き,尚ほ染色者側の技術上のことも御追加願ひ舛。髪の色も大体此図の様な宝曆風を加味したものにして,顔に似合ふ様御工風を願ひたいと存じます。背景は此様な屏風がよろしいかと思ひ舛。長唄台ケコミ赤 Ryo

をした結果ではあるが、田中と北陽は、ある一時期、佐藤駒次郎を媒介に、同じ方向を志向する美の探求者となり得たと言えるのではなかろうか。

本稿は、笠井純一を研究代表者とする科学研究費助成事業「戦前期大阪花街の社会的機能に関する基礎的研究：芸能と社会との関係を中心に」(基盤研究(C), 課題番号: 18K00925, 2018~2020年度)による研究成果の一部である。

【注】

- 1) 十五年戦争前、北新地で芸妓取扱店：永楽席を営んでいた佐藤駒次郎が保存し、佐藤家に伝わる浪花踊関係の史料群であり、筆者らは、その孫である佐藤恵から整理と公開を委嘱された。現在までに『人間社会環境研究』第28号から第30号に亘り、所蔵者の佐藤恵と共同執筆で、簡易番付23冊の公開を行った。その後、『同』第31号において、笠井津加佐が、公開した番付を中心に作歌者、詞章構成、視覚表現に関する論考を続めた。2015年11月、史料の概要に関する報告を第66回東洋音楽学会大会において行い、同学会機関誌の了解を得て、笠井津加佐・笠井純一の共同執筆で、『同』第32号に佐藤家史料の概要紹介と史料群の意味に関する研究ノートを続めた。
- 2) 佐藤多紀三「講演 新舞踊運動の思想」(舞踊学会『舞踊学』18号, 1995)。
- 3) 西形節子「新舞踊運動時代の作品紹介」(舞踊学会『舞踊学』18号, 1995)。
- 4) 岡本光代「踏影会について—田中良の舞台装置を中心に—」(明治大学大学院文学研究科『文化継承学論集』第8号) pp.57-69。
- 5) 神山彰「「保名」という気分—「大正演劇」の一面—」(明治大学大正演劇研究会「大正演劇研究」第5号, 1994) p.26。
- 6) 児玉竜一「歌舞伎背景画家の仕事—「小貫春陽関係資料」から—」(早稲田大学演劇博物館「日欧・日亜比較演劇総合研究プロジェクト 成果報告集」2008)。
- 7) 水田佳穂「藤蔭会の「思凡」について—背景を中心に—」(『演劇博物館グローバルCOE紀要』2010(1), 2010)。
- 8) 田中良『舞台美術』(西川書店, 1944)。
- 9) 早稲田大学演劇博物館『田中良氏舞台装置図集』(財団法人国劇向上会, 1930)。
- 10) 田中良『歌舞伎定式舞台図集』(大日本雄弁会 講談社, 1958)。
- 11) 和田英作は黒田清輝から洋画を学び、東京美術学校西洋画科を修了し同校助手を務めたのちに渡仏し、黒田が師事したラファエル・コランの指導も受けている。帰国後は、同校の教授となるが、その頃、田中良は東京美術学校で学んでいる。後に和田が帝国劇場の壁画を制作するにあたりその助手を務めた縁で、田中は舞台美術の世界へ関わっていく。和田は、明治から昭和にかけての洋画界において指導的責任をはたした。
- 12) 昭和前期の郷土史家であり、大阪の文化が忘れられていくことを憂い、上方郷土研究会を設立し、1931(昭和6)年機関誌「上方」を創刊した。1944(昭和19)年まで刊行している。
- 13) 市橋浩二『宝塚五十年史』(宝塚歌劇団, 1964)。
- 14) 田中良『舞台美術』(西川書店, 1944) p.102。
- 15) 同上書, p.119。
- 16) 同上書, 文末, pp1-19。
- 17) 北陽演舞場『第九回 浪花踊』(簡易番付) 1丁ウ。
- 18) 早稲田大学演劇博物館演劇上演記録データベース (<http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/epkjouen/>)。
- 19) 田中良『舞台美術』(西川書店, 1944) p.102。
- 20) 同上書, p.103。
- 21) 同上書, p.103。
- 22) 同上書, p.103。
- 23) 同上書, p.104。
- 24) 同上書, p.104。
- 25) 同上書, p.102。
- 26) 同上書, p.102。
- 27) 渥美清太郎『名曲解題 邦楽舞踊辞典』(富山房百科文庫16, 富山房, 1938) p.232。
- 28) 注5) 神山論文, p.27。
- 29) 同上論文, pp.31-32。
- 30) 早稲田大学演劇博物館『田中良氏舞台装置図集』(財団法人国劇向上会, 1930) p.27。
- 31) 注3) 西方論文。
- 32) 注30) 前掲書, p.31。
- 33) 別表 田中良作品(温習会関係) No.20。
- 34) 早稲田大学演劇博物館『田中良氏舞台装置図集』(財団法人国劇向上会, 1930) p.29。

- 35) 同上。
 36) 別表 田中良作品(温習会関係) No.28。
 37) 田中良『舞台美術』(西川書店, 1944) p.26。
 38) 別表 田中良作品(温習会関係) No.28。
 39) 田中良『舞台美術』(西川書店, 1944) p.103。
 40) 同上書, p.102。
 41) 田中良『舞台美術』(西川書店, 1944) p.127。
 42) 同上書, p.128。

別表 田中良作品(温習会関係)

No.	会名(年次)	作品名	美術関係	備考
1	未詳 1924	俄仙人	田中良	「俄仙人」第一場 定式大臣、外、其まゝ 背景のみ飾る事(一枚) 道具替りは暗転? Oct 1924 (サイン)
2	温習会1925	隅田の四季	田中良	北陽演舞場温習会上演「隅田の四季」衣裳下絵 -1925- (サイン) 背景は巾四尺の枠を屏風式に飾る事 箔の巾は七寸弱の四角に割る事
3	温習会1928	年増	田中良	北陽演舞場温習会上演「年増」(但し駕屋へ変る) -1928-Ryo
4	温習会1928	駕屋	田中良	北陽演舞場温習会上演「駕屋」(但し年増の舞台から変る)-1928-Ryo
5	温習会1928	二人道成寺	田中良	北陽演舞場温習会「二人道成寺」舞台面下絵-1928-Ryo 長唄山台ケ込は背景の山の様な色を用ひ上三寸程毛せんをたらす事(説明図あり) 背景の桜は面倒でも此位の程度の花弁を描いて頂きたいと存じます。(説明用の桜花の絵あり)
6	温習会1931	文福茶釜	田中良	北陽温習会「文福茶釜」-1931-Ryo(羽織、顔面の別案図あり)
7	温習会1932	うかれ坊主		北陽演舞場温習会上演「うかれ坊主」舞台面 縮尺1/50 oct1932 Ryo
8	温習会1932	新越後獅子	田中良	縮尺1/40 舞台面 ウス絹地色二尺巾位に縦ジワをつける事と張る事 但下部は布のまま 絹の後に置く巾一尺長さ四間余の板斜面の地色 之は其後に照明の板付けを置いて見江ぬ様にする偽の物。(生地説明図あり、説明図あり) ○照明はフットライト ボーダーライトを極く少量色白で使ひ。空幕へはブルーのボーダーを一杯に使ひ下の板付けからはピンクのゼラチンを透して空幕を照らす事。ウス絹の面は上部のボーダーのゼラチン 緑色を透して充分に絹の面を前から照らし大体下絵の様な配色にする事。而三人の人物へは上部からと両サイドから白。アンバー。のスポットを適当に照らす事。幕明と幕閉には真のアンバーのスポット(プロジェクター)のみを使ふるコト昭和七年十月北陽温習会 新越後獅子 舞台装置下絵 Ryo 縮尺1/100側面図 縮尺1/100平面図
9	温習会1932	文ぐるひ	田中良	昭和七年十月 北陽演舞場温習会「文ぐるひ」舞台装置下絵 1932Ryo 備考。奥背景には京の東山を思ひ起こす様な空と山とを装飾風に濃く描き河原と橋とを之れも濃く描き向岸の家々と思はるゝ辺に火入の窓四ツ五ツかすかに見江る風情。 手前好き所に柳と土手と下手に雑草の草むらを矢張顔の図案化したる切出を置く 柳の枝は成るべく長く緑緑色に。葉は金色のを淋しげに付ける。夫幹や土手のくゝりには金や赤や樺色を用ひてしまりを付け全体に濃艶な感じの装飾画にすること。 照明は背景を青の光線でなる可く暗らく舞台前は充分明るく踊手の衣裳の色などはツきりとうき出る様にするのが好いと思ひ舛。
10	温習会1933秋	阿蘭陀万歳	田中良	昭和八年秋北陽温習会上演「阿蘭陀萬歳」衣裳下絵 -1933-Ryo
11	温習会1933秋	阿蘭陀万歳	田中良	昭和八年秋北陽温習会上演「阿蘭陀萬歳」衣裳下絵 -1933-Ryo
12	温習会1934秋	阿蘭陀万歳	田中良	北陽温習会上演「阿蘭陀萬歳」背景下絵 縮尺四十分一 1933 Ryo
13	鶯遊会1933	文売	田中良	鶯遊会上演 文売
14		文屋	田中良	文屋 -1933 Ryo
15	鶯遊会1933	佐七小糸	田中良	鶯遊会上演「左七小糸」舞台装置下絵1933-Ryo(平面の記載あり)

16	鶯遊会1933	玉川	田中良	鶯遊会上演 玉川
17	鶯遊会1933	五郎	田中良	五郎 -1933-Ryo
18	温習会1933	春信幻想曲	田中良	北陽温習会上演「春信幻想曲」背景下絵 縮尺四十分ノ一1933 Ryo 色の落ちない様に注意して布に緑色を塗って青畳の感じ(春信の木版画の色)を充分添へること。木の部分も下絵の様な黄色に塗ること
19	温習会1933	思凡	田中良	北陽温習会上演「思凡」縮尺四十分一 NOV. 1933 Ryo (備考) 下手袖は桃 上手袖は槇を装飾風に軟かく描く事 大体下絵其まゝの技巧で願ひ外 而地の調子も下絵の様なムラを付けて下さい 赤い柱の調子も下絵の様に。正面柱旗及番台の下絵は別紙二十分ノ一を参考に願ひ外。常盤津山台を舞台に置く場合は上手袖裏に置き袖に大きく窓を明け之れに竹のスタレを掛けて袖共まきの絵を描くこと銀粉を塗ること但し下絵の様に木の絵を描くのも好し モジは絶対に使わないで下さい (照明) 大体に於て寺院内は、青、白 前舞台は桃、白 幕明きは薄暗くマリ歌の愛から明るく衣をぬき捨ててから充分明るくして幕。(正面図「縮尺百分ノ一」あり、平面図あり)
20	温習会1933	思凡	田中良	北陽温習会上演 NOV1933 Ryo 縮尺1/40 「思凡」幕切れに静かに下ろす(桃の花) 切出し ハترون紙に描き下部を成可く切ヌイで花型を通して向ふが見る様に ハترون紙は片面だけ塗るとソリますから地色を塗る時裏にも同じ様に塗って平に乾す事、注意 寺院の内部を意味する正面一尺高舞台は最初の間可成り舞る時間が長いので床は出来る事なら所作台を使用したいと思ひます。此道具は大正十年五月有楽座で藤蔭会公演の際思凡の初演の時に装りたる様式と同様で唯だ今回は幕切れに花の切出を下ろす事を附加した次第です。藤蔭会で第二回目の上演の時及花柳舞踊研究会で上演の際には種々変つた研究的装り方を致して見ました即花の切出を下ろすことは花柳舞踊研究会後帝劇で上演された時花柳研究会の時の道具に付け加へた形式で有りますが今回又改めて第一回上演の道具と組合はせ之れが最も適当と思ひ外。 (正面柱の図あり) 縮尺 1/20 切出し 正面柱二本 色、筆致総て下絵通りに願ひ外(正面上寄の図あり) 正面上寄 切出し番台煙はバック黒ピロードに白いテープ(巾一寸位)をヌイ付ける事。
21	温習会1933	流星	田中良	北陽温習会「流星」舞台装置下絵 縮尺四十分ノ一 -1933-Ryo 備考 此道具は普通に一枚の背景にしても結構ですが特に道楽をすれば銀色のホリゾントを奥に置き其前に二三枚の雲の切出を装り図中緑色の雲の後ろを射面に居いて 幕切れに流星が昇る仕掛けをするも好いかと思ひます。而各切出の後に色の板付(電気)を入れて照明の好果を出すことも出来ます。
22	1934	娘道成寺	田中良	花柳寿々絹さん江贈 素踊(娘道成寺)用押啓下絵 縮尺三十分ノ一 march 1934 Ryo 備考。黄土色、白、金(成可)青金に近い色)の三色にてまとめて下さい。
23	鶯遊会1934	藤娘	田中良	第八回鶯遊会上演(藤娘) 縮尺1/30 1934Ryo
		五郎	田中良	同(五郎) 縮尺1/30 1934Ryo
24	鶯遊会1934	後の月酒宴嶋台	田中良	第八回鶯遊会上演(後の月酒宴嶋台) 縮尺1/30 1934Ryo (欄外) コノ切出は傀儡師に使廻す、以上背景用 張物地色 之は横六間にして有りますが若し八間又は七間の場合は切出は六間の所だけに張付け両端は其ままにして置く事 1934Ryo
25	鶯遊会1934	傀儡師	田中良	第八回鶯遊会上演(傀儡師) 縮尺1/30 1934Ryo
		手習子	田中良	同(手習子) 縮尺1/30 1934Ryo
				欄外(コノ切出は「後の月酒宴嶋台」に使廻す)
26	鶯遊会1934	喜撰	田中良	第八回鶯遊会上演(喜撰) 縮尺1/30 1934Ryo
		供奴	田中良	同(供奴) 縮尺1/30 1934Ryo

27	鶯遊会1934	隅田の四季	田中良	第八回鶯遊会上演 (隅田の四季) 縮尺1/30 1934Ryo
		汐汲	田中良	同 (汐汲) 縮尺1/30 1934Ryo
28	温習会1936	浅茅ヶ宿	田中良	「浅茅ヶ宿」十一年十一月温習会 2596-Ryo 音楽。はカゲ又はオーケストラボックス。 照明。白と青のボーダーライト。フットライトを気分的に使用 人物には薄青白いスポットを用ひて適當のアクセントをつける事。 客席は暗く。 備考 「浅茅ヶ宿」は一種の舞踊劇形式の物で。其舞台装置の形 式も甚だ印象的な表現法で描かれなければならぬ。一見写実的の 様で有るが決してそうではなく総て荒れ古びて一人住まいてみ られぬ廃村の夕暮の淋しき感じを強調したもので有る。故に筆致 も下絵の通りに描いて頂きたい。スゝキなど一般的現実風に描か ず此絵の通りの荒い筆致で願ひます。殊に墨のボカシによる雰 囲気を出すことを御注意願ひ。舞台は所作板のまゝ敷布を用ひ ず。落葉 (紙製) を沢山散らせること。○之は高さ二間のバツク の予定ですがもつと高ければ尚ホ結構 (平面図あり)
29	踏影会	汐汲	田中良	踏影会上演 素踊「汐汲」背景用下絵 十五年四月十日 -2600-Ryo (庭木に囲まれた棧敷、中央に庭への階。) (図上部) 此道具上 手エ引 後ろ□き (棧敷中央の襖) 銀地雲懸 (畳部分) 6 3 (棧敷下) □□□ (図中左端) 紅葉したる楓 大(分)散か (け)(た)る下手上手をくより もみ□□□□□事
30	未詳	未詳	未詳	〈岩間に中央大滝が流れる。滝つぼへ向かう橋が見える。遠景に 松、上手に大樹。〉 〈滝中央〉ラバケ出る 〈滝つぼ〉切出□ (同) 銀張り 〈松〉 此の上この□□□□□
31	未詳	未詳	未詳	

注：〈 〉内は筆者の注記。()は原注であるが、一文内に文字を補った場合は筆者の判読箇所である。