

# 美術家と舞台

——一九五〇年代初頭の日本における舞台美術の動向について

西澤晴美

はじめに

第二次世界大戦の後、復興を遂げつつあった日本において、芸術文化の復興もまた急速に進んだように見える。それは戦争の最中、制作発表の規制や作品内容に対する厳しい統制を受けていた各方面の芸術家たちが、一斉に自由を求めて表現を再開させた結果である。多くのものが灰燼に帰した状況も、抑圧から解放された者たちの再び新しいものを創り出そうという意欲を妨げなかった。

そうした戦災復興期の芸術家たちの動向の特徴として、ジャンルを問わず交流し、芸術全般のあり方について捉え直そうとした点が挙げられる。終戦直後から五〇年代初頭

にかけての時代には、文学、伝統芸能、美術、ダンスといった異なる分野にバックグラウンドを持つ芸術家たちの交流会やグループがしばしば見受けられる。五〇年代初頭までに誕生したものの中から例を挙げれば、「夜の会」「世紀」「実験工房」「現代美術懇談会」などである。残された成果はそれぞれ異なるが、芸術分野の垣根を超えて多様なものを吸収し、自身の制作の糧としようとする姿勢がうかがえる。

本稿ではそうした動向の中から「美術家と舞台」という視点で、戦後から一九五〇年代初頭までの美術家による舞台美術に着目する。舞台美術とは、この時期の美術家と演劇・舞踊の分野との密接な交流を示す証左であり、また、

この時期の美術家の多方面にわたる興味と多彩な活動を反映しているためである。

戦前には大正期の新興美術運動において、村山知義をはじめ多くの美術家が舞台芸術の分野に越境し、数々の伝説的な活動を繰り広げた一時期があり、その全容も明らかにされている<sup>①</sup>。また一九一〇年代から戦前までの舞踊と美術の関係に着目した『ダンス！—二〇世紀初頭の美術と舞踊』

<sup>②</sup>では舞踊家・石井漠と伊藤道郎との関わりを中心に、舞踊をテーマとした絵画や写真や、斎藤佳三の舞台美術が取り上げられた。しかし戦後における美術家と舞台美術との関わりについては、「具体」や実験工房の活動を除いては、ほとんど着目されていない。さらに、美術家の舞台美術は、戦前、戦後ともに各々の画家の年譜にすら言及されていない場合も多く見られ、美術家の仕事のひとつとして今後さらに光を当てられるべきものである。一九五〇年代初頭には、多くの美術家が舞台芸術の分野に進出しており、その動向は実験工房や「具体」の誕生とも無関係ではない。

本稿における一九五〇年代初頭とは概ね一九五〇（昭和二五）年から一九五三年までの期間のこととし、劇場や劇団等の公演記録を手がかりに収集した公演プログラムや雑

誌・新聞記事をもとに、その期間の美術家の舞台美術について明らかにする。第一章では前史として、終戦から一九四九年までの動向について述べる。第二章、第三章では演劇分野、第四章、第五章では舞踊分野における五〇年代初頭の美術家の舞台美術の事例を挙げ、五〇年代初頭の美術家と演劇及び舞踊との関わりや美術家の舞台美術の特質について考察していきたい。

なお、本稿では伊藤熹朔の『舞臺装置の研究』<sup>③</sup>と河野国夫の『舞臺装置の仕事』<sup>④</sup>における舞台美術の規定に倣い、舞台美術とは装置・衣装・照明の三つの要素を包含する、舞台芸術の視覚的要素を総合した概念と定義している。現在では舞台機構上の造形的な要素を指す「装置」は「美術」と呼ばれることが一般的であるが、総合的な概念である「舞台美術」や、造形芸術の分野を示す「美術」と紛らわしくなるため「装置」と呼ぶこととした。

## 第一章 戦後の再出発

終戦直後の新劇界の動向として重要なのは、久保栄、薄田研二、滝沢修が中心となり一九四五年十二月に結成され

た東京芸術劇場（東芸）である。東宝が経済的な運営を担っていた点に特徴があり、その指針には政治団体からの離脱や、日本の創作劇の振興などが掲げられていた。東芸は、結成直後の『桜の園』上演をはじめ、多彩な演目を上演した。約二年後の一九四七年三月に活動を終えたが、その原因は主に内部の思想的な隔たりを含めた不和にあった。薄田は四六年十月に退団し、村山知義が四六年一月に再建した新協劇団に加わり、滝沢は東芸解散後の四七年七月に第一次の民衆芸術劇場（民芸）を結成した<sup>50</sup>。

戦後の舞台芸術をめぐる状況は、劇場の再建とも関係している。東京の主要な劇場のうち、築地小劇場、歌舞伎座、新橋演舞場、明治座は戦災で焼失した。東京宝塚劇場、邦楽座はGHQに接収され、それぞれアーニー・パイル劇場、ピカデリー劇場と改称された。東宝の持つ有楽座、帝国劇場（帝劇）、松竹の持つ東京劇場、新宿第一劇場、公営の日比谷公会堂などは戦災を免れ、戦後間もなく公演を再開する。その後、三越劇場が四六年に日本橋三越内に開場し、新劇の中心的劇場となった。また新橋演舞場は一九四八年、歌舞伎座は五年にそれぞれ復興した。GHQや東宝・松竹の二大興行主の思惑に左右されながら、劇界人や舞踊家

たちは公演場を求めて奔走する。

戦後の公演数の増加を示す資料として、表1に日比谷公会堂のデータを示した。「パレエ」に分類された公演は一九四九年までは、二、六、三、五回と低調な推移であるが、一九五〇年を境に三九、五七、六四、五八回と急増する。また、「演劇・演芸会」も四八年から一九、六二、九九、一〇九回と毎年増加している。日比谷公会堂は公営のホールであり、アマチュア団体の利用が含まれている。また、パレエにとっては主要な舞台の一つであったが、二千人規模のホールは新劇の舞台にはなり難いことも留意しなければならぬ。しかしホール利用の活性化は、国民生活が回復に向かい、娯楽に対する人々の需要が増してきたことを反映していると言えるだろう。

一方、美術界も戦後間もなく動きを見せている。一九四六年三月には旧文部省美術展が改められた形で、第一回日本美術展（日展）が開催された。この際は在野団体の反発や同調といった動きが起こった。四七年六月には美術団体を一同に集めての第一回美術団体連合展が毎日新聞社の主催で行われている。これには当時日本にあった主要な美術団体がほぼ全て参加した。また同年三月には泰西名画展が

開催され、戦時中の五年間ほど絶たれていた外国美術を再び目にすることが可能になった。さらに四九年二月、読売新聞社主催の第一回日本アンデパンダン展が開催され、新人による新傾向の美術作品も世に出る機会が設けられた。

こうした状況下、戦後の美術家の舞台美術として最も早い例は、藤田嗣治による『白鳥の湖』の装置である。終戦直後、日本に存在していた主要なバレエ団は共同して「東京バレエ団」を結成し、一九四六年八月に帝国劇場で『白鳥の湖』を上演した。この公演の企画に舞踊評論家で藤田の甥・蘆原英了が携わっていたことから藤田に装置が依頼された。蘆原はまた、新劇運動の旗手であった小山内薫の甥でもある<sup>6)</sup>。このときの藤田の原画はその後行方が分からなくなつたといわれ<sup>7)</sup>、初演時の舞台面が明確に写された写真も残されていない。藤田は日本を去る直前の一九四八年七月には中村吉右衛門らが出演した『舞踊詩劇・静物語』<sup>8)</sup>の装置も手がけている。この時期の藤田といえは、戦争記録画を手がけたことによる戦争責任の問題によって美術界において厳しい状況に立たされていたと思われるが、こうした舞台美術の活動にはその影響は見受けられない。

藤田以外にも、四〇年代末から少しずつ美術家が舞台上

目を向け始める傾向が見られるようになる。美術家の舞台進出を最初に示唆する記事は一九四八年九月の読売新聞に掲載されている。「美術家進出・演劇界に新話題」<sup>9)</sup>と題したその記事は、「シーズンと共に演劇界にも美術家が進出して話題になっていく」と始め、主に以下の三つの出来事が述べられている。第一は東郷青児が「舞台にパリ調の雰囲気を出すよう応援すると約束」したこと、第二は行動美術の向井潤吉らがギャラリー建築費捻出のため近く演劇会を開くこと、第三は舞台美術家の三林亮太郎を中心に岡本太郎らが「モード演劇」の公演を準備中だということである。このうち実際に行われたと確認できたのは第一の東郷青児の活動のみである。東郷は四八年五月に文学座の公演、ジャン・コクトー作『声』<sup>10)</sup>の訳を担当し、同作品の五年公演時には装置も手がけた他、シヨアの演出<sup>11)</sup>やバレエ『シンデレラ』の美術顧問<sup>12)</sup>なども引き受けていた。二科会の再建に尽力した東郷は、五〇年代初頭、前夜祭など派手で興行的な手法により二科会を盛り上げたが、それは大衆化路線として批判的にもなった。しかし、これら舞台での多彩な活動を見ると、絵画に限定されない東郷の才能や影響力の広さをうかがい知ることが出来る。

この他の一九四〇年代末の事例としては、木村莊八が新派の作品を中心に舞台装置や美術考証をしばしば行っていることや<sup>13)</sup>、宮田重雄が四八年八月の文学座『南の風』の装置を手がけていることが挙げられる<sup>14)</sup>。

## 第二章 「画家の舞台装置」論争

一九五〇年代初頭に演劇の分野に多くの美術家が進出したことには、五一年の歌舞伎座の復興が大きな影響を及ぼしている。歌舞伎座は四五年五月の東京大空襲により建物の大半を焼失したが、五〇年十二月に旧観を再現する形で竣工し、翌年一月の開場を果たした。収容人数二千六百人は当時の劇場の中で最大規模であった。

復興した歌舞伎座は、その新しい緞帳のデザインに安田鞆彦や東郷青児を起用するなど美術家との関わりを深めた。復興直後から、『一条城の清正』（五一年一月）の美術及び考証を新井利勝、『源氏物語』（五一年三月）の美術及び考証を吉村忠夫、美術監修を安田鞆彦、『ちいさんばあさん』（五一年七月）の監修を山口蓬春といったように、相次いで日本画家を起用している。表2は四六年から五四年までの

主要な演劇分野の公演における美術家の舞台美術を示したものである。歌舞伎座における日本画家参加の例は非常に多く、五一年以降も登用は続いていく。また、同時期の新橋演舞場においても守屋多々志装置、前田青邨監修の『なよたけ抄』が上演されている。これらは新作の歌舞伎であり、歌舞伎座復興と共に歌舞伎自体の復興と見直しも行われていたのである。こういった大家の日本画家を起用する傾向については、興行主である松竹が画家の名声を利用しようとするものだとして、批判的な見方もしばしばなされた<sup>15)</sup>。歌舞伎の舞台美術を画家が手がける例は戦前からあり、歌舞伎座復興の直後は特に盛んであり、五〇年代以降は慣例的になっていくように思われる。

新劇については、表2に示したように歌舞伎に比べ事例は僅かであり、五一年の『自由学校』と『炎の人』以外は文学座の公演であることから、文学座と美術家との繋がりを指摘することができる。それが岸田国士を中心に活動した「雲の会」である。

「雲の会」の活動は一九五〇年十月ごろから始まった。五一年六月には月刊誌『演劇』を創刊しているが、そこに掲載されている会員名簿では六三名の会員がいた。芥川比

呂志、田中千夫、田村秋子、杉村春子、千田是也、加藤道夫といった文学座を中心とする演劇人のほか、風刺漫画家の清水昆、映画監督の木下恵介、画家の岡鹿之助、佐藤敬、声楽家で佐藤の妻の佐藤美子らの名前があり、演劇分野以外からも多くの参加者がいた。活動は観劇会から始まり、岸田の意図としては小説家・詩人・批評家など演劇の枠を超えた人々が、演劇について様々な意見を交換する場をつくるのが目的だった。より広い社会的視野から新劇のあり方を考えようとした集まりであったが、岸田国士はさらに大きな構想を抱いていた。

「いつか舞台の仕事を手伝ってみてもいい、とひそかに考へてゐる音楽家や美術家に、早くその機会を与へるやうにしたい。「中略」会員たる演出家と詩人と音楽家と美術家とが、めいめいの表芸を持ち寄つて、一つの演劇的スペクタクルを創り出すといふやうな試みは、決して夢ではないと思ふ。」<sup>16</sup>

こうした他領域の芸術家たちとの総合芸術への志向は、当時の新劇人の中では極めて珍しく、岸田の多角的な視座

を示すものといえる。彼の意図した「演劇的スペクタクル」は実現しなかったものの、会員だった小説家の中村光夫や神西清が「雲の会」をきっかけに戯曲を書き、それが上演された。そして清水昆と佐藤敬が岸田作品の上演で舞台美術を手がけていることも、「雲の会」の残した大きな成果といえるだろう。「演劇」が五年二月に終刊しているように、「雲の会」の活動は長く続かなかった。その理由について、岸田と共に会の中心的立場にあった福田恆存は、より広い社会の人に開かれた演劇を目指そうとしたことが、逆に専門家意識の強い新劇人の反発を買ったのだと述べている<sup>17</sup>。活動終了の要因としては、各人の演劇や社会に対する考え方の相違も大きいですが、分野を超えた交流が活発であった戦後の時期とはいえ、堅固な領域の壁の存在を垣間見る出来事ともいえる。

ここで、「雲の会」がきっかけとなった清水昆と佐藤敬の二人の舞台装置を取り上げたい。

文学座『道遠からん』の装置を清水昆が引き受けたのは岸田国士と福田恆存の依頼による<sup>18</sup>。「道遠からん」は男女の立場が逆転した三百年後の世界の話であり、一九五〇年当時は荒唐無稽な喜劇として受け止められた。その風刺

的要素から、政治風刺漫画などで知られる清水昆に声が掛けられたのだろう。清水昆は海女が主役ということでもユーモアのある魚や蛸の描かれた衣装に、風変わりな髪型とメイクを考案した。装置は様々な住居様式を折衷した異国風のもので、衣装と共に奇抜であった。これについては「清水昆の装置衣装は、それ自体としては、なかなか面白く、新劇に一つの新奇性を加えた」<sup>(19)</sup>と評されている。

佐藤敬の装置による『椿姫』は、松竹三〇周年記念事業である「現代演劇大合同」で上演された。『椿姫』のほか、伊藤熹朔装置の『おりき』、益田義信装置の『楊貴妃』、伊東深水美術監修の『墨田川物狂ひ』が上演されている。公演には新派から花柳章太郎や水谷八重子、新劇からは民芸の滝沢修らが出演した。舞台美術を見ると日本画家、洋画家、舞台美術家と多彩な顔ぶれである。

益田義信の『楊貴妃』装置(図一)は、出演者の好演も手伝って概ね好評を得たが、佐藤敬の『椿姫』第二幕の装置は、「出入口のない装置」として「画家の舞台装置」の論争を巻き起こす発端となった。公演が開始して間もなく佐藤の『椿姫』装置は「演出者から出入口のないことを指摘され、大いにあわてた」<sup>(20)</sup>と揶揄されている。そして、

「劇場の舞台機構を充分知った上、戯曲をよく研究」<sup>(21)</sup>して作るべきと締めくくられている。それに対して『楊貴妃』の装置を担当した益田義信が佐藤を弁護し、「舞台の寸法のことなどは専門家にまかせて、自由に画家の感覚を舞台に生かすべきである」と述べた<sup>(22)</sup>。こうしたやり取りは、佐藤の装置のみに留まらず、広く「画家の舞台装置」のあり方に対する議論へと展開していった。前述の、歌舞伎座における日本画家の盛んな起用もその背景にはあった。

「画家の舞台装置」のあり方について、当時の舞台美術の第一人者であった伊藤熹朔と吉田謙吉もそれぞれの見解を示している。伊藤熹朔は「劇界に新風を入れる意味で結構であるが、今度は昔のようではなく、本腰を入れてやってもらいたい」<sup>(23)</sup>と画家の進出には肯定的だが、画家を起用する企画者の側もしっかりとした準備が必要だと釘を刺した。吉田は「画家諸君に、そういうきびしい寸法の割り出しまでやつてもらうことが無理なら、演出家を囲んで、まず装置家との大幅なディスカッションから始めてほしい」<sup>(24)</sup>と具体的な対策を述べている。こうした経緯は『美術手帖』でも紹介され、演劇評論家の土方正巳は、純粹に舞台への奉仕を前提としている点において議論は実りあるもの

だったと述べた<sup>26)</sup>。

実際のところは、『椿姫』には舞台美術家の北川勇が協力し、舞台の構造や寸法は北川によって事前に確認されていた。演出の急な変更により扉を作ることになったものの、再三の要求にも関わらず大道具係の都合で結局最後まで扉が開かなかったのだと佐藤は後日述べている<sup>26)</sup>。

佐藤は「雲の会」の会員であるように演劇通で、『椿姫』の装置にもかなりのこだわりを持っていた。特に彼が心を砕いたのは終幕で女主人公が昇天する場面の螺旋階段を用いた抽象的な装置(図2)であり、通常の『椿姫』の舞台では見られなかった独創性を感じられる。当時の新劇の装置としては画期的な試みであった一方、「画家の舞台装置」の論争を喚起した点でも『椿姫』は重要だったといえるだろう。

### 第三章 民芸『炎の人』の装置

この「画家の舞台装置」論争が起きていた時期に、もう一つ重要な舞台装置の制作が進められていた。劇団・民芸による『炎の人』である。

『炎の人』は民芸が三好十郎に脚本を依頼し、岡倉士郎の演出により一九五一年九月十六日から二八日まで新橋演舞場において上演された。製作顧問として携わった式場隆三郎の尽力により、上演と並行して「ゴッホ展」も銀座・松坂屋で開催された<sup>27)</sup>。この年は三月から六月に「アンリ・マチス展」、八月から十一月に「ピカソ展」というように大規模な外国作家の展覧会が開催され、大反響を生むなど、美術に対する一般の関心が高まっていた。そうした流れもあったためか、白樺派に紹介されて以来、日本人に特に馴染み深い画家であるゴッホを題材にした『炎の人』は、大変な人気を集めた。十一月から十二月にかけて三越劇場で続演し、新劇としては異例の六万人以上の観客を動員した<sup>28)</sup>。同時期の文学座『武蔵野夫人』が二九回公演で約一万六千人の観客であるのと比較すると<sup>29)</sup>、『炎の人』は七六回公演で六万人以上であり、その盛況振りがうかがえる。なお、本稿では『炎の人』の舞台装置を中心に述べていくが、三好十郎の戯曲としての『炎の人』は日本におけるゴッホ受容の観点から木下長宏氏が詳しく論じている<sup>30)</sup>。

画家を題材にした作品も珍しい上に、舞台美術に伊藤熹朔のほか伊原宇三郎、猪熊弦一郎、佐藤敬、益田義信、宮



田重雄という五人もの画家が参加している点でも『炎の人』は非常に注目される。この六人の共同制作については、「益田の楊貴妃、佐藤のカルメン〔椿姫〕の誤り」が舞台装置界にいろいろの話題と問題を投げたのを機会に、純粹画家の舞台進出を機能的にしようという企画<sup>31)</sup>という見方がなされた。宮田の『自由学校』、後述する猪熊の『トゥオネラのスワン』を加えれば、伊原を除いた四人はこの一九五一年に『炎の人』以外の舞台美術を手がけている画家であり、前述の「画家の舞台装置」の問題と無縁でないところを考え合わせると、この見解は的を射ていると言えるだろう。

初演時の公演プログラム及び同年の十一月続演時のプログラムから、この『炎の人』装置の制作過程と画家たちの動きを見ることが出来る。初演時プログラムに掲載されている「上演の過程」によると、まず式場は一月に佐藤と猪熊の二人に依頼し、「民芸ゴッホ製作委員会」を発足させる。その後、六月に舞台美術の専門家として伊藤熹朔を、さらに伊原、宮田、益田の三人を加えた。こうして集まった五人は度合いの差はあるものの、いずれもゴッホという画家の人生に共感を持っていた画家である。特に伊原はゴ

ッホに心酔していた一時期があり、一九二五年に渡仏した際「ゴッホへの傾倒の余り、〔中略〕アルルで二ヶ月半も滞在した。例のゴッホの「黄色い家」の近所の安料理屋で、アルルで識り合った画家達と毎日顔を合せ毎日のように三十年前の天才を偲んだ<sup>32)</sup>という。

こうした伊原の記憶は、特に装置制作の頼りとなった。佐藤の記述によると、「伊原、宮田、益田と僕の四人は箱根の松坂屋の別館で二日三晩、山のように持ち込まれた参考資料をあさり、伊原氏のくわしい考証をさらに検討し、みんなのデッサンをだんだん一つにして基礎的な四つの舞台面をつくり上げた<sup>33)</sup>。出来上がったデザイン画を八月の委員会で検討し、最終的には伊藤熹朔が劇場に合わせて完成させた。箱根での制作に猪熊は不参加であり、その後の委員会も「静養中<sup>34)</sup>」のため欠席しているので、装置プラン完成までの最終局面には猪熊は関与できなかったようである。

『炎の人』は、三幕五場とエピローグの構成で、ベルギーの炭坑で牧師をしていた時代、オランダのハーグ時代、パリ時代、アルル時代という四つの時期におけるゴッホの人生とその作品の変遷が描かれている。炭坑が舞台の第一

場「プチワスムの小屋」は伊原宇三郎、第二場「ハーグの画室」は益田義信、第三場「タンギーの店」(図3)は佐藤敬、第五場「小さい黄色い家」(図4)は宮田重雄、エピソードの場面は益田義信がそれぞれデザイン画を描いている。第四場「アルルで」は大掛かりな装置はなく六枚のゴッホの作品が引き伸ばされたスライドが投影され、《仕事に行く画家》という絵から画家の姿を抜き取った背景画が作られた。装置に対する劇評は少ないが、第三場について「舞台を斜めに切つて、タンギーの店の内部と往來を見せた構成は、ユトリヨ(ママ)の絵を見るような明るい色彩とともに、今回での最もすぐれた装置であろう」<sup>35)</sup>と評されるなど、概ね好評価を得ている。

劇中では《タンギー爺さん》や《アルルのはね橋》、《ひまわり》、《黄色い家》などアルル時代までの多くのゴッホ作品が登場し、ゴッホが絵を描く場面もしばしば描かれる。制作に苦悩したゴッホに扮する滝沢が、《ひまわり》をナイフで切り裂く場面では、破られる《ひまわり》の制作には宮田、佐藤、益田の三人も携わった。益田は、「自分の絵が滝沢君のナイフで、思い切つて引き破られた時は、ドキンとしたショックをうけた。しかも、この一瞬間が、

芝居の中で大きな役割をしていた。(中略)自分の絵が破れて、こんな喜びと満足を味わうということは、一生の内何度もあることではない」<sup>36)</sup>とまで述べている。

『炎の人』に関わつた五人は、ゴッホの画風を研究して自らのスタイルを確立した画家ではなく、むしろ彼らが画風として影響を受けていたのはゴッホの後のマチスやピカソだった。そうした画家たちが『炎の人』にここまで熱心に打ち込んだのは、やはり絵のために人生を投げ出したゴッホに対する敬意と共感によるところが大きいだろう。『炎の人』の装置は、画家の舞台美術の議論を受けて、長い準備期間を設け演出家や舞台美術家との綿密な協議を経るなど、順調に進められ、完成した装置も一定の評価を受けることが出来た。

『炎の人』以降、新劇において美術家の目立つた進出というものは見られない。それは舞踊と比べてより多くの専門的知識と技術を要するため、画家が入り込む余地が少なかったことを示唆している。五〇年代初頭の美術家による演劇の舞台美術は、必ずしもその後の演劇の動向に影響を与えたとは言えないが、舞台美術のあり方について提言を与えたという点において評価することができるだろう。

#### 第四章 バレエと現代美術

舞踊界においては、演劇界とは異なる形で美術家の参加が進んだ。本章では、特にバレエの舞台への美術家の進出が顕著であったことから、バレエの事例を中心に取り上げることとする。

舞踊界の動向として重要なのは、戦後間もない時期からの社会的なバレエのブームである。日本においてバレエの認知度が飛躍的に増すのは、『瀨死の白鳥』でよく知られたバレリーナ、アンナ・パブロワの一九二二（大正十一）年九月の来日以降であり、これによってバレエに開眼した日本人は少なくない。その後エリアナ・パブロワやオリガ・サファイアといったロシア人バレリーナの指導により日本のバレエは育成されていくが、戦前期はまだ石井漠や江口隆哉らの活躍でモダン・ダンスの勢いが強かった。

戦後、そうした状況が一変するのは、第一章で取り上げた一九四六年の『白鳥の湖』の初演である。この公演は戦後の苦境の中で、人々の娯楽として大変な好評を博し、その勢いのまま日本のバレエは四〇年代後半から五〇年代初めにかけて興隆期を迎えた。バレエブームの絶頂は、「空前

のバレエばかり」といった言葉がしばしば紙上にぎわせる一九五〇～五一年である<sup>37)</sup>。この時期のバレエが発展途上の新しい芸術として社会を賑わすエネルギーを持っていたこと、そしてバレエの舞台美術の性質として、他の舞台芸術のものと比べて演技空間における制約が少なく、美術家の獨創性を發揮する余地が広いということが、美術家の進出を後押しした。

表3は一九四六年から五三年までの主要な舞踊公演における美術家の舞台美術を示したものである。四六年の藤田による『白鳥の湖』以降、五〇年代初頭まで事例が見られないのは、主に次の要因が挙げられる。『白鳥の湖』を上演した東京バレエ団は、当時日本に存在していたいくつかのバレエ団を統合した形で結成され、上海バレエ・リュス出身の小牧正英が中心的立場にあった。東京バレエ団は四七年に東宝音楽協会の専属となり、東宝傘下の帝劇で主要な公演を開催した。東宝には主にオペラやバレエの舞台美術家であった三林亮太郎がいたため、東京バレエ団の舞台美術の大半は三林が手がけることとなったのである。東京バレエ団は、バレエ団の集合体であったため対立もあり、五〇年の第七回公演で活動を終えた。

当時の主要なバレエ団の中で、最も多くの美術家を舞台美術に起用したのが谷桃子バレエ団だった。これには終戦まで上海ライセウム劇場（蘭心大劇院）の経営者として上海バレエ・リュス、上海ロシア・オペラの公演を行っていたという緑野卓（本名・草刈義人）がこの時期プロデューサーだったことが関係している<sup>(38)</sup>。

ディアギレフのバレエ・リュス（一九〇九～一九二九年）は、多くの美術家たちの冒険の舞台として知られている。初期においてはバクスト、ゴンチャロヴァ、ラリオノフらロシアの画家たちが活躍したが、中期にはピカソがキュビズムを舞台美術にもたらした。更にマチス、ドラン、ブラック、ルオー、キリコといった画家たちが次々と斬新な絵画スタイルを舞台上に繰り広げていったのである。こうしたバレエ・リュスに詳しい緑野卓がプロデューサーになったことで、一九五〇年に小牧バレエ団から独立した谷桃子バレエ団は美術家を盛んに起用したと考えられる。また、バレエ・リュスの公演は一九一〇～二〇年代に渡欧していた大勢の日本人画家が目にしており、五〇年代初頭の日本のバレエ興隆期に関わった画家の多くはバレエ・リュスを意識していたと思われる。

谷桃子バレエ団は、伊藤継郎、小磯良平、脇田和、猪熊弦一郎など多くの美術家を積極的に舞台美術に起用した。こうした面々を見ると、特に新制作派協会（五一年九月より新制作協会と改称）との関わりが深いことがうかがえる。『火の鳥』（図5）はバレエ・リュスの代表的な作品の日本初演ということで話題になったが、小磯良平は「私のスケッチが幾十倍かに引きのばされたのが、如何にも勝手の違ったものになっているので又かと思いしらされた」<sup>(39)</sup>と舞台美術を手がける難しさを吐露している。これは舞台美術の経験のない画家にとつて、おそらく共通する実感のこもった感想だと思われる。

猪熊弦一郎の手がけた『トゥオオネラのスワン』<sup>(40)</sup>（図6）は、キュビズム風の抽象的な背景画と衣装、マチスの絵のように顔の中心に太く線を入れる化粧など、同時代の舞台美術の中でもとりわけ当時のモダニズムを色濃く反映した作品である。抽象的な背景画の中に、登場人物が入り込むことで、ちょうど抽象と具象の狭間にあった当時の猪熊の画風を示す一枚の絵が完成するかのようである。緑野卓が猪熊にこの舞台美術を依頼したのは、『トゥオオネラのスワン』がフィンランドの叙事詩『カレワラ』を題材にしたバ

レエであり、猪熊が一九三七年出版の『カレワラ』<sup>41</sup>において挿絵を担当していたためである<sup>42</sup>。猪熊は挿絵の銅版画とペン画において、登場人物を中心にトゥオネラ河畔や森などの情景を写実的に描き出している(図7)。この挿絵の直後の三八年にパリへ渡った猪熊の画風は、五一年に舞台美術を手がけるまでの間に激変した。緑野は当初ベックリンのような象徴主義的な画風を想定していたが、「アブストラクトの画調は、シベリウスの曲のもつ、峻厳な情緒とよく合つて、予期しなかつた力強いものとなり、長い間夢想していた、衣装と背景の統一のある舞台が実現した」<sup>43</sup>と猪熊の舞台美術を評価している。猪熊はこの他に『炎の人』やモダン・ダンスの邦正美の作品『一つの椅子』においても東郷青児とともに衣装を担当するなど、この時期盛んに舞台美術の分野に進出している。

舞踊家・邦正美は美術界との交友関係が深く、一九五二年の舞踊研究所設立の際には新制作協会の猪熊、脇田、佐藤敬、朝倉撰、二科会の東郷、高岡徳太郎らから作品の寄贈という形で援助を受けている<sup>44</sup>。『トゥオネラのスワン』のような大きな装置は見られないが、衣装という形で猪熊は邦正美の作品にこれ以降も協力を続けた。また猪熊は戦

後になって、戦前からの挿絵や装丁に加え、ホール壁画、三越百貨店の包装紙、椅子のデザインなど多様な分野に活動の幅を広げている。舞台美術もそのような多岐にわたる活動の一つであり、大きな壁画制作の経験が『トゥオネラのスワン』の背景画には生かされていると思われる。

一方、服部・島田バレエ団は一九五二年『さまよえる肖像』の公演で福沢一郎のシユルレアリスム調の装置を用いた。『さまよえる肖像』は、ラフマニノフの「ピアノ協奏曲第二番」をバレエ化したもので、現代に生きる青年の苦悩と孤独といった内面的なテーマが当時のバレエとしては斬新な作品である。日本のシユルレアリスムの代表的な画家であった福沢一郎は、戦時中に連行、留置されるという経験を味わったが、終戦後直ちに活動を開始し、『ダンテ新曲より』や『敗戦群像』のような戦後の混迷した世相を描き出した作品を発表した。『さまよえる肖像』を振付けた島田広は福沢の作風が自己の創作バレエの世界観と通底するため、舞台美術を依頼したのでらう。あるいは、福沢の絵から作品を着想した可能性もある。福沢による舞台美術(図8)は荒涼とした風景の前に人骨のような物体を配したものとっており、作品テーマの演出に役割を果たしてい

る。

貝谷八百子バレエ団は桂ゆきの衣装・装置（図9）で『三角帽子』を一九五二年に上演した。『三角帽子』はスペインを舞台にしたユーモアのある風刺的な喜劇で、バレエ・リュスにより一九一九年に初演され、ピカソによる舞台美術で有名な作品である。ピカソと比較されたためか、衣装にはスペイン南部の地方色が足りない、装置には「子供の切紙細工」ではなくもう少し深みを<sup>45</sup>、といったやや厳しい批評がなされている。図版からは背景画の全体を見ることはできないが、ピカソの装置にとられることなく、自らの画風を確固として主張する姿勢がうかがえる。

以上のような状況を見ると、ピカソやマチスの影響の強い猪熊のモダニズム、福沢のシュルレアリスム、あるいは桂ゆきのコラーージュ風の画風など、この時代の様々な画風がこの時期に舞台に持ち込まれていたことが見て取れる。画壇の重鎮や中堅の美術家だけでなく新鋭、あるいは当時の前衛などさまざまな美術家が参加している点が演劇分野の動向との大きな違いである。

## 第五章 「具体」と実験工房の胎動

五〇年代初頭、美術と舞踊が交錯するところにおいて、「具体」と実験工房という二つの重要な活動の兆しが生じ始めた。

「具体」の指導者となる吉原治良は戦後から舞台に関心を示し始め、大阪・西宮球場の「たそがれコンサート」や田中千代ファクションショーの舞台美術などを担当している<sup>46</sup>。晩年まで舞台美術を続けた吉原による、特に本格的な舞台美術が『ラブソデイ・イン・ブルー』であった。

一九五〇年大阪で開催されていた「アメリカ博覧会」<sup>47</sup>の関連事業として『アメリカ』というバレエが企画され、関西在住の詩人、画家、音楽家が協力し、小牧正英が振付を行った。三部構成のうち第一幕『新世界』では詩人・竹中郁が物語を構想し、衣装・装置は小磯良平が担当した。第二幕『アメリカ人の日本見物』は服部良一作曲のシンフォニック・ジャズの演奏であり、第三幕『ラブソデイ・イン・ブルー』において吉原治良が衣装・装置を担当している。

吉原が考案した『ラブソデイ・イン・ブルー』の装置は、

アメリカが題材ということでニューヨークのビル街の絵を中心とし、「NEW YORK」と書かれた大きな矢印があり、円や「X」など抽象的な形体が配されている(図10)。全体的に抽象的な要素が多いが、具象性も捨て切っていない。吉原の画風は、戦中に抽象から具象に戻り、戦後は再び抽象的傾向を帯びていく。戦後の四〇年代後半には目玉の大きな具象的な鳥の絵を集中して描いており、この舞台美術でもそれを思わせる形が背景の中央にある。また衣装も吉原によるもので、上部に的のようなものを付けた帽子が印象的である。この作品は特にストーリーのないバレエであり、吉原の美術的構想に基づいて振付が考え出された。この点では、吉原にとって戦後に手がけた舞台美術の中でもとりわけ自由な発想が反映された、豊かな経験であったように思われる。振付を行った小牧はこの作品について「音楽とアブストラクトのデザインと踊りがいかにマッチするかが冒険な仕事である」<sup>48</sup>と述べ意欲を見せている。抽象化の方向に進んでいた絵画の潮流が舞台上にも登場するようになったのが五〇年代初頭であり、舞踊家もそうした抽象的なものを作品に積極的に取り入れようと試みていたことがうかがえる。

吉原は一九五〇年当時から「冒険といえれば冒険かも知れないが、美術家としてタブローのみならず一切の視覚的造形に対して大きな貪欲はもちあわせている」<sup>49</sup>と述べていた。彼にとって舞台美術は片手間の仕事にとどまらない大きな意味を持っていたのである。舞台を活動の場として見出し、当時のバレエの舞台美術に抽象的造形をもたらした美術家の一人であるだけでなく、吉原はより先鋭的な活動に足を踏み入れた。それが五四年に結成した「具体」であり、「舞台を使用する具体美術」の活動である。これは吉原が一連の舞台美術の経験から、美術が舞台において常に従属的な立場にあることに疑問を投げかけたものであった。この舞台において「具体」の美術家たちは自ら照明や音楽、舞踊のような身体表現といった他領域に進みながら、美術を舞台の主役に据えようとした。この点が、次に取り上げる音楽家や照明家との共同体を形成した実験工房との大きな違いである。「具体」が最も急進的であった時代を象徴する舞台での冒険は、五〇年代初頭からすでに芽生えを見せ始めていたのである。

一九五〇年九月に上演された横山はるひバレエ団公演の『失楽園』では、読売アンデパンダン展から出てきた新鋭の

北代省三が手がけた装置（図11）が注目を集めた。瀧口修造は、「バレエ装置に新機軸・新人北代省三氏が立体的構成」<sup>(50)</sup>と題し大きく取り上げた。その中で瀧口は「欧米の創作バレエに必ず近代派の画家が協力するのはもう常識で最近彫刻家が参加している。米国では野口勇氏がその先鞭をきつている。この公演をきっかけにバレエと造形美術が本格的に手を握ることにしたい」と述べている。本稿で取り上げる舞台美術は、画家による平面的なものが中心であり、北代による抽象的な立体造形は確かに他と一線を画すものである。また、実験工房の顧問であった瀧口がこの頃来日していたイサム・ノグチの舞台美術に対し大いに関心を寄せていたことは、他の著作物からも認められ<sup>(51)</sup>、大谷省吾氏も実験工房にイサム・ノグチが影響を及ぼした可能性を指摘している<sup>(52)</sup>。筆者はさらに、八月の読売新聞において「目下滞在中である現代アメリカの著名な彫刻家イサム・野口氏が舞台装置について種々助言を寄せ川路明氏がこれを監修する」<sup>(53)</sup>とあることに注目し、『失楽園』の装置には、直接的なイサム・ノグチの関与があったのではないかと考えている。イサム・ノグチの助言が具体的にどういうものであったか、また造形的な影響については今後

両者の比較検討を行う必要があるが、日本における「抽象的な立体造形」の舞台装置の登場にはイサム・ノグチが影響を及ぼしたことは明らかである。

北代にこの装置を依頼したのは同公演で作曲を担当した芥川也寸志であった<sup>(54)</sup>。これはおそらく四〇年代後半からの北代の幅広い交友関係から知り合ったものと推察される。北代と横山はるひバレエ団との関係は五一年の『KAPPA A』に続くが、この舞台美術は写真で見ると、抽象的ではあるが『失楽園』のような大掛りな立体造形物によるものではなかった。なお『失楽園』と『KAPPA A』では、ともに照明を今井直次が担当している。

一九五一年に北代、今井は福島秀子、山口勝弘、音楽評論家の秋山邦晴、作曲家の武満徹らと共に実験工房を結成した。このメンバーは四〇年代の後半からすでに交流を持っており、グループとしての活動を模索していた。結成の直接の契機となったのは、瀧口の仲介でグループとして請け負った「ピカソ展」の関連事業「ピカソ祭」で上演されたバレエ『生きる悦び』（図12）の制作である。実験工房の活動は、先述した「マチス展」「ピカソ展」といった美術に対する関心の高まり、そしてバレエブームといったこの時



期の二つの社会的な流行を背景に始まったといえる。音楽家、美術家、照明家から成る実験工房の活動は五〇年代半ばにかけて、多くの他領域の芸術家たちを巻き込みながら、革新的な舞台芸術へと展開していく。

この他、後に実験工房と組むことになるバレリーナの松尾明美は、一九五三年バルトーク曲のバレエ『旋律』を発表しているが、このときは当時松尾が参加していたデモクライト美術家協会の加藤正が装置、贅軀が照明を担当している<sup>55</sup>。また、岡本太郎は日劇ミュージック・ホールの開幕ショー『東京のイブ』において、舞台上に登場し《ジャズの誕生》を描いたという<sup>56</sup>。この二つ、特にデモクライトが関わった公演は資料が少なく、今後さらに綿密な調査を進めていく必要がある。これらは遠心的な活動であるためこれまで注目されてこなかったが、「具体」や実験工房以外にも、当時の前衛的傾向を持つ美術家たちが舞台芸術と密接な関わりを持っていたことを付け加えておきたい。

### おわりに

美術家として舞台美術を手がける意義とは何だろうか。

第一は、自らの画風の実践の場として舞台があったということである。この時期多く見られる壁画やホールの緞帳といった公共の場における大規模な作品と同様に、舞台美術を位置づけることができる。画家を起用する側としても、美術家固有のスタイルを舞台空間に取り入れたいという意図で起用するのであり、これは演劇や舞踊の創り手からの要請でもある。舞台がある種のデモンストレーションの場として重要だったとも言える。こうした傾向は特に東郷青児や猪熊弦一郎の多彩な活動の中に見ることが出来る。五〇年代初頭、美術は前衛的傾向に限らず次第にその領域を広げようとしていた。春陽会の舞台美術部、二科会の漫画部・商業美術部のように、美術団体において新たな部門の創設が相次いで行われたのも一九五一年であった。このような潮流は、美術家はその活動の場を積極的に広げ、新しさを求めていった証である。本稿で取り上げた美術家と舞台芸術との関わりは、五〇年代以降ますます多様化していく美術表現や、美術領域の拡張を意図する動向にも結びついている。

第二は、単に絵画あるいは彫刻にとどまらない新しい表現の可能性を舞台芸術に見出したということである。舞台

美術は、「空間」における表現との対峙を美術家に促し、また、演劇や舞踊といった生命感を持った人間の動きと、自らの作品との調和を考えさせるものであった。音楽家と共同で舞台作品を創り上げた実験工房の試みも、新しい芸術の手段として舞台芸術に目を向けたものである。また、吉原治良の手がけた舞台美術やその後の「舞台を使用する具体美術」の活動もまたこの延長線上に位置するものである。空間と人間の動きに対する挑戦によって、美術家は自己の表現の幅を広げようとしたのである。これは、自らの身体性に目を向けたその後のパフォーマンス・アートにも繋がっていく。

本稿では一九五〇年代初頭という、文化的復興の気運の高揚が著しい時期に焦点を当て、演劇と舞踊の各領域における美術家の舞台美術の事例を明らかにし、美術家と他領域の芸術家との関わりと、生み出された作品を概観した。

## 註

- 1 五十殿利治『大正期新興美術運動の研究（改訂版）』（スカイドア、一九九八年）ほか。

五〇年代初頭は、美術家の仕事として舞台美術が見出され、美術家の手による背景画などが多くの舞台を彩った。演劇など他領域の芸術にその後も力を及ぼし続けたとは言えないが、美術家としての探求の一端として舞台美術はその役割を担っていた。そして、実験工房のようにその土壌から生じ、重要な活動を展開したグループも確かに存在している。

美術家と演劇人あるいは舞踊家との関係、舞台美術のデザイン画や舞台写真等の資料収集といった課題を踏まえ、今後もさらに研究を進めていきたいと考えている。

（附記）本稿執筆にあたり、以下の方々からご教示や資料の提供を受けました。ここに記して深謝申し上げます。井上理恵氏、大谷省吾氏、川崎市岡本太郎美術館、坂井誠治氏、谷桃子バレエ団、橋本潔氏、平井章一氏、伊藤佳之氏、小牧バレエ団。

- 2 栃木県立美術館編、栃木県立美術館、二〇〇三年。  
3 小山書店、一九四九年。

- 4 未来社、一九五四年。
- 5 終戦直後の新劇については主に井上理恵『近代演劇の扉をあけるドラマトゥルギーの社会学』（社会評論社、一九九九）所収の「敗戦後の芸術運動」と倉林誠一郎『新劇年代記・戦後編』（白水社、一九七二年）を参考とした。
- 6 蘆原英了「僕の二人のおじさん、藤田嗣治と小山内薫」（新宿書房、二〇〇七年）参照。
- 7 中川鋭之助「日本のバレエ、戦前・戦後の流れ」『昭和のオペラ・バレエ美術の一断面・三林亮太郎遺作を中心に』武蔵野美術大学美術資料図書館、一九九三年、一三頁。
- 8 『舞踊詩劇・静物語』公演プログラム、光輪会、一九四八年。
- 9 （無記名）「美術家進出・演劇界に新話題」『読売新聞』一九四八年九月十日。
- 10 『文学座五〇年史』文学座、一九八七年、二〇二頁。
- 11 「トピック抄」『読売新聞』一九四九年二月二五日。
- 12 貝谷八百子バレエ団『シンドレラ』公演プログラム。一九五一年十二月一―五日、歌舞伎座。装置は河野国夫。
- 13 「木村莊八と舞台美術」『春陽会七〇年史』春陽会、一九九四年、三〇四―三〇六頁。
- 14 『文学座五〇年史』文学座、一九八七年、二〇三頁。
- 15 土方正巳「舞台装置の素人と玄人」『美術手帖』第四七号、一九五一年九月一日、三八頁。
- 16 岸田国士「雲の会」『文学界』第四卷十一号、一九五〇年十一月、八八―八九頁。
- 17 福田恆存「インタビュ―「雲の会」と岸田国士」『新劇』第二三卷九号、一九七六年九月、一二二―一二九頁。
- 18 清水昆「僕の舞台装置」『芸術新潮』第一卷第十二号、一九五〇年十二月一日、一二四―一二五頁。
- 19 『芸術新潮』第二卷第二号、一九五一年一月一日、二六頁。
- 20 （坊）「出入口のない舞台装置」『東京新聞』一九五一年六月一九日。なお、坊とは土方正巳の筆名である。
- 21 同右。
- 22 益田義信「画家の舞台装置」『毎日新聞』一九五一年六月三〇日。

- 23 伊藤熹朔「画家の舞台装置」『朝日新聞』一九五一年七月八日。  
日、十二頁。
- 24 吉田謙吉「画家の舞台装置について」『東京新聞』一九五一年七月十七日。
- 25 土方正巳「舞台装置の素人と玄人」『美術手帖』第四七号、一九五一年九月一日、三八頁。
- 26 佐藤敬「開かない扉・私の舞台装置」『日曜日』第一巻第一号、一九五一年九月、十八―二三頁。
- 27 「ゴッホ展」は銀座・松阪屋において九月一日―八日開催。
- 28 (山脇)「『炎の人』に観客六万人―演劇界の一年―」『朝日新聞』一九五一年十二月三十日。
- 29 倉林誠一郎『新劇年代記・戦後編』白水社、一九七二年、一三三頁。
- 30 木下長宏「思想史としてのゴッホ・複製受容と想像力」學藝書院、一九九二年七月十五日。
- 31 『芸術新潮』第二巻第九号、一九五一年九月一日、一九頁。
- 32 伊原宇三郎「ゴッゲの孤独」『民芸の仲間』第二号(『炎の人』初演時プログラム)、一九五一年九月十六日、十二頁。
- 33 佐藤敬「演劇的イメージを求めて」『演劇』第一巻第六号、一九五一年十一月、六六―七〇頁。
- 34 「画伯大いに語る」『民芸の仲間』第二号、一九五一年九月十六日、二二頁。
- 35 大森啓助「『炎の人』見たまま」『芸術新潮』第二巻第十一号、一九五一年十一月一日。
- 36 益田義信「破られるために描く」『民芸の仲間』第一一五号(『炎の人』一九六九年公演プログラム)、一九六九年三月十三日、三一頁。
- 37 洪沢秀雄「バレエばやり」(『朝日新聞』一九五一年十二月一日)や牧定忠「空前のバレエばやり」(『朝日新聞』一九五一年三月四日)など。
- 38 緑野卓の経歴は『谷桃子バレエ団の四〇年』レオ企画、一九九五年、二九―三一頁参照。
- 39 小磯良平「私の舞台装置」『美術手帳』第四七号、一九五一年九月、三八頁。
- 40 同曲は通常「トゥオネラの白鳥」と訳され、谷桃子バレエ団の近年の公演記録でも作品名は「トゥオネラの白鳥」とされている。しかし一九五一年公演時のプロ

- グラムにおいて緑野卓が「このバレエでは冥府のスワンの象徴として黒鳥にしたので、「トゥオネラのスワン」という名にした」と記していることを考慮し、本稿では「トゥオネラのスワン」とした。
- 41 森本覚丹訳『フィンランド国民的叙事詩・カレワラ』日本書莊、一九三七年。
- 42 緑野卓「プロデューサーの言葉」『谷桃子バレエ団の鳥』公演プログラム一九五二年、二頁。
- 43 同右、一六頁。
- 44 (無記名)「友情の舞踊研究所」『朝日新聞』一九五二年十月九日。
- 45 (無記名)「舞踊会評・好演の『三角帽』」『音楽新聞』第四七七号、一九五二年八月十七日。
- 46 吉原治良の舞台美術については平井章一「吉原治良と舞台」(『没後二〇年・吉原治良展』芹屋市立美術博物館、一九九二年、一八五―一八九頁)参照。
- 47 「アメリカ博覧会」は一九五〇年三月十八日より、兵庫県阪急西宮球場で開催された。
- 48 小牧正英「二本の創作バレエ―按舞者として―」『グラインド・バレエ アメリカ』公演プログラム、一九五〇年、七頁。
- 49 吉原治良「ラプソディ・イン・ブルーの構想」同右、六頁。
- 50 瀧口修造「バレエ装置に新機軸・新人北代省三氏が立体的構成」『読売新聞』一九五〇年十月一日。
- 51 瀧口修造「イサム・ノグチの芸術」(『みづゑ』第五三七号、美術出版社、一九五〇年五月、七―二〇頁)や「ノグチと舞踊オルフェウスについて」(『美術手帖』第三二号、美術出版社、一九五〇年七月、三四―三五頁)。
- 52 大谷省吾「総合芸術の夢・実験工房の舞台作品を中心に」『戦後の日本における芸術とテクノロジー』科学研究費補助金(基盤研究B)研究成果報告書、東京国立近代美術館、二〇〇七年三月、三八―四七頁。
- 53 (無記名)「著名作家の二代目ざらり揃って・モダンバレエ失楽園」『読売新聞』夕刊、一九五〇年八月一日。
- 54 「北代省三年譜」『風の模型―北代省三と実験工房』岡本太郎美術館、二〇〇三年、一二四頁。
- 55 「デモクラート協会年表」『デモクラート1951―1957 開放された戦後美術』デモクラート展実行委員会、一九九九年、一二八頁。

- 56 (無記名)「カジノの妖星レスリー登場・近く開く日劇 ミュージック・ホール」(『読売新聞』一九五三年三月八日に)「岡本画伯が舞台に立って「ジャズの誕生」(仮題)という即興画を描く」とあることと、(無記名)「ショウ評・東京のイブ」(『読売新聞』夕刊 一九五三年三月二三日)に「岡本太郎画伯が参与した二部ももう一息でアヴァンギャルド舞踊芸術となるが」とあることから判断した。なお野田尚稔編「岡本太郎 1946-1994年譜」(『世田谷時代の岡本太郎』第二巻、世田谷美術館、二〇〇七年)には「ショール・ジャズの誕生」の舞台装置、衣装を手がける。背景には『太陽の神話』と同様のイメージが使われた」とある。

## 図版典拠

- 1 『美術手帖』第四六号、一九五一年八月一日、三二六頁。
- 2 同右、三七頁。
- 3 『炎の人 ヴァン・ゴッホの生涯』公演プログラム、一九五一年十一月、十一頁。
- 4 同右。
- 5 バレエ写真研究会『バレエ 名作の鑑賞とバレエ入門』雄鶏社、一九五三年、八五頁。
- 6 同右、七五頁。
- 7 森本覚丹訳『フィンランド国民的叙事詩・カレワラ (上)』講談社、二六六頁。
- 8 『服部・島田バレエ団 新春公演プログラム』、一九五一年、頁なし。
- 9 バレエ写真研究会『バレエ 名作の鑑賞とバレエ入門』雄鶏社、一九五三年、八一頁。
- 10 『十年の歩み 小牧バレエ団アルバム 一九四六―一九五六』小牧バレエ団、一九五六年、頁なし。
- 11 『春のバレエ祭 公演プログラム』一九五一年三月、頁なし。
- 12 『実験工房と瀧口修造(第十一回オマージュ瀧口修造)』佐谷画廊、一九九一年、一〇五頁。

(にしざわ・はるみ)

表1 日比谷公会堂における公演数の推移

年	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953
バレエ	2	6	3	5	39	57	64	58
演劇・演芸会	39	29	19	62	99	109	107	60

※本表は「日比谷公会堂 その50年のあゆみ」(東京都日比谷公会堂編集、発行、1980年)巻末所収の「日比谷公会堂催物一覧表」より、種別「バレエ」及び「演芸会」のデータを抜粋したものである。

表2 美術家の舞台美術—演劇

年	舞台美術	作品名	劇団・公演名等	会場
1947	木村荘八※	『影』	尾上菊五郎一座	有楽座
1948	藤田嗣治	『舞踊詩劇 静物語』	中村吉衛門 他	有楽座
	宮田重雄	『南の風』	文学座	三越劇場
1950	清水昆	『道遠からん』	文学座	三越劇場
1951	新井勝利	『二条城の清正』	新春初開場大歌舞伎	歌舞伎座
		『桐一葉』	東西合同大歌舞伎	歌舞伎座
	東郷青児	『声』	文学座	三越劇場
	宮田重雄	『自由学校』	地球座提携公演	地球座
	吉村忠夫	『源氏物語』	三月興行大歌舞伎	歌舞伎座
	安田靫彦(美術監修)			
	守屋多々志	『なよたけ抄』	菊五郎劇団	新橋演舞場
	前田青邨(美術監修)			
	佐藤敬	『椿姫』	現代演劇大合同	歌舞伎座
	益田義信	『楊貴妃』	現代演劇大合同	歌舞伎座
	伊東深水	『隅田川物狂ひ』	現代演劇大合同	歌舞伎座
	松田青風	『黒塚』	東西合同大歌舞伎	歌舞伎座
	山口蓬春	『ちいさんばあさん』	東西合同大歌舞伎	歌舞伎座
	伊原宇三郎・猪熊弦一郎・佐藤敬・益田義信・宮田重雄	『炎の人』	民芸	新橋演舞場
1952	新井勝利	『室町御所』	三月大歌舞伎	歌舞伎座
		『高時』	四月興行大歌舞伎	歌舞伎座
	鎌木清方	『お国と五平』	三月大歌舞伎	歌舞伎座
	鳥居忠雅	『若葉蔭歌舞伎賑』	五月興行大歌舞伎	歌舞伎座
	岩田正巳	『狐と笛吹き』	七月興行大歌舞伎	歌舞伎座
	川島理一郎	『お蝶夫人』	新派合同八月公演	歌舞伎座
	宮田重雄	『息子の青春』	新派合同八月公演	歌舞伎座
	前田青邨	『若き日の信長』	十月大歌舞伎	歌舞伎座
林悌三	『新・平家物語』	十二月興行東西合同大歌舞伎	歌舞伎座	
1953	新井勝利	『番町更屋敷』	寿初春大歌舞伎	歌舞伎座
	岩田正巳	『胡蝶』	三月大歌舞伎	歌舞伎座
	伊藤深水・村松乙彦	『名月八幡祭』	六月興行大歌舞伎	歌舞伎座
	上村松篁	『青眉抄』	七月新派公演	歌舞伎座
	江崎孝坪	『薬山殿始末』	劇聖團十郎五十年祭大歌舞伎	歌舞伎座
	前田青邨(美術監修)			

※ 木村荘八はこれ以外にも戦前から戦後まで多数の舞台美術を手がけている

表3 美術家の舞台美術—バレエ、モダンダンス

年	舞台美術	作品名	舞踊団・公演名等	会場
1946	藤田嗣治	『白鳥の湖』	東京バレエ団	帝国劇場
1950	小磯良平	『新世界』	小牧バレエ団	朝日会館(大阪)
	吉原治良	『ラプソディー・イン・ブルー』	小牧バレエ団	朝日会館(大阪)
	船越かつ美	『ウィーンの森の物語』	谷桃子バレエ団	北野劇場(大阪)
	伊藤継郎	『バガニーニの幻想』	谷桃子バレエ団	北野劇場(大阪)
	小磯良平	『白鳥の湖・第二幕』	谷桃子バレエ団	北野劇場(大阪)
	北代省三	『失楽園』	横山はるひバレエ団	日比谷公会堂
1951	猪熊弦一郎(衣装) 東郷青児(衣装)	『一つの椅子』	邦正美術作舞踊公演	日比谷公会堂
	小磯良平	『火の鳥』	谷桃子バレエ団	日比谷公会堂
	猪熊弦一郎	『トウオネラのスワン』	谷桃子バレエ団	日比谷公会堂
	水上信雄	『レ・シルフィード』	谷桃子バレエ団	日比谷公会堂
	北代省三	『KAPPA 河童』	横山はるひバレエ団	日比谷公会堂
	実験工房	『生きる喜び』	ピカソ祭	日比谷公会堂
	東郷青児(美術顧問)	『シンデレラ』	貝谷八百子バレエ団	歌舞伎座
1952	福澤一郎	『さまよえる肖像』	服部・島田バレエ団	日比谷公会堂
	桂ゆき	『三角帽子』	貝谷バレエ団	日比谷公会堂
	岡本太郎	『東京のイブ』	日劇ミュージックホール 開幕ショー	日劇ミュージックホール
1953	加藤正(装置) 靨嘸(照明)	『旋律』	オリガ・サファイア引退公演 (松尾明美振付・主演)	帝国劇場
	東郷青児	『街に寄せる倦怠』	安藤三子舞踊公演	第一生命ホール
	鈴木信太郎	『コッペリア』	谷桃子バレエ団	青森東宝劇場ほか
	脇田和	『白鳥の湖・第三幕』	谷桃子バレエ団	青森東宝劇場ほか



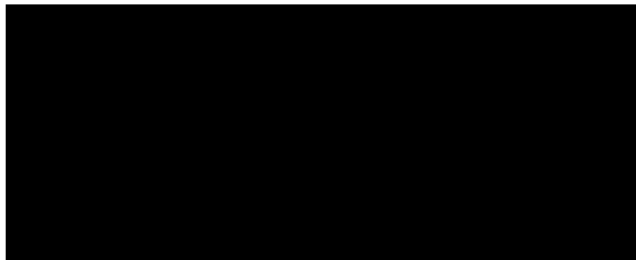


図1 現代演劇大合同『楊貴妃』1951年（装置：益田義信）

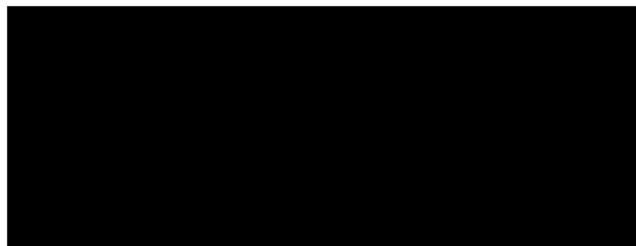


図2 佐藤敬『椿姫』装置デザイン画 1951年

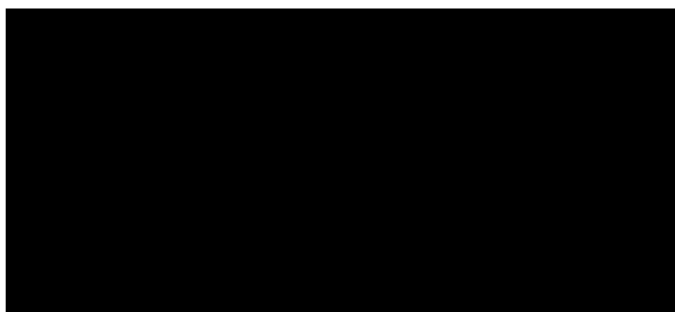


図3 佐藤敬『炎の人』（第3場）装置デザイン画 1951年

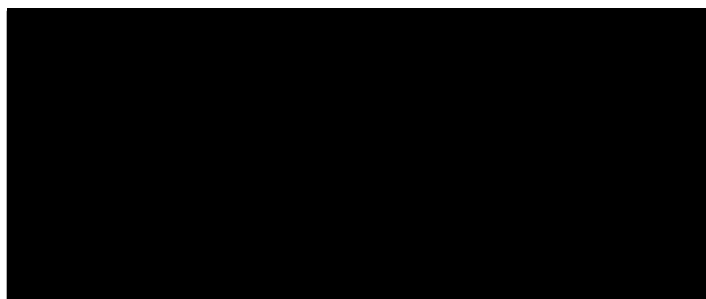


図4 宮田重雄『炎の人』（第5場）装置デザイン画 1951年

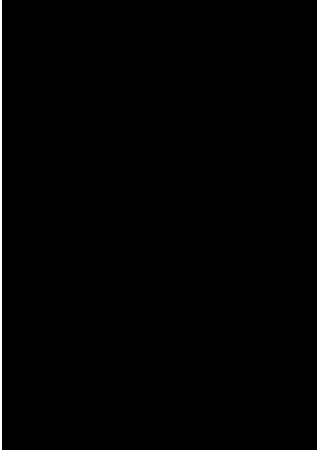


図7 猪熊弦一郎《トゥオネラ  
河におけるレミカイネン  
とその母》(『カレワラ』  
挿絵) 1937年

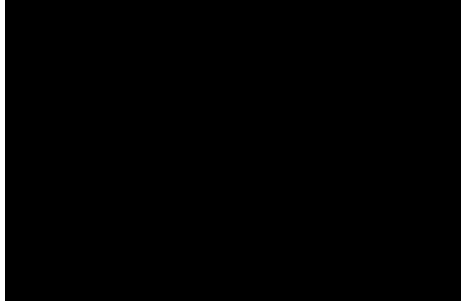


図5 谷桃子バレエ団『火の鳥』1951年(装  
置・衣装:小磯良平)

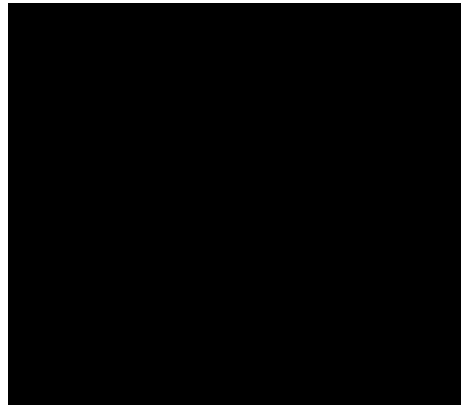


図6 谷桃子バレエ団『トゥオネラのスワン』  
1951年(装置・衣装:猪熊弦一郎)

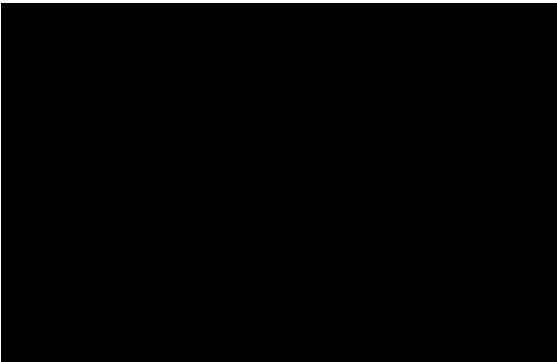


図8 福沢一郎『さまよえる肖像』装置デザイン画 1952年



図11 横山はるひバレエ団  
『失楽園』1950年（装  
置・衣装：北代省三）

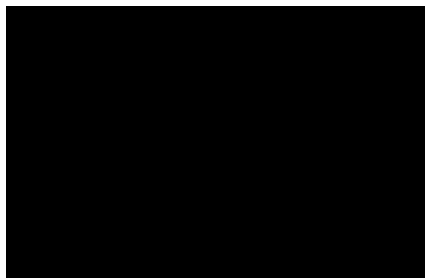


図9 貝谷バレエ団『三角帽子』1952年  
（装置・衣装：桂ゆき）

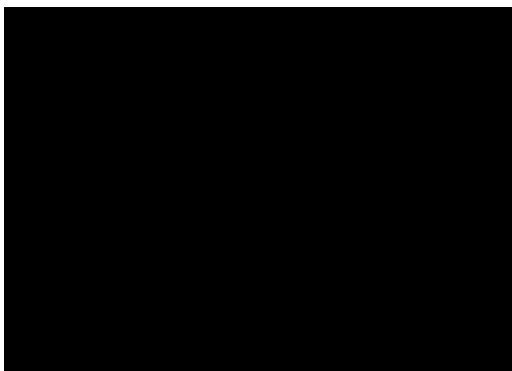


図10 小牧バレエ団『ラプソディー・イン・ブルー』  
1950年（装置・衣装：吉原治良）

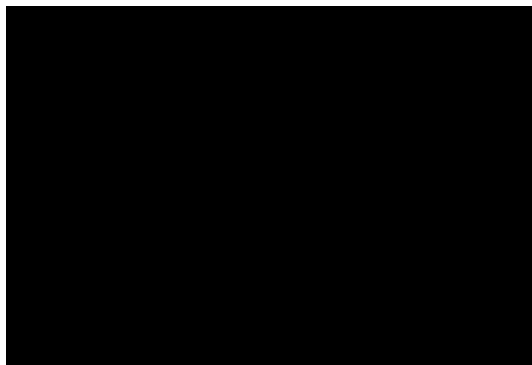


図12 実験工房『生きる喜び』（1951年）舞台セット模型