

旧日本劇場とモザイク壁画（1933年）

— 工芸家・板谷梅樹の再評価に向けて

星野 睦子

はじめに

1981(昭和56)年3月、東京、国鉄(現JR)有楽町駅前。解体工事が始まった旧日本劇場の1階玄関ホール正面の壁から古代ギリシャ風の人物像を配した壮麗なモザイク壁画が現れ、話題となる(図1)。壁を覆うベニヤの化粧板を撤去したところ、その後方に縦横の木枠に保護される格好で壁画が存在していたのである。壁画が日の目を見るのは、1958(昭和33)年、当時の大衆路線の興行内容に「あまりに芸術的で、そぐわない」との理由でベニヤ板で覆われて以来、23年ぶりのことであった^①。

モザイク壁画は計7点確認された。1933(昭和8)年12月24日の劇場開場当初より設置されていたもので、原画は洋画家・川島理一郎(1886-1971)、制作は工芸家・板谷梅樹(1907-1963)が担当した。壁画7点中メインとなる4点は縦3m×横2.1mの大作であり、玄関ホールから観客席へと続く三つの扉をはさんで横並びに、残り3点は三つの扉の上方に設置されていた^②。

同年6月6日付『朝日新聞』によれば、劇場ビルを所有する東宝が壁画の保存を決めたため、約1ヶ月の工事によって壁ごと取り外され、5月末、世田谷の東宝スタジオへ、「一部はモザイク作家の遺族に引き取られた」^③。

「一部」とは扉上方の3点を指す。現在もご遺族が所有しており、ご好意により、作品調査が実現した。後述のように、メインの4点が廃棄処分となった現状では、壁画の全体像を検討する上でも大変貴重な資料となる。

本稿は、1933年12月に竣工開場した旧日本劇場(以下「日劇」と略記する)とその壁画について再検討するものである。川島理一郎研究の見地から同壁画に言及したのものとして、竹山博彦氏(1981)や木村理恵子氏(2002)による論考がある^④。しかし、本稿では、川島による原画から「陶片モザイク」による壁画を制作した工芸家・板谷梅樹にむしろ焦点が当てられる。父は日本近代陶芸の先駆者・板谷波山(1872-1963)である。

まず、第1、2章で、竣工当時の日劇とその壁画の再現を試みる。設計担当の渡邊仁建築工務所発行の『日本劇場』(1934)、施工担当の株式会社大林組発行の『工事画報』昭和9年版(1934)のほか、当時の新聞や雑誌掲載の関連記事、写真や図面を積極的に活用する。とくに英字新聞『ジャパントイムズ&メール』(*The Japan Times & Mail*)が1934(昭和9)年1月1日付で発行した日劇の4面広告は先行研究でもほとんど言及のない資料であり、建築装飾の細部や色使いについての詳細な記述がある。

さらに、ご遺族より提供された1981年3月の壁画発見時撮影のカラー写真は、経年による色の変化はあるとはいえ、大変有効であった。

第3章では、壁画を制作した工芸家・板谷梅樹を再評

価する。日劇壁画で試みた「陶片モザイク」が好評を博し、以降、文展、新文展、戦後は日展にモザイク作品の出品を続け、後に日展審査員(1954~)、評議員(1958~)を務めるなど地道な創作活動を続けた工芸家である。

しかし、56歳で急逝したこと、さらに、陶芸家として初の文化勲章を授与され(1953)、いまなお評価の高い父・板谷波山の影に隠れ、現在ではほとんど忘れられた存在となっている。そんな中、2013(平成25)年9月19日より、田端文士村記念館(東京・北区)で開催された「板谷梅樹 没後50年記念作品展」は「モザイク作家」としての仕事を振り返る初めての機会を提供した^⑤。

文献資料は限られているが、ご遺族の証言及び未公開文書を含むご遺族所蔵の関連資料(写真等も含め、以下、「板谷梅樹資料」と記す)により補完される。

検討の際、1930年代以降の時代背景を考慮することは重要である。日劇が開場した1933年は日本が国際連盟を脱退し、ドイツでは首相ヒットラーが独裁政権を獲得した年である。戦争の影は年を追うごとに色濃くなり、やがて国民生活は戦時色一色に染め上げられていく。

なお、本稿は1930年代の銀座における壁画の流行について論じた拙稿「銀座5丁目尾張町『ライオンビヤホール』(1939年)とその壁画—建築家・図師嘉彦の言説を手がかりとして」(2014)^⑥の継続研究となるものである。

1. 「陸の龍宮」日劇開場

1934年1月1日付『ジャパントイムズ&メール』が「日本劇場付録」(Nippon Gekijo Supplement)として発行した日劇の4面広告は、まず第1面の白亜の大劇場のクローズアップが目を引き(図2)。その下方に肖像写真がレイアウトされ、開場当時、劇場を所有していた日本映画劇場の経営陣6名の中央に劇場創立委員会(1929年発足)の長にして資金提供者であった実業家・大川平三郎を配し、前年暮れに鳴り物入りで開場した日劇を「東洋一豪華な映画の殿堂」として喧伝する内容となっている^⑦。

第2面では、日劇は世界で4番目、東洋では最大規模の大劇場であること。目的として、娯楽を通して首都東京の市民を教育し、レクリエーションを提供する中心施設たることが宣言される^⑧。掲載写真は、祝いの花輪が並ぶ劇場玄関先、鳩山一郎文相をはじめ政財界の実力者を招いた開場式、満員の観客席等々。また、柿落としの2本のアメリカ映画「ゴールドディガース」(1933)と「大帝国行進曲」(1933)、日劇独自のレビューとして「踊る1934年」、さらに新春公開予定のチャールズ・チャップリンの「街の灯」(1931)から各1シーンが掲載された^⑨。

「陸の龍宮」というキャッチフレーズは『東京朝日新

聞』1933年12月22日付ほか各紙に掲載された「開場御披露」の広告文で提示され⁽¹⁰⁾、翌34年1月13日付『都新聞』掲載の「街の灯」の1面広告では太字で強調されている⁽¹¹⁾。その謳い文句通り、絢爛豪華な建造物であった。

設計は渡邊仁建築工務所、施工は大林組。鉄筋コンクリート造、地下3階・地上7階建、延べ約16000㎡、収容人数4000名というまさに東洋随一の大劇場である。

曲線を描く外壁の主要部分は白色小口型タイル仕上げ、正面の壁は白色小型タイルの中に金色のタイルを散らす。6～7階のアーチ型の細長い窓を挟んで縦列する柱は朱色のタイル貼りとし、正面玄関周りには桜花崗岩を用い、床と壁は大理石、ひさしの小口は金と銀で彩色された⁽¹²⁾。開場を三日後に控え、ある新聞は、白い壁面を「冬の陽を受けてうろこのようにきらめいている」と形容した⁽¹³⁾。

さらに『ジャパントイムズ&メール』の第3面に掲載されたエッセイは、正面玄関から劇場内部へ続く動線を細部や配色の詳細な描写によって視覚的に表現している。

金と銀と黒で成型された曲線的な玄関ポーチ、さらに、つややかな白いタイルの下方の壁の、銀メッキの彫金細工でおおわれた7枚のガラス扉は、新しい映画の殿堂への魅力的なアプローチを形成している。…(中略)…三日月型のポーチの床にはグレーと白の四角い大理石が敷き詰められ、壁は茶色の縞の入ったクリーム色の国産大理石パネル仕上げ、ガラス扉の両脇はグレーと赤のイタリア産大理石のブロックからなる。⁽¹⁴⁾

正面ガラス扉から建物内へ入るとモザイクタイルが敷き詰められた玄関ホールが広がり、光沢のある黒色花崗岩貼りの独立柱の間にのぞく古代ギリシャの人物像が、暗色の背景から浮かび上がっているように見える(図3)。

計12本の独立柱には黒以外に赤も用いられ、壁の白色、天井の青色と鮮やかなコントラストを見せている⁽¹⁵⁾。

この黒、赤、白、青を基調とした配色は、玄関ホール正面のモザイク壁画にも共通するものであった。

2. 日劇モザイク壁画を再現する

(1) 洋画家・川島理一郎による原画

(i) 主題と様式

壁画計7点の原画は川島理一郎が担当した。依頼を受けた画家は、パリ遊学中の1911年を皮切りにポンペイ遺跡(ナポリ近郊)、カラカラ浴場(ローマ)をはじめ、ラベンナ、ベニスなどイタリア各地を訪ねてモザイク研究を積んだ集大成として「昔見た、モザイクの美しさを現代的に再現しようと考えた」と『みづゑ』1934年2月号に寄稿した「日本劇場のモザイク壁画」に記している⁽¹⁶⁾。

メインとなる4点の図柄には「平和」「戦い」「踊り」「音楽」という主題が設定され、扉三枚の上方の3点には「動物と植物」「地」「天」といった「万物相」が描かれた⁽¹⁷⁾。

まず、それぞれの位置関係について、文献資料やご遺族提供の1981年撮影の写真を参照しながら確認する。

メインの4点については、劇場正面扉の左右の壁に「平和」(図4)と「戦い」(図5)という対立する主題が、2点の左側に扉1枚はさんで「音楽」(図6)、右側に扉1枚はさんで「踊り」(図7)が配置されていた。残る3点は、劇場正面扉の上方に「動物と植物」が、その左側の扉上方に「天」が、右側の扉上方に「地」が配置された。

次に様式だが、とくにメインの4点に特徴的なのは、画面一杯に、古代ギリシャの壺絵に見られるような幾何学的様式を用いた横顔の人物像が描かれている点である。

画家自身、「ギリシャの壺にある模様は単純で優美であり、モザイクの仕事には最も適した処から」これらに応用することにしたと記している⁽¹⁸⁾。

配色にも「ギリシャの壺」の色使いが応用された。

ギリシャの壺も其時代に依って黒地、赤茶地、白地とあって、模様、黒、白のマッスと細い線で出来ているのであるが、私はその模様にポンペイや、ビザンチンのモザイクに見る壮麗な色彩を加えて其処に自ら新味を出そうと努めた。⁽¹⁹⁾

1981年撮影の写真で確認すると、素焼きの赤茶(メイン4点)もしくは黒(残り3点)を背景に、人物の肌やペガサスの胴体の白、天馬の翼や人物の衣装には藍色、藤色、青緑といった青色系のバリエーションを駆使し、さし色の赤、輪郭線には黒や灰色を使い分けてメリハリをつけている。「壮麗な色彩」とはこの青色のバリエーションや衣服のピンク、模様の赤などであろう。1章で検討したように、黒、赤、白、青の配色は劇場全体に用いられたものであり、壁画にも同様の色調を用い、空間に統一感を持たせようという意図が見出せる。

(ii) ギリシャ神話の登場人物たち

図像としては、アポロン、アテナ、ヘラクレス、天馬ペガサス、サテユロス(マルシュアス)、ミノタウロス、海馬ヒッポカンボス、エロス等々ギリシャ神話の登場人物たちが描かれている⁽²⁰⁾。ただし、神話をそのまま表現するのではなく、川島独自の改変がされている。

たとえば、「音楽」である。登場人物が竖琴やアウロス(二本菅の縦笛)を手にしていることから、まず頭に浮かぶのはアポロンとマルシュアスの音楽合戦であろう。

中央で竖琴を奏でるアポロンは兜をつけ、聖獣である蛇に背後を守られている。その後方で、マルシュアスが

天空に向け、足取り軽くアウロスを吹いている。後ろを振り返りアポロンに笑いかけるのは芸術の女神の一人、音楽を司るエウテルペカ。ただし、定番のアウロスではなくカスタネットのような楽器を左手に持っている。二人の衣装を構成する豊かな色彩が目を楽しませる。

物語の結末は音楽合戦に敗れたマルシユアスがアポロンに皮を剥がれ殺されるという残忍なものだが、結末とはかけ離れた、和やかで愉快的なシーンとなっている。

扉上方の3点は、栃木県立美術館他が開催した「川島理一郎」展（2002）出品の下絵で詳細がわかる⁽²¹⁾。

正面扉上方の「動物と植物」には、草が巻きつく時計の両脇に虎と山羊が1頭ずつ描かれ、右側の山羊が草を食む一方で、左側の虎は頭を上げ、警戒する様子を見せている。左扉上方の「天」に描かれたのはエロス像であろう。ただし、王冠をかぶり、金の矢も鉛の矢も持っていない。小首を傾げ、左脚の前に右脚を組み、左掌を上に向けて観客を劇場内へ誘うようなポーズを取っている。

右扉上方の「地」に描かれた馬には尾ひれがある。よって、海馬ヒポカンポス、その背に乗るのは海神ネレウスの娘ネレイス（ニンフ）の一人とみなすこともできる。ネレイスたちは海馬を自在に操り、海を移動した。ただし、女性は裸像ではなく縦縞の首元から足首までのドレスを着用して肌を隠し、誘惑的なところは見出せない。

ところで、川島が上記のような題材を選んだ根底には、20代半ばに熱中した「ギリシャの研究時代」⁽²²⁾がある。アメリカでアカデミックな美術教育を修了し、1911（明治44）年、念願のパリに到着した川島がフォーヴィスム、未来派といった新しい表現に衝撃を受け、自身の芸術を探求する中で出会ったのが「ギリシャ精神に還れ」と説くアメリカの舞踏家レイモンド・ダンカンであった。感銘を受けた川島はその思想の実践のため、程なく合流した藤田嗣治（1886-1968）と共にパリ郊外に土地を買い、小屋を建て、農業を営み、ギリシャ風の衣装を仕立て、古代ギリシャの生活の再生産を試みる⁽²³⁾。

このトピックは川島理一郎研究においてよく検討されている。よってここで指摘しておきたいのは、川島がダンカン考案の「ギリシア・ダンス」にも熱心に取り組んだ点である⁽²⁴⁾。すなわち、日劇モザイク壁画の主題の一つ「踊り」には、画家の青春時代の憧れがそのまま照射されているとも見なせる。

(2) 工芸家・板谷梅樹の視点から

(i) 「陶片モザイク」の試み

工芸家・板谷梅樹にモザイク壁画の制作を依頼してきたのは、大林組設計部・木村得三郎である。前述の『みずゑ』1934年2月号には川島の論考に続き、梅樹の筆に

よる「日本劇場モザイク壁画制作に就いて」が掲載されている⁽²⁵⁾。制作者の立場から執筆されたもので、同壁画について論じる際、川島の論考を補完するものであるにもかかわらず、先行研究では十分検討されてこなかった。

梅樹によれば、依頼を受けてまず考えたのは、限られた時間のなかで経済効率を上げることであった。すなわち「出来るだけ安価にかつ迅速に仕上げる」ことを重要課題とし、なおかつ美学的にも効果のある材料をと検討したところ、「陶器の美しい破片を集めて作ることに考え及んだ」というのである。その背景として、父・波山につながる幼少期の記憶について言及する。

日頃父が焼損じの美しい陶片を土中に埋めるのを子供の頃から度々見て何か勿体ない気がし、イタヅラ半分に色々の形に碎き、又は寄せ集めて玩んだりした事があった。又其の折父から外国の陶片モザイクの話や父が実験した事などを聞かされたものだった。⁽²⁶⁾

梅樹にとって日劇のモザイク壁画は「子供のイタヅラが基礎になって出来上がった様なもの」であった⁽²⁷⁾。

「陶片モザイク」による制作が決まったとはいえ、次に苦心したのは材料となる陶片の調達であった。何しろ膨大な量である。しかし幸いなことに、父・波山の友人知人の陶芸家の協力により方々から届けられ、結果、各窯の特色を備えたバリエーション豊かな陶片を十分準備することができた⁽²⁸⁾。

制作にはモザイクの技法のうちの間接技法が用いられた。梅樹の長女・村田あき子氏によれば、手順は概ね以下のようなものであった。

- ① 陶片は予め食い切り等で形を整えておく。
- ② ガラス板の上に図案を描いた紙を水張りし、水溶性の糊で、陶片を裏返しに張っていく。
- ③ 陶片を張り終わったら、上からセメントで固める。
- ④ セメントがある程度乾いたら、ガラス板ごと裏返す。
- ⑤ まず、ガラス板をはがす。次に、図面の紙の上から水分を与えて糊を溶かしながら、紙をめくっていく。
- ⑥ 紙をめくりながら、陶片の落ち込みなどを修正する。作業はセメントが乾き切る前に素早く行う。⁽²⁹⁾

制作は、田端513番地の梅樹の自宅兼アトリエで、数人の助手と共に連日連夜おこなわれた。梅樹にとって初めての、大きなプロジェクトであった。

制作にあたり、梅樹は川島から配色その他あらゆる点で懇切な教えを受けたという。そのためときには古代ギリシャの生活を想い、自分もその中の人物になったような気分で「愉快地に研究しつつ」制作することができた。

それは「此の上ない幸福であった」と記している⁽³⁰⁾。

(ii) 第14回帝展へ出品、初入選

日劇開場の2か月程前の1933年10月、梅樹は4枚のモザイク壁画のうちの1点「踊り」を第14回帝展に出品し、初入選を果たす。劇場の壁画として大勢の目に触れる前に、専門家の意見を仰ごうとしたのだろうか。

「タペストリーモザイク 踊り 壁面装飾」という題目で出品された作品は「しゃれた質感」⁽³¹⁾などと好意的評価を得る。帝展審査員であった彫金家の北原千鹿（1887-1951）は「陶片を用いた新しき試み」と注目し、まず、色彩選択のセンスの良さを指摘する。色彩の調整に苦心の跡が見られ、背景に用いた「素焼きの赤茶色」などは「作家の頭脳の働きのよさが窺われる」と評した⁽³²⁾。

1981年撮影の写真より、「素焼きの赤茶色」は一色ではなく、同系色の陶片を3色程取り混ぜて構成していることがわかる。写真は経年による変色があるため正確な色を特定するのは難しいが、たとえば、赤茶（つよい黄赤）、赤錆色（暗い黄赤）、小豆色（くすんだ黄みの赤）といった具合である。白く輝くペガサスの胴体も白一色ではない。ごく明るい灰色のわずかに青みがあったもの、同じくわずかに赤みがあったものといった繊細な色彩が絶妙な色バランスの中に構成されているのである⁽³³⁾。

前述の川島の論考には、原画の色彩に関する興味深い記述がある。一般に作品の色彩は原画の指定通りに制作されると考えるが、既存の陶片を用いたため、原画は集まった陶片の色彩を生かして制作された⁽³⁴⁾。そのため画家の意に沿わない部分もあったが、同時に「焼物の色彩に特別な面白味も発見した」。また、陶片を配置する際の色の選択については制作者に相談したと記している⁽³⁵⁾。

さて、先の北原はまた、陶片を用いたことにより生じる表面の凹凸についても「極めて効果的」と評した⁽³⁶⁾。

表面の凹凸は、陶片の形や大きさを整えず、あえて不揃いなまま用いたことでさらに変化に富むものとなった。

梅樹によれば、ひとつには工期の問題があった。そのため不必要な加工はなるべく省略し、不規則な形のまま用いることにしたのだが、その一方で、却って「荒いタッチが一種特異の趣きを現わすだろうと思った」と記している⁽³⁷⁾。期待通りの効果が得られたわけである。

陶片の大きさは2、3分から2寸（約6～9mmから60mm程度）まで大小取り混ぜて使用された。

次節では、モザイク壁画の実際の色使いや表面の凹凸による質感を、現存する3点を手がかりに検証する。

(iii) 現存3作品を検討する

日劇壁画のうちメインとなる4点は、残念ながら現存しない。1981年の壁画発見当初、保存を求める声が上がったことを受け、劇場の所有主であった東宝は保存方法

の検討を始めた。その後東宝から川島家に「貴重な文化遺産として」、跡地に建設予定の新ビルに設置することが決まったとの連絡が入ったという話も紹介されている⁽³⁸⁾。

しかし、梅樹の長男・板谷駿一氏が行方を追跡したところ、新ビルに設置保存されることはなく、世田谷の東宝砧撮影所（東宝スタジオ）の隅に20年近く保管されたままであったことが判明する。しかも、2000（平成12）年、撮影所の再開発に伴い、廃棄処分となっていた⁽³⁹⁾。

とはいえ、扉上方に設置された「動物と植物」、「天」、「地」を主題とした3点が、完全な形ではないものの、現存していたことは幸運であった。現在もご遺族が所有し、玄関の床の装飾（図8）や庭のオブジェ（図9）（図10）として再利用されている。壁画全体からすればほんの一部とはいえ、色使いや「陶片モザイク」の質感について検討する際の貴重な手がかりを提供してくれる。

3点のサイズは、「動物と植物」が57×137cm、「天」が56.5×116cm、「地」が60×142cmである。川島理一郎による下絵のサイズが6.2×16.3cmであることから、壁画の元のサイズは62×163cmではないかと推察される。

四方が不規則に切断され、サイズがまちまちになったのは難工事の結果であろう。メディウムにモルタルが用いられたため陶片が強力に固定されていたこと、背後に上部階を支える大きな柱があったことなどから、当初より、壁画の取り外し工事は難航すると予想されていた⁽⁴⁰⁾。

さらに、「動物と植物」は画面中央にはめ込まれた時計を取り外した跡が大きく破損したため、床の装飾として再利用する際、現場で回収した破片を用いて修復された。

いずれも表面には所々に陶片の欠けやめくれがあり、ベニヤ板を打ち付けた釘跡が痛々しい。とはいえ、色の劣化については、陶片の目地と接する部分に変色が見られるものの、総じて意外なほど少ないことが下絵との比較により確認できる。

まず、色使いから見ていく。下絵の背景は黒一色のように見えるが、実際はメイン4点の場合と同様、同系色の、ここでは黒、墨、黒茶といった3色程度の陶片で構成されている。また、3点共、背景の黒と人物の肌の白以外は赤茶、青（緑）、灰色のバリエーションという同じ色彩が用いられ、メイン4点の大画面壁画の豊かな色彩に比して、色数は制限されている。

たとえば、「天」に描かれたエロス像の身体は白、翼は中心部が赤茶で周囲は明るい灰色である。翼の先端のほうは水色、白群（柔らかい緑みの青）、青竹色（柔らかい青緑）などの8～16mm程度の小片が羽根に沿って絶妙なバランスで配置され、色調の変化が目を楽しませる。

次に、「陶片モザイク」の質感である。「極めて効果的」と評された表面の凹凸も同様に確認できる。形も大きさも異なる陶片が巧く収まっている様子も興味深い（図11）。

さらに、写真では判別しにくいですが、実際の作品からは、陶片がもとは壺や茶碗であったことを想起させる曲面を巧く用いていることが見てとれる。劇場ロビーの壁面で微妙な陰影を創出していたと推察される。この点について、梅樹自身も「曲面の配置等に就いても注意を払い務めて絵図を生かすようにした」と述べている⁽⁴⁰⁾。

次章では、この大胆かつ繊細なセンスと技巧を駆使して壁画を完成させた工芸家・板谷梅樹について検討する。

3. 工芸家・板谷梅樹を再評価する

(1) 日本近代陶芸の先駆者・板谷波山の息子たち

板谷梅樹は、1907(明治40)年3月13日、東京府北豊島郡滝野川村田端512番地に生まれた。父は日本近代陶芸の先駆者・板谷波山、母まるは波山芸術を生み育てた一番の功労者であると同時に自身も数点の陶芸作品を手がけた⁽⁴²⁾。夫妻は五男一女をもうけ、子どもに花や木の名前をつける。長女百合子を筆頭に、菊男、佐久良、紅葉(のちに友儀と改名)、松樹、梅樹といった具合である。松樹と梅樹は二卵性双生児であり、梅樹は末子となった。

美術史家・吉澤忠による板谷波山の評伝(1967)は波山の陶芸家としての生涯を丹念に追い、一切の妥協を許さない誇り高い芸術家像を浮き彫りにする一方で、よき友人、夫そして父親としての側面にも目が向けられ、人間・波山に注がれる眼差しは温かい⁽⁴³⁾。

吉澤によれば、五男一女のうち芸術的才能に恵まれたのは長男の菊男である。1919(大正8)年の農商務省展覧会に出品した花瓶が入賞するなど実績もあったが、陶芸の道へ進むことはなく、早稲田大学高等師範部国文科に進学し、卒業後は開成学園で教鞭をとることになる⁽⁴⁴⁾。

吉澤の評伝には窯を築く夫妻の傍らに二人の男児が立ち、一人の乳児がまるに背負われた写真が掲載されている⁽⁴⁵⁾。波山が窯を築き始めるのは1904(明治37)年であるから、男児は菊男と佐久良、乳児は紅葉と考えられる。

また、1930年代半ば、梅樹の助手として住み込み、波山の窯焼きの手伝いもしていた陶芸家の城戸夏男(1914-1999)は、当時の波山の窯は薪窯で焚口が二つあり最低二名の人員が必要であったため、五人の息子は順番に手伝いをさせられたという話を聞いている⁽⁴⁶⁾。

息子たちの思いは明らかにされていない⁽⁴⁷⁾。しかし、貧窮に耐え、寝食を忘れて創作に没頭する芸術家の厳しい暮らしを目の当たりにしながら成長した彼らが、教員や会社員といった安定した穏やかな暮らしを選んだとしても不思議はない。ただし、興味深いことに、壮年期を過ぎた頃、改めて陶芸への愛着が芽生えてくるのである。

村田あき子氏によれば、伯父たちはそれぞれ陶芸に親しんでいた。長男菊男は作品が美術館に收藏される程の腕前であったし、次男佐久良も出光興産を重役職で退職

後、出光美術館顧問となり、波山研究の傍ら自ら窯を築いて作陶を趣味とした。三男紅葉(友儀)もブローチや帯留を焼き、人に贈ることを楽しみにしていた⁽⁴⁸⁾。

つまり、工芸家となった梅樹は唯一の例外だったのである。早稲田大学理工学部機械科に進学した双子の兄松樹とは異なる道をとの思いもあったかもしれない。前述の城戸によれば、梅樹は幼い頃から勉強のできた松樹にコンプレックスを持っていた⁽⁴⁹⁾。兄はのちに東京工業大学教授、弟は工芸家という対照的な道を歩むことになる。

(2) ブラジル渡航を転機として

梅樹は五人兄弟のなかで唯一人、工芸家を志す。転機となったのは、1925(大正14)年、18歳のときのブラジル渡航であったと考えられる。明治大学を1年で中途退学しての船出であった。ご遺族の元には、渡航直前に撮影された家族写真が残されている。後列の同年代と思われる丸刈りの青年たちとは対照的に、梅樹はネクタイを締め、ハンチング帽を手に、オーバーコートを羽織った洒落た洋装で収まっている(図12)。

板谷駿一氏は、父梅樹より、船は南アフリカのケープタウン経由であったこと、ブラジルではドイツ人の農場で働いていたことなど聞いている⁽⁵⁰⁾。

ケープタウン経由の「西回り航路」は当時の南米行きの中核ルートであり、戦前でも33隻の移民船が往来した。人々はサントス港で下船後、汽車でサンパウロ市の「移民収容所」(Hospedaria dos Imigrantes)へ移動し、同所に数日滞在して各種手続きを済ませ、各々の契約農園へ向かった。

ブラジル日本移民史に照らせば、1925年は日本政府による渡航費援助、手数料負担などブラジルへの国策移民が始まる年である。前年の1924(大正13)年7月には、大阪毎日新聞社による「東宮御成婚記念事業」として、同新聞社が全国各府県から60家族267名を選び、渡航費全額負担で送り出した「大毎移民」が明るいイメージを提供していた。すでに5月、アメリカで排日移民法が成立し、ブラジルは最大の移民受け入れ国となっていた⁽⁵¹⁾。

ブラジルは以前よりずっと近しい印象の外国となっていたわけだが、梅樹の渡伯は通常の移民とは異なるものであったようである⁽⁵²⁾。東京府発行の1924年10月1日から12月31日までの「外国旅券下付表」に梅樹の名前がある。内容は以下の通りである。

氏名	板谷梅樹
身分	善吉甥
本籍地	茨城県真壁郡下館町202
年齢	17年9月
旅行地名	ブラジル
旅行目的	視察

下付月日 11月22日⁽⁵³⁾

駿一氏は、1980年代半ば、勤務先のテレビ局の番組取材でブラジルに滞在中、偶然入ったサンパウロの移民博物館で1925年頃の移民名簿に梅樹の名前を見つけている。記憶では「18歳、農業研修」と記載されていたという⁽⁵⁴⁾。サンパウロ州立移民博物館は1973年まで「移民収容所」として使用され、同所がサントス港で下船した人々が最初に滞在する施設であったことはすでに述べた。

この「農業研修」という記載は、のちに梅樹が子どもたちに語った「ドイツ人の農場で働いていた」という話と矛盾しない。ただし、梅樹はブラジルでの農業研修を1年で切り上げ、帰国の途につくことになる。

駿一氏はまた、博物館で父の名前を見つけた際、1年後に帰国する事実を思い「父の挫折の一步がここに始まったのか」という残念な気持ちになったと述懐する⁽⁵⁵⁾。とはいえ、別の見方をすれば、帰国の際の梅樹は将来についてひとつのヒントを得ていたように思われる。

帰国の際持ち帰ったステンドグラスのガラスが、工芸家への道を指し示すことになるのである。

(3) ステンドグラス作家・小川三知の工房へ

ブラジル滞在中のステンドグラスとの出会いについての詳細はわかっていない。しかし、帰国の際、ステンドグラスの材料を持ち帰ったのは、進路についてひとつの可能性を見出してのことではなかろうか。

実際、帰国した梅樹は、1927(昭和2)年、ステンドグラス作家・小川三知(1867-1928)の工房の門をたたき、ステンドグラス制作を本格的に始めている。村田あき子氏は、波山が旧知の小川に相談し、将来を託したのではないかと指摘する⁽⁵⁶⁾。小川と波山はそれぞれ日本画科と彫刻科、入学も波山のほうが半年早い、東京美術学校の同窓である。また、小川の田端490番地の工房は、同512番地の板谷家から徒歩数分のところにあった。

ステンドグラス史研究者・田辺千代氏によれば、1911年、アメリカ留学から帰国した小川に田端に住むよう勧めたのは波山である。2年後、小川が近所に家と工房を建てると、一緒にお茶の稽古をしたり、杉浦非水の「百花譜」を参考にデザインの勉強をしたりと二人は親しく交流した⁽⁵⁷⁾。10代の梅樹も顔なじみであったと考えられる。

田辺氏は、日本のステンドグラスの先駆者・小川三知の生涯を論じる中で、梅樹が制作に参加したステンドグラス作品に言及している。1928(昭和3)年に竣工した吉澤亀三郎邸(横浜・野毛山)の「作風の異なる」洗面台上方の作品がそれである⁽⁵⁸⁾。邸宅を彩る曲線の美しいアール・ヌーヴォーの作品群の中で、アールデコの、直線を生かしたモダンな一輪花が窓の中央に描かれている。

しかし、同年10月に小川が没した後、関心は「陶片モ

ザイク」へ移行していく。この時期の仕事として、田辺千代氏によって見出された旧大倉精神文化研究所(横浜・大倉山)の色ガラスがある。氏によれば、「昭和5年板谷アトリエ」と記された見積書が見つかり、住所が「滝野川」であったことが梅樹作とする決め手となった⁽⁵⁹⁾。

村田あき子氏は、父梅樹から、この時期、千葉の百貨店に「陶片モザイク」を制作したと聞いている。また、ステンドグラス用の色ガラスは高価な輸入品であったため入手が困難となり、手近に入手できる陶片を用いるようになったのではないかと指摘する⁽⁶⁰⁾。私生活では1931(昭和6)年に結婚、翌年長女(あき子氏)が誕生する。

そんなとき、大林組設計部の木村得三郎から、日劇の壁画制作の依頼が舞い込む。梅樹26歳の年であった。

(4) 日劇壁画以降、戦時下へ

梅樹にとって日劇の壁画制作は貴重な経験となった。初めての大きなプロジェクトをやり遂げ、作品が評価されたことで自信を得、「陶片モザイク」を自身の表現スタイルとするのである。翌1934年以降は、飾皿、飾箱など小品を中心に頒布会を開き、注文制作も行うようになる。

同時に、公募展に毎年のように出品し、入選が続く。第2回新文展(1938)出品の「壁画装飾」が特選に、第4回展(1941)から無鑑査となる。

公募展の一方で、グループ展にも積極的に取り組んだ。1937(昭和12)年4月、「六色会」の第1回展を資生堂ギャラリーで開催する⁽⁶¹⁾。陶芸、漆、鍍金、彫金、ガラス、モザイクの6分野から若手7名がテーマ毎に三室に展示する趣向も好評で「落付と高き工芸美を持った良心的展示」と評される⁽⁶²⁾。同会展は、1940(昭和15)年5月の第4回展まで毎年開催された。

同じく40年3月、波山を顧問に発足した「皁陶会」の第1回展を日本橋三越で開く。陶芸の宮之原謙(1898-1977)と安原喜明(1906-1980)、ガラスの各務鉦三(1896-1985)、そして梅樹の4名によって、1943(昭和18)年6月の第4回展まで毎年開催された。

1943年といえば、3月10日の陸軍記念日をはさんで5日から14日まで、日劇の外壁正面に巨大な写真壁画「撃ちてし止まぬ」(13.6×12.7m)が設置された年である。陸軍の戦意高揚キャンペーンに朝日新聞社が協力し、制作されたものであった⁽⁶³⁾。この大壁画を背景に、最終日の3月14日、劇場バルコニーに「東宝舞踏隊」(「日劇ダンシング・チーム」改め)が整列し、中国に駐屯する日本軍慰問公演に向けた出陣式を行う(図13)⁽⁶⁴⁾。

日劇壁画から10年、時代は一変していた。アメリカ映画「街の灯」の懸垂幕が掲げられた壁面は戦意高揚の巨大壁画が占拠している。日米開戦(1941年12月)翌日、

敵性国家の映画は上映禁止となっていた。翌1944(昭和19)年、第一次決戦非常措置令により日劇も閉鎖、同年5月、日比谷の東京宝塚劇場、有楽座と共に陸軍の風船爆弾工場となる⁽⁶⁵⁾。11月、B29による東京空襲が始まる。

1930年代は梅樹が工芸家としての一步を踏み出し、中堅作家としての地歩を固めていく10年である。しかし、30年代半ば以降、戦況が厳しさを増すにつれて国民生活への締め付けは強化され、そのまま戦時下に入ります。壁画のような本領を發揮できる機会を失っただけでなく、制作自体が困難となっていく。当時小学生だったあき子氏が記憶する父梅樹は、作品制作より畑仕事をしている。作品の制作など「しちゃいけない」というような風潮を子供心にも感じていた⁽⁶⁶⁾。

しかし、そんな状況下にあっても、たとえ小品でも淡々と制作を続けた。その姿に、戦時下の芸術家の、戦争協力でも反戦でもない、ひとつのあり方を見るのである。

1954(昭和29)年、梅樹は家族と共に東京・田端へ戻る。茨城・大洗に疎開してからおよそ10年ぶりの帰還であった。同年、横浜市水道局の依頼を受け、日劇以来となるモザイク壁画「三井用水取入所風景」(3.75×1.4m)(図14)を制作する。形を整えられた陶片が整然と並び、富士山の青、山々の緑、水流の白が同系色のパリエーションで構成された階調の美しい作品である。

本作は、工芸家・板谷梅樹による「陶片モザイク」壁画として唯一の、完全な形で現存する作品であり、現在、横浜水道記念館の1階ホールに常設展示されている。

おわりに

1933年12月に竣工開場した旧日本劇場と1階玄関ホールのモザイク壁画について検討した。まず、開場当時の日劇の再現を試みた。工事報告や建築誌掲載の関連記事に加え、従来研究では見逃されていた広告等を合わせて検討することで、「陸の龍宮」という謳い文句通りの豪華絢爛な建造物のイメージが再構築された。

壁画については、川島理一郎による原画から壁画を制作した工芸家・板谷梅樹の視点からの検討に重点を置いた。結果、壁画は陶片を用いた「陶片モザイク」であることが改めて認められた。また、ご遺族提供の1981年撮影のカラー写真や証言、現存する3点を参照することで、色使いの妙や変化に富んだ表面処理が確認された。

さらに、工芸家・板谷梅樹の再評価を試みた。小川三知にステンドグラスを学んだ後、「陶片モザイク」へ移行し、1933年、26歳の時、日劇の壁画を制作する。この成功が「陶片モザイク」を自身の表現スタイルとすることを決定づける。順調なスタートを切ったが、中堅作家として地歩を固める時期に戦争があり、また、茨城に疎開

(1945)後、病を患い、東京・田端で制作を本格的に再開するまで10年近くを要したことも、不運であった。

今回は日劇とその壁画の検討が中心となったこともあり、工芸家・板谷梅樹の十分な評価には至らなかった。むしろ出発点に立ったばかりである。作品は散逸しており、空襲や疎開により関連資料も失われている。

現存作品の調査の継続、陶芸家の宮之原謙、安原喜明をはじめ同時代を共に歩んだ工芸家サイドからの関連資料の発掘、さらに、同じ工芸家としての父・波山との関係は興味深いテーマであり、今後の課題としたい。

- (1) 「日劇解体作業中に現れたモザイク壁画のミステリー」『スポーツニッポン』1981年3月9日付、15面。「日劇 隠れていた大壁画 故川島理一郎画伯の力作蘇る ベニヤ後ろから発見 正面ホール、23年ぶり」『読売新聞』1981年3月17日付、23面。ほか。
- (2) 同前。なお、サイズについては、劇場竣工当時の建築雑誌に掲載された「高さ10尺巾7尺」との表記より概算した。木村得三郎「日本劇場工事に就いて」『新建築』10巻1号、1934年1月、6頁。
- (3) 「有楽町新生へ“大手術”『ロマンの街』…表情変える六年後」『朝日新聞』(東京版)1981年6月6日付、20面。
- (4) 竹山博彦「川島理一郎のモザイク壁画 日劇で発見される」『繪』207号、1981年5月、12-13頁。木村理恵子「川島理一郎の空間デザイン—若き日の室内装飾の仕事」『川島理一郎』展図録、栃木県立美術館・足利市立美術館、2002年、148-149頁。
- (5) 同年10月、波山の没後50年の大回顧展が茨城県陶芸美術館で幕を開けた。梅樹は父・波山が亡くなる5か月前に急逝している。
- (6) 『藝叢』30号、2014年、23-33頁。
- (7) “Tokyo’s Premier Amusement Center… Nippon Gekijo,” *The Japan Times & Mail*, January 1, 1934, n. pag. 大川平三郎は「製紙王」と呼ばれ、大川財閥を築いた財界の実力者。渋沢栄一の娘婿。貴族院議員。建設工事は1929年9月に着工したものの世界恐慌のあおりを受け、1933年8月の工事再開まで中断を余儀なくされた。その経緯は、6名の経営陣の中で常務取締役として名を連ねた池田新一が、後年、回顧録で詳細に語っている。池田は大川の腹心の部下であり、工事再開に向けて奔走した。池田新一「陸の龍宮」日本劇場の誕生(日劇再建と経営) 出所不明(「板谷梅樹資料」)
- (8) “Policy and Aims of Nippon Gekijo, Director Outlines Plan for Education and Relaxation,” *The Japan Times & Mail*, op.cit.
- (9) 「踊る1934年」の1シーンにおいて中東風の衣装で片脚を高く上げてポーズをとるのは、ダンサーで歌手の川畑文子(1916-2007)である。日系三世の川島は、20年代のアメリカで活躍した後、1932年10月に凱旋帰国していた。乗越た

- かお「Iju Who's Who 地平線の群像語り継ぐ破天荒人生 (22) 川畑文子—日本ショウビジネス 創生の女神」『海外移住』612号、2004年3月、16—19頁。
- (10) 「開場御披露」『東京朝日新聞』1933年12月22日付、6面。
- (11) 『都新聞』1934年1月13日付、6面。
- (12) 『新建築』10巻1号、1934年1月、5—8頁。『国際建築』前掲、58—59、77頁。渡邊仁建築工務所編・発行『日本劇場』1934年、岩田巖編『工事画報』昭和9年度版、大林組、1934年、27—29頁。
- (13) 「なめらかな白い肌 三年振に着物を脱いだ日本劇場」『東京朝日新聞』1933年12月21日付夕刊、3面。
- (14) “Externals of New Picture Palace, Gay Pillars, Wide Promenades, Lavish Accommodations, Features of Building”, *The Japan Times & Mail*, op.cit.
- (15) Ibid.
- (16) 川島理一郎「日本劇場のモザイク壁画」『みづゑ』348号、1934年2月、17—18頁。
- (17) 同前、18頁。
- (18) 同前。
- (19) 同前。
- (20) ギリシャ神話の図像や主題については、下記を参照した。諸川春樹・戸倉隆編著『西洋絵画の主題物語 II 神話編』諸川春樹監修、美術出版社、1997年。
- (21) 杉村浩哉・江尻潔ほか編著「川島理一郎展」図録、栃木県立美術館・足利市立美術館、2002年。下絵は42頁に掲載されている。
- (22) 川島理一郎『川島理一郎画集』アトリエ社、1933年、4頁。
- (23) 杉村浩哉「川島理一郎 生涯と画業」『川島理一郎』展図録、前掲、9—10頁。ほか。
- (24) 「ギリシア・ダンス」については、以下に詳しい。木村理恵子「美術と舞踏の交錯—川島理一郎の舞踏経験から」『美術フォーラム21』13号、2006年、57—58頁。
- (25) 板谷梅樹「日本劇場モザイク壁画制作に就て」『みづゑ』348号、1934年2月、19—20頁。
- (26) 同前
- (27) 同前
- (28) 同前。
- (29) 村田あき子氏インタビュー（聞き手：星野。2016年7月20日、東京銀座の「銀座むら田」にて実施）。
- (30) 板谷梅樹、前掲、20頁。
- (31) 森口多里「帝展の美術工芸（下）」『朝日新聞』1933年10月27日付、6面。
- (32) 北原千鹿「帝展第四部工芸評」『アトリエ』10巻11号、1933年11月、35頁。
- (33) 以降、色の名称は、便宜上、JIS・日本工業規格の「物体色の色名」を用いる。『日本の269色』永田泰弘監修、小学館文庫、2002年。
- (34) 扉上方の3点の下絵に限って言えば、人体の肌色が完成した壁画では白に変更されている。
- (35) 川島「日本劇場のモザイク壁画」前掲、18頁。
- (36) 北原、前掲。
- (37) 板谷梅樹、前掲、19—20頁。
- (38) 竹山、前掲、13頁。
- (39) 世田谷美術館で再利用する話も浮上したが、実現しなかった。板谷駿一氏インタビュー（聞き手：星野。2017年7月13日。東京・田端のご自宅にて実施。）
- (40) 「日劇 隠れていた大壁画」、前掲。
- (41) 板谷梅樹、前掲、20頁。
- (42) 跡見玉枝（1859—1948）に日本画を学び、「玉蘭」の号も持つ。
- (43) 吉澤忠「傳記」『板谷波山傳』茨城県編・発行、1967年、1—126頁。温かい眼差しは、幼少期、吉澤家と波山家は隣同士であり家族ぐるみの付き合いがあったこと、吉澤自身、波山夫妻に可愛いがられたことと無縁ではないだろう。両家の交流については、56頁ほか。
- (44) 吉澤、同前、64頁。波山研究の第一人者・荒川正明氏によれば、実際菊男には波山の仕事を手伝っていた時期があり、1919年の農商務展に出品した花瓶は波山の代わりに出品したものであった。「没後50年 板谷波山展」図録、荒川正明監修、毎日新聞社、2013年、209頁。なお、菊男は晩年、怪談話を集めた短編集を上梓している。板谷菊男『天狗童子』図書出版社、1973年。
- (45) 吉澤、前掲、71頁。
- (46) 城戸夏男『陶片』1994年（自費出版）、23頁。
- (47) 唯一、吉澤が菊男に対し、父の跡を継がなかった理由を尋ねた際の返答が残されている。波山とは焼きものに関する考え方が違うからと応えた菊男は次のように続けた「おやじがルネッサンスとすれば、自分はゴシックという違いさ」。吉澤、前掲、64頁。
- (48) 村田あき子氏インタビュー、前掲。
- (49) 城戸、前掲、21—22頁。
- (50) 板谷駿一氏インタビュー、前掲。
- (51) 戦前のブラジル日本移民史については以下を参照した。ブラジル日本移民史料館・ブラジル日本移民百周年記念協会百年史編集委員会編『目で見えるブラジル日本移民の百年（ブラジル日本移民百年史・別巻）』風響社、2008年。国立国会図書館編著「ブラジル移民の100年」（電子展示会）（<http://www.ndl.go.jp/brasil/greetings.html>）2009年3月提供開始（参照 2017-9-19）
- (52) サンパウロ市にあるブラジル日本移民資料館が「足跡プロジェクト」としてホームページ上で提供する移民船乗船名簿は日本移民の名簿として最も充実したものだが、該当する名前は見つからなかった。（<http://www.museubunkyo.org.br/jp/>）（参照 2017-07-10）。
- (53) 「自大正13年10月13日 至大正13年12月31日 外国旅券下付表 東京府」、外務省外交資料館所蔵、MF-R 旅 097-2482

(「板谷梅樹資料」)。身分の欄に名前のある「善吉」は父波山の二番目の姉布佐の婿養子である。四代目善吉を名乗り、下館の板谷家本家を継いでいた。波山は三男五女のやはり末子であった。吉澤、前掲、8頁。

- (54) 板谷駿一氏インタビュー、前掲。ただし、取材の合間の予定外の訪問であったため写真など記録を残す余裕はなく、記憶にも曖昧な部分があり、日付や船名については定かでないとのこと。
- (55) 板谷駿一「巻頭随筆『反面教師』」『NHK 旧友会報』92号、2013年11月、1頁。
- (56) 村田あき子氏インタビュー、前掲。
- (57) 増田彰久(写真)・田辺千代(文)『日本のステンドグラス 小川三知の世界』白揚社、2008年、20頁。
- (58) 同前、146頁。波山の評伝(1967)の著者・美術史家の吉澤忠は亀三郎の長男である。なお、当該作品は151頁に掲載されている。
- (59) 田辺千代「天窓に虹かけた人びと」『日本のステンドグラス その歴史と魅力』伝統技法研究会編・発行、2006年、40-41頁。
- (60) 村田あき子氏インタビュー、前掲。なお、戦前の千葉市には奈良屋、扇屋という百貨店があったが、今回の調査では特定できなかった。
- (61) 「Rokushoku kai: Union Des Artistes Modernes」展目録、六色会、1937年4月。第3回展以降は日本橋三越で開催された。
- (62) 「六色会」『帝展工芸』11巻5号、1937年5月、148頁。
- (63) 川畑直道「写真壁画の時代」五十殿利治編『帝国と美術』国書刊行会、2010年、528-552頁。
- (64) 東宝五十年史編集委員会編『東宝五十年史』東宝、1982年、184頁。1940年9月、「日劇ダンシング・チーム」(NDT)から「東宝舞踏隊」へと改称された。同前、318頁。
- (65) 日劇は「日比谷第二化工紙工場」となり、製造には「神田高女」の女子学生が動員された。松井かおる「風船爆弾製造と学徒勤労動員—風船爆弾関係文書を中心に」『東京都江戸東京博物館研究報告』16号、2010年3月、168、176-177頁。
- (66) 村田あき子氏インタビュー、前掲。

図版典拠

- 図1、図4～図12 「板谷梅樹資料」
(画像協力 田端文士村記念館)
- 図2 The Japan Times & Mail, January 1, 1934
- 図3 『国際建築』10巻2号、1934年、58頁
- 図13 「東宝五十年史」東宝、1982年、184頁

謝辞

本稿執筆にあたり、作品調査に多大なご協力を賜り、貴重な資料のご提供また、インタビューにも快く応じてくださったご遺族の村田あき子氏、板谷駿一氏、三浦朝子氏、また、田端文士村記念館の木口直子氏、しもだて美術館の大木綾子氏にも心より御礼申し上げます。

(ほしの むつこ)



図1 旧日本劇場モザイク壁画（1981年3月、劇場解体当時）

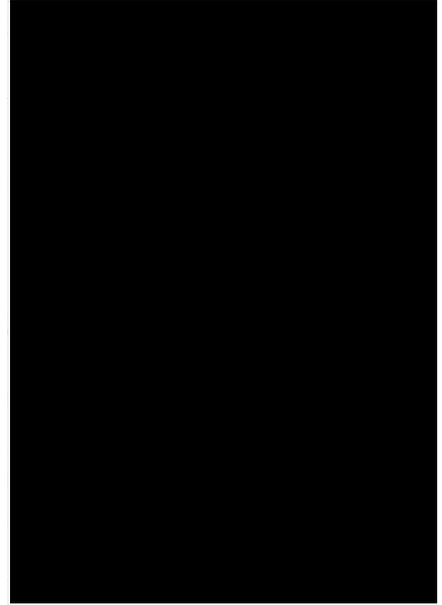


図2 「東京一の娯楽場—日本劇場」『ジャパントイムズ&メール』1934年1月1日付、第1面

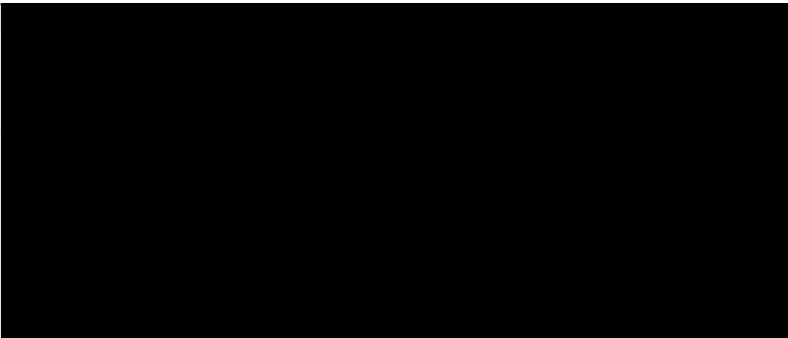


図3 旧日本劇場、正面玄関から入る（1933年12月、竣工当時）

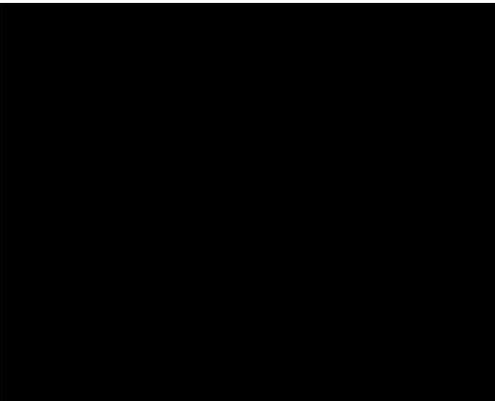


図4 日劇モザイク壁画「平和」、1933年

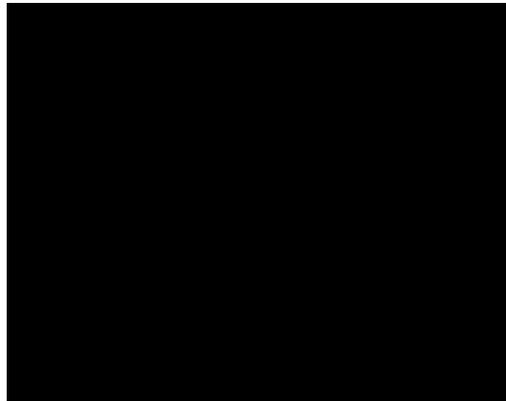


図5 日劇モザイク壁画「戦い」、1933年



図6 日劇モザイク壁画「音楽」、1933年

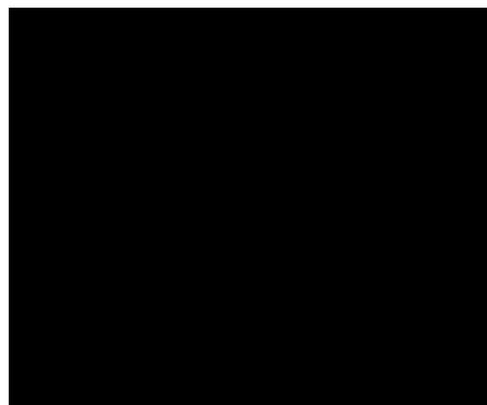


図7 日劇モザイク壁画「踊り」、1933年

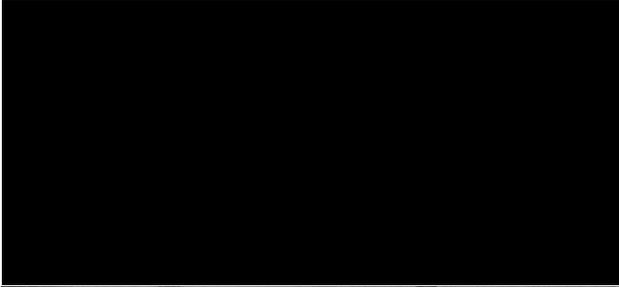


図8 日劇モザイク壁画「動物と植物」、1933年



図9 日劇モザイク壁画「天」、1933年

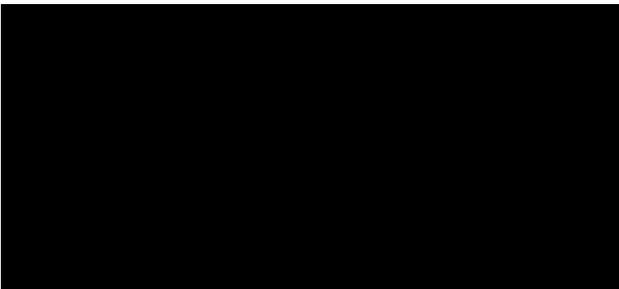


図10 日劇モザイク壁画「地」、1933年

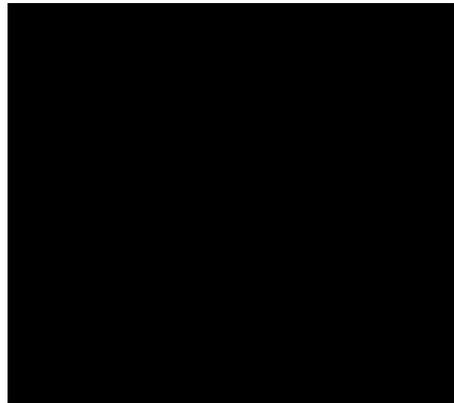


図11 日劇モザイク壁画「天」(部分)



図12 ブラジル渡航を控えて、1925年頃。梅樹は前列左から2番目



図13 「撃ちてしまぬ」壁画の前で「東宝舞踏隊」出陣式、1943年

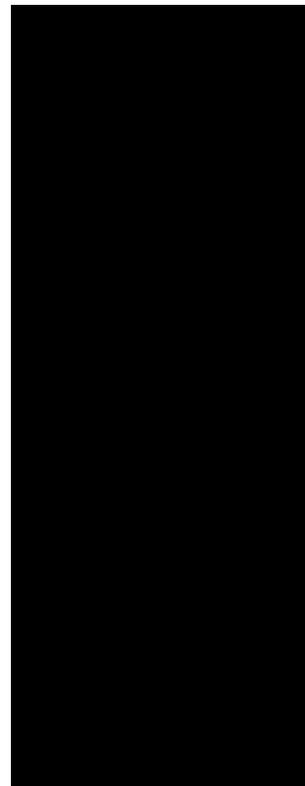


図14 板谷梅樹「三井用水取入所風景」陶片モザイク、1954年、横浜水道記念館蔵(撮影 木口直子氏)