

書評 村島彩加著

『舞台の面影——演劇写真と役者・写真師』

日置 貴之

役者絵研究と幕末・明治以降の時代に關する研究とは、この二〇年ほどの歌舞伎研究において、もつとも関心を集め、進展してきたテーマであった。しかしながら、そのなかで取り残されてきたと言ってもよいのが、演劇写真の研究である（本書序章に記されるが幕末期以来の歌舞伎役者等を写した写真を指して、「演劇写真」という語を用いた嚆矢は、演劇雑誌編集者の安部豊であるという）。もちろん、日本における演劇写真の登場から間もない時期から今日まで、演劇写真の蒐集家は存在し、そうした人々による貴重な証言や研究成果があることは無視すべきではないが、一方で、幕末以来、演劇はどのように写真に映され、その写真はどのように享受されてきたのか、また現在の演劇研究では、それらの写真はどのように利用されるのか、といった問題が体系的に論じられることはなかった。

日本における演劇写真の誕生から昭和初期ごろまでのさまざまな事例を取り上げ、右の諸問題に答えたのが、本書『舞台の面影——演劇写真と役者・写真師』である。村島彩加氏が二〇二〇年度に明治大学に提出した博士論文に基づき、加筆・訂正を加えたものであり、学術誌等に既発表の論考を含むが、およそ半分が書き下ろしである。構成は以下の通り。

序章	第一章	第二章	第三章	第四章
	演劇写真の始まり——演劇写真の先駆者・内田九一とその周辺	鏡俳優画』と内田九一	散切物と写真——『勸善懲惡孝子誉』に見る北庭筑波像	写真版權と演劇写真——塙芳野と九代目市川團十郎
	第一章	第二章	第三章	終章
	七代目松本幸四郎の「変相」と写真	五代目中村歌右衛門の「狂氣」の演技と写真	死絵と写真集——安部豊の仕事	

第五章	上演と写真——森山写真館と五代目尾上菊五郎
第六章	演劇写真と絵画——影絵・石版画・油絵
第七章	鹿島清兵衛と『歌舞伎新報』
第八章	絵葉書と素人写真師
第九章	『演芸画報』誕生——印刷技術の発達とグラフィック雑誌
第一〇章	回顧とアーカイヴ——「劇に關する展覧会」と演劇図書館の試み

第一章「演劇写真の始まり」、第二章「役者絵と演劇写真」は、演劇写真の撮影・販売の先駆者である内田九一とその周辺の事柄について論じる。九一については写真史研究のなかで夙に取り上げられてきたが、本書では演劇写真という観点から、従来指摘されることのなかった九一の写真の特色や、彼を取り巻く人物たちとの関係が論じられる。

九一の写真の売り捌きには、元役者の澤村半十郎であった「きの国や半十郎」こと坂野久次郎が携わっており、また九一が演劇写真の第一人者となり、さらには初の御真影撮影者ともなった背景には、医師（初代陸軍軍医総監・松本順の引き立てがあったことなどが指摘されているが、松本が同時代の黙阿弥の作品になどにもしばしば名前が見え、彼が推奨した海水浴が「名大磯湯場対面」（明治二三年～一八九〇）二月新富座」という形で芝居の題材となったことなどを考えると、大いに納得がいく。ただし、こうした劇界との深い関係の一方で、坂野による写真売捌所の引札に、座の垣根を超えて当時の東京劇壇の人気俳優の多くが発句を寄せていることについて、「旧幕中より、劇界では座ごとに番付

等の板行を手掛ける版元が決まっていた。それと同様に、九一がどこかの座と提携していた場合、座の垣根を超えて、東京劇界の大立者揃いでの援護を乞うことはできなかっただろう」（三五頁）とするが、ここで比較対象とすべきは、各座との結びつきで強い番付の版元ではなく、役者絵の版元ではないか。所属する座を超えて複数の役者の発句が並んだ錦絵などの例は幕末期にも見える。幕末・明治期における役者絵の出版・販売と、新興の演劇写真の撮影・販売の共通点と違いに関しては考察の余地が残る。

九一の演劇写真の特色としては、舞台上では撮影をおこなうことができなかった当時であっても、背景画を用意すること、より舞台面に近い形で撮影をおこなったことが挙げられる。そして、そこには従来役者絵からの影響があったとする一方、落合芳幾「俳優写真鏡」のように、早くも演劇写真から役者絵への影響も見られるのであり、「演劇写真と役者絵が共存し、役者の肖像として流通していくかたち」（六六頁）が、明治初年に成り立っていったとする。そのような演劇写真普及の功労者・内田九一が登場する（劇中では古一の役名）歌

舞伎「魁写真鏡俳優画」についても本書の考察は及んでいない。本作は黙阿弥作の舞踊劇であるが、こうした開化風俗を描いた舞踊劇は明治前期に少なからず作られているものの、一部を除きほとんど論じられていない（従来成果としては、『風船乗評判高樓』に関する神山彰氏や矢内賢二氏の論考や注釈が挙げられる）。そうした意味でも興味深く、台本の残らない作品について演劇写真を含む資料を活用して内容の把握を試みた点も意義がある。役者絵と写真とで描かれた九一像に相違が見られるのは、いまだ「写真師」に対する固定的なイメージが未確立だった時代の雰囲気を反映しているのだろうか。なお、本作が江島生島事件を題材とする『宝来曾我島物語』と同時に上演され、両作が「内容的にも関連していた」、具体的には、「手札型の写真らしきものを手にした江島が夢」に見たのが、『魁写真鏡俳優画』だという入れ子式の構造になっていたらしくことが紹介されているが（五二頁）、黙阿弥は散切物『東京日新聞』（明治六年（一八七三）一月新富座）や本書でも触れられる『勸善懲惡孝子登』（明治一〇年（一八七七）六月新富座）では逆に、現代（明治時代）の人

物が見る夢の中に江戸時代の世界が現れるという趣向を用いている。写真のような新たな事物が次々と現れ、社会が旧来の歌舞伎の作品世界と大きく乖離していく中で、両者を融合させる手段として「夢」という趣向が用いられたことは注目すべきである。

第三章「散切物と写真」では新派俳優の伊井蓉峰の実父である写真師・北庭筑波および、彼が登場する黙阿弥の散切物『勧善懲悪孝子誉』について論じられる。実際の筑波は、浅草に写真館を構え、役者など多少なからず交流を持ちつつも、演劇写真の撮影は次章で触れられる門人・塙芳野に任せ、自ら手を染めることはなかったという。そして、筑波を伴って登場させた黙阿弥は、「登場人物や土地、小道具の設定を単純な新旧の二項対立とするのではなく、一見新しいものの中に潜む旧弊さ、新時代の中にも着実に息づいている旧の価値観といったものを描き出し」たとする。著者は劇中の筑波を、「いわば旧時代に人となりながら、新時代にうまく適応できた人々の一人である」と記す（八九頁）。散切物という没落士族の印象が強いが、一方で実は警察官等の職に就き、新時代に馴染んで

いる人物も多く登場する。そうした新時代の全体像の中で写真師・北庭筑波も描かれていたのであった。

第四章「写真版權と演劇写真」は、先述の女性写真師・塙芳野を取り上げる。四代目澤村源之助の義姉である芳野は、大阪の花柳界に身を置いたのち、東京で筑波の門人となり、のち新富町で開業した。芳野の写真館は新富座に隣接し、興行中の役者が舞台の衣装そのまま撮影に赴くことが可能であったという。それによって人気を博した一方で、芳野は演劇写真の無断複写・販売に悩まされたのであった。論考では、写真版權の申請記録等から、守田座・河原崎座の番付版元であった小川半助が、芳野の写真館の繁栄を見て、演劇写真への参入を試みたものの、九代目市川團十郎や五代目尾上菊五郎といった役者たちに拒絶されてうまくいかず、芳野の写真が無断で複写し、版權登録を試みたものの、芳野の知るところとなり、小川は版權を返納、芳野は以後、自身の写真の版權を取得して自らの権利を守ろうとしたと推測する。写真という新しいメディアに対する権利が確立された（写真に対する版權が認められたのは、明治九年（一八七六）の写真条例に

よる）、また旧来の番付版元と写真師・写真館という新旧の業者が並び立つ時期の事例として注目される。また、この争いの過程で、役者たち、特に團十郎と芳野との関係が物を言ったと思われる点も興味深い。なお、その團十郎が演じた活歴についても本章では言及される。後述の五代目菊五郎に比して、團十郎は写真の撮影に際しても、さほどのこだわりを見せなかったとされるが、著者は團十郎の主演した『松榮千代田神徳』（明治十一年（一八七八）一月新富座）の役者絵と写真を比較した上で、「誇張や不正確な点のある役者絵に対して、「少なくとも衣裳を写すという点においては、写真に対する信頼感があったのではないか」（二二七頁）と述べる。

第五章では、こうした團十郎の姿勢に対して、好敵手・菊五郎はより写真による記録という点に意識的であったことが示される。團十郎が塙芳野と強い関係を持った一方、菊五郎は森山写真館と懇意であり、さらに写真撮影には強いこだわりを発揮した。撮影後の写真を確認した上で、納得のいかないものについては原板を壊させたという菊五郎の姿勢からは、写真が後世まで「残る」ものであるということへの明確な

意識があったと思われる。後年の写真集『五世尾上菊五郎』（第一三章参照）には収められないが、菊五郎は複数の角度から撮影されたり、「連続した動きをとらえた」（二五九頁）ような写真を数多く撮らせていたといひ、連続写真による演技の記録という発想の先駆者であった可能性があるといる。なお、そのような「記録」という発想が生まれる一方で、必ずしも記録される対象はいわゆる「古典歌舞伎」だけでなく、日清戦争劇『海陸連勝』日章旗（明治二七年（一八九四）一月歌舞伎座）などの連続写真の撮影もおこなわれた（残存せず）という点も、この時代の雰囲気伝えていくように思われる。

第六章「演劇写真と絵画」では、幕末期に登場した影絵による役者絵（芳幾「写真月花乃姿」等）、明治七年（一八七四）頃に前出の坂野（きの国や半十郎）も関与して試みられた石版画による役者絵、そして明治二〇年（一八八七）に新富座で團十郎が舞台から撤いたという役者を描いた写真油絵など、絵画と写真に対する意識が変容してきて過渡期の多様な表現のあり方が紹介されるが、これらはいずれも長く定着することはなかった。

第七章「鹿島清兵衛と『歌舞伎新報』」では、酒問屋鹿島屋当主としての財力を演劇写真撮影に注ぎ込み、明治二八年（一八九五）に写真館・玄鹿館を開業し、また『歌舞伎新報』の発行を引き受けた鹿島清兵衛の事績が記される。清兵衛の写真はあくまでも趣味であったが、日本における写真術の普及という社会的意義が意識されていたという。こうした意識からは、清兵衛が團十郎と親交を結んだことも納得されるのだが、二人がより接近した背景には、團十郎の父・七代目と清兵衛の祖父との付き合いが判明したことがあったという。こうした極めて個人的な関係と、社会的意義といった建前との両立にこそ、明治期の風潮が反映しているように見える。

清兵衛は、後統の「素人写真師」たちにも影響を与えた。第八章「絵葉書と素人写真師」では、明治三〇年代以降に活動した山岸荷葉、川尻清潭が取り上げられる。いずれも従来、写真師としての側面にはほとんど光が当てられてこなかった人々である。二人が撮影した演劇写真はいくつかの雑誌に掲載されているが、本章では特に清潭が雑誌『歌舞伎』（第一次）に提供した写真について注目した上で、そこには同志

を主宰した三木竹二の劇評とも共通する、一見すると記録・研究といった生真面目な態度が強い一方で、根底の部分には「遊び」の意識があるものであったとしている。

さらに、荷葉や清潭の写真は、明治三三年（一九〇〇）に私製葉書が許可されると、銀座上方屋の発行する演劇写真入りの絵葉書にも使用された。著者は、それまでの印画紙に焼き付けられた演劇写真から、絵葉書が演劇写真の主流になっていくなかで、逆に絵画性が求められることになったと指摘する。

『歌舞伎新報』や『歌舞伎』にも写真は用いられたが、明治四〇年（一九〇七）創刊の『演芸画報』は、写真製版の技術の進歩を背景に、写真版を多用した点で画期的であった。第九章「演芸画報誕生」によれば、しかしこの雑誌は、当初は撮影体制が整わず、上方屋から写真の提供を受け、それを掲載するようなこともあったといい、また役者も自身の写真の掲載に積極的とは言い難かったようである。しかしながら、それまで演劇とは無縁だった報道人・中田辰三郎によって創刊され、元小学校教員だった安部豊（第一三章参照）を輩出した『演芸画報』は、その「素人性」に

よって逆にそれまでにない斬新さや大衆からの支持を得た。写真による型の記録という点に注目しても、そこでは単に研究・記録という以上に、読んで楽しめる娯楽性が表に出ているのである。

第一〇章「回顧とアーカイヴ」では、大正四年（一九一五）に三越で開催された「劇に関する展覧会」および、大正八年（一九一九）頃、五代目中村歌右衛門が中心となっておこなわれた演劇図書館設立の運動を取り上げる。そこにはいよいよ江戸時代が遠くなるなかで、その記憶を留め、また資料を保存しようとする意識があり、今日のさまざまアーカイヴの先駆的な存在として位置付けられるとする。

第一章「七代目松本幸四郎の「変相」と写真」では、七代目松本幸四郎による化粧術の研究について論じる。アメリカ合衆国で出版された舞台における化粧の指南書『メイキング・アップ』に影響を受けた幸四郎は、『演芸画報』誌上で写真を用いて、「変相」と称して化粧や扮装の工夫を発表していった。著者は、幸四郎の意図は新作を含む多くの作品を演じる上で必要な演技の類型Ⅱ型を開拓、獲得することにあったものの、『演芸画報』での「変相」写真に

対する反応は、それを単なる化粧の研究ではなく、「表情」の研究であると捉えており、そこには齟齬が見られるとする。そして、その背景として、人間の心理と結びつくものとしての「表情」に対して当時注目が集まっていただけでなく、幸四郎自身の演技が実は、従来の歌舞伎における類型的な「顔」の表現を超え、心理と結びついた「表情」による表現を志向していたことがあると指摘する。團十郎・幸四郎、幸四郎の三人の子息（十一代目團十郎、八代目幸四郎、二代目尾上松緑）、さらには九代目幸四郎（現、白鸚）や二代目中村吉右衛門へとつながる系譜は、今日の歌舞伎の特に時代物の演出における「正統派」といえるが、そこに強く現れる心理主義的な傾向を考えるとき、本章における指摘は重要であろう。

第二章「五代目中村歌右衛門の「狂気」の演技と写真」は、幸四郎とともに、團十郎・菊五郎に次ぐ世代の中心的役者である五代目歌右衛門の、「狂気」の表現について写真との関係から論じる。物狂能や歌舞伎の狂乱物に描かれた前近代の「狂気」は異なる、舞台における近代的な「狂気」の表現の早い例としては、明治三十七年（一

九〇四）初演の坪内逍遙「桐一葉」がある。そこで淀君を演じた歌右衛門は、淀君の「狂気」を「ヒステリー」と捉えた。そして、この時期から、「狂気」を演じるために、精神病院等で実際の精神病患者を観察するといったことがしばしばおこなわれるようになった。そして、こうした「観察」に基づく演技の定着は、新たに描かれる戯曲中の「狂気」の描き方にも必然的に影響を与えていった。そうした中で、歌右衛門は自身の「狂気」の演技を『演芸画報』に写真版で掲載させた。そこには、やはり「狂気」の演技を一種の型として記録する意識と、近代精神病理学において写真がしばしば利用されたことの影響が伺えるという。

第三章「死絵と写真集」では、亡くなった役者を偲ぶ行為と演劇写真の関係が論じられる。近世から人気役者が没すると死絵といわれる錦絵が出版され、追悼がおこなわれた。写真によってその死が追悼された役者の嚆矢は五代目坂東彦三郎（明治一〇年（一八七七）没）であるとい、遅くとも明治三〇年（一八九七）の二代目尾上菊之助の死までには、命日や辞世の句等を添えた死絵風の追悼写真の製作がおこなわれるようになった。ただし、近世の死絵

とは異なり、そこには「眞辰が喜ぶような姿、限られた仲間内だけが理解し、楽しめるような要素」(三五〇頁)はなく、ただ正面を向いた役者の顔だけが写される。一方、近代に新たに生まれたのが、物故俳優の写真を集めた写真集であった。歌舞伎役者の写真集は、大正元年(一九一二)に安部豊が刊行した『舞台之華』が早く、安部は大正年間を通して、名高い『舞台のおもかげ』シリーズ全八冊を世に出している。そして、大正一二年(一九二三)に故・團十郎の写真を集めた『舞台之團十郎』が編まれる。同書は完成直後の関東大震災で灰燼に帰するが、昭和八年(一九三三)再刊。また、二年後には故・菊五郎の残した多くの写真をもとに『五世尾上菊五郎』が出版された。この二冊の出版にあたって、安部は写真の収集や選別、修復等、多大な貢献をしている。安部は、この後、昭和期の『演芸画報』誌上では、安部は内田九一以来の演劇写真の歴史について執筆していく。今日の私たちが、團十郎や菊五郎の舞台姿を偲ぶ上でも、演劇写真草創期の状況を知る上でも、安倍の残した業績は極めて大きい。

本書では演劇写真への注目を通して、劇界内外の人物の知られざる関係や、見落とされてきた側面に光を当て、また幕末から大正期の歌舞伎の演技・演出を知る資料としての演劇写真の扱い方を具体的に示している。中でも、絵画から写真へとメディアが移り変わっていくなかで、役者の画像を描き出すこと／目にするのことに対する人々の意識の変化や、歌舞伎の演技そのものの変質との関わりを具体的に指摘したことに本書の最大の意義があろう。

もちろん、今後さらなる研究が期待される点もある。近世以来の役者絵の版元と、明治期の演劇写真の写真師・売捌所との具体的な比較という課題については先に触れたが、他には例えば、従来の役者絵に対して、新たなメディアとして演劇写真が登場し、しばらくは役者絵と写真が並行する時代が続くわけであるが、役者絵と演劇写真との相違点として気になるのは、色彩の表現である。初期の写真も着色は可能であるが、幕末期の役者絵の大判一杯に描かれた鮮やかな色彩と比較して、初期の演劇写真がずっと小さく、色彩感に乏しいものであることは間違いない。そうした点に対して、同時代の人々はどのような感覚を持っ

たのであろうか。本書にはそうした点に関する言及はあまり見られなかったように思う。

また、「歌舞伎写真」ではなく、「演劇写真」という括りで論じる以上は、新派劇の写真についての言及も欲しいところである。役者絵でも新演劇・新派は、作例こそ歌舞伎に比べて遥かに少ないとはいえ描かれており、絵葉書という媒体によって演劇写真が広く流通した明治三〇年代は、新派の黄金時代と重なる。新派の役者や舞台を写した写真には、歌舞伎のそれと異なる点はないのだろうか。また、歌舞伎に関しては、明治期の歌舞伎は現在の私たちが持つ印象よりも遥かに多様である。従来、明治期の歌舞伎は、東京の新富座・歌舞伎座の系譜や、團十郎・菊五郎らを中心語られてきたが、ようやく近年、小芝居や上方歌舞伎の動向についても研究が進みつつある。その意味でいえば、本書で上方の演劇写真についての言及が非常に少ないのは気になる。注などでは、上方における演劇写真撮影の東京との違いなどにも多少触れられているので、今後その方面についても研究が進むことを期待したい。

また、演劇写真は日本国内でのみ撮影さ

れたわけではない。日本で私製葉書が認可されるよりも早く、ヨーロッパでは俳優や劇場の外観を写した写真による絵葉書が多く流通していたはずだが、それらが日本における演劇写真に影響を与えることはなかったであろうか。

以上、いくつかの課題を指摘したが、こうした疑問が生じるのも、本書が日本における演劇写真の発生と広がりについて明らかにし、現時点における研究状況を示したゆえである。歌舞伎に限らず、今日存在する演劇ジャンルで写真と無関係なものはないといってもよいだろうし、歌舞伎に関しても、雑誌という媒体が消滅（『演劇界』休刊）してもなお、印画紙に焼き付けられた役者の写真は毎月歌舞伎座の売店に並び、多くの人に購入されている。日本における演劇写真の研究が本書を機に大きく発展していくことが期待される。

なお、本書は第四十四回サントリー学芸賞（芸術・文学部門）、第二十八回AICT演劇評論賞を受賞した。着実な調査と考察に基づき、従来知られることのなかった演劇を取り巻く人的ネットワークのあり方や、役者絵から演劇写真へと移行していく時期の人々の心性の変化を明らかにした本

書は、演劇研究の領域以外にも示唆を与えるものである。専門に徹し、専門知を突き詰めることで、専門外にも有効な視座をもたらすことにこそ、専門家の存在意義はある。それを示した優れた成果が、相応の評価を得たことを喜ぶ。

（森話社、二〇二二年五月）