OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「須田国太郎 能・狂言デッサン」と昭和前期の能楽界
Author(s)	天野, 文雄
Citation	懐徳堂センター報. 2004, 2004, p. 3-17
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/24352
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

『懐徳堂センター報』二〇〇四（大阪大学大学院文学研究科・文学部懐徳堂センター　二〇〇四年二月二九日発行）

「須田国太郎 能・狂言デッサン」と昭和前期の能楽界

天野文雄

はじめに

この一文は平成十四年三月二十三日に、大阪大学文学研究科の主催で大阪大学豊中キャンパス共通教育棟（B棟一一八教室）において行われた「須田国太郎（すだくにたろう） 能・狂言デッサン」受贈記念講演会『洋画家が描いた昭和前期の能・狂言の名手たち―「須田国太郎 能・狂言デッサン」の世界―』での筆者の講演「「須田国太郎 能・狂言デッサン」と昭和前期の能楽界」をもとにあらたに稿を起こしたものである。同講演会はその前年の平成十三年五月に故須田国太郎氏（昭和36年没、享年70歳）の遺嗣であられる須田寛氏（JR東海会長）から、須田国太郎画伯が残された五千枚におよぶ能・狂言の上演時のデッサンが大阪大学に寄贈されたことをうけて、その記念として催されたもので、そのおりには、筆者の講演のほか、原田平作氏（愛媛県美術館館長）の「須田国太郎の芸術と能・狂言」、須田寛氏の「「須田国太郎 能・狂言デッサン」と父須田国太郎の思い出」という二つの講演も行われた（このうち、須田寛氏の講演は本センター報に掲載されている）。この講演会は公開で行われたが、当日は一般の参会者も百名以上にのぼり、全参会者数は本学関係者とあわせ百五十名ほどであった。

なお、この講演会に続いて、四月十三日から五月十九日までの期間、伊丹市立美術館において、「須田国太郎 能・狂言デッサン展」が同美術館と大阪大学との共催で開催され、そこにも八十点の須田デッサンが出展された。筆者はその会期中の四月十四日に、「描かれた名手たち ― 須田国太郎デッサンにみる昭和前期の能・狂言」と題する講演を行っているが、その内容は受贈記念における講演とほぼ同じ内容である。したがって、本稿は以上二つの筆者の講演をもとにしていることになる。

一　デッサンが寄贈されるまでの経緯

須田国太郎画伯が遺された膨大なデッサン群が大阪大学に寄贈されるにいたったそもそものきっかけは、平成十二年の三月末ころに、京都の観世会館での観能のあと、かねて知遇をえていた権藤芳一（ごんどうよしかず）氏（演劇評論家）に四条通りの酒房にさそわれて相談をうけたことにはじまる。権藤氏は須田国太郎画伯のご子息の須田寛氏と旧制の同志社中学時代以来の親交があり、その旧友である須田寛氏から南禅寺の自宅に保管されている膨大なデッサンをそれにふさわしいいくつかの公的な機関に寄贈したいとの相談をうけていたのである。しかし、デッサンはとにかく膨大なものであり、須田画伯没後に京都市美術館（当時）の原田平作氏が整理をしかけたが、内容が能楽という特殊なものであることもあって、そのときの整理は完成せずそのままになっている。ついては、その調査をしてもらえないか、というのが権藤氏の要望であった。その時点では、権藤氏の念頭にあった寄贈機関

は、国立能楽堂や法政大学能楽研究所などで、場合によってはそれに大阪大学を加えてもよい、というようなことだったと思う。

そこで、筆者はその年の九月初旬に、権藤氏と研究室の二人の院生(中谷友美・田中みどりの両君)とともに南禅寺の須田邸を訪れて、同家に保管されていたデッサン群についての調査を行った。デッサンは原田氏が整理されたときのままの形で、十五個の包みからなっていたが、大半がスケッチブックに描かれたもので、それに一部冊子ではない一枚もののデッサン用紙を用いたものも含まれていた。最初にその包みの山を見たときには、正直いっていささか途方にくれたが、ともかく基本的な整理だけはしようということになって、われわれ四人に須田氏も加わっての整理がはじまった。それまでの十五個の包みはそのまま一つの単位とすること、演目ごとに整理して、その演者・年次・場所の判明するものを記してゆこうという方針のもと、デッサンの山に取り組み、作業は四時間ほどでほぼ終わった。デッサンには須田画伯が書き込んだ演目・演者・場所についてのメモ、あるいは能の詞章の書き込みがあり、その判読に全員が頭を悩ますこともしばしばだったし、描かれたデッサンのすばらしさに感声があがることも少なくなかったが、今にして思うと、われわれはそうして須田芸術の一端にじかにふれていたのであった。

その後、そう時日を経ずに、演目を年次順に整理してリストを作成して、名古屋在住の須田氏のもとにお送りしたが、デッサンを一括して大阪大学に寄贈したいとの意向が権藤氏を介して伝えられたのは、たしかそのころのことだったと思う。九月の調査のおり、筆者は、複数の公的組織に寄贈するという当初の案にたいして、寄贈先は一つにして作品の分散はさけるべきだと強く主張したが、その一つの組織として、筆者の頭には大阪大学はまったく入っていなかったから、これはまったく思いがけない展開であった。大阪大学には演劇学とともに美術史の研究室があり、さきにデッサンの調査をされた原田平作氏も大阪大学の名誉教授であることがその主たる理由だったようであるが、九月の調査におけるわれわれの働きぶりもすこし認められた結果でもあったらしい。

こうして、須田画伯のデッサンは、約一千枚を須田家に残し、その大半の五千枚あまりが大阪大学に寄贈されることとなったのである。そこで、平成十三年五月末に須田氏と仲介者の権藤氏が文学研究科を訪れ、当時の肥塚隆文学研究科長とのあいだで寄贈についての確認がなされたあと、ただちに寄贈手続きがとられ、その結果、同年七月に寄贈手続きが完了したのである。

「須田国太郎 能・狂言デッサン」展
(本センター室にて)

平成十四年三月の受贈記念講演会は、このような貴重な作品をいただいたからには、それを記念し、また大学の内外にもそのことを周知させる必要を感じての催しであった。また、記念講演会とともに、研究科内の懐徳堂センター展示室において、「須田国太郎 能・狂言デッサン」展が藤岡穣助教授を中心とした美術史研究室の協力によって催され、多くの参観者があった(会期は3月4日～29日だった)。また、さきに作成した作品リストをさらに整理し、須田家に残された作品をもあわせて、『「須田国太郎 能・狂言デッサン」総目録』(A4判、40頁)を文学研究科から刊行したが、同目録の作成には主として筆者があたった。

二　須田国太郎画伯と能楽

須田デッサンの具体的な紹介に入る前に、もうひとつ須田画伯と能楽(能と狂言)とのかかわりについて述べておきたい。そのことは須田デッサンを考える場合の不可欠の視点と思われるからである。そもそも、須田画伯が能楽を愛好していたことは、本稿で紹介するような膨大な能・狂言のデッサンを残したことに端的に示されているわけだが、この項ではデッサン以外の能楽とのかかわりについて述べておきたい。

須田画伯と能楽とのかかわりは、第三高等学校に入学した明治四十三年に金剛流のシテ方高岡巍三郎に師事して謡の稽古をするようになったことにはじまるようである(昭和56年に京都国立博物館で催された『須田国太郎展』の図録の年譜による)。その後、金剛流の家元である初世金剛巌に師事するようになったようだが、その時期についてはつまびらかではない。その金剛巌との交流については、昭和二十六年の巌没後に創元社から再刊された巌の著『能と能面』(初刊は昭和15年の弘文堂の教養文庫)に掲載された須田画伯の「金剛巌師」などにその一端がうかがえる(その一部はのちに紹介する)。なお、昭和五十六年の『須田国太郎展』の図録には、昭和二十八年に金剛能楽堂で催された野村徳七(得庵)追善の会での、大鼓の谷口勝三を相手に一調(大小の鼓や太鼓と組んで能の短い一節を謡う演式)を謡う画伯の姿を映した写真が掲載されている。

野村徳七氏追善謡　(昭和28年)
右が須田国太郎氏、大鼓は谷口勝三氏

また、明治四十三年に謡の稽古をはじめたころには、すでに室町通りの金剛能楽堂に足をはこぶようになっていたようで、そのことは昭和二十二年に明治から大正にかけての金剛能楽堂のようすを回顧したエッセイ「明治から大正へ―室町舞台の思出」(『金剛』復刊第2号。昭和25年9月)から知られる。これはいかにも画家らしい記憶力と描写力によって綴られたエッセイで、ここに具体的に紹介する紙幅がないのが残念であるが、ひ

とり金剛能楽堂だけでなく、明治～大正ころの能楽上演の雰囲気をいまに伝える貴重な記録ともなっている。

また、須田画伯と能楽のかかわりを伝えるものに、画伯が丹念に記していた日記がある。この日記はその一部が岡田三郎氏著『須田国太郎 資料研究』(京都の美術I。昭和54年。京都市美術館)に紹介されているが、そこに能見物や能のデッサンのことなど、能楽とのかかわりが比較的豊富に記されているのである。そこで、以下では、その日記から画伯と能楽とのかかわりを紹介することにしよう。

大原御幸（昭和17年）

まず、日記中でもっとも早い時期のものは、大正三年二月十二日の項で、そこには、「夜お祖父さんの前で大いに謡される」とある。このあとは昭和十四年まで能楽に関する記事はないが、その昭和十四年の五月七日の項に、「金剛謹之助十七回忌能あり。写生帖四冊かく」という記事がある。この「写生」がほかでもない本稿で紹介しようとしているデッサンのことで、現にこのときのデッサンは寄贈分のなかに含まれている(ただし、現存するスケッチブックは二冊である)。ついで、昭和十六年から十七年の日記には、吉忠(老舗の呉服問屋)の吉田忠氏に依頼されて制作した『大原御幸』についての一連の記事がある。この『大原御幸』は須田画伯唯一の能の油絵で(現在は個人蔵)、たぶん金剛巌の舞台を描いたものと思われるが、その『大原御幸』の制作について、「夜、夜桜つづき。吉田忠氏への能画かく」(昭和16年4月26日)、「午前、能画十号かき出す」(昭和17年5月3日)、「午後、寸暇を得て大原御幸かく。十号」(同年5月12日)、「大原御幸を訂正す」(同年5月13日)などとあって、同年五月二十四日に、「午後、苗習会第二十五回、吟風荘にて。大原御幸持参す」とあり、一年あまりをかけて完成したことが知られる。

続いて、昭和十八年の五月十六日に「写生帖一冊かく」とある。これは同日の金剛能楽堂における能のデッサンで、寄贈分のなかに含まれている金剛巌の《邯鄲》と茂山真一(三世千作)の《呂蓮》がこのときの作品である。また、昭和二十年の四月三日には、「九曜会、写生三十一枚」とある。九曜会は金剛流の能会だが、これは寄贈分にも須田家分にも含まれていない。この年は五月十三日に、「朝、動物園、つづき。午後金剛へ。写生一冊上る」、同二十日に、「午後金剛へ、写生一冊」とある。前者は金剛巌の《野宮》、後者は金春光太郎の《柏崎》で、ともに寄贈分に含まれている。

昭和二十一年は比較的関連記事が多い。まず、一月十九日に、「今春会初会」とある。「今春会」は金剛能楽堂で催された京都金春会のことで、このときのデッサンである桜間金太郎の《東北》と桜間道雄の《春日龍神》が寄贈分に含まれている。ついで五月一日に、「久々図書館。雑誌「幽玄」への原稿かく。十枚」とある。この原稿は『幽玄』創刊号に掲載された「能の姿」というエッセイであるが、このエッセイは後にふれることに

なろう。その『幽玄』誌のことは十二月九日にも、「午後大学へ。つづいて片山邸にて幽玄社の座談会」とある。

昭和二十四年には、五月二十九日に、「朝、バラかく。午後一時間程、金剛能楽堂。かえってまたバラ」とあり、十一月二十日には、「金剛へも行かず、終日作画」とある。

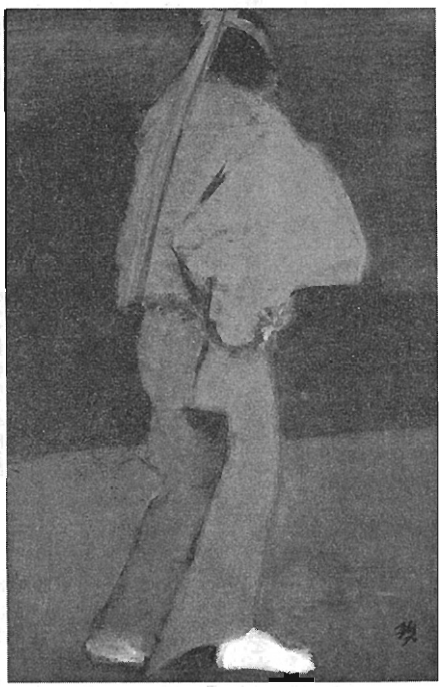
昭和二十五年には、五月十四日に、「朝、出品画を修正。午後金剛へ」とあり、昭和二十七年は五月二十六日に、「十二号とりにくる。東京三越へ送る。夜、バラを写生、十二時半まで。薪能ゆかず」とある。この薪能は昭和二十五年からはじまった平安神宮での京都薪能のことで、翌昭和二十八年の京都薪能ではパンフレットの表紙の絵を依頼されたようで、同年四月十七日に「薪能目録表紙かくので夜まで。中々出来ず」、同二十二日に「薪能目録表紙渡す」とある。この年は、四月三十日に「茂山千五郎氏と芸談」という記事もある。

昭和二十九年も比較的関連記事が多い。四月二十八日に「平凡の日。薪能の目録表紙かく」、五月五日に「薪能の表紙、またまたかき直す」と薪能の表紙絵のことがみえ、十一月九日には「夜、この間の生島氏道成寺の素描をやる。どうもうまくゆかず」とある。「生島氏」はフランス文学研究で知られる京都大学教授生島遼一氏で、その六日前に金剛能楽堂で《道成寺》を演じたようである(岡田三郎氏の注による)。

昭和三十一年は、一月三十一日に「朝、扇子地紙へ胡粉で下地かく。片山博太郎氏婚礼祝用」、二月一日に「片山博太郎氏結婚祝の扇子をかいて十松屋に渡す」、二月十三日に「終日六号かく。バラ。片山氏より仲人の生島氏へゆくもの」、十四日に「六号大体かく。片山氏へ搬入」、二十七日に「片山氏への扇子を加筆」という一連の記事がある。片山博太郎は現在の片山九郎右衛門(シテ方観世流)、十松屋は能楽の扇子専門店である。

公開された日記にみえる須田画伯と能楽とのかかわりは以上のとおりである。これらは画家としての営みが記されたなかの断片的な記事ではあるが、そこからは須田画伯の能楽との深いかかわりや、京都の役者との交流がよく伝わってくる。また、デッサンについての記事もまことに興味深いものがある。

なお、右では、須田画伯の唯一の油絵の能画である『大原御幸』について言及したが、須田画伯には、これも唯一のパステル画の能画である『熊野』(昭和24年)もある。換言すれば、能楽を対象にした須田画伯の作品はほとんどがデッサンだということになるわけである。



熊野(昭和24年)

三　「須田国太郎 能・狂言デッサン」の概要

須田国太郎画伯が能・狂言のデッサンを描いていたのは昭和二年から昭和三十二年までのことである。能・狂言のデッサンをはじめた昭和二年ころというと、約五年におよぶスペインを中心にしたヨーロッパ留学を終

えて帰国し、和歌山高等商業学校で講師として美術史を教えていたころで、画業が進まずおおいに悩んでいた時期にあたる。岡部三郎氏の『須田国太郎 資料研究』によれば、そのように悩んでいた須田画伯の画業が軌道にのったのは、昭和四年正月に京都大学の恩師である深田康算氏(昭和3年没)の肖像を完成させたころからであるというが、須田画伯はそのような時期にその後三十年も続くことになる能・狂言のデッサンを開始しているのである。その点で、能・狂言のデッサンは須田国太郎という洋画家の生涯において、きわめて重要な役割をはたしているのではないかと思われる。

その三十年間に須田画伯が描いた能・狂言のデッサンは、大阪大学に寄贈された分と須田家に残された分を合わせると六千枚におよぶ。多少は知人に贈られたりして外に出ているものもあるが、それはごく少数のようで、だいたいこれが須田画伯が生涯のうちに描いた能・狂言のデッサンの全体とみてよいように思われる。ここではまずその概略を示すことにする。

まず、須田画伯がデッサンで描いた能・狂言の総曲数(舞台数)だが、それは寄贈分と須田家分をあわせると、演目不明のものもふくめて三九五曲にのぼる。その内訳は寄贈分が三三五曲、須田家分が六〇曲で、その三九五曲中の五〇曲が狂言である。また、描かれている曲目は判明しているものについていえば一〇七曲である。現在上演されている能の数がだいたい二五〇曲ほどで、そのうち比較的舞台にかかるのは一〇〇曲ていどであるから、須田画伯はふつうに上演される能はほとんど描いていることになる。

これら大量のデッサンは、前述のように、多くは規格もさまざまのスケッチブックに描かれているが、一枚のデッサン用紙に描かれたものも一割ほどある。また、スケッチブックには、そこに描かれている能会の番組が表紙に貼られたり、なかに挿入されていたり、あるいは演目や演者が須田画伯によって書き込まれているものもかなり多い。これらの番組や須田画伯のメモのおかげで、多くの演目や演者を確認することができたのである。このうち、番組がそえられている催しは三九五曲のうち二四八曲である。このような番組はなかなか保存がむずかしいもので、それだけでも昭和前期の能楽についての貴重な資料になると思われるが、なかでも、第二次大戦末期の昭和二十年の武智鉄二主宰の断絃会の番組などはガリ版刷りの番組で、警報が鳴った場合には即座に中止という注記が付されていて、緊迫したなかでの上演だったことが現実感をもって今に伝わってくる。

また、デッサンのなかには、演目や役者名のほかにも、描かれた能の詞章や装束の色などもかなり書き込まれている。詞章はもちろん描かれたその場面のもので、それらの詞章は長年にわたって金剛流の謡曲をたしなんでいた須田画伯の身体にしみこんでいたものであったはずである。文字はまことに味わいのある達筆で、その詞章とそこに描かれたデッサンは、能のもっとも能らしい瞬間をみごとにとらえているように思われる。

また、須田画伯がもっとも多くのデッサンを描いたのは金剛能楽堂であるが、同能楽堂では画伯はいつも脇正面の最前列からデッサンを描いていた。そのことは多くの人の証言があるが、須田画伯自身にも、その「常席」についての発言が雑誌『幽玄』昭和二十二年二月号の座談会にもみえる。デッサンに脇正面から俯瞰するような角度で描かれているものがあるのはそのためである。

以上が須田デッサンの概略であるが、右に述べた番組や書き込みの有無、それからスケッチブックの規格などについては、前述の『「須田国太郎 能・狂言デッサン」総目録』にも記しておいたので、詳細は同目録を参照されたい。

四　描かれた昭和前期の名手たち

つぎに、須田デッサンに描かれている役者であるが、これはつぎの四十八人である。配列はアイウエオ順。○印が東京の役者で、◎印が関西の役者である。

◎今井幾三郎　（金剛流。大正2年～昭和55年）　1回
○梅若万三郎〔初世〕　（観世流。明治元年～昭和21年）　3回
○梅若万三郎〔二世〕　（観世流。明治41年～平成3年）　2回
○梅若実〔二世〕　（観世流。明治11年～昭和34年）　2回
○梅若六郎　（観世流。明治40年～昭和54年）　3回
◎大江又三郎　（観世流。明治44年～昭和53年）　1回
◎片山九郎右衛門〔博通〕　（観世流。明治40年～昭和38年）　2回
○観世左近　（観世流。明治28年～昭和14年）　2回
○観世銕之丞〔六世。華雪〕　（観世流。明治17年～昭和34年）　10回
○観世喜之　（観世流。明治35年～昭和52年）　3回
○観世寿夫　（観世流。大正14年～昭和53年）　1回
○観世静夫〔八世銕之丞〕　（観世流。昭和6年～平成12年）　1回
○観世元正〔左近〕　（観世流。昭和5年～平成2年）　1回
○喜多六平太〔初世〕　（喜多流。明治7年～昭和46年）　5回
○喜多実　（喜多流。明治33年～昭和61年）　1回
◎金剛右京　（金剛流。明治5年～昭和11年）　6回
◎金剛巌〔初世〕　（金剛流。明治19年～昭和26年）　95回
◎金剛滋夫〔二世巌〕　（金剛流。大正13年～平成11年）　23回
◎金剛永謹　（金剛流。昭和26年～　）　1回
○近藤乾三　（宝生流。明治23年～昭和63年）　2回
◎金春光太郎〔八条〕　（金春流。明治19年～昭和37年）　11回
◎金春栄治郎　（金春流。明治28年～昭和57年）　3回
○金春信高　（金春流。大正9年～　）　1回
○桜間金太郎〔弓川〕　（金春流。明治22年～昭和32年）　27回
○桜間龍馬〔金太郎〕　（金春流。大正5年～平成3年）　4回
○桜間道雄　（金春流。明治30年～昭和58年）　5回
○佐野巌　（宝生流。明治31年～昭和41年）　1回
◎茂山千五郎〔二世千作〕　（大蔵流。元治元年～昭和25年）　10回
◎茂山忠三郎〔三世〕　（大蔵流。明治28年～昭和34年）　12回
◎茂山真一〔三世千作〕　（大蔵流。明治29年～昭和61年）　11回
◎茂山千之丞　（大蔵流。大正12年～　）　2回
◎茂山弥五郎〔善竹弥五郎〕　（大蔵流。明治16年～昭和40年）　3回
◎茂山七五三〔現千作〕　（大蔵流。大正8年～　）　2回
○武田夏男　（宝生流）　1回
◎田中庸皓　（大蔵流）　1回
◎豊島弥左衛門　（金剛流。明治32年～昭和53年）　1回
◎豊島訓三　（金剛流。昭和6年～　）　1回
○野口兼資　（宝生流。明治12年～昭和28年）　13回
○橋岡久太郎　（観世流。明治17年～昭和38年）　4回
◎広田泰三　（金剛流。大正14年～　）　1回
◎広田陞一　（金剛流。大正12年～　）　1回
○宝生重英〔九郎〕　（宝生流。明治32年～昭和49年）　6回
○宝生英雄　（宝生流。大正9年～平成7年）　1回
○松本長　（宝生流。明治10年～昭和10年）　1回

○三宅藤九郎　（和泉流。明治34年～平成2年）　1回
○山本東次郎〔3世〕　（大蔵流。明治31年～昭和39年）　1回

これを一覧すると、まず四十八人中、二十八人が東京の役者であることに驚かされる。そのほとんどは金剛能楽堂をはじめとする京都の舞台での能である。それら東京の役者を描いたデッサンはとくに戦中と戦後に集中しているが、東京の役者がこれだけ京都で能を演じているのは、その時期の東京では空襲や能舞台の焼失で、ほとんど能や狂言の上演ができなかったためである。つまり、その時期の京都の能・狂言はほとんど日本の能・狂言という様相を呈していたのであり、その結果、須田画伯のデッサンにはおのずと当時（昭和前期）の名手の舞台が多く描かれることになったわけである。

これら四十八人はそのほとんどが現在も名手と評価されている役者であるが、そのうち描かれた回数がもっとも多いのが、95回を数える初世金剛巌で、以下、27回の桜間金太郎（弓川）、23回の金剛滋夫（二世金剛巌）、13回の野口兼資、12回の豊島弥左衛門、11回の金春光太郎（八条）、10回の観世銕之丞（華雪）、9回の梅若万三郎（初世）という順になる。以上は能役者の場合だが、狂言では茂山忠三郎（三世）が12回でトップ、これに茂山真一（三世千作）の11回、茂山千五郎（二世千作）の10回が続く。

また、一曲に描かれたデッサンの枚数はさまざまであるが、もっとも多いのは昭和十九年の金剛巌の《道成寺古式》の56枚である。以下、40枚以上のものをかかげると、昭和八年の金剛右京の《姨捨》の52枚、昭和八年の金剛巌の《花筐》の48枚、昭和十六年の金剛巌の《船弁慶》の48枚、昭和十七年の桜間金太郎の《三井寺》の46枚、昭和十八年の金剛巌の《隅田川》の46枚、昭和八年の金剛巌の《熊野花之留》の47枚、昭和十四年の桜間金太郎の《船弁慶遊女之舞》の46枚、昭和十八年の金剛巌の《邯鄲》の45枚、昭和十八年の金剛巌の《桜川》の43枚、昭和十一年の金剛巌の《葵上》の42枚、となる。

このようにみてくると、須田デッサンに描かれている役者では、初世金剛巌が断然多いことになる。これは金剛巌が須田画伯の謡の師であり、また格別に親交のあった役者であるから当然の結果ではあるのだが、もちろん初世巌が当代の名手であったことにもよるであろう。巌が当時どのように見られていたかを、昭和十年の《鸚鵡小町》にたいする坂元雪鳥の長文の能評によってみると、その最後は、

「斯くて此日も」ト常座へくつろぎて扇を杖に替へ、中央の方へ帰り、ワキの立つて帰りかけるのを見て、「小町も今は是までなりと」ト胸杖し、「杖に縋りて」ト泣きながら中央へ歩み、ワキと入違ひとなつて静に止りて見送り、常座まで跡を追ふやうに行き、謡一杯にワキが幕へ入ると、シテは斜にヒライて拍子無く、囃子は残り留めとなつた。ワキの帰るのを見送る所には人知れぬ苦心があつたやうに思ふ。全曲を通じて十分に位を保ちながら、縛られてるやうな感を少しも与えなかつたのは嬉しかつた。

とある。辛口で知られる雪鳥にこのように評されているのである。もって、当時の能界における巌の評価がほぼ知られるかと思う。その初世巌の芸風を須田画伯はどのようにみていたのか、それを巌が没した直後に書かれた「金剛巌師」（昭和26年刊の『能と能面』所収）の一節にみてみよう。

師は何でも舞われ、それぞれに円熟の技を見せられたが、どんな境地が究極の理想か、それをきくと矢張り世阿弥のいう幽玄にあった

らしい。その幽玄はどこに求められていたのか、これは言うべくして困難であろうが、大体師の最も得意とされた三番目物のうちにあるようであった。何の作意もなく、所謂見せどころのない言わば、あっと言わせるような妙技を必要としない、どこをどうというようなところもなく、上手とか未熟などいうようなことも忘れ、いつしか演了したあとで、ある香気にひたるというか、忘我の境に夢遊するかのようなものでなければならないと言われていた。それで三番目のうちでも比較的劇的な要素の少ないもの、従って強力な太鼓などの入らぬものを好まれたようであった。勿論幽玄はそういうものにのみあるわけではないであろうが、師の芸風からいって、ここに最も幽玄境を感ぜられたのは無理からぬところであったと思われる。枯木に花のような老女物も屢々手がけられた。先考の謹之輔翁は老女物に於ては存外、深がることもなく、極端な低弱音を用いることもなく、むしろそういった特別の秘伝的伝習を排して演じられたが、師もその点は同じ主調であった。幽玄を、そうした特殊な秘曲に求めるというようなことはされなかったのであった。一つ一つの曲趣そのものからでなく、演者の芸格から出てくるべきものと考えられたに違いないのである。師が三番目物にこれを見出すというのは、結局この三番目物が最適であり、愛好された曲ということになるのである。

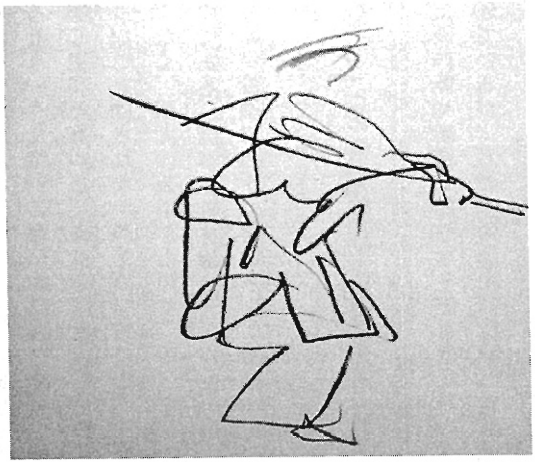
これはかなりの長文で、この前には、故金剛巌が面や装束に人一倍強い関心と造詣をもっていたこと、またこのあとには、家元としての巌のことや、巌が取り組んだ新作能や新様式能や学生能を例にその進取の気性などについて述べられているが、右の引用箇所には巌の芸風がかなり的確にとらえられているように思われる。また、ここからは須田画伯の巌にたいする敬愛の念だけでなく、能にたいする造詣の深さも十分に感じとれるであろう。

昭和58年創元社刊『能と能面』(金剛巌著)より転載

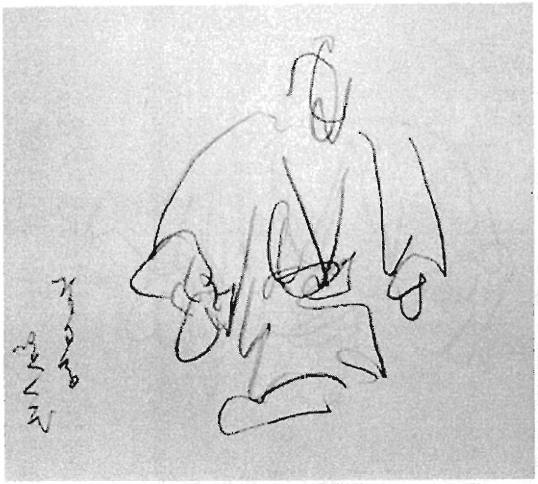
金剛巌のつぎに須田デッサンに多く描かれているのは、金春流の桜間金太郎(弓川)である。桜間金太郎は能楽研究者として著名な野上豊一郎とも親交のあった昭和前期を代表する役者で、その名手ぶりについては坂元雪鳥の能評をはじめ多数の証言があるが、ここでは、その坂元雪鳥の昭和六年の『国民新聞』に掲載された能評を紹介しよう。

観世梅若の人々は、「松風」のやうな曲だと先ず声を殺す事に苦心する。極端な細工を施してそれが往々にして厭味となる。桜間金太郎氏

金剛巌《隅田川》昭和18年

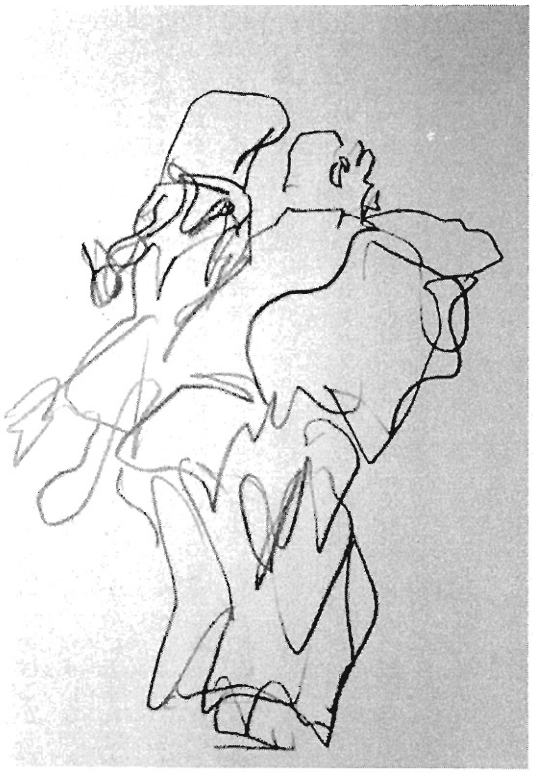


金剛巌《船弁慶》昭和16年



桜間金太郎《葵上》昭和７年

桜間金太郎《山姥》昭和17年



喜田六平太《花月》昭和17年

梅若才三郎《砧》昭和18年

金剛光太郎《定家》昭和19年

野口兼資《鉢木》昭和19年

はその「松風」を朗らかな、大きな声で楽々と謡つてのけるから妙である。その大きな声が強くなつたり、荒くなつたり、粗末になつたりしないで、十分の優しさと潤ひとを持つてゐる。天分に恵まれた人といふ外はあるまいと思ふ。

氏が金春会で舞つた「松風」は、今秋最大の収穫かも知れない。その活殺自在な調子、檜縦心のまゝなる緩急は、少しも冗漫単調の感を起こさせず、陶然として全曲を凝視せしめた。

また、当時の金太郎の名手ぶりを伝えるものとして、昭和十六年の『謡曲界』十二月号の短歌欄に掲載されている永田龍雄なる人の短歌も紹介しよう。

桜間金太郎　　永田龍雄

七月六日。ゆふぐれちかく金太郎氏の鵜飼を見る

青楓すきて日ぐれのうすあをきひかりはさしぬ暗き見所に

袴能はすでにあきてゐたりき

金太郎鵜飼の松明うちふるや火の粉とびちるおもひせしかも

銀扇、白き円月を描けり

金太郎颯と銀扇をひろぐれば真白き月は浮きにけるかも

金太郎厳しきかもようつそみの汗のしづくは袴濡らしぬ

たまきはるいのち凝らせば麻ごろも濡らして汗のひたにぢむ見ゆ

金太郎鎮みけるはやてりひかる大き舞台の生まなかに今を

金太郎虚空見つむる眼睛にそこぢからつよく凝りてたるかも

青かえで

うす暗き見所にみれば青楓しげれる簷は夏日かげこき

草庭に女童のゐてあそぶ見ゆゆふかげふかき能楽堂の庭

うつそみの身疲れふかし初夏の日のくれぐれに袴能はおへぬ

たぶん昭和十六年の夏の舞台なのであろう、桜間金太郎の袴能についての短歌であるが、このような多くのファンに囲まれていたのが当時の金太郎で、須田画伯もその一人だったわけである。なお、画伯の金太郎にたいする高い評価は、受贈記念講演会の須田寛氏の講演でもふれられていた。

以下、須田デッサンに多く描かれている役者について、その名手ぶりを当時の能評からかんたんに紹介しておこう。

まず、宝生流の野口兼資であるが、以下は坂元雪鳥の昭和六年の『国民新聞』の能評である。

氏は器用な技の人であるとは思はれない。如何にも拙いと感ずる点が、多々あるやうに思ふ。然しそれは技の末に於いてさう感ずるのであつて、能の精神の解釈とか、或は全曲の心持とかいふやうな、根幹的なところに欠陥があるのでは無い。これは氏の謡ひ方が、声は甚だ難渋で悪声の方でありながら、骨組は同流中第一の正しく味のある謡ひ方であるのと同じ消息である。氏はさういふ意味の拙さを持つてゐながら、実に悠然としてブラブラと舞台を歩き廻つてゐる。舞はうといふ気は忘れて、たゞ歩いてゐるとしか思へない事が往々にして見られる。全くボンヤリと突き立つてゐるとしか思へない事も再々である。その姿も均整の取れない場合だらけである。それでゐてそこに何とも言へぬ味がにじみ出てゐる。汲めば汲む程津々として尽きない味が出る。

そんなら氏は熱を失つて、古色蒼然たるものになつてゐるかといふと、決してさうで無い。表面こそ悠々寛々としてゐるが、内面には烈々たる熱が燃えてゐる。氏は末技を意としなくなつて、心核のみに専

心集注してゐると見える。時とすると人を馬鹿にしてるやうな態度さへ見せる。而してそこに奥底に光る物を、蔵してゐるのが仄見える。斯ういへば真正の名人の域に入つてるものゝやうである。然り氏を名人とするに吝かではないが、同じ名人といつても万三郎氏が、到るであらうところの境地、六平太氏が開くであらうところの門扉は、恐らく政吉氏が歩みつゝある路上の何處にも見出せまい。彼の両氏の味は又全く別天地にあるものと考へる。

ここではさいごに同じ名人のレベルにある梅若万三郎や喜多六平太の芸風と比較されているが、その万三郎については、雪鳥は昭和十二年の『朝日新聞』につぎのように評している。

氏は何も考へなくても、身体が舞つてくれる。そしてそれが能の技として、今では最高位に置かれること確実である。それほど氏の身体は、能の良さを浸み込ませてゐる。

研能会で氏の「楊貴妃」を見た。案の如くそれは万三郎といふ、臭気を全く隠し切つて、直接能楽その物の良さを展開してくれた。

能楽と観客との中間に、演者といふ媒介者があつて、その媒介者が浅薄な自己判断によつて、歪曲して能楽を見せるのが毎度であるが、この「楊貴妃」の如きは、その媒介者が全く能楽その物の、真実を取次いだもので、少しも不純な分子が無かつたと思ふ。全く無理や逆手が無くて、美しく流れて行つたと思ふ。

何處がどうと拾はれるものでは無く、全部欠る所なきものであつたといふ外は無い。ワキの宝生新氏も良かつた。シテとの連吟の旨さなど憎い位であつた。

喜多六平太についても、坂元雪鳥の昭和九年の『朝日新聞』の能評を紹介する。

喜多会で六平太氏が「実盛」を舞つた。ワキは新氏、囃子川崎、幸、金春、地頭は粟谷氏といふ最上の条件が、そろつたためでもあるが、全く感服せしめられた。

前でワキとの問答を淡々とやつて、それで少しも位を損じないのをえらいと思つた。強いて老人ぶる事なく、サラ〳〵とやつてのけて、十分に味が出るのだから不思議だ　後の首洗ひの場、クセからキリへの型、別に替の型では無いのだが、全部始めて見る能のやうな、感激と興味とを以て引きつけられた。如何にも強くさはやかにやつてゐながら、確かに老武者であり、華やかに滑らかにやつて若々しくならず、終始感心し通しであつた。

こんな高級な芸術品を、僅々数百の人が見たゞけで、何等形の上に残らないのは、惜しくて堪らない。能が完全に映画に取られる工夫は、まだつかないだらうか。能を上演ごとに消え去らしむるのは、余りに贅沢だと思ふ。

このような能評に接すると、筆者などは、あらためて昭和前期の能楽界がいかに名手ぞろいであったかを羨望とともに思いしらされる。金剛右京や金春光太郎や豊島弥左衛門の評価にふれる紙幅がないのが残念だが、須田デッサンが描かれた時期はこのような能楽の黄金時代と重なっていたのである。こうした綺羅星のような名手の舞台に須田画伯が大いに触発されたろうことはまず疑いあるまい。そこに名匠が名手を描くという趣の須田デッサンが生まれたわけである。

五　須田デッサンが描いたもの

三十年という長い期間、画家として能や狂言に向かい続けた須田画伯であるが、六千枚を越えるその膨大なデッサン群はいかなる点を志向していたのであろうか。このような問題は絵画の門外漢である筆者にはもちろん回答不能のことに属すが、その点にふれなくては、須田デッサンの紹介としてははなはだ不十分である。そこで、はなはだ雑駁ながら、須田デッサンが志向していたもの、あるいは描こうとしていたものについての私見を述べておくことにする。その場合、須田画伯が昭和二十一年に創刊された『幽玄』の創刊号に寄せたエッセイ「能の姿」がひとつの手がかりになるのではないかと思う。

このエッセイは二段組四頁のものであるが、その冒頭で、須田画伯は能を描くことのむづかしさをつぎのように述べている。

よく能は静かだからかきよいだらうと聞かれるが、実際は甚だそれに反してゐる。云はば全体これ動ともとれるのである。能が始つた、ワキが、橋掛りを進んでくる、全く微動だにもしない厳粛さである。しかもあたりを払う慨がある。この厳粛、威圧といふものは、既に既に動の動たるものである。シテが正先へすつくと立つた。これだけでも楽屋で写真師の前に立つ長絹をはね上げて、舞姿を立ちとまつて写してもらつてゐるときとは全く別の動きをもつてゐるのである。ただ舞台へ立つてゐる。それは能の全体の動きの一つの連続した一齣である。この緊張した立姿は、それだけ切り離されるものではなく、あとも先きもあるので、ただ立つてゐるのではない、それは一つの演技である。（中略）我々はこの意味の動きを、かき表はそうと欲するがために、能は静かだとは思へないのである。勿論、この動を静かといふならば、その静かは所謂「動中静在り」といつたもので、ただの静止といふやうな静とは違つたものである。今は写真も進歩したが以前の能楽画報などに出る能舞台の写真は皆この静止状態の、楽屋的な肖像写真に他ならないのであつて、能中の姿とは全く別個のものであつたといはなければならない。

これはただ単に能中に於ける立つたまゝの姿についていつたに過ぎないが、これが歩き出しても、早舞になつても、能中の人物たることに変りはない。たゞ動作に緩急の変化がある為めに、かく方は、それの迎接に奔命することになるのは勿論である。たゞ立つ姿に動があるといつたが、その意味に於いての動中に更に静、動が起つてくるわけで、この動中の動は、能舞台外の動とは別物である。こゝにこの動が、即ち能姿として生きるのである。能への目は凡てこの観点に立つてゐる。

このエッセイはこのあと、能の所作がかならずしも文句と一体になっていないことを指摘して、能には「外す芸術」という側面があるとしたうえで、動きのある能を描く場合にも、画家の筆は実際の役者の動きから遅れるが、その遅れを記憶で補って、一つの能の動きとしてまとめるところに、絵画としての表現が生まれることを述べ、さらに能衣装と能面について述べたあと、

能の動作は日常、我々の行ふそのものとは違ふ。然し我々の行動の最も深き印象をそのまゝに表はさうとしてゐる。そこに能が生れてゐる。その能の示す行動が我々の生活に根ざす限りに於て能の存在は消へ去らないであらう。能の世界に於て我々はこの意味での能の姿をみつめてゐるのである。

と述べて、このエッセイは結ばれている。

これを要するに、日常的には存在しない、能における「動中の静と動」を的確に把握して描く、というのが須田画伯が能・狂言のデッサンにおいてめざしていたものであったように思われる。須田画伯がもっとも留意したこの点は、たしかに能という演劇の演技のもっとも中核的な側面をいかにも画家らしい感覚で的確に言い当てていると筆者は思う。いうまでもなく、それは能の動きが舞踊的だということに起因するのであるが、そのような須田画伯のねらいは、現に本稿にかかげたデッサンのそれぞれにいかんなく実現されていると筆者は思う。寄贈されたデッサンの整理をしていた筆者は、しばしば一枚のデッサンにそこに描かれた演目をこえて、能そのものの本質とでもいうべきものを感じることがあったが、それは換言すれば、須田デッサンから能の本質のようなものを教えられたということにほかならない、と思っている。

むすび

以上で、須田デッサンと昭和前期の能楽とのかかわりを中心とした筆者の紹介を終えることにするが、さいごに伊丹市立美術館館長の大河内菊雄氏からうかがった須田画伯の絵のある特徴についてのお話しを紹介して、蕪雑な稿を閉じることにする。

それは伊丹市立美術館で須田デッサン展を開催することになって、大河内氏が大学にデッサンを見にこられたときのことである。付属図書館の貴重書室で一枚一枚ていねいにデッサンを見てゆかれた氏は、「ああ、須田さんは手の描き方に自信があったのだ」と、いかにも納得されたように呟かれた。氏によると、須田画伯はゴッホは手の描き方がうまくないという趣旨のことを何かに書いているそうで、それは須田画伯が手を描くのに自信をもっていたための発言であるのがデッサンを見てわかったというのである。なるほど、いわれてみると、全体的にさらっと描かれているデッサンのなかにあって、役者の手がていねいに描かれている例が少なくない。さすがに専門家は見るところがちがうものだと感心したのだが、伊丹市立美術館の図録の表紙に、手が印象的に描かれている桜間金太郎の《山姥》が採用されているのは、そのような「発見」があったからでもある。

なお、平成十四年春の大阪大学での受贈記念講演会や展示、それに続く伊丹市立美術館での企画展のあと、須田デッサンは平成十五年の秋に東京日本橋の白銅鏡(はくどうきょう)画廊で催された須田国太郎展でも須田家分が出展されている。また、大阪大学に寄贈された五千枚あまりのデッサンは、現在、大阪大学付属図書館において全デッサンの画像の電子化の計画が進行している。その計画が実現すれば、インターネット上で容易に五千枚あまりの須田デッサンを見ることが可能になる。本デッサンを大阪大学に寄贈された須田寛氏は、このデッサン群が須田芸術の研究や鑑賞のために生かされることを強く希望されていたが、画像の電子化はその須田寛氏の要望にもそうものであり、また須田芸術全体の研究のためにも大きく寄与することになるものと思う。

（本研究科教授）