

帝劇の〈ミュージカル・コメディ〉

星 野 高

はじめに

1911年1月、島村抱月(1871-1918)は、読売新聞に寄せた小文「帝国劇場への注文」⁽¹⁾のなかで、同年三月の開場を間近に控えた帝国劇場に対し、「新通俗劇」を興し、社会の「娯楽機関」となるよう求めた。抱月の目には、当時の状況が、「旧劇衰へ、新劇興らず、他のあらゆる娯楽類も旧文明の頹廢と共に頹廢し去った」と映っており、「社会公衆」・「一般公衆」としての立場から、「此の種の〔新通俗劇への〕もの渴を覚」え、同記事中に他に挙げる、「芸術発興の目的」に適うような「新劇興行」に先んじて、「差し当って帝国劇場は此の方面に活路を求むべきではないか」と提案する。帝劇は、「一般公衆に無邪気な愉快な大仕掛の娯楽を与へるための此の種の劇」、新しい通俗劇の上演を考えてはどうか、というのである。

この時、「此の種の劇」として、具体的に抱月の念頭にあったのは、これより八年ほど前、1902～04年に留学先のロンドンで見た「ミュージカル・コメディ(musical comedy)」だった。読売新聞の小文中、抱月は、「イギリスで言へば、かの音楽喜劇と呼ばれるものが其の例〔傍点引用者〕」⁽²⁾と言ひ、その「翻案又は翻訳」上演まで提案している。抱月が留学した当時、ミュージカル・コメディと括られる種類の舞台は、「倫敦の劇場で最も客を呼」⁽²⁾び、メロドラマと共に「倫敦の俗趣味を代表して、悲劇、喜劇の高尚な趣味を圧倒して行」⁽³⁾きつつあった⁽⁴⁾。抱月にとって、帝劇開場時の1911年の東京には、ロンドンで多くの人々に受け入れられていたミュージカル・コメディのような、同時代の「一般公衆」の要求に合った演劇が見当たらず、帝劇はそうした種類の舞台を上演することによって観客を集めることが出来るのではないかと考えたのである。そして帝劇開場から二年後の1913年、抱月は或る文章のなかで、「帝劇は一種の衆俗娯楽場になってしまった。然ふ云ふ意味で帝劇は成功したやうに見える」と記す。帝劇は「芸術機関」としてではなく、専ら「衆俗の娯楽機関」になったと語る⁽⁵⁾。

本稿では、抱月のこうした見方を元に、帝劇の舞台で直接ミュージカル・コメディを演じたバンドマン喜歌劇団の公演と、後述するように、ミュージカル・コメディと共通する要素を数多く含んでいた益田太郎冠者(1875-1953)の作品を取り上げ、これまであまり触れられてこなかった、大正期の帝劇の、芸術性を追及した上演の場とは別の、多数の人々に受け入れられた側面について、浮かび上がらせたい。抱月は先の帝劇開場前の文

章のなかで、帝劇が新通俗劇を作ることについて、「それには作者としては丁度益田太郎冠者などの老功者も居る」と、当時既に新派にいくつかの作品を提供し、帝劇の重役に名を連ねていた太郎冠者に、その実現の可能性を見ていた。

また、抱月がロンドンと東京の状況を重ね合わせながらその存在を意識する「一般公衆」とは、広く言って、この時期、ロンドンにも東京にも出現しつつあった、都市大衆だと見てよいだろう。20世紀初頭、両都市に共通する社会現象の一つが、地方からの人口の流入と、膨大な数にのぼる都市大衆の出現だった⁽⁶⁾。本稿では、帝劇をより広がりのある視点から眺めるため、かなりゆるやかな枠組みで、ミュージカル・コメディや太郎冠者喜劇を、そうした都市大衆の出現に応じた舞台表現と捉え、両者を比較する。そしてまた、遠回りするようだが、これまであまりまとまって記述されたことのないバンドマン喜歌劇団と、ミュージカル・コメディ自体について、先にやや詳しく記してその特徴を明らかにし、その後、太郎冠者喜劇を比較検討していく。

1. バンドマン喜歌劇団とミュージカル・コメディ

20世紀初頭、1906年から1922年にかけて、東京や横浜を中心に日本各地を訪れ、毎年のように公演を行ったバンドマン喜歌劇団(the Bandman Opera Company)は、東アジア一帯を興行して回る、旅興行の一座だった⁽⁷⁾。一座の顔触れは定期的に大幅に変わり、毎年春にロンドンで組織された五十余名の一座が、当時ロンドンのウェスト・エンドを席卷していた「ミュージカル・コメディ」を携え、大小道具・髪・衣裳の積み荷と共に、航路で、エジプト、ボンベイ、中国沿岸、天津、北京、日本を巡り、再びカイロを通過して、歳暮れ、ロンドンに戻った。

一座の主宰者は、アメリカ生まれの興行師、モーリス・E・バンドマン(Maurice E. Bandman 1872?-1922)で、彼はカルカッタを根拠地に、いくつかの劇場と、いくつかの巡業団を経営していた。巡業中のバンドマン一座が、途中、矢張り巡業中の他のバンドマン一座と合流し、新しく組んだ一座で再び南米方面へ出掛けることもあり、その活動範囲は、先に挙げたルート以外に、南太平洋やアフリカにまで及ぶこともあったという。

彼等の演じたミュージカル・コメディの舞台が実際にどのようなものであったか、当時の日本の新聞・雑誌記事をもとに再構成すれば、「筋はタワイのないもの」⁽⁸⁾で、「物語の初^{はじめ}はいつも物々しくて、解決はいつも簡単迅速に済^{しま}んで了」⁽⁹⁾う。だが、例えばある演目について

の評に、行商人に扮した俳優による「軽快なオカシミ」と、踊り子役の女優の「達者なダンス」が、「共に簡単な筋の進行に複雑な光彩を添へる助けとなった」とあり⁽¹⁰⁾、別の演目の評で、二人の女優が「盛んに咽喉を転がして盛んに喝采を博⁽¹¹⁾したとあるように、その魅力は、滑稽さと、「美しい男女入乱れて歌い且つ踊る」⁽¹²⁾とこころにあった。

また、「大勢ブルガリアの風をした娘が凱旋を祝ふコオラスを唄⁽¹³⁾」幕開きや、「紐育ビル町に於ける三女優が日本風の娘に扮しての踊り」⁽¹⁴⁾、ロンドンの「蝙蝠傘屋の店先」での「品物買の婦人客のコオラス」⁽¹⁵⁾、「赤いトリイ、不思議なねり方をしたマツノキの林」と「幻想的なオレンジ色のチヨオチン」で飾られた「日本ツムラの神社」⁽¹⁶⁾など、舞台上に描き出されたのは、同時代の風俗や、異国情緒に溢れた情景だった。

そして、ロンドンの或るホテル付の爪磨きの少女ベッギーを演じた主役の女優が、「可憐で、快活で愉快な感じを与⁽¹⁷⁾」える一方、老練な俳優が、ロンドン的高级デパートの店内で、「田舎親爺に扮して大きなバス〔※楽器〕を持って出て来ての滑稽」⁽¹⁸⁾を見せ、小柄な俳優が、再三にわたるアンコールに応じて、様々に変化をつけたダンスを披露した後、最後に、一緒に踊った大柄な女優を抱えて引っ込むと、「満場の笑ひを買ひて大喝采」⁽¹⁹⁾を受けた。彼らはみな「自由な身体扱い」⁽²⁰⁾をしているように見えた。そして、その上演全体の与える印象は、陽気で、快活な、「極めてゲーテー〔(英) gaiety: 陽気さ、快活さ〕なるもの」⁽²¹⁾だった。

後により詳しく触れるが、バンドマン喜歌劇団に限らず、ミュージカル・コメディ自体の特徴も同様で、どれもみな、歌と踊りに溢れ、同時代性に富み、エキゾチックで、陽気な舞台だった。そうしたミュージカル・コメディが、バンドマン一座を通じて、国境を越え、東洋の各都市のうちに姿を現したのは、バンドマンが最初に自分の名前を冠した一座で巡業を始めた1900年頃から、彼の死の報せが、経営する劇場の一つが建っていたジブラルタルからの電信によってもたらされた1922年頃までのことである。それは、ロンドンでは、19世紀末から第一次世界大戦までの、ベル・エポックと称される時期を含み、東京では、日露戦争(1904-05)前後から、関東大震災(1923)の頃までの時期に当たっている。

2. 横浜と東京のバンドマン喜歌劇団

小山内薫(1881-1928)は、バンドマン喜歌劇団の熱心な観客だった。

第一次世界大戦勃発直前の1914年6月、時事新報は、折柄、毎夜帝国劇場で行われていたバンドマン喜歌劇団の公演に合わせ、五日間に渡って、小山内の手記、「バンドマンの追憶と印象」⁽²²⁾を掲載した。バンドマン一座について、小山内自身のこれまでの観劇体験と、その時に舞台から受けた印象とを、まとめたものである。小山内は次のようにこの文章を始めている。

昔は横浜までは来ても、決して東京へは足を踏み入れなかったバンドマン一座が、この頃では毎年夏になると東京へ来るやうになった。「もうバンドマンが来る時分ですね。」袷が単衣になると、かふいふ詞が東京のハイカラな人達の間に取換はされるやうになった。やがては「東京年中行事」の一つにも数へられるやうになるであらう。

升本匡彦氏の『横浜ゲーテ座』(岩崎博物館出版局、1986)によると、バンドマン一座が初めて日本で公演を行ったのは、これより八年前、1906年のことで、訪れたのは神戸と横浜だった。このうち、横浜での公演が行われたのは、山手の外国人居留地に建つゲーテ座で⁽²³⁾、以後、彼らの公演は、同劇場の毎年の恒例になっていく。

東京へ初めて来たのは、翌1907年で、場所は神田の青年会館である。ただ、この青年会館での公演は一度きりで終わり、彼らの入京は、その後暫く途絶える。次に彼らが東京へ現れたのは、四年後の1911年で、この時に出演したのは、有楽町の、数寄屋橋からほど近いところに建っていた、有楽座の舞台だった。そして、この有楽座公演の三ヶ月前に、既に帝国劇場は開場していたが、彼らが帝劇に出演するのは、翌年からのことである。以後、東京では毎年続けて、帝劇で彼らの舞台が見られるようになっていく。

小山内は早くも、初来日の翌年には、横浜まで出向き、彼らの演ずる、J・M・バリー(J.M.Barrie 1860-1937)の喜劇、『天晴れクライトン(The Admirable Crichton)』⁽²⁴⁾を見ている。バンドマン一座は、後に帝劇で毎年公演を行う頃には、ミュージカル・コメディばかりを上演するようになるが、以前には、時にこの場合のように、喜劇やメロドラマを演じる一座でやって来ることもあった。

この晩の観劇記は、翌月の雑誌「歌舞伎」⁽²⁵⁾に掲載されているが、そこで小山内は、「田舎生」の筆名を使い、居留地に住む外国人の為に建てられたゲーテ座の、西洋式の観劇方式——切符の買い方や手荷物の預け方、座席の配置など——への戸惑いを、自らを不慣れた田舎者に擬し、殊更に強調して書いている。例えば、小山内の描く開幕前のゲーテ座場内の様子は次のようである。

あたり四辺を見ると、眼色毛色の異った人計りで、話をして居る事も何だか些とも解らぬ。この調子では芝居は覚束ないわいと思って居ると、二階でドンドンと大勢が足踏をする。怒鳴る、唄う、口笛を吹く、[...] 仰向いて見ると、矢張眼色毛色の異ったのが澤山二階から下を覗き込んで居る。[...] 下の客が略九分入った時分に、舞台前の楽座で音楽が始まる。ドンドンガアガアブウブウ [...]

観客のほとんどが外国人だった横浜でばかりでなく、東京での公演でも上演は全て英語で行われた。或る年の帝劇公演の広告には、「最も簡易にして最も快適なる英語練習の好手段」⁽²⁶⁾と謳われる程だった。帝劇でも外国

人の観客は多かったようで、例えば、或る公演では、「当夜来観者は各国大使及び館員始め京浜の外人は勿論邦人紳士学生男女場に満ち」⁽²⁷⁾、あるいは、「客を色分けにして見ると日本人四分外人六分といふ割であった」⁽²⁸⁾という。

この時点で小山内が横浜まで出向いたのは、西洋の演劇一般に対する関心からで、まだバンドマン一座自体を意識していた訳ではないだろう。

『ピーター・パン』の作者として知られるJ・M・バリーの、この『天晴れクライトン』は、文明社会内での主人と従僕の身分が、無人島の自然状態の中でひっくり返ってしまう、という様を滑稽に描き出した、空想的で諷刺的な喜劇で⁽²⁹⁾、その評判は、既にこれより何年も前に、当時ロンドンに留学していた島村抱月によって伝えられていた。抱月の書いた、同時代のロンドンの、主な俳優や劇場、舞台表現の種類や観客の嗜好といった、劇界の見取り図を示した通信、「英国の劇壇」⁽³⁰⁾の中で、バリーのこの戯曲は、「去年の劇壇で最も文学的価値を有して且つ舞台にも成功した作」⁽³¹⁾、「最好評を得た創作物」⁽³²⁾と伝えられ、併せてその詳細な梗概も紹介されていた。この時小山内が関心を持ったのは、そうしたロンドンで評判の高かった舞台を実際に西洋人が演じるという点にあったのだろう。

小山内はこの観劇記の最後に、「今日の芝居は脚本からいっても、技芸からいっても、西洋では決して大したものではあるまい」が、「脚本の上からいっても、技芸の上からいっても」、「日本今日の新劇とバンドマン喜劇との間には尚今夜僕が登ったり降ったりした長い暗い坂があるのではあるまいか」と、ゲート座へ向かう時に必ず通る長い坂道に喩えて、やや大袈裟な表現で、この晩初めて見たバンドマン一座の舞台から受けた印象をまとめている。

ここで小山内が言う、「大したものではあるまい」とは、抱月が通信のなかでこの戯曲を「文学的価値ある劇の他の半面すなわち、真の喜劇」⁽³³⁾として紹介しているように、これが、文学的テーマを追求したものではなく、また、彼らが旅回り一座の俳優だったことから発せられた言葉だろう。だが、そうした観劇前の想像以上に、この日の舞台の、構成も、演技も、見応えのあるものだった、というのが、実際の感想だったのではないか。

この横浜での体験から四ヶ月後、小山内は、続けて同じ年の九月、初めて東京で行われた神田の青年会館での公演にも足を運んでいる。

四日間の公演のうち、小山内が見たのは『青月 (The Blue Moon)』⁽³⁴⁾というミュージカル・コメディである。拐かされてインドへ連れてこられ、今は旅芸人の一座の歌謡いになっているイギリス娘（彼女の歌うのが『ブルー・ムーン』）と、インド守備隊のイギリス士官との恋に、インドの王様が絡むという筋で、小山内は、インドの王様が士官に恋を譲るところが、「新派劇めい」でいて、「大変私を喜ばした」と言い、「今考へて見ると、あの狭い舞台でよくあれだけの設備が出来たものだ」と

語っている。やはり読売新聞の記者も、別の演目（『メイフェアの佳人 (The Belle of Mayfair)』）についてではあるものの、「彼の狭い壇上を舞台にして巧みに飾立て、巧みに謡舞する、而もめまぐるしい程綺麗に」⁽³⁵⁾と同様の感想を残している。

その後、バンドマンが横浜のみで公演を行い東京へ来なくなるのに合わせるように、小山内が彼らの舞台を見た記録はない。ただ、その間にも、ゲート座へは、何度か足を運んでいるようだ。小山内が再びバンドマン一座の公演に足繁く通うようになるのは、彼らが毎年決まって東京で公演を行うようになった、1911年以後のことである。

その1911年の6月、小山内はまず有楽座支配人、新免弥継の誘いに応じて、ゲート座に『我等のギブス嬢 (Our Miss Gibbs)』を見に行く⁽³⁶⁾。ロンドンの「ガ」ロッズ・デパートで売り子をしている田舎娘ギブスと、そのデパートで身分を隠して働いている伯爵との恋物語である。ロンドン公演での見せ場の一つは、その田舎娘が、月の光に照らされながら、恋の熱に浮かされてぼうっとなった気持ちを歌う場面で、濃紺のピエロの衣裳に、蝶ネクタイと白い手袋をつけて歌う彼女の後ろを、やはりピエロの、こちらは明るい青の衣裳を着たコーラスの女優たちが歌い踊る場面だったという⁽³⁷⁾。小山内たちが横浜で見たのは「第二版」で、1910年に日英同盟の更新を記念してロンドンで開催された「日英博覧会の場」がつけられていたという。

小山内は、この『我等のギブス嬢』を見に行った時、一座の内の一人から、事前に英字新聞の演目予告を見て気になっていた『The Chocolate Soldier』が、やはり自分の思っていた通り、バーナード・ショー (George Bernard Shaw 1856-1950) の『武器と人 (Arms and the Man)』の改作であることを聞き、その三日後、今度は市川莚若（後の二世市川松蔭 1886-1940）を誘って、再びいそいそと横浜まで出掛ける。

この『チョコレート兵隊 (The Chocolate Soldier)』は、元々、小山内も書いているように、バーナード・ショーの『武器と人』が原作である。初演は1894年だが、その後、1909年になって、ウィーンでオペレッタに改作され、大評判を取る。そして更にそれが、翌年、ロンドンでミュージカル・コメディに仕立て直され、こちらも大成功をおさめる⁽³⁸⁾。

日本でも人気が高かったようで、この次の年に、帝劇で行われたバンドマン一座の公演でも再び演じられる。後年、帝劇専務の山本久三郎 (1874-1960) は、特に作品名を挙げ、この時の公演を「大好評のものであった」⁽⁴⁰⁾と回想している。他に、日本の劇団では、伊庭孝 (1887-1937) が、新劇社 (1913.10、有楽座) とPM公演社 (1915.11、本郷座) の旗揚げ公演に、共にこの作品を選び、また、ショーの戯曲に沿った、『武器と人』についても、1914年7月に有楽座で、東儀鉄笛 (1869-1925) と土肥春曙 (1869-1915) の無名会が、1922年10月には帝劇で、守田勘弥 (十三世 1885-1932) の文芸座が、

それぞれ上演している⁽⁴¹⁾。

舞台は、敗走中の兵隊が、あろうことか戦っている敵国の少佐の、娘の寝室へ逃げ込んでしまふところから始まる。娘は兵隊を匿い、命を助けてやる。改作が題名にする『チョコレート兵隊』は、この逃げ込んだ寝室で、英雄主義的な軍人観を持ち、戦争を美化して捉えている娘に、兵隊が、「古参兵は弾薬入れにチョコレートを詰めるもの」と、戦場で生き延びてきた兵隊は適切で現実的な判断を下すものだ、という意味の台詞を言うところから来ている。娘には、父の部下である軍人の許嫁がいたが、次第に寝室へ逃げ込んできた、「チョコレート兵隊」（娘は彼のことをこう呼ぶ）の方に惹かれていく。二人は戦争が終わったあと、再会し、紆余曲折を経て、結ばれる⁽⁴²⁾。

この作品をバンドマン一座が横浜で演じているのと丁度同じ頃、ロンドンでは、『武器と人』と『チョコレート兵隊』が、同時期に、近接するクライテリオン座（the Criterion）とリリック座（the Lyric Theatre）で、それぞれ上演されていた。当時ロンドンに留学していた市川又彦（1886-1982）は、その両方を見て、二つを比較しながら、ミュージカル・コメディである『チョコレート兵隊』について、次のように語っている。

全体の筋の上には、原作と大した変化はないが、ミュージックドラマだから対話は凡て歌で、それを音楽に合はせてやるのだ。舞台の装置、衣裳など、原作のよりは、華やかだ。面白く、可笑くみせようとするのが主^{だけ}なのだから、原作に見へる、所謂部分々々の滑稽^{だけ}文を取出して、其れを誇張して、センセーショナルなものとしてある、だから原作を貫^まぬいて居るアンチローマンスとか、デイスイルージョンとかいふ空気は、影と成ったといふよりは、寧ろ全然無くなって居る。（市川又彦「バーナード・ショウの『アームス、アンド、ゼ、マン』を見る」、『早稲田文学』1911.11 ※読点は原文に従った。）

こうした点が人気の理由で、『武器と人』が一ヶ月半で興行を終えたのに対し、『チョコレート兵隊』は、「一年近くも、引続いて居る」のだという。ショーの戯曲に肩入れする市川は、「これで見ると、一般英人の観劇眼は日本のそれと五十歩、百歩だ」と嘆いている。

ショーの戯曲を読んでいた小山内もまた、バンドマンの舞台は、「大分原作の喜劇と相違して居た」と語り、「原作の皮肉なロマンチズム破壊論は少しも見られなかった」と、テーマ性が薄められている点を指摘している⁽⁴³⁾。ただ、「音楽は中々好く出来てゐるやうに思はれ」て、それゆえ、「甚^{はなはだ}しく原作を打ち壊してゐるにも係らず、非常に面白く見られた」と好感を持っている⁽⁴⁴⁾。

小山内はこの後、引き続いて有楽座で行われた三日間の公演全てに足を運び、翌年の帝劇公演には、全七演目中、『チョコレート兵隊』の再演を含む三演目を見ている。

こうして、雑誌に記事を寄せ、劇界関係者を誘ってしばしば観劇に赴く小山内のバンドマン喜歌劇団への熱の入れようは、目立っていたのだろう。松居松葉（1870-1933）は、名前こそ挙げていないものの、小山内や、バンドマン一座を歓迎する人たちを、次のように批判している。

イブセンだとかハウプトマンだとか騒ぎ立てて、自ら日本劇壇新運動の一部の如く考へてゐる人々が、斯ふ云ふものに嘆美の声を挙げてゐるに至っては、誠に世界の奇観である。泰西に於てはこのミュージカル、コメディが年一年にはびこって行く為に、純^{レジメートドラマ}劇は日に日に衰へんとする。心ある文士及び芸術家は、何とかしてかかる種類の興行物を防止せんとしてゐる。英国が比較的新しい名作を世に公にすることの出来ないのは、この一座が持って来た幾つかのミュージカル、コメディの営業上の成功に帰因するのである。泰西に於ては、かくの如く相敵視して居る二つの極端なる芸術が、日本に於ては所謂インテレクチュアル、フューの手によって調和されようとは、誠に不思議な現象と言はねばならぬ。（松居松葉「バンドマンオペラ一座」、「歌舞伎」1912.8）

同じ談話の別の箇所でも、松葉は、「彼等のやって居るものをさながらのオペラだと思つて居る人が日本人の中に多いのはあきれたものだ」とも語っている。松葉自身は、けっして「純劇」の側にばかり与する人物ではないが、この時点で、ロンドンをはじめとするヨーロッパ各都市を回った経験（1906-1907）を持つ松葉には、バンドマン一座の演じているものが、グランド・オペラでは無論なく、おそらくはヨーロッパ大陸で人気のオペレッタとも多少異なつた所のある、「ミュージカル・コメディ」と呼ばれるジャンルに属するものだということがよく分かつていた。そして、またそれが、「心ある文士及び芸術家」が敵対視するもので、ロンドンの劇壇に年々「はびこつて」行っている状況についても、よく理解していた。

3. ベル・エポックのロンドンとミュージカル・コメディ

ヴィリ・ハース（1893-1973）は、『ベル・エポック』⁽⁴⁵⁾のなかで、その時代の始まりを、イギリスのヴィクトリア女王（1819-1907）が没し、エドワード七世（1841-1910）が即位した、1901年に定め、時代の雰囲気に移り変わりを次のように捉えている。

大英帝国の世界支配がある種の母権制的な謹厳と節度から、途方もない華美ぶり、贅沢、スノビズム、流行や優雅の限らない崇拜へと移つたことは、まちがひなく一つの転機を、いや世界的転機をすらもたらしたことは、確かである。（W. ハース『ベル・エポック』、12頁）

そのような観点から眺めるとき、「ミュージカル・コメディ」とは、そうしたベル・エポックの世相を正しく反映した舞台表現であるかのように見える。

ミュージカル・コメディが盛んに上演されたのは、1890年代から1918年頃までのアメリカとイギリスでのことで、特にその一つの中心地となったのが、ロンドンのゲート座(The Gaiety Theatre)である⁽⁴⁶⁾。この劇場名は、元々、パリのブルヴァール・デュ・タンブル(Boulevard du Temple)、いわゆる「犯罪大通り」に建っていた、メロドラマ上演の中心的な劇場の一つ、ゲート座(Théâtre de la Gaité)に由来するという。同名の劇場は、マンチェスターやダブリン、ニューヨークの他に、先に引いた升本氏の著書によれば、ボンベイ、シドニー、ヨハネスブルク、漢口、上海にもあったという。横浜山手のゲート座が、パブリック・ホールから、その名前を改称したのは、1908年のことだった⁽⁴⁷⁾。

1868年に建てられたロンドンのこの劇場は、バーレスクを中心とする演目で人気を呼んでいたが、1885年、経営に、ジョージ・エドワーズ(George Edwardes 1852-1915)を迎えると、上演方針を一変する。

エドワーズはアイルランド出身で、初め陸軍士官学校に入る為にロンドンに出てきたが、失敗。ダブリンで劇場を経営していた、いとこのマイケル・ガン(Michael Gunn 1852-1901)の所で働き始め、彼の抱える巡業団のうちの一つを任せ、一座のマネージャーとして、イギリス各地を回る。その後、興行師、リチャード・ドイリー・カート(Richard D'Oyly Carte 1844-1901)の下に移り、世紀末のロンドンで一世を風靡した、ドイリー・カートの制作による一連のギルバート&サリヴァン・オペラ(Gilbert and Sullivan opera)の公演に、裏方として携わった。

エドワーズがゲート座に加わり、制作したミュージカル・コメディ、『町で(In Town)』(1892)、『ゲイエティ・ガール(A Gaiety Girl)』(1893)、『ショップ・ガール(The Shop Girl)』(1894)は、これまでのバーレスクの滑稽さと、ギルバート&サリヴァン・オペラが持つ、「健全[=猥雑さを排した]で、結構が整っていて、音楽に溢れた、陽気さ」⁽⁴⁸⁾とを混ぜ合わせたような舞台で、評判を呼ぶ。以後彼は次々に同様の作品を制作し、成功を収めていく。

エドワーズが手掛けたミュージカル・コメディには、他に、東洋を舞台にした『芸者(The Geisha)』(舞台:日本 1896)、『サン・トイ(San Toy)』(舞台:中国 1899)、『シンガリー(The Cingalee)』(舞台:スリランカ 1904)や、『チョコレート兵隊』同様ドイツで大当たりを取っていたオペレッタ、『メリー・ウィドウ(The Merry Widow)』(1907)のイギリスでの上演などがある⁽⁴⁹⁾。そのほとんどが、バンドマン一座によって、横浜か東京で上演されている。

エドワーズの初めてのミュージカル・コメディ、『町で』が上演されてから十年後、1902年のロンドンを訪れた抱月は、その時点での、エドワーズと彼の経営す

るゲート座、及び後になって彼が所有した「ダリー座(Daly's Theatre)」を、次のように、ロンドンの劇壇のなかに位置づけている。

次ぎに一言すべき俳優〔※抱月の誤解か?〕はエドワーズ(George Edwardes)でせう。此の人はみづから演ずるよりも目下ダリー座及びゲート座の座頭といふ点で要路にあたっている。[...] 右の二座は恰も前言った人気芝居、ミュージカル、プレーの西倫敦に於ける本家といふ格になってゐます。[...] 殊にゲート座は、其の名からして愉快座または賑ひ座など訳すべきもので、愉快座物(ゲート、プレー)といへば直ちにミュージカル、コメディといふ意に通つてゐます。また同じやうな賑やかな一座を組んで南亜米利加辺へ押し渡つて大当たりを取るのも此の人です。(「英国の劇壇」、24-25頁)

引用文中、抱月が言う「ミュージカル、プレー」は、ミュージカル・コメディと、コミック・オペラ、ファース(バーレスク)を指している。

ミュージカル・コメディと、ギルバート&サリヴァン・オペラなどのコミック・オペラ(comic opera)、それに、歌わない通常の台詞での対話を多く含む、滑稽味の勝ったバーレスク(burlesque)とを、はっきりと分けることは難しいようだ。抱月は、その点について、「根本に俗趣味専一といふ目的を一にしてゐる以上、此等のものが厳然区別を立てて存立する必要は無」く、「自然ファースにもオペラの分子が這入り、オペラにも芝居の科白が交じつて、結局、調合の度こそ様々なれ、性質はミュージカル、コメディといふことに帰するの傾きがあります」と捉えている。そして、それらをまとめて、「ミュージカル、プレー」と呼んでいるのだ。ただ、この「musical play」という言葉は、1927年にアメリカで上演された『ショウ・ボート(Show Boat)』以降の、音楽やプロットがより調和された舞台に対して、ミュージカル・コメディと区別するために使われる場合もあり⁽⁵⁰⁾、反対に、各要素がより断片的な、より軽い舞台を指して、ミュージカル・コメディと同種の舞台であることを含意して、言われることもあった。抱月はここではより広い意味でこの言葉を用いている。

エドワーズが、ゲート座の経営に加わって最初に手掛けた『ドロシー(Dorothy)』(1886)で、まず取りかかったのが、これまでよりも衣裳と装置にお金をかけることだった。のちに、彼にとって最初のミュージカル・コメディとなる『町で』では、これまでのバーレスクで、タイト姿や短いスカート姿が当たり前だったのを、主要な役からコーラスまで、全ての女優にボンド・ストリートで作らせた最新の服を着せ、男優には、ついさっきまで一流の仕立屋が並ぶサビル・ローを歩いていたかのような衣裳をあてがった。

『町で』に続けて彼が上演したのは、『ゲイエティ・ガール(A Gaiety Girl)』、『ショップ・ガール(The Shop

Girl)』だが、英米を問わず、ミュージカル・コメディにはタイトルに「ガール (girl)」を含むものが多い。帝劇で上演されたものだけでも、『クエーカー・ガール (The Quaker Girl)』、『ガール・イン・ザ・タクシー (The Girl in the Taxi)』、『ユータの女 (The Girl from Utah)』、『フィルムの女 (The Girl on the Film)』等が挙げられる。こうしたタイトルがつけられていなくとも、ミュージカル・コメディの物語の主人公は基本的に女性である。また、コーラスや群舞を見せる美しい女性たちも人気の的で、特にゲート座の「ゲイエティ・ガールズ (Gaiety Girls)」は有名だった。こうした舞台に登場する女優は皆、高価で優雅な衣裳を身に纏っていた。彼女達の姿は写真にうつされ、印刷物や絵ハガキとなり、人々の熱心に買い求めるところとなる。

エドワーズはまた、最初の『ドロシー』に取りくむ際、それまでのパレスクが、主に、限られた男性客を対象としていたのを、ギルバート&サリヴァン・オペラでの経験から、家族で見に来られるようなものに変えようと筋を考えたのだという。

多くのミュージカル・コメディの台本作者たちは、より広い観客層を引きつけようと、「身分違いの恋」や「偶然転がり込んでくる幸運」などを取り上げ、滑稽な場面や、優雅な女性達を魅力的にみせる場面を数多く作った。そして、可能なかぎり、舞台を同時代に設定した。

抱月は、留学中、ロンドンやオックスフォードで、エドワーズによって作られた『闘牛士 (Toreador)』や『田舎娘 (The Country Girl)』、それにエドワーズによるもの以外にも『カジノ・ガール (The Casino Girl)』や、数多くのミュージカル・コメディの中でも特に成功を収め、千回以上の公演回数を数える『チャイニーズ・ハネムーン (Chinese Honeymoon)』等を見ている⁽⁵¹⁾。彼はこうした作品のプロットを、端的に、「二組か三組のラヴ、アフェヤースが一寸した事情か何かで纏れて、其の間に種々行違いの滑稽などあって、結局めでたく納まるといったやうなもの」⁽⁵²⁾と、まとめている。またミュージカル・コメディの舞台の性質についても、的確に見取っている。

全体にただゲー〔(英) gay〕に愉快に、軽く華やかなものを主としますから、毎場一つ位づつは滑稽か綺麗かを旨とした踊りがあって、歌群（といふよりも寧ろ舞踏群）が出て、例の豊富な色彩の意匠に、翩翩の裾をかへす様は、満目ただ渦巻く虹のやうな観を呈します。（『英国の劇壇』、前掲、7頁 ※「翩翩」は「ひらひらとひるがえる」の意か。）

抱月はまた、長く公演を続けるミュージカル・コメディが、「折々新作歌を所々に入れ替へて人気を繋ぐ」⁽⁵³⁾ことも報告している。

多くのミュージカル・コメディでは、観客の反応に応じて、対話や音楽、登場人物などの変更が頻繁に行わ

れた。例えば『ラッキー・スター (The Lucky Star)』という作品では、広告に、原作のフランス版の作者名、英語版への翻案者名（二名）、新しく加えた対話の考案者名、新しく加えた歌詞の考案者名（二名）、全体的な改訂と調整を行った人物名、作曲者名等が載せられていたのだが、公演が始まって数ヶ月後の劇評では、台本の全ての頁に渡って改善が施されたこと、広告に名前のなかった人物に対して、彼の修正が音楽を素晴らしくしたことなどが誉められていたのだという。

更に、先に引用した文章の最後で、抱月は、エドワーズが南米へ巡業団を派遣することに触れているが、それだけでなく、彼はアメリカやカナダ、オーストラリアなどの英語圏にも多くのミュージカル・コメディ座を送りこんでいた。イギリス国内だけでも一時、十六の巡業団を抱えるほどだったという。

エドワーズに限らず、ミュージカル・コメディが盛んになるにつれ、ロンドンで作られた作品が、数多くニューヨークで公演された。また、逆の場合もあり、例えばアメリカで制作され、帝劇でも上演（1912）された『紐育美人 (The Belle of New York)』は、1898年に、シャッフツベリー座 (The Shaftesbury) で、出演者全員がアメリカ人で上演され、そのテンポの速さがロンドンの人々を驚かせたという。エドワーズも早速ゲイエティ・ガールズにその公演を見に行かせ、彼女達のダンスのスピードを上げるよう指示したのだという。

井野瀬久美恵氏の『大英帝国はミュージック・ホールから』（朝日選書、1990）によれば、19世紀の末から、イギリス本国とオーストラリアや南アフリカなどの植民地との間で、ミュージック・ホール同士を結ぶネットワークが急速に成長し、芸人達の行き来が以前より頻繁に行われるようになったのだという⁽⁵⁴⁾。また、『軍艦ピナフォア (H.M.S. Pinafore)』（1878）がロンドンで大当たりを取った同年のうちに既にニューヨークだけで八つの海賊版が上演されていたという、英米の興行界の結びつきの強さを如実に感じさせるような逸話を持つギルバート&サリヴァン・オペラも、ドイリー・カートによって、盛んに英語圏へ巡業団を派遣していた。ドイリー・カートの下でそうした手法を学んでいたエドワーズを始め、20世紀初頭、ミュージカル・コメディもまた、イギリスとその植民地を中心にしたネットワークが発展するなかで、世界中で上演されたのだろう。そして、バンドマン喜歌劇団も、その流れのうちにあった劇団だったと考えてよい。升本氏によれば、横浜のゲート座で、バンドマンよりも一足先にミュージカル・コメディを上演したポーランド少年歌劇団は、オーストラリアからの一座だったという。

抱月が留学していたのは、松居松葉や市川又彦等よりも前だが、先に触れたように、既に抱月の通信の中には、メロドラマやミュージカル・コメディに代表される「俗受専一の物」⁽⁵⁵⁾が「悲劇、喜劇の高尚な趣味を圧倒して行く」ことが、ロンドンの演劇界で、盛んに話題になり、「近來はそれが段々募って行く」⁽⁵⁶⁾とされているこ

とが報告されている。

先行する様々なジャンルから要素を取り込み、同時代の風俗で飾り、観客の反応に応じて変化する「俗受専一」のミュージカル・コメディーを、ある同時代人は、「定形がない (formless)」と形容したという⁽⁵⁷⁾。また劇評家ウィリアム・アーチャー (William Archer 1856-1924) は、エドワーズが制作した第二作目のミュージカル・コメディー、『ゲイエティ・ガール』を見て、「これはまったくの新しい芝居 (the real New Drama) だ」⁽⁵⁸⁾と語ったという。

融通無碍で、つかみどころのない、空気のようなミュージカル・コメディーは、同時代人に広く受け入れられ、新しいと感じさせるような、このベル・エポックの、特に通俗的な現代性^{モダニティ}に富んだ舞台表現のひとつだった。

この時期のロンドンは、都市の容貌を大きく変える。クリストファー・ヒバートの『ロンドン』(横山徳爾訳、朝日選書、1997) には、エドワード朝のそうした様相が描き出されている。中心部の繁華街、ピカデリー・サーカス^{サーカス}周辺の建物は、その正面を、軒並み華麗で豪華なものに取り換え、他の街路でも無数の18世紀の家屋が、「豪華・雄大で、かつ燦然と輝きながらも、幾分通俗的で、尊大な」⁽⁵⁹⁾エドワード朝趣味の要求に従って、内部・外部共に表面に手が加えられる。また、数多くの劇場が建てられ、巨大な百貨店が建造される。タクシーや路面電車が街中に姿を現したのは、1903年のことだ。ロンドン中心部に居住する人数の何百倍もの人々が、郊外に暮らし、シティやウェスト・エンドなどで働いた大多数の市民は、仕事が終わると、半刻ほどかけて、自宅へ戻った。

こうした時期に、「迷路のような街路を押し分けて」⁽⁶⁰⁾通された、オールドウィッチの環状街路^{ループ}に面して、エドワーズが新しいゲート座を建てたのは、1903年のことだった。外観上、一番の特徴は劇場正面上部に載せられた、大きな緑色のドームで、更にそのてっぺんには、トランペットを吹く、金色の、「ガール (girl)」の像が飾られていたという。

目新しく、多数の観客を集めたミュージカル・コメディーを制作したエドワーズが対象にしたのは、こうした状況に登場してきた都市大衆だった。ミュージカル・コメディーは、彼らの要求に応じた、現代性のある演劇だった。

ジョージ・エドワーズが亡くなったのは第一次大戦が始まった翌年、1915年である。また、エドワード朝下で見られたような種類のミュージカル・コメディーも、大戦を境に、徐々に衰退していく。これまでは頻繁に大西洋を往来していたミュージカル・コメディーは、先に触れた『ショウ・ボート』のように、アメリカで独自の成長を遂げていくことになる。

4. ミュージカル・コメディーと太郎冠者喜劇

1912年12月、小山内は念願のヨーロッパへと旅立つ。敦賀からウラジオストックへ渡り、シベリア鉄道でモス

クワへ入ったあと、ベテルブルク、ベルリン、ウィーン、ストックホルム、クリスチャニア (オスロ) など、ヨーロッパ大陸の各都市を回った⁽⁶¹⁾。ロンドンを訪れたときには既に五ヶ月が過ぎようとしていた。

その間、各地で数多くの舞台に接した小山内は、ロンドンでも、ピアボム・ツリー (Herbert Beerbohm Tree 1853-1917) やフォーブス・ロバートソン (Johnston Forbes Robertson 1853-1937) の演技に触れ、アンナ・パブロワ (Anna Pavlova 1881-1951) のバレエを見に行き、アイルランド国民劇協会 (The Abbey Theatre) の公演に熱心に通いつめ、F・R・ベンソン (Frank Robert Benson 1858-1939) 一座のシェイクスピア・フェスティバルを見るためにストラットフォード・アポン・エイヴォンまで足を伸ばすなど、精力的に動きまわる。従って、ミュージカル・コメディーについては、「私はかういふ種類の芝居を研究に行ったのではないから、見に行きたくも時間に余裕がなかった」のだが、しかし一度だけ、「友達に誘はれて一番評判の高かった『ガール、イン、ゼ、タクシ』といふのを見た」⁽⁶²⁾のだという。

これまで見てきた小山内の手記、「バンドマンの追憶と印象」は、洋行の翌年に行われた帝劇公演に合わせて書かれたものだが、その一節には、この『ガール・イン・ザ・タクシー』を始め、小山内がロンドン滞在中に上演されていた『デルフィン夫人 (Oh, Oh, Delphine)』や『踊りの女教師 (Dancing Mistress)』などが今度の帝劇公演で早くも上演されること、また、いつもバンドマンの総監督として日本へやってくる「スミス氏」⁽⁶³⁾が「ヘエマアケット座」⁽⁶⁴⁾の前の坂を忙しうに歩いてゐる姿を見かけたことなど、小山内の感じたロンドンと東京の同時代性を感じさせる印象的な出来事が綴られている。

そして小山内はその中で、松葉の批判に応えるように、「この一座のやるミウジカル、プレエに高尚な芸術を要求するのは無理」であり、「ミウジカル、コメヂ」とは、「局局部部の踊なり唄なり滑稽な対話なりを断片的に楽しむべき」ものだと、これまでの観劇を通じて得たミュージカル・コメディーというジャンルへの自分の理解を示している。また、小山内はここで更に、バンドマン一座を見に行くことの魅力の一つとして、異国情緒を挙げて

舞台に漲る西洋らしい気持は思い出の種ともなり、あこがれを誘ふ^{におい}句ともなる。勿論見物席にも西洋の婦人が多いから、いつもよりはずっと花やかである。私は唯この空気が吸ひたいばかりに、出来るなら〔今度の帝劇公演に〕一週間続けて通はうと想つてゐるのである。芸術に教を乞ふ^{おしえ}為ではない。生活に窮屈を忘れたいからである。少くもここには自由がある、解放された世界がある。

ミュージカル・コメディーには、先に見たエドワーズによる『芸者』や、抱月の見た『チャイニーズ・ハネムーン』など、東洋を舞台にした作品が多く見られる。東京

に現れた西洋人の一行であるバンドマン一座は、それ自体エキゾチックな存在だが、広く異国趣味ということで捉えれば、ニューヨークのビル街（『紐育美人』）や、パリのカフェ（『ガール・イン・ザ・タクシー』）や、ブルガリアの邸宅（『チョコレート兵隊』）や、闘牛場（『闘牛士』）など、ミュージカル・コメディの舞台にされている場所から考えて、そのほとんどに、そうした要素が含まれていると言って良い。帝劇で上演された、日本を舞台にした作品『日本娘（The Mousme）』を見に訪れた或る日本人記者は、そこで描かれる日本について、「この東洋にもない、西洋にもない、世界のいづれの端を捜しても永久に発見し得られるべくもない「まぼろしの国」は、我等日本人をも一種の異国的な味を以て酔はしめぬであらうか」⁽⁶⁵⁾と、開幕前に心に浮かんだことを書き残している。そうした、「生活に窮屈を忘れ」させてくれ、現実から逃避させてくれるような、「酔はしめ」るような、エキゾチックな要素が、ミュージカル・コメディが人気を得た理由の一つであり、同時に、国を越えて、世界各地で上演された理由でもあるのではないか。

また小山内は、更に松葉に應えるように、「この芝居の流行が欧羅巴諸市（殊に倫敦）の真面目な劇に対する趣味の向上を妨げてゐる事も事実である」とも述べている。そして「モスクワは例外として、^{ベル}伯林でも、^{パリ}巴里でも、^{ストックホルム}ストックホルムでも、^{クリスチアニア}クリスチアニアでも、興行界で實際景気の好いのはオペレッタだけである。維也納や倫敦の市民のオペレッタに対する熱狂は言ふまでもない」と、広く「オペレッタ」という言葉を用いて、抱月の表現を借りれば、「俗受専一」の舞台表現が勢いを得ていることが、汎ヨーロッパ的な現象だと見ている。小山内の、バンドマン一座が「東京年中行事」になるとの予測は、そうしたヨーロッパの状況を踏まえた上での発言だった。

バンドマン一座はこの後、一年置いて、1916年と1917年に続けて来演し、更にその四年後の1921年にも日本へやって来ている。翌1922年にバンドマンが没した為、それが最後となる。1914年の公演後、一年開いているのは、第一次大戦が起こったことと関係するのだろう。少し間を置いて来演した1921年の公演は別にして、彼らの公演は、その後二回で途切れてしまう。小山内の予測は外れたのだろうか。

小山内は、ロンドン滞在中、シェイクスピアの『ジャジャ馬ならし』を見にプリンス・オブ・ウェールズ劇場（The Prince of Wales's Theatre）を訪れた時、廊下で思いがけない人物に出会う。帝劇女優の森律子（1890-1961）である。二人は「久々に日本語で芝居を評しながら見物」⁽⁶⁶⁾したという。

律子は、その年の三月の末に日本を出発し、やはりシベリア鉄道に揺られて、十日余りかけてロンドンへやって来ていた。到着したのは四月八日で、小山内が訪れる一ヶ月程前のことである。

ロンドン、パリ、ベルリンの舞台を見て回ることに、ロンドンの演劇学校でレッスンを受けることを目的にヨー

ロッパへやって来た律子は、到着の四日後、早速劇場に足を運んでいる。最初に訪れたのは、ゲーテ座で、一週間前に開幕したばかりの新作ミュージカル・コメディ、『フィルムの子（The Girl on the Film）』が上演中だった。

イギリスの田舎で、『ナポレオンとミラーの娘』という無声映画を撮影中の、俳優兼作家兼プロデューサーを務める主人公が、主役に据えたなよなよした俳優が、実は女だったと分かり、彼女と恋に落ちる、という、初期の無声映画を題材にしたこの舞台について⁽⁶⁷⁾、律子はその晩のうちに次のような感想を書いて日本へ送った。

音楽に合せてタイプライターを使ふところ〔、〕筋の主人公が俳優とて舞台稽古の処を見せ之を活動写真にとるところ〔、〕衣装を付け居候事とて田舎者が見て真のジャーマンソルジャーが攻め来りたりと思ひて騒ぐやら〔、〕大切に芝居の間に活動写真を見するなど中々面白く〔…〕（『律子の欧州だより』、『時事新報』1913.5.10）

そして律子は、このミュージカル・コメディを見ながら、自分が出演した帝劇女優劇の、或る舞台を思い出していたという。

其他モックスと云ふ人気俳優に近づく為めに令嬢がボーイに変装するなど帝劇の「出来ない相談」を思い起し見物致候

「出来ない相談」は、この前年、1912年6月の女優劇興行の中で上演された作品で、作者は益田太郎冠者である。

筋は、女学生三人が、帝劇の女優劇を見に行こうと計画するが、女の子だけでは危ないからと、お祖母さんに止められてしまう。そこでこっそりと、一人を男子学生に仕立てて、お祖母さんを騙し、許しをもらうことに成功する。だが劇場へ向かう途中、男に扮した女学生が、倒れているところを助けた女性に見初められてしまい、結婚を申し込まれてしまう、というものだった⁽⁶⁸⁾。

主役の男装する女学生を演じたのが律子で、小柄な彼女が、制帽をかぶり、下駄を履き、マントを羽織った男子学生姿になり、『金色夜叉』の荒尾譲介など偉丈夫の役柄を得意とした新派の高田実（1871-1916）の声色をやってみせ、大受けだった。出演した女優達は皆、「互に愉快さうに演じて居るので軽い可笑味も快く舞台に見えて居」⁽⁶⁹⁾た。千秋楽では、「今宵限りといふ意気込」が舞台に漲り、お祖母さんに許しを貰った三人の喜び様も、いつも以上だった。

デハ往ってお出での許しに〔河村〕菊江、律子、〔鈴木〕徳子の三人がアア嬉しいで相擁しながら三尺許りも飛んだり跳ねたりの大活躍に菊江は〔藤間〕房子の老婆に^{つまづ}跌いて^{しがみつ}獅嚙付いた程のハシャギ方〔…〕

（「芝居だより」、「時事新報」1912.6.25）

この千秋楽の翌日から、バンドマン一座の初めての帝劇公演が始まる。帝劇女優たちも「毎晩のやうに二階の奥に陣取って甘いもんだわねえと見物」⁽⁷⁰⁾した。のちに或る新聞は、バンドマン一座の道化役の女優を、『出来ない相談』のお祖母さん役で、「笑って入歯を吐き出」⁽⁷¹⁾して見せた、藤間房子（1877-1954）に喩えた⁽⁷²⁾。

実業家であり、帝劇の重役でもある益田太郎冠者（1875-1953）は、同時に劇作家として、帝劇が実質的に松竹に経営を譲る1929年頃まで、多くの作品を帝劇の舞台に提供したが、そのほとんどが、こうした、女優達を多く用いた喜劇だった。

太郎冠者は三井財閥の重役、益田孝（1848-1938）の次男で、中学卒業と同時に十五才で留学のためヨーロッパへ渡る。そこでの彼の足どりを、高野正雄氏の『喜劇の殿様』（角川書店、2002、15-19頁）からたどれば、1891年に、イギリスのケンブリッジにあるリース中学に入学し、卒業後、1894年にベルギーのアントワープ商科大学に入学する。1897年に大学を卒業した後、ドイツのハンブルクにあるベルハルト商会で一年間働き、翌1898年、アメリカを経由して日本へ帰ってきたのだという。そして、こうした八年に及ぶヨーロッパでの生活の間、「暇がある毎に芝居を見に行き居た」⁽⁷³⁾という。

饗庭篁村（1855-1922）は、1917年に帝劇で上演された太郎冠者の『ドッチャダンネ』を、劇評で、「真個に面白くて賑か」で、「洋式小唄といふのも面白くして、踊るのも唄ふのもまた面白さうにて大よしなり」と絶賛している⁽⁷⁴⁾。

大阪芸妓と東京の富豪（船成金）の娘が、男爵の子息で、銀行の頭取を務める若者を奪い合う、というこの作品には、大正期に流行した、「今日もコロッケ明日もコロッケこれじゃ年がら年中コロッケ」という『コロッケの唄』をはじめ、多くの歌と踊りが含まれていた⁽⁷⁵⁾。そうした点についてより詳しく書き留めた次の記事を読むと、やはりどうしてもミュージカル・コメディの舞台を想起せずにはいられない。

大勢の芸妓が洋式小唄の『コロッキー』だの『そりゃ悪からう』だのを唄ふ。『鱈すくひ』や『団子え』や『井底痴蛙痴蛙』を踊る。宗十郎の大阪の仲間が巫戯廻る。さうして二時間余りも大勢で舞台を引掻き廻す。劇としては何等の価値もないものだが、澤山な女優を残らず舞台に出して、綺麗に見せて、賑かに働かす。（「五月の帝劇と新富座」、「演芸画報」1917.6）

ミュージカル・コメディ同様、劇としては何の価値もないが、大勢の女優が登場し、歌と踊りと滑稽な場面があって、綺麗で、賑やかな舞台だという。

帝劇専務の山本久三郎は、ヨーロッパだけでなく、同時代のアメリカの演劇状況をも視察した経験の持ち主だ

が、彼は、1919年、浅草オペラの流行に際して組まれた「演芸画報」の特集、「日本歌劇の現状」のなかで、ミュージカル・コメディと同種で、それよりも「更に軽」く、「部分的」な「ミュージカル・プレー」について、「太郎冠者氏作の『嘘の世の中』は之に属する立派なものである」と、はっきりと太郎冠者の作品のひとつをその中へ分類している⁽⁷⁶⁾。

律子はこの山本が挙げる『嘘の世の中』で、洋行帰りの、やはり青年役を演じている⁽⁷⁷⁾。芝居の前半ではあたり構わずお世辞を言い回り、それを咎められると、後半は一転して痛快な悪態を吐き続けて見せた。夏興行らしく、「海のかなたの一」で始まる幕開きのコーラスから、四カ国語を交えた律子の独唱、正直に喋り過ぎて窮地に追い込まれた律子の「助けてくれ」にコーラスで答える「いやいやいやです」の掛け合いなど、終幕の「嘘の世の中」まで、作品中には数多くの歌が含まれていた。女優たちは「自由におもしろさうに、金魚が池の中を泳いでいるやう」に演じていて、律子の青年は、「小さくって奇麗で可愛らし」⁽⁷⁸⁾かった。

この作品は、「喜歌劇」と銘打たれて上演されたのだという。太郎冠者の作品には他にもいくつかそうしたものがあつたようだが、そのうち、『瓜一つ』という作品に対してなされた、その冠をつけて公演されることへの批判は、そのまま、太郎冠者喜劇の、ミュージカル・コメディ的性格を説明しているかのようである。

『瓜一つ』は太郎冠者氏の新作で喜歌劇と銘を打つてあるけれど元来喜歌劇といふものは音楽を根底としてテキストに喜劇的の趣きを存するものであるが此『瓜一つ』は音楽の根底無しに唯全体に笑劇の形を成して纔かに其一部分に新案の合唱を加へたといふに過ぎぬもので之れに喜歌劇と銘打つのは専門家の間に議論の在る事であらう。（「帝劇の女優劇（下）」、「時事新報」1914.7.7）

太郎冠者の作品もまた、ミュージカル・コメディ同様、音楽が根にあるのではなく、笑劇が根にあるのでもない、それらバラバラの要素の、寄せ集めだった。

第二次大戦後、英文学者の福原麟太郎（1894-1981）は、太郎冠者作品の常連だった助高屋高助（五世 1899-1962）の訃報に接して書いた文章で、太郎冠者喜劇『ラヴ哲学』（1922初演）での高助の滑稽な場面を回想し、大正期には「笑って見てはいけない」思想劇が上演される一方、「益田太郎冠者の女優劇は、もっとおおかであつた」と言い、「大正の御世の楽しさを高助は代表していた」と語る⁽⁷⁹⁾。

森律子がロンドンで『フィルム之女』を見ながら思い起こした『出来ない相談』には、歌や踊りは含まれていなかった。また、彼女にそれを想起させたのも、直接的には女優の男装という趣向だっただろう。ただ彼女は、ゲーテ座の舞台上からも、何か『出来ない相談』という舞台全体に溢れていた明るさと共通するものを、感じ

取ったのだ。そして、小山内が予測し、福原麟太郎が回想するように、バンドマン喜歌劇団が東京へ来なくなつてからも、かれらの舞台に含まれていた、陽気で、快活な印象を与える要素は、形を変え、太郎冠者喜劇の中で、その後も帝劇の舞台上に、姿を現し続けていく。大正期を通じて、帝劇が東京の空気に添えていた彩りのひとつは、ミュージカル・コメディの舞台に宿るものと同じ、陽気さと快活さだった。

5. 帝劇の現代性

丸の内の日比谷交差点寄りの一角に、帝国劇場が姿を現したのは1911年のことで、東京駅はまだなく、少し離れた馬場先通りには少し固まって建物が並んでいるものの、あたりはがらんとしていて、草地の広がる三菱ヶ原と呼ばれた頃の面影をまだまだ色濃く残していた。通りにも人影はまばらで、路面電車が時折通りすぎるぐらいである。間口の狭い二階家が轟めき合う下町からこのあたりへ出てくると、広い空と、青々と水を湛える濠が、気を清々させてくれる⁽⁸⁰⁾。

帝劇の工事はちょうどバンドマンが神田の青年会館で公演したのと同じ年(1907)に始まったが、ここは地盤が軟弱で、基礎工事にずいぶん手間取り、四年余りかけてやっと完成したのだった。

出来上がった建物は、丸の内のなかでは異色だった。帝劇よりも後に出来た隣の警視庁はもちろん、「一丁倫敦」と呼ばれる馬場先通りに建ちならぶ三階建ての会社事務所も、みな、赤煉瓦造りの建物だった。ところが帝劇の外観は真っ白で、それにどこか直線的な感じがして、いやにサッパリした、踏み台のような建物だった⁽⁸¹⁾。

この後、1914年に東京駅が建設されると、その周りに、東京海上ビル(1918)や丸ビル(1923)、郵船ビル(1923)など、帝劇同様、白くサッパリしたオフィス・ビルが建てられていく。丸の内は徐々に建物でうずめられ、関東大震災前の東京にあって、近代的な都市が形を成していく状況を象徴する場所の一つになっていく。

太郎冠者が川上音二郎(1864-1911)の一座のために書いた『唾旅行』(1908.9初演、本郷座)は、貿易商の日本人がロンドンでおかす様々な失敗を描いた喜劇だが、その舞台となるのは、同時代のピカデリー・サーカスであり、ホテルであり、エンパイア座(the Empire)である。彼は、この作品の着想が、「何百年前の欧羅巴でなく、現在の倫敦の模様を日本の舞台に上して見たらば一寸物珍しからうといふ考へ」⁽⁸²⁾だったと語る。また、別のところでは、「今日一番看客の興を引起させるのは、現代社会を諷刺的に描写したものでなければ可笑味はない」⁽⁸³⁾とも語る。そして、芝居とは元々「娯楽中に人心に教訓を与えるもの」⁽⁸⁴⁾で、そもそも自分が喜劇を書くと思ったのも、「社会を諷刺する真面目な議論へ可笑味の皮を掛けて大勢の人に見せたい」⁽⁸⁵⁾との思いからだったという。彼の、同時代の社会への関心は高い。彼が社会へと向けた目の先には、エドワーズが見ていたのと同様の人々の姿があったのではないか。

本稿の冒頭でも触れたように、抱月は、バンドマンの公演が定例になりつつある頃、そしてまた森律子がちょうどロンドンへ到着した頃、開場してから二年が経った帝劇について、開場直前の、新通俗劇を興し、社会の娯楽機関となるよう求めた自分の要望の結果を次のように見ている。

帝国劇場が始めて出来る頃には、入れ物ばかり拵へても、^{かならず}必 中味がなければ仕方あるまいと云ふ議論が盛んに行はれた。ところが、当事者はそんな非難は平気で、その人々の信ずる所に従って今日まで経営してきた。その結果は勿論芸術上の問題ではなくなつて、帝劇は一種の衆俗娯楽場になつてしまった。然ふ云ふ意味で帝劇は成功したやうに見える。(抱月「演劇と劇場」、前掲)

上記の引用文からは、自分の予想をはるかに超えて生じた結果に対する抱月の驚きを感じられる。抱月がロンドンで目の当たりにした、ミュージカル・コメディを求めるような状況が、想像していた以上の勢いで、東京にも出現し始めている。

ミュージカル・コメディは、ベル・エポックのロンドンで、芸術性を追求した新しさではなく、都市大衆の求めるような現代性に富んだ、目新しさ感じさせる演劇だった。そうした種類の現代性を多分に含んだミュージカル・コメディを上演したバンドマン一座が、他ならぬ帝劇に現れたことは、都市化というロンドンと同様の状況を迎えつつある東京で、帝劇もまた、その状況に応じたモダンな場所だったことを、物語っている。

帝劇会長を務める渋沢栄一(1840-1931)は、あるとき、バンドマンその人を始めとする来演中の一座を迎えた午餐会で、「帝劇は常に新しきに向かって進み^{かみ}斯る新しき方面の輸入にも力を尽し^{ながく}つつある次第なればバンドマンの成功を祈り併せて永懇親を結ばん事を希望す」⁽⁸⁶⁾と述べたという。

バンドマン一座は、帝劇が通俗的な現代性に富んでいたことの象徴である。そしてまた、大正期の人々にとって、帝劇の舞台上を陽気に、快活に跳ね回る帝劇女優たちの姿は、新鮮だった。

注(1)『抱月全集』第七巻収載(天佑社、1920)。

(2)「英国の劇壇」(『新小説』1903.4『抱月全集』第七巻収載、同前)。以下、「劇壇」と略し引用箇所を頁数で示す。

(3)「劇壇」6頁。

(4)本稿のような狙いからすれば、ここで抱月が「俗趣味」の代表として挙げる〈メロドラマ〉の、帝劇における上演も視野に入るが、テーマが大きいことと、特に太郎冠者の「喜歌劇」とミュージカル・コメディとの類似から、ミュージカル・コメディに絞って論じた。

(5)「演劇と劇場」(『抱月全集』第七巻収載、前掲)。

(6)曾田秀彦「大正演劇」とは何か?」(『大正の演劇』)

- と都市』収載、武蔵野書房、1991)、及びクリストファー・ヒバート『ロンドン—ある都市の伝記—』(横山徳爾訳、朝日選書 572、1997)を参考にした。
- (7) 以下この節におけるバンドマン一座の概略については、「バンドマン一座の船賃は年に二拾萬圓」(『時事新報』1922.5.28 夕刊)、及び升本匡彦『横浜ゲート座』(第二版、岩崎博物館出版局、1986)をもとに記述した。
- (8) 「読売新聞」1916.6.26。以下全ての引用文にわたり、旧字・旧仮名遣い・ふりがな等は適宜読みやすいよう改めた。
- (9) 「時事新報」1914.7.1。
- (10) 「読売新聞」1912.6.25。
- (11) 「東京朝日新聞」1913.5.27。
- (12) 「読売新聞」1913.5.27。
- (13) 「歌舞伎」1911.7。
- (14) 「時事新報」1912.6.25。
- (15) 「時事新報」1911.6.6。
- (16) 「演芸画報」1912.8。
- (17) 「読売新聞」1912.6.25。
- (18) 「時事新報」1911.6.6。
- (19) 「時事新報」1912.6.27。
- (20) 「読売新聞」1912.6.25。
- (21) 「読売新聞」1912.6.25。
- (22) 「時事新報」(6.28-7.2、『小山内薫全集』第七巻収載、春陽堂、1931)。
- (23) 1906年当時の名称は「パブリック・ホール (Public Hall)」。
- (24) 邦題は坪内士行訳(『社会と階級』天佑社、1917)による。
- (25) 「喜劇「ゼ、アドミラブル、クライトン」を観る」(『歌舞伎』1907.7)。読点は原文に従った。
- (26) 「東京朝日新聞」1917.4.26。
- (27) 「時事新報」1913.5.24。
- (28) 「東京朝日新聞」1913.5.27。
- (29) ジュー・エム・バリー『社会と階級：バリー脚本集』(前掲)。
- (30) 注(2)参照。
- (31) 「劇壇」13頁。
- (32) 「劇壇」28頁。
- (33) 「劇壇」28頁。
- (34) 以下ミュージカル・コメディの題名は、日本上演の際の邦題、及び升本匡彦『横浜ゲート座』(前掲)を参考に記した。『青月』の略筋は「読売新聞」(1907.9.19)から記述。
- (35) 「読売新聞」1907.9.18。
- (36) 小山内薫「『ゼ、チョコレエト、ソオルヂヤア』を見て」(『歌舞伎』1911.7)。
- (37) Hyman, Alan. *The Gaiety Years*. London: Cassell, 1975, p. 162-164. 以下 GY と略して引用箇所を頁数で示した。
- (38) 注(36)に同じ。
- (39) GY, p. 183.
- (40) 山本久三郎「歌劇に就て」(『演芸画報』1919.4)。
- (41) 田中栄三『明治大正新劇史資料』(演劇出版社、1964)。
- (42) Bernard Shaw『武器と人』(坪内逍遙・市川又彦訳、早稲田大学出版部、1913)。
- (43)・(44) 注(36)に同じ。
- (45) W. ハース『ベル・エポック』(菊盛英夫訳、岩波書店、1985)。
- (46) 以下この節のエドワーズに関する記述は前掲 *The Gaiety Years* による。またミュージカル・コメディに関する記述は *The Gaiety Years* と、Banham, Martin, *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1995 の musical comedy の項によった。
- (47) 升本氏の『横浜ゲート座』(前掲)よれば、以前横浜の本町通りに建っていたときにゲート座を名乗っていたという(1870年開場)。
- (48) GY, p. 63.
- (49) ゲート座の上演では、主役にオペレッタ版のイメージからはかけ離れた若い新人の女優を据え、相手役の俳優の歌の部分、音楽に合わせた「語り」にし、オーケストラの人数を減らしたのだという(GY p. 146-151)。
- (50) ラッセル・ナイ『アメリカ大衆芸術物語② エンタテインメントの世界』(亀井俊介・平田純・吉田和夫訳、研究社出版、1979) 302頁。
- (51) 岩佐壮四郎『抱月のベル・エポック』(大修館書店、1998) 巻末の観劇リストを参照。
- (52) 「劇壇」6頁。
- (53) 「劇壇」7頁。
- (54) 井野瀬久美恵『大英帝国はミュージック・ホールから』(朝日選書、1990) 374-375頁。
- (55) 「劇壇」4頁。
- (56) 「劇壇」5頁。
- (57) Singleton, Brian. *Oscar Asche, orientalism, and British musical comedy*. Westport, Conn.: Praeger Publishers, 2004; p. 20.
- (58) *The Cambridge Guide to Theatre*. 注(46)参照。
- (59) クリストファー・ヒバート『ロンドン』(横山徳爾訳、朝日選書、1997) 355頁。
- (60) 同前、358頁。
- (61) 曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』(勉誠社、1999) 中、「モスクワの小山内薫」(52-78頁)より記述。
- (62) “The Girl in the Taxi” のこと。読点は原文に従った。小山内「追憶と印象」(前掲)。
- (63) Roy H. Smith (生没年不詳)。
- (64) the Haymarket Theatre
- (65) 反魂香「バンドマン歌劇を見る」(『演芸画報』1912.8)。
- (66) 森律子『女優生活廿年』(実業之日本社、1930) 43頁。
- (67) GY p. 196.
- (68) 益田太郎冠者『出来ない相談』(早稲田大学演劇博物館所蔵)。
- (69) 「時事新報」1912.6.7。
- (70) 「東京朝日新聞」1912.7.1。
- (71) 「時事新報」1912.6.25。
- (72) 「似た様な名」(『東京朝日新聞』1921.5.27 朝刊 7面)。
- (73) 益田太郎冠者「喜劇に就て」(『歌舞伎』1906.3)。
- (74) 「東京朝日新聞」1917.5.8。
- (75) 益田太郎冠者『ドッチャダンネ』(早稲田大学演劇

博物館所蔵)。

(76) 注 (40) に同じ。

(77) 益田太郎冠者『嘘の世の中』(早稲田大学演劇博物館所蔵)。

(78) 「演芸画報」1918.6。

(79) 「助高屋高助」(『福原麟太郎著作集』8、研究社出版、1969)。

(80) この節の丸の内に関する記述は『丸の内百年のあゆみ』(三菱地所株式会社社史編纂室編、三菱地所、1993) 上巻を、路面電車については林順信『東京・市電と街並み』(小学館、1983) をもとに記した。また、丸の内のオフィス・ビルについては、藤森照信『明治の東京計画』(岩波書店同時代ライブラリー18、1990、249-250 頁) を元に記述した。

(81) 「帝国劇場を見る」(「東京日日新聞」1911.2.11)。

(82) 益田太郎冠者「貞奴の演ずる「哑旅行」」(「歌舞伎」1908.9)。

(83) 益田太郎冠者「新派劇の前途」(「歌舞伎」1908.7)。

(84)・(85) 注 (73) に同じ。

(86) 「時事新報」1913.5.27。