

日本近代劇再考 V

― 『玉篋兩浦嶋』^{たまぐしげふたりうらしま}と鷗外の「歌舞伎」 ―

金子幸代

はじめに

本稿では、「日本近代劇再考IV ―『ブルムウラ』と鷗外の『歌舞伎』―」（富山大学人文学部紀要）四十五号 二〇〇六・八の続編として『玉篋兩浦嶋』をとりあげ、近代演劇史における鷗外の創作劇の意義について究明していきたい。

鷗外の創作劇については『玉篋兩浦嶋』（明治三十五年）『日蓮上人辻説法』（明治三十七年）『生田川』（明治四十三年）などがあつた。しかし何れも余技的なもので戯曲の展開上に多少の示唆を与えすぎなかつた。「新劇に及ぼした功績は、その創作よりむしろ翻訳にあつたといつてよい」（河竹繁俊著『ジャンル別日本文学史 日本戯曲史』南雲堂桜楓社 昭和三十九・一）と評され、これまであまり注目されてこなかつた。しかしながら上演時について調査してみると、「余技的なもの」として片付けられない、むしろ積極的に評価すべき創作劇であつたことが見えてくる。

中でも『玉篋兩浦嶋』は、演劇総合雑誌「歌舞伎」の号外として一九〇二年（明治三十五）十二月に歌舞伎発行社から刊行された鷗外の最初の創作劇である。¹「歌舞伎」では浦島特集号も生まれ、さらに鷗外の自注や初演、再演の劇評にいたるまで詳しくとりあげられている。そこで上演時の実態を明らかにするために「歌舞伎」を中心に執筆当時の鷗外の内実に筆を伸ばしてみたい。

一 窓と障子

一九〇二年（明治三十五）師走、鷗外が渋い顔をして千駄木にある観潮楼と名付けた二階の書齋に座っていた。いつもなら二階から眺める東京湾の景色が彼の脳を鮮明にしてくれ、アイディアも次々に出て、筆が追いつかないほどである。そういう時は自然と口元がほころび笑みが浮かんでいる。楽しい音楽を口ずさんでいるかのように細い八の字髭にも穏やかな波長が表れる。しかし、今日は一向にそんな気配もない。すわり慣れた座布団もなんだか落ち着かない。

西洋の家と日本の家を比べると、まず西洋の家は頑丈な扉が印象的だ。それに比べると日本の家はどこからでも出入りできる。まさに開け放しのような趣だ。ドイツ留学から日本に帰った時分には、西洋の高い窓から射す陽光をたよりに本を読む癖がついていたせいも、部屋中どこにも陽を辺在させる障子がある日本間では気が散つて本が読めなかった。日本の家にいるとなんだか極端に言えば、外にいるような心持ちがした。帰国してからすでに二十年たつても、日本での生活には居心地の悪さがぬぐえない。

鷗外は思う。「劇場も同じ関係を持つて居る。西洋劇場の全體は、明りの経済が自在に行はれる」²と。自分がまた二十代の時にドイツで初めて劇場に足を踏み入れた時の衝撃をまざまざと思い出す。棧敷の戸を開いて、客が入りしても、その外は壁のある廊下になつていて白日の光が直に差し込まない。舞台と日本で土間にあたるパルケットとの間に面積を十分にとつた広いオーケストラ席もある。そのため舞台そのものが奥にひっこんで見えた。さらに舞台上の書割幕によつて奥行を深くすることも、又自在だった。

このような劇場と舞台だから、昔話のような作品を舞台に載せても、それに伴う「興会」(Stimmung)を起すことができるし、劇で必要ならゆる「錯覚」(Illusion)を起させることもできるのである。日本でおとぎ話浦島のような戯曲を興行するには、劇団も舞台の構造も初めから適当ではない。どうすべきか、鷗外の額の皺はますます深くなつた。

概して西洋の劇は、日本に比べ白に重きを置いている。俳優たちはその白を生きたものにするために声の出し方だけでなく表情を加える。表情がすなわち科しやくなのだ。大袈裟な科で人殺しや打ち合いをしたり、抱き合つたりすることは稀だ。おおよそ二、三人の人物が舞台に現れ

たり、引っ込んだりしてそれぞれの白を言う。客はその白に耳を傾け、白の意味を味わって感動する。それ故、戯曲の評価もそこに生じる。今度の浦島のような類いの脚本は今までほとんど無かったのだから、これを舞台にかけようというのは随分大膽な試みだ。

これまで日本で上演された『該撒奇談』³といったシエクスピア脚本の改作にしても、シエクスピアの戯曲の面影が見えたとはとても思われない。大抵はその戯曲の内ではさほど重き置かれていない物語の筋を見場よくつなげたものであった。今回興行する浦島では、白を聞かせることに重きを置きたい。これまでは客が白に耳を傾けるということを知らなかったので、後には演じる俳優の方で悪口を言われるのを恐れて白の一部を省略するようにもなっていた。

しかし、浦島という夢物語へ型をつけるという事は、できるだろうし、又それが客の興を呼ぶかもしれない。もう一步譲ってこれに型をつけて、知らず知らずに白をも客に聞かせることが、日本の演劇の進歩を推し進められるかもしれない。無論こうした譲歩は姑息な手段だ。ここはやはり白を主眼にして脚本を書いてみよう。そう思い立って、ようやく鷗外の顔にはいつものさざ波のような笑みが現れた。

白を中心とする日本での最初の創作劇の誕生である。そもそも『玉篋兩浦嶋』は、川上音二郎一座と袂を分かち、写実的な劇をやりたいと「男女合同改良演劇」済美館を組織した新派俳優、伊井蓉峰の求めで書くことになったものであった。伊井は演劇総合雑誌「歌舞伎」の主筆者で鷗外の弟の三木竹二がひいきにしていた役者で、当時、近松門左衛門の研究劇を上演していた。真砂座を去って新たに市村座で何か西洋種の中幕を演じたいと、鷗外のもとを訪れたのだった。⁴

「日本の芝居は只筋書を読んで居るやうなもので、一向趣味に乏しい、さうして団十郎を除く他は、役者として見るべきものは無い」というのが鷗外の持論だった。鷗外は伊井の頼みに困惑した。当初、伊井は鷗外からゲーテの『ファウスト』の話を聞いて、その抜粋を中幕に仕組んでもらいたいと頼んできたのだ。⁵

長編の『ファウスト』では演じようとすれば三日はかかる。それよりも魔女の薬によってファウストが若返るが、その逆に、玉手箱を開けて老人になる浦島太郎伝説をもとに劇を作ったらどうかと、逆転の発想を思いついた。鷗外版浦島太郎は「事業を成すことによつて人間の証」を見出す『ファウスト』の主題を引継ぎ、平和な海の国から出て「事業を成し遂げたい」と考える人物像に造型することにした。思案の中から生まれたが、着想が決まると早かった。処女戯曲『玉匣兩浦嶋』（資料1）は早速、一九〇二年（明治三十五）十二月、「歌舞伎」

号外として刊行されることになった。広告文は鷗外の意気込みを示す響きのいい文字、声に出しても調子のよい文になった。

龍の都に年を経し浦島の子は榮華の夢さめて慕ふ功業に可伶少女の歎をも跡に見捨てて故里へ歸る丹後の與謝の浦筒川村の荒磯にて幾世の裔の浦島がこれも武功を立てんとて外國さして出舟の折に來あはせ齋しし匣を啓けて忽に翁進びしを怪まれ名告交して我裔に大志を傳へ遂げしむるこれや眞の不老不死

民間に膾炙されている浦島伝説とは違い、『玉篋兩浦嶋』は「事業」をしたいと平和な龍宮城から三百年ぶりに故郷に戻った浦島太郎が子孫にあたる後の太郎に出会い、怪しまれ争っている内に乙姫からもらった玉匣を落としてしまい、白髪の老人となるという筋立である。浦島が玉を後の太郎に託し、己れの「事業」の夢が引き継がれることこそが不老不死と述べるところに主眼が置かれている。

二 処女戯曲『玉篋兩浦嶋』の舞台

進取の気性に富んでいた伊井は、鷗外の脚本に躍り上がって喜んだ。しかし、さてこの脚本を実際に舞台にのせるということには大いなる困難が立ち塞がっていた。『玉篋兩浦嶋』の初演は、川上音二郎一座の凱旋公演『オセロ』上演よりも一月早い、一九〇三年（明治三十六）一月のことである。

それまで日本のお家騒動的、旧劇に見慣れていた多くの見物には、この新脚本の趣味を解し得る者が少ないのではないか。脚本は所作がほとんどなかった。ただ白一方だ。「間が抜けて仕舞つて、飽が来るから見て居られない、従つて欠伸が出る、ワヤ／＼と云ふ」のではな

いかと懸念された。だが、伊井は踏ん張った。開けて見ると立錐の余地もないほどの入場者があつた。鷗外最初の創作劇の上演だというので、新聞にも再三とりあげられ、観客の期待は高かった。幕開き前に口上が述べられた。

「この『玉匣兩浦島』は昨冬以来各新聞紙上にも評判の高い事でございますし、また『歌舞伎』の号外として発売になりましたから、御覧になつた方々は既に御承知でございます、これは浦島太郎の譚を材料にして、これに先生のお考を吹込んで、「唯今歐羅巴で持囃して居るハウプトマンなどの書き方を模したのださうで、私共に拝見した處でも、誠に目出度い作で、かういふ脚本が我國の舞台上上つた事も空前の事で御座います」¹⁰と。そこには日本の演劇の歴史を新たに切り拓こうという大いなる気概があつた。劇を見守つたひとりである竹二は、口上が事利明晰で、しかも愛嬌を加味しており、見物して「自づと襟を正しくして幕開きを待ち受けさせるだけの力があつた」¹¹と評している。衣装も故実¹²に則つていた。考証家、久保田米僊の指導のもとに取り揃えたのだ。龍宮城は京都梅尾高山寺藏信實朝臣作華嚴絵詞の図からとつた。正面壁画は法隆寺藏袈裟匣蒔絵にならない、楽器や脇息は正倉院御物とし、鏡掛も帝國博物館のものにするなど米僊は道具や衣装に細かく気を配つたが、予算の都合で割愛せざるをえないところもあつた。米僊は「上の巻龍宮城の道具はまずまず結構だが、奥行きのない恐ろしく安つばい屋台でまるで水族館か玉ころがしと云ふ風でした」と、安普請への落胆を語っている。

後半の書割の方は、注文どおりの様式で一枚書割に暁の海岸が描かれ、海を低くして遠く見せるなどの注意があり、磯馴松などが広々として好評だつた。下の巻は、浦島太郎とその子孫にあたる後の太郎と鱧^{はた}狭五郎と大勢の漁師たちが登場する与謝の浦の場面。演じる者も動きがあるし、変化はあるし、人も大勢出入りし、テキパキして見ている方も楽しんだ。西洋では、フアウストに若者に変身するため中座するが、伊井一座はその場で若者が白髪^{はく}の翁に変身した。これは一座の長所が生きた。乙姫からもらった玉を浦島から譲り受け、後の太郎が「事業」を成し遂げる旅に出る大詰めで、「はや、日の出、打立てん」と場を占めるように言うと、客はやんやの喝采をおくつた。

そもそも浦島伝説は、古くは日本紀、風土記に記載されており、万葉集にもある水江之浦島児が後の世に浦島太郎といわれるようになる。近松門左衛門の浦島年代記や為永春水の浄瑠璃にも取り上げられている。しかし、浦島の故郷は種々の異説があり、また異世界から戻ってくる時期も三百年後とあるものや百年後とするものなど様々である。さらには浦島が滞在した所も定かではなかつた。日本紀神代では海神の宮とあるが、同じ書の雄略紀には蓬萊山とあり、釈日本紀が引いている丹後風土記にも蓬萊山と記される。史実を調べてみると思ひの他違いがあり、どれをとり入れるかが作者の判断が問われることになる。史実に対する「歴史其儘と歴史離れ」の鷗外の姿勢は、歴史小説に

始まったことではなく、すでに最初の創作劇においてからあったのだ。歴史書を尋ね、その違いを吟味、取捨選択し、脚本化していった。俗説の「浦島太郎龍宮にゆきぬ」をとりいれ、龍宮城の景物は日本紀の神代の海神の宮によることにした。日本の昔話ではあるがその味付けには西洋のアレンジをほどこしてみせたのである。たとえば上の巻の開幕。龍宮城の場面では、ギリシア劇で使われるコーラスを取り入れ、鯛の冠をつけた赤女（十五六歳の少女ら）の群れによる合唱をさせることにした。

赤女等の群。(共に歌ふ。口女等の群樂器を弄ぶ。)

「ぎずなき玉と すみわたる

みづのふかさは いくちひろ。

いろなきものも かさなれば、

あをあをととして そこ見えず。」

他方、鯛の冠をかぶった口女率いる十歳ばかりの幼女らには樂器をもたせて舞わせ、実際の音楽はオーケストラにまかせることにした。コーラスとオーケストラの演奏からなる龍宮城の開幕場面について詩人で英文学者の上田敏は、ワグナーのオペラ『タンホイザー』に似ていると述べている¹³。敏の指摘にあるように『玉篋兩浦嶼』が上演された一九〇二年は日本におけるワグナーブームの年であり、一気に音楽熱が盛り上がった。ちなみに石川啄木もワグナーに深く傾倒した一人で、ワグナーの思想について『右手日報』¹⁴に書いている。七月には東京音楽学校と東京帝国大学の学生有志らにより、上野にある東京奏樂堂にて日本初の日本人による翻訳オペラ、グルック作曲『オルフェウス』が上演されている。一九〇四年（明治三十七）十二月になると、ワグナーの樂劇論に影響された坪内逍遙が『新樂劇論』および『新曲浦島』を出版している。¹⁵ 鷗外は後に「歌劇のことも」（『音楽新報』 明治三十九・十一）をあらわし、一九一二年（大正三）には『オルフェウス』の翻訳もしているが、浦島をオペラにはどうかという意見¹⁶に対しては、まだ日本ではオペラの歌い手がいないことからオペラ化に否定的であった。コーラスを取り入れたのもギリシア劇からの発想であった。現代語で書いた歴史劇『静』（明

治四十三・九）においても、静の赤子が殺される場面にコーラスを取り入れることで緊迫した状況を生み出すことに成功している。

このほか西欧文学の影響については、乙姫が流した涙が玉になることからハウプトマンの『沈鐘』の影響¹⁷やゲーテの『ファウスト』との関連が当初から取り沙汰された。ドイツ文学士山口冲天¹⁸からは、浦島はファウスト兼メフィストフェレスで、乙姫はグレートヘン（マルガレーテ）と評された。いわば、鷗外版『浦島』では障子の大和の国の装束や景物に加えて、テーマとしては人間と自然、事業の成功という窓のある西洋的機軸をとりいれ、白を中心に置いたところに新しさがある。これまでの所作を中心とした日本の劇にない体裁のもので、この初演は座元にとつても、俳優にとつても大奮発しなければならなかった。

三 目でわかる脚本作り

一九〇三年（明治三十六）一月に発行された『歌舞伎』三十二号では作者鷗外自身による作品註と久保田米偃の舞台と衣装についての説明を加えた「玉篋兩浦嶋自註」が掲載され、二月発行の『歌舞伎』三十三号には「森隠流」という名で「浦島の初度の興行に就て」と題する制作由来と評判について書いたものが掲載された。「隠流」とは、小倉に「左遷」された時の鷗外の号である。「隠流」という号に見られるように東京を遠く離れた北九州の小倉に一九〇二年（明治三十五）三月まで第十二師団軍医部長に任じられて赴任していた。『玉篋兩浦嶋』は、鷗外が小倉から帰京して最初に書いた創作劇である。それ以前の『歌舞伎』には八月号、九月号に「俳優学校の必要を論ず」を連載し、戯曲の翻訳を積極的に行っていた鷗外の最初の実践であったのだ。夢に見た「事業」をするために浦島太郎が故郷に戻るといふ、作者鷗外の文壇復帰の意欲が重ねられた脚本となっている。

一八八九年十月に『日の出前』がベルリンの「自由舞台」の第二回公演として初めて興行された時、作者ハウプトマンは処女戯曲の上演にいたく感激した。戯曲再版の序文で感謝の言葉を書いただけでなく、初演時の俳優を一人も略さずに巻頭に載せた。鷗外はこのことを例にあげ、ドイツのそれまでの戯曲と『日の出前』との懸隔を見るに、「決して日本の従來の脚本と浦島との距離よりと大きいとは謂はれない。さうして見れば、予は市村座と伊井一派に對して感謝の義務を有して居る」と述べ、座元と俳優たちの労をねぎらった。

ドイツ最初の自然主義戯曲『日の出前』の初演は、ドイツ近代劇史に一線を画す画期的な公演として全ドイツ中に衝撃を与えたが、鷗外にとつても『玉篋兩浦嶋』の初演は、日本における近代劇の先進的な一步となるものと考えていたのである。思えば、これまでの日本の劇にも長白が無かったわけではない。しかし、真の意味で長白といふべきものは一つも無かったといつても過言ではない。西洋劇において獨白のやや長いというのは、俳優が着座または立ったままで述べるもので、浦島全曲の総ての人物の白を合わせた位の長さも決して珍しくはない。たとえば『ファウスト』の第一節で白髪の老ファウストが机に倚つたままで述べる白を例にとつてもよい。浦島の初日に節略せずに伊井が述べた白は、西洋の劇の尺度から見れば、決して長い部類には入らないし、西洋の観客にとつても長い部類には入らないという認識が鷗外にあった。

「西洋の劇は白に重きを置き、観客に白を聞かせる」ために白に相当する表情を示せるように文体に工夫を凝らした。七五調で白の音便が活きるように注意され、劇が仕上がった。「歌舞伎の七五一句に正しく區切つた韻文劇」に構成することによつてリズム感を与え、後の「新歌舞伎の祖型」となる。¹⁹坪内逍遙も「日本の芝居の白廻しが七五調で出来て居ることは誰も知つて居るが、それを脚本に書く時、七字と五字とに書き分けることは、今まで気が付かなかつた」²⁰と、鷗外の目の着け処に感心した。

さらに特筆すべきは、演じ手である西洋劇を知らない日本の役者にもわかるように脚本では七五に書き分けが行われただけでなく、平和で静かな龍宮城での生活を捨て「事業」をめざす浦島太郎の白では主題の字体が大きい活字で組まれていることだ。

太郎。 いやとよ。思はぬ 夢といへど、

まことは日ごろ わがむねに

つつめることの いつしかに

こりてゆめとや なりぬらん。

渴して水を おもふごと

このとし月の 平和 に倦み

いまは 事業 の したはしく
なりぬるものか、おぼつかない。

乙姫。さらばわらはが 恩愛の

なさけをあだに したまひても。

太郎。おう。かくいはば つれなしとも

なさけなしとも おぼさんが、

さいつころより なにゆゑか

をりをりころ たのしみます、(中略)

この平和にこそ よりつらめ。

さきに風波を ゆめみしとき、

身うち の 血 汐 沸き 返り

気も 晴 晴 と なる ほど に、

ひごろのうたがひ やぶれしぞ。

色も香もある おことを棄て、

このみやゐを たちさらんは、

こころぐるしき かぎりなれど、

おことは自然、 われは人、

おことは物の おのづから

成る をよろこび、 われはまた

ことさらに事を 為さんとすれば、

ふたりのところは 合ひがたし。

乙姫。 ええ。(胸を押ふ。) げにわらはは つみふかくも

異類のおんみを などしたひし。

ひとたびここを さりたまはば、

またあふことも あるまじと

おもへば、かなしき このわかれ。

(太郎に縋り泣く。涙まことの玉となりて、はらはらと落つ。)

重要な白では間をとるための書き分けもなされており、目でわかるような脚本となっている。強調すべき言葉のひとつひとつが視覚的にわかるように工夫されている点に注目したい。劇を見た上田敏²¹⁾は、上の巻後半の太郎の白に感心し、七五調を伊井が変化・抑揚をつけて感情のかすかな違いもよく表わして演じたのに感服した。意味によって七五調の白を分けて述べ、単調になりがちな日本新体詩の短所を補っていると評価しているが、それは右に引用したような一目でわかる脚本作りの力によるところが大きかった。

異界の女性、乙姫の愛をふりきって慣れ親しんだ龍宮城を後にする理由として太郎が言う「事業」への欲望は、字体も大きく強調されている。太郎にファウストとメフィストを、乙姫がグレートヒエンに擬せられる「愛と事業」、ここに「事業」のためにドイツ人女性を捨てて日本に戻るようになる『舞姫』のテーマを見ることも可能だろう。しかし、豊太郎のような煩悶は太郎にはない。もはや太郎は乙姫の真実の言葉にも耳をかさない。「おことは自然、われはひと」という太郎の言葉に象徴されるように、『夕鶴』のおつうと与ひょうのような心の乖離がそこに見られる。なお、浦島太郎が後の太郎に出会うという設定には、鷗外が翻訳しているアーヴィング作『新浦島(リップ・ヴァン・ウインクル)』との関連を指摘することができる。²²⁾ また、後の太郎が武運をたてるために海外に遠征に出ようとするのには時代の気分が投射されている。²³⁾

四 メディアミックス

伊井蓉峰一座の『玉篋兩浦嶋』は、市村座で一九〇三年（明治三十六）一月二日〜十八日に初演された（資料②）。この日本最初の白を中心とする創作劇の初演を後押ししたのが演劇総合雑誌「歌舞伎」だった。現在でも見られる演劇上演に合わせて、雑誌に紹介記事を載せることによって公衆の関心を増殖させる。「歌舞伎」はこうしたメディアミックスの先駆けとなっている。さらに浦島の上演を機に「歌舞伎」では同行看劇会も組織され、観客動員に貢献する仕組みが作られた点も注目される。

三十三号では『玉篋兩浦嶋』特集号（明治三十六・二）を組んでいるので見てみよう。目次には「歌舞伎第三十三号（一名浦島の巻）」とある。表紙絵は、久保田米齋による龍宮城と與謝浦である。

浦島上下の舞臺面と俳優と（コロタイプ）

浦島の初度の興行に就て

兩浦島の脚本評

若し「玉匣兩浦島」をオペラにして見たならば

浦島の道具と服装と

浦島の劇を見て

市村座の浦島を見て

浦島に於ける俳優其他の意見

兩浦島の口上（畠山古瓶）龍宮の歌に就て（松永和歌次郎）赤女と魚童に就て（市川久女八）口女に就て（澤村い訥丸）乙姫に就て（兒島文衛）後ノ浦島太郎に就て（福島清）鱒ノ狭五郎に就て（境若狭）第三の漁師に就て（藤井六輔）下ノ巻の立廻に就て

清 潭 生

森 隱 流

上 田 柳 村

巖 谷 小 波

久 保 田 米 饅

長 原 止 水

田 村 鈴 鹿

鈴 木 春 浦

(尾上扇蔵) 浦島を演ずるに就て (伊井蓉峰)

玉匣兩浦島に就て

劇としての兩浦島

清 潭 生
三 木 竹 二

(中略)

雜報

坪内博士の浦島談、露伴子の浦島談、紅葉山人の浦島談、米僊翁の浦島談、同翁の玉箒説、幸堂老人の浦島談、青々園氏の浦島談、高橋櫻洲氏の浦島談、田村鈴鹿氏の浦島談、喜楽女将の浦島談、同好看劇会

雜報の最後に記されている「同好看劇会」とは、鷗外の浦島上演にあわせて三木竹二の歌舞伎発行所で組織したもので、第一回看劇会として一月十一日に市村座の見物が行われた。観劇した人の姓名も「歌舞伎」には記されている。

廣津柳浪君 小栗風葉君 巖谷小波君 安田善之助君 伊原青々園君 千葉鑛蔵君 安田直次郎君 坪谷水哉君 井上哲次郎君 (家族同伴) 荒井洋太郎君 平田禿木君 畔柳芥舟君 桑木巖翼君 藤井健次郎君 土岐文次郎君 賀古鶴所君 (家族同伴) 柳川春葉君 田村光顯君 (夫人) 上田敏君 (家族同伴) 伊臣眞君 楠木清方君 (友人同伴) 江見水蔭君 かなめや君 (家族同伴) 田中喜一君 松岡國男君 永井荷風君 平井不孤君 長原孝太郎君 久保田米齋君 大久保榮君 森鷗外君 森潤三郎君 (友人同伴) 三木竹二君 鈴木春浦君

参会者は著名な文学者、画家、実業家総勢五十余名にもなる。雜報の観劇談話にも逍遙や幸田露伴、尾崎紅葉といった当代を代表する文学者がこぞって名を連ねており、いかにこの劇が注目されていたかがわかるだろう。

たとえば、「露伴子の浦島談」では、釣魚通の露伴が「浦島の中に何か実際に違つたことは無いか」と鷗外に聞かれたことが記されている。

また、露伴の妹延子が東京音楽学校で教鞭をとっているのでオペラを作って貰いたいという要望に対して「オペラといふものを知らない人間なら、無鉄砲にいくらでも作るだらうが、実際オペラといふものを知つて居ては、おつかなくつて手が出せないのだよ」と、鷗外が断つたことも紹介されている。「聞いたか振でオペラ通を振り廻す連中は、少し耳が痛かろう」と露伴は述べている。

当代の人気作家、尾崎紅葉は、「旨い拙いといふことは取り置いて、舞台へかけたらもつとダレルだらうと思つて居たが、思ひの外ダレなかつた、あれ程のものがこれだけに消化せれば、何でも演つて出来ないものはない、といつて居られたさうだ。して見ると広い世間には、全然失敗といふ人ばかりでも無いと見える」と評価した。

「素より文才に長けた鷗外子の作、着想がおもしろき、文章の麗しき、其上一字一句筆を下すに謹厳なる事は『歌舞伎』三十二号に著者字註を載せてあるのを見ても分り升。殊に響きのいゝ文字を用ゐて、白の音便の活きるやうに注意せられてあるなどは、既に諸文士の敬服致された所で、今更申立てるもクダですが、猶未見の方々は是非共此脚本の熟読を煩したく思ひ升」と脚本を高く評価する一方、上演の方は今日の日本の俳優は持ち切れないし、見物も飽きてくるといった不満の声もあつた。²⁴

しかしながら、伊井が筆を入れずに演じていることが評価され、「芝居道で世を渡る人は、俳優と云はず、興行師と云はず、必ず見て置くべきものだ」²⁵という評判が評判をよび、旧劇・新劇の垣根を越えて演劇に関心を持った人々がこぞつておしかけた。このほか、当時の観劇評で特徴的なのは、言葉の響きのよさに注目している点である。オペラだけでなく謡曲や能楽にしたらという意見が多く、その後も上演化に向けて期待されていたことが「歌舞伎」四十四号（明治三十七・一）からもわかる。²⁶

初演について長谷川天溪が「鷗外氏の近作」（『文壇時言』欄「太陽」九ノ二 明治三十六・二）で、上演はまったくの失敗と批判しながらも「原作のままを演じて、改良の鋭気を示したのは賞すべき」と評価した。また、「市村座の中幕としての『浦島』は、成功の劇ではなかつた」とする評者（孤島「癸卯文學（懸賞の歌、『玉匣両浦島』）」、「読売新聞」明治三十六・一・十八）でも、脚本そのものに対する非難はなく、むしろその表現の如何に負う所が大きく、詩としての『浦島』は、疑いもなく名家の作である。とにかく、場を上らせるために書いた脚本において、単なる読み物としての価値をいふのは誤りである。場を上げてはじめてその価値を認めうるような場合が少なくないことを考へれば、にわかにはその価値を断ずるのは早計であると指摘されている。たとえ上演不成功と断じる論者でも脚本については一致して高

く評価している。詩劇の先駆的作品として後の近代劇作家に影響を与える作品となった。²⁷

伊井蓉峰一座では第二回公演を一九〇六年（明治三十九）九月八日～九月十七日、歌舞伎座で行った。乙姫を演じたのは、北村緑郎とともに戦前の新派の代表的俳優となる名女形の河合武雄である。ちなみに第一の漁師役の井上正夫は、後に新時代劇協会を組織し、新劇でも新派劇でもない中間演劇を創始し、後に映画俳優としても活躍している。その後も『玉篋兩浦嶼』は新劇だけでなく、歌舞伎や舞踏劇としても上演される演目となった。²⁸「歌舞伎」には第二回公演の写真（資料3）も掲載されている。衣装についても詳しく紹介されている。しかも初演と比べての評価が下されている点は特筆される。

一九〇六年（明治三十九）十月「歌舞伎」七十八号には小山内薫の妹で後に劇作家になる岡田八千代が芹影の筆名で劇評を書いている。観劇評の中でも三木竹二の『両浦島』の藝評は出色である。再演された経緯から書き起こされ、初演を見ていない読者にも行き届いた批評になっている。第二回公演は、伊井蓉峰が歌舞伎座を借りて手芝居を打つことになり、一幕目と二幕目の間の中幕をどうするかという話になった際に、歌舞伎座の舞台管理をしていた田中鈴鹿に『両浦島』を提案されたことによる。伊井は前回も浦島を演じているので、前回以上に演じられるかと躊躇したが、結局それに決めることになった。問題は長白ながせりふである。伊井は、第一回興行の折に上の巻の長白について二三の評論家から白回せりふしに工夫がないと言われ、しまいには所々抜いて演じたりしていたことがあったので、小山内薫を介して竹二に白短縮を申し込んだことも記されている。²⁹

ちなみに、小山内薫は日本近代劇確立に大きな足跡を残す自由劇場を旗揚げし、鷗外にイプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』の翻訳を依頼することになるが、早くも一九〇二年（明治三十五）東京帝国大学の学生時代から芝居にかかわっていたことは現在あまり知られていない。しかも、一九〇四年（明治三十七）には竹二により伊井蓉峰を紹介され、新派の伊井一座の学芸部員になっていた。伊井一座の脚本改訂などを行い、七月にはドーデ作『サッポー』の演出のほか、シエクスピア劇『ロメオとジュリエット』を翻案・演出もしていたのである。³⁰

竹二は、伊井に道具・衣装の相談を受けるが、河合武雄の参加が急遽決まってから一週間と余日がない上に、伊井の手芝居に勘定かまなしの注文を出すことができないので、第一回の時の修正案を参考にしたものを鈴木春浦しゅんぽに作らせ、衣装はあるものに多少の手入れをして

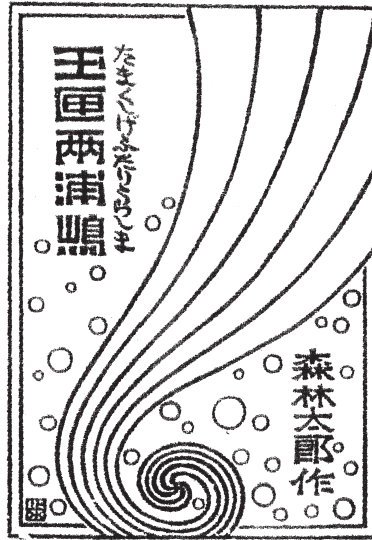
用いることとなった。時間のない中での上演となり、開場後二日目に竹二が行ってみると、伊井から「時間の都合で中幕は下の巻しか出せないから許してほしい」といわれ、下の巻のみを観劇したが、山場でミスをし、後の浦島太郎が絶句だらけという不成績であった。その後、上の巻が出たと聞いても初めは見に行く気にならないくらいだったが、道具も思ったほど悪くはなかったという。竹二の劇評ではとりわけ俳優の演技について初演と比較した上での評価が記されている。

以上のように、これまであまり注目されてこなかった鷗外最初の創作劇『玉篋兩浦嶋』だが、実は近代劇の発展に貢献する先進的役割を果たしていたことが演劇総合雑誌「歌舞伎」から見えてくる。上演にあわせ「歌舞伎」で特集号が生まれ、役者、道具・衣装など上演時の様子が詳しく紹介され、作者鷗外自身の注釈や由来が掲載されている。さらに三木竹二の劇評が劇の理解を深めるのに重要な働きをしたのである。竹二は歌舞伎の近代劇評の確立者といわれている³¹が、歌舞伎にとどまらず近代演劇における劇評確立の第一歩となったのが『玉篋兩浦嶋』の劇評だったと言える。このほかにも「浦島の伝説は日本特有のものではないので、比較神話学上詩的な一項として、文学の製作にも恰好の材料」であり、「新曲』に於て『あら頼もしの青年やな』、『兩浦島』では『おもふは先祖、行ふは子孫にこそあれ』の句あること、赤髯王伝説の、*Bessere Zeit*といひ、アーピングの *the rising generation* といつた思想と一致」している。「兩浦島』の結末、『事業をわかき我がすゑに、伝へ行ふとを得る、これもひとつの不老不死』と、一編の智的意志的モチーフを結んでいて、「力ありと謂ふべし」³²として、『新浦島（リップ・ヴァン・ウィンクル）』との関連が指摘されるなど、現在読んでも慧眼に富んだすぐれた劇評が「歌舞伎」には掲載されているが、それは鷗外の戯曲としての多面的価値がなせるわざでもあった。近代劇評の確立には、とりもなおさず鷗外による白を中心とした戯曲の革新があったのである。

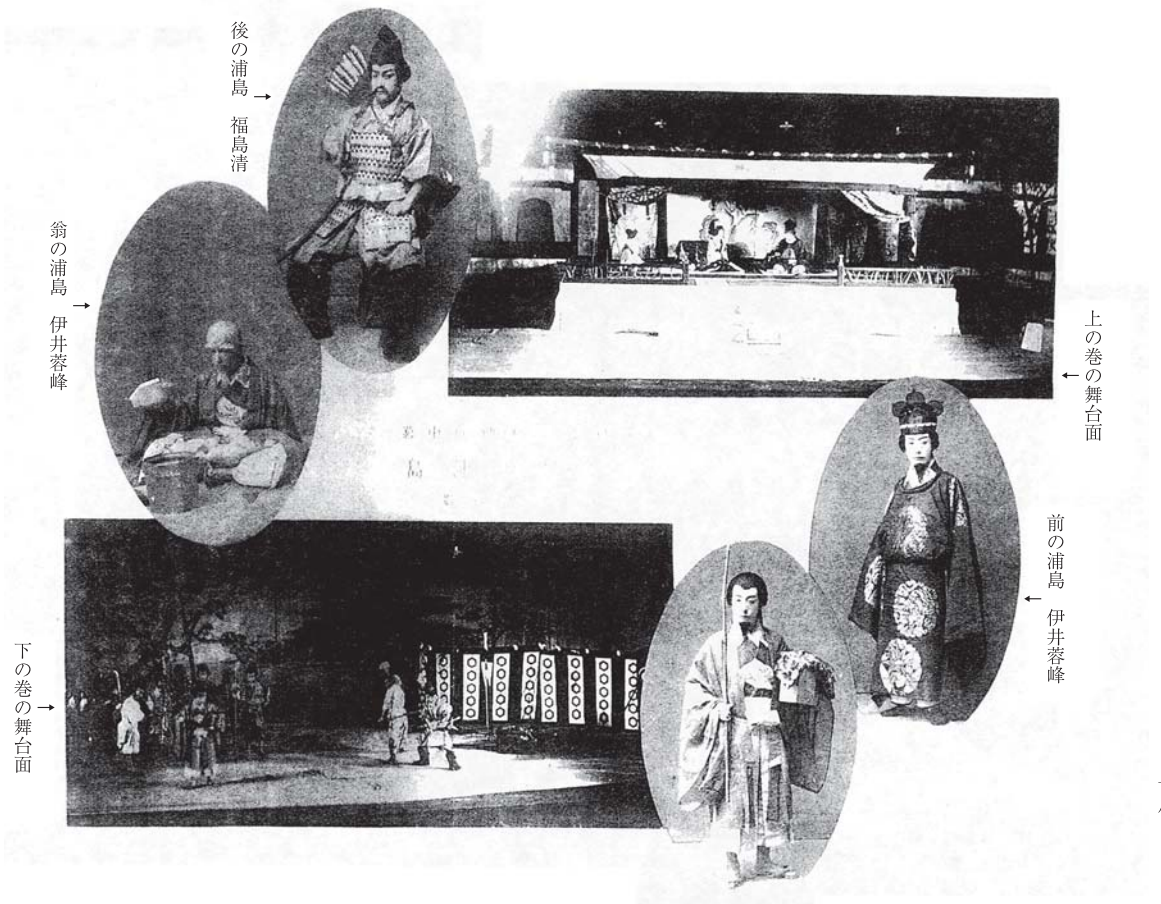
注

- 1 森林太郎の名前で一九〇二年(明治三十五年)十二月に『玉匣兩浦嶋』と言う題名で歌舞伎発行所から刊行され、一九一二年(大正元)八月には『我一幕物』に収録された。
- 2 『歌舞伎第三十三号(一名浦島の巻)』(明治三十六・二)の「浦島の初度の興行に就て」による。
- 3 『ジュリアス・シーザー』の内の二場」で、一九〇一年(明治三十四)七月に伊井蓉峰一座により明治座で上演される。伊井蓉峰(一八七一〜一九三二)は独逸協会学校卒業し、三井銀行に勤めるが、一八九一年(明治二十四)に浅草座で旗揚げした川上音二郎一座に参加するも書生芝居が気に入らず脱退。一八九八年(明治三十一年)には歌舞伎座に進出し、一九〇二年(明治三十五)に真砂座で近松物の新演劇などを試みた。「演芸画報」(明治四十・六)では、「元来演劇と云ふものは慰安が伴はなければ演劇にはならない」「慰安の無い芝居は劇として見せる事が出来ないものと云つて差支ないと思ふのです」と演劇論を展開している。新派大合同で座頭となり、本郷座に出演して人気を得、一九一二年(大正元)には明治座の座主になった。
- 4 注2「浦島の初度の興行に就て」(「歌舞伎」三十三号 明治三十六・二)による。
- 5 注2に同じ。
- 6 一九〇二年(明治三十五年)十二月の雑誌「萬年艸」巻三の巻末広告として『玉匣兩浦嶋』の題名で掲載された。
- 7 拙稿「日本近代劇再考―『オセロ』上演と鷗外の『歌舞伎』」(富山大学人文学部紀要「二〇〇五・三」)
- 8 初演から伊井蓉峰一座に加入した市川團十郎の団州から「女団州」と称された人気女優、市川久米八が赤女を演じた。配役は、浦島(伊井蓉峰)、乙姫(兒島文衛)、後ノ浦島太郎(福島清)、赤女(初代市川久米八)、口女(澤村い納丸)、鰯ノ狭五郎(境若狭)、第一の漁師(山崎長之輔)、第二の漁師(畠山古瓶)、第三の漁師(藤井六輔)、第四の漁師(都筑文男)である。
- 9 清潭生「玉匣兩浦島に就て」(「歌舞伎」三十三号)
- 10 「兩浦島の口上(畠山古瓶)」(「歌舞伎」三十三号)
- 11 三木竹二「劇としての兩浦島」(「歌舞伎」三十三号)による。
- 12 久保田米徳「浦島の道具と服装と」(「歌舞伎」三十三号)
- 13 上田柳村(上田敏)「兩浦島の脚本評」(「歌舞伎」三十三号)
- 14 「ワグネルの思想」と題し、一九〇三年(明治三十六)五月末から六月にかけて「岩手日報」に掲載される。
- 15 楽劇、三幕(二景(一景)。一九〇四年(明治三十七)十一月、早大出版部刊。理想世界を求めて龍宮へ行った浦島太郎が現実世界へ帰ってくることになる。
- 16 巖谷小波「若し『玉匣兩浦島』をオペラにして見たならば」(「歌舞伎」三十三号)
- 17 注9に同じ。
- 18 山口冲天「兩浦島を読みみて」(「歌舞伎」三十六号 明治三十六・五)
- 19 桶山正雄「鷗外の戯曲」(「文藝評論」昭和二十三年・十)、永平和雄「森鷗外の戯曲」(永平和雄『近代戯曲の世界』東京大学出版会、一九七二・三)
- 20 「坪内博士の浦島談」(「歌舞伎」三十三号)

- 注13に同じ。
- 21 「新世界の浦島」と題し、「少年界（明治二十二・五・三〜七十八、八・十八）に翻訳が掲載された。
- 22 小堀桂一郎『森鷗外—文業解題創作篇』（岩波書店 一九八二・一）
- 23 注9に同じ。
- 24 田村鈴鹿「市村座の浦島を見て」（『歌舞伎』三十三号）
- 25 「歌舞伎」四十四号では、「謡曲としての玉匣兩浦島（富塚徹底）、玉匣兩浦島の謡曲を聴きて」（松廼舎主人）、「兩浦島にオペラの節附」（村岡太郎）などで、上演化に向けて論じられている。
- 26 大山功は『近代日本戯曲史』（近代日本戯曲史刊行会 昭和四十三・十）において「月郊、泡鳴、紫紅、白星等の詩劇に影響を与えたことは否定できない」と指摘している。
- 27 第二回公演の配役は、浦島（伊井蓉峰）、乙姫（河合武雄）、後ノ浦島太郎（村田正雄）、赤女（初代市川久米八）、口女（澤村い納丸） 鱸ノ狭五郎（福島清）、第一の漁師（井上正夫）、第二の漁師（都筑文男）、第三の漁師（藤井六輔）、第四の漁師（高波定次郎）である。その後、舞踏劇『玉匣兩浦島』（大正十五・八）が、演出 倉満南北、振付 江川幸一、林五色作曲、清元寿扇により、前の浦島（林長三郎・後の二代目又一郎）、乙姫（香椎園子）、後ノ浦島（中村扇雀・後の二代目贗治郎）、赤女（飛鳥明子）、口女（藤代君江）、鱸ノ狭五郎（右田三郎）が演じられた。乙姫を演じたのは、松竹楽劇部で活躍している香椎園子である。なお、後ノ浦島を演じた中村扇雀（後の二代目贗治郎）は、上方歌舞伎を代表する役者で、三島由起夫の『金閣寺』を映画化した『炎上』や谷崎潤一郎の『鍵』などの映画で存在感のある演技を示している。さらに、歌舞伎公演（昭和三十・七）として歌舞伎座にて久保田万太郎の演出で上演された。配役は、浦島（三代目市川左団次）、乙姫（七代目尾上梅幸）、後ノ浦島太郎（二代目尾上松緑）、赤女（大川橋蔵）、口女（澤村由次郎・後の五代目田之助）、鱸ノ狭五郎（尾上九郎衛門）である。この歌舞伎公演では、自由劇場にも参加する市川左団次が浦島、歌舞伎界の名女形尾上梅幸が乙姫を演じた。ちなみに赤女を演じたのは、若手女形として頭角を現し、長寿番組『銭形平次』で人気俳優となった大川橋蔵である。
- 29 結局伊井は原作のまま演じることにしたが、実際の舞台の上では何度か句を除いた。竹二は作者がああ脚本を書いたのは、一つは白を主とする劇の標本を示そうとしたからだ。問題の白は西洋劇の尺度から言えば決して長くないし、伊井の技藝と舞台上の経験も当時に比べれば幾分か進歩したはずだから、出来ないという道理はないと述べている。
- 30 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正』（白水社 一九九五・三）
- 31 上村以和於『時代のなかの歌舞伎——近代歌舞伎評論家』（慶應義塾大学出版会 二〇〇三・九）
- 32 白甲『兩浦島』の演劇上価値（下）（『歌舞伎』八十一号 明治四十・一）



資料1 1902年(明35)12月に刊行された『玉匣兩浦嶋』表紙(久保田米斎)



資料2 「歌舞伎」33号に掲載。



河合武雄の乙姫



後の浦島(村田正雄)

資料3 「歌舞伎」78号に掲載。再演時の乙姫、後の浦島太郎。