

大英帝国のなかのオーストラリア、 オーストラリアのなかの大英帝国

——ミュージック・ホールの移植を例として——

井 野 瀬 久 美 恵

問 題 の 所 在

世界最初の産業革命を達成し、世界経済システムの核として平和と安定のうちに幕を開けたヴィクトリア朝時代のイギリス（1837-1901）は、モノ、カネ、ヒト、そしてサービスが、「帝国」という枠組の中で動いた時代であった。植民地から輸入した原・材料を“メイド・イン・イングランド”のブランド品に変えて全世界に送り出し、「世界の工場」であるとともに、帝国の心臓でもあったイギリスは、この経済的優位を保つ最良の策として、いわゆる自由貿易政策をとり続けた。それは、“メイド・イン・イングランド”製品の国際競争力に対する絶対の自信と信頼の裏返しともいえた。事実、世界中のあらゆるモノ、カネ、ヒトが帝都ロンドンを志向していたのである。

しかしながら、19世紀後半、イギリスに次いで工業化を達成した国々、特にドイツとアメリカの台頭によって、世界経済システムは再編成を余儀なくされていった¹⁾。それはとりもなおさず、イギリスによる世界秩序の維持、パックス・ブリタニカへの挑戦となった。

通説的には、19世紀後半、特に1870年代以降、帝国主義時代のイギリスについては、次のような説明が当てられている。「世界の工場」としての国際的な地位が低下し、工業製品を、むしろ後発国であるドイツ、アメリカからの輸入に頼るようになったイギリスは、貿易収支の赤字を、資本輸出を中心とする貿易外収支によって補完し、利子生活国家へと転換した。その結果、イギリスは、ますます帝国への依存度を強め、『植民地的帝国主義』体制という形で世界経済の『部分集合』²⁾に化してしまうのである。

自治植民地オーストラリアは、以上の世界経済システムの変化に伴って利子生活国家へと転換したイギリスが依存度を強めた植民地のひとつである。1877年の植民地証券法 Colonial Stock Act の制定によって、1880年代、オーストラリアは、ラテン・アメリカと並んで³⁾、イギリスからの資本投資ブームに沸いた。

その一方で、植民地を維持することへの疑問、「果たして帝国は必要か」という議論が常に存在したことも事実である。アダム・スミス以来、ジョン・スチュアート・ミル（1806-73）、J・A・ホブソン（1858-1940）、J・M・ケインズ（1883-1946）ら名だたる経済学者、

歴史家たちが「帝国」反対もしくは不要論、いわゆる小英国主義を唱えてきたことについては、ここで改めて論ずるまでもないだろう。⁴⁾ 極論してしまえば、イギリスは大英帝国の存在によってだめになってしまうというわけだ。彼らの流れを組む E・J・ホブズボームも、モノの動きから考えて、「大英帝国」が国内の投資家にとってさほど有益な投資対象ではなくなっていたこと、逆に、植民地以外の「外国」の方が魅力的な投資先となりつつあったことを確認したうえで、帝国市場のせいでイギリス産業界はドイツ、アメリカの成長に適応すべき調整が遅れた、イギリスがもっと早く植民地との経済的な絆を断ち切っていれば、イギリスは新しい世界経済体制に見合うような構造変化を実現することもできただろう、と論じている。⁵⁾

もちろん、その一方で、「帝国」擁護論者は、植民地維持の必要性を次の四点から主張した。第一に国内で仕事を得られない労働者に職を提供できること、第二に投資の対象として高い利潤が期待できること、第三に本国—植民地という絆の存在自体が、それだけで本国イギリスにもたらしてくれる経済的、社会的な利点。そして最後にイギリス王国保全のために、である。⁶⁾

ここで両者の是非を論ずるというわけでは毛頭ないが、近年の研究によれば、1880-1900 年という帝国主義の満潮時においても、イギリス経済のなかで植民地の占める割合はその地理的拡大に比べて決して高くはなかったこと、つまり、カネやモノの流れという経済的効率のみを問題にすれば、植民地の役割を過大評価すべきではないということはいえるだろう。⁷⁾

しかし、現実には、イギリスは植民地を手放そうとしなかった。オーストラリアの方も、かつてのアメリカのようにイギリスからの独立をめざす運動もなく、1901 年の連邦成立後も、依然自治植民地として大英帝国内部に留まったのである。その背後には、イギリスとオーストラリアの双方に、ホブソンらが植民地を放棄する根拠とした経済的効率以外の、⁸⁾ 「帝国」であることに価値を認めるメンタリティが存在したと思われる。

筆者は、19 世紀後半のロンドンに生まれた労働者階級のための娯楽施設ミュージック・ホールのなかに認められる大英帝国像の分析を進める過程で、この問題にぶつかった。イギリス帝国主義の絶頂期、1880-1900 年代に全盛期を迎えたこの娯楽施設は、労働者たちの階級文化再編成の核であったとともに、⁹⁾ 「戦闘的愛国主義」を意味するジンゴイズム jingoism という言葉を生み出し、労働者たちと大英帝国との接点の役割を果たしてきた施設としても注目されてきた。¹⁰⁾ 例えば、先にも挙げた帝国主義批判の急先峰と目されるホブソンは、著作『ジンゴイズムの心理学』*The Psychology of Jingoism* (1901) のなかで、¹¹⁾ ミュージック・ホールを民衆帝国主義の温床として捉え、激しく非難した。また、最近では、J・M・マッケンジーの『宣伝と帝国』(1985) や『民衆文化と帝国』(1987) など、¹²⁾ ミュージック・ホールを帝国宣伝メディアとしてはっきりと位置付けた研究が盛んである。しかしながら、こうした研究が問題にしてきたのは、あくまでもイギリス国内の、とりわけロンド

シンのミュージック・ホールであり、19世紀末、オーストラリアや南アフリカなどの自治植民地に広がったミュージック・ホールのネットワークについては、言及すらされていないのが現状である。

筆者は、大英帝国のなかのオーストラリアに存在した先述の問題を考えるにあたり、オーストラリアへの投資ブームとちょうど同じころ、オーストラリアにミュージック・ホール文化を移植し、イギリス—オーストラリア間にミュージック・ホールのネットワークを築いて大成功を収めたハリー・リッカーズ(1841-1911)という人物に着目した。なぜリッカーズは成功したのか、つまり、なぜオーストラリアの移民たちは彼が導入したミュージック・ホールを受け入れたのか、という問題は、リッカーズ個人の問題というよりも、むしろ大英帝国という枠組内部の価値観の問題ではなかっただろうか。

本論考は、リッカーズがロンドンとオーストラリア諸都市の間に築いたミュージック・ホールのネットワークのなかに、連邦成立前後の時代におけるオーストラリアのなかの大英帝国像を読み取ろうとする試論である。なお、彼への注目そのものが、イギリスのミュージック・ホールをめぐる社会史、帝国史の副産物であるという事情から、本論考も、その資料の多くをイギリス側の資料に依拠せざるをえなかったことをあらかじめ断っておきたい。

第1節 なぜリッカーズはオーストラリアに向かったのか？

そもそも、なぜハリー・リッカーズは、オーストラリアにミュージック・ホールを開こうとしたのだろうか。彼の成功物語を追いながら、まずはこの問題から考えていくことにしたい。

リッカーズは、1841年、ロンドンの貧民街、イースト・エンドの一角に生まれている。本名ベンジャミン・リート。ドックランドで機械工をしていた彼が、仕事帰りに足繁く通いつめていたミュージック・ホール「ウィルトン」でコミック・シンガーへ転職したのは1864年。ちょうど、ミュージック・ホールにミュージック・ホールの歌であるライオン・コミックスと、それを歌うミュージック・ホール歌手、ジョージ・レイボーン George Leybourne (1842-84) やグレート・ヴァンス Great Vance (1839-88) らが登場し、この娯楽施設に独自の娯楽文化が確立されつつあったところのこと²⁾である。その意味で、まさしく時流に乗った形での転職だったといえる。以後、雨後の竹の子のごとく急速にその数を増やしつつあったこの業界で、次第にその芸名、ハリー・リッカーズが知られるようになった彼は、レイボーンに続くスターの卵を捜していたチャールズ・モートン⁴⁾の目に留まり、「オクスフォード」や「カンタベリー」などの大ホールにも出演するようになった。

彼が得意としたのは、「海上騎兵のキャプテン・ジンクス」「近ごろのイギリスじゃ、そんな男がほしかった」「オクスフォードのジョー」など、愛国心に溢れる海の男をコミカルに

歌った曲、言うなれば、海に生きる酒落者⁵⁾だった。ライオン・コミックス流行の波に乗り、過分の出演料を稼ぐスターのひとりとなった彼が、その立場に満足できたならば、彼も数あるミュージック・ホール歌手のひとりで終わったことだろう。

ところが、使われる立場の芸人ではなく、ミュージック・ホールの経営者になりたいと欲を出したことから、リッカーズのその後の運命は大きく変わった。利潤率の高いミュージック・ホール経営者を目指した芸人は大勢いるが、成功者はほんの一握りに過ぎない。案の定、リッカーズも大失敗。1871年、人気歌手から一転して債権者の激しい取り立てに迫られる身となったリッカーズは、その年の暮れ、手持ちの金をかき集め、妻とともに、夜逃げ同然イギリスを後にしなければならなくなった。

彼が選んだ逃亡先、それが、イギリスの流刑地としてその歴史を開き、1851年のゴールド・ラッシュ以後、本格的な移民と新しい都市作りが進められていたオーストラリアであった。統計によれば、このころ、イングランドとアイルランドからだけでも、50万人を越える雑多な職種の人びとが、一獲千金を夢見てオーストラリアに押し寄せている。その結果、金鉱発見に湧くヴィクトリア州の人口は、1850年から60年にかけての十年ほどの間に約7.4倍、529,653人にまで膨れ上がった⁶⁾。リッカーズがオーストラリアを選んだのも、ゴールドラッシュの余勢を買って、「オーストラリアに行けばなんとかなるさ」くらいの軽い気持ちだったのだろう。なるほど、「オーストラリアで暮らすABC」といった情報記事は『エンパイア』などの新聞に溢れていたし、「迅速かつ経済的」をキャッチ・フレーズにした蒸気船の定期運航もはじまっていた⁷⁾。それにしても、スエズ運河が開通したとはいえ、オーストラリアまで、「ウィルトン」ミュージック・ホールにほど近いセント・キャサリン・ドックから決して快適とばかりはいえない2ヶ月もの航海——それがリッカーズにとって文字通り島流しの感があったのか。それとも新天地で心機一転を図る希望を抱いての船出だったのか。今となっては知るよしもない。

逃げるようにイギリスを去ったリッカーズは、1872年初めシドニーに到着した。しかし、そのままシドニーに落ち着いたわけではなかった。彼と妻は、2年間ほど、ゴールド・ラッシュ後の劇場建設ブームに乗ってシドニーに建てられた劇場のいくつかに出演した後、1874年、3ヶ月契約でアメリカ西海岸、サンフランシスコの舞台に立った。それを契機に、二人は（今風に言えば）全米ツアーに出発する。途中で運悪く声帯を痛め、声が出なくなった妻のキャリアをオーストラリアに帰した後は、リッカーズひとりで全米ツアー⁸⁾を举行し、特にボストンとニューヨークで（彼の言葉に従えば）大成功⁹⁾を収めた。

その後、（彼の言葉をそっくりそのまま引用させてもらえば）「1875年末、気がついたらイギリスに戻った¹⁰⁾」リッカーズは、4年間ほど、コミック劇団を組んで、ロンドンを中心に、アメリカやアフリカ（リッカーズは詳細を語っていないが、おそらくケープタウンあたりだろう）、インドなど植民地を転々としたり、スコットランドやアイルランドへの地方

巡業に明け暮れる毎日を送っている¹¹⁾。そして1885年には、これまた「気がついたらオーストラリアに戻っていた¹²⁾」という。以後は、ロンドンとオーストラリア（時には南アフリカ）との往復生活——。おそらくこの間に、リッカーズは、オーストラリアか南アフリカ（ケープ・タウンか、金鉱発見によって建設された新興都市ヨハネスバーク¹³⁾）のどちらかにミュージック・ホールを開くことを真剣に考えていたと思われる。何しろ、イギリスを出て放浪生活をしなければならなくなったのも、ミュージック・ホール経営に手を出したからだ。二度と同じ失敗は繰り返すまじ——。

1892年の初め、クィンズランド、ヴィクトリア、サウス・オーストラリア各地を劇団を率いて巡業した後、ついにリッカーズはニュー・サウス・ウェールズ州のシドニーに腰を落ち着ける決心を固めた。同年、ゴールド・ラッシュ時の演劇人気に乗じてシドニーにオープンしたものの、その後経営不振に悩んでいたギャリック劇場を8年間契約で借り受け、ミュージック・ホール専用の劇場に改造した¹⁴⁾。「チボリ」Tivoliと改名されたこの劇場こそ、オーストラリア初のミュージック・ホールであった¹⁵⁾。

これを皮切りに、リッカーズは、オーストラリア大陸の東海岸部に集中する諸都市にミュージック・ホールのチェーン店を急速に拡大していった。同じくシドニーに「パレス」「リトル・シアター」の2つのミュージック・ホールを続けざまにオープンさせた彼は、メルボルンにも「オペラ・ハウス」「ビジョー」「ゲイエティ」の3つを開いた。さらに1890年代中ごろから1902年にかけて、アデレードに「チボリ」、西海岸部の中心都市パースに「パレス・ガーデン」、その他ブリスベンにもリッカーズのミュージック・ホールが姿を現わした。それぞれのホールがどれほど人気があったのか、の具体的な調査は今後の研究に委ねなければならないが、リッカーズのミュージック・ホール・シンジケートの盛況ぶりは、「マネジャーや会計、舞台係、その他事務員などを合わせて300人以上を常時雇わなければならなかった¹⁶⁾」という事実からも推測可能であろう。また、舞台には、イギリスから“輸入”したスター級芸人115人、地元で発掘した芸人117人が交替で登場し、人びとの拍手喝采を浴びた。

こうして、今世紀初頭、リッカーズは、「ヴォードヴィル〔ヴェラエティ〕の王様¹⁸⁾」と呼ばれるようになり、1911年の死に際しては6万ポンドをはるかに上回る遺産を残す大成功者となったのであった¹⁹⁾。

以上がリッカーズの成功物語の概略だが、問題は、彼は単に運がよかったから成功したのか、という点にある。もちろん、運もあっただろう。しかし、彼の幸運もまた、本論考の冒頭で提示した大英帝国という枠組のなかで考えなければならないのではないか。つまり、この夜逃げ芸人がオーストラリアを目ざしたそもその理由——イギリスがだめでもオーストラリアがあるさ、というメンタリティが問題ではなからうか。この心理こそ、経済的な効率以外のところで大英帝国という見えざる絆の必要性を意識させ、帝国主義時代、イギリスか

ら植民地へと出ていく（あるいは出ていく気にさせる）ヒトと文化の移動を支えた風土ではなかっただろうか。

ミュージック・ホールの場合、リッカーズのように出ていけた帝国、つまり「イギリスがだめでも植民地があるさ」と思える植民地は、オーストラリア以外には、南アフリカとカナダ、すなわち自治植民地であった。²⁰⁾ その意味で、冒頭に挙げた通説を裏づけているといえるわけだが、他方、イギリスからのヒトや文化を受け入れた自治植民地側の風土、すなわち、リッカーズのミュージック・ホールを大歓迎したオーストラリアの、特に娯楽事情もまた、大英帝国という絆抜きには考えられない。次に、それを検証していくことにしよう。

第2節 なぜオーストラリアはミュージック・ホールを受け入れたのか？

記録によれば、1788年、既決囚を率いて初めてシドニー湾に入植した総督アーサー・フィリップらは、入植わずか1年半後の1789年6月4日、早くも囚人一座による王政復古期の喜劇『徴募将校』*Recruiting Officer*（ジョージ・ファーカー作）¹⁾を楽しんでいる。その後、刑期を終えてもイギリスに戻らず、シドニーにオーストラリア初の劇場を開いた（1796）元囚人ロバート・シダウェイ²⁾など、シドニーやメルボルンの囚人劇場はおおいに人気を呼び、それを基礎に、1840年代には、演劇がイギリスからオーストラリアに渡った移民たちの主な娯楽として定着するようになった。ミュージック・ホール受容のための土壌は、このオーストラリアの歴史はじまって以来の娯楽、演劇発展史のなかで次第に整えられていったといえる。

オーストラリア初の常設劇場「シアター・ロイヤル」は、1833年10月、バーネット・レヴィという劇団主宰者によってシドニーに作られた。³⁾ 800人収容のジョージア朝建築様式のこの劇場では、通常一晩に二種類の演し物が行われている。まずはシリアス物、それに続いて歌や踊りを組み合わせた喜劇。もっとも、毎週定期的に芝居の上演が行なわれたわけではなく、また客の大半が独身男性で、飲酒が奨励されていたこともあって、客の質は極めて低かった。そして、客の質の悪さは、役者の質の低さでもあった。本格的な演劇の発展は、この両者が質的に向上するゴールド・ラッシュ以降を待たねばならないが、先述したプログラムの設定自体が、その後のオーストラリアの娯楽風土を次の二つの点で決定づけたことは注目し得る。

まずは、ひとつの劇をじっくりと観賞するというよりはむしろ、いい意味でも悪い意味でも変^{ヴァリエーション}化を楽しもうとする気風である。先述の上演方法に従えば、同じ俳優が同じ日に、悲劇と喜劇、まったく違う二つの配役を演じることになる。つまり、客席の関心は、芝居のストーリー展開の面白さ以上に、俳優たちがこの二役をいかに演じ分けるかに集まることになるわけだ。そしてもうひとつは、悲劇よりも喜劇を、真面目さよりも滑稽さを好む傾向で

ある。⁴⁾ オーストラリア独特の舞台土壌とでもいえるこの二つの特徴は、その後リッカーズがミュージック・ホールを開く際に大いに有利に働くことになる。

また、きわめて都市的な商業娯楽であるミュージック・ホールを移植する決定的な条件は、⁵⁾ ゴールドラッシュ以後、オーストラリアが経験した急速な都市化、そしてそれによって高まった都市的娯楽に対する欲求によって整った。気晴らしを求める気運は、イギリスからの移民の大半を都会出身の若い独身男性が占めたことによって、自然に盛り上がった。彼ら、潜在的余暇人口を大量に抱え込んだことによって、オーストラリア諸都市は、19世紀後半、未曾有の劇場建設ブームに湧いた。⁶⁾ 特に人口増加が著しかったシドニーとメルボルンは、1860-70年代のうちに、イギリスやアメリカから多くの劇団が押しかける演劇国際都市の様相を呈している。⁷⁾ イギリスからは、チャールズ・キーン夫妻やアルフレッド・ヴィガン、G. V. ブルックなどシェイクスピア劇で知られる有名俳優が訪れ、⁸⁾ まず、演じる側に質的な向上をもたらした。それによって客の質的向上も可能になり、次第に上、中流階級の人びとが家族ぐるみで劇場を訪れるようになった。そして、1870年代なかごろにもなると、演劇そのものが男の娯楽から家族の娯楽へと変貌を遂げたことは明らかだった。⁹⁾ かくして、演劇は、オーストラリアでもレスペクタブルな娯楽とみなされるようになったのである。

それでもなお、先述の二つの特徴は温存され、人気の演し物にはミュージカル・コメディ、笑劇、ヴァラエティ、パントマイム、メロドラマなどを混ぜ合わせた軽喜劇が多かった。また、それに対して、オーストラリアの劇評家たちは、イギリスとは違って、寛大な姿勢を崩さなかった。¹⁰⁾ これも、ミュージック・ホールを開くに当ってプラスに働くことになった。さらに、ゴールドラッシュ以降の都市の急速な発達、それまで気晴らしといえば演劇一辺倒だったオーストラリアで、娯楽に対する人びとの欲求を多様化したことも、いわゆるヴァラエティを売り物にしはじめたミュージック・ホールの定着に好条件を準備したといえる。

演劇以外の娯楽に対する欲求は、ゴールドラッシュの直前、1840年代末からオーストラリアを訪れるようになったアメリカの黒人 minstrel 楽団やサーカス、魔術師らによって、¹¹⁾ 徐々に育まれてきてはいた。劇場側も、人びとの趣向の多様化に合わせるかのように、芝居以外の演し物をもその舞台に上げている。

また、金鉱発見に湧くバラッドのようなヴィクトリア州の採掘地では、即席に設けられたテントやホテル付属のホールで、minstrel・ショーやアクロバット、中国人のオペラ劇団などが移民たちの目を楽しませていた。なかでも人気を呼んだのは、ゴールドラッシュ・バラッドなる社会諷刺の曲だった。¹²⁾ ミュージック・ホールで人気のコクニー・ソングにも似たゴールドラッシュ・バラッドの人気は、1890-1900年代に本格化する、イギリスのミュージック・ホール文化の受容を直接的に準備したといってい。ミュージック・ホールの音楽の多くが、オーストラリア英語となったロンドン子訛り、いわゆるコクニー訛りで歌われたことも、ロンドンの歌がオーストラリアでヒットする下地となったと思われる。

リッカーズは、もちろん、オーストラリアを何度となく往復するうちに、以上の娯楽事情を十分熟知するようになった。それゆえに、彼は、オーストラリアの流儀にのっとって次のように系列ホールを運営している。「オーストラリアのミュージック・ホールは禁酒禁煙であり、この路線は今後も変わりはない。妥当な入場料で町の最高の人びとを客席に迎えることがモットーであり、客層もイギリスとは大いに異なっている。つまり客の多くが勤勉なビジネスマンなのだ。そのせいだろうか。演し物も、前半が黒人 minstrel・ショー、後半がヴァリエティ・ショーの二部構成になっており、感傷的な演し物を好まないところが、イギリスとの大きな違いだ」¹³⁾

要するに、オーストラリアでは、ミュージック・ホールもまた、健全な娯楽を志向しているというのである。これもまたゴールド・ラッシュ以後の経済、社会変化のなかでオーストラリアに生まれた新しい都市型社会の賜物といえるだろう。見方を変えればヴィクトリア時代のキー・ワード、レスペクタビリティは、より徹底された形で海を越え、植民地オーストラリアに渡ったことになる。レスペクタビリティを重視しつつ、深刻さを嫌い、軽さを好むオーストラリア移民の遊び心をしっかりと掴んだ経営方針こそ、リッカーズのミュージック・ホール・チェーンがオーストラリア諸都市で大成功を収めた最大の理由でもあった。

さらに、リッカーズの観察によれば、多様化する娯楽のなかでも、客との物理的、精神的な近さを売り物とするミュージック・ホールは、もっともオーストラリアに適した娯楽だった。彼はこう述べている。「オーストラリアの人びとは、気晴らしを見つけ出すことが極めて上手な国民だ。だから、芸人に対する要求も厳しい。物珍しく、しかもすばらしい演し物には、拍手を惜しまない。しかも、一方通行を嫌う人びとでもある……」¹⁵⁾ (傍点筆者)

以上のオーストラリア娯楽事情を十分考慮に入れたうえで、リッカーズはミュージック・ホールをオーストラリア諸都市に拡大していったわけだが、その際、注目すべき事実がある。それは、彼が、あくまでもイギリスのミュージック・ホール経営、イギリスのスター芸人に固執したこと、そして、オーストラリアの客たちが、リッカーズがもちこんだイギリスのミュージック・ホールの再現をそっくりそのまま、受け入れたことである。

イギリス式の経営とは、系列ホールに芸人を専属させたうえで、売れる芸人にはギャラをどんどん上げ、その代わりに、一晩に2回興行や2つ以上のホールの掛け持ちを強要することを基本とする。また、彼が、経営方法だけではなく、舞台上上げるスター芸人もイギリスの芸人、もっと正確に言えば、ロンドンでスターとして評価された芸人にこだわったことは、前にも挙げた次の数字からも明らかであろう。

「私はイギリスからオーストラリアに115人の芸人を輸入し、117人の地元芸人を雇った」¹⁷⁾

実際、オーストラリアとイギリスの間を往復し、リッカーズがロンドンから“輸入”したスター芸人の名前を挙げたらきりが無い。マリー・ロイド、G・H・チャージン、ロスティ・コリンズ、リトル・ティッチ、W・C・フィールズなどなど。¹⁸⁾ リッカーズはロンドン

のスターを仕入れるために、ミュージック・ホール・演劇専門雑誌に、頻繁に次のような広告を掲載している。

「ロンドンの芸人との契約は、6ヶ月単位。少なくとも2年先、多くの場合は3～4年先まで、契約を取りつけておきたい。出演先はメルボルンとシドニーに所有するヴァラエティ・シアター。その他アデレード、ブリスベン、パースの3都市に巡業を行うこともあり得る」¹⁹⁾

さらに、自治植民地オーストラリアをロンドンの芸人にアピールするため、彼は、相当のギャラを用意するとともに、オーストラリア興行がサイフだけでなく、身体にもいいこと、つまりオーストラリアがロンドンとは違って健康にもよい土地であることを謳い文句に掲げた。²⁰⁾ 不衛生な霧の都ロンドンで働くミュージック・ホール芸人が、オーストラリアを仕事を兼ねた転地療養先として注目しはじめたのは、リッカーズに招かれた女性スターの先駆的存在、ジェニー・ヒルのインタビュー記事が業界誌『時代』*The Era*に掲載されてからのことだが、これも、経済的な効率を越えてイギリスが植民地を維持することを正当化してきたイギリス人のメンタリティを象徴的に示すものといえよう。

加えて、リッカーズは、さまざまなミュージック・ホールや演劇関係の雑誌や新聞に、「海外では、ヴァラエティに大きな可能性が開かれている」²¹⁾とのコメントを大々的に載せ、オーストラリアとともに他の「大英帝国」の魅力をも訴えた。

宣伝だけでは不安だったのか、リッカーズ自身、19世紀末から、ロンドンを年に一回、²²⁾ 未来のスター芸人発掘のために定期的に訪れるようになった。その背後には、オーストラリアのミュージック・ホール界がさらに飛躍的な発展を遂げるためにはロンドンとの関係をもっと緊密なものにする必要がある、との彼の確信があった。そのためには、彼はどんな努力も惜しまなかった。²³⁾ リッカーズの尽力によって、20世紀初頭、ロンドンとオーストラリア諸都市の間には、恒常的に芸人を送り込むミュージック・ホールのネットワークが確立したのである。

また、先述のインタビューにあったように、リッカーズは、広大なオーストラリア大陸で、ヴァラエティ芸人の発掘とその育成にも尽力した。ロンドンとの間に確立したネットワークを通じて、オーストラリア産の芸人を、ロンドンのミュージック・ホールに輸出しようというわけだ。実際、「オーストラリアのマリー・ロイド [マリー・ロイドは当時のイギリスで「ミュージック・ホールの女王」と絶賛されたスターのなかのスターである]」と呼ばれたフロリ・フォードやアルバート・ウェラン、ファニー・ワーズ、トム・ドーソンらが、20世紀初頭、ロンドンを目指し、ロンドンで成功している。

地元芸人のロンドン売り込みという彼のこの方針がオーストラリアの娯楽界に与えた影響は大きかった。なぜなら、それによって、オーストラリアの芸人にとっても、シドニーやメルボルンではなく、ロンドンこそが絵舞台として明確に設定されたからだ。換言すれば、それは、大英帝国という枠組のなかで自治植民地オーストラリアと本国イギリスとが、ふつう

の人びとの日常レベルでより密接に結びつくことを意味したといえる。

こうして成立してきたミュージック・ホールのネットワークは、ロンドンのスターこそオーストラリアのスターであり、ロンドンあつてのシドニーであり、メルボルンある、という確信にも近い信念に支えられ、20世紀に入っても維持された。この信念こそ、リッカーズのホールに集ったオーストラリアの客たちを縛り続けた、経済的な効率によって左右されない大英帝国という枠組が持つ力、ミュージック・ホールの演し物だけではなく、芝居²⁴⁾そのものをロンドンから買いつけ続けてきたオーストラリアの娯楽界、演劇界全般に蔓延していた植民地側の帝国認識²⁵⁾ではなかっただろうか。

第3節 帝国はひとつ

それを端的に示すのが、第二次ボア戦争期（1899-1902）の次のエピソードである。

初めての「大英帝国の戦争」となったこの戦争のために、オーストラリアからは、他の白人入植地カナダ、ニュージーランドをはるかに上回る 16,124 人の義勇兵士が南アフリカに送り込まれた¹⁾。1900 年 1 月 1 日、「植民地の息子たち」のひとり、オーストラリア兵士の活躍ぶりを称えて、オーストラリア諸都市の劇場という劇場では、一斉にキップリングの愛国詩「心ここにあらず」Absent-Minded Beggar を上演中の芝居のなかに挿入するという企画を実行に移した²⁾。

1899 年、ボア戦争で父や夫、兄弟を失った遺族への募金を集めるためにキップリングが作った「心ここにあらず」は、メロディがつけられ、愛国的な歌が一大ブームとなっていた世紀末のミュージック・ホールで何度となく歌われた。時代の雰囲気³⁾を鮮やかに映し出すこの曲は、こんな歌詞が続く。

「ルール、ブリタニア!」を叫んだとき、

「女王陛下万歳!」を歌ったとき、

クリューガー [南アフリカ、ボア共和国の大統領] を口で殺し終えたとき、

僕のタンバリンに 1 シリング、

思いやり深く入れて下さいな、

南 [アフリカ] 行きを命じられた軍服姿のあるジェントルマンのために、

彼は心ここにあらず、

おまけに弱いところだらけ——。

だけど、僕らとボールは、彼を見つけて捕まえなくちゃならないんだ——。

彼は従軍中でここにはいない、

過去は帳消し、

あとにはかわいいものをいっぱい残して!

(3番の歌詞はより具体的である)

彼は心ここにあらずけど、

祖国が呼ぶのは聞こえたのさ。

だから彼の属する連隊は彼を呼びに人をよこさなかった!

彼は仕事をやめて、連隊に参加した。

だから、僕らの目の前にあるのは、

トミーが残した家族を助けることだけだ!

[中略]

彼の耳に入らないようにしなくちゃ、

子どもの父ちゃんがポール [ポール・クリューガー大統領] をぶんなぐっているとき、

僕らがその彼の子どもを救貧院に送ったなんてことを。

だから、トミーが残した家族を助けよう!

そして、各々の最後には、多少表現は変わるが、こんなリフレインが繰り返される。
(ミュージック・ホールでは、この部分が、舞台と客席一体となってコーラスされる)

公爵の息子、コックの息子、

礼帯をつけた伯爵の息子、

ランベスのパブの息子、

みんな今では同じこと、

みんなお国のために働いている。

君たち自身の名誉のために、帽子を回し、

さあ、募金だ—募金だ—募金だよ!

祖国イギリスのために戦う名もない“トミー [イギリス兵士]”を歌ったこの歌を、オーストラリアの各劇場は、さまざまな形で舞台に上げた。

シドニーの「シアター・ロイヤル」では、『赤い小さな頭巾を立てて』の第3幕に、この詩が朗読⁴⁾された。パースの「シアター・ロイヤル」では、上演中のコミック・オペラのやはり第3幕で、当時人気の女優ケイト・ハワードが、同時期イギリスのミュージック・ホールで大人気を呼んでいた大英帝国讃歌「世界に立ち向かう英語族」The English Race Against the World⁵⁾といっしょに披露した。

さらに、アデレードの「シアター・ロイヤル」でも、ボーア戦争をテーマにした新作メロ

ドラマ『召集されて』の一場面で「心ここにあらず」が歌われた。この劇場では、3ヶ月後の1900年4月にも、戯曲『心ここにあらず』(1899)を公開し、そこに150人の大英帝国援軍のタブロー画を付け加え、大いに面目を施している。⁶⁾

いずれの場合も、上演中の演し物にこの曲が合っているようにいがいが、そんなことは問題ではなかった。この曲を歌い、愛国的感情が高まればそれでよかったのだ。そして、オーストラリアで愛国的な感情を高める歌として、イギリスへの愛を歌ったこの曲を選んだこと、それ自体が問題だった。すなわち、この場合、愛[・]国[・]心とは、愛[・]イ[・]ギ[・]リ[・]ス[・]心、愛[・]大[・]英[・]帝[・]国[・]心と同意語であったことになる。

この感情は、オーストラリアのショー・ビジネス界上げてのこの企画に一番熱心だったハリ・リッカーズの系列ホールでもっとも激しかった。5つの都市にまたがる彼のミュージック・ホールでは、いずれもピラのトップに「心ここにあらず」を掲げた。舞台の上では、何度も何度もそのコーラスが繰り返されている。⁷⁾

いや、正確に言えば、この企画が持ち上がる以前から、リッカーズの系列ホールでは、イギリスとその息子オーストラリアに対する愛着はかなり高まっていた。1899-1900年のシーズンに招いたロシア人舞踏団「ニュー・スカイ」の舞台が、その絶好の機会を提供したといわれる。

伝統的なロシアの歌と踊りで、19世紀末、ヨーロッパじゅうにその存在を知られていた人気の舞踏団「ニュー・スカイ」は、1899年のクリスマスの翌日（ボクシング・デー）の夜、シドニーの「パレス」の舞台でオーストラリアに初登場した。そして、ここでの5週間の興行を皮切りに、メルボルン、アデレード、ブリスベンにあるリッカーズのホールを回った。男女4組がパターンをいろいろ変えながらスクエア・ダンスにも似たロシアの伝統舞踊を披露したこの舞踏団は、新奇なものを好むオーストラリア子の人気を独占した。しかし、彼らがオーストラリアで大成功を収めることができたのは、リッカーズが授けたある助言によるものだったといわれている。それは、踊りの最後に、必ず、「女王陛下の兵士たち」を、英語とロシア語の両方で歌うことだった！⁸⁾

ボア戦争に向かったオーストラリアの兵士たちも、イギリス本国から南アフリカを目指した兵士たち同様、「女王陛下の兵士たち」The Soldiers of the Queen⁹⁾——リッカーズの作戦は大いに当り、否が応でも、大英帝国と「植民地の息子たち」に対する愛着が盛り上がった。イギリスのミュージック・ホールでふつうの人びとが強烈に示した愛国心は、多少思い入れは違うにせよ、ここオーストラリアのミュージック・ホールでも、見事に再現されたのであった。新聞はそれを絶賛し、その模様は全オーストラリアに知れるところとなった。¹⁰⁾

この催しにおいて、自治植民地オーストラリアの価値観は本国イギリスの価値観とびつたり重なっていた。夜逃げ男のリッカーズを大成功者にしたのは、大英帝国の戦いにオーストラリアが参戦したことを祝う曲として、イギリスの兵士、トミー讃歌である「心ここにあら

ず」を歌おうとするオーストラリアの姿勢だったのだ。それこそ、経済的な損得では説明できない、19世紀末オーストラリアに依然として健在な「大英帝国」の姿であった。

おわりに

通説に従えば、1901年の連邦成立から第二次大戦にいたるオーストラリアには、イギリスからの独立を追求しようとする内向きのナショナリズムと、イギリスとの一体化を求める外向きのナショナリズムという、2つの愛国心が併存していた¹⁾。そして、この「屈折した二重のナショナリズム観を根底から揺さぶり、オーストラリア国家としてのアイデンティティを模索する契機となったのが第二次大戦であった²⁾」といわれる。しかしながら、オーストラリアの大英帝国からの脱却は、それよりもずっと早く、第一次大戦前後の時代から、これまで見てきたイギリスの価値観からの脱却、新しい価値観の形成という形で、国際政治や帝国統治など歴史の表舞台ではなく、オーストラリアのごくふつうの人びとの日常生活の周辺で進行しつつあった。あくまでロンドンに、そして大英帝国に固執し、それまで絶対の人気を誇ってきたリッカーズのシンジケートが、早くも彼の死の翌1912年から激しい挑戦を受け、やがて人気の座を追われていく事実は、それを象徴的に示している。

本論考第2節では、オーストラリアにおけるミュージック・ホールの受容が大英帝国の中核、イギリスの価値観の受容であったことを分析したが、同様に、その拒絶は、オーストラリアのなかの大英帝国崩壊と深く関わっているといえる。その詳細は今後の研究課題とすることにして、ここでは、リッカーズのミュージック・ホールに対する挑戦を、次の二つの方向から紹介するに留めておきたい。

リッカーズの死後、業務の一切はそっくりそのまま、ヒュー・D・マッキントッシュ(1876-1942)に引き継がれた。リッカーズの経営方針を貫き、イギリス式の経営を続けるマッキントッシュを待ち受けていたのは、ニュージーランドに拠点を置く地元志向のヴァラエティ・シアター会社「フューラー」 Benjamin & John Fullers Company との激しいヴァラエティ合戦であった。この「フューラー」という会社は、ロンドンのスターを高い値段で“輸入”するリッカーズの経営方針とは対照的に、地元オーストラリアやニュージーランドの無名の芸人を安いギャラで雇い入れ、彼らをとにかく働かせて演し物の回転をよくし、それによって利潤率を高めるという方針を前面にうち出した。言ってみれば、質よりも量、そして、輸入ブランドではなく、無^{ノー・ブランド}名ながら国産品で勝負しようというわけである。「フューラー」の挑戦は、大英帝国に対するオーストラリア・ナショナリズムの挑戦、つまり外向きの愛国心に対する内向きの愛国心の挑戦に他ならない。実際、シドニーやメルボルンをはじめとする5つの主要都市で、「フューラー」は、ロンドンの芸人を輸入しつづけるリッカーズ(すなわち彼の路線を継承したマッキントッシュ)のシンジケートに対し、ナ

ショナリズムの強調を武器としたのであった。⁵⁾

そしてもうひとつ、オーストラリアのなかの大英帝国像の変化は、イギリス本国同様、ミュージック・ホールから映画へという娯楽メディアの人気交替にはっきりと現われた。

オーストラリアで初めて映画が上映されたのは、1896年8月22日、リッカーズが経営するメルボルンの「オペラ・ハウス」においてであった。このときのリッカーズは、あくまでもヴァリエティのひとつとしてこの「動く写真」を舞台に上げたにすぎない。しかし、ロンドンを核とするパックス・ブリタニカの驕りは、このときすでに、次のごくささいな事実⁶⁾に象徴的に現われている。それは、このとき、フランスのリュミエール兄弟発明のシネマトグラフではなく、ほんのわずかな差で同兄弟に「世界最初の映画発明者」の栄誉を奪われたイギリスの発明家 P. W. ポールが作ったキネマトグラフが使われていたものの、この映写機を携えてリッカーズのホールを訪れ、以後オーストラリアにおける映画文化発展の口火を切ったのは、イギリス人ではなく、アメリカに移民したロシア人移民の息子で、全世界を渡り歩いた魔術師カール・ハーツであったことだ。彼の背景に関してここで詳しく述べる余裕はないが、アメリカに地盤をもつ彼の登場以後、オーストラリアがもっぱらアメリカから映画の供給を受けるようになったことは意味深い。実際、最終的にリッカーズが築きあげたミュージック・ホール帝国⁷⁾の息の根を止めたのは、映画という名を借りたこのアメリカの侵入であった。その過程、つまり、リッカーズがオーストラリアに持ち込んだイギリスの価値観が、1910年代、急速にアメリカから侵入してきた映画によってつき崩されていく過程の分析は、今後オーストラリア側の資料を交えながらおこなうことにしたいと思う。

以上、ここでは、地元娯楽会社「フューラー」とアメリカ映画によって、すでに第一次大戦前後の時代、イギリスの価値観に縛られない、オーストラリアの価値観⁸⁾がふつうの人びとの周囲で育まれつつあったことを示唆するに留めたい。それは、帝国都市から文字通りの国際都市へと飛躍する時代のオーストラリア諸都市で、ミュージック・ホールという極めてイギリス的な娯楽施設を待ち受けていた不可避の結末であったのかもしれない。そしてそれが、経済的な損得に左右されることなく、オーストラリアのなかに存在してきた大英帝国像の、大衆レベルにおける変化の形であったといえよう。

ただし、ミュージック・ホールのなかで遭^{エンカウンター}遇したイギリスの労働者階級と大英帝国の関連分析から、その副産物として生まれた本論考は、資料的な制約から、どうしてもイギリス中心にならざるをえなかった。オーストラリア諸都市でリッカーズの系列ホールが具体的にどのように受容されていたのか、そこにはどんな形で帝国主義から愛国主義^{インペリアルイズム}への転換が現われているのか、などについては、今後オーストラリア側の資料を加え、さらに検討を重ねる必要があることはいうまでもない。また、ミュージック・ホールが大衆メディアの役割を果たしてきたとしても、そこから分析できるオーストラリアのなかの大英帝国像には、自ずと限界がある。こうした点からも、本論考が、あくまでも、従来とは異なる角度からオース

トラリアのなかの大英帝国像の変化を探る試論であることを重ねて強調しておきたい。

注

問題の所在

- 1) 詳細は、例えば E. J. Hobsbawm, *The Age of Empire 1875-1914*, 1987; do., *Industry and Empire*, 1968(1972) (浜林正夫他訳, 未来社, 1984 年); A. ギャンブル (都築忠七・小笠原欣幸訳) 『イギリス衰退 100 年史』みすず書房, 1987 年; 神武庸四郎・萩原伸次郎『西洋経済史』有斐閣, 1989 年などを参照のこと。
- 2) 同書, 47 頁。
- 3) 同書, 60-65, 127-33 頁, 並びに Patrick K. O'Brien, 'The Costs and Benefits of British Imperialism 1846-1914', *Past and Present*, vol. 120, 1988, pp. 175-86 を参照されたい。
- 4) 『国富論』のなかで, Adam Smith が「植民地はイギリスの納税負担者に重く不公平な重荷を課しており, 投資基金の割り当てを歪曲し, 戦争の脅威を増し, 本国政治の腐敗を招く」と批判して以来続く帝国放棄論の研究史については, O'Brien, *Ibid.*, pp. 163-66。
- 5) Hobsbawm, *Industry and Empire*, pp. 172-94。
- 6) O'Brien, *op. cit.*, pp. 164-65。
- 7) *Ibid.*, pp. 166-70。
- 8) こうした大英帝国-オーストラリア関係の見方は, 関根政美他『概説オーストラリア史』有斐閣選書, 1988 年, 82-92 頁においても示唆されている。
- 9) 拙稿「歌は世につれ, 世は歌につれ——ロンドン子とミュージック・ホール」『「非労働時間」の生活史: イギリス風ライフ・スタイルの誕生』(川北稔編) リプロ・ポート, 1987 年, 222-50 頁。
- 10) 露土戦争中にヒットした G. H. Macdermott の曲に端を発する Jingoism, それ以後の愛国的な歌の流行については, Hugh Cunningham, 'Jingoism in 1877-78' *Victorian Studies*, vol. XIV, 1971, pp. 1-14, 及び, 拙著『大英帝国はミュージック・ホールから』朝日新聞社, 1990 年, 第 5 章を参照されたい。
- 11) J. A. Hobson, *The Psychology of Jingoism*, 1901, pp. 1-14。
- 12) John M. Mackenzie, *Propaganda and Empire: The Manipulation of British public opinion 1880-1960*, 1984, pp. 39-66; Penny Summerfield, 'Patriotism and Empire: Music Hall Entertainment 1870-1914', *Imperialism and Popular Culture* (ed. by John M. Mackenzie), 1986, pp. 17-48。

第 1 節

- 1) 以下 Rickards の経歴については, 例えば Roy Busby, *Music Hall: An Illustrated Who's Who from 1850 to the Present Day*, 1976, s. v. Rickards; *The Australian Encyclopaedia*, The Grolier Society of Australia Society, vol. VIII, p. 475, 及び, 演劇・ミュージック・ホール専門業界誌 *Era* の記事, 特に *The Era*, 12 Oct. 1895; 10 Apr. 1896; 30 Sept. 1899; 16 July 1910 を参照している。
- 2) それまで Broadside Ballad からの借り物でしかなかったこの娯楽施設に, 1870 年代前後の時代, 都会風洒落者を歌ったジャンルの曲 Lion Comiques をはじめ, 独自の文化が生まれる様子については, 前掲拙稿, 222-50 頁, 並びに前掲拙著, 第 3 章, 97-158 頁参照のこと。
- 3) ミュージック・ホールの急増ぶりについては, 1866 年の議会報告書 *The Report from the Select Committee on Theatrical Licences and Regulations; Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, and Appendix*, *Parliamentary*

Papers, 1866, XVI, 1866 に明らかである。

- 4) ミュージック・ホールの父と言われる Charles Morton については、前掲拙稿、223-26 頁；前掲拙著、第 1 章、15-46 頁。
- 5) これらの歌詞については、Peter Gammond, *Your Own, Your Very Own!: A Music Hall Scrapbook*, 1971, pp. 26-27; J. B. Booth, *Old Pink 'Un Days*, 1924, p. 399.
- 6) ゴールドラッシュ時、及びその後の移民状況については、例えば G. シェリトン（加茂恵津子訳）『オーストラリアの移民』勁草書房、1985 年、81-122 頁。なお、もっとも人口増加の著しかった Sidney は、1861 年の約 95,000 人から 1881 年には約 237,300 人へと急増している。
- 7) オーストラリアでも、J. W. Waugh, *The Stranger's Guide to Sydney*, Sydney, 1861 のような移民向けの生活ガイドブックが印刷、出版されはじめている。
- 8) 「シドニーに拠点を定めるまでは試行錯誤の連続だった」と語るリッカーズが、1892 年にシドニーに拠点を定めるまでの足どりについては、*Era* や *Encore* などミュージック・ホール・演劇関係の雑誌に時折掲載される記事や、妻から不倫と暴行の罪で訴えられた離婚訴訟（1879. 3. 9.）での両者の言い分を参考にしてている。特に、*The Era*, 12 Oct. 1895, p. 16; 10 Apr. 1896, p. 13; *The Theatre*, 1 Apr. 1909 のインタビュー記事を参照されたい。
- 9) *The Theatre*, 1 Apr. 1909.
- 10) "I found myself in England at the end of 1875" quoted from *Ibid.*, 1 Apr. 1909.
- 11) 大英帝国をまたにかけた彼の活動は、ロンドンのミュージック・ホール界にもよく知られていたと思われる。例えば *The Era*, Nov. 1881 には、リッカーズの活躍を称えて催された歓迎興行の様子が掲載されている。
- 12) *The Theatre*, 1 Apr. 1909.
- 13) なお、その間オーストラリアには、1885-87, 92 年にまとまった期間の滞在記録が残っている。*The Australian Encyclopedia*, 9 vols, vol. VIII, 1965, p. 475.
- 14) 当時、イギリスのミュージック・ホール界は、演し物に対する規制緩和によって、音楽や踊り以外に、手品や魔術、アクロバットといったいわゆるヴァラエティを見せるヴァラエティ・シアターの時代を迎えつつあった。リッカーズがオーストラリアに開こうとしたのも、このイギリス型ヴァラエティ・シアターであったわけだが、ヴァラエティ・シアターの時代になっても主流は依然として音楽であったという事実から、本論考では、「ミュージック・ホール」という名称で統一することにする。
- 15) 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて、「大英帝国最高のミュージック・ホール」と評されるこのホールについては、*The Era*, 10 Apr. 1896 p. 13 に詳しい。
- 16) *The Theatre*, 1 Apr. 1909.
- 17) *Ibid.*, 1 Apr. 1909.
- 18) *Ibid.*, 1 Apr. 1909 のインタビュー記事タイトル。
- 19) Busby, *op. cit.*, p. 149.
- 20) 南アフリカに広がったミュージック・ホールのネットワークに関する詳細は、前掲拙著、第 7 章、346-67 頁参照のこと。

第 2 節

- 1) E. Clifton, 'Music and Stage in the Early Days', *West Australian History Society*, vol. 1, 1930-31, p. 8; ed. by Harold Love, *The Australian Stage: A Documentary History*, 1984, pp. 1-3. なお、戯曲 Timberlake Wertenbaker, *Our Country's Good* (based on *The Playmaker* by Thomas Keneally, 1987), 1988 では、総督フィリップらが演劇が流刑囚に与える効用を議論する場面がある。
- 2) ed. by Love, *op. cit.*, p. 2.
- 3) *Ibid.*, pp. 3-5. オーストラリア演劇史初期については、Eric Irvin, *Theatre comes to Australia*, 1971 も参照されたい。

- 4) ed. by Love, *op. cit.*, pp. 4-5.
- 5) ミュージック・ホールが都市的な商業娯楽であることについては、前掲拙著、第1, 2章、15-95頁を参照。
- 6) イギリスがミュージック・ホール、劇場の建設ラッシュが続いていた1860-70年代、オーストラリアにも劇場ブームが訪れていたことについては、ed. by Love, *op. cit.*, pp. 52-76.
- 7) *Ibid.*, pp. 55-57. また、シドニーへ行く船が必ず寄港するタスマニアのHobartも、早くから劇場建築が盛んな都市として注目されていた。オーストラリア演劇史上、草創期の重要な役者George Coppinも、ここに劇場を開いて大成功を収めている。R. J. Unstead & W. F. Henderson, *Sport & Entertainment in Australia*, 1796, pp. 61-64.
- 8) *Ibid.*, pp. 63-65. なかにはG. T. Brookのように、オーストラリア公演を期にオーストラリアに落ち着き、劇場経営に着手し、6つの劇場と4つのホテルの所有者として成功する者もいた。
- 9) ed. by Love, *op. cit.*, p. 58.
- 10) *Ibid.*, pp. 58-66. それに対して、イギリス本国の行政当局や演劇関係者がミュージック・ホールに対していかに批判的だったかについては、Penelope Summerfield, 'The Effingham Arms and the Empire: Deliberate Selection in the Evolution of Music Hall in London', *Popular Culture and Class Conflict 1590-1914* (ed. by Eileen & Stephen Yeo), 1981,; 前掲拙著、第1, 2章参照のこと。
- 11) ed., by Love, *op. cit.*, pp. 135-37.
- 12) 例えば、ゴールドラッシュにオーストラリアに渡り、ここで流行りのバラッドを歌って「鉱夫たちの気持ちを歌い込む天才」と評判になったイギリスのミュージック・ホール芸人、Charles Thacherの歌ったバラッドについては、ビル・ピーチ（越智道雄訳）『南十字星下の黄金、金をめぐるオーストラリアの歴史』リブロ・ポート、1986年 67-71, 127-30頁に詳しい。
- 13) *The Era*, 12 Oct. 1895.
- 14) 同様の見解は、メルボルンをレスペクタビリティ移植の都市という観点から分析したAsa Briggs, *Victorian Cities*, 1963(1968), pp. 277-310にも明らかである。
- 15) *The Era*, 12 Oct., 1895.
- 16) ミュージック・ホールが巨大娯楽産業化してくる過程で明確化するこの経営方針については、前掲拙著、第2章、45-95頁参照のこと。
- 17) *The Theatre*, 1 Apr. 1909.
- 18) オーストラリアでの活躍が目立った芸人については、ed., by Love, *op. cit.*, pp. 136-37.
- 19) *The Era*, 10 Oct. 1895のインタビュー記事参照。
- 20) *The Era*, 24 Sept. 1892; 10 Oct. 1895.
- 21) *The Era*, 12 Oct. 1895.
- 22) *The Era*, 10 Apr. 1896.
- 23) そのためにリッカーズがいかに尽力したかについては、例えば、ギャラに関する悪評を次のような投稿で訂正を迫る彼の姿勢に明らかであろう(*The Era*, 24 Nov. 1900).
「あるオーストラリアの新聞に、私のホールに出演しているイギリスから来た芸人のギャラについて、誤った記事が掲載されていた。私が支払っているよりも、なんと25~75パーセントも安い額を載せているのだ!
ハリー・リッカーズ
アデレード、1900年10月10日」
- 24) オーストラリアの脚本家は、19世紀を通じ、一貫してロンドンを目ざし続けたと言われている。ed., by Love, *op. cit.*, pp. 120-23.

第 3 節

- 1) オーストラリアの参戦状況については、G. Berclay, *The Empire is Marching: A Study of the Military Effort of the British Empire 1800-1945*, 1976を参照されたい。
- 2) ed., by Love, *op. cit.*, pp. 118-19.

Papers, 1866, XVI, 1866 に明らかである.

- 4) ミュージック・ホールの父と言われる Charles Morton については, 前掲拙稿, 223-26 頁; 前掲拙著, 第 1 章, 15-46 頁.
- 5) これらの歌詞については, Peter Gammond, *Your Own, Your Very Own!: A Music Hall Scrapbook*, 1971, pp. 26-27; J. B. Booth, *Old Pink 'Un Days*, 1924, p. 399.
- 6) ゴールドラッシュ時, 及びその後の移民状況については, 例えば G. シェリトン (加茂恵津子訳) 『オーストラリアの移民』勁草書房, 1985 年, 81-122 頁. なお, もっとも人口増加の著しかった Sidney は, 1861 年の約 95,000 人から 1881 年には約 237,300 人へと急増している.
- 7) オーストラリアでも, J. W. Waugh, *The Stranger's Guide to Sydney*, Sydney, 1861 のような移民向けの生活ガイドブックが印刷, 出版されはじめている.
- 8) 「シドニーに拠点を定めるまでは試行錯誤の連続だった」と語るリッカーズが, 1892 年にシドニーに拠点を定めるまでの足どりについては, *Era* や *Encore* などミュージック・ホール・演劇関係の雑誌に時折掲載される記事や, 妻から不倫と暴行の罪で訴えられた離婚訴訟 (1879. 3. 9.) での両者の言い分を参考にしている. 特に, *The Era*, 12 Oct. 1895, p. 16; 10 Apr. 1896, p. 13; *The Theatre*, 1 Apr. 1909 のインタビュー記事を参照されたい.
- 9) *The Theatre*, 1 Apr. 1909.
- 10) "I found myself in England at the end of 1875" quoted from *Ibid.*, 1 Apr. 1909.
- 11) 大英帝国をまたにかけた彼の活動は, ロンドンのミュージック・ホール界にもよく知られていたと思われる. 例えば *The Era*, Nov. 1881 には, リッカーズの活躍を称えて催された歓迎興行の様子が掲載されている.
- 12) *The Theatre*, 1 Apr. 1909.
- 13) なお, その間オーストラリアには, 1885-87, 92 年にまとまった期間の滞在記録が残っている. *The Australian Encyclopedia*, 9 vols, vol. VIII, 1965, p. 475.
- 14) 当時, イギリスのミュージック・ホール界は, 演し物に対する規制緩和によって, 音楽や踊り以外に, 手品や魔術, アクロバットといったいわゆるヴァラエティを見せるヴァラエティ・シアターの時代を迎えつつあった. リッカーズがオーストラリアに開こうとしたのも, このイギリス型ヴァラエティ・シアターであったわけだが, ヴァラエティ・シアターの時代になっても主流は依然として音楽であったという事実から, 本論考では, 「ミュージック・ホール」という名称で統一することにする.
- 15) 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけて, 「大英帝国最高のミュージック・ホール」と評されるこのホールについては, *The Era*, 10 Apr. 1896 p. 13 に詳しい.
- 16) *The Theatre*, 1 Apr. 1909.
- 17) *Ibid.*, 1 Apr. 1909.
- 18) *Ibid.*, 1 Apr. 1909 のインタビュー記事タイトル.
- 19) Busby, *op. cit.*, p. 149.
- 20) 南アフリカに広がったミュージック・ホールのネットワークに関する詳細は, 前掲拙著, 第 7 章, 346-67 頁参照のこと.

第 2 節

- 1) E. Clifton, 'Music and Stage in the Early Days', *West Australian History Society*, vol. 1, 1930-31, p. 8; ed. by Harold Love, *The Australian Stage: A Documentary History*, 1984, pp. 1-3. なお, 戯曲 Timberlake Wertenbaker, *Our Country's Good* (based on *The Playmaker* by Thomas Keneally, 1987), 1988 では, 総督フィリップらが演劇が流刑囚に与える効用を議論する場面がある.
- 2) ed. by Love, *op. cit.*, p. 2.
- 3) *Ibid.*, pp. 3-5. オーストラリア演劇史初期については, Eric Irvin, *Theatre comes to Australia*, 1971 も参照されたい.

- 4) ed. by Love, *op. cit.*, pp. 4-5.
- 5) ミュージック・ホールが都市的な商業娯楽であることについては、前掲拙著、第1, 2章、15-95頁を参照。
- 6) イギリスがミュージック・ホール、劇場の建設ラッシュが続いていた1860-70年代、オーストラリアにも劇場ブームが訪れていたことについては、ed. by Love, *op. cit.*, pp. 52-76.
- 7) *Ibid.*, pp. 55-57. また、シドニーへ行く船が必ず寄港するタスマニアのHobartも、早くから劇場建築が盛んな都市として注目されていた。オーストラリア演劇史上、草創期の重要な役者George Coppinも、ここに劇場を開いて大成功を収めている。R. J. Unstead & W. F. Henderson, *Sport & Entertainment in Australia*, 1796, pp. 61-64.
- 8) *Ibid.*, pp. 63-65. なかにはG. T. Brookのように、オーストラリア公演を期にオーストラリアに落ち着き、劇場経営に着手し、6つの劇場と4つのホテルの所有者として成功する者もいた。
- 9) ed. by Love, *op. cit.*, p. 58.
- 10) *Ibid.*, pp. 58-66. それに対して、イギリス本国の行政当局や演劇関係者がミュージック・ホールに対していかに批判的だったかについては、Penelope Summerfield, 'The Effingham Arms and the Empire: Deliberate Selection in the Evolution of Music Hall in London', *Popular Culture and Class Conflict 1590-1914* (ed. by Eileen & Stephen Yeo), 1981,; 前掲拙著、第1, 2章参照のこと。
- 11) ed., by Love, *op. cit.*, pp. 135-37.
- 12) 例えば、ゴールドラッシュにオーストラリアに渡り、ここで流行りのバラッドを歌って「鉱夫たちの気持ちを歌い込む天才」と評判になったイギリスのミュージック・ホール芸人、Charles Thacherの歌ったバラッドについては、ビル・ピーチ（越智道雄訳）『南十字星下の黄金、金をめぐるオーストラリアの歴史』リブロ・ポート、1986年 67-71, 127-30頁に詳しい。
- 13) *The Era*, 12 Oct. 1895.
- 14) 同様の見解は、メルボルンをレスペクタビリティ移植の都市という観点から分析したAsa Briggs, *Victorian Cities*, 1963(1968), pp. 277-310にも明らかである。
- 15) *The Era*, 12 Oct., 1895.
- 16) ミュージック・ホールが巨大娯楽産業化してくる過程で明確化するこの経営方針については、前掲拙著、第2章、45-95頁参照のこと。
- 17) *The Theatre*, 1 Apr. 1909.
- 18) オーストラリアでの活躍が目立った芸人については、ed., by Love, *op. cit.*, pp. 136-37.
- 19) *The Era*, 10 Oct. 1895のインタビュー記事参照。
- 20) *The Era*, 24 Sept. 1892; 10 Oct. 1895.
- 21) *The Era*, 12 Oct. 1895.
- 22) *The Era*, 10 Apr. 1896.
- 23) そのためにリッカーズがいかに尽力したかについては、例えば、ギャラに関する悪評を次のような投稿で訂正を迫る彼の姿勢に明らかであろう(*The Era*, 24 Nov. 1900).
「あるオーストラリアの新聞に、私のホールに出演しているイギリスから来た芸人のギャラについて、誤った記事が掲載されていた。私が支払っているよりも、なんと25〜75パーセントも安い額を載せているのだ!
ハリー・リッカーズ
アデレード、1900年10月10日」
- 24) オーストラリアの脚本家は、19世紀を通じ、一貫してロンドンを目指し続けたと言われている。ed., by Love, *op. cit.*, pp. 120-23.

第 3 節

- 1) オーストラリアの参戦状況については、G. Berclay, *The Empire is Marching: A Study of the Military Effort of the British Empire 1800-1945*, 1976を参照されたい。
- 2) ed., by Love, *op. cit.*, pp. 118-19.

- 3) 以下の歌詞は, *The Collected Works of Rudyard Kipling*, vol. 28, Burwash Edition, New York, 1970, pp. 206-08 から採っている.
- 4) J. C. Williamson 作 *Little Red Riding Hood* への挿入については, ed., by Love, *op. cit.*, pp. 118.
- 5) *Girofle Girofla* のなかで Perth Kate Howarde が歌ったこれらの曲については, *Ibid.*, pp. 118-19.
- 6) *Ibid.*, p. 119.
- 7) *Ibid.*, p. 119.
- 8) Edward H. Pask, *Enter the Colonies: Dancing, A History of Dance in Australia 1835-1940*, 1979, pp. 94-96.
- 9) 1897 年, ヴィクトリア女王即位 60 年 Diamond Jubilee を記念する植民地軍隊行列行進のテーマ・ソングともなったミュージック・ホールのこの曲については, Aline Waites & Robin Hunter, *The Illustrated Victorian Songbook*, 1987, pp. 189-93; 前掲拙著, 259-68 頁を参照されたい.
- 10) *Sydney Morning Herald*, 27 Dec. 1899.

おわりに

- 1) 関根他, 前掲書, 82-92 頁.
- 2) 同書, 89-90 頁
- 3) リッカーズは, かつて, 「ミュージック・ホール芸人をアメリカに発掘に行ったものの, 成果はまったくなかった」と語り, あくまでロンドンからの芸人輸入に頼ってきた. *The Era*, 12 Oct. 1895.
- 4) Fullers' Company, 及び同社の方針については, ed., by Love, *op. cit.*, pp. 136-39.
- 5) *Ibid.*, p. 137.
- 6) イギリスにはリュミエール兄弟が作ったシネマトグラフ Cinematograph が伝わったが, オーストラリアでは P. W. Paul 作の Kinematograph が使われた. オーストラリアでの映画初上映の様子は, *Australian Cinema; The First Eighty Years*, 1983, pp. 1-7 に詳しい.
- 7) *Ibid.*, pp. 5-12.
- 8) この観点からイギリスにおけるミュージック・ホール産業の衰退を分析した前掲拙著, 第 8 章, 377-409 頁も合わせて参照されたい.
- 9) 大衆にとっての情報メディアとしてミュージック・ホールが果たしてきた役割については, 同拙著, 第 3, 5, 6 章, 並びに MacKenzie, *op. cit.*, pp. 40-66 を参照のこと.

(なお, 本論考は, 拙著『大英帝国はミュージック・ホールから』朝日新聞社, 1990 年の第 7 章の一部, 「オーストラリア——ハリー・リッカーズの場合」331-46 頁に, 加筆, 修正したものである)

Australia in the British Empire and the British Empire in Australia

—as exemplified in the music hall network established in the Victorian period—

Kumie Inose

Between the 1890's and 1914, when popular imperialism was at a zenith, Britain experienced a gradual decline in economic power on the international stage. Once called "the workshop of the world", Britain attempted to change its economic structure into "the bank of the world" by making an investment in foreign markets. Hence it was much more dependent on the colonies, which included both the official and the unofficial Empire such as Latin America, China, Japan and so on. During the boom of oversea investment in the latter Victorian period, a music hall artist named Harry Rickards, once a popular singer of lion comiques, succeeded in establishing a music hall network between London and the Australian towns of Sidney, Melbourne, Brisbane, Adelaide and Perth.

At first, Rickards had ambition to own his own music hall in London, but failed. Deeply in debt, he decided to go to Australia in search of a new life. After many trials and errors, he hit upon establishing a music hall network between Britain and Australia. By the early 1900's, he completed this network and was called the "King of Vaudeville" by many newspapers, theatrical and music hall (i. e. variety theatre) magazines. Why could he make a great success in Australia at that time? Was he only a lucky man?

Through the analysis of how and why Rickards succeeded in the historical context of the urbanization of Australian society, it became clear that his success was not a personal question, but an imperial one. The reason for his remarkable success was quite simple: the people, Australian overwhelmingly immigrants, were willing to accept the performances and stars Rickards "imported" from London, the center of the Empire. Music hall stars in London simultaneously became stars in Australia. The implication is that Australian people accepted British values as *their* own. Moreover, artiste coming from London tended to emphasize the importance of

the concept of the British Empire, the strong tie between the motherland and her sons. Such propaganda greatly appealed to the Australian people, especially during the Boer War period.

These considerations indicate that at least during the Victorian era, Australia remained within the British Empire, not merely in public affairs, but also where ordinary people were concerned. At the same time, the analysis makes clear that soon after the death of Rickards in 1911, Australia came to accept American values by importing American films. The result was the decline of Rickards' music hall circuit and the rise of the Australian nationalism. The time was soon coming when Pax Britannia was replaced by Pax Americana.