

## 越劇と

## 宝塚歌劇

細井尚子

## はじめに

「そんなものは、研究するものではありません。」

大学院修士課程に入っただけ、「越劇を研究したい」と言った私に、他専攻の科目に出講していらした中国人教員は、こう即答された。文人であり、長年の断絶を経て中国京劇院が来日した際に、京劇紹介の役割をされた先生の言葉である。越劇に関するこうした感覚は、その後も様々な形で知ることになった。中国で越劇が属す「戯曲」ジャンルの芝居を見る。上海なら昆曲、京劇、越劇、滬劇、滑稽戯、北京なら昆曲、京劇、評劇、河北梆子。各々の客層の違いは歴然であり、演劇市場が住み分けられているのが分



かる。中国のみならず、複数の芝居が共存するならば、客層の住み分けは当然のことであり、そしてまた、省都レベルからもっと小さな町、村まで入っていても、越劇と同じようにあの感覚を背負ったものは必ず存在するのである。

越劇を日本に紹介する際に、よく引き合いに出されるのが宝塚歌劇だ。中国人が「越劇」と聞いてイメージするもの、同じように日本人が「宝塚歌劇」と聞いてイメージするものも含めた形で、両者は互いの輪郭を伝えあう翻訳機能をもつと思われる。しかしはたして、この翻訳に誤訳は含まれていないのか。本稿では各々の国で演劇界において、演劇市場においても、他では代替え不可能な独自の位置を占めている越劇と宝塚歌劇について、それぞれがどういう演劇なのか、その輪郭を明確にしたいと思う。

## 一 越 劇

越劇が属す「戯曲」というジャンルは、聴覚的には歌と台詞、視覚的には型のある演技術をもち、俳優は「行当」という役柄類型別の演技術を身に付けたのちに、その行当に分類された登場人物に扮するという二層性をもつ。また、衣装や化粧などが視覚的言語となっているなどといった特徴をもつジャンルで、日本語では「伝統演劇」と訳されるが、「戯曲」は「伝統」の語感にある時間的長さは問わない。「戯曲」には、地域性を超えたものと地域密着型の二種があり、越劇は後者、「地方戯」と呼ばれるグループに入る。地方戯はさらに、発祥地の言葉、曲調、楽器を用い、土地の民俗を濃厚に反映しているものと、そうでないものに分けられる。越劇は後者、生まれ故郷のすべてを捨て、町の芝居として生まれ変わったタイプの代表格で、その歴史は四つの段階を経る。宝塚歌劇と翻訳機能をもつとされる一つの特徴「女性による演劇」という視点から見れば、第三段階が形成・成立期、第四段階が発展期に当たる。

### (一) 一九世紀中葉～一九一五年

#### ——演劇形式の成立まで

越劇の源流は、浙江省紹興地区嵊県という農村地帯で行

われていた語り物とされる。中国の語り物は手ぶりなど簡単な身体動作を伴うが、これもそうだったらしい。当初は農閑期に「自娛自楽」形式、すなわち自分達でやって楽しむものだったが、水害や早魃などの天災により、生活のために近隣を巡って演じるようになり、巡業地域の別で南北両派ができた。一九〇六年、まず南派が巡業先の人々の勧めを受け、祠堂に仮設舞台を作り、初めて化粧をして登場人物の役柄を分担し、芝居仕立てで上演した。それを知った北派も雇われた先で衣装を借りて芝居仕立てで演じ、ともに好評を得て、彼らは「小歌班」（「小歌文書班」と呼ばれるようになった。「小歌」はご当地の民謡、「班」は一座の意である。一座の組織は整えられて徐々に職業劇団化し、座の数も増加したが、他の芝居なら定番の弦楽器も太鼓も銅鑼もなかった。やがて他の語り物や民間芸能の曲調を吸収して音楽的表現力を強化するとともに演目を増やし、視覚的にもこの地域の芝居「紹興大班」（現「紹劇」）から演技術を学んで、演劇形式を興行として提供できる段階に至る。

### (二) 一九一六～一九三〇年代——女優の誕生

近隣地域で定着した小歌班は、一九一〇年杭州、五年後寧波での上演を経て、ついに一九一七年、まずは南派の一座が大都会上海に進出する。当時の上海は様々な演劇が競

い合っていた。観客の演劇に対する要求は高く、他に比べて方言を用い、楽器も揃わず、演技術もなく、また女優も男性が野太い地声で歌うこの小歌班の舞台は失敗に終わった。その直後に北派が上海に進出、紹興大班の後に続けて上演する、いわば客を借りる形を取って上演したが、これも低い評価に終わった。これを機に南北両派が団結して上海での上演を標準に改良を重ね、毎年二つの座が上海で上演し、ついに一九二一年、「紹興文戯」の名を得る。当時、紹興の芝居といえば紹興大班で、こちらは立ち回りも必要な歴史物などをよくした。後発の小歌班は恋愛物に活路を見出す。これなら立ち回りなど、時間のかかる基本的身体訓練が不要な演技術は不用であり、「感情表現は歌です」という「戯曲」共通の特性にも叶っており、自身の長所（歌）を活かし、短所（演技術の弱さなど）をカバーする選択だった。彼らが新しい名を得る上で重要だったと看做される演目に、一九二〇年に上演した『碧玉簪』『梁山伯与祝英台』『孟麗君』がある。語り物台本などを参照して脚色、通し物とし、女性主人公に意志と個性を持たせる形に改編したものが、こうした改編の方向は、五四新文化運動という当時の社会状況に対応していた。また、上海の演劇界で女優が客寄せ効果を発揮しているのを受けて、一九二〇年代から女優養成にも着手している。女優の系譜は芝居の雛形が生まれた宋代に遡るが、以降貴遊の邸内での上演を主としており、

社会の激動期に入って、民間の場に拡がってきたのである。一九三〇年代まで、紹興文戯には男優の一座、女優の一座、男女混合の一座の三様があった。当時も他劇種に視覚的・聴覚的要素を学び、吸収して自己化する動きは続き、また演技術の弱さを補う背景幕の活用など見せ方の改良も進んだ。女優による紹興文戯が隆盛を迎え、男優を圧倒するのは一九三八年以降とされ、名称も「越劇」（昔の越国の芝居）に変わる。従ってこの固有名詞「越劇」は女優劇である。当時の興行界では、劇場主や劇場のある土地の顔役が強者であり、俳優は自己の意志のない物にすぎなかった。特に女優は、強者が男性であったがために、舞台上ばかりでなく舞台下での肉体的迫害も、当然のように男優よりは甚だしく、越劇と認知されてからの改革は、こうした環境の中で始まったのである。

越劇の改革は一九三〇年代末、「越劇皇后」と呼ばれた名女優、姚水娟（一九一六―一九七六）から始まるとされる。姚水娟は樊迪民（一八九五―一九八四）を脚色・演出家として迎え、一九三八年『花木蘭』を上演した。樊迪民は西洋近代演劇を源として生まれた「文明戯」の脚本家・俳優で、自身の劇団ももち、杭州で上演活動を続け、後に新聞記者となった人物で、上海事務所に赴任した際、姚水娟の舞台に触れてその陳腐さに改革の必要を感じたという。当時の中国は一九三七年に日中戦争が始まり、上海は全民体制で

抗日戦を展開する拠点の一つだった。一般大衆の識字率が低かった当時、演劇は啓蒙・教育に有効な手段とされ、文明戯を始め、京劇などでも、社会情勢を反映し、抗日戦の意欲を高める作品を上演して、マスコミ機能を發揮していた。『花木蘭』は老いた父に代わって従軍し、手柄をたてる少女の話である。従来筋のみあつて台詞はアドリブでつなく形とは異なり、整った脚本を持つこの作品は、越劇も現実社会とリンクした作品を提供できることを知らしめたとして、越劇史では重要視されている。おそらく脚本が固定されたことで、言葉が意味を伝えるものとしてよく機能したのだろう。以降、樊迪民は姚水娟に一一本の作品を提供、当代に取材した当代の服装で演じる「時装戯」の作品もあり、越劇の演目の幅を広げ、それにもない演技術や衣装の改革、照明、音響効果を使用するなど、それまでの越劇の範囲を越えたとされる。姚水娟にとつての改革は自分の一座が衆から抜きん出るためのもので、それ以上の意識があつたかどうかは疑問であり、こうした成果はむしろ、樊迪民の力によつていたと言えよう。姚水娟の結婚により樊迪民との共同作業は四年で終わり、樊迪民は記者に復帰するが、新中国成立後一九五四年から寧波、後に新疆で越劇の脚本家・演出家として活動した。

### (三) 一九四〇年〜新中国成立——越劇改革

姚水娟の改革を引き継ぐように、しかし全く別の起点から始まったのが、袁雪芬（一九二二—）の改革である。袁雪芬は一四歳から杭州で舞台に立ち、一九三八年に上海に来た。当初の相手役だった馬樟花（一九二一—四二）の不遇な死や自身の肺結核の経験などにより、興行における越劇女優の置かれた立場を痛感、また、「話劇」を見て、越劇の舞台自体の改革の必要を感じたという。そして一九四二年、自分の給金の九割を使つて脚本家、演出家、舞台美術、装置、舞台監督を話劇界から招聘、改革作業が始まった。舞台上の改革としては、脚本をテーマ性のある整つたものにし、話劇や映画から化粧、衣装、写実的な演技術を取り入れた。中国演劇では、揚子江を境に北方では聴覚的要素を、南方では視覚的要素も同様に重視するという大きな特徴がある。劇場構造や照明の使用などもあり、越劇が写実的な表情の力を発見できたのは、上海だったからこそでもある。袁雪芬はさらに昆曲の舞踊的な演技術も取り入れ、「戯曲ジャンル」の越劇としてのアイデンティティーを保つた演技術を生みだし、歌唱法にも改革を行つて表現力を高めた。舞台の下では女優の環境改善のために、女優自身の意識改革や生活習慣の改革も行った。こうして形成された舞台は観客の支持を集めるとともに、他の越劇の一座の女

優達にも影響を与え、一座を越えた越劇としてのネットワークが形成されていく。二年後、袁雪芬は雪声劇団を結成、翌年日本の敗戦により国民党との戦いになった共産党は、党の思想を一般大衆に伝える手段の一つとして雪声劇団に注目、メンバーの働きかけが一九四六年、記念碑的作品『祥林嫂』の上演として結実する。

袁雪芬の越劇改革は越劇界に多くの同調者を生んで大潮流となっていくが、最初に反応して同調を表明したのは尹桂芬（一九一九—二〇〇〇）である。尹桂芬も袁雪芬と同じく一九三八年に上海に来た。越劇の一座が多数競い合う演劇市場の中、また「花旦」中心の越劇において、脇に位置する「小生」の尹桂芬は演技術の向上に努めて人気を博し、花旦と肩を並べる小生として認知されるようになった。女役一枚看板でなく、男役と二枚看板にもなれること、それは大いなるひとり芝居からの脱皮であり、表現できる内容も幅も大きく広がることを意味する。尹桂芬は一九四四年から演出家・脚本家を外部より招いて劇務部を作り、現代物、歴史物、越劇レパートリーの新脚色など演目面での改革に着手し、二年後、小生を中心とする舞台を提供し始めた。わずかな舞台生命で終わった小生馬樟花の個人的魅力が残した印象、すなわち女性が演じる男役の魅力を、脚本・演出面からも作りだし、舞台上に開花させたのである。<sup>⑩</sup>

ところで袁雪芬、尹桂芬の改革は上海を舞台に展開され

たものだが、一九四二年の毛沢東の「文芸講話」<sup>⑪</sup>を受け、越劇の発祥地である浙江では、抗日戦のゲリラ化に伴い、共産党の指導を受けて的篤班の改革が行われ、男女混合の一座が革命的な作品を巡業形態で上演していた。姚水娟・樊迪民經由越劇に付与された文明戯の機能——大衆啓蒙活動——が、このような形で広がっていたことにも注意したい。

越劇は『祥林嫂』の上演から、わずか三年で新中国成立を迎えるが、この間に演技術の中で越劇が最も独自性を持ち、他に誇れる歌唱において、女役・男役ともに流派が形成されつつあったことは重要だろう。声質、音量、音域など個人的条件に則した歌唱法が流派となるためには、近くても同じではない条件をもつ他人が歌つてもその歌唱法の特徴を発揮し、聞く者に同一感を与えられるように加工され、マニュアル化されねばならない。また、流派は特定の演目・登場人物を得意なものとして囲い込む作用をもつ。流派形成はそうした作業が行われることを意味し、常に変容してきた越劇が、個人を越えた個性を形成する段階に至っていたことを示しており、固定化、規範化が始まりつつあったことがうかがえる。

#### （四）新中国成立後／現在——娯楽性の強化

中国共産党が新中国を内外に表現するシンボルとして越

劇を用いたのは、袁雪芬の改革が新中国における越劇の起点を、「戯曲」の中でも高く置かせた証である。中国共産党は演劇の教育・啓蒙作用についてよく認識していたため、一九五一年「戯曲改革工作」を打ち出した。スローガンは「改人改戯改制」。思想教育、識字運動による「改人」。封建的・迷信と目された演目の上演自粛・禁演と新社会向けの作品の創作（「改戯」）。そして越劇の一座は国公立劇団として再編され、団員はいわば公務員になった（「改制」）。さらに、男女平等を理念とする社会にあつて、すべての「戯曲」が男役は男優が、女役は女優が演じる方向が示され、一般の「戯曲」では女優の、越劇では男優の養成が始まった。<sup>12</sup>越劇の男役の歌唱法は女性が作り出したものであり、男声用への改変など男優が舞台に立つための加工が行われた。現在、男優では「越劇王子」と呼ばれて絶大な人気を誇る趙志剛（一九六二）がいるが、越劇の絶対多数は女優のみの座組である。

ところで、越劇のもつていた女性をめぐる社会的メッセージ性、および教育・啓蒙作用は、新中国成立後急速に退色した。越劇が担った社会的メッセージが理念的に実現された新中国にあつて、有効性がなくなつたものと思われる。以降、越劇は娯楽性を高める方向へ進むのだが、その基盤となつたのが前述したように固定化の始まつていた越劇スタイルであり、女役と男役が拮抗したのも、女役主のもの

でも、男役主のものでも提供できるという強みだった。十年に及んだ文革が一九七六年に終結した後、文革中の文化政策の再検討と批判を経て演劇市場の復活作業が始まる。「戯曲」は演者などの人材を始め、文革以前の演目の衣装・かつら・髷などから道具類、脚本に至るまで失つたものが多く、また、文革以前の演目の見方を身に付けた観客も十年間育つていなかったため、この作業はすぐ困難に陥つた。しかしながら演劇は「人民に服務する」ものという社会的な大命題は不変である。この時期の越劇界の動きは座談「演じる性、演じられる性」の中山発言を参照して頂き、ここでは現在の越劇から逆に歴史を眺めることで見えるものについて述べたい。

第一段階の語り物から演劇形式への変容は見る側の勧めで始まり、第二段階の改編・通しものの作品群や女優の養成が、演者側の意志や意図というより、時流に敏感な結果だったことを考えれば、越劇は第三段階の袁雪芬によつて、初めて意志をもつたと言える。袁雪芬が行つたのは、観客が喜ぶことがすなわち自分達の生活の保証であるという大衆娯楽ならではの受容型から、観客に対して何かを伝える発信型への転換となつた。中心となつた袁雪芬が女役で、袁雪芬扮する『祥林嫂』の主役が老婆だつたことに注意したい。それは大衆娯楽である女性だけの演劇が興行として成立する、すなわち観客がお金を払って買う時間に期待す

るものが、従来とは異なっていたことを顕著に示している。袁雪芬の改革とほぼ並行して尹桂芬の改革が行われたことは、越劇にとつて非常に重要だった。肩の凝らない大衆演劇の魅力、すなわち気晴らし、消費するだけの楽しみ、憧れなど。人として女優としての意志と自覚をもった袁雪芬は、より正確にメッセージを発信するためにそれを捨てて越劇に社会性を獲得し、尹桂芬は同じく意志と自覚をもつて、よりよくメッセージを発信する手段としてそれを強化・新生させたのである。現在の越劇が女性客を主たる観客とし、本来の形、すなわち娯楽として消費される大衆演劇の雄として存在しているのは、この二つのベクトルがあつたからこそと思われる。

## 二 宝塚歌劇

本年二〇〇四年は宝塚歌劇誕生九〇周年に当たり、関連の報道も多い。また、宝塚歌劇関係の資料は多く、創設者小林一三も多くの著作を残している。詳細はそうした資料をご参考頂くことにして、ここでは前述したように宝塚歌劇の輪郭を結ぶことに中心を置いて、その歴史を簡述したい。その観点にたつと、前半四〇年間と後半五〇年間の重みは全く異なっており、後半はシステムのメンテナンスとバージョンアップを規模を拡大して行っていると極言でき

るかもしれない。ここでは、宝塚歌劇という身体の大きい意志であつた創始者、小林一三を失う一九五六年を一つの区切りとして、その歴史を追う。

### (一) 一九一三〜一九五六年

宝塚歌劇の起点は一九一三年の宝塚唱歌隊に置かれている。これは一九一一年に営業を開始した宝塚新温泉の温泉客増加のために余興を提供すべく組織されたのであり、その宝塚新温泉は、一九一〇年に開通した箕面有馬電気軌道の梅田―宝塚線・箕面支線の「乗客の増加をはかるために」沿線が発達して乗客数が固定するまではやむをえず」設置された「遊覧設備」の一つだった。<sup>(13)</sup>

箕面有馬電気軌道の専務取締役だった小林一三が、温泉の余興に宝塚唱歌隊を養成しようと思つたのは、大阪三越の少年音楽隊が好評を得ていたこと、帝劇オペラ『熊野』(一九二二)を見た際、大笑いする観客の中に笑つていない一団がおり、それが音楽学校の生徒で「オペラの将来が洋々と展げていることを知つた」という二点を本人は書いている<sup>(14)</sup>が、阪田寛夫はさらに、宝塚唱歌隊が少年ではなく、少女になつた背景として、当時良家の女性の西洋音楽嗜好に関する新聞記事をあげている。宝塚唱歌隊の方針については、「ただ単に唱歌を歌うのみでは余りに単純すぎる。よろしく歌劇を上演すべし」という主張<sup>(15)</sup>と、「歌劇という名目にとら

わかれて高踏的に走り過ぎては温泉場の余興とはなり得ない。一切の理論から離れて、平易なやりやすいものをという経営者の方針が一時衝突したという。前半の主張は東京音楽学校出身で教師陣として招かれた安藤弘、この経営者は小林一三で、当時の一三の発想が現実的で、現在につながる将来構想を抱いていたのではなかったことがよく表れている。二期生四名を加え一六名になった宝塚唱歌隊は、宝塚少女歌劇養成会となり、小学校修業一五歳以下の少女を対象に、東京音楽学校の教則に則り、三年間で器楽・唱歌・和洋舞踊・歌劇を教授するものとした。

第一回公演は一九一四年四月から二か月、婚礼博覧会の余興として「少女歌劇」と銘打って、プールの水槽に板を貼ったパラダイス劇場（収容人数五百）で行った。演目は、次のとおり。

一管弦合奏 全九曲 二唱歌 全十曲 三舞踏『胡蝶（の舞）』他全八種 四歌劇ドンブラコ（桃太郎鬼ヶ島征伐）歌あそび浮かれ達磨

洋物のダンスの『胡蝶』は改編、お伽歌劇の『ドンブラコ』と現代物の『浮かれ達磨』はありもので、少女歌劇といながら合奏、唱歌、舞踏もつく番組立てであること、歌劇二本も、誰もが知っている桃太郎の話と口語を用いた『浮かれ達磨』で分かりやすく、また音楽も西洋楽器は用いたが、旋律はわらべ歌や数え歌、端唄など馴染みのあるもの

で、あの二つの意見の歩み寄りを具現化した番組立てであった。第一回公演が好評だったために年四回公演がすぐ決まった。自分の劇場をもち、「温泉場の余興」であったことが、この早急な決定を可能にしたのだろう。この年から十年間、年末に大阪毎日新聞の慈善会とタイアップ公演をし、新聞での宣伝や好意的な批評の掲載、大阪での公演により、社会的に知名度をあげ、パラダイス劇場の観客も増加した。この経験は三つのことを宝塚少女歌劇に教えた。一つはマスコミの力、もう一つは都会の力、そして有料でも観客が来るという、興行としての可能性である。春秋公演は二か月、夏が一月、冬は七日間だったが徐々に長くなり、一九一八年からは二〇日間になった。この年には宝塚少女歌劇養成会が声楽、器楽、舞踊の三部授業になっており、当時の宝塚少女歌劇にとつて重要な技能がこの三種だったことは興味深い。この一九一八年は、初の東京公演（帝國劇場）、雑誌『歌劇』の創刊、坪内士行の招聘、宝塚音楽歌劇学校の設立認可など、宝塚少女歌劇が体制を整えた年だった。すでにこの頃には、宝塚少女歌劇に対して戦後まで続けられた「アマチュア」「非芸術的」「不完全」といった批評は定番化しつつあった。坪内士行の招聘にあたっては、小林一三の宝塚新劇団構想があった。これは「家庭娯楽本位の少女歌劇は、依然として少女歌劇でなければならぬと思ふ」が、成長する「少女」が「更に一步を進めて、藝術



家として歌劇の向上に一身を委ねやうといふ希望者の為に「土行を指導者として」「一種の歌舞劇」を創設することへと具体化し、一九一九年一月、男子一〇名による撰科の始業式が行われ、七月にさらに二〇名の男子撰科生が加わったが、一二月には解散した。「男子と提携してまで永久に芸術家として立っていかうという希望者が一人も出なかつたため」という。

一九一九年一月、宝塚少女歌劇養成会は解散、宝塚音楽歌劇学校が設立され、生徒と卒業生で宝塚少女歌劇団を組織する形となった。正式に認可された学校での養成を採用した意図は、当時の少女、演劇の状況を考えると分かりやすい。一八八九年大日本帝国憲法発布、十年後に高等女学校令が出て女学校を正式な学校として認定し、「賢母良妻」となるための素養を身に付けることが教育目的に掲げられた。以降、学校数・生徒数とも急増し始める。学校関連以外で少女をめぐる環境としては、将来大人の女性になるという点では一九一一年の雑誌『青鞥』創刊、女性の職業の増加など、男女合わせて子供という面から見れば、一九一八年の『赤い鳥』創刊にみる児童文学の成立など、「子供」の発見があった。

演劇界では明治一九年演劇改良会設立、新社会に相応しい演劇を求め、既存の歌舞伎の改革のみならず、新しい演劇の模索が始まる。大別すれば、現在のいわゆる新劇につ

ながるもの、大衆演劇につながるもの、オペラ・オペレッタ・ミュージカルにつながるものになる。また、川上貞奴（二八七二—一九四六）、松井須磨子（一八八六一—一九一九）、森律子（一八八八一—一九六一）などの女優が出現した。こうした新しい演劇では、新しい演技技術を身に付ける必要から養成機関を伴うものがあるが、いずれも正式に認可された学校ではない。宝塚音楽歌劇学校は、正式な学校であるためのマイナス面を甘受しても、女学校の属性が必要だったのだろう。すなわち、数が増えたとはいえ、まだ一定以上の家庭の娘達のものであるというブランド性、そして「女優ではありません女生徒なのです」という、世間ではまだ低く見られていた女優との差別化である。さらには、一八九五—一九四〇年まで存在した俳優諸芸人の鑑札制度をのがれ、生徒の身分を一般人として位置付ける効用、また当初意図していたかどうかは不明だが、税金対策ともなった。

観客数増加に対応して一九一九年、新歌劇場を設置、翌年正面平場を椅子席に改造し、左右に一段高い棧敷席を設け、予約代の徴収を始めた。それでも需要に足りず、一九二一年から花組・月組の二組制にし、花組は新歌劇場で「高度な演劇をめざし」、月組はパラダイス劇場で「おとぎ歌劇を中心」に公演、一九二二年からは年八回公演が始まった。また、一九二三年「宝塚音楽研究会」、翌年には宝塚交響楽協会を結成、演奏活動も開始している。舞台から独立した

活動は、洋楽自体の普及活動の価値も高かったことを示している。

小林一三は宝塚少女歌劇の実践を通し、一九一八年から新しい国民劇についての考えを発表し始める。その新しい国民劇とは「歌舞伎の現代化」「西洋音楽を中心とする歌舞伎劇」で、「劇は贅沢品ではない、人間生活の日用品として扱ふべきもの」であるから、民衆の希望である「容易に見せること」「安価に見せること」「時間の短縮」のために興行方法を改革すること、「芝居は芸術であると同時に事業」であるから、安く見せるためには大劇場が必要であるとした。また、民衆のための国民劇とはいえ、「国民の多数は、自覚するのでもなく、自ら定見のあるものではない、むしろ、思想の低級な、俗悪の趣味のものが多いのであるから、われわれが国民劇の創生を目的とするからといって、決して多数の国民の趣向に盲従すべきものではない」「理解ある民衆の善良なる思想に一致するやうに、われわれは芸術の力によって、国民を導きたい」という。より具体的には「清新なる娯楽」「家庭本位の娯楽」としての国民劇だった。

小林一三は宝塚大劇場建築がまだ構想にすぎなかった時点で、「国民劇たる歌舞伎劇がいかに変化しつつ進むべきかを指示したいと思ふ」と述べ「大劇場ではミュージカル・ドラマとかオペラとか、さういふ音楽的のもの世界」が、「小劇場では在来の芝居のうちのそれにふさはしいものや外

国種や世話ものや、静かに味ふ真摯なものを取扱ふ」ようにになると予想し、大劇場で上演するならば「少女歌劇の演出法を変化せしめなくてはならない。貧弱なる少女達の声量をもって、広大なる劇場にふさはしい或るものを創造しなくてはならない」という自覚をもっていた。一九二三年、浴場だけを残して劇場他すべてを焼失し、三か月後、急拵えの宝塚中劇場で上演を再開するが、大劇場建設が急に實際化し、翌年七月、四千人収容の宝塚大劇場を開場、雪組を新設し、花・月・雪が交代で一年一二月の大劇場公演が始まった。しかし「宝塚情緒」と言われた従来の作品では貧相で大劇場には合わず、大劇場向きの作品を創成することは急務となつて、次々に制作スタッフを欧米に派遣した。

わずか十年余りで、宝塚少女歌劇は性質（家庭本位の清新なる娯楽）、養成機関・劇団組織（学校制度による良家の子女というブランド、一般俳優に付与された差別意識に犯されぬ）、大劇場（新しい国民劇の具現）といった、基本的な形を整えてしまう。その速さは創設者小林一三が事業として、興行として少女歌劇を捉え、理論より実践を優先させたこと、また一三が少女歌劇の生徒（演者）に対して、自分を「お父さん」と呼び、呼ばせていたことに顕著なように、少女歌劇が「父」の意志によって動く「子」だったことに拠ると思われる。

一九二七年九月、岸田辰弥の帰国土産作品として、日本最初のレビュー『モン・パリ』(『吾が巴里よ』幕なし一六場一時間半)が上演された。岸田は、レビューの上演は「経済的な面」「舞台の構造」の問題から「非常に困難なこと

で、また冒険なのであります」と書いている。『モン・パリ』の衣装・装置の製作費は従来的一年分を必要としたが、小林一三の決断で上演が決定した。宝塚歌劇の定番であるライندگانと階段を用いた演出が初めて採用されたのも『モン・パリ』である。また、主題歌のレコードが十万枚も売れたという。岸田は『モン・パリ』後も続けてレビュー形式の作品を発表、翌年の『ハレムの宮殿』では大水槽を置いて水中レビューも見せるなど、レビュー形式は新奇さを内包しつつ定着する。この年歌劇団は生徒を普通・舞踊・声楽の三科に区分、多様な作品群を支える特化した技能の養成が可能となった。『モン・パリ』以上の好評を得て、宝塚少女歌劇のレビュー黄金時代の幕開けとされるのが一九三〇年の『パリゼット』である。白井鐵造の帰国第一作で、パリでレビューを見た時「最も強く感じた」という色彩の美しさを大切に、当時パリで流行っていた七つの歌を主題にして構成した。『パリゼット』からはパリの流行歌に平易な日本語の歌詞をつけた「すみれの花咲く頃」「おお宝塚」など今も歌われる流行歌が生まれたほか、化粧を白粉から肌色に変え、鴎鳥の羽根やダイヤの首飾りを用い、トップ

ダンスを取り入れた。翌年の『ローズパリ』では歌舞伎の花道の宝塚歌劇版である銀橋が採用されるなど、白井鐵造の作品の新奇さは宝塚少女歌劇の定番となり、現在のスタイルの構成要素がほぼ出揃った。

宝塚少女歌劇のレビュー黄金時代に注意したいことは三点ある。一つは「人気の焦点が娘役から二枚目男役に移った」ことで、当時モダンガールや女性間の同性愛が社会問題化しており、そうした背景も考慮しなければならぬ。もう一つはレビュー以外の作品も番組立てに加えて構成しており、様々な好みに応じられる多様性は維持していたことである。そして一九三一年より続けて各宮家の観劇があり、宝塚少女歌劇のブランド性が強化がされた。実業家としての小林一三は東京電燈株式会社の再建業務に拘束されており、レビュー誕生から黄金期に入る時期は、宝塚少女歌劇にとって、一三という意志の舵取りが弱まった時期だった。

東京公演も定期化し、安価で観られる長期公演の実現を目指し、また松竹少女歌劇に対するレビューの本来であるという矜持もあり、一九三四年三千人収容の東京宝塚劇場が日比谷に開場する。この前後から「清く正しく美しく」という宝塚少女歌劇の代名詞のような標語が用いられるようになったらしい。東京宝塚劇場の場所として、既存の遊興空間を避け、高級・高尚なイメージのある日比谷を選んだ

のは、宝塚少女歌劇のイメージ形成において非常に有益だったと思われる。東京では劇場の多さもあって、劇場自体に、また劇場のある地域自体に付与されたイメージが、劇場内で上演されるものの傾向を予測させるという劇場文化があるからである。開場前年には星組ができて宝塚と東京の公演を支える人員を整え、白井の最高傑作とされるレビュー『花詩集』を上演、東京宝塚劇場の柿落とし公演用の作品が準備された。開場の年の八月公演『チャブ・チャブ・コント』で初めてマイクを使用した。翌年宝塚大劇場が焼失するがわずか五〇日で再建、以降横浜、京都、名古屋にも宝塚劇場を開場し、拠点を増やした。

世の中は一九三一年満州事変勃発以降、徐々に戦争に向かつて進み、宝塚少女歌劇でも『軍国旗に栄光あれ』（一九三三）など軍国色のある作品が増えていくが、その中で一九三八年ヨーロッパ、翌年アメリカと初の海外公演を行った。一九四〇年七月「大日本国防婦人会宝塚少女歌劇団分会」誕生、翌月小林一三は会長を、白井鐵造は理事長を辞任、九月には『歌劇』が休刊となり、宝塚歌劇音楽奉仕隊（翌月「唱舞奉仕隊」に改称）が組織され、一〇月、宝塚少女歌劇団は「少女」を取って宝塚歌劇団に改称した。一九四〇年小林一三は商工大臣に就任、以降五年間政界で活動する。宝塚歌劇にとっては一三という意志の空白期であり、戦時中という国の意志に従わねばならぬ時期であつ

た。一九四四年、宝塚大劇場と東京宝塚劇場は閉鎖、翌年宝塚映画劇場で公演を再開するまでは、国内外の巡演や勤労奉仕にあたった。一九四六年、宝塚大劇場は接取解除となったが、東京宝塚劇場は戦後も接取が続き（アーニーパイル劇場）、一九四七年日劇で東京公演再開、江東劇場、帝国劇場などで公演を続けた。戦後、高木史朗、白井鐵造が正式に復帰、白井は一九五一年、宝塚歌劇初の本立で『虞美人』を上演、本物の馬を使うなど新奇さは変わらず、音楽、装置とも好評で、三か月続演の大成功をおさめ、一九五五年東京宝塚劇場が返還されると、その再開記念公演として上演された。

戦後の十年間、宝塚歌劇はまず公演を再開して以前の状態への復活を図り、ハワイ公演で海外公演も再開した。新しい試みとしては、歌劇団所属ではない作家菊田一夫の作品上演、日伊合作映画への宝塚歌劇生徒出演、アイスショー上演など、また一九四九年からラジオ、一九五三年からテレビに宝塚歌劇関連の番組提供を始めた。一九五六年一〇月には、小林一三の国民劇論にとって念願の、洋楽を用いた歌舞伎である東宝歌舞伎を上演、円形から発想した三分の二円形の梅田コマ劇場が一月、翌月には新宿コマ劇場が落成し、これが小林一三の最後の仕事となった。

## (二) 一九五七年～現在

一九五七年一月小林一三逝去、宝塚大劇場で宝塚音楽学校葬として送った。この後の約五〇年間の流れは、メンテナンスでは、一九五八年からの新人公演による若手の発掘、一九七二年の定年制導入、一九七七年研究科八年以上はタレント契約とする制度に変更など生徒の新陳代謝関連、一九六五年からの組ごとのプロデューサー制導入など、バージョンアップでは、芸術祭参加開始、昭和天皇、皇后、皇太子の観劇などによる社会的イメーজの上昇、一九六七年日本初の海外ミュージカル『オクラホマ』以降の海外作品移植とそれに伴う外国人スタッフの参加、一九九八年の宙組誕生など、劇場では一九七八年の宝塚パウホール開場、一九九三年新宝塚大劇場、二〇〇一年東京宝塚劇場開場、また二〇〇二年CS放送局「タカラヅカ・スカイ・ステージ」の開局などがあげられる。作品としては一九七四年『ベルサイユのばら』、七七年『風と共に去りぬ』、九六年『エリザベート』が再演に耐えるヒット作として生まれた。いずれも一本立ての作品である。前半約四〇年になかった動きには、一九七〇年大阪万国博覧会の参観者を意識して、上演内容を芝居とショーの二本立て、上演時間二時間半という枠ができたことがある。

## 三 越劇と宝塚歌劇

越劇と宝塚歌劇の輪郭を舞台の下、舞台の上、演者と観客の三点から結んでみたい。

### (一) 舞台の下——擬似家族的紐帯と役割分担

越劇や宝塚歌劇の組織を考える場合、興味を引かれるのはその養成法における人間関係が劇団においても継続する点だろう。越劇の場合の養成システムは、個人が弟子をとるか、一座(劇団)内で、あるいは新中国成立前なら「科班」と呼ばれる養成組織、新中国成立後の主たる養成機関である学校など規模は様々だが、学校であっても通学制ではないため、修業の場は生活の場であり、教える者と教えられる者・年長者と年少者の関係は、「親」と「子」、「兄弟」と「弟妹」の関係に変換されやすい。従って師匠と弟子、弟子同士には擬似家族的紐帯が保たれ、誕生日や節季の挨拶、病気の際の介護など、する・される間に当然性が存在する。宝塚歌劇は学校制の養成組織と劇団が、法人としてはともかく、宝塚音楽学校の卒業生でなければ劇団に入団できないことや、音楽学校の一年生を予科生、二年生を本科生、劇団に入ってから研究科一年生、二年生……と連続したレベルで組んでいることなど、学校と劇団の一

体感があり、学校においても劇団においても、指導者は「先生」であり、演者は「生徒」であり続ける。創設者小林一三が生徒に対し「お父さん」と自ら呼んでいたことは前述したが、こうした擬似親子の関係は、小林一三とのみ成立していたようである。生徒間の上下関係の厳しさはよく知られており、音楽学校入学期順のヒエラルキー、同期入学の場合は成績順位が遵守され、体育会系の紐帯が存在する。こうした紐帯が、個人間の関係というより親・子、兄弟姉妹や先輩・後輩の関係性に附属する役割分担を舞台下で伴うものであるとすれば、舞台の上でも登場人物に扮する以前に役割分担が存在する。越劇の場合はすべての登場人物が、行当に分類されることは前述した。この行当間には、各演目の人間関係を越え、筋を展開させる、起伏を起こす、受け手になる等の役割分担がある。宝塚歌劇の場合は、将来主演になる「路線」か否かの別、路線の生徒の「一番手」と言われる順位があつて、配役からフィナーレに登場する順番、ポスターやプログラムの写真の位置などにまでこの順位が遵守される。舞台上下にかかわらず、人間（人物）関係がその役割分担において二層になっているのは両者に共通する要素で、両者とも基本的に固定メンバーで上演活動を行うために、この状態が継続できているのである。

## (二) 舞台上——演じる内容と見せ方

まず、演じる内容から見よう。越劇では社会的メッセージ性をもった演目群が退色したことは前述したが、現在でもメッセージ性のあるものは存在する。越劇の属す「戯曲」ジャンルは、文革後に示された文芸政策の一つである「三並拳」、すなわち伝統演目・新編歴史劇・現代物の三種を上演していくという課題を負っている。創作・脚色度の高い新編歴史劇・現代物の場合、作品に脚本家や演出家の何らかの新しいメッセージを込めるのが一般的である。女優のみの越劇では現代物上演には無理があるが、前述の「越劇王子」趙志剛を主とする男女合演の越劇は、この「三並拳」を実現できるのである。「人間のドラマを演じたい」という趙志剛の考えを具現化した作品の一つである『王子復仇記』（『ハムレット』）などは、教育・啓蒙作用はともかく、強いメッセージ性をもつという点で、袁雪芬が越劇に与えた機能の系列に立つものと見なせるだろう。

越劇も宝塚歌劇も、主役男女の恋愛を要素としてもつ演目を中心である。杉山太郎は、越劇は「フェミニズム演劇」、すなわち自分の意志で人生を展開させようとする女と「女と共に戦う」男の芝居であり、宝塚歌劇は「白馬の王子様」とそれを慕う女の芝居であるとする。小林一三は歌舞伎の女形が男から見た理想の女であるように、宝塚歌劇の男役

は女から見た、現実にはいいない理想の男とする。しかしながら宝塚歌劇は、女もまた、現実にはいいない理想の女、永遠なる娘であることよって、男役の見せる男に現実味を与えているのである。この両者の相違は、越劇が男役・女役ともに一枚看板にも、合わせて二枚看板にもなるのに対し、宝塚歌劇が男役が芯を取り、娘役は従属型になっていることに起因すると思われる。

次に見せ方について見てみよう。越劇はその形成期の特徴から、「戯曲」一般に比べて演技・演出面における可変要素が高く、同時代性を表現しやすい。とはいえ、演者が登場人物に扮する際、その心情を理解し同一化しようとしても、その表現方法は登場人物ごとに作り出されるのではなく、登場人物が属す行当に分類されるあらゆる登場人物、あらゆる感情の類型的表現としての型を用い、適切な型を適切につなぐことで表現するのである。舞台上でその人物らしさを醸し出すには、型やつなぎめの許される範囲内での崩し方、類型はあるが型のない顔の表情、聴覚的には声の表情など、いわば車のハンドルのあそびのような領域に負う面が大きく、ここに演者の力量が表出する。だが、どのように力量があるうとも、演者（および観客）の日常動作とは全く別コードの型のある演技術を用いる限り、演者が登場人物になりきるのは困難である。従って越劇は、登場人物に「なる」のではなく、登場人物を「見せる」タイ

プなのであり、舞台上の登場人物は、〇〇という演者が「見せ」ているという状態で存在する。越劇の場合、行当の決め方は主として声にある。どの行当の歌唱法、どの流派に適しているか。ゆえに華奢で小柄な男役も存在するなど、演者個人の体格や容貌が、必ずしも行当・登場人物を「見せる」には適当ではない場合も多い。「戯曲」の中でも越劇と同系列に入る評劇では、演者個人の外見的条件を非常に重視していることを考えれば、観客の登場人物「らしさ」に対する要求が、越劇の場合は歌唱に偏重してきたことが伺える。

宝塚歌劇の場合は、養成機関の科目の変遷や、現在の学習内容を考えれば、ダンスや声楽といった技能訓練に比べ、演劇理論や演技術教育が体系化されたものではないことが分かる。葦原邦子は『ベルサイユのばら』上演にあたり、長谷川一夫の演出に対する鳳蘭の発言を受け、「気の毒に！今の生徒さんたちはそんなことも知らなかったのね」と書いているが、確かに男女による国民劇構想のあった葦原邦子の時代とは、演技術指導は異なっているだろう。本来、宝塚歌劇は洋楽を用いる歌舞伎という発想であったが、ダンスなどの技能はあっても類型化された演技の型などはなく、登場人物の心情を理解した上で個々に表現する方法を作り出してきた。洋画の男優を手本にしたというが、その点では未成熟とはいえ登場人物に「なる」タイプに属する。

しかし舞台上の彼・彼女は、いきなり歌い、踊り出すのであるから、やはり日常生活とは別コードの人々であることは変わらない。小林一三の国民劇論にあるように、日用品の娯楽としての舞台であり、頭脳に訴えるよりも感情に訴える内容、見た目の綺麗さなど感覚に与える快感を中心にしており、宝塚歌劇における「らしさ」に対する要求は、視覚的には演者自身の外見的容貌、聴覚的には声の高さなど、演者個人の肉体的条件に負うところが大きい。

### (三) 演者と観客

登場人物を「見せる」タイプの芝居では、演者自身の魅力が舞台の魅力に占める位置は大きく、スターが観客の動員を担う形になりやすい。越劇では新中国成立後、人材養成は学校が主体となった。学校方式の教育は、演者全体集団の平均レベルを効率的に向上させるもので、少数のエリート、すなわち「スター」を育てるための仕組ではない。また、新中国では「スター」の存在を否定してきたが、文革後、観客動員率の減少が危機的状况に陥った一九八〇年代中葉以降は、コンクールの増加、配役上の配慮など、スターを供給側が作り出す操作が行われてきた。しかし越劇では、新中国成立後もスターの効用を理解してきた。顕著な例として一九八二年、浙江省越劇界が生き残りをかけて組織した浙江省越劇小百花集訓班が挙げられる。浙江省の六〇を

超す越劇団、三千人余りの演者からわずかに四〇名を選びだし、最高の教育を施すというこの試みはスター養成に外ならず、しかもその目的を達成して長らく上海のみに中心点を置いていた越劇が、浙江というもう一つの中心点をもつに至った。宝塚歌劇でも、宝塚音楽学校の卒業時の成績と、劇団入団後の「路線」や「番手」といったものが完全にリンクするわけではない。学校方式では、技術の習得とレベルアップははかれるが、スター性は別次元のものなのである。

スターというのは観客の人気にかかっている。観客が大勢の中から比較して選ぶのがスターなら、比較する必要などない圧倒的な存在が大スターというものかもしれない。現在の越劇にはこの大スターが複数存在するが、中でも越劇に接点のない人でもその名を知っているという代表的な大スターが、茅威濤と趙志剛だろう。九〇年代に入ってから演出家楊小青氏とのコンビが生み出した舞台で、茅威濤は従来 of 越劇の男役とは明らかに異なる男役として登場した。茅威濤が他の男役と異なるのは、演じる人物のその人らしさが表現されるばかりでなく、どの人物にも「男らしさ」が付帯する点にある。これは脚本・演出による見せ方の力もあるが、茅威濤個人に帰すべき部分もあると思われる。だが、茅威濤自身もつ声のよさ、男に扮するのに適した容貌という肉体的条件だけでは説明できない。おそ



らく、そのさばさばとした性格や責任感の強さ、冷静さ、頭の良さに加え、舞台上で中心になるという役割、劇団における団長、社会的には中国戲劇家協会副主席、全人大代表といった地位と役割が、茅威濤に社会的「男」性を属性として付与していることが大きいのではないだろうか。趙志剛の「越劇王子」という称号は、趙志剛個人の肉体的条件、すなわち声のよさ、ごつごつしていない顔や体の骨格、やや太めの体型、優美な五官などによって与えられた感が強い。趙志剛は「女が演じる男」を演じることができるとして、尹（桂芬）派の後継者として認知されている。新作を以って新生の仕事もするが、「女が演じる男」で設計された伝統演目を無理に新生させない点が、絶対少数の男女合演の越劇を傍流と位置付けさせない働きをしていると思われる。女優のみの上演と男女合演、演者自身の性別と登場人物の性別が一致しているか否かは、舞台の性質と大いに関係する。越劇は両方のタイプを持ち、女優のみのタイプには茅威濤、絶対少数の男女合演タイプに越劇王子という大スターが存在することで、量的に不均衡であっても同じ重みで提示できている。茅威濤・趙志剛二人の年齢を考えれば、この二人を消費するばかりでなく、次世代の大スターを生み出すことは越劇にとって重要な課題であろう。しかしながら大スターは、技を身につける養成システムにおいて、マニュアル化して継続生産できるものではない。この

点で注目すべきは、演出家楊小青氏の仕事だろう。楊小青氏は、脚本家・演出家の力、名前によって観客を動員するという、西洋近代演劇系列に準じる形を、越劇界で形成しつつあり、越劇の将来にとって、もう一つの新たな道になる可能性を示している。

宝塚歌劇では「宝塚情緒」の時代からスターは存在した。当初は作家・演出家の力がスターを生み出す形であり、生徒の能力ももちろんあるが、スターは組の数だけ作られていた。しかし存在そのものがスターである生徒達の出現、作家・演出家の力量と生徒の技能やスター性とのバランスなど様々な要素が絡み合って、現在ではシステムとして大スターを作り出すのは困難なようである。しかしスター制で、なおかつ五組あるということは、少なくとも主演となるスターを一定周期で五人ずつ作り出さねばならないという課題を宝塚歌劇は抱えている。小林一三は、当初から脚本を重視してきた。宝塚歌劇にとって、越劇が見出した新たな道は参考になるのかもしれない。

ところで、このようなスター制を支えるのは観客である。従来男性客を主体としていた越劇は、袁雪芹らの改革によって女性客を取り込み、新中国成立後、越劇が娯楽路線に進むに従って女性客が主体になっており、宝塚歌劇もレビュ時代から女性客が主体になっている。観客には、客席で舞台を楽しむだけで充足するという人々と、上演時間以外も

演者の関連情報や接点を得たいと考える人々に分けられ、後者にはファンクラブを組織して特定の演者を応援する形を取る人々もいる。例えば越劇の趙志剛には複数のファンクラブがあり、機関誌の発行なども行っているが、趙志剛の歌唱法を勉強し、実際に指導を受ける場を設けるなど、習い事の師匠と弟子の様も呈している。「戯曲」に属す芝居にはファンが特定の流派の歌唱法を学び、歌う場としてのアマチュアクラブが存在することは多い。ただ一般に、こうしたアマチュアクラブは芝居単位で存在し、俳優個人単位ではない。たとえ歌唱のみとはいえ、劇の一場を再現する可能性を含んだ形で活動するのである。趙志剛のファンクラブの場合はこの点が特殊であり、歌唱の指導を受けるという習い事としての側面が、趙志剛に同化したという要求の表れであることが伺える。宝塚歌劇のファンクラブは、劇団公認のものとしては一九三四年設立の「宝塚女子友の会」（一九五一年「宝塚友の会」に改称）があるほか、

様々な面でサポート能力のあるファンクラブも存在はしている。宝塚歌劇団は「生徒」であつて女優ではないという立て前からファンを「お友達」と呼び、各個人にある多数のファンクラブの存在を公式には認めていないが、実際には生徒個人の公演中の送迎や食事の世話、公演・私生活両面に及ぶ金銭的サポートなど、ファンクラブが果たしている役割も大きい。ファンクラブに入ろうと入るまいと、宝

塚歌劇のファンに特徴的なのは舞台に対する見方だろう。作品の出来不出来は作家・演出家などスタッフに帰し、生徒の演者としての未熟さには帰さない。生徒は「一生懸命」であればよく、ファンのスタンスは観客ではなく生徒の保護者なのである。これは歌舞伎などの伝統演劇にも共通するが、ファンにとって宝塚歌劇の舞台は、生徒の成長過程を見るために存在しているのである。

## おわりに

越劇と宝塚歌劇に附随する感覚は、芸術性よりも娯楽性を中心に置く演劇、作家や演出家の「私」性よりも演者の「私」性が強く、客が楽しむことに焦点を絞って成立するものの属性とも言える。越劇は茅威濤の出現により、演者自身の肉体的条件による「らしさ」の魅力を再認識して「見せる」から「なる」に歩み寄り、宝塚歌劇は当初から「なる」と「見せる」が混在している。非常に近い位相をもつ両者間の翻訳において、誤訳が入り込むのは次の二点だろう。まず、越劇が「戯曲」ジャンルに属すのに対し、宝塚歌劇はそれ自体がジャンルを形成していること。越劇には「戯曲」一般に対する要求も、越劇のみに対する観客の要求もあるが、宝塚歌劇は自身の基準軸に則ればよい。もう一点は、越劇の演者は、表現方法を技として継承し芸に

高め、それを蓄積して流派のように次代に継承することが可能である。また演者として未婚既婚による条件はもちろぬ。宝塚歌劇は複数の組をもち、組ごとの主演者の個性や、どの作家・演出家と組むかによって、様々なパリエーションを生み出せるが、表現方法における技やそれを精錬した芸は、基本的に類型化されず、生徒個人の舞台生命という限られた時間を越えて蓄積されにくい。生徒は「少女」の二文字が消えても、その属性である未婚が条件になっており、毎年約五〇名が入団しても総数が大きく変化しないことから分かる程度の新陳代謝によって常に生まれ変わり、それを最員の生徒が卒業すれば別の最員をみつけて保護者続けるファンが支える。宝塚歌劇の生命力の源は、当初非難される際の常套句であったアマチュアリズムにあり、越劇のそれはプロ意識にあるのである。

### 注

- (1) 本特集座談「演じる性、演じられる性」もご参照いただきたい。
- (2) 巡業地域の土地柄とその客層が反映し、南派は通俗的で庶民向き、北派はやや文雅だったという（岷県文化局越劇發展史編写組編『早期越劇發展史』浙江人民出版社、一九八三年）。
- (3) 当時彼らが演じていたのは、「二小戯」（小生、小旦——

若い男女——）か「三小戯」（二小戯にもう一人加える。若い男、道化役が多い）で、短く、簡単な滑稽劇系が中心だった。

(4) 京劇、紹興大班から音楽、演目、衣装、化粧法、演技術、演出法などを吸収しつつ、劇言語を上海人に分かりにくい口語方言から、分かりやすい書面語に変えるなど。

(5) 新たな名称を得たのは、従来とは異なる別のものとして認知された証だが、「的篤班」「岷県髦兒戲」という名称でも呼ばれており、この名が安定するのに一年ほど要した。篤は樂器の擬音、髦兒戲は女優劇の意である。

(6) 女優が男優を駆逐した理由は、恋愛物のヒロインは女優の方がよかった、不景気で女工になる途が閉ざされた、世間で女優劇が大流行していた、名女優が生まれたなど。もちろん、新しいものに敏感で、実を好むという上海の土地柄も考慮に入れなければならない。

(7) 『樂府詩集』卷二五にある「木蘭詩」から物語化・演劇化された一連の作品に連なるもの。

(8) 応志良『中国越劇發展史』中国戲劇出版社、二〇〇二年。

(9) 章力揮、高義龍『袁雪芬的藝術道路』上海文芸出版社、一九八四年。

(10) 前掲『中国越劇發展史』。

(11) 毛沢東が延安で行った思想・教育運動である整風運動で、知識人に対して行われた「延安の文学芸術座談会における講話」。すべての文芸は「人民に服務する」ことが命題として与えられた。

(12) 越劇の中心地上海の上海越劇院の場合、一九五四年、男子四〇名、女子二〇名で訓練班を組織している。

(13) 小林一三「宝塚生い立ちの記」「小林一三全集」第二巻、ダイヤモンド社、一九六一年。

(14) 阪田寛夫『わが小林一三——清く正しく美しく』河出書房出版社、一九八三年。

(15) 阪田前掲書。東京では一九一二年に白木屋呉服店(現東急百貨店日本橋店)に白木屋少女音楽団ができ、「歌遊び」として『羽子板』『うかれ達磨』を上演している。客寄せとしての少女による上演という小林一三の発想は、突飛なことではなかったことが伺える(大笹吉雄『日本現代演劇史』大正・昭和初期編、白水社、一九九八年)。

(16) 前掲「宝塚生い立ちの記」。

(17) 『宝塚歌劇の70年』(『歌劇』別冊、宝塚歌劇団、一九八四年)。安藤は後に男女によるオペラを主張して小林一三と対立し、一時退団する(阪田前掲書)。

(18) 小林一三が積極的に少女歌劇に関わるのは第一回公演後。脚本作家としても活躍した(阪田前掲書)。

(19) 阪田前掲書。

(20) 設立後、安藤はせめて一年の準備期間がほしいと言ったが、小林は聞き入れず、わずか八か月で初回公演を迎えた(阪田前掲書)。

(21) 雑誌『新演芸』『新家庭』を発行していた玄文社の要請による。この東京公演にあたって小林一三は『歌劇』創刊号(大正七年八月号)「日本歌劇の第一歩」で、少女歌劇の

現状については謙虚に述べ、「固よりこれが私共の唯一の理想でもなければ之に満足するものでもありません。先づ山に登る第一歩の足取りであつて、これから先に私共の此日本的歌劇——私はオペラとは言ひ度くないのです、オペラといふと、直に西洋のお話が出て、大分理窟が六ヶ敷なりますから」と、観客に対して見方に一定の制限を示している。当時の東京では、一九一一年にオペラの上演を想定した帝国劇場が開場、管弦楽団をもち、養成した女優による劇や洋舞、三浦環の歌が好評だったため、帝劇歌劇部を創設した。翌年ロンドンで振付師をしていたイタリア人ローシー夫妻が五年契約で来日、喜歌劇の上演が始まった。一九一四年には歌劇の評判がよくないために洋劇部と改称したが、ローシーの契約満了とともに洋劇部は解散した。ローシーは赤坂見附に喜歌劇専門のローヤル館を開場したが一九一八年に閉館、ローシーの喜歌劇で育った人々は、一九一七年から始まる浅草オペラに流入した。浅草オペラは、「アメリカ系のミュージカルと、ローシーの置き土産になつたオペレッタ」「ナンセンス・コメディ」、それにグラウンド・オペラ」の四つが「こつた煮」だった(大笹前掲書、大正・昭和初期編)。

(22) 『歌劇』創刊号の巻頭「反響に省みて」で、小林一三は「歌劇の前途は如何、我等の進むべき行路は如何、(中略)我等は斯道先輩諸君の教訓と指導とを受けたい、大方同情者の警告と鞭撻とを受けたい、そうして、此種の反響に省みて、我等の進むべき路に横たはれる危険を避けたい、やゝ

もすれば踏みあやまるべき暗雲をひらいて、光明をたどりたい」「此間に處する本誌の目的は、努めて之を公開し共同の力によつて其美しき歴史を汚さないやうに、寶塚少女歌劇を發達せしめたい」と記す。『歌劇』が宝塚少女歌劇に対する劇団内外の辛らつな批判をも掲載するのは、こうした理念による。

〔23〕坪内士行は当時、坪内逍遙の養子で一九〇九〜一九一五年アメリカ、イギリスで演劇を学び、帰国後は早稲田大学に奉職、後に退き、解散した文芸協会のメンバーとともに、自身も俳優として公演活動を行つていた。一九一八年九月、宝塚少女歌劇養成会に顧問として着任している。

〔24〕出願は「三年前」（前掲『宝塚歌劇の70年』）。一九二三年入学生年齢を一三〜一九歳に変更。一九三六年在学生への手当支給を廃止、入試成績優秀者は本科に編入、卒業後の研究科在学義務を二年から三年に変更。一九三八年財団法人になり、翌年宝塚音楽舞踊学校に改称、研究科廃止、本科を一年制から二年制にし、少女歌劇団と分離（学校の生徒は興行団体に加入させない）。「日本國民として日本婦人として作り上げ」「技術を授くるにあらずして技能を授く」「教科は學科と實科に分ちち學科は修身、公民、國語、地理、歴史、英語、體操」「本年度よりは婦人の修養として生花點茶裁縫等の随意科を置く豫定」（森隼三「寶塚音楽舞踊學校の經營」『歌劇』昭和十五年五月号）。一九四六年宝塚音楽學校に改称、予科一年制になる。翌年入学生年齢を一六〜一八歳に変更。一九四九年入学生年齢を一七〜一八歳に。

授業料の徴収開始。卒業後の進路は自由になった。一九五〇年学校法人の認可を受ける。一九五一年準・学校法人となる。一九五三年入学生年齢を一五〜一八歳に変更。一九五七年予科一年本科一年の二年制になる（『宝塚歌劇90年史』すみれ花歳月を重ねて『宝塚歌劇団、二〇〇四年』。小林一三は一貫して少女歌劇の生徒が結婚して家庭に入ることを是としており、そのためにレベルがアマチュアの範囲に留まることも仕方ないとする（『寶塚音楽學校の説明と新入學生徒へのお話』『歌劇』昭和六年四月号、「意外な一花嫁學校」の実質）前掲『宝塚生い立ちの記』など）。

〔25〕一三が上京して懇請、翌日帰阪直後に士行宛に送つた手紙に明記。士行はこれを『小林一三翁の追想』に載せている（筆者が参考にしたのは阪急電鉄株式会社編『阪急電鉄』一九八〇年）。

〔26〕柳川禮一郎「少女歌劇は永久に歌劇界の Amateur として自己をみいだす可きや如何？」『歌劇』大正九年三月号など。こうした批判に対して、当初小林一三も共鳴する所もあったやうで、少女歌劇以外の形も考えていた。それが士行招聘につながっている。小林一三「生徒の前途はどうなりますかといふ質問に対して」（『歌劇』大正八年一月号）「少女歌劇見物卒業者に對して、ご希望を満足せしめよう」というのが、男女による劇団構想の理由（小林一三「寶塚の陣容一新」『歌劇』大正十五年三月号）。しかし大正十一年一月『歌劇』では、「少女歌劇の意義」と題して「宝塚少女歌劇の運命は西洋の歌劇一点張りの理想論に中毒しない

ところに生命がある「遊戯的であり非芸術的であるといふが如き、月並の攻撃を一笑に付したい」と、外部からの批判は厳しく拒絶、以後は一三の内心でのみこの問題についての対策とも言うべき別の形の思いが断続的に繰り返して起る。

(27) 坪内士行の言葉(阪田前掲書)。以降も坪内士行への手紙にあった宝塚新劇団構想は、一九二六年、士行が提案した男女新劇俳優による「宝塚国民座」結成により形になった。自説の大劇場向け(少女歌劇)と小劇場向けの二本立て国民劇を実現させようとした(小林一三「寶塚の陣容一新 生徒并に其保護者諸氏へ」『歌劇』大正一五年三月号、「寶塚国民座獨白」『歌劇』大正一三年春季特別号(四月))が、興行として成立せず五年で解散した。男女による歌劇、国民劇の構想は断続的に出る。

(28) 唐澤富太郎『女子学生の歴史』木耳社、一九七九年。

(29) 主宰は鈴木三重吉。一九三六年まで刊行。

(30) 「政府の御用機関」として設立(大笹吉雄『日本現代演劇史』明治・大正編)。

(31) 著名なものに一九〇八年設立の藤澤淺二郎の東京俳優養成所(二年後東京俳優学校と改称)や川上貞奴の帝国女優養成所(翌年帝国劇場附属技芸学校として引き継がれる)、逍遙の後期文芸協会の演劇研究所(一九〇九年)がある。

(32) 小林一三は後年「おもひつ記」(『歌劇』昭和二年五月号)に「文部省から無益の干渉を受けなくてもすむことと信じてゐる。学校の生徒である以上は、三年間は練習と

しても舞臺へ出してはイケナイとか、普通教育同様にコレ／＼の學科を教授しなければイケナイといふ馬鹿々々しい干渉も無くなるに決つてると思ふ」と記しており、学校になつた弊害の具体例が分かる。また大野廣太郎は「無謀なる哉學校組織」(『歌劇』大正八年八月号)で、「寶塚少女歌劇は兎に角現代青年男女の憧憬的となつて居つて、自然其思想に影響する處甚大と認めるから、學校許可の出願があつたを幸ひとして今後當局に於いて大に監督指導する積もりで議論はあつたが許可した譯である」という「當局の言明」を記し、「官僚の規則的な、生命のない、頑迷な範圍に自ら這入り込み、無智な壓迫と束縛に服従して迄も、學校といふ名が欲しいのか」と厳しく批判している。

(33) 粗野で「行儀作法も心得ぬ」、「技藝方面の教育に急であるために、人として女として肝心の品性の教養に怠つて居られる」として、批判している。文中「各教室が實に掃除の行届かぬ」「この調子で卒業後に家婦の仕事が完全に来るであらうか」(大野廣太郎「これ果たして學校組織か」『歌劇』大正八年一月号)とあり、女子の學校に対する要求の一端と、その基準から見れば宝塚音楽歌劇學校がやや異質であることが伺える。

(34) 南雛作「彼女達の將來に就いて」『歌劇』大正八年四月号。同誌には早くも「ラブレター？」と題した小文があり、生徒に対する「不面目な、悪戯的な手紙など」は「見合して頂きたい」とある。以降も生徒監や小林一三の「お友達」(ファン)に対するこうした文書は『歌劇』に断続的に掲載

されるが、『歌劇』一九二三年二月号の二三の「生徒を可愛がつて下さるお友達の方へ」は、二〇〇四年度版「宝塚おとめ」(阪急コミュニケーションズ)にも掲載されている。

(35) 壮士芝居・書生芝居と言われた新派草創期に、俳優に素人が登場し、俳優という範疇において、歌舞伎などの女人との間に上下関係が生じた。しかし学者、学生が主体となつている新劇界の人々は、素人俳優(能楽や歌舞伎以外の俳優)とはいえ、地位が高かつた(大笹前掲書)。

(36) 津金澤聰廣「宝塚戦略——小林一三の生活文化論」講談社現代新書、一九九一年。

(37) 観客は、女学生から「良家の家庭婦人」、男子学生に及んだ(阪田前掲書)。

(38) 通称公会堂劇場、収容人数一五〇〇人。一九二三年焼失、翌年木造劇場として再開し、宝塚中劇場に改称。一九五〇年宝塚映画劇場、一九五三年宝塚新芸劇場と改称し、一九七二年まで使用(前掲「宝塚歌劇の70年」)。

(39) 高木史朗は、後に東京と宝塚の客層の違い(東京は勤人、宝塚は学生が多い)に対応した作品をやるべき、東京を標準にすべきという主張の中で「そもそもお伽歌劇が成長して恋愛物が交じり出した時に、(中略)大劇場と中劇場に別れて片や恋愛物、片やお伽歌劇をやつて恋愛物が勝つた時がありますね」と、発言している。劇団内部の、しかも白井とともに宝塚(少女)歌劇を支えた高木の発言であることが注目される(「作者重役「宝塚」を語る」『歌劇』昭和三〇年一二月号)。

(40) 当時の国民劇である歌舞伎の七つの長所、すなわち

- (一) 音楽に伴ふこと
- (二) 唄ひものに伴ふこと
- (三) 踊りのあること
- (四) セリフが一種の語り物的なること
- (五) 扮粧、動作および場面が絵画的なること
- (六) 二千五百年の長い歴史を材料とすること
- (七) 役者と観客と共通して娯楽的雰囲気にあること
- (八) 国民劇と歌劇の関係「大正七年一〇月『民衆芸術としての歌劇』『小林一三全集』第六巻」をもち、花柳界で育つた三味線音楽ではなく、西洋音楽を使用するものである。小林一三は、三味線音楽を西洋音楽より下に見る理由を「コントラストのないノツペリした(中略)ソナタもシンフォニーも絶無なる、ただメロディだけで生きてゐる」こと、そして義務教育や軍隊、国際的公式の音楽として西洋楽器を用いているので「西洋音楽は今や日本の公式の音楽たるべき形式を踏みつゝある」とする(「西洋音楽是非」大正九年一二月『小林一三全集』第六巻)。

(41) 「大劇場の新築落成について」大正一三年八月「大劇場概論」『小林一三全集』第六巻。

(42) 「二歌舞伎劇の改善と松竹の運命」大正一〇年三月「大劇場概論」『小林一三全集』第六巻。

(43) 前掲「大劇場の新築落成について」。

(44) 前掲「二歌舞伎劇の改善と松竹の運命」。

(45) 阪田は小林一三の「国民劇」論は、坪内逍遙の「新築劇論」(一九〇四年)に言う「国劇」論と「同じ線上にある」と指摘する(阪田前掲書)。逍遙の国劇とは、「所謂衆

と共に楽むと同時に之を啓導し感化するの道具」で、歌舞伎は「上流階級や数奇者の独占するところとなつて、国楽、国劇としての機能を果たしてはいない」とし、過去の国劇の特質を楽劇性に求め、その長所を活かして邦楽を西洋音楽を加え、振り事（劇的舞踊）本位にした新楽劇を国劇とする。逍遙は『新曲浦島』で実践を以てこの理論を示した。また、一九一九年四月に文学者と政治家、軍人、事業家で構成された国民文芸会は、「少数の資本家や俳優の所有である」演劇を民衆に解放し、演劇を通して人心の安定と教化を図ることを趣旨とした（大笹前掲書、明治・大正編）。興行時間の短縮、観覧料を安くする、子供同伴の入場禁止、当局の脚本検閲の方針に注意するといった提案に、小林一三は「劇場経営の金銭問題を離れて解決することはできない」とし、「俳優の給金」を減らすといった消極的方法の妥当性を非難して、大劇場と興行方法の改善がなければ実現し得ない、「空論の馬鹿らしさ」と蹴している（二演劇改善に対する国民文芸会の意見を笑ふ、大正二二年六月）大劇場概論『小林二三全集』第六巻）。

〔46〕 前掲二演劇改善に対する国民文芸会の意見を笑ふ。  
〔47〕 間口一五間、回り舞台の直径九間、吊りもの用のパト  
ン六〇本、花道は下手側に客席を割つて一本延びていた。  
一九六八年に座席の幅を広げ、収容人数二八六五（立ち見  
を入れると三〇〇〇）人、間口も一四間に狭めた（前掲『宝  
塚歌劇の70年』）。

〔48〕 毎月一日初日、月末が千秋楽。舞台稽古は夜間に行わ

れた。この体制は一六年間続いた（前掲『宝塚歌劇の70年』）。

〔49〕 坪内士行「大劇場に於ける上演演目は三様」『歌劇』大正二三年八月。

〔50〕 最初に渡米したのは吉岡重三郎。大劇場構想のための劇界視察だった（一九二一年）。高木は一九二三年五月〜一九二四年一月、岸田は一九二六年一月〜一九二七年五月。白井鐵造、堀正旗、照明の井上雅雄は一九二八年一〇月から。堀は一九二九年一月、白井は一九三〇年五月帰国。井上の帰国年月は不祥。

〔51〕 葦原邦子「わが青春の宝塚」善本社、一九七九年など。

〔52〕 レビューとは「あらゆる舞台芸術の諸要素を包含し、豪華華麗な万華鏡的展開をなす彫雑な綜合形式で、ジャズ音楽豪華な舞台および衣装、短時間の場面転換、喜劇的要素などをその本質とする大衆娯楽演芸。（中略）フランスにおける発祥時のものは、年末にその年のあらゆる出来事を諷するスケッチや踊りだったが、アメリカに輸入されて音楽喜劇（一種のオペレッタ）となり、ヨーロッパにも広がった。（中略）しかし今のレビューと呼ばれるものはかかる本来の意義から甚だ遠く、全く別な姿に変化し、二〇世紀の軽快な急テンポの余興としての要素が発達し、第一次大戦の時代の風潮に依じてそのスピードとエロティシズムが加味され、宝塚に移されてグラランド・レビューなる名称が附された。」（財団法人国劇向上会代表者河竹繁俊編著『藝能辞典』昭和二九年）『モン・パリ』は主人公串田が神戸から中国、インド、エジプトをめぐるパリまで行く旅を描いた



もので、岸田がフランスで見たレビューが「スピードとエロティシズムが加味され」たものであるとすれば、そのエロティシズムを取り、様々な場面や国を「万華鏡的」に描くという加工を施したことが分かる。

〔53〕『歌劇』昭和二年九月号。

〔54〕前掲『宝塚歌劇の70年』。

〔55〕ラインダンスは四の倍数の人数で踊るが、このラインダンスは二四人で、実見したことの無い白井鐵造が写真を見て振り付けた（『宝塚歌劇の70年』）。

〔56〕大笹前掲書、大正・昭和初期編。後に小林一三は「いつ、新しい寶塚情緒は生れるか」（『歌劇』昭和五年八月）において、「若き人は叫ぶ」という形で、「昔は寶塚から俗謡が生れた（中略）モンパリを除くの外、すべてのものが寶塚以外から生れているのが口惜しい」と書き、レビューによって失われた「寶塚情緒、すなわち西洋音楽で日本人が日本風の発声で日本語で歌う歌を懐かしんでいる」。

〔57〕宝塚少女歌劇の後、浅草や大阪などにも多数の少女歌劇が誕生していたが、松竹少女歌劇が一九二八年にレビュー形式を導入、以降浅草や松竹ではエロティシズムを押し出してレビューのイメージを形成、警察の取り締まりが及ぶようになり、宝塚少女歌劇も同様の扱いを受けた。小林一三は、宝塚少女歌劇と他との差別化を『歌劇』等で再三表明する。大劇場向きの作品とレビューを高く評価していたが、こうした事情からレビュー以前の宝塚情緒を懐かしむ発言もあり、新しい国民劇の理想と実際の狭間で揺れ動い

ていたことがうかがえる。注〔63〕参照。

〔58〕白井鐵造によると声楽専科は『モン・パリ』の前年にできた。「初めは別に企画性もなく」「声はいいのだが、舞台に向かない生徒を、五、六人（中略）イタリヤ人のルビニ先生が引き受けて（中略）舞台に出さずに声楽の稽古だけ専門にさせたのが始まり」当時は「日本物全盛時代」で、踊りも芝居もできないのは「舞台の邪魔」だったが、レビュー時代になってまず声楽専科生、そしてダンス専科生がスターになったという。「ダンス専科は幹部候補生組の性格をもっていった」というのが面白い（『宝塚と私』中林出版、一九六七年）。一九三三年舞踊専科はダンス専科になり、新たに日本舞踊専門の舞踊専科創設。これは日本舞踊の比重があがったためではなく、下がったための改編だった。一九四一年には演劇専科、声楽専科、ダンス専科となっている。

〔59〕ピンク・白・ブルーを基調とするこの舞台の色彩は、宝塚色として定着した。内容は『モン・パリ』に類似。

〔60〕菊田一夫が「宝塚調」とは「白井鐵造調」と指摘する（『芝居つくり四十年』オリオン出版社、一九六八年）ように、大劇場での上演が宝塚少女歌劇のスタイルになってからは、白井の作品の作り方の影響力が非常に大きい。菊田はまた、白井と高木史朗の作劇法について「ある題材を考えた場合、筋の中に、ここではこんな簡単な舞台を、ここではこういう豪華な場面を、と組んで作って行かれる……。僕の場合は、筋が如何に面白くいくかを先に考えてしまう」

〔作者重役「宝塚」を語る〕『歌劇』昭和三〇年二月月号とレビューの作劇法の特徴を指摘している。白井自身、二階から見た舞台面を基準に演出する、振付けも舞台もすべてひとりでやらねばならなかったと書いており（前掲『宝塚と私』）、視覚的な舞台面から出発する作劇法が宝塚少女歌劇のレビューのスタイルであることが分かる。

〔61〕前掲『宝塚歌劇の70年』この変化には女性客の増加があげられる。雑誌『歌劇』の投稿者が女性主体化するのも同時期である（『復刻版歌劇』雄松堂出版、一九九八年）。また、春日野八千代が娘役から男役に変わったのは一九三三年。当時のスターは何らかの特技をもっていたが、その美貌でいるだけでよいというスターは春日野八千代からという（石井徹也「男役論」『宝塚の誘惑』青弓社、一九九二年）。

〔62〕ジェニファー・ロバートソン著、堀千恵子訳『踊る帝國主義——宝塚をめぐるセクシャルポリティクスと大衆文化』現代書館、二〇〇〇年。

〔63〕小林一三は「レビューのみに没頭することの早計なるを信ずる（中略）レビューの前途は寶塚メロヂーを包容したる寶塚式レビューの大成であらねばならぬ」とし、宝塚音楽歌劇学校の声楽科の充実が「全然外國語メロヂーに還元しつつある（中略）寶塚情緒の逆逆者であると云ひ得るかもしれない」（所謂寶塚メロヂーの大成に就いて）『歌劇』昭和四年七月号）、「レビューが歌劇を崩壊せしむるもの」と考えるより、歌劇の中へレビューを取り入れるのが有

効だと信じてゐる」（いつ、新しい寶塚情緒は生れるか）『歌劇』昭和五年八月号）などレビューのみに走るのを諷めている。

〔64〕「光榮燦たる吾が寶塚」『歌劇』昭和六年二月月号。小林一三が他のレビューと宝塚少女歌劇との差別化を盛んに表明し、健全・高尚・家庭本位といった路線を認知させようとしていた折でもあり、また宮家の「御台覧」は、一三の求めるブランド性を高める効果が絶大でもあったためか、わざわざ『歌劇』に誰方がいつ何を観劇したか詳細に載せている。

〔65〕前掲「いつ、新しい寶塚情緒は生れるか」。

〔66〕阪田前掲書。当初は東京宝塚劇場に対するものだったが、遡れば阪急の経営方針でもあったという。宝塚少女歌劇のものと特化するのには、おそらく前述の男役への人気集中に伴う様々な問題とも無関係ではないだろう。

〔67〕ここは小林一三が副社長（一九三三年社長）だった東京電燈株式会社が財務整理のために売り出した土地で、津金澤聰廣は、当時の東京の住宅地が郊外へ延び、山の手や郊外に住む人々の娯楽街が求められていた、国電有楽町駅の乗降者数、日比谷から銀座への人の流れを綿密に検討した結果、日比谷交差点でも一日二〇万人の通行人があることが分かったからとこの地を選択した理由をあげている（前掲書）。「山の手や郊外に住む人々」は、従来の遊興地の対象である人々とは別人種である。

〔68〕星組は戦争に向かう時局と主役級の相次ぐ退団により

一九三九年廃止一九五八年復活。

(69) 株式会社東京宝塚劇場は一九三二年設立、社長は小林一三。開場にあたり、宝塚少女歌劇のみでは十二か月公演は難しく、一九三四年歌舞伎界の若手と新劇女優などによる東宝劇団結成、日比谷映画劇場開場、翌年には日劇、有楽座、一九三七年には帝国劇場も傘下に置き、東宝映画株式会社も設立するなど、興行界において一挙に松竹と拮抗するようになる。一九三六年古川緑波一座が東宝に入った際、菊田一夫が一座の文芸部員として一緒に入った。長谷川一夫や、一九三八年には榎本健一など、松竹からの移籍者が多く、マスコミに取り沙汰された。一九三五年小林一三の渡欧視察中、日劇では秦豊吉の独断でダンシング・チームを結成。小林一三の仕事は広範だが、本稿では宝塚少女歌劇を中心とし、その他は宝塚少女歌劇に関連する部分のみの記述にとどめる。

(70) 葦原邦子はこの時の観客の様子を詳細に記している(前掲『わが心の宝塚』。無線マイクの使用は一九五五年宝塚大劇場『キスマット』から)。

(71) 一九九二年九月新宝塚大劇場竣工、同年一月旧宝塚大劇場閉鎖。

(72) ヨーロッパ公演は約二〇万、アメリカ公演は八万の赤字。「外国向日本演劇は寶塚少女歌劇を除いて他にないと云ふ確信の下に多少の犠牲を見越して遂行した」という(小林一三『學校寶塚の将来』『歌劇』昭和十四年一〇月号)。

(73) 一九四六年四月復刊。

(74) 白井鐵造によると、「少女」の二文字が消えたのも「その方面から何か意見が出たためだったと覚えている」(前掲『宝塚と私』)。

(75) 宝塚音楽舞踊学校女子挺身隊・宝塚歌劇団勤労報国隊・宝塚歌劇団移動体(全て一九四四年結成)。

(76) 演目は「寿式三番」「日本の四季」。

(77) 演目は「宝塚おどり絵」「フライン・ロマンス」。

(78) 「男優を必要と思わせないものを創らなければならぬ」という精神で仕事をしてきた白井鐵造は、この成功をきっかけに男性加入の「必要もなくなったと聞いた」が、「昨年、小林米三社長が、「宝塚は永遠に未婚の女性ばかりの劇団である」と、方針を明確にしたから、私も自信を持って今まで通りの主義のもとに、宝塚の仕事が続けて行くつもりである」と書いている(前掲『宝塚と私』)。小林一三は男性加入論が何度も起る理由として「……清く正しく美しい丈では只だ甘いものを味ふ程度で、辛さも強さも刺戟的分量が足りないから、どうしても文句が出る。其結果は男優加入の本格論である」とする(『おもひつ記』『歌劇』昭和二十一年六月号)。この問題が決着するのに、五〇年余りを要したことになる。

(79) 第一回は一九五五年、第二回は一九五六年。

(80) 戦前は北條秀治作品など、脚本公募による外部の人材導入があった(阪田前掲書)。

(81) 一九六〇年「華麗な千拍子」、一九六一年「火の鳥」芸術祭賞他、受賞多数(前掲『宝塚歌劇90年史』)。

(82) 「オクラホマ」のデ・ラップ女史、「ウエストサイド物語」のサミー・ベイス、「シヤンゴ」のパディ・ストーンなど。

(83) パウホールは、客席数五百。間口一六メートル、高さ七メートル、奥行き一四メートル。「パウ」は英語で船先の意。出演者三〇名程度で、各組とも年二回ほど新作を上演する。新人を主役、準主役に抜擢し、新進演出家の活躍の場でもあり、次代を育て、観客に認知させる役割も果たす。芝居＋ショーを基本とする大劇場公演と異なり、芝居に重心を置き、最後にショー的要素が付加する程度で、小林一三の国民劇の一つの形になっている(前掲『宝塚歌劇の70年』)。

(84) 川崎賢子「宝塚の様式美の成り立ち——またはゲームの規則」前掲『宝塚の誘惑』。

(85) 国際交流基金アジアセンター二〇〇一年度公演事業「アジア演劇の女形」で来日した際に細井が行ったインタビュー。

(86) 『中国の芝居の見方』好文出版社、二〇〇四年。

(87) 小林一三「歌劇の男役と歌舞伎の女形」前掲『小林一三全集』第二巻「宝塚漫筆」、「女が空想に描く美青年を産み出す。一つの夢の様な男性は女でなければできない」(真咲美岐の「オケラ漫訪」第十回(復活第一回)『歌劇』昭和三〇年一月号)など。

(88) 細井尚子「北京の俳優学校」『悲劇喜劇』四二八、四二九号、早川書房、一九八六年。

(89) 葦原前掲書。

(90) 同右。

(91) 細井尚子「中国戯曲の状況——一九八五年一月〜一九八六年六月」北京『演劇学』二八号、早大演劇学会、一九八七年。

(92) 菊田一夫は大スターを作るには「立て続けに十本位、いい悪いは言わずに出す」べきとし、葦原邦子、寿美花代などの実例もあげている(前掲「作者重役『宝塚』を語る」)。

(93) 小林一三「大劇場と少女歌劇を悲観する兩先生へ」『歌劇』大正一三年六月号など。

(94) 一九五五年創立の愛宝会、一九八一年創立の緑宝会など(ロバートソン前掲書)。

(95) 高木史朗「昔の宝塚ファンというのは、大人のファンが大勢いて、今の様に個々の生徒のファンじゃなく、宝塚全体のファンだったのです」(前掲「作者重役『宝塚』を語る」)。