

男役のアイデア (4)

すず き くに お
鈴 木 国 男

『歌劇』創刊号の最初には、「反響に省みて」という巻頭言があり、続いて田邊尚雄による「日本歌劇の曙光——としての宝塚歌劇の前途——…浪速踊を悲観す…」という論考が掲載されている⁽¹⁾。田邊は非常に長命で戦後にまで大きな影響力を持った大物の音楽学者で、当時すでに新進気鋭の研究者・批評家としての名声を得ていた⁽²⁾。発足まもない宝塚少女歌劇には賛否両論が相次いでいたから、坪内逍遙、小山内薫、そして創刊号にも3首の短歌を寄せている与謝野晶子などと共に、応援団として、さらには理論的支柱として期待されての起用であることは間違いないだろう。事実、この論考は、これ以後も少女歌劇が論じられる際に、度々引用されることになる。

ところが、その次に掲載されているのが、某中学校長談「宝塚少女歌劇見物禁止に就いて」というのも面白い。その他、何本かの論考や、東京公演および見学旅行の記録などが載っている⁽³⁾。ちなみに、現在の『歌劇』と創刊からしばらくの間とは、雑誌の性格や内容が大きく異なることはよく知られているが、中でも現行の『歌劇』においては、生徒の紹介や生徒自身による記事が大きな割合を占めるのに対し、創刊時は、このような旅行や運動会の体験記以外に生徒の記事はほとんどなく、逆に観客の投稿を記録した「高声低声」は創刊号から現在に至るまで続いていることには注意しておきたい。

創刊号の「高声低声」は、まだ見開き2ページで、7本の投稿が載せられているのみで、しかも最後の1本は小林一三の筆になるものだが、これを見た読者が我も我もと投稿したとみえ、第2号では、すでに8ページになっている。最初に挙げた2本の記事と「高声低声」、そして小林一三による「日本歌劇の第一歩」を改めて熟読すると、そこには今日につながる歌劇論の基本要素がほぼ提示されていることがわかる。従って、この時点から何が変わり何が変わっていないかを検討することが、すなわち宝塚歌劇を研究する上での基本事項であるといえるだろう。ここに最近の論考などを参照しながら、考察を進めることにしたい。

その前にまず、『歌劇』が創刊されるまでの宝塚少女歌劇および周辺の状況について、

簡単にまとめておこう⁽⁴⁾。1910年（明治43年）3月10日に箕面有馬電気軌道（現在の阪急宝塚線）が開通し、並行して日本初の住宅ローンをつけた池田室町地区の住宅分譲が始まる。小林一三による事業の実質的なスタートである。翌1911年3月には帝国劇場開場、5月宝塚新温泉開業。明治から大正へ移る1912年2月には、帝劇で日本初の創作オペラ『熊野』上演⁽⁵⁾。7月宝塚新温泉パラダイス竣工（ここにあった水泳場が後に改装されて少女歌劇最初の劇場となる）。この年には、大阪三越百貨店と京都大丸に少年音楽隊が誕生している。1913年（大正2年）7月宝塚唱歌隊発足、12月宝塚少女歌劇養成会と改称。1914年4月宝塚少女歌劇初公演。1918年12月宝塚音楽歌劇学校（現宝塚音楽学校）設立認可。そして『歌劇』創刊号の発行日は、この年の8月15日である。この5年間に宝塚少女歌劇は順調な発展を遂げ、大正7年の開演日数は201日、入場人員は427,423人、1日平均入場人員は2,126人に上っている⁽⁶⁾。この当時は一日に何回も上演していたし、パラダイス劇場では到底2,000人を収容することはできないが、1日の入場者数としては、現在の宝塚大劇場に匹敵する数字である。小林一三の大劇場論も決して根拠のないものではないことがわかる。

一方、やや先行して開場し、当時日本一の劇場と謳われた東京の帝国劇場では、イタリア人ローシー（Giovanni Vittorio Rosi 1867～1940）を招いてオペラやオペレッタの上演を試みたが成功せず、ローシーは契約満了後、私財を投げ打って赤坂にローヤル館を建て、帝劇で養成した人材を使ってオペラを上演するも、わずか3年足らずで挫折し、1918年には日本を去る⁽⁷⁾。しかし、帝劇やローヤル館に関わった人々の多くは、いわゆる浅草オペラに流れ、日本的にアレンジしたオペレッタなどを上演して1917年から23年にわたって相当な人気を博するが、関東大震災によって命脈を絶たれた、という流れもよく知られている。『歌劇』誌上で論じられる様々な事柄を理解するためには、こうした背景を頭に入れておくことが不可欠である。

ところで、現在宝塚歌劇団の機関誌として阪急グループの宝塚クリエイティブアーツから発行されている『歌劇』は、まさしくタカラヅカファンのための雑誌であり、現在では毎号店頭に並べる一般書店も増えているが、やはり宝塚友の会会員の定期購読と、劇場や関連ショップで販売される部数が中心であると思われる。その内容が、ほぼすべて宝塚歌劇団の公演と生徒に関するものであることも冒頭で述べた通りである。その意味では、もう一つの機関誌である『宝塚グラフ』がいかに似つかわしい誌名を持つものに対し、『歌劇』という名前を聞いただけでは、その実態を想像するのは不可能であろう。もちろん、戦争中の中断をはさみながらも、現在に至るまで100年以上続いてきた伝統ある誌名を放棄することなど考えられないし、独立した出版社の発行によるものの歌舞伎にとって同様

の役割を担ってきた『演劇界』が、今年事実上の廃刊になったことを思えば、実に感慨深いものがある。

『演劇界』といえば、数年前すでに一度継続困難に陥り、出版社が変わり、内容もむしろ『宝塚グラフ』に近いものになっていた。にもかかわらず、また大手出版社といえども、慢性的な出版不況の中で、採算の取れない雑誌を発行し続けることはできないのだろう。その点、これは雑誌に限ったことではないが、宝塚の経営実態は、以前に比べればはるかに明朗化されたとはいえ、やはり外部からは窺い知れない部分が多い。というのも、宝塚歌劇団と称し、制作・営業に関わる理事長・理事・その他の役職者は存在するものの、それ自体は法人ではなく、阪急電鉄において社長直属の一部門とされている。放送・出版を担う前出の宝塚クリエイティブアーツや、装置・衣装など裏方の仕事一切を受け持つ宝塚舞台といったグループ会社もあり、それらすべての業態が、上場持株会社である阪急阪神ホールディングスのエンタテインメント部門に包括されているのである。その二本の柱が宝塚歌劇団と阪神タイガースであるが、球団の方は阪神電鉄のグループ企業であり、他球団同様オーナー・社長・球団代表といった役職が公表されている。

このようなことに言及するのは、舞台芸術とジャーナリズムは、他の芸術同様切っても切れない関係にあるが、それぞれの関係性は多様で複雑であるからだ。前述の例でいえば、『演劇界』が、批評研究誌から（その性質は残しながらも）グラフ誌に近づき、それでも発行困難となったのは、歌舞伎というジャンル全体の問題なのか、ジャーナリズムの問題なのか、あるいはファンの問題なのか、簡単には答が出ないではあろうが、やはり避けては通れない間であると考えからである。翻って見ると、タカラヅカファンがいる限り、『歌劇』『宝塚グラフ』は存続するだろうし、だからファンのことを考えて編集されるのである。また、自主的に発行される批評誌のようなものはいくつか存在するが、それもまたファンが作りファンが読むものであるという前提を外すことはできない。いわゆるWeb上に展開される意見は、もとよりその量や質を正確に把握することは困難である。その一方で、新聞を含むジャーナリズムによる客観的で健全で充実した批評の場が確立しているとは、とても言えない状況である。そうした問題意識も、初期『歌劇』を研究する上では必要なのである。

では、改めて『歌劇』の巻頭言を検討しよう。「反響に省みて」と題されたこの小文は、次のように書き出されている。

独り宝塚少女歌劇と言わず、歌劇そのものが、すこぶる世人の注意を引くようになった。そこで、歌劇の前途は如何、我等の進むべき行路は如何、というような実際

問題に遭遇すべき機運が、日一日と迫って来るように思われる。ただ成行にまかせて、その日暮らしに、過去の夢を繰り返し繰り返し、安閑と呑気にしているわけにはいかない。⁽⁸⁾

ここで使われている「歌劇」という言葉の意味がまず問題になる。まず「世人の注意を引くようになった」というからには、外国で上演されてきたオペラやオペレッタを指すわけではないだろう。また、雅楽・能楽・歌舞伎・文楽といった日本の伝統芸能は、もとよりこの頃に生まれ注目されたわけではないから除外されるはずだ。すると、先に見た宝塚少女歌劇発足前後の劇界の状況を考慮するならば、この「歌劇」とは、帝劇およびローヤル館で上演されたオペラやオペレッタ、浅草オペラ、そして宝塚少女歌劇にはほぼ限定されることになる。そして、その数や種類はかなり限られたものである。

すなわち、「歌劇」とは1911年から18年にかけて、日本で上演された西洋由来の（西洋音楽を用いた）音楽劇であり、その作品数・上演回数・観客動員数から見て、実は宝塚少女歌劇の比率はかなり高いということになる。今、何の定義もなく「音楽劇」という言葉を使ったが、現在においてもこの定義はかなり困難である。全く音楽の入らない舞台芸術はむしろ少数だと思われるが、ここでは音楽が主要な要素の一つとなっている（この表現も厳密とは言えないが）舞台芸術の総称としておけば、一定の共通理解は得られるものと考ええる。そうすると、先に挙げた日本の伝統芸能のほとんどがここに含まれることになるし、実はギリシャ悲劇を源とする西洋演劇においても、この傾向は同様のものと見ることができよう。17世紀以降、ヨーロッパ演劇の華というべき地位を譲らないオペラや、オペレッタなどの音楽と台詞（さらには舞踊）が綯い交ぜになった劇、楽劇、そしてミュージカルも当然ここに含まれる。21世紀の日本において、伝統芸能と西洋由来のオペラ・オペレッタ（あるいはオペラ・コミックやジグ・シュピール）を除いた音楽劇は舞台芸術の大きな部分を占めており、観衆の指向や研究の視点すら益々そちらに向かいつつあると言っても過言ではないだろう。そうした音楽劇の実例を挙げていけば、劇団四季や東宝に代表される大小の劇団や興行資本による上演、2・5次元と呼ばれる新しいジャンルなどとも並立し、あるいは相関する存在として必ず宝塚歌劇に指を屈することになる。

従って、1918年時点において、「歌劇」の前途を論じ、その中における宝塚少女歌劇の役割（それは過渡的現象としてやがて発展的解消を遂げるという可能性も強く意識しながら）と将来のあるべき姿を模索し論ずる場として創刊されたのが『歌劇』であると、正しく認識することができる。発足後5年間は、まず順調に発展しているように見える少女歌劇だが、そこに安住してはならない、「歌劇」全体の将来像を真剣に考えなければならないという意識も明確に示されている。そして、100年後の現在の視点を先取りしてしまえ

ば、それはまさしく時宜を得た問題提起であり、それ以降の議論と実践を経て、宝塚少女歌劇は解消することなく今日の宝塚歌劇として大をなし、さらに未来への可能性を秘めているのである（ただし、「少女歌劇」というジャンルに関しては、その後多くの劇団が誕生し、やがてそのほとんどが消滅していくのであるが、それについては機会を改めて論じることとする）。

同様に、『歌劇』創刊時の議論と100年後すなわち現在の視点を交差させながら、本稿の論点を次の二つに絞っていきたい。それは、(1) 当時の観客に関する問題、(2) 田邊尚雄の論考に対する考察、である。

観客あつての舞台芸術であり、小林一三が当初期待した少女歌劇の役割は、言うまでもなく、新しい鉄道路線の沿線開発による住民の増加と相俟って、終着駅に作られた温泉娯楽施設のアトラクションとして、鉄道利用者の増大に貢献することであった。その目的は着々と達成されつつあったわけだが、新たに開発された沿線の分譲住宅に住むようになったのは、いわゆる中産階級の、今日でいう核家族層であった。明治以降東京をはじめとする大都市圏では、どこもこうした階層の増大が見られたが、彼らの住環境を考えた場合、現在ならば、交通の便の良い中高層のマンションがまず考えられるが、明治大正の頃は、平屋あるいは二階建ての戸建て住宅、それも多くは貸家であり、比較的転居も自由であったことは、その当時の勤め人やインテリ層の登場する小説、そしてその書き手である作家たちの生活を見ればすぐにわかる。しかし、広大な旧武家地が残されていた東京と違って、商都大阪の中心部はすでに商業施設や住宅で埋め尽くされてその余地はなかった。また急激な工業化によって、それらの土地はむしろ工場用地に転化され、環境も悪化していた。これより少し後の昭和初年に、近年まで親しまれた梅田の阪急百貨店が開業した頃の写真があるが、その近代的なビルのすぐ近く、現在では梅田の中心地として巨大なロータリーや高層ビルで埋め尽くされている場所に、二階建ての木造家屋や商店がびっしりと立ち並んでいる。そのような環境から脱し、100坪程度の庭付き一戸建てを、1時間以内の通勤通学圏内に、しかも今日の平均的なマンション購入の際に比べても、むしろ負担が少ないように思われる住宅ローンによって将来の財産となる持ち家として手に入れることを、巧みなキャッチコピーまで編み出して呼びかけた小林一三の先見の明と経営センスは、すでに語り尽くされている。

その目論見が実現し乗客が増えても、通勤通学あるいは中心部への買物のための利用は上り方面の単独乗車であったが、下り方面に「家族連れ」で乗ってもらうために宝塚や箕面の行楽地化を図ったわけだから、少女歌劇は「家族連れ」で見られるものでなければならない。その点でも「少女」は有効であり、「学校生徒」の発表会というコンセプトは、

今とは比べ物にならないほどの階級差別が残る時代に、プロの「芸人」との差異化という点でも必須の要素であった。銀行員から鉄道経営者（とその多角化）に転身した小林一三は、やがて興行界の大立者という顔も持つことになる。それは幼少時代からの演劇愛好と、自ら小説や戯曲を執筆するという文学的資質あつてのことだが、集客のためのアトラクションとしての少女歌劇の成功と、いわゆる「国民演劇」論の展開とは、卵と鶏のような関係と思われる。しかし、一旦そこに踏み出してしまうと、常にある種の二律背反、すなわち「清く正しく美しく」かレベルの高い演劇かという問題に直面することになる。そして、それは100年後の今日も基本的には変わらないのである。

そうした中から、いわゆる男性加入論が現れては消える、を繰り返すのだが、それよりもまず問題になったのは、男性観客の存在である。「家族連れ」の観客ならば、当然父親も男の子もいる。父親は、家族サービスとして子供の喜ぶ顔を見ればまず満足し、毎日の通勤と生活、そして休日の娯楽にまでサービスを提供してくれる鉄道会社に感謝しただろうし、自身も少女たちの可愛らしく懸命のパフォーマンスに日頃の疲れを癒されたことだろう。もし彼が従来 of 芸能を愛好するならば、大阪市内の芝居小屋に行くことも、同僚や顧客と新地の座敷で芸妓の舞を堪能することもできただろう。まさに小林一三自身が、そういうビジネスマンの一人だった。

しかし、鉄道の乗客には、学生もいれば独身男性もいる。親に連れられて少女歌劇に親しんだ男の子も、やがて中学生になる。友達の中には同様のファンが沢山いて大いに盛り上がり、連れ立って劇場へ行くようにもなるだろう。何と云っても、そこにいるのは、彼らと同年代の美しい「少女たち」なのである。そこで、校長先生はおもむろに禁止令を発令する。なぜか、『歌劇』創刊号に、それも田邊尚雄の文章に続いて某中学校長の「宝塚の少女歌劇見物禁止について」が掲載されたのは、これが避けて通れない問題であり、少女歌劇の主催者側も、その見解に同調しているからに他ならないだろう。

校長によれば、少女歌劇そのものではなく、生徒がそれに熱狂することに問題がある。同様のことは、野球において、早稲田と慶応や一高と三高の試合にも見られるとした上で、以下のように述べる。

実際、私達も野球を見て面白いと思う以上に歌劇は面白い。いかにも家庭本位であつて、清新なる芸術と感謝しております。これはお世辞ではない、よくあれだけ玉成したものと感心しております。また、見物をしても決して害はないと信じておりますから、家内も娘も時々見物に行くけれど、私は少しもとめようとは思っていない。今の女子供にはこれ以上に見せるものはないと思っている。すなわち家庭における私一個人の考えは以上の如しであるとしても、中学校長としての私の立場はそうはゆか

ない。それは教育者として監督者として自分の責任観念を度外視することは出来ぬからである。⁽⁹⁾

「学校に行くと言って弁当を持って宅を出て歌劇を見に行った生徒の多かったのに驚いたのも事実です」とも述べているが、これは歌劇に限ったことではないだろうし、昔も今も同じだと苦笑を誘う。一方で「あのくらいまた青年に共鳴する芸術も他にないから無理もない」と言っているのだから、なんとも苦しい説明である。だが、少し視点を変えてみると、校長先生の心配も理解できるかもしれない。次のような見解がある。

若い層だけに限定すれば、初期の西洋音楽受容においては、メロマーヌ（音楽狂）は圧倒的に男性、それも若い男性が多かったという事実を挙げることができる。おそらく、宝塚でモデルノロジストに観察された若い男の観客の中には、小林秀雄や川上徹太郎、梶井基次郎などのように、フルオーケストラの管弦楽に飢えていた若者がかなりの数交じっていたにちがいない。フルオーケストラの管弦楽を生で恒常的に、しかも安く聞けるのは、関西では宝塚くらいしかなかったからである。

しかし、若い男性観客を構成していた72名の全員がそうしてメロマーヌばかりではあるまい。思うに、小林秀雄や川上徹太郎よりも一世代前、志賀直哉や木下杢太郎などが熱狂した「娘義太夫」に通いつめていた類いの元祖アイドル・オタク、すなわちアイドルとして祭り上げた娘義太夫の語りが佳境にさしかかると勝手に盛り上がって「どうする、どうする」と掛け声をかけて大騒ぎした「堂摺連」の系譜に連なる美少女ファンも少なからずいたはずなのである。

ところで、これこそが、小林が最も忌み嫌っていた客層なのである。小林とその周辺の音楽家たちは、浅草オペラは挫折した帝劇オペラの俗化・大衆化バージョンに過ぎないと見なし、そのファンであるいわゆる「ペラゴロ」を蛇蝎のように嫌っていた。⁽¹⁰⁾

実際、『歌劇』創刊号の「日本歌劇の第一歩」において、小林一三は以下のように述べている。

日本の歌劇界における大恩人であったローシー氏は、敗残の老躯をになって日本を呪いつつ帰国しました。帝国劇場の歌劇部は、不必要品として虐待せられた末に、無惨にもその実を結ばない先に散り果てました。見捨てられた歌劇役者の多くは、最も低級の娯楽場たる浅草の一隅において、心にもない観客を相手に悲哀の快感をむさ

ばっているのです。(11)

これらの記述は、先に見た『歌劇』創刊までの数年間における劇界の事情や、「歌劇」という用語の用い方と合致している。ローシーの末路についても、当時から近年に至るまではこのように信じられていたのである。ほんの数年前、帝劇で『熊野』が上演された折、上階の安い席に集って楽譜を参照しながら真剣に見ていた若者たちの姿に、「歌劇」の将来への希望を見た小林であったが、その期待はすぐには実を結ばず、関係者は挫折し墮落していった。ただし、安藤弘夫妻、三好和氣、原田潤、(そしてやがては岸田辰彌)などの人材は宝塚に迎えらるることによって墮落を免れ、故に少女歌劇こそは「日本歌劇」の正統に位置しており、しかしながらその前途はまだ定かではない。それを論じるために『歌劇』が創刊されたのである、という文脈は見事につながっている。

たしかに、少女歌劇を浅草オペラと同列に見られたくない、ドウスル連やヅカゴロが生まれては困るというのはわかる。しかし、それは杞憂に近いものではないだろうか。まず志賀直哉の若い頃とは時代が違う。小林自身が、「私共の青年時代には寄席で義太夫のさわりと都々逸を覚えた代りに、君が代は未だに音符通りに歌えませんが、私の子供達は、義太夫と都々逸に何等の興味も持たない代りに、巧みに唱歌を唄います。」と言っている⁽¹²⁾。だからこそ「歌劇」は洋楽でなければならなかったはずである。加えて、阪神間や宝塚は浅草とは明らかに土地柄が違う。事実、「高声低声」の投稿者の多くは、そうした環境に生活する青少年であり、彼らの意見のほとんどは真剣で建設的なものである。現代の、アルファベットを冠した女性グループや、いわゆる地下アイドルのファンの方が、ドウスル連に近いのではないだろうか。

さらにまた100年後の視点から見ると、今日の宝塚歌劇の観客は、いわゆるAKB路線のそれとは截然と分かれていた。小林一三も、この点では胸を撫で下ろすであろう。現実主義の小林は、経営者として当然のことながら、「維持しうる歌劇」をめざす⁽¹³⁾。そのための模索はまだ続くのであるが、むしろ心配すべきは、観客の青少年が少女歌劇に飽き足らなくなることであろう。そこで改めて田邊尚雄の論考を検討してみよう。

田邊の論旨はさすがに明快であり大胆である。その一方で問題点もある。しかしそれは、あくまで今日の視点で見ればの話であって、結果を先取りして評価するのは公正とはいえないだろう。まず、その主要部分を引用した上で考察を加えたい⁽¹⁴⁾。

歌劇の主眼とする所は劇的内容の形式化にあるのであって、その形式の完成が歌劇成功の基をなすのである。従って、如何にすれば良き内容を得ることが出来るかとい

うことに苦心するよりも、如何にすればその形式が完備さるるかということに苦心しなければ、決して歌劇は成功しない。この点が、普通の劇とは違う所である。従って、日本歌劇のお手本は、旧劇にあらずして、かえって能楽にある。

一二の演者の技量が、全然他の諸女と伴わないということは、歌劇の最も大切な生命たる同調を破る基となるものである。もし一二の演者にしてかくの如きことあれば、監督者はこれを他の劣等者の列まで引き下げなければならない。他の大多数の人の技量をその人まで引き上げることは、けだし不可能であろう。優秀者をして出来る限り技量を揮わしめるということは、少女歌劇の従来の型を打破して別種の型に作りあらためなければならぬ。

学生（女優とは言わず）は一四歳頃に入学し、予科二年本科二年、その上は研究科であるが、目下最年長者は二十歳で、研究科中の優秀者は雲井浪子、高砂松子、篠原浅茅、高峰妙子等四名ほどある。これらの優秀者は将来いかに用うべきかということも問題の一つである。また、従来の少女歌劇の型も千編一律である。

そこで将来はいかにすればよいか、私の第一に希望したいことは、芸の深みにある。従来の少女歌劇は未だ素人臭味を脱しない。これを脱して真に深みのある芸を見せてもらいたい。形式の完備としての歌劇の成功はこれ以上ない。能楽の勢力の偉大もこの点にある。おそらく東京人士の少女歌劇に対する批評もこの点にあらうと思うが、一旦その内情を知るに及んでは、その希望を主張するの勇気が失せてしまった。その芸風を一変するには教育法を全然改めて、彼女等がある所まで芸人化しなければならない。しかるに、一旦学生を見れば、雲井浪子を始めとして錚々たる立役者でも、実に清浄無垢高潔なる処女として尊敬すべきものである。東京の女優に通じて見る如き虚栄心なく、頹廢的気分なく、三十余名の学生は実に温かき一家の家庭である。これこそ実に形式の統一同調を保つ所以であって、少女歌劇が今日に成功した最大の原因である。さらでだに虚栄に走らんとするこの社会の少女をして、かくの如き高潔に保たしめられたる経営者の手腕は、誠に敬服の至りである。

ここにおいて私は、研究科に望む所は、その清浄無垢をすこしも損ずることなく、なるべく消極的に進まれんことを希望するよりほかに言う所を知らない。いかなる名策といえども、いやしくも彼等の高潔を減せんとするものあらば、極力反対しなければならない。しかしかくの如き消極の方針については、少女歌劇の前途は誠に心細い。必ずや遠からず世の中から忘れられんとする時期が到達するは明らかである。い

かにしたらばこれを防ぐことが出来て、世と共に益々その光輝を放っていくことが出来るかというに、ただ一つの途よりほかはない。すなわち、絶えず世の中の進歩に伴う所の新しい思想を新しい音楽の形式に写し出すことである。材料は古くても、その思想は新しくなくてはならない。(引用終わり)

女優ではなく、虚栄や頹廢と縁のない清浄無垢高潔な学生（生徒）。今日に至るまで宝塚歌劇のモットーとなっている「朗らかに清く正しく美しく」という標語はまだ世に出てはいないが、このような少女歌劇の捉え方は、小林一三としては、まさに我が意を得たりという思いだっただろう。とはいえ、第1回公演から5年を経て、年長者はすでに「少女」ではない。それでも「少女歌劇」の名称が戦時期まで維持されるのは、清浄無垢高潔という在り方が、経営者にとっても演者にとっても観客にとっても、忘れてはならない初心であったからにほかならない。しかし、そのままでは前途が心細い。ではどうすればよいか。内容も形式も常に新しいものを取り入れ、レベルの高い作品を作してほしい。その通りであり、今日私たちが宝塚歌劇に望むことでもある。

その一方で田邊は、歌劇にとって不可欠なのは「形式の完備」と「同調」とであると説く。そしてその例として能楽を挙げるのである。なぜ歌舞伎（旧劇）ではなく能楽なのか。まず歌舞伎は三味線音楽がベースであるから、当然「歌劇」の手本にはならないということがあろう。同時に、歌舞伎は当時の人々にとって、まだ同時代演劇であるという意識が残り、今日ほど「伝統芸能」化されていなかったという事情もあるだろう。能の謡や囃子は三味線音楽より古く、大正期の人々にとっても洋楽ほど親しみやすいものではなかったはずだが、能楽の形式化は、江戸時代に完成されていたといってもよいだろう。

ここで推測だが、田邊は、能楽よりもむしろヨーロッパの本格オペラを挙げたかったかもしれない。しかし、前述のような帝劇やローヤル館の失敗や浅草オペラの現状を見れば、ここでオペラを挙げても到底達成不可能な目標である上に、不要な誤解を招くことになると考えたのではなかったか。今日の上演形態を見ると、欧米のオペラは極めて大胆な解釈や演出を許容している。むしろ近代以降の芸術観においては、あらゆる上演は創作であり、従来の型をなぞっても全く評価されない。シェイクスピア作品の上演に関しても同様である。しかしどんなに斬新な演出を施しても、少なくとも英国においてはシェイクスピアの台詞をむやみに改変することは許されないだろうし、オペラにおいてもリブレットとスコアは原作が尊重される。西洋の現代演劇において「型」に対応するものがあるとなれば、すなわちテキストと楽譜なのである。

宝塚少女歌劇はいかにすれば形式を完備し、同調を保ちながら、思想と音楽において新しいものを取り入れながら発展することができるのか。田邊が具体的な答を用意できな

かったとしても無理はないだろう。しかし、100年後の視点からすれば、それは明らかである。すなわち、レビューの導入と男役の誕生である。

註

- (1) 本稿における『歌劇』の引用は、『復刻版 歌劇 1 第一～十一号 (大正七～九年)』雄松堂 1997年 により、漢字・仮名遣い・句読点は、適宜現代の用法に改めた。
- (2) 田邊尚雄 (1883～1984) 東京帝国大学、東京音楽学校、武蔵野音楽大学で教鞭を取る。1981年、文化功労者。
- (3) 拙論「男役アイデア (3)」『共立女子大学文芸学部紀要第65集』2019年3月 参照
- (4) 川崎賢子『宝塚—変容を続ける「日本モダニズム」』岩波現代文庫 2022年 の本文および巻末の年表による。
- (5) 同 p. 160
- (6) 『歌劇』第四号 p. 4
- (7) Rosi の発音は本来ならローシまたはロージだろう。また、現在でもイタリアでは最も数の多い姓の一つに数えられる (日本ならさしずめ佐藤や鈴木) Rossi ロッシであった可能性もある。しかし、当時彼に接した日本人たちが「ローシーさん」「ローシー先生」などと呼んでいたからか、現在に至るまでこの表記が一般的なので、これを踏襲する。ちなみに、日本を去った後はアメリカにわたり、バレエ教師としてそれなりの成功を収めたことが近年の調査で明らかになった。
- (8) 『歌劇』創刊号 p. 1
- (9) 同 p. 5
- (10) 鹿島茂『日本が生んだ偉大なる経営イノベーター 小林一三』中央公論新社 2018年 p. 124～125
- (11) 『歌劇』創刊号 p. 22
- (12) 同 p. 23
- (13) 同 p. 21
- (14) 同 p. 2～4