

論文

未成品としての「オペラ」 —1910—20年代の宝塚少女歌劇—

周東 美材

本論文は、1910-20年代の宝塚少女歌劇を対象として、媒介のテクノロジー・作り手・受け手の3者に注目しながら、日本社会における歌劇の受容と変容について考察する。宝塚少女歌劇を生み出した社会空間・テクノロジーの再編（第2節）、小林一三の理念と観衆との関係（第3節）、「宝塚型」の確立・陳腐化とレビューの流行（第4節）について考察することで、近代日本社会では子どもや家庭という緩衝装置を通じて西洋の衝撃が共有され、ローカルな文化が生成していったことを解明する。

キーワード：宝塚、西洋音楽、子ども、家庭

1. はじめに

本論文は、1910-20年代の宝塚少女歌劇を対象として、西洋音楽、とりわけ歌劇が日本社会においてどのように受容され、変容していったのかを考察するものである。本論文の考察を通じて明らかになるのは、19世紀から20世紀初頭にかけて展開していった西洋音楽のグローバルな覇権、すなわち西洋の衝撃が近代日本社会において共有され、ローカルな文化を生み出していく際に、子どもや家庭という緩衝装置が作動するメカニズムの一端である。

宝塚といえば、どのようなイメージが湧くだろうか。男役と娘役が織り成すドラマ、華やかなレビュー、海外ミュージカルから人気漫画まで多様なストーリー展開、大階段やラインダンスのスペクタクル、きらびやかな衣装やメイク、背負い羽根やシャンシャンなどの小道具、秩序だったファンクラブ¹⁾、トップスターのカリスマ性などが連想されよう。また、宝塚は、幅広い分野に人材を輩出し、越路吹雪、乙羽信子、八千草薫、扇千景、朝丘雪路、小柳ルミ子、天海祐希、はいだしょうこなどを送り出してきた。宝塚歌劇団は1914（大正3）年に産声をあげ、世界でも類例を見ない女性だけの歌劇団として、100年を超える歴史を刻んでいる。舞台を直接観たことがなくとも、日本社会で生活していて、宝塚という存在自体を「知らない」と答える人はまずいないだろう。

しかし、男装の麗人やレビューといった現在の宝塚歌劇団を彩るイメージが確立するのは、おおむね1930年代のことである。設立当初の宝塚少女歌劇は、学芸会にも似た舞台娯楽という性格が強く、桃太郎などを翻案した「お伽歌劇」が演じられていたという事実は、一般にはあまり知られていない。宝塚歌劇団の創始者である小林一三は、このような家庭向けの子どもの舞台にこそ、日本における本

格的で芸術的なオペラ（歌劇）の前途があると真剣に信じ、座つき作家の雇用、養成機関・専属オーケストラ・大劇場の設置といった事業を次々に展開していった。西洋音楽の創作・発表の機会がごくわずかしかなかった1910-20年代の日本社会において、宝塚は、若き俊英音楽家が手腕を発揮できる貴重な機会を安定供給しており、前衛芸術的な試みを実現することさえできた。宝塚は、家庭向けの子ども文化であることを標榜しながら、本格的な芸術を目指そうともしていたのである。よって、設立間もなくの宝塚を理解するためには、まずは現在の宝塚のイメージを脇に置き、宝塚がいかなる論理に導かれながら生まれ、変容していったのかを仔細に検討する必要がある。

明治以降の西洋音楽の受容は、(1)軍隊（陸海軍軍楽隊）、(2)学校（音楽取調掛）、(3)宮廷（式部寮雅楽課）というルートから官によって進められた。民間で親しまれた音曲は、義太夫、浪曲、端唄、明清楽などが中心で、エリートやクリスチャンを除けば、ドレミの音楽に娯楽として接する機会は多くなかった。しかし、明治末期になると、西洋音楽が都市・郊外の大衆の日常に浸透していった。西洋音楽の大衆化の推進力となったのは、百貨店のプロモーション、鉄道の沿線開発、新聞社の催し物、レコードといった近代的なメディア・コミュニケーションのテクノロジーと産業だった。

本論文では、西洋に端を発し世界へと広がっていくなかで生み出されたオペラのヴァリエーションのひとつとして、宝塚を捉える。そのうえで、1910-20年代の日本社会が西洋音楽を消化し大衆化していく際に、子どもや家庭という回路を通じて西洋の衝撃を受け止められていったことを考察する。以下では、宝塚少女歌劇を媒介したテクノロジー・作り手・受け手の3者に注目しながら、歌劇を生み出していくことになる社会空間やテクノロジーの再編（第2節）、また、小林の理念と観衆との関係（第3節）、さらに、「宝塚型」の確立・陳腐化とレビューの流行（第4節）について考察する。以上の考察を通じて、子どもじみた家庭的な歌劇が求められ、やがて消えていくなかで、ローカル化した歌劇が生み出されていった過程を明らかにする。

2. 社会空間の再編と宝塚少女歌劇

2-1 電鉄による観光地開発

宝塚少女歌劇団が日本独自のオペラの創生へと至るまでには、劇場、養成機関、オーケストラというインフラの整備、そしてそれらの活用方法として一家団欒の娯楽の提供というアイデアの着想が必要だった。これらの大規模なテクノロジーの再編を導いたのは、鉄道というコミュニケーション（交通）のメディアだった²⁾。

1907（明治40）年、小林一三は、箕面有馬電気軌道株式会社の専務取締役となり、鉄道事業に参入していった。当初の計画は、大阪・梅田から箕面をつなぎ、さらには池田を経て宝塚、温泉地・有馬までをつなぐという遠大な事業案だった。だが、当時の箕面や宝塚の周辺は寒村そのもので、沿線も特別な名所・旧跡に恵まれているわけではなかった。山林や田畑のなかを突き進むという無謀な計画では、とても採算が合わないだろうと、大量の株が売れ残るありさまだった。

小林は、乗客を確保するためには温泉目当ての観光客だけを相手にするのではなく、通勤電車として利用客を取り込むことが不可欠であると考えた。そこで彼は、土地の取得と開発に着手し、沿線の住宅建設・分譲を計画していった。また、PRも積極的に進め、急激な工業化と人口集中によって煙と

埃にまみれた大都市の劣悪生活と対比しながら、自然と調和した田園都市、職住分離と電車通勤、モダンな家庭といった郊外生活の夢を強調し、新しい社会空間をデザインしていった。

新住民が定着するまでの当面の課題は、遊覧電車として沿線の観光地化を進めることだった。まず着手されたのは箕面地域の開発であり、なかでも目玉になったのは松尾山を切り拓いて造成された箕面動物園だった。箕面動物園は1910（明治43）年開園、総面積30,000坪の敷地にライオン、象、ラクダ、鶴、孔雀などが飼育され、演芸を行う翠香殿、ガラス張りの水晶館、観覧車などが設置された。大阪毎日新聞の力も借りて客を集め、箕面有馬電軌の認知度は高まっていた。

箕面動物園の賑わいは、小さな子どものいる家族をターゲットにした施設建設やイベント企画が沿線開発の鍵であることを示すものであった。1911（明治44）年には、山林子ども博覧会、箕面公会堂のオープン、動物仮装園遊会や模型飛行機大会といった行事が相次ぎ、子ども向けの催しが活況を呈した。特に10月開催の山林子ども博覧会は、「箕面有馬電気軌道鉄道が進んで行った方向や、集客をめざした「余興」の歴史的な経緯を知る上には、きわめて重要な位置にある」（伊井 2017: 85）もので、後述するお伽歌劇と宝塚少女歌劇の関係を考えるうえで見逃せない催し物だった。

小林は、箕面開発の余勢を駆りながら、宝塚の観光地化を進めた。小林が開発に乗り出す以前の宝塚は、温泉避暑地として知られてはいたが、乗客を呼び込むためには新たな観光資源が必須だった。1911（明治44）年5月、宝塚新温泉を新設、翌年には娯楽施設「パラダイス」を開業した。宝塚新温泉は、湯治客や温泉芸者が集まる旧来の温泉街とは異なり、瀟洒な建物、大理石の浴場、婦人化粧室、運動場、珍しい機械を導入したアミューズメント施設などを売りにしていた。ファミリー向け戦略を徹底することで、宝塚は、家族連れの人気観光地として急成長した。

箕面に集まっていた乗客は、山林子ども博覧会をピークとして、次第に宝塚に足を運ぶようになった。箕面有馬電軌の観光地開発やイベント企画の軸足も、箕面から宝塚へとシフトした。資本が宝塚に集中していくなかで、小林が次なる一手としたのが温泉の余興である歌劇だった。

2-2 宝塚少女歌劇の誕生

宝塚新温泉では、1913（大正2）年7月、温泉場での余興として少女に唱歌を歌わせることが計画され、宝塚唱歌隊が結成された。第1期生16名の少女が採用され、東京音楽学校（現・東京芸術大学音楽学部）を卒業した安藤弘・千恵子夫妻、高木和夫が歌とピアノの指導にあたった。同年11月には第2期生4名が採用、演劇・振付の指導者として高尾楓蔭と久松一聲が追加招聘された。翌月、宝塚唱歌隊から宝塚少女歌劇養成会と改称され、唱歌から歌劇へと事業計画が変更されていった。

小林の着想の原型にあったのは、三越百貨店が1909（明治42）年に結成した少年音楽隊だった。三越は、新しい消費生活の啓蒙のため西洋音楽を活用して種々の企画を打ち出していたが、少年音楽隊はその花形だった。11-15歳の少年が雇用され、揃いのコスチュームを着て、退役軍人の指導のもと吹奏楽を演奏した。彼らは高い人気を得て、華族会館や帝国ホテルなどで出張演奏を行い、東京本店に次いで大阪支店でも1914（大正3）年に少年音楽隊が組織された³⁾。小林は少女だけの音楽団体が成功するとの確信はなかったが、「一番無事ですでに売込んでいる三越の少年音楽隊と競争しても、宝塚の女子唱歌隊ならば宣伝価値満点であるという、イーザーゴーイングから出発した」（小林 1990: 215）と、少年音楽隊の向こうを張って少女歌劇を着想したと述べている。

宝塚少女歌劇の第1回記念公演が開かれたのは、1914（大正3）年4月のことだった。このときの

演目は北村季晴作曲の子どものオペレッタ《ドンブラコ》⁴⁾、本居長世作曲のコミック・オペラ《浮かれ達磨》⁵⁾という子ども向け小歌劇だった。作曲したのはいずれも歌学・国学者の末裔であり、北村季吟と本居宣長を父祖にもっていた。この2曲を選んだ理由について、小林はこう語っている。

大正2年7月1日から始めた女子唱歌隊は、連日の教習から、単に学校用の唱歌では売りものにならない、どうしても舞台上で唱うものとするれば、教材も資料も皆無である我国においては、いきおい西洋ものから手ほどきの必要がある、それはなかなかむずかしいというので、その時、世間に発表されているものには、本居長世氏作の喜歌劇「浮れ達磨」と北村季晴氏作歌劇「ドンブラコ」すなわちお伽桃太郎一代記あるのみであったから、まずそれを唯一の教科書として練習すると、この調子では彼女達でも舞台上にのせる事が出来るという結論が出て、それなら宝塚唱歌隊というがごとき幼稚なる名称より、宝塚少女歌劇団と改名して旗揚げしようということにきまったのである。(小林 1990: 216)

創設当初、まだ自前の歌劇を創作する準備が整っていなかったこの歌劇団は、まずはすでに発表されていた楽曲を借用し初舞台を迎えたというわけである。当時、こうした歌劇は「お伽歌劇」などと呼ばれて百貨店などで上演されていた。なかでもこの2曲が選ばれたのは、お伽噺や童話、わらべうたのなかに民族や国家の起源を求めようとする、当時流行していたロマン主義的な歴史観が、小林の構想する「国民劇」の樹立とも共鳴していたためだと思われる。

新事業としてのお伽歌劇は、新規開拓した土地の娯楽だったがゆえに成立可能だった。当時の観衆のひとりには「僕は歌劇は宝塚みたいな田舎に芽生したればこそ今日の発達をなし得たのだ」(金子生 1918: 36)との所感を記したが、宝塚は、近世以来の旧住民の好みや慣習、在来の興行者や花柳界のネットワークに束縛されず、新たな表現形式に挑戦することができた。近代日本社会における歌劇は、鉄道という開発資本と新しい生活スタイルへの憧れが交差する地点で創生されていたのである。

2-3 お伽歌劇

設立当初の宝塚少女歌劇は、お伽歌劇を売りにして公演を始めた。お伽歌劇というと正統なオペラからは遠いようにも思えるが、小林は、代替品として仕方なくお伽歌劇を取り入れたわけではなく、むしろお伽歌劇を積極的に上演すべきだと考えていた。安藤夫妻は、より芸術的に高度な歌劇を求めたが、小林は「芸術家として燃ゆるがごとき信念も、私から見れば、それに集まる無責任の浮浪のやからと、およそ道徳的に縁遠き彼女達の名声を無条件に受入れる勇気がないので、結局空論に終わらざるを得なかったのである」(小林 1990: 217)と、安藤夫妻の要望を斥けたほどだった。

宝塚少女歌劇をお伽歌劇の劇団として育てていったのは、高尾と久松だった。高尾は、大阪日報社に記者として勤務する傍ら、「お伽芝居」の普及に精力を傾けた。高尾は新派劇の川上音二郎・貞奴によるお伽公演をきっかけにお伽芝居に魅了された。川上夫妻は、児童文学界の泰斗・巖谷小波とともに新しい子ども向けの芝居を興し、「狐の裁判」や「うかれ胡弓」などの人気演目を作った。1903(明治36)年以降、一座の公演が各地を回ると、これに触発された素人による子ども向け演劇や学芸会も流行した。そのなかで、高尾は久松とともに1908(明治41)年、大阪お伽劇団を立ち上げ、巖谷や久留島武彦がブレーンに加わった。新作創作など旺盛な活動が展開されたが、特に「うかれ胡弓」

の人気は他を圧しており、関西圏でも数百回の公演が行われたという（高尾 1991: 41）。

高尾らによるお伽劇団が子どもの心を捉えていた明治40年代は、まさに小林が箕面・宝塚での観光地開発を始動する時期に重なっていた。動物園での各種催し物などを通じて、一家団欒の娯楽の提供を企画していた小林は高尾を山林こども博覧会に招き、高尾もまた箕面駅前に自らの事務所を構えた。1911（明治44）11月、音二郎が斃れたころから、お伽芝居の勢力は次第に衰えており、高尾は小林の召請に応じ、久松も誘い合わせてこの音楽団に参加していった⁶⁾。少女たちの出し物は楽器の演奏、ダンス、オペラなどと具体的には決まっておらず、ましてやオペラといっても手本が存在しない状況だった。そこで、「高尾、久松も加わったことにより、お伽芝居をオペラ風に仕立てるというアイデア」（伊井 2017: 241）を得て、温泉芸者に代わる娯楽が生まれていった。

ひとまず《ドンブラコ》などの既成曲が上演された後、舌切雀、中将姫、猿蟹合戦、花咲爺、瘤取物語、文福茶釜などのお伽話や歴史物語が舞台化されていった。お伽歌劇はいかにも宝塚らしい内容として受け入れられ、「お伽もの、即ち花咲爺とか大江山とかいつたやうな、子供本位のを必ず一つは上場してください」（大菊 1919: 33）と観客からの支持を得た。お伽芝居からお伽歌劇への転換のなかで、久松が頭角を現し「蟬時雨」や「三人獵師」などオリジナルのお伽歌劇を創作して、宝塚少女歌劇の基礎を形成していった。

3. 未成品を作る

3-1 「宝塚 無邪気な足を 高くあげ」⁷⁾

宝塚歌劇団の有名な標語に「清く正しく美しく」がある。独身の女性だけを演技者とする宝塚のコンセプトを表現したのものとして、しばしば理解されている。だが、1910年代から20年代にかけての宝塚少女歌劇の批評のなかに、このフレーズはまず見当たらない⁸⁾。むしろ、誕生間もなくのころの宝塚少女歌劇を形容する語として頻繁に登場したキーワードは、「無垢」、「無邪気」、「可愛い」、「あどけない」、「素人」、「幼稚」、そして「未熟」であった。

1910-20年代の雑誌『歌劇』のなかに、これらの頻用語を見つけることは容易い。たとえば、著名な音楽学者である田邊尚雄は、このように述べている。

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、30余名の学生は実に温かき一家の家庭である。之れこそ実に形式の統一同調を保つ所以であつて、少女歌劇が今日に成功した最大の原因である。（中略）是に於て私は研究科に望む所は、その清浄無垢を些しも損ずることなく、成るべく消極的に進まれんことを希望するより外に言ふ所を知らない。（田邊 1918: 4）

音楽理論の権威者たる田邊は、宝塚は本格的な女優を目指すのではなく、「清浄無垢」であることを独自の魅力とするべきだという立場を表明していた。小林は、多忙な時間を割いて自ら『歌劇』を編集しており、「山の如く集つて来る投書や寄書の内容によつて、之を取捨し編輯する間に、歌劇団に対する一般の趨向や消長が想像することが出来」（小林 1921a: 52）と記しているから、この雑

誌の批評は、自身の事業に対するフィードバックの機会になっていた。このほかにもプロの作家や批評家による同様の見解は、次のように随所に探することができる。

俳優としては余りに無邪気であり、あまりに無策であり、あまりに至純である少女等は精神的に已に商売気を超絶してゐる事と（中略）処女でなければ見られない美しさと愛くるしさとあどけなさとその一挙一動に溢れてゐる事とが、私は何よりも愉快であつた。（水島 1918: 10）

世人は演者が良家の子女（？）であるといふこと、湯上りに見られる余興と云ふので、多くの不自然な点や、欠点に対して疑問も起さず、不平も抱かないで、寛容な態度で見物してゐてくれる。つまり其の無邪気な、あどけない、innocent な点が世間の好評を博し、ポピュラリティを得るに至った所以ではあるまいか。（堀 1919: 22）

宝塚少女歌劇は永久に歌劇界の一つの最も純真な、熱心な、汚れなき Amateur として自己を見出し且つ成長してはどうかといふのです。（中略）ですから、たゞ私は少女歌劇は永久に少女歌劇として必ず少女といふ名が明確に与へる意味での素人であらせたいのです。（柳川 1920: 5-6）

プロの作家や批評家ばかりでなく、一般のファンたちも『歌劇』の投稿欄に、無邪気なのが好ましい、下手だから良いといった趣旨のコメントが常時寄せていた。たとえば、「真実子供らしくつて、生々した元気がある。いやに看客に媚びを売らなければ、又品も作らない。そして無邪気で少しのいや味もなく、言葉も科もきびきびして居て全く気持が良い」（鐵舟生 1920: 37）、「私の好きな岸子さま真面目に無邪気に勉強して下さい」（芳數 1921: 77）、「よし芸は未熟であらうとも熱心と真面目とがある宝塚の方がより多く貴いものに思はれるのだ」（失名生 1921: 81）など、「無邪気」や「可愛い」、あるいはこれに類する評語は枚挙に暇がない。公演する少女たち自身にしてみても、「学芸会に毛の生えた」ような出し物だった（坪内 2007: 66-7）。

「未熟さ」を志向した歌劇は、小林の発案によるものだった。小林は、しばしば宝塚少女歌劇を「未成品」と表現し、己の企図を語った。彼は、東京・帝国劇場での公演に際して自らの理念を説明した。

歌劇とは申すものゝ、頗る幼稚なる、未熟なる、其理想の一部分すらも表現し得ない我少女の芸術を、東京の本舞台に於て、智識階級の観客の前に提供して御批評を願ふといふことは頗る大胆な行為であるかもしれません。清新にして趣味ある芸術であると広告めいたことは、時々申すものゝ此未成品を丸出しに、決して満足して御高覧に供して居る訳ではありません。只だ、斯るものが時世の要求である。即ち、『必需品である』といふ条件を具備しなければ何物も存在し得ぬ道理の上に立て、斯る未成品の宝塚少女歌劇すらも、今や必需品として生存しつつ発達しつつある時代の要求に対して各位の御指導と御教示とによつて、益々是を向上せしめ、其進運に伴ふ芸術の功果を得たいといふのが目的であります。（小林 1918b: 22）

小林は「未成品」である少女歌劇は、「時世の要求」であり、「必需品」となっていると主張した。この「未成品」は、単に自社の事業であるばかりでなく、日本社会が求めているものなのだというわ

けである⁹⁾。こうした日本社会の要求を念頭に、西洋由来の歌劇は受容されていった。

3-2 未成品による西洋化

小林が宝塚少女歌劇は未成品だと主張するときには、次の4つの意味が含まれていたように思われる。(1)従来の役者、特に女優という職業の否定、(2)学校と子どもを通じた西洋音楽の導入、(3)知識階層のような特殊な観客に好まれることの批判、(4)家庭を通じた新たな歌劇の創造の4点である。(1)、(2)については西洋化をめぐる小林の態度、(3)、(4)については大衆化をめぐる小林の態度とひとまず要約することができる。

(1)について、前節で引用した芸術志向の安藤夫妻の申し出を小林が不道德で無責任であるとして斥けたことからわかるように、少女たちが職業としての歌劇女優を目指すことに彼は否定的だった。女優が否定されたわけは、ひとつには、この職業自体が卑しいものと一般的に見なされていたこと、もうひとつには、本格的なオペラ導入が失敗に終わったという先行例が存在していたからだ。

前者については、前項で引用した田邊の論説はいうに及ばず、『歌劇』の記事や投稿には、「「あすこの子は行く行くは女優になるんださうだ」と言はれる事を覚悟の上で、其の子を宝塚に託する人は先づ少なからう」(川方 1918: 22)、「篠原サンや高砂サンが将校マントを得意気に着て居られるのは何だか女優臭くつて厭です」(弓子 1919: 33)と女優を卑しむ評言を散見する。女優という職業には、『人形の家』のノラを演じ、恋愛スキャンダルに立ち向かった松井須磨子のような奔放で西洋志向のイメージ、さらには新しい女(New Woman)のイメージも随伴していた。

後者については、小林が特に念頭に置いていたのは、かつて帝国劇場の歌劇部を率いた G. ローシーだった。小林は「日本の歌劇界に於ける大恩人であつたローシー氏は敗残の老躯を荷つて日本を呪ひつゝ帰国」、「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へと追いやられたと考へていた(小林 1918b: 22)。ローシーが西洋の本格的なオペラを志向して観客を落胆させたことを小林は指摘し、西洋直輸入のオペラではなく発達途上の未成品こそが時世から求められているのだと主張したのである¹⁰⁾。

(1)の問題を乗り越えるため、女優に代わって用いられた語が「生徒」だった。宝塚では少女の養成機関として1919(大正8)年、宝塚音楽歌劇学校を創設、文部省からも認可を得た。校長となった小林は理想の生徒像として高等女学校の女学生を目指すべきであると宣言した。学校に通う良家の生徒という建前は、少女たちが女優に代わる演技者のステータスを獲得する口実を与えた。

学校制度の採用は役人からの干渉を招くのではとの懸念の声が一部からは聞かれたが、少女は生徒として振舞うことで、愛され育てられる道を選んでいった。「彼女達は或る人の云ふ如く女優ではありません女生徒であるのです」(南 1919: 30)と受け止められ、「他の歌劇と異にしたる点は何かと云へば申迄もなく10人が11人迄も、芸人風の少しもない大様なお嬢さん風の芸でこそあの人気この盛大を見るのであります」(後援生 1920: 59)と人気を集めていった。学校という制度とイメージをモデルにした事業は、箕面有馬電軌所有の豊中グラウンドから始まり「国民的」な行事となった甲子園野球や、宝塚のライヴアルとなった松竹少女歌劇などにも取り入れられていった¹¹⁾。

歌劇の学校化は、宝塚に西洋音楽を導入するための方法にもなった。西洋直輸入ではないオペラのあり方を模索する宝塚が、ゆるやかに西洋音楽を取り入れるために流用されたのが学校唱歌だった。1873(明治6)年生まれ小林の世代は義太夫や都々逸に親しみ、その反面、五線譜は読めない。だ

が、「私の子供達は、義太夫節と都々逸に何等の興味も持たない代りに、巧に唱歌を唄ひます」、「国家の義務教育の中には、読方、書方数学と同じに、唱歌なる一科目があつて幼稚園は固より、小学校又はそれ以上の学校に於ても、「君が代」「鳩ぽつぽ」と共に、いろいろの唱歌が教へられるのであります」と述べ、学校で身につけた唱歌が新世代の基本能力になっていることを指摘した。

そのうえで、小林は「今日の青年士女はドレミファソラシドに其趣味を涵養せられて来たにも拘らず、学窓を離れると同時に之を味ひ之を楽しむことは出来ない」、「この不幸なる大多数の青年士女の為に、其志想と趣味に共鳴すべき洋楽を基礎とした、そうして習ひ覚えてゐる唱歌を基礎とした或ものを提供するのが必要である」（小林 1918b: 23）とも主張した。国家的な唱歌教育に基礎をもつ洋楽の能力と関心といった若い世代の文化資本は、西洋直輸入ではないながらもモダンな雰囲気を出したい小林にとって、事業展開の手掛かりとなつたのである。

こうした西洋音楽のベースのうえに、歌舞伎のような旧劇の長所¹²⁾を融合させることで、西洋直輸入ではない和洋折衷の歌劇が創られた。旧劇の要素を取り入れた唱歌ベースの歌劇として、特に重宝されたのは久松らが得意としたお伽歌劇だった。たとえば、「我宝塚の歌劇は、早くから日本式のもの、殊にお伽もの等を公演して、始めて人々の趣味性と融合し出して来た。そしてその上品で普遍的なといふねらい所は確にあつた」（綿谷 1920: 28）と評されていた。

以上のように未成品であることは、まず、職業としての女優や新しい女を否定しつつ、また、従来の歌劇団に見られた西洋直輸入路線を避けるという企図があつた。さらに、学校という制度やイメージは、女優批判をかわしつつ生徒としての演技者という口実を得るために、また、学校唱歌がもたらした新しい能力や感覚を流用していくために有効な手段となつた。オペラという破格の資金・施設・人員を要する異文化を受け入れ消化していく際に、緩衝装置の役割を果たしたのが発達途上にある未成品としての少女歌劇であり、そこに出演する「未熟な」生徒たちだったのである。

3-3 未成品による大衆化

小林は、歌劇が(3)特殊な観客に好まれることを批判した。ローシーのような知識階層を相手にした西洋直輸入のオペラはもちろん否定されたし、武士が翫賞した能、旧幕時代の歌舞伎、情話を題材とした世話物などを旧劇として一括りに批判していった。小林が批判したわけは、これら新旧の劇は、たしかに芸術として円熟したものもあるが、特殊な階層のなかだけで通用してきたものであつて、広い社会階層に向かって開かれていないということにあつた。彼は「今日の芝居なるものは其多くは、親子兄弟団欒して見物の出来ない、一種局限された特殊部落だけに通用する芸術であつて、広く、普ねく、国民一般に開放されたものと言ふことは出来ません」（小林 1919b: 2-3）と強調した。

「特殊部落」ではなく「広く、普ねく、国民一般に開放」するために必要だと考えたのは、「親子兄弟団欒して見物」できる歌劇、すなわち(4)家庭を通じた新たな歌劇を創造することであつた。小林は、国民的な歌劇は、家庭という基盤のうえに成立すると考えたのである。

巨大な開発資本を率いるこの経営者にとって、歌劇が芸術的であることはもちろん大切だが、それは「維持し得る歌劇」でなければならなかつた。彼は「維持し得ざる歌劇は、よしそれが如何に完全無欠であるとしても、理想的であるとしても、我人情風俗の上に維持し得なかつたならば、其歌劇は一片の幻想たるに過ぎぬ」（小林 1918a: 21）と述べ、広い支持を得るために一家団欒の娯楽としての歌劇を提唱した。その意図には、旧来のオペラ女優に熱狂したペラゴロ、娘義太夫に熱狂したドウ

スル連の青年、《カチューシャの唄》に熱狂した学生を排する目的もあっただろうが、一家団樂の提供は、山林こども博覧会を企画したときからの、小林の一貫した主義でもあった。

一家団樂という家族生活の理想は、国民国家の基礎単位とされた近代家族¹³⁾を特徴づける規範のひとつである。近代家族が本格的な成立期は、1910-20年代にかけてのことだった。明治期までの日常には、いまだ近世以来の共同体と生活様式が残存していたが、第一次世界大戦後の産業資本主義の発展と急速な人口移動・集中と都市化によって、明治・大正の世相は「非常の大事件」を経験した。かつて柳田國男が、「いわゆる新しい生き方を論ずる資格があり、また講究するの切なる者は、近ごろになって地方から押し出されてきた日本の都人士以上のものはほかにない」（柳田 [1931] 1993: 297-8）との見立てを示したように、故郷を失い都会に流れてきた者たちにとって「新しい生き方」や心の拠り所を見定めることは切実な問題となっていた。

彼らは、心の安寧を保障する手段として、封建時代の武家や農家では一般的ではなかった新しい家族の理想である一家団樂を追求していった。音楽もまた、そうした家庭の理想を実現する手段として啓蒙されていた（周東 2008）。団樂の中心に位置づけられ、生き甲斐として大切に保護・養育されるようになったのが、かつては「小さな労働力」と見なされていた子どもだった。

子ども服、洋菓子、遊園地など、子どもは1920年代の大衆消費社会を象徴する存在だった。宝塚少女歌劇の設立は第一次世界大戦の開戦と重なっていたが、小林が未成品の必要性を訴えたころというのは、終戦とともに日本社会に張りつめていた緊張感が解け、緊縮から消費へと向かう時期に相当していた。寺出浩司は、サラリーマン世帯など新中間層の家計を分析することを通じて、1922（大正11）年以降、保健・衛生、育児・教育、交際、教養・娯楽といった社会的・文化的費用の支出割合が大きく増加していることを指摘している（寺出 1994: 192-7）。小林が掲げる一家団樂の提供を足掛かりとした「維持しうる歌劇」を実現し、家庭を通じて西洋音楽と歌劇を普及・大衆化させることは、経営的にも理に適った判断だった。

そればかりか、小林は、歌劇を「容易に見せること」、「安価に見せること」の徹底は、ひいては「民衆芸術」である国民劇に欠かせないものと考えていた（小林 1921b: 3）。小林は多くの人が気軽に楽しめて団樂に供しうる歌劇を目指し、その先の究極の目的として国民劇の創造を企てていた。

家庭的な一家団樂の娯楽は、観客からも喜ばれていた。たとえば、「宝塚の少女歌劇の評判のよいのは、芸術其物の値打よりも出演者即ち貴方がたの人格が、一般家庭の好感を得てゐるといふ点があるからです、清浄無垢なる少女の一团隊が家庭本位の歌劇を演ずるといふ事が良家の青年士女や其父兄を安心せしめて居るから歌劇の見物が益々多くなつてくるのです」（越智 1918: 10）、「特殊階級を相手とするにあらざして広く階級無差別を歓迎する」（統亞書楼主人 1920: 29）と、家庭を通じた支持層の拡大が歓迎されていたのである。1918（大正7）年末時点で、宝塚少女歌劇の財政は十分に潤い、積立金を貯えるに至った（小林 1919a）。このような宝塚の経営的な成功は、全国の興行者の野心を刺激し、日本各地で少女歌劇が叢生していく契機となった。他団体への拡散・波及は、広く近代日本が異文化を子どもという回路を通じて吸収しようとしたことを物語る¹⁴⁾。

4. 宝塚型からレビューへ

4-1 現状維持か、現状打破か

無邪気で、一家団欒に供しうる、お伽話をベースにした西洋調の歌劇は、宝塚らしい演目として観客を吸い寄せてきた。子どもじみた和洋折衷の未成品ではあったが、必ずしも「本場のオペラの代用品」として仕方なく甘受されていたわけではなく、これ自体が観客を悦ばせ魅惑する歌劇の姿だった。1919（大正 8）年末のころから、こうしたお伽歌劇調の宝塚らしい演目や様式は、「宝塚型」、「宝塚リズム [ママ]」などと呼びならわされるようになっていった（久松 1920: 5）。

しかし、宝塚型という呼称は、代わり映えのしなさ、何年も変わらないお決まりのパターンという陳腐さを意味するものでもあった。また、少女が肉体的にも技術的にも成熟していくにつれて、「宝塚型」といふ言葉は、勿論よい意味にもつかはぬでもないが、どうしても早や少々臺が立つて来たのを意味してゐると思ふ」（綿谷 1920: 28）と考えられるようになった。従来型の宝塚は、もはや行き詰まりつつあり、何らかの現状打破が必要だという批判も同時に現れ始めたのである。

宝塚型を好む立場は、お伽歌劇式の歌劇は家族の鑑賞に適すること、青少年の娯楽不足を補うこと、お伽歌劇の上演を通じて宝塚少女歌劇は発達してきたこと、営業的でないこと、清純な国民劇の前駆となりうることを支持し、小林の理念をなぞるかたちでマンネリ化した様式に対して賛意を示した。逆に、現状打破を求める立場は、少女が成長に伴ってより高度な歌劇を求めるようになってきたこと、新たに入団した専門性の高い作家にとって低レベルでは満足できないこと、お伽歌劇そのものがもはや行き詰っていること、より完成された歌劇を目指すためには内容を一新すべきであることといった点を主張していた（桑田 1921: 24-5）。家庭向けであるために恋愛ものの歌劇ができないという不満の声も、『歌劇』創刊時から上がっていた。

意見が二分するなかで、1921（大正 10）年 3 月、小林は 2 部制を採用し、少女をふたつの部に分ける方針に打って出た。第 1 部ではやや高度な歌劇、第 2 部では従来型のお伽歌劇を演じられた。第 2 部を歓迎する者もいたが、全体としては客入りが悪かったようである（小林 1921c: 12）。

4-2 レヴューの出現

お伽歌劇や成長した少女の前途をめぐって、目指すべき方向性が模索された。なかでも坪内士行による 1926（大正 15）年の宝塚国民座の新設と男性加入の試みは、より本格的な国民劇実現に向けての賭けとなった。しかし、宝塚国民座は、観客も集まらず、新機軸を打ち出すことのできないまま 1930（昭和 5）年に解散した（渡辺 1999: 80-8）。お伽歌劇についても、1926（大正 15）年 7 月の『歌劇』の特集「宝塚のお伽歌劇は??？」を見ても、何か決定的な変化があった様子はない。1924（大正 13）年前後は岡田良平文部大臣がいわゆる「学校劇禁止令」と呼ばれる訓示を発したほど、全国の学校で学校劇の上演が大流行していた。その流行は、前途を決しかねるなかでさしあたり延命していた宝塚少女歌劇のお伽歌劇にとって、追い風となったかもしれない¹⁵⁾。

前途を模索していた宝塚にとって転換のきっかけとなったのは、1927（昭和 2）年 9 月初演の《モン・パリ（吾が巴里よ）》だった。《モン・パリ》は、洋行帰りの岸田辰彌が創作したレヴュー形式の歌劇で、目まぐるしく舞台が移り変わるスペクタクルを観衆に見せつけた。岸田は、海外生活のなかで当時流行していたレヴュー・システムを宝塚に導入する必要があることを痛感し、かなりの冒険であることを承知で、試みにこれを上演した（岸田 1927）。西洋的な《モン・パリ》はただちに再演される人気ぶりで、小林も自らが社運をかけて建設した大劇場の目的が実現できることを喜び、「宝

塚少女歌劇の行く道」が見えたと興奮を隠さなかった（小林 1927: 2）。

岸田に続いた白井鐵造は、岸田以上の人気を得て、宝塚のレビュー・スタイルを確立した。白井は、有名な《すみれの花咲く頃》を主題歌にもつ《パリゼット》や《ローズ・パリ》などの一連のレビューで「パリそのもの」を舞台に再現していった。白井レビューの熱気が高まると、小林が理想としたお伽歌劇や歌舞伎の改良といった和洋の融合を望む観客はほとんどいなくなっていた。

レビュー時代が幕を開けたころには、客層も変化していった。男性優位だったファン層は1930年前後から女性優位に逆転し、早ければ1928（昭和3）年から、遅くとも1934（昭和9）年には女学生が主要な客層を占めるようになっていった（津金澤 1999: 14-9）（貫田 2006: 97-8）。歌劇の全階層的な浸透の基盤とされた家庭は、女学生ファンという「特殊部落」へと取って代わられたのである。

5. おわりに

1931（昭和6）年には松竹少女歌劇の水の江瀧子が断髪して脚光を浴び、「男装の麗人」のスタイルを確立した（周東 2018, 2019）。ほどなくして宝塚の門田芦子も、水の江に続き断髪し、少女歌劇は「男装の麗人」という男役トップスターを生み出した。さらに、「清く正しく美しく」という標語も同じ時期に普及、後年の宝塚歌劇団の基本イメージが完成していった。宝塚少女歌劇がお伽歌劇という未成品を生み出していた時代は終わり、「西洋の衝撃」を受け止める緩衝装置としての子どもや家庭という媒介性は忘却されていった。

本論文では、日本における歌劇は、鉄道というコミュニケーションの技術・産業によって社会空間が再編されるなかでかたちを与えられ、未成品という理念が掲げられることで根を下ろしていった過程について明らかにしてきた。西洋音楽の王者に君臨する歌劇という総合芸術を実現することは、物理的・経済的・美学的にさまざまな負担や困難を強いるものであり、非西欧社会において歌劇を運営することは国立劇場であっても容易ではない。しかし、宝塚は、その困難を解決し、100年を超える長きにわたって多くの観客を集めてきた。それが実現されたのは、子どもや家庭という回路を通じて、消費可能な歌劇を生み出し基盤を確立してきたからである。それはひとりの天才的な経営者による個人的成功譚と見るだけでは不十分で、よりマクロな視点から、西洋の衝撃を受け入れる際に、子どもや家庭という回路をあえて選択した近代日本社会の特徴として理解する必要がある。

〈付記〉

本研究はJSPS 科研費 18K13126 の助成を受けた。

〈注〉

- 1) 宝塚のファンクラブの社会学的考察については宮本（2011）を参照。
- 2) 本節に関する記述の多くは、伊井（2017）に拠っている。
- 3) 少年音楽隊は民間の音楽教育機関としての役割を果たし、服部良一や田谷力三らを輩出した。
- 4) 《ドンブラコ》は最初期のお伽歌劇であり、1912（明治45）年1月、楽譜が出版された。北村は純粋で素朴な「民族の声」に立脚した新たな音楽が必要であると考え、お伽話やわらべうたを素材にした簡易なオペラを試作した。この曲では、桃太郎の翻案、日本風の旋律と西洋の和声の融合、七五調で狂言・活弁風の韻律といった和洋折衷に基づき全5場の舞台が構成された。

- 5) 《浮かれ達磨》は、1912（明治45）年3月、白木屋呉服店にて上演された。東京音楽学校を卒業して間もない本居は、白木屋の音楽部顧問となり、吉丸一昌と松本幸四郎と協同して子ども向けの喜歌劇を作曲した。当時、本居はこのほか《月の国》などのお伽歌劇も作曲し、作曲家としてキャリアをスタートさせていたばかりだったが、宝塚での自作上演の報を聞き、以来「宝塚と云ふものに人一倍の親しみを持った」（本居 1930: 22）という。
- 6) 作曲家として入団した三善和氣もまた、高尾とともにお伽芝居の普及活動に従事していた。
- 7) 船頭子（1921: 72）。
- 8) 川崎賢子は、「清く正しく美しく」の標語の成立・普及は、1932（昭和7）年に東京宝塚劇場（東宝）が設立されたことが契機となっていることを指摘している（川崎 1999: 77-9）。
- 9) 引用部分の言辭が東京公演を念頭に発せられたことも重要だ。渡辺裕は、本格的な歌劇は東京のものであり、宝塚には東京にない珍しいものが求められる傾向があったことを指摘し、無邪気さは東京との対比で求められた宝塚イメージだったのではないかと推測している（渡辺 1999: 76）。
- 10) ローシー帰国後の浅草オペラは、宝塚と同じようにお伽歌劇をレパートリーに加えて上演していたため、小林としては浅草オペラとの差別化を打ち出したい思いもあったと推測される。
- 11) 芸能興行に学校という制度やイメージを取り入れる小林の手法は、コンテンツ産業のひとつのモデルとなった。1964（昭和39）年に結成されたナベプロ所属のスクールメイツ、1971（昭和46）年放送開始のテレビ番組「スター誕生！」の花の中3トリオ、1985（昭和60）年放送開始の「タやけニャンニャン」におけるおニャン子クラブ、2009（平成21）年に結成されたスターダストプロモーション所属の私立恵比寿中学、その男子部であるEBiDANなどがある。
- 12) 小林が歌舞伎の長所としたのは、音楽に伴う、唄いものに伴う、踊りがある、セリフが音楽的である、動作・装い・背景が絵画的である、題材が豊富である、娯楽的な雰囲気をもつ点だった。これらを活かして歌舞伎を改良し、洋楽を応用すべきと主張した（小林 1921b: 7-8）。
- 13) 西川（2000）。
- 14) 宝塚に続いて生まれた少女歌劇のなかでも、OSK 日本歌劇団と松竹歌劇団（SKD）は長らく人気を誇った。ほかにも、阪堺電気軌道鉄道による大浜潮湯の大浜少女歌劇、浅野川鉄道による栗崎遊園の栗崎少女歌劇、鶴見花月園の花月園少女歌劇などがあった（倉橋・辻 2005）。
- 15) 坪内逍遙もまた1921（大正10）年から1925（大正14）年にかけて家庭用児童劇に関する書物・脚本の執筆と公演活動を精力的に展開した。逍遙は、児童劇の営利目的を禁じ、年齢も4,5歳から13,14歳までに限っていたから、宝塚とは立場が異なったが、甥の坪内士行が宝塚のコア・メンバーだった縁もあり、宝塚をととき観劇しては激励の言葉を送った（坪内 1922）。

〈参考文献〉

- 伊井春樹, 2017, 『小林一三は宝塚少女歌劇にどのような夢を託したのか』 ミネルヴァ書房。
- 大菊福左衛門, 1919, 「美しい新歌劇場の客席より」『歌劇』4: 32-5.
- 越智愛子, 1918, 「男と女との対話」『歌劇』2: 9-11.
- 金子生, 1918, 「高声低声」『歌劇』2: 36-7.
- 川方哲二, 1918, 「何れに行かんとするか」『歌劇』2: 18-25.
- 川崎賢子, 1999, 『宝塚』講談社。
- 岸田辰彌, 1927, 「「吾が巴里よ」を上演するについて」『歌劇』90: 2-7.
- 倉橋滋樹・辻則彦, 2005, 『少女歌劇の光芒——ひとときの夢の跡』青弓社。
- 桑田透一, 1921, 「宝塚少女歌劇論——過去、現在及将来に就て」『歌劇』12: 17-29.
- 後援生, 1920, 「高声低声」『歌劇』9: 59.
- 小林一三, 1918a, 「高声低声」『歌劇』1: 21.
- , 1918b, 「日本歌劇の第一歩」『歌劇』1: 22-4.
- , 1919a, 「生徒の前途はどうなりますかといふ質問に対して」『歌劇』3: 12-3.
- , 1919b, 「再び東京帝国劇場に宝塚少女歌劇を公演するに就て」『歌劇』5: 2-4.
- , 1921a, 「高声低声」『歌劇』13: 52.

- , 1921b, 「歌舞伎劇の改善と松竹の運命」『歌劇』16: 2-9.
- , 1921c, 「帝劇公演芸題の撰択と2部制度実行の結果に就て」『歌劇』16: 10-3.
- , 1927, 「モン・パリよ!」『歌劇』91: 2-3.
- , 1990, 『逸翁自叙伝』図書出版社.
- 失名生, 1921, 「高声低声」『歌劇』12: 81-2.
- 周東美材, 2008, 「鳴り響く家庭空間——1910-20年代日本における家庭音楽の言説」『年報社会学論集』21: 95-106.
- , 2018, 「水の江瀧子と石原裕次郎——「男であること」の捏造の系譜」『東京音楽大学研究紀要』41: 57-74.
- , 2019, 「子ども」という自画像——水の江瀧子からみる1930年代の国家意識」遠藤薫編著『日本近代における〈国家意識〉形成の諸問題とアジア——政治思想と大衆文化』勁草書房, 179-203.
- 船頭子, 1921, 「高声低声」『歌劇』17: 71-2.
- 高尾亮雄, 1991, 『大阪お伽芝居事始め——「うかれ胡弓」回想と台本』関西児童文化史研究会.
- 田邊尚雄, 1918, 「日本歌劇の曙光としての宝塚少女歌劇の前途——浪花踊を悲観す」『歌劇』1: 2-4.
- 津金澤聰廣, 1999, 「大正・昭和戦前期の総合芸術雑誌——『歌劇』(1918~1940年)の執筆者群と読者層」『復刻版歌劇——執筆者索引・解説』雄松堂出版, 1-24.
- 坪内士行, 1922, 「叔父逍遙博士に見せた少女歌劇」『歌劇』22: 7-8.
- 坪内ミキ子, 2007, 『母の介護——102歳で看取るまで』新潮社.
- 鐵舟生, 1920, 「高声低声」『歌劇』8: 37-8.
- 寺出浩司, 1994, 『生活文化論への招待』弘文堂.
- 統亞書楼主人, 1920, 「素人の見たる宝塚少女歌劇」『歌劇』11: 28-32.
- 西川祐子, 2000, 『近代国家と家族モデル』吉川弘文館.
- 貫田優子, 2006, 「女学生文化と宝塚少女歌劇」津金澤聰廣・近藤久美編著『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』世界思想社, 94-104.
- 久松一聲, 1920, 「舞踊の新大道——宝塚少女歌劇団が先づ開拓の第一鍬を下した」『歌劇』9: 4-6.
- 堀正旗, 1919, 「ポプラの教室から」『歌劇』5: 21-5.
- 水島爾保布, 1918, 「概感だけ」『歌劇』1: 9-10.
- 南雛作, 1919, 「彼女達の将来に就て」『歌劇』4: 30-1.
- 宮本直美, 2011, 『宝塚ファンの社会学——スターは劇場の外で作られる』青弓社.
- 本居長世, 1930, 「宝塚の考ふべきこと」『歌劇』125: 22-3.
- 柳川禮一郎, 1920, 「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』8: 5-8.
- 柳田國男, [1931] 1993, 『明治大正史世相篇』講談社.
- 弓子, 1919, 「高声低声」『歌劇』3: 33.
- 芳數, 1921, 「高声低声」『歌劇』12: 77.
- 渡辺裕, 1999, 『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館.
- 綿谷朝之介, 1920, 「宝塚雑筆」『歌劇』10: 27-9.

The Takarazuka Girls' Opera in the 1910s and 20s

SHUTO, Yoshiki

This paper examines the reception and transformation of musical theatre in Japanese society by focusing on the media technology of, as well as the creators and audience of Takarazuka Girls' Opera in the 1910s and 20s. The paper considers firstly, the reorganization of the social space and technology that created the Takarazuka Girls' Opera (Section 2), then the relationship between Ichizo Kobayashi's philosophy and the audience (Section 3), and finally the establishment and obsolescence of "Takarazuka style", and the popularity of revues (Section 4). This analysis shows clearly that in modern Japanese society the impact of the Western music was shared through a cushioning apparatus in the form of children and households, and local culture was created.

Key words : Takarazuka, Western Music, Child, Home