



|              |                                                                                       |
|--------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| Title        | 宝塚『虹のオルゴール工場』に見る「現代日本」：<br>高度成長期における貿易振興と宝塚のミュージカルの<br>模索                             |
| Author(s)    | 金, 蘊灵                                                                                 |
| Citation     | フィロカリア. 2026, 43, p. 111-136                                                          |
| Version Type | VoR                                                                                   |
| URL          | <a href="https://hdl.handle.net/11094/104652">https://hdl.handle.net/11094/104652</a> |
| rights       |                                                                                       |
| Note         |                                                                                       |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 宝塚『虹のオルゴール工場』に見る「現代日本」

—高度成長期における貿易振興と宝塚のミュージカルの模索—

金 蘊 灵

はじめに

- 一 貿易振興運動と一九六〇年代前半の宝塚
  - 二 高木史朗と「現代日本ミュージカル」
    - (一) 高木史朗の創作の軌跡
    - (二) 『虹のオルゴール工場』の制作背景
    - 三 「現代日本」とその鏡…『虹のオルゴール工場』
      - (一) 生産と非生産
      - (二) 二つの日本
      - (三) 二つの宝塚
- おわりに

はじめに

『虹のオルゴール工場』（以下『虹』と略称）は高木史朗作・演出による宝塚ミュージカル作品である。その初演の年は一九六三年であり、「日本」という尺度で見ると高度成長期の真只中にあたる。この時期には、近代化論や日本人論が盛んに議論され、「現代と伝

統」、「世界と日本」といった命題がしきりに問い直されている。特に、高度経済成長に加え、一九六四年に東京オリンピックの開催があり、その頃に、肯定的な日本人論が一つのピークに達していると考えられる。<sup>〔1〕</sup>『虹』は、こうした中で出現した、「現代日本」を描くやや特殊な宝塚作品である。

『虹』の特殊性は、具体的に二つの点にある。一つは、本作が財界との連携企画において、「貿易記念日」の設定を記念する作品として、当時展開されていた「貿易振興運動」と関連すること。もう一つは、一九六〇年の『東京の空の下』に続き、本作が高木史朗による「現代日本ミュージカル」シリーズの二作目であり、「現代日本」を舞台にする点では実験性を有すること。本稿では、以上の、「貿易振興運動」と「現代日本ミュージカル」という二つの文脈を踏まえ、『虹』における「現代日本」の様相——その多面性と多義性、およびそこに含まれる宝塚の自己言及——を考察する。本作の

物語展開と、貿易振興のイデオロギーと、そして高木史朗の「現代日本」へのまなざしと、複数の要素が作中でどのように関連し合うか、以下、本作への多角的な解釈を通じて明らかにしたい。

### 一 貿易振興運動と一九六〇年代前半の宝塚

『虹のオルゴール工場』は、一九六三年七月、「貿易記念日設定記念」という名目のもとで初演された。本作の背景には、一九五八年より財界人によって展開された「貿易振興運動」がある。この運動は、日本商工会議所・日本貿易会・日本貿易振興会（ジェトロ）の三団体が共同主催を行い、一九五八年十一月に開催された第一回全国貿易振興会議を皮切りとする。<sup>②</sup>一九五〇年代初頭から六〇年代半ばまで続いた国際収支赤字問題を主要な背景とし、当時財界人は、共通認識として、輸出貿易の振興が工業発達および経済の長期的繁栄の基本と考えている。この認識から、彼らは五〇年代前半から「貿易振興」を唱え実践をし、やがて全国的な展開を図るに至った。また、経済成長と伴い貿易の拡大と自由化が進展するにつれ、国際社会において良好な日本商品像ないし国家像を作ることの重要性は、五〇年代後半からより意識されるようになっていく。こうした事情から展開された貿易振興運動は、以下二つの側面を持つ。

一つは「国民運動」としての側面である。一九五九年の第二回全国貿易振興会議で発表された「日本貿易憲章」を例にすれば、その最後の第十条は、「すべての日本国民は、（中略）貿易立国の精神に

徹し、職場において、日常生活において、つねに貿易振興に協力するようにつとめるべきである」と書かれている。<sup>③</sup>貿易振興運動が日本全国国民が参加すべき事業であり、全国国民が職業を問わず精神的に貿易振興のために準備しておかないといけない、という認識——すなわち「国民」の「精神」の重要性——がここで強調されている。

もう一つの側面はPR重視の側面である。財界人によると、貿易振興運動の意義は、貿易活動の重要性を国民大衆に「啓蒙」するという点にある。具体的には、日本の「天然資源が乏しい」という状況、また貿易業の「総合産業」としての性質<sup>④</sup>、などの事情が国民に教えるべきだと考えられている。この「啓蒙」の目標に向けて、『貿易振興月間』が設けられ、新聞、ラジオ、テレビ、講演会、商品展示会など、様々なメディアを用いた活動が展開されていた。<sup>⑤</sup>注目すべきことに、こうした国民向けの活動は、ちょうど一九五五年頃から活発になった日本商品の海外PRと連動しているように見られる。そこでは、国内外に共通して、「メイド・イン・ジャパン」の粗悪品の印象を払拭し、イメージを刷新することが意識されている。そしてさらに、新しい日本商品像を作ることとは、結果的に日本の国家像の演出ともつながっている。

こうした貿易振興運動の文脈において、最初に作られた宝塚作品は、『虹』と同じく高木史朗の作・演出による一九六二年三月初演のレビュー『メイド・イン・ニッポン』である。『メイド・イン・ニッポン』は、一九六一年に成立した貿易振興推進大阪協議会<sup>⑥</sup>や大

阪商工会議所との連携のもとで、国内製造業を中心に十社以上の協賛を受けて作られ、日本商品を宣伝する作品となっている。このレビュー作品は二部構成をとっており、第一部では現代の工業製品を、第二部では日本伝統の工芸品などをテーマにして紹介している。貿易振興の宣伝、現代性と歴史性を有する日本像、さらに宝塚の時代に適応した伝統芸能の自画像が同時に打ち出されている。

『メイド・イン・ニッポン』の背景に留意すべき点が一つある。

それは、一九五〇年代から六〇年代にかけて宝塚が海外進出を積極的に試みていたことである。実際、一九五五・五六・五七・六六年のハワイ公演、一九五九年のカナダ・アメリカ公演、また一九六五年のフランス公演など、海外公演が頻繁に行われている<sup>⑧</sup>。また同時期には、海外進出に向けた——日本の伝統を題材にレビュー化することが特徴の——試作品が複数作られ、国内で上演されている。その中に、とりわけ『メイド・イン・ニッポン』は重要である。なぜなら、その初演の時期に第五回大阪国際見本市が開催されており、そのきっかけで海外客が宝塚に招待された記録が残っているからである<sup>⑨</sup>。これらの事実を鑑みると、貿易振興運動との連携は、宝塚にとって海外進出に向けた発信の場、また実験作を生み出す場を得る機会であったと考えられる。

『メイド・イン・ニッポン』は、宝塚・東京・名古屋の三ヶ所で上演され、約三五万人の観客を動員した。また、NHKによる舞台映像のテレビ放送も記録されている<sup>⑩</sup>。この作品は、上演中に「国産

品愛用、輸出貿易振興の国策に副うものとして、異例の通産大臣賞を受賞<sup>⑪</sup>」し、政財界の間で好評を博している。こうした反響をきっかけに、『メイド・イン・ニッポン』以降、複数の貿易振興関連企画が打ち出されていった。一つは『メイド・イン・ニッポン』のフィルム化である。記事によると、完成されたフィルムは、中近東と東アフリカ方面に航海している豪華見本市船「さくら丸」に乗せられ、海外各地の日本大使館員や在留邦人に公開されながら、日本の主要府県市にも買いとられたという<sup>⑫</sup>。

もう一つは、貿易振興推進大阪協議会をはじめとする貿易振興機関のバックアップを受けた、高木史朗の海外視察である。高木は、『芸能界初のジェット口囑託の資格』をもち、一九六三年一月二十日に出発し、八十日間に香港、タイ、ギリシャ、イタリア、オランダ、ドイツ、デンマーク、イギリス、フランス、アメリカという順番で世界一周をした。この外遊は、公式的には「世界市場における日本商品輸出の状況を視察<sup>⑬</sup>」するものだが、実際、創作のための見識を深めることが目的であったと見受けられる。次章で展開するが、一九六三年に初演された『虹』には、まさにこの外遊経験からの高木の思惑が込められている。

なお、外遊企画だけでなく、冒頭で触れたように、『虹』と貿易振興運動との連関性は「貿易記念日設定記念」という名目にも表れている。一九六三年、貿易振興推進本部は政府に要望し貿易記念日を設置した。貿易記念日とは、日本が英・米・仏・露・蘭の五カ国

と修好通商条約を結び、はじめて自由貿易開始を布告したという安政六年（一八五九年）五月二十八日を記念して設けられたもので、太陽暦になおして毎年の六月二十八日となっている。<sup>14</sup>一九六三年の第一回記念日には、一般向けの歌詞募集で作られた「貿易音頭」が発表された。この歌は、「輸出の振興を目的としたもので、国民全部が愛唱するにふさわしいもの」<sup>15</sup>として作られ、宝塚の作曲家・中元清純、振付家・渡辺武雄が携わっており、最初の披露も宝塚によるものである。<sup>16</sup>『虹』の一九六三年版には、「貿易音頭」が工場の群像を描く場面に組み込まれている。

ここで『虹』上演後の出来事をひろっておくと、『メイド・イン・ニッポン』の通産大臣賞受賞に続き、『虹』も政府に高く評価されている。一九六三年十月、東京公演で上京した高木史朗と花・星組の成員たちは通産省に訪れ、通産大臣の福田一から感謝状をもらった記録がある。<sup>17</sup>また、『虹』公演期間中のもう一つの出来事は、八月二日の「宝塚歌劇団海外進出後援会」設立披露パーティである。<sup>18</sup>このパーティには、通産大臣、大阪府知事と大阪市長、米国総領事夫妻をはじめとする諸外国領事眷属、関西財界各方面の要人、そして小林米三をはじめとする阪急・宝塚関係者および数名の劇団員が出席した。パーティ参加のきっかけで、各界の来場者は『虹』を観劇したという。<sup>19</sup>——『メイド・イン・ニッポン』と連続して、『虹』も財界の貿易振興と宝塚の海外進出の二つの文脈が交錯するところ上演され、「日本」と「宝塚」を、一般観客、国内政財界、また

海外要人という三方に向けて演出する機能を担っていると見られるところで、『メイド・イン・ニッポン』にまだあった「伝統」色とは異なり、『虹』は「現代日本」を意図的・意欲的に、前面に打ち出すミュージカルである。一九六三年頃の宝塚にとって、「現代日本」を演じる重要性はどこにあるのか。この問題を答えるために、次章では、作者の高木史朗の経歴を辿り、『虹』が「現代日本ミュージカル」として持つ意味を探ってみる。

## 二 高木史朗と「現代日本ミュージカル」

### （一）高木史朗の創作の軌跡

高木史朗（一九一五―一九八五）は、白井鐵造に師事し一九三六年に宝塚に入団した。戦時下の国策レビュー『航空日本』（一九四〇）を皮切りに、演出家として活躍しはじめた。<sup>20</sup>代表作として、『シャノン・ド・パリ』（一九五二）、『華麗なる千拍子』（一九六〇）、『虹のオルゴール工場』（一九六三）、『星の牧場』（一九七二）が挙げられる。高木は白井の後継者たる作家として、宝塚の発展史において認められているが、彼の作品に対する考察がほとんどなされていない。<sup>21</sup>また、先行研究における断片的な言及には、高木の複数の側面が表れており、整合性を欠いている。例えば、彼が五〇年代にシャンソン・ブームを引き起こしたことと、六〇年代からミュージカルに注力していくこと。<sup>24</sup>白井を踏襲し「宝塚らしい甘さ、美しさ、夢」といった「本質」<sup>25</sup>をもつ作品を作っているとの評価と、『河童まつ

り」(二九五二)のような「宝塚らしくない風変わりな」<sup>(26)</sup>諷刺劇を見せているとの評価と。

このような一見多様性に富む高木史朗の作品群だが、彼自身の立場の表れとして多くの作品に貫通しているキーワードは一つある。それは、「現代日本」である。高木は一九五〇年代初頭から「現代日本」の世相を宝塚の舞台で表現する試みをはじめ、彼によると、先述の『河童まつり』がまさに「ミュージカルで、初めての試みとして現代日本を、河童の世界に持ちこんだもので」<sup>(27)</sup>あるという。ところで、この作品は宝塚の創立者小林一三に高く評価されている。小林は、それを「宝塚歌劇空前の壮挙であり、画期的産物だ」とし、自分の長年持つている「国民劇」の理想に近い作品と認める。<sup>(28)</sup>小林の国民劇理想——その根本に二点の特徴があると考えられる……「日本特有」であることと、「庶民大衆」を中心にする<sup>(30)</sup>——は、少なくとも宝塚創立五十周年の一九六四年時点では、まだ公式の宣伝には前面に打ち出されている。例えば、『朝日新聞』では、「国民劇の創生めざす」<sup>(31)</sup>という表題で宝塚五十周年の記念式典が報道されている。この小林からの国民劇理想は、高木史朗の作品に、一九五〇年代から七〇年代にかけて継続的に見られた「現代日本」へのまなざしを理解するには一つの参照項となる。

さて、『河童まつり』に戻ると、この作品では、「現代日本の風俗を痛烈に風刺」<sup>(32)</sup>する演出が多数なされている。典型的なのが、プラカードを用いて多様な社会問題に言及する場面である。プラカード

には、国内の「言論自由」や「漢字制限」から、朝鮮戦争を匂わせる「三八度」などの文字が大きく書かれている。また、「男性加入」といった、宝塚への自己言及もある。<sup>(33)</sup>後に述べるように、こうした「文字」の演出法は、『虹』でまた駆使され、日本の政治・社会面から芸能界・宝塚に至るまで、さまざまな世相が風刺の対象とされる。

『河童まつり』を皮切りに、高木史朗は度々、自作に同時代の日本の現実への風刺を取り入れている。例えば、一九五三年の『われ愛す』<sup>(34)</sup>には、「ストリップ、パチンコ、デモ、再軍備」など、「混沌としている」「現代日本の世相」<sup>(35)</sup>を描く場面がある。そして、六〇年代の作品には、一九六二年の『メイド・イン・ニッポン』に見られる敗戦直後の闇市の描写や、一九六六年の『夢を売る妖精たち』に現れる様々な夢——原子力や航空技術を発展する人類の夢、童話の国へ行く子供の夢、大学生の恋の夢、重役の椅子を手に入れるサラリーマンの夢、現代の都会で孤独な青年が見ている西郷隆盛の夢、スターへの夢<sup>(36)</sup>——が、現代日本への風刺という文脈上で捉えられる。

ところで、この三作品はいずれもレビューである。留意点として、高木史朗の考えでは、レビューよりも、「日本の創作ミュージカル」<sup>(37)</sup>こそが、小林一三の目指していた「国民劇」の実現に相応しいジャンルである。この見方の同時代における重要な参照項が、世界的なミュージカル・ブームであった。日本では、アメリカ式統合

ミュージカルのスタンダードとされる作品——『オクラホマ!』

『南太平洋』『王様と私』など——の映画版は、一九五〇年代後半に次々と公開され、ヒットする<sup>(38)</sup>。また、一九六一年に『ウエスト・サイド物語』が公開される。これら映画上映の次に、ブロードウェイ翻訳作品の上演がくる。菊田一夫の演出による一九六三年の東宝ミュージカル『マイ・フェア・レディ』がそのはじまりである<sup>(39)</sup>。

こうしたミュージカル流行下において、高木史朗は、宝塚に、それに適合するような変革を求めていく。彼の一九六二・六三年時点での観察によると、宝塚を含めた、オペレットというジャンルに頼ってきた少女歌劇は、みな興業維持が困難になってきている。SKD（松竹歌劇団）やOSK（大阪松竹歌劇団）などには、現にその危機が露呈しているのである<sup>(40)</sup>。一方、戦後のヨーロッパにおいてもオペレットは旧作の再演ばかりで、良い新作が生まれてこない。代わりに名作を次々に作りだし、世界進出に成功しているのは、他でもなくアメリカのミュージカルだ<sup>(41)</sup>。それゆえ、宝塚はさらなる発展を遂げようとすれば、ミュージカルの道を開拓しなければならぬ。

このようなミュージカルへの思惑を持ち、高木史朗は、一九五〇年代から『蝶々さん三代記』といった試作を作り、そして六〇年代から、本格的に「現代日本ミュージカル」のシリーズを作り出した。このシリーズに入る作品として、『東京の空の下』（一九六〇）、『虹のオルゴール工場』（一九六三）、『港に浮いた青いトランク』（一九六五）、『星の牧場』（一九七二）、『星のふる街』（一九七二）という五

作品が認められる<sup>(42)</sup>。総じてみれば、五作品は現代の東京・長野・神戸などを舞台に、戦後を生きる日本人の生活を描くもので、戦争の記憶や戦後の社会現実が作中で取り上げられ、また実在のモデルがしばしば扱われる。そうした要素は「現代日本ミュージカル」シリーズ作の共通項である。

一点特筆すべきは、このシリーズの中で、「庶民」の生活がとりわけフォーカスされていること。一作目の『東京の空の下』ではバタ屋が舞台であり、高木によると、「結局、貧しい人達が貧しくても正直に働いている」ことが作品のテーマである。高木は、この作品を説明するところで、宝塚が「有閑階級」と冗談めかしながら「現代の日本を取扱うのに遊んでいる階級を扱ってもつまらない」<sup>(43)</sup>ゆえに舞台をバタ屋に設定したと述べている。このバタ屋の設定は、『港に浮いた青いトランク』と『星のふる街』にまた登場する。一方、『虹のオルゴール工場』では工場労働者が、『星の牧場』では復員兵が主人公である。このように、「庶民」視点と、「現代日本」のテーマとが緊密に結び付けられている。この「庶民」へのまなざしは、前述した小林の国民劇理想にあるものと一致しながら、高木自身の、一九六〇年代での宝塚の発展路線に対する構想とも繋がっている。

宝塚というものも、（中略）私は、いつも特殊なものであってはいけないと思っています。宝塚はあくまで大衆演劇で

あつて、特殊な人の遊びもののように、一部のジャーナリズムにとらわれていることは私達は勿論、ファンの方々にも注意していただきたいことだと思っています。<sup>(44)</sup>

ここに挙げている内容は、高木史朗が一九六〇年に行なったファン向けの演説からとったものである。高木は、この頃に、宝塚の現状や未来の方向性をめぐって五回講演を行った。五回の内容を通して見ると、高木は一連の講演で、自らの「大衆演劇」——言い換えれば国民劇——志向を宝塚ファンの人々に訴えかけ理解を求めようとしている。彼は、宝塚に二通りの観客があるという。一つは「いわゆる宝塚ファンと自認して」いる「若いお嬢様方」のグループであり、そのグループには宝塚しか観ない人が多い。それに対し、もう一つのグループはそれ以外の観客——すなわち「奥様」、「男」、初めて宝塚を観る人々<sup>(45)</sup>——であり、別の言い方をすれば若い女性ではない「一般大衆」である。

「いわゆる宝塚ファン」と「一般大衆」。この二通りの観客に対して、高木は、作品制作では常に両方を意識しなければならないと述べてつづ、どちらかというと後者を取り込むのに宝塚の未来があると考えている。なぜなら前者は、演目に対して、とりわけ男役スターの活躍を求めることや、<sup>(47)</sup>「過去の良かった作品などに愛着を」持ち「保守的」な態度をとることなど、<sup>(48)</sup>宝塚の新しい発展にしばしば無関心な態度を示し、高木がそれを宝塚の抱えている「矛盾」<sup>(49)</sup>と

して問題視しているからである。まさに、こうした一九六〇年代初頭にすでに表面化している宝塚のジレンマを背景に、高木がより広い観客層へのアプローチとして、「あまり宝塚らしいもの」や、「外国ものの、余り現代日本から離れ過ぎたもの」<sup>(50)</sup>とは異なる作品の創作を試み、「現代日本ミュージカル」の道を開拓していった。シリーズの二作目である『虹のオルゴール工場』は、この意味において、六〇年代の宝塚では異色作となっている。

## (二) 『虹のオルゴール工場』の制作背景

日本の、現在の生活に密着したミュージカル。それが宝塚らしいワクの中におさまったものが生まれて来れば、と云う希望をいदैている。<sup>(51)</sup>

一九六三年『虹のオルゴール工場』が上演される際に、高木史朗はこのように解説している。本節では、少し踏み込んで『虹』の創作経緯に注目していきたい。

まず、把握すべき点として、『虹』上演の時期には、日本国内の各演劇団体はそれぞれミュージカルについて試行錯誤中にあると見られる。高木によると、ミュージカルという分野には「未開の面」が多くあり、特に日本では、「各作家、各劇団によってそれぞれの方法、スタイルがあつていい筈」だ。したがって宝塚も、独自の

「宝塚ミュージカル」を作ってもいい——というより作らなければならぬ——のである。そこで、宝塚にとっての方向性は三つある。一つ目は日本の時代もの。二つ目は『河童まつり』のような風刺劇。そして三つ目は現代の日本をテーマにしたもの。この三つのうち、三つ目が一番発展すべきだと高木は『虹』の解説において述べている。<sup>(52)</sup>その理由は、少なくとも二点考えられる。一つは先述のように、集客、すなわち「宝塚ファン」でない観客層を取り込むために、である。もう一つはミュージカルというジャンル自体の特徴にある。すなわち、従来少女歌劇が演じてきたヨーロッパ発源のオペレットが「お伽話的、作り話的である」のに対し、アメリカのミュージカルは物語や音楽など、さまざまな面において「現代劇」であること。<sup>(53)</sup>この二点は、「現代日本」とミュージカルという二つの要素が結合される必然性として受け止められる。

進むべき方向性は——少なくとも高木の論述では——明確とはいえず、実際当時、宝塚劇団側にとっても観客側にとっても、「現代日本」こそが馴染みのないテーマであった。例えば、『東京の空の下』は「国籍不明」<sup>(54)</sup>の批判を受けており、高木自身も、その時は宝塚という「少女ばかりの団体で、日本の現代劇を演ずることは非常に無理がある」<sup>(55)</sup>と実感していた。次章でまた述べるが、こうした「現代日本」と宝塚との相性への不安は、『虹』の脚本にも反映され、その初演版が「夢物語」として書かれた理由となる。

上述は『虹』の背景にある演劇界全体および宝塚内部の環境であ

る。一方、前章で紹介したように、財界主導で展開された貿易振興運動との関連が、本作の直接的なきっかけであり、本作は一九六二年の『メイド・イン・ニッポン』および一九六三年初頭の高木史朗の外遊経験と連続している。高木は、本作の解説では、冒頭から外遊の経験に触れ、彼がヨーロッパ、アメリカを回って帰ってきた時、「日本独自の」ミュージカルを創ろうという考えが強まったという。また、エジプトなどで、文化遺産と現代生活の断裂を感じたことも、舞台作品における「伝統」と「現代」の関係性について思索を促した。——徐々に「文化遺産」となっていく伝統は「保有」していかないとはいけませんが、しかし自分たちが「生きている」「自分の国の現在の文化」<sup>(56)</sup>が大切であり、それゆえに「現代日本」を舞台に載せべきだと、彼は実感する。

『虹』の「現代日本もの」としての性質を具体的に体现する要素の一つとして、この作品では、長野県諏訪湖畔の三協精機製作所という実在のオルゴール製造会社がモデルとされている。高木史朗は、外遊中、パリからニューヨークへの飛行機の中で、「何処へ行っても進出している日本のオルゴールのことを思いつ」き、帰国後、三協に見学したという。

明るい。実に明るい。空も湖も工場も。月産六十五万台、このオルゴールの大部分がアメリカ始め世界中の各地へどっと進出している。特に、アメリカのオルゴールは八十パーセントまで

が三協のものだという。スイスのオルゴールは、わずかにヨーロッパで未だに手工業の域を出ないままの製造過程である。スイスのオルゴール会社からの見学が後をたたないという。まさにメイド・イン・ジャパンの意気を世界に示しているといえる。<sup>(27)</sup>

『メイド・イン・ニッポン』に登場した各種の商品と同じように、三協のオルゴールも宣伝のモデルとして相応しい、優れた「日本製」だ。しかも、この文章が示しているように、それが世界進出に成功し、ある意味で、アメリカはじめ世界によって発見されるものというべきである。ここで、三協と宝塚、日本製商品と宝塚ミュージカルの一種のパラレル関係が捉えられる。——どちらも「メイド・イン・ジャパン」の「輸出品」と想定されており、そしてどちらも自らの価値を証明するのに世界のまなざしを必要としている。

ここまで述べたことを整理すると、「現代日本ミュージカル」には二つの狙いが見受けられる。一つは、ミュージカルを手探りしている日本の演劇界において「宝塚」を確立すること。そしてもう一つは、国際化が進んでいる世界において「日本」を確立することである。実際、高木史朗だけでなく、『虹』に携わる作曲家の中元清純の発言にも、似たような考え方が表れている。中元は、いわゆる「日本ミュージカル」の音楽について、「日本の本当の歌がどれかということさえ、まだ手探りの状態だ」と述べている。彼によれば、「ウエストサイド」などの海外ミュージカルが東京で流行つて

いるとはいえ、東京と地方、都会と田舎の間にはまだ大きな差が存在している。そのため、「日本中の人に親しんでもら」えるようなものを作らねばならない。また同時に、「世界に向かって、これが日本のものである」と通用できるようなものを作らねばならないのである。<sup>(28)</sup>

「日本の本当の」ものを、宝塚が作り出し、そしてこの「宝塚」によって「日本」が代表され、「世界」に認められる。これが高木史朗と中元清純が持つている「現代日本ミュージカル」に対する理想であり、さらには宝塚の国民劇創生と海外進出への理想とも言えるだろう。『虹』が、このような理想のもとで作られたことをひとまず確認しておいた。

ところで、中元の発言には、もう一つ注目すべき点がある。それは、東京と地方、都会と田舎の間に現れる非均質性、ひいては対抗的な関係という点である。東京で流行っているミュージカルは海外のものばかりで、「日本の本当の」ものではない。だから宝塚は地方にある「より日本的な」要素を取り入れ、日本中の人に親しまれるような作品を作っていくのだ、という論理がここで捉えられる。では、宝塚は、「現代日本ミュージカル」を上演するにあたって、「東京」と「地方」、「都会」と「田舎」の間の、どこに自らを位置付けているのか。この場所間の力学は、『虹』を読み解く重要な手掛かりとなる。以下の作品分析では、その詳細を見ていきたい。

### 三 「現代日本」とその鏡…『虹のオルゴール工場』

#### (一) 生産と非生産

『虹のオルゴール工場』は、一九六三年七月に宝塚大劇場で初演され、一九六四年にかけて宝塚・東京・名古屋の三ヶ所で六回上演された。高木史朗の作・演出、関矢幸雄の振付、また中元清純の音楽で、一部二十場のミュージカルとなっている。本作は、主な内容として労働者青年がスターになる物語を描いている。——主人公の諏訪一郎は、オルゴール産業界のトップメーカー「虹オルゴール会社」の工場で働きながら、のど自慢で歌手になる夢を持っている。東京の東芸能社所属の歌手・長野星子が地方巡業で工場に訪れることをきっかけに、一郎は夢に近づく機会を得る。彼は両親や同じ工場にいる恋人・上松アヤ子の反対を押し切り、東芸能社の松本社長と共に上京を決意。東京で、一郎はすぐ人気歌手になったが、東芸能社のライバル・西芸能社の社長に口説かれ、転社を決めたことで失脚する。松本社長は報復として、一郎の入社パーティにアヤ子を連れて登場し、その不義と田舎者の出自を暴き、彼とアヤ子を笑いのにする。この騒動を経て、最後、一郎は、田舎での生活こそが本当の人生だと悟り、工場とアヤ子のもとへ戻る。

以上は本作のあらすじである。一点断っておけば、本作の一九六三年版と一九六四年版にはいくつかの相違点がある。まず、先に触れたように、一九六三年版では、諏訪一郎が上京したところの展開

はすべて彼の夢と設定されている。これに対し、一九六四年版では東京の部分も現実のものとして描かれる。この設定の変更については、高木史朗は、当時、「現代日本」を舞台にする作品が「外国ものばかり」の宝塚にとつて異色であり、それゆえ初演版における「夢物語」が、「現代日本」への「抵抗」を緩和するためであったと述べており、一方、一九六三年の成功を踏まえた翌年の再演では、初演版から一歩進んで「夢」を「現実」に置き換えたと説明している<sup>(61)</sup>。また、先に、「虹」の一九六三年版では、同年の貿易記念日に合わせて作られた「貿易音頭」の場面があると述べたが、一九六四年の再演版では、この場面がなくなり、全体的に貿易宣伝の色が減少し、代わりに恋愛要素が増えたと見受けられる。この二点が一九六四年版に見られる主な変更点である。本稿では、宝塚と貿易振興運動との連携に重きを置き、本作の基本が貿易振興という文脈で作られたことを重視し、以下は初演版に基づき分析を行う。

『虹』の第一場は、工場の群像から始まる。

「貿易だ／ささやかなりとも我々は／虹オルゴールの生産で／  
尽くす仕事も国のため／諸君の責任、重かつ大」<sup>(62)</sup>

「虹のマークのオルゴール／世界の人に／虹色の／夢をあたえるオルゴール」<sup>(63)</sup>

「虹オルゴール会社」の工員たちは、このように歌っている。彼らによって生み出されるオルゴールが世界に夢を与える「日本製」で、それを製造する「国のため」の生産に彼らは人生の価値を見出し、自らの仕事に励んでいる。

ところが、こうした工場の仕事に物足りなさを感じている人間が一人いる。それは本作の主人公・諏訪一郎である。彼は、「東京へ行きたい」、「華やかな生活がしてみたい、思う存分に歌ってみたい、俺自身を試みてみたい」と夢を持ち、家族や恋人のアヤ子の反対を押し切り、上京してスターになる。

この物語内容から、まず捉えられるのは、「生産」と「非生産」の対立である。——スターになることは、「工場」という生産の場所と、「労働者仲間」という生産の集団を離れ、消費される対象になることを意味する。生産と非生産の対立をめぐって、本作は、先取りして言えば、非生産を否定し、生産の価値を強調するというイデオロギーを最終的に表していると読み取れる。——諏訪一郎は、東京でスターになるが、やがて転落する。さらに、彼は夢から目覚め、東京でのスター体験すら夢だったことに気づき、最後、「田舎で、平和な幸福な生活を送る事」こそが「健全な、まともな生き方」であり「本当の人生」だと悟る。結果的に、夢を媒介とした「スターの世界」での仮体験は、生産から離れようとする労働者に、自らの労働者アイデンティティを確認させるための仕掛けとなっている。

このような、本作に内包されるイデオロギーは、一九五〇年代から財界で頻繁に取り上げられる話題の一つ、すなわち賃金上昇や労働意欲低下の問題と密接な関連を持つと考えられる。一例として、『通商産業研究』一九五三年九月号に掲載された東南アジア貿易をめぐる座談会の記録を見れば、ここで上述の問題が注目され、輸出振興を「国民全体の運動」にする必要性の裏付けとされている。具体的に、この座談会では、労働意欲低下の問題は根本的に日本人の耐乏生活のできない、「極端な利己主義」の問題と見なされており、したがって生産に対する「国民全体の熱意」を呼び起こすことが貿易振興の第一歩であり目標であると結論づけられている。

同じ論調は一九六四年の日経連資料にも表れている。機関誌『経営者』一九六四年二月号の「安定成長と春闘対策」特集には、日経連専務理事の前田一は「安定成長への第一年度たる認識を」という論を発表し、その中で「日本民族のうぬぼれを反省し、謙虚に実力を養成する」ことを唱え、賃金抑制を支える論理を展開している。前田は、「経済合理主義」のもとの「輸出優先主義の徹底」を主張しながら、日経連総会で「日本型ナシヨナリズム」を鼓吹している人物である。このような財界の論調を見れば、ナシヨナリズムと、輸出貿易推進と、労働者の動員・管理という三者が、絡み合った形で戦後の「国民運動」としての貿易振興運動、そしてその文脈で作られた本作の根底にあるとわかる。

さて、『虹』の物語に戻ると、労働者に向けて「国のため」の生

産のイデオロギーを打ち出すところで、「生産」と「非生産」、という対立する二つの世界が枠組みとして機能していることが重要である。というのも、本作が強調する生産の価値は、主人公諏訪一郎の、二つの世界の間の移動を介して最終的に確立されるのだから。一郎が生産の世界から非生産の世界へ移り、また生産の世界に戻るという過程を経て、はじめて「生産」という世界の優位性が証明されるのである。

この点を踏まえ、さらに留意すべきは、本作で設けられる「生産」／「非生産」の枠組みが、空間上の「田舎」／「東京」、そして入れ子構造となる「現実」／「夢」と一致していることである。先に、生産／非生産という二つの世界の序列関係を確認したが、その序列関係を考慮すれば、生産の世界に重なる「田舎」＝「現実」は、非生産の世界に重なる「東京」＝「夢」よりも望ましい世界になるはずだ。では、「田舎」と「東京」という二つの世界が、具体的にどのように描かれているだろうか。それぞれの描写の中に、本作の価値観がいかに浸透しているだろうか。次には、この二点をめぐって考察する。

## (二) 二つの日本

空間で本作の場面構成を整理すると、全二十場は、①第一場～第十場＝田舎、②第十一場～第十七場＝東京、③第十八場～第二十場＝田舎、という三段構成になる。先回りして述べれば、「田舎」

と「東京」という二つの世界は、どちらも「現代日本」の鏡として捉えられる。そしてどのような「日本」と「現代性」が映し出されるかによって、二つの世界の異同が表れてくる。以下、場面順に見ていきたい。

### ■〈田舎〉

第一場の冒頭では、まずスイス人やアメリカ人たちが工場見学に來ていることが伝えられる。工場長が、「虹オルゴール会社」は今や世界のトップ・メーカーであることや、この工場から生産されるオルゴールは大部分がアメリカに輸出されており、生産量がスイスを数倍凌駕しているなどと説明する。そして工員たちが歌う。――前節で挙げた歌詞の他、「狭いわれらの日本は／貿易なくては生きられぬ」<sup>70</sup>、といった貿易振興運動の宣伝文句もここに登場する。

先に述べたが、本作の舞台である「虹オルゴール会社」は、長野県のオルゴール製造会社・三協精機製作所をモデルとしている。三協は、実際に一九六〇年前後、世界トップのスイスの総生産量を越えて「世界一のオルゴール工場」になったと記載されている。オルゴール産業の発展史を参照すると、その大衆化が進んだのはちょうど六〇年代であり、主要市場はアメリカだった。<sup>71</sup>そこで三協が、スイス製より大幅に安価な製品をアメリカ市場に売り込むことで迅速な規模拡大を実現した。<sup>72</sup>その成功のゆえ、三協は財界でしばしばモデルとして注目されている。例えば、一九五八年『実業の世界』に

掲載された、「オルゴールで世界を支配する」という表題の記事では、「僅か十年で世界一」となった三協の発展の軌跡と積極的な経営法について社長の山田正彦が語っている。また、『虹』上演後の一九六四年に出版されたビジネス書『精鋭企業の秘密―生きて話す商品』の中にも、「三協オルゴールと山田正彦」という一章があり、「チームワークの勝利」を代表する事例として紹介されている。<sup>(74)</sup>

一点特筆すべきは、三協が所在する諏訪湖畔が「東洋のスイス」と言われており、この呼称は当時各種の記事や観光案内にしきりに使用されていることである。例えば、一九六二年の『日本観光総覧』では、長野県の産業を紹介するところに、精密機械工業が発達している岡谷・諏訪周辺が「東洋のスイス」と記されている。<sup>(75)</sup> 同様な呼称は、宝塚の機関紙『歌劇』に掲載された『虹』についての記事の表題にも使われている。<sup>(76)</sup>

興味深いことに、「東洋のスイス」という言葉には、二重の意味が捉えられる。一つは、スイスのように精密産業を営むこと、という理解である。ここで財界の資料を少し確認すれば、敗戦直後からすでに、日本を「東洋のスイス」になぞらえて精密産業の発展を主張する論調が見られた。例えば、経済評論家の土屋清による一九四七年の著書『これからの日本経済』には、「新日本工業の建設」の章において、「原料を多く要せず」、かつ「製品価値の高い」精密機械工業が輸出振興に格好な産業として挙げられ、土屋は、「日本も東洋のスイスにならないければならない」と唱えている。土屋による

と、戦争を通じて国民が工作機械に習熟し、都市にも農村にも熟練工が多数おり、彼らを動員すれば精密機械工業が十分に成り立つ。<sup>(77)</sup> このような論説を参照すれば、三協を代表とする諏訪地方の精密機械工業は、まさに戦後から提唱された産業建設の方向性のもとで実績を出せた好例だと考えられる。

一方、「東洋のスイス」のもう一つの含意は、戦後日本が目指している国家像とつながる。歴史社会学者の小熊英二によると、敗戦直後、日本がめざすべき理想とされるのはまさに「東洋のスイス」であり、すなわち「山により外部の争いから隔離された、永世中立で平和を保つ辺境の農業国」というイメージである。<sup>(78)</sup> 農業国か工業国かはともかく、重要なのは、日本が「平和な小国」である、という点だ。実際、貿易振興運動の関連資料にも、上述のような「小国日本」像が語られている。例えば、大阪商工会議所副会頭の阿部藤造は、貿易振興を唱える文では、「戦争で破れた日本」が「過去の夢にとりつかれることなく」、「経済的には小国としての性格に徹すること」で、「立派な経済や国民生活を形成す」べきと主張している。この文脈で彼は、科学技術と観光産業の発展に希望を託している。<sup>(79)</sup>——小国でありながら、技術や観光の発達によって豊かな社会を作れたスイスのイメージは、この文に当てはまるだろう。「東洋のスイス」のこの意味においては、諏訪湖畔の田舎は、戦後日本の産業建設の体現としてだけでなく、さらには平和で豊かな小国としての「日本」それ自体の一枚の縮図にも捉えられよう。

以上で確認した通り、『虹』における諏訪湖畔、すなわち「田舎」世界は、一つの理想化される「日本」と読み取れる。この点に關して留意すべきは、本作の演出を見れば、その理想化される「日本」が、過去でもなく未来でもない、目の前にある「現代日本」といふべき、ということだ。例えば、第九場は諏訪一郎の家での出来事である。その空間については、脚本では「現在の古さと新しさのミックスした奇妙な日本の農家」<sup>(80)</sup>と記され、また、観客によれば、この「現代農家」には中央に囲炉裏があり、一方周りに「テレビや電気冷蔵庫、電気洗濯機、厨房セットなど立派に整っている」といふ。このような空間演出は、一種の「日本像の展示」として捉えられないだろうか。すなわち、現代と伝統の「日本製」を陳列し、それらによって日本の自画像を描き出すという、『メイド・イン・ニッポン』と連続した手法である。こうした『メイド・イン・ニッポン』との連続性においては、諏訪一郎の家、また「田舎」世界には「現代日本」を展示する場としての性格が付与されており、これらの場所から、伝統と現代の融合を実現した、豊かな「日本」のイメージが浮かび上がる。言い換えれば、作中のこの「田舎」という「日本」が、現実社会より洗練される「現代日本」の姿として観客に見せられ、一種の理想像を提供している、と考えられよう。

#### ■〈東京〉

ところが、諏訪一郎は「田舎」という「現代日本」に不足を感じ、

「東京」へ行く。「東京」はどのような世界だろうか。——本作では、「東京」が「田舎」と対比する世界として表れるが、その東京はある意味で、もう一つの理想的な「日本」として見られる。言い換えれば、一郎の上京は、「東京」という、もう一つの日本を発見する旅である。

東京は、一郎一人だけでなく、男性工員全員にとって憧れの世界である。第五場では、彼らは「東京へ行きたいナ」という歌を歌う。「東京へ行きたいナ」東京はステキだナ、東京には夢がある、希望がある、また、「東京には若さがある、未来がある」<sup>(81)</sup>。夢と希望、若さと未来といった表現は、『メイド・イン・ニッポン』では「前進する日本」を表すところで用いられている。本作では、これらの表現で描かれる「東京」もまた、「前進」している最中の日本が向かっている近未来の、一種の理想図のような性格を有する。

東京の「近未来性」をもっとも顕著に表しているのは、第十場の最後、田舎から東京へと空間の転換が行われる場面である。この場面では、まず田舎の人々が駅に来て「諏訪一郎万才！」と叫びながら彼を見送る。そして、煙突のような帽子をかぶっている駅長をはじめ、数人が一列に並び列車の形になり、全員が「東京へ行こう」と合唱しながら、列車が東京へ向かっていく。——なぜこの場面が注目すべきかというと、宝塚の最初のレビュー『モン・パリ』（一九二七）にも、一人が煙突の帽子をかぶり後ろに二十三人が並んで、汽車の形をなす演出があったからだ。『モン・パリ』のこの汽車の

場面は、「汽車の踊り」と呼ばれ、日本初のラインダンスとされる重要な場面である。

『モン・パリ』では、汽車がマルセイユからパリへ向かっていく。その場面の前に船が先に登場しており、そして汽車が到着したパリでは、自動車が見れる。このような、「船—汽車—自動車」の順番の設定は、「交通機関の進歩をたどる」ことで「加速する時間の旅」<sup>(86)</sup>を観客に体験させる仕掛けと考えられる。そこで汽車の登場は「進歩」の一環であり、したがってその向かうところはより「近代的な」場所になる。また、『モン・パリ』は「世界の光景を披露する移動博覧会的な」性格を持ちながら、「日本人が一致団結して突き進んでいく比喩」とも解釈されている。数人が動きを同調させ汽車になる場面が、こうした比喩を「はつきり物語っている」<sup>(86)</sup>とされている。

これら『モン・パリ』への解釈を参照すれば、『虹』に見れる、前者を踏まえた汽車の場面からは、少なくとも二つの意味が読み取れる。一つ目は、「東京」は、「田舎」より近代化が進んだ世界であること。二つ目は、この近代化の進んだ世界は、「全員」が、言い換えれば「日本」が向かうべきところであること。——この二点を合わせて考えれば、本作における「東京」は、田舎より「現代日本」の理想型になり、「現代」よりも一歩前へ「進歩」した「近未来」日本になるはずだ。

しかし、あらずじからすでに知ったように、本作の東京は、決して

て理想的なユートピアだけではない。実際、この「東京」は、「現代日本」のユートピア的な映しでありながら、ディストピア的な映しでもある、と考えられる。まさに諏訪一郎の上京が、ユートピアがディストピアへと反転する境目となる。

前節で述べたが、上京という場所の移動は、一郎が夢の世界に入ることと重なっている。夢の世界のはじまりである第十場から、東京のディストピア性について確認すると、まず第十場では、「白いモヤ」が使われることや、一郎を見送る人々が「変テコ」な衣装を着て「歪んだ感じ」の動きをとることなど、夢であることが意図的に演出されている。観客によれば、この場面は全体的に、「間がぬけていて、アブノーマルで、それに少しばかり不気味な感じがよく出てい」る雰囲気となっている<sup>(87)</sup>。

このような非現実的で、怪奇を感じさせる雰囲気は、西芸能社やパーティの場面でもまた演出される。第十五場西芸能社の場面では、わざわざ「半裸のグラマー」<sup>(88)</sup>を登場させ、「すてきな諏訪ちゃん、一郎ちゃん」という一言だけを言わせる。欧米的でかつ性的な女性の身体は、西芸能社、ひいては「東京」という夢世界の異質さを象徴する記号として機能している。さらに、第十六場のパーティでは、舞台背景が同じ象徴機能を果たす。観客によると、天井のシャンデリアは「五色のマニキュアをした大きな女の手」の形をしており、また、「天井の紗幕越しに大きな眼や電飾された下半分のない電柱」など、「気味の悪い」装飾が施されている。そこで松本社長が、

「黒と金のドレスの上から、黒のケーブをまとい、メフィスト・フェレス女性版という姿<sup>90)</sup>」でパーティに現れる。松本がメフィスト・フェレスであれば、一郎はメフィストに誘惑されるファウストになる。いずれにせよ、「東京」のデイストピア性は、このような観客の連想から確認できるだろう。

さて、デイストピアとしての東京は本作でどのように機能しているだろうか。結論から言うと、「東京」は、「現代日本」を問うための装置として捉えられる。――本作では、現代日本のアイデンティティ喪失、すなわち「日本性」喪失の問題が「東京」という枠組みにおいて問われている。

まず、物語の表層を見ると、諏訪一郎がスターの世界で名利を求め「人の恩義も情誼も忘れて」自己を見失うことは、一種のアイデンティティ喪失と言えよう。具体的に、彼は「今より十倍のギャラ」や「ミュージカル映画ウエストサイド日本語版の主役<sup>92)</sup>」などの条件に誘惑され、東芸能社から西芸能社にいくと決める。このことが、彼の転落のきっかけとなり、彼は松本社長に報復され、田舎の出自を暴かれて暴力団に襲われる羽目に陥ってしまう。

このような諏訪一郎の転落ぶりは、一九三七年長谷川一夫が松竹から東宝への移籍を発表した際、暴漢に襲われた事件<sup>93)</sup>をモデルにしていると思われる。ここで、宝塚・東宝系と松竹系とのライバル関係への揶揄が読み取れよう。ところで、もう少し深読みをすれば、一郎の転落は、そのまま「日本」の転落の象徴とも見られるのでは

ないか。――一郎は、「東」より十倍ほど有力な「西」に容易く誘惑される。そしてまさにそのことで夢が破綻する。こうした物語の展開は、日本が「西洋的近代」に飲み込まれ、「日本性」を喪失することの危険を暗示しているように思えないだろうか。

実際、高木史朗は、本作についての説明文の中で、東京、ひいては日本のアイデンティティ喪失の現状について触れている。「現在の日本は、東京など、日本でない、と云う外人もいる位、国際都市化してしまっている。しかもその中に我々は生きているのだ<sup>94)</sup>。」そうした東京に生きている人たちは、諏訪一郎のように、皆一種の浮遊状態にある。第十三場の、マスコミを表現する歌詞はこの点を明示している。「わたしはバガボンド／浮草稼業ウー／きようは東へあすは西<sup>95)</sup>」。この歌で男女八人が踊っている。「東」と「西」が混沌とした形で同居する「東京」では、人々は無分別に右往左往する。「近代化」の進展がもたらしたのは、「日本」も「西洋」も鵜呑みにされ、境界線が崩壊したに等しい、アイデンティティ喪失という状況である。本作の「東京」部分の演出からは、このような風刺的な含意が読み取れる。

### (三) 二つの宝塚

前節の内容を簡単に整理すると、『虹』では、「田舎」と「東京」という二つの場所が存在し、二つとも「現代日本」の縮図と見られる。前者は、貿易振興運動で打ち出される日本像と一致する「東洋

のスイス」の理想像である。一方、後者は、まず近未来性を持つユートピアとして謳われるが、諏訪一郎が実際に入り込む時点でディストピアに反転し、日本のアイデンティティ喪失がそこで暴かれる。こうした分析を踏まえ、さらに注目すべきは、二つの「日本」と呼応する形で、本作では二つの「宝塚」も提示されているという点だ。

## ■〈東京〉

先に「東京」から見よう。まずは、前節で触れた、第五場の「東京へ行きたいナ」という歌の、以下の部分を挙げる。

「東京へ行きたいナ／東京はステキだナ／東京には若さがある／未来がある／野球は神宮、後樂園／プールへ行くか／ボーリング／神田歩けば鐘になるなる／東京タワーはデッケエだろ／うナ／宝塚劇場も行つてみたいな／あこがれの街だよ／虹の都だ／東京はステキだナ」<sup>(96)</sup>（傍点筆者）

「東京」という近未来的ユートピアの中、その一部として、宝塚は存在する。前節で述べたが、東京という「近未来」は、「日本」全体が向かうべき場所である。したがって、当然、宝塚は存続を図るのであれば、その「近未来」へ向かって「進歩」しなければならぬ。『モン・パリ』を想起させる汽車の場面に、そうした含意が

含まれているとすでに確認した。しかし、だからこそ、「東京」で現れている宝塚も、「現代日本」への問いの、一つの対象になるはずだ。

では、具体的に、宝塚への問題提起はどのような内容だろうか。再び、第十一場から第十七場までの場面構成を確認してみよう。前節で分析した汽車の場面は、第十場の最後にあり、それに次ぐ第十一場では、東京の光景が演出される。数人のニュースカメラマンや記者、ファンにかこまれた松本社長と歌手長野、そして主人公諏訪一郎が登場する。一郎がギターを持ち、歌い出すと、女の子がやって来てテープを投げる。一同が踊り狂う果て、一郎が一人舞台に残り、第十二場の最後まで歌い続ける<sup>(97)</sup>。このような「東京」の導入部からは、「東京」という世界が完全に「スターの世界」と重なっていることと、ここですでにスターになっている一郎の成功の過程がほぼ重要ではないこと、という二点を確認できる。

第十一場の次に、物語は、「マスコミA・B・C」<sup>(98)</sup>（十二、十四）、「引抜き」<sup>(95)</sup>（十五）、「パーティ」<sup>(96)</sup>（十六）、「街」<sup>(97)</sup>（十七）という流れで展開していく。前節で確認した通り、諏訪一郎の転社、すなわち第十五場の「引抜き」が彼の転落のきっかけである。とすると、そのスター体験および東京の風景を描くために設けられたのは、第十二場から第十四場の「マスコミ」の部分だと考えられる。この部分の内容を具体的に整理すれば、以下の【表1】になる<sup>(98)</sup>。

この段落には、二つのサブテーマが捉えられる。一つ目は、全場

表1 第十二場から第十四場の内容

| 14                                                                             | 13                                                         |                                                                                                     |                                                                        |                                | 12                                                                                                                | 場面番号         |
|--------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|
|                                                                                | D                                                          | C                                                                                                   | B                                                                      | A                              |                                                                                                                   |              |
| 踊り狂う                                                                           | ①中央から一人出て歌う。歌手二人加わる。<br>②曲はツイストになり、一同はげしく歌い踊る              | 下手の内から男女八人の踊り手出て踊る                                                                                  | 上手の新聞の円割れて、中から三人女グループの歌手出て歌う                                           | 新聞紙を持った男女の踊り子、二十四人出て、新聞紙を持って踊る | 諏訪一郎、一人歌いつづける<br>「歌の終わりに、一郎セリ下がつてゆく」<br>*背景・黒幕。すべて黒地に黄色の夜光で書かれた新聞の見出しが上からも左右からも出てくる                               | 内容           |
| 「どこの言葉かもわからぬ言葉で／わからぬままに歌うおいらは／ロカビリアンよ」<br>「どこか宇宙の／知らない国から来たか／わからぬ宇宙語のような／言葉の歌」 | ②「金の王者と俺を憧れ歌う／マスコミの王者と人は俺を呼ぶよ／俺の夢は今ここにあらわれて／マスコミの王者金のスターだ」 | 「わたしはバガボンド／浮草稼業ウーウ／きようは東へあすは西／マスコミの波ゆれるままに」<br>「チャチャ／マンボ／サンバ／コンガ／ロック／ツイスト／みんな好き／シー／その日そのときの流れのまにまに」 | 「おそろしいマスコミの大波小波／だけどわたしはオンボロ船長兼水夫／風のまにまに泳ぎゆく／あすの行くえは／ドウドウドウ／ドウドウドウ／風次第」 |                                | 「新屋歌手、誕生、諏訪一郎」（芸能新聞）<br>「諏訪一郎、テレビへ進出、レギュラー番組を作成か」<br>「諏訪一郎レコード界へ進出、東宝レコード会社の専属に決定？」<br>「諏訪一郎日劇へ進出、ワンマン・ショウとして出演か」 | 背景の文字／歌詞（一部） |

面を通しての、マスコミへの風刺であり、二つ目は、第十三場C部と第十四場で表される、海外文化の流行に伴う「日本性」喪失の問題である。以下、二つのサブテーマと宝塚との関連を、逐次検証していこう。

まずはマスコミへの風刺。「マスコミ」の場面では、舞台背景も登場人物の衣装も新聞紙をモチーフに作られている。舞台写真を参照すれば、第十三場B部に登場する三人女グループが着ている新聞紙のドレスには、「社党」や「失対法案」などの文字が書かれている(図1)。同時代の政治や社会面の状況に対する風刺が見受けられる。ところで、背景の文字に注目すると、そこで、「東宝」、「宝塚」、NHKの番組表などが記されており、もっぱら芸能界に関連する内容になる。この新聞紙の背景は第十五場でも使われ続け、登場人物の背後に、「宝塚歌劇団」の文字が他より大きく書かれている(図2)。芸能界における宝塚の自己参照は、こうした舞台背景によって主張される。

一方、二つ目の、海外文化の流行というサブテーマについては、第十四場の、「どこか宇宙の／知らない国から来たか／わからぬ宇宙語のような／言葉の歌<sup>99)</sup>」という歌詞が留意すべきだ。高木史朗は、本作の説明文では、宝塚が従来演じてきたオペレットというジャンルに対して、その世界観が「恋物語で」、「どこの国からかぬ世界でもいい<sup>100)</sup>」と述べている。この説明に照らして考えると、上述の歌詞には、日本の「日本性」喪失、また宝塚の従来のオペレットとい

う二つの対象に対する揶揄が同時に読み取れる。

第二章で触れたが、一九六〇年代にはミュージカルが流行するにつれ、オペレットでの興行維持が困難になっている。この点について補足を加えると、高木によれば、オペレットでは興行が成り立たない時、「必然的にスペクタクル本位のショウへ走るのは当然である」という。特に東京で、ショウが人気を得ており、そこで宝塚はすでにその方向への偏りを見せている。そのゆえ高木は、宝塚が松

#### 【図版はインターネット非公開】

図1 『虹のオルゴール工場』「マスコミ」  
(『宝塚歌劇舞台年鑑 1963年版』)

#### 【図版はインターネット非公開】

図2 『虹のオルゴール工場』「引抜き」  
(『宝塚歌劇舞台年鑑 1964年版』)

竹系の国際劇場や大阪劇場のように「アトラクション化」<sup>④</sup>してしま  
うのではないかと危惧を表す。——つまるところ、時代遅れなオペ  
レットと、アトラクションあるいは見世物のようなショウ、という  
二つが、当時の宝塚において露呈しつつある傾向であり、高木が問  
題視しているものである。

こうした高木の問題意識は、まさに「宇宙語の」歌を歌い、「マ  
スコミの王者」になり派手にショウをやっている諏訪一郎の身に凝  
縮されているのではないか。一郎が  
スターになる「東京」、すなわち「芸  
能界」の光景が毒に満ちたものとし  
て描かれるところに、高木の、宝塚  
のこれからの方向性への懸念が読み  
取れよう。——ただし、この懸念と  
は裏腹に、実際に一郎がスターにな  
り、そのスターの世界がスペクタク  
ルで演出されているのは事実だ。こ  
うした設定と演出は、確かに、前章  
で述べたような、男役スターの活躍  
を望む「いわゆる宝塚ファン」の欲  
望への迎合にもなる。ところが、本  
作が「現代日本」を舞台にした一種  
の実験作である点を考えるならば、

スペクタクルもスター物語も、また一郎とアヤ子の恋愛も、すべて観客を「現代日本」の世界観に誘い込む一種の仕掛けとも考えられよう。

以上のように、「マスコミ」の段落には宝塚の自己言及があり、歌詞や演出に高木史朗の問題意識が込められている。「東京」という枠組みに表れる芸能界の光景は、高木が警戒している、宝塚が悪い方向へと走った場合の未来像である。そこで自己を見失う諏訪一郎が、そのまま「宝塚」の象徴ととられる。——『モン・パリ』に倣った汽車の場面が示しているような、かつては「国民劇」として日本の近代化の理想を担って前進していた宝塚は、一九六〇年代という「現代」にきたら、マスコミがスターを作り続ける芸能界で、東か西か道に迷い、浮沈の境目に立つことになってしまっている。

#### ■〈田舎〉

「東京」という枠組みにおける宝塚への問題提起に対して、「田舎」では、一つの理想的な宝塚像が提示される。

本作における「田舎」世界は、まず、「なつかしい」場所として描かれている。第六場「帰途」では、松本社長と歌手長野が田舎の風景を眺め、故郷の歌を歌い出す。この場面に関して、一つ前置きとして述べるべきは、「なつかしい故郷」というイメージが、宝塚に固有のものである点だ。宝塚の発展史を少し辿ると、大正期に発足した宝塚は、「阪神間モダニズム」という文化的背景から生まれ

たもので、設立者の小林一三は、エベネザー・ハワードの学説をはじめ二十世紀初頭の欧米における田園都市運動に影響され、「郊外ユートピア」<sup>(10)</sup>を理想とし宝塚を建設してきた。この歴史から、宝塚という場所には、「都市」というよりも「田園」や「郊外」のイメージの方が強い、と考えられる。

繰り返し、『モン・パリ』についてだが、この作品では、パリという幻想の場所が日本人の向かうべき「近代」とされつつ、一種の普遍的な「家郷」としてなつかしさの対象にもなる。<sup>(11)</sup>『モン・パリ』以降、高木史朗の師にあたる人物の白井鐵造が宝塚でレビューの形式を大成し、「なつかしさ」をキーワードに、新しさから生まれるノスタルジーという「産業社会のもうひとつの夢」<sup>(12)</sup>に應える作品を作り続けた。こうして、近代への憧れと、近代化の過程で失われたものへのなつかしさ、という表裏一体の二つの主題が宝塚で発展されてきた。『虹』に現れる「なつかしい故郷」としての田舎と、宝塚のこの「なつかしさ」の文脈と照応して見れば、「東京」よりも「田舎」の方が「宝塚らしさ」の凝縮される世界だと、考えられよう。

さて、第六場の内容に戻ると、松本と長野が歌い出してからは、工場から帰る工員たちが徐々に集まり、最終的に七七人の大合唱になる。<sup>(13)</sup>歌の前半は、文部省唱歌「故郷」の歌詞を引用しており、そして後半は田園にある工場の風景や労働者の家庭生活を描く——「工場の煙突の向うには／夕焼け雲が燃えている／山の彼方の空遠

く／幸せ住む我が住み家<sup>⑧</sup>。こうした歌詞には、本作が終盤において提示する様々な価値主張があらかじめ露呈しているように思える。すなわち、非生産より生産の価値、個人より集団の価値、「西洋的近代」より「牧歌的故郷」の価値、といった価値序列が、この歌の「なつかしさ」のテーマの中に全て内包されている。また、この場面では、松本・長野と、工場の工員という二つの世界に属する人間たちが、なつかしさで統合され、労働者感覚を共有しているとも言える。なぜなら、上述の歌は工員視点から故郷のなつかしさを描写するもので、舞台上の全員で合唱することは、全員が——別の言い方をすると宝塚その集団が——「労働者」というような立場に位置付けられることを意味するから、である。

以上の確認から、「田舎」世界における宝塚の、オルゴール工場と重なった自画像が明らかになる。この自画像は、振り返れば本作の冒頭ですでに提示されている。——「虹オルゴール会社」が世界進出に成功し、日本を代表して世界の人々に夢を与える。そうしたオルゴール工場を支えているのが平凡な労働者の集団であるように、「国民劇」の地位や海外進出の成功を図っている宝塚が頼りにするのも、マスコミやスターではなく「労働者」の、「庶民大衆」の力であるべきだ。

本章の第一節で述べたが、本作の一九六三年版公演では、同年の貿易記念日に発表された「貿易音頭」の場面がある。その場面が第五場の「東京へ行きたいナ」の次にあり、工場で、松本社長と歌手

長野が生産の現場に来て工員たちに「貿易音頭」を教える。工場長と松本社長の口を借りて、この曲が、大阪の貿易振興会によって作られ、宝塚の中元清純が作曲を、渡辺武雄が振付をなされたことが、工員たちに、また観客に向けて伝えられる。こうした解説の後、工員たちが指導を受けて全員で「貿易音頭」を歌い踊ることになる。<sup>⑨</sup>

「貿易音頭」の場面では、松本社長と歌手長野の立場と、工員たちの立場は、どちらも貿易振興運動における宝塚の立場と重なっているように思える。すなわち、国民大衆に貿易振興の趣旨を教える仲介役としての宝塚と、劇中のオルゴール工場のように、「日本製」の「生産」に励み国の建設に直接的に貢献する宝塚、という二つである。『メイド・イン・ニッポン』では、日本製とそれを楽しむ人間だけが登場し、生産の場面がなく、宝塚の立場表明が上記の前者に止まっている。それに対して、本作では、後者が前景化し、本来いわゆる非生産的な宝塚が、労働者たちが生産に従事する世界と重なった形で見せられている。こうした「生産する宝塚」のイメージは、諏訪一郎が元の田舎／現実世界に戻り、工場の次の朝を迎えるところで完成する。——工員仲間たちに囲まれ、一郎とアヤ子が見つめ合い愛情を確認する。「虹のオルゴール工場」の合唱の中、幕が降る。「現代日本」にふさわしい宝塚のあるべき姿が、この場面で最終的に確認されている。

## おわりに

『虹のオルゴール工場』の物語展開は、全体的に一つの円環構造となっている。すなわち、工場が始まり、工場で終わること。また、主人公が「いま・ここ」を離れ、別の世界を経験してから「いま・ここ」に帰還すること。この円環式の展開を通じ、最終的にはさまざまな確認——というより呼びかけ——が行われている。生産から離脱しようとする労働者に、生産の世界に戻るようにと。近代化する途中の日本に、その「日本性」を失わないようにと。そして、時代の変化の中に、迷路に入っている宝塚に、初期からの「国民劇」路線を維持し発展するようにと。

こうした三つのメッセージが織り交ぜられた本作は、多面鏡として日本の、そして宝塚の複数の顔を映し出す。物語が展開される二つの場所、すなわち「田舎」と「東京」とが、一対の反世界となり、それぞれと相応する二つの日本像、二つの宝塚像を呈示する。「田舎」には、貿易振興運動で理想とされる日本があり、同時に「なつかしい故郷」「国の建設者」としての宝塚がある。それに対して、「東京」には、「日本性」を喪失しかけている日本のアイデンティティの不安と、過渡期に入っている宝塚の発展の危機が表されている。

最後に、本作が置かれている「貿易振興運動」と「現代日本ミュージカル」という二つの文脈間の関係性について、次のように整理しておく。「国民運動」的な展開を目標とする財界による貿易

振興の背景が、宝塚の発展の方向性に対して自らの観点——すなわち「現代日本」に適応し「国民劇」となるべきということ——を持つている高木史朗に、その理想と危惧について発信し、宝塚で「現代日本」の題材を実験する機会を提供したと考えられる。この機会を得たからこそ、高木が一九五〇年代から長い間構想し目指していた「現代日本ミュージカル」の試みを一歩前へ進められたのではないだろうか。

ところで、本作は、一九七七年に、主婦と生活社によって刊行された、雑誌『週刊女性』創刊二〇周年を記念した別冊『劇画タカラヅカ名作一〇選』<sup>(10)</sup>で、宝塚の過去の名作としてマンガ化されている。その際、背景であった貿易振興の文脈も、現代日本ミュージカルの文脈も後景に退き、労働者の自己確認の物語は恋愛物語に、一九六〇年代当時の「現代」の世相は一時代前の「昔」のことになっている。——そして、原作の時期に、若い女性観客と、他の観客層との間にある、一種の緊張関係を見せていた宝塚は、マンガ化の時にはもはや一つの「少女の世界」、また「幻想の世界」と化している。<sup>(10)</sup>宝塚ミュージカルで、同時代日本人の現実生活に接近しようという『虹』を作った頃の高木史朗の図りは、結局、実現されたとは言えない。そのことは——そのことこそが、高木が『虹』の中で提示した宝塚および「現代日本」の困惑への回答に反して、宝塚が「現代日本」に向けて選んだ——もしくは「現代日本」が宝塚に選ばせた——答えなのかもしれない。

註

- (1) 中村政則『戦後史』岩波書店、二〇〇五年、一〇九～一一〇頁。
- (2) 高城元「貿易振興運動について」『経団連月報』七(一)、一九五九年、五四～五五頁。
- (3) 日本貿易会三十年史編纂委員会『日本貿易会三十年史―日本経済の発展と通商政策の歩み』日本貿易会、一九八〇年、二五九頁。
- (4) 高城、前掲注2、五四～五五頁。
- (5) 「貿易振興月間」設置に関する要望」『通商貿易に関する東京商工会議所の意見および要望集―昭和三十一年一月～昭和三十三年三月』東京商工会議所、一九五八年、一一頁。
- (6) 「会議所のうき」『Chamber』一三五、一九六一年、五頁。
- (7) 「宝塚歌劇脚本と配役」二三五、宝塚歌劇団出版部、一九六二年、二二頁。
- (8) 「宝塚歌劇の七〇年本冊」宝塚歌劇団、一九八四年、一七三～一七四頁。
- (9) 「メイド・イン・ニッポン」を期にニッポンはこうして生きている―貿易振興のための話」『歌劇』四三九、一九六二年、五五～五六頁。
- (10) 「おもかげ―故莊司社長の想い出」亜細亜機械貿易社内報発行委員会、一九六四年、二二頁。
- (11) 「宝塚歌劇舞台年鑑 一九六二年版」宝塚歌劇団、一九六三年、一八頁。
- (12) 莊司茂樹「タカラジェンヌへのイメージ」『歌劇』四四八、一九六三年、六二頁。
- (13) 「お元気でいつてらっしゃい 高木先生」『歌劇』四四九、一九六三年、八一頁。
- (14) 「貿易記念日(六月二八日) 設定について」『大阪貿易館報』一九六三(六)、一九六三年、一四頁。
- (15) 「貿易音頭」歌詞懸賞募集」『大阪貿易館報』一九六三(四)、一九六三年、二七頁。

- (16) 阿部藤造「巻頭言」『Chamber』一五一、一九六三年、一頁。
- (17) 「虹のオルゴール工場」に通産大臣から感謝状がおくられました」『歌劇』四五九、一九六三年、五四～五五頁。
- (18) 「宝塚歌劇を世界に送る会―在阪界人によって結成された海外進出後援会バーティ」『歌劇』四五六、一九六三年、四六～四八頁。
- (19) 加藤正「宝塚歌劇団海外進出後援会設立披露バーティに司会を務めて」『歌劇』四五七、一九六三年、四六頁。
- (20) 高木史朗「新生」高木史朗、一九七五年、二五～二六頁。
- (21) 田畑きよ子「白井鐵造と宝塚歌劇―『レビューの王様』の人と作品」青弓社、二〇一六年、一六一頁。
- (22) 「星の牧場」については、以下の論考がある。高橋美幸「庄野英二と高木史朗の『星の牧場』」津金澤聰廣・名取千里編著『タカラヅカ・ベルエポック―宝塚モダンイズムは世紀を越えて』神戸新聞総合出版センター、二〇〇一年；山口士郎「帝塚山派と宝塚歌劇―庄野英二と高木史朗」『帝塚山派文学学会紀要』七、二〇一三年、六五～八七頁。
- (23) 北村卓「メディア装置としての宝塚歌劇」澤田肇編『舞台芸術の世界を学ぶ―オペラ・バレエ・ダンス・ミュージカル・演劇・宝塚』上智大学出版、二〇一八年、二六二頁。
- (24) 小竹哲「未完の挑戦―宝塚のオリジナル作品は海外ミュージカルを超えられるか」『上方芸能』一七四、二〇〇九年、一四～二二頁。
- (25) 田畑、前掲注21、一六三頁。
- (26) 近藤久美「戦後花開いた宝塚歌劇のミュージカル」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、二〇〇六年、一六六頁。
- (27) 高木、前掲注20、三一頁。
- (28) 小林逸翁「おもひつ記」『歌劇』三二〇、一九五一年、四〇頁。
- (29) 小林一三は、宝塚創立当初、「旧劇改良」、すなわち歌舞伎を改良し近代化させることを最終的な目標として立てた。この目標のもとでは、少女歌劇である宝塚は「国民劇」の初期段階における「サンプル」であり、真の国民劇ではない。小林にとって、真の国民劇には歌舞伎の

要素が本質の部分にあるはずだった。ところが、『モン・パリ』（一九二七）を皮切りにレビューの道を行っていった宝塚に、その部分が徐々に後景化していく傾向が見られる。それゆえに、小林が『河童まつり』に理想的な国民劇の見本を発見した、と考えられる。

(30) 小林、前掲注28、四一頁。

(31) 「国民劇の創生めざす 宝塚歌劇創立五〇周年 盛大に記念式行う」『朝日新聞』、一九六四年五月一〇日、朝日新聞出版編『宝塚歌劇—華麗なる一〇〇年』（朝日新聞出版、二〇一四年、七七頁）より。

(32) 白石裕史『宝塚ものがたり』共同通信社、一九八四年、一三五頁。

(33) 高木史朗『レビューの王様—白井鉄造と宝塚』河出書房新社、一九八三年、七九頁。

(34) 余談だが、この作品は、サントリーの前身である壽屋が中心に公募で作られた「新国民歌」をもとに、「新国民歌による風物詩」として作られたものである。その制作パターン——すなわち財界主導で「国民歌」が作られ、それを踏まえて宝塚が作品を作る——は、『虹のオルゴール工場』と類似している。奇しくも、二作とも高木史朗が手がけたものである。それは偶然だろうか。

(35) 「十一月公演の頁」『歌劇』三三八、一九五三年、八九頁。

(36) 『宝塚ステージアルバム 舞台年鑑 第二〇集』宝塚歌劇団、一九六七年、六頁。

(37) 高木、前掲注33、八三頁。

(38) これらの作品は、アメリカの作曲家リチャード・ロジャースと作詞家オスカー・ハマースタイン二世によるものである。ミュージカルとして『オクラホマ!』は一九四三年に、『南太平洋』は一九四九年に、『王様と私』は一九五一年に初演された。これらの作品は一九五〇年代後半に映画化され、日本で直ちに公開される。日本での上映は『オクラホマ!』は一九五六年、『南太平洋』は一九五九年、『王様と私』は一九五六年である。

(39) 日比野啓『戦後ミュージカルの展開』森話社、二〇一七年、二四〇—二五頁。

(40) 高木史朗「現在の生活に密着した宝塚ミュージカルを……」『宝塚グラフ』一九四、一九六三年、四一頁。

(41) 高木史朗「宝塚レビュー読本（九）—オペレットとミュージカル」『歌劇』四四四、一九六二年、五七頁。高木による「宝塚レビュー読本」シリーズは『歌劇』で連載され、のちに書籍化もされた。高木史朗『宝塚花物語』秋田書店、一九六四年。

(42) 小竹、前掲注24。公式では三作目までが「日本のミュージカル」や「高木史朗オリジナル」として連作と記載されているが、一九七〇年代の二作にも前三作と共通する要素が多数見出せる。『星の牧場』は児童文学作家・庄野英二による同名小説の舞台化であり、『星のふる街』は「蟻の町のマリア」と呼ばれるキリスト教社会活動家・北原怜子の実話に基づく作品である。

(43) 「ミュージカル・プレイ 東京の空の下」『歌劇』四一七、一九六〇年、三五頁。

(44) 高木史朗「私の大演説その二」『歌劇』四三二、一九六〇年、八六頁。

(45) 高木史朗「私の大演説」『歌劇』四二四、一九六一年、六二頁。

(46) 高木、前掲注44、八五頁。

(47) 高木、前掲注45、六二頁。

(48) 高木、前掲注40、四一頁。

(49) 高木史朗「宝塚七つの矛盾」『歌劇』四三二、一九六一年、四九頁。

(50) 高木、前掲注44、八五頁。

(51) 高木、前掲注40、四一頁。

(52) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、宝塚歌劇団出版部、一九六三年、二六頁。

(53) 高木、前掲注41、五七頁。

(54) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五七、宝塚歌劇団出版部、一九六四年、二二頁。

(55) 高木、前掲注41、五八頁。

(56) 高木、前掲注40、四一頁。

- (57) 高木、前掲注40、四一頁。
- (58) 「芸術祭奨励賞・レインボー賞に輝く虹のオルゴール工場―再び星組で上演『歌劇』四六一、一九六四年、五四―五七頁。
- (59) 初演の花組版の役名。星組版では同役のキャストの名前に合わせて「ミワ子」となる。
- (60) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、二六頁。
- (61) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五七、前掲注54、二二頁。
- (62) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、二三頁。
- (63) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、二三―二四頁。
- (64) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、二八頁。
- (65) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三六頁。
- (66) 「座談会 東南アジア貿易をめぐって」『通商産業研究』一(六)、一九五三年、七一頁。
- (67) 「座談会 東南アジア貿易をめぐって」、前掲注66、七六―七七頁。
- (68) 前田一「安定成長への第一年度たる認識を」『経営者』一八(二)、一九六四年、一七頁。
- (69) 榊利夫『帝国主義と独占資本のイデオロギー』青木書店、一九六五年、一一七頁。
- (70) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、二三頁。
- (71) 上島正・永島ともえ『オルゴールのすべて』オーム社、一九九七年、九六―九八頁。
- (72) 上島・永島、前掲注71、一一―一二頁。
- (73) 「オルゴールで世界を支配 三協精機の山田正彦」『実業の世界』五五(一〇)、一九五八年、九二―九三頁。
- (74) エリート研究会編『精鋭企業の秘密―生きて話す商品』エリート社、一九六四年、一二―一五頁。
- (75) 観光事業研究会編『日本観光総覧』日本出版広告社、一九六二年、六八〇頁。
- (76) 「東洋のスイス 諏訪にオルゴール工場を訪れて」『歌劇』四五八、一九六三年、六八―七一頁。
- (77) 土屋清「これからの日本経済」コバルト社、一九四七年、四〇―四一頁。この本は対話体で書かれており、大衆向けのものと考えられる。
- (78) 小熊英二『単一民族神話の起源―「日本人」の自画像の系譜』新曜社、一九九五年、三五七頁。
- (79) 阿部、前掲注16、一頁。
- (80) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三二頁。
- (81) 「虹のオルゴール工場 観劇記」『宝塚グラフ』一九五、一九六三年、七七頁。
- (82) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、二九頁。
- (83) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三三頁。
- (84) 川崎賢子『宝塚―消費社会のスペクタクル』講談社、一九九九年、一一九頁。
- (85) 川崎、前掲注84、一二四頁。
- (86) ジェニファー・ロバートソン『踊る帝国主義―宝塚をめぐるセクシュアルポリティクスと大衆文化』堀千恵子訳、現代書館、二〇〇〇年、一四九頁。
- (87) 「虹のオルゴール工場 観劇記」、前掲注81、七八頁。
- (88) 「虹のオルゴール工場 観劇記」、前掲注81、七八頁。
- (89) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三五頁。
- (90) 「虹のオルゴール工場 観劇記」、前掲注81、七九頁。
- (91) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三六頁。
- (92) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三四頁。
- (93) 宮尾大輔「顔斬り―林長二郎のスタジアムと女性観客」藤木秀朗編『観客へのアプローチ』森話社、二〇一一年、五二頁。
- (94) 高木、前掲注40、四〇頁。
- (95) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三四頁。
- (96) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、二九頁。
- (97) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三三頁。
- (98) 一九六三年八月の再演からは【13―D】と【14】の諏訪一郎の歌が入れ替わり、初演と異なる構成になるが、歌詞には変動がない。本稿

では初演の脚本に基づき内容を整理している。

(99) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三四頁。

(100) 高木、前掲注40、四一頁。

(101) 高木、前掲注40、四一頁。

(102) 津金澤聰廣『宝塚戦略―小林一三の生活文化論』講談社、一九九一年、一二二頁。

(103) 川崎、前掲注84、一四〇頁。

(104) 川崎、前掲注84、一四八―一五〇頁。

(105) 「虹のオルゴール工場・太陽に乾杯! 観劇記」『宝塚グラフ』一九六、一九六三年、七五頁。

(106) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、三〇頁。

(107) 『宝塚歌劇脚本と配役』二五〇、前掲注52、二九頁。

(108) 『劇画タカラヅカ名作一〇選』一―三、主婦と生活社、一九七七年、三・八・一二月。

(109) 『虹のオルゴール工場』のマンガ化およびその時期の宝塚については、拙稿「宝塚『虹のオルゴール工場』のマンガ化における物語の変容―一九七〇年代宝塚の性格変化に照らして―」(『Arts and Media』一五、大阪大学大学院人文科学研究科芸術学専攻アート・メディア論研究室、二〇二五年、一一八―一四一頁)参照。

\*本稿は、二〇二五年一月に大阪大学大学院人文科学研究科に提出した修士論文「高度経済成長期における貿易振興運動の展開と宝塚歌劇団―高木史朗『メイド・イン・ニッポン』『虹のオルゴール工場』を中心に―」の一部を再構成し加筆修正を加えたものです。