



Title	一九三〇年代宝塚少女歌劇におけるアジア表象とその変化：堀正旗『黎明』『モオン・ブルウメン』を例に
Author(s)	松本，俊樹
Citation	フィロカリア．2018， 35， p. 49-66
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76045
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

一九三〇年代宝塚少女歌劇におけるアジア表象とその変化

——堀正旗『黎明』『モオン・ブルウメン』を例に——

松 本 俊 樹

一、『微笑みの国』から『黎明』へ

——東洋趣味の宝塚への移入——

二、『モオン・ブルウメン』

——エキゾティシズムの対象としての日本——

三、『アラビヤの王子』

——二度目の改作と時局——

結論

本論は日中戦争開戦の年である一九三七年に上演された『黎明』、そして一九三五年上演の『モオン・ブルウメン』を通して、同時期の宝塚少女歌劇団（以下、特別な事例を除き「宝塚」と称す）の作品における中国及び日本表象を考察する。

一九二七年の岸田辰彌による『モン・パリ』、それに続く一九三〇年の白井鐵造による『パリゼット』上演以降、宝塚にはレヴューが定着し、戦前におけるその黄金時代を迎えた。岸田や白井はフランスに留学しており、自然彼らのレヴューはフランスから導入され、

「日本化」「宝塚化」されたものであった。当初の『モン・パリ』『パリゼット』は諸国巡りというレヴューの王道を踏襲したものであったが、白井のその後のレヴュー作品はフランスを舞台とするものも少なくなく、それらの作品は当時の日本人にフランスへの憧れを喚起するものであった。それゆえ、白井のレヴュー作品からは当時の日本人、とりわけ宝塚の観客にとつてのフランス観を窺い知る資料として用いることも可能といえよう。

レヴューを導入すると同時に、宝塚では西洋のオペラやオペレッタの導入も積極的に行われた。その中には同時代に欧米で流行していた東洋趣味が色濃く反映された、アジアを舞台とする作品も上演されており、宝塚に本格的にレヴューを定着させた白井鐵造も一九三四年に『トゥーランドット』を『トゥランドット姫』と題して上演している。本論で取り扱う、堀正旗により一九三七年に上演された『黎明』もまた、中国を舞台とするレハール作曲のオペレッタ

『微笑みの国』を元にしたものであり、そのような作品の一例と見ることができよう。フランスへ留学した岸田や白井と異なり、堀はドイツに留学、宝塚に戻ってからはヨハン・シュトラウス作曲のオペレッタ『こうもり』を上演しようとするなど、ドイツ語圏のオペレッタ作品を宝塚に複数導入しようとしており、『黎明』もその一つである。

一九三〇年代は宝塚が黄金期を迎える一方、日本が戦時体制に向けて突き進む時期であった。全体主義や戦時体制が進行する日本において、世間の動きに敏感な大衆娯楽はその動きに歩調を合わせ、宝塚もその例外ではなかった。一九三七年七月に盧溝橋事件が発生し、日中戦争が本格化すると、宝塚でも国策に準じた「時局物」が増加する。堀正旗の『黎明』はその一九三七年七月に上演されたものである。宝塚、そして日本にとって転換期となったこの時期、堀や宝塚は西洋由来の中国表象をどのように受容し、消化したのか。本論ではそれ以前の宝塚におけるアジア観、とりわけ同じ堀正旗によるオペレッタ作品『モオン・ブルウメン』で描かれた日本表象を検討するとともに、それらと『黎明』における中国表象の比較検証を行う。また、『黎明』の原作となった『微笑みの国』は『黎明』上演翌年の一九三八年一〇月に東宝系の劇場である有楽座において藤原義江により日本初演が行われている。同公演との比較も行う。

一．『微笑みの国』から『黎明』へ

―東洋趣味の宝塚への移入―

一九三七年七月一日から三日にかけて、宝塚大劇場月組公演において『黎明』は上演された。堀正旗作、演出によるこの作品は、先述の通り、レハール作曲の喜歌劇『微笑みの国』を原作としていた。ルートヴィヒ・ヘルツァーの原作、フリッツ・レーナー¹⁾ベードの脚本による同作は、一九二九年一〇月一〇日にベルリンのメトロポール劇場で初演された²⁾。以下にその内容を示す。

ウィーンのリヒテンフェルス伯爵令嬢のリーザは乗馬大会で優勝し、伯爵邸では記念のパーティーが行われている。幼馴染のグスタフは彼女に結婚を申し込むが、リーザは中国の外交官で王子でもあるスーチョン殿下に恋している。常に微笑みを浮かべるだけで感情を外に出さない、エキゾチックでミステリアスなスーチョンにリーザは心奪われている。しかし、スーチョンは中国で急遽首相になることとなり、帰国することが決まる。別れの間際、互いの思いを告白したリーザとスーチョンは結婚することとなり、リーザも中国に渡る。(第二幕)

北京、スーチョン殿下の宮殿。リーザは慣れない中国のしきたりや、スーチョンの伯父、チャンの仕打ちに苦しむが、進歩的な性格のスーチョンの妹、ミーと仲良くなる。一方、ウィーンから

北京の大使館にグスタフが赴任し、ミーと意気投合する。一方、スーチョンは中国のしきたりに従い、リーザ以外の4人の女性と結婚することを求められる。リーザに対してスーチョンは形式的な結婚と弁明するが、裏切られたと思ったリーザは宮殿から脱走しようとし、スーチョンにより後宮に閉じ込められる。(第二幕)

リーザはもはやスーチョンのことを信じられず、ミーの説得にも耳を貸さない。ミーはグスタフに頼み、リーザを後宮から脱出させ、ウィーンへ帰そうとする。手はずを整える間、お互いの愛を確信するミーとグスタフ。準備が済み、逃亡しようとするその時、リーザはスーチョンに見つかり捕えられる。スーチョンは北京に残るよう頼むが、リーザはもう我慢できない。スーチョンはグスタフにリーザをウィーンに連れて帰るよう頼み、悲しみに暮れるミーと共に微笑みながら悲しみをこらえる。(第三幕)

西洋人(オーストリア人) 女性と東洋人(中国人) 男性が恋に落ち、結婚して中国に移り住むも、文化や価値観の違いから引き離されるというこの物語が、当時のヨーロッパにおける東洋趣味を色濃く反映していることは間違いないだろう。また、結婚を破綻させる原因ともなる厳密な意味での一夫多妻制は当時の中国には存在せず、それ以外にも本作中の中国表象は偏見と誤解を多分に含んだものとなっている。また、悲しみにくれないながらも感情を押し殺して微笑むスーチョンの描写、そしてそれに由来する『微笑みの国』というタイ

トルはこの作品の東洋趣味を色濃く反映していると言えよう。

堀はこの『微笑みの国』を一幕物に改作して上演した。一九三七年七月の月組宝塚大劇場公演で上演されたこの作品は、後述する藤原義江による『微笑みの国』日本初演に先行するものである。以下に『黎明』の内容を示す。⁴⁾

リヒテンフェルス伯爵邸では令嬢リーザの乗馬大会での優勝を祝して夜会が行われる。リーザは中国の王子ソオチョンに心惹かれており、仏像を贈られ喜ぶ。幼馴染の海軍士官グスタヴはそのことに不満で、そして結婚を申し込むが断られる。一方、ソオチョンの元には母国から大総統に就任するよう求める電報が届き、急遽帰国することが決まる。リーザは思わずソオチョンに自分を北京に連れて行ってほしいと言ってしまい、二人で旅立つ。(第一場)

第九場

北京の宮廷では、ソオチョンの伯父のチャンが実権を握っており、彼はリーザのことを望ましく思っていない。リーザは北京に来てから一人のことも多く淋しい思いをしているが、ソオチョンの妹のミイと仲良くなる。一方、北京にグスタヴもやって来るが、彼はミイを憎からず思うようになり、ミイもグスタヴを愛するようになる。一方、ソオチョンは四人の中国の娘と結婚することを命じられる。ソオチョンは形式的な結婚と話す、リーザは納得せず、逃げ去ろうとするが、ソオチョンによって部屋に閉じ込め

られてしまう。(第十場〜第十五場)

閉じ込められた部屋でミイはリザに兄と和解するよう説得するが、リザは耳を貸さない。そこへグスタアヴがやって来て、脱出の手筈が整っていることを話す。リザが準備をする間、ミイとグスタアヴは互いの愛を確認し合う。準備が済んでリザ達が逃げ出そうとするその時、ソオチョンが現れる。リザはソオチョンのことを愛しているが、もうここにはいられないと話し、ソオチョンはリザをグスタアヴに託そうとする。しかし、そこでリザはヨーロッパなら自分たちを縛るものはないと語る。ソオチョンもまた、すべてを棄てて二人でヨーロッパへ旅立とうと同意する。大統領位はチャンが継承することになり、二人は無事ヨーロッパに旅立つ。そして、グスタアヴとミイも共にヨーロッパに旅立ち、大団円で幕を閉じる。(第十六場〜第二十場)

『微笑みの国』を『黎明』に改作するに当たり、堀は細かいものも含めるとかなりの部分に変更を加えているが、その中でも最も大きな変更点はその結末である。『微笑みの国』では主人公二人の関係が決裂するという結末を迎える一方、『黎明』ではリザが共にヨーロッパに戻ることを提案し、ソオチョンもそれに同意して、全てを捨ててヨーロッパへ向かう。『微笑みの国』では結ばれることのなかったミイとグスタフ(ミイとグスタアヴ)も結ばれてヨーロッパへ旅立つ。なお、『歌劇』一九三七年七月号に掲載された作品紹介には、

東洋と西洋との文化と伝統の距り(ママ)は、矢張り二人の愛する魂の結合を沮むのであらうか、或は『愛』は王位よりも、習慣よりも強力な己を示すのであらうか。七月大劇場月組の大レヴュー『黎明』は両洋に跨る堀先生の野心的な大作である⁽³⁾。

とあり、この作品が『微笑みの国』同様東西の文化の隔たりに重きを置いていたこと、そして少女歌劇に相応しく「愛」と王位や慣習との対立という軸を明確に示していたことを示唆する。結論から言えば、『微笑みの国』で乗り越えられなかった東西の隔たりは、『黎明』において二人の「愛」により乗り越えられ、また、「愛」は王位という世俗的権威や慣習を超越したのであった。

一見すれば、『微笑みの国』より「進歩的」なソオチョンにより、東西の文化対立を超越したかに見える『黎明』であるが、そこには西洋中心的な視点が介在していることに注目したい。以下は第十八場からの引用である。

リザ 「ソオチョン、では私と一緒に行きませう」
ソオチョン 「何処へ？」

リザ 「欧羅巴へ！私の故郷へ！あそこには二人の愛を束縛する古い因習も伝統ありません。絶対に自由です」

ソオチョン 「さうだ、私は全てを棄て、もう一度欧羅巴へ行か

う。そして二人の幸福な生活が続けるんだ、リザ!^(18場)

リザが共にヨーロッパへ旅立とうとソオチョンに説得する場面である。ここでリザは自らの故郷、ヨーロッパに対して「古い因習も伝統も」ないと語っている。当然その対比となるのは「古い因習」や「伝統」の残る中国ということになる。ソオチョンとリザによる東西文化の差異の克服は、視点を変えろと西洋的価値観に回帰してウィーンに戻るといふ西洋の優位性が依然として存在しており、東西の文化対立は乗り越えられない対等の関係から西洋への回帰により克服されることで、むしろ西洋の優位性が強化されていると見ることもできよう。

そもそも、『黎明』は『微笑みの国』に見られる一夫多妻制など、中国表象についても誤った中国観がそのまま使用されている。一例として次のオペレッタ・ナンバーを挙げたい。

ミイ『支那の乙女は昔のままに 手足の见えない長い服を着る

チア、チイ、チイ、チュ、チア、チュ、チュ』

合唱『チア、チイ、チイ、チュ、チア、チュ、チュ』

ミイ『一日家で、洗濯、炊事 望みもなければ生きるあてもない

チア、チイ、チイ、チュ、チア、チュ、チュ』

合唱『チア、チイ、チイ、チュ、チア、チュ、チュ』⁽⁷⁾

このナンバーは“Im Salon zur blauen Pagode”という『微笑みの国』の楽曲をほぼ踏襲している。スーチョンの妹ミイが伯父チャンに西洋風の服を着ていることを咎められた後に歌う歌で、『黎明』でも同様の場面でミイが歌っている。「チア、チイ、チイ、チュ、チア、チュ、チュ」と実際の中国語ではない言葉を繰り返す歌詞は『微笑みの国』で既に存在しており、アジアらしさを強調する効果を求めたものと考えられ、『黎明』でも同じ表象が繰り返されているのである。

この作品に対して、堀は次のように述べている。

「マグノリア」のやうなモダンテイに満ちた作品の後で、この「黎明」は泥臭い感じがしやしないかと案じてゐます。何しろ後半の舞台を支那にとつて居りますから。支那とアメリカとはその明朗さから言つても到底太刀打ちは出来ません。⁽⁸⁾

堀はアメリカと比べて中国が「泥臭い」「明朗」でないと語る。「到底太刀打ちは出来ません」という断言ぶりから見ても、近代性に満ち、明朗なアメリカ（西洋）に対して泥臭い中国（東洋）というイメージや認識は、堀に限った話ではなく、一般論だったのであろう。堀は続けて以下のように語る。

（前略）支那らしくやらうとするとどうしても色彩が絢爛なも

のになつて、登場人物が吸ひ込まれてゆく恐れがあるので、支那になつてからはわざと渋く行つて貰ふことに致しました。

衣裳は新進の中島明氏、連日鉢巻姿でせつせとデザインを描き上げて下さいました。これもけばけばしい色彩の支那服ではなく―嘘かも知れませんが、幻想的な瀟洒な支那服を考案して下さるやうに願ひしたんです。あんな支那服があるもんか、とお叱りを受けるやうでしたら、その責任は私が負はなければなりません。

堀は『黎明』における中国の衣装等を「わざと渋く」「幻想的」そして「瀟洒」にしたと語る。一九二九年の『微笑みの国』ベルリン初演時の衣装や一九三〇年にドイツで製作された同作の映画版と比べると、『黎明』の舞台写真に見られる衣装はシンプルなデザインのものが多い。つまり、絢爛で派手、近代的でないといった中国像は西洋と日本で共有されていたもので、西洋から由来した可能性が高い。堀は「明朗」でない、「泥臭い」といったステロタイプのオリエンタリズム的中国観から逃れられなかったようであるが、同時に舞台表象としてはこのステロタイプから脱却しようとしていたと言えよう。

『黎明』の批評は『宝塚少女歌劇脚本集』一九三七年八月号の「春秋評論」において多く見られる。「並木ユリ」は「支那服は宝塚の舞台に珍らしく、小夜の純白のものを始め、清楚なものが多かった」

と記しており、堀が語った通り、「瀟洒」な「支那服」が実現していたこと、そして、そのような表象が「宝塚の舞台では珍らし」かったことを示している。実際、宝塚に登場する中国服は、一九三四年の白井鐵造による『トウランドット姫』においてもステロタイプの絢爛豪華な衣装を採用したほか、戦後一九五一年の『虞美人』でもやはり同様の衣装を用いている。一方、並木は「今度の支那の庭園は其の意味で見てゐて、其のアクドサに「らしさ」があると思ひ、かへつて面白かつた」と記し、「アクドサ」に中国「らしさ」を感じた事を示している。「加藤伸三」は「耳にきつく響く銅鑼入りの支那音楽と、チャチイとわけの分らぬ唄（曲は良かった）」とで支那だなと感じた¹³と書いており、ミイの歌う「チャ、チイ、チイ、チュ、チャ、チュ、チュ」に中国らしさを感じた事を示している。「アクドサ」に中国らしさを感じていた並木同様、彼もまたヨーロッパで作られた中国表象に中国らしさを感じていたということであろう。内容の観点から見ると、『黎明』は『微笑みの国』の結末を変更することで図らずも西洋の優位性を強化してしまった面は否定できない。また、繰り返すがその中国表象は西洋で作られたエキゾティズムをそのまま踏襲するもので、それを消化したり否定したりした様子があまり見られない。中国を含むアジアは、当時の宝塚においてはエキゾティックな「他者」だったのである。

アジアをエキゾティックな他者として描くことは宝塚では従来から行われていたことであつた。袴田麻佑子の「レビュー」の変遷

岸田辰彌から白井鐵造へ¹⁵」では、宝塚、とりわけその黄金期を築いた白井鐵造と彼の一九三〇年代のレビュー作品、そして彼の作品の信奉者たちが自らを西洋文化圏と陶酔的に自己同一化し、日本を含むアジアを「異文化」として見ていたことを指摘する。西洋と自己同一化した宝塚及びその観客は、アジアを垢抜けないものとして見ていたのである。

二、『モオン・ブルウメン』

―エキゾティシズムの対象としての日本―

宝塚のエキゾティシズムに満ちた眼差しは、中国だけに向けられたものではなかった。非欧米国である自国日本に対しても同様の眼差しを向けていたことは、先述の袴田論の通りである。実際、日本、とりわけ同時代の日本を宝塚はどう描いていたのか。この時期の中国表象を考える参考として示したい。

『黎明』の類似事例として、やや時代を遡るものの、一九三五年に上演された『モオン・ブルウメン』が挙げられる。『黎明』同様、堀正旗による作品であり、また、本作はパウル・アブラハム作曲による『ヴィクトリアと軽騎兵』からの翻訳・改作であり、ドイツ語圏で作られたオペレッタからの改作という共通点もある。三幕物オペレッタである『ヴィクトリアと軽騎兵』の一幕は東京を舞台に展開され、東洋趣味に満ち溢れた日本表象が登場する。この作品を掘、そして宝塚はどのように改作、上演したのか。そして観客はどのよ

うに受け入れたのか考察する。

まず、『ヴィクトリアと軽騎兵』の梗概を確認したい¹⁶。パウル・アブラハム作曲によるこのオペレッタは、アルフレード・グリユンヴァルトの原作、『微笑みの国』同様フリッツ・レーナー＝ペーダの脚本によるもので、一九三〇年一月二三日にウィーンのアン・デア・ウィーン劇場で初演された。内容は以下の通りである。

時代は第一次大戦中。ハンガリー軍人のコルタイ大佐と従卒のヤンチはシベリアの捕虜収容所にいる。ハンガリーの愛の歌を歌っていると、歩哨が近づき、ヤンチにヴァイオリンを貸すよう頼む。歩哨は夢中になってヴァイオリンを演奏し、その隙にコルタイとヤンチは脱走する。(プロローグ)

東京のアメリカ大使館ではペテルブルクに赴任することになったカンライト大使の送別会が、大使夫人の弟のフェリと、フランス人と日本人の間に生まれたリアサンとの結婚の祝いを兼ねて行われていた。その送別会の場にザッキーという偽名を使ったコルタイが紛れ込む。大使夫人のヴィクトリアとコルタイはかつて婚約していたが、コルタイは戦死したと聞かされ、ヴィクトリアはカンライトと結婚したのであった。カンライトはヴィクトリアとコルタイの過去を知らず、共にペテルブルクに来るよう勧める。

(第一幕)

ペテルブルクで、コルタイはヴィクトリアにカンライトと別れ

るよう頼むが、ヴィクトリアは首を縦に振らない。大使館にはロシアの官憲がやってきて、逃走したコルタイを発見するが、カンライトがコルタイを守る。しかし、コルタイは自分が愛する女性の夫であるカンライトに守られることを潔しとせず、自ら逮捕されるように仕向ける。ヴィクトリアはそこで思わずコルタイと離れたくないと本音を語ってしまい、カンライトも彼女の本心に気付く。そして、ヴィクトリアと別れる決心をする。(第二幕)

ヴィクトリアとカンライトが別れて一年。ヴィクトリアは故郷ハンガリーに戻っていた。ハンガリーの村では収穫祭が行われており、そこでは三組の結婚式を同時に行うという風習があった。そこでヤンチとヴィクトリアの小間使いのリケット、フェリとリアサンの結婚が行われるが、一組足りないのので、フェリはヴィクトリアにカンライトと寄りを戻すよう仕向ける。カンライトがやって来て、ヴィクトリアは再び寄りを戻そうとするが、そこにコルタイも現れる。コルタイを連れてきたのはカンライトだったのである。ヴィクトリアとコルタイの過去を知ったカンライトは、コルタイが釈放されるように働きかけ、そして再会できるようにしたのである。そしてヴィクトリアとコルタイを含めた三組の結婚式が行われ、幕。(第三幕)

堀はこの作品を一幕物に仕上げた。『ヴィクトリアと軽騎兵』では一幕では東京、二幕ではペテルブルク、三幕ではハンガリーと時

系列順に明確に場が分けられているのに対し、『モオン・ブルウメン』では回想的にシベリアでの収容所の場面や戦場の場面が織り込まれる。以下にそれぞれの場のあらすじを示す。¹⁷⁾

東京のアメリカ大使館では、クンライト大使がロシアに赴任することとなり、その送別会が行われている。パーティーはクンライト大使の夫人であるエリザベートの兄フェリイと、日本人とフランス人の間に生まれたリアサンの結婚の祝いも兼ねている。そこにハンガリー人従卒のヤンツイと彼の上官であるコルタイがやってくる。コルタイはセザアキイという偽名を使っているものの、エリザベートはすぐにコルタイであることに気付く。(第一場から第五場)

回想の場面。ハンガリーの平原では、出征するコルタイがエリザベートに別れを告げている。二人は婚約していたのである。二人は再会を誓い合い、コルタイは出征していく。(第六場から第七場)それからしばらく経ったウィーンの宮中の舞踏会ではエリザベートと兄のフェリイが出席している。エリザベートはコルタイが戦死したと聞かされ沈み込んでいる。そこに在ウィーンのアメリカ公使で、フェリイのアメリカ留学時の友人であるクンライトがフェリイの元にやって来る。エリザベートと踊るクンライト。しかし、エリザベートの気持は沈んだままである。(第八場から第九場)シベリアの捕虜収容所にはコルタイ達捕虜の一隊がいる。ロシ

ア将校の捕虜の待遇の悪さに不満を持つ彼らは、戦場のことを思い出す（回想場面が組み込まれる）。そして故郷ハンガリーのことを思い出すコルタイとヤンツイ。そこにロシアの哨兵がやって来て、ヤンツイの持つヴァイオリンを貸してくれたら逃走に協力すると申し出る。承諾した二人は哨兵の手助けを得て収容所から逃走する。（第十場）。

回想が終わり、再び東京。事情を知らないクンライトは妻エリザベートにセザアキイ、つまりコルタイを紹介する。（第十一場）

ペテルブルクのアメリカ大使館ではクンライト新大使夫妻も出席して、前任大使の送別会が行われている。ロシアへはコルタイも同行している。コルタイはエリザベートが自分を待たずに結婚してしまったことを語るが、エリザベートは戦死したと聞かされていたことを語る。コルタイに対してクンライトを愛していると語るエリザベート。エリザベートはコルタイのことを忘れられないからこそ、離れようとしていたのである。自分からエリザベートを奪ったクンライトの庇護を受けていることに我慢ならないコルタイは、ロシアの当局に居場所を知らせ、自ら逮捕されるよう仕向ける。ロシア将校に連れて行かれるコルタイに思わず本音を叫んでしまうエリザベート。クンライトは真実を知り、自ら身を引いてエリザベートと別れる。（第十二場から第十三場）

ハンガリーのエリザベートの故郷の村では収穫祭が行われている。収穫祭では三組の結婚式が行われることが風習となっており、

ヤンツイとエリザベートの侍女のリクエツテ、フェリイとリアサンの二組は決まっているものの、一組足りない。そこにフェリイがクンライトを連れてきて、エリザベートと寄り添うよう仕向ける。しかし、そこにコルタイが現れる。実はコルタイを連れてきたのはクンライトであった。クンライトはエリザベートの幸福を望むと語る。そして、めでたく三組の結婚式が行われ、幕。（第十四場から第十六場）

『ヴィクトリアと軽騎兵』の梗概と比較すると、内容においてはほぼ同一のものとなっている一方で、ヒロイン・ヴィクトリアの名前がエリザベートに変わっていること、フェリイがヒロインの弟から兄に変わっていること等、細かい変更点も見られる。また、『ヴィクトリアと軽騎兵』では冒頭で短い間演じられるだけだった収容所の場面が、『モオン・ブルウメン』では回想として本編の中に組み込まれ、また戦場の場面まで回想される展開となっており、原作のオペレッタよりもやや重い展開に変更されている。その一方で、『ヴィクトリアと軽騎兵』の一幕に見られる日本表象はほぼそのまま『モオン・ブルウメン』に転用されていた。『ヴィクトリアと軽騎兵』一幕の日本表象は、フェリイの婚約者リアサンの周囲で展開される為、『モオン・ブルウメン』におけるリアサンの表象を中心に考察したい。

まず、「リアサン」というその名前である。日本人とフランス人

の間に生まれた彼女であるが、当然ながら「リアサン」というその名はフランス人女性の名前ではなく、原作においては日本人の名前として用いられたことは間違いない。しかし、日本人から見れば「リアサン」という名前に違和感は禁じ得ず、その名前をそのまま使うことは、エキゾティズムを消化せずにそのまま流用していると言つてよい。

続いて、リアサンが歌うソロの楽曲である。『ヴィクトリアと軽騎兵』では、リアサンは他の日本人の娘を従えて、『Nur immer Ping-Pong』というナンバーを歌う。この曲にはタイトルからもわかる通り、明らかにドイツ語ではないPing-Pongなどという歌詞が挿入されており、これが日本の言葉として用いられていることは間違いない。『モオン・ブルウメン』でも次のような歌詞の「いつもピングポング」というタイトルの楽曲をリアサンが歌っている。

いつも、ピング、ポング ツイング、ツイング オララー
数知れぬ小鈴が 胸に鳴りひびく！

ツイング、オララ、ツイン！

今宵こそ、あの人は 私のものよ、いつまでも！

歌へ、ピング、ポング ツイング、ツイング、オララ¹⁸

宝塚少女歌劇の楽譜集にこの曲が掲載されていない為、同じ楽曲であるかは明らかでないものの、その曲名や歌詞を見る限りその可

能性は高く、また、同様にリアサンが歌うナンバーである“Meine mama war aus Yokohama”は「マイネママ」と題して同一の楽曲を用いていることから¹⁹、「いつもピングポング」も“Nur immer Ping-Pong”と同一歌曲である可能性が高い。いずれにせよ、「ピング、ポング」と繰り返すことで日本を表象するこの歌詞は『微笑みの国』、そしてその改作作品である『黎明』における「チア、チイ、チイ、チュ、チア、チュ、チュ」や「チック チック チック」と同様、エキゾティックなアジアのイメージを導く以外の何ものでもなく、それが宝塚でもそのまま採用されていることに注目したい。

『モオン・ブルウメン』においては舞台装置に至るまで「エキゾティック」な日本表象がそのまま使われていた。このことについて、堀は次のように語っている。

（美しいと思う場面は？という質問に対し）第二場、第三場のエキゾチックな日本の風景です、これは日本人の見たままの日本の庭園ではなく、外国人の目に映った日本の風景、外国人の目に映った日本の結婚式といふところを目安に置いたので、季節に関わらず、桜の咲いてるところへ、藤が咲き菖蒲が咲き、螢が飛んでゐるといふ頗る勝手な、又外人にはお詠へ向きの場面なんです、これには舞台装置の河井君も大分苦心したらしいですが、鳥居も当り前の鳥居でなく、少し曲つてゐるんです。²⁰

ここでは、舞台装置に至るまでエキゾティックな表象に満ち溢れていたこと、そして堀自身が「エキゾチック」という言葉を使っており、そのことに自覚的だったことがわかる。また、「外人にはお誂へ向きの場面」という言葉からは外国人に見せることを考えていたことも推察できる。一九三〇年に鉄道省内に国際観光局が設置されるなど、この時期には外国人観光局の誘致を国策的に行っていたことも考慮すべきであろう。続いて舞台装置担当の河井清の言葉を引用したい。

第一場から第五場まで場面が日本になつて居ります。赤い鳥居に朱塗りの橋、それに桜、藤、あやめ、牡丹等全日本の花を集めてそれが西洋人が見た日本の感じを現はして欲しいとの堀さんの注文でした。

ですから大分西洋臭い日本を表現してあります、どうか其のつもりでご覧下さい。⁽²¹⁾

ここでも「西洋人が見た日本の感じ」という言葉が使われ、また、それが堀の要望だったと明記されている。堀はあくまで現実の当時の日本ではなく、西洋人の見る日本イメージ、すなわち『ヴィクトリアと軽騎兵』に描かれた日本を宝塚に再現しようとしたのである。しかし、ヨーロッパで演じられた『ヴィクトリアと軽騎兵』と違い、『モオン・ブルウメン』は演者も受け手である観客もそのほと

んどが日本人である。当時、日本が国策で外国人観光客を誘致していたことを考慮するとしても、観客の大部分が日本人であったことは間違いない。⁽²²⁾ また、この作品がヨーロッパで作られた『ヴィクトリアと軽騎兵』として上演されたなら、宝塚においても原作のまま変更されないことも理解できる。しかし、『モオン・ブルウメン』はあくまで堀正旗による宝塚のオリジナル作品として上演されており、この実際の日本とかけ離れた表象に違和感を持った生徒や観客も少なくなかったはずである。実際に、演者である宝塚の生徒や観客がどのような反応を示したのか例示したい。

まず、『モオン・ブルウメン』に出演していた月組生徒の言葉である。

「日本の場面がずる分凝つてゐるわね。」

「あれは、幻想の場面だから、色々なものを盛沢山に装置して、日本を象徴させたのよ。」

「富士山があつて、鳥居があつて、桜が咲いてゐて、藤の花が満開で、あやめがあつて、蛭が飛んでゐて、朱塗りの橋がかつてゐて――」

「きれいなことはきれいだけれど。」⁽²³⁾

東京公演を前にした稽古場における月組生徒の言葉である。演者である彼女たちがこの場面の日本表象について「幻想」という言葉

を使っていることは興味深く、やはり現実味がなかったということであろう。また、「きれいなことはきれいだけれど」という言葉からもやや批判的な感想が読みとれる。

続いて観客の反応である。まずは『歌劇』一九三五年七月号の高声低声欄⁽²⁴⁾に載った投稿からである。これらは宝塚大劇場公演の直後の投稿であり、ほとんどは関西の観客のものと思われる。『モオン・ブルウメン』の公演評の投稿は十稿見られた。そのうち、舞台装置を含めた一場から五場にかけての日本表象に論及したものは三稿であった。まず、「神戸・朝鮮キセル生」は「一場から五場まで舞台が、少しくど過ぎはしないか。」と記しており、日本の場面に違和感を覚える観客がいたことがわかる。また、「大阪・杜詩緒」は「日本の結婚式、華やかなレヴューの中に南無阿弥陀仏には参つた。」⁽²⁵⁾と記しており、とりわけ結婚式の場面に批判的な意見があったことを示している。また、前者の投稿が単に舞台の表象が「くど過ぎる」と断じているのに対し、後者の投稿は表象そのもののへの違和感というより、洋式の「レヴュー」に「日本の結婚式」が合わないとしている。『ヴィクトリアと軽騎兵』、そして『モオン・ブルウメン』のリアサンの結婚ではともに仏前結婚式が採用されており、僧侶が「南無阿弥陀仏」の経を詠む場面にはレヴューに相応しいモダンテイがないと考えたのであろう。

東京宝塚劇場公演後の『歌劇』一九三五年九月号「高声低声」⁽²⁷⁾及び『東宝』一九三五年九月号「独唱合唱」⁽²⁸⁾では、『モオン・ブルウ

メン』の公演評がそれぞれ六稿、一七稿あり、そのうち、一場から五場にかけての日本表象に言及したものは『東宝』「独唱合唱」にのみ四稿見られた。以下に言及箇所を引用する。

庭園の場はどう見ても日本人には少し変に感じられやしないかしら？⁽²⁹⁾

唯一場から五場迄の装置の余りにも日本人離れのした景色桜が咲いているのに蜜の飛ぶが如きにはちよつとげっそりしたが――⁽³⁰⁾

異国的情緒をもった場面は華やかではあるがくどくどしさを感じさせ上品な色彩が失はれる様に思はれたのは残念だ。⁽³¹⁾

印象に残る場面は日本庭園を中心とした所とフィナーレだけだった。然し日本庭園も幻想的かもしれないがよい出来とは云へない。大舞台一杯に使ったのは流石だが一体に悪趣味にしか思へない。⁽³²⁾

四稿ともやはり舞台装置に対する違和感を表明している。堀が意図的に演出しようとした「外国人の目に映った日本の風景」が、多くの日本人の観客にとって違和感を禁じ得ないものだったことは明らかである。また、日本表象に対して「異国的情緒」という言葉を

用いていることも注目したい。現実の日本とかけ離れた世界が表出していたとしても、日本に対して「異国」という言葉を使っていることは、当時の宝塚のファンの感覚を物語っていると言えよう。一方で、リアサンを通して描かれた日本表象や、日本語とは思えないオペレッタ・ナンバー等に対する批判は見られなかった。なお、

『東宝』『独唱合唱』欄には以下のような投稿も見られた。

雲野のリアサンは常に舞台に微笑を浮かべて好印象を与えることと妙であり、一外人が振袖姿に対して讃嘆久しうして居たこともここに付け加へて置きたい³³

一九三一年にドイツで制作された映画版の『ヴィクトリアと軽騎兵』、そして近年の上演を見ても、リアサンは中国風の衣装を着ていることが多く、それと比べると堀は『モオン・ブルウメン』でリアサンの衣装を振袖に修正していたことが読み取れる。また、堀が見込んだ「外人にはお誂へ向きの場面」という効果はあったこともわかる。

先述の通り、国策で誘致する外国人観光客を見込んだ面はあったと考えられるものの、その観客のほとんどが日本人であった宝塚少女歌劇で何故『モオン・ブルウメン』は『ヴィクトリアと軽騎兵』の日本表象そのままに上演されたのか。その答えの一つとして、『歌劇』一九三四年九月号に掲載された「堀先生にきく会³⁴」と題した記

事を紹介したい。『モオン・ブルウメン』の上演と時期は前後するが、この記事は葦原邦子ら宝塚の生徒や劇団のスタッフが堀正旗に質問をする形の座談会を記事にしたもので、その中に以下のようなやりとりがある。

寺川 日本物はお書きになりませんか以前はよく書いて居りましたが。

堀 あれば板東のしほ先生の為に書いてゐたので、自分から好んで書いてゐたものではありません。

寺川 現代の日本ものは？

堀 もし書くんだつたら全部西洋式で行きたいね。さうしなければ少女歌劇では少々無理ですよ。何んだか垢抜けのしないものになつちまつてー。

大空 日本の現代ものは、うちは嫌ひだわ。

堀はここで、「現代」日本物は垢抜けないものになるから西洋物の作品をやりたいとはつきり述べている。先述の通り、堀は『黎明』の作品紹介の際、中国が泥臭い、明朗さに欠けると評している。しかし堀は、日本、とりわけアジアの中では近代化を達成したと考えられていた「現代」日本でさえも、レヴューの舞台にするだけのモダニティを有していないと考えていたのである。また、生徒側でも日本の現代物は嫌いという声が上がっている。実際、当時の宝塚で

同時代を舞台とする日本物はほとんど存在せず、日本物と言えば歌舞伎や能を改作した物や時代物、舞踊がほとんどであった。

また、堀がここで「少女歌劇では」と限定していることにも注目したい。宝塚国民座³⁵在籍当時の堀は、英国のブランドン・トーマスの戯曲『チャーリーのおばさん』の舞台を当時の日本に移した翻案作品『伯母さん』を発表しており、「現代の日本もの」を決して書かなかったわけではなく、むしろ海外作品の舞台を日本に移していただくくらいであった。しかし、堀の認識としては日本の現代物は少女歌劇に相應しいものではなかった。なお、『チャーリーのおばさん』を翻案した『伯母さん』は堀によって更に翻案され、ドイツに舞台を移した『ユング・ハイデルベルヒ』として宝塚少女歌劇の舞台上で上演されている。

『ヴィクトリアと軽騎兵』の舞台は第一次大戦中で、一九三五年当時の人々にとって「現代」と言ってもいい時期であった。『モオン・ブルウメン』として上演する際、実際の当時の日本の風習や風景を再現することはそれこそ「垢抜けない」、少女歌劇に相應しくないことだったのではないだろうか。そして、原作そのままに「外国人の目に映った日本の風景」を再現したのではないか。なぜなら、古典作品や歴史の中の日本、そしてヨーロッパによって作られたエキゾティックな日本表象こそが宝塚少女歌劇に相應しい「日本」であり、云わば「他者」としての日本こそが宝塚の生徒や観客にとって親しみを以て受け入れられる日本像だったからである。堀の談にあ

る通り、近代化を成し遂げつつもそれが中途半端な近代日本はレヴェューに相應しいモダニティを有しておらず、かえって近代日本人にとって縁遠い存在になりつつあった古典世界、前近代の日本の方が彼らにとってロマンティックなエキゾティシズムの対象に成り、少女歌劇の舞台上に載せ得たということであろう。そして、同様に縁遠いヨーロッパによって作られた「他者」としての日本表象はエキゾティシズムの対象として最適であり、また、ヨーロッパのモダニティさえも漂わせ、少女歌劇のレヴェューの舞台に相應しいものだったのである。「他者」としてのアジアは中国に限った話ではなく、日本もその範疇に入っていたのであった。

三：『アラビヤの王子』

―二度目の改作と時局―

中国、そして自国である日本さえもエキゾティックな他者として描いていた宝塚であるが、前述の通り、一九三〇年代は転換期でもあった。一九三四年には宝塚における初の海軍制作作品である『太平洋行進曲』を上演するなど、大衆娯楽の積極的な国策協力が進められつつあった。この傾向は一九三七年七月の盧溝橋事件以降、急速に進展することになる。

『黎明』は一九三七年七月の月組宝塚大劇場公演に引き続き同年九月の月組東京宝塚劇場公演でも再演される予定であった。このことは『歌劇』一九三七年八月号の公演案内でも『黎明』上演の案内

がなされていることから明らかである。しかし、実際に九月の東京公演で上演されたのは『アラビヤの王子』という別作品であった。

『黎明』同様堀正旗作、演出のこの作品は、実は『黎明』を改作したものである。『微笑みの国』から改作された『黎明』を、堀は更にどのように改作したのか。

結論から言えば、『アラビヤの王子』は『黎明』の話をそのまま中国から中東に移しただけである。ソオチョンの名前をシャアナゼンに変えるなどの変更は加えられているものの、結末に至るまで『黎明』と同様のものとなっている。また、舞台を中東に移したのに仏像が登場したり、衣装が中国のものを流用していたという指摘が劇評にあたりするなど、かなりの突貫で改作したと思われる。

結果論として、中国から中東のイスラーム教圏に舞台を移したことで一夫多妻制は辻褃の合うものとなったという面はあるものの、この改作は文化や慣習の誤解の訂正を目的とするものではなく、時局と関連していたことは間違いないだろう。先述したが、一九三七年七月、つまり『黎明』宝塚大劇場公演中に盧溝橋事件が勃発しており、また、それ以前から日中関係は悪化の一途をたどっていた。中国を舞台としたこの作品の改作に時局がどのように関わったのかを、翌一九三八年に上演された藤原義江による『微笑みの国』日本初演を参考として比較しながら考えたい。

藤原義江版『微笑みの国』は一九三八年一〇月に東京・有楽座で上演された。これは、同作の日本初演である。当時藤原義江の夫人

であった柳園子の翻訳による台本を使った日本語上演で、会場に東宝系の有楽座を使い、また、日劇ダンシングチームを用いるなど、阪急東宝系の興行との関連が伺える上演でもあった。また、『キネマ旬報』六六三号に掲載された内田三岐雄による公演評によれば、演技指導は岸田辰彌が担当、東宝劇団の協力も得ていたとある。

当然ながら、この上演は原作の『微笑みの国』同様、結末はスーチョン（蘇城）とリザの関係は決裂する。一九三八年の時点でも『微笑みの国』の本来の結末のまま上演できたということは、『黎明』の結末の改作は戦時の時局とは関係ないと考えることができよう。『黎明』のハッピー・エンドは、少女歌劇に相応しい体裁を整えるためのものであったと考えられる。

一方で、藤原義江による『微笑みの国』上演に対する公演評には時局を鑑みて厳しい批評をするものも見受けられた。先に紹介した『キネマ旬報』掲載の内田三岐雄の公演評中の作品批判を以下に紹介する。

筋は昨年宝塚が堀正旗作、小夜福子主演で改作上演した、『アラビヤの王子』と同じものであるから略して置くが、要するに欧米人にはこの東洋趣味が好奇の対象になったのであらうと思ふ。だが、この物語は純然たる例によつての欧米人の見た東洋であり又その東洋趣味なのであつて、我々には寧ろ莫迦らしいと云はんよりは迷惑なのである。殊に支那事変の今日、この内

容の旧套と愚かしさはそこにロマンティックめいたものは些かも感じないのである。³⁸⁾

内田の批評において、交戦中に対戦国の中国を舞台にしたこと、そして何よりその誤解に満ちた東洋趣味が批判の対象になっていることに注目したい。当時の日本は西洋の勢力を排除して日本中心のアジアを作り直すという帝国主義的モットー「大東亜協栄圏」を提唱していたこともあり、ヨーロッパからの視点が介在する『微笑みの国』が批判の対象に成ったことは想像に難くない。当然ながら、一九三七年九月に東京宝塚劇場で『黎明』をそのまま上演することもはばかられたのであろう。その証拠として、以下に引用文を記す。

レヴュー、オペレッタに於ては時の潮流にマッチすることを生命となし、その時代性を把握することによって、民衆生活の核心たらしむ所のものである。尤も最近宝塚少女歌劇にあつても、これが現はれとして、かの支那をテーマに採り入れた所の『黎明』が改変され、また際物の上演を見るなどがあつたが、これらは、畢竟観客の心をゆさぶるに足りない場當りのものに過ぎない様である。³⁹⁾

『宝塚少女歌劇脚本集』一九三七年一〇月号の読者投稿欄からの引用であるが、「民衆芸術」である宝塚は時の潮流、時代性に合わせ

る必要があり、その為に『黎明』が『アラビヤの王子』に改変されたと記されている。『黎明』から『アラビヤの王子』への改作は世情を反映したものであったのである。

一方で、大衆娯楽から中国趣味が消え去ることはなかった。大衆歌謡においては一九三八年に渡辺はま子の『支那の夜』が、そして一九四〇年には李香蘭による『蘇州夜曲』が発表され、流行している。宝塚においても、一九三八年の星組正月公演では岸田辰彌によるレヴュー『満洲より北支へ』が上演されており、中国を舞台とする作品は上演され続けた。葛西周は、戦時下においてはむしろ中国を舞台にする作品が増加したことを指摘する。⁴⁰⁾しかし、これらの作品は国策協力の性格が強いものであり、ジュニファー・ロバートソンは一九四〇年代に上演された『北京』『東へ帰る』といった作品において宝塚が舞台で描いた中国や南方が、大東亜共栄圏の建設や、日本との同一化を進めるものであったことを指摘している。⁴¹⁾また、前掲の葛西論では、この時期の宝塚の中国表象が西洋由来の東洋趣味の排除のために実際の現地の音楽を取り入れようとしていたことを指摘している。

内田が藤原義江版『微笑みの国』の東洋趣味を「迷惑」と評したように、国策協力に進み始めた大衆娯楽産業、そして宝塚にとって西洋で作られた東洋趣味をそのまま上演することは都合の悪いことであつたことは間違いないであろう。『黎明』の改作は一九三七年前後の日本の大衆娯楽産業、そして宝塚の変化を如実に反映したも

のだったのである。

結論

一九三〇年代前半の宝塚少女歌劇におけるアジア表象は、作品そのものを多く西洋から輸入していたこともあり、西洋由来の東洋趣味を色濃く反映していた。当時の宝塚の劇作家や観客はアジア、とりわけ「伝統」世界としてのアジアではなく同時代のアジアはレヴェューに相応しいだけのモダニティを有していないと考えており、自国日本でさえもその例外ではなかった。そのことを物語るのが堀正旗による二つのオペレッタ作品一九三四年の『モオン・ブルウメン』と一九三七年の『黎明』である。

一方で、一九三七年に盧溝橋事件が勃発し、日本と中国の国民党政府が本格的に開戦状態に入ると状況に変化が見られる。盧溝橋事件が発生した一九三七年七月に宝塚で上演されていた『黎明』は同年九月の東京公演では舞台を中東に置き換えるなど、『アラビヤの王子』へと改作を余儀なくされた。これは、西洋由来の東洋趣味をそのまま用いることが戦時下の日本では好ましくなかったためである。その後、宝塚における中国表象は西洋からの直輸入ではなく、岸田が実際に満州を訪問して『満洲より北支へ』を創作するなど、変化が現れた。『黎明』から『アラビヤの王子』への改作は戦時体制へと変化する過渡期の宝塚の姿を反映したものであった。

註

- (1) 以下、特例を除き西暦で記す。
- (2) 『歌劇』一六九号、宝塚少女歌劇団、一九三四年四月、三〇頁
- (3) Traubner, Richard *Operetta A theatrical history*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p.260
- (4) 『宝塚少女歌劇脚本集』一九九号、宝塚少女歌劇団、一九三七年七月、一一二頁―一四四頁
- (5) 『歌劇』二〇八号、宝塚少女歌劇団、一九三七年七月、八四頁
- (6) 前掲書、一四三頁
- (7) 同前、一二九頁―一三〇頁
- (8) 『グランドレビューウ黎明』『歌劇』二〇八号、宝塚少女歌劇団、一九三七年七月、九二頁
- (9) 同前、九三頁
- (10) op. cit. p.261
- (11) 『歌劇』二〇九号、宝塚少女歌劇団、一九三七年八月、扉絵
- (12) 「春秋評論」『宝塚少女歌劇脚本集』二〇〇号、宝塚少女歌劇団、一九三七年八月、三六頁―四一頁 従来なら公演評は『歌劇』の読者投稿欄「高声低声」に多く見られるものの、一九三七年八月号の同欄は轟夕起子の退団とそれに端を発する宝塚の映画参入問題に関する議論がほとんどで、公演評がほとんど見られない。
- (13) 同前、四〇頁
- (14) 同前、三六頁
- (15) 『ユリイカ』三三三(五)、青土社、二〇〇一年五月、一八二頁―一九四頁
- (16) op. cit. p.336
- (17) 『宝塚少女歌劇脚本集』一七四号、宝塚少女歌劇団、一九三五年六月、三三頁―六六頁
- (18) 同前、三六頁
- (19) <https://www.youtube.com/watch?v=HIClQ0zv1rs> (二〇一七年八月二九日最終閲覧)

- (20) 「六月のレヴュウ座談会 モオンブルーメンを語る」『歌劇』一八三
号、宝塚少女歌劇団、一九三五年六月、九一頁
- (21) 『歌劇』一八三号、宝塚少女歌劇団、一九三五年六月、五三頁
- (22) この時期、宝塚には各国の外交使節や米国の興行主などが訪れてい
ることがわかつているが、少なくとも劇団の公式記録を見る限り、『モ
オン・ブルーメン』の宝塚及び東京公演中に外交使節や外国人団体が
訪れた様子は見られない。
- (23) 「月組生徒モオンブルーメン寸話会」『東宝』二〇号、東京宝塚劇場、
一九三五年八月、八四頁
- (24) 『歌劇』一八四号、宝塚少女歌劇団、一九三五年七月、一一二頁―
一三三頁
- (25) 同前、一一五頁―一一六頁
- (26) 同前、一三三頁
- (27) 『歌劇』一八六号、宝塚少女歌劇団、一九三五年九月、一一二頁―
一三三頁
- (28) 『東宝』二二号、宝塚少女歌劇団、一九三五年九月、一三四頁―一
五一頁
- (29) 同前、一三六頁
- (30) 同前、一三七頁
- (31) 同前、一三九頁
- (32) 同前、一四一頁―一四二頁
- (33) 同前、一三八頁
- (34) 『歌劇』一七四号、宝塚少女歌劇団、一九三四年九月、五〇頁―五
三頁
- (35) 小林一三の提唱で一九二五年に創設された男女混合の劇団である。
- (36) 時代をさかのぼるものの、大正年間の文学界で江戸趣味が持て囃さ
れるなど、日本に於いて日本が異国趣味の対象に成ることは珍しいこ
とではなかった。(西原大輔『谷崎潤一郎とオリエンタリズム―大正
日本の中国幻想』、中央公論社、二〇〇三年)
- (37) 『キネマ旬報』六六三号、キネマ旬報社、一九三八年十一月、五九頁
- (38) 同前、五九頁
- (39) 『宝塚少女歌劇脚本集』二〇二号、宝塚少女歌劇団、一九三七年一
〇月、五五頁
- (40) 葛西周「日中戦争期の新作レヴュウにおける「中国」表象とその背
景―宝塚歌劇を中心に」『演劇研究』四〇号、早稲田大学坪内博士記
念演劇博物館、二〇一七年三月一六日、八七頁―一〇一頁
- (41) ジェニファー・ロバートソン、堀千恵子訳『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』、現代書館、二〇〇〇年、
一二二頁―一八三頁

(まつもと・としき 演劇学 博士課程学生)