

Title	『モン・パリ』における岸田辰彌の試みと演劇環境の近代化（一）
Author(s)	垣沼, 絢子
Citation	演劇学論叢. 2019, 18, p. 25-45
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97400
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

『モン・パリ』における岸田辰彌の試みと

演劇環境の近代化（一）

垣沼 絢子

はじめに

日本初のレビューといえば、一般的に、岸田辰彌が一九二七年九月に宝塚少女歌劇（以下、宝塚）で上演した『モン・パリ』^①を指す。それまでもレビューと形式が似た作品や、レビューの一場面を舞台にあげた作品はいくつかあるが、実際にフランスのレビューを模して全編が制作されたのは、『モン・パリ』が初とされている。

岸田のレビューについての評価は、「日本のレビューは岸田辰彌氏によつて紹介せられ、白井鐵造氏によつて成就された」^②という言葉で示される。この言葉について、田畑きよ子は、「岸田は、当時レビューという言葉だけが先に輸入されていた日本に、パリで観たレビューという仕組みを演出のうえに取り入れて、初めてその『形』を見せた。

そして、その内容を完成させたのが白井鐵造^③」と解説する。

この評価は、その後の宝塚で白井のレビューが一つの模範となったことを鑑みると、言い得て妙だと言えるだろう。しかしそうした事実ゆえ、『モン・パリ』そのものの研究は、白井のレビュー『パリゼット』との比較からのみ行われ、純粹に演劇作品としての価値は評価されてこなかった。本論文の目的は、『モン・パリ』の上演に際し、岸田がレビューをどのように理解し、レビューによつて何をもちたそうとしていたのかを探ることにある。第一章では、岸田の経歴を概観し、『モン・パリ』上演の背景を、これまで注目されてこなかった海外向けの上演という側面から明らかにする。第二章では、外遊から帰国した岸田が、日本と欧米の演劇に対しどのような考えを持っていたのかを確認し、彼がレビューを、日本の演劇環境を近代化

する手段としてとらえていたことを指摘する。なお、具体的な『モン・パリ』の分析は、次の論考で行うが、ここでは、『モン・パリ』には岸田が考える解決策として、舞台機構、演者と技芸、観客のそれぞれについて、演劇環境の近代化に寄与する仕掛けが見られるという点を指摘しておく。

第一章 岸田の『モン・パリ』までの経緯

第一節 岸田の略歴

岸田の父、吟香は、浜田彦蔵に協力し、日本初の翻訳新聞『海外新聞』⁽¹⁾を創刊した人物である。また彼はJ・C・ヘボンとともに、一八六七年初版の日本初の和英辞典『和英語林集成』の編纂・刊行にも成功している。吟香はその後、『東京日日新聞』の主筆となり平易な口語体で大衆化を進め、日本初の従軍記者として台湾出兵に同行した。それだけでなく、目薬の販売や楽善会訓盲院の設立など、医学の普及にも尽力し、商売人としても成功している。こうした功績から、「明治期の中年まで、岸田吟行の名はわが国は無論のこと遠く中国においても社会の各層を通じて華やかに喧傳せられた」と評されている父を持ち、銀座二丁目に生まれ育った岸田辰彌は、幼いころから、時代の変化

を敏感に体験できる環境に恵まれたと言えるだろう。

岸田は一九一二年、村田実や宇野四郎、伊藤道郎らとともに、新劇の演劇研究集団とりで社を結成する。彼らが創刊した演劇美術雑誌『とりで』の表紙には、洋画家である岸田の兄、劉生も関わり、岸田の家は、とりで社のたまり場になったという。彼らはメーテルリンクやゴードン・クレイグ、バーナード・ショー、ドビュッシー、バレエ・リュスなど、西欧の同時代の芸術を研究し、「既存の文芸協会や自由劇場に激しい『ノン』をたたきつけ」、象徴主義に傾倒した。さらに岸田は、村田や青山杉作らが結成した「ドイツの室内劇運動とフランスの親密劇場に範をとって、リアリズムを基調にする」踏路社にも参加し、一九一七年の第一回試演会『画家とその弟子』では主役を、ヴェデキントの『春のめざめ』では仮面の紳士を演じている。

岸田は同時期、オペラとも密接に結びつく。一九一三年に帝劇歌劇部に二期生として入団し、ジョヴァンニ・ヴィットーリオ・ローシーに学ぶと、その後、ローヤル館や歌舞劇協会など、浅草オペラの第一線で歌手として活躍しながら、児童向けの作品も作って上演した。そうした中で、松竹専属の新星歌舞劇団に所属しているとところを引き抜かれ、一九一九年六月三〇日付で、宝塚の演出家として着任することになったのだ⁽²⁾。

当時の宝塚は、一九一四年の初演以降、どのような劇団として発展するかを模索しているところであった。岸田が入団する前年に創刊された宝塚の機関紙「歌劇」では、小林一三が、宝塚で上演すべき「歌劇」とは何か、今後どのようにそれを発展していくべきかを記している。小林は、西洋音楽を基礎として養育されてきた青年子女のためには、オペラとは異なる「日本歌劇」が必要であると論じ、その第一歩として、宝塚ではまずは西洋音楽に日本語の歌詞をつけて親しみやすくし、西洋のダンスと日本の踊りの調和点を見出すことから始めているが、この方針が正しいとは思っていないと述べ、その後も文字通り、西洋由来のオペラとは異なる「日本の歌劇」を作り上げるために、宝塚の形式を模索し続けた。実際、岸田の入団した一九一九年には、一月に宝塚を男女混合の歌劇団にするために男子専科も結成され、岸田はその講師にもなっている。西洋演劇に造詣がありオペラ歌手でもあった岸田は、その経歴ゆえ、宝塚で本格的な西欧演劇を上演するための即戦力として、また新しい「日本の歌劇」を作り上げる協力者として、小林に見出されたのであった。

第二節 海外向け試作としての『モン・パリ』

宝塚に演出家として入団した岸田は、一九二二年に弟子

の白井鐵造がデビューするまで、ほぼ全ての西洋物（西洋を舞台にした作品）に関わった。彼はその後、宝塚を海外で上演するための交渉と下見のため、一九二六年一月七日から一九二七年五月二八日までの日程でヨーロッパとアメリカをまわり、様々な劇場の視察を行った。岸田はまず、フランス、ドイツ、イギリスを廻り、担当省庁や各劇場との交渉を行ったが、いずれも金銭の折り合いや現地の劇場に關する法に阻まれ、具体的な交渉は決裂している。その後岸田はアメリカにまわり、とりで社結成を共にした友人の伊藤道郎の紹介で、演劇プロデューサーのF・レイ・カムストックとモリス・ゲストと交渉し、一九二八年四月のカムストックの来日と宝塚視察、一月からの宝塚の訪米公演の可能性の約束を取り付けて帰国した。

岸田が会った二人は、ミュージカルや近代劇のプロデューサーとしても知られているが、一九二〇年代は特に、モスクワ芸術座のアメリカ公演をはじめ、ニキータ・バリエフの芸術キャバレー蝙蝠座のアメリカ公演、マックス・ラインハルトの『奇蹟』のアメリカ公演など、海外の舞台誘致を次々に成功させた人物である。カムストックは一九二八年六月に宝塚に来団し、宝塚がアメリカ公演で上演する予定の舞踊とレビュー数品、さらに『モン・パリ』の再演を鑑賞した。彼は上演予定演目の内容や構成への修

正指示を行い、劇団は彼と秋からのアメリカ公演について、旅費や宣伝法、舞台装置や契約条項など具体的に交渉を進めたが、最終的にカムストックに希望された三つの新作レビューを作るという「レビュー製作の點に於て、幾多の研究すべき餘地あるものとして、時日不足の故を以て延期」になり、そのままこの外遊企画は頓挫した。

この宝塚の海外上演交渉の話聞きつけ、一九二六年八月、伊庭孝や堀内敬三らが編集を務める雑誌『音楽評論』に、まがい物の歌劇である宝塚のバリ公演を阻止するべきだという声明が発表された。その中で宝塚は、「本當の音楽普及にむかつては、『中略』、むしろ音楽文化を妨害するものであり、その宝塚が「世界音楽の中心市場たるパリの、しかも檜舞臺のグラランドオペラに乗り出して客演すること」は、日本の名誉を毀すものであると断罪された。彼らはこの声明を、宝塚への迫害ではなく「國辱を未然に防がうとする熱誠」によるものと主張している。この声明への返答として、小林は『歌劇』上で、「外國向きの歌劇とは？」という論考を発表し、現在宝塚で上演しているような歌劇を持っていくつもりはないこと、「外國にゆくならば所謂外國向のものを新作しなくてはいけない、日本情緒の、錦繪のやうな、奇麗な優美な、そして歌舞伎めいた、又、所作事のやうなもので、それで、一幕せいゝ十

五分位で、それからそれと順繰りに、幕なし同様の舞臺で、眼立つた場面と、新味の溢れる音楽とでゆかなければ駄目であることは、少し外國の事情に通じてゐるものは合點するだらうと思ふ、惜しい事に寶塚の少女歌劇には、まだ、そういうものは無いのである」と述べ、これまで宝塚で行われてきた五作品の上演という形態を崩し、来年四月頃から「其中へ特別一幕づゝ加へて見る」など、「外國向のもの」を新作して諸君の御批評を受けたいと主張した。

この、海外で上演するにあたって必要な、外國向きの新作の上演の試作の一つが、『モン・パリ』であつた。これまでの研究や評伝では、後の宝塚の演出家である高木史郎が岸田の外遊を「大劇場にふさわしい公演の在り方を学ばせる」ためのものであると記した言葉に基づき、海外向けに上演するための試作という本来の側面は、ほとんど無視されてきた。しかしそもそも、小林が試作を発表したいとした四月とは、当初の予定では岸田の帰国直後のことである。岸田の帰国が延長したため四月からの実現はかなわなかつたが、九月に岸田が上演した『モン・パリ』こそが、五作品上演という宝塚の慣例を突き崩し、併演を二作のみにしたと同時に、小林が言うところの「一幕せいゝ十五分位で、それからそれと順繰りに、幕なし同様の舞臺で、眼立つた場面と、新味の溢れる音楽」で構成された、宝塚初

の作品なのである。実際小林は、『モン・パリ』初演の翌月、「モン・パリよ」と題した論考で、「亜米利加に持つてゆくべき日本歌劇の見本としては日本式レビュウの或物を試みることもよからう」と述べ、一〇月には久松一聲による日本を題材にした外国行試作のレビュウが上演されることを紹介し、それによって「都踊式から離れたレビュウのやうなものが生れるではあるまいか」と、海外向けの作品として、レビュウという形式への期待を寄せている。

こうした経緯を考えると、『モン・パリ』における宝塚の海外公演試作の初の作品としての役割が注目されよう。『モン・パリ』には、レビュウという形式を通して、宝塚が海外で公演するために必要な要素が、言い換えれば宝塚が海外で通用するために足りないものへの岸田の解決策が、詰まっていると考えられるのだ。

第二章 演劇環境を近代化させるレビュウ

第一節 日本と西洋の演劇環境の三つの差

岸田の感じた問題とは、何だったのか。彼は「モン・パリ」上演の直前、「歐米の劇場を覗いて歩く」と題した論考で、次のように述べている。

私が一年有半歐米各地を視て歩きまして感じたことはいろ／＼ありますが、その中で最も深い印象を残しました事は、

(一) 彼等と我々とは時間に對する觀念が先天的にちがふのではないかと思はれる程異ふ事、

(二) 彼等は事にあたつて非常に熱心であるといふ事、

(三) 世の中がセチがらいつでも申しますか、まづ生存競争がはげしいとでも申して置きませう、

これら三つの事を痛切に感じたのであります。「中略」或は之を惡ざま申せば、その國民性が先天的に彼等は勤勉であり我は懶惰であるとも云へませうし、或は又彼は不人情に我は有人情であるとも又云へませう、云ひかへれば都會と田舎とのちがひがあると申せば萬事よくわかる事と思ひます。然しその結果は彼らは常に何物か新しい發見をし、又確に進歩を示して居るに反し、我等は常に彼等の模倣であるか、或は常に又舊態をつゞけて居なければならぬ状態にあるのであります。^[7]

岸田はこの論考で、日本の演劇にはない特徴を、(一) 時間へのシビアな感覺、(二) 芸術への勤勉さ、(三) 生存競争の激しさ、の三つに分類し、その差がなぜ起こったの

かを分析している。彼は二つ目の特徴について、演劇が生活の中で位置付けられる立場の差に根拠を求めた。「日常生活に心身共に疲れて居る」欧米の観客は、「その慰安を求むる爲に劇場にやつて来る」ため、上演は「常に三時間をもつて限度と」する。それゆえ欧米の観客は、「短時間内に、出来得るだけ多くの收穫を得やうとして居る」が、対して日本の観客は、舞台を「だら／＼と五時間も六時間も見」て、豪華な場面でも短時間で移り変わると、「その費用を考へて誠に勿體ない事の様」に思」つてしまふ。しかし岸田は、「それを充分にあきるまで見せたのではない」と結論付け、欧米のように、「ダレル事を一番拙劣な事として、彼等も經營者も共になにより恐れて居る」ことに理想を見る。

二つ目の特徴について岸田は、欧米では稽古において、教える側も教わる側も一生懸命におつかり合い、その勤勉さが舞台上で結果となつてあらわれるため、大劇場から奇席まで「總ての登場者の一人一人に熱心があふれて居る」と指摘した。その一因には、「相當な技術を持つて居ながら職がなくて、こまつて居る人々も澤山にある」ため、經營者が容赦なく、「舞臺の上の不熱心」という「懶惰な態度のものがあれば彼等は即日その職を失ふ」という判断を下すことが出来る上、「社界も亦それを、是として居る」

ことを挙げている。そのうえで岸田は、欧米の演劇人の勤勉さを、日本人である「私達も大に學ぶべき事である」と主張した。

また彼は、ある劇にどれだけ稽古や費用が費やされども、評判が悪ければ一週間で閉場になる海外の演劇のシステムが、内容の面白さを深めさせうると考えた。岸田の分析によれば、もはや表面的な外国の「珍らしさのみの特長で進む事は出来ない時代になつて居」り、「常に観客の方が經營者よりもその見巧者と云ふ點に於て一歩進んで居る」ため、演者も劇場も切磋琢磨せざるを得ない。さらに、「かゝる大劇場が軒をならべての競争でありますから、その宣傳法場内の設備經營法等に死力を盡して居る有様は到底日本で見られない」がゆえ、三つ目の差が生まれるというわけだ。

岸田は外遊で得たこの考えを通じて、一体何を言わんとしたのだろうか。旅の目的が「若し寶塚少女歌劇團が外遊する様な事があつたら、どんな曲目を選ぶべきであるか、又實際外遊を實現する事が出来るかどうか、その下見分」をすることであつたと明らかにする彼は、欧米での宝塚の海外公演を可能にするためには、以上の三つの差を克服しなければならぬと考えた。すなわち岸田は、宝塚ひいては日本の演劇を欧米でも通用させるために、シビアナ時間

感覚を持つ観客が、十分な審美眼をもって舞台を楽しみ、勤勉な演者や興行主によって高い技術力が担保されている欧米の演劇の環境に、何とかして近づけようとしたのである。

第二節 演者と技芸の近代化

その手段を探るため、岸田は当時欧米で爆発的に流行していたレビューに注目した。岸田は日本でレビューが上演されてこなかった理由について、「日本人は未だそれを要求する程生活があはたしくくない」からだと考えた。そのうえで彼は、欧米人を都会人に、「もつと呑氣で、悠暢な」日本人を田舎者に喩え、次のように述べている。

たしかに彼等〔引用者註…日本人〕は、さう云ふ方法〔引用者註…レビュー〕によつて舞臺藝術が行なはれると云ふ事を少しも知らないであります。丁度、田舎の人が都會人と比べて悠暢であるやうに。又、丁度都會で大歓迎を受けた活動寫眞や劇が、田舎ではいつも失敗してゐる様に。

とは云へ、或種の田舎人の、例へば若い人々や學生達は、それを歡び迎へるでありませうが、それだけでは經濟的には立ち行かないのであります。やはり、古

い見なれた芝居を見る事が彼等の本當の要求なのであります。

然し、いつまでも、それで安心して居る事は出来ない、世界は常に進むで居ます。田舎にも都會の風は遠慮なく押寄せつゝあります。世の中に立ちおくれるといふ事位、悪い結果をもたらすものは有りません。常に一歩づゝ人に先んじて居る事が最も大切な事です。とは云へ、氣を付けないと五十歩も百歩も先んじてしまふと、又その人は氣の毒な結果をみるものです。

そこで私は滯外中、いろ／＼と考へた結果、どうしても我寶塚に於てもレビューシステムを取つて、世に先鞭をつけなければならないと思つて歸つて來たのであります。

岸田の主張は、欧米で流行しているレビューを日本でも上演してみたい、というような、氣楽なものでは全くない。むしろ、世界の動きに無頓着で、これまでの見慣れたものに満足し、現実の変化を受け入れようとしなない日本の現状では、容赦なく押し寄せてくる欧米の価値観に対応できず、「世の中に立ちおくれる」ことになってしまうという危機感から、日本の近代化のために、レビューの上演を

必須と考えたのである。

このような思想と共に岸田が取り入れたレヴューの上演によって、宝塚の演劇環境はどのように変わったのか。まずは岸田が、『モン・パリ』の再演に際し述べた文を確認しよう。

私が今度モンパリーを上演するに當つて非常に嬉しく思つた事があります。それは花組の生徒たちが指揮通りに心を一にして熱心に稽古を勵んでくれた事で練習中其の熱心な有様をみて涙ぐましい感に打たれたことも數回に止まりません。この後もこの意氣で演つてくれたらいいよ／＼よきものを上演されること、期待してゐます。(中略)

それから今度各方面のファン諸氏から、當寶塚の聲樂が非常に貧弱であるといふ批評を聴きましたが、私も頗る同感であります。(中略)それで今度は第四場と第九場は現在ルビニー女史に就て聲學を専攻してゐる生徒を拜借して聲樂を主として聽かせることにしました。外遊問題を目前にしてゐる寶塚も益聲樂に力を注がねばならぬことを切に感じたのであります。⁽²⁴⁾

この文からは、彼が『モン・パリ』の上演によって、欧

米との根本的な三つの差のうち、演者の技芸への勤勉さが、少しずつ解決に向かつていると感じることが窺えよう。当時の宝塚では、批評家の青柳有美が「生徒さんは職業意識に立脚せよ」と題した論考で、「舞臺で生徒さん達がクス／＼笑つたりなどするの、要するに這の職業意識を缺き、道樂で慰み半分⁽²⁵⁾に舞臺に立つてゐるといふやうな素人根性があるからだ」と厳しく批判したように、舞臺上および稽古での生徒たちの態度は、決して評価できるものではなかつたという。青柳はこれを、宝塚が一九一九年に「学校」として認可され、出演者たちが公的に「女優」ではなく「生徒」として規定されたことによると分析している。

岸田が熾烈な競争下にある欧米の俳優たちと比べて悲觀していたのは、そのような宝塚の状況であつた。岸田は實際、『モン・パリ』初演の前月にも、宝塚を卒業した大人の観客が見るに堪える、本物の日本の歌劇、すなわち「世間が本氣で對手にするもの」⁽²⁶⁾を作りたいと論じており、「それにはどうしても職業的意識のはつきりしたものを作らねばならない、それ故に此の「引用者註・新しい大人向けの」團體に加はるものは生徒ではなく女優であり男優でなくては駄目なのである」⁽²⁷⁾と、男女混合の混声歌劇団を作る必要性を主張している。この主張は叶えられることはな

かったが、代わりに岸田は、レヴェューの受容に伴い、宝塚の演劇環境を欧米に近づけていく一端として、生徒に厳しい訓練を課したのである。それに生徒たちがついてきたことを褒める引用の冒頭の文章は、単に生徒たちが稽古を頑張ったと宣伝しているだけではない。宝塚の生徒たちが職業意識を持ち、欧米の俳優の意識に少し近づいてきたこと、それによって歌舞の技術が向上する可能性に、岸田は目を向けているのである。

実際、生徒たちの技術力の向上に関して、宝塚ではレヴェューの移入によって、組制度を変えている。当時の宝塚は、花・月・雪の三組に分かれ、持ち回りで公演をしていたが、『モン・パリ』初演の直前、まずは声楽専科が誕生した²⁸。これは声楽のみに特化した組で、組の枠を超えて、各公演に応援出演をするものである。彼女たちは当時、宝塚音楽学校で歌唱指導をしていたザヌック・ルビニーに特別に師事し、踊りはせずに、歌の訓練に集中した。彼女たちは、先の岸田の引用文にある通り、『モン・パリ』には一〇月の再演から出演し、彼女たちのために変更されたいくつかの場面で歌を聴かせた。小林一三はそれについて、『前回と違って〔中略〕聲學科生徒を使つて、その洗練された喉を聞かせ、元の〔中略〕場に較べると數等よくなつてゐる。聲學科生徒の聲を聞いてみると成程本場のオペラ

を聞いてゐるやうな氣がする。ほんとに練習と云ふものは怖ろしいものである²⁹」と絶賛している。

さらに翌年三月には、「レヴェュー『モン・パリ』及び『イタリヤーナ』に應援出演をして、著しくその好果を擧げてゐる聲樂専科に倣つて、同じ主意、同じ目的で³⁰」舞踊専科が誕生した。新舞踊の旗手としてふるつていた茂茂都陸平が舞踊を、チエケツテイに直接学びロシアでプリマバレリーナとして踊つていたエレナ・オソフスカヤがダンスを、同年末にはダンス指導に宇津秀男も加わり、クラシック・バレエを指導した。この「舞踊専科は、今まで習つたものを全部捨て、全く最初から基礎をつくつてゆく³¹」という方針で訓練された。彼女たちは初演の『モン・パリ』では各組の生徒として踊りの場面に出演していたが、一九二八年の『モン・パリ』からは舞踊専科の所屬として、組を越えて踊りの場面に出演し、初演では一人であったバラのトゥダンスを三人で踊るなど、作品内での踊りの向上に寄与していった。

一つの技術に特化する専科は当時、レヴェュー上演に必要なのであると考えられた。その理由は、レヴェューにおける歌舞の比重の高まりに伴い、技術力の向上が求められたことにあるのだが、それに加え、集団で歌い踊るといふレヴェューの特徴ゆえ、技術力のある生徒が各場面に一定数登

場するためには、組の枠を越えなければ人数が賅えなかつたこともあげられよう。白井は後に、「声楽専科生が一躍レビューの中心スターになつて」⁽³⁵⁾ といったとともに、「後年スターになつた優秀な生徒の多くは、ダンス専科に入つた」とも回想しており、声楽専科と舞踊専科の生徒たちが、レビューにおいて重要な役割を果たしたことが伺える。

第三節 舞台機構の近代化

岸田はさらに、俳優や観客の精神論や技術論のみならず、劇場機構そのものも変えようとした。彼は数ヶ月にわたつて『歌劇』上で、欧米との具体的な比較から、上演時期や契約方法、舞台装置の機械化、立体的な舞台背景、舞台の間口の広さに至るまで、事細かに提言する。例えば岸田は舞台装置について、「今迄のやうな、人力をのみ頼りにした竹の簾の子を滑車に代へた程度のもものは駄目である。三百貫のものが釣り上げられない、三間の二重が横にひけない、セリ出しは三尺上げるのに二十秒かゝり、あのギイ〜といふ音がよいなどと云つてゐる時代ではない。只、廻り舞臺を唯一の利器としてゐるのでは誠に情ない」⁽³⁶⁾ と嘆き、舞台のスピードを上げ一層の美しさを追求するために、「もつとエレベーションを利用しなければならぬ。舞臺の全體的にも部分的にも上下動をさせ得なければ

ならない。と同時に、舞臺面の左右動も自由にしたいものだと思ふ」⁽³⁷⁾ と指摘した。それは、実際に彼が見た、「階段に二十四人の女優が乗つたまゝ上から下つてくる、その階段が舞臺の前後を自由に動くのであるが、これを動かさせてゐるのは、電工一人と二人の介添人だけ」⁽³⁸⁾ というパリの舞台、「四十人のダンサーが踊つたまゝ、舞臺全體がセリ上つて、そのセリ上つた下の舞體にも二十人の踊子がダンスをしてゐる。そして舞臺は上と下とで實に美しい場面を呈する」というニューヨークの舞台などを再現しようとした意見であり、岸田は当時の日本の劇場では見られない、完全に機械化した舞台機構の受容を推奨している。

加えて彼は、「全體からくるままとまつた畫面的の美しさは、横に廣いよりも縦に高さからくるもの、方が壯麗であり、又日本では珍らしくもある」⁽³⁹⁾ と指摘する。観客の視線を集中させ、舞台装置の転換を楽にし、少人数でも賑やかな群舞を見せるためには、舞台の間口を「それさへも歐米の劇場では見る事の出来ない廣さのものであるが、日本では今迄の習慣上もあるから、私は十間位が適度と思ふ」⁽⁴⁰⁾ と述べ、間口十五間の宝塚大劇場を真っ向から否定した。岸田が『モン・パリ』を上演した宝塚大劇場は、四千人を収容するもので、一九二四年に新築されたばかりであった。百人の出演者をせり上げることも出来る機構を持つた

ど、「米國のメトロポリタン、オペラハウス、獨逸のライ
ンハルト大劇場〔引用者註・ベルリンのグローセス・シャ
ウシュピールハウス〕に次ぐ世界屈指の大劇場」と宣伝さ
れ、近代日本を代表する大劇場と見なされた劇場である。
第一章第二節でも指摘したように、一般的に岸田の外遊の
目的が「大劇場にふさわしい公演の在り方を学ばせる」た
めのものであるという認識から、岸田がレヴューを宝塚大
劇場に最適な上演形式であると考え、取り入れたかのよう
に思われがちだ。しかし横方向への平面重視の「日本的
な」舞台から、縦方向への立体的な「欧米的な」舞台に移
行するべきだと考えた岸田にとって、間口が十五間、高さ
が二十五尺、廻り舞台が十間という横長の宝塚大劇場の舞
台はむしろ、スピード重視のレヴュー上演には不適切なも
のであったのだ。

それゆえ彼は、東京宝塚劇場の建設に際し、軽視されが
ちな舞台裏にこそ金をかけるべきであり、その具体的な構
造については、現在外遊中の演出家である堀正旗や白井鐵
造、舞台技術者の井上正雄といった人たちの意見を十分に
聞くべきである、と繰り返し助言した³⁸。実際、一九三四年
に三八〇〇人弱の観客を収容出来る東京宝塚劇場が開場し
た際には、これまで手動であった舞台機構はスイッチに切
り替わり、舞台間口や廻り舞台も大きくなったものの、舞

台の高さ三十尺に簀子が七十五尺と縦方向にも大幅に拡張
され、「当時としては最も高いプロセニアムアーチ³⁹」と
なっている。岸田の提案通り、舞台設計には井上正雄が直
接関わり、その功績は後に照明家の柘植貞輝によって、江
戸時代以来の歌舞伎劇場の空間形式に転機をもたらしたと
評価されているという⁴⁰。

岸田が主張した舞台の立体化は、舞台装置や衣裳にも影
響を与えた。例えば『モン・パリ』の前月、当時宝塚で衣
裳を作っていた矢野誠之が、舞台背景の立体化について、
アッピアやジャック・コポー、ディアギレフの舞台を例に
あげながら、論考を発表している。宝塚が最初に参考にし
たのはバクスト式の舞台装置であると矢野は、一九一
〇年代初頭にはバクストの舞台装置が好評を博していたバ
レエ・リュスですら、一九二〇年代に入るとクボロフトウ
リズムの影響を受け、バクストにかわってゴンチャローワ
が舞台装置家として活躍するようになるという世界の美術
運動の変化を鑑み、宝塚もまた、変わらねばならないと考
えた。そのために矢野は、構成主義的な舞台装置の導入を
試みることを宣言する。

進歩のために我々は藝術を、そして現在の寶塚の氣
品なるものを破壊しなければならない。〔中略〕

私はこゝに今までの寶塚を破壊して新たに少女の健康美を基とした構成主義な作品音楽、装置の誕生を提唱するのである。「中略」構成主義の装置は演技なしには獨立的價值を持たない。演技のための道具である。かゝる装置のもとに演ずる時、いかに少女の演技は力學化され、背景と衣裳が運動化されるかを思はないではいられない。大量的な直線的な彫塑的背景のみが人間の肉體やその姿態、表情と合致するのである。⁽⁴¹⁾

さらに彼は、衣裳についても、立体的であることを主張した。

最後に私の求める衣裳も亦以上の三次元的な舞臺装置に一致したものである。各衣裳は三次元的なものであつて躍動してゐる生ける色彩の彫刻であらねばならない。寶塚の如き少女の舞臺に於ては特に少女の個人的、體格や運動によつて左右されて^{アツ}ことなしに、一切の輪郭も大きさも主なる線は針金などで豫め規定してかゝり、髻も像も繪具で深めておくべきである。尚その他重さと軽さ、光輝と鈍色など異つた印象を起させるために、麻と絹と天鵞絨が一つの衣裳の材料の中に含まれることも出來やう。寶塚の總てがかくの如く三

次元的となり、リズム化された時初めて健康な優れた寶塚たり得るであらう。⁽⁴²⁾

矢野の主張するような舞台や衣裳は、『モン・パリ』においても実践された。例えば青柳は、岸田の『モン・パリ』への感想として、「舞臺装置殊に丸モノを使はず、畫く部分で出來てるフォアグラウンドに於て、岸田先生の取らるゝ色彩の配合法は、何うも何時でも何んだか、惡ドクくつてパツとアツサリせぬものがあるやうな氣がしてならぬのである△さればとて露西亞風にもならぬ」と述べ、岸田作品における舞臺装置の配色が、ロシアのそれを意識している点を示唆している。また、衣裳について言えば、例えば『モン・パリ』の第一六場に登場する官女たちのロングドレスは、腰元に大きなワイヤーで輪が作られたクリノリンの形をしており、シルエツトが完全に固定されるようになっていた。⁽⁴³⁾シルエツトの固定は、第一三場でのエジプト皇子のスパンコールがびっしりついた甲冑のような衣裳もそうで、同じ場面で踊る少女たちの肌に着した薄い生地⁽⁴⁴⁾の衣裳との対比はまさに、「重さと軽さ、光輝と鈍色など異なつた印象を起させ」、「三次元となり、リズム化された」ものだったと言えるだろう。こうした発想のもとになつたのは、岸田が持ち帰つたレヴュー作品の絵の数々で

あり、現地で買った首飾りやフリル付きの衣裳だった。⁽⁶⁾矢野の論考はまさに、『モン・パリ』の制作過程において、重視されたものであったと言えるだろう。

ここで注目したいのは、岸田にせよ矢野にせよ、こうした思想の実践を、海外向けの作品においてのみ行おうとしたわけではなく、宝塚そのものの変革として求めていたという点である。矢野は、「私は寶塚の進歩にはたゞ一つ三次元的な舞臺と單純化された色彩の助けによつて少女のもつ健康な美を極度にまで發揮した動作を主としなければならぬ」と思ふ。それは同時に、舞臺に現代人が求める労働と安息の境界線の撤回をも求め得るのだ」と述べ、これまで「宝塚らしさ」を破壊し、「現代精神からの避難所」としての宝塚からの脱却を主張した。こうした意識は、宝塚の舞臺そのものを近代化しようとした岸田と同じものである。彼らは単に、海外上演のための作品を別作り、国内では日本人の精神に合った「宝塚らしさ」を維持して、国内では日本人の精神に合った「宝塚らしさ」を維持して、海外では日本人の精神に合った「宝塚らしさ」を維持して、海外に通じる近代化した舞臺の完成と近代化した精神の發達を求め、実施しようとしたのである。

第四節 なぜレヴューなのか

ところで、岸田が演劇環境の近代化を目指すにあたり

て、レヴューという上演形態に注目した理由は何だったのか。実は宝塚では、一九二〇年に既に、坪内士行がレヴュー時代の到来を予測している。坪内逍遙の養子の士行は、一九一八年に宝塚の顧問になり、一九一九年に創立した宝塚音楽歌劇学校の囑託という立場を得ているが、何よりも彼は宝塚で、シェイクスピアやモリエールをはじめ、多くの西洋演劇を積極的に演出した。彼は、男子専科の養成や宝塚音楽歌劇学校の学校名称の許可、観客数増員のための公会堂劇場の新築落成、岸田の來任といった一九一九年の出来事を振り返る中で、レヴューについて、次のように述べている。

〔前略〕演劇やオペラ界では、岡本綺堂氏や松居松葉氏の洋行歸りの話を聞きましても、世界到るところどこでもまだ戦後の際立つた大藝術家なり大事業が現れたといふ様子には見えてません。たゞ戦後の外國の演藝界に特色が生じたとすれば、それは、いよ／＼リヴュー式の、寄せ集め藝のゴモク芝居が盛んになつたのと興行方針そのものが段々純商業的になり來つたと申す二点ぐらい。この二点は、もとより演藝界に大影響を及ぼすもので、日本の演藝界の將來も必らずその経路を踏むに相違なく、例へば淺草や千日前の所謂歌

劇役者や天勝一座等が聯合してリヴユー上演興行をする時代も來ませうし、やがては〔中略〕到底大歌劇唱歌手としては成功しそうにもない摸規モグキの小さい日本の多數の天狗唱歌手や小舞踊手が、カフエーやカバレッツトの藝人とし、て活躍し、女給を征服するのは勿論の事、追々に藝者に取つて代る時代も來ませう。

又、興行方面でも、嘗ての米國演劇界での大トラストの如きものが、すでに松竹會社の手によつて成功してはゐますもの、それが外國と歩調を合せて、日本のも一層純商業的にならうことは火を見るよりもあきらかであります。⁽⁴⁸⁾

坪内の言及する通り、当時のレヴューは、第一次世界大戰後のヨーロッパの演劇界に現れた新興芸術の一ジャンルであり、その大流行は、劇場の商業化と最も密接に結びついたのでした。⁽⁴⁹⁾ 実際、この六年後に岸田がフランスやドイツ、アメリカで接したレヴューは、圧倒的な経済力によつて支えられ、豪華絢爛な商業作品として展開されたものである。

岸田が演劇環境の近代化のためにレヴューを使おうとした理由は、まさにここにあった。その圧倒的な同時代性と商業性こそ、岸田にとって近代の象徴であり、その近代的

な演劇環境を、宝塚でも再現しようとしたのである。加えて岸田は、日本国内で宝塚が一步先んじれば良いという考えでもありえなかつた。「日本でも遠からず東京、大阪に於て、その方法によつて興行せられる劇場（或は活動寫眞館）が數多出来ること、思つて居ります。又、さう云ふ噂も耳にしてゐます⁽⁵⁰⁾」と願う岸田は、たとえそれが宝塚から始まつたとしても、その後日本中でレヴューが上演されるようになることで、日本人が欧米の価値観を獲得し、三つの差が克服され、日本の演劇環境が近代化し、欧米のようになることを、そして日本の演劇が世界で通用するようになることこそを、求めていた。

第三章 観客を近代化させる実践としての『モン・パリ』

序節 先行研究の概観と問題点

このような考えのもと制作された『モン・パリ』は、これまでどのように評価されてきたのか。日本初の、あるいは宝塚初のレヴューゆえ、『モン・パリ』については数多くの言及があるが、その実態を本格的に分析したものとはほとんどない。先に述べた通り、一般的に『モン・パリ』は、

白井鐵造のレビュー『パリゼット』の比較の中で、宝塚にレビューを「紹介」しただけの作品と見なされてきた。

袴田麻祐子は、岸田の『モン・パリ』が、「人々に『西洋』の異文化性・遠さを意識させた」作品だったと指摘する。第一に、作中でフランスがアジアを経て「最後のシーンでやつとたどり着ける目的地」であることから、「西洋」が「物理的な距離として遠い」ものとして描かれていると指摘する。第二に『モン・パリ』に登場する西洋人が「物語の筋に関わることはない、美しい衣裳をまとった珍しい対象として、鑑賞されるだけ」であること、登場人物の一人である牧野がパリで迷子になるというような出来事が岸田自身の経験に基づくことから、「美しい西洋世界において、舞台上の日本人は田舎者として疎外され、馬鹿にされる」と分析し、『モン・パリ』において「西洋」は、物理的距離のみならず精神的な距離としても遠かった、と結論付けた。しかしこの議論では、『モン・パリ』が岸田の実際の旅行記に基づく「演劇」であるという視点が抜けており、作中の一部のみが当てられていることは否めない。作品全体を通してみると、果たして『モン・パリ』では本当に、「西洋」に対する物理的・精神的な遠さが表現されていると言えるだろうか。以下に二つの問題点を挙げてみたい。

第一に、フランスへの旅行道中記である『モン・パリ』が、実際の外遊経路同様、パリが最終到達地点となることは、自然なことであるからだ。地理上の距離が必ずしも、彼の精神的距離に比例するとは限らない。第一章で検討したように、岸田にとつて「西洋」とは、「異文化」として相対化する遠い対象ではなく、日本が獲得すべき「都会」すなわち近代化への、絶対的価値を持った対象であった。それゆえ、岸田のパリの精神的距離は、彼が日本に受容しようとした近代性が、舞台上でどのように処理されているかという点にこそ見られよう。

第二に、岸田が実体験を元にしたのは、牧野のふるまいのみならず、『モン・パリ』すべてがそうであるからだ。詳しくは次の論考で検討するが、パリで牧野が経験した恥ずかしい体験は、『モン・パリ』の主題では決してない。それどころか、『モン・パリ』では最初から、牧野ではなく、主人公である串田福太郎に、岸田自身が投影されているということが明示されている。それゆえ観客は、『モン・パリ』での串田を通して、現実での岸田の旅を追体験するのである。すなわち岸田が表現し観客と共有したい価値観は、牧野の体験ではなく、串田の体験に見られよう。

一方、川崎賢子は、『モン・パリ』でのパリについて、「ふりかえる時間のなかではまっさきに思い出されるなつ

かしい場所⁵³」として描かれていると指摘する。「うるわしの思い出／モン・パリ 吾がパリ」という歌詞を持つ主題歌が、作品の冒頭から「くりかえされるごと」に、『思い出』の地パリに近づく⁵⁴」構造を持つ『モン・パリ』では、作中でのフランスへの旅が、「行きてかえらぬ片道切符の旅ではなく、なつかしい場所に帰還する旅⁵⁵」であったと考える川崎は、都市大衆文化においては、群衆同様「家郷」もまた、固有の名前、場所性、歴史性を失って⁵⁶」おり、「パリの群衆のなかを歩いた『思い出』よりほかに、なにひとつ、具体的な映像を持たない⁵⁷」はずの『モン・パリ』の主題歌は、「それゆえに、パリに『思い出』など持ちようのない多くの観衆を普遍的にとらえることができた」と分析する。それでも川崎は、岸田がパリに寄せた「『思い出』は、あくまで『この身』『我』に集約される、直接体験だった⁵⁸」と述べ、岸田はパリを「自分」の思い出として提示したに過ぎず、岸田の弟子であった白井鐵造こそが、個人ではなく宝塚そのものが主体となつて、パリを思い出の地とする視線をもたらしたのだと結論付ける。この点について、袴田も別の論文で同じ結論を提示している⁵⁹。しかしこれらの議論では、歌詞に登場する「我」が何を指すのかという疑問が残る。確かに『モン・パリ』は岸田自身の旅行記だが、その旅行記が舞台上で上演されたとき、どこま

で「我」の範疇として提示されたかについては、作品の詳細な分析を通して考察することが必要だろう。特に『モン・パリ』では、主題歌の歌唱指導や観客をも含む全員での合唱が行われており、「我」の示すもの、また「モン・パリ」という言葉の示すものが、少しずつずらされているからだ。

さらに、岸田の『モン・パリ』が、あるいは白井のレビューがどの程度フランスのレビューを模したかについても、これまでの研究の問題が指摘されよう。渡辺裕は、人らの言葉や宣伝文句、舞台で使われた海外の音楽の数に、パリの「直輸入」への志向は「白井鐵造の作による『パリゼット』を機にさらに強まる⁶⁰」と分析し、宝塚が音楽の直輸入によって「世界の様々な大衆音楽の発信基地⁶¹」となろうとする動きを、「東京に対する大阪の『売り』になつた」と評している。また田畑きよ子は、白井がフランスのレビューを研究したノートが膨大かつ詳細であることと対照的に、「岸田はレビューという形式を取り入れたにすぎ⁶²」ず、「岸田は『モン・パリ』でレビュー・システムというものを持ち込んだものの、その内容まで細かく演出する柄ではなかった。したがって岸田レビューは目先が変わらず、ありふれたものばかりになり観客は新味を感じなくなつていた⁶³」と評している。しかし先にあげた先行研究

も含め、いずれも岸田や白井の作品解説と当時の宝塚の宣伝に基づくのみであり、その実態がどうであったのか、当時のフランスのレヴューと具体的に比較したものは全くない。『モン・パリ』が中国をはじめフランス以外の国々を表現していることについて、川崎が「ヨーロッパをとりかこむ東方（オリエンタル）世界の興趣を誇張してみせることは、レヴュー直輸入の意匠だった」と指摘するように、フランスのレヴューの概観との類似点をあげたものは存在するが、具体的な作品比較は全くされてこなかった。そのため、実際は岸田がフランスのレヴューで見た作品の丸写しである場面について、岸田がページェントの終焉とレヴューの誕生という歴史を暗示していると分析されたように^⑤、また岸田のレヴューがフランスのレヴューの形式は輸入したが内容は直輸入していないと評されたように、かなり自由に解釈が加えられているのが現状だ。さらに、先に指摘した通り、岸田のレヴュー移入が、大劇場にふさわしいものの輸入というらえ方しかされてこず、海外公演に向けての演劇環境の近代化という岸田の大きな意図は明らかにされてこなかった。

加えてここでは、フランスのレヴューは一貫した筋を持たない各場の寄せ集めだが、一方の岸田の『モン・パリ』は、筋があるレヴューであるという点に注目したい。例え

ば『モン・パリ』における最終場面は完全に独立したものはなく、それまでのすべての行程を総括する役割を負っている。それゆえこの場面の本質的な役割については、『モン・パリ』全体の理解から分析する必要があり、そこから明らかにされる主題に基づけば、これまであげてきた問題に答えることが出来るだろう。

そのため次の論考では、まず『モン・パリ』の場面構成を今一度確認し、その後、岸田が『モン・パリ』で表現したものを考察することで、演劇環境の近代化の手段としての『モン・パリ』の役割を確認する。その後、具体的に、近代都市を直接描くものとして、岸田が『モン・パリ』に取り入れたものを分析する。まず始めに、これまで注目されてきた汽車という表象以上に岸田がこだわった、自動車という表象を確認する。次に、岸田の論考における欧米との三つの価値観の差の解決方法として、フォリー・ベルジュールの舞台の直接の模倣を、舞台機構および演者と芸の両面から明らかにする。最後に、『モン・パリ』がその主題から、観客を近代化させる実践でもあったということとを、作品構造と主題歌の分析と共に明らかにする。

(1) 岸田の『モン・パリ』の上演記録は次の通りである。一九二七年九月一日〜三〇日まで花組、翌一〇月一日〜三〇日まで雪組、一九二八年六月一日〜三〇日まで月組、七月一日〜三一日まで雪組と、初演から一年のうちに、当時宝塚にあった三つの組全てが上演している。一九二七年一月一日には、東京放送局で雪組による『モン・パリ』が、一日日には大阪放送局で花組による『モン・パリ』が放送され、一九二八年三月二日に吹き込まれた『モン・パリ』のレコードは一〇万枚売れたという。『モン・パリ』の後、レヴェューは、宝塚で庄巻し、一九二七年一月には久松一聲がレヴェュー『兜』を、翌年一〜三月には岸田が『モン・パリ』続編のレヴェュー『イタリヤーナ』を、四〜五月には榎茂都陸平が『春のをどり』をレヴェューと冠して上演している(『春のをどり』は前年には全三場のパレエであったが、この年には全十六場のレヴェューになった。すなわち『モン・パリ』の初演から一年の間に、全ての大劇場公演でレヴェューがかかったことになる。その後もレヴェューはしばらくの間、ほとんどの公演で上演され、その多くが翌月に再演されている。なお、一九四七年以降も『モン・パリ』というタイトルのレヴェューが上演されているが、演出した白井鐵造が自身のヒット作品である『パリゼット』や『ローズ・パリ』、『花詩集』などの歌や踊りや登場人物を出すなど、作品構造や物語の筋を大きく編集し直しており、岸田の『モン・

パリ』とは別物になっている。

(2) 新海哲之助編『寶塚少女歌劇二十年史』寶塚少女歌劇團、一九三三年、一六七頁。

(3) 田畑きよ子『白井鐵造と宝塚歌劇』、『レヴェューの王様』の人物作品』青弓社、二〇一六年、七四頁。

(4) 横浜への飛脚船で仕入れた英字新聞を日本語訳した新聞で、一八六四年の創刊当初は『新聞誌』、翌年から『海外新聞』を名乗り、三年にわたって全二六号を発行した。日本初の民間新聞とも言われる。

(5) 杉山栄『先駆者岸田吟香』岸田吟香顕彰刊行會、一九五二年、七頁。

(6) 大笹吉雄『日本現代演劇史』明治・大正篇』白水社、一九八五年、三一―一頁。

(7) 同書、三一―九頁。

(8) 岸田の略歴については、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、二〇八―二一五頁)や、田畑きよ子『白井鐵造と宝塚歌劇』、『レヴェューの王様』の人物と作品』(前掲書、四一―四七頁)に詳しい。

(9) 小林一三『日本歌劇の第一歩』、『歌劇』(一)、阪神急行電鐵、一九一八年八月、二二―二四頁(復刻版歌劇)(一)、雄松堂出版、一九九九年所収)。

(10) 引田一郎『カムストック氏來朝前後』、『歌劇』(二〇二)、歌劇發行所、一九二八年八月、一〇頁。

(11) 編輯同人『音楽春秋』寶塚少女歌劇のバリ出演を阻止せよ』、『音楽評論』(二八)、白眉出版社、一九二六年八月、四三―四四頁。

- (12) 同書、四三頁。以下、同様。
- (13) 同書、四四頁。
- (14) 小林一三「寶塚少女歌劇の外遊問題…(三) 外國向きの歌劇とは？」『歌劇』(七九)、歌劇發行所、一九二六年一〇月、八頁
〔復刻版歌劇〕(二七)、雄松堂出版、一九九七年所収。以下、同様。
- (15) 高木史朗『レヴューの王様…白井鐵造と宝塚』河出書房新社、一九八三年、九六頁。
- (16) 小林一三「モン・パリよ」『歌劇』(九一)、歌劇發行所、一九二七年一〇月、三頁。以下、同様。
- (17) 岸田辰彌「歐米の劇場を覗いて歩く」『歌劇』(八八)、歌劇發行所、一九二七年七月、六頁。
- (18) 同書、七頁。以下、同様。
- (19) 同書、八頁。以下、同様。
- (20) 同書、九頁。
- (21) 同書、一〇頁。以下、同様。
- (22) 岸田辰彌「吾が^{モン・パリ}を上演するについて」『歌劇』(九〇)、歌劇發行所、一九二七年九月、二頁。以下、同様。
- (23) 同書、二頁。
- (24) 岸田辰彌「モンパリ」再上演に就てレヴューといふこと『歌劇』(九一)、前掲書、二四〜二五頁。
- (25) 青柳有美「生徒さんは職業意識に立脚せよ」『歌劇』(八九)、歌劇發行所、一九二七年八月、二〇頁。
- (26) 岸田辰彌「自轉車とラケット」『歌劇』(八九)、前掲書、三〜四頁。
- (27) 同書、四頁。

- (28) 白井鐵造は「声楽専科」が出来たのは、「モン・パリ」の前年だった(白井鐵造「宝塚と私」中林出版、一九六七年、一七頁)と述べているが、丸尾長頭と声楽専科の生徒一人の討論「聲楽科の漫談會」(『歌劇』(一〇四)、歌劇發行所、一九二八年一月、一七頁)によれば、正式に結成されたのは一九二七年八月のことである。なお、初期の声楽専科生だった人物の回顧によれば、声楽専科の始まりは一九二七年四月に教室を得たことに端を発するという(橋本「声楽専科の足跡」(一)、『歌劇』(二二二)、歌劇發行所、一九三七年一月、五四〜五六頁、および橋本「声楽専科の足跡」(二)、『歌劇』(二二三)、歌劇發行所、一九三七年二月、六四〜六五頁を参照)。また、「モン・パリ」が上演された九月には声楽専攻科生徒を臨時募集し、一〇月に臨時試験を行っている。
- (29) 大菊福代「十月雪組公演評:大劇場の客席より」『歌劇』(九二)、歌劇發行所、一九二七年一月、七五頁。大菊福代とは、宝塚の創始者である小林一三のペンネームの一つである。小林は『歌劇』第二号(一九二八年二月)からペンネームでも公演評を書いており、一九二七年九月号までは「大菊福左衛門」を、一九二七年一〇月号以降は「大菊福代」を名乗っている(その後数回、福左衛門名義が復活したことがある)。なお、当時の『歌劇』編集者の丸尾長頭によれば、この公演評は、徐々に丸尾が下書きしたものに小林が手を入れるという形になっていったという(丸尾長頭「回想 小林一三素顔の人間像」山猫書房、一九八一年、二二〜二九頁および五二〜五六頁を参照)。
- (30) 広告「舞踊専科設立」『歌劇』(九六)、歌劇發行所、一九二八

年三月、八六頁。

- (31) 松野友子「舞踊専科の教室から」『歌劇』(一〇二)、前掲書、一三九頁。
- (32) 白井鐵造、前掲書、一一七頁。以下、同様。
- (33) 岸田辰彌「舞臺の機械化を主張する」『歌劇』(一〇四)、前掲書、四頁。
- (34) 同書、四〜五頁。
- (35) 同書、四頁。以下、同様。
- (36) 同書、五頁。以下、同様。
- (37) 「寶塚歌劇場落成」『大阪朝日新聞』一九二四年七月一日、七頁。
- (38) 岸田辰彌「東京に大劇場が出来るそうだが(この拙文を小林二三先生に捧ぐ)」『歌劇』(一〇三)、歌劇發行所、一九二八年一〇月、四〜七頁、および岸田辰彌「舞臺の機械化を主張する」(前掲書、二〜五頁)など。
- (39) 永井聡子「劇場の近代化：帝國劇場・築地小劇場・東京宝塚劇場」思文閣出版、二〇一四年、一一八頁。
- (40) 同書、一三五頁。
- (41) 矢野誠之「繪畫的舞臺裝置を葬れ：構成主義舞臺裝置の提唱」『歌劇』(八九)、前掲書、五〇〜五一頁。
- (42) 同書、五一頁。
- (43) 有美愚老、「高声低声」への投稿、『歌劇』(九二)、前掲書、九〇頁。なお、有美愚老は、青柳有美のペンネームである。
- (44) 舞踊専科の生徒は後にインタビューで、一九二八年の岸田のミュージカル・プレー「ハレムの宮殿」まで、レビューにお

いて身体のサイズを測られず、衣装が合わずに踊りにくかったと述べている(丸尾長頭ら三人と舞踊専科の生徒七人の討論「舞踊専科の漫談會」『歌劇』(一〇五)、歌劇發行所、一九二八年二月、二三頁)。これは、「少女の個人的、體格や運動によつて左右されてことなしに、一切の輪郭も大きさも主なる線は針金などで豫め規定してかゝり、髻も像も繪具で深めておくべき」という矢野の主張と一致する。

- (45) 「レビュー二十周年を偲んで」『モンパリー』座談會『歌劇』(二六五)、宝塚歌劇団出版部、一九四七年九月、四一頁。
- (46) 矢野誠之、前掲書、五一頁。
- (47) 同書、五〇頁。
- (48) 坪内士行「人間としての眞價」『歌劇』(七)、阪神急行電鐵、一九二〇年一月、五頁(復刻版・歌劇)(一)、前掲書所収)。
- (49) 日本語で読める文献では、レビューというジャンルの歴史や特徴について、宮本直美「レビューの mortality と immortality : ジャンルとしてのレビューと宝塚歌劇団」(『立命館文學』(六三三五)、立命館大学、二〇一四年一月、六〇〜七五頁)に詳しい。また、この時代の世界におけるレビューについては、中野正昭編『ステージ・ショウの時代：近代日本演劇の記憶と文化』(三)(森話社、二〇一五年)所収の各論文も参考になる。なお、これらで指摘された参考文献以外に、作品解説を含む概要書として参考になるものに、アメリカのレビューを中心にしたものでは Robert Baral *Revue: A Nostalgic Reprise of The Great Broadway Period*, New York: Fleet Publishing Corporation, 1962. フランスを中心にしたものとして Jacques

Damase. *Les Folies du Music-Hall: Histoire du Music-Hall à Paris de 1914 à nos jours*. Paris: Editions Spectacles, 1960 年
とがある。

- (50) 岸田辰彌「吾が巴里^{モンパル}」を上演するについて」前掲書、二頁。
- (51) 袴田麻祐子「寶塚少女歌劇にみる『西洋』の意味とその変化」『フィロカリア』(二二二)、大阪大学大学院文学研究科芸術学・芸術史講座、二〇〇五年三月、四二頁。
- (52) 同書、四一頁。以下、同様。
- (53) 川崎賢子、前掲書、一三八頁。
- (54) 同書、一四〇頁。
- (55) 同書、一三八頁。
- (56) 同書、一四二頁。
- (57) 同書、一四〇頁。以下、同様。
- (58) 川崎賢子「宝塚というユートピア」岩波書店、二〇〇五年、五六頁。
- (59) 袴田麻祐子「『レヴュー』の変遷…岸田辰彌から白井鐵造へ」『ユリイカ』三三(五)、青土社、二〇〇一年五月、一八二―一九四頁)を参照。
- (60) 渡辺裕「宝塚歌劇の変容と日本近代」新書館、一九九九年、八九頁。
- (61) 同書、九四頁。以下、同様。
- (62) 田畑きよ子、前掲書、八六頁。
- (63) 同書、八八頁。
- (64) 川崎賢子「宝塚…消費社会のスペクタクル」前掲書、一一六―一一七頁。

- (65) 同書、一二四頁を参照。
- (66) 田畑きよ子、前掲書、八八頁を参照。