

小林一三の歌舞伎観

—宝塚歌劇草創期における歌舞伎の影響—

吉 田 弥 生*

【要旨】 宝塚歌劇がどのようにして興ったか、を考えると、創立者小林一三の方針を知る必要がある。一般に理解されているのは、経営的手腕に優れた一三が阪急沿線の活性化を目論み、まずは乗客の増加対策として結成した少女唱歌隊に由来することであろう。また、男役の存在という特色から、女形を創出した歌舞伎と比較される。実は一三は東京の歌舞伎に親しんだ劇通であり、そして歌舞伎をモデルとして宝塚歌劇を発展させようとしたのである。それは一三の書き遺した数々の手記から判明する。本稿では一三の手記を取り上げながら、宝塚歌劇が日本演劇史上で歌舞伎と一つの水脈で結ばれている演劇であることを立証していく。

はじめに

大正3年(1914)4月、宝塚歌劇は歌劇「ドンブラコ」の開演とともに、その舞台史の幕を開けた¹⁾。桃太郎を演じたのは高峰妙子。第1回公演から女性による男性主人公を演じる現在のスタイルが創成されたといえる²⁾。そうして宝塚歌劇は演者が女性のみの演劇として、演者が男性のみの演劇である歌舞伎と対称のごとく見られ、ときに類似のものとして一括りにも捉えられることがある。とはいえ、歌舞伎は近世期に誕生した日本の伝統芸能であり、一方で宝塚歌劇は近代に誕生した、やはり日本独自の演劇である。特定の性の俳優によって演じられるという共通があるだけで、その方向性も印象も異なった別々の道を歩んだ演劇との認識が定着しているものと考ええる。

本稿はこの一般認識を覆し、日本の演劇史上において歌舞伎と宝塚歌劇の一水脈を提示するものである。実に、宝塚歌劇は歌舞伎を意識して発祥し、創造されてきた、歌舞伎の影響を最も色濃く持つ日本演劇といえる。ここでは宝塚歌劇の創立者・小林一三³⁾(以下、一三とする)の歌舞伎観を中心に、宝塚歌劇がいかに作品制作方針、マネジメントおよびスターシステムの構築において歌舞伎に倣ったものであるかを立証する第一歩としたい。

* 准教授／演劇学

なお、ここで「草創期」とするのは、筆者がここで提示する次の時期区分である⁴⁾。

〈区分〉	〈時期〉	〈特色〉
草創期： 大正3年(1914)	～ 昭和15年(1940)	誕生から「宝塚歌劇団」改称まで
発展期：	～ 昭和49年(1974)	「ベルばら」ブームまで
定着期：	～ 平成13年(2001)	21世紀の幕開けまで
新創成期： 平成14(2002)	～	CS放送開始

この時期区分を提示する理由を簡潔に述べれば、草創期とは、一三が宝塚歌劇を設立し、新しい国民劇一家族で楽しめる、新時代に適したという意味で世界の観客に認められる演劇の創出を模索した時期。昭和15年の「宝塚少女歌劇団」から「宝塚歌劇団」への改称には様々な模索の時期を過ぎ、設立時からの完成度の高まりという内部の変質や外部の評価が関わり、大きな意味を持つとみなしたい。発展期とは、太平洋戦争の動乱を過ごしてなお復興の時代背景とともに、春日野八千代をはじめとしたスターの輩出、初め天皇陛下の観劇、芸術祭受賞など高品質の作品の創造で演劇界にその存在を大きくした時期であり、「ベルサイユのばら」初演による史上空前ともいえる大ブームまでを一区切りと見る。定着期とは、いわゆる「ベルばら」ブーム後に「風と共に去りぬ」「エリザベート」など再演を重ねる作品の創造、多数の海外公演、新劇場の建設など演劇界に安定的な地位を得てこそ実現できる活動が目立つ時期。そして21世紀以降の新創成期は、衛星放送チャンネルという新メディアに進出し、コミックやゲームなどのポップカルチャー、韓流ドラマに原作を求めるなど、さらに時流を意識した作品制作態度がみてとれ、宝塚の方向性を再び模索し始めたとも見える新時代。以上、およそ30年くらいの期間をもって展開してきたのが特色と考える。

1. 〈国民劇〉のモデルとして

一三が宝塚歌劇をどのような演劇として創成したものは、今もその執筆を通じて知ることができる。公の場、観客の前における講話には、創設者としての意識や運営の目的がなお明らかにされたと考えられる。そこで、まずは映像・音声によって公開された希少な発言録といえる、昭和13年(1938)に開催された、雑誌「歌劇」愛読者大会での挨拶⁵⁾から、一三の演劇文化に対する見地と「宝塚歌劇」運営に関する意識と目的がわかる発言を部分的に拾い、(口語特有の表現は筆者が修正した)、骨子をまとめてみた。

- a. 我が国の文化を世界に紹介する方法として、演劇・映画の芸術は名誉・技芸・国家的使命をもって実行し得たものは無い。
- b. (当時の)宝塚歌劇は女ばかりの団体で、オペラに比較できないレベルの低いもの。しかし、世界に誇れる歌舞伎劇には並ぶ。
- c. 日本の演劇・舞踊は日本人だけの観るものではない。世界の芸術へとなるべき。歌舞伎に

匹敵する日本文化の美しい、麗しい一面を世界へ。

d.（宝塚歌劇を発展させること）神から命ぜられた私の使命。

一三が宝塚歌劇を創設した最初の目的が阪急電鉄沿線の活性化であり、三越が少年唱歌隊を作って人気を得てPR作戦をしていたのをヒントに、少女歌唱隊を作ろうと考案したに始まることは一般に知られるところである。だが、一三は「新興芸術」⁶⁾の創造へとシフトしていった。これは観客の要求や制作者たちの志向も後押ししたのも事実であろうが、一三自身の芝居嗜好（詳細は後述する）が大いに関わるといってよい。現在の阪急・東宝グループの礎を築くほどの経営者としての発想から生んだ宝塚歌劇は、稀代のアート・マネジメント気性を持ち合わせた一三によって「新興芸術」へと育てられることになったのである。

ここで挙げたa～dはその「新興芸術」が創設されて20年を数えた当時の発言であり、将来的な方針についての公言であった。一三は、日本の演劇・映画が日本文化として世界に紹介される機会の乏しいことを提言し（a）、しかしながら自ら運営する宝塚歌劇の芸術水準は西洋で育まれた、同じ舞台芸術のオペラに比肩できるものとは到底いえないと卑下しつつも、歌舞伎には匹敵できるとし（b）、日本の演劇文化は世界の芸術として知られる価値があり、それには歌舞伎に並ぶ宝塚歌劇の美しさや麗しさを発信するべきだと、世界進出の計画を発表し（c）、それが一三の使命なのだと締めくくった（d）わけである。

日本の経営史的にも研究対象とされる一三らしい、国際感覚や視野の広さが伝わるのだが、bとcという骨子の半分には歌舞伎への非情に強い意識が現れている。それは近世に誕生し、近代を迎えてなお「国劇」と呼ばれる演劇・歌舞伎への賞賛であり、宝塚歌劇を歌舞伎にかわる新時代の国民劇にすべく発展させたいという宣言であった。一三は「新興芸術」の到達目標を歌舞伎という存在に見据えていたといつて間違いない。

歌舞伎が到達目標であるならば、「新興芸術」の創造におけるモデルとしたことは容易に考えられるが、一三が宝塚歌劇草創期に書いた手記「国劇と歌劇との関係」⁷⁾からも、それは確信できる（旧字は筆者訂正、読点は原文のまま）。

私の、ここに言ふ国劇とは、日本国民の人情風俗に立脚して表現せられた劇、民衆の思想に共適するところの劇、即ち俗に言ふ旧芝居である、若き新しき諸君は、一口に旧芝居と蔑視するけれど、現在に於て、日本の国劇と言ひ得るものは、所謂壮士役者の創始した新派の芝居でもなければ、文芸協会の芸術座などで公演した翻訳劇近代思想劇でもなく、又私共の試みつゝある歌劇でもない（中略）現に最大多数の趣味に共鳴し、繁昌し、国民の思想を芝居しつゝある以上は、此旧劇を度外して、正に興るべき機運にある新しき劇—新派劇、翻訳劇、歌劇を論じやうといふのは無理であらうと思ふ（中略）単に旧劇と言へば二百年来依然として旧態を固守せるものと思ふは間違である。

一三は続いて、江戸時代と明治初年、明治初年と明治末年とでは、同じ演目でも表現が異なっ

ており、それは「国民の思想と共に」変化したものだと解説する。そうして新興の演劇が現れては衰退していく中、歌舞伎が「劇国を占有してゐる事実」を「歌劇の前途を考慮すべき私の立場に於て、軽々に見逃すことは出来ぬ」と述べ、江戸から現在まで大衆の目を楽しませ、依然として国劇の位置を守り続ける歌舞伎の前で、新しい歌劇の前途に一抹の不安を抱く内心を明かすのである。そして、「単に旧劇と言へば二百年来依然として旧態を固守せるものと思ふは間違」とするのは、歌舞伎がその創造において常に新奇を求めていた演劇であることを指摘し、時を超えてなお「劇国を占有」するヒントを歌舞伎に模索しようとの一三の真意が表れている言葉として重要と考えたい。常に革新的に、「国民の思想と共に」変化する創造を宝塚歌劇で行っていききたいという意味とみたい。

そして、歌舞伎を「旧派」とみなして興った新派劇の斜陽を見ては、「新興芸術として其将来あるべき筈の新派劇は、何故に凋落したるか、簡単に言へば国民の思想と没交渉であったからである」と指摘し、倣うべきでないモデルとして位置付ける。一方、歌舞伎については「或点に於ては、近代人から見ると、余りに、馬鹿らしき、不自然な、そうして淫靡なる到底識者の寛裕を許さざる維新前の旧劇が、今尚ほ国民劇として繁盛しつつある其特色を数えて見る方が近径であらうと思ふ」とその成功の秘訣を求めるモデルと位置づけた上で、一三は歌舞伎の長所を次の7点だと分析した。

- (一) 音楽を伴ふこと
- (二) 唄ひものを伴うこと
- (三) 踊のあること
- (四) セリフが一種の語物的なること
- (五) 粉粧、動作及場面が絵画的なること
- (六) 二千五百年の長い歴史を材料とすること即ち世界が広きこと
- (七) 役者と観客と共通して娯楽的雰囲気にあること

そうして次のように宣言したのである。

国民の趣味に共鳴しつゝある旧劇の七長点を活かして、現代の機運に適応し得る芸術は差当り何であるかといふ問題に漂着する時、私は大胆に我歌劇であると主張したい

一三の分析した歌舞伎の長所は確かに的を得ていると思われ、また、現在までの宝塚歌劇の長所―豊かな音楽と舞踊、詩的なセリフ、神話の世界、現代劇、SFファンタジーまで幅広い作品の創作、そして役者と観客が舞台と客席で、また様々な場面でコミュニケーションをする娯楽というポジションも、まったく現在の宝塚歌劇まで一貫して、その長所と通じている。「近代人から見ると、余りに、馬鹿らしき」と感じて、「国民劇として繁盛」しているモデルに倣おうという姿勢は、気鋭の経営者の持つ冷静な判断力であり、それが見事に開花したものといえる。

2. 「劇通」一三の歌舞伎観

それでは、いかにして歌舞伎の長所を宝塚歌劇に「活かして」いったものか。経営者手腕のみでは芸術活動は実を結ばないはずであるが、そこには一三自身のイメージする歌舞伎が色濃く投影されていったものではないだろうか。一三の歌舞伎観を考察することは、歌舞伎をモデルとして創造することを方針に定めた宝塚歌劇という演劇形態の性格を捉えることでもある。

一三といえば、阪急電鉄、関西というイメージから、その観劇していた歌舞伎は主に上方の歌舞伎と想像しがちである。だが、一三が関西圏で事業を展開したのは中年期以降のことであり、一三が観ていた歌舞伎とは明治東京の歌舞伎だったのである。

一三が東京に居住したのは慶応義塾大学を受験した明治21年（1888）2月。明治26年（1893）1月に三井銀行へ就職し、芝浦の社宅に6年ほど住む⁸⁾。この当時の一三と歌舞伎との関わりが知られる明治26年の手記⁹⁾を以下に紹介する。

此頃麻布十番に外塾から赤羽橋の工場裏を通り抜けると、芝居の幟が景気よく風に翻ってゐる。森本座、開盛座、寿座、三座が櫓を並べて年中休みなしの芝居町があった。女優市川久女八一座、坂東勝之助一座、それから奇術、手品、壮士芝居なぞ珍しい興行ものがかかる。川上音二郎のオッペケペーの東京乗込も三座のどこかであった。私は毎月々々此芝居を見ることによって劇通になり、そして木挽町に歌舞伎座が新設されてから初めて本筋の芝居を見るに至ったのである

「本筋の芝居」の以前にいわゆる小芝居や大衆的な劇空間に親しんだことは、一三の芝居に対する評価基準に大きな影響を与えたものと考えられる。

麻布、赤羽橋という慶応義塾から徒歩圏の明治中期の芝居町の風情と、この芝居町で若き一三が「劇通」と自称するほどの劇通に育ち、批評文を公表するなど半玄人的に芝居に浸る時間を持ち、やがて明治22年（1889）11月21日に開場した木挽町（京橋区木挽町三丁目。現在は中央区銀座四丁目）の歌舞伎座¹⁰⁾に出入りするようになる様子が伝わる。一三は明治40年（1907）に箕面有馬電気軌道株式会社の重役として大阪へ移住するまでの間、おそらく「毎月々々」歌舞伎座を観劇したであろう。若き一三の観ていた歌舞伎とは、晩年の河竹黙阿弥の書き下ろしが初演され、「明治の劇聖」九代目市川團十郎や五代目尾上菊五郎らが活躍した時代の歌舞伎。まだ生産力に富むどころか、演劇改良の影響下に始まった活歴物や近代人の思想、西洋から流入した風俗をも映した散切物など新時代の波に乗り、大衆の最高の娯楽として在った明治東京の芝居であった。だが一三こそ、その後の歌舞伎が押し寄せる近代化の波に遭い、新興の新派・新劇に一時的に脅かされ、「旧劇」と呼ばれる過程を見た人でもある。そして、波が去ってなお「旧劇」が国劇として在ることをも知る人でもあった。かくして近代歌舞伎の「現況」に身を置いた「劇通」一三は、自らの事業活性化の手段に演劇興行を選び、そこへ、国民に愛され続ける新時代の演劇—国民劇を創造するために重んじるべき一モデルとして、常に手法を模索し革新的に展開し続けながらも国民に支持され続けた歌舞伎を投げようとするに至ったのである。

では、どのようにして宝塚歌劇に歌舞伎を投じたか。先に挙げた一三分析するところの7つの長所に基づくことはもちろんのことだが、かの分析に表現されていなかった「歌舞伎の手法」にも倣いつつ、これを超えようとする意志が一三にはあった。

歌舞伎劇はかうして、極めて融通性に富んだ精神で、作られてゐることを、われわれはまづ忘れてはならない。(略)今日の歌舞伎劇は過去の名優たちがいろんなものを周囲から遅しく取入れて、変化して来たほど今日では変化されてゐない。むしろ変化されてゐなさすぎると思ふ。(略)歌舞伎劇はそれがさかんに書下された当時の精神に則して、もっと流通無碍に扱はれなければ面白くないと思ふ¹¹⁾。

江戸時代から、黙阿弥の活躍した明治中期までの歌舞伎といえば、人形浄瑠璃のヒット作を見て歌舞伎化し、御家騒動から心中事件まで歴史上の、あるいはニュース的な事件に取材し、人気小説や大衆に人気のある講談・落語などを脚色したり、と果敢に大胆に摂取を繰り返して制作され、それに応じて役者たちも工夫を重ねた。そうした変化のあった明治東京の歌舞伎を知る一三にとって、その後の「変化されてゐなさすぎる」歌舞伎はさぞや「面白くない」ものだったであろう。歌舞伎の持っていた流動性や摂取の多様性こそ、7つの長所に挙げていなかった「歌舞伎の手法」である。同じ手記の中で、一三は次のように述べている。

唯、宝塚の試みは何といつても女性の出演者のみに依る演出なので、歌舞伎劇本来の力強さには欠けた点があらう。(略)歌舞伎劇の持つ力強さ諸要素をよく検討して、これを現代に生かす天才的演出家現はれよ、と声を大にして叫びたいのである

つまり、生産力の弱まった歌舞伎に成り代わり、素材を現代に合わせながら歌舞伎の「力強さ」を女性のみの出演者で創造していく意気込みがここに表出されている。そして、これは推測を出ないのであるが、一三自身が当時の「変化されてゐなさすぎ」てしまった歌舞伎に刺激を与える興行主となり、将来的に競合できる夢を見たのではないだろうか。のちの六代目尾上菊五郎率いる菊五郎劇団への周囲の反対¹²⁾を押し切つての宝塚中劇場の提供(大正13年2月・4月)などを見てもそれは考えられる。だが、一三の六代目菊五郎との交流は、中劇場提供以降、宝塚歌劇が東京の市村座で公演を行ったことなどを見れば、宝塚歌劇の東京進出を目論んだ活動という側面もあると思われる。また、歌舞伎界との交流の側で歌劇の生徒たちや演出家たちを歌舞伎に学ばせようとの目的もあったのではないだろうか。交流を通じ、「女性のみ」の歌劇がいつの日か歌舞伎の「力強さ」の欠落を克服することも目的だったのではないだろうか。いずれにせよ、一三のイメージする歌舞伎—明治東京の生産力と変化に富んだ歌舞伎—の理想的な状態の再出現を宝塚歌劇に興そうとしたことは確かである。

3. 男役の新出と「宝塚の生命」

宝塚歌劇の最大の特徴の一つに、世界で唯一の女性だけの劇団というものが挙げられる。歌舞伎をモデルとしたのであれば、必然的にそうした方向になるが、やはりそれでは不自然であると両性劇団を企画し、男性劇団員を養成したこともあった¹³⁾が、結局は女性だけで演じて

いく道を選んだ。一三はこの男役について、「女から見た男役というものは男以上のものである。いわゆる男性美を一番よく知っている者は女である。その女が工夫して演ずる男役は、女から見たら実物以上の惚れ惚れする男性が演ぜられているわけだ。そこが宝塚の男役の非常に輝くところである。」¹⁴⁾と自画自賛している。その自信の根拠もまた、モデルとしたところの歌舞伎の女形と比べた上でのものであった。先の一文に続いて、一三は次のように述べている。

歌舞伎の女形も、男の見る一番いい女である。性格なり、スタイルなり、行動なり、すべてにおいて一番いい女の典型なのである。だから歌舞伎の女形はほんとうの女以上に色気があり、それこそ女以上の女なんだ。そういう一つの、女ではできない女形の色気で歌舞伎が成り立っていると同じように、宝塚歌劇の男役も男以上の魅力を持った男性なのである。だからこれは永久にこのままの姿で行くものではないかと思う。

一三の言葉どおり、現在まで「このままの姿」を保ち続け、男役の魅力こそが宝塚の魅力となった。だが、歌舞伎の女形と宝塚の男役には大きな隔たりがある。その隔たりとは、歌舞伎役者には家という制度があり、芸を伝統的に受け継ぐ使命を持って生まれた役者が演じていることである。役者各自のニンに合わずとも、家の芸を継承しなければならない。それは女形しかりである。それぞれで工夫をするが、役の型や性分を逸脱してはならない。一方、宝塚歌劇の男役芸は一代限り。もちろん、先輩に学び、習い、そして倣うことから始めるが、それぞれの工夫でその時代その時代の女性から見た男性美を研究して演技を作り上げている。この点について、一三の見解は次のようなものであった¹⁵⁾。

役者は家柄とか、なれ切るところから生れて来るもので、いわゆる俳優とはちがう。役者には家代々の玄人になるが、俳優にはその方の才能だけでなれる。したがって、宝塚にはどんな名優が出て来ても、そこに素人くさいところがあるのは全くやむを得ない。だが、そこにまた宝塚の一つの特色があって、一般大衆にうける何ものかがあると、私は考えている。いわば宝塚の生命とはそこにあると思う。

家の芸を継ぐ役者と個人の才能で演じる俳優の違いに言及し、それは玄人と素人の違いと分けられ、宝塚は後者だという。だが、後者であるからこそ、一般大衆をターゲットにねらうこともでき、それが「宝塚の生命」とまで述べるのである。

現在の宝塚歌劇も伝統を守り、劇団員を「生徒」と呼び、決して世襲制度のごとき家の芸などは存在せず、個々人の才能で演じているが、「素人くさい」に相当するのは初舞台から新人公演学年の生徒までである。昭和35年（1960）に『華麗なる千拍子』が芸術祭賞を受賞、その後も同賞の受賞は幾度もあり、専科の轟悠の例を挙げれば2000年に芸術祭優秀賞を、2002年には菊田一夫演劇賞を個人で受賞しており、「素人」の表現は、上級生として主要な役を演じる生徒たちには到底似つかわしくない今日である。「男役十年」という言葉があるが、男役も娘役も十年以上舞台上に立っている生徒の水準もプロ意識も非常に高い。つまり、現在の宝塚歌劇は、低学年の生徒によって昔ながらの「素人くささ」を見せながら、高学年の生徒によって日本の舞台芸術界の先頭を走れるレベルのプロフェッショナル技能も同時に見せるという重

構造で魅了している。それは、一三言うところの「宝塚の生命」と少し異なりを見せたことにもなるが、歴史のある歌舞伎、オペラに比肩する舞台芸術として世界進出することを願った一三の大志の実現に他ならないといえよう。

4. 歌舞伎から歌劇へ

さて、一三は「宝塚の生命」をどのように創出したかといえ、歌劇の制作においてそれを開花させようと努めたのであった。歌舞伎をモデルとしつつも、歌舞伎に成り代わる国民劇としての特色を、一三は歌劇という形態、特に洋楽を用いることに非情な情熱を注いで進めた。

外国人ばかりではない。これからの日本の若い人々も、芸のしっかりとした俳優を揃へて私共の作り出した新しい歌舞劇をやってみせれば、旧式な歌舞伎よりは数倍の興味を持つに相違ない。早い例が音楽一つにしても、長唄や常磐津、清元、一中と云っても分かる人は次第次第に減ってゆく。あした物は研究者や好事家の間にのみ愛玩される運命に追い込まれつつある。却って、洋楽は若い日本人も小学校時代から馴れ親しんでゐるし、東亜の諸国民も充分理解する力を持ってゐる。

(『映画演劇の進むべき道』(『芝居ざんげ』昭和17年(1942)8月))

確かに、明治43年(1910)に編まれた『尋常小学読本唱歌』以来、日本人は小学生から洋楽に親しむようになったのであり、新しい世代の日本人にとっては、洋楽のほうがいわゆる三味線音楽と呼ばれる邦楽よりも好ましい音色になっていた。だが、数百年も大衆の目を楽しませてきた歌舞伎にも長所が大いにある。そこで考案されたのが、和洋折衷、歌舞伎の作品世界に基づいて、洋楽で綴る歌劇作品であった。歌舞伎を現代的にアレンジした作品を制作し、視覚的にも聴覚的にも親しみやすい作品を次々と生み出したのであった。

そこで、草創期に刊行された「歌劇」誌を調査し、その作品題を基に、歌舞伎から歌劇化されたと判断できる作品を、「歌劇」と冠される作品名から抽出し(「舞踊」と冠される作品名は省いた)、池田文庫所蔵の脚本を確認した。ここでは草創期のなかでも宝塚歌劇の第1回公演(事実上の創立)の大正3年(1914)から、日本で初めてのオリジナル・レビュー「モン・パリ」上演が行われた昭和2年(1927)までのもの、つまり、より黎明期から取り上げた。あくまでも私見に基づくが、歌舞伎作品を明らかに下敷きにしたと銘打つレベルで創作が行われたとみなせる上演作品は以下であった。なお、大劇場・中劇場・小劇場の各公演、愛読者大会上演などの上演劇場の別は現時点で未詳である。

《上演年月》			《作品名》
大正3年	(1914)	10月	「紅葉狩」
大正5年	(1916)	7月	「松風村雨」
大正6年	(1917)	7月	「大江山」「女曾我」
大正7年	(1917)	7月	「石童丸」

大正 9 年	(1920)	1 月	「お夏笠物狂」
大正 10 年	(1921)	1 月	「新道成寺」
大正 10 年	(1921)	7 月	「隅田川」
大正 13 年	(1924)	3 月	「政岡の局」
大正 14 年	(1925)	4 月	「那須の馬市」(市村座における東京公演)
大正 15 年	(1926)	9 月	「鞍馬山」
昭和 2 年	(1927)	3 月	「曾我兄弟」
昭和 2 年	(1927)	5 月	「二人道成寺」
昭和 2 年	(1927)	7 月	「松浦佐用姫」
昭和 2 年	(1927)	8 月	「国性爺」「一條大蔵卿」「屋島」「三社祭」

分母ともいえるこの時期の上演作品数に照らして、ここに挙げた歌舞伎の直接的な歌劇化作品が数多いとは到底いい難い。歌舞伎には曾我的世界、義経記の世界、など「世界」というものがあるが、様々な世界からまんべんなく摂取していると感じられる、また、「松風村雨」や「道成寺」、宝塚歌劇の立ち上げから参加し、第1回公演の振付も担当した当時の主力作家・久松一声の最高傑作と称された「お夏笠物狂」「政岡の局」「松浦佐用姫」など、女性主人公が描かれる作品を選んでいることにも特色が見出せる。現在の宝塚歌劇のスターシステムは、男役トップスターをピラミッドの頂点とする「男社会」といえるが、草創期においては男性役も重要でありながら、なお娘役スターの芸も現代よりも大事にされていたことがわかる。あるいは、歌舞伎をベースにした歌劇作品では、西洋を舞台にした歌劇よりも、娘役の魅力がより発揮できたことも考えられる。なぜならば、元々歌舞伎が女形において培わせた魅力ある作品を扱うからである。だが、やがて宝塚歌劇の男役芸に磨きがかかると、男性主人公の作品が歌劇化されるようになっていく。「忠臣蔵」(大正15年6月、喜歌劇『ハラキリの稽古』が最初)も「義経記」(大正15年9月、古典劇『鞍馬山』が最初)も歌劇化され、そして一三自身も歌舞伎の歌劇化に筆をとった。(ここで紹介した歌舞伎の歌劇化作品については、以降の時期も含めて詳細を調査し、稿を改めたい。)

さて、歌舞伎をベースに洋楽で上演する作品を当時の観客、劇界はどのように受け止めたであろうか。世間からその和洋折衷作品に違和感を唱えられたのは早期のことであった。一三は大正9年(1920)8月刊行の「歌劇」誌に「時代錯誤歌劇論」を書き、宝塚歌劇の和洋折衷は、西洋音楽を用いた理由がそうであったように、当時の生活様式を基盤としたものだとの見解を示して「時代錯誤論争」(前月に上演した坪内士行作「八犬伝」の内容批判から始まる)を制するなど、一三自らが論戦の矢面に立った。また、宝塚の音楽の実力などにも様々な批判が届いていたが、一般からの批判も「歌劇」誌の「高声低声」欄に掲載するなど、「清く正しく美しく」を生徒たちに教える一三は、ファンに対して常に透明性を持つ姿勢を貫いた。

一方で「歌劇」誌への多くの投稿記事(その大方はオペラに比しての宝塚の音楽に対する批判)で知られたオペラ識者の青柳有美が読者から反感を抱かれて強烈な批評投稿が沈静化し、やが

て「大劇場へ七五調を」(大正13年(1924)9月)のように、レビューの導入以前に大劇場の演目を検討中の歌劇団へ歌舞伎のセリフ述を勧める内容が掲載されるなど、周囲の迷走ぶりがわかる。

おわりに

かくして、元来独走はしても周囲からの影響をほとんど受けない一三は決してぶれることなく、歌舞伎から歌劇作品を創作する際における西洋音楽の使用、歌舞伎を重要な一つのモデルとした国民劇の創成を進めていった。それは一三がかつて観た、生産性に富んだ明治東京の歌舞伎の煌めきを目標としたものであった。大衆に理解され、娯楽的な雰囲気を満たした歌劇の制作、歌舞伎が独特に育んだ女形芸に比肩する男役の創出。実に、宝塚歌劇は歌舞伎なくして成り立ち得なかったといえる。近代に生まれ、やがて斜陽の道をたどった新派・新劇は歌舞伎を否定して時代の首位の座を得ようとした。世界を見据え、時代を読む経営者・一三の鋭敏さにより、また劇通人・一三の眼力によって、歌舞伎を肯定、交流したがゆえに宝塚は国民劇への軌道に乗った。その軌道こそ、日本演劇史上の水脈といってよいだろう。一三の歌舞伎観を考え、草創期の活動と作品を見直せば、宝塚歌劇は、歌舞伎と一水脈で繋がる日本演劇として位置づけられるのである。

本研究はJSSP科研費23652054の助成を受けたものです。

注

- 1) 上演劇場は、事業として失敗した室内水泳場「パラダイス」の水槽全面に床を設けて客席とし、脱衣場に舞台を改造した仮舞台。歌劇「ドンブラコ」は北村季晴作。このほかに、本居長世作・喜歌劇「浮かれ達磨」、宝塚少女歌劇団作・ダンス「胡蝶の舞」、合わせて三曲が上演された(小林一三「宝塚生い立ちの記」(『芝居さんげ』(昭和17年(1942)11月、三田文学出版部)による)。
- 2) 「宝塚少女歌劇公演年表」(『歌劇』第1号、大正7年(1918)8月)による。
- 3) 小林一三(明治6年(1873)1月～昭和32年(1957)1月)は明治・大正・昭和の実業家。現在の阪急電鉄である箕面有馬電気軌道を経営し、阪急百貨店、東宝などの阪急東宝グループを起こした。商工大臣・国務大臣兼復興院総裁も歴任。宝塚歌劇の創設をはじめとした演劇・映画の興行事業および芸術活動、著述活動でも知られる。
- 4) 宝塚歌劇の公式ホームページのサイト内「Back to the 宝塚歌劇」では、1913 - 1922(20世紀モダニズムが花開いた大正時代 女性だけの歌劇団「宝塚歌劇団」誕生)、1923 - 1933(時代を先取り日本初のレビュー上演 宝塚歌劇が日本全国に広がる)、1934 - 1950(日本、世界に忍び寄る戦争の足音 激動の時代を生き抜いた歌劇団)、1951 - 1961(宝塚歌劇ブームの再燃 そして内外での華々しい活躍)、1962 - 1982(ブロードウェイミュージカル上演 そして空前のタカラヅカブーム到来)、1984 - 1994(発展を続ける宝塚歌劇 新宝塚大劇場の開場)、1995 - 2004(悲しみを乗り越えて再スタート 新世紀の幕開けと共に新たなステージへ) と時期区分している。

- 5) 平成 19 年（2007）1 月 25 日上演「清く正しく美しく 小林一三没後 50 年記念」公演の冒頭で上映された記録映像・音声に基づく。
- 6) 小林一三「日本歌劇の第一歩」（『歌劇』第 1 号、大正 7 年（1918）8 月）にて一三自身が宝塚歌劇を「新興芸術」と称したのによる。
- 7) 「國劇と歌劇との関係」（『歌劇』第 1 号、大正 7 年（1918）8 月）。
- 8) 「初めて海を見た時代」（『小林一三全集』（昭和 36 年（1961）ダイヤモンド社）第 1 巻収載）。
- 9) 「新文明」（明治 26 年 11 月号）より。雑誌「新文明」は、慶応義塾出身で石坂洋次郎をはじめ多くの俊英を世に出した「三田文学」の名編集長だった和木清三郎が創刊した。
- 10) 初代（第 1 期・明治 44 年（1911）7 月まで）歌舞伎座の開場。歌舞伎座は演劇改良運動の熱心な唱導者・福地源一郎が理想の劇場を形にすべく建造された。外観は洋風、3 階建て檜造り、客席定員 1824 人というまさに大劇場の実現であった。木挽町はその以前は森田座（万治 3 年（1660）～天保 14（1843））の隆盛があり、さらに遡れば江島生島事件で廃座となった山村座（正保元年（1644）～正徳 4 年（1714））も建ち、芝居に縁深い土地。
- 11) 「歌舞伎今昔」（『芝居ざんげ』昭和 17 年（1942）11 月、三田文学出版部）
- 12) 大正 12 年（1923）11 月、一三が 6 代目尾上菊五郎に宝塚大劇場を貸す約束をしたことを公表し、ファンに猛反発され、翌年に中劇場を貸した。
- 13) 事実上、男子劇団員を企画したのは二度にわたる。一度目は大正 8 年（1919）、宝塚音楽歌劇学校に 8 名の男子生徒が入学、その 10 ヶ月後には解散した、二度目は昭和 20 年（1945）、宝塚音楽学校に 13 名の男子生徒を入学させた。しかし、数年間の養成のみで、本公演には出演することはなく解散となった。原因は女子生徒たちとファンからの反発だった。芸能界で活躍した者もあるが、引退した者も多くいたという。この男子部の一時的な存在を取り上げ、劇化した作品が鈴木裕美作『宝塚 BOYS』（2007 年シアタークリエ初演）である。
- 14) 「歌劇の男役と歌舞伎の女形」（『宝塚漫筆』昭和 30 年（1955）、実業之日本社）
- 15) 15 に同じ。

（2012.11.7 受稿，2012.12.12 受理）