

ジャンル確立と閉塞の力学

——創成期寶塚の「少女文化」化——

袴田 麻祐子

はじめに

現在の宝塚歌劇は、大正3年(1914)、「寶塚少女歌劇」という名称でスタートした⁽¹⁾。第一回公演の出演者の年齢は12歳から15歳。「少女歌劇」という名称は、その演じ手の性格から付いた名前だろう。だが当初、この劇団にとくに少女のみである必然性はなかった。いずれ本格的な国民劇へ発展すべしという理想を掲げた寶塚にとって、少女のみというのは未完成の段階であり、男性加入による本格化の命題が何度も唱えられ、実際に試みられてもきたことは、近年渡辺裕による優れた研究によって指摘されている⁽²⁾。草創期の寶塚少女歌劇は、観客にも、そうした理想に共鳴し、劇団の方向性や演出の可能性について熱く批評を交わす知識人層の男性客が多かった。津金澤聰廣による『歌劇』投書欄の調査によれば、大正7年(1918)時点の投書子の推定男女比は8:2で男性優勢ということである⁽³⁾。

こうした研究があらわれるまでは、寶塚は長らく女性論や少女文化とのかかわりで論じられてきた。男役スターに熱狂する女性ファンが取り沙汰される現在の宝塚歌劇のイメージもあいまって、ある種閉じられた層に向けた特殊な世界として扱われてきたといえる。だが現在のイメージと先にあげたような草創期の状況とがかくも違っていることが明らかになってきた今、そのイメージ転換の理由も検証せねばならない。

従来の研究では、日中戦争を契機とした「非常時体制」の進行が寶塚を禁圧し、男性ファンをその「軟弱文化」から退場させたと指摘するものが多かった⁽⁴⁾。だが、先の津金澤の調査で投書子の男女比率が逆転するとされる昭和8年(1933)頃の新聞などを見ると、ヒトラーの登場や日本の国際連盟脱退の記事とともない「非常時」という言葉は確かにあらわれているが、そうした戦時記事の下に平気で浅草レビューや流行歌レコード、外国映画の広告が掲載されている。「非常時」をめぐる日常生活にまで厳しい統制を強いるような言説がでてくるのはもっと後期、太平洋戦争が本格化してからであり、寶塚のファン層が変化した時期とぴったりとは重ならないことに留意したい。では、なぜ寶塚少女歌劇は「少女のためのもの」になったのか。

1. 劇団の変質

昭和6年(1931)8月、寶塚の機関誌『歌劇』に一枚の漫画が掲載された(図1)。「まあ! 寶塚へたった一人で来ている男があるわ」というセリフが書き込まれているが、これは男性が寶塚を観劇すること自体の否定



図1 平井房人・画、『歌劇』昭和6年8月、35頁

ではない。イラストをよく見ると、中央の男性以外は老いも若きも全てが男女のカップル。つまり、恋人同士で甘い夢を見に来るべき寶塚に一人で来ている男の野暮さをからかうものなのだろう。このイラストは、この頃から寶塚が二つの点で大きく変わってきたことを示している。

1.1 演目の変化

この漫画が『歌劇』に載った昭和6年8月、寶塚大劇場の公演の目玉は、演出家・白井鐵造(1900-1983)によるレビュー『ローズ・パリ』であった。白井は昭和3年(1928)10月から約2年間パリへと洋行し、その成果として発表した『パリゼット』(昭和5年8月初演)という作品で、行き詰まりを嘆かれていたレビューという演目に新風を吹き込んだ。その白井の三作目のレビューであるこの『ローズ・パリ』も、寶塚大劇場で2ヶ月続演し、東京公演も行われる大ヒット作となった。

ただしこの『ローズ・パリ』は、同じ白井の手になる「パリ」レビューである前二作とは、少し違っていた。白井鐵造は『ローズ・パリ』を発表するにあたり、それまでのようにパリそっくりのレビューを目指すことをやめ、寶塚風にアレンジしていくと宣言したのである(『歌劇』昭和6年9月、59頁)。白井のいう寶塚風レビューとは、ストーリー性を重視したオペレッタ形式にすすむことであった。昭和2年(1927)の岸田辰彌作『モン・パリ』がパリ風のレビューを直輸入しただけだったのに対し、白井がその形式を変革したことが、その後の寶塚の方向性を決定づけたといえる⁽⁵⁾。

ここで注目したいのは、白井が重視したという「ストーリー」の内容である。『ローズ・パリ』の物語は、若い男女の出会いと別れ、そして再会によるハッピーエンドという月並みなラブロマンスであった。『ローズ・パリ』だけでなく、この後ヒットを続ける白井レビュー

は、ほぼ全てがこのパターンを踏襲した恋愛物である。

寶塚少女歌劇において、恋愛物はそれまで決して主流な演目ではなかった。第一回公演(大正3年4月)の『ドンブラコ』や『胡蝶』に代表されるように、草創期の寶塚では、お伽歌劇や抽象的な舞踊劇、また仇討ち物を含む日本古典の歌劇化などが中心的な演目であった。年端もいかない少女に色めいた台詞を言わせることへの抵抗や、家族そろって観劇できるという理念からも、恋愛物は長らく「寶塚にふさわしくない」とまで言われてきたのである。「日本初のレビュー」といわれた岸田辰彌の『モン・パリ』も単なる旅行記であり、愛だの恋だのといった話はでてこない。

しかし、白井レビューが他の演出家の作品を圧倒し、寶塚の看板となると、自然そのテーマである恋愛物のイメージが寶塚の中心演目として認知されるようになっていく。そうしてでてきたのが、冒頭にあげた漫画であった。とはいえ、昭和6年、白井レビューが始めた当初は、こうした恋愛物が圧倒的人気を得ることがまだ目新しかったから、ああいっぱいイラストが皮肉まじりに描かれたのだともいえる。以降、白井鐵造の作品は発表されるごとにますます圧倒的な支持を得、昭和9年(1934)頃までには「寶塚の正統」「少女歌劇の模範」と目されるようになっていった。やがて白井が「レビューの王様」という称号を獲得するに至ると、寶塚が甘いラブストーリーを扱う場所だということがわざわざ指摘されることもなくなるのである。

1.2 観劇スタイルと観客層

昭和5、6年頃に始まる白井レビューの人気と連動して、寶塚の観客層も徐々に変化しはじめた。先に白井レビューの筋は恋愛物であったと述べたが、その内容が即ち人気の理由だったとは断定できない。むしろ白井の作品が人々を惹きつけた理由は、ラブストーリーの筋よりもまず、それを彩るパリ土産の歌やダンスの目新しさ、演出の巧みさなど、「レビュー」という総合的な力だったというほうが当たっているだろう。ただし白井のレビューにおける演出とは、目新しいものを並べた刺激のみではなかった。洋行土産の新ネタを見せるだけでは一過性の興味しかひけず、やがて人々に飽きられるということは、岸田辰彌のレビューがすでに証明していた。白井が「パリそっくりを目指さない」と宣言したレビュー変革の主眼は、まさにそうした新奇な刺激の追求をやめることであり、物語性の重視とは、物語の質や内容の洗練というよりも、見る者がそこに陶酔し、思いを重ねることのできる仕掛けを築くことだった。その意味で『ローズ・パリ』に始まる白井のレビュー改革において注目されるのが、歌を使った演出が効果的に機能していることである。劇全体のストーリー性を強めることで、そのなかで繰り返される歌が物語の時系列と重なって、単なる繰り返しではなくなる。観客はほんの数十分前にはじめて聞いた歌を、数年前を回想する主人公に感情移入して「なつかしい歌」と認識するのである。

もちろんこれは、舞台上に陶酔しようという受け手側の構えがあつてはじめて効果の得られる演出である。白井レビューの人気が出た当時の観客は、そうした積極性を少なからず持っていた。『歌劇』の読者投稿欄では、「歌を生嚙りなりとも覚えていて歌劇を見るのと見ないのとは興味が大分異なると言うことは今更言うまでもなく皆様御承知の事です。」(昭和9年2月、98頁)と当然のように語られていた。この言葉を裏付けるように楽譜集は毎月数万部の売り上げを記録し(『歌劇』昭和5年8月、136頁ほか)、地方公演の前には「レコードで歌を覚えてお待ちしております」という投書が沢山寄せられていた(『歌劇』昭和8年10月、115頁、昭和9年1月、153頁ほか)。彼らは事前に歌を覚えることで、舞台上で歌われる歌をともに口ずさむことによって得られる一体感を期待したのだろう。実際に大声で合唱しないまでも、歌を理解し心の中でともにうたうことは、感情移入のための重要な行為だったはずである。

さらに積極的に観客が感情移入をしているのがわかる例もある。昭和7年(1932)に白井が発表したレビュー『サルタンバンク』への感想である。

サルタンバンクの唄をきいてみると子供の頃見た小屋がけの曲馬團なんかの赤い着物の女の子を思ひ出してホロリとしてくる

(『歌劇』昭和7年2月、98頁)

楽隊の奏でる曲[舞台上で生徒がブラスバンドに扮してジントを演奏した——引用者註]は實感をそゝります、ミケットの唄のやうに見世物小屋の前に立ってきた日を思ひ出します。

(『歌劇』昭和7年2月、96頁)

この物語の筋は、旅芸人の一座の少女が、彼女に思いを寄せるピエロの心も知らず青年士官と恋に落ち一座を抜けるが、失恋して戻ってきて見事ピエロと結ばれるという白井レビューお決まりのラブストーリーだったが、これも非常に人気を得て2ヶ月続演された。上の二つの感想の主は、舞台上の旅芸人の娘ミケットの歌う主題歌〈サルタンバンク〉⁽⁶⁾を聞いて自らの子供時代を想起している。が、この歌の原曲は〈ベドゥイン族の娘〉という、フランス映画の主題歌である。白井がつけた日本語詞では確かに「懐かし昔 子供の日の 旅の思い出」と歌い出されるのだが、曲自体はスキップのような軽快なリズムを多用した八分の六拍子のアレグロであり、サビは二長調で朗らかに歌われる。原曲の楽譜にはウクレレ譜までついた、全体的に明るくコミカルとっていいような曲調であった。必ずしもホロリとするようなノスタルジックな歌に聞こえるとは思えない。そもそも『サルタンバンク』の舞台は白井レビューにお決まりの「フランス」だった。そこに登場した旅芸人はピエロやアルカンなど西洋風のサーカスであり、彼らが子供の頃に見た「曲馬團」や「見世物小屋」とはかなり違ったものの

はずである。それが「懐かし昔子供の日の」と歌われただけで舞台とつながって想起されるのは、受け手側からのもはや能動的ともいえる強い舞台世界への感情移入がなされているからだろう。

だがこうした強い陶醉をとまなう観劇スタイルは最初から標準的だったわけではない。創立間もない頃の寶塚は、新時代の国民劇を創成する試みとして位置づけられ、知識人層に支持され、女性よりもむしろ男性の観客が中心だったと述べた。その状況の余韻はこの頃もまだ残っていて、少なくとも、津金澤による『歌劇』への投稿数調査では、昭和8年前後まではまだ女性より男性のほうが多い結果となっている。そんな状況のなかでは、登場人物への思い入れや物語への感情移入をする陶醉型の受容は、醒めた目で全体を見渡し作品を批評する評論型の受容と対立し、うわついた中味のない受容だと否定されがちだったのである。

しかしこの頃の寶塚の観客は、少女歌劇創立時に小林一三が送り手の対象にすると唱えた漠然とした「大衆」ではすでになくなっていった。劇団スタッフの方はまだ広く「一般大衆」を客として獲得したいと考えていた部分もあっただろうが、『歌劇』以外の雑誌では「いくつかのレビュー團は夫々定つた観客層を持つてあるやうに見受けられる。だから自然に一つの型が出来てしまふのも無理はない。」(日向次郎「三座のレビュー」『演藝畫報』昭和13年10月号、15頁)と語られていた。岸田の『モン・パリ』のヒットを受けて、この頃には日本各地に寶塚以外のレビュー團が濫立していたのである。とくに白井レビューと同時期の昭和5年からは「カジノ・フォーリー」「ピエル・ブリアント」など、榎本健一や二村定一・古川ロッパら後に映画界に進出して活躍するスターが中心となった、いわゆる「浅草レビュー」の団体が次々と旗揚げしている。これら浅草レビュー、寶塚少女歌劇、さらに大正11年(1921)に寶塚を模倣して誕生したおなじ少女歌劇の松竹のレビュー、この三つを中心勢力としながら、それぞれのレビュー團は、他との人気争いのなかで自身の差別化をはかっていった。またそうした差別化によって、そこに集う観客層、また彼らが求めるものも、分化していったのだ。それゆえ、さきの引用で出来あがっていると指摘されていた「型」には、レビュー團の性格だけでなく、そこに集う観客の傾向も含まれているといえる。

その状況は、昭和7年からはじまる白井レビューの再演ブームや、増加する回顧イベントからもうかがえる。その一つである「歌劇愛読者大会」は、大正期からずっと続く機関誌購読者への無料招待会で、この頃は年に二度、1月と8月に寶塚大劇場でおこなわれていた。四組全ての生徒と、ときには教師陣・演出家まで出演する歌あり、舞踊あり、楽器演奏披露ありの寶塚音楽学校学会といったふうなもので、この時期の大会では「ファンの常識になつてしまつたやうな曲目ばかり」(『歌劇』昭和7年3月、85頁)を並べ、「踊り出て来る人がみんなパリゼット、ローズ・パリ、サルタンバンク等々の懐

しい思ひ出の人ばかり」(同前、91頁)の過去の作品を組み合わせたパロディレビューが上演されるのが恒例となっていた。このような回顧的な企画を非常に好んだ当時の観客は、新しい作品の刺激だけではなく、同じ世界を繰り返し思い出して楽しむことも期待していた。「二年も三年も後になつて舞台を偲び乍ら歌えるやうな歌が欲しい」(『歌劇』昭和8年8月、153頁)というような投書からは、一過性の娯楽ではなく、自らのなかに蓄積される思い出を寶塚の舞台に求めている彼らの姿がうかがえる。この頃の観客は、寶塚が提供する「思い出」の舞台についてのコードを共有している「ファン」という特殊な集団化していたのである。

面白いのは、彼らが回顧するのが大正期から続く劇団の歴史ではなく、先の引用に見られるように『パリゼット』以来つい2、3年の白井レビューの思い出に限定されていることであった。白井鐵造は寶塚の演目の主流を、そしてレビューという形式を大きく変革した演出家であったと言えるが、その「変革」が人気を集めて逆にスタンダードとなると、彼の構築した舞台世界が、寶塚の世界と同義にイメージされるようになったのである。寶塚には、国民劇への可能性の「模索」ではなく、「いつも変わらぬ世界」が求められるようになっていく。ここに、寶塚少女歌劇がひとつの劇団というだけではなく、ジャンルとして確立する萌芽がみられる。そしてそのジャンルを支持した人々は単なる「観客」ではなく、寶塚独特の雰囲気をごよなく愛好し、観劇スタイルにも一定の傾向を持ったコアな「ファン」になっていたのである。

2. ファン層の収斂

2.1 男性加入論をめぐる対立

もちろんこうした観客層の変化は、すんなりと起こったわけではない。感情移入して作品にひたる陶醉型のファンと、内容構成や技術云々といった芸術性を論じたがる批評型のファンとの間には、『歌劇』の読者投稿欄でさまざまな形の意見衝突が勃発した。二つの陣営の抗争のひきがねとなったもののひとつに、創立以来寶塚の懸案事項とされてきた劇団への男性(もしくは男声)加入論があった。

はじめに述べたように、創立当初の寶塚は「少女のみの歌劇」であることに意味はなく、本格歌劇を目指す次のステップとして男性の加入が是非必要だという意見が何度もあがっていたのだが、10年以上も少女だけでの実績が積まれると、少女歌劇特有の「甘さ」を維持することの方が大切だという反対意見も出るようになってきていた。

ここで注意したいのは、この意見は男女の性別によって支持がわかれていたわけではなかったということである。たとえば『歌劇』昭和6年4月の読者投稿欄(98頁)に「勢川達彦」という名で出された男声加入論には、翌5月号の同じ欄(88-110頁)で、ペンネームや文体から推察すると、三人の女性(雪・冴美、埼玉縣・權中納言

杏子、須磨・美子)と四人の男性(小畑富夫、神戸・良三、篠村一夫、東京・泰雄)が反対を表明し、賛同しているのは男性一人(S・クリタ)のみであった。

そのわずか一人の賛成意見の男性は「臨時のお客さんや女性ファンはどうかしらんが、少し進歩的な、いや普通のファンなら」男声加入を望んで当然、と女性をひとくりに反対意見として区別してしまっている。確かにこの時点で男声加入賛成論を唱えていたのは全て男性ファンと推測される投稿だった。が、先に示したとおり、男性の中にも反対派は多かったのである。それを無視するかのように、今度は女性ファンから、男性に対する激しい敵意が表明されていく。

此頃よく男聲加入が叫ばれますのは、どうしてでせう、〈……〉それに叫ばれる方が大抵男子の方ばかりですから變ですのね。失禮ですが私一人の考へとして男子の方が男聲加入を叫ばれるのは、全国的になったこの歌劇團が女性ばかりで出来ているための嫉妬のあまり言はれるのではなからうかと思ひます、いえ皆が皆とは言ひませんわ、でも読んでみると大抵の人は男性共通の氣ままな氣性とでも言ひませうか、この様な人気を女性のみで取らしておくのはシャクだといふので無理押しに加入させようとしていられる様に思ひます〈……〉

(上村由子『歌劇』昭和6年7月、99頁)

男聲加入大反対、なんていつまでもぐずぐず云ってるんでせう！男の人ってヒツコイんですね。〈……〉一般に男の人って誰でもタナおろしをやりますのね〈……〉私はオーケストラも出来る事なら生徒さんにやってもらひたい位です男の方を使はないで、皆さん如何？

(瀧澤子『歌劇』昭和6年8月、163頁)

こうした投稿を見ていると、女性が自分たちと反対する意見を言うものをひとまとめに「男性」と呼んでいることがわかる。そしてこのような言い回しの中には、本来男性加入論者よりも多いはずの反対論者の「男性」ファンも含まれてしまっている。逆に、男性が反対意見をひとまとめに「女性」と呼ぶ場合にも同じことがみられる。

2.2 専用投書欄をめぐる論争

このような「男性」対「女性」という議論の困り込みは、同じ『歌劇』誌上でほかの問題についても起こっていた。そのひとつに、「女学校寶塚通信」や「令女欄」といった、どちらも昭和5年(1930)8月に『歌劇』に創設された女学生専用投稿欄についてのものがある⁽⁷⁾。

「女学校寶塚通信」とはその名の通り、女学生が自分たちの学校で同級生たちといかに寶塚を話題にして楽しく過ごしているか、ということをつづった投稿欄である。男性はもちろん、女学生(または昔女学生だった者)以

外の女性は決して入れない、女学校のなかだけの閉鎖的な寶塚受容を描いている。「令女欄」は、これも多くは女学生と思われる女性ファンが生徒への思慕を文章化した同人誌的なものであった。どちらの欄も、男性の投稿は決して掲載されることはなかったし、普通の読者投稿欄のように生徒の演技や寶塚の前途といった批評的な議論がなされることも決してなかった。そこにあらわれるのは、女学生たちがいかに作品に陶醉しているか、あるいは寶塚を、生徒を慕っているかという熱い思いだけである。

通常の読者ページには、これらの欄に対して、つまらないおのろけ様のものか同性愛的な思慕ばかりで馬鹿らしい、もっと理性的な批評・感想や、音楽や舞踊の研究文を中心にすべきだという批判が繰り返し投稿された。女性からと思われる廃止要求の投書もあったが(「緋嗟子」昭和6年9月、98頁、「東京・たかこ」昭和6年12月、104頁など)、やはり男性からと思われる非難の方が多く見受けられた。反対意見の中にはこれらの欄だけでなく少女歌劇生徒の詩歌や写真さえ削って研究文に変えることを望む者も多かったので、単なる疎外感や嫉妬で非難しているだけではなかっただろう⁽⁸⁾。しかしこの欄の是非をめぐる議論も続くうちにやはり過激な発言がとびだすようになり、女には芸術を云々する力がないと言う男性まででてくるようになった(「神戸・井口生」昭和6年9月、82頁)。

ここでも「女性」と「男性」は、自分たちの主張を性別で完全にくくってしまっている。「女性」であるから陶醉型の受容をする、「男性」であるから芸術性を論じる、という二分法で、発言するときには自分は同性の代表として異性を攻撃するといった論調である。そしてこのような議論のなかでは、相手陣営への非難は激しく唱えられたが、「女性だって批評型の受容もしている」とか「男性も陶醉したいんだ」という、自分たちの性別に割り当てられた受容のステレオタイプを否定する意見はあまり出てこなかった。

初期の白井レビューの感想などを見ると、「僕」という男性一人称で舞台世界への陶醉を語る投書は、当時まだ逆転していなかった男女の投稿比率を反映して、女性からとみられるものよりも多いくらいである。しかし、決して少なくない数のこうした陶醉型の男性や、批評型の女性の存在は、論争のなかで完全に無視されていた。いや現実には、陶醉型・批評型という受容スタイルははっきりと分けられるものではなく、性別にかかわらず一個人のなかに同時に存在しているものだろう。だがいつの間にか、「批評型」と「陶醉型」という二つの観劇スタイルが、その担い手の実際がさまざまだった事実に対して、「男性」「女性」という性的枠組みで分けられるような傾向が生まれたのである。

2.3 劇団の思惑と決着

この「男性」的な批評型の受容と、「女性」的な陶醉型の受容の対立の決着は、その最も大きな火種であった

少女歌劇への男性加入論によってつけられた。ちょうど白井の『サルタンバンク』と同じ昭和7年(1932)1月、寶塚中劇場において男性を加えた本格的歌劇への寶塚2度目の挑戦がおこなわれたのがきっかけである。「寶塚バラエティ」と名付けられたその企画は、古川緑波や山野一郎など外部の男優と寶塚少女歌劇の女生徒数名が出演し、『カヴァレリア・ルスチカーナ』『蝶々夫人』などのグランドオペラや、岸田辰彌作・白井ほか振り付けのレビュー『世界のメロディ』を呼び物にしたものだった。しかしこれに対しては、「清純なはずの生徒さんが男の人と一緒に舞台上に立っているだけで汚された気になる」などといった非難が多く、翌2月の『歌劇』に「男性加入は是か? 非か?」という特集(64-65頁)が組まれたが結局反対多数に終わり、とうとう昭和7年4月の『歌劇』に小林一三が「男性加入の必要なし」(4頁)という文を発表したのである。

この小林の文章は、歌舞伎の例をひきながら「アブノーマルな方が却って芸術的である」などとかなり苦しい言い訳をしたものであった。もともと小林は男性加入による国民劇への発展を理想としており、この宣言はファンの意向におもねる形でひねり出したものであろうから仕方がない。それでも、経営のトップである小林の明確な宣言により、少女歌劇は本格芸術の迫力や力強さを目指すよりも、その独特の甘い雰囲気を保つことこそを重視するべきだというのが共通見解に設定されたのは事実である。つまり、「未完成」だったはずの少女だけの歌劇が、「少女のみによる」歌劇であることそれ自体に意義を認められることになったのである。

こうした方向性を支持した甘さを好む陶醉型のファンの中には、何度も繰り返すように男性も沢山いた。女性ファンが増えたとはいえ、当時の観客層はまだ男女半々といったところだった。が、やはり歌劇団側の方針転換に女性ファンの増加が関係していたことは否定できない。女性のファンが多かったのはとくに東京での傾向だったようで、昭和7年に発足した東京女子寶塚会の会員数は200名からといわれ、先行していた東京寶塚会(会員に男女の制限なし)の倍ほどであった(『歌劇』昭和7年3月、93頁)。

しかし、「少女のみによる歌劇」としてのアピールや、「女性」的受容の観客層の獲得は、実は寶塚の運営側が望んでいたことではなかった。もちろん先にあげた女学生専用投稿欄などは、「女子學習院」「青山女学院」「お茶の水」などの名門にファンが多いことをアピールするイメージ戦略として、劇団側が意図的に行ったことでもあったろう。しかしだからといって積極的に女性ファンのみに照準を絞っていかうとしていたわけではない。それがわかるのが、東京進出時の広告である。

昭和7年夏、寶塚は「筋のない見た日本意の、感覚本意の」「所謂スペクタクル」(『歌劇』昭和7年4月、28-29頁)『グランギャラ・春のをどり』を東京公演の演目として打ち出した。昭和7年6月の『歌劇』に掲載された東京公演予告(46頁)には「是非御家族御同伴でお

いで下さいまし」の文字がみえる。物語性よりも感覚的な刺激を重視したスペクタクルとは、成人男性ファンの多い浅草レビューが得意とする演目であった。これまでの白井レビュー的な甘い恋愛路線から脱皮し、観客層を拡大しようとした寶塚のこの挑戦は、しかし見事に失敗する。皮肉なことに、同時期に公演されたライバルの松竹少女歌劇のレビューが、「寶塚風」でより少女歌劇らしいとされて人気を奪ってしまったのである。

東京で「少女歌劇」に期待されているのが甘くストーリー性の強いオペレッタ風のものだということを知った寶塚は、同年秋に再び東京公演をする際に、いつもどおり白井のラブストーリーをメインにし、広告の文面も「レヴュー『ブーケ・ダムール』はもっと東京の少女方へ微笑みかけよ。」(『歌劇』昭和7年10月、64頁)と少女に絞り込んだのである。

寶塚が甘さを重視した白井レビューの路線や、それを支持する観客のみに的を絞っていったのは、劇団側の思惑とずれた、興行的な問題からと考えることができる。しかし広く大衆へのアピールを犠牲にしても、このような「ファン」というコアな集団を獲得したことが、結果的にその後の寶塚を支えていくことになったのである。

3. 「少女歌劇」の確立

3.1 少女歌劇のジャンル化

この頃の寶塚のファンは、先にも述べたようにそのまま当時の看板作品である白井レビューの支持者と言ってよい。「寶塚の正統」「少女歌劇の模範」と評された白井レビューにファンが求めたものについて、もう少し考察してみる。

白井レビューに描かれる「パリ」の世界へ陶醉することは、すなわち自身が擬似西洋人化することであった⁽⁹⁾。幻想の「西洋」に同一化することで、「日本」というルーツからも自由になれる、言ってみれば現実逃避である。自己を仮託するための幻想世界は「西洋」でなくてもよく、ときに逃避の場所は古典日本の物語にも見出される。しかしただ一つ、寶塚のファンにとって確実に禁忌であったのは、逃避すべき「現実」の日本が描かれることであった。

この時代、「内容が観客の生活に近い」と評された現実の日本を舞台にしたレビューは論議を呼び、「少女歌劇には現実がない、生活がない、したがってまた人生がない」(『歌劇』昭和9年10月、58頁)という少女歌劇否定論には、「生々しい現世の生活だけが生活ではない、旧世紀のロマンスも、時には空想でさえも生活の内容となり得る」(『夢』もまた立派な生活の要素である。生活に必要な『夢』である以上『人生』がないとは言えない。)(いずれも『歌劇』昭和9年12月、50-52頁)という反論が提出された。少女歌劇の描く世界が「夢」であること、そしてその幻想世界が自分たちの「生活」「人生」の一部であることが、彼ら寶塚ファンの共通認識であった。ここに、「少女歌劇」が定義的に確立されたことが見てとれる。

実は演じ手ということだけで言えば、この頃には草創期から所属している生徒たちも成長し、主力スターの平均年齢が20代後半にまであがっていたため、すでに「少女歌劇」という名称は不似合いになってきたとも言える。しかし演じ手が「少女」という意味ではなく、演目の性格が限定されるひとつのジャンルとして「少女歌劇」という名称が意味をなすようになってきたのである。昭和7年(1932)には、寶塚のライバルであった松竹もまた、それまでの「楽劇部」から「松竹少女歌劇」に名称変更している。この頃に「少女歌劇」というジャンルが男女混合のレビューや演劇とは別性質のものとして確立したこと傍証となろう。

3.2 少女「のための」歌劇へ

再三述べてきたように、陶醉型の受容をする少女歌劇のファンは、女性だけに限られていたわけではなかった。しかし、昭和11年(1936)の『改造』にはこんな記事が載っている。

吾が國には松竹や寶塚の少女歌劇で歌ふ唄がある。これは或る一部——主として女學生及びその周囲の少女や青年——の間にしか流行しない。エゲツナイ換へ歌の類が、最も下等な流行歌だとすれば、この種のもは最も上品な流行歌と云つてよい。

(玉城肇「流行歌の社会学」『改造』
昭和11年7月号、30-31頁)

少女歌劇の歌は限られた範囲にしか流行しないと言うこの論者は、「少女歌劇の歌は、少女らしいセンチメンタリズムと朗さの満ち溢れたものが多い。」と続け、さらに同年ヒットしていた白井のレビュー『ミュージック・アルバム』のなかの〈アルミタの歌〉の歌詞を引用して

このやうにセンチではかないのが典型的な少女歌劇の唄なのである。〈……〉吾々はそれ等のうちに現實の生活が如何に反映してゐるかを穿鑿することは困難である。それ等の歌は寧ろ少女達の夢が、どんなに現實の生活からかけ離れてゐるのかを示しているに過ぎない。だから流行の範囲も狭いのであらうし、流行の期間も短いのであらう。

(同前、下線部は引用者による)

と解説している。現實の生活からかけ離れた世界を描くのが少女歌劇であるという認識は先ほどみたことと一致する。しかしこの著者はそれが「少女歌劇」の世界というだけでなく、それを愛好する「少女達」の世界であるとも述べているのである。狭いといわれる流行の範囲のなかに含まれる「青年」は、少女の世界に踏み込んだ特例の男性として認識されているのだろう。

大正から昭和にかけては、消費文化の中心に女性が進出した時代だった。寶塚少女歌劇の第一回公演も、「婚礼博覧会」(大正3年)という女性をターゲットとしたイ

ベントの余興であった。社会に出て男性と肩を並べて働くような特別視された女性ではなく、逆に社会とは切り離された閉じた世界である「家庭」や「女学校」の女性たちを対象にしたビジネスが次々と花開いたのがこの頃で、ファッションや化粧品などの広告が増え、少女雑誌や女性誌も多数出版された。現実感の乏しさ、感傷的な夢の世界といった少女歌劇のイメージも、こうした男性の世界とは別個の「女性」のためにつくられたさまざまな文化との相互作用のなかで確立していったものにほかならない。それらの多くは男性の実業家の推進によってつくられたものであるとはよく指摘されることであるが、受け手となった女性たちは、それを貪欲に自分たちの世界としてとりこみ、やがてそこから「異質」な存在である男性を排除していったのは、2章でもみたとおりである。

そのような「女性」や「少女」に好まれる、上品すぎる、現実の生活から乖離したものは、広い範囲には受け入れられないという先の引用にみられる考え方は、小林一三の文化理念と通じるものであった。小林は寶塚の歌をより広い範囲に流行させるためには、今の標準を少し下げ、現在巷に流行っているような「唄いやすい低級なもの」を作らなければ駄目なのではないかと提案していた(『歌劇』昭和8年7月、3頁)。

しかし「低級」化してでも広い範囲に受け入れられる大衆の歌をつくるのが大切だという小林の意見は、寶塚の支持者という「狭い範囲」には受け入れられなかった。

大體少女歌劇なんて變態的なものである、あくまで女學生向なものであると思ふ。従つて其の歌曲も現在の様な上品なロマンチックなものが必要であり適當である、然るに大衆的に迫力のある歌曲を作る必要があるなんて全く了解に苦しむ。

(『歌劇』昭和8年10月、95頁)

投書欄にあらわれたこのような意見からは、女性ファンが増加してきたこの時代、寶塚の性質が、それゆえに集まってきたファン層によって再定義されていく様子がみてとれる。

寶塚が少女のためのものとして意識されていく傾向は、おなじく昭和8年の白井レビュー『ネオ・パリゼット』の東京公演に対する野村光一の批評をめぐる議論にも見受けられる。野村は昭和5年の『パリゼット』公演の頃から寶塚を見ていたと言うのだが、『ネオ・パリゼット』を見て「結局、演技の技術がよくなっただけで、その外のことは一切依然として旧態を改めずという惨状」だとけなした。

レビューの本義はエロ趣味にある、そしてそれは常に最先端を行く洗練された近代的感觉に依つて被はれてゐる可きものなのである。それは一群の藝者に「浅い川」でも踊らせるのと同じ趣向を近代化したものに過ぎぬのだ。ところが、寶塚のレビューは

さうではない。その精神は女学校の學藝會である。
〈……〉

結局、此の儘進めば、寶塚は今に完全に停滞してしまふだらう〈……〉寶塚少女歌劇團を何時迄も娘さんとせず、早く一人前の女に水あげしてやることだ。〈……〉この娘さん達は立派な腕や足を持つてゐる、そして團體的行動が統率されてゐることで、到底、松竹などの敵ふところでない。〈……〉私は、東京寶塚劇場落成と共に、その實現を期待するのである。

(野村光一「寶塚少女歌劇を観る」『歌劇』

昭和8年11月、2-4頁

東京日々新聞紙上より

転載されたもの)

読めばわかるとおり、野村は寶塚自体を全否定しているわけではない。その技術レベルなどは高く評価し、今後に対しても「期待」をかけている。不満を述べているのは、子供っぽいと感じられるその方向性についてだけである。しかしその野村の否定した方向性は、まさに当時のファンが喜んでいたロマンチックで上品な夢の世界での停滞なのであった。

この批評は、小林一三の「愛読者諸君は此二つの批評の中どちらが正しいとお考えです」という言葉とともに、一人の少女の文章と並べて『歌劇』に掲載された。「櫻路みち」と名乗るその少女は、新聞紙上のこの野村の批評を読んで憤然として小林に手紙を出したのだという。

あの批評は全然あたつて居りません、寶塚を少しも知らぬ人の云ふ事です。〈……〉下品なもの、多い今の世に、品格を持つ、私達乙女の若き心の夢を、より美しくする寶塚を、どれ程有難く嬉しく思つて居るか、とうていこの野村氏とやらにはおわかりにならぬでせう。〈……〉

小林校長先生、世に若い少女は絶える事はありません。美しい清い心の少女達のあるかぎり、今の寶塚は、その心の上に輝いてのびてゆく事でせう、寶塚の變らぬかぎりどれ程私達の心に寶塚が深く、根強くきざみこまれてあるか、とうてい男の、それも年のいつた男の方などにはわからぬ事でせう。

(櫻路みち「小林校長先生」『歌劇』

昭和8年11月、4-5頁)

この二つの意見を並べた記事への反響は非常に大きく、翌月の『歌劇』にも沢山の読者からの野村批判が掲載された。浅草的な笑いを好む東京ジャーナリズムには白井のフランス風な趣味が理解できなとか、ああやってけなすのは寶塚が上品なため自分のエロ趣味が満たされないからだとかいった身も蓋もない非難は、女性だけでなく、男性と思われるファンからも投稿されていた。どの意見も、野村は寶塚をセックスアピールを持ち味とするほかのレビュー団と一緒にしている点で間違ってい

るという主張では一致していたが、先にあげた少女の抗議の手紙と、つぎの批判とでは、微妙に内容が異なる。

寶塚は過去二十年、あくまでも純粹なる少女歌劇の大旗を以て一貫し来り恐らく將來もさうあるべきで、既に検討済みの男聲加入、又はバラエティの俳優との混合の如きものと同一視して、今更誤つたる比較論や御希望を出されるのは、ピント外れも甚だしきものではありませんか？

(佐和岩次「野村光一氏に与ふ」『歌劇』

昭和8年12月、19頁)

ここで主張されているのは、寶塚の生徒である少女たちの純粹性、少女のみであるという寶塚自体の純粹性を守るということである。しかし、先ほどの「櫻路みち」の投書では、その「少女のみ」の寶塚の世界の純粹さは、「少女」である自分たちの理想の世界であるからこそ守って欲しいと主張されていた。「少女による」歌劇であることと、「少女たちの夢」であること。この頃からその二つが一致したものとして扱われはじめる。つまり少女歌劇は、その担い手のうちの多数派となった少女たちのためのものであると考えられるようになっていくのである。

3.3 女性ファンの増加とスキャンダルへの防壁

増加する女性ファンのなかでもとりわけ「少女」が意識されるようになったのは、とくに東京において寶塚や松竹のファンの狂態がマスコミを賑わすようになったことと関係している。

この昭和8年ごろから、『歌劇』誌上に東京の女性ファンのマナーに対する注意が度々掲載されるようになった⁽¹⁰⁾。楽屋口や寄宿舎に押しかけたり、生徒をつかまえて無理にサインをねだるだけでなく、家に招いたり高価な贈り物をする 것도問題となっていた。東京公演に生徒が上京したときの東京駅は混雑を極め、なかには小田原や沼津あたりまで一緒に列車に乗り込んでがんばるファンもいたそうである。男性ファンの接近に対しては「未婚の若い女性だから」と完全にシャットアウトしてきた寶塚も、女性の「お友達」への規制には苦心したようだ。

さらにこの時代には「男装の麗人」という言葉が流行しはじめた。この言葉に高貴で美しい連想が許されるのは後世になってからであり、女学生心中や、令嬢が男装して道行する事件が新聞紙上ににぎわしていたこの時代には、同性愛やエロティシズムのイメージのほうが強かった⁽¹¹⁾。とくに昭和10年、松竹少女歌劇の女優と男装の令嬢の心中未遂がニュースになると、マスコミは「レビューファンの狂喜沙汰——男読むべからず開いた口が塞がらぬ——」(春野霞『話』昭和10年4月、241-247頁)「あまりにも病的なファン氣質」(水木穰治『話』同前、86-91頁)などといったスキャンダラスな特集をこぞって取り上げた。もちろん、寶塚の男役スター

が実名でゴシップに登場することも間々あった。

これに対して寶塚の劇団側は、「男装の麗人」という言葉を拒絶し、男役の舞台の外での女らしさをアピールしつづけた。また、投書欄を通して女性ファンの間でも行き過ぎた熱狂を自粛する呼びかけがおき、そのような行為をする「不良マダム」や「令嬢」が非難された。女性ファン偏重化とともに、その「女性」も一枚岩ではないことが意識されはじめ、そのなかでもっとも理想的なのが純粋な「少女」だという風潮がではじめたのである。

寶塚がこのような騒ぎに巻き込まれると、それまで安心して子供に見せられるものだった少女歌劇が、女学校や家庭から風俗上の理由で禁止される対象へと変わってしまう。このような外圧を回避するために、歌劇団側も、純粋な夢の世界、汚れなき「少女」のためのものであることを積極的にアピールせざるを得なかった。

昭和10年5月の『歌劇』には、17才の少女からの「少女歌劇と名づけましたからには、私共の幸福な夢ではないのでせうか〈……〉少女歌劇を少女の為のものにして下さい私共の夢をこわさないで下さい。」という抗議文を受け取った小林一三の「『乙女ごころ』を尊重したい」という記事が掲載された(10-11頁)。ここに寶塚は、少女という限定された層のための特殊な団体、少女「のための」歌劇とはっきりと宣言されたのである。

3.4 「少女性」への読みかえ

昭和10年8月、白井鐵造のレビュー『マリオネット』には、「白井先生のレビューが寶塚の常道を如実に表している」「夢の国の唯一人の創造者」「これが少女歌劇の基準となるべきもの」といった最大級の賛辞が寄せられた。白井の描く夢の世界、そして寶塚の「定型」は、揺るぐことのない少女歌劇の完成型となったのである。

ファンたちが喜んだ白井レビューは、センチメンタリズムとロマンチズムをたたえた甘いラブストーリーを基調とした世界だった。白井の描く世界の「甘さ」が、少女「のみによる」歌劇の「甘さ」と一致し、やがてそのような「甘さ」が「少女性」・「少女」的な世界であると読みかえられる。

現実の生々しさを嫌い、感傷的で夢を好む甘さが「少女性」だとするのなら、白井自身が大変に少女趣味な人物であったと言える。レビュー『マリオネット』の物語に寄せて、白井は次のように語っているのである。

僕は可哀さうなのが嫌ひでね、クリスチーナがジョルジュに捨てられて娘のリュセットに人形も買ってやれない、それではリュセットが餘り可哀さうだから、第十場の玩具の國で〈……〉シンデレラのやうな氣分にしたのが、せめてもの私の心盡しなんだ。
〈……〉

以前から私は人が死んだり、悪人が出たりするものは嫌ひで、さうでなくてさへ現實が既に悲惨なものだから、舞台だけでも美しく朗かな夢でありたいと

思ふのです。それで今度もクリスチーナが死ぬのをマリオネットのお芝居だといふ事にしちやつたのです。

(白井鐵造「マリオネットを語る」『歌劇』昭和10年8月、26-31頁)

登場人物に感情移入し、自己陶醉する。死や悪のない美しい夢の世界だけを描くことを好む。もちろんこれは、舞台上でのプロットの嗜好である。だが白井は他の文脈においても、「巴里を想ふ——お・巴里・お前は私の愛人だ」(『歌劇』昭和6年6月、57頁の「作者の近況」に白井が自ら添えた副題。自筆のフランス語訳も合わせて掲載されている)といった陶酔的・感傷的な表現を好んだ。また昭和11年の洋行に際しても、港での見送りに向けて同行の神保道臣が得意の大声で「皆さん行って参ります」と叫んだのに対し、白井は船上から赤い薔薇を投げたという、少々気障な、「ロマンチスト」と言ってよいようなエピソードも残されている(『歌劇』昭和11年11月、113頁)。このような白井の人間性はしかし、白井の自発的な個性ではなく、少女性への理解として読みかえられていった。次にあげるのは、翌年再びパリへと向かう白井への饒として投書された少女の文章である。

私は常に先生の作品を通じて先生が如何に少女を愛し少女の心に理解がお有りかを思ひこんなすぐれた先生に導かれる生徒諸嬢の幸福を嬉ばずにはゐられないのです。(……)先生の數多い傑作は皆先生の少女を愛する御心のあらはれだつたのだと思ふのです。懐かしい思ひ出のレヴュウの主題歌を口にするとき華やかな甘美なそして上品だつた舞台が眼のあたりに浮んでくる様な氣持ちがする人はどんなに多いでせう。

(『歌劇』昭和11年9月、138頁。
下線部は引用者による)

こうして白井の夢の世界と少女性はみごとに幸福な一致をとげた。そして、それが過去には国民劇完成を目指して模索していた寶塚少女歌劇の、唯一の正道と定められたのである。

おわりに

昭和12年(1937)3月の『文学界』(201-204頁)に、芹沢光治良による「少女レビューと女性」という記事が掲載されている。それまで少女歌劇をほとんど見たことがなく、『文学界』からの批評依頼で見に行ったという芹沢の分析は、非常に冷静で的確であるが、「女の子達が大騒ぎする所以がすぐに解る」「彼女等が夢中になる訳がわからなくもない」と、あくまでも「少女が見るもの」という前提にたった客観的視点からなされていることに注目したい。芹沢は松竹の歌手を「貧弱な声」と評し、寶塚の生徒を「子供っぽい演技」と指摘しながらも、それゆえにかえって観客の少女たちが自分を仮託しやす

く、親しみをもちやすいのだろうと続ける。「男性は舞台の上でも観客席でも邪魔者だ」と述べる芹沢は、その部外者としての立場から、少女歌劇を「少女文化」という完全な閉じた世界として考えている。それゆえに、昭和8年の野村光一の批評のように向上を求めたり、まともな芸術論の対象にしたりするつもりは、最初からないのである。昭和9年(1934)3月の『新潮』に載った高田保の意見(「レビュー時代考察記」57-64頁)にも、芹沢とほぼ同じ視点を感じられる⁽¹²⁾。

一方この時期には、寶塚はもちろん、おなじ「少女歌劇」を名乗った松竹も、スターの写真集やエッセイを次々と出版するようになっていた。少女文芸社や岡倉書房から盛んに出されたこうした書籍は、明らかにファンの「少女」に的を絞った商業的展開である。プロマイドや提携化粧品の売り上げも劇団にとって大きな収入であった。

劇場に足繁く通い、舞台以外の関連商品も積極的に消費してくれるような熱心なファン層を獲得したことと、特殊な集団のための閉塞した文化と見られ、「外部」からの批評の契機を失ったこと。これはどちらも、寶塚が「少女のための」劇団として、その独自の上演ジャンルを確立したことの結果である。寶塚における「少女」の意味の変遷は、そのままこの劇団のスタイル確立と特殊化への道も示しているといえよう。この問題は、その言葉がなくなった現在でも、宝塚の位置づけ、またひとつのジャンルの文化としての消費・需要・とりまく言論の力学を考えるうえで非常に示唆に富んでいる。

注(1) 本稿では、戦前の団体名については「寶塚少女歌劇」、戦後から現代については「宝塚歌劇」と表記を使い分ける。

(2) 渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』(新書館、1999年)、同『日本文化モダン・ラブソディ』(春秋社、2002年)。

(3) 津金澤聰廣「大正・昭和戦前期の総合芸術雑誌『歌劇』の執筆者群と読者層」『復刻版 歌劇 執筆者索引・解説編』(雄松堂出版、1999年)。

(4) 津金澤聰廣「非常時日本の宝塚研究」(『ユリイカ』2001年5月号、180頁)。また川崎賢子は『宝塚というユートピア』(岩波書店、2005年)において、女性ファンが積極的に寶塚を自分たちの聖域とするよう押し進めた可能性を指摘してはいるが、その動機については「より強く執着し、積極的にかかわらずにいらなかった魅力があればこそ」としか示されておらず、聖域化の過程についても触れられていない。男性ファンの後退についても「非常時の外圧」に理由を設定している点で津金澤の論をそのまま受けている。

(5) 岸田と白井のレビューの違いと、その後の寶塚の路線決定への影響については拙稿『「レビュー」の変遷 岸田辰彌から白井鐵造へ』『ユリイカ』(青土社、2001年5月、182-194頁)にて詳述した。

(6) CD『宝塚歌劇 戦前編』(日本コロムビア、1993年、COCA-10620、Tr-23〈サルタンバンク〉参照。大空

ひろみ他歌、白井鐵造作詞、竹内平吉他編曲。原曲は Raul Moretti による。

(7) 「女學校寶塚通信」は昭和7年2月、「令女欄」は昭和6年9月までで誌上から姿を消すが、その後も若い女性限定のこの種の投稿欄は「誌上消息」「誌上手紙交換」などの名で引き継がれていった。

(8) ただしこの頃から急増してきた女性ファンへのさまざまな優遇が男性ファンにとっておもしろくなかったのは確かなようである。ここで優遇というのは文中にあげた女性専用投稿欄のほか、寶塚音楽学校や舞台稽古の見学が女性ファンにのみ許されたこと、女性みのファンの集いにだけ生徒の出席が認められたことなどで、劇団側にしてみれば生徒と男性ファンの接近によるスキャンダルを避けた当時としては当然の配慮であったが、男性ファンからは「寶塚では萬事が女尊男卑ではなからうか」(『歌劇』昭和6年10月、105頁)という声もあがっていた。

(9) 拙稿「憧れはフランス・花のパリ」にて詳述。(宇佐美斉編『日仏交感の近代——文学、美術、音楽——』京都大学学術出版会より2006年3月刊行予定の論集に収録予定。)

(10) 小林一三「ご最前になる東京のお嬢さん方へ」(『歌劇』昭和8年4月、40-43頁)、引田一郎「お友達へのお願ひ」(『歌劇』昭和8年10月、21-22頁)、小林一三「東寶寄宿舎をお尋ねのお嬢さん方へ」(『歌劇』昭和8年8月、54頁)など。

(11) 男装の麗人をめぐるスキャンダルと、松竹や寶塚をめぐる反応については、ロバードソン、ジェニファー『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、2000年)253-264頁に詳しい。

(12) アマチュアリズムへの肯定的な評価と背中合わせの、まともな芸術として相手にされない危険性は、「少女歌劇」を名乗る以上草創期からついてまわったものではあった。渡辺裕は前掲書(1999年、68-77頁)においてそれを東京対大阪の文化的対立の問題と重ね合わせながら示している。しかし渡辺がとりあげた大正7年の論争の時点ではまだ、「少女歌劇」のアマチュアリズムはあくまで演じ手が「少女による」ためだと規定され、鑑賞者には大人の男性も普通に想定されていたことに留意したい。