

The Reception of the Middle Eastern Literature in the Takarazuka theatre in the pre-war to the post-war period from a gender and orientalism perspective^(*)

Dr. Naglaa F. Hafez
Associate Professor, Faculty of Arts
Banha University

تلقي أدب الشرق الأوسط في مسرح تاكارازوكا في فترة ما قبل الحرب إلى ما بعد الحرب
من منظور النوع الاجتماعي ونظرية الإستشراق^(*)

ملخص البحث باللغة العربية

تأسست **Takarazuka Revue** الياباني في عام ١٩١٣ ، وهو مسرح موسيقي ساحر مؤلف من نساء بالكامل ، وهو ظاهرة قد تبدو جوانبها المنفصلة مألوفة ولكنها كلها فريدة ومراوغة. يشمل ذخيرة تاكارازوكا مسرحيات برودواي الموسيقية ، والروايات اليابانية الكلاسيكية ، ومسرحيات الرقص الباريسي. تجمع ممثلاتها بين طريقة تمثيل ستانيسلافسكي وأساليب الحركة شديدة التقنين. لذلك يمكن اعتبار تاكارازوكا مثالاً آخر على الاستيلاء على الثقافات المختلفة والثقافة الشعبية المختلطة ، في حين أن ممثلاته يصورون كلا من الرجال الأقوياء والعداوى التعساء في الرومانسية التي تكرر السياسة الجنسية المحافظة ، فإنها تفتح الاحتمالات لكل من الوعي الأدائي للجنس وثقافة فرعية جنسية راديكالية. كانت المفارقات المماثلة هي الدافع وراء النسوية لأنواع الرومانسية لعقود. تم العثور على مفارقة إضافية في ميلودراما تاكارازوكا التي تدور أحداثها في الصين والهند ومصر القديمة. على الرغم من أن هذه العروض تستحضر عالمًا خياليًا حيث يتم عبور الحدود العرقية بسهولة ، فقد تم استخدامها من عشرينيات القرن الماضي وحتى الأربعينيات من القرن الماضي للترويج لفكرة مراجعات عنصرية هرمية ٥٢٥ إمبراطورية يابانية. أصبح هذا الآن طريقة للاستشراق يمكن تمييزها بسهولة ، وإن كانت خادعة. سيتناول البحث دراسة تاكارازوكا من خلال تحليل العروض ضمن هذه المفارقات المألوفة ، وأوجه غموض **Takara-zuka** لتختبر كيف تتلاءم الازدواجية المتعددة مع بعضها. علاوة على ذلك ، ما تنقله هذه التناقضات حول هياكل الحداثة اليابانية والثقافة الشعبية.

(*) Bulletin of the Faculty of Arts Volume 83 Issue 2 January 2023

أتناول في هذا البحث تحليل شامل لتلقي مسرح تاكارزوكا لأدب الشرق الأوسط وكيفية توظيف هذا التلقي في إعادة تشكيل الوعي الجمعي للشعب الياباني لتبني الأفكار السياسية التوسعية نحو بلدان شرق آسيا من خلال تغيير الثقافة الشعبية السائدة وتعزيز الشعور الجمعي بالقومية والوطنية اليابانية
الكلمات الدالة: فرقة تاكارازوكا المسرحية ، ايتشيزو كوباياشي ، نظرية الاستشراق ، نظرية النوع الاجتماعي (جندر)

Abstract:

Since its birth in Takarazuka City, Hyogo Prefecture, the Takarazuka Theater Company has owned a theater in the same city. This theater troupe had a training school for its members and a private group of permanent writers and directors. The troupe also had all the staff needed for theatrical productions, from the theater groups, art, costumes and lighting to the perpetual composers and orchestras. There is only one such theater group in Japan.

In this research, I deal with a comprehensive analysis of the Takarazuka theater's reception of Middle Eastern literature and how to employ this reception in reshaping the collective consciousness of the Japanese people to adopt the expansionist political ideas towards East Asian countries by changing the prevailing popular culture and enhancing the collective sense of Japanese nationalism and patriotism

Key Words:

Takarazuka Theater Troupe, Ichizo Kobayashi, Orientalism Theory, Gender Theory

宝塚歌劇団における中東文学の受容：ジェンダーとオリエンタリズムからの視点



【キー・ワード】

宝塚歌劇団、小林一三、ジェンダー、オリエンタリズム

目次

第一節：序章

1-1宝塚歌劇団（1913— ）の紹介

第二節：戦前の宝塚における中東文学の受容

2-1 『ダマスカスの三人娘』

2-2 『アラビアン・ナイト』

2-3 『ドーバンの首』

2-4戦後宝塚と『千夜一夜物語』：『キスメットー運命ー』

第三節 登場人物の演技方法や対話のジェンダー性

第四節 登場人物の演技方法や対話のオリエンタリズム性

結論

第一節：序章

1-1宝塚歌劇団（1913—）の紹介：

宝塚歌劇団は誕生以来、本拠地を兵庫県・宝塚市におき、同地に専用の劇場を所有している。同劇団は団員養成学校を併設し、座付きの作家、演出家集団を擁していた。舞台装置・美術・衣裳、照明から作曲家および専属オーケストラにいたるまで、舞台に必要なあらゆるスタッフをかかえている。このような「劇団」は、日本に一つだけである。

日本において「劇団」という概念は輸入されたものである。国立劇場が完成した後も、専属の劇団が設立されることはなく、国立の演劇学校さえつくられることはなかった¹。

宝塚の舞台に登場する資格をもつのは、未婚の女性が条件である。この条件の下で、宝塚歌劇は、男役という独自の存在を生み出し、高度な技術と様式美を練り上げてきた²。宝塚の生い立ちは、それをとりまく社会構造の変化をあらわしている。この集団がモデルとするのは、学校である。劇団付の音楽学校を卒業し、舞台に立ってからも、歌劇団に所属しているかぎり、演技者は生徒と呼ばれ、スタッフは先生と呼ばれ、稽古は教室と呼ばれる³。舞台上では^{ぼってき}抜擢

もあり、トップスター、準トップ、三番手といった序列もあるが、これと平行して学年順、成績順の序列もつけられている⁴。

宝塚歌劇団の創設者である小林一三（1873-1957）はターミナル駅のデパート創設、ホテル経営から電力事業まで、近代の消費文化の要となるネットワーク形成に力を尽くした稀代の企業家である。さらに小林は、1940年、第二次
^{このえないかく}近衛内閣

の商工大臣に就任した。歌劇団にとって小林は、単なるパトロンではなかった。彼は音楽学校の初代校長として教育指導にあたった他、時に、戯曲を提供し、歌劇団の公演においては、常

1川崎賢子『宝塚：消費社会のスペクタクル』講談社、1999年、p. 5.

2、前掲書、川崎賢子p. 6.

3、前掲書、川崎賢子pp. 7-8.

4、前掲書、川崎賢子p. 9.

に誰よりも厳しい批判を寄せ、その理念的支柱となった。1957年に没するまで、宝塚にみずからの夢を託しつづけたのであった。

第二節：戦前の宝塚における中東文学の受容

宝塚創設までの社会的価値観の変化について、政治史的・社会史的な経過を以下に述べておこう。日露戦争前後から、大都市への人口集中や、住宅難と居住空間の狭小化、大気・水などの環境汚染が問題視されはじめていた。大阪は徳川期以来、商業都市として栄え、産業革命の拠点となっており、それだけに人口集中と生活環境悪化は深刻だった。「衛生」「家庭での娯楽」といった概念が浮上し、富裕層の間で、郊外に居住空間を求める動きが見られはじめた⁵。

宝塚少女歌劇発足後ほどなく、小林一三は、様々なメディアで独特の「国民劇」構想を展開し始める⁶。宝塚歌劇団の本拠地は1954年に宝塚町と良元村が合併して宝塚市として市制がひらかれ、翌年には長尾村・西谷村が編入されるまで、長く「村」だった。よって、宝塚の舞台においては、懐かしさや郷愁、ノスタルジアというものが時間意識として重要な位置を占めていた⁷。

明治末から大正期にかけては、日本における子供の発見・再発見の時期だった。この時期、研究、教育、経済といった様々な観点から子供に関心が寄せられ、文化としての子供が浮上した。新しい時代の中で、子どもたちのための文化領域にも著しい変動が見られた。それまでもつぱら口承で伝えられてきたお話が、文字化し、児童文学として確立するようになった。こうした児童文学は読み聞かせられることで、伝えられていった⁸。

5川崎賢子『宝塚というユーとピア』岩波新書、2005年、p. 6.

6川崎賢子『宝塚というユーとピア』前掲書、p. 10.

7川崎賢子『宝塚というユーとピア』前掲書、p. 11.

8川崎賢子『宝塚というユーとピア』前掲書、p. 16.

女・子供が消費社会の担い手となり、家庭内でも女・子供の日常や風俗・儀礼が、消費をもたらすようになった。そうして、従来の「商品としての女」である遊女たちと重複することのないカテゴリーが、作り出されることになる。消費の担い手としても、商品としても、家庭内の「素人」の女・子供のほうが市場においては将来有望だというのが、近代資本の判断であった。

＜少女＞という領域^{りんかく}の輪郭

も日露戦争前後からほのかにうかびあがってきた。やがて大正期に入り、少女文化は全盛期を迎える。小林が宝塚歌劇を誕生させたのは、そうした文化的背景からの判断でもあった⁹。当初の宝塚の名称は宝塚唱歌隊であったが、小林は五ヶ月後にそれを宝塚少女歌劇養成会と改める¹⁰。1914年4月には、宝塚少女歌劇第一回公演が行われた。1914年4月1日の宝塚婚礼博覧会初日と宝塚少女歌劇養成会一期生の初公演を報じる。『大阪毎日新聞』の記事の以下のくだりにも、その時代の子供イメージがうかがわれる。

「特に愛らしいのは八ヶ月以来、五人の音楽家と三人の教師によって仕組まれたる十七人の少女歌劇団が無邪気な歌劇『ドンブラコ』四幕（桃太郎の鬼退治）や、以外に整頓したオーケストラや、合唱独唱や若い天女のやうな数番のダンス等にて、是等若き音楽家等は何れも良家の児の音楽好を選べるにて特に左の七人は天才と称せられるものなりと¹¹。」

宝塚劇団の舞台は過剰という印象が強い。異国情緒たっぷりの舞台、豪華^{けんらん}絢爛

たる衣装、複雑きわまりない脚本が相まって、魅力あふれるメロドラマ、奇想天外なファンタジー、多義的なエスニシティ、

スリル満点の冒険、かなわぬ^{れんぼ}恋慕

の情、苦悩に満ちたロマンスが^{こんぜん}渾然

一体となった世界を表現している。しかし、こうした特徴とい

9 川崎賢子『宝塚というユウとピア』前掲書、pp. 25-26.

10 ジェニファー. 14

11 大阪毎日新聞1914年4月

うのは宝塚に限ったことではなく、日本の歌舞伎にも当てはまるものである¹²。

1914年の第一回公演以来、宝塚歌劇団が日本の大衆文化に果たしてきた役割の大きさが問われる。電車のなかや駅の構内を華々しく飾る宝塚のポスターは、大衆雑誌でもそのショーやスターについての特集が組まれている。連日、最新のショーの派手な広告がテレビで流れ、役者たちは常連ゲストとしてトークやクイズ番組に出演する¹³。

日本の大衆文化史における宝塚の占める役割については、以下のように述べることができよう。1914年の第一回公演以来、セックス、ジェンダー、セクシュアリティの関係を巡って、宝塚は日本のマスメディアの論議の的になってきた。小林一三が女性ばかりの歌劇団を設立しようと思いついたのも、ひとつに「モガ」の突飛で中性的なカリスマ性に着目したためだった。

宝塚歌劇の男役は歌舞伎の女形と対比して考えることができる。この点に関して小林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、このままの姿でいくものではないかと思う¹⁴。」

12

ジュニファー・ロバートソン「アンビバレンスと大衆文化」『踊る帝国主義：宝塚をめぐるセクシュラリティクスと大衆文化』堀千恵子訳、現代書館、2000年、p. 12.

13

ジュニファー・ロバートソン「アンビバレンスと大衆文化」前掲書、p. 40.

14 『小林一三全集：第二巻』、ダイヤモンド社、1961年、pp. 467-468.

こうした大衆文化の過剰な動きは、「過度の記号現象」と解釈できるであろう。

宝塚の過剰なまでの舞台芸術は当初から、ファンばかりか

ひぼうしや
誹謗者

によっても指摘されてきた。またそれは、以下のような、実に様々な社会・政治的目的のために利用された¹⁵。

柳田国男（1875-

1964）は、第二次世界大戦前の数十年間で、都会化や大規模な産業化が進み、それを引き金に、都市や地方の共存、そして各産業の生産様式の共存がにわかに難しくなると述べている。柳田はそのいわゆる「非共時性」という事態の中で真の文化的アイデンティティの根拠として、「時を超えて存在する永遠の日本」の農村に住む「終始変わらない普通の人々」を、「常民」と名づけている¹⁶。

戦前・戦中のイデオロギーは公認の国民演劇運動にしる、1930年代半ば、日常生活における演劇の効用を認め、それが日本人の「せいずい精髓」を養うのに有益だと判断した国粹主義者の手で発足していた。

1930年代の半ばになると、国民的な演劇運動は戦前・戦中のイデオロギーを正当化することで発展していった。一方、国粹主義者は、日常生活における演劇の持つ力を認め、演劇活動が日本人の「せいずい精髓」を養うのに有益だと判断し、利用した。

すなわち、戦争と帝国主義を背景に、各自の精神の中に「統一」の二文字がたたき込まれ、それに合うような形で国民の文化的アイデンティティが形成されていったのである。過剰なほ

15 ジェニファー・ロバートソン「アンビバレンスと大衆文化」前掲書、pp. 41-42.

16

ジェニファー・ロバートソン「アンビバレンスと大衆文化」前掲書、pp. 43-44.

どの「日本人気質」を求める新しい日本の幕開けである¹⁷。フィスクはこうした柳田や国民演劇運動家たちに対して、次のように述べている。彼らは大衆文化を政治的なものとして考えている。常に支配勢力に対抗する形で現れる「大衆」は、結局のところその支配勢力の影響下に置かれている。だが、いくら支配者側といえども、大衆の趣意や社会への忠誠心を意のままに操ることはできない¹⁸。

柳田は、固定した単一民族のアイデンティティという民族学の考え方を国家が利用し、「日本人は皆同一であることを証明」し、さらに、日本人は「文化的に優れた唯一無比な人種である」という政策をもって、当時の植民地主義を正当化しようと試みた。しかし、実際の農民達は社会科学（民族学）の知識をもってしても、国家の力に対抗することができず、結局のところ、農民と国家の関係は紛糾したままだったともいわれている¹⁹。

1920年代以降、早くからフランスの演劇形態であるレビューを導入していた宝塚歌劇団の役者は、パリジェンヌにちなんで「タカラジェンヌ」と呼ばれた。現在、宝塚には350人から400人の男役と娘役からなる役者の他、プロデューサー、演出家、脚本家、衣装デザイナー、舞台装置家、講師、それに二組の35人編成オーケストラなど300人に及ぶ専門技術者が所属し、総勢約700人のスタッフが働いている。客席3000を有する宝塚大劇場が完成したのは1924年のことであった²⁰。

1919年に小林が宝塚音楽学校を創設した当初、この学校は歌劇団の一部であった。すなわち、音楽学校の生徒が歌劇団の役者を兼ねていたのである。1939年、二つはそれぞれ独立した。

17

ジェニファー・ロバートソン「アンビバレンスと大衆文化」前掲書、p. 45.

18 ジェニファー・ロバートソン「アンビバレンスと大衆文化」前掲書p. 45.

19 ジェニファー・ロバートソン、前掲書、p. 46.

20 ジェニファー、前掲書、pp. 14-15.

タカラジェンヌになるには必ずこの二年制の音楽学校を卒業しなければならない。それが小林の方針だった。テレビやラジオ放送はいうまでもなく、宝塚市と東京の二箇所で大劇場を持ち、地方や海外への公演も定期的にこなす宝塚歌劇団は20世紀初頭に設立されたいわゆる大衆演劇の中でも、現在、屈指の知名度の高さを誇っている²¹。

創設以来、各種出版物で取り上げられてきた記事は数多く、宝塚がいかにか幅広いファン層を獲得し、社会的な影響力を持つようになったのかが如実にかがえる²²。作品に関していえば、『源氏物語』などの日本の古典や歴史物から、ヨーロッパ風の『モン・パリ』やブロードウエー・ミュージカル『ウェストサイド物語』、『千夜一夜物語』、果ては世界各国の民俗舞踊に至るまで、そのジャンルは幅広い。初期の脚本の大半は、数多くのエッセーを残した小林が池田畑雄のペンネームで書き下したものであった。民話や御伽噺をヒントに作られたそのころの演目を観た観客は、宝塚の作品が単に「かわいらしい」というだけの代物（しろもの）ではなく、多方面において「力強い」ものであったと感じたに違いない²³。

創設の五年後になると、宝塚の演劇活動は成熟度を増し、ロマンティックな挿話を効かせたミュージカルが登場し始める。1930年代末から1940年代初頭にかけて上演された戦争劇を除き、その様式は現在まで脈々と受け継がれている。この時期以降、従来の白塗り

を止め、それぞれの個性を生かして肌の色を強調し、登場人物のジェンダーやエスニシティをはっきりと示すような化粧法が取り入れられた。最近の宝塚の出し物では、通例、ミュージカルのあとにメドレー式に場面転換するレビューが続き、宝塚のトレードマークであるフィナーレで幕を閉じる。そこでは、ダチョウの羽根飾りをつけたきらびやかなタキシードやロングドレスに身を包んだキャスト全員が、電飾できらめく大階級を順

21 ジェニファー、前掲書、p. 16.

22 ジェニファー、前掲書、p. 17.

23 この点に関しては、例えば西村1916を参照されたい。

次降りてきて最後の挨拶を行うのである。戦時中はさておき、古今東西どこを探しても、宝塚の舞台に出てくるような日本や日本人というのはそもそも存在しない。いわば、宝塚は観客に、見知らぬ世界で過ごす夢の一時を与えてくるのである²⁴。

戦前から戦後にかけて、宝塚はとりわけ『千夜一夜物語』に依拠した劇作やレビューをとりあげ、上演した。そのうち、最初期のものとして『ダマスカスの3人の娘』（1916年）、『アラビアンナイト』（1921年）、『ドーバンの首』（1923年）という3編が挙げられる。

2-1

『ダマスカスの三人娘』、歌劇、宝塚歌新劇場、パラダイス劇場、1916年。

1916年10月20日～11月30日には、秋期公演の一環として喜劇『ダマスカスの三人娘』（小林一三作）がパラダイス劇場で上演された。

戯曲概要：

戯曲の舞台はダマスカスやバグダッドである。登場人物はノウフード、トンミー、ムーラット、ペンニー、ベーカン、シャロック、アイバット、トムミー、ムーツラト、タイ子、そして女王陛下である。戯曲は二場から成っている。第一場はノウフードの店先の場面、第二場は女王陛下の裁判の場面である²⁵。

第一場は、ノウフードの店先で妻の^{ろうしや}聾者である妻ベーカンは、居酒屋をやっている。聾者である妻ベー

24 ジェニファー、前掲書、p. 18.

25脚本は『寶塚少女歌劇第四。五、六、脚本集』寶塚少女歌劇團、1917年、pp. 47-62.

カンが居酒屋を営んでいる場面から始まる。啞者^{あしや}のアイバットや盲者のシャロックが乞食の姿をしており、ベーカンの2人姉妹だと名乗りはじめた。ベーカンは、それを認めず、怒り狂っていた。すると、突然、ベーカンの姉妹だと名乗る、乞食姿の二人が現れる。啞者^{あしや}のアイバットや盲者のシャロックである。

ベーカン：妾、妾、知りません、ノウフード妾を助けてください、神よ、ダイグリスの水の神よ。弱き妾を助けてください²⁶。ノウフードは、アイバットやシャロックの二人は死んだと思つて、死体をタイ子に運ばせ、チグリス川に放り込んだ^{こんだ}。タイ子：まるでアラビアの物語にでもある様なものぢや。

その後、戻ってきたタイ子は、シャロックやアイバットの姿を見て、二人とも幽霊に違いないと思ひ込んだ。そこでノウフードに二人の幽霊のことを告げたところ、チグリス川に投げ込まれたのが、実は妻ベーカンだったということが発覚する。ノウフードは、妻殺しの大罪人としてタイ子を告発し、狂ったかのように騒いだ。

そうして第二場の女王陛下による裁判の場面になる。女王陛下の前で、ノウフードとタイ子は、互いの主張を譲らず、争った。しかし、女王陛下が祈った言葉で、ベーカンが蘇られた。女王陛下：お前方善心に返れば神の御心に二つは無いのである。そうして此世中には、前世の罪悪の犠牲となつて、生まれながらの肩輪ものがある、啞者^{あしや}のイバット、明盲のシャロック、つんぼのベーカンの如き、憐れむべき姉妹もある、然し、一度タイグリス（チグリス）の水の神様に其の生命を捧げたる時は、あらゆる罪障はそれによって消えてなくなるもので

ある。神の恵の厚き幸福なる三人の姉妹は、不思議なる運命によって蘇生したのである、即ち、アイバット、シャロックは、餓じき時に強烈なる焼酎に酔って一時気絶した許りであった、又ベーカン^{ベーカー}は袋の中に入れられる其の袋の口堅く締められた為に却って水に溺れずにすんだのである、幸に漁師に助けられて如蘇生して見ると、お前方は新しく再び生まれて来たと同じものである²⁷。

三人姉妹のそれぞれの障害は直り、ハッピーエンドで幕が閉まる。

原典との関係：

本作品は、表題からしても、『千夜一夜物語』の「荷担ぎ屋とバグダッドの三人の娘の物語」を想起させる。その実の話は、東洋文庫版の第十夜と第十一夜の『荷担ぎやと三人の娘の物語』に拠っていると思われる。しかし、内容は全く無関係で、劇中ではイスラムに対する誤解も目につく²⁸。これは宝塚の、最も初期の戯曲であった。

バグダッドで居酒屋を営むノウフードとその妻で聾者^{ろうしや}のベーカンの許へ、ダマスカスから啞者^{あしや}のアイバット、盲者のシャロックの姉妹が乞食の歌唄いとしてやってくる。ベーカンは自分が二人の妹であることを否認し、三人は死の危機に瀕^{ひん}するが、神の加護によって救われ、それぞれ耳、口、眼が健全な状態に復する、という筋であった。居酒屋とその常連という

27 p、前掲書『脚本集、六、五。寶塚少女歌劇第四』.60-61.

28

杉田英明「演劇と映画における『アラビアン・ナイト』—明治～昭和前期の日本への移入とその影響」外国語研究紀要、東京大学大学院総合文化研究科、第2005年9/10号、p.28.

設定はイスラムにおける禁酒規定と、また「タイグリースの水の神」（ティグリス川の神）という発想は唯一信仰と、それぞ
れ、実際のイスラムの理念と齟齬をきたす²⁹。

2-2

『アラビアン・ナイト』、歌劇、宝塚新歌劇場、公会堂劇場、1921年。

本作品の発想の源は、1912年に上演された帝劇オペラ『熊野^{ゆや}』にあると言われる。杉谷代水^{すぎたにだいみず}（1874-1915）作のこの作品は、洋楽の未来を感じさせたという³⁰。杉谷は『新譚アラビアンナイト』（1915-16年）の訳者でもあり、宝塚との意外な因縁があることは興味深い³¹。杉谷代水の『曲新：熊野』は1905年、修分館^{しゅうぶんかん}より刊行されたものに、東儀鐵笛^{とうぎてつふえ}が作曲して、1921年2月に帝國劇場で轡田（三浦）環主演によって上演された³²。一方、『アラビアン・ナイト』は菊月十二男作で、1921年1月～20（正月）に上演されたものである³³。以後、今日まで90年以上続く宝塚歌劇の歴史のなかで、『千夜一夜物語』は、重要な演目の一つとして繰り返し舞台化されてきた³⁴。

29、前掲書、杉田英明p. 28.

30、實業之日本社『寶塚漫筆』小林一三1955、年pp. 8-9, 第：小林一三全集』2、前掲書『巻p. 448-449

31、前掲書、杉田英明p. 62.

32帝劇史編纂委員会編『帝劇の五十年』pp. 160-161,

杉谷恵美子編『杉谷代水選集』富山房、1935年、巻頭に台本と楽譜掲載。

33

『宝塚歌劇の70年』宝塚歌劇団、別冊、1984年、（作曲は原田潤、振付は岸田辰彌^{たつや}）p. 132.

34杉田英明、前掲書、p. 28.,

創設以来の宝塚公演一覧は『すみれ花歳月を重ねて一宝塚歌劇90年史』宝塚

戯曲概要：

戯曲は三場からなる歌劇である³⁵。時は、「ペルシャ帝國の全盛時代」、場所は第一・三場が「シャーリアル王の寢室」、第二場が「略付がる群がる國首都の紋首場」に設定されている。第一場はヂナルザードの言葉で始まる。

ヂナルザード：お姉様、王様も御目目覚めなさいましたから何卒あのお話を聞かせてくださいませ。

シャーリアル：ウンさうじゃった。今日はカジカル王國にあつたと云ふ奇妙な殺人の話を聞かすと云ふ事であつた、どんな話か聞かせてくれ。

シェヘラザード；左様で御座います、ではこれからこそその話を初めませう。

個々の俳優に対する毀誉褒貶^{きよほうへん}

は別として、作品自体は比較的好評だったのである。歌劇団の機関紙『歌劇』（1918年創刊）に掲載された一般読者の役書^{いにわたかしし}には、伊庭孝氏

の楽劇で見るような舞台「何だかやゝこしいもの」という評価が記載された³⁶。たとえば、次のような感想もあった。

歌劇団発行、阪急コミュニケーションズ発売、2004年、pp. 252-303., 『宝塚歌劇の70年』宝塚歌劇団、1984年、本冊、pp. 132-171.

35脚本は『寶塚少女歌劇脚本集』第二十号、1921年1月、pp. 25-34. 楽譜は『寶塚少女歌劇第十五楽譜集』1920年12月、pp. 13-18. ^{がくふ}

公演時の配役は記録、シェヘラザード=筱原淺茅、シャーリアル=高峰妙子、警部長=高砂松子、御用商人=若菜君子、基督信者=久方靜子、醫者=雪野富士子、王妃=和田久子であった。

36

「高聲低聲」『歌劇』第十三号、1921年3月、p. 79, (T生)、p. 83 (大阪みさと子)。

「活動寫眞式^{しゃしんしき}

に仕組まれたアラビヤナイトは美しいあつさりしたものでした、「永の榮」の曲は素人^{しろウト}好きのする良い曲だと思ひます。シェヘラザード姉妹の古典な舞踊も物語にふさはしく一段の趣を添えました。併しあの華麗な王の居室に薄汚たない板張むき出しの舞台は全く艶消です。何か敷物でも敷けば好いのにと思ひます³⁷。」
 また、音楽への評価として、「作曲に就て素人の感じたこと」として、「アラビヤナイト」は初まりから愉快に見ました。最初のコーラスがタンホイザアか、アイダを思ひ出させる上に。お伽和的の場面によく調和した美しいかもどこか斯滌味^{しえいあじ}のあつた一体の曲の気分がすっかり気に入りました³⁸。」（もと 生）と記されている。

一方、評論家の青柳有美（1873-1945）は、公演の衣裳および舞台措置に批判的であった³⁹。

その後、1950年に、グランドレビュー『アラビヤン・ナイト』が上演された。この『アラビヤン・ナイト』は、8月の花組（打吹美砂・宮城野由美子主演）9月の月組（久慈あさみ・緋桜陽子主演で久慈最後の出演）と続演し、「白井レビュー健在なり」と賞賛された⁴⁰。

『アラビヤン・ナイト』レビューは白井鉄造の作で、1950年8月1日～30日、（花組）、9月29日（月組）に上演された。その後、1950年には、白井鉄造作のグランドレビュー『アラビヤン・ナイト』が上演された。これは8月1日～30日まで花組（打吹美砂・宮城野由美子主演）によって上演した後、9月29日には月組（久慈あさみ・緋桜陽子主演で久慈最後の出演）が続

おかのてつぼう

37、第十三号『歌劇』「高聲低聲」1921年3、月p. 85.) 岡野鉄棒)

38 「高聲低聲」『歌劇』第十三号、1921年3月、p. 16.

39青柳有美「歌劇場の客席より」『歌劇』第13号、p. 49. 帝劇史編纂委員会編『帝劇の五十年』p. 168-69.

40 「『虐美人』大ヒットに続く新時代」p. 69.

演し、「白井レビュー健在なり」との賞賛を博したものであった⁴¹。

白井鉄造は『アラビアン・ナイト』の再演について、次のように述べている。「昭和二十五年八月「アラビアン・ナイト」を宝塚で上演することになった。それは九月も続演したのだが、幸にしてこれも花組と月組で、私はそれから宝塚へ復帰してから四、五年間は意識的でなく、雪組と一度も一緒にならず、そのうちに組の顔ぶれもすっかり変わってしまった明石照子時代になって、初めて「ラブ・パレード」を雪組で上演した。「アラビアンナイト」は宝塚の初仕事だといっても別に気負いもせず、私は淡々と書いたものだが、「白井カラー横溢、白井鉄造健在なり」という批評で、成程こういう見方をされていたのかと思った⁴²。（省略）」

原典との関係：

この戯曲は説話集の枠物語ならびに「せむしの物語」を素材としている。東洋文庫版でいうと、第二十五夜の『せむしの物語』から第二十九夜「裁縫師の話」にあたる。

『千夜一夜物語』における「せむし物語」の原話は複雑な構成をもつ。ことの始まりはシナの皇帝の都で起こった事件である。皇帝寵愛のせむしの道化師が、街頭で剽軽ものの仕立屋夫婦の家に誘われ、そこで夕飯をご馳走になるが、仕立屋の妻が勧めた魚片が喉につまって死んでしまう。仕立や夫婦はこまってしまう、死体をユダヤ教徒の医者之家に抱いていき、そこに置き去りにして逃げる。死体を見たユダヤ人の医者は自分の過失でせむしが死んだと思い込み、近所に住む王宮のお台所監督之家に死体を運び込む。監督は投げ込まれた死体を泥棒だと思ってなぐり、その後それがせむしの死体だということに気づく。

41 「『虐美人』大ヒットに続く新時代」 p. 69.

42 「宝塚と私」 p. 174-175.

そこで、自分が殺したものと思い込んで、死体を夜半の街路に置いて逃げる。そこへ酔っぱらったクリスチャンの仲売人^{なかばいじん}が通りかかり、これまたせむしのことを自分のターバンを盗んだ犯人と思い込んで、なぐりつけ、殺人者として捕縛される、という筋である⁴³。

一方、宝塚の『アラビアン・ナイト』は、粋物語と「せむしの物語」とを巧みに組み合わせ上、原話にはない「喀付がる王の妃」を登場させている。この妃をシェヘラードと重ね合わせることで『アラビアン・ナイト』はシャーリアル王の改心に説得力を持たせている。作者の菊月十二男が依拠した説話の本文は、杉谷代水『新譚アラビアンナイト』ではないかと思われる⁴⁴。それは例えば次のようなセリフが両者共通していることから確認できるだろう。

杉谷：女といふものの本性を見破るとどれもこれもつまりはこの後のやうに、不實な邪淫な奴ばかりじゃ、だからこの世界から女の数が減れば減るほど、世の中が善くなる道理、屹度さうにちがひない⁴⁵。

菊月：女というもの本性を見破ると、どれもこれもつまりはこの妃のやうに不實な邪淫^{じゃいん}な奴ばかりじゃ、だからこの世界から女の數^{かず}が減れば減る程世の中が良くなる道理、屹度^{きつと}さうに違ひない⁴⁶。

43前嶋信次『アラビアン・ナイト2』1966年、平凡社、p. 275.

44 p、前掲書、杉田英明. 30.

45、前掲書『寶塚少女歌劇脚本集』p. 29.

46

『寶塚少女歌劇脚本集』第二十号、1921年1月、前掲書、p. 26、杉谷大水『新譚アラビアンナイト 上』富山房、1915年、p. 3.

杉谷：うぬバタを盗む奴は鼠だと思ったら貴方様だな、又と来る用の無い様にしてやろうふ⁴⁷。

菊月：うぬ、バタを盗む奴は鼠だと思ったら貴様ぢやな。よし又と来る用のないやうにしてやる⁴⁸。繰り返し、わかるように～訳をつける。下手人たる事は當人の自白によって確かなり⁴⁹。少しでお役人様貴官は罪のない者を三人迄お殺しになる所でした⁵⁰。も少しの事で貴官は罪のない者を三人殺すと云うことはありませんから下手は私に違ひ御座いません⁵¹。一度死んでいる者を二度殺すといふ事はありませんから下手人は私でございます⁵²。全くじゃ、こんな奇怪至極な話が大昔にだってあるものじゃない、實際な金文字で書く値打がある⁵³。全くじゃ、其んな奇怪至極しごくな話が大昔にだってあるものでは無い、實際金文字で書く値打ちがある。当時は杉谷訳が広く読書界に迎えられていた時期なので、作者がこの優れた翻訳を利用したのも当然だと思われる⁵⁴。

2-

3 『ドーバンの首』、歌劇、花組、宝塚新歌劇場、中劇場、1923年。

『アラビアン・ナイト』が上演された2年後、1923年7月10日～8月19日には、岸田辰彌（1892-

47 杉谷恵美子編『杉谷代水選集』富山房、巻頭に台本と楽譜掲載、1935年、p. 275.

48 、前掲書『杉谷代水選集』杉谷恵美子編p. 277.

49、前掲書『杉谷代水選集』杉谷恵美子編p. 280.

50、前掲書『杉谷代水選集』杉谷恵美子編p. 282.

51、前掲書『杉谷代水選集』杉谷恵美子編p. 280.

52 p、前掲書、杉田英明. 32.

53 、前掲書『杉谷代水選集』杉谷恵美子編p. 283.

54、前掲書、杉田英明p. 33.

1944) 作の歌劇『ドーバンの首』（編曲は儀哲三郎、振付は岸田辰彌）が宝塚中劇場で上演された⁵⁵。

戯曲概要：

登場人物はズーマン王、ラベイダ姫、医師ドーバン、宰相カルザマン、首切り役ラシド、侍女、兵士である。「カルザマン」は、別の物語の主人公カマルザマン（カマル・アッ＝ザマーン）、「ラベイダ」は「三人の虜僧とバグダットの三人女」の登場人物ゾベイダ（ズバイダ）の名をそれぞれ変形したものと思われる⁵⁶。

第二場では、宰相の^{ざんげん}讒言を容れた国王が、姫の反対を無視してドーバンを斬首刑に処す。ドーバンは秘蔵の書物を献上し、「私の首を御切りになってから、其の書物六枚目を開けて、其の六枚目を御読みになりますと、私の首は眼をみひらいて我君の御質問にいちいち御答へを致すので御座います」と言い残す。この後、脚本には以下のように記されている。「カルザマン、本を取りて王に渡す、ランド、ドーバンを連れて正面中央のカーテンに入る、暫時無言、首の落つる音、やがてランド血力をさげて現れ、ズーマンに一体してカーテンを引く、ドーバンの首、大いなる盆に乗せて卓上にあり一同恐怖れて顔を俺ふ、ドーバンの首目を開きて、

ドーバンの首^{どくうた}獨唱

、『我君書物をあけ給へ』ズーマンは指を嘗めては一枚づゝ本を開くズーマン^{どくうた}獨唱

『ドーバン/此所にはなにも/記されてあらず』ドーバンの首^{どく}獨

55脚本は『寶塚少女歌劇脚本集』第37号、1923年7月、pp. 19-28. 楽譜は『寶塚少女歌劇第三十二楽譜集』1923年7月、p. 12-17.

56杉田英明、前掲書、p. 34.、杉谷恵美子編『杉谷代水選集』前掲書、pp. 306-

84「王子カマルザマンと王女バドラの冒険」、「三人の旅僧とバグダットの三人女」pp. 86-181.

うた
唱

『さらば、なほ/三枚ばかり/あけ給へ』ズーマン三枚あける。
すると紙に浸ませありし毒ズーマンの体に巡りてズーマン忽ち
本を取り落して苦しみ乍らズーマン^{どくうた}獨唱

『あゝ苦し/如何にせしぞ/あゝ我は苦し』ドーバンの首「アハ
ゝゝゝゝゝゝ、ズーマン、惨忍と不正の報を思ひに頼まれて
作ったものだ其紙には恐ろしい毒が浸してあつのだ、おまえは
それを開く為にその毒をなめたのだ、アハゝゝゝゝゝゝゝ」ズ
ーマン倒れる、ドーバンの首冥目する（幕）

この場面では、おそらくドーバン役の女優（高峰妙子）が机の
穴から首だけを出して「ドーバンの首」を演じたのであろう。

「惨忍と不正の報を思ひ知ったか」という言葉は、杉谷訳から
の借用である。他方、「敵國の王を亡す為」に毒を塗った本を
作ったというのは原話にはない設定で、第一場でズーマン王が
「隣國の暴君、ラーミス王を亡す計略」を練るようドーバンに
依頼したのに対し、「それには善い工夫が御座ります」という
答える一節が伏線^{ふくせん}となっている。

原典との関係：

この戯曲は東洋文庫版では、第四夜の「ユナーン王の大臣の
話」にあたる。

作品をめぐる批評は⁵⁷、原文「ズーマン」「ラベイタ」「カル
ザマン」「オリエンタル」「ダンス」の各語はゴチックで強調
。題名からも明らかなように、この作品は木下杢太郎の「医師
ドオバンの首」と同様、「裏切り者の大臣の話」に基づいてい

57 「高声低声」『歌劇』第41号、1923年8月、（神戸奥平野生）p. 82.,
大菊福左衛門「歌劇場の客席より」『歌劇』第41号、p. 61.

る。依拠したのは、やはり杉谷代水訳（「希蠟人の王と医師ドーバンの話」）と思われる⁵⁸。

原話とは異なり、『ドーバンの首』でドーバンが命を助けるのは国王本人ではなく、姫のラベイダである。第一場は「ドーバン/偉い医者/お前の功勞は/世界一/あらゆるお医者が/匙を投げた/姫の命を取り止めた/ラベイダ姫の/大恩人/ドーバン/偉い医者」という合唱で幕が開き、ドーバンを厚遇するズーマン王とラベイダ姫、彼に嫉妬する宰相カルザマンの姿が描かれる⁵⁹。

2-

4戦後宝塚と『千夜一夜物語』：『キスメットー運命一』

『キスメット』は白井鉄造のグランド・レビューで、1955年8月2日から30日までの間、花組によって上演された⁶⁰。「キスメット」はアラビアを舞台にしたものである。戦後には、ニューヨークにおいてもミュージカルとして上演された。主題歌に「

58第『脚本集』37、前掲書、号p. 27.

59戦時中に活躍された宝塚歌劇団と『千夜一夜物語』の作品は、『バグダッドの医者』、月組、宝塚大歌劇場、1930年。『バグダッドの医者』は宇津秀男の作品で、1930年5月1日～31日（月組）に上演された。脚本は『寶塚少女歌劇脚本集』第113号、1930年5月、pp. 6-12。『アラビアの王子』、月組、東京宝塚劇場、1937年。『ハレムの宮殿』、ミュージカル・プレイ、花組、宝塚大歌劇場、1928年。『ハレムの宮殿』は岸田辰彌の作品で、1928年、8月1日～31日（花組）であり、9月1日～30日（月組）に上演された。『アリババ物語』は内村祿哉の作品で、1947年、1月1日～30日（花組）に上演された。『シェヘラザード』は白井鉄造の作品で、小牧正英（演）、1951年10月2日～30日（花組）、11月1日～29日（雪組）、12月1日～20日（星組）に上演された。

60場面ごとの配役表は、『東京寶塚劇場番組 昭和十二年九月 宝塚少女歌劇月組公演』日比谷・東京寶塚劇場。または解説『歌劇』第210号、1937年九月、pp. 100-101に見られる。『宝塚歌劇の70年』52-54年、東京公演のためか、『脚本集』は出されなかったようである。『すみれ花歳月を重ねて』p. 184.

プリンス・イゴール」の「ボロフィッツイの踊りの女たちの歌」が使われ、大変良い効果をあげた。私は英国の昔からの有力なドラマのものを使われ、ミュージカルにしてその曲は使わなかった。ハジというアラビア語の乞食の一日の運命の物語で、その乞食が主役だから、いつもと違って二枚目と美女が脇役になったものであった。それについて、白井鉄造が次のように語っている。「アラビアの風俗の面白さを見せることも、この「キスメット」の目的の一つだが、それよりも芝居は先ず話の面白さを第一にしなければならないということは「トウランドット」再演の時、感じたことだから、わたしは「筋が波乱万丈の面白いもの」でこれを取り上げた。批評も長篇小説と同じ手法を使っているといわれ、「今年唯一の収穫」といわれた⁶¹。

第三節

登場人物の演技方法や対話のジェンダー性

宝塚は『千夜一夜物語』の依拠によって、観客に戯曲の経過や登場人物を納得しやすくしている。なぜなら、観客が莫大な説話集における登場人物の呪術性や御伽噺を仮定としている。しかしながら、それは、ドラマトゥルギーは、戯曲の複合化や登場人物の連続性や明確性を厳密に作成するのが条件とされているのである。宝塚の歌劇において、華麗な御伽噺が戯曲テーマとして大きな役割を果たしているといえる。

宝塚少女歌劇団の教師、岸田辰彌は、1924年1月に海外演劇界視察の旅に出発、1927年5月に帰国し、その年の9月に、上演されたのがレビュー『モン・パリ』16場であった。内容は、主人公串田が、神戸を出帆して、中国・インド・エジプトをめぐり、パリへ行くまでの旅をタテ糸に、様々な踊りやロマンスを織り込んだ簡単なものである。日本最初のレビュー上演であって

61

『アルジェの男』は、柴田由布侑三宏の作品で、1974年7月26日～8月27日（星組）に上演された。『アルジェの男』、ミュージカル・ロマンス、星組、宝塚大歌劇場、1974年。白井鐵造「宝塚と私」中林出版、1967年、p. 205.

、大きな話題となった。「レビュー」というのは、音楽を基盤に、歌、ダンス、ドラマ、などあらゆる要素を含み、近代人のセンスと欲求

から生まれた。急速なテンポと自由性をもつこの新形式の音楽劇は、たちまち観客にアピールして大反響を呼んだ⁶²。

岸田辰彌は、『モン・パリ』、『イタリヤーナ』、『ハレムの宮殿』、『シンデレラ』など一連の岸田レビューは、いずれも2ヶ月または3ヶ月続演されて好評だったが、さらにこれをしてぐ詩情と色彩にあふれて傑作レビューが現れた。それは、1930年8月に初演された白井鉄造の作品『パリゼット』である⁶³。

評論家はレビューをグランド・レビュー、オペレッタ、バラエティー、ショー、グランド・オペレッタに分類したが、宝塚歌劇団のレビューは以上を一まとめにしたものであった⁶⁴。『パリゼット』は、西洋のトーキー映画が日本に初上陸して一年後1930年に公開され、それを契機に近代的でなまめかしい宝塚のスタイルが確立した⁶⁵。

宝塚歌劇の『千夜一夜問題』の依拠を巡って、ジェンダーの問題との関連性を挙げられるのである。宝塚歌劇団は一般的に男女の肉体に本来備わっているとされる。それぞれのジェンダーの特徴が、女性だけで演じ分けられている宝塚の現状は、案に相違してはいるものの、娘役と男役は男らしさや男性を優位に置く世相の反映なのだ⁶⁶。歌舞伎の女形と宝塚の男役に見られる表現の差と同質の違いが、宝塚における男役と娘役の間にもうかがわれる。無垢

で従順な娘はただ女らしいというばかりではない。ジェンダーやセクシュアリティを話題にすることさえゆるされない、家父長制社会の女性をも意味していた。父親という特徴を持つ小林は、阪急に勤める三千人の女性社員や退団したタカラジェンヌ

62 『日本初のレビュー：『モン・パリ』上演』p. 52-53.

63 『すみれ咲く『パリゼット』の命場面』p. 55.

64 ジェニファー、前掲書、p. 17.

65 ジェニファー、前掲書、p. 17.

66 ジェニファー、前掲書、p. 23.

に懸命になった見合いを勧めた⁶⁷。そんな彼の主張によれば、男役は女性と反対のジェンダー型を演じるのではなく、男らしい男性を華麗に表現しているという。実際の男よりも男役は数段上品で、愛情に満ち、勇ましく、魅力にあふれ、りりしく、人目を引く存在だといいはなった。家父長制の特権があれば
びしゅう
 美醜

など問題にならない現実の社会では、「正真正銘」の男性は品がよく魅力的である必要はない、と小林は暗に匂わしていた⁶⁸

。宝塚の舞台に見るジェンダーの形成に関しては、遅くとも1920年代半ば、おそらくはそれ以前から宝塚が演技に取り入れていた、スタニスラフスキー・システムを述べる必要がある。コンスタンティン・スタニスラフスキー（1863-1938）がモスクワ芸術座で確立した俳優の基礎訓練と下稽古のシステムは、要するに専門的技巧そのものに頼らず、内面心理の動きに演技の基礎を置く方法である。宝塚の場合、専門的技巧も演技に欠かすことはできない。その前提条件は以下のものである。「役柄の精神生活を作り出すばかりか、それを具体的に形にして初めて質の高い演技ができる。役者は必ず『自分はいったいどうするだろう。もし「だれそれ」の立場だったら』と自問自答してみなければならぬ。この『魔法の“もし”』によって、その登場人物の目指すものが役者の望みに変わっていくのだ」⁶⁹。

この「魔法の“もし”」のテクニックを使って、男性が生み出した登場人物の内面を形づくる宝塚の役者は、どうしてもヒエラルキー的に類型化されたジェンダー表現に陥ってしまう。娘役が演じる女性のジェンダーは、常に男役の描く男らしさの引き立て役でしかない。これまで幾度となくタカラジェンヌやファンから抗議が寄せられてきたにもかかわらず、未だに（男

67 『小林一三全集：第二巻』前掲書、1961、pp. 465-

466、『小林一三全集：第三巻』1962年、p. 532、『小林一三全集：第7巻』ダイヤモンド社、1962年、pp. 70-75.

68 ジェニファー、前掲書、pp. 28-29.

69 ジェニファー、前掲書、p. 30.

性の) 演出家は男役のジェンダーを際立たせるための手段として、娘役を利用している⁷⁰。

宝塚の演出家、特に岸田辰彌と白井鉄造の両氏は、1920年代後半の欧米視察旅行でこのスタニスラフスキー・システムにじかに接したのであった。1913年にヨーロッパでスタニスラフスキーに出会った劇作家の小山内薫が、その方法を日本へ導入しようと努めた甲斐あって、当時、それについてまるで知らないというわけではなかった。さらに、初期の宝塚のスタッフは殆ど、ジョバンニ・ロシーを筆頭にした在日外国人の劇作家や演出家のもとで学んだ経験を持ち、様々な欧米の演技に親しんでいた。1930年代も半ばを過ぎるころには、そのシステムは日本の現代演劇界を席卷し、演技に関する論文や入門にスタニスラフスキーの原理が次々に取り入れられるようになった。宝塚の図書館でも閲覧し、目的に応じて利用できた⁷¹。

ジェンダー問題に漂^{ただよう}

緊張については、宝塚でいう男性ばかりの経営陣対全員女性の役者などのような単純な対立の図式では説明がつかない。相も変わらず男女に分かれて激論を呼びそうなこの問題は、色々な形で表面化している。演出家対役者というのはその一例でしかなく、ファンと評論家の関係もそうした問題をはらむ。

これらの対話者は、テキスト、パフォーマンス、寓意、政治上の意義など、いくつもの点で互いに関わり合っている。しかも、スタニスラフスキーが認めたとおり、「内面对話」を含む演劇そのものが対話的だと考えなければならない。「登場人物の『私』は、同時にその人物が会話する『相手』でもある」のだ⁷²。

女性である役者がその「男性」キャラクターないしは「女性」キャラクターと対話するという、理論と経験に基づいた含意は示唆に富んでいる。

70 ジェニファー、前掲書、p. 31.

71 ジェニファー、前掲書、p. 32.

72 Moore, 1988, p. 71.

ジェンダーをめぐる対立した論議が演劇界や世間一般に顕在化する場合の典型的なパターンの一つが、演技のテキストとサブテキストが一致せず、乖離

している状態の中に見られる。俳優をまず、訓練することで、「演技のテキストを脱構築させる」。これがスタニスラフスキー・システムの考え方である⁷³。

それを宝塚歌劇団の状況にあてはめるとしたら、第二のジェンダーを割り当てられた役者の訓練に力を入れれば入れるほど、小林一三の家父長制的テキストが崩れ去り、レズビアンの子ブテキストが徐々に浮き彫りになっていくといえる。

）生理学的状態は用語アンドロジェニーという半陰陽

「表層政治学の体」、ではなく（” Surface politics of the body

“す指を⁷⁴。それはジェンダーを示す、衣服、化粧、しぐさ、言葉遣いなどの様々な特徴が寄せ集まった状態で、男性（男らしさ）/女性（女らしさ）の二項対立を前提としたセックス＝ジェンダー体系の土台を揺りながら、同時にその二項対立の両要素をも維持している⁷⁵。しかも同質的な日本人という固定観念の当然の帰結として、多彩なジェンダー・アイデンティティや性習慣が包み隠された結果、日本社会に属する男女の生きた経験がしばしば十分に多角化されず、優勢で自然化されたジェンダーの理想像に陥ってしまっている。

宝塚歌劇団はこうした日本社会の男女関係の決まりのイメージを表わしている。だからこそ、作品をみると、日本の内外におけるセックス、ジェンダー、セクシュアリティの錯綜した関係を描き、日本の男女のそうした根強い固定観念を確立しようとした。

73Schechter, 1988, p. 210.

74 ジュディス・パトラ（竹村和子訳）ジェンダー・トラブル：フェミニズムとアイデンティティの攪乱、青土社、p. 136.

75 ジェニファー、前掲書、p. 70.

第四節

登場人物の演技方法や対話のオリエンタリズム性

1979年エドワード・サイードが定式化した当初のオリエンタリズム論の型には総論的見方をあげ、その解釈は繁雑に絡み合うテキスト、帝国、社会、歴史、文化上の習慣や、国際関係の支離滅裂な構造を説明している⁷⁶。オリエンタリズムに対する再検討の動きは、「東洋」と「西洋」の不均衡な関係は是正されないまま、かえって欧米の観念や理論の思潮を世界共通とみなす結果を招き、非西洋の帝国主義やその「他者に属する」習慣の歴史や遺産を混迷に陥れた上に、陳腐^{ちんぷ}かしてしまっている。実際、日本固有のオリエンタリズムを特色とした植民地政策やレビューは、文化の優位性や軍事的支配権という論旨で出来上がっていた⁷⁷。

欧米列強の植民地ではなく、むしろ植民する立場だったといっている日本が、オリエンタリズム批判を紛糾させ、西洋とは一貫して対照的な第三世界の構造を分かりにくいものになっている。日本が植民地者であることは、アジア人の観点からすれば歴然たる事実なのに、欧米諸国の目にはそう映っていないのだ⁷⁸。産業力や軍事力で肩を並べる国民国家（西洋）とは一線を画し、日本は万邦無比な神秘的国家だと説くイデオログの面である。学者の中には、日本のオリエンタリズムはそれ自体で十分まとまりがあるので、文化的差異を劇や寓話に仕立てるにしても、同時に進展したオクシデンタリズムを引き合いに出すまでもないと論ずるものさえいた。つまり、日本は西洋と一線を画すどころか、自国以外の全世界との間に境界を設けていたのである⁷⁹。

76 Lowe 1991, Carrier 1992, Clifford 1988.

77 ジェニファー、前掲書、p. 134.

78 ジェニファー、前掲書、p. 136.

79 ジェニファー、前掲書、p. 137.

オリエンタリズムが植民地のアジア住民を表現する理論だとすれば、日本化は植民地習慣だった。植民地主義的事業に潜む^{ひそむ}演劇性について少々触れておいたほうがいだろう。

演劇学者の説によれば、演劇では登場人物同士が互いに影響し合うのはもちろんのこと、役者と観客の間にも相互作用が生じ、それが「パフォーマンス意識」に発展して、集団で深層世界を想像力豊かに創り上げていくという⁸⁰。パフォーマンスで立ち現れる深層、つまり潜在的世界は、観客の手でもっと広い「現実の」社会政治的世界に呼び戻され、以降の行為に様々形で影響を及ぼすと推測されている。戦時の日本がとりわけ気を配ったのは、演劇が現出する深層世界が当時推進していた世界新秩序に見合うかどうかだった。『太陽の子供達』（1943）を筆頭にしたレビューを見ても、童話の「夢の世界」が「戦争の現実」と巧みに関連づけられていた。この作品の中で、桃太郎のおじいさんとおばあさんのもとを訪れた「現実」の子供たちに向かい、二人は次のように告げる。「わたらの息子はあの桃太郎だけじゃない！今や。迫害された人たちを鬼畜米英から救うため、北方や南方でたくさんの桃太郎が聖戦を繰り広げているのじゃ。」大日本産業報国会が後援した本レビューは、「銃後国民が人間としてのメカニズムを『円滑に働かせる』のにぜひとも必要とする、まさにうってつけの娯楽」と喧伝された⁸¹。

宝塚歌劇創設者らは西洋への憧れと双璧をなすものとして、『千夜一夜物語』のような非西洋世界の風俗、ファッション、音楽、ダンス、に対する好奇のまなざしがある。もともと文化相対主義が、それぞれの文化の固有の価値を強調するあまり、かえって、西洋対非西洋の枠組を強化することになった。本質主義的な文化認識を広める結果に陥りがちだったことは、多くの論者が認めるところである。西洋側には異文化に対する支配・吸収、もしくは、「伝統」保存へのはたらきかけという理解と無理解があった。こうして、日本は近代化の後発国として、西洋へのキャッチアップを^{こくぜ}国是

80 ジェニファー、前掲書、p. 144

81 ジェニファー、前掲書、pp. 145-146.

として近隣のアジア諸国を巻き込みつつ、対欧米の論理として文化相対主義を持ち出そうとする二重の振る舞いもあった⁸²。

宝塚レビューの大成者^{たいせいしや}

白井鐵造は、次のように自覚的に、「西洋人の「東洋物」」のオリエンタリズムを逆輸入し、そのまなざしを内化している。大西洋という関係の枠組に照らさなければ発見・再発見できない、もしくは表象できない、「東洋」であり「私たち」だったのである。

西洋人の「東洋物」の作品を色々と見たが、西洋人が東洋諸国をみて、彼らには珍しいエキゾチズムを感じて、それを舞台に現したものが、私たちには、またそれが逆に珍しいエキゾチズムを感じ、私たちの気がつかない、私たちの持っているものを見方を教えられたようで大変おもしろく、勉強になった。そして、私は、東洋のものを西洋風に大胆に演出する方法を私のものにした⁸³。

宝塚をはじめとする演劇界が国家に牛耳られる^{ぎゅうじられる}

はるか以前、天皇大権を信じて疑わない風潮が宝塚作品をほぼ支配していた。1927年、レビュー『モン・パリ』の公演を仕切りに、レビューという形態には娯楽性の他に、教訓やイデオロギーを伝える力もあると日本で取り入れられるようになった。

『モン・パリ』の名を通っている1927年のレビューは、「公式」には『吾が巴里よ』というタイトルが付いていた。以降の再演では一貫して『モン・パリ』になった。日本初のレビューとして広く知られる、宝塚屈指^{くっし}

の劇作家の岸田辰彌による『モン・パリ』は、以降、1947年、1957年に再演され、幾多の作品にその足跡^{あしあと}

を残している。前年に味わった欧亜旅行の経験に触発され、岸田は短い場面が次々に転換するパノラマ式の『モン・パリ』を創作した。十六場の大半はオリエンタリズムの香り高い幻想世界で、主人公の串田がパリへの旅の途中に通りすぎる「エキゾ

82川崎賢子『宝塚：消費社会のスペクタクル』前掲書、p. 62.

83白井鐵造「宝塚と私」前掲書、pp. 207-208.

ティックな国々」、中国、セイロン（スリランカ）、エジプトが舞台だった⁸⁴。主題歌を十万枚以上も売り上げた『モン・パリ』の大ヒットをきっかけに、パリ物のレビューに人気が集まったものの、岸田の作品にパリそのものが登場したのは、最後の二場だけにすぎない。

この第一作には「黒人種間の調和」という共栄圏の美名の萌芽がすでに要説明に見られ、岸田の訪問先の民族に扮した役者が出揃う、多文化の入り乱れたフィナーレにそれが如実に示されている。1947年の『モン・パリ』の場合、演劇形態からも回顧する点がみられ、リバイバルというよりは、むしろ全くの新作と考えられる。過去、大東亜共栄圏が面白く冒険に満ちた体験として思い出されるのも「連合国のお陰」だと串田は評し、「皆さんと御一緒に神戸から船にのって、巴里のレヴェウを見て来ませう」と話す⁸⁵。とはいえ、戦後すぐに劇的な変化を遂げた社会といったふうに描かれた日本に対し、串田ら一行がパリへの旅行中に立ち寄った国々は社会政治的に見て、少し変わった様子がなかった。発展のない「未開」のアジアという、一作目のオリエンタリズム的な固定観念がそのまま踏襲されていた。

中国はまたもや「匪賊」という1947年当時の共産党員を意味する婉曲表現の巢窟と描写され、串田はそこから封建領主の娘を救い出す。彼の勇敢な行為の返礼に催された宴会の席上で、娘が感謝を込め、この「美しい花」をテーマにした「古い昔の中国の歌」、『花一輪』を歌った⁸⁶。

中国を発って数日後、一行はスリランカに到着し、キャンディの都に建つトオース寺院で行われる宗教儀式に参加した。優雅

84 白井鐵造『吾が巴里よ』（宝塚歌劇団）花組初演、1927年。

85 白井鐵造『吾が巴里よ』（宝塚歌劇団）花組1948年、p. 11.

86 白井鐵造『吾が巴里よ』（宝塚歌劇団）前掲書、p. 12.

に踊るハスの行商人のリズミカルな音楽に誘われ、たちまち背後の仏像が「動きだす」。原作の『モン・パリ』では、このあとに串田が「インドの人魚」と一緒に舞う場面が続く⁸⁷。

次にエジプトにやってきた一行は、「ピラミッド、スフィンクスなどのエジプト五千年の歴史の名残り」をたどった⁸⁸。そこで、串田の夢見る「古代エジプトの物語」が観客の眼前に広がる。夢のシーンに登場する「東洋人」には、お供の侍女や侍従長を多数従えたクレオパトラ風の王女にその花婿である王子の他、「イヒヒヒ」という笑い声と共に一陣の煙の中から現れて消えるリビアン^{リビアン}の魔女がいた。この不思議な魔術と神秘に包まれた夢の国エジプト。

一方、パリは驚くほどモダンで都会的なテクノロジーの地として表現されていた。1927年版と同じく、登場人物たちは行き交う人でにぎわう活気に満ちた並木道の雰囲気^{ゆきかう}にどっぷり浸り^{ひたり}

、こうつぶやく。「日本はまだ、西洋に学ばなければならない所許^{ところゆる}しです」⁸⁹。

宝塚も日本も他の「眠れるアジア」とは離れ、ヨーロッパの近代的な空気の中に身を置いていた⁹⁰。

『東に帰る』という作品を見ると、1940年から1941年までの任期中、商工大臣として新構想の共栄圏を統合しようとした小林の苦心の跡を象徴的にうかがい知ることができる⁹¹。

タイの役人の小説を原作とした『東へ帰る』は、日本中心の東亜新秩序という考え方を鼓舞^{こぶ}していた。

十五場で構成された本作は、インドのミサプウル^{ミサプウル}の王位を追われた大王の美しい娘、ラムバの短くもはかない人生を軸に展開していく。わが子の身の安全を案じた大王は、親友である駐

87 白井鐵造『吾が巴里よ』、前掲書、p. 14.

88 白井鐵造『吾が巴里よ』、前掲書、p. 15-17.

89 『吾が巴里よ』、前掲書、p. 18.

90 ジェニファ、前掲書、pp. 144-147.

91 『東へ帰る』（1942年）は、大東亜共栄圏シリーズの三作眼目。

仏タイ大使夫妻に娘を預ける。王族の血を引く身と知らず、娘はフランスの名門校に通う。芝居は学校での公式レセプションの場面から幕が開く。成人を迎えた娘を前に大使はその出生の秘密を明かすと、東方へ帰郷し、ミサプウルに亡父の王国を命がけで取り戻すよう諭す^{さとす}。自らのルーツを探るため、日本、タイ、インドを旅するラムバ。

まもなく、彼女はミサプウルを「日本のような強国」に変革しよう⁹²と心に決める。フランスの学生時代のラムバには、同じ「東洋人」だが育ちの違うポール・ロイという恋人がいた。ポールはボンベイの孤児院で育ったあと、裕福なインド人に引き取られ、フランスに移住してきた学生だった。ふたりの若者はともに、故郷アジアとの疎外感に悩み、「東洋」についてほとんど何も知らぬわが身を嘆いて^{なげいて}いた。タイで毒蛇にかまれたラムバの傍らに駆け寄り、必死で看病するポール。そんな彼に時刻をまかせよう、そう決めていたラムバだったが、自分の決意を告げようとしたその時、二人は互いが姉弟と、コレラ猛威^{もうい}に苦しむミサプウルへと向かった。そこで、計画どおり、王位の略奪者の息子である現大王ラバナの心を射止める^{しややめる}に成功する。残酷なラバナに毒を盛った^{もった}ラムバは、自らも毒入りのお茶を飲んで命を絶つ、残されたポールはやがてブミンドラ王として即位し、立派な治世^{おさむせ}でミサプウルに自由をもたらした⁹³。

以上のテーマは欧米植民地主義、愛国主義、義務感、帝国主義、近親相姦、殺人、自殺が渾然^{こんぜん}一体となり、日本、タイ、インドがともに抱く大アジア主義や共栄圏構想を暗にほのめかしている。ラムバとポール/ブミンドラの関係は、アジアと日本の「同族」意識をロマンティック

92 『東へ帰る』1942年、p. 51.

93 『東へ帰る』1942年、pp. 40-68.

に表現したものがある。文化の入り交じった存在である点でも、ポールとラムバは日本と似た一面を持つ。ラムバという女性の姿を借りて、東洋を描いているのだ。その務めは、日本が先頭に立って推進する東亜新秩序の表現に向け、邪魔者^{じゃまもの}である欧米帝国主義者や地元の親英家を追い払うことであつた。ポールとラムバ同様、日本も西洋に見捨てられ、ルーツである東洋に対しても疎外感を抱いていた。そんな日本が精神的アイデンティティやアジアでの優位を取り戻すには、ポール/ブミンドラの場合のように、皇国大臣は前述の民話『桃太郎』と根本的に似通つて^{にかよつて}いるだろう。日本の新聞の劇評は、宝塚歌劇団がドイツやイタリアと並んでアジア公演を行った1938年と1939年当時に倣い^{ならい}、『東へ帰る』をアジア一帯で披露したらどうか勧めている⁹⁴。

戦前から戦後にかけて、宝塚歌劇の70年目に迎えた際、公演の内容や形式が変わってきた。宝塚歌劇の第一回公演自体が、日本における本格的なオペラの初上演といわれているが、このように宝塚歌劇はいつも時代を先取りしてきた。

しかし、宝塚劇の本質は、70年間に少しも変わっていない。演目の領域は古今東西にわたり、芝居やショーなど、その形式も多彩である。伴奏はすべてオーケストラによる洋楽である⁹⁵。1964年4月22日に宝塚大劇場は再開され、大劇場が閉鎖されていた期間は際には2年2ヶ月であつた⁹⁶。

東京公演が再開されたのは、大劇場再開宝塚劇場が開いたので

94 N. Matsumoto, 1942.

95 小林米三「皆様親しまれて70年：宝塚歌劇の現況」『宝塚歌劇の70年』p. 34.

96 小林一三『戦後を明るくした大劇場の再開』前掲書、p. 66.

、有楽町の日劇（日本劇場）雪組公演『宝塚おどり絵』で幕をあけた⁹⁷。

結論

1913年に誕生した宝塚歌劇は、女性だけの華やかなミュージカル劇場で、それぞれの面がよく知られているが、全体としてはユニークで捉えどころのない現象である。宝塚のレパートリーは、ブロードウェイミュージカル、日本の古典物語、パリのダンスレビューなど多岐にわたる。宝塚の女優たちは、スタニスラフスキーのメソッド演技と、高麗を体系化された動きのスタイルを組み合わせている。

したがって、宝塚は異文化へのアプロプリエーションとハイブリッドなポップカルチャーのもう一つの例として見ることができるだろう。また、歌劇は、女優たちが強い男と不幸な乙女の恋愛を描き、保守的な性政治を繰り返しながら、ジェンダーに対するパフォーマティブな意識と過激な性的サブカルチャーの両方の可能性を開いているという点で差別的である。

同様のパラドックスは、何十年もの間、ドラッグに関するクィア研究やロマンス・ジャンルに関するフェミニスト研究の原動力となってきたのである。さらに、宝塚歌劇の中国、インド、古代エジプトを舞台にしたメロドラマは、さらなる差別が見出せる。これらの作品は、民族の境界を簡単に越えることができるファンタジーの世界を思い起こさせるが、1920年代から1940年代にかけて、階層的な人種差別されたレビュー525日本帝国という考えを広めるために使用されたのである。今では容易に認識できるオリエンタリズムの一形態である。多くの作家は、宝塚の研究を、こうしたよく知られた選考の中に位置づけることで締めくくられるだろうが、宝塚の両義性を単純に目録化するだけでなく、その複数の両義性がどのように組み合わせられているかを検証している。

さらに、これらの両義性が日本の近代と大衆文化の構造について何を伝えているのか考察される。本論は4節からなり、それぞれが、中東文学の活用された演劇テキスト、オリエンタリズム演劇、ジェンダーという特定の両義性の軸を探索し、それらの間のつながりに焦点を合わせている。

97①アリババ物語 ②シエヘラザード

③トウランドゥ（カラフ王子の冒険）④キスマットー運命一、前掲書、p. 67.

その第一の論点は、「アジアとヨーロッパ・アメリカの要素が折衷された近代日本という国家の両義性が、国家文化のアイデンティティをめぐる言説の中でアンドロジニーとして転化されている」のことである。宝塚音楽学校に入学した少女たちは、男役と娘役に分かれ、第二の性別を与えられる。

まず、男役の男らしさ、娘役の女らしさを構築するシニフィエを明らかにする。そして、歌舞伎の女形の男役や、男性化された現代の少女との比較を通じて、男役のアンドロジニーを特定し、歴史化する。男役が時代ごとに生み出してきた不安と、異なる集団（例えば、宝塚の経営陣やファン）がこうした不安を封じ込めようとした戦略についても論じられている。女性性そのものの歌劇という形式が、いかに帝国主義的な同化という課題に適応してゆかを確認している。

ここで彼女は、男役を持つ特有の（封じ込められた）両義性と、文化的同化のパフォーマンスとの間に相司性を見出すのである。民族を超えた役割を担う女優は、男役の男らしさのモデルと同じように、理想的なタイプの外面化された体現として民族性をモデル化するのである。

資料文献

I 宝塚歌劇団が依拠した『千夜一夜物語』の劇作集『モン・パリ』、レビュー、雪組、宝塚大歌劇場、1928年。『ロマンス・オリエンタル』、レビュー、雪組、中劇場、1933年。

『トウランドット姫』、レビュー、月組、宝塚大歌劇場、1934年。

『トウランドット姫』、レビュー、花組、宝塚大歌劇場、1934年。

『モロッコの豹』、オペレット、月組、宝塚大歌劇場、1939年。『桃花春』、グランドレビュー、月組、宝塚大歌劇場、1939年。『アリシ物語』、グランドレビュー、月組、宝塚大歌劇場、1947年。

『アレキサンドリアの舞姫』、歌劇、月組、宝塚大歌劇場、1949年。

『アラビアン・ナイト』、グランドレビュー、花組、宝塚大歌劇場、1950年。

『アラビアン・ナイト』、グランドレビュー、月組、宝塚大歌劇場、1950年。

『シエヘラザード』、バレエ、雪組、宝塚大歌劇場、1951年。

『シエヘラザード』、バレエ、星組、宝塚大歌劇場、1951年。『トウランドット（カラフ王子の冒険）』、グランドレビュー、月組、宝塚大歌劇場、1952年。

『トウランドット（カラフ王子の冒険）』、グランドレビュー、星組、宝塚歌劇場、1952年。

『宝石と盗賊』、オペレット、中劇場、1952年。

『砂漠に消える—アルジェリアの男—』、ミュージカル・ロマンス、雪組、宝塚大歌劇場、1961年。

『シルクロード』、グランド・ミュージカル、星組、宝塚大歌劇場、1969年。

『哀愁のナイル』、花組、宝塚ロマン、宝塚大歌劇場、1972年。

『アラベスク』、ファンタスティックショー、星組、宝塚大歌劇場、1972年。

『サン・オリエント・サン』、ショー、雪組、宝塚大歌劇場、1981年。

『ブルー・ジャスミン—砂漠の愛—』、ミュージカル・ロマンス、雪組、宝塚大歌劇場、1983年。

『翔んでアラビアン・ナイト』、宝塚ミュージカル、月組、宝塚大歌劇場、1983年。

『サマルカンドの赤いばら』、ミュージカル・ロマンス、雪組、宝塚大歌劇場、1987年。

『ジャンプ・オリエント!』、レビュー、星組、宝塚大歌劇場、1994年。

『バロック千一夜』、グランド・ショー、雪組、宝塚大歌劇場、1995年。

『砂漠の黒薔薇』、レビュー・アラビアン・ナイト、宙組、宝塚大歌劇場、2000年。

『鳳凰』

伝—カラフとトゥランドット』、グランド・ロマンス、宙組、宝塚大歌劇場、2002年。

宝塚資料Ⅱ

、寶塚少女歌劇團『脚本集、六、五。寶塚少女歌劇第四』1917年、p47—62。

、第二十号『寶塚少女歌劇脚本集』1921年1、月 pp.25—34。

、第二十号『寶塚少女歌劇脚本集』1921年1、月 p25—34。

がくふ

楽譜は『寶塚少女歌劇第十五楽譜集』1920年12月、pp.13—18。

杉谷恵美子編『杉谷代水選集』富山房、巻頭に台本と楽譜掲載、1935年。

、實業之日本社『寶塚漫筆』小林一三1955。年

『小林一三全集』2、ダイヤモンド社、1961年。

帝劇史編纂委員会編『帝劇の五十年』1963年。

『宝塚歌劇の70年』宝塚歌劇団、本冊、1984年、pp.132—171。

『宝塚歌劇の70年』宝塚歌劇団、別冊1984年。

川崎賢子『宝塚：消費社会のスペクタクル』講談社、1999年。

渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館、1999年。

ジェニファー・ロバートソン「アンビバレンスと大衆文化」『踊る帝国主義：宝塚をめぐるセクシュラポリティクスと大衆文化』堀千恵子訳、現代書館、2000年、pp.39-68.

川崎賢子『宝塚というユーとピア』岩波新書、2005。

杉田英明「演劇と映画における『アラビアン・ナイト』—明治～昭和前期の日本への移入とその影響」外国語研究紀要、東京大学大学院総合文化研究科、第2005年9/10号。

参考文献

川崎賢子『宝塚：消費社会のスペクタクル』講談社、1999年。

川崎賢子『宝塚というユーとピア』岩波新書、2005年。

ジェニファー・ロバートソン「アンビバレンスと大衆文化」『踊る帝国主義：宝塚をめぐるセクシュラポリティクスと大衆文化』堀千恵子訳、現代書館、2000年。

『小林一三全集：第二巻』、ダイヤモンド社、1961年。

、寶塚少女歌劇團『脚本集、六、五。寶塚少女歌劇第四』1917年。

、實業之日本社『寶塚漫筆』小林一三1955。年

『すみれ花歳月を重ねて—宝塚歌劇90年史』宝塚歌劇団発行、阪急コミュニケーションズ発売、2004年。

『宝塚歌劇の70年』宝塚歌劇団、1984年。

前嶋信次『アラビアン・ナイト2』1966年、平凡社。

、富山房『杉谷代水選集』杉谷恵美子編1935。年

杉谷大水『新譚アラビアンナイト上』富山房、1915年。

杉谷恵美子編『杉谷代水選集』富山房、巻頭で台本と楽譜掲載、1935年。

杉田英明「演劇と映画における『アラビアン・ナイト』—明治～昭和前期の日本への移入とその影響」外国語研究紀要、東京大学大学院総合文化研究科、第2005年9/10号。