

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——

宮本直美

はじめに

宝塚歌劇団の英語名称は The Takarazuka Revue Company といい、国外向けにはレビュー劇団を名乗っている。現在ではかつてのように全国を席卷したレビューが代名詞となることはもはやなく、その代表作に挙がるものといえば《ベルサイユのばら》や《エリザベト》といった音楽劇ではあるものの、今なお宝塚歌劇団はレビューあるいはショーをほとんど毎公演新作で提供し続けている。たとえばある話題作に興味を持って宝塚歌劇を観劇する初心者の多くは、劇場で初めてミュージカルとショーが併演されることを知る。そしてファンになれば、今度はむしろそのショーを楽しみに劇場に通うことになる。現在の宝塚歌劇にとって、主作品たるミュージカルと、併演されるショーは、時代の要請から必然的に主従の関係が出来上がってしまっているとはいえ、双方が不可分に宝塚歌劇の舞台を構成している主成分である。

宝塚歌劇団がレビューを導入した当時、この舞台ジャンルは世界中で隆盛を極めており、日本でも多数のレビュー劇団が設立され、人気を競っていた。その後レビューというジャンル自体の流行は急速に失速していくことになるのだが、そうした状況の中で宝塚歌劇団だけがなぜ今なお恒常的に上演し続けているのかという問いは考察に値しよう¹⁾。本稿では、そもそもレビューという舞台ジャンルがどのようなものであったのかを確認し、そしてそれはいかにして宝塚歌劇団において脈々と受け継がれているのかを考察する——つまり本稿はレビューというジャンルの‘生き残り’に関する論考である。

1. レビューとは何か

『ニュー・グローヴ世界音楽大事典』によれば、レビューとは、19世紀前半のフランスで誕生し、その後特にアメリカとイギリスで発展した娯楽ジャンルであり、一連の短いストーリーやエピソード、ダンス、歌、スケッチなどを含むパスティッチョのタイプ、すなわち物語ではなく断片的な場面を寄せ集めた舞台ジャンルとされている²⁾。そしてもともとは、その年の出来事を振り返るという形で風刺や時事的テーマを備えていたが、後に発展する中でそれ以上にスペクタクル性、豪華な舞台とコスチューム、最新の舞台テクノロジーなどが主眼となっていった。こうしたレビューは1920年代に世界中で隆盛したものの、ほどなくして流行は廃れ、映画などの新しい娯楽メディアにその座を奪われることになった [Klein1985: 185]。もっとも、その座を奪った映画の中で舞台のレビューがさら広められたことを考えれば、レビューはその場を映像に移して引き続き栄えたと言えるかもしれない。しかしながら、ともかく舞台ジャンルとしてのレビューの勢いは、早くも1930年代には

衰えていったわけである³⁾。現在でもレビューは上演され続けているが、「劇場」で主たる上演ジャンルとしてショービジネスの中心を担うような存在感はない。たとえばアメリカにおける舞台作品に対するトニー賞には演劇部門とミュージカル部門が設けられているが、レビュー自体は賞に入らないか、受賞の可能性があるとしてみてもあくまで「ミュージカル」の一例としてであろう。

しかしながらレビュー公演自体が絶滅したわけではない。パリのムーラン・ルージュ Moulin Rouge やフォリー・ベルジェール Folies Bergère のようなミュージック・ホールは観光名所でもあるし、ラスベガスのようなカジノにおいて付随的な娯楽として提供されていることもよく知られている。また、南米などでは女装した男性ダンサーの（つまり drag queen の）レビュー・コンテストも盛況である。これらの例にはそれぞれのテーマに即した特徴があるものの、いずれも断片的な場面を並べるスペクタクル的なパフォーマンスであり、それはその場所（会場）自体を華やかに盛り立てる付随的なイベントである。こうしたレビューは他の舞台ジャンルにおけるように一つの「作品」——つまり、それが生み出された文脈から独立して再演され得るレパートリーとなること——と見なされうるような自律性を持ってはいないのである。

2. レビューの歴史と 1920 年代

このように、現在では継ぎはぎの場面で綴られたショーとして、独立した舞台作品ジャンルとはほとんど見なされないレビューであるが、世界的にレビューが繁栄していた 1920 年代には、人々の間にもう少し明確な像が浮かんでいたようである。レビューというジャンルが当時どのようにイメージされていたのかを確認してみよう。

レビューの起源を特定するのは困難であるが、19 世紀中のパリにおいて様々な場面を並べた見世物のような催しがヴォードヴィル vaudeville やレビューと呼ばれるようになった⁴⁾。一貫したストーリーを持たず、断片的で多彩な場面で綴る出し物は、特にパリのミュージック・ホールの主演目となって観客を集めた。1920 年代のニューヨークのレビューがこのジャンルの確立点と見なすアメリカの評者はレビューについて「コミックでドラマチックなスケッチ、歌、モノローグ、ダンスナンバーなどの変化するシークエンスから成るもの」であるとし、「ヴォードヴィルの特徴を多く持つが、レビューはそれが完成する 20 年代には、統合されたスタイルやコンセプトによってヴォードヴィルから区別された」[Beckerman & Siegman, 1973a: xxiii] と述べている⁵⁾。

このような定義は、前節で見た現在の大きな理解と本質的に変わることはないが、その成立初期の状況についてはもう少し詳細な記述もある。アメリカのブロードウェイでの最初のレビューは 1894 年の *The Passing Show* だとされているが、その元にあったものは、「フランスでコミック・オペラに代わる娯楽として人気劇場を席卷した」娯楽であり、それは「ドラマ形式で政治・社会・劇場に関わる主なイベントを振り返るもの」であった [Lasser, 1994: 442]。つまりオペラよりもカジュアルなジャンルとして広まっていたコミック・オペラの代わりに、さらに気楽な娯楽が流行したということであろう。コミック・オペラは通常、陽気で庶民的な内容の物語を持ち、歌だけではなく台詞やダンス場面を伴うが、レビューは一貫したストーリーを放棄し、時事的な内容と笑いを含めて、より庶民の生活に密着した形で提供される娯楽であった。一貫した物語のない断片的な場面の寄せ集めは、観衆に‘集中的な’観劇と聴取を求めないということである。

レビューがその萌芽的形態である見世物から区別される要因の一つは、それを恒常的に提供する会場が歓楽街に根を張っていたことにもあろう。パリで有名だったのは、フォリー・ベルジュールとカジノ・ド・パリ Casino de Paris、そしてムーラン・ルージュといったミュージック・ホール⁶⁾である。これらは派手で大仕掛けの舞台セットを持つ「一流のミュージック・ホールであり、場末の見世物小屋ではなかった」[鹿島、2009: 241] という⁷⁾。特にフォリー・ベルジュールは一流のレビュー劇場として世界に名をとどろかせており⁸⁾、これにならってニューヨークで「ジグフェルド・フォリーズ *Ziegfeld Follies*」が作られたことはよく知られている。1920年代のレビューのシリーズ名にもなるこの「フォリー」はフォリー・ベルジュールに因んだもので、もともとそれはフランス語で「徴税請負人たちの豪華別荘の名称で、その跡地にできた遊興施設がしばしばこの名を」冠していたようである [鹿島、2009: 255]。それがレビューの演目名の代名詞のように使われていたのである。

レビューが世界的に隆盛したのは前述のように1920年代であるが、この時期に日本からも文化人たちがパリを訪れ、その様子を書き残した。中でも獅子文六の筆名で数多くの小説を残し、他方本名で演劇関係のエッセイも書いている岩田豊雄のレビュー記は詳細である。岩田によれば、ミュージック・ホールはフランスのカフェ文化の中から出てきたもので、カフェの店内に小さな舞台を設けて大道芸人の歌や音楽を聴く習慣から始まった。第二帝政時代にはこれを他のカフェと区別してキャフェ・シャンタン *café chantant* と呼ぶようになり、客を喜ばせるために歌や音楽に加えてダンスや即興寸劇なども含めるようになると、キャフェ・コンセル *café concert* という名で呼ばれるようになったという⁹⁾。カフェの余興であったものがミュージック・ホールでは主たる「興行物」となり、ヴォードヴィルやレビューを演じるようになった。キャフェ・シャンタン時代に対して、ミュージック・ホールは「出演俳優の数、衣装や大道具の数、その他すべての舞台消費が遥かに大歌劇場を凌駕する」ものであった [岩田、1931=2011: 156-157]。

岩田が見たのは1920年代のミュージック・ホールであるが、1910年代にもすでに32景の舞台セットと900枚のコスチュームという大規模なレビューが催されており、このような出し物はその後アメリカのニューヨークで発展することになった [鹿島、2009: 242]。パリのミュージック・ホールは1910年代に大戦や不況のために——そして部分的には映画の台頭のために——経営状態が悪化する。その後20年代に再び繁栄することになるのだが、その間にレビューを「ジャンル」として整備したのはニューヨークのブロードウェイであった。そこでレビューはショービジネスとしてシステム化され、専門化された。ここでは19世紀末までに舞台の公演がパッケージ化と配給を含む集中的システムに転換されており、観客は独立した劇団ごとに舞台を観るのではなく、ショービジネスで知られた街に来ればよくなったのである [Beckman & Siegman, 1973: xiv]。

そのアメリカのレビューにおいて重要なのはジグフェルド Florenz Ziegfeld である。彼以前にもレビューの試みはあったものの、「彼だけが、レビューをアメリカの劇場界に影響力のある形式に変えた」 [Lasser, 1994: 442] ¹⁰⁾。あるいは、「アメリカのレビューがアイデンティティを獲得したのはジグフェルドの1907年に始まったフォリーズによってである」とも言われる [Magee, 2012: 104]。「ジグフェルド・フォリーズ」とは1907年から1931年までの約20年間続いた年ごとのレビューシリーズである¹¹⁾。そのレビューには、伝統に則って時事的で風刺的な内容も盛り込まれていた¹²⁾。しかし彼のレビューのエッセンスは風刺にではなく美にあった [Lasser, 1994: 443]。彼のレビューは、そもそもパリで評判のフォリー・ベルジュールのようなものをブロードウェイでもと

いう意図から始められ、「フォーリー」という名称もそこから借用したため、内容も基本的にはベルジュールで行われていることを踏襲して発展させたものと考えられる。そのひとつの要素は「大仕掛けのもの」であり、そして「大勢の美女」であった。彼のレビューが多くの美女の出演を特徴としていたことは、彼女たちが「ジグフェルド・ガール」と呼ばれるようになったことから理解できよう。彼のレビューでは100人以上の美しいショーガールが出演し、観客を圧倒した。ジグフェルドは女性の美にこだわり、美しいショーガールたちの見せ方を緻密に計算し、よりドラマチックに見せるために、わずかに見せてより想像力や欲望をかきたてるという方針を採った——彼女たちはステージに長くとどまることはなく、ほとんどが歩く以外のことをしなかった。すべてのショーガールを彼自身が選び、衣装の生地を選び、彼女たちの髪の色にまでこだわった。彼にあったのはエロティシズムではなくファンタジーであった [Lasser, 1994: 445]。その舞台の衣装がパリよりも豪華で贅沢であったことは、1920年代のニューヨークとパリでレビューを観た宝塚歌劇団の白井鐵造も記している [歌劇、1930/6: 5]。

エロティシズムではなくファンタジーであると強調されるのは、ジグフェルド・フォーリーの原型となったパリのフォーリー・ベルジュールのレビューがむしろエロティシズムを前面に出すものとして広く知られていたためである。その特徴は1910年代のパリで鮮明になった。フォーリー・ベルジュールが第一次大戦期に一度閉鎖された後に再開された頃に新たに芸術監督に就任したポール・デルヴァル Paul Derval は演目の改革を行った。そのモットーは「スターよりも装置や衣装」を重視することで、ヴァラエティ・ショーからスペクタクル的なものを目指すようになった。そのスペクタクルの一環として強く打ち出されたのはレビューにおける裸体であった [鹿島、2009: 290]¹³⁾。この傾向は1920年代にはすでに定着しており、それを見た岩田は「脱衣のマネキン」と表現している [岩田、1931=2011: 129-136]。岩田によれば、キャフェ・シャンタン時代にもエロティシズムがあったものの、それは歌詞に含まれるものだったのに対して、1920年代前半のそれは「眼に訴える猥褻」であるとしている [岩田、1931=2011: 159]。また、白井もパリのレビューの感想として「踊子はみな乳房を出している」ことを挙げ、それは「米国レビューでは絶対に見られない」と述べている¹⁴⁾ [歌劇、1930/6: 5]。

演劇批評家としての岩田の視線は冷静で、彼はこうしたパリ・レビューの流行を「智慧もなく、無暗矢鱈と裸体を陳列したもの」 [岩田、1931=2011: 159] だと評しており、それだけでは観客への刺激として長続きしないことを感じ取っていた。そういう意味では、単なる裸体の羅列を脱し、ある種の美学をもってショーガールの衣装や髪の色にまでこだわったジグフェルド・フォーリーはパリのレビューよりも出し物としてより洗練されたものであったと考えることができる。しかし女性の見せ方だけがアメリカ・レビューの確立と言われる所以ではない。そこには実は音楽的技法の洗練という進化も見られた。1920年代のアメリカのレビューにおいて活躍した人物に、バーリン Irving Berlin という作曲家がいたのだが¹⁵⁾、ジグフェルドのレビューにも関わり、自身でもレビューを手掛けたバーリンは、この時代のもう一人の立役者と言ってよいだろう。「この時期にバーリンは4年にわたるレビューを、セックスやコメディでもなく音楽をショーのトレードマークにしたレビューを完成した」 [Magee, 2012: 101]。それ以前のレビュー音楽は、複数の音楽家の様々な曲を単に寄せ集めるものであったのに対し、バーリンは自身のレビューにおいて全体の音楽を統括するようになった。たとえば1921年のレビューでは、プロローグとフィナーレの音楽によってレビュー全体を枠づけ、その音楽的要素を他の場面とも関連づけて使用した。そこでは明確にレビューのテー

マ曲が設定され、それが次々に展開するシーンに自己言及的に使われるのである [Magee, 2012: 106]。これは 19 世紀のオペラにも通じる手法であるが、要するにそれは音楽によってショー全体を統合する、言わば「作品化」への志向性の表れと見なすこともできよう。その点に注目すれば、レビューはそれまでのような関連性のない断片的な場面の集まりではなく、相互に何らかの形で関連するひとまとまりになり得るのである。もっとも、バーリンのような作曲家が、やがて断片的なレビューを離れて、一貫したストーリーを持つミュージカル・コメディやその映画で活躍するようになったことを考慮するならば、結局レビューはそのジャンルにおいて「作品」とはなりえなかったことを翻って証明したことになるかもしれない。

実際、ジグフェルドやバーリンのような人物によって、あるいはパリの人気ミュージック・ホールにおいて、ある程度のレビューイメージが確立したかのように見えるものの、総体的にはジャンルとしての自律性を確認できるようなものではない。岩田はレビューについて、レビューと並ぶ娯楽であったオペレッタにはストーリーがあり、視覚的要素や変化にも乏しいのに対して、ミュージック・ホールの催しにはすべてがあると主張している。そこにはオペレッタそのものがあり、喜劇があり、舞踊、曲芸、奇術、パントマイムなど、あらゆるスペクタクルがあると説明している [岩田、1931=2011: 154]。アメリカでも、レビューという名を冠しながらミュージカル・コメディであったり、その逆であったりしたことが指摘されている [Magee, 2012: 104]。

1920 年代のニューヨーク・タイムズに掲載された演劇批評欄を見てみると、名称の雑多性が容易に確認できる。たとえば 1920 年 6 月 23 日付の *Ziegfeld Follies of 1920* は、「2 幕 25 場からなるレビュー」と表記され、その内容としてコメディ、パレード、バレエ、ダンス、歌などが紹介されている。同年 12 月 22 日には *Sally* という作品が「3 幕のミュージカル・コメディ」として出ており、役名を持つ歌芝居でありつつも、ロシア・バレエの場面があることが記されている。またしばしばエクストラヴァガンザ *Extravaganza* というジャンル名で表記されるショーがあるのだが、たとえば 1922 年 9 月 4 日付の 3 幕 16 場からなる *Better Times* の記事には、魅力的な場面として、スペクタクル、道化師、アクロバット、スペインのダンス、バレエ、馬の競技、パントマイム、中国の体操、歌、バンジョーなどが言及されている。エクストラヴァガンザとは、通常は「奇抜なショー」と理解され、レビューには見られない要素も含まれるとされるのだが¹⁶⁾、それでも、1925 年 9 月 23 日の *Sunny* という「2 幕からなるミュージカル・コメディ」の紹介文の中に「このエクストラヴァガンザには」という表現が使われており、個々の場面紹介にはカラフルなサーカス・パレード、南部リゾートの場面、舞踏会、ユーモア、風刺、グロテスクな愚かさ、スペインのダンスなどが並ぶ。ジャンル名が記載されている割には、どうやらその内容にはそれほど厳密な違いはなかったように見受けられる¹⁷⁾。

3. 近代性の象徴としてのレビュー——速さと新しさ

フランスやアメリカでそれぞれレビューをジャンルとして確立したと見なされる興行師のジグフェルドにせよ、作曲家のバーリンにせよ、会場のフォーリー・ベルジェールにせよ、それぞれを主体として見た場合にはある程度の特徴を取り出すことができるものの、それらは「レビュー」というジャンルを規定するには至らなかった。内容的には常に他の隣接ジャンルと交錯しており、やは

りレビューはジャンルとして単独で成立してはいない——それが現在のレビュー定義の曖昧さにつながっているのだろう。

しかしながら、舞台上で披露する内容や様式とは別の視点から見てみると、レビューというジャンル全体を改めて捉えることができるかもしれない。そのヒントを与えてくれるのは、むしろレビューやその前身諸ジャンルの伝統を持たない日本人によるレビュー報告である。

岩田はミュージック・ホールの特徴を「何でもあること」¹⁸⁾、そして「スピード」に見ている〔岩田、1931=2011: 154, 158〕。1935年に『レビュー百科』を著した中村秋一は「筋のないレビューでは、出し物を5つ又は10に分けて各々の変化による目新しさを狙い、1景から2景へ飛躍する変化、及び変化のテンポを、興行プランの頭に持って」くるものだとしている〔中村、1935: 87〕。視覚に訴える目新しいものをなるべく多く揃えて、しかもそれをテンポよく見せる、ということはパリにおいてもニューヨークにおいても共通の特徴であったと考えられる。岩田は、「大仕掛もので、どうしても数分間幕を下ろさねばならぬ場合が起きる」ことに触れ、その間を埋めるために「幕外演技」があったことを報告している。そこでは男女の狂言回し役の歌手が観客に歌いかけ、そのうちにオーケストラが次の幕の曲を演奏し始める。同時に幕があがると目の覚めるような舞台が出来上がっているという流れである。このように、レビューでは、「盛りたくさんの番組を矢次早やに」見せるのである〔岩田、1931=2011: 162〕。これは場面転換の間も空白の間を作らないための演出である。日本人による報告だけではなく、そもそもニューヨーク・タイムズの批評欄はジグフェルド・フォリーズをしばしば *huge and fast-moving* という形容詞を用いて紹介している。それはジグフェルドが目指した通り大規模であることを示すと同時に、早く動くこと、つまりテンポよく場面が転換するということをも表している。

レビュー公演を導入したばかりの時期に宝塚歌劇団創始者の小林一三もテンポの速さに注目し、「なぜこういうもの〔レビュー〕が世界を風靡するようになったかといえば、これはテンポの速い近代的色彩を帯びて現代人の気持ちにじっくり合った」からだとして説明している。彼はレビューという公演形式が、時代に即したものであると理解していたことが分かる〔歌劇、1930/10: 3〕¹⁹⁾。こうしたスピードやテンポへの意識は、当時の技術発達とともに時間の感覚が変化したことの表れとも言うことができ、ものごとが速く進むということは——それを可能にする技術があるということは——、それだけで近代的・現代的と感ぜられる要素だったと考えることができよう²⁰⁾。

また岩田は「何でもあること」、「盛り沢山であること」にも、同様の近代性を見出していた。それを示す象徴的な例は「百貨店」との比較である。彼はレビューで賑わうミュージック・ホールを百貨店に見立てており、経営面でも、両者は多大な経費をかけながら結果的にはさらに大きな利益を生むのだと述べている。彼は人々が愛好するのはミュージック・ホールの「空気」だと主張し、だからこそ「卑俗だの下等だのと罵りながら、結局月に一度位は見にでかける」のであり²¹⁾、それは「混雑を知りながら、同じ品物を近所の小売店へ行かないで百貨店まで買いにゆく近代人の心理」に相当すると考えている。彼によれば、百貨店に入ると「なんとなく気が浮立つ」のである〔岩田、1931=2011: 154〕。帝国劇場が設立された1911年当時、宣伝文句であった「今日は帝劇、明日は三越」という言葉が流行した背景と合わせて考えても、大正から昭和初期の日本において、目移りするような多くのものが一度に見られる場はモダンの時代を実感させてくれる重要な資源だったと考えられる。レビューとは特に日本人から見て近代の象徴だったのであり、そしておそらく *fast-moving* を売りにする欧米でも同様の位置づけだったのだろう。

だとすれば、1920年代に全盛したレビューとは、「何を見せる」ジャンルかと美学的に追求するよりも、とにかく多くの新しいものを素早く見せるという「見せ方」にこそその存在の本質があると考えた方が適切であろう。

4. 日本への導入

日本で初めてレビューを導入したのは宝塚歌劇団（当時の宝塚少女歌劇団）であったが、それはまさに世界的流行を背景にしたものであった。1914年に設立されたこの歌劇団は、少女のみによる歌芝居という特色で着々と興行を成功させ、1924年には3000人もの観客を収容できる自前の大劇場を建設するに至ったものの、同時に「少女が演じる日本の歌芝居」という特色だけで興行を続けることに限界を感じていた。創立者の小林一三は先を見据えて、歌劇団の演出家である岸田辰弥を洋行に出し、欧米で流行している新しい何かを宝塚歌劇に取り入れようと考えた。その視察旅行の成果が、日本初のレビュー《モン・パリ》（1927年）である。ただし、これは岸田が旅したヨーロッパへの旅をレビュー形式にして並べた世界漫遊のショーであり、実際のパリのレビューを模した作品ではなかった。実質的にパリのレビュー形式を採用したのは、岸田の後に欧米を視察した白井鐵造である。彼が帰朝土産として1930年に発表した《パリゼット》こそ、宝塚歌劇における、そして日本におけるレビューの基礎となった。白井はパリでミュージック・ホールに通いつめ、現地の関係者の中に入り、詳細な記録ノートを付けて宝塚レビューの構想を練った。そのように検討を重ねてレビュー制作に従事し続けた彼は「レビューの王様」と呼ばれる〔高木、1983〕。彼が何を見て、何を感じたかは、『歌劇』誌にも連載されているが、その中ではアメリカ・レビューの豪華さとフランス・レビューの色彩の美しさに注意が向けられている。《パリゼット》の宣伝文句には「巴里そのままの舞台装置と色彩の渦」「衣装は豪華壮麗を誇り、舞台照明はこれまた巴里式最新の照明法」とあり、さらに「最新の流行歌の洪水」「主題歌によって構成」という見出しが添えられている〔歌劇、1930/7: 46-47〕。この2演目の大成功により、レビューは次々に作られ、宝塚少女歌劇団はレビューの時代を迎える²²⁾。レビューという時代の新しさを感じさせるジャンルが、歌劇団に新たな特色を与え、活気を与えたのである。その流行は宝塚だけにとどまらず、瞬く間にレビュー公演団体が設立されるようになった。太田によれば、宝塚少女歌劇団、大阪松竹少女歌劇、東京の松竹少女歌劇、東宝（日劇）ダンシング・チームなど、1935年までに4団体が設立された〔太田、2011: 493〕²³⁾。また寄席や演芸場、映画館の余興としてもレビューは繁栄した。当時の日本において「レビュー」と名が付けば近代的な、つまりハイカラな意味合いを持ち、その文脈から流行していたことは細川周平も指摘している通りである〔細川、2005〕。

岩田は東京で中学生たちが「ヴァレンシア」という曲を口ずさんでいるのを聞いた。この歌は1926年のパリのミュージック・ホール（ムーラン・ルージュ）で生まれたもので、それはすぐにパリ中で流行し、フランス中で、ヨーロッパで、そしてニューヨークとアメリカ中ではやり、2年も経てば東京の流行歌になると、彼は述べている〔岩田、1931=2011: 151〕。それはミスタンゲット Mistinguett というパリのミュージック・ホールの大スターが、50歳になってもなお破格の条件でムーラン・ルージュと再契約した際に《ルヴュ・ミスタンゲット》という彼女のための作品を通して大ヒットした曲であった〔鹿島、2009: 258-259〕。このような流行の国際的伝播の例から見ても、レビューは当時

の日本にとって、西洋並みに時代の先端をいくようなイメージを与えてくれるものだったのである。

5. ジャンルとしてのレビューの限界

新しい時代の象徴としてレビューを捉えてみれば、その本質は多様性に富んだ多くのものを次々に見せることにあったのであり、そこで求められていたのはスピードと変化であったと言い換えることができる。それは日本だけではなく、パリでもブロードウェイでも共通の要件であったと見なしてよいだろう²⁴⁾。

そこに求められるのは考えさせる哲学や一貫性ではなく、観客にとって目新しい驚きということになる。となれば、問題はその新規性、新鮮さをいかに長く保てるかということになる——それによって観客を飽きさせないことがこの娯楽ジャンルの本領だからである。この点について岩田は、パリのレビュー演出では、わずかたりとも観客を退屈させないよう「曲目の配置と編成に苦心が」払われていると述べており、「次から次へと変わったものを出して行かないと、もともと腹に溜まらぬものばかりだからすぐ飽きがくる」[岩田、1931=2011: 161-162]と分析している²⁵⁾。

白井も同様の指摘をしているのだが、彼はその原因の一つを、スター主義に見ている。すなわち、ミスタンゲットらの「スターを中心にして幕をこさえてその得意なものや当たった演しものを色をかえ場をかえて演っているので、新しい番組のものでも何処となく同じような匂いにつきまといを感じる」[歌劇、1930/8: 6]と報告している。パリでもニューヨークでも、特に人気のスターを演目の目玉にすることは、当時のレビューの不可欠な要素であった。宣伝でも批評でも「誰が演じるか」は常に記述され、パリやロンドンのスターがニューヨークで活躍し、そこで大成功を収めてまたヨーロッパでも凱旋公演をするということはよくあった。ニューヨークではそうしたレビューのスターがすぐさま映画に引き抜かれていたことから、レビューはスターを映画に供給するという時代的な機能をも併せ持っていた。

レビューが飽きられる危険性を抱えていたことは、白井の言うようなスター主義のためというよりは、根本的に変化とスピードを本領とするジャンルの特質ゆえであろう。ともかく飽きさせないよう、観客に新しい刺激を与え続けることが必要とされていたのである。それは観客から求められていたということでもある。しかし、新しい刺激にはいつか慣れてしまう²⁶⁾。この問題については《パリゼット》というレビューの大ヒット作を上演中の宝塚歌劇団自身が気づいており、『歌劇』には早くも欧米における舞台・映画双方でのレビューの失速が報告されている。そこで紹介されているニューヨーク・タイムズの解説は、豪華なレビュー映画がヒットしたので、それを繰り返すうち、観客の方はその豪華さに慣れてしまい、神経が麻痺してしまって「またこの前見たようなもの」という感覚であしらってしまうのだと述べている。そして宝塚のレビューも同様なことから「飽きさせない」工夫が必要との提言が見られる[歌劇、1930/11: 13-15]。

当時の宝塚関係者が将来を見据えてこのレビューの宝塚的なあり方を模索していたその危機感は正しい。1927年に日本で初めてのレビュー《モン・パリ》を発表した岸田辰彌が、早くも1929年にはパリ滞在中の白井に宛てて、会社からはレビューをやれと言われるが種切れで手も足も出ないという悩みの手紙を書いている[田畑、2006: 86]。レビューというジャンルはその本質からして、変化とスピードを求めるがゆえに、いつか息切れしてしまうジャンルなのである。ストーリーを持つ

作品が、何度も再演され、解釈し直され、リメイクや翻案までされ、そのたびに作品の内容に新たな発見をするのとは根本的に異なり、レビューには常に‘外面的な’新しさが必要とされる。おそらくこの新しさを求めるレビューは近代化の最中にあるからこそ社会と共に繁栄しえた。豪華さと機械仕掛けのスピード感それはそれ自体で明るい未来を感じさせたのだろう。実際、レビューという言葉と娯楽は新しい時代と豊かな生活への夢と結びついており、中村は豪華さや流行性だけではお客は3度目には必ず飽きてしまって銀座のショウ・ウィンドウやデパートの陳列棚を見に行ってしまうと述べている [中村、1935: 93]。

小林一三は、レビューを積極的に導入すると同時にこのジャンルの‘限界’に気づいていた。やはり観客がすぐに飽きてしまう恐れを彼は指摘している。そして、飽きれば観客は「芸術」を求めるのだと主張している。小林は宝塚少女歌劇団において日本にまだ育っていなかった女優を養成し、やがては男女の役者からなる新たな「国民劇」を目指していたが [高木、1983: 75-83]、レビューという選択肢も、そのブームの始めの段階からすでに、永続的なジャンルとは見なしていなかったようである。彼は「宝塚少女歌劇にしても、歌舞伎の長所を踏襲して、そして新しい芝居を作ろうという方針のその道すがら、現在ではレビューというものを使って、そのレビューもまた日本化し、芸術化し、裸体美ばかりではなく、宝塚特有の日本レビューというものを建設しようとしている」 [歌劇、1930/10: 7] と述べている。

1930年代日本におけるその流行も、世界よりはやや長生きしたように見えるものの、やはり同様に、しばらくして廃れていった。日本においても、一世を風靡したこのジャンルは、つまるところ一時的な流行現象だったのである。それを世界恐慌や世界大戦といった社会的要因に帰することはできるが、しかしながらそれらはレビューというジャンルだけの問題ではない。他の芸術・娯楽ジャンルにも同様に起こったわけであり、その中でレビューが以前のような中心性と失ったことにこそ目を向ける必要がある。

社会的背景以上に、ジャンル自体が宿命的にもつ特徴を顧みれば、そのブームが長続きしないのは必然であった。だからこそ日本における他のレビュー団体も存続しえなかったのだろう。その中で戦後、すでに流行は終わったはずのレビューを延命させ続けたのが宝塚歌劇団だった——とはいえ、恒常的にレビューを生産し続けるこの唯一の劇団も、「レビュー」ゆえに生き残っているわけではない。レビューというジャンルだけがその存在理由であるならば、宝塚歌劇団も他の公演団体と同様の運命を辿ったであろう。

実際のところ、レビューを上演し続けた宝塚歌劇団も戦後1960年代には低迷期を迎えた。それを打開し、劇団を救ったのは《ベルサイユのばら》(1974)——舞台化した少女マンガ(ジャンルとしては広義のミュージカル)の大ヒットであった。ということはつまり、1930年頃に同様の危機を救ったレビューはもはや歌劇団を救済するほどの力を持っていなかったということでもある。その《ベルサイユのばら》初演からすでに約40年が経つ現在、同作品はいくつかのバージョンで現在もなお再演され続けているのに対し、かつて一世を風靡した《モン・パリ》や《パリゼット》は、記念日としてのイベントがあるだけで、作品そのものがレパートリーとして再演されるわけではないし、レビューやショーで再演される作品はほんのわずかである。

戦後の宝塚は、少女歌劇というジャンルを脱して新たな方向を模索し、宝塚的なミュージカルにその成功の道を見出したと言えるのだが、それでもレビューを手放すことはなかった。新しい挑戦を続けるミュージカルだけではなく、レビューあるいはショーを‘恒常的に’伴うことによって、宝

塚歌劇団はレビューにそれ以前とは異なる新たな意味を付与することになった——それはこのジャンルに普遍的にあてはまることではなく、宝塚歌劇団という組織特有の意味である。この視点から見ると、1970年代のベルばらブームを引き継いだ1980年代は、そのレビューが導入期以降に歩んできた日本の近代化の文脈とは別の次元の軌道に乗った時期と捉えられる。

6. スターシステムにおけるレビューの意味

そもそもフランスのレビューが全盛だった頃、そこではスターが存在していたことは白井も身をもって体験しており、1930年の洋行時、パリの最初の夜にムーラン・ルージュの看板スターであるミスタンゲットを観に行っている〔歌劇、1930/6: 3-4〕。この時期のパリではミスタンゲットやモーリス・シュバリエ Maurice Chevalier というスターが人気だった。有名な劇場の看板スターによってレビューが成り立っていたことを意識してか、宝塚でもスターの育成が急務だと指摘されていた〔歌劇、1930/11: 18〕。

現在のようなスターシステムが確立していない時期には、宝塚において「スター」と呼べる存在は場面ごとに自然発生的に出現していた。特に1960年代頃には特定のスターに人気が集まり、徐々にそのスターを応援するファンたちがその優劣を競うように熱狂し始めていたことも、当時の『歌劇』に掲載された一般観客による苦言などから察することができる。そうした熱狂的なファンがスターの序列を意識し始めていた頃、1974年の《ベルサイユのばら》上演によって歌劇団は息を吹き返した。その人気の一部のファンではなく日本全国に広まったことにより、その熱狂が高まったことをここでは重視したい。宝塚全体に勢いが出た頃、1980年代に歌劇団はトップスターを固定し、しかもそのトップスターは卒業と言う形で交代するというスターシステムを確立した。基本的に現在まで続けられているこのスターシステムは宝塚歌劇団の人事戦略の問題だけではなく、集客方法、上演ジャンル、上演演目の構成、ファンのあり方に至るまで、多方面に影響を及ぼす構造改革であったと言える。それ以前は場面ごとに人材を柔軟に起用する方式であったものが、スターシステム確立以降は、トップの在任期間中はそのトップスターをすべての中心に置いた〔宮本、2011〕。看板スターを中心にレビュー場면을構成するという方針自体は20世紀初頭の欧米と同じだが、ミスタンゲットのように売れっ子が数年おきに異なる劇場との契約を結んだような欧米のスター主義と宝塚のスターシステムは異なる。

宝塚歌劇における重要性は、トップスターだけではなく、その卒業と交代によってその他のスターの序列化を伴ったという点である。暫定的とはいえ、トップスターの下には二番手、三番手といった順位がつき、トップが退団すれば彼女たちが次のトップになるか、あるいは番狂わせも含めてのトップレースが出来上がる。従来の制度との大きな違いは、トップスターは固定化されるが数年たてば卒業により他の生徒のランクが上がるという流動性を常に秘めたものになったという点である。

ここで歌劇団の内部の人事事情と連動することになったのが、公演のメインたるミュージカルではなく、レビューである。このジャンルにおいて人事の現状は舞台上に可視化されることになった。ストーリーを持たないレビューがその序列を可視化するのに最も適したジャンルであったことは理解に難くない。

ミュージカルのようなストーリーを持つジャンルであれば、いかにトップスター中心に作ろうとも、宝塚仕様にしようとも、不可避的にストーリー展開（原作がある場合には特に）に制約を受ける。しかしながらレビューでは、トップの中心性のみならず、舞台上のすべての出演者の序列を可視化することができるのである。さらにレビューがそもそも最先端の舞台テクノロジーを駆使して新しさ・豪華さをアピールしていたように、宝塚歌劇団は現在まで常にその最先端にいてよい。だが舞台全体のスペクタクルに寄与するそうした装置も、同時にスターの階級を示す有効な道具となる。舞台センターおよび上下の立ち位置、大階段のパレード、銀橋やセリ上がり、廻り舞台、複雑な電飾、豪華な羽根とスパンコールの衣装など、高度な装置があればあるほどむしろレビューにおいては出演者を完全に平等な形で提示することはできない。すべてに順位が付いてしまう。その順位はスターとコーラスガールの二極として固定されるのではなく、予期不能な要素を多分に含みながらも、全体としては出世するスター街道としてトップへの道に連なっている。

宝塚の生徒たちの出世状況を示すレビューは、ファンを無関心にはとどめ置かない²⁷⁾。否応なくファンを巻き込み、一喜一憂させることによってさらに夢中にさせる。それぞれのスターを応援するファンを巻き込むスターシステムが敷かれた上でのレビューは、ここで他の国にはない特性を得た²⁸⁾。スターの出世状況という流動性を内包する宝塚歌劇のレビューは、そもそもこのジャンルが持っていたワンパターンという欠点、変化をその本領とするがゆえに飽きられてしまうその欠点を、スターシステムの可視化という形で観客を飽きさせないものにしたのである。以前のレビューで観客はただただ舞台の豪華さや群舞の迫力、スターのカリスマ性、最新の舞台技術に目を見張っていた。舞台全体を漫然と見て楽しむレビューならば確かに「いつかどこかで見たような場面の繰り返し」になってしまうと危惧がありえた。しかしスター街道を敷いた上で繰り返し広げるレビューは、観客の眼差しを全体だけではなく個々のスターのポジションという細部に向けさせる。今や宝塚歌劇のファンはそのスペクタクルを楽しみながらも、誰がどこに立っているか、どういう登場の仕方をするか、どういう順番で歌うか、同じに見える衣装にわずかな装飾の違いがあるか、といった細かい情報を瞬時に読み取るようになった。全体が同じように見えるレビューは、個々のスターを見れば、その中身は同じではない。スターの出世とその流動性によって常に新鮮さを保ち続けるのである。

ただこの80年代以降のレビューまたはショーは、以前のようにジャンル単独で人気を博しているわけではない。《パリゼット》が上演された1930年の『歌劇』には、「レビューの無い公演月は劇場に行く気がしないというファンがいる」と紹介されているのだが[歌劇、1930/12: 74-75]、確かに今日でも熱心なファンの中には最頂のスターの次回作が「芝居の一本もの」（つまりショーがない）だと発表されると残念に思う人々もいる。そういうファンにとっては、ミュージカルよりもショーが楽しみなのだろう。しかしながら、現在の宝塚歌劇のメイン演目はミュージカルであり、劇団はそこにどのような話題作を持ってきて新規ファンを獲得するかという点に力を入れている。近年は特に、《相棒》《逆転裁判》《銀河英雄伝説》といった人気ドラマやゲームの舞台化にその意欲が見て取れ、実際にこれまで宝塚歌劇に足を運んだことのない観客の動員に成功している。しかし話題作で新規ファンを来場させた後にこそ、レビューは威力を発揮する。これは《ベルばら》以降変わらない傾向だが、話題作を演じたスターたちの中に好みの生徒ができると、今度はスターとしてのその生徒自身をショーの様々な場面で追いかけることができるのである。言い換えると、ある役名で惹かれたスターを、今度はその芸名でのスター本人を楽しむことができるのがレビューやショーなのであ

る。レビューはスターを目で追うのに最も適したジャンルであり、しかも組内での序列がすぐにはわかるという点でも、劇団とファン双方にとって有益なジャンルだと言える。大作でレビュー（ショー）作品が付いていない公演でも、物語が終わった後に必ずフィナーレとして短いショー場面をいくつか加えるのが宝塚歌劇団の公演方式である。

7. 結論：組織の安定性に寄与するレビュー

このようにして見てみると、様々な新規ジャンルに挑み続ける宝塚歌劇は、現在の社会状況に合わせて独自の表現形態や様式を探究し続けると同時に、マンネリをその本領とするレビューにおいて人事を可視化することにより鮮度を保っているという構造が明らかになる。観客を飽きさせると危惧されたレビューの「同じようなこと」というワンパターン性をむしろここでは逆手に取ったと言えるかもしれない。レビュー導入当初、宝塚はエロティシズムを排してこのジャンルを少女歌劇ジャンルとして昇華させたことは多くの論者が指摘していることであり²⁹⁾、その時点ですでに世界的なレビュージャンルをローカル化したとも言えるのだが、スターシステム確立以後は、また別の形で、今度は企業的ジャンルとでも言える意味を持たせてレビューを活性化させた。

このスターシステムは、1920年代のパリのような、絶対的な天性のスターが偶然登場するという不確定要素をあてにしたものではなく、コンスタントにスターを生み出す仕組みであり、その意味で安定的なスターシステムである。一部には《ベルばら》時代から80年代の全盛期に比べて、現在のトップの粒が小さいとの声もあるが、むしろそれは人材に依拠する路線からシステムに依拠する方式に転換したということでもある。レビューというジャンルの本質であった変化をテンポよく見せるという特徴は、同時に歌劇団のスターのポジションの変化によって「飽きさせる」危惧を回避しえた。そこで披露されるレビューは、一般の観客から見れば、同じようなものに見えても、特定のスターを追い続けるファンから見れば、確実に異なるものであり、ランクアップを実感させるものとして、常に鮮度が保たれる。レビューにより、宝塚歌劇団は組織として安定し、同時にまた宝塚歌劇団の隆盛とともにレビューというジャンルが相補的に生き延びているのである。

注

- 1) スペクタクルを特徴とするレビューの遺産は現在、映画やラスベガスで見られることはよく知られているが、そうした現在のレビューの一例として、ウィリアムの『演劇の歴史』はレビューの項目に1段落を使って宝塚歌劇団を挙げ、レビュー形式的な娯楽によって成功していることを紹介している [William, 2010: 334]。
- 2) [Deane, 2001: 242-244] 参照。他に [Berlin, 1991: 35] にも同様の説明がある。通常は関連性のない短い場面（歌やダンス、スケッチ、モノローグなど）から成る娯楽だとしながら、イギリスではミュージック・ホール、アメリカではヴォードヴィルと呼ばれるこのジャンルでは、演者が次々に登場するのに対して、レビューではプログラムを通して彼らは様々なナンバーで再登場するということに区別を見出している説明もある [Hartnoll, 1983: 690]。
- 3) そこに1929年の世界恐慌が影響しているのは疑いない。娯乐的な舞台ジャンルへの投資は減り、人々は安価な娯楽である映画の方に向かうことになったためである。他方で、それがすぐさま舞台から客足を完全に奪ったわけでもない [Bckerman & Siegman, 1973b: 105]。シュヴァリエもまた、1930年代に映画が人気娯楽になって劇場街が急変したわけではないと述べている [Chevalier, 1980=1986: 670]。

- 4) フランスにおける近代的な意味でのレビューは1820年代に見られ、それがイギリス、アメリカに広まるのは19世紀末だとされる [Hartnoll, 1983: 690]。一方、ヴォードヴィルという名称はその響きからフランス起源の娯楽形態と見なされることもあるが、イギリスではミュージカル・コメディやレビュー、キャバレー、ミュージック・ホール、ヴァラエティなどの包括概念としてヴォードヴィルの名称が使われてもいた。また、イギリスのミュージック・ホールやヴァラエティはアメリカではヴォードヴィルと呼ばれるなど、これらのジャンル概念は錯綜している。フランスのヴォードヴィルとアメリカのそれは、同じ名称であっても、線的にも理念的にも直接のつながりはないとされる [Cullen, 2007: xii]。
- 5) 別の評者は「レビューは戯曲に基づかないジャンルで、個々のそれ自体完結したシーン、たとえばコミックスケッチからソロの歌、ダンスなどから成る」 [Lasser, 1994: 441] と述べている。V&A博物館ウェブサイトのレビュー解説では、レビューとヴァラエティの違いも、各場面があるテーマによって関連づけられたいるか否かという点に見出されている [V&A Museum articles]。どちらも、独立した短い場面が連なる形で一つの演目を構成するという点に共通点を持つものの、レビューには緩やかながらも統一的なコンセプトがあるという点で、「レビューはヴァラエティ娯楽と筋を持つ伝統的な芝居とを横断するようなジャンル」であるとする見方もある [McNamara, 1999: 380]。
- 6) この娯楽形態自体はフランスのものであるにもかかわらず、当時は外国語（英語）で呼ぶことが「ハイカラ」だともはやされたと岩田豊雄は述べている [岩田, 1931=2011: 155-157]。
- 7) ミュージック・ホールとは、19世紀半ばから後半にイギリスで人気を博した娯楽を意味し、またその会場を意味する。それは当初、パブに設けられた歌と社交の部屋に始まり、徐々に大規模化するにつれ、それがコンサート用の部屋となった。あくまでアルコールを伴う場での付随的娯楽として都市の労働者間で広まったもので、あまり良いイメージのものではなかったのだが、その人気がさらに高まると、音楽やサーカス、短い芝居など多様な出し物の専用ホールが登場したことで、それはミュージック・ホールという幅広い階級向けの娯楽として定着することとなった。19世紀末にはヴァラエティと呼ばれるものが人気となり、さらにはレビューにその座を奪われた [Kift, 1991=1996: 17-35]。当時のイギリスではミュージック・ホールとヴァラエティはほぼ同義で使われていたのだが、後者がより洗練されることにより前者に取って代わるようになった [Hartnoll, 1983: 575]。さらに、1930年には「ヴァラエティ人気は衰退し、人々はレビューや映画に流れてしまった」という記事がある [Huxley & James, 2013: 201 に引用]。
- 8) このフォーリー・ベルジュール自体は、イギリス型の本格的ミュージック・ホールとして1869年にオープンした。特に評判だったのは広い玄関ホールと客席だったという [鹿島, 2009: 256]。
- 9) キャフェ・シャンタンは18世紀に居酒屋で始まり、1870年代にはキャフェ・コンセルになったという記述もある [William, 2010: 332]。また、キャフェ・コンセルがこの時期に発展したことについて、ジャクソンは、1867年に政府がキャフェ・コンセルにおけるコスチューム、芝居、ダンス等の制限を撤廃したことを挙げている [Jackson, 2000: 70]。
- 10) 他にも同様に、ジークフェルドが「レビューをニューヨークの劇場界の重要な特徴として確立した」という指摘がある [Hartnoll, 1983: 690]。
- 11) 同様のショーはロンドンでも見られ、たとえば1908年から1912年にアポロ・シアターで公演された *Péllisier Follies* によってウェストエンドの観客の間にレビューが大人気となった。ロンドンはアメリカのレビューの影響を受けつつも、1910年代には独自のスタイルであるインティメット・レビュー *intimate revue* が隆盛した。これはドレスやダンスよりも機知に富んだ対話に重点を置くもので、コクラン C. B. Cochran やカワード N. Coward のレビューがその代表として挙げられる。ロンドンではジークフェルドのように同じタイトルでシリーズ化したレビューはなかったものの、レビュージャンル自体は比較的長く繁栄した [Hartnoll, 691]。
- 12) たとえば、1909年はライト兄弟の飛行から6年後にあたるが、その年のレビューには客席上方に天井からミニチュアの飛行機が登場し、そこからバラを散らすような演出があった。またショーガールをタクシー運転手に扮装させ、バッテリーパックの衣装を着せ、暗転でヘッドライトを点けるような場面もあったという [Lasser, 1994: 441]。
- 13) この裸体の展示については、エロティシズムの観点とは別に、新しい時代の女性の身体美として解釈する立場もあった。1909年のカジノ・ド・パリの主要演目に *Aéro-redoute* というレビューがあるが、これ

- は「スポーツと社会の祝賀」と銘打たれており、オーケストラ演奏、ミュージック・ホールのダンサーによるダンス、そしてボクシングの試合等から成るものであった。この時期には女性のボクシングが人気を博しており、女性ダンサーと男性ボクサーとの試合によって、女性の運動能力が賞賛されることになった。当時、ミュージック・ホールにおける裸体批判に対しては、身体美を芸術化する言説によって正当化する例も見られた [Tilbung, 2007: 65-72]。
- 14) 実際にはジグフェルド・フォリーズにおいても裸体での登場はあったようだが、しかしその場合はショーガールは動かないなど、あくまでエロティシズムよりもスペクタクル的な美としての効果を狙ったものだった [Lasser, 1994: 445]
 - 15) 1912年までにはイギリスのミュージック・ホールが通常演目としてレビューを上演するようになっていたが、主にその音楽はアメリカの‘最新の音楽’であるラグタイムを含むものであった。特に人気の高かった歌はバーリンの Alexander's Ragtime Band である [V&A サイトより]。レビューにおけるジャズ音楽についてはジャクソンが論じているが、フランスでは1917年にアメリカの影響を受けた *Laissez-les tomber!* が上演された。そのショーのバンドは「フランスで最初のジャズ」であるとされ、そのオーケストラがラグタイム・バンドと呼ばれた。ジャズははじめ、幕間の娯楽として登場したが、すぐに舞台上に載せられることとなった [Jackson, 2000: 72]。
 - 16) レビューは通常は、サーカス、動物などを含まない [William, 2010: 334]。中村秋一は、レビューには基本的に含まれない曲芸や手品、ロデオ、展覧会などを「ショー」の特徴として挙げている [中村, 1935: 38]。他方、白井は1928年に見たパリのレビュー *La Grande Folie* において、トリックや活動写真、犬の競争があったと報告している [歌劇, 1930/8: 7]。
 - 17) イギリスならではのレビュー形態としてインティメット・レビューが挙げられるが、ハートノルによる演劇事典の第2版では、ロンドンにおけるそうした特徴とは別に、イギリス中では、形式のない娯楽がレビューの名で幅広く上演されており、それらに共通する類似性はほとんどなかったという記述がある [Hartnoll, 1957: 666]。
 - 18) レビューにおいては（またその隣接ジャンルであるヴォードヴィルやヴァラエティも同様）、異国趣味は重要な要素であり、断片的な各場面で、世界各国の音楽や舞踊、衣装が登場した。音楽面でも民俗音楽が多用されていた。当時の欧米の植民地主義と不可分であるこうした傾向から、レビューを舞台上の万国博覧会と見なすこともできよう。
 - 19) 新劇のリーダー的存在でもあった伊庭孝もまた『歌劇』誌において、オペラは「テンポから云って何と云っても最早や今の時代の物ではない」とし、宝塚歌劇はコミック・オペラやレビューの方向に行くべきだと提言している [歌劇, 1930/6: 15]。
 - 20) 細川は、宝塚少女歌劇以外のものも含めて、大劇場で行われるにせよ小劇場で行われるにせよ、当時の日本において「レビュー」は「スピードが舞台術の要にあった」と述べている。歌舞伎改良の文脈でもそのテンポを速める試みは「レビュー化」と呼ばれていた [細川, 2005: 712]。
 - 21) 当時のパリのミュージック・ホールへの批判としては、「黒人音楽と野蛮なダンス」「脚を上げて大声で笑う、馬鹿馬鹿しさ、ヌード、喧騒、リズム」などがあった [Jackson, 2000: 73]。
 - 22) 宝塚少女歌劇団でも「レビュー」という名称は自由に使われていたようで、物語を持っているものも「レビュー」として公演した。レビュー自体「ゆるやかなプロットを持つ」場合もあるが、その場合はミュージカル・コメディやオペレッタとの区別が実質的にはなくなる。
 - 23) 日本のレビュー劇団がほとんど「少女歌劇」であったことは、欧米とは異なる事情からである。そもそも宝塚歌劇団が当初「少女歌劇」を主眼としていたのは、それ以前の日本において、女性が舞台に立つことは花柳界の玄人女性を連想させた。小林一三はそこから距離を取り、健全な子女の公演であることを強調するために「少女」と洋楽にこだわった。この経緯は [川崎, 1999] [川崎, 2005] に詳しい。
 - 24) こうした特徴はショーについても同様であり、両者に本質的な違いはない。宝塚歌劇団の演出家である高木史朗は「1年間に起こった事件や話題になった人物や流行した歌などを、歌とダンスと風刺のスケッチを混じえながら並べて再び見せる楽しいショウのことであった」と述べており [太田 2011:503 に引用]、後の宝塚歌劇を見ても、両者の違いはないと見なしてよいだろう。
 - 25) 他でも岩田はムーラン・ルージュにしてもフォーリー・ベルジュールにしても「一つ手の蒸し返しが多い」

- と苦言を呈している [岩田、1931=2011: 195]。
- 26) アメリカのヴォードヴィル衰退の要因はある程度レビューにも適用されよう。そこには映画、ラジオ、世界恐慌という要因に加えて、ショービジネスにおいて成り上がったこのジャンルは、数十年のうちにその新鮮味を失ってしまったと説明されることがある。当時のある批評家はこのジャンルについて、「均質化しすぎ、あまりにも予測可能、独りよがり、使い古しで陳腐である」と述べていた [Cullen, 2007: xxix]。
- 27) ファンが個々のスターに付いて、そのスターを「育てる」ことに楽しみを見出すことについては、[中本、2009] 参照。
- 28) 戦後、世界中でレビューは失速することになったが、ロンドンでは細々とはあるが他国より長く続いた。しかし、経済的理由から戦前のスペクタクル・レビューはもはや不可能であり、何かに特化した形でしか存続できないと考えられた。その一つの形態が(再び)裸体であり、1960年代と70年代の英国でのレビューの特色はヌードにあった [Hartnoll, 1983: 692]。この点に照らしてみても、宝塚歌劇団が未だに費用のかさむ豪華なレビューを続けていることは異例だと言えよう。
- 29) 小林一三がこだわったこの点については、多くの宝塚史の中で論じられている。[川崎、1999] [川崎、2005] [Robertson, 1998] [Stickland, 2008]などを参照。

参考文献

- Beckerman, Bernard & Siegman, Howard, 1973a. "The Passing- and Everlasting-Show" in *On Stage: Slected Theater Reviews from the New York Times 1920-1970*. Ed by B.Beckerman and H.Siegman. Arno Press, xi-xxix
- Beckerman, Bernard & Siegman, Howard, 1973b. "From Entertainment to Social Comment: 1930-1939." in *On Stage: Slected Theater Reviews from the New York Times 1920-1970*. Ed by B.Beckerman and H.Siegman. Arno Press, 105-108.
- Berlin, Zeke. 1991. "The Takarazuka Touch." *Asian Theatre Journal* 8 (1): 35-47.
- Chevalier, Louis, 1980. *Montmartre du plasir et du crime*. Paris: Robert Laffont. =1986『歓楽と犯罪のモンマルトル』、河盛好蔵訳、東京：株式会社文芸春秋。
- Cullen, Frank et al. 2007. *Vaudeville Old & New. An Encyclopedia of Variety Performers in America*. Volume 1. New York: Routledge.
- Deane, Andrew Lamb et al. 2001. "Revue." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [second edition], vol. 21, 242-44. London: Macmillan.
- 細川周平、2005 「モダン都市のレビュー」、『レビュー』（コレクション・モダン都市文化 第14巻）所収、東京：ゆまに書房、709-715頁。
- Hartnoll, Phyllis, ed, 1957. *The Oxford Companion to the Theatre*. [Second Edition] Oxford: Oxford University Press.
- Hartnoll, Phyllis, ed, 1983. *The Oxford Companion to the Thetare*. [Fourth Edition] Oxford: Oxford University Press.
- Huxley, David and James David, 2013. "Women used to be funny: Music hall and the threat of cinema, 1911-49." In *Early Popular Visual Culture*, vol.11, no.3, pp.191-204.
- 岩田豊雄、1931 『脚のある巴里風景』、白水社。=2011 『レビューのなかのバリ』（復刻版所収）、太田鈴子編、東京：柏書房。
- Jackson, Jeffrey H, 2000. "Music-Halls and the Assimilation of Jazz in 1920s Paris." In *Journal of Popular Culture*, vol.34, no.2, pp.69-82.
- 鹿島茂、2009 『モンマルトル風俗事典』、東京：白水社。
- 川崎賢子、1999 『宝塚 消費社会のスペクタクル』、講談社選書メチエ。
- 川崎賢子、2005 『宝塚というユートピア』、岩波新書。
- Kift, Dagmar, 1991. *Arbeiterkultur im gesellschaftlichen Konflikt: die englische Music Hall im 19. Jahrhundert*. Essen: Klartext Verlag. =1996. *The Victorian music hall. Culture, class and conflict*. Translated by Roy Kift. Cambridge: Cambridge University Press.

- Klein, Jean-Claude. 1985. "Borrowing, Syncretism, Hybridisation: The Parisian Revue of the 1920s." In *Popular Music 5: Continuity and Change*, edited by Richard Middleton and David Horn, 175-87. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lasser, Michael, 1994. "The Glorifier. Florenz Ziegfeld and the Creation of the American Showgirl." In *The American Scholar*, June 22, 441-448.
- Magee, Jeffrey, 2012. *Irving Berlin's American Musical Theater*. Oxford: Oxford University Press.
- McNamara, Brooks, 1999. "Popular Entertainment." In *The Cambridge History of American Theatre*. Volume Two: 1870-1945. Ed by Don B. Wilmett and Christopher Bigsby. Cambridge: Cambridge University Press, pp.378-410.
- 宮本直美、2011 『宝塚ファンの社会学』、青弓社。
- 中本千晶、2009 『なぜ宝塚歌劇に客は押し寄せるのか 不景気も吹き飛ばすタカラヅカの魅力』、小学館新書。
- 中村秋一、1935 『レヴュー百科』、音楽世界社（細川編 2005 『レヴュー』 に復刻版所収）。
- 太田鈴子編、2011 『レヴューのなかのパリ』（ライブラリー・日本人のフランス体験 第16巻）、東京：柏書房。
- Robertson, Jennifer. 1998. *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley: University of California Press.
- Stickland, Leonie R. 2008. *Gender Gymnastics: Performing and Consuming Japan's Takarazuka Revue*. Melbourne: Trans Pacific Press.
- 田畑きよ子、2006 「タカラヅカと巴里——白井鐵造コレクションをめぐって——」津金澤聰廣他編『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』所収、京都：世界思想社、82-93頁。
- 高木史朗、1983 『レヴューの王様——白井鐵造と宝塚——』、東京：河出書房新社。
- Tilburg, Patricia, 2007. "The Triumph of the Flesh: Women, Physical Culture, and the Nude in the French Music Hall, 1904-1914." In *Radical History Review*, Issue 98 (September 2007), pp.63-80.
- Vitoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/> (2014/1/7 最終閲覧)
- William, Gary Jay, et al. 2010 *Theatre Histories: An Introduction*. [Second Edition] Oxon: Routledge.

(本学文学部准教授)