

# 日中戦争期の新作レビューにおける 「中国」表象とその背景 —宝塚歌劇を中心に—

葛 西 周

はじめに

時局に即した内容の創作があらゆる分野において奨励された日中戦争期、レビュー作品も軍国主義的な性質を帯びたものが次々と発表された。それらのいわば国策物にはしばしば軍歌が盛り込まれ、戦地の様子や銃後の生活が描かれたが、なかには「満洲より北支へ」（1938）「揚子江」（1938）「北京」（1942）といった「中国」を題材とした作品も散見される。そのアプローチを西洋のオリエンタリズムの踏襲と見なす向きもあるが、同時期の舞台関係者たちに「外地」滞在を経験する機会があったことは軽視できないであろう。日本の劇団は中国北部や満洲、朝鮮への慰問活動を継続的に実施しており、そのような経験で得た着想や素材の舞台化が企図された例も見られる。そこで本論文では、既存の研究で言及されてこなかった戦時期の舞台関係者による中国訪問と創作の関連を再検討するとともに、舞台作品の主題歌・挿入歌の楽譜や録音資料の分析を通じて、日本において聴覚的に「中国」を表す記号性について考察する。

## 1. 戦中の舞台作品に見られる時局性と機能

満洲事変以降、「外地」を舞台の中心に据えた作品は増加の一途をたどり、中国を題材としたものがとりわけ目立つようになった（【表1】）。「支那事変聖戦博覧会記念」として作られた「吉例春のをどり 新曲五色旗」（1938年4月、花組公演）、小林一三が「漢口陥落記念」として企画したレビュー「揚子江」（1938年10月、雪組公演）など、その制作趣旨も時局と関係が強い。宝塚歌劇の機関誌『歌劇』等の当時の記事からは、それらの作品に対して「国策レビュー」「軍事レビュー」といった呼称のほか、「事変レビュー」「事変物」という表現も用いられるようになったことが確認できる。たとえば、レビュー「光は東方より」（1937年12月・1938年1月、雪組公演）に関しては、『歌劇』掲載の批評文で「支那事変の進展と共に宝塚の舞台にも「桶の村」「皇国のために」「砲煙」等の事変物が次々と上演されて来たが、此等のものは何れも本格的な事変物であるとは言へず、従って期待する程のものではなかった。然るに「光は東方より」は国策レビューの名のもとに本格的な事変物のレビューとして十月の雪組公演の主たる演し物として舞台に演ぜられる事となった<sup>1)</sup>」と述べられている。作者の東郷静男によると、本作は「週報」や首相・諸大臣の演説、陸軍省発表など「総て支那事変のニュースから取材」したものであり、先行する類似作品に対して「本格的」であることが強調されている所以はそこにあるだろう。さら

【表1】日中戦争期の中国を舞台とした宝塚歌劇演目および楽譜が残存している主題歌・挿入歌一覧  
 (『歌劇』『宝塚少女歌劇脚本集』と『宝塚歌劇五十年史』(兵庫:宝塚歌劇団、1964)に基づき  
 筆者作成)

初演年月	演目名	曲名	作詞	作曲
1937年7月	黎明	プロローグ	堀正旗	岩河内正幸作曲 山根久雄・筒井春男編曲
		女王万才		
		銭竹ならし		
		支那		
		支那ルムバ		
		望郷の唄		
		シンヘンウメン		
1937年7月	楊柳記	楊柳記	水田茂	森完二
1937年12月	光は東方より	赤い雛芥子の歌	東郷静男	岩河内正幸
		苦力の合唱		
		秋		
		日満支蒙		
		若き日の夢		
		フィナーレ		
		美はしき花園		
1938年1月	満州より北支へ	娘々祭	岸田辰彌	酒井協・津久井祐喜・大石始
		万里長城		
		朝の光		
		北はアムール		
1938年4月	吉例春のをどり 新曲五色旗 (支那事変聖戦博覧会記念)	主題歌 軍国北支音頭	宝塚文芸部	宝塚作曲部
		アジアの暁		
		序曲		
		支那の子供		
		静けき夜		
1938年6月	成吉思汗	成吉思汗	久松一声	藤井清水
1938年10月	揚子江	流れ	海野啓一	長谷川良夫・津久井祐喜・森安勝作曲 筒井春男編曲
		船曳		
		上海		
		今宵一夜		
		ツンコの兵隊		
		筏		津久井祐喜 森安勝
		水汲の唄		
		漢口指して		
1939年3月	桃花春	春来矣	白井鐵造	山内匡・岡政雄
		桃の花咲く頃		
		支那の都		
		朱々鈴々の唄		
		きみのために		
		金麗		
1939年5月	北京の蘭	漁光曲 搥鼓 (ダムロウ)	河田清史	山根久雄・筒井春男
1941年9月	モンゴール	主題歌 進め蒙古	宇津秀男	筒井春男
		主題歌 砂漠の唄		高橋廉
1942年1月	北京	主題歌 夢の支那町	宇津秀男	河崎一朗
		主題歌 北京		筒井春男
1942年2月	東へ帰る	新しき御代	中西武夫	高橋廉編曲
		子守唄		岡政雄

に1940年代に入ると「大東亜共栄圏シリーズ」三部作として、「モンゴール」(1941年9～10月、月組公演)、「北京」(1942年1月、花組公演／同1～2月、雪組公演)、「東へ帰る」(1942年2～3月、月組公演)という外地を舞台にした三作品が発表されるに至った。

ここで、当該時期にそのような新作レビューが発表された背景について考えてみたい。大本営海軍報道部に所属し、海野啓三という筆名でレビューの脚本も執筆していた松島慶三は、次のように述べている。

銃後国民は……緊張してゐなければならないが一方で余裕を持つてゐなければならない。それにはやはり気楽な気分を与へて呉れるレビューなんかもなくてははいけない。大戦中の欧州などレビューでは戦線の模様なんかを伝えてゐた。そして演劇でさうしたものをやると銃後の国民が皆鼓舞されて沈鬱な空気から明朗な気分になり立ち帰って、同時に戦争を認識して大変役立ってゐた様でした……時局の何たるかを……やはらかにくかみくだいて伝えるためにはレビューなど最もしつと思ふ<sup>2</sup>

こうした発言からは、レビューがその娯楽性で戦時下の緊張感を中和しながら、プロパガンダ・メディアとして機能することを期待されていたと窺える。

前述のとおり、「国策」「軍事」「事変」といった語まで冠されるようになったレビューの創作には、無論啓蒙的な意図があった訳だが、それは必ずしも軍国主義的なメッセージを伝達することを意味するとは限らなかった。ここで注目すべきは、それぞれの地域を「記録」的に表現しようという意識である。レビューを宝塚歌劇に導入した脚本家・演出家である岸田辰彌は、1937年5月から6月にかけて満洲から中国北部一帯を視察した小林一三の発案を受けて<sup>3</sup>、レビュー「満洲より北支へ」(1938年1月、星組公演)を制作した。その上演にあたり、「[小林] 先生が意図してゐらした北支の明朗、躍進の満洲を幾分でも大衆に認識して貰ふ事が出来れば自分としては満足」であり、「[自身も訪れたことで] 自分の満洲北支に対する今迄の認識が誤ってゐる事を知ったのです。恐らく日本の国内の多くの人々は、私と同じく認識不足なのではないだらうかと思ふ<sup>4</sup>」と述べる。この語りからは、現地経験を創作に反映することで一種の現実性を持たせつつ、満洲の実態について啓蒙しようという目的が認められる。岸田は「第四場は特急アジア号と産業満洲、これは共に映画であるが、満鉄の好意によって此の珍しい映画を公開出来るのを誇りに思つてゐる」とも触れており、現存する脚本からもこのレビューの一部に文化映画の上映が含まれていたことがわかるが、これもまた「記録」的表現の補完として機能していたことが推測される。さらに本作品は「満洲より北支への旅行案内記、歴史の記録<sup>5</sup>」として、大連にはじまり奉天・新京・ハルピンなどを経て熱河・万里の長城に至る道程を二十景で描いているが、この構成自体も、場面ごとに各地を移動する旅行記というレビューの典型に、視察記録という趣旨を巧みに結び付けていると言えよう。松島慶三は自身が脚本を担当したレビュー「揚子江」に関して「チャンチャンバラの戦争はなるべく避けて、揚子江を地理的に、伝説的に描いて見たいと思つてゐます……「満洲から北支へ」と概念は同じです<sup>6</sup>」

と語っており、当該時期の舞台制作者たちに共通するアプローチだったことが見てとれる。

それでは、制作者や出演者たちは、こうした「外地もの」のレビュー上演にあたって現実性をいかに確保したのだろうか。これらの創作に先駆けて、調査旅行や慰問がおこなわれた例が散見されるので次節で見ていきたい。

## 2. 舞台制作者・出演者による大陸訪問とその成果としての創作活動

先に挙げたとおり、「満洲から北支へ」は多数の地域を紹介しながら移動していくような構成を取っており、作者の岸田辰彌は、その脚本に20日間ほどの満洲滞在の経験を反映させている。『歌劇』投書欄の反応を見てみると、本作は葦原邦子・園井恵子が演じた有馬・別府という名の二人組の漫才のような掛け合いが序盤から展開されるため、観客からは「モダン彌次喜多<sup>11</sup>」「笑ひ／＼でうづめ盡くされたレヴュウ<sup>12</sup>」といった語で評され、「時節柄最も関心の深い満洲および北支の風物紹介で意義ある出し物<sup>13</sup>」「話にきく通りの如何にも支那らしく<sup>14</sup>」「芝居上手なお二人に引きづられて満洲から北支への旅を笑ひながら連れて行って頂いた様<sup>15</sup>」「葦原さんと園井さんと御一緒に面白い旅行が出来てほんとにうれしかった<sup>16</sup>」などの感想が寄せられている。軍歌や戦闘シーンが含まれているにも拘わらず、観客には総じて観光・娯楽的要素が印象に残っていることがわかるが、こうした演出の傾向からは、昭和初期の宝塚歌劇を担った演出家である岸田辰彌や白井鐵造が、時局に則した創作・上演活動を促進していた小林一三に比して、「国策レビュー」の創作には積極的ではなかった、という背景が察せられる。

場面ごとの使用楽曲については【表2】を参照されたい。たとえば奉天を舞台とする第七景では、岸田が実際に奉天の劇場で見たという京劇の名優・馬連良による愛新覚羅の劇を、男役の秋風多江子に演じさせている<sup>7</sup>。この場面の脚本には、「音楽（支那楽器）」「支那楽師（六人）」と書かれており<sup>8</sup>、聴覚的にも現地の上演を模倣しようとしていたことが見受けられる。また、「蒙古風な踊り」と副題がついた第十六景の熱河の場面でも、岸田は現地のラマ教寺院周辺で実見した踊りの「イリュウジョンを舞台上に再現しようと試みた」と述べており<sup>9</sup>、ラマ教の楽僧の奏楽に合わせて、十六名の踊り手による「喇嘛面の踊り」と「剣の舞ひ」が披露された<sup>10</sup>。以上のことから、作者が滞在中に見た舞台や舞踊をレビューに引き写していたことがわかる。

ここで歌詞の使用言語に目を向けたい。「満洲より北支へ」冒頭では原語で満洲国国歌が合唱され、その他にも台詞や歌詞に中国語が含まれる箇所が見られる。「桃花春」（1939年3～4月、雪組公演）の作者である白井鐵造も、「唄やセリフの中に処々支那語も入れて居ります、誰方か、支那語の先生に来て頂く事になって居る<sup>17</sup>」と述べるように、部分的ではあるが、複数の作品で中国語の歌詞や台詞が採用されている<sup>18</sup>。

「中国」を舞台とする作品での中国語の採用が実現したのは、指導者の力ばかりではないだろう。宝塚歌劇の生徒たちの外地慰問記録や座談会といった記事には、「小雪〔京子〕さんは支那語を覚えたのですね<sup>19</sup>」「〔東安市場に〕居た支那の人は日本語もよくしゃべりました。私達も覚えたての支那語を負けずに使いましたわ<sup>20</sup>」など、滞在中の中国語の習

【表2】レビュー「満洲より北支へ」各場面で使用される音楽（『宝塚少女歌劇脚本集』『宝塚楽譜』に基づき筆者作成）

	場面	曲名等 (曲名不明の場合は〔 〕内に 歌詞の歌い出しを表記)	既存曲／ オリジナル	備考
第一景	プロローグ	《満洲国国歌》	既存曲（国歌）	
第二景	大連埠頭	マーチ（曲名記載なし）	－	
		ジャズ（曲名記載なし）	－	満洲国少女のラインダンス
第三景	露店市場	記載なし	－	
第四景	特急アジア号と産業満洲	《戦いて延ばして》	オリジナル	映画上映
第五景	遼陽	《戦友》	既存曲（軍歌）	
第六景	鞍山	曲名不明〔歌へ元気な歌〕	－	
		ジャズ（曲名記載なし）	－	ラインダンス
第七景	奉天	愛新覚羅の劇	民族音楽	
第八景	佳木斯（一）	記載なし	－	
第九景	佳木斯（二）	曲名不明〔五族協和よ王道楽土〕	－	もんべ姿の踊り
第十景	国都新京	記載なし	－	ラインダンス
第十一景	蘭花の栄	《朝の光》	オリジナル	
		曲名不明〔東の空朱に染めて〕	－	
		曲名不明〔祝へや歌へや〕	－	
第十二景	満洲里	《空ゆく雁》	既存曲（軍歌）	
第十三景	興安嶺	曲名不明〔満洲よいとこ〕	－	
第十四景	旅順	《水師營の会見》	既存曲（唱歌）	
第十五景	航空路	記載なし	－	
第十六景	熱河	喇嘛僧の踊りと音楽	民族音楽	
		ジャズ（曲名記載なし）	－	ジャズダンス
第十七景	万里の長城	《万里長城》	オリジナル	
		ハミングの合唱	－	
第十八景	日支事件	記載なし	－	タップ
第十九景	フィナーレ（一）	《対花》	既存曲（中国歌謡）	
		《娘々祭》	オリジナル	高脚踊
第二十景	フィナーレ（二）	《日本陸軍》	既存曲（軍歌）	
		《愛国行進曲》	既存曲（国民歌謡）	

得・使用に関する記述がしばしば見られる。宝塚歌劇は度々組織的に大陸を慰問しているが、その初回として確認されるのは、中部防衛司令部からの依頼に応じて実施された1939年8月21日～9月22日の「北支皇軍慰問」である。この際の慰問公演地は青島（2公演）、済南（2公演）、徐州（2公演）、開封（1公演）、新郷（1公演）、石家荘（3公演）、太原（3公演）、原平鎮（1公演）、寧武（1公演）、大同（2公演）、張家口（2公演）、北京（4公演）、天津（5公演）であった<sup>21</sup>。青島や済南では1,500名ほどの兵隊が観覧し、北京では要人の前での上演もあったという<sup>22</sup>。観覧公演の内容は【表3】に記す。

第一部は軍国歌謡で占められているものの、第二部・第三部はいずれも「日本民謡をどり」と題して、軍事色の薄い演目を取り上げている。実際に鑑賞した兵士からは、「始めから最後まで郷土的なものが多かったので、今頃生家は如何ならんと暫し懐郷的な気持<sup>23</sup>」がしたとの投書が寄せられている。満洲慰問も3回にわたっておこなわれており、第1回は1942年9月26日～10月31日、第2回は1943年5月28日～7月8日、第3回は1944年9月

【表3】北支皇軍慰問上演プログラム（『歌劇』に基づき筆者作成）

第一部 独唱と合唱	(1)皇軍勇士に捧げる歌 (2)大日本の歌 (3)遂げよ聖戦 (4)兵隊さんよ有難う (5)東亜の黎明 (6)軍国女学生 (7)海行かば (8)愛馬進軍歌 (9)九段の母 (10)愛国行進曲
第二部 日本民謡をどり (前篇)	(1)三番叟 (2)お小夜 (3)祇園小唄 (4)大漁をどり (5)島の娘 (6)安来ぶし (7)ないないづくし (8)豊月踊 (9)花づくし (10)九段の母 (11)釣り女
第三部 日本民謡をどり (後篇)	(1)三つ面 (2)山寺の和尚さん (3)田植歌 (4)山中ぶし (5)獅子舞 (6)子守 (7)お染 (8)福知山音頭 (9)草津ぶし (10)愛馬進軍歌 (11)棒しばり

26日～12月7日の期間であった。国外でも宝塚歌劇の機関誌『歌劇』は販売され、大陸出身のメンバーも在籍していた<sup>24</sup>。

一方、1934年に開設された東京宝塚劇場の専属劇団である東宝劇団でも、外地体験の舞台化の取り組みを実施している。この時期に所属していた坂東蓑助の上海皇軍慰問の記録として制作・上演された「レボ・ドラマ 上海」（八住利雄作・演出、井田一郎音楽、1937年12月、東宝劇団公演）はその好例であろう。「レボ・ドラマ」とはこの公演の際に作られた造語であり、日本軍の様子を観客に報告することを意図している。蓑助は本人役を演じており、「従軍当時其儘の姿で相棒林記者と共に解説をしながら劇を進行して行くといふ、全然新形式の劇<sup>25</sup>」であった。蓑助は1938年にも36日間にわたる北支蒙古視察・慰問公演をおこなっている。その経験をもとに帰国後に主演したのが「明け行く大陸」（利倉幸一構成、1938年10月、東宝劇団公演）で、この作品も「レボ・ドラマ」「従軍報告レビュー」と称された。以上のことから、文化・風土と軍隊生活の両側面から大陸の状況を描写することが目論まれていたとわかる<sup>26</sup>。

東宝舞踊隊もまた、満洲を含む中国大陸各地で慰問公演を実施しており、1943年春には皇軍慰問に併せて中華電影公司との共催で上海・南京で中国人客を対象として一ヶ月ほど興行した<sup>27</sup>。さらに郷土舞踊の実地調査と習得を目的として、東宝舞踊隊が組織的にメンバーを国内外へ派遣した例も注目に値するだろう。このプロジェクトでは琉球・八重山（1939年5月・9日間）、朝鮮（1939年10月・10日間）、台湾（1940年6月・期間不明）、北京（時期不明・5日間）、タイ（1940年8～9月・40日間）、日向（時期不明・3日間）の6箇所が訪問され、そこで習得した郷土舞踊の一部は舞台化されることとなった。いずれも1940年に、日泰親善「泰国舞踊の試み」南進日本三部作「琉球・八重山・台湾」奉祝民俗舞踊「日向」「朝鮮レビュー」「日劇西遊記」「燃ゆる大地・台湾」という、郷土舞踊を題材とした一連の舞台作品が東宝公演で披露されている<sup>28</sup>。メンバーの中でも三橋蓮子は、タイでルアン・ヴィチット・ワークカーン夫人に、朝鮮で韓成俊に師事し、それぞれ現地伝統の古典舞踊を習得した<sup>29</sup>。東宝舞踊隊は1940年11月10日から17日にかけて、銀座松坂屋七階ホールで「東亜民族舞踊展覧会」を主催し、1943年には『日本民族舞踊の研究』（佐谷功編、東京：東宝書店）と題した書籍に纏めており、この調査で各地の民族舞踊を収集した成果を舞台の外でも一般に向けて発信している点に注目すべきであろう<sup>30</sup>。この

プロジェクトについて渡辺裕は、「周縁地域の人々を強引に「国民」に組み込もうとするもの」であり、当初小林一三は日本が世界に誇るべき国民的文化として「国民劇」を模索していたことを踏まえると、「大東亜共栄圏的な「国民」表象への横滑り」を起こしていると指摘する<sup>31</sup>。現地調査に基づいた舞台化によって各地の舞踊の多様性を維持しつつも、「異郷」の文化も含めて日本の「郷土」という総体に回収しようとする、ある種の国家総動員の思考が読み取れる事例と言える。

このように、舞台関係者は国外で巡回公演をおこなうばかりでなく、それぞれの地域特有の風土や文化に触れてそれらを吸収し、戦況や兵士たちの様子を直に目撃して、その蓄積を新作という形で公開・共有していた。制作者や出演者たちは、読者への書簡や日記、帰国後の座談会などを通じて現地での体験を活字でも発信している。本節で取り上げたように、「外地」の音楽や舞踊をそのまま移植して創作活動がおこなわれる例を鑑みると、とりわけ現地訪問と結び付いて作られた作品群では、やはり前節で触れた制作意図にも直結するような、実体験に裏打ちされた写実性を模索していたことが確認できる。次節では楽譜・録音を参照しながら、「中国」を題材とした作品のなかの音による表現を具体的に検証する。

### 3. 「中国」を題材としたレビューの音楽が持つ特色

本節では聴覚的にいかに「中国」らしさが演出されているか／いないかについて、阪急池田文庫所蔵の定期刊行物『宝塚楽譜』を参照しながら考察する。ただし、この『宝塚楽譜』に掲載されている楽譜は、五線譜に数字譜と歌詞が併記される形を取っており、単旋律のみが示されたものが多いため、部分的に和音が記されている箇所はあるものの、和声進行に関する情報は基本的に得られない。また、前節で触れた「愛新覚羅の劇」や「蒙古風な踊り」の場面の音楽など現地のいわゆる民族音楽は、記譜法上の問題なのか刊行されていない。音高・音価・リズムのほか、曲によって強弱記号・スラー・スタッカート・アクセントといったアーティキュレーションの指示や、速度標語が記されている。楽器編成やアレンジに関しては楽譜から読み取れる情報がないため、現在録音を確認できる楽曲に限って分析を進めたい。

日中戦争期の日本のポピュラー音楽界では、「大陸メロディ」が流行していた。エドガー・ポーブはこれを意図的に「中国」性を表現する音楽として分析し、その特徴としてヨナ抜き音階、二胡や月琴を模倣したヴァイオリンやバンジョーの音色を挙げている<sup>32</sup>。このうち西洋音楽の音階のうち第4音と第7音を抜いたヨナ抜き音階は、日本の旋法に引き寄せて作られたペントトニック（五音音階）の一種である。本論で対象とする宝塚歌劇のレビューのうち、楽譜が残存している中で明らかにペントトニックを用いて作られている楽曲としては、『支那ルムバ』（レビュー「黎明」）、『支那の子供』（レビュー「新曲五色旗」）、『ソンの兵隊』（『筏』（いずれもレビュー「揚子江」）、『朱々鈴々の唄』（レビュー「桃花春」）、『北京』『夢のシナ街』（いずれもレビュー「北京」）が確認された。

他方で、欧米の音楽において使用されてきた「中国」を表す記号も、日本のレビューで



の表現と無縁ではない。欧米での聴覚的な「中国」表象の歴史を辿ってみると、時代は20世紀初頭に遡るが、サイレント映画のための伴奏音楽では、特定の国や人種を表現するためのパターン化された音楽が存在した。その一種として「中国」を表すために「16分音符4つ＋8分音符2つ」を繰り返すリズム・パターンが用いられていた。Moon (2005)によると、アメリカの作曲家でありヴァイオリニストでもあったジョン・ステッパン・ザメクニックが1913年に発表した、その名も《Chinese Music》というシート・ミュージック<sup>33</sup>に代表される<sup>34</sup>。しかし、この記号的表現はしばしば、「日本」を含む「東洋」を表す上でも同様に用いられる傾向にあった。そのような文化的記号に見られる欧米にとっての「他者」の同一視は、このリズム・パターンとペントニックを組み合わせて使用する例が、特にポピュラー音楽で「オリエンタル・リフ (Oriental riff)」と称されることに明らかである。Oda (2009) の論文では、オリエンタル・リフの嚆矢は1847年のオペレッタ「アラジンの大中国ショーあるいは魔法のランプ (The Grand Chinese Spectacle of Aladdin or The Wonderful Lamp)」(トーマス・カマー作曲) の《アラジン・クイックステップ (Aladdin Quick Step)》とされている<sup>35</sup>。類似例とされる楽曲のいずれも、伴奏付きの和声構造がわかる楽譜が現存しているが、それを参照すると和声的にはいわゆるT-D-T (トニック-ドミナント-トニック) の和声進行、三和音の使用、三度ないし六度のハーモニーが確認できるため、極めて西洋音楽的な和声理論に基づいて作曲されていることがわかる。

ペントニックを用いている《夢の支那町》と《北京》にはさらに共通して、冒頭部に類似したフレーズを確認できる(【譜例1】【譜例2】)。同型のフレーズは、《水汲の唄》にも見られる(【譜例3】)。これはまさに「16分音符4つ＋8分音符2つ」を繰り返すリズム・パターンの典型であり、《夢の支那町》と《北京》には共にピアノ伴奏譜が付いているが、やはりT-D-Tの和声進行や三和音の使用が共通して見られ、欧米で構築されたオリエンタル・リフのパターンを踏襲していることがわかる。

本研究が対象とするレビューのうち、ペントニックやオリエンタル・リフが使われている楽曲はいずれもオリジナル曲だが、舞台作品で使用されるのはオリジナルで作られた楽曲ばかりではない。たとえば、レビュー「桃花春」の挿入歌《春来矣》は、ディズニー映画「白雪姫」(1937) の《ハイ・ホー》(フランク・チャーチル作曲) を岡政雄が編曲し、白井が歌詞をつけたものである<sup>36</sup>。前述のとおり本作品には一部中国語が採用されているが、この曲ではタイトルの「春来矣」(「春がきた」の意) のみ中国語で歌われ、あとは日本語が使われている。「春来矣春来矣、春がきた」という冒頭から、「うれしい興亜の春がきた」「青空たかく風にはためく／五色の旗をたたえる歌の／声もほがらかにたのしくながるる」といった時局を反映した内容も含まれる。中間部に「私達支那の子供達皆んな／朗らかで元気な春の小鳥よ／お隣の日本のお友達皆さん／お手々をつないで仲良くしませう」という箇所があるが、楽譜とレコード音源<sup>37</sup>を併せて検討すると、同じく「白雪姫」の挿入歌である《小人達のヨーデル》の一部をアレンジしたものが組み入れられていると考えられる。いずれも原曲の歌詞の内容や「白雪姫」とは全く繋がりを持たない。



【譜例 1】レビュー「北京」より《北京》冒頭

東亞共榮圈シリーズ第二作  
北 京

早くなく 主題歌 北 京 筒井春男作曲

【譜例 2】レビュー「北京」より《夢の支那町》冒頭

東亞共榮圈シリーズ第二作  
北 京

moderato 主題歌 夢の支那町 河崎一朗作曲

【譜例 3】レビュー「揚子江」より《水波の唄》冒頭

揚 子 江

水 波 の 唄

海 野 啓 一 作 詞  
津 久 井 祐 喜 作 曲

Moderato

3 3 3 3 5 5 | 3 3 5 2 3 | 5 6 3 5 3 2 | 3 --- | 5 5 5 5 6 6 | 5 - 6 - . |

(譜例はいずれも阪急文化財団池田文庫所蔵『宝塚楽譜』より抜粋)

また、『桃の花咲く頃』はトップスターの荳原邦子が歌い、当時の批評では本レビュー中で最も評価されたナンバーだが、これもまたフランスの作曲家ポール・ミスラキによるオペレッタ「ノルマンディー」から『L'Avenir Est a Nous』（1936）に日本語詞を付けたものである。こちらレコード音源<sup>38</sup>が残存するが、楽器の用法や歌唱法、和声付けには特殊なアレンジは見出されない。したがって、いずれも発表されてから比較的日子が浅く、日本ではまだ知名度の低い欧米の映画・オペレッタの一部であり、元のコンテクストから完全に切り離されて、物語に則した歌詞が当てられていると言える。欧米で流行している楽曲に原曲とは無関係の歌詞を付けるというのは、宝塚歌劇にレビュー形式が採り入れられた当初から見られる傾向である。「桃花春」の2つの事例からは、欧米の既存曲の聴覚的要素を転用して、そこに独自の歌詞や視覚表現を掛け合わせることで、新たなコンテクストを生み出す手法が窺える。つまりこれらの楽曲では、聴覚的に「中国らしさ」を表現するような記号性の共有は意図されていなかったと見なすことができる。

中国の既存の曲を用いた例も複数見られるが、楽譜が現存しているものとしては、オペレッタ「北京の蘭」第一景で合唱される『漁光曲』が挙げられる。この曲は1934年に公開された同名の中国映画『漁光曲』（蔡楚生監督、聯華影業公司）の主題歌で、安娥が作詞、任光が作曲した。浙江省を舞台としたこの映画は、内戦による社会の混乱と極限的な貧困の中、次々と不幸に見舞われる漁戸の兄妹の壮絶な人生が描かれている。宝塚歌劇の脚本には「蒋政權を呪った全国に流布した流行歌」との説明で紹介されているが、それはこの楽曲そのものというより映画が、国共内戦によって苦しむ貧困層の生活を写し出すことで、政權を批判する内容であったからだろう。なお、李香蘭が吹き込んだ日本語版『青い月の夜に』（島田磬也日本語詞、杉原泰蔵編曲）がテイチクレコードから発売されたが、それは「北京の蘭」の上演翌年のことであった。「北京の蘭」で歌われた『漁光曲』は、歌詞に中国語と日本語が混在している。以下で原詞と対照させながら、宝塚レビュー版の歌詞を見ていきたい。

#### 【オリジナル版】

云儿飘在海空  
鱼儿藏在水中  
早晨太阳里晒鱼网  
迎面吹过来大海风

潮水升，浪花涌  
鱼船儿飘飘各西东  
轻撒网，紧拉绳  
烟雾里辛苦等鱼踪

#### 【宝塚レビュー版】

イエン エル ピョウ ツアイ ハイコン  
雲は空に  
魚は水に  
風そよぐ朝  
日は輝きわたる

チャウ シヤア シエ エン ロン ウア ユウン  
すなどり人  
波にたゞよひて  
網を打てど  
日は暮れ果てゝ足重し

いずれのバージョンでも、歌詞1行あたり4小節で歌われる。比較すると宝塚レビュー版のほうが2行多いが、これはカタカナで書かれた1行目と6行目の歌詞が、それぞれオリジナル版の前奏・間奏の箇所では歌われるため、歌唱部分が都合8小節長いことによる。カタカナ詞の「イエン エル ビョウ ツアイ ハイコン」はオリジナル版の「云儿飘在天空」、「チャウ シヤア シエ エン ロン ウア ユウン」は同じく「潮水升、浪花涌」とほぼ発音が一致している。李香蘭の《青い月の夜に》には映画「漁光曲」を彷彿させるような表現は見られず、女ごころや郷愁といった原詞と異なるテーマの歌詞が付けられているのに対して、宝塚レビュー版の《漁光曲》は原詞と大まかな内容が一致しており、各連の最初の一行は原詞どおりに中国語で歌われる。したがって、先の《春来矣》とは異なり、原曲の文脈を踏まえた上で転用されていたことが窺えよう<sup>39</sup>。

最後に、日本の既存の楽曲を用いた例に言及しておきたい。レビュー「吉例春のをどり新曲五色旗」の《序曲》は、《越天楽今様》に別の歌詞（「稜威輝やく北支野に／大和櫻の種植えて／内外に香ふ大御代の／春の光を永久に讃へん」）を当てて作られたものである。そもそも雅楽の管絃の《越天楽》に歌詞が付けられたのが、この《越天楽今様》である。成立以来、皇族・貴族によって享受されてきた音楽ジャンルである雅楽は、大内（京都）・南都（奈良）・天王寺（大阪）の三方楽所を中心に伝承されてきたが、東京遷都を機に多くの楽人が東京へ移動して宮内省雅楽局（現・宮内庁式部職楽部）が組織され、現在に至るまで皇室行事での演奏・演舞を担っている。殊に近代においては、軍神としての天皇を表象する音楽として軍楽隊が用いられたのに対して、国家神道の現人神としての天皇を表象する雅楽が用いられる傾向にあった<sup>40</sup>。「稜威」や「大御代」といった天皇統治と結び付きの強い語を含む歌詞に、《越天楽今様》の旋律を組み合わせた点には、当時の音楽ジャンル観が反映されていると言える。

## むすびに

前出のMoon（2005）は、中国を舞台にした題材に含んだりする初期近代の楽曲の大部分が、音楽的には欧米の素材で作られた作品と類似していたことを指摘し、その理由として分析研究が限られていたことと、西洋と中国の音楽家の接触機会が概して乏しかったことを挙げる<sup>41</sup>。裏を返せば、日本にとって中国は、自国の伝統音楽がそのルーツを持つ国の一つであり、歴史的に見ても常にエキゾチシズムの対象であったとは言い難い。加えて、戦時期という特殊な状況であったからこそ、制作者・出演者自身が慰問などで直接現地を体験する機会に富んでいたため、欧米と同様のステレオタイプのなカリカチュアに専ら傾倒していたと結論するのは早計であろう。他方で、宮内（2015）は岸田辰彌のレビュー「ミス・上海」（1931）を扱い、「京劇の楽器や衣裳とともにモダン・ガールのポスターも、というのが、そのまま、岸田の求めた上海像」とし、「上海なら、西洋の夢を見ることができた。なおかつ、中国伝統文化も取り上げることができる」と論じているが<sup>42</sup>、「満洲より北支へ」や「北京」の例を見てきたとおり、実のところレビューの舞台となる都市に関わらず、中国と西洋の要素を織り交ぜた作品づくりがなされていたと考えるべきである。

そしてこうしたアプローチは、これ以前の岸田辰彌や白井鐵造のレビューにも確認できる。袴田（2003）は、いずれも洋行帰りであった彼らの作品が、パリのみならず多様な地域・ジャンルの音楽を含みながらも、「パリそのまま」であるとアピールされていたことを指摘している<sup>43</sup>。その構図は、新作レビューのために「オリエンタル・リフ」を採用して作られたオリジナル曲と、『ハイ・ホー』や『L'Avenir Est a Nous』のような「オリエンタル・リフ」は含まない同時代の欧米流行曲や、対象地域の伝統や慣習に忠実な民族音楽曲といった種々の音楽が「中国」を舞台とする作品に一括されていることと重なって見える。加えて袴田（2001）は、西洋の異文化を受容しようとしていた岸田に対して、白井とそのファンは西洋文化への同化を信じ、むしろ日本文化を古くて遠いものと感じ、「異文化」であるかのような意識を持っていたとも述べている<sup>44</sup>。これは一種の擬似西洋的な感覚であり、「中国」を舞台とする作品のなかでの「オリエンタル・リフ」や銅鑼の使用もまた、西洋の価値観自体の借用であると考えられる。したがって、レビューで描かれた「中国」表象には、西洋由来の「他者」に対するエキゾチズム、現地体験に基づく写実主義、五族協和を強調しようとする汎アジア主義など、一見矛盾とも取れるような複数のまなざしの交差が確認できると言えよう。

## 注

- 1 鳩山三郎「春秋評論 凡論愚評——光は東方よりを観て」『宝塚少女歌劇脚本集』205号、1938年1月、43～44頁。以降、引用文中での旧字体は新字体に改める。
- 2 「松島中佐に訊く「揚子江」の座談会——十月の雪組大劇場公演に因んで」『宝塚少女歌劇脚本集』213号、1938年9月、44～52頁。なお、本文のほか、以降で取り上げる引用文中にも出てくる「明朗」という表現は、戦時下で特異なイデオロギー性を帯びていたことを紙屋（2012）が指摘している。
- 3 小林は当時東京電燈の社長を務めており、これは主として電力事業開発のための視察であったが、滞在中にしばしば舞台や映画を鑑賞している（『小林一三日記』第一巻、大阪：阪急電鉄、1991、351～367頁）。
- 4 「一月のレヴユウ 満洲より北支へ座談会」『歌劇』214号、1938年1月、118～122頁。
- 5 「グランド・レヴユウ 満洲より北支へ」『歌劇』214号、1938年1月、132頁ほか。なお、同記事では本作品は「全二十六景」となっているが、脚本によると全二十景である。
- 6 「松島中佐に訊く「揚子江」の座談会——十月の雪組大劇場公演に因んで」『宝塚少女歌劇脚本集』213号、1938年9月、44～52頁。
- 7 「一月のレヴユウ 満洲より北支へ座談会」『歌劇』214号、1938年1月、120頁。
- 8 「グランドレヴユウ『満洲より北支へ』」『宝塚少女歌劇脚本集 名古屋宝塚劇場星組公演』、1938年4月、49頁。
- 9 「一月のレヴユウ 満洲より北支へ座談会」『歌劇』214号、1938年1月、122頁。
- 10 「グランドレヴユウ『満洲より北支へ』」『宝塚少女歌劇脚本集 名古屋宝塚劇場星組公

- 演』、1938年4月、55頁。
- 11 小松原みどり「高声低声」『歌劇』215号、1938年2月、200頁。
  - 12 美都古「高声低声」『歌劇』215号、1938年2月、202頁。
  - 13 菁路「高声低声」『歌劇』217号、1938年4月、206～208頁。
  - 14 同上。
  - 15 美都古「高声低声」『歌劇』215号、1938年2月、202頁。
  - 16 東京・みはる「高声低声」『歌劇』217号、1938年4月、208頁。
  - 17 「四月公演座談会 桃花春を語る」『歌劇』229号、1939年4月、143頁。
  - 18 「支那の夜」でも、ヒロインの桂蘭役を務めた二條宮子は、三日ほど先生について北京語のセリフを練習したと記されている。また、「揚子江」の出演者たちは普段もビジン語で話すようになったことに雑誌『歌劇』が言及している。
  - 19 「大座談会 北支皇軍慰問行」『歌劇』213号、1937年12月、68頁。
  - 20 「東安市場お茶目見物記」『歌劇』238号、1940年1月、151頁、山鳩くるみ談。
  - 21 「北支皇軍慰問団の組織及び旅行日程」『歌劇』234号、1939年9月、36～39頁。翌月235号58～59頁所収の「北支皇軍慰問報告」に記載されている日程とは若干の差異がある。なお、この前年にドイツ・イタリアへ公演に向かっていた別のメンバーによる親善使節は、道中シンガポールに立ち寄った際に在留邦人慰問公演を実施している。
  - 22 「大座談会北支皇軍慰問行」『歌劇』234号、1939年9月、54頁。
  - 23 「北支慰問の旅より 北支の兵隊さんから」『歌劇』235号、1939年10月、57頁。
  - 24 櫻戸春子（青島出身、1934～1939在籍）、花之也多鶴（上海出身、1934～1938年在籍）、伊勢渚（青島出身、1936～1941在籍）、登代春枝（上海出身、1940～1959年在籍）など。
  - 25 「上演曲目解説」『東京宝塚劇場十二月興行脚本解説』1937年12月、5頁。
  - 26 劇作家の菊田一夫も、山西省の取材に基づいて宣撫班を題材とした「髭のある天使」をロッパー座のために書いており、1941年に有楽座で上演されている。
  - 27 「東宝舞踊隊の中支訪問」『東宝』112号、1943年5月、43頁。
  - 28 「郷土舞踊採集よもやま話」『東宝』84号、1941年1月、100～105頁、小谷津三郎「朝鮮の旅」『東宝』85号、1941年2月、116～117頁。
  - 29 ワータカーンはタイの外務大臣を務めていたが、音楽家としても活動しており、三島通陽「タイ国外務大臣ヴィチット・ワッタカーン氏について」（『東宝』1943年6月号、10～11頁）によると三橋が師事した夫人は国立音楽舞踊学校校長だったという。タイの大使館で通訳を務めていた奥村鉄男による記事「タイ国の舞踊・演劇・音楽」（『音楽之友』第2巻第8号、1942年8月、74～77頁）にも「近年、わが国から伊藤ティ子や三橋蓮子などがタイ国へ渡り、短期間ではあったが当時の文部省芸術局長官のルアン・ヴィチット・ワダカーン氏夫人より古典舞踊の指導を受けた」とある。これらで言及されているワータカーン夫人とは、二番目の妻クヌイン・ワータカーンのことと推測されるが、彼女が国立音楽舞踊学校校長を務めていた記録は現段階では見出され

ていない。韓国の伝統舞踊家・杖鼓奏者として知られる韓成俊（1874～1941）は、民俗舞踊「僧舞」を体系的に舞台化した人物であり、三橋は実際に僧舞を「朝鮮レビュー」で採り入れている。

その後、三橋は経験を生かして朝鮮を舞台とする舞踊詩「豊穡歌」（1941年5～6月、宝塚雪組公演）の振付、中国を舞台とする日劇ショウ「白蛇伝」（1943年6月、東宝日劇公演）の演出・振付などを担当している。映画の振付も手がけ、東宝映画で製作されたマキノ正博監督の映画『阿片戦争』（服部良一音楽、三橋蓮子・清水オリガ・二代目市川猿之助・初代坂東好太郎振付、1943）にも参加した。

- 30 「東宝舞踊隊日誌（昭和十五年十月以降）」『東宝』84号、1941年1月、73頁。
- 31 渡辺裕（2002）、296～298頁。
- 32 ポープ、エドガー（2005）。
- 33 1曲～数曲単位で販売される印刷楽譜で、19世紀末から20世紀初頭にかけてのアメリカでは、ポピュラー音楽の楽曲が盛んに出版された。
- 34 Moon（2005）、p.100.
- 35 Oda（2009）、pp.21-22.
- 36 なお、フランク・チャーチルの名前は、レビューの告知においても楽譜においてもクレジットに含まれていない。
- 37 松島喜美子・草路潤子・花村由利子・南朝緒・宝塚音楽歌劇団雪組生徒 歌唱、コロムビア、1939年5月。
- 38 葦原邦子・海原千里・宝塚音楽歌劇団雪組生徒 歌唱、コロムビア、1939年5月。
- 39 同じく映画の楽曲が採用された例としては、宝塚歌劇は東宝映画「支那の夜」（伏水修 監督、1940年）とのタイアップで同名のレビューを制作しており、映画本編の筋書きに沿って東郷靜男が脚色し、『支那の夜』『蘇州夜曲』『想兄譜』を含む映画の主題歌・挿入歌の使用が確認できる。
- 40 葛西（2012）、17～45頁。
- 41 Moon（2005）、pp.11-12.
- 42 宮内（2015）、207頁。
- 43 袴田（2003）、78～79頁。
- 44 袴田（2001）、190～193頁。

## 主要参考文献

葛西周『近代日本の祝祭空間における「音楽」表象』東京：コンテンツワークス、2012  
後藤康行「戦地に舞う慰問舞踊——戦時下の兵士がみた女性舞踊家たち」『専修史学』（53）、2012、33～55頁  
紙屋牧子『『ハナコサン』（一九四三年、マキノ正博）の両義性——「明朗」な戦争プロパガンダ映画』『美学』63(1)、2012、109～120頁  
戸ノ下達也「劇場公演のいとなみ——戦時期から戦後占領期の宝塚歌劇」津金澤聡廣・田

- 畑きよ子・名取千里編『タカラヅカという夢 1914～2014』東京：青弓社、2014
- 戸ノ下達也「宝塚歌劇と「国民歌」——戦時体制下の音楽界と宝塚歌劇団の音楽的側面」  
津金澤聡廣・近藤久美編『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』京都：世界思想社、  
2006
- 袴田麻祐子「「レビュー」の変遷——岸田辰彌から白井鐵造へ」『ユリイカ』33(5)、2001、  
182～194頁
- 袴田麻祐子「創出される異文化イメージ——白井鐵造のレビューに見られる「パリ」を例  
に」『音楽学』49(2)、2003、77～89頁
- ポーブ、エドガー・W「戦時の歌謡曲にみる中国の〈他者〉と日本の〈自我〉」『ユリイ  
カ』1999年3月号、200～210頁
- ポーブ、エドガー・W「エキゾチズムと日本ポピュラー音楽のダイナミズム——大陸メ  
ロディを中心に」三井徹監修『ポピュラー音楽とアカデミズム』東京：音楽之友社、  
2005、161～182頁
- ポーブ、エドガー・W「日本のポピュラー音楽にあらわれる「中国」——明清楽の変遷  
を手がかりとして」東谷護編『ポピュラー音楽から問う——日本文化再考』東京：せ  
りか書房、2014、9～46頁
- 宮内淳子「宝塚少女歌劇「ミス・上海」をめぐる」和田博文・黄翠娥編『〈異郷〉とし  
ての大連・上海・台北』東京：勉誠出版、2015、204～220頁
- 渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』東京：新書館、1999
- 渡辺裕『日本文化モダン・ラブソディ』東京：春秋社、2002
- Moon, Krystyn R. *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music  
and Performance, 1850s-1920s*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers  
University Press, 2005.
- Oda, Chinami “Yellow Fever: Orientalism in Popular Music from the 19<sup>th</sup> century  
to the 21<sup>st</sup> century.” London: Goldsmiths, University of London, 2009.
- Robertson, Jennifer *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern  
Japan*. Berkeley, California: University of California Press, 1998. (ロバートソ  
ン, ジェニファー (堀千恵子訳)『踊る帝国主義——宝塚をめぐるセクシュアルポリ  
ティクス』東京：現代書館、2000)

## 付記

本稿は、2016年度科学研究費補助金若手研究B「戦前・戦中期東アジアにおける音楽ジャン  
ル観の変遷」の成果の一部である。

執筆に先立ち、日本比較文学会第40回大会（2016年5月14日、名古屋大学）ならびに国  
際学術検討会「1940年代戦時宣伝及媒体表象」（2016年10月8日、北京清華大学）で関連  
テーマについての調査報告をおこない、参加者の皆様より貴重な示唆をいただいた。ここ  
に御礼申し上げたい。