

# 少女雑誌におけるシェイクスピアと宝塚少女歌劇

——坪内士行を中心に——<sup>(1)</sup>

## 三 浦 誉史加

現在、宝塚歌劇団では、『パック』『ロミオとジュリエット』など、シェイクスピア作品の翻案物が定期的に上演されている。宝塚におけるシェイクスピア受容を論じた先行研究は戦後に上演された作品が多く、戦前の宝塚作品については『ロミオとジュリエット』『夏の夜の夢』などがあるが、個別作品の上演史の流れの中で一部頁を割かれるにとどまることが多い。そこで、戦前の宝塚少女歌劇におけるシェイクスピアを論じるにあたり考察していきたいのが、少女雑誌と宝塚少女歌劇の関係である。

日本で最初の少年少女雑誌『ちよのあけぼの』が創刊されたのが明治19年、無垢な子供を礼賛するロマン主義の影響を受け、子供時代に固有の意味を見出すようになった時代を1918年から発行された『赤い鳥』が象徴するように、これ以降、少年少女向け雑誌が次々と発行されていくようになる。興味深いのは、これまでの調査で、明治以降昭和中期までの子供向け雑誌で見られるシェイクスピア作品は、少年雑誌より少女雑誌に掲載された例が圧倒的に多いということだ（三浦 208頁）。

1882年以降に、文部省普通学務局通牒「女子高等普通学科編成方」にて男女別のカリキュラムが示されたのと時期を同じくして、男女不平等論が巻き起こり、世間の需要に応じて1902年4月『少女界』を皮切りに「少女」を冠した雑誌が大量に発行されるようになった。少女は不思議なものであり、少女独特の感情は美しいとされ、少女そのものに高い価値が置かれるようになる（今田「『少年』から」221-22頁）。

今田絵里香氏によると、1900年代前半から1913年（大正2年）頃までは、

皇族・華族の少女たちのグラビアや女子教育者たちなどのエリートが多く掲載されていたが、1930年(昭和5年)頃になると、ライバル雑誌の『少女倶楽部』に対抗すべく都会的でエレガントな雑誌を目指した『少女の友』や『少女画報』が、映画や宝塚少女歌劇の記事を頻繁に載せるようになる(『少女』の社会史』116-17頁)。少女雑誌におけるシェイクスピア作品掲載例の多さは、戦前から時折シェイクスピア作品を上演した宝塚と少女雑誌の蜜月関係に鍵があるように思われる。

本論では、戦前の宝塚少女歌劇上演作品のうち、坪内逍遙の甥である坪内士行が脚本演出を手掛け、1926年(大正15年)3月に宝塚少女歌劇花組で上演された『オフィリヤの死』に焦点を絞り、『オフィリヤの死』を櫻木春路が物語化し、『小令女』の第一巻に1926年に掲載された『オフィリヤ』と比較対照していきたい。なお、『オフィリヤ』の分析については、大谷大学真宗総合研究所2012年度一般研究の成果を報告した拙著「日本における子ども向けシェイクスピア翻案物の研究」(『大谷大学真宗総合研究所研究紀要』31号:207~218頁)を元に行っている。

坪内士行は、1887年(明治20年)8月16日、日本で初めてシェイクスピア作品を完訳したことで有名な坪内逍遙の次兄義衛の二男として生まれ、幼少時に逍遙の養子となった。1909年(明治42年)9月に早稲田大学英文科卒業後、ハーバード大学で留学生活を送る。その後はイギリスに渡り、ロンドンで演劇修養に没頭する。1915年(大正4年)に帰国すると、早稲田大学文学部で講師として働く。坪内士行は、坪内逍遙訳を参照しながら『ハムレット』の現代語訳を行い、5幕2場の原文を3幕3場に短縮した台本を1918年(大正7年)に帝国劇場にて演出し、タイトルロールを演じて好評を得た。やがて女性問題を起こしたため逍遙の怒りをかい、養子縁組は解消されることとなる。1919年(大正8年)、小林一三に招かれ、宝塚音楽歌劇学校で生徒育成に携わる(長楽112頁;清水235頁)。この間、坪内士行は、1918年の脚本をもとに、ハムレットに父を殺されたことで気の狂ったオフィリヤが、うわごとをつぶやきながら周囲に花を渡す場面、小

川に溺れて亡くなるオフィリヤの様子を妃ガートルードが伝える場面のみを抜き出して歌劇に仕立て直し、上述の『オフィリヤの死』として上演に到った。

『オフィリヤの死』では、合唱で舞台が幕を開けると、オフィリヤの気がふれるに至るまでの粗筋が、侍女達間の会話という形で観客に示される。言及されるのは、急死したハムレット王を継いでクローディアスが即位し、ガートルードと結婚すると、クローディアスとそりが合わず「御心が狂」って従臣ポローニヤスを殺したハムレットがイギリスに追放されたことである。ハムレットが父王の亡霊と出会い、自分を殺した犯人を暴露して復讐を促されること、ハムレットがガートルードを問い詰めること、ポローニヤスを殺害した理由などは一切示されない。侍女達が噂をしていると、クローディアスとガートルードが登場し、気のふれたオフィリヤを目にして悲しむ。そこへレアティーズが乱入し、父ポローニヤス殺害についてクローディアスを問い詰める。変わり果てた妹の姿を見たレアティーズは悲嘆にくれる。ポローニヤスを殺害したのはハムレットであると告げ、レアティーズの恨みをハムレットに向けるようしむけたクローディアスは、レアティーズと共に退場する。そこへハムレットの幻影が現れ、父王が亡くなって以降、クローディアスを仇と「いぶかしみ」、彼を「討つべきか、討つまじきか」と迷う胸の内を独唱した後消える。次にポローニヤスの幻影が現れ、ハムレットが娘への恋ゆえに狂ったと独唱する。ハムレットの幻影が再び現れ、ポローニヤスを殺して去ったとき、眠っていたオフィリヤが目覚め、泣き崩れたかと思うと一人乱舞し、独唱する。舞台では、オフィリヤが川の流りに落ち、沈む様子が観客の前で演じられ、その様子を王妃たちが目撃し、「あれあれもう沈んで行く」と口々に叫ぶ。一同合唱の後、舞台は幕を閉じる。

役者として主役を演じた『ハムレット』が代表作であり、ハムレットに深い思い入れを持つ士行にとって、その行動の動機を説明されないままハムレットが侍女の語りでのみ提示され、幻影という形で登場する本作は、

歌劇の少女性をシェイクスピアに追及する実験であっただろう。

『小令女』版『オフィリヤ』は、基本的に歌劇版を踏襲するが、ハムレットがポローニウスを殺した理由は物語の冒頭で述べられている。

悲しみは、決してその事ばかりではありませんでした。或日ハムレットが、母君ガートルードのお部屋で、お話をしてみた時、お部屋の隅のカーテンが、急にざわゝと動き出しました。王子はその影にあるのが恨重なる叔父だと思つて腰の劍を抜くまもあらせず、カーテンの中の人影にむかつて切りつけたのです。

何と云ふ、それは意外なことだつたでせう。殺された人は、叔父ではあらで美しいオフィリヤの父ポローニウスだつたのでした。

ハムレットは驚き嘆きました。(『オフィリヤ』41-42頁)

しかし、直後からハムレットは一切言及されず、歌劇版と異なり、幻影として登場することもない。『小令女』版は、歌劇版におけるハムレットの存在の希薄さを受けて更に顕著としており、オフィリヤにその関心の焦点があることが分かる。

歌劇版・『小令女』版の双方とも、オフィリヤが唄う歌は坪内逍遙の翻訳を使用しており、歌劇版では、脚本中オフィリヤの歌が出てくる度に「逍遙譯詩」と明示されている。士行が、養父であった坪内逍遙を強く意識していることが分かる。表1にあるように、歌劇版・『小令女』版共に、坪内逍遙版にある、男女の肉体的恋愛を歌った⑤⑥をカットすることで、オフィリヤとハムレットの肉体的なつながりをイメージさせることを避け、また、父ポローニウスが殺されたことを嘆く坪内逍遙版②③④をカットすることで、父を殺された怒りを狂気という形で周囲にぶつけるオフィリヤの狂気の攻撃性を弱め、より管理可能な狂気へと再形成している。

(表1) 作品中で使用されるオフィリヤの歌

坪内逍遙訳	『オフィリヤの死』 (宝塚歌劇)	『オフィリヤ』 (『小令女』)
① そちの殿御の其扮装は (中略) 笠につけたる帆立貝。	有り	有り
② 今は此世になう方ざまよ 足にや墓石 (中略)。		
③ 雪と見るよな蠟かたびらよ……		
④ 花でつゝまれ涙の雨に 濡れて墓所へしよほしよほと。		
⑤ あすは十四日ワレンチンさまよ、 (中略) 門の戸あけて、 ついと手を鳥引入れられたりや 純潔の處女ぢや戻られぬ。		
⑥ ほんに思へば (中略) そんれはあんまりどうよくな。 男がいふには、 おれも誓文その氣でゐたが、 一夜寝て見て氣が變はつた。		
⑦ 顔もかくさいで柩車に載せて、 ヘイノンノンニー、ヘイノンニー。 墓にや降ります涙の雨が。……	有り	
⑧ ダウン、ナ、ダウン、もしか ダウンと呼ばしやらば。	有り	
⑨ 戀し、懐しローピンさまよ。	有り	
⑩ 歸らしやんせぬかいな？ (中略) お髯は雪の白々と、 (中略) またと逢はれぬ身の悲しさよ。 あの世を救うてたびたまへ！	有り	

存在が希薄なハムレットとは別の形で、少女歌劇という場に影響を受けているのはクローディアスであろう。『オフィリヤの死』において、クロー

ディアスは原作以上に「可哀そうに」とオフィリヤに何度も声をかける優しい性格として描かれている。クローディアスは、侍女達のもとにやってくると、自ら音頭を取り、踊り始める。

王「おゝ此處は又一段と氣が晴れ晴れする。さあ皆快く踊らうではないか」

王妃「それは何よりで御座います 皆の衆、一緒に踊りませう」

音楽になり、一同踊る。悲しい歌聲聞える。

オフィリヤ（陰で）獨唱

『とつぎもせぬに散り果つる 色蒼ざめし櫻草』

王妃「悲しげに歌ふのは誰ぢや？」（『オフィリヤの死』20頁）

「歌劇」的な要素を担うのは専らオフィーリアであるシェイクスピア原作と対比すると、残忍な方法で王位を篡奪し、ハムレットの殺害を企むクローディアスと優雅なダンスという異質な組み合わせは、クローディアスに女性性を帯びさせる演出効果を持つ。クローディアスらが踊る様子は、『小令女』版では「一同が輪になつて美しい歌聲に手振りも軽く舞ひ狂ふ姿は、春の野邊に描き出された蜃氣楼の様に綺麗に見えました」（『オフィリヤ』44頁）と形容され、オフィリヤの短い命の如く、今にも消えてしまいそうな儚さをもって、幻想的に美しく描かれている（三浦 214頁）。少女雑誌版は、歌劇版クローディアスに付与された女性性を更に増幅していると言える。

クローディアスの女性性は、音楽にも表れている。クローディアス達は、オフィリヤを哀れむ歌を独唱する。

王妃獨唱

『戀に迷ひ 父に別れ 悲しくも狂ふ乙女』

王獨唱

『青柳けむる川の邊に うつゝなく歌ふ乙女』

一同合唱

『うらゝかの日も涙に霞み 鳥もうれひて音をひそむるよ』

(『オフィリヤの死』22頁)

宝塚少女歌劇団が1926年(大正15年)に発行した『宝塚少女歌劇楽譜集』第58集を見ると、上記の歌において、クローディアスの歌う音域は、先行して歌うガートルードより音域を下げる、といった「男らしさ」を表現する配慮はなされず、ガートルードと同じく短調で柔和なメロディーが付けられている。

少女性の追求は、歌劇男役の髪型においても考察することができる。永井咲季氏は、宝塚を観劇する少女たちが夢中になる男役を子供らしい「少女らしさ」の枠の中に押し込めようとする言説を、宝塚の機関誌『歌劇』において分析する。孔雀小路夢彦は、『歌劇』第13号(1921年3月)で、男役を目にする際に持つ違和感を考察する。

女が男になつて居る芝居を見ると妙に窮屈な気持ちを覚えるのも事実です。お伽劇式に頭は一切おさげにして、少女たることを現して置くこともいゝでせふ。(中略)私共が女が男に扮せるのを見て何故妙に窮屈さを覚えるのでせふか。左様、それは男になりきれない不自然な男を見るからです。(孔雀小路 29頁)

また、柳川礼一郎は、『歌劇』第8号(1920年3月)で、男役のあるべき髪型を指南する。

女優のするやうな化粧をし、ほんものゝ男に扮しやうとする憎らしいことはやめたがいいと思ひます。(中略)矢張り少女は少女らしく、普通のお化粧をし、男に扮するにも以前のやうに髪を垂らしたまゝにし

なくてははいけません。幼稚でいい。(柳川 6頁)

永井氏によれば、明治政府は、天皇を「男らしい存在の象徴と位置づけ」ることを手始めに、「あるべき近代的男女像の提示につとめた」という。ところが、少女が男を演じることに對する言説には、「国家がつくり上げたジェンダー規範を崩し」、「男に近づくことへの恐れ」が見られると永井氏は指摘する。だからこそ、男役を演じる際も少女らしい髪型が推奨されたのだ(永井 72-73頁)。

『小令女』に掲載された歌劇版上演時の写真を見ると、例えばハムレット役は、下した髪を二つに分けて丸みを帯びた束ねにし、大正の女学生然とした髪型をしている。その髪型は、ガートルード役やオフィリヤ役と同様の幼さを演出している(『小令女』18頁)。それは1949年に、越路吹雪が宝塚大劇場にて花組公演としてハムレットを演じた際、男性のショートカットに見えるように髪をまとめていたのとは対照的である。『オフィリヤの死』は、男性性を演出することを殊更に避けている。しかしその結果、少女性というカテゴリーの中で、男役と女役は、その境界線を曖昧にしている。

『歌劇』に掲載された宝塚版『オフィリヤの死』の合評記では、評者が「私は王と王妃の冠が同じ型だつたのが気になる。」と感想を述べ、聞き手が「變なところに氣の付く人だね。」とうけている(「三月公演合評記」117頁)。合評で言及される小道具の問題は、王族の衣装に対する歴史的考証の不足を示しているだけでなく、『オフィリヤの死』が、男役と女役を衣装という外観で区別する意識が薄いことへの表れであろう。

このように、歌劇版『オフィリヤの死』は、舞台芸術における様々な要素において少女性を追求し、『小令女』版『オフィリヤ』は、歌劇版に内包された少女性を時に増幅する役割を果たしていると言える。それでは、こうした『オフィリヤの死』は、変遷する宝塚のどこに位置づけられるのだろうか。



帝国劇場は、オペラの上演を目的として1911年(明治44年)に開場した。西洋の音楽をそのまま輸入し上演する方針のもと、1912年(大正元年)にはイタリアから招いたローシーの指導下で精力的に公演が行われた。しかし評判は芳しくなく、短期間で帝国劇場の歌劇部は解散している。1913年(大正2年)に宝塚少女歌劇を設立した小林一三が目指したのは、「西洋音楽を中心とした新しい歌舞伎劇」であった。帝国劇場の失敗を教訓とし、西洋音楽の「直輸入」(渡辺『宝塚歌劇』35頁)ではなく、「西洋的な要素を取り込んで日本文化をいかに改良するか」を問う「和洋折衷」方式を小林は採用する(37-8頁)。宝塚少女歌劇は、時代の要求に答えた「必需品」であると小林一三は述べる。その方針は、帝国劇場での少女歌劇遠征公演の成功を受け、1918年(大正7年)に創刊された『歌劇』に掲載された声明文に表れている。

唯だ、徒に西洋の音律そのまゝの歌詞を、生硬に、聴かせるといふ様な不自然なことを避けて、つとめて日本的に、學校で習つた唱歌が、假に楷書であるものとすれば、これを行書、草書位にくだいて、親しみやすく唄はせる、直に共鳴し得る程度の歌と、西洋のダンスと日本の踊との調和すべき一致點を見逃さぬだけの注意が、あまりボロを出さなくて、巧に劇化されて喜ばれて居るものと思ひます。固よりこれが私共の唯一の理想でもなければ之に満足するものでもありません。先ず山に登る第一歩の足取であつて、これから先に私共の此日本の歌劇(中略)が果してどういふ工合に發達すべきや、進歩すべきや。(小林「日本歌劇の第一歩」24頁)

宝塚歌劇団で演出を手掛けていた岸田辰彌は、劇場視察を目的として欧米に赴き、帰国後、パリで流行していた歌と踊りを「直輸入」した宝塚初のレビュー『モン・パリ～吾が巴里よ!～』を1927年(昭和2年)9月に上演した。このレビューは大人気となり、現在の宝塚の上演形式の基礎を作

ることとなる。

一方で、坪内士行は、男女の役者による本格的な芝居を目指していた。宝塚歌劇団に坪内士行を責任者とする専科を1919年(大正8年)に設け、歌劇を演ずる男性を募集する試みはとん挫していたが、男性が加入する「宝塚国民座」が坪内士行を責任者として、1926年(昭和元年)に立ち上がる。小林は、国民座が「少女への振付ではもう一息と言ふ所が歯痒くて困る」という少女歌劇への「不満」を解消するものであると述べる。

寶塚少女歌劇が、『西洋音楽を中心とした歌舞劇』を大成した——大成と言ふ事は出来ない迄も、一つの型式劇を創成したことは争ふべからざる事実である。この『西洋音楽を中心とした歌舞劇』が我が寶塚の如き少女達の技藝に限られずして、これが男女俳優によつて試みられる時代が来るものとせば、そして其内容が現在の寶塚式のものより、より多く西洋めくか(其唄ひ方、せりふ等が)或は、より多く日本めくか、どちらになるか、この問題は自然が解決するのであるが、解決せられた場合には、それが國民劇として一般に承認せられるべきものであると信じてゐる。(小林「寶塚の陣容一新」7頁)

坪内士行は、新劇団設立にあたり、全ての俳優は師弟の区別なく平等に待遇するなど、因習から自由でありつつ、かつ「高踏的な新奇の研究に偏する事もなく、現代の観衆に最も適合した、むしろ通俗的な新日本劇の創出をする事」を目指した。

良き脚本の現れる毎に、機を逸せずしてこれを上演する傍ら、国民座専属の作家を多く包容して、悠々、時代に適應する新脚本を書かしめる事、あだかも元禄に於ける近松門左衛門や半二、出雲の如く、又、エリザベス朝のシェークスピアの如く、ルキ十四世期のモリエールの如からしめんと企てるのである。(坪内『越しかた九十年』119頁に引用)

この宝塚国民座で、1927年（昭和2年）には土行主演にて、『ハムレット』が上演され（『越しかた九十年』123頁）、人気を博す。

歌劇『オフィリヤの死』、雑誌版『オフィリヤ』ともに、少女を軸に展開するプロットとして改作されたハムレットものの中では異質である。例えば、『新女苑』第1巻第5号（昭和12年5月）に所収された日吉早苗作「ハムレットの微笑（歌劇マニヤの巻）」では、「武子さん」は、歌劇男役のスターでありハムレットを演じた浅井ちぎりに血道をあげていたが、ちぎりが結婚してしまったため、別のスターのファンになる。しかし「武子さん」はちぎりを忘れられず、ちぎりに似た女性敏子に、スターへの思いをぶつける。

「あんな、月貳むら雲なんてコーラス・ガールは何うでもいゝのよッ。私やつぱり、浅井ちぎりが。浅井ちぎりのハムレットが——」浅井ちぎりに似た女の胸に顔を埋めて、武子さんは狂亂のオフキーマの様に歎くのであつた。（364頁）

また、『少女サロン』（昭和26年6月号）に掲載された物語詩「ハムレット」では、主人公は愛する「オフエリア」のために喜んでレアティーズに討たれ、「王子と姫は、とこしえに/花のみ堂の天国で幸をむかえたことでしょう」（18頁）と天国で結ばれてエンディングを迎える。いずれの形でも、ハムレットは、少女に理想化された人物として大きな存在感を持っている。そうした中、『オフィリヤの死』『オフィリヤ』におけるハムレットの存在感の希薄さは異例と言える。

宝塚は、設立時の少女歌劇を巡るポリシーを守りつつ、それに囚われずに舞台芸術の可能性を模索していた。『オフィリヤの死』は、その革新の動きの過渡期にあたる。上演時、既に準備が進んでいた宝塚国民座で追及した男女俳優による本格劇において土行はハムレットの男性性を、少女歌劇においては女性性を独自の形で実験していたのであろう。

しかし、『歌劇』第73号(1926年4月)に掲載された「三月公演合評記」では、「それにしても研究が足りない。早く云へば西洋所作物として頂きたかつた。そこで舞踊的要素に缺けてゐた。」(117-18頁)と酷評を受けている。

また、『歌劇』読者の観劇感想欄である「高声低声」では、宝塚他作品と比較しながら批判されている。

「オフィリヤの死」坪内先生の編作ぶり、どうも垢ぬけませんなあ。ユーディットの様にはスカッと出来ないかなあ。殊に初めの侍女の對話のmazsananka前世紀の遺物です。新しい先生にも似合いませんネ。  
(百夢玉井一雄「高声低声」141頁)

「ユーディット」とは、1919年(大正8年)より宝塚音楽歌劇学校に招かれ教鞭を取った岸田辰彌が製作し、1925年(大正14年)に上演され好評を博した歌劇である。岸田作の喜歌劇『女医者』が1919年(大正8年)に上演された段階では、西洋音楽を大衆化した浅草オペラ的であると批判を受けていたという(永井88頁)。岸田辰彌は後に、劇場視察を目的として欧米に赴き、帰国後、パリで流行していた歌と踊りを取り入れた宝塚初のレビュー『モン・パリ』を1927年(昭和2年)9月に上演した。このレビューは大人気となり、現在の宝塚の上演形式の基礎を作ることとなる。『歌劇』における『オフィリヤの死』評は、西洋ものを直接取り込む岸田の路線を観客が受け入れる萌芽が、初レビュー前年度の段階で、既に芽生えていたことを示している。土行は、舞踊と音楽の面において到来しつつあった「西洋直輸入」波に乗ることもできなければ、少女性を巡る実験を観客に理解してもらうことにも成功できなかったと言える。

また、国民座の公演は、大衆化を求める声に押されながら、全体的には不入りが続いたという。業績不振の責任を感じた土行が一時離脱しながらも存続への試行錯誤が続いたが、1930年(昭和5年)に国民座は解散する。

歌劇における少女性を巡る実験と対置する形で行われた男女俳優劇団における男性性の追求は、その行き場を一つ失うことになる。

宝塚が変貌を遂げ、現在の姿に近づいていく直前に『オフィリヤの死』は位置し、その特長と課題点を内包している。歌劇版に見られる少女性の増幅を試みる『小令女』版『オフィリヤ』によって時に補強を受けながら、士行は女性性と男性性を巡る実験を続けていった。

この後、士行は再び女性キャストによる『ハムレット』に関わることになる。1932年(昭和7年)に東京宝塚劇場が設立された後、1934年(昭和9年)より東宝専属となる男女俳優が募集されたが、1935年(昭和10年)3月1日より、東宝専属男女俳優を「東宝劇団」と改め、水谷八重子が主人公を演じる『ハムレット』がかかった際、1918年(大正7年)に旧帝国劇場で上演した士行脚本が提供されている。士行の実験は続くのである。

#### 注

- (1) 本論は、2016年度大谷学会研究発表会(2016年10月24日)における発表に加筆修正を加えたものである。

#### 〈参考文献〉

- 朝日新聞出版編『宝塚歌劇華麗なる100年』朝日新聞出版、2014年。  
 阿部磯雄「進歩か退歩か」『歌劇』27(1922年6月):36-37頁。  
 今田絵里香「少女雑誌にみる近代少女像の変遷:『少女の友』分析から」『北海道大学大学院教育学研究科紀要』82(2000年):121-164頁。  
 ——「『少年』から少年・少女へ——明治の子ども投稿雑誌『穎才新誌』におけるジェンダーの変容」『教育学研究』71(2)(2004年):214-227頁。  
 ——『「少女」の社会史』勁草書房、2007年。  
 大阪国際児童文学館編『日本児童文学大辞典 第2巻』大日本図書株式会社、1993。  
 孔雀小路夢彦「男形の話」『歌劇』13(1921年3月):29頁。  
 「高声低声」『歌劇』73(1926年4月):140-58頁。  
 小林一三「寶塚の陣容—新一生徒并に其保護者諸氏へ」『歌劇』72(1926年3月):2-9頁。  
 ——「日本歌劇の第一歩」『歌劇』創刊号(1918年8月):22-24頁。  
 櫻木春路『オフィリヤ』『小令女』創刊号(1926年):40-48頁。

- 「三月公演合評記」『歌劇』73 (1926年4月) : 114-119頁。
- 清水義和『ショー・シェイクスピア・ワイルド移入史—逍遙と抱月の弟子たち—市川又彦・坪内士行・本間久雄の研究』文化書房博文社、1999年。
- 実業之日本社社史編纂委員会編『実業之日本社百年史』実業之日本社、1997年。
- 津金澤聡廣「小林一三と宝塚歌劇—清新にして高尚なる大衆娯楽」津金澤聡廣・名取千里編著『タカラヅカ・バルエブック』神戸新聞総合出版センター (1997年) : 178-186頁。
- 坪内士行『越しかた九十年』青蛙房、1977年。
- 坪内士行編作『オフィリヤの死』『宝塚少女歌劇脚本集』第63集 (1926年3月) : 19-27頁。
- 作詞・安藤弘作曲『オフィリヤの死』宝塚少女歌劇団『宝塚少女歌劇楽譜集』58 (1926年) : 10-15頁。
- 編作『ハムレット』『シェイクスピア研究資料集成』第8巻 日本図書センター、2000年。
- 坪内逍遙訳 ウィリアム・シェイクスピア作『ハムレット』早稲田文学、1908年。
- 永井咲季『宝塚歌劇—〈なつかしさ〉でつながる少女たち』平凡社、2015年。
- 長楽美智代「坪内士行と宝塚国民座」津金澤聡廣・名取千里編著『タカラヅカ・バルエブック』神戸新聞総合出版センター (1997年) : 112-129頁。
- 日吉早苗「ハムレットの微笑 (歌劇マニヤの巻)」『新女苑』1(5) (1937年5月) : 360-364頁。
- 三浦誉史加「日本における子ども向けシェイクスピア翻案物の研究」『大谷大学真宗総合研究所研究紀要』31号 (2014年) : 207~218頁。
- 柳川礼一郎「少女歌劇は永久に歌劇界のAmateurとして自己をみいだす可きや如何？」『歌劇』8 (1920年3月) : 5-8頁。
- 横沢千秋「ハムレット」『少女サロン』6月号 (1951年) : 15-18頁。
- 渡辺裕『日本文化—モダン・ラブソディ』春秋社、2002年。
- 『宝塚歌劇の変容と近代』新書館、1999年。
- 〈大谷大学准教授 英文学・英米文化〉