

恋する男と行動する女

—宝塚歌劇における男性像—

三上 雅子

1

関西圏、とりわけ阪急沿線に住まう者にとって、宝塚歌劇は日常の風景を構成する一部となっている。ことさら意識せずとも、通勤・通学ラッシュの車中で、ふと視線を上に向ければ公演ポスターに出会う。しかしその関西人であっても、宝塚歌劇に対する認識は、「女性が男性を演じる、華やかなレビューを上演する劇団」といったステレオタイプの域を出ない。

特に宝塚歌劇を特徴づけている男役、この宝塚のアイコンともいえる存在については、過剰なメイクと独特の台詞回しという表層的イメージのみが一般に流布して、それはしばしばパロディの対象ともなっている。そして、その男役に熱狂する女性観客には、ややもすれば奇異なまなざしが向けられる。しかし、ではなぜ男役に人気があるのか、観客は男役が演じる男性像に「何を見ているのか」、「何を見たいと感じているのか」と問うとき、それに対する答えを見出すことは簡単ではない。せいぜいが、「現実にはいない、男よりも男らしい理想の男性像を体現している」といった答えが提示されるのみではないだろうか。

たしかに舞台の上の男はカッコいい。柴田侑宏は『歌劇』(1981, 2)の『小さい花がひらいた』再演の座談会で、主役の茂次がおりつに求愛するせりふについて、「寺田先生、喜多先生と、一体どういう男がカッコいいかって相談して、自分たちと反対だったらいいだろうと考えて、『女房になるのか、ならねえのか、どっちだ』と、絶対僕らが言えないせりふを言わせることにした」と語っている¹。

現実の「僕ら」の反対のカッコよさ。宝塚の作者にとっても、男役が表象する男性像は実のところその程度の曖昧なものでしかない。ここには、「強くカッコいい理想の男」を体現する男役と、「可憐で優く美しい女」を演じる娘役が作り出す愛の物語こそが宝塚的世界なのだという認識がある。だが、現実にはいない、舞台上の「理想の男」とは何なのか。現実の男よりも魅力的といわれるとき、観客にとってのその魅力はどこに存在しているのか。この小論は、この疑問に対する探究の出発点、覚書を意図したものである。一見対照的なふたつの作品を取り上げて、その表層の物語の内にある、読み解かれるべきコードについて考えてみたい。それは同時に、男役と対をなす娘役の意味についての考察ともなるはずである。

2

宝塚歌劇は、基本的に座付作者・座付演出家によって作品が作られる。トップ男役を頂点として、二番手男役、三番手男役が固定しており、娘役にも同様の序列があるなど、整然と階級区分され、スターシステムが確立している構造、それを正確に反映する配役、すみれコード²の存在など、宝塚作品の執筆、演出には踏まえるべき約束事・暗黙の了解事項が多い。天野道映の言を借りれば、「宝塚の作品は、こうして内側から照らし出してみると、作劇法上のコードと、それを担うべき男役娘役の配置、さらには生徒の将来の展望までが縦横に交差して織り出された、複雑精緻な模様を持つタペストリーである」³。したがって宝塚歌劇のルールを知悉しつくした座付作者の手になるオリジナル作品—とは言っても、映画や小説に原作を仰いでいる例が少なくないが—でなければ、宝塚の世界は成立しえないとも考えられる。

しかしその一方で、1967年の『オクラホマ!』*Oklahoma!*以来、宝塚歌劇は積極的に海外ミュージカルを翻訳上演してきた歴史を持つ。特に近年は翻訳ミュージカルに依存する割合が高まっている。再演を繰り返す作

品はオリジナル作品よりも翻訳ミュージカルとなり、男役スターにとっても、本来あてがきであるはずの座付作者によるオリジナル作品ではなく、翻訳ミュージカルでの持ち役が当たり役となった例が少なくない。再演のサイクルもどんどん短くなってきている。

スターの持ち味を知り尽くしたはずの座付作者によるオリジナル作品よりも、なにゆえに外国作品のほうが人気を博するのか。単純には、音楽の素晴らしさ、練られた脚本などが考えられよう。バブル期に海外ミュージカルの移入が盛んに行われ、来日公演も数多くあり、観客の要求水準が高くなったことは否めない。1か月半のサイクルで次々に違う作品を上演する宝塚のシステムにおいては、そうした観客の要求にこたえる良質の作品を常に産み出し続けることは困難であろう。

だが、近年の海外作品の人気は、果たして質のみで説明できるのだろうか。オリジナル作品では満たされない現代の観客の欲望が、そこには作用しているのではないか。もっとも人気の高い作品を手掛かりに、観客がそこに読み取ったコードについて見ていきたい。

3

近年の翻訳ミュージカル、いや宝塚歌劇のレパートリー中の最大の成功作として『エリザベト』*Elisabeth* をあげることに異論を唱える人はいないだろう。度重なる再演と衰えぬ観客動員力によって、このミュージカルは、いまやあの宝塚の代名詞である『ベルサイユのばら』をも超える不動の人気演目となっている。

実在のオーストリア＝ハンガリー帝国の皇后、フランツ・ヨーゼフ一世の後エリザベト（1837-1898）を主人公としたこのミュージカル（脚本・作詞 ミヒャエル・クンツェ 作曲 シルヴェスター・リーヴァイ）は、自由奔放な少女時代を経て因習が支配するハプスブルク家に嫁ぎ、姑である皇太后との葛藤に悩み、オーストリアとハンガリーの融和に尽力し、息子を失い、自由を求め常に宮廷を離れて異国をさまよい、最後に無政府主

義者ルイジ・ルキーニに暗殺される彼女の生涯を史実に忠実に辿る。しかしこれは単なる伝記ものではない。『エリザベート』の面白さは、彼女の生涯を暗殺者ルキーニを語り手として展開させるのみではなく、常に彼女に付きまとう「死」の影が、「トート」(der Tod ドイツ語で死を意味する)という男性の姿をとって舞台上に登場する劇構成にある。

しかし、この特異な劇構造は必ずしも作者のオリジナルな発想から生み出されたものではない。『エリザベート』はオーストリア・バロック演劇の伝統に連なる「死と乙女」「死と愛」の主題を、80年代以降の英国ミュージカル、とりわけアンドリュー・ロイド・ウェバーの作品群や『レ・ミゼラブル』*Les Misérables* (1985)からの自在な引用によって作品化し、そこにプレヒト流の異化的味付けを施した、ハイパーテキストとも呼びうるミュージカルである。権力に対抗して立ち上がろうとする民衆の場面は『レ・ミゼラブル』の引用、語り手・狂言回しとしてときに作品世界全体に批判的注釈を加えるルキーニは、プレヒト的であるとともに、『エビータ』*Evita* (1978)におけるチェ・ゲバラの役割を想起させる。さらに異界に住む存在が人間界の美女に恋をし、自らの世界に誘おうとする構図は、まさに『オペラ座の怪人』*The Phantom of the Opera* (1986)である。

このように様々な先行作品の引用を織り込みながら、実在の皇后の生涯は、彼女に恋をして、死の世界へ誘おうとする男性トートと、彼に魅せられつつもその誘惑に抗い、自らの人生を掴もうとする女性エリザベート、この男女の「愛と死の輪舞」として物語られる。つまりここに展開されるのは、事象を男女の恋を通して物語化する宝塚歌劇伝統の作劇術に合致する、宝塚の観客にとって非常に親縁性のある世界なのである。

1992年にウィーンで初演された『エリザベート』は、96年宝塚雪組での翻訳上演に際して、以下の3つの点で改変がなされた。

(1) 主役をトートにすること

オリジナルのウィーン版では主役は勿論、タイトルロールであるエリザベートだ。しかしトップ男役を頂点としたヒエラルキーを形作る宝塚に

あつては、あくまでも主役は男性でなければならない。したがって劇中、トートの登場場面はウィーン版よりも増やされ、さまざまな歴史的事件にトートは立ち合い、陰の力としてエリザベートの生涯を操る存在となる。エリザベートはもちろんヒロインたる立場を失いはしないが、オリジナルの自由を求める強い意志を持つ孤高の女性というよりも、むしろ現実とのさまざまな葛藤の裡に悩み傷つきつつも、自己の生き方を模索し、最後にトートの腕の中に安住の地を見出す女性としての色合いが濃い。

(2) 序列を反映した配役

トートを主役にする一方で、ルキーニの役割はウィーン版より小さくなる。政治的批判的注釈を加えるルキーニは、非宝塚的存在である。また、恋愛を通して世界を描く宝塚にあつては、恋をしていない人物の比重は軽くなる。対して、エリザベートの現実の夫であり、彼女を愛している皇帝フランツ・ヨーゼフは、主役トートの恋敵であり、トート・エリザベート・フランツはいわば三角関係をなす。したがって宝塚のルールでは、フランツは二番手男役が演じる役となる。

(3) 非政治化

ウィーン版においては、オーストリアの支配に抵抗するハンガリー民衆の姿や多民族国家における異民族憎悪が、現代ヨーロッパにおける民族間の軋轢や移民排斥と重ね合わせて表現される。ウィーンで起こったユダヤ人排斥運動を歌った“Hass”（「憎悪」）というナンバーでは、のちのナチス台頭を意図的に連想させる演出がなされている。しかしこうした政治的・イデオロギー的箇所は、宝塚版からは注意深く排除され、劇中のすべての出来事がトートのエリザベートに対する愛という視点から描かれていく。

『エリザベート』は本来持つ「死と乙女」という基本構造ゆえに、宝塚の改変を施しても作品世界が破たんすることはない。華やかなコスチュームと豪華な装置によって宮廷を舞台として繰り広げられる恋物語は、昔から宝塚の十八番であり、そこに耳に親しみやすいメロディーラインを持つ甘美な音楽、両性具有的扮装のトートと道具立てがそろえば、成功作たる

ことは約束されていたとも言えよう。

しかし、これだけなら、『エリザベート』は、「理想の男」と「男に導かれ、彼の愛に安らぎを見出す女性」を描き続けてきた従来からの宝塚のオリジナル作品と根本的に異なるところはない。宝塚オリジナル作品と『エリザベート』を分かち、この作品をここまでの人気演目とした独自性とは何か。そこに踏み込む前に、もう一つの成功した翻訳ミュージカルに目を向けてみたい。

4

『Me and My Girl ミー&マイガール』*Me and My Girl* (脚本・作詞 L・アーサー・ローズ、ダグラス・ファーバー 音楽 ノエル・ゲイ) は、1937年にイギリスで初演され1600回を超えるロングランを記録したミュージカルである。古き良き時代の香りを残すこのミュージカルコメディは、1985年に改定を加えリバイバル上演され、大ヒットとなり、翌86年にはブロードウェイでも上演されトニー賞3部門を受賞した⁴。

『エリザベート』に比べて論じられることが少ない作品であるので、以下少し詳しくあらすじを述べる。

物語の舞台は1930年代のロンドンの高級住宅地、メイフェア。名門貴族であるヘアフォード伯爵家では、当主が亡くなったため、妹の侯爵未亡人、マリアが家を切り盛りしていた。遺言により後継ぎと指名されたのは、亡き伯爵の落し胤で長年行方不明の一人息子である。搜索の結果、ロンドンの下町ランベスに住むビル・スナイプソンがその息子と判明し、屋敷に呼び寄せられる。マリアとジョン卿は遺言執行人として、その青年が真に後継ぎにふさわしいか判定することとなる。しかしサリーという恋人を伴って現れたビルは、コクニー訛りで喋る、名門伯爵家の一員としてはふさわしからぬ、礼儀作法もわきまえない青年であった。

マリアはビルを、ヘアフォード家当主として恥ずかしくない人間とすべく、言葉使いの矯正や礼儀作法のレッスンなど厳しい教育を施していく。

一方、最初は無邪気にお屋敷暮らしに憧れていたサリーは、日に日に貴族らしくなっていくビルとの距離を感じていく。マリアは、彼女にビルと別れてくれと頼み、サリーもビルのためにその頼みを承知してランベスに帰ってしまう。

ビルはサリーを追いかけてランベスに行くが、すでにサリーは姿を消している。彼女と結婚できないなら伯爵家の後継ぎなど断ると宣言してビルが屋敷を出ようとするとき、ジョン卿が美しい貴婦人を連れてくる。それこそジョン卿の計らいで貴婦人となるべく教育を受け、美しく変身したサリーであった。かくてビルとサリーはめでたく結ばれ、マリアとジョン卿も長年の恋を成就させる。

宝塚歌劇での初演は 1987 年月組、ロンドン、ブロードウェイでの上演が続行中の時期であった。階級による言葉や行動様式の違いが笑いを生み出すこの作品がはたして日本で受け入れられるか不安はあったが、作中のギャグを日本語化するにあたって出演者も含めての工夫を重ねた結果、初日は宝塚では珍しいスタンディングオベーションによる大成功であった。それを受けて 1 か月半の宝塚大劇場公演ののち、同年 11 月から 12 月公演、翌年 3 月公演の決定と、毎回違う演目を上演する宝塚歌劇では異例のロングラン公演となった⁵。耳に馴染みやすい佳曲を持ち、華やかなダンスナンバーがふんだんに盛り込まれ、明るい笑いに満ちているこの作品は、1995 年のある観客アンケートで、「もう一度観たい作品」ベスト 1 にも選ばれている⁶。その後も同じく月組により 95 年の天海祐希の退団公演として上演、さらに 2008 年にも月組公演として上演されている。

階級差が惹き起こす悲喜劇を描いた作品は、英国ミュージカルの伝統であり、『心をつなぐ 6 ペンス』*Half a Sixpence* (1963) 『ブラッドブラザーズ』*Blood Brothers* (1983) など日本でも上演された佳作も多い。古き良き時代の王道ともいえるミュージカルコメディ『ミー&マイガール』は、とりわけ観客に愛された作品といってよいだろう。だが、階級による行動様式・言語の差異を扱ったこの作品が、まったく異なる社会的背景を持つ日本ではなぜここまで受け入れられたのだろうか。

『ミー&マイガール』のあらすじからは、『マイ・フェア・レディ』 *My Fair Lady* (1956) との類似がただちに想起される。事実この作品はしばしば「男性版マイ・フェア・レディ」とも評される。だが、コックニー訛りを持つ主人公が教育によって階級上昇を果たすというプロット上の共通点を持ちながらも、このふたつの作品には大きな違いがある。それは主人公の自意識の違いである。『マイ・フェア・レディ』の主人公イライザは、「上品な花屋の店員になりたい」という目的のもと、自ら進んでヒギンズ教授の家に来てくる。つまり、彼女は教育される者として、じゅうぶん自覚的である。さらに、教育されたイライザは、下町に帰ってももはや誰にも仲間だと気付いてはもらえず、彼らの輪に入ることもできない。バーナード・ショーの原作とは異なり、ハッピーエンドで終わるとはいえ、どの階級にも帰属しない自己を認識しなければならないイライザの立場は、悲劇的ですからある。

一方『ミー&マイガール』のビルを特徴づけているのは、自分自身の変化や自己の所属する階級の変化に対する認識を持たないことである。したがって「悩む」イライザとは違って、ビルは「悩まない」。

だが、『ミー&マイガール』の主人公ビルが魅力的なのは、彼が「教育」によっても一向にロンドンの下町人間の気質を失わず、逆に下町的逸脱の活力を貴族階級に持ち込んで、オツに澄ました上流人士のもったいぶりを痛烈に笑いのめし、無化してしまうからだ。ビルは上流階級の間、トリックスター的な価値攪乱者として登場し、限界を知らないはずら心と遊戯精神で、固定的な世界を混乱させ、のびやかな笑いの風を外から吹き込んでいく。(略)

それは『マイ・フェア・レディ』のイライザが、ヒギンズ教授の「教育」を受けることによって、下町人間のアイデンティティを失って、何者とも定めがたい不安定な人間になってしまうのと対照的である。だからビルは、屈折を知らない活力を放射して、まるで中世劇の道化のように爽快であり、他方、バーナード・ショーの原作から生まれたイラ

イザは、不安な自分を見つめているだけ「近代的」である⁷。

ビルの活力に満ちたトリックスター的性格がもっとも輝きを放つのは、一幕のラスト、「ランベスウォーク」(The Lambeth Walk)の場面である。貴族にふさわしいマナーを仕込まれたビルのお披露目パーティの日、サリーが下町の仲間を引き連れてやってくる。驚く貴族たちを前にしてビルは、伯爵家の後継ぎとして身に付けさせられた「上品な」立居振舞をかなぐり捨てて、「メイフェアとは違う、ランベスには自由で縛られないランベスの生き方、歩き方がある」とランベス流に歩き歌い踊る。やがてそのダンスはパーティの出席者である貴族たちを巻き込み、最後には客席全体にひろがる一大ミュージカルナンバーとなって、一幕を華やかに締めくくる。

だが、ビルを規定しているものがトリックスター的な自在さだけであるとするなら、彼は宝塚作品の主人公として観客の心を掴むことはできない。男役が演じるべき男性像としてビルを魅力的にしているのは、物語において彼を動かしている行動原理である。その原理とは、「サリーを愛している、彼女と一緒にになりたい」という感情・欲望である。彼の劇中での行動はすべてこの一点に収斂している。タイトルが語るように、「ミー&マイガール」のみが彼の行動を支配する原理・意識であり、そこに終始一貫いささかの動揺もない。タイトルソングである「ミー&マイガール」の歌詞“we'll have love, laughter/ Be happy ever after /Me and my girl!”⁸そのままに、ビルは二人の愛とその幸福な結末にたいする疑念をいささかも持たない。それは彼の誠実さ、純粋さの証でもある。

しかも奇妙なことに、伯爵家の後継ぎとなり、それにふさわしく教育され言葉使いも変化していく、その自己の変貌に彼自身は全く気付かない。つまり教育が完成に近づけば近づくほど、自分と恋人との距離は隔たっていくのだという現実、自分と恋人を阻む障壁の高さは彼にはまったく意識されない。恋愛のみが行動を規定しているにも関わらず、その恋の成就に向けて現実的行動を起こすことはないのだ。「ビル、あんたラジオのアナウンサーみたいな話し方してる」と言うサリーの絶望は、ビルには理解さ

れない。

自分たちの間に生じた、恋の成就を阻む階級差を意識するのは、サリーである。そのために彼女は一度はビルとの恋をあきらめる。先に述べた「ランベスウオーク」の場面は、劇中、三重の意味を持つ。第一にそれは一幕の終わりを飾るにふさわしい、躍動的なミュージカルナンバーであり、第二に下町人間としてのビルの活力・アイデンティティの証明であり、男役スターとしての見せ場でもある。そして第三に、サリーにとっては、下町の仲間と、いまやビルが帰属することになった貴族階級との違いを露わにすることによって、ビルとの恋から身を引こうとする、新派や歌舞伎に例えるなら「愛想尽かし」の場でもあるのだ。「ランベスウオーク」に先立つ場面で、ジョン卿にビルへの愛の深さと愛の行方に対する不安を吐露してサリーが歌うバラード「あなたの心を一度なくすと」(Once You Lose Your Heart)は、二幕ではビルへの愛を断念する決意の歌として歌われる。「悩まない」ビルの歌が闊達なダンスを交えたナンバーであるのに対して、サリーの歌が哀切なバラードであることは二人のキャラクターの違いを考えるなら、象徴的である。

しかしジョン卿によって希望を取り戻した彼女は、彼との恋を成就させるために教育を受ける。ビルの変貌が他者によって用意された無自覚なものであるとするなら、サリーの変身は自覚的に選び取られた行為である。変わらないビルに対して、サリーは意識的に変わる。状況に対して受け身なのはビルであり、能動的に状況を切り開くのはサリーである。

5

『ミー&マイガール』を「恋する男と行動する女の物語」と読み解くとき、一見対極的に見える『エリザベート』の世界との意外な共通点が現れてくる。

『エリザベート』におけるトートの行動原理とは何か。劇中、トートは何をしているのか。彼を動かす原理は、ただ一つ「エリザベートを愛している、彼女と一緒にになりたい」であり、その点において黄泉の帝王トート

は、愛すべき下町青年ビルと同じ系譜に連なる人物である。

一方、エリザベートの行動を規定しているのは、ハプスブルグの皇后としての立場、オーストリアとハンガリーとの融和、自由と自己実現への希求など常に時代の複雑な現実との葛藤である。現実の制約から自由であるトート＝死神とは異なり、彼女は現実の桎梏の中で行動し苦悩する。

トートがエリザベートに対する愛を成就させるためには、彼女は死なねばならない。しかし死神であるトートが、暴力的に彼女を殺すことはない。彼にできることは、エリザベートを誘惑し、彼女に愛されて、彼女が自ら死を望むようにすることでしかない。そう見れば、『エリザベート』は、結末に至るまでトートの求愛の試みとエリザベートによる拒絶によって構成されているとも解釈できる。少女時代の事故、初夜の後姑との争いで結婚生活の前途に絶望するとき、夫である皇帝の裏切りに気付くとき、など何度となく彼女は死に近づくが、その都度いったん生への意欲を取り戻し、トートの愛の成就是引き伸ばされる。

一幕の終わり、夫の愛を盾についに姑である皇太后に勝利する場面で、エリザベートは、ウィーン市民ならおそらくは誰もが知っている肖像画にある通りの衣装をまとい、肖像画そのままに上半身をよじり肩越しに後ろを振り返るポーズをとって、スポットライトを浴びて舞台中央に立つ。筆者がウィーンで観劇したときには、この瞬間劇場全体が割れるような拍手に包まれた。それは舞台上の虚構のエリザベートが、人々の脳裏に刻みこまれている史実のエリザベートとぴったりと重なり合う一瞬であった。ウィーン版においてこの場面は、エリザベートの勝利宣言であり、彼女がこれ以後誰にも従属しない独自の人生を歩んでいくであろうことを観客に告げ知らせている。

しかし宝塚版のこの場面において、舞台中央を占めるのは、自由を手中にしたかに見えるエリザベートではなく、客席に顔をむけて物憂げに横たわるトートである。エリザベートの人生における勝利は、トートにとっては敗北である。彼女に拒絶され、彼女と結ばれる時がまたも遅延することを意味するからである。宝塚版『エリザベート』がトートの恋

の物語である以上、ここで観客が見るのは、「想いを寄せる女性に拒絶され、拗ねる男」である。いかに彼女を愛し欲していても、その関係の決定権はエリザベートに握られているという点において、彼女の人生を操る支配者のように見えながら実のところトートは全く受身の存在である。プロローグでついにエリザベートと結ばれたトートが歌う歌詞、“Ich hab' mich so nach dir geseht / Lass mich nicht warten”⁹（君に恋い焦がれ、君を求めてきた、もうこれ以上待たせないでくれ）こそが、トートの行動を貫く愛の原理である。

宝塚歌劇の作品世界は、つねに「男」と「女」の恋愛模様を軸に展開されている。いかに「男役」が“女”によって演じられた「男」であろうとも、作品の内部では完全な「男」である以上、それは基本的には「男」と「女」の恋物語である。そして宝塚歌劇における「男」と「女」の恋物語は、そのほとんどが「強い男」対「弱い女」という古典的メロドラマの枠を素朴に踏襲しているといえる¹⁰。

宝塚歌劇の作品世界は、たしかに常に恋愛を軸として展開されている。しかし『強い男』対『弱い女』という古典的メロドラマの枠を素朴に踏襲することによって、観客の欲望を満たすことは、困難になってきているのではないだろうか。現代の観客が見たいと欲している男性像は、単なる「強い男」とは限らない。「強さ」はもはや「カッコよさ」と等置ではない。壮大な音楽劇『エリザベート』と、古き良きミュージカルコメディ『ミー&マイガール』、両作品はその表層を見る限りいかに異質であろうとも、その根底に潜む構造・図式は同一である。ただひたすら純粹に一人の女性をのみ愛する、逆に言えば実はそれ以外のことは何もせず何も欲さない男性と、現実の中で生き行動する女性、ふたつの翻訳劇の成功を踏まえるなら、宝塚の観客が望み、見たいと欲望しているのは実はこの構図ではないのかと思えてくる。皮肉なことに座付作者によるオリジナルではなく、翻訳ミュージカルこそが観客の欲望を完璧に舞台上に具現化したのだ。

6

愛すべき永遠のトリックスター、ときに物憂くときに情熱的に愛を乞い希う誘惑者、ともに宝塚の男役としての魅力をもっともよく引き出しうる役柄であろう。しかし、現実の軛から自由であり、愛することのみを行動原理とする男性という設定に説得力を与えることは、容易ではない。『エリザベート』では、トート＝死神であるがゆえに、愛し誘惑することのみを存在理由とする男性像を無理なく表現することが可能となった。『エリザベート』は配役を変えて何度も上演されているが、トートを演じる男役の持ち味・個性が変化しようとも、観客の支持を集めていることに変わりはない。愛し誘惑する方法は多様な表現のバリエーションを許容するからだ。

それに比して、『ミー&マイガール』は観客動員力はあるものの、再演が初演を超えて観客に愛されたとは言い難いかもしれない。

『ミーマイ』（筆者注『ミー&マイガール』の略称）。まずかったな。なにが名作なんだか。天海のギャグはまるでテレビのバラエティみたいだった。(略)宝塚再演版『ミーマイ』は、天海の投げやりな演技もあって、全然芸術枠でも宝塚でもなかった¹¹。

真の意味での悪人が存在せず、愛と善意のうちにすべての葛藤が解決されてハッピーエンドとなるこの作品は、時代錯誤の、リアリティを全く欠いたおとぎ話と片づけられてしまう危険をはらんでいる。さらに主人公ビルの下町育ちらしい活力と自己の変貌に無自覚なあり様も、一步間違えば観客の目には下品さと愚かさ映じてしまう。演者を選ぶ役柄であり、作品なのだ¹²。

『ミー&マイガール』が、ミュージカルに固有の祝祭性によって、観客の心にある近代人特有の「批判精神」をねじふせ、客席を幸福感で包み込むためには、サリーを愛することのみで生きているビルという人物が魅力的と感じられなければならない。宝塚初演でビルを演じた剣幸は、男役と

しては小柄だが、その軽やかな動きと演技力には定評があり、観客の心を掴むのに長けた暖かで愛嬌のある芸質が持ち味のトップスターであった。彼女をビル役に得たからこそ、『ミー&マイガール』は観客に愛される人気演目となりえたのだとすら言えよう。役と演者の幸福な出会いによって、観客が見たいと望む、愛すべきトリックスター、純粋に恋する男が誕生したのだ。

さらに『エリザベート』と『ミー&マイガール』において忘れてはならないのは、娘役の重要さである。宝塚歌劇においてはしばしば、男役に比して娘役が軽視される。宝塚が男役の観客動員力に依存しているがゆえに、オリジナル作品においてはとりわけ男役のみにスポットが当てられがちである。その結果、劇中の女性の役割が限定され、人物像の造形も陳腐なものとなっている作品が少なくない。しかし翻訳ミュージカルでは、当然のことながら女性主人公の比重も大きく、それぞれ際立った個性を持つ。たとえ『エリザベート』のように宝塚歌劇に合わせて改変されていようとも、女性主人公の作品中に占める位置の重要さはオリジナル作品の比ではない。宝塚歌劇が、男女の愛を描くのであればなおさら、娘役が演じる女性像は観客の心を捉えるだけの魅力を持たねばならない。『エリザベート』、『ミー&マイガール』の成功をもたらした図式を支えているのは、恋する男を体現する男役のみではなく、悩みながらも現実を生き行動する女性主人公を説得力を持って造形し表現しえた娘役である。『ミー&マイガール』初演においてもサリー役のこだま愛は、ビル役の剣が発散する陽気な活力に拮抗して、このミュージカルコメディに深みと現実感を与えた。2008年の上演においても、サリー役の彩乃かなみは、その歌唱力と演技力によってこの作品の魅力を十分に観客に伝えていた。

娘役の復権という観点から見れば、近年『エリザベート』上演において、エリザベート役に男役スターを配する傾向があることは残念だ。一人の女性の生涯を少女時代から老年にいたるまで描く『エリザベート』は、宝塚作品としては例外的に、女性観客が自己の年代に応じて感情移入できうる物語でもある。娘役の演技力が発揮できる数少ない役を、男役スターに振

り当てるのが、宝塚歌劇の未来にとって望ましいとは思えない。

宝塚歌劇は、愛を描くことで常に観客に夢を与えてきた。しかし観客が望む夢の形は、時代によって変化する。理想の男性像も不変ではない。現代の観客は、「マイガール」と結ばれることのみをひたすらに求める男性に愛され、愛を乞い求める誘惑者に抗いつつ輪舞を踊ることを欲しているのかもしれない。

注

- 1 天野道映「かみつかれそうなマツ毛 宝塚の現代的な位置付け」、川崎賢子 渡辺美和子編『宝塚の誘惑 オスカルの赤い口紅』所収、青弓社、1991年、37頁。
- 2 「清く正しく美しく」という宝塚歌劇のモットーに照らしてふさわしくないとと思われることがらを、舞台上で表現することを禁じたコード。ただし成文化されたルールではなく、暗黙の約束事である。
- 3 天野、前掲書、23頁。
- 4 *The Encyclopedia of the Musical Theatre*, 2, ed.Kurt Gänzl,(New York: Schirmer Books, 2001), pp. 1358-1359.
- 5 『ミュージカル』、ミュージカル出版社、1985年12月号、16頁。
- 6 大野理美編『ファンタスティック宝塚』、芸文社、1995年、183頁。
- 7 扇田昭彦『ビバ! ミュージカル!』、朝日新聞社、1994年、83頁。
- 8 www.bbc.co.uk/dna/h2g2/A9632955
- 9 『ウィーン版 エリザベート 来日公演』プログラム、梅田芸術劇場、2007年3月。
- 10 小林真理「宝塚歌劇のポリティーク 「男役」中心社会のパラドックス」、『宝塚の誘惑 オスカルの赤い口紅』所収、275頁。
- 11 田中マリコ『宝塚探検隊が行く』、青弓社、1996年、57-58頁。
- 12 『エリザベート』、『ミー&マイガール』ともに、現在では宝塚歌劇のみではなく、東宝によっても上演されている。もちろんその場合、通常の演劇公演として男優も交えて演じられる。ただやはりこの場合も、『エリザベート』はトート役者が誰であるかにかかわらず、成功を収めているが、『ミー&マイガール』は宝塚初演ほどには成功していない。