

## 男役のアイデア(1)

—春日野八千代—

すず き くに お  
鈴 木 国 男

### 1

宝塚歌劇の男役は、「理想の男性像」を演じるのだと言われている。舞台に立つのは女性だけの劇団である以上、男性の役も女性の演者、すなわち「男役」が演じることになるのは当然の帰結であり、創立以来その伝統は些かも変わっていない。しかし、やがて100年に及ぼうとする歴史の中で、当初から男役が存在が劇団を特徴づけ人気の源となっていたわけではないようだ。1914年4月の第一回公演で上演された『ドンブラコ』（桃太郎）や『胡蝶』に見るように、初期の演目は、比較的短いお伽歌劇や舞踊劇を数本並べており、何よりもまだ十代の少女達によって演じられる舞台の素朴さと可憐さが特長であって、演じる役の性差や年齢は、それほど意識されていなかったのではないかと推察される。

大正時代から戦後に至るまで長きにわたって在籍し、日本舞踊の名手と称えられた天津乙女の舞台映像がいくつか残っている。その中には、彼女が若き日に演じたコミカルなフランスの若き兵卒の役を晩年になって改めて演じたものもあるが、その姿は実に可愛らしくチャーミングであり、演技の達者さも相俟って、宝塚歌劇のモットーである「朗らかに、清く正しく美しく」の中で、ともすれば忘れられがちな「朗らかに」とはこういうことであるのかと実感させられる。ここでは見る者が、演じ手の性も年齢も、そんな兵隊が実在するかなどということも忘れて、ほのぼのとした雰囲気にも包まれるのである。

一方、六代目尾上菊五郎も絶賛したという『鏡獅子』においては、さもありませんと思わせる躍動感あふれる本格の芸を見せ、しかもそれがオーケストラ伴奏に見事に乗っていることに驚かされる。日本人の好む音楽劇、しかも近代においては三味線音楽ではなく洋楽による歌舞劇の創造をすべきであると考え、その実践をまず宝塚歌劇に求めた創立者小林一三の意図はよく知られているが、日本舞踊の振りや間を洋楽に合わせるのは決してたやすいことではないだろう。それを初めて見る観客の違和感も当然予想される。しかし、宝塚のいわゆる日本物は、すでに独自の伝統を築き上げているし、若衆姿の踊りなどは、む

しろ初期のかぶき踊りの持つ若々しさと両性具有的な色気を想像させるよすがともなるくらいである。また、こと日本舞踊に関しては、女形の存在を前提とした歌舞伎舞踊として発達したと同時に、女性舞踊家によって支えられてきた歴史もあり、男役女役のいずれもが男性女性それぞれの踊り手のものとなるのが、ごく自然に受け入れられてきたという素地がある。初期の宝塚歌劇における種々の演目や役柄が、少女達によって美しく演じられる舞台として主に男性の観客達によって支持され、継続することによって次第に芸のレベルを上げていったということを体現しているのが、天津乙女という存在ではなかっただろうか。

ところが、1924年に4000人の収容規模を持つ宝塚大劇場が建設され、それにふさわしい作品のモデルを欧米に求めた結果、「モン・パリ」を嚆矢とするレビュー路線がもたらされ、宝塚歌劇の代名詞となってゆく。その過程で大規模な舞台機構やマイクロフォンの使用、より明るい照明や華やかで露出度の高い衣裳、ラインダンスなどの新しい洋舞、ドーラン化粧などが導入されることによって、舞台上での男女の差異が次第に大きくなり、当時の日本女性としては例外的だった「断髪」をし、燕尾服を着こなす「男役」が女性ファンの人気を集めていったことも、よく知られている。

黒紋付に緑の袴が宝塚音楽学校およびその研究科・専科の生徒（すなわち歌劇団員）全員の正装である一方で、黒燕尾こそが男役を象徴する舞台衣装であるといわれる。現代の日本人男性にとって、燕尾服にホワイトタイを身に着けるような機会は、よほどのことがなければ訪れないであろう。私見によれば、舞台や映画を含め、燕尾服を本当に着こなせる日本人は、宝塚の男役以外に存在しない。誇張のし過ぎだと言われる演技スタイルやメーカーキャップ、それを自分のものにするための長い修練、そして衣裳を作り着用する際に施される矯正技術と工夫の集積をもってして初めて様になるという事実によって、西洋近代がやはり完全には我が物にはならないと感覚的に思い知らされるのが、燕尾服姿であるといってもいいだろう。

では、「本物の」燕尾服姿は、どこで見られるだろうか。その格好の例と思われるのが、ルキーノ・ヴィスコンティ監督の映画『山猫』である。ジュゼッペ・トンマーゾ・ディ・ランペドゥーサの小説を映画化したこの作品は、日本でもよく知られ、台詞が政治家に引用されたこともある。そのテーマはさておき、キャスティングの見事さと、実際の貴族の屋敷を使って撮影された舞踏会の場面は忘れがたい。滅びゆくアンシャン・レジームを体現するシチリアの大貴族サリーナ大公に、ハリウッドで荒くれ者の兵士やカウボーイを演じていたパート・ランカスターをあてたのは、まさに監督の慧眼という他はないが、その家付きの神父を演じるロモロ・ヴァッリと、あたかも『桜の園』のロバーヒンの如き癖の強い成り上がり者ドン・カロージェロ役のパオロ・ストッパは、いずれもヴィスコンティ

と舞台でも縁の深い、イタリア演劇界を代表する名優であった。ちなみに、ストッパの妻で大公夫人を演じているリーナ・モレリもまた名女優である。大公の甥の美貌で有能だが貧乏貴族のタンクレーディに扮するアラン・ドロント、カロージェロの娘アンジェリカを演じるクラウディア・カルディナーレが、まさに盛りの華であることは言うまでもない。大公の娘はタンクレーディを愛しているが、彼は大公の意思によってアンジェリカと結婚し、新時代を担うことを期待される。だが、彼女の社交界デビューとなる舞踏会において、アンジェリカは大公と踊ることを切望し、長回しで撮られたそのダンスシーンは、成熟した男性と、今まさに蕾が開かんとする女性の魅力を余すところなく表現し、呆然と眺めるタンクレーディと、会場に居並ぶ上流階級の人々と、そしてスクリーンに見入る観客とを圧倒した末に、宴果てて大公の死を予感させる終幕へと続くのである。

この大公の姿に、本物のヨーロッパの男の粋があふれている。それに先立つ晩餐に招かれたドン・カロージェロの着慣れない燕尾服を笑いものにした後で、今度は見事なドレス姿のアンジェリカを登場させ、一同が息を呑む場面となる。タンクレーディも一瞬にして心を奪われる。しかし、そのアンジェリカも、食事の席でタンクレーディと意気投合して話に夢中になるうち、つい育ちの悪さを見せてしまう。そんな場面の一つひとつに、ミラノの名門貴族出身のヴィスコンティならではの演出で、ヨーロッパ社会の縦軸と横軸、すなわち階級と歴史が巧に表現されている。そうした意味でもう一つ印象的な場面がある。パレルモから領地への長い馬車の旅で埃まみれになった後、ようやく一行は屋敷に着くが、ある事実を伝えるため大公の部屋に家付きの神父が駆け込んでみると、大公は入浴中であつた。戸惑う神父に構わず話を続ける大公の、剣闘士といってもおかしくない肉体が映し出される。大公が悠々と出ていった後で、残されたコロンをちょっぴり盗んで付けてみる司祭は、もとより上流階級の人間ではないが、黒衣を着けた司祭という身分で、大公一家の内面を覗き見ることになる。(僧服も意外に日本人には似合わないものである。『ロミオとジュリエット』のロレンス神父を、本当にそれらしく演じられるのは名優だけであろう。)パレルモの屋敷にいた頃に、神父が修道院に行く際、貞淑な妻に飽き足らない大公が愛人の許に行く馬車に同乗する場面もある。

はっきり言えば、そのような獣的な肉欲を宿した逞しい骨格と筋肉と体毛を有する肉体を包み込み、さらに歴史と精神に裏打ちされた男性の成熟を感じさせるのが、燕尾服の着こなしというものであろう。それはまた、中世の甲冑でもなく、ロココの優美な衣裳でもない、革命と産業の時代、貴族とブルジョアがせめぎ合う時代の男の正装なのである。従って、それは清く正しく美しい舞台表現とは本来別種のものである。宝塚の男役の燕尾服の中には、そのような肉体も肉欲も入っていない。では何が、燕尾服の美を形作っているのだろうか。

ここで改めて、宝塚の男役が表現するという「理想の男性」について考えてみよう。そもそも「理想」という言葉は、プラトンの「イデア」の翻訳として作られた言葉だとされる。もちろん今日では、理想という言葉は多様な意味で、そして日常的に用いられている。「理想の男性」という言い方にも、格段の思想的背景があるようには思われない。しかし、あえて「理想」の原点ともいべきプラトンの用語である「イデア」に注目しながら考えてみることは、言葉自体の出自からしても、無駄なことではないだろう。

もちろん、プラトンの哲学全体を十分に咀嚼した上で独自の演劇理論を打ち立てるなどという大それたことを企てるわけではない。「イデア論」のごく初歩的・一般的な理解を、男役の役作りに当てはめることはできないか、という試みに過ぎない。とはいえ、演劇を論ずる際にプラトンを援用することは危険性も伴う。なにしろプラトンの考え方は、西洋演劇理論の礎とされ、今日なおその有効性を失わないアリストテレスの「ミーメーシス論」と対立し、むしろ演劇を否定するものと理解されるのが通例だからである。

模倣本能説はアリストテレスの『詩学』に始まるもっとも伝統的な説である。彼の師プラトンはきびしい理想主義を唱え、劇をはじめ芸術は「もっとも理想とする真存在、すなわちイデアを模倣した現実世界を、さらに模倣したものであるゆえ、真実からは二段も低い」ものとして理想国からの芸術家追放を宣言した。<sup>(1)</sup>

有名な「洞窟の比喩」によれば、洞窟の奥を向いたまま縛められ身動きの取れない囚人、すなわち人間は、背後に運ばれていく物体が灯火に照らされて洞窟の壁に映す影をしか見ることができない。しかし、影を映す物体もまた作り物に過ぎず、人間は、そのままの状態では、洞窟の外で太陽の光に照らされている真の事物（イデア）から二重に遠ざかった姿を見ているに過ぎない。<sup>(2)</sup>また、「ベッドの比喩」によれば、職人の作るベッドは、「ベッド」というもののイデアを不完全に模ったものであり、ベッドの本質そのものではない。さらに、画家の描くベッドの画像は、職人の作るベッドを模倣したもので、これもまたベッドのイデアから二重に遠ざかっている。<sup>(3)</sup>人間のなすべきことは、現実からイデアを観照することであって、現実を模倣して作品すなわち二重の影を作ることではない。これが芸術という営みを本質的に否定する論理なのであろう。

この考え方は、演技という行為に易々とあてはめられ、それを否定する根拠となりうる。俳優は、役を演じるために現実を観察し、それをできるだけ忠実に写し取ろうとする。王を演じる俳優は王ではなく、乞食を演じる俳優は乞食ではない。しかし、自ら演じる者が王であることを、乞食であることを、観客に納得させるためにはどうすればよいか。實在

の王や乞食を観察し、あるいは王や乞食に関するあらゆる情報を集め、それを自らの肉体を通じて再現するべく努力をする。身のこなし、表情、喋り方・・・こういう場合に王ならばどのような態度を取り、乞食ならばどのような行動を取るかを考えて表現し、それを補完するために衣裳・道具・化粧などの助けを借りる。言うまでもないごく基本的な俳優の仕事であり、観客はそれを、どれだけ王らしいか、乞食らしく見えるか、という尺度で評価する。ということは、観客の側も、俳優ほど意識しないまでも、王や乞食を観察し、情報を集め、何が王にふさわしく、何が乞食に似つかわしいかというイメージを持っていて、それに呼応するかどうかで判断するのである。演じる役が「神」であり、俳優も観客も神を見たことがないとすれば、演技の元は誰かが描いた神の画像か、誰かが演じた神の演技ということにならざるをえない。なるほど、これでは演技が限りなく実在から遠ざかっていくことになる。

19世紀以降になると、現実、あるいは現実に内在する論理を重んじ、それを客観的・科学的に認識し表現するという近代的な考え方をもとにリアリズム演劇が唱えられ、それを実践する方法として、スタニスラフスキー・システムなどのメソッドが作られた。今日もなお、演劇に対する基本的な考え方はこの域を出ていないと思われるのは、俳優術の基礎が依然としてこれらのメソッドに求められ、観客もまた「・・・らしく見える」ということを評価の前提においているからである。一見非現実的な表現でも、それは現実の表層をなぞったのではなく、そこに内在するものを「赤裸々に」さらけ出して見せたものだと思われるれば高く評価されるのである。

宝塚の男役もまた、現実を観察する。いや、女性の肉体を持った演技者として男性を表現しようとする以上、他者としての現実の男性を観察することは必要不可欠といってよいかもしれない。阪急電車の中で、大阪や神戸の街中で、男性の姿を密かに観察しては心のノートに必死に書きとめた、という経験は、芸談というほどもない日常の努力として男役ならば誰でもいくらでも語れるであろう。それは、あらゆる俳優が行なう「役作り」とか「芸の抽き出しを増やす」という作業であり、これを怠る者は決して良い俳優にはなれないであろう。

だが、それを他の俳優と同じような用い方をして、男役として成功を勝ち取ることができただろうか。そうではないように思われる。もしそうなら、燕尾服の下にがっちりとした厚みのある肉体を感じさせなければならぬはずである。体にしっかりとなじまないドン・カロージェロの燕尾服姿を見せたのでは、もちろん二枚目としては失格だが、パート・ランカスターのサリーナ大公そのものもまた、男役に求められる表象ではないだろう。ましてルージュをひいた男性像など、現実においては倒錯であり、真実の姿とはいえない。

宝塚の男役は、男性を観察して男性を表現するのではない。ベッドを観察してベッドの

画像を描こうという営みを為そうとするのではない。それとは逆方向の、演技という通念とは反対の行為をしている存在なのではないだろうか。男役は、男性の「アイデア」、文字通り「理想の男性」を表現しようとするものである。この仮説を掲げて、宝塚歌劇におけるあらゆる事象を通じてそれを検証することを課題としたい。

## 3

2012年8月29日、春日野八千代が96歳で世を去った。宝塚歌劇第一回公演が行なわれた1914年の翌年に生まれ、1928年（昭和3年）宝塚音楽歌劇学校に入学。85年にわたって一つの劇団に在籍し、その代表的存在であり続けるということは、世界でもほとんど例を見ないのではないかと思われる。1933年創設の星組は、まだ若手だった春日野を売り出すために作られたとも言われる。その後、花・月・雪の各組で主演を務め、戦前すでに宝塚を代表する男役としての地位を確立した。39年のアメリカ公演にも参加。45年に宝塚大劇場が一時閉鎖された時の最後の公演『勸進帳／翼の決戦』、46年に再開された時の公演『カルメン／春のをどり』においても、雪組組長として主演している。この公演はアメリカ軍によってカラー撮影され、その鮮やかな映像が近年発見され日本でも公開された。国産初の「総天然色映画」である木下恵介監督・高峰秀子主演の『カルメン故郷に帰る』（51）に先立つこと5年である。

キャリアの長さでスター性に比例して、宝塚における春日野の出演作は膨大な数に上り、名作といわれるものも多いが、中でも『南の哀愁』、『リラの花咲く頃』（47）、『虞美人』（51、55）、『源氏物語』（52、57）などが代表作とされる。50年には専科に移籍して各組に出演するようになるが、仮に実年齢をあてはめてみると、星組創設時が18歳、専科移籍が35歳の年ということになる。現在は、宝塚音楽学校を卒業して歌劇団に入団するのが17～20歳である。その年齢でトップスターになるということは、時代や制度の違いが大きいにせよ期待された抜擢であったことは既に見た通りである。一方、35歳というのは、最近のトップスターの退団あるいは専科移籍の時期とほぼ同じといえよう。だが、それ以後70年代初頭に至るまで、主演作が途切れることなく、数々の名作が生み出されていることは、今さらながらに驚くべきことである。ゴールデンコンビと呼ばれた乙羽信子をはじめ、深緑夏代、月丘夢路、新珠美千代、八千草薫などの娘役の他、男役トップスターとなった、南悠子、淀かおる、那智わたる、寿美花代なども春日野の相手役を務めている。演出も手がけ、すべての共演者に対する指導力や影響力も絶大であり、永らく宝塚歌劇団生徒全体の代表であり鑑ともいえるべき存在であった。

男役スターとして知られる春日野であるが、入団当初は娘役であり、当時としては長身であったことなどの理由から男役に転向している。またその当時は、24年の宝塚大劇場の

開場、「モン・パリ」(27年)、「パリゼット」(30年)などレビュー作品の導入と成功によって、今日につながる宝塚歌劇のスタイルが確立しつつある時期であった。しかしこの頃はまだ宝塚では長い髪をまとめて帽子に収めるなどして男性を演じていた。松竹の水の江瀧子らに刺激され、32年の「ブーケ・ダムール」で門田芦子らが短い髪で登場したのが、宝塚史上初の「断髪」とされる。春日野は、確たる手本も確立されていない揺籃期に「男役」になっていったのである。しかし一方、昭和初期の宝塚は「小夜・葦原時代」であり、春日野より8期上(6歳年長)の小夜福子、春日野と同期で「アニキ」の愛称で親しまれた葦原邦子(3歳年長)が絶大な人気を誇っていた。娘役よりも男役が人気を集め、男性ファンよりも女性ファンが多いという、これまた今日まで続く宝塚歌劇の特徴が顕著になった時期でもある。

しかし、39年に葦原が、42年に小夜が退団した後、戦争をはさんだ最も苦しい時期に歌劇団を率いて奮闘し、さらに戦後四半世紀にわたって主演の名作を次々に生み出し、その過程において「男役」のあり方を確立していったのが、他ならぬ春日野八千代なのである。49年には、天津乙女と共に歌劇団理事に就任している。18年入学(春日野より11期上、10歳年長)の天津が、80年に没するまで60年以上在籍し、宝塚の日本舞踊を代表する存在であったのと並んで、春日野は男役の象徴であり続けたのである。宝塚歌劇団創立以来の根本に、洋楽による歌舞劇という理念があるゆえ、様々な記念行事には、必ず祝典舞踊が披露される。その頂点に位置していたために、また歌劇団の全生徒にとって必須の素養である日本舞踊の鑑として、天津の存在は非常に重いものであったわけだが、その歿後、花柳流の舞踊をよくした春日野が、天津にかわるようにして常に祝典舞踊の中心に位置してきた。それはちょうど、男役として組公演の主演を務めることが少なくなり、女優として外部の舞台や映画に出演することもやめた時期に重なっている。その一方で、幼少の頃から虚弱体質で、それが芸事を始めるきっかけにもなったように、決して健康に恵まれたわけではなかったものの、かえって節制に務め、ひたむきに芸に精進した結果、最晩年に至るまで矍鑠として長寿を全うすることとなり、伝説化することのない現役の生徒として存在し続けた。少なくとも戦後60年以上にわたって、何らかの形で春日野の指導・影響を受けてきた何世代にもわたるタカラジェンヌたちにとって、春日野八千代という存在の背後に感じるものこそが、「男役のアイデア」「宝塚歌劇のアイデア」ではなかっただろうか。

では、春日野はいかにして男役としての自身を確立したのか。それは、その生涯の軌跡全体を見ることによって、改めて詳しく検証すべきことであるが、ここでは、その著書の中で自ら語った言葉の中から、ごく基本的な事項を二つあげることにする。

たばこの吸い方に歩き方、ジェスチャー……。男性の研究をするといっても、女ば

かりの宝塚だし、それに父と歩いてもとやかくいわれる時代だったから、私たちのお手本はもっぱら洋画だった。

私の母は明治の人なのに、とてもハイカラ好みのところがあって、映画といえば洋画それもフレッド・アステアがお気に入りだった。おかげで私も小さいころから洋画に親しんで、宝塚に入ってから、暇をみつけては映画館に足を運んだものである。

昭和十年二月の「プリンセス・ナネット」で、私は初めて付けまつ毛を試みた。付けまつ毛自体はすでに「バリゼット」の時に日本に入っていたが、男役で付けるのは私が初めてである。

パッチリと目を大きく見せるのが目的ではなく、憂愁の王子らしく、憂いのある目もとにしたい、というのがねらいだった。まだ市販されていないので床山さんにつくってもらったが、もちろん、昨今のようなブラシのように長いまつ毛ではなく、ごく薄く短いものである。<sup>(4)</sup>

私は、洋画やオペラをさまざまな本からも男役の芸を盗んできたけれど、まがりなりにも自分の舞台に誇りがもてるのは、やはりコツコツと踊りのけいこを続けてきたからだ。そして、よき先生、先輩に巡りあったことで、それが少しも苦ではなかった、と言えると思う。

私が花柳流の名取になったのは三十二年四月。花柳禄寿先生に花柳禄八千代とつけていただいた。

先生には、戦後始まった宝塚舞踊会の第一回公演で「島の千歳」をけいこしていただき、それまで習おうとしなかった女舞に四苦八苦した記憶がある。女舞をしておけば、男舞をしてもやわらかな色気が出ると教えられ、おかげでこれが男役のうえでどれだけプラスになったかしのれない。<sup>(5)</sup>

男役の手本は洋画の二枚目、というのは、男役が描くのは理想の男性像、というのと同様のクリシェではあるが、こうして春日野もはっきりと述べているし、現代の男役たちも口にしていることである。先に述べたように、俳優が役作りをする際に、現実のあらゆる事象を観察し、参考にするのはあたりまえの仕事であり、宝塚の男役だけがそうするわけではない。また、現代においては、何らかの役を演じるに当たって参照できる情報は豊富にあり、たとえそれが架空の人物、想像上の存在であったとしても、それに類する画像を見出すことはそれほど難しくはないだろう。まして、過去に存在する映画・演劇・放送ドラマなどから、ある種の役柄、あるいは一定の役そのものの映像を探し出すことはたやすい。伝統芸能でも、今はビデオを使って学ぶことが一般化しているという。



その一方で、現代社会において、姿形や立居振舞、言葉遣いの美しい男性を見出すことはかえって困難だろう。また、社会における地位・年齢・職業などの規範が緩やかになり（それは決して否定的なことではないが）、制服や作業服でもまとっていない限り、行き交う人のアイデンティティを直ちに判別するのは容易ではない。現代の男役が、現実の男性の実像あるいは映像を観察し参考にしていないとしても、そのまま演技のモデルにしているかどうかは疑わしい。宝塚歌劇はすでにある程度様式化が進み、演技の手本は先輩の演技そのものにあり、幾重にも積み重なったその系譜を辿っていくと、いつしか春日野八千代にたどり着く、といってもよいのではないだろうか。つまり、現実の男役の背後には春日野八千代のアイデア、ひいては男役のアイデアがあって、生徒も観客も、無意識のうちにそれを見よう、あるいは表現しようとしているのではないか。しかし、ここではまだそれは仮説に留めておく。

翻って、男役というものがまだ確立されていない時期に男役としての歩みを始めた春日野にとって、最も頼りになる材料が、当時の洋画であったということの意味は何か。お伽話、日本舞踊、歌舞伎、狂言などに題材を取ったものであれば、イメージや様式もすでにそこにある。当時の日本にモデルを求められるような役であれば、積極的にそれを学び取り入れたことであろう。また、西洋のものであれば、欧米で実見した指導者によって語られるオペラ、オペレッタ、レビューの型を写すということもしたはずである。そして、今日とは違い、外国人の姿を見ることも滅多にないような日本において、西洋人男性が実際に動いている姿を見ることができない映画ほど、男役にとって魅力的なモデルはなかったであろう。

しかし、当時の映画、特に日本の女性に愛された洋画は、欧米の観客にとってもまた、スクリーン上に作り出された人工の夢であり、さらに日本人観客にとっては、日常生活には存在しない西洋の美男美女が彼らの流儀に従って優雅に時に激しく振る舞い、何よりも外国語を話している別世界を覗き見ることであった。観客は、ある意味でスクリーンの中に西洋そのもののアイデアを見ようとしていたということではできないであろうか。それを手本にした男役もまた、そこに見出した西洋の男のアイデアを表現しようとしたのではないか。だからこそ、憂いのある目もとにするために付けまつ毛をつけるという工夫を思いつくのである。現代の男役は、さらに大きな付けまつ毛をつけ、濃いアイラインとルージュを引いて燕尾服を着る。それこそが、燕尾服の最も似合う男のアイデアを表現する方法なのである。

もうひとつ、春日野が述べている日本舞踊、ことに男役でありながら女舞を修業することの大切さ。TV番組で、若き日に見た十五代目市村羽左衛門の舞台について語り、当時六十代であったにもかかわらず『太功記』の十次郎を違和感なく演じるのに感銘を受けた

と言っている。<sup>6)</sup>歌舞伎役者にとって、日本舞踊は最も基礎的な素養である。春日野は、踊りに凝縮された身体の扱いの技法を体に染み込ませることによって、伝統芸能の持つ虚構の様式美を、宝塚の男役という枠の中に取り込むことに成功したといえるのではないだろうか。そのことによって、先輩から「寿命が短い」といわれた二枚目としての生涯を全うした。

現役80年「永遠の二枚目」 春日野八千代さん死去 男役追求 深めた美

これは、2012年8月30日、大阪読売新聞に掲載された記事の見出しである。その記事の中で、近藤瑞男は、「男役を追求して編み出した、独特の響きを持つ口調が印象的だった。光源氏のようななりりしい役柄から<sup>7)</sup>、外部の舞台での女役、晩年に舞踊公演で見せた少年のような美しさまで、幅広く存在感を発揮した人だった」と述べている。まもなく百周年を迎えようとする宝塚歌劇を、伝統芸能と位置づけるかどうかは議論が必要だろう。しかし、百年から先の歩みを確かなものにするためには、晩年になって少年のような美しさを見せられる存在も必要なのではないか。

一方、「独特の響きを持つ口調」とはどのようなものであろうか。それを知るには、『花供養』が大いに参考になるだろう。この作品は植田紳爾作・演出により、84年3月～4月に宝塚パウホールにて上演された。江戸時代初期に帝位につき、類まれな資質に恵まれ、修学院離宮を造営したことで知られるが、他方、紫衣事件に見られるように幕府との軋轢に苦しんだ後水尾天皇が主人公である。もちろん主演は春日野八千代である。さらにこの作品が、宝塚史上でも特異なものであるのは、出演者のすべてが専科の所属である上、歌も踊りも伴奏音楽も一切含まない純然とした台詞劇だということである。歌劇団としては例外的な作品ながら、3巻にわたって編まれた植田の脚本集の第1巻に、『ベルサイユのばら』や芸術祭賞を受けた『夜明けの序曲』と並んで収録され<sup>8)</sup>、2004年には、宝塚歌劇90周年記念公演として、日生劇場で再演されている。また、80年代に入ってから春日野の出演が、日本物のショーや舞踊会・式典などの舞踊にほぼ限られてくる中で、男役として最後の主演作であり、全編の映像が残されているという点でも貴重である。

そういう意味で、男役の集大成ともいえる作品で、しかも悲劇の天皇という役を演じる春日野の台詞は、いかなるものであるのだろうか。声は低く深みがある。年齢もあるには違いないが、永年男役として練り上げてきた声は、こういうものかと納得させられる。しかし、時として細く高い調子になる時は、男声にはない繊細な響きを聞かせる。そして、台詞回しが何とも独特である。四百年近く昔の天皇であるから、それは時代な口跡である。しかし、歌舞伎のそれとはかなり違う。11人の登場人物すべてが、専科の実力派によって

演じられ、しかもそれが専科生全員ではないということに、現在の歌劇団を思えばまさに隔世の感があるが、その中で最年少が榛名由梨（『ベルサイユのばら』初演のオスカル）である。榛名が演じるのは後水尾天皇の実弟にあたる近衛信尋であるから若く作ってはいるが、円熟した男役スターの台詞として現在の感覚からしても違和感はない。この二人以外はすべて女性役なので、本来男役の専科生も全員が女役を演じている。春日野の一期下で、ともにトップスターとして一時代を作り劇団理事にもなっていた神代錦が春日局を演じているが、これは歌舞伎の女形といっても通用するような貫禄を示している。この作品以外でも年配の脇役として舞台を締めている男役の専科生は、やはりそれぞれに独特の声と台詞回しを持っていて、そのような存在は現在の専科にも何人かは残っている。

だが、春日野の声と台詞は、そのどれとも違う。太い声をベースにしながらも、緩急と抑揚が自在である。しっとりとした情感を込める時には、やや歌舞伎風に粘った口跡を聞かせるが、やはり本来の女声を持つ艶やかさが感じられる。一転して息を詰め、子音の破裂音を巧みに用いながら感情の昂ぶりと抑制を表現する技巧は、他に例のない見事さである。ほとんど歌わずに台詞を短く刻む。おそらくここに、時代ではありながら歌舞伎とは違う台詞の書き方と、その表現法の粋があるのだ。植田紳爾と春日野八千代の息のあったコンビによる一期一会の成果といえるかもしれない。同じ植田作品でも、繰り返上演されている『ベルサイユのばら』の名場面などは、はるかに様式化され歌う台詞で表現されている。それはそれで快感を呼ぶのだが、時に陳腐にも感じられることもあり、『花供養』における春日野の台詞の方が、はるかに新鮮に響くのである。「独特の響きを持つ口調」を正しく説明し得たかどうかは覚束ないが、舞台における演技というものが、所詮影身に過ぎないとしても、それは真実から二重に遠ざかったものではなく、後水尾天皇という役のアイデアを直接投影したものであると実感できる。それが永年にわたり二枚目役を追求し、深めた美の到達点であったのではないだろうか。

## 4

最後に、今この時に宝塚歌劇を論じるにあたり、付け加えておきたいことがある。それは、2011年という年が、東日本大震災という忘れえぬ災害、そして未曾有の原発事故の年であると同時に、大正100年にあたるということである。思えば、この百年の歳月は、宝塚歌劇の歴史とほぼ重なり合っている。坂の上の雲を見つめて上り続けた明治という時代が終わり、新しい元号が生まれた時に、その前の時代の光と影を正確に見定めた上で、次の一步を踏み出したのだろうか。そうではなかったことの結果が、2012年に我々が目にしている現状であるのだと思えてならない。

明治100年は、東京オリンピックと大阪万博の間に位置し、多くの国民が高度成長の恩

恵を実感していた時期であった。明治の理想は正しかったのであり、先人の努力は3つの戦争の勝利と、海外権益の拡大として証明された。その後一時期の誤りによって悲惨な戦禍と外国による占領という挫折もたらされたものの、国民の努力によってこれも克服された。そうした意識のもとに明治百年は祝賀され、その頃から原子力の利用も本格化した。一方、大正時代は関東大震災とともに短期間で終わり、長い戦争と敗戦、3つの大震災を経験した大正百年はほとんど語られることもなく、放射能をもって幕を閉じた。

それだけに、大正初期に全くの民間から生まれ、多くの人々の努力と愛情によって支えられてきた宝塚歌劇が、まもなく百周年を迎えようとしていることの感慨は深い。その象徴たる春日野八千代の死によって一時代が終わるのではなく、また100年続けばそれでよしとするのではなく、ただ現実を映し現実の問題を抉り出す種類の演劇とは異なる、理想を追求する舞台芸術としての価値が認識され、理解された上で発展することが望ましい。理想とは、「朗らかに、清く正しく美しく」という理念の具体化であると同時に、美のイデアを映す表象としての在り方に他ならない。

#### 註

- (1) 河竹登志夫『演劇概論』東京大学出版会 1978 P.21
- (2) 田中美知太郎・藤沢令夫訳『プラトン全集11』岩波書店 1976 P.492~495
- (3) 同 P.690~700
- (4) 春日野八千代『白き薔薇の抄』宝塚歌劇団 1987 P.100~101
- (5) 同 P.190
- (6) タカラヅカ・スカイステージ『宝塚歌劇の殿堂 #1 春日野八千代』2011. 8. 12録画
- (7) 本来は「光源氏のような二枚目から、りりしい武将まで」と語ったのを省略されてしまったとのことである。
- (8) 『植田紳爾脚本選—「ベルサイユのばら」ほか—』宝塚歌劇団 1990