

男役のアイデア（2）

すず き くに お
鈴 木 国 男

宝塚歌劇の100年を超える歴史の中で、舞台に立つのはすべて特定の養成機関（現在は宝塚音楽学校）を卒業した独身の女性に限られていることは、よく知られている。創立当初から阪急電鉄という鉄道会社が運営していること、様々な種類の音楽劇（ミュージカルプレイ）を上演してきたこと、そして90年以上にわたってレビュー（ショー）と呼ばれる音楽と舞踊を主とした演目を継続的に上演していること、これらの要素だけで、おそらく宝塚歌劇団を世界で唯一の存在と定義することができるだろう。一時期、男子部もあったが、彼らは上演においては陰コーラスなどごく限られた機会を与えられたのみで、正式な出演者として観客に認知されることなく去ることとなり、歴史の中に埋もれていった。最近になって発表された研究・著作により、ようやくその存在が思い起こされるようになったものの、宝塚歌劇の歴史の中で男子部がもたらしたものは皆無とってよいだろう。むしろ、女性だけで成立する、男性は不要、という事実を立証する結果になったということもできる⁽¹⁾。

「女性だけ」という枕詞だけで宝塚歌劇を定義づけるのは、しかし必ずしも適当ではないと思われる。上記の「鉄道」（あるいは阪急という総合企業体）と「レビュー」を加えた3本の柱をバランスよく考慮することによって、その本質を正確に理解することができるであろう。さらに、100年以上単一の劇団として存続しているゆえに、劇場・作品・人物等の要素を、すべて「宝塚の」とそれ以外のものに明瞭に区別することができる。現在のようにいわゆるミュージカルが多数かつ多様に生産・消費されている時代においても、たとえば「外国ミュージカル」「2・5次元ミュージカル」といった概念と、「宝塚歌劇」との境界線を引いたり重複を特定することが比較的容易であり、正確な考察を導き出すことも可能となるのである。「異性演技」といえばその定義や範囲を特定することから始めなければならないし、それは容易なことではない。だが「宝塚の男役」「宝塚の女（娘）役」といえば、その指し示すものは限定され、しかも豊富な広がりを持っている。考察の材料や論理も、おのずと明確なものになるだろう。「男役」の研究が十分に成立すると考える所以である。

その第一歩として、「男役アイデア (1)」においては、春日野八千代を中心に考察を行ない、その在団期間の長さや占めた位置、積み上げた実績などから、「男役」の規範を形成するのに決定的な役割を果たしたのではないかという仮説を掲げた⁽²⁾。その実証はまだ十分ではない。男役は春日野に始まったわけでも、春日野で終わったわけでもない。春日野自身も含めて、長い年月にわたる変遷もある。先行する存在、後に続く人々についての具体例をできるだけ詳しく検討し、なおかつそこを貫くアイデアの存在を探らなければならない。本稿においては、比較的古い時代の男役スターの在り方について考えてみたい。もちろん実見する機会はなかったし、映像もほとんどない。手掛りとなるのは、やはり文献として残された本人あるいは周囲の人々の証言であり、それに関する考察である。

1914年の第1回公演の中の代表的な演目が、北村季晴の作詞・作曲による『ドンブラコ』、すなわち桃太郎の劇であったことは広く知られている。この時に主役の桃太郎を演じた高峰妙子が、文字通り男役スター第1号だったわけだが、当然1期生であり、足かけ14年在籍して抜群の人気を誇ったとされるものの、今日の男役トップスターの在り方とはずいぶん異なっていて、脇の老け役や娘役も演じている⁽³⁾。これは高峰に限らず初期の生徒に共通して言えることのものである（宝塚歌劇団は現在に至るまで、舞台を教育の一環と考え、入団1年目を研究科1年と位置付けており、トップスターやベテランの専科生でも「生徒」ということになっているので、本稿でも宝塚歌劇の出演者・演技者に対しては、「俳優」や「女優」ではなく、「生徒」という呼称を用いる）。

『ドンブラコ』が生徒向けに書かれたものではなく既存の歌劇作品であったことからわかるように、初期の上演を「学芸会」と決めつけるのは、レベルの点から考えれば不当な蔑称であろう。しかし、本質的には「学芸会」の要素も重要であったことは確かである。

「生徒」による「発表」であり、学校教育の延長であると強調することによって、当時まだ根強かった芸能者とりわけ「女優」に対する偏見から守り、生徒やその保護者からの信頼を得るとともに、家族連れで見られる健全で時代の嗜好にかなった演劇を創りたいという創立者・小林一三の理念は、彼自身がたびたび語っていることである。何よりも、温泉を主体とした娯楽施設の余興であり、観覧が無料で供されていた時代には、観客にとっても十代の少女たちの可憐さ、健気さ、そして思いのほか高い技量に目を細め、喝采を送る気持が強かったはずである。大人の観客にとっては我が子が、少年少女にとっては姉妹や友達が一所懸命に歌い踊り演じる姿に心打たれるという、まさに「学芸会」「運動会」の観客心理によって支えられていたと考えるべきであろう。事実、小林一三は生徒のファンを「お友達」と呼び、後年ファンの振る舞いが過熱するに及んだ時には、「お友達」としての自制を呼びかけているし、プロのエンターテインメントとしての高いレベルが認知

されている今日においてすら、ファンの心理や振る舞いの一部には、「お友達」や「保護者」という言葉を用いなければ説明できないものがある。

さて、この「生徒」と「お友達」による「学芸会」においては、役者が役を演じる場合とは異なった価値基準が生まれたということは容易に想像できる。役者が、役になりきるという要素と、役者としての個人の魅力を観客に伝えるという要素が、様々な度合いで混合した結果の姿を舞台上に見せるのだとすれば、「生徒」といえども、一流の指導者たちに厳しく教えられた技能をできる限り発揮し、役を演じるのであれば役作りも怠るはずはないのだが、個人の魅力という点では、あくまでも十代の少女が保護者や友達に見せるという前提の上での節度が求められることになる。この意識が凝縮された言葉が、これも後年、小林一三が唱えることになる「朗らかに、清く正しく美しく」なのである。

このような場においては、「少女」が消えて「役」だけが残るような行き方は、むしろ否定されるであろう。老人でも悪人でも動物でも、あくまでも可憐な少女たちが演じているという前提が崩れてはならず、にもかかわらず驚くほどうまく演じているという二重性の中に観客の喜びがあるのだ。役の中に透けて見える本体の魅力が、初期のころは可愛らしい少女であり、今ならばいわゆる宝塚スターなのだということは、100周年記念に上演された『ドンブラコ』における当時二番手クラスの男役スターによって演じられた犬・猿・雉をみれば実感できるであろう。初期においても、高峰をはじめとする才能ある生徒達の中には、こうした魅力に何歩か近付いた者もあった。しかし、あくまで生徒として少女としての節度を越えることはできず、また越えようという意識もなかったことだろう。

スイスからの留学生と観劇した際に、日本人は西洋人に比べて肉体的な男女の性差が少ないから、男役にも違和感を感じない、という感想を聞いた経験がある。年齢が低い少年少女や子供であれば、なおさらそうであろう。小学校・中学校そして音楽学校の「学芸会」においてもそれはいえるし、素人ないしはプロに近い素人の技であることを前提とすれば、性差による違和感もさらに中和されると考えられる。近年の「カヅラカタ歌劇団」（男子中学高校生による宝塚歌劇の上演）や往年の「仮名手庵歌舞伎」（外国人学校生による歌舞伎上演）にも、ある程度それが当てはまるかもしれない⁽⁴⁾。

戦前戦後を通して演出家として活躍し、宝塚で初めて芸術祭賞を受賞した『華麗なる千拍子』で知られる高木史朗も、高峰妙子のことを「背も高く、柄もガッチリしていた」と記している。もちろん当時としてはである。声量があり、後に宝塚音楽学校で声楽を教えているが、声域はあくまで女声である。また三枚目的な役柄が上手であり、『守銭奴』のアルパゴンを演じて坪内逍遙に激賞されたという。高峰の他にも、2期生の高砂松子や瀧川末子といった芸達者がいて、こうした初期の生徒達の中で、二枚目、三枚目、歌唱、舞踊などに優れた成果を上げるものがあると、それが他の者の手本となり、あるいはライブ

ルとして競い合う中で、少しずつ宝塚歌劇のスタイルが作られていったものと思われる。そして、次の段階として、いよいよ男役の二枚目スターと見なされる存在が誕生してくるのだが、これに関しては、高木の同じ著作の次の部分が示唆に富んでいる。

しかし何といても、宝塚の初期から昭和の初期にかけて最も人気のあった男役は奈良美也子であろうと思う。

この人は柄も大きいし、目鼻立ちも立派であったから、男役として二枚目所を演じ、数々の名場面を見せてくれた。(中略)

今まで女が男を演じるということがなかっただけに、宝塚の男役というのは、特に演出家、演技者ともに一つの大きな課題として研究されていったものと思う。声の出しよう、歩き方等、種々な問題があったと思われる。それがはっきり確立され、一つのパターンとなって宝塚に定着してきたのは、この奈良美也子からではないかと私は思う。それまでの宝塚では娘役が人気の中心であったわけだが、奈良美也子が現われると、この人の男役が人気の中心となった。宝塚の二枚目の男役の第一号といえるだろう。

彼女の男役としての生命は実に長く、レヴュー時代に入ってから「モン・パリ」から「パリゼット」その他の白井レヴューの数々に活躍して、宝塚の日本モノの男役のパターンを確立したのみならず、レヴュー時代の男役の型も宝塚に定着させたといえる。(中略)

この奈良美也子と、同じ時代に活躍した雪野富士子が、当時の女学生のファンの人気を二分していたようであった。

この人達の次に活躍するのが、小夜福子と葦原邦子である。(中略)

宝塚で小夜福子、葦原邦子が全盛をきわめ、やがてそれぞれ宝塚を退団すると、火の消えたような宝塚といわれた中から、春日野八千代がぐんぐん頭角を現わしてくるのである。

春日野八千代は現在でも宝塚の舞台で活躍していて、奈良美也子以来の宝塚の男役の型を受けつぎ、それを見事に完成させた人といえる⁽⁵⁾。

長い引用になったが、この記述が、宝塚の歴史においても、本稿の考察においても、前後をうまくつないで説明してくれているのである。前後というのは、宝塚大劇場が完成した1924年(大正13年)、日本初のレヴュー『モン・パリ』が上演された1927年(昭和2年)、白井鐵造による本格的なレヴュー時代の到来(1930年(昭和5年)の『パリゼット』、1933年(昭和8年)の『花詩集』)という時期をはさんだ前後としておこう。

この時期に何が起こっていたのか。まず、1922年（大正11年）に松竹楽劇部が大阪に創設された。これがやがて大阪松竹歌劇団（OSK）となり、東京には松竹歌劇団（SKD）ができ、その他にも宝塚の成功に刺激されて小規模な少女歌劇団が林立する。大正後期のいわゆるモボ・モガ流行の影響の強い東京では、SKDの水の江瀧子が1930年にいちはやく断髪し、清く正しく美しくを掲げる宝塚は、男役の進化において一步遅れる形となる。とはいえ、4000人規模の大劇場とそれに呼応する形で岸田辰彌、白井鐵造、堀正旗などによってもたらされたレビューやオペレッタの定着により、やがて戦争の影が忍び寄る時期までは、宝塚歌劇は第一期黄金時代を迎える。当然、男役像にも大きな変化が訪れる。

初期の少女歌劇においては、娘役が人気の中心で、観客も男性が多かったとされている。どちらが卵か鶏かという感もあるが、先に述べたように少女による「学芸会」を保護者や友人の感覚で愛でるという基本線があるうちは、当然のことながらより自然で可愛らしいのは娘役であり、桃太郎のように男性が主人公の作品も多いものの、高峰妙子の例に見るように、男役は歌唱や舞踊の実力、三枚目や老け役・悪役も含めた演技の達者さによって評価を得、その成功を反復し、拡大し、あるいは模倣して自分のものしようとする生徒や指導者の努力によって、少しずつパターンと呼べるようなものが出来上がっていったのだろう。その一方で、男役と娘役、主役と脇役は固定することなく、作品ごとに適在適所で配役されていったものと考えられる。また、「歌劇」の根本である歌唱は、どの役も女声であった。そこに大きな変化をもたらしなのが、公演数の増加に伴う「組」の新設・増設（1921年花組・月組、24年雪組）と大劇場建設、そしてレビュー時代の到来である。

レビューという、それまでの日本にはなかったジャンルの演目もたらされ、それが宝塚少女歌劇にうまく当てはめられることによって、舞台上で女性が男性を演じるということの意味が変化した。背景には大正デモクラシーの世相、学校教育や演奏会・レコードによる一般人への西洋音楽の普及、中産階級による都市生活・都市文化の拡大があった。いずれも、小林一三が他に先駆けて着目し、自らの事業に取り込んでいった要素である。映画の普及によって、多くの人々が西洋の風物や生活の一端を目の当たりにすることになった。洋服、洋食、鉄道、自動車、ビルディングなど、映像で見るものは、少なくとも大都市の住人にとっては、自らの日常生活の中にも見出だせるものであった。しかし、いわゆる洋画は、その発信元の西洋においても日常生活の断片というよりは作り込まれた夢の世界であり、日本人にとってはさらに異次元の「銀幕」中のできごとであればこそ、興味も憧れも募ったのである。コスチュームものともなればなおさらである。

そのような時期に宝塚にもたらされたレビューやオペレッタは、4000人の大劇場の舞台を占め、本格的なオーケストラによる生演奏、マイクロフォンの使用、大がかりな装

置、華やかで露出度の高い衣裳、肌の色を自然に美しく見せるドーラン化粧などと相俟って、銀幕に再現される人工美の世界を、実演で見せることに成功したといえるだろう。少女が可憐さを失わずに客席と舞台の学芸会的親近感の中で演じながらも、様々な演目、様々な役柄を作り出す過程で少しずつ培い受け継いできた「作る」技術が、ここで大きな飛躍の土壌を得たのである。燕尾服を着た紳士、ドレスをまとった淑女になるにはどうしたらよいか。それは、桃太郎にもなり三枚目にもなり守銭奴にもなり、なおかつ美しい十代の少女であるという在り方そのままに、新たにもたらされた紳士淑女のアイデアを自らの身体に具現化するという営みに他ならない。すなわち、高峰妙子・高砂松子・瀧川末子ら第一世代が築いた基盤を、奈良美也子・雪野富士子らの第二世代が受け継ぎパターンとして定着しつつレビュー・オペレッタ時代につなぎ、葦原邦子・小夜福子に代表される第三世代において黄金時代を迎えたのである。高木史朗は次のように語っている。

今まで日本では、男性が踏み込めなかったレビューやオペレッタの分野をこれらの男役が開拓していった。タキシードやエンビ服を日本の男性は、それまで充分着こなすことができなかった。それを女性なるが故に、見事に着こなしてみせた。外国の男性を演ずるオペレッタの分野でも、日本の男性が演ずると不自然な印象を与えるものを、これらの男役がいかに自然に演じていった⁽⁶⁾。

タキシードや燕尾服を本当に着こなすことができないのは、現代の日本人男性とて同じことである。ミュージカルの舞台を見てもそうだし、経済的に余裕のある中高年の男性向けのファッション雑誌を一瞥してもわかる。イタリア人モデルのような容貌と着こなしをした「チョイ悪親父」は、イタリアならばいくらでもいるが、日本人モデルでは残念ながらそれは再現できない。日本人向けのセンスあるアレンジのものなら写真としては見られるかもしれないが、そういう男性は現実の日本にはほとんど存在しない。格段に体格が向上したといっても、やはり DNA は違う。中途半端に逞しくなっても、そのままでは燕尾服を着こなすことはできないし、あえて補正をする技術も度胸もない。目鼻立ち、肌の色、髭の生え方も違う。驚くほど細身の体に、驚くほどの補正を施した衣裳を着け、驚くほど入念なメイクを施した男役には、到底及ばないのである。

小夜・葦原時代の男役を写真で見れば、現在の男役よりは当然のことながら身長といいプロポーションといい女性的ではある。何より依然として歌唱は女声そのものであることは残された録音により明白である。しかし、洗練された姿や所作は、男装の麗人の名にふさわしいことも間違いない。ふと思い出されるのは、17・8世紀にヨーロッパのオペラで活躍したカストラートである。男性の肉体と女性の声帯を持つ彼らは、時にソプラノを超

える高音とテノールを超える声量をもって一世を風靡したとされるが、演じた役どころは主役すなわち英雄であって女形ではない。今日彼らのレパトリーを上演するには、特殊な技巧を身につけたカウンターテナーかメゾソプラノを起用するのが通例である。ある意味で倒錯的な人工美の極致に匹敵するものを、清く正しく美しいやり方で実現しているのが、宝塚歌劇の男役であるということもできるのではないか。そして、カストラートが神話的英雄のアイデアを顕現させたように、ヨーロッパの紳士淑女のアイデアの影を舞台上に映し出しているのが男役なのではないだろうか。

もちろん、初期の宝塚歌劇においても、西洋物の作品は数多くあり、また観客も含めた日常の服装においては、女性よりも男性の方が洋服の比率は高かったわけだから、生徒たちは実際の男性の洋服姿や着こなしを観察しながら男役の演技を模索していた。SKDにはわずかに遅れ、宝塚の生徒が断髪して舞台に立ったのは、1931年から32年にかけてが最初であるとされる。当初は指導者に叱責されたが、瞬く間に広がりファンにも許容された。昭和の後期と違い、当時は髪型でも男性と女性の外見は一目瞭然であったから、男性を演じる以上、髪を短くするのが自然であるのは自明である。そうであるにもかかわらず、創立から20年近くはそれがなされなかったのであり、男役は室内の場面であっても常に帽子を被り、その中に髪を収めていたのだから、少女たちによる健全な学芸会的娯楽であるという認識が、いかに重要であったかがわかる。従って、男役の洋服の着こなしも、演じる役柄にふさわしいものになっていれば、それほど特別な意を用いる必要もなかったはずである。

それが、1930年代になって、断髪も含めた男役のこしらえに大きな変化が訪れるのは、いうまでもなくレビューの影響によるものである。現在、正式な劇団名は「宝塚歌劇団」であるが、英語表記では「Takarazuka Revue Company」であることにも、この劇団の歴史と特徴がにじみ出ているのだが、初期の「お伽歌劇」「少女歌劇」は、短くわかりやすい歌入り芝居であり、音楽は歌舞伎のような伝統音楽ではなく、すでに大多数の観客の耳になじんでいた西洋音楽であるべきというのが小林一三の主張である。『ドンブラコ』が既製の日本版歌劇であったことはすでに述べたが、帝劇オペラが十分な成功を収め得ず、初期の少女歌劇とほぼ同時代の浅草オペラが、実はオペレッタやオペラコミックをさらにわかりやすくアレンジしたものであったことを見れば、「歌劇」がヨーロッパの本格的オペラを遠い視野のかたに見据えていたとしても、まだ大正時代の日本においては実現の途上にあり、まして少女歌劇においては、『ドンブラコ』や『浮かれ達磨』などが、いかにもふさわしい演目であったことが理解できる。そうは言っても、15年近く上演を重ね、外国人も含む一流の指導者たちに鍛えられ、日本一の規模を持つ大劇場に根拠を置き、さらにバックとなる企業も着実にその規模を拡大していた時期には、レビューという

新しいジャンルを受け入れる基盤は、十分に築かれていたのである。

3つの組が作られた後、1928（昭和3）年に、舞踊専科と声楽専科が設けられ、翌年には舞踊専科が日本舞踊専門となり、新たにダンス専科が作られる。これにより、それぞれの分野に秀でたスター級の生徒の多くが専科に属して、演目により各組の公演に柔軟に出演できる体制が生まれる。これはまさに『モン・パリ』と『パリゼット』の間に位置する時期であり、レビュー時代の到来を受けて、歌とダンスの強化が喫緊の課題であったことを示している。

レビューにおいて重要な要素であるダンス（洋舞）では、バレエとは異なる衣裳がクローズアップされる。それこそが宝塚男役の象徴ともいえる燕尾服（黒燕尾）である。燕尾服を着ていても、シルクハットの中に長い髪を丸めこんで演技や歌唱をするのと、断髪し、ドーラン・アイシャドー・付け睫毛などを用いた化粧をして颯爽と踊るのとは訳が違ふ。さらに、現在においても芝居の場合は通常の演劇と同じく、まず台本があり、原則としてはその作者が演出家も兼ねて、美術・音楽・衣裳・照明などの部門の担当者と相談し、それを統括し、さらには稽古場において生徒たちに演技指導をして舞台を作り上げる。レビュー（ショー）においても台本（歌詞）を書いた作者が各部門を統括しつつ演出することには変わらないが、歌においては作曲と歌唱指導、踊りにおいては振付とダンス指導の比重が圧倒的に高くなる。初期のレビューにおいては、岸田辰彌のようなオペラ出身者、白井鐵造、宇津秀男、榎茂都陸平など舞踊出身者が作・演出を担い、さらにダンスの専門家が招かれ、振付・指導にあたっている。その多くは海外経験を持ち、当時最先端の知識や技術をもたらすばかりか、本物の西洋舞踊を目の当たりにし、あるいは体験し、それを直接生徒に伝授している。

すなわちここに至って、燕尾服を一部の隙もなく着こなし、高度なテクニックを要求される振付に適応し、一連のスピーディな動きの中でも一瞬たりとも姿勢や衣裳の乱れを許さないという厳しい指導を経て、舞台上で歌い踊る「男装の麗人」が生み出されていったのである。奈良美也子など第二世代のスターたちは、第一世代が試行錯誤の中で少しずつ積み重ねていった様々な男役のパターンを受け継ぎ発展させるとともに、レビュー時代にふさわしい歌・踊り・演技そして姿かたちを高度に体現していった。それゆえに、二枚目男役第一号の名にふさわしいといえるのであろう。そして第三世代の小夜福子・葦原邦子は、まさにレビュー時代の幕開けに入団し、その資質ゆえに下級生の頃から大きな役を与えられ、先輩たちに学びながら必死の研鑽を積み重ねて、一直線にレビュー黄金時代の男役スター像を築き上げたのである。

ここで改めて、葦原邦子の自伝を紐解いてみよう。

花・月・雪の三組に編成された各組には、それぞれ組長がきまっています。楽屋の部屋割も、別室とよばれる奥の小部屋に、組長以下それに続くスタアの八人ほどが陣どっていました。そして、あとは古参順で、大部屋にずらりと並んだ鏡台の前に座るのです。

その頃、花組は奈良美也子、月組は門田芦子、雪組は雪野富士子と、当時最も人気のある、男役スターが組長でした。女ばかりで演る芝居やレビューのことですから、どうしても男役になる人が主導権を握ることになるのでしょうか。そして、組長の持っている雰囲気、その組の気分を大きく支配していました。奈良も門田も雪野も、それぞれ違った持ち味で、いずれおとらぬ人気スターでした。

花組は奈良美也子のしっとりとした気分の中に包まれた華やかさが、そのまま組のいろあいを出していました。月組は渋くていぶし銀のような深みのある門田芦子の少しクラシックな色調を帯びています。そして気品高く、端正な美しさの中に情熱を秘めた雪野富士子のエキゾチズムは、雪組独特の雰囲気を創り出しているのです⁽⁷⁾。

これは、先に引用した高木史朗の言葉とも符合する。門田芦子は、宝塚の断髪第一号とも言われている男役であり、ここに描かれた組の雰囲気は、現在の各組に通じるところがあるように思われるのも興味深い。

「春の踊り」の続編ですが、そのほかに、選ばれた数人の本科生が、岩村和雄先生のバレエ「サーカス」にも出演と決まりました。英子もその中の一人で、初めて燕尾服にシルクハットの紳士になって踊ると聞かされて、うれしくなりました。

岩村先生は長らく欧州でバレエの勉強をして帰って来たのですが、『ダルクローズ』の『ユーリズミック』という特別な訓練を身につけた先生でした。（中略）

そんなやりかたでしたから、岩村先生のバレエの振付けは、また今までにない熱心さと、とびきりの厳格さで、ダンス専科のスターたちが、泣きながらお稽古していることも、二度や三度ではありませんでした。

岩村先生のバレエ「サーカス」は大変な反響をよびました⁽⁸⁾。

葦原邦子は、初舞台の頃から休演した上級生の代役を勤めることが多く、そうした場合の通例にみるように、そこからチャンスを広げていったそうであるが、腰元役を代わった時には、次のように記している。

英子はつくづくと友だちにこう言うのでした。「女役ってほんとにむずかしいもの

ね、わたしは絶体これから男役になるように勉強するわ…」すっかりしよげかえってしまった英子を見て、同期生の誰かれは思わずどっと笑ってしまいました。(中略)

英子は吉川舞台監督にさっそく抗議を申し込んでおきました。

「吉川先生！ 男の役ならどんな代役でもやらせて貰えますけれど、お願いですから女にだけはさせないで…」⁽⁹⁾

男役・女役の区別が今ほど厳密ではなかった時代ではあったが、どちらを得意とするかは自ずと定まってきて、奈良・門田・雪野クラスのスターになれば、それぞれ男役としての持ち味を確立し、さらには、それぞれの組に、大江美智子、雲野かよ子、紅千鶴という代表的な娘役がいて、組長と相性のいい資質を発揮し、男役にも劣らぬ人気を持っていたという。しかし、葦原の場合は、早くから男役としての自覚が強く、意識的に精進を重ねる一方で、歌唱力（音域はメゾソプラノ）を見込まれて声楽専科に移り、各組の公演に最適な役を振られて出演しながら、男役としての地位を確立していく。在団期間は10年ほどであるが、それがちょうどレビューの黄金時代と重なり、帰朝した白井鐵造にその資質を見込まれ、大役をこなすうちに人気・実力ともにスターとなる。演技に秀でオペレッタ物を得意とした小夜福子とともに、奈良美也子たちから受け継いだ男役スター像を明確にし、後進の手本となった。関西の出身ではあるが、関東の観客の嗜好に合った持ち味があったとされる。時期的にも写真や録音が多く残され、退団後も長く芸能活動を続け、いくつかの著作もあることなどから、戦後になっても男役の代名詞の一人と認識されたこともあり、色々な意味で男役のイメージを定着させた存在であるといえるだろう。

葦原は、また初期の白井レビューを代表する男役でもあった。『ローズ・バリ』で大役がつき、『ライラック・タイム』『サルタンバンク』が出世作となり、東京でも人気が出る。『花詩集』は1934年の東京宝塚劇場柿落し公演となり、『アルルの女』では新境地を開き大成功を収める。さらに『メリーウィドウ』をアレンジした『美しき千万長者』、『マリオネット』、『ミュージック・アルバム』と白井作品が続き、ついに1936年5月に東京宝塚劇場でオペラ『パリアッチ』をオペレッタ風にアレンジした『悲しき道化師』を上演する。これは東京初演で原曲をそのまま用いるなど、従来にはない試みで、実力の向上した宝塚歌劇を、本格的オペラに近づけていく路線の表れではないかという評価もあるが、その流れが継承された形跡は見られない⁽¹⁰⁾。

白井鐵造が2度目の洋行から帰国した後、1938年1月の『忘れじの歌』に出演する。次第に戦時色が強まる中、39年には小夜福子・草笛美子・春日野八千代などを中心とする訪米使節団が派遣されるが、葦原はこれには参加せず、同年5月、白井鐵造作『桃花春』を最後に宝塚の舞台を去る。ともにレビューの黄金時代を築いた葦原が退団し、一度

は創作意欲を失いかけたかに見えた白井だが、そこによりやく台頭して来るのが春日野八千代である。戦後の『源氏物語』や『虞美人』につながる、宝塚歌劇と男役の次なるステージが始まろうとするのである⁽¹¹⁾。

註

- (1) 辻則彦 『男たちの宝塚』 神戸新聞総合出版センター 2004 年
- (2) 鈴木国男 『男役のアイデア(1)—— 春日野八千代 ——』 共立女子大学文芸学部紀要第 59 集 2013 年 1 月
- (3) 高木史朗 『宝塚のわかる本』 廣済堂出版 1976 年 p. 80
- (4) 仮名手本歌舞伎は、神戸の外国人学校カナディアン・アカデミーの生徒たちが、1966 年から本格的に歌舞伎を上演した試みで、当時マスコミにも取り上げられ評判になった。72 年には東京の紀伊國屋ホールでも上演されたが、財政難により終止符を打った。カツラカタ歌劇団とは、名古屋の東海中学校・高校が 2003 年より文化祭で上演している男子生徒による宝塚歌劇の上演。こちらも全国的な注目を集め、現在も継続している。
- (5) 高木 前掲書 p. 81～84
- (6) 同 p. 83
- (7) 葦原邦子 『若草の歌—— 葦原邦子の回想』 刀江書院 1959 年 p. 48
- (8) 同 p. 87 岩村和雄 (1902-1932) は、男爵家に生まれ、学習院を経てパリに留学し、照明技術を学んだ他、ダルクローズ研究所でリスマックなど舞踊の訓練を受けた。帰国後は帝国劇場や築地小劇場で照明を担当する傍ら、研究所を設立して創作舞踊を発表する。1927 年から宝塚の教壇に立ち、厳格な訓練で宝塚の舞踊水準を引き上げ、宝塚大劇場以外では発表できないようなメカニカルな表現で前衛的なバレエの世界を開拓した。若くして病没。
- (9) 同 p. 98
- (10) 鈴木国男 『共立女子大学における宝塚研究』 共立女子大学文芸学部紀要第 61 集 2015 年 1 月 ここに報告した共同研究の対象となった映像に見られる葦原他の演技や舞台姿により、男役がすでにかかなりの完成度に達していたことが確認できる。
- (11) 春日野八千代については、前掲の『男役のアイデア(1)』を参照されたい。本稿と合わせて、宝塚歌劇創立から昭和初期までの男役の形成に関する枠組みが、おおよそ明らかになったのではないだろうか。引き続き、多くの資料によって検証していきたい。