

ポップカルチャーの中のタカラヅカ
——『ベルサイユのばら』以降の宝塚歌劇団の表象を中心に——

バラニャク平田・ズザンナ*

Takarazuka within Pop-culture:
Representation of the Takarazuka Revue after *The Rose of Versailles*

BARANIAK-HIRATA Zuzanna

Abstract

The Takarazuka Revue is a popular Japanese theatrical company consisting solely of female performers. Since its establishment in 1914 Takarazuka has often been considered as part of *shōjo* culture but was its representation the same throughout its history? This paper examines how Takarazuka's representation has evolved after the staging of *The Rose of Versailles* in 1974 and attempts to localize its position in contemporary Japanese pop-culture. First, by reviewing Takarazuka's position as part of pre-war *shōjo* culture and through content analysis of *The Rose of Versailles*, I evaluate the effect the play's staging has had on the Revue. Then, by conducting a discourse analysis of Takarazuka's representation as seen in anime, manga, and variety TV programs, I localize Takarazuka within Japanese pop-culture and discuss the transition process of its representation. The paper distinguishes three primary themes surrounding Takarazuka's post-*Rose of Versailles* representation in the media: Takarazuka as a setting for girls' comics, Takarazuka as a parody, and Takarazuka's zealous fans. The results of the analysis show, although Takarazuka is still strongly associated with *shōjo* culture, it has since surpassed the genre and can be seen to have spread to other pop-culture genres such as fan culture and Japanese idol culture.

Keywords : Takarazuka Revue, *shōjo culture*, representation, media mix, fan culture

1. はじめに

2014年に創設100周年を迎えた宝塚歌劇は、女性のみ出演者で構成された「国民的人気」を誇る劇団である。この「女性のみ」の劇団公演の2013年の年間観客動員数は歌舞伎、能及び狂言の総合動員数を上回る250万人超を記録し、現代日本の演劇界において商業的にも「大成功」を収めている（阪急阪神ホールディングス2014、ピア総研2016）。

宝塚歌劇の舞台上ですべての役は女性によって演じられている。このため、マスメディアによって最も注目を集めているのは「男役」である。宝塚音楽学校を卒業してから宝塚歌劇の舞台で男性の役を専門として演じる男役は、世界の演劇界でも独特な存在の一つで、戦後から同劇団の「顔」ともなっている。こうした演劇界での成功と注目の一方で、宝塚歌劇団に関する学術研究は比較的少なく、それも男役のジェンダー・パフォーマンスの構築とその魅力（Nakamura & Matsuo 2003、Stickland 2008）、ファンとの関係性（Robertson 1998）、または、宝塚ファンの組織制度（宮本2011）などの研究に偏重している。女性が演じる男役というユニークな役柄はマス

キーワード：宝塚歌劇、少女文化、表象、メディアミックス、ファン文化

*平成28年度生 ジェンダー学際研究専攻

メディアと先行研究で注目を浴びているが、その存在が全国に知れ渡るようになったのは、演目『ベルサイユのばら』が公開されて以降のことである。1974年に初めて舞台化された『ベルサイユのばら』は、宝塚歌劇団史上最大の名作と評されており、主人公オスカルに通称である「男装の麗人」¹は、宝塚歌劇における「男役」の代名詞として今日まで広く知られている。『ベルサイユのばら』が宝塚歌劇団に与えた影響は、ファンの組織化や経営戦略の変化という側面からも議論された（cf. 宮本2011）が、その作品がタカラヅカ²のイメージ形成に対して与えた影響はいまだ十分に分析されていない。

そこで本稿では、現代におけるタカラヅカの表象の変遷とその長期的な影響を明らかにすべく、『ベルサイユのばら』の初演以降、日本のポップカルチャーにおいてタカラヅカの位置付けがどのように変化していったのかを追うことを目的とする。この目的のために、まず、戦前に端を発する宝塚歌劇の「少女文化」としての位置付けを概観する。次いで、『ベルサイユのばら』の原作の内容分析を行い、『ベルサイユのばら』の舞台化が宝塚歌劇に及ぼした影響について議論する。さらに、宝塚歌劇に関するメディア言説分析を行い、アニメ、漫画やテレビ番組などのジャンルに描かれているタカラヅカの表象³を検討し、現代のポップカルチャーにおける宝塚歌劇団の位置付けとその表象の変遷について論じていきたい。

次節では、宝塚歌劇団の歴史的背景とその劇団のこれまでの日本文化の中の位置付けについて検討していく。

2. 宝塚歌劇と「少女文化」

大正から昭和にかけて、全国各地の遊園地や温泉地に少女歌劇団が設立された。その一つである宝塚歌劇団は1913年に発足し、1914年に宝塚少女歌劇として宝塚新温泉のパラダイス劇場にて第1回公演を行う。当時、宝塚歌劇の団員として採用されたのは、12～15歳の女性であった（朝日新聞2014：42）。宝塚歌劇の公演の人氣が著しく高まったことを受けて、1919年にその創設者・小林一三は公会堂劇場の新築に踏み切った。同年に私立宝塚音楽歌劇学校（現在の宝塚音楽学校）を創立することにより、「〈少女〉を生産し再生産する」ことができるようになった（川崎1999：28）。

先行研究では宝塚歌劇団の早創期を、少女を消費の対象とする「少女文化」の文脈に位置付けることが多い（cf. 川崎1999、Robertson 1998）。ロバートソンによれば、未婚の女性を示す「少女」は明治時代に導入された用語である（Robertson 1998：63-65）。明治期以降、「少女」という存在の核となった高等女学生を対象に少女雑誌が生まれ、この少女雑誌というメディアを通じて「少女文化」も形成された（川崎1999：26-27）。そして、高等女学校の生徒と宝塚音楽歌劇学校の生徒の年齢は重なるため、舞台人として少女の育成を目指すことを目的に設立された宝塚音楽歌劇学校の存在も「少女文化」に結びつけられていった。

ところが、小林一三は「少女のみ」の劇団より、男女共演の国民劇を創る夢を持っていた。その夢を実現するために、小林は宝塚歌劇に男子部を創設し、何度も男子部員加入の勧誘を試みた。しかし、男子部員を募る度に女優とその親から予想以上の反発を受け、宝塚の男子部を解散せざるを得なかった（渡辺1999）。また、宝塚ファン向けの雑誌『歌劇』（1918年創刊）の読者層の男女比率を検討した津金澤によると、戦前まで（少女をターゲットにした）男性ファンの方が圧倒的に多かった。ところが、1930年代後半に観客の男女比率が逆転したと指摘しているが、女性ファンの急激な増加は1930年に誕生した「男役」の役柄と関連付けることができるだろう（津金澤1999）。女性客の増加に伴い、宝塚歌劇は「少女文化」に本格的に重心を移し、その当時に「異常」とみなされていた「エス」関係の最前線に立った。山梨（Yamanashi 2012：139-144）によれば、元々「エス」は少女雑誌によって普及してきた少女同士の親密な友情の関係を意味したが、一般的には同性愛的な関係性とも曲解された。それ故、宝塚歌劇に関する当時の大衆紙の記事の多くが、「全員女性の歌劇団が悪影響を及ぼし、病的で『異常に陥る』（=『同性愛に走る』）上に、自殺もしかねない」（Robertson 1998=2000：194）と暗黙のうちに同性愛の危険性を警告していた。つまり、宝塚歌劇と「少女文化」と「エス」関係には密接なつながりが邪推されてきた。

こうした宝塚歌劇と「少女文化」との関係性は戦後の日本にも続き、後者が前者に影響を与えた。少女漫画の先駆けである手塚治虫は、宝塚歌劇団の本拠地・宝塚市に生まれ、幼少期からファンであった宝塚歌劇から受けた影響が見逃せない。とりわけ、1953年から少女雑誌に連載した『リボンの騎士』には宝塚歌劇の影響が色濃い。

ヒロインは、女と男の両方の心を持ち、女と男の間で変装を続けるサファイア王女である。手塚は大ファンだった宝塚女優・淡島千景に強く影響され、淡島の舞台上の変装をサファイアのモデルにしたといわれている（川内1996）。

手塚作品を通して宝塚歌劇団が初期の少女漫画に与えたインパクトは明らかである。手塚以外にも宝塚歌劇から影響を受けた漫画家は多々おり、1950年代から1960年代にかけて少女漫画に登場するヒロインが宝塚の娘役もしくは男役をモデルとする傾向が顕著となった（例えば、高橋真琴の『MACOTOのおひめさま』など）。60年代までは宝塚歌劇と少女漫画との関係性は一方的なもので、宝塚歌劇は常に少女漫画に「影響を与える」側であった。しかし、この一方的な関係は『ベルサイユのばら』の登場によって急変した。

3. 『ベルサイユのばら』の舞台化と宝塚歌劇への影響

本節では、『ベルサイユのばら』の「ベルばらブーム」現象とその現象が宝塚歌劇団に与えた影響について論じていく。

『ベルサイユのばら』の原作は、池田理代子によって1972年から73年にかけて『週刊マーガレット』に連載された少女漫画である。18世紀の革命前から革命前期のフランスを舞台に、ルイ16世王妃マリー・アントワネットと貴公子フェルゼンの恋愛物語としてスタートした作品である。しかし、池田理代子は、読者からのコメントを常に配慮しながらストーリーを仕立てていたため、読者の意向を反映して、連載途中で主人公をマリー・アントワネットから当初脇役であったオスカルへと移した（Shamoon 2007: 8）。「男装の麗人」と呼ばれるオスカルは、女性でありながら、息子を望んでいたジャルジュ伯爵によって男性として育てられ、女性ゆえに王太子妃付きの近衛士官としてマリー・アントワネットの護衛を務める人物として設定された。『ベルサイユのばら』は少女漫画では前代未聞の1500万部の売上を誇る作品となった。そして、こうした人気を背景に同作品は1974年に宝塚歌劇によって舞台化されることになり、宝塚歌劇のイメージを大幅に再編成することともなった。

1970年代、経済成長が安定化する中で、テレビの普及、アングラと呼ばれる新しい演劇の登場、アイドル文化の発展や娯楽の多様化が進み、その影響から宝塚歌劇の観客動員にかげりがみられるようになった（川崎1999: 207）。演出家・植田神璽によると宝塚歌劇が潰れる恐れがあったほど、劇団スタッフに危機感が感じられた時代だった（植田&川崎2014: 158-159）。そうした事情を背景に、1974年に植田神璽の脚本と歌舞伎俳優・長谷川一夫の演出による宝塚版の『ベルサイユのばら』が上演されることになる。『ベルサイユのばら』の初演以降、近衛連隊長のオスカルは例外なく男役によって演じられるようになる。女性であるにもかかわらず、息子として育てられ、長年男性を演じ続けたオスカルという人物は、男役を絵に描いたような存在であり、宝塚歌劇でなければ演じられない設定であった、という声が頻繁に聞かれた。このように、宝塚歌劇によって舞台化された『ベルサイユのばら』に対して観客の反応は熱く、2年間だけで上演回数560回、観客数140万人を超えた（宝塚歌劇団2004: 204）。初演以降も宝塚歌劇による『ベルサイユのばら』は幾度も再演され続けている。

少女漫画の『ベルサイユのばら』と宝塚歌劇が舞台化した作品は「ベルばらブーム」と呼ばれる社会現象を巻き起こし、その「大成功」の理由の解明を試みる研究も現れた（cf. Shamoon 2007）。しかし、こうした一連の研究では、『ベルサイユのばら』の上演が宝塚歌劇団に具体的にどのような影響と変化をもたらしたのかという点については十全に議論されていない。以下では、この空白を埋めるべく、検討を行いたい。

まず、『ベルサイユのばら』がもたらした大きな変化は、非宝塚ファンにとっての宝塚歌劇団の認知度であった。宝塚歌劇は、すでに膨大な数の熱烈なファンを擁する原作を舞台化することにより、これまで観劇経験がなかった原作ファンが劇場を訪れ、原作ファンが宝塚を知り、新たな宝塚ファンとなることで、右肩下がりがだった観客動員数が一気に上向きに転じた。さらに、『ベルサイユのばら』は観客の客層だけでなく、次世代の宝塚女優にも大きな影響を及ぼした。なぜならば、多くの女学生が『ベルサイユのばら』を機に宝塚歌劇に魅了され、その舞台に憧れるようになったからである。その結果、観劇者数が急速に増えただけではなく、宝塚音楽学校の入学試験を受ける女性たちが激増した⁴。

次に、『ベルサイユのばら』の初演の際に、オスカルの役を演じた榛名由梨や安奈淳の男役は「スター」と呼ばれるようになり、その通称は、その後に宝塚歌劇に登場するスターシステムの構築と発展の第一歩となった。

宝塚歌劇団は『ベルサイユのばら』の上演以降、以前女優たちが交代制で務めていた主演人物の配役を、各組の主演者となる男役のスターに固定するようになる。とりわけ各組に唯一人の「トップスター」を戴くという宝塚のトップスター制度は、1989年の『ベルサイユのばら』の再演以降に本格的に導入されたものである。宝塚歌劇団は現在5つの組から構成されており、各組にトップスターが存在し、そのトップスターはすべての公演で主演を務める男役である（宮本2011：18-23）。現在、トップスターは宝塚歌劇団の「顔」として認知されるが、その制度の先駆けとなったのは『ベルサイユのばら』で主演役を務めた男役のスターたちであった。

そして、『ベルサイユのばら』はブームを巻き起こし、その結果、舞台のスターだけではなく、そのスターを応援するファンを同時に登場させた。社会現象ともなった『ベルサイユのばら』には、幾分熱狂的に過ぎるともいえるファンが現れ、その中には、歌劇団の楽屋に出入りをする女優の洋服を破ったり、髪の毛を奪ったりするファンもいたといわれる（Stickland 2008：162）。こうした過剰な行動からスターを守るために宝塚ファンは1970年代後半から徐々にファンクラブとして組織化されていく（宮本2011：49-51）。現在、宝塚ファンと強い結びつきがある女優が楽屋に入るのを待つ「入り待ち」と楽屋から出るのを待つ「出待ち」という行動、または「ガード」と呼ばれる女優を楽屋まで付き添い見送っていくなどの独特なファン行動がスターの登場とともに規律実践されるようになったのだ。

4. ポップカルチャーの中のタカラヅカ

前節では、1974年初演の『ベルサイユのばら』が宝塚歌劇のあり方に極めて大きな変化をもたらす役割を果たしたことを明らかにした。その演目の舞台化を通して、宝塚歌劇の存在そのものが全国に知れ渡っただけではなく、現在の宝塚歌劇の代名詞となっているトップスターの存在とその熱烈なファンのあり方が誕生した。「ベルばらブーム」が巻き起こって以降、宝塚歌劇と直接に触れることなく、宝塚ファンという枠の外に身を置く人びとの間でも宝塚歌劇は認知されるようになった。では、そうした人々にとって宝塚歌劇はどのようにイメージされるようになり、あるいはそのイメージがどのように変化したのだろうか。本節では、『ベルサイユのばら』の初演以降、日本のポップカルチャーに流用されその題材となった宝塚歌劇の姿を追い、表象化されたタカラヅカのあり方とその変遷について検討することで、この問いの答えを見いだしたい。

4-1. 少女漫画の舞台となるタカラヅカ

1974年以降、『ベルサイユのばら』の初演直後では、宝塚歌劇は全国でより広く知られるようになったものの、その表象を取り上げるメディアは「少女文化」の領域に根強くとどまっていたといえる。1970年代後半から1980年代にかけては、主に少女漫画雑誌に連載された漫画の題材となり、宝塚音楽学校の受験、宝塚スターを中心にした物語が多い。

宝塚歌劇を舞台にした最初の少女漫画は、1977年に週刊マーガレットに連載された『ばらよ美しく咲け—宝塚スター物語』（植田紳爾・原作、南雲慶子・作画）である。その4部作の短編漫画選集は、『ベルサイユのばら』を機に人気を集めた榛名由梨、鳳蘭、安奈淳、及び汀夏子という男役スターのそれぞれの話を描く。主人公となっている4人のスターの物語は、宝塚歌劇との出会い、入学試験・音楽学校の思い出や舞台に立っている経験を話の中心としているだけでなく、スターの私生活のエピソードも描かれてきた。そこに出現するタカラヅカの表象は、たとえ漫画であっても、劇場での観劇と同じように、主人公である男役スターの存在は、読者の日常生活に距離感を与え、宝塚歌劇の舞台の空間は憧れや魅力的な夢の世界として描写されている印象が強い。

こうした「輝いている」舞台とそこに立つスターになるまでの成長の過程を描こうとした作品は他にもある。1981年に週刊少女コミックに連載された少女漫画の『ライジング!』（氷室冴子・原作、藤田和子・作画）は、宮苑音楽学校（宝塚音楽学校をほのめかす名称）の受験から物語がスタートする。興味深いことに、『ライジング!』の主人公・仁科祐紀は、宮苑歌劇団（＝宝塚歌劇団）に憧れておらず、宮苑歌劇団をダンスの専門学校と勘違いして受験を決めた。声楽などに関して受験準備をしていなかったにもかかわらず、入学試験に一発合格し、宮苑に憧れていた同期生と張り合う関係になる。このように、『ライジング!』は、音楽学校とスターになるまでの成長をテーマとする一方、女学生同士のライバル関係と、「男役スターはたった一人」という競争的な歌劇団の

環境もそこに登場する。

上記の音楽学校から舞台に立てる女優になるまでの成長過程というナラティブのモチーフは、1980年代後半まで続いている。『夢行き階段』（かわちゆかり、花井愛子）は1987年に講談社から刊行された少女漫画であり、『ライジング!』と似たように、歌劇団自体に関して全く予備知識を持たない日南沙耶を主人公に宝塚音楽学校の受験模様を描く。沙耶は、宝塚に入学を望む親友の付き添いとして気軽な気持ちで音楽学校を受験するが、沙耶のみ入学することができた。入学後、沙耶の気持ちは徐々に変化し、厳しい環境の音楽学校の生徒としての日常から初舞台で男役になるまでの過程で成長していく。

『ばらよ美しく咲け—宝塚スター物語』、『ライジング!』及び『夢行き階段』の共通点はその漫画の主人公たちの成長過程である。上記の3つの作品は宝塚歌劇と宝塚音楽学校かそれを模倣した舞台を背景に、当時の少女漫画が多く描いていた主人公の成長を物語の中心にする傾向がある。つまり、この事例から読み取る1970年代後半と1980年代のタカラヅカの表象では、宝塚音楽学校が「少女学校」として代用されるとともに、そこに入学する「少女たち」の成長のツールとしてみなされていたことがわかる。このように、宝塚音楽学校が、予備知識も無く、真面目でもない「未熟な」主人公の女性たちを、知識と自信を兼ね備えた「成熟」したスターに育成するという、少女の教育の機能を果たす場として描かれていたといえる。

4-2. パロディとしてのタカラヅカ

「少女文化」の領域において宝塚歌劇団を物語の舞台に設定した少女漫画が継続して刊行されている一方で、1989年に『ベルサイユのばら』が再演され再び大好評を博したのを機に、宝塚歌劇団は「少女文化」を超越した領域において、しかも隣接する芸能ジャンルの「一流」の演者たちの手によって、パロディの対象と化していく。こうした流れは1990年代末まで続いたが、その数例を以下に挙げよう。

パロディとしてのタカラヅカ表象は、『ベルサイユのばら』の再演と同年の1989年に歌舞伎役者が企画・運営した俳優祭に見て取ることができる。この歌舞伎版パロディ『ベルサイユのばら』は、『佛国宮殿薔薇話（べるさいゆばらのよばなし）』と題して、（当然のことながら）男性の歌舞伎役者らによって上演された。この演目は明らかにパロディであるとは言え、オスカルとアンドレの役が歌う主題歌「愛あればこそ」やバステューユ襲撃などの名シーンが忠実に再現され、出演者は宝塚女優から直接に演技指導を受け、秀逸な演出と豪華な舞台衣装は観客からも高い評価を得た。また、既に一般の高い認知度を誇る『ベルサイユのばら』の名シーンの再現だけでなく、『佛国宮殿薔薇話』では、宝塚歌劇の十八番であるラインダンスとフィナーレ（出演者が舞台中央の大階段から降りてきて繰り広げられる大団円）までもがこの歌舞伎版パロディでは上演された。

また、高視聴率を博したバラエティ番組『SMAP×SMAP』（フジテレビ）では、1998年から2005年にかけて宝塚歌劇のパロディ・コーナーを設けて複数回にわたり放送した。このコーナーは、宝塚歌劇団ならぬ『竹の塚歌劇団』と題され、ジャニーズ事務所所属の当時のトップスター男性アイドルグループであるSMAPのメンバーが男役・娘役・演出家に配役され、ジャニーズ版パロディ『ベルサイユのばら』が演じられた。『竹の塚歌劇団』のパロディには、2つのパターンがある。1つは、『佛国宮殿薔薇話』にも登場したフィナーレのパレードや、『ベルサイユのばら』の主題歌を踊りながら再現するシーンであり、いま1つは、演出家から指導を受けながら、演劇を練習する稽古場のシーンである。歌舞伎版パロディと同じように、このジャニーズ版パロディが着目したのも、宝塚歌劇の舞台作りの方式とそこに立つスターの立居振舞だった。特に焦点が当てられたのは、『ベルサイユのばら』における名言だけでなく、男役と娘役という役柄の存在、トップスター制度、豪華な舞台衣装、そして宝塚女優の濃い舞台化粧法である。

こうして、少女漫画を舞台に「少女文化」として表象化されてきた宝塚歌劇団は、これを超越したパロディの領域において一般的な認知度を一気に高めた。それは、演目『ベルサイユのばら』が宝塚ファンではない人びとにとっても既に浸透し、親しみを感じさせるものであったからこそ、可能であった。つまり、当時のタカラヅカの表象は、まず、最初期から流布してきた女性のみ歌劇団というイメージが最も強く、そして宝塚歌劇団の「顔」として代名詞化していたオスカルというキャラクターとそれを演じる男役トップスターの存在によって構築されていた。『佛国宮殿薔薇話』及び『竹の塚歌劇団』は滑稽な効果を目的として、以上のこうした要素を逐一パロディの対象とした。男性のみで構成される歌舞伎役者とジャニーズ・アイドル集団がパロディとして『ベ

ルサイユのばら』を再現することを通じ、「女性のみ」の歌劇団」という宝塚歌劇団の独自性の根幹からパロディ化し、当該世界のジェンダー秩序の逆転／転倒の実践を試みたという過程自体が非常に興味深く、今後の課題としてさらなる検討が必要であると認識している。

4-3. 熱狂的な宝塚ファン

最後に、2000年代以降から普及してきたタカラヅカの表象について論じたい。1990年代末までのポップカルチャーの中のタカラヅカは、「少女」の成長を促す宝塚音楽学校、「女性のみ」の世界という宝塚歌劇団の特性が注目を集めていた。しかし、2000年代に入ると、タカラヅカは、当事者である「少女」や「女性のみ」という特性よりも、宝塚ファンの存在への着目を通じて表象化されていくように変化してきたと言える。

例えば、2006年にアニメ化された『桜蘭高校ホスト部』（葉鳥ビスコ・原作）では、聖ロベリア女学院の「(タカラ)ヅカ部」と呼ばれる女子サークルが描かれた。ヅカ部の部員は男役と娘役によって分けられており、その部長・天草紅緒は長身のショートヘアで、宝塚歌劇の男役スターのような存在である。同作第9話で、天草は舞台上に立つ際に「紅薔薇」という舞台名を使用しているが、これは『ベルサイユのばら』の略称「ベルばら」に通じ、同作の視聴者には嫌でも宝塚歌劇のその演目を想起させる。ヅカ部の部員には熱狂的な女学生のファンが付き、ヅカ部ファンの行動はほぼ実際の宝塚ファンの行動に重なる。ヅカ部ファンは、宝塚ファンの「入り待ち」のように、毎朝、ヅカ部部員の登校を集団で待ち構えており、ロベリアのスターをお見送りするのである。

こうした熱狂的な宝塚ファンへの関心は他の作品にもみられる。2010年から2014年にかけて講談社から刊行された『ZUCCA×ZUCA』（はるな檸檬）は、宝塚ファンの観劇と消費慣習に着目することを通じ、その独特な日常生活をコミカルに描こうとした漫画である。この作品は宝塚ファンを題材にしなが、一般の読者層向けでありつつ、また他のオタクやマニアも共感できるように、宝塚ファンの専門用語の簡単な説明をする「コラム」も含んでいる。興味深い点は、作中で宝塚ファンが自分たちに対して使用する用語の選択である。ここでは、宝塚ファンを「オタク」（ヅカオタ）として見なし、宝塚歌劇の「星組」が好きなファンを「星担」などと呼び、日本のアイドル文化で定番化して使用されてきた専門用語をタカラヅカにも拡張している。

宝塚ファンとアイドル文化をつなげる様式は他の作品にもみられる。『かげきしょうじょ!』（斉木久美子）は、2012年から2017年まで青年漫画雑誌ジャンプ改に連載された漫画である。絵のタッチもストーリー構成も以前の「少女文化」としての宝塚歌劇を題材とした少女漫画に似せたフォーマットとなっており、2人の女性主人公は宝塚音楽学校をほめかしている「紅華音楽学校」に入学するのだが、その主人公の背景設定が独特のものとなっており非常に興味深い。渡辺さらさは、多くの宝塚ファンのように、オスカルに憧れている「天然少女」であるが、もう1人の主人公・奈良田愛は元アイドルであり、男のいない世界に憧れたため、アイドルグループをやめ、女性のみ音楽学校に入団する。このように、『ZUCCA×ZUCA』でも表されていた宝塚歌劇とアイドル文化との関係性は、奈良田愛を通して『かげきしょうじょ!』にもみられるようになる。

次に概観する事例は、2014年にビッグコミックスペリオールという小学館発行の青年漫画雑誌に連載されたスポ根漫画『すみれの花が咲くガールズ』（朱良観）である。この漫画雑誌は、20代の社会人を対象とし、これまでみてきた宝塚歌劇を題材にした少女漫画とは趣が異なっている作品である。男子高生・梶本辰之進は、宝塚歌劇団に入団する夢が叶えられず、高校の演劇部の指導者として学園祭で宝塚歌劇ショーを再現する。彼の宝塚歌劇への憧れは他の部員にも移り、そのうちの一人・宇佐見真由は、宝塚音楽学校を受験することを決める。このように、『すみれの花が咲くガールズ』は宝塚音楽学校受験の予備訓練をテーマとする物語だが、辰之進が男性の宝塚ファンで、音楽学校進学希望の女子の演劇部員のメンターとなるという前提が非常に興味深い。つまり宝塚ファンの多様化も表象しており、宝塚歌劇を題材にした作品が「少女文化」のジャンルを超越していく証左ともなったといえる。

以上のように、2000年代以降の宝塚歌劇の物語を背景にした作品には、タカラヅカの表象に大きな変化があったということが読み取れる。1990年代末までの表象の変遷では、宝塚ファンではない人びとによる宝塚歌劇団の認知度の上昇とともに、宝塚音楽学校という「少女」教育の側面から、男性演者による宝塚歌劇の舞台のパロディ化に主流がシフトしたことが明らかになった。しかし、『桜蘭高校ホスト部』、『ZUCCA×ZUCA』、『かげきしょうじょ!』及び『すみれの花が咲くガールズ』の事例から読み取られる2000年以降のタカラヅカの表象は、「少

女文化」の領域を超え、ポップカルチャー全般にみられるファン文化と密接な関係性に焦点をあてるようになった。

5. ポップカルチャーのメディアから読み取られるタカラヅカ表象の変遷

宝塚歌劇の『ベルサイユのばら』の初演以来、根底では、タカラヅカは日本の「少女文化」のジャンルに位置付けられてきたと言える。それ故に、ポップカルチャーにおけるタカラヅカ表象には、「名作」となった『ベルサイユのばら』とその主人公のオスカルとのつながりがいまだに根強く残っている。本稿で取り上げた漫画、アニメ、歌舞伎及びテレビ番組の事例で論じたように、その表象の根底には、女性のみの世界、厳しい競争率の入学試験、トップスター、熱狂的なファンの存在などのパターン化したナラティヴが明らかに見られた。しかし、同時に、タカラヅカを扱う作品のナラティヴにもその想定される対象者にも変化が見られ、結果として、タカラヅカのポップカルチャーにおける位置付けにも大きな変化が生じている。

ヤノによれば、1970年代以降も「少女文化」は、素材とした「少女」の作り方は変わっていないが、その消費者層が拡大し、既婚女性を含む大人の女性もその消費主体となった (Yano 2013: 48-55)。このように「少女」という概念から生まれた「少女文化」は、若者であれ中高年であれ、女性全員を消費者としており、消費者に世代の多様化が進んだといえる。他方、「少女文化」の一部のメディアであり、異性愛の物語を中心にした少女漫画の中から、1970年代に「少年愛」、そして1980年代に「やおい」という男性同性愛を描く新しいジャンルの漫画が派生した (Mizoguchi 2003: 49-50)。「少女文化」の主要な消費者になっていた女性において、世代だけではなく、趣味嗜好の多様化が明らかになった。

この趣味嗜好の多様化は、宝塚ファンにも読み取ることができる。東 (2015) は、宝塚歌劇とやおいの愛好者における女同士のホモソーシャルな絆について議論し、この2つの消費者を女性のファン文化として関連付ける。このように宝塚歌劇とやおいのファンを関連付けることを通して、宝塚歌劇と他のファン文化との関りが示されたといえる。先述したように『ベルサイユのばら』を舞台化することにより、そして、タカラヅカをパロディ化することにより、宝塚ファンではない人びともタカラヅカに触れるようになった。さらに、2000年代以降の表象について分析したように、宝塚歌劇を物語の背景にする作品ではアイドルのファン文化の専門用語が取り入れられるようになった。それ故に、タカラヅカ表象は、やおいやアイドルなどの他のファン文化を吸収することで、タカラヅカのファン文化自体も変わっていき、ポップカルチャーの一環になっていく過程がみられるといえる。つまり、当初、少女漫画などの「少女文化」と強く結び付けられていたタカラヅカは、1980年代後半からその枠組みを超え、ファン文化やアイドル文化などのポップカルチャーの領域へと移行し、拡張したことが明らかになった。

6. おわりに

本稿では、宝塚歌劇団によって舞台化された『ベルサイユのばら』の初演以降から日本のポップカルチャーに普及してきたタカラヅカの表象の変遷を、「少女漫画の舞台となるタカラヅカ」、「パロディとしてのタカラヅカ」及び「熱狂的な宝塚ファン」という3つのテーマに基づいて分類し、分析を行った。

「少女漫画の舞台となるタカラヅカ」のテーマが中心的だった1970年代後半から1980年代は、タカラヅカの表象は「少女文化」の領域にとどまり、少女漫画の題材となっていた。この時期、入学試験をストーリーの始まりとして設定した作品が多く、宝塚音楽学校の舞台を通して女性主人公たちの成長過程を辿っていき、宝塚音楽学校が「少女」の教育の機能を果たす場として描かれていた。次に、「パロディとしてのタカラヅカ」のテーマが主だった1989年から1990年代末頃までの時期は、タカラヅカが「少女文化」の領域を超えはじめ、隣接する芸能ジャンルの演者たちの手によってパロディとして取り上げられるようになった。このパロディでは、タカラヅカの表象と『ベルサイユのばら』の関係性が非常に強かったことがわかった。最後に、「熱狂的な宝塚ファン」のテーマを生み出した2000年代から現在に至るまでの時期では、宝塚歌劇とその男役のスターよりも、そのスターの熱狂的なファンに目を向けた作品が多かった。この時期のタカラヅカを背景にした漫画は、少女漫画だけでなく、

男性の読者を対象としている青年漫画やスポ根漫画にも広がりを見せるようになった。さらに、タカラヅカの表象では、アイドル文化の専門用語やアイドル・キャラクターが登場し、タカラヅカとアイドルのファン文化との関係性が強くみられるようになったといえる。

宝塚歌劇は、戦前から少女漫画を含む「少女文化」の領域に位置付けられてきたが、1989年の『ベルサイユのばら』の再演以降から宝塚ファンではない人びとにも知られるようになり、「少女文化」のジャンルを超えるようになった。2000年代以降から宝塚歌劇は、漫画などのポップカルチャーの領域に影響を与え、ファン文化と強く関わっていくようになった。このように、これまで劇場の中に閉じ込められたタカラヅカは、少女漫画やパロディなどの多様なメディアに登場することにより、他のファン文化と節合していき、ポップカルチャーの領域へと移行するようになった。つまり、このタカラヅカ表象の変遷過程は、宝塚歌劇、その女優及び宝塚ファンからなる、「女性のみ」のタカラヅカという文化の領域の拡張と密接にかかわると推測され、この文化の閉鎖的な境界線も解放されていく、ということが明らかになった。また、タカラヅカ表象の変遷は、他の分野の影響による表象の変化とその外部の分野との関係性を持つことだけでなく、宝塚歌劇自体に「少女文化」の枠組みを超えようとする傾向にも起因する。今後、2000年代後半以降における宝塚歌劇の公演の検討、宝塚歌劇とゲーム、青年漫画、アニメやドラマなどの作品とのコラボレーション、多様な素材を取り入れた舞台化等々にも検討の幅を広げていくことが求められる。

【註】

1. 宝塚歌劇の舞台化版では、オスカルの役が例外なく男役によって演じられているが、このジェンダーの再クロッシングについては別稿で論じたい。
2. 本稿では、宝塚歌劇団により生産され、ファン及びメディアにより再生産されている宝塚歌劇に関する総合的なイメージを「タカラヅカ」と呼ぶ。また、本稿では、企業としての宝塚を「宝塚歌劇」と呼び、その舞台関係者（出演者とそのスタッフ）を「宝塚歌劇団」と呼ぶ。さらに、「団員」は宝塚歌劇団の出演者とスタッフを指し、宝塚歌劇団の出演者を「女優」と呼ぶ。
3. 本稿の分析対象となった作品は、筆者が内容のキーワードあるいはテーマに基づいて選択したが、いずれもがテキストの内容に宝塚歌劇への直接的な言及（「宝塚歌劇団」「宝塚音楽学校」「宝塚ファン」）もしくは間接的な表現による言及（女性のみ歌劇団、女性のみ歌劇団を入れるための音楽学校）を含む作品である。
4. 1974年の初演以降、宝塚音楽学校の受験者数が劇的に増加したが、1989年の『ベルサイユのばら』再演後から受験の競争率がさらに急上昇し始め、1994年には受験倍率が前代未聞の48.25倍の高倍率にのぼった。

【参考文献一覧】

- 朱良観, 2014, 『すみれの花咲くガールズ』第1-2巻, 小学館。
- 朝日新聞(編), 2014, 『宝塚歌劇 華麗なる100年』朝日新聞出版。
- 東園子, 2015, 『宝塚・やおい、愛の読み替え：女性とポピュラーカルチャーの社会学』新曜社。
- 植田神璽(語り手)・川崎賢子(聞き手), 2014, 『宝塚百年を越えて：植田神璽に聞く』国書刊行会。
- 氷室冴子・藤田和子, 1981, 『ライジング!』第1-15巻, 小学館。
- 河内厚朗(編), 1996, 『手塚治虫のふるさと・宝塚』神戸総合出版センター。
- 川崎賢子, 1999, 『宝塚：消費社会のスペクタクル』講談社。
- かわちゆかり・花井愛子, 1987 [1990], 『夢行き階段』第1-2巻, 講談社。
- 斉木久美子, 2012-2017, 『かけきしょうじょ!』第1-4巻, ヤングジャンプコミックス。
- 宝塚歌劇団, 2004, 『宝塚歌劇90年史：すみれ花歳月を重ねて』阪急コミュニケーションズ。
- 津金澤聰廣, 1999, 「大正・昭和戦前期の総合芸術雑誌『歌劇』(1918～1940年)の執筆者群と読者層」『復刻版 歌劇 執筆者索引・解説』丸善雄松堂。
- 手塚治虫, 1953-1956, 『リボンの騎士』講談社。
- 南雲慶子・植田神璽, 1977, 『ばらよ美しく咲け—宝塚スター物語』集英社。
- 日本経済新聞, 2014, 「『ベルばら』動員、40年で500万人 宝塚歌劇団」『日本経済新聞』
http://www.nikkei.com/article/DGXNASDG2703X_X20C14A_6 CR8000/, 2017/11/15アクセス。
- 俳優祭, 1989, 『佛宮殿薔薇話』
<http://www.nicovideo.jp/watch/sm7525860>, 2017/6/22アクセス。
- 葉鳥ビスコ, 2006, 『桜蘭高校ホスト部』日本テレビ。

はるな檸檬, 2010-2014, 『ZUCCA×ZUCA』講談社.

阪急阪神ホールディングス, 2014, 『アニュアルレポート2014』

<https://www.hankyu-hanshin.co.jp/ir/library/annualreports/>, 2018/09/26アクセス.

ピア総研, 2016, 『びあライブ・エンタテインメント白書 レポート編2016』ピア総合研究所.

宮本直美, 2011, 『宝塚ファンの社会学：スターは劇場の外で作られる』青弓社.

渡辺裕, 1999, 『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館.

Anan, N., 2014, "The Rose of Versailles: Women and Revolution in Girls' Manga and the Socialist Movement in Japan," *The Journal of Popular Culture*, 47(1): 41-63.

Mizoguchi, A., 2003, "Male-Male Romance by and for Women in Japan: A History and the Subgenres of "Yaoi" Fictions," *U.S.-Japan Women's Journal*, No.25: 49-75.

Nakamura, K.; Matsuo, H., 2003, "Female masculinity and fantasy spaces: transcending genders in the Takarazuka Theatre and Japanese popular culture," Roberson, James E.; Suzuki, Nobue (eds.), *Men and Masculinities in Contemporary Japan: Dislocating the salaryman doxa*, New York: RoutledgeCurzon.

Robertson, J., 1998, *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley: University of California Press. (=堀千恵子訳, 2000, 『踊る帝国主義：宝塚をめぐるセクシュアルポリティクスと大衆文化』現代書館.)

Shamoon, D., 2007, "Revolutionary Romance: The Rose of Versailles and the Transformation of Shojo Manga," *Mechademia*, 2(1): 3-17.

Stickland, L., 2008, *Gender Gymnastics: Performing and Consuming Japan's Takarazuka Revue*, Melbourne: Trans Pacific Press.

Yamanashi, M., 2012, *A History of the Takarazuka Revue Since 1914: Modernity, Girls' Culture*, Japan Pop, Leiden: Global Oriental.

Yano, C. R., 2013, *Pink Globalization: Hello Kitty's Trek across the Pacific*, Durham and London: Duke University Press.

