

宝塚歌劇におけるフランスのイメージ —『ベルサイユのばら』の成立をめぐって—

北村 卓*

はじめに

宝塚歌劇の前身である宝塚少女歌劇が1914年に宝塚新温泉で産声を上げてから、今年で100周年を迎える。大正初期、阪神間郊外のひなびた温泉地に十数人の少女たちによって幕を開けた歌と踊りの見せ物が、長い時を経て少しずつ姿を変えながら、現在では日本を代表するスペクタクル・エンタテインメントにまで成長している。この間、宝塚歌劇は多くの海外公演を通して、そのときどきに求められる日本的イメージを外に向けて発信する一方、国内では、明治以降の西洋近代導入の流れのなかで「西洋」を時代の要請に合うようにアレンジして見せるいわばメディア装置としての役割を果たしてきた。なかでもフランスのイメージは『モン・パリ』(1927)の上演を機に、以後宝塚にとってきわめて重要な要素ともなる。そして一般の日本人が抱くフランスのステレオタイプのイメージを生成・強化し続けるとともに、それを宝塚独自のスタイルに変容させてきた。たとえば、2013年3月21日の公演で観客動員数が450万人を突破したと大きく報道された人気演目『ベルサイユのばら』(初演1974年)は、フランスを舞台にしながらも、現実のフランスとは明らかに異なるイメージ空間を創り上げている。本稿では、宝塚歌劇を日本の社会的・文化的文脈において捉えつつ、宝塚の「フランス・イメージ」がいかにして創出され、変容を加えられて現代に至っているのか、その一端を明らかにしたい。

1. 宝塚歌劇創設における小林一三の理念

三越百貨店の少年音楽隊や白木屋の少女音楽隊に刺激される形で1913(大正2)年に創設された「宝塚唱歌隊」は同年末「宝塚少女歌劇養成会」と改称され、それをもとに翌1914年4月1日、宝塚少女歌劇の第1回公演が宝塚新温泉パラダイス劇場で「婚禮博覧会」の余興として行われることになる。その後、1918(大正7)年5月に帝国劇場において初の東京公演を成功させた翌年には、宝塚音楽歌劇学校の設定が認可、正式に宝塚少女歌劇団が組織(1940年に宝塚歌劇団に改称)される。21年には花組と月組の2組制となり、23年に新歌劇場(後に宝塚中劇場と改称)が竣工、翌24(大正13)年には、雪組が新設されて3組の交代制が確立するとともに、4000人を収容する大劇場が完成する。

こうしたなか、1918年8月に劇団の機関誌『歌劇』が創刊される。この機関誌を通じて創作者の小林一三は、宝塚少女歌劇を出発点に新しい時代に即応した「国民劇」を実現していくという主張を展開する。小林のいう「国民劇」とは、旧劇すなわち歌舞伎を基盤に西洋の音楽・歌唱・ダンスを採り入れた、和洋の調和という形で創り出されるものであった。また、この小林が理想とする「国民劇」とは、一部の特権階級によってではなく一般の大衆から構成される国民全体によって担われるべきものであった。この点において、坪内逍遙がかつて提唱した新しい国劇の構想にきわめて接近する(『新楽劇論』1904)。逍遙自身も『宝塚少女歌劇集』第1号(1916(大正5)年)に寄せた「愛ら

* 大阪大学

しき少女隊」という一文のなかで、「その少女歌劇団にお伽のものを遣らせて少年少女を歌劇趣味に導きつつ徐々に社会の新趣味を向上させようとの思いつきは頗る適当な方法だと思う」と記し、全面的な賛同の意を表している。

もちろんこうした国民劇の担い手を養成していくという啓蒙的な意図のほか、大正デモクラシー期に急成長する新中産階級を対象とした消費戦略、すなわち、郊外に住宅を建て、電車を利用して男は勤務先に、女性はデパートに買い物、休日には家族で遊園地に遊び、歌劇を楽しむ、というライフスタイルを提供した実業人としての小林一三の戦略が背後にあることはいうまでもないが、後に東宝を創り出し、日本の娯楽産業全体の改革を試みる小林の大きな展望のもとに、この「国民劇」は捉えられるべきであろう。

小林は、『歌劇』第2号(1918年11月)に「国劇と歌劇との関係」(ただし目次には「国劇と歌劇の調和点」とある)と題する一文を寄せ、旧態依然とした旧劇すなわち歌舞伎の現状およびその欠点を批判する一方で、その長所も列挙し、それらを活かしつつ西洋オペラの要素、特に唱歌を取り込んで改良し、真の国民劇となすべきである、との論を展開し、次のように締めくくる。

兎に角其未来は判らぬとしても、其唱歌が国民音楽の基礎となつてゐる以上は是を標的として歌劇が生れたる以上は、此感化を受くべきものは、一番我國民性を表現している旧劇に接触して之を変化せしむべきは自然の成行と言ふべきものである、そうして、花柳本位の旧劇を國民本位家庭本位の国劇として、我々新人の手に奪ひ取らねばならぬ、何となれば国家は遊廓にあらざる限り、國民劇は國民本位に維持し、保護し、發達し、進歩し、変遷すべきものでなければならぬのである是れ実に時代の先覚者が努力すべき緊急の問題と信ずるのである。

ここで留意すべきは、批判の対象が旧劇の「花柳」的要素に向けられているという点である。それに対抗するかたちで、小林は学校教育を通してすでに西洋音楽に親しんできた新世代の家族が安心して享受できる「健全」な娯楽を構想する。このような国民劇への第一歩として宝塚少女歌劇は位置づけられていたのである。

そのとき劇場をどこに置くのが重要なポイントとなる。まず宝塚は大阪の繁華街から離れた清涼な郊外にあり、しかも大阪経済の中心キタのターミナル梅田と宝塚を結ぶ阪急沿線には電鉄会社自らが開発した新しい住宅地が広がる。このような劇場の立地条件は「清く・正しく・美しく」という少女歌劇のイメージと相補関係にある。

そして小林は関西の宝塚に中心を据えたあと、首都東京への本格的な進出を試みる。彼が選んだのは銀座・有楽町に近い日比谷であった。1934(大正9)年1月、ここに3000人収容の東京宝塚劇場が開場する。この地域は関東一円からの集客が可能な興行的に最高の地理的条件に恵まれているとともに、いうまでもなく日本の権力の中枢であり、日本で最も西洋化され洗練された場である。このとき小林が対立項として念頭に置いていたのは、同じ日比谷の帝国劇場と庶民娯楽の殿堂浅草であったと考えられる。小林はすでに『歌劇』の創刊号において、日本に本格的な西洋歌劇を導入しようとして失敗したローシーと帝国劇場の歌劇部について次のように述べていた。

(…)然し、日本の歌劇界に於ける大恩人であつたローシー氏は敗残の老躯を荷つて日本を呪いつゝ帰国しました。帝国歌劇の歌劇部は、不必要品として虐待せられた末に、無惨にも其実を結ばない先に散り果てました。見捨てられた歌劇役者の多くは、最も低級の娯楽場たる浅草の一隅にて、心にもない観客を相手に悲哀の快感をむさぼつて居るのであ

ります。(「日本歌劇の第一歩」、『歌劇』
1918年8月創刊号)

すなわち、小林が目指したのは、第一に西洋オペラの直輸入を目指して失敗した帝国劇場にとって代わり、新しい国民劇の出発点となる劇場を首都に建設すること。そして今一つは観客を低俗な浅草から奪いとることであった。皇居と銀座に近く、日本において西洋の精髓を具現するかのごとき特権的な場とは対極にある墮落した「低級の娯楽場＝浅草」という捉え方は、続く昭和初期のパリ・レビュー隆盛の時期に、ライバルとして登場した松竹少女歌劇に対する差異化にあたっても大いに喧伝され、利用されることとなる。

2. パリ・レビューの導入

さて、1926年12月25日に大正から昭和へと移行した直後に刊行された『歌劇』新年号においても小林は「西洋音楽並びにダンスや唱歌の勢力が歌舞伎劇に加はって現在保有する歌舞伎劇のいろいろの長所と、うまく調和して出来上るのが私の所謂大劇場向きの芝居で国民劇と言ひうるものだ」と信じてゐる(「啓蒙芸術の話」、『歌劇』1927年1月号)と述べているのだが、この1927(昭和2)年に、宝塚歌劇に大きな変革がもたらされることになる。それは、「日本初のレビュー」と銘打ち、9月に上演された岸田辰彌作『モン・パリ<吾が巴里よ>』(振付：白井鐵造、花組)であった¹。ヨーロッパ帰りの岸田の手になるこの作品は、当時パリで流行していたレビューという形式をいち早く導入した話題作となり、東京公演でも大きな成功を収め、宝塚歌劇初のロングラン公演を記録する。また主題歌「モン・パリ」は宝塚初のヒット曲ともなる。

こうしたレビュー路線は、1930(昭和5)年8月、やはりフランス留学から帰国した白井鐵造の『パリゼット』(月組)の大成功によって決定的なもの

となる。この作品では、当時パリで流行していたシャンソンに白井が日本語の歌詞をつけた「お宝塚」「すみれの花咲く頃」が主題歌として歌われ、「モン・パリ」とともに宝塚歌劇団のいわばアイデンティティとでもいうべきものを形成していくことになる。ちなみに、「すみれの花咲く頃」の原曲シャンソンのタイトルは《Quand refleurront les lilas blancs》(直訳すれば「白いリラの花が再び咲く頃」)であり、そもそもはドイツ語の歌であった。「白いリラ」が「すみれ」に変えられることによって、パリ＝すみれ＝清純さ＝宝塚という等式が成立していくのである²。ここに現実のフランス、パリとは明らかに異なる、宝塚による独自のフランス・イメージの端緒がある。しかもこのイメージは、さらに「清く・正しく・美しく」という有名な「すみれコード」なるものを生み出し、いまなお脈々と生き続けている。翌1931年8月には、やはりパリ・イメージ満載のレビュー『ローズ・パリ』(白井鐵造)において銀橋が初めて使用され、現在われわれがイメージする宝塚歌劇の原型がここに形作られることになる。白井は、その後『シャンソン・ダムール』(1931.11)、『サルタンバンク』(1932.1)『ブーケ・ダムール』(1932.8)『バリーニューヨーク』(1933.1)『花詩集』(1933.8)と、立て続けにフランスものをヒットさせ、宝塚＝パリという等式を強固にしていく。

こうした宝塚のフランス・イメージ導入にあたり、看過してはならないのは、袴田も指摘するように当時浅草で人気を呼んでいた松竹少女歌劇の存在である³。松竹は宝塚歌劇の成功にならない、まず大阪で歌劇部を創立(1922)、そして東京へと進出し、浅草に拠をすえ(1928)、人気を博す。宝塚は松竹に対抗するにあたり、フランスのイメージ、しかも独特のフランス・イメージを強化しながら、浅草という低級な場を本拠とするエロなアメリカ式レビューとして松竹を差異化していくのである。

このパリ・レビューの全盛期において、小林の

目指した国民劇、洋を取り込んだ歌舞伎改良型の歌劇の理念はどこにあると考えればよいのだろうか。一つは、演目を日本物と洋物の混成とするという上演のあり方である。ただし、これは別段新しいことではない。洋物であれ、日本ものであれ一本だけが上演されることはそれまで無かったし、その後もいくつかの例外はあるがきわめてまれである。実際、レビュー全盛期といえども、製作されたのは日本物の方が圧倒的に多い。新宝塚大劇場のこけら落とし公演と銘打って1993(平成5)年の元旦から星組によって上演された作品が、日本物の『宝寿頌』(植田紳爾作)とパリ・イメージ満載の『PARFUM DE PARIS』(小原弘念作・高田賢三衣裳デザイン)であったのは象徴的である。やはり基本的な枠組みは和洋の調和とパリ・イメージなのである。さらにいま一つは、日本物の中にレビューを持ち込む、つまり「歌舞伎レビュー」というジャンルを創り出すことであった。たとえば、1931(昭和6)年の月組10月公演で上演された『かたきうち』(岸田・白井ら4人)は、「歌舞伎レビュー」のうたい文句を冠されている。そしてこのジャンルは宝塚歌劇にはおなじみのものとなり、「祝典花絵巻」と題された先の『宝寿頌』(1993)においても受け継がれている。

3. 戦後のフランス／シャンソン ブーム から ブロードウェイ・ミュージカルの時代へ

宝塚歌劇は東京宝塚劇場落成の前年の1933(昭和8)年に星組を新設。4組編成で東京での定期公演を可能とし、1938年から翌39年にかけては二度の海外公演を行うなど、活動の場を拡げていくが、時代の流れのなかで演目もしだいに軍事色を強めていき、当然ながら敵国フランスのイメージは封印されることになる。そして戦況が厳しさを増す1944(昭和19)年、ついに宝塚大劇場と東京宝塚劇場は閉鎖を命じられる。

戦後、宝塚大劇場が公演を再開するのは1946

年4月、その時の演目は『カルメン』であり、後に日本のシャンソン界を主導した深緑夏代(宝塚時代は夏子)が「ハバネラ」を歌った。『カルメン』の舞台はスペインだが、原作はフランスの作家メリメであり、オペラ化したのもフランス人ビゼーである。また翌1947年9月にはレビュー20周年記念として『モン・パリ』が白井鐵造の演出によって再演されている。このような経緯をみれば、戦中の一時期を除いて、宝塚歌劇の中でフランス・イメージが連続と生きてきたことが分かるだろう。

さて、終戦後しばらくの間は、文学、芸術から映画やシャンソンに至るまで、フランスの文化は日本において幅広く受容されていた。宝塚歌劇においても事情は同様である。白井鐵造の弟子であった高木史郎は、ヨーロッパ留学から帰国した1952(昭和27)年に『シャンソン・ド・パリ』(雪組)というまさにこれぞパリ・レビューという作品を上演し、深緑夏代が歌う『枯れ葉』や『ラ・セーヌ』は大きな反響を呼んだ。しかしながら、消費文化、娯楽文化の分野では、次第にアメリカの影響力が他を圧するようになる。

舞台においても、第二次大戦以降衰退したフランスのレビューに代わって『マイ・フェア・レディ』(1956)の大成功などをきっかけに、アメリカ、ブロードウェイのミュージカルが世界的なブームとなっていく。ちなみに『マイ・フェア・レディ』は、1963(昭和38)年、東宝により、東京宝塚劇場で日本初のブロードウェイ・ミュージカルと銘打って翻訳上演されている(主演：江利チエミ)。宝塚歌劇も貪欲にこうした流れを取り込んでいく。アメリカから、ジェムシー・デ・ラップを招請し、彼女の振付、演出のもと、1967(昭和42)年7月には、宝塚初の本格的ブロードウェイ・ミュージカル『オクラホマ!』を上演する。本場の作品を外国人の指導によって上演するというやり方は、『ウエストサイド物語』(1968年)から『回転木馬』(1969年)へと続く。さらに宝塚で独自に作られたミュ

ジカルにも、ブロードウェイの振付師を呼んでその指導を仰ぐというように、60年代において、宝塚歌劇は一女性がブロードウェイ・ミュージカルの男役を演じるのは体力的に無理だと言われていたにもかかわらずブロードウェイの技術を徹底的に訓練し、自らのものとしていくのである。

このとき、フランス・イメージが払拭されたのかという点を決してそうではない。1930年頃に確立したパリ・レビューのイメージがやはりその枠組みとしてある。そのなかでアメリカ生まれのミュージカルが展開しているのである。すなわち、ここで観客が目にするのは、宝塚歌劇全体が醸し出す独特のフランス・イメージの中で日本人が日本語でアメリカのミュージカルを演じている、という光景なのである。

4. 第2回ヨーロッパ公演(1965)のベクトル

『ベルサイユのばら』を論じる前に、1965年に宝塚が行ったパリ公演についてひと言述べておきたい。戦後初のヨーロッパ公演となった本公演は、1965年の9月から10月にかけてパリのアルハンブラ劇場で行われた。スタッフ11名とともに、52名の女優が参加する大規模なものであった。

演目の第1部はこれまでの海外公演のスタンダードともいえる伝統的な日本スタイルのショーだが、注目すべきは《Les Rythmes Du Monde - Takarazuka》(訳せば「世界のリズム-宝塚」)というフランス語タイトルのついた第2部のレビューである。すなわち、1938年に始まる宝塚歌劇海外公演の歴史のなかで、初めて洋物が演じられたのである。しかも舞台はレビュー生誕の地、パリである。このショーの振り付けは、パディ・ストーン Paddy Stone(1924-1986)が担当した。彼は1960年代に宝塚がブロードウェイのダンス技術を導入するに際し、大きな貢献を果たした人物の一人である。ストーンはその後『ジャンゴ』(1967)や『ハリウッド・ミュージカル』(1968)などの振り付け

も行っている。そしてこの公演以降の海外公演において、日本物・洋物のセット演目が宝塚の定番となる。

このパリ公演は、東京オリンピック(1964)の翌年に敢行されている。いうまでもなく東京オリンピックは戦後日本の驚異的な経済発展の象徴ともいえるイベントであり、またこれに伴い東海道新幹線が開通するなどインフラも整備された。また1964年は、日本が国際通貨基金 IMF の8条国として認められた年でもある。そして何よりも、宝塚歌劇生誕50周年の節目の年でもあった。翌1965年には日本航空がヨーロッパへの初のパッケージツアー「ジャルパック」を開設する。日本航空は宝塚パリ公演の重要なスポンサーでもあり、公演パンフレットや写真集などで大きく宣伝されている。日本の高度成長期のシンボルともいえるこのジャルパックは、宝塚の公演のまさに1ヶ月後の11月から実施されるのである。

これは海外公演に共通していえることだが、本公演にもフランスに対するメッセージとともに日本へのメッセージが含まれている。それは、公演後に刊行された記念写真集において鮮明に表れている。そこにはシャンゼリゼ大通りを着物を纏い集団で闊歩するタカラジェンヌたちの颯爽とした姿や、パリの象徴エッフェル塔を前に自信に満ちた表情を浮かべた集合写真が掲載されている⁴。すなわち日本の読者に対してこの写真集が投げかけるメッセージとは、タカラジェンヌ=パリジェンヌ、パリ=宝塚、という等式の再確認に他ならない。

5. 『ベルサイユのばら』の成立

冒頭にも触れたように『ベルサイユのばら』(初演1974)の観客動員数は、2006年3月の公演でのべ400万人を数え、2013年3月には450万人に達する。いかにリピーターが多いとはいえ、驚嘆すべき数字である。なぜ『ベルばら』はここまで成

功したのか。

もちろん、爆発的な売れ行きを示した池田理代子の原作漫画が第一の理由として挙げられるだろう。さらに少女マンガが描くイメージが宝塚歌劇のイメージと似通っていたこと、オスカルという男装の麗人が宝塚歌劇にぴったりの役柄であること等々、これまでさまざまに語られてきた。しかしながら忘れてはならないのは、まず『ベルばら』を形作っているのは、音楽評論家の吉田秀和が1976年にすでに指摘⁵しているように、歌舞伎の型である。もちろんそこには長谷川一夫の演出が反映されていることはいままでのないが、宝塚がこれまで保持してきた「歌舞伎が基本」という小林一三の理念こそが、さらにその背後にある。次にブロードウェイ仕込みのダンスの技術が激しい戦闘の場面のダンスを可能とし、そして最後にロココ調のベルサイユ、パリの街路といったフランスのイメージが全編を包み込んでいる。いわばハイブリッドな構成によって、『ベルばら』は世界のどこにもない独自の世界を築き上げているのである。ここに至って、日本物と洋物を組み合わせて上演するという従来の基本スタイルは不要となる。『ベルばら』一本の中に洋の双方が含まれているのであるから。音楽についてもひと言触れておきたい。2006年星組の『フェルゼンとマリーアントワネット編』を例にとれば、そこで用いられているのは、寺田瀧雄作の「愛あればこそ」にせよ、平尾昌晃の「白ばらのひと」にせよ、ほとんどが日本の演歌的歌謡曲である。舞台がフランスというのにシャンソンは一曲も登場しない。唯一フランス的な音楽といえば、バスティーユ陥落の際に、バックで軽く流れる「ラ・マルセイユーズ」のみである。しかも、現在フランス共和国の国歌であるこの歌のメロディーは、マリー・アントワネットが断頭台の露と消え、暗転して劇が終わったすぐ後のロケット(ラインダンス)の場面で再び大音量で流されるのである。宝塚ならではの演出といえよう。

『ベルばら』のフランスは、かつて岸田や白井がレビューで描いたパリ＝フランスのイメージからは遥かに遠い。きわめて逆説的な言い方になるが、観客がまさに目にしているフランスは、フランス的ではないものによって構成されているのである。しかしながら、これをして特殊な事例と見なすのは早計であろう。宝塚歌劇のもつハイブリッド的性格、異文化に対する柔軟かつ貪欲な姿勢こそ、日本がこれまで異文化の受容に際してとってきた基本的なスタンスではなかっただろうか。小林一三自身はまったく予想もしなかったであろうが、彼が蒔いた「国民劇」という理念の種子が、時代を経て『ベルばら』という花を咲かせることになったといえるのかもしれない。

6. 『ベルサイユのばら』の展開

『ベルサイユのばら』は初演以降、幾度となく再演されてきたが、いずれも宝塚歌劇や日本の歴史の中で節目に当たる年に上演されている。以下、『ベルばら』の歴史を5つの時期に分けてその特徴と背景を述べたい。

[第1期]

池田理代子原作の漫画『ベルサイユのばら』が『週刊マーガレット』に連載されたのは、1972(昭和47)年5月21日号から翌年の12月23日号まで、計82回にわたる。連載当時から人気を博し、単行本の売れ行きも驚異的な数字を記録している。これを原作として植田紳爾が脚本を書き、植田と長谷川一夫が演出をした『ベルサイユのばら』の初演が幕を開けたのは、1974(昭和49)年8月29日である。演じたのは月組の大滝子(フェルゼン)・初風諄(マリー・アントワネット)・榛名由梨(オスカル)、麻生薫(アンドレ)等であった。ちなみにこの1974年は、宝塚歌劇60周年に当たる。ところがそのメインとなる作品は『ベルばら』ではなく、4月から5月にかけて上演された白井鐵三の大作

『虞美人』であった⁶。この時点でいまだ『ベルばら』の成功が確実視されていなかったことは、『虞美人』が一本のみの単独公演であるのにたいし、『ベルばら』の場合は、『秋扇抄』(酒井澄夫)という日本物との抱き合わせであったことから推測される。とはいえ、宝塚歌劇の節目となる年には、必ずといってよいほどフランス物が上演されており、その意味ではかなりの期待をもって送り出された作品であったことは間違いあるまい。そして予想以上の成功を収めた『ベルばら』は、まさに宝塚歌劇を象徴する存在へと成長していくのである。

さて『ベルサイユのばら』は、1974年の初演以後、基本的にそれ一本のみの単独公演となる。75年に安奈淳と榛名由梨の『ベルサイユのばら—アンドレとオスカル』(花組・雪組)、76年には鳳蘭がフェルゼンを演じた『ベルサイユのばらⅢ』(星組・月組)と連続して上演され、そのかたちを整えていくと同時に、複数のヴァージョンを提供する、さらに一つの役を複数の役者が演じるなど、バラエティ性をも兼ね備えるようになる。

[第2期]

次に『ベルばら』が姿を現すのは、1989(平成元)年である。この年はフランス革命200周年でもあり、そこには三重の意味がここに込められていたと考えられる。すなわち新しい平成の時代を祝すとともに、民衆が勝利を収めたフランス革命を祝する、そして同時に日本の演劇界に革命をもたらした宝塚を祝するという構図である。

そして、各組のトップスターの個性を反映した演出が工夫され、89年には、一路真輝、杜けあき等の雪組が『ベルサイユのばら—アンドレとオスカル編』を、89年から90年にかけては日向薫、紫苑ゆう、麻路さき等の星組が『ベルサイユのばら—フェルゼンとマリーアントワネット編』を、90年には「踊るフェルゼン編」の異名と取った大浦みずき、安寿ミラ、真矢みき等の花組による『ベ

ルサイユのばら—フェルゼン編』、さらに1991年には月組の涼風真世と天海祐希で話題を呼んだ『ベルサイユのばら—オスカル編』が次々と上演されている。

それと同時に、第1期にはない新しい要素が導入される。1991年月組の『ベルサイユのばら—オスカル編』を例に挙げよう。当時月組のトップだった涼風真世は「フェアリー系」と称されるように中性的な魅力を持つ男役であり、男性的なフェルゼンを演じるにはそもそも無理があった。その涼風がオスカルに、そして当時2番手で人気の高かった天海祐希が相手役のアンドレを演じたのだが、この二人に焦点を集中させるため、このヴァージョンにはフェルゼンもマリー・アントワネットも登場させていない。またこのとき初めてオスカルが喀血し、肺を病んでいて余命いくばくもないことが明かされる。漫画原作では重要な場面であるが、それまではおそらく舞台の上で血を見せないという宝塚コードによりカットされていたシーンである。

[第3期]

それから10年後、21世紀を迎えた2001年という記念すべき年には、『ベルサイユのばら 2001—オスカルとアンドレ編』が、3月に稔幸、香寿たつき等の星組によって演じられる。同時にこの公演は新・東京宝塚大劇場のこけら落とし公演でもあった。そして4月には宝塚大劇場において、和央ようか、花總まり等の宙組(1998年に新設)により、『ベルサイユのばら 2001—フェルゼンとマリーアントワネット編』が上演される。ここでも新世紀という歴史の節目と東京宝塚大劇場開場という宝塚歌劇の歴史的記念事業とが重なる時点で『ベルばら』が上演されているのである。

[第4期]

その次の上演は、2005(平成17)年9月24日から10月21日まで、梅田芸術劇場を皮切りに全国ツ

アー公演として、湖月わたる、白羽ゆり等の星組により行われた(ショー『ソウル・オブ・シバ!!』が併演)。この公演は「マリー・アントワネット生誕 250 周年記念」と銘打たれていたのだが、なぜこのような記念行事を日本の宝塚で開催しなければならないのか(世界中どこを探しても同様のイベントは行われていない)。それは、アントワネットとフェルゼンとオスカルが同じ年に生まれたとする原作の設定による。つまりアントワネットの生誕を祝うことで同時にフェルゼン、オスカル、ひいては『ベルばら』の誕生を祝すという構図がある。またこの年は宝塚歌劇生誕 90 周年となった 2004 年の翌年にあたることも忘れてはならないだろう。この全国ツアー公演に続いて 2006 年 1 月には『ベルサイユのばら—フェルゼンとマリーアントワネット編』が同じ星組で、また 2 月には『ベルサイユのばら—オスカル編』が朝海ひかる、舞風りら等の月組により上演されている。

さて、全国ツアーと同じ演目がその直後、11 月 11 日から 13 日にかけての 3 日間、「日韓外交正常化 40 周年」を記念し、ソウルのキョンヒ大学「平和の殿堂」において初の韓国公演として上演された。本来このような外交的使命を帯びての海外公演では、演目も含め念入りの準備がなされるのが一般である。しかしこのときの公演期間はたったの三日であり、また宣伝についても他の海外公演に比して明らかに扱いが小さい。さらにこの公演の決定発表自体が公演の 3 ヶ月前、直前といってもいい時期に行われている。いわば異例づくめの公演であった。これらのことから推察されるように、このソウル公演は、そもそも当初 2005 年度の宝塚歌劇の公演スケジュールには組み入れられていなかったのである。

このような事態を招いた原因は、当時の小泉純一郎首相(在任 2001 年 4 月～2006 年 8 月)の靖国神社参拝問題や教科書問題でぎくしゃくした日韓関係にあったと考えられる。小泉首相は 2001 年に総理大臣として靖国に参拝して以来、韓国や

中国など近隣アジア諸国を中心に大きな反発を招いてきたが、2005 年には 8 月に大阪高裁で違憲判決が出たにもかかわらず、10 月 17 日に靖国神社への参拝を断行している。きわめて緊張した外交関係のなかでこの公演が企画・実施されたことを忘れてはならない。こうした経緯は演目にも表れている。急な依頼であったから、という理由だけでこの二つの演目が選ばれたわけではあるまい。ほかにも幾つかの選択肢が検討されたはずである。何よりもこの韓国公演を特徴づけるのは、これまでの海外公演では必ず入っていた日本物の演目がはずされているという点なのである。『ベルサイユのばら』の舞台はいうまでもなくフランスであり、『ソウル・オブ・シバ!!』の舞台はニューヨークに設定されている。ここでは明かな日本色が、当時の韓国の対日感情を考慮して意図的に封印されたと推測される。さらに『ソウル・オブ・シバ!!』では劇中に韓国語で歌が歌われるなどの配慮がなされている。本公演は『ベルばら』初の海外公演であり、本来ならば記念碑的なイベントになるはずだったが、先に述べた外交的な背景ゆえに、日本国内でも大きく取り扱われることはなかった。

7. [第 5 期]『ベルサイユのばら』と宝塚歌劇の 100 周年

宝塚歌劇生誕 100 周年の前年 2013(平成 25)年 1 月、宝塚大劇場において 99 周年を記念する年の幕開けは、月組の龍真咲、明日海りお、愛希れいか等による『ベルサイユのばら—オスカルとアンドレ編』(植田紳爾脚本演出、鈴木圭演出)の一本公演であった。そして 4 月には『ベルサイユのばら—フェルゼン編』(植田・鈴木)が莊一帆、愛加あゆ等の星組によって上演されている。また 2014 年も、5 月に宝塚大劇場で宙組が『ベルサイユのばら—オスカル編』を上演するほか、3 月には雪組が『ベルサイユのばら—オスカルとアンドレ編』(植田紳爾・谷正純)で全国ツアー公演を、さらに 6

月には花組が中日劇場で『ベルサイユのばら—フェルゼンとマリー・アントワネット編』(植田・谷)を上演する。このように、生誕100年という劇団にとってきわめて重要な時期においても『ベルばら』は破格の扱いを受けていることが分かる。

ここで、2013年から2014年の公演演目を検討してみよう。2013年の1月と4月に『ベルばら』が上演されたことは先に述べた通りであるが、そのほか、3月に宙組のミュージカル・プレイ『モンテ・クリスト伯』(石田昌也)、7月に月組がミュージカル『ルパン—ARSÈNE LUPIN』(正塚晴彦)、8月には花組によるMusical『愛と革命の詩—アンドレア・シェニエ』、とフランス物が続き、そして2014年の正月公演、星組のル・スペクタクル・ミュージカル『眠らない男・ナポレオン—愛と栄光の涯に』(小池修一郎作・演出、ジェラルール・プレスギュルヴィック作曲)へ至る、という一連の流れが見てとれる。これとともに注目すべきは、2013年5月末に星組が上演したミュージカル『ロミオとジュリエット』である。本作品は2001年にヨーロッパで大成功を収めたジェラルール・プレスギュルヴィックのフランス語ミュージカル作品をもとに、小池修一郎が宝塚向けに手を加えたものである。『ロミオとジュリエット』はもちろんイギリス生まれだが、このミュージカルはフランス産なのである。宝塚歌劇による初演は2010年(星組、ロミオ役は柚希礼音)だが、その後再演を重ね、短期間の間に宝塚を代表する演目に成長した。プレスギュルヴィック=小池修一郎=柚希礼音(星組)のコンビによる2013年の『ロミオとジュリエット』が、2014年1月の『ナポレオン』の布石となっていたことは明らかであろう。

おわりに

フランス・イメージが宝塚歌劇にとっては必須の要素となっていることを、その成立から現在に至るまで確認してきたのだが、100周年という重

要な節目の初演目においても、フランス物が上演されたこと、さらにその作品が一種の日仏共同制作によるものであることはやはり特筆すべきである。代表作の『ベルばら』はすべてにわたって日本人が創り出した作品であり、とりわけ音楽については日本的な要素が多分に含まれていたのだが、今回の『ナポレオン』においてフランス人のジェラルール・プレスギュルヴィックが作曲を担当したことで、宝塚歌劇におけるフランス・イメージの生成は新たな局面に入ろうとしているかに見える。宝塚はこれを機に世界を目指すとも報道されているが、その際、宝塚歌劇はどのような相貌を見せるのだろうか。今後の展開を見守りたい。

註

¹ 現在でも宝塚歌劇の本公演は、基本的にまず宝塚大劇場で、次に翌月に東京宝塚劇場で上演されるという形態をとっている。したがって本稿では上演の年月について、特に断りのない限り宝塚大劇場におけるものを記載している。

² 白井は原曲が「リラの花咲く頃」には恋人たちは、森へ野へと出かけていって、春の悩ましい思いのために気違いのようになる、それが春だ、という意味の歌であるがゆえに、すみれの花に書き変えたと書いている。白井は「星董」こそが宝塚本来のあり方であると確信していた。白井鐵造『宝塚と私』(中林出版1967)、p.89参照。

³ 袴田麻祐子「憧れはフランス、花のバリ」(宇佐美斉編『日仏交感の近代』京都大学出版会2006所収)参照。

⁴ 宝塚歌劇団『パリ公演アルバム』(1965)

⁵ 吉田秀和「「宝塚」とは何か」(初出1976.5.20、『文藝別冊【特集】タカラヅカ』再録、河出書房新社、1998.10、131頁)。

⁶ 『眞美人』の初演は1951年8月。戦後一時公職追放にあった小林一三が、宝塚に復帰したことを記念して作られた。宝塚歌劇初の一本ものとなる大作。以後、重要な節目に再演されている。

参考文献

宇佐美斉『日仏交感の近代』(京都大学出版会、2006)

大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』(白水社、1985)

小林一三翁追想録編纂委員会編『小林一三翁追想録』(1981)

白井鐵造『宝塚と私』(中林出版、1967)

増井敬二『日本オペラ史～1952』(水曜社、2003)

早稲田大学演劇博物館編『日本演劇史年表』(八木書店、1998)

渡辺 裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』(新書館、1999)

[宝塚歌劇団刊行物]
『歌劇』(1918～1940、1946～)

『宝塚少女歌劇二十年史』(1933)

『宝塚歌劇四十年史』(1954)

『宝塚歌劇五十年史』(1964)

『宝塚歌劇の60年』(1974)

『宝塚歌劇の70年』(1984)

『夢を描いて華やかに—宝塚歌劇80年史』(1994)

『すみれ花歳月を重ねて宝塚歌劇90年史』(2004)

『宝塚歌劇 パリ公演アルバム』(1965)

『宝塚歌劇 第3回ヨーロッパ公演記念号』(『歌劇』臨時増刊) (1976)

『宝塚歌劇 星組全国ツアー・韓国公演写真集』(2005)

『Made in Japan 寶塚歌劇團 台湾公演プログラム』(2013)