

| | |
|------------------|---|
| Title | 宝塚歌劇における多重化された皇室の女性たち：『双頭の鷲』（2016）の王妃の解釈可能性をめぐって |
| Sub Title | Multiple bodies of royal female in the Takarazuka Revue : interpretabilities of queen in The eagle with two heads (2016) |
| Author | 田中, 里奈(Tanaka, Rina) |
| Publisher | 慶應義塾大学アート・センター |
| Publication year | 2020 |
| Jtitle | Booklet Vol.28, (2020.) ,p.118- 136 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | Since the modern era, royal images have produced a spectacle in mass media. This created a new intense focus on the Queen, who had more than two bodies—natural and politic—that the King has (E. Kantorowicz) : not only as a national symbol but also as wife, mother, and widow. The Queen's multiple bodily images constantly appear in Japanese popular musical theater, reflecting a strong correlation of real and ideal female figures in the (non-) royal society of the time. The Takarazuka Revue, an all-young-female musical theater troupe that was established as a finishing school for being modern women, has changed female representations, considering the expectations for women in the Japanese society and what real women expect, as Japanese royal female persons have undertaken. This paper overviews the performative (re-)presentations of Japanese multiple royal female bodies since the Meiji period to the present, especially focusing on the Queen's interpretable body in The Eagle with Two Heads (2016). |
| Notes | Royal bodies 7 図版削除 |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-0000028-0118 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

宝塚歌劇における多重化された 皇室の女性たち

——『双頭の鷲』(2016)の王妃の解釈可能性を
めぐって

田中 里奈

1. 導入

近代における君主の表象のスペクタクル化

近代国家の成立とマスメディアの発達は、君主の表象をスペクタクルとして生み直した。エルンスト・カントーロヴィチ (Ernst H. Kantorowicz) は、政治神学の観点から王権観念の変遷について考察し、君主という概念が「自然的身体」と「政治的身体」という二つの身体から成ると結論付けた (Kantorowicz 1957)。このいわゆる〈王の二つの身体〉は、君主と臣下との間の直接的な関係に基づく封建社会から、象徴化された君主の間接的な君臨を基礎とする近代国家への歴史的推移の中で変化していった。すなわち、19世紀の国民国家社会の形成と維持を担う「創り出された伝統」(Hobsbawm 1983: 10)の旗手として、君主は、国家統合の象徴となるべく、荘厳に演出された儀礼を通して国家権力を体現するとともに、新たな社会の最小単位である「家庭」の「父」としての規範的振舞いを国民に示す役割を獲得するに至ったのである。

近代ヨーロッパの国家体制を模倣して形作られた明治期の日本においても、天皇が「神聖かつ政治を超越した存在」であると同時に「物理的肉体をもった」存在として形成され、近代化の中心に位置づけられた (フジタニ 1996: 93-4)。この関連で注目すべきは、天皇とその一家に関する報道の、量的かつ質的な変化である。社会学者の右田裕規は、1900~10年代を契機にして、日本の報道が脱政治的な「家庭人」としての皇室のイメージを強調する方向に舵を取ったことを指摘し、その原因について、松下圭一の「大衆天皇制論」(1959)を基礎としつつ、次のように論じている。

日本の近代化の進展にともなって「家庭」という場が価値のあるものとされてゆくプロセスは、「スター」たる皇室の私的領域「全般」への、民衆の関心・興味が拡大してゆく過程でもあった。(…) 1900-10年代以降、家庭中心主義の台頭が民衆に育んだ、皇室の私的領域への関心の最も一般的な形態とは、「幸福な家庭」振りへの素直な憧れと、その裏側の「実態」

をこそ求める卑俗な興味とが、複雑に交錯したものであった(右田 2005 : 55)

実際のところ、皇室報道の変化には、近代日本社会の構造的変化だけでなく、「家庭」を市場として捉え始めた同時代の企業とマスメディアの思惑も深く関与してきたことは石田も指摘する通りだが(id.: 53)、いずれにせよ、近代化とともに皇室の私的領域における諸活動がメディアで幾度も取り上げられ、大衆のレベルで消費されるに至ったことが、ここで確認できる。

メディアへの露出と皇室の女性たち

皇室とメディアのこのような関係の中で、時として君主以上に衆目を集めたのが女性の身体である。19世紀におけるイギリスのヴィクトリア女王やオーストリア皇妃エリーザベトが大規模な式典の中で示した美しく堂々とした姿は、絵画や彫刻だけでなく、大量生産される新聞や葉書、土産物のモチーフにも好んで用いられた。近年では、イギリスのダイアナ妃や日本の雅子妃にまつわるスキャンダルがゴシップ誌やテレビのワイドショーを賑わせてもいる。

カントーロヴィチの王権論が、ヨーロッパ諸国における古今の王妃(皇妃)のメディア表象の研究に応用された事例は多い(Axton 1977; Fehrenbach 1996; Schulte 2002)。その中でも、歴史学者のレギーナ・シュルテ(Regina Schulte)による論考「王妃の身体——理論的アプローチ」は重要な理論的視座を提供している^{*1}。「王妃はいくつの〈身体〉を有し(besitzen)、あるいは占める(besetzen)ことができるのか」という、カントーロヴィチの国王二元論に対する問いかけは、オーストリア・ウィーンのブルク劇場による『メアリ・スチュアート Maria Stuart』(2001)に登場した王女メアリと呼応する。すなわち、独『フランクフルター・アルゲマイネ・ツァイトゥング Frankfurter Allgemeine Zeitung』誌で「王女の三つの身体 *Drei Körpern der Königin*」といみじくも称されたように、舞台上のメアリの身体には、中世神学的言説と政治的定義にくわえて、つねに女性性に統合されるような投射——妻、母、そして未亡人という家族レベルでの役割の漸次的推移——による多重性が備わっている(Schulte 2002: 11)。

事実、近代以来の王妃(皇妃)たちは、メディアへの露出との親和性と、社会における女性表象との密接な関係の中で、自らの役割を果たすことになった。事実、日本の皇室をめぐる現象は公私の境界線を横断することを特徴とし、社会で女性領域とされる妊娠・出産などの情報が大大小小的に報道される(北原 2018: 101)。妊娠や出産、育児といったファクターによって否応なく自然的身体と結び付けられがちな皇室の女性たちは、政治的身体と自然的身体の間を積極的に往復する存在として、ここでは理解される。言ってみれば、彼女たちの身体は越境的であり、さらに前述の『メアリ・スチュアート』の事例に即してみると、ひとつの身体を介して複数のイメージを演じ分けたり、共存させたりすることで成立している。

本稿の問題意識

王妃（皇妃）の女性を題材にしたさまざまな舞台作品の中に、身体の多重性という要素は、直接的または間接的な形で繰り返し現れてきた。その中でも、多重性という点で極めて独特の発展を遂げたのが、宝塚歌劇団によるミュージカル『双頭の鷲』（2016）だ。

同作では、ジャン・コクトー（Jean Cocteau）による同名の戯曲（*L'Aigle à deux têtes*, 1946年ベルギー初演）を原作としつつ、植田景子が脚本・演出を、斎藤恒芳が作曲・編曲を手掛けた。特徴的だったのは、メタシアターの構造を新たに採り入れることで、コクトーによる映画版（1948）とも、日本で繰り返し上演されてきた演劇版（1968年の三島由紀夫監修版以来、2008年まで美輪明宏が主演してきたことで知られる）とも異なった、多層的な解釈可能性を提示している点にある。すなわち、(1) 物語世界の中で「王妃」というキャラクターが提示している本義的な多重性に加えて、(2) 歴史上の、あるいは現実存在している王妃（皇妃）たち（さらにそのうちの一部は、「王妃」役の女優・実咲凛音が過去に演じた役柄でもある）と眼前の上演との間の緊張関係、さらには、(3) 「王妃」という存在そのものの演劇性を類推することができるような仕掛けである。

本稿では、宝塚版『双頭の鷲』に登場する「王妃」と、それを演じた実咲凛音の双方を上演されている場に文脈づけている三つの要素、すなわち、宝塚歌劇における女性表象と近代以降の日本社会における女性の役割、そして両者に対して影響を及ぼしてきた日本の皇室の女性たちのイメージという三者間の相互関係の推移に着目する。同作の上演における王妃の身体の多重性について追究するとともに、多重的身体の表象と受容を前提としたハイ・コンテクストな上演がここでどのようにして成立しているのかを考察することを、本稿では試みたい。

2. 宝塚版『双頭の鷲』（2016）

上演の基本情報

戯曲『双頭の鷲』は全三幕で構成されており、ある城で起こった三日間の出来事を描く。登場人物は6名となっているが、軸はあくまでも、「無政府主義者の精神の王妃」（名前は劇中で明かされない）と「王族の精神の無政府主義者」スタニスラスとの間に起こる恋愛と死である（Cocteau 1948 [1946]）。

物語はこうだ。ヨーロッパにある架空の国の王妃は、伴侶たる王が婚礼の日々に暗殺されてから10年目、婚礼の夜を過ごすはずだった城の一室で、王妃暗殺を企てる無政府主義者の青年スタニスラスと出会う。亡き王に瓜二つの顔をしたスタニスラスを王妃は匿う。二人は急速に惹かれ合い、ついに王妃は、10年間敬遠していた都へと戻り、国政に復帰することを誓う。しかし出立の日、王妃の失脚を目論んだ皇太后一派の企てにより、スタニスラスは毒薬をあおり、ついに王妃を殺害する。

宝塚版の翻案の際たる特徴は、枠構造を採用することで、筋展開に直接的には関与しない登場人物を大幅に増やしたという点にある。まず、「ストーリーテラー」というキャラクターを追加し、戯曲の背景知識や上演の見所について



図1 『双頭の鷲』(2016)における上演空間の間取り

の解説を、各幕の冒頭、および王妃とスタニスラスの物語の合間に挿入している。第1幕1場では、ストーリーテラーによる導入に続いて、王妃とスタニスラスが死んだ直後の場面が提示され、この結果に至るまでの顛末に対する関心を喚起させる^{★2}。ただしこの意匠は、オリジナルの演出というよりも、コクトーが戯曲に書き添えた端書きを具象化したものである。

独創性という点で目に留まるのは、枠構造をつねに可視化した舞台機構だ。上演の間、舞台空間の三方は第四の壁を除いて半透明の壁で覆われ（さらに開演前は緞帳の代わりに半透明の幕が掛けられているため、舞台の四方すべてが覆われた状態である）、壁の内（＝物語空間）と外（＝現実世界）が明確に分け隔てられている（図1）。観客から見て舞台中央を挟んだ壁の外側には複数の「パパラッチ」が常に座しており、舞台中央で展開される王妃とスタニスラスの物語を眺めている。

このような演出が生み出された実質的な要因は、宝塚歌劇の採用する組制度（2020年現在、5組それぞれが70名程度の女優で構成され、大劇場公演には組子全員が、中規模の劇場公演には選抜20名程度が出演する。『双頭の鷲』は後者に該当する）のために、『双頭の鷲』に出演する専科1名と宙組生20名全員に役と出番を割り振らなければならないという、劇団特有の制約にある。だが一方で、戯曲には登場しないストーリーテラーとパパラッチの存在は、観客と物語の間を取り持つだけでなく、観客の多くが現実の王妃（皇妃）と結んでいる関係——マスメディアを通じた王妃（皇妃）表象の消費——を舞台上に再現することで、「不振の宙吊り」（Coleridge 1817）を中断させ、覗き見趣味的な観客の性質を暴露している。

宝塚版の多重的な文脈

とはいえ、『双頭の鷲』に関する各紙の報道は、上記に挙げた演出上の解釈や工夫よりも、演者について詳述することに多くの紙面を割いている。なかでも注目されるのは、王妃を演じた実咲凜音が過去に演じた役柄と今回の上演との関係に着目した、次の評である。

同作はハプスブルクの皇后エリザベート暗殺に着想を得たジャン・コクトーの戯曲（…）。タカラヅカでも（…）ウィーン・ミュージカル「エリザベート」が有名だが、（…）[2014年再演版]でタイトルロールを演じた宙組のトップ娘役の実咲凜音が王妃役で、ファンには二重の面白さがある作品となった^{★3}。

ここで指摘しておきたいのは、『双頭の鷲』の戯曲と宝塚版の間にある文脈的な一致と齟齬である。コクトーがバイエルン王ルートヴィヒ二世 (Ludwig II, 1845-1886) とオーストリア皇妃エリーザベト (Elisabeth, 1837-1898) に着想を得て戯曲を執筆したのに対して、宝塚版の第1幕1場では、両名に加えて、『王家のスカンダル』の事例として、オーストリア皇太子ルードルフ (Rudolf, 1858-1889) とマリー・ヴェッツェラ (Mary Vetsera, 1871-1889)、そしてイギリス皇太子妃ダイアナ (Diana, 1961-1997) の名前が挙げられている。さらに、戯曲と宝塚版の両者がオーストリア皇妃を意識しながら、意図される内容が同一ではないことにも注意を払わなければならない。なぜなら、コクトーが、グルモーン (Remy de Gourmont) の『文学的肖像 *Promenades littéraires*』(1905) に描かれたエリーザベトを『双頭の鷲』における「王妃」の原型だと明言しているのに対し (Cocteau 1948 [1946])、宝塚版から連想されているのは、歌劇団がオーストリア・ウィーンから輸入し、大幅に翻案を施すことで二十数年にわたる人気を博してきた『エリザベト 一愛と死の輪舞一』(1996年初演)であり、その2014年版再演版で実咲凜音が演じたエリザベト役の——名前のイントネーションからして異なった——イメージだからだ*4。

実咲の身体を通して文脈化されているのはこのエリザベトだけではない。彼女は、2012年に宙組トップ娘役に就任したのち、前述のマリー・ヴェッツェラ (『うたかたの恋』) を演じたほか、複数の王妃 (皇妃) も経験している (表1)。宝塚歌劇によるこれらの人気演目に登場する〈高貴なヒロイン像〉は、日本社会における皇室と一般の女性イメージと恋愛観の変化を受けて形成され、さらに初演時に先輩が確立した演技方法が綿々と継承していくことで強化・維持されてきた。宝塚歌劇のヒロイン像の変遷は、宝塚版『双頭の鷲』の王妃役とい

表1 実咲凜音の宙組トップ娘役における出演作品と役柄

| 公演期間 | タイトル | 役柄 |
|-------------|--------------------------------|---------------------|
| 2012年8-11月 | 『銀河英雄伝説@TAKARAZUKA』 | 帝国宰相首席秘書官 ヒルデガルド |
| 2013年3-6月 | 『モンテ・クリスト伯』 | 婚約者メルセデス |
| 2013年7-8月 | 『うたかたの恋』 | マリー・ヴェッツェラ |
| 2013年9-12月 | 『風と共に去りぬ』 | メラニー |
| 2014年2月 | 『ロバート・キャバ 魂の記録』 | 写真家ゲルダ・タロー |
| 2014年5-7月 | 『ベルサイユのばら-オスカル編-』 | ロザリー |
| 2014年8-9月 | 『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-』 | フランス王妃 アントワネット |
| 2014年11-2月 | 『白夜の誓い ーグスタフⅢ世、誇り高き王の戦い』 | スウェーデン王妃ソフィア |
| 2015年3-4月 | 『TOP HAT』 | モデル |
| 2015年6-8月 | 『王家に捧ぐ歌』 | エチオピア女王アイダ |
| 2015年10-11月 | 『メランコリック・ジゴロ ーあぶない相続人ー』 | 行方不明者の妹 |
| 2016年1-3月 | 『Shakespeare ~空に満つるは、尽きせぬ言の葉~』 | シェイクスピアの妻 |
| 2016年7-10月 | 『エリザベト 一愛と死の輪舞一』 | オーストリア皇妃 |
| 2016年11-12月 | 『双頭の鷲』 | 王妃 |
| 2017年2-4月 | 『王妃の館』 | 旅行代理店の女社長 |

う、「宝塚の娘役という枠の中にはとても納まりきらない大役」*6が成立するまでの軌跡でもある。

『双頭の鷲』の王妃のあり方に着目すると、ひとつの疑問が生じてくる。実咲の身体を媒介として、戯曲を新たな文脈の中で上演した宝塚版の試みは、戯曲が主題としていた二つの事柄と、果たして両立したのだろうか。この問いについては、本稿の終わりに改めて検討するが、まずここでコクトーの意図を確認しておこう。

コクトーはまず、「存在であるよりも観念であった」王族たちを題材にすることで、「対立するふたつの観念と、また、その観念が己れを肉化させようと迫る強制力とを、舞台にのぼすことを想像した」と述べている (Cocteau 1948 [1946])。また同時に、執筆当時において、「特異の台詞回しや、音調や、(…) 独特な伝説をもって、舞台の距離と、あらゆるものを飲みこんでしまう脚光とに不可欠の立姿を形成していた「聖なる怪物」(名優) が時代遅れになり、代わりに「台詞のための台詞と演出」が主流になりつつあることを批判し、名優にふさわしい「偉大な役」と「人間的な戯曲」の相乗関係を「演劇を救い、効力を回復する手段」として講じている (ibid.)。いわば、王族の身体における「存在」と「観念」の対立という悲劇と、名優のカリスマ性と戯曲・演出の精練との共存を通じた演劇性の回復を示すことが、同作の目的として意識されている。

これに対して、スターシステムに依拠した宝塚歌劇の公演では、名優のカリスマ性の発現を目標として、戯曲・演出が精練される。この点で、宝塚版はコクトーの戯曲と目的を異にする。だが一方で、宝塚歌劇における「名優」は、春日野八千代の先例こそあれど、平均在団期間の短いタカラジェンヌが一個人として到達可能な目標というよりも、個人レベルでの経験と過去の団員たちの演技史とが交錯する中から生じてくるものとして理解される。

では、宝塚版『双頭の鷲』の王妃が生まれるための素地はいったいどのようにして作られたのか。次項より、宝塚歌劇における女性表象と同時代の皇室の女性たちとの関係を、時系列的に見ていこう。

3. 宝塚歌劇における女性表象の変遷——戦前における宝塚歌劇の位置づけ

そもそも宝塚歌劇の歴史は、日本の近代化と大衆消費社会の黎明期の中に端を発している。1904年に日本初の百貨店を東京に設立した三越が、少年音楽隊を編成して人気を博していたことを背景にして、起業家・小林一三が箕面有馬電気鉄道の終点・宝塚の集客増加を狙い、1913年に「宝塚唱歌隊」を組織したことが、宝塚歌劇の始まりである。その後、1919年に「宝塚音楽歌劇学校」を設立し、生徒と卒業生から成る劇団となった。現在の名称である「宝塚歌劇団」に改まるのは、さらに下った1940年のことである。

原則として若い未婚女性のみで構成された宝塚歌劇の団員が、当時の芸能界で一般的だった芸妓と一線を画したのは、小林のイメージ戦略に拠るところが大きい。川崎賢子は、黎明期における宝塚歌劇の基本方針について、次のように説明している。

舞台に立つ生徒たち [には] (…) 新しい商品イメージ、明朗で清潔で美しい近代家族向けの商品のイメージが投影されていた。(…) 宝塚歌劇団が学校組織をとり、良妻賢母主義に共鳴する花嫁学校として宣伝されたことはよく知られているが、うらがえせば、学校も、良妻賢母主義も、商品となりうる、ブランドとなりうるということだ。(川崎 1999 : 227-8)

明治政府が 1898 年に制定した民法で家族の範囲を定めたのち、女性の社会的役割に対する期待は「良妻賢母」という語に集約されていった。その中で、「花嫁学校」の「生徒」たちが、「近代家族向けの商品」として、新たな消費者である女性をターゲット兼プロモーターに据えることで、受け入れられたのである。

宝塚歌劇の成立と発展に直接的な関与こそしないものの、「良妻賢母」としての女性のイメージを社会的に確立する際に重要な役割を果たしたのが、明治の始まりと共に公の場に姿を見せるようになった皇室の女性たちの、新聞や雑誌に掲載された振舞いや発言であった。1920 年代に皇室報道の規制が緩和され、皇族の撮影が比較的自由になると、皇室女性の報道は加速していった。なかでも、皇太子妃良子（香淳皇后）の図像は新聞や映画、雑誌等に盛んに取り上げられ、旅行や買い物を楽しむ様子が新中間層の若い女性たちの憧れとして描写された（森 2018 : 76-8）。戦時期に入ると、香淳皇后は「国母」としてのイメージを強めていくものの、「明朗で清潔で美しい近代家族向けの (…) イメージ」の担い手としての皇太子妃は、戦後の高度経済成長期における美智子妃ブームへと継承されていく。

高度経済成長と恋愛結婚の普及——ラブロマンス物の流行

1956 年度の『経済白書』で「もはや戦後ではない」という宣言が成され、日本の高度経済成長が始まった 2 年後、当時の皇太子明仁（現上皇）と美智子の婚約が発表された。人間的表象の喧伝を通じて皇室の民主化がアピールされる中、民間出身の女性が皇室入りしたことは、社会に拡大しつつあった恋愛結婚を皇室が象徴する出来事であった。事実、『主婦の友』における美智子妃報道は、子育てを中心とした性役割分業に基づく専業主婦的な女性の生き方や幸せを強調して呈示していた（坂本 2015 : 96）。すなわち、いわゆるロマンティック・ラブ・イデオロギーと呼ばれる「愛と性と生殖とが結婚を媒介とすることによって一体化された」（千田 2011 : 16）概念が、皇室報道を通じて大衆に示されたのである（図 2・3）。

恋愛結婚の拡大は、戦後すぐに公演を再開した宝塚歌劇にも影響を与えた。戦前はレビュー中心に構成されていた演目がドラマ重視へと移り変わり、とりわけ、時代の流行を捉えたラブロマンスが旺盛に制作されるようになった*6。なかでも、結婚観の変化という点で注目されるのが、『君の名は ワルシャワの恋の物語』（1954）である。

同作では、菊田一夫による『君の名は』のラジオドラマ版（1952-1954）と映画版三部作（1953-1954）を菊田自らが宝塚風に翻案し、場面設定を第二次世界



図2・図3 8歳の徳仁の教育を行う美智子（1968）（左）と、昭和天皇の家族写真（左から華子、良子、清子、美智子、裕仁、文彦、明仁、明仁、1969）（右）

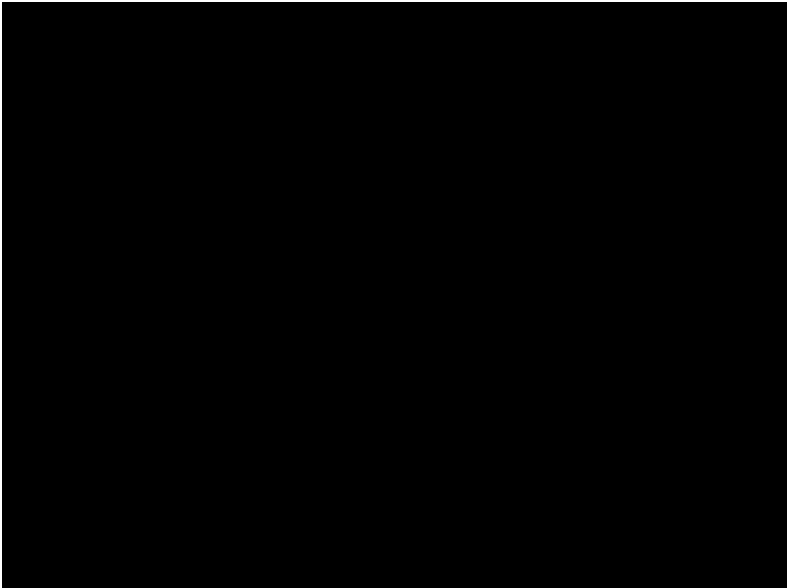


図4 結婚年次別にみた、恋愛結婚・見合い結婚構成の推移（4）

大戦中の東京大空襲から1830年のポーランド11月革命に書き換え、さらに入れ子構造も採り入れている。物語は、親から結婚を反対されている若い男女に、老ジュリアン（原作の春樹に相当）がエリーナ（原作でいう真知子）との悲恋を語って聞かせるという形式で進む。音楽家のジュリアンは、愛するエリーナとロシア伯爵ヘンリイクとの結婚を止められず、結婚後のエリーナ奪還にも失敗し、シベリア送りに遭った人物という設定である。原作の終盤の第2部24場で、老ジュリアンは、「恐ろしいのは（…）エリーナに愛のない結婚をすすめた年寄達と、その年寄の怒りを恐れて、あやまった結婚生活に入った、弱い人間の愚かさなのだ」と述懐し、年寄達によって決められた「愛のない」見合い結婚を否定するとともに、過去に自らが成し得なかった恋愛結婚の成就を次の世代に託す^{★7}。上演当時は見合い結婚が5割以上を占めているが、恋愛結婚の割合が急速に伸び始めた時期であり、約10年後に両者の比率が逆転することに鑑みれば、宝塚版『君の名は』はいわば流行の先取りであった（図4）。

恋愛の自由化と晩婚化の始まり——恋する娘から母、そして王妃へ

1973年の第一次石油危機を経て、経済成長が陰りを見せ出した1975年、恋愛結婚の比率が6割まで引き上がりと同時に、結婚年齢の上昇と出生率の低下が始まった。社会学者の山田昌弘はこれを恋愛の自由化の端緒だとしている(山田2007:179)。

そこで、またしても時代に先駆けて登場したのが、宝塚版『ベルサイユのばら』(1974)である。植田紳爾による脚本は、池田理代子による同名の少女漫画(『マーガレット』にて1972-1973年連載)を原作とし、フランス王妃マリー・アントワネットの悲恋と成長を軸に据えているが、初演当時、男装の麗人オスカルを男役トップスターの榛名由梨が演じたことで話題を呼び、宝塚きっての人気演目として、のちに多くの派生作を生み出した。

『ベルサイユのばら』は、アントワネットが夫のルイ16世ではなくスウェーデン貴族のフェルゼン伯爵と恋に落ちるといふ、いわば不倫物である。ただしここでのアントワネットは、現代で言うところの見合い結婚の犠牲者として、さらに動乱の時代の中で精神的に成長する存在として、同情的に描き出されている。宝塚版のアントワネットもまた、まずフェルゼンとの恋愛を通して少女からひとりの女性へと変化し、続いてフランス革命の勃発を機に母としての自覚が促され、ついにフランス王妃へと成長していく。後者の変容を端的に示しているのが、第3部25場における次の場面である*⁸。革命軍により投獄されたアントワネットは、救出に現れたフェルゼンに対して、自らを「フランスの女王、ルイ16世の寡婦、幼い王太子の母」だと称し、「どうかフランスの王妃として立派に死なせてください」と脱出を拒む。追って舞台は処刑の場面に移り、アントワネットは「さようならフランス」と高らかに声を上げ、毅然とした姿で大階段を上って退場する。

王妃の身体性という観点を通してみると、アントワネットを演じた初風諱が、演出の長谷川一夫から次のように指導されたと述べている点が注目される。

アントワネットが「静かになさい」「フランスの女王なのですから」と言うところは、淀君を思ってやりなさい、と。驚いた時は、皇后陛下のお姿を思い浮かべなさい*⁹。

ここで引き合いに出されているのは、坪内逍遙による歌舞伎『沓手鳥孤城落月』(1905年初演)の中に描かれている淀君であり(山川2007)、マスメディアを通して庶民が見ることのできた香淳皇后である。二者のイメージは、戦乱の中で、母として、また生来の気品と貫禄を失わない存在という点で共通する。

事実、戦後における香淳皇后は戦争の被害者として描かれていた。例えば、小山いと子が『主婦の友』に連載していた小説「皇后さま」(1955-1956)の最終回で、香淳皇后は「私は、皇后として、妻として、母として至らぬところばかりではあつたが、力のかぎり生きて来た。これからもそうありたい」(小山1988:456-7)と述懐する。これらのイメージが、戦前生まれの長谷川と植田、そして初風の間で共有され、舞台上にアントワネットを具現化するためのレイ

ヤーとして取り入れられたことで、フランス革命の物語を1974年当時の日本における若い女性たちが演じ、また鑑賞するための翻案が整えられた。

結果、アントワネットは初風の当たり役として、1976年には星組公演と月組公演への二度の特別出演が、異例ながら——本来、組公演は組子のみで行われるものだったが、初風は退団を取って延長してまで出演に臨んだ——実現した。以降の再演では、場面構成の変更や演出の追加こそあるものの、独特の所作やせりふ回しといった「定番」は引き継がれている^{★10}。その結果、初風が確立したアントワネットの型も、実咲凜音を含む次世代の演者たちに都度参照され続けていった。

『ベルサイユのばら』は、当時低迷期にあった宝塚歌劇による起死回生の一手であった。くわえて、当時流行していた少女漫画に描かれた女性像を参照することで、宝塚歌劇におけるヒロイン像が「愛に生きるお姫様、お嬢様」から「愛だけではなく、自ら仕事をもち自立した女性」へと変化する兆しでもあった（中本2015：139）。

とはいえ、1980年代頃から専業主婦の減少と同時に女性の社会進出がみられる一方で、性別役割分業を前提とした「戦後出生モデル」（25歳頃に結婚し、2～3人の子どもを持つという家族モデル）が解体するのは平成以後であり、女性が私的領域から男性をサポートすべきだという認識は——「内助の功」という言葉で同時代の皇后が形容されたように^{★11}——依然としてあり続けた。これを社会的性役割の再生産と安易に見なすことは、宝塚歌劇の根幹にある「虚構としての自律性」を軽視することになりかねない^{★12}。むしろ、男役と娘役から成る一組のトップスターを頂点とする組のあり方が1990年代に確立したことで、あたかも国王と王妃のペアを有した「小国家」としての組によって、宝塚歌劇という「世界」の秩序が維持されていく構図が出来上がったと解釈する方が妥当であろう。

平成におけるロマンティック・ラブの解体——ヒロイン像の変化

ロマンティック・ラブ・イデオロギーの解体と娘役によるヒロイン像の変化がはっきりと現れたのは、平成に入ってからである。なかでも、前述した1996年の宝塚版『エリザベート』は、初演から約10年前に「家庭内離婚」^{★13}という言葉が登場したことを反映するかのよう、オーストリア皇帝と皇妃の間の、破綻した結婚生活を実に生々しく描いている。これについて、日本近代文化研究者の川崎賢子は以下のように説明する。

『エリザベート』はファンの物語に新たな1ページを開いた。夫を寝室から閉め出す妻、(…)息子に背をむけて自分をまもろうとする母の物語は、宝塚ファンの共感を得(…)た。『エリザベート』は『ベルサイユのばら』のマリー・アントワネットが引き返した地点から、一步踏み出す女である（川崎1999：221）。

なるほど、『ベルサイユのばら』のアントワネットが最終的に夫と子のいる家

庭に戻り、さらに王妃へと変貌したのに対し、エリザベートは家庭と職務のいずれからも逃避し、自分は自分だけのものだと独りで歌い上げる。『エリザベート』がセンセーショナルに観客に受け入れられ、宝塚歌劇の人気演目として今日まで再演を繰り返してきたという事実は、日本社会における恋愛と結婚観の変化が軽視すべからざるレベルに至ったことを暗に示している。

宮廷物という観点から見ると、劇中に描かれた、宮中における養育権闘争やいわゆる皇室外交、そして皇室に嫁いだ女性の自己実現といった要素は、原則として、皇室の近代化と現代化という世界共通の出来事である。ただし、平成における皇室問題の反映として解釈可能な場面も見受けられる。例えば、皇后が病院を慰問する場面に、美智子妃のように患者一人ひとりの手を取る身振りが新たに付けられている（第2幕7場）。また、エリザベートのテーマソングの歌詞として、原詩にはない内容（「鳥のように解き放たれて／光目指し夜空飛び立つ」、第1幕11場）が採用された。籠の中の鳥というイメージ——海外メディアによる報道の中で、皇太子妃雅子は「金色の鳥籠の中のプリンセス」と形容されてもいた^{★14}——が印象的に繰り返されているのも、宝塚版独自の演出である^{★15}。カメラを持ったパパラッチは登場させながら、皇妃を批判する発言が宝塚版で極力排除されたことを、日本の週刊誌で盛んに行われていた皇后（または皇太子妃）批判に対する忖度として捉えることもできよう。

総括すると、『バルサイユのばら』で香淳皇后の振る舞いが王妃の手本と明確にみなされたのに対し、『エリザベート』では、皇后の私的領域へのさらなる注目に反し、同時代の皇室を断片的かつ暗示的に参照するだけに留められたのである。

その一方で、『エリザベート』は、宝塚歌劇における男役トップスターの添え物とされてきた娘役トップの従来の役割に大きな変化をもたらした。初演時にタイトルロールを演じた花總まりは、次のように振り返っている。

『エリザベート』は今までと全然違って、(…)歌がすごく多かったですね。
(…)娘役がひとりで歌うというのは、通常1分あるかないかくらいだったのに、(…)たくさんありましたから^{★16}。

『エリザベート』では、物語が台詞のみならず歌によっても進行する。そのため、娘役トップスターによるソロの多さは、男役トップスターの出番の少なさに比例する。（実際、同作で男役トップは第1幕1場に登場したのち、同幕第4場まで出番が無い）。

娘役トップが物語の展開を率いていく存在として認められたことは、男役トップスター中心だった演出の制約を緩め、宝塚歌劇で提供可能な演目の幅を広げた。その結果、冒頭で挙げた宝塚版『双頭の鷲』を、場面構成を戯曲から大幅に変えることなく、またそのために男役トップスターが第1幕1場に死体として登場したのち、同幕6場まで台詞の無い公演を実現することが可能になった。

4. 王妃（皇妃）と身体のスライキ——ポスト平成と皇族による身体のスライキ

社会における女性の役割に関して、これまで時代を先取りしていた宝塚歌劇が『エリザベート』の中に描き出したのは、皇后が自己実現に挫折し、死によって救済される様だった。これとはまったく異なる形で、21世紀初めの日本で、現実の皇太子夫妻が皇室の個人としてのあり方を訴えたことは、現実が虚構を追い越す事態の始まりとなった。

2004年5月の記者会見の中で、皇太子徳仁（現天皇）がこれまでタブーと見なされてきた雅子妃へのバッシングについて触れ、「雅子のキャリアや人格を否定するような動きがあった」ことを認め、「新しい時代にふさわしい皇室像を考えつつ見直していくべき」と発言したことは波紋を呼んだ。

ここで注目すべきは、一連の出来事における皇族の身体の内現れ方だ。桜井大子は、記者会見に現れた徳仁の身体について、以下のように指摘している。

彼が自分の肉声を使って発言し、マスメディアがそれに応え、社会全体を動かしていくという構図があった。つまり、天皇制という制度が、人間としての肉体を持った皇族個人によって担われ、そのパフォーマンスによって動き、社会的に受容される。（桜井 2004：41）

桜井の発言の中には、二つの重要な示唆が見られる。第一に、国の象徴としての政治的身体ではなく、「人間としての肉体を持った皇族個人」が前景化している。徳仁の肉体の内現については、各紙が会見を振り返って、「少し青ざめていた」^{*17}表情や「緊張感を帯びた肉声」^{*18}、「疲れ切っているように見える」様子を記述していることからわかる。また、皇太子が自らの悩みを打ち明けるというシチュエーションに対して「少なからぬ人が、自らを重ね合わせ」、とりわけ仕事と家庭の間で思い悩む人々から同情の念を得るに至ったことも、いくつかの報道が指摘している^{*19}。第二に、社会的に優勢なマスメディアが皇室の私的領域に積極的に踏み込んできた従来の関係を反転させ、「皇族の個人」が「マスメディア」を能動的に利用して「社会全体を動かしていく」方向

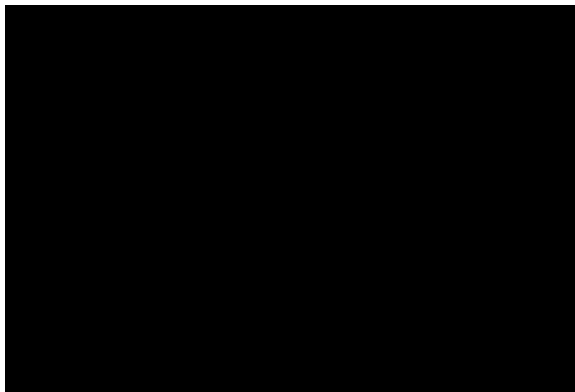


図5 雅子妃と皇太子徳仁（2007）

に舵を切ったという事実だ^{★20}。そして、皇室側が自らの肉体を公の場で示すか否かを選択可能だということは、肉体の秘匿が、ある種の「ストライキ」^{★21}として機能することを意味している。

『双頭の鷲』の「王妃」再考

以上の手がかりを基にして、宝塚版『双頭の鷲』の王妃というキャラクターを改めて見ていこう。

劇中での王妃は、国王の死後、表舞台上に姿を見せずにいた理由を「夫の死に対する悲しみから」(第1幕8場)だと説明する。生前の国王との関係について、王妃は象徴的な側面ではなく人間的な関係をまず強調する。婚礼が近づくにつれて、「愛のことしか考えられなくなり、女として生きようとし」(第1幕9場)たという王妃の回顧は、恋愛の結末を結婚に設定したロマンティック・ラブの希求に他ならない。

ただし、婚礼の朝に国王が死んだことで、ロマンティック・ラブは宙吊りにされ、王妃も「生きながらに葬られ」る(同場)。肉体を失った王は、舞台下手に掛けられた肖像画の中に描かれた象徴、すなわち不死の姿で認められる。その対となるべき王妃は、素顔をヴェールで覆い、老化する自然的身体を秘匿することで、象徴としての妃を演じ続けている(事実、第1幕2場で、王妃は国王の亡霊があたかもその場にいるかのように晩餐会を執り行う。この行為は、果たし得なかった婚礼の晩の不完全な再現である。そこに、王の生きた似姿としてのスタニスラスが現れることで、王の肖像または亡霊としての王の象徴的身体は後景に退き、王の自然的身体は複製が前面に現れる。ここにも、国王二元論の具象化が見て取れる)。

宝塚版では、王妃による一連の独白に、「当たり前人間として生きることには許されない」というせりふが書き加えられている。言ってみれば、自然的身体であること——妻としての自己実現だけでなく、老化する未亡人としての生き方も含めて——を、象徴的存在だけになった国王の対存在としての、象徴でしかない王妃というあり方が阻んでいるのである。

王妃の置かれている実情を知ったスタニスラスは、同じく第1幕9場で次のように説く。

私が殺すのは王妃ではない。亡霊だ。(…) 宮廷に戻りなさい。皇太后に対し、嫁ではなく王妃として話しかけなさい。(…) 新しい政治を始めるのです。自由を愛する王妃。(…) 姿を見せずとも数千の臣下に畏敬され、愛される王妃。さあ、そのヴェールを外し、輝かしい姿を人々に見せるのです。

スタニスラスは、死んだ国王の妻であろうとする王妃の象徴的側面を「亡霊」だと切って捨て、代わりに新たな王妃像を提案する。すなわち、自由な主体が先にあり、その意志を伴った政治的^{パフォーマンス}行為が王妃としてあるべき姿を取り決め、それを社会が事後承諾的に規定するというあり方だ。

象徴に対する個人の優位は、『双頭の鷲』における恋愛の成立からも明らかだ。

スタニスラスは死んだ夫に操を誓う王妃に対して、第1幕7場で次のように問いかける。

あなたは生まれながらに王妃になる宿命を負っていた。ある日、見も知らぬ男の前に引き出され、あなたはその男を気に入った。(…)果たしてそれが真実の愛なのか。

傍点の部分が宝塚版の新規要素だが、ここでも、『君の名は』や『ベルサイユのばら』と同じく、「愛のない」見合い結婚の否定を通じて、個人の意思に基づいた恋愛が肯定されている。スタニスラスの発言を受けて、王妃も「わたしは誰も愛したことが無かった」(第2幕5場)と述べ、自らの愛が偽りであったと認知を改めるのである。

くわえて、『エリザベート』で描かれた恋愛結婚の限界が『双頭の鷲』の中で克服されていることも確認すべきであろう。すなわち、スタニスラスが王に成り代わることもなく(近代国家システムの継続)、二人の間に子を成すこともなく(ロマンティック・ラブの存続)、王妃の自己実現をスタニスラスが遠隔から陰ながら支え続けるという第三の関係性を選ぶ。そこには、何者も介在せず、「この世から切り離され、まるで世界中に(…)二人だけしか存在しないよう」(第2幕5場)な精神世界が広がっている。

これを、宝塚歌劇における娘役の役割というメタシアターの観点から見た場合、国王と王妃の関係を模したトップコンビ制との関連が思い出される。今日の娘役が、古典的なメロドラマから『ベルサイユのばら』や『エリザベート』まで、さまざまな演目に描かれた多彩なヒロイン像を演じ分けてきたことで、演技の引き出しを増やし、その中で自己を演出する術を磨いていったことは疑いない。しかし依然として、舞台上(特にレビュー)とメディア露出の双方において、娘役トップは妃のごとく、男役トップスターの脇に控える形で登場し、さらには男役トップと「添い遂げる」べく同時期に退団することも珍しくない。

だが、「専科」(特定の組に所属せず、高い技術を要求される役柄を演じるべく、各組の公演に特別出演する生徒集団)に元雪組トップスターの轟悠が2002年に加わり、各組公演に主演男役として出演するようになったことで、各組のトップコンビが絶対的なものではなくなった^{★22}。『双頭の鷲』においても、専科の轟悠と宙組・娘役トップの実咲凜音によるダブル主演という形式が取られたが、国家という枠組みを超越した無政府主義者のスタニスラス(専科の轟)が、死した国王への従属の内に秘匿された王妃(宙組の娘役トップの実咲)の身体を解放するという構図は、宝塚歌劇の世界観をもじった一種の遊びとしても見出される。

ただし、二人の関係が今生で実現することはない。戯曲と映画版では、スタニスラスが先に事切れて階段を転げ落ち、階段を上り切った先の踊り場にいた軍服姿の王妃もその場に崩れ伏して死に、無常さが際立つ。これに対して、宝塚版の結末は幾分か和らげられている。第2幕7場では、階段の麓にいるスタニスラスと踊り場にいる王妃が死ぬ間際に歩み寄り合い、階段の中腹で手を取り合っ、ついに息絶える。その最中、王妃が右肩に羽織っていた軍服は脱げ、

死体は王妃であることを示すものを身に付けていない。さらに同幕8場で、二人はテーマソングの合唱に合わせて立ち上がり、翼を模した舞台美術の前で、あたかも一心同体の「双頭の鷲」ように身を寄せ合ってポーズを取る。バックコーラスが歌うように、「神の御国で二人結ば」れたことが観客に明示される。ここでの王妃は国家の象徴としての役割を最早失い、恋愛の成就を果たした一個人である。

5. 結論

ここまで、宝塚歌劇による『双頭の鷲』に登場する王妃に注目し、その後景に置かれた諸文脈のうち、同劇団における娘役ヒロインと同時代の皇室女性の位置づけの推移を追ってきた。なるほど、両者がある程度同時並行で推移していったことは確認できた。だがその関係性は、日本社会の鏡（または鑑）というよりもむしろ、演劇本義的な虚構性に帰結している。

宝塚版『双頭の鷲』の第1幕1場で、ストーリーテラーは「すべてはフィクション」だときっぱりと断りを入れている。「絶世の美男美女が登場し、現実にはあり得ないロマンスが繰り広げられる（…）コクトーが描いた究極の愛のファンタジー」という枠組みが上演の冒頭で呈示されることで、現実との関連性は非日常における連想ゲームに留め置かれる。上演の遊戯性という点で言えば、さまざまな曲調の音楽は（むろん楽曲分析をすることなしに音楽性に触れるのは乱暴だが、ここでは「見せ場」という観点からあえて言及する）、登場人物それぞれの心情をより深く描写するためだけでなく、愛憎劇を枠の外からパパラッチと共に一望するために用いられ、視点の切り替えも補助している。また各楽曲は、演者それぞれの見せ場としても機能している。これにより、上演の遊戯性はいっそう高められている。

とすれば、コクトーの戯曲は、絶対的なテキストというよりも、宝塚版を構成するコンテキストのひとつに位置づけられていることになる。ハイ・コンテキストな上演を成立させているのは、解釈の多層性の間を自由に行来する能力を持った、「宝塚の諸コードが構成する罫のリアリティのなかでしか生きられないファン」（川崎 1999: 197）である。この限定的なリアリティの中で、『双頭の鷲』の王妃は自己実現を図るも結局、「究極の愛のファンタジー」の中に絡め取られる。裏を返せば、上演が意図しているのは、顧客がそれをあくまでもフィクションとして楽しむことであり、パパラッチたちが歌うように「真実など関係ない」（第2幕8場）のである。ただしそれは戯曲の消費というより、戯曲に基づいた演者の自己演出と、観客のパパラッチ的なまなごしの共犯関係が、宝塚という枠組みの中で演劇を成り立たしめるための相互行為として、正常に機能をした結果であろう。

そして、劇中で固有名詞を与えられない「王妃」は、上演の内と外におけるあらゆる連想の媒介として、観客の前に現れる★²³。ここに、演劇的身体の演劇的な表象という、王妃を取り巻く多重の虚構性が見て取れる。すなわち、戯曲のレベルで立ち現れた「王妃」という存在の有する演劇性と、実咲凜音が「王妃」という役を演じることの多義性、そして、社会の変化に応じて絶え間なく

更新され続けてきた宝塚歌劇の「王妃」表象が、『双頭の鷲』の上演の中に多重写しになっている。

本稿では、王妃（皇妃）の表象と文脈化を、宝塚歌劇版『双頭の鷲』に至るまでの、宝塚と日本社会の双方における女性表象という観点から概観することで、王妃（皇妃）の身体イメージが上演の諸文脈に応じてどのように解釈されるのかについて検討しようと試みた。

宝塚歌劇と日本の皇室報道との関連については、これまでゴシップとして取り上げられることが主だった。しかし、社会的文脈からの公演史へのアプローチは、時代毎の観客のニーズに応じて刷新を繰り返してきた宝塚歌劇の公演のあり方、特に多重のコードによって暗号化された側面を明らかにするための一助となる。そのうえで、所作や振付、発話と歌唱といった身体的行為へのさらなる検討、および日本内外での異なるヴァージョンの『双頭の鷲』の比較を通して、洞察を深めていく必要がある。これらは次なる課題として挙げておくに留めたい。

註

- ☆1 ——カントーロヴィチもエリザベス一世について論じているが、同事例をあくまでも国王論の一部分として扱っている点で、王妃（皇妃）を主題とした諸研究とは区別される。
- ☆2 ——せりふ回しと演出は、2016年の宝塚バウホールでの公演を収録したDVDを参照した。
- ☆3 ——デイリースポーツ「宝塚歌劇団・轟「双頭の鷲」で再び后妃暗殺者役 圧倒的存在感。
- ☆4 ——出演者の経歴を文脈化した上演だったことは、王妃を暗殺するスタニスラスを演じたのが、1996年版の『エリザベート』に暗殺者ルキーニとして登場した轟悠だったことからわかる。
- ☆5 ——宝塚ジャーナル「高い美意識に貫かれた出色の舞台 宝塚宙組公演 Musical『双頭の鷲』」橋涼香、2016年12月11日。
- ☆6 ——演劇ジャーナリストの中本千晶によれば、戦後の宝塚大劇場での公演記録における「ミュージカル・ロマンス」という副題の出現は、1949年の『懐しのアリゾナ』に始まる。1960年代には毎年2~4本の作品に用いられ、1970年代にも年に1~3本の「ミュージカル・ロマンス」（または「ミュージカル・ロマン」が登場するが、1980年代には一気に減少している（中本2015：119-122）。
- ☆7 ——せりふは1954年星組公演時の脚本集に準ずる。
- ☆8 ——せりふ回しと演出は、1974年月組公演の宝塚大劇場からの中継映像（NHK、「ベルサイユのばら Grand History」再収録）を参照した。
- ☆9 ——夕刊フジ「宝塚『ベルサイユのばら』：初代マリー・アントワネット・初風諄が語る魅力」、2013年7月9日。
- ☆10 ——朝日新聞「月刊タカラヅカ：新たな歴史 ベルばら万歳」、2013年1月12日夕刊（大阪）。
- ☆11 ——読売新聞「『皇后の内助、つねに感謝』ご在位60年、陛下ご会見 戦争、一番イヤだった」、1986年4月29日。ただし「皇后さまの内助の功ぶり」という言葉は、昭和天皇の発言ではなく記者によるものである。
- ☆12 ——宝塚歌劇の「虚構としての自律性」については、川崎（1999）を参照のこと。
- ☆13 ——林郁によるNHKドキュメンタリー「中高年の離婚」（1983）での発言で話題となった。

- ☆14 —Bartholet, Jeffrey, Takayama, Hideko, “Princess in a gilded cage.” *Newsweek*, April 6, 1996.
- ☆15 —せりふ回しと演出は、1996年雪組公演の宝塚大劇場での収録映像に基づく。
- ☆16 —Astand 「「エリザベート ガラ・コンサート」に出演 一路真輝、花總まり 対談の全文」<http://astand.asahi.com/entertainment/starfile/OSK201211020096.html>、2012年11月5日（最終閲覧：2020年3月10日）。
- ☆17 —読売新聞「[皇室ダイアリー] No. 202 皇太子ご夫妻（連載）」、2013年6月16日。
- ☆18 —日本経済新聞「平成の天皇と皇后「人格否定発言」の波紋 30年の歩み（26）平成11～20年」、2018年10月26日。
- ☆19 —例えば、朝日新聞の「雅子さま、ふと共感した私 皇太子さまの会見によせて」（2004年5月21日）や「皇室の1年 率直な悩みが伝わった（社説）」（2004年12月23日）など。
- ☆20 —これに関連して、明仁天皇が2016年8月にテレビに出演し、退位の意向に関する「おことば」を発表したことがきっかけとなって「特例法」が作られたことを、歴史社会学者の小熊英二は「天皇がその立場を活用し、メディアに一方的なメッセージを流すのは危うい」（朝日新聞「[平成と天皇] 第7部・メディア発信：上 一斉放映、退位のお言葉の力」2018年8月9日）と批判し、原武史も「露骨に政治を動かした」事実として危惧している（原2019：51）。
- ☆21 —桜井（2004：106）は、美智子の「失語症」と雅子の「適応障害」を、皇室入りする前と同等の自己実現を望んだ結果として生じた「彼女たち自身の身体のストライキ、反乱」だと論じている。
- ☆22 —組制度に縛られない超越的なトップスターは轟悠が最初ではなく、過去に春日野八千代（1915-2012）が同様の出演方針を取っていた。
- ☆23 —王妃役の実咲は、『双頭の鷲』の次作となった『王妃の館』（2017）で、フランス王家にまつわる名所に日本人観光客を連れていく旅行代理店の女社長役を演じたが、これもまた、前作での消費された王妃への自己言及として成立し得る。

参考文献

- 右田裕規「皇室という「家庭」への眼差し：近代日本における天皇家の「脱政治家」過程」*京都社会学年報*（2005），No. 13，pp. 35-59
- 川崎賢子『宝塚 消費社会のスペクタクル』（講談社，1999年）
- 北原恵「天皇家のメディア表象」『皇后四代の歴史：昭憲皇太后から美智子皇后まで』吉川弘文社（2018），pp. 101-105
- 坂本佳鶴恵「戦後婦人雑誌の皇族写真をめぐって：1950～1973年『主婦の友』の口絵／グラフを中心に」*お茶の水女子大学人文科学研究*（2015），No. 11，pp. 87-97
- 桜井大子『雅子の「反乱」：大衆天皇制の〈政治学〉』（社会評論社，2004年）
- 千田有紀『日本型近代家族—どこから来てどこへ行くのか』（勁草書房，2011年）
- 中本千晶『宝塚歌劇は「愛」をどう描いてきたか』（東京堂出版，2015年）
- T・フジタニ，米山リサ訳『天皇のページェント 近代日本の歴史民族誌から』（NHK出版，1994年）
- 松下圭一「大衆天皇制論」『戦後政治の歴史と思想』（1994）所収（筑摩書房，1959年），pp. 61-93
- 山川静夫『私のお会えた名優たち』（演劇出版社，2007年）
- 山田昌弘『少子社会日本 もうひとつの格差のゆくえ』（岩波新書，2007年）
- Axton, Marie (1977) *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*, London: Royal Historical Society.
- Cocteau, Jean (1948 [1946]) “L’Aigle à deux têtes,” *Théâtre II: Les Monstres sacrés, La Machine à écrire, Renaud et Armide*, Paris: Gallimard.

- Coleridge, Samuel Taylor (1817) *Biographia literaria*, Chapter XVI, <http://www.gutenberg.org/files/6081>, Accessed on March 14, 2020.
- Fehrenbach, Frank (1996) *Die Goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin*, Ostfildern : Tertium.
- Kantorowicz, Ernst H. (1957) *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton : Princeton University Press.
- Hobsbawm, Eric and Ranger, Terence (1983) *The Invention of Tradition*, New York : Cambridge University Press (『創られた伝統』前川啓治、梶原景昭ほか訳、文化人類学叢書)
- Schulte, Regina, ed. (2002) *Der Körper der Königin: Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt seit 1500*, Frankfurt/New York : Campus.

図版出典 (表記の無いものは筆者作成)

- 図2 : 東宮御所で8歳の徳仁の教育を行う美智子 (1968) , Prince Hiro. Photography. Britannica ImageQuest, Encyclopædia Britannica, 25 May 2016, Accessed on March 8, 2020.
- 図3 : 昭和天皇の家族写真 (1969) , Japanese Royals. Photography. Britannica ImageQuest, Encyclopædia Britannica, Accessed on May 25, 2016.
- 図4 : 国立社会保障・人口問題研究所 (2017) 『現代日本の結婚と出産 : 第15回出生動向基本調査 (独身者調査ならびに夫婦調査) 報告書』, p. 38.

(付記) 本稿は、2019年1月12日に開催された日本演劇学会分科会・西洋比較演劇研究会におけるパネルディスカッション「演劇にみる《王の二つの身体—軍神、天皇、Kaiserin—》」での発表に大幅な加筆・修正を加えたものである。

(たなか りな・明治大学国際日本学部助教、神奈川大学・慶應義塾大学非常勤講師／ミュージカル、演劇社会学)

Abstracts

Multiple Bodies of Royal Female in the Takarazuka Revue : Interpretabilities of Queen in *The Eagle with Two Heads* (2016)

Rina TANAKA

Since the modern era, royal images have produced a spectacle in mass media. This created a new intense focus on the Queen, who had more than two bodies—natural and politic—that the King has (E. Kantorowicz) : not only as a national symbol but also as wife, mother, and widow. The Queen's multiple bodily images constantly appear in Japanese popular musical theater, reflecting a strong correlation of real and ideal female figures in the (non-) royal society of the time. The Takarazuka Revue, an all-young-female musical theater troupe that was established as a finishing school for being modern women, has changed female representations, considering the expectations for women in the Japanese society and what real women expect, as Japanese royal female persons have undertaken. This paper overviews the performative (re-)presentations of Japanese multiple royal female bodies since the Meiji period to the present, especially focusing on the Queen's interpretable body in *The Eagle with Two Heads* (2016).