

Title	男役アイデア
Sub Title	The idea of playing otoko-yaku
Author	鈴木, 国男(Suzuki, Kunio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2015
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.108, (2015. 6) ,p.122 (119)- 134 (107)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	2014年度藝文学会シンポジウム「タカラヅカ100年!」 開催日: 2014年12月12日 (金) 場所: 慶應義塾大学三田キャンパス北館ホール
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01080001-0122

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.

男役アイデア

鈴木国男

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ました。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おりません。しかし、100 年の歴史の中で、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ありません。1914 年 4 月の第一回公演で上演された『ドンブラコ』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思います。

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ます。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りますが、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ます。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す。

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、さもありなんとさ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ます。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ますが、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でしょう。それを初めて見る観客の違和感も当然予想されます。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おり、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っています。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のです。初期の宝塚歌劇における様々な演目や役柄が、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でしょうか。

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いきます。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、よく知られています。

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ます。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しょう。私の見るところ、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ません。誇張のし過ぎだとまで言われる演技スタイルやメーキャップ、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ならないのだ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のです。

では、「本物の」燕尾服姿は、どこで見られるのでしょうか。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』であります。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ります。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たいものがあります。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バート・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ありません。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・ストツパは、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りました。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・ドロンと、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ありません。大公の娘はタンクレーディを愛していますが、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ます。しかし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す。

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ます。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ります。タンクレーディも一瞬にして心を奪われますが、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のです。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みに表現されています。そうした意味でもう一つ印象的な場面があります。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のですが、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、大公は入浴中だったのです。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ます。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ありませんが、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ります。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登場します。

はっきり言えば、そのような獸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りましょう。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ります。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に他なりません。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はいない。では何が、燕尾服の美を形作っているのでしょうか。

ここで改めて、宝塚の男役が表現するという「理想の男性」について考えてみましょう。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ます。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ます。「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ません。しかし、あえて「理想」の原点ともいう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でしょう。

ここでは「イデア論」のごく初歩的・一般的な理解を、試みに男役の役作りに当てはめてみたいと思います。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のです。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す。昨年亡くなった私の恩師、河竹登志夫が著し、30年以上にわたって大学の演劇学の教科書として使われている東京大学出版会発行の「演劇概論」には、次のような記述があります。

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、すなわちア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。(引用終わります)

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（アイデア）から二重に遠ざかった姿を見ているに過ぎない、ということになります。また、「ベッドの比喩」によれば、職人の作るベッドは、「ベッド」というもののア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アイデアから二重に遠ざかっているわけです。人間のなすべきことは、現実からア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であるということになります。

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得るのです。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します。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ありません。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。実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、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、誰かがそれ以前に演じて見せた神の姿ということにならざるを得ません。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わけです。

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ました。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ます。というのも、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「何々らしく見える」ということを評価の前提にしているからです。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れば高く評価されるのです。

宝塚の男役もまた、現実を観察します。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ません。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かでも語れることでしょう。それは、あらゆる俳優が行なう「役作り」とか「芸の引き出しを増やす」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ません。

しかし、それを他の俳優と同じように用いて、男役として成功を勝ち取ることができるでしょうか。そうではないように思われるのです。もしそうであるというのなら、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、体にしっくりとなじまない成り上がり者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ですが、さりとてパート・ランカスターのシチリアの大貴族そのものもまた、男役に求められる表象であるとは思えません。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のです。

宝塚の男役は、男性を観察して男性を表現するものではありません。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のです。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でしょうか。男役は、男性の「アイデア」を表現しようとするものである。私の研究

は、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ています。

ここでは、試みに一つの例として、長らく宝塚歌劇を代表する存在であり、100周年を目前にして2012年8月29日96歳で世を去った春日野八千代について触れたいと思います。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います。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ています。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ました。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『勦進帳／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ます。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ました。

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中で、『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ます。50年には専科に移籍して各組に出演するようになりますが、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ります。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歳ですから、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間違いありません。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るでしょう。しかし、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す。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ます。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りました。

男役スターとして知られる春日野ですが、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ます。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した。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ました。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」とされています。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す。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3歳年長、「アニキ」の愛称で親しまれた葦原邦子が絶大な人気を誇っていました。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ります。

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す。

49年には、天津乙女と共に歌劇団理事に就任しています。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、春日野は男役象徴であり続けたのです。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ため、様々な記念行事には、必ず祝典舞踊が披露されます。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ですが、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ました。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ます。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ました。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、「男役アイデア」であり「宝塚歌劇のアイデア」だったのではないのでしょうか。

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。自伝『白き薔薇の抄』（宝塚歌劇団 1987）に次のような記述があります。（引用します）

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してみた。付けまつ毛自体はすでに「パリゼット」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。

（また別の個所から引用します）

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ちでどれだけプラスになったかしのれない。(引用終わります)

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、というのと同様の決まり文句ではありますが、こうして春日野もはっきりと述べているし、他の男役たちも口にしていることです。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ありません。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でしょう。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ことです。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ます。

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でしょう。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ありませんが）、制服や作業服でもまもっていない限り、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ありません。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行っているのは間違いないとしても、そのまま演技のモデルにしているかどうかは疑わしいと思われます。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のでしょうか。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ということです。

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でしょうか。たしかに今日とは違い、外国人の姿を見ることも減多になら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出来る映画ほど、男役にとって魅力的なモデルはなかったことでしょう。

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に他なりません。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しょうか。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す。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ます。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す。

もうひとつ、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も示唆に富んでいます。春日野は、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ます。歌舞伎役者にとって、日本舞踊は最も基礎的な素養です。春日野は、踊りに凝縮された身体の扱いの技法を自らの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のでしょうか。そのことによって、先輩から「寿命が短い」といわれた二枚目役としての生涯を全うしたのです。

さてここで、改めて「理想の男性像」についての、私なりの考えをまとめてみたいと思います。「理想」とは、現実にはありえない完璧なものではなく、高く掲げ、実現をめざすべき目標のようなものと考えています。よく、「理想の上司」などというアンケートがあり、女性部門では天海祐希さんや真矢みきさんが必ず上位にランクされます。実際、もし天海さんや真矢さんのような女性が自分の大学の学長になったら、給料は半分になってもいいと真剣に思います。それは気分的な面も確かにありますが、そのような優れた学長ならば、給料の不足分を補って余りあるほど、研究・教育の環境を改善してくれると期待するからに他なりません。

また、私共が仕事をする際に、常に念頭に置くのは、学問であれ授業であれ、

あるいは学内の業務であれ、自分が尊敬する恩師たちがどのようにしていたか、ということに尽きます。日々の研鑽の場で、少しずつ学び、叱られ、時には盗んで覚えたことがすべてです。そうした恩師の姿を理想として、そこに一步でも近づこうとすることしかないのです。その結果として、当然、恩師とは別の自分なりの到達点を目指しているのです。そうした基盤もなしに、いわゆるFD活動などしても何の意味もありません。

僭越ではございますが、もし小林理事長が、歌劇団のリーダーとして、創立者の小林一三を理想となさるのなら、様々な場面において、逸翁ならどう判断し、どう行動するのか、お考えになるのではないかと思います。だとすればそれは素晴らしいことで、そうすることによって、今の時代にふさわしい小林理事長御自身の理想像を実現していかれることと信じております。

宝塚歌劇歴代の男役は、スターと呼ばれる人もそうでない人も、また男役に限らず総ての生徒は、声楽・舞踊・演劇などの基礎は音楽学校でしっかり学ぶにしても、宝塚歌劇の舞台人として一人前になるためには、教科書もなく先生もないところで、日々研鑽を積み重ねるしかないのです。どのようにして学ぶのか。それは、舞台上、稽古場で、そして日常生活のあらゆる場面で、上級生から吸収し、それを自らの肉体に移しながら、そのギャップに苦しみ、試行錯誤を繰り返しながら、次第に自分のスタイルを作り上げていくことではないかと思われまます。

『ベルサイユのばら』のような繰り返し上演されている名作の名場面を除いて、宝塚歌劇には「型」というべきものはありません。そこが能や歌舞伎などの伝統芸能との違いです。『ベルばら』ですら、上演されるたびに一つとして同じものはないのです。しかし、宝塚歌劇のファンならば、舞台を見て、これこそが紛れもなく宝塚であり他の何者でもないということが無意識にも感じているはずで、それは女性が男性を演じているなどという単純なことがらに帰せられるものでは決してありません。それこそが、様式なのです。

今仮に、個々の生徒の肉体の上に現れるものがスタイルであり、全体として舞台に実現されるものが様式であると使い分けるなら、一人ひとりの生徒がスタイルを作り上げ、歌劇全体が様式を保ち、なおかつその総てがはっきりと定義づけることのできない無形のものであるという前提のもとに、宝塚歌劇は成り立っているのではないのでしょうか。

そのような曖昧なものの上に、400人以上もが所属する劇団が存在し、数多く

の公演を行ないながら 100 年の歴史を重ねることができるのでしょうか。それを保証しているのが、音楽学校を起点とし、研究科・専科にまでいたる学校制度です。早ければ 15 歳、遅くとも 18 歳で入学してから退団するまで、年数に長短はあっても、在団する限りは生徒であり、1 日 24 時間、1 年 365 日タカラジェンヌであり続けるのです。人から人へ、100 年間絶えることなく学びと伝承、そしてそれに基づく創造が続けられています。そのようにして作られたスタイルと様式にこそ、宝塚歌劇の真髄があるのです。生徒もスタッフもファンも、誰の目にも一つの実像を結ぶことはないながら、すべてのまなざしの彼方にあるもの、それこそが宝塚歌劇のアイデアなのではないでしょうか。