

宝塚歌劇における『真夏の夜の夢』の受容

Yoshida, Kimiko / 吉田, 季実子

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / 言語と文化

(巻 / Volume)

11

(開始ページ / Start Page)

247

(終了ページ / End Page)

263

(発行年 / Year)

2014-01-15

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00009688>

宝塚歌劇における『真夏の夜の夢』の受容

吉田季実子

1. 序

2014年に創立100周年を迎える宝塚歌劇では、その黎明期から現在にいたるまで数多くの西洋の正典ともいうべき文学作品の翻訳・翻案上演を行っている。ことにシェイクスピア劇に関しては、創立から4年後の創立者小林一三の手による「クレオパトラ」にはじまり、現在でも『ロミオとジュリエット』が毎年連続上演されている。本稿では、『ロミオとジュリエット』について上演回数が多い「真夏の夜の夢」上演に着目し、宝塚歌劇における「真夏の夜の夢」の受容と翻案を考察したい。

宝塚歌劇で『真夏の夜の夢』が最初に上演されたのは大正15年で榎茂都陸平演出によるバレエであったことが記録されている。なお、それ以前にシェイクスピア劇は大正7年の「クレオパトラ」(小林一三)、大正9年の「戀の老騎士」(寺川信)、大正15年の「オフイリアの死」(坪内士行)が上演されており、「真夏の夜の夢」は4作目の上演であった。それ以降は昭和15年の加藤忠松脚本の歌劇「真夏の夜の夢」、昭和22年の高崎邦祐脚本演出のグランドレビュー「真夏の夜の夢」が上演されている。近年では平成4年の小池修一郎脚本演出の「PUCK」が「真夏の夜の夢」の翻案作品であり、劇中劇としては平成11年のパウ・シェイクスピアシリーズの中の「夢シェイクスピア」で主に扱われているほか、平成18年の谷正純脚本・演出の「UNDERSTUDY」でも登場している。本稿では時系列にそってこれらの作品群への分析を行う。

2. 大正15年榎茂都陸平版『真夏の夜の夢』

大正15年の「真夏の夜の夢」の脚本¹⁾には「シェイクスピア原作 坪内逍遙

博士譯 榎茂都陸平改修 メンデルスゾーン作曲 東儀哲三郎補曲 榎茂都陸平作舞」とあって、シェイクスピアの元戯曲が明示されているとともに、坪内訳に準拠していることも明記されている。しかし実際の脚本ではバックの前口上で宝塚やニーチェに言及している点からも決して元戯曲に忠実なわけではない。以下、該当箇所を引用すると、「ヤツ電燈がキラツキラツ光つて眩しいこつたね。オヤ、こりや寶塚の劇場だぜ。全然由縁のないこんな處へどうして飛び出したのかね。皆さん、こりや間違ひですよ。何だか間違ひですよ。沙翁つて奴め變妙來な芝居を書きアがつてその中で「ロビン小僧」つて一寸法師と僕とを一つしよくたにしちまつたもんだから、うつかりすると通力の術を使ひ損つてこんな失敗をやるんだ畜生奴、ハイ、ハイ何ツ僕の名前ですか、そりや言はなくつてもパツクちやんですよ。悪戯の悪魔つて意味ですが早い話が化茶目ですソラこんな風に（おどける）一寸哲學臭く言や超自然の悪太郎、それから一歩進んで、ニイチエの「超人」て奴を適用すりや須らく超茶目公先生かね⁽²⁾といった喜劇色の強く、かつ自己言及的な口上になっている。榎茂都は、元戯曲が貴族の婚礼に際して献呈されたものであるという認識の上になつて、5幕の素人芝居は蛇足と判断してカットしつつも1幕2場の芝居へと凝縮している。作品選定にあたっては、「澤山の人が出て賑やかに踊るもので肩の凝らないものをとの注文⁽³⁾」に応じ、妖精の踊りをスペクタクル性の高い見どころとして構成したと述べている。同時上演の演目は久松一聲のお伽歌劇「殿様落ちた」、竹原光三作の古典劇「鞍馬山」、白井鐵造改作の喜歌劇「セビラの理髪師」、小野晴通作の歌劇「雨月物語」であり、「眞夏の夜の夢」はトリの演目だったことから洋舞の舞踊劇としての見せ場を期待されていたことは想像に難くない。公演期間には寶塚レコードコンサートと銘打って、バラダイス3階休憩所でメンデルスゾーンの「眞夏の夜の夢」のオーケストラ演奏の録音と「セビラの理髪師」のバリトンとソプラノの録音の観賞が無料で提供されていた。このことから、「眞夏の夜の夢」はただ愉快なだけのバレエではなく、背景にあるシェイクスピア作品とその西洋における再受容も勘案したうえでの西洋の正典として上演されていたといってもよい。

それに対し、観客の反応ではむしろ大がかりな装置と舞踊は騒々しく、効果は芳しくなかったが大物の芝居をまとめ上げたというのは作者の功績であるという公式の劇評⁽⁴⁾が残っている。また、作者が蛇足と考えていたはずの素人劇団の芝居が軽妙でよいと好評を博している。そのほかの劇評でも九月公演の一

大収穫は『真夏の夜の夢』の街の男達の群舞であり、「いかさまもの、西洋物真似の新舞踊でなく、之こそ本當の創作である。榎茂都氏の世界の何人にも誇り得る創作である」⁽⁵⁾と絶賛されている。それに比して妖精の群舞には努力こそ感じられるものの、天才的な閃きがないとされている。話の筋に関してはややこしく、ゴテゴテと盛りすぎで少し食傷気味であると評され、「なんだか面倒くさい翻譯小説を讀んで居る様で一寸うんざりします、ギツシリとポイント活字を組んだ翻譯省察を讀むのは退窟です」⁽⁶⁾と酷評されている。その一方で退窟だという声に対しては「こんなのを退窟だとか解らないとか云ふものも一遍大正以後の小學校教育を受けてくるべし」⁽⁷⁾という異論もあるが、観客にとって「ラムの沙翁物語をも一度繪卷物のやうに思ひ起」⁽⁸⁾させるものであったという評に見られるように、シェイクスピアの戯曲という以前に教育過程で触れたことのあるラム姉弟の『シェイクスピア物語』の翻訳という解釈での観客からの受容があつて、遣譯訳が底本であるという認識はなかつたようである。また、職人たちの素人劇団の舞踊への絶賛に見られるように、作者である榎茂都の狙いとは裏腹の場面に観客を満足させるオリジナリティーがあつたということは注目に値する。特に投稿欄、高声低聲（現・高声低声）での観客からの批評には役者個人の演技やキャスティングへの意見も多く掲載されており、制作側の意図を超えたところで役者の肉体を通して表象されるものに対し、原作の如何にかかわらず観客が引き付けられていたといえるだろう。観客にとっては西洋の正典であるシェイクスピアの芝居ではなく、宝塚で上演される筋の複雑けれども楽しい喜劇という認識のほうが強かつたのではないだろうか。

ここで脚本に立ち返ってみると、原戯曲からの改変としては5幕の素人芝居の割愛にとどまらず、1幕冒頭からハーミアの父親であるイーリアスがハーミアの婚約者のデメトリアスのヘレナへの態度を蔭からみて彼に不信感を抱くところがあり、ヘレナのデメトリアスへの恋愛感情は幕あきから祝福されるものとなつていて終幕のハッピーエンドへの伏線となつている。そのため、榎茂都が意識していたような祝婚歌としての原戯曲の設定が前景化している。また終幕のバックの口上がない代わりにボトムの「ピラマスとシスピー」のきっかけのセリフから妖精のバレエが始まり幕が下りるといふ演出は、この芝居の中で道化にあたるのがボトムとバックの両名であり、同時にこの二人は序詞訳にもなつてゐるということを表している。

大正15年の『眞夏の夜の夢』はメンデルスゾーンのバレエ音楽に乗せた西洋古典の正典としてのスペクタクル舞踊劇という制作者の思惑とは裏腹に、解りやすい祝婚劇を筋の中で追求した結果、むしろ素人劇団の場面こそが観客の喝さいを浴びる結果となった。これは西洋の正典として制作側が打ち出したかった権威以上に、役者の個性や滑稽な舞踊における身体性が強い印象を与えたためであると思われる。前出の投稿欄である高聲低聲でも、公演評以外は各役者へのファンレター的な賛辞、役者の起用への意見などが大半を占めていることから、黎明期の宝塚歌劇団においても個々の役者に注目するスターシステムが確立されつつあったことが明らかである。そのスターシステムゆえに、観客の芝居への受容は上演戯曲中心というよりも役者の身体を中心としたものになっていたのであり、啓蒙主義的発想故に選定された上演演目への反応にも、制作側との見解の差が生じていたといえよう。

3. 昭和15年 加藤忠松版『眞夏の夜の夢』

二回目に『眞夏の夜の夢』が上演されたのは戦時下の昭和15年である。この時期になると宝塚歌劇においても戦時色が強まっており、同年5月の機関紙『歌劇』⁽⁹⁾の目次には『靖國の子等に寄す』といった随筆や兵士への慰問文、陸軍省情報部の少佐を迎えての座談会『鐵獅子部隊の驍進』といった記事が目目をひく。その中でも南岳彦による『國民劇創成の爲に』は4月号からの連載であり、劇団の創設者である小林一三が創生期に目指していた、近代日本における旧劇改良のひとつとしての國民劇としての宝塚歌劇⁽¹⁰⁾とはまた違った文脈で國民劇という語が語られていたことを示している。南の意図する國民劇とは東洋の盟主たる日本が西洋に比肩するための演劇であり、それは西洋の模倣であってはならず、アジアの伝統文化の延長である中に西洋の要素を吸収、改良して取り込むというものであった。

6月公演のラインナップは坪井正直作演出・歌劇『廣虫姫』、加藤忠松作演出・シエクスペリア名作の日本化・オペレット『眞夏の夜の夢』、小國英雄原作・東郷静男脚色演出・メロドラマ『支那の夜』、中西武夫作演出・高木四郎作振付・グランドレビュー『世界の詩集』であった。『眞夏の夜の夢』はトリではなく、代わりにレビューが上演の目玉になっている。脚本の選定でも『支那の夜』、『世界の詩集』といった作品は大東亜共栄圏構想の影響下で植民

地主義、帝国主義を標榜している。もちろん戦時下において上演台本は検閲を受けていたのはいうまでもない⁽¹¹⁾。

加藤版「真夏の夜の夢」は新やまと調と書き添えられてあり、ハーミアが小草、ライサンダーが新之丞、ヘレナが深雪、ディミートリアスが金鯛と全員日本名に書き換えられている。オーベロンは闇の大王、ティターニアは夜の女王であり、バックは河童となっている。これは英国の正典ともいべきシェイクスピア作品を、時局を鑑みて言語の登場人物のまま上演することを避けたためであり、さらにはそれを日本化することによってシェイクスピアの権威を塗り込めようという意図があったと考えることもできる。「歌劇」には同月の演目のうち、この作品のみが作者の言葉が掲載されていないので加藤の制作意図を読み取ることは難しい。

英語を廃した主筋とは異なり、職人たちの素人芝居は題名こそ「落花春夜嵐」となっているが登場人物の名前はピラマスとシスピーそのままであり、南蛮の芝居とされている。また幕開狂言が二度あるが、最初のものでは登場人物名がABCとなっており、国策として節米を唱えられる時局下で、スパイに警戒する様子で太郎冠者(B)をだます博士が登場する。また、二つ目では楽屋落ちの雰囲気から始まりつつも三浦環、シャーリー・テンプル、シュバリエ役が登場し、ブラーグ旋風への言及もなされている。特にバリ空爆や食糧難もコミカルにはあるが話題に上るため、この上演には時事的な観点も大いに含まれていた。

「歌劇」⁽¹²⁾における劇評では宝塚用としての翻案は巧みであり、単純に楽しいという点では評価されている。また少々大衆的すぎるきらいはあるが色彩的な美しさでも評価されている。同時期の劇評の中でプロットが議論されているのは1月に上演された「すめらみくに」であり、絶賛する投稿が7月号になっても少なくない。これは上半期の振り返りであるとともに、大阪中央公会堂での公演があったことによるものと思われる。また「支那の夜」の劇評では、中国人桂蘭の「目隠しされた愛国心」⁽¹³⁾に言及し、実際中国人が日本人に対して抱いているであろう「誤てる反感憎悪」に胸打たれたという投稿も掲載されている。このように戦時下の観客にとっては歌劇の観劇といえども、上演の筋の政治性に対しては愛国心を全面に打ち出した受容が（少なくとも機関紙の投稿劇評という形では）要請されていたといっても差し支えない。その中で「真夏の夜の夢」のプロットに関する批評がほとんどなされておらず、楽しいのみの

作品であると評価されていた点は、この作品に思想色、しかも戦争肯定の姿勢があまり見られなかったことの証左であろう。さらには幕間狂言にみられるような戦時下ムードに踊らされ、国策を遵守する権威者の愚かさを嘲笑する一面をもこの作品は持ち合わせている。一見、罪のない娯楽作品を装いながらも当時の同劇団でのラインナップや機関紙をも左右していた戦時色を皮肉のユーモアがこの作品には隠されていたといっても過言ではない。シェイクスピアの正典の日本化をうたったときに、正典の持つ権威を借用、あるいは塗りかえることで封印するのではなく、シェイクスピア作品特有の批判性、ウィットを継承したところに、この作品の特色はあるのではないだろうか。

4. 昭和 22 年 高崎邦祐版『真夏の夜の夢』

3度目の翻案が行われたのは戦後の宝塚大劇場再開間もない昭和22年であった。高崎はこの後昭和23年には「ヴェニス商人」の翻案である「ヴェネチア物語」の作・演出を行っているが、「真夏の夜の夢」は戦後のシェイクスピア物の第一弾である。この公演はグランドレビューと銘打たれており、7、8月に宝塚大劇場で連続上演が行われた後、同年11月には日本劇場で再演されている。高崎は原戯曲について「讀むからにレヴユウを見るやうな夢幻的なこの原作」⁽¹⁴⁾と表現しており、本来の姿を壊さずに宝塚作品として現代人の嗜好に一致させることの難しさを述べ、スペクタクルを狙うわけではないが廻り舞台いっぱい装置を組んで回転させ転換することで物語そのものを再現したいという抱負をもっていた。また続演の際にはバックは「少女歌劇らしく、可愛い、内に才氣の溢れたピイタアパン風」⁽¹⁵⁾という注文を出している。また原戯曲に関してはユーモアに富み、夢のように漂々として少女歌劇の本来のあり方にもっとも似つかわしいとして、リアルな当時の日本人の生活に清涼剤として憩いをもたせたいという希望すら述べている。さらに東京日本劇場での再演の前には、職人たちの場面はレビューとしての流れの都合上、また小芝居のレベルにならないように部分的に割愛を行ったと述べている。

高崎版の初演の上演台本では、幕開きの口上の前に歌手の少女が登場して観客を物語の世界に誘っている。その周囲の踊り子に迎えられて饗宴係のフィロストレイトが登場して口上を述べるのであり、あたかも『真夏の夜の夢』自体が劇中劇であるかのような印象すら漂っている。また、原戯曲ではハーミアと

ヘレナが親友同士であるという設定はあるが、この脚本ではライサンダアとデイミトリアスも親友同士という設定になっている。これによって、女同士、男同士という2組の鏡像的な連帯が発生するのであり、ともにそれを阻害するのが恋愛問題ということになる。ライサンダアとデイミトリアスがヘレナを巡って森の中で決闘するときにハアミアとヘレナも喧嘩をし、その様子が廻り舞台上で反転するという演出であったようである。この相似的關係はバックによる魔法であらわになるも、再度魔法を解かれることで丸く収まることになる。終幕の「ピラマスとシスビー」は省略され、ボトムの「これは孫子まで語りたいたい夢物語だ」という独白を引き取る形で再度、歌手の少女が現れ、客席とともに主題歌を合唱する。そして王宮での3組の婚礼の宴がフィナーレになり、妖精たちも祝福に現れたという体を取りながら出演者勢ぞろいのラインナップになっている。フィナーレとプロローグに挟まれたレビュー構成は、この上演がミュージカルとの二本立ての後物の演目であったためである。

この上演への『歌劇』誌上でのいわば公式の合評⁽¹⁶⁾ではメンデルスゾーンの原曲を外したことで宝塚のものとして適度の甘さが加わったという点、当世の観客や出演者好みの深刻なメロドラマではない無駄のなさを宝塚らしきとして絶賛している。また、「あれくらひのシェイクスピア調なら寶塚のお客様にも同感できてたのしいでせう」⁽¹⁷⁾と、観客に対してシェイクスピアは難解である可能性があるという認識が再燃している。そして大正期での上演との差異として際立っているのは、妖精たちに代表されるレビューとしての絢爛な美の部分が最大限に評価されており、その要因としては出演者たちの技巧よりも若々しさと美しさが挙げられている点である。これは戦後の宝塚歌劇においてレビューが隆盛になる道のりにおいて、何が評価されるようになったかを表すとともに敗戦を経て宝塚歌劇に求められるものが国民劇としての斬新性や教養ではなく、明るい美しさになったということを反映している。一般観客の劇評には少女趣味の「真夏の夜の夢」としては完成の域にあるが、少女歌劇ではない宝塚歌劇団にとってはさらに考究の余地ありとしている意見⁽¹⁸⁾もあったが概ね出演者の身体性によって醸し出される華やかさへ賞賛の声が大きい。なお、続演の際にはキャストの変更もあったために主に劇評⁽¹⁹⁾では役者論が展開されている。また、演目の選定に関して「今迄の寶塚に見ることの出来なかつた理知的な面が表はれ」⁽²⁰⁾という文芸路線としての肯定の声もある。これらの劇評から勘案するに、高崎版「真夏の夜の夢」は、まさに宝塚歌劇版の「真

夏の夜の夢』であったと言えるのではないだろうか。もちろん批評にあるように少女趣味が勝ったものであったかもしれないが、大正10年のメンデルスゾーンの楽曲を用いたバレエや、昭和15年の新やまと調と銘打ったものと比較すると、明らかに現在の宝塚歌劇の演目に近いものとなっている。その理由の第一としては以前のものよりも役者個人への作品の依存性が高くなっている点である。配役をかえての続演があったことも要因の一つであるが、観客が作品を判断する際に役者の技巧のみならず、その役が役者にとって任であったかが基準となっているのである。それは必ずしもファン心理といったものからではなく、歌舞伎のお家芸に通じるように役者の任が演目に反映されることを求めることにもなり自然と宛書きというオリジナリティーを招いている。初期の宝塚歌劇の演目にあったような古典芸能やお伽噺、西洋古典の舞台化や、戦前の時局に合わせた演目選定から役者に合わせた演目への移行の時期であったと言ってよいだろう。第二にグランドレビューという上演形式が際立っている。前物にミュージカルがあったためであるが、プロローグとフィナーレをつける形式は現在の宝塚歌劇の上演の定式の基本である。また、それにとどまらず、プロローグとフィナーレという枠構造が設定されることで、おのずと本筋が劇中劇の性質を帯びることになる。「真夏の夜の夢」はそもそも森の中での出来事、そして素人劇団の芝居というように口上役の存在を含めて劇中劇的構造を内包した戯曲である。したがって、その本筋自体が劇中劇になることは原戯曲の性質を表層化したことにもなる。

この上演期間中に手塚治虫が「ゆめものがたり」と題した漫画を『歌劇』8月号⁽²¹⁾に寄稿している。靴下のツギを自分であてているディミトリアスを好ましく思うヘレナは、それを代ろうとするが彼に断られる。しかし、惚れ葉の効果でディミトリアスはボロボロの服を着たバックに惚れてしまい、ボロをつくろう気が失せてしまう。そして夢から覚めたのちはヘレナにツギをあてさせるというパロディーである。バックを演じていたのが新進娘役の淡島千景と乙羽信子だったことを考慮すれば異性愛的な物語にも読めるが、この脚本においてディミトリアスとライサンダーが親友として描かれていたことから、この漫画はホモソーシャルな男の絆の中で裁縫をしていたディミトリアスがバックへの同性愛を通過し、最終的には異性愛へと移行すると読み解くことさえ可能である。シェイクスピアの戯曲創作年代においては女優が舞台に立つことは禁止されており、女の役は声変わり前の少年俳優が演じていた。当時の劇団の

ジェンダー構成はちょうど宝塚歌劇と対照的である。そしてシェイクスピアの時代、戯曲は宛書きで書かれておりそれを示唆するような楽屋落ちも含まれていた。つまり手塚によるパロディーも含め、昭和22年の高崎版「真夏の夜の夢」は宝塚歌劇らしさを打ち出しながら同時に原戯曲へのアプローチの手掛かりにもなっていると言える。そしてその中で評価された宝塚らしきこそが現代の宝塚歌劇にも共通するものとなっている。

5. 小池修一郎作演出『PUCK』

昭和22年以降、レビュー全盛期を経て次に「真夏の夜の夢」に材を得た作品が上演されたのは平成4年のことである。当時まだ若手の演出家であった小池修一郎はバックを主人公に「真夏の夜の夢」を大胆に翻案した「PUCK」の作・演出を行った。舞台をアセンズからコーンウォールへと移し替え、バックをはじめとする妖精は元戯曲通りであるが、ヘレナとハーミア以外の人間の登場人物に関しては名前からすべて書き換えられている。当時男役トップスターであった涼風真世がフェアリータイプで名高かったため、妖精バックを主人公とした小池は述べており、「真夏の夜の夢」ではボトムとティターニア以外の人間と妖精との相互干渉はあり得なかったが、「PUCK」では森に迷い込んだハーミアにバックが恋をして、罰として声を失って人間界へと追放される話になっている。バックが声を失ってハーミアに拾われる下りはアンデルセンの「人魚姫」のパロディーのようですらある。小池は「真夏の夜の夢」の世界に環境問題、すなわち人間と自然との共生も盛り込んでおり、妖精は自然界の象徴として登場している。小池の作品には環境問題を取り扱ったものが多くあり、最近の翻案作品の「オーシャンズ11」でも主人公たちはエコロジーボランティア活動の偽善を暴きつつも、自然保護のために収益を投じるストーリーに書き換えられている。また涼風の歌唱力に定評があったことから、余興が芝居ではなくてコンサートになり、ボトムにあたるポビーの代わりに声を出すことを禁じられた妖精バックが歌で森の開発計画を暴き自然保護を訴えるが、引き換えに妖精としての記憶を失って結果的に人間となったバックがヒロインのハーミアと寄り添うハッピーエンドになる。

当時の劇評⁽²²⁾では夏休み公演にうってつけのファンタスティックな恋物語としての評価が高く、当時森林保護問題が世界的な話題であったことをふまえ

た上でのリアリティーを織り込んだ物語として評価されており、宝塚らしさと今の感覚、ならびに時代への意識の融合に賛辞が送られている。その中でもバック役の涼風の持ち味を生かした妖精役ならびに歌唱力を引き出す設定が注目の的になっているが、この宛書きならびに配役の妙が宝塚らしさと言える。環境問題だけではなく、不動産バブルの崩壊、衛星放送の誕生などの時代のキーワードがちりばめられているのは小池の演出作品の特徴の一つであるが、その時代感覚も大正期、昭和期の翻案作品における時代への言及や自己言及性につながるものがある。古典作品の翻案においてこれらの現代性が重複をさけて相乗効果として働いているという評価⁽²³⁾に明らかなように、この作品においてはシェイクスピア作品の正典としての権威はむしろ古臭さを伴うものとして書き換えられる対象となっている。劇中妖精のセリフとして呪文のように繰り返される「キレイはキタナイ」という「マクベス」からの引用のセリフは、妖精と人間との価値観の差異を示し、人間の虚栄心を皮肉るものとして使われている。妖精を見ることのできる能力=セカンドサイトを持つ少女ハーミアは「真夏の夜の夢」のバックを知っているという設定であるが、それ以上に元戯曲への言及はない。小池は「PUCK」においてシェイクスピアの「真夏の夜の夢」および、その正典としての権威を脱構築し、宝塚の特定のスターの個性に合わせて宛書きした、宝塚オリジナルの妖精の物語を紡ぎだしているといえる。これは、昭和22年の上演において観客の批評が物語全体ではなく、役を演じる役者の個性や任に集中していたことの延長線上にあるものであり、宝塚独得の固定カンパニー制とスターシステムによって「真夏の夜の夢」が書き換えられた一例であると言える。

6. 中村暁作・演出『夢・シェイクスピア』

1999年、宝塚大劇場横にある小劇場、宝塚パウホールでは、パウ・シェイクスピアシリーズと題して、若手演出家と若手出演者を起用した、シェイクスピア作品計8作品の連続上演が行われた。その中で8月に上演された「夢・シェイクスピア」は「真夏の夜の夢」を劇中劇として引用し、主人公の役者ピーターが素人芝居で「真夏の夜の夢」を上演するストーリーになっている。作・演出の中村暁は「真夏の夜の夢」は「村の職人クインズが仲間を集めてお芝居をする劇中劇であって、彼が見た夢のようにになっている」⁽²⁴⁾と分析してお

り、クインスとピーターを重ね合わせている。またピーター（劇中劇ではライサンダー）役の主演・絵麻緒ゆうは観客に対して事前に「真夏の夜の夢」の基本的な知識を得てほしいと要請している。この年のパウ・シェイクスピアシリーズは若手演出家、出演者の養成を念頭においており、その上でシェイクスピア作品の持つ正典としての権威が持まれていたことは想像にかたくない。すなわち翻案する上での原型として、シェイクスピアの戯曲は骨子を保ったひな形として信頼されており、制作者の手腕の巧拙を問わず一定のレベル以上での作品を提供することを可能にすると考えられていたようである。また、絵麻緒の発言にあるように、原作を明示しているからこそ観客の一部にはあらかじめの予備知識の獲得を依頼することも可能である。これはもちろん、宝塚歌劇がスター制度の延長上に固定ファンを獲得していることへの甘えでもあるが、興行側にとっては作品のストーリーにおける書き込み不足を補う手法のひとつにもなる。

アマチュア劇団が苦心しながら芝居を作り上げていくというのは、中村が述べているとおり「真夏の夜の夢」の職人たちの素人芝居の場面そのものであり、この「夢・シェイクスピア」でも2幕の後半は劇中劇の「真夏の夜の夢」が占めていることから、元戯曲での5幕部分、すなわち宝塚歌劇での上演では常に割愛されていた部分がクローズアップされた構成であるともいえる。劇中劇の中でも職人集団は登場するので、劇中劇の枠が二重構造になっているが、それ以上に若手出演者主体で芝居に挑むという点において劇中の登場人物たちと実際の出演者たちの姿がおのずと重なることになる。したがって、前述の「PUCK」同様に観客は芸名での宝塚の役者の存在を舞台上で展開される芝居での役に投影する現象が起こる。宛書きでの上演以上に、役に役者を重ね合わせて見る、すなわち舞台上で展開される物語に役者や宝塚歌劇団の背景にある物語を読み込むという見方が誘発されるのである。ことに「夢・シェイクスピア」のように演劇に携わっていく物語が上演されるときにこの傾向が見られるのは、特に戦後のレビュー全盛期以降、宝塚歌劇で物語性が薄く役者が役を演じるのではなく、役者の芸名のみをまとった身体性を見せるレビューやショーの上演が盛んに行われてきた影響である。「夢・シェイクスピア」では「PUCK」とは異なり、元戯曲の宝塚の書き換えは行われていない。しかし、レビュー公演によって形成された宝塚歌劇のスターシステムによって、上演台本に劇団や役者の存在が内包する物語を重ね合わせるという手法が用いられたといえるだ

ろう。中村が「真夏の夜の夢」の本質をクインスによる芝居作りに見出したと述べているように、「夢・シェイクスピア」では芝居を作る過程を描くのがメインプロットであり、同時に「真夏の夜の夢」の中の劇中劇を核にした場合、外側に宝塚歌劇団という劇団の役者による芝居作りまでを含めると4重の枠構造が構成されることになる。これは大正15年版同様に宝塚歌劇そのものへの自己言及であるとともに、その後の歴史を経て培われた宝塚歌劇団という外枠のシステムの物語を象徴しているのではないだろうか。

7. 谷正純作・演出『UNDERSTUDY』

2006年に上演された「UNDERSTUDY」も、「夢・シェイクスピア」と同じく宝塚バウホールでの上演であり、タイトル通り代役たちの物語で、登場人物はほぼ全員が何らかの形で演劇に携わってはいるものの未だ成功に手が届いていない。宝塚宙組の若手中心の公演であり、役者を志す若者たちの群像劇には自己言及が見いだせる。舞台では目の目を見ることがなく、苦しい生活を送っている若者たちが集うフリンジシアター兼パブのUNDERSTUDYでの演目として様々なシェイクスピア作品のハイライトが本格的なコスチュームプレイとして上演される。たとえば幕開きは「マクベス」のダンカン暗殺の場面であり、主役のアレックを演じた七帆ひかるがマクベスに扮する。もちろんこれは劇中劇であるが、外枠が示されないままに「マクベス」が始まるため、観客にはアレックがマクベスを演じるのではなく七帆がマクベスを演じているように見える。もちろん主役だけでなくアンガス（鳳翔大）にいたるまで省略なく上演されるこの劇中劇において、出演者にはコスチュームプレイとしてのシェイクスピア劇を演じるスキルが要求される。ヒロインはバレリーナの卵であり名前がハーミアなので、そこから劇中劇として「真夏の夜の夢」の世界も展開される。作・演出の谷は若手の役者を育てる為に代役の物語でシェイクスピア作品を扱おうとの着想からこの脚本に着手している⁽²⁵⁾。少人数の公演だったため、各々の役者が複数の劇中劇で複数の役を兼ねざるを得なくなり、谷はそれを役者への教育の場としてとらえていたことがうかがえる。戦後、男役像の構築を中心に発展してきた宝塚歌劇は国民劇から主に女性からの支持を得るものへと変貌しつつある。その中で時代に応じて男役の演じる男性像にも変化が要求され、現在では型芝居よりもナチュラルな、むしろ現実の男性に近い芝居を

要求される作品も増えている。そういった風潮に対し、谷は宝塚歌劇の中でも古典に分類される作品のリメイクや日本物と呼ばれる時代劇、古典落語に題材を得た作品の演出を数多く手掛けているが、ユニセックスとは異なった男役芸の継承を重視する作風をもつ。外枠部分の若者たちの物語ではあくまでも等身大の現代の若者を演じさせながらも、劇中劇では宝塚における古典的な芸の型を踏襲させ、若手役者の育成のために作りこんだセリフと演技の訓練を行うためにはシェイクスピア作品は恰好のテキストだったといえる。もちろん劇中劇の場面は UNDERSTUDY での役者志望の若者たちによる自主公演として作られているわけだが、現代の若者役の登場人物たちがそのまま出演者自身と重ねられ、若手育成としての公演の位置づけがはっきりする。また、その教材にふさわしいものとしてのシェイクスピア劇の権威への脚本家の信頼が透けて見える。公演評でも、バックステージ物であるということからも若手の出演者の姿が登場人物に重なって見えるという意見もあり⁽²⁶⁾、「夢・シェイクスピア」同様に役者と役とを重ねて受容する宝塚歌劇ならではの観客の姿勢も読み取れる。

同時にこの演目は観客にとってはシェイクスピア作品への手ほどきともなるものであった。マクベス』『ハムレット』『ロミオとジュリエット』『夏の夜の夢』といったシェイクスピア作品の中でも特に有名な作品の有名な場面が次々と劇中劇として上演され、フィナーレ前には「じゃじゃ馬ならし」の翻案ミュージカルである「キスマーケイト」のナンバー、「学ぼうシェイクスピア」が歌い踊られる。このナンバーは宝塚歌劇での1988年の「キスマーケイト」上演以降、1999年のパウ・シェイクスピアシリーズの際にも歌われたものであり、観客に対し、シェイクスピア作品は学ぶものであると主張する作り手側のスタンスがうかがえる。この観客への教化という姿勢には創立当初の国民劇への志向を読み取ることができる。『UNDERSTUDY』では、外枠の若者たちの場面で「シェイクスピアは難しく、技術を要するが良い戯曲である」というような言及が行われ、それを受けて観客にも格調高いシェイクスピア劇を教えるというスタンスがとられた。初期の宝塚歌劇における国民劇構想の中にあっただのは老若男女を問わず楽しめる芝居を通して「よき国民」を教化しようとのもくろみであったことはロバートソンによって指摘されているが、教えられる内容にイデオロギー的なものは含まれないにしろ、観客にシェイクスピアを学んでほしいという姿勢の中にはその面影がみられ、シェイクスピア作品は作り手、出

演者、観客の3方向に対しての教科書的役割を期待されているとあってよい。

しかし、この芝居における教科書としてのシェイクスピアの権威は終幕に突然剥奪される。それは劇中劇以外での等身大の若者たちを描いた場面での出来事で、主人公のアレックは「マクベス」のシートンの代役を振られており、本来の役者が怪我をしたために代役で出演し、マクベス役の名優に認められる。そしてさらに本役の役者が主役でキャスティングされていた別の舞台での主演も手にする。UNDERSTUDYから代役以外の役者が誕生したということで一同は喜ぶが、代役としてシェイクスピア劇で憧れの名優とともに芝居をするか、別の舞台での主役を務めるかで苦悩するアレックの姿が劇中劇のハムレットに重ねあわされる。そこにボードビリアンの父親が急病で倒れたという知らせがもたらされ、悩んだ末にアレックはシェイクスピア劇の役者になる夢を捨てて、下町に帰ってボードビリアンになる決意をする。大舞台で一度だけ演じた思い出を胸に、芝居に貴賤はないと宣言してUNDERSTUDYを去るアレックは、最上のものであるかのように語られてきたシェイクスピア劇の権威を否定することになる。これは劇中にとどまらず、宝塚歌劇において前提とされてきたシェイクスピア劇の権威を覆すことにもなる。シェイクスピア劇の権威が否定され、演じることに質の高低は存在しないとの宣言がなされることは同時に宝塚歌劇の自己言及であるともいえる。しばしば女子供向けの商業エンターテインメントであり、サブカルチャーに分類されがちな宝塚歌劇であるが、芸術に貴賤はないとの矜持がプロットに投影されている。劇中で高めてきたシェイクスピア劇の権威を引落す反面、それに憧れても手が届かないでいる貧しい役者志望の若者たちのあり方が引き上げられるのであり、この両者の絶妙なパワーバランスの中に宝塚歌劇はたゆたっている。

【UNDERSTUDY】においてヒロインの名前を一にする「真夏の夜の夢」は繰り返される劇中劇の中でも最長のもので、出演者のほぼ全員が出演しているが、この演目におけるシェイクスピア劇の権威は二転三転している。制作当初は若手出演者の教科書としての西洋の古典正典であり、劇場の観客にとっては知識を得るべき有名作品でもあった。しかし、結末においてその権威は絶対性を否定されることになる。【UNDERSTUDY】は役者の群像劇で劇中劇を多用するという自己言及的な作りにもありながらも、その自己言及性が相対的に宝塚歌劇自体の権威を押し上げるという機能を果たしているのである。

8. 結

以上、劇団創生期から現代にいたるまでの宝塚歌劇における「真夏の夜の夢」の上演の系譜を概観した。大正期の上演では旧劇に替わる国民劇の形成を目指した観点から、西洋の正典の解りやすい翻案としての「真夏の夜の夢」の上演が行われた。当時はスターシステムが確立されておらず、観客はスペクタクルとしての演目を受容していたのである。したがって、シェイクスピア作品の権威は大きなものであり、観客の教養を涵養するものとしての役割を期待されていた。戦中期には西洋の古典を日本化するという意図のもと、新大和調と題した上演が行われた。当時、上演台本は検閲下にあったが「真夏の夜の夢」ではむしろ国策を皮肉るような場面も挿入されており、制作意図には帝国主義的な日本化こそ含まれてはいても、観客にはその思想よりも軽い楽しさのほうに印象が残ったようである。シェイクスピア作品としての権威は植民地主義・帝国主義によって塗り替えられるよりもむしろ、ウィットの面でも保たれたと言える。戦後まもなくの上演になると、スターシステムの確立とともに、筋よりは役者の演技や任に観客が重点を置く、宝塚らしい「真夏の夜の夢」が上演された。そしてレビューという形式をとることによって元戯曲に含まれる劇中劇性も全面に押し出されたことになる。配役が上演に影響を及ぼすのはシェイクスピアの創作年代も同じことであり、ジェンダーの面ではその鏡像であるともいえる上演である。当時でも観客に対してシェイクスピアは難解であるという認識は残っているが、役者論が展開されることによって、シェイクスピア作品が役者にとって訓練の場としての権威を認められていたことはその時代の宝塚歌劇におけるシェイクスピア劇の上演回数⁽²⁷⁾からも推察できる。

それに対し、平成期以降の上演では「真夏の夜の夢」そのものの翻案上演というよりも、設定を劇中劇として取り入れた形式での上演が目立っており、「真夏の夜の夢」本来の劇中劇性がさらに前景化している。ことに確立されたスターシステムへの宛書きが進められるなど、戦後の上演で見出された宝塚らしさが促進されたのはレビュー上演とともに劇団の構成が固定化してきたことの反映であろう。その一方で、シェイクスピアの正典としての権威は依然保たれ、出演者への課題として存在していた。しかし、直近の上演である「UNDERSTUDY」のプロットにおいてその絶対性も否定され、相対的に宝塚

歌劇自体の権威の向上に使われている。創立 100 周年を間もなく迎える宝塚歌劇自体が、もはや演劇集団としての伝統をもつ中でその構成、形式もまた完成されつつある。その中で「真夏の夜の夢」という西洋古典の受容と再構成は劇団の在り方を映す鏡であるだけでなく、創作年代当時と正反対のジェンダー構成での上演によって、元戯曲に新たな光を投げかける可能性も秘めているのではないだろうか。宝塚歌劇の大ファンとして知られていた手塚治虫のパロディー漫画はその証左の一例といえるだろう。固定ファンを持つことで知られている宝塚歌劇において、劇団による翻訳をへて観客がどのように作品を受容するのか、宝塚歌劇というフィルターを通して再生産される「真夏の夜の夢」の姿を受け止めて映し出す作業は観客にゆだねられている。16 世紀の創作年代以降、テキストの編纂、さまざまな上演、マルチメディア化を経て今もなお成長し続けているシェイクスピア劇の場に、宝塚歌劇および観客もまた参加しているのである。

《注》

- (1) 宝塚少女歌劇脚本集大正 15 年 9 月寶塚大劇場花組公演
- (2) 上記脚本 P.43
- (3) 「歌劇」大正 15 年 9 月第 78 号 p.29
- (4) 「歌劇」大正 15 年 10 月第 79 号 大菊福左衛門「大劇場の客席より」p.69
- (5) 「歌劇」大正 15 年 10 月第 79 号 「高聲低聲」p.88 群馬陣三郎の投稿
- (6) 「歌劇」大正 15 年 10 月第 79 号 「高聲低聲」p.90 しろがねよしかずの投稿
- (7) 「歌劇」大正 15 年 10 月第 79 号 「高聲低聲」p.97 純二郎の投稿
- (8) 「歌劇」大正 15 年 10 月第 79 号 「高聲低聲」p.101 九條浪男の投稿
- (9) 「歌劇」昭和 15 年 5 月 242 号
- (10) 渡辺裕「宝塚歌劇の変容と日本近代」新書館、1999、pp.18-51
- (11) ジュニアファー・ロバートソン「恥る帝国主義—宝塚をめぐるセクシュアルポリティクスと大衆文化」堀千恵子訳、現代書館、2000、pp.122-83
- (12) 「歌劇」昭和 15 年 7 月号 244 号特大号 「高聲低聲」
- (13) 「歌劇」昭和 15 年 7 月号 244 号特大号 「高聲低聲」p.218 紫山聖子の投稿
- (14) 「歌劇」昭和 22 年 7 月号 pp. 32-3
- (15) 「歌劇」昭和 22 年 8 月号 pp. 30-1
- (16) 「歌劇」昭和 22 年 8 月号 pp. 33-4
- (17) 「歌劇」昭和 22 年 8 月号 p. 33
- (18) 「歌劇」昭和 22 年 8 月号 「高聲低聲」 pp. 58 片町線 SSS の投稿
- (19) 「歌劇」昭和 22 年 9 月号 「高聲低聲」
- (20) 「歌劇」昭和 22 年 9 月号 「高聲低聲」p.62 山藤の投稿
- (21) 「歌劇」昭和 22 年 8 月号 p. 35

- (22) 「歌劇」平成4年9月号 pp.136-8, 151-2
- (23) 「ミュージカル」92年9月号 p.51 鶴岡英理子のミュージカル公演評
- (24) 「歌劇」平成11年8月号 p.84
- (25) 「歌劇」平成18年8月号 pp.98-100
- (26) 「歌劇」平成18年10月号 pp.199-201
- (27) 「ヴェネチア物語」, 「ハムレット」, 「ロミオとジュリエット」が毎年上演されていた。

(イギリス演劇・英米文学/市ヶ谷リベラルアーツセンター兼任講師)