

『マジシャンの憂鬱』へのアプローチ

——宝塚歌劇のメタシアター——

藤 原 麻優子

はじめに

『マジシャンの憂鬱』は二〇〇七年八月から九月にかけて宝塚大劇場、ついで十月から十一月にかけて東京宝塚劇場にて宝塚歌劇団月組によって上演された。作・演出は正塚晴彦、音楽は高橋城、玉麻尚一、太田健が担当した。

これまで宝塚歌劇に対しては、演劇に限らず様々な分野からの批評がなされてきた。荷宮和子による『宝塚の香気—オスカルからポスト・フェミニズムへ』^①というタイトルは、宝塚歌劇とフェミニズムとの関連がすでに一般に認知されていることを示している。また、ジュニア・ロバートソンによる『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』^②は、宝塚歌劇を学術研究の対象としてどのように論じ得るのか、という点で大きな意義をもっている。これらが「男役」「娘役」など宝塚歌劇の特殊性に注目す

るのに対し、歴史研究の分野では、宝塚歌劇に対する新たなアプローチが試みられている。渡辺裕は『宝塚歌劇の変容と日本近代』において、東京／大阪、海外／日本の関係性の中で宝塚歌劇に対する視線がどのように変化したかを解き明かした。^③津金澤聰廣らによる『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』もまた、近代の日本において西洋の音楽をいかに受容するかという問題に対して宝塚歌劇が果たした役割を再評価するものである。^④これらは、宝塚歌劇がおかれた歴史背景を考察することで、宝塚の特殊性を解体する試みといえるだろう。

このように宝塚歌劇に対する考察が提出される中で、宝塚歌劇の作品そのものを扱う研究はほとんどみられない。しかし、宝塚歌劇団があくまで演劇を上演する集団である以上、宝塚歌劇を巡る多様性の出発点には常に舞台作品があると考えられる。だとしたら、宝塚歌劇を考察するためには、作品に注目した研究がなされてしかるべきではないか。さらに前述の宝塚歌劇の研究を巡る動向を踏まえ

れば、この作品分析は単に宝塚歌劇の特殊性を追認するものであってはならない。宝塚歌劇に特徴的な要素を作品に見出してよしとするのではなく、作品そのものに着目した考察が必要である。

本論では、『マジシャンの憂鬱』という作品を考察の対象とする。

『マジシャンの憂鬱』には『ベルサイユのばら』に顕著な異性装を巡る仕掛けも、『エリザベート』にみられる性を超越した役柄も登場しない。榎原和子による公演評で「正塚晴彦のしゃれた大人のファンタジーという趣⁽⁵⁾」と述べられている通り、ハッピー・エンドを迎える他愛もないストーリーである。谷辺晃子の劇評にも「修学旅行生も笑って楽しめるこのような作品をもっと見たい⁽⁶⁾」と書かれており、『マジシャンの憂鬱』が劇場に明るい笑いを提供したことがうかがえる。このような娯楽作品にふさわしく、暗殺、誘拐、クーデターの可能性といった危機的な状況は、歌を交えてコミカルに描かれる。とりわけエンディングにおいては、死んだはずの人間は生きて戻り、誘拐された主人公は無事脱出し、暗殺を企てた対抗勢力は捕らえられ、主人公は恋人を得て新天地へと旅立つ。あまりにもすべてがうまくいく、ご都合主義ともいえるハッピー・エンドを、『しゃれた大人のファンタジー』として片付けることはたやすい。しかし本論では、『マジシャンの憂鬱』のご都合主義的なハッピー・エンドを意図的に与えられたものと捉え直すことで、同作におけるメタシアトリカルな物語を読み取り、そこに込められた批評性について考察するとともに、作品分析というアプローチからの宝塚歌劇

研究の可能性を示したい。

一、『マジシャンの憂鬱』にみられる『ハムレット』の影響

まず、『マジシャンの憂鬱』のあらすじを作中の出来事に沿って述べるなら、以下のようなになる。

クロースアップ・マジック⁽⁷⁾のマジシャンであるシャンドールは、マジックの演出として語った内容がたまたま現実になったことから、希代の透視術の使い手として活躍する。しかし実際は仲間たちの調査や推測を「透視」として伝えているだけであった。やがてシャンドールは皇太子ボルディジャールから、謀殺が疑われる皇太子妃の死の真相の究明を依頼される。シャンドールは危険な依頼から手を引くために偽の透視を行うが、なぜかことごとく的中してしまう。とうとう誘拐までされるが、軟禁されていた皇太子妃を見つけ出し、王宮の舞踏会の場で犯人たちを捕らえ、見事に事件を解決する。

いかさまの透視が引き寄せた事件をとんとん拍子に解決していくストーリーは、いかにも宝塚歌劇のご都合主義的展開のように思われる。そこで、いくつかの例と比較してみよう。まず、公演プログラムや公式サイトに掲載される宝塚歌劇団の解説によると、『マジシャンの憂鬱』とは「ダンディなマジシャンが、皇太子妃の事故死の真相解明を依頼されたことから、皇太子妃の侍女と共に、事件解決に当たる過程を通して、個性の違う男女が、如何に出会い、如何

に反目し、やがては心を通わせていくかを描いた」作品だという。

このように、スター・システムに基づく宝塚歌劇の公式な解説では、男役トップである瀬奈じゅんが演じる「ダンディなマジシャン」と、相手役である娘役トップ彩乃かなみ演じる「皇太子妃の侍女」を軸としたあらすじが語られる。また榊原の劇評では、「瀬奈扮するクロースアップ・マジシャンのシャンドールが、彼の透視の才能を聞きつけたその国の皇太子・霧矢に呼び出されることから事件が起きる。皇太子妃の死因をさぐる事件と知って、どこか及び腰になるシャンドール、だがどうしても依頼を引き受けてもらいたい皇太子」とあり、男役、それも瀬奈および二番手男役である霧矢大夢の名前が役名の後に続けられていることから、男役が演じる登場人物ではなく、男役そのものに注目していることがわかる。

宝塚歌劇団の公式の解説では、王宮を巡るサスペンスの要素を含んだ作品はトップコンビによるラブストーリーとして紹介される。男役を中心に据えるファンの視点からは娘役は姿を消し、スターとしての男役が強調される。これらはいずれも、『マジシャンの憂鬱』という作品を取り巻く宝塚歌劇の諸要素、たとえばスター・システムに影響された読みである。さらにいえば、こういった読みが公式にあるいは劇評として発表されることで宝塚歌劇を特殊なものとしてイメージ付け、作品に目を向けさせることを阻んできたとも考えられる。

しかし、本論の趣旨に即して『マジシャンの憂鬱』のストーリー

を解説すると次のようになる。

ある王国の、ある宮廷。王族の要人が死んだ。皇太子のもとに亡霊が訪れ、その死は謀殺だとのめかす。気も狂わんばかりに思い悩んだ皇太子は、知人を味方にその謀殺の噂を解明しようとして計画する。

ここに浮かび上がるのは、『マジシャンの憂鬱』と『ハムレット』の類似性である。『マジシャンの憂鬱』は王宮での権力を巡る攻防の物語でもあり、シャンドールとボルディジャーは、宮廷の主だった者が集まる席上で透視のマジック・ショウを行うことで、対抗勢力をおびき出そうと計画する。芝居によって父王暗殺の確証を得ようとする『ハムレット』と同じ発想に基づいた計画であるといえる。スター・システム、あるいは男役中心主義を排して作品そのものを眺めたとき、『マジシャンの憂鬱』のストーリーと『ハムレット』のストーリーの相似が浮かび上がる。

『マジシャンの憂鬱』は、『ハムレット』から筋書きを借りてきただけでなく、登場人物にもイメージの借用がみとれる。ボルディジャーは、三年前に車の事故で他界した皇太子妃が実は暗殺されたのではないかと疑い、夢枕に立つマレークの亡霊と謀殺の疑念のために、「このままでは理想どころか（…）自らの平静を保つことさえおぼつかなくなりそう」なほどに思い悩んでいる。ボルディジャー

ルは「パッションナイト」でコミカルな役どころとなっているが、悩める王子ハムレットでもある。

まるで父王の亡霊のように謀殺を訴える皇太子妃マレークは、実際には事故のショックで記憶と正気を失ったまま教会の地下墓地に軟禁されている。皇太子との関係から狂気の淵に追いやられる恋人、オフィーリアである。第十三場、カタコンベの場面冒頭のマレークと娘役による群舞からは、マレークⅡ狂気のオフィーリアの相関を読み取ることができる。また、カタコンベの舞台装置にはどくろが多くあしらわれており、続くシャンドールとヴェロニカのやり取りの中でもどくろに対する言及がある。『ハムレット』の墓場の場面を意識した演出であろう。

ここで、シャンドールの屋敷に居候する仲間たちのうちの発明家ジグモンドと探偵ラースロに注目したい。大空祐飛演じるジグモンドは嘉月絵理演じる探偵ラースロと常に二人組で行動し、色違いのスーツという衣装によって外見からもセットであることが示される。このことから、ジグモンドとラースロはローゼンクランツとギルデンスターンに相当すると考えられる。だが、宝塚歌劇のスター・システムを考慮すると、大空によって演じられるジグモンドと嘉月によって演じられるラースロがほとんど同じ衣装を着用する演出は、やや奇妙な印象を与える。大空は『マジシャンの憂鬱』上演の時点では月組の男役の中では三番手であり、同時に上演されたショウ『MAHOROBA』では霧矢大夢とともに瀬奈じゅんを支えてい

る。一方嘉月は、二〇〇五年の月組『エリザベート』ではマダムヴォルフに配役されるなどその実力は認められるものの、基本的には脇を固める役者であり、『マジシャンの憂鬱』上演時点では副組長を務める上級生であった。出演場面から立ち位置、衣装、歌うフレーズの長さまであらゆる局面で序列が示される宝塚歌劇において、片やスター・システムにおける三番手、片や年功序列における副組長が、衣装まで合わせた二人組として扱われることは、かなり異色の演出といえる。つまり、ジグモンドとラースロは、宝塚歌劇における演出の定石から外れてまで、あえて『ハムレット』の人物相関を暗示しているのである。

このように、『マジシャンの憂鬱』には『ハムレット』を連想させる仕掛けは多くちりばめられている。特に重要なものとして、皇太子妃の本棚に関する言及がある。第六場、ボルディジャールの熱意におされて事故死した（はずの）皇太子妃の死因の再調査依頼を引き受けたシャンドールは、皇太子妃の侍女兼ボディガードであったヴェロニカとともに皇太子妃の部屋を訪れる。シャンドールは、透視を行ったと見せかけて実は観察と推理によって皇太子妃の生活を言い当てることを明かすが、このとき、本棚には「シェイクスピアがある」と語っている。ここではシェイクスピアを読み物ではなく「演劇」とあるとしている点から、メタシアトリカルなレベルを読み取ることも可能であるが、これについては後で述べる。

正塚は『マジシャンの憂鬱』が『ハムレット』を下敷きにしてい

るとは明言していないが、これまで見てきたように、『マジシャンの憂鬱』のあらすじは『ハムレット』と重なり、登場人物も対応し、さらにシェイクスピアの名前が劇中に登場する。従来の宝塚歌劇の特殊性を前提としない読みからは、『マジシャンの憂鬱』に『ハムレット』を透かし見ることが可能となる。

二、『マジシャンの憂鬱』のフィナーレ

ここで、一つの疑問が生まれる。『マジシャンの憂鬱』は、筋書きから登場人物、小道具に至るまで『ハムレット』を引用している。ところが、『ハムレット』の悲劇はハッピー・エンドへと変更されている。しかも、事故死したと思われていた皇太子妃さえ生きて戻り、シャンドールは恋人を得て新天地に旅立つという、念の入った幸福な結末である。この幸福な結末は、フィナーレにも表れている。『マジック・ショウによって対抗勢力をとらえる』というシャンドールの目論見は成功し、クーデターは阻止される。死んだはずの皇太子妃が宮廷に戻り、反対勢力は駆逐され、シャンドールとヴェロニカはお互いへの想いを告白する。ともに旅立つことを約束した二人のデュエットはカンパニー・ナンバーへと展開し、「ここが祖国」というフレーズが終わると、華やかなファンファーレとともにライダンスのアンサンブルが登場し、フィナーレへと切れ目なく続いていく。

従来の宝塚歌劇に対する批評は、フィナーレをどのように捉えてきたのだろうか。たとえば吉田季実子は、『シアターアーツ』に掲載された『NEVER SAY GOODBYE』の劇評において、以下のように述べている。

故国喪失者であるジョルジュが見出したのは義勇兵として正義のために戦うことよりもむしろアナキズムのように思えて、戦死するまでのカタルシスを伴う悲劇的結末には違和感を覚えずを得ない。しかしその点を小池は演出家としての手腕を用いて解消している。ペギーがジョルジュの出来事と遭遇するという物語は、さらに宝塚歌劇特有のフィナーレ構造を用いてさらに劇中劇のレベルにまで転移する。¹⁰⁾

吉田は「このジョルジュとキャサリンの愛の軌跡を成立させている一因に和央と花總のコンビネーションが認められる」と続け、「今回のトップコンビの退団という出来事そのものがドラマを成立させる主な題材であり、かつ現代史というリアルな題材を表象する上で、宝塚のもつ虚構性によって構築されるメタシアター性を全面に打ち出したことが本公演の成功の一因であるといえるのではないだろうか」と結んでいる。『NEVER SAY GOODBYE』は近年類をみない長期にわたって主演を務めた和央ようか、花總まりの退団公演であり、タイトルからして退団を示唆し、テーマソン

グにも「僕は生きてる君の中に／決して言いはいしないサヨナラだけは／NEVER SAY GOODBYE」と惜別の辞ともとれる歌詞が入っている。⁽¹⁾つまり吉田は、フィナーレによって劇中劇がさらに入れ子になるという点だけでなく、スター・システムのもとので退団公演という外的な条件の作品内部への反映に「宝塚歌劇特有のメタシアター」をみているのである。しかし、「違和感さえ覚え」る作品におけるトップコンビの退団や劇中劇構造、フィナーレにメタシアター性を読み取り、成功の一因とするとき、宝塚歌劇のメタシアター性は破綻した作品を擁護する言い訳ともなっていないだろうか。

スター・システムやフィナーレなどの制度が宝塚歌劇の作品が成立するためには不可欠であるとする発想は吉田に限ったものではない。川崎賢子も、赤坂真理との対談において「宝塚的なジェンダーもしくはセクシュアリティの物語と二重映しにしなければ物語として成り立たないメタ・シアターの構造がそこに見いだせる」と述べている。⁽²⁾やはり、男役／娘役という宝塚歌劇に特徴的な制度がなければ作品が成り立たない点を指摘しながら、これをメタシアターであるとしていることがわかる。こういった論調は、宝塚歌劇の特殊性そのものをもって宝塚歌劇の特殊性を擁護し、作品そのものへの視線を投げかけることはない。本論では、メタシアターであるという指摘からもう一步踏み込み、作中のメタシアターが意図的に設定された意味を問いたい。

『マジシャンの憂鬱』は、同時に上演されたショウ『MAHOROBA』が日本ものであった都合上、通常のようにショウの前ではなく、ショウの後に上演された。そのため、通常であればショウの最後に配置されるフィナーレを、芝居の後に付ける必要があった。従って、フィナーレは宝塚歌劇の公演を巡る要請によって加えられた場面である。このように芝居にフィナーレを付属させる必要がある場合、多くは芝居本編が終わった時点で一旦幕を下ろし、あらためてフィナーレの場面を始める。対して『マジシャンの憂鬱』では、フィナーレの数場面は「宮廷内式典会場」とされ、正装に身を包んだボルデイジャールら列席者とラインダンスのアンサンブルが舞台上で交錯してフィナーレに移る。つまり、『マジシャンの憂鬱』では、芝居本編とフィナーレは連続しているということができる。これにより、宝塚歌劇の慣習であるフィナーレは「宮廷内式典会場」という形で芝居本編に取り込まれ、また直接付随するフィナーレによって芝居本編もまた「宝塚歌劇」として囲いこまれていく。芝居本編からフィナーレへと区切りなく続けることで、フィナーレという宝塚歌劇に固有の構成には、「ひとつの演劇作品」の一部であると同時に「宝塚歌劇の作品」の一部であるという特徴的な二重性が付与される。

『マジシャンの憂鬱』のフィナーレを宝塚歌劇のメタシアターとして理解するとき、この説明は、フィナーレによって祝祭的に描かれるハッピー・エンドを宝塚歌劇の流儀として回収する。だが、

『マジシャンの憂鬱』がフィナーレでハッピー・エンドを歌い上げる作品であるなら、必ずしも悲劇『ハムレット』に依拠する必要はなかったはずである。ならば、芝居本編とフィナーレが交錯する演出は、作品のハッピー・エンドを宝塚歌劇の慣習として回収するためではなく、むしろ、ハッピー・エンドという『ハムレット』との相違を強調して示すために用いられたのではないか。『マジシャンの憂鬱』のフィナーレには、ハッピー・エンドを強調する異化効果を生み出す装置としてフィナーレを機能させるという作家の意図がこめられていると考えられる。

『マジシャンの憂鬱』のフィナーレの二重性は、ハッピー・エンドを強調するために意図的に構築されている。フィナーレによって宝塚歌劇の作品にすべからずメタシアター性が付与されるとしても、芝居の一場面であり同時に宝塚歌劇の上演を巡る制度の一部である『マジシャンの憂鬱』のフィナーレの二重性には、作品固有のメタシアター性が認められる。そして、フィナーレに設定されたこの仕掛けは、作品全体をメタシアトリカルなレベルから読み解く必要を示している。

三、『マジシャンの憂鬱』のメタシアター

『マジシャンの憂鬱』がハッピー・エンドに至る道筋は、二つのメタシアトリカルなレベルから読み解くことができる。一つは役柄

を巡るレベル、一つは歌を巡るレベルである。初めてシャンドールと相見え「あなたからは何か特別なものを感じます。何かこう、将来を見通すかのような不思議な力というか」と感嘆するボルディヤールに対し、シャンドールは「それは私がマジシャンだからかも知れません。そうした雰囲気醸し出すことがこの仕事には必要なのです」と返す。つまり『マジシャンの憂鬱』において、ハムレットが持っていたような演劇的意識を抱いているのは、人物相関上はハムレットに相当するボルディヤールではなくシャンドールであることがわかる。そしてハムレットが復讐劇の主人公であることをためらうように、シャンドールもまた、主人公の役割を担うことを躊躇する。作品の前半では、シャンドールは何度も陰謀劇の筋骨きから手を引こうと画策する。そもそも、皇太子からの使者であるヴェロニカの依頼を聞こうとしない。次に、真相解明の依頼をでたらめの透視でやり過ごそうとする。また、皇太子からも犯人からも身を隠し、国外へ逃亡しようとする。ところが、どこへ逃れようとしても、むしろ逃れようとするほど、シャンドールは望まない方向へと押し流されていく。シャンドールはいかさまの透視術が呼び寄せた迷惑な依頼や命を狙ってくる犯人から逃れようとし続けるが、同時に「奇跡の透視術によって宮廷の危機を救う主人公」という役割から逃れようと試みていると考えられる。

シャンドールの透視は実際にはいかさまでしかないが、その人気と評判を恐れた対抗勢力が行動を起こすことによって、事故死とさ

れてきたマレークの死が謀殺であったと判明する。さらにマレークが生きている可能性が見つかり、皇太子らは見違えるように元気づく。この様を目の当たりにしたシャンドールは、「奇跡の透視能力の持ち主」という役柄が人を救い得ることを知る。

透視術に対するシャンドールの意識の変化は、歌詞から読み取ることができる。前半、奇跡の透視術の持ち主として群衆にもてはやされた後のナンバー「マジシャンの憂鬱」では「欺いてこそ奇跡」と歌われており、透視術は否定的にとらえられている。後半になって、透視によって敵と対決する直前のナンバー「奇跡を起こす」では、「幻を操り 奇跡を生み出す／心をただ研ぎ澄まし／迷いもなく／隠された真実／作られた嘘を暴き出せば」という歌詞の通り、人を騙すのではなく、むしろ人を救うマジックとしてとらえられている。

『ハムレット』において、ハムレットは当初は復讐することをためらいながら、やがて復讐劇の主役となることを引き受け、自ら劇の作者そして登場人物として復讐劇を作り上げる。同様に、『マジシャンの憂鬱』においてシャンドールも、陰謀劇の主役となることを引き受け、王宮を巡る陰謀に敢然と立ち向かうことを決意する。「幸か不幸か俺の透視は今のところ完璧だ。こうなったらとことん追い詰めていぶりだしてやる」というシャンドールの台詞は、自らに課せられた役割を受け入れる決意表明として読むことができる。与えられた状況に対して、「マジシャン」という役割を選び、事件

を解決する作品を自ら作り上げていくというのである。こうしてシャンドールは、『ハムレット』という悲劇に終わる作品の単なる登場人物であることを止め、自らを主人公とする物語を書き、演出し、出演し、成功する。

シャンドールが役柄を受け入れ、クロースアップ・マジックのマジシャンから復讐劇を解決する奇跡のマジシャンとなるまでの過程は、歌を巡るレベルにおいて示されている。まず第一場、まだ単なるクロースアップ・マジックのマジシャンであるシャンドールが、客にマジックを見せる場面から引用しよう。なお、出版台本の通り、歌ではなくストリートに語られる台詞は一重括弧、歌われる台詞は二重括弧で示す。

シャンドール	『どうしました 今日はずかしいお顔で』
イローナ	「実は愛犬のローランが「行方不明で」
シャンドール	「なるほど、ではローランが見つかることを願って彼を探すマジックをお見せしましょう」
シャンドール	『好きなカードはなんですか』
イローナ	「ハートの7です」
シャンドール	「いいカードです。(…)何か目印を書いてください」
イローナ	「では名前を」 ⁽¹⁾

シャンドールは観客の一人にマジックを申し出る。このとき、気のならない様子のイローナの台詞はストレートに語られ、シャンドールの台詞は歌とストリートな語りを往復することに注目されたい。イローナが犬の名前を書いたカードは、マジックによっていつの間にかテーブルから客の一人の胸ポケットへと移動する。

男爵 『この私のポケットにまさかあー』

シャンドール 『いましたか』

男爵 『いました』

シャンドール 『いかがです』

イローナ 「確かに」

シャンドール 『きっとローランもこのカードのように』

シャンドール 「あなたの元へ帰りましたがっていますよ」

イローナ 『ありがとう』

シャンドール 「やっと歌って頂けました」^(註)

気のならない様子である間はストレートに語っていたイローナの台詞は、シャンドールのマジックに感心した時点で歌となる。シャンドールは「やっと」と述べるのだから、マジックを披露する間観客が歌うことを期待している、さらに言えばマジックによって歌わせるよう試みているのである。「やっと歌って頂けました」という台詞は、『マジシャンの憂鬱』における歌の重要性を示唆している。

『マジシャンの憂鬱』へのアプローチ

シャンドールはマジックによってイローナを歌わせることでその場をコントロールする。しかも、相手を歌わせることに自覚的である。シャンドールは前述の通り演劇的な感覚をもっているだけでなく、自らのおかれた「ミュージカル」というジャンルをも自覚した人物だということができる。

こうしてクロスアップ・マジックの場では相手をコントロールすることができたシャンドールだが、奇跡の透視術という役割を与えられてからは、相手をコントロールする力を失っていく。奇跡の透視術の成果を披露する記者会見の場面でのナンバー「奇跡のマジシャン」において、シャンドールは質問に答えてソロを取り、聴衆をコントロールしようとする。しかし、群衆はあらかじめ決まったレールを進むかのようにシャンドールをもてはやす。場面の中心にいて歌をコントロールするのはシャンドールではなく、女記者1に代表される記者たち、そして群衆のコーラスの熱狂である。「奇跡のマジシャン」のナンバーと群衆の振り付けはシャンドールを追い越して進み、もはや場面の主導権はシャンドールにはない。また、正体を明かさない相手に依頼を受けるよう強制される場面でも、シャンドールは「マジシャンの憂鬱」の冒頭を口ずさむが、ジングル・コーラスの「通り過ぎる時は まるで／It's Magic Magic Magic」というフレーズにすり替わってしまう。シャンドールの歌は遮られ、テーマソングである「マジシャンの憂鬱」のメロディはジャングルに奪われていく。シャンドールが自らに与えられた役割を回避し、従っ

て状況を支配する力も持たないことは歌によって示されている。

やがてシャンドールは、自らに課せられた役割とそこにある力を知る。「幸か不幸か俺の透視は今のところ完璧だ」という台詞の通り、奇跡のマジシャンは全てを見通すのである。シャンドールは式典の場に特別ゲストとして登場し、透視のマジックを行う。混迷を深める事態の原因でもある透視を逆に利用し、透視のトリックによって犯人をあぶり出そうというのである。これまで歌われ、あるいはすでに歌われたコーラスに巻き込まれてきたシャンドールは、再び自らの意思で歌い始める。かつて単なるクロースアップ・マジックのマジシャンであったときには、テーブルについた客を歌わせる力しかなかったシャンドールは、今度は奇跡の透視のマジシャンとして、作品そのものをコントロールする。こうして、「すべてをあかそう」ではシャンドールがソロによってナンバーを始め、列席者たちはコーラスとしてシャンドールに従う一方、反対勢力であるアンドラージュとバルトークは、ただの一フレーズすら与えられず連行されていく。

『マジシャンの憂鬱』のハッピー・エンドは、このように、「奇跡のマジシャン」という役割をシャンドールが引き受けることでもたらされる。この展開は歌のレベルによっても描かれている。つまり、『マジシャンの憂鬱』のハッピー・エンドは、メタシアトリカルなレベルによって導かれた結末なのである。同時に、ハムレットとシャンドールはともに与えられた役割を引き受け、自らの手で作

品を作り上げることを決意しながら、まったく異なる結末にたどりつくという点を確認する必要がある。もちろんこれまでみてきたように、この差異は宝塚歌劇のご都合主義に導かれたものではなく、作者の意図によって選択されたものである。ハムレットは悲劇にたどりつき、シャンドールは絵にかいたようなハッピー・エンドにたどりつくという差異は、どこから導かれたのだろうか。

四、宝塚歌劇の作家性を巡って

この問題を考えるために、シャンドールの「どんな筋書きも事実を超えるものはありませんよ」という台詞をヒントとしたい。無事マレークを救い出したシャンドールに、皇太子ボルディジャールは「もしかしてこれは、あなたの筋書き通りなのでは。いや、もしかしてなにもかもお見通しだったのではないですか」と問いかける。これに対しシャンドールは、「どんな筋書きも事実を超えるものはありませんよ」と答える。ボルディジャールは「あなたが作家だったのですか」と問いかけているわけだが、シャンドールは、陰謀劇を解決するマジシャンという役割を担いながら、自らが作り上げる筋書きを超える力の存在に言及している。筋書きより上位に設定された「事実」とは何を想定しているのだろうか。

シャンドールを『マジシャンの憂鬱』という作品の登場人物のひとりと考えるのであれば、筋書きを紡ぐ絶対的な存在は作者という

ことになる。しかし、すでに見てきた通り、シャンドールは自らの物語において、作家性を一身に担う存在でもある。ハムレットは、復讐劇を引き受け、作者であり俳優となった。シャンドールは陰謀劇を引き受け、やはり作者であり俳優となったといえる。ならば、『マジシャンの憂鬱』の作者である正塚がシャンドールに投影されていると考えられるのではないか。

宝塚歌劇の機関紙「歌劇」に掲載された「演出家随想」において正塚は、初めて宝塚歌劇を観劇した体験について以下のように語っている。

そのころの私は、六本木の自由劇場やなんぞで、訳の分からん、一人よがりもはなはだしいようなアングラ芝居めいたものをやっていたまして、宝塚歌劇という言葉もろくに知らないような状態で、まあ口ばかりの鼻もちならないタイプだったろうと思います。で、まず驚いた。そして抗しがたい違和感と一種のカルチャーショックめいた衝撃。何なんだこりゃあ。私はその時、馬鹿にしたつもりでしたが、今思えばあれば明らかな嫉妬ですね。¹⁵

数年後、正塚は歌劇団に入団し演出助手となるが、それも正塚によれば「唯単に宝塚しか私を採用してくれなかっただけの話」だという。「演出家随想」の数年前に同じく「歌劇」に掲載された若手

演出家の対談記事でも、「僕は『浜千鳥』で初めて宝塚を観て、それ迄のものとは違う、何か異質な感じがした。当時は今みたいに本を書いて、演出をする気は全然無かった。舞台をやるにしても、舞台監督なんかに進むつもりだった」と語っている。¹⁶正塚は当初は舞台監督を目指しながら、オイルショックの影響による就職難の中で演出助手として宝塚歌劇に入団し、演出家としての道を歩むことになる。¹⁷入団時は「ベルばらブーム」の全盛期であったにも関わらず、正塚の宝塚歌劇に対する視線は強い違和感とカルチャーショックから始まっている。アングラ演劇を経験し、舞台監督を志望しながら宝塚歌劇の作家として演出家となった正塚は、宝塚歌劇に対して違和感を抱え続けたのではないだろうか。自然破壊や遺伝子操作といったSFばりの舞台設定を用いた大劇場デビュー作『テンダーグリーン』は賛否両論を巻き起こし、正塚は以降長い間「異色の演出家」として評価される。舞台監督を志望しながら宝塚歌劇に入団し、やがて演出家となっていく過程は、クロースアップ・マジックのマジシャンでありながら、陰謀劇に巻き込まれることで奇跡のマジシャンとなっていくシャンドールと重なりはしないだろうか。ともに『マジシャンの憂鬱』において作者という共通する立場にあるという点からも、「自らの役割を意識的に引き受けた作家・演出家」という点からも、シャンドールには正塚の作家としての姿が投影されていると考えることができる。

『テンベスト』のプロスペローがそうであったように、また『舞

台は夢』のアルカンドルがそうであったように、演出家とはしばしば魔法使いでもある。『マジシャンの憂鬱』においても、シャンドルはマジックによって自らの劇を演出する。「夢の国」とも呼ばれる宝塚歌劇の演出家である正塚もまた、常にマジシャンであることが求められる。魔法の杖によって、悲劇さえハッピー・エンドへと変容させ、宝塚歌劇という祝祭空間を作り上げることが、宝塚歌劇の演出家に求められた役割である。個々の作家の描くどんな筋書きも、宝塚歌劇という大前提のもとにある。これが、シャンドルのいう「どんな筋書きにも勝る」事実ではないだろうか。

当初設定された『ハムレット』の悲劇は、宝塚歌劇たれという要請と衝突し、ハッピー・エンドに書き換えられた。これまでみてきたように、この書き換えは宝塚歌劇の特殊性の謳歌でも、ご都合主義の勝利でもない。シャンドルのマジックに対する意識が、人を騙すものから人を救うものとして捉え直されていったことはすでに確認した。マジシャンという役柄は、意識的に獲得されたものであり、しかも、肯定的に獲得されている。そして、シャンドルがマジシャンの役割を引き受けることで、実際にマレーク、ボルディジャー、そしてシャンドル自身は救われる。つまり、『マジシャンの憂鬱』のハッピー・エンドを導くものは、宝塚歌劇のご都合主義ではなく、マジシャンという役柄を肯定的に獲得するというシャンドルの選択である。

正塚は、宝塚歌劇という大前提を受け入れ、『ハムレット』の悲

劇の筋を書き換えた。これは、一度はアングラ演劇に身を置いた正塚の、作家性の敗北のようにもみえるかもしれない。しかし、正塚は、自らが悲劇を書き換え祝祭空間を生み出すマジシャンという役割を引き受けたことを、『マジシャンの憂鬱』に書き込んでいる。

まず、『ハムレット』の筋書きを設定し、あえてハッピー・エンドを強調した。また、シャンドルに一旦はマジシャンという役柄を躊躇させてから、役を受け入れる姿を描いた。さらに、歌によってこの過程を示すことで、シャンドルを歌さえ操る全能のヒーローへと変容させた。いうなれば、『マジシャンの憂鬱』とは、シャンドルという作者が、自らに与えられたマジシャンという役割のもつ力を知り、受け入れ、操るようになるまでの、プロセスを描いた物語である。正塚は、一度は強烈な違和感さえ覚えた宝塚歌劇の慣習を引き受け、座付きの作家として作品を書き続けた。しかし、「異色の」という評価の通り、宝塚歌劇の慣習は無批判に受け入れられたわけではない。むしろ、宝塚歌劇は対象化され、距離をもって眺められている。そして、宝塚歌劇の制度を距離化する視線は、宝塚歌劇に対してのみならず、宝塚歌劇団において作品を書く作家としての自らに対しても注がれている。『マジシャンの憂鬱』には、宝塚歌劇への、そして自らが宝塚歌劇団という制度の中で作品を書くことへの、正塚の客観的な態度が示されている。こうして『マジシャンの憂鬱』は、宝塚歌劇での作家性に対する自己言及的な批評性をもった作品ともなっているのである。

五、おわりに

本論では、一見ご都合主義に導かれたかにみえるハッピー・エンドをヒントに、『マジシャンの憂鬱』のテキストを、『ハムレット』との関連を軸に考察した。

シャンドールは、ハムレットと同じく与えられた役割を引き受けることを躊躇する人物として登場する。しかし、ひとたび自らに課された役割を自覚的に引き受けるとき、シャンドールは全てを見通す透視術の持ち主として、そして『マジシャンの憂鬱』の作家、演出家、俳優として、皇太子に政治的に対立する犯人たちを捕らえ、秩序を取り戻す。

正塚は、『ハムレット』というあまりにも有名な悲劇の筋を用いながら、結末にはハッピー・エンドを用意した。そして、この変更された結末を、フィナーレを用いて、ことさらに強調してみせた。宝塚歌劇においてハッピー・エンドを違和感なく受け入れさせるための同化装置であるはずのフィナーレは、『マジシャンの憂鬱』においては、強引に導かれたハッピー・エンドを異化してみせる仕掛けとして機能している。こうして、一見するとご都合主義の産物とも思える『マジシャンの憂鬱』のハッピー・エンドが、実は意識的な選択によって導き出された結末であることが明らかにになる。この意識的な選択とは、期待を寄せられた奇跡のマジシャンという役割

を演じるシャンドールのものであり、また、魔法の杖によってスターを生み出す作・演出家という役割を担う正塚のものである。『マジシャンの憂鬱』には、「抗しがたい違和感」さえ感じさせるハッピー・エンドを捉え直し、受け入れ、あえて作品に取り込むという、作・演出家正塚の宝塚歌劇における創作のプロセスが描かれている。ここには、宝塚歌劇の作品を取り巻く特殊な制度を前提として受け入れるのではなく、違和感をもって眺める、正塚の視線が垣間見える。以上が、作品分析から明らかとなる『マジシャンの憂鬱』の姿である。

『マジシャンの憂鬱』には、『ベルサイユのばら』や『エリザベト』のように、宝塚歌劇のもっとも顕著な特徴である異性装、男役、女役、あるいはスター・システムなどに直接言及する場面はない。本論もまた、宝塚歌劇の特殊性を前提とした論調から離れ、常に作品そのものに着目した分析を試みた。しかしこの分析は、宝塚歌劇における作品がそれ自体では完結せず、常に外的な要因、いわば「筋書きに勝る事実」とのせめぎあいの中で成立していることをはっきりと示している。宝塚歌劇という複層的な演劇を理解するうえで、「宝塚歌劇だから（特殊さは前提である）」という視点は特殊性の補強でしかない。宝塚歌劇の特殊性をもって宝塚歌劇を眺めるのではなく、作品そのものから宝塚歌劇の特殊性を照らし返す視線が必要である。作品に注目したアプローチには一定の有効性があるのではないだろうか。

注

- (1) 荷宮和子、『宝塚の香気―オスカルからポスト・フェミニズムへ』、一九五年、廣済堂出版。
- (2) ジェニファー・ロバートソン、堀千恵子訳、『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』、二〇〇〇年、現代書館。
- (3) 渡辺裕、『宝塚歌劇の変容と日本近代』、一九九九年、新書館。
- (4) 津金澤聰廣、『近代日本の音楽文化とタカラヅカ』、二〇〇六年、世界思想社。
- (5) 榊原和子、『正塚作品の女性たち』、『宝塚イズム1』、二〇〇七年、青弓社、六七ページ。
- (6) 谷辺晃子、『(舞台評) 宝塚月組公演「MAHOROBA」―「マジシャンの憂鬱」』、朝日新聞、二〇〇七年九月一二日夕刊。
- (7) 劇場で舞台から客席に向けて行う大仕掛けのマジックとは異なる、少人数の観客を前に行うテクニクに依拠したマジックを指す。
- (8) 宝塚歌劇公式ホームページ、「公演案内バックナンバー」http://kageki.hankyu.co.jp/revue/backnumber/07/moon_tokyo_mahoroba/index.html。
- (9) 榊原、前掲書、六七ページ。
- (10) 吉田季実子、『宝塚というメタシアター―「NEVER SAY GOOD-BYE」ある愛の軌跡―』をめぐって、『シアターアーツ』二〇〇六年秋、AICT(国際演劇評論家協会)、八八ページ。
- (11) 宝塚ステージ写真集「ル・サンク」、vol.88、通巻二四二号、二〇〇六年、阪急コミュニケーションズ、ページ数なし。
- (12) 「ユリイカ」、第三三巻五号、通巻四四六号、二〇〇一年、青土社、一五八ページ。
- (13) 宝塚ステージ写真集「ル・サンク」、vol.93、通巻二五二号、二〇〇七年、阪急コミュニケーションズ、ページ数なし。
- (14) 前掲書、ページ数なし。
- (15) 正塚晴彦、『演出家随想』、『歌劇』一九八四年十一月、七一〇号、四四ページ。
- (16) 「若手演出家が語る」、『歌劇』一九八一年九月、六七二号、一二四ページ。
- (17) 宝塚歌劇では「舞台監督」という役職はなく、演出助手と裏方スタッフが相当する業務を担当する。