

宝塚歌劇における「褐色の化粧」の考察 ——「スペインもの」の系譜——

香月 恵美子

はじめに

兵庫県宝塚市を本拠地として活動する女性だけの劇団である宝塚歌劇団（以下宝塚と略記）には、付けまつ毛や色とりどりのアイシャドウ、鮮やかな口紅などで装う独特の舞台化粧が存在している。タカラジェンヌと呼ばれる劇団員は、男性の役を演じる男役も、女性の役を演じる娘役も、舞台上上がる時には必ずそうした舞台化粧を施す。ドーランと呼ばれる下地を用いた現在の宝塚の舞台化粧の原型は、1930年の『パリゼット』というレビューから始められたものであり、これはパリのレビューから持ち込まれた化粧法であった。自然な肌の色を作り上げる化粧法が持ち込まれる前は、レビューや欧米を舞台にした作品であっても白粉を使った化粧が行われていた¹⁾。

現在の宝塚の舞台化粧には、通常のドーランを使用した舞台化粧の他に、「黒塗り」と「白塗り」と呼ばれる化粧のレパートリーが存在しており、前者は黒人を表すためのブラックフェイスに類する化粧から、スペインやラテンアメリカ、南アジア、東南アジアを舞台にした劇作品における褐色の化粧、「ラテン系」といった形容をされるショー作品に用いられる褐色の化粧などをすべて含めた総称であり、対する後者は和物の作品で用いられる、白粉を用いた化粧を指す。

本稿では、1964年に上演された『砂に描こうよ』というスペインを舞台にした劇作品において、ロマ²⁾ 役の演者が「黒塗り」の化粧をしていたという記録を手掛かりに、そうした化粧が戦後の宝塚においてスペインを舞台にした劇作品で用いられてきた歴史を辿り、そうした「スペインもの」の作品が「黒塗り」や「黒塗りショー」、そしてその後の新たな男役像の確立にもたらした影響について論じる。本論は、ブラックフェイスと結び付けられることの多い「黒塗り」の化粧を宝塚のスペイン表象の系譜に位置付け、新たな視座からそうした化粧を捉え直すことを試みるものである。

宝塚における「黒塗り」の問題を複雑にしている一番の要因は、アフリカ系の表象とラテン系、アジア系の表象を混同している点である。用語のレベルにおいてもブラックフェイスを想起させる「黒塗り」という言葉で一括りにされ、化粧のレベルにおいてもブラックフェイスとは異なる褐色の化粧でアフリカ風の場面が演じられることがあり、そうした認識の乱雑さが更なる批判を招いている。この「黒塗り」という用語は、肌のトーンを濃くする化粧が宝塚に持ち込まれ始めた1960年代から劇団の機関誌である『歌劇』誌上などで度々見られ、肌を褐色や暗い色で塗る化粧を「黒く塗る」という言い回しで表現することが多かったために、「黒塗り」という用語が生まれたと推測できる。例えば、全編通して褐色の化粧が行われた初の劇作品である『カルメン・カリビア』（1960）に出演していたタカラジェンヌが、「全身黒塗りにするのは何せ初めてのことなので仲々[ママ]うまくゆかない」³⁾と書いており、こうした化粧が始められた当初から、「黒塗り」という用語が使われていたことがわかる。この他にも、1967年8月号の『歌劇』投書欄には、『オクラホマ!』に関する感想において「新聞で報じられた問題の黒塗り」⁴⁾という記述があり、ファンの間でも「黒塗り」という言葉が使用されていたことがわかる。宝塚初の翻訳ミュージカルの上演である『オクラホマ!』における「褐色の化粧」はブラックフェイスどころか人種を表すための化粧ですらなく、男らしさや野性味を表現するためにデ・ラップという海外の女性演出家から指示されたものであった。つまり、「黒塗り」という言葉が使用され始めた頃からブラックフェイスよりも広い範囲を指し示すものであった。近年、劇団内部においても「黒塗り」という言葉を避ける風潮があり、2021年に上演された『Cool Beast!!』という作品に関する説明の「黒塗りショー」という言葉が公式ホームページから消され、「ラテンショー」に置き換わったという出来事があった。

これらの問題点を鑑み、本稿では、宝塚での黒人を表象する化粧をそのままブラックフェイスとし、ブラウンフェイスに類する化粧を「褐色の化粧」と称し、この二つを区別する。また、「褐色の化粧」を用いた「黒塗りショー」と呼ばれるショー作品に関しては、「褐色ショー」という呼称を用いることとする。

1. ブラックフェイスや「褐色の化粧」に対する批判

黒人を表すブラックフェイスの使用は、黒人俳優の雇用の機会を奪うという理由と、 minstrel show の歴史を思い出させ人種差別的であるという理由から、特に欧米においてはタブーとされている。 minstrel show とは 19 世紀に北部アメリカで始められた、焼きコルクを溶かした塗料で顔を塗り、ジップ・クーンやジム・クロウといった戯画化された黒人を演じる軽演劇である。常山菜穂子は minstrel show について「白人観客は舞台上のジム・クロウを積極的に現実の黒人と同一視することで、異質なものへの恐れや嫌悪、あるいは奴隷制に対する不安を打ち消すことができたのだった」⁵⁾と述べている。こうした歴史から、ブラックフェイスは「アメリカにおける人種に関する辛い歴史を不快に思い起こさせるもの」⁶⁾として、近年では演劇やオペラ、バレエなどの様々な分野において忌避されている。

ブラックフェイスの他に、肌を褐色に塗るブラウンフェイスについても批判の声が上がることがある。ジュリエット・マクメインズは、競技ダンスのラテン部門におけるブラウンフェイスは、西洋から見た「ラテンらしい」セクシーさを演出するものであると同時に、アフリカがルーツであるラテンダンスの歴史を、欧米で好まれるように明るい色調に塗り替えたものであると指摘している⁷⁾。

また、アメリカほど多人種で構成された国ではない日本においては、ブラックフェイスやそれに類する化粧についての批判が起きにくいということは様々な先行研究において言及されている。ジョン・G・ラッセルは、「多くの日本人がブラックフェイスは西洋だけのもので、日本とは全く関係ないと思っている」⁸⁾と述べ、日本人がブラックフェイスの問題に鈍感であることを指摘している。演劇におけるブラックフェイスやブラウンフェイスについても同様の指摘があり、武田寿恵は、劇団四季の『ライオンキング』の中でスカー役が茶褐色の化粧をしていることが「人種表象と結びつくことなく受け入れられている」のは、「善であるシンバも悪であるスカーも、全て『日本の存在』によって演じられ、それを観ている観客のほとんども日本人であることが前提とされている」ためであると述べている⁹⁾。また、北村紗衣は、日本におけるブラックフェイスへの反応について「ネット上での批評と日本の主要な演劇批評や賞との間に隔たりがある」とし、「英米の演劇動向に通じている人々はブラックフェイスには批判的」だが、

「批評家やクリエイターを含むその他の観客は、日本では一般的に黒人俳優を雇えないために、ブラックフェイスを当然視している」と述べている¹⁰⁾。宝塚のブラックフェイスや「褐色の化粧」がこれまで保存されてきた背景には、こうした理由が存在していることも忘れてはならないだろう。

宝塚に関する先行研究においては、『風と共に去りぬ』のマミーやプリシーといった黒人の役を演じる際に用いられるブラックフェイスの化粧が批判の対象となることが多く、その他には、黒人を戯画化したようなキャラクター造形にも批判的な眼差しが向けられてきた¹¹⁾。また北村は、ブラックフェイスを使用している宝塚の作品が演劇賞などにノミネートされる際に、そうした化粧の是非が議論されてこなかったことを疑問視している¹²⁾。

こうした演劇界におけるブラックフェイス廃止の流れを受け、近年 SNS などでは宝塚のブラックフェイスの他に、「褐色の化粧」やそれをういた「褐色ショー」についても批判の声が上がるようになってきている。2018年1月6日には宝塚のファンによって、「そもそも、なんでそこまで黒塗りしたいの?」というタイトルの記事がはてな匿名ダイアリーに載せられ、様々なコメントが寄せられた¹³⁾。このブログの内容は宝塚におけるブラックフェイスや「褐色の化粧」を憂慮しつつも、ファンとして宝塚特有の「褐色ショー」が失われてしまう可能性にも不安を抱いている様子が見られる。ブログだけでなくツイッター（現 X）上においても、そうしたショー作品の上演への懸念の声は数多く寄せられている。

ヅカの黒塗りショーも、あれ、いわゆるブラックフェイスに当てはまると思うんで、今後どうなっていくんでしょうね もうラテン系や南国系のショーでも黒塗りはしないかもな（2022年1月4日）しきこ@zukashikiko

黒塗りショーかあ。お化粧がラテン仕様なものだし、やっぱりまだこの単語が出てくる劇団なんだなあと悲しくなっちゃった（2023年1月1日）はな@2020_0201_

一生言ってるけど黒塗りラテンショーが海外（特にアメリカ）に出たらホンマに終わるからな…ミンストレルショーと同じと言われてもしゃあないからな（2023年5月21日）ばん@mille0etoiles

このように、 minstrel show に見られるようなブラックフェイスと「褐色の化粧」を同一視しているような批判や、ブラックフェイスとショーにおける「褐色の化粧」は違うものであると認識しながらも、ポリティカルコレクトネス的な視点から「褐色の化粧」を用いたショーは時代錯誤であり、廃止すべきであるという意見も見られる。

SNS を中心としてこうした批判や懸念の声は増え続けているが、宝塚のショー作品における「褐色の化粧」は一見ブラックフェイスと混同される恐れがあるために廃止すべきなのか、ラテン系をステレオタイプに表象しているためにやめるべきであるのか、肌を暗い色で塗る化粧が人種差別的であるためにやめるべきなのか、そもそも「黒塗り」という用語自体が疑問視されているのか、様々な情報が飛び交い、問題の所在が不明瞭になっている。こうした現状を踏まえ、本稿では、宝塚における「褐色の化粧」がどのような変遷を辿り、舞台上でどのように作用してきたのかを考察することで、宝塚における「褐色の化粧」に関する問題を整理し、新たな視点を提示することを試みる。

2. 宝塚における「スペインもの」の変遷

肌の色を暗く見せるための化粧品がパリから宝塚に持ち込まれ、舞台上で初めて使用されたのは 1954 年の『春の踊り』であり、「褐色の化粧」が本格的に使用されるようになるのは 1960 年代からである。菊田一夫が演出を手掛けた、スペインを舞台にした劇作品『砂に描こうよ』(1964) に「褐色の化粧」が導入されていたことが今回の資料調査によって判明した。この作品における「褐色の化粧」の使用は、その後の宝塚の「褐色ショー」や「褐色の化粧」を考察する上で大きな手掛かりとなり得るものである。本章では、宝塚における「スペインもの」の歴史について辿り、スペインのイメージが宝塚において「褐色ショー」となり受け継がれてきた系譜を辿っていくこととする。

日本の演劇界において、スペインを舞台にした作品と言えども『カルメン』が挙げられる。1918 年に河合澄子主演の『カーメン』、同年に高木徳子が有楽座で、翌年 1919 年には松井須磨子が芸術座でカルメンを演じ、1922 年には根岸歌劇団により『カルメン』が上演されるなど、カルメンを題材にした作品は新劇や浅草オペラなど様々な演劇分野において演じられてきた。こうしたカルメン人気は宝塚においても例外ではなく、1925 年に岸田辰彌によって『カルメン』が演

出されて以来、様々な翻案作品が演じられている。現在でも『カルメン』を基にした作品は上演されており、劇だけでなくショー作品においてカルメンをイメージした場面が作られることもある。

戦前にパリのレビューを持ち込んだ宝塚において、スペインは長らくパリより南方に位置する場所として情熱的、野性的といったイメージを付与され続けてきた。1930年に帰朝第一作目の『パリゼット』というレビュー作品を手掛けヒットを巻き起こした白井鐵造は、『パリゼット』に続く第二作目のレビューとしてその翌年にスペインを舞台にした『セニョリータ』を手掛けた。パリに陶醉し、パリのレビューにおける曲や衣装、化粧といった諸要素を宝塚にそのまま持ち込んだ当時の白井は、スペインをどのように見ていたのだろうか。以下は『セニョリータ』についての作品紹介記事における白井の言葉である。

舞台がスペインであるだけに色彩も強く、踊も音楽も情熱的なそして南国特有な一種の哀調を帯びたものを用いて見ました。けれども、スペインではあるけれども、このレビューは飽くまでも自分の好きな甘美なパリの色なのです。純スペインではなく、巴里人の見た、異国人（エトランゼ）の眼に映した詩と絵の国西班牙なのです。だからこの「セニョリータ」（西班牙娘）も全く、巴里土産なのです。¹⁴⁾

白井は、スペインを「情熱的な」「南国」であるとしつつも、『セニョリータ』は純粹にスペインを描いた作品ではなく、パリ人から見た「異郷」としてのスペインであると主張している。袴田麻由子は、洋行後の白井がパリに強い帰属意識を持っていたことを指摘しているが¹⁵⁾、この言葉は白井のそうした価値観やスペインに注がれるエキゾチシズムの視線をよく表していると言えよう。

宝塚において、全編に渡り「褐色の化粧」をしている劇作品は『カルメン・カリビア』（1960）が初である。これは、全編「褐色の化粧」を用いたショー作品『黒い太陽』（1961）の一年前に上演された劇作品であり、作・演出は内海重典によるものだった。内海は戦後、ラテンアメリカやスペインを舞台にした作品を多く手掛け、1946年には早くも『グラナダの薔薇』という作品を発表している。

先述の通り、戦後の宝塚における菊田一夫の登場も、宝塚の「スペインもの」に影響を及ぼしている。菊田は戦後から宝塚と本格的に仕事をするようになり、『ジャワの踊子』（1952）や『ワルシャワの恋の物語』（1954、ラジオドラマ『君の

名は』の翻案作品)、『ローサ・フラメンカ』(1956)、『ダル・レークの恋』(1959)といった作品を世に送り出した。菊田の作品は、インドネシアやインド、アルジェリアなどといった非西洋の世界を描き出したことや、従来の宝塚の劇作品よりも人間ドラマに重きを置いていたことなどがセンセーションを呼び、当時の観客の人気を博した。菊田は『ローサ・フラメンカ』と『砂に描こうよ』というスペインを舞台にした作品を二本手掛けている。菊田は『ローサ・フラメンカ』の座談会において『カルメン』などの影響を受け、二、三年前から「スペインもの」を手掛けたいと願っていたと述べている¹⁶⁾。菊田は本作のために日本人初のフラメンコギタリスト・勝田保世を招聘し、『ローサ・フラメンカ』は初めて男性アーティストが宝塚の舞台に出演した作品となった¹⁷⁾。

1964年に上演された『砂に描こうよ』という作品も「スペインもの」で、菊田は座談会の冒頭において、「これはスペイン物です。一九〇五年頃、第一次欧州戦争の初[ママ]まる前……スペイン封建時代のお話です。貴族とジプシーのお話」¹⁸⁾と説明している。座談会の中で、ロマ役の出演者が「ジプシーは全員黒くぬるのでしょ?」「太陽に焼いてこようかしら」「塗るのよ皆」¹⁹⁾といった会話をする場面が見られ、ロマ役の演者は「褐色の化粧」をしていたと考えられる。この、ロマ=褐色というイメージが、後の「褐色ショー」に影響を及ぼしたのではないだろうか。

菊田が「スペインもの」の劇作品を二つ手掛けてから、内海は満を持して「スペインもの」を発表している。『ラ・グラナダ』(1965)とその八年後に上演された『カンテ・グランデ』(1973)である。内海は『ラ・グラナダ』の座談会冒頭で、「宝塚歌劇で、まともにスペインのものと取組むのは今度が始めてじゃないかと思うのですよ。(中略)レビューとしてはこれが最初だと自負しています」²⁰⁾と意気込みを語っている。ここで注目したいのは、内海が『ラ・グラナダ』をレビューであると明言していることだ。しかしながら『ラ・グラナダ』には役も物語も存在しており、内海が当作をレビューと定義したのは、役や物語の有無というよりも、歌や踊りの場面を多くしていたからであろう。内海は『ラ・グラナダ』の座談会で、「マドリッドの街そのものは他の欧州の都会と何ら変わる処はないのですが(中略)実にのんびりとしたところがあるし(中略)のどかなところが好感もてますね」²¹⁾と語り、出演者の天城月江から「土の匂いのするスペイン」をイメージしているのかと問われた際に「勿論それを出したい」²²⁾と答えている。こうした言葉から察するに、内海のスペイン観とは、「他の欧州の都会」よりものんびりとした「土の匂いのする」ところ、といったものであったのだろう。

こうした背景の中で、スペインは西洋のなかでも「南欧」と位置付けられ、「パリとは異なる西洋」として描かれていき、戦後になってからは宝塚独自の「スペインもの」が次々と生み出されていった。このような流れを受け、1976年に初演された『バレンシアの熱い花』は宝塚における「スペインもの」の在り方を決定付けた作品であると考えられる。本作は、柴田侑宏が初めて手掛けた「スペインもの」の作品であり、2023年にも五度目の再演がなされた。柴田はこの作品の他に、『情熱のバルセロナ』（1982年初演）、『哀しみのコルドバ』（1985年初演）、『激情—ホセとカルメン—』（1999年初演）といった「スペインもの」を手掛けており、これらの作品は宝塚の名作として現在に至るまで何度も再演されている。

柴田は本作の概要について、「デュマのフランスロマンの中にスペインカラーを入れてドラマティックに史実をちりばめ、仕立方としてはいわゆるスペインレビューの典型」²³⁾と述べている。劇作品でありながらもレビュー的な要素があるという点は内海の作品の系譜であると言えるだろう。以下は「スペインもの」の振り付けを多数担当してきた河上五郎と柴田の座談会における発言である。

河上「宝塚で純粹のフラメンコを出すことはむつかしいことです。(中略)

本当はフラメンコっていうのはカスタネット使ってはいけないんです。しかしスペインを強調するために使います」

柴田「お客が見ていわゆるスペインの踊りや芝居が感じられればよい。宝塚のフラメンコになっていいと思います」

河上「いかに宝塚ナイズするかということですね。女性ばかりで男性を表現する魅力を発揮しようと思います」²⁴⁾

ここで注目したいのが『バレンシアの熱い花』は『ベルサイユのばら』²⁵⁾初演(1974)の後に作られた作品であるということだ。『ベルサイユのばら』は、少女漫画の舞台化作品であり、男装の麗人オスカルと宝塚の男役という存在が重ね合わせて見られ、宝塚を代表する作品になった。上記の「宝塚のフラメンコ」「宝塚ナイズ」「女性ばかりで男性を表現する魅力」といった発言からは、男役という特異な存在を活かし、宝塚ならではの作品を作ろうとする意気込みが窺える。『ローサ・フラメンカ』では本職のフラメンコギタリストが招かれていたのに対し、二十年後の『バレンシアの熱い花』では「宝塚のフラメンコになっていい」と言われていることからわかるように、宝塚における「スペインもの」はオリジナルから離れ、「宝塚独自のスペイン」を描くことに舵を切るようになっていった。

3. 「スペインもの」に見られる新たな男役像

「スペインもの」におけるロマ役が「褐色の化粧」をしていたことは先ほど明らかにした通りだが、ここからは、「スペインもの」における情熱的な男役像がその後の「褐色ショー」にもたらした影響について、順みつきという男役スターに言及しつつ論じる。

順は1968年に入団した男役で、先述した『カンテ・グランデ』において、本公演ではホセという役を演じ、新人公演²⁶⁾では主役のマノロを演じ好評を得た。当時の『歌劇』投書欄には、「[汀夏子は]あまりにもシャープな肢体の動きと都会的容貌が邪魔をしてジプシーの泥くささが匂わず、この点では新人公演でマノロ役を演じた順みつきの方が柄にはまった感じ」²⁷⁾「マノロ・順みつき、ジプシーという役には本役の汀よりはまり、好演」²⁸⁾といったようなコメントが見られ、これらは本公演でマノロを演じたトップスターの汀夏子よりも順の方がロマ役に適しているという意見である。また、同号の汀と順の対談において、順は「ガラ悪いの私には演ってて抵抗感じません(笑)それに色が黒いのも気に入ってます。情熱的っていうのも始めてだしスパニッシュも始めてで」²⁹⁾と述べており、「褐色の化粧」をした情熱的なロマ役を演じる楽しみを語っている。

『カンテ・グランデ』の座談会において、順は「スペインもの」やフラメンコにずっと憧れがあったと話したのち、自身の演じる役どころについて「役はジプシーですごく男性的で土くさい」³⁰⁾と語っている。汀との対談の中で順が「色の黒いもの」と述べていることから、ロマ役は「褐色の化粧」をしていたことがわかり、ロマ=褐色、男性的、土くさいといったステレオタイプなイメージが窺える。

宝塚においては、ロマに対して長らく「ジプシー」という呼称が使われ³¹⁾、カルメンに代表されるような自由で奔放、流浪の民というイメージが保持されてきた。こうしたロマに対する固定観念は一九世紀の欧米において創作と共に生産されてきたものである。ロマ出身の言語学者であるイアン・ハンコックは、「文学の伝統がヨーロッパ文化のなかにジプシー差別を織り込む役割を果たしてきた」とし、「小説、民話、ことわざ、ジョーク、マンガ、子守歌その他が、ジプシーをひと目も見たことさえない人びとのあいだに、非現実的で否定的なジプシー像を作りだす助けとなっている」と批判的に論じている³²⁾。この他に、マックス・

ピーター・パウマンは、ヨーロッパの歌劇におけるロマ表象について、ロマは自由や自然、情熱的な愛、エロティシズムといった主題と結びつくものであったことを指摘している³³⁾。上記で順が「男性的で土くさい」ロマ像について語っていることからわかる通り、宝塚におけるロマ表象においてもそうしたイメージは散見される。

また、欧米でロマが差別されてきた背景には肌の色も関係しており、「褐色の化粧」でロマを表現し、ステレオタイプなロマのイメージを再生産し続けることが、ロマへの無自覚な差別の助長に繋がっていると指摘しなければならない。「黒塗り」といった用語と同じく、偏見に基づいたロマ表象が現在に至るまで宝塚の舞台において保存されてきたことについても議論がなされなければならない時期に直面していると言えよう。

順の演じた役柄に議論を戻すと、その後、先述した『バレンシアの熱い花』のラモン役で、順に対する情熱的なイメージは確固たるものになっていった。本作にはフェルナンド、ロドリゴ、ラモンという三人の主要な男性キャラクターが登場し、貴族であるフェルナンドやロドリゴと異なり、酒場で歌い手をしているラモンは「褐色の化粧」をし、情熱的で野性的な男性として位置づけられている。初演時の『歌劇』投書欄において、「順みつきは、よくそのぬめった様な男っぽい色気を生かされ魅力的」³⁴⁾「情熱と迫力の順」³⁵⁾「順のラモン・カルドスはフェルナンドやロドリゴの如く爵位のある人とはカラーが異なることもあり面白い」³⁶⁾「あなたに、ラモンはピッタリ」³⁷⁾といった感想が見られ、ラモンが順にとってはまり役であったことが窺える。この公演は三年後の1979年に東京で再演され、その際にも順はラモンを演じた。再演時にも順のラモンは好評で、「順以外には考えられないと思った役どころ」³⁸⁾「順みつきそのもののようなラモン」³⁹⁾といった意見が見られる。初演から約三十年後の2007年に『バレンシアの熱い花』が再演された際にも、『歌劇』の座談会や投書欄で順の名前が出されることがあり、ラモンという情熱的な男性の役と、順の名演は宝塚史に残るものとなった。これらの「褐色の化粧」をした情熱的なキャラクターというイメージが、後の「褐色ショー」に影響を及ぼしたのである。

男役が用いる褐色のドーランが男性性の表現であるということは先行研究でも言及されており、北村は、宝塚の男役が「男らしく」見えるように「褐色の化粧」をし、娘役が「女らしく」見えるように明るい肌色の化粧をすることは、「白い肌の女性は美しく、野性的で魅力的な男性は女性よりも肌の色が暗い」という

価値観を反映させたものであると指摘している⁴⁰⁾。たしかに「褐色の化粧」は「野性的で魅力的な男性」を表象している面があるが、先述した通り『バレンシアの熱い花』においてはフェルナンドとロドリゴという男性の役は「褐色の化粧」をしておらず、ラモンという役が「褐色の化粧」をしている。その上本作のヒロインであるイサベラも「褐色の化粧」をしており、必ずしもこの指摘には当てはまらない。しかしそれよりも重要なのは、宝塚における「野性的で魅力的な男性」が現実の男性性を前提としてはいないという点だろう。ラモンが「褐色の化粧」をしていることは、フェルナンドやロドリゴといった役よりも現実の男性に近いマスキュリンな役であるということの意味するのではなく、明るい色のドーランの上に付けまつ毛やアイシャドウをしているフェルナンドやロドリゴといった虚構の男性像に対して、褐色のドーランの上に同じように付けまつ毛やアイシャドウをしているラモンもまた、宝塚の舞台上にのみ現れる虚構の男性像なのであり、こうした舞台化粧によって現実の「男らしい」表象とは異なる宝塚固有の華やかで情熱的な男性像が演出されてきたと言える。

ラモンがはまり役とされていたことから分かるように、順は熱い男性役を得意とした男役で、退団公演のショー作品も『オペラ・トロピカル』(1983)という「褐色ショー」であった。『オペラ・トロピカル』を作った草野旦という演出家は、『シャンゴ』(1967)や『ノバ・ボサ・ノバ』(1971年初演)といった「褐色ショー」を生み出した鴨川清作の弟子であり、この『オペラ・トロピカル』は、草野にとって初めてのオリジナル「褐色ショー」であった⁴¹⁾。『オペラ・トロピカル』はショーであるがストーリー性があり、順を男性版カルメンに準えた作品であった。草野は座談会において「うんと泥臭く、情熱的な赤のイメージで作ろうかと思ってます」⁴²⁾と述べており、この『オペラ・トロピカル』には、草野の師匠であった鴨川の作った「褐色ショー」による影響の他に、菊田や内海、柴田といった演出家によって引き継がれてきた「スペインもの」も影響しているだろう。『オペラ・トロピカル』上演時に投書欄に寄せられた、「黒塗りのよく似合う順さんにはぴったりで、情熱的な舞台だった」⁴³⁾という観客の意見からは、順に「黒塗り」、つまり「褐色の化粧」のイメージが持たれていたことがわかる。『カンテ・グランデ』や『バレンシアの熱い花』において「褐色の化粧」を施した順に対する情熱的、野性的なイメージが退団作品の『オペラ・トロピカル』という「褐色ショー」の形になって出力されたということである。

また、『バレンシアの熱い花』でラモンを演じた男役がトップスターになって

から「褐色ショー」が作られるという例は順に限ったものではなく、2007年の再演においてラモンを二度演じた蘭寿とむ⁴⁴⁾も、トップスター就任後『CONGA!!』(2012)という「褐色ショー」に出演している。演出を担当した藤井大介は『CONGA!!』の座談会において、蘭寿と言えば「やはり黒塗りのギラギラの世界かなと思い、ラテンのショーに挑戦してみようと思⁴⁵⁾ったと述べており、こうした蘭寿への「黒塗り」「ギラギラ」といったイメージは二番手時代のラモン役から培われた部分も大いにあるだろう。

この『CONGA!!』を手掛けた藤井は、2008年以降主力となって「褐色ショー」を生み出しているショー作家であり、藤井が初めて作った「褐色ショー」である『Apasionado!!』の座談会では以下のような意気込みを語っている。

ショーの題名『Apasionado!!』というのは、スペイン語で熱、情熱的な、情熱の男という意味です。なので情熱的なショーをやるというのは勿論なのですが、僕自身、子供の頃から宝塚歌劇のショーが好きで、その頃に観ていた男役特有の男くささや娘役特有の色気というものを、前面に打ち出したショーが出来たらなというのが、強くあったんですね。⁴⁶⁾

上記の引用で藤井が述べているような「褐色ショー」と情熱的、男くささ、色気という要素の結びつきは、元を辿れば、「スペインもの」のロマへのイメージから影響を受けた部分があるだろう。しかしここで注意しなければならないのは、藤井が「男役特有の男くささ」と表現しているものは現実の男性性とは全く異なるものであり、貴公子的なイメージの男役像と対をなすような華やかで情熱的な宝塚固有の男役を表象であるということだ。「男役特有の男くささ」い表象が現実に即した男性性と切り離されたものであるということは、その舞台化粧からも明らかである。例えば、1967年初演の『オクラホマ!』では、演出家のデ・ラップから男役は茶褐色のドーランを塗り、付けまつ毛や色鮮やかなアイシャドウ、口紅を取り除くことを命じられたが、そうした化粧は定着しなかった。これは男役を現実の男性に近づけようとしたためであり、男役の個性を活かす化粧ではなかったからである。そうしたリアルな化粧とは異なり、「スペインもの」や「褐色ショー」では褐色のドーランと付けまつ毛、アイシャドウ、口紅が合わさった化粧をすることで、現実と切り離された極めて独特な男役像を形作ることが可能になった。褐色の地色や付けまつ毛、アイシャドウを用いた化粧は現実の男性性からも女性性からも離れていくものであり、宝塚の舞台上にのみ現れる虚

構のジェンダーを塗り重ねていくものとして機能しうる。

また、演出家の小池修一郎は、順の退団公演のビデオテープを見返した時の感想を以下のように述べている。

ミッキー（順みつき）さんがショー⁴⁷⁾で掛け声を掛けまくる。男くさい迫力を出すための手段なんだけど、実にクサイというか、ちょっと笑えるものがある。(中略) そんな、今見たらちょっと滑稽な濃さってというのが、宝塚にとっては実はとても必要なんです。(中略) 濃さを生かしていくことが、宝塚の男役にとってとても大事なような気がする。⁴⁸⁾

小池は、「褐色ショー」での順の「男くさい迫力」を出すための表現は滑稽なほどに大袈裟だが、そうした全く自然ではない過剰な表象が男役を男役たらしめるものであると主張している。藤井や小池によって「男くささ」と形容されているような男役特有の表象は現実の男性性からも遠ざかっていくものであり、舞台上で「褐色の化粧」を施したタカラジェンヌによって過剰に表現されることで、宝塚固有の華美で情熱的な男性像が確立されていったのではないだろうか。

4. 「スペインもの」における衣装

ここまで、「褐色の化粧」を用いた宝塚の「スペインもの」が独自の発展を遂げ、後の「褐色ショー」に影響を与えた歴史について辿った。次に、こうした作品が上演されてきた理由について、衣装という点から言及したい。

戦後、宝塚でラテンアメリカやスペインを舞台にした作品が上演されてきた背景には、パリとは異なる欧米を描くという理由以外に、そうした作品で使われる華美な衣装が男役の不自然さをカバーし、男役特有の魅力を引き立てるという理由が存在していた。例えば、1950年に上演された『ヤマローサ』という作品は、メキシコを舞台にした劇作品であり、内海と舞踊家の執行正俊によって演出された。座談会において内海が出演者の神代錦に感想を求めると、神代は「私達女の子が男装をする場合に、背広や燕尾服を着るよりも、メキシコとかスペインとかの衣装は華やかでもありますし、よく似合うっていうのが綺麗に見えますでしょう」⁴⁹⁾と衣装に関する意見を述べた。神代は、女性であるタカラジェンヌが男性の役を演じる場合、現代的な燕尾服やスーツよりも、マタドール風ニア

レンジされた色鮮やかな「スペインもの」の衣装や、спанコールやフリルなどがあしらわれた「ラテン系」の衣装の方が、「華やか」で「綺麗に」見えると述べているが、こうした言説は、その後の作品でも見られるようになる。先述した『カンテ・グランデ』の座談会においても、内海は「スペインもの」を上演する理由の一つとして衣装の問題を挙げている。

それともう一つの理由は、宝塚の男役サンが背広を着ると実にキレイで、こんなキレイな男性がいれば……と若い女性ファンを惚れさせたものですが、近頃は本当の男の子がセンスもスタイルもよくなって来ましたでしょ。それでは宝塚の男役サンたちを、より一層美しく見せるには、ラテンとかスペインとかの風俗をさせてみよう（中略）男役をよりキレイに見せる為にスペインのスタイルを選んだわけです。⁵⁰⁾

1950年代から70年代にかけては宝塚の男役が男性俳優に比べて不自然であるという指摘がなされることがあり、男性加入の議論も度々交わされたが、宝塚は男役の不自然さを逆手に取り、男役を「本当の男の子」に近づけるのではなく現実の男性とは全く別の存在として活かしていく方向を選び取った。こうした現実の男性とも女性とも異なる非現実的な男役という存在は少女漫画の舞台化作品である『ベルサイユのばら』によってさらに活かされ、『ベルサイユのばら』が大ヒットしたことで宝塚はさらに意識的にリアリズムから離れることを選択し、それ以降も非現実的な男役の存在を引き立てるものとして「ラテン系」や「スペインもの」の衣装が使用されてきた。こうした華やかな衣装と「褐色の化粧」の使用が、小池や藤井が述べていたような、過剰で現実離れた男役像の表現に役立ったのではないだろうか。

5. 「褐色の化粧」を用いた男役像の類型

それでは最後に、「スペインもの」などに見られる情熱的な男役像の類型と「褐色の化粧」の結びつきについて論じ、本稿を締めくくりたい。

『バレンシアの熱い花』が『ベルサイユのばら』初演の後に作られた、男役の特異性を活かした作品であることは先述した通りだが、『バレンシアの熱い花』のラモンや、『風と共に去りぬ』のレット・バトラーなどの貴公子的ではない男

役像に一層注目が集まったのも『ベルサイユのばら』の大ヒットの後であった。例えば、鳳蘭は『ベルサイユのばらⅢ』（1976）ではマリー・アントワネットの相手役であるスウェーデン貴族のフェルゼンを演じ好評を博したが、同年の数か月後に上演された『夕陽のジプシー』という作品ではロマ役を演じた。『夕陽のジプシー』に関する感想の中には「黒塗り、黒髪のアールバック。そのくさい変身ぶりに心が踊る。（中略）フェルゼンよりも数倍魅力的で、惚れ惚れする男っぷりである」⁵¹⁾という意見が見られ、フェルゼンを引き合いに出し、ロマを演じる鳳を讃えていることがわかる。こうした意見からは、フェルゼンやオスカルといった貴公子的な役どころに対抗するような形でロマ役やラモンやバトラーといった野性味のある役柄が注目され、二枚目男役像の一つとして定番化されたと考えられる。そしてこの新たな男役像となる野性的で情熱的な役どころを表現するために用いられたものの一つが「褐色の化粧」であったのではないだろうか。

「褐色の化粧」で「男らしさ」を表現するという手法は「スペインもの」に限ったものではなく、先述の通り、『オクラホマ!』の初演では、デ・ラップから「男になれ」⁵²⁾と言われ、野性味やリアルな男性らしさを表現するために舞台化粧も茶褐色のドーランを用い、付けまつ毛や鮮やかなアイシャドウ、口紅を取り払った素朴な化粧が命じられた。しかし当時毎日新聞に掲載された記事には「問題になった男役のもう一つのポイントは、すでに公演中から少しずつ従来の宝塚調に戻すことにしており」⁵³⁾といった記述が見られ、こうしたリアルな舞台化粧は定着しなかった。それとは対照的に、1977年初演の『風と共に去りぬ』のバトラーの、褐色の地色の上に付けまつ毛と付け髭をした化粧は受け入れられ、バトラー役はその後の二枚目男役のリポーターの一つになった。『オクラホマ!』における化粧が男役を現実の男性に近づけようとしたものであるのに対し、バトラーの化粧は男役を現実の男性とは異なるものとした上で、男役の演技の幅を広げるためになされたものであるという違いの他に、『風と共に去りぬ』初演の数年前に『カンテ・グランデ』や『バレンシアの熱い花』において「褐色の化粧」をした華やかで情熱的な男役像が確立されたことも、バトラーの化粧を成功に導いた要因であったのではないかと考えられる。

このように見てくれば、『ベルサイユのばら』の大ヒットの反動によって貴公子的ではない野性的な二枚目の男性像が求められた時期と、「スペインもの」における「褐色の化粧」をした情熱的な二枚目の男役像が確立された時期、そし

て『風と共に去りぬ』の初演時が概ね重なっていることがわかる。1970年代は、現実の男性とは異なる男役という特異な存在を売り出すことに方針を定めた宝塚が、新たな男役像を模索し確立していた時期であったのだろう。そして、この時期に打ち立てられた華やかで情熱的な二枚目男役像を表出する場として、現在に至るまで「褐色ショー」が継承されてきたのではないか。無論、「褐色の化粧」や「褐色ショー」が特定の地域や人種に対するステレオタイプなイメージに由来するものであることは否定できず、その上「褐色の化粧」をせずともこうした男性像を演じることは可能なのであり、人種差別と認識される恐れのある表象を孕んでいる「褐色ショー」をこのまま継続するべきであるかは検討が必要であろう。その上、「褐色ショー」を情熱的な男役像の表現の場としてのみ捉え、現実の差別問題と無関係であると言い切ることも不可能である。こうした問題意識を前提とした上で、本論は宝塚の「褐色の化粧」をスペイン表象の系譜に位置付け、宝塚特有の男役という存在を活かすものとして「褐色の化粧」が用いられてきた歴史を振り返った。

おわりに

近年、SNSを中心にポリティカルコレクトネス的な視点から宝塚の「褐色の化粧」や「褐色ショー」に批判が寄せられることが増えているが、「褐色ショー」がブラックフェイスを用いた作品と一括りに批判されることもあり、そうした論調も「褐色ショー」や「褐色の化粧」における問題を正確に把握することを妨げかねない。1960年代から始められ、現在に至るまで継承されている「褐色ショー」の中にはブラックフェイスに近い極端な「褐色の化粧」をした作品や、男役トップスターだけが通常の化粧を施した白人役で、「原住民」役を演じるそれ以外の出演者は「褐色の化粧」をしている作品⁵⁴⁾などもあり、これらは明確に差別的な表象を含んだ作品であると言える。また、「褐色ショー」の他にも、宝塚には戦前から続く帝国主義的な価値観を反映した作品があり、そうした方向性自体を見直さなければならないことは確かである。本論では、そうした状況を整理しつつ、宝塚における「褐色の化粧」をスペイン表象の系譜に位置付け、新たな二枚目男役像を確立させるためのものとしても「褐色の化粧」が用いられてきた経緯について論じた。

「褐色の化粧」は戦後、1960年代から定着し、「スペインもの」の作品において、

ロマ役の演者が「褐色の化粧」を用いるようになった。ロマには「土くさく情熱的」といったステレオタイプなイメージが付与され、こうしたロマ役のイメージが後の「褐色ショー」に影響を与えたと考えられる。

「スペインもの」のロマ役や『バレンシアの熱い花』におけるラモンに代表される「褐色の化粧」をした情熱的な男役像は、『バルサイユのばら』の大ヒットの後に一層注目が集まり、フェルゼンなどの貴公子的な役柄と対をなす役どころとして二枚目男役のレパートリーの一つとなった。フェルゼンのような役どころが宝塚の舞台上にのみ現れる虚構の男性像であるのと同じように、「褐色の化粧」を用いて表象される華やかで情熱的な男性像も現実の男性性から遠く離れていくものであり、そうした男役像を表現するための作品の一つとして「褐色ショー」は現在に至るまで継承されてきたのではないだろうか。

近年では、SNSなどで宝塚における「褐色の化粧」が批判される風潮を受け、従来よりも控えめな「褐色の化粧」をしている「褐色ショー」が上演されることもあり、宝塚も「褐色の化粧」やそれを用いたショーを今後どのように扱っていくかを考え直す段階にあるだろう。本稿は、ブラックフェイスと「褐色の化粧」が区別されないままに「黒塗り」として批判されている状況に鑑み、宝塚における「褐色の化粧」を「スペインもの」の系譜に位置づけると同時に、新たな二枚目男役像を作り上げるものとして「褐色の化粧」と「褐色ショー」が用いられてきた歴史を辿ることで、議論を整理することを試みた。

ロマに対するステレオタイプなイメージから生み出された虚構の男役像は、褐色のドーランの上に付けまつ毛やアイシャドウを重ねる独特な化粧によって現実には存在しない宝塚固有の表象となっていた。現実の模倣ではないからと言って実際の差別と無関係ということにはならないが、現実の延長線上ではなく宝塚の舞台にのみ存在する虚構の男役像を支えるものとして舞台化粧は機能してきたのである。

注

- 1) 宝塚における初のレビュー作品は1927年『モンパリー』であり、それまでになかった肌を露出した衣装などが評判になったが、舞台化粧は白粉を使った化粧が用いられていた。
- 2) 現在では「ジプシー」という呼称は蔑称とされているため、本稿ではロマという呼称を用いることとするが、引用文においては「ジプシー」という語もそのまま使用する。
- 3) 『歌劇』1960年10月、宝塚クリエイティブアーツ、p.143

- 4) 『歌劇』1967年8月、p. 148
- 5) 常山菜穂子『アメリカン・シェイクスピア 初期アメリカ演劇の文化史』国書刊行会、2003、pp. 103-4
- 6) メトロポリタンオペラ公式ホームページ、最終閲覧日 2023年12月5日 <https://www.metopera.org/discover/archives/black-voices-at-the-met/part-2-section-3/>
- 7) Juliet McMains, “Brownface: Representations of Latin-Ness in Dancesport.” *Dance Research Journal*, vol. 33, no. 2, 2001, p. 61, <https://doi.org/10.2307/1477804>.
- 8) ジョン・G・ラッセル「黒人の『日本人問題』」、現代思想、第48巻第13号、青土社、2020年10月、p. 161
- 9) 武田寿恵『日本のブロードウェイ・ミュージカル60年 プロデューサーたちはいかにしてミュージカルを輸入したのか』小鳥遊書房、2023、pp. 156-7
- 10) Sae Kitamura, “How Should You Perform and Watch Othello and Hairspray in a Country Where You Could Never Hire Black Actors? Shakespeare and Casting in Japan.” *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation, and Performance*, vol. 22, no. 37, 2020, p. 93, <https://doi.org/10.18778/2083-8530.22.06>.
- 11) David Jortner, et al. *Modern Japanese Theatre and Performance*. Eds. by David Jortner, Keiko McDonald and Kevin J. Wetmore, Jr. Lexington Books, 2006. p. 243
Nobuko Anan, “Two-Dimensional Imagination in Contemporary Japanese Women’s Performance.” *TDR: Drama Review*, vol. 55, no. 4, 2011, pp. 96-112, https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00125.
- 12) Kitamura, 前掲書, p. 93
- 13) はてな匿名ダイアリー「そもそも、なんでそこまで黒塗りしたいの?」、最終閲覧日：2023年12月2日、<https://anond.hatelabo.jp/20180106164019>
- 14) 『歌劇』1931年1月、p. 58
また、本論の引用に際し、歴史的仮名遣いは現代仮名遣いに修正している。
- 15) 袴田麻由子、「『レビュー』の変遷 岸田辰彌から白井鐵造へ」、『ユリイカ』2001年5月号、青土社、p. 190
- 16) 『歌劇』1956年3月、p. 37
- 17) 坂東省次『スペインを訪れた日本人—エリートたちの異文化体験』行路社、2009、p. 211
- 18) 『歌劇』1964年8月、p. 127
- 19) 同上、p. 130
- 20) 『歌劇』1965年11月、p. 31
- 21) 同上、p. 33
- 22) 同上、pp. 33-4
- 23) 『歌劇』1976年11月、p. 48
- 24) 同上、p. 49

- 25) 『バレンシアの熱い花』の座談会において、榛名由梨が演じる主役のフェルナンドは二面性のある役だが、オスカルもそうした二重構造を持っていると柴田が榛名に話しかけている場面が見られ、オスカル役がその後の榛名にとっていかに大きな影響を与えたかが窺える。『歌劇』1976年11月、p. 49
- 26) 入団七年目以下の生徒だけで同じ作品を演じる公演のこと。
- 27) 『歌劇』1973年8月、p. 146
- 28) 同上、p. 154
- 29) 同上、p. 120
- 30) 『歌劇』1973年7月、p. 42
- 31) 例えば、2016年に行われた『激情』の二度目の再演では「ジブシー」という呼称が使われている。
- 32) イアン・ハンコック、水谷驥訳『ジブシー差別の歴史と構造——パーリア・シンドローム』彩流社、2005、p. 228
- 33) Max Peter Baumann, “The Reflection of the Roma in European Art Music.” *The World of Music*, vol. 38, no. 1, 1996, pp. 97-9, <https://www.jstor.org/stable/41699074>.
- 34) 『歌劇』1977年1月、p. 148
- 35) 同上、p. 149
- 36) 同上、pp. 149-50
- 37) 『歌劇』1977年2月、p. 151
- 38) 『歌劇』1980年1月、p. 151
- 39) 同上、p. 153
- 40) Kitamura, 前掲書, p. 97
- 41) 1978年に草野が手掛けた『エコーズ（絵光図）』というショー作品では、場面によって「褐色の化粧」がされていたが、全編「褐色の化粧」をしているのは『オペラ・トロピカル』が初であった。
- 42) 『歌劇』1983年2月 p. 62
- 43) 『歌劇』1983年5月、p. 152
- 44) 蘭寿は大劇場公演では北翔海莉と共にラモンとロドリゴの二役を役代わりで演じ、その後全国ツアーにおいて単独でラモンを演じた。
- 45) 『歌劇』2012年8月、p. 71
- 46) 『歌劇』2008年11月、p. 71
- 47) 小池が同記事（2001）の中で十八年前の作品と言及していることから、恐らくこのショーは『オペラ・トロピカル』であると推測できる。
- 48) 『ユリイカ』2001年5月号、青土社、p. 120
- 49) 『歌劇』1950年10月、p. 19
- 50) 『歌劇』1973年7月、p. 36
- 51) 『歌劇』1976年11月、p. 149

- 52) 『歌劇』1967年9月、p. 60
- 53) 「話題にぎわす『オクラホマ』一宝塚9月公演」毎日新聞、1967年8月26日、夕刊
- 54) 草野作の『パパラギ』(1993)などがそれに当たる。

(かつき・えみこ 早稲田大学文学研究科 博士後期課程)