

日本ばなれ文化の楽しみ方

——文化の短絡的（単楽的）楽しみ方を越える

岡林 洋

I 文化楽でお似合いの異文化を発見

- 1 文化研究も文化「学（が苦）」の芽をもつ
- 2 「文化研究」社と「美学」社に調停案を提示する

II 異文化が似合う宝塚の舞台

- 1 「パリ以上にパリらしい」宝塚らしさ
- 2 〈文化軸「宝塚」〉の悪性と良性のメカニズム
- 3 異文化接触としての宝塚シェイクスピア・シリーズ
- 4 異文化接触をするなかで見えてくる宝塚の顔、日本の顔
- 5 宝塚版『ロミオとジュリエット'99』の分析
- 6 無口の「ロミオ」とたっぷり恋を語る「ジュリエット」
- 7 異文化接触の舞台

I 文化楽でお似合いの異文化を発見

美「学」が美「楽」になる。美が「学」ばなれを起こし、美の「楽」しさがそれにとって代わる。美学が文化学になる。学の対象として美に代わって文化の登場。今度は文化研究が文化学（文化が苦）の状況におちいた場合、文化「学」に文化「楽」がとって代わるほかない。美楽と文化楽の学際的な協力で、楽しい異文化への移行を構想する。

1 文化研究も文化「学（が苦）」の芽をもつ

いわゆる西洋の国々から現代思想の波に乗って文化研究（カルチュラル・スタディーズ）が日本の海岸の波打ちぎわに打ち上げられました。陸地からは美的文化の楽の音色が平安時代さながらに聞こえていたこの国にとって、打ち上げられた見るものそのすべてが驚きでした。古い頭の持ち主にはなかなか政治文化論なのか文化政治論なのか見分けのつきにくいこの新しい西洋伝来の文化研究は、日本人の耳元でさかんに反美的文化を叫びはじめました。同じように美学の耳元で反美学の大号令が鳴り響きました。この国のあちらこちらに文化の道しるべとして立っていた「美的教養としての文化」の看板が次々に打ち倒されます。「歴史的現実のなかでは文化は、帝国主義による植民地支配の先兵であった！」との少々度肝を抜くようなスローガンがこれにとって代わろうとしています。そこ、ここに、新たな看板が立ちはじめられています。そこには「政治権力の闘争の場としての文化」と書かれているではありませんか。——今更そう言われても一体なにが起ころうとしているのかつかみかねます。しかしあのかつての中国大陸の文化大革命の嵐をただひたすら静まるのを頭を低くして待っていたようには今度は行かないようなのです。

これから必要と思われるのが、まず第一に、文化と政治との間の関係に目を向け、それが政治論として文化を話題にしているのか、つまり政治学的な文化論なのか、それとも文化的な政治権力論なのか、このややあいまいな点に目を向けること。そしてたとえば最近よく話題にのぼる文化間の権力関係（支配と被支配の文化の対法的対立）を文化誕生のメカニズムと解することで、本来、文化のなかにあったダイナミズムを回復させることができるのかを検証することでしょう。

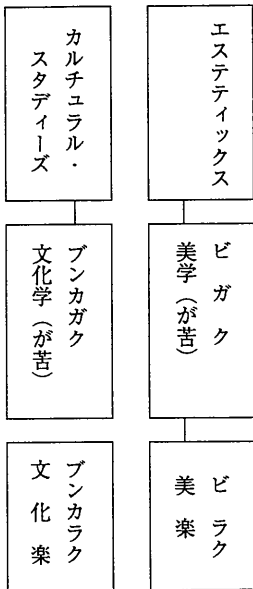
第二に、この文化研究でさえも他の学問がたどった運命をやはり同じようにたどるのではないかということに注意を払うことでしょう——従来のアカデミックな学、たとえば美学であれば、今日振り返ってみれば、こういう運命が待ち受けていました。つまりそれは美的感覚の好むものばかりに目を奪われることで、その他の感覚を排除し区別してしまい、ついにそれは自らの好まざる感覚価値を差別するにいたります。美学が美的以外の感覚を苦しめ、その結果、美的感覚というごく一部の感覚が多様な文化フィールドの頂点に立ったかのような、そういう美学の錯覚に基づく状況が生まれます。文化が美学の全体主義によって苦しめられるがごとき困った状況です。しかしこれも文化研究にはこのような状況は起こりつこないとは言えません。したがってもし文化研究にもこの状況が同じように押し寄せてくる可能性があるとするれば、さあ私たちはどうしたらよいのでしょうか。学問名の語尾の「学」が、次々に「くが苦」に変質してしまい、それが学問名の学の上の部分に痛めつけている状況の下では、文化研究も自分一人別格のような顔をすることはできません。それはもうこれまでのように、いわば文化の法廷を開いて被告の学問に政權交代を次々に言い渡すようなまねはできません。美学にまるで死刑宣告を下すような勢いで「美学は美を文化に明け渡し、文化学になるように」と宣言してきた文化研究は、その当の裁判官の役目を果たすこと自体、その資格の有無そのものが問われることになりました。

では、そのような文化の法廷で裁判官役を自認してきた文化研究が学問的な膿を出しはじめたなら、そして「文

化が苦」に変質してしまつたら、どうなるのでしょうか。文化の法廷に美学を出廷させたときと同じように——つまり美学に美を差し出させて、それを文化と差し替えたときと同じように——権力としての文化をなにか別のものにすげ替えればよいことになるのでしょうか。しかし特に日本ではこの国の波打ち際から上陸した裁判官に対しては、だれもが彼らに対する裁判官役になるのを嫌がりません。この国の人々のこれまでの学問的スタンスっていうのでしょうか。黙っていよう、流行が去つて文化研究の寿命が自然に尽きるのを待とうというのです。

しかし時は皮肉にもあのポスト・モダンがそうだったのと同じように文化研究にも襲いかかっています。それは急速に新鮮さを失わせ、かつての学問改革の夢も遠のいてしまつていきます。文化研究はもはや学問の改革者とはいがたいのかも知れません。私たちの目の前でギシギシという金属的なきしみ音を立てながらそれは特有の教条主義的観念論に変質して行きます。

——冒頭から脇道にそれてしまいましたが、私は最近、学問が次々に「学」の上のたとえば美、歴史、文芸、教育の本来の楽しさを殺してしまうような状況があつて、これを何とかしなければならぬと思いつづけています。美、歴史、文芸、教育はおもしろい、楽しいのに、その下の学（くが苦）がそれにくっつくことによつてすべてが灰色



に見えてしまいます。そこで美学や文化に関する学問を巡回して、臨時に文化の裁判所を開いて仮の救済案を出そうと考えてきました。この巡回臨時裁判所で文化研究にも仮の救済案を出してみてもどうか、なんて大それたことを考えています。私は頭のなかでこんな調停案を考えはじめています。カルチュラル・スタディーズが日本語で文化学と訳されるだけで、そこに危険性

が生まれます。

文化学はブンカガクと読むことによって常にもう一つの漢字表記の「文化が苦」になる危険性を常にはらむのです。それならばこの危険をはらんだ学問名に対抗すべく、文化ガク(学)のガクの漢字表記を一旦、楽(この字はガクとも読める)にしてみてもどうかと思うのです。文化学と読み方が同じ文化楽(ガク)には文化楽(ラク)という読みがあるのです。

文化楽には当分の間「文化が苦(文化学)」におちいらないように、その心配が少なくともしばらくの間ないとを期待しています。このような作業はいくら言葉の読み方と漢字表記の遊びのようにしか表面上聞こえなくても、これをしておかないと文化研究はこのまま文化のしなやかさとしたかさとダイナミズムをズルズル失ってしまうでしょう。私は文化楽(ブンカラク)と美楽(ビラク)の見地から一つの仲裁案——「異文化接触をする場合、異文化が似合う自信がついてからおこなう」——を提出してみたいと考えています。¹⁾

2 「文化研究」社と「美学」社に調停案を提示する

調停案(2)の前文は次のように書かれています。

「文化研究」社が、文化を一国文化主義の支配から解放した後、美的趣味は相変わらず単一の文化内ではか考えられていない。趣味は『良き趣味』、『美的趣味』と呼ばれ、それが文化の中心(最高の教養)としてそれ以外(文化の周縁)から区別されることを通じて自らのアイデンティティを確立する。美的趣味は、他を差別し、自らの正当性を手に入れる原理にほかならない。つまり趣味や美学の基礎である美的感覚は、自らと等質なもの、同質なもののみを受け入れ、異質なものを排除し、差別する。美的趣味(帝国主義的趣味も含めて)は他の非美的な感覚を排除し、悪趣味だと断ずる。したがって異文化を差別するのではなく、それとは正反対

に異文化との共通性を拡大する試みをおこなう趣味が構想されなければならない」

今回の巡回裁判所は、仲介会社であり派遣会社である「文化研究」社に次のような調停案を示している。

調停案の前書きはこうはじまります。

〈前書き 帝国主義の引き出しを突きつけたことは、「美学」社がおこなってきた世界戦略の重要機密事項をすっぱ抜くような出来事であった。この「美学」社の世界戦略の中央本社は、美的趣味を主要商品とし、これをもっている人のみを中央人として優遇し、そして地方や遠隔地の支社は、周縁文化らしさだけに限定して行く。しかも「美学」本社は西洋に本社機能を置いて美的趣味の理想像を作り、地方支社も本社のごうあってほしいという中央の美的趣味の理想に合う人を養成している。そのやり方は実は「帝国主義」の地方への輸出に他ならない。〉

そもそもこの仲介、派遣会社「文化研究」社が「美学」社の本音を突いて帝国主義的な美的趣味の押しつけ商法を浮かび上がらせたのですが、それでもって、一体なにをしようとしたのかまだよく分からないのです。このことは当の派遣会社、文化研究社に聞いてもそれ以上の答えは返ってこなかったのです。これからは「政治学」社の売れない「引き出し」（「帝国主義」）を皮肉まじりに「美学」社に貸し出す以外に、もう少し未来に向けて積極案を示さないといけないでしょう。

「たとえば——」と言ってこの巡回裁判所は調停案の本文を派遣会社「文化研究」社に示します。「——このような調停案が考えられる。異文化と自文化の対位法的関係を前提にした文化理解、文化（の支配と被支配関係）を帝国主義的植民地支配そのものとみること、自らと等質なもの、同質なもののみを受け入れ、異質ものを排除することを前提している。今望まれているのは、文化間のコントラストや葛藤で文化をとらえず、自ら進んで異文化と結びついでみることで、異なる生活様式との共通性を拡大することである」と。そしてこの巡回文化裁判所は、

「美学」社と「文化研究」社に示した調停案をもとに、共通のテーブルにつくように二社に勧告します。

〈近代国家のエリートのアステラス・シンボルのような美的趣味、美的教養、美学の中央本社の美的理念を地域に押しつけてゆくような帝国主義的な美的感覚の持ち方は、これから必要な異文化に接する心の持ち方としては適切ではない。したがって自文化を異文化から区別するような趣味とは正反対の、異文化が似合う自信としての趣味の持ち方が考えられないか。また滅多やたらとんでも義務のように異文化との接触を唱えたり、強制的に接触をおこなうのではなく、異文化が似合う自信が自分にできた時に異文化接触をはじめておこなう、そういう異文化との接触が考えられないか。〉

II 異文化が似合う宝塚の舞台

宝塚歌劇（大正三年に創始された当時の名称は宝塚少女歌劇団）は、「近代日本に歌舞伎に代わる新しい国民劇」の必要性を唱える小林一三によって創設された。これは西洋音楽教育に基づいて近代国民劇によって国民的文化的アイデンティティを作りだそうとする民間レベルの取り組みである。当初の舞台は「歌舞伎改良」という日本の伝統芸能の近代化をめざしており、後には「歌舞伎レビュー」という和洋折衷の舞台まで生み出すことになる。しかし現在の宝塚歌劇の舞台に見られるいくつかの基本類型でも最も宝塚の特徴を表すものと考えられているものは、パリ・レビューが最も似合う舞台である。昭和初期、東京進出に劇団の命運をかけて舞台化した『パリエット』（昭和五年八月）では、東京の識者をして「パリ以上にパリらしい」と絶賛せしめた。この作品以降、パリ・レビュー路線が宝塚を代表することになり、宝塚は「日本ばなれ」する日本の現代文化としてようやくその地位を固めようとしている。

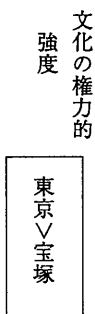
1 「パリ以上にパリらしい」宝塚らしさ

一 国文化主義——オリエンタリズム——文化の対位的発生——帝国主義としての文化——異文化接触——異文化が「似合う」——この美楽と文化楽の文化のカタログが今開かれます。文化がこれまでどのような商取引をおこなってきたかがこの帳簿には記されています。今こうして開かれた文化の商取引のエポックメイキングな段階でかならずと云ってよいほどお目に掛かるカードの一枚一枚が、しかもほとんど順序通りに、宝塚歌劇の舞台に姿を現します。

一枚目の〈宝塚と一国文化主義〉のカード——宝塚が大正三年に産声をあげた頃の創始者である小林一三は「近代日本」にまだ現れない新しい「国民劇」を作りたいと考えました。ここでは、これまでの日本の伝統的な歌劇、歌舞伎を基礎として新しい文化の創造が構想されていました。この歌舞伎での踊りと音楽と台詞によって舞台を作ってきた日本の伝統的歌劇の優れたノーハウを使うことは不可欠であったのです。そこに新たに日本ではじまった西洋の音楽教育をミックスさせようというのです。西洋音楽の「美的趣味」をプラスすることにより「近代日本の最高の教養」を作りだそうという意気込みが見えてきます。それによって宝塚の歌劇を新しい日本の大衆「文化の中心」にしたいと小林は考えていたと解されます。これは宝塚が「一国文化主義」の段階にいた頃のことでした。

二枚目の〈東京によって作られた宝塚オリエンタリズム〉のカード——当時、東京にとっての周縁文化、宝塚歌劇は、中心文化である東京にこうあって欲しいと望まれます。東京進出を企てる限り、東京の望む表象というカイメージ通りに宝塚は舞台を作るかどうか決断を迫られます。——「歌舞伎改革による新

文化の中心と周縁	
中心	周縁
東京	宝塚



しい国民劇」が東京以外で構想されるなどもつてのほか。どのように日本の舞台文化の中心を革新して行くかは、演劇に目の肥えた東京に任せておけばよい。地方劇団である宝塚は「少女歌劇団らしさ」を見せてくれればよい。東京が、民間の劇団である宝塚のめざす「歌舞伎改良」と日本近代文化の新たな中心を作りだそうという試みに理解を示すなど、これは近代日本における中央と地方、中心と周縁、官と民等の秩序体系を根本的に破壊することにつながります。

三枚目の〈文化の対位法的関係〉のカード——「歌舞伎改良」路線で東京進出を試みた宝塚は、当時の東京という近代日本文化の中心との間で「対位法的関係」をはじめて味わうことになったのです。

四枚目の〈帝国主義の政権交代〉のカード——東京の文化帝国主義は宝塚に「少女歌劇らしさ」に甘んじるよう強いますが、それに対して宝塚は東京進出に際して『モン・パリ（わが巴里）』（昭和二年）、『パリゼット』（同五年）らいわゆるパリ・レビュー路線をもって臨みます。つまり宝塚は、日本文化の中心（＝小「中心」）に西洋文化という中心（＝大「中心」）で対抗したのです。特に『パリゼット』は、「パリ以上にパリらしい」と東京の識者に言わしめるほどでした。以上の宝塚における「日本文化の近代化とその路線変更」（「歌舞伎改良」から「パリ・レビュー直輸入路線」へ）は、わが国の研究者によって明らかにされた宝塚歌劇初期の生成のメカニズムです。ここでは、それに対する私の見解がさらに加えられています。

文化の中心 と周縁	西洋文化の中心	宝塚
	日本文化の中心	東京

文化の権力的
強度

宝塚√東京

五枚目の〈踊る帝国主義〉のカー

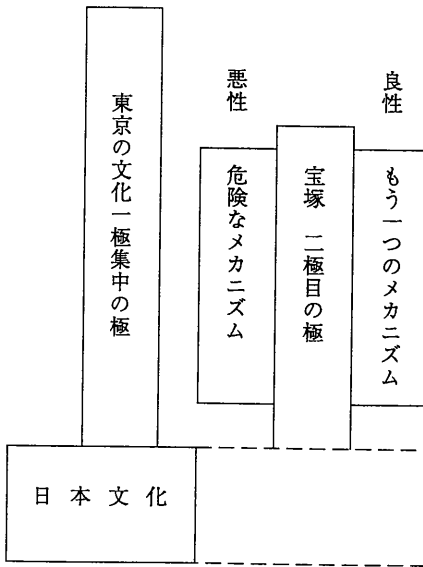
ド——先の四枚目のカードに書かれていた「パリ以上にパリらしい」にみられる西洋文化の中心とイコールの宝塚が、最悪の悪夢の時代を向かえることになりま

す。アメリカの新進気鋭の文化研究者ジュニファー・ロバートソンは自らの宝塚論⁵のなかでこの劇団を日本の帝国主義的なアジア進出に呼応するものと見なしました。ロバートソンの「帝国を舞台に」と題された章では、宝塚の一連の大東亜共栄圏シリーズ『メイド・イン・ニッポン／世界の市場』（一九四一年）、『北京』、『東へ帰る』（一九四二年）についての精緻な分析を通じて、宝塚歌劇が日本の支配下に置かれた植民地住民の日本化の先兵役を果たしていたことが明らかにされています。当時、宝塚大劇場で『北京』を観劇した中華民国領事に「我々中国人にピッタリと来るものがある。唄、踊り、演技すべてが東洋一である」と感嘆させ、またタイ国の高官に『東へ帰る』の感想で「舞台にはタイの雰囲気がい、久しぶりに故国に帰った思いがした」ということです（さらにロバートソンによれば、このような日本の、オリエンタリズムでもって「未開」のアジアを情緒豊かに描く傾向は、昭和二年のパリ・レビュー第一作『モン・パリ』からすではじまっていたと書かれています）。私見になりますが、当時アジアの人々が宝塚の大東亜共栄作品に対してもらした感想は、結局、あの『パリゼット』に下された評価と同じものだったのかも知れません。私流の言い方に言い換えますと、宝塚には「アジア以上にアジアらしい」表現ができる。「アジアに向かってアジアとはなにかを教えることができる」。——なんとあの「パリ以上にパリらしい」をアジアで繰り返したにすぎないのです。パリ・レビュー路線の延長線上に思わぬ落とし穴が待ち受けていたのです。

かつてこの劇団に日本の（東京）帝国主義から許されていた宝塚らしさの唯一の追求方法——それはほかでもない「パリ以上にパリらしさ」を舞台化するというやり方でした。第二次世界大戦においてもそれは続いており、ただそこで起こるかも知れない（異）文化との接触にはまったく気づかなくなっていました。一

西洋の中心	宝塚
アジア の中心	日本の帝 国主義

文化の中心
と周縁



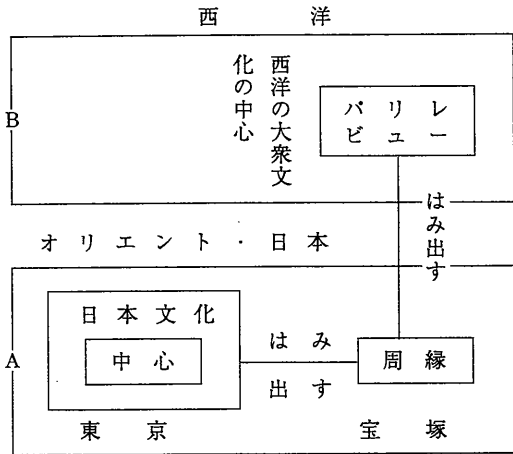
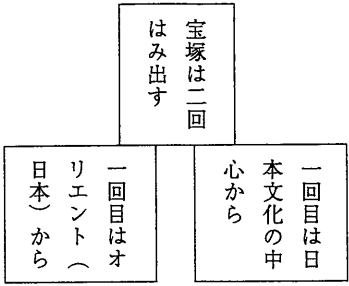
般にある文化と接触する場合に、それが帝国主義的に自らの文化の勢力を拡大してゆくことを目指しているなら、当然それは異文化接触にはなりません。日本（の宝塚）がアジア文化を教えてやるという態度は、アジアに対する日本の異文化接触の態度ではありません。

2 〈文化軸「宝塚」の悪性と良性のメカニズム

一貫して宝塚が文化的に希求してきたこと、それは東京という「近代日本の文化の中心」に対して二極目の極をつくること、東京一極集中に対抗することでした。この近代日本文化の形成過程でもう一方の極作りとして宝塚の文化活動は途中までうまくいっていましたが、少なくともこの部分では宝塚の存在は有意義でした。先に「パリ以上にパリらしい」がアジアでその危うさを露呈したのではないかと述べました。ところが近代日本文化の形成でその内部に二極目の極を作るといふ適切な役割を果たしてきたものが、いわばクルリと反転して、結果的に異文化との接触とはまったく正反対の（異）文化の同化と征服へと転がり落ちて行ったのです。その反転の瞬間をとらえることと、文化の同化政策（＝日本の帝国主義のお先棒かつぎ）への坂道をころげ落ちた危険なメカニズムを（二極目作りをおこなってきたはずの）宝塚のなかに検証しておきたいと思います。

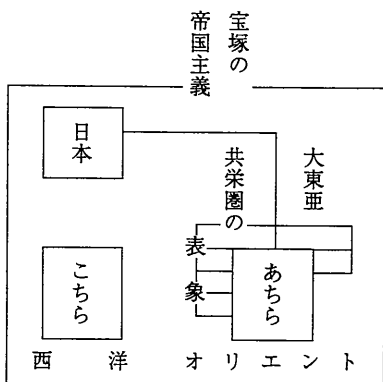
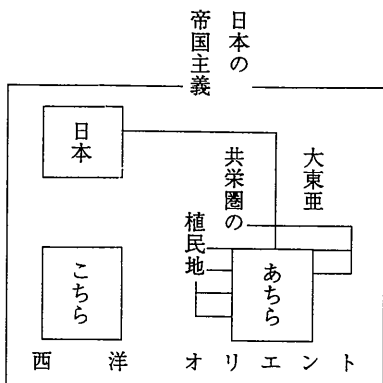
おそらくこの危険なメカニズムと背中合わせになって

いるもう一つのメカニズムが、これから宝塚をみる視点になります。はじめに、背中合わせになっている二つのメカニズムのうち、これから私が宝塚の『ロミオとジュリエット』を扱う際に、その基本的視点にしようと思ってるものが良性のメカニズムであることを言っておきます。図を見てください。この東京の一極目の極に対して二極目のそれをつくるための良性のメカニズムが、残念なことに悪性のそれを背中合わせに背負っていることがみなさんもお分かりでしょう。良性の方は、すでに大正三年から日本の伝統芸能である歌舞伎を改良しようという小林一三の試みのなかに、半分「日本ばなれ」として働いています。それは日本の大衆演劇において新しい西洋音楽教育を大胆にとり入れることによって



を大胆にとり入れることによって歌舞伎ばなれをしました。ただあくまで小林は歌舞伎から離れようとしませんでした(彼は「歌舞伎改良」と「パリ・レビュー路線」との折衷策として「歌舞伎レビュー」なるものまで考案しています)。

次の図は、当時、宝塚の東京進出を受けて東京のいわゆる文化帝國主義は「歌舞伎改良」策をほとんど拒絶したに近いことを示します。「東京」は宝塚に「少女歌劇らしさ」を見せることだけを要求



しました。宝塚は日本文化の中心付近からは遠くはみ出してしまふこととなります(図のAの部分)。ここでは宝塚を一旦周縁化させる力として、良性のメカニズムは働いており、宝塚を、日本文化のもう一つの文化軸とするために文化の中心(東京)から離れさせます。みなさんもうお分かりのように、先にお見せした図で、もう一つの文化軸を作りだした宝塚を支える良性のメカニズムとは「日本ばなれ」の働きのことです。そして日本文化にドックリと腰を降ろす中心と、それからみ出した周縁とが日本全体あるいはオリエントとなつて、もう一度それからもこの良性のメカニズムは宝塚をはみ出させます(図のBの部分参照)。これがいわゆる「パリ・レビュー」路線です。ここで東京と並び立つ二つ目の極を作りだそうとしてきた宝塚に、良性のメカニズムと背中合わせになった悪性のそれが働きを開始する瞬間がやってきます。

次の図は、第二次世界大戦中の周知の日本の帝国主義と西洋文化(の中心)およびオリエント(アジア)の三者の関係を簡潔に示します。ところがこの図とまるでそっくりの図が宝塚の悪性のメカニズムからできあがります。この図のなかでの「こちら」と「あちら」の言葉つかいは、西洋からのオリエンタリズムの視点に基づきます。西洋が「こちら」、オリエントが「あちら」。元来、二極目の極を作ろうとしてきた宝

塚は、あたかも東京の近代日本の文化の中心つまり日本文化らしさを作ることがなを意味するかを知っていたかのように思われます。自らの、つまり日本文化のなかには異質なものは存在せず、異質なものが自分のなかにはどこにも「自分らしさ」が現れる、異質なものが日本のなかにないことが「日本らしさ」につながる、と日本文化の中心は考えたのです。

一方、宝塚は、この「中心」へ、「自分らしさ」へ、「日本らしさ」へ加速度を増す（いわば文化の国家主義の）大きな流れに反発する文化バネを働かせてきた——少なくとも東京に対抗する第二の文化軸となることを目指してきた宝塚の良性のメカニズムはこの「らしさ」に反発するバネをもっていました。ですからこの日本の中心（東京）らしさにはむかおうというバネが一回、そしてもう一回、全体の日本らしさにもはむかうようにバネは働いたのであります。ところがこの日本ばなれバネ（日本らしさの方向へ突き進むことを阻止します）が働かなくなる瞬間が訪れます。今、西洋の文化の中心を「こちら」、西洋から見て文化の周縁を「あちら」としますと、宝塚という西洋側から見てオリエント「あちら」に属するものが、一九四〇年代はじめの一時期——悪性のメカニズムが猛烈に働いて——「あちら」を一步、二歩さらに三步離れて、「こちら」の側つまり西洋的な文化的宗主国側に足場を移してしまつたのです。そしてさかんに自分の都合のよいように「あちら」（オリエント、アジア）を表象しました。

こういった時に表象されたアジアっていうのは、「こちら」側にスタンスを移した宝塚の内に同化される限りでのアジアであって、まったく宝塚には違和感のないアジアです。つまり宝塚のイメージにある限りでのアジアを宝塚は形象化したのであって、それによって宝塚のなかに異質なものが生まれる恐れはありません。自分が作り上げたアジアの表象だけを宝塚はアジアとしたわけです。この構造は日本の帝国主義がやったことと驚くほど似ていません。悪性のメカニズムの方は、宝塚が一貫して作ろうとしてきた日本の二つ目の極にも自文化らしさ、中心性を求めます。しかもその新たな中心としてのもう一つの極を、母体の日本から離脱させて西洋の中心に近づけてしま

たのです。この西洋の中心から逆に、「あちら」の表象、「こちら」側の文化を自己完結的世界として作り上げたのが、第二次世界大戦中の宝塚の幾つかの大東亜共栄圏作品でした。

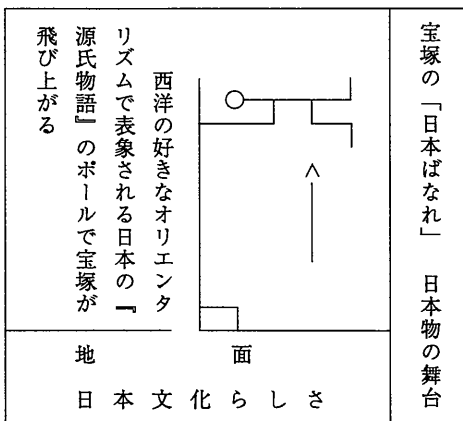
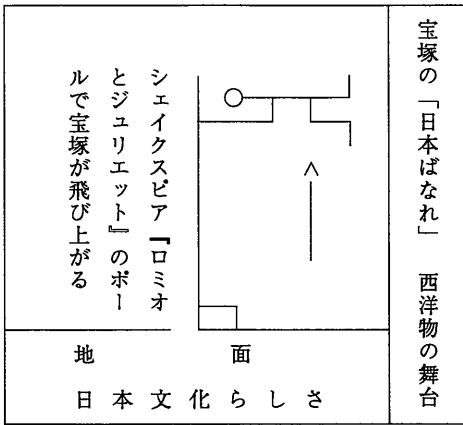
では日本のなかで東京の極に対抗すべく二つ目の極作りをおこなってきた良性の（日本ばなれ）メカニズムが宝塚に働くと、先ほど見た図のように、宝塚は日本から二重にはみ出します。この場合には決して他人の表象を作って、そこで作られた表象を自分とその周囲の世界だと称するようなことはありません——自分勝手に他人の表象を作りだすことは、作りだされる表象がいくら「他人」であるとしても、それは自分に完全に同化できる他人です。だからもはやそれは他人ではなく、自分の表象にすぎません。では「日本からの二重のはみ出し」では「他人」というものが自文化の外部にあるものとして意識されていたのでしょうか。つまり「異文化性」の存在が意識されているのでしょうか。たとえば一度目のはみ出しで東京という「中心」に対して「他人」が、東京に対する「異文化性」が意識されたのでしょうか。また二度目のはみ出しで、日本らしさという日本文化の「中心」に対して「他人」（つまりパリ・レビュー）を作りだそうとしたのでしょうか。その際、異文化の意識がどこかに生まれていたのでしょうか。

3 異文化接触としての宝塚シェイクスピア・シリーズ

宝塚では「日本ばなれ」をしなければならず、次にたとえばシェイクスピア物を扱えば、それを宝塚の舞台にしなければならぬ。その「日本ばなれ」と、シェイクスピアの宝塚化との出会う所、別の言葉でいえば、二つの方向でおこなわれる文化的越境行為（宝塚からシェイクスピアへ、シェイクスピアから宝塚への文化越境行為）のすれ違う場では、激しい異文化の接触が起こっている。シェイクスピアと宝塚の双方で起こる自己意識の分裂が、異質なものの受容、異質なものの内面化のなかで起こる。

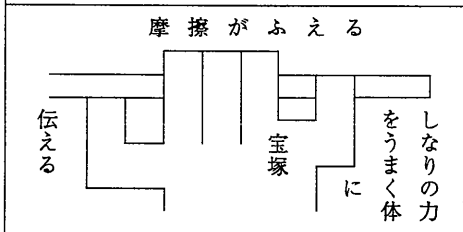
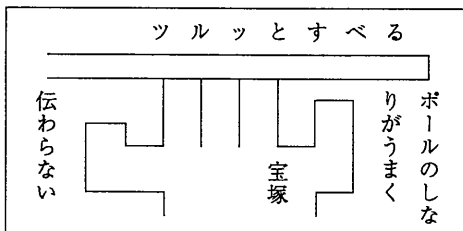
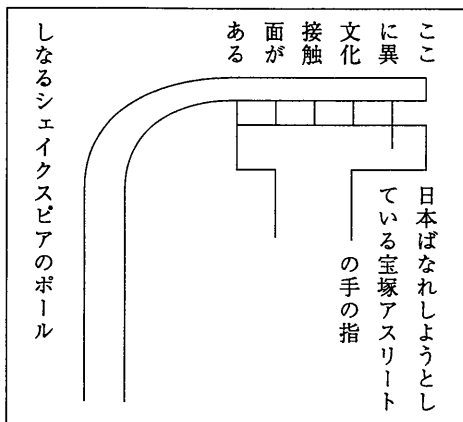
陸上競技の棒高跳びを例にして、この「日本ばなれ」と宝塚のシェイクスピア・シリーズで起こる異文化接触の様子を説明してみたいと思います。棒高跳びのポール、グラスファイバー製のもの、これがたとえばシェイクスピアの『ロミオとジュリエット』です。この『ロミオとジュリエット』ポールを使えば、オリンピック選手クラス（の舞台脚本家、演出家）になると、五メートルくらいの上へ飛び上がることができます。この場合、地面が日本であり、そこから飛び上がるために使うポール、日本ばなれのためのバネが『ロミオとジュリエット』であることは言うまでもありません。たとえ『ロミオとジュリエット』ではなく、『源氏物語』という日本の古典文学をテキストで使う場合でも、日本ばなれは起こるし、ばなれのバネが使われることに変わりはありません。つまり日本の古典文学がテキストになるとしても、宝塚は地面上で舞台を作るのではなく、やはり一旦、地面から地上へ飛び上がります。しかし『ロミオとジュリエット』のポールを使って地上に飛び上がるのは分かるが、『源氏物語』のポールを使ってどうやって地上に飛び上がるのでしょうか。

簡単な答えは、宝塚が



『源氏物語』を扱う場合、それは歌舞伎がそれを扱うようにはなく、いわゆる西洋が日本の王朝恋愛文学をオリエンタリズム、ジャポニズムの関心で取り上げている。つまりそれは西洋からこうあってほしいという日本らしさのテキストとして、宝塚もこのテキストを取り上げている、というものです。つまり『源氏物語』オリエンタリズム、西洋の作る日本の文化的表象をポールを使って宝塚は地面から飛び上がります。したがって宝塚は日本物を舞台化するにしても同じように地上からの飛び上がりは起ころのですが、今からはオリエンタリズム化された日本らしさで地上に飛び上がるのではなく、できるかぎりシェイクスピアのポールを使って、できるだけ空高く日本ばなれしようとして、見事な日本ばなれを見せようとして、ポールをしなせませす。宝塚の小劇場であるパウでは、まずシェイクスピア作品を使って一

番どの舞台が日本の地面から高く飛び上がったかが競い合われます。しかし日本ばなれはポールを限界までしならせるだけで、そして高く飛び上がるだけのことです、そのあとに宝塚舞台でやるという問題がでてきます。したがって高く飛ぶためだけを考えるとあまり強くしならせると、かえってポ



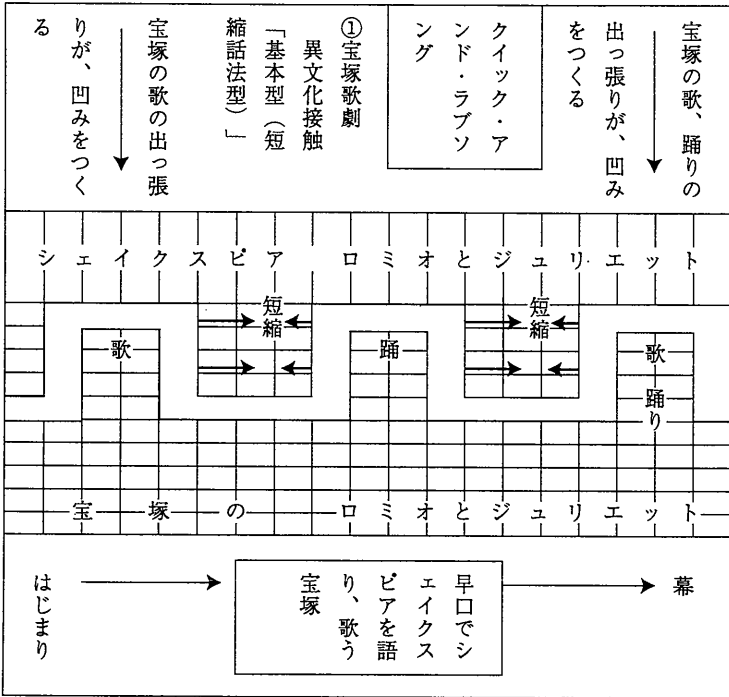
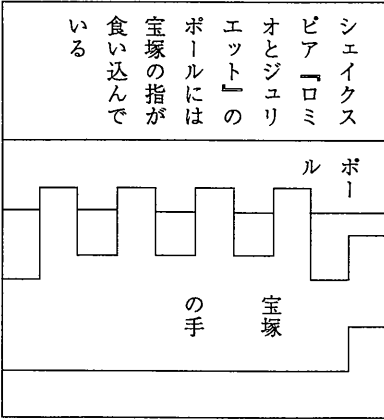
ルが折れてしまいます。宝塚のバウの舞台でシェイクスピアをやるといふことはどういふふうな異文化化なのでしょう。またどういふふうな異文化接触なのでしょう。

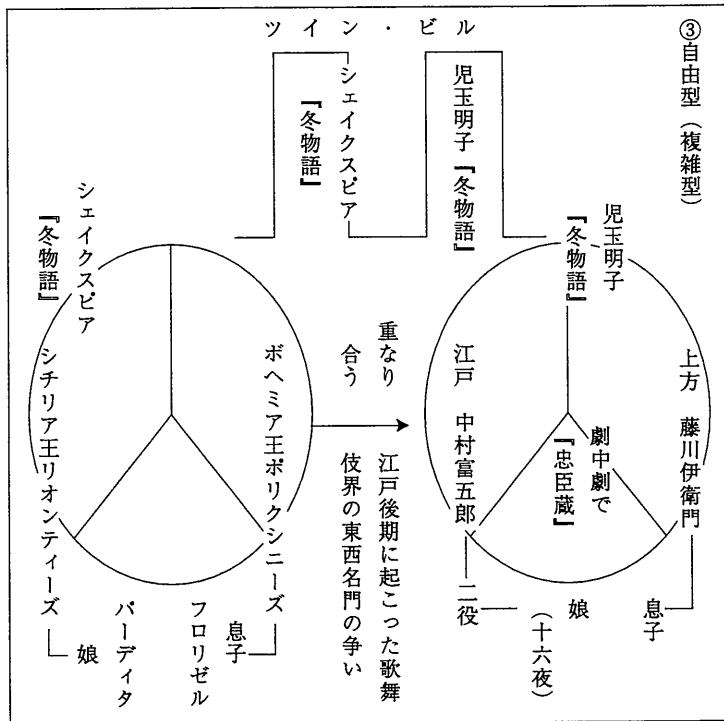
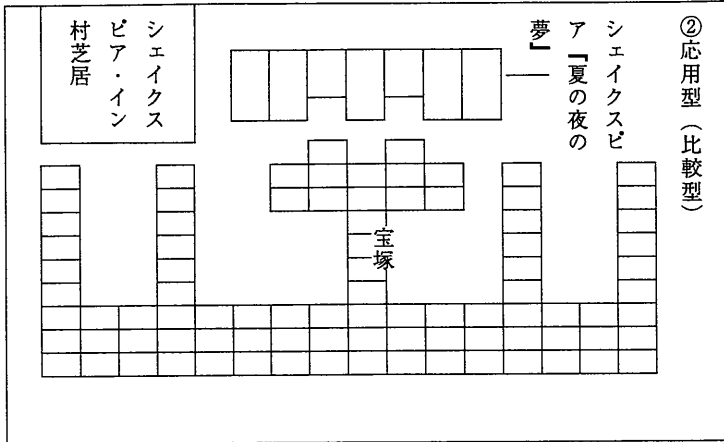
ここで考えなければならぬのは、実はポールのしなり具合、どこまでしならせると最も効果的であるかではない——ポールのしなり具合を調べて、どの程度曲がりはじめると、もうやめておかなければならないかを調べてみることはもちろん重要ですが……。少しこの宝塚という棒高跳びアスリートがポール（シェイクスピアのたとえば『ロミオとジュリエット』のテキスト）をどのように、そしてどのように強くしっかりと握っているかその握り方に注目してみたいと思います。宝塚アスリートの手と指先がポール（原作『ロミオとジュリエット』）にどのように触れているか、そしてどの程度強くしっかりと握っているか、つまり異文化に接触しているのかに迫ってみようと思います。その触れ方、握り方、接触の仕方があまりに弱いとポールのしなりというか、バネの反発力を十分に宝塚の体全体に伝えることはできません。ツルツと手がポールからすべる。つまり手のひらと指でしっかりとポールをにぎることによって生じる両者の接触面での摩擦がもしないと、ポールのしなりが空振りに終わってしまいます。したがって適度に手のひらと指でポールを包み込むようにして握り、ポール（『ロミオとジュリエット』）で体（宝塚）が支えられるようにする必要があります。すべらないように、宝塚の手がポールと歯車のように組み合わせます。一方、シェイクスピアのポールが指先の圧力を受けて若干変形します。

4 異文化接触をするなかで見えてくる宝塚の顔、日本の顔

シェイクスピアは宝塚の舞台でこれまでのシェイクスピア上演史上、経験したことのない遠いところへ行っています。その到達地点で見えてくるのは、シェイクスピアという異文化と接触することによってはじめてアイデ

ンティティらしきものを確立できるいわゆる宝塚らしき。これは、海外の文化、西洋の文明との接触を通じその都度かるうじて自己確認をおこなうしかなかったもう一つの日本文化の顔（いわゆる日本文化の中心、日本文化らしきとはまた別の）とも等しいのではないでしょうか。シェイクスピアを宝塚でやって、シェイクスピアがどのような異質なものと出会うことになるのか、宝塚はどういう異質なものを舞台内部に内面化することになるのか。その際、原作のストーリーの各登場人物に割り当てられたせりふのバランス、人物のキャラ





クター設定、たちふるまいに、幾つかの分裂や変更が生じる（それも他の劇団や脚本家や演出家さらにはプロデューサーによって常におこる変更とまったく違う宝塚独自のカラーがこの分裂や変更に現れるという意味において）。たとえば『ロミオとジュリエット』の主人公の役目が、宝塚の小劇場バウの舞台では、どの程度、男役のロミオの方に集中するのか、また男役の主役としての役割がどのように強調されるのか、ジュリエットが娘役として本来の（?）の役柄をどのように変更されるのか。また宝塚歌劇が歌と踊りそしてレビューの舞台だとして、『ロミオとジュリエット』のせりふがどのように短縮されるのか、等々。そこで起こる変更について明らかにすべき点は多い。今回、宝塚でおこなわれたシェイクスピアシリーズでの宝塚の異文化接触は、一応次の三つのパターンに分けられます。①『ロミオとジュリエット』舞台化での異文化接触パターン——「短縮話法型」（宝塚の舞台作りの基本形、花組バウ・トラジエディー『ロミオとジュリエット』⁹⁹）脚本・演出、植田景子）、②『夏の夜の夢』舞台化の接触パターン——「応用型（異文化比較型）」（今回は紙面の関係上、省略。星組バウ・ロマンス『夢・シェイクスピア——真夏の夜の夢——』脚本・演出、中村晧）、③『冬物語り』の接触パターン——「自由型（複雑型）」（別の節で取り上げる。一つの舞台で複数の異文化どうしが入り交じるいわゆるトランス・カルチャー型。花組バウ・シェイクスピア江戸狂言『冬物語』監修、酒井澄夫脚本・演出、児玉明子）。宝塚の舞台では『ロミオとジュリエット』のなかに歌と踊りの指先の部分が生まれて、シェイクスピアの原文に食い込む形になります。この歯車の歯のような両方の部分が組み合っていると異文化接触が起こります。その結果、歌と踊りの部分が、シェイクスピアに食い込み、その部分にくぼみが生れます。このくぼみを中心にストーリーと登場人物の性格の分裂変更が生れます。

宝塚歌劇 異文化接触応用型（比較型）——シェイクスピア・イン村芝居。劇中劇で部分的、断片的にシェイクスピアを取り上げ、異文化接触する。シェイクスピアと素人役者集団（≡宝塚）は異質な業種であることを前提し

ています。素人芝居集団がシェイクスピア『夏の夜の夢』を上演するストーリーは、宝塚歌劇団というダンス・アンド・ソングズ・パフォーマンス集団がストリート・プレイに立ち向かおうというストーリーと読めます。ダンス・アンド・ソングズ・パフォーマンスたちは、シェイクスピアという異文化をどのように受容するかそのものがテーマになります。異業種に生きるボクラ（宝塚）がそれをやるならこんなものになっちゃう、異文化であり、異業種である集団であることを前提とした二グループのかかわり方の意識。独立した各々の文化集団を比較し合う文化意識。

③宝塚歌劇 異文化接触自由型、トランス・カルチャー型。シェイクスピア作品のなかでも日本で最も知られるところの少ない『冬物語り』（この作品はシェイクスピアのなかでも最も周縁的なものと日本では考えられているかも知れない）が歌舞伎役者の物語と劇中劇（『忠臣蔵』と似た者どうしになるという意識で出発。日本はなれの眼で日本を見ています。こういうトランス・カルチュラルな眼で日本を見ると、シェイクスピア作品と宝塚日本物とが越え合ったり、重なり合ったりすることが自由になります。

5 宝塚版『ロミオとジュリエット'99』の分析

〔1〕歌と踊りの配置とその分量。百二五分、宝塚上での全ストーリー中、二十五分がダンス・アンド・ソングズ。平均して十分間に二分程度。図表参照。

〔2〕本文をどのくらい早口で省略しながら語っているか。どのようなカットがおこなわれているか。どのような話者の変更がおこっているのか。本文（日本語版『ロミオとジュリエット』全二四頁、小田島雄夫訳 白水 uブックス10）の前半、それも七五頁までですので、全体の三分の一程度ですが、どのように本文がカットさされているか調べてみました。七五頁までで本文（日本文）は、九七五行。宝塚の舞台には、二六九行＋ α が使われています。したがって二七・六%しか宝塚ではシェイクスピアの原文が使われていません（＋ α は本文

開演		舞台の進行					宝塚				1 2 5 分	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10			
プロローグ												
単位分												
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20			
					ふ 前のせり ロとシ歌	17 ロの歌	18 ジの歌	19	20 ロの歌			
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30			
					二人の出会 手袋おとす	27 手の歌	28 ロの歌	29	30			
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40			
バルコニ ー	ロミオが 32どうして あなたは		34 ロの歌	35		37	38 ロの歌	39	40			
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50			
			ジの歌				スの鹿 ロロレン	二人の結婚				
	52	53	54	55	56	57	58	59	60			
			44 ロの歌- 舞り-歌- と	45		57 シオの死		二人の結婚	ロミオ逃 げ			

61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
ロミオ退坂	ロの歌	愛の歌が死んで	74トの指輪	ジュリエットの部屋	ジュリエットの部屋	ジュリエットの部屋	ロレンスの	鹿	80の踊り
71	72	73ロミオ	ジュリエット	75	76	77	78	79	81
の宣誓	ロの歌	生きているのだ	7トの指輪	ジュリエット	トの部屋	ジュリエットの部屋	ジュリエットの部屋	80の踊り	別れ
81	82	83婚礼の話	84	85	86	87	88	89	90
ロミオとの	パレスとの	パレスとの	ジュリエット	ジュリエット	マンチュアの	ロレンスの	鹿	89	90
91	92	93ト仮死	94	95	96	97	98	99	100
		状態	ジュリエット	ジュリエット	の街路	ジュリエットの部屋	ジュリエットの部屋	死の影-鬼-ダンス	100
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
踊り	ロの歌	ジュリエット	ジュリエット	ジュリエット	渡せなかつた	ジュリエットの部屋	ジュリエット	109	110
踊り	ロの歌	ト毒を飲む	114	115	116	117	118	119	120
踊り	ロの歌	ト毒を飲む	フェンシンの	ジュリエット	神父からの	ジュリエットの部屋	ジュリエット	119	120
111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
パリスとロ	112	113	フェンシンの	ジュリエット	神父からの	ジュリエットの部屋	ジュリエット	119	120
121	122	123	124	125	終				

にはないせりふが付け加えられていることを意味する)。個別的なケースでそれを見ると十五〜十六頁の大公のせりふは二三分の九。二二頁のロミオのせりふは十一分の五。三三〜三五頁の乳母のせりふは三分の十にせりふカットがおこなわれています。これは宝塚以外でシェイクスピアを上演する際にも起こることでしょうが、宝塚では五分の一（上演二時間のうちの二五分間が歌と踊りであるから、またその分、せりふがカットされることとなります。さらにどうしてもロミオとジュリエットが中心になって、この二人のせりふが中心になって筋が進みます。これは当然なことかも知れませんが、パリス伯爵とジュリエットの父キャピュレットの会話（二六〜二七頁）のなかに、実際にはないジュリエットとの会話が入り込みます。キャピュレットのせりふ「早くなつたは早くこわれる」（二六頁）は、ジュリエットのせりふになります。バルコニーでのジュリエット「おお、ロミオ、ロミオ、どうして」とロミオが語り合う場面でも、ロミオのせりふがジュリエットのせりふのなかに割り込んできています。これは物語全体をできる限りロミオとジュリエットの恋を直接語り合うストーリーにしたいという意図なのでしょう。常に二人の姿、語り合いが見ている方に意識されるようにでしょうか。歌（および踊り）を割り込ませるために、シェイクスピアのオリジナルのせりふの前後が変えられる場合もあります（三九頁）。キャピュレット夫人「すぐ行くよ」の次の「ジュリエット・パリス伯爵がお待ちよ」が歌の後になってしまっています。これは宝塚ロミオとジュリエットが歌と踊りの配置が主になっているからで、本文の変更が起ります（歌のすわり心地のためには本文は移動する）。また十のせりふの多くは、恋についてシェイクスピアの原文にあるよりもより具体的に率直に語っている部分だと思われまふ。たとえば二二頁のロミオの「思ってもみぬ友情……」から「では、さようなら」までのせりふは、前半は少し気取りが入っていて、自らの恋について率直に語っていないために、友人たちの細かなせりふ、ロミオをはやし立てるせりふに変えられてしまっています。またストーリーはごく簡単なものにされてしまっています。たとえば仮面舞

踏会の場面（四一頁以降）に（もとは二六〜二七頁の位置にあった街路での場面の）パリス伯爵とジュリエットの父キャピュレットとの会話（娘のジュリエットをもらってほしいとの）が移されます。これはその場（舞踏会）に同席しているはずのロミオにとっては、よりショッキングな会話がかわされているということになって、よりストーリーが簡単、分かりやすくなります。また口づけの儀式の場面（五四頁）には、その前の五頁のティボルトがロミオを悪党呼ばわりしているシーンが滑り込まされています。その方が口づけのシーンが目撃されてロミオが反感をかっている様子がよく分かるようになります。要するに、本筋（ロミオとジュリエットの悲劇の恋物語）には直接かかわらないものは全部カットされる傾向があるし、歌、踊りそしてせりふでも特にロミオをかつこよく見せようという姿勢が宝塚には強い。

6 無口の「ロミオ」とたっぷりと恋を語る「ジュリエット」

さていよいよこの本文（シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』（小田島訳）が主人公たちによってどのくらい早口で語られているかを考えてゆくうちに、実は一番大切なことがあったことに気がつきました。それは私がテキストの分析の第一段階で全体のわずか三分の一の分量、七五頁の範囲内のことですが……。ロミオは本来、シェイクスピアによって何行ぐらいのせりふを与えられていて、ジュリエットは同じように本来何行ぐらいのせりふを与えられているのでしょうか。ここにもなにかシェイクスピアのこの作品での両者の役割を示すようなデータが隠されているような気がします——ロミオには二三五行、それに対してジュリエットには一三八行がそれぞれ与えられています。宝塚とは、シェイクスピアのロミオとジュリエットの舞台上での性格作りをおこなう場合、男役のスター（宝塚版「ロミオとジュリエット」では水夏希）をあくまで中心に据える特殊な舞台です。そのことは、あの『ベルサイユのばら』で主役のマリー・アントワネットがやはり娘役として宝塚の舞台の陰に引き下がり、原作で

はナンバー・ツリー、ナンバー・スリーの役柄であるオスカルやアンドレといった男役のスターたちによって演じられる人物が主役に躍り出たことから分かるでしょう。宝塚とは一般にそういう男役が主役になる舞台なのですが、私は「ロミオとジュリエット」の三分の一しかまだ分析していませんが、男役中心つまりロミオ中心ということはどうということなのかと考えています。男役で演じられる主人公、今の場合はロミオです。彼が中心であることはその通りです。彼は宝塚の舞台では、シェイクスピアの本文がもちろん全体に圧縮されているなかではロミオのせりふも幾分かは圧縮されるでしょうが、やはり中心となる彼のせりふが残される比率は高いことが予想されます。普通、宝塚の法則からして絶対そう考えられます。ところが三分の一のところまでの全体のせりふの宝塚の舞台での圧縮率の二七・六％よりもまだロミオのせりふは圧縮されています。実は彼は三分の一までのところで、シェイクスピアによってテキストに二三五行与えられています。これが宝塚では二四・七％に圧縮され、五八行しかしゃべらせてもらえていません。これはどうしてなのでしょう。一方、ジュリエットには一三八行がシェイクスピアの本文にあり、比較的多くが残されており、五二・九％、七三行。したがって圧縮率でも宝塚の女役のやるジュリエットの方が少なく、彼女の方が全般によくしゃべらせてもらっている傾向がみられるし、それに単純に行数だけをくらべてみても、五八行対七三行でジュリエットの方が口数が多い。シェイクスピア自身は、この箇所で二三五行対一三八行で、圧倒的にロミオに多くのせりふを与えています。それゆえせりふの量だけで言うとうと、シェイクスピア自身はやはりこの三分の一まで、ロミオを主役にしており、それだけよいにしゃべらせています（ロミオ対ジュリエットは二三五行対一三八行）。男役が圧倒的に中心になるのは宝塚で逆に五八行対七三行になります。つまり主役のはずのロミオにせりふの急激な圧縮が起こってしまいます。宝塚の男役（主役）は、せりふの多さで決まるのではなく、その目印になるカッコよさはせりふの多さではなく、なにか別の要素で決まるのかも知れません。カッコいい男役ロミオはせりふの少なさと歌と踊りの押し出しで決まるのかも知れません。また宝塚版「ロミオと

ジュリエット」での会話は特に恋に集中していると思われませんが、ジュリエットのせりふの残存率は、この恋を中心とした会話に適合している結果が、それを引き上げたのかも知れません。恋、恋、恋、恋と、恋だけを語る男役のせりふはある意味ではかっこよくないのかも知れませんが。しかし宝塚で男役と女役がデュエットして恋を歌うのはカッコいいし、女役が男役をしたっている姿も美しい。とにかく宝塚版無言の「ロミオ」はカッコいい。彼は恋をあまり多く語らず、それを女役の前で歌と踊りで示すのみなのでしよう。⁽⁸⁾

7 異文化接触の舞台

ロミオとジュリエットは一般の人々に、それゆえ宝塚の観客によく知られているキャラクター（個人人格）あるいは消費社会の商標登録です。特に宝塚でまず第一に何をおいてもまず目立たさなければならぬのは、このような言い方が許されるのならば、「宝塚文化センター」のゲームを楽しむに毎回リピーターとして来ている「ゲーム仲間」たちですし、消費者のニーズに応えることです。消費者たちはしかしこのキャラクターたち（ロミオとジュリエット）が、シェイクスピア作品で生まれたオブジェ人格（芸術・文芸作品上のキャラクター）とこの「宝塚文化センター」で消費者のニーズに応えるために用意されたキャラクターとを重ね合わせることができます。宝塚やその周辺のブックスストアで公演時、一斉にオリジナル・テキストの（その多くが文庫版の）翻訳が売り出されることが恒例になっています。宝塚ファンは、どちらが後か先か一概には言えませんが、公演を楽しみ、また彼女たちの一部はオリジナル・テキストを楽しみます。

この文化センターに登録されているキャラクターというのは実はいわば「学会特許庁」にも登録済のものが多い。ポンと宝塚シェイクスピアの商標名がこの作品に押されるとき、その押される瞬間をクローズアップして見えてくるのは宝塚に添えられている指先です。基本となる翻訳脚本は現代日本でもっとも人気のある小田島訳であり、こ

の著名な日本のシェイクスピア学者は宝塚の座付き作家（脚本家、演出家）たちから提出される初期の舞台化案にも意見を言うことができます。つまり学会特許庁と文化センターの登録商標とが、またオブジェ人格としてのロミオと宝塚のキャラクター・グッズ、スターのロミオ（宝塚消費社会のニーズに応えるキャラクター）とが絡み合っています。そしてファンたちの多くには比較的簡単に両方のキャラクターをダブらせることができます。そして割と気軽にそれを楽しめているようです。しかもその楽しみ方には、この舞台でロミオを演じるのが誰かほかの役者ではなく、水夏希でなくてはならないというところがあります。この宝塚花組男役スターがやるということが大きな場を占めています。座付き作家たちが舞台案を練る際にも、花組のこのスターなら、こう、またシェイクスピアの別の作品の方がこのスターにはふさわしい、というふうな考えられます。

宝塚の文化センターのグッズにはまだこの他にもネットリとした重目の物もあります。宝塚の日本物、たとえば『心中恋の大和路』のような近松物作品は、軽くてハッピーでみんながすでによく知っている西洋物で、たとえば劇だとしても明るい恋物語、ラブ・ファンタジーとはずいぶん異なるものです。しかしこのネットリとした重目の物も宝塚では人気があって、植田紳爾演出の「わが愛は山のかなたに」がその代表です。ところで考えてみると、結構『ロミオとジュリエット』って、軽めの宝塚の基準でいえば、むしろネットリとした重目の物、日本物のそれも心中物に近いのかも知れません。したがって『ロミオとジュリエット』はもともとネットリ派というか、こだわりの宝塚消費者に好まれるものだったのかも知れないのです。なぜ今回このバウ・ホールのシェイクスピア・シリーズの『ロミオとジュリエット』がこれほど簡単にオリジナル・テキストを短縮し、全体がおよそせりふの量としては二七％になって、しかもバウ舞台の公演時間約二時間の約二〇％が歌と踊りになった理由もおそらくこうなんでしょう。つまりこの作品には二人の主人公の間に結構ネットリとした関係があります。しかも結果的に心中物になることもおかたはイメージされています。そのストーリーを否定しないで、しかもあらずじだけにしておい

たのではないでしょうか。つまりせりふは恋の語りを多くして、そしてあらずだけ最小限にしておいたのです。もうこれ以上カットすると、文芸・キャラクターとしてのロミオは覚えてこないに違いありません。

この文芸・キャラクターとしてのロミオがもっているもの、宝塚の消費者たちの文芸知識上のロミオ・イメージは、ここバウの舞台ではどれほど大きな役割を果たしているのでしょうか。おそらくそれは舞台化の最終地点ではなく、その出発点になんらかの役割を果たしていたと思われまます。なにかに似ているように、たとえば文芸キャラクターとしてのロミオ・イメージに似ているように、これは大切でしょう。「ロミオ」に似るように、舞台を作った側、脚本、演出の側も「しむけて」おく必要があります。このなにかに似るっていうのが、もうお気づきのよう宝塚のネットリ心中、和物ジャンルの作品イメージじゃありません。そういうものに似せようと宝塚版ロミオは思っていないでしょう。宝塚ロミオは、たとえ舞台の後半がやや「ネットリ心中」系に流れているとしても、あくまで軽味のある、カッコよさ、カッコいい男前のロミオです。なにかロミオの頭のなかには恋以外考えることがないようなそんな彼です。

カッコよさもこの文化センターの商標登録ではあくまで表面のカッコよさに絞って込まれています。見事にシェイクスピアの文芸キャラクターのロミオと宝塚での心中イメージ、ヘビーなイメージが、ここでは歌と踊りの結構イケテル若者、楽しくカッコいい若者イメージに一新されます。シェイクスピアの文芸キャラクターやロミオや宝塚の心中キャラクターからは、恋って明るくはなやかで美しいものだととても私たちには感じられません。むしろ恋の悲しさ、恋って罪作りだなあなんて思わせるんです。

文芸キャラ「ロミオ」（そして宝塚心中キャラ）は、歌と踊りのもう一つの宝塚消費者イメージに、写真のポジとネガの関係のように見事に反転することができます。もちろんそのポジが文芸（心中）キャラで、ネガが歌と踊りのキャラです。この歌と踊りの消費者は、見事に反転された舞台を見て、そこになにしろ楽しい夢、カッコいい

夢、悲しくない夢、うれしい夢を見ます。それを求め続けてひたすらの文化センターに通い続け、宝塚グッスースターの歌と踊りとプロフィールがギッシリとつまっているプロマイド写真を楽しそうに買っています。文芸キャラ「ロミオ」が宝塚というグッズ販売文化センターで異文化接触をしています。それは、シェイクスピアの原テクストと、圧縮されたバウ・ホールの舞台での二〇ヶ所近くの歌と踊りの遊び場、踊り場でのスポットライトが当たる部分とが接触し合います。ある面白い「ロミオ」キャラクターがそこで作りだされます。その「ロミオ」は歌と踊りのスポットライトによって穴ぼこだらけの姿をしています。二〇ヶ所近く文芸的には穴ぼこだらけの作品と、その穴ぼこを必死になって楽しく歌と踊りで埋めようとしている「ロミオ」が宝塚の舞台から浮かび上がってきます。

注

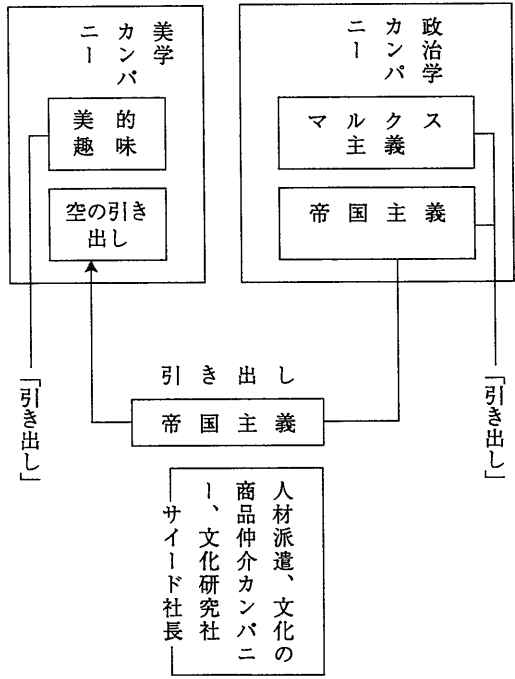
(1) このとき美学を「美が苦(ヒガク)」におちいらせないための一つの有力な策である「美楽」にも、この仮の仲裁を成功させるために協力させてみたい。美学が美楽となり、文化研究が文化楽となった場合に、「楽」を共通項にして連樂的な共同歩調をとることも当然予想される——もちろんそれは美学だけを美楽にしてその共同歩調が実現できるというものではない。歴史学にも歴史楽の道を、文芸学(文学)にも文芸楽(文楽)の道を、さらに教育学にも教育楽の道をそれぞれ同じように開拓するよう期待した上でのことであるが。

(2) この調停案を提示する二つの学問分野が今「文化研究」社と「美学」社と呼ばれていて、「文化研究」社が仲介、人材派遣会社と見なされていることについてひとこと述べておきたい——たとえば美学とか政治学というアカデミックな学問は、これまで売れ筋の商品をヒットさせてきた老舗のカンパニーである。それに対してこの学問の新興勢力の文化研究は、そういうヒット商品を世に問うてきたような老舗のカンパニーではなく、いわば人材派遣会社のような存在だと思えばよい。いやそれは文化の「引き出し」を派遣するカンパニーで、社会の色々な職種を縦断するような「引き出し」の貸し借りを仲介する。たとえばこの仲介カンパニーは、政治学カンパニーからは最も危険で世の中に最もショックを与えそうな「帝国主義」の「引き出し」を、美学カンパニーに貸し出すようにアレンジする。第一世代の人材派遣会社のはしりとも

いふべき『文化と帝国主義』はサイド社長が、美的「文化」の商いではナンバーワンの美学カンパニーと、「帝国主義」の扱い量が今までの実績からしてナンバーワンだったが、最近それもグッと減ってきている政治学カンパニーの人材（商品「引き出し」）の交流をねらったものである。この『文化と帝国主義』という社名をこの人材派遣会社のサイド社長は、商品派遣コストの削減を一番と考えた上でつけたらしい。実は政治学カンパニーの台所事情は大ピンチだった。タンスにはかつての二つの花形商品がそれぞれ「引き出し」にしまわれていた。上の「引き出し」が「マルクス主義」、そのすぐ下が「帝国主義」。かつてはこの二つの「引き出し」は常に競争相手、薬と病のようなペアでの売り出しをやっていた。それが今ではさっぱり需要がない。

みなさんのお声がかからないもので、ふたつとも倉庫へお蔵入りするか、それとも廃棄処分所に運ばれるかその寸前だった。そんなふうだったので、サイド社長の突然のオファーに、政治学カンパニーは在庫べらしになるからと「帝国主義」を二東三文で提供した。しかし仲介カンパニー『文化と帝国主義』は特に美学カンパニーに対してこの「引き出し」をよく説明して仲介、派遣したとは思えない。両社（政治学カンパニーと美学カンパニー）の間に仲介の契約をなせば強引に結ばせて文化研究カンパニーは、一方のカンパニーの商品収納タンスのなかから「帝国主義」の引き出しを他方のカンパニーのタンスへ貸出を勧める——「縦横高さ奥行きは同じですから美学社のタンスにもピッタリですから」と言っている。

(3) パリ・レビューが宝塚を代表する舞台スタイルになったことには特別な事情があると考えられる。それは主として宝塚の東京進出に向けての戦略と関係している。宝塚は劇団創建当時から「歌舞伎改良」が新しい国民劇への道につながる



してきたのであるが、それが宝塚の東京進出時に強い反発を買ったのである。日本文化の一極集中を進め、中央集権化を押し進めていた東京は、よりにもよって宝塚が自らに代わって伝統歌舞伎の近代化をおこなうなど絶対的に認めることはできなかった。それよりも宝塚には「少女歌劇らしい」ものを見せてもらうだけで満足するというのである。宝塚は東京の文化帝国主義の強い反対に対して、一種の文化的な迂回策をとって東京進出をはたさなければならなかった。東京には一つだけ自説（東京帝国主義）を引っ込めざるをえない弱点があった。ヨーロッパという文化の中心には、たとえ日本の中心、東京といえどもかなわない。したがって宝塚にパリ・レビューができるとなれば、東京は自分たちでさえ知らないし、見たこともない、そしてできないものができるのだから、宝塚には一目置かなければならない。

(4) 渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館 一九九九年

(5) 岡林洋「書評 渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』」『美学』二〇〇一年

(6) ジェニファー・ロバートソン『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』堀千恵子訳 現代書館 二〇〇〇年（原題は邦訳のサブタイトルの部分のみ）

(7) バウ・トラジェディー『ロミオとジュリエット』99 脚本・演出 植田景子 一九九九年

(8) 私は宝塚歌劇団の総務スタッフを通じて直接、この作品の脚本・演出家に次のような問い合わせをおこなっている。宝塚版の『ロミオとジュリエット』の分析がまだ半分も進んでいない段階であるが、原文のロミオのせりふが四分の一に圧縮されているのに対して、ジュリエットのそれは約半分は残っている（バルコニーで二人が別れるまでのシーンでは宝塚のロミオは五八行、ジュリエットは七三行）。これは偶然に起こった現象なのでしょうか。私は水夏希のロミオはわりと無口で（つまり恋を語るとしてもあまり多く恋、恋と言いすぎない）ある方がカッコいいのかなとも考える。それに対して——そういう分析で数字がでているのであれば結果的にはそういうことになっているのでしよう。ただ意識的にロミオを無口にしたということはなく、はじめからロミオのキャラクターは歌や踊りなどさまざまな演出で十分に表現しているつもりである——という回答が総務スタッフを通じて植田景子さんから返ってきた。

私にとっては意外な結果（全体の半分にも満たない段階での）に対して、分析を後日続けて全体についての情報が少し異なる傾向を示したことを付け加えておく。オリジナル全体ではロミオに五九五行のせりふが与えられているが、宝塚版では一七七行（縮小率は約四〇％）。同じく全体でジュリエットに五二六行が与えられ、宝塚版では一九三行（約三七％）。つまりロミオは舞台の幕が開いて三分の一まではきわめて無口であるが、残り三分の二でせりふの縮小率は五〇％（三分の一までは二七％であったのに）まで挽回。残り三分の二でジュリエットのせりふは縮小率三〇％まで激減したので、結

果的にはこの二人のせりふの量もロミオに軍配があがることになる。また縮小率でも約四〇％対約三七％でジュリエット方がより多くカットされることになった。

本研究の一部は、萌芽的研究 平成11～13年度、科学研究費補助金による成果である。