

## 共立女子大学における宝塚研究

著者名(日)	鈴木 国男
雑誌名	共立女子大学文芸学部紀要
巻	61
ページ	23-31
発行年	2015-01
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1087/00003025/">http://id.nii.ac.jp/1087/00003025/</a>



# 共立女子大学における宝塚研究

すず き くに お  
鈴 木 国 男

## 1

宝塚歌劇は昨年 100 周年を迎えた。記念する行事や作品ばかりでなく、各方面で様々な話題が提供され、大きな反響を呼んでいる。宝塚歌劇団が機関誌として発行している『歌劇』は、ことにその初期において、一流の執筆陣による幅広い批評や論考が掲載され、宝塚の枠を超えた文化誌として評価されているが、劇団の在り方が、常に幅広い観客層を前提とした娯楽を指向していたこと、「女性だけの」という点がことさら強調され、ある時期からは現実には観客も女性に強く偏るようになったことなどから、次第に演劇あるいは文化一般の中の重要なジャンルであるという認識や、学術的な研究の対象となることが少なくなっていく。

1974 年に初演された『ベルサイユのばら』は、社会的なブームを巻き起こし、その後、節目ごとに上演される劇団の代表作となったが、それがかえって特殊性を際立たせ、固定されたイメージの中に封じ込める結果を生んだことも否定できない。「男装の麗人」オスカルが、フランス革命の激動に身を投じて、バスティーユの戦場で最期を遂げるという劇的な展開は、70 年代における女性の社会進出の象徴として受け取られ、東京大学の女子学生が大学祭でこの作品を演じたことが大きく報道されたこともあった。しかし、当時の世相は、まだこうした出来事を特殊な事象として扱い、これまた暗黙の偏見のうちに封じ込めてしまったということもできる。40 年前に、男性と平等の条件で社会的役割を果たすことを望み、そのために多大の努力を払った女性たちは、すでにその多くがリタイアの時期を迎えていることだろう。そうした人々が、何を達成し何を阻まれたか、現在の社会をどのように見ているか、女子教育機関において、宝塚歌劇のようなテーマを取り上げる時に、常にそうした視点を忘れてはならないだろう。

宝塚歌劇団が、そしてそれを巡る社会の視線が、少しずつ変わり始めたのは、ここ 20 年ほどのことではないだろうか。それは、筆者が本学に奉職して以来の年月とほぼ重なる。阪神淡路大震災による痛手とそこから復興。すでに再開発は進められていたというものの、古い温泉町の佇まいが、震災を境に全く変わってしまったのは間違いない。それより前に新しく建て替えられていた宝塚大劇場は、それ故に倒壊を免れたと言われるが、大きな被害を受け、再開までに時間を要した。保管されていた貴重な衣装や資料なども、誤作動したスプリンクラーによって大量に破損してしまったという。経営母体である阪急電鉄、有形無形に劇団を支えてきた地域社会、主な観客層である地域住民が被った痛手もはかりしれない。

現在の宝塚には高層マンションが立ち並び、大阪のベッドタウンとしては発展しているとも見られる。一方で、様々な要因によるものとされるが、温泉娯楽施設として、いわば歌劇を生み育ててきた母体ともいえる宝塚ファミリーランドも閉園して久しく、宝塚は劇場や温泉旅館も含め、武庫川周辺にビルディングの林立する街へと変貌した。だからといって、近畿圏の中心からは一定の距離があり、多様な人々が行き交う街でもなく、歌劇公演も6時半には終演となり、静かな夜が訪れる。そんな中で、歌劇団は逸早くほとんどの公演のVTR・DVDをリリースし、衛星放送に専用チャンネルを開設して、ファンが劇場に足を運ばなくても（震災直後のそれが全く不可能な状況でも）歌劇を楽しむことができるように、劇場の観客もそうした形でリピートが出来るように、そして全国に新しいファンを開拓するために、新たな努力を開始した。

しかし、それは反面、地上波での放映の減少を招いた（かつてはNHKやグループ企業の関西テレビなどで、宝塚中継はかなり頻繁に行われていたが、宝塚スカイステージ開局後は、むしろそうした録画を買い戻す形でコンテンツを確保していると聞く）。それがむしろ新規の観客開拓にはマイナスになったという反省もある。また、バブル崩壊後の財務状況の悪化、阪神との経営統合など、グループ全体の大きな変化の中で、宝塚歌劇団は、かつての阪急電鉄の広告媒体から、独立採算が求められる収益事業へ、さらには阪神タイガースと並ぶ阪急阪神グループのエンターテインメント部門の支柱となっていった。それに対応するための組織改革、5つめの組である宙組の創設、東京宝塚劇場の建て替えと、それに先立つ東京通年公演の実現、初めての海外自主公演など、歌劇団自身も、大胆な変身を遂げてきた。その努力によって、盛況のうちに100周年を迎えることができたということもできよう。

このことが、宝塚を見る周囲の視線にも変化をもたらしたのである。創業者の小林一三が、稀に見る先見性と実行力に富んだ経営者であり文化人であるとして、今日でも論じられ尊敬を集めていることは言うまでもないが、現在の阪急阪神ホールディングス社長である角和夫氏も、グループ再編や梅田の再開発で指導力を発揮して関西財界を代表する人物の一人と評価されている。社会経済の観点から宝塚が論じられ、独自の経営戦略やメディアとしての歌劇の独自性や強みが分析されるようになった。数ある宝塚本の中で、最も版を重ねているのは社会学関係のものだという。宝塚学が、新たに見直される時期が到来したのである。

だが、「宝塚学」という言葉自体も、慎重に扱わなければならない。「物識百科」「あるある」「知ってびっくり」「本当は……」といった一般的な興味に応える類の著作にも（劣悪なものを除けば）十分な価値はあるし、そうしたものを総称して「宝塚学」という言葉を使うこともあり得るだろう。厳密にアカデミックなジャンルを定義する言葉としては、かえって曖昧すぎることも事実である。しかし、今はあえて学術的なジャンルとしての「宝塚学」を考えてみたい。それには「宝塚」と「宝塚歌劇」の区別も必要となる。後者の略称として前者が使われる場合も、もちろんある。すでに本文中において両者は度々使われているが、その使い方については、出来る限り吟味した場合と、あえて曖昧なままに用いている場合がある、これから先もそうなるであろう。

何と言っても、世間一般では宝塚（タカラヅカ）という言葉が流通しているし、それを「宝塚

歌劇」または「宝塚歌劇団」という意味に使っている場合がほとんどだろう。また、関西地方の人々にとって、よく知られた地名であることは言うまでもない。海外においては、舞台芸術のジャンルとしての TAKARAZUKA が広く市民権を得つつある。歌劇団のことを指す場合、Takarazuka Review Company を使えば間違いがない。現在の宝塚歌劇団は、レビューだけを上演しているわけではないが（一般に宝塚といえば「ベルばら」と連想されることは多いが、「ベルサイユのばら」はレビューではない）、歴史的経緯や、反対に定期的にレビューを上演している団体は世界にもほとんどないという事実を反映して、これが公式な英語名として採用されると考えられる。少なくとも、過去の海外公演で用いられた、Girl's Opera よりは誤解を招くことが少ないだろう。

また、「宝塚歌劇」に限定した場合、既に述べたような社会学・経済学などからのアプローチ、純粋な地域研究、あるいは「宝塚映画」に関する研究などを、ことさら排除してしまう危険がある。それらすべてが「宝塚歌劇」と関わりを持っており、そうした複合的な視点があって初めて「歌劇」の本質を考えることができ、また当然のことながら、直接に言及することがなくとも、その裾野のどこかに「歌劇」を置くことなしに、正しく「宝塚」を研究することはできないのではないだろうか。「宝塚学」が益々実体を帯び、学問としてのレベルが向上し、その驥尾に付したいと考える所以である。

一方で、筆者自身、そして文芸学部の多くの教員にとって、その専門分野からして、研究・考察の対象になるとすれば、それは「宝塚歌劇」ということになるであろう。かつては経済学を専攻する専任教員も在籍していたが、「経済学」の観点から「宝塚」を論じる講義を依頼し、例として阪急の経営戦略のことなどを述べた所、「それは商学の範疇であり、国際経済学を専門とする自分の領域ではない」と断られてしまった。その一方で、かつての「企画講座」のように、多数の専任教員が、宝塚歌劇の演目の中に、何かしら自分の専門に通じるものを見つけ、それを材料に講義してくれたこともあった。その成果は、「研究ファイル」に収められ、一時は入試広報における人気アイテムの一つであった。それらの文章は、それぞれの専門家にとって「研究論文」といえるものでないことはもちろんである。しかしそこには、間違いなく「宝塚学」の萌芽は見出させるのである。また、現在開講中の「文芸総合研究C」における、フランス文学の塩川浩子教授による「ベルサイユのばら論」、音楽・舞踊に造詣の深い林幹夫教授の「レビュー分析」、近藤瑞男教授の「宝塚歌劇における源氏物語と近松作品」などは、十分にレベルの高い研究的視点からの分析を、学生向けにわかりやすく説いたものであり、現にそれが学際的研究の一端を担うことにもなった。

翻って、筆者自身の研究スタンスはと問われれば、それはやはり演劇学の範疇に属するものであり、特に文学畑から出発した者としては、脚本分析をベースとした作品研究ということになる。さらに専門分野を生かすという意味で、イタリアオペラと宝塚歌劇の比較研究を試みている。リブレットの詳細な分析、そして歴史的・演劇的・音楽的文脈にそれを置いた上での解釈という方法は、オペラ研究の分野でも盛んに行なわれ、筆者も所属している早稲田大学オペラ/音楽劇研

究所などを舞台に、顕著な成果が発表されつつある。その一部は、2013年6月に本学で開催された日本演劇学会全国大会において、多くの研究発表やパネルセッションによって示された。

また、2013年度は、千代田区からの助成金による共立女子大学千代田学事業において、「日比谷における宝塚文化の歴史的意義と展望～発掘された写真と映像から探る1930年代のヒビヤ・モダン」という共同研究を行なった。これに関しては、もちろん千代田区に報告書を提出しているし、個々の成果については、2013年11月16日、千代田区立日比谷図書文化館における「東京宝塚劇場開場80周年カウントダウンイベントⅢ 日比谷における宝塚文化～映像と写真から探る1930年代のヒビヤ・モダン」および、2014年1月14日、早稲田大学小野記念講堂で開催されたシンポジウム「映像にみる戦前戦後の宝塚歌劇」において発表されている。しかしながら、研究の主体である本学の刊行物においても、この共同研究の概要は報告しておく必要があるだろう。前置きが長くなったが、本論では、千代田学事業の成果、そしてその中で筆者が行なった研究、さらにそれを発展させて、2014年6月13日、摂南大学で開催された日本演劇学会全国大会で行なった研究発表の内容を記す。

## 2

2011年秋、神奈川県のある個人宅で古い写真や16mmフィルムが発見されたことが研究の発端である。東京宝塚劇場が開場して間もない1936年ごろに藤岡宏という人物が趣味で撮影したもので、当時の宝塚歌劇の舞台、歌劇団生徒のスナップ、東京の街頭風景などを含む貴重な文化遺産であることが判明した。藤岡氏の遺族と知己であった法政大学研究員の山梨牧子氏は、かねてから「宝塚学」に心を寄せる一人であり、早稲田大学演劇博物館COE事業の一環として「宝塚ゼミ」を主宰し、内外の研究者を招いての研究会を定期的に開いていた。筆者もこれに参加し、ヴェルディの『アイダ』と宝塚歌劇『王家に捧ぐ歌』の比較研究を発表した。COEの終了後、アカデミックな宝塚研究の場を継続することを目的に、山梨氏と筆者が中心になって「宝塚歴史文化研究会」を発足させた。それから足掛け2年にわたり、ほぼ毎月1回研究会を開催し、その成果は単行本として刊行すべく現在準備中である。

会場としては、共立女子大学本館14階の研究室・演習室・会議室を使うことが多かった。この種の小規模な研究会では、出席者の予定が立てやすいように、一定の場所を確保して定期的な会合を維持することが重要である。毎回の企画やゲストの招聘には、山梨氏が並々ならぬ才能を発揮したので、そのバックアップが筆者の責務と自覚した。正直に言って、ちょうどこの期間に、本学における施設の使用条件がどんどんと厳しくなっていったことには大変に悩まされた。セキュリティや経済性から掲げられるその理由には納得しがたい点が多く、少なくとも合理的にそれらの条件を満たし、かつ大学の社会的貢献の観点から何とか努力を続けたものの、止むを得ず、そうした点では極めて寛大であることによって一流大学の矜持を保っている早稲田大学に助けられたことも何回かあった。

だが、こうした地道な努力がもたらした思わぬ出会いというべきか、山梨氏から、本学が主体となって千代田学の助成金を申請し、藤岡氏のフィルムの復元・保存と、それに基づく共同研究を行なうことが提案され、首尾よく助成を獲得することができた。助成金の大半は、イマジカ・ウエストのテレシネ技術による映像の修復・ディスク化と、映像作家・三行英登氏の協力による修正・編集に充てられた。そうして出来上がったディスクは文化遺産の名にふさわしいもので、藤岡家と千代田区、さらにこれらの映像を用いた包括的共同研究を行なった早稲田大学演劇博物館、そして本学のみがコピーを保管している。今後、研究や公開においていっそう活用されることが望まれる。

このように、共立女子大学は、教育のみならず研究においても宝塚歌劇を資源として取り入れ、一定の成果を上げて学外においても評価を得ている。しかし、学内では所詮道楽程度にしかみなされていないようだ。大事な授業ですら手弁当でやることを強られるような状況において、道楽は自腹というのは止むを得ないことかもしれない。それは覚悟の上でやってきた。それだけに、公的資金による共同研究を行ない、他大学・機関との連携において、その成果を広く公表し、かつ社会に還元することができたことの喜びは大きい。

共立女子大学千代田学事業による共同研究の成果は、それぞれの研究者がさらに内容を深めた上で論文や著書として公開するはずなので、ここではすべての参画者とその研究テーマを記す。山梨牧子（法政大学）「フィルムの発見に導かれた学際的共同研究の実践」、川崎賢子（日本映画大学）「東京宝塚劇場の竣工とモダニズム文芸」、近藤瑞男（共立女子大学）「『源氏物語』における春日野八千代」、鈴木国男（共立女子大学）「オペラと宝塚歌劇」、鈴木裕輔（法政大学）「新聞が伝える宝塚の東京進出」、ノルドストロム・ヨハン（早稲田大学）「P. C. L. 映画製作所に於ける宝塚と日比谷モダン」、下湯直樹（千代田区立日比谷図書文化館）「千代田区の文化資源を生かした連携事業」。（千代田区に提出した報告書の掲載順）

### 3

続いて、共同研究における筆者の担当部分とその後の発展について、日本演劇学会大会での発表「イタリアオペラの宝塚歌劇における受容」に基づいて記す。

宝塚歌劇 100 年は、古今東西の文学・演劇・映画、そして近年は漫画やゲームソフトなど、あらゆる分野に題材を求めつつ、常に独自の舞台に変換してきた、いわばメディアミックスの歴史であるということもできるだろう。事実、その中で最も近いジャンルである外国ミュージカルの上演は、1967 年の『オクラホマ』に始まり、翌年の『ウエストサイド物語』そして『ディーン』『ガイズ&ドールズ』『南太平洋』『ハウ・トゥ・サクシード』などは時をおいた再演も成功させ、ついには『ミー&マイガール』『エリザベート』『ファントム』『ロミオとジュリエット』を日本において初演し劇団のレパートリーとするばかりか、日本のミュージカル・シーンに定着させるきっかけを作った。

それでは、ミュージカルの源流であり、ヨーロッパにおける舞台芸術の華ともいべきオペラから題材をとったものが多数あるかということ、実はそうでもない。その中でまず注目すべきは『カルメン』であろう。大正14年(1925)、宝塚大劇場開場の翌年の8月、雪組により岸田辰彌改作・振付(これは今日の表現では脚本・演出にあたるだろう)歌劇『カルメン』が上演されている。そして、昭和21年、軍に接収されていた宝塚大劇場再開場の折りに『春のおどり』とともに上演されたのが、春日野八千代・深緑夏代などによる『カルメン』であったこともよく知られている。そして、平成11年(1999)には、柴田侑宏作『激情——ホセとカルメン——』が第54回芸術祭演劇部門優秀賞を受賞した。ちなみに、宝塚歌劇団は、それまでも『華麗なる千拍子』や『火の鳥』をはじめとして、芸術祭において数々の受賞をしているが、いずれも大衆芸能部門であり、演劇部門ではこれが初めての受賞となった。さらに翌平成12年(2000)には、柴田侑宏作『凱旋門』における演技により、轟悠が個人で演劇部門の優秀賞を受賞し、平成15年(2003)には、ヴェルディのオペラ『アイダ』をもとに作られた『王家に捧ぐ歌』がやはり優秀賞を受けている。オペラと宝塚歌劇の関係を探る上では、この『カルメン』は欠かすことのできない作品であることは間違いないが、ここでは「イタリアオペラ」と関連する作品に限定して考察を進める。

イタリアオペラをもとにした宝塚歌劇作品としては、『カルメン』と同じ大正14年の11月にやはり岸田辰彌の改作・振付により雪組で上演された大歌劇『トラビアタ』が最初のものと思われる。続く大正15年花組により白井鐵造改作・振付、喜歌劇『セビラの理髪師』、昭和6年には坪内士行作・振付、歌劇『蝶々さん』が雪組により上演されている。これら3作品は、筋書や登場人物をみる限り、我々の知る同じ題名の作品と変わりはないものと思われるが、「改作」とあるように、あくまでも筋立てを借りながら宝塚流の歌入り芝居に仕立てたもので、もとよりオペラそのものの上演ではない。また、これらの作品のいずれもが、オペラとして作られる以前に小説や戯曲として発表されていることを考えれば、「イタリアオペラの宝塚歌劇における受容」の範疇に入るかどうかは、なお慎重な検討を要するだろう。

これを前提として、宝塚とイタリアオペラの関係を考える上で、最初に上げるべき重要な作品は、昭和9年(1934)3月から4月にかけて月組で、さらに5月に花組で上演された、白井鐵造作・振付のレビュー『トゥランドット姫』であろう。白井鐵造自身が自伝で述べているように、欧米留学の際、アメリカでプッチーニ作曲のオペラを見て感銘を受けたのが、この作品の上演を思い立ったきっかけであるとしながら、実際には、その後わたったパリで、ヴィユー・コロンビエ座における上演について何らかの調査を行なった上、渡欧の同年に出版されていた高橋邦太郎の翻訳をそのまま底本にしなが、カルロ・ゴツィの戯曲をもとに宝塚歌劇の舞台を作ったことは明らかである。

白井鐵造は、岸田辰彌によってもたらされたレビューを、本場パリでじっくりと学び、帰朝後『パリゼット』『花詩集』などの作品により、宝塚のレビュー路線を確立したことは周知であるが、この『トゥランドット姫』は、レビューと銘打ちながらも、台詞を多用した音楽劇の体裁を取っ

ており、それまでの純然たる「レビュー」とは一線を画すものとなっている。その一方で、内容はあくまでもお伽話的であり、初期の「お伽歌劇」に通ずるものと見ることもできる。しかし、4000人収容の宝塚大劇場を本拠とし、レビュー劇団として男役を中心とした現在に通じるあり方に進化しつつあった歌劇団にとって、オペラそのものではなく、またお伽歌劇でもなく、西洋から取り入れた題材を、いわゆるレビューとは異なる演劇的要素の強い音楽劇に仕立てていく試みの一つとして評価することができるのではないだろうか。事実、白井鐵造が戦後になって再び「トゥーランドット」に取り組み、昭和27年(1952)に春日野八千代主演で作り上げた舞台は、ゴッツィともプッチーニとも違う白井独自の結末に至る華麗な宝塚歌劇作品として、「虞美人」と並ぶ一本立て大作に仕上げられていたのがある。

ここで少し時を遡り、昭和11年(1936)に東京宝塚劇場で上演された『悲しき道化師』に注目しよう。この作品こそ、共立女子大学千代田学事業の共同研究の対象となったフィルムに、「ラ・ロマンス」とともに収録されているものであり、演出はともに白井鐵造である。これらの作品が、葦原邦子や園井恵子といった当時の人気スターたちによって演じられている様を目の当たりにできるということだけでも、驚くべき発見であった。

これらの歌劇上演に関しては、昨年(2019)の日本演劇学会大会、および本年1月に早稲田大学で行われたシンポジウムにおいて、当時大阪大学(現在は熊本大学)の山田高誌氏が詳しい分析をしている。山田氏の考察をかいつまんで紹介すると、まず映像および台本や楽譜、そして出演者の証言から、これはレオンカヴァッロのオペラ『パリアッチ』の主要場面や楽曲を、すべて取り込んだ形で上演したものではないかと推測される。また、この公演が、宝塚大劇場ではなく東京宝塚劇場のみで上演されたこと、その後かなり長い期間にわたって、オペラ種の作品が見られなくなるなどから、当時歌劇団内部に、本格的オペラ上演を指向する方向性と、独自路線をめざす流れの対立があり、東京には前者の傾向が見られたものの、結局は後者の方針が取られていたのではないかと、ということである。

『悲しき道化師』自体は、レベルの高い舞台として成功を取めたと考えられる。しかし周知のように、『パリアッチ』は通常、同じくヴェリズモオペラの代表作とされるマスカーニの『カヴァレリア・ルスティカーナ』と抱き合わせで上演される、一幕物の短い作品である。ロッシーニやヴェルディ、プッチーニなどの代表的な作品を、宝塚歌劇の枠内でそのまま上演するのは容易なことではない。また、本来の楽曲の良さを十分に表現するには、当然声域や発声の問題が出てくるだろう。

ちなみに、現在でも宝塚音楽学校や歌劇団での基礎的な歌のレッスンに用いられる曲は、オペラのアリアやイタリア歌曲が多いそうである。発声はベルカントを基本としながらも、オペラ歌手のそれをめざすわけではない。イタリア語は、母音と子音の組み合わせが、極めて日本語に近い構造を持っている。もともとイタリア語の歌詞に合わせて作られた旋律に日本語の訳詞を乗せても、その特性に大きな変化はない。このようにして培われた声楽の基礎の上に、クラシックからミュージカルナンバー・ジャズ・ロック、そして日本歌曲やJポップに至るまでの曲が歌われ



るのである。オペラとも劇団四季とも違う発声で、なおかつ純粹な音楽とも異なる演劇的表現力や言葉の聞き取りやすさを実現している。そのいずれかに重点をおくなら、宝塚歌劇は完璧とは言えないであろう。しかし、総合的な独自の表現スタイルを確立しているという点においては、ドラマトゥルギーや美的感覚同様、音楽においても宝塚ならではのものがあるといえるのではないだろうか。結果論として見るならば、今からおよそ80年前に、『悲しき道化師』上演という実験の結果、オペラの完全上演に対する限界を見てとったのか、あるいは独自路線の将来に確かな展望が開けたのか、その点に関してはまだ検証の必要があるのはもちろんだが、当時の舵の取り方の先に100周年の今日があり、それは間違っていなかったといえるのではないだろうか。

ここで改めて、昭和27年(1952)の『トゥランドット』と春日野八千代について考えてみよう。白井鐵造は大胆にも、結末を大幅に書き換え、トゥランドットによって名を知られたカラフが敗北し、自ら命を絶つことにした。故里明美という男役の人気スターが演じたタイトルロールを、「牡丹の花の陰に隠れた毒蜘蛛」のような妖艶な女性として描き、彼女への愛に殉じる「シャルマン王子」(高貴で汚れを知らぬ二枚目)としてのカラフを春日野に演じさせたのである。そして全体を、ヴェネツィアのカーニヴァルで演じられる人形劇として、枠構造の中の劇中劇に仕立てた。そのために戦前に上演したお伽歌劇的なゴツィ版の『トゥランドット姫』の経験が生かされたことは言うまでもないであろう。

最後に、2014年に花組で上演された、植田景子脚本・演出『愛と革命の詩——アンドレア・シェニエ——』を見てみよう。副題に謳われているように、これもまたイタリアオペラの人気演目の一つであるジョルダノの『アンドレア・シェニエ』をもとに作られたものである。両者を比べてみると、場面や登場人物に若干の差異はあるものの、ドラマとして大幅な改変が行なわれているわけではない。ただし、音楽はオペラとは異なるオリジナルの曲が付けられており、台詞と歌・ダンスが混在するミュージカル・プレイ、現在の宝塚歌劇における「芝居」としては常套的な作りになっている。ちなみに、現在の宝塚歌劇作品のタイトルには、通常「冠」と称される短い言葉が付されている。歌舞伎の外題における「角書」のようなものといってもよいかもしれない。「宝塚グランドロマン」「ミュージカル・プレイ」などがよく用いられるが、ジャンルとして明確な定義があるわけではない。作品の内容と釣り合わない場合も見られる。どうも作者の創作時におけるイメージや意欲を漠然と表現したものようだ。『愛と革命の詩』の場合は、例外的に英語を使い、簡潔に「Musical」となっている。

この舞台を一見して、原作と大きく異なっているのは幕切れである。ジャコバン党によって告発され死刑に処せられるアンドレア・シェニエ。あえて死刑囚の身代わりになって彼と運命をともにするマッダレーナ・コワニー。だが、彼らの処刑が暗示された後、まるで二人がともに昇天するような場面によって舞台は幕を閉じる。この作品では、松井るみによる装置が非常に効果的に使われているが、それは舞台全体を覆うような巨大な、さながらサモトラケのニケの像のような二枚の羽根によって形作られている。盆が回ってその裏側が見えると、そこには全体を支える木組が剥き出しになっている。これを交互に使うことによって、愛と憎しみ、理想と現実、詩と

革命といった対立する概念や場面が巧みに示される。そして最後の場面では、美しい照明に照らされた羽根の中で、白い衣装に身を包んだ二人の幸福な来世が暗示されるのである。

これを見て、すぐに思い出されるのが、『エリザベート』の幕切れである。滝のようにスモークが流れ落ちる中、やはり白づくめのトートとエリザベートが、エスカレーターのような装置に乗って、光の中に上っていく。宝塚歌劇に登場するこうした場面を、仮に「昇天シーン」と名付けよう。『激情』においては、殺されたはずのカルメンが、観音菩薩のようにホセを迎える。『ロミオとジュリエット』では、息絶えた二人を乗せた死の床が垂直に近く立ち上がり、目覚めた恋人たちが幸福そうに微笑みを交わす。

いずれも、原作のドラマツルギーを一瞬において破壊するものだけということができるだろう。しかし、逆に、海外のオペラやミュージカルなど、人間性の複雑さを巧みに描き、悲劇として完成させている名作を、忠実になぞるようでありながら、最後の「昇天シーン」で一気に宝塚作品に変換してしまう。これこそが、少女歌劇が100年の歳月をかけて進化した姿だといえるのではないだろうか。