



ハッピーエンドの『ハムレット』 : 1949年宝塚公演について

芦津, かおり

(Citation)

神戸大学文学部紀要, 41:53-74

(Issue Date)

2014-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCDOI)

<https://doi.org/10.24546/81008307>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81008307>

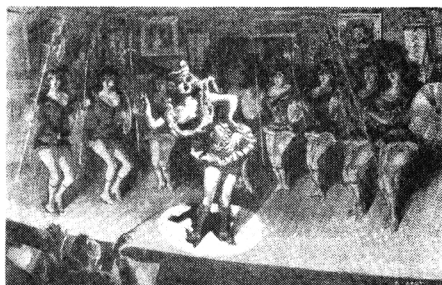


ハッピーエンドの『ハムレット』 ——1949年宝塚公演について

芦 津 かおり

1. はじめに

まず一枚の絵を紹介しよう。アルバート・レヴァリング (Albert Levering) が *Puck* 誌に発表した戯画「もしシェイクスピアがブロードウェイ用に書いていたら」(“If Shakespeare Had Written for Broadway”; 1906) である¹。



Albert Levering, “If Shakespeare Had Written for Broadway” (1906).

この絵には

HAMLET. ---To be-e-e-e, or not to be that is the question!

CHORUS OF DANISH PALACE GUARDS. ---Ah, yesss, that is the quest-shun!

というキャプションが添えられる。

1 Kammen, 91より転載。この絵はHenry E. Huntington Library and Art Galleryに収蔵されている。

文学の最高峰たるシェイクスピアの名作悲劇も、「文学界の貴公子」ハムレットも、人口に膾炙する彼の名台詞も、ひとたびブロードウェイの舞台にのれば、肌を露出したセクシーな女性たちのバカっぽいコーラスと艶かしいダンスへと減じられてしまう——そんなブロードウェイ演劇の当時のあり方がここで揶揄されていることは一目瞭然であろう。この戯画のユーモアが、女性ダンサーたちに体现される大衆娯楽性と、シェイクスピアの『ハムレット』に体现される文化的エリート性のギャップに由来することも明らかである。偶然にも、レヴァリングの戯画は本稿の主題である宝塚歌劇団の舞台風景を想起させるものであるが、より重要なのは、この絵に描かれる大衆文化とエリート文化のせめぎ合い・折衝といった問題が、宝塚『ハムレット』公演の本質とも深い関わりをもつということである。

2. 1949年宝塚『ハムレット』公演と当初の構想

シェイクスピア悲劇『ハムレット』の最終場では、主人公をはじめとする主要登場人物が次々に命を落とす。屍の山と化した舞台に敵国の軍隊が行進し、そして幕が下りる——世界中の演劇作品のなかでも、これほどに暗く陰惨な幕切れはそう多くあるまい。ところが、宝塚歌劇団による1949年『ハムレット』公演では、観客が「楽しい心で」家路につけるようにとの配慮から、この最終場の直後に総キャストがルンバやタップダンス、ワルツを踊るという驚くべき「ハッピーエンド」のフィナーレがつけ加えられた。

この1949年公演は、宝塚歌劇団としては初の本格的な『ハムレット』舞台化の試みであった²。フィナーレに限らず、同公演はさまざまな点において、シェイクスピア原作に興味深い改変を加えたものとなっている。宝塚といえば、若

2 1926年「オフィーリアの死」（坪内士行編作）は、シェイクスピア『ハムレット』のごく一部（四幕五場）の舞台化であった。1949年公演では、雪組による初演（1月1日～24日）につづき、花組が続演した（1月26日～2月16日）。いずれも、別の作品（雪組は舞踏劇「花子」1幕、花組はレヴュー「ブギウギ巴里」6幕）と二本立てで上演された。

い未婚女性によるメンバー構成や独特の演技様式、豪華絢爛なスペクタクル性などの特徴のため、よくもあしくも特別視される劇団である。本稿では、そうした宝塚の特殊性や1949年という上演時期にも目配りしながら、原作『ハムレット』が宝塚脚本へと書き換えられた〈宝塚化〉のプロセスを検証し、本公演の特徴を明らかにするとともにその文化的意義も考えてみたい。

〈宝塚化〉についての具体的考察に入る前に、上演にあたって劇団側が表明した構想を確認しておきたいと思う。機関紙『歌劇』1949年2月号に掲載された「特集 名作『ハムレット』上演」(22-28)³には、公演製作に携わったスタッフ四名の小論が掲載されている。それぞれ異なる立場からの意見ではあるが、彼らが目指した方向には一貫性が見られる。それは、シェイクスピアの「不朽の名作」を「忠実に、且つ良心的に」(25)上演するという姿勢である。

脚本と演出を手がけた堀正旗のエッセイ「沙翁の生誕地を訪ねて」(22-24)は、その題のとおり堀が1929年に渡英し、ロンドンやシェイクスピアの故郷ストラットフォードを訪問した際の思い出を記す。さらに堀は、学生時代に坪内士行からシェイクスピア劇を学んだことを回顧しつつ、『ハムレット』に関して彼なりの知見を述べる。堀が同悲劇をかなり専門的に勉強し、一般的な批評的知識も備えていたこと、たとえばハムレットの複雑な人物造形などに関心を寄せていたことがうかがえる。彼が本格的古典劇としての『ハムレット』に真摯に向き合っていたことは明らかである。

さらに作曲担当の高橋廉(24-25)は、宝塚の音楽が「低調だ」という一般的な評価に憤慨し、現状ですでに「大衆音楽としては程度の高いものであり、決してはづかしくないもの」だと述べる。そして本公演では特に「相当レベルの高いクラシック音楽でフィナーレを除く全体を一貫して」みることで、「シェイクスピア不朽の名作」の内容に見合った音楽、つまり「大衆のレベル以上」の高尚な音楽を提供しようとしたことを強調している。

さらに文芸部(衣装担当)・小西松茂(25-27)もまた、戦後日本の困難や制

3 原則として、引用中の旧漢字は新漢字に置き換えている。

約にもかかわらず、「全く良心的に古典劇としての型式で演出」する以上は「レビュー物」との違いを意識して（ローレンス・オリヴィエの写真を模すなど）「純正な古典劇的演出」をめざしたと記す。同じく衣装考案に携わった平尾文男（27-28）も、注意深い歴史的考証のもとに「ヒストリカルコスチューム」をデザインした真剣な取り組みについて述べている。いずれの文面からも、彼らがシェイクスピアや『ハムレット』の誇る文学的名声、文化的権威、長い上演伝統や古典性に大いなる敬意を表し、それらに恥ずかしくない本格的上演をめざしたことが伝わってくる。

しかしながら、こうした構想が1949年の宝塚の舞台で実を結んだとは到底いいがたい。ただでさえ長い上演時間を要する原作を宝塚の慣例に倣って二本立てプログラムに組み込んだこと、「純正な古典劇的演出」を目指しながらも、音楽やダンスをたびたび挿入するレビュー形式を採用したことも、当初の構想とはそもそも相容れないものである。そうした形式的な問題は不問に付すとしても、堀の仕上げた台本を一読すれば、そこには「不朽の名作」をそこなわぬ「忠実」「且つ良心的」な演出という方針にはまるで逆行するようなベクトルが働いていることが一目瞭然である。宝塚／堀は上でみたような表向きの構想を抱きながらも、実際には劇団のかかえていた現実的な要請に応じて、きわめて宝塚的な書き換えを行い、「不朽の名作」のテキストを骨抜きにしまったのだ。総じて彼の改変は、原作悲劇を「名作」たらしめている要素や特徴——豊かさ、複雑さ、難解さなどを消し去る方向に行われたといえるだろう。

3. <宝塚化>その一：フレーミング

結論から先にいえば、堀による『ハムレット』の<宝塚化>とは、観客に対する庇護的な立場から彼らの劇体験を調整してやること、原作悲劇の<リアリティ>が突きつける複雑さや難解さ、過酷さ、絶望感、下品さなどから彼らを守ってやることに他ならない。具体的には①劇世界を枠に入れて提示すること

により、観客と劇世界との間に緩衝材的な仕切りを作る、②人物造形やプロットを単純化して分かりやすく親しみやすいものにしつつ、歌や踊りで娯楽的要素を増やす、③女性表象や性的表現を穏当で健全なものにする、という三つの戦略が採られている。

以下では、これら三つの観点から1949年『ハムレット』公演脚本とシェイクスピア原作と比較することで、＜宝塚化＞の過程を分析していく。なお、雪組脚本の正式タイトルは「グランドレビュー ハムレット 二十二場」であったが、花組脚本では「歌劇 ハムレット十四場」となり、分量的にも約三分の二以下に切り詰められた。本稿は雪組脚本を主要な考察対象とするが、雪組公演での反省や観客反応、さらに続演時の事情などを受けてさらに改変された花組版も適宜参考にしたい⁴。

雪組脚本のなにより顕著な特徴は、『ハムレット』劇に外枠がはめられていることである。冒頭には第一場・プロローグと第二場・奉祝バレー（バリエ）が加えられ、結末部には第二十一場・讃歌合唱と第二十二場・フィナーレが加えられた。第一場・プロローグでは、「現代の夜会服を着た歌手三人」が舞台中央で歌うかたわら「多勢の可愛い宝塚乙女の踊子達」が舞う。歌は宝塚讃歌「おお 宝塚！わが若き日のあこがれ」や、「春夏秋冬 宝塚にあつまる人々は…」など、いずれも宝塚歌劇団に関するもので『ハムレット』とは関係がない。その後「クロオデイヤス王に扮する生徒」と「王妃ガアツルウドに扮する生徒」が自己紹介をして、これから始まる劇についての弁明（アポロジ）を述べる。

役に扮する「生徒」たちの生身の姿をちらつかせつつ、『ハムレット』という劇の名声や難しさ、さらに宝塚歌劇団の特殊性を強調するプロローグは、これから始まる芝居の迫力不足や質の低さをあらかじめ弁解し、観客の寛容を請うものであるが、これ自体の評判は芳しくなかった。「雪組宝塚大劇場公演合評」は、「プロローグの口上に迫力がないので、もう一つプロローグで拍手が

4 注2に記したように、雪組ではレビュー「ブギウギ巴里」（6幕）との二本立てとなったため、さらなる大幅なカットが必要となったようである。

来」なかったことを記し、「あれまで卑下する事はないと思ふのですが……堀先生とも思はれません」(39)とプロローグの示す謙りの姿勢を批判する。この不評を受けた結果であろうか、花組続演ではプロローグがあっさりカットされる⁵。

さらに第二場・奉祝バレーでは、「貴顕、紳士、貴婦人達が美しく着飾つて現はれ」て合唱し、「宝石の踊子」がバレエを披露する。観客の視聴覚を楽しませるスペクタクルのなかで、王冠の舞台装置が導入され、観客はゆるやかに『ハムレット』の王侯貴族の世界へと誘われるのである。

つづく第三場から第二十場では、かなり切り詰められた形で『ハムレット』が上演され、上述の陰惨な結末にいたったところで、外枠の後半部分が始まる。第二十一場ではまた宝塚讃歌の大合唱があり、その後「燕尾服の司会者」が登場する。

みなさん、シエクスピアの名作『ハムレット』は終わりました。しかし、こんな悲劇でございますからこのまゝお別れいたしましては、みなさんもおさぞ物足りなくお感じでございますし、私達も心残りでございます。それで、明るい歌と踊りでみなさんのお気持ちを浮き立たせ、楽しい心でおかへりを願いたいと存じます。(堀「グランドレビュー」、23)

司会者のこの言葉とともに軽快な音楽が鳴りわたり、ジャズの歌手が歌いはじめる。さらに第二十二場・フィナーレでは、ロケット・ダンス（つまりラインダンス）が披露され、最後に全キャストが現代服で登場して『お・宝塚』合唱で幕となる。

このフィナーレの評判もさんざんであった。ジャック・マードック氏は、この終わり方を「西洋人の眼から見るとまるで葬式のときにテープを投げるやう

5 じっさい「合評宝塚大劇場花公演」には「プロローグがカットされたことはよかつた」と評価されている(36)。

な奇異な感にうたれる」と厳しく評価する。阪急電鉄や本劇団の創始者である小林一三のエッセイ「おもひつ記」も、「面白くないものを強いて賑やかにしやうと思つて古い宝塚のうたを持出して総踊にするなぞ余りに知恵のないのでイヤになつたと言ふやうな非難」があつたと記している。「フィナーレはあれは何であるか言語道断。劇場側の注文か知らねど、あれでは「ヤアヤア堀先生、おのが業績を我と我が手でしめ殺さうご所存か?」とつめ寄りたい」(六甲、27)といった手厳しいファンの声も聞かれる。こうした酷評を受けてのことであろう、花組の脚本からは外枠部分がすべてカットされることになる。

結果的にこれほどの不評を被ることになった外枠部分を、二時間という厳しい時間制限の中であえて書き加えた堀の意図は何だったのか。筆者の見解では、それは劇世界と観客のあいだに段階的移行期間のようなものを作ること、観客が劇世界の<リアリティ>にいきなり放り込まれたり、そこからまた現実世界へとつじょ投げ返されたりすることを防止する仕掛け、いわば<ソフト・ランディング>のための仕掛けを作ることだったのでなかろうか。宝塚に関する歌を繰り返すのも、単に観客と劇団の結束力を高めるためではなく、「宝塚」という演じる場を前景化することで、劇世界のリアリティを薄める効果を狙ったからだと思われる。もし、こうしたフレーミングの効果がうまく機能したならば、観客はプロローグやバレエを通してゆるやかに『ハムレット』の世界へ誘い入れられ、劇の幕切れではまた、華やかなダンスや宝塚讃歌によって陰惨な悲劇世界からじょじょに引き離され、最終的には「楽しい心で」帰路に着くこととなる。

この改変がなされた背景には、おそらく1月1日開始の正月公演という事情も関係したことだろう。実のところ、「雪組宝塚大劇場公演合評」の「正月の演し物としては失敗です」(39)という一行や、小林一三の「正月の出しものとして果して「ハムレット」が適当であるか、なぜ「ハムレット」を選んだのか、一寸見当がつかない」という言葉からも、新春には華やかで楽しい芝居が期待されていたことは明らかである。さらに、終戦後四年という時代背景も無関係

ではあるまい。敗戦や占領期の暗い記憶をぬぐい切れぬこの時期に、しかも正月に、戦争や侵略といったきな臭い要素を少なからずふくむ悲劇を上演するとすれば、その暗さや深刻さを和らげようという配慮が働くのも無理からぬことである。しかし、そうした配慮が必要となる最大の要因は、宝塚がかかえる特殊事情であったと思われる。うら若き乙女や婦人が観客の大半をしめる「女性の聖域」（津金澤、180）においては、女性層の観客が安心して楽しめることこそが上演の成功条件となる。それは「みなさんのお気持ちを浮き立たせ、楽しい心でおかへりを願いたいと存じます」というプロローグの言葉に端的に見てとれよう。劇団は庇護的な立場から、細心の注意を払って観客の劇体験をコントロールしてやる必要があったのだ⁶。

4. <宝塚化>その二：単純化と<ダミング・ダウン>

「文学のモナリザ」「近代文学のスフィンクス」などの異名もち、さまざまな謎や矛盾をはらむ原作悲劇を、1949年の宝塚公演はおおよその外形を保ちつつもかなり単純で平板なものへと変えてしまった。このような、いわば「尻すぼみ」な書き換え過程を分析することに不毛感がないでもないが、主人公の描写と筋立ての改変について簡潔に考察してみよう。

まずは、ハムレットの性格や心理の描写について。悲劇『ハムレット』をかくも有名な文学作品にした立役者は、まちがいがなく主人公のハムレット王子である。とくに彼は七つの独白において、果てしない深みと広がりをもつその内面世界——復讐をめぐる葛藤と優柔不断、周囲や自分に対する嫌悪、憤りや失望、そして世界や人間に対する懷疑と憧憬、哲学的・宗教的な瞑想と思惟など——を、混沌と矛盾のままに観客にぶつけてくる。宝塚脚本を手がけた堀

6 津金澤によれば、宝塚の観客にはもともと男性も多い時期もあったのだが、日中戦争を境にファンの男女比が逆転し、それ以降「女性の聖域化現象」が進んでいったという（180）。現在では観客の女性比率は約90%であるという（Yoshihara, 131）。

も、前掲エッセイにおいて、そうした主人公の複雑な人物像や内面性を踏まえたうえで⁷、「この形容に苦しむ豊富複雑な人間の姿を、いかに演出すべきか—と思ひを巡らしたのであつた」（『特集 名作「ハムレット」上演』：24）と語る。しかしながら、実際のところ彼は、ハムレットのそうした複雑な性格や矛盾だらけの心情を、比較的分かりやすく平板なものへと減じてしまう。

ハムレットの独白の処理を検討することで、この点を確認してみたい。宝塚版の第一独白は、原作のそれを全面的に短縮しているものの、父の死と母の早すぎる結婚に悶々とする息子の心情をそれなりに伝えている。幽霊から父の死の「真相」を聞かされた王子が、かたく心に復讐を誓い、叔父と母への憎しみをあらわにする第二独白も、やはり切り詰められてはいるが、要点は保持されているといえよう。致命的なのは第三独白、つまり原作二幕二場でハムレットが役者の演技を見たあとに語る独白を全面削除したことである。ここで王子は、役者が芝居という虚構においてさえ迫真のリアリティを現出させることに感嘆し、それにわが身を引き比べる。そして、復讐が正当化されうる現実的状況のなかでさえ行動に移れぬ己の不甲斐なさや臆病を嘆いたのち、自分を鼓舞して復讐の決意を新たにするのである。この独白を聞けば、優柔不断なハムレットがようやく「行為の人」に変容したかのように思われるのであるが、その後も彼の逡巡はやまない。直後の第四独白（「このままでいいのか、いけないのか」⁸）で彼は死後の世界や生の苦しみについて長々と語り、内省的で思索的な性質を十分に披露するとともに、あいかわらず逡巡遅延を重ねる気質をあらわにする。第三独白があるがゆえに、第四独白のインパクトがさらに強まるともいえるのである。ところが宝塚版では、この第三独白がすっぱりと切り落とされているため、そうしたハムレットの葛藤も苦しみも矛盾も、内面

7 堀は「厭世家でもあり楽天家でもあるハムレット、懷疑派でもあり、また正義を確信する一本気な男でもあるハムレット、知的な臆病者でありながら、復讐の念に燃える剛毅果断な勇者でもあるハムレット」（『特集 名作「ハムレット」上演』、24）と描写している。

8 『ハムレット』からの引用は小田島雄志訳による。

の揺らぎも、さらに（それにもかかわらず）復讐に対して抱いている彼の強い思いも伝わらない。しかも第四独白が大幅に短縮されてしまっているため、彼の豊かな内面性を披露することもほとんどないまま、全体として「のっぺり」とした印象のハムレットに仕上がっている。

第七独白のカットも同様の問題を生み出す。下でも述べるように、原作四幕四場でハムレットはノルウェイのフォーティンブラス王子の軍隊に遭遇し、「名誉」のためならどんな犠牲も厭わぬ若き武将にいたく感動するとともに、それにひき比べてわが身を恥じる。しかし最後には「ああ、いまからはこのおれの胸のうちの、なさを知らぬ / 残忍な思いで満たすぞ、でなければ男のうちに入らぬ」と叫んで、今度こそほんとうに行為の男へと変貌するという点で、これは画期的な独白でもある。ところが、宝塚版はフォーティンブラスに関するプロットをすべて割愛しているため、当然ながらこの場面も独白も脚本には存在しない。「見るもの聞くもの、すべて」によって、自分の優柔不断ぶりや、行動力や意気地のなさを思い知らされ、苦悩を重ね、最後に変貌するハムレット——彼が経験する感情的な紆余曲折も心の遍歴も、宝塚の観客には十分には伝わるはずがない。全体的には、ただなんとなく復讐しようとしているヒーローが、なんとなく思い悩み、なんとなく復讐をとげる、という程度にしか認識されなかったのではないか。

雪組と花組でそれぞれハムレットを演じた春日野八千代と越路吹雪が、対談記事で口にする勘違いもこの点において興味深い。春日野は公演脚本が原作を短縮しすぎていることを批判しながら、

「生きてるようか、死んで終はうか……」といふ、いいモノログがありますけど、あれは復讐の決意をしてからあんな台詞を云つて、ずいぶん矛盾してゐると思っていましたら、あの台詞は、もつと前に、母の不義の結婚を知つてから云ふ台詞なのださうですね。（「ハムレット対談」、34）

と語る。堀は第四独白の位置を動かしているわけではないので、これはそもそも春日野の思い違いなのであるが、これに対して越路も「さうでせうね。ずいぶん矛盾してゐると思つていました」と相槌をうつ。つまり二人のハムレット役者はいずれも、復讐を決意したハムレットが、その後になって生きるか死ぬか悩むのは理に適わないと感じている点において、ハムレットの心理や思考に論理的整合性・一貫性を想定しているわけであるが、それはシェイクスピアの描いた王子の心の有り様とはずいぶん異なるものだといわねばならない。演技をする側にも、ハムレットの混沌や矛盾をかかえた感情や心理が十分に認識されていなかったとすれば、それが観客に伝わらないとしても無理からぬところである。

そのことは他の場面における観客の反応からもうかがい知ることができる。たとえば宝塚公演では、いわゆる「尼寺」の場面で怒り狂ったハムレットがオフィーリアを突き飛ばす演出がなされたが、そこで必ず観客のあいだに笑いが起こったという。ある観客によれば、ハムレットが「何度もしつこく引返しては突き倒すので、とんでもないヒステリー男の様で若い人たちがげらげらその度に笑」ったのだという（六甲、27）。主演の春日野は、大幅なカットのせいで恋人たちの関係や愛情を描ききれていなかったことこそが、そうした観客反応の原因だと述べている（『ハムレット対談』、34）。

もちろん『ハムレット』という悲劇の豊かさは人物描写のみにあるわけではない。一般に本作品は、ハムレットが父の仇を討つ復讐譚として認知されているが、実のところ、ハムレットに加えてあと二人の息子たちが父の仇討を果たそうとするトリプル・プロット構成をとる。それにより「復讐」のテーマが重層的に提起され、観客にその倫理性や普遍性について考えさせることにもなる。さらに、行動へと突っ走る二人の脇役の存在が、逡巡をつづけるハムレットと好対照をなし、主人公の優柔不断や内省的性質を浮き彫りにするという効果も期待できるだろう。

三人の復讐者の一人は、デンマークと対立関係にあるノルウェー国の王子

フォーティンbras。彼はノルウェー先王の息子であり、現王の甥であるという点で、ハムレットに類似する立場にあるが、父親の失った領土を奪還しようと動きまわる「行動者」としては鮮やかな対比をなす存在でもある。さらにフォーティンbrasをめぐる筋は、デンマークが国内に問題をかかえている——「なにかが腐っている、このデンマークでは」——のみならず国際的にも危険な状態にあることを示し、劇に政治的緊張感や脅威、国際的次元をも付与している。とくに最終場面でのフォーティンbrasの役割は重要である。彼が大詰でエルシノア城に入場すると、死に際のハムレットは、こともあろうに敵国王子の彼に国の未来を託す（「王位を継ぐのは、フォーティンbras。それが / 死を迎えたハムレットの心だ」）。二十世紀後半以降、『ハムレット』劇の政治的側面が批評的関心を集めてきたが、とくにこの最終場面でのハムレットの言葉は、彼の政治的無責任さを露呈するものとして注目されてきた。

さて、上述したように宝塚版は、フォーティンbrasに関連する場面やプロットを完全に消し去った。それは、原作でシェイクスピアが提起する「復讐」についての重層的な問いかけを台無しにするのみか、原作の政治的次元を削り取ることにになり、さらには二人の王子の対比を通して浮かび上がるハムレット王子の人物描写の厚みも失わせることとなる。たしかに、宝塚公演に限らずフォーティンbras筋が時間的縮減のためにカットされてしまうケースはさして珍しくない。しかしながら、この筋が外国軍による本土通過や侵略といった話題を含むこと、本公演がGHQ占領期から間もない時期のものであること⁹、さらに宝塚的書き換えの一般的傾向を念頭に置けば、この改変もまた、まだ記憶に新しい不快な政治的過去から観客を守ろうとする劇団側の配慮と考えてさしつかえないのではないだろうか。1969年の宝塚版『ハムレット』にはフォーティンbras筋がそれなりに残されていることも、その証左として挙げられよ

9 じっさい、強い政治的関心をもって『ハムレット』を『ハムレット日記』（1955）に書き換えた大岡昇平は、『ハムレット』でノルウェー軍がポーランド侵略途上にデンマークを通過するエピソードに、戦後日本の占領体験を重ね合わせて、大きな政治的意味を見出している。

う。

人物造形、筋立て、テーマなど各局面における単純化は、大切な観客を守ろうという「親切心」から生じるものではあるのだが、観客の知的水準や受容力を低く見積もってなされる〈ダミング・ダウン〉と本質的にはなんら変わりはない。さらに、原作の詩的豊穡を犠牲にして歌や踊りの娯楽的要素を追加することもまた、結果的には原作の〈ダミング・ダウン〉をさらに進めることにつながるのである。

5. <宝塚化>その三：女性表象の書き換えと性的表現の清浄化

ハムレットをつき動かす原動力になっているのは、叔父に対する憎しみや亡父への愛・忠誠心だけではない。母ガートルードの早すぎる再婚に端を発する激しい女性嫌悪や女性一般に対する憤りがハムレットの心の底でとぐろを巻いた結果、彼を活発な内面活動（思索・想像）や饒舌な語りへと駆り立てているのである。とくにハムレットが母の性生活に対して示す執着は尋常ではなく、彼がイディプス・コンプレックスを抱いていたなどという解釈も呼んできた¹⁰。それゆえ、ハムレットが母ガートルードや恋人オフィーリアと対峙して、女性に対する否定的感情をぶちまける場面は上演において大きな見どころとなるのである。演じるのも女性、観るのも女性——しかもその大半はうら若き乙女や、母であり妻である家庭の女たち——という宝塚が、こうした女性嫌悪や女性への執着を感情的核にすえた悲劇を演じるにあたり、いかに女性を表象し、主人公と女性との関係を書き直すか、さらに主人公の用いる露骨な性的表現をいかに処理するかといった問題は、<宝塚化>を考えるうえできわめて興味深い。

まず母子関係の描写においては、母に対するハムレットの憤りや敵対的態度

10 フロイト (Sigmund Freud) および彼の弟子のアーネスト・ジョーンズ (Ernest Jones) がこの説を最初に唱えたといわれている。

が和らげられる傾向が全体に見てとれる。原作一幕二場の宮廷の場では、国王夫妻、ハムレット、その他の廷臣たちが冒頭から揃って登場するのだが、宝塚版はその設定を少しいじってある。御前に出るように再三命じられているにもかかわらず宝塚版ハムレットはなかなか姿を見せないのだが、王妃の一言「私たちが待っているからと言って、急いで呼んで来ておくれ」が侍女により伝えられると、あっさり登場する。瑣末な変更のようではあるが、厳しい時間制限のなかで、ガートルードの台詞をわざわざ書き加えてまでハムレットの初登場の仕方を変えるのにはそれなりの意図があったのだろう。

続くやりとりでも同様に、息子が母に示す敵対的態度を和らげ、母子関係を原作より良好なものに見せるような書き換えがなされる。原作一幕二場では、鬱々としてなかなか喪服を脱がないハムレットを国王夫妻が諭す。人の死は世の常であるのに「どうしておまえには特別なことのように見えるのです?」と問う母に対して、ハムレットは怒りを爆発させる。「見えるですって、母上! いや真実そうなのだ。/ 見えるとやらは知りません」と、ハムレットはうわべや体裁だけを整える世の偽善につよく反発し、見せかけではない「真実」を主張する。この場面の一連の会話は宝塚版でもそれなりに踏襲されているにもかかわらず、ハムレットが母に激しく反発する上掲の部分はすべてカットされる。かわりに宝塚版ハムレットは、母に「生あれば死あり、人は現世を経て永劫の未来に赴くのですからね。それが浮世の常ですよ」と言われれば、「さうです、お母さまの仰言る通りです」と合意する従順さを示す（堀「グランドレビュー」、10）。

次に性的描写の処理を考えてみよう。原作三幕四場で母の居間に呼ばれたハムレットは、宮廷での芝居上演をはじめとする一連の行動を母にとがめられて「逆ギレ」する。そして母の無分別な再婚、彼女の年齢にふさわしくない性衝動を非難したあと、「脂ぎった汗臭い寢床のなかで、欲情にただれた / 日々を送っている以上。抱いて抱かれる / その相手は汚らわしい豚」だとか、「豚の王様に誘われて寢床に行かれるがいい。/ 頬をつつかせ、かわいい子ネズミと

でも呼ばれるがいい、/ 臭い息を吹きかけられながら接吻され、/ いやらしい指先でうなじを撫でまわされ…」という具合に、母の性生活についてたくましい想像を膨らませながら延々と彼女を糾弾し、最終的には禁欲をすすめる。

宝塚脚本は、原作三幕四場における母子の長い対話を大幅に切り詰めつつも、会話のおおよその展開は保持している。ところが、上記引用を含むハムレットの長く露骨な性的描写は「いつまでもあの膏ぎった汗臭い臥床に寝浸って…」という未完結文ひとつに止められ、母に対する反抗的な台詞もぐんと減らされてしまう。「清く正しく美しく」をモットーに掲げる劇団が、母娘連れも少なくない観客にむけて上演する芝居としては、ごく当然の配慮といえるのかもしれない。もちろんこれは同時に、芝居を演じる女子「生徒」のイメージを守るための方策でもあったわけだ。

同じことは、ハムレットとオフィーリアの会話にも当てはまる。原作三幕一場でハムレットはオフィーリアに当り散らし、露骨な女性嫌悪に口にしたあげくの果てに「尼寺へ行け」と叫ぶ。ここも場面展開はおおすじ保たれるものの、王子の吐くとりわけ辛らつな女性嫌悪の言葉

おれも十分心得ているぞ、おまえたち女は紅白粉をぬりたくり、神から授かった顔をまるで別物にしてしまう、踊りさわぐ、尻をふって歩く、甘ったれた口をきく、神のお造りになったものにみだらな仇名をつける、ふしだらをしておいて、悪いこととは知りませんでしたなどとぬかす。

や、それ以外にも女性の不貞に関わる台詞はきれいに削除される。劇中劇の場面でオフィーリアの膝に頭をもたせかけてハムレットが口にする卑猥な冗談も、当然のことながら割愛される。

このように、母に対する息子の敵対的態度や女嫌い言説を緩和するとともに、露骨な性的表現を取り払う傾向が全体的に見られるわけだが、これは1969年の上演脚本にも多かれ少なかれ共通する。「家庭共楽の殿堂」(引田「宝

塚芸術の限界)」として「清く正しく明るい宝塚の理想を実現し、世の中で一番美しい少女達の夢を育て、そして世の中で名実ともに一番美しい劇団を再建」(藤岡、16)することをめざす劇団としては、劇テキストの一語一句にまで細心の注意をはらう必要があったのだろう。

6. 本公演の意義

この1949年公演は、雪組主演の春日野の演技が高く評価されたこと以外には、総じて評判が悪かったようだ。本公演が「不朽の名作」の「忠実」で「良心的」な演出をめざしながらも宝塚式を踏襲したという矛盾は先に指摘したが、実のところ、それが不評の最大の理由であったようだ。小林一三の「『ハムレット』は賑やかに、レヴュー形式に取扱ったのが間違ひ」(43)という分析や、「雪組宝塚大劇場公演合評」の「ところどころ歌や踊があって、演劇的スタイルとレヴュー的スタイルが遊離していて有機的関連がない」「歌や踊が全部浮いてしまっています」(40)といった評価は、それを言い当てるものである。さらに、上で確認してきたように、堀の台本も「不朽の名作」を生かすどころか骨抜きにして終わってしまった。とすると、劇団のもくろみはすべて破たんし、本公演にはなんの意義も見出せないということになるのだろうか。筆者はかならずしもそうは言いきれないと考える。むしろ、宝塚は本公演を通じて「欲しいものは手に入れた」とさえ言えるように思われるのだ。

現在でも宝塚には「少女趣味」「荒唐無稽」「低俗」「大衆的」といった否定的なイメージが宿命的に付きまとうようであるが、1949年の段階でも、すでに劇団やファンがそうした宝塚のイメージや評判、とくに文化的地位の低さを憂慮していたことは、機関紙類からうかがえる。あるファンは「宝塚などは幼稚だ」という従兄の嘲りや、「低級な観客に迎合する様なレヴューに溺れる事がない様に、しつかり眼を開いてより高い芸術を求めませう」という中学生の侮蔑的な言葉に対して憤慨をあらわにする(「高声低声」1949年9月号:65)。

「何時迄も女学生相手のお追従作品甘い夢物語ばかりでは宝塚の将来のため憂ふるものである」（『高声低声』1949年3月号：63）と、劇団のイメージや先行きを危惧するファンもいる。宝塚歌劇団理事長であった引田一郎の「純演劇論者から見れば未熟な幼稚な芸術であるかもしれない」（『宝塚芸術の限界』）といった表現や、前掲エッセイで作曲担当・高橋が（『低調』、『大衆音楽』、『相当レベルの高いクラシック音楽』などといった言葉を連発して）文化の「高低」にこだわる様子にも、同種の懸念や不安が現れている。おそらく1949年というのは、戦後の劇団再開後、「人と設備の復興が第一であった」（引田「私たちの道」）段階になんとかケリをつけ、今後の劇団のあり方やイメージ・アイデンティティをあらためて考え直す時期にさしかかっていたのであろう。引田が、宝塚のあるべき姿や方向性を論じるエッセイを多く発表しているのも、それを裏打ちするものである¹¹。

そんな宝塚歌劇団にとって、文化的高みにそびえる『ハムレット』はまさにうってつけの素材であった。この悲劇やその作者が体现する名声や権威、古典性、難解さ、エリート性…それらこそ、まさしく宝塚が欲していたものであったからだ。1929年の『オフィリヤの死』（花組3月）と『真夏の夜の夢』（花組9月）の二公演以来、ながらくシェイクスピア劇を手がけなかった宝塚が、この時期になって『真夏の夜の夢』（1947年）、『ヴェネチヤ物語』（1948年；『ヴェニスの商人』の舞台化）、『ハムレット』（1949年）、『ロミオとジュリエット』（1950年）と、4年間たて続けにシェイクスピアを舞台化したこともその証左だと考えられよう。公演を通じてシェイクスピアや『ハムレット』と連想づけられ、付随する属性やイメージの「おこぼれ」に与りたいという願望は、雪組脚本のプロローグにも読みとることができる。

クロオデイヤスに扮する生徒「私たちは今何んともいへない楽しい嬉しい

11 引田のエッセイ「私たちの道」、「宝塚芸術の限界」、「宝塚の芸風」、「宝塚の雰囲気」を参照のこと。

気持ちを胸一つばいに感じながら、みなさんの前に立っています。何故なら、シェイクスピアの名作『ハムレット』を上演いたしますことは、宝塚としてはかなり思ひ切った企画であり、いろいろな点で意義深いことだと信じます」

ガアツルウドに扮する生徒「でも宝塚歌劇団は御承知の通り、何しろ出演者は女性ばかりといふ特殊な劇団のことでございますから、演出者は勿論、そのことを考慮に入れてアレンジいたして居りますが、この『ハムレット』のやうな迫力のある作品に対しては御見物のみなさまは定めて物足りなさをお感じになる点が、かなり多いことと存じます」

クロオデイヤスに扮する生徒「そればかりでなく、私たちの未熟な演技力が果たしてこの名作をこなし得るかどうかといふことも、全く心配の種なのでございます。しかし、私たちは必至になってこの『ハムレット』にぶつかつてゆく覚悟でございます。…」(堀「グランドレビュー」、9; 下線は筆者による)

下線部にあるように、「生徒」たちは、シェイクスピア『ハムレット』の格の高さや名声を繰り返し強調する。一読したところこのプロローグは、そんな名作に匹敵できぬ自分たちの力不足を詫びるという謙遜のポーズを取るのだが、くどいほどに名作性を強調する口ぶりには、むしろ上で述べたような別の思惑が見え隠れする。

そして、彼らのもくろみがある程度の成功を収めたこと——より正確に言えば、ある程度の成功を収めたと劇団側やファンが感じていたことは、上演後のさまざまな記事や劇評にも明らかである。「雪組宝塚大劇場公演合評」では冒頭から、評者Bが「立派な作品を多勢の人に見せるといふ、ささやかな文化的意義」を果たしたことを指摘する一方で、評者Cは「シェイクスピアの「ハムレット」と正面から取っ組んだところは態度として立派」だと強調する。さらに評者Bは、「大人も鑑賞の対象になり得る事も嬉しいです。宝塚は何も自ら

の観客層を限定する必要はないと思ひます」と、もはや「女学生相手」ではない成熟した舞台であったことを主張し、「宝塚の将来の為にも、かうした物が上演されることは意義があると思ひますね」と今回の公演を宝塚の未来に結びつける。評者Aも「型にはまったシェイクスピアものを、本格的に上演したことは確かに宝塚の歌劇の内容を高めたと云へるでせう」と相槌をうち、評者Cも「「ハムレット」を真正面から取り上げたといふことは、若い観客層はもとより、生徒各スタッフを啓蒙する為にも有意義でした」と同調している。

主演女優二人の対談記事も「宝塚でもこれだけのものを演つたことは本当に意義あることだったと思ひます」（「ハムレット対談」、35）と締めくくる一方、あるファンは「ハムレットが宝塚でものにされ好評であるのは実に喜ばしい事だ」（「高声低声」1949年3月号：57）と祝福する。また別のファンも「宝塚ファンたる者世界の名作位知つておく教養をつんで居て欲しい」と作品の知名度や高評価を意識しつつ、「今度の「ハムレット」を上演した事は色々の意味から云つて宝塚のために意義深い事と思ふ」（「高声低声」1949年3月号：63）と喜んでいる。

下線部分（筆者による）が示すように、本公演をめぐる評価や祝福の対象が、舞台の具体的内容や成果ではなく、ただシェイクスピアの名作を演じたという、まさにその一点に集中していることは注目に値する。本公演が芸術的な統一感を欠いていようが、「失敗」とみなされようが、それはさほど大きな問題ではなかった。あのシェイクスピアのあの『ハムレット』を本格的に演じたという、まさにその事実こそが最重要であつたのだ。上演を通じてシェイクスピア『ハムレット』との関連・連想が生まれ、その結果シェイクスピアのまとう文化的エリート性や高尚さ、『ハムレット』のまとう古典性や難解さが、少しでも宝塚にこぼれ落ち、劇団イメージや評価、アイデンティティの刷新・改善につながれば、それでよかったのである。なお、宝塚は「欲しいものは手に入れた」と上で記したが、本公演が対外的・社会的に反響を呼んで、じっさいに劇団のイメージや文化的地位の向上をもたらしたかどうかは不明であ

る¹²。しかし上の引用でみたように、少なくとも劇団側やファンが「内輪」で大いに意義を感じていたことは明らかであり、そのこと自体に意義があったという言い方も可能であろう。

7. おわりに

シェイクスピア劇のような文化的権威や名声のある作品を書き換えようとする際には、さまざまな態度でのアプローチが試みられる。原作の優越性や名声、キャンノン性にひたすらひれ伏し、崇拜的模倣を試みるようなものから、そうした資質に明らかに反旗をひるがえし、表立って転覆を企てるような不遜な態度を示すケース、あるいは、さまざまな態度（崇拜、競合、批判、反発、揶揄など）を複雑に併せもつようなアプローチも可能である¹³。本稿で検討してきた1949年宝塚版の場合、劇団側の当初の構想や雪組脚本のプロローグを見るかぎり、きわめて謙虚で崇拜的な姿勢で原作に向かっているように思われる。しかしながら、実際の脚本書き換えや演出形態という点では、従来の宝塚方式を頑ななまでに踏襲し、むしろ原作を大胆に換骨奪胎してしまった。謙遜と崇拜の隠れ蓑をまといながら、自らの目的に供すべくシェイクスピアや『ハムレット』を「流用」しようとした点において、1949年宝塚『ハムレット』は大胆でしたかな作戦をとったといえるであろう。

宝塚版『ハムレット』を論じる際に、「ハイ・ポップ」(Hi-Pop)という概念も参考になるかもしれない。Jim Collins編*Hi-Pop*は、1980年以降の大衆文化(Popular culture)がエリート文化(Hi-culture)の上品なオーラや高尚な趣味をうまく取り込んで自らの文化的地位を上昇させつつも、大衆の支持を失わずに成功を収めていった現象を分析する。1949年の宝塚『ハムレット』も、まさに「ハイ・ポップ」的な戦略で自らの目的を達成しようとした例といえるの

12 筆者の見限りでは、それを示すような資料や劇評類などは見当たらない。

13 このあたりの詳しい議論は、Fischlin and Forties, 5-7, Julie Sanders, 45-62を参照のこと。

ハッピーエンドの『ハムレット』——1949年宝塚公演について

ではないだろうか。

※本研究は、2013年度科学研究費補助金・基盤研究（C）「日本的『ハムレット』翻案作品の研究——〈書き換え〉のメカニズム研究」（代表 芦津かおり）の成果を反映している。

（参考文献）

<宝塚脚本>

鴨川清作脚色・演出『ハムレット 二十場』『宝塚歌劇（脚本と配役）』2月雪組公演（1969. 1）、24-50.

堀正旗改修「グランドレビュー ハムレット 二十二場」『宝塚歌劇雪組一月公演脚本集』（1948. 12）、9-23.

——「歌劇 ハムレット 十四場」『宝塚歌劇花組公演脚本集』（1949. 1）、6-15.

<『歌劇』>

小林一三（逸翁）「おもひつ記」1949年2月号：43.

「合評 宝塚大劇場花組公演」1949年3月号：36-37.

「高声低声」1949年3月号：57-64.

「高声低声」1949年9月号：64-65.

「特集 名作「ハムレット」上演」1949年2月号：22-28.

「ハムレット対談」1949年2月号：33-35.

引田一郎「私たちの道」1948年1月号：15.

——「宝塚のレビュー」1948年11月号：13.

——「宝塚芸術の限界」1949年4月号：15.

——「宝塚の芸風」1949年6月号：15.

——「宝塚の雰囲気」1949年10月号：13.

マードック、ジャック「ハムレットの死後にルムバを踊る」1949年3月号：21.

「雪組宝塚大劇場公演合評」1949年2月号：39-41.

<その他>

シェイクスピア、ウィリアム. 小田島雄志訳『ハムレット』白水Uブックス、1983.

『宝塚歌劇の60年』宝塚歌劇団、1974.

津金澤聡廣「“非常時日本”の宝塚研究」『ユリイカ 特集宝塚』2001年5月号：180-81.

藤岡利子「ロードシヨウ雪組評」『宝塚ふあん』1949年2月号：16-18.

六甲聡子「雪組ハムレットを観て」『宝塚ふあん』1949年2月号：26-28.

Collins, Jim, ed. *Hi-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*. Blackwell, 2002.

Kammen, Michael. *The Lively Arts: Gilbert Seldes and the Transformation of Cultural Criticism in*

ハッピーエンドの『ハムレット』——1949年宝塚公演について

the United States. Oxford UP, 1996.

Jones, Ernest. "The Oedipus-Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery: A Study in Motive." *The American Journal of Psychology* (January 1910): 72-113.

Fischlin Daniel, and Mark Forties, eds. *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. Routledge, 2000.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2006.

Yoshihara, Yukari. "Popular Shakespeare in Japan." *Shakespeare Survey* 60 (2007): 130-140.