

宝塚歌劇の『ハムレット』受容に見る
“宝塚らしさ”の形成

文学部文学科演劇学専攻

ふなば
船場 あかり

はじめに

1914年に兵庫県の小さな田舎町に誕生した宝塚歌劇は戦争や災害、パンデミックなど様々な時代の荒波に揉まれながらも、その歩みを止めることなく今年創立110周年を迎えた。この劇団の最大の特徴は出演者が未婚の女性のみで構成されていることであるが、上演される作品の数々にも他の劇団にはない「宝塚らしさ」とも言うべき特徴が多数ある。この「宝塚らしさ」に関して宝塚歌劇団演出家である岡田敬二は「清く正しく美しく、というポリシーに尽きる。時代の風を作品に込めても、我々は暴力や性をあからさまに描かない」¹と表現している。確かに宝塚歌劇の舞台を観劇する際私達はいつもその煌びやかさに心が踊り、美しさに胸を打たれる。登場人物の誰かが死んだり、戦いや報われない運命を描いたりする作品も当然あるし、そうした原作を扱うこともあるが、どんな作品であれ「清く正しく美しく」のポリシーを大前提に作品が書き換えられたり演出が加えられたりする。前述した岡田敬二を始め宝塚歌劇には座付きの演出家が存在し、こうした宝塚歌劇を熟知した人々による脚色や演出、つまり「宝塚化」とも言える行程が作品製作の中で行われるからこそ宝塚歌劇オリジナルの作品のみならず漫画やアニメの舞台化から歌舞伎作品を元にした日本物、ブロードウェイミュージカル、シェイクスピア作品にいたるまで多様なジャンルを上演できるのである。特にシェイクスピア作品は宝塚歌劇の歴史を語るうえで外せない作品群で、近年の上演記録を振り返るだけでも、創立100周年である2014年や（コロナ禍で中止になってしまったが）東京オリンピックの開催時期であった2020年、複数のトップスターのお披露目公演など宝塚歌劇の節目ともいえるべきタイミングで上演されている。シェイクスピア37の戯曲の内の14作品が宝塚歌劇で上演されており、中には再演を繰り返す作品や大胆にアレンジされて上演される作品もある。特に興味深いのは『ハムレット』の上演史で、1926年に『オフィリヤの死』というタイトルで上演されて以来定期的に再演され、2010年までの間に6回上演されている。シェイクスピア四大悲劇の中でここまで再演が繰り返されているのはこの作品だけで、他には『オセロー』が2014年に一度上演されているのみである。そもそもシェイクスピア悲劇は結末で主人公の死が描かれることがセオリーであり、そこに至るまでの嫉妬、復讐、狂気といった生々しい描写は「清く正しく美しく」を掲げる宝塚歌劇には合致しにくい部分があるのだろう。それにも関わらず、なぜ『ハムレット』は「清く正しく美しく」の宝塚歌劇で何度も上演されているのだろうか。本論では1926年・1949年・1969年・2010年の上演を取り上げ、4作品の「宝塚化」されている部分を分析することで宝塚歌劇が当時どのような作品製作を目指していたのか、どのようなファン層が多く、どういった作品の上演が求められていたのかなど、それぞれの時代における宝塚歌劇の在り方を考察する。こうした宝塚歌劇における『ハムレット』受容の過程を辿ることで、悲劇であるこの作品が宝塚歌劇で上演される理由や、そこに込められた狙い、そしてこの作品がそれぞれの時代の宝塚歌劇にどのような影響をもたらしていたのか明らかにしたい。

1 「[レビューの光跡] (5) “オトメ幻想”宝塚らしさ 清く正しく美しく」, 読売新聞, 2004年1月13日, 大阪夕刊, 全国版, 16ページ, 2024年12月2日閲覧

第1章 宝塚歌劇におけるシェイクスピア上演史

宝塚歌劇 110 年の歴史の中でシェイクスピアの作品を原作とした上演は再演も含めると述べ 45 回に及ぶ。そのうちの約 4 分の 1、通算 11 回と圧倒的な回数の再演を誇るのは『ロミオとジュリエット』で、2 人の恋愛が主軸に進む物語が毎回どの作品でも主役がトップスターとトップ娘役に固定されている宝塚歌劇で上演しやすいのだと考えられる。ただ、この作品は 2001 年にフランスでジェラルド・プレスギユルヴィックにより *Roméo et Juliette: de la Haine à l'Amour* としてロック・ミュージカル化されており、宝塚歌劇における上演も 2010 年以降のものはこのロック・ミュージカルの日本語版である。これ以前の上演は原作に忠実なものが多く、また、バウホール² など小規模な劇場での上演も多いことから、若手の演技力向上を主目的として「演劇の教科書」のように用いられる作品だったと考えられるが、このフランス産『ロミオとジュリエット』の宝塚上演版は死後の 2 人が天国で結ばれる場面をラストに組み込むことで、「悲劇」を「ハッピーエンド」に変えているという点が画期的であり、大劇場での再演が繰り返される人気作となった。2010 年以降の 5 回の上演の内 3 回がトップスターのお披露目公演である点から見ても、『ロミオとジュリエット』は「悲劇」ではなく「2 人の始まり」を感じさせる作品に変化している。

続いて再演回数が多いのは『夏の夜の夢』で、これは 1920 年代から 1940 年代の宝塚歌劇創成期に上演が集中している。それからしばらく空白期間があり、1990 年代に小池修一郎によって作品中に登場する妖精パックを主人公として書き換えられた『PUCK』が製作されている。この作品は 2014 年の宝塚歌劇 100 周年の年に再演される人気作である。『夏の夜の夢』から『PUCK』に変化する空白期間に関しては、宝塚歌劇のスターシステムが関係していると考えられる。現在の宝塚歌劇で上演される作品は、そのほとんどがトップスターとトップ娘役を主役とヒロインに据えたスターシステムのもとで配役が決定しているように、明確な主役とヒロインの存在が必要不可欠である。一方で『夏の夜の夢』は 4 人の男女と妖精たちが繰り広げる奇想天外な恋模様が見どころの作品であり、明確な主役は特定できない。現在のように特定の男役と娘役によるトップ・コンビという形式が固定化したのは比較的最近のことで 1974 年の『ベルサイユのばら』以降から徐々に見られるようになっていった傾向である。³ その時期を境に宝塚歌劇では『夏の夜の夢』を原作そのままに上演することが困難になっていったからこそ、パックとハーミアの恋物語に書き換えた『PUCK』という作品の誕生に繋がったのだろう。

1999 年には「バウ・シェイクスピアシリーズ」と称し、バウホールという空間で約 1 年

2 1978 年に開場した、宝塚大劇場に隣接する客席数 500 席程度の小規模な劇場。宝塚歌劇の次世代を担う若手スターが主役を演じることが多く、スターへの登竜門のような役割を担う。宝塚歌劇団公式 HP「劇場案内・アクセス」<https://kageki.hankyu.co.jp/theater/takarazuka/index.html>, 2024 年 9 月 2 日閲覧

3 バラニャク平田・ズザンナ「ポップカルチャーの中のタカラヅカー『ベルサイユのばら』以降の宝塚歌劇団の表象を中心に一」『人間文化創成科学論叢』第 21 巻，お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科，2018 年，pp. 233-234

間にわたり8人の演出家によって時代設定や国の設定に大きく脚色を加えられた上演が行われている。バウホールは1978年の創設時に「時代の先端を行く作品を作り出していきたい」⁴という目的を込められて建てられた劇場であるだけに、若手キャスト、スタッフによる実験的な公演で用いられることが多い。このシリーズに関して、スーパーアドバイザーを務めた小田島雄志は以下のように述べている。

歌劇団の植田紳爾理事長が「今の作家や生徒たちは、会話はできてもセリフが書けないし言えない」と言っているけど、つまり日常会話はできても朗々とした名調子というのか、名セリフが言えない。そこでシェイクスピアで勉強させたいということになったんでしょうね。⁵

このように、当時の若手演出家の創作力やキャストの演技力を磨くために教材としてシェイクスピアの作品が用いられていたのである。シリーズ一連の上演を見ても、扱われている原作に『ヴェローナの二紳士』『テンペスト』『冬物語』などシェイクスピア作品の中でもあまり知名度の高くないものが登場していることから、話題性ではなく育成を目的とした斬新な企画であったと考えられる。

2000年代に入ると、トップスターのお披露目公演や宝塚歌劇100周年である2014年の上演演目といったように節目のタイミングでシェイクスピア作品が用いられている様子が目立つ。特に2020年の『ピガール狂騒曲』は、本来の目的であった観光客誘致はコロナ禍の影響で果たせなかったものの、ヒロインが男装し、その男装した姿が生き別れの双子の兄に瓜二つというシェイクスピア作品ならではの性別を超越した登場人物の設定を「男役」という男性にも女性にもなり得る存在を存分に活かして舞台上に実現し、第75回文化庁芸術祭賞で優秀賞を受賞するなど宝塚外部から大きな評価を得た公演であった。

このようにシェイクスピア作品の宝塚歌劇での上演史を見てみると、やはり『ハムレット』の異質さが目立つ。再演が繰り返されている『ロミオとジュリエット』『夏の夜の夢』『十二夜』『テンペスト』はどれも物語を構成する要素として“恋愛”があり、逆に『リア王』『間違いの喜劇』、歴史劇に分類される作品のような恋愛の要素があまり強くない作品は110年の中で一度も上演されていない。序論で述べた岡田の言葉の通り、「清く正しく美しく」のモットーに沿った作品製作が行われる中で、あまりにも悲劇的要素が強すぎる作品や宝塚歌劇らしいロマンチックな要素を入れにくい作品は自然と除外されているように考えられる。では『ハムレット』はどうだろうか。オフィーリアというヒロインは存在しても、決して2人の恋愛がロマンチックに描かれている作品ではないし、物語の中心にあるのは「狂気」「復讐」といった生々しい要素ばかりである点からして「清く正しく美しく」の宝塚歌劇の世界からは程遠いようにも思う。しかし、巻末の表1にあるように上演回数で見ると『ロミオとジュリエット』『夏の夜の夢』に次いで3番目に多く、1926年という宝塚歌劇初

4 宝塚歌劇団公式HP「劇場案内・アクセス」<https://kageki.hankyu.co.jp/theater/takarazuka/index.html>, 2024年9月2日閲覧

5 小田島雄志インタビュー「宝塚で観るシェイクスピア」, 『婦人公論』1999年7月7日号, pp.148-149

期の段階から2010年という直近までコンスタントに上演を重ねてきた。宝塚歌劇という作品製作に独特の縛りがある環境や様々な時代に関わらず上演に用いられてきたのは一体どのような背景があるのだろうか。本論では時系列に沿って宝塚歌劇における『ハムレット』を読み解き、この作品が宝塚歌劇にどのような影響をもたらしたのか分析する。

第2章 1926年 坪内士行『オフィリヤの死』—「かわいらしさ」の宝塚—

宝塚歌劇が初めて『ハムレット』を扱ったのは1926年に上演された『オフィリヤの死』である。宝塚歌劇の創立が1914年であることを考えるとかなり初期から『ハムレット』が上演されていたことがわかるが、この『オフィリヤの死』は坪内士行(1887-1986)によって原作4幕4場から4幕7場までを抜粋し主人公をヒロインのオフィリヤに置き換えて創作されたものであり、原作そのままの上演ではない。このような変更は当時の宝塚歌劇が現在のように2幕構成の上演ではなく、1公演短編5本立ての上演であった事が影響していると考えられるが、⁶この後の宝塚歌劇における『ハムレット』上演を見てもこのような主人公が置き換えられた上演は無く、本作の大きな特徴である。原作4幕4場から4幕7場というとオフィリヤが狂気に陥ってからガートルードによってその死が知らされるまでの場面にあたり、該当する場面に主人公であるハムレットは登場すらしていない。一方で『オフィリヤの死』では、オフィリヤが死ぬ直前にうたた寝をしながら夢を見る場面が新たに追加されており、その夢の中にハムレットは「幻影」として登場する。

オフィリヤ ああ私、眠くなってきた。あの世を救うてたび給え

居眠る。(中略) 静かな音楽になり、王妃はじめ一同ささやき交わして去る。舞台しばらく暗くなる。

ハムレット王子の幻影現れる。

王子独唱 存ふべきか、さあらぬか われ迷う、この間に
父ハムレット、ゆかれてより
仇ありといぶかしみ
疑ひ見れば、クローディヤス
叔父なれど、油断せず 何えは、怪し、彼
彼、討つべきか、討つまじきか
われ迷う、この謎に
われ迷う、この間に

6 渡辺裕「宝塚公演上演演目一覧表(大正三年～昭和八年)」『宝塚歌劇の変容と日本近代』、新書館、1999年、p.148

この幻一度消える。ポローニヤスの幻影現れる⁷

ポローニヤスの幻影による独唱のあと再びハムレットの幻影が現れ、ポローニヤス殺害の様子が演じられる。直後オフィリヤは目覚め、1人で歌い踊る。

オフィリヤ　　おお王子様、私のお父様を、あれ、あれ、あれ

泣き倒れる。やがて起きて笑う。

オフィリヤ　　ハハハハ。王子様、ハムレット様、さあさあ一緒に踊りましょう

1人乱舞する。やがて悲しげに歌う。(中略)

歌いつつ、しばらく岸の柳に寄りかかり、やや快活に歌う。⁸

ここからは原作でガートルードが説明しているオフィリヤの最期と概ね同様で、オフィリヤは体を支えていた柳の木が折れてしまったことで川に落ちそのまま流されて沈んでゆく。その様子を発見した侍女や王妃によってレーヤーチーズと王にオフィリヤの死が伝えられ、全員でオフィリヤを弔う歌を合唱し舞台は幕を下ろす。原作では彼女がなぜ狂気に陥ったのか明確な記述は無く、また最期の瞬間もガートルードの語りの中でしか説明されないためオフィリヤの人物像を明確にする描写が少なく、ヒロインであるはずなのにどこかあっさりとした印象がある。一方で『オフィリヤの死』は原作では十分に描かれていなかった彼女の狂気の原因、最期の様子が「夢」の場面を追加することで詳細に説明されており、ハムレットによる父親殺害が彼女の狂気を引き起こす決定的な引き金になっていたことがわかる。原作で彼女が殺害場面を直接目撃していた描写は無いが、本作ではその場面をオフィリヤ本人の目の前で繰り広げることで「愛する人がある日突然狂い、父親はその人に殺される」という彼女の悲惨な状況を浮き彫りにし、そのような彼女の運命を原作以上に悲劇的に描いている。

この作品に対する評価はまちまちで、劇団機関誌『歌劇』の読者投稿欄には「『オフィリヤの死』坪内先生の編作ぶり、どうも垢抜けませんなあ。ユードイット⁹のようにスカッと出来ないかなあ。殊に初めの侍女の談話のマズサなんか前世紀の遺物です。」¹⁰というような厳しい声も目立つ。他にもオフィリヤが川に流される演出や脚本全体の稚拙さを指摘する声もあり、作品としての評価は決して高くない。こうした評価の低さの理由として第一に考えられるのは当時の観客層における『ハムレット』の認知度の低さだろう。『オフィリヤの死』は『ハムレット』のごく一部の場面を抜粋している物語ではあるが、抜粋している部分が原作においては中盤以降の場面であるだけに、ある程度『ハムレット』の物語を知ってい

7 坪内士行編『オフィリヤの死』（『宝塚少女歌劇脚本集』第63集，1926年），pp. 25-26 以降、台詞を除き引用文献の旧字は改めた。

8 同上

9 旧約聖書外典の1つである『ユディト記』に登場するユダヤ人女性。

10 「高声低声」（『歌劇』73号，1926年），p. 140

ることが求められる。この点に関しては士行も作品の冒頭に説明の箇所を設けており、これが先ほどの引用で指摘されていた「初めの侍女の談話」にあたるのだが、台本で見ると僅か1ページにも満たない分量の会話でこの説明は終了しており、この短い会話の中で先王ハムレットの死からオフィリヤが狂気に陥るに至るまでの全ての事象を盛り込んでいるのである。

- 侍女4 ほんにこのお城の中も、前のハムレット王様が御庭先で急に御かくれ遊ばしてから心悪い事ばかり続きましたなあ
- 侍女5 折角弟御様のクローディヤス様が御位を御継ぎなされ、嫂様と御結婚遊ばしたに、今度は若いハムレット様の御心が狂ひますしなあ
- 侍女6 クローディヤス王様と、若いハムレット様とは、叔父甥のお仲でも、どうやら御心が合わぬようで御座いますね
- 侍女7 御心が狂った揚句で御座いませうが、若様が侍従長のポローニヤス様をお手にお掛け遊ばすなどとは、何うした事で御座いませう
- 侍女8 ポローニヤス様もよい御災難では御座いますが、私は又ポローニヤス様の御娘御オフィリヤ様がいつち御可哀想でなりませぬ
- 侍女9 ほんにあの方程美しい優しい娘御は御座いませんなあ。お妃様も大の御気に入りで御座いましたに
- 侍女10 若いハムレット様もオフィリヤ様は大のお好きで御座いました
- 侍女1 それが、近頃は若様のご様子は変わる。お父様はその若様のお手に掛かる。それやこれやで、可哀想にオフィリヤ様はどうやら人の見境もつかぬ程取りのぼせておしまひなされました
- 侍女2 若様はイギリスとやらへ御追放におなり遊ばしたので御座いますなあ¹¹

要点は盛り込んでいるが『ハムレット』の複雑な物語を観客に理解させるにはあまりにも短く、「どうも、「ハムレット」を知らない人には筋がわからない」¹²と評価されるのも頷ける。一方で『ハムレット』が日本で読まれるようになったのは明治時代で、演劇としての上演も1903年に川上音二郎一座で日本初演が行われてから文芸協会を始め複数回上演されていることを鑑みると、『オフィリヤの死』が上演された1926年当時、『ハムレット』という作品自体はある程度日本国内で広まっていたとも考えられる。作者である士行は『ハムレット』という作品の認知度に期待したうえで『オフィリヤの死』を書いたと考えられるが、宝塚歌劇の客層の『ハムレット』認知度とは大きな乖離があり、これが作品自体の低い評価にも繋がったのかもしれない。結果的に作品としての評価は低いまま終わってしまった『オフィリヤの死』だが、士行はどのような意図があり『ハムレット』を宝塚歌劇で上演しようとしたのだろうか。それにはまず、当時の宝塚歌劇の上演作品の傾向に注目したい。

当時の演劇界では明治時代の末期から文芸協会、芸術座などの活動によって徐々に新劇と

11 坪内士行, 1926年, pp. 19-20

12 「三月公演合評記」(『歌劇』73号, 1926年), p. 118

いうジャンルが起り始めていた。一方、温泉施設で開催されたイベントから始まった宝塚歌劇は10代の少女たちが歌や踊りを交えた芝居を見せるという「かわいらしさ」を売りにした商業演劇であり「歌劇界のアマチュア」¹³と表されることもあったように、新劇とはかなり毛色が異なる存在であった。新劇が海外の翻訳劇を積極的に上演するなど芸術界での革新を目指していたのに対し、宝塚歌劇の小林一三(1873-1957)が目指したのは「国民劇」であり、「特権階級の交際場や花柳界の女性たちをひきつけた男たちの遊興の場」¹⁴になっていた劇場という空間を、親から子まで家族で気軽に来られる娯楽の空間とする事を目的とした。実際、当時宝塚歌劇が主に公演を行っていた宝塚大劇場の定員数は約4000人と関西にある他の劇場と比較してもかなり大規模なものであり、特権階級のような限られた客層ではなく一般市民にまで親しまれる娯楽であったことがわかるが、小林はこれに留まらずその更に先、「今迄芝居を見たことのない広い領域に隠れている国民が、漸々にこれに親しんで集まってくる芝居こそ、正しくこれ国民劇の大成である」¹⁵と考えていた。一方でこうした新たな客層を開拓するには「現在の芝居見物人をも満足せしめ、始めて芝居を見る新しい見物人をも満足せしめる、面白い芝居をやらなくては駄目だ」¹⁶と述べており、こうした両極にある観客を網羅するという目的のもとで作品選定が行われていたと考えられる。小林はそれらの作品を「面白い芝居」という言葉で表しているが、この面白さの標準が演出者と見物人で著しく相違が生じてしまうことを危惧しており、「断じて、演出者の理想——自分の好きな脚本、自分の演出し易き脚本、自分の好きな俳優、自由になる俳優、自分が面白いと思ふ芝居に執着してはいけない」¹⁷とも述べている。これらの小林の国民劇への思想は当時の上演形態にも表れており、大正10年に宝塚歌劇は「二部制」を取り入れている。これは当時の観客から宝塚歌劇が堂々たる歌劇として大成するために更生することを求める「現状打破説」と、いつまでも少女趣味のお伽的な娯楽であることを求める「現状維持説」という2つの意見が出たことを機に、現状打破説に即した作品を上演する「1部」と現状維持説に即した作品を上演する「2部」というように2つの劇場でそれぞれ異なる作品群を上演することで、より幅広い観客に満足してもらう事を狙った取り組みであった。これが翌年からは「花組」「月組」という2組体制に変わり、1回の公演で1部の作品群も2部の作品群も含めた5本が上演される形態になる。この形態は昭和2年頃まで続き、『オフィリヤの死』も舞踊『幻』、歌劇『牛曳婿』、舞踊劇『へのへのもも平』、喜歌劇『煙草から』の4作品と共に5本立てとして上演された。土行はこうした5本立てを「或意味でのボードビルであり、5つ並べて、お伽や喜劇や旧劇がかりや所作事を見せている。そうした軽い物、手っ取り早いもの、いろいろ並べた一皿ランチ」¹⁸と表現しており、コメディ色のある『牛曳婿』『煙草から』、舞踊劇である『幻』『へのへのもも平』に並べる作品として、系統が異なる悲劇を題材とした

13 寶塚少女歌劇團「月・花・二組制の実施と年八回公演」『寶塚少女歌劇廿年史』寶塚少女歌劇團、1933年、p. 70

14 川崎賢子『宝塚—変容を続ける「日本モダニズム」』、岩波現代文庫、2022年、p. 89

15 小林一三「国民劇の出発点」(『歌劇』73号、1926年) p. 4

16 同上 p. 5

17 同上 p. 5

18 坪内土行「諸芸座の必要」(『歌劇』1926年1月号)

『オフィリヤの死』は選択されたのだろう。また、この頃には既に1部・2部という区切りは使われていなかったものの、原作が明言されていない同時上演の4作品と比較するとシェイクスピアの原作を用いた『オフィリヤの死』は明らかに「1部」の性質を持っている。こうしたお伽話以外を題材とした作品への挑戦により歌劇として更なる大成を目指すこと、そして様々なジャンルの作品の5本立てといった傾向のもとで作品選定が行われていたのが宝塚歌劇創成期の特徴である。

士行は宝塚歌劇の演出家になる前にハーバード大学で演劇を学んだほか、イギリスでは俳優兼演出家であるローレンス・アーヴィング（1838-1905）のもとで俳優として活動していた経歴を持ち、シェイクスピアへの造詣も深い。宝塚歌劇に関わるようになる直前の1918年には旧帝国劇場で脚本・演出・主演全てを担った『ハムレット』を上演しており、いわば士行にとって『ハムレット』は慣れ親しんだ自分の十八番のような作品であったとも言えよう。その士行は1918年の『ハムレット』上演の際にオフィリヤというキャラクターに関して以下のように述べている。

「私の解釈しているオフィリヤを申しますと、一体あの役は華やかでもありまた有名なものですから、どの女優でも演じたがりますが、もしその柄さえピッタリと合ったならば、決して難しい役ではないと考えます。何故ならば、同じ女主人公でもクレオパトラやデスデモナやポーシャなどと違い、オフィリヤの性格は実に美しく、すんなりとしているからです。オフィリヤの年は15か16でしょうか。まだ女になりきれない世間見ずの雪のような処女で（中略）素直なそして従順なちょうど東洋的の性格を備えた女であります。（中略）オフィリヤの艶麗さは、牡丹でもなく芍薬でもなく、ハムレットの言葉にもある通り「五月の薔薇の花のやうに」美しく、そして純なものでなければなりません。」¹⁹

以上のように士行は15歳か16歳ほどの素直で純粋な雰囲気を持った美しい女性を理想のオフィリヤ像として掲げている。つまり士行にとってオフィリヤを演じる女優の年齢はかなり重要だったようで、英国で士行が観たオフィリヤは50歳ほどの女優が演じており「最も重味があったようでしたけれど、どうも私にはどれにも感心する事が出来ませんでした。」²⁰と述べている。こうした士行の掲げているオフィリヤの条件を見てみると、10代の少女達が集まり「かわいらしさ」を売りにしていた当時の宝塚少女歌劇はあてはまる部分が多く、『ハムレット』への造詣が深かった士行がいざ宝塚歌劇で上演しようとした際にオフィリヤを中心とした物語に書き換えたことは偶然ではないだろう。しかしこれはあくまでも士行の理想を具現化するという点では成功したかもしれないが、小林が危惧していたような「演出者の理想に執着した脚本」に陥っていると言える。原作そのものの認知度が士行の期待したほど高くなかったこと、そして士行が理想とするオフィリヤ像を具現化する事に執着した脚

19 坪内士行「理想のオフィリヤ—坪内士行氏の考えているオフィリヤ姫—」読売新聞、1918年2月5日、朝刊、p.4

20 同上

本になってしまったことで当時の宝塚歌劇が目指していた「大多数の見物人が見て面白い芝居」には至らず、作品そのものの低い評価に繋がったのだろう。

『オフィリヤの死』が上演された翌年である1927年に宝塚歌劇は日本初のレビューである『モン・パリ』を上演し、レビューの劇団として一躍有名になる。この成功は少女たちの「かわいらしさ」で人気を集めていた宝塚歌劇が男役という存在で人気を集めるようになる観客層の変化の契機であり、現在のように男役が主演に置かれる作品の上演が中心になっていくある種宝塚歌劇の転換点でもあった。この『オフィリヤの死』は、まだ宝塚歌劇にレビューが無く男役が台頭する前の時代だからこそ上演できた、少女達の「かわいらしさ」に脚色された『ハムレット』なのである。

第3章 1949年 堀正旗『ハムレット』—多様化する娯楽への対抗—

宝塚歌劇において『ハムレット』が初めて完全な形で上演されたのがこの年の上演である。前作の『オフィリヤの死』は原作の一部を抜粋した創作劇であったが、1949年の『ハムレット』は上演時間の都合で削除された場面はあれど、限りなく原作に近い形での上演であった。1月に雪組、2月に花組と短期間で2度どちらも堀正旗（1895-1953）の改修によって上演されているが、双方で全く同じ脚本を上演していたのではない。まず1回目の上演（以降「雪組公演」と表記する）に触れるが、この上演で最も特徴的なのはプロローグとフィナーレという形で口上や原作に関係のない歌、ダンスが盛り込まれている点であろう。原作通りであればホレイショーらによって亡霊が目撃される暗い雰囲気の場合から始まるが雪組公演はそうではない。緞帳が上がり、『ハムレット』の舞台装置を前に最初に登場するのは「現代の夜会服を着た歌手3人」と「多勢の可愛い宝塚乙女の踊子達」で、彼女らによって宝塚歌劇の歌である「おお宝塚」が歌われる。合唱の最中に主要登場人物を演じる生徒達も現代の服装で登場し、自身の自己紹介と共に以下のような口上を行う。

クロオデイヤスに扮する生徒

「私達は今何とも言えない楽しく嬉しい気持ちを胸いっぱいを感じながら、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い切った企画であり、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う特殊な劇団のことから、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』のよ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、私達の未熟な演技力が果してこの名作をこなし得るかどうかということも全く心配の種なのでございます。しかし、私達は必死になってこの『ハムレツ

ト』にぶつかっていく覚悟でございます。どうか私達のその熱意をお汲みとり下さいます、ともかくご観劇下さいますようお願いいたします。」²¹

この台詞の後その他の主要人物を演じる生徒達を紹介しプロローグは終了、『ハムレット』の物語はようやく幕を開ける。これから上演する作品の出来に関する言い訳や保険ともとれるこの口上に対しては「あれまで卑下する事はないと思うのですが…堀先生とも思われません。」²²と書かれる始末である。エピローグもまた同様で、ハムレットの死後ホレエシオの台詞を以て終演かと思いきや燕尾服を着た司会者が現れ以下のような台詞を述べる。

司会者「みなさん、シェイクスピアの名作『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まお別れいたしましては、みなさんも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、楽しい心でお帰りを願いたいと存じます。楽長さんどうぞ！」²³

司会者の号令を合図にジャズやロケットダンスのような軽快なフィナーレが始まり、最後はプロローグと同じく「おお宝塚」を合唱して終幕となる。この終わり方に関しても「まるで葬式の時にテープを投げるような奇異な感にうたれる。世界の名作をこのような形で演じた宝塚歌劇にシェイクスピアは疑いもなく反対するであろう。」²⁴というように、とにかく雪組公演はこのプロローグとフィナーレに関する評価が低い。これらの反応を受けてか2月の『ハムレット』（以降「花組公演」と表記する）ではプロローグとフィナーレが丸ごと削除されることになる。ではなぜ雪組公演ではこうした演出を追加してまで『ハムレット』という作品を上演したのだろうか。他の劇評や読者投稿を読み進めると、プロローグやフィナーレの批判の一方で「今度の「ハムレット」を上演した事は色々の意味から云って宝塚のため意義深い事と思う。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。」²⁵「立派な作品を多勢の人に見せるという、ささやかな文化的意義は果たされている」²⁶というように、宝塚歌劇が名作『ハムレット』に挑んだ事実に対する好意的な評価が多く見受けられる。

当時の宝塚歌劇は戦後の娯楽の多様化、ファン層の変化など様々な困難に悩まされている。これは実際に動員数に現れており、戦後GHQによる宝塚大劇場の接収が解除された1947年に230万人だったものが『ハムレット』が上演された1949年には145万人にまで落

21 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年）、p. 9、以降引用文献における旧字は改めた。

22 「雪組宝塚大劇場公演合評」（『歌劇』281号、1949年）、p. 39

23 堀正旗、1948年、p. 9

24 ジャン・マードック「ハムレットの死後にルムバを踊る—ビーコン紙所蔵」（『歌劇』282号、1949年）、p. 21

25 「高声低声」（『歌劇』282号、1949年）、p. 63

26 「雪組宝塚大劇場公演合評」（『歌劇』281号、1949年）、p. 39

ち込んでいる。²⁷ ファンからも「経営部でもいまのうちに何とか新しい企画をもってお客様のお得意をひろめておかないと閑古鳥がお見舞い申そうとも限らない。」²⁸ と劇団の作品選定に関して厳しい意見が挙がっているように、当時の宝塚歌劇にとってこの状況の打開は急務であった。ここまで動員数が減少した理由として、娯楽の多様化が挙げられる。戦後、映画やラジオの普及が進み劇場に行かなくても気軽に娯楽を享受できるような環境が出来ていった。特に宝塚歌劇は元々箕面有馬電気軌道（現在の阪急電鉄）の終着駅を観光地化するために創設されたものであり、そうした土地柄も併せて考えると余程観劇意欲をそそる作品を上演しない限り人々がわざわざ足を運ぶことは難しい。宝塚大劇場の他に東京宝塚劇場も所有していたが、こちらも戦後GHQの接収を受け1947年まで東京で公演ができなかった事も客足の減少に拍車をかけた理由の一つだと考えられる。娯楽の多様化の他にこの頃の宝塚歌劇の機関誌で度々問題提起されているのはファン層の変化による上演作品の偏りである。今でこそ宝塚歌劇のファン＝女性というイメージも強いが、10代の少女を集めお伽歌劇を中心に公演を行うなど少女たちの「かわいらしさ」を売りにしていた創立当初は女性ファンだけでなく男性ファンもごく普通の存在であった。しかし1927年に日本初のレビュー『モン・パリ』が上演されたことでこれは徐々に変化していく。『モン・パリ』の上演に始まったレビューの上演は宝塚歌劇の名を一躍広めただけでなく、男役の台頭、男役と娘役の明確な差別化を進めていくきっかけでもあった。それまでは男性を演じる際にも髪は長いまま、もしくは帽子で隠す程度というように男役と娘役の視覚的な差は少なかったが、1930年に化粧法が一新されたこと²⁹に加え1932年に門田芦子、佐保美代子、神代錦の3人が髪を切ったことで男役は更に男らしさを備えるようになり、³⁰男役が男役らしくなればなるほど作品も男役を中心としたものが増え女性からの人気を獲得していくこととなる。そうした波に加え、戦争で男性が招集されたことで宝塚歌劇の客層が女性中心になるのはもはや必然でもあった。

こうしたファン層の変化を経て女学生や主婦といった特定の観客層をターゲットとした公演をしていた事や戦後という時局、娯楽の多様化といった要素が重なり宝塚歌劇の動員数は一時落ち込みを見せたのであろう。この状況の打開のために求められたのは、宝塚歌劇が他の様々な娯楽に対抗できるだけの文化的価値を持つこと、そしてレビューを楽しみにする女学生や主婦だけではなく男性のような新たな層にも足を運んでもらえる作品を上演する事であった。そこで選ばれたのがシェイクスピア作品である。実際表-2を参考にすると1940年代だけで8回シェイクスピア作品の上演が行われており、シェイクスピア作品の知名度を利用して動員数の回復を狙ったと考えられる。特にこの1949年版で演出をした堀は坪内士行を「恩師」と仰ぎ、「私はハムレットが好きであり、いつかの機会にこれを演出したいと考えていた。」³¹と語っていることから、この時シェイクスピア作品の中でも『ハムレット』

27 宝塚歌劇団「宝塚新温泉入場人員統計表」『宝塚歌劇四十年史』宝塚歌劇団出版部、1954年、p. 283

28 「高声低声」(『歌劇』282号、1949年)、p. 58

29 宝塚歌劇団公式HP「宝塚歌劇の歩み(1923年-1933年)」<https://kageki.hankyu.co.jp/fun/history1923.html>、2024年12月2日閲覧

30 川崎、p. 277

31 堀正旗「特集 名作「ハムレット」上演 『沙翁の生誕地を訪ねて』」(歌劇281号、1949年)、p. 24

が選ばれたのは不思議ではない。しかし、レビューの上演によって一躍人気を集めた宝塚歌劇は、歌やダンスではなく芝居がメインになるシェイクスピアの作品をただそのままに上演しても他の劇団との差別化が難しいだろう。プロローグやフィナーレといった形で歌やダンスの場면을盛り込むことは、レビューの劇団として知られていた宝塚歌劇が「宝塚らしさ」を表すために用いた手法なのである。実際、こうしたプロローグとエピローグといった枠組みの付与はこの雪組公演が初めてではない。雪組公演と同じく「グランドレビュー」という副題が冠された1946年の高崎邦祐による『真夏の夜の夢』に注目してみると、口上前に歌手や踊り子が登場する演出や物語の最後に付け足された主題歌の合唱というように、『ハムレット』に共通するかのようなプロローグとフィナーレの付与が見られる。「『真夏の夜の夢』はそもそも森の中での出来事、そして素人劇団の芝居というように口上役の存在を含めて劇中劇的構造を内包した戯曲である。したがって、その本筋自体が劇中劇になることは原戯曲の性質を表層化したことにもなる。」³²と吉田が述べるように、『真夏の夜の夢』は作品そのものが最初から劇中劇の構造を持っているためこのような枠組みを与えたとしても物語に上手く溶け込み、「宝塚らしさ」を表すためという本来の目的を発揮する。一方『ハムレット』は主人公ハムレットの心情の機微を追いかける物語であり、劇中劇的構造を内包した作品とは言えない。そうした作品構造も、プロローグとフィナーレの手法が効果を発揮出来ずに低い評価で終わった原因だろう。

この低評価を受けて、花組公演は副題が「歌劇」に変更され、こうしたプロローグやフィナーレの他にも台詞、キャラクター、場面の削除が行われており、作品自体が全22場から全14場にまで短縮している。「雪組の場合はオーソドックスな立場から、充分古典劇としての形式が重んじられて演出されてたのに対し、花の場合は、(中略)演出にも多分の写実性が加へられ、心理説明の為の動きも充分施されて、言葉は良い意味でのダイジェスト版になって居る」³³という記述からもわかるように、「宝塚らしさ」のためにプロローグやフィナーレを加えてレビュー化した雪組公演の一方で、花組公演はそうした外枠ではなく台詞や演出といった作品内部の変更によって『ハムレット』という作品自体のハードルを宝塚歌劇に寄せる作業が行われた。しかし、この時削除された場面や台詞を見るとこの花組公演の書き換えはかなり大胆なもので、主人公ハムレット以外の登場人物が主軸になる場面は徹底的にカットされている。物語の最後にハムレットと決闘を繰り広げるレアティーズですらそれまでの場面はほとんど削除されており、原作1幕2場にあたる場面でフランス留学の許しを得た次に登場するのは原作4幕7場のオフィーリアの死を知らされる場面である。レアティーズがオフィーリアにフランス出発を見送られる1幕3場や、狂気に陥ったオフィーリアの姿を見る4幕5場は花組公演では台詞での登場すら無く、兄妹の描写は丸ごと削除されている。確かにレアティーズは原作でも最初から登場場面の少ない人物ではあるが、ハムレットとの決闘に至るまでの心理描写がかなり簡略化されていることで観客が彼の人物像を深く理解することは容易ではないだろう。オフィーリアが狂気に陥ってから亡くなるまでも

32 吉田季実子「宝塚歌劇における『真夏の夜の夢』の受容」(法政大学言語・文化センター『言語と文化』第11巻, 2014年), p. 254

33 「二つのハムレット」(『宝塚グラフ』1949年1月号), pp. 25-27

1 場面に凝縮されているためあっさりした印象を受けるし、ローゼンクランツやギルデンスターンも登場の場面が削除されており、ただの従者のような扱いである。こうした場面の削除は雪組公演の低評価を受けての事だと考えられるが「果せるかなハムレットは雪組のものであったと痛感」³⁴ という評価をされているように、低評価の脱却とはならず、むしろ雪組の方が評価されるような結果に終わっている。1月に雪組、2月に花組と短期間での連続上演だっただけに、雪組公演で受けた指摘を改善することが出来ないまま 1949 年の『ハムレット』は幕を下ろしたのである。戦後、多様化する娯楽の中で宝塚歌劇の文化的価値を高めること、そして女性ファン以外にも男性や学生のような新たな客層の開拓も目指し選ばれたシェイクスピア作品、そして堀の念願でもあった『ハムレット』だったが、様々な思惑が入り交ざった結果すべてが中途半端な結末になってしまった上演であった。

第4章 1969年 鴨川清作『ハムレット—ウィリアム・シェイクスピア作より— —音楽・ショパンピアノ協奏曲第一番より— —「ツカ調」がもたらす効果—

宝塚歌劇で『ハムレット』が初めて完全な形で上演されてから 20 年後、鴨川清作（1925-1976）によって 3 度目の上演が行われた。この 1969 年の『ハムレット』は 1949 年の上演と同様に大方原作に準拠した形での上演であったが、タイトルに「—音楽・ショパンピアノ協奏曲第一番より—」と添えられているように全編ピアノコンツェルトをモチーフにした音楽で紡がれている事、そして舞台装置は構成舞台のみで大胆な装飾はなく、鴨川とゴールデンコンビとも言われた振付師アキコ・カンダ（1935-2011）によるキャラクターの心情を表現するために盛り込まれた踊りなど、抽象的な表現で形作られた『ハムレット』だったことが最大の特徴である。それが最も顕著に表れているのはプロローグとフィナーレに登場する「精霊」という役割の存在だ。1949 年の上演でも特徴的な脚色としてプロローグとフィナーレの付与を述べたが、1969 年の『ハムレット』も同様に物語の冒頭と最後にオリジナルの場面が追加されている。

第1場 凶

ティムパニーの響きと鐘の音で緞帳が上がる。

デンマーク国。エルシノア城がほの暗い空に、黒い不吉な影を投げている。

オーケストラがテーマをうたい出すと城壁の各所から黒いマントを引きずった精霊が、デンマーク国の空に、不吉な波をたてながらも哀しくさまよう。ピアノソロになると、精霊が動きを止め、その織りなす暗雲の彼方からハムレットが浮かび出る。

ハムレット おお見える！北斗星の西に光る赤い星が。焰の尾をひき血の露を宿して
まるで不吉な前触れをうたうかのように…。ああ！日の光りは妖しくか

34 「高声低声」（『歌劇』282号，1949年），p. 57

すみ、月は蒼ざめ、さまよう精霊が雲のように暗くわがデンマークの空を被い包んで、まるで此の世の終りを告げるかのようだ…

ふたたび精霊がさまよい始めると、突然、暗闇をきり裂いて亡霊が現れる。手に元帥杖を持ち、いかめしい武装姿で…。

ハムレット おおまたしても現れるか、神よ——（と祈る）。お前は誰か、天使か、それとも悪魔か、いいやデンマーク王！ハムレット！父上——。何が言いたい。さ何を言いたいのか父上。天界のそよ風をもたらすのか、それとも地獄の毒気をたずさえてか、なぜ迷いさすらうのか…さ、疑いの雲を晴らしてくれ、晴らしてくれ疑いの雲を——晴らしてくれ…³⁵

この場面の終了後原作1幕2場の宮廷の場面となり物語の本編は幕を開ける。本来ホレイショーらによる原作冒頭の亡霊を目撃する場面が主人公ハムレットによるものとして描かれているこの脚色は「デンマークの不吉な陰を、流れる雲と黒マントの精霊で現した序幕は効果的でした。」³⁶など評価が高い。同様に物語の最後、息絶えたハムレットへのホレイショーの台詞の後、フォーティンブラスの登場が削除されている代わりに以下のような場面が追加されている。

第二十場 光

礼砲に続く鐘の音と共に舞台の一面に、暗雲が立ちこめる。

（黒マントの天地の精霊）

やがて祈りの声に、雲は晴れ、デンマークの空にはれわたる。

光りの乱舞する中を、ハムレットの遺体が天使に誘われて昇天していく。

音楽、テーマになると、舞台廻り、光りの精が白い衣装で…。

—幕—³⁷

第1場ではデンマークに立ち込める暗雲、ほの暗さを象徴するかのような「雲」「風」「闇」「雨」として、第20場では「白雲」「光」³⁸と役名を変えて晴れ渡ったデンマークの空とハムレットを天国に誘う光として登場するこの精霊という存在は、冒頭にも述べたようにこの作品を抽象的な表現で形作っている点で、今までの『ハムレット』には無かった演出である。この精霊の登場は、「白一色の天使に捧げ上げられて昇天するフィナーレは光の美しさも格別の効果をあげ、音楽の盛り上がりと共にいかにも宝塚のハムレットらしい素敵な終幕でし

35 鴨川清作脚本「ハムレット 二十場」（『宝塚歌劇（脚本と配役）』2月雪組公演，1969年），p. 28

36 「高声低声」（『歌劇』522号，1969年），p. 180

37 鴨川清作，1969年，p. 50

38 「宝塚歌劇2月・雪組公演『日本民族舞踊第十一集 祭 ハムレット』」宝塚歌劇団，1969年，pp. 20-28

た」³⁹「先ず暗黒の場面で始まり澄みきった光の中で終わる常識的な劇の進行で原作を要領よく宝塚的に無難にまとめている。」⁴⁰と、ただ高い評価を得ているだけではなく「宝塚のハムレットらしい」「宝塚的に」という言葉からもわかるように原作に「宝塚らしさ」を与えることに成功している。1949年版に加えられたプロローグとフィナーレも本来の狙いは原作にレビューの要素を加えることで「宝塚らしさ」を持たせることであったが、その内容が原作の本筋と大きく乖離してしまっていたために失敗に終わった。今回の公演ではレビュー化するのではなく、原作に存在しない場面を創作で加え主人公ハムレットの人物像を明確にすると同時に、本来悲劇的要素になり得る「暗さ」「死」という要素を精霊の身体表現に委ねることで「美しさ」を感じさせる要素へと変えている。悲劇的な部分を和らげるのではなく、悲劇はそのままにしつつもそこに美しさを描き出すことで『ハムレット』という悲劇を「清く正しく美しく」の宝塚歌劇で上演する事を可能にしているのである。

レビューの要素以外に「宝塚らしさ」が表れている点として、ハムレットとオフィーリアの関係性の描写についても述べたい。これまでの2度の上演では基本的にハムレットとオフィーリアの関係性を原作以上に描き出したものはなく、むしろ2人の関係性がわかるような場面は削除されていることもしばしばあった。1926年版は物語冒頭の侍女たちの会話の「若いハムレット様もオフィリヤ様は大のお好きで御座いました」⁴¹という一言で済まされており、ハムレット本人はオフィリヤの夢の中の幻影としてのみの登場である。1949年版は原作5幕1場にあたる墓場の場面の「オフィーリアを愛する僕の真情は実の兄がたとえ何人あったって、それよりずっと深いのだ。」⁴²という台詞までオフィーリアへの愛情に関してハムレットの言及は無く、同年の上演である花組公演に至っては墓場の場面自体が削除されているためハムレットがオフィーリアに対して愛情を持っていたのかどうかを図ることは出来ない。1926年はまだ宝塚歌劇が少女たちの「かわいらしさ」を売りにしていた時期であったし、1949年の上演は宝塚歌劇が他の娯楽に対抗できるだけの文化的価値を表す事を目的としていたことを考えると『ハムレット』という作品自体に原作以上のロマンス要素を盛り込む必要が無かったと考えられるが、このような2人の関係性が曖昧になっている表現は物語の進行に違和感を与える原因ともなり、1949年の上演の際には「あのオフィーリアは、しどころのないのも可哀想ですよ。悩みを表現するところも、ハムレットへの愛情を表すところもないので、水死した哀れさも出てこないですよ。」⁴³と低評価の一因となってしまっている。一方で1969年版ではハムレットとオフィーリアの関係性について原作以上の描写がいくつか新たに加えられており、2人のロマンスとしても作品を観ることが出来るようになっている。特に原作1幕3場にあたる「第4場 花」には以下のような描写が加えられた。

第4場 花

(前略) ハムレット、柱の陰から突如、オフィーリアの前に立ち塞がる。驚いてオ

39 「高声低声」(『歌劇』522号, 1969年), p. 180

40 同上 p. 181

41 坪内士行, 1926年, p. 20

42 堀正旗, 1948年, p. 22

43 「雪組宝塚大劇場公演合評」(『歌劇』281号, 1949年), p. 40

フィーリア立ち止まるが、父や兄の後を追って入りかける。ハムレット、オフィーリアの腕を取らえて、柱の陰へ抱き込む。柱の陰で抱き合う二人の影が壁に大きくゆれ動く。

二人の心が、赤く甘く燃え、焰となり、愛を踊る。

やがてハムレット、オフィーリアの唇をうばい立ち去る。呆然とたたずむオフィーリア。父の戻ってきたのも知らずに。(後略)⁴⁴

1幕3場はレアティーズのフランス出立の場面であり、上記のシーンはポローニアスが息子レアティーズに長々と教えを説いている最中の出来事として描かれる。このシーンは「第四場のハムレット、オフィーリアの愛のデュエットの場面は最高に美しい。」⁴⁵「ハムレットとオフィーリアの最初の出逢いの場の愛の表現を、いきなりダンスと音楽に求めた辺りさすがと思わせます。カンダ先生の振りも甘美で一言のセリフもないことが一層この場を高めハムレットの愛のはげしさを強く訴えました。」⁴⁶と評価が高く、ハムレットとオフィーリアのロマンスを描き出したことで得られたこれらの「美しい」「甘美」という要素はまさしく「宝塚らしさ」を強める一助になっている。

1969年版以前の2作品は総合的な評価を見ると決して成功した作品とは言えない。こうした評価が続くと再演が躊躇されるかと思いきや、鴨川は「シェイクスピアの名作『ハムレット』役者なら、演出家であれば一度は上演してみたい名作『ハムレット』。」⁴⁷「僕はジャズが好きで比較的新しい作品を作ってきましたが(中略)僕はどうしても次には古典をやりたかったのです。」⁴⁸と、とてもシンプルな理由でこの作品を選んでいる。しかし、「この古典、演出者がどんなにうまく料理できたとしましても識者から必ず何らかのお小言を頂戴する作品のようです。まして四時間近くの大作を歌や踊りを入れて二時間余りに縮め、その上女性ばかりで演じる…これだけハンディがつきますと演出者としてはどう考えてもひきあわない?作品です」というようにこれまでの低い評価や宝塚歌劇で『ハムレット』という作品を上演する事の難しさを充分に理解している様子も見られる。その一方で鴨川は上演に関連した各種出版物では一貫して「女性がやるにはハンデがある」⁴⁹という書き方をしており、「宝塚歌劇で上演する事」自体を不可能だとは考えていない。どんなに宝塚歌劇の男役像が現実の男らしくなっていったとしても所詮宝塚歌劇は女性のみで作り上げる芝居であり、体格や声質といった意味で男性と比較すると悲劇のおどろおどろしさを表現するにはいくらか無理がある。そこで鴨川は「クラシックの音楽」「ダンス」といった美しいイメージの強い表現で作品を彩ることで、『ハムレット』の悲劇性をより鮮烈に描き出そうとした。つまり宝塚歌劇という女性だけの劇団が『ハムレット』という悲劇に挑むにあたりハンデになってしまっていた「美しい」「綺麗」というイメージを強みに変え、『宝塚歌劇ならではの

44 鴨川清作, 1969年, p. 32

45 「高声低声」(『歌劇』522号, 1969年), p. 178

46 同上 p. 180

47 鴨川清作「『ハムレット』にとり組んで」(『宝塚歌劇(脚本と配役)』2月雪組公演, 1969年), p. 25

48 「2月雪組公演 ハムレット ジャンゴの王様から古典へ」(『歌劇』521号, 1969年), p. 32

49 同上 p. 34

『ハムレット』の創作を試みたのである。結果的に1969年版『ハムレット』は「宝塚にしかできない…（中略）宝塚らしい美しさの出た“ハムレット”だ」⁵⁰という高い評価を得ることに成功しているが、これは『ハムレット』という公演全体の完成度のみならずこうした「宝塚的かどうか」という部分での評価も大きく影響を与えていると考えられる。

実際1960年代の機関誌「歌劇」では、読者投稿欄「高声低声」や演劇評論家、専門家による寄稿文で度々「宝塚調（ヅカ調）」という言葉が登場して議論が繰り広げられており、これは『ハムレット』に関する記述に限ったことではない。1960年代の宝塚歌劇は『華麗なる千拍子』（1960年星組）や『火の島』（1961年雪組）、『タカラジェンヌに栄光あれ』（1962年花組・星組）をはじめ様々な作品、スタッフ、出演者で文化庁の芸術祭賞や芸術祭奨励賞を受賞していたり⁵¹、『オクラホマ!』（1967年月組・星組）『ウエストサイド物語』（1968年月組・雪組）などブロードウェイミュージカルへの挑戦をしていたりなど作品の質を前面にアピールしている傾向がある。この傾向からわかるように今後の宝塚歌劇が従来のような少女趣味の劇団であり続けるべきか、それとも新しい傾向の作品を増やし続け、劇団としての地位を高めていくべきかというような作品選定の方針に関してある意味で転換期を迎えていたのがこの時期の宝塚歌劇の特徴である。ここで常に議論の中心になっていたのが「宝塚調（ヅカ調）」という単語で、この単語に関する明確な定義はないものの「宝塚の魅力の本源ともいうものは「ヅカ調」というものにあるのだと思う。」⁵²というファンによる記述があるように、従来の宝塚ファンが好むような、他の劇団では得られない女性だけで作り上げる甘い夢やロマンスが込められた作品を指していると考えられる。こうしたヅカ調の作品が根強く愛され求め続けられている反面で、「ちかごろ「宝塚はいったいこれでよいのか」「宝塚はつまらなくなった」「ちっとも変っていない」「感覚がズレている」「限界にきているのではないだろうか」「人気スターに頼りすぎている」「これでは、グループ・サウンズにファンを奪われても致し方はない」……などなどの声を私は耳にします。（中略）ある意味での体質改善、新しいスタイルの作品路線を拓く一段の努力が望まれる時期だと私は考えます。」⁵³と、一部の評論家からはこの「ヅカ調」からの脱却を求める声も多い。先にも述べたブロードウェイミュージカルの上演により男性や外国人の動員にも成功し幅広いファン層の獲得が出来る機会が生じたからこそ、従来の宝塚ファンに寄り添った作品よりもまず万人に受ける作品を上演し、劇団として地位を確立する機会にするようにと専門家や評論家が意見するのは当然のことである。「現在の狭い階層の宝塚ファンだけを想定して、レパートリーを決めていく、やり方は、どうしても舞台の衰退を招くことになる。」⁵⁴という指摘もあるように、観客層を広げるために作品選定の方針を変える事が求められているのだ。一方でこうした流れに対して「私達は「宝塚」を観る為に行くが、その宝塚は“宝塚調”から脱皮することが

50 「ハムレット 4月東宝劇場雪組公演」（『歌劇』523号, 1969年), p. 57

51 川崎, p. 323

52 「高声低声」（『歌劇』524号, 1969年), p. 152

53 野口久光『今年の宝塚7つの路線』『ミュージカル路線—期待される宝塚のブロードウェイ・ミュージカル路線—』（『歌劇』520号, 1969年), pp. 58-59

54 宇佐見宜一『一九六九年の宝塚に望む』『ボクの注文帖』（『歌劇』520号, 1969年), p. 42

宿願なのだろうか。」⁵⁵と異議を唱える従来の宝塚ファンも当然ながら多くいて、高声低声では宝塚歌劇が新劇路線に進むこと、また男役が「男」になりきることを要求される現状などを懸念するファンによる様々な意見が飛び交っている様子が見られる。こうした論争にある意味で一つの決着を付けたのが『ハムレット』の上演であった。『ハムレット』はこれまでに2度宝塚歌劇で上演されている過去があるとはいえ、その悲劇的な要素が宝塚歌劇の上演作品、または宝塚ファンが求める作品として相応しいとは言えず失敗を繰り返してきた。一方で1949年の上演時にも「立派な作品を多勢の人に見せるという、ささやかな文化的意義は果たされている」⁵⁶という評価があったように文学作品としては著名であり、宝塚歌劇がもしも「ヅカ調」を脱却し劇団として更に地位を高めていく道を選ぶのであればふさわしい作品であるとも言えるだろう。しかし鴨川は本来宝塚歌劇の性質には合わないこの作品を上演する際に「ヅカ調」の脱却を目指してはいなかった。「敢えて人間関係の綾を追い乍ら、その色彩をモダンで出してゆき、総合的な意味で宝塚のハムレットに仕上げたいのです。」⁵⁷と述べているように、新たなファン層の開拓ではなく、あくまでも宝塚歌劇の『ハムレット』を上演する事を目的とし、そのためにふさわしい脚色を加えている。また、鴨川は「宝塚調」という言葉に関して、「宝塚調という言葉が旗印にして、よく古いファンの人々が話をされますよね。だけど僕は結果が宝塚的であればいい、という風に考えたい…。」⁵⁸と述べている。宝塚歌劇で上演する作品を選ぶうえで、その作品が元から宝塚らしい要素を持っている必要はなく、脚色などを加えた結果宝塚らしい作品に仕上がれば良いという考えをもっているからこそ、『ハムレット』という作品を過去上演の評価に関わらず選択したのだろう。この作品に対する評価として「難解なるシェイクスピア演劇そのままでもなければ、従来の宝塚演劇とも又異種のものである。両者の微妙な均衡と接触の内にこのハムレットは生まれたのであろう。(中略)ハムレットの如き演劇も、宝塚の土壤に根ざしている限り新劇になるはずはない(中略)宝塚が宝塚であり得なくなったりすることには繋がらないのである。」⁵⁹とあるように、宝塚歌劇には相応しくないとされていた作品を宝塚的に脚色することに成功した今回の上演は、「ヅカ調」の脱却を求める人々に対しては「宝塚的でありながら万人受けする作品」の提示を、従来の宝塚ファンには「宝塚らしさはどんな作品においても不滅であること」の提示を可能にしたのである。この『ハムレット』が上演された5年後の1974年、『ベルサイユのばら』が初演され1976年までの上演で140万人もの観客を動員する大ブームを呼ぶ。後述するが、これにより少女漫画の舞台化というジャンルにおける圧倒的な地位を確立しただけではなく、現在の宝塚歌劇を象徴するようなスターシステムも確立することになる。このように、以降の宝塚歌劇の作品選定の方針に影響をもたらしている点で1974年の『ベルサイユのばら』は「ヅカ調」を巡る論争に決着をつけた上演であったと言える。これに辿りつく迄の苦難の時を乗り越えた作品として『ハムレット』の上演は意義深いものだっただろう。

55 「高声低声」(『歌劇』522号, 1969年), p. 182

56 「雪組宝塚大劇場公演合評」(『歌劇』281号, 1949年), p. 39

57 「2月雪組公演 ハムレット ジャンゴの王様から古典へ」(『歌劇』521号, 1969年), p. 34

58 鴨川清作「甘い毒薬」(『同時代演劇』復刊2号, ル・マルス, 1973年), p. 116

59 「高声低声」(『歌劇』524号, 1969年), p. 156

第5章 2010年 藤井大介『HAMLET!!』—スターシステムの確立—

宝塚歌劇で4度目の『ハムレット』上演が行われたのは2010年の事である。⁶⁰ 1969年の公演から40年の時を経て再び上演されることになった『ハムレット』は、「ロック・オペラ」という副題であるだけに、主人公ハムレットが黒革のロングコート、ロングブーツ、長髪といったヴィジュアル系ロックスターかのような出で立ちで原作の名台詞でもある「生きるべきか、死ぬべきか」でさえテーマソング「To Be Or Not To Be」としてバンドの生演奏に乗せて高らかに歌い上げる。この作品の脚本・演出を担当した藤井大介は宝塚歌劇団においてショー作家のヒットメーカーとして名高い。舞台装置が電飾のついた階段しかないこと、「歓喜」「花」「狂」「淫」「水」というような場面の雰囲気や登場人物の感情を表す存在の役があることなど抽象的な表現も多いように、全体的に芝居の様相というよりもショーのような雰囲気が強く、かなり創作性の強い『ハムレット』となっている。創作性という部分に焦点をあてると、この作品のプロローグとエピローグは今までの3作品とは全く異なった切り口をしている。

第1幕 序 騒魂

亡霊（ホレーシオ） 北極星の西に輝くあの星が天の一角で光始めた。今宵はハムレット殿下のご命日。あの気高いお心が碎けてしまっただれほどのもうどれほどの夜が繰り返されたのであろう。わかった、わかった。気のすむまで語ってやろう。決して成仏することの許されないお前たちの魂を鎮めるために。あの方の物語を、あの方の真実を。

妹よ、さあ歌え！ハムレット王子へのレクイエムを！

命をかけてやり遂げた 復讐という名の正義
短くも美しい命の終焉に あなたは何を思ったのか
愛すべき人よ黄泉の国で何を観ているのですか 燃え滾る情熱色の魂で
茜色の朝日が東の岡を歩いてくるまでに 伝説を語り継ごう
あなたの魂を讃えるために
レジェンドハムレット レジェンドハムレット
Hamlet Hamlet Hamlet Hamlet

魂（ハムレット） 我こそはハムレット！

60 1993年に上演された『ベイ・シティ・ブルース』（小池修一郎脚本演出）も『ハムレット』の世界観をアメリカ西海岸に置き換えた「マフィア版ハムレット」として知られているが、『HAMLET!!』（2010年月組）パンフレット等に「宝塚でのハムレットの上演は40年ぶり」という記述があることから、本公演を宝塚歌劇4度目のハムレット上演とする。

To be or not to be To be or not to be
生きるべきか死ぬべきかそれが問題だ
生か死かどちらかが気高い心にふさわしいのか 人はなぜ耐え忍ぶのか
それとも怒涛の苦難に立ち向かい 切りかかり誰一人相果てるのか
死ぬことは眠ること ただそれだけだ
心の痛み 体の苦しみ 最高の結末を迎える
To be or not to be To be or not to be
死ぬ 眠る 眠る 眠る そして恐らくは夢を見る

誠実に美しき魂 水面に浮かぶ春の妖精
私が愛した汝の名前は 美しきオフィーリア
To be or not to be To be or not to be
欲しい物はただ一つ清らかな魂
その名は愛 愛 愛
To be or not to be To be or not to be To be or not to be

今宵再び演じて見せよう 憎しみと復讐に血塗られた悲劇の主人公、我こそはハムレット！

愛のために *To be or not to be*

ホレーシオ 憎しみと復讐の始まりに時計の針を戻そう。すべてはあの日、あの忌まわしい事件から始まったのだ！⁶¹

ホレーシオとその他亡霊たちの呼ぶ声に応えるように雷鳴が轟き、真っ赤な革のロングコート、ロングブーツ、長髪という出で立ちのハムレットが階段の最上段に登場する。それと共に曲調も一変しドラムとギターが中心のテーマソング「To Be Or Not To Be」が始まるのだが、その様子はまるでロックスターハムレットのリサイタルである。原作随一の名台詞である第4独白をいきなり冒頭に置き、テーマソングとして歌わせることで、これからどんな悲劇が始まるのかと身構える観客らを驚かせるような、ショー作家ならではの仕掛けを感じるプロローグである。第4独白の他にも第2独白は「決意」、第3独白は「迫真の演技」というように曲として独白が歌で昇華されている点は、ストレートプレイの上演が無く、長く難解な台詞に聞きなれていない宝塚歌劇の観客に即した脚色と言えるだろう。長さ故に間延びしてしまいがちな台詞を歌にすることで、ロックならではの疾走感のある演出になっているとも考えられる。このプロローグの後、原作1幕2場の宮廷の場面へと移り物語はおおよそ原作通りに進む。そして原作5幕2場の決闘の場面の後フォーティンプラスの登場は削除され、

61 Amazon Prime Video『HAMLET!!』（10年月組・東特・千秋楽）より筆者が文字起こした。

代わりにハムレットの昇天が描かれる。

第13場 終結

ハムレット もう死ぬぞホレーシオ、強い毒がすっかり気力を抑え込んだ。

To be or not to be 死ぬ 眠る そしておそらくは夢を見る

亡霊（オフィーリア）が現れる

これは夢なのか？オフィーリア！私が最も愛した美しいオフィーリア！
あとは、沈黙。

ホレーシオ 気高いお心が砕けてしまった！

おやすみなさい、優しい王子様。天使たちの歌声を聞きながらお眠りな
さい…

命をかけてやり遂げた 復讐という名の正義
短くも美しい命の終焉に あなたは何を思ったのか
愛すべき人よ黄泉の国で何を観ているのですか 燃え滾る情熱色の魂で

亡霊（オフィーリア）と先王の亡霊に誘われるハムレット

茜色の朝日が東の岡を歩いてくるまでに 伝説を語り継ごう
あなたの魂を讃えるために
レジェンドハムレット レジェンドハムレット
Hamlet Hamlet Hamlet Hamlet

魂（ハムレット）の登場、エピローグへ⁶²

亡霊となったオフィーリアと先王の亡霊に導かれるように昇天したハムレットは、それまでの黒革の衣裳から打って変わり、全身白色の衣裳で「魂」として晴れ晴れした表情で再び登場する。その他の登場人物たちも同様に「亡霊」としての黒色がベースの衣裳から白色の衣裳へと変わって「魂」として全員で踊り、そのまま物語は幕を閉じる。愛した女性と復讐の原動力であった父親という2人に天国へ迎え入れられるエピローグは復讐のために狂気を装い、愛する女性をも捨てなければならなかったハムレットにとって、死して全て報われる「救い」を描いていると言える。悲劇でありながら最後に主人公の救済を描くことで、ハッピーエンドともとれる展開に物語を変化させていると同時に、宝塚歌劇の公演では必ずと言っていいほど存在するフィナーレの役割も果たしているこのエピローグは『HAMLET!!』

62 同上

における重要な「宝塚らしさ」の要素だろう。

ハムレットの昇天を描く演出は1969年版でも行われており、高い評価を受けていた事は前章でも記述した。2010年版の演出ではただ宝塚らしさを加えるだけではなく、天国に誘う存在として亡霊となったオフィーリアを登場させることで、2人のロマンス要素も加えられている。藤井がこの作品について「今回は、ハムレットとオフィーリアとの愛を、原作よりも少し出していききたいなと思っています。原作でもそこまで好きだとは書かれていないんですけど、でも根本は好きで。」⁶³と意気込んでいるように、この2人の関係性が原作そして今までの3度の上演と比較してかなり強調して描かれている点は2010年版の特徴である。2人の関係性はプロローグで歌われているテーマソングの中の「誠実に美しき魂 水面に浮かぶ春の妖精 私が愛した汝の名前は 美しきオフィーリア」という歌詞や、第2独白にあたる場面の「演じなければいけないのか？たとえ愛するオフィーリアの前でも」という歌詞にあたりするように、ハムレットの語る台詞や歌の中に度々表れているが、それらに加えて随所で盛り込まれるデュエットダンスも宝塚らしい愛の表現であると言える。宝塚歌劇におけるデュエットダンスの効果について竹村は「宝塚のショーやレビューには、(中略)様々な定番の趣向がある。その中でもロマンティックという点で屈指の趣向は、トップスターとトップ娘役が二人だけで踊るデュエットダンスだ。」⁶⁴と述べているように、宝塚歌劇のファンにとってデュエットダンスの存在が「愛」を表すものであることは暗黙の了解である。特にエピローグで全員が「魂」として晴れ晴れと踊る場面においてハムレットとオフィーリアのデュエットダンスがあることは現世では結ばれることのなかった2人が天国で再会していることを暗示させており、観客はそこに2人の愛の成就を見出すのである。

竹村はこの作品の中でのデュエットダンスの役割を「ともすればロマンス不足になりがちな『ハムレット』への格好のブースター」⁶⁵と表しているが、前章でも述べた通り宝塚歌劇の『ハムレット』上演でロマンス要素が加えられるようになったのは1969年版の上演からであり、当時の上演もここまで明らかに2人の愛を浮き彫りにしているのではなく「美しさ」「甘美」という印象を観客に与えるための演出として用いられていた。これまでの3度の『ハムレット』上演はあくまでもこの作品が持つ文学作品としてのブランド力によって宝塚歌劇の文化的地位の向上を目指すことにあり、宝塚的なロマンス要素を加えることは上演の二の次である。一方で2010年版に関して演出の藤井は「今回の公演では、新生月組が誕生し、まさお(龍)も新人とは言ってられない学年になったということで、中堅のリーダーとしてグッとみんなを引っ張っていけるような熱いものを、さらに、中堅や新人たちがエネルギーをぶつけ、昇華していけるものにしたなと思い、「ハムレット」をロック・オペラですることになりました。」⁶⁶と述べているように、『ハムレット』が選定された理由は「作品」ではなく「スター」にある。『ハムレット』を上演することで宝塚歌劇のブランド力を高める事は決して求められておらず、それよりも歌唱力に定評がある龍真咲のためにロック・オペラという脚色にしていたり、ダンスを得意とするオフィーリア役の蘭乃はなにはダ

63 「対談『HAMLET!!』(月組宝塚バウホール公演)」(『歌劇』1013号, 2010年), p. 81

64 竹村はるみ『シェイクスピアと宝塚』大修館書店, 2024年, p. 107

65 同上 p. 108

66 「対談『HAMLET!!』(月組宝塚バウホール公演)」(『歌劇』1013号, 2010年), p. 80

ンスで心情を表す場面が多くあてがったりなど「ストレートにある意味シンプルに、出演者たちの魅力が活かせるようなものを書いた」⁶⁷のが今回の『HAMLET!!』なのだ。

このようなスター本位の作品選定、脚色は1970年代以降の宝塚歌劇におけるスターシステムの確立が大きく関係している。前回の上演のあと、1974年に宝塚歌劇は『ベルサイユのばら』によって絶大なブームを巻き起こすが、このブームが宝塚歌劇にもたらした影響としてバラニャク平田は「宝塚歌劇団の認知度の向上」「スターシステムの構築と発展の第一歩」「熱狂的なファンの登場」という3点を挙げている。⁶⁸ まず認知度の向上という点では観客動員数が安定するようになり、上演作品を選ぶうえで原作のブランド力や文化的意義を考慮する必要がなくなる。特に少女漫画の舞台化というジャンルで圧倒的な地位を確立した宝塚歌劇は、もちろん今まで同様オリジナル作品やブロードウェイ作品の上演はしつつも漫画やアニメの実写舞台化など取り扱う作品の幅も広がり、作品選定の自由度が高くなったと言える。その一方でスターシステムが構築され1990年代頃にはトップスターという立場が確立することで、どんな作品でも主人公の配役は1人のスターに固定化されるようになるため、作品選定の際に「そのスターに似合うかどうか」という主役の適性が考慮されるようになる。熱狂的なファンの存在もこれに関連するが、ファンは自分の応援するスターがより輝く姿を求めるものである。幸いなことに宝塚歌劇団の演出家は基本的に座付きであることから、スターの特性やファンが求めるスターの姿をよく理解し、それを作品に反映しやすい。こうした傾向から宝塚歌劇はいつしかスター至上主義の劇団となり、スターの持つ魅力が最大限に発揮できるような作品製作が行われるようになっていったのである。またこのスターシステムの確立により「トップスター」「トップ娘役」というどんな作品においても主役とヒロインを演じる存在も決定的なものになったことから、物語に男女のロマンスを描くという事は暗黙の了解になり、そうしたロマンスはファンが宝塚歌劇の作品に求める要素の一つにもなったのである。冒頭で2010年版『HAMLET!!』の特徴として創作性の強さを述べたが、演じるスターに即したキャラクター像の変化やスターシステムの確立によりロマンスを描くことが暗黙の了解となった宝塚歌劇の在り方の変化が現れた結果の『ハムレット』なのである。

第6章 おわりに

ここまで宝塚歌劇における4回の『ハムレット』上演を取り上げ、それぞれの時代で「宝塚らしさ」がどのように表れているのかを分析することで宝塚歌劇110年の歩みを振り返った。1914年に創立した宝塚歌劇は創立当初少女達の「かわいらしさ」を売りとした劇団であり、1926年の『オフィリヤの死』はその「かわいらしさ」を活かす形で脚色された結果4作の中で唯一ヒロインが主役として書き換えられた上演であった。この時の宝塚歌劇が

67 同上

68 バラニャク平田・ズザンナ「ポップカルチャーの中のタカラヅカー『ベルサイユのばら』以降の宝塚歌劇団の表象を中心に―」『人間文化創成科学論叢 第21巻 2018年』, pp. 233-234

目指していたのは国民劇の形成であり当時の短編5本立てという上演形態にもその姿勢は見られるが、こうした「かわいらしさ」を売りにする傾向や国民劇を目指す姿勢は1930年代のレビュー人気に端を発した男役人気の台頭、そして戦争によるファン層の変化によって段々と消えていく。戦後になると、宝塚歌劇は様々な娯楽の発展による動員数の低下に対抗するため文化的価値の向上が目指されるようになる。1949年の『ハムレット』は原作が持つ文学作品としての知名度からこの時上演されるにはうってつけであった一方、著名な原作を扱う事による他での上演との差別化が必要であり、歌や踊りを中心としたプロローグとエピローグを加えることで「宝塚らしさ」を表そうとした。これは当時宝塚歌劇が「レビューの劇団」として一般的に認知されていたことを活かしたものであると同時に、本来悲劇であるはずのこの作品に歌や踊りによる明るさを加えることで悲劇性を軽減させることも狙っていたが、同年の再演においてこのプロローグとエピローグが削除されたことからこの狙いは失敗に終わっていたことがわかる。1960年代になると宝塚歌劇は様々な賞の受賞やブロードウェイミュージカルへの挑戦など作品の質をアピールするようになり、上演作品の方針について従来のように少女趣味の劇団であり続けるべきか、新たな作品に取り組み劇団としての地位を高めていくべきかという2つの立場が「ヅカ調」という言葉で議論されるようになる。こうした背景の中で上演された1969年の『ハムレット』は、少女趣味とは程遠いシェイクスピアの名作に宝塚的なロマンスや美しさを加えつつも原作を破綻させずに上演する事に成功し「ヅカ調」の議論に一つの終着点を示すような公演であった。この後、1970年代に宝塚歌劇は『ベルサイユのばら』による大ブームを巻き起こす。これはただ宝塚歌劇の認知度を向上させるきっかけになっただけではなく、「スターシステムの確立」とそれに伴う「熱狂的なファンの登場」のきっかけにもなった。トップスターを中心としたスターシステムが明確になると、いつしか作品選定は「劇団の文化的価値向上」を目的としたものではなく「スター本位」に変化していくことになる。2010年の『HAMLET!!』は原作を概ね踏襲しつつも主役を演じるスターの強みを活かし、ロックオペラとして歌が主となる作品に大胆に書き換えている点にそれまでの3作品には無かった「スター本位」の脚色を感じさせる。また結末を変え、ハムレットとオフィーリアの関係性を物語の主軸の一つとする構成は明らかにそれまでの『ハムレット』には無かった脚色であり、「男女のロマンス」という近年の上演には欠かせない「宝塚らしさ」の表れであると言える。

このように『ハムレット』という共通した原作を扱っていても、上演された時代や演出家の志向によって完成する作品は全く異なり、その変化が生じたきっかけとなった出来事を辿ることで宝塚歌劇が歩んできた道筋も見えてくる。それぞれの『ハムレット』がどのようなものであったかの分析すると、プロローグとエピローグの付与やロマンス描写の追加など、この作品が持つ悲劇性を弱めるための脚色を加えられている場合が殆どで、確かに「清く正しく美しく」の劇団にはそぐわない作品だったのかもしれない。一方でどの時代においても『ハムレット』という作品に挑んだことによる文化的意義という点は高く評価されている。つまり『ハムレット』という作品自体が持つ文学作品としての圧倒的な権威が、ここまで宝塚歌劇で再演が繰り返されることになった理由であることは紛れもない事実であろう。当初、この作品が持つ文学性と「清く正しく美しく」に代表されるような「宝塚らしさ」との間には大きな乖離があり、「かわいらしさ」や「レビュー」といった要素で調和を図ろう

とする宝塚歌劇の挑戦は失敗に終わっていた。しかし1969年の上演で鴨川が実践した、女性のみ劇団だからこそ「綺麗」「甘美」といった要素を活かし原作の持つ悲劇性を和らげるのではなく鮮烈に描き出した取り組みは、『ハムレット』という本来宝塚歌劇には相応しくない作品に「宝塚らしさ」を持たせることに成功し、初めて両者の調和を見出すことになる。このような意味で、1969年の上演はある意味「宝塚らしさ」と『ハムレット』の一つの決着点であったと言えよう。こうして美しさやロマンスといった「宝塚らしさ」を確立していった宝塚歌劇は、現在も『ハムレット』に限らず様々なシェイクスピア作品の上演を行っている。「宝塚歌劇」と「シェイクスピア作品」という、文学作品としての知名度に頼っていたはずの関係性も1999年のバウ・シェイクスピアシリーズでの上演演目に見られるように、いつしか作品の知名度ではなく「いかに宝塚らしく書き換えられるか」というような宝塚らしさを発揮する場となりつつあるように、今後も両者の関係は互いに作用しながら変化していくこともあるだろう。しかし、いつの時代においても「清く正しく美しく」のポリシーがあり続ける限り「宝塚らしさ」は不滅である。その時代を映す鏡でもある「宝塚らしさ」に注目しながら、今後の宝塚歌劇の歩みにも注目していきたい。

【付録】

表-1 宝塚歌劇でこれまでに上演されたシェイクスピア作品とその回数

| 分類 | 戯曲タイトル | 回数 |
|-------|--------------|----|
| 悲劇 | ロミオとジュリエット | 11 |
| 喜劇 | 夏の夜の夢 | 7 |
| 悲劇 | ハムレット | 6 |
| 喜劇 | 十二夜 | 4 |
| ロマンス劇 | テンペスト | 3 |
| 喜劇 | から騒ぎ | 3 |
| 悲劇 | ジュリアス・シーザー | 2 |
| 悲劇 | アントニーとクレオパトラ | 2 |
| 喜劇 | ヴェニス商人 | 2 |
| ロマンス劇 | 二人の貴公子 (※) | 1 |
| 喜劇 | じゃじゃ馬ならし | 1 |
| ロマンス劇 | 冬物語 | 1 |
| 悲劇 | オセロー | 1 |
| 喜劇 | ヴェローナの二紳士 | 1 |

※『二人の貴公子』はジョン・フレッチャーとの合作

表-2 宝塚歌劇でのシェイクスピア作品上演年表

| 西暦 | 演目タイトル | 原作タイトル | 劇場 |
|------|-----------------------------------------------|-------------------------|------------|
| 1918 | クレオパトラ | アントニーとクレオパトラ | 宝塚大劇場 |
| 1918 | 戀の老騎士 | ウィンザーの陽気な女房たち | 宝塚大劇場 |
| 1926 | オフィリヤの死 | ハムレット | 宝塚大劇場 |
| 1926 | 眞夏の夜の夢 | 夏の夜の夢 | 宝塚大劇場 |
| 1933 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | 宝塚中劇場 |
| 1940 | 眞夏の夜の夢 | 夏の夜の夢 | 宝塚大劇場 |
| 1946 | 眞夏の夜の夢 | 夏の夜の夢 | 宝塚大劇場 |
| 1946 | 眞夏の夜の夢 | 夏の夜の夢 | 宝塚大劇場 |
| 1947 | 眞夏の夜の夢 | 夏の夜の夢 | 日本劇場 |
| 1948 | ヴェネチア物語 | ヴェニス商人 | 宝塚大劇場・江東劇場 |
| 1948 | ヴェネチア物語 | ヴェニス商人 | 宝塚大劇場 |
| 1949 | ハムレット | ハムレット | 宝塚大劇場 |
| 1949 | ハムレット | ハムレット | 宝塚大劇場 |
| 1950 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | 宝塚大劇場・帝国劇場 |
| 1950 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | 全国 |
| 1961 | ボニー・レディー | じゃじゃ馬ならし | 宝塚大劇場 |
| 1963 | クレオパトラ | アントニーとクレオパトラ | 宝塚大劇場 |
| 1964 | ブロードウェイ・テンペスト | テンペスト | 宝塚大劇場 |
| 1968 | ブロードウェイ・狂騒曲 | テンペスト | 新宿コマ劇場 |
| 1969 | ハムレット－ウィリアム・シェイクスピア作より－ 音楽・ショパンピアノ協奏曲第一番より | ハムレット | 宝塚大劇場 |
| 1979 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | バウ |
| 1979 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | バウ |
| 1980 | 恋の冒険者たち | 十二夜 | 宝塚大劇場 |
| 1985 | スウィート・リトル・ロックンロール | から騒ぎ | バウ |
| 1986 | 真紅なる海に祈りを－アントニーとクレオパトラ－ | ジュリアス・シーザー/アントニーとクレオパトラ | 宝塚大劇場 |
| 1990 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | バウ・日本青年館 |
| 1992 | PUCK | 夏の夜の夢 | 宝塚大劇場 |
| 1993 | ベイ・シティ・ブルース | ハムレット | 宝塚大劇場 |
| 1999 | 冬物語 | 冬物語 | バウ |
| 1999 | から騒ぎ | から騒ぎ | バウ |
| 1999 | ロミオとジュリエット'99 | ロミオとジュリエット | バウ |
| 1999 | 十二夜－またはお望みのもの－ | 十二夜 | バウ |
| 1999 | TEMPEST－吹き抜ける九龍－ | テンペスト | バウ |
| 1999 | SAY IT AGAIN－『ヴェローナの二紳士』より－ | ヴェローナの二紳士 | バウ |
| 1999 | エピファニー－『十二夜』より－ | 十二夜 | バウ |
| 2000 | 冬物語 | 冬物語 | バウ |

| 西暦 | 演目タイトル | 原作タイトル | 劇場 |
|------|---------------------------|------------|----------|
| 2006 | 暁のローマ『ジュリアス・シーザー』より | ジュリアス・シーザー | 宝塚大劇場 |
| 2009 | 二人の貴公子 | 二人の貴公子 | バウ |
| 2010 | HAMLET!! | ハムレット | バウ・日本青年館 |
| 2010 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | 梅芸・博多座 |
| 2011 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | 宝塚大劇場 |
| 2012 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | 宝塚大劇場 |
| 2013 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | 宝塚大劇場 |
| 2014 | The Lost Gloryー美しき幻影ー | オセロー | 宝塚大劇場 |
| 2014 | PUCK | 夏の夜の夢 | 宝塚大劇場 |
| 2020 | ビガール狂騒曲 | 十二夜 | 宝塚大劇場 |
| 2021 | ロミオとジュリエット | ロミオとジュリエット | 宝塚大劇場 |
| 2022 | Sweet Little Rock'n' Roll | から騒ぎ | バウ |

宝塚歌劇団『宝塚歌劇 100 年史 虹の橋渡りつづけてー舞台編ー』（阪急コミュニケーションズ、2014 年）より集計。副題やあらすじ、クレジットで原作が明記されているものを 1 作品とし、再演や他組での上演は別作品とした。タイトルがシェイクスピア作品と同一であっても原作として使用した記載が無い場合は除いている。また、作品そのものの上演ではなく劇中劇として一部を使用している例（『夢・シェイクスピアー夏の夜の夢ー』1999 年星組、『うたかたの恋』1983 年雪組ほか）や、シェイクスピア本人が主人公として登場する作品（『Shakespeare ～空に満つるは、尽きせぬ言の葉～』2016 年宙組）、宝塚以前に翻案作品として存在するもの（『ウエスト・サイド・ストーリー』1968 年月組ほか、『キス・ミー・ケイト』1988 年花組）などは今回の集計に含めていない。

【参考文献一覧】

〈書籍〉

- 井上理恵，鈴木国男，関谷由美子『宝塚の 21 世紀 演出家とスターが描く舞台』社会評論社，2020 年
 神山彰『商業演劇の光芒 日本近代演劇の記憶と文化 2』株式会社森話社，2014 年
 川崎賢子『宝塚 変容を続ける「日本モダニズム」』岩波現代文庫，2022 年
 川野真樹子「二人の「オフィーリア」ー堀正旗『ハムレット現代に生きなば』（一九三〇）における女性像」（日本シェイクスピア協会編『シェイクスピアとの往還ー日本シェイクスピア協会創立六〇周年記念論集』研究社，2021 年）
 寶塚少女歌劇團『寶塚少女歌劇廿年史』寶塚少女歌劇團，1933 年
 宝塚歌劇団『宝塚歌劇四十年史』宝塚歌劇団出版部，1954 年
 宝塚歌劇団『宝塚歌劇 100 年史 虹の橋渡りつづけてー人物編ー』阪急コミュニケーションズ，2014 年
 宝塚歌劇団『宝塚歌劇 100 年史 虹の橋渡りつづけてー舞台編ー』阪急コミュニケーションズ，2014 年
 竹村はるみ『シェイクスピアと宝塚』大修館書店，2024 年
 渡辺裕『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館，1999 年
 W. シェイクスピア（松岡和子訳）『ハムレット シェイクスピア全集 1』ちくま文庫，1996 年

〈論文〉

- 芦津かおり「ハッピーエンドの『ハムレット』：1949年宝塚公演について」、『神戸大学文学部紀要』41号，2014年
- バラニャク平田・ズザンナ「ポップカルチャーの中のタカラヅカー『ベルサイユのばら』以降の宝塚歌劇団の表象を中心に―」『人間文化創成科学論叢』第21巻，2018年
- 吉田季実子「宝塚歌劇における『真夏の夜の夢』の受容」，法政大学言語・文化センター『言語と文化』第11巻，2014年

〈脚本〉

- 嶋川清作脚本・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年）
- 坪内士行編作『歌劇「オフィリヤの死」』（『宝塚少女歌劇脚本集』第63号，1926年）
- 堀正旗改修『グランドレビューウ ハムレット 二十二場』（『宝塚歌劇雪組一月公演脚本集』1948年）
- 堀正旗改修『歌劇 ハムレット 十四場』（『宝塚歌劇花組公演脚本集』1949年）

〈雑誌〉

- 宇佐見直一「一九六九年の宝塚に望む」「ボクの注文帖」（『歌劇』520号，1969年）
- 小田島雄志「宝塚で観る「シェイクスピア」」（『婦人公論』1999年7月7日号）
- 嶋川清作「甘い毒薬」（『同時代演劇』復刊2号，ル・マルス，1973年）
- 「高声低声」（『歌劇』73号，1926年）
- 「高声低声」（『歌劇』282号，1949年）
- 「高声低声」（『歌劇』522号，1969年）
- 「高声低声」（『歌劇』524号，1969年）
- 小林一三「国民劇の出発点」（『歌劇』73号，1926年）
- 「三月公演合評記」（『歌劇』73号，1926年）
- ジャック・マードック「ハムレットの死後にルムバを踊る―ビーコン紙所蔵―」（『歌劇』282号，1949年）
- 「対談『HAMLET!!』（月組宝塚バウホール公演）」（『歌劇』1013号，2010年）
- 「宝塚歌劇2月・雪組公演 日本民族舞踊第十一集 祭 ハムレット（公演パンフレット）」宝塚歌劇団，1969年
- 坪内士行「諸藝座の必要」（『歌劇』71号，1926年）
- 「2月雪組公演 ハムレット ジャンゴの王様から古典へ」（『歌劇』521号，1969年）
- 野口久光『今年の宝塚7つの路線』『ミュージカル路線―期待される宝塚のブロードウェイ・ミュージカル路線―』（『歌劇』520号，1969年）
- 「ハムレット 4月東宝劇場雪組公演」（『歌劇』523号，1969年）
- 「二つのハムレット」（『宝塚グラフ』1949年1月号，1949年）
- 堀正旗「特集 名作「ハムレット」上演『沙翁の生誕地を訪ねて』」（『歌劇』281号，1949年）
- 「雪組宝塚大劇場公演合評」（『歌劇』281号，1949年）

〈新聞記事〉

- 『「トピック」「宝塚」90周年、豪華な演目 元日、記念公園スタート』読売新聞，2004年1月9日，東京夕刊，全国版，5頁 <https://yomidax.yomiuri.co.jp/yomiuri/articles/3009061>，2024年12月2日閲覧

『理想のオフィリヤー坪内士行氏の考えているオフィリヤ姫―』読売新聞, 1918年2月5日, 朝刊,
4頁 <https://yomidas.yomiuri.co.jp/yomiuri/mts/articles/1110470>, 2024年12月20日閲覧
『[レビューの光跡] (5) “オトメ幻想”宝塚らしさ 清く正しく美しく (連載)』読売新聞, 2004年
1月13日, 大阪夕刊, 全国版, 16頁, <https://yomidas.yomiuri.co.jp/yomiuri/articles/3009061>,
2024年12月2日閲覧

〈Web〉

宝塚歌劇団公式HP「劇場案内・アクセス」<https://kageki.hankyu.co.jp/theater/takarazuka/index.html>, 2024年9月2日閲覧

宝塚歌劇団公式HP「宝塚歌劇の歩み (1923年-1933年)」, <https://kageki.hankyu.co.jp/fun/history1923.html>, 2024年12月2日閲覧

〈映像〉

Amazon Prime Video「『HAMLET!!』(‘10年月組・東特・千秋楽)」, 2024年12月18日視聴