

「仮面的」であるもの

——歌舞伎を手掛かりとした宝塚の舞台化粧の考察——

香 月 恵美子

はじめに

宝塚歌劇団（以下宝塚と略記）は明治以降「旧劇」とされていた歌舞伎の娯楽性を手本にしつつも近代的な「国民劇」を目指して創立された劇団であり、異性装の演劇という共通項からも、歌舞伎と宝塚は先行研究において比較されることが多い。歌舞伎と宝塚の関係は深く、戦後においては、宝塚の劇団員が義太夫歌舞伎を演じる「宝塚義太夫歌舞伎研究会」というものが存在していた。宝塚義太夫歌舞伎研究会は1953年に発足し、1968年まで活動を続けた。浄瑠璃、三味線は竹本三蝶一座が務め、演技指導と演出は初代中村鴈治郎の息子である二代目林又一郎が務めた。この他にも、1968年に初演された『メナムに赤い花が散る』では二代目尾上松緑が演出を手掛けたり、近年では和物のショー作品『WELCOME TO TAKARAZUKA 一雪と月と花と一』（2020）が坂東玉三郎の監修を受けたりと、宝塚は創立当時から現在に至るまで歌舞伎から多くの影響を受けてきたと言えるだろう。

歌舞伎も宝塚も、近代的なリアリズムとは異なる演劇であり、その独自性の一端を担っている要素として派手な舞台化粧が挙げられる。歌舞伎の化粧も宝塚の舞台化粧も共に現実離れした容貌を作り上げるものであり、これらの独特な舞台化粧が歌舞伎や宝塚にとって必須のものであることは明白であろう。しかしながら、これらの舞台化粧に関する体系的な研究が十分に進められているとは言えず、その理由について、村島彩加は、舞台化粧などの「演技における外見上の工夫」が、「戯曲の読解力や、登場人物の『内面』の『理解』といったものを重視する現行の演劇上演と照合すると、皮相的なものと見られがち」⁽¹⁾であると述べている。つまり、リアリズム演劇が西洋から持ち込まれて以来、戯曲研究や登場人物の内面の理解といった要素が重視されるようになり、その結果として歌舞伎における化粧や拵のような外見上の要素が皮相的なものとして見られるようになったという経緯があり、舞台化粧に特化した研究が進められていないことにもそうした背景が関係していると考えられる。江戸時代に成立した歌舞伎は、明治期の近代リアリズムの潮流にぶつかり、大正時代に成立した宝塚は女性だけの劇団という制約の中で、リアリ

(1) 村島彩加『舞台の面影 演劇写真と役者・写真師』森話社、2022年、p. 298-9

ズムと向き合わなければならない段階があった。それでも現実離れした舞台化粧は姿を消すことなく現在に至るまで用いられ続けている。

つけまつ毛や口紅などを使用した華やかな宝塚の舞台化粧は、先行研究においては男役の女性性を強調するものとして言及されてきた。しかしながら、宝塚の舞台化粧は男役が元から有している女性性を引き立たせるものではなく、舞台上でフィクショナルなジェンダーのコードを積み重ねるものとして機能していると考えられる⁽²⁾。本研究では、舞台化粧によってジェンダーを上書きしていく発想の手掛かりとして歌舞伎の化粧を参照し、新たな宝塚の舞台化粧論を構築することを試みる。

1. 宝塚の舞台化粧における特異性

大正期に創立された宝塚は、当時「旧劇」とされていた歌舞伎の娯楽性を手本としながらも、近代的な「国民劇」を目指して作り上げられた劇団である。創設者の小林一三は、歌舞伎を「余りに馬鹿らしく、不自然な、そうして旧幕時代の道徳を標準として現示さるる行為の淫靡なる、到底今日に於ては寛裕を許し難い旧劇」と批判しつつも、「娯楽としての凡ての要素を、不完全ながらも、具備して居る」とし、「旧劇の好まるる原因」として「動作、粉粧及場面が絵画的であること」「凡てが娯楽雰囲気の中にあること」など七つの要素を挙げている⁽³⁾。小林はこの後に「此長所が多数国民の趣味に適応して居る以上は、二百年来此長所に養育せられて来た国民の趣味を、一朝にして、新劇に急変せしめようというのは無理な注文」⁽⁴⁾であると続け、自分の手によって新たな国民劇を創生する必要があると主張している。これらの小林の言葉からも、宝塚の誕生の背景には、歌舞伎の存在があったことがよくわかるだろう。

詳しくは後述するが、近代化の潮流の中で歌舞伎において薄化粧が提唱されたように、宝塚の舞台化粧史においても1930年に白塗り化粧からの脱却というエポックメイキングな出来事があり、「旧劇」的な白塗り化粧に取って代わるように近代的なドーラン化粧が導入された。ジェニファー・ロバートソンは、宝塚における白塗りからドーラン化粧への移行がもたらした変化について、以下のように論じている。

白塗りは役者本来の顔の造作を白く塗りつぶし、代わりに理想とする男らしさ／女らしさを示す記号を刻み込む。一方、第二のジェンダーの割り当ての決め手となる、役者の生来の容貌を引き立たせるのがドーランの役目だ。自然な色身を取り入れた化粧を導入して以来、

(2) 香月恵美子「宝塚の舞台化粧論——『ベルサイユのばら』におけるジェンダー表象を中心に——」、『演劇学論集』78巻、2024年、p. 19-35

(3) 『歌劇』1921年6月、p. 6、また本論文の引用に際し、歴史的仮名遣いは全て現代仮名遣いへと改めている。

(4) 『歌劇』1921年6月、p. 7-8

「仮面的」であるもの

役者の肉体はジェンダーをいかに見事に演じるかに重きを置き、いっそう厄介な問題を抱えるようになった。⁽⁵⁾

白塗り化粧に比べ、ドーランを用いた化粧が役者本来の容貌を引き立てる「リアル」なものであるということは様々な先行研究において言及されている。初期の宝塚において素肌の色を活かしたドーラン化粧が持ち込まれた際にも、ドーラン化粧の自然さ、リアルさが注目されていた。当時劇団に在籍していた葦原邦子は、1930年のレビュー作品『パリゼット』においてもたらされた舞台化粧の変化について以下のように回想している。

もう一つ画期的なできごとは、『パリゼット』で出演者のメーキャップが、全然違ってしまったことです。それまでは、白塗りといって、西洋物でもまるで日本人形のように、顔も手足も、素肌の全部にお白粉を塗っていました。それが白井先生の指示で小麦色のドーラン化粧に変わり、手足は生地のままというわけになったのです。今までが石膏細工の人形だったとすれば、「パリゼット」からは、血のかよう生きいきとした人間が生まれた、というほどの変わりようです。⁽⁶⁾

ロバートソンが指摘しているように、ドーラン化粧は役者本来の容貌を引き立たせるものとして機能していると言われており、ドーラン化粧が持ち込まれた当初は宝塚においてもそのような用いられ方をされていたのは確かであろう。しかしながら、戦後になると宝塚の舞台化粧は独自のものになっていき、ドーランを用いた舞台化粧でありながら非現実的な顔貌を作り上げるものになっていった。

宝塚に関する先行研究においては、つけまつ毛やアイシャドウで飾られた宝塚の独特な舞台化粧は、男役の演じる役柄には相応しくないものであり、男役の持つ女性性を強調するものとして言及されてきた。例えば、天野道映は男役の舞台化粧について以下のように論じている。

眉にまで届きそうな長いマツ毛と、濃く紅をひいた唇は、本物の男にはない、男役のいのちである。横から照明を受けると、そのマツ毛の先端が金粉をまぶしたように輝いて、この世の人とも思えない。(中略) 髭つきの面頬をかけた緋おどしのよるいの下に、初陣の若武者がひそんでいるのに似て、この金色の甲冑の下に、女の子の華奢な体が透けて見える。⁽⁷⁾

(5) 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、2000年、p. 251

(6) 葦原邦子『若草の歌』刀江書院、1959年、p. 115

天野は、つけまつ毛や鮮やかな口紅を用いた男役 of 華美な化粧の下に男役本来の女性性が透けて見えると述べており、舞台化粧をすることで全く別の存在に変身するというよりは、舞台化粧が役者生来の要素（ここでは男役 of 女性性）を引き出すという見方がなされている。また、海外においてはさらにこうした化粧が女性性の表象であると見なされることが多く、ベン・ホエーリーは男役 of 化粧について以下のように述べている。

男役 of 化粧 of 最大 of 特徴は、男女 of 性別を同時に呼び起こすことである。男性キャラクター of 褐色 of 下地は、殆ど of 場合、顎と頬 of 辺りに陰影をつけ、彫り of 深い、あるいは筋肉質な外見を作り出し、キャラクター of 顔 of 構造を男性的なものとして確立する。これは、男役 of 付ける真紅 of 口紅や光沢 of あるグロスと対照的である。（中略）こうして、男役自身 of 本来 of 姿に批評をするかのように、化粧は男らしさ of 下地 of 上に女らしさ of 薄いベールを被せるのである。⁽⁸⁾

先行研究におけるこれらの言説は、宝塚においては役者 of 外見 of 美しさが重視されているという理由 of 他に、ドーランを用いた舞台化粧が役者本来 of 容貌を引き立たせるものであるという仮定に基づいたものであると考えられる。しかしながら、白塗り化粧が役者本来 of 顔を覆い隠す仮面的な化粧、ドーラン化粧が近代的で役者本来 of 容貌を強調する化粧、という従来 of 考え方とは異なった新たな視点から、舞台化粧を論じることができるのではないだろうか。というのも、宝塚では白塗りから近代的なドーラン化粧に移行したあとも、リアリズム演劇で見られるような自然な舞台化粧はなされておらず、上記のような二元論では語れない事態が起きている。そのため、白塗り化粧とドーラン化粧を、従来 of 二元論とは異なる視点で見ると必要があると考えられる。

戦後における宝塚 of 舞台化粧史において、シンプルな舞台化粧が試みられたことがあった。宝塚初 of 翻訳ミュージカル of 上演である1967年 of 『オクラホマ!』、そして1968年 of 『ウエストサイド物語』において、海外 of 演出家からつけまつ毛や口紅を排除し、「リアル」な化粧をするように指示されたのだ。『オクラホマ!』初演の際には、ジェムジー・デ・ラップ⁽⁹⁾という演出家が宝塚 of 劇団員にリアリズム演技をするように指示した。以下は演劇評論家 of 本地盈輝が『歌劇』

-
- (7) 天野道映「かみつかれそうなマツ毛」、川崎賢子、渡辺美和子編著『宝塚の誘惑 オスカルの赤い口紅』、青弓社、1991年、p. 34
- (8) Whaley, Ben. “Why Is Curly a Woman?: Presentationality and Nostalgia in the Takarazuka Revue.” Stanford Digital Repository., 2007, p. 13. doi:<https://doi.org/10.25740/st291bq0734>. 最終閲覧日：2024年10月16日
- (9) Gemze de Lappe (1922-2017) は『オクラホマ!』のロンドン公演 (1947) などで「夢のバレエ」のローリー役を演じたダンサーであり、後に『オクラホマ!』の振付師アグネス・デ・ミルのアシスタントを務めた。『王様と私』(1951) や『ジューノ』(1959) にも出演している。『歌劇』1967年7月、p. 32-3

に寄せた『オクラホマ!』への感想である。

スタニスラフスキー・システムをとるといふ女史の、“リアリズム演技に徹底すべし”という出演者に対する要求が少くともいままでの、いわゆる“宝塚調”とは違った舞台を作りだしていたことは明瞭であった。主役のカリーを演じた上月昇をはじめ“宝塚の男役”を、男役としてではなく“男”そのものとして扱った演出、例えば、メーキャップの仕方、あるいは衣装のうえなどにも、それはうかがえた。⁽¹⁰⁾

「“男”そのものとして扱った」という言葉からもわかる通り、デ・ラップは華美な化粧を排除したことによって男役をより「本物」の男性の代用品として扱うという姿勢を取っていたが、宝塚においてこのような化粧は定着しなかった。その理由は、まさしくデ・ラップの狙いであった、男役を「本物」の男性の代用品として扱おうとした点にあるだろう。

『オクラホマ!』における薄化粧の提唱は、デ・ラップがつけまつ毛や口紅を用いた舞台化粧を女性性の表現であると認識していたために起きた出来事である。このように、つけまつ毛や口紅を用いた華美な化粧は男役が元から有している女性性の表現であり、それをしていないときの方が「本物」の男性らしく見えると言及は、先行研究においてもなされている。例えば、ステファニー・トーマスは、同じ男役でも、舞台化粧をしている状態よりも、稽古場において舞台化粧をしていない時の方がより「男性らしく」(masculine) 見えると言ひ、しかしそうした外見の「本当らしさ」(verisimilitude) は宝塚の舞台においては必要とされていないと述べている⁽¹¹⁾。このトーマスの主張や、『オクラホマ!』におけるデ・ラップの試みは、化粧をしていないこと＝男性性、つけまつ毛や口紅を用いた化粧＝女性性という認識を前提としているものである。

宝塚は容姿端麗な女性を集めた劇団であり、タカラジェンヌの容姿が重視されていることは明らかであるため、そうした理由からも、華美な舞台化粧が男役本来の女性性を強調するものであるという考察がなされてきた。しかしながら、男役が元から持っている女性性を引き出し強調するためだけに化粧をしているのであれば、男役も娘役も同じ化粧をすればいいということになるが、男役と娘役の間にはつけまつ毛の大きさや付け方、アイシャドウや口紅の色などの様々な要素において明確な化粧の違いが存在している。舞台化粧によって架空の男役ジェンダーと娘役ジェンダーの間の差異を表現しているということは、それが男性性であろうが女性性であろうが、

(10) 『歌劇』1967年8月、p. 30

(11) Thomas, Stefanie. “The Takarazuka Revue’s Kabuki Connection: Gender Performativity as Escape and Indoctrination.” *The Phoenix Papers*, vol. 3, 1, Aug. 2017, p. 87. <http://fansconf.a-kon.com/dRuZ33A/wp-content/uploads/2017/08/11-Takarazuka-Revue-Kabuki-Connection-Gender-Performativity.pdf> 最終閲覧日：2024年10月16日

元々の素材を引き出すのではなく、化粧によって新たに要素を付け足すものであると考えることができる。華やかな舞台化粧は男役的女性性の表象であるという言説が多い中、大越愛子は男役について以下のように論じている。

宝塚の舞台は、そもそも創立時から近代二元論を乗り越える方向性を持っていたが、その傾向は一九八〇年代頃からますます加速している。それは「男役」の進化に伴っている。「男役」はジェンダー二元論を超えて創成される虚構だが、「男役一〇年」といわれるように、男役は歌劇団百年の中で創り出された様式美（人物の造形、身体の所作、立ち位置、化粧法、衣装の着方など）を基礎としている。それは「男装の麗人」とは明らかに違う。⁽¹²⁾

大越が主張しているように、男役は男装をすることでむしろ女性性が強調される「男装の麗人」とは異なり、所作や舞台化粧や衣装などの「様式美」によって性別二元論を超えたところに成立している。宝塚はしばしば男役中心主義的であると批判され、確かに劇団が制度的な問題⁽¹³⁾を抱えていることは指摘しなければならないが、そうした議論をする際には宝塚における男役という存在の特殊性も考慮する必要があるだろう。川崎賢子は、「宝塚が男役中心の芝居を組み立てるからといって男性中心なのではな」と述べた上で、「男役の技芸に対する敬意というか、その蓄積こそが憧憬の対象」⁽¹⁴⁾なのでであると主張している。大越の言う「様式美」とはまさしく「男役の技芸」であり、男役はそれらの蓄積によって成立している存在である。

ここまで、そうした様式美の一つである舞台化粧は近代的なドーランを使用した化粧でありながら、男役本来の女性性を強調するものではないということを確認した。

ドーラン化粧が持ち込まれた戦前の宝塚において白粉を用いた白塗り化粧が人形のようなと言われていたことや、ロバートソンの「白塗りは役者本来の顔の造作を白く塗りつぶし、代わりに理想とする男らしさ／女らしさを示す記号を刻み込む」⁽¹⁵⁾という指摘から、白塗り化粧が役者本来の容貌を覆い隠し、その上からジェンダーのコードを塗り重ねる化粧の源流なのではないかと考えることができる。ここで、宝塚にドーラン化粧が持ち込まれてからも舞台化粧がリアルな男性の模倣にならなかった背景には、リアリズムとは無縁な白塗りの伝統が根底にあったか

(12) 大越愛子、倉橋耕平編『ジェンダーとセクシュアリティ—現代社会に育つまなざし』昭和堂、2014年、p. 83

(13) トップ娘役はトップ男役よりも若く、結果として退団時期が早まることや、娘役のメディア露出やグッズが少ないことなどはファンの間でも度々議論の的となる。

(14) 日本演劇学会2013年度 全国大会「宝塚歌劇と世界の音楽劇」シンポジウム「宝塚歌劇百年、そして未来へ」、『演劇学論集』57巻、2013年、p. 118

(15) 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、2000年、p. 251

らではないかという仮説を立てる。次節では、この仮説のもと、現在に至るまで白塗り化粧を継承している歌舞伎の舞台化粧に着目し、白塗りの化粧とはどのようなものであるかを探るために歌舞伎の化粧を参照する。

2. 歌舞伎の化粧史—九代目団十郎による薄化粧の提唱—

歌舞伎の化粧といえば、荒事において用いられる隈取や白粉を濃く塗った女形の白塗りなどが想起されるが、これらの化粧は成人男性が行う野郎歌舞伎の形成とともに発展してきたとされている⁽¹⁶⁾。歌舞伎は当初女歌舞伎（遊女歌舞伎）として始まったが、これは売春と深く結びついていたために風紀が乱れるとして幕府から禁じられ、若衆歌舞伎が成立した。しかし若衆歌舞伎もまた売春と結びつき、幕府から禁じられることとなった。そうして前髪を剃り落した成人男性のみで行う野郎歌舞伎が成立し、そのために男性でありながら女性の役を演じる女形という存在が生まれ、女形の発展と共に白粉を用いた化粧が発達したと言われている。女形の俳名を借りた白粉「仙女香」が宣伝効果を生んだという例もあり⁽¹⁷⁾、女形という存在と舞台化粧は切り離せないものであった。先行研究においては、隈取や白塗りといった化粧の手引書や解説書は多く見られるが、歌舞伎の化粧に焦点を当てて論じた研究は少ない。

明治以降の歌舞伎の化粧史における重要な出来事としては、五代目松本幸四郎（1764-1838）⁽¹⁸⁾から九代目市川団十郎（1838-1903、以下九代目と略記）に継承された薄化粧の提唱が挙げられる。明治期の歌舞伎に起きたこの出来事は近代化の象徴のようなものであった。本節ではこの試みがどのようにして引き起こされ、当時の歌舞伎界にどういった影響を与えたかを見ていくこととする。

九代目は、活歴物と言われる新しい形式の史劇を提唱し、「腹芸」⁽¹⁹⁾と呼ばれる演技術を開拓した歌舞伎役者である。九代目が活歴物を提唱した目的について、金智慧は「近代的な写実主義を適用し、従来の時代物の矛盾や荒唐無稽を糾すこと」「当時の知識階級が満足し得る高尚演劇を上演すること」⁽²⁰⁾の二つを挙げている。この前者の目的を遂げるための手法の一つとして、九

(16) 長谷一美『歌舞伎の化粧』雄山閣、2014年、p. 64

(17) 三代目瀬川菊之丞の俳名「仙女」を借りた美艶仙女香は様々なメディアに広告として登場している。歌舞伎役者と化粧品品の広告の関係について、詳しくは、陶智子『江戸美人の化粧術』講談社、2005年、高橋雅夫『化粧ものがたり—赤・白・黒の世界—【第二版】』雄山閣、2018年を参照。

(18) 五代目幸四郎は、「扮装に厚化粧をきらい、ほとんど素（生地）の顔で出るといってほどであった」とされ、このことによって「江戸と上方との化粧、ひいては扮装上の明瞭な地方差が現れることになった」と言われている。金澤康隆「歌舞伎の化粧」、『演劇界』演劇出版社、1954年1月、p. 89

(19) 「腹芸とは、役になりきるといって感情移入の原理にもとづいて、人物の心の動きを、形式的・逐語的ではなく、自然に、正確かつ内面的に表現する創造方法であり、技術的には呼吸の制御に基礎づけられる問題である」今尾哲也『変身の思想』法政大学出版局、1970年、p. 232

(20) 金智慧『明治歌舞伎史論——懐古・改良・高尚化』思文閣出版、2023年、p. 202

代目はそれまでの舞台化粧を薄くすることを試みた。松居松葉が編集した『団州百話』には「白粉の濃淡」という目次があり、九代目はそこで以下のような持論を述べている。

舞台に出るに白粉を濃粧と登らぬようにせしは和泉町の祖父さん（五代目幸四郎の事なり）が嚆矢なり、尤もこの人は重に敵役を演め居りしかば色の白い役は少かりし其後白粉を全く施らずして舞台に出るようになりたるはわれら最初なり、詮ずるに演劇にて情を現わす第一の秘訣は顔色に有り、然るに白粉あまりに濃き時は色が全く止まりて喜怒哀楽の情少しも現われぬようになるものなり、斯くては十分におのれの技量をのばしがたし⁽²¹⁾

渡辺保は、白粉を薄くするという九代目の試みについて、「団十郎の考えによってはじめて歌舞伎に、顔の筋肉を日常的な次元で動かすものであるという原理が導入された。ある意味で、これは歌舞伎のもっとも端的な近代化への一歩であった」⁽²²⁾と述べている。渡辺によれば、それまでの歌舞伎においては顔の筋肉を自由に動かし表情を作るという概念がなく、九代目の試みはこうした従来の固定観念を打ち破るものであったということだ。しかしながら、現在でも歌舞伎の舞台では白粉を濃く塗り、隈を濃く取った化粧が行われている。ここからは、なぜ九代目の提唱した薄化粧が定着しなかったのかについて考察していく。

化粧の他にも九代目はそれまでの歌舞伎における約束事を疑い、扮装や台詞の調子などを変えたが、その試みは時折共演する俳優と衝突を生んだ。そのことがよくわかるエピソードとして、『夜討曾我狩場曙』の上演時（1881）において、「曾我五郎を演じる九代目は歴史考証に基づき、小手、脛当、腹巻で草鞋を着用して登場したが、十郎役の宗十郎（中村一引用者注）は彼の新しい試みを拒否し、素足に袴の股立ちを取り、土踏まずを藁でくくる従来の服装で舞台に現れた」⁽²³⁾というのがあり、こうした不調和は同僚の役者からも、それまでの歌舞伎を嗜んできた観客からも反感を買った。

九代目は近代的なりアリズムを追求した歌舞伎役者として言及されることもあるが、笹山敬輔は九代目の演技を、「長い間の稽古によって身体に刻みつけられた『型』の記憶や舞踊で得た『形』を前提としている」⁽²⁴⁾のものであると論じている。つまり、九代目の身体には歌舞伎役者として伝統的な「型」が染みついており、近代以降に生まれたりアリズム演劇の俳優の身体とは異なるものであった。また、神山彰は九代目が「外面」に拘った役者であることを以下のように述べている。

(21) 松居松葉編『団州百話』金港堂、1903年、p. 4-5

(22) 渡辺保『女形の運命』筑摩書房、1991年、p. 147

(23) 金智慧『明治歌舞伎史論——懐古・改良・高尚化』思文閣出版、2023年、p. 204

(24) 笹山敬輔『演技術の日本近代』森話社、2012年、p. 34

「仮面的」であるもの

団十郎も視覚（外面）にとことん拘った。彼らは「正しい解釈」で「内面」を演じたのではない。それには彼は「大まか」で、「懷疑と矛盾と煩悶のあることをゆるさない [略] 単純な明快な一本調子」でありすぎた。「腹」という内面を、具体的な視覚効果（外面）に見せねばならぬところに、演劇の困難があるからであり、団菊はそれを表現しえたからこそ名優だったのである。⁽²⁵⁾

このように見てくれば、九代目の身体には歌舞伎の「型」が染みついており、「外面」を重視するという歌舞伎の伝統も九代目の精神に深く根付いていたことがわかる。歌舞伎が「外面」から創り上げられる演劇であることについて、上村以和於是「扮装それ自体も、おのずから、歌舞伎的空間を構成する一要素として組み込まれている」とし、『助六』を例に挙げて以下のように論じている。

助六を演じる役者がつける「生締」と呼ぶ種類の鬘、「剥き身隈」と呼ぶメイキャップ法、江戸紫の鉢巻、後に着換える「紙衣」という衣装、こうしたアイテムのひとつひとつが、『助六』という狂言の宇宙を成立させるために抜き差しならない意味を持っており、そのどれも欠けても、ジグソーパズルのコマが欠けたように、『助六』劇を構成する舞台空間は完結しない。⁽²⁶⁾

このように、「外面」を構成する諸要素が重要な意味を持つ歌舞伎という演劇と、「内面」を意識する近代的なりアリズムの潮流から生まれ出た薄化粧は相容れないものであった。近代的なりアリズムの波に晒された九代目は薄化粧を提唱し、それは渡辺が言うように「歌舞伎のもっとも端的な近代化への一歩」⁽²⁷⁾ではあったものの、九代目の身体は歌舞伎の伝統に貫かれており、結局のところ、九代目が「外面」から役を創り上げる歌舞伎の慣習を脱して、登場人物の心情という「内面」から役を構築するリアリズム演劇の演技に移行することはなく、薄化粧の試みは不発に終わったと言えよう。

この他に、薄化粧が定着しなかった背景には、同時代における新派劇の隆盛⁽²⁸⁾や、天覧劇(1887)⁽²⁹⁾という歌舞伎界に大きな影響を与えた出来事によって歌舞伎が伝統を保持し「古典」

(25) 神山彰『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』森話社、2006年、p. 205

(26) 上村以和於「身体の周辺」、『岩波講座 歌舞伎・文楽 第5巻 歌舞伎の身体論』岩波書店、1998年、p. 120

(27) 渡辺保『女形の運命』筑摩書房、1991年、p. 147

(28) 新派劇団による日清戦争を題材にした戦争劇に対抗して制作された「海陸連勝日章旗」が新派の戦争劇に完敗したことで、歌舞伎は当代性を失い、「古典」としての地位を守る方向性に転換したと言われている。金智慧『明治歌舞伎史論——懐古・改良・高尚化』思文閣出版、2023年、p. 201

化への道を歩むことになったという理由も関係していると考えられるが、歌舞伎の化粧自体の特性も考慮する必要があるだろう。渡辺が論じていた通り、歌舞伎では、日常的な次元で顔の筋肉を動かし表情を作るという行為がなされておらず、また、白粉を濃く塗った化粧ではそのような表情は活かされなかった。

九代目の門弟であった七代目松本幸四郎（1870-1949）は、歌舞伎役者でありながら西洋式のドーラン化粧を研究した役者であった。西洋式の舞台化粧と顔の筋肉を動かして作る表情は深く結びついたものであり、七代目幸四郎はそうした表情の表現に重きを置いた役者であった。戸板康二はそのことを以下のように批評している。

一体、幸四郎は時代物でも（それが荒事だろうが丸本歌舞伎だろうが）、舞踊でも、常に顔面の表情というものに重きを置いていた。つまり外国演劇—近代劇、更に映画という演技体系を彼は、歌舞伎と結びつけようとしたのであった。表情ばかりではなく彼は顔をつくる事に、異常なまでの熱意を傾けた人である。（中略）古典劇の場合に、そういう表情がそぐわないということを知っていたら出来ないような驚愕、憤怒、憶測といった「百面相」を彼は得々と演じた。⁽³⁰⁾

戸板は、七代目幸四郎の表情を「百面相」と言い、古典劇においてもそうした表情を浮かべていたことに対して苦言を呈している。この戸板の批判は、古典劇において白粉を塗った化粧をしている場合には、日常的な次元で筋肉を動かして作り上げる表情は活かされないどころかむしろ邪魔になるものであったことを示している。このような七代目幸四郎の「表情」について、村島は、「ドーランやハイライトを駆使した西洋式舞台化粧で彩られたそれらの役の顔で見せる『表情』に違和感はなくとも、白塗りに隈をとり、類型的な役柄を示す古典歌舞伎の顔には、ふさわしくなかった」⁽³¹⁾と論じている。この七代目幸四郎の例からもわかるように、白塗りに覆われた歌舞伎の顔とは、戸板が「百面相」と言っていたような心理表現としての表情を浮かべるには適さないものであった。九代目の提唱した薄化粧が定着しなかった背景には、歌舞伎においては七代目幸四郎が用いていたような「表情」を見せることが求められていなかったという理由が存在しているのではないだろうか。

九代目団十郎は、近代化の潮流の中で歌舞伎に変革を起こそうと薄化粧を提唱し、喜怒哀楽の

(29) 明治天皇による歌舞伎の観劇。江戸時代から非人同然の扱いを受けてきた歌舞伎役者にとってこのことは衝撃的な出来事であり、歌舞伎役者の社会的地位を高める要因となった。金智恵『明治歌舞伎史論——懐古・改良・高尚化』思文閣出版、2023年、p. 213

(30) 戸板康二「幸四郎の世話物」、『幕間別冊松本幸四郎追悼号』、和敬書店、1949年、p. 31-2

(31) 村島彩加『舞台の面影 演劇写真と役者・写真師』森話社、2022年、p. 312-3

「仮面的」であるもの

表情を観客に見せようとしたが、歌舞伎には近代的な「表情」が必要とされておらず、白塗りを施された顔こそが求められたために、薄い化粧は定着しなかったと考えられる。金澤康隆は七代目幸四郎の化粧について、「歌舞伎の化粧という本質論からは問題になる、いわゆる変相術の分野に属しているかもしれない」⁽³²⁾と述べているが、それでは「歌舞伎の化粧」の「本質」とはいかなるものであろうか。次節では、このような歌舞伎役者の顔、とりわけ女形の顔を「仮面」と表現している渡辺の論考を参照しつつ、歌舞伎の舞台化粧について考察していく。

3. 歌舞伎役者の顔に見る「仮面性」

渡辺は、白塗りの化粧を施し、顔の筋肉を動かして表情を作り上げることをしない歌舞伎役者の顔を「仮面」に例えて論じており、また歌舞伎役者の顔が「仮面」である理由をとりわけ女形という歌舞伎固有の存在に見出している。渡辺は役者絵に描かれている歌舞伎役者の顔はデフォルメされた姿ではなく、「仮面」を「仮面」として描いたものであるということを以下のように論じている。

彼等（画家—引用者注）は生き生きとした日常的な表情にあふれる顔を仮面のように描いたのではなく、仮面を仮面として描いたにすぎない。半四郎（八代目岩井半四郎—引用者注）の表情を終始つらぬいているのは、この仮面の原理である。仮面はデザインされたものであって、人間の感情の動きによって筋肉を自由に動かすことはできない。仮面には仮面の法則があり、その法則によるほかない。その法則こそ歌舞伎の美の原理なのであって、その原理に背いてリアルに笑ったりすることは女形たちには許されていないのである。⁽³³⁾

続けて渡辺は、歌舞伎役者の白塗りを施した顔が通常表情を示さない「仮面」的なものであることと、歌舞伎固有の女形の関係について次のように述べている。

彼等（女形—引用者注）は泣いたり笑ったりすることを直接表情であらわす必要がなかったからそうしただけではない。一方彼等は泣いたり笑ったりすることを表情であらわすことができなかったからそうしたのもあった。男が女に扮するということの負担がそこで問題になり、女形というものの肉体がそこで問題になる。女形が仮面の原理を選んだのは、おそらく男が女に扮する上でそれが便利だからであり、女形の肉体の構造のためもある。⁽³⁴⁾

(32) 金澤康隆「歌舞伎の化粧」、『演劇界』演劇出版社、1954年1月、p. 91

(33) 渡辺保『女形の運命』筑摩書房、1991年、p. 122-3

(34) 渡辺保『女形の運命』筑摩書房、1991年、p. 123

それでは、なぜ女形の顔は表情を作り上げにくく、仮面的なものであるのだろうか。女形というのは、男性から見た理想の女性像を投影した姿を演じるのであり、写實的に女性を演じることを目的としているのではない。郡司正勝は、女形という存在について以下のように論じている。

女方は、かぶきのワンダーフル的存在であるが、その秘密と魅力は真の女性ではないところにある。それは女性の概念と理想が、男性からみた色気という意識によって構成されたフィクションの美が、より女らしい真迫性をもつものとなったのである。だから役の典型化はとくに女方にいちじるしい。「人形振り」という人形劇にまなんだ身振りだけのパントマイムが、女方においてもっとも有効に発揮されるのもこの理にほかならない。⁽³⁵⁾

男性が女性を演じることの困難を逆手に取り、人形振りなどの極度にフィクショナルな表現によって女形の魅力を発揮することが可能になり、その結果として女形は仮面的であり人形的なものになったと考えられる。現実の女性になりきろうとするのとは別のベクトルで、フィクショナルな女性像を作り上げようとする動きから女形の芸は生み出されてきたと言えるだろう。

先述した通り、男性が女性を演じる女形という存在は、成人男性のみで行われる野郎歌舞伎の誕生と共に生み出され、白粉を濃く塗る化粧も女形の誕生と共に発展したと言われている。野郎歌舞伎において男性が女性を演じなければならなくなったために、白塗りの化粧や、月代を隠すための頭巾や手拭いが必要になった。白粉を濃く塗る女形の化粧は、歌舞伎役者の顔の男性的な特徴を覆い隠しつつ、記号化された女性性を表現するためのものであると言えるだろう。歌舞伎役者、とりわけ女形にとっていかに白粉が重要なものであったかは、名女形であった五代目中村歌右衛門（1866-1940）の体が鉛白粉の恒常的な使用によって慢性鉛中毒に蝕まれていたことから推測できる。五代目歌右衛門の自伝によれば、天覧歌舞伎の最中に具合が悪くなったことが鉛中毒の初期の症状であり、その後の歌右衛門の人生には鉛中毒の症状が付いて回ったとされている⁽³⁶⁾。それでも歌右衛門は鉛白粉の使用をやめなかったと言われており、三島霜川は、「医者はすべて、『舞台に出てはならぬ、白粉をつけてはならぬ』と厳に戒めたのであったが、芝居側の熱望と、四辺の事情そして彼の烈しい負けじ魂とは、半年以上つづけて舞台を休ませなかった」⁽³⁷⁾と述べている。この言及からは、五代目歌右衛門の芸に懸ける凄まじい情熱が読み取れるだけでなく、歌右衛門にとっていかに白粉が必要なものであったかがわかるだろう。天覧歌舞伎での事件以来鉛白粉の脅威は大衆に知れ渡り、その後無鉛白粉の開発も進んだが、鉛白粉の販売が実質的に禁止されたのは1934年であった⁽³⁸⁾。郡司は『鉛と水銀』において、「薄い青味があって、

(35) 郡司正勝『かぶき一様式と伝承—』学芸書林、1969年、p. 10

(36) 中村歌右衛門述、伊原青々園編『歌右衛門自伝』秋豊園出版部、1935年、p. 85

(37) 三島霜川『役者藝風記』中央公論社、1935年、p. 449

「仮面的」であるもの

冷たい冴えた白さに仕上がる古典的な感覚は、鉛毒のある白粉に勝るものがなかったから、それと知りつつも瞬時の命にかける女形の執念は、現実の生命を縮めながらも、虚の栄光の命に生きてきたわけである」⁽³⁹⁾と論じている。

女形のする白塗り化粧は、女性を写實的に表現するためのものではなく、男性から見た理想的な女性像を作り上げるために施されている象徴的な化粧である。濃く塗った白粉で生来の男性性を消し去り、その上からフィクショナルな女性性を描き込む舞台化粧は、「本物」の女性に見えるような化粧とは異なり、極めて記号的な虚構のジェンダーの重ね付けによって歌舞伎における女形（女性）という存在を表現していると言えよう。歌舞伎の舞台化粧は、リアリズム演劇における舞台化粧のような、役者の顔の特徴を活かす化粧とは異なり、白粉で本来の容貌を隠し、その上から虚構の男性性、女性性などの記号を刻み付ける舞台化粧である。反対に、新派などにおいて女優と女形が同じ舞台に立って女性役を演じる際には、女形は歌舞伎における化粧よりも薄い化粧をしなければならないが⁽⁴⁰⁾、これは同じフィクショナルなコードを女優と女形では共有できないためであり、そうした場合には、役者本来の容貌を活かす方向で化粧をするしかないのである。

ここまで歌舞伎の白塗りの意味を確認したが、白塗りからドーラン化粧へと移行した宝塚の舞台化粧にも、歌舞伎の白塗りと同じ機能が見出されるのではないだろうか。つまり、宝塚にドーラン化粧が持ち込まれた後も宝塚がリアリズムに移行しなかったのは、歌舞伎において用いられていた白塗り化粧の機能が引き継がれていたからであると考えられるのではないか。

ドーラン化粧は白塗り化粧よりもリアルで自然なものであり、また役者本来の容貌を引き立たせるものとして見なされてきたが、白塗りの伝統がベースにある宝塚の舞台化粧には、女形のする白塗り化粧と同じような機能が存在しており、その機能とは化粧によってフィクショナルなジェンダーのコードを上書きしていくというものである。女優と共演する新派の女形が薄化粧をしなければならないのと同じように、宝塚に男性が加入していた場合には恐らく現在のよう化粧は続けられていなかったと考えられる。宝塚において現実離れた舞台化粧が用いられているのも、劇団員全員で同じコードを共有することができるためであり、そうした点からも、宝塚の舞台化粧は歌舞伎の化粧の流れを汲んだものであると言えよう。

七代目幸四郎の見せたような表情は役者本来の顔貌を引き立たせるものであったが、そうした表情は歌舞伎の化粧にはそぐわず、歌舞伎においては必要とされていなかった。このことから、歌舞伎の化粧は役者が元から持っている要素を引き出すものではないことがわかる。このように、

(38) 高橋雅夫『化粧ものがたり一赤・白・黒の世界―【第二版】』雄山閣、2018年、p. 147-8

(39) 郡司正勝『鉛と水銀』西澤書店、1975年、p. 57

(40) 森洋三「孤軍奮闘、新派の女形 英太郎を通してみたその実体を覗いてみる」、『演劇界』演劇出版社、1981年6月、p. 77

歌舞伎の化粧が、役者の生来の男性性を消し、上から新たな記号を刻み付けるものであると考えられている理由には、異性装の演劇であるということの他に、白塗りの化粧という理由が大きく関与していると言えるだろう。第一節において確認したように、宝塚においても濃淡のない白塗りの化粧は「石膏人形」のようであると表現され、近代的なドーラン化粧と対照的に語られていた。しかしながら、白塗り化粧ではない宝塚の舞台化粧においてもこのようなジェンダーのコードの塗り重ねは行われているのであり、宝塚の舞台化粧に見られる特異性は歌舞伎の化粧においても存在していると考えられることができる。

4. 宝塚の舞台化粧に見る「仮面性」

ここまで、宝塚の舞台化粧と歌舞伎の化粧は役者が元から持っている男性性、女性性に依存するものではなく、化粧によって新たにフィクショナルなジェンダーのコードを上書きしていくものであることを論じてきた。歌舞伎役者の顔が「仮面的」であるということは度々論じられているが、それでは宝塚の舞台化粧を施した顔も「仮面的」であると言えるのだろうか。

これまで見てきた通り、白塗り化粧を施した歌舞伎役者の顔は筋肉を動かして表情を作るのに適さず、そうした点からも歌舞伎の顔は「仮面的」であると論じられてきた。宝塚の舞台化粧を施した顔は、華美ではあるものの歌舞伎のように類型化された役柄を表現しているものではなく、また宝塚においては歌舞伎ほど役者の表情が制限されているわけでもない。そのような宝塚の舞台化粧に「仮面性」を見出すことができるとすれば、それは化粧によって役者の顔をある程度まで均一にし、その上から仮面をかけるように虚構の男性性や女性性といったコードを積み重ねていく点にあるだろう。

鈴木国男は、宝塚や歌舞伎の舞台化粧と仮面は異なるものであるということを以下のように主張している。

宝塚は近代に生まれたジャンルであり、時とともに化粧法もかなり変化しているが、舞台化粧のままの顔写真をプログラムやプロマイドに用いたりすることや、最前列に座りながらオペラグラスでスターの顔を眺める観客の心理を考えると、あのような化粧を施した顔自体がまず美しいものとして認識され、その先に役の表現があることがわかる。素颜と舞台顔のイメージが比較的近い人もいる一方で、素颜とは別に「化粧をした舞台用の素颜」とでもいうべきイメージを保持している人もいる。このように考えると、歌舞伎や宝塚の化粧は、仮面に通じる要素もあることがわかるが、観客が、「美しい役者の顔」を見ることを喜びとしていることは紛れもない事実であり、「頬被り中に日本一の顔」と謳われた初代中村鴈治郎のように、それをわずかに隠してみせるだけで絶大な効果が現れることを想えば、「仮面」を用いた演劇とは別個のものであることは言うまでもない。⁽⁴¹⁾

「仮面的」であるもの

鈴木は、観客が役者の顔を見ることを楽しみにしているという点から舞台化粧と仮面は別物であるという論を展開しているが、歌舞伎や宝塚の舞台化粧に見られる「仮面性」とは、舞台化粧をした顔が筋肉を動かして表情を作るのには適さないことや、仮面をかけるように化粧によって新たにフィクショナルな記号を付け足していくことを指しているのであり、鈴木的主張とは論点が異なるものである。「素顔と舞台顔のイメージが比較的近い人」「『化粧をした舞台用の素顔』とでもいうべきイメージを保持している人」というのは、舞台化粧をすることで大幅に顔の印象が変わる人とそうではない人のことを指していると考えられるが、これまで論じてきた通り、仮に「素顔と舞台顔のイメージが比較的近」かったとしても、宝塚の舞台化粧は役者が本来有している女性性を引き立たせるものではなく、鈴木の手を借りるとすれば、タカラジェンヌの舞台化粧を施した顔は全て「化粧をした舞台用の素顔」なのであり、それこそがある種の「仮面的」なものであると考えられるのではないか。この「舞台用の素顔」とは宝塚の舞台上にのみ現れるフィクショナルなコードを付加していくことで完成するものである。こうした要素から、宝塚の舞台化粧にも歌舞伎の化粧と同じく「仮面性」を見出すことができる。そして宝塚の舞台化粧に見られる「仮面性」とは、宝塚の舞台化粧がリアリズム演劇における舞台化粧とは一線を画したものであることを明らかにする一方で、歌舞伎のように役柄ごとに化粧の型が決められているわけではないため、歌舞伎とは異なり役者の顔も活かした「仮面」だと言えよう。「舞台用の素顔」という鈴木の手からは、舞台化粧をした顔がタカラジェンヌとして舞台に立つための「素顔」であり、またタカラジェンヌになるための「仮面」であるというイメージが想起される。演出家の小池修一郎は、男役が派手な舞台化粧をすることの意味について以下のように語っている。

例えばズーフ（『花のオランダ坂』の主人公—引用者注）を演じている真帆さんがすごい付けまつげをしている。ズーフは架空の人物だけど、そんなまつげは付けていない。お化粧もしていない。だけど必要以上に大股で歩いたり、必要以上にキザに振舞う。そこで見せたいのは、その役柄の行動様式を使って、自分が理想とする真帆志ぶきという芸名の男役なんですね。⁽⁴²⁾

小池は、男役が華美な舞台化粧や大げさな演技をするのは、芸名のレベルでの理想の男役像を作り上げるためであると論じており、こうしたことから舞台化粧をした顔とはタカラジェンヌの「舞台用の素顔」であり、またそこには芸名の男役を作り上げるための「仮面性」が見出せる。

ドーランを用いた宝塚の舞台化粧における「仮面性」は、白粉を用いた歌舞伎に見出せる「仮

(41) 鈴木国男「顔と仮面」、『共同研究 東西の仮面劇』、共立女子大学総合文化研究室神田分室、2002年、p. 99

(42) 『ユリイカ』2001年5月号、青土社、p. 119-20

面性」よりも見えにくいものであるが、歌舞伎の白塗りを通して見たことで、宝塚の仮面の独自性が明らかになるのである。

おわりに

歌舞伎と宝塚は、異性装の演劇であるという点からも比較されることが多いが、その独特な舞台化粧に注目した研究は少ない。本論文では、白塗り化粧の意味を歌舞伎を通して確認し、宝塚の舞台化粧が白塗りからドーラン化粧に移行した後もその構造が継承されているのではないかと、という仮説のもとに宝塚の舞台化粧の考察を試みた。

先行研究において、つけまつ毛や口紅で飾られた宝塚の舞台化粧は男役本来の女性性を強調するものとして言及されており、そうした背景には、宝塚が劇団員の容姿を売りにしている劇団であるという理由の他に、宝塚の化粧が白粉ではなくドーランを用いた化粧であるという理由が存在していると考えられる。つまり、近代的なドーラン化粧は、白粉を用いた白塗り化粧とは異なり、役者本来のジェンダーを抽出したり強調したりするものであると見なされており、そうした文脈に沿って、宝塚のドーランを用いた舞台化粧も男役の女性性を引き出すものとして言及されてきたということである。しかしながら、役者の顔の持ち味を活かすのであれば、男役の場合はシンプルな化粧をして男性性を表現するか、もしくは男役も娘役も同じように女性性を強調するための化粧をすればいいのであり、そのどちらとも異なる宝塚の舞台化粧は、宝塚独自のフィクショナルなジェンダーのコードを新たに塗り重ねていく化粧であると考えられる。

明治以降の歌舞伎において、九代目団十郎により薄化粧が試みられたが、そうした化粧は定着せず、現在に至るまで現実離れした白塗り化粧が継承されている。歌舞伎は「外面」から創り上げる演劇であり、また歌舞伎においては、表情を用いて微細な心理表現をする演技は求められていなかったことが、薄化粧が定着しなかった大きな理由の一つであったと言える。渡辺保は、歌舞伎の化粧を施した顔を「仮面」に例えて論じており、中でも女形の顔が仮面的であると表現している。女形は極めてフィクショナルな存在であり、女形の化粧とは、白粉の化粧で生来の男性性を消し去り、その上から虚構の女性性の記号を重ねるものである。役者本来の顔の上から仮面をかけるように新たなコードを重ねていく歌舞伎の舞台化粧は、そうした点において「仮面的」であると言えるだろう。

戦後の宝塚においては『オクラホマ!』や『ウエストサイド物語』でシンプルな化粧が提唱されたが、そうした化粧は定着せず、その後の『ベルサイユのばら』の初演(1974)の際に舞台化粧によって役者の顔を少女漫画の絵に寄せる必要に迫られたことで、宝塚の舞台化粧はさらに現実離れしたものになっていった。宝塚の舞台化粧は戦前に自然なドーラン化粧へと移行し、薄化粧も提唱されたが、その後少女漫画という二次元のイメージに出会うことによってリアリズムとは完全に袂を分かつことになったと言えよう。こうした二次元のイメージとの結びつきは、歌舞

「仮面的」であるもの

伎においても見られるものである。歌舞伎役者と錦絵の関係は深く、戸板康二は、「女形は、浮世絵の美人画の顔を、自分の目鼻立ちに重ね合わせて、化粧の参考にしたのだと私は思っている」⁽⁴³⁾と述べている。渡辺が、役者絵の画家は歌舞伎役者の顔をデフォルメして描いたのではなく、仮面を仮面として描いていたのだと論じていたように、歌舞伎役者の顔と錦絵のイメージは三次元と二次元という垣根を越えて繋がっている。宝塚の舞台化粧が漫画という二次元のイメージとシームレスに繋がるものであった背景には、本稿で見てきたように、白塗りの伝統を基盤とした、リアリズムとは異なる仮面としての化粧の流れがあったためであると考えられる。

歌舞伎と宝塚の舞台化粧は、白塗り化粧とドーラン化粧という決定的な違いを持ちながらも、他の演劇における舞台化粧とは全く異なる意味合いを持つ化粧であり、歌舞伎や宝塚のように極めてフィクショナルに異性を演じる場合には、仮面のように上から男性性、女性性といった記号を重ねていく舞台化粧が効果を発揮するのである。歌舞伎の女形の化粧が、役者本来の男性性を白粉で消し去り、その上から女形というコードを重ねているように、男役の舞台化粧も男役本来の女性性を引き立たせるものではなく、役者本来の顔の上から宝塚の舞台においてのみ現れる虚構のジェンダーのコードを刻み付けていくものなのである。このような宝塚の舞台化粧は、現実に即した性別二元論的な表象とは一線を画しており、宝塚における性別二元論を脱した男役の在り方が舞台化粧の上にも表れていると考えられる。川崎賢子は、「ツケまつげやアイシャドウ、赤い口紅で装う男役は、幾重もの衣装で体の線を隠し、素顔や生身の肉体の制約からときはなたれる。それは、あれこれの器官や内分泌のバランスに規定される性差としてのセックスの水準を離脱する契機である」⁽⁴⁴⁾と述べており、男役の現実離れした化粧や衣装は男性性／女性性という境界をも消失させるものであると指摘している。

つけまつ毛や口紅といった化粧が女性性の表象として見なされてきた背景には、現実に即した性別二元論的な視点が存在しているが、宝塚の舞台化粧はフィクショナルなジェンダーのコードを上書きしていくものであり、男役と女役の化粧の違いも、現実の男女に二分化された性差を反映しているものではない。こうした独自の構造を持つ舞台化粧は単なる装飾や男役の女性性を強調するものではなく、むしろ舞台化粧こそが宝塚の劇世界を構築していくものとして作用しうるのである。

(43) 戸板康二『女形のすべて』駸々堂出版、1990年、p. 54

(44) 川崎賢子『宝塚 消費社会のスペクタクル』、講談社、1999年、p. 190-1