

# 宝塚歌劇における舞台化粧とジェンダー表象 ——『風と共に去りぬ』のレット・バトラーの付け髭を中心に——

香 月 恵美子

## Gender Representation Through Theatrical Makeup in Takarazuka Revue: A Case Study of Rhett Butler's False Moustache in *Gone with the Wind*

Emiko KATSUKI

### Abstract

This paper examines the function of the false moustache in Takarazuka Revue's *otokoyaku* (male role) makeup, focusing on Rhett Butler in the 1977 production of *Gone with the Wind*. The central hypothesis is that theatrical makeup in Takarazuka, an all-female troupe, is not reducible to real-world gender binarism.

Before *Gone with the Wind*, the false moustache was generally confined to older, villainous, or comical roles. The use of a false moustache by a star-ranking *otokoyaku* (top male role star) sparked significant debate among fans, with detractors viewing it as an “easy realism” that violated the tradition of the handsome *otokoyaku*. However, the false moustache was ultimately accepted as audiences recognized the resulting face embodied a new, “beautiful” *otokoyaku* image.

Director Shinji Ueda's intention was not mere realism, but to challenge the traditional image of Takarazuka as a “young lady's performance” (*ojōsan-gei*). The introduction of the false moustache, an element foreign to the performer's face, intensified the *otokoyaku*'s fictional and constructed nature. This makeup method can be characterized as an “addition” of excessive, non-realistic visual signs.

Crucially, Rhett Butler's face featured both the false moustache and dramatic false eyelashes. While these elements have been interpreted in previous studies as symbols of “masculinity” and “femininity,” respectively, this co-existence does not simply expose the performer's female nature, but rather emphasizes the *otokoyaku*'s inherent fictitiousness, functioning as a visual code distinct from real-world gender reproduction. The paper argues that both the false moustache and false eyelashes function as excessive, fictional visual codes that mutually reinforce the *otokoyaku*'s unique, non-realistic aesthetic. The false moustache did not make the *otokoyaku* more “male” but rather expanded the repertoire of *otokoyaku* beauty. Rhett Butler's makeup was a key turning point, establishing the false moustache as an accepted decorative element that enhances the inherent fictitiousness of the *otokoyaku*'s gender.

### はじめに

1914年に設立された宝塚歌劇団（以下宝塚と略記）は女性だけで構成された劇団であり、宝塚では創立時から現在に至るまで様々な舞台化粧が生み出されてきた。タカラジェンヌの表象として象徴的な付けまつ毛や鮮やかなアイシャドウだけではなく、しばしば男役が口元や顎に装着する付け髭も重要なメイクのアイテムとなっている。例えば、近年に上演された作品では、『ボイルド・ドイル・オンザ・トイル・トレイル』（2023）という公演においてコナン・ドイルに扮したトップスターの彩風咲奈が付け髭をし、その他にも同名映画の宝塚版である『RRR × TAKA “R” AZUKA ～√ Bheem ～』（2024）ではラーマ役を演じた二番手スターの暁千

星が顎髭と口髭を付けた。このように、数は多くないものの、トップスターや二番手スターといったスター格の男役が付け髭を用いることは現在では一般的になっている。

宝塚に関する先行研究においては、付けまつ毛やアイシャドウを用いた派手な化粧は男役本来の女性性を強調するものとして主に言及されてきたが、これまで筆者が論じてきたように<sup>(1)</sup>、女性が男性を演じる宝塚はリアリズムを追求しておらず、現実離れた華美な化粧を現実の性別二元論で捉えることには問題が含まれている。また、こうした問題の他に、川崎賢子は宝塚研究における課題の一つとして、「ジェンダーの越境」といった現代的な分析概念が成立する以前に、宝塚においてはすでに男役が確立していたことを指摘し、このような概念が存在しなかった時代の男役の歴史をいかに分析・記述すべきかという問題を提起している<sup>(2)</sup>。付け髭を含む舞台化粧は、そのような分析概念の登場以前から、男役を構成する要素として機能してきた。本論文はこの問題意識を踏まえ、『風と共に去りぬ』におけるレット・バトラー役の付け髭に着目し、舞台化粧が男役の成立に果たしてきた役割を歴史的に検討することで、宝塚研究に新たな視座を提示することを目的とする。

## 1. 宝塚における付け髭使用の歴史

『風と共に去りぬ』においてレット・バトラーを演じる男役トップスターが髭を付けたことは当時の宝塚に一大センセーションを巻き起こしたが、宝塚において髭という装飾が使用されるのは本作が初めてのことでなかった。早くは1930年に上演された『パリゼット』というレビューで既に髭というアイテムが用いられていたが、このときは付け髭ではなく、顔に髭を描いていたようである。以下に、『パリゼット』の一場面で藤田嗣治役を演じた橘薫の言葉を引用する。

はじめはどうしてもフジタの髯が巧く描けないで下手になるとチャーリー・チャップリンがロイド眼鏡をかけたりするので冷や汗をかきました。如何にも呑ん氣にモンパルナスへ遊びに出掛けたやうな氣分を出すのには少なからず考へました。扮装は田中良先生に親しく教へていたゞいて、自分でこしらへたのは多少肥えてゐるやうに見せたことでした<sup>(3)</sup>。

ここで注目すべきは、橘が演じた藤田嗣治は二枚目格の役ではなく、ロイド眼鏡を掛けふくよかな姿をしたコミカルな役どころであったという点である。『パリゼット』に出演していた葦原邦子は、橘が演じた藤田嗣治について「ひょうひょうとしてユーモラスで、それらしいムードにとけ込んでみる方にもまことに楽しい」<sup>(4)</sup>と回想しており、『パリゼット』における橘の髭面は面白味を誘うものであったことがわかる。当時は男役の断髪<sup>(5)</sup>も行われておらず、まだ少女然とした劇団員が口元に髭を描いていれば、可笑しみを誘う扮装として捉えられたであろうことは想像に難くない。それでは戦後になり、付け髭はどのような役どころを演じる際に用いられるようになったのだろうか。『パリゼット』が上演された頃は舞台化粧のための化粧品も豊富ではなかったために付け髭ではなく描き髭が用いられたと考えられるが、戦後になってからは付け髭の使用が確認される。例えば、1960年の『燃える氷河』という北条秀司演出の作品では、美吉左久子<sup>(6)</sup>や打吹美砂<sup>(7)</sup>といったベテランの劇団員が付け髭を用いていた。北条は座談会において「女の子が貴族みたいな服装をしているだけでは面白くないから、例えば打吹さんなら打吹さんと分からぬ位に扮装してほしいね」<sup>(8)</sup>と述べており、男

(1) 香月恵美子「宝塚の舞台化粧論——『ペルサイユのばら』におけるジェンダー表象を中心に——」、『演劇学論集』日本演劇学会、78号、2024年、19-35頁。

(2) 川崎賢子、日本演劇学会全国大会「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』日本演劇学会、57号、2013年、119頁。

(3) 『歌劇』1930年12月、57頁。

(4) 葦原邦子『わが青春の宝塚』善本社、1979年、88頁。

(5) 宝塚において初めて断髪を行ったのは『ライラック・タイム』（1931）でシューベルト役を演じた門田芦子であった。

(6) 1932年入団。当時は雪組組長を務めていた。

(7) 1931年入団。当時は花組組長を務めていた。

(8) 『歌劇』1960年2月、33頁。

役の扮装に意欲的であったことが窺える。この他に、美吉の「私の將軍なんかは、どんなカツラにすればよろしいですか」という質問には、「この人は戦争に出れば強いだろうナと思わせる扮装をしてほしいね。女の子だから肩巾などもせまいから、それを肉かなんか入れて、頭も黒髪がいいね」と答えており、北条が男役の外見に拘りを持っていたことがわかる。また、隻眼で顔に傷のある悪役を演じた美吉は髭の他にも様々な装飾を用いており、機関誌『歌劇』においてその工夫が語られている。

ああでもないこうでもないヒゲをつけてみたり、片目をセロファンではりつぶして不気味な顔を描いていましたが、いくらすごい顔をしてみても、たおや女的美吉さんです。(中略) 春日野さんがヒゲのつけ方を考えてくれて、只今の立派？な悪役の顔となりました。「美吉さんうらやましいナそんな凝った顔が作れて……私と代ってほしいワ、一度そんな顔がしてみたい」と春日野さんがいました<sup>(9)</sup>

このように、付け髭という装飾は『風と共に去りぬ』以前から宝塚において用いられていたが、付け髭の使用は老け役や悪役、コミカルな役に限られていた<sup>(10)</sup>。当時の宝塚を代表する二枚目男役スターであった春日野八千代<sup>(11)</sup>の「一度そんな顔がしてみたい」という言葉からは、1960年の時点では主演級の二枚目スターが髭を付けるのはあり得ないことであったと推測できる<sup>(12)</sup>。それから十七年後の『風と共に去りぬ』では男役トップスターが付け髭を装着し、観客の間で大きな議論を巻き起こした。それではここからは、レット・バトラーの付け髭が二枚目男役の何を変えたのかについて、演出家の発言や観客間の議論も参照しつつ考察していくこととする。

## 2. 議論を呼んだレット・バトラーの付け髭

それではまず、『風と共に去りぬ』の初演においてレット・バトラーの付け髭が選択された際に、それを受容する立場であった当時の観客がどのように男役スターの付け髭を評価していたのかについて観客間の意見等を中心に見ていくこととする。『風と共に去りぬ』は現在に至るまで幾度も再演が繰り返されている作品であるが、初演の際には、レット・バトラーを演じるトップスターが付け髭をすることがファンの間で大論争を巻き起こした。機関紙『歌劇』の投書欄では、レット・バトラーの付け髭に関する話題は七か月間に連続で登場し、その数は二十を超える。ここからは、付け髭反対派と賛成派の議論を参照しつつ、主演級の男役の付け髭がファンの間で大きな論争を巻き起こしながらも最終的に受け入れられた経緯について調査する。

まずは反対派の意見から見ていくこととする。以下は、投書欄に掲載されたレット・バトラーの付け髭に関する感想である。

鳳〔蘭〕・榛名〔由梨〕のレット・バトラーがヒゲを付ける事には断固として反対。ヒゲを付けた二枚目などというものは、いくら「たくましい男」だからと言ったって、宝塚の領分からはみ出す事になる。観客はヒゲのあるリアルな二枚目……しかもそれが女性であるバトラーは望んでいないと思う。宝塚版『風と共に去りぬ』の意義をもっと自覚して欲しい。あくまでも若い女性が演じるのだから、どうすれば役の上で魅力が出るかは歌劇団員が一番良く知っている筈である。何も映画や帝劇のバトラーに似せる必要は

(9) 『歌劇』1960年3月、34頁。

(10) 『風と共に去りぬ』以前では、付け髭をするのはベテランの劇団員が殆どであったが、例外として1954年の『ブロードウェイ・シンデレラ』という作品では、故里明美というスターが無精髭のような付け髭をし、作中で髭を取り爽やかな二枚目に変身するという演出がなされた。故里は男役でありながら『トウランドット』(1952)や『ダル・レークの恋』(1959)といった作品においてヒロインの役を務めたスターでもある。

(11) 春日野は1928年入団で、美吉や打吹よりも上級生であったが、二枚目男役スターとして常に主役を演じていた。

(12) 付け髭ではないが、1962年に上演された『カチューシャ物語』において主役のネフリュードフとカルチンキンという悪役の二役を演じた春日野は、茶色のセロハンを水につけて柔らかくしたものを顔に貼り、カルチンキンの頬の傷跡を表現したと言われている。田畑きよ子「春日野八千代と私」、『追悼 春日野八千代 永遠の白バラのプリンスに捧ぐ』青弓社、2012年、118頁。

全くないのだ (李)<sup>(13)</sup>。

付け髭反対派は、男役はいくまでも女性であることが魅力なのであり、付け髭という装飾は若い女性である男役スターには相応しくないという主張をしている。また、この他にも「バトラーの人間像を宝塚独特の表現方法で演出すべきものを、ひげをつけるというイージーなリアリズムをふりかざし、新しいファン層を広げようというスタッフのお考えにはどうしてもついて行けない (東京・R)」<sup>(14)</sup>といった感想も見られ、男役が髭を付けることが「イージーなリアリズム」として捉えられていたという点は注目すべきであろう。女性だけで劇を演じる宝塚は、リアリズム演劇とはかけ離れた存在であり、リアリティを追求することを目的としていない。例えば、『ベルサイユのばら』は少女漫画を原作とした作品であり、この作品が大ヒットした背景には、宝塚という劇団が現実離れた少女漫画の世界観を表現するのに向いていたという理由が存在している。日本人の女性が髭を付けてレット・バトラーという白人男性の役を演じるということ自体がリアリズムとはかけ離れた行為であるが、上記の東京・R氏のように、男役が髭を付けることでリアルな男性に近付いてしまうと考える観客も少なくなかった。付け髭を用いることで男役が男性化するという思想は付け髭反対派の中で共有されており、とりわけ男性のファンによる激しい反対意見が『歌劇』の誌上を賑わせた。以下にその一部を引用する。

女性ファンならば好みの男性像、あこがれの男性美をそこに託して満足し昂奮されるおひとがいても当然とは思いますが、男性ファンがヒゲに積極的賛成をされる心理はどうもよくわからない。(中略) しかしこれからさき、つけヒゲが常態になってゆくのではないかと暗い予感に襲われる。やがて胸毛をのぞかせ……と考えるとやりきれない思いである。マサカというなかれ。過去六十数年にわたって、主役のヒゲなど誰も考えつかなかったことではないか。(中略) しかしいかなる作品であっても宝塚の舞台にヒゲは行き過ぎである (天邪鬼生)<sup>(15)</sup>。

当時の宝塚では男役スターが結婚を機に退団することも多く、男役の中に過剰なまでに女性性を見出すファンも存在していた。そうしたファンにとっては、付け髭は男役が女性性を捨て去ることに繋がり、また男性化の第一歩になるものとして危ぶまれていたのであろう。このように、観客の間からは激しい批判の声も上がったが、結果的にレット・バトラーの付け髭は受け入れられ、髭を付けたハンサムな男性像は主演級の男役が演じる役柄のレパートリーの一つとなった。それではなぜ、男役スターの付け髭は観客に許容されることになったのだろうか。上記の通り、天邪鬼生氏は男役メイクが付け髭に留まらずエスカレートしていくことを危ぶんでいるが、翌々月の投書欄にはこの意見に対する反論が寄せられた。

男役がひげをつけたから、やがて胸毛をのぞかせ……云々の発想は、苦笑せずにはいられません。(中略) 宝塚の男役の限界をふまえた上で、美的なものをそこなわずに、中年男のレット・バトラーを適確に表現した。ひげを男役の美意識に包み込んでしまった。(中略) 宝塚の男役がひげをつけただけで、男役の限界を云々するのは、時代錯誤だと思います (守口・三文オペラ)<sup>(16)</sup>。

天邪鬼生氏に反論する守口・三文オペラ氏は、「美的なものをそこなわずに、中年男のレット・バトラーを適確に表現した」と述べているが、二枚目男役の付け髭が受容された背景を考える上で、「男役的美」という点は重要である。というのも、第一節で確認した通り、『風と共に去りぬ』以前の宝塚における付け髭の使用は、老人役や悪役に限られたものであり、若く美しい二枚目男役と付け髭のイメージは結びつくものではなかつ

(13) 『歌劇』1977年3月、150頁。

(14) 『歌劇』1977年4月、155頁。

(15) 『歌劇』1977年8月、162頁。

(16) 『歌劇』1977年10月、162頁。



た。『風と共に去りぬ』初演の直前に出版された『あべこべの宝塚ガイド』という書籍においても、レット・パトラーの付け髭の論点について以下のように述べられている。

おひげについて——。パトラーにヒゲをつけるかつけないか。“おヒゲ絶対ハantai”の声には二種類あったようです。“宝塚の二枚目サンの伝統にヒゲはない”という説と“美的じゃない”という説とです。植田先生と、パトラー役のトップバッター、ショウちゃん〔榛名〕は、美的感覚をそこなわないという前提で、演出上必要だから、とつけることにしたのです<sup>(17)</sup>。

こうした意見からは、それまでは老人役や悪役の記号であった付け髭と二枚目男役の美しさというものがミスマッチであると考えられていたということがわかる。そのような状況でレット・パトラーという付け髭姿の二枚目男役像が登場したことによって、髭を付けた男役の顔が美しいものとして初めて観客に認識されたと言えるのではないか。この他にも、「ヒゲさえ、まるで榛名の顔に自然発生しているように一種の美を醸している（東京・タブラオ）」<sup>(18)</sup>、「秀麗な美ぼうにヒゲが映える」<sup>(19)</sup>といった言葉から、観客が髭を付けた男役の顔に美しさを見出しはじめていたことがわかる。

また、演者の側も髭を付けた「男役の美」に拘っており、レット・パトラーを演じた榛名由梨は、「ヒゲをつける以上は、自分にいちばん映りのいいもんを考えようと思ったの。美的感覚にぴったりくるのをね」<sup>(20)</sup>と述べている。『風と共に去りぬ』が上演される以前の宝塚において、付け髭は顔を老け込ませるための装飾か、もしくは悪役の記号であり、観客は髭を付けた男役の顔に美しさを見出してこなかった。そのような中でレット・パトラーに扮するトップスターが付け髭を用いたことにより、髭を付けた二枚目男役像が成立し、観客の心理にも影響を及ぼした。このように、観客に求められる男役の姿というのは時代によって変化するものであり、付け髭はそうした男役像の成立に深く関与してきたと言えるだろう。

### 3. 付け髭が選択された経緯

第二節で見たように、『風と共に去りぬ』における付け髭の導入は、観客の間で大きな論争を引き起こした。観客の中には、それを「イージーナリアリズム」「宝塚の領分からはみ出す」と見なす声があったが、それにもかかわらず、演出家はあえてこの化粧法を採用した。本節では、その理由と背景を演出家の言説を手がかりに検討する。本作品の脚本と演出を担当した植田紳爾は、レット・パトラーを演じるトップスターに髭を付けさせた経緯について、本作の座談会において以下のように語っている。

はじめ『風と……』をやるって決まった時、宝塚でひげをつけるのはおかしいと思っていたんですけど、頭からヒゲはダメと片づけてはつまらないし、進歩がないと思ったんです。（中略）今まで60年間、先輩方が男役の演技というのを創ってこられて苦労されたものを、今はただこういうものだと思ってやっているわけで、それではちょっと進歩がなくて、財産のくいつぶしみたいなので、ここで、お客さまがたくさん来て下さっている今この時だけに、苦労してやった方がいいんじゃないかと思うんですよ<sup>(21)</sup>。

こうした発言からは、植田が『風と共に去りぬ』の上演時に男役の在り方について試行錯誤していたことが窺える。『風と共に去りぬ』初演の三年前には『ベルサイユのばら』が初演され、宝塚史に残る記録的なヒットを打ち出したという状況であり、それとは毛色の違う大作として『風と共に去りぬ』が上演された。そうした状況で取り上げられたのが付け髭というアイテムであったが、植田は、主演の榛名が髭を付けることに賛成

(17) 水穂葉子『あべこべの宝塚ガイド』廣済堂出版、1977年、15-6頁。

(18) 『歌劇』1977年8月、155頁。

(19) 『歌劇』1978年3月、134頁。

(20) 水穂葉子『あべこべの宝塚ガイド』廣済堂出版、1977年、22-3頁。

(21) 『歌劇』1977年4月、50頁。

した際に、「ぼくは逆にこれで髭を付けなくてもいいとさえ思うようになった。それは髭を付ける付けないの問題ではない」<sup>(22)</sup>と述べていることは注目に値する。植田が付け髭によって獲得しようとしたものは、新たな男役像であり、またそれ以上に、新たな挑戦を厭わないタカラジェンヌの姿勢であったと言えよう。植田は続けて、「まだ年若い女性が、一番似合わないとされている髭を付けようとするこの決意こそ、お嬢さん芸を乗り越える強い挑戦の意思表示であり、プロの証拠なのだ」<sup>(23)</sup>と述べており、「お嬢さん芸」から抜け出すことを強く意識していたことがわかる。ここで用いられている「お嬢さん芸」という語は、宝塚にしばしば付与されてきた「学芸会的」「未成熟な少女の芸」といったイメージを指しており、創設時には劇団員が年若い少女たちであったことから、宝塚には幼稚さやアマチュア性といったイメージが付くことになった。佐伯順子は、「成熟した女性のエロス、性の蠱惑を排除した芸能が、“子供の学芸会”の次元を脱しがたい面があるのも、宝塚が同時に背負った宿命」<sup>(24)</sup>であると述べている。しかしその後、劇団員の殆どが成人女性で占められるようになってからも、植田は宝塚が「お嬢さん芸」として見なされていると考えていた。植田がそう考えた理由の一つに、男役演技の問題が挙げられる。植田は男役が生まれ持った女性性を引きずったまま演技をすることには批判的であり、男役が自然体では成立しえない作り込まれた存在であるということを以下のように述べている。

宝塚は女なんだから、女性が男をやるんだから、ある程度作らないと、自然体でやれるはずがないから（中略）変に自然体であればいいと言われると宝塚はおかしな方向に行くから」と。ショーはいいですよ。ショーはどこかで女性を引きずっているようなところがある方が良いんだらうけど、芝居をやっている部分ではそれだけでは持たない<sup>(25)</sup>。

植田は劇作品において「男役が女性を引きずっている」、即ち男役の演者本来の女性性を曝け出したまま演技をすることに対しては批判的な眼差しを向けている。植田はそのような男役演技が「お嬢さん芸」に通じるものであると考え、そうした状況から脱却するために付け髭を選択した。演者の顔には本来備わっていない髭という装飾の導入は、男役をさらにフィクショナルな存在へと昇華させ、男役の在り方に一つの転換点をもたらした。詳しくは次節で論じるが、男役が付け髭を付けてもアイシャドウや付けまつ毛といった従来の化粧が排除されたわけではなく、それらの化粧が男役顔の上で共存したことから、付け髭の導入が単に男性性の獲得を意味するものではなかったと考えられる。付け髭は一見すると現実の男性を模倣するための装置のように見えるが、宝塚におけるその役割は単なる性別再現とは異なる。戦前に近代的・西洋的記号であった付けまつ毛やドーランが戦後には宝塚独自の美学を形成するものに変化していったように、付け髭もまた現実に基づいた男性性を舞台に持ち込むのではなく、宝塚において再解釈された要素と位置づけられるべきである。さらに、付け髭は男役スターが演じるあらゆる役柄に一律に与えられるものではなく、レット・バトラーのように、貴公子的な役どころとは正反対とされる情熱的で野性味のある役柄に用いられることが多い<sup>(26)</sup>。宝塚における1970年代は、オスカルやフェルゼンといった貴族のキャラクターが登場する『ベルサイユのばら』がヒットした時期であったが、それと同時に、貴族的ではない野性味のある二枚目男役像に注目が集まった時期でもあった<sup>(27)</sup>。そうした中で登場した付け髭という装飾は、それまで「王道」とされていた貴公子的な男役像とは

22 植田紳爾『宝塚、わがタカラヅカ』白水社、1997年、163頁。

23 植田紳爾『宝塚、わがタカラヅカ』白水社、1997年、163-4頁。

24 佐伯順子『幻想の少女同盟』、『文藝別冊 特集』タカラヅカ 河出書房新社、1998年、149頁。

25 『宝塚百年を越えて 植田紳爾に聞く』語り手／植田紳爾、聞き手／川崎賢子、国書刊行会、2014年、220頁。

26 無論、男役スターの付け髭は野性的、情熱的なキャラクターに限定されたものではない。例えば、本稿の冒頭で言及した『ボイルド・ドイル・オンザ・トイル・トレイル』（2023）という作品では主人公のコナン・ドイルが付け髭をしたが、レット・バトラーのような役どころとはかけ離れた役柄であり、宝塚では現在に至るまで付け髭の再解釈が行われ続けていると考えられる。

27 香月恵美子「宝塚歌劇における『褐色の化粧』の考察—『スペインもの』の系譜—」、『表象・メディア研究』、14号、2024年、62-4頁。

異なるイメージを提示するために選択されたものであった。髭を付けたレット・パトラーは髭を付けていない役柄よりも「男らしい」ということを意味するのではなく、どちらも宝塚の舞台上にのみ現れる華美な化粧をしたフィクショナルな男役像でありながら、付け髭の使用によって華やかでありつつも野性味を感じさせる新たな男役像を作り上げることに成功した。植田も「髭を付ける付けないの問題ではない」と述べており、重要なのは付け髭の使用を通じて新たに構築される男役像であったと理解できる。一部の観客は付け髭によって男役が男性化することを危惧したが、付け髭を施した男役の顔は男性ではなく美しい男役の顔として受容され、男役の独自性を損なうものとはならなかった。つまり、付け髭という過剰な装飾は「本物の男性らしさ」を舞台上で再現するためではなく、むしろ宝塚独自の虚構性を強調し、「男役の美」に新たな価値観をもたらすために導入されたものであった。

『風と共に去りぬ』以前には、化粧によって男役をリアルな男性に近付けようとする試みも行われており、1967年の『オクラホマ!』においては、海外から招聘した演出家、ジェムジー・デ・ラップによって付けまつ毛やアイシャドウを取り払ったシンプルな化粧が提唱されたが、そうした化粧は付け髭のように定着することにはなかった。この『オクラホマ!』における薄化粧の試みと、『風と共に去りぬ』において導入された付け髭は、一見するとどちらも男役が男性性を獲得するための化粧であるかのように思われるが、シンプルな化粧は男役をリアルな男性に寄せることを意図したものでありながら、一方で男役が化粧を薄くするということは、男役の素顔、つまり元々の女性の顔に戻ることに繋がる行為である。それに対して付け髭は一般的には男性性の記号として用いられてきた道具であり、男役の素顔に元から備わっている要素とは何ら関係がないものである。このように見てくれば、『オクラホマ!』における付けまつ毛や口紅を取り除いた化粧は「引き算」の化粧であり、付け髭と付けまつ毛を装着しているレット・パトラーの化粧は、すでに過剰であった舞台化粧にさらに装飾を重ねるという「足し算」の化粧であると言えるだろう。宝塚の舞台化粧は、戦前には西洋的・近代的な記号として導入された付けまつ毛やドーランによって特徴づけられていたが、戦後においては、宝塚という固有の文脈の中で再解釈され、独自の美学へと昇華されていった。その過程で確立された、付けまつ毛やアイシャドウを基調とする華やかな化粧は、演者が女性であるという事実と不可分であるがゆえに、しばしば男役の演者本来の女性性を強調するものとして受け取られてきた。このような化粧に対して導入された付け髭は、それ自体が女性性から大きく逸脱する記号であるとともに、舞台化粧が女性性の延長にあるとする見方への美的かつ演出的なカウンターとして機能したと捉えることができる。つまり付け髭は、既存の化粧体系の外部から持ち込まれた異質な装飾でありながら、男役の虚構性を再構築し直す装置となったのである。

この「足し算」の化粧とは、非現実的で人工的な装飾をあえて加えることで、舞台上の虚構性や演技性を際立たせる化粧法であり、リアルからの逸脱を積極的に取り入れることに価値を置く表現様式である。この観点に立つと、付け髭は男性性の再現ではなく、現実の性別に還元されない、宝塚の舞台上においてのみ成立する「男役ジェンダー」を形成するための装置として機能したと捉えられる。こうして導入された付け髭は、「男役の美」の範囲を更新しただけでなく、舞台化粧が男役の女性性を強調する装飾と見なされてきた従来の考え方に疑問を投げかけ、宝塚におけるジェンダー表象の再構築に資する手段となりうることを示した。即ち、それは宝塚に特有の、美的に構築された男役の表象を支える「足し算」の化粧であり、宝塚の虚構的美学を体現する象徴的な要素であったのである。

#### 4. 付けまつ毛と付け髭が共存したレット・パトラーの顔

第三節で確認したように、宝塚の舞台化粧は、現実の性別を写實的に再現するものではなく、視覚的な記号を重ねることによって演技上の役割を構築する「足し算」の化粧として機能している。その結果、宝塚は従来のジェンダー二元論的枠組みに収まりきらない独自の美学を形成してきた。本節ではその議論を踏まえ、付けまつ毛と付け髭という、一見すると矛盾する性別記号が舞台上でいかに共存しうるのが、そしてそれが男役の視覚的表象にどのような意味を与えているのかを考察する。

宝塚版のレット・パトラーの外見において極めて特徴的であるのは、付け髭と付けまつ毛が同じ顔に共存していることである。先行研究では、付け髭は男性性、付けまつ毛やアイシャドウは女性性の記号と見なされ、



男役が付け髭やもみあげという男性性の記号を纏っていても付けまつ毛やアイシャドウといったメイクによって男役本来の女性らしさが強調されていると言及されてきた。例えば、ジーク・バーリンは男役が現実の男性を再現しておらず、「第三のジェンダー (third gender)」を創出しているとしつつも、そのメイクについては次のように述べている。

彼ら[男役]は眉毛を濃く黒くし、もみあげを描き、富士額とこめかみの部分にも同様に影を付けている。不思議なことに、これらの要素は青いアイシャドウ、長い付けまつ毛、そして赤い口紅と組み合わせられている。男性らしい特徴が強調されている中、これらのより小さな記号は、観客にその奥に女性が存在することを思い出させる<sup>(28)</sup>。

バーリンのこの記述は、宝塚の化粧を性別二元論的な視点に依拠しつつ読み解いていると言える。即ち、男役の顔に重ねられた視覚的記号を、「男性的」な要素と「女性的」な要素に二分して把握し、その併存を「女性であることの表出」と捉えているのである。このような解釈の背後には、男装という行為が装う人の女性性を浮かび上がらせる装置として理解されてきた歴史的背景がある。吉澤夏子は、女性の男装がしばしば女性性の演出として機能してきたことを以下のように論じている。

「女が、女として、男を装う」という男装の基本的な構造によって、その「女」のもつ女性性は(中略)ある意味で、はるかに複雑で官能的な効果をもたらすことがある。ここには、まさに男装によって、「女であること」の効果が生じているのである<sup>(29)</sup>。

吉澤が指摘するような「男装による女性性の浮上」は、戦前のレビュー団などにおいては明確に商業的に活用されていた。川崎は、そうしたレビュー団における女優による男装は「女装の女優たち以上に、男たちの欲望を刺激する装置としてはたらいっていた」<sup>(30)</sup>と述べている。宝塚の男役の男装は、そのような女優の男装とは一線を画したものとされてきたが<sup>(31)</sup>、無論宝塚の男役もこうした視線から逃れることはできない。矢崎泰久は、宝塚を鑑賞した体験について、「ズボンのお尻のあたりを見る時に、男になりきれないで、そこに女がいることのおどろおどろしさ、妖しさみたいなものに感動したような気がする」<sup>(32)</sup>と語っている。これらの言説は、男装を通じて顕在化する演者の女性性を観客が読み取り、そこに性的興奮や倒錯的な快感を見出す眼差しの存在を示唆している。しかしながら、宝塚の男役は女性であることを隠蔽するために男装をしているわけではなく、その上「男になりきる」ことを目的としているのでもない。だが、「男になりきる」ことが男役に期待されていないという事実は、男役の男装が女性性を露呈させるためのものであるということの意味するわけではない。男役の表象は、あくまで舞台上の制度として成立しており、それは現実の男性性や女性性を再現するものではなく、舞台特有の視覚的な様式として構築されている。その視覚的表象の中でも、とりわけ化粧は男役と娘役を視覚的に区別するための中心的な役割を担っている。実際の舞台化粧に注目すれば、両者の間に存在

(28) Berlin, Zeke. *Takarazuka: A History and Descriptive Analysis of the All-Female Japanese Performance Company*. New York University, 1988, Ph.D. dissertation. p. 30.

(29) 吉澤夏子『フェミニズムの困難』勁草書房、1993年、229-30頁。

(30) 川崎賢子『宝塚 消費社会のスペクタクル』講談社、1999年、180-1頁。

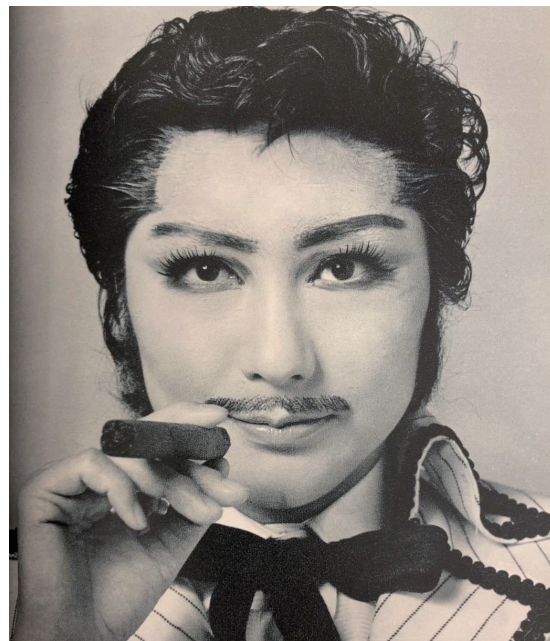
(31) 宝塚にレビューが輸入された当初、少女歌劇においてエロティシズムをいかに扱うかという課題は常に付き纏っていた。例えば、1933年の『歌劇』に「レビューの本義はエロ趣味にある」という野村光一の記事が掲載されると、ファンの間から反対意見が沸き上がった。それらの反対意見について袴田麻由子は、「どの意見も、野村は寶塚をセックスアピールを持ち味とするほかのレビュー団と一緒にしている点で間違っているという主張」がなされていると述べており、宝塚は例えレビュー作品であっても「エロ」を売り物にしていないという認識はファンの間でも共有されていたと言える。『歌劇』1933年11月、2-4頁。袴田麻由子「ジャンル確立と閉塞の力学—創成期寶塚の『少女文化』化—」、『演劇研究センター紀要 VI 早稲田大学21世紀COEプログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』、6巻、2006年、89頁。

(32) 鈴木田鶴子編著『づかファンの鑑 モン・パリからベルばらまで』潮出版社、1976年、96頁。





〔図 1〕、『風と共に去りぬ』（1977）における順みつき演じるスカーレット・オハラの写真。『歌劇』1977 年 3 月より抜粋



〔図 2〕、『風と共に去りぬ』（1977）における榛名由梨演じるレット・バトラーの写真。『歌劇』1977 年 4 月より抜粋

する明確なメイクの差異は、演技上の役割の違いを視覚的に提示するために設計されたものであることが分かる。したがって、男役の舞台化粧を女性性の表出として一義的に捉えるのではなく、むしろ宝塚の舞台において役割を機能的に差異化するための視覚的記号として読み解く視点が求められる。以下、『風と共に去りぬ』における舞台写真を例に、宝塚において付けまつ毛がどのような表象を行っているのかを見てみることにする。

宝塚版『風と共に去りぬ』の舞台写真では、女性役のスカーレット・オハラ〔図 1〕よりも男性役のレット・バトラー〔図 2〕の方が濃く華やかな付けまつ毛をしている。この事実は、付けまつ毛が単に女性性の表象として機能しているのではなく、別の意味を担っていることを示唆している。仮にそれが女性性の再現を目的とする装飾であるならば、より強調された化粧はスカーレットに施されるべきである。しかし実際にはそうではないことから、宝塚における付けまつ毛は、現実の性別表現を模倣するための要素ではなく、舞台上に特有のフィクショナルな美的効果を創出する視覚的装置として機能していると解される。従来の研究では相反するものとして言及されてきた付けまつ毛と付け髭は、むしろ宝塚の舞台上で現れる虚構性のレベルにおいては同じ性質を持つ装飾であり、そのために一見正反対のベクトルを持つ装飾が同じ顔に共存することができると考えられる。このように見てくれば、付けまつ毛と付け髭は、男役の顔の上で相互に影響しあっていると言えよう。バトラーの顔を一見すると、派手な付けまつ毛を付けていることから、バトラーの髭が偽物であり、リアルな男性を模した顔ではないことは明白になる。また、女性性から逸脱した付け髭を装着していることから、その上にある付けまつ毛が女性性の表象に留まるものではないことが明らかになる。こうして、一つの顔の上で付けまつ毛と付け髭は互いに影響を及ぼし合い、男役のフィクションの強度を高めているのである。こうした化粧は、単に同じコードを共有している過剰な装飾であるというだけでなく、男役の顔の上に共存することで宝塚独自の美を形成していることが重要であると考えられる。それでは、髭を付けた男役スターの姿によって更新された男役独自の美しさとはいかなるものなのだろうか。最後に、レット・バトラーによって拡張された男役の特徴について考察し、本節を締め括りたい。

宝塚の男役に求められるものは作り込まれた姿であり、“男” 役という名であっても現実の男性ジェンダーとは全く異なるジェンダーを生きる存在である。宝塚に固有の「男役ジェンダー」とでも言うべき、現実世界には存在しないこの架空のジェンダーは、豪華な化粧や煌びやかな衣装、非リアリズム的な演技の様式（例えば男役に固有の歩き方や発声方法）などによって作られ、支えられてきた。宝塚は男役のリアリズム化では

なく、虚構性の強調という道を選んだ。『ベルサイユのばら』のような、少女漫画を原作とした作品が宝塚をリアリズムから遠ざけたということは理解されやすいが、『風と共に去りぬ』におけるレット・バトラーの付け髭は、男役をリアルな男性に近付けるものとして一部のファンからは反対されていた<sup>33)</sup>。こうした背景には、映画版の『風と共に去りぬ』の影響も関係しているだろう。第二節で引用した「何も映画や帝劇のバトラーに似せる必要は全くないのだ」という批判や、榛名の「わたしがクラーク・ゲブルのヒゲをつけても似合わへん」<sup>34)</sup>といった言葉からもわかるように、レット・バトラーという役にはクラーク・ゲブルのイメージが色濃く根付いており、反対派には男役の付け髭が映画版の模倣であると見なされていた。しかしながら、『風と共に去りぬ』において男役のスターが初めて髭を付けた結果、付け髭というアイテムは男役を男性に近付けることにはならず、むしろ男役独自の新たな美しさを作り上げるものとして機能した。観客の一部は、『ベルサイユのばら』に登場するキャラクターのような役が男役に相応しいと考え、髭を付けたバトラーには違和感を抱いた。しかし、両者はともに現実には存在しない美的イメージを体現するものであり、舞台上のフィクションとして等価に位置づけられる。特に、映画版『風と共に去りぬ』のクラーク・ゲブルとは異なる、付けまつ毛と付け髭が共存した宝塚版のレット・バトラーの顔は、現実の男性像の模倣ではない男役独自の美を象徴している。

本論文では、宝塚において付けまつ毛と付け髭を装着した『風と共に去りぬ』のレット・バトラーの顔が美しいものとして受け入れられた背景に鑑み、宝塚の男役が現実の男性を手本とした表象を行なってはならず、髭を付けたレット・バトラーの登場によって男役独自の美しさが更新されたことを明らかにした。男役の美しさは、現実の性別を再現することに依拠せず、むしろ付け髭や付けまつ毛といった過剰な装飾の混在を可能にする舞台的フィクションの産物である。こうした表象が受容された背景には、宝塚の男役像が長年にわたり非リアリズム的な演出と造形によって構築されてきた歴史がある。『ベルサイユのばら』の上演は宝塚をリアリズムから決定的に遠ざけ、男役の美しさの規範も変質させた。その美しさとは現実に参照項を持たないフィクショナルなものであり、付け髭姿のレット・バトラーも、『ベルサイユのばら』によって変質した「男役の美」のコードの延長線上にあると言える。このように、宝塚の男役は現実の男性像を模倣するものではなく、舞台上でのみ成立する存在として、化粧・衣装・演技などを通して独自性を更新し続けている。レット・バトラーの付け髭は、その過程における重要な転換点であり、男役の美的コードにおける革新であったと位置づけられる。

## 5. 付け髭がもたらした「男役の美」の更新

『風と共に去りぬ』以降、トップスターや二番手スターが付け髭を装着することは頻繁ではないものの一般的になり、例えば『風と共に去りぬ』初演から約十年後に上演された『キス・ミー・ケイト』(1988)では作品の中の劇中劇においてトップスターの大浦みずきが顎髭を付けた<sup>35)</sup>。当時の投書欄には「髭がはやりの宝塚にあっても、顎髭のトップは初めてだと思うが、実によく似合い堂々たる男っぷりである(東京・ザボンの花)」 「大浦みずき。新しいスーパースターの誕生を目のあたりにした思いである。芝居・歌・ダンス・扮装(なんとあごひげがよく似合うことか!)、すべて申し分なく魅力的(東京・冬花)」<sup>36)</sup>といったような感想が見られ、『風と共に去りぬ』初演時のようにトップスターの付け髭に反対する意見は見られなくなっていった。本論文では二枚目男役が初めて髭を付けた『風と共に去りぬ』という作品を主に取り扱ったが、時代の推移と共に舞

33) 第二節において、男役の付け髭を「イージーなリアリズム」であると述べている反対意見を参照したが、この他にもレット・バトラーに「リアル」という表現を用いている反対意見はいくつか見られる。「あく迄もリアルさで勝負しようとするならば、女性のバトラーではとうてい男性のそれに勝ち目がないと思います(交野久子)」、「観客はヒゲのあるリアルな二枚目……しかもそれが女性であるバトラーは望んでいないと思う(李)」、『歌劇』1977年3月、149-50頁。

34) 水穂葉子『あべこべの宝塚ガイド』廣済堂出版、1977年、23頁。

35) 髭を付けるのは劇中劇のパートにおいてであるため常に付け髭を装着しているわけではないが、本作のポスターで大浦は付け髭を用いており、髭はビジュアルイメージの重要な一要素となっていた。

36) 『歌劇』1988年5月、151-2頁。



台上で見られる男役スターの付け髭の種類も増え、西洋だけではなく日本を舞台にした作品においても付け髭は用いられるようになった<sup>37)</sup>。このことは、宝塚における付け髭が西洋人を模倣するためのメイクの一種に留まるものではないことを意味しているだろう。その他にも無精髭風の付け髭<sup>38)</sup>なども登場するようになり、それが観客に受容されていることから髭を付けた男役の美しさは日々更新されていると言える。

この他に、宝塚には「髭祭り」<sup>39)</sup>と呼ばれる非公式のイベントがあり、それはたいていショー作品における一場面（例えば黒燕尾を着た男役による群舞の場面など）の中で、出演者の男役全員が髭を付けて登場するというものである。この「髭祭り」は非公式で尚且つ予告なしに行われるものであるため、ファンの間では貴重なイベントとして語り継がれてきた。この「髭祭り」という非公式のイベントからは、男役という存在の遊戯的な側面が見えてくるだろう。着飾った男役たちが一般的には男らしさのしるしと見なされている髭を一齐に装着する様は、現実と接続した男性性／女性性の二元論を無効化するかのような戯れである。「髭祭り」に遭遇したファンが喜ぶのは、付け髭を装着した男役に男性性を感じ取っているためではない。しかし、『パリゼット』における藤田嗣治役のちょび髭のような、少女性を残したままの男装の戯れに留まるものでもない。この「髭祭り」には、男役達が付け髭というアイテムを用いて、現実の男性とも女性とも似つかない男役という宝塚独自の存在で遊戯しているかのような面白味があるだろう。ここに挙げた「髭祭り」は極端な例であるが、このように宝塚の舞台において二枚目男役の装飾として付け髭が用いられるようになったのはレット・バトラーが初であった。それまでは主にベテランの劇団員が演じる老け役や悪役に象徴的な装飾として付け髭は使用され、二枚目男役の若々しい美しさとは共存しえないものとして考えられてきた。そのような中で男役スターの付け髭が受け入れられ、その後も髭を付けたハンサムな男役像が継承されたのは、付け髭が男役の独自性を阻害するものではなく、むしろ男役の美しさを更新しうるものであったからである。男役の美しさとは、現実の男性や女性の再現ではなく、宝塚の舞台においてのみ現れるフィクショナルな表象であり、レット・バトラーの付け髭によって「男役の美」のレパートリーが増えたと言える。

『風と共に去りぬ』において登場したレット・バトラーの付け髭は、付けまつ毛やアイシャドウを用いた従来の男役の舞台化粧が女性らしさの表象として回収されてきたことに対する反論として捉えられるものでありながら、リアルな男性性の表現とも異なっており、男役の虚構性を高めるものとして作用した。付けまつ毛と付け髭という一見すると女性性／男性性といった正反対の記号であるものが、男役の顔の上では同じベクトルを持つものとなり、それらが一つの顔に同居することで新たな二枚目男役の顔を作り上げたと言えよう。付け髭は宝塚の文脈の中で再解釈され、新たな二枚目像を切り開く装置となり、男役の表象を一層多層的なものへと拡張したのである。

#### 図版出典

[図 1]. 『歌劇』 1977 年 3 月

[図 2]. 『歌劇』 1977 年 4 月

37) 例えば、『猛き黄金の国』（2001）では主人公の岩崎彌太郎を演じた轟悠が付け髭をし、『NOBUNAGA 〈信長〉 一下天の夢』（2016）では織田信長を演ずる龍真咲が髭を付け、『義経妖狐夢幻桜』（2018）ではヨリトモ（源頼朝をモデルにしたキャラクター）を演じる二番手スター永久輝せあが髭を付けた。劇作品だけでなく和物ショー作品においても付け髭は用いられており、『風の錦絵』（2009）の一場面で武田信玄を演じたトップスターの水夏希も付け髭を装着していた。

38) 中本千晶は、『ソルフェリーノの夜明け』（2010）、『美しき生涯』（2011）といった作品でトップスターが無精髭風の付け髭を用いたことを例に挙げ、「ここに来て、『男役の髭の魅力』がまた開拓された」と述べている。中本千晶『なぜ宝塚歌劇の男役はカッコイイのか』東京堂出版、2011 年、36 頁。

39) 宝塚における「髭祭り」という言葉は、髭を付けたキャラクターが多数登場する作品を指す場合もある。例えば、オスマン帝国を描いた『壮麗帝』（2020）という作品では、主演の桜木みなと演じるスレイマンや二番手スター和希そら演じるイブラヒムをはじめとした多くの役が髭を付けており、そのことについて出演者の七生真希は『歌劇』において「おひげ祭り」という表現を用いていた。『歌劇』2020 年 5 月、91 頁。