

少女という装置—唐十郎「少女仮面」論

久保陽子*

A Study on the Representation of Girl: Kara Jūrō's "Shōjo Kamen"

KUBO Yoko*

This paper focuses on the representation of women, especially girls, in Kara Jūrō's "Shōjo Kamen" (The Mask of a Young Girl). I surveyed girl culture in the 1960s, such as Takarazuka Revue and girl manga, to confirm their influence on Kara's works. The girls he writes about in his essays and plays are characterized by mimicry and artifice. For Kasugano as an actress in Takarazuka, to pretend to be a girl is to deny becoming a mother and to escape the female gender role. The duality of her real body as a mother and her theatrical body as a girl represents the conflict between conformance and resistance to conventional gender roles. I also discussed the marginality of the story's ending, in which Kasugano cannot find the body she seeks, from a gender perspective.

キーワード：少女，少女文化，宝塚，唐十郎，「少女仮面」，社会的性役割，肉体

1. はじめに

唐十郎（1940～）は、1960 年前半から演劇活動を開始し、1969 年に初演された「少女仮面」で、第 15 回岸田國土戯曲賞を受賞した¹。演劇の「正統」であるこの賞を、当時の演劇の主流であった新劇に反旗を翻し、異端とみなされていたアングラ演劇人が初めて受賞したことは、「若手の小劇場派が公認の「市民権」を得た転換点の「事件」」²だったという。また、本作は唐が自身の劇団・状況劇場ではなく、初めて外部の劇団に書いた作品で、鈴木忠志の演出で彼が率いる劇団・早稲田小劇場によって上演された³。

物語は三つの部分から構成されており、①「演出家」なるボーイ主任と彼に指示されるボーイ 1・2、②「喫茶《肉体》」の「経営者」である往年の宝塚女優・春日野八千代と彼女に憧れて店を訪問する少女・貝と老婆、③喫茶店の客である腹話術師とその人形が登場する。これらの三つのペアに通底す

るキーワードは肉体・観念・演技である。

物語のあらすじは、春日野のもとに、貝と老婆が訪ねてくる。そして、ヅカ・ガールになりたい（宝塚に入団したい）貝と春日野が「嵐ヶ丘」のキャサリンとヒースクリップの役を稽古として演じていく中で、春日野はかつての満州での甘粕大尉との恋愛の記憶を呼び起こす。演技する肉体と現実の肉体のはざままで、「肉体の乞食」となった春日野が、自らの肉体を探求するも、失敗に終わり狂気へと閉じられていく。

このように本作は宝塚女優・春日野の肉体をめぐって、演技による肉体の幻影に凌駕された現実の肉体探しがテーマであることから、「俳優の肉体論、つまりは演技論の物語」⁴として捉えられてきた。戯曲賞の選評では、唐の頭の中にある「観念劇」⁵であり、外部へ書いたことでそれが「典型的に出てきた」⁶と、良くも悪くもわかりやすいとされ、また展開に乏しく「同じ手の裏返し」⁷という批判もあがっている。とはいえ、春日野の肉体は、若さ／老い、役名／芸名、虚構の肉体／現実の肉体、現在／過去といった二極に引き裂かれ、「二重体の具

*一般教養科

体的な表現」⁸として肉体そのものが葛藤を抱え、ドラマ性を内包しているともいえる。そうした肉体を通じて「巨大な空洞のような幻想の状況をつくりだ」⁹す舞台では、春日野を演じた白石加代子が「役というよりむしろ自己の肉体の狂いにまで追いこんで見せた」¹⁰と評価されている。

このように演劇論の舞台化とされる本作で、春日野の肉体には着目されているものの、それはあくまで一般的な俳優の肉体としてのみ捉えられており、性差については触れられていない。しかし状況劇場の個性的な肉体を持つ俳優陣に魅了され筆を執ったという唐が¹¹、他劇団に作品を書き下ろす際に、題材としたのが少女という存在であることには注目してよいだろう。

状況劇場での60年代後半の活動は、「腰巻お仙」や「ジョン・シルバー」の連作を上演し、これらが劇団の代名詞的な作品へとようになっていく頃である。そうした中、1969年に新作として書き下ろされたのが少女を冠した二作品「少女仮面」(10月初演)、「少女都市」(12月初演)である。さらに唐は「その頃、「少女論」などに没頭していた」¹²というように、「少女仮面」執筆の前後に、少女に関するエッセイ・小説を、次々に発表している。その多くは1970年に刊行された『謎の引越し少女』(学藝書林)に所収されており¹³、この頃の唐の少女への関心が伺いしれる。

とはいえ、今まで唐作品において少女という存在についてはあまり注目されていない¹⁴。しかし唐が外部の劇団へ書き下ろす際に、少女を題材にし、また演技論を展開するにしても、そこに少女文化の老舗である宝塚(宝塚歌劇が正式名称であるが、テキストにならい宝塚と表記する)を用いたことは、劇団の俳優の肉体に依拠しない劇作の転換点となっている。「少女仮面」以前の戯曲では、女性登場人物は、赤児を抱いている老婆、墮胎した子を待つ母親、夫・恋人を待つ女、水商売の女などで、彼女たちは男性登場人物たちが織りなす物語の脇

役であった。春日野という女性登場人物を主役に据える際に、唐の少女へ関心は、少なからず女性を描くための一つのきっかけとなっていたといえる。

それゆえ本論では、作品における女性表象、とりわけ少女という存在に着目し、少女という存在ならびに少女文化とりわけ宝塚がどのように捉えられ、演劇表現へと取り込まれたのか分析を試みたい。そのためにまず、1960年代における少女文化を概観し、それらと唐演劇の結節点を確認する。そして唐の少女論の特徴を抽出した上で、本作の肉体探しというテーマにおいて、女性の肉体表象の諸相と、失敗に終わる肉体探しの結末について、少女ならびにジェンダーの視点を接続しながら、テキストを読み解いていきたい。それにより演劇の変革という大義のもとジェンダーやセクシュアリティの問題まで踏み込まなかったとされるアンガラ演劇において¹⁵、女性のセクシュアリティ表象のあり方を精査したい。

2. 1960年代における少女文化との出会い

唐は後の対談で、当時の少女への関心のきっかけとして、つげ義春の漫画に描かれた少女や、演劇「ガラスの動物園」のローラといった少女に言及している¹⁶。もちろんこれらからインスピレーションを受けただろうが、少女に目を向けるきっかけは、他にもあったように思う。「少女仮面」には『少女フレンド』を抱えた老婆が登場するが、唐の少女論や少女を冠した作品には「マーガレット」や「少女フレンド」という、少女漫画雑誌の固有名詞が再三登場する。それらには「青春・愛・挫折・希望」というキャッチフレーズが付されており、その理解は表層的ではあるものの、少女文化の世界観を作中に取り込もうとするこうした表象には、当時の少女漫画ブームが反映されている。

日本の漫画史を整理した澤村修治によれば、少年・青年誌を中心としてきた漫画文化において少

女漫画が参入し、「独自の存在となるのは1960年代以降」¹⁷であり、男性の描き手から女性を中心となり、題材や表現力が格段と深化したことを通じて「自立したマンガの有力ジャンルと見なされるようになる」¹⁸だったという。実際に1962年12月『週刊少女フレンド』（講談社）、次いで1963年4月に少女週刊誌『マーガレット』（集英社）が創刊されている。そしてこれらは高度経済成長を背景とし月刊誌ではなく週刊誌として刊行されており、そのことは「少女マンガの充実をもたらす役割を果たした」¹⁹。週刊誌という発表媒体は、描き手と読者の増加を示すように、この頃少女漫画のマーケットが拡大していたことがわかる。

そうした文化状況が唐の作品にも流れ込んできたのだろうが、加えて「少女仮面」ではエミリー・ブロンテ「嵐が丘」（1847年）が利用されている。宝塚が月組公演「嵐が丘」を初演したのは、1969年5月である²⁰。同年10月に「少女仮面」が初演されていることから、新宿コマ・スタジアムでのこの公演を、新宿を拠点として活動していた唐が観ていた可能性は高いと推察する。またこのブロンテ「嵐が丘」は1960年代以降、各出版社から刊行された「世界」「文学」「名作」と銘打った全集に多く掲載されている²¹。佐藤宗子によると、「名作」全集に付された名称において一定年齢の子供を指す「少年」に対し、「少女」と銘打った叢書は「早くは1950年代から60年代に刊行され」ているとする²²。つまり、少年として総称されていた文学作品集も、1960年代には少女向けとして出版されるようになった。

このように若年層をターゲットにしたマーケットにおいて、漫画においても、文学においても少年から切り離された少女文化が開花していくのが1960年代だったといえる。こうした文化背景の中、唐は少女に目を向けたわけだが、唐がターゲットにする読者や観客は必ずしも少女ではなく、彼女らに見合うような物語を書くことを目的としていない。「嵐が丘」の原作は「清純な処女の作

品ゆえ、美しい夢のような一面」があり、それを「はっきり打出し」た宝塚の演出について、大和資雄は「宝塚劇の特質と限界とをふまえて」と評価しているが²³、アングラ劇作家はそうした少女文化、ならびに少女をどのように作中に取り込んだのだろうか。

3. 二つの時間を持つ少女と春日野八千代

まず少女とは、高等女学校令（1899年）に伴い、学齢期の女子を大人や少年から切り分け、またこの頃次々と刊行された少女雑誌によって、そのイメージが形成されていく。今田絵里香は少女雑誌が形成してきた少女を特徴づけるものとして「清純主義」をあげ、「清純主義は純潔と処女性に結び付いていると思われる」²⁴とし、「「清純な少女」と「醜悪な大人」という図式」²⁵をみている。清らかさが求められる少女は処女性と結びつき、非処女である母親とは峻別される。しかしながら、少女たちは良妻賢母教育を通じ、自らがやがてそこに参入することをいやがうえでも感得した存在である。やがて結婚し子を産み家父長制度へと参入するまでの、女性たちに与えられた限定的で、ゆえに尊い時間こそが少女の時間として価値づけられる。

このように少女を母親と分けるものは肉体と時間であり、唐の少女論でも、こうした少女像はある程度踏まえられている。ただ春日野を「母親ともっとも遠いところにある観念の結晶」とするよう、母親と対比される少女は「観念」として捉えられ、現実の時間や肉体を越えようとするものである。例えば、戯曲「少女都市」の少女・雪子や、小説「ファンタジー ガラスのヴァギナ」の少女歌手・古賀さと子は、少女であるために女性器をガラスへと改造する手術を自らの意思で受けている。肉体の成熟を止める行為は、少女が成長し母親になることへの抵抗であり、進行する時間への抵抗でもあ

る。ガラスのヴァギナとは、透明で脆弱な処女性をあらわすが、時間を経ても劣化しないガラスの肉体はそうした少女の時間を止めるものである。

このように彼女たちは、年齢的には少女の時間を経過しており、肉体改造によって少女の時間を人為的にとどめようとする。一方で、性的に成熟し大人の時間を内包し、未来の時間を先取りしているのも少女である。唐は「少女は、喫茶店のTOIL（原文ママ）の汚物缶のフタを開け、人生の終りを覗いてしまう」²⁶と少女論で書くように、経血は、産む性としての女の人生の象徴であり、そこに女の人生の時間の凝縮をみている。また別の少女論では汚物缶という「パンドラの箱」を開けてしまった少女が「まるっきり「マーガレット」でいたいと、カマトトぶるのも、スウィートな擬装でしかない」²⁷とし、女性の人生を経血に見た少女が、それでもなお少女であろうとする振舞いを「擬装」だと看取する。

こうして唐の描く少女とは、時間を取り戻すにしろ、先取りするにせよ、二つの時間を内包する存在である。また少女であることは作為であり、ある種の振る舞いともされる。そして、この少女の「擬装」性を体現したのが、宝塚の男役スター春日野である。春日野は「十三度結婚して、十三度子供を墮ろし」ており母親＝非処女としての肉体を持っている。しかし、演技という「擬装」によって少女を演じ続けている。「処女ばかりで人間のドラマを演じる以上、わしの劇団は「清く、正しく、美しく」の厳格な劇団」というように、宝塚の舞台に上げられるのは、未婚の女性という不文律があり、そこでは清純というイメージが徹底的に管理されている。

「熱狂した処女たちの涙をかき集めた五十五年間の涙湯」に肉体を浸す春日野も熱狂するファンたちも、感傷という連帯によって少女の世界観を汚れないものとして固守するが、そこに差しはさまれた醜悪な現実によって、その「擬装」性は露呈させられる。

本作において少女とは、ヅカ・ガールになりたい「若い」貝や「処女」や「若い娘」である春日野の無数のファンがそれに当たる。春日野は少女と呼ばれることはないが、『少女フレンド』を抱えた老婆が少女漫画の世界観を抱え込んでいるゆえに「少女」とト書きで示されるのと同様、宝塚の世界にどっぷりと浸かっている春日野も少女である。彼女たちは一様に少女の世界に浸り続けようとしている点で「少女」の「仮面」をかぶっているが、この少女の「擬装」性こそが、創作の起点にあるといえる。少女／母親という時間と、虚構／現実という肉体の葛藤から立ちのぼっていくのは産む性という宿命を背負った女性の情念であり、この肉体からいかに逃れるのか、逃れたふりをするのかという攻防を作中にみとめることができるのである。

4. 「少女仮面」における春日野の肉体探し

ではこの肉体の攻防において、春日野やその肉体はいかに表象されているのだろうか。まず物語の中盤の稽古の場面からみていく。春日野は貝に稽古をつける際に「お前の感性を形成してきた現世の故郷をここで忘れ、お前の第二の故郷を、ここ、尼寺の里にしなければならん」というように、現実の経験を参照する演技ではなく、少女＝処女という観念から演技を導くことを指導する。しかしながら、この場面では、稽古をつけていく中で思いがけず現実の肉体に接近してしまう。

二人は稽古を行う中でヒースクリップとキャサリンの演技から、春日野と貝という現実の位相へと近づく。春日野が「俺」「あたし」「わし」という一人称を混用しているように、虚実是不可分になっていく。そうした中で春日野は現実の肉体の死を希求する。「五十二回ものジャンヌ・ダルクの死を演じている」春日野にとって、そして「春日野」という演技をし続ける彼女にとって「一回性の死」、すなわち現実の肉体への欲望が吐露されている。

加えて、この稽古ではいわゆるすみれコードという宝塚の不文律によって巧妙に避けられる性愛へと傾斜していく。「永遠の乙女にそういうこと言ってもよくわからない」と、性愛の話を一旦は退けておきながら、貝の死体に「何度も短剣を突き刺してやる」という春日野と、「あんたの短剣をくわえてはなさない」という貝の台詞は、エロティックであり、タブーであるはずの性行為を想起させるものとなっている。

同性愛的な描写を含みながら二人は危うく接近していくが、これらは、「俺が死んだら」という死後の仮定の話であり、またこのやり取りが「大浴場の湯舟のフタの上で幕を切って落とされた」宝塚の初舞台とされる風呂オケ（実際はプール*注筆者）の上で行われている²⁸。さらに稽古は「演出家」であるボーイ主任が飛び込んで中断されるように、これは演出家による稽古の中断と考えれば、現実接近したとみえても、それは巧妙に虚構の中へと押しやられていく。

さらに現実の肉体に接近する場面は、もう一つある。稽古の中断の後、春日野は水のみ男にシャツを破かれ、男役としての衣装＝役を破られることで現実の肉体が露呈する。これをきっかけにして五年ぶりに月経が始まり、その経血をみることで、かつての満州での「おびただしい程の廊下の血」の記憶を呼び起こす。「そこいらの男の子と死ぬの生きるのってジタバタしたいなあ」というように、ここでも必死に固守していた処女の世界から、死ぬの生きるのという演技ではない現実の生死、さらには異性との性愛への欲望を吐露する。汚物缶から溢れた血の生臭さや月経の感覚という紛れもない肉体の現実、観念としての肉体を圧倒し、春日野を現実へと呼び込む。

このいささか唐突なきっかけによって、物語の現在から「昭和十六年」の満州へと移行し、そこでの甘粕大尉との恋愛の記憶が語られていく。宝塚が満州遠征の際、肺炎にかかり入院していた春日

野を甘粕が見舞った時のことで、経血、肺炎といった現実の肉体に根差した記憶である。ここでも現実の肉体は、性愛と結び付くが、とはいえ、これが記憶の再現という一人芝居であるように、これもまた虚構性を帯びている。

この二つの場面に共通するのは、現実の肉体に接近したかにも見えても、それはすぐさま虚構へと押しやられていくことである。ここに重層的な虚実の演劇的仕掛けをみることができるが、ここでは、現実とおぼしき肉体は、すぐさま性愛に直結して表象されていたことを指摘したい。これは産む性というステレオタイプ化された女性性に囚われた表象ではあるが、だからこそ、その一方で春日野という演技する肉体は、女性の肉体から積極的に逃れるものだと考えることができる。

ステレオタイプ化された肉体とそれへの抵抗について考えるにあたって、水田宗子のいう「社会的性役割」という言葉を参照したい。水田は文学に書かれてきた女性が、妻や未亡人などといった「性的役割」を持つ存在であり、それが「そのまま社会的役割と同意義」²⁹であったと述べる。「女性像が常にステレオタイプ化の犠牲になりやすかったのも、この性的役割と社会的役割の直接関係、あるいは同一視によるところが多い」³⁰とし、「性的役割」と「社会的役割」が「同一視」された女性のドラマを「社会的性役割という枠組み内でのドラマ」と述べている³¹。この「社会的性役割」という言葉が示すように、女性は恋愛や結婚といった家庭内での関係性の中に自己の社会性を見出し、妻や母であることがそのまま彼女たちの社会的立場であり、アイデンティティの拠り所ともなる。そして、唐の初期作品では女性登場人物は妻・母・恋人であり、夫・子供・恋人との対他関係性の中で成立するものであった。

その一方で春日野の演技する肉体は「社会的役割」を持った自律する肉体である。男役スターという男性性や男性の肉体に仮託しながらも、演技し

ている宝塚女優の肉体は、「社会的性役割」から逸脱するものである。そこに甘粕との恋愛の記憶を持ち込むことは、再び「社会的性役割」のドラマの内に入っていくことであり、なるほどそこで甘粕は「内地に帰って隣組の回覧板でも廻してろ」と平凡な妻の役割を押し付けている。他方、「あたしの美しさや、あたしの才能にほれていたんじゃないの？」という春日野の台詞からは、女優としての美貌や才能に自己承認を求めていることがうかがえる。それを唾棄する甘粕との恋愛は成就することはない。

このように宝塚女優を主人公に設定することで、虚実を横断する位相を舞台で表現するのみならず、役＝職業に生きる春日野という、個としての主人公を書くことを可能にさせている。それだけでなく、春日野が宝塚にこだわることには別の意味も見出せる。春日野は、実在の人物から名前を取っているが、春日野八千代（1915～2012）は、戦後の宝塚を牽引し男役の演技を確立した人物であり、「男役アイデア」「宝塚歌劇のアイデア」³²というように宝塚の代名詞的存在である。こうした彼女の知名度やその象徴的な立場もさることながら、「少女仮面」初演時には、五四歳となっていた春日野は、宝塚歌劇団理事であり、演劇専科に所属しており、退団によって少女の時間を止めることをしなかった宝塚の中でも稀有な存在だった。本作で春日野は「重役」と設定され、宝塚に所属し続けているが、こうした年齢を重ねたスターたちをも少女として抱え込むのが宝塚のシステムである。

実際の春日野が演劇専科という学科に配属されているように、宝塚は学校というイメージを戦略的に打ち出している。本田和子は、スターたちも研究生という少女のカテゴリーの中に取り込む宝塚音楽歌劇学校という仕組みを評し、「少女」の時間に別れを告げることなく、「少女のままに」、未来へと歩み続ける所業と、その大胆さをも、また、讃えねばなるまい」と述べている³³。女学校を卒業後、

良妻賢母となるより他に、女性はごく限られた職業にしか就けなかった近代の女学生にとって、宝塚は少女を少女のままに「社会的役割」へと接続するバイパスであった。

少女の時間を経過し年老いても少女たらしとする春日野に女の老いへの抵抗や憂いをみることもできよう。しかし、みてきたように、現実の肉体がすぐさま性愛に直結してしまうのならば、そこに虚構の肉体を打ち立てる春日野や、春日野を支える宝塚というシステムにおいて、演じ続けることは経血に象徴される女性の性規範から逃れようとする振る舞いであるといえる。

「自尊心ばかり高くて、いつも恋人にすてられてた」という春日野の台詞には、男役スターであり続ける女優としての「社会的役割」への矜持と、女としての「社会的性役割」の両立の困難が表出されている。職業に生きることを自尊心の高さだと自らを断罪してしまう春日野は、社会通念を内面化している存在である。また春日野の職業が女優であることは、演技によってしか「社会的役割」を獲得することができない空虚さを示しているようで皮肉でもある。

5. 鏡に恋する少女と狂気

ところで「春日野」を演じ続けた肉体は虚構の肉体である。「五十五年の嵐ヶ丘は、俺から何もかも奪い去ってしまった」ように、俳優の肉体から幻影のように想起される代理表象としての肉体に観客の焦点が結ばれるとき、現実の肉体は消失していく。

こうした肉体の空虚さを埋めるために現実の肉体を希求する春日野だが、肉体探しの物語の幕切れは、ファンたちが春日野から奪ったという「靴」や「片そで」や「お風呂にこびりついてた毛」といった肉体の断片を返しに来る。これはジョン・シルバーと同様のモチーフであり、義足（「絵巻巷談ジ

ジョン・シルバー」「ジョン・シルバー」)や人形(「続ジョン・シルバー」)が「思い出の切れはし」(「ジョン・シルバー」)であり、対他関係における記憶の断片でしかなく、ジョン・シルバーは不在のままであったように³⁴、ファンの眼差しに結ばれた虚構の肉体の断片は春日野の空虚さを充足しない。断片を拒否した春日野にファンが提示するのは「あなたが見つめるか、御亭主にあげるしか使いようがない肉体である。

このように、物語は現実の肉体の上に観念の肉体を打ち立て、しかしその肉体の空虚を埋め合わせるために探し求めた肉体が、結局のところ妻としての現実の肉体であるというトートロジーに閉じられていく。春日野が求めている肉体とは、演技論として読めば、現実の肉体と虚構の肉体の闘争の先に現れる両者を統合するような演劇的肉体というべきものだろう。しかしこれまで見てきたように、そこに女性の問題を重ねれば、「社会的性役割」と「社会的役割」を統合していった先にある肉体のイメージが提示されないということだ。

そして、これら二つの肉体に切り裂かれたのち、同一性を獲得できない春日野は狂気の世界へと入っていく。それはサブプロットで登場する腹話術師の妻マリムラが、ストリッパーとしての「社会的役割」を妊娠によって遮られ、墮胎によって母としての「社会的性役割」も剥奪され、アイデンティティの拠り所を失い狂っていったことと重なり合う。マリムラは、自分の枕を墮胎した子供に見立て「枕を相手に自分の着物を四角に破いちゃ、それをオムツにし」ており、その狂気は自己の想念の世界へと内向的に閉じられている。

それを反復するように、春日野の狂気の世界も自閉していくが、この春日野の自閉性も、少女性に関連している。老婆はツカ・ガールについて「鏡の自分に恋するのさ、一生ずっと。(中略)そんな世界で生きたなら、自分を自分で傷つけるだけだもん。それだったら痛くはないだろう？」と述べてい

る。恋愛には他者が必要であるが、「鏡の自分に恋する」少女は、その鏡の中に、自らの分身の姿=自己を認め、あるいは自らが演じ出す代理表象としての役柄—これも自己の解釈から演じているという意味で絶対的な他者ではないだろう—に恋するということである。「嵐ヶ丘」を演じる春日野が「あの二人(ヒースクリップとキャサリン*注引用者)の愛の亡霊と三角関係になる」のは、自分自身の役どころであるヒースクリップを愛しているからであり、それは鏡の自分に恋する自己愛に他ならない。

また甘粕は、一見すると春日野を傷つける他者に思われるが、「大尉、あなたの御親せきって、便利屋さんなのね、いやあ、アッハハ……おいしいかい? ええとても、この肉はおいしゅうござる」というように、春日野が甘粕を一人二役で演じている。どちらも春日野であり、記憶の断片から想起される甘粕は完全な他者とはなりえない。さらに「あたし、ヒースクリップのメーキャップ、あんた(甘粕大尉*注引用者)にそっくりにつくる」や「ヒースクリップはあたしなんだ」と言うように、ここで春日野=ヒースクリップ=甘粕と、すべての顔が「あたし」として同一化し、見る/見られるという対他関係は消滅し、春日野の内面世界へと収斂していく。

こうした春日野の閉じられた演技の傍らで貝はそれを眼差ししており、また先述のように演技の中とはいえ思いがけず春日野の現実とおぼしき肉体に肉薄した貝にこそ、他者性を見出せるかもしれない。しかしそれとて最後には「今日は、いろんな人形をそろえましたね。(老婆と貝を指さして)春日野」と言うように貝と老婆は人形と化し、貝もまた人形遊びという春日野の想念の世界へと閉じられてゆく。他者を介さない内面世界へと参入する春日野の前には、「春日野八千代の面」をかぶったファンたちが登場し、他者としてのファンのまなざしの中に投影されていた春日野の虚構の肉体は

消失する。春日野は、春日野とそのコピーである仮面、つまり自己と自己という鏡の中に閉じられていくのだ。

このように物語が内側に閉じられていくのは、少女に自己愛をみているからであり、主人公・春日野のそうした少女性に起因しているといえる。唐の初期作品で繰り返される追う／追われるという両者による動的なダイナミックな関係はなく、春日野が希求するのは自らの肉体であるという自己完結性は、本作が「喫茶《肉体》」を舞台として、その中でのみ展開されることにも象徴されている。

6. おわりに

「少女仮面」は、肉体・観念・演技というキーワードを通じて、人間存在の在処という初期作品にみられるテーマを引き継ぎながら、今まで作中の脇役に過ぎなかった女性登場人物を中心に据えた作品である。そのきっかけとなったのが、少女漫画や児童文学の隆盛とともに1960年に花開いた少女文化や少女という存在そのものの関心であり、宝塚との出会いであった。女性を書くに際して、宝塚という装置を取り込み、少女の「擬装」性を演技によって生じる虚実の二重化に重ね合わせた。

また肉体探しについて、現実の肉体と虚構の肉体との葛藤に、女性の「社会的性役割」と「社会的役割」の揺れ動きをみた。肉体探しの失敗は、両者を統合できず、その先のイメージが提示されていない表象の困難あるいは限界ととらえられよう。性愛に直結しない、春日野が求める「肉体」のイメージを提示しないまま、春日野は少女の自閉性ゆえに、自己の内的世界へ入り込む。最後に春日野は、地上の火事によって地下の「喫茶《肉体》」に閉じ込められるが、観念としての少女の時間を越えて、少女が「性的役割」を越えて現実社会であるところの地上へと向かうことはなかったのである。

幕切れで流れるメリー・ホプキンスの「悲しき天

使」は³⁵、自分たちが選び取った人生を生き、戦い、決して敗れることはないと思いついて描いていたかつての少女たちが、かけがえのない少女時代を懐古するという歌詞である。幼い歌声と物悲しく甘いメロディが悲壮感を持って聞こえるのは、当時の社会を映し出したこの戯曲の閉塞感によるものだろう。

本稿では少女に着目してジェンダーの視点から作品の一解釈を試みたものであり、唐の演技論との関連や、戦後や満州といった表象の批評性については触れることができなかった³⁶。宝塚というロマンチックに美化された世界に浸り続ける春日野に、戦後の現実を直視しない社会への批判を読むとしても³⁷、少女という存在は重要なキーワードになるだろう。

*本文の引用は、すべて「少女仮面」『現代日本戯曲大系第8巻』（三一書房、1972年）に拠った。

7. 付記

・本研究は JSPS 科研費 JP20K12913 の助成を受けた研究の成果の一部です。

・2021年度日本演劇学会全国大会での口頭発表「唐十郎の初期作品における女性表象—『少女仮面』と少女論を中心として—」に基づき、それを大幅に加筆・修正したものです。

8. 注・引用文献

- (1) 台本の初出は『新劇』（1969年11月）である。
- (2) 扇田昭彦「解題」『唐十郎全作品集第2巻戯曲Ⅱ』（冬樹社、1979年）
- (3) 早稲田小劇場アトリエ公演 No10 として1969年10月10日～10月25日（再演同年11月1日～11月29日）に初演。「劇的なものをめぐって」と併演された。キャストは貝（少女）・吉行和子、

老婆・高橋美智子、春日野八千代・白石加代子、腹話術師・高橋辰夫、その人形・柴優子、ボーイ主任・葛森祐、ボーイ1（看護婦）・倉沢周平、ボーイ2（甘粕大尉）・鈴木両全、水道飲みの男（サラリーマン風の男）・大塚省三、防空頭巾の女1・三浦清枝、防空頭巾の女2・吉屋和子、防空頭巾の女3・斉藤郁子である。のちに状況劇団で唐十郎の作・演出で上演（1971年8月16日～9月28日、吉祥寺名店会館裏）されている。

(4) 注2に同じ。

(5) 八木柊一郎、福田善之、山崎正和、矢代静一、宮本研「選考合評 観念と抒情」『新劇』（1970年3月）の山崎の発言。

(6) 注5の福田の発言。

(7) 注5の矢代の発言。

(8) 種村孝弘「少女たちの季節」『海』（1970年2月）

(9) 松本小四郎「ユークロア（永遠の現在）への夢『少女仮面』の再演」『現代思想』（1987年1月）状況劇場による再演の劇評である。

(10) 蔵原惟治「紀伊國屋プロ／棒になった男 早稲田小劇場／少女仮面 肉体と意識の分離抗争」『新劇』（1970年1月）

(11) 唐十郎・高橋睦郎・竹内健・寺山修司「座談会 本質論的前衛演劇論」『三田文学』（1967年11月）。この座談会で唐は「ぼくの劇団はまず役者になる条件は肉体の天才であるということ、そこからまず出発しなければならない」や「隣にいる役者の肉体に惚れていないと筆が進まない」と述べている。こうした俳優の肉体を主軸に据えた演技論は、「特権的肉体論」（『腰巻お仙』現代思想社、1970年）にまとめられている。

(12) 唐十郎「あとがき」『少女仮面』（角川文庫、1973年）

(13) 『謎の引越し少女』（学藝書林、1970年）所収以外には「少女さらい」『現代詩手帖』（1969年6月）、「お世話 少女と肉体論者」『映画芸術』（1971

年4月）がある。

(14) 西堂行人は唐との対談で、80年代の少女と60年代に書かれた唐の少女の違いについて触れている。唐十郎著・西堂行人編『唐十郎 特別講義 演劇・芸術・文学クロストーク』（国書刊行会、2017年）p. 121

(15) 池内靖子はアングラ演劇が「女優や男娼の肉体を抵抗や反逆の象徴として表象したが（中略）性差二元のジェンダー・カテゴリーの政治性は不問に付し」てきたとしている。『女優の誕生と終焉 パフォーマンスとジェンダー』（平凡社、2008年）pp. 261-262

(16) 注14に同じ。pp. 122-124

(17) 澤村修治『日本マンガ全史「鳥獣戯画」から「鬼滅の刃」まで』（平凡社新書、2020年）p. 207

(18) 注17に同じ。p. 207

(19) 注17に同じ。pp. 214-215

(20) 「嵐ヶ丘」の初演は月組公演1969年5月3日～5月28日・新宿コマ・スタジアム。同年に月組公演10月31日～11月29日・宝塚大劇場で再演された。脚本・演出・内海重典 ヒースクリフ・古城都、キャサリン・八汐路まり他。

(21) 例えば『世界文学大系 第28』（筑摩書房、1960年）、『世界名作全集 第8』（筑摩書房、1960年）、『世界文学全集 第8（エミリ・ブロンテ）』（河出書房新社、1960年）、『世界文学全集 第15』（新潮社、1961年）、『世界名作全集 第9』（平凡社、1961年）『少女世界文学全集 10』（偕成社、1961年）、『世界の文学 第12（E. ブロンテ）』（中央公論社、1963年）、『世界少女名作全集 15』（岩波書店、1963年）、『世界の名作 第7』（集英社、1964年）他。

(22) 佐藤宗子「少女名作」という発想—戦後の再話叢書の一側面』『千葉大学教育学部研究紀要』（2006年2月）

(23) 大和資雄「宝塚「嵐ヶ丘」の驚異」『歌劇』（1969年11月）

(24) 今田絵里香『「少女」の社会史』（勁草書房、

2007年) p. 184

(25) 注 24 に同じ。p. 186

(26) 唐十郎「少女さらい」『現代詩手帖』(1969年6月)

(27) 唐十郎「二人の少女」『伝統と現代 第 12』(学芸書林、1971年)

(28) 宝塚歌劇の初舞台は、1914年宝塚新温泉にて温泉施設に併設された室内プールを利用した。

(29) 水田宗子『ヒロインからヒーローへ』(田畑書店、1982年)。本文中の引用は1992年の新装版からである。p. 127

(30) 注 29 に同じ。p. 127

(31) 注 29 に同じ。p. 127

(32) 鈴木国男は「戦後 60 年以上にわたって、何らかの形で春日野の指導・影響を受けてきた何世代にもわたるタカラジェンヌたちにとって、春日野八千代という存在の背後に感じるものこそが、「男役アイデア」「宝塚歌劇のアイデア」ではなかつただろうか」と述べている。鈴木国男「男役アイデア(1)—春日野八千代—」『共立女子大学文芸部紀要』(2013年1月)

(33) 本田和子「少女文化と「タカラヅカ」」川崎賢子・渡辺美和子編『宝塚の誘惑』(青弓社、1991年)

(34) ジョン・シルバー連作における本物と「偽物の肉体」との関係性については、梅山いつきの論考を参照されたい。「偽物の肉体—唐十郎 連作『ジョン・シルバー』」『アングラ演劇論—叛乱する言葉、偽りの肉体、運動する躰』(作品社、2012年)

(35) ポール・マッカートニーのプロデュースにより、1968年8月にリリースされた楽曲。国際的にヒットし、日本では1968年12月にリリースされている。

(36) ジェニファー・ロバートソンは「宝塚そのものを容赦なく皮肉りながら、日和見主義からとはいえ、歌劇団が片棒を担いだ日本帝国主義の侵略行為に対しても追及の手を緩めていない」と指摘している。ジェニファー・ロバートソン/訳・堀千

恵子『躍る帝国主義—宝塚をめぐるセクシュアルポリティクスと大衆文化—』(現代書館、2000年) p. 273

(37) 瓜生良介は「戦後 20 年というものを地下にもぐって少女の涙を集めた垢だらけの湯槽に毎日浸りながら何を考え、地上で何が行われていたのか、そういう浸ってた奴、その浸ってた奴に憧れて来る少女の関係を徹底的に描かないと駄目なんじゃないか」と述べている。瓜生良介・今野勉「新劇モグラ月評」『映画評論』(1969年12月)