

現代表象文化論 6

日本のマンガ・アニメにおける『ロミオとジュリエット』 —— 手塚治虫、クロス・ジャンル、パロディ ——

森 有 礼

0. はじめに

今日の日本において、ウィリアム・シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』(1595 頃) はシェイクスピアの代表作として知らぬ者が無いと言ってよいだろう。14 世紀のイタリアの都市ヴェローナを舞台として、永年に亘る仇敵同士であるモンタギュー家とキャピュレット家に生まれた少年ロミオと少女ジュリエットの悲恋を綴るこの舞台劇のプロットは、歌舞伎や浄瑠璃によくある心中物とも一脈通じるものがあり、それ故シェイクスピアの劇作の中でもとりわけ日本の観客や読者に親しみやすい側面はあろう。だがそれだけでなく、戦後を通じて同作が日本のマンガやアニメに繰り返し採り上げられてきたことで、シェイクスピアを日本の大衆文化に根付かせたのは、本作の日本における大きな功労と言える。だがシェイクスピアの他の偉大な劇作群、殊に『オセロー』や『マクベス』といった四大悲劇と比較しても、本作の知名度は日本においては格段に高い。例えば本作の日本の演劇における受容と展開を論じた佐野昭子は、「『ロミオとジュリエット』は日本ではおそらく『ハムレット』に次いで人気のあるシェイクスピア悲劇であり、上演の回数も多い」(37) と述べて、その知名度の高さを指摘している。特に同作第二幕の所謂バルコニー・シーン(キャピュレット家のバルコニーに佇むジュリエットに、樹上のロミオが求愛する場面)は、本作を実際に観たことがない者でも、『ロミオとジュリエット』と言えばこの場面、と思いつく程に広く知られた、有名なシーンである。

本稿は、なぜ『ロミオとジュリエット』が日本のシェイクスピア受容においてこのように「シェイクスピアの代表作」たる地位を獲得したのかを、日本の大衆演劇史、特に宝塚少女歌劇と、それを敬愛する漫画家手塚治虫との関係を鍵に、クロス・ジャンルの観点から考察を試みると共に、日本のマンガ・アニメにおけるそのアダプテーションと展開の現状を紹介するものである。現代日本のポップカルチャーの分野における本作のアダプテーションという観点からは、既に米谷郁子による先行研究において詳しく論じられているが⁽¹⁾、本稿では特に本作が戦後日本のマンガ・アニメにおいて、演劇という

原作のジャンルを超えて受容され、さらにそれが新たなジャンルへと接続しながら別種の物語的要素を展開してゆくことを確認し、本作の日本における受容の特徴について論じてゆく。

1. 日本における『ロミオとジュリエット』の受容

本節では、まず日本における『ロミオとジュリエット』の受容についてごく簡単に概観しておきたい。先述したように、同作は日本の歌舞伎や浄瑠璃との類似性が高い。以下の解説は2016年11月26・27日に中京大学で開催された日本イギリス児童文学会第46回研究大会における香川由紀子のミニ講演に基づくが、例えば近松半二他による『妹背山婦女庭訓』(1711)は、領地を巡って対立する二家の子女我之助と雛鳥が、結ばれぬ運命を悲観して心中する物語である。また香川は『心謎解色絲』(1810)のプロットに、毒を呑んで仮死状態になるという、ロミオとジュリエットによる変則的トリックと同工の展開を指摘している。だが実際に同作が翻訳・翻案されたのは明治期を迎えてからであり、雑誌『喜楽の友』(1879)に掲載された、小栗貞雄によると推測される翻訳が本邦初訳であるという近藤弘幸の主張を引いている。さらにその後明治期から大正期にかけて、河島敬蔵の『春情浮世夢』(1886)及び木下新三郎の『仇結奇乃赤縄西洋娘節用』(1887)といった翻案を経て、チャールズとメアリー・ラムによる『シェイクスピア物語』(1807)の翻訳版が数次に亘って出版される。『ロミオとジュリエット』の原典の翻訳は1905年に戸沢姑射によって初めて世に出るが、1910年に出版された坪内逍遙訳は、佐野昭子によれば文芸座での1914年の上演の底本ともなっている(38)。その後も昭和初期に至るまで、ラムの改訂版、シェイクスピアによる原典共、繰り返し翻訳がなされている、というのが香川の報告から窺える。ここで興味深いのは、『ロミオとジュリエット』がその常としてそれぞれの時代に応じて様々な目的や意図を以て受容されてきた点である。例えば1910年に菅野徳助と奈倉次郎が訳注を行い、三省堂から出版されたラムの翻訳版は、「対訳、注形式」で、「修学に適したものを作成する意図」があったとされている。また1916年刊行の『通俗版シェイクスピア物語』所収の同作は、やはりラムの原典を底本にしたが、それは「一家の主婦にとりて教訓となり(中略)子女の話材となるべき良書」であって「学校に於ける訓話の材料たらん」ことを目指したものとされている(香川)。

こうした例を見れば、『ロミオとジュリエット』は明治初頭より多くの翻訳家や演出家によって翻案されつつ受容されてきたことは明白であるが、ここで興味深いのは、佐野が指摘する、翻訳の刊行と上演状況との関係である。佐野は「読者には人気のあった『ロミオとジュリエット』の上演が1965年以前には少なかった」(37)点に着目し、1965年に福田恆存による同作の新訳刊行と、それに基づく舞台劇『ロミオとジュリエット』が、オールド・ヴィック座のマイケル・ベントールによる演出で上演されたことを契機として、同作の上演頻度が急激に高まったと指摘しており、またその理由として次

のように推察している。

大戦から20年経って、日本人の観客は歌舞伎や浄瑠璃の伝統の中で慣れ親しんできた恋愛悲劇とは違う形の恋愛悲劇を受け入れるようになったのではないだろうか。江戸時代、明治時代を通じて個人にたいする最大の道徳であった「忠義と孝行」が、もはや各人にとっては第一義的なものではなくなっていた。忠誠を要求する「君主」はいないし、「家」の名誉を守ろうにもその「家」がないのである。ここで初めて、親同士が喧嘩をしている家柄だとか、自分の好み、もしくは都合に合わせて子供の結婚相手を選ぶ親というようなより普遍的な障害が、観客にとって身近に感じられるようになったと考えられる。(佐野 46)

佐野の議論は、戦後に生じた若い世代にとっての価値観の転換と同作の任期とを関連付けている。「1960年代なかばには、若い恋人たちにとって家の名誉は致命的な問題ではなくな」り、また「劇場の観客たちも不運な恋人たちが自殺する行動力ばかりでなく、彼らが問題に立ち向かっていく勇氣にも喝采をおくるようになった」ため、「『ロミオとジュリエット』のような行動的な恋愛が理解され、受け入れられるようになった」ことが、同作が「劇場において恒常的な人気のあるレパートリーの一つとなった」と述べて、「1965年は日本における『ロミオとジュリエット』に関して重要な年であった」(48-49)と議論を結んでおり、こうした価値観の変化が、それ以降今日に至るまで、日本における同作の根強い人気を支えてきたことと主張している。

このような佐野の主張と関連する形で、次節では『ロミオとジュリエット』が劇場に足を運ぶ観客だけでなく、広く日本の大衆文化の中で獲得した新たな人気の理由を考察してゆきたい。

2. 恋愛の記号としてのバルコニー・シーンと手塚治虫

繰り返しになるが、『ロミオとジュリエット』を代表するのは、第二幕二場のバルコニー・シーンである。例えばラム兄妹による『シェイクスピア物語』にもこの場面を描いた挿絵が挿入されているが、それはこの場面が言わばこの劇自体の換喩的表現として長く受容されてきたことの表れでもあろう。しかしこの場面が恋人同士の逢瀬を典型的に象徴する場面として日本人の間で広く定着したことは、考えてみれば極めてユニークな現象と言える。前節では1965年を境に同作の上演頻度が(従って恐らくはその知名度も)急激に高まったことを確認したが、それと呼応するかのようには、マンガやアニメという大衆表象文化の中でも、少なくとも1968年前後には、バルコニー・シーンが恋人達の愛の語らいを表す記号として流通していたことが伺える。ここで参照するのは、川崎のぼる著のマンガ『いなかっぺ大将』の、「学芸会大熱演」の巻と題された一エピソードである。同作は1968年頃より小学館の学年別学習雑誌で連載された柔道マンガで、柔道家になることを志望して上京した主人公を中心とした学園ものスラップスティック・コメディであるが、上記のエピソードでは、学芸会の一場面として、主人公の大左

衛門が、ヒロインのキク子が扮する「オデッタ姫」に向けて、バルコニー越しに求愛するカットが窺える (図 1)。ここで上演されているのは、「オデッタ」という姫の名前から判断して、バレエ『白鳥の湖』を下敷きにした舞台劇だと推測される (ついでに言えば、王子役の大左衛門はジークフリートを思わせる髪型と衣装である)。それ故そもそもこの二人がバルコニーで愛を交わすという場面自体が本来は『白鳥の湖』の原作から逸脱しているのだが、注目すべきはここで学生演劇や学芸会における舞台演劇が、



図 1

「バルコニー・シーン」によって代理表象されている点である。佐野の主張に従えば、福田恆存による新たな『ロミオとジュリエット』の翻訳が刊行・上演されてからわずか数年のうちに、学芸会における西洋劇を表す記号としてバルコニーに佇むヒロインと、樹上から求愛する恋人という図像が、小学館の学修雑誌が対象とする小学生の読者 その多くは、恐らく未だ舞台劇『ロミオとジュリエット』を観ることはおろか、その原作翻訳を手にとったこともなかったであろう にとってすら馴染みのあるものとなっていたのだ。大部の文学全集が家庭の本棚に収まっていた昭和 40 年前半の時代的風潮を考慮しても尚、これだけ高い知名度を『ロミオとジュリエット』の物語が広い世代に誇っていた事実は驚くべきことではなからうか。

日本における『ロミオとジュリエット』のこうした大衆化を担った立役者が誰かを特定するのは極めて困難ではあるが、本論は少なくともその一翼を担った人物として、当時の大人気マンガ家であった手塚治虫の果たした役割を重要視したい。と言うのも、手塚は宝塚少女歌劇と浅からぬ縁を持っており、その延長線上に『ロミオとジュリエット』の大衆化に関する彼の寄与が窺えるからだ。以下は中野晴行『手塚治虫のタカラヅカ』及び河内厚郎編著『手塚治虫のふるさと・宝塚』の内容を参照しながらまとめたものであるが、1928年に現在の大阪府豊中市に生まれた手塚は、五歳の時に現在の宝塚市に引越す。そこは宝塚少女歌劇団 (現宝塚歌劇団) の本拠地である宝塚大劇場があった。「手塚治虫の母・史子はヅカ・ファンの中でも熱心なファン」であり、「幼い治 [手塚の本名] を連れて毎月のように大劇場に通ったことはよく知られている」(中野 1994 50)。手塚自身によれば、恐らくは学齢前に母に連れられた眺めた宝塚の「舞台は昨日の事のように鮮明に覚えている」(中野 1994 50) というが、「偶然隣家が大スターの天津乙女と雲野かよ子姉妹の家だったり、斜め向かいに糸井しだれが住んだことから素顔の [宝塚] スターに囲まれて暮らすようにもなった」(中野 1994 54) 巡りあわせもあって、「子どもの時分に、宝塚レビューが完成する一瞬に立ち会」い、その後も「宝塚レビュー黄金

期の名作群と出会う」(中野 1994 53) 幸運を得た手塚が、幼少期からプロマンガ家デビュー期にかけて宝塚歌劇に深く傾倒していたことは疑いの余地はない⁽²⁾。

また彼の作品、殊に少女雑誌『少女クラブ』に連載された『リボンの騎士』(1952)に見られる宝塚歌劇の影響は多くのマンガ批評家が指摘するところであるが(米沢 50, 竹内 144)、男装のプリンセスであるサファイアが異性装のヒロイン 男役という宝塚歌劇の特徴をほぼ忠実に反映するだけでなく、そこに込められた意匠が、『ロミオとジュリエット』のバルコニー・シーンを髣髴とさせるものである点は注目したい。ここで注意すべきは、バルコニーに一人佇んで隣国の王子フランツを想うサファイア姫の姿である(図2)。手塚がディズ



図2

ニーの影響を強く受けていたことは夙に知られていた事実である(竹内 78-87)。それ故、ここに伺える『リボンの騎士』の1カットが、例えば1937年に制作され、日本でも戦後1950年に公開されたディズニー・アニメ『白雪姫』の冒頭に出てくる、塔の窓から身を乗り出す白雪姫の姿にインスパイアされた可能性は高いのだが、同時にその視線の先にイマジネーションとしてのフランツ王子がいたことを鑑みれば、これは『ロミオとジュリエット』のバルコニー・シーンを髣髴とさせる。因みに2014年刊行の『宝塚歌劇100年史 虹の橋 渡りつづけて 舞台編』に拠れば、宝塚歌劇団では、まだ少女歌劇団と名乗っていた1933年と、戦後の1955年の二回に亘って『ロミオとジュリエット』を舞台化している。1933年版のものは、丁度宝塚に越してきた頃の手塚の隣家にいた雲野かよ子がジュリエットを演じており、幼い彼が母に手を引かれて見た演目の一つだった可能性を否定できない。また戦後の1955年公開版も、既に当時手塚は上京して東京でプロのマンガ家として活躍していたものの、故郷でその舞台を観劇したことも充分にありえよう。手塚自身がいつどのようにして『ロミオとジュリエット』の物語に親しんだのか、或いは彼がこの原作を本当に読んでいたのかという点については実際には確かめようもないが、それでも手塚のマンガには、かなり早い時期からバルコニー・シーンが「恋人達の逢瀬」を象徴するカットとして埋め込まれている点は見逃してはなるまい。

だがより注目すべきは、彼が1965年に『鉄腕アトム』の一エピソードとして同作を翻案した「ロビオとロビエット」というエピソードをものし、それがマンガ雑誌『少年』誌上に発表されたのみならず、同年クリスマスにテレビアニメ『鉄腕アトム』の一話として全国放映された事実であろう。多くの文学作品を自作のモチーフとして借用し、時にはあからさまに原作としてマンガ化してきた手塚の作劇法(竹内 72-76)を振り返れ

ば、手塚が『ロミオとジュリエット』から自身の創作の着想を得たこと自体は別段不思議なことではない。重要なのは、佐野が指摘する「1965年以降の『ロミオとジュリエット』上演数の急速な増加」は、同時期の手塚による同作のアニメ・マンガのジャンルにおける翻案に下支えされた結果だと考えられる点である。共にロボット工学者で、互いを激しくライバル視する矢似博士と井塩博士がそれぞれ作ったロボットのロビエットとロビオとが織り成す悲恋の物語のみならず、矢似邸に忍び込んだロビオとロビエットがバルコニーで出会う場面は、言うまでもなく『ロミオとジュリエット』のバルコニー・シーンをそのモチーフとしている。既に述べた様に、この「ロビオとロビエット」のエピソード公開から僅か数年後の『いなかっぺ大将』では、バルコニー・シーンは既に恋人達の愛を語らうストック・イメージとなっていた。学童期の子供達にそのイメージを植え付けたのは、雑誌『少年』に連載されて多くの読者を得た漫画版『鉄腕アトム』と、最高視聴率実に40%を超える大ヒット作となっていたそのテレビ・アニメシリーズであったと考えることは突飛な思い付きではなからう。佐野の研究においては、「宝塚歌劇団、松竹歌劇団による上演、バレエ、その他翻案の上演」は「除い」(40)であったが、舞台劇としての『ロミオとジュリエット』の興隆が1965年を境としているのは、取りも直さずその物語を知り、それを理解して劇場に足を運ぶ観客が増えたということの意味する⁽³⁾。その観客をこの作品に引き付けるきっかけとなったのが手塚のマンガによる同作の翻案であり、このエピソードを見て同作を知った少年少女の読者・視聴者が後年『ロミオとジュリエット』の公演を観る層へと成長していったと考えられるし、そうでなければ、後述する、1960年代後半以降の日本のマンガ・アニメにおける『ロミオとジュリエット』の桁外れの知名度と人気を説明することはできない。その意味で、1960年代におけるマンガの流通の増大と、テレビアニメの制作公開とが、日本における大衆レベルでの『ロミオとジュリエット』の認知と受容に大きな役割を果たしたことは、日本における同作の受容史上指摘しておかねばならない事実であろう。宝塚歌劇が戦後『ロミオとジュリエット』を再演してからおよそ10年、同作を代表するバルコニー・シーンによって、同作はマンガ・アニメという媒体を通じて日本中に普及していったのだ。

3. 現代日本における『ロミオとジュリエット』の変容

『ロミオとジュリエット』の普及について手塚が果たした役割は確認したが、同作に関してもう一つ注目すべき点は、この悲劇が単にシェイクスピアの代表作としてのみならず、いわゆる青春恋愛劇の代表として、戦後の日本において広く認知され浸透してきた事実である。アニメやマンガのみならず、日本の学園ドラマや青春劇において、先述した『ロミオとジュリエット』のバルコニー・シーンは学芸会や学生演劇を表象する場面として広く受容されている。前節冒頭で、このバルコニー・シーンが同作を換喩的に代表することを指摘したが、もう一つ確認しておくべきことは、『ロミオとジュリエット』という劇自体も、仇敵同士の家生まれた若者達のすれ違いの恋を描く恋愛悲劇と

いう一つのジャンルを換喩的に表しているという点であろう。前節では触れなかったが、本作の1960年代後半以降の日本における認知のきっかけが、同時期にレナード・ホワイティングとオリヴィア・ハッセー主演による米伊合作映画版の『ロミオとジュリエット』(1968)であったことは言うまでもない。この映画版が爆発的な人気を博したことも考慮に入れば、同作の日本での知名度の増大と相俟って、バルコニー・シーンは『ロミオとジュリエット』という作品の枠に留まらず、広く「恋する男女の物語」を表す客観的相関物となっていたことは、前節で紹介した『いなかっぺ大将』の例が示すとおりである。それと共に『ロミオとジュリエット』が本来の恋愛悲劇から青春劇へ、それもしばしば悲劇ではなく喜劇のそれへと、言わばジャンルの拡大と変容とを繰り返しながらやがて学生演劇の題材となり、さらにはそれによって学生演劇や学芸会そのものの換喩となり、遂にはそれ自体が学園ものドラマのメタ記号として流通し受容されていったことが伺える。その意味で、同作は様々なメディアや文化的文脈に取り込まれながら、次々と別の作品やジャンルに接ぎ木され展開されつつ、自身のパロディを生産する側面も持っているのだ。

こうしたジャンルの拡大とパロディの、恐らくかなり古い例は、既に19世紀の文学作品にも窺える。言うまでもなく、マーク・トウェインによる『ハックルベリー・フィンの冒険』(1885)がそれである。南北戦争前のアメリカ南部を舞台として、放浪児ハックと逃亡奴隷ジムの旅を軸に展開するこの物語は、しかし至る所で脱線するが、その一エピソードに、先祖からの仇敵同士である南部の旧家グレンジャーフォールド家の娘ソフィアとシェパードソン家の惣領息子ハーニーとが、互いの親族を出し抜いて駆け落ちしたために、両家の間で起こった諍いで多くの犠牲者が出るというものがある。このプロットは、そのまま『ロミオとジュリエット』の、ロミオとジュリエットの秘密結婚を機に、ロミオの親友マキューシオと、ジュリエットの従兄ティボルトととが落命する下りをなぞっているが、以下のハックとグレンジャー家の息子バックとの会話からも窺えるように、そもそもこの両家の関係はモンタギュー家とキャピュレット家との間の長年の確執(feud)の様子を反映している。仇敵ハーニー・シェパードソンを待ち伏せて撃ち殺そうとしたバックに対して、ハックは次のように語りかける。

「バック、おめえはやつを殺そうと思ったのか？」

「そりゃそうさ」

「やつはおめえに何をしたんだ？」

「やつが？ べつに何もしないよ」

「それじゃ、どういうわけでやつを殺そうと思うんだ？」

「わけなんかありゃしない——怨恨 [feud] っていうだけのことさ」

「えんこんって何だい？」

「おめえ、どこの生まれだ？ 怨恨を知らないのか？」

「聞いたことねえな。教えてくれよ」

「いいか、怨恨とはこういうもんだ。一人の男がもう一人の男とけんかして相手

を殺す。すると相手の男の兄弟が最初の男を殺す。こんどは、両方からそのほかの兄弟たちが出てお互いにやっつけ合う。その次にはいとこたちも飛び込んでくる——やがてみんな殺されちまって、そうすればもう怨恨はなくなる。でもものろろして、うんと時間がかかるんだ」

「こんどのも長く続いているのかい？」

「そうだろうな。三十年かそこら以前にはじまったんだ。何かもめごとがあって、けりをつけるために裁判沙汰になった。その裁判がどっちか一人に不利に終わったんで、その一人が、裁判に勝った相手の男を撃ち殺しちまった——もちろん、それがあたりまえのやり方で、だれだってそうするだろうけどな」（上巻 198-99）

ここに描かれているのは、ヴェローナの両家もかくやというような尽きることのない怨嗟と報復の応酬である。南北戦争前の旧南部の貴族の間では実際に起こったであろうこの種の諍いは、しかしハック自身にとっては理解不能な馬鹿げた出来事ではない。しかも『ハックルベリー・フィンの冒険』では、駆落ちする若いカップルの騒動に巻き込まれて落命するのは、当の本人達ではなく周囲の関係者のみで、無事に駆落ちした二人のその後の消息は杳として知れないという、悲劇とすら言い難い一種異様 (bizarre) な結末となっている。これだけでも十分に同作が『ロミオとジュリエット』に対する辛辣なパロディであることは見て取れるが、更にこの後にハックとジムが行き会う、英国貴族ブリッジウォーター家の末裔を名乗る「公爵」と、フランス国王の嗣子ルイ十七世を名乗る「王様」という二人組の詐欺師達が、金儲けのための田舎芝居で「ロミオとジュリエットのバルコニー・シーン」（上巻 233）を演じる、という下りを読めば、トウエインが本作のこれらの章を、意図的に『ロミオとジュリエット』に対する悪意ある諧謔と嘲弄を込めたパロディとして執筆していたことは明らかであろう。自由の国として孤立政策の中で大国への道を歩みつつあった19世紀終盤のアメリカを舞台として、旧弊然たるヨーロッパの文化や伝統を批判しようとする作者の姿勢はさておき、『ロミオとジュリエット』がこうした形の文学的庶子を生み出していることは忘れてはならない。それは舞台劇から小説へ（或いは韻文から散文へ）、悲劇からビザールな一種の不条理劇へとジャンルの越境が成された例であると共に、原作が持っていた「封建的な確執と若者の悲恋」という主題が、諧謔的な意味も含めて広く大衆文芸の主題となったことをも意味している。それは「封建的社会観から民主的社会観への変化が、日本における『ロミオとジュリエット』の評価を変えた」という佐野の主張をより広い文脈で裏付けるものでもあろう。

日本においても『ロミオとジュリエット』はこうしたジャンルの拡大を経て、先述した様に1960年代後半以降、一気に大衆文化の間に普及し、1980年代初頭までに同作は、日本のアニメ・マンガに広く定着し受容されることとなった。こうした例として、ここではまずマンガから美内みすず著『ガラスの仮面』（1976～）と、高橋留美子著『うる星やつら』（1982）及び『らんま1/2』を採り上げて見てみよう。『ガラスの仮面』では、

主人公北島マヤのライバルにあたる天才演劇少女姫川亜弓が、一人芝居の「ジュリエット」を上演するエピソードがある。ここではジュリエットに扮した亜弓が、一人だけでジュリエットの成長と恋を演じる様子が劇中劇として作中で展開するが、これは言うまでもなく、読者の側に『ロミオとジュリエット』のストーリーについての知識がなければ成立しないエピソードである。『鉄腕アトム』の「ロビオとロビエット」から十余年で、日本の少年少女達の間にもこのレベルまで同作の認識が広まったことを表す好例である。

『ロミオとジュリエット』とそのバルコニー・シーンが、視覚的記号として同時期に広く定着していたことは、『うる星やつら』及び『らんま 1/2』から窺える。前者では、主人公の諸星あたるが、ライバルである富豪の息子面倒終太郎の妹了子の下へ忍び込もうとする場面で、1968年版映画の『ロミオとジュリエット』に登場するジュリエットの髪型とコスチュームで夜のバルコニーに佇む了子の姿が描かれている(図3)。また『らんま 1/2』でも、高校の文化祭の学生演劇でジュリエットを演じるヒロイン天童あかねが、やはり映画に倣ったコスチュームと髪型で登場する(図4)。これらの例は、いずれもバルコニー・シーンが『ロミオとジュリエット』の代表的場面であり、且つ青春恋愛劇の換喩的表現であること(そこには14世紀の衣装を纏った少女と、樹上から少女に語りかける少年の姿も含まれるだろう)と同時に、本来「時代劇」である同作のヒロインが、そのコスチューム



図3



図4

だけで同作の記号として認識されるに至っていることを共に表している。無論高橋留美子のマンガにおいては、いずれも共に『ロミオとジュリエット』のパロディであり、作中に登場するバルコニー・シーンはスラップスティック・ギャグへの前振りであり、最終的には原作とは別ジャンルであるラブコメディへと展開してゆくため、原作の悲劇的雰囲気はかけられ残らないのだが、このように原作の内容や文脈から乖離しつつも尚それが『ロミオとジュリエット』のパロディであることが一目瞭然であることが、同作が日本のマンガ・アニメの文脈で記号化されて流通し、且つ読者の間に定着したことを物語っている。

このようなパロディとしての『ロミオとジュリエット』を展開する例は21世紀に入っても多々見受けられる。例えばアニメ『けいおん!!』(2010)の19話

「ロミジュリ」では、やはり高校の文化祭のクラス演劇として同作を上演する「軽音部」の同級生女子 4 人のドタバタ騒動が描かれるが、ここでは最終シーンで出てくる墓所の墓石のプロップが紛失したため、それを上演中に探し回る、という本筋に対する脇筋として『ロミオとジュリエット』の上演場面が差し挟まれる。つまりここでは同作の上演と言う要素は、高校の文化祭という日常の断片を表す記号となっているのだ⁽⁴⁾。また同じく女兒向けアニメ『Go! プリンセスプリキュア』(2015)の 37 話「はるかが主役!? ハチャメチャロマンな演劇会!」でも、中学の文化祭のクラス演劇でジュリエットを演じることとなった主人公の春野はるかが、本番間際に足を挫いたロミオ役の同級生を励まし、舞台劇の上演に漕ぎ着けるという群像劇のメタ物語を提示する。しかも本番中に、やはりバルコニー・シーンで足の痛みのため倒れたロミオ役を前にして、はるか演じるジュリエットが手を差し伸べに彼の下に降りてくるという独自演出を折り込むことで、『ロミオとジュリエット』が単に恋愛ドラマではなく、学生演劇であり中高生の青春劇を象徴するメタ記号としても機能していることが確認できる。

更に 21 世紀における日本の『ロミオとジュリエット』を巡る状況として、同作が演劇もしくは文学作品からアニメ・マンガへとジャンルの越境を果たしたのみならず、一種の自己パロディとして新たな『ロミオとジュリエット』演劇像を提示していることも指摘しておきたい。例えば前述の宝塚歌劇では、2010 年になって実に 55 年ぶりに『ロミオとジュリエット』が上演されたが、この時のヴァージョンはジェラルド・プレスギルヴィックの音楽によるミュージカル版に基づいたものであり、舞台演劇からミュージカルへ（それはつまり宝塚歌劇そのものの特質を自己参照する内容でもある）とやはりジャンルの越境を果たすと共に、エリザベス朝期のドラマの特徴である、(少年俳優を含む)男優のみで演じられる舞台劇という設定を、ジェンダーを逆転して展開する自意識的且つ自己照射的側面を持っている。

現代の『ロミオとジュリエット』のアダプテーション作品は、単なる翻案やパロディを超えて大胆に原作の適用と書き換えを行って見せる。吉村りりかによる原作の翻案であるライトノベル『恋するシェイクスピア {もうひとつのロミオとジュリエット}』は、基本的には『ロミオとジュリエット』の原作のストーリーに忠実に、多少の設定の変更(例えばこのヴァージョンでは、パリスは邪悪で残酷な内面を持ったサディストであり、ジュリエットの恋心を知ったうえでロミオとの中を引き裂こうとする策謀家となっている)を加え、ライトノベルに典型的な平易で主人公達の主観に基づいた描写を中心とした文体を用いて、愛らしいイラストを添えて書かれたものであるが、この作品ではロミオとジュリエットが心中し、埋葬された後に添えられたエピローグにおいて、二人が実は共に仮死状態となって死を装い、埋葬された後共に密かに墓所を抜け出し、ひっそりとヴェローナを離れて暮らしている、という、言わばハッピーエンディングが書き添えられている。だがこうした言わばジャンルの要請(ライトノベルの読者は基本的にハッピーエンディングのラブストーリーを想定している)による改変だけでなく、より大胆な例として、前出の米谷の論文においても取り上げられた作品がある。2007 年の日本

アニメ『ロミオ×ジュリエット』は、同作の基本的プロットと様々なシェイクスピア作品の登場人物を借りて、疑似歴史ファンタジーとして恋人達の悲恋の悲劇的成就を描いている。米谷の言葉を借りれば、このアニメ作品を「単なるお定まりの恋物語として消費しようとする受容者側の期待を裏切って進もうとする」(8) 物語へと「書き換え」(9) てゆく。更には米谷が「リパッケージ化」と呼ぶ試み、つまり作品の構成要素であるキャラクターや筋書き、台詞などを「原作『ロミオとジュリエット』からの引用だけでなく、シェイクスピアの他の作品から」も「引用」して「再構成」(9) する、換言すればシェイクスピアの諸要素を「原作とは異なる作品から自在に引き出して元の斬の成り行きとは切り離し、新たな文脈に投げ込んで」(9) アダプテーション作品を制作している。それはつまり従来の(というのは前出の)『ロミオとジュリエット』のパロディ群が前提としたジャンルの黙契を自覚的に侵犯し或いは横断しながら、新たな作品へとそれらを組み直す試みである。同じく米谷が採り上げている、同作の借景的オマージュと言える例に、『未来世紀シェイクスピア#02「ロミオとジュリエット」』(2008)がある。同作は音楽グループAAAによるテレビドラマ『未来世紀シェイクスピア』シリーズの一本であるが、米谷の指摘によれば極めて「メタ・ドラマ性」(16)に富んだ作品である。米谷はこうした本作の特徴を、「まず「芝居作品」であった原作が、テレビドラマという形のアダプテーション作品になり、そのテレビドラマの中で原作がラップ、ケータイ小説、さらにはマンガという、四つの異なるメディア・ジャンルに...言及することで、言及した当の作品(ここで言えば未来世紀シリーズのこと)の外部を生み出し、それによって等の作品の特質を視聴者にいっそう意識させる効果を生み出す」(18-19)と述べているが、これこそが新たなアプリケーション作品として『ロミオとジュリエット』が^{リジェネレート}再生/^{リプロデュース}再生産されることの意義であり効果である。異なるメディアやジャンルを縦横に行き来しつつ、その要素を取り込みながら新たに生まれるテキストとしての『ロミオとジュリエット』は、単なるパロディを超えて、読者・視聴者が積極的に解釈に参加しそれを享受することを要請するに至ったのだ⁽⁵⁾。

最後にもう一つ、『ロミオとジュリエット』のジャンルの黙契をほぼ完全に解体してみせた作品として、2002年に名古屋テレビが制作したテレビ劇『虫が演じるシェイクスピア「ロミオとジュリエット」』がある。本作では登場するキャラクターが、端役も含めて全て本物の昆虫によって演じられており、モンタギュー家の眷属をカブトムシに、キャピュレットの一族をクワガタに演じさせるという離れ業を展開した。同作のDVDパッケージには、以下のような粗筋が掲載されている。

舞台は南国のマレーシア。ヴェローナと呼ばれる森では、カブト家とクワガタ家のいさかいがいつも絶えません。ところが両家の息子と娘、ロミオとジュリエットがクワガタ家の樹液パーティで出会い、恋に落ちてしまった。ロレンス神父の教会で密かに結婚式をあげる二人。幸せもつかの間、それを知った両家の争いはますます激しくなり、そんな争いに巻き込まれたロミオは、誤ってジュリエットのいとこ、チボルト[ティボルト]を死なせてしまいます。森を追放され、ジュ

リエットとも離れ離れになってしまったロミオ。両家の憎しみの中、ますます燃えさかる二人の恋の行方は…。

ここにあるように、物語のプロットは原作にほぼ忠実であり、物語の舞台設定が、劇中に登場する昆虫達の生活圏であるマレーシアの森に移し替えられてた上で、「過去に起こったカプト家とクワガタ家の間の悲劇を、テナガコガネムシのペローナじいさんが森に棲む昆虫の子供達に語って聞かせる」という枠物語の中で、カプトムシのロミオとクワガタのジュリエットという、種族を超えた悲恋が展開する。こうした設定を観る限りでは、本作が学童期以下の児童を視聴者に想定した寓話だという印象を抱かせるかも知れないが、実際の本作の制作や演出の様子を見れば、これが確信犯的に原作をパロディしているのは一目瞭然である。作中ではチボルトはロミオの角に掛かって死に、またジュリエットもロミオの角で自害する、という展開はまだ昆虫の特質を活用した演出とも言えなくはないが、バルコニー・シーンが夕日を背景とした木の幹の上で角を絡ませ合うカプトムシ=ロミオとクワガタ=ジュリエットのシルエットとして展開する点等は、それが仮に人間同士の演技であればロマンティックな光景を典型的に意図した演出であるが故に、逆に実際の映像をシュールなギャグとして提示することとなっている。在野の昆虫学者である高田兼太は、本作について「何故、あえてロミオとジュリエットを昆虫で再現するのかがよくわからない極めて摩訶不思議で異質な映画である」(30)と述べているが、仮にそうした意図があるとすれば、それは前述したように、『ロミオとジュリエット』の「真面目な」解釈を解体し、それを相対化し笑い飛ばすことにあるとしか言いようがない。実際、本作のDVDパッケージには、『未来世紀シェイクスピア#02「ロミオとジュリエット」』同様に、自己参照的でメタ的なコメントが散りばめられている。例えば本作の解説として、DVDパッケージには以下のような一節が載っている。

これは、CG 一切なしのホンモノの虫たちが演じるシェイクスピア劇なのである…。
 主役のロミオはコーカサスオオカプトムシ、ジュリエットはオウゴノクワガタ。
 (ゴールドデンオオクワガタ) 両家の面々はさまざまなカプトムシとクワガタたち。
 アゲハチョウの乳母、テナガコガネムシの語り部。脇役にカメムシやカマキリ。
 墓の番人にはサソリまで登場し、総勢約 50 種類の虫たちが送る昆虫マイクロエンターテインメント！

明らかにこの惹句は、作品の悲劇的プロットよりも、言わばその外部である作品の構成要素（昆虫）と、その演出の意外性（虫が人間に代わってシェイクスピア劇を演じる）、そしてそれによる意図された諧謔（昆虫マイクロエンターテインメント）について語っており、視聴者がそうした要素を、『ロミオとジュリエット』の原作との乖離の中で体験することを期待している。更にはみうらじゅんの「虫に対する情熱、ただただ呆れました。」という、賞賛しているのか腐しているのか分からないコメントや、購入客に対する「ムシがしゃべるよ」という煽り文句は、当然ながら本来想定されるべき児童に対してではなく、『ロミオとジュリエット』を知っている大人に対する一種の挑発的な冗談としか思えない。更には高田も言及しているが、ジュリエットの声を当てた声優につい

て、わざわざここだけ「声：皆口裕子「YAWARA）」と添え書きがしてある点に至っては、本作の公開当時に大人気を誇り、一大ブームともなった浦澤直樹のマンガ『YAWARA!』を自覚的に参照することで、視聴者に対して原作を相対化するだけでなく、他の作品との相互参照を積極的に促している。このようにして原作を脱神秘化・脱神話化しながら、複数の文脈へと展開し語り直す実践の一つの極北が、『虫が演じるシェイクスピア「ロミオとジュリエット」』という作品なのだ。

これまで見てきたように多種多様な見地からパロディされ、新たなジャンルの文脈を付与される『ロミオとジュリエット』は、日本のアニメ・マンガというメディアを介して、絶え間なくまた想像もつかない多様性を孕んで変容し続けている。そうしたテキストの改稿のたゆまぬ営為の中で、同作が日本の文化に広く受容され、深く根付いていることが、主に日本のアニメ・マンガにおける同作の受容と変容を通じて確認できた。それはとりもなおさず、『ロミオとジュリエット』の経済的・潜在的なインターテキストチュアリティと、絶え間なき再解釈の可能性と共に、それを可能にする日本の表象文化の懐の深さとユニークさを意味しているのだ。

本稿は、日本イギリス児童文学会第46回研究大会におけるミニ講演「日本のマンガ・アニメにおける『ロミオとジュリエット』 クロス・ジャンルの観点から」(2016年11月27日・於中京大学)の講演原稿を基に、大幅に加筆・訂正を加えたものである。

註

- (1) 米谷の論文「日本で/日本に見る『ロミオとジュリエット』 ポップカルチャーに生きつづけるシェイクスピア」(米谷郁子編著、『今を生きるシェイクスピア アダプテーションと文化理解からの入門』所収)では、冒頭の「はじめに」で『ロミオとジュリエット』の日本における受容について以下の通り概観した上で、日本で制作された翻案もののテレビアニメ、テレビドラマ、映画の三ジャンルについて、それぞれ『ロミオ×ジュリエット』、『未来世紀シェイクスピア#02「ロミオとジュリエット」』及び『笑の大学』を採り上げて論じている。

シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』は、初演の一五九五年以来約四百年の間に、実にさまざまな形に姿を変え、語り直され改変され、無数の「ロミオとジュリエット」たちを生み出しています。特にグローバル時代の文化的商品として世界中で流通する「シェイクスピア」が、その作品やイメージを大量生産・大量消費されている現在、シェイクスピア作品の中でもっとも有名な『ロミオとジュリエット』は現代に生きる「恋する若者たち」のエンブレムとなり、「ヒット商品のロゴ(商標)」の役割を担っていると言っても過言ではありません。実際に日本だけを例にとっても、原作が何らかの形で「マンガ化」されたり「アニメ化」されたり「舞台化」されたりしたヴァージョンが既にフォローしきれないほど無数に存在します。これらの中でも特に人気のあるマンガ版やアニメ版の「ロミオとジュリエット」たちは再翻案の対象となり、現在ではパチスロ版の『ロミオとジュリエット』まで見られるに至っています。(3-4)

本論も米谷の本論文を参照し、彼女のこうした主張を支持しつつ、そうした展開がいつ、ど

のように生じたのかを明らかにすることを目指している。

- (2) 中野 (1996 72-73) は、手塚が幼少期の思い出をつづった見開き2頁のマンガ (『少年クラブ』昭和30年2月号掲載) を引用しているが、そこでは以下の様にその幼年期を回想する様子が描かれている。まずタイトルコマでは、「白雲なびく六甲の湯とうたのまちタカラズカ [ママ] わがなつかしのすみかなれ」と、当時の宝塚を特徴付ける宝塚大劇場と宝塚新温泉に言及している。続いて二コマ目では、「歌劇のスターがうじゃうじゃいるなかで大きくなりけり」と述べているが、そこには紋付き袴を身に着けたタカラジェンヌに囲まれた赤子の手塚が、母の膝に抱かれているカットが描かれている。また次のコマでは、「おじいさんのおそう式の時 歌劇とまちがえて大わらいになった……とか」という台詞と共に、幼少期の手塚が葬儀の祭壇にかけられた垂れ幕を指して「ハヤクマクガチュルチュルトアガッテハジマルマチュノヨウ」と話している様子と、笑いをこらえきれない親族達の様子が描かれている。これらはいずれも手塚が幼少期から宝塚歌劇の文化に親しんできたことを伝えるエピソードであるが、同じ中野の論文では、戦後間もなく (昭和22年頃)、「劇団の雑誌『歌劇』に毎月漫画を載せてもらえるようになった」ため、「学生漫画家として、宝塚歌劇団に出入りするようになった」(81) ことも紹介されている。
- (3) 佐野によれば、1965年以降、『ロミオとジュリエット』の東京地方における公演回数は次のように急速な増加を示している。20世紀の上演状況としては、1900年以降1960年までには、1904年の小山内薫による翻案の上演を始めとして、坪内逍遙訳及び三上勲訳のものが通算で僅かに6回 (1904、1911、1914、1918、1950、1960) を数えるに過ぎないが、1965年の福田恆存訳に基づく公演が公開されて以降、1998年までの段階でも精々数年毎に、33年間で実に20件の公演 (1965年に二回、1970年、1971年、1972年、1974年、1975年、1981年、1983年、1984年、1986年に二回、1988年、1992年、1993年、1994年、1996年、1998年に三回) が行われている (佐野 38-40)。これは明らかに昭和40年代以降、同作がシェイクスピア劇として一気に人気と知名度を上げた客観的な証左である。
- (4) 『けいおん!!』のこのエピソード、及び女兒向けアニメ『ふたりはプリキュア』の37話「いざ初舞台!! 負けるなロミオとジュリエット」では、同級生の少女同士がロミオとジュリエットを演じる、という演出が採られており、所謂擬似女性同性愛的要素が加味されている。旧くは戦前から、女学生を主人公とした所謂「エス」(疑似姉妹もの) というジャンルは一定の人気を誇ってきたが、21世紀前後からこの種のジャンルは「百合もの」と呼ばれて再び多くの読者の関心を集めるようになった。『けいおん!!』も『ふたりはプリキュア』も、中高生女子同士の親密な交友関係が軸となって物語が展開するが、ここではロミオとジュリエットの恋愛関係が、もし少女同士のそれだったどうなるか、という別の文脈でも視聴者は作品を観ていることが期待されている。これもまた広い意味では『ロミオとジュリエット』のコンテクストの輻輳化の一例であろう。
- (5) 『すずめ!! パイレーツ』(1977-79) 第4巻収録の「めげないで赤ヘルの巻」では、広島カープの投手で極道一家「馬留丹組」の惣領でもある馬留丹星児と、ライバルチームである千葉パイレーツのスラッガーであり、糞糞組の跡目でもある糞糞満太郎との長年に亘る確執と、その仇敵に恋する星児の妹奈々との人間関係が描かれる (図5)。ここで満太郎を慕う奈々に対して、星児が激しく奈々を制する理由として、「おめえとなア満太郎が恋仲になって そんでもし結婚...なんてことになってみる」「おめえの名まえは「糞糞奈々」になるだろうが 奈々は数字の七 英語でいうとセブン...すなわちウルトラセブンになるんだよ」と述



図 5

べている。勿論これ自体が、空想特撮シリーズである『ウルトラマン』（1967）、『ウルトラセブン』（1968）及び『ウルトラマンタロウ』（1973）を下敷きにした、特撮ネタのパロディである（ウルトラセブン、ウルトラマンタロウは、所謂ウルトラ兄弟の一員であり、ウルトラ兄弟のライバルとして、侵略宇宙人であるバルタン星人がこのシリーズを通じて繰り返し登場するのは、当時の読者にとっては常識であった）。しかし同時に満太郎と奈々々がロミオとジュリエットの関係に当たり、星児がさしずめ原作におけるティボルトの役回りを演じていることを考慮すれば、既に当時「家同士の諍いに巻き込まれた若い男女の悲恋」という『ロミオとジュリエット』の設定は、日本の大衆文化（ここでは『ウルトラマン』シリーズ）と地続きになって、複数の異なる文脈の中で新たなインターテキストを生成しているとも言えよう。

参考文献・資料

書籍・論文：

江口寿史．『すすめ!! パイレーツ』1-11巻．1977-80．集英社，1977．

絵夢羅．『Wジュリエット』1-14巻．1999-2003．白泉社，1999．

金田陽介．『寄宿学校のジュリエット』1-3巻．2015-．講談社，2015．

川崎のぼる．『いなかっぺ大将』1-5巻．にちぶん文庫．日本文芸社，1995．

河内厚郎編著．『手塚治虫のふるさと・宝塚』神戸：神戸新聞総合出版センター，1996．

米谷郁子．編著．『今を生きるシェイクスピア アダプテーションと文化理解からの入門』研究社，2011．

近藤弘幸．「日本最初の『ロミオとジュリエット』 雑誌『喜楽の友』と小栗貞雄」『人文研紀要』79（2014）41-73．

- 佐野昭子。「日本における『ロミオとジュリエット』」『帝京大学文学部紀要 米英言語文化』37 (2006) 37-50.
- シェイクスピア, ウィリアム。『ロミオとジュリエット』1595. 平井正穂訳. 岩波文庫. 岩波, 1988.
- 高田兼太。「映画「虫が演じるシェイクスピア ロミオとジュリエット」に関する雑感」『伊丹市昆虫館研究報告』1 (2013) 29-31.
- 高橋留美子。『うる星やつら』1-34 巻. 1978-87. 小学館, 1980.
- 。『らんま 1/2』1-38 巻. 1987-96. 小学館, 1987.
- 『宝塚歌劇 100 年史 虹の橋 渡りつづけて 舞台編』阪急コミュニケーションズ, 2014.
- 竹内一郎。『手塚治虫 = ストーリーマンガの起源』講談社選書メチエ. 講談社, 2006.
- 手塚治虫。『鉄腕アトム』8 巻. 1952-68. 講談社漫画文庫. 講談社, 2002.
- 。『リボンの騎士』1-2 巻. 1953-54. 手塚治虫文庫全集. 講談社, 2009.
- トウェイン, マーク。『ハックルベリー・フィンの冒険』上下巻. 1885. 西田実訳. 岩波文庫. 岩波, 1977.
- 中野晴行。『手塚治虫のタカラヅカ』筑摩書房, 1994.
- 。「手塚治虫を育んだ故郷・宝塚」河内厚郎編著。『手塚治虫のふるさと・宝塚』神戸：神戸新聞総合出版センター, 1996. 64-112.
- 美内すずえ。『ガラスの仮面』1-49. 1976-. 白泉社, 1981.
- 吉村りりか。『恋するシェイクスピア {もうひとつのロミオとジュリエット}』ピースログ文庫. 2016.
- 米沢義博。『戦後少女マンガ史』1980. ちくま文庫. 筑摩書房, 2007.
- ラム, チャールズ, メアリー・ラム。『シェイクスピア物語』上下巻 安藤貞雄訳. 1807. 岩波文庫. 岩波, 2008.
- DVD 等：
- 『妹背山婦女庭訓』vol. 3. 人形浄瑠璃文楽名演集 通し狂言. N.D. NHK エンタープライズ
- 『けいおん!!』vol. 1-9. 京都アニメーション. ポニーキャニオン, 2010.
- 『Go! プリンセスプリキュア』vol. 1-16. 東映. ポニーキャニオン, 2015.
- 『鉄腕アトム ベスト・セレクション 名作編』N.D. 虫プロダクション.
- 『AAA 未来世紀シェイクスピア #02 ロミオとジュリエット』関西テレビ. エイベックス, 2009.
- 『ふたりはプリキュア』vol. 1-16. 東映. ポニーキャニオン, 2004.
- 『虫が演じるシェイクスピア「ロミオとジュリエット」』監督. 岩木呂卓巳. 名古屋テレビ. デックスエンターテインメント, 2002.
- 『ロミオとジュリエット 記念版』三井住友ビザカードミュージカル. 宝塚クリエイティブアーツ, 2012.
- 口頭発表：
- 香川由紀子。「『ロミオとジュリエット』の日本における受容と翻訳の変遷」日本イギリス児童文学会第 46 回研究大会におけるミニ講演 (2016 年 11 月 27 日・於中京大学).
- 米谷郁子。「『ロミオとジュリエット』の子供たち 翻案・上演・児童文学の三叉路に於いて」日本イギリス児童文学会第 46 回研究大会におけるミニ講演 (2016 年 11 月 26 日・於中京大学).