

スクリーンの中の『若草物語』

— 映画・アニメ版『若草物語』が描かなかったもの —

森 有 礼

序

ルイザ・メイ・オルコット (Louisa May Alcott ; 1832-88) の『若草物語』 (Little Women) シリーズは、1868年の第一作 Little Women 刊行以降、長年に亘って幅広い読者層を獲得し続けてきた。南北戦争下のアメリカ北部マサチューセッツ州のとある街に暮らすマーチ家 (the Marches) を舞台とした同シリーズは、メグ (Meg)、ジョー (Jo)、ベス (Beth)、エイミー (Amy) の少女四姉妹を一作目の主要登場人物に配して、四人の成長の様子を描いた第一作、メグの結婚に始まり、ベスの死をクライマックスとしてエイミー、ジョーの結婚で終わる第二作 Good Wives (1869)、ジョーを主人公として、寄宿学校での児童教育の試みと、そこでの子供達の成長を綴った Little Men (1871)、そして学園を巣立った子供達のその後を紹介する Jo's Boys (1886) の計四作からなる。オルコットがその後半生を通じて書いたこのシリーズは、この作家の代表作であるのみならず、近代児童文学の傑作として高く評価されており、現在に至るまでその人気は本国アメリカ合衆国のみならず、イギリスを始めとしたヨーロッパでも、勿論日本においても衰えることはない。そのことは、本作が何度も版を重ねていることや、また世界の国々で本作の映画化や舞台化、及びテレビ作品への翻案がなされてきていることを見ても疑う余地はないだろう。

それ故今日的な言い方をすれば、『若草物語』はさまざまなメディアミックス展開を果たしてきたと考えられる。古くは1917年のサイレント版に始まり、これまで数次にわたって劇場映画化されてきたが、それ以外にもテレビ作品 (日本で制作されたテレビアニメ版を含む) の放映やミュージカルとしての舞台化、あるいは日本での漫画化等もされてきた。現時点 (2019年末) においても、2018年、2019年にそれぞれ別の監督による新作映画がアメリカ合衆国で公開され、更には2019年に日本で行われた新作舞台公演などの例を見れば、同作は発表後150年を経ても、依然として人々を惹きつける魅力あるコンテンツであり続けていると言えよう。

一方でこうしたメディアミックス展開、殊に映像化に際しては一定のバイアスがあるように思える。それは第一作の Little Women とその続編 Good Wives とを、主人公であ

るジョーの結婚に至る一連の物語として捉えるかどうかにおける、主に日本と海外との解釈の違いが窺える点である。具体的に言えば、特に本作の映像化に際して、第二作を第一作と共に映像化するか否か、特に第二作のクライマックスである三女ベスの死と、ジョーとドイツ人家庭教師フリッツ・ベア教授とのロマンスとが描かれるか否か（そしてなぜ描かれないのか）という点に着目して、特にアメリカ・イギリスで制作されたものと、日本で制作されたアニメ版とを比較しながら考察したい。具体的には、日本と海外でそれぞれ制作された映像化作品を比較しつつ、特に日本における『若草物語』の受容の特徴とその理由について検証してゆく。なお映画としてはジョージ・キューカー（George Dewey Cukor）監督による 1933 年版、1949 年のマーヴィン・ルロイ（Mervyn LeRoy）監督版、ジリアン・アームストロング（Gillian Armstrong）監督による 1994 年版、及び 1998 年制作のロドニー・ギボンズ（Rodney Gibbons）監督による Little Men の映画化版を採り上げる。加えて 1979 年 BBC 制作のテレビシリーズ、1987 年、1993 年に日本で制作・放映されたテレビアニメ版『愛の若草物語』及び『若草物語 ナンとジョー先生』（以下『ナンとジョー』）にも言及したい。

1. 日本における Little Women シリーズの受容

まず確認したいのは、『若草物語』シリーズの映像化に際して、Little Women と Good Wives とは、日本と海外とで大きく異なった扱われ方をする点である。海外で撮影された『若草物語』シリーズの映画が、いずれも Little Women のタイトルの下に、所謂第一・第二『若草物語』（Little Women と Good Wives の二作）の内容を一つにまとめたものであるのに対し、日本はその原作は言うまでもなく、アニメーション作品や漫画へと翻案されたいずれの作品も、一作目である Little Women のストーリーのみを追う展開になっているのは、極めて特徴的な対比である。勿論その根本には日本と海外における同作の出版形態の違いがあることは容易に認められよう。第一『若草物語』のみを単体で単行本として発売し続けてきた（しかもそれ以降の作品が刊行されることはかなり稀であった）日本に対して、英米では Little Women のタイトルで第一・第二『若草物語』が第一部、第二部として一冊に収められて刊行されてきた経緯がある以上、日本と海外とでは、『若草物語』（Little Women）という物語が具体的にどこで終わるか、という認識に基本的な違いがあるのはやむを得ないだろう。だがこうした刊行形態の違いは、端的に言えば、『若草物語』を四姉妹の成長の物語と見るか、主人公であるジョーの自立の過程として捉えるかという違いに基づいていると言える。Little Women は父マーチ氏が南北戦争から帰宅し、家族の調和が復活するとともに、長姉メグとローレンス（Laurence）家の家庭教師ブルック氏（John Brooke）との婚約がまとまる所で大団円を迎えるが、Good Wives の物語は、ジョーが姉メグの結婚、隣人ローレンス家の嫡男ローリー（Theodore "Laurie" Laurence）の突然の求婚が齎す葛藤、職業作家としての自立に纏わる様々な軋轢、そして最愛の妹ベスとの死別を経て、最終的に人生の師でもあり

最良の友人でもあるフリッツ・ベア (Friedrich Bhaer) 教授を伴侶に選ぶという、言わばジョーのビルドゥングスromanとなっている。実際、第一・第二『若草物語』を、思春期から結婚に至るジョーの成長物語と捉えれば、海外での本作の刊行形態、そしてそれに基づく映画版の構成にはそれなりの一貫性があると言えよう。四姉妹で過ごした幸福な少女時代の終わりと共に、ローリーとの恋も捨てて自立することを決意したジョーが、挫折と困難を克服して作家としての自己を確立し、姉妹の中で最後に伴侶を得るという展開は、『ジェイン・エア』の筋書きとも通ずる一種のプロトフェミニスト・ロマンスとしても理解可能である。

しかし日本の読者、殊に本作の主たる読者層である少女達にとっては、やはり四姉妹の少女時代に焦点を絞った第一『若草物語』のやや微温的な物語が馴染んだのかも知れない。『若草物語』シリーズを児童文学史の観点から論じた西村醇子は、同作が読者を惹き付けた魅力としてその「登場人物たちがリアルで印象深かったこと」(153)を挙げると共に、「クラークは『子どもたち、とくに少女たちが彼女の本を愛したからだ』とはっきり述べている」(Clark 107, qtd in 西村 153)と、本作の読者層が少女達であったことを確認すると共に、第一『若草物語』が二十世紀初頭に日本に入ってきてから同作が日本に定着してゆく過程を次のように紹介している。同作が最初に日本に紹介されたのは、1906年の北田秋圃による『小婦人』という題の「翻案(抄訳)であり、「日本の読者に婦徳を扱った作品提供の狙いがったと思われる」(154)とされている。だが同作が「日本で広く知られるようになったのは、一九三四(昭和九)年に[同作に基づく]アメリカ映画が『若草物語』の邦題で公開されたおかげ」(155)であり、言わばこの「映画のノベライズ」版として「訳者[の矢田津世子]が序文で『Little Women 正・続を『読み易い手頃な物語として纏めあげたもの』」(矢田 1, qtd in 西村 155)として第一・第二『若草物語』の抄訳が刊行された(155)。戦後の1949年には寿岳しづ訳による第一『若草物語』の最初の全訳版が、岩波書店から『四人の少女』のタイトルで刊行された後、1948年にLittle Womenの翻訳を『四人姉妹』のタイトルで大泉書店から刊行した松本恵子が、1951年に出された新潮社版のものを『若草物語』に変更して以降、本作の邦題としては『若草物語』が定着したようである(西村 155-56)。このタイトル変更について西村は、「松本が『若草物語』を理想の少女育成に役立つ本と考え、それをアピールしようとしていたことが察せられる」として、その「狙いに合致していた」のは「漠然とした『若草物語』のほう」(156)であったと述べているが、こうした一種の曖昧さは、第二『若草物語』の波乱万丈の内容とは懸け離れているのも確かである。

2. 疑似レスピアン/少女小説としての『若草物語』

一方で『若草物語』が日本に定着していった時期が、日本における少女文化の台頭と拡大の時期と重なっていたことは注目すべきであろう。象徴的なのは、戦前から少女小説の大家として名を馳せていた吉屋信子が、日本で最初の映画版『若草物語』が封切ら

れた昭和9年(1934年)に、同作を翻案した『名作物語 リトルウヰメン』という本(恐らく原作の抄訳に近い翻案であろう)を書いていた(吉屋 232-33)事実である。疑似レズビアン共同体である「乙女の園」を舞台とした少女達の絆と信愛の物語を描き続けて、当時既に少女小説の大家として名を馳せていたこの作者が若草の四姉妹の物語を読んでいたことは、『若草物語』が日本の読者層にどのように受け入れられていったかを象徴的に物語っている。父の不在の下、母の豊かな慈愛に護られて、それぞれの欠点を克服し、慎ましかで愛情深い小婦人へと成長する四人の娘の姿を描く本作が、どれほど強い親近感と深い共感を以て当時の少女たちに読まれてきたかは想像に難くない。とは言え、直ちに確認しておかねばならないのは、太平洋戦争勃発までの二十世紀の日本は、若い女性達がセンチメンタルでロマンティックな同性間の共同体意識に目覚めていった時代——日本文化学者である川村邦光の言葉を借りれば、「オトメの世紀」——であった事実である。川村は戦前から戦後に至る日本において、「いつまでも若やいだまま生きながらえること、あるいは若き日の生を“明日はないものと、燃えつきさせることを祈らずにはいられなかった”『乙女』のイメージが広がっていったことを指摘し、『乙女』時代の開始を一九〇〇年代の前半期とするなら、乙女時代の絶頂期は一九一〇年代から一九三〇年代にかけてであったとそういすることができる(1993; 12)と述べている。少女作家としての吉屋信子の活躍期が正にこの時期に重なることを鑑みれば、川村の言う『乙女』時代とは、少女達が自身の特別な存在意義を自覚し、その自覚が共有されてゆく時代でもあったといえる。そして正にこの時期に『若草物語』が日本に受容されていったことを考えれば、同作が当時の読者層である少女達のどのような期待に沿う物語であったかは容易に想像がつからう。

断言すれば、第一『若草物語』は川村が「オトメ共同体」と名付けた、一種の「想像の共同体」を具現している。川村は大正期の女性雑誌の投稿欄に、読者である若い未婚の女性達が「築いている/築こうとしている濃密な関係の場、姉-妹関係、あるいは“どこにもない世界”つまり「たがいに「同じ思い」「同じ心」を共有しているとする思いから紡ぎだされた“物語”的コミュニケーションの世界(1993; 53)を指してこう呼んでいるが、実際この定義は第一『若草物語』の内容を極めて的確に指摘している。誤解を恐れず言えば、マーチ家の姉妹はジョーを中心とするレズビアン共同体であり、それは吉屋信子風の少女小説に親しんできた日本の読者層にとっての一つの理想だったと言える。それは例えば本作の冒頭から既に確認できる。クリスマスを目前に控えたある日の夕刻、救世軍の援助に出た母の帰りを待ちながら居間で四姉妹が交わす会話には、戦時下の窮乏生活への不満や、自宅でのクリスマスの余興劇の相談もさりながら、特に主人公であるジョーの、成熟に対する拒絶の姿勢が窺える。

"You said the other day you thought we were a deal happier than the King children, for they were fighting and fretting all the time, in spite of their money."

"So I did, Beth. Well I guess we are; for we do have to work, we make fun for ourselves, and are a pretty jolly set, as Jo would say."

"Jo does use such slang words," observed Amy, with a reproving look at the long figure stretched on the rug. Jo immediately sat up, put her hands in her apron pockets, and began to whistle.

"Don't, Jo; it's so boyish." [Meg said.]

"That's why I do it."

"I detest rude, unlady-like girls."

"I hate affected, niminy piminy chits." (LW 2-3)

ここでメグはジョーの「男の子っぽい」態度を非難し、ジョーはメグのそうした「上品ぶった女の子」らしい態度を批判する。更に年相応の娘らしい振る舞いを求める姉に対して、ジョーは次のように反駁する。

"Really, girls, you are both to be blamed," said Meg, beginning to lecture in her elder sisterly fashion. "You are old enough to leave off boyish tricks, and to behave better, Josephine. It didn't matter so much when you were a little girl, but now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that you are a young lady."

"I'm not! And if turning up my hair makes me one, I'll wear it in two tails till I'm twenty," cried Jo, pulling off her net, and shaking down a chestnut mane. "I hate to think I've got to grow up, and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China Aster! It's bad enough to be a girl, anyway, when I like boy's games and work and manners! I can't get over my disappointment in not being a boy. And it's worse than ever now, for I'm dying to go and fight with Papa. And I can only stay home and knit, like a poky old woman!" (LW 3)

メグの小言に対するジョーの憤然とした抗議は、一見「お父様がいない間、家族の中で男役 ("I'm the man of the family now papa is away")」(LW 5) を自認するジョーの男性的たろうとする姿勢/願望を表しているようにも見える。しかし彼女の「唯一の美点である長く豊かな髪 her long, thick hair was her one beauty;」(LW 6) を振り解いてお下げ髪にしてみせるジョーの様子は、彼女が真に男性たろうとしているのではなく、寧ろティーンエイジャーの少女の段階に留まろうとしていることを明らかである。それは女性としての成熟に対する拒絶の態度であり、メグの言う「淑女 (a young lady)」というアイデンティティに対する反逆である。それは本作の後半で、病に倒れた父マーチ氏の下へ駆けつける母の旅費を工面するために美しい栗毛色の髪を売ってしまい、自らの英雄的な決断に対して悲嘆の涙に暮れるジョーの姿からも明らかである。実際、髪を切った夜、寝床で嘆くジョーの様子は、上に挙げた映画版のいずれもが採用している場面でもある。メグの提示する若い淑女、そして(可能性としての)妻と母、という、男性の介入による新たな関係性に対する可能性——それはメグ自身の夢でもあることは、メグの将来についてジョーが揶揄する「どうしてメグはご立派で聡明で善良な旦那様と、天使のような子供達が欲しいって言わないの？ あなたのお城はそれがなければ完成しないじゃないの ("Why don't you say you'd have a splendid, wise, good husband and some

angelic little children? You know your castle wouldn't be perfect without," (LW 142) という言葉からも明らかである——を、ジョーは予め自ら男性的な立ち位置を取ることによって拒否している。こうした彼女の態度は、それ自体潜在的にはレズビアン的と言えるが、それは根深い所で女性としての成熟の拒絶と表裏一体となっているのだ。

こうしたジョーの疑似レズビアン的共同体への憧れは、彼女が描く将来の夢、即ち職業作家として母や姉妹達と自足的な生活を送ることからも窺える。妹のベスはジョーが「豚や鶏を飼って、干し草作りをして暮らすような本当の田舎 ("the real country, she means, with pigs and chickens, and haymaking")」(LW 141) での暮らしを望んでいるというが、それはより具体的には「馬とインク壺と小説 ("horses, inkstands, and novels")」(LW 143) のある生活、しかも「作家になって、裕福で有名になる ("I write books, and get rich and famous")」(LW 143) 夢である。しかしそこにいるのはあくまで彼女の家族、より具体的には母と姉妹であり、メグが夢想するような夫と子供達ではない。事実、彼女はベスとエイミーという二人の妹に対して、その喪失の危機を目の当たりにして、殆どパニックに陥るが、それは彼女が妹達との現状の関係性を永続的に希求する様子を裏打ちしているとも言える。その一方の例が、エイミーが冬の川に落ちて溺れかけた時の彼女の反応であり、もう一つはベスが猩紅熱で重篤な状態になった時の意気消沈したジョーの様子である。前者については、姉妹喧嘩でジョーの小説の原稿を燃やしたエイミーへの怒りから、エイミーが川の氷が割れて水中に落ちるがままにしてしまった自分を激しく攻める彼女の「懺悔の涙 ("penitent tears")」(LW 78) に、激しい自責の念と後悔とが窺える。また病に苦しむベスを前に、隣家ローレンス (Laurence) 家の惣領であるローリー (Laurie) 少年に胸の内を打ち明けるジョーの姿からは、妹を失うかも知れない不安と恐怖がありありと看取される。

"Oh, Jo, it's not so bad as that?" cried Laurie, with a startled face.

"Yes, it is. She doesn't know us, she doesn't even talk about the flocks of green doves, as she calls the vine leaves on the wall. She doesn't look like my Beth, and there's nobody to help us bear it. Mother and father both gone, and God seems so far away I can't find Him... Oh, me! It does seem as if all the troubles came in a heap, and I got the heaviest part on my shoulders," sighed Jo, spreading her wet handkerchief over her knees to dry.

"Doesn't Meg pull fair?" asked Laurie, looking indignant.

"Oh, yes, she tries to, but she can't love Bethy as I do, and she won't miss her as I shall. Beth is my conscience, and I can't give her up. I can't! I can't!" (LW 185-86)

熱に浮かされたベスを前に、押し潰される程の不安と恐怖に苛まれるジョーの様子もさりながら、ここで注目すべきは、姉のメグも及ばぬ深い愛着と同一化を妹に対して示すジョーの姿である。ベスを「自分の良心」と呼び、彼女を失うことに耐えられないと叫ぶジョーの様子は、彼女がベスに対して疑似レズビアン的愛着を形成していることを窺わせる。繰り返せば、彼女の人生において想定されているのは、「成長して離れ離れに

なることのない」、永続的な姉妹関係の幻想である。

それ故、こうした姉妹関係を損なうような出来事に対して、ジョーは激しく、だが虚しい抵抗を繰り返す。例えば長姉メグと、ローレンス家の家庭教師であるジョン・ブルック (John Brooke) との恋愛は、ジョーにとっては「姉妹の絆」を破壊する恐るべき事件であり、彼女は姉とその恋人に対して激しい嫉妬と怒りを隠そうともしない。母のマーチ夫人が、メグに対するブルックの恋慕の情を仄めかすと、ジョーは激しく抗議する。

"Then you fancy that Meg is not interested in John?"

"Who?" cried Jo, staring.

"Mr. Brooke. I call him 'John' now; we fell into the way of doing so at the hospital, and he likes it."

"Oh, dear! I know you'll take his part: he's been good to father, and you won't send him away, but let Meg marry him, if she wants to. Mean thing! to go petting papa and helping you, just to wheedle you into liking him;" and Jo pulled her hair again with a wrathful tweak. (LW 202-03)

ジョーにとって、ブルックは両親に取り入って姉を誘惑する悪漢であり、若い二人に対する母の心配すら、自分を裏切る行為に感じられる。更にジョーは、ブルックとメグのロマンスが齟すであろう惨劇を次のように母に訴えかける。

"She'll see his in those handsome eyes that she talks about, and then it will be all up with her. She's got such a soft heart, it will melt like butter in the sun if any one looks sentimentally at her. She read the short reports he sent more than she did your letters, and pinched me when I spoke of it, and likes brown eyes, and doesn't think John an ugly name, and she'll go and fall in love, and there's an end of peace and fun, and cosy times together. I see it all! They'll go loving around the house, and we shall have to dodge; Meg will be absorbed, and no good to me any more; Brooke will scratch up a fortune somehow,--carry her off, and make a hole in the family; and I shall break my heart, and everything will be abominably uncomfortable. Oh, dear me! why weren't we all boys, then there wouldn't be any bother."

Jo leaned her chin on her knees, in a disconsolate attitude, and shook her fist at the reprehensible John. (LW 203)

姉とブルックとの恋愛は、メグを本質的に変質させ、マーチ家から彼女を奪い去る結果となる。そのためにジョーは、「自分の心は破れ、全てはひどく不快になってしまう」と言って、自分達が兄弟でないために生じるであろう将来の不幸を嘆いてみせる。そして遂に二人の婚約が調った場面に行き合わせた瞬間には、ジョーはその衝撃に酷く打ちのめされてしまう。

But poor Jo never got her laugh, for she was transfixed upon the threshold by a spectacle which held her there, staring with her mouth nearly as wide open as her eyes. Going in to exult over a fallen enemy, and to praise a strong-minded sister for

the banishment of an objectionable lover, it certainly was a shock to behold the aforesaid enemy serenely sitting on the sofa, with the strong-minded sister enthroned upon his knee, and wearing an expression of the most abject submission. Jo gave a sort of gasp, as if a cold shower-bath had suddenly fallen upon her, --or such an unexpected turning of the tables actually took her breath away. At the odd sound, the lovers turned and saw her. Meg jumped up, looking both proud and shy; but "that man," as Jo called him, actually laughed, and said coolly, as he kissed the astonished new-comer, "Sister Jo, congratulate us!"

That was adding insult to injury! it was altogether too much! and, making some wild demonstration with her hands, Jo vanished without a word. Rushing upstairs, she startled the invalids by exclaiming tragically, as she burst into the room, "Oh, do somebody go down quick; John Brooke is acting dreadfully, and Meg likes it!"

Mr. and Mrs. March left the room with speed; and, casting herself upon the bed, Jo cried and scolded tempestuously as she told the awful news to Beth and Amy. The little girls, however, considered it a most agreeable and interesting event, and Jo got little comfort from them; so she went up to her refuge in the garret, and confided her troubles to the rats. (LW 232-33)

ここに至ってジョーは、メグとブルックとの幸福な様子に完全な敗北を喫する。「自分がメグと結婚出来たら、彼女を家族の中で安全に守って挙げられるのに ("I wish I could marry Meg myself, and keep her safe in the family)"」(LW 203) というレズビアン的愛着にも関わらず、二人の婚約によってジョーは姉妹同士の排他的で濃密な繋がりを永遠に失う。原作小説のみならず、上述の『若草物語』の各映画版、そして日本のアニメーション作品の中でも、物語の大団円に連なるこの挿話は喜劇的^{パレースク}な戯画として演出されているものの、姉との関係性の中に闖入してた異性愛制度を体現するブルックの存在は、彼女を抑鬱状態^{メランコリー}へと追い込んでゆく。

とは言え、第一『若草物語』はジョーの個人的な悲劇を、より伝統的な喜劇の大団円で覆い隠すかのようにして終焉を迎える。姉の婚約を祝福しに訪ねてきた親友ローリーに対して、ジョーは次のように姉を喪失せねばならないことの哀しみを訴える。

"I don't approve of the match, but I've made up my mind to bear it, and shall not say a word against it," said Jo solemnly. "You can't know how hard it is for me to give up Meg," she continued, with a little quiver in her voice.

"You don't give her up. You only go halves," said Laurie consolingly.

"It never can be the same again. I've lost my dearest friend," sighed Jo. (LW 234)
ジョーの告白は、幸福の最中にあるマーチ家には不釣り合いな程に悲劇的である。「最愛の友」である姉を諦め、その喪失に耐えねばならないジョーは、二度と嘗ての姉妹の絆を取り戻すことはないことを知っている。しかしその悲哀は、ひとまずジョーを家族の幸福の中に留めることによって結晶化される。「[将来のことがもし見通せたら] 悲し

いことも見えてしまうかもしれないし、今は皆が幸福そうなのだから、皆がこれ以上幸せにはなりそうにもないわ (I might see something sad; and everyone looks so happy now, I don't believe they could be much improved,)」(LW 235) と語るジョーは、幸福な家族達を一步引いて眺めている。来るべき姉の結婚という決定的瞬間と、やがて訪れるかも知れない「悲しい出来事」からの束の間のモラトリウムに、ジョーは留まっているのだ。

このように考えると、この第一『若草物語』が何故日本の少女達の間でこれ程に高い人気を得てきたか、そしてまた何故この物語が、日本においては続編である第二『若草物語』と分けて刊行されてきたかも想像がつく。第一『若草物語』のマーチ姉妹は、それ自体が少女達の想像の共同体——再び川村の用語を用いれば、オトメ共同体——の典型例であり、また主人公のジョーが姉妹達に示す愛情と執着は、そのオトメ共同体における姉妹間のユートピア的な/どこにもない空間の心地よさを体現するものだからだ。ここで見たジョーのメグに対する愛着のみならず、妹ベスに対する深い愛情や、末娘エイミーとのパディめいた関係も、こうした一種のレズビアン共同体を髣髴させる。この共同体にとって、というよりは、寧ろこの共同体を少女達の永続的なモラトリウムとして理想化するジョー/読者にとって、男女間の恋愛、ましてや結婚、或いはこうした共同体を離れて一人で暮らしてゆくことは、ある意味雲の上の世界の出来事であり、少女達の完全な関係性を損なうものに他ならない。それ故、この幻想の共同体に対する日本の読者層、殊にオトメ共同体を形成する少女読者の羨望と執着が、『若草物語』の受容の形を決定付けていたと考えられる。本作が日本に受け入れられ広まった戦前の一時期は、そのままこうした少女達の想像の共同体が形成されてゆく時期でもあった。長姉メグのロマンスよりも、次女ジョーが示す姉妹の絆への拘泥が、そしてジョー以下の三姉妹が形成する、男性/異性愛規範とは縁遠い形で思春期前の安定したレズビアンの共同体の方が、日本の少女達の「乙女」としてのアイデンティティに似つかわしい理想だったのだ。

それ故、日本において第二『若草物語』は、第一『若草物語』とは分けて刊行されねばならなかった。というのも、「善き妻達」へと成長し変貌してゆくマーチ姉妹の姿を描くこの続編は、彼女達の連携の終焉を描く物語であり、とりわけ本作において神聖なる永遠の少女であるベスの死と、同じく成熟と異性愛を拒み続けてきたジョーの結婚とは、恐らく日本の少女読者層——乙女達——にとってはある種受け入れがたい現実であるからだ。事実日本においては、本作のアダプテーション作品群、つまり数次に亘って翻案され作成されたアニメーション版やマンガ版において、これまで一作として第二『若草物語』の内容、殊にベスの死とジョーの結婚とを採り上げた例はない。実際、メグの結婚式から始まる第二『若草物語』は、それを切っ掛けとして「家族がバラバラになるのが怖い ("it's dreadful to break up families so.）」(LW 246) ので、姉の結婚については「これ以上言ってほしくない ("Now don't say any more about it;）」(LW 247) とローリーに頼むジョーが登場する。姉の結婚式では、「家族の花 ("the flower of the

family)」（LW 249）へと美しく成長したエイミーと対比する形で、「正確には病人という訳ではないが、嘗てのような薔薇色の健康な少女には戻らなかった ("Not an invalid exactly, but never again the rosy, healthy creature she had been;")」（LW 238）ベスと、「角張った顔つきはずっと柔らかくなり...刈り込まれていた巻毛は伸びて大きく纏められ ("Jo's angles are much softened; ... The curly crop has lengthened into a thick coil")」（LW 249）で女性らしく成長したジョーが登場する。この三姉妹の成長の様子は、嘗ての少女時代が今や終わりつつあることを暗示している。本作原作の後半で、ローリーの求婚を拒み、職業作家として独りで生きようと決意するジョーは、「独身の老嬢 ("An old maid")」（LW 440）となることすら甘受しようとする。興味深いことに、1933 年版と 1949 年版の映画ではローリーの求婚はメグの結婚式の場面に置かれており、メグとジョーとの運命が明白な対照をなしていることを観客に強く印象付けるよう演出されている。前述のように、メグの結婚式は第二『若草物語』冒頭のエピソードであり、映画においてもちょうど物語の折り返し地点であることを考慮すると、この演出は極めて示唆的である。

こうしたジョーの「運命」は、彼女の最愛の妹ベスの早過ぎる死によって強調される。原作では、ベスが自分に与えてくれた深い愛情を実感して、ジョーは彼女の安らかな死について神に感謝するのだが、1949 年版及び 1994 年版の映画では、より現代的に（そしてリアリスティックに）、遺されたジョーが、ベスと紡いだ記憶を刻むために小説 — 1949 年版では、それは正に「我が妹ベス ("My Sister Beth")」と題されている — を書き始める形に改められている。また 1994 年版では、ベスの思い出を基に「ある小説 (A Novel)」を執筆するジョーの姿が強調されるが、その場面にスーパーインポーズされるナレーションから、この「小説」が第一『若草物語』、つまりベスの死に象徴される形で永遠に失われた少女時代の物語であることが観客に看取できるようになっている。これらの映画化作品は、ベスの死と共に、自身の少女時代に決別し、作家として自立するジョーの姿を、つまり彼女の「乙女時代」の終焉を示している。同時にそれは、ジョーが一人の作家として誕生したこと、即ち彼女が真に創作力/創造力を達成したことをも意味している。

こうして第二『若草物語』は、少女達の想像の共同体の幻滅を齎すこととなる。原作の結末部で、ベア教授と結婚して母となり、男子用の寄宿学校プラムフィールドを経営することとなったジョーが、「この世で一番素敵なのは家庭だわ! ("I do think that families are the most beautiful things in all the world!")」（LW 484）と述べる時、彼女の側には嘗ての自分達と同じ少女達が、自分自身の子供としても、学校の生徒としても誰一人と存在していないのはアイロニカルである。英米で発行された Little Women は、少女時代のマーチ姉妹を描く第一部と、彼女達が — より正確には、ジョーが — 女性として成熟してゆく様子を描く第二部とを一つの物語として纏めてあるが、こうしたジョーのビルドゥングスロマンには、次節で述べるようなプロトフェミニスト的メッセージが汲み取れるものの、それはこの小説が日本に広まっていった時期の少女達が思い描いた

理想の世界ではなかった。第二『若草物語』の結末は、成長し母となって永遠にオトメ共同体から離れたジョーと、彼女がこれから「母」として面倒を見る少年達を配することで、永遠の少女達の共同体を夢想する日本の読者層から乖離する。これこそが、日本において『若草物語』が長らく「少女達の物語」の部分しか読み継がれてこなかった理由である。

3. 日本の『若草物語』受容におけるフェミニスト・メッセージの不徹底

そもそもアメリカを始めとする海外での『若草物語』の受容も、作者オルコットの執筆の意図も、日本の少女達のそれとは異なっていたようだ。善き女性、善きキリスト教徒として成長してゆくことを目指す少女達の物語である第一『若草物語』も、一人の女性として自立し成長してゆくジョーの物語として読める第二『若草物語』も、伝統的な十九世紀の女性の理想とは異なったビジョンを提示している。エリザベス・カイザー (Elizabeth Lennox Keyser) は、オルコットの小説が、当時特に女性読者に人気を博していた一般の「家庭小説 (domestic fiction)」(カイザーは、これは感傷小説 [sentimental fiction] の別称としている) とは一線を画すことを次のように指摘している。

Yet, Alcott's domestic fiction may oppose one conventional view of women, its opposition is consistent with another. . . . Takin her cue form [Nina] Baym['s Woman's Fiction], Frances Cogan, in a more recent study of this fiction as well as of contemporary advice books, argues that the Cult of True Womanhood the notion of women as fragile, sexless, dependent, and self-denying was opposed by what she calls the Ideal of Real Womanhood. Advocating "intelligence, physical fitness and health, self-sufficiency, economic self-reliance, and careful [combining love and prudence] marriage" [qtd. In Cogan 4], the Ideal of Real Womanhood corresponds to the program outlined in Alcott's domestic fiction. (xiii-xiv)

「家庭の天使」としての理想像に収まることを期待された典型的な十九世紀の女性ではなく、「知的で、身体壮健で、自足的で、経済的にも自己を信頼でき、思慮深い結婚」を目指す「実際の女性の理想」がオルコットの描く家庭小説のヒロインであるならば、それは当時としては十分に過激な思想と言える。先にこうしたオルコットの特徴をプロトフェミニスト的と呼んだが、事実第二『若草物語』の内容を見れば、オルコットの目指すところは明白である。高田賢一はこうした本作の創作事情を、以下のように簡潔に述べている。

「結婚のみが女性の人生の最終目標ではない」、「ジョーは作家志望の独身女性のままにすべき」と考えていたオルコットは、第二部をジョーの結婚でめでたく幕を下ろすつもりはなかった。しかしながら、ジョーとローリーの結婚を求める多くの読者の声に押された彼女は、妥協に追い込まれてしまう。オルコットとしての精一杯の抵抗は、ジョーの結婚相手が父親ほどの年齢のペア先生であったとい

う設定に見てとれる。(高田 10)

カイザーの言う「家庭小説」のジャンルの黙契に相応しい、結婚によるハッピー・エンディングが海外でも好まれていたことは皮肉ではあるが、高田が指摘するようにそもそもオルcottは「当時の父権制社会が課した『女らしさ』の規範を逸脱する危険性を帯びた少女」(高田 11)としてジョーを造型した。その意味では、第二『若草物語』はその主たる読者層である少女達の理想から離れて行かざるを得なかったとも言える。

こうしたジョーの「逸脱性」については、同作の映像化作品^{アダプテーション}も意識しているが、それが顕著に窺えるのは1994年制作のジリアン・アームストロング監督作品である。ベア教授と共に、南北戦争後のアメリカの国家政策を巡る男性達の議論に加わったジョーは、女性の公職への着任と婦人参政権の是非について、憲法の下における市民としての平等を穏やかに主張して見せる。余談だが、この作品では、幼いエイミーが学校に塩漬けライムを持って行ったために罰として鞭打たれるという、第一『若草物語』の有名な挿話^{マミー}に対して、母が教師の体罰の残酷性を批判し、エイミーを自宅^{ホーム・エデュケーション}での教育に切り替えるという結末を添えている。いずれのエピソードも原作にはないもので、そこにジリアン・アームストロング版のフェミニスト的姿勢を看取することができる。また日本のアニメーション作品である『愛の若草物語』においては、本来メグの結婚で終わる所に、ジョーが作家を志望し、バスとエイミーを家に置いてニューヨークへ旅立つという、第二『若草物語』の中のエピソードを追加している。これだけでも原作の第一『若草物語』から一步踏み出した、姉妹達の少女時代の共同体の解体を強く意識させる改編であり、ジョーに対する新しい解釈を加えていると言えるが、更に驚いたことに、汽車に乗って旅立つジョーを不安気な表情で見送るローリーの横顔にスーパーインポーズする形で、四女エイミーの次のナレーションが入ってくる。

これで私たち家族の物語は終わります / この先私たち姉妹がどんな運命をたどるか
は別の物語でお話しすることになるでしょう / だけど今1つだけ教えてお
きましょうか / ローリーのお嫁さんになるのはジョーじゃありません / この私
なんです / 信じられないでしょうがほんとにほんとなんですよ (48話「春! それ
ぞれの旅立ち」)

ジョーとローリーの親密な関係性については、このアニメーション版ではかなり原作に忠実に描かれてきただけに、エイミーの最後のナレーションは、潜在的には大きな衝撃を持つ。このアニメーション版は、幼少期の視聴者を対象としたハウス世界名作劇場シリーズの一作品であり、その視聴者層は、時代は違えどいずれ上述したオトメ共同体を形成し得る読者層へと推移する。そうした視聴者に対して、二人の未来のロマンスを否定するこのナレーションは、ジョーが慣習的な感傷小説のヒロインの枠組に収まらないことを強く印象付ける。その意味では、本作はアームストロング版『若草物語』に先立つ、意欲的な解釈を行った映像化作品^{アダプテーション}とも考えられよう。

だがこうしたプロトフェミニスト的メッセージは、あくまで Little Women を扱う場合のみにおいてしか成立しないようだ。少なくとも、この後の原作を映像化した作品に

において、こうしたメッセージが明確かつ成功した形で前景化されることはない。世界的に見ても『若草物語』シリーズの映像化がほぼ第一作・第二作に留まっており、第三・第四『若草物語』は、殊にエンターテインメント映画業界においては殆ど無視されてきたという事実は興味深い。夫フリッツ・ベアと共に寄宿学校プラムフィールドで児童教育に勤しむジョーと少年達の様子を綴った第三『若草物語』(Little Men)を採り上げた映像化作品は、確認できる限りではロドニー・ギボンズ監督による1998年制作のアメリカ映画Little Menと、それに先んじること5年、1993年に日本でアニメ化された『ナンとジョー』しか存在しせず、また彼等が大人に成長した後の顛末を語る第四『若草物語』(Jo's Boys)を採り上げた映像作品は見つからない。「少女達の成長物語」から「少年達を教育する群像劇」へと趣を変えた第三『若草物語』——いみじくもその原題はLittle Men(『小紳士』)である——が、Little Women及びGood Wivesとは明確に異なる主題と登場人物を扱っている点にその根拠を見出すこともできようが、寧ろこの二作に第一・第二『若草物語』で読者が目にしたような、少女達の葛藤や成長という具体的な物語性も明確なメッセージも看取できないことが、これらの作品が映像化され難い理由と考えられる。ひと言で言えば、ここに登場する老成したジョーは、最早少女達が感情移入できる対象ではなくなっており、更に言えば、第四『若草物語』において顕著となるように、後半の作品では、成長して大人となった登場人物達が、どちらかと言えば卑近で世俗的な価値観に埋没することで、物語的なクライマックスも失われているのだ。

そもそも第三『若草物語』は、浮浪者同然でプラムフィールドに送られてきた孤児の少年ナット(Nat)と、ナットの年上の友人で問題児である不良少年ダン(Dan)の成長を物語の軸とした少年達の群像劇であるが、それはこの二人のビルドゥングスロマンとしても、また前作に窺えた少女達の共同体の物語としても不完全な内容となっている。作中で大きな問題となるのは、ダンによる学寮での失火と追放、そして彼がプラムフィールドへ帰還した後に生じる、ナットに対する窃盗疑惑であり、そこではダンのプラムフィールドへの馴化——ジョーとベアへの恭順と、ナットとの友情の確認——が大きな主題として描かれるものの、第一・第二『若草物語』の場合とは異なって、この学園、或いは疑似家庭を実際に去ってゆく者はいない。そのため、物語は作中の生徒達の人間関係を巡る出来事に終始しており、時折生じる登場人物間の対立や葛藤も、ベア夫妻という「疑似両親」によって結局のところ解消してしまう。更には伝統的な物語の大団円としての結婚もなく、メグの夫ブルックが病死するという悲劇がクライマックスになるに留まっている。ロドニー・ギボンズによる映像化作品では、原作を踏襲する形で学寮のクリスマス・パーティ(原作では感謝祭のパーティ)で物語を閉じているが、当然ながらそこには前二作のような尖ったメッセージ性はなく、寧ろ原作同様、ベア夫妻による進歩的な教育実験を披露するといった印象が強い。更に言えば、この作品においては、前作のような少女達の共同体は極めて影が薄い。プラムフィールドにはメグとブルックの双子の子供、男の子のデミ・ジョン(Demi John)と女の子のデイジー(Daisy)が寄宿しており、物語の中盤でもう一人、少女時代のジョーをも上回るお転婆娘としてナン

(Nan) が入寮してくるが、デイジーとナンの関係性は、ナットとダンを中心とした物語の裏に隠れて希薄である。こうした原作に、「少女の活躍と成長」の物語を組み込むことを目的として、ジョーとナンという二世代の女性に焦点を絞る形で再構成して映像化したのが、同じくハウス世界名作劇場シリーズとして制作された『ナンとジョー』であり、そこでは医師になることを志すナンの成長が、少年登場人物の群像劇に対応する主題となっていた。

だがこの主題は、^{アダプテーション}映像化作品である同作において結局は非常に矮小化されることとなった。先述の通り、メグの夫でデミとデイジーの父であるジョン・ブルックの死は本作における一つのクライマックスであり、既に母を病で失っていたナンは、これを契機として医師になる決意をする。アニメーション版ではこの決意はナンの将来像を予感させるものであり、また当時の社会において女性が医師を目指すということ自体が、高田の言葉を借りれば逸脱的な、それ故挑戦的な意義を持つ。事実我々は第四『若草物語』の冒頭で（また僅かながら、『ナンとジョー』の第 1 話冒頭及び最終話エピローグで）、医師となってプラムフィールドに戻ってきたナンに出会うのだが、しかしナンの決意を印象付ける挿話であるべき『ナンとジョー』終盤の第 39 話「おてんばジョー自転車に乗る」は、オルコットのプロトフェミニスト的メッセージを有耶無耶にする内容となってしまった。この回は原作にはない、アニメーションのオリジナルエピソードである。ジョン・ブルックの遺産を基金とした奨学金制度を使って医師を目指すとするナンは、それが男子少年のみを対象としたものであることを知って、制度の責任者である市長に、自分もこの制度の恩恵に預かれるよう請願に行く。しかし保守的な市長は、当時のジェンダー的慣習に則ってナンの頼みを非常識だと一蹴する。これにはジョーも激しく抗議するが、これに対して市長は二人に「[女性が医者になれないのに] 理由などない / 決まりきったことだからだ」と断言し、「政治家、弁護士、みんな男性のものだ / 船を動かすのも、自転車に乗るのもみんなそうだ」と告げる。言葉尻を捕らえたジョーは「自転車も男性の乗り物なんですか」と反駁するが、「[女性が自転車などとは] みっともない」という市長の一言で議論は打ち切られてしまう。傷心のナンと学園に戻ったジョーは、「女性だって自転車に乗れるってことを証明」するために自転車乗りの練習を始める。フリッツを始め、学園の皆の応援を受けて、ジョーは傷だらけになりながらも遂に自転車を乗りこなす。その姿がナンに再び医師を目指すという気持ちを取り戻させるという話であるが、ここではジョーの奮闘が、ナンが直面する課題を本質的には何一つ解決していないことに注目したい。彼女は性差別主義者の市長に言い負かされ、言わばその意趣返しに自転車に乗ってみせるが、それは単なる問題のすり替えに過ぎず、ナンの将来の希望に関する展望は何一つ好転していない。勿論、物今回のような苦難を前にして安易に目標を諦めてはならない、と言った教訓を提示する意図はあるだろうが、寧ろそうした態度自体が差別的な現状を受忍することにも繋がってしまう。本エピソードが、伝統的性役割に盲従する社会とそれに抵抗する女性という図式を提示し、性役割の社会的固定に対する批判と、女性の選択の多様性を称揚する意図で作られたことは一目瞭然ではあ

るが、それは所期の目的とは懸け離れた形で終わっている。換言すれば、この挿話によって『ナンとジョー』に一種のフェミニスト的側面を付与しようとしたものの、それ自体が本作の限界、つまり第三『若草物語』には、嘗てのジョーのような「社会規範に対して逸脱的な存在」、延いては少女達の「幻想の共同体」の居場所がない——正にそれこそが『若草物語』の初期二シリーズと本作以降との決定的な差異である——ことを露呈してしまったのだ。

こうしたフェミニスト的メッセージの不徹底を、単にアニメーション制作側の不見識に帰することは簡単だが、寧ろここではその事実を、積極的に映像化された『若草物語』が描けなかったものとして捉えてみたい。先述したように、プロトフェミニスト的物語として解釈できる第一・第二『若草物語』は、日本と他の国での映像化/視覚化の際に明確な差異があった。映像化/視覚化の対象を第一『若草物語』に絞り、姉妹達の共同体の終焉の現実を描かないという日本独特のアレンジは、日本の読者層、延いては視聴者の少女小説に対する期待を反映していた。一方で第一・第二『若草物語』を一つの物語として映像化したイギリス・アメリカの映像化作品は、これらを一貫してジョーの成長と自立、そして少女時代との決別の物語として、彼女の逸脱性に近代的な女性の可能性を看取する描き方——女性の経済的自立と創作力/創造力の強調——を採った。だが急いで確認しておきたいのは、第2節で我々が論じた「母となったジョー」の姿は、これらのアダプテーションには登場しない点だ。ジョージ・キューカーによる1933年版やマーヴィン・ルロイの1949年版だけでなく、政治的にはより先鋭的なジリアン・アームストロング版も、ジョーとベア教授とのロマンスの成就で物語が終わっており、原作に登場した、「母」となり家庭を持ったジョーは見られない。つまり、『若草物語』の映像化/視覚化は、実際に家庭に収まり、母として振舞うジョーを排除することで完成している。先の高田の指摘にあるように、「ジョーは作家志望の独身女性のままにすべき」とオルコットが考えており、また特にアームストロング版のようにフェミニスト的調子の強い作品であれば尚更に、母の立場に収まったジョーを描くのは難しいだろう。そして原作におけるこうしたイデオロギー的な首尾一貫性の欠如こそが、『ナンとジョー』第39話が明らかにしたことでもある。それは延いては、原作の Good Wives 以降のシリーズ作品に共通する矛盾でもある。

実は「母」は、女性の自立の過程において極めて両面価値的な立場にある。本作における「母」Little Womenの冒頭が、帰宅した母と、彼女を出迎えるマーチ家四姉妹との美しい調和から始まることを思い出せば、そこにある「お母様 (Marmee)」は、一見「家庭の天使」として理想的な「良妻賢母」とも言える。一方でオルコット自身が目指す女性の理想は、ジョー達の母とは実は本質的に異なる。オルコットの文脈とは多少ずれるが、『若草物語』紹介と同時代の日本の乙女像について、川村邦光は「あらゆる権威に対抗して、『乙女としての生命』をのびやかにはぐくむこと」に「オトメの核心を」(1994; 8) 見出した大正時代の女性の例を紹介し、女が「良妻賢母」の鑄型にはめ込まれようとしている」ことに対して「毒突く」(1994; 12) 彼女の姿に当時の女性

の新しい理想を看取している。結婚によって家父長制の鑄型に捉われることを良しとせず、乙女として権威に抵抗するこの女性は、ジョー同様に、妻/母業に対する懐疑と拒絶を示していると言えよう。何よりも川村が紹介するこの例は、当時既に洋の東西を問わず、「オトメ共同体に属すること」と「女性としての自立を確保すること」とが、図らずも母の拒絶に繋がることを如実に表している。だからこそ、母を慕う娘達の物語であった『若草物語』において、それでも尚、殊にジョーが母になることは大きな矛盾なのだ。我々が触れた『若草物語』の映像化/視覚化作品は、それ故に母としてのジョーを描かなかった、或いは Little Men や『ナンとジョー』の例のように、母としてのジョーを扱い切れないのだ。そしてこの根本的な矛盾が、『若草物語』シリーズを「そのままに」映像化することを不可能にしているのだ。

こう考えてみれば、映像化された『若草物語』^{アダプテーションとしての}が描かなかったものとは、畢竟同作が描けなかったこと、つまり家父長制に抵抗する「乙女」であり、且つ娘が理想とする母であることの不可能性ということになる。『若草物語』(Little Women)における母としてのジョーの不在は言うに及ばず、ロドニー・ギボンズによる Little Men や『ナンとジョー』において、ジョーが何よりも「娘の母」となり得なかったのも、その意味では一貫している。だがそれ故に、恐らくオルコットにとっても母の処し方は難しかったことだろう。シリーズ最終作の冒頭で、マーチ夫人は既に亡い。そしてこの最終作が、ジョーが作家として晩成してゆくエピソードを綴ったものであるということは、母の影響力をある意味如実に表している。ことによると、その時になって漸くジョーは再び彼女の「乙女」としての力を取り戻したのかも知れない。

引用文献

- 『愛の若草物語』本橋浩一製作。潘恵子，山田栄子。48話。日本アニメーション。1987。
- Alcott, Louisa May. Little Men: Life at Plumfield with Jo's Boys. Ed. Pradip Das. Amazon, N.D.
- . Little Women. Penguin Classic Ser. Penguin, 1989.
- Clark, Beverly Lyon. Kiddie Lit: The Cultural Construction of Children's Literature in America. The John Hopkins UP, 2003.
- 川村邦光。『オトメの祈り — 近代女性イメージの誕生』紀伊國屋，1993。
- . 『オトメの身体 — 女の近代とセクシュアリティ』紀伊國屋，1994。
- Keyser, Elizabeth Lennox. Whispers in the Dark: The Fiction of Louisa May Alcott. U. of Tennessee P,
- Little Men. Rodney Gibbons, dir. Mariel Hemingway. Brainstorm Media, Image Organization, Allegro Films. 1998.
- Little Women. George Dewey Cukor, dir. Katharine Hepburn. RKO. 1933.
- Little Women. Mervyn LeRoy, dir. June Allyson. MGM, 1949.
- Little Women. Gillian Armstrong, dir. Winona Ryder. Columbia Pictures Industries, 1994.
- 西村醇子。「児童文学史から見た『若草物語』」高田 149-61.

- 高田賢一編著. 『若草物語』シリーズもっと知りたい名作の世界 ミネルヴァ書房, 2006.
———. 「書くことが生きること ルイザ・メイ・オルコットの生涯と作品」高田 3-17.
『若草物語 ナンとジョー先生』本橋浩一製作. 松倉羽鶴, 山田栄子. 40話. 日本アニメーション. 1993.
- 矢田津世子訳. 『若草物語』少女画報社, 1934.
- 吉屋信子. 「吉屋信子著作目録 (大正6年~昭和25年)」吉屋信子, 『返らぬ日』1927. ゆまに書房, 2003. 225-44.