

日本における子供向けシェイクスピア 翻案物の研究

三浦誉史加

本研究においては、明治期から現代にかけて、様々なメディアを通して日本で発信された子供向けシェイクスピア翻案物を分析し、少年少女を主な消費者層としたシェイクスピア表象の大きな枠組みの中で検証しながら、日本の子供教育においてシェイクスピアが持つ役割を明らかにする取り組みの一助とすることを目的とし、少年少女向け雑誌に掲載された翻案物に焦点を当てる作業に取り組んできた。

イギリス・アメリカにおいては、2000年代に入り、子供向けシェイクスピア翻案物研究を体系化しようとする動きが活発に見られている。一方、日本におけるシェイクスピア受容研究では、明治期以降から現代に至るまでの翻案物について、層の厚い研究成果が発表されているが、研究対象とされてきたのは、主に成人読者・観客層をターゲットとする制作物である。子供向け翻案物の個々の作品研究において取り上げられるのは、ラム版の翻訳が多く、『少年の友』『少国民』『少女の友』といった雑誌を始めとした様々な媒体で扱われた翻案物が十分に研究されてきたとは言えない。

しかしながら、日本における子供向けに特化したシェイクスピア翻案物は、成人向けと連続性を持ちながらも、別個のカテゴリーで検証する必要があるだろう。日本最初の少年少女雑誌『ちゑのあけぼの』創刊や『赤い鳥』の発行が象徴するように、明治期以降の日本は、ルソーやロマン主義の影響を受けながら子供時代に固有の意味を見出すようになった。一方、日本における子供観は、日本の文化・社会的状況を背景としつつ、戦前・戦後と独自の発展を遂げていった。ラム版移入が代表するように、イギリスの子供観を取り込みながら、同時にそれとは距離を持つ日本の子供観がシェイクスピア受容にどのように反映されているのかを考察し、日本における大人のシェイクスピア受容・英語圏に

における子供向けシェイクスピア翻案物と比較検証し、位置づけを図る必要がある。

そこで、本研究では、明治初期にその翻訳が紹介され、明治期の文学者にとって重要な役割を持ち、その後の子供向け翻案物に影響を与えたラム版の先行研究を押さえた上で、特に明治期から現代まで発行された少年少女向け雑誌に着目した。読者層が特化され、編集方針が明確である雑誌において、同号内で取り上げられたシェイクスピア以外の読み物を参照することにより、その時代を読み解くことが可能だからである。明治・大正・昭和・平成に至るまで、日本の子供観の変遷につれ、少年少女を対象としたシェイクスピア表象がどのように変化してきたかということを明らかにする研究への第一歩として、2012年度は、国立国会図書館、菊陽町図書館、大阪府立中央図書館国際児童文学館、神奈川近代文学館、都立多摩図書館を中心に雑誌掲載作品を収集する作業にあたった。そのうち、2012年度は『ハムレット』『テンペスト』の二作品を個別に分析した。『ハムレット』については「日本の少年少女雑誌における『ハムレット』子供向け翻案物」とのタイトルにて、日本イギリス児童文学学会第42回研究大会（於：大東文化会館）において2012年11月25日に口頭発表を行った。また、『テンペスト』については、“A Study on Children’s Tales Adapted from *The Tempest* in Japan”とのタイトルにて、The 34th International Conference on the Fantastic in the Arts: Fantastic Adaptations, Transformations, and Audiences（於：Orlando Airport Marriot）において口頭発表を行った。

大人向けの『ハムレット』は、明治7年1月に『ジャパン・パンチ』において「ハムレットの独白」が出た後、明治8年に仮名垣魯文『葉武列土』をはじめとして、次々に翻案物が発表されていく。明治19年には、チャールズ・ラムを品田太吉が翻訳した『セキスピア物語』が発表される。大正期以降発行された子供向けシェイクスピア物の単行本は、このラム版に依拠したものが多く見られる。また、明治40年には、坪内逍遙訳による『ハムレット』の完訳が発表された。そんな中、子供向けの雑誌に『ハムレット』が発表されたのは、明治20年代に入ってからのものであった（川戸 248～90頁）。現時点までに、明治期から昭和期までの少年少女雑誌を調査して見つかった『ハムレット』ものは、少女雑誌13篇、少年雑誌1篇であり、圧倒的に少女向けが多い。

少女雑誌掲載分に特徴的であるのは、少女を読者対象とする性質上、プロットが様々な形で少女を軸に展開する傾向にあることである。まず、『ハムレット』が劇中劇の形で利用される場合、少女の同性愛的思慕を浮き彫りにするパターンが多い。例えば、『新女苑』昭和12年5月号掲載「ハムレットの微笑」（文・日吉早苗）では、ハムレットを演じるタカラジェンヌに血道をあげる少女が登場する。また、昭和10年『少女倶楽部』掲載「ハムレットの幻」で西条八十が描くのは、ハムレットを演じる木谷さんという女学生に憧れる少女だ。病に倒れた女学生は、原作で狂気のオフィーリアが周囲に渡す花のひとつである雛菊を少女に渡し、死んでいく。この女学生にはハムレットとオフィーリアの両方が投影されている。いずれも、大正期少女小説で流行った、病気や死という不幸の中で純化される同性愛的思慕という、プロットを踏襲する形になっている。

最も多いのは、オフィーリアを中心に物語が動いていくパターンである。原作ではハムレットはオフィーリアの埋葬後は、オフィーリアのことは一切口にしない。しかし、『少女サロン』昭和26年6月号掲載「ハムレット」（文・横沢千秋）は、ハムレットの死を次のように描く。

花にかこまれ、生けるごと
 うるわしの笑み たたえつつ
 水にただようオフエリアの
 命なき身の かなしさよ――

いえ、いえ、オフエリア姫君は
 永久とわにけがれぬ 胸内むなうちに
 王子をだいて 逝いきました。

そのオフエリアを知ったとき
 涙そそいで ハムレット――
 「オフエリア姫を死なせたは
 わたしの罪だ。さァ討て！」と
 おりから、そこにかけて

オフエリアの兄レアチーズの
剣をうけて、ニッコリと
「ただしい王のあとつぎは
わたしに味方してくれた
友にゆずってくれよ」とて
遺言のこし、やすらかに
オフエリアの後追いました。
——いまに悲しいものがたり
けれど、ただしく、うるわしい
王子と姫は、とこしえに
花のみ堂の天国で幸をむかえたことでしょう。(18頁)

原作では女性嫌悪を顕にするハムレットが、横沢版では恋のために喜んで死に、オフィーリアは、登場人物が行動を起こす動機の全てが彼女に集約される世界の中心となる。

少女を軸にしたプロット展開が最も顕著な形で表れているのは、宝文館より発刊された『小令女』（大正15年6月号）に掲載された「オフィリヤ」（文・櫻木暮路）であろう。

ハムレットの叔父に當るクローディアスは、非常に腹黒ないけない人間で、或日王様をこつそり花園の中で殺して自分から王様になつてしまったのです。ハムレットは、自分のお父君の仇が、自分の現在の叔父クローディアスであることを、うすうすは知つてゐて、本當に味氣ない日を送つて居りました。悲しみは、決してその事ばかりではありませんでした。或日ハムレットが、母君ガッツルドのお部屋で、お話をしてみた時、お部屋の隅のカーテンが、急にざわざわと動き出しました。王子はその影にゐるのが恨重なる叔父だと思つて腰の剣を抜くまもあらせず、カーテンの中の人影にむかつて切りつけたのです。何と云ふ、それは意外なことだつたでせう。殺された人は、叔父ではあらで美しいオフィリヤの父ポローニアスだつたのでした。(櫻木「オフィリヤ」41頁)

坪内完訳はもちろん、ラム版でも語られる、父の亡霊と話し、自分を殺したクローディアスへの復讐を父の亡霊に頼まれ懊悩するくだりが全てカットされているため、ポローニウス殺害はハムレットの完全な思い込みに過ぎない。またこの直後からハムレットは姿を消し、オフィーリアの話へと移るため、櫻木版の関心の焦点はデンマーク国内の政治性ではなく、タイトルが指し示す通り、あくまでオフィーリアという少女である。

それでは、櫻木版はオフィーリアをどのように描いているだろうか。狂ったオフィーリアは、ガートルード達の前で歌い始める。

オフィーリアはちつと王妃の顔を見つめてゐたが、うなづいて、
『あなたはお妃様よ。だけどね、まあ面白い歌があるのよ、さあ皆して聞いて頂戴。』
と他愛もなく唄ひ初める。

そちの殿御のその出で立ちは
杖に草履に 一としほ目立つ
笠につけたる帆立貝

『可哀想なものぢや、これオフィーリア、わしが分るか。』

こんど令度は王様が進み出ます。(下線は筆者)(櫻木「オフィーリア」45頁)

下線部は、坪内の翻訳と同一であり、ラム版ではオフィーリアが歌う場面はカットされていることから、櫻木版は坪内完訳を参考にはしていると思われる。従って、櫻木版は、坪内版と対照しながら考察を進めることとする。櫻木版では、オフィーリアを原作よりも純粋で幼いものとして描き、その純潔な小女性を強調している。櫻木版は、狂ったオフィーリアの歌のうち、「それと見るより門の戸あけて、ついと手を取り引入れられたりや 純潔の處女ぢや戻られぬ。」
「男がいふには、おれも誓文その氣でゐたが、一夜寝て見て氣が變はつた。」といった男女の肉体的恋愛に言及した歌詞をカットすることで、オフィーリアとハムレットの肉体的なつながりをイメージさせることを避けている。また、「今は此世になう方ざまよ」「雪と見るよな蠟かたびらよ」「花でつゝまれ涙の雨に濡れて墓所へしよぼしよほと。」(坪内逍遥訳『ハムレット』第4幕第5場29-60行)といった、父ポローニウスが殺されたことを嘆く歌詞をカットすることで、

父を殺された怒りを狂気という形で周囲にぶつけるオフィーリアの狂気の攻撃性を弱め、より管理可能な狂気へと再形成している。この操作は他の場面にも現れている。兄レアティーズと再会し、ひとしきり歌って疲れを覚えたオフィーリアが言う。

『あゝ、私眠くなつて来たわ。』

と花々の香り咲いた緑の草の上に、無造作に横になつて幸福そうに夢に入りました。そしてオフィーリアの見る夢は天國の花園に天使と戯れる夢に違ひありません。いつの間にか鬨の騒々しさは城内から消え去つて其處には打しをれた兄のレーヤチーズが妹の寝顔を見守つてゐます。(櫻木「オフィーリア」46頁)

原作ではオフィーリアはレアティーズと話した後に退場するが、櫻木版では、彼女はまるで母に見守られる赤子のように無防備に眠りにつく。オフィーリアにあどけなく眠らせることで、少女性が強調されているといえるだろう。その姿は、『赤い鳥』に象徴される、無垢で純真な子ども像に端を発する少女像に沿う形であるように思われる。

純潔な少女性の強調は、オフィーリアの外観にも現れている。愛するハムレットに裏切られ、父ポロニアスを殺されて狂気に陥り、城の者達の前に姿を見せたオフィーリアは、「白い着物に垂れかゝつた黒髪。その中から深い哀しみに包まれた、大理石の様な顔が聖母の像の様にクッキリと浮出てゐます。」(44頁)と形容される。坪内完訳では、オフィーリアは白い服を着て登場するわけでも、マリヤと形容される訳でもない。それでは、このイメージはどこから来ているのだろうか。渡部周子氏によれば、西洋で「マリヤ」の純潔を象徴する花である白百合という図像学が、明治に入ってから日本に移入し、少女の純潔を表すものとして白百合を抱いた少女という形で、少女雑誌の挿絵にも多く登場していた(195-96頁)。櫻木版は、この図像を言語化することで、少女の守るべき純潔を原作より強調し、将来良妻賢母にふさわしい女性を育てる明治少女教育に沿う形にしているのではないだろうか。

坪内完訳では、狂ったオフィーリアがガートルード達と接する場所は、台詞自体には表されていないため、通常はエルシノア城内と設定されている。また、

小川でおぼれるオフィーリアの様子をガートルードが回想する場面では、野の花を摘み、自然と戯れ、自然の中で描写されるのは、オフィーリア一人に限定されていた。

ところが、櫻木版では、まるでオフィーリアの役割を周囲の登場人物達が分担するかのようになり、自然描写が増殖している。坪内完訳において、オフィーリアは周囲の人たちに花を渡していく。

オフ さあこゝに迷迭香がある。萬年も替らぬ證の記念ぢや。これはお前へ。いつまでも忘れいでや。それからこれが胡蝶草ぢや、物を思へといふぞや。

レー 狂氣の中にも訓がある。忘れいで物を思へとは有理。

オフ さあさあ、御前には荷香の花と小田卷草。お前には返らぬ昔を悔み草ぢや、妾も一つ取つておこ。これをば安息日の恵の草ともいふぞや。それからこれが雛菊。お前には、堇をば與したう思うたけれど、父者がお死にやつたら皆萎れてしまうた。めでたい往生ぢやといふてぢや。

(坪内逍遙訳『ハムレット』第4幕第5場173-83行)

同じ場面は、櫻木版では次のように描かれる。

氣の狂つたオフィリヤにそれが兄のレーヤチーズであることが分らう道理がありません。唄を歌ひ草を摘んで他愛もなく一人饒舌^{しゃべ}つてゐます。

『さあここに、萬年も覺えて居ると云ふ、記念草の迷香があつてよ。これはお前に上げませうね、それから胡蝶草。これは物を思へと云ふ草なのよ。』(櫻木「オフィリヤ」46頁)

坪内完訳と異なり、櫻木版で渡されていなかった花のうち、雛菊が出てくる箇所が冒頭にある。

ここは、春うらゝかなデンマーク王城の、お庭の一隅でございます。羊の生毛の様にやはらかく萌え出た若草の、あひ間あひ間に、眞珠の様に可

愛らしい、雛菊や、忘れな草、乙女の夢にも似た櫻草などが、今を盛りと
 亂れ咲いて、春の陽に淡いコバルトの陰を描いてゐます。斜に生えた猫柳
 は、野邊を渡るそよ風に、微かにゆらぎ、お城をめぐる静かな小川は遠く
 霞んだ山々の姿を倒さにつつして、波もなく野の果へ流れてゐます。木
 の間がぐれに王城の赤い塔、古びた石門などが陽炎にほかされて眺められ
 ます。何處かで囀る小鳥の唄聲が一段とその美しさに興を添へてゐます。

今し、宮廷内の侍女達は三々伍々、

『やがてぞ花は 散りしほみ 艶なる時も 過ぎにける……』と、春の哀
 歌を唄ひ舞ひ、赤青の花を摘み添へ戯れてゐます。(櫻木「オフィリヤ」42頁)

冒頭部分に描かれる花々を摘むのは、オフィーリアではなく、侍女達なのだ。
 原作ではオフィーリアがおぼれるシーンに限定されていた自然描写が他の場
 面でもなされ、その中で花を摘むという行為によって、オフィーリアの少女性
 は周囲にも拡散していくのである。

少女性が拡散していくのは侍女達にだけではない。侍女達が花を摘んでいる
 と、そこへクローディアスとガートルードがやってくる。

王クローディアスと見目美しい王妃様は、數多の廷臣や侍女等を従へて、
 目覚めるばかりあでやかな四人の侍童を先頭に静々と、こちらへやつて参
 ります。やがて小川のほとりまで来ると王は軽く會釋をして、

『おゝ此處は又一段と氣が晴れ晴れする。さあ皆快く踊らうではないか。』
 と仰言ます。一同が輪になつて美しい歌聲に手振りも軽く舞ひ狂ふ姿は、
 春の野邊に描き出された蜃氣楼の様に綺麗に見えました。(櫻木「オフィリ
 ヤ」44頁)

自然の中で一同が舞い狂う姿は、まるで、あちらこちらへとひらひらと舞いな
 がら花を渡し、おぼれる直前にもすそが広がり、妖精かと思はれるオフィーリ
 アのようだ。少女を中心に展開する型においては、オフィーリアは原作以上に
 無垢で安全となる。そればかりか、クローディアスを始めとする他の登場人物
 がオフィーリアの役割を引き受ける形で、その少女性は周囲へと拡散し、管理
 される少女と、少女を管理する側の境界線を曖昧にしている。ここでは、少女

だけではなく、彼女を取り巻く世界そのものが純粹で不可思議な少女と化しているのだ。戦後昭和20年代の少女雑誌においても、こうした傾向が継承されている。

『テンペスト』においては、少女の焦点化がエアリエルの役割を変質させる。同作品の子供向け改作物のほとんどは、チャールズ&メアリー・ラム著『シェイクスピア物語』に準拠しているのに対し、同作品において対象読者が児童であることを初めて書籍タイトルに謳った蘆谷蘆村著『こどものシェイクスピア』（警醒社、1926年）所収版では、ほぼ大筋においてラム版をなぞる一方で、エアリエルの役割を縮小している。原作では、第1幕第2場において、エアリエルはファーディナンドの横で父王の死を示唆する歌を歌い始める。しかしラム版では、エアリエルは歌う前に「今に私があなたを立てさせてあげます。私はあなたをお連れ申さねばなりません。といふのはミランダ様が、あなたの立派な御顔を一目御覧にならなければなりませんから。さあ、いらつしやい。私についていらつしやい。」(9頁)と言う。しかし、蘆谷版はこの台詞をカットし、ラム版において全てを見通す語手的な役割をプロスペローと共に担うエアリエルの役割を縮小している。

また原作では、魔術の杖と本を捨てたプロスペローは、故郷に帰る直前、次のように呼びかける。

私を、ここに、閉じこめておかれるのも、ナポリに送り返されるのも、まったく、皆様次第でございます。でも、私は公国を取り戻し、だました者を許してやったのでございますから、皆様の魔術で、私をこの裸の島に押しこめられることは、お許し願ひ、御好意の拍手をもちまして、縛めを解いていただきとうございます。皆様のお優しいお息で、帆を膨らませていただかないと、お楽しませ申そうとの私の目論見は、駄目になってまいります。(エピローグ3-13行)

プロスペローの台詞は、これまで魔法の飛び交う物語世界に共感していた観客に、劇の虚構性を強く意識させる。しかし、ラム版では、プロスペローは「魔術の書物と杖とを地中深く埋めた」後も、「エイリエルに安全に護衛されて気持ちのよい航海を続け」、ナポリに無事に帰る(21-22頁)。ラム版は、物語の幻

想性を最後まで維持し続けるのである。一方蘆谷版では、プロスペローは「四人の人々をつれて、船に乗り込み、無事な航海をして、故郷にかへ」る（17-18頁）。蘆谷版では、帰郷の旅にエアリエルの助けを借りることはなく、プロスペローは魔法の世界との断絶を完全に行うのである。このように、蘆谷版は、エアリエルの役割を縮小し、物語の幻想性を弱めている。

蘆谷版に特徴的である幻想性の縮小が再び現れるのが、戦後数年経った少女雑誌においてである。小沢由貴・詩による「シルエット絵物語・テムペスト」（『少女ロマンス』昭和25年4月号掲載）及び、朝島靖之助・文による「テンペスト」（『少女サロン』昭和28年11月号掲載）だ。そこで注がれるのは、エアリエルではなくミランダへの視線だ。例えば、ミランダが初めて登場する場面は、ラム版ではミランダは「美しい娘だけであつた。彼女はまだ幼い時に此の島に來たので、父の顔よりほかに、人間の顔を見たといふ記憶をもつて居なかつた。」（2頁）と紹介される。一方、『少女ロマンス』版では、ミランダは次のように評される。

美しい少女ミランダ
こがね
 黄金に波うつ豊かな髪
 静かに澄んだ双の瞳
 妖精達の憧れの女神様
 されど悲しきは
 お父様のほか唯一人
 人間を知らぬこと
 悲しきは
 人の世の喜び嘆きを
 知らぬ事。
 妖精達の輪に入り
 花かんむりで踊る夜の
 たのしく妙なる踊りぶり
 ただ楽しげな踊りぶり。
 眞珠飾った舞衣
 み空の光にきらめけば

プロスペローはひとり泣く (18頁)

ミランダの愛らしさはきめ細やかに描写され、原作よりも妖精たちと積極的に関わりを持ち、妖精たちの「憧れ」的となるミランダは、物語の中心となるヒロインの地位を獲得している。

またラム版では、ファーディナンドらの乗る船に嵐を起すプロスペローに対し、ミランダは「もし私にさうする丈の力があれば、尊い生命を乗せたまゝ、あの船を沈没させる程なら、海を大地の下に沈めて了ふでせうのに」と抗議する(4頁)。しかし、父の意思に反する行動を自ら起し、家父長制の範疇を超える可能性を示唆するミランダの台詞は『少女ロマンス』『少女サロン』版ではカットされ、美しく愛らしい、夢見る少女としてのミランダ像が強調されている。一方、原作でエアリエルの見せ場の一つは、魔術の起した嵐で船員を翻弄し、その様子をプロスペローに報告する場面であるが、『少女サロン』版では、それすらカットされている。少女への関心が、超自然的存在であるエアリエルへのそれを凌駕しているのである。このミランダへの関心は、蘆谷版では一枚だけ掲載された、嵐の中のミランダとプロスペローのみ描く挿絵に表れている。時を同じくするヴィクトリア朝時代イギリスにおける絵画群では、既にミランダからエアリエルへと関心が移っていたのと対照的である(高木22)。

明治政府が教育制度の近代化を促進する中で、少女達は男子教育から分離され、良妻賢母になる前のモラトリアム期を女学校で過ごすことになる。この時期は、女性の一生において特別な時期であると見做されるようになり(本田14-15頁)、少女は神秘的で繊細なものとされ、少女時代は高い価値を持つようになる、と今田絵里香氏は指摘する(221-22頁)。少女雑誌表紙に描かれるこうした儂げな少女像は、太平洋戦争期、銃後を支える激しい労働に耐えうるたくましい少女像への変化を経て、終戦を迎えると再び大正期の少女像へと回帰すると本田和子氏は分析している(19頁)。櫻木版ハムレットにおける作品世界そのものの少女化、また蘆谷版及び『少女サロン』『少女ロマンス』版に見られるミランダの描写はそれぞれ、大正末期に継続していた特別視された少女像、及び戦後の一時的な回帰を反映していると言えるだろう。

今後の展望としては、他作品の分析を加え、欧米圏の少年少女雑誌と比較しつつ少女表象について考察を深め、日本における子供向けシェイクスピア物研

究の足掛かりとしたい。

引用文献

- 朝島靖之助「テンベスト」『少女サロン』昭和28年11月号、147-154頁。
- 蘆谷蘆村著『こどものシェイクスピア』警醒社、1926年。
- 今田絵里香「『少年』から少年・少女へ—明治の子ども投稿雑誌『穎才雑誌』におけるジェンダーの変容」『教育学研究』71(2)、2004年、214-226頁。
- 小沢由貴「シルエット絵物語・テムベスト」『少女ロマンス』昭和25年4月号、18-23頁。
- 川戸道昭・榊原貴教編『明治のシェイクスピア《総集編》』全2巻、大空社、2004年。
- 西条八十「ハムレットの幻」『少女倶楽部』昭和11年4月号、61-68頁。
- 櫻木暮路「オフィリヤ」『小令女』大正15年6月号、41-70頁。
- ウィリアム・シェイクスピア作 坪内逍遙訳『ハムレット』中央公論社、1933年。
- ウィリアム・シェイクスピア作 和田勇一訳『あらし』世界古典文学全集46 筑摩書房、1966年。
- 高木範子「エアリエル絵画に投影されたヴィクトリア朝女性観」『ヴィクトリア朝文化研究』(2)、2004年、21-35頁。
- 日吉早苗「ハムレットの微笑」『新女苑』昭和12年5月号、360-364頁。
- 本田和子「戦時下の少女雑誌」大塚英志編『少女雑誌論』東京書籍、1991年、7-43頁。
- 横沢千秋「ハムレット」『少女サロン』昭和26年6月号、15-18頁。
- チャールズ・ラム作 中村詳一訳『シェクスピア物語』春秋社、1926年。